
تطور الصورة

في الشعر الجاهلي

د . خالد محمد الزواوي

مؤسسة حورس الدولية

الناشر

مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع
١٤٤ ش طيبة - سبورتنج - الإسكندرية.
ت/فaks : ٠٣/٥٩٢٢١٧١ - ٠٣/٥٩٣٠٥٩٨

- ٢٠٠ -

اسم المؤلف	: د / خالد محمد الزواوي .
اسم الكتاب	: "تطور الصورة في الشعر الجاهلي."
كمبيوتر جرافيك	: أحمد أمين .
مدير النشر	: مصطفى غنيم .
رقم الإيداع	: ٢٠٠ / ٤٤٦٦
الت رقم الدولي	: 977-368-081-6

- تحذير :

حقوق الطبع والتوزيع محفوظة للناشر
يحظر النشر أو النسخ أو الاقتباس أو التصوير
بأى شكل إلا بموافقة خطية من الناشر

بسم الله الرحمن الرحيم

"إِنَّا أَنزَلْنَاهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لِّعِلْمِكُمْ تَعْقِلُونَ"

صدق الله العظيم (٢ يوسف)

المقدمة

هذا المؤلف محاولة للكشف عن تطور في الشعر العربي القديم وهي محاولة تعود بنا إلى جذورنا الأصلية، لأن أهمية الموضوع تفرض علينا العودة إلى الجذور في تاريخ أدبنا العربي، حيث تختار زاوية فنية هي زاوية الصورة التي تعتبر أخلية الحية النامية داخل كيان عضوي موحد من الفن ومن الإبداع.

إن انقطاعنا طويلاً عن دراسة هذه المرحلة من تاريخ أدبنا العربي يسبب نقصاً خطيراً يحتاج إليه دائماً لا يجوز لنا أن نقطع عن هذه الجذور الأصلية، والعودة دائماً إليها قضية لازمة، وخاصة بعد أن استقر في الفوسفون منذ زمن، وتزول منها موجة الديهيات أن نقدر الشعر عبث وتخليط لا جدوى منها إذا لم يكن هذا النقد صادراً عن رؤية شورية للحياة ومقاهيم محددة عن الإنسان و موقفه من الحياة والواقع، وعن الشعر وعلاقته بهذه الحياة وهذا الواقع، ووظيفته التي ينبغي أن يبعضها. ولعل النظر إلى الشعر القديم وفق هذا التصور يسمح لنا بإعادة اكتشافه، وإنتاج معرفة جديدة به. وليس هذا النظر سوى نظرات أخرى لهذا الشعر تصدر عن تصور شامل للحياة، وتوصل بأدوات نقدية ومعرفية لم تكن ميسرة للقدماء، وليس من الوفاء لشعرنا القديم، ولا من الوفاء لروح مصر أن نستمر في قراءة شعرنا قراءة تجعلنا في عزلة عن حركة التاريخ لأن العودة إلى الجذور من شأنها أن تعيدنا إلى الحضارة العربية، والعودة إلى الجذور هي ضرب آخر إلى التعمق في الذات، بحيث يعرف الإنسان كيف يصب هذا الشكل من أشكال الأصالة في بيار الإنسانية. من أجل ذلك أصبحت النظرة لشعرنا القديم مفبرقة بالاكتشاف وإعادة إنتاج المعرفة، وهي نظرة عميقية تهدى من التفسير إلى التأويل، وتكتشف بوضوح عن أهمية المعرفة التي تصل القاريء بالنص.

وقد حافظت في هذا المؤلف على نكهة القديم، وبذلت جهداً في جمع مادته من الشعرا، ومحاولات التعمق في أسرار شعرهم وخطاباتهم من خلال التأمل والمناقشة والتثوير في

كثير من القضايا التي كانت ضرورية في فهم النص وربطه ببيئة التاريخي وأبعاده السياسية والثقافية والاجتماعية.

إن قضية المقدمة لها مناهجها المتعددة وأساليبها المختلفة، ونحن نراها عند الشعراء في تناويف لأغراضهم الشعرية، ولكن استخدامها يختلف من شاعر لآخر، وعلى الذات الفارقة أن تصل إلى مستوى المعرفة عند كل شاعر من هؤلاء الشعراء، وأن يرفع المنشقى إلى مستوى عال، ولا يكون ذلك إلا بقدر واضح دقيق يكشف ويوضح ويقوم ويعمق الخبرة التقديمة لدى المنشقى، فيبني إحساسه بالجمال، ووعيه بوظيفة الشعر.

إن الشعر فمن الفنون التي يمكن أن تحصر تحليله الأدبي في المظهر اللغوي في النص، والمظاهر التركيبية، والمظاهر الدلالية، وبذلك يكون للنص بنية لها خصوصيتها التي لا بد من الكشف عنها وتحليلها . ويعني أن نعرف أن النص الشعري هو "شعر" لا أكثر ولا أقل، وأن "شعرية" هي التي جعلته "شعرًا"، وتتحقق هذه الشعرية في استخدام اللغة استخداماً كفياً خاصة، يختلف عن استخدام الآخرين من غير الأدباء لها . وعلى ذلك فالنص الشعري ليس ملحداً بعلم التاريخ أو علم الاجتماع أو علم النفس أو غيرها من العلوم، ولكنه متسم إلى نظام آخر هو نظام "الفن" وعلى ذلك فالشاعر ليس مؤرخاً أو عالم نفس أو اجتماع، بل هو يسر أغوار النفس البشرية ليكشف عن رؤيه وعن رؤية ما حوله مما يصادفه في حياته اليومية، فهو مبدع يحدد زاوية هذه الرؤية، ويكشف ويحدد بطريقة خاصة متميزة على الرغم من أن الأداة التي يستخدمها هي "اللغة".

إن خلود الأدب إنما يرجع إلى أهمية "اللغة" التي تعبر الأساس في الشعر خاصة وفي الأدب عامة، وهي الركيزة التي تكشف عن قدرة الشاعر على التوغل بمحسنه الممتد في قلب الطبيعة، وارتياح عالم الإنسان بكل معاناته وطموحاته وأشواقه.

وإذا كان الشعر ينبع من التجارب النفسية المستقلة، من تفاعلات الشاعر في العالم الواقعي الذي يعيش فيه، فإن علينا أن نتفق أمام أدواته التي يستخدمها في خلق هذا الشعر محللين ومفسرين لمصادره، ومؤثراته . والأمر سهل عندما تستخدم الكلمات للدلالة على

الأشياء الخارجية، لأن الكلمة والشيء كليهما يكمنان من قبيل الكائنات المادية، لكن الأمر لا يكون بالسهولة عندما تستخدم الكلمات للدلالة على الحالات الشعورية الداخلية .

إن الشاعر يعني العالم وعيًا جماليًا، ويغير عن هذا الوعي تعبيراً جمالياً، ومن هنا كان الشعر "بنية لغوية معرفية جمالية" وأى تجريد لهذه البنية من أى عنصر من عناصرها يبعد إخلاصاً يفهمه "الشعر". إن وحدة النص الشعري لا تقبل التجزئة أو التحليل إلى شكل ومعنى .

والمتتبع لحركة النقد المعاصر يلاحظ أن "تطور الصورة" لم يعد يقتصر باهتمام كبير من القادة، أو هكذا يلوح في الأفق، وأن عصرًا جديداً من الدراسة النقدية قد بدأ، هو عصر "النص" الذي يظهر تحت أحجام كثيرة، وأصبح هم القادة الأولى الحديث عن النص بوصفه إبداعاً له تفرد وخصوصيته .

إن بعض الدراسات الأكاديمية قد تناولت موضوع "الصورة" في الأدب العربي قديمه وحديثه، كدراسة الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث للذكور نصوص عبد الرحمن وآخرون سواء تابعت دراساتهم وأبحاثهم المفرقة في هذا الاتجاه، غير أن هذه الدراسة أخصصها في الحديث عن التطور الذي تما على أيدي بعض الشعراء، نتيجة لتقليلهم في الأبعاد المختلفة، وتأثيرهم بالثقافات الأجنبية التي احتكرواها، وأعنى بتطور الصورة بعدها عن الجمود الجاهزي، بحيث تظهر نظرة الشاعر الناقد للأشياء من حوله، وفلسفة الأمور السطحية حول هذه الأشياء التي يدرك كنهها، ويعمق أمرارها، ويخرج أعمالها في تأمل وتذير وتنفس .

وقد اعتمدت في هذه الدراسة حول "تطور الصورة في الشعر الجاهلي" على تقسيمها إلى فصول أربعة، ومقدمة تشير إلى أهمية الدراسة، وخاتمة تتضمن النتائج التي توصلت إليها خلال دراسة، ومدى إمكانية تطبيق هذه النتائج على كل عمل في في هذا المجال، ثم فهرس للمصادر والمراجع التي استخدمت في هذا البحث، مع بيان ما إذا كانت هناك دراسات نقدية حول هذا الموضوع، والأراء التي قيلت فيه قديماً وحديثاً، وقد اختلفت الدراسة من المنهج النبدي الحديث عموراً تدور حوله في معاجلة القضية .

وقد تناول الفصل الأول "طبيعة الصورة ووظائفها" من خلال خمسة مباحث هي :
مصطلح الصورة، الخيال والصورة وخصائص الخيال، الصورة الشعرية، علاقة الصورة
بالمعنى، وأخيراً وظائف الصورة .

وفي هذا الفصل نظر للصورة من جانبيها البلاغي، كما تطرق إلى ما أسهم به
المغوريين في تحديد مفهوم التشبّه وعلاقته بالشعر فضلاً عن طبيعة اللغة الشعرية، كما
تعرض لمفهوم المتكلمين والفلسفية في هذا المجال، ثم بين علاقة الصورة بمدركات الحسن،
وقدرتها المميزة على مخاطبة إحساسات المثالي . ولما كان الخيال هو المدخل المطلق للدراسة
الصورة فقد خصص ببحث لدراسة الخيال الشعري، ثم دراسة علاقة الصورة بالمعنى
والسياق، وختم هذا الفصل بتحديد وظائف الصورة عند القدماء والآخرين .

ويعتبر هذا الفصل بمثابة الأساس المنهجي الذي بنيت عليه الدراسة التطبيقة في
الفصول الأخرى، واستطاعت أن تحمل هذه الخطوط الرئيسة التي ظهرت وبرزت في شكل
منهج للدراسة في الصورة، فقد تعرّضت لقضايا في غاية الأهمية، ومن منحها في مثل
هذا البحث وقد بسطت وشرحت ووضاحت المفاهيم حول الصورة الفنية بحيث كانت بمثابة
خطوط أساسية جاءت لتحدد مفاهيم وتحدّث عن مصطلحات بشكل علمي راسخ، وفي
التناول الفن في الفصول الأخرى، وما طرحة الفكر المعاصر الحديث في هذا الشأن .

وقد أسوقتني موضع "الخيال" وأهم ما أثارنا به الباحثون في هذا الأمر من أمثال
كولرذج، وما ترتب عليها من نتائج في غاية الأهمية، وهي ما تزال حتى يومنا هذا لا
اعتراف على الأسس فيها . صحيح حدث تطور وهذا ما حاوياه في هذا البحث، لكن
الأساس لم يعرض عليه حق النقاد المعاصرون من أمثال "وروزورث" و "ت.س.إيسوت"
ومن أمثال الذين كتبوا حول ذلك كالدكتور محمد غنيمي هلال، ومصطفى بدوى .

إن "كولرذج" وهو يستمع إلى شعر صديقه "وروزورث" يقر أن ثمة شيئاً في
إنتاجه، هو قدرة الشاعر على اخلق والإبداع، علّق أبو والله، والعلم المثالي، وأن هذا
الشيء لم يكن في مقدور "كولرذج" أن يفرره من خلال المذهب السترابطي الآلي، الذي

يعتصر مجهد الشاعر فيه بين الربط بين موضوعين وفق المطلق . إن المذهب الترابطي من شأنه خلق علاقات بين الظواهر لا تنشأ بطريقة حية طبيعية، وإنما يفرضها الشاعر عنوة، أما الشاعر فهو الذي يصنف من روحه حياة على الموضع، بحيث يصبح حيا، فهذا مسألة لا وجود لها . لقد وجد أن المذهب الترابطي يجمع الأشياء وفق تداعى المعان، ووجد ظاهرة تعجز المدرسة الترابطية عن تفسيرها وهي الحال .

إما التورهم تستطيع الترابطية تفسيره لأنها تعسفية، ليس الفرق بين نظريتين مختلفتين في الإنسان، بل الفرق بين نظرة سلبية، ونظرة روحية خلاقة . هذا الأساس ترتب عليه نتائج على هذه النظرية، وغيرت من مفهومنا للشعر، فالخيال أولا هو هيمنة إحساس واحد ذم ، رؤية واحدة منتشرة على طول القصيدة، وعناصر العمل الفنى في خدمة اللحظة الواحدة، وهو أيضا القدرة على خلق الكلمة وإذابة الفروق بين المباعدات والمفترقات، فالفن يحدث فيه إذابة بين العناصر المفرقة، وإيجاد روح واحدة هيمنة .

بناء على هذا تصبح "الصورة" في مفهوم النقد الحديث ليست هي الشيء الذي يتحقق بالحمل، أو البراعة أو الجودة بل رد الدقة بين طرق التشبيه، أو المهارة، فاما لا يمسان الشاعر الصادق، أما حينما تشكلها رؤية واحدة، أو تحول فيها الكثرة إلى الوحدة، وتتحول التالي إلى حلقة واحدة، وبصفتها عليها الشاعر من روحه حياة فكرية، لهذا هو الشاعر الصادق .

ويتناول الفصل الثاني "الصورة الجزئية" فيطرحها بعد تحديد مفهومها من خلال مشاهد الليل والآخر والمرأة والنافذة، تدرس هذه المشاهد بعرض لنصوص من الشعراء الجاهلين، وتقوم بتحليلها موضحا من خلالها خصائص هذه الصور ومقارنا بين الشعراء في تناولهم لهذه الموضوعات .

التي تتتشكل من صورها الجزئية صور كلية تمثل لوحات متكاملة من خلال قص الأحداث ، وتجسيد المواقف ، وهذه تعرف بصورة الحدث أو صورة الموقف

وهو ضرب من الصور يغلب على شعر المتأخرین من شعراً العصر الجاهلي، فقد أخذت هذه الصور تنمو وتتجدد على أيدي بعض الشعراء من كان لهم السبق في التأثر بالحضارات ، الثقافة، المختلفة أطيافهم، ومن خلال تماريسيهم وتجاربهم الشخصية والحياتية .

إن الصورة خلبة حية نامية داخل كيان عضوي موحد، قادرة على تحديد الأشياء، وهي جزء من نسيج الخلبة الحية، فإذا كانت كذلك فهي صورة جزئية، تجتمع حول مثيلاتها لتكوين لها صورة كلية في مشهد عام، ومن أجل ذلك فهي تكشف لنا عن نظرية النقد الحديث، وتفقد على التطور الذي حدث في الفترة الأخيرة : التضمين والرمز والموناج والخيال البرقى وغير ذلك مما أضيف إلى المرحلة الأخيرة، واختلفت بحكم التطور شيئاً وصلت إليه القصيدة .

إن غايتها في هذا البحث الكشف عن شيء جديد ممتع، ووضع اليد على التواصي البازة في عملية الإبداع، وكذلك البحث عن الصلات والوشائج في كل جزء وإبرازها للعنين لتنطلق منها العلاقات الحديثة .

إن التوظيف الفنى في بيان تطور الصورة جاء من هذه التوليفة السحرية، التي فرقت بين الصورة التقريرية، والصورة الإيجابية، والصورتان موجودتان في الشعر القديم، كما هما موجودتان أيضاً في شعرنا المعاصر الحديث، ومن هنا أقول إن الصورة التقريرية هى صورة على العلاقة الجزرية بين المشبه والمشبه به، بمعنى الشابهة بين شيئين، أما الصورة الإيجابية فيضفي الشاعر ذاته على الموضوع الخارجي ويبلونه من ذاته، وعلى ذلك يمكن أن نقول : إن الصور الجزئية الكلية مرتبطة بالظواهر الطبيعية، فالشاعر لم يكتف بالظاهرة الطبيعية بل يرى فيها ما يصفيه عليها من روحه ومن ذاته، فرؤوية الشاعر في الوجود هي الأساس في الصورة، وبذلك يتحول كل شيء إلى ظواهر طبيعية، الناقة تصور رؤوية في الحياة والوجود، الصراع بين القوتين الرهيبتين : الحياة والموت، والحياة أقوى من الموت وأكثر، وقد رسّهم للقيم الإيجابية يظهر في نظرهم للوجود .

أما الفصل الثالث فقد عالج موضوع "الرمز والصورة"، فوقف عند رمز الطبل وما يشير إليه من أبعاد، وذكر الآراء المختلفة للنقد والدارسين الآخرين عن رؤيتهم لرمز الطبل، كل حسب تصورهم ومشاعرهم تجاه صورة الطبل، وما تجسده من رؤى تجاه الحياة، وتجاه الصراع بين عنصري البقاء والفناء .

ثم جاء رمز الرحلة التي هي عنصر أساسى من عناصر القصيدة القديمة وما تثله من تعبر عن الحياة الاجتماعية والبيئية وما تفرره وتصوره من معانٍ نفسية، وأخرى فنية .

أما مشهد الصيد فقد تباري في الشعراء وتختلفوا في تصويره، وقد عرضت للنصوص الشعرية من شعراء هذا القرن، وأخذت في تحليتها كاشفاً عن قدرة الشعراء في التعبير عن رحلة الصيد، موضحاً الفروق التي تبديت من خلال التحليل .

أما رمز البطولة ومشاهدتها في أشعارهم . . . يتألف العديد من دواوين الشعراء، فقد كانت البطولة مظهراً من مظاهر الفروسية، وقيمة من قيمتهم الإيجابية التي عبرت عن شجاعتهم وأخلاقيائهم في الفروسية، وتحديهم لعوامل أقدم، فكانت البطولة مظهراً للدفاع عن الحياة من ناحية، ولتحقيق الوجود والذات من ناحية أخرى، وتجسد هذان واضحاً في قصائد المدح والهجاء، والفخر أيضاً، فكلها رموز تشير إلى إثبات الذات إلى جانب نظرهم للوجود .

وبذلك يختلف مفهوم الصورة الجزئية عن الصورة الكلية، كل له دلالات فيية تكشف عن وظيفة الصورة وآداتها واستخدامها، فإذا لم تتحقق الصورة الجزئية إلا القراء، فإن الصورة الكلية تجسد المواقف من خلال تجميع الصور الجزئية بعضها إلى بعض، فتصبح قادرة على تصوير الحركة والحركة والشخصيات . صورة متكاملة عن مشهد يأكله لـه تفاصيله الدقيقة التي تصورها الصورة الجزئية، والشاعر قادر على أن يضعنا بعد ذلك أمام الموقف حقيقياً الوحدة أو التكامل بين عناصر الصورة بحيث يعطيه إحساساً واحداً متكاملاً من خلال مجموعة صور جزئية تتألف لنؤدي إلى مشهد عام، وقيمتها في تأثيرها، وبذلك يتضح لنا المفهوم العام لكل من الصورة الجزئية والصورة الكلية فيما تقوم به من تطبيقات

في هذا البحث من خلال لوحات الصيد والرحلة والناففة والسبيل، ومن خلال وصف الفيت
ومشاهد و مجالس القيام واللئور بحيث نعجب بكل صورة على حدة .

وإذا نظرنا إلى صورة المرأة تراها تحفل جانباً مهماً جداً من هذا الشعر القدم، وهناك
حثائق تتصل بها من أنواع الحب واختلافه بين حب جسدي، وأخر غير جسدي، ومعظم
الشعراء ينطلقون من الجسد في تصويره للمرأة، ثم يأتي بعد ذلك الإحساس بالصلة، ف فهي
جنة الأرضية، وهي تقابل الواحة والماء والطمانية، وهي أيضاً غاية من الغايات الأخرى،
فالشاعر حين يسيطر عليها فهو يشعر بأنه يسيطر على الطبيعة، كما يجد إلى جانب الحب
الجسدى الشعراء المتبين في الجاهلية، وصور الحب العذري تحفظ عن الحسى وهى
شفافية الروح، والشعور بالحرمان، والتغيير عن القما الأبدى، كما يظهر أمام المرأة بائمه
معدن في حاجة إلى الاستعطاف .

ومن ثم نلمح في قراءتنا للشعر القدم ظاهرة التكرار، وهي لها أسبابها ودوافعها، كما
نرى صوراً شائعة من مثل تصوير الناقة بالثور الوحشى، وتصورها بصورة أخرى، وصور
الصيد المتكررة، والمليل والقرس، وغير ذلك مما يرتبط بقيمهم، وبشكل أخلاقياتهم .

وبذلك تستكمل الصورة في الشعر القدم جميع جوانبها الفنية والاجتماعية، ولقد
اعتمدت في هذا البحث على عدد كبير من النصوص الشعرية، واستعنت في تحليتها بمنهج
يلتزم بالموضوعية ودقة الإحكام .

إن الكشف بما يصل بقضية الصورة وتطورها يتم بدراسة جوانب ثلاثة بالغة
الأهلية : أول هذه الجوانب هو "الخيال" أو الملكة التي تشكل صور القصيدة وتصل ما
بينها في عمل أدى - وقد وضحت هذا الجانب - وثانيها : دراسة طبيعة الصورة نفسها
باعتبارها تاجاً لملكة الملكة، وتسليجاً تتميز من العلاقات اللغوية. وثالثها : دراسة الوظيفة
التي تزدهر فيها الصورة في العمل الأدبي، وأهميتها للمطبع والتألق على السواء .

وقد قدم النقد العربي القديم عبر قرون متعددة مفاهيمه الشبيهة التي تكشف عن تصورة الخاص لطبيعة الصورة وأطيافها ووظيفتها، وأفاد في تكوين هذه المفاهيم من تحليله البلاغي للنصوص الشعرية .

أما النقد العربي الحديث، فيقدم مفهوماً للصورة من خلال النهج العلمي المعاصر، والذيتناول من خلاله كثير من النقاد هذا المصطلح، بحيث يكشف عن تصورهم من خلال تحليتهم، ونظرتهم للنصوص الشعرية، تحليلاً عملياً يساير المفهوم المعاصر، وتطور الفكر الحديث الذي يتناول القضايا البلاغية بأدوات تختلف عن النظرة القدية، وإن كانت المفاهيم والنظريات السابقة قد أفادت في النقد الحديث .

إن الحديث عن الصورة هو حديث عن ركيزة أساس من ركائز الشعر، بدل هو حديث عن لباب الشعر، وهو حديث موصول بالحديث عن قدرة الشاعر الجاهلي على إخلق الفق، وليس يغيب عن البال أن هذه القدرة الإبداعية معقدة وغامضة، ومن المفترض أن نتصور أن نتاج هذه القدرة – والصورة جزء مهم منه- أن يكون بسيطاً واضحاً حتى أنها نستطيع أن نرده إلى أصوله ومتابعه دون مشقة كبيرة، وقد كشف البحث عن أصول الصورة الشعرية القدية، ثم بنيت كيف خلقها الشعراء خلقاً جديداً بعد أن صهروها بضوء الفن المنهر من وجداتهم، ثم كيف وظفوها توظيفاً فيها تريا بالإيجاء والدلالة .

الصورة الفنية

ما زالت دراسة شعرنا العربي القديم دراسة منهجية في بدايتها، وإن تطورت دراسة التراث الأدبي والفن الغربي في عصرنا على أيدي نقاد وباحثين كبار، فالدراسة الأدبية لهذا الشعر في معظمها لم تصل إلى زيادة الوعي به من حيث هو تراث في مازال مكوناً أساساً من مكونات الوعي الثقافي للإنسان العربي في عصرنا الحاضر، وعنصراً حيوياً في تراثنا الحضاري. فلم تسع هذا الشعر فرص الدراسة المنهجية التي أتيحت لغيره من الأعمال الأدبية العربية في التراث الإنساني.

والذين يقرأون الشعر الجاهلي، أو يسمعون به أو يدرسوه، يظلون أن هذا الشعر نتاج بداعي، يتعمى إلى ماض متى ما يقارب الألف وخمسمائة سنة، وعليه فإننا لست اليوم في حاجة إلى أن نعود إليه، رغم الأقلام التي تناولته بالدراسة والبحث، والمنهج الغالب على تلك الدراسات يتمثل في التعامل مع هذا الشعر بما هو تعبير عن ذاتية الشاعر، أو التكاس لأحداث وأقصى عاشها، والتوجه المنطقي لهذا المنهج هو النظر إلى الشعر الجاهلي على أنه صورة لواقع حياة مجموعة من البدو في شبه الجزيرة العربية، حياة ساذجة وتبه ينقلها شاعر عن الآخر في صورة مقتضى، مما أدى ذلك إلى تحويل الشعر الجاهلي إلى شبه وثيقة تاريخية لا قيم غير الباحثين في التاريخ القديم، مع التغاضي عن خصوصية اللغة الشعرية المميزة عن اللغة الكلام العادي والمعرفة بكلورها لا تنقل معانٍ معجمية، بل هي حالة دلالات متعددة.

لكن اللغة الشعرية لغة فنية تختلف عن اللغة الخطاب العادي، والعالم الشعري ليس عالم الواقع اليومي، من هذا المنظور تكتسب الصورة الشعرية أبعادها في دراسة الشعر بما هي صيغة من صيغ تحول اللغة عن طبيعتها العادية، واكتسابها طبيعة فنية تجعلها لغة شعرية.

ولعل من أبرز ما عرفت به الصورة الشعرية في العصر الحديث تعريف الشاعر والساقد الإنجليزي غزرا باوند لما يلخص ذلك في " فعل مركبة فكرياً وعاطفياً في لحظة من الزمن".

وتحمن آلية هذا التعريف في معارضته النظرة التي سادت الثقافة الغربية منذ القرن السادس عشر، حيث وضع الفيلسوف الجمالي الألماني جوغرولد أفرم لدراسة الشعر وبيت فيها نظرية تفرق بين الشعر والتصوير، على أساس أن التصوير يستخدم في تمثيل العالم الخارجي وسائل، أو إشارات مختلفة تماماً عن تلك التي يحاكيها الشعر الفعل الإنساني، فالتصوير يستخدم الأشكال والألوان في المكان. بينما يمكن أن يكون الشعر من أصوات تنطق في الزمان.

من هنا لا تحدد الصورة الشعرية بصفتها إعادة إنتاج تصويري للواقع، بل من حيث كونها عنصر توحيد للأكار وعواطف متباينة، تجسد مكانياً فقي خطبة من الزمن.

وفي هذا المنظور لا يعود الفن محاكاً، فيستوي التمثيل بما هو مطابقة الصورة للمظاهر الخارجية للوجود، وتنتفي المحاكاة بما هي انعكاس لأفعال متكررة في الزمن. وبابعاد الصورة عن تمثيل العالم الخارجي، وبابعاد الشعر عن محاكاة الفعل الإنساني، يتدخل العقل لاجياز الفاصل بين الصورة والمظهر الخارجي للوجود، وبين اللغة العادية والشكل الذي بهذه اللمسة، فيفرد التأويل أساس إدراك الصورة التي تكون بالتالي صورة رمزية، وأساس إدراك اللغة الشعرية.

لقد تisper الشعر القدم باللغة البعد الزمني، وتأكيد مكانية النص الشعري، وهو ما جوهر إلى أجزاء متباينة تشاهد معاً في خطبة من الزمن على حد تعبير عزرا باوند في تعريفه للصورة الشعرية الحديثة، وهذا كانت القصيدة العربية مجموعة من المشاهد المتباينة التي يمكن تبديل مواقعها دون أن يخل البناء العام، لأن هذه المشاهد متزامنة، أي أنها حادثة معاً، وتشاهد معاً.

إن الشاعر العربي الجامعي، يذكر الأطلال والصحراء، ويغزل بمحبته، ويصف نافعه وفرسنه، ومعركة خاضها، ورحلة صيد قام بها، فمتجاورة المشاهد المختلفة لأنها لا يقصد أن يزلف منها كياناً عضرياً، إنه يسعى إلى المفروض من الظاهرة الطبيعية العشوائية في الوجود باختزال العد التعمي، وتحقيق صورة متكاملة مسطحة ومستوية. بل إن المشهد الواحد يمكن من مجموعة متباينة من الصور التي يستقبل كل منها في بيت شعري محمد بالفافية

كوسيلة لفصله عن الصورة الظاهرة المستقلة في البيت الشعري المجاور له، ولذلك لم تكن القصيدة العربية، بصورة عامة، تعبرًا عن شخصية الفرد، بل كانت مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالمقاييس الشعرية التي تكون ما يسمى بأغراض الشعر.. فليس هناك فارق بين الأطلال برقة شهما .. وما خلقته الحبيبة وعشيرتها بحرمانه النراج والدخول وحومل.

وتشابه مشاهد الحرب والصيد، وأوصاف الخيال والتوق. وكذلك تختلف صفات الأبطال حق يزلف مجموعها صورة لبطل واحد كامل. وتشابه النساء فكان الشعراء جميعاً يصفون امرأة واحدة يسموها تارة سلمى، وأخرى سعاد أو حولة أو هند، لأن الشعر له فه وتقاليده وأصوله، وهو مرجع ذاته، وليس محاكاً للواقع الخارجي وليس وصفاً له.

ويعود الشعراء إلى تقاليد معينة في المديح، وفي الرثاء، وفي الهجاء، وفي الغزل، فكتسب مجموعة القصائد التي تستلهم التقاليد نفسها شخصية خاصة بها، تكون لا شخصية القصدية سبلاً إلى تأكيد شخصيته الغرض الشعري، ولا يعني ذلك أن قصائد الرثاء مثلاً تقلد الواحدة الأخرى، وينقل الشاعر الواحد فيها عن الآخر، ولكن هذه القصائد الرثائية جميعاً تتبع تقاليد معينة تكتبها هويتها.

إن إبداع التشبّهات والاستعارات وإدراكيها، لا يقومان على اكتشاف مشابهات حقيقة، قربة التماوّل أو بعيدته، لكنهما يرتكزان على أعراف حضارية، فالشاعر لا يشبه المرأة بالغرال مثلاً لوجود شيء حقيقي أو متورّم بيدهما، بل لأنّ أعرافاً مترسّحة في ثقافته تقرّده إلى هذا التشبّه، وهذه الأعراف تحول إلى تقاليد شعرية تحقق ترابط الأعمال الفنية، وتحمل منها تراثاً. وفي هذا التراث يفهم قول الحافظ: " ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مربلة أو موعظة أن تكون الطالب هي التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان الشعر مدبكأً و قال كان نافق بقرة من صفتها، كلما أن تكون الكلاب هي المقصولة: ليس على أن ذلك حكاية عن قصة بعينها ". فالحافظ يستخلص مبدأ فنياً عاماً من التجاذبات الشعرية الموجدة يمكن أن يعدد عنصراً مكوناً في النظام الشعري، ويؤكد مبدأ التقاليد الشعرية التي تحدد أغراض الشعر من رثاء أو موعظ أو مدح، وتتحدد بما تلوك الأغراض.

إن تحديد الشبه في التشيه الشعري، وتعيين معنى واحد مباشر للجملة الشعرية، والقول بالمحاكاة، جميعها تتفىي البعد الرمزي للصورة الشعرية، وتسقط عن الشعر فيه بمعادلته بالكلام العادي، إلا أن ما يحفظ للصورة الشعرية رمزيتها، وبه العمل الشعري حياة غير العصور، يتحقق استمرارها في قراءات جديدة تعيد إبداعه عملاً معاصر إنسانياً، هو ذلك الارتباط عينه بالتراث الثقافي والحضاري.

لم يكن الشعر العربي الجاهلي محاكاً لأفعال متكررة في الزمان، ولا قليلاً لظاهر الواقع والطبيعة، لأن الشاعر كان على علاقة غير منسجمة مع واقعه وبيته، وكان يعني معاناة حادة أزمة الوجود الإنساني، يواجه وحيداً الزمن الماعن، السالب الإنسان الشاب والحسينية، والمؤذى به إلى الموت والجهول، فسعى إلى تحفيز ذلك الواقع بإيقاع صوري مختلف لإيقاعه، وبالنسبة الفنية المعايرة لبيته، من هنا تميزت اللغة الشعرية في قصائد الشعر جاهيلي برمزيتها الناتجة عن تحول الصياغة اللغوية عن المسار الرماني العادي للغة التقريرية المباشرة إلى الحيز المكاني المتحقق بالصورة الشعرية.

إن الشعر الجاهلي لم يقطع عن محیطه الاجتماعي، وإطاره التاريخي والحضاري، بل ينطوي على مبدأ مؤداته أن هذا الفن الشعري العربي لم يكن انعكاساً مباشرةً للواقع الذي نشأ فيه، ولم ينقل الصورة المباشرة لذلك الواقع، وإن كانت ظروف ذلك الواقع وشروطه، وهي ظروف وشروط تاريخية وحضارية بالضرورة، تلعب دوراً حاسماً في تحديد الشكل الفني لهذا الشعر ومضمونه.

الفصل الأول

ميكانيكية الصورة

مقدمة:

للقدم في حياته أصالة ومكانة، وقد قضى السنون وتعدد هذا القدم، نعبد خلقه من جديد لا يضافه عمل آخر عليه، وإنما بمحوره لما لم تكن نقطته إليه ساعة مولده، أو حين أنشى أول مرة، محاولين تفسير ما قد خفي عن ملاحظتنا، وغبن تناوله مرة أخرى، وليس من شك في أنها ستفت على معان وأفكارها جديتها ودلائلها نظراً لاتساع النطارة إلى العمل الفقى كقيمة تحتاج دائماً إلى البحث عن مكوناتها.

يقول الدكتور شوقي ضيف في الشعر الجاهلي: "لا يوجد قدم في الشعر إلا إذا أردنا التعبير عن زمن ظهوره، أما بعد ذلك فهو متجدد دائماً كائناً نظم بالأمس، إذ لا تزال تجسد فيه متعة كما وجدها معاصره، بل ربما كانت متعتنا به أكثر من متعتهم لكثرة الأبدى والأبصار التي تناولته وعلقت عليه شارحة مفسرة من لون ظهوره وإنشائه إلى اليوم".

والشعر بذلك يظل نضراً جديداً خالقاً بالغورية، لأنصبه آفة الهرم والشيخوخة، فما نظمه هو موجود في القرن الخامس قبل الميلاد، وما نظمه أمرو القيس في الجاهلية، لا يزال يحيى بيننا، ولا تزال له نفس الجدة التي كانت له، لم يشيخ ولم يهرم، فالجلدة في الأحياء المادية تبقى وتتفق، أما في الشعر فباقية بكل ما لها من هاء وشباب لا يزول أبداً، وهو حتى في الإنسان الذي ينظم الشعر سريع الزوال، أما في الشعر فلا يبرحه يوماً، فهو دائماً جديداً.^١

إن الذين يقرأون الشعر الجاهلي، يعرفون طبيعة الحياة الاجتماعية والاقتصادية في هذا العصر، وأما فرضت أحطاراتها على الجاهليين من حرصن والقصداد شديدين، اقصداد في استخدام اللغة، ألفاظاً وأساليب، مما جعل الشعراء على إيقاع الأسلوب التصويري في التعبير عن معانيهم، بحيث صارت الصورة الشعرية أساساً من أصول الشعر الجاهلي، حتى الصورة التي يطا إليها الشعراء لم تسلم من هذا الاقتصاد الشديد في انتقاء عناصرها اللغوية، ومادقد

البصرية، فجاءت من كثرة غامضته، فقد قصد الشاعر من خلال صوره أن يعبر عن قضاياه وأحساسه وموافقه من الحياة والناس من حوله.

صحيح إن الشعر الجاهلي واسع الرقعة، متعدد الاتجاهات كثير الأعلام، من أجمل ذلك ساقف على ثاذج من هذا الفيض لاكتشاف عن تركيبات الصورة واحتلافها عند شعرائه، وتتطور الصورة وطبيعتها عند الشعراء المقدمين والمتاخرين في هذا العصر، ربما كانت دراسة الصورة وطبيعتها وتخليل عناصرها وعلاقتها عند الشعراء المقدمين والمتاخرين من أفضل الوسائل للكشف عن المعانى الخلفية للنصوص الأدبية التي كرنتها عقلية أصحابها ورؤيتهم للكون والإنسان والحياة، وصدق ذلك يندو أيسر وأمن على دراسة الشعر الجاهلي لأن له طبيعة وتركيبة خاصة تفتح الصورة مجالاً رحباً للتكونين والنمو والاتساع.

وفي دراسة تطور الصورة في الشعر الجاهلي، لا أستطيع أن أقف على كل نصوص هذا الشعر في تلك الفترة التي ترجع إلى ما قبل العصر الإسلامي بمائة وخمسين عاماً فيما يرى الرواة القدماء، ولست معتاداً بأسماء الشعراء الذين سبقو أمراً القيس كسابين خزام، فالرواية لم يتوصلوا إلى تدوين شيء من أشعارهم، ويعني أن أقف على أسماء الشعراء المعروفيين في هذا العصر، والذين ذكرتهم كتب التاريخ والأدب، وتعرفنا على أشعارهم من خلال النقاد والأدباء، ومن ثم فإن ما يعني من هذا الشعر ما حمل الشعراء على إشار الأسلوب التصويري في التعبير عن معانיהם بحيث صارت الصورة الشعرية أصلاً من أصول الشعر الجاهلي آثرت أن أقف عليها، وعلى التطور الذي أخذ يظهر بوضوح في استخدامهم لهذا الأصل حتى أصبح يشكل ظاهرة مهمة تستحق الملاحظة والدراسة.

إن الشاعر الجاهلي لم يكن يقصد إلى بناء هذه الصورة للدأبة، ولكن ليغير من خلاله عن حاجاته وكوامنه ومواقه ونظرته إلى الحياة بكل ما فيها، وهذا ما أدى إلى غلبة التعبير الرمزي على التعبير المباشر، وبعلو الفن الشعري الجاهلي على الواقع المعاش، ليصبح الشعر من خلال هذه الصور بناء لغوريا مجازياً حافلاً بالرموز والمعانٍ، وسوف ترى ذلك فيما نتناوله من قصائد مختلفة لشعراء هذه الطبقة، واستخدامهم لهذه الأداة الفنية.

إن النظر إلى شعرنا القديم نابع من تصورنا بعلاقته بالحياة والواقع، وهذا التصور يسمح لنا بإعادة اكتشافه، وإنماج معرفة جديدة به، وليس هذا النظر سوى قراءة أخرى لخزانة الشعراء تصدر عن تصور شامل للحياة، وليس من الوفاء لشعرنا القديم، ولا من الوفاء لروح العصر أن نستمر في قراءة شعرنا قراءة استيعاب لا قراءة حوار، أي قراءة تجعل من اللذات القارئة ذاتاً منفعة لا فاعلة، ومفهوم القراءة المفترض بالاكتشاف وإعادة إنتاج المعرفة، هو مفهوم خصب يمتد من التفسير إلى التأويل، وتكون النصوص نصوصاً مفتوحة قابلة لتسوييات متعددة من القراءة تختلف باختلاف الذات القارئة وشروطها التاريخية، فتحاولن فهم معانٍ كلمات النص فيما تاريχياً، وهذا مطلب يسرره ربط النص بسياقه التاريخي، فمعرفة هذا السياق بابعاده السياسية والتاريخية والاجتماعية ضرورية لفهم النص، ثم يدخل إلى النص في حالة حوار، وهذا يتضمن أن تسبق مرحلة التفسير مرحلة التأويل، وكل فهم عميق للنص هو المقام بين خطاب اللذات القارئة المضمر وخطاب الموضوع المفروض.

وليس من شك في أن شعرنا القديم غامض ويوح في آن، ومصدر غموضه ليس الفاظه وتراتبيه، بل موضوعاته وأغراضه ورموزه، ولذا فهو صالح لقراءات متعددة تفك رموزه ليس بزوج بذرائه الباهر.

إذن الصورة تكشف عن رمز كثيرة عايشها الشاعر، وتتفاعل معها فاراد أن يسين رؤيه هذه الرموز التي تقدمنا إلى الكشف عن التورات المختلفة التي تحكم العالم الشعري، وما يصل به من الواقع والقضايا، فلا تكاد تخلو قصيدة من روان الشرع العربي القديم من هذه الأداة الفنية، فمن يقرأ مثلاً شعر أمرى القيس، وعبيد بن الأبرص، وما من أقدم الشعراء الذين وصلت إلينا دواوينهم الشعرية، سيدرك كيف يبتعد كل منها في قصائده من صورة إلى أخرى، معبراً بصورة الشعرية عن معانٍ مختلفة قد تكون شخصية أو نفسية أو وصفية.

إن مصر الجاهليّن في حيّاتهم، كان متوطناً بالرعى والإبل والكلاب، يتنازعونه بعضها من بعض من أجل المقام، وفي سبيل العيش، وقد أصبحت حيّاتهم سلسلة من المزاعمات والانقسام بسبب الغزو والأخذ بالثار. كذلك لم تُقصد في هذه الدراسة إلى أن تبحث عن الاختلافات حول أسماء الشعراء أو نسبيهم أو سيرهم فهذه أشياء ليست من الم sis الألفاظ عليها بين الرواية وقد تناولت كتب الأدب والتاريخ هذه الاختلافات وانتهت إلى ما استطاعت أن تسميه حقاً أو شيئاً يشبه الحق، وأى شيء أيسر من أن تأخذ ما اتفقت عليه كثرة الرواية على أنه حق لاشك فيه.

ومهما يكن من أمر هذا الاختلاف والأسباب والأسباب والتفسير فلما قصدنا إلى أن تبسيط رأينا في ماهية الصورة الشعرية وتطورها عند طبقات شعراء هذا العصر بعيداً عمّا ينسى سيرهم أو أخبارهم وتنمية الشعر [لهم فهو على أيام حال] شعر نظر إليه على أنه يشتت شيئاً في حياة العرب، وهو أيضاً شعر نظر إليه على أنه جديد حين تناول قضية من قضيّات الفتنة، فليس هناك قديم ولا جديد في الشعر.

والواقع أنتي أتجهت إلى دراسة تطور الصورة في الشعر الجاهلي، لأنّي أثر الحضارة الأجنبية في هذا التطور، ولأنّ هذا الموضوع يحتاج إلى وقفات للكشف عن كثير من جوانب الصورة، والعوامل البيئية الخاصة التي تدخل في التطور التاريخي للصورة، وأنّ الشعر فن يتطور بتطور الحياة، وأنّ التطور فيه يكتسب لعبارات معينة، وإن كان هذا التطور يتصف بصفتين: البقاء، والتقليد، تقليداً في الفاظ اللغة، وفي التعبير، وكذلك في الصور والمواصف، والبحث في تطور الصورة في الشعر الجاهلي يعني محاولة الوقوف عند التغيرات القليلة التي يمكن أن يخرج بها الباحث من دراسة هذا الشعر، سواء في الألفاظ أو البيان ..

وإذا كان تاريخ بداية الشعر مجهولة في هذا العصر، ولم تكون هناك تصورات كاملة عن هذه النشأة، فهذا سوّغ أو تفسير لأنّ نقول: إن صور هذا الشعر تطورت عمّا كانت عليه من قيل، ومن ثم يأخذ التطور مرحلة أخرى في دراستنا للمقدمين والشّاگرين من شعراء هذه الفترة .. ولكن لم يجد هناك دراسات مقارنة بين القديم والأقدم ليبيان هذا

التطور، وكان أكثر احتفالاً بالآباء في النظر إلى الشعراء باعتبارهم طبقات كما فعل ابن سلام في طبقاته، وغيره، وقد تفيد هذه النظرة في بيان قيمة ما للطبقة بالنسبة إلى طبقة أخرى، ولكنها لا تقييد في بيان تطور الصورة من شاعر إلى شاعر أو من طبقة إلى طبقة.

لقد جمع مثلاً بين أمرى القيس، وزهرة والنابغة والأعشى، في طبقة واحدة، على أساس من الجودة أو الكم الشعري، ولكن لم تكن هناك مقارنة بين أمرى القيس مثلاً وهو أقدم، وبين زهير وهو أحدث نسبياً أو الأعشى، من ناحية التطور في الصورة...

وكانت الإشارة المهمة إلى أن أمرى القيس هو أول من قصد القصائد، وأول من وقف واستوقف، وشهى الخيل بالعسا ... يعنى أنه جدد أو طور شيئاً في الشعر الجاهلي : أطوال القصيدة، جدد في وصف الأطلال، جدد في صورة من صور التعبير ...

وقد درس الشعر الجاهلي من نواحٍ مختلفة، وكانت فيه دراسات شتى في مجالات مختلفة لكتاب وأدباء ونقاد من عمالة الفكر والفن، ولكنها في جملتها تنظر إلى هذا الشعر نظرة كلية منذ أقِيمَ ما وصل إليها منه إلى آخر هذا العصر، ولكنها لم تقدم عطشوات ذات بال في تبع تطور الصورة عند هؤلاء الشعراء، إلا في محاولات قليلة، الأمر الذي يفسح أمامنا الطريق خارجها، أرجو أن تجد صداقها في الوسط الأدبي، وأن تجد ترحيباً من النقاد، والمشغلين بالأدب.

إن العوامل التي تدفع إلى التطور بصفة عامة كثيرة منها:

- (١) طبيعة الحياة الاجتماعية في هذا العصر، وترتبط فيها شخصية الشاعر بقبيلته وحضارته أو بدوائره.
- (٢) شخصية الشاعر ومكانته في مجتمعه.
- (٣) المؤثرات الثقافية والفكيرية التي تستهدف تغيير الحياة في المجتمع.

لقد تطور الشعر في البيئات الحضارية، فدخلت فيه الفاظ أجنبية، وتسررت إليه الفاظ حضارية أجنبية الأصل، فسهلاوا العبارة وبسطوها... وأخذوا من الشعراء السابقين تعبرات راقت لهم، ووجدوا فيها جدة لصفى على شعرهم ما يزيده حسناً وجلاً.

فالشاعر قد حاول جديداً وتطوراً في وسائل البيان، ولو تابع القدماء مثل هذه الإشارات لوجدنا قدرًا كبيرًا من التشبيهات التي استحدثت وحاول لها الشعراء تطوير بيامن..

إن وسائل البيان تعبر مجالاً واسعاً للتطور، حيث يلحّ الشاعر إلى الصور التي يفسن بها ويراهما ذات آلية خاصة في الكشف عن المعنى أو الإحساس الذي يريد أن يعبر عنه، وكانت تطورت الحياة أو تغيرت ثقافة الشاعر أو وقع نظره على جديد في بيته أو في البلاد التي رحل إليها أو اتصل بها، وجد أمامه من الصور البينية ما يسترعى النظر، ويرى فيها وسيلة جديدة من وسائل التعبير، وليس من شك في أن موضوعات الشعر الجاهلي قد حللت من أدوات البيان وصورة ما بعد جديداً : فانظر مثلاً إلى تشبيهات أمير القيس وطفة والأعشى وعمرو بن كلثوم والتابعة.. للمرأة، فهي تتبهظى، وجمال عينيها كجمال عين البقرة الوحشية، ثم تتطور الصورة فتشبه المرأة بالتمثال المزمرى أو السدرة الفريدة، وهذه الصور من آثار الحضارة المادية والاتصال بالأمم المجاورة وكذا كذلك إذا شبهت أحذاج المرأة الراملة بالأشجار الكثيرة أو الأحجار الضخمة عند شاعر كليد، فلها تشبيه بالسفن التي تغوص في المياه عند شاعر آخر مثل طرفة، والتشبّه الأخير الثبات إلى صورة جديدة، وخروج عن حدود البيئة البدوية إلى أفق أوسع حيث السفن، ومساهم البحار الواسعة. والأمر كذلك في تشبيه الأطفال، فاتجه الشاعر إلى تشبيهها ببقايا الوشم وكذا في هذا التشبيه، ولكن شاعراً آخر كليب حاول تطوير هذه الصورة، والتجدد في هذا التشبيه، فاستخدم صورة جديدة فتشبه الأطفال بآثار الكتابة على الرفوف أو الصحف، وكذلك فعل أمير القيس في قوله:

أنت حجج بعدى عليه فأصبحت خط زبور فى مصاحف رهبان

كما فعل ذلك أيضًا الحارث بن حلزة في قوله:

لمن السديار عفون بالحبس آياتها كمهارق الفرس

ويرجع كل هذا التطور إلى تطور البيئة، وتطور حياة الشاعر المعاشر تماشياً وحضارياً. انظر إلى النابغة وهو يفسح للصورة مجالاً أعمق ومساحة أكبر يذوقه الحضري، فعلاً كان الشعراء من قبله يستسقون السحاب لغير من يفقدونهم، ولكنه أضاف إليها الريحان والمسك والعنبر، ودعا للأرض أن تبت من حول القبر الأزهار والرياحين، وهي صورة حضارية تحبس بما في حياتنا المعاصرة يقول:

سقى الغيث قبراً بين بصرى وجاسم بغيث من الوسمى قطر ووابل
ولا زال ريحان ومسك وعنتبر على منتهاء ديمة ثم هاطل
ويتبث حوداناً وعوفاً منسراً سأتبثه من خير ما قال قائل^٢

وهكذا نستطيع أن نقارن بين الشعراء القدامى والماخرين في معرفة مدى هذا التطور في موضوعات الشعر المختلفة من مدح وهجاء ووصف وغزل وفخر، ورغم كثرة هذه الدراسة ذات أهمية لا في دراسة هذا التطور وحده، ولكنها ذات أهمية أيضاً في دراسة اتجاهات شعراء هذا العصر في هذا التطور، ومدى هذا التطور في الصورة الشعرية.

(١) مصطلح الصورة

الصورة مصطلح نقدى حديث، بدأ يطبق على شعرنا قديمه وحديثه، وبسدا يوسر في الدراسات النقدية والأدبية، ويغير كثيراً من الأفكار التقليدية حول القيم الفنية للشعر العربي.

وحن في دراستنا عن الشعر الجاهلي بصلة عامة، وعن الصورة من خلاله بصفة خاصة، لا بد أن يكون ذلك مرتبطة بعقلية الجاهليين – وهي عقلية لها وزناً ثقافياً واجتماعياً واقتصادياً، وإن كانت عناصر حيالهم التي تيسر لهم بسيطة فقد أدخلوها في تركيب أشعارهم بلا شك، وهذه العقلية قد استحدثت خيوط أفكارها من لفظات الأمم الجاورة لها، ومن التاريخ المعد من قبل هذا العصر، وما فيه من أحداث وتجارب حق طبع ذلك على النظرة في تصور الإنسان الجاهلي للحياة والوجود، من أجل ذلك تحاول متابعة السمة الصورية في مواضعها من الشعر الجاهلي، في الكلمة والتشبيه والاستعارة، والوصف الفصصي، وكيف تطورت الصورة خلال هذا الشعر في هذا العصر، مستفيدين من طبيعة المقارنة بين العناصر والحدود التي تصدر عنها الصورة الشعرية. ولا ننسى التجربة الوجدانية للإنسان العربي القدم وأثرها في قصائده، حتى أصبح الحس روحاً، والغرض حذراً، والوحدة الخزفية بناء درامياً، تفاعل داخله المشاهدات والمتغيرات لتشكيل وحدة خوذجية جذرية يلتحق فيها الواحد بالمتعدد، والذات بالجموع، والخاص بالعام.

وهناك عنصر عام مشترك يجمع الشعر في كل زمان ومكان، هو حاجة الإنسان الكبرى إلى تغيير قوقي منظم عن تجربته ومعاناته في مواجهة الكون والوجود، فجاء الشعر لتحقيق هذه الحاجة.

ولكي نحدد مصطلح "الصورة" علينا أن نضع أمامنا شيئاً مهماً: الأول، الوجود الحاضر الماثل أمام بصري، ووجوده غالباً ممثلاً أمام بصري، فالأول وجود الشيء، والثان وجود صورة الشيء، ويمكن أن ألمي الوجود الثان، وأضمه في سلك صور آخرى

متناهية، أو مخالفة لعلاقة بينهما، كما يمكنني تغيير الصور الجزئية، وتشكيلها على نحو جديد فيه من الواقع وفيه من الخيال أيضا.

غير أن الخيال في استبداعاته للصورة قد يكفي بمجرد توليد ما هو بالحس من مرتين، وقد يتجاوز ذلك إلى خلق صور ممكنة تستمد عناصرها من المزيارات السابقة، وهي في ذاتها أصلية لا عهد باليزيارات الواقعية لها، فهو قوة حرة تقوه المقارنة، والتركيز والتمييز، وتحليل الأشياء والتاليق بيها، وتوحيداتها وتشكيلها على نحو جديد، كما أنه يجسد الأفكار التحريرية في صور مادية محسوسة، ويشخص الجمادات في هيئة كائنات عاقلة تحس، وتشعر وتتحرك، فهو يعيد صياغة الواقع، ويحطم الحواجز بين الإنسان والطبيعة، وبين المادييات والمعنويات.

إن الصور تأتي من تشكيل الشاعر الخاص للكون عن طريق فكرة المشحون بالعاطفة، وبالتالي فتح منافذ الكون الجديد زهاناً ومكاناً حتى يدخل منها الآخرون بعد أن يكتنوا قد تحردوا معه في الرؤيا والواقع. فالرائي قد يكون إما فاعلاً مستغرقاً، وإما ملحداً مفجعلاً، ذلك لأن الرؤيا هي التي تدفع الفعل عند الشاعر، والفاعل يحقق الرؤيا عند المثلقي أو الناقد.

إن الصورة الشعرية هي الجوهر الثابت وال دائم في الشعر ويظل الاهتمام بها قائماً ما دام هناك شعراء مبدعون، ونقاد يحاولون تحليل ما أبدعوه وإدراكه، والحكم عليه.

والكشف عن الصورة في الشعر الجاهلي، يقودنا إلى فهم هذا العالم النفسي والفكري والثقافي الذي كان يعيشها العربي القديم، ويفتح أمامنا مفاهيمه وعوالمه، ويعبّينا على معرفة طبيعة هذه المسيرة التطورية للصورة الشعرية من خلال النماذج التي تعرضها للتجديد من شهر الشعراء في هذه الفترة.

وما الصورة إلا دليل على مهارة الشاعر في استخدامه للمفردات اللغوية سواء في مجال التعبير عن المعانٍ في لغة شعرية مباشرة، أو التعبير عنها في صورة شعرية، وإيذار اللغة المجازية على اللغة المباشرة.

إن القصيدة الجاهلية مرت بمراحل طويلة من التطور – وإن كنا لا نعرف عن هذه المراحل شيئاً يذكر – وهذه القصيدة تتألف من عصرتين أحدهما شكلي (أو موضوعي) يشمل على الوقوف بالأطلال والغزل ووصف الظعن والرحلة ووصف الناقة وتشبيهها في قصص الصيد بالظبط والتور والحمار الوحشى، ثم الأغراض التي يخدمها الشاعر قصيدة من مثل المديح أو الم賈ء أو الفخر أو الرثاء أو غير ذلك. والعنصر الآخر في وهو أسلوب الشاعر وطريقه الفنية في استغلال الإمكانيات الموضوعية واللغوية والتصويرية في تشكيل البناء الفنى للقصيدة.

إن المواقف الشعرية داخل الإنسان حلقة الإبداع هي التي تعطى الكلمات الشعرية معانٍ لها الحقيقة، وبناء على ذلك تبتعد الكلمة عن معناها الحرفى لتتجدد بعدها آخر يجعل منها موقفاً أو موضوعاً أو حدثاً.

قد يكون كتاب الدكتور مصطفى ناصف "الصورة الأدبية" الذي ظهر عام ١٩٥٨، وكتابات الدكتور محمد غنيمي هلال عن الصورة في المدارس الأدبية الغربية التي ظهرت في مجلة "المجلة" عام ١٩٥٩، أهم الدراسات الأولى عن الصورة في النقد العربي.

ثم صدر عن الصورة الفنية من كتابات الدراسين والقاد، الصورة الفنية عند النايفية اللبناني، وعد آبي تمام، وعد شوقي وغيرهم كثير بحيث أصبح من الممكن القول بأنه لا يوجد باحث يتصدى للدرس الشعر ونقدة، والمقارنة بين شاعر وآخر، أو تناول شعر في حقيقة زمية، دون أن تكون الصورة أساسه في هذا العمل، وجواهر يخته، في تقدير موهبة الشاعر، وكشف أصالته، وإثفاء الضوء على الفترة المعيشة مع هذا الشعر. غير أن هذا المصطلح لا يزال من أكثر المصطلحات غموضاً لمفهوم الصورة وكيف تطورت وما

علاقتها بسر الأغوار الشعرية، والتوجل في قلب الطبيعة. والذك الذي استدعاها وأثار ذلك على المثلقي.

وبحديثنا الدكتور ابراهيم عبد الرحمن عن تطور الصورة في الشعر الجاهلي، يقول :

وأول ما نلاحظه على هذا الشعر أنه قد تطور بالصورة تطروا واسعاً، إذ استحالت على أيدي شعرائه من أمثال : النابعة المدياني والأعشى وأوس بن حجر وزهرة بن أبي سلمي وغيرهم من الشعراء الكبار إلى لوحات فنية وقصصية رائعة ، تختلف من قصص الصيد وسبلية فنية وموضوعية تسجّل مشاعرهم وموافقهم من الحياة والناس في بيتهم . وسرى الدكتور ابراهيم أيضًا في نفس كتابه "الشعر الجاهلي" أن الطواهر الفنية المختلفة التي أرسى أصولها شعراء الجيل الأول، انتقلت إلى شعراء الأجيال الجاهلية التالية، فأضافوا إليها، "فصلاوا فيها، وبتواهن المركبة في أعطالها، وحددوا الزمان والمكان، وتظوروا بالصورة تطروا واسعاً، إذ استحالت على أيدي بعضهم إلى لوحات فنية وقصصية رائعة .

ومن هنا لا أقف عند الصورة فحسب، بل تطورها في هذه الفترة الزمنية، وهل يستجد هذا التطور واضحًا فيما تعرضه من تصوّص ثليل هذا العصر؟ وهل نستطيع من خلال النصوص أن نجد معيناً على ابراز حقيقة هذا التطور؟

أمثلة آخر حجها للدراسة والمناقشة، لعل إيجاباتها تفيد فيما تسعى إلى تحقيقه، وما ترمي إلى الوصول إليه..

(٢) الخيال والصورة

الخيال" لا يظهر في شيء في جميع الفنون بقدر ما يظهر في إ حالة فوجيسي الدوافع المفصلة إلى استجابة موحدة.^٣

أما الدلالات العربية القديمة لكلمة "الخيال" فإنها لا تشير إلى القدرة على تلقي صور المحسوسات وإعادة تشكيلها بعد غيابها عن الحس. إنما تشير إلى "الشكل والهيئة والظل": كما تشير إلى الطيف أو الصورة التي تمثل لنا في النوم أو أحلام اليقظة أو في لحظات التأمل، عندما نفكر في شيء أو شخص.^٤

إننا نجد في رسالة الكنتي القيلسوف العربي "في حدود الأشياء ورسموها" مصطلحي "الورهم" و"التخيل". فكلمة "التخيل" ترافق لغويها "الورهم" و"التمثيل".^٥

يقول: "الورهم" هو الفنطاسيا قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طبيتها. وبمقال الفنطاسيا هو التخيل، وهو حضور صوت الأشياء المحسوسة مع غيبة طبيتها.^٦

فكلمتي "التخيل" و"الورهم" قد دخلتا مجال المصطلح الفلسفى من زاوية المباحث النفسية المتصلة بسيكلولوجية الإدراك.

وفي كتاب النفس لأرسطو، الذي ترجمه أسحق بن حنين (٢٩٨-٥٢٩هـ) إلى العربية يقول:

"إن الورهم حال يتخيل لنا فيها شيء ليس موجود بالحقيقة، ولا نقول إن الورهم شيء منقول إيمانه فيكون واحداً من التي يقظى بها: فاما صدق، وإنما كذب."^٧

فالتخيل بدأ يدخل مجال البحث الفلسفى كمصطلح له أبعاده السيكلولوجية المرتبطة بعلم النفس الأرسطي. أما "التخيل" فقد عبر عنه أسحق أيضاً بقوله: "إنه يظهر لنا تخيل عند إغماضنا الأعين"^٨ وهذه العبارة ترجمة لعبارة أرسطو: "إن الصور البصرية تظهر حتى إذا كانت الأعين مغمضة".^٩

اما قسطنطين لوقا فإنه يلح على "التخيل" ومشتقاته في ترجمته لكتاب فلورطوس عن "الأراء الطبيعية التي ترضي بها الفلسفه"، وأن "التخيل" يستخدم للإشارة إلى عملية تكوين صور ذهنية للأشياء بعد غيابها عن المحس.

إن كلمة "التخيل" ومشتقاتها، قد بدأت تشير إلى دلالات اصطلاحية متباينة، نتيجة للمعارات الفلاسفية التي نقلها العرب عن اليونان. ثم "انتقل المصطلح إلى مجال الدراسة النقدية والبلاغية، وأصبح يستخدم للإشارة إلى فاعلية الشعر وخصائصه، ويصف طبيعة الإثارة التي يعدها الشعر في المتنقى، بل أصبح يستخدم كصفة تميز الامتعارات والتبيهات عن بعضها الآخر".^{١٠}

وقد أصبح التخيل هو أساس الشعر وجواهره عند الفارابي بعد أن تفهم فكرة المخاكرة في ضوء علم النفس الأرسطي، وأصبحت غاية الشعر قربة الإثارة النفسية، التي يعدها فعل التخييل في نفس المتنقى، وأصبحت كلمة "التخيل" ومشتقاتها تدخل المصطلح الندوي والبلاغي، بعد وفاة الفارابي في النصف الثاني من القرن الرابع، ثم تدعم وجودها مع إضافات ابن سينا في القرن الخامس وابن رشد في القرن السادس، حتى تصل إلى القسوة والوضوح عند حازم القرطاجي في القرن السابع.

يرى ابن سينا أن "التخيل هو انفعال من تعجب، أو تعظيم، أو قوى، أو تصغير، أو غم، أو نشاط"^{١١} ويعني ربط الشعر بالتخيل أن الشعر يتركب من كلام مخيل "ترعن له النفس فتبسيط عن أمور وتفعيش عن أمور من غير روية وفكرا واحتياجا، وبالجملة تفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري".^{١٢}

إذن الشعر تخيل لا يهدف إلى إيقاع تصديق أو توصيل اعتقاد.^{١٣}

كان كولريديج، الناقد الكبير يؤمن بقدرة الإنسان على معرفة جوهر الأشياء ويسى "أن في إمكان الإنسان أن يصل عن طريق تجربته المباشرة إلى معرفة الحقيقة المطلقة التي ترجم

وراء الظاهر، والحقيقة هي أساس المعرفة ولا يدركها العقل إلا بالحدس أو عن طريق الخيال.”

والخيال عند كولريدج أساس في عمليات المعرفة، فالخيال يستطيع أن يجمع صورة من الطبيعة ويقوم بتنظيمها، والتوفيق بين ما يكون فيها من متناقضات عن طريق رؤية الوحدة الباطنة الخفية وراء هذه المتناقضات، ومن ثم لا يجمع الخيال ماقط الطبيعة فحسب، ولا ينكله كما هو، وإنما يحاول أن يخلع على ما هو متفرق في الطبيعة روحاً واحدة، فإذا انتفرق في الطبيعة يصبح متكملاً وموحداً.

إن تعريف كولريدج للخيال كان من أكبر الخدمات التي أسدتها للنظرية النقدية.

إن الوصول إلى المعرفة من وظائف الخيال الأساسية، ذلك لأن الوعي يتم بتصور جزئيات يتركب من مجموعها ما يدل في دائرة الذهن على صورة الموضوع، هذه العلاقة تتلزم عملية كشف يعمل فيها الخيال والتصور عملهما، وتسر فيهما النفس أغوار الموضوع، حتى تنتهي إلى إدراك الحقيقة الجوهرية لهذا الموضوع. وهذا ما عنده كولريدج بالخيال الأولى الذي هو عنده القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكناً، وذلك في تقسيمه للخيال إلى خيال أولى وخيال ثانوي، فاما الإدراك في الخيال الشأنوى او الشعري فلا يقوم على استقصاء الصفات والجزئيات التي يتركب من مجموعها الشئ المدرك، وإنما هو إدراك يقتصر فيه الشاعر على الصفات التي قمه فقط من الشيء المدرك، والمصورة في الخيال الشعري فهنا لا نعلم.

فالخيال يبتعد مادته من الواقع، ولكنه يلقي أو يعبره غير حاضر، فعلى الرغم من تناول موضوعاتها من الطبيعة، فهي تعتبر الطبيعة غير حاضرة، وتقيم مكانها صورة عن طريق الخيال، وفي المواجهة الفنية عمل من صنع الخيال، استطاع أن يجمع الأجزاء المشرقة في الطبيعة، ويصهرها ويوحد بينها في صورة متخيلة.^{١٤}

إن في غموض الموقف ينبع الختان نفسه سبباً في إثارة الموقف، وهناك فرق بين العاطفة تجاه الواقع، وبينها تجاه الموقف نفسه في تخيله له الآآل. في الواقعية العاطفة نتيجة، وفي الثانية سبب لبعث الموقف أو مصاحبة لتخيله. في الأول يتبرأها الفسر، وإن فيها أقرب إلى السلبية، وفي الثانية إرادة ذاتية، العاطفة صدى الواقع تستحمد منها قوتها، وفيها عنصر المفاحاة والتحقيق، وفي الثانية مشاركة وقفت عند حد معين تحتاج لقوتها الحالية كي تحيى.

إن الموقف يغير حين أرى الشيء أمامي، وحين أتخيله غالباً، فالالأول متى بما هو واقع أمامي من حدث. وفي الثانية، فإن الإثارة ولidea أرادتني أنا الذاتية، وذلك عندما أعددت صورة الموقف من جديد في خيالي. وإذا كل صورة شعرية ولidea الخيال الشعري، والفن تركيب العاطفة والصورة، فالصورة ولidea العاطفة، والعاطفة بدون صورة عماء، والصورة بدون عاطفة فارغة، ويحمل الخيال عمل التوازن بين العاطفة والصورة، وبين الشعور واللاملاع، وأن يتحقق بيتهما الانسجام والوحدة. إن العاطفة التي في نفسى إزاء موقف ما الذي يثير الحنان أو أخب هي التي أثارت الموقف من جديد، وأصبحت في حاجة إلى قوة الخيال لكنك بمحض الموقف في نفسى من جديد، وبغيره ما يدركه من أحاسيس.

لقد جعل الملاطقة مكاناً في إدراك الحقائق لأن الاستعانت بالتفكير النطقي لا تصل بـ إلى إدراك ما فوق الأحسوسات، ولا تعمد إلى التجربة الجزئية.

إن الأدب ليس نظاماً رمزاً أو لغة، بل هو نظام ثانوي يستخدم نظاماً موجوداً قبله هو اللغة وهذا يعني بوضوح أن فننا الأدبي مختلف - على الرغم من أن الأدب في نسبيه عن فن اللغة. ويكفي حصر فننا بالتحليل الأدبي في ثلاثة أمور هي : المظهر الفظي في النص، والمظهر الترجمي، والمظهر الدلالي، دون أن يعني بما ذلك إلى عزل الظاهرة الأدبية - أو النص - عن الظواهر الاجتماعية الأخرى، فليس النص بيئة معزولة، ولكنه بيئة لها عضوتها التي لا بد من الكشف عنها وتحديد لها لتقييم العلاقات بينها وبين البيئة الاجتماعية الأخرى .

إن النص الشعري هو "شعر" وأن "شعرية" هي التي جعلته "شعرًا" وتحصر هذه الشعرية وتتجلى في استخدام اللغة استخداماً كييفياً خاصاً يختلف عن استخدام الآخرين من غير الأدياء لها.

(٣) خصائص الخيال

إن الاختلاف في الآراء والتعريفات حول أهمية الخيال في العمل الفيقي بين الفلاسفة والنقاد، أمثال كانت وشيلنج وإلبرت ووردزورث، وسايرز وكولريديج، لا يعنى تقديم رأى على رأى أو التمسك بتعريف دون تعريف، ولكن هذا الاختلاف في وجهات الرأى، كان سبباً في غفلة جميع هذه التعريفات وتطبيقاتها، واختيار ما يناسب مع العقل والواقع، وما يؤدي إلى التناقض الجمالي، وإلى الارتفاع بالفن ليحقق المثالية، وليس هذا مجال للفصل بين هذه المبادئ والموافقة عليها أو رفضها، وما قيمة الخيال عند كل منهم، وإنما المهم أن نصل إلى معاولة فهم الصورة الشعرية من خلال التعريفات، وموقف النقد المعاصر والحديث منها.

إن من أهم خصائص الخيال السيطرة الكاملة على الألفاظ، والصور بحيث تصبح الظاهرة الطبيعية التي يصورها الشاعر جزءاً لا يتجزأ من ذاته.

وليس مهمة التشبيه والاستعارة داخل القصيدة الواحدة تقرير معنى أو توكيده، وإنما مهمتها الأساسية أن تضيف حقيقة نفسية جديدة، وأن تتعاون مع غيرها على إبراز رؤية الشاعر، وتخدم موقفه من الشيء الذي يصوره.

وإذن لاتتحقق وحدة الشعر بدون خيال، كما لا يكون خيال بدون تحقيق الوحدة، وهي وحدة الشعر أو الماءطة أو الإحسان، إلى جانب أن ملكة الخيال حضوررة مهمة وأساسية في جميع عمليات المعرفة، والخيال الملكة التي تحكم الإنسان من الوصول إلى الحقيقة، والخيال عند الفنان هو القرة التي تحكمه من أن يخلق لنا عملاً يجسد فيه مبدأ التوفيق بين المتناقضات، فالعمل الفيقي يعبر عن الحقيقة التي تحاول الفلسفة العبور عنها.

أما مصطلح التخييل فهو خاص بالفلسفه وحدهم، استخدموه في حديثهم عن الشعر بدلاليات متعددة، تصل بالتشكيل الجمالي في العمل الشعري من ناحية، وبالتأثير الذي يعدهه أيضاً من ناحية أخرى، ١٥

وقد استند استخدامهم لهذا المصطلح إلى أساس سيميولوجي ومعرف مرتبط أشد بالارتباط بين لهم الفلسفى الشامل.

فالخيال مرادف للمحاكاة ومقربن لها، وكلماها يستخدم للدلالة على الجانب التصويري في الشعر، من تشبيه واستعارة ومحاز.^{١٦}

أما استخدام مصطلح التخييل للدلالة على الصياغة الشعرية، من زاوية تركيزه على الجانب التصويري، بحيث يصبح متصيناً الصور البلاغية، فواضح عند ابن رشد: "وأصناف التخييل والتشبيه ثلاثة، إثناان بسيطان وثالث مركب منها، أما الإنسان البسيطان فأحد ما تشبيه شيء بشيء وتحليل به..".

وأما النوع الثاني فهو أحد التشبيه بعده بدل التشبيه، وهو الذي يسمى الإسداخ في هذه الصناعة وينبغي أن نعلم أن في هذا القسم تدخل الأنواع التي يسمىها أهل زماننا استعارة وكناية، وأما القسم الثالث فهو أن يبدل التشبيه، مثل أن يقول: **الشمس كافكا** فلانة.. والنصف الثالث من هذه الأقوال الشعرية هو المركب من هذين.^{١٧}

وعلى ذلك تكون البلاغة هي: " تصوير الحق في صورة الباطل، والباطل في صورة الحق".^{١٨}

وتلك غايات التخييل الشعري - عند الفلاسفة - فالخيال طريقة خاصة في تقديم المعانى تعتمد على تحويلها لمحيلة المثلقى، كما أنه نوع من القياس الخادع، يهدف إلى تنفس المثلقى من شيء وترغبه فيه، يضرب من التحسين والتقييم.

لقد استعمل القدماء مصطلح "التخييل" ابتعاداً عن "الخيال" الذي يقتصر عددهم بمجاورة الحقيقة وبالاشتاء والوهم. والخيال ذو نسب فلسفى قبل أن يكون مصطلحاً نقدياً وبلاغياً، وبانتقاله أصبح يشكل عنصراً دالياً في الممارسة الشعرية والنظيرية.

وقد تداول التقليديون "الخيال" إلا أن تعريفهم له يتعارض مع تعريف الرومانسيين العرب، فالخيال عند التقليديين "ملزوم بالامتثال للعقل"
إن الخيال عصر غريزي في الإنسان، وبه تشتعل اللغة، والخيال ضرورة لارتباطه
بالموقف الإنساني.

وانحاز عبد القاهر إلى جانب التخييل، وأعجب بقدرته اللافحة على عكس الحقائق،
وقلب الأوضاع. ولاختلف نظرة عبد القاهر عمما قاله الفخر الرازى من: "أن أكثر المفروض
من التشبيه التخييل الذى يقوم مقام التصديق في الترغيب والترهيب ١٩" أو ما يقوله ابن
الأثير من أن العبارة المجازية تخدع السامع وتدفعه إلى فعل من الأفعال في غيبة من رؤيه،
فإذا أفاق من تأثيرها أدرك عقلي ما كان منه وندم على ما فعل "أعجب بما في العبارة
المجازية أنها تنقل السامع عن عقله الطبيعي في بعض الأحوال، حتى إنما ليس بها التخييل،
ويشجع بها الجيavan وبمحكمها الطالش المترسخ، ويجد المخاطب بها عند سماعها نشوة كنشوة
النهر حق إذا قطع عنه ذلك الكلام، أفاق وندم على ما كان منه من بذلك مثال، أو ترك
عقوبة أو إقدام على أمر مهول". ٢٠

ولقد افترن التخييل بالقدرة على تحسين القبيح وتفريح الحسن.

- ومن يتأمل الأساليب البالغة للتخييل عند عبد القاهر يلاحظ أنها عتابة أرجحه
متعددة للمبالغة والإغراء.

والتشبيه فائدته "إثبات الخيال في النفس بصورة المشبه به، أو عمناه، وذلك أو كد في
طرف الترغيب فيه أو التغير عنه إلا ترى أنك إذا شهيت صورة بصورة هي أحسن منها
كان ذلك مثبا في النفس خيالا حسنا يدعوا للترغيب فيه، وكذلك إذا شهيتها بصورة شيء
أقبح منها كان ذلك مثبا في النفس خيالا قبيحا يدعوا للتغير منه". ٢١

(٤) الصورة الشعرية

للحصورة الشعرية مناهجها المتعددة، وأساليبها المختلفة، ونحوها عند الشعراء في تناويف لأغراضهم الشعرية، غير أن استخدامها يختلف من شاعر لأخر، فصورة الأطلال مثلاً يشترك فيها الشعراء جميعاً، شعراء العصر الجاهلي، وكذلك صورة المرأة والحيوان والطبيعة وغيرها، فكل شاعر يرتدي صورة بعنصري جديدة ومن هنا يكون القياس في استخدامها، وعلى ذلك فهي تختلف وتفرد من شاعر لآخر رغم تأثيرهم بعضهما على بعض ووجودهم في بيئه يشركون في مقوماتها جميعاً، وعارضون عاداً وتقاليدها، وهي تتأثر أيضاً نتيجة لانتقال شاعر في الأماكن المختلفة واتصالاته بغيرها، وبالآمم المعاينة من حوله، فذلك تضييف مقدرة على استخدامات الصورة حيث تظهر آثار الحضارات التي اطلع عليها وتعيش معها، ومن ثم يكون تلوّن الأساليب، وتتنوع الألفاظ، ووضوح التفاعل في الصورة.

إن المبدع يرى نتاج البيئة التي يعيش فيها سواء هي بيئه سياسية أو ثقافية أو اجتماعية أو طبيعية، ويرى أن النص هو ثمرة هذا المبدع الذي أبدع هذه البيئة، وأن النص الأدبي هو صورة لصاحبه.

إن عالم العصر الجاهلي عالمٌ نفسيٌّ وفكريٌّ عميقٌ، يحتاج إلى وقفات طويلةٌ لمعرفة كنه هذا العالم سواء في استخدام اللغة أو الألفاظ أو الأساليب، مما حلّ الشعراء على إشار الأسلوب التصوري في التعبير عن معانيهم بحيث صارت الصورة الشعرية أصلًا من أصول الشعر الجاهلي.

إن العلاقات في الصور الفنية لا تعتمد على التشبّه أو التمايل فقط، لكنها تعدد أيضًا إلى عناصر بنائية أخرى تترابط معاً بمقاييس "اللامثال" وـ"الصاحبة" بعد أن يضمها عمل شعرى واحد أبدعه انفعال متعقل ابتكق عن الذات المبدعة في لحظة من الزمن. وفي هذا تحقيق لتعريف باوند للصورة حيث قال:

"الصورة هي التي تعرض مركباً عقلياً وعاطفياً في لحظة من الزمن" ٢٢ وقد فهم جوزيف فرانك الصورة من خلال هذا التعريف على أنها توحيد لأفكار وعواطف معاوته في مركب معرض في مكان ما وفي لحظة من الزمن، وأن مثل هذا المركب المعرض في مكان ما وفي لحظة من الزمن، هو الذي يؤثر على حس القارئ في متحف الشعور بالتحرر المفاجئ من حدود الزمان والمكان معاً ٢٣.

إن على دارس الصورة في الشعر الجاهلي أن يقوم بتحليل هذه الصورة في ذاتها تحليلاً موضوعياً وفيها يكشف عن هذا الجانب من الإبداع الفي الذي حققه الشعراء الجاهليون في قصائدهم المختلفة، وما أخذ يطراً عليها من تطور من فرقة إلى أخرى.

إن قيمة الصورة موكول إلى دلالتها على التصور الذي ألقها خيال الشاعر وطبيعة ما أدخله في تكوينها من عناصر.

يقول "برالو" ولا شيء أجمل من الحقيقة. وهي وحدها أهل لأن تكتب. ويجب أن تسسيطر في كل شيء، حتى في الحرفات. حيث لا يقصد بما في الحال من براعة إلا جلاء الحقيقة أمام العيون، فيجب أن غير كل الصور والعبارات في مصفاة العقل حتى لا تفجأ الجمهور ولا تؤرق ما استقر لديه" ٢٤.

إن قيمة الصورة لا ي睇و في قدرها على عقد التمايل المأهوجي بين الأشياء، وإنما في الصلات المنطقية بينها، وإنما قدرها في الكشف عن العالم النفسي للشاعر، وللزوج بين عاطفته والطبيعة.

يقول وردزورث في إحدى رسائله "إن العواطف والصور يجب أن يتزاوجا ليذوب كلاماً في الآخر، ويتمثلاً طبيعياً لدى اللذهن في نشوة فنية" ٢٥.

كما أن على الشاعر أن يراعي الأصلة والصدق الفي في صورة، فلا يسموها مبنية خارج ذاته، ولا يحمد على الصيغ الجاهزة التي فقدت نضارتها بكثره الاستخدام. يقول بودلير: "الفنان الحق والشاعر الحق هو الذي لا يصور إلا على حسب ما يرى وما يشعر.

فعليه أن يكون وفيها حقاً لطبيعته هو، ويجب أن يحدّر - حذره من الموت - أن يستغرق عيون كتاب آخر أو مشاعره، مهما عظمت مكانته، وإنما كان انتاجه الذي يقدمه إلينا بالنسبة له ترهات لاحقائق".^{٢٦}

نعرف أن أولى أركان الشعر صدوره عن الطبيعة الإنسانية المستقرة في أعماق الناس، والإبقاء على الركن الثاني، وقد استطاع العرب بإحكامه إسحاقاً دقيقاً، وأهم من هذين الركتين الخيال الذي يمثل ثالث الأركان وما ينشر في القصيدة من تصاوير لغرض استكمال الثاني في السامع إلى جانب ما يستطيع أن يبيه الشاعر من رصانة ونضاعة ورونق وعدوقة.

هذه الأركان هي المقاييس الفنية الأساسية في كل شعر لأمة من الأمم، وما ظل بالفرد خالداً، أو ظل قديمه كجديده يغضب حيوية لا تُغضب، بل ظل قديمه جديده كأنه نظمه شرعاً بالأمس مهما بعد عصره، ومهما مررت عليه الخقب المطاولة.

الشاعر والصور:

الشاعر كما يقول ريشاردز " يقوم بعملية اختيار غير واعية تفوق سلطان العادة، والد الواقع التي يروقها تحرر، عن طريق تلك الوسائل ذاتها التي تثيرها، من ذلك الكبت الذي تشجعه الظروف العادلة، وتستبعد الدوافع الداخلية أو التي لها علاقة بالموضوع، والد الواقع الناجحة عن ذلك يفرض عليها الشاعر نظاماً بعد أن يسيطرها ويرسم جمالاً".^{٢٧}

فالشاعر قادر على استيطان أعماق النفس وإدراك ما يدور فيها من أسرار، وهو إنسان له قوى خارقة أو وليات من الإلهام والرؤيا، تجعله أقدر من غيره على سبر الأغوار وأكتشاف الحقائق الذاتية.

وإذا كان الشاعر هو الرجل غير العادي الذي يرى في الطبيعة التي أمامه، أو الواقع الذي يشاهده رؤية جديدة، لأنّه يمتع بقدر أكبر من الحرية، ومن ملكة التخييل والسيطرة على تجربته، ولأنه أقدر من غيره تأثيراً بالأشياء وإحساساً بها، ف المجال الإثارة عنده متسع و/or، لأنّه ينظر للموضوع كما لو كان ينظر إليه للمرة الأولى، فتولد لديه الدهشة

والعجب، وتثار لديه من الأحاسيس ما يثار لدى الطفل الذي يعترف على الشيء لأول مرة بكل شيء يبدو أمام عينه جديداً، ويصبح ذا دلالة مختلفة عما كانت له بسروج جديد، وجوه جديدة، وذلك بعد أن يخلع الشاعر عليه من ذاته ما يكتبه هذا المعن الجيد، وعلى ذلك تعبير الطبيعة أعظم الشعراء جميعاً.

إن الألم العميق الذي يحس به الفنان أو الشاعر يبشر بالإحساس بالحزن حق يشمل العناصر الطبيعية ذاتها، وهذه القوة أقوى المكائن الإنسانية وهي تتحذى أشكالاً مختلفة منها العاطفي العنيد ومنها المادي الساكن.

إن النفس تسرى إغوار الموضوع، وتلتزم به حتى تكاد الذات تصبح موضوعاً وللموضوع ذاتاً، وتكتشف للذات حقيقة الموضوع الجوهرية، فيصل الإنسان إلى حقيقة الشيء الذي أمامه، وهذه العملية عبادة الأساس الذي يقوم عليه المعرفة كلها.

لكل شيء غاية تدرك، وغاية الجمال مدركة في موضوعه، فاما آئى عمل جيل نحس بعلاقت جالية، وهنا تكون ملكة الخيال ضرورة مهمة وأساسية في جميع عمليات المعرفة كما يقول "كانت أما" شيلنج فيقرر أن الخيال هو الملكة التي تحكم الإنسان من الوصول إلى الحقيقة.

إن الشاعر يعيش الموضوع الذي هو في الطبيعة بكل وجوداته، ويخلع عليه عاطفته ويسعمرق في تأمله، ثم يتنهى إلى حقيقة جوهرية تكتشف له فيه، ثم يتبع عن هنا كله صورة متخللة في مجموعها تحقق الوحدة الجوهرية الكامنة وراء هذه الجزريات، وهذا يعني عن طريق التحام الذات بالموضوع.

^٤ إن الذي يعرضه الفنان ليس مجرد مجموعة من الأفكار أو الموضوعات التي ربط بين جزئاتها فكر "مجرد" حال من إحساس الشاعر وعاطفته، وأخيال يحصل على تتحقق علاقة جوهرية بين الإنسان والطبيعة، فهو يخلع على الموضوع الذي أمامه روحًا تتشير في كُلِّ

يت من أبيات القصيدة، بحيث يلد كل سطر السطر الذي يليه، وترتبط كل صورة بآخرها ارتباطاً حياً، ودرجات عالية.

إن الشعر وليد ملكة الخيال وعاقفة الشاعر، وإرادته متعلقات في العمل الفنى وسيطرتان عليه، وهناك مواد دخلت في عملية صهر وامتزاج في ذات الشاعر وروحه بحيث استطاع أن ي Emersonها كلها بإحساس واحد نابع من موقعه ورؤيه للحياة. وهو يجمع بين هذه الجزئيات في وحدة عضوية متكاملة، واستطاعت كل جزئية أن تضيف إلى ملائكتها إحساس الشاعر، ومن ثم تتصافر جميع الأبيات على خلق جو خاص، وتستطيع بكلماتها وصورها أن تكشف عن نظرة الشاعر وموقفه النفسي.

إن الخيال تلك القرفة الحيرية التي تجعل من صور الشاعر عملاً تكاملت أجزاؤه فتحركت هذه الأجزاء تحت ضوء معين، وتنفست هواء من لون خاص انتهت إلى إبراز وقنة الشاعر إزاء وقفة سلوكية تحض الشاعر وهذه.

إن الحكم على عمل في صادر عن الذوق، ومرده إلى ما فيه من جمال أو ما يحققه من إحساس برضى الذوق، وغاية الجمال مدركة في موضوعه.

يقول الدكتور محمد مندور: " إن أمر الصياغة في الأدب ليس شكلاً، فهو ليس أمراً محازات أو تشبيهات تتعلق بظواهر الأشياء أو تستخدم لإبعاد المعنى وقويته، بل هو أمر إخلق الفن في صميم حقيقته." ٢٨

فالهم في الصورة ليس المعنى من ورائها ولا الجاز، ولكنه التشكيل الفنى في ذاته لأنه هو الخلق الذى يعمد إليه الشعر.

فالشاعر يملك الكثير من وسائل التصوير، لأنه يحاول أن يقترب باللغة من روحها البدالية الأولى، " وكلما قربت اللغة من وضعيتها البدائية كلما كانت تصويرية." ٢٩

ويروى ابن رشيق في العمدة وغيره أن القبيلة كانت تنهج إذا نبع فيها شاعر، وتقيم الأفراح . ولذلك نجد بعضهم يسفر القوم في الحصومات، وبعضهم سيداً لقوته، وسمى ذلك من صفات تدل على رحاحة العقل، وسداد التفكير، وقوة المنطق .

فالمجاهدون في حاجة إلى الشعر الذي يقيده مأثرهم، ويقبح شأفهم، ويهول على عدوهم ومن غزاهم، وبهيب من فرسانهم، ويغوف من كثرة عددهم، وبهفهم شاعر غرهم، فيراقب شاعرهم . وكان الشاعر رفيع القدر عندهم، وهو إليه أخرج لرده مأثرهم عليهم، وتنذيرهم بآياتهم .^{٣٠}

ويقول الراغب الأصفهاني : " وسي الشاعر شاعراً لفطنته ودقة معرفته، فالشاعر في الأصل اسم للعلم الدقيق في قوته : ليت شعري، وصار في العارف اسم الموزون المقصى من الكلام، والشاعر للمختص بصناعته "^{٣١}

إن ضروب النشاط الاجتماعي – ومنها الاتجاج الأولي – متداخلة بعضها في بعض، ولكن لكل منها صفة النوعية، ونسبيه، وتأريخيه، وقانونه الخاص الذي لا ينافس القانون العام . وإن معرفة هذه الأمور شرط لا غنى عنه لأية دراسة حقة، وليس في النشاط البشري شيء لا دلالة أو لا وظيفة له، ولكن الدلالات والوظائف متعددة مختلفة لا تقع تحت حضور الدلالات الشعرية من أغمض هذه الدلالات وأعدها وأدتها . فالشعر إدراك فني مجسداً باللغة – وهذه هي صفة النوعية – للعالم وأشيائه وناسه وأحداثه وعلاقاته، ودلائله دلالة فنية مرهفة تتدبر بالموضوع أحياناً كبيرة . وليس هذا الإدراك الفنى منبت الصلة بال بتاريخ، فهو استجابة ل حاجات جالية في الواقع تاريكى اجتماعى محمد، وجزء من بناء ثقافى عام معبر عن مرحلة اجتماعية من مراحل تطور المجتمع .^{٣٢}

ولذا فإن الشعر لا يعبر عن ذات الشاعر فحسب، بل يعبر عن روح عصره أيضاً . ومهم ما تحدثنا عن تفرد الشاعر وذاته وتجاذبه فلا معنى لهذا الحديث إلا إذا قسمنا هنا الفرد والتجاذب والذاتية بأمررين هما : مستوى تطور لغة الجماعة في عصره، وتراث التشكيل اللغوى في شعر هذه الجماعة . فالامر الأول يكشف عن خبرة الجماعة التاريخية،

وعن منطقها الراهن في النظر والسلوك، ويكشف الأمر النافع عن التقاليد الأدبية الموروثة أو الثابتة المستقرة، وعلى الشعر الأصيل الحق إن يخلق علاقات لفورية جديدة دون أن يخل بقوانيين اللغة وأنظمتها، وأن يزيل التقاليد الأدبية، أو يخل بها، أو يعدلها وفق الحاجة .٣٣ إن شعر أى شاعر حق هو جزء من ثقافة المجتمع الذى يتمى إليه، يحاورها ويفتها، وقد يتصدر عليها، ولكنه لا مناص له من الانتماء إليها، فهو التربة التى تذروه، وفيها يشب ويترعرع، إذن هو تعبير جانلى عن مرحلة تاريخية محددة من مراحل هذا المجتمع .

وحقاً لقد كان شعرنا القديم مظهراً من مظاهر الثقافة العربية القديمة، بل لعلنا نسراه أبرز مظاهرها على الإطلاق إذا تذكرنا أن للثقافة ثلاثة مظاهر هي : المظاهر الفكري، والمظاهر العلمي، والمظاهر الفنى، وقد أدرك أسلافنا منذ زمن بعيد المكانة الم崇مة التي يبهرها الشعر في الثقافة العربية، فقال عمر بن الخطاب، رضى الله عنه، قوله المشهورة : "الشعر ديوان العرب" ، وظل مفهوم الثقافة العربية مرتبطة بالشعر لا ينفك عنه على تتابع المصور واختلافها إلى يومنا هذا . ولكن لا نعرف معرفة دقيقة من اشتعلت نصار الشعر العربي أول مرة، ولا كيف تطور هذا الشعر حق بلغ مرحلة التصحيف، وقد أكتملت قيوده، واستقرت تقاليد، واستوفى حظوظاً واسعة من الجمال الفنى . وهذه المرحلة هي المرحلة التي وصل إلينا شعرها الذى نعرفه باسم "الشعر الجاهلى" وهي المرحلة التي حددت الجاحظ بقرابة حسين ومائة عام إلى مائة عام قبل أن يحيى الله بالإسلام أما الشعر الذى قبل قبيل هذه المرحلة فقد ضاع في جوف الزمن، وانتظر في ومال الصحراء . وقد مرت تقاليد هذا الشعر وأغراضه براحل طويلة من التجريب الفنى، ومن التطوير والإضافة والصقل حتى صارت إلى صورها الراهنة، وانتقلت من التعبير المباشر إلى "الرمز" ، فأغراض شعرنا القديم هي رموز، وليس هي الشعر، ولا هي تخلق الشعر، بل الذى يخلقه هو التشكيل الجمالى للكلمات .

فهذه الأغراض رموز يبحوها الشعراء طاقات فنية جديدة، ويجددون طاقاتها القدية، ويوظفونها في التعبير عن مواقف وأمور شرق .

وعلى ذلك فدراستنا لهذا الشعر يعني أن تصطفع مفهوم القراءة المعاصر السدى لا يكفي بالشرح والتفسير، بل يتسع وبعمق ليصل إلى التأويل، وهذا يعني أننا سنؤول كثيراً من أغراض هذا الشعر أو رموزه دون تعسف أو قسر . وليس هذا التأويل غريباً على الثقافة الإنسانية أو على الثقافة العربية الإسلامية .

من أجل ذلك يقترح الدكتور ابراهيم عبد الرحمن منهجه لقراءة هذا الشعر يقتسم عنصره الأول على "الاعتقاد بان جوهر العمل الشعري يبع في الحقيقة من التألف الذي يقيمه الشاعر بين حقيقتين متقابلتين : الأولى أن واقع الشعر متميز من الواقع المادية، والثانية أن الشعر تعبير عن هذا الواقع، أو قل إنه رؤية له "، وقد نص على ذلك نصاً صريحاً فقال : "وَمَا دَامَ الْفَنُ الشَّعْرِيُّ فِي الْمَقَامِ الْأَوَّلِ، بِنَاءً لِغُورِيَا خَلَقَ فِي الْلُّغَةِ خَلْقاً جَدِيداً، وَتَسْوِدَ إِلَى مَنَابِعِهَا أَوْ خَلَقَ لَهُ هَذِهِ الْمَنَابِعَ خَلْقاً جَدِيداً، فَإِنْ دَرَاسَةُ لُغَةِ الشَّعْرِ الْجَاهَلِيِّ بِهِيَةٍ حَلَّ مُشَكِّلاً فَيَبْعِيَ أَنْ تَكُونَ مُطَلَّباً أَسَاسِيًّا فِي آيَةٍ مُحَاوِلَةٍ تَبَدُّلُ لِقَارَائِهِ قِرَاءَةً جَدِيدَةً . وَلِعَلِّ أَخْطَرِ هَذِهِ الْمُشَكِّلَاتِ الْلُّغُورِيَّةِ وَأَوْلَاهَا بِالنَّظَرِ هِيَ تَحْدِيدُ مُدَلِّولَاتِ الْأَلْقَاطِ الْلُّغُورِيَّةِ بِعَامَّةِ، وَالشِّعْرِيَّةِ بِخَاصَّةِ، تَحْدِيدَهَا تَارِيخِيَا دُفِيقَاً .. وَلَكِنْ كَيْفَ يَسْتَسِي لَهُ حَلُّ هَذِهِ الْمُعْنَى الْلُّغُورِيَّةِ حَلًا يَرْضِي وَيَرْجِعَ وَيَفْتَحَ مَفَالِقَ الشَّعْرِ الْجَاهَلِيِّ ٣٤ مُحَاوِلَةً مُخْلِصَةً لِقِرَاءَةً جَدِيدَةً تَحْلِ مَفَالِقَهُ الْفَنِّيَّةِ، وَيَكْشُفَ عَنْ طَبِيعَةِ رَمْزَوْهُ الْمُوضِوعَةِ .

إن الشاعر يستخدم "اللغة" استخداماً كيمايا خاصاً يختلف عن استخدام الآخرين من غير الشعراء لها، وقد يحمل النص الشعري مواد سياسية واجتماعية ونفسية وخلقية وأسطورية، ولكن هذه المواد أو العناصر مهما تباينت وتتنوع وبدت غريبة في النص، لا تمتع النص شعرية، وأيضاً النص الشعري ليس ملحوظاً بعلم التاريخ أو علم الاجتماع أو علم النفس أو غيرها من العلوم، ولكنه متهم إلى نظام آخر هو نظام "الفن" .

إن الشاعر يعني العالم وعي جمالي، ويغير عن هذا الوعي تعبيراً جمالياً، ومن هنا كان الشعر "بنية لغوية معرفية جمالية" وأى تغيير لهذه البنية من أي عصر من عناصرهـ يهدـ إخلالـ بمفهوم "الشعر" أو المـغـرـافـاـ بهـ .

إن وحدة النص الشعري لا تقبل التجزئة أو التحليل إلى شكل ومعنى، فلابد من تحول إلى معنى، والشكل معنى تحول إلى شكل . إن البصر "معانى الشعر القديم" ليس بسراً، وليس يعرف هذه الحقيقة إلا من ارتكاض هذا الشعر زمناً بعد زمناً، فعرف شرسه، وذاق من عسوٍ فوق ما يعرف من يسره وليه، وأدرك بعد لأى أنه أيام معضلة شائكة هي معضلة معرفة "معانى الشعر" على الرغم مما يدور على هذه العبارة من آثار الرؤية التقليدية . ولعل كثرة ترددنا لأبيات من هذا الشعر أو لقصائد منه أو لكثير من الآراء القديمة الجديدة والحديثة حوله جعلتنا نخس أننا نعرفه كافية، وهذا الإحساس خادع، فتفكير فكرة ما ليس دليلاً على وضوح هذه الفكرة أو دليلاً على معرفتنا الدقيقة لها، بل هو يشكل حاجزاً بيننا وبين هذه الفكرة، لأن هذا التفكير بما يخلقه من الألفة والتقارب يكالح الشعور بغيراءة الفكرة أو غموضها، وبخلق فيها إحساساً كاذباً بوضوحها .

يقول الحافظ في كتابه "البيان والتبيين" إن الأنفاظ دائماً ليست على قياس المعانى، وللمعنى أقدار ينبغي أن يدركها ويعرفها الإنسان فهي حسب أقدار المستمعين ومستوياتهم الفكرية .

إن علينا أن نعنى عنابة خاصة بحياة الأنفاظ في هذا الشعر إذا أردنا أن نفهمه فسهاماً ينقده من السطحية والإبدال .

ويقول جان بارتليمى : " إن الصورة - كيبدأ - هي مصدر جمال الصورة، فكلمة "Farma" التي ترجمتها الصورة - في اللاتينية - تعنى الجمال " ٣٥ وإن لم تكن النقطة في العربية تحمل في ثنياتها ظلالاً من معنى الجمال كما تحمله في اللاتينية إلا أنها ينبغي أن تنظر إلى جمال التشكيل بوصفه نابعاً منه في ذاته لكونه تشكيلاً فيها .

وهكذا ومن خلال نظرة النقد القديم، والأقوال التي تناوحاً السابعون عن الصورة الشعرية، نستطيع أن نقول إن مفهوم النقد في المنهج الحديث أصبح يتطلب للصورة عينياً جديداً - وإن كان للنقد أثره في تطور الصورة عند الشعراء .

وسوف نضع أيدينا على هذا التطور في - شعر الشعراء القدامى بصفة عامة، والآخرين منهم بصفة خاصة - لترى إلى أى حد كان هذا التطور محققاً لمفهوم النقد الحديث، إلى جانب ما عرضه القادة القدامى عن الصورة الشعرية

والصورة في مفهومها الحديث، لا تختلف كثيراً عن مفهومها القديم، فالكلمات والمعانى والخيال ركائزها، والتجربة والعاطفة أساسها، وكلما استطاعت الصورة أن تجد صداقها في نفس الشلقي مع اختلاف الأزمنة والأمكنة، شهدنا بدققتها وبفاعليتها، لأن عناصرها واحدة، والقدرة الفنية على تكوينها متوقفة كان تأثيرها واضحًا ملموسًا، واستطعنا أن نحكم على تطورها بما نجده فيها من طراقة وجدية.

(٥) علاقة الصورة بالمعنى

مفهوم "المعنى" هو الأساس لفهم تصورات النقد العربي لوظائف الصورة الفنية وأصفيتها. وـ"المعنى" مصطلح يستخدم في مجالات متعددة في الكتابات العربية القدية، ولعل ذلك ما جعله مصطلحاً متعدد الدلالة، متعدد الأبعاد.^{٣٦}

إن النقط العربي يصعب منه البدء ببيان خاص به في استقلال عن المعنى، ومن هنا ستكون العلاقة بين النقط والمعنى واحدة من تلك العلاقات التي يمكن أن تساعد اتجاهات متعددة، وتُخضع خيارات مختلفة.

هذا التصور البيان للعلاقة بين النقط والمعنى، تجده مستخدماً عند جماعي اللغة وواضع التحوّر، وهو نفسه سائد في مجالات المغورين والمتكلمين والفقهاء حسول "أصل اللغة". ويرى أصحاب الرأي من الفقهاء والمعزلة من المتكلمين بالمواضعة بناء على أسمى ترجع إلى مسطلها لهم وأصولهم في الفقه والكلام، وقد تمسك أهل السنة بالقول بالترقيق لأن أصولهم المذهبية في الفقه والكلام تفرض عليهم ذلك. أما نظرهم فيما إلى العلاقة بين النقط والمعنى فقد كانت تقوم على الفصل بينهما، وهم متفقون على أنه كان هناك في الأصل واضح للنقطة.

قال عباد بن سليمان "إن الألفاظ تدل على المعانٍ بذواتها" يُعنى أن أصل اللغة يرجع إلى محاكاة أصوات الطبيعة، ورفضها المغورين والمتكلمون والفقهاء، على أن صاحب هذا الرأي استند إلى وجهات كلامية عقلية، فلقد أحتج رأيه بالقول إنه لــ"الدلالية الذاتية للألفاظ على المعانٍ لكن وضع لفظ من بين الألفاظ يزايد معنٍ من بين المعانٍ ترجيحًا بلا مرجع، وهو محال."^{٣٧}

إن اهتمام النحاة الأوائل كان متصرفاً أساساً إلى وضع قواعد تحكم من يراعيها من "التحاء سمت كلام العرب في تصيرفة من إعراب وغيره كالتنمية والجمع والتحير والكسر والإضافة والنسب والتركيب وغير ذلك ليتحقق من ليس من أهل اللغة العربية بأهلها في

الفصاحة لينطلق لها وإن لم يكن منهم^{٣٨} ومن ثم فإن وظيفة النحو العربي هو تحصيص المعنى وتحديده.

والإعراب في اصطلاح النحاة هو "الإبارة عن المعنى" ، ويقول الزجاجي في هذا:
والإعراب أصله البيان. يقال أعراب الرجل عن حاجته إذا أبان عنها، ورجل معرب أي
مدين عن حاجته، ثم يضيف قائلاً: إن النحوين لما رأوا في أواخر الأسماء والأفعال حركات
تدل على المعانٍ وتبين عنها سمواها إعراباً أي بياناً، وكان البيان بما يكون.. ويسمى النحو
إعراباً والإعراب خوا...^{٣٩}

ويقول ابن فارس: "من العلوم الجليلة التي خصت بها العرب الإعراب الذي هو
الفارق بين المعانٍ المكافحة في النطق، وبه يعرف الخبر الذي هو أصل الكلام، ولولاه ما ميز
فاعل من مفعول، ولا مضاد من ممoot، ولا تعجب من استفهام، ولا صدر من مصدر،
ولا نعت من توكيده".^{٤٠}

إن النحو العربي كما نقرؤه في مرجعه الأول "الكتاب" لسيبوه، قوانين للفكر داخل
هذه اللغة، وبعبارة بعض النحاة القدماء: "النحو منطق العربية"، لذلك عد البيانيون كتاب
سيبوه كتاباً في "علم العربية" خوا ولغة وبلاغة ومنطقاً.

يدلّك أبو اسحق الشاطبي، أن اطروفي الفقيه قال: "أنا منذ ثلاثين سنة أفق الناس من
كتاب سيبوه، ثم يشرح الشاطبي السر في ذلك فيقول: "وكتاب سيبوه يعلم منه النظرو
والظنّيش. والمراد بذلك أن سيبوه وإن تكلم في النحو فقد به في كلامه على مقاصد
العرب وأئمّاء تصرّفها في الفاظها ومعانٍها، ولم يقتصر فيه على بيان أن الفاعل مرفوع
والمفعول منصوب ومحور ذلك، بل هو يبين في كل باب ما يليق به حق أنه احتوى على علم
المعانٍ والبيان ووجوه تصرفات الألفاظ في المعانٍ".^{٤١}

يقول سيبوه: "اعلم أن من كلامهم اختلاف النظرين لاختلاف المعين، واحتكال
النظرين والمعنى واحد، واتفاق النظرين واختلاف المعين".^{٤٢}

ويقول: "اعلم أفهم مما يخدرون الكلم وإن كان أصله في الكلام غير ذلك، ويخدرون
ويعوضون، ويستغدون بالشيء عن الشيء الذي في أصله في كلامهم أن يستعمل حق يصر
ساقطاً"^٤ وتوالى الأبواب حول علاقة النطق بالمعنى في كتاب سيرورة، فهذا "باب في
وقوع الأسماء طرفاً وتصحيف النطق على المعنى" ، و "هذا باب استعمال الفعل في النطق
لا في المعنى لاستعهام في الكلام وللإيجاز والاختصار".^٤

وهذا من وجوه تصرف الألفاظ في المعان، فإنما في اللغة العربية لا نستطيع قراءة
النص قراءة صحيحة إلا بعد اتخاذ قرار بخصوص المعنى الذي نعتقد أو نرجح أن المتكلم
يقصد به دون غيره.

وتحير نظرية النظم كما شيدها عبد القاهر الجرجاني، امداداً وتوجيهات
البلاغيين والمتكلمين لمسألة العلاقة بين النطق والمعنى .

"فاجرجاني يربط بين "أصول النحو وما به يكون" "النظم"^٥ يقول: "اعلم أن ما
ترى أنه لأبد منه من ترتيب الألفاظ وتوزيعها على النظم الخاص، ليس هو الذي ظهر به
بالتفكير، ولكنه يقع بسبب الأول ضرورة من حيث أن الألفاظ إذا كانت أوعية للمعan فإنها
لا محالة تتبع المعان في مواقعها، فإذا وجب لمعنى أن يكون أولاً في النظم وجب للنطق الدال
عليه أن يكون منهلاً أولاً في النطق. فاما أن تصور في الألفاظ - أن تكون المقصودة قبل
المعان بالنظم والترتيب، وأن يكون الفكر في النظم، الذي يتواصبه البلاغاء فكراً في نظم
الألفاظ، أو أن تخرج بعد ترتيب المعان إلى فكر تسائله، لأن تجيئ بالألفاظ على نسقها،
فيباطل من الظن، ووهم يخفي إلی من لا يرى النظر حقه".^٦

ويقول: "لا يتصور أن تعرف للنطق موضعها من غير أن تعرف معناها، ولا أن تصوخي
في الألفاظ، من حيث هي الألفاظ تربياً ونظمها، وأن تتوخي الترتيب في المعان، وتعمل الفكر
هناك، فإذا تم ذلك اتبعها بالألفاظ وقوفت بها آثارها، وأذلك إذا فرغت من ترتيب
المعان في نفسك لم تجئ أن تسألف فكراً في ترتيب الألفاظ، بل تجدها تترتب لك بحكم أنها

خدم للمعan وتابعة لها ولاحقة لها، وأن العلم يوافع المعان في نفس علم يمكّن إلقاء الدالة عليها في النطق".^{٤٧}

تناول البلاغيون بيان وجوه البلاغة في مصطلح التشيه والغاز والاستعارة والكتابية والتخييل ... لكن للجرجاني بياناً أشد حيوية في كتابه "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز".

يقول بقصد الكتابة "إذا نظرت إليها وجدت حقائقها ومحصول أمرها أفادك إليات لمعنى. أنت تعرف ذلك المعنى من طريق المقول دون طريق اللفظ...".

وفي الاستعارة يقول: "إذا نعلم أنك لا تقول: زادت أسداً إلا وعرضك أن تبكي للرجل أنه مساو للأسد في شجاعته وجرأته وشدة بطشه وإقدامه، وفي أن الذئب لا يكسره، والذئب لا يعرض له، ثم نعلم أن الساعي إذا عقل هذا المعنى لم يقله من لفظ "أسد" ولكن يعقله من معناه: وهو أنه يعلم أنه لا معنى يجعله أسداً، مع العلم بأنه رجل، إلا أنك أردت أنه بلغ من شدة مشاهدته للأسد، ومسارقته إياه مبلغاً يتوهم منه أنه أسد بالحقيقة".^{٤٨}

ويقول في التخييل: "إذا قد عرفت أن طريق العلم بالمعنى، في الاستعارة والكتابية معاً، المقصود، فاعلم أن حكم التخييل في ذلك حكمهما، بل الأمر في التخييل أظهر".^{٤٩}

وهكذا يلخص الجرجاني الطابع الاستدلالي في الأساليب اليائية العربية، فيقول: "فقد زال الشك وارتفع في أن طريق العلم بما يراد إليه والغير به في هذه الأجناس ثلاثة، التي هي الكتابة والاستعارة والتخييل، المقصود دون اللفظ من حيث يكون القصد بالإيات فيها إلى معنى ليس هو معنى اللفظ ولكنه معنى يستدل بمعنى اللفظ عليه ويستبط منه".^{٥٠}

خض عبد القاهر نظريته في قوله: "جنة الأمر كما لا تكون القضية أو النسب خاتماً أو سواراً أو غيرها من أصناف الحلي بأنفسهمها، ولكن بما يحدث فيما من الصورة، كذلك لا تكون الكلمة المفردة التي هي أسماء وأفعال وحروف شرعاً، من غير أن يحدث فيها النظم الذي حقيقته توسيع معان التصور وأحكامه".^{٥١}

ويقول: "فكتـا أن مـحالا إذا أردتـ النـظر في صـوغـ المـحـامـ، وـفي جـودـةـ العـمـلـ وـرـدـاءـهـ، أـنـ تـنـظـرـ إـلـىـ الـقـضـةـ الـخـامـلـةـ لـتـلـكـ الصـورـةـ، أوـ الـذـهـبـ الـذـيـ وـقـعـ فـيـهـ الـعـمـلـ، وـتـلـكـ الصـصـعةـ كـذـلـكـ مـحـالـ، إـذـاـ أـرـدـتـ أـنـ تـعـرـفـ مـكـانـ الـقـضـلـ وـالـزـيـنةـ فـيـ الـكـلامـ أـنـ تـنـظـرـ فـيـ مـجـرـدـ مـعـناـهـ، وـكـمـاـ أـلـوـ فـضـلـنـاـ خـاتـمـاـ عـلـىـ خـاتـمـ بـاـنـ تـكـونـ فـضـةـ هـذـاـ أـجـودـ، أـوـ فـضـةـ هـذـاـ أـنـفـسـ، لـمـ يـكـنـ ذـلـكـ تـفـضـيـلاـ لـهـ مـنـ حـيـثـ هـوـ خـاتـمـ، كـذـلـكـ يـبـغـ إـذـاـ فـضـلـاـ يـبـغـ عـلـىـ بـيـتـ مـنـ أـجـلـ مـعـناـهـ لـأـ يـكـوـنـ تـفـضـيـلاـ لـهـ مـنـ حـيـثـ هـوـ شـعـرـ وـكـلامـ" ^{٥٢} ويـقـولـ عـبـدـ الـقـاهـرـ أـيـضاـ: "إـنـ الـلـغـةـ خـجـرـيـ مـحـرـىـ الـعـلـامـاتـ وـالـسـمـاسـاتـ، وـلـأـعـنـقـ لـلـعـلـامـةـ حـقـ يـحـصـلـ الشـيـءـ مـاجـعـلـتـ الـعـلـامـ دـلـيـلـاـ عـلـيـهـ". وـذـهـبـ أـيـضاـ إـلـىـ أـنـ الـأـلـفـاظـ خـدـمـ الـمـعـانـ وـالـمـصـرـفـةـ فـيـ حـكـمـهـ، وـالـمـعـانـ هـيـ الـمـالـكـ سـيـاسـتـهـ، وـالـمـسـتـحـقـةـ طـاعـهـاـ.

وـيـكـنـ عـنـ نـظـرـيـةـ "الـنـظـمـ عـنـ عـبـدـ الـقـاهـرـ الـجـرجـانـ الـتـوـقـيـ سـنـةـ ٤٧١ـهـ" الـقـيـ عـرـضـهـاـ فـيـ كـابـيـهـ الشـهـرـيـنـ (ـدـلـائـلـ الـإـعـجازـ) وـ (ـأـسـرـارـ الـبـلـاغـةـ) عـدـهـاـ تـوـجـيـهـاـ لـنـاقـشـاتـ وـاسـعـةـ مـتـشـعـبةـ حـوـلـ عـلـاـقـةـ الـلـفـظـ بـالـمـعـنـىـ، أـسـهـمـ فـيـهـاـ تـكـلـمـوـنـ مـنـ أـمـالـ الـخـاطـرـ ^{٥٣}ـ، وـأـيـ علىـ اـجـيـاـنـ ^٣ـهـ، وـرـمـاـنـ ^{٣٨٤}ـهـ، وـالـبـلـاقـلـانـ ^٤ـهـ، وـالـقـطـنـيـ عـبـدـ الـجـبارـ ^{٤٥}ـهـ، وـبـلـاغـيـوـنـ وـنـقـادـ أـمـالـ قـدـامـةـ بـنـ جـعـفـ ^{٣٧٧}ـهـ، وـأـيـ هـلـالـ العـسـكـرـيـ ^{٣٩٥}ـهـ، وـأـبـنـ رـشـقـ ^{٤٥٦}ـهـ وـغـيـرـهـ مـنـ الـكـاتـبـ ذـوـ الـقـافـةـ الـعـامـةـ الـمـتـسـوـعـ كـاـيـ حـيـانـ الـمـوحـيـدـيـ ^{٤١٤}ـهـ، وـهـكـلـاـ اـسـتـأـنـتـ عـلـاـقـةـ الـلـفـظـ بـالـمـعـنـىـ اـهـمـامـ الـتـكـلـمـيـنـ وـالـبـلـاغـيـنـ، فـضـلـاـ عـنـ الـسـحـاـةـ وـالـلـغـوـيـنـ، وـعـلـمـاءـ أـصـوـلـ الـفـقـهـ، مـنـ الـقـرـنـ الـسـالـتـ إـلـىـ الـخـامـسـ الـمـجـرـىـ.

وـحـولـ مـسـوـىـ الـعـلـاـقـةـ بـيـنـ الـلـفـظـ وـالـمـعـنـىـ، يـمـرـ أـبـنـ جـنـ فـيـ الـلـفـظـ الـواـحـدـ بـيـنـ الدـالـلـةـ الـلـفـظـيـةـ، وـالـدـالـلـةـ الـصـاعـيـةـ، وـالـدـالـلـةـ الـمـعـنـيـةـ، وـهـذـاـ لـيـبـانـ إـلـىـ الـلـغـةـ الـعـرـبـيـةـ. وـيـقـرـرـ أـبـنـ كـثـيرـ: "إـنـ الـلـفـظـ إـذـاـ كـانـ عـلـىـ وـزـنـ مـنـ الـأـوـزـانـ ثـمـ نـقـلـ إـلـىـ وـزـنـ آخـرـ أـكـثـرـ مـنـهـ، فـلـاـ يـدـ أـنـ يـعـضـمـ مـنـ الـمـعـنـىـ أـكـثـرـ مـاـ تـضـمـنـهـ أـوـلـاـ، لـأـنـ الـأـلـفـاظـ أـدـلـةـ الـمـعـانـ وـأـمـلـةـ لـلـبـاـنـةـ عـنـهـ، فـلـاـ زـيدـ فـيـ الـأـلـفـاظـ أـوـجـبـ الـقـسـمـ زـيـادـةـ فـيـ الـمـعـانـ" ^{٥٤}.

كان المعزلة المثلى الرسخين والمخلصين للبيان، والنظام المعرق للبيان، وقد ظلوا دانياً كذلك وإن أكمل عرض للنظرية البشارة الأعزالية في التأويل إنما نجده في مؤلفات القاضي عبد الجبار آخر أقطاب المعزلة.

يقول القاضي عبد الجبار في المعني ج ٨ ص ٣٦: "إن المعنى يثبت بالعقل أولاً، أي بالاستدلال، ثم يعبر عنه باللفظ بعد ذلك: "إن استعمال العبارة على وجه يفيد ويصح لا يكnoon إلا بعد العلم بما وضعت له" فهي إذن تابعة للعلم بالمعنى. أما العكس، أي "إيات المعنى بالأقوال والأسماء- فهو- لا يصح، لأن الواجب إثباتاً بالطريق الذي ثبت منه ثم يعبر عنها"- (ج ٧ ص ١٧). وكانت اتجاهات الأصوليين حول أصل اللغة إنما هي امتداد لمناقشات اللغويين والتكلمين، وقد عني كثير من الأصوليين بالخصوص فيها ضمن كلامهم عن "المبادئ اللغوية" فإن علاقة اللفظ بالمعنى عند الأصوليين يمكن أن نظر إليها كالتالي:

(١) اللفظ من جهة المعنى الذي وضع له أصلًا.

(٢) اللفظ من جهة المعنى الذي استعمل فيه ضمن سياق معين.

(٣) اللفظ من جهة درجة وضوح معناه.

(٤) اللفظ من جهة طريق دلالته على المراد منه.

ونذكر للمجاحظ مقولته في هذا الموضوع حينما أعلى من شأن اللفظ على حساب المعنى، يقول: "المعنى مطروحة على الطريق يعرفها المعجمي والمعرق والبسدرى والقرروى والمدى، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتغيير اللفظ. وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وصحبة الطبع، وجودة السبك".^{٤٥} بالرغم من أنه أبرز أهمية "المعنى" في العملية البشارية في كتابه "البيان والثنين".

ونقول: أبو هلال العسكري: "فإذا كان الكلام قد جمع العذوبة والجزالة، والسهولة والرصانة، مع السلامة والصناعة، واشتمل على الرونق والطلاؤة، وسلم من حيف

التاليف، وبعد عن سماحة التركيب، وورد على الفهم الثاقب، قبله ولم يرده، وعلى السمع العصيب، استوعبه ولم يتجه، ثم يضيف "وليس الشأن في إبراد المعان، لأن المعان يعرفها العربي والجمي، والقروي والبدوي، وإنما هو جودة اللفظ وصفاته، وحسنهاهاته، وزاهته ونقااته، وكثرة طلاؤته، ومائه، مع صحة السبك والتركيب، وأخلو من أود النظم والتاليف، وليس بطلب من المعنى إلا أن يكون صوابا، ولا يقنع من اللفظ بذلك حتى يكون على ما وصفناه من نوعية المقدمة ثم يستدل على وجهة نظره: "الخطب الرائعة والأشعار الرائعة ما عملت لإفهم المعنى فقط، لأن الردى من الألفاظ يقوم مقام الجملة منها في الإلهم، وإنما يدل حسن الكلام، وإحكام صنعه، ورونق ألفاظه، وجودة مطالعه، وحسن مقاطعه، وبديع مباديه، وغريب بيانه، على فضل قائله وفهم منهته.. وأكثر هذه الأوصاف ترجع إلى الألفاظ دون المعان".^{٥٥}

وابن رشيق يفضل بين اللفظ والمعنى، في باب خاص من كتابه "الحمدة" يقرر فيه: "اللفظ جسمه وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه، ويقوى بقوته"، مؤكداً أنك لا تجده معنى بخلاف إلا من جهة اللفظ، وجربه فيه على غير الواجب" ويضيف: "أكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى، سمعت بعض الحذاق يقول: قال العلماء: اللفظ أغلى من المعنى ثنا.. وأعظم قيمة وأعز مطلب، فإن المعان موجودة في طباع الناس يسرى الحال فيهما والخافق، ولكن العمل على جودة اللفظ وحسن السبك وصحة التأليف".^{٥٦}

ويقرر ابن الأثير أن: "الألفاظ تجرى مجرى الأشخاص من الصدر، فالالفاظ الجزلة تخجل في السمع كأشخاص عليها مهابة ووقار، والألفاظ الرقيقة تخجل كأشخاص ذوى دماثة ولبن أخلاق، ولطافة مزاج".^{٥٧}

ويقول ابن المدبر في المعان: "إن كانت كامنة في الصدور، فإنما مصورة فيها ومقللة بما، وهي كاللآلئ المنظرمة في أصدافها، فإن أظهرتها من أكتافها وأصدافها يبين حسنه .. وإنما يقيس مجورة مسورة".^{٥٨}

ويقول إخوان الصفا : إن كل معنى لا يمكن أن يعبر عنه بلفظ ما، فـلا سيل إلى معرفته.^{٦٩}

وأشار الفخر الرازي إلى ذلك عندما قال: "إن الوضع لا يكون إلا بعد التعلق".^{٦٠}
ويفترض الخطابي أن الكلام يقوم بأشياء ثلاثة فقط حامل، ومعنى به قائم، ورباط فما
نظام.^{٦١} وتصبح اللغة في النهاية - وسائل مميزة عن المفاهيم وإضافات طارئة على
التفكير، تضاف إليه إضافة خارجية لتحمل - كسامي البريد - غایات القاتلين إلى أذهان
السامعين.^{٦٣}

إن المعنى هو الفكرة السابقة على الألفاظ من حيث وجودها وأكمالها في الذهن،
والبلاغة من بلوغ القصد والغاية، إذ هي كل ما تبلغ به المعنى في ذهن سمعك فمكنته في
نفسه كمكنته في نفسك، مع صورة مقبولة أو معرض حسن.^{٦٤}

والكلام البليغ - ملءاً الفهم - هو الأداة التي تنتقل بها المعانى من مكانها المستورة في
الذهن، إلى الواقع المادي الملموس، فيدركها المخلوق، ويعرف عليها، بعد أن كانت
محجوبة في ذهن صاحبها، موجودة في حكم المعدومة.^{٦٥}

وقد رأى الفخر الرازي أن اللغة لا تمكّن الأشياء الخارجية في العالم بقدر ما تمكّن
أفكارنا عنها، وقال إن الألفاظ لم توضع للدلالة على الموجودات الخارجية، بل وضعت
للدلالة على المعانى والصور النهائية: "والدليل عليه إن إذا رأينا جسماً من بعيد وظنناه
صورة، سميّناه بهذا الإسم، فإذا دنّسنا منه وعرفنا أنه حيوان، لكننا ظنناه طيراً،
سميّاه به، فإذا ازداد التقارب وعرفنا أنه إنسان سميّاه به، فاختلاف الأسماء، عند اختلاف
الصور النهائية، يدل على أن اللفظ لا دلالة له إلا عليها".^{٦٦}

بينما يذهب اسحق الشيرازي إلى أن "الألفاظ لا توضع تبعاً للصور التي يتصورها
الواضع في ذهنه عند إرادة الوضع، وإنما توضع بازاء الماهيات الخارجية نفسها".^{٦٧}

ويعتبر كتاب "مفتاح العلوم" لـالسكاكى، بالنسبة للدراسات البيانية بمثابة "أورجانون" أرسسطو، ليس لأن السكاكى كان متأثراً بالتعليق الأرسطي، وإنما من أجل التجديد في العلوم البيانية العربية، كما كانت في العلوم الفلسفية اليونانية..

والكلمة بحسب تعبير السكاكى، "هي النقطة الموضعية للمعنى مفردة، والمراد بالإفراد أنها بمجموعها وضعت لذلك المعنى دفعه واحدة". وخلص السكاكى من موضوع السحر فقصره على دراسة كيفية تركيب الكلمات، تقديم بعضها على بعض، وتالي بعضها في بعض على مستوى الإعراب فقط..

ويقول السكاكى: "أعلم أن علم المعان هو تبيح خواص تركيب الكلام في الإفسادة وما يصلح من الاستحسان وغيره، ليحترز بالوقوف عليها من الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضى الحال ذكره".^{٦٨}

ويرى السكاكى علم البيان بقوله: "وأما علم البيان فهو معرفة إبراد المعنى الواحد في طرق مختلفة، بالزيادة في وضوح الدلالة عليه، وبالقصاص، ليحترز بالوقوف على ذلك عن الخطأ في مطابقة الكلام ل تمام المراد منه".

يستخدم السكاكى مصطلح "الجهاز" في معنى عام، ثم يفصله ملاحظاً أن أهم أنواع الجهاز وهو الاستعارة" لاتتحقق ب مجرد حصول الانتقال من الملزم إلى اللازم بل لابد فيها من تقدمة تشبيه شيء بذلك الملزم إلى لازم له"، ومن ثم فالموضوع الأول لعلم البيان التشبيه، فهو الذي يؤسس موضوعات هذا العلم، "وهو الذي إذا مهرت فيه ملكت زمام التدريب في فنون السحر البيان".^{٦٩}

وبحسب أن التشبيه "معنى كان وجهه وصفاً غير حقيقي وكان متزعاً من عدة أمور خص بالتمثيل".^{٧٠} فإن موضوعات علم البيان أو أبوابه، ثلاثة رئيسية، التشبيه (ومنه التمثيل)، والجهاز (ومنه الاستعارة)، والكتابية، ولكل أنواع وأقسام.

وقرر قدامه أن "معان الشعر بجملة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور" ٧١.

وذهب الأندى إلى: " وكل من كان أحسن تأليفاً كان أقوى بذلك الصناعة من اضطر بتأليفه" ٧٢.

وقد أجمع البلغاء والنقاد على أهمية الجاز، فتحدث الجاحظ والمبرد، وابن المعتز - في القرن الثالث - عن أهمية الكبادة والتصریض والتملیح ٧٣.

وتوقف ثعلب عند طاقة المعنى وأطلق به " كل ما يدل على الإيماء الذي يقسم مقام التصریح لمن يحسن فهمه واستبطاطه" ٧٤.

وتوقف قدامه - في القرن الرابع - أمام الإرداد، باعتباره طريقة غير مباشرة في التعبير، تضفي خصوصية وتأثيراً على المعانٍ ٧٥.

وتحدث الأندى، والرماني وابن جني، والخطائى، والمسكري، وابن فارس - في القرن الخامس - عن الجاز وفالدته، وأجمعوا على أنه يقيد مالاً تقيده الحقيقة، ولو لا ذلك لكانت الحقيقة أولى منه ٧٦.

وذهب صاحب الوساطة إلى أن الاستعارة أحد أعمدة الكلام، فعليها: "المعول في الترسخ والنصرف، وما يوصل إلى تزيين اللقط وتحسين النظم والتر" ٧٧.

وفي القرن الخامس تحدث الشريفان الرضي والمرتضى عن الرونق الذي يضفي الجاز على الكلام. وقال المرتضى: "إن الكلام من خلا من الاستعارة، وجرى كله على الحقيقة، كان بعيداً عن الفصاحة برياً من البلاطة" ٧٨.

ونخص ابن رشيق الحكم، فقال: إنه لا ينبع للشعر أن يكون مسؤولاً من هذه الخلائق فارغاً" ٧٩.

وتوقف عبد القاهر بوضوح ما أحله سابقوه بقولهم إن إجازة أفضل من الحقيقة.^{٨٠}

ويقول عبد القاهر عن التمثيل: "ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له، أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحسين خواه، كان نيله أحلى وبالمزيد أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أحسن وأأشف، ولذلك ضرب مثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الطما".^{٨١}

يقول الفخر الرازى في ذلك: "واما تلطيف الكلام فهو أن النفس إذا وقفت على شيء تمام المقصود لم يبق لها شوق إلى أصلها، لأن تحصيل المصالح مصال، وإن لم تتفق على شيء منه أصلا، لم يحصل لها شوق إلىه. فاما إذا عرفته من بعض الوجوه دون البعض، فإن القدر المعلوم يشوقها إلى تحصيل العلم بما ليس بعلوم، فتحصل لها- بسبب عملها بالقدر الذي علمته- لذة ويسبب حرمانها منباقي الالم. فتحصل هناك لذات وآلام معاقبة، واللذة إذا حصلت عقب الالم كانت أقوى، وشعور النفس بها أتم. وإذا عرفت هذا، فنقول: إذا عبر عن الشيء باللفظ الدال عليه على سبيل الحقيقة، حصل كمال العلم به فلا تحصل اللذة القوية، أما إذا عبر عنه بلوارمه الخارجية، وعرف على سبيل الكمال، فتحصل الحالة المذكورة التي هي كالددغدة النفسانية. فلأجل هذا كان التعبير عن المعانى بالعبارات الجازية أللذ من التعبير عنها بالألفاظ الحقيقية".^{٨٢}

إذن ترجع أهمية الصورة الفنية إلى الطريقة التي تفرض بها علينا نوعاً من الانبهاء للمعنى الذي تعرضه، وكيف نتفاعل مع هذا المعنى، ونقارب به. هناك معنى غسليات، تأتي الصورة فتدل عليه، وتحدث فيه تأثيراً متغيراً، ومن ثم تؤثر الصورة أيضاً على المتنبي، فيستقبل المتنبي من ظاهر إجازة إلى حقيقته، ومن ظاهر الاستعارة إلى أصلها، ومن المتنبي به إلى المتنبي، ومن المصمون الحسى المباشر للكتابية إلى معناها الأصلى المفرد. ويعد ذلك خلال نوع من الاستدلال، يستنشط معه ذهن المتنبي، ويشعر إزاءه بسرور من الفضول، يدفعه إلى تأمل علاقات المشاهدة أو المناسب، التي تقوم عليها الصورة، حق يصل إلى معناها الأصلى السابق في وجوده عليها، وعلى قدر الجهد المتبذول في هذه العملية،

وعلى قدر قيمة المعنى الذي يوصل إليه المتنقى وتناسبه مع ما يبذل فيه من جهد تحدد المتعة الذهنية التي يستشعرها المتنقى، وتتحدد - بالتألّ - قيمة الصورة الفنية وأهميتها.^{٨٣}

وبعد هذا العرض، الذي قدّمه من آراء القدّماء، ونظرتهم حول قضية اللفظ والمعنى. وعلاقة كلّ منها بالآخر في إبراز الصورة الفنية، وبين أثرها على المتنقى، فمن هؤلاء من قدم اللفظ على المعنى، وأن النصّ كلّما كانت المفاطحة متنفّقة، تتسم بالجزالة والفصاحة، مع حسن السبك وإنقاذه، كلّما كان ذلك دافعاً إلى تحقيق الصورة الفنية، ومن ثم يكون أثراً على القارئ أو السامع، وكانت لأصحاب هذا الرأي حججهم في التأكيد على نظرية المتن.

أما الفريق الآخر فقد كان يرى أهمية المعنى على اللفظ، حيث يقوم الشاعر أو الكاتب بتركيب لغته بما ينبع عن المعنى المقصود. ولكلّ من هؤلاء وجهاتهم في الآراء التي وجدت صدّاً لها عند المتكلمين واللغويين والأصوليين وما إليهم من تحدّثوا عن علاقة اللفظ بـ «المعنى». وقد أردت أن أضع هذه النظريات أمام القارئ في دراسة الصورة الشعرية وتطورها عبر شعر العصر الجاهلي، لنرى إلى أي حد يمكن صدق هذه الآراء في تقسيمنا لظواهر الشعر الفنية، من خلال المنهج الحديث في تقدّم الشعر، وبيان صورة الفنية بشكل عام، وتطور هذه الصور خلال مسيرة الشعراء في هذه الفترة بشكل عاًص.

ولعلّي من خلال هذه الدراسة - تطور الصورة في الشعر الجاهلي - أكون قد أسلّمت بشيء عن مفهوم الصورة، ومراحل تطورها على أيدي هؤلاء الشعراء في الشعر الجاهلي، وما إذا كانت هذه الصورة الفنية نتائجة النظر إلى النص الأدبي كوثيقة مهمة شاهدة على العصر الذي نبعت منه، أو من الثقافات والحضارات الأجنبية التي التقى بها الشاعر في مسيرة حياته، وهل تطورت الصورة نتيجة لذلك؟ وهل كانت المفاطحة معرفة عن هذا التطور بما يجعلنا نقرّر أهمية اللفظ على المعنى، وأسقيه عليه، أم أن المعنى الذي يقصده الشاعر، ركب له المفاطحة، ونسقها تنسقاً حسناً بحيث استطاعت أن تؤدي المرضي الحقيقي لرؤية الشاعر في وضوح وجلاء؟ وهنا نستطيع أن نغلب المعنى على اللفظ، ونقرر أحقيته بالسبق على نظرية.

ومهما يكن من أمر هذه القضية "اللقطة، المعنى" فيمكن أن نقول بأن هناك علاقة بينهما، وإن اختلف تقديم أحدهما على الآخر، وأن هذه العلاقة من شأنها تكوين صورة فنية يمكن للمتلقي الاستئناع بها، وعبرلة كنه هذا العمل الفنى الذى ألم به، ومن ثم يستطيع إدراك ما يشغل فكر الشاعر، وإدراك التيار الثقافى والاقتصادى والاجتماعى السائد فى هذه الفترة، والحكم عليها والسيطرة على متاعبها وأحاسيسها التي ظهرت نتيجة لتفاعلها مع مواقف الشاعر، وأحداثه، وقضاياها التي يعاني منها، أو يمر بها... وموقفه من هذه الصور التي كان الشعراء يحرصون على جمعها من العناصر المتباينة التي يأخذونها من مظاهر البيئة، ويخلقون بينها علاقات معينة تربط بين أطراف هذه الصور، مع إبرازها لعناصر الحركة والحياة في أشكالها المختلفة. "ونسمع أصداء ما قاله ابن قيمية عن أقسام الشعر الذى حسن لقطته ومعناه أو حسن لقطة دون معناه، أو معناه دون لقطة".^{٨٤}

(٦) وظائف الصورة

الصورة ظهر من مظاهر الفاعلية الملاحة بين اللغة والفكير، ووسيلة للتحديد والكشف. لقد تحددت آلية الشعر - أهم قنوات الأدب عند العرب باعتباره "ديوان" للجماعة، يعبر عن وجودها الجماعي، أكثر مما يعبر عن وجودها الفردي، غالباً في السراد بأعاليهم لهم ما يميزهم من خصوصية وفرد^{٨٥} فكان العرب الأوائل يتظرون إلى الشعر باعتباره: "ديوانا لهم .. عليه يعتمدون، وبه يحكمون، وبمحكمه يرتفعون، حتى صار الشعراء لهم بمثابة الحكماء. يقولون فرضي قوله، ويحكمون فرضي حكمهم، وصار ذلك منهم سنة يقتدى بها، وإلارة يحتذى عليها".^{٨٦}

ويصف عمر بن الخطاب الشعر بأنه: "جزل من كلام العرب، يسكن البيظ، ويطاف به الكثرة، ويبلغ به القوى في ناديه، ويحيط به السائل".^{٨٧}

ويكتب إلى أبي موسى الأشعري قائلاً له: "من من تلك بحلم الشعر فإنه يدل على معان الأدلة، وصواب الرأي، ومرارة الأنساب".^{٨٨}

مثلاً يحضر معاوية على رواية الشعر لأنه: "يفتح العقل، ويقبح المطريق، ويطلاق اللسان، ويدل على المروءة والشجاعة".^{٨٩}

فالشاعر فنان ماهر في صناعته، يعرضها في كل الأماكن والأزمنة، فتقال المقصة والامتناع، ويصبح "بدرنة" صاحب الصوت المطروب يستعمل أمة من الناس لاستماعه^{٩٠} وقد قيل: "إن مدح الشاعر على قدر المطيبة"^{٩١} وإن "اللهى تفتح لها"^{٩٢} وإن "لسان الشاعر أرض لا تخرج الدهر حتى تستلف المطر"^{٩٣} وهذا هروان للشعر والشعراء.

ولابن سينا رأى في العرب "كانت تقول الشعر لوجهين: أحدهما ليؤثر في النفس أمر من الأمور، تهدى به نحو فعل أو الفعل، والثان للعجب فقط، فكانت تشبه كل شيء بحسن التشبيه".^{٩٤}

التوسيع والإباهة

الأصل في التشبيه هو التوضيح والإباهة، وقد أفاد الرمان في الاستعارة والتشبيه، فذهب إلى أن التشبيه البليغ هو: "إخراج الأغمض إلى الأظهر بآدابة التشبيه مع حسن التأليف.. فبلغة التشبيه الجمجم بين شيئاً يعنى بجمعهما، يكتب بياناً فيهما".^{٩٤}

وكل استعارة بلية هي: "جمع بين شيئاً يعنى مشركاً بينهما، يكتب بياناً أحدهما بالأخر، كالتشبيه" أي أن الاستعارة" توجب بلاغة بيان لاتنوب منابع الحقيقة". وكان الرمان يرى أن الاستعارة "تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإباهة".^{٩٥}

والعسكري يقول: إن التشبيه "يزيد المعنى وضوحاً ويكتبه تأكيداً، وهذا أطبق عليه جميع المتكلمين من العرب والمعجم، ولم يستغن أحد منهم عنه"^{٩٦} وعن الاستعارة فالمرتضى منها "إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإباهة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه والإشارة إليه بالقليل من النقط، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه، وهذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصبية، ولو لا أن الاستعارة المصبية تتضمن ما لا تتضمنه الحقيقة من زيادة فائدته، لكان الحقائق أولى منها استعمالاً".^{٩٧}

ويرى ابن سنان أن الأصل في حسن التشبيه هو "أن يعدل الفالب الخفي الذي لا يعتمد بالظاهر أهضوس المعاد، فيكون حسن هذا لأجل إبعاد المعنى وبين المراد".^{٩٨}

ويرى ابن سنان في الاستعارة ما يراه في التشبيه من توضيح المعنى والإباهة عنه. والغرض من التشبيه هو "رفع درجة الأدنى إلى درجة الأعلى لا بالعكس".^{٩٩}

ويغير السكاكي عن ذلك بقوله: "المتشبه به حقه أن يكون أعرف بجهة التشبيه من المشبه، وأخص بها، وأقوى حالاً معها، وإن لم يصح أن يذكر لبيان مقدار المشبه، ولا لبيان إمكان وجوده، ولا تزيادة تقريره".

وللرماني، والعسكري، وعبد القاهر، والقمح الرازي، تسميات للتشبيه، وفسم في ذلك أقوال...^{١٠٥}

وعن فائدة التمثيل، يقول ابن سنان: "وبسب حسن هذا، مع ما يكون فيه من الإيجاز، أن تمثيل المعن يوضحه، ويندرج إلى الحسن والمشاهدة. وهذه فائدة التمثيل في جميع العلوم، لأن المثال لا بد له أن يكون من الممثل فالغرض بـسـبـارـادـهـ يـضـاحـ المـعـنىـ وـبـاـنـهـ".^{١٠٦}

ويقول الرمخشري في ذلك "الأمثال والتشبيهات إنما هي الطرق إلى المعانى الخنجقة في الأستار، حتى تبرزها، وتكتشف عنها، وتتصورها للأفهام".^{١٠٧}

أو قوله: "إن التمثيل إنما يصار إليه لما فيه من كشف المعن ورفع الحجاب عن الغرض".^{١٠٨} وبطبيعي أن تفترن الصورة الفنية بالبالغة، فيقال إن الإيجاز يهدف إلى أشياء ثلاثة: البالغة، والبيان، والإيجاز.^{١٠٩} ويقال عن الكتابة: إن الإخلاص في حسنه يرجع إلى ماتوقعه من البالغة في الوصف.^{١٠} كما يهدف التشبيه أيضاً إلى البالغة، لأنه: "يعلم الشيء بما هو أعظم وأحسن وأبلغ منه، فيكون حسن ذلك لأجل الغلو والبالغة".^{١٠١١}

أما الاستعارة فقد قررها العسكري بـنـاكـيدـ المـعـنىـ والمـالـغـةـ فيـهـ.^{١٠٦} كما قررها عبد القاهر بالبالغة والإيجاز و Mizrahi عن التشبيه.^{١٠٧} ولذلك ذهب السرازي إلى أن حسن الاستعارة: "إنما يكون إذا تضمنت البالغة في التشبيه مع الإيجاز".^{١٠٨}

إذا كانت الصورة تسهم في عملية إقناع المخالق، والتاثير فيه عن طريق شرح المعن وتوضيحه، فإن المعاية تتحقق أيضاً عن طريق البالغة في المعن، فهي وسيلة من وسائل شرح المعن وتوضيحه، وقد قررت البالغون البالغة بالإدراك في حدتهم عن أغراض التشبيه والاستعارة، كما فعل الرمانى والعسكري وابن سنان، وقيل إن المعاية من التمثيل هى "ـ البالغة في الإيضاح والبيان حتى يصر الفاتح كـالـاضـرـ،ـ والـتـجـيلـ كـالـتـحـقـقـ،ـ والـمـوـهـسـ كـالـتـيقـنـ،ـ ولـذـلـكـ كـفـرـ الـأـمـالـ فـيـ كـتـبـ اللهـ وـيـ الإـجـيلـ".^{١٠٩}

وقد تحدثت ثعلب، وابن المعتز، وقديمة، عن المبالغة في الشعر، فضلاً عن أن براءة الشاعر لا تفصل عن قدرته على الإفراط في الوصف.

وقد أدرك صاحب البرهان، والمرزاقي – وابن وكيع التميمي، والعسكري، والشريف المرتضى، أن الشاعر مضطرب إلى المبالغة ...، وإن كان هناك من لا يقبل الفلو على علاته، ويستكر أي خروج على حد الفلو، ومن هؤلاء قدامة .. ١١٠ ..

وميز عبد القاهر بين التشبيهات على أساس ما تزدهر من مبالغة ١١١ . وليس من ذلك من أن هناك إرتباطاً بين أنواع الصورة الفنية والمبالغة، إلى حد جعل ابن رشيق يقول : " ولو بطلت المبالغة كلها وعيت لبطل التشبيه، وعيت الاعتارة إلى كثير من محاسن الكلام " ١١٢ .

وإذن فالصورة تستهدف إقناع الملاقي بفكرة من الأفكار، أو معنى من المعان، وتتوسل لذلك بالشرح والتوضيح أو المبالغة، وكيف تصبح ... أسلوباً جامداً من أساليب الإلبات، ونوعاً من أنواع الاستدلال المنطقى . ثم هناك للصورة غاية يقصد بها تحقيق نوع من المتعة التشكيلية .

وظيفة الصورة إذن الأصل في الاتماع والإقناع الملاقي، ومعيار الأساس في الحكم على نجاح الصورة أو فشلها، هو تناسبها مع مفهومي "الحال الخارجي" أو مقامات المستمعين.

ويتحدث الدكتور ابراهيم عبد الرحمن عن وظيفة الصورة، يقول : "ذلك أن الشاعر الجاهلي لم يكن يقصد إلى بناء هذه الصور لذاتها فحسب، وإنما كان يقصد إلى أن يعبر من خلالها عن قضيائه وأحاسيسه وموافقه من الحياة والناس من حوله". ويكشف عن رؤيه النقدية للصورة الشعرية، فيقول : "ذلك أن الشاعر الجيد لا يشكل بصورة الواقع الذي يصوره مشكلة حقيقة، لأنه لا يصور هذا الواقع ذاته، ولكنه يعكس رؤيه له، ومن ثم فإنه

حين يعرض لتصويره يعرض على أن يخلق صورة خلقاً جديداً يعكس هذه الرؤية أو تلسك".

١١٣

فالصورة ليست من قبيل الربطة الطارئة على المعنى الأصلي، وكان الشاعر يضمخض - كما يقال - المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره ثُمَّ بعدها بعد ذلك ما يلبسه إياه من الصور التي تناسه، والقوافل التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه.

فالشاعر الأصيل يتوصل بالصورة ليغيرها عن حالات، لا يكتفى به أن يفهمها وبجسدها، بدون الصورة.

والشاعر حين يكتب عن موقف يشاهده، أو يعبر عن ظاهرة تعيشها في حياته، إنما يخرج مكونات نفسه تجاه هذا الموقف أو هذه الظاهرة، وتهدى صداتها في نفس المثلثي حين لا يدرك كنه الأشياء المستقرة في نفسه، حتى يأتي هذا الشاعر ليكشفها له، ويرفع الستار عن الحجب الذي تعرض كواهنه، ذلك لأن الشاعر عليم بالأسرار، غير بالحياة إلى جانب موهبته الفنية. ومن ثم تصل أفكاره إلى مریديه، ويجدون فيه استحساناً لشاعرهم وبفضله أحاسيسهم، فيهتزون طرباً وشوقاً إلى هذا العالم الغريب الذي يكتشف لهم هذا الشاعر أو الفنان.

وإن كانت الألفاظ هي التي توحى بهذه المعان، فهنا تكون أهمية المسبك، وحسن الصوغ وهذه الصناعة التي يقدمها للمتعلقين، وعليه فإن المعان التي هي غيبة الشعراء وهدفهم، تكون مستطلعة وراء هذه الألفاظ، ولن تزددي دورها إلا إذا كانت في نسق متجانس، وفي عبارات تكوفها كلمات مختلفة منقاء، وهنا يكون دور الصورة التي تحمل هذه المعان إلى العالم الخارجي، وبقدر قدرها على التأثير يكون التأثير ملحوظاً لدى المثلقي.

و هنا أستطيع أن أقول: إن الشاعر حين يكتب لا ينظر إلى أن يصنف كتاباته أنواعاً من المجاز ليسترها ذهن القاريء أو السامع، وإنما هو يعتمد إلى صنعه بالقان ومهارة وحذق عن طريق استخدام النقط المناسب والمحلى، علينا بعد ذلك أن نـ^{كـ}ـشف هذه

الأسرار البلاغية من خلال نظمه، فقول هنا تشبه أو هنا استعارة أو كناية أو ما إلى ذلك، لكن الأمر أبعد من ذلك - وإن كانت هذه الأنواع البلاغية لها إشعاعها وتأثيرها في النفوس - فالكلمات المخاترة قد تكون هي أسلحة الشاعر وأدواته المستخدمة في صناعته، ونحن الذين نفسر ونخلل له هذه الصناعة، ولخرج منها كثوزها تحت سيطرة المفظ الذي منه يكون الخاز ..

ولقد أرى أن خيال الشاعر حيال هذه الصناعة، هو الذي يشكل صور القصيدة، ومن ثم تعمل على إحياء الخيال عند الملقين إن صح هذا التعبير. ولذلك كانت للصورة طبيعتها باعتبارها نتاجاً ملائكة الشاعر، ونسيجاً متسبباً من العلاقات اللغوية.

وهي وإن كانت تشمل على الأنواع البلاغية، ولانسى أن توضح أنثر عملية خيال الشعرى، والتأثيرات التي وجهت الصورة وجهات خاصة، إلا أن القاد قد لا يحظوا علاقة "سورة بمدركات الحسن، وقدرها على مجاهدة الأحساس والشاعر.

فإذا نظرنا إلى مصادر الصورة وجدناها متعددة مختلفة كالواقع والثقافة ذات الشاعر وقدراته الخيالية التي تضم وتغش، وتعزق وتوحد، وتحذف وتضيق، وتبعد علقها جديداً لا تكاد تُنْهَى إلى أصوله وبنابيعه . فالواقع أو الحياة يفهموها الشامل الرحب هى منابع الصورة .

وهكذا خلق الشعراء من أصول الصورة الشعرية خلقاً جديداً يبعد أن صهروها بضوء الفن المنهمر من وجدهم ووظفوها توظيفاً فيها لريا بالإيحاء والدلالة .

وقد ذكرت آراء النقاد والأقمين من أصحاب اللغة والأدب والفكر والفلسفة واللنطقي حول الأنواع البلاغية للصورة لأقارب بينها وبين المنهج النبوي الحديث، ونسى إلى أى حد ومدى يمكن التوافق أو التمايز أو الاستعمال بالقدم لبناء الحديث، أو تطوير هذا القدم بما يتناسب والبيارات المعاصرة، والتفكير الحديث، والنظرية المعاصرة، يعني النظر إلى التراث من خلال فهم معاصر للصورة الفنية.

ومن هنا تكون للصورة النسبية وظيفتها التي تزدديها في العمل الأدبي بالمقاييس المعاصرة،
وتكون مهمتها نقل التراث بمفهوم نقدى حديث.

الهوامش

- (١) د. شوقي ضيف : مجلة فصول - تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة - المجلد الأول - العدد الرابع - يونيو سنة ١٩٨١ - ص ١١ وما بعدها.
- (٢) انظر الصورة الفنية عند النابغة الذهبي خالد الرواوي، نشر الشركة المصرية العالمية - لونمان - سنة ١٩٩٢.
- (٣) ريشاردز : مبادئ النقد الأدبي ترجمة مصطفى بدوى - المؤسسة المصرية العامة للتأليف القاهرة سنة ١٩٦٣ ص ٣١٥
- (٤) اللسان : مادة "حيل".
- (٥) اللسان : مادة "حيل" و "وهم" و "مثلاً".
- (٦) الكندي : وسائل الكندي الفلسفية تحقيق محمد عبد الحافظ أبو ربيدة - دار الفكر العربي القاهرة سنة ١٩٥٥ ص ١٦٧.
- (٧) اسحق بن حين : كتاب أرسططاليس : في النفس تحقيق عبد الرحمن بدوى - الهيئة المصرية القاهرة سنة ١٩٥٤ ص ٦٩ راجع كتاب النفس لأرسططاليس لأحمد فؤاد الأهوازى ص ١٠٤.
- (٨) اسحق بن حين : كتاب أرسططاليس ونص كلامه في النفس ص ٧٠.
- (٩) أحمد فؤاد الأهوازى : كتاب النفس لأرسططاليس ص ١٠٥.
- (١٠) د. جابر عصفور : الصورة الفنية للتراث النقدي والبلاغي عند العرب ط ٢ دار التدوير للطباعة والنشر - بيروت - لبنان سنة ١٩٨٣ ص ٢١.

- (١١) ابن سينا : كتاب الجموع القسم الخاص بالشعر تحقيق محمد سليم سالم - مركز تحرير التراث - القاهرة سنة ١٩٦٩ ص ١٥ .
- (١٢) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء تحقيق عبد الرحمن بدوى النهضة العربية القاهرة سنة ١٩٥٣ ص ١٦١ .
- (١٣) راجع في ذلك للدكتور جابر عصفور في الصورة الفنية الفصل الأول .
- (١٤) انظر الدكتور محمد زكي العشماوى - قضايا النقد الأدبي المعاصر - الهيئة المصرية العامة للكتاب - الإسكندرية سنة ١٩٧٥ .
- (١٥) ألفت كمال الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين - الهيئة العامة للكتاب - القاهرة سنة ١٩٨٤ ص ١٢٣ .
- (١٦) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء ضمن كتاب فن الشعر لأرسطوطاليس ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوى - دار الثقافة - بيروت ١٩٦٣ .
١٦٨ ، والنظر الحاكمة مرآة الطبيعة والفن للدكتور إسماعيل الصيفي .
- (١٧) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر . تحقيق محمد سليم سالم - المجلس الأعلى للشئون الإسلامية - القاهرة سنة ١٩٧١ ص ٥٨ .
- (١٨) المحافظ : البيان والتبيين ١١٣/١، ٢٢٠، ٥٣ والمذكرى الصناعين / ٢٤٧/١ .
- (١٩) الفخر الرازى : نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز - مطبعة الأدب والتراث - القاهرة سنة ١٣١٧ هـ ص ٥٩ .
- (٢٠) ابن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر تحقيق أحمد الحرف ويسوى طباعة ، لمحة مصر القاهرة سنة ١٩٦٢ ص ١١ .

- (٢١) ابن الأثير: المثل السائر ص ١٢٤
- (٢٢) جوزيف فرانك: الشكل المكان في الأدب (في كتاب "أسس النقد الأدبي التصنيف مارك شو" ترجمة هيلاء هاشم، وزارة الثقافة السورية سنة ١٩٦٦ ج ١، ص ٢٥٧).
- (٢٣) المصدر السابق ج ١ ص ٢٥٧.
- (٢٤) د. غنيمي هلال: دراسات وغاذج في مذاهب الشعر ونقده - دار نهضة مصر ص ٦٥.٥.٤.٢.
- (٢٥) المصدر السابق ص ٨٣.
- (٢٦) د. غنيمي هلال : دراسات وغاذج في مذاهب الشعر ونقده - دار نهضة مصر ص ٨٣.
- (٢٧) ريشاردز: مبادئ النقد الأدبي ص ٣١٤.
- (٢٨) الدكتور محمد متدور: في الميزان الجديد - مكتبة نهضة مصر مطبعها د.ت ط ٣ ص ١٢٦ النقد النهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطبع والنشر د.ت.
- (٢٩) أرشيالد مكليش: الشعر التجربة - ترجمة سلمى الخضراء الجبوسي - دار البقعة العربية مؤسسة فرانكلين - بيروت - لبنان سنة ١٩٦٣ ص ٦١ وانظر الدكتور محمد غنيمي هلال : المدخل للنقد الأدبي ص ٤٣٦.
- (٣٠) د. شوقي حبيب : العصر الجاهلي ط ١٣ - دار المعارف بمصر ص ٤١٥.
- (٣١) الراغب الأصفهاني : مفردات لفاظ القرآن . مادة "شعر" تحقيق: صفوان داودي ط ١ - دار القلم - دمشق سنة ١٩٩٢ م

- (٣٢) عبد المنعم تلمسة : مقدمة في نظرية الأدب ط٢ دار العودة - بيروت سنة ١٩٧٩ ص١٢٣
- (٣٣) عبد المنعم تلمسة : أربعة مداخل إلى علم الجمال الأدبي (مواطن معرفة)
- (٣٤) د.ابراهيم عبد الرحمن : الشعر الجاهلي ص١٢ وص٢٥٨
- (٣٥) جان بارتميسي : بحث في علم الجمال ترجمة د.أنور عبد العزيز - دار فكتورة مصر ومؤسسة فرانكلين القاهرة سنة ١٩٧٠ ص١٧٧.
- (٣٦) انظر نظرية المعنى في النقد العربي لمصطفى ناصف- دار القلم - القاهرة سنة ١٩٦٥ ص٣٨.
- (٣٧) انظر تفصيل ذلك في المزهر للسوطي ج ١ ص١٦.
- (٣٨) ابن حق: الخصالص، ج ١ تحقيق محمد على النجار- دار الكتب المصرية- القاهرة سنة ١٩٥٦ ص ٣٤.
- (٣٩) الزجاجي: الإيضاح في علل النحو، تحقيق مازن المبارك- دار الفاتس- بيروت سنة ١٩٨٢ ص٩١.
- (٤٠) ابن القارس: الصالحي في فقه اللغة ص٤٢.
- (٤١) الشاطبي : المواقفات.. ج ٤ ص١١٦.
- (٤٢) سيريه: الكتاب، ج ١ - المطبعة الأمريكية- القاهرة ١٣١٧هـ - ص٧.
- (٤٣) السابق، ج ١ ص٨.
- (٤٤) السابق ج ١ ص١٠٨، ١١٠.

- (٤٥) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الأعجاز المدخل تحقيق محمد بن تاویت - المطبعة المهدية تطوان المغرب . د.ت.ص ٢٨.
- (٤٦) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الأعجاز ج ١ ص ٢٩.
- (٤٧) السابق: ج ١ ص ٣٠.
- (٤٨) السابق: ج ٢ ص ١٢٧، ١٢٨.
- (٤٩) السابق: ج ٢ ص ١٢٩.
- (٥٠) السابق ج ٢ ص ١٣٣.
- (٥١) عبد القاهر: دلائل الأعجاز تصحيح السيد محمد رشيد رضا - مكتبة القاهرة سنة ١٩٦١ ص ٣١٥.
- (٥٢) السابق: ص ١٦٨.
- (٥٣) ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ٢ / تحقيق د.كتور أحمد الحروق، د. بدوى طباعة دار فضة مصر، القاهرة سنة ١٩٧٣ ص ٢٤٦.
- (٥٤) الجاحظ: الحيوان ج ٣ / ط ٤ تحقيق عبد السلام هارون - دار الفكر - بيروت - لبنان . د.ت.ص ٣٦٦.
- (٥٥) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعين، تحقيق مهيد قبيحة، دار الكتب العلمية - بيروت - سنة ١٩٨١ ص ٧١-٧٣.
- (٥٦) ابن رشيق: العمدة في مخاسن الشعر وأدبه ونقده ج ٦ - دار الجليل - بيروت سنة ١٩٧٢ ص ١٢٤، ١٢٧.
- (٥٧) ابن الأثير: المثل السائر ج ١ ص ١٧٨.

- (٥٨) ابن المديب: الرسالة العبراء في موازيني البلاغة- ضمن رسائل البلفاء تحقيق محمد كرد على- جلة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة د.ت ص ٢٤٦.
- (٥٩) إخوان الصفا: رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا ٣١ دار صادر للطباعة والنشر - بيروت سنة ١٩٥٧ من ١٠٨.
- (٦٠) الرازي (فخر الدين) : الحصول في علم الأصول، تحقيق جابر فياض العلواني، رسالة دكتوراه مخطوطة كلية الشريعة والقانون بجامعة الأزهر، أكتوبر سنة ١٩٧٢ ص ١٢٠.
- (٦١) الخطابي: بيان إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن تحقيق محمد خلف الله أحد و محمد زغلول سلام دار المعارف القاهرة د.ت ص ٢٧.
- (٦٢) كمال يوسف الحاج: في فلسفة اللغة- دار الفلاح- بيروت- لبنان سنة ١٩٦٧ من ٧٥ وما بعدها.
- (٦٣) أبو هلال العسكري: الصناعتين ص ١٠.
- (٦٤) الجاحظ: البيان والبين، ط ٣ - تحقيق عبد السلام هارون الثاني - القاهرة سنة ١٩٦٨ ص ٧٥.
- (٦٥) الفخر الرازي: الحصول ١٢٤/١.
- (٦٦) السيرطي: المزهر في علوم اللغة تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وآخرين - ١/ عيسى الحلبي - القاهرة. د.ت ص ٤٢.
- (٦٧) أبو يعقوب السكاكى: مفتاح العلوم - نسخة مصورة- دار الكتب العلمية بيروت- لبنان د.ت ص ٧٠.
- (٦٨) السكاكى: مفتاح العلوم ص ١٤١.

- (٦٩) السابق: ص ١٤٨.
- (٧٠) قدامة بن جعفر : نقد الشعر / ٤.
- (٧١) الامدی: الموازنة ٤٠٥/١.
- (٧٢) المرد. الكامل تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم والسيد شبحانه- دار فضة مصر - القاهرة د.ت ص ٢٩٠.
- (٧٣) ثعلب: قواعد الشعر تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي - مصطفى اليابي الخلبي- القاهرة سنة ١٩٤٨ ص ٤٤.
- (٧٤) قدامة بن جعفر: نقد الشعر من ١٥٦-١٥٥.
- (٧٥) العسكري: الصناعين ص ٢٦٨ - ٢٧٥.
- (٧٦) الجرجاني : الوساطة بين الشبي وخصوصه تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم وعلى محمد البجاوى - دار الكتب العية - القاهرة سنة ١٩٥١ ص ٣٢٨.
- (٧٧) الرضي : تلخيص البيان في مجازات القرآن - تحقيق محمد عبد الغفار حسن - عيسى الخلبي القاهرة سنة ١٩٥٥ ص ١٢٣ - ٢٣٠.
- (٧٨) المرتضى: أمال المرتضى- تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم عيسى الخلبي القاهرة سنة ١٩٥٤ ص ٤.
- (٧٩) ابن رشيق: العمدة ص ٢٨٥ - ٢٨٦.
- (٨٠) عبد القاهر: أسرار البلاغة ص ١٢٦.

- (٨١) الفخر الرازي: الحصول في علم الأصول تحقيق طه جابر فياض العلواني. رسالة دكتوراه مخطوطة - كلية الشريعة والقانون بجامعة الأزهر، أكتوبر ١٩٧٢ ص ٢٥١-٢٥٢.
- (٨٢) د. جابر عصافور: الصورة الفنية فيتراث النقد والبلاغي عند العرب ط ٢ دار النور للطباعة والنشر - بيروت لبنان ١٩٨٣ ص ٣٢٨.
- (٨٣) ابن قبية: الشعر والشعراء ط ٢ تحقيق أحد محمد شاكر - دار المعرفة بصو - القاهرة سنة ١٩٦٦/١٩٦٧ ص ٦٤-٦٩.
- (٨٤) عبد الحميد يونس: الأسس الفنية للنقد الأدبي - دار المعرفة - القاهرة سنة ١٩٨٥ ص ٢٤-٢٦.
- (٨٥) أبو حاتم الرازي: الزينة في المصطلحات الإسلامية، تحقيق حسين بن فيض الله الأحمداني القاهرة سنة ١٩٦٥ ص ٣٩.
- (٨٦) يحيى الجبورى: الإسلام والشعر مكتبة الهاشمية - بغداد سنة ١٩٦٤ ص ٩١.
- (٨٧) ابن رشيق: العصدة / ١ ص ٢٨.
- (٨٨) أبو هلال العسكري: ديوان المعان / ١ مكتبة القدس، القاهرة سنة ١٣٥٢هـ ص ١١٤.
- (٨٩) ابن وكيع: المنصف ٣٩ ب مصورة في مكتبة الدكتور حسين نصار.
- (٩٠) ابن المعز: طبقات الشعراء ص ١٠٧. التعالى: التمثيل والخاتمة تحقيق عبد الفتاح الخطيب - عيسى الحلبي - القاهرة سنة ١٩٦١ ص ١٨٥.
- (٩١) السابق / ١٨٦.

- (٩٣) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء تحقيق عبد الرحمن بدوى - الهصة العربية - القاهرة سنة ١٩٥٣ ص ١٧٠.
- (٩٤) الرواقي: المكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام - دار المعارف - د.ت. ص ٧٥.
- (٩٥) السابق ص ٧٩. سلسلة ذخائر العرب - دار المعارف - القاهرة.
- (٩٦) أبو هلال العسكري: الصناعتين ص ٢٤٣.
- (٩٧) السابق: ص ٢٦٨.
- (٩٨) التوخي: الأقصى القريب في علم البيان - الخانجي - القاهرة سنة ١٣٢٧ هـ ص ٤٢.
- (٩٩) السكاكى: المفتاح ص ١٦٤.
- (١٠٠) ابن سنان: سر الفصاحة تحقيق عبد المعال الصعيدي - مكتبة صبيح - القاهرة سنة ١٩٦٩ ص ١٠٨ - ١٠٩.
- (١٠١) الزمخشري: الكشاف/٢ - الحلبي - القاهرة سنة ١٩٣٨ ص ٤٩٧.
- (١٠٢) السابق / ١ ص ٢٠٣.
- (١٠٣) ابن الأثير: اثيل السائر/٢ في أدب الكاتب والشاعر تحقيق أحمد الحلوى ويدوى طبانة - دار نهضة مصر - القاهرة ١٩٥٩-١٩٦٢ ص ١٣٢.
- (١٠٤) ابن سنان: سر الفصاحة ص ٣٢١.
- (١٠٥) السابق ص ٢٣٧.
- (١٠٦) أبو هلال العسكري: الصناعتين ص ٢٦٨.

- (١٠٧) عبد القاهر: أسرار البلاغة ص ٢٢١.
- (١٠٨) الفخر الرازي: نهاية الإعجاز ص ٦٠
- (١٠٩) الغزى بن عبد السلام : الإشارة إلى الإعجاز في بعض أنواع الجاز - دار الطباعة
العاصرة - القاهرة ١٣١٣ هـ ص ٩٢
- (١١٠) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص ١٣٢ - ١٣٣
- (١١١) عبد القاهر : دلائل الإعجاز ص ٢٧٦
- (١١٢) ابن رشيق : العمدة / ٢ ص ٥٥
- (١١٣) د. ابراهيم عبد الرحمن : الشعر الجاهلي ص ٢٦٨ - ٢٧٨
- (١١٤) ابن طباطبا: عيار الشعر تحقيق محمد زغلول سلام - منشأة المعارف -
الإسكندرية سنة ١٩٨٠ ص ٥

الفصل الثاني

الصور الجزئية

(١) الليل

إن الليل والنهار يمثلان الزمان والمكان في كل عصر، وبمشاركة فيهما إحساس المسرء ومشاركة على اختلاف المصور، فالآخر واحد، والآخر به يختلف من شخص لآخر، تبعاً لعاظمه وقدرته على التحمل، فقد يحس المرء في ليله بمحنة ونشوة فلا يريد له انتقامه، على حين يشعر آخر بضيق وكآبة لأمر أقض مضاجعه، أو عاطفة أحب قلبه، ومن ثم فليله بطئ الحركة ثقيل، وقد يشعر بذلك أيضاً من كان مريضاً بعلة عضال وعلى ذلك يكون الليل رمزاً إما للضيق أو للسعادة، ومن أجل ذلك كانت صور الشعرا في هذا الميدان معبرة عن حال البشر جيئها بالشكل الذي أخفره على أنفسهم.

وللمكان أثر أيضاً في نفس الإنسان، فالبلدي غير الحضري، وبين الصحراء ليس كأين المدينة، مع أن العوامل الكونية واحدة في كليهما، فالنطر والسيل والرياح والبرق مشاهد تراها مهما اختلفت الأماكنة، لكن النظرة إليها تختلف من مكان لآخر، فالطبيعة يمسها من كان بعيداً عن صخب المدينة وجدرانها التي تحجب الرؤية عنه ولذلك كانت صورة الطبيعة عند العربي أعمق في دلالتها من كان متيناً معرفاً، وأصبحت رمزاً للفساد عندهم تأخذ مناخي مختلفة، فنارة تحمل الفتاء وتارة أخرى تحمل البقاء، وهي عندهم تشكل عنصراً مهما للحيوانات والطيور التي ترمز إلى التجديد والانطلاق، وكذلك إلى الشدة والسرعة، ومن أجل ذلك أكثروا من ذكرها والحديث عنها، ووصفتها، وبأخذنا النطر إلى وسائل المعيشة عندهم يذكر النوق والجراد التي كانوا في عرضها بحيث أصبحت رمزاً لاستمرار حياثم، وللنجوء إليها عند الشدائدين تسرى عنهم، والغرير عندهم أقرب حسناً وصفوا المطر والسداب مرجواً ذلك بالخير وجعلوها مبعث شوقهم وثاقفهم، تماماً كما يفعل الماء في بيتهما، ومن ثم يكنون تأثيره على نفوسهم طيباً، ولذلك وصفوا الآخر أيضاً والفتوا في تصويرها.

وإذا كانت الحياة التي يعيشها العربي في العصر القديم صعبة قاسية لطبيعة البيئة التي
حيط بها، فإنه أخذ يسرى عن نفسه باللحجزة إلى نافقة مرأة وإلى المرأة عمله يحيط به في ذلك
متৎساً له مما يعانيه ومن أجل ذلك اتفق في وصف كليهما، وأضفى عليهما صوراً فنية والعنة
تكشف عن مهارته وقلقه على التفصيل، وعن صدق عرض الصور الخزفية التي حملتها
الشعراء شعرهم حول تفسيرهم للليل، والنهار، والمرأة، والنافقة، والقرس، وما أحفره عليهما
من خواطرهم، وما تركت فيهم من آثار ظهر في تفاصيلهم في حيالهم الاجتماعية.

وإذا كنت قد قدمت بعض النماذج التي كان لها فعاليتها في نفس الشاعر فإنما أثرت أن يكون تركيزى على هذه الموضوعات لأنها العناصر الأساسية لتكوين الصور الجزئية عند الشعراء، فقد نالت منهم الكثير من العناية حق ترددت تلك الصور على مسر العصر الحالى في معظم شعر شعراءه، وهذا دليل على اندفاعهم إلى هذه الموضوعات أولًا لأنها من محزنات بيتهم، ثانياً لأنها وسائلهم للتبرير عن أنفسهم، واظهروا من الضيق أحياناً إليها، ومن الكد والتعب والمعاناة أحياناً أخرى، فهي الملاذ لهم مما يعترضهم في حيالهم، وأول صورة نفف عندها هي صورة الليل لبين أثرة في نفسية غالبية الشعراء في هذه الفترة، وهي بلا جدال تترك أثراً له دلائله على تصورهم وعلاقتهم، وليس من شك في أن للليل وقعاً على نفوس البشر، إلا أنها في حاجة إلى تلك الصور التي يصطنعها الشعراء القدامى في تأثير الأحداث على الأشخاص، واستعادة ما يخسون به تجاهها أثناء الليل، وحين يغلو المرء إلى ذلك، وهنا يمكن الإحساس معايراً من شخص لأخر، ولا يستطيع أن يكشف هذا التبادل إلا الشعراء.

ولضرر مثلاً بالليل من والعه المضر وتثيره على الشعراء في هذه الفترة، فما من شاعر إلا ولد ليالٍ، يسترجع فيها أحداث ماضيه، وذكرياته، وموافقته، فمنهم من يسوى ليله طويلاً موزعاً لأنفعال عاطفي، ومنهم من يحس ببطء ليله لأمر كان يريد انتصارة، فأقلل عليه الاتساع فيما حوله، فالليل يدرك الشعراء جهلاً بهاته وحر كه البطيئة إلا أن تأثره يختلف من شخص لآخر فهذا النابغة الذيavan يعطي صورة لطول الليل، كان كواكه لاستر ولا ثعب، يقول:

كلينى لهم يا أميمة ناصبيه
وليل أقليسيه بطن الكواكب
تطاول حتى قلت ليس بيته
وليس الذي يرعى النجوم بآيب
وصدر أراج الليل عازب همه
تضاعف فيه الحزن من كل جانب

يصور النابغة طول الليل وهو تصويراً شخص عمقه من بطء الكواكب، حتى أن القمر الذي يرعى النجوم لن يزور، إذا ظل القمر في السماء، فلن تختفي النجوم، وسيظل الليل جاثماً على صدره، فيصبه بالضيق والحزن، لأنه إذا أمسى انفرد بحاله، ولم ير شيئاً يتعلّل به، فريد الليل عليه هم، "كما يربّع العازب ماشيته إلى أهله". ٢

إنه يريد أن يعلن عن شدة الهم التي تزداد وطأة عندما يأتي المساء، وتظهر خجوم الليل التي لا تغيب معلنة بعد انقضاء الليل الذي يمتناه الشاعر ليتنفس الصعداء من هذا المسم التفيف الذي يلاحقه في حركة دائمة كحركة الليل التي تلاحق النهار، وفي ذلك إعلان عن أن الليل يشعر المرأة بالغرابة والوحشة، حتى ليبحث المرأة عن يوئسها، ويزييل كربه التي يعاني منها، وما هو بتأله حتى يطلع الفجر.

إن للزمان في الشعر العربي بعدين : البعد النفسي، والبعد الرياضي، فالزمان في الشعر إحساس وشعور أكثر منه ساعات تعدد وتحسب، وبين يكون الليل بطننا خمس طوله وتشعر بقلبه "بطني الكواكب" ويدنو قربنا ومويلاً للهموم والوازع والأشواق، فإذا جاء الليل، ولأم الخلق، وفرغ الأذرون من أغواء يومه راح يضم آشواقه وأحزانه وغمومه إلى صدره، وطفق يتأملها ويقلب راحيه في أمرها .

وفي أرجاء شعرنا القديم، تجد مشكلة "الزمان" هي التي أرهقت عقل الشاعر الجاهلي، وروعته ترويعاً فظيعاً، وتجد الزمان واقفاً يترصد هزلاء الشعراء واحداً واحداً يخادعهم، ويعكر هم، وينقض عليهم صفو العيش، وينقلب هم شر منقلب، فهم متراجون منه أبداً، مرتابون فيه أبداً، مروعون بأحداثه وصروفه .

وقد عبر الشعراء عن الزمان بالفاظ شق، فهو الدهر والبالي والأيام والصروف والحوادث والأعصر وغير ذلك كثير، فهو الذي يفسد الديار العاهرة، يجعلها أطلالاً دوارس، وهو الذي يفسد الصدور المادنة والنفوس المطمئنة، ويحيل الجميل قبحاً، والعزيز ذليلاً، والقوى عاجزاً، وقد أحسن الشاعر الجاهلي بعجزه أمام هذه القوة العديدة، فسأره عقله وفكرة في مطاردة هذا الإحساس حتى انتهى إلى ناقبه بصفتها، أو إلى صاحبته يسرى بها عن نفسه.

ونجد النابغة يشبه ظلمة الليل بظلمة الأسماى التي يكون فيها الجن في بطん أمه، فالظلمام يحيطه من كل جانب، وكذلك الليل يلبس كل شيء، وكل شيء يسكن فيه، أجمع لقول النابغة:

وقد قلت عن لون أحمر قاتم أسايب ليل لم تك تترفع

فالليل كما جعله الله سكاناً للناس، كان له دلالة تختلف من واحد لآخر، فعد النابغة مثلاً كان جالياً للهوم له، ولا ينضي حق يشعره بذلك هذه الفسوم على صدره، فهو ضالق بما حوله، يأتيه الحزن من كل مكان، وكيف يكون مقام المرأة والحال هكذا؟

ولقد أعجب الأقدمون ببيت النابغة الذي يقول فيه:

فباتك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت أن المنتأي عنك واسع

فإحساسنا بالليل شيء طبيعي، ومن ثم يكون إدراكنا له، وتصورنا لما قد يتركسه في نفوسنا، فالليل يقبل على الأشياء جميعاً، ولكن قيمته ليست في ذلك، بدل في وجاذبيه وترنحه بالتعبر عن واقع النفس، فالإبداع في البيت ليس في إحساس الليل ووحشته، ولكن في حتمية وقوع العقاب.

فالليل واقع لا محالة مدرك، يشمل كل شيء بظلماته أينما توجهه - وإن حاول أن ينلهي عن ذلك أو يصفي عنه - فهو في قضيته حيث كان وإن بعد عنه، وهذا يقرر حتمية وقوع عقاب النعمان عليه لاملاحة.

وإذا كان الليل بطريقه موحشا فلا مناص للإنسان من هذه الوحشة وإن كانت تزيد من حمومه وقلقه وكدرته". فهل يستطيع شاعر أن يتخير فقط أبلغ من الليل على سلطنه في تصوير الحدث الذي من شأنه أن يبعث الرعب وأن يغلا القلب بالظلمة لغضب صاحبه عليه -(مثلاً) - أو نلقيه المتساوى وما تؤديه من معنى الفحفة التي قد تناحر لشاعر". ٣

إن في الليل حركة في التصوير، فهو يدرك الإنسان ولا يستطيع أحد القرار منه إلا فحيمه وقوى عقاب التهانم كمحنة وقد ع الملا بالإنسان.

إن الشعراء متفقون على أن النجوم ثابتة بطبيعة أبدية لا تتحرك، وإن اختلفت وجوه المشبه به، ليشعروا ظاهرة الليل الذي يتيح لهم ذلك عن نظرهم العاطفية من خلاله، وفي طوله المتبدىء الذي يلقيهم بالطريق.

لقد ارتبط الليل بأفسمون والأحزان والمواجع في شعر شعراء هذا العصر، وأصبح أمراً شائعاً معروفاً، وقد تحول هذا الليل تحولات شتى، فهو كموج البحر حيناً، وهو كالخيمة حيناً آخر، وهو كالعمر الضخم حيناً ثالثاً، وهو ليل سرمدي لا ثنيب غيمه حيناً رابعاً.

فهذا أمرٌ يُنْسَبُ لِلشَّاعِرِ مُحَمَّدِ بنِ سَعْدٍ الْأَنْصَارِيِّ، وَيَقُولُ فِي مَا ذَكَرَ:

وليل كموج البحر أرخي سدوله
فقلت له لمن تعطى بصلبه
على باتواع الهموم ليوبتسى
واردف أتعازا وناء بـكلـلـ

الا ليهـا اللـيل الطـوـيـل أـلا أـنـجـلـى
 بـصـبـح وـما الإـصـبـاح فـكـيـلـيـتـى
 فـيـلـكـ منـ لـيـلـ كـانـ نـجـوـمـهـ
 كـانـ التـرـيا عـلـقـتـ فـى مـصـاـهـاـ
 بـأـمـرـاـنـ كـانـ إـلـى صـمـ جـنـدـلـ ؛

يقول د. شكري عياد تعليقاً على هذا النص في "مدخل إلى علم الأسلوب": "فشيء
 الليل يموج البحر يجعله ليلاً من نوع عاكس، ليلاً يغمر المرء فإذا هو كالغرق، ليلاً تقر
 ساعاته مشاهدة حتى ليسدو كأنه لا نهاية له، وموسم البحر وهو الشبه به - ليس موجاً عادياً
 كذلك، بل هو حالة خاصة من الموج: موج حائل السواد يحيط بالإنسان من كل جانب،
 فلا يعرف كيف يهدى فيه. ولو لا أن الصورة التي نشأت من الشبيه أصبحت معنى مرتكباً
 من معنى "الليل" ومعنى "موسم البحر" لما ساق لأمرئ القيس أن يضيف إليها صورة المسالك
 المسدلة، ليوحي إلى اللذهن بمعنى جديد وهو معنى الانفراد والوحشة. ونستطيع أن نقول
 ذلك عن البيت الثاني".

والبعير صورة من هذا الليل، وصورة من هذا الموج الذي يوشك الشاعر على الفرق
 فيه، وللصورة دلالة أخرى ترتبط بالثقافة الجاهلية، فالليل المربوط بمحاجل محكمة القتل
 ومشدودة إلى حبل "بنجل" صورة من تلك الناقة التي كانت تربط بالخ حال إلى قبر صاحبها
 وقد شد رأسها إلى ذيلها، وتترك على هذه الحال حق تلقى وجه الموت. إن الموقف موقف
 وحشة وشعور بالعزلة، وإحساس بفرق وشيك وموت محدق.

ويذكر الحديث عن هذا الليل الساهر الناصب على خرو ما ترى في شعر النابغة
 الذي يان وامرئ القيس وكثيرين سواهما.

إن الليل عند امرئ القيس وسيلة تشخيص حقيقه وقلقه وخوفه أيضـاـ، يصفـهـ في
 سلسلـةـ من الصور الجزرية المتراكمة، كموج البحر، أرضـيـ مـدـولـهـ، عـطـىـ بـصـلـهـ تمـ قـلـصـهـ
 وامتدـادـهـ، فهو يتصـورـ اللـيلـ بـسوـادـهـ وـهـومـهـ كـانـهـ أـمـواـجـ لـاـ تـنـهـيـ، وـعـسـ كـانـهـ طـالـ

وأسرف في الطول، حتى ليظن كان خوره شدت بأسباب وأمراس من الخنادل والخيال ف فهي لا تتحرك ولا تزول، كأنما سرت في مكانها، فهي لا تجري ولا تسير، كل هذه التشبيهات ليجعلنا نعايشه في موقفه هذا الذي لا يحسد عليه، حتى أن الإصباح ليس بأمثل.

”فأمرق القيس ينتقل من صورة إلى أخرى، معبراً بذلك الحشد المراكب من الصور الشعرية عن وصف حقيقة بالليل“^٥

ثم يصف فرسه وصيده ولذاته هرباً من هذا الضيق، كأنه يريد أن يثبت لنا فروسيته وشجاعته ومهارته في ركوب الخيل، واصطدام الوحش، فكيف لذلك أن يهاب الليل؟ وعذري سواده؟ إن هذا دليل على أنه أخذ من الصورة أساساً لبناء الشعرى الذي نراه عنده آخر أسلحة المخللة، وفي تعبيره عن حقيقة براتابة الحياة وجودها في سلسلة من الصور التي يرسمها للليل الطويل، ومن حاجته إلى امتصاص من هذا الضيق فلا يجد إلا حصانه الذي سيحقق له آماله، والمرأة التي مستخفف عنه آلامه، مستشعرًا الطبيعة في كل يومها.

ولما آتى أمراً القيس غير مقتل أخيه وهو بدمعون من أرض اليمن، كما آتاه به رجل من بنى عجل يقال له عامر الأعور، فلما آتاه بذلك قال مثلاً من ليلة الطويل الذي يجلب له الحزن والكتابة:

ـَطَلَوَ اللَّيْلَ عَلَىٰ تَمَوْنَ ـَدَمَوْنَ إِنَا مُعْشَرَ يَمَاؤنَ

ـَإِنَّا لِأَهْلَنَا مُحِبُّونَ

ثم قال حبيع صغيراً، وحنق دمه كبيراً، لا صحر اليوم ولا سكر غداً، اليوم حسر وغداً أمر ثم قال:

ـَخَلَوْتُ لَا فِي الْيَوْمِ مَصْحِنِ لِشَارِبٍ ـَوَلَا فِي غَدٍ إِذْ ذَاكَ مَا كَانَ مَشْرِبٌ
لقد شرب أمرق القيس سبعاً فلما صحي آلا إلا يأكل لحماً ولا يشرب حسراً ولا
يدهن بدهن ولا يصب امرأة حق يدرك بغاره، فلما جنه الليل رأى برقاً فقال:

لرقتْ لبرقِ بليل أهلْ
 يُضئُّ مسناه باعلى الجبل
 ناتسى حديثَ فَتَبَثَّةَ
 وامرَ تَزَّزعَ منهَ القُلْ
 بقتلِ بنى اسد ريهَا
 الا كيل شرى مسواه جَلَّ
 فلين ربيعةَ عن ريهَا
 ولين تميِّمَ ولين الخول
 لا يَحْضُرُونَ لـدى بـاـيـه
 كما يـحضرـونـ إذا ما استـهـلـهـ

لقد أصبح امرؤ القيس ضجرا، متاماً فيما حوله بنظرية عائلة لما كان عليه قبل مقتل أبيه، ولعلنا نرى ذلك في هذه العلاقة بين الطيبة ومقل أبه . إن كل شيء في الطيبة يتحرك لعلن له عن مقتل أبيه، هذا البرق الذي يختلف الأبعاد، كما يختلف الموت الأرواح .

إن الناظر يدرك سقى هذا البرق الذي يصيب بضوئه أعلى الجبال، مثله كمثل الموت الذي يدرك الخلائق، ويصيب بهمهمه أكبر القوم . وكيف لنا إلا نصدق هذه الحقيقة التي تتزعزع منها الصخور الشم الراسيات ؟ الفتنة لا بد أن يعقب الحياة، كما أن بعد الضوء ظلام، وهكذا الدنيا كما يعرفها المتأملون، وهكذا تبدأ الحركة من جديد، فالبقاء مطلب ملح عن الفتنة .

الليل عنده رمز لغياب أبيه، فسود الليل وظلمته تطبق على الأشياء فلا يبيتها أحد، وكذلك خلف رحيل أبيه جوا مفعما بالسوداد جعل على بصره غمامه لا يقوى على رؤيتها الأشياء بوضوح كما كان يراها، فأباه النور الذي يضئ مسناه بكل مكان، وهو به قادر على حركة الحياة، وهذا ما جعله لا يصدق نعياف أمر جلل وخطب عظيم - قتل ابن أسد رهم - فلا قيمة لشيء بعد ذلك .

ونحن نعرف من خبر امرى القيس - فيما نقله ابن الكلبي في الأصنام - حين فسر
والده ن قاراد النار من قاتليه فأتى "ذا الخلصة" واستقسم بالأزارم، فخرج السهم ينهاه عن
ذلك، فقال :

لو كنتَ يا ذا الخلص الموتُورا ..
مثلكِ مكان شيخُك المقيبُورا ..
لم تنسِ عن قتل العدَاة زورا ..

(٢) - الخمر

أما الحديث عن الخمر فكان في يادى الأمر حديثاً يسيراً، ثم فصل بعد ذلك بما دخلت على مجالس الخمر من عناصر كان الشعراء يفتون في الحديث عنها، فنجد طرفة بن العبد مجلس فيه خور وصحب، وامرأة مفيدة عازفة، وعند الأعشى مجلس فيه طعام وخمر، وأصحابه وربحان وساقيات وموسيقيات، وألات موسيقية، ووصائف من كل فئة، وعند ليدي مجلس فيه خمر معصبة وعازفة على عود، وعترة يفتخر بشرب الخمر، ولكن صور مجلسه مختلفة، إنه فارس لا تأثير للخمر عليه، يفترط في المال، ولكن الشرف والعرض لا يختلطان، وهو لا يشير إلى ساقيات أو مفاتيح كما فعل الآخرون من مثل طرفة والأعشى في المعلقين.

وقد عرف عند الصعاليك عدم إسرافهم في هذا الموضوع بالمقارنة إلى ما نجده عند الشعراء الآخرين في مجالسهم من أدوات وسقاية وقياد، مما جعلهم يفضلون الحديث في هذا الموضوع، وأدخلوا في أوصالهم عدداً من العناصر التي تعتبر جديدة في المجتمع البدوي، فهي عناصر أجنبية من إنتاج الحضارة، ولأن الخمر شراب جديد دخل إلى البيئة من العواصم أو المدن المجاورة فهي أجنبية، تستورد من الخارج وبها أجنبى، وتقوم على الخدمة في مجالسها عناصر أجنبية.

وقد أجاد الأعشى في وصف الخمر حتى قيل: "إنه أشعر المجاهلين إذا طرب، يصور بيتهما ومجالسها وما يشر فيها من الورود والرياحين، وما يقوم فيها من السقاية والغسقين والإماء اللاتي يلبسن الشفوف الرقيقة، وما يضرب عليه العسازوون من آلات طرب كالصنج والعود" ٧ هو أرهف الشعراء حساً، وأقدرهم على توثيق الصلة بين صوره وبين معانيه وموافقه النفسية المختلفة، في قصائده وقد لقب بصناعة العرب الذي ذكره الصنج في شعره، فقال:

ومستحبب تخال الصنج يسمعه إذا ترجع فيه القينة الفضل^٨

وقيل سبي بذلك لأنك كان يغنى في شعره، وقيل إن هذا اللقب يعود إلى قوة طبعه،
وحلية شعره بحيث يخيل للمرء إذا أنشد شعره أن آخر يشتد معه، وهو لهذا مقدم على غيره
من الشعراء الجاهلين. وقد ولع الأعشى بالتمر، وقعن بشرها، يقول من معلقه السق:
تناولتها في عرض صوره القصصية المتكاملة التي يقصها علينا:

أَنَّا نُؤَامِنُ فِي الشَّمْوَ	لِي لِلَّا فَقْتُ لَهُ: غَادِهَا
أَرَحَّتَنَا كُرْجَدَ الصَّبِو	حَقْبَلَ النُّفُوسِ وَحَسَادَهَا
فَقُمْنَا وَلَمَا يَصِحُّ دِيَكَنَا	إِلَى جَنَوْنَيِّ عَنْ حَدَادَهَا
تَخَلَّهَا مِنْ يِكَلِّرِ الْقِطَافِ	أَزِيرِقُ آمِنُ إِكْسَادَهَا
فَقَاتُ لَهُ: هَذِهِ هَارِهَا	بَادِمَاءَ فِي حِيلَ مَقْتَادَهَا
فَقَالَ تَزِيدُونَى تَسْعَةَ	وَمَا ذَكَ عَدْلًا لَأَنْدَادَهَا
فَقَاتُ لَمْتِصَفَنَا: أَغْطِه	فَلَمَّا رَأَى حَضَرَ شَهَادَهَا
أَضَاءَ مِظَالَتَهُ بِالسَّرَا	جَ وَاللَّيْلُ غَامِرُ جَدَادَهَا
دَرَاهَنَا كُلَّهَا جَيَّدَ	فَلَاتَحِسَنَا بَتَنَفَادَهَا
فَقَامَ فَصَبَ لَنَا قَهْوَةَ	كُسَكَنَنَا بَعْدَ إِرْعَادَهَا
كُويَتَا تَكَشَّفَ عَنْ حَمَرَةِ	إِذَا صَرَّحَتْ بَعْدَ إِزِيَادَهَا
كَحَوَصَلَةَ الرَّلِّيِّ فِي جَرِيَهَا	إِذَا جَلَبَتْ بَعْدَ إِقْعَادَهَا

وجَال عَلَيْنَا بِلِرِيقِهِ مُخْضَبْ كَفِ بِقُرْصَدِهَا
 فَبَاتَتْ رَكْلَبْ بِلَكْوَارِهَا لَدِينَا وَخَيلْ بِالْبَادِهَا
 وَرَحْنَاتْ تَعْمَنَا نَشَوَّهْ تَجُورُ بَنَا بَدْ إِقْصَادِهَا^٩

فمن صور الأعشى التي تح مد على القصص هذه الصورة التي يدعوه فيها في التناول
 الخمر في هزيع الليل الأخير إلى حانت خمار أزرق العين حاذق لصمعه استخلص
 خمرة من بكار القطايف يطلب السقى بنافقة مزمومة بمحل غلامها ويطلب فوقها تسعة دراهم
 فيما لهم الخمر بعد أن أطمان للدرارهم وهي خمر حراء كالم الفرصاد أو التوت الآخر حتى
 الصباح ثم عرجوا تستخفهم الشهوة. وتلك صور متلاحدة مجلس خمر بالزانة، ودنه،
 وحامليها وبائعها إلى جانب صوت الديكة الذي يسمع وقت السحر في صورة بدعة والفة.

إن الأعشى ميطلق قبل أن يصبح الديك وبمحضه اليام، فاصدا خابية متربعة يحفظها
 خمار كثير كرمها، وجناها رجل رومي خبر بصناعته، مطمئن إلى بيعها ورواجها، فيطلب
 إليه أن يترع الأباريق وأن يدفع له ثمنها ناقلة أدماء، فقام الخمار يصب المقهوة في لون الخمرة
 القانية حين تصفو رطوفها ويزول زيتها، وجال بما الساقى قطايف بكزوسه وهو مخضب
 الكف، فشربوا حق خارات القوى وسكن الجسم. وينقل الأعشى إليها ما دار من حسوار
 حلال ذلك إنه أحسن من وصف، وهو زعيم الملعين، وسيد الشاربين، لما عرف عنه عند
 المتحدين من صحة الشراب . الذي وصفه بقوله أيضا :

وَلَكَنْ عَلَقَ جَلْ سَبَحْلِي صَبَحْتُ بِرَاحَهْ شَرْبِي كِرَاما
 مِنْ لَلَّاهِي حِيلَنْ عَلَى الرَّوَايا كَرِيجَ الْمُسَكْ تَسَلَّلَ الزَّكَاما
 مُشَعْشَعَهْ كَانْ عَلَى قَرَاهَا إِذَا مَا صَرَحْتَ قِلَّهَا سَهَلَما

تُخْبِرُهَا أَخْوَهُ عَيَّاتَ شَهْرًا
 وَرَجَّى أَوْلَاهَا عَامًا فَعَامًا
 بِوَمَّلَ أَنْ تَكُونَ لَهُ ثَرَاءٌ
 فَأَغْلَقَ دُونَهَا وَغَلَّ سِوَاما
 فَأَعْطَيْتُنَا السُّوْفَاءَ بِهَا وَكُنَّا
 نَهَيْنَ لِمُثْلِهَا فِينَا السَّوَاما
 كَانَ شَعَاعُ قَرْنِ الشَّمْسِ فِيهَا إِذَا مَا فَتَّ عَنْ فِيهَا الْخَتَامًا

صورة دن من دنان الخمر أسود عتيق، صبح به رفقاء، وهي دن غالبة تندد راححة
 خرها بطبيتها، الخمر صافية كأنما يباطن المطر أو سرابه اللامع، انتقاها صاحبها في عيارات،
 وأعاد يعلق عليها الآمال عاماً بعد عام مغالياً في ثديها.

وصورة أخرى " الخمر تسقط من دفأ كشعاع الشمس الوهاج، وهي صورة جديدة" ١٠

ونراه يقول في كأس من كوسها كافها عن الديك في صفاتها. وتلك صورة ترددت
 عند كثير من الشعراء:

وَكَأْسٍ كَهِينٍ الْدِيكَ يَا كَرْتَ حَدَّهَا بَقْتَيْنَ صِدْقِي وَالْتَّوَاقِيْنَ تَضَرِّبُ
 سُلَافٌ كَانَ الزَّعْفَرَانَ وَعَنْدَمَا بَصَّقَ فِي نَاجُودَهَا ثُمَّ تُقْطَبُ ١١
 ويقول أيضاً :

وَكَلَّيْ شَرِبَّتَ عَلَى لَذَّهَا وَأَخْرَى تَدَاوِيْتَ مِنْهَا بِهَا
 لَكَى يَعْلَمَ النَّاسُ أَنِّي امْرَأٌ أَتَيْتَ الْمَعِيشَةَ مِنْ بَابِهَا
 وهذه أيضاً صورة من هنريات الأعشى، وجلس شرابه، يقول فيها:
 وَعَلَّيْ وَظِيلًا لِي بَارِدٍ وَفَلَيْسِي الْمِسْكُ وَالشَّاهِسْفَرُونَ

وطلاعْ خُسرواني إذا
 ذاقه الشَّيخْ تفَقَّى وارجَحَنْ
 وطنابيرِي حسان صوتهَا
 عند صنْجِ كلاماً مُنْ أَرَنْ
 عَزَفَ الصَّنْجُ فنادِي صوتَنْ
 وإذا المُسِيمُ أفتَى صوتَهَا
 وأطاع اللَّحنُ غنَّاتَا مُغَنْ
 وإذا السَّدَنُ شَرِيناً صفوَهَا
 أمرُوا عَنْرا فـتاجَوه يَدَنْ
 بـمعـتـالـيـفـ أـهـاتـواـ مـالـهـمـ
 لـغـنـاءـ وـلـلـفـبـ وـأـنـ
 فـنـرـىـ إـبـرـوـقـهـمـ مـسـتـرـعـاـ
 بـشـمـولـ صـفـقـتـ منـ مـاءـ شـنـ
 مـثـلـماـ مـيـلـ باـصـاحـبـ الـوـمـ
 قـطـفـ المـشـىـ قـبـلـاتـ الـحـزـنـ
 عـدـ هذاـ فـىـ قـرـيـضـيـ غـرـيـهـ
 وـلـذـكـرـنـ فـىـ الشـعـرـ دـهـقـانـ الـيـمـ
 يـشـتـرـىـ السـمـدـ بـمـنـفـوسـ الثـمـنـ
 جـنـتـهـ يـوـمـاـ فـلـادـنـيـ مـجـلسـ
 وـحـبـتـيـ يـلـجـوـجـ فـيـ السـنـنـ
 وـيـمـاتـيـنـ عـشـلـيـ كـلـهـاـ
 آرـكـاتـ فـىـ بـرـيمـ وـحـضـنـ
 وـغـبـلـامـ قـائـمـ ذـىـ عـدـوـةـ وـذـلـكـوـلـ جـمـرـةـ مـيـلـ الدـنـ ١

لقد كان مجلس الشراب في غرفة عالية ظليلة تنشر فيها الزهور والمعطر، إلى جانب الآلات الموسيقية التي تشبه الصنج وغيرها، ووجود النساء على أنغام الموسيقى من الممكن، يدور عليهم الساقى الذي يقدم لهم الشراب، وتسمع لهمه الساررى حين تعقد الحمر

الستهم، وقد ظلوا في شراب وغناه وموسيقا من الصباح حق الأصيل، ومع دخول المساء
بدأوا لونا آخر من ألوان غورهم، فمضوا إلى هؤلاء النساء الجميلات يقضون الليل معهم.
والجميل أنه بعد أن ألغى هذه الصورة التي ترسم مجلس الشراب يذكر الناقة الطيبة التي
يعتمدون عليها في أسفارهم ورحلاتهم، الجربة على السر في الصحراء بضم أحشامها وقوتها
بنبائها واتصال خنقها، فلسم يسنه اللهو وأخون والبعث عن ذكر ما يعتر به العربي في حله
وترحاله.

صور متلاحقة لوصف هذا مجلس، وما فيه من زهور ورياسين وآلات موسيقية
 مختلفة، وفنين يبدون في فرح وسعادة.

وهذا هو الأسود بن يغر النهشلي، يصف السلاقة وقد مزجت يماء
الأمطار، ويصور الساقى تصويرا فيه فضة هذا مجلس يقول :

وَقَدْ لَهَوْتُ وَلِلشَّيْبَابَ لَذَّاتَهُ
بِسُلَاقَةٍ مُّزَجَّتْ بِيَمَاءَ غَوَادِي
مِنْ خَمْرٍ ذِي نَطْفَهِ أَغْنَى مُنْطَقَهُ
وَلَفْسِ بِهَا لِدَرَاهِمِ الْإِسْجَادِ
يَسْعَى بِهَا نَوْمَتَنِ مُشْمَرٍ
فَنَلَّتْ أَنَمَلَهُ مِنْ الْفِرَّاصَادِ
وَالْبَيْضُ تَمَشِّي كَالْبَدُورِ وَكَالْدَمَسِ
وَنَوَاعِمُ يَمْشِيْنِ بِالْأَرْقَادِ ١٣

وكذلك عدنى بن زيد يصور الساقية قينة في يمينها إبريق الخمر قد صنعته بالصفاة، ثم
وصف الخمر سلافا كعن الدبلك أيضا في صفاله ثم مزجه بالماء ولد طمه، ونظر إليه وقد
علت سطحه ففأقيح حراء كالياقوت فاحبه، ووصفه بأسلوب جميل، قال:

بَكَرَ الْعَانِذُونَ فِي وَضْحِ الصَّبَرِ
حَبْقَلُونَ لَسِيْ: آلَا تَسْتَفِقُ
وَدَعُوا بِالصِّبُوحِ يَوْمًا فَجَاءُتْ
قِينَةً فَسِيْ يَمِينَهَا إِبْرِيقُ

قَدَمْتَهُ عَلَى سُلَالَيْهِ كَعِنِ الدَّ
 يَكْ صَفِي سُلَالَهَا الرَّاوُوقُ
 مُزَجَّتْ لَذَّ طَعْنَهَا مَنْ يَذُوقُ
 مُزَجَّتْ لَذَّ طَعْنَهَا فَإِذَا مَا
 وَطَفَتْ فَوْقَهَا فَقَاقِعَ كَالْيَا
 قَوْتْ حَمَرَ يَرِينُهَا التَّصْفِيقُ
 ثُمَّ كَانَ الْمَزَاجُ مَاءَ سَحَابٍ
 لَا يَصْرِي أَجَنّْ وَلَا مَطْرُوقٌ^٤
 إِنَّا صُورَةً لَغَرِّ صَاحِبِهِ الَّتِي يَبْرِزُ جَاهَاهُ، وَيَكْمَلُ الصُّورَةَ بِإِنْطَلَاقِهِ فِي حَدِيثِهِ عَنِ الْحَسْبَ
 حَقِّيْهَا مَاهِيَّةِ الْقِبْصَدَةِ.

وَأَمَّا حَمْرُ عُمَرُ بْنِ كَلْفُوم، فَهُوَ صَفَرَاءُ مِنْ حَمْرَ أَنْدَرِينِ مَرْجَتْ بِالْمَاءِ الْحَارِ فَأَنْعَشَتْ
 الشَّارَبَ، وَرَقَقَتِ الْطَّبَاعَ، وَأَحَالَتِ الرَّجُلَ الضَّيقَ سَمِحَا لِيْنَا، وَالرَّجُلَ الشَّجَحَ سَعِيْكِيْمَا،
 حَرَبَ:

تَجُوَرُ بَذَى اللَّبَسَاتَةَ عَنْ هَوَاهُ إِذَا مَا ذَاقَهَا حَتَّىَ يَلِيْنَا
 صَبَيْنَتِيْ الكَأْسَ عَنْتَ أَمَّ عَسْمَرُو وَكَانَ الْكَلْمُ مَجْرَاهَا الْيَمِنَاهَا^٥

وَعَلْقَمَةُ الْفَحْلِ، يَطْلَبُهَا مَعْتَقَةً مَعْصُورَةً مِنَ الْعَنْبِ، وَيَجِدُ أَنَّهَا تَشْفِي الصَّدَاعَ وَتَرِيلُ
 الدَّوَارَ، وَلَا يَصِيبُ الرَّاسَ مِنْهَا وَرَجَعَ، ذَلِكَ لِأَنَّهَا مِنْ عَانَةٍ قَدْ لَبَثَتْ فِي دَمَّا مَسْنَةَ كَامِلَةَ.
 وَسَاقِي عَلْقَمَةِ رُومَيِّ يَنْظُرُ فِيهِ عَنْدَ السَّقِيِّ بَشِّيَّهِ مِنَ الْكَانَ عَلَى عَادَةِ الْأَعْسَاجِ، وَأَمَّا
 أَبْرِيقَهُ فَيُشَبِّهُ ظَبِيَا وَقَفَ عَلَى مَحْلٍ مَرْتَطٍ قَدْ لَفَ بِالْكَانَ.

فَالْخَمْرُ دَوَاءُ فِي رَأْيِهِمْ، وَلَيْسَ لِلْسَّاقِيِّ أَنْ يَفْسُدَ الدَّوَاءَ بِأَنْفَاسِهِ وَلَذِكَّرَ قَالَ:

تشفي الصداعَ ولا يُؤذِيكَ صالبهاُ ولا يُخالِطُها فِي الرَّأْسِ تَدُوِيمٌ
عَانِيَةٌ قَرْفَقٌ لَمْ تُطَلِعْ سَنَةٌ يُجْنِهَا مُدَمَّجٌ بِالظَّيْنِ مَخْتَومٌ ١٦

إن اتكاء الشاعر الجاهلي – علامة – على موتيفات بعينها تراحت في رأسه بدلاً لـ خاصة لا يعني أنه متأله أو عالة على من سبقه في هذا المضمار، بلقدر ما يعني أنه يعيد إنتاج واقعه في حالة خاصة، فهو يغوص بحضوره مجلس الشراب، ويحيط الحمر والإبريق، وبخصر بغلته على الأقران، واشتراكه في الميس، واحتراه المفاوز، وصورة على ردي الطعام والشراب، وبسره في المواجر، يقول من ميمنته المشهورة :

ظللت تترافقُ فِي النَّاجُودِ يُضيقُهَا ولِيدِ أَعْجَمِ الْكَتَانِ مَقْدُومُ
كَانَ إِبْرِيقُهُمْ ظَنِّي عَلَى شَرْفِي مَسْفَدَمِ يَسْتَبَا الْكَتَانِ مَرْثُونُ
أَبِيسُ لَبَرَزَهُ لِلْضَّحَّاجِ رَاقِبُهُ مَقْدَدَ قَضَبَ الرَّيْحَانَ مَفْنُونُ
وَقَدْ غَدَوْتُ عَلَى قِرْنَيِ يُشَيْعِنُ مَلِينِ أَخْوَيْقَهِ بِالْخَيْرِ مَوْسُومُ
وَقَدْ يَسَرَتْ إِذَا مَا الْجَمَوعَ كَلَفَهُ مَعْبَطٌ مِنْ قَدَّاجِ النَّبَعِ مَقْرُومُ
لَوْ يَسِيرُونَ بِخَيْلٍ قَدْ يَسَرَتْ بِهَا وَكُلُّ مَا يَسَرَّ الْأَقْوَامُ مُغَرُومُ
وَقَدْ أَصْلَاحَبُ فِتْيَانَا طَعَامَهُمْ خُضْرُ الْمَزَارِ وَلَحْمُ فِيهِ تَشِيمُ
وَقَدْ عَلَوْتُ قُتُودَ الرَّحْلِ يَسْفَطُنِي يَوْمَ تَجِئُ بِهِ الْجُوزَاءُ مَسْمُومُ
حَامِي كَانُ أُوَارَ النَّارِ شَامِلَهُ لَوْنَ النَّيَابِ وَرَأْسُ الْمَرَءِ مَعْمُومُ

وهكذا كثُر وصف الحمر عند الشعراء هرباً من حيالهم الحزينة، ورسومهم الكبيرة، وديارهم المقفرة بما الأوابد والوحوش، ومع الأمطار تكب السماء عوسا، فحيالهم في

صراع دائم، ونضال مستمر ولا بد لرفع هذا الحزن من شراب يمسه، وحفر تعزيره أو امرأة نسرى عنه وتواصيه، فيسلو الآلام ويتعشل للأمال، فالعمر قصير، والفناء قریب.

ومن الصور المتجدددة في الشعر الجاهلي أيضا تصوير عذوبة ريق صاحبة الشاعر بالخمر، فالخمر عندهم ثقل لونا ومجلاس المتعة والسلبية، وهي رمز للتفاؤل مما دفعهم إلى أن يجعلوا بينها وبين المطر أيضا تراسلا يدل على النماء والبركة والحياة، وهذا هو الذي جعلهم يقيمون صلة تشبيهية بين ريق صوتياتهم في صفاله وطبيه، وعنوبة الخمر وقد مزجت بماء بارد.

ففي المرقش الأصغر يفضل هذه الصورة، صورة عذوبة ريق صاحبته بالخمر وقد مزجت بماء بارد في قوله ١٧

كَانَ فِيهَا عُقَارًا فَرَقَفَا نَشَّ مِنَ الدَّنَنْ فَالْكَلَسُ رَنُومُ
شَنَّ عَلَيْهَا بِمَاءِ بَارِدٍ شَنَّ مَنُوطٌ بِأَخْرَابِ هَرِيزِيمُ
فِي كُلِّ مَمْسَى لَهَا مِقْطَرَةٌ فِيهَا كِبَاءٌ مَعْدَّ وَحِيمٌ

ويقول مشبهها عذوبة ريقها بالخمرة المعتقة، في صورة ممدة:

وَمَا قَهْوَةُ صَهْبَاءِ كَالْمِسْكِ رِيحُهَا تَطَّعَّنُ عَلَى النَّاجُودِ طَوْرَا وَتُنْدَحُ
ثَوَّتْ فِي مِبَاءِ الدَّنَنِ عَشْرِينِ حِجَّةً يُطَانُ عَلَيْهَا قَرْمَدٌ وَتُرَوَّحُ
سَبَاهَا رَجَالٌ مِنْ يَهُودَ تَبَاعَدُوا لِيَجِلَّنَ يَدِيهَا مِنَ السُّوقِ مُرْبِحٌ
بِأَطْبَبِ مِنْ فِيهَا إِذَا جَنْتُ طَارِقاً مِنَ اللَّيلِ بَلْ فُوهَا أَذْ وَاتَّصَحَّ

إن الخمر في حياة العربي رمز لكل أنواع الجمال، في اللون والرائحة والتأثير، ومن أجل ذلك تنافسوا في وصفها حتى أصبحت لدى بعضهم كالمرا، لا يمكن الاستغناء عنها.

وفي الآيات التي نشهد لها وصف عام للخمر . لوهما " قهوة صهباء " ورالحها " كانت ريحها " واهتمام الناس بها " تعلى على التجود طروا وتقدح " ، وتصویر الخمر داخل دفنا ، فقد جعل الشاعر الدين سأليها خاتمي الرجل للمرأة الجميلة " ثوت في سباء الدين " كما أشار إلى مدة سباهها أو تعبيتها في الدين وكانت عنده "عشرين حجة " وتوقف عند اهتمام الناس بها في دفنا " يطان عليها قرمد وتروج " ثم تصویره لتجارها وتجارها معها " سباهها رجال من بهد " ، وقد رکز على قضية السبي ، وعلى الجهد الذي يبذله تجارها في إيصالها لطالبيها الموزعين في كل مكان بعد "يابعدوا جيلان " ، ذلك أن تجارها مرحة " يذهبها من السوق مربى " وقد عقد مقارنة بين طيب الخمر ، وطيب المرأة . وخص المرض طيب فسم المرأة باطيب من فيها " وقرنه بزمن النوم وتغير رواح الأفواه " إذا جنت طارقا من الليل " وجعل فم فتاته أطيب " بل فوها الدل وأنصع " وهذه المقارنة دارت على السنة الشعراء كما قال أبو ذریب :

باطيب من فيها إذا جنت طارقا وأشهى إذا نامت كلاب الأسفل

فتاتنه طيبة الريق في وقت متأخر من الليل، حين تغير عادة طعوم الأفواه وروائحها، والذى يهمنا من هذا الوصف صور الشعراء الذى حاولوا عن طريقها أن يأتوا بجديد، بحيث يستهيلوا السامع أو القارئ إلى فهم، وإلى ما حاولوا تغييره عن التقليد الذى اعتاد عليه السابقون من صور معروفة.

وهكذا تحدث الشعراء الجاهلين عن الخمر، كما تحدثوا عن طيب ريق الحبوبة، إفسم يرمزنون بالخمر عن هذا الريق الطيب، سعادة في كل الأوصاف من أجل القاء والصراع فيه لأن قانون الحياة أحواله . فكرة طيب الريق، تدفع الشعور بهذا الشقاء المرير، ما هذا الطيب الذى يجمع الخمرة والماء بالريق . لا يتعذر كل شيء إذا كان هذا الطيب طيب الحياة وبمجتها ؟ لا أحد يستطيع أن يظفر بحياة طيبة للذيدة الطعم دون مشقة وعناء . وكذلك العمل يجعل للحياة مذاقا طيبا ..

إن الشعراء حين تحدثوا عن ريق الحبوبة، كانوا يتحدثون عن الحياة ونومها، وكان
يعلم أنها مقلة بالمشقات والمحاجف ولهمطار ولكنها جليلة تستحق كل هذا العناء .

وأمرق القيس يسرع إلى (الآخر وهو) . بينما تخص "هر" منه قوة شابه، يخص هر
منها رحيم النشوة الحالصة، ثم يصبح كل ذلك توحدا خالصا عندما تصبح "هر" حبرا:

أَغَادِي الصَّبُوحَ عِنْدَ هَرْ وَفَرَّتْنَا^{١٨}
إِذَا نَفَتْ فَاهَا قَاتَ طَمَّ مُدَامَةٌ مُعْتَقَةٌ مَا تَجَنَّبَ بِهِ التَّجَزُّ

هذا التوحد يتيح للشاعر أن يفيد من الخبر قوة تسائه في مواجهة ظواهر النساء
والتحلل التي تبدى أحيانا في نفسه، وأحيانا فيما يحيط به ويلاحقه، وخاصة في الأطلال،
وبقایا الديار وكائنا يدفع الشاعر المعانى الطلولية أن تحوله إلى صورها.

فَظَلَّتْ فِي دِيْمَنِ الدِّيَارِ كَلْتَنِيٍّ نَشَوانُ بِكَرَهِ صُبُوحٍ مُدَامٍ^{١٩}

فامرق القيس هو الذى أفهم الشاعر العربى على مر العصور فكرة التشبيه "ويعد أبدا
للشعر الجاهلى بل للشعر العربى جميعه، فقد استوى عنده في صورة رائعة سواء من حيث
سيقه إلى فنون أجاد فيها، أو من حيث قدرته على الوصف والتشبيه. وقد مضى يعنى
بأنجليته ومعانيه وألفاظه مما يجده ماللا في استعارته وبعض طلاقاته وجناساته، وبذلك أعاد
الشعراء من بعده للعنابة محل معتبرة ولفظية مختلفة".^{٢٠}

إن الطريقة البيانية عند أمرق القيس تعتمد على تراكب التشبیهات وأن تخرج الآيات
في صفوتها منها مثلاقة وتلك مرتبة أولى من مراتب الطريقة البيانية، أما عند زهر ففقد
هذه الطريقة وكأنما تغير ما أفتنه عند أمرق القيس مفاجئة تامة.

فامرق القيس يحمد إلى الصور التشبيهية للمحدث عن الخبر، وقد لفته منها حرقا
الشديدة الشيبة يدم الفزال:

أَنْفَكْ كُلُونِ دِمَ الْغَزَالِ مُعْتَقٌ من خمر عاتة أو كروم شهاب ٢١

ترمز الخمر إلى الصمت المتكلّم، والسكون المتحرك، فهي مدخل الشاعر إلى دنيا اللهو والمعنة في الحفل والترحال، وهي مدخله إلى عالم الغيبة والشدة، أي أنها تنقله إلى ما وراء الوعي، فتدعى عليه الذكريات أحياناً، ويكتبه عليها سكون النسيان أحياناً أخرى.

ولنقف قليلاً نتأمل "هر" التي دفعت الشاعر إلى توحده مع الخمر ليقيده منها قسوة تعبيه على مواجهة الحياة، أهي "هر" الذي يكتدش الناقة ويطفرها على امتداد الرحلة، فلتنه وتضطرب وتندل السير عجلة لا تلوي على شيء كما يقول المثلث العبدى :

بِصَادِقَةِ الْوَجِيفِ كَانْ هَرَا يُبَارِيْهَا وَيَأْخُذُ بِالْوَضِينِ

وكما جاء في قول عترة يصف حدة الناقة ونشاطها وسرعتها:

وَكَلَّمَا تَنَأَى بِجَابِبِ دَفَهَا لِلْوَحِ شَيْءٌ مِنْ هَرِيزِ الْعَشِ مُؤَمِّمٌ

هِرِ جَنِيبِ كَلَسَمَا عَطَفَتْ لَهُ غَضْنِ بَنِ اِتْقَاهَا بِالْيَدِينِ وَبِالْفَمِ

فهذا "هر" يكتدش الناقة ويطفرها، فتنطفئ إليه غضبي تزيد الانتفافه، فيحيى منها بقمه ويديه، فلا تقوى على أن تطاله بسوء . ومثل ذلك قول الأعشى :

بِجُلَالِيَّةِ سُرِّيَّ كَانْ بُغْرِيْهَا هِرَا إِذَا تَنَعَّلَ السَّمَطَنُ ظَلَانِهَا

وقول أوس بن حجر :

كَانْ هَرَا جَنِيبَا عَنْدَ غُرْضَتِهَا وَالْتَّفَ دِيكَ بِرِجْلِيهَا وَخَنْزِيرِ

ولا ضرورة لهذا التبع، فكل من قرأ الشعر الجاهلي يعرف أن الشعراء يرمزون لصورهم برموز تزيد الرؤبة ووضحاً، فـ"هر" رمز يستثير الشاعر لإثبات أمر معاً، كما يستثير الناقة فلا تقوى على أمر إلا أن تندل السير، فكأنما تطارد عدواً، أو تفر من كابوس

غامض لا يزال يقللها ويروعها كما رأينا . وعلى هذا التفسير تستقيم الصورة عند الشعراء في مخاطبهم أيضاً غرًّا فإن في ذلك إثارة لهم في إنفعالهم ومشاعرهم المعاطفية، وهو أيضاً لون من الألوان التي درج عليها الجاهلي في مناجاته لصاحبه وإثارته عن طريقها بما يحسن في نفسه إثبات أمر ما، كما نرى في إثارة أمري القيس وطرفة بن العبد حين يقول :

لصحوت اليوم لم شافتكم هر ومن الحب جنون مستعر

ورعا كان في بعض هذا الشعر صورة "الهر" مفترضة بأمر آخر القرانا صريح الدلالة على الدهر وتواهيه، ففي قصيدة أمري القيس قالها في رحلته إلى الروم يطلب العون على بي أسد قاتلى أخيه، نرى هنا "الهر" في حدث الناقة :

فدع ذا وسَلْلَ الْهَمُ عَنِكَ بِجَسَرَةٍ نَسْوَلَيْ إِذَا صَامَ النَّهَارَ وَهَجَرَ
بِعِدَةَ بَيْنَ الْمُنْكَبَيْنِ كَلَّهَا تَرَى عَنْدَ مَجْرِيِ الْضَّفَرِ هَرَا مَشْجَرَا
عَلَيْهَا فَتَى لَمْ تَحْمِلِ الْأَرْضَ مَثَ سَلَّهُ لَبَّرَ بِمِيشَاقِيْ وَأَوْقَسِيْ وَأَصْبَرَا
هُوَ الْمُنْزَلُ الْأَلَّا يَنْ تَرَى بَنَى أَسَدَ حَزَنَّا مِنَ الْأَرْضِ أَوْ عَرَا

فهو يسلّي به هذه الناقة وهو هم ثقيل، فليس استرداد ملك أخيه بالأمر السهل البسيط ولكن هذه الناقة يندفعها هذا الهر ويغيرها، ولكن أمري القيس الفقير الذي لم تحمل الأرض مثله خدشه ظفر الزمان حتى أدماء ولا يزال حتى ساعته فلتقا مرتاباً في موقف الدهر منه :

بَكَ صَاحِبِيْ لِمَا رَأَى الدَّرَبَ دُونَهِ وَلَيْقَنَ أَنَا لِاحْقَانَ بَقِيسِرَا

(٣) المرأة

إن الشعراء يُلقون الصور الجزئية عادة من التشبيهات وأحياناً من الاستعارات والكتابات، يصفون فيها جمال المرأة وصفاً مفصلاً وغامضاً في الوقت نفسه، أو يشخصون هماقة الفرس والناقة، وسرعة الطي والظلليم والحمار الوحشى، وانقضاض النسر الجارح على فرائسه من الطيور والمالب، وإفلات القطة الضعيفة الحكيمه منه دون ضحايا جيد إلى غير ذلك من صور الحيوان والطير والنبات التي حققت في هذا الشعر وجوداً فلبياً رائعاً.

ويعد الشعراء إلى الوقوف عند أجزاء الصورة فيما يصفون، فيصلون في الأعضاء حسناً بروزه ويوضح قيمته وأثره على النفس، متأنلاً دقائق الأشياء فيما يوصف، بحيث نظر إلى كل صورة على حدة بالواها وحر كافها.

وإذن فالصور الجزئية هي صور كان الشعراء يُلقوها تاليقاً بلاغياً خالصاً أحياناً عن طريق التشبيه والاستعارة، وعن طريق نقل دلالات الألفاظ بعضها إلى بعض أحياناً أخرى، بحيث تكشف عن الفرض الجوهري من ورائها في تسلسل وتابع وتلاحق مع بعضها البعض، فتكون لدينا مجموعة من الصور المنظمة في إطار بلاغي لزدي وظائفها في المتنقى، فلو نظرنا إلى صور الفرز الجزئية مثلاً تراها تدل على احتفال الشعراء في الحديث عن المرأة، من هذا المنطلق نبحث عن مفهوم المرأة وطبيعتها في هذا العصر القدام، وكيف تناولها الشعراء في معظم شعرهم، فلا يكاد يخلو شعر دون ذكر المرأة، فال حاجة إليها أساس الحياة، ومن هنا كانت نظرتهم إليها نظرية عميقة فجعلوا يصفونها، ويتبارون في وصفها.

لكنهم لم يسرفوا في تصويرها لالتزامهم بالمقاييس القدامية، ولم يهدوا إلى رسم صورة كاملة جسدتها، ومنهم عنترة الذي أشار إلى عبلة إشارة موجزة ولم يسرف في وصف جسدها، وزهير الذي لم يكشف عن صورة صاحبه التي تعرض لها في قصائد، أما الوصف الصریح

فإننا نلاحظه عند امرئ القيس، أقدم الشعراء الجاهليين، والنابغة والأعشى من عرجوا على
تقاليد حياة البدية، ونجد فيه تطوراً في الصورة الشعرية.

وفي قراءتنا للشعر الجاهلي، نجد الشعراء يصفون المرأة في قصائدهم وصفاً متعدداً،
ذلك لأنها تشكل العنصر الأساسي الذي تخرج منه بقية مناقر القصيدة، من الوقف على
الأطلال، والذكريات، ووصف الرحيل والحيوان والطير والباتس والطار وغير ذلك .. وقد
جاءت أوصافهم تبعاً لظروفهم الحياتية فكانتا يهربون من همومهم إلى ناقتهم وإلى المرأة
يجدون عندها الراحة والسكينة، ومن أجل ذلك افتوا في وصف الناقة، كما جاءت
صورهم عن المرأة معبرة عن أعماقهم، ومشيرة إلى بعض التفاصيل التي واجهتهم، فجعلوا
منها دلالات تكشف عن ماهية هذه التفاصيل أو الدلائل أو الخضارات، وتكشف أيضاً
عن مكنوناتهم النفسية، ومهاراتهم في تلوين الصورة وتجسيدها، ولذلك اختلفت من شاعر
آخر، ويقاس تطورها بتطور الجو العام الخيطي بالشاعر . فالعنين والجيد والشعر والوجه في
المرأة، كل يراها بنظرة خاصة، وبزاوية معينة، تبعاً لقدراته ومهاراته وخبراته وتجاربه
وحياه، وكذلك يرى في مشيتها وحركتها وأعمالها وجسدها ما لا يراه غيره.

إذن المرأة هي التي توقف الشاعر على الأطلال، وهي التي تدفع نفسه إلى التأمل
بذكرياته الماضية معها، ورحيل هذه المرأة هو الذي يحمله على وصف الظمان، ومن ثم
يرحل في أثرها، ويصف ما يتصل بها الرحيل من قصص وأحداث، قد يكون صادقاً فيها،
وقد يكون متخيلاً لها، وهو في كل يسير فيها أغوار نفوسنا، مما قد نعجز في التعبير عنه.

وقد جاءت صورة المرأة عند الشعراء الجاهليين مادية حسية مثالية غوذجية، من
حيث اختيار الصفات الجمالية التي تبرز فيها، ومن أجل ذلك جاءت الصور مجردة ليس لها
إطار يضم هذه الأجزاء لأن نظرة الشاعر كانت إلى الأجزاء أكثر تركيزاً من نظره إلى
الصورة ككل في موضوعات معينة كالغزل مثلاً، فكان اهتمامه بهذه الأجزاء أكثر من
اهتمامه بالصورة الكلية للمرأة التي يصورها، ولم بعد الغزل رسماً صورة امرأة يرتبط إليها
الشاعر بعاطفة خاصة، ومن أجل ذلك تكررت صور معينة في وصف المرأة مبت القصيدة

- كما قيل - لالتصاقها بحياة الرجل، ولأنما مبعث الحياة، ومظهر الجمال الخى، منها يكون الإلهام، وفيها يكون الخيال، وإليها يكون الملجأ للدعة والهدوء والسكينة والراحة، ومن أجل ذلك تغدو بها، وخصوصاً بقصائد وفيرة، وتتناثر الشعراء في وصفها ببراعتهم وخيالهم وعبقريتهم، - والرجل دائماً - وفي كل عصر - يسعى إلى قلب المرأة لأنه يرى من خلالها الحياة التي يريد لها لنفسه أن يحياها، وقد نقلت إليها الحضارات ألوان الحب المختلفة بين الرجل والمرأة على مدى كبير، والمرأة رائدة في ألوانها المتباينة، فطوروا ملوك، وطوروا إلهات، وأحياناً تشبه في ألوانها وأعصابها ما في الأرض والسماء والماء من حيوان وجاد. فالمرأة قد عاشت إلى جانب العربي وشاركته حياته، وقادته سراءها وضرارها، تتحدث عنها ورسم فيها مشاعره وعواطفه وأهواءه ورغباته.

والغزل شبه بالسيب والتثبيب، وهذه التسمية يطلقونها على من وصف المرأة وتحدث عنها أو إليها أو لها بها، أو تخيل قولها فيها أو قصة معها، أو وصف ما يثار في نفسه من شوق وحنين.

وفي كتب القدماء كالأغان والبيان والتبين، والحيوان، والأماني والكامل والعمدة، وكتب الحماسة، وكتب التراجم والمذرخين، ومؤلفات الحدين، صور للغزل العذري والغزل العفيف، وغير العفيف واتب الحقيقى، والخيال. أما أيام المشتولات فمتباينة تتردد في الشعر كأسلوب ونقط معين سار عليه الشعراء.

والغزل أكبر عنون في رسم المرأة في لباسها وفي أعضاء جسدها وفي حركاتها، وتنقلها ومنهاج عيشتها، بينما آثر العصر الذي عاشت فيه، مصورة الفرقنة والأمسى والنعيم والسعادة عند الشاعر وعند المشتولة.

فهذا امرؤ القيس، يجتمع بالنساء، ويحصل هن، ويفرغ هن، ومن أجل ذلك وصفهن، ورسم لها خلوانه [إليهن وأسفاره معهن وخلفه هن، فكان أيامه أيام هن وملعنة وغزل، وهو المعروف بسيقه في البكاء على الأطلال، ونجد في ديوانه ذكرأ لأيام خاصة مع

السأء، حق يثبت النصاراته وكأنه في معركة من سيكون فيها الفائز المنصر؟ وفي أيامه هذه صور حية لما كان بينه وبينهن، فيما عقر المطية للعنادري وقضى سروره ولذاته، يقول:

وبيوم عقرت للعنادري آطيتي فسيا عجبا من رحلتها المتحمل

فظل العنادري يرتمون بلحماها وشحم كهداب التممس المسفل

ويستخدم الشاعر كل وسيلة للوصول إلى صاحبه مهما كلفه الأسر من مشقة

ومعاناة في سبيل هواه، وغوايده، حق إذا وصل إلى الخدر، قال:

وبيوم دخلت الخدر خدر عُزِّزة فقللت لك السويات إلك مرجل

تقول وقد مال الغبيط بنا معا عقرت بغيري يا المرأ القيس فاتزل

فقلت لها سيرى وأرخي زمامـه ولا تُـعْدِيني عن جـنـكـ المـعـلـ

إنـاـ صـاحـبـهـ أـقـيـمـهـ وـاتـصـاعـهـ لـاـ حـقـ أـصـيـحـ لـاـ يـقـوـيـ عـلـىـ اـخـرـةـ مـنـ أـنـرـ سـهـامـهـ

القاتلـةـ فيـقـولـ هـاـ :

أـخـرـكـ مـنـيـ أـنـ حـبـكـ قـاتـلـيـ وـلـكـ مـهـماـ تـأـمـرـيـ القـلـبـ يـقـعـلـ

وـلـكـ قـسـمـتـ الـفـؤـادـ فـنـصـفـهـ قـتـيلـ وـنـصـفـ فـىـ حـدـيدـ مـكـيلـ

وـمـاـ ذـرـتـ عـيـنـاهـ إـلـىـ لـتـضـرـبـ بـرـوـسـيـهـ فـىـ أـعـمـاءـ تـقـدـبـ مـقـتـلـ

عـيـنـاهـ سـاـحـرـاتـهـ وـرـمـيـهـ عـذـبـ حـلـوـ ،ـ وـمـعـانـاةـ سـهـ الفـراـدـ مـنـ أـسـ

وـلـوـعـةـ ،ـ يـكـشـفـ عـمـلـاـ اـمـرـدـ الـقـيـسـ مـنـ صـدـرـ مـنـتـابـةـ صـبـرـيـةـ لـتـشـتـ

صـدـرـهـ تـجـربـتـهـ .ـ وـإـنـلـكـيفـ دـمـنـ عـلـىـ صـاحـبـهـ مـعـ اللـنـ ،ـ وـهـيـ

نـائـمـةـ ،ـ مـتـ أـخـدـ يـصـفـيـ وـصـفـ عـاـشـهـ حـلـاـ ،ـ وـإـذـاـ بـرـحـاـ مـنـ صـرـيـةـ

لـيـلـيـةـ ،ـ شـفـرـصـقـيـهـ دـعـاـ ،ـ وـجـبـرـخـوـهـيـدـ ،ـ لـقـيـوـلـ ،ـ

مَهْفَهَةٌ بِبِضَاءٍ غَيْرِ مُفَاضَةٍ
 تَرَابُّهَا أَصْقَلَةٌ كَالْسَّجَنَجَلِ
 بِنَاظِرَةٍ مِنْ وَحْشٍ وَجَرَةٍ مَطْفَلٍ
 وَجِيدٌ كَجِيدِ الرَّنْمِ لَيْسَ بِفَاحِشٍ
 أَثْيَرٌ كَفَوْتُ النَّخَلَةِ الْمُعْتَكِلِ
 خَدَائِرٌ مُسْتَشَزِرَاتٌ إِلَى الْعَلَاءِ
 وَكَشْحٌ لَطِيفٌ كَالْجَدِيلُ مُخَصَّرٌ
 وَسَاقٌ كَأَنْبُوبِ السَّقَى الْمُتَنَلِ٢٤

لقد فصل في وصفه لصاحبته في صور جزئية، فرسم صورة للطن، والنصر، والجسد
 والشعر، والظهر، والساقي في براعة ومهارة إلى جانب ما أضافه على هذه الصور من السوان
 وظلال. فالبطن حاضرة، والنحر كأنه مرآة في نَقَّ، وبياضه، والجيد كجيد الفرزال،
 وشعر طويل في سواد فاحم كأنه في تجدهد كاغصان البخل، والعداير مخدولة مقصوصة،
 وأما الظهر والساقدان فهما من الإبداع في التكوين كزمام الناقة وبنات البردي، هذا إلى
 جانب ل渥ها الأبيض الناصع.

ويستمر أمرؤ القيس في وصف ليائه، فيقول :

وَتُضْحِي فَتَبِتُّ الْمَسْكُ فَوقَ فَرَاشَهُ نَوْمَ الْضَّحْنِ لَمْ تَنْتَطِقْ عَنْ تَفْضُلِ
 وَتُطْلُو بِرَخْصٍ غَيْرِ شَتْنَ كَانَهُ اسْارِيُّ ظَبَّيِ أوْ مَسَاوِكِ إِسْحَلِ
 تُضْنِي الظَّلَامَ بِالْعَشَاءِ كَائِنَهَا اسْتَنَارَةٌ مُتَسَسِّي رَاهِبٌ مُتَبَّلٌ
 إِلَى مَثَلِهَا يَرْتُو الْحَلِيمَ صَبَابَةً إِذَا مَا اسْبَكَرْتُ بَيْنَ درَعٍ وَمَجْوَلٍ٢٥

فالمرأة في حياة امرئ القيس يعرضها لنا من خلال هذه الصور : لطيفة الخضر، ضامرة البطن، يدللأ صدرها صفاء كأنه المرأة، بيضاء اللون، يميل بياضها إلى الصفرة التي يعطيون لها، ريانة عليها أثر النعيم، إذا التفت عطر طبها المكان، عيناها مثل عيني الظبي، فيها حنان وحب، جيدها معتدل إذا هي رفعت قامتها رأيت ما في جيدها من حلوي وزينة، شعرها شديد السوداد، طوبل كثيف يزين ظهرها، وخصلات هذا الشعر مرفوعة، تفضل الأمشاط بين الثدي والمرسل من خداتها، ويعود مرة أخرى إلى وصف خصرها : فهو رقيق مثل الحبل المقصول، أما ساقها فهما مثل عود القصب الذي شبع ريا فازداد امتناء، ويخسر إلى وصفها بالترف والغنى وإلى طيب والجتها ورائحة فراشها، ولن تعمها في حيaca، فهي لا تصحر مبكرة، وإذا سحت وجدت من عذتها . أما أصابعها فلينة دقيقة تشبه مسلوبات الإسحل - وهو نوع من الشجر - ووجهها متى يضئ النلام في العشاء، كما يضئ مصباح الراهب، ينظر إليها العاقل في صباية كلها وحبا، إذا وآها بين صواحبها صفارا أو كبارا.

فالصور التي عمد إليها الشاعر جاءت مجزأة عن كل عضو من أعضائها، بحيث أجادت في الوصف أيها إجادة، مسيرة عن التكوين الفي البديع هذه الأعضاء التي تستعمل النظر وتشده إليها.

صور في تفصيل وتقطيع وتشريح لكل عضو من الأعضاء، في حال أخناد، ولو سن بديع، وظل وارف، وقد طرق هذا الفزل الحسي المادي في وصف الأعضاء جميعا، وإيجاد ما يشبهها عنه غالبية الشعراء، ناظرين إلى الفزل على أنه ثقال قد نحت للمجوبيه، يضم الرأس والجسم والأعضاء، ثم يختار الشكل للرأس ولوون الشعر والعينين، والقدم والأستان، ويماض الشعر والجسم، واستدارة اليدين والرجلين، ثم تزرين بالخلبي، ويهعنها بالطيب، ثم يختبر ريقها العذب وسحر العينين، والفاتحة الجيدة، وعندوبة حديثها، فهو يتركها ويكتبها النطق ومع قنایتها ينتشر الطيب منها كما رأينا في آياته السابقة.

إن امرأة القيس حين يصف حال عين صاحبته، يربط بينها وبين القرفة الوحشية أو المثابة^٤

تصدّق وتُبَدِّي عن أسليل وتنقى **بناظرة من وحش وجراة مُطْلَق**
صورة يستمدّها الشاعر من البيئة وما حوله في حياته اليومية، (كباقي صوره) وأيضاً
في حركة رشيقه، حين يقول :

وَجِيدٌ كَجِيدٍ الرُّنْمُ لَوْسُ بِقَاهْشُ إذا هي تَصْتَهُ ولا يَعْطَلَ

حركة تسرى في وصفه جمال العينين "تصد وتبدي" وما تحمل من معانٍ الحركة
ـ مُطفل" وما ترمز إليه من معنى الاخضاب والألمومة .

إنه حين يصف صاحبته بطيبة الرائحة، لا يغير عن ذلك تعبيراً مجرداً، وإنما يرصده من خلال صوره، وهو موقف له ولصاحبه يرسم أيضاً بالحركة. يقول:

إذا قامتا تضيق المسُك منها **تسويم الصبا** جاءت بريما القرنفل

إن من يقرأ هذه الصورة يشعر بالإعجاب، فالنسمة تحمل بعطر هذا الملك الذي
يتضوئ من صاحبته، وهذا مقترب بعريكتها، فكلما قامت من مكان لأخر، انتشر طيفها في
أرجائه، والطيب يزداد طيباً أن يكون لها... وهو هنا يتعلّق بالواقع تعلقاً يجعل النشبة
صورة منعكسة عن الواقع، تارك الدلالات وقوة الأداء النفسي تغفل تأثيرها عن طريق إصابة
النشبة، كقوله: ٢٥

وما ذرفت عيناك إلا لتضربي بسهموك في أشعار قلب مقتل

فالسهمان يوحيان بالقتل والإصابة والفتث، وفما عملهما في الواقع الذي شاهده، لكن أمراً ليس شه همما عين صاحبه، وقد استويا بسلاح الدمع على قلبه كله . فصورة جمال العينين الباكيتين، وفعلهما لما أثارها المقاتل في القلوب، وتلك دلالة يعجز عنها القاتلون، حين جعل الدمع في العيون الساحرة يزيدها حالاً، أو أنه أراد دلالة نفسية من خلال نظرة صاحبته التي لم يقر عليها تأثيرها في قلبه. وفي الحالين استطاع هذا الشاعر الجاهلي أن ينقل إلى تجربة عاطفية، لها دلالتها، وقوة أدالها النفسى في المشاعر والأحساس، عن طريق عرضه لمحاصراته العاطفية، وفوزه في هذه المغارات، من مثل قوله في مغامرة شبيهة سابقها التي ذكرناها من مطلعه في عرض شائق يقوم على التخييل والوهم، إلى جانب هذا الوصف البديع :

وبيضة خدر لا يُرمي خباؤها
تمتعت من لهو بها غير معجل
تجاوزت أحراساً إليها ومضراً
على حراساً لو سرون مقتلي
إذا ما الثريا في السماء تعرضت
تعرض لثناء الوشاح المفصل
فجنت وقد نضت لنوم ثيابها
لدى الستر إلا لبيسة المتفضل
فقالت يعنّ الله ما لك حيلة
وما إن أرى عنك العمامة تنجل
خرجت بها أمشي تجر وراعنا
على أثرينا ذيلٌ ميرط مرجل
فلما أجزنا ساحة الحَيَّ وانتهى
بنا بطن حتف ذي ركام عقفل
إذا التقفت نحوى تتشوّع ريحها
نسيم الصبا جاءت برئيا القرنفل
إذا فكتْ هاتى نوليني تعاليتْ على هضم " سج ريا المخلخل ٢٦

إن الشعراء يصفون المرأة بصفات الجمال المثالي، ولكن ليس من المقبول أن تكون كل هؤلاء النساء فريديات الجمال، ولعل أمراً القيس قد قيد أدوات الشعراء من بعده حين صاغ هذه الصفات في حديثه عن "بيضة الخدر" في قصيدة الملكة، وتركها لمن خلفه بيدلورن ويعيدون فيها، فكما لم يجدوا عن الحبوبة الحلم لا عن الحبوبة الواقعية، أو قل إنهم يتحدثون عن الحبوبة المثال، كما كان يحلم بها الفنان الجاهلي القدم، ولكن هذا التعلق بالمثال لم يكن وفقاً على المرأة وحدها، بل كان ذلك شرارة في جميع أغراضهم وموضوعاتهم ومعانיהם على نطاقات الوهبة بهم، لا يكاد أحد منهم يخرج عن هذه السبيل إلا في النادر الشاذ الذي لا يعتد به إذا وقع، فإذا تحدثوا عن الحبوبة جعلوها آية في الحسن ينتهي الجمال عندها متمثلة بما وربما ضاقوا بالصور المتداولة التي يعنون فيها جمال الطبيعة والآنس، وتبدو الطبيعة فيها مخلٍّ بجمال الحبوبة، أو ربما ضاقت بهم سبل القول، فإذا هم يخرجون إلى التقرير والتعميم.

فهو "يدرك لنا في هذه المفاجرة الخدر والأحراس ومحنتها، ثم يصل إليها وقد تغيرت للنوم، ويدور بينهما حوار، ثم تخرج معه إلى مكان لا ترافقه فيه العيون، أذىال ثوحاً الموشى تعفي آثار أقدامها . ثم يصف المحسن والمفان في جسدها وأطرافها، بحيث تستصفي الرجال وتعبر بقولهم" ٢٧.

صور لخواهر الشاعر حيث استطاع أن يصل إلى محبوه أو امرأته، رغم أنها لزرت خدرها متغيرة في ذهابه إليها وزيارته إليها أهواً كثيرة ... فربما يكرسونها، وربما حراصه على قوله، يقول : أتيتها عند رؤبة نواحي كراكيب الرياح في الأفق الشرقي، ثم شبه نواحيها بناوحي جواهر الوشاح - وقد حلقت تياها عند النوم - غير توب واحد تمام فيه، ووقفت عند الستر متربقة ومتسطرة، ولم تجد حيلة لدفعه عنها، فاخرجها من خدرها في ترفة ليلية، حق صارا إلى أرض مطمئنة.

والجميل في هذه الصورة، البيت الذي يصف فيه طيب راحتها، وهو ما تعرضا إليه في التفسير السابق :

إذا ما تضوع المسك منها نسيم الصبا جاءت بربيرا القرنفل

حيث جعل في الفاتتها انتشاراً لطيفها ليصبح النسيم معطرًا :

إذا التقفت نحوى تضوع ريحها نسيم الصبا جاءت بربيرا القرنفل

وقد استطاع أمرأ القيس من خلال أيامه أن يقص علينا تجربته الشخصية بتفاصيلها وأحداثها الحية، وبرؤى ما وقع له مع حبيبه في قص غرامي.

إن لوحات سريعة تحمل بنور الصورة الحق أثغرت على أيدي الشعراء اللاحقين، وغبن بجد مثل هذه الصور في شعر الأعشى، وزهير وغيرهما من الشعراء المتأخرين . "لقد أخذ منه الشعراء هذا الغزل الصريح وتباهوا في تشبيه الذي يودعه مقدمات قصائده." ٢٨

ومع أن أمرأ القيس اتخذ من قص الأحداث السريعة وسبيله فسحة إلى استرجاع الماضي، وعايشته في صورته الحقيقة، فإنه يقصد إلى وصف المرأة أو الحصان من الصور التشبيهية طريقاً إلى هذا الوصف.

ولننظر إلى صورة أخرى، وهو ينهض إلى أمرأته وقد نام أهلها - فلما رأته خافت القضية، وبئته إلى العيون من حروها، فحلف أنه لا يربح مكانه ولو أردوه، وهو عالم بمن حوله وسط هذا السكون، فلما تحدث إليها لاتت له وسلم جسدها كفصن ميال، ورق الحديث وسهل الصعب، وأصبح بعلها كثيراً لهم لتغير حالها معه، بينما نوم أهزوون ويذيب طبطة الإبل، يقول:

سموتُ إليها بعدما نام أهلها سُموَّ حباب الماء حالاً على حال

فقالت سَبَّاكَ الله إِنكَ فاضْسَى كنت ترى السماء والناس لحوالي

فَقَاتُّ يَمِينَ اللهِ أَبْرُّ قَاعِدًا ولو قطعوا رأسى لديك وأوصالي

حَلَفَتْ لِهَا يَا شَهَ حَلْقَةَ فَاجِرٍ
 لَنَامُوا فَمَا إِنْ مِنْ حَدِيثٍ وَلَاصَالِ
 هَصَرَتْ بِقُصْنِ ذِي شَمَارِيخِ مِيَالِ
 فَلَمَّا تَنَازَعُنَا الْحَدِيثَ وَاسْمَحْتَ
 وَصِرْنَا إِلَى الْحَسْنِي وَرَقَ كَلَامُنَا
 وَرَضَتْ فَذَلَّتْ صَعْبَةً أَيْ إِذْنِ
 فَأَصْبَحَتْ مُعْشَوْقًا وَاصْبَحَ بَعْثَاهَا
 عَلَيْهِ الْقَتَامَ سَرَّنِ الظَّنِّ وَالْبَالِ
 يَقْطَ غَطْبِطَ الْبَكَرَ شَدَّ خَنَاقَهَ
 لِيَقْتَلَنِي وَالْمَرْءُ لَيْسَ بِقَاتَلٍ ٢٩

لقد زار المرأة في خدرها، ويبلغ منها ما يريد على رغم الأهل والجيران والسمار
 والناس ثم ها هو المتصر، البطل في هذه المعركة الساخنة التي تشهي غيرها من المعارك
 السابقة التي خرج منها بروابع الصور عن المرأة من خلال عرض مفامراته وحكاياته، فالمرأة
 في بعض العواطف، وعشق الجمال، عالم المتعة المعنوية عنده، وهي التي فتحت له بابا يفتح فيه
 إلى عرض قصصه الفرامية.

إن هذا المنحى من القصص الفرامي بدأه أمرى القيس، وغاءه من بعده الأعشى، وقد
 اخند منه طريقة إلى وصف المرأة، ورسم صورها وحركتها مستخدما اللون في ذلك، فهو
 يشبه المرأة بالبيضة في بياضها ورقتها، كما يشبهها بالدرة، والقرفة الوحشية . أما ترالبسها
 فيكتلرآة، وأما شعرها الفزير فكمعدق النخلة المتداخل، وأما حضرها فلين كالزمام، وأما
 ساقها فكالبرد في بياضه، وأما أصابعها فكمساويك شجر الإسلح .

إن الغزل الوصفي عند أمرى القيس غالبا ما يقترب بالغزل الماجن، وأغناها يشكلان
 معا عنصرين متكمالين في القصص التي يروي فيها الشاعر مفامراته العاطفية ..

وتجدد الصور الجنرالية في قصائد أمرى القيس قد تكررت، وأصبح لها سلطانا وسطتها
 على الشعر الجاهلي، ومن هذه الصور ما يتردد في قوله:

أَلَا يَعِمْ صَبَاحًا أَلِيهَا الْطَّلَلُ الْبَالِيُّ وَهُلْ يَعْمَنْ آمِنْ كَانَ فِي الْعَصْرِ الْخَالِي

وهل يَعْنِي إِلَّا سَعِيدٌ مُخْلَدٌ قَلِيلُ الْهُمُومِ مَا يَبْيَسُ بِأَوْجَالٍ
وهل يَعْنِي مِنْ كَانَ أَحَدُ عَهْدِهِ ثَلَاثِينَ شَهْرًا فِي ثَلَاثَةِ أَحْوَالٍ
دِيَارٌ لَسْلَمِي عَافِيَاتٌ بِذِي كَالِّ أَسْحَبَ عَلَيْهَا كُلُّ أَسْحَمَ هَطَالٍ
وَتَحْسَبُ سَلْمِي لَا تَزَالْ تَرِي طَلاً مِنَ الْوَحْشِ أَوْ بِوَضَا يَمِيثَاءِ مَحَلَّ
وَتَحْسَبُ سَلْمِي لَا تَزَالْ كَعَهْدَنَا بِوَادِي الْخَزَامِيِّ أَوْ عَلَى رَأْسِ أَوْعَالٍ
لَوَالِي سَلْمِي إِذْ تُرِيكَ مَنْصَبًا وَجِيدًا كَجِيدِ الرِّئَمِ لَيْسَ بِمَعْطَالٍ ٣٠

هنا صورة للديار، فالشاعر لا يكاد يلقى بالتجھيز على ديار "سلمي" ويدعو لها بالتعیم
حق يسألها: وكيف يمكن لمن تغيرت به الحال وتفرق عنه الأهل والأحباب أن ينعم بالفداء؟
وهل يمكن لأحد أن يحظى بالتعیم إلا من حالفه الجد وقلت همومه وخلا ليله من المخاوف؟
وكيف يسعد من لم ينعم بالسعادة إلا لثلاثين شهراً منذ ثلاثة أعوام؟ وهكذا يتحول الحديث
عن الديار وما آكلت إليه، إلى الحديث عن مصر انشاعر العاشق (في وحدته وحرمانه من
الحب ومخاوفه الليلية)، وعن قصة محددة (وقعت أحدها في فترة معينة ولددة معينة). ثم
يتقطع الحديث إلى الديار وعنهما تماماً ليصرُف إلى هذه القصة وإلى بطلها. والشاعر في
هذه المرحلة يورد من الصور والإشارات ما يدل على طبيعة العلاقة. فهو عندما يشير
إلى ليلي الحب مع سلمي، وإلى جيدها غير العاطل من الخل، يوحى بأن "سلمي" يمكن
أن تكون موضوعاً لإحدى مغامراته الليلية. وهو لا يلبث أن يتحقق وعده، فينتقل (بعد
المقدمة الطليقة) إلى رواية قصته مع "سلمي"، كما فعل مع غيرها في حلقات سابقة.

فإنما هي بلا جدال محور أساسى في الحياة الخارجية التي يجد فيها بديلاً عن مساعداته
المفقودة، وأن الشاعر يلتمس في المرأة ملائزاً من الوحشة، وليس من الممكن أن نفهم طريقة
أمرى القيس في الحب أو أن تحدد موقفه من المرأة بصفة عامة، إلا إذا تبعنا تطور تفكيره،
وتقرب مشاعره، عبر عدة مقاطع من شعره - كما رأينا.

يقول الدكتور الطاهر أحمد مكي : "واحالت المرأة في شعر امرئ القيس مكاناً أهم مما احتله عند أي شاعر جاهلي آخر، وعلى نحو تفرد به، فيعرض لها في السوان ثلاثة، متذكراً، ومتاملًا، وماجنا. في الأولى يأس على أيامه الخوالي مع حبيته، ويكون هذا الجلباب جزءاً من مقدماته الطللية ... وفي الثانية تناوحاً مخلوق رقيقاً، يصفه ويستغرق في وصفه، وفي الثالثة جعلها مناط مقاماته، مقامات قد يكون فيها صادقاً أو صانعاً؟ .. ٣١"

لقد كانت المرأة في نظر امرئ القيس - كما كانت في نظر غيره- سلاحاً فعالاً لقتل الوحشة . " فشب (امرؤ القيس) وقلبه صحراء خالية مجده يعمّرها الحروف والوحدة وشيء واحد يمكن أن يعلا قلب الرجل الحناني، هو قلب المرأة، وفي نفس الوقت هي أعنفي سلاح لقتل الحروف، واجتثاث الوحدة . والمرأة القادرة هي المرأة الفاتحة، وفتتها تستظل في كمالها حلقة وتصويراً ." ٣٢.

ويتحدث الدكتور غيب البهيف عن القصيدة الغرامية في كتابه "تاريخ الشعر العربي" ، فيقول : " وكل ما أريد أن أتبه عليه الآن هو أن هذه القصص الغرامية خاصة صورة من صور التعبير الرمزي . أي أنها نوع من المجاز وليس حقيقة . والحب وسيلة من وسائل التعبير التصويرية عن مختلف العواطف والانفعالات البشرية في الشرق منذ القديم . ولا يزال كذلك إلى اليوم . وأقرب ما يحضرني من ذلك من واقع التاريخ المفق على دلائله الرمزية : شعر التصوف، وتواح النائحات "

ويقول ابن سلام : " سبق امرؤ القيس إلى أشياء ابتدعها، استحسنها العرب وابتعث فيها الشعراً، منها : استيقاف صحبة، والبكاء في الديار ورقة التسبيب وقرب المأخذ، وشهي النساء بالظباء والبيض، وشهي الخيل بالعقبان والعصي، وقييد الأوابد وأجاد في التشبيه، وفصل بين التسبيب وبين المفعى وكان أحسن طبقه تشبيهاً " ٣٣.

وللأشعرى حديث امرئ القيس في مقاماته العاطفية، يقول :

فَدَخَلْتُ إِذْ نَامَ الرَّقِيبُ فَبَتَّ دُونَ ثَيَابِهَا

حتى إذا ما استرست
من شدة للعبها
قسمتها قسمين كلَّ
موجيَّه يُزْمِنُ بها
فتشتَّتْ جيدَ غَرِيزَة
ولمَسْتُ بطنِ حَقابَها
كالحَقَّةِ الصُّفَرَاعِ صَا
كَعَبَرَهَا يَمْلَأُهَا ٣٤

ومن الصور التي لم تغب عن الشعراء في وصف المرأة، هذه الصورة :

إذا تقوَّمَ بِضُوْعِ الْمُسْكِ أصْوَرَةَ والزنبقُ السَّوْرُدُ من ارداهَا شَمَلُ
ما روضَةَ من رياضِ الحَزَنِ مُخْبَثَةَ خَضْرَاءُ جَادَ عَلَيْهَا مُسْبِلُ طَيْلُ
يُضَاحِكُ الشَّمَسَنَ مِنْهَا كَوْكَبُ شَرِقٍ مُؤَزَّزٌ بِسَعْيِمِ النَّبَتِ مَكْتَهِلٌ
يَمَا يَلْطِيبُ مِنْهَا تَشَتَّرُ رَاهِيَةً وَلَا يَلْحَسَنُ مِنْهَا إِذْ دَنَ الْأَصْلُ ٢٥
فالعطر يتشر ويفوح من المرأة وثيابها، فضلاً كل ما حولها برائحة المسك والعنبر
والزنبق، وفي منظر الروضة الخضراء التي تنتشر فيها الأزهار العطرة تشي بطيب رائحة
صاحبه.

ونغزل الأعشى بالنساء أيضاً، واعترف بأنه كان يسيئهن، ويكرجن من خدورهن،
 وأنه ظل عمره يحن إلى فتاهن، ونغزلهن، فوصفهن بأوصاف رقيقة جليلة، منها قوله:
حَرَّةَ طَقْلَةِ الْأَكْمَلِ تَرْتَبَ سُحَامًا تَكْفَهُ بِخَلِيلٍ
وكان الشَّمُوطَ عَكْفَهَا السَّلْكُ يَعْطَقُنِي جَيْدَاءَ لَمْ غَرَالَ
صورة للمرأة تكشف عن أناملها اللينة، سر جمالها وهي تجمع شعرها الأسود وتضمها في
دلال و Tie وقلائدتها على جيد كأنه جيد غزال وقد اختار للصورة الظبية الأم لأنها حسنه

ترفع رأسها لطمئن على صغيرها يبدو جيداً الطويل في أجمل أوضاعه، والجيد الطويل كالأنامل اللينة سر جمال المرأة، ويقتل الأعشى أعضاء جسمها في وصف دقيق، يقول:

من كل بيضاء ممكورة لها يشر ناصع كاللبن

عربيضة بوجي إذا أذيرت هضيم الحشا شختة المحضن

فهي ممتلة، ذات عجز عرض، في بطن هضم، وحصن رفيق، ووجه أبيض، واسعة الجبين، طويلة الشعر، قشش الهوينا، في دقة الخصر، وعظمة رداف.

غراءُ فرعاءُ مصقولٌ عوارضُها تمشي الهوينا كما يمشي الوجه الوجهُ

كان مشيتها من بيت جارتها مرّ الصحابة لرَيْثٍ ولا عَجَلٍ

صَفَرَ الوشاش وَمِلْءُ الدَّرَعَ بِهَكَنَةٍ إذا تَائَسَ يَكَدُ الْخَصْرُ يَنْقِزِلُ^{٢٧}

وأمراة بهذه الصفات، لا بد وأن تكون ذات تأثير قوي، لفسها المقيقة: يعنـاءـ البشرـةـ طـولـةـ الشـعـرـ منـضـدةـ الأـسـانـ خـيـصـةـ الـبـطـنـ دقـيـقـةـ الـخـصـرـ تـهـادـيـ فيـ مشـيـهاـ :

لو أَسْنَدْتَ مِيَّنَا إِلَى تَحْرَهَا عاشَ وَلَمْ يَنْقُلْ إِلَى قَابِرٍ

حتى يقول الناسُ مما رأوا ياعجبا للسميت الناشر

لهـيـ غـيـنـ الـمـيـتـ حـينـ يـسـنـدـ إـلـىـ تـحـرـهـاـ،ـ وـهـيـ تـفـعـلـ الـمـعـجـزـاتـ بـجـمـاـلـهـ وـسـرـهـ،ـ وـقـدـ تـكـرـرـ ذـلـكـ الـمـعـنىـ فـيـ قـوـلـ المـرقـشـ :

أينما كنت لو حلت بأرض أو بلاد أحبيب تلك البلاد

وإذا كان المرقش يزعم إن حبيبته قبـ الـحـيـاةـ حـينـ حلـتـ،ـ وـتـشـرـ الـخـيـرـ العـيـمـ حـيـثـ حلـتـ،ـ وـكـانـ الأـعـشـىـ يـزـعـمـ أـلـهـاـ تـرـدـ الـأـرـوـاحـ إـلـىـ الـلـوـتـيـ،ـ فـهـمـاـ كـلـ الشـعـرـاءـ،ـ يـتـحدـلـانـ عـنـ

وأقى. فالحقيقة مصدر للحياة والموت معاً، ومنبعاً للقداسة، وهي المرأة التي تحصر النساء جميعاً، بل تحصر الكون كله، وتحل قيمتها ذاتية محضة، فهو مرهون بما ازفان الظل يصاحبها، قبة القداسة والحمل إدا اقترب منها أو خالطها، وتترع منه حقيقة الموضوعية الصلبية إذا ابعد عنها أو ناقرها.

ويقول الأعشى كذلك في وصف المرأة:

يحيى البشة تعطى بالزغرفان، قرامها يدعي مديد تتحقق في السوب يمين عن
سعادتها، تحالف كالشوان في مشيتها، وغدار شعرها قبط على كفل وثير، وكلها حفظت،
ذات دلال في حديتها، وقوتين في دلاتها.

وهكذا ألقى على صورته الطلاب والألوان، كاشفاً عن الوجه واليد، والشعر والجسد والأرداف، في دقة تجعلك تخسر هذه الأعضاء.

إن للمرأة مكانها و منزلتها في الشعر العربي، كما أن لها أهمية كبيرة عند العربي، مما جعل الشعراء يقدرون عندها لصوص و ملائكة، وبهذا معاملتها وتفاصيلها في الحقائق، إذالك

أهدافاً يرمون إليها في بيتهن التي يعيشون فيها والنابغة الذين أخذ هؤلاء الشعراء الذين تناولوا المرأة، وصوروا جمالها في صور جزئية مفصلة ليكونوا منها صورهم الكلية "فها هو يصف عينيها السوداويين بعيق غزال زين بالحلبي وقلائد اللؤلؤ، يقول:

أحمر العقولين مقد نظرت بمقلة شادن مترب

والشاشة في الصورة لبيان الجمال الذي كشفت عنه الألفاظ من مثل قوله : الشلن والمترتب والأحمرى، ففها دلالة معوية تكشف عن الجمال مما وقع عليه بصره في بيته، وإن اختلف الإحساس في مفهومنا عن التعبير عن الجمال في النقاد الحديث في وصفنا العين، أمد الغر فيصفه بقوله:

تجلو بـَقَارِمَتِي حِمَامَةِ أَيْكَةِ بَرَدَا أَيْقَنِي شَانَةِ بـَالْهَمِيدِ
كـَالْأَقْحَوْانِ غَدَةِ يَغْ سَمَائِهِ جَفَتِ أَعْالَيْهِ وَأَسْفَلَهُ تَدَىِ

صورة لياض الأسنان وصفاتها، تظهرها هاتان الشفتان ذات الدكمة والسمرة، مما زاد الصورة تأكيداً وتقيزاً بمقابلة السواد باللون الأبيض، والبحر عبد النابغة مزيين بالدر والياقوت واللؤلؤ والزبرجد، يقول:

بـَالْدَرِ وـَالْيَاقُوتِ رُزِينِ نَحْرَهَا وَمَقْصِلِي مِنْ لَؤلُؤِ وَزِبِرِجَدِ
وـَالنَّظَمِ فِي سَلْكِ يَزِينِ نَحْرَهَا ذَهَبِ تَوْقِدِ كـَالْشَّهَابِ الْمَوْقِدِ

العين والنظر والجيد من عناصر الجمال في المرأة، وقد تناول الشعراء هذه العناصر بأدراهم حق خرجت صورهم نابعة من تجاربهم ثم يقول مكملاً هذه العناصر يخرجها بالطيب ليبرز عصراً آخر في وصفه للخددين بعد الجيد:

وـَالْطَّيْبِ يَزْدَادُ طَيْبَهَا أَنْ يَكُونَ بِهَا فِي جَيْدٍ وَاضْحَاهَ الْخَدِينِ مِقْطَارِ

أما مشيئها، فهي تتنى كالفنسن المتأود، ذات بشرة لينة مخطية بالزعرفان، فالطيب
عندهم أنواع وبصفة النابعة إلى صورة عن عناصر تكوين الجمال عند المرأة صورة حركة
أصابعها في لين كلين الأغصان، تدل على التعرف والنعيم الملائم جمالها، والمحم لعنصر
هذا الجمال يقول :

بمخضب رخص كأن بناته عتم يكاد من النطافة يعقد

ويقول:

صقراء كالمسيراء أكمـل خلقـها كالفنـن في غـلوـاته المـتأود

إن جمالها سحرا في العيون، ولدلائلها فتوافر في القلوب، فهي كالشمس التي تسعد
الدنيا بيورها وتنشر الحياة في الوجود، فإذا ظهرت فكان الشمس ألمت بيورها وهاها إلى
الكون رداءها، فسعد كل شيء يقول :

قامت تراعى بين سجقى كلة كالشمس يوم طلوعها بالأمسد

فهي في قيمتها وندرة جمالها كال درة الصدقية، وكالدمية المرمرية

أو درة صدقية خواصها بهج متى يسرها يُهل ويُسجد

أو دمية من مرمر مرفوعة بنيت بأجر يُشداد وقرمد

وتكميل أجزاء الصورة عند النابعة، يقدم لنا التكامل لظاهر الكمال في قوله :

غراء أكمـل من تمشـى على قـدم حـسـنـا وأـلـمـعـ من حـاورـتـه الكلـما

إن امرأة بهذا التموج والمثال لو عرضت لراهب أشيب لا يعرف النساء لأدام النظر
إليها، ولأعرضن عما هو فيه من عبادة إعجابا بها، ولا يرى في ذلك حرجا وإن لم يكن فيه
رهد :

لو أنها عرضت لأنشط راهب عبد الله صرورة متعددة
لرنا لرؤيتها وحسن حديثها ولخاله رشا وإن لم يرشد
وهذا المعنى سقه إليه أمرق القيس حين قال:

إلى مثلها يرتو الحليم صباية إذا ما اسبكت بين درع ومجول
لكن امرأة النابقة لها طابع آخر، وجاء بخلاف حال المرأة البدوية. فهو يقول حين
يعرض علينا صوراً لهذا النموذج في وصف متعدد متطرف هذه الآيات التي كشفنا عن
صورها الجزلية من خلال كل بيت منها :

في إثر غانية رمتك بسهمها فاصاب قلبك غير أن لم تُقصِّد
بالدر والياقوت زين نحرها ومفصل من لؤلؤ وزبرجد
صفراء كالسيراء أكيد خلقها كالغضن في غلوانيه المتأود
ـ خطوطه المتبنين غير مفاضة ريا الرواديف بـضـة المـتجـرد
ـ قـامت تـرـاعـى بـيـنـ سـجـقـتـ كـلـةـ كالشـمـسـ يومـ طـلـوعـهاـ بالـأـسـعـدـ
ـ أوـ دـرـةـ صـدـفـيـةـ غـواـصـهـاـ بـهـيـجـ مـتـىـ يـسـرـهاـ يـهـلـ وـيـسـجـدـ
ـ أوـ نـعـمـيـةـ مـنـ تـرـمـرـ مـرـفـوـعـةـ بـنـيـتـ بـأـجـرـ يـشـادـ وـقـرـتـىـ
ـ نـظـرـتـ إـلـيـكـ بـحـاجـةـ لـمـ تـقـضـهـاـ نـظـرـ السـيـقـيمـ إـلـىـ وـجـوهـ الـعـودـ
ـ سـقـطـ النـصـيـفـ وـلـمـ تـرـدـ إـسـقـاطـهـ فـتـنـاـوـلـتـهـ وـاتـقـنـتـاـ بـالـيدـ
ـ بـمـخـضـيـ رـخـصـ كـلـ بـنـاتـهـ آـنـمـ يـكـادـ مـنـ الـلـطـافـيـةـ يـعـقـدـ

صورة لأمرأة أكمل خلقها وتناسقت أعضاؤها، بغير جيل، يزيددهناء وحسناً ما يزيدنه من الدر والياقوت، والملؤ والزبرجد، في عقد ضم هذه الأحجار، ذات الألوان المختلفة المنسقة، التي تشيع جواً من السحر على العيون، وبشرة لينة تتطيب بالزعفران شيمه أهل النعمة والثراء، في ثياب من الحرير، فرقاء تتلألأ في مشيتها، كما ينبع الفصن المهن، ملمسه الظاهر، حنامة البطن، ممتلئة ناعمة بيضاء، إذا ظهرت تلك من خلف السار كشفت عن وجه كالشمس نوراً وضياءً، ذات أنامل رقيقة مخضبة ساحرة فهي درة الفواص الذي يبحث عن ضالته، وهي تحالف من مرمر، أحكم تشبيده، وأنقذت صناعته، إذا نظرت إليك قضيت لها حاجتها دون أن تسألك ما ت يريد.

أرأيت إلى هذه الصورة كيف زادها وجللها، بما أضافه عليها من عناصر حضارية جديدة، فبدت في ثوب منمق بدائع، وهكذا تؤثر الحضارات الأجنبية على تطور الصورة عند الشعراء، فتنقل النابعة بين الأنصار المختلفة واتصاله بالأمم المعاورة أكسبه هذه الميزة الحضارية الجديدة التي اتسمت بها صوره في شعره.

فعندهما وصف النابعة المرأة بألمانيا:

ـَغَرَاءُ أَكْمَلٌ مِّنْ يَمْشِي عَلَى قَدْمٍ ـَحُسْنَا وَلَمْحُ مِنْ حَوْرَتِهِ الْكَلْمَا

فإنه يؤكّد على أنها امرأة أكمل خلقها، فلا شيء يعزّزها من الجمال الحسي إذا طالعوها، فإن تحذلت ففي حديبها فuron، كما في دلاتها فuron، فجميلها وحسنها أظهره من خلال مشيتها، ولو أنها، وحديبها، فامرأة النابعة وإن كان من عرف برقاره - امرأة مثال، بيضاء، كاملة الحسن، يظهر هذا الكمال من مشيتها، ثم هي تحيد في الحديث والحسوار، فتطرّب لسماعها، وسيهويك كلامها، إن امرأة بهذه الصورة، لو رأها راهب من لم يعرف النساء، جلن بها، وتطلع إليها، وأدام النظر فيها، ولأعرض عما هو فيه من عيادة، إعجابها بها.

ويشارك زهير بن أبي سلمى،،، على وقاره الذي لا يختلف عن وقار النابضة - في معركة الغزل ووصف المرأة، وعرض لها في مطلع قصائده وبين لنا عشقه، يقول :

كَانَ عَيْنِي وَقَدْ سَالَ السَّلْوَلُ بِهِمْ وَجِيرَةً مَا هُمْ لَوْ أَتَهُمْ أَمْ
غَرْبٌ عَلَى تَبَكْرَةٍ لَوْ لَوْلُوْلَ قَلْيَقَ فِي السَّلَكِ خَانَ بِهِ رَبِّيَّهُ النَّظَمُ ٤

إنه يدع في تصوير الحب، بعيدا عن تصوير ما أبدع فيه آثراته، غير أنه لا يخل عاطفة عنده بقدر ما يخل قدرة فنية، فقد كان يزورهم، لكنهم بعدوا.

إن دعوه تساقط تساقط الماء من الدلاء، أو اللولو من عقد انقطع سلكه، وفي هذا ليل على أن الانقسام لا يرضاه الشاعر، وأن التكامل دليل الحب، ومع ذلك فهو ي Baiyi بصورة للمرأة وهي ترائي بعنق كجيد الغزالة المياطنة، حنانا على ولدها، حالصة البلاطم، وأن نساشق أن يقف عن الشوق . وأما ريقتها فهي الراح لم يفسد ولم يتغير ولم يفتر عن بعث النشوة والسكر فيقول في تصوير أحشاء تصويرا يدل على قدرة الفنية، في النفاثة عنقها الطويل، وما في ريقها من سحر يسكن ثورة القزاد :

قَامَتْ تَرَاعَى بِذِي ضَالْ لَتَحْزُنْنِي وَلَا مَحَلَّةَ أَنْ يَشْتَاقَ مِنْ عِيشَةَا
بِجَيدِ مُغْزَلَةِ أَدَمَاءِ خَالِذَةِ مِنَ الظِّباءِ تَرَاعَى شَادَنَا خَرِقا
كَانَ رِيقَتَهَا بَعْدَ الْكَرَى اغْتَبَتْ مِنْ طَبِ الْرَاحِ لَمَّا يَعْدَ لَنْ عَنْهَا
شَجَّ السُّقَّاَةَ عَلَى تَاجُودَهَا شَيْمَةَ مِنْ مَاءِ لَوْنَةَ لَا طَرْقَا وَلَا رَنْقا ٤
جيد كجيد ظبية بيضاء صورة .

الريق كخمر معنقة مزيجت بالماء صورة .

كما تجد عنده الصور النادرة من مثل قوله :

صحا القلب عن سلمي وأقصر باطله وعرى أفراس الصبا ورواحله

قلبه كف عن الحب متتصوراً أسباب حبه بما كان يركبها إلى صاحبها، والطريق
مشغول بهذه الرواحل والأفراس، وانتهى اليوم كل شيء، فقد انتصرت عن سلمي وحشها .
إما صورة بعيدة معتمدة على التخييل والإغراء في التصور، ويقول أيضاً :

أَنْتَارِعُهَا إِلَيْهَا شَبَهًا وَمُرْبُّ الْبُحُورِ وَتَسَاهَّتْ فِيهَا الظِّباءُ

فَلَمَّا مَا فُوْيِقَ الْعِقْدَ مِنْهَا فِينَ الْمَاءِ مَرَّتْهَا خَلَاءُ

وَأَمَّا الْمَلْتَانُ فِينَ مَهَأَةٍ وَلِلَّدُرِ الْمَلَاحَةُ وَالنَّقَاءُ ٤٢

عيونها كعيون البقر حسناً في سعادها، يشرقاً صافية كصفاء الدر، طويلاً العنق
كالظباء، بيضاء حرقة، ليس في الفلاحة من يرايها .

وقد ذكر ابن قبية : " أن البيت الأول اشتمل على تشبيهات ثلاثة، أحنت ثم فصلت
بعد ذلك *

لقد شبه زهر صاحبته بالظباء والمهأة والدر جملة، ثم رجع إلى تفصيل ذلك وتحقيقه،
لجعل للظباء ما فوق العقد، وجعل للمهأة عينها، وللدر الملاحة والصفاء، وهذا هو معنى
التحقيق في الصورة، فالصورة واسعة هذه السعة التي تتضمن التفصيل والتفريع " وكانته
يريد أن يحملها أكثر طاقة ممكنة في التعبير والتمثيل ٤٣ "

فليتها شبه من البقر في العيون، ومن الدر في الصفاء، ومن الظباء في طول العنق .

غير أن المرأة عند زهير ليس لها إلا الزفاف والزواج، مما جعله يصور زيارتها كزيارة
الحلم، يقول :

أَبْتَ ذِكْرَ مِنْ حَبْ لَيْلِي تَعْدُنِي عَبَا أَحْمَى الْحَمَى إِذَا قَلَ أَقْصَرَا

وربما أراد زهير أن يعلن عن حبه للبلاء، الذي أصبح ذكرى غير عليه من حين خلين
— وقليلًا ما تعاوده ذكريات حبه التي أصبحت كطيف باهت الألوان كالأمل الشهيد —
وقد قصد الشاعر إلى قلة معاودة حبه بزيارة الحمى، التي نادراً ما تعاوده الرء فينجو منها ..
وهل ذكرى ليلي وسلمي وأحاء، عند الشاعر إلا من باب ولوج فن الغزل كغيره من
الشعراء، حتى إذا قرأنا غرلاً لطيفاً، فهو من بدع الصنعة والتقليل، من مثل قوله في مقدمة
غزليه وهو يمدح هرم بن سنان :

مَنْ تُرِى دَارُ حَقَّ عَهْدُنَا بِهِمْ حِيثُ التَّقْنِيَّ الْقَوْرُ مِنْ تَعْصَانَ وَالتَّجَدُّ
لَهُمْ هُوَى مِنْ هَوَانَا مَا يُقْرِبُنَا مَاتَتْ عَلَى قُرْيَهِ الْأَخْشَاءُ وَالْكَيْدُ؛

أما طرفة بن العبد، فيصور المرأة تصويراً فيها راقياً، فيأتي بصورة للثغر والشقين، مع
رشاقة حركتها وكثرة زينتها، فهو يتحدث عن لون ثغرها الأخر الضارب إلى السواد، فلهذا
ابصمت كشفت عن عوارض — أسنان — في لون الأقووان الذي يبيت في كيان الرمال
المخلصة من آية شالية، ويقف مرة أخرى أمام ثغرها، فإذا شفتها كالهما في لون شعاع
الشمس، وعليهما ما يشبه الصبغ الصناعي، كما ألمما ناضرتان . أما وجهها حين تبسم
في كان الشمس قد ألقى عليه حسناها وجهاها، وهذا الثغر في وجه ناضر كاملاً النضارة
والبقاء، يقول طرفة :

وَفِي الْحَيِّ أَحْوَى يَنْفَضُ الْمَرْدُ شَادِنْ مَظَاهِرُ سَمْطِي لَوْلَوْ وَزِبْرِجَدْ
خَذْلُوْ تَرَاعِي رِبَرِبَا بِخَمْرِيَّةْ تَنَاؤلُ أَطْرَافِ الْبَرِيرِ وَتَرْنَدِي
وَتَنِسِّمْ عَنْ أَلْقَى كَانَ مَنْكُورَا تَخْلُ حَرَّ الرَّمْلِ يَعْصِنَ لَهُ تَنَدِي
سَقْنَهُ إِيَّاهُ الشَّمْسِ إِلَيْشَائِيَّهُ أُسْفَ وَلَمْ تَكِيمْ عَلَيْهِ بِإِنْشِدِيَّهُ
وَوَجْهُ كَانَ الشَّمْسُ أَلْقَى اللَّوْنَ لَمْ يَتَجَدِّدِهُ عَلَيْهِ نَقْعُ الدَّاءِهَا

فأثرأة تشهي الغزال مرة، وتشبه البقرة الخلول مرة أخرى، وإن رعت مع صواحبها
لا تزال تتلفت إلى ولدها، ترتو إلى ناحيته بخنزير ذلك ما يريد في وصف محبوبته عند
تلقيها ونظرها بدل من براعتها .

ويقول طرفة بن العبد، يصف أحواله وتقلده في البلاد وغدوة:

أصحوت اليوم أم شافتكم هر ومن الحب جنون مستقر

لا يكن حبك داء قاتلا ليس هذا منك ماوى بحر

رقة تجرب مياهاها في الشعر، وإحساس بظاهر الجمال في الطبيعة، من خلال ما
يعرضه علينا الشاعر من صور قتل شوقة وحبيبة طفولتها إلى يصف طيفها عبر الصحراء
قتل، ويتبع تنقلها حتى لا كانا يرى طيفها وبغالطه.

لقد أحب طرفة في شعره وهام، وتعلق قلبه شأن الشعراء الآخرين الذين تعلق قلوبهم
بمن أحبوه، وجازوا بصور غمر المنشاعر والأحساس، ومن مثل ذلك ما قاله بصور عيني
حبيبه، يقول :

فكيف صبوت لو ترجو مهأة متعمدة تزار ولا تزور

جلت برباد فهش لـه فـؤادي فـكـدت إلـيـه من شـوقـ أـطـير

برـهـرـهـةـ يـحـارـ الـطـرـفـ فـيـهاـ وـلـيـسـ يـثـالـ مـنـ حـولـ الـوـسـيرـ

عيناهـاـ كـعـيـنـ المـهـأـ،ـ جـسـدـهاـ أـيـضـ،ـ طـيـةـ الأـسـانـ،ـ يـخـفـ هـاـ القـوـادـ وـيـرـتـاحـ وـيـحـارـ الـطـرـفـ
فيـهاـ وـيـضـبـعـ،ـ وـيـسـتـمـرـ فـيـ هـذـاـ الغـرـلـ،ـ مـعـنـيـاـ بـجـمـالـ الـرـأـةـ وـجـسـدـهاـ،ـ رـائـجـ صـورـ رـائـعـةـ هـاـ :

كيف أـرـجـوـ حـبـهـاـ مـنـ بـعـدـ مـاـ عـلـقـ القـلـبـ بـنـصـبـ مـُسـتـسـرـ

أـرـقـ الـعـيـنـ خـيـالـ لـمـ يـقـرـ طـافـ وـالـرـكـبـ بـصـحـراءـ بـسـرـ

آخر اللَّوْلَ بِيَطْفُورِ كَهْدَر
 فِي خَلْبِطِ بَيْنِ بُرْدَةٍ وَنَمَر
 وَبَخْذَى رَشَّا آتَمَ غَر
 حَسَنُ الْسَّنَبَتِ إِثْيَثُ مُنْتَبِكَر
 تَقْتَرِي بِالرَّمَلِ لَقْنَانُ الْزَّهَرَ^٦
 جَازَتِ الْبَيْتِ إِلَى أَرْحَنْتَا
 ثُمَّ زَارَتِنِي وَصَاحِبِنِ هُجَّاجَ
 تَخَلَّسُ الْطَّرْفَ بِعَيْنِتِ بُرْغَز
 وَعَلَى الْعَتَنِينِ مَنْهَا وَارِدَ
 وَلَهَا كَشْحَاتِ مَهَيَّةٌ مُنْطَفِيلَ

صور جليلة معبرة تكشف عن العينين واللثتين والكثث، وقد سبقه إليها شعراء آخرون
 وهو يلوم الراجر في حبه

ألا لو لهذا الزاجر أحضرَ الوعيَ وأنْ أشهَدَ اللذاتَ هل أنتَ مُخلَّدٍ؟
فإنْ كنتَ لا تستطِيعُ دفعَ منيَّتي فدعْنِي أبادرُها بما ملَكتَ يديَ
 فهو يعشى الوعيَ، شجاع في المعارك جسور، ولا يتعهَّد ذلكَ من معهَ ولذته، فلا
الخَربَ تودِي به، ولا اللهو يضمن لهَ الخلودَ، إنَّ الرَّءُو غَيرَ مُخلَّدٍ، فليُثْقِفَ في لذاتهِ الوقتَ
والمآلَ، فلن يكون إلا ما هو مقدورٌ، وله قصيدة مقرفةٌ في الغزلِ، يصف فيها خيال صاحبهِ
الذِّي سرى إلَيْهِ من مَكَانٍ بعيدٍ، ويتعجب لاحتداهُ إلَيْهِ، ثم يقولُ:

وقد ذهب سلمي بعثتك كاله
فهل غير صيد أحزرته حباته
كما أحزرت أسماء قلب مرقش بحب كلume البرق لاحت مخاليه
فلم يرأ أن لا يقرأ يقره وأن هو أسماء لا يبد قاتله
ترحل من أرض العراق مرقش على طرب تهوي سراعا رواحله ٤٨٠

فاحبائل لا تأخذ غير الصيد، كذلك لا يستهوي الجمال إلا أهل الصيادة، لم تسر إلى المرقش، وقد أحزرت أنساء قلبك بحب كلمنع البرق لاح في قلب السحاب، فلما رأى بعد القرار عنه رحل إلى العراق في طلب الراحة والمدورة، ولكنه قضى نحبه فيها، فلهم لا تكون مثله، ولم لا يكون قلبي كقلبه وعثمهما بقوله:

فوجدى سلمى مثلَّاً وجد مرقش بأسماء إذ لا تستفيق عوادله
قضى نحبه وجداً عليها مرقش وعلقتُ من سلمى خبلاً أمعاطله

واستيد الحب بطرفة فوق مع محبوته ساعات واستوقفها كذلك، ليودعها ويشتفي منها، عارضاً هذه اللقطات في صور تكشف عن عمق هذه التجربة، بينما عاطفته الشاجحة تجاه صاحبته إلى سفارقه، مستأنذاً إياها أن توقف ساعة لبيان من حماها، فهو لا ينسى ما لاقاه في حيها، يقول :

قفى ودعينا اليوم يالبنة مالك وعوجى علينا من صدور جمالك
قفى لا يكُن هذا تعلة وصلنا لبين ولاذا حظنا من آسوالك
آخركِ أن الحس فرق بينهم نوى غريبة ضرارة ليس كذلك
ولم يتبيني ما قد لقيت وشققني من الوجود أنى غير نابي لقاءك^٤

وقد سار طرفة على فج زملائه من الشعراء في هذا المجال محاولاً تقديم الجديد من خلال صورة الفتية، من مثل ما يشعر به الغريب من فرقة الأهل، وهو نفسه ما يشعر به الحب، وهو يسطح حركة وأinsi لهذا الفراق، وهو مولع بموطن الموى والشباب، وقد بلغ به الحب أنه لا ينام، مع أنه ليس سقماً، ولكن أهتم يلاحقه كلما تذكر محبوته :

بلغها خولة أنسى لرقَّ ما أنس المليل من غير سقمٍ

بَتْ لِلَّهِمْ نَجِيَّا مِنْ
 كُلَّمَا نَامَ خَلَسَى بِاللَّهِ
 فِيهِ هِى وَحْدِيَّش وَسَدَمْ
 مِنْ التَّغْفِيْضِ مِنْ ذِكْرِهَا
 صَادَتِ الْقَلْبَ بِعِينِي جَوْنَزْ
 وَنَجَدَ فَوْقَهِ الْمَرْجَانَ جَمْ
 وَبِمَسْتَنَ عَلَى أَرْدَافِهَا
 سَبَكَرْ كَعْنَاقِيدَ السَّخْمِ
 وَجَبِينَ لَمْ يَعْبَهْ حَفَهْ
 زَانَهِ السَّخْدُ وَعَرَنَنَ أَشَمْ
 أَحْسَنَ النَّاسَ إِذَا مَا سَنَلَتْ
 وَبِدَا الْخَلَخَالَ سَاقًا بِقَدْمِ
 مِنْيَةِ النَّفْسِ إِذَا مَا جَرَدَتْ
 وَمَشَتْ حَوْلَ حَشَابِيَا وَقَرْمِ

هَكَذَا وَصَفَ طَرْفَةً خَوْلَةً، وَأَرْقَهْ فِي هَوَاهَا، فَقَدْ صَادَتِهِ بِعِينِي جَوْنَزْ وَخَدَ كَانَهِ
 الْمَرْجَانِ، وَشَعَرْ كَعْنَاقِيدَ الرِّيشِ، وَجَبِينَ نَاصِعِ، فَهِي أَحْسَنُ النَّاسِ إِذَا مَا سَنَلَتْ أَمْرًا، وَهِي
 أَنْبَهَةُ النَّفْسِ حِينَ غَشَى بَيْنَ السَّرِيرِ وَالسَّتاَلِ فِي بَيْهَا، وَقَدْ خَلَتْ إِلَى النَّعْيمِ وَالسَّرُورِ، فَقَدْ
 قَدَمَ لَوْحَةً فِيهَا : صُورَةً لِلْعَيْنِ وَالْأَنْفِ وَالْأَنْفِ وَالشَّعْرِ وَالْجَبِينِ وَالْسَّاقِ مَزَبَّةً بِالْخَلَخَالِ، ثُمَّ
 وَصَفَ بَعْدَ ذَلِكَ هُمَّهْ وَأَرْقَهْ وَقَلْقَهْ مِنْ جَرَاءِ حَبَهْ .

أَمَا عَنْتَرَةُ الْعَبَّاسِيِّ فَقَدْ أَحَبَ عَيْلَةً عَلَى عَادَةِ الْجَاهَلِيِّينَ، وَلَكِنَّهُ كَانَ فِي حَبَهْ عَذْرِيَّاً،
 وَنَرَاهُ فِي وَصْفِ جَهَالِ عَيْنِ صَاحِبِهِ مِيدَعًا أَيْمَانًا إِبْدَاعِ، حِيثُ تَظَهَرُ لَنَا فِي عِيَارَاتِهِ قَدْرَتِهِ الْفَقِيَّةِ
 عَلَى الْوَصْفِ، فَهُوَ يَارِى غَيْرِهِ مِنَ الشَّعْرَاءِ فِي هَذَا الْمَيَادِنِ، مُحَاوِلًا إِظْهَارِ عَوْاطِفِهِ وَأَحَاسِيسِهِ
 الْجَيَاشَةِ تَجَاهَ صَاحِبِهِ الْقِيَّ حَارِبَ مِنْ أَجْلِهَا، يَقُولُ :

وَكَائِنًا نَظَرْتَ بِعِينِي شَادِنَ رَشَأَ مِنَ الْغَلَانِ لَيْسَ بِتَوْأِمِ

هَنَا حَرْكَةُ الشَّادِنَ - وَلَدِ الْغَلَانَ - وَهُوَ يَنْظَرُ إِلَى أَمْهَ وَهِيَ صُورَةُ، كَمَا قَدَمَ لَنَا
 صُورَةً لِلْعَيْنِ تَكْشِفُ عَنْ جَهَالِ مُسْتَمِدٍ مِنَ الظَّبَاءِ، كَمَا يَصْفُ طَبِيبُ الْرَّاهِنَةِ يَقُولُ :

وكان فارة تاجر بقسيمة سبقت عوارضها إليك من الفم
ولم يكتف بذلك، بل أعطى لنا صورة من رياض الصحراء، ليشهد بما حبيبه، فيقول :

أو روضة أثفا تضمن نباتها غيت قليل الدّمْنِ ليس بمعظم
جاءت عليه كلَّ يُنْهَى حُسْرَةٌ فتركتن كلَّ قرارٍ كالدَّرَّهُم
سخاً وتسكانياً فكلَّ عَشِيشَةٍ وجرى عليها الماء لم يتصرَّم
فترى الذباب بها فليس ببارح غرداً كفعلن الشارب المترنم
هزّجاً يحثُّ زراعه بذراعه ففتح المُكب على الزَّاد الأَجْنَمِ ٥

صورة لروحة بكر، ضمن الغيث بتها وغاءه، ليس لها روت ولا دمن، ولست
مباحة للدواب والناس، فهي أطيب ما تكون راححة ونضرة، ويغور عليها المطر المتواصل
كانه عن لا ينقطع معينها، ويرثك بها كل حفرة كائناً الدرهم في ثمانه واستدارته، وصفاته
وهذا المطر يسح سحا، ويتصب بشدة، وبهطل عليها كل ماء لا ينقطع، فإذا أصبح
الصبح كانت زاهية عقة الشذى، كل شيء فيه يفقن، رافق الدهجة.

وقد جاء ذكر عبلة التي أحجهها في المقدمة عندما قال :

يا دار عبلة بالجواء تكلمني وعمس صباحا دار عبلة واسلمي
دار لآنسية غضيبي طرفها طوع العياني لفيادة المتبسم ٦

وفي الأبيات القادمة يسائل عترة المراب (رمز الشوم) - عن فراق حبيبه السقى
ووقع ضيادا في شاكها، أين حلت وفيم نزلت ؟ فقد سبب بعادها جرحاً لا يقدر على
مداواه أحد، وأصبحت نار الفراق تاجع عظامه، فلن ينفع عن مضجعه طيفها، حتى يأتيه
من يخبره عن مكانها، فقد تعلق وهام بها، وأصبح قلبه يفتني آثار حفاف الجمال على

الرمال - صورة من الصحراء - وأضيق جسمه السير على الجبال، حتى أصبح خيالا لا ينفي طيف الجبال - صورة موحة بما آتى إليه حاله - هذا هو في الصحراء بين الكبان والرمال، والوهاد والتجاد، هائم في القيل الشديد، وراء أمل شهيد، وقد استطاع أن يصور مشهد الفراق ب لهذا الكم من التشبيهات التي أوحت بعديد من الصور الجزئية المستمدة من البيئة الصحراوية.

أما في الوادي فيستقبلينا إلى مشهد آخر، بصور جزئية أخرى يضيفها إلى مسابقها لجسم حاليه التي وصل إليها أو وصلت إليه من فراق صاحبه، فهذا طير على الأغصان ينوح لفراق إلهه، فيجد في مجالا للحوار، فهو شبيهه فيما يعيانه منه، ولكنه مختلفان في تعبير عن مشاعرهما، فهذا يبكي بلا دمع وهو يغيض دمعا وربما كان الغيش أعمق من الغيش في الدلاله على المخرج والذي دعا إلى هذا الإحساس هو الفراق، وما يتركه في نفس العاشق، فهو لا يقوى عليه رغم مقاومته لكل جبار عيده . إنما صور معبرة في تألفها عن موقف يعرض له الآخرون .

إن الشاعر عندما شعر بالضيق يملأ عليه أقطار نفسه، أراد أن يخلص منه، وأن يفك هذا القيد عن صدره، فلجأ إلى الطبيعة يستفهم منها ما يعينه على تساوؤاته، ويشعره بالاستقرار من حزنه، فبرى الأغصان في الوادي، وعليها طير باك حزين، فيقيم حوارا بينها وهذا من باب التجدد في الصورة - فهما متشارمان في الحديث، مختلفان في التعبير عنه، رغم أن الإحساس واحد، والمشاعر واحدة، الجميع يقول، وهو يكفي الدار، ويدرك الآنسة الجميلة، غضيضة الطرف، لذيدة الفم، شهبة العناق، ويتمي حلو اللقاء، وبينم الفراق ويفغضه، يقول، وقد غابت عنه حبيبته، وأبعدتها عنه البالى، فاصبح جريحا، تسرى في نار تاج في العظام:

غَرَابُ الْبَيْنِ مَا لَكَ كُلَّ يَوْمٍ تَعَادُتِي وَقَدْ أَشْقَلتُ بِالِّي
كَائِنٌ قَدْ ذَبَحْتَ بِحَدِ سِيفِي فَرَاخْكَ أَوْ قَصْصَكَ بِالْجَبَالِ

بحق أبيك داوى جرح قلبى
 وروح نار مرى بالمقابل
 وخـير عن عيـلة أين حلـت
 وما فعلـت بها أيـدى التـيـالـى
 فـقـبـى هـاتـمـ فى كلـ أـرـضـ
 يـقـبـلـ إـثـرـ أـخـفـائـيـ الـجـمـالـ
 وجـسـمىـ فـيـ جـبـالـ الرـمـلـ مـلـقـىـ
 خـيـالـ يـرـتـجـىـ طـيـفـ الـخـيـالـ
 وـفـيـ الـوـادـىـ عـلـىـ الـأـخـصـانـ طـيـرـ
 يـنـوـخـ وـنـوـهـ فـيـ الـجـوـ عـالـ
 فـقـلـتـ لـهـ وـقـدـ أـبـدـىـ تـحـبـيـاـ
 دـعـ الشـكـوـىـ فـحـالـكـ غـيرـ حـالـىـ
 أـنـاـ دـعـىـ يـغـيـضـ وـأـنـتـ بـاـكـ
 بـلـ دـمـعـ فـذـاكـ بـكـاءـ سـتـالـ
 لـحـاـ اللـهـ السـفـرـاقـ وـلـارـعـاهـ
 فـكـمـ قـدـ شـكـ قـلـبـىـ بـالـنـبـالـ
 أـقـيـلـ كـلـ جـبـارـ عـنـيـهـ
 وـيـقـتـلـنـىـ لـيـفـرـاقـ بـلـ قـتـالـ

يصف عترة الحب في نفس العاشق، ويromي غراب الين بهمة الغريق، وبهجهـهـ
 الطـيرـ علىـ الأـغـصـانـ فـيـرـوحـ وـيـغـيـضـ دـمـعـهـ، معـ آنـهـ لمـ يـشـغلـ بذلكـ عنـ فـرـوسـيـهـ وـبـطـولـهـ، فـهـوـ
 معـنـىـ بـشـئـ آخرـ يـدـفعـهـ إـلـىـ الـغـرـبـ يـنـفـسـهـ، وـإـلـاتـ ذـانـهـ .ـ أـمـاـ وـصـفـ النـسـاءـ فـلـمـ يـكـنـ هوـ ماـ
 يـسـعـيـ إـلـيـ فـصـالـدـهـ، وـلـذـلـكـ لـمـ يـخـدـمـ فـيـ صـورـهـ عـنـ الـمـرـأـةـ إـلـاـ تـكـرـارـ لـعـضـ الصـورـ الـقـيـاسـيـةـ
 اسـتـخدـمـهـاـ الشـعـرـاءـ قـبـلـهـ فـيـ وـصـفـ الـمـرـأـةـ حـقـيـقـيـاـ أـنـاـ تـرـاهـ مـنـ خـلـالـ هـذـاـ الـوصـفـ يـمـيلـ إـلـىـ
 شـكـواـهـ، وـمـنـاجـاهـهـ، وـأـسـلـيـهـ اـخـاتـهـ، وـاصـفـاـ بـذـلـكـ الـحـالـةـ الـنـفـسـيـةـ الـقـيـاسـيـةـ الـقـيـاسـيـةـ
 بـشـجـاعـهـ، بـرـيدـ أـنـ يـشـهدـ حـيـسـهـ عـلـىـ فـرـوسـيـهـ وـبـطـولـهـ اـخـارـقـةـ فـيـ طـالـبـهـ أـنـ تـشـهـدـ أـنـاءـ
 الـعـارـكـ وـهـوـ يـطـاعـنـ وـيـقـاتـلـ وـيـتـرـعـ وـيـتـرـعـ فـرـسـهـ الـفـيـارـ، نـاسـيـاـ مـاـ شـعـلـ الشـعـرـاءـ الـآخـرـينـ مـنـ
 صـورـ الـمـرـأـةـ الـجـسـدـيـةـ، يـقـولـ :

قفـيـ وـاتـظـرـيـ يـاـ عـبـلـ فـطـىـ وـعـلـيـهـ طـعـانـىـ إـذـرـ العـجـاجـ المـكـدرـ

ترى بطلا يلقى الفوارس ضاحكاً ويرجع عنهم وهو أشعثُ أغبرٍ^{٥٢}

يقول عنترة مركزاً على تصوير عواطفه نحو عبلة، وما عاناه من أشجان وحزن، مستغلاً عناصر الطبيعة المادية في صورة المخملة في هذه الصحراء التي أصبحت مسرحاً للأرام :

بَيْنَ الْعَقِيقِ وَبَيْنَ بُرْقَةَ ثَمَدٍ طَلَالٌ لِعَلَةَ مُسْتَهَلِ الْمَعَهْدِ

يا مسرح الأرام في وادي العصى هل فيك ذو شجن يروح ويغتنى^{٥٣}

ويزداد حزنه حق يصل إلى ذروته حين يعرض مشهد الوداع، وموقفه لحظة الفراق، يقول :

وَلَقَدْ حَبَسَ الدَّمْعَ لَا يُخْلَا بِهِ يَوْمَ الْوَدَاعِ عَلَى رُسُومِ الْمَعَهْدِ

وَسَلَّتْ طَبَرَ الدَّوْحَ كَمْ مَثَّى شَجَأَ بِائِنَتِهِ وَحْنِينَهِ الْمُتَرَدِّدِ

إن في حياة عنترة حباً عميقاً لعبلة، أيام عه وأعلنها، ووصف مشاعره وأحاسيسه،

لكنه لم يستطع أن يبلغ ما يلجمه غيره من وصف أعضاء المرأة وجسدها، وتفصيل دقائقها، وما حيلته في ذلك وهو البطل المهم في المارك، وحسه ذلك ليقربه من حناته، فمع انتقامه يجد عنده مثل ما وجدناه عند غيره من الشعراء السابقين، غير أنها لم تعد أن تقرأ له غزلاً وإن كان عذرياً عظيفاً، وهو نوع من الأغراض التي شاعت عند الجاهليين.

أما عمرو بن كلثوم، فقد كشف في قصيدة المشهورة عن كثير مما لم يكتشفه غيره من الشعراء الكبار، وذلك بعد أن تحدث عن ساقيه - (أم عمرو) - التي قال لها :

صَبَّتْ الْكَلْسَ عَنَا أَمْ عَمْرُو وَكَانَ الْكَلْسُ مَجْرَاهَا الْيَمِينَا

فقد رسم صاحبته وجسمها، رسمًا وتحميسًا دقيقاً، وكانت صاحبته قد ظهرت وتركت الديار، فعاد يرسم لها صورة مادية جسدية، فوصف ذراعيها ولديها، وظهرها وروادفها وساقيها، وكانت أوصافها لها تحلل أضخم ما تراه العين من صفات جسدية في

بعض الأوصاف، وترى في هذا التمثال الأدبي، بعداً عن مقاييس الجمال في عصرنا الحاضر، ولكنها صفات جالية في ذلك الوقت، فالخليل في رجليها - وإن كانت هذه صورة نراها في عصرنا الحديث - وفراعها مثل ذراعي الناقة الكاملة الأعضاء البيضاء البكر، والندى مثل حق العاج، رخص لم تمسه كف، والظهر مثل عود شجرة طوبيلة لينة، والأرداف من البدانة بحيث يضيق الباب عنها، والكثح ضامر، والساقي من العاج، أو من الرخام، يرن عليه صوت الخليل، يقول :

تُرِيك إِذَا دَخَلْتُ عَلَى خَلَاعٍ
وَقَدْ أَيْمَنْتْ عَيْنَ الْكَائِشِينَا

فَرَاعَى عَيْطَلِ لَدْمَاءَ بَكَرٍ
هَجَانَ اللَّوْنَ لَمْ تَقْرَأْ جَنِينَا

وَثَدِيَا مِثْلَ حُقَّ الْعَاجِ رَخْصَا
حَصَانَا مِنْ أَكْفَ الْلَّامِسِينَا

وَمَنْشَى لَذْنَى سَقَتْ وَطَالَتْ
رَوَادِفُهَا تَنْسُوءَ بِمَا وَلَيْنَا

وَمَاكِمَةَ يَضِيقُ الْبَابُ عَنْهَا
وَكَشْحَانَ قَدْ جَنِنتَ بِهِ جُنُونَا

وَسَارِيَتَنِي يَلْتَسِطُ أَوْ رُخَامٍ
يَرِنْ خَشَاشُ حَلِيمَهَا آرِينَا ۰

وهذا قيس بن الخطيم، يصف حال الشعر في حركة يجمع فيها بينها وبين الظبية حين تخر على ولدها، يقول :

فَمَا ظَبِيَّةٌ مِنْ ظَبَاءِ الْحَسَا ۝ عِيْسَطَاءٌ تَسْمَعُ مِنْهَا بِقَاما
تَرْشِحُ طَفْلًا وَتَحْنُو لَهُ
بِحَقْفٍ قَدْ أَنْبَتَ بِقَلَّا تَسْوَاما
بِأَحْسَنَ مِنْهَا غَدَةُ الرَّحِيلِ
قَامَتْ تُرِيكَ أَثْيَشَا رِكَاما ۵۵

أَمَا عِرْوَةُ بْنُ الْوَرْدِ فَقَدْ جَعَلَ مِنْ حَيَاتِهِ خَادِمَةً "لِلْقِيمَةِ" جَمِيعَةَ الرِّفِيعَةِ وَفِدَاءَ
هَا حَيْنَ قَالَ فِي حَقْرَقِ الْجَمِيعِ :

دعنى أطوف فى البلاد نعلنى
 أُلْهِدُ غنى فيه لذى الحقَّ مَحْمَلٌ
 ليس عظيماً ان تُنْهِيَتْ
 وليس علينا في الحقوق مَعْوَلٌ
 فَإِنْ نَحْنُ لَمْ تَمْلَكْ نَفَاعَةً بِحَادِثٍ يُلْمَ بِالْأَيَامِ فَالْمُوْتُ أَجَمِلٌ

في هذه الأبيات القليلة استطاع عروة أن يرسم لنا صورة من ترعرعه الإنسانية التي وهب حياته لتحقيقها، وعدد هدفا آخر من أهداف حركته الاجتماعية .

إنه يريد أن يطلق في رحاب الأرض المترامية بحثا عن الغنى الذي استأثرت به لقها الطبقة المتحكمة في توجيه حياة المجتمع كيف تشاء – وكان هذه الحياة وقفا على المال حدة – وهذا ما يتجده الأن امتدادا لما شغل فكر السابقين، فمراكز القوة في أي مجتمع قوامها المال – وكل الناس يطلبون الغنى ليفرضوا كلمتهم على غيرهم، وليصيغوا اليد العليا التي تحرك كل شيء، أما شاعرنا فلا يريد « إلا لهذا الغرض، وإنما يطلب ليكون عنصرا مؤثرا في حياة الاجتماعية، وعاملات لتحقيق أهداف الإنسانية التي يحملها، من الوفاء بحقوق مجتمعه عليه، والدفاع عن سلامته الاجتماعية، ونصرة الضعفاء والمظلومين والمعدبين من إخوانه في الإنسانية – وهذا هو مصدر الجديد في الصورة – فالصورة عندهنا لأصحاب المال من أجل السيطرة والتحكم، وكثيرها عند عروة غير ذلك فهي مسخرة خدمة الإنسانية فعنابر الصورة هنا شيء معايره عما ألفناه من صور في هذا المعنى، ويدأ عروة صورته يتحدث مع زوجه التي تحاول أن ترده عن مفاصرهاته عورها منها على حياته، وتلك سمة من سمات قصائد الصعاليك ومقطوعاتهم، فائزوجة هنا – وهي الحبيبة – تتحذى من مكانتها دافعا لتحقيق نظرة سامية .

وقد رأينا في هذه الأبيات القليلة السابقة أن شاعرنا يستذكر أن يقف من مشكلات مجتمعه وحقوق أبنائه المشروعة موقفا سليما، إنه يريد أن يكون عاما إيجابيا في سه بخصوص أعماق مشكلاته، ولا يقف على هامشها متفرجا لا رأي له، فالموت غير له من أن يقف

هذا الموقف السلبي، فإذا كان نصف عاجزين عن المشاركة في الدفاع عن حقوقنا فما قيمة الحلة؟

إن مفهوم صورة الجمال عند عروة يرتبط بالعمل القيم، فما دامت الحياة قادرة على تحقيق هذا العمل فهي جليلة ومطلوبة، لكنها إن عجزت عن ذلك فالنوت أجمل منها بكثير. إن في مثل هذا القول سوا ميكراً لإدراك قيمة الوجود والعدم حقاً.

أما فاتحة المدخل البشكري، فهي فاتحة ترفل في الدمشق والمطرب، وهي رشيدة الخركة، مشبوبة العاطفة، الفت الشاعر إلى صياغتها وجاذبها ولباسها وحر كافها وحديتها معه فووصفها وصفاً دقيقاً مثبهاً إياها بالقطعة تمثلي إلى العذير، وألما تتنفس كتنفس الظى الظهر، يقول :

ة الخدر في اليوم المطير قل في الدمشق وفي الحرير مشىقطة إلى الخفير كستنفظي البيهير ما بجسمك من حرر فاهدى عنى وسير	ولقد دخلت على الفتى الكاعب الحسناء تسر فدفعتها فتدافت ولثمتها فتدفقت آذنت وقالت يامنْ ما شف جسمى غير حبك
---	---

فقد تناول الشعراء المرأة في شيء من التفصيل، الكل معنٍ لها، يقف أمامها مصوّراً كل ما فيها من أجزاء، وهم وإن اجتمعوا في تصاويرهم على معانٍ واحدة، إلا أن منهم المصور البارع ومنهم المبدع المفانق، والكل في حلبة واحدة يبارون.

كل هذه صور لبعض الشعراء الذين عدوا بوصف المرأة، فقدموا نماذج لها في اكتمال خلق، وفتنة حدبت، ورأينا عندهم تطوراً في الصورة من شاعر لا يرى تماً لشأنه بعوامل مختلفة، بيئية وتقاليقية واجتماعية، مما جعلنا نغير هذا التطور عن غيره من الصور التقليدية، من خلال هذا الفرض الذي يقاس عليه في الأغراض الأخرى للقصيدة.

وكانت الصور في كل ما عرضناه من شعر للشعراء، هي الوسيلة لبيان ما يقصدونه الشاعر، وهي من وسائل الأداء الشعري في الجاهلية، وهي أداة معقدة مركبة، أخذت ألماء نثيرة، تبدأ بالتشبيه وتنتهي بالقصة الرمزية التي تستخلص شخصيتها من الواقع والخيال مجتمعين.

إن الشعراء جميعاً قد تناولوا الحديث عن المرأة لأنّها مفتاح القصيدة عندهم، فوصفوها بصفات مشتركة وإن اختلّت صورهم، ويمكن لنا أن نقول عن الصور التي رأيناها فيما عرضناه من شعر لبعض الشعراء، أنها على مسّيل المثال لبيان النظر الذي جاء في صورهم.

وما نريد توضيجه خلال هذه الأبيات السابقة واللاحقة في هذا المضمّار، وما نحسب أن تزكيده هو أن السبب عند الجاهليين لم يكن يقل أهمية عن أي موضوع آخر، والدليل على ذلك أن الشاعر الجاهلي يجعل هذا الفرض دائماً مركز الصدارة، وأن الأبيات التي يختصّها للحديث عن المرأة يجعلها في مقدمة أي غرض آخر.

إذن المرأة في حياة الشاعر لا تقل منزلة ولا أهمية عن أي موضوع آخر يشغلها، ويستحوذ على اهتمامه، وهذا واضح في الملحقات، وفي الشعر الجاهلي بصفة عامة.

إن تجاه شعور الشاعر نحو المرأة يجعله يحس بدقها وعظمها، فيتجه إليها ويجسد في ذكرها تلك الواحة الضليلة التي تقيه قسوة الحياة وخشونة العيش المليء بالثارات والخروب، ومن ثم فإن هذا الموضوع يحقق له التوازن في مشاعره وحياته.

ولقد كان وصف الشاعر للمرأة وصف المحب المفتون، وهو المتحدث عما يضفي عليه راحته واستقراره، والملاحظة المهمة هنا هي أن الشاعر الجاهلي كان يخلط بين المرأة والطبيعة بشكل واضح، بل يحاول الترجي بينهما قدر إمكانه، والأيات التي تعرضت لها أوضح مثال على ذلك حيث نجد فيها ارتباط الغزل بذكر الديار المقفرة، والأماكن الخاوية التي غادرها الأحياء فيظل يسأل الآثار الباقية وبخالق استعطافها من مثل ما رأينا عند أميرى القيس وزهير بن أبي سلمى وطريقه بن العبد ومن على دربهم.

إن الطبيعة بلا جدال هي التي أيقظت حنين الشاعر وشوقه وجعلته يحوم في عالم كلى لا تفصل أحرازه، ولعلنا ندرك مسألة الجانب الحسي في حديث الشاعر عن المرأة، فشخصية الشاعر وطريقة معيشته تدلنا على أن الشاعر كان يعيش حياة لاهية في عبث ولا مبالاة وعلى ذلك فائملاً بالصفات المحسوسة هي المبالغة على شعر الشاعر.

وبعد هذه النماذج من شعر الشعاء في الغزل يمكن أن نقول : إن صورهم عن المرأة مشتركة ومكرورة لا تكشف عن حب صادق بقدر ما تكشف عن مهارة فنية، في حسـت غـثـالـ يـنـظـرـ لـرـوـعـةـ دـقـتـهـ المـارـةـ فـتـفـصـلـ مـوـحـ لـلـأـعـضـاءـ مـنـ مـلـلـ الـعـيـنـ وـالـأـمـنـ وـالـجـيـدـ وـالـحـرـ وـالـشـعـرـ وـالـأـصـابـعـ، وـالـشـينـ وـالـظـهـرـ، وـعـاـوـلـاـ تـجـمـيـعـ كـلـ هـذـهـ العـاـصـرـ فـيـ صـورـةـ كـلـيـةـ تـظـهـرـ فـيـ تصـوـيـرـهـ لـمـشـيـتـهـ أـوـ خـرـكـهـ. وـلـمـ يـكـفـ بـاـطـرـكـةـ مـعـ اللـوـنـ، بـلـ يـعـمـدـ إـلـىـ طـبـ الرـالـحـةـ الـقـيـرـةـ الـقـلـوـحـ مـنـهـاـ فـتـتـشـرـ فـيـ كـلـ مـكـانـ خـطـرـ إـلـيـهـ أـوـ تـرـكـهـ، وـهـذـاـ الإـبـادـعـ التـصـوـيـرـيـ إـنـاـ هوـ مـسـتـمـدـ مـنـ اـخـيـطـ الـعـيـشـ، لـكـنهـ اـسـطـاعـ بـلـكـهـ أـنـ يـجـعـلـ مـنـ هـذـهـ الـأـدـوـاتـ مـثـلاـ نـاطـقـاـ لـلـجـمـالـ، كـلـ بـحـبـ قـدـرـتـهـ الـفـنـيـ، وـاسـطـاعـهـ فـيـ تـلـوـيـنـ الـصـورـةـ الـفـيـةـ مـاـ جـعـلـنـاـ غـسـرـ وـاحـدـاـ عـنـ آـخـرـ فـيـ هـذـهـ الـخـلـيـةـ، وـعـلـىـ قـدـرـ مـاـ مـلـكـ أـيـضـاـ مـنـ وـسـائـلـ التـدوـقـ يـكـونـ الـحـكـمـ صـادـقاـ.

ويمكن القول بأن فن الغزل عند الشعراء، فن لا يمكن العدد عنه، فهو إنجال الرحب الذي يجد فيه الشعراء متنفسهم، وراح لهم النفسية عندما تقرب المرأة إلىهم، أو تبعد عنهم، بقدر المسافة بينه وبين المرأة، يكون فخره ببرجله ومكانته وسط قومه، حتى عترة الشاعر الذي عرف بقدراته وكفاءاته البطولية، لم يقنع بذلك فراح يتقارب إلى عيلة عليها تعبد إليه ضالله.

وقد حرص الشعراء في هذا الغرض على تجديد صورهم من خلال ما استمدوه من حالي وما عرقوه من طيب، مما أضفى إشعاعاً على صورهم بالوان مختلفة.

إن المرأة العربية احتلت في أدبنا صفحات كثيرة، لأنها كانت مدار حياة الرجل، برضع فحرة، ومكان شرفه، وهي وطنه الصغير.

والغزل في كتابات النقاد والعلماء شبيه بالتبسيب والتسيب، وقد أفسردوا أبوابا للحديث عن المرأة، وفصولاً لمحات التسيب على مر العصور.

والغزل أكثر عنون لنا في فهم هذه الحياة الاجتماعية، فهو يرسم المرأة في حركتها، ونقلها، ومنهاج عيشها.

وهكذا، وبعد هذا العرض لنماذج من آثار الشعراء حول المرأة، يتبين لنا تسلسل الشعراء في هذا الميدان، كل يبذل بدلوه في هذا المعنى الذي لا ينضب، متبارين فمن يكون له فضل السبق في هذه المبارزة الحسية والوجدانية، وهو إن كانوا يشركون معها في كثير من الصور التي يترجحون بها عن فرضهم العميق تجاه هذا الرمز الذي يدل على النساء والعطاء، والآخر والحياة والتفاؤل الذي يعبد إليهم أنتمهم وراحتهم وسعادتهم، إلا أنها تحس بفاعليّة صورة دون سواها، وتقف أماماً وصف بعضهم، وتطيل الوقوف عند لوحته، على حين نرى أنفسنا مستمرة في مشاهدة الصور التي قد تأتي متتابعة ومتعلقة في العرض بقليل من الإحساس والشعور، ومرجع ذلك إلى فنية الشاعر، وعمق تجربته وصدقه فيما يكتبه وما يشعر به.

وقد عمد الشعراء في وصفهم إلى استخدام الصور الجزرية التي تظهر واضحة من خلال حشد़هم التشبّهات التي تبرز المعنى وتوضحه، وتقوم بنقل الصورة إلى المطلق الذي يحس ببروعتها وجاذبها.

ورغم أننا نرى هذه الصور الجزرية واضحة عند الشعراء السابقين، وهذا الكم المترافق من التشبّهات فيما قدمناه من خلاصات – في غرض ما – عند غالبية الشعراء إلا أنها تلاحظ تطوراً في الصورة عند البعض منهم، من تقليلها على الأوصاف المختلفة، واحتلقوها على الأماكن المتباينة.

(٤) الناقة

يكثر وصف التوقي، والحديث عنها في الشعر الجاهلي كثرة تلفت النظر، فقد كان لها مكانة نبلة في نفوس الجahلين، فهي الرفيق الطيب في السفر، والمثال الذي تقاس به الشرورة، ومصدر الخصب والنماء، لذلك ولع الشعراء بها، وحيوا إلى تصويرها والحديث عنها وإصواتهم الفهوم وتسايتها . ويتعدد "الإمضاء" و "الصلة" ترددًا قويًا في معلقة "طرفة بن العبد" والأشياء في الشعر يلتف بعضها إلى بعض، فالمفهوم تلتف إلى الناقة، والناقة تلتف إلى الكون، والكون يلتف إلى المداد . والحقيقة أن الناقة تحضى بحوم الشاعر وتسلّها بطرق شقّ أليها الثناء: بالرحلة في الصحراء، وتأمل الكون وما يضطرب فيه، والتماس العزاء مما يرى، والشريعة عن النفس به على نحو ما نرى عند "طرفة" في وصفه لناقته أنيس الأمينة الضامرة، التي يطرف عليها أطراف الخيرية، فتطول صحبتها لها، ويكثر نظره إليها، من أجل ذلك يبعد في وصفها، ويكتب صورها نشاطًا حرركـة، ويكسوها بالظلال، ويرسم جسمها في خطوط كبيرة على دقة واسيعـ، يقول في معلقته :

وإلى لأمراضي الهمَّ عند احتضاره بوعجاءِ مُرْقَلِ ترُوحُ وَتَسْقُنِي
أمسونِ كأنواحِ الإِرَانِ تَسْأَنُهَا على لاجيبِ كائنهِ ظهُرُّ بُتْرُجُدِ
لها فِي ذَنَانِ أَكِيلِ النَّحْشُ فِي هَمَّا
كائِنُهُمَا بِلَا مُنْبِيِّ مُمَرَّدِ
وَطَقِّ مُحَالِ كالحَنْسِيِّ خَلُوقَهُ
أَوْجِرَنَهُ لُرَّزَتِ بِسَدَائِيِّ مُنْتَفِدِ
كَنْتَنَرَةِ الرُّومِيِّ أَفْسَتَمِ رِبَهَا
لُكْتَنَنِ حَتَّى شَادَّةِ بَسْقَرَمِيِّ
وَاتَّلَعَ نَهَاضُ إِذَا صَسَحَتْ بِهِ
كَسُّكَانِ بُوْصَى بِدَجَلَةِ مُضِيِّ
وَجُنْجُمَّةَ مِثْلُ الْعَلَيَّةِ كَائِنَا قَمِيِّ
الْمُلْسَقَى مِنْهَا إِلَى حَرْفِ مِبْرَدِ
وَعِينَانِ كَالْمَاوِيَّتَيْنِ اسْتَكَنَتَا
بِكَهْفِ حَجَاجِيِّ صَخْرَقَ قَلْتِ مَوْرِدِ

وَخَدَ كَفْرَطَاسَ الشَّامِيَ وَمِشَفَرٌ كَبِيتَ الْيَمَانِيَ قَدَهُ لَمْ يُجَرِه١٨٥

ناقه حامرة خيبة سريعة مقال، وذنبها ذيال كثير الوب يشه في ذلك جناح نسر قديم، وها فخذان مكتزان باللحم، وفقرات متداخلة تكون مع الأضلاع قسماً متراصسة، وهي في صلاتها كقطرة الرومي بها الصداع بالأجر المثنى. إنما ضخمة الرأس، طويلة العنق قوية، ولها خد كالفرطاس الشامي أبيض لا شعر فيه، ومشفر كالخلد المدبوغ لم يحصل في تقطيعه، وعيتها كالمرآتين استكنا في كهف جبلي.

لقد صور الشاعر كل عضو من أعضاء شيء وقع عليه حسه كالسر، ومشيد بالصور، والقصي والقطارة والفرطاس الشامي والجلد المدبوغ والرآة، وهذه كلها في متناول خياله أو في ملك نظره، يحد يده إليها حين يريد. وقد بسطها بسطاً مادياً حسياً، فصور أجزاءها شيئاً فشيئاً بهذه الأشياء.

وهكذا أبدع الشعراء في وصف أهم وسائلهم في حماقة الصحراوية، وقد رأى الشاعر العربي يرسم ما يرى ويصور ما يشاهد، ويصف ما يحس، وينقل الصوت والحركة والنشاط، في جزيرة عرفت برمافا وأتوالها ورياحها، ولا غرو في ذلك في ناقته التي تهض فيها إلى غايتها، ترنس وحشة، وتحفظ وحده.

أما بشامة بن عمرو بن القدير، فقد صور ضخامة أذن الناقة مبللة بالعرق، وهذا صدر عريض كانه الطريق الواسعة، وهي شديدة الوطء كالسيد القوى العزيز يطا الذليل في جبروت، وإنما أسرع من نعامة حين يطاردها الظليم، وهي في ضخامتها تشبه السفينة تحسو العباب، وتغيرى في اليم لا يدركها أين ولا يلحقها ون، مكثرة اللحم، قوية الفخدين، متعددة الصدر، سريعة السير، تغيرى كأنها تخوض في عباب مغلظ، يقول :

إِذَا أَقْبَلْتَ قَلْتَ مَذْهُورَةً مِنَ الرَّيْدِ تَلْعُقُ هِيَقَّا ذَهُولًا
وَإِنْ أَبْرَرْتَ قَلْتَ مَشْحُونَةً اطَّاعَ لَهَا الرِّيْبُ قَلْتَهُ جَفُولًا

وَإِنْ أَعْرَضْتُ رَأْءَ فِيهَا الْبَصِيرُ مَا لَا يُكَلِّفُهُ إِنْ يَقِيلُهُ

فإذا أقبلت عليك حسيتها قد غلوكها الذعر وركبتها الفزع لشدة نشاطها، وإذا أدررت حسيتها سفينة، وإذا تحولت عنك عرفت منها مالا يخفي معه ظن، ولا يكتب فيه تقدير.

والمنقب العبدى وصف الناقة بوفرة اللحم وكثرة الشحم وسعة العنق، سماها حشم يشبه قبة القصر العظيم، مثلاة الوجنتين، ثعبنة الجلد وأعضاؤها كأعضاء العمل، تسامي يعقبها إذا سارت، وكاملها سامق كالحصن المنبع، وهي كذلك سربعة الجسرى، جليلة في ارتفاعها، تصل الليل بالنهار، ولا تخوض حاديبها إلى زجر أو نفسم. تشبه في جانها السور الوحشى، تقوم بهمها فى صبر وجلد وبقطة، يقول:

قطعت بقتلاء السيدين ترميمية يغول البند سومها ويريدوها
فبئت وباتت كالنعامية ناقتي وباتت عليها صفتني وفتودها
وأغضبت كما أغضبت عينى ففرست على لافتات والجران هجودها
على طرق عند الأراكي ربطة كل جنبها عند معدن غرزها
ترزاولها عن نفسه ويريدوها تهالك منها فى الرخاء تهالك
فنهنت منها والعناسيم ترميسى بسعاة شتى لا يريد عتودها

فالناقاة تشكل عند العرب عصرًا أساساً في حياته الصحراوية لا يستغني عنها في كل شئونه التي يمارسها، من أجل ذلك وصفها وصفاً يكشف عن تعلقهم بها، وحياتهم لها، كما أجاد في رسومها .

ولا يصف المثبّت أعضاءها كلها، ولا يبلغ إلى إصقاء كل ما فيها، وإنما يذكر خدمتها له، وقيامها بهمّتها في صبر وجلد وبقظة، وهذا كلّ ما يحتاج إليه السارى والراكب. ويقول في نوبيه التي قيل عنها: "لو كان الشعر مثلها لوجب على الناس أن يتعلّمهوا":

فَسْلَ الْهَمِّ عَنْكَ بِذَاتِ لَوْثِ	عَذَافَرَةَ كَمْطَرَقَةَ الْقَبُونِ
بِصَادَقَةَ الْوَجِيفِ كَانَ هَرَا	بِهَارِيَهَا وَيَاخِذُ بِالْوَضِينِ
كَسَاها تَامِكَا قَرَداً عَلَيْهَا	سَوَادِيُّ الرَّضِيقُ مِنَ الْلَّاجِينِ
إِذَا قَلَقْتُ أَشَدُّ لَهَا سَنَافَا	أَمَامُ الزُّورِ مِنْ قَلْقِ الْوَضِينِ
كَانَ مَوْاقِعُ الْتَّفَنَاتِ مِنْهَا	مَعَرَّسُ باكِراتِ الْوَزِيرِ جُونِ
يَجُدُّ تَنَفُّسُ الصُّدَعَاءِ مِنْهَا قُوٌّ	إِنَّ النَّسَعَ الْمُحْرَمَ ذِي الْمُتُونِ
كَانَ نَفَقَ مَا تَنَفَّسَ يَدَاهَا	قَذَافُ غَرِيبَةِ يَبَدِي مُعِينِ
تَصُكُّ الْحَالَابِينِ بِمُشَقَّتِيرِ	لَهُ صَوْتٌ أَبْرُجُ مِنَ الرَّتِينِ
تَشَدُّ بَدَائِمُ الْخَطْرَانِ جَهَنِ	خَوَابَةَ فَرِيجِ مِقْلَاتِي دَهَيْنِ
وَتَسْمَعُ لِلذِّيابِ إِذَا تَنَفَّسَ	كَتْغِيدُ الْحَمَامِ عَلَى الْوَكُونِ
فَالْقَيْقَيْتُ الزَّمَامُ لَهَا فَنَامَتِ	لَعَادَتِهَا مِنَ السَّدَفِ الْمَبِينِ
كَانَ مَنَاخَهَا مُنْقَى لِجَامِ	عَلَى قَرْوَاءِ مَاهِرَةِ دَهَيْنِ
يَشْقُّ الْمَاءَ جُؤْجُوزَهَا وَيَعْلُو	غَوارَبَ كَلِّ ذِي حَدَبِ بَطَيْنِ

تَجَسَّرُ بِالنَّخَاعِ وَبِالوَتَنِ
 تَلَوَهُ آهَةُ الرَّجْلِ الْحَزِينِ
 أَهْذَا دِيْنَهُ أَيْدَا وَدِينِي
 أَمَا يُبْقِي عَلَىٰ وَلَا يَقِنِي
 كُذْكَانِ الدَّرَايَتَةِ الْمَطْبَىِ
 عَلَىٰ صَحَصَاحِهِ وَعَلَىٰ الْمُتَوْنِ
 أَخِي التَّجَدَّدِ وَالْحِلْمِ الرَّصِينِ
 فَاعْرَفْ مِنْكَ غَشِّي مِنْ سَمِينِي
 عَدُوا أَنْقَبَكَ وَتَتَقَبَّنِي
 أَرِيدُ الْخَيْرَ أَيْهَا يَلِينِي
 أَمَ الشَّرُّ الَّذِي هُوَ يَبْغِيَهُ
 دَعَى مَاذَا عَلِمْتُ سَاقِيَهُ
 وَلَكِنْ بِالْمَغْبَبِ نَبَنِيَنِي

تَحَدَّثُ قَوْدَاءَ مُشْقَا نَسَاهَا
 إِذَا مَا قُمْتُ أَرْحَلُهَا بَلَوْيَلِ
 تَقُولُ إِذَا دَرَأْتُ لَهَا وَضِينِي
 أَكَلَ الدَّهِيرَ حَلَّ وَارْتَحَلَ
 فَابْقَى بَاطِلِي وَالْجُدُّ مِنْهَا
 فَرَحَتْ بِهَا تَعَارِضُ مُسْبِطِرَا
 إِلَى عَمْرِي وَمِنْ عَمْرِي أَنْتِي
 فَبِمَا أَنْ تَكُونَ أَخِي بِحَقِّ
 وَإِلَّا فَاطْرَحْنِي وَاتَّخِذْنِي
 وَمَا أَدْرِي إِذَا يَمْمَتْ أَمْرَا
 الْخَيْرُ الَّذِي أَنَا أَبْتَغِيهُ

إن ناقة المقرب دليل على تحول وتغير في صورة الناقة الجاهلية، فعلى كثرة وصف الإبل في الشعر الجاهلي لا نرى شاعراً يحاور ناقته، أو يلتفت إلى والمعها النفسي بما يحلج فيه من المشاعر والأحساس إلا نادراً كما نرى في هذه القصيدة. وهذا التحول والتغير هو إرهاص واضح بانقضاض المجتمع الجاهلي من الطبيعة إلى الحاضرة . وقد قرئ هذا الإرهاص في وصف الحيوانات الأخرى كاجلود وحار الوحوش والقردة الوحشية .

لمن أمام ناقفة تجاور صاحبها، وتأوه وتصرخ مما نزل بها كالمجنون . ويفسّى أن تسترقنا هذه الصورة، فليس في الشعر الجاهلي تشبيه للناقة بالرجل إلا في هذا البيت . وليس لهذا الرجل سوى المثقب نفسه على أغلبظن . وهي تشكي ظلم صاحبها وعدم إشفافه عليها، وتستكدر سلوكه استكراها ساخطاً ترى في روح العتاب، وقدر بسر من النألف والضجر . لقد ثابتت صورة "الناقة" في النص، وتحولت عمولاً خليقاً بالإعجاب والتأمل، فبدأت أول أمرها صامتة ثم بدأ تأوهها كالرجل الآخرون ثم غمرت من العجمة، وسقط جدارها الحجز بينها وبين صاحبها، فإذا هي تجاوره في أمره وأمرها متصرمة متأففة، يرهقها التفكير في الغاية المأمولة التي لا تعرفها، ولكنها لا تكف عن الرجال في سريلها، فهي في حركة لا تقدّم ولا تتردّد .

إذا قمت أرحلها بليل تأوه آهة الرجل الحزين

تنقول إذا درأت لها وضيئي أهذا دينه أبداً وديني

أكلَ الدهِرَ حلَّ وارتحالَ أما يُبُقى علىَّ ولا يُقْبَلُ

وليس هذا الموقف النفسي المضطرب المخلج الذي يكتفيه الفموض والسام سوى موقف الشاعر نفسه، فكانه قد قام بما يشبه الاستدارة، فأخذ من الناقة معاذلاً شعرياً له في لغته فنية مساكراً، وفي لغته فنية أخرى هي أدق وأخفى راج يزاحم المعادل الشعري أو يسلط عليه، دون أن يفيه، في صورة الرجل الحزين .

ثم أسمع هذا العتاب الساخط الحزين، البعيد عن روح الفرز كل البعد، عتاب يكاد ينفجر وفضي شراراته :

أفاطم قبل بينك متعيني ومنك ما سالتْ كانْ تبيني

فلا تَعْدِي مواعِدَ كاذباتٍ تمر بها رياحُ الصيف دوني

فابس لو تخالفنى شمالي خلافك ما وصلتُ بها يعنى
إذا لقطعتها ولقلتُ يعنى كذلك آجتوى من يحتوىنى

ليس من سب لهذا الضيق والذمر والشكوى سوى المفهوم، عموم موقف فاطمة منه، وهو موقف يوشك أن يكون بما فيه من العتاب والشكوى والمفهوم والإحساس بالظلم، صورة دقيقة من موقف "الناقة" من الشاعر.

وهو في حديثه عن نساء الظعن يثير معانى الظلم والحب والقطيعة، ويقرن هذه المعلن كما فعل منذ قليل بهديد يسرى فيه الإحساس بالعجز والخضوع فيجوفه، ويعمله إلى رماد من السكرى.

وهن على الركائز واكتن قواتل كل أشجع مستكين
وهن على الظلام مطلبات طويلات الذواب والقروون
فقتل بعضهن وشد رحلى لهاجرة نصب لها جبونى
لعلك إن صرمت الحبل مني كذلك أكون مصحيتى قرونى

إنه لا يبادر إلى القطيعة، ولكنه يرد عليها إذا وقعت بقطيعة منها، يسل هو يسرى المفهوم وينشر ضبابه فوق المشهد، فلا نكاد نرى من حقيقة هؤلاء النساء المثوارية خلف الكلل والوصاوص سوى ومضى يشع عن بعد من عيون أولئك الفاقات:

ظهورن بكلة وسدلن أخرى وثقن الوصاوص للتعيون

فالناقة تشكل عد العري عنصرا أساسيا في حياله الصحراوية، لا يستغني عنها في كل شئونه التي يمارسها، من أجل ذلك وصفها وصفا يكشف عن تعلقهم بها، وحيهم لها، كما أجاد في رسماها.

وزهير بن أبي سلمى، يصفها ضخمة الوجنات، وثقة الأعضاء، تشبه الجبل نشطة سريعة، تسير الميل والنهار في صبر وجده، وذنباً ريان غليظ، ضخم اضرب به ساقيهما، تحرى في سرعة كالريح لتبلغ بك إلى الهدف، تشبه القرة الخنساء في جمالها وتكونها، كحربة عزيزة، جواة الآفاق، ذكية المؤاد، شديدة المدعا مخافة أن ينهال عليها السوط، يقول:

وَصَاحِبِيْ وَرَدَّةَ نَهَدٍ مَرَاكُلُهَا جَرَادَاءَ لَا فَحْجٌ فِيهَا وَلَا صَكُّ
مَرَاكُلَهَا إِذَا مَا الْمَاءُ أَسْهَلُهَا حَتَّى إِذَا ضُرِبَتِ بِالسُّطُوفِ تَبَرُّكُ
كَانَهَا مِنْ قَطَا الْأَجَبَابِ حَلَّاهَا وَرَدٌّ وَأَفْرَدٌ عَنْهَا أَخْتَهَا الشَّرُكُ
جُونِيَّةٌ حَصَّاصَةُ الْقَسْمِ مَرَّتُهَا بِالشَّتَّى مَا تُنْتَبُ الْقَعْدَاءُ وَالْحَسَكَةُ
أَهْوَى لَهَا أَسْفَعَ الْخَدَنِ مَطْرَقٌ رَيْشَ الْقَوَادِمِ لَمْ يُنْصَبْ لَهُ الشَّبَكُ

فهؤلاء الشعراء يتناولون في وصف نياقهم، فيرسوّها بالضخامة والقوّة وسرعة الجري، وشدة الطاعة، يستعملون في ذلك الصور الحسية المادية، وساقف عبد قصيدة زهير هذه التي أشرت إليها عندما يصف مشهد صيد :

وَالْمُسِيبُ بْنُ عَلِيٍّ شَارَكَ فِي وَصْفِ النَّاقَةِ وَرَسَّهَا ضَامِرَةَ الْفَقَرِ، وَاسْمَعَهُ الْخَطْوَ،
حَدِيدَةَ الْبَصَرِ، شَدِيدَةَ الْإِذْعَانِ، ظَهَرَهَا كَفْنَطِرَةَ الْمَلَائِكَةِ، مَكْتَرَةَ الْلَّهَمَ وَسَانِمَهَا ضَحْمَ،
وَعَقْهَا مَسْطِيلٌ، كَالشَّرَاعِ، قَوْيَةَ الصَّدْرِ نَشِطَةٌ، تَدْفَعُ خَوْ الْمَدْرِ كَافَّاً تَقَادِفُ كَرْبَرَةَ فِي
أَرْضِ مَخْفَثَةِ سَهْلَةٍ، أَوْ كَافَّاً فِي سَرْعَهَا إِمْرَأَةٌ تَرِيدُ أَنْ تَسْجُنْ ثُوْبَهَا وَأَنْ تَسْهِي قَبْلَ أَنْ يَقْبَعَ
الْمَسَاءُ وَتَطْوِي شَرَاعَ النَّهَارِ، يقول :

أَمْرَحَتْ بَدَاهَا لِلنَّجَاعِ كَانَهَا تَكُرُّو بَكَفَّيْ لاعِبٍ فِي صَاعٍ
يَفْعَلُ التَّسْرِيْعَةَ بَادَرْتُ جَدَادَهَا قَبْلَ الْمَسَاءِ تَهُمُّ بِالْإِسْرَاعِ

فِصُورَةِ النَّاقَةِ جَاءَتْ لِتُشَيرَ إِلَى سُرْعَتِهَا فِي السَّيرِ، وَلِضَخَامَةِ طَوْلِهَا، وَلِقَارَبِ رِكْنَاهَا حَقِيقَةِ
يَصِلُّ بَعْضُهَا بَعْضًا وَهِيَ مِنْ صَفَاتِ النَّعَمَةِ، اسْتِعْدَارُهَا لِلنَّاقَةِ، تَكَادُ تَغْزِي مِنْ شَدَّةِ نَشَاطِهَا:

فَتَسَلَّ حَاجَتِهَا إِذَا هِيَ أَعْرَضَتْ
بِخِيمِصَيْهِ سُرْجِ الْيَدِينِ وَسَاعِ
وَكَانَ قَنْطَرَةً بِمَوْضِعِ كُورِهَا
مَلْسَأَ بَيْنَ غَوَامِضِ الْأَنْسَاعِ
وَإِذَا تَعَاوَرَتِ الْحَسَنَى أَخْفَافُهَا
دَوَى نِسَادِيهِ بِظَهَرِ الْقَاعِ
وَكَانَ غَارِبَتِهَا رِبَاوَةُ مَخْرِمِ
وَتَمْدُثُتِهَا جَدِيلَهَا بِشَرَاعِ
وَإِذَا أَنْفَتَ بَهَا أَنْفَتَ بَكَّالِيْ
نَبِيْضَ الْفَرَانِصِيْ مُجَفِّي الْأَضَلَاعِ

وَبَرِيْ الأَعْشَى الصَّحْرَاءِ مَفْرَةً، وَهِيَ وَطَنُهُمْ وَمَرْتَهُمْ وَدَرِيْهُمْ، فِيهَا تَسِيرُ الْاَبَلُ الَّتِي
تَخْدِيمُهُمْ، وَمِنْ ثُمَّ وَجَبُ وَصْفُهُمْ هُنَّا، بَعْدَ وَصْفِهِ هَذِهِ الصَّحْرَاءِ الْقَاسِيَةِ لِيُشَعِّرُنَا بِقِيمَةِ الْمَوْقِعِ
فِي حَيَاةِ الْعَرَبِ، يَقُولُ:

وَبَلْدَةٌ مِثْلِ ظَهِيرِ التَّرَسِ مُوحِشَةٌ لِلْجِنِّ بِاللَّسِيلِ فِي حَافَاتِهَا زَجْلُ
لَا يَتَمَسِّ لَهَا بِالْقَيْظِ يَرْكِبُهَا إِلا الْسَّذِينَ لَهُمْ فِيمَا آتَوْا مَهْلَكَةَ
جَاؤُزُّهَا بِطَلَقِيْجَشْتَرَةِ سُرْجِ
فِي مِرْفَقِيْهَا إِذَا اسْتَعْرَضَتْهَا فَتَلَ ٦٣

فَلَا يَقُوِيُّ عَلَى هَذِهِ الْأَرْضِ الْمُوحَشَةِ الَّتِي يَمْتَلِئُهَا كَالْتَرَسُ فِي وَعْرَقَاهَا وَقَسْوَاهَا، إِلا نَاقَةٌ
قوِيَّةٌ سَرِيعَةٌ، تَقْطَعُ بِهِ هَذِهِ الْأَرْضِ الْقَاسِيَةِ، وَقَدْ وَصَفَ نَاقَهَا هَذِهِ فِي غَيْرِ قَصْبَيْدَةِ، فَسَرَاهُ
يَصْفُهَا بِأَنَّهَا نَاقَةٌ تَنْسُو أَسْفَارَ ضَامِرَةَ، مَوْتَاهُ الْحَلْقُ صَلَبَةُ قُوَيْيَةُ فِي أَرْضٍ وَعَرَةُ صَلَبَةٍ مُوحَشَةٌ لَا
يَسْمَعُ فِيهَا صَوْتَ سَوَى صَوْتِ الْجِنِّ، يَقُولُ:

وَفَلَّةٌ كَلَّهَا ظَهَرُ تُرْمِنِيْ
لَيْسَ إِلَّا الرَّجَعَ فِيهَا عَلَى

عنترٌسَ تَعَابِيًّا مِنْعَانُ
 قد تجاوزُهَا وَتَحْتِي مِرْوَحٌ
 عَزِيزٌ تَرْجُمُ الْإِحْكَامَ بِالْخَفَافِي
 صَلَبٌ مِنْهَا الْحَصْنُ أَفْلَاقٌ
 وَكَانَ الْقُتُودُ وَالْعِجَلَةُ الْوَقَفُ
 سَرَاءُ لَمَا تَوَاهَقَ السُّوقُ
 فَوْقُ مُسْتَبْلِقٍ أَضْرَارَ بِهِ الصُّبُرُ
 أَوْ فَرِيدٌ طَاوِي تَضِيفُ أَرْطَافًا
 أَخْرَجَتْهُ شَهَباءُ مُسْبِلَةِ السَّوْدَاءِ
 قِرْجَوسُونَ قَدَّامَهَا فُرَاقٌ
 وَتَعَادِي عَنِ النَّهَارِ تَوَارِي—
 سَهِيرًا عَرَاضُ الرَّمَالِ وَالدَّرَدَاقِ
 وَتَنْتَهَى غُصْفُ طَوارِدَ كَالْتَحَقِ

فَلَلَّا مَقْفَرَةٌ لِيْسَ فِيهَا مَا تَأْكُلُهُ الْإِبْلِ، تَحَاوِرُهَا بِنَاقَةٍ نَشِطَةٌ قُوبَةٌ مَسْرَعَةٌ
 الْحَمَارُ الْوَحْشِيُّ، ثُمَّ يَشْبَهُ نَاقَةَ بَثُورٍ وَحْشِيٍّ يَصُورُهُ طَاوِيَا فِي لَيْلَةٍ مِنْ لَيَالِي الشَّتَاءِ قَدْ بَسَاتِ
 مَسْتَظِلًا بِأَرْطَافَهُ وَالْمَطْرُ مِنْ حَوْلِهِ وَيَعْرُجُ لِتَرَاهُ كَلَابُ الصَّيْدِ فَأَسْرَعَتْ خَوْهُ، لَنْدُورُ بِنَسْبِهِمَا
 الْمُعْرَكَةُ الَّتِي نَرَى مُشَاهِدَهَا فِي لَوْحَهُ السَّابِقَةِ وَهَذِهِ الصُّورَةُ تَكْرُرُ عَنْدَ شَعَرَاءِ الْعَصْرِ
 الْجَاهَلِيِّ إِذَا يَشْهُدُونَ النَّاقَةَ بِوَحْشِ الْفَلَةِ يَنْتَهِي كَلَابُ الصَّيْدِ لِكُنَّ الْأَعْنَى لَا يَطِيلُ فِي
 هَذِهِ الصُّورَةِ إِطَالَةَ النَّايَةِ أَوْ لَبِدَ أَوْ غَيْرَهَا، كَمَا أَنَّهُ يَعْدُ إِلَى مِتَكَرَّرَاتِ فِي صُورَهُ مِنْ مُشَكِّلِ
 قَوْلِهِ فِي تَصْوِيرِ نَاقَةِ أَيْمَنِهِ.

إِذَا مَا الْأَثْمَاتُ وَنَيَنَ حَطَّتْ على الْعِلَالِيَّ تَجْتَرِعُ الْإِحْكَامَا

وَيَقُولُ فِي السَّرْعَةِ:

بَجَلَلَةٌ مُرْجَحٌ كَانَ بَدَّهَا هُرَا إِذَا انتَعَلَ الْمَعْطَى ظَلَّهَا ٦٤

أما صورة ناقة النابغة الذيابان، فهي قوية شديدة، لا تشكوا لها، مذكرة تشبه الجمل في صبرها على احتمال الصعاب في الصحراء، يقول بعد أن رأى الدار وقد أصبحت خاوية على عروشها:

نهضت إلى عذافرة صمود مذكرة تجل على الكلل

وله فيها أيضا قوله يسرى عن نفسه مما أصابها من حريق بهذه الناقة القوية السريعة:

فسلبت ما عندي بروحة عزمين تُخْبِرَخلي تارة وتنافق

موثقة الأنساء مضبورة القراءة

ويقول مفصلا سرعها وألوانها:

كأنما الرجل منها فوق ذي جدد ذب الرياد إلى الأشباح نظار

سراته ما خلا حداته لهق وبالقوائم مثل الوسم بالقار

صورة تعتمد على عنصر الحركة ليدعو البصر إلى أن يقف أمام كل مكان تحل فيه
الناقة التي رسم جزيئاً و بين خصالها.

وصورة أخرى للناقة وهي تراجع في السر، وتدفع لسرعها وشدة سيرها،

يقول: ٦٥

بمضطحبات من تصاف وثيرة يزرن إلا سيرهن التدافع

سماماً تبارى الشمس خوصاً عيونها لهن رذايا بالطريق ودانع

ويصف لنا أمرؤ القيس قطيناً من بقر الوحش، يقول:

ـَقَنَّ لَنَا سِرْبٌ كَانَ يَعَاجِهـ عَذَارِي دُوار فِي مُلَاءِ مُذَيْل

فأدبَنَ كالجُزْعِ المُفَصَّلِ بِيَنَهُ ٦٦

يصف الجذع: يكرز يمان أسود طرافه وسالره أبيض وكذلك يقر الوحش تسود أكارعها وخدودها وسائلها أبيض، يعني أن الناج الصرفن متفرقات كالجذع.

أما دوار فقسم كانت العذاري يطعن به قبيل العيد وهن يرتدين فساحر الياب وجديدها. صورة الأبقار بعدناري دوار وهذه حركة طبيعية تأتينا أسراب المروان أول ما شعر بخطر يهددها وبياض أجسادها يتلوه سواد أكارعها وأذناها كصورة العذاري في آواهين المذيلة.

وفي هذه الحركة شبه بين صور العقد من الجزع وأشيهت الأرض الرملية بلوفا الأصفر المذهب حبات اللعب تفصل بين حبات الجزع اليمن.

صورة تعتمد على اللفظ والعبارة، وصورة العقد هذه مستمدّة من الواقع الحياة العربية القديمة.

وفي الصورة الآتية، يصف الناقة بحمار وحشى، يقول:

كائِنَ وَرْدَفِي وَالْقَرَابِ وَنَمْرُقِي عَلَى ظَهَرِ عَيْرٍ وَارِدِ الْخِيرَاتِ
أَرَنَّ عَلَى حُقْبِ حِيَالٍ طَرُوقَه كَذَوْدُ الْأَجْيَرِ الْأَرْبِعِ الْأَثْرَاتِ
عَنِيفٌ بِتَجْمِيعِ الضَّرَابِرِ فَأَحْشَى شَتِيمٌ كَتَلَقَ الزَّجَّ ذَى نَمَرَاتِ ٦٧

فالناقة نشيطة، سريعة، تشبه العيّر القوى السمين، وهو عن هالج شرس غبور على إنانه الأربع، وأمره ماض في هذه الأثنين كمطهي زج الرمح في المطعون، لا يرده شيء.

وقد رسم بهذه التوقيع صورة مهلكة للصحاري التي تمازها، يستمد عناصرها من الريح بما في حركتها القوية التي لا يدها شيء، يقول :

وخرق بعيد قد قطعت نياطه على ذات لوث سهوة المشى مذعان
اما اوس بن حجر فصف ذاته القوية التي حملها في رحلة إلى أعماق الصحراء،
ويطلب في وصفها، ثم يتخذ من تشبيهها بحمار وحتى جسرا يعبر عليه من وصفها إلى
وصفه، يقول:

وأداء مثل الفحل يوما عرضتها لرحـنـي وفيها جـرـأـةـ وـتـقـائـفـ
وـعـنـيـ أـمـونـ قد تـعـلـلـتـ مـنـتـهـاـ علىـ صـفـةـ اوـ لمـ يـصـفـ لـتـ وـاصـفـ
كـمـبـيـ عـصـاـهـاـ النـقـرـ صـادـقـةـ السـرــىـ إذاـ قـبـلـ للـحـيرـانـ لـنـ تـخـالـفـ
ـعـلـاـةـ كـنـيـازـ اللـحـمـ ماـ بـيـنـ خـفـهــاـ وـبـيـنـ مـقـبـلـ الرـحـلـ هـوـلـ تـخـالـفـ
ـعـلـاـةـ منـ التـوـقـ المـرـاسـيلـ وـهـمـ نـجـاـءـ عـلـيـهاـ كـثـيـرـةـ فـهـيـ شـارـفـ
ـجـمـالـيـةـ لـلـرـحـلـ فـيـهـاـ مـقـدـمــ اـمـونـ وـمـلـقـىـ لـلـزـمـولـ وـرـادـفـ
ـيـشـيـعـهـاـ فـيـ كـلـ هـضـبـ وـرـمـلـةـ قـوـانـىـمـ عـوـجـ مـجـمـرـاتـ مـتـقـائـفـ
ـقـوـانـىـمـ أـلـافـ تـوـالـ لـسـاحـقـ سـوـاهـ لـوـاهـ مـأـنـيـزـاتـ خـوـافـ
ـبـيـلـ قـوـدـ الرـحـلـ عنـ دـاـيـاتـهــاـ كـماـ زـلـ عنـ رـأـسـ الشـيـجـعـ الـمـحـارـفـ
ـإـذـاـ مـاـ يـرـكـابـ الـقـوـمـ زـيـلـ بـيـتـهــاـ سـرـىـ اللـلـيـلـ مـنـهـاـ مـسـتـكـينـ وـصـارـفـ
ـعـلـاـ رـأـسـهـاـ بـعـدـ الـهـيـابـ وـسـامـحـتـ كـمـلـوـجـ قـطـنـ تـرـتـيمـهـ التـوـادـفـ
ـوـأـنـحـتـ كـمـاـ أـنـحـيـ الـمـحـالـةـ مـاتـحـ علىـ الـبـنـرـ أـضـحـيـ حـوـضـهـ وـهـوـ نـاـيـفـ
ـيـخـالـطـ مـنـهـاـ لـيـنـهـاـ عـجـرـفـيـةــ إـذـاـ لـمـ يـكـنـ فـيـ الـمـقـرـفـاتـ عـجـارـفـ

**كَانَ وَنِي خَانَتْ بِهِ مِنْ نَظَامِهَا مَعَادِيدَ فَارَقَتْ بِهِ الْمُطَوَّلَاتْ
يَنْفَرُ طَبَرُ الْمَاءِ مِنْهَا صَرِيفُهَا صَرِيفٌ مَحَالٌ أَفْلَقَتْهُ الْخَاطِفُ**

ناقة قوية صلبة ضخمة، تندفع في سيرها فرمي نفسها أمام الإبل لتصيبها تضargo
أقصى ما عندها من السرعة، لا تحتاج لثتها على السير إلى الضرب وإنما يكفي تقرها، مجده
في سرهاها تبذل فيه كل جهدها، وهي تعرف وجهها إذا تغير السارى في الصحراء، فلم
يهدى إلى وجهه، وهي ناقة مرتفعة فما بين أحذافها وظهرها مسافات هائلة، صدور السنين
ولكتها لضمائمها يبدو كأنها ناقة مسنة. تشبه الجمل في قوتها وصلابتها، سريعة في حركتها
منتظمة في سيرها فوق الأصابع الوعرة أو في الرمال السهلة، توازي وتتلافق في التظام، لا
تعبر راكبيها لأنما خصيلة في حركتها ومشيتها، غيل برأسها نحو راكبيها لشدة نشاطها.
ويشبه الزيد الذي يكسو رأسها عند رغالتها بمحلوج القطن وهو يتغطى في الهواء عند تنفسه،
وهو حين يتصف سيرها بعجز بين السير اللين السهل والسير المتهور المندفع، وألفاً تحسن
هذين الضربين من السير لأنما ناقة أصلية عربية الألب والأم، وليس كالإبل التي حضرت في
عروقها دماء مختلفة، كما يشبه الدافظها وسرعتها بجفات الظل اقطع عقده فانفترطت
تندحر مسرعة، وكذلك يشبه صريفها بصرف مكرات الدياء حين تجيئها الخطاطيف ينفر
الطير التي ترد الماء لإرواء ظمئها فنفر خالفة مذعورة.

لقد درج الشعراء الجاهليون على رحيل إبلهم في الماجرة، وتصوير حدقها ونشاطها،
فهذا الحارث بن حلزة الشكري يصف ناقته في أبيات قليلة، يقول:

غَيْرَ أَنِّي قَدْ أَسْتَعِنْ عَلَى الْهَمِّ إِذَا خَفَّ بِالثَّوْلِ النَّجَاءُ
بِزَفْوَفِ كَانَهَا هَلْلَةً أَمْ رِتَالَ دَوِيَّةً سَقَاءً
أَنْسَتْ نَيَّةً وَأَفْرَعَهَا الْقَنَاصُ عَصْرًا وَقَدْ دَنَ الْإِمْسَاءُ
فَتَرَى خَلْفَهَا مِنَ الرَّجْعِ وَالْوَقْعِ مَيْنَاتِهِ إِهْمَاءُ

وطرافقا من خلفهن طراق ساقطات تلوى بها الصحراء
أنتهى بها الهواجر إذ كل ابن هم بلوة عباء

ترى خلف هذه الناقة من الرجع أى رجع فوائمها مهبا وهو الغبار الدقيق الذى تبره
قوائمها، فيسقط الغبار من خلفها لشدة سرعتها فتلوى به الصحراء وهو يركبها في وقت
الماجرة - وقت شدة الحر - وهي تصر على السير في هذا الجو الحارق، وهو سعيد بناقصه
فخور بما يحب لها متعلقها، ناقة الرجل إذا مات علقت عند رأسه، وعكس رأسها يذبحها،
لا تأكل ولا تشرب حتى الموت. فهي عباء لا تتجه.

وتراه بعد ذلك يقلب الناقة خيلا، يقول :

حتى إذا التفع الظباء باط سراف الظلل وقلن في الكنس

أتعنى إلى حرف مذكرة تطا العصبي بمواعظ خنس

إن الحضارة العربية القديمة مرهونة بصورة الإبل، فهي ملة السمع والبصر، وهي
ذرية يتوصى بها الشاعر للتعبير بما يتعلّج بين جوانبه.

وعلقة الفحل، يشبه ناقته بالظليم، وهو ذكر النعام فيقول فيه: إن لونه أحمر حتى
لكانه خصب بالحناء، وقادمه قصيرة الشعر، وفيه ضيق رقيق الشفرين، أصمم لا يسمع
الأصوات، وصدره كعاص الأوتار في تقوسه دقيق الرأس والعنق، يبشر جناحيه ويضمّهما
أيضا، ويجمع إلى فراخه الصغيرة وهو بروك، فكافئه أصل التغيل بيهيجه المطر، وتسوقه
الريح، ويندفعه الهواء الملبد بالغيمون، فهو في سير متواصل، وسرعة لا تغاليها سرعة. صورة
شاملة للحيوان بين أولاده على مقربة من عرسه الطيفية ويرسم ما يكون في هذه الأسرة
الجميلة من تحاب وتواد، يقول:

بمثيلها تقطع المؤومة عن عرضي إذا تفتقـم في ظلمـاته البوم

تُلاحظُ السُّوْطَ شَرِّاً وَهِيَ ضَابِرَةٌ
 كَمَا تَوجَسَ طَلَوِيَ الْكَبْحِ مَوْشِومٌ
 كَانَهَا خَاضِبٌ رَّعَى قَوَادِمَهُ أَجَنَّ لَهُ بِالْلَّوِي شَرِّيَ وَتَنَوُّمٌ
 يَظْلُلُ فِي الْحَنَّالِ السُّخْطَبَانِ يَنْقَفِهُ
 وَمَا اسْتَطَافَ مِنَ التَّنَوُّمِ مَخْدُومٌ
 فُوهَ كَشْقَ العَصَتَارِيَّاً لَّا يَبْيَسْنَهُ أَمْكَنَ ما يَسْمَعُ الْأَصْوَاتَ مَضْلُومٌ
 حَتَّى تَذَكَّرَ بِيَضْلَيْتِ وَهِيجَةَ
 يَوْمَ رَذَائِي عَلَيْهِ الرِّيحُ مَغْفُومٌ
 فَلَا تَزِيدُهُ فَسَمَشِيهَ تَسِيقَ
 وَلَا الزَّفِيفُ دُونَ الشَّدَّ مَسْتَوْمُ ٦٩
 فَلَعْنَمَة يَسْعَنُ عَلَى هَوْمَهُ بِالنَّاقَةِ فِي دَأْ حَدِيدَهُ مَدَنَ الْأَسْطَهَامِ الْأَرَاجِ بِالْمَنِيِّ وَمَا
 يَشَهِي الْيَاسِ، يَقُولُ :

هل تَلْحَقُنِي بِأَخْرَى الْحَىِ إِذْ شَحَطُوا جَلَذِيَّةَ كَاثَانَ الضَّحْلَ عَلَكُوم

قد عَرِيتَ زَمَنًا حَتَّى اسْتَقَلَّ لَهَا يَكْتُرَ كَحَافَةَ كِيرَ الْقَيْنِ مَلْعُوم

كَانَ غَسْلَةَ خَطْمَنِي بِمَشْفَرَهَا فِي الْخَدِّ مِنْهَا وَفِي الْلَّهِبِينِ تَلْغِيم

إن هذه الصورة التي يرسمها الشاعر للناقة هي صورة الضاحك في المعركة،
 ولعل الدلالـة المعجمية تزيد المعنى جلاءً “عنـز البـعـر”: أمسـك جـرـنـهـ فيـهـ، وـلمـ يـجرـسـ
 منـ الفـزعـ، وـكـذـلـكـ النـاقـةـ *ـ . فالضمـوزـ إذـ حـرـكـةـ مـادـيـ حـسـبـةـ تـكـشـفـ عنـ حـرـكـةـ
 نـفـسـهـ هيـ المـخـوفـ . وقد تـرـدـتـ هـذـهـ الصـورـةـ فـيـ الشـعـرـ الـجـاهـلـيـ مـقـرـنـةـ بـشـاعـرـ
 المـخـوفـ وـالـرـهـبةـ . وقد دـعـاـدـ مـصـطـفـيـ نـاصـفـ إـلـيـ أـنـ تـعـنـيـ بـحـيـةـ الـأـلـقـاظـ – إـذـ
 أـرـدـنـاـ أـنـ نـقـهـمـ هـذـاـ الشـعـرـ فـهـماـ صـحـيـحاـ – وـعـلـاقـاتـ فـيـهـ عـاـيـةـ فـالـقـاءـ، وـأـلـخـ عـلـيـهـ
 وـطـيـقـهـ فـيـ دـرـاسـاتـ لـهـ .

لقد كانت الناقة "الصامرة" في حالة تشبه الحرب إذن، فهي تعس على أنها خرفاً وتلوّح شرًا ما هي فيه. فمن هو هذا الخصم الذي تمانعه في غير الذعر واقتحم في نفسها، وتلحظه شرًا على خرفة العين، كافها تحسي أن تواجهه؟

تلاحظ السيدة شزرا وهي ضامرة كما توجس طاوي الكشح موشوم إنها ناقة مكثورة، غالبة النسان كأنه كبر الحداد، وغدت في اكتازها وإملاسها كصخرة ناء الصخمة التي زادها نماء صلابة وإملاسة، وهذا تغير عن صورة الروح الجائعة إلى "الصلابة" ليكون المرأة قادرة على الانتصار على المفهوم.

ولا يكتفى علامة باعتصاف الفلوتوس بغير هاد ودليل "جعلها تقطع الموما عن عرضه"
فيجعل وجه الصحراء بسوط الظلمة الحالكة، ويبيت فيها نور الشرم والشرور والخسارة
إذا يعمق في ظلماته اليوم :

تلحظ السوط شزرا وهي ضامزة كما توجس طاوي الكثخ موشوم
بمثلها تقطع الموماة عن عرض إذا تيقن في ظلم مائه اليوم
أية مشاعر إنسانية نبيلة مدحشة هذه التي استطاع "علقة الفحل" أن يبتها ويصوره
في هذا المشهد العاطفي الفريد الذي لستكمله في هذه الآيات ٤٠..

كاثه بتناهسي الروض علجم	وضاعة كعضا النهدى جؤجؤه
كاثه حاذر للنخس مشهوم	يأوى إلى حسكل حمر حواصله
كما تراطن فى أقدانها السروم	يوحى إليها بإنقاض وتنقنة
تجبيه بزمار فيه ترتيم	تحفه هقلة سطعاء خاضعة

إن الاستطراد في معرض الصورة ظاهرة فنية مارزة في الشعر الجاهلي، وتنشر انتشاراً واسعاً فيه، ولا سيما في حديث الناقة، ولا تتوهم أن الشاعر أراد بهذا الاستطراد تصوير سرعة الناقة، ولكنه ينفي إلى ذلك بطريقة فنية للتغيير عن همومه ورؤاه وموافقه، وبذلك تكون وظيفة الاستطراد في معرض الصورة هي "التجسيم" والـ"التخييم".

لقد غدت الناقة ظليماً أمكناه الرعنى، وطاب له المرعى، فهو يتفق الحنظل القاسى ويخدم التسوم الطرى، وفي المعلين "يتفق" و"يخدم" رهافة في الإحسان ودقة وفداء، وقدب عليه رياح الحياة رخاء، فليس بمحله معجل، ولا يستحده مستحب، وما زال على هذه الحال من الجبورة والعبطة حتى تذكر بيضه، وهاجه مطر رذاذ في يوم مفروم، فانطلق إلى ما تذكر يدی فثونا من العدو كلها رائق معجب، فكانه في رشاقه ومخالفته بين فتون العدو حنفدع ذكر كبير ينقار في مياهه وقد ملأه الحياة غبطة وسروراً، فلما وصل إلى "ادحرجة" طاف به طوفين يقفره ويطعنن أن أحداً لم يسبق إليه في غريبه أو أن أحداً لا يرباه، ثم أوى إلى فراخه المصفار التي تجمعت وتداخلت فكأنما أصول الشجر الرابية بما سقت عليها الرياح، وقطقن برأطها بستنته وإنقاذه، فتجبيه مثل ما فعل، فكانه وكأنما الروم تراطن في قصورها، ومن حوله وحول هذه الأفراح العاتمة الأم تغدوه وتلتصق به، وتعاوشه بصوت يخالطه الإحسان بالبهجة فكانه تربيم أو غباء.

وقد أبدع علقة حين راح يبني هذه الأحسان والانفعالات، ويريد بها توجهاً وإشراقاً من خلال الظلم الذي ظل يرتقي بصوريه حتى بلغ ما في اكتئابه في مرحلة "التخييم" فإذا نحن أمام هذه الأسرة الإنسانية الصغيرة، بكل ما تجوح به من الفرح والحزن والبغية والحب والتراحم والفناء وما يشبه الرقص، لا يميزها من بين البشر مثالي، فهي تراطن في أندادها الروم

يقول الدكتور على البطل في كتابه "الصورة في الشعر العربي": لقد اعتمد الشاعر في رسم هذه اللوحة الجميلة على المشاعر الإنسانية العميقه عايش بما الظلم من ذيده وحالاته حتى لياباه إلى أسرته، ونسب هذه المشاعر إلى الظلم، فكانه يفعل ما يفعل بوعي عقل لا عن

غريبة طبيعية، فهو يذكر أسرته حين يهطل المطر، ويتابع القلق عليها، ويأوي إليها - وفي هذا التعبير من المشاعر الإنسانية الحميمة شيء كثیر . لذلك فهمما يكلمان لغة إسلامية وإن لم تكن مفهومها، إذ لا تزيد غرابتها عن رطانة الروم .

ويقول في الناقة أيضا :

وَنَاجِيَةُ أَفْنِيَ رَكِيبٍ ضُلُوعُهَا
وَحَارِكَهَا تَهْجُرَ قَدْوَبَ
فَأَورِدَتْهَا مَاءُ كَانَ جَمَامَهُ
مِنَ الْأَجْنِ حَنَاءُ مَعَا وَحِبِّ
وَتَسْبِحُ عَنْ يَغْبَ السَّرَّى وَكَانَهَا
مَوْلَقَةً تَخْشِيَ الْقَيْصِ شَبُوبَ
تَعْقَقَ بِالْأَرْطَى لَهَا وَأَرَادَهَا
رِجَالٌ فَبَذَتْ نَيلَهُمْ وَكَلَّبَ^٧.

فالناقة رمز للصديق الصدوق، فانت إذا أردت أن تصرخ بصديق لك، ساريت في وصفه، وأكسته معانٍ تفرده عن غيره، من أجل ذلك أفق العربي في وصف هذا الرمز العظيم، الذي يعيشه على حياته في هذه البيئة، ويكون له ملجاً من همومه وأحزانه، فلتدع في وصفها كأنما عروس لزف إلى، لم يترك عضواً من أعضائها إلا أشاد به، وصورة تصوّر غير، يعلم دقائق الأشياء وجواهيرها، ولعل لكل وصف من هذه الأوصاف يكون رمزاً يشكل تجاهه معنى من المعانى التي ترتبط عنده بالنظرية المستقبلية، وبالحياة التجددية، وهو في وصفها مقيد بما يقع عليه بصره، وما يحيط به في الواقع العاشر، وأبرز صفة محمودة يحرص عليها الرمز الذي يرسى بالصديق كانت الطاعة، وبين القياد، وتلك صفة محمودة يحرص عليها كل واحد هنا في أي عصر من العصور.

(٥) الفرس

لقد كان الجندي يسمى الجليل حصونا لا فهم كانوا يحصنون بما . وقد حدث الفرسان من الشعرا عن جيادهم حين تضيق المازل بأصحابها ويعلو الريح حدبا علىه الغطاء والنشوة، وما أكثر ما صوروا بمسالة هذه الجياد، والتغزروا بأصحابها وعروقها الماجدة وبصبرها وشدة جلالها في الموقف العنكبوت الذى تقلص فيه الشفغان عن وضع القمة . كما يصورة عنترة المعسى فى معلقه .

وإذا كانت البياق وسيلة للنقل في هذا العصر، فالليل كانت للركوب في الريمة والصيد والغرب، تشارك الفرسان في الطعن والضرب والنهو والصيد، فوصفت جمالها وسرعتها، وقد بارى كل من أمرى القيس وزهر والمرش الأصغر وعترة في وصف الفرس، فاعتبر القيس يقول:

وقد اغتنى والطير في وكاتتها
 بمُنجزه قيد الأوابد هيكل
 يمكِّر مفتي مُقْبَلِ مَدِيرِ مَعَا
 كُتُبَتِ يزيل اللند عن حال متنه
 على العقب جياشي كان اهتزامه
 مسح إذا ما الساپحات على الونى
 يزيل الغلام الخف عن صهواته
 درير كخدروف الوليد أمرأة
 له أسطلا ظبي وساقا نعامنة
 ضليع إذا ما استديرته سد فرجه
 بإضاف فريق الأرض ليس باعزل
 وإرخاء سيرحان وتقريب تنقل
 تقلّب كفتية بخيط موصّل
 ويلوى باثواب العنيف المثقل
 أثرين غباراً بالكديد المركل
 إذا جاش فيه حتّيه إلى مرجل
 كما زلت الصّفواء بالمنتزل
 كجلمود صخر حطه السيل من عل
 يمكِّر مفتي مُقْبَلِ مَدِيرِ مَعَا
 بمُنجزه قيد الأوابد هيكل

كان سراته لدى البيت قاسماً مذاك عروس أو صلاية حنظل ٧١

حشد متراكم من الصور الشعرية في وصف الحصان.....

صورة للفرس، في تكامل وتناسق بين الأعضاء، الخاصرتان والساقيان والذنب والظهر، في قوة ووحمة، كأنه ظبي ونعامة وتعلب وذلب، استمد من كل واحد صفة ثانية، وجمع كل الصفات في فرسه، مستخدماً اللون والحركة، والنشاط.

وصورة للصباح الباكر، قبل أن تصرخ الطيور وكناقا، وقبل أن يملأ الضحيج أجواءه، وهو يعطي جواده في هذا الجو فيمضي به لا يقف في سرعة تسبق الوحوش الألواجد، حتى أنه يقيدها بسرعة، وما تستطيع منه فكاكا.

وصورة ثلاثة لسرعة هذا الفرس المتكامل، في كره وفره لا يلحق ولا يسب، يقبل ويدبر شديد الحركة عظيم القوة، كأنه حجر يسقطه السبل من أعلى الجبال.

ويدقق الشاعر في أجزاء فرسه، ليصفها وصف البين، فهو حنن في جبهة، مكسر اللحم حتى ليسقط اللبد عن ظهره سقوطه سقوط الماء على الصخرة الملاسة، لا يثبت الفلام الخفيف على صهوانه، ويسرع كاخذروف في يد الصبي.

وانظر إلى هنا الفصل في الصورة، فلهذا الفرس خاصتها ظبي، وساقاً نعامة، يسر كما يسر الذنب، ويجرى كالتعلب الوليد، وهو على ضمورة عظيم الأضلاع إذا تأملته مستدبراً وأيهه يسد الفضاء بين قائمتين يذنبه الطويل، وإذا نظرت إليه بغير سرج وجذسه يلتفع جلدنه كما تلتفع الصلاية والمذاك في بريق ولمان.

لقد أرقى الشاعر في صوره كائناً تحت للفرس عثلاً أبدع في خطوطه، ومقاييسه، مع إضفاء الحركة والنشاط والصوت.

فالفرس عند امرئ القيس رمز للقوة والشجاعة، ورمز عظيم يبعث على الفخار والاعتزاز بالنفس. من أجل ذلك سأتناول أبياته في فرسه من زاوية أخرى غير التي تقيدت

فيها بالطسر التقليدي لتكشف عن نفسه الشاعر، وتسر أشواهه أيضا كمحلى لشخصيته، ومن هذا المنطلق يمكن أن نقول: إن رحلة الصيد عند أمير القيس تبدأ في الصباح الباكر، عندما يقول واصفا حصانا بالسرعة وهذا أمله في الانتصار على واقعه الذي يعاشه:

وقد اخندى والطير فس وكتتها
منجرد قيد الأوابد هيكل
مكر مفر مقبل مدبب معا
كجلود صخر حطه السيل من عل
مسح إذا ما السماحات على الونى أثرن غبارا بالكديد العركل

طائفة من الشبيات عن حصانه الذي وصله بالقوة والسرعة وهي صفات شائعة في رصف الشعراء الآخرين عليهم، لكنه أراد بذلك أن يكشف عن قوته الذاتية فلا يستطيع ركوب مثل هذا الحصان إلا فارس قوى، لا يقف في طريقه عائق، حتى المطر تكسح سيره كل ما تصادفه في طريقها، فتفتح الأشجار الكثيرة، وتزع الوعول التي اعتصمت بأعلى الجبال، وقدم البيوت إلا ما كان منها مشيدا بالصخور الصلبة، وتقتل الساع الضارية التي تطفو رعوها بعد موئها على سطح الماء كما تطفو أصول البصل البري، وحصان أمير القيس في شدته وصلابته كشدة هذا السيل واندفعه.

لقد أطأط أمير القيس وأصحابه التأمل والتفكير، حينما رأوا سلا جارفا عرما يندفع من كل صوب، فيدرك الحياة دكا كذلك تصوروا ويدمر مظاهرها الحية، ويأتي على كل ما يصادفه من شجر وحيوانات وأكام، فيقطع أشجار العصابة الضخمة، ويلقها على وجهها محطمة، ويدمر أشجار التحيل تدميرا كاملا، ولا يبقى منها جذع غالبة واحدة، وبعدهم البيوت حطاما، إلا ما كان منها مشيدا بالحجارة الصلبة، ويبول الوعول من قمم الجبال التي غمرها أو كاد، فلم تعد تلقى عنها منتها وعلوها شيئا، ويهزف هذه الوعول بآياته الهادرة الزخار فيما جروف، ويفتك بالسباع في آجامها، ويرعرعها في جوفه فهي بين طى ونشر حق تطفو غرقى على وجهها فكأنما عروق البصل البري التي يبيشها الصبب من تحت الأرض

للعب **هـ**. لقد بلغ السيل الري، فلم يعد يظهر من الجبال إلا قسمها الشاهقة فكأنما فلكة مفرغ دمار وخراب وموت وغرق، كل ما في القصيدة يرسم مثل هذا الظن، وهو صورة رمزية لقدرة "الذهب" الذي عيت بعقل الشاعر الجاهلي وأشقاءه، فكان يراه خصماً غاشماً جاراً لا قبل لأحد به، وهذه الصورة تكرر في الشعر الجاهلي .

ويشبه أمرؤ القيس فرسه بخنثوف الوليد ومدادك العروس، وصرابة الحنظل والصخرة المتساقط من على ليقرينا من سرعته، كما يشبهه بالظبي في حاصريه والنعامة في ساقيه والذئب في عدوه والتغلب في تفريبه وقفزه، وتلك مقاييس الحصان العربي .

إن حصان أمرئ القيس قد لأوابد الوحش إذا انطلقت في الصحراء فلما لا تستطيع إفلاتها منه كأنه قد يأخذ بأرجلها، وهو لشدة حرركه وسرعته يخيل إليك كأنمه يفتر ويذكر في السوق نفسه، وكأنمه يقبل ويدبر في آن واحد، وكأنه جلمود صخر يهوى به السيل من ذروة جبل عال، وأن لبده لشدة حرركه ليسقط عنه ويولق كما سرلق الصخرة من منحدر بعيد. وهو يصيغ أجري صبا، ويسق كل الحيل، لا يغير غبارا، وإنما هو أن يحركه راكبه فإذا به يغلق عينان القدر لا يرى ولا يفترا، وإذا ركبه لا يستطيع الثبات عليه، وما أشيه في سرعة انطلاقه بلعنة الخنثوف الدوارة التي يلعب **هـ** الصياد، إذ يصلوهما بخطيط ويسرعون في إماراتها إسراعا، وهو فرس ضامر كأنه ظى نافر، فله حاصرياته التحيتان، بل كأنه نعامة خفيفة فله ساقاها التحيتان الصلبات، وهو يهوى في الأرض كأنه الذئب المفتر، ويقفر كأنه التغلب الخالف، وإذا اعترضك خيل إليك للمعانة ويريقه أنت تتظر إلى مدادك عروس أو صرابة حنظل.

إن أمرأ القيس يدقق في وصف حصانه من خلال ما يقع عليه البصر منه فيقول:

والماء منهر والشد منحدر والقصب مضطمر واللون غريب

يكاد يكون الفرس كورن قاتلها يتحمل في سباقاته كثيراً من الإسقاطات، وكثيراً من الرموز، كما يتحمل كثيراً من ملامح الشخصية التي أبدعه فيها، فهو فرس مغامر، راجل وسط الأحوال لاه، مناور.

ومن الصور الجميلة عنده وهو يصور سرعة الفرس التي أصبحت حركة واحدة في نقطة واحدة ذهاباً وجينة، بلحظة (معاً) في قوله :

مكر مفر مقبل مدبر معاً كجلود صخر حطه السهل من عل

ويأخذ الحصان دوره في عالم الشاعر، حيث يصبح الوسيلة الأثيرة لديه للانطلاق إلى طرق اللذة والمعنة : المرأة وأخمر، بعيداً عن ليل الضيق، ورغبة في الإحساس بالتجدد والحيوية، يقول:

كأنى لم أركب جواداً للذلة ولم أتبطن كاعباً ذات خلل

ولم أسبأ الزق الروى ولم أقل لخيلى كرى كرة بعد إjection

وفرض امرى القيس جديراً بالتأمل والتفكير، فهو يستوقف القارئ، ويثير العجب في نفس الرائي، ويقصر دون بصره الناظر فلا تضيء العين .

إن امراً القيس يبيّن جواده بناءً بالصخور الصلب، لقد تغير حجارته وجمدها من كل وادٍ وبيتٍ بعد أن بلاها نع وعرف من صلايحتها ما به يستوثق الطين، تغيرها من جلاميد الصخر التي افتاعها السيل من مكانها العالى، وعركتها عراكاً فظيعاً، فلم يقو على التأثير فيها "كم جلود صخر حطه السهل من عل" ومن الصخور المنساء التي أصابها المطر والليل، فرلتها وزلا عنها دون أن يتركها فيها آثاراً "كما زلت الصفراء بالليل". ومن تلك الحجارة، الصلبة التي يسحق عليها العطار المسلط القاسي الصلب وغيره فلا تكسر "مداك عروس أو صلاية حنطل" ومن هذه العيadan الصلبة التي يعيرها السيل فلا تفرق "درید

ك筷خروف الولد". صور متلاحمقة كشتبوب المطر على ما يدور في ضمير "أعرى القيس" . وعقله .

يقول د. شكرى عياد فى حديثه عن مفاهيم البلاغة العربية - من مدخل إلى علم الأسلوب - فالمشاركة والنقل واللزوم مفاهيم منطقية لا تساعد كثيراً على فهم حقيقة ما يجرى في الصورة الأدبية . ولذلك فإن نقاد الأدب يفضلون استخدام الاصطلاح العام "الصورة" للدلالة على تلك الخاصية التي تغير اللغة الأدبية إلى جانب الخاصية الموسيقية .

لقد كان امروء القبس يصور معانٍ الفرة والصلابة والمقاومة بما في ذلك ربيب، ويغير في الوقت عينه عن حاجته أو حاجة جواده إلى إشباع الإحسان لها، وإن تولده ويعتنى في النفس من الثقة بالذات والشعور بالأمان . ولعل الصور المركبة التي يجدو فيهاها جواده كانت خرافياً مخلوقاً من حيوانات شقيّ الطبيعة والتعامة والذئب والتعلب " توكمد أن الشاعر كان يخلق أسطورته الخاصة، ويتحدى من هذا الكائن الأسطوري ربطة له ورصداً على الدهر .

ونرى ظاهرة شعرية مأثورة عند أمير القيس، تتمثل في اتصال الحسان بالطار، فسرعه والدفعه هما المطر في خطوله وأفماره، وكما أن المطر يقله من الجدب إلى الجصب، كذلك يقله الحسان إلى عالم المتعة واللهو، بعد أن رأيته يتألم في ليله الطويل:

لادرکن ثانیاً من عنانه كغث العشي الاقهب المتودي

وولي كشوب العشي بوايل ويخرج من جد ثراه منصب

وأضحي يسح الماء عن كل فيقة يكب على الأذقان دوح الكنهيل

ويلح امرؤ القيس على إبراز قوة فرسه وكأنما أراد أن ينقل جزءاً من مصادر قوته إلى هذا الفرس ليجعل بيته وبيته نوعاً من التوحد، ومن ثم تصبح سيطرته عليه واستحلال طاقته في تحقيق معه أمراً ميسوراً، سواء في ذلك مفاجأة الصيد التي يتبع فيها أسراب القر والحمر الوحشية، أو غيرها من المغامرات التي تحتاج إلى فرس من طراز خاص، صنعة الشاعر على شاكلته، وأحسب كل ذلك الفن منه المحاولة في تغيير الواقع للأفضل المعاش، ولذلك أجاد في وصف حصانه - كما وأينا.

ولقد حرص امرؤ القيس على أن يصل بين الطبل والذكريات العاطفية والفرزلي ويصل بينها جيحاً وبين وصفه لحصانه الذي يخوض من الخليث عن سرعته وقوته، ووسيلة إلى الخلاص النفسي من هذا الواقع المضيق الذي كانت تطبق عليه فيه مشاعر حزينة نابعة من إحساسه بالمقارنة بين الحياة والموت، وبين إرادة الحياة والفناء، الذي شغل تفكيرهم ونظرهم عبر وقوفة على الأطلال، وبين التصار إرادة الحياة على إرادة الفناء من خلال صورتين تظهر الأطلال في الأولى وقد غطتها رمال الصحراء التي حلتها ريح الجنوب وزمرا للفناء الذي أخذ ينشر طلاله على هذه الدبار بعد رحيل المرأة عنها، ثم يهزم هذا النساء أمام إرادة الحياة التي تحملها رياح الشمال فتزييل عنها الرمال المترائكة وتهدى إليها روح الحياة المفقودة، وقد ثني الشاعر في الصورة الأخرى هذا الشعور بانتصار الحياة على الموت من خلال صورة محبدة تجسم شعطاً يعيشه من الحياة يحصل في كثرة قطعات الظباء وخصوصية تواليها، وفي كثرة بقايا هذه الحيوانات التي اشتلت على وجه الرمال البيضاء النثار الفلفل الأسود، فقطتها ومحببت بياضها.

لقد جعل امرؤ القيس الصورة متحركة بما يستلزم الصيد والرحالة، وكذلك الحروب، كما جعلها مؤشراً للزينة العربية، فالحصان العربي له أو صفات تزيد عن غيره، ومن أجل ذلك اعتنوا به، وجعلوه سلواهم ومتفسهم من أي ضيق، فأأخذ الشعراء جلهم يعرضون ما عندهم من صور تقربنا من أصلاته ونشاطه وقدرته على خوض المعارك، وإن كانت مقلويين الحصان العربي واحدة، إلا أن الصورة اختلفت من شاعر لآخر في بيان هذه المقاييس وتوسيعها، وفي تلويتها وعرضها العرض الشائق.

وذلك صورة لفرس زهير بن أبي سلمى، وهي تطارد حم الوحوش بالقطادة الى طاردها صقر جارح فامعنت في طيرانها حشية أن نقع فريسة له، وكلما هم باقتاصها صاعفت من طيرانها حتى نجت منه بالوادي واحتمت في الأشجار، يقول:

كأنها من قَطَا الْأَجْبَابِ حَانَ لِسَهَا وَرَدَّ وَفَرَدَ عَنْهَا أَخْتَهَا الشَّبَكُ
جُونِيَّةً كَحَصَّةَ الْقَسْمِ مَرْتَعَهَا بِالسَّمَّ مَا تَنَبَّتَ النَّفَعَاءُ وَالْحَسَكُ
أَهْوَى لَهَا أَسْفَعَ الْخَدَّيْنِ مُطْرِيقٌ رِيشَ الْقَوَادِمِ لَمْ تُنَصِّبْ لَهُ الشَّرَكُ
لَا شَرَّاءَ أَجَوْدُ مِنْهَا وَهِيَ طَبِيعَةٌ نَفْسًا بِمَا سُوفَ يُنْجِيْهَا وَتَنْتَرِكُ
دُونَ السَّمَاءِ وَفَوْقَ الْأَرْضِ قَدْرُهَا عَنْدَ الْذَّنَبَيْنِ فَلَا قَوْتُهُ وَلَا دَرِكُ
هَنْيَ إِذَا مَا هَوَتْ كَفُّ الْغَلامِ لَهَا طَارَتْ وَفِي كَفِهِ مِنْ رِيشَهَا يَنْكُ
ثُمَّ اسْتَمْرَتْ إِلَى الْوَادِي فَلَجَاهَا مِنْهُ وَقَدْ طَعَنَ الْأَظْفَارُ وَالْحَنَكُ
حَتَّى اسْتَقَاثَتْ بِمَاءِ لَرِشَاءِ لَهُ مِنَ الْأَبَاطِحِ فِي حَافَاتِهِ الْبَرْكُ
٧٢

صورة لفرس زهير في عنده كأنه قطة، ترى الوراد على السماء فتعصف، وقسر بسرعة، وتري أختها في الشرك، فتزيد من سرعتها . جونية اللون، مستوية الجسم، شديدة الحلق، رتعت بالسي وهو مكان خصيب، فأكلت النعاء والحسك.

قطاة والقة بنفسها، طيبة النفس، والقة من سرعة طيرانها الذي يتجهها من الصقر، وصورة أخرى وهو مختلفان في السماء، فلم يعيها عن العين ولم يقعا على الأرض، واجفة القلب شديدة الخوف من أن يلحقها الصقر ويقتصرها فتسرع في طيرانها وتبلغ أقصاه، وقد وقعت لما أخطتها البارزة، فهبت كف الغلام لها ليأخذها فأفلته وقف كفه قطع من ريشها، صورة حسية نابضة بالحياة والحركة، الواقعية، وبعاددها الصقر، فنهضت إلى الوادي الذي

أنجها منه لافيه من شجر، وكان الصقر قد طمع فيها ليفترسها بأظفاره وبنقاره، حتى
أغالها ماء ظاهر على وجه الأرض لا يحتاج إلى الرشاد، وقد أمنت طور الماء التي جاء به
لا يروعها شيء. صورة ندر كثيرة جيماً وخشها وفخر في أعمالنا ورها في حيائنا المعاصرة
الآن - فاركته منه بعد ذلك الجهد المضيق، وهو ماء أحاط به البست حتى صار له إكليلان،
وهو ظاهر مكشوف كلما مررت عليه الريح الشديدة تسجّل طرائق، فقد جمعت هذه اللوحة
من الصور البدعة، ما يدعونا إلى التأمل في تفاصيلها مرة أخرى، فانظر إلى الطيور اليهوداء،
التي حطت حول الماء في آمن وسلام، لا تخشى سوى قهر الإنسان.. وانظر إلى هذا الماء
الذى تجمعت حوله الطيور، وقد تسجّل طرائق كلما مررت الرياح عليه فتسهولك رؤية هذه
اللوحة الفاتحة.

ويستكمِل الشاعر صوره لنخرج لوحة متكاملة في حركتها وألوانها وأصواتها، فصور
الصقر وقد أشرف على مكان مرتفع يرقب قطاته وكأنه مما به من ندم - لما أصابه من
صبر - منصب الذبائح فهو مختسب الرأس، ولكنه مع هذا لم يبل تلك القطة، وإذا كان
الشاعر قد جاء بهذه الصورة ليصور لنا سرعة طيران هذه القطة، فإنما أراد ذلك ليبين لنا أن
فرسه في عدوه لا يقل عنها سرعة.

صورة جديدة متطرفة حيث جعل الفرس في سرعته كأنه يطير فوق الأرض وجعلك
إذاء منظر طبيعي صورة فنان بارع، في صور متابعة.

وقد زعم النابغة الذبياني أن فرسه قد أطلقه بأول الليل، ولم يكن النابغة فارساً
معدوداً في قومه، ولكنه مضى يبعثها ويصور سرعتها، وانتهى به التصوير إلى تشبيهاً في
سرعتها بالقطة، كما فعل زهير، فاستطرد في الحديث عن هذه القطة، وقص ما كان من
أمرها وأمر الصقر على عادة الشعاء في الاستطراد في معرض الصورة، قال :

أو من كدرية حذاء هيجها برد الشرائع من موان أو شرب
أهوى لها أمعز المساقين مختصع خرطومه من دماء الطير مختسب

نجت بضرب كرج العين أبيظوه
تعلو بجُوْجُوها طوراً وتنقلب
حذاء مدبرة سكاء مقبلة
للماء في التحر منها نوطة عجب
تسقى أَزِيفَ تُرُويه مجاجتها
وذاك من ظلمتها في ظلمه شُرُب
منهرت الشدق لم تنت قوادمه
في حاجب العين من تسييده زبيب

إنماقطة سريعة، هاجها الطعام والماء البارد فحدثت في طيراما إليها، فأبصرها صقر
مدرب على صيد الطير، فالقبض عليها بفرسها، فقضت أطفاره بعض ريش ذنها، فاحسنت
الخطر، فضمت جناحيها وراحت لضرب بما الفضاء خالفة مذعورة حتى نجت منه،
رزقت إلی عشها حيث يتشرّأ فرخها الأذاغ الذي لم تنت قوادم جناحه بعد فهو لا
يستطيع النهوض أو الطيران، وقد ألوى به المطش أو كاد، فراح يفتح شادقة الواسع،
وراحت تسقيه مما ادخلته في حوصلتها وقت ورودها الماء .

كان الشاعر يريد أن يصور الصراع من أجل البقاء، فهذا الصقر يريد قص هذه القطعة
لأن بقاءه مرهون بما يصيد، وهذه القطعة تجد في الطيران لأن حياؤها وحياة فرخها مرهونتان
بنجاحها، والشاعر يصور هذه القطعة في ضعفها وخوفها وطيرانها، ويعجب من هذا الطيران
ومن هذه الحيوانة التي تدخل فيها أسباب الحياة لفرخها "للماء في التحر منها نوطة عجب"
أو هو يصور هذه الأمة المعاشرة الرؤوم "تسقى أَزِيفَ تُرُويه مجاجتها"، وهذه الطفولة
الضعيفة المخلوقة على أمرها فيكاد ينقل إلينا عدوى الإحساس بالشفقة والتعاطف .

فالناتحة كان يصور الصراع من أجل البقاء في عالم الطير، وكان مشغولاً بهذه القضية
ومهما .

واشتهر عنترة العبيسي بالبطولة، فقد حل مهرا على قلب الكتبية المعادية فمزقها، حتى
اصطبغت الحيوان من دماء الفرمان، وعاد منتصرا، وخلف الأعداء كالنابق المذبوحة طعمي
للجوارح:

حُمَرُ الجلودِ خَيْضَنِ مِنْ جَرَاحَاهَا
 يَعْرُنُ فِي نَقْعِ النَّجْعِ جَوَافِلاً
 فَرَجَعَتْ مُحَمَّدًا بِرَأْيِ عَظِيمَهَا
 وَيَقُولُ عَسْرَةً فِي حَرْبِ دَاسِسِ الْفَرَاءِ:
 إِنِّي أَمْرَقْتُ مِنْ خَيْرِ عَبْنِ مَنْصَبَا
 وَإِذَا الْكَتِيْبَةُ أَحْجَمَتْ وَتَلَاهَتْ
 بَنْ شَجَاعَهُ فِي الْحَرَوبِ:

أَصْبَحَتْ عَنْ غَرْضِ الْحُتُوفِ كَائِنَى
 لَابِدَ أَنْ أَسْقِي بِكَائِنِ الْمَنْهَلِ
 أَقْتَلَتْ حَيَاعَكَ لَا أَبِالَكَ وَاعْلَمَتِي
 إِنَّ الْمَنْهَلَةَ لَوْ تَمَثَّلَ مَثَلَتْ
 وَالْخَيْلُ سَاهِمَةُ الْوَجْهِ كَائِنَا
 تَسْقَى فَوَارِسَهَا نَقْعَ الْحَنْظَلِ

صورٌ يَسْأَسِي بِها الشَّاعِرُ لِبِينِ مَقْدَارِ الشَّجَاعَةِ وَالْإِقدَامِ، فَالْمِلَى مُورِدُ كُلِّ إِنْسَانٍ
 وَغَيْرُ أَنْ يَمُوتَ الْإِنْسَانُ مَاضِيًّا عَنْ قَوْمَهُ مَدَافِعًا عَنْ مَشَاعِرِهِمْ وَأَطْفَالِهِمْ وَضَعَافَهِمْ.
 أَمَا الْخَيْلُ فَسَالِفَةٌ مِنْ هُولِ الْحَرَبِ، وَالْفَرَسَانُ كَاملَةٌ وَجُوهُهُمْ كَائِنَاتٌ يَشْرِبُونَ مِنْ نَقْعِ
 الْحَنْظَلِ.

وتلك صورة أبرزت إحساس الخيل بمول المعركة لأنها تشعر وتحرك وتتفاعل وسط المعركة فخلع عليها الحركة والصوت، وكذلك صور الفرسان بكلاحه وجههم كألف سقا نقيع الخنبل.

فالفرس عند عترة بن شداد، يشبه السيل المنهمر على الصخرة الملساء في جريمه، فقدم لنا صورة له بوجهه ذي المخاربين المتعارجين الواسعين، إلى أن وصل للحوافر فجعلها صلبة كالفأس من صخر، وجعل ذنبه في طوله كفرداء ساقع لرجل غني واسع الثروة، أما عباءه فتبنان عن قوة وجسارة، يقول :

ـ سَلِّيْنِ الْعَيْنَيْنِ إِلَى الْقَتْلِ فَعِينَهُمْ
ـ قَبْلَاهُ شَاهِصَّةُ كَعِينِ الْأَحَوْلِ
ـ وَكَانَ مَشِيْتَهُ إِذَا نَسْهَنَهُمْ
ـ بِالنَّكْلِ مِشَيْةُ شَارِبٍ مُسْتَعِجِلٍ ٧٦

فقد استعان لصورته من ملامح وجههم، وتعبرهم في الشرب، فكان ميدعا، وقد أضاف إلى صور الفرس تشبيهات جديدة تضاف إلى صورة التمسيرة في هذا النصيـل :

ـ وَلَهُ حَوَافِرٌ مُوْتَقٌ تَرْكِيبُهَا
ـ صَمَ النَّسَوْرُ كَأَنَّهَا مِنْ جَنْدَلٍ
ـ وَلَهُ عَصِيبٌ ذُو سَبِيبٍ سَابِعٍ
ـ مِثْلُ الرَّدَاءِ عَلَى الْغَنِيِّ الْمُفَضِّلِ
ـ وَلَعِلَّ أَيَّاهَا الْآتِيَةَ مِنْ أَرْوَعِ مَا قَالَ فِي وَصْفِ الْحَصَانِ، وَسَأَرِكُ لَكَ خَيْلَ هَذِهِ الصُّورَةِ :
ـ فَازُورُ مِنْ وَقْعِ الْقَتْلِ بِلِيَاهَهُ
ـ وَشَكَا إِلَى بَعِيرَةٍ وَتَحْمِمَ

ـ لَوْ كَانَ يَدْرِي مَا الْمَحَاوِرَةُ اشْتَكَى
ـ وَلَكَانَ لَوْ عَلِمَ الْكَلَامُ مَكْلُومِي

والمرتضى الأصغر، ربيعة بن سفيان، كان فرسه صاف اللون، ضامر البطن، أملس الجسم جيل الخل، أغبر الجبهة، محigel القوانم، يصيـل الشوارد، ويقتضـس الأوابد، يشارـكـه حرية وسلمـهـ، جـدهـ وـطـوهـ، ذـلـولـهـ، سـلسـ العـانـ، سـهـلـ الـقـيـادـ، وـجـينـ يـتـورـ تـسـمعـ لهـ هـمـةـ وزـعـمةـ كـظـيـةـ فـيـةـ قـوـيـةـ، شـدـيـدـةـ الشـاطـاـتـ لاـ قـدـاـ ولاـ تـسـكـنـ، فـهـوـ سـرـيـعـ وـاسـعـ الـخطـاـ حـسـينـ

يشد على العدو، ويندفع النطاع الأني، لا يسوق مطرودا، ويلحق بخصمه طاردا، ويخرج
بصاحبه من كل حريق، صورة عامة لفرس المارش، يقول :

أَسْبَلَ تَبَلَّلَ لَوْسَ فِيهِ مَعْلَةً
كَمْتَ كَلُونَ الصَّرْفِيَّ لِرَجَلَ افْرَحَ
عَلَى مَثَلِهِ أَتَى اللَّذَى مُخَالِلاً
وَأَغْزَى مِنْ رَا أَى لَشَرَّى لِرَجَعَ
وَيَسِيقُ مَطْرُوداً وَيَلْقَى طَرِيداً
وَيَخْرُجُ مِنْ غَمِ الْمُضِيقِ وَيَجْرُ
تَرَاهُ يَشَكِّلُتِ الْمُتَدَجِّعَ بَعْدَ مَا
تَكْتُلَتِ الْمُغَيْرَةِ وَجْهَ
تَهَدَّدَ بِهِ فِي غَارَةٍ مُفْتَرِطَةٍ
يُطَاعِنُ أَوْلَاهَا فِيلَمَ مُصَبِّحٍ^{٧٧}

والمرش لا يقف عند أجزاء الجسم وفقة زملائه، وإنما يصف فرسه بصورة عامة،
ويعدد منافعه في لغة تقرب إلى السهولة من شهر أدائه.

ويقود عالمة بن عبدة، فرسه أيام النبي، وأصفا فرسه والإبل التي سقي الجياد من
آليافا يقول:

وَقَدْ لَقُودَ لَقَمَ الْحَسَنَةَ
يَهُدِي بِهَا نَسَبَ فِي الْحَسِ مَطْرُومَ
لَا فِي شَطَاهَا وَلَا لِرَسِيغَهَا عَنْ
وَلَا الْمَنَابِكُ لِفَنَاهَنَ تَقْلِيمَ
مُسَلَّعَةَ كَحْصَا التَّهَيْدِيَّ عَلَيْهَا
ذَوَ قَبْلَةِ مِنْ تَوْيِيْ قُرْآنَ مَعْجُومَ
يَتَبَعَّجُ جُونَا بِذَا مَا هُبَيْجَ زَرِيْجَتَ
كَانَ دُنَّا عَلَى الطَّيَاءِ مَهْزُومَ
إِذَا تَرَّغَمَ مِنْ حَافَتَهَا رَبِيعَ
حَتَّى شَفَاقِيَّمُ فِي حَافَاتَهَا كُوْمَ
يَهُدِي بِهَا لَكَفَ الْخَيْنَ مُخْتَبِرَ
مِنْ الْجِمَالِ كَثُرُ اللَّحْمَ عَيْتُومُ^{٧٨}

خيل طويلة يهدى بها، يقودها نسب لا ينقطع لأنها ذات عرق كريم، واقية السبك لم تأكله الأرض، وقد شبه فرسه بشركة التخل لارهاف صدرها، وتمام عجزها، وقد أدخل جوف فرسه هذا النوى حتى اشتد حلمها، أو أنها علقت لها في بطنه حوافرها سور ملاط كأنما النوى ذو المية، وهذا الفرس تبعه الإبل لتسقى من البالغا، وإذا هبعت الأبل للسور سمعت لها صوتاً عالياً لكثراً كأنه صوت دف مشهوق على مكان مرتفع.

وبعتر أبو دزاد الإيادي، من أشهر وصائلي الخيل في الجاهلية، يصف منزله من منازل البايدية، قد أهل بالوحش، وقد اعتزم الصيد وأعد فرسه لذلك فانتبه غلام له في أول النهار وانطلق به فأصاب صيداً كثيراً وقد أخاف الشاعر في وصف فرسه، يقول:

وَدَارٌ يَقُولُ لِهَا الرَّالْدُونَ وَبَلْ أَمْ دَارِ الْمَذَاقِي دَارِ
فَلَمَا وَضَعْنَا بِهَا بَيْتَنَا نَبَتَنَا حَوَارَا وَصَدَنَا حَمَارَا
وَبَاتِ الظَّلَمِيْمُ مَكَانِ السِّيَجَنَّ تَسْمَعُ بِاللَّيلِ مِنْهُ عِرَارَا
وَرَاحَ عَلَيْنَا رِعَاءُ لَنَا فَقَالُوا رَأَيْنَا بِهِجَلِ صَوَارَا
فَيَتَنَا عَرَاءُ لَدِيْ مُهَرَنَا نَتَزَعُّ مِنْ شَفْقَتِهِ الصَّفَارَا
وَبَيْتَنَا نَسْغَرَةُ بِاللَّاجَمَ نَرِيدُ بِهِ قَقَصَا أَوْ غَوَارَا
فَلَمَا أَضَّأَعْتُ لَنَا سُنْقَةً وَلَاحَ مِنَ الصُّبْحِ خَيْطُ أَنَارَا
غَدَوْنَا بِهِ كَسَوارِ التَّهَوُوكِ مُضَيْطَمِراً حَالِبَاهُ اضْيَطَمَارَا
مُرُوْحَا يَجَانِبُنَا فِي الْقِيَادَ تَخَالُّ مِنَ الْقَوْدِ فِيهِ أَقْوَارَا
كَسْرُوَحُ الْيَحْمَاتِنْ سَامِيُ التَّلِيلَ وَتُوبَّا إِذَا مَا اتَّهَاهُ الْخَبَارَا

فَلَمَا عَلَّ مُنْتَهِيَ السَّفَلَامُ وَسَكَنَ مِنْ أَلَّهِ أَنْ يُطَارَ
وَمُسْرِجٌ كَالْأَجَلِ الْفَارِسِ فِي إِشْرِيْبِ أَجَدِ الْمَنَفَارَا
فَصَادَ لَنَا أَكْحَلَ الْمَقْتَنِينَ كَفْلَا وَأَخْرَى مَهَاهَةً نَوَارَا
وَعَادَى ثَلَاثَا فَخَرَّ السَّنَانُ إِمَانْصُولَا وَإِمَانْكَتَارَا
أَكْلَ أَمْرَى تَحْسِبِينَ امْرَأَ وَنَسَارَ تَوَقَّدُ بِالْلَّيلِ نَسَارَا ٧٩

وهكذا فالخنان رمز للسعادة والحبوبة والانطلاق عند الشعراء الذين يريدون أن يتخلصوا من حنيفهم وكرهم، ليجدوا هنفسا بعيداً إليهم الإشارة والتجدد، كما أنه يشكل رمزاً أيضاً للقوة والإقدام اللذان يفخر بهما العربي، وهو رمز أيضاً للزينة التي يساهي بها ابن الصحراء، من أجل ذلك ذكرها القرآن الكريم في كثير من الآيات، وأقسم الله تعالى كدليل على مكانتها ومرتبها عند العربي.

الهوامش

- (١) كليب لم: دعى وهي ، العازب: الذي يبيت في المرعى (بعد) عن أهله. عن نون آخر قاتم: يعني الصحيح . الأساني: الواحدة إسامة وهي ظلمة الليل.
- (٢) تطور الصورة .
- (٣) تطور الصورة .
- (٤) مدوله: سورة. لبسلي: البخير صبرى. عطى: تقدى. ناء: خط. مهار الفصل: الحبل المفول جيدا. الثريا: نجم في السماء . مسامها: موضعها . أمراس كنان: حمال محكمة الطفل. سم جندل: حجارة صماء .
- (٥) رأى الدكتور ابراهيم عبد الرحمن في تطور الصورة .
- (٦) القلل: أعلى الجبال . جلل: هنا يعني حقير تافه . الخول: الأطباع . أسهل: أعطى بسهولة .
- (٧) تطور الصورة .
- (٨) الصنج: آلة الطراب .
- (٩) يزامري: يشاوري . الشمول: الآخر . غادها: اطلق بما إليها . جد: نشاط . الصبور: حرة الصباح . جونة: جرة . حدادها: قارها . تدخلها: تغيرها . يكار القطايف: أول ما يقطف . أزيمرق: أزرق العينين . أدمساء: ناقة يمساء . مقنادها: غلامها الذي يرعاها . أندادها: أمثالها . منصف: خادم . شهادها: الدرهم هنا . مظلته: حاليته . الجداد: الأهداب والأسفار . تقادها: تذهبها وعدها . تسكتنا: نسكن إليها . كميها: حراء . صرحت: ذهب زينتها . الرأى: فرض النعم . القرصاد: التوت الآخر . الأكوار: الحال . إقصدوا: اعتذروا .

- (١٠) أَدْكَنَ الدُّنْ . عَانِقَ قَدْمِ . الْجَحْلُ: السَّقَاءُ أَوْ الْقَرْبَةُ الْكَبِيرَةُ . سَبْحَلُ: ضَخْمٌ .
الرَّوَايَا: جَمْعُ رَاوِيهٍ وَهُوَ الْبَعْرُ . قَرَاهَا: ظَهَرَهَا . صَرْحَتْ: صَفَتْ . السَّهَامُ: وَهَجَ
الصَّيفُ وَمَا مَعَهُ مِنَ الْبَياضِ . عَانَاتْ: بَلَدُ الْشَّامِ . أَوْهَا: مَا تَوَوَّلُ إِلَيْهِ مِنْ ثَمَنْ
غَالِ . السَّوَامُ: الْإِبَلُ الرَّاعِيَةُ فِي قَرْنِ الشَّمْسِ; أَوْلُ مَا يَبْدُو مِنْهَا فِي الصَّبَاحِ .
حَدَّهَا: سُورَهَا وَحْدَهَا .
- (١١) السَّلَافُ: أَجْوَدُ الْخَمْرِ . الْعَدْمُ: شَجَرٌ عَرَوْقَهُ حَسَرَاءُ . يَصْفَنُ: يَسْرُوقُ .
نَاجِوْدَهَا: جَرَقاً . تَقْطَبُ: قَرْجَ .
- (١٢) الْمَعَالِي: جَمْعُ عَلَيْهِ وَهِيَ الْغَرْفَةُ الْعَالِيَةُ . الْفَلَيْجُ: الْمَفْتُ . الشَّاهِسْفَرُونُ: الرِّيحَانُ .
الظَّلَاءُ: الْخَمْرُ . الْكَابِيْرُ: جَمْعُ طَبُورٍ وَهُوَ آلُهَ مُوسَيَّةٍ . صَفَوْهُ: حَرَهُ الْصَّافِيَّةُ .
الْمَنَافِيْفُ: جَمْعُ مَنَافِيْفٍ وَهُوَ الْكَرِيمُ الَّذِي يَطْلُفُ مَالَهُ . السَّدْنُ: السَّمَاعُ .
مَسْتَرْعَفَا: دَفَاقَا بِالْخَمْرِ . غَدُوَّةُ: صَبَاحًا . الْأَصْلُ: جَمْعُ أَصْبَلٍ . الْوَسَنُ: السَّوْمُ
الْخَفِيفُ . الْقَطْفُ: جَمْعُ قَطْفَوْفٍ وَهِيَ الْمَرَأَةُ الَّتِي تَقْسَارُ بَيْنَ خَطَوَافَيْنِ .
الْدَّهْقَانُ: رَئِيسُ الْإِقْلِيمِ وَيَرِيدُ قَيْسَ بْنَ مَعْدِيْكَرَبَ الَّذِي يَصْرَحُ بِهِ فِي الْبَيْتِ
الْأَعْلَى . الْلَّحْوَجُ: الْفَرْسُ الَّتِي تَسْرُعُ فِي سَرَرِهَا . السَّنُونُ: الْطَّرِيقُ . الْعَثَارُ: الْسَّوْقُ
الْخَوَافِلُ . الْأَرْكَاتُ: الَّتِي تَرْعَى شَجَرَ الْأَرْكَاتِ . بَرِيمُ وَحْدَنُ: مَوْضِعَانِ فِي بَلَادِ
الْمَنِينِ . الْذَّلَولُ: النَّاقَةُ الطَّيْفَةُ . الْجَسْرَةُ: الْجَزِيرَةُ عَلَى الْسَّرْقِ الصَّحْرَاءِ .
الْقَدْنُ: الْقَصْرُ .
- (١٣) الْوَمَعَانُ: الْلَّوْلَوْتَانُ . قَنَاتْ: اَهْرَتْ . الْأَرْفَادُ: الْعَطَابَا وَالْهَبَاتِ .
- (١٤) الرَّاوِوقُ: الْمَصْفَاهُ .
- (١٥) صَبَتْ: صَرْفَتْ .
- (١٦) الْمَالِبُ: وَجْعُ فِي الرَّأْسِ . الْدَّوْمُ: الدَّوَارُ . عَالِيَّةُ: مَنْسُوَّةٌ إِلَى عَانَةٍ قَرِيبَةٍ مِنْ
قَرْيَ الْجَزِيرَةِ .

- (١٧) العقار:آخرة . القرف:الق بصيب صاحبها من شرها وعدة . نش:صوت عند الغطان . الرؤوم:السائل . شن:صب والشن القرية الخلق . متوك:معلى ز الأخراب:جع خربة بضم فسكون وهي عروة القرية . اهزم:القرية المنشقة . المقطرة:آخرة . الكباء:العود . حيم:ماء حار . الناجود:المصفاة . تقدح:تفوف بالقدح . نوت:آقامت . في سباء الدن:في أسره وحصاره . ترسو:تخرج إلى اللاحيج وتبرد . سباها:اشتراها .
- (١٨) الصوح:جز الصباح .
- (١٩) باكره:عجل إليه .
- (٢٠) تطور الصورة .
- (٢١) أنف:لم يشرب من دفأ أحد قبله . شام:قرية من قرى اليمن .
- (٢٢) الخدر:أهوج . هرجل:عاقر بعيدي وقاركى اهشى هرجلة . عفتر:أدبسرت ظهره . جناها:اقتطاف حرة خديها بالقبل . المعلل:الذى علل بالطلب مرة بعد مرة . مهقهفة:خفيفة اللحم . المفاضة:المترخية البطن . السراب:موقع القلادة من الصدر . كالسيجول:كلراة الصافية . مطفىل:ذات أطفال . نصه:وفعه . المعطل:الذى لا حلى عليه . القرع:الشعر النام . الأيت:الكتير المراكب . القتو:العنق . الفدار:الذواب . مستشررات:مجدولات مرتفعات . المدارى:المشط . الكشح الطيف:آخر التحيل الحسن . الجدل:زمام يتحدد من السور فيجدل . آنيوب السقى اللذل:كساك البردى .
- (٢٣) وتصحي:تنبه من نومها في الضحى . عن تفضل:عن ثوب السوم . تعطسو برخص:كتاول بيتان لطيف . إسحل:شجر . اسكيوت:مشت .
- (٢٤) تطور الصورة .

(٢٥) تطور الصورة .

(٢٦) لا يرام خيازها:لا يستطيع الوصول إليها . أثاء الوشاح:نفاسه . نصت
لوجهها:خلعه . لسة المفضل:قفص القم ، المطر:كساء من خنز أو كسان .
مرجل:به صور الرجال ، العفنل:الرمل المتعدد .

(٢٧) تطور الصورة .

(٢٨) تطور الصورة .

(٢٩) الخباب:اللقاقيع . سباك:أبعدك . الصالى:المستدقى بالثار ز القسام:الغار

(٣٠) الأرجال:الأمور الموجة للخوف . أحوال:إما جح حسول أو أحوال ثلاثة
اختلاف الرياح . الأمطار..القدم . عاليات:دراسات خاليات . الأسماء:الأسود
(السحاب الكبير الماء) . الطلا:ولد النظبة . البيض:بيض النعام . ميساء:أرض
سهلة . محلان:يكفر نزول الناس لها .

(٣١) تطور الصورة .

(٣٢) تطور الصورة .

(٣٣) تطور الصورة .

(٣٤) الحقاب:حزام تعلق به المرأة حلتها وتشده في وسطها . الحقة الصفراء:حصة
الطيب . صاك:التصق . العبر والملابس: نوعان من الطيب

(٣٥) يضع:يشر . الأصورة:جمع صوار وهو وعاء المسنك . الأردن:أطراف
الأكمام مفردها ردن . المزن:الأرض المرتفعة . مبل هطل:المطر . الكوكب
هذا الزهر . والشرق:الريان المعنلي ماء ونضارة . مؤزر:علنت والعميم:السام

- (٣٦) **النهر** . المكهل: أكمل إلى غايتها وظهرت أزهاره . يضاحك الشمس: يسدور معها حيشما دارت . الأصلكجمع أصيل(من العصر إلى العشاء) .
- (٣٧) **القطلة**: الناعمة النيمة . ترب: تعق به وتممه . السهام: شعرها والخلال المشط .
- (٣٨) **غراء**: بضماء . فرعاء: طولية الشعر ز عوارضها: أسنانها . صفر الوشاح: حبصة البطن دقيقة الخصر ز البهكتة: كبيرة الخلق . الشادن: من أولاد الطباء الذي قد قوى على الشيء . التربب: أطيوس في البيت . الأحمرى: الذي يه خطنان سوداوان . المقلد: الذي زين بالخلي وقلائد المؤلو . تجلو بقادمك حامة: يكشف عن أسنان بيض . القادمعان: الريشتان اللتان في مقدمي الجناعين ويقصد بهما سمرة الشفرين . أسف ثاته: أى ذر الإثمد على لثاقا . الأقحوان: بنت له سور أبيض وسطه أصفر . السماء: المطر . وشب الشيء: بعده .
- (٣٩) **الأنشط**: الأثيب . المضرورة: اللازم لصومعه .
- (٤٠) **غالية**: التي استهدفت بطريقها عن التزين . كاتة: ستار .
- (٤١) **السليل**: واد، ومال: ساروا سيرا سريعا . الأمم: بين القريب والبعيد . غرب: دلو ضخمة . رياته: صاحبات المؤلو الصال: المسدر الصغار .
- (٤٢) **واحدقا ضالة** . الأداء: البيضاء . الخاذلة: خذلت القطيع واقامت على ولدها . أخفقت: شربت . لما يهدى أن عتقا: حصار الشراب عيقسا ولم يفسد ويفسر . الناجود: أول ما يخرج من الخمر . شيم: ماء بارد . شج السفاة: صبوا الماء البارد على الخمر . الطرق والرائق: ماء بالـت فيه الإبل فأصبح كثرا .
- (٤٣) **تطور الصورة** .

(٤٤) الغور: ما هبط من الأرض، والتجدد ما ارتفع منها.

(٤٥) ينفض المرد: يأكل ثغ الأراك . خذول: البقرة الوحشية أو الظبي إذا خذلت صوانيها . البربر: القطيع من البقر والظباء . الخليلة: الأرض اليسة ذات الأشجار الكثيفة . البربر: ثغ الأراك . الثغر الآلمى: الأسمى الله . الدععص: الكليب من الرمل . زية الشمس: ضواها . لم يتحدد: أي ينكسر .

(٤٦) مسر: محكم في القلب . يسر: موضع قرب من الماء . يغور: الذي تعلوه حرة . هجع: أيام . برد وغفر: قيلتان أو ثوبين . البرغز: ولد البقرة . رشا: ولد الظبي إذا قوى ومشى . آدم: أبيض البطن أسود الظهر . وارد ومسكر: شعر طويل مسترسل . أليت: كثير أصول النبات . الكشح: ما بين الحاصرة إلى الصانع . ظفرى: تبع . أهنان: أنواع .

(٤٧) اللذات: المع .

(٤٨) هو أحياء: حبها .

(٤٩) التعلة: ما يلتهي به . التوى: الجهة التي تسوى إليها .

(٥٠) روضة انفكتم ترع بعد . البكر من السحاب والخرا الخالصة من السرد . القرارة: الحفرة كالدرهم لاستدارقها . السح والسكاب: الصب والسكب . يصرم: يقطع . الأجدم: الناقص اليد

(٥١) غضيض طرفاها: حبي .

(٥٢) العجاج: الغبار .

(٥٣) العقىق: مواضع ، الآرام: جمع رئم وهو الظبي .

(٥٤) الكاشح:المضر المعاوقة في كشحة . العيطل:الطويلة العنق من السوق .
بكر:القى من الإبل . المجان:الأبيض الحالص . لم تفرا جينيا لم تضم في رحبتها
ولدا . رخصا:لنا . حسانا:عليفة . اللدن:اللين والجشع لدن . الادفان
والرانفان:فرعا الآليين والجمع الروادف والروافف . الولي:القرب والفعل ولـى
يلـى . المـاكـمة:رأس الورك والجـمع المـاكـم . السـاريـة:الـأـسـطـوـانـةـ وـالـجـعـمـ السـوارـىـ .
الـبـلـطـ:الـعـاجـ .

(٥٥) بـهـاماـ:صـوـتاـ .

(٥٦) أـطـرـفـ:أـخـبـولـ .

(٥٧) الـهـيرـ:منـ الـهـيرـ وـهـوـ ماـ يـعـرـىـ إـلـاـسـانـ عـنـ السـعـىـ الشـدـيدـ وـالـعـدـوـ مـنـ الـهـيـرـ .
شـفـهـ:أـهـزـلـهـ وـأـخـمـرـهـ .

(٥٨) الـعـوجـاءـ:الـنـاقـةـ الـقـىـ لـاـ تـسـقـمـ فـىـ سـيرـهاـ لـشـاطـئـهاـ . مـرـقـالـ:مـسـرـعـةـ . الـأـعـونـ:الـقـىـ
يـؤـمـنـ عـثـارـهـ . الـإـرـانـ:الـتـابـوتـ الـعـظـيمـ . نـسـاقـاـ:ضـرـبـهـاـ بـالـمـسـأـةـ . لـاحـبـ:طـرـيقـ
وـاضـحـ . الـبـرـجـ:كـسـاءـ مـخـطـطـ . النـحـضـ:الـنـحـمـ . قـرـمـدـ:مـلـسـ . طـيـ:طـيـ الـبـسـرـ .
أـشـالـ:فـقـارـ الـظـهـرـ، الـوـاحـدـةـ حـنـيـةـ وـجـمـعـ أـيـضـاـ عـلـىـ حـايـاـ .
الـخـلـوقـ:الـأـضـلاـعـ، الـوـاحـدـ خـلـفـ . الـأـجـرـنـةـ:جـعـ جـرانـ، وـهـوـ بـاطـنـ الـعـنـقـ .
الـلـزـ:الـضـمـ . الدـائـىـ:خـرـزـ الـظـهـرـ وـالـعـنـقـ الـوـاحـدـ دـائـيـةـ . قـرـمـدـ:الـأـجـرـ، الـوـاحـدـةـ
قـرـمـدـةـ . أـنـلـعـ:طـوـيلـ الـعـنـقـ . الـبـوـصـىـ:صـرـبـ مـنـ السـفـنـ . السـكـانـ:ذـبـ السـفـيـنةـ .
الـطـرفـ:الـنـاحـيـةـ، وـجـمـعـ الـأـحـرـفـ وـالـخـرـوفـ . الـمـاوـيـةـ:الـلـأـةـ . الـحـجـاجـ:الـعـظـيمـ
الـمـشـرـفـ عـلـىـ الـعـيـنـ الـذـىـ هـوـ مـبـيـتـ شـمـرـ الـحـاسـبـ، وـجـمـعـ الـأـحـجـةـ .
الـقـلـتـ:الـقـرـةـ فـىـ الـجـبـلـ يـسـتـقـعـ فـيـهـاـ مـاءـ وـجـمـعـ الـقـلـاتـ . الـمـورـدـ:الـمـاءـ هـاـ .
مشـفـرـ:الـجـمـعـ الـمـشـافـرـ يـمـرـ بـمـوـلـةـ الـشـفـةـ لـلـإـلـاـسـانـ . السـبـتـ:جـلـودـ الـقـرـنـ المـدـبـوـةـ بـالـقـرـظـ

(٥٩) الرمد:النعام . الميق:ذكر النعام . النمول:المرسخ . القلع:الشراح . راء:رأى على القلب . يقيل:يقطن وآيه .

(٦٠) السوم والبريد:السير السريع وسرعه . قرود:واحدها قد، خشب الرجل . العربس:الزول في آخر الليل . النفات:كركرة قوائمه العسر في بروكه . الجران:جلد باطن العنق . هجودها:نومها ز ربة مجتمعة . الشرم:خليج الشرم من البحر . الخبيب:الدابة قاد إلى جب أخرى . تزاوله:خالتة وتعانثه . الجون:بالجسم العطا وأصله جمع جون بالفتح وهو الأسود . النسم:ظفر الخف . المغرار:الرض ذات الحصى الصغار .

(٦١) وصامي وردة:الذى استعمله فى الصيد فرس وردة اللون . نقد:غليظ ضخم . الجرداء:القصير الشعر . الفتح:يساعد ما بين العرقوبين والفالحين . السكك:اصطكاك العرقوبين فى الدواب . هرا كفانا:غير سريعا . تبرك:تجهد فى العدو . الأسباب:جمع جب وهو كل يتر لم نظر . حلاوها:طردتها عن الماء . القفباء:بقلة من أحجار القل . الحنك:غير مستخرج من حب فوكيل . والسي:موضع . السقعة:سواد يضرب إلى الحمرة . مطرق:ريشه بعضه على بعض .

(٦٢) تکرو:تلعب بالكرة . الصاع:منهبط من الأرض . الجداد:ما بقى من عصوط الترب . وساع:واسعة فى سوها . ك سور الرجل:وهو خشبة وأداه . الأنساع:جمع نساع وهو السير يشد به الرجل . وغموضه:دخوله في جلدها . تماورت:قادلت . الغارب:ما بين السنان والعنق . الريادة:متقطع الفلسط من الجبل حيث استرق . المخرم:متقطع أنف الجبل . الجندل:الزمام . الفرالص:جمع فريصة وهي خمسة في مرجع الكتف . ونقطها:شدة حركتها .

(٦٣) زجل:صوت .

(٦٤) جاللة:ناقة .

(٦٥) تطور الصورة .

(٦٦) سرب:جماعة .

(٦٧) الخبرات:جمع خبرة، وهو قاع يحبس الماء ويبيت السر . الخقب:الأتن الوحشية البيض الأعجاز واحدتها حباء . حال:جمع حائل، وهي التي لم تحمل في مسها . الطروقة:المستعدة للضراب . كذلك الأجر:الندود من الإبل بين الثلاث والعشر وقد حددها بالأربع . الأجر:الراعي المسماجر . الآشرات:القويمات الشططات، من الآخر وهو الشبع والوى . الضرار:الأتن ليضرب فيها كائفن ضرائر . شيم:كريه النظر . كذلك السرج:كمد الرمح الأسئل . ذو ذمرات:صاحب زجر ودفع بشدة وعنف .

(٦٨) عنس:ناقلة القوية الصلبة . أمون:ناقة وليمة الحلق . تعللت منها:استخرجت أقصى ما عندها من السرعة . الكميـت:الحمراء التي يطالـط حرقـاً سـوادـ . التـقـانـقـ:جـعـ نـقـفـ وـهـ كـلـ مـهـرـيـ بـيـنـ جـيلـينـ . الـمـارـسـيلـ:الـسـهـلـةـ السـيـلـ مـفـرـدـهـ هـرـسـالـ . الـوـهـةـ:الـضـخـمـةـ الـقـوـيـةـ . الشـارـفـ:الـمـسـنـ . محـمـراتـ:صلـتـ أحـافـهاـ واـشـدـتـ . مقـاذـفـ:جـعـ مقـاذـفـ وـمـقـاذـفـ وـهـ مـجـدـافـ السـفـيـةـ . الـمـيـدـاـتـ:الـحـقـيقـةـ فـيـ السـيـرـ . الـخـواـفـ:جـعـ خـوـفـ وـهـ الـقـ تـحـيلـ بـرـأـسـهاـ لـحـسـوـ رـاكـبـهاـ . الـخـارـفـ:جـعـ خـرـافـ وـهـ الـرـوـدـ . الـصـارـفـ:الـذـىـ يـصـرـ عـلـىـ آـيـاهـ مـنـ الـصـرـيفـ . اـطـابـ:الـشـاطـ . سـاحـتـ:أـسـرـعـتـ . أـنـجـتـ:اعـتـمـدـتـ فـيـ سـرـهاـ عـلـىـ أـسـرـهاـ . اـخـالـةـ:بـكـرـةـ الدـلـوـ . المـاـقـحـ:الـذـىـ يـسـتـخـرـجـ مـاءـ الـبـشـرـ فـيـ جـذـبـ رـشـاءـ الدـلـوـ فـصـوتـ الـبـكـرـةـ . المـقـرـفـاتـ:جـعـ مـقـرـفـ وـهـ الـذـىـ آـمـهـ عـرـبـةـ وـأـبـوـهـ غـيرـ عـرـقـيـ عـكـسـ الـهـجـينـ . الـوـقـ:الـلـزـلـ جـعـ وـلـيـةـ . الـمـعـقـدـ:الـعـقـودـ . وـارـفـضـتـ:تـالـرـتـ وـنـفـرـتـ . الـطـوـافـتـ:الـقطـعـ الـقـيـمـ تـفـرـقـتـ إـلـيـهـ الـعـقـودـ .

- (٦٩) الموماة: الفلاة . المخاض: الطليم قد اهر جلده وساقاه والظليم ذكر العسام .
 الشري: شجر الحنطل ، والتسمم شجر أيها . الحطبات: الحنطل فيه خطوط تضرسوب
 إلى السود وهو أشد ما يكون مراوة . ينفعه: يستخرج منه . استطف: ارتفع
 وأمكن . خذروم: مقطوع لأكله . لأنما: بطننا . صلوم: مقطوع الآذين .
- (٧٠) الخارك: ملئي الكثفين في مقدم السنان . التهجر: سير المهاجرة . جامدة: ما اجتمع
 منه . الأجن: نغير طعم الماء ولونه فهو آجن . الصيب: شجر بالمخازن يكتب به
 كالماء . المولمة: البقرة في قوالبها تولع أي نقط سود . القبيص: الصالد .
 الشوب: المسنة . تعلق: استمر . الكلب: جماعة الكلاب .
- (٧١) العقب: الجرى بعد الجرى . اهتزام: صوت الدناءع . مسح: يصب الجرى صبا
 . الساخات: الجيل تجرى كائفاً تسبح . الوى: الإعياء . الكديد: ما صلب من
 الأرض . دربر: كثير النور والانصباب في العدو . أمره: أحكم فتله . إزعاج
 سرحان: سرعة ذات في لين . تقريب تقلل: جرى تقلل وهو ولد النسب .
 ضلوع: قوى الأخلاع . سراله: أعلى الظهر .
- (٧٢) قطا الأجباب: نوع سريع من أنواع القطط .
- (٧٣) العجع: الدم . المجز: اللحم .
- (٧٤) ألفيت: وجدت . بكرت: جعلت . فاقى حيادك: الرمى حيادك .
- (٧٥) سلس العنان: سهل القيادة .
- (٧٦) الأسليل: الأملس المتسوى . الصرف: صبح آخر يصبع به الجلود . أرجل: محجل
 بدلات قوات مطلق بواحدة . أقرح: ذو فرحة وهي باضم في الوجه مثل الترهم
 . أى أمرى: يزيد التتجاء أو الطلب . يهرج: يكتب ويصيد . الشكتات: جمع

شكة وهي السلاح . المسطرة:المحددة الطويلة . القنام:الجماععة لا واحد له من لفظه . مصبع:المغار عليه في الصبح .

(77) **السهلة:**الطويلة من المثلث . الشطا:عظم لاصق بالركبة . **السلامة:**شوكه النخل . قران:قرية باليمامعة لبني حنيفة كثيرة النخل نسوى ثرها صلب . معحوم:معرض . الجون:الابل السود . مهزوم:مشقوق فهو أربع للصوت . ترطم:من حيثما حلقيها،أي ترغم لأهم لفرضه . ربيع:ما ناج في الربيع . شغافيم:جع شموم وهي الناقه الطويلة . كوم:عظمان الأئمه . يهدى بما يقدموها . أكلف الخدين:يعنى فحلها والكلفة حرقة فيها سواد . محبر:محرب . العيوب:الضخم .

(78) **الخذافي:**نسبة إلى قبيلته خذافة وهي فرع من زباد . نجنا:ولدنا . الحوار:ولد الناقة . الجن:الترس . العوار:صوت ذكر النعام . الأجل:المكان المقطوع بين الجبال . الصوار:القطع من المتر . عراقة:مقيمين . الصفار:بت لبه شوك . نقرله:نحوه . الغوار:الغاره . الألوك:المرأة الفاسحة . مضمورة:ضماء . مروحا:شدید المرح . الضروح:الفرس الذي يضرب برجله . الحماتان:خستان في عرض الساق . سامي التليل:مرتفع العنق . الخمار:اللين من الأرض . الأجدل:الصقر والنقار اهرب . النصول:خروج النصل من الرحم .

الهوامش

- (١) انظر الصورة الفنية عند النابية النباتية خالد الزواوى - نشر الشركة المصرية العالمية - لونجمن سنة ١٩٩٢.
- (٢) انظر د. شوقي حبيب: العصر الجاهلى ص ٢٨٢.
- (٣) د. محمد زكي المشماوى: النابية النباتية ط ٢ - دار المعارف سنة ١٩٧٩ ص ٢٠٠.
- (٤) ديوان امرى القيس ص ١١٧.
- (٥) د. ابراهيم عبد الرحمن: الشعر الجاهلى ص ٣١٣.
- (٦) الديوان ص ١٤٠ وانظر د. شوقي حبيب العصر الجاهلى ص ٢٣٧ والأعلم الشتمري ج ١ ص ١٣.
- (٧) د. شوقي حبيب: العصر الجاهلى ص ٣٥٥
- (٨) الأعلم الشتمري: أشعار الشعراء الستة ج ٢ ص ٢٦٠.
- (٩) وانظر د. شوقي حبيب: العصر الجاهلى ص ٣٥٧.
- (١٠) د. شوقي حبيب: العصر الجاهلى ص ٣٥٩.
- (١١) السابق ص ٣٦٠.
- (١٢) د. يوسف خليف: الواقع ص ٥٥٢ ٥٥٤
- (١٣) د. يوسف خليف: الواقع من الأدب العربي ص ٤١٣.
- (١٤) السابق ص ٣٦١ - ٣٦٤.

- (١٥) المعلقات السبع: ص ١٥٨.
- (١٦) د. يوسف خليف: الروائع من الأدب العربي ج ١ ص ١٧٨ وانظر الفصل الثاني : المضليات ط ٧ تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، عبد السلام هارون/ دار المعارف بمصر سنة ١٩٨٣ ص ٤٠٢.
- (١٧) الفصل الثاني: المضليات ص ٢٤٨، ٢٤٢.
- (١٨) الديوان ص ٧٣.
- (١٩) الديوان ص ١٥٦.
- (٢٠) د. شوقي ضيف: العصر الجاهلي ط ٦ - دار المعارف بمصر - القاهرة ١٩٨٦ ص ٢٦٥.
- (٢١) الديوان : ص ١٥٧.
- (٢٢) امرؤ القيس: ديوان امرئ القيس ط ٦ حبطة وصححة الأستاذ مصطفى عبد الشافى - دار الكتب العلمية - بيروت لبنان سنة ١٩٨٣ ص ١١٢-١١٦.
- (٢٣) الديوان : ص ١١٦.
- (٢٤) د. ابراهيم عبد الرحمن: الشعر الجاهلي وقضاياه الفنية وال موضوعية- مكتبة الشباب بمصر سنة ١٩٧٩ ص ٣١٤.
- (٢٥) د. ابراهيم عبد الرحمن: الشعر الجاهلي ص ٣١١
- (٢٦) ديوان امرئ القيس: ص ١١٤ ١١٥
- (٢٧) د. شوقي ضيف : العصر الجاهلي ص ٢٥٠

- (٢٨) د. شوقي ضيف : العصر الجاهلي ط١٦ - دار المعارف - القاهرة - سنة ١٩٨٦ ص ٢٥٢
- (٢٩) الديوان ص ١٢٤، ١٢٥، وانظر د. ابراهيم عبد الرحمن، الشعر الجاهلي ص ٢٩٢
- (٣٠) الديوان ص ١٢٢، ١٢٣.
- (٣١) د. الطاهر أحد مكي - امرأة القيس، أمير شعراء الجاهليّة - القاهرة سنة ١٩٧٠ ص ٢٦٩
- (٣٢) السابق ص ٢٨٧.
- (٣٣) ابن سلام : طبقات فحول الشعراء ط١ - شرح محمود محمد شاكر - دار المعارف المصرية - القاهرة سنة ١٩٥٢ ص ٤٦
- (٣٤) د. يوسف خليف : الواقع ص ٥٤٧
- (٣٥) د. يوسف خليف : الواقع ص ٥٢٤
- (٣٦) د. يوسف خليف : الواقع ص ٥٣٥
- (٣٧) أحد الأمين الشنقيطي: المعلقات العشر ط١ - دار الكتاب العربي - دمشق - سوريا ١٩٨٣ ص ١٤٥، وانظر الواقع ص ٥٢٢-٥٢٣.
- (٣٨) ديوان النابية : ص ٩٥-٩٦
- (٣٩) النابية النيباني: الديوان ط٢ - تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم - دار المعارف مصر القاهرة ١٩٨٥ ص ٩٣-٩٤
- (٤٠) د. يوسف خليف : الواقع ص ٣٣٣

- (٤١) الأعلم الشمرى: أشعار الشعراء الستة الجاهلين ط ٢، ج ٣ دار الآفاق الجديدة - بيروت - لبنان سنة ١٩٨٣ ص ٣٠٤.
- (٤٢) الأعلم الشمرى: الشعراء الستة ص ٣٢٧ ج ١.
- (٤٣) د. شوقي ضيف : الفن ومذاهبه في الشعر العربي ط ١٠ - دار المعارف بمصر سنة ١٩٧٨ ص ٢٦.
- (٤٤) د. يوسف خليف : الروائع ص ٣٤٠.
- (٤٥) الأعلم الشمرى : أشعار الشعراء الستة الجاهلين ج ٢ ص ٤٢-٤١.
- (٤٦) الأعلم الشمرى : الشعراء الستة ج ٢ ص ٦٣ وانظر الروائع ص ٢٤١.
- (٤٧) د. يوسف خليف: الروائع من الأدب العربي ص ٢٢٩.
- (٤٨) الأعلم الشمرى: أشعار الستة الجاهلين ج ٢ ص ٣٢.
- (٤٩) الأعلم الشمرى: أشعار الستة الجاهلين ج ٢ ص ٨٠.
- (٥٠) الروزقى: شرح المعلقات السبع فاروق البدرا - منشورات مكتبة المصارف - بيروت - لبنان - د. ت ص ١٨٧-١٨٩.
- (٥١) أحد الأئمـين الشنقطـى: المـعلقات العـشر ص ١٢٢.
- (٥٢) د. يوسف خليف : الروائع ص ٣٢١.
- (٥٣) الروائع : ص ٣١٦.
- (٥٤) الرـوزقـى: شـرح المـعلقات السـبع ص ١٦٠-١٦٢.
- (٥٥) د. ابراهـيم عبد الرحمن: الشـعر الجـاهـلـى ص ٣١٥.

- (٥٦) الروائع : ص ٢٠٥.
- (٥٧) د . يوسف خليف : الروائع ص ٣٧٦.
- (٥٨) الزروزق : شرح المعلقات السبع، فاروق البدرا - منشورات مكتبة المعارف -
بيروت - لبنان - د. ت ص ٦٤ - ٧٣ .
- (٥٩) المفضل الضي : المفضليات ص ٥٨.
- (٦٠) المفضل الضي : المفضليات ص ١٥٠.
- (٦١) الأعلم الشنمرى : أشعار الشعراء الستة الجاهلين ج ١ ص ٣١٠ - ٣١١ .
- (٦٢) د. يوسف خليف : الروائع من الأدب العربي ص ٢١٦ ، والمفضليات للمفضل
الضي ص ٦٢ .
- (٦٣) المعلقات العشر: ص ١٥٢ والنظر د. شوقي ضيف، العصر الجاهلي ص ٣٥٣
- (٦٤) د. شوقي ضيف: العصر الجاهلي ص ٣٦٣ .
- (٦٥) النظر خالد الزواوي الصورة الفنية ص ٢١ - ٢٤
- (٦٦) الديوان ص ١٢٠
- (٦٧) ديوان امزي القيس : ص ٥١
- (٦٨) الروائع ص ٢٩٨ - ٣٠٠
- (٦٩) المفضليات ص ٣٩٩ ، والروايات ص ١٧٥ .
- (٧٠) المفضليات ص ٣٩٣ .
- (٧١) امزي القيس: الديوان ص ١١٨ - ١٢٠

- (٧٢) د. يوسف خليف : الروائع من الأدب العربي ص ٣٤٤ - ٣٤٥ .
- (٧٣) الأعلم الشنمرى : الشعراء الستة ج ٢ ص ١٦٢ .
- (٧٤) السابق ص ١٠٩
- (٧٥) الأعلم الشنمرى ص ١٣٩
- (٧٦) الأعلم الشنمرى : الشعراء الستة ج ٢ ص ١٤٢ .
- (٧٧) المفصلات ص ٢٤٣ .
- (٧٨) الروائع ص ١٧٩ - ١٨٠ .
- (٧٩) د. يوسف خليف: الروائع ص ١٨٦ - ١٨٧ .

الفصل الثالث

رمز الصورة (١) رمز الطلل

لاشك أن الحديث عن الأطلال، ووصف رحيل المرأة التي يغزل فيها الشاعر، هي الدابة التي نطالعا في القصيدة عن الشعراء الجاهلين.

وقد حاول القدماء تعليل هذه الظاهرة في الشعر والشعراء، لابن قتيبة، والأغاثى للأصفهانى، والكامل للبردى، وغير ذلك من كتب التاريخ والأدب، وجعلوا ذكر الأطلال مرتبطا بالمرأة التي يغزل فيها الشاعر. ومحن تحدى من هذه الأقوال دليلا على أن الاستهلالات الطلبية، إنما هي محظى يبعث على التشويق والاستimulation، ويدفع إلى الخسرين (إلى المرأة من خلال هذا التمهيد لاستعمال الأيماع إلية، وبهين النفوس لسماع غناه المواصل عن الحب، وبغير العواطف وهو يتحدث عن رحلته، وليس من شك في أن هذه الإلقاء مقبولة ومحبة إلى كل جيل، فلا هو سالها، ولا هي يغزل عنه، وليس المرأة هي محصور المصري وأساسه في قصيده، وإنما هي محور البشرية جماء في كل مكان وزمان، حتى أن القرآن الكريم يصف لنا المرأة من أوصاف الحنة، ومحن تقرأ قول الله تعالى في سورة الرحمن: "حور مقصورات في الخيام" ١ ونقرأ أيضا قوله: "وحور عن كامثال المؤلز المكتون" ٢ فإذا كانت المرأة هي محبت القصيدة، وعرفها العرب من قبل في حيقطم عزّا لهم فهي أيضا محبت النعيم من فاز في الآخرة.

وما يهمنا في هذه الاستهلالات النمطية، الصورة التي عرضها الشعراء عن موقفهم وأحدائهم، ومدى تطور هذه الصورة من شاعر لأخر، ومن قصيدة لأخر، بما للعوامل التي أدت إلى هذا التطور.

فالذين يقرءون الشعر الجاهلي يدركون أن هذا الشعر له نمط في خاص، حيث يبدأ بالوقوف على الطلل والنسب ووصف الرحمة والظن وما إلى ذلك، وربما كان الوقوف على الطلل يأخذ طابعاً غيراً لمطلع القصيدة، وخاصة عند امرئ القيس الذي عده الساقطون مبدع هذا اللسان من الاستهلاكات الشعرية حتى أصبح فيه ثورجاً يعتديه من جاء بعده من الشعراء.^٣

وهذه الاستهلاكات الشعرية هي بمثابة فواتح للقصيدة الجاهلية عملها كمثل فواتح السور القرآنية التي تعمل على ربط المثلثي بالحدث الذي أعاده وإثراته لما سأني ذكره، ومن أجل ذلك كان لها ظابعها الفريد المميز، وكان لها تفاصيلها المختلفة طبقاً لاختلاف مناسoj الدارسين وتلقفهم الفنية والتقدية، فإن قافية يرى أن مقصد القصيدة إنما ابتدأ بذكر الديار والمعنى والأثار، فكى وشكوا وحاطب الربيع، واستعرق الرفق، ليحمل ذلك سباً لذكر أهلها الذين رحلوا عنها، ووصل ذلك بالسبب فشكوا شدة الوجد والألم وفترط الصباة والشوق، ليجعل نعوه القلوب، ويصرف إليه الوجه، وليسدعني به إصغاء الأشعار إليه، لأن الشبيب قريب من الفوس والقلوب، فإذا علم أنه قد استولى من الإصغاء إليه والاستماع له، عقب بإيجاب الحقيق فرحة في شعره، وشكوا النصب والشهر.^٤

ويرى ابن رشيق عندما يعرض مذاهب الشعراء في الفتاح القصائد بالسبب، أن ذلك يرجع إلى ما فيه من عطف القلوب واستدعاء القبول بحسب ما في الطابع من حب الفرزل والميل إلى اللهو والنساء، وأن ذلك استدراج لما يبعده.^٥

ويرى المستشرق (فالتر براون) في محاولة حديثة لفسير الوقوف على الطلل – أن غرض الشعراء من الوقوف على الأطلال ليس بقصد رثائهما أو تسجيل حينهم إلى المسودة التيقطعت، وإنما هي رحلت، لكن غرض هؤلاء الشعراء أن يعبروا عن تلك المشكلة الوجودية الكبرى التي تصل (بالقصاء والفناء والشهى) وهو يرى أن هذا التفسير من شأنه أن يعلل ما نلاحظه في أشعارهم الغزلية من تناقض بين الحزن والفرح، والسعادة والألم، والموت والحياة، والفناء والبقاء.^٦

ويقيم الدكتور عز الدين اسماعيل تفسيره هذه الظاهرة كمقابل للتفسير الخارجي الذي قال به ابن قبيه من حيث كانت مثلاً في حقيقتها لارتداد الشاعر إلى ذاته وعلوه إليها، ومن حيث كانت معبرة عن موقف الشاعر من الحياة والكون حوله، فهي تعبر عن نوع من الفلق العميق إزاء خواص الوجود الملي بالتناقضات واللاتاهي والفتاء.⁷

ويؤكد الدكتور مصطفى ناصف في ملاحظته أن الشاعر الطلياني كان مرعوباً بذاكرة الحياة الذهنية، وأنه يصرخ على الشعور المسرع بتصرب الحياة منه، فقوفه كان تأكيداً لبيانه وامتلاكه لزمام الماضي الذي يهدى تجليه وتغليبه، وقد أخذ الكاء على الطلل شكل الطقس الجماعي، وأصبح العقل الجاهلي في شغل بمشكلة الموت الذي يهدى الطلل.⁸

فالوقوف على الطلل أصبح وسيلة فينقد الشاعر إلى قضايا أخرى كانت تشغله وتضاعل في أعماقه.

إن الطلل يمثل تحولاً على مستوى:

الأول: من حيث الشكل، يبرز الطلل محسداً من خلال الديار التي قدمت بعد أن هجرها أصحابها، وارتحل عنها أحبابها، وأصبحت خلوا من مشاهد الحب والتقاء الذي تما في داخلها، أو على جيابها، حتى آل أمرها إلى ما صارت عليه آثراً بعد عين.

الثاني: من حيث الباطن، وقد تحولت فيه الدار من طبيعتها المحسنة إلى طبيعة إطامية يتأمل فيها الشاعر بعض ذكرياته، ويعكس هذا التأمل في صياغة إبداعية لموقف من أشد المواقف في حياته.

هناك مقدمات دارت حول المكان كوصف الطبيعة، ومقدمات دارت حول قضية الزمن كأخذيت عن الشباب والشيب، ومقدمات دارت حول النشوء الجسدية والنفسية كأخذيت عن الخمر والأخذيت عن الفروسيّة، ولكن التركيز الواضح في مسيرة الشعر العربي يدور حول الطلل.

إن الاستفاض الغزلي للقصيدة يأخذ الجلو الذي يعيش فيه الشاعر، والذي يملأ عليه شعره. ويراه الدكتور نجيب محمد البهبي والد المحدثين في الالتفات إلى الرمزية، صورة رمزية، يقول : " وهذا الوجه من وجوه التعبير الرمزي في الشعر الجاهلي لم يقف عند القصة، ولكنه تعداها إلى ذلك الغزل الذي يقدم به الشاعر لقصيده، فهو كذلك لا يقصد به الشاعر إلى موضوعه، وإنما يقصد به إلى غير ذلك مما يفهم الشاعر أمره، ويأخذ عليه نفسه، ومن هنا يأخذ ذلك الاستفاض الغزلي للقصيدة الجلو الذي يعيش فيه الشاعر، والذي يملأ عليه شعره. فالمرأة في ذلك رمز، وأسماء النساء أسماء تقليدية، تجري في الشعر عند الشعراء دون وقوع على صاحبها .

يقول عمرو بن قبيطة، الشاعر الجاهلي القديم، وكان معاصرًا لحجر أبي أمير القيس، فلما خرج أمير القيس في رحلته إلى قصیر بعد مقتل أبيه صحبه عمرو في رحلته، وهو الذي يتحدث عنه في رايته التي نظمها في هذه الرحلة " بما لك شوق بعما كان أقصراً" وهو أول من بكى الشاب في الشعر الجاهلي لأنّه كان في شبابه شاباً جيلاً حسن الوجه مديد القامة، وذكر الروايات أنه مات في هذه الرحلة فسماه قومه " عمراً ضائع" لموته في غربة في غير أرب ولا مطلب " يروى هذا الحديث :

فقد سألتني بنت عمرو عن الأرضين تذكر أعلاهما
لما رأيت سائداً ما استعيرت الله در اليوم من لأهمها
تنكرت أرضاً بها أهلها آخوالها فيها وأعمالها

وينقل صاحب شعراء النصرانية عن أبي الندا قوله: " سب بكناتها أنها لما فارقت بلاد قومها، ووافتها إلى بلاد الروم، ندمت على ذلك. وإنما أراد عمرو بن قبيطة بهذه الأبيات لنفسه، فكثي عن نفسه بما" . فهذا نص قديم أدرك منه أبو الندا القيمة الرمزية لحديث عمرو عن ابنته، وعلى ذلك يكون حديثه رهزاً عن نفسه.

ولعمرو بن قبيطة، أبيات يتحدث فيها عن طيف محبوته الذي زاره في نومه، ثم يتذكر يوم رحلتها، وما ذرها من دموع خلخلها، ويصف قائمة الطعام المطلقة في أغصان الصحراء نحو منازل القبيلة الجديدة، ويقف طويلاً أمام محبوته يصف جاذباً ويعني بمحبها ومفاسدها، يقول:

ناثك أمامـة لا سـوا لا ولا خـسـلا يـوـافـيـسـ خـسـلا
يـوـافـيـسـ معـ اللـيلـ مـيـعـادـهـاـ وـيـائـىـ مـعـ الصـبـحـ إـلـ زـيـلاـ
وـقـدـ رـيـبعـ قـلـبـيـ إـذـ أـعـلـنـواـ وـقـيلـ أـجـدـ الـخـلـطـ اـحـتـسـاـ

"أمامـةـ" هنا رمز للنماء وللحياة، وبشكله هذا الرمز يبعد الأسماء للمحبوبة الواحدة، وتلك ظاهرة مألوفة في الشعر القديم، يقول وهو يدرك الدمع على محبوته، ويقف طويلاً أمامها يصف جاذباً، وهو يخرج إلى التقرير والتعيم:

وـفـيـهـنـ خـوـلـةـ زـيـنـ السـنـسـاـ عـزـادـتـ عـلـىـ النـاسـ طـرـاـ جـمـالـاـ
لـهـاـ عـيـنـ حـوـرـاءـ فـيـ روـضـةـ وـتـقـرـوـ مـعـ النـبـتـ أـرـطـيـ طـوـلاـ
وـتـيـجرـىـ السـوـاـكـ عـلـىـ بـارـدـ يـخـالـ السـيـاـلـ وـلـوـسـ السـيـاـلـاـ

ويتحدى الشاعر من هذا الرمز وسيلة لوصف عين صاحبها، وجدها وأسماها، كعادة الشعراء في هذا المصر.

ومع هذه المقدمة الطالية، يذكر الشاعر أيضاً لصاحبة جديدة، يقول فيها:

غـشـيـتـ مـنـازـلـ مـنـ آـلـ هـنـيـ قـفـارـاـ بـدـلـتـ بـعـدـىـ عـلـيـاـ
تـسـبـيـنـ رـمـادـهـاـ وـمـخـطـنـ نـوـيـ وـأـشـعـثـ مـيـثـلـاـ فـيـهـاـ ثـوـيـاـ

فَكَادَتْ مِنْ مَعْرِفَهَا دَمْوعًا تُهْمِ الشَّانَ ثُمَّ ذَكَرْتُ حَيًّا
وَكَانَ الْجَهَلُ لَوْ أَبَاكَ رَسْمٌ وَلَسْتُ أَحَبُّ أَنْ أُدْعِي سَفِيًّا ١٠

وَمَعَ أَنَّهُ تَخَالَكَ عَنِ [إِظْهَارِ] مَشَاعِرِهِ، بَعْدَ أَنْ أَوْشَكَ عَلَى الْأَخْيَارِ، وَرَجَعَ عَنْ بَكَالِهِ
حَقٌّ لَا يَبْلُهُمْ بِالْجَهَلِ وَالْطَّيشِ وَالْتُّرْقِ، يَعُودُ لِيَقُولُ، مُسْتَهْلِكًا بِعَرْضِ مَوْقِفِ غَزِيزِ طَرِيفِ
يَعْلَمُ فِي جَانِبِهِ بِتَجْرِيَةِ الشَّيْبِ وَالْأَلَمِهَا، وَعَلَى عَادَةِ شُعَرِ الْعَصْرِ رَاحَ عَصْرُهُ يَدْعُو
لِصَاحِبِهِ وَيَدْعُو لِدِيَارِهَا، مَسْجَلًا مِنْ خَلَالِ ذَلِكَ الدُّعَاءِ الْمَرْدُوجِ حَيْثُ إِلَيْهَا وَحْسَهُ خَاهِ،
وَإِخْلَاصَهُ فِي تَحْوِيَتِهِ:

هَلْ لَا يَهْتَجُ شَوَّافُكَ الطَّلَلُ أَمْ لَا يَفْرَطُ شَيْخُكَ الْغَرَلُ
أَمْ ذَا قَطْنِينَ صَابَ مَقْتُلَهُ مَنْهُ وَخَانُوهُ إِذْ احْتَمَلُوا

وَمِنْ ذَلِكَ أَيْضًا الْمُقْدِمَةُ الْمُرْلِيَّةُ لِمُلْكَةِ الْخَارِثِ بْنِ حَلَزَةِ، الَّتِي يَقُولُ فِيهَا:

آذَنْتَنَا بَيْنَهَا أَسْمَاءُ رَبَّ ثَلَاثَيْ مِائَةٍ مِنْهُ الثَّوَاءُ
بَسْدَ عَهْدِنَا بِبُرْقَةِ شَمَاءَ كَافَدَنَا دِيَارِهَا الْخَلَصَاءُ ١١

وَمِنْهَا أَيْضًا :

وَبِعِينِكِ أُوقَدَتْ هَذِهِ النَّارُ سَرَّ أَخِيرًا تُلْوِي بِهَا الْعَطَيَاءُ
فَتَنُورُتْ نَارِهَا مِنْ بَعْدِ بَخَازَى هِيَهَاتِ مِنْكَ الصَّلَاءُ

فَظَاهِرُ الشِّعْرِ أَنَّ الْخَارِثَ، يَسْبِبُ بِأَسْمَاءِ وَهَنْدَ، وَحَقِيقَةَ الْأَمْرِ لَيْسَ كَذَلِكَ، فَأَسْمَاءُ لِمْ
غَلِ وَإِنْ طَالَتْ إِقَامَهَا، وَهَنْدَ قَدْ اصْطَلَى بِنَارِهَا بَعْدَمَا ظَهَرَتْ وَرَأَتْهَا أَمْرُ رَزْيَةِ، وَلَا تَدْرِي إِلَى
أَيْمَانًا تَكُونُ هَرْوَلَةُ الشَّاعِرِ، الْأَمْرُ الَّذِي يَعْلَمُنَا لَقْفُ أَمَانَهَا الرَّمْزُ مَوْقِفُ الْمُفْسِرِينِ، فَقُولُ،
إِنَّهُ يَعْلَمُ عِنْهُ أَمْلَا فِي الْمُسْتَقْبَلِ الْغَامِضِ الَّذِي يَحْيَاهَا . وَأَكْبَرُ الظُّنُونِ أَنَّ "أَسْمَاءَ" هَذِهِ نَسْخَةُ

خيالية جعلها الشاعر رمز الحياة التي يود أن يعيشها أو يرى فيها حياته التي يعيشها. وكذلك الحال في ذكر هند، حتى يمكن أن نقول، إن هذه الأسماء رموز للغافل وقىًّاً لحياة السعيدة، ويمكن أن نفترض مثل هذه الظاهرة في شعر معظم الشعراء الجاهلين على أن هنداً، لقب جرى على بنات ملوك الماذرة، كانت إحداهن تسمى باسمها الخاص، ولكنها لقيت أبداً هنداً، ولذلك تجد اسم هنداً يكاد يقع في كل شاعر آخر إلى ملوك الماذرة بمدح أو ذم.

ومن بين أسماء النساء المسماة في الغزل الجاهلي، أسماء تقليدية كثيرة، ترجع إلى عهود قديمة، لا نكاد نعرف الآن شيئاً عن قصتها، كاسم "هر" لهذا الاسم قد يبقى في شعر الشعراء الجاهلين، فيذكره طرفة في مطلع قصيدة من أهم قصائده وأجملها:

أصحوتَ الْيَوْمَ أُمَّ شَاقِّتَكِ هَرٌ وَمِنَ الْحَبَّ جُنُونٌ مُسْتَعِرٌ

لَا يَكُنْ حُبُكَ دَاءُ قَاتِلًا لَيْسَ هَذَا مِنْكَ مَأْوَى بَهْرٌ ١٢

ويذكره أمرؤ القيس في شعره أيضاً، على أنها امرأة آية، ليست محبوبيه كما يذهب البعض، القصص الشعري الرخيص.

وَهُرْ تَصِيدُ قُلُوبَ الرِّجَالِ وَلَفْتَ مِنْهَا أَيْنُ عُمُرُ حُجْرَةٍ

رَمَتِنِي بِسَهْمٍ أَصَابَتِ الْفَوَادِ غَدَةَ الرِّحْيلِ قَلْمَ أَنْتَصِرٌ ١٣

أما الأعشى فيقول في معلقه التي تعرضت لها في هذه الدراسة :

وَدَعَ هَرِيرَةً إِنَّ الرَّكَبَ مُرْتَحِلٌ وَهُلْ تُطِيقُ وَدَاعَأً أَلَيْهَا الرَّجُلُ ١٤

وهكذا تعددت أسماء النساء عند الشعراء من مثل أسماء وهنداً وخولة وأمامدة وهنر وسلمي ورباب وليس وما إلى ذلك، يدل على رموز يمكن أن تكون إشراقة نور في طريقهم وحياتهم.

إن الحديث عن رمزية النساء في شعرنا القدم بصفة عامة، وعند امرئ القيس بصفة خاصة، وارتباط هذه الرمزية بالتاريخ هو حديث قديم.

أما المقدمات الطلبية التي كانت تتنسب إلى هذه الصوبيات، فقد جاءت عند كل شعراء هذا العصر، وأذكر على سبيل المثال، منها هذه الآيات من المعلقات، يقول فيها، امرئ القيس :

ففأريك من ذكرى حبيب ومنزل سقط اللوى بين الدخول فحومل
فتوضح فالمقرأة لم يعف رسماها لما نسجتها من جنوب وشمال
ويقول طرفة بن العبد البكري :

لخلوة أطلال ببرقة ثهمد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد
وقوفا بها صحبى على مطهيم يقولون لا تهلك أسى وتجلد
ويقول زهير بن أبي سلمى :

أمن أم أوفى دمنة لم تكلم بسحوماته الدراج فالمنتظم
ودار لها بالرقمنين كانها مراجع وشم في توادر معصم
ويقول ليد بن ربيعة :

عفت الديار محلها فمقامها يعني تأيد غولها فرجامها
فمدا مع الريان عرى رسماها خلقا كما ضمن الوحي سلامها
ويقول عمرو بن كلثوم :

ألا هبى بصحنك فاصبحينا ولا تبقى خمور الأثيرينا
مشعشعة كان الحصى فيها إذا ما الماء خالطها سخينا

ويقول عترة بن شداد :

هل غادر الشعرا من متقدم أم هل عرفت الدار بعد توهם
أعياك رسم الدار لم يتكلم حتى تكلم كالاوصم الأعجم

ويقول الحارث بن حازة البشكري :

آننتنا ببينها أسماء رب ثاو يمل منه الثواب
بعد عهد لنا ببرقة شما ء قاذنى ديارها الخلصاء

ويقول الأعشى (ميمون بن قيس) :

ودع هريرة إن الركب مرتحل وهل تطيق وداعاً ليها الرجل
غراء فرعاء مصقول عوارضها تمثل إلهاهينا كما يعشى الوجه الوحل

ويقول النابغة الذبياني :

يا دار مية بالطلياء فالمسند أقوت وطال عليها سالف الأبد
وافت فيها أصيلانا كي أسائلها عيت جواباً وما بالريبع من أحد

وقد كثرت الاجهادات حول قضية "المقدمة" فالدكتور سعد شلبي، يرى أن الوقوف على الأطلال رمز لحب الوطن عند الإنسان العربي. ويرى الدكتور محمد صابر الأشقر، أن الشاعر كان يجعل الحديث عن الطلل وسيلة إلى تذكر العهود الماضية، فما رأى

الليس تجاوز مدل الخطبة إلى ذكر الماضي والبكاء عليه، والخاتمة بن حلة تجاوز "آسى" إلى البكاء، ومع أنه ذكر عدة أماكن، إلا أن كل مكان يمثل ذكرى نيرة لديه، فأسماء لم تكن تعني حقيقة وإنما الذي كان يعنيه هو حرب قبيلة تغلب، بعد أن كانوا من قبل على حسب وتواصل، وقد بينا ذلك فيما عرضناه من آشعار.

ويرى الدكتور عادل جاسم البياتي أن المقدمات جيئا لا تخرج عن كونها ذكريات وضريبا من أخرين إلى الماضي، ومن يرى أن الطليطل ذات ارتباط بمقولات الشاعر، وباعتداه في ماضيه الذي تقمصه أرواح الأسلاف، ومن يرى أنها كانت ملء الفراغ الذي كان يسيطر على الناس، وألمًا كانت العكاسات للحياة في المجتمع الرعوي، أما الدكتور محمد الوبيري فيرى في كتابه الشعر الجاهلي أن بكاء الأطفال ليس عاطفة خاصة، ولا تعبيرية وجهاًًية ذاتية، بل "لحظة حزن" أملأها على الشاعر شعور الجماعة التي يتمنى إليها بالحرمان من الوطن المكان، وبالذين التجدد إلى الاستقرار، والمكان الثابت الذي يستطيع فيه أن يقيم بينما يختفي ذكرياته، ويسترجع صباء، ثم إنه في حقيقة الأمر لم يكن يواجه ذكرى حب فحسب، وإنما كانت تتداعى في ذاكرته صور من شبابه الضائع، وهذان الراديان يكتفيان خلق عاطفة تثير في نفسه جواً مناسباً يحمله على الحنين، وقد أصبحت المقدمة الطلبلية - بكل صورها وألوانها - تؤدي وظيفة هذا الخلق الشعري الذي يفتح الشاعر القدرة على القول بعد ذلك.

ويرى المستشرق الألماني "فالتر براونه" المقدمة غاية وليس وسيلة، وأنه ليس هناك ما يجعل الشاعر مهموماً بالإصراء إلى، وملتصقاً إلى ذلك السيل، ذلك لأن اجتماع الذي حوله مهياً أساساً لما يقول، ومن الطبيعي أن هذا المنطلق يخالف منطلق ابن قيبة الذي عكس صورة مجتمعه المتحضر على الأضعاف القديم، فالذى كان يعني الشاعر القديم هو ما يسميه اختبار "القضاء والفناء والشهى". ولقد كان الشاعر القديم أسرى لهذا كله، ذلك لأنه كان يرى نوعاً من عيبة الحياة حين كان يرى أن العمر قصير، وأنه ليس وراء هذا العمر عالم آخر، وفي حضور هذا ردود عبارات مثل: عفت الديار، درست الدمن، احتج الرسوم. لقد ربط بين حياته وبين كل هذا في شعره، ولكن لم يكن وراء هذا النظرة التشاورية، بل الرغبة

في انتهاز فرص الحياة، ومتابعة الرحلة، ومن ثم كان يقول " دع ١٥ " ثم يأخذ في أسلوب جديدة للحياة، فهو لم يكن يستجدي شيئاً من الحياة، وإنما كان يفرض عليها ما يريد، ويعب منها عبا، ولعل هذا كان وراء شهرته المتساقطة في كل ما يصل بالحياة، فقد كان يكتب ويذكر بزيارة وبعث، ثم كان هناك من لم يذهب بعيداً عن هذا، وجل ما يوهم بالتساقط بين الحياة والموت والفرح والحزن عند الحارث بن حازة في معلقته التي ذكرناها، وكما نرى عند عمرو بن كلثوم وهو يتحدث في نشوة عن الجارية والآخر وإذا به يقول في معلقته :

وإِنَّا سُوفَ تُدْرِكُنَا الْمُتَلِيا
مُمْكِنَةً لَنَا وَمُمْكِنَ بِنَا

ومثل هذا لمجرد عند عشرة الذي يقول :

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكَ وَرَمَحْتُ نَوَاهِلَ
مِنْ وَبِيَضِ الْهَنْدِ تَقْطَرُ مِنْ دَمِي

يقول الدكتور عز الدين اسماعيل في روح العصر :

" فاجتمع الحياة والفناء في الموقف الواحد، والإرتباط بينهما يؤكد إحساس الشاعر بالتساقط في عالمه الخارجي والداخلي، ومن هنا لا يكون هذا التساقط فقطياً أو فكريًا، وإنما يكون تناقضًا " وجودياً " يتمثل في كيان الحياة كما يتمثل في كيان الفرد، وإذا كان إحساسنا بالعالم يميز بالوضوح، فإن إحساسنا بالموت يميز بالإبهام، ومن هنا يمكن الشاعر الجاهلي أحسن ما أدرى كـ " فرويد " بعد ذلك من أن غريزتي الحب والموت لا يتعاكبان، ولكن يتعازجان ويعملان معاً.

ويقول عبد الكريم الهشلي في دراسات فيية في الأدب العربي :

" إن الشعر العربي يجيء في طليعة الشعر العالمي الذي وصف الأطلال وبكاءها. " لقد نوه الفيلسوف " شوبنهاور " بتأثير الأطلال العالمي في النفس، ذلك أنها صارت الزمان في معالمها البالية، إنما تغير عن نضال إرادية مضى أثراها إلى، فهي كما يقول " زميل " تؤثر في الإنسان كما يؤثر صراع البطل من خلال المأساة."

إن الحضارة العربية قد اهتمت بالمكان - الطلل - مع أن الزمن أخذ من المكان، لكن المشاهد يرى أن الزمان يخلع على الأطلال الباهي والحسن، وظل الإحساس بالمكان قوياً واضحاً، والنظرية الأولى إلى العلاقات تدل على هذا، على نحو جعل "الساقلاني" في "إعجاز القرآن" يسخر من هذا الحس المكانى حين تعرض بصفة خاصة لصلة أمرى القيس، بل إن من المعروف أن الشاعر العربي عادة حين كان يصرخ للزمن كان يلحساً إلى الاستعارات والتشبيهات المكانية، وبصفة عامة فالطلل عندهم كان قريباً من غير الطلل، ذلك لأنهم في المالب كانوا يعيشون في خام أو مساكن بسيطة مشابهة. وقد تبه هذا ابن رشيق حين قال : كانوا قد ينما أصحاب خيام ينتظرون من موسم إلى آخر . فذلك أول ما تبدأ أشعارهم بذكر الديار، فذلك ديارهم، وليس كابنية الحاضرة، فـلا معنى لذكر الحضرة الديار [لا حماز]، لأن الحاضرة لا تستهانها الرياح، ولا يمحوها النظر إلا أن يكون ذلك بعد زمان طويل، لقد كانوا في غربة مكانية مستمرة، ولقد كان الشعراء يعنون من كل هذه، ثم إن الأرض حين فتحت لهم لم يخلصوا من هذه الغربة.

يقول ابن حزم : "البكاء من علامات الحب " لكن يظاهرلون فيه" ولقد كان يخلو البكاء على الشيء الذي ينهار، فالوقوف على الأطلال، والبكاء، معناه التحسر على الفباء، والطلل يعادل الغربة وهذا الاختلاف في العادي، ثم إن الإنسان مضطرب إلى ما يراه ابن حزم "التفزع" مما يذكر بالذوب وفي مقدمة ما يذكر به الطلل، وقد أصبح تقليداً فيما أنه ليس هناك فرق بين المقدمات في المصور، فهو تجديد المكان والزمان، وتعدد الحيوانات التي نلم بها، بالإضافة إلى تعدد ما ضمته الرياح والأمطار، وهناك البكاء والدعاء واسترجاع الذكريات والسائل والاسفهام، وطلب الوقوف، ثم رسم صور حالية عن طريق التشبيه عادةً للبقاء الدارسة. فغير الظباء كحب الفلق، وبقايا الرسم كبقايا الوشم وكالياب القدمة، والأشجار التي تنصب عليها القدور كالحمams المفتردة، والرماد كالكحل.. وهكذا..

يقول أفلاطون:

ما من إنسان يصبح شاعراً - حتى ولو كان بعيداً عن مجال الشعر أصلاً - إلا ويكون الحب قد مسه بيده، فالحب ميدع عظيم في كل مجال من مجالات الإبداع الفقى، وهناك من يطلب في العمل الفقى ما يسمى بانتشاء الحواس، وكما قيل: كما يكلم الفارس سيدله حين يحسن الطرف، فإن الشاعر يحب امرأة لكي يحسن الفناء.

ويأتي بعد الحديث عن الطليل، القول بالتصارح الحياة على الموت، والتعير عن الالهفة على اللقاء بالمرأة الصالحة بعد أن طرحت هم الحياة داخل المزيره وخارجها، ومن روح العصر للدكتور عز الدين اسماعيل يلح ويقول:

وقد نشأت المقدمة الغرلية متأخرة إلى حد ما عن المقدمة الطللية، وإذا كانت المصادر تذكر أن "ابن خدام" كان أول من يكتب الديبار، فإنها تتقول إن المهلل كان أول من شب في أول القصيدة. والملحوظ أنه مع أن البدء بالطلل كان حقيقة، فإننا لا نعد تصوّراً تقدم الحب".

ويمكن القول بأن الشيب في المقدمة كان نوعاً من "المراجعة الذاتية" التي يعبر فيها الشاعر عن نفسه حين يجد أنه محاصر بالليل وبالضياء، وحين يجد أمامه الطريق طريراً ومسلاً، وحين يجد نفسه منساقاً إلى استرجاع ذكرى أصحابه.

وقد أكثَر الشَّيْبِ مِنْ «وصَفَ الْمَرْأَةِ، وَأَكَدَ الْوَصْفَ الْخَسِي لِلْجَمَالِ، وَعَدَتْ عَنِ الْشِّعْرِ وَالْعَيْنِ وَالْقُمِّ وَالْبَشَرَةِ، وَبِرَكَ عَلَى الشَّيْبِ مَعَ أَنَّهُ كَانَ يَحْزُنْ عَوَاطِفَ الشَّاعِرِ وَيَسْعُها مِنِ الْإِسْرَارِ فِي النَّشْوَةِ وَالْأَنْطَلِاقِ، ذَلِكَ لَأَنَّ الدَّوَافِرَ تَلْقَى حِينَما تَمُّ الْأُوكَانَ الْمَرْفُوعَةَ لِلشَّيْبِ، فَأَمْرَرَ الْقَيْسَ مُهْلِلاً يَشِيهُ الْحَيَاةَ بِالْمَهَا وَالظَّىِّ، وَالْشَّرِّ بِعَذَقَ النَّخْلَةِ، وَالْأَخْضَرَ بِالْزَّرَامِ، وَالْقُمِّ بِالْأَحْجُورِ الْمُفْتَحِ، وَالسَّاقِ بِأَبْنَوِيَّةِ السَّقِّ، وَالْوَجْهِ بِعَنَادِرِ الْأَهَبِ، وَالْأَلْوَنِ بِبَسْطِ النَّعَامِ.. وَهُكْمًا».

وإذا كنت قد عرضت هذه التفسيرات حول المتقدمات الطلبية في الفيصل المعاشرة، وقدمت بعض التفسيرات التي جاءت على فكر الأدباء والكتاب والمسورين، فإن هذه

المقدمة هي مفتاح للناظرة إلى رمز الصورة الطللية، فما يعنيها من هذه الاستهلالات الطللية بالدرجة الأولى، الصورة الشعرية التي تناولها الشعراء في هذه المقدمات، وهل وجدت تحديداً على أيديهم خاصة المتأخرین منهم، وما العوامل التي دفعت إلى هذا التجديد وأثرت عليه بحيث نستطيع أن نقول إن هذه الصورة جديدة في نوعها، لم تجدها عند الشعراء السابقين، وأيضاً سترى إلى أي حد استطاع الشعراء المتأخرین أن يضفوا على ألفاظهم معانٍ فيها الجدة والأصالة، بحيث تزور على المثلث في غير ما الحال على تقبل هذا المعنى، ومن المعروف أن الناقد يحسم الأدبي قادر على أن يفرق بين صور الشعراء، وأن يقدم واحداً عن آخر في هذا الحال. ومن أجل ذلك كانت هذه الدراسة في بيان التطور الذي حظيت به الصورة، والذي طرأ على الواقع والأحداث، رغم وحدة المكان والزمان.

والمعروف أن صورة الطلل من أقدم صور الشعر الجاهلي التي خرجت منها الصور الأخرى التي تؤلف أغراض القصيدة الجاهلية من غزل ووصف الطعام والرحلة وما يتصل بها من ثبات وحيوان.^{١٥}

وسوف نرى أن هذه الصورة قد تطورت وتكاملت في شعر بعض الشعراء المقدمين أمثال امرأة القيس وعبيد بن الأبرص وطرفة بن العبد، وزهرة بن أبي سلمى، والنابية الذهبيان، والأعشى.

إن الوقوف على الأطلال لم يكن كما قلنا - بقصد الرلاء أو الخذن للمساحتى، وإلى المودة التي انقطعت، وأشبوة التي رحلت، ولكن للتعبير عن مشكلة الوجود" القضاء والفناء والتساهي"، إن التناقض بين الخزن والفرح، وللندة والألم، الموت والحياة، الفناء والبقاء.

إن النقاد القدامى تباهوا لظاهرة التقدم، وخاصة حين تكلموا عن "المطالع" "فابن رشيق" مثلاً يقتن هذه الظاهرة فيقول: "إنه كان هناك من يهجم على ما يربده مكافحة ويتناوله مصالحة، وهو يسمى هذا النوع من المجموع: الوئب والسرور والقطع والكبح والاقضاب، وهو يسمى القصيدة التي تجيء على تلك الحال بسراء، كالخطبة البصراء والقطفاء".^{١٦}

أما في العصر الحديث فقد سلط عليها أكثر من ضوء، فالدكتور حسين عطران يقول:
الشاعر إذا كان جائِي النفس، غليظ القلب، عسير الطبع، كان ذلك سباق إيجازه في
تقديمه وفي خروجه على هذا التقليد في قصائده. كذلك إذا كان ينظم في موضوع جديد لم
تتأصل تقاليد، ولا تتيح الفرصة لكي ينأى في نظمته، كان ذلك من أسباب خلاصه من
ظاهرة المقدمات، أما إذا كان مرهف الإحساس، شفاف النفس، سهل الطبع وكان يخوض
في الموضوعات التقليدية التي ثالت أشكالها وتكاملت خصائصها، وألف الجمّهور من
مددوين وغير مددوين معاها، كان ذلك من أهم العوامل التي تدفعه إلى اخافظة على
المقدمات.^{١٧}

أما "أمياليو طرمبه غومس" فيتبه ما نحن فيه بالفصل الأول من مسرحيته خلابة
يشترك فيه فريق غير متظاهر من المشددين يستكرون على الشاعر غرامه، فيأخذ في
الاعتذار.^{١٨}

إن استخدام الشاعر للأسلوب الصويري، يعيينا على فهم شعره، ومن ثم تحليل
صورة المركزة تحليلا يكشف عن العلاقات التي كان يقمنها الشاعر بين عناصر الصورة
ومكوناتها المختلفة، وبين مواقفه في الحياة وظواهرها المتقدمة في بيته. وعلى دارس الصورة
أن يقوم:

١- بتحليل هذه الصور في ذاتها تحليلا موضوعيا وفيها يكشف عن هذا الجانب من
الإبداع الفني الذي حققه الشاعر في قصائده المختلفة، وما أخذ يطرأ عليه من تطور من
فترة إلى أخرى.

٢- الكشف عن وسائل الشعراء الفنية في ملاحظة العلاقات المختلفة التي تربط بين
أطروحات المتقدمة بحيث تجعل منها صورا فنية متعددة ومتنوعة الرموز والإشارات.

إن الشاعر يفرض على أن يخلق صورة خلقا جديدا يعكس رؤيه، وقد يلسع
الشعر الجاهلي درجة عالية من التعقيد الفني في اللغة والأساليب. والصور الشعرية وهو

تعقيد يفرض العناية بتحليل الصور في الموضوعات التي تناولها الشاعر، مثل الوقوف على الأطلال، والمرأة ووصف جناتها، ووصف الحيوان والطير في قصص الصيد، ووصف السحاب والمطر وما يجده من خصب ويجدده من حياة في الأرض الموات. يقول امرؤ القيس:

عُوجاً عَنِ الطَّلْلِ الْمُحَوَّلِ لَعْنَا تَسْكُنُ الدِّيَارَ كَمَا يَكُنُ ابْنُ خَذَامٍ
أَوْمَّا تَرَى أَطْعَانِهِنَّ بِوَاكِرَةً كَتَلَخَلَ مِنْ شَوَّكَانَ حِينْ صَبَرَام١٩

وقف ابن قبيه في مقدمة كتابه "الشعر والشراة" عند هذه الظاهرة، يقول:

"سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيدة إنما يبدأ فيها بذكر الدبار، والمدن والأثار، فيكتي وشكرا، وحاطب الربع، واستعرف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الطاعين عنها، إذ كان نازلة العمد في الخلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر، لانتظام من ماء إلى ماء، واتبعاهم الكلا، وتبعهم مساقط الفيت، حيث كان، ثم وصل ذلك بالنسبي، فشكرا شدة الوجد وألم الفراق، وفرط الصباية والشوق، ليحمل خصوه القلوب، ويصرف إله الوجه، ويستدعى به إصحاب الأجماع إليه، لأن الشيب قرب من الغوس، لانط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العياد من محنة الغزل، وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً به بسبب، شارباً فيه بسيهم، حلال أو حرام، فإذا علم أنه استوثق من الإصداء إليه والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكرا النصب والشهر، وسرى الليل وحر المغير، وإنضاد الراحلة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجز، وخدمة التأمين، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح، فيبعثه على المكافأة، وهزه للسماح، وفضلته على الآباء، وصفير في قدره الجليل.

فالشاعر اتجىء من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر، ولم يطل في مثل الساعين ولم يقطع وبالغوس ظمماً إلى المزيد. ٢٠

بل لقد صادر على الشعر والشعراء فقال: " وليس لتأخر من الشعراء " أن يخرج عن مذهب المقدمين في هذه الأقسام فيفف على مبول عامر، وب يكن عند مشيد البيان، لأن المقدمين وقفوا على المزد الديار والرسم العالى، أو برح على حار أو بعل فيصفها، لأن المقدمين رحلوا على الناقة البعير، أو برد على المياه العذاب الموارى، لأن المقدمين وردوا الأرواحن الطوامى، أو يقطع إلى المدحون هابت الترجس والورد والآسى، لأن المقدمين جروا على قطع حبات الشيج والخوة والعار".

ومن نص ابن فيبة نعرف أن الديار وسيلة لاستحضار من كانوا فيها، ونعرف أن الشاعر يقاتل مدوحة للوصول إلى عطائه، ونعرف أنه يندو الشعرا عن عالمهم الذي يعيشون فيه إلى العالم القديم، وهو لم يلاحظ أن الشاعر أذاق لم يذكر هذا النوع من التقدم وإنما سار في درب معبد.

وقد رکز ابن رشيق على أن الوقوف على الطلل طبع عند البدوى، وتقليل عند الخضرى، ثم يقول عن الذى لا يركب الناقة ثم يذكرها "ما أتيح الناقة والقالة حيثنى". كما أنه قال: إن ذا الرمة ستل كيف تعامل إذا انفل دونك الشعر. فقال: كيف ينفل الشعر دوني وعندى مقاتيحة. قيل له: وعندك سأناك ما هو؟ قال: الخلوة يذكر الأحباب، ثم يعقب، فهذا لأنه عاشق، ولعمرى إذا الفتح للشاعر نسب للقصيدة قدق وجع من الساب، ووضع رجله في الركاب، وقد وقف وفقة طويلة في العمدة عند باى المقاطع والمطالع، وقد تعرض بوضوح للمبدأ والخروج وال نهاية، وقال عن المطلع: الغالب عليه ثخت اللفظ وجهارة الابتداء. ٢٦

ويقول امرؤ القيس، قبل بيته الذى بدأنا به:

لمن الديار **غَشَّيْتُهَا بِسُحَامٍ** فعَسَّامَتِين فَهُبُضُّ ذَى إِقْدَامٍ
فَصَفَا الْأَطْبَطْ فَصَاحَتِينْ فَخَاضِرٍ تَسْمَى أَسْحَاجُ بِهَا مَعَ الْأَرَامِ
دِيَارٌ لَهْنِي وَالرَّبَابِ وَفَرْتَنَى وَلَمِيسَ قَبْلَ حَوَادِثِ الْأَيَامِ

عُوجا على الطلل المحيل لعنا نباكي الديار كما يكى ابن خذام٢٤

وهكذا يلعب بعد المكان دورا أساسا في الدلالة، حيث قصد الشاعر أن يكون للحاضر سيطرته الأولى، فقدم (المساول) على ما بعده من تراكم تصرف جملة إلى الماضي من خلال سيطرة (عشيشها) عليها، لتبرز أمامنا طبيعة الصراع بين الزمنين حادة عنيفة.

وإذن فالخاتم الطالبي مزدهر عند شعراء العصر الجاهلي حتى عمق هذا الاتجاه بصفة خاصة الشاعر الأموي في عصر بي أمية ذو الرمة الذي هزج نفسه مرجحا شيئاً بالعاصمة القديمة، يقول:

عشيبة مالى حيلة غير أنتي بالقط الحصى والخط فى الترب مولع
أخط وآمحو الخط ثم أعيده بكفى.. والغريبان فى الدار وقع
كان سنانا فارسيا أصابتني على كبدى .. بل لوعة البين أوجع
ثم أن ذا الرمة قال:

قطعت دهرى، وأفنيت شبابى أشيب بها فى ديارها.٢٥

وإذا كانت نظرة القديami إلى المقدمة نظرة نفعية إلى حد ما، فإن أخذدين نظروا إليها من أكثر من زاوية، فحامد عبد القادر يقول من دراسات في علم النفس: "إن الشير الأول الحقيقي لعاطفة الحب هو الحبوبة، ثم كان هناك "الثير المصاحب" وهو "الأطلال".

وهناك من فرع على هذا فقال: إذا كانت الحبوبة هي الثير الطبيعي لعاطفة الحب، فإن الأطلال هي الثير المقارن أو الصناعي، وتفسير ذلك كما يقرر علم النفس أن الحبوبة بعيدة عن الشاعر، فديارها حللت محلها في إثارة عاطفة حبها، فلما ثارت هذه العاطفة أقبل الحب على الجدران يقلها، لأن الديار وجدرانها هي الثير الصناعي، والذي سوغ أن الحبوبة

كانت تسكن الديار، فاقترن الديار بها، حتى صارت الحبّة وديارها واحدة متماسكة، فيلذا
كان الجزء قد ارتحل فإن الجزء الآخر قد حل محله. ٢٤

ويعد أمرق القيس أقدم شعراء الجاهلية، وقد حرص على أن يقيم تقابلًا في قصائده
بين الماضي والحاضر وبين الحياة والموت في صور جزئية متمثلة في التشيه الذي يسمى
عناصره من البيئة، فيقول، في مطلع معلقه التي أعجب بها القدماء، ورأوه دليلاً على اقصدار
فلي واضح، فقد وقف، واستوقف، وبكي واستبكى، وذكر الحبيب والمول في مقدار نصف
بيت من الشعر:

فَقَاتِيكَ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَمُنْزِلٍ
بَسْقَطٌ لِلْوَى بَيْنَ الدُخُولِ فَحُوْمَلٌ
فَتُوضَحُ فَالْمُقْرَأَةُ لَمْ يَعْفُ رَسْمَهَا
لِمَا نَسْجَتْهَا مِنْ جُنُوبٍ وَشَمَائِلٍ
تَرِى بَعْرَ الْأَرَامَ فِي عَرَصَاتِهَا
وَقِيَاعَهَا كَانَهُ حَبْ قُنْفُلٌ
كَانَى عَدَادَةَ الْبَيْنِ يَوْمَ تَحْمِلُوا
لَدِى سَمُّرَاتِ الْحَبِيْبِ يَوْمَ حَنْظَلٌ
وَقُوفَا بِهَا صَاحِبِيْ عَلَى مَطَيِّبِهِمْ
وَإِنْ شَفَائِيْ عَبْرَةٌ إِنْ سَفَحَتْهَا
وَهُلْ عَنْدَ رَسِيمِ دَارِسِ مِنْ مَعْوَلٍ
كَدَأْبَكَ مِنْ أَمْ حَوَيْرَثِ قَبْلَهَا
وَجَارَتْهَا أَمْ الرِّبَابِ بِمَأْسِلٍ
فَفَاضَتْ دَمْوعُ الْعَيْنِ مِنْ صَبَابَةٍ عَلَى التَّنَحُّرِ حَتَّى يَلْدَعِي مَحْمَلِيْ ٢٥

مقابلة بين صور الخراب ومظاهر الحياة في الطبل، وبين المخلف النفسي والأخضر
العاطفي، وبين ذكريات الماضي و מצבة الواقع في صور يشخص بما هذه الذكريات وكأنه
يعايشها من خلال الرياح والأمطار والظباء والرحيل والبكاء وقد أشرف أمرق القيس في

معايشة ذكرياته العاطفية التي فتح لها الشعراء من بعده بابا في الفرزل بسالمة ووصف محسنه في صور جزئية.

وهو يحرص على تحديد الأماكن وذكر الأسماء، كما يبيح صورة عن طريق المقابلة بين الواقع المختلفة، وهي صور حديثة يخترل فيها الشاعر لحظات يعيشها من لحظات لقائه بهذه المرأة أو تلك دون الاختناد على وسائل إنجاز المألوفة في صورة الأخرى، ويعتبر هذا المطلع من مبكرات أمرى القيس، فقد وقف واسوقف، وبكي وأبكى من معه، وذكر الخبيب والمولى ٢٦.

هنا امرأة يعيشها تحتل المكانة الأولى من عنابة الشاعر، وهو يغيرها من صفاتها المفردية عندما يقول "ذكرى حبيب" (لا حبيبة)، عندما يقول "كأن غداة البن يوم حملوا" (بصيغة الجمع)، والشاعر يصدر إذن عن تجارب خاصة (واقعية أو خيالية) يصوغها في صورة مجردة، غير أنه لا يفوته أن يتضمن هذه الصورة ذاتاً ما يذكرونا بخصوصية تجاريته، فهو عندما يقول "كذابك من أم الحويرث قبلها - وجارقا أم الرياب يتأسل" ويتحدث عن حبيبه بضمير الغائب، يذكرنا في الوقت نفسه بأن حبيبه هذه امرأة من خم ودم، وأن له معها قصة تضرب بجنورها في أرض الواقع (فهي تلك المرأة التي أحب من قبلها "أم الحويرث، وجارقا" أم الرياب") كما يذكرنا بأننا ما زلنا في نهاية المطاف بصدّد اسرى القيس ذاته (صاحب الصيوات واللغامات).

وصور كيف كان أصحابه يحاولون أن ينفسوا عنه وهو غارق في ذكرياته وبكل منه انقل يقص مقاماته مع النساء، ويدرك لصاحبه بعض صواحته اللاتي أبكينه ويسرح به حبيبه، يقول:

أَفَاطِمْ مهلاً بعَضَ هذَا التَّدَلِيل
وَإِنْ كُنْتَ قَدْ أَزْمَعْتَ صَسْرَمِي فَأَجْمَلِي
وَإِنْ كُنْتَ قَدْ سَاعَتْكَ مِنْ خَلِيقَةٍ
فَسُلْطَنِي شَيَابِي مِنْ ثِيابِكَ تَنْسِلِي
أَغْرِيكَ مَنْتَى أَنْ حُبِكَ قَاتِلِي
وَأَنْتَ مَهْمَا تَأْمُرِي الْقَاتِلَ يَفْعُلِي
وَمَا ذَرَفْتُ عَيْنَاكَ إِلَّا لِتَقْدِحِي
بِسَهْمِكَ فِي أَعْشَارِ قَلْبِ مَقْتُلِي ٢٧

يمثّل فاطمة بمحاربة جريئة لها مع من كفي عنها "بيضة خدر لا يبرأ خبازها"
مصوراً كيف اقتحم إليها الأهواء والأحراس، وكيف انتحى لها ناحية من الحى بهادلان
فيها الصباية والغرام.

ونحن نرى صورة الحيوان الذى وردت فى وقوف امرئ القيس على الطبل، والى
قصد بها إلى إبراز المفارقة بين ماضى الديار وحاضرها في قوله :

ـ تَرَى بَعْرَ الْأَرَامَ فِي عَرَصَاتِهَا ـ وَقِيَعَانَهَا كَانَهُ حَبْ قُلْقَلِ

وقد استطاع أن يقيم مفارقة بين خلو الديار من أهلها وبين اعتلالها بهذه الحيوانات
الوحشية الكثيرة، وقد ألح الشاعر في مقدماتم الطلبية على هذا المعنى وتلسك الصورة،
وطوروها بما يزكي هذه المفارقة ويبرزها في حرفة وتعبر ومقابلة تعكس الجدل المستمر في
نفس البشر بين الحياة والموت، وهي رؤية الشاعر بتحقيق الانتصار الذى حققه من خلال
تداعي المذكرات وتلاختها من خلال أبياته.

إن جمال المرأة يقتضيه، ويعمله على مواجهة النساء بمناظله بالحياة، ونظرته إلى الواقع من
حوله، فالمراة رمز لنجدد الحياة واستمرارها.

ـ ويعبر امرئ القيس أول من فتح للشعراء الجاهلين من بعده الحديث في بكاء الديسار،
والغزل القصصي، ووصف الليل، والليل والصيد، والمطر والسبيل، والشكوى من الدهر، في
مهارة فنيةـ

وهو صاحب في التشبيه في المسرح الاحاطي، فالتشبيهات تتلاحم في صفو معاقة مستمدة من واقعه الحسي، في صور جزئية - كما رأينا - من مثل تشبيه المرأة بالبيضة في بياضها، ورقها، وتشبيهها بالدرة والبلور في جهازاً وحسناً، فمن مثل تشبيهاته قوله :

فَعَنْ لَنَا سِرْبٌ كَانَ نِعَاجِهُ عَذَارٍ دَوَارٍ فِي مُلَاءِ مُذَبِّلٍ ٢٨

كما أن المرأة عنده كمثال جميل، يقول :

وَيَارَبِّ يَوْمٍ قَدْ لَهُوتُ وَلِيلَةٍ بَاتِسَيَّ كَانَهَا خَطَّ تَمَثَّلٌ ٢٩

ونراه يستعيد للعمل على بحر صاحبته وتوجهه، صورة الجمر، وهذه صورة جديدة، يقول :

كَانَ عَلَى لَبَاتِهَا جَمَرٌ مُصْطَلٌ أَصَابَ غَصَّاً جَزْلَا وَكَفَ بِأَجْذَالٍ ٣٠

فهل توجه المثل مصداه هذا الجيد، أم بريقه امترج ببريق جيد صاحبته فزاداد توجهها ولعلنا ؟ هذا هو التجديد في الصورة، حيث ينشأ من تفسيرها لدى المتلقي.

وهل نراه يشبهها بالسفين، ثم بالخيول، محققاً لها الحركة واللون، حين يقول :

بَعْنَى ظُفْنَنَ الْحَرِّ لَمَا تَحَمَّلُوا لَدِي جَانِبِ الْأَفْلَاجِ مِنْ جَنْبِ قَيْمَرا
فَتَشَبَّهُتُمُ فِي الْأَلَّ لَمَا تَكَمَّشُوا حَدَائِقَ دُؤُمَ أو سَفَرَتُمُ مُفَقِّرًا
أَوْ الْمُكْرَعَاتِ مِنْ نَخْلِ أَبْنِ يَامَنْ دَوَيْنَ الصَّفَا الْلَّاتِي يَلِينَ الْمَشْقَرَ ٣١

أما قوله :

سَوَامِقَ جَيْرَ أَثْيَثَ فُروْعَةَ وَعَالِينَ قِنْوَاتَانَ مِنَ الْبُسْرِ أَحْرَا
حَمَّتَهُ بَنُو الرَّبِّيَّادِ مِنْ آلِ يَامَنْ بِأَسْيَافِهِمْ حَتَّى أَفَرَّ وَأَوْقَرَا

وأرضي بنو الريداء واعتم زهوة
أطافت به جولان عند قطاعنة
ترداد فيه العين حتى تحرير
وأكمامه حتى إذا ما تهصارا

إن الشاعر الجاهلي يشبه ظواهنه بالخل، فإذا كان رحيلها فمارا وتلأللت ألوان الكلا
والقطوع جعلها كيستان مثل مزه، تلألأ ألوانه، وإذا كان رحيلها ليلاً جعلها كالخل قبل
أن يزهي وتلألأ الألوان فيه.

ولقف على رائية امرئ القيس ... سما لك شوق بعدها كان أقصراً ... فستان امرأة
القيس لم يكن يشبه المرأة بالختلة، بل كان يصوّر المفرواج فوق الإبل وقد علّقها الكلا
والقطرون المختلفة الألوان، وهي صورة تكرر في مشهد الطعام الراحل صاحب الـ كسر
من شعراء الجاهلية . وقد ذكر امرئ القيس في هذه الآيات أبرز الصور التي يكرهها
الشعراء في وصف المفرواج حين يكون الرجل مغارة، أعلى صورة السفن، وصورة حدائق
الدروم، وصورة بستان التخيل المزري . ومن الإنصاف أن نقول إن امرأة القيس صاحب هذه
الصور التي ستجدها عند بقية الشعراء الآخرين من جاؤوا بهذه .

فقد شبه الطمأن على أهواج يحدائق الدوم مرأة، وبالفن المغيرة مرة لأن أهواج تبدو سوداء في السراب الالامع . يشبه الركب مرأة أخرى بالتخيل العائلي التقى الفزير الفروع، وأهواج الحمراء بعناقيد التمر الناضج في أعلى، ويسيطر في وصف التخيل حين أربع غرفة والاستطراد حيلة فنية تجمع بين الإيماء والتجسيم، ونصادفها كثيرا في الشعر العربي القديم).

" فهو يشبه الظعن بالسفن والشجر والخلة، محققًا الحركة واللون في صور متالية" : ٣٣٠

سير السفن في الماء صورة .

الخيل وهي مفروضة على الماء صورة .

الهودج وما عليه من الصوف الأحمر والأصفر، كلفا النخل وما فيها من ثمار المختلفة
ألوانه صورة .

هذه هي المرأة التي وصفها عمرو القبس، وزارها، ويبلغ منها مأربه يصف راحلتها وهي راحلة عن مرتعها، فبرى الطعن وهو ما تركه المرأة من صنوف المطاعيا أو هي أفساد في النساء، يقول :

تبصر خلیلی هل ترى من ظعانٍ سوالك نقابة بين حزقى شعبانٍ
عُلوَّن بانطاكيَّة فوق عقْسَةٍ كفرمة نخل أو كجنة يثربٍ ٢٤

إن الوقوف على الطلل عملية تحتاج إلى دوافع خفية، وتحاجج حاجة المصالح بين الفناء والبقاء، من خلال حركة الريح المكانية، وبأبعادها التأثيرية، وأحياناً تسره عن النظر، وهي تدل على أن أحزان الشاعر ترقى إلى نفسه ولا تصل بالطلل إلا بوصفة مثيرة لمحبته. كذلك تلعب الصورة التشبّهية دوراً بارزاً - كما رأينا - حيث يجعل الشاعر من يكتبه شيئاً مصطنعاً، يعبر عن صورة الكاءلة ولا يدل على مضمونه.

وهناك صورة الطبل يرمي المتحرك إلى رداء، وصورة الشاعر يرمي المتحرك إلى أسلم،
اسمه لامرئ القيس وهو يقول في صاحبته "سلمي" :

الا زَعَمْتُ بِسُبْسَاسِ الْيَوْمِ أَنْتَسِي كَبِرْتُ وَانْ لَا يَحْسَنُ اللَّهُو أَمْثَالِي
كَذَبْتُ لَقَدْ أَصْبَى عَلَى الْمَرْءِ عَزْسَهُ وَأَمْنَعْتُ عَرْسِي أَنْ يُذْنَ بِهَا الْخَالِي ٣٥
نَلَاحَظُ فِي الْإِسْهَالَةِ الْطَّلَبِيَّةِ، قَدْرَةِ امْرَأِ الْقَيْسِ، عَلَى اسْتِرْجَاعِ الْمَاضِيِّ، وَاخْتِرَالِ
فِي الْحَلْةِ إِبْدَاعِيَّةٍ، يَفْتَحُ مِنْ خَلَالِهِ الْبَعْدَ الرَّمَانِيَّ، وَالْبَعْدُ الْمَكَانِيُّ لِلتَّصْبِيرَةِ، فَقَوْلُهُ :

ألا عم صباحاً أيها الطلل البالى وهل يعن من كان في العصر الحالى

فإذا شاعر يعكس هنا موقفاً خاصاً بدأ بالفعل حار أدى إلى مسلك تعبيري، يحمد على الحضور الزمني (ألا عم صباحاً)، فهي تمهد لحظة زمنية جمعت بينه وبين الطلل في مواجهة ثانية، وقد بروز فيها الطلل ملياناً بالحياة مفتخراً، حتى أنه دفع الشاعر دفعة إلى التوجه إليه بالتحمّة التي امتازت به قيم تعبيرية مكثفة بدأ بها (ألا) المتباهي، ثم بالأمر الجسد ثم النداء المؤكّد لكل معانٍ الحيوية الدافقة، ولكن سرعان ما تطفّن لحظة الحضور في مواجهة الواقع المعاين الجسد للماضي في كلمة واحدة (البالي) ثم يقول :

وهل يعن إلا سعيد مخلد قليل الهموم ما يبيت بأوجال

تأتي حركة الرفض للطلل من خلال ما أسماء البلاغيون (الآلات) عن طريق التحول في الصياغة الذي من شأنه صنع تحولاً في الدلالة، وهذا التحول أثير بدوره على أداة الاستفهام (هل) التي دلت على الفنى المترتج بالإنكار (هل يعن من كان في العصر الحالى) . ومع كلمة (البالي) يتشرّد الماضي من خلال (العصر الحالى)، (الآلاتين شهراً في ثلاثة أحوال)، (عاليات بذى حال)، (ألح عليها كل أسمح هطال).

ديارٌ لسلمي عاليات بذى الحال ألح عليها كلُّ أستحِم هطال

ويتشابك الماضي مع الحاضر في موقف (سلمي) من أوهام الذكريات، حيث تتأمل مد حوطاً من أولاد الطياء، ومن بعض النعام، وكأنما ما زالت على عهدها القديم تفيض حوطاً الحياة، وتفيض هي على الحياة جحلاً ومهجاً.

ثم يجمع الشاعر بين الطلل - المثل للماضي - وبين ماضي عمره، فيرفضهما من خلال رفضه إدعاء (بسابة) أنه كبير وأصبح غير صالح للهؤ والعيت، وهنا تظهر صورة الطلل والشاعر في توحّد، بينهما علاقة شد وجذب.

إن هذا الوقف يمثل الحاد الذات والموضوع في لحظة تأملية شبهة موقف الصورى الذى يؤثر العزة، ويوجل فى الرؤى، فتصود ذاته بالكمال المطلق. ونمضى مع الشاعر فى أبياته حيث يقول :

وتحسِبُ سلمى لا تزالْ ترى طلاً من الوحشِ أو بوضاً بميَّاهِ مخلَّ
وتحسِبُ سلمى لا تزالْ كعهْدنا بواهِ الخَازِي أو على رَّمَّ من أوعَالِ
لياليِ سلمى إذ ترىك مُنصباً وجِيداً كجيد الرِّنْم لوسِ بمعطَّالٍ ٢٦

سلمى التي يعنى إليها فى المقدمة الطلبية، ويردد اسمها (كائناً يناديها) على مشهد من الديار الدارسة، ويراهما بعين خياله أينما قلب طرفه، هي نفسها المرأة التي لها برغم أنف زوجها. وإذا كان الانتقال من المقدمة الطلبية إلى القصة الغزلية طبيعياً، فإن الميلية التي يبروي أحداتها فى القصة تسايق مثلاً على ليالي سلمى فى المقدمة، والمخاوف الليلية فى المقدمة تعود إلى الظهور فى حلب القصة متمثلة فى ذلك الصراع الراهب الذى يخوضه الشاعر للغزو سلمى. وإذا كانت سلمى " تربى " فى المقدمة لغير مستوى الأستان " منصباً " وجيداً كجيد الظى (غير عاطل من الخل) فإنما تكشف فى القصة عما خفى من جاهها وجلها التي ذكرت على نحو غير مباشر فى المقدمة تتوارد فى القصة كألفا الحمر.

يضمن الشاعر هذه المقدمات بدور تجاريته الشخصية، وبديايات قصصه الغزلية. ومن الممكن أن نقول إن المقدمات الطلبية فى قصائد أمى القيس ترتبط ارتباطاً وثيقاً ببقية غزله يحكم تجربتها ذاته . فهي ليست مجرد أبيات يصدرها قصائد لإرضاء التقليد على خصو شكلى، وإنما يجد فيها مجالاً ملائماً لتحقيق ذاته، ولعرض جانب مهم من تجربته، فهو لا ينظم مقدماته الطلبية إلا انطلاقاً من تجربة معينة (واقعية أو خيالية) ويستغل الإطار الصارم للغزل الطلى ليعرض هذه التجربة من موقف معين هو انتقاء السعادة وغياب من يحب، ونظراً لأن هناك تجربة حية يصدر عنها الشاعر، ويحاول أن يطّوّع

الـقـالـيد لـلـتـعـيـر عـنـهـا، فـإـنـا لـا نـجـدـ فـمـقـدـمـاتـ الـطـلـلـيـ صـورـاـ مـحـرـدـةـ، وـإـنـا نـشـاهـدـ عـمـلـيـةـ
التـجـرـيدـ إـبـانـ حـدوـتهاـ.

لقد كان الفعل الطللي جزءاً من ثقافة الشاعر الحية، وليس معنى هذا أن الناس في عصره كانوا يغفرون على الأطلال، أو أنه هو نفسه كان يفعل ذلك، وإنما معناه أن أمراً القيس وجد هذا الوقوف معنى في حياته اليومية، وأنه رأى فيه مجالاً للتعبير عن نفسه. وليس من المستغرب في الواقع أن يتحقق هذا التواافق الدقيق بين القواليد وذات الشاعر، لأن صورة المكان الخالي من الأحباب تغير خير تغير عن غريته وشعوره بالوحشة وتجمّعه، لأن الحاد يأن الحب - كما عرفه - لا بدّ ذات، وبأن حظه في الحب لا بد أن يكون في نهاية المطاف حظّ الخاسر.

ولنقف على صورة أخرى من صور أمرى القيس عن الأطلال وهو يصف وحشتها وسكونها، يقول:

غَشِيتُ دِيَارَ الْحَمَى بِالْبَكَارَاتِ قَارَمِيَّةٌ فِي رَقَّةِ الْمِهَرَاتِ
ظَلَلَتُ رَدَائِي فَوْقَ رَأْسِي قَاعِدًا أَعْدَّ الْحَصَى مَا تَنَقَّضُ عَبَارَاتِي^{٣٧}

في هذه الآيات استطاع أمرى القيس أن يحقق درجة رفيعة من التجريد لعله لم يتحققها في أي قصيدة أخرى فهو قد حدد موقع الديار بين عدد من الواقع دون أن يصف معالم هذه الديار إلا بالإشارة العابرة بل لقد امتنع عن الإشارة إلا من رحل عن الديار، وترك لهاهم، ولصمه عن ذكر حسيبه أن يحدث تأثيره (فالبرقة مثلاً أرض في حجمارة ورمل، والعرات هي مواضع الماء الوحشى) ثم انتقل إلى وصف حزنه بإزاء الديار الدارسة. هنا إذن تعبير موجز عما هو جوهري وفقاً لنقايد الفعل الطللي. وفي البيت الثاني يصف حاله وقد جلس مظللاً رأسه، مطلقاً للموعظ العنان تصيراً عن حزنه الساحق، وفيحر ما يشبه الطاقة المكتومة.

إن أهراً القيس إذ يعدد أحماء تلك المواقع، إنما يروى بطريقة حنمية ما حدث عند الديار، فقد أخذ ينتقل ببصره من مكان إلى مكان ومضى يصفحها ويستطعها ويستفيث بها موضعًا موضعًا، حتى إذا غلبه اليأس أهار باكيًا واستسلم لحزنه العميق.

وهذه المقدمة لا يتلوها في القصيدة التي وردت هنا أى غزل، ومع ذلك فالميركوس الشاعر في شكل من أن يصدر عن تجربة خاصة وأن لديه قصيدة محددة (يريد للمتنقى أن يتخيلها وأن يقدر آثارها). وقد نجح الشاعر في تحقيق هدفه هذا عن طريق إيمانه ذاته، وبعد مرحلة الصمت الكامل يطلب على أمره وتتفجر القصيدة في سيل من الدعوّة، ثم تراه وهو يستفيث بصاحبه أن يعيشه:

أَعْنَى عَلَى التَّهَمَّامِ وَالذَّكَرَاتِ بِيَتَنَّ عَلَى ذِي الْهَمَّ مُعْتَكِرَاتِ
بِلِيلِ التَّقَمِ أَوْ وُصْلَنَ بِمَثَلِهِ مُقَايِسَةِ أَيَامِهَا نَكَرَاتِ

إن القصيدة ذات جذور وأبعاد، وخرج عن نطاق الغزل الطليلى، فالشاعر هنا يتحدث عن همومه الليلية ولكن نعرف أن هذه الهموم لا ترتبط بالوقوف على الأطلال، وإنما لا تتعلق إلا بأمرى القيس وحده:

كَائِنَ وَرَدْفَنَ وَالْقَرَابَاتِ وَنُمْرُقَنِ عَلَى ظَهَرِ عَيْنٍ وَارِدِ الْخَبَرَاتِ
أَرَنَ عَلَى حُقْبِ حِيَالِ طَرْوَقَهِ كَذُودِ الْأَجْيَرِ الْأَرْبَعِ الْأَشْرَاتِ
عَنِيفِ بِتَجْمِيعِ الضرَالِرِ فَلَاحِشِ شَتِيمِ كَذَلِيِ الرِّزْجِ ذِي الْمَتَّرَاتِ
وَيَكْلُنَ بُهْمِسِ جَعْدَةِ حَبْشِيَّةِ وَيَشْرِينَ بِرَدِ الْمَاءِ فِي السَّبَرَاتِ
فَأَوَرَدَهَا مَاءَ قَلِيلًا أَنِسَهُ يُحَازِنَ عَمْرًا صَاحِبَ الْقَرْتُّاتِ

لم يلحاً أمرُ القيس في رسم الصورة الخازية إلى تقديم الطلل في شكل هامد، ورغم
كان ذلك بداعٍ داخليٍ حيث يسقط الشاعر في الطلل بعضاً منه، فائزال الموت به معناه
موت هذا الجزء الذي أُسقطه.

ومن هنا كانت الصورة المركبة أقرب ما تكون إلى هيئة عجوز طعن في السن حتى
نقطعت أوصاله، ولداعٍ لركانه، وعمقت خطوط الزمن في وجهه حتى كادت ملامحه
تلاشي أو تغير.

وقد ألف الشعراء القدماء هذه الصورة وأفرغوا فيها جانباً من قدراتهم الإبداعية،
ومذلك اكتسب الوقوف على الطلل احترام اللاحق للسابق، حتى استحال الأمر إلى شيء
شيء بما يكتنه الناس من احترام وتقدير للموتى من الأولياء والصالحين، واعتقادهم أنهم ما
ذالوا مؤثرين حقاً بعد موتهم.

صورة الطلل العجوز وفيرة عند أمرى القيس، بحيث يظل دائماً هذا الطلل وجود
جزئي في كل مطاعمه، وإن اختلست الصورة من قصيدة إلى أخرى، ومنها على سبيل المثال :

لمن طَلَلْ أَبِصْرَتْهَ فَشَجَانِي كَخْطَ زَبُورَ فِي عَسِيبِ يَمَانِي
دِيَارَ لَهَنْدَ وَالرِّيَابِ وَفَرَتْنَا لَوَالِيْنَا بِالْتَّعْفِ مِنْ بَدَانِي
لَيَالِيْنِ يَدْعُونِي الْهُوَى فَاجِيْبِهِ وَأَعِيْنَ مَنْ أَهْوَى إِلَيْنِي
وَإِنْ أَمْسَ مَكْرُوبَا فَيَارِبَّ بَهْمَةِ كَشَفْتُ إِذَا مَا اسْوَدَ وَجْهَ الْجَبَانِ
وَإِنْ أَمْسَ مَكْرُوبَا فَيَارِبَّ قَيْنَةِ مُنَعَّمَةِ أَعْمَلَتْهَا بِكَرَانِ
لَهَا مَزْهُرٌ يَعْلُو الْخَمِيسَ بِصَوْتِهِ أَجَشْ إِذَا مَا حَرَكَتْهُ السِّيدَانِ
وَإِنْ أَمْسَ مَكْرُوبَا فَيَارِبَّ غَارَةِ شَهِدْتُ عَلَى لَقَبَ رَخْوَ اللَّبَانِ

تفرد الصورة التشيهية (في أول بيت) بتفريق الكوين الشكلي للطلل الذي تاهت معانله حق لم يعد يرى منه إلا ما يمكن رؤيته من حروف خطت في عسيب يماي، فسمات الشيهوخة وعلاماتها أقرب هنا - من سمات الموت ولداته . ومن قول أمير القبس أيضا:

أَمَا عَلَى الرِّبْعِ الْقَدِيمِ بَصَسَّا
كَائِنُ أَنَادِيَ أَوْ أَكْلَمُ أَخْرَسَا
فَلَوْ أَنْ أَهْلَ الدَّارِ فِيهَا كَمَهَدَنَا
وَجَدْتُ مَقْبِلاً عَنْهُمْ وَمُغَرَّسَا
فَلَا تُنْكِرُونِي إِنْتِنِي أَنَا ذَاكُمْ
لِوَالِي حَلَّ الْحَرَّ غَوْلًا فَانْعَسَا
تَلَوَّنِنِي دَائِسِ الْقَدِيمِ فَقَطَّسَا
لَهَازِرُ أَنْ يَرْتَدَ دَائِسِ فَانْكَسَا
فَلَمَّا تَرَوْنِي لَا أُخْمَضُ سَاعَةً
مِنَ اللَّيلِ إِلَّا أَنْ أُكِبَّ فَانْعَسَا
فِيَارَبَّ مَكْرُوبٍ كَرَبَّ وَرَاءَه
وَطَاعَتْ عَنْهُ الْخَيلُ حَتَّى تَنَفَّسَا
وَبِارَبَّ يَوْمٍ قَدْ أَرْوَحَ مَرْجَلاً
حَبِيبَا إِلَى الْبَيْضِ الْكَوَاعِبِ أَمْنَسَا
يُرَدِّعَنِي إِلَى صَوْتِي إِذَا مَا سَمِعَتَهُ
كَمَا تَرْزُعُوا عَيْطَةً إِلَى صَوْتِ أَعْيَا
أَرَاهُنْ لَا يَجِدُنَّ مِنْ قَلْمَلَهُ
وَلَا مِنْ رَأْيِنَ الشَّيْبِ فِيهِ وَقُوسَا
وَمَا خَلَتْ تَبْرِيَحَ الْحَيَاةِ كَمَا أَرَى
تَضْرِيقُ ذَرَاعِيَّ أَنْ أَقْوَمَ فَانْبَسَا .

إن رفض الطلل هنا نابع من العجز وعدم القدرة على التميز (نكروني) وهو عجز يضاف إلى (آخر)، فتحول صورة الطلل إلى عجوز تناولته عوامل الضعف والحلل حتى وصلت به إلى تلك الحال .

وهذه صورة أخرى يسجلها لنا الشاعر من خلال قوله:

دارَّتْهُمْ إِذْ هُمْ لِأَهْلِكِ جِسْرَةً
 إِذْ تَسْتَبِيكَ بِوَاضِعِ بَسَّامَ
 أوْ مَا تَرَى أَنْظَاعَهُنَّ بِوَاكِرًا
 كَالنَّخْلِ مِنْ شَوْكَانِ حِينَ صَرَامَ
 حُورٌ تُعْلَلُ بِالْعَبَرِ جُلُودَهَا
 بِيَوْضُ الْوِجْهِ نَوَاعِمُ الْأَجْسَامَ
 قَفَّلَتْ فِي دِيْنِ الدِّيَارِ كَائِنِي
 نَشَوَانَ بِاَكَرَهِ صَبُوحَ مَدَامَ
 أَنْفَكَ كَلُونَ دَمَ الْفَزَالِ مُسَعَقَ
 مِنْ خَرْعَانَةَ أَوْ كُرُومَ شِبَامَ
 وَكَانَ شَارِبَهَا أَصَابَتْ لِسَانَةَ مُومٍ يَخْالِطُ جَسْمَهُ بِسَقَامٍ ٤

"إن الطبل كان رسالة قديمة وإنما للشاعر، واهتمامه به كان مستمدًا من كونه
 هذا الطبل معاً مسارياً لمرحلة الشيخوخة والضعف، فهو يذكره بذاته أكثر مما يذكره
 بأصحابه الراغبين عنه، ولأنه يدرك بعمق انسحالة عودة الأطلال إلى صورها الأولى، لم يبق
 أمامه إلا أن يواصل الحياة، ويطلق لها العنان فغرا فوق دائرة الزمن التي انغلقت حول الطبل.
 وهذا يحدث نوع من التعادل بين المخلفات النفسية القديمة، والحقيقة التي غيرها الشاعر
 ويعيشها في كل لحظة كلما مرت به ذكرى قديمة، أو مر هو على هذه الذكرى" ٤٢.

وعندما يقول الشاعر :

تمتع من الدنيا فإنك قانٍ من النسوات والنماء الحسان

إعلان مباشر عن جوهريّة الوقوف الطbelli، وأنه ليس سوى وسيلة إلى حياة جديدة
 تناقض ما في الطبل من طبيعة التحلل والفناء، إن الموت حقيقة، ولكنه رفض أن يكون
 نهاية الحياة، فقاد الاعتقاد " بالعودة الخالدة " وأصبح الأدب وسيلة لمواجهة الموت
 وبالدخول في تجارب الحياة التي غرّج منها سالين دون أن تصاب منها بأذى.

وليس غريباً أن ينتهي الشاعر من وقوفه على الطلل إلى حديث الحب واللهو، فهذا السلوك يدل استمرارية حقيقة طرحة المعنى في القصيدة.

ويعبر أمرق القيس أصدق من وقفوا على الطلل، وغير في هذا الوقف عن أغمس المعان الإنسانية من خلال تجربته الخاصة، كما أصبح شعر أمرق القيس مؤسساً لفن القصيدة العربية القديمة، فيها وموضوعياً، وقد فتن الرواة اللغويون بهذه التقاليد.

ويقول بعض الكتاب عن الطلل : وحديث الشاعر عن الطلل ينطوي على بعدين جوهريين، تتفرع مهما الأبعاد الأخرى، البعد الأول هو رغبة بالحياة وحبه لمعها، ورغبة في الاستقرار بين أحضانها .. والبعد الثاني يولد من مشعره همروب الأشلاء وإدبارها السريع أيامه، وحركة التغير في الأشخاص والأحداث،.. ففي البعد الشأن تجتمع إذن عوامل الانفراط والفرم والزوال، العوامل التي تحول معنى الحياة ورؤوها إلى طلل مقفر موحش، وتجعله موطن غربة وخراب.

وقد شاع عند الشعراء الجاهليين، صور تشبيه الطلل بالوحش والكتابة، وما يصل مما من أدوات من باب بعض التغيرات في الصورة، وعملوا إلى تصاوير جديدة من باب التغير، وبيان طبيعة الصورة القوية عندهم، فمثلاً نجد عند ليد بن ربيعة الماءري وهو من الشعراء المتأخرين في هذا العصر، أن الصورة قد تطورت لتظروا ملحوظاً عنده عندما فصلها، ويست فيها الحركة، وامتد بما على مساحة زمنية أطول مما نجد في شعر أمرق القيس وغيرها من الشعراء فيها هو تشبيه الديار الدارسة بالكتب التي يرددتها غلام عياف يقول:

در من المنا يمتالع فابان	وتقادمت بهالمحسن فالسویان
فتعاف صارة فالقتان كائها	زَبْرِ يرْجَعُهَا ولِيدُ يمان
متَعْوَدْ لحن يعيده بكفه	قلما على عُسْب ذيلان وبيان
أومُستَّام عملت له علوية	رَصَنَتْ ظهور رواجب وبنان

ويشبه الأطلال باللوح الملهم المكتوب الذي لم ينشر بعد، يقول، موضحا طبيعة الصورة عنده:

ـَلَلْ لَخُولَةِ بَالْرَّسِيسِ قَدِيمٌ
فِعَاقِلٌ فَالْأَعْمَى رُسُومٌ
فِيرَاقٌ غُولٌ فَالْرِجَامُ وَشُومٌ
هُنَّ النَّاطِقُونَ الْمُبَرُّوزُ وَالْمُخْتُومُ
أَوْ مَذْهَبٌ جَدَدَ عَلَى الْسَّوا
ـَمِنْ تَاهِيَّتِ الرِّيَاحِ بِرَسْمِهَا
حَتَّى تَكُرُ تَزِيِّهَا الْمَهْدُومُ
ظَعِنُوا وَلَكِنَ الْفَوَادُ سَقِيمٌ
أَضَحَتْ مَعْلَةً وَأَصْبَحَ أَهْلَهَا

وقوله يشبه الطبل بالكتاب، أيضا من ياب تطور الصورة الشعرية كما نرى في هذه الأبيات:

عَفَا الرِّسْمُ أَمْ لَا بَعْدَ حَوْلَ تَجْرِيَّا
لِأَسْمَاءِ رَسْمٌ كَالصَّحِيفَةِ أَعْجَما
لِأَسْمَاءِ إِذْ لَمَّا تَفَقَّطَنَا دِيَارُهَا
وَلَمْ نَخَنْ مِنْ أَسْبَابِهَا أَنْ تَجْدَمَا

فهي حديثه عن ديار حبيبته وعن رحلتها قد عرض بقايا أو آثارا لم تمح فاريلا إذ بدأت الآثار تظهر للعين بعد جلاء السيل ولم يكن الرحيل قطعا كاملا للصلة العاطفية، فقد بقيت له نظرات فيها الجمال والحسان مثل نظرات الظباء والنعام، كما بقي له من صورة الركب ما يشبه شجر الأسل يقول، مشبها الطبل في قدراته على مقاومة البلى بالكتابة في المجر الذي لا يلمس ولا يرين:

ـَعَقَتِ الدِّيَارُ مَحْلَهَا فَعَقَّا هُنَّا
بِمَنِ تَأْبَى غُولُهَا فَرِجَامُهُنَّا
ـَفَدَافَعُ الْرِيَانُ عَرَّى رَسْمُهُنَّا
ـَخَلَقَ كَمَا ضَيَّنَ الْوَحْى سَلَامُهُنَّا
ـَمِنْ تَجْرِيَّةَ بَعْدَ عَوْدَ أَثْرِسَهَا
ـَجَجَ حَلَوْنَ حَلَانُهَا وَحَرَامُهُنَّا

رَزِقْتَ مَرَابِيعَ النَّجُومِ وَصَابِهَا
 وَدُقُّ الرَّوَاعِدَ جَوْدَهَا فَرِهَامُهَا
 مِنْ كُلِّ سَارِيَةٍ وَغَادِيَةٍ مُتَجَوِّلِينَ وَعِيشَيَةٍ مُتَجَاوِلِيْنَ إِرْزَامُهَا
 فَقْلَا فُرُوعَ الْأَيْمَانِ وَأَطْسَفَتَ
 بِالْجَهَنَّمِ يَظَاهُرُهَا وَتَعَامُهَا
 وَالْعَيْنُ عِيَكَفَةٌ عَلَى أَطْلَالِهَا
 عُودًا تَاجِلٌ بِالْفَضَاءِ يَهَامُهَا
 وَجْلًا السَّيُولُ عَنِ الطُّولِ كَانُهَا
 رَبِّرِجَدُ مُتَوَهَّمَهَا أَقْلَامُهَا
 أَوْ رَجَعٌ وَاشِمَةٌ أَسِيفٌ نُؤْرُهَا يَكْفَأُ تَعَرَّضَ فَوَقْهُنَّ وَشَامُهَا
 قَوْقَفْتَ أَسَلَهَا وَكَرِفَ سُؤَالُنَا مُسَمًا حَوَالَهَا مَا يَبْيَنُ كَلَامُهَا
 عَرِيَّتَ وَكَانَ بِهَا الْجَمِيعُ فَأَبْكَرُوا مِنْهَا وَغُورَرَ تُؤْبِيَهَا وَنَمَامُهَا
 شَاقِتَكَ ظُعْنَ الْحَىِّ حِينَ تَحَمَّلُوا فَتَخَسَّ، وَأَقْعَدُتَنَا تَصَرُّخَ حِيَامُهَا
 مِنْ كُلِّ مَحْفُوفٍ يُظَلِّ عِصَمَتَهَا زَوْجٌ عَلَيْهِ يَلَهُ وَقَرَامُهَا
 زُجَّلًا كَانَ نِعَاجٌ تُوْضِحُ فَوْهَمَا وَظَبَاءَ وَقَرَّةً عُطَافًا آرَامُهَا
 حُجَّزَتْ وَزَأِلَّهَا السَّرَّابُ كَانُهَا أَجَزَاعٌ بِيَشَةَ أَنْلَهَا وَرِضَامُهَا ٤٢

صورة ديار نوار، وما انتهت إليه، تغيرت أحواها، وما العشب فيها، ولم يبق إلا
 القليل من الآثار في ساحتها، فهو يتحدث عن الديار التي عفت يمنى والفسول والرجام
 والريان، والتي ثما فيها العشب وطال البات، والتي ولدت فيها الطاء والنعام ومسكت
 الأيقار الوحشية، والتي جلت عنها السیول فظهرت آثار المازل حينيلا، ثم يصور الظعن
 وتحمل القوم على الإبل في المروج، وتطلع إلى القائلة وهي تسير فلم ير من هذا التركب إلا
 ما يشبه الأثل أو الحجارة الضخمة.

لوحة متكاملة عن الطلل، وما رأه من نبات وحيوان وأيقار وحشية وما صادفه من سير جارفة، مصورة رحلة القوم على الإبل، والقافلة وهي تسير وسط الصحراء، في صور متالية متتابعة، يبث فيها الحركة والنشاط، ومعلنا عن الألوان المختلفة إلى جانب الأصوات التي يسمع صداتها في هذا الفضاء العريض.

ويتحدث ليدي عن نوار التي نأت، وتقطعت بها الأسباب، وحلت بقيـد وجـاـورـتـ أـهـلـ الحـجـازـ وـلـاـ مـرـامـ إـلـيـهاـ، ويـذـكـرـ هـنـاـ أـنـ الـحـبـ بـيـهـمـاـ قـدـ تـعـرـضـ لـقـطـعـ.. وـيـحـمـلـ هـمـهـ وـشـكـهـ فـ حـبـ نـوـارـ لـهـ، لـيـمـضـيـ فـ رـحـلـهـ عـلـىـ نـاقـهـ، الـقـيـنـ بـيـنـ نـشـاطـهـ وـقـوـقـاـ وـسـرـعـهـ فـ السـرـ، وـهـيـ مـثـلـ السـحـابـةـ خـفـيـفـةـ سـرـيعـةـ، وـمـثـلـ الـأـلـانـ، وـمـثـلـ الـقـرـةـ الـوـحـشـيـةـ الـقـيـ أـكـلـ السـبـعـ وـلـهـ،
يـقـولـ:

بـلـ مـاـ تـذـكـرـ مـنـ تـوـارـ وـقـدـ تـأـتـ وـتـقـطـعـتـ أـسـبـابـهـ وـرـمـامـهـ
مـرـيـةـ حـلـتـ بـقـيـةـ وـجـاـورـتـ أـهـلـ الـحـجـازـ فـايـنـ مـنـكـ مـرـامـهـ
بـمـشـارـقـ الـجـبـلـينـ أـوـ بـمـخـجـرـ فـتـضـسـنـهـ فـرـدـةـ فـرـخـامـهـ
فـصـوـاـقـ إـنـ أـيـمـنـتـ فـمـيـظـةـ مـنـهـ وـحـافـ الـقـهـرـ أـوـ طـلـاخـامـهـ
فـاقـطـ لـهـانـةـ مـنـ تـعـرـضـ وـصـلـهـ وـلـشـرـ وـأـصـلـ خـلـةـ صـرـامـهـ
وـاحـبـ الـجـاـيـلـ بـالـجـيـزـيلـ وـصـرـمـهـ يـابـيـ إـذـاـ ظـلـعـتـ وـزـاغـ قـيـوـامـهـ؛

ويقول :

فـيـتـاكـ إـذـ رـقـصـ الـلـوـامـ بـالـضـحـىـ وـاجـتـابـ أـرـيـدـيـةـ السـرـابـ إـكـامـهـ
إـقـسـ الـلـبـاسـةـ لـاـ أـفـرـطـ رـيـبـةـ أـوـ أـنـ يـلـوـمـ بـحـاجـةـ لـوـامـهـ
وـلـمـ تـكـنـ تـسـدـرـىـ تـسـوـارـ بـأـنـىـ أـوـ لـمـ تـكـنـ تـسـدـرـىـ تـسـوـارـ بـأـنـىـ

صورة مشهد الأتان والحمار الوحشى، ترى فيها الحمار يدافع عن الأتان حتى لا ينفع شكله، وهو يطرد الفحول الأخرى عنها، ثم نراه، يعلو بها حدب الأكادم وقد لقى ما يربه منها عصيابها ووحاجتها.. وكان يرقب لها الطريق خشية الصائد، وقد انتهى أمرها بعد قبر هذه الأتان إلى سلم ووئام وإلى الاتفاق على رأى وعزم واحد .. فلما جاء الصيف تنازعوا طرقاً مفرياً طربلا، وقدم الحمار الوحشى هذه الأتان أمامه حتى وصلا إلى فقر صغير، وشربا من عين ماء عليها أنموذج القصب الذى تظلهما.

وصورة أخرى للبقرة التي تركت ولديها وابتعدت فجلاً يقود القطيع وبقودها، فأكل السبع هذا الوليد الذي تنازعته الذئاب، وحزنت البقرة على فقدانها ولديها، ولم تكن تعلم ما حدث له.. وكانت هذه بداية مأساتها التي تكمل بالغamar المطر عليها، فأرادت أن تخمسى منه والوقت ليلى مظلوم حتى انكشف النهار، فخرجت تبحث عن ولديها وتدور خالفة أن تقمع عليها عين إنسان..

وصورة عندها تزداد المأساة حين يرسل الرماة كلامهم عليها وتنهي القردة للندود عن حيالها، فتصرخ كلبين دفاعاً عن نفسها حتى استطاعت آخرها أن تنجو، وأن ترى الأمان والسلام بعد هذه الشدة والصعاب.

وليس من شك في أن الصورة هي التي تتأى عن الشيء وشيءه، وتخرج إلى آفاق أرجح، وتنقل القارئ إلى أجواء نفسية غير محددة بمدلولات الألفاظ الحرافية، وقد قدمتها ليد في لوحة متكاملة مثلت الدبار والرحلة والظعن، وما في الصحراء من نبات وحيوان، وما فيها من ماء وغيره، كاشفاً عن الألوان والأصوات، في حركة دائبة مستمرة.

إن الشاعر يوحد بين الحيوان والراحلين، وكان الحيوان نظر للإنسان ومثال له وكأنه امتداد لحياته، يبدأ دوره الحياة ويستكملاها من حيث انتهى الإنسان، فالحيوان يعيش نتيجة لرحيل الإنسان، وهناك صراع خفى بينهما، فحياة أحداً ليست حياة للأخر، وجود أحداً ليس وجوداً للأخر، ومن داخل هذه الجدلية وجدد الحيوان في هذه القضية

وغيرها بوصفه الوسيط التعبيري الذي يصور محنة الإنسان ويحملها نيابة عنه. وفي هذا تطوير في الصورة.

وهكذا يمدها ليدي عن تضامن عناصر الحياة وتلاطفها في الوقت نفسه، على هذا النحو الجذل، فمظاهر الحياة تصارع، ولكن الحياة تستمر.

وكما عفوا الرزمان والرمال على الديار في تابعها عليها، فإن الحياة أيضاً تصافح على الديار في إثر الرزمان، تطارده وتسحب آثاره، وتغنى عليه، كما عفى على الديار وتلاطفه لتكفف من غلواته واعتدائه، وتظامن من بعض ما به في الروح من توتراته.

ففي الماء هلاك وفيه أيضاً حياة، وفي عبارة (عرى رسها) رمز لتجدد الحياة، وتسيرز قرة الكلمات وسحرها معينة للماء، ويستمر الشاعر في رسم صوره :

يَمْنَنْ تَجَرَّمَ بَعْدَ عَهْدِ آتِيهَا حَجَّجَ خَلْقَنْ حَلَّاهُ وَحَرَامَهَا
رُزِقَتْ مَرَابِيعُ النَّجُومِ وَصَابَهَا وَدَقُّ الرَّوَاعِدِ جَوْدُهَا كَرَاهَاهَا
مِنْ كُلِّ سَارِيَةٍ وَغَلَوْ مَدِيجَنْ وَعِيشَيَةٌ مَتَجَابِيَّ إِرَازَاهَا
فَعْلَاقَرُوَعَ الْأَيْقَانِ وَاطَّلَقَتْ بِالْجَاهِينِ شَبَاؤُهَا وَتَعَامَهَا
وَالْعَيْنِ سَاكِنَةً عَلَى أَطْلَاهَا عَوْدَهَا تَاجَلَ بِالْفَضَلَاءِ يَهَامَهَا
وَجَلَ السَّيُولُ عَنِ الظَّلُولِ كَاهَاهَا زُبُرَ تُجَدِّدُ مُتُونَهَا إِقْلَاهَا
أَوْ رَجَعَ وَاشِمَةٌ أَسْفَ نَوْرُهَا يَكْفَأَ تَعَرُضُ فَوَقَهُنَّ وَشَامَهَا
فَوَقَفَتْ أَسَانِهَا وَكَيْفَ سَوْلَانَا صَمَّتْ خَوَالَدَ مَا يَبْيَنُ كَلَامَهَا
عَرِيَّتْ وَكَانَ بِهَا الْجَمِيعُ فَلَيَكُرُوا مِنْهَا وَغُوَرَ نَوْيَهَا وَشَامَهَا

إن الحجج التي تخرمت، وعهد الأنبياء الذي بعد، قد عينا بالديمار، وأحالاها إلى "دمن" تخليه من الأنس وتضيّع بالوحدة والوحشة التي تنمو وتزداد كلما حلّت السنون وتخرمت، وهكذا أطلتها العزلة، وأحاطتها الانقطاع. واغتالت الحجج الديمار، وأخترم الزمان أنفسها بما توالى عليهم، وعلى ديارهم، من دورات السنين والشهور بخلالها وحرامها، بحراماً ومهادتها.

إن "خلالها وحرامها" قد جاءت لتبين عن الحياة الكتبية المزعزة التي عاشتها الديمار، حياة طابعها التردد والتذبذب بين عوامل البقاء والفناء. ومن ثم كان ضياع الاسقرار ومثل الروايل، والتحول إلى دمن وأطلال. ذلك أن الزمان القائم في "خلالها وحرامها" هو زمان التناقض والتنازل، وهو زمن القوى الراهنة التي تجاذب الإنسان وأمانه وتعمل ضد أمله في أن يحقق ذاته وسلامته.

لقد كانت الديمار والدمن ملتقى ومجتمعاً لقوى كبيرة، وأفكار كثيرة، لقد عبّرت عنها قوى الزمان والفناء والرحيل والفارق في الفعلين "عفت" و"تخرم" ولكن قوى الحياة في "نابد" والماء والري في "مداعف الريان" والكلمات في "الوحى" تستائز مع قوى المطر والسحب، وتتواصل تواصلاً ترهّلاً في الحياة، فتتجاذب الوحشة، وتباركها الأمطار فعلوا فروع الأبيهقان وتخطوا بين جبابها إناث الظباء والنعام، هذه هي طبيعة الصورة كما جاءت عند لييد :

رُزِقْتُ مَرَابِيعَ النَّجُومِ وَصَابِهَا
وَدُقْ الرَّوَاعِدَ جَوْدُهَا فَرَاهَمُهَا
مِنْ كُلِّ سَارِيَةٍ وَغَلَادِ مُدْجِنٍ وَعُشْوَيَةٍ مُتَجَلَّبِ إِرَازُهَا
فَعَلَا فَرَوْعَ الأَبِيَهِقَانِ وَأَطْفَلَتْ بِالْجَلَهَتِينِ ظِبَاؤُهَا وَتَعَامُهَا

إن الإنسان يسعى دوماً إلى الأمان والسلامة وسط الأخطار ويبحث عن الرزق والبركة وسط الإعمال، ويتذكر سعي الشاعر العربي بعمادة، ولبيد وخاصة، في آداته السحرية: "الكلمات" تتسابب إيقاعاتها الشعرية مع نبضات روحه، ويسجلن في ساحتها زهو الحياة

ورخاوقة، في المرابع والودق والساربة، والمفادة، والمدجنة والعشبة، فتردهر الحياة، وتختضو
بالأبهقان وتحضر مع خطرات الظباء والنعام.

إنما المخاولة الملحمة من الشاعر لتأكيد الحياة برغم العفاء، ومحقق ورقها وبيت بنورها
وآلاها في كل الأرجاء، لكنه تزدهر، وتربو، وتطلب على قوى النحط والإعمال والنساء،
عن طريق صورة المركزة، وإيماءاته المتتجدة.

صورة لكل هذه الكثافة، وهذه الأمطار والسحب المرعدة الميرقة التي يسوقها الشاعر
لقيم من خلالها طقوس بعث الحياة.

ويلاحظ الرزوقي وسايقوه من المفسرين أن الشاعر إذ يعدد، ويغتر كل هذه السحب
على الدمن، فإنه يكون قد "جع لها أمطار السنة" ٤

في لفوة الكلمات، وبما سحرها، في هذه الصور. إن نداءات الشاعر وسط السحروق
والرعد، قد أصابت كل التجاح: لقد آب الرمان خادما للديار.

إن الدمن ليست مواتا خالصا في ذهن العربي، بل فهو ما هي بنور للحياة، تنمو وتترع،
فظل سقيا الأمطار المتدولة في التراث العربي، والشعر العربي. ولنقل إنما تنمو ويتزرع في
ظل هذه الأنشودة الروحية، التي تجمع السحاب والمطر وعلى الأبهقان، ورنين العذاء
والنعام.

نعم، إن الدمن تصبح موئلا للحياة ومصدرا للعطاء، في هذه التجربة الشعرية
المصرورية التي يعايجه فيها الشاعر الفتاء بالماء، والزمن بالملط، والليل بالكلام والكتب، في
"الوحى" وفي "الزبر" فتصبح الدمن ساحة للجهاد الروحي والكفاح الشعري، والوجودي،
ومن هنا كان شفف الشعراء بالوقوف على الأطلال بكاء على الحياة واستهياها لها.

ورغم أن دورة الكون والفساد لا تقطع، وأن الصراع مستمر بين الحياة والفناء، وأن الديار قد تبلى والأهل قد يرحلون، فإن الحياة توجد من جديد، ويندأ من جديد، وهذا هو إدراك العربي وفهمه لجدل الحياة وغولها.

لقد عانى ليلى في الأطلال مشكلات إنسانية، عن طريق صورة فكانت الديار رمزاً للوجود كله، وعاجل من خلالها مشكلات الوجود في العالم وإدراكه، ومشكلات الزمان والمكان والحياة والموت، ومعاناتها جهراً، وكانت الرحلة والوحدة هنا منبع العفاء الذي حلّ فيما دلالية، مركبة متعددة الوجوه، تعنى الضياع والعزلة، أو الموت والفناء وغلبة الزمان، وأنحاء المكان، وضياع العالم أمام الإنسان، فيحوطه الفوضى وبهتان إدراكه للعالم، ووعيه للوجود، ف تكون النجاة في اللغة والكتابة بوصفهما دوائل الوعي بالعالم من جهة، ومن حيث هما أدوات الخلود ورموز له من جهة أخرى ولقد تأدى إلى الخلود في صورته اللغوية، في لحظة من لحظات الكشف الشعري التي تدمج بين عناصر الوجود بمدنس قطري عميق، تبدي معه الأوصاف الأصلية، والعلاقة الحافلة بصورة مذهلة محيرة تجمع بين لغة الرسوم، وضمائر الكتابة تذهب الحياة يقأها وتماسكتها.

وما بين لحظتي العفاء في "عفت" والكشف في "عرى" كانت مواجهات وصراعات وانتصارات، جمعت بين قوى الإنسان واللغة والحيوان والنبات، والسحب والأمطار، فتماسكت جميعاً في شعور الشاعر وتغييره، لتصور موقف المعاشر لتناقضات الحياة والموت، ممثلة في مأساة تحول الديار إلى أطلال.

ولقد أحدثت الشعراء في هذه الصورة كما أخذوا في غيرها، بعض التطوير المتمثل في التفصيل، كما نجد عند "سلامة بن جندل" وهو يرسم للظل صورة غريبة حين يشبهه بكتاب متنمٍ أكب عليه كتاب بركتبه، ومهما أدواته ليكتب فيه، يقول:

لمن طللَ مثلُ الكتاب المتنمِّ خلا عهْدَهُ بين الصُّلُبِ فمطرق

أكب عليه كاتبٌ بدوانته وحادثه في العين جدة مُهرق

وأخذ الشعراء يفضلون في جوانب صورة الطلل، ويضفرون عليها آلواناً من الجدة والطراقة خلقت من هذه الصور النسطية خلقاً جديداً مميزاً . وهذا عدى بن زيد، يرسم للطلل هذه الصورة التي ترسى باللغة والكتابة كرمز للخلود، يقول :

تعرف أمن من لميسة الطلل مثلَ الكتاب الدارس الأحوال

ما تبين العين من آياتها غير نؤي مثل خط بالقلم ٤

ويقول طرفة مشبهاً الأطلال بالأقلام والكتابة في معلقه:

لخولة أطلال ببرقة ثمد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

وقوفاً بها صحبي على مطيهم يقولون لا تهلك أنسى وتجلد

كان حدوخ المالكية غدوة خلايا سفين بالتسواصف من دد

دولية أو من سفين ابن ماجد يجور بها الملاح طوراً وبهتدى

هذه المرأة أطلال ديار بالملوضع الذي يخالط أرضه حجارة وحصى من ثمد، فلم ينفع
ذلك الأطلال لمعان بقايا الوشم في ظاهر الكف.

ويقول :

أشجارك الربيع ألم قدمه أم رماد دارس حمسة

كسطور السر رقشه بالضحى مرقش يشمسة

وهو نفس التشبيه الذي نجده عند زهير في مقدمة معلقه التي يقول فيها :

أَمْ أَمْ أُوفِيَ دِيْنَهُ لَمْ تُكْلِمْ بِحَوْمَانَةِ الدَّرَاجِ فَالْمُتَمَّلِ

أمن منازل الحبسة المكانة أيام أوف، دينة لا تحيب سوانا بمنين الموصعين اللذين لم يعرفهما بعد عهده بمن، وفرط تغيرها ؟

وهو مصور بأدق معان الكلمة وأصحها، إذ يصور هذه الدار وقد أصبحت كالوشم على اليد :

وَدَارٌ لَهَا بِالرَّقْمَتَيْنِ كَانَهَا مَرَاجِعُ وَشَيمٍ فِي نَوَافِيرِ مِعْصَمِ

وصورة كل من الشاعرين زهير، وطرقه، عن الطلل واحدة، حيث جعلوها مكاناً مسويًا ظهر عليه التقوش والعلامات، وما يصل لها من أدوات وهي نفس الصورة التي رأيناها عند باقي الشعراء الآخرين، وهذا كله من باب بعض التغيرات في الصورة وتغييرها.

أما العلة بن عمرو العبدى، فيصف الدار وقد درست، وأصبحت كافية صحائف وكشفت بعض آثارها السبول وأبنت فيها من آثارن البيت، وهي مقدمة غطية افتتح بها حواره من خلال مشهد الطلل، وكيف جارت عليه عوادى الزمن فانتهت به إلى صورته المرئية التي انتشرت فيها كتابة العباء، وهو مشهد لا يكاد يكتفى إلا من خلال حركة الرجل التي ينتقل فيها الشاعر من جهود المقدمة، ليقرب من موضوعه، يقول :

لَمْنَ يَمَنَّ كَانَهُنَّ صَحَافَ قَفَارٌ خَلَامِنَهَا الْكِتَبُ فَواحِفٌ

فَمَا أَنْدَثَتْ فِيهَا الْعَهُودَ كَائِنًا تَلْعَبُ بِالسَّمَانِ فِيهَا الزَّخَارِفُ

أَكْبَتْ عَلَيْهَا كَاتِبٌ بِسِوَاتِهِ يَقِيمُ يَدِيهِ تَارَةً وَيَخَالِفُ

وقد تكررت هذه الصور في المقدمات الطلبية عند الشعراء، وإن اختلفت من واحد لآخر بما لعوامل نفسية، وثقافية، وحضارية، تظهر من خلال معاناته، فهذا عمرو بن قميطة،

الذى تحدثنا عنه من قبل - يبدأ عقدمة طلية قصيرة، جريا على عادة الجاهلين وهو يصف مجلس شراب، يقول:

تَشَبَّهُ مِنَازِلًا مِنْ آلِ هَذِي قَفَارًا بُدْلَتْ بَعْدِ عَلِيَا

تَبَيَّنَ رِمَادُهَا وَمَخْطُونُهَا وَأَشَعَّتْ مَثَلًا فِيهَا ثُوَبَيَا ٤

صورة لأطلال صاحبه، يصف ما بقى من آثارها، الرماد والترى والأوتاد التي تركت عطروطا ونقوشا براها من يقيم بها كما وأينا عند غيره من الشعراء الآخرين.

وعبد بن الأبرص، يصف في مقدمته الطلية أماكن صاحبه التي غولت بعد رحلتها إلى مسارح للنعام والطباء، فهو إن لم يستطع أن يشير إلى الوشم والكتابة على سبل التجديد، فقد أشار إلى تعدد الأماكن وذكر الحيوانات أيضًا على سبيل التغير في الصورة يقول :

لَيْسَ رِسْمًا عَلَى الدُّفَنِ بِيَالِي فَلَوْزَ ذَرْوَةَ فَجَنْبِي أَشَالِ

فَالْمَرْوَرَةَ فَالصَّفِيقَةَ قَفَرَ كُلَّ وَادٍ وَرَوْضَةَ مَحَلِّ

دَارَ حَىٰ أَصْلَبِهِمْ سَالِفُ الْدَّهْرِ فَأَضْحَىَتْ دِيَارَهُمْ كَالْحَلَلِ

مَقْرَاتٍ إِلَّا رِمَادًا عَفِيَا وَبَقَائِيَا مِنْ دَمْنَةِ الْأَطْلَلِ

بَدَلَتْ مِنْهُمْ الدِّيَارُ نَعَمًا خَاصَبَاتِ بِرْجِينَ خَيْطَ الرِّئَالِ

وَظَبَاءَ كَافِئُنَ لَبَرِيقَ لَبَجَ يَنْ تَحْنُوا عَلَىِ الْأَطْفَالِ ٥

صورة هذا المكان الذي كان آهلاً ب أصحابه، وقد عحوال قسراً، موحشاً ليس فيه غير الأوارى والروى، والبيات والرئال، ورغم ذلك فقد خلص على صورته الحركة والنشاط والصوت، وأظهر خلالها الألوان التي غدها في الحاضرات التي احضرت سيقافاً لرعايا البات الأخضر في الريء، إلى جانب تشيبة الظباء

يُبارِق الفضة وهي من الصور الجديدة المنظورة الطريفة السادرة في الشعر الجاهلي،
لَا تُعْكِس من حياة اجتماعية على حظٍ غير قليل من المحسنة، لينتهي منه الصورة
مقدمة الطلبة.

ويظل التقليد الفنى عند الشعراء الجاهلين للمقدمة الطلبية قيداً على قصائدهم، لا
يتفكرون منه إلا إلى إله، متخلين لهم صوبيات، يتردد أسماؤهم في خواطرهم، وهم يسررون
على الديار، يسألونها عن الأحية فلا غيب غير صوت الرياح، ولا شيء غير النوى والألاقى،
ومالا يتبين معالمه من طول الدهر عليه. وإن كان البعض يعمد إلى التخلل من ذلك عن طريق
آخر.

فعبد بن الأبرس، حين يصور ماضى وواقع الديار، يعتمد في صورته إلى وصف ما
تشلى به هذه الأماكن من الضباء والبقر، حدائق جبلة وضوضاء يقطعنان هذا السكون الملووح
الذى خلقه رحيل أهلها عنها، وهذه الصور تضم إلى ساقتها من تصويرهم الأطلال، حيث
تشكل في النهاية تكاملاً يدل على طبيعة الصورة، وعلى تطويرها، يقول :

أين منزلِ عافي ومن رسم أهلِي بكيت؟ وهل يبكي من الشوق أمثالى؟
ديارُهم إذ هُم جميعَ فاصبحت بسابس إلا الوحوش في البلد الخالي
قليلًا بها الأصوات إلا عوازقاً وإلا عَزِراً من عيابِ آجال
فإنَّكَ غبراءُ الخُبُوبِ أصبحت خلتَ منهم واستبدلتَ غيرَ أبدال
فقد ما أرى الحى الجموع بخطبةٍ بها وللنيلى لا تدومُ على حال١٥

إن عبد بن الأبرس، وهو من شعراء طبقة أمرى القيس، ولكنه عمر طويلاً،
يقول فيه الدكتور طه حسين : " كان صديقاً للجن والسماء مما، عمر عمراً طويلاً
يصلون به إلى ثلاثة قرون، ومات في مهنة منكرة " يقسم من خلال هذا الفيض من
الصور التي يحشد بها في وصف المطر تقابلًا بين البقاء والفناء، بين الإحساس العميق

ب BASAة الإنسان الذي تنهى حياته بالموت، وكأنه لم يأخذ من مساعي الدنيا شيئاً، وبين الإحساس بالثقة، والأمل في استمرار الحياة على الأرض، مشبهها الأطلال بالكتابة والورشم مثل غيره من الشعراء الذين فسروا طبيعة سورهم عمان جديدة، وينظر في هذه الآيات التي يقول فيها:

لمن الدارُ أَقْفَرْتُ بِالْجِنَابِ غَيْرَ نَوِي وَمِنْهُ كِتَابٌ
غَيْرَ تَهَا الصَّبَا وَنَحْ جَنَوبٍ وَشَمَالٌ تَذَرُّو نَعْقَلَ السَّرَابِ
فَتَرَوْحَتْهَا وَكَلَّ مُلْثِي دَامَ الرَّعْدُ مُرْجِحَنَ السَّحَابِ

ويقول :

لمن الْدِيَارُ بِصَاحِبِهِ فَحِروْسٌ تَرَسَّتْ مِنَ الْأَقْفَارِ أَىْ دُرُوسٍ

إِلَّا أَوَارِيَا كَانَ رَسُومَهَا فِي مَهْرَقِ خَلَقَ الدَّوَاقِلَيْسِ

ويقول :

لمن دُمَّنَ أَقْوَتْ بَحْرَهُ ضَرَغِيدٌ تَلُوحُ كَعْنَوَانَ الْكِتَابِ السُّمْجَدَدِ

إن عناصر القاء والفناء بين صور الصيد والضوء والمطر، والحمل والولادة، تقدما إلى الكشف عن عوالم الشعر في نقوش هزلاء وتفسيرها، ويعkin القول بأن طبيعة الصورة عند شعراء هذا العصر كانت تحمل معنى الثانية، وكان الشعراء يحاولون أن يبعدوا عن النمط التقليدي للصورة، متخلين بذلك مسارات جديدة من واقع الإدراك في حيالهم، ونطرتهم إلى الحياة وما بعدها.

لقد أخذ الشعراء يكترون من هذه الصور لكنها لم تقف أمام تطورها فأخذوا يرسموها ويصلون جوانبها ويعلمون بما التفصيل عليها لأنها من الجدة والطرافة خلقت خلقا جديداً متميزاً من هذه الصور.

ويذكر المرقش الأصفر، لوقوفه على رسم الدار، وقد صارت مألفا للطباء والقسر،
وتحدث عن زورة الطيف، وكيف انتهت لروعته، وكيف أن الطيف يطرقه في كل منزل يوم،
ثم استعاد ذكرى الوداع وما جرى فيه من الدمع، ووصف رضاب الخبوبة بالحمر، فهل يذكر
الشاعر دمع عينيه على الطلول وعلى الرحيل، أم يعجب من هذا المكان الخوب الذي كان
من قبل مرتعا للجبار؟ محاولاً أن يجعله مصدر جمال أيها من خلال هذه الحيوانات المختلفة
الألوان:

أَمِنْ رَسِيمْ دَارِ مَاءْ عَيْنِكَ يَسْقُعْ غَدَا مِنْ مُقَامِ أَهْلِهِ وَتَرَوَهُوا
تُرْجِي بِهَا خُنْسُ الظَّبَابِ سِخَالَاهَا جَازِرَاهَا بِالْجَوِ وَرَدٌ وَاصِبَحَ ٥٢

ويصف الحارث بن حازرة الشكري، ديار الحيبة وما سكها من وحش بعد غفارها،
ووقفته مع صحبه بما في أسف وحرارة، يقول:

لَمْنَ الْدِيَارُ عَفَونَ بِالْحَتَّىِ أَيَّاتُهَا كَمَهَارِقِ الْفُرْمِ
لَا شَيْءَ فِيهَا غَيْرَ أَصْوَرَةِ سُقْعَ الْخُدُودَ يُلْحَنَ كَالشَّمْسِ
أَوْ غَيْرُ أَشَارِ الْجِيَادِ بِأَعْرَاضِ الْجِمَادِ وَآيَةِ الدَّعْسِ
فَخَبَسَتْ فِيهَا الرَّكْبَ أَحَدِمْ فِي كُلِّ الْأَمْوَرِ وَكَنْتُ ذَا حَدَسِ ٥٣

ويصف دبيعة ابن مقروم، رسم دار صاحبته هند ووقفه عليها، ويذكر
لذكارها، يقول:

أَمِنْ آلْ هَنْدٍ عَرَفَتِ الرَّسُومَا بُجُرَانَ قَسْفَرَا لَبَتْ أَنْ تَرِيمَا
تَخَالُ مَسَعَارِهَا بَعْدَما لَتَتْ سَنَانَ عَلَيْهَا الْوُشُومَا ٥٤

أيضاً هنا ذكر للوشم على نفس الطريقة المتبعة عند الشعراء الجاهلين في محاواتهم للتغيير والتجديد في الصورة، وبخوص ربيعة بن مقرن، حين يصف جمال شعر صاحبته على أن يرسم لها صورة تنهض فيها فاقدة إلى إظهار جمال هذا الشعر في حركة إنسانه على كفيفها، يقول:

كأنها ظبيّة يُكْرَأ أطاع لها من حَوْمَلٍ تَلَعَّثُ الجو أو أُودَّا
قامتْ تُرِيكَ عَدَةَ الْبَنِينَ مُنْتَهٌ سِدَّلًا تَخَالَهُ فَوْقَ مَنْتَهَا الْعَنَاقِيدَ^٥

ويقدم لنا المرقس الأكبر صورة من الصحراء، يقول:

أَمِنَ آلَ أَسْمَاءَ الطَّلَوُلُ الدَّوَارُمُ يُخْطَطُ فِيهَا الطَّرُورُ قَفْرٌ بِسَابِمٍ
ذَكَرَتْ بِهَا أَسْمَاءَ لَوْ أَنْ وَلَيْهَا قَرِيبٌ وَلَكِنْ حَسَنَتْ الْحَوَابِينَ
وَمَنْزِلٌ ضَنِيْكَ لَا أَرِيدُ مِنْيَهُ كَائِنٌ بِهِ مِنْ شَدَّةِ الرَّوْعِ آئِنُ^٦

الأطلال، ما يبقى من آثار الديار، في أرض مجدبة، لا حياة فيها سوى طير يطير بذكره بصاحبه حيث تولت وذهبته، فلا شيء يبقى له سوى ذكرياته، والمصورة هنا فيما يشكله الطير من خطوط على صفة الطلول الدوارم، وهي حسنة إلى الصور السابقة حول محاولة التجديد في الصورة.

كما يذكر المرقس الأكبر أيضاً صورة أخرى من صور التجديد من خلال آثار دار الحبانية، وبكله عليه، ووصف ما سكتها بعد هجرة أصحابها، من القرى التي شبهها بالفترس يمشون في القلايس، وشبه ناقته بالثور الوحشى، يقول:

هَلْ تَعْرُفُ الدَّارَ عَفَّا رَسَمُهَا إِلَّا الْأَلْأَافِيَّ وَمَسَنَّى السِّخَفَيَّ
أَعْرَفُهَا دَارًا لِأَسْمَاءَ فَالَّذِي مَعْلُوْنَ سَجَّ سَجَّمَ

أمسَت خلأً بعد سُكّانها مُقْبِرَةٌ مَا إِنْ بِهَا مِنْ إِرَمٍ
إِلَيْهِ الْعَيْنَ تَرَعَّى بِهَا كَالْفَارَسَيْنِ مَقْوِيَاً فِي الْكُمْمَه٥

فوسائل التجديد عند الشاعر مختلفة ما بين تصويره للأطلال كصحيفة يخطط عليها بعد أن تركها أصحابها، وبين صنوف الحيوان ترتع في هذا المكان الجديب، وفي كلا التصويرين تعبير جديد للوصول إلى الهدف المقصود.

لقد أخذ الشعراء يكررون صور ما يرسم من خطوط على صفحة الأطلال، كتجديد في الصورة، وفي هذا المعنى يقول المرقس، وقد وقف على دار صاحبه بعدما انكسرت، وظهرت آثار الرياح في الدبار كأنما أفلام خطط على صحائف :

هَلْ بِالدِّيَارِ أَنْ تُجِيبَ صَمَّمْ لَوْ كَانَ رَسَمْ نَاطِقاً كَلْمَ
الْدَّارُ قَفْرٌ وَالرَّسُومُ كَمَا رَقَشَ فِي ظَهِيرَ الْأَكْيَمِ كَلْمَ
دِيَارُ أَسْمَاءِ الَّتِي تَبَثَّتْ قَابِيْنِ فَعَنِي مَأْوَاهَا يَسْجُمْ
أَضْحَتْ خَلَاءً ثَبَثَهَا نَدَّ نُورٌ فِيهَا زَهُوَهُ فَسَاعَتْهُمْ٦

هذه صورة مألوفة عند المتألهين كما رأينا من قبل خارلة التجديد والغير ...

إن التطور الذي نلاحظه في الصورة الطلالية وما يتعلّق بها، إنما جاء في اختلاف نظرة الشاعر إلى هذا الطلل، فالقضية واحدة ولكن الاختلاف في النظر إليها، فيعدّهم يرى في هذا الطلل تقليدية رجعة للماضي الذي مر به ويعمل معه ذكريات صاہ مسح صاحبها أو صواحبهن فهو يرى في هذا المكان الحالى ما يعيد إليه الذاكرة بالحدث الذى مر به، وينظر إلى اخراج بعين الحال فلا يرى إلا حالاً مع القفر والجدب، حتى ما يعرض له من غمار، أو رياح أو أمطار أو غير ذلك إنما هي ذكريات ما مضى سعيد، ما مضى من العمر استراح ولكن يعود، فيحس بالنعم والسعادة، ويشعّ نفسه بهذه الدفقة من المشاعر، والأحساس التي

تساعده على مواجهة ما يصادفه، والبعض الآخر من الشعراء يرى في هذا الطلل رمزاً للفناء الذي سيؤول إليه الإنسان، وأن هذه الأماكن التي كانت يوماً نجع باللقاءات والصلوات والخلوات، أصبحت حطاماً لم يبق منه سوى أحجار وناري ومرتفعات، وكذلك الإنسان سيصبح ذكرى وسيطوية الزمان فلا يبقى منه سوى عظام ورماد.

ومع هذه النظرات لا بد من فجر جديد، وتوريد هذا الظلام، وهذا يأتي مع الماء المنافق من السماء، ومنه تتجدد الحياة، وينشر الخير على الأرض، ويعدّ الإنسان دورة حياته، وتزور الحركة من جديد، وهكذا تستمر حركة الحياة.

والقضية التي تحتاج إلى وقفة هي تعدد أسماء الطيبات عند الشعراء الجاهلين، فقد رأينا إن هذه الأسماء رغم التجديد والخالق عند الشاعر، وأنه لم يقصد من وراء قصيدة هذه الإعلان عن حبه لصاحبة، بقدر ما يريد أن يظاهر بهذه العلاقة، ومن أجل ذلك عرجت أبياته غير ثابتة وغير صادقة في عرواقه ومشاعره، بقدر إظهار مفاسدات عيالية يسعدها في الساحة العربية، ليشهد الناس على عيوبه السالبة، غير أن عيوبه كانت تحوّله أحياناً إلى سرد قصصه، ولم يؤثر ذلك على فنيته أو صوره، بل على العكس كانت مجالاً وسحاً لرسم صور بيته تتم عن مواقف الشاعر وسط قومه وقبيلته.

وإذا كان قد رأينا الشعراء يدخلون تصويماتهم أسماء متعددة لعوامل قد تكون نفسية أو اجتماعية أو عاطفية، إلا أنها أصبحت علامات من علامات الشعر الجاهلي، غير أنها تنظر إلى التجديد في الصورة عند الشعراء فتجد ألمهم حاولوا أن يخرجوا عن التقليد المتبع في القصائد، عرض جديداً حيث جعلوا من الأطلال تشبيهات تدل على الكراهة والرسوخ على صفحات كصفحات الكتاب المنسق ليخرجوا من قيدهم إلى التجديد في التعبير.

وهكذا، رأينا وصف الأطلال عند الشعراء من أمثال: أمي القيس، وزهير بن أبي سلمي، وأبي ديسة، والنابغة الذبياني، والرقن الأكبر والأصغر، والحارث بن حلزة الشكري، ولعلة بن عمرو العبدى، وغيرهم، قد افتقدوا على اختفاء الديار، ورحيل الأحبة

عنهما، وانفقوا فيما حل بالمكان من حيوان، ولكنهم اختلفوا في رسم الأرض وقد تساوت
عليها الرياح والأمطار .

(٢) رمز الرحالة

أما الرحالة عند زهير بن أبي سلمى فلم تكن سهلة، ولم تكن آمنة، فالجبل والآخرون من الأرض التي يكثر فيها الخلون للدم، يعرض سر القافلة، لكن نهاية الرحالة كانت آمنة وسلاماً، وهذا هو يصف الرحالة والطعن في قدرة فنية، يقول في هذه الأبيات التي استشهدت بما في موضع آخر:

تبصر خليلي هل ترى من ظعلاني تحملن بالعلياء من فوق جُزُّهم
ظهورن من السُّوَبَانِ ثم جَعْنَةَ على كل قَبَنِي قَشْبَيْ وَمُسْلَام
ووَرَكَنَ في السُّوَبَانِ يَعْلُونَ تَمَّةَ عليهن دَلُّ النَّاسِمِ المُتَنَعِّمِ
بِكَرْنَ بِكُورَا وَاسْتَجَرَنَ بِسُحْرَةَ فهن نوادي الرَّسِّ كَالْيَدِ لِلْفَرْمِ
وَفِيهن مُلْهِي لِلصَّدِيقِ وَمُنْظَرِ أَنْقَ لَعْنَ النَّاظِرِ السَّمْوَسَمِ
جَعْنَ اللَّقَانَ عَنْ يَمِينِ وَحْزَنَةَ وَمِنْ بَالْقَانَ مِنْ مُحَلٍّ وَمُغْرِمِ
كَانَ فُنَّاتَ الْعَهْنَ فِي كُلِّ مَنْزِلٍ نَزَلَنَ بِهِ حَبَّ الْفَنَالِمِ يَحْطَمِ
فَلَمَا وَرَدَنَ الْمَاءَ زَرَقَأْ جَمَامَةَ وَقَضَنَ عِصَّيَ الْحَاضِرِ الْمُتَغَيِّمِ

صور حسان مادية، فيها حياة وحركة، لمسيرة الرحالة، وهي ترحل في الصحراء ومعها العشار طلباً للماء والكلأ، ومن بينهم النساء يشار إلى فرم هذه المسيرة، التي يصفها الشاعر في صور ثثيرك.

"يدبر في نفسك الألم الذي لم يجد عنه عندما يرتحل عنك من تحب، والذي يشدك في نفسك ويسطر عليها حق تبع المرتحل في سفره، وفي المازل المختلفة التي يرحل فيها تبعه نفسك وأنت مقيم".

يخرج زهير إلى حديث الطعان، فيزداد الأمر انكشافاً ووضوحاً، ويوقن الغيرة في التغرس بهذا الحديث المدهش العامر بالأسرار والرؤى والمخاوف والأحلام.

ويلاحظ قارئ الشعر الجاهلي أن حديث الطعن يتشير في صدور كثيرون من القصائد التي تتحدث عن الحرب أو الخصومة بين القبائل المتراءحة أو المتحالف، فكان هذا الموقف الوجديان، بما ينطوي عليه من معانٍ التراحم والألفة والودة التي تغلب إلى فراق وتباعد وقطيعة، يصلح للتعبير المرمز عن حالة هذه القبائل وقد انتقل بها الدهر، وتداوّل بها صرفة، فردها من وتم وفهام وسلم إلى خدام وفرقة وحرروب، ثم يتفاوت الشعراء بعدئذ في توليد المعانٍ وتصريف القول وتصوير الواقع تفاوتاً يكفل لكل منهم التعبير عن رؤيه الخاصة وأصالته الشعيرية.

وأول ما يلفت النظر في طعنات زهير هو صوت الشاعر المفرد الذي يقسم بدوره السادس، ويعلق على الأحداث أمام جهوده الصامت المطلق، فيوجه زهير رسائله بهذا الشطر الشعري الذي كثر دوراته على السنة الشعراء قبل زهير وبعده "بصر خليلي هل ترى من طعنات" . وتعلل البصر هنا خطراً، فهو لا يخوض بالآلية البصرية وحدها، بل يسع لشمل "ال بصيرة " أيضاً . وهو دعوة إلى التأمل والتفكير والعقل . وقد كان لا يختلف الشاعر إلى الحديث عن جيل الفنان وهو يتحدث عن الطعنات دلالته حيث يلفت النظر إلى الاعتصام بجمل الفنان لمن خرجوا على الصلح بين عيسى وذبيان :

فَلَمَّا وَرَدَنَ الْمَاءُ زَرْقَا جَمَامَهُ وَضَعَنْ عَصِيَ الْحَاضِرِ الْمُتَخَيمَ

لقد خيمت هذه الطاعان قرب هذه المياه الفزيرية الصافية التي لم يبردها أحد من قبل
فيذكر صورها، ليبدأ حياة جديدة يعوّف لها سبب الحياة الأولى "الماء".

وَخَنْ نَعْلَمْ أَنْ بَقِيَ أَسْدٌ وَبَقِيَ عَيْمَ اتَّضَمَوا إِلَى قِبَلَةِ ذِيَّانَ، وَأَنْ قِبَلَةَ عَامِرٍ اتَّضَمَتْ إِلَى
قِبَلَةِ عَيْسَى فِي هَذِهِ الْخَرْبَ، وَنَعْلَمْ أَيْضًا أَنْ حَصِينَ بْنَ حَمْضَمَ الَّذِي أُوشِكَ الْحَرْبَ بِسَيِّهِ
أَنْ تَعُودَ جَدْعَةً هُوَ مِنْ ذِيَّانَ.

وَمَا يَلْفِتُ النَّظرَ أَيْضًا فِي رَحْلَةِ هَذِهِ الْطَّعَالَنِ، وَيُؤكِدُ رِمْبِيْسَهَا، أَنْ جَهَالَ هُولَاءِ
الظَّاعِنَاتِ (عَلَى فَسَنِهِ) لَيْسَ مِنْ دُولَةٍ يَرَاهُ كُلُّ النَّاسِ، وَيَمْتَعُونَ بِهِ، وَلَكِنَّهُ وَكَفَ عَلَى
الصَّدِيقِ "وَالنَّاظِرِ" الْمُرْسَمِ :

وَفِيهِنَّ مِنْهُنَّ لِلصَّدِيقِ وَمِنْهُنَّ أَنْبِقَ لِعِنْ النَّاظِرِ الْمُتَوْسِمِ

أَمَا أُولَئِكَ الَّذِينَ لَمْ يُرْزُقُوا عِبُونَا لَمَاحَةً فَيَحْوِلُّونَ بِهِمْ وَبِنِ رَؤْيَا ذَلِكَ الْجَمَالِ
وَالْإِسْتِمَاعِ بِهِ، وَإِنَّهُ لِمَنِ الْمَدْهُشِ حَقًا أَنْ تَكُونَ تِلْكَ الْكَلْلَةُ الَّتِي تَعْجَبُ هَذَا الْجَمَالُ عَنْ
ذَوِي الْعُقُولِ الْمُضْعِفَةِ، وَتَرِيهِ لِذَوِي الْبَصَارِ الْأَقْلَى، كُلَّا حَرَاءً مُشَاكِهَةَ الدَّمِ :

عَلَوْنَ بِأَنْعَاطِ حَتَّاقِ وَكَلَةِ وَرَادِيِّ حَوَالِشِيهَا مُشَاكِهَةَ الدَّمِ

إِنَّهَا صُورَةٌ مُسْتَمَدَةٌ مِنْ عَالَمِ الْحَرْبِ، وَأَنَّهَا رَمْزٌ لِأَشْبَابِ الْحَرْبِ الَّتِي تَفْوِي الطَّالِشَيْنِ
وَأَصْحَابِ النُّفُوسِ الْمُضْعِفَةِ، وَتَعْمَى بِصَارِهِمْ، فَلَا يَقْرُونَ عَلَى رَؤْيَا جَهَالِ السَّلَمِ وَفَتَّشَهَا
وَهَالَهَا، أَمَّا الْمُصْلِحُونَ الْحَكَمَاءُ وَأَهْمَالُهُ فَتَفَقَّدُ بِصَارِهِمْ إِلَى مَا وَرَاءَ هَذِهِ السُّورِ الظَّالِمَةِ، إِلَى
جَهَالِ هُولَاءِ الْفَاتَاتِ، وَإِلَى هَذَا السَّلَامِ الْخَيْرِ الظَّلِيلِ .

وَمَهْمَا يَكُنْ مِنْ تَفْسِيرِ حَوْلِ هَذِهِ الْأَيَّاتِ وَمِيلَاقَاهَا، وَمَا تَحَاوَلُ وَمَا تَحَاوَلُ غَيْرُنَا مِنَ الْبَاحِثِينِ
وَالْدَّارِسِينِ فِي هَذَا الْجَهَالِ مِنْ مَحَاوِلَاتِ لِتَقْدِيمِ بَعْضِ الْإِجَاهَاتِ حَوْلِ دَلَالَاتِ الْأَيَّادِيَّاتِ الَّتِي
كَانَ يَرِيدُهَا الشَّاعِرُ مِنْ أَيَّاتِهِ . وَزَهَرَتْ مِنْ أَبِي سَلْمَى بِقَدْمِ لَنَا عَلَى كُلِّ حَالٍ مِنْ عَلَالِ هَذِهِ
الْأَيَّاتِ صُورَةُ لِرِحْلَةِ الْأَسْحَابِ فِي طَرَافَةِ لَعْرِضِ الْمَوَادِتِ الْمَاضِيَّةِ . يَسْتَعْمِلُ الْفَعْلُ الْمُضَارِعُ
فِي صُورَهَا، وَيَسْتَعْمِلُ الْمَاضِي لِدَلِيلِهِ عَلَى الْمُرْكَةِ الَّتِي خَسَهَا مِنَ الْقَافِلَةِ فِي سَيِّرِهَا .

الْطَّعَالَنِ تَسِرُّ مِنْ مَكَانٍ إِلَى آخَرٍ مُتَبَعًا إِيَّاهَا فِي سَيِّرِهَا بِالْأَفْعَالِ الَّتِي تَدَلُّ عَلَيْهِ فَتَتَقَلَّ
مَعَهَا مِنَ الْعَلَيَّهِ إِلَى السَّوَيَّانِ إِلَى وَادِي الرَّسِّ وَالْقَنَانِ، وَيَعْطِي كُلَّ مَكَانٍ صُورَتَهُ بِالْتَّصْبِيلِ .

الخل والظرم بالقنان، الركب يسر عن عينه عليهن الدول والأخطاء الحمراء حمرة الدم وحرارته . وفي السوان ظهر عليهن دلال الناعم المتنعم، وفي وادي الرس وصلن إليه وصول اليد للقم.

صورة تخيل فيها هذه القائلة وهي تسير في الصحراء سيرا طبيعيا في آساة وفيه حركة والتقال من مكان إلى آخر التقالا طبيعيا كحركة اليد إلى الفم.

لقد حدد الشاعر أمثلة الصورة وزمامها، كما ذكر عناصرها (اللسان - الزمان - المكان) مع دقة التصوير والعبادة بالتفاصيل وذكر الجزئيات من مثل : فتات العهن للثور من الهوادج بصورة كحب الفتى، أو عقب العقل، وهذا لون في الصورة، فاللون الآخر لا يكفي ولابد من ألوان أخرى، وبطبيعة ذلك الفحصي الذي يحسن أن تشتمل عليها الصور.

والصورة الأخيرة وقد صور صواحبه ينتهيون إلى المياه الزرقاء، وهذا لون آخر للصورة لتأخذ الشكل، وأخيرا يذكر أنهن أثبن عصا الرجال في هذا المكان، فيذكر الحسام وأفأ نصب حق يعطي المشهد الشكل الأخير.

"مهارة لا تتف عن هذا الحد بل تتعدها إلى جانب (الإغراب في الصور)". فـ هـ يـ بـعـدـ الصـورـةـ مـتـحـرـكـةـ أـمـامـ أـعـيـنـاـ،ـ وـلـيـأـتـيـ بـصـورـةـ مـتـراـكـمةـ كـمـاـ كـانـ يـفـعـلـ اـمـرـءـ الـقـيسـ،ـ بـلـ يـعـدـ إـلـىـ التـفـصـيـلـ وـالـتـشـيـلـ وـالـغـرـبـيـعـ،ـ وـكـانـ يـبـحـثـهـ وـيـخـفـقـهــ .ـ فـهـوـ جـيـنـ يـصـفـ الطـعـانـ وـمـاـ تـرـكـهـ مـنـ آـلـاـرـ خـلـقـهـنـ فـ رـحـلـهـنـ،ـ وـيـصـفـ العـهـنـ الـذـيـ تـنـاـلـ هـاـ وـهـنـاكـ،ـ لـاـ يـمـدـ إـلـاـ حـسـبـ الـفـاـلـاـخـ الـذـيـ يـبـتـ فيـ الصـحـراءـ،ـ يـشـهـ ذـلـكـ الـعـهـنـ،ـ يـقـولـ :

كـانـ فـتـاتـ العـهـنـ فـيـ كـلـ مـنـزـلـ نـزـلـ بـهـ حـبـ الـفـنـاـ لـمـ يـحـطـ

وـتـلـكـ صـورـةـ أـخـرىـ لـزـهـيرـ بـنـ أـبـيـ سـلـمـيـ،ـ يـصـفـ رـحـلـةـ الطـعـانـ،ـ يـقـولـ فـيـهـ :

بَيْنَ الْخُلُطِ وَلَمْ يَأْلُوا لِمَنْ تَرَكُوا
رَدَ الْقِيَانُ جَمَالَ الْحَيِّ فَاحْتَمَلُوا
مَا إِنْ يَكُادُ يُخْلِيْهِمْ لِوِجْهِهِمْ
وَعَرَسُوا سَاعَةً فِي كُتْبِ أَسْنَمَةٍ
يُغَشِّيْ السَّفَانَ مَوْجَ الْجَهَنَّمَ
ثُمَّ اسْتَمْرَوا وَقَالُوا إِنْ تَسْوِيْدَكُمْ
هُلْ تُلْحِقُنَّ أَصْحَابِيْ بِهِمْ قُلْصَنْ
مُقْوَرَّةً تَسْبَارِيْ لَا شَوَارَ لَهَا
وَقَدْ أَرَانِي أَمَامَ الْحَيِّ تَحْمَلُنِي
مَرَّاً يَكْفَاتِ إِذَا مَاءُ أَسْهَلَهَا
جَرْدَاءً لَا فَجَّعَ فِيهَا وَلَا صَكَّهُ
إِلَّا القَطْوَعُ عَلَى الْأَكْوَارِ وَالْوُرُكُ
يَرْجِيْ أَوَّلَاهَا التَّبِيْغِيلُ وَالرَّتِكُ
مَاءُ بَشَرَقِيْ سَلْمَيْ فَيَسِّدُ أوْ رَكَكُ
يُغَشِّيْ السَّفَانَ مَوْجَ الْجَهَنَّمَ
وَمِنْهُمْ بِالسَّوْمِيَّاتِ مُعْتَرِكُ
تَخَالِجُ الْأَمْرَ إِنَّ الْأَمْرَ مُشَتَّرِكُ
إِلَى الظَّهِيرَةِ أَمْرٌ بِهِ هُمْ لَيْكُ
وَزَوْدُوكَ اشْتِيَاً أَيْهَةَ سَلَكُوا

جهزت الجمال استعداداً للرحيل، ونظراً لاختلاطهم وكثرة قدمي فقد تأخرت رحلتهم إلى وقت الظهيرة، وقد حل الخدأ للإبل على اقتحام الرمال الصعبه مثل اقتحام البحارة جلة البحر بالسفن.

وذلك صورة ترميزاً تعلقهم بين أحبرهم، وأمضوا معهم جل أيامهم فجهمهم رباط
 المقدس لا ينفصّم عراه، حتى تنتظّرهم الظروف إلى الرجل، فيفتك مثودداً إلى حركتهم
وترحّ لهم والشقة عليهم من طريق وعر، وحر شديد، وليس لثلّهم أن يتخلّلوا هذا المحرّر،
ولا لثلّهم أن يتحملّ هذا الفراق الذي يكثّي بينه وبين أحبة عاش معهم فصورهم أجمل تصوير،
يُجيئ إلهي وبشّاري بعد لأبي وهجران.

وصورة أخرى ترمز إلى المشقة والمعاناة التي يكابدها المرتجلون على أرض رملية صعبة، وأماكن وعرة تدعى أقدام من يقتسمها، إنما حقيقة القاسية المبررة يكتفى مرارقاً وشدقها هذه النوق القوية الشديدة الصلبة التي لا تكل ولا تئن، ويعود بعد هذا الوصف ليجر ذكرياته ويرجع أيام أنسه وسعادته التي أصبحت حكاية قديمة.

وقد وقف زهير على الديار، يتوهم أنها كلها عالية، على عليها الزمن فليت، ولكنه يجد أن بعضها لم يتطرق إليه ألى، فلم يغير ما يعرف منها لأن آنساً لم يرها من بعده، وتلك صورة جديدة جاءت في الشعر الجاهلي وترتها عند زهير، يقول:

وقف بالديار التي لم يطأها السقدمْ سُلٰى وغَيْرُهَا الأَرْوَاحُ وَالسَّدِيمُ
لا الدارُ غَيْرُهَا بَعْدِ الْأَكْبَسِ ولا بالدارِ لَوْ كَلَمْتُ ذَا حَاجَةَ صَمَمُ
دارُ لِأَسْمَاءِ الْفَقْرَمِيِّ مَائِلَةً كَاللُّوحِيِّ لَوْسُ بَهَا مِنْ أَهْلِهَا لَرِمُ

ومن قوله أيضاً :

غَيْرِيَتِ الدِّيَارِ بِالْبَقِيعِ فَتَهَمِيَ دَوَارِنَ قَدْ أَقْوَيْنَ مِنْ أَمْ مَعْدِي
أَرَبَتِ بَهَا الْأَرْوَاحُ كُلَّ عَشْبَةٍ فَلَمْ يَبْقِ إِلَّا خَيْرُمْ مَنْصَدِي
وَغَيْرُ ثَلَاثِيَّ كَالْحَمَامِ خَوَالِيَّ وَهَابِيْ مُحَبِّي هَامِيْ مَتَّبِي

وتحدى عميرة بن جعل، الشاعر الجاهلي، عن أطلال ألى، كيف محنت عليها السنون، ففحت آثارها، ولم تبق غير الرؤى والأوارى الدراسات، ومواقع الخطب، وكيف أنها أمست قبراً متولاً للسباع يتعارك ويتهازن، يقول:

ألا يا ديارَ السَّحْنِ بِالْمَسْرَدَانِ خَلَتْ حِجَّةُ بَعْدِ لَهْنَ ثَمَانِ
 فَلَمْ يَبْقَ مِنْهَا النَّوْزِ مُهَمَّهَمٌ وَغَيْرُ أُولَئِكَ الْمَكَانِي وَفَانِ
 وَغَيْرُ حَطَوْبَاتِ الْوَلَادَدِ ذَهَبَتْ بِهَا الرِّيحُ وَالْأَمْطَارُ كُلُّ مَكَانٍ
 قَفَلَ مَرْقُورَاهُ يَحْارِبُهَا الْقَطَا يَظْلُمُ بِهَا السَّبْعَانِ يَعْتَرِكَانِ
 يُثْرَانُ مِنْ تَسْجُعِ التَّرَابِ عَلَيْهَا قَمِصَنِ اشْمَاطَانِ وَيَرْتَدِيَانِ
 وَبِالشَّرْفِ الْأَعْلَى وَحُوشَ كَانَهَا عَلَى جَابِ الْأَرْجَاعِ عُودَ هِجانِ ٦١

هذه صورة للمكان الذي أصبح موحشاً، لا توئسه سوى السُّؤى والأوارى، ولا يسمع فيها سوى صوت الرياح والأمطار، يحار بها القطا ليعدها، وصورة أخرى للسبعين في هذا المكان يعتركان، يلتصق كل واحد منها بكل صاحبه من الجدب، والجميل في الصورة هذا التراب الذي يتسخ عليها كأنه رداء من شدة المعركة، ومن بعد وعلى الأرض الملعونة في نواحي الصحراء، ترى الإبل التي معها أولادها الكرام، ترقب وتنتظر ما سيحدث لها.

ويقف بشر بن أبي خازم، على ديار صاحبه الدراسة، والنعن دائرة كائناً العاج قد زيت بالزخارف، وال تصاوير لما يعيش فيها من بقر وحشى عينة مطمئنة يدل عليها كسترة أولادها التي تلازمها، وتتصفح بضررها، وقد يروعها إلى أنها لترضعها، وهو بذلك قد جمع بين أدوات الكتابة، وحركة الحيوانات التي تشير إلى بعض الحياة، يقول :

إنَّ الْفَوَادَ بِسَالِ كِبَشَةَ مُدَنْتَ قَطْعَ الْقَرِينَةَ غُدوَّةَ مَنْ تَأَلَّفَ
 فَكَانَ أَطْلَالًا وَبِسَاقِي دَمْنَيَةَ بَجَدَوَدَ الْوَاحِدَ عَلَيْهَا الزَّرْفُ
 فَجِمَادَ ذَى بَهْدَى فَجَوْقَ ظَلَامَةَ عُرِينَ لَيْسَ بِهِنَ عِنْ تَطْرِفَ
 إِلَّا الْجَادَرُ تَسْعَرِي بِأَنْوَفِهَا عُودًا إِذَا تَلَعَّ النَّهَارُ تَعْطَفُ

حَمَّ الْقَوَادِيمُ مَا يَعْرُضُ ضَرَوعَهَا
فَلَبِّيَ الْأَكْفَافُ لِهَا قَرَارُ مَوْنَافٍ
فَظَلَّلَتْ مَكْتَبَاهَا كَانَ مَدَامَةً
وَقَدْ تَقَيَّدَ بَشَرٌ، بِالْقَلْيَدِ الَّذِي سَارَ عَلَيْهِ زَمَلَاهُ مِنْ هَذَا الْعَصْرِ عَنِ الْأَطْلَالِ وَرَسْوَمَ
الْدَّارِ مِنْ مُثْلِ قَوْلِهِ :

لَمْنَ الدِّيَارِ غَشِّيَتْهَا بِالْأَنْقَمِ
تَبَدُّلَ مَعَارِفَهَا كَلَوْنَ الْأَرْقَمِ
لَيَعْتَمَّ بِهَا رَيْحَ الصَّبَّا فَتَنَكَّرَتْ
إِلَيْقَيْةً نَوَيْهَا الْمَتَهَدِمِ ٦٢
وَقَدْ حَقَّتْ هَذِهِ الصُّورَةُ تَطْوِرًا أَوْسَعَ عَلَى أَيْدِي الشُّعُّرِاءِ الْأَخْرَيِينَ الَّذِينَ جَعَلُوا
يَفْعَلُونَ فِي بَعْضِ عَنَاصِرِهَا .

ويصور بشر بن أبي خازم، وحلة فوق ناقة كأنها حمار وحني، له أسرة، رحيب
الصدر، ويكمِّل الوصف الجسدي له وأسرته، ورميهم الريح، ويأتي البيت التصاق الذي
يصور سوقه العتيق لأسرته حتى ظهرت الموارد من لم تحمل، حين تفاوت السرعة بينها،
ووصف ورودها الماء، وتريض الصياد، ولنجاته منه، والقلائم في عدو فزع .. مما يشير إلى
التطور الطبيعي في الصورة :

عَلَى أَنِّي أُسْلِي الْهَمَّ عَنِ
بَنَاجِيَّةٍ مِنَ الْأَمْعَاتِ
عَذَافِرَةٍ يَنْطِ النَّسْعَ فِيهَا
إِذَا مَا خَبَ رَقَرَاقَ الرِّفَاقِ
مَذْكُرَةٍ كَانَ الرَّجُلُ مِنْهَا
عَلَى ذِي عَاتِيَةٍ وَافِي الصَّفَاقِ
أَنْظَبَهُنَّ يَحْدُوْهُنَّ حَتَّى
تَبَيَّنَ حُوَلُّهُنَّ مِنَ الْوَسَاقِ
فَلَيْسَ وَالشَّكَّاهُ مِنْ آلِ لَامِ
كَذَّاتِ الصَّعْنِ تَمْشِي فِي الرِّفَاقِ

أما النابغة النبيان، فيظهر قدره الخيالية في وصفه للدار، يقول :

يادار مية بالعلیاء فالمسند أقوت وطال عليها سالف الأبد
وقدت فيها أصلحتها أصلحتها عيت جواباً وما بالربيع من آخر
إلا الأوارى لایتا ما أبینها والتؤى كالحوض بالمظلومة الجلد
رَدَّتْ عَلَيْهِ أَقْاصِيهِ وَلَبَّدَهُ ضَرَبَ الوليدة بِالْمِسْحَاهِ فِي الثَّادِ
خَلَّتْ سَبِيلَ آتِيَّ كَانَ يَحِسْسُهُ وَرَفَعَهُ إِلَى السَّجْفَنِ فَالنَّضْدِ
أَمْسَتْ خَلَاءً وَأَمْسَى أَهْلَهَا احْتَلَوا لَخْنَى عَلَيْهَا الَّذِي أَخْنَى عَلَى نُبُدِ

ويكى بن شامة بن الدبر، على الأطلال، وكيف وقف بغيره يسائل الدار، يقول :

لمن الديار عفون بالجزع بالدوام بين بحر فالمغرب
درست وقد يقيت على حجاج بعد الاثنين عفونها مسعٍ
إلا بقايا خيمية درست دارت قوايدها على الربيع
فوقفت في دار الجميع وقد جالت شتون الرأس بالدموع
كعوض فياض على فليس تجري جداوله على التزيع
فوقفت فيها كسى أصلتها غوج للبيان كسيطرى الشفاعة
أنفس الركاب على مكاريها بزفيف بين المشى والوضع ٦٣

ونقف عند المثقب العبدى، وهو يصف ظعن الحبقة ويضع سيرها، ويصف النساء في هودجهن كفيرة من الشعاء الجاهلين، يقول :

وَهُنَّ ذَاكَ حِينَ قَطْعَنَ فَلْجًا
 يُشَبَّهُنَّ السَّفِينَ وَهُنَّ بُخْتٌ
 وَهُنَّ عَلَى الرِّجَالِزِ وَإِنَاتِ
 كِفْرَلَانِ خَذَلَنِ بَذَاتِ ضَالِّ
 ظَهُورُنِ يَكْلَيَّةً وَسَدَنَ أَخْرَى
 وَهُنَّ عَلَى الظَّلَامِ مُطَلَّبَاتِ
 أَرْفَقَ مَحَايِسَتَا وَكَنَّ أَخْرَى
 وَمِنْ ذَاقِبِ يَلْوُحُ عَلَى تَرْبِيبِ
 إِذَا مَا فَتَنَهُ يَوْمًا بِرَهْنَتِ
 يَعْرِّفُ عَلَيْهِ لَمْ كَرِجْنَعَ بِحُرْنَ

ويشير المثلث العبدى، إلى أن مواجهة كمن ينظرن وهن في المواجه من خلال التقوب،
 فهو لاء بعد أن تحيان للرحيل، وضممهن المواجه ذات الأستار، كمن أحيانا وللناظرة الأخيرة
 يرتفعن سترًا لينظرن من وراءه، وأحياناً كمن يشقين السر لينظرن من خلال التقوب، يقول :

ظَهُورُنِ يَكْلَيَّةً وَسَدَنَ أَخْرَى

وهو يصف دموعه إذ ينكى لفراق حبيته، وما أبعد أن يهدى الإنسان في دموع نفسه
 حالاً، ولكن المثلث يهدى هذا الجمال، وبمحض به إحساساً كاملاً، فيصفه قائلاً:

هَلْ نَهْذَا الْقَلْبَ سَمِعَ أَوْ بَصَرَ أَوْ تَنَاوِي عَنْ حَبِيبٍ يُذَكِّر

أَوْ لَدَمَعٍ عَنْ سَفَاهٍ تَهْبِيَةٍ تَمْتَرِي مِنْهُ أَسْبَابِ الدَّرَرِ

مَزَّهَلَاتْ كَسْنَطِيْسِ لُولُو

خذلت آخراته فيه معر
أما ليد بن ربيعة، فبرى صاحبته في جماعة من النساء وكافلن في حسن حال العيون،
وفي الحنان ولطافة الالغات إيه، مثل النعاج والطباء، يقول :

رَجْلًا كَانَ نِعَاجَ تَوْضُحَ نَوْقَهَا وَظِبَاءَ وَجْهَةَ عَطْفَا آرَاهُها

وقد نحدث علقة بن عبدة، الفحل، عن نائى الحبيبة، وبكى لفراقها، ووصف الطعن،
ونعت صاحبته، ووصف دمعه، يقول:

هَلْ مَا عَلِمْتَ وَمَا أَسْتَوْدِعْتَ مَكْتُومًٌ أَمْ حَبَلَهَا إِذَا نَأَتْكَ الْيَوْمَ مَقْرُومًٌ
أَمْ هَلْ كَبِيرٌ بَكَى لَمْ يَقْضِ سَعْيَتَهُ ثُرَ الْأَحْيَةِ يَوْمَ الْبَيْنِ مَشْكُومًٌ
لَمْ أَدْرِي بِالْبَيْنِ حَتَّى لَزَمَّوْنَا ظَعْنَا كُلُّ الْجِمَالِ قَبْلِ الصَّبَحِ مَزْمُومًٌ
رَدَّ الْإِمَاءَ جِمَالَ الْحَى فَاحْتَمَلُوا فَخَلَّهَا بِالْتَّزِيدِيَّاتِ مَغْكُومًٌ
عَقْلًا وَرَقْمًا تَنْظُلُ الطَّيْرُ تَخْطُلُهُ كَانَهُ مَنْ دَمَ الْأَجْوَافِ مَذْمُومًٌ
تَعْيَلَنَّ أَنْزِجَةَ نَصْخَ الْعَبَرِ بِهَا كَانَ تَطْبَابَهَا فِي الْأَنْفِ مَشْمُومًٌ
كَانَ فَارَةً يَسِيكُ فِي مَقَارِقَهَا تَلْبَاسِطُ الْمُعَاعِطِيَّسِ وَهُوَ مَزْكُومًٌ
فَالْعَسْنُ مَنِي كَانَ غَرَبَتْ تَنْطُّبُهُ دَفْنَاءُ حَارِكَهَا بِالْقَسْتِيِّ مَحْزُومًٌ
مِنْ ذَكْرِ سَلْمَى وَمَا ذَكَرَى الْأَوَانِ لَهَا إِلَّا السَّفَاهُ وَظَنَّ الْغَيْبِ تَرْجِيمِ
صَفَرِ الْوَشَاحِينِ مَلِءَ الدَّرْعَ خَرْعَةَ كَانَهَا رَشَأَ فِي الْبَيْتِ مَزْوَمٌ

صورة للظعن، وسط الصحراء محملة على الجمال، وتسير القافلة، ضربان من الوشم
فيهما حرة جلوا بحثاً هوادجهن فالطير تضرها نفسها من حرقاً حمراً، وبشه رائحة المرأة
بالأترجة، كان ريحها لا يفارق الأنف، فهو أبداً مشموم، أو كأنه المسك يفوح عطره في كل
مكان حل في، ويذكر على الرحيل وكان عليه من كثرة دموعها لسلافاً غرباً تحط به، أما
صوت حليها فيشه صوت نوع من النبات حين تضرره السالم، وهي محبوبة بين جيوفاً،
يريدون رؤيتها، أخلاقها كريبة لا تفشي سراً.

لم يدر الشاعر بالفرق إلا حين انتهى كل شيء، فقد عقدوا العزم على الرحيل،
وأجعوا عليه، فكل جاحظ مزمونة في غبطة الفجر "قبل الصبح" وهو الوقت الذي تحولت
فيه الناقة إلى "ظليم" فقد غابت عننا في غياهب الليل، ولم ترها إلا حين انشق الصبح عنها
وهي ظليم يرعى ضروبها من النبت.

النظر إلى موكب الظعن وهو يموج بالفستنة والجمال، بما يلوح منه من الكلل والقطوع
النفيسة، وما يضوئ منه من رواح المسك والغير الفاغمة التي تحمل الأمواد، وتعطر الفضاء،
فيحس الشاعر (على بعده عنها) أنها تضمخ أنفه، بل تضمخ أنف "الذكور" لقوها وشدة
نفاذها، ولما فيه من الجمال الفتان، حال "سلمي" الذي تم واكملاً.

والرقص الأخضر يستعيد مشهد الرحيل ليطلق منه إلى وصف الظعنان
ورحلتهن، وبمعنى بمحاضن وزينتهن، يقول :

تبصر خليلي هل ترى من ظعنان
تحملن من جو الوريعة بعدما
تحلّين ياقوتاً وشدراً وصيغةً
سلكت القرى والجزع تُحدى جمالهم ووركُن قواً واجتازعن المخارِما
ألا حبذا وجهاً ترينا بياضةً ومندلاتي كالمائتي كواحدما

ونقف عند ظاهرة نلاحظها كثيرا في شعر الأطفال والطعن، وهي ظاهرة الإشارة إلى الصالحين اللذين يغاطبهم الشاعر في هذا الشعر بكثرة مفرطة تلفت النظر، ولنستطيع أن نقول بأنه المثلوج الذي يظهر في خطابة الشاعر لنفسه، ليخلف عنها اضطرابها أو ما قد تشعر به من قلق أو ضيق، عن طريق إحساسه بمن يغاطبه، وكان كثيرا من شعالي الحمزة لا تتم إلا بها، فالإشارة إليها تتكرر في هذا الشعر، وفي موقف اللوم والتعزف والخسارة كما في قصيدة "عبد يعقوب الحارفي" المشهور التي قالها بعد أسره في يوم "الكلاب" (الثان)، فبدأها بخطابة صاحبه، ثم أتى باللامنة على قوته طزيتهم وفرارهم من المعركة، ولو شاء شرب مثلهم، ولكنه ثبت ليحمي الذمار :

ألا لا تلومانى كفى اللوم ما بيا وما لكما فى اللوم خير ولا نيا
ألم تعلما أن العلامة نفعها قليل وما لومى أخرى من شمالها
فيarakبا إما عرضت فبلغن ندامى من نجران ألا تلاقينا
جزى الله قومى بالكلاب ملامة صريحُّهم والآخرين المواليا
ولو شنت نجتنى من الخيل نهدة ترى خلفها الحو الجياد تواليها
ولكننى أحمسى ذمار أبيكم وكان الرماح يختطفن المحاميا
ويخاطب "عمرو بن قميحة" صاحبها في موقف ينمازعه اللوم على البطل في القطعية
واخترص على النام الشمل :

خليلى لا تستعجلوا أن تزودوا وأن تجعوا شملى وتنتظروا غدا
 وإن تنتظرانى اليوم أقض نهانة وتسوّجبا منا على وتحمدا

لعمرك ما نفسى بجد رشيدة تؤامرتى سرا لأصرم مرثدا
وذو الإصبع العدوان يلومه أهله لغريق ماله، فيخاطب صاحبه، ويرمهما بالجهل
والكذب :

إنكما صاحبى لن تدعى لومى ومهمأ أضع فلن تسعوا
إنكما من سفاه رأيكما لا تجذباني السفاة والقدعا
إن تزعموا أتنى كبرت فلم ألف بخيلا نكسا ولا ورعا
ويشعر للناس بدنو أجله، فيخاطب صاحبه، يأسفما أن يمرا على قبره ويخاطباه،
ويرد إلى الماضي بذكر ما كان من ضروب فتوته :
خليلى إما مت يوما وزحزحت منا ياكما فيما يزحزعه الدهر
فمرا على قبرى فقما فسلما وقولا سقاك الغيث والقطر يا قبر
كان الذى غيبت لم وله ساعدة من الدهر والدنيا لها ورق نضر
ويشجر الخلاف بين مرة بن قرام ورجل اعنى على بعض ماله، فيخاطب
صاحب، ويطلب منهما أن يعدا له " الناقة " وينقباها منه :
يا صاحبى ترحا وتقربا فلقد أتى لمسافر أن يطربا
طال الشواء فقربا لى بازلا وجناه تقطع بالردا فى السيسيا
يا عوف ويحك فيه تأخذ صرمتي ولكن أسرحها أمامك عزا
ويضيق الحارث بن عياد بما صارت إليه الحرب بين بكر وتغلب بعد مقتل
ابنه " بحير " وتقاد تروحة تبلغ الحلقوم، فيطلب من صاحبه أن يقربا فرسه منه،

ويكرر الطلب في أبيات متلاحقة فكانه يدعي في الملايا مهما لا يصح أن يكون أحد في خلله عنه :

قرباً مربوط النعامة مني لفتح حرب وائل عن حيال
قرباً مربوط النعامة مني ليجبر فداء عمي وخالي
وامرؤ القيس يخاطب صاحبها، ويسترقنها، وبضمها على الباء :
فنايك من ذكري حبيب ومريل بسط الموى بين الدخول فحومل
ويقول الطفيلي الغنوي مشيراً بصورة النخل الصغار المكسنة إلى صغر الحجور وعدم
ظهور ألوان الكلل والقطوع التي تلقى على المرواج لأن الوقت ليل :
تبصر خليلي هل ترى من ظعانن تحملن أمثال الفسول المكمم
ويقول زهير بن أبي سلمى :

تبصر خليلي هل ترى من ظعانن تحملن بالطیاع من فوق جرم

قيل في تفسير ظاهرة خطاب الصابرين في الشعر : " إن أقل أغوان الرجل في إبله
وماله والناد، وأقل الرفقة ثلاثة، وقيل : إن الخطاب لرفق واحد لا وفيقين، ثم اختلف في
توجيه ذلك، فقيل نارة إن من أساليب العرب أن يخاطب الواحد مخاطبة الآتين، كما في
قوله تعالى مخاطباً مالكا خازن النار : " ألقوا في جهنم كل كفار عبد " وقيل : إن الألف التي
في الفعل ليست للضمة، ولكنها مبدلة من نوع التركيد التحقيقية، وأجزرى الوصل مجرى
الوقف لأن هذه النون لا بدل لها إلا في الوقف، وقد ذهب الزجاج المترافق في مطالع القرن
الرابع الهجري سنة ٣١١ أو ٣١٦ إلى أن الضمة حقيقة، وأن الخطاب في الآية الكريمة
للذين . وظهور رفيقين مع الشاعر إنما هو ميراث من الشعراء الأولين اغتسلوا وبعد تعبيراً

طبعها عن ظاهرة طبيعية تربط بما تفرضه البيئة الصحراوية على كل مسافر فيها من احتياط
لما يجأها . ومن الحق ما يذهب إليه التبريزى من أن أقل رفقة في الصحراء ثلاثة .

(٣) رمز الصيد

لقد تعرضت في الفصل الثالث للوحات متكاملة عن الصيد، ورسمت المعركة بين التور والحمار الوحشي والكلاب – كما جاءت عند الشعراء الشاهيين – وأفضت في الحديث عن هذه اللوحات وهنا أعمد إلى الرمز من خلال هذه المعركة، فأوس بن حجر، يصف منظراً من مناظر الصيد بين الصيادين القراء الخارجين للصيد لكتب رزقهم ورد غاللة الجوع عنهم وعن أبنائهم الجائع المنظربين عودهم وبين قطعان الحمر الوحشية المنشرة في أعماق الصحراء وهي تسمى في طيبها الخرق بحثاً عن موارد المياه لتطفلى فيها ومنها طمامها.

لقد ظهر الحمار في منطقة صحراوية يسوق أنفاه ويدفعها أمامه بحثاً عن مسورد من موارد المياه، وأخذ يندأ ذيئه وبصره لاستطاع المنطقة من حوله، ثم تذكر عيناً غريبة الماء يعرفها من قبل، فتسرع إليها مع أنفاه، وهناك كان صياد قتير هزيل أحصف ضامر يترقب به في عينيه أعده لنفسه ليغوص في، ويطلب الشاعر في وصف الصياد، وينظر الصياد الفرصة التي يظنهها موافقة له حين يردد الحمار مع أنفاه الماء غافلين – في فرضهما بملاء البسارد بعد رحلة طويلة شاقة في هجور الصحراء عن الأخطار التي تترتب إياها، ويتهزز الصياد هذه المقللة فيطلق سهامه نحو الحمار، ولكن السهم يخلي مقاته، فينجو وبفر هو وأنفاه، حتى إذا ما وصل إلى مأمن يطمئن إليه عادت إليه الفرحة، وعاد حياته الماءدة المطمئنة مرة أخرى يقول :

كائني كسوتُ الرحلَ أحذقَ قارباً
له بجنوب الشيطين متساوقُ
يقطُبَ قيدُوداً كان متراتها
صَفَا مُدْهُنٌ قدَّ رَحْلَقَتهِ الزَّحالَفُ
يطلبُ حقباء العِجْزَةِ سَنْحَاجَا
بها تَسْتَبَّ منْ زَرِهِ وَمَنَابِيفُ
وَأَخْلَقَهِ مِنْ كُلِّ وَقْطٍ وَمُدْهُنٍ
نِطَافُ فَمْشَرُوتَ بَيَابَّ وَنَاسِفُ

وَحَلَّاً حَسْ إِذَا هُنْ أَخْنَقُ
 وَخَبَّ سَقْسُ قُرْبَانِهِ وَتَوَقَّدَ
 فَاضْحَى بِقَارَائِيْتِ الْسَّنَارِ كَانَه
 يَقُولُ لِهِ الرَّاعُونَ هَذَا رَاكِبٌ
 إِذَا اسْتَقْبَلَهُ الشَّمْسُ صَدَّ بِوْجَهِهِ
 تَذَكَّرَ عَيْنَا مِنْ غُسْمَارَةِ مَاوَهَا
 لَهُ ثَادٌ يَهْزِزُ جَعْدًا كَانَهُ مُخَا^١
 فَأَوْرَدَهَا التَّقْرِيبُ وَالشَّدُّ مَنَهَّلَا
 فَلَاقَى عَلَيْهَا مِنْ صَبَاحِ مُغْمَرَا
 صَدِ غَازِرُ الْعَيْنَيْنِ شَقَقُ لَحَّةَ
 أَرَبَّ ظَهُورِ السَّاعِدَيْنِ عَظَامُهُ
 أَخُو قُرَّارِيْتِ قدْ تَبَقَّنَ أَنَّهُ إِذَا لَمْ
 مُعَاوِدٌ قُتْلَ الْمَهَادِيَاتِ شَوَافَهُ
 قَصَشَ مَبِيتِ اللَّيلِ لِلصِّيدِ مَطْعَمُهُ
 فَيَسَرَ سَهَّامَ رَاشَهُ بِمَنَاكِبِ
 عَلَى ضَالَّةِ فَرْعَى كَانَ نَذِيرَهَا
 إِذَا لَمْ تَخَفَّضْهُ عَنِ الْوَحْشِ عَارِفُ

فـَمَهَّلَهُ حَتَّى إِذَا أَنْ كَانَهُ
 مَعَاطِيَ تَدِيْمٌ مِنْ جَمِيعِ الْمَاءِ غَارِفُ
 مُخَالِطٌ مَا تَحْتَ النَّهَارِ سِيفٌ جَائِفٌ
 فَمَرَّ النَّصْبُ لِلذراعِ وَتَحْرِيرُ
 فَضَّلَ بِإِيمَانِ الْيَمِينِ نَدَامَةً
 وَلَهَّفَ سِرًا أَمَّهُ وَهُوَ لَا يَهْفُ
 بِمُنْقَطِعِ الْفَصَرَاءِ شَدُّ مُؤَلِّفُ
 وَجَالَ وَلَمْ يَعِيْكُمْ وَشَعَّ إِلَقَهُ
 تُواهِقِ رِجْلَاهَا يَدِيهِ وَرَأْسَهُ
 يُصَرَّفُ لِلأَصْوَاتِ وَالرِّيحِ هَادِيَا
 وَرَأْسَكَدَنَ اللَّجْرِ جَابَا كَانَمَا
 كَلَا مِنْقَرَيْهِ سَالِفَا أَوْ مَعَنِّرَا بِمَا
 يَفْضُلُ مِنْ مَاءِ الْخَيَالِيْمِ رَاعِيْفُ ٦٦

يشبه أوس ناقته بالحمار الوحشي، والأثان الطويلة يوجهها يميناً وشمالاً كيف يسئله في
 مكان متعدد أمس زاد من ملاسته كثرة الترجل فوقه.

ويصور الشاعر مطاردة هذا الحمار لأنباء، فيقول: إن هذا الحمار كان يبحث عن
 الماء فاختلت طنه تلك المياه القليلة التي وجدها في بعض المستنقعات، وبعضها لم تبق فيه إلا
 بقية ماء بعد شرب من سبقه إليه، وبعضها جف ماء، وكان الوقت صيفاً، والمكان في
 صحراء الصسان، وقد توقف الحمر وطالت أشواك الوديان الجافة، ونجد الحمار يرتفع مرتفعات
 هذه المنطقة وهو ظمان مختلف، وأخذ يقلب نظرة من حوله بحثاً عن مورد ماء، فرأى كأنه
 طيبة جيش ترقب الطريق، أو واقف فوق مرتفع من الأرض يتصعد بهصره آثار شخص فوق
 الرمال، وطرائق الماء كما في زخارف ونقوش تزييد، وهي أيضاً حشرات صغيرة ذات أربع
 أرجل تشبه الذباب تطير فوق الماء وهي صورة يرسمها الشاعر لهذا الماء. ويصف الشاعر هذا

النihil بأن طير القطا تتردد عليه للشرب، وتعود الرجوع إليه مرة بعد مرة، يريد أنه منهيل لا ينضب ماءه، فهو مورد دائم للقطا. ثم يعمد الشاعر بعد ذلك إلى وصف الصيادين الذين يعترفون الصيد، ويحدثون منه وسيلة للرزق ورد غاللة الجوع عنهم وعن أولادهم الفقراء الجائع الذين يتظرون عودتهم بالطعام إليهم، وتلقي صورة بين مدى المعاناة التي يكابدها الصائد ليس رهن أبنائه، ويعتمد المشاق في سبيل ذلك حتى أنه بيت بعيداً عن أهله، مشغلاً بإعداد سهامه للصيد.

إن الصياد يهيل حاره الوحشى حتى يرد الماء ويدو كأنه شخص يجد يده ليجال منه غرفة يروي لها ظمأه، فيطلق سهماً عليه لكن السهم يمر إلى جانب ذراع الحمار وخره، فلسم يصبه وينجو من الموت، فيحيى الصائد على إفلات الصيد منه، وفر الحمار هارباً هو وأثناء التي أعادها على الجري جريها معه، وانطلقت أماته وهو يسعها، يداه تخزيان رجلها، ورأسه فوق مؤخرها، ويصور الشاعر ما أصاب هذا الحمار من عرض الحمر الأخرى في المنافسة على المرعى أو على الإناث، ويقدم لنا صورة عنه، واصفاً إياه بضمخامة رأسه، وما أصابه من جروح بسبب عرض الحمر الأخرى له، ونتهي صورة الشاعر عن هذا المنظر بتجاه الحمار وتصویر فرحة بما وانطلاقه بعدها.

ويقص الناية الذي يان قصته بعد أن بدأ بحديث الأطلال، وانعطف إلى حديث الناقة ووصفتها بالأملاء والقرءة، ثم شبهها بالثور الوحشى، فأخذ يصور ليلة باردة من ليل الشتاء العاصفة تحصبه بالنظر والبرد، ثم يصور عدوان الإنسان عليه متسللاً في المعركة التي فرضتها كلاب الصياد عليه فرضاً،

وغضي القصة إلى قواياها فيقتل الثور أحد الكلاب، وتختطف الكلاب الأخرى من النصر وخشي على نفسها الموت، فتكتف عن القتال :

فعد عما ترى إذ لا ارجاع له واتم القتود على عبرانة أحد
مقدوفة بدخين التحضر بازلها له صريف صريف القعو بالمسد

كان رحل وقد زال النهار بـ **بذى الجليل** على مستائس وحد
 من وحش وجرة موشى أكاريـعه طاو **إلى المصير** كسيف الصيقل الفرد
 أسرت عليه من **الجوزاء** ماريـنة تزجي الشـمال عليه جامد البرد
 فارتاع من صوت كلاب فبات لـه صمع الكعوب بريـات من الحـرد
 وكان ضمـران منه حيث يوزعـه طعن المـعارك عند المحـجر التـجد
 شـك الفـريـصة بالـمـدرى فـانـفذـها طـعنـ المـبـطـر إـذ يـشـقـيـ منـ العـضـد
 كـأنـه خـارـجاـ منـ جـنـبـ صـفـحتـه سـفـودـ ربـ نـسـوهـ عـندـ مـفـتـادـ
 قـظـلـ يـعـجـمـ أـعـلـىـ الرـوـقـ مـنـقـبـضاـ فـيـ حـالـكـ اللـونـ صـدـقـ غـيرـ ذـيـ أـوـدـ
 لـمـ أـرـأـيـ وـاـشـقـ إـقـعـاصـ صـاحـبـهـ وـلـاـ سـبـيلـ إـلـىـ عـقـلـ وـلـاـ قـوـدـ
 قـالـتـ لـهـ النـفـسـ إـنـيـ لـاـ أـرـىـ طـمـعاـ وـإـنـ مـوـلاـكـ لـمـ يـسـلـمـ وـلـمـ يـصـدـ

لقد ردت أطلال "مية" على الشاعر أحـزانـهـ وـمـوـمـهـ، ولكنـ لاـ سـيـلـ إـلـىـ اـسـرـاجـ ماـ
 مضـىـ، فقد أـفـقـرـتـ الـدـيـارـ، وأـسـدـهـ الـدـهـرـ الـذـىـ أـهـلـكـ نـسـورـ لـقـمانـ الـحـكـمـ، وـكـانـ "إـيدـ"
 آخرـ هـذـهـ النـسـورـ وأـطـوـلـهـ عـمـراـ "أـخـنـىـ عـلـيـهـ الـذـىـ أـخـنـىـ عـلـىـ لـهـ". وـبـيـهـضـ الشـاعـرـ إـلـىـ
 نـاقـهـ يـصـحرـ بـهـ مـنـ هـوـمـ الـدـيـارـ وـصـاحـبـهـ، وـلـنـ اـسـطـاعـ الشـاعـرـ الـرـحـيلـ عـنـ هـذـهـ الـدـيـارـ
 الـمـقـرـةـ وـالـخـلـصـ مـنـهـاـ، إـنـهـ لـاـ يـسـطـعـ الـخـلـصـ مـنـ فـكـرـةـ الـنـاءـ. وـلـذـلـكـ بـدـاـ الشـاعـرـ يـعـضـ
 نـاقـهـ، فـإـذـاـ هـيـ مـوـقـةـ الـخـلـقـ قـوـيـةـ كـأـلـاـ الـغـيرـ فـيـ قـوـقاـ، مـقـدـرـةـ بـالـحـمـ قـذـفاـ، لـأـيـامـ صـرـيفـ
 مـسـمـوعـ، وـهـيـ حـادـةـ نـشـيـطـةـ مـسـرـعـةـ وـقـتـ الـهـاجـرـةـ حـينـ تـكـلـ الـمـطـاـيـاـ وـتـفـسـرـ. بـلـ هـىـ فـيـ
 سـرـعـهـاـ فـيـ هـذـهـ الـهـاجـرـةـ كـتـورـ وـمـشـىـ.

لقد تحولت الناقة إلى ثور وحشى وحيى أحس صوت إنسان فساملاً ذعراً، فهو مسكون بآيس الحروف من الآخر، هاجس العذوان أو الصراع، ولكنه «كيف مسلول» وهذه صورة جليلة عظيمة الخطأ .

لا مناص من المعركة، فترى التور يدافع عن نفسه دفاع البطل الشجاع عن حسي القبيلة، ويطعن أحد الكلاب طعنة نافذة في خلاه لكانه "المسيطر" الذي يداوى الإبل من مرض أصابها بعدم اهتمامها

ويصور الشاعر المصراع الفقى، فهو يطعننا على ما يغيرى فى حضارى هذه الكلاب، وما يعرّبها من التبدل والتحول، فقد كانت شهرة الطمع، وحب الفحمة، والثقة بالظاهر تلا نفوسها، ثم بدأت هذه المشاعر تض محل وتلاشى رويداً ورويداً، ثم بدأ محل علّها الآيس والقطور والخسارة والندم، ثم شرعت مشاعر الحرف والقلق والاضطراب ترتفع إلى هذه النفوس وتنشأ فيها . حوار نفسى ينادى بداعي تداعى أحداث هذه المعركة . ولا يقل تصوير نفسية التور وما طرأ عليها من تحولات براعة وعمقاً عن تصوير نفسيات الكلاب .

ويمكن القول بأنه إذا واجه الشاعر الموت، وترافقته أشباحه السود أيام عينيه
فليست عليه الأفق لم يجد مناصاً من الإقرار بمحنة الافتاء.

أما قصة القراءة الوحشية في شهر ذي القعدين من أبي سلمي، فتربى الطليم قسماً مما يكتبه المؤمنون في شهر رمضان، وكتبتها في شهر ذي القعدين، وهي قصة القراءة الوحشية في تشبيه الناقة به، وكانت ملائكة الشاعر ثم يصرخ عن صورته تعالى الشهيد إبراهيم، أحد مدحبيه:

كان الرجل منها فوق صعل من الظلمان جوزة هواء
أصك مصلم الآتنين أجنى له بالمسن تسم وآء
أنذلك أم أقب البطن جاب عليه من عقيقته غباء
وقد لا يقل المصورة عن الظليم، ولكنه يخص هنا الأخصاء، أشيديدا:

هل تبلغني إلى الآخيار ناجية تخدى كود ظليم خاضب زعر
في يوم دجن يوالى الشد في عجل إلى لوى حضن من خيفة المطر
حتى تحلى بهم يوما وقد ذلت من سير هاجرة أو دلجة الصمر

يقول الدكتور ابراهيم عبد الرحمن في قصة القردة الوحشية عند زهير : " غابة الشاعر الأولى من وراء وقفه المطلة عند هذه القردة الوحشية هي أن يتخذ من وصف قوقة وسرعها وسيلة لتصوير قوة ناقه وسرعتها التي يستخدم منها هي الأخرى صورة لنفسه، يهدى عن طريقها هذه المواجهة الدائمة بينه وبين ظروف الحياة من حوله " .

ويقول : " وهو أن زهيرا أو قل عدمة زهير كانت لا تقل كل ما تقصى عليه من الصور، ولكنه كان يحرص على انتقاء ما له حلقة وليقة بهذه الصورة الكلية التي يعبر من خلالها عن موقع وقضايا كانت تشغله وتشغل بيته " .

ويقول الدكتور عبد الجبار المطلي : " تشير قصة التور التي يسردها الشاعر الجاهلي، إلى فكرة القدر، وعلاقة فداء التور بالفناء البشري " .

فالشاعر عند تشبثه الناقة بالتور لا بد أن يحافظ على حياة هذا التور حتى تقدسي رحلته، ويخرج من هذه الصحراء الوحشية، لأن رحلة الحياة الوحشة تحتاج إلى القوة دائمًا. والخروج من الصحراء ليس بالأمر البسيط، وإذن فالابد من صراع ما يرمز إلى الأهوال التي يواجهها الشاعر أثناء رحلته، وتخيشه هذه الصعوبات والأخطار، والتغلب عليها، ومن ثم يصور التور الوحشى في صراعه لحظة التحدى التي تواجه كل من يروم خالية نيلة أو مثلا أعلى . وما أشبه حال الشاعر العربي في صحرائه بذلك كله .

ويتحدث الدكتور نجيب محمد الهبيق عن قصص الحيوان في الشعر الجاهلي، فيقول : " ولا ريب في أن الشاعر يعتقد من هذه القصة مرأة يعكس عليها صورة أمر آخر شير موضوع القصة الأصلي " .

إننا نجد في قصة الثور الوحشى صراعاً بين هذا الثور والصياد الذى يهيج كلابه، ويطرد الثور فتملأها شهوة الظفر والعنية، وتفتح المعركة بينها وبين الثور .

وفي قصة حمار الوحش يتجلى الصراع بين الحمار الوحشى الذى ترد شريعة الماء لتنبع غلتها، وتقتل مراة الطسا، وبين الصياد الرامى الكلامن فى قبرته أو برأسه المموهة وقد أعد قوسه ورماش سهامه انتظاراً لهذه اللحظة، وعلى شريعة الماء تجتمع الرغاب المتناقضة، فما يحظر تحمل الماء بعد الجهد والمشقة ومراة العطش وهما ذى الماء أعاداهما، والصياد يحمل ساحر وقد جمع فقره وشقائه إلى قبر أسرته وشقيقها، وهاهى ذى الحمر أمامه . ولكنها أسلام ورغاب متناقضة مرهون تحقيق بعضها بالقضاء على بعضها الآخر، فكأنما يأبى الدهر إلا أن يرهن سعادة قوم بشقاء قوم آخرين، ويكون مالا مناص عنه، ويقع العذوان على هذه الحمر.

وفي قصة البقرة الوحشية يكون الصراع أشد وأعمق فجيعة، فهو حيناً بين السابعة وولد هذه البقرة الذى خلفه وسيداً، وأنفقت طرقاً من يومها ترعى حتى إذا اجتمع الدين فى ضربها أتيقظ فى نفسها شاعر الأئمة، فسمت إليه ترضعه لو كان حياً ففرض، لقد مزقته السابعة، ولم تبق منه سوى قطع من الجلد، فرأحت هذه البقرة تسويفها بأنها كما تشم أم مجموعة مقاييسها القتيل، وهو حيناً آخر بين هذه البقرة والصيادين، وقلما تخلو قصة من هذه التقصص من هذا الصراع المزبور .

وحن نرى حمار الوحش مع أنانه أو في طائفة من الأتن الضرار، ضرار لم يزد هذه ماضى كما يقول الأعشى . لا يذكره إلا ما قد يكون من معاصرة هذه الأتن أو بعضها له، ولكنها معاصرة تصير إلى الحسنى بعد حين، أو ما يكون من معاركه وصراعه للذكور، ودفعها عن هذه الأتن . لقد أملكه الرعي، وطاب له الرعي، ولكنها حال ثغول حين يصوبح النبت، وتختفى النبات، وتتشدد المدران، فيجد هذا الحمار نفسه في المأزق المخرج، ويدأ رحلة البحث عن الماء والكلابا فيها من القلق والخذلان والحبة ومراة العطش، ومشقة الرحيل .

ونحن نرى الثور الوحشى يرعى برقة من البراق المتأللة على صدر الصحراء، ولكن الليل لا يليث أن يدهله حاملاً تحت معطفه الأسود الريح العاصفة والزمهرير والبرد، فبلجا إلى واحدة من شجر الأرضى يختفى لها، ويلوذ بأغصانها وجذعها، ومحاول أن يكس لنفسه مكلاً، تحتها فضابته الريح وقوض ما رفع من التراب، ويقضى ليلة عسيرة تكاد يماس فيها المطر والبرد والظلمة الدامسة . ومثل ذلك يقال في أمر الفقرة الوحشية . ويرسم الشعراء لهذا الثور وقد فرغ من نصب القتال فقتل من الكلاب ما قتل، وجرح ما جرّح، صوراً مشترقاً وضائعة يوهج فيها نور المداية . يقول عبد بن ربيعة :

أضل صواره وتضيقته نطوف أمرها بيد الشمال

فيات كأنه قاضى نذور يلوذ بغرق خضل وضلال

نور وجد أضل قطعه، ثم أصابه مطر غزير تسقه ريح الشمال الباردة، فيات يلوذ بشجر الفرقان والضلال كأنه يقضى نذوراً مستحقة عليه .

وليس من وظيفة هذه النذور التي يقضى بها سوى هدايته وإخراجه من هذا الضلال الذي هو فيه . ويقول المتنبئ العبدى :

فيات إلى أرطاة حتف كأنها إذا أنتقتها غيبة بيت معرض

فقد بات هذا الثور يلوذ بشجرة الأرضى الضخمة التي يهمر عليها المطر فتسروح رواجحها الطيبة فكأنما بيت رجل في يوم زفافه .

فالثور يعرض صراغه المثير ضد كلاب الصيد بعد فراغه من عذوان الطيعة المتمثل في الليل العاصف النقل، والريح الباردة والمطر والبرد، والمطر دائمًا ما يكون قبل المعركة في آية قصيدة جاهلية، ولم يكن المطر بعد المعركة كما نرى عند كثير من المفسرين والشارحين مثل هذا القص .

وهنا يجب أن نذكر ما سجله الجاحظ في قوله : " ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرتبة أو موعضة أن تكون الكلاب هي التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان الشعر مدحًا وقال كان نافق بقرة من صفاتك كذا وكذا وأن تكون الكلاب هي المقتولة " .

يمكن ضابي البرجمي قصة التور الوحشي، وبصورة في مبيته تحت شجرة الأرطى، منها هذا البيت :

فبات إلى أرطاة حلق تلته شامية تذرى الجمان المفصل

ثم قال يتحدث عن هذا التور : " إنه يتأذى من المطر لكنه في الوقت نفسه ينافس إلى ناتج هذا المطر في الأرض فلولاه ما كانت الأرطاة ذات التور الحمام المفصل " .

فإذا جمانت المفصل ليس زهر الأرطاة، ولكنه حب الفمام، أو ما يعرف بالبرد الذي تخصب الريح الشامية التور به .

ونعرف أن التور لا يدخل ليلاً قطعة من الرمل، بل يكون فيها ثماراً حتى إذا دخل عليه المساء حاملاً تحت جناحيه الريح والمطر فرع إلى هذه الأرطاة يختصى بما من عذوان الطبيعة .

ويمصور الشعراء الحمر، وقد أحاطها سهم الصائد، مذعورة مولية الأديبار، وربما صوروا الحمار وقد علا شرقاً من الأرض، وراح يعاشر فرحاً منهجاً بالنجاة ولا ترى هنها صوراً مضيئةً كقصور التور، ويرجع ذلك إلى اختلاف طبيعة الصراع في هذه القصة عن طبيعته في القصة الأخرى، فالثور يخوض معركة دائمة فيها قتال هرير، واستئصاله، وطعن وقتل ودماء وموت وليس في قصة الحمار مثل هذا الاشتباك والمحاولة، بل فيها العذوان الإنساني على حياة الحمر وتغافلها عن الماء، وإلقاء الرعب في حضائرها، وفرارها طالبة النجاة تاركة وراءها الصيد بعض أصحابه مسراً ونداً، وبليهف أنه لأن سهمه طاش فلم يصب منها مقتلاً كما في قول "أوس بن حجر" :

فُحْضٌ بِإِلَيْهِمِ الْيَمِينِ نَدَامَةٌ وَنَهَفٌ سَرَا أَمَهُ وَهُوَ لَاهُفٌ

إن انتصار الحيوان الوحشى وخروجه ظافراً أو ناجياً من المعركة هما تأكيد للقدرة الناقلة التي تحولت إلى هذا الحيوان، ودليل على رغبتها في المقاومة، وحرصها على النطاع عن الحياة، وتشبيهاً لها.

إنما صور ترمز إلى حياة العربي، وكيف كان يعيش يوماً في هذه الصحراء الوحشية، ويفتق في وصف ما حوله من وسائل كانت تعينه على حياته، فالناقة رمز هذه الوسائل في هذه الفترة، وهي ركيزة من ركيائزهم التي يعتمدون عليها، من أجل ذلك دفع في وصفها حق أنه لم يدع شيئاً منها إلا وسمه وسمى فيها رالعا، ويكمel هذه الصورة بما يحدث معهم في الصيد الذي يعمون به أو يعنون النفس به حتى تأتي صورة حية نابعة عن معركة تكون ناتجة عنها العادة المنشودة، أو الأمل في غنم يوم له ولاؤلاده من بيده، إنما صورة موسيخ بالرجاء قد يتحقق وقد يكتب، لكنه في النهاية أمضى يوماً من أيامه في عمل دعوب.

إن الشعراء قد خلقوا صوراً لمعارك الصيد،،،،،،،، رأيناها في الفصل الثالث - لا تقل روعة عن صور البراق والجلاد في متحف الوصف الفنى، وهذه الصور رمز لمعارك الصيد في هذه البيئة، فالكل يحمد إلى تصوير السرعة والقوة والشجاعة لناقة التي لا تزال منها كلاب الصيد، حتى إذا ما جازها أثرواها تداعياً عن جسارة، فلا يكون مصيرهم إلا افلاته.

والشعراء هنا في هذه المشاهد يحاولون إبراز مقدار قيم القتيبة في الإيهانة عن قدرة توهمهم التي يعترضون بها، لأنما المعين لهم على قضاء حوالتهم في هذه الأرض، ومن ثم فهو رمز أيضاً لقوتهم ومكانتهم وسط الآخرين.

(٤) رمز البطولة

كانت حياة العرب في الجاهلية تقوم على القتال الدائم فيما بينهم، وأصبح قتالهم الأبعد بالثار، وبعدد القتل والثار بين القبائل حق يدخل من يصلح بينهم ويتحمل الديبات والملازم، وقد كانت الحروب تأتي على الحرف والسل، والأخضر واليابس، وأصبح سفك الدماء غريرة من غرائزهم، وأكثر حروفهم كانت فزاعاً بين بعض الأفراد في قبيلتين مختلفتين بسبب خلافات على حدود، أو قتل أو إهانة.

ولم تكن الحروب بين القبائل المتباudeة في أرجامها فحسب، بل كانت بين القبائل المترادفة التي تجمعها آصرة رحم وشحة على نحو ما نعرف من أمر "حرب البوس" التي شب ضراها عالياً بين أبيقى والنيل "بكر وتغلب" أو من "حرب داحس والغبراء" التي تأججت نارها بين "عس وذبيان".

ونقرأ " أيام العرب " في "الأغانى" وفي غيره من مصادر الأدب والتاريخ، تجد سللاً من أخبار هذه الحروب الجاهلية . وكان الشعر ينفر من هذه الحروب حيناً، ويمضى عليها معظم الأحيان، ويصورها في كل حين .

وتشتعل النار من مستصرfer الشر، ثم تضر وتسرر، وتصبح لها عدو لا يقتل منها راغب فيها ولا راغب عنها، فالجميع يصطلي ببارها.

وكانت الحروب والواقع تسمى أيام، وأيامهم كثيرة في كتب الأدب والتاريخ، وتسمى هذه الأيام بأسماء الآيات والثياب التي لشت بجانبها كثيرون عين أيام وبين المساجدة والفساسة، ويوم ذي قار، وكان بين بكر والقرس، ويوم شعب جلة، وكان بين عبس وأحلافها من بنى عامر وذبيان وأحلافها من غيم، وقد تسمى بأسماء أحداتها مثل حرب البوس، وحرب داحس والغبراء.

" ومن أيامهم المشهورة يوم خزان، وكان بين ربيعة واليمن من مدحنج وغيرهم، ويوم طحقة بين المتنور بين ماء السماء وبين بربوع، ويوم أوارة الأول بينه وبين بكر، ويوم

أوارة الثانٍ بين ابي عمرو بن هند وبين قيم، ويوم ظهر المدحنا، بين ابي أسد وطن، ويسمى
الطلاب الأول بين ابي بكر وعشائر من قيم وضبة بقيادة شرحيل بن الحسازت الكشدي،
وبين تغلب والنصر وهمراء بقيادة أخيه سلمة، وأيام الأوس والذئرج، ويوم حربة الأول بين
سليم وخطفان، ويوم اللوى بين خطفان وهو زانت، ويوم الطلاب الثاني بين قيم وسمى عبد
المدان التجرانين، ويوم الوقيط بين قيم وربعة، وكذلك يوم حدود وذى طلوج والمسيط
وزباله وبابيش والجفار، ويوم الرحرحان بين قيس وقيم، وكذاك الصراشيم والسرورات
والتشار، ويوم الشقيقة بين حبة وبين شيان، ويوم براحة بين حبة وإيلد، ويوم دارة مأسيل
بينها وبين ابي عامر، وكانتوا لا يقتلون في الأشهر الحرم ومع ذلك وقفت فيها بعض
مناوشات تسمى أيام الفجران بين كنانة وهو زانت يومها الأول، أما يومها الثاني فكان بين
كنانة وقريش وبين ابي عامر، وبعث ذلك أيام أخرى .^{٦٧}

وإن كانت الحروب قد دارت بين العشائر والقبائل في عصر ما قبل الإسلام، فقد
استمرت على مر العصور حتى وقتنا هذا. واقرآن الكريم يذكر أن الفتال م Kro و إن كان
مفروضا لاعلان الحق، وثبتت العدالة، وإعادة الأمور في نصابها، يقول القرآن: " كتب
عليكم الفتال وهو كره لكم ".^{٦٨}

لقد كانت الحروب تقام على سفك الدماء حتى لكانه أصبح شيئا يلازمهم، يقتلون
ويقتلون، ويدمرون ويدمرون، من أجل ذلك كانت الأشهر الحرم مثلا تعبرا عن الإرهاب
الذى سببه الحرب والغزوات فيما بعد، وكان "خلف القصوص" الذى رأيته في مكة بعد
ذلك مثلا تعبرا صريحا عن الإيمان بقيم الحرب، وكذا دار الندوة في مكة، وظواهر أخرى
كثيرة سوى ذلك تدل على قسوة الحروب ووبلاتها، وبدأ الحرب صفرة ضعيفة، ثم تسرع
وستحكم وتشتد، الجميع يصطليون ببارها، وهي أعنفهم ومتاعهم، يصيحون ويسرون في
لطاها فكل قبيلة تعد عدداً وتتسعد للاققاء خصمها ويهلكون بشجاعتهم وقدرتهم على
القتال، وحيثما خوض هذه المعارك حتى أصبحت الحرب سمة من سماتهم، وشيءاً منهما في
حياتهم، غير ما زلن يضحيا بهم وما تخلله هذه الحروب من هلاك ودمار وخراب، والخرب
هي الحرب في كل وقت وفي كل مكان فهم مشهولون أولاً بذاتهم، وبابراز ما يملكون من

وسائل في هذه المروء، وبخاخرون بأمجادهم في تحقيق الانتصارات التي تعود إلى قوتهم وجرأتهم، وحيثما للقتال، من أجل ذلك جعلوا يغدون بأيائهم، وبغيرون غيرهم بقائهم أو هزيمتهم، ووجد الشعراء في هذا المجال ميداناً رحباً فسحاً لرواج أشعارهم ومدائحهم في المقاتلين وفي جيوش أنصارهم وأحلافهم وقبائلهم.

وأصبحت الحرب الآن تشاهد على كل صعيد، ويسمح صداتها في كل مكان، غير عابين بما تحمله من آثار بغيضة سيئة سواء من الناحية الاقتصادية أو السياسية أو الاجتماعية، وكل من وقت تحتاجه هذه الشعوب المقاتلة لعمد بناءها وتسلد الفرائض وتصلح ذاتها.

وأشعار العرب في المروء كثيرة طيبة حمائم، تراها في العلاقات وفي القصائد، فالحارث بن حلزة، وعمرو بن كلثوم، وظريفاً صوروا هذه المعارك، كما جاءت في قصائد الأحسن التلبي والحارث المري وعامر بن الطفلي، وصور زهير بن أبي سلمى الحرب في سوءاً وويلاتاً فيها كربلاً، وهي كالنار، وكالحرى وكالآفة كما جملها امسرة القدس عجوزاً ليس لها خليل، وشطاء دمية قبيحة وكذلك فعل أوس بن حمر، والشماخ بن ضرار ودريد بن الصمة، وعترة بن شداد الذين أفسوا في رسم صورة السلاح والبطولة وشاركتهم في ذلك راشد البكري، وتلعله العبد.

والحقيقة أنه لا بد من السلاح في حياة العربي من أجل ذلك جاء وصفهم للسيف والقوس والرمح والدرع في قصائدهم، وأوس بن حمر أحسن الشعراء وصلًا في هذا البطل فيما ترى كتب الأدب، فقد وصف هذه الأدوات وصفاً دقيقاً، وذكر منهاً وقصة صنعها وأوغل في التفصيل.

والشماخ بن ضرار الشاعر الجاهلي كأوس في وصف معانٍ قوله فقد اختار الشجر واصطفى القاطف، ووصف ما ينزل من الجهد في سبلها.

وتروي كتب الأدب أن دريد بن الصمة أكثر الفرسان غزوا وأبعدهم أثرا وأكثرهم
ظفرا، وقد قتل يوم حينين، فعاش فارساً ومات فارساً وهو الذي وصفها في الآيات الآتية
التي تعرّض لها وهو يحامي عن أخيه عبد الله الذي قال عنه: أقبلت على أخي والرماح
تتوسطه من كل حدب كما تقع الشوكات في الترب المتسووج، فلقت كالناقة تغسل على
ولدتها الذبيح تشه وتتحسّن، فلما دخلت الميدان تناولتني الرماح وشقت جلدي،
ولكنني تابرت وطاعت الخيل عن جسده حتى تفرق جوعهم، ولم يلاد فان، فلم يخوف؟

فطاعتْ عنه الخيل حتى تبددت حتى علاى حالك اللون أسود

ـ قتال امرئ آسى أخاه بنفسه ويعلم أن المرء غير مُختدـ

ـ وَهُنَّ وَجْدًا أَنْمَى هُوَ كَارِطـ أَمَمَى وَأَنَى وَارِدُ الْيَوْمِ أَوْ غَيْرِهـ

ولدريد أيضاً شهر سياسى ينبع في بياداته على حضارة الفرس، ويقف مع قومه
ضد غزوة أجانب أرادوا هدم الكمية التي سماها بيت الله، وهو يأخذ على الفرس الفساد
بالعهدود، وليس لهم ما ينبع في به، ويبلغت إلى ترفهم في لياسهم وحياتهم، فهم لا يشعرون ليوم
الطمان، إنهم حجر متذعرة، وهو ينبع بالبداوة التي خلقت في قومه العزم والإقدام، وجعلت
الموت عندهم حلواً، على حين أنه عند الفرس حنظل، قلبيهم قد من حجر، وقلب الفرس من
خرف، وهو ساخر من الحضارة الفارسية، يهزأ من ترفهم وأخلاقيهم، يقول :

ـ وَيْلٌ لِكُسْرَى إِذَا جَاءَتْ فَوَارِسَنَا فَيْ أَرْضَهُ بِالْقَنَا السَّخْطَيَّةِ السَّمْرَ

ـ أَلَوَادُ فَارِسٌ مَا لِلْعَهْدِ عَنْهُمْ حَفْظٌ وَلَا فِيهِمْ فَخْرٌ لِمُقْتَرِ

ـ يَمْشُونَ فِي حَلَلِ الدِّيَاجِ نَاعِمَةً مَشْنِي الْبَنَاتِ إِذَا مَا قَمَنَ فِي السُّحْرِ

ـ وَيَوْمَ طَعْنِ الْقَنَالِخَطِيِّ تَحْسِبُهُمْ عَانِتَ وَحْشَ دَهَاهَا صَوْتٌ مَنْذُرٌ

ـ غَدَا يَرُونَ رِجَالًا مِنْ فَوَارِسَنَانِ قَاتَلُوا الْمَوْتَ مَا كَانُوا عَلَى حَذْرٍ

خلقت للحرب أحبيها إذا بردت وأجتنس من جناها يائع التمر
يأآل عدنان سيروا واطلبوا رجلا مثاليه مثل صوت العارض المطر
قد جد في هـ بيت اللـه مجتهدا بعزمـة مثل وقع الصارم الذكر
وعن قليل يلـقـي بـغـيـة وـبـرـى حـربـاـ أـشـدـ عـلـيـهـ منـ لـظـيـ سـقـرـ
وـبـيـتـيـ بـرـجـالـ فـيـ حـرـبـوـبـ لـهـ بـأـمـ شـدـدـ وـفـيـهـ عـزـمـ مـقـتـدرـ
الـمـوـتـ حـلـوـ لـمـاـ لـاقـتـ شـمـائـلـهـ وـعـنـدـ غـيرـهـ كـالـحـنـظـلـ الـكـدرـ
وـالـنـاسـ صـنـفـانـ هـذـاـ قـابـهـ خـزـفـ عـنـ النـقـاءـ وـهـذـاـ قـدـ منـ حـجـرـ

إن حـيـاةـ الجـاهـلـيـنـ كـانـتـ تـقـومـ عـلـىـ الـفـارـةـ وـرـدـ الـفـارـةـ، وـعـلـىـ الـقـزوـ وـالـحـالـافـ
وـالـحـربـ، وـلـقـدـ اـسـطـاعـ درـيدـ بـنـ الصـمـةـ أـنـ يـصـوـرـ هـذـهـ الـحـيـاةـ تصـوـرـاـ دـقـيقـاـ حينـ قـالـ :

يُغـارـ عـلـيـنـاـ وـاتـرـينـ فـيـشـتـفـيـ بـنـاـ إـنـ أـصـبـنـاـ أوـ نـغـيرـ عـلـىـ وـتـرـ
قـسـمـنـاـ بـذـاكـ الـدـهـرـ شـطـرـيـنـ بـيـنـنـاـ فـمـاـ يـنـقـضـيـ إـلـاـ وـنـحـنـ عـلـىـ شـطـرـ
منـ أـجـلـ ذـلـكـ عـلـتـ قـيـمةـ "ـالـقـوـةـ"ـ فـيـ الـشـعـرـ الجـاهـلـيـ عـلـوـ كـيـراـ بـهـضـ النـظـرـ عـنـ
وـظـيفـهـاـ، وـقـدـ كـانـتـ هـذـهـ الـوظـيفـةـ فـيـ أـخـلـبـ الـأـحـيـانـ تـجـلـيـ فـيـ الـعـنـفـ وـالـقـتـلـ وـالـمـدـحـ وـالـجـاءـ
وـرـعـاـ الـرـثـاءـ أـيـضاـ، فـكـثـرـ الـحـرـبـوـبـ حـتـىـ حـرـجـتـ حـيـةـ الـقـبـائلـ بـحـمـرـةـ الدـمـ الـقـابـيةـ .
وـعـلـاـ شـائـنـ أـسـبـابـ هـذـهـ الـقـوـةـ وـمـظـاهـرـهـاـ فـيـ الـجـمـعـ وـالـشـعـرـ عـلـىـ حدـ سـوـاءـ، وـدـوـتـ فـيـ
جـيـاتـ هـذـاـ الشـعـرـ قـعـقـعـةـ السـيـرـفـ وـقـصـدـ الرـماـحـ وـصـرـيرـ الدـرـوـعـ وـصـهـيلـ الـحـيلـ وـعـمـعـمـةـ
الـفـرـسـانـ وـتـذـارـهـمـ حـتـىـ سـدـتـ الـأـنـاءـلـ الـآـذـانـ أـوـ هـمـ .

لقد كان الشعور بالقوة في صيغته شعوراً بالذات سواءً أكانت هذه الذات فردية أم اجتماعية . وكان هذا الشعور حلماً شاقاً ينزع التفوس، ويصعبه على مجمع فلسق مضطرب مأزوم بخواصه أن يستمد يقينه من ذاته فيتحقق . ويزدهر جرح الإحساس ضراوة كمحارب جريح، فيوغل في مطاردة حلمه الذي تراقصه أشباحه وظلاله على اعتدال العين . هذا هو الواقع المؤرق بكلم "القوة" هو الذي حفز الشاعر الجاهلي، ودفعه دفعاً إلى المحث عن "الصلابة" التي تحمل أحلام الشعراء السافرة حيناً والقاصدة أحياناً .

وهذه صورة في حروب القبائل التي لا تحمد نارها، تراها في قول عترة بن شداد:

رَعُوا مَا رَعُوا مِنْ ظُمْنَهُمْ ثُمَّ أَرْدُوا عَسَارًا تَسْبِيلَ بِالرَّمَاحِ وَبِالدِّيمِ
فَقَضَوْا مَنِاسًا بِنِيهِمْ ثُمَّ أَسْتَرَوا إِلَى كُلِّيٍّ مُسْتَوْبِلٍ مُتَوْحِيٍّ

إن الحرب كالراعي الوحمة لا تخفى منها ما يشقى غليلك فمواردها تزخر بالرماح والدعا ويكوّل زهر من أبي الصلح لم يكن له بد من الحرب وتغيل عادة معروفة لديهم وهي أن يستقبلوا أعدائهم إذا آرادوا الصلح بازحة الرماح فيقول ٧٠ :

وَمَنْ يَعْصِي أَطْرَافَ الزِّجَاجِ فَإِنَّهُ يُطْبَعُ الْقَوَالِيِّ رِكْبَتُ كُلِّ لَهْدِمِ

فقال " ومن يعص أطراف الزجاج " يريد " ومن لا يطع الدعوة إلى الصلح والسلام " ومضى يمثل الدخول في الحرب بإطاعة أسنة الرماح والسيوف .

صورة عن السلم وال الحرب وما يبلون منها كالإبل التي ترعى مرعاً وبيلة فإذا أرادت أن تشرب لم تجد إلا مياهاً تسيل بالرماح والدم وكل ذلك ليسهوى الساعدين بما يذكر من صور غريبة فهو يعمد إلى اللقط الغريب عند وصفه للإبل أو الأطلاق أما في الحكم والمدح لا يعن بهذه الغرابة مكتفياً بالمعنى الجديد نفسه وهو في ذلك باحث عن كل ما يمكن من فتوت يضيقها إلى عمله فهو ثارة يعمد إلى المعانى ولدى المصور وثارة إلى اللقط نفسه فسأغرب فيه ليستم بذلك ما يريد من إثارة .

لرئي عند زهر الشبيق الوريق والربط الحكيم واستطاع أن يحقق لصنعة التسلق في العصر القديم كل ما يمكن من تحبير وتجويد موفرة الله كل ما يستطيع من أسباب المهارة **البيانية والجودة الفنية**.

لقد كان الذيبانيون والعبيسيون من بني شطفان، ينادون بني عامر وهو أحد بطون هوازن^{٧١}، وكان زهر بن جذبة سيد عبس يستبد بهوزان حتى قتل على يد خالد بن جعفر العامري، ثم قتله الحارث بن خالد المري الذيباني، ثار قدم بيهم^{٧٢} وقد خذله قياده فلنجاً إلى بني قيم الدين والوه وأمنوه^{٧٣} وقادت الحرب بين عبس وذيبان واشتدت الأيسام بينهم^{٧٤} لا يكادون يتعاقدون على الصلح حتى تشن الحرب من جديد، غير أن العبيسين وافقوا على مهاونة بني ذيبان أبناء عمهم، وأودعوا لديهم رهائن من أولادهم إلى أن تنتهي المفاوضات بينهم. ولكن مثل بالرهائن وفروط لهم، فحق بتو عبس لذلك فاسعرت الحرب من جديد، وأخذ الذيبانيون عورفهم مع بني أسد^{٧٥} وافقوا على العبيسين ولبوا بوعدهم موعدهم مدة ثلاثة أيام^{٧٦}

لقد قضى على العبيسين بارتحال دائم، يبحبون أذى بني ذيبان وأقاموا قليلاً في بني شيبان ثم ارتحلوا إلى بني سعد بن زيد بن مناة وجلوا إلى بني حبشه.

وكان الذيبانيون يجمعون شملهم، وألقوا إلهم بني قيم^{٧٧} وبعض جند التعمسان ببني أسد، وأغاروا على عبس يخاولون القضاء عليها.

غير أن الذيبانيين وأحلافهم لم يستسلموا وارتدوا إلى بني عامر وعبس، فهزمت عساكر ورحلت عبس إلى قبيلة تم التي غدرت بهم وأهلكت منهم الكثير واستطاع الحارث بسن عوف وهرم بن سنان^{٧٨} أن يصلحاً بينهم.

ولازهر بن أبي سلمي موقف في هذه الحرب، فقد سعى للصلح بين عبس وذيبان في حرب داحس والغبراء مشينا بكرم بن سنان والحارث بن عوف سيدى بني مرة اللذين عملا على حقن الدماء وعلى إيقاف تلك المجموع:

سعى ساعيا غيظ بن مرة بعدما
 تبزّل ما بين العشيره بالدم
 فآقامت بالبيت الذي طاف حوله رجال بنوه من قريش وجترهم
 يميناً لنعم السيدان وجدتنا على كل حال من تحيل ونبرم
 تداركتنا عبساً وذبيان بعدما تفأتوا ودقوا بينهم عطر منثم
 وقد قلتُ إن نذيرك السلام وأيسعاً بمال ومتروفي من الأمر تشتم
 فأصبحتما منها على خير موطن بعيدين فيها من عقوبي وسائم
 عظيمين في عليا معد وغيرها ومن يستريح كنزاً من المجد يعظم^{٧٩}

مدح زهر بن أبي سليم "هرم بن سنان" و"الحارث بن عوف" بطلين السلام في تلك
 الحرب التي نشب بين القبيلتين المترافقين "عيس وذبيان" فكادت تقسيهما ولم تكدر نار
 الحرب تطفئ حق ذر قرن الشر من جديد حين قتل أحد المارجون على الصلح، وهو
 حصين بن حمضمن الذبيان، رجلاً من عيس، فبلغ ذلك هرم بن سنان والحارث بن عوف
 فاشتد عليهما، وبلغ به عيس فاشتد عليهم قتل صاحبهم، فبعث إليهم الحارث بمائة من
 الإبل معها ابنه، وأوشك الحرب أن تعود جذعة لولا أن تداركها هذان المصلحان، وأن
 زهراً قال قصيده وقت السلام وفي بعض النقوش بقية من الماضي القريب .

إن القصيدة تتحدث عن فكرة "السلام" القيمة المتألقة، وعن فكرة "الحرب" التي
 تأوشاها بين الحين والأخر، فمنذ مطلع القصيدة يدخل صوتان النان في هذا الاستغاثام
 الإنكارى المقل بالوجع "من أرق دمنه لم تكلم" هنا : صوت الشاعر الراهن لفكرة
 الحياة .. السلام، وصوت الديار الماجزة عن الكلام الراهن لفكرة الفتاء .. الحرب . ولا
 يليث صوت الحياة أن يفلعل في هذه الديار المفقرة الموحشة، فيبرز هذا الوشم المتعدد
 "ديارها بالرقمتين كأنما مراجع وشم في تواشر معصم" رمزاً لإرادة الحياة وأحلام الجماعة ،

ولا يضم هذا الوشم المتجدد الصامد أن يصرح حياة تروع وتندو، وتبشر بحياة جديدة أخرى من ورائها، فترى النباء وبقر الوحش أفواجاً أفواجاً، ولنلقي أطلالها، والطفولة بشارة الحياة الجديدة الناهضة، تنهض من كل جانب.

بها العين والأرام يمشين خلفه وأطلالها يتنهضن من كل مجثم

إن الصورة هنا موازاة رمزية لأحلام القبيلين بحياة مطمئنة هادئة بريئة من الخوف، عاصمة بالحب والسلام . أو هي صادرة عن هذه الأحلام .

ويتدخل الصوتان من جديد، صوت الشاعر، صوت الديار، صوت الحياة وصوت الفتاء، في جدل مضر خصب نلمح فيه الشاعر وقد ملأته روح الإصرار على المعرفة وتجديد الانتساد والوجود :

وقلت بها من بعد عشرين حجة فلأيا عرفت الدار بعد توهم

لقد عرف تلك الديار، ديار الأصحاب، ويعتنى حباً لهذه الديار وخوفاً عليها، فيند عن شفتيه دعاء تابع من القلب محمل بالحب والخير والسلام . وتحسد الله هذا الموقف العاطفي الجياش الذي تضج به الجوانح تمسيداً والعا، فيعزف الشاعر عن الجحمل الاسمية عزوفاً مطلقًا، ويتذلل الجحمل الفعلية مرتبطة بلحظة الكشف أو المعرفة تمسيدة هذا الجياش العاطفي بتوغها الجميل بين هاض وأمّر وغير وإشاء، وإنشد موزع بين دعاء بالتعيم وآخر بالسلام بمحضنان بيتهما نداء يحمل صاحبه القلب :

فلمَ عرفت الدار قلت لربِّها ألا عم صباحاً أيها الربع وأسلم

لقد تعانق الصوتان، صوت الشاعر وصوت الديار، في لحظة حب وكشف مدهشة بعد أن برئ صوت الشاعر من الواقع الذي كان مقللاً به في مطلع القصيدة، وبرئ صوت الديار من المجمعة والوحشة والإلقاء، وصار ملتنا بالحياة والحب والخير والسلام . ويشيد بالسلام والسلام فيقول ببراعة عقلية في تأليف الصور، عن هول الحرب :

وما هو عنها بالحديث المترجم
 متى تبعثوها تبعثوها ذميمة
 فتعرّكُم عرك الرحي بثقلها
 فتنتح لكم غلمن آشام كلهم
 فقتلن لكم ما لا يُعَلَّم لأهلهما
 فرّى بالعراق من قفيز وذرقم ٨٠

صور متكاملة للحرب: أسد حار، نار مشتعلة، رحي طاحنة، تلذ ذراري شرم (وهذه من ألوان الاستعارة التي ألقبها).

كان يحارب من أجل الدعوة إلى السلام وأن يتحول العرب من هذه الحرب
 والمعارك الطاحنة إلى حياة السلم الوداعة الآمنة التي تنشر فيها الأخوة وآية الرحمة.

لقد ألقن زهير لون الاستعارة في صور الحرب فهي أسد حار، وازدحمت الصور
 والتشبيهات في أبياته، وتتطور في الصورة بالتشبيه إلى الاستعارة. فهو يشبه الحرب بالحديث
 الذي يثار والنار المضطربة والنار التي تلتف كشافا ثم تحمل فسق ثم تلذ أولاد شرم ثم
 ترمح ففطم - ويشبه العرب بالقرى العراقية التي تغل لأهلها الحب والبرهم.

وهكذا تزدحم الصور إلى جانب الصور غير العادية التي صور فيها الحرب بطول حتى
 تنج غلمن شرم بل هي تغل لهم غلة ليست كفلة أهل العراق ففيها الموت والهلاك -
 صورتان تشعر من خلالهما به الشديد في تصويرها.

ولا يزال زهير تأخذ الدعوة إلى السلام وحب الخير والإشادة بين يديه هذا النهج
 ويسير في طريق المكارم فيقول في هرم بن سنان.

سواءً عليه أَئِ حُسْنَتْهُ أَمْ بَأْسَفُهُ
 أَسْعَاهُ نَحْنُ نَتَقَوْلُ أَمْ بَأْسَفُهُ
 وَمِدْرَهُ حَرَبٌ حَمْوَهَا يُتَقَوْلُ بِهِ
 شَدِيدُ الرَّجَامُ بِاللَّسَانِ وَبِالْأَيْدِ
 إِذَا بَيْتَرَتْ قَيْسَ بنَ عَيْلَانَ غَايَةَ
 مِنَ الْمَجَدِ مَنْ يَسْبِقُ إِلَيْهَا يَسْوَدُ
 سَيْقَتْ إِلَيْهَا كُلُّ طَقْنِي مُبَرَّزٍ
 سَبُوقٌ إِلَى الْغَایَاتِ غَيْرِ مُجَلَّدٍ
 فَلَوْ كَانَ حَمْدٌ يَخْلُدُ النَّاسَ لَمْ تَمُتْ
 وَلَكِنَّ حَمْدَ النَّاسِ لَيْسَ بِمُخْلِدٍ^{٨١}

يعنى في السعة وفي القلة ويدفع عن قوله بالسانه ويد وسلامه:

دَعْ ذَا وَتَعَدَّ الْقَوْلُ فِي هَرَمٍ
 خَيْرُ الْمُبْدِأِ وَسِيدُ الْحَاضِرِ
 وَلَنَعَمْ حَشُوُّ الْسَّرْعَ أَنْتَ إِذَا
 دُعِيْتَ نَزَالَ وَلِجَ فِي الْذَّعْرِ
 حَدِيبَتْ عَلَيْهِ نَوَابِبُ الدَّهْرِ
 نَابَتْ عَلَيْهِ نَوَابِبُ الضَّرِبِ إِذَا
 وَيَقِيكَ مَا وَقَّى الْأَكَارِمُ مِنْ
 حُوبِ تُسْبِّبُ بِهِ وَمِنْ عَذْنِ
 وَلَأَنْتَ تَنْفِي مَا خَلَقْتَ وَبَعْ
 ضُّ الْقَوْمِ يَخْلُقُ ثُمَّ لَا يَقْرِي
 وَالسَّتْرُ دُونَ الْفَاحِشَاتِ وَمَا
 يَلْقَاكَ دُونَ الْخَيْرِ مِنْ سِيْتَرٍ
 أَنْتَ عَلَيْكَ بِمَا عَلِمْتَ وَمَا
 سَافَتْ فِي التَّنَاجِدِ وَالذَّكْرِ^{٨٢}

شجاع، كريم، ليس بفاحش ولا غادر، لا يسره عن الخير ستر.

وهذا وصف لسيدي بني مرة وعشير قما بالشجاعة ونجدة المستغيث يقدمه زهير في قول:

إِذَا فَرِعُوا طَارُوا إِلَى مُسْتَغْيِثِهِمْ
 طَوَّالَ الرَّمَاحَ لِاَضْعَافَ وَلَا عَزَّلُ

بخلي عليها جنة عقرية
 جديرون يوماً أن ينالوا فيستطعوا
 وإن يُقتلوا فيُشتنقى بدمائهم
 وكانت قدماً من منياهم القتل
 عليها أشوة ضاريات تؤسهم
 سوابغٍ يبصّن لا تُخْرِقُها التَّلَنْ
 إذا أقيحت حرب عوانٌ مُضْرَبةٌ
 ضرورٌ تُهَزُّ النَّامَّ انباتِها عُصُلُّ
 قُضاعيَّةٌ أو أختها مُضْرَبةٌ
 يُحرق في حفاتها الحطبُ الجَزْلُ
 هم خيرٌ حتى مِنْ تَمَدَّعْ علمَهُمْ
 لهم تَالِلَّ فِي قومِهِ ولِهِمْ فَضْلٌ

أسود ضارية في المعرك لا يرهون الموت.....

الحرب تعذّب الناس بأيديها وتحرقهم بذرافتها.....

إن قيمة الصور هنا ترجع إلى ما تحققه من أثر في نفس القارئ، وما توحي به إليه.

وقد استحال هذا التأثير إلى نزعة أخلاقية عند كثير من الشعراء أمثال
عترة بن شداد، وأوس بن حجر، وروبيعة بن مقرور الضبي.

فأوس بن حجر، وهو أستاذ زهير كان قوي الحس شديد الاتصال الخيال بساخوناس،
شديد الاعتماد على حواسه فيما يؤلف من الصور الشعرية.

كان يؤلف هذه الصور تائياً ويعمل في هذا التأليف ويمجد مشقة وعناء، خياله كان
مادياً شديد التأثير بالحس، وكان فناناً يبتعد الشعر حرفة وصناعة وفناً يدرس ويتعلم ويشتله
صاحب إنشاء ويفكر فيه تفكيراً ويفضي في إنشائه والتفكير فيه الوقت غير التصرّ.

الاتصال الشديد بين خياله وحسه الذي جعله على أن يستوحى الجمال الفسي من
المظاهر الطبيعية الضّوّسة دون أن يرجع في ذلك إلى أعماق نفسه ودخيلاً الخاصة، هذه
الميزة فطرية لم يشتتها أوس ولكنه ثابها وتعهد بها وأكثر الاعتماد عليها.

عرف بالألانة والروبة في قول الشعر.....

" صناعة الفن البيان الحالص وتعمهه والإلحاد فيه ليست مظهراً من مظاهر الحِرَّة الأدبية الجديدة أيام بني العباس وليس مسلم بن المؤيد هو متذكرها أو منمها، ولست هذه المدرسة البيانية في الشعر، هذه المدرسة التي تعنى بالفن للفن عباسة الشاة أو عباسة النسو والبهضة وإنما هي أقدم من ذلك وأبعد في تاريخ الشعر العربي أُثْر، نشأت في العصر الجاهلي وأنشأها أوس وثناها زهير والخطيبية وكان لهم مئلوا في العصر الأموي منهم جبل وكثير والصلت سنتها إلى أيام بني العباس فثارواها مسلم ثم أبو قاتم وابن المعتز ثم أنسى "٨٤" نشأت المدرسة البيانية التي أخذت الشعر فنا وعانت فيه بجمال الصورة والشكل عنابة لا تقل عن عنابتها بجمال الموضوع والمعنى.

ونقى الدليل على بسط هذه الدعوة بالمثل الواضحة من شعر الشعراء.

يصف أوس بن حجر السلاح، بهذا التصوير المادي الدقيق يقول، في وصف السيف والدرع والرمح وصفاً مستحسناً جيلاً، وصور القوس تصويراً بدبيعاً تفرد به أو كاد . لقد كثرت الغرب عن نابها الأعقل، فأعد لها عدداً :

وإني أمرؤ أعددت للحرب بعدما رأيت لها ناباً من الشر أعنلا
أصم ردينباً كان كعوبـه نوى القسب عراصـاً مزجاً من صلا
عليه كمصابح العزيـز يشهـه لفصح ويحشوـه الذـيال المفتـلا
وأملـس صولـياً كـنهـيـ قـرارـه أـحسنـ بـقـاعـ نـفـحـ رـيـفـ فـاجـفـلا
كـانـ قـرونـ الشـمـسـ عـندـ اـرـتـفـاعـاـ وقدـ صـادـفـ طـلـقاـ منـ النـجـمـ أـعزـلاـ
ترـددـ فـيـهـ ضـوءـهاـ وـشعـاعـهاـ فـاحـسنـ وـأـرـزنـ لـأـمرـيـ إنـ تـسـرـيلـاـ

وأيضاً هندياً كان غراره تلاؤ برق قى حمى تهلا
 إذا سل من غمد تأكل أثره على مثل مصاوة التجين تأكل
 كان مدب التمل يتبع الربا ودرج ذر خلف بردًا فاسهلا
 على صفحاته من متون جلاته كفى بالذى ألبى ولاتع منصلا
 وببرقة من رأس فرع شـ ظلة بطود تراه بالسحاب مجللا
 على ظهر صفوان كان متونه علن بدهن يزليق المستنزا
 بطيء بها راع وجثم نفسه ليكلا فيها طرفه متماما
 فلاقى امراً من ميدعان وأسمحت قروناته بال AIS منها معجلا
 فقال له هل تذكرن مخبرا يدل على ختم ويقتصر معسلا
 على خير ما أبصرتها من بضاعة لسلتمعن بيعا بها أو تيكلا
 فوق جبيل شامخ لن تثاله بقتنه حتى تكل وتعسلا
 فابصر ألهابا من الطود دونه يرى بين رأس كل نيقين مهبلـا
 وألقى بأسباب له وتوكلـا فأشرط فيها نفسه وهو محصم
 وقد أكلت أظفاره الصخر كلما تعيا عليه طول مرقى توصلـا
 على موطن لو زل عنه تفصلـا فما زال حتى نالها وهو مشقـ
 فأقبل لا يرجو الذي صعدت به ولا نفسه إلا رجاء مؤملا

فَلَمَا قُضِيَ مَا يَرِيدُ قَضَاءهُ وَحْلٌ بِهَا حَرْصًا عَلَيْهِ فَأَطْوَلَهُ
أَمْرٌ عَلَيْهَا ذَاتٌ حَدٌ غَرَابِهَا رَقِيقٌ بِأَخْذٍ بِالسَّمَاوَسِ صِيقَلَا
عَلَى فَخْذِيهِ مِنْ بِرَاهِيَةِ عُودِهَا شَبِيهٌ سَفِنَ الْبَهْمَى إِذَا مَا تَفَتَّلَا
فَلَمَا تَجَا مِنْ ذَلِكَ الْكَرْبِ لَمْ يَزَلْ بِمَظْعُومَةِ مَاءِ الْحَمَاءِ لَتَذَبَّلَا
فَجَرَدَهَا صَفَرَاءُ لَا طَسْوُلَ عَنْ سَابِهَا وَلَا قَصْرٌ أَزْرَى بِهَا فَتَعْطَلَا
كَتْوَمٌ طَلَاعُ الْكَفِ لَادُونَ مُلْنَهَا وَلَا عَجْسَهَا مِنْ مَوْضِعِ الْكَفِ أَفْضَلَا
إِذَا مَا تَعَاطَوْهَا سَمِعَتْ لِصُوتِهَا إِذَا أَتَيْضُوا عَنْهَا نَتِيمًا وَأَزْمَلَا
وَإِنْ شَدَ فِيهَا النَّزَعُ أَدْبَرَ سَهْمَهَا إِلَى مَنْتَهِيِّ مِنْ عَجْسَهَا ثُمَّ أَقْبَلَا
وَحْشُو جَفَيرِمْ فَرُوعُ غَرَابِ تَنْطَعُ فِيهَا صَانِعٌ وَتَنْبَلَا
تَخَيَّرَنَ أَنْضَاءُ وَرُكَّنَ أَنْصَلَا كَسْجَرُ الْفَضَا فِي يَوْمِ رَيْحٍ تَزِيلَا
فَلَمَا قُضِيَ فِي الصُّنْعِ مِنْهُنْ فَهُمْ فَلَسْمٌ يَبْقَى إِلَّا أَنْ تُتَسَّرَّ وَتَصْفَلَا
كَسَاهُنَّ مِنْ رَيْشٍ يَمَانَ ظَاهِرَا سَخَامًا لَوَامَا لَوَنَ السَّمْنَ أَطْحَلَا
يُخْرَنَ إِذَا أَنْفَرَنَ فِي سَاقِطِ النَّسْدِيِّ وَإِنْ كَانَ يَوْمًا ذَا أَهَاضِيبٍ مَخْضَلَا
خَوَارَ الْمَطَافِيلِ الْمَلْمَعَةِ الشَّوَى وَأَطْلَازُهَا صَادِقَنَ عَرَنَانَ مِيقَلَا
فَذَاكَ عَتَادِيِّ فِي الْحَرَوبِ إِذَا التَّقَتْ وَأَرْدَفَ بَاسِسَ مِنْ حَرَوبٍ وَأَعْجَلَهَا

لقد رفعت القبائل رايات الغرب، واعاثت لها يقانذها دهر أصم عضوض فعز
مفهوم "القوفة" في النقوش وعلا حتى بد كل مفهوم آخر . وغض الشعر يعترف عن روح
عصره لا عن أحداته فحسب، فيحقق الإحساس بهذه "القوفة" المفتر جانبيها على حد تعبير
الجلواهري، ويختفي بمجدها الباذخ المؤثر . وقد كانت هذه القوفة، في أحيان كثيرة،
ضريرة عماء في مجتمع مضطرب الرؤية يزورقه الواقع وتساوره الأحلام، وتشته عليه
القصائد والمرثوب .

وإذا نظرنا إلى القصيدة التي صور فيها ألوان الحرب وأدواته المستخدمة وجدنا عدداً من التسبيحات: وصف سيفه ورمحه ودرعه، ووصف سوسن والمود الذي اختفت منه ووترها والصوت الذي يبعث عن القوس حين يزعزع عنها وحركة السهم ثم نطالع هذه الشهامة، وبشهادة وكلها تصوير عن شدة المعارك وتلاظها المتصاعد.

وللأعشى موقف قومي أمام الفرس في حرب ذي قار، التي كانت النصراً مما
للعرب على الفرس، وهي التي وحدت شمل العرب أو كادت، وكانت تغييراً جاً عن شعب
يبدأ يعني ذاته ويستشعر أنه يتبعها إلى أمّة واحدة بدأّت بتأثير وحدتها تلوح في الشّعر
والحياة جيّداً. ولقد كان المجتمع الجاهلي متحمّلاً طبقاً، وبهذا يفتح فناً خالدة المكاب، ويستخرج
شعرًا فردياً زاخرًا بالآشواق الفردية وبكاء المصير الفردي حيناً وذا وظيفة اجتماعية حيناً
آخر، وبدأت الشخصية الفردية تامة في هذا المجتمع وفي شعره، وبهذا كل شاعر فيه توافق إلى
للة أصلية سحرية يتصوّرها على الرغم مما يشارك فيه مع الآخرين . وكانت في الأسلاف
القبلية التي كانت استجابة عقلية لضرورات الحياة . ولقد تحدث الأعشى غير مرّة مفتخراً
بالعرب وقوتهم، وساخرًا هازنًا بالفرس، يقول الأعشى:

فدى لبني ذهل بن شيبان ناقس وراكبها يوم اللقاء وقت
كفوا إذ أتى الهامرز تحقق رايته كظل العقاب إذا هوت فتدلت
ذاقوهم كأسا من الموت مرة وقد بذخت فرسائهم وأذلت

قصبهم بالحنو، حنو قرارقر
وذى قارها منها الجنود فللت
على كل محبوك السراة كائنه
عقاب سرت من مرقب إذ تدللت
فجاعت على الهامز وسط بيوتهم شأيبب موت أسلبت فاستهلت
تناهت بنو الأحزاب إذ صبرت لهم فوارس شبيان غالب فولت

يغدر الأعشى بقومه بي شبيان الذين تصدوا للجيش الفارسي، وهزموه، ولا ينسى
الأعشى أن يصور الجيش الفارسي الذي جاء بأعلامه ورایاته، ولكنه يهزم ويسقط هذه
الأعلام، ويغدر بفرسان قومه الذين أمعنوا الموت على أعدائهم، وقد عاد الأعشى يغدر
باتصاريح العرب في هذه المعركة ويفصل في تصويرها، يقول:

لو أن معد كان شاركتنا في يوم ذي قار، ما أخطاهم الشرف
لما أتونا كان الليل يقدّهم مطيق الأرض تغشاها بهم سدف
بطارق وبنو مالك مرازية من الأعاجم في آذانها النطف
من كل مرجانة في البحر أحرزها تبارها ووقاها طينها الصدف
وظعننا خلفنا تجري مداععها أكبادها وجلا مما ترى تجف
يحرر عن أوجه قد عاتيت عيرا ولا لها عبرة ألوانها كسف
ما في الخدود صدود عن وجوده هم ولا من الطعن في الثبات منحرف
عودا على بدء كر ما يلينهم كور الصقو نبات الماء تختطف
لما أمالوا إلى النشاب لأيديهم ملنا ببيض فظلل الهمام يقتطف

وخيـل بـكـر فـما تـنـفـكـ تـطـحـنـهـمـ حتـىـ تـولـواـ وـكـادـ الـيـومـ يـنـتـصـفـ
صـورـةـ لـلـجـيـشـ الـقـارـسـيـ،ـ وـمـظـهـرـهـ وـزـيـنةـ قـوـادـهـ،ـ وـوـجـلـ النـسـاءـ مـنـ هـذـاـ جـيـشـ الـكـبـيرـ،ـ
وـتـصـوـرـ عـمـانـاقـمـ،ـ وـصـورـ الـمـرـكـةـ وـحـدـهـاـ وـاسـمـارـاهـاـ،ـ كـمـاـ يـصـورـ السـلاحـ الـذـيـ كـانـ
يـسـتـخـدـمـهـ الـفـرسـ وـسـلاـحـ الـعـربـ،ـ حـتـىـ اـتـهـتـ الـمـعـرـكـةـ بـهـزـعـةـ الـفـرسـ وـفـارـهـمـ،ـ فـوقـ قـصـرـ.

" فالنافس بين الفرس والروم في آخر العصر الجاهلي معروف، واستبع ذلك تنافس
بين ملوك الخيرية وملوك الشام، والأمر لم يقتضي. عند هذا النافس، بل تعداده إلى حروب دموية
عنيفة، ويبدو أن ملوك الخيرية وملوك الشام كانوا يبذلون جهوداً عنيفة في نشر الدعاية
لأنفسهم وصادقين من الفرس والروم داخل بلاد العرب". ٨٦

أما النابغة الذبياني فقد تعرض لبني حن في غزو الفساسة لها من قبل العمان، ودعا
عشبرته لإعانتها حتى كتب لها النصر، وله موقف من الأخلاق عندما نصح العمانيين بنـ
الحارث الفسان ونـهـاـ عنـ غـزوـ بـنـ حـنـ بـنـ خـاهـ مـنـ بـيـ عـلـةـ،ـ وـكـانـ الـعـمـانـ يـتـقـمـ عـلـىـ
لـأـنـهـمـ قـتـلـوـ رـجـلـاـ مـنـ طـيـ وـأـعـدـوـ اـمـرـأـهـ رـ،ـ عـلـىـ وـادـيـ الـقـرـىـ،ـ فـلـمـ غـراـهـمـ،ـ التـحـمـ هـمـ
قـوـمـ النـابـغـةـ وـعـرـضـوـ لـلـفـسـاسـةـ فـهـزـهـوـهـمـ،ـ يـقـولـ :

لـقـدـ قـلـتـ لـلـعـمـانـ يـوـمـ لـقـيـتـهـ مـيـرـيـدـ بـنـ بـيـتـهـ صـالـيـ
تـجـنـبـ بـنـ حـنـ فـلـنـ لـقـاءـهـمـ كـرـيـهـ وـإـنـ لـمـ تـلـقـ إـلـاـ بـصـابـرـ
عـظـامـ الـلـهـاـ أـلـاـدـ عـذـرـةـ إـنـهـمـ لـهـاـمـيـمـ يـسـتـهـوـتـهـاـ بـالـخـنـاجـرـ
هـمـ مـتـعـوـدـ وـادـيـ الـقـرـىـ مـنـ خـدـوـهـمـ بـجـمـعـ مـبـيـرـ لـلـعـدـوـ الـمـكـاـشـرـ
مـنـ الـوـارـدـاتـ الـعـامـ بـالـقـاعـ تـسـتـقـنـىـ بـأـعـجـارـهـاـ قـبـلـ اـسـتـقـاءـ الـخـنـاجـرـ
عـزـاخـيـةـ آـلـوـتـ بـلـيـفـ كـاـهـ عـفـاءـ قـلـاصـيـ طـارـعـنـهـاـ تـوـاجـرـ

صغار النوى مكنوزة ليس قشرها
 إذا طار قشر التمر عنها بطارٍ
 هم طردوا عنها بلباً فأصبحت
 بلي بواه من تهامة غايرٍ
 وهي منسوها من قضاة كلها
 ومن مصر الحمراء عند التقاوِرُ
 وهي قاتلوا الطائى بالحجر آنوةٍ
 أبا جابر واستنكحوا أمَّ جابرٍ^{٨٧}

نص النابية العماني بتحفظ لقاء بي حن لأن لقاءهم كريه، بالرغم مما لديه من جند
 مجرمين، شديدي اليم، كثيري الصبر، ويعدن بي حن متحدلاً عن كرمهم وكثير نسائهم
 وعدم تعاطفهم للأمور، وبعد ما تزعم وانتصاراً لهم، فهم الذين متعوا وادي القرى عن
 عدوهم ذي الجمع المثير، وهم الذين صرقوه بلياً عن تحيل ذلك الوادي، وجعلوا أنفس
 النازاري بالرغم من جيشه الكبير، وهو الذين متواه عن قضاة ومضر، فضلاً عن أي جلبر
 وسائل معاشر القوم . فالنابية ملهم بتاريخ القبائل مدرك لأيامها وانتصاراً لها، وهو يدافع
 بشعره عن عقيدته .

وفي إطار دفاع النابية عن أحلاف قبيلته خاصة بيأسد، فقد لقى زرعة بن عمرو بن
 خوبيلن في عكاظ، فأشار عليه أن يدعو قومه النابيون لترك حلف بيأسد فرفض النابية،
 وأخذ يهدد زرعة، ويصف قدراته على مجاهدة الأعداء، وبعد أحلافه من بيأسد كمزور ورهط
 ربيعة بن حذار وبني القين وبني سوادة وبني جزعنة، وبني سمار ومن إلهم . هؤلاء جميعاً
 يدافعون عن قدرة، ويأبون الفخر، وهم جمع يضيق عنده الفضاء، ويظهر ذلك في شعر النابية
 الذي يقول فيه :^{٨٨}

ثبتت زرعة والمسفاهة كاسمها يهدي إلى غرائب الأشعار
 فحللت يا زرعة بن عمرو إنتي مما يشق على العدو ضراري

من خلال هذه الآيات نشعر بحرص النابغة على الدفاع السياسي حتى أن الآيات تكاد تخلو من الصور الشعرية الفنية لاهتمامه بإبراز الدعوة في الدفاع عن اختلاف القبيلة، فمعظم القتال التي في حلقه معدداً أيامها ونضارتها، بينما يتجاوز عن تعظيم قبيلته مكتفياً بإظهار المؤدة لقائلها، مسيطراً هم كل فخر.

وهاهو يصور الجيش والانصارات في هذه الآيات، يقول :

إذا ما غَزَوا بِالجَيْشِ حَلَقَ فَوْهُمْ عَصَابَ طَيرٍ تَهَدَى بِعَصَابٍ
يُصَاحِبُهُمْ حَتَّى يَقْرُنُ مُسْغَارَهُمْ مِنَ الضَّارِبَاتِ بِالدَّمَاءِ الدَّوَارِبِ
تَرَاهُنَ خَلْفَ الْقَوْمِ حُزْرَانَ عَيْنَهُمْ جُلُونَ الشَّبُوخَ فِي ثَوَابِ الْمَرَانِ
جَوَابِحَ قَدْ أَيْقَنَ أَنْ قَبِيلَهُ إِذَا مَا التَّقَى الْجَمِيعَ أَوْلَى غَالِبٍ
لَهُنَّ عَلَيْهِمْ عَادَةٌ قَدْ عَرَفَهَا إِذَا عَرَضَ الْخَطَّافَ فَوْقَ الْقَوَافِيدِ
عَلَى عَارِفَاتِ لِلطَّعَانِ عَوَابِسِينَ بِهِنَّ كُلُومَ بَيْنَ دَامِ وَجَالِبِ
إِذَا اسْتَرَلُوا عَنْهُنَّ لِلطَّعَنِ أَرْقَلُوا إِلَى الْمَوْتِ إِرْقَالِ الْجَمَالِ الْمَصَاعِبِ
فَهُمْ يَتَسَاقِطُونَ عَنْتَيَةً بَيْنَهُمْ بِأَيْدِيهِمْ بَيْضُ رِقَاقِ الْمَضَارِبِ
يَطْبِرُ فَضَاضًا بَيْنَهَا كُلُّ قَوْنِيَّ وَيَتَبَعُهُمْ مِنْهُمْ كَفَرَانُ الْحَوَاجِبِ
وَلَا عَيْبٌ فِيهِمْ غَيْرَ أَنْ سَيِّوفَهُمْ بِهِنَّ قَلُولٌ مِنْ قَاعِ الْكَتَابِ
تُسُورُ شَنَنَ مِنْ أَزْمَانِ يَوْمِ حَلِيمَةٍ إِلَى الْيَوْمِ قَدْ جُرِّبَنَ كُلُّ التَّجَارِبِ
تَنَقُّلُ الْمَسْتَوْقِنَ الْمَضَاعِفَ تَسْجُنَهُ وَتَوْقِدُ بِالصَّفَاحِ نَارَ الْحُسَاجِبِ

بضربِ يُزيلَ الهمَّ عن سكناهِ وَطَعْنَ كَايْزَارِيَّ المَخَاصِ الصَّوَارِبِ^{٨٩}

إن علاقة الطير بالدم والخروب علاقة وثيقة في تاريخ هذا الشعر، وفي ثقافة أهلها، فما أكثر ما حدثنا الشعراء عن هذه الطير التي تواكب الجيش كلة منها بما مستظر به من جنح القتل، وما أكثر ما صوروا هذه الجنة وقد غدت طعاماً لهذه الطير، نرى ذلك في مسند النابية الذبيان للمساسة حين يصور جوشهم، فيقول :

إذا ما غزو بالجيش حلق فوقهم عصائب طير تهتدى بعصائب
يصاحبونه حتى يغرن مغارهم من الضاريات بالدماء الدوارب

ومن نجد في القصيدة تصديقاً للصورة عند النابية جمع فيها بين الحركة واللون والقابلة، فاللون في تصويره ثياب المراقب السوداء التي يلبسها الشيوخ وهي صورة، والحركة في السور والعقبان خوز العيون... صورة أخرى، وشجاعة الجيش تظهر مما على الخيل من أسلو للطعن والخروف.. وهي صورة تبرزها المقابلة بين دام وجالب، وما فيها من الطلاق.

وقوله: فهم يتساقرون المية بينهم، صورة تبرز قتل بعضهم بعضاً، والتالي ضربه مثلاً لأن أكثر ممالك الإنسان فيما يشرب من السموم وغيرها.

ويقاد النابية بلاط الماذرة ويوجه إلى المساسة، إذ أوقعوا ذبيان وأحلافهم من بن أسد وقمة منكرة على أثر تعديهم على وادي أقر الخصب، وكانوا قد حسوا وشعروا أن ترداده القبائل وارتفاعه ذبيان وأسد فنكلاهما تكيلاً شديداً وسبوا كثيراً منهما ومن نسائهم، فقال:

لقد تهيتُ بنى ذبيان عن أقر وعن تربعهم في كل أصغار
وقلتُ يا قوم إن الليت منق卜َ على براثنه لوثة الضارى
لا أعرَفْنَ رَبِّيَا حُورَا مَدَاعِهَا كان أبكارها يتعاجُج توار

ينظرن شرّاً إلى من جاء عن عرضٍ بأوجهِ مُنكراتِ السُّرُقِ أحراز
يُذرين دمّا على الأشجارِ مُنحدراً ياملنَ رحمةَ حصنٍ وابن سبار١٠
صورة نساء ذبيان في الأسر وهن يدرفن الدمع ويظلمنْ لن علّصهن من هذا العذاب
والعار.

وهذه صورة أخرى من قلب المعركة يصور فيها الرجال والنساء وقد كبسوا في
الحرب حتى أصبحوا على غير الحال التي كانوا عليها، يقول :

لَمْ يَقِنْ غَيْرُ طَرِيقٍ غَيْرَ مُنْفَلِتٍ وَمَوْتَنِي فِي حِبَالِ السِّقْدِ مَسْلُوبٍ
أَوْ حَرَّةَ كِمَاهَةِ الرَّزْمِلْ قَدْ كُبِّلَتْ فَوْقَ الْمَعَاصِمِ مِنْهَا وَالْمَرَاقِبِ
تَدْعُو قَهْبِنَا وَقَدْ عَضَّ الْحَدِيدَ بِهَا عَضَّ الثَّقَافِ عَلَى صُمَّ الْكَابِبِ١١
ولم يطلق سراح الأسرى إلا بعد أن تدخل النابة وتوسط مادحا للمساندة محارلا
 بكل ما استطاع ألا يعودوا إلى حرب قومه أو حرب أحلافهم، وقد كان لأسر النابة
 الدافع لإطلاق سراح الأسرى جميعهم من طفلان استرضاء لأبيها.

ونرى النابة مثلاً غاية النثار لهذا الحدث، حتى ظهر ذلك في أبياته التي وصف فيها
الأسرىات وصلوات نتف عليه عند قوله :١٢

فَاتَّبَأْ يَا يَكَارِ وَعَسْوَنْ عَقَالِي
أَوْيَنْ يَحْمِبَهَا امْرَقَّ غَيْرَ زَاهِدٍ
يُخَطَّطَنْ بِالْعِدَانِ فِي كُلِّ مَقْدِيدٍ
وَيَخْبَانَ رَمَانَ التَّدِيَّ التَّسَوَّاَدِ
يَوْضِرِبَنْ بِالْأَيْدِيَ وَرَاءَ بِرَاغِزٍ
جَسَانَ الْوَجْهِ كَالْظَّبَابِ السَّوَاقِدِ
غَرَائِزَ لَمْ يَلْقَنْ بِاسْتَاءَ قَبْلَهَا

أصحاب بنى غيط فاضحوا عباده

وَجَلَّهَا نُعْمَىٰ عَلَىٰ غَيْرِ وَاحِدٍ

فَلَابِدُ مِنْ عَوْجَاءٍ تَهْوِي بِرَاكِبٍ

إِلَى أَبْنَى الْجَلَاجِ سَرِيرَهَا لِلْلَّيلِ قَاصِدٍ

صور متكررة متلازمة تكشف عن أمسيات أيام عذاري، ونساء كرميات لا يجدن من يحفظهن من السوء فقد استبد بهن الحزن لأسرهن. فإذا قعدن خططن بالعبدان في الأرض، وذلك كفر نفسي فماذا عسى المرأة أن يفعل حين يكون مظهرها يعيث بالمعنى والخطيط يعلههن بذلك عما هو فيه، وما عسى أن تفعل النساء؟ إفن بطرق حياء ومحرسن على عورقهن، يضربن بأيديهن تندما وقهرًا لما حل بهن، وهن مشفقات على أولادهن الحسان، فقد القطع أملهن بالخلاص من الأسر، ويسنن من أن يرحل إليهن أحد من قومهن بقدالهن فيفديهن وهن اللائي عشن في العجم لم يألفن المؤمن من قبل، ثم يعن في نهاية الأمر على الأسرى فينعم عليهم ويطلق سراحهم.

والنابة يستحوذ الفساد على أن يذكروا أسرى قبيلته من أغلاظهم ويسردوا إلهم حربتهم. فقد ضاقت عليه الدنيا بسبب هؤلاء الذين وقعا في الأسر:

لَهُمْ شَيْمَةٌ لَمْ يُعْطِهَا اللَّهُ غَيْرُهُمْ مِنَ الْجُودِ وَالْأَحَلَامِ غَيْرَ عَوَازِبٍ
مَحْتَهُمْ ذَاتُ الْإِلَهِ وَدِينُهُمْ قَوْمٌ فَمَا يَرْجُونَ غَيْرَ الْعَاقِبَةِ
رَقَاقُ النَّعَالِ طَيِّبٌ حَجَرُهُمْ يُحْيَوْنَ بِالرَّحْمَانِ يَوْمَ التَّبَاسِ
يَصُونُونَ أَجْسَادًا قَدِيمًا نَعِيْمَهَا بِخَالَصَةِ الْأَرْدَانِ حُضُورُ الْمَنَاكِبِ
وَلَا يَحْسِنُونَ الْخَيْرَ لَا شَرَّ بَعْدَهُ وَلَا يَحْسِنُونَ الشَّرَّ ضَرَّتْهُ لَزِيبِ
حَبُوتُ بِهَا عَسَانَ إِذْ كَنْتُ لَاهِقًا بِقَوْمٍ وَإِذْ أَعْيَتُ عَلَىٰ مَذَاهِبِ^{٩٣}

" نرى الصور التي تقع عليها في أبيات النابغة قد تطورت، ويرجع ذلك إلى أن النابغة من الشعراء المقدمين وعده بن سلام من طقة أمرى القيس وزهير والأعشى الذين اشتهروا بالتجويد والتسبيح غير أن النابغة أتيح له أن يعيش في الحرية وبلاط الفساد وكأنه دلالة وأثره في صورة " حيث اختلف ذوقه عن غيره .

ونلاحظ قدرته على الإبتكار وفجاجة السامع بالأختلاط، إلى جانب ذوقه في اختيار صورة ومعانٍ، وهو ذوق هذبته الحضارة فإذا هو رقيق الحس. ٩٤

هذه هي الحرب بويلاقاً وقصوماً، يعرفها من كابدها، ومن اطلع على آثاثه، وكانت عليهم مؤصلة، ومن أجل ذلك جاءت صورها موصولة ذات ظلال عند كل من شاهدتها، وكل من سمع بها، ومع أنها تعطي هذه الدلالة العميقة الإحساس بمدى، إلا أنها ترمي إلى البطولات التي أحزرها الأقوام في ساحات، وانتصروا على أقرافهم بمجده وفخسار، وهذا الرمز يرسى بالثبات، ويشهد بالملائكة المسيطرة على الفتوح، والفاعلة لما تريد. ولعل هذا هو الذي جعل القرآن الكريم يضعن في سورة آيات تدعو إلى القتال وتأمر به، وتحمّل فرسانه في مرتبة الخالدين، ومن يخوضون غماره في أعلى العلوين، فهو من يخرون بانتصارهم إلى هذه القبيلة التي كتب لها النصر، فحق الفخر بالانتساب الذي هو شئنة الصربي، ولأن الشعراء خاصوا في معان الفخر بالأسباب والأحساب والبطولات في المعارك، فقد خاطبهم القرآن بما يحبونه، وما يمرونه عن غيرهم في هذا الجانب.

وإذا كانت الحرب رمزاً للدمار والهلاك والغراب، فلم يزمن إلا وقد اصطلح القوم بنارها، والشعراء لسان الأمم والشعب، يصورون ما يلم بهم من كوارث، وما يصيبهم من خطوب، مبينين مساوى هذه الحرب، وأنما دعوة إلى القتال، والقضاء على المصادرات، عائلة الأمراض والأمراض التي تؤثر على البشرية فتحظها، وتجعلها منهوبة القوى، لا تقوى على شيء، وتصبح ذلة منكسرة، ثم إلى وقت طوبل لتعيد أمتها، وتسميد بقاها، وتحيش حياة طيبة.

وقد صور الشعراء عن هذه المعارك والهزوات والخروب لتكون رمزاً للضياع، وبيان لسلطة القوى على الضعف، ورمزاً لأنواع الأسلحة والأدوات المستخدمة في هذا الميدان، وقبرة القبائل والبلاد على احتلال هذه الأسلحة، بما يكتنفهم ومواريثهم، وهذا يكون الساخر والإشارة بالشجاعة والإقدام، والاستهانة بالموت والجيوش المفربة، فمكانة الدول تقام بجيوشهم، وبعدتهم وعثادهم، ونظرهم إلى الموت.

ولقد عرف العصر الجاهلي، بالاعتزاز بالأنساب والاحساب والفسر بالقوة والشجاعة، ومثل هذا يحتاج إلى القدرة على مواجهة الخصم، وبيان صفاتي المثلية التي تشينه أو تسبي إلهه، وعلى ذلك فهو يحتاج إلى مهارة من نوع خاص، لأنه يحاول أن يجمع سوءات غيره، ويتفنّفها بما يجيئه ترك فيه أثراً لنفسه مبتداً، وفي الوقت ذاته يجعل خصمه متطرفاً للدفاع عن نفسه بمحاولة سبه بنفس الصفات بل بأقلع منها، وقد كانت مثل هذا الفرض كلاماً الذي تغيره عن غيره، ومع ذلك فإن بعض الشعراء لم يكن فاحشًا في قوله بنفس الطريقة التي أصاغها مثل النابهة الذياني الذي قال عنه أبو عبيدة: "لم أسمع كصيف النابهة في هذه القصيدة، وقد خرج من كلامه في الحسن والأسوء حتى كأنه يصف بغيره".

يقول:

تمشي بهم أدمٌ كان رحالها على هُرِيقٍ على مُتوَنٍ صوارٍ

للنابهة أسلوب مميز في مواجهة الخصم، ذلك أنه لا ينصر نفسه فيها بالاقذاع أو التأليب، بل يظهر قدرته ببعض المآثر وذكر الواقع والأمكنة، بينما أثر قوته خلال ذلك، بعيداً عن السب والشتائم الصريحية التي كانوا يحاولون بها القليل من شأن غزيرهم واحتقارهم.

وقد رأى النابهة الذياني صور الألة والترف والفاخامة التي كان يعيش عليها ملوك الشام والعراق، من خلال تجواله في هذه البلاد، وعاد بصورة تغير عن حبه لمنته الرسوع،

فالمملوك ولكتهم أخوان كرماء، يقربون العري منهم فنشر أنه انتقل من أهل إلى أهل، وهذه من الصور التي رأها النابغة وهي التي جعله يكون ذا طابع خاص في مهاجره.

أما الأعشى فإذا مدح رفع وإذا هجا وضع، وهو هو يهجو، يزيد بن سهير الشياني، وكان قد قتل أحد بنى قيس بن عمدة رجلاً من قومه، فحبسهم للثأر لقتيلهم.^{٩٦}

أبلغْ يزيدَ بنِ شيبانَ ملائِكَةَ أبا تَبَّيتَ أَمَا تَنْفُكْ تَنْكِيلْ
الستَّ مُنْتَهِيَا عَنْ تَحْتِ الْأَنْتَنَا وَلَسْتَ ضَارِّهَا مَا أَطْتَ إِلَيْلُ
كَنْاطِعْ صَخْرَةَ يَوْمَا لَبُوهِنَّهَا فَلَمْ يَضِرْهَا وَأَوْهِ قَرْنَهُ الْوَعْلُ

هذا هو القول الذي يصبه على يزيد بن شياب، والوعيد الذي يوجهه إليه، يبدأ به القسم الثالث من معلقه، فليأكل يزيد نفسه من الفطش، فإن قوم الأعشى أغذاء ذوو عراقة، أصلهم ومدحهم ثابت، وهو يشهر بهم ويحاول الإساءة إليهم والتهين من شاقم. ولم ينس الأعشى أصلهم الشام وعراقهم ومدحهم الذي لا ينتهه ذم ولا قدح، ويصور ذلك في قوله:

سَائِلُ بْنِي أَسَدٍ عَنَا فَقَدْ عَلِمُوا أَنْ سُوفَ يَأْتِيكُمْ مِنْ أَنْبَاتِنَا شَكْلُ
وَاسْأَلْ قُشْبِرًا وَعَبْدَ اللَّهِ كَلَّهُمْ
إِنَّا نَسَاقَهُمْ حَتَّى نَقْتُلَهُمْ
لَنَنْ مُنْيَتَ بِنَا عَنْ غَبَّ مَعْرِكَةٍ
قَدْ نَخِضْبُ الْعَيْرَمِ مِنْ مَكْنُونٍ فَلَيْلَهُ
نَحْنُ الْفَوَارِسُ يَوْمَ الْعَنْ ضَاحِيَةَ جَنْبَتِنَ فَطَوْمَةَ لَا مِيلَ وَلَا عَزْلَ

قالوا الركب فقلنا تلك عادتنا أو تنزلون فإننا معاشر نُرِّزْ ٩٧

فالقوم يحسون الطعام فرسانا، كما يحسون الضراب راجلين، وتلك سجية لم درج عليها شوخيهم وشائم وهم قوم اعتصدوا المخرب وغرسوا عليها وأصبحت تجريهم فيها تجربة عميقة، وفي قصيدة أخرى تراه يهجو علامة بن علة بهذه الصفات التي يانقها العروى وهي الخزي والعار في المارك :

علقَمَ ما أئَتَ إِلَيْنَا عَامِرَ الناقضُ الْأَوْتَارَ وَالْوَاتِرَ
يَا عَجَبَ الدَّهْرِ مَنْ سُوِّيَا كِمْ صَاحِحٍ مِنْ ذَاهِنٍ وَكِمْ سَاحِرٍ
وَلَسْتَ بِالْأَكْثَرِ مِنْهُمْ حَصْنٌ وَإِنَّمَا إِلْزَمَةَ لِكَثِيرٍ
علقَمَ لَا تَسْفَهْ وَلَا تَجْسَلْنَ عِزْرُوكَ لِلْسَّوَادِ وَالصَّادِرِ
وَلَسْتَ فِي السَّلَمِ بِذِي نَالِيْلَ وَلَسْتَ فِي الْهِيجَاءِ بِالْجَاسِرِ ٩٨

وهذا من أشد القول وأعده، ولو أنه شتم وأفحش لعد سفيها، أما أن يقول على هذا النحو من التعبير فمن أنه يجعل الظoron تصع، كما يجعل النقوس تعلن بمعن كلاته وتذكر من تأويله. وقد مضى في القصيدة الثانية يذمه، ولم يكن من آياتها أشد إيلاماً لعلقمة من قوله:

تبينون في المشتى ملاء بطونكم وجرا لكم غرثى يبتن خمائصا
وامشع إلى يسخر من كسرى قبل وقعة ذي قار، يقول :

وَلَقَدْ عَلِيكَ النَّاجَ مُمْتَصِبًا بِهِ لَا تَطْلُبَنَّ سَوَامِنَا فَنَعَّدَا

إن كلمة " لقد " من القول يفوق كل إلداع، إذ يستخف به وبغيره الذي يذهب لتألفم وقتل شيان، حتى لقد زعم الواة أنه يكى حين سمعه، فهو لم يحمله بخلاف فحسب، بل

جعله هو وعشيرته يملأون بظوفهم ويتحمرون في ليل الشاء الباردة، على حين يشد كلب الجرو والمسحة على جوارقهم. واحتار النساء ليوع من قلوبهم كل عطف ورحمة، فهم ليسوا بذلك فحسب، بل إن قلوبهم لأنشد قسوة من الحجارة.

ويذكر المسيب بن عيسى ويبياهي بفراية شعره وتفرده، فيقول :

فَلَأْهُدِينَ مَعَ الرِّيَاحِ قَصِيدَةٌ مِنْ مَلْفَلَةِ إِلَى الْقَعْدَاعِ

تَرَدُّ الْمَيَاهُ فَمَا تَزَالُ غَرِيبَةً فِي الْقَوْمِ بَيْنَ تَمَثِّلٍ وَسَعَاعِ

ويهدد زهير بن أبي سلمى ويتردد المارد بن ورقاء الأسدى فيقول :

لِيَأْتِينَكَ مِنْ مَنْطَقَ قَذْعٍ بَاقِي كَمَا دَنَسَ الْقَبْطِيَّةُ الْوَدَكُ

فهو يعرف قرة شعره وسيورته في الناس، فيشهر سلاحا في وجه المارد.

أما عنترة بن شداد فيرجع ويتحسر لأن الشعراه لم يتركوا له شيئا يقوله فيتميز ويغدر، فكانه يريد أن تتدفق دماء الفروسية في الشعر كما تتدفق في عروقه :

هَلْ خَادَرَ الشَّعْرَاءَ مِنْ مَتَرْدَمٍ أَوْ هَلْ عَرَفَتِ الدَّارُ بَعْدَ تَوْهِمِ

وتلك أبيات لعامر بن الطفلي يقول فيها :

لَقَدْ عَلِمْتُ عَلَيَا هَوَازِنَ أَنْتِي أَنَا الْفَارِسُ الْحَامِي حَقِيقَةُ جَعْفَرٍ

وَقَدْ عَلِمَ الْمَعْتَنِقُ أَنِّي أَكُرَّهُ عَلَى جَمِيعِهِمْ كَرِ الْمُنْبِعِ الْمُشَهَّرِ

إِذَا ازَوَرْتُ مِنْ وَقْعِ الرَّمَاحِ زَجْرَتِهِ وَقَلَتْ لَهُ أَرْجَعُ مَقْبِلًا غَيْرَ مُتَبَرِّزٍ

وَأَنْبَاتَهُ أَنَّ الْفَرَارَ خَزَابَةً عَلَى الْمَرَءِ مَالَمْ يُبْلِ جَهَدًا وَيُعْنِزَ

الست ترى أرمادهم في شرعا
وأنت حسان ماجد العرق فاصل

وقد علموا أنى أكسر عليهم عشية فيف الريح كر المدور

إن مثل هذه الطريقة في الكلام رمز لمكانة الشاعر في قومه، فهو يعرض بهوه من هو أقل منه مولة وعراقة وعهدا، - كما يتصور - في تراكمي توحى بالتحيز والوعيد للخصم، وفي كلمات لا تحتاج إلى صفاء أو نقية، بل يعمد إلى اختيار أقذع الكلمات ليجذعها آنف صاحبه، ويظهر هو في موقف البطل الشجاع، غير أن بعض الشعراء ومنهم - النابغة الملباني - وعبد بن الرؤوف - وأوس بن حجر - كانت لهم طرائق تميزوا بها في هذا المجال، حيث بدوا عن فحش القول بالكلمات النابية، وعمدوا إلى الكلام الذي يصيب الأسفاف دون المساس أو التعريض الذي لا ترضاه الأخلاقيات العربية، فلهم وإن كانوا يعتزون بأساتهم وأحسائهم، ويغتررون بها على غيرهم، إلى جانب إشادتهم بالبطولات والطرب، إلا أنهم يعللون ذلك في قول يعرضهم للنقد أو القليل من صفاتهم، ولذلك نجد عندهم بعض المطاطر والنظارات والتأملات في الكرون والطباة التي تشتهي بالفناء، وأن المرء في هذا المشارار ليس له منه إلا القدر الضئيل من العيش في هذه المسيرة، ومن أجل ذلك فهو قد عانى التهابه، ومثله لا يكون مقدعاً وقد خرجت نظرتهم في فلسفة وحكمة تنسى عن فكر عميق، ونفس ذات خبرة وتجربة ومارسة في الحياة .

وهذه نظرات إلى الحياة، وعيارات من الموت، يسجلها الشعراء الجاهليون، أمثال أوس بن حجر، ونستطيع أن نقول عنها : إنما رد على الشعراء الذين يهذبون في حديث المدح أو المجاد، وحتى هؤلاء الشعراء يهذبون بالفناء، ولم يطرأ على ذلك يقول أوس :

بنى أم ذى المسال الكثير برونه وأن كان عبدا سيد الأمر جحلا
وهم لمقل المسال أولاد علة وأن كان محضنا في العمومة مفولا
وليس أخوك الدائم العهد بالذى يذمك إن ولى ويرضيك مقبرا

ولكنه الثاني إذا كنت آمناً وصاحبك الأثني إذ الأمراض

لصاحب المال له سلطنه وإمرته، وإن كان عبداً في رأسه زوجة فهو السيد المطاع،
فيغرب إله العيد، ويسمع له إذا قال، أما مقل المال فلا ينفك إلى أحد، وبعاليون
جذالهم وإن كانت تجمعيهم به صلة قرابة، وإن كان ذا موهبة، في أمور أخرى، وليس الذي
يمدحك حين يلقاءك، وينعلك حين تفارقه من يحمد عليه أو عنه من الصحاب، ولكن
صاحبك هو الذي تلقاه في الشداد، وتشعر بالأمن معه، وإن كان بعيداً عنك.

ويتعدد أوصى بن حجر، من دلائله وسيلة إلى طائفة من النظرات والتعبريات المادية التي
لا غلو من إيماءات ودلائل، يقول:

أيتها النفس أجملي جَزَعْتَ	إن الذي تخرين قد وقعا
إِنَّ الَّذِي جَمَعَ السَّمَاحَةَ وَالنَّجَ	سَدَّةَ وَالْحُزْمَ وَالْفُقُوْيَ جَمِعَا
الْأَكْمَعِيُّ الَّذِي يَظْلُمُ لَكَ الطَّ	كَانَ قَدْ رَأَيْ وَقَدْ سَمِعَا
وَالْمُخْيَفُ الْمُتَلَفُ الْمُرَزَّامُ	يَمْتَنَعُ بِضَعْفٍ وَلَمْ يَمْتَ طَعْمَا
وَالْحَافِظُ النَّاسُ فِي تَحْوِطٍ إِذَا	لَمْ يَرْبِلُوا تَحْتَ عَلَيْهِ رُبْعَا
وَازْدَحَمَتْ حَلْقَتَ الْيَطَّانِ بِأَنْ	سَوَامِ وَطَارَتْ نَفُوسُهُمْ جَزَعَا
وَعَزَّتْ الشَّمَالُ الرِّيَاحَ وَقَدْ	أَمْسَى كِبِيعُ الْفَتَاهَ مُلْتَفِعَا
وَشَبَهَ الْهَيَّبَ الْعَيَامُ مِنَ الـ	أَقْوَامَ مَقْبَا مُلْبَسَا فَرَعَـا
وَكَانَتْ الْكَاعِبُ الْمَنْعَةَ الـ	حَسَنَاءُ فِي زَلْكِ أَهْلَهَا سَبْعَا
أَوْدَى وَهَلْ تَنْفَعُ الْإِشَاحَةُ مِنْ	شَرِئِ لَمْنَ قَدْ يَحْلُولُ الْيَدَعَا

**لِيَكُوكَ الشَّرْبُ وَالْمَدَامَةُ وَالْ
بَيْتَانُ طُرَا وَطَامِعٌ طَمِعاً**
وَذَاتُ هَدَمْ عَارِ نَوَافِرَهُ
تُصْمِيتُ بِالْمَاءِ تَوَلِيَا جَدَعَا
وَالْحَيْ إِذْ حَازَرُوا الصَّبَاحَ وَقَدْ
خَافُوا مُغْبِرا وَسَالِرَا تَلَعَّا
٩٩

إن الشاعر يرجع إلى أعماق نفسه يستثير عواطفها، وما فيها من حزن كمين، ويعدّ إلى الصور الخارجية المادية في تحيل الجدب والقطح والبرد وآثارها في القليلة.

صورة رجل شديد الاشغال من البرد فيؤثر نفسه برداً له يلتفع به، دون امرأته، فهو لا يستطيع أن ينام مع زوجه بسبب الإجهاد، ويلتصق الذفنه في الكساء أو اللحاف.

وصورة فتاة ناشطة قليلة الميل إلى الطعام قد أرهقتها القحط والجدب حتى أسرفت في زاد أهلها، فكأنما السبع لا يكفيه من هذا الراد الشيء، القليل بعد أن كانت تعانف طيب الطعام.

وصورة امرأة فقيرة معوزة قد اختفت ثوبها باليا لا يسر جسمها كله، فأطرافها بادمة، ونوشرها عارية، وطفلها الصغير بين يديها يصيح وبصور، وهي تلهي بالماء، إن الجسد والختن لا يبعان عن لزول الوازل لمن يطلب عظام الأمور.

لقد ولد الشعور بـ«المأساة الإنسانية» رغبة جارفة في الرد على هذا المصطلح بمبدأ «اللهفة» على اختلاف صورها، فالحياة وجدت لتعاش، وعلى المرء أن يقتسم هذه الفرصة قبل أن تفتر من يديه من لذذات الحياة ما استطاع :

فاغنر من الحاضر لذاته

أرى العيش كنزا ناقصا كل ليلة وما تنقص الأيام والدهر ينفد
لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى لكتلطول المرحى ونتيجة باليد
متى ما يشا يوما يقدر لحته ومن كان في حيل المنيه ينقد
ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلا و يأتيك بالأخبار من لم تزود
ويأتيك بالأخبار من لم تبع له بثنا و لم تضرب له وقت موعد
إن العمر منقض لا محالة، والموت آخر مطاف المرء ولن يخطئه، وسلم يوما أن كل
شيء لزوال، وأن الذي فوق التراب تراب .
ويعود طرفة بن العبد يرد على هذا المصير بأن جعل الحياة عامرة بالإحسان النضر
ما فقال يلوم الزاجر في سبه :

الآية لهذا الزاجر أحضر الوعي وأن أشهد اللذات هل أنت مخدلي
فإن كنت لا تستطيع دفع مني فدع عنك أبصارها بما ملكت يدى
فلا ولا ثالث هن من عيشة الفتى وجدك لم أحصل متى قلم عودي
فمنهن سوق العذلات بشربة كميت متى ما تُعمل بالسماء تُزيد
وكرى إذا نادى المضائق محنها كسيد الغضا نهاته المتوردة
وتقصر يوم الدجن والدجن مع جب بيهكنته تحت الطراف المعهد

**كريم يرى نفسه في حياته متعلم إن متى غداً أينا الصدّى
أرى قبر نحامي بخيال بماله كقبر غوى في البطالة مفسد**

- إن "طفرة" يدرك إدراكاً عميقاً قصر الحياة، وعماها المصير، ويعلم أن الخلود مستحيل، وأن الموت يرثى الناس في غدوهم ورواحهم، وأن الفتاء هو المصير الذي لا مصر سواه، وهذا كلّه ينفعن من على وجهه وفيه غبار اللوم، ويجري طلاقاً في مضمار "اللذة" لا يكاد يفلوه البصر . إنه يواجه مأساة "المصير الإنساني" بهذه "اللذة" في عبارة صريحة قاطعة كحد السيف "وأن أحضر اللذات" . وهو لا يهم بالموت، ولا يعبره الشفانا لولا هذه "اللذة" . إنه مشغول بالحياة فائق عليها يريد أن يعب منها عبا لعله يربو قبل أن يموت . إن شعوره بقصر الحياة هو الذي يقلقه، فمرور الأيام ينهي كلّ عمر مما في تناقض يوماً بعد يوم، وهو نافذ لا محالة في يوم ما . وهو لذلك يقبل على "اللذة" هذه الإقبال التهم كلّه، فكانه يريد أن يمض بأحساسه كلّها رحique الأيام حتى آخر قطرة، ولم لا وهو يرى الموت رأى العين وقد حول البخيل والكريم إلى كومين من تراب عليهما كومان من الحجرة ؟

أرى الموت يعتام الكرام ويصطفى عقلة ما للفاحش المتشدد
ويتصوره "زهير بن أبي سلمي" كآلة عشواء لا تصر، وقد أفلت من عقابها، فهي تحيط باختلافها الأرض على غير هدى . فمن تصبه تنبه، ومن تحنته يعمريها :

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب تنبه ومن تحنت يعمريها
من أجل ذلك دعا الشعراء إلى الحياة بكل ما فيها من لذة، وإلى المغامرات العاطفية التي رأيناها عند أمير القيس لا يعلّم الحديث عنها وتصوّرها في أرجاء واسعة من شعره، يدفعه إلى ذلك إحساسه بظاهرة الوجود الإنساني وعرضيه وفسيه الناجمة .

ويقول أيضاً عبيد بن الأبرص، في مسحة دينية، ونظرة فطرية، ودعوة اجتماعية.

من يسأل الناس يحرموه وسائل الله لا يخيب
بأنه يدرك كل خير والقول في بعضه تغيب
واله ليس له شريك عالم ما أخفت القلوب
أفلاج بما شئت قد يبلغ بالضعف وقد يخدع الأريب

إذا الدعوة إلى التوحيد، وإلى تحقيق المبادئ الفطرية السليمة التي فطر عليها الناس،
فمن يسأل الله يجد له عوناً وسداء، ومن يسأل الناس يجد إعراضها وتقوتها، ولكن الحال
الواحد العالمي بما تحفي الصدور وبخالة الأعين، هو يُخْبِقُ مَنْ أَرَادَ فَلَاحَا .

إن مثل هؤلاء الشعراء الذين عرّفوا الله، واهتدوا إليهم بفطركم، وبسليتمهم، يجعلنا
نذكركم أقلم أصحاب مبادئ وقيم، وإن لم يتحققهم الإسلام، وليس في ذلك غرابة فالشاعر
الذى يقول

يا رب إن عظمت ذنوبي كثرة فلقد علمت بأن عفوك أعظم

هو أقرب إلى الله بسجنته، وأكثر إحساساً برحمته وعفوه، ومثل هؤلاء الذين ينسوا في
هذه البوة، يحسون ويشعرون بالفضائل، وإن كان قد عرف بهم العيت والجهنم والشهو،
غير أننا ندرك من خلال أعمالهم ما يضعهم موضع أصحاب الأخلاق والأفكار الرفيعة،
لذلك كان من طابعهم نبذ التحاش حق في أفعاله الذي يستحسن ذلك، ويعتبر من عناصره
وأساليبه .

وهذا أمرق القيس بعد أن انطفأ في قلوب الشباب عنده، وذهبت قوته، يعبر عن ذلك
عندما قال :

وأصبحت ودعت الصبا غير أنني أرافق خلات من العيش أربعين

فَمَنْهُنْ قُولُى لِلَّذَامِ تَرَفَّقُوا يُدَاجِونْ نَشَاجِاً مِنَ الْخَمْرِ مَتَرْعَا
 وَمِنْهُنْ رَكْضُ الْخَيْلِ تَرَجَّمُ بِالْقَنَا يُبَارِرَنْ سَرِّيَا أَمْنَا أَنْ يَفْزَعَا
 وَمِنْهُنْ نَعْنَعُ الْعَيْسِ وَاللَّوْلِ شَامِلٌ تَيْمَنْ مَجْهُولًا مِنَ الْأَرْضِ يَلْقَاعَا
 خَوَارِجٌ مِنْ بَرِّيَّةٍ نَحْوَ قَرِيَّةٍ بَجَدَنْ وَصَلَا وَمُرْجَنْ مَطْمَعا
 وَمِنْهُنْ سَوْفَ الْخَوْدِ قَدْ بَاهَا النَّدَى تَرَاقِبُ مَنْظُومَ التَّمَانِ مَرَضَعا ١٠٠

لقد ترك شابه وكير عن الصاي، وأصبح يرافق عصala أربعا: صححة الشراب
 وركض الخيل لطاردة الوحش للصيد، وركوب الإبل وسوقها في ظلام الليل للوغ غاياسه
 التي تعن له كخروجه من القفر إلى الحضر، لوصل حبيب أو لطلب مقدم، وأخيرا شم الغادة
 الحسناe قد ندبته من المطر، ترافق منظم الشام على رحبيها". لقد أصبح كله ذكرى
 أيام مضت .

ويصف عبيد بن الأبرص المعركة التي قتل فيها أبو امرئ القيس، ويصرح بفرزعة كندة
 فيها، وقتل حجر، إذ يقول معربنا بأمرئ القيس، وساخرًا من وعيده، وقد بدأه لفوده :

يَاذَا السَّمْخُوقُنَا يَسْقُل	أَبِيهِ إِذْلَالًا وَحِينَا
أَرْعَمْتَ أَنْكَ قَدْ قَتَلْت	سَرَاتَنَا كَذْبَّاً وَمَنْيَا
هَلَّا عَلَى حَجَرِ ابْنِ	أَمَّ قَطَامِ تَبَكَّى لَا عَلَيْنَا
هَلَّا مَسْأَلَتْ جَمْوَعَ كَنْدَةَ	يَوْمَ وَلَّوَا أَبِنَ أَبِنَا
أَيَّامَ نَضْرَبُ هَامِهِمْ	بَهَوَاتِي حَتَّى اتَّهِنَّا

ولقد علم أمرأ القيس، أن الحياة فانية، وأنه لا مجال لتعاب فيها أو هجاء، وأن الذي
يموعده اليوم، غالباً تلقى عنده ما أنت طالبه .

ورغم أن عبيد بن الأبرص، هجا أمرأ القيس، [لأنه أمرأ القيس يرى أن المرأة ليس
يُمخلد في هذه الحياة، ومن ثم فلا حاجة للصراع . انظر إلى قوله في امرأة من أيام المنسوك
ماتت ودفنت في سفح جبل، يقال لها "عبيب" عندما رأى قبرها وسأل عنها، فأعير
بقصتها، فقال :

أجارتنا إن المزار قريبٌ وإلى مقبرة ما أقام عَيْبَ

أجارتنا إننا غريبان هاهنا وكل غريب للغريب تَيْبَ

ثم مات فدفن إلى جنب المرأة، وقد كانت له في المزن وهي الموت وما تجمع عليه من
البلاء آقوال منها :

أرانا مُوضعين لأسر غُرْبَيْنِ وتشتّر بالطعام وبالشراب

حصافير وذئآن ودوة وأجرأ من مُجَلَّحة الذئاب

وكل مخارم الأخلاق صارت إليه همتي وبه اكتسابي

فبعض اللسوم عاذلتني فلاني ستكفيني التجارب وانتسابي

إلى عرق الثرى وشجت عروقى وهذا للسوت يسلبني شبابي

ونفس سوف يمثلها وجُرمي فلتحقني وشيكًا بالتراب

أنم أرض المطى بكل خرى أمق الطول لاع السراب

وأركب في اللهم المجر حتى أمال مأكل القُحْم الرغاب

وقد طوّقتْ فِي الْأَفَاقِ حَتَّىٰ رَضَيْتُ مِنِ السَّقْنِيَّةِ بِالْإِيَّابِ
 أَبْعَدَ الْحَارِثَ الْمُلَكَ بْنَ عُمَرَ وَبَعْدَ الْخَيْرِ حُجْرَ ذِي الْقِبَابِ
 أَرْجَى مِنْ صَرْوَفَ الدَّهْرِ لِنَا وَلَمْ تَقْلُّ عَنِ الصَّمِ السَّهْضَابِ
 وَأَعْلَمُ أَنِّي عَمَّا قَلِيلٍ سَأَشْتَبِّهُ فِي شَبَّا ظُفْرَ وَنَابِ
 كَمَا لَاقَ أَبِي حَجْرٍ وَجَذَّىٰ وَلَا أَنْسَى قَتْلِيَا بِالْكُلَّابِ ١٠١

هذا هو القاء الذى يشد الناس إليه، وهو أمامه ضعاف كالعصافير والذباب والدواد،
 ومع ذلك فالطبع يملأهم، فلتکف عاذله عن لومه لبركه الدهر، لأن الموت خير واعظم له،
 وهو يترقبه في كل وقت وحين .

فالإنسان في حقارته وضعفه عصبور أو ذيابة أو دودة ، ولكنها أجرا من الذنب على
 أخيه الإنسان . وحياته تلهية وخداع وتعلل، هو خادع يعلل به نفسه، وكلنا متسارون إلى
 الموت والفناء . فيعجب أمرؤ القيس من غفلة الإنسان عن حقيقته في زحام الحياة والبحث
 عن الطعام والشراب والماء والولد "أرانا موضعين ... " فيبكي على المصير الإنساني "فَلَا
 نَبَكْ ... " وليس حوله سوى التفوار المتعدد موصولا بعضها بعض تمرر فوقها الراميات
 ذيوفها، وتعنى على آثار من كانوا فيها :

فَلَا نَبَكْ مِنْ ذَكْرِي حَبِيبٍ وَمَوْلَىٰ

فَرَوْحَنْ فَالْمُقْرَأَةِ لَمْ يَعْفُ دِمْهَا

فيدعوا أصحابه الذين لا يدركون ما يدرك ولا يحسنون ما يحس إلى الإبقاء على نفسه
 والتجمُّل بالصبر :

كَانَ خَدَّا الَّذِينَ يَسُومُونَهُمْ

وقفا هنا صحي على مطهيم

وإن شفائي عيرة إن سفحها

لقد تأمل أمر القيس الحياة تأملاً عميقاً انتهى به إلى هذا الموقف المأساوي الحاد، ومد
أكثراً ما ابقيت فكرة "الفناء" من صميم "الحياة" التي يتأملها الشاعر الجاهلي أو يقبل عليها.
اسمع لامرئ القيس وهو يقول :

وأعلم أنتي عما قلول سأنشب في شبا ظفر وناب

ويقول :

تمتع من الدنيا فلاتك فان من النسوات والنساء الحسان

من البيض كالآرام والألم كالدمى حواسنها والميرقات السرواني

ويقول أيضاً :

بوبتني بهموم شُرع خلست نومي وأخذتني الشهادة

ليت شعري ولليت نبوة أين صار الروح إذ بان الجسد

ب بينما المرء شهاب ثاقب ضرب الدهر سناء فحمد

ويقول :

إلى عرق الثرى وتشجّت عروقى وهذا الموت يسلبني شبابى

ونفسى سوف يسلبها وجرمى فيلحقنى وشيكًا بالتراب

أنم أقض المسطى بكل خرقى أمّ الطول لمام العراب

وأركبْ فِي اللَّهَمَّ الْمَجْرَ حَتَّىٰ
أَنَا لِمَا كُلَّ الْقُحْمِ الرَّغَابِ
وَقَدْ طَوَفْتُ فِي الْأَقْسَاقِ حَتَّىٰ
رَضِيَتْ مِنَ الْفَنِيمَةِ بِالْإِيَابِ

وقد أحس الشاعر القديم أن الموت يفسد الحياة، فروعه هذا الإحساس غالباً، وأن فراشة الحياة الآسرة الآلوان التي يطاردها لم يستطعها تجدها فوق رأسه قليلاً ثم تذهب، فكان شيئاً من أمره وأمرها لم يكن، وحقيقة الحياة التي يشعر بها انساع هاجمة مروعة لأنها مسكونة هاجس الفتاء القريب. فقد ردّد الشاعر القديم هذه المعانٍ وتلك النّظرات، وكرورواها وداروا حولها، فهذا الأسود بن يعفر، يقول :

فِلَادُ النَّعِيمِ وَكُلُّ مَا يَلْهُ بِهِ يَوْمًا يَصِيرُ إِلَى يَلْسِ وَنَفَادِ

ويقول :

مَاذَا أَمْلَى بَعْدَ آلِ مَحْرَقٍ تَرَكُوا مَنَازِلَهُمْ وَبَعْدَ إِيَادِ
أَهْلِ الْخُورُنَقِ وَالْدَّيْرِ وَبَارِقِيَّ وَالْقَصِيرِ ذَى الشَّرْقَاتِ مِنْ سَنَدَادِ
جَرَتِ الرِّيَاحُ عَلَى مَكَانِ دِيَارِهِمْ فَكَانُوا كَانُوا عَلَى مِيَقَادِ
وَلَقَدْ خَلُوَّا فِيهَا بَاتِعِمْ عِيشَةَ فِي كُلِّ مُلْكٍ شَابِتِ الْأَوْتَادِ
فِلَادُ النَّعِيمِ وَكُلُّ مَا يَلْهُ بِهِ يَوْمًا يَصِيرُ إِلَى يَلْسِ وَنَفَادِ

وهذا عبد بن الأبرص يقول :

وَكَلُّ ذِي نَعْمَةٍ مَخْلُوسُهَا
وَكَلُّ ذِي أَمْلَى مَكْنُوبُ
وَكَلُّ ذِي إِيلِ مَوْرُوثَهَا
وَكَلُّ ذِي سَلَبٍ مَسْلُوبُ
وَكَلُّ ذِي غَيْبَةٍ يَرْوَبُ
وَغَسَابَتِ الْمَوْتِ لَا يَرْوَبُ

ويقول عدي بن زيد :

أعاذن ما يدركك أن منيتي إلى ساعة في اليوم أو في صحن الخد
ذرني فليس إتمالي ما مضى ألمسي من مالي إذا شف عودي

ويقول :

ثم يصد الللاح والملوك والإمة وارتهم هناك القبور
ثم أفسروا كلهم ورق جنك فلأتوت به الصبا والدور

ويقول الحارث بن حذرة :

ب هنا الفتن تسمى ويسعى له تماح له من أمره خلاع
يترك ما راقع من عينه يبعث فيه ضماع ملجم

ويقول نابط هرا :

وأجمل موت المرأة إذ كان مينا ولابد يوماً موتها وهو صابر

أما المطمس فيقول :

فلا تقبلن شيئاً مخلقة موتة وموتن بها حراً وجلدك أمن

ويقول :

فمرا على قبرى فلما فسلمـا وقولـا سـلكـ الغـيـثـ والـقـطـرـ يا قـبرـ
كان الذى غـيـتـ لمـ يـلـهـ مـسـاعـةـ منـ الـدـهـرـ وـالـدـنـيـاـ لـهـ وـرقـ نـصـرـ

ولم تُسْيِقْ منها بعذبٍ مُّمْتَنَعٍ أَبْرُودْ حَتَّىَ الْفَوَّارِمْ رِجْرَاجَةً يَكْرَهُ

وهذا عمرو بن قصي يقول :

رمتش بنت الدهر من حيث لا أرى فكيف بمن يُؤْمِنُ وليس برام

فلو أنها نَسِيلٌ إِذَا لَاقْتَدَهَا وَلَكَنَّنِي أَرْمَنْ بِخَدْرِ سَهَامْ

ويقول :

جلح الدهر وانتصري لى وقدمًا كان يُنْسِي الْقُوَى عَلَى لِثَانِي

الْمُسْتَقْشِي سَهَامَهُ إِذَا رَمْتَهُ وَتَوَلَّتْ عَنْهُ سَلِيمَنْ نَسِيلَ

أَما أبو ذُرْبَ الظَّلَلِ فيقول :

فَلِنْ دُرْجَالٌ إِلَى الْحَادِثَا تَفَاسِيْقَنْ لَحْيَتْ الْهَزَرْ

مَنْلَا يَقْرِبُنْ الْعَتُوفَ لِأَهْلَهَا جَهَارًا وَيَسْتَمْتَعُنْ بِالْأَكْسَى الْجَهَلْ

ويقول :

وَإِذَا الْمُنْتَهِيَ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا أَلْفَسَتْ كُلَّ تَمِيمَةٍ لَا تَنْفَعُ

وقى قصيدة له يقول :

أَمْنَ الْمُنْتَوْنَ وَرِبِّهَا تَتَوَجَّعُ وَالْدَّهَرُ لَوْنَ يَمْتَبَ من يَوْزِعُ

أَوْدَى يَنْسِي وَأَعْقَبَنِي خُصْسَةً بَعْدَ الرَّقَادَ وَعَبْرَةً لَا تَنْقَلِعُ

وَلَكَدْ حَرَصْتُ بَانَ أَدَافَعَ عَنْهُمْ فَلَمَّا الْمُنْتَهِيَ أَقْبَلَتْ لَا تَنْفَعُ

وتجلى للشامتين أريهمْ أني لرب الدهر لا أتضعضع

ويقول :

فَلَمْ تُمْسِ فِي رَمْسٍ بِرَهْوَةِ ثَاوِيَا أَنْتِكَ أَصْدَاءُ الْقُبُورِ تَصْبِحُ
بَذَنْتَ لَهُنَّ الْقَوْلَ إِنْكَ وَاجْدَأْ لَمَا شَنْتَ مِنْ حَلْوِ الْكَلَامِ مُلْبِحْ
فَامْكَنَّهُ مَا يَرِيدُ وَيَعْضُمْ شَقْنَ لَدِي خَيْرَاتِهِنَّ تَطْبِحْ

ويقول :

فَلَمْ يَنْتَصِرْ مِنْ حَبْلِي وَإِنْ تَسْبِدِي خَلِيلًا وَمِنْهُمْ صَالِحٌ وَسَيِّئٌ
فَلَمْ يَنْصُرْتَ النَّفْسَ بَعْدَ أَيْنِ عَنْبَسْ وَقَدْ لَجَّ مِنْ مَاءِ الشَّهُونِ لَجَوجْ

ويقول :

وَمَا أَنْفُسُ الْقَتَيْانِ إِلَّا قُرْآنٌ تَبَيَّنَ وَبِقُلْبِهَا وَقُبُورُهَا

ويقول ليه :

لَعْمَرْكَ مَا تَدْرِي الصَّوَارِبَ بِالْحَصْنِ وَلَا زَاجِرَاتِ الطَّيْرِ مَا اللَّهُ صَانِعْ
فَلَا تَبْعَدَنَّ إِنَّ الْمُنْتَهَى مَوْعِدَهُ عَلَيْنَا فَدَانِ الظَّلَوْعَ وَطَالِعَ
وَمَا النَّاسُ وَالْأَهْلُونَ إِلَّا وَدَائِعُ وَلَابِدُ يَوْمًا أَنْ تَرْدَ الْوَدَائِعَ
وَمَا الْمَرْءُ إِلَّا كَالْشَّهَابَ وَضَوْئِهِ يَحْوِرُ رَمَادًا بَعْدَ إِذْ هُوَ سَاطِعْ

ونقف عند عروة بن الورد في أبياته التي يقول فيها :

أقلى علىَ اللَّوْمِ يَا بَنَةَ مَنْزِلِي
وَنَامَ فَلَمْ تَشْتَهِ النَّوْمَ فَاسْهُرْتِي
ذَرِينِي وَنَفْسِي أَمْ حَسَانَ إِنِّي بِهَا قَبْلَ أَلَا أَمْلَكُ الْبَيْعَ مُشْتَرِي
أَحَادِيثَ تَبَقِّي وَالْفَتْنَى غَيْرُ خَالِدٍ إِذَا هُوَ أَمْسَى هَامَةً تَحْتَ صَبَرٍ

ويقول عامر بن الطفيل :

يَا أَشْتَمُ أَخْتَ بْنَى قَزَارَةَ إِنِّي غَازٌ وَأَنَّ الْمَرْءَ غَيْرُ مَخْلُودٍ

ويقول الشنفرى :

دَعَيْتِي وَقُولِيَّ بَعْدَ مَا شَلَّتِ إِنِّي سَيِّدُى بَنْعَشِى مَرَةَ فَاغْبَبَ

وقيس بن الخطيم يقول :

وَإِنِّي فِي الْحَرْبِ الصَّوَانِ مُوكِلٌ بِإِقْدَامِ نَفْسِي لَا أَرِيدُ بِقَاعَهَا
مَتَى يَأْتِ هَذَا الْمَوْتُ لَمْ تَلْفُ حَاجَةً لِنَفْسِي إِلَّا قَدْ قَضَيْتُ قَصَاعَهَا

ويقول المرقش الأكابر :

وَإِذَا مَا سَمِعْتَ مِنْ تَحْوِيْرِ أَرْضٍ بِمَحْبِّيْ قَدْ مَاتَ أَوْ قَبِيلَ كَادَا

فَاعْلَمْتِي غَيْرَ عِلْمِ شَيْكِيْ بِسَائِيْ ذَكَرَ وَابْكَى لِمُصْبِيْتِيْ أَنْ يُفَادِي

إِنْ كُلَّ شَيْءٍ كَمَا يَقُولُ الْجَاحِظُ، لَهُ مُحَاسِنَهُ وَمُسَاوِيَهُ، وَصَفَاتُ الْأَشْيَاءِ تَتَرَجَّلُ بَيْنَ
طَرَفَيْنِ مُقَابِلَيْنِ، يَحْتَرِي أَعْلَاهُمَا الْخَاسِنَ، وَيَشَتمِلُ أَدْنَاهُمَا عَلَى الْمَساوِيَ، وَلَا يَوْجِدُ شَيْءٌ إِلَّا
وَيَجْمِعُ فِيهِ الصَّدَانُ، وَتَقَابِلُ فِيهِ صَفَاتُ الْخَيْرِ مَعَ صَفَاتِ الْقَبْحِ، وَلَنْ يَكُونَ الشَّاعِرُ كَاذِبًا
لَوْ مَدَحَ الشَّيْءَ وَدَمَهُ فِي وَقْتٍ وَاحِدٍ، كُلُّ مَا فِي الْأَمْرِ أَنَّهُ رَكَزَ عَلَى صَفَاتِ الْخَيْرِ وَأَشْبَهَهَا
فِي حَالَةِ الْمَدْحُ، ثُمَّ عَادَ وَرَكَزَ عَلَى صَفَاتِ الْقَبْحِ وَأَشْبَهَهَا فِي حَالَةِ الْمَفَاجَاءِ، وَكُلُّ الْأَمْرِيْنِ

موجود في طباع الشيء نفسه، لا يخرج عن حدود صفاته “فإنه ليس شيء إلا وهو وجهاً وظفران وطريقان، فإذا مدحوا ذكروا أحسن الوجهين، وإذا ذموا ذكروا أقبح الوجهين

١٠٢٠

كذلك أدرك ابن سينا أن الأديب مفترض إلى المغالطة، عندما يدعي من لا يتحقق، فقال : ” وقد يتلطف في المدح على سبيل المغالطة، فيغير عن الحقيقة بعبارة تجلوها في معرض الفضيلة، إذا كانت أقرب الحسينين المعاذين من الفضيلة، أو قد كان يلزمها والفضيلة شيء واحد يعمهما، وهذا ينطوي إليه الخطيب إذا أخرج إلى مساح الساقفين، ف يجعل الشيء الذي تشارك به الفضيلة الحقيقة مشاركة ما مكان نفس الفضيلة ” ١٠٣٠

وقد كان حازم القرطاجي مدحه كما تصرّفه على الشاعر من جلوسه إلى الكتب والمغالطة، فقال : ” وإنما يرجع الشاعر إلى القول الكاذب حيث يعزوه الصادق، والمشهور بالنسبة إلى مقصده في الشعر، فقد يريد تبيح حسن، فلا يجد القول الصادق في هذا ولا المشهور، فتضطر حيتاً إلى استعمال الأقوال الكاذبة ” ١٠٤٠

وكذلك عرف القول الحسن فقد حصن الشاعر الماهلي مداهنه موضوعات إنسانية مهمة فقد كان يذكرها بذكريات حبه في الشباب أو بالتشبيب والغزل، وهو بذلك يريشد قاصداً أن يفتحها بالحديث عن الحب والعاطفة الإنسانية الحالية حتى يتجنب ساميته، وحتى يجدوا عنده شيئاً من القذاء العاطفي يتعلّقون به، إذ يهدّفهم عن تلك العاطفة السحرية العجيبة ومدى تأثيرها في نفسه .

ويعرض المادح مشاهد الطبيعة في رحلة صحراوية له لا تزال ترددنا بما فيها من بساطة بدوية، وصور طيبة، ويضمّن قصيدة مجموعة من إدراكاته لنبيه في طافقة من الحكم والخبرات من شأنها أن تجعل لهم ساميها للحياة، وتعمله أكثر قدرة على التبصر والحكم السليم على الأشياء.

وقد تحدث الماحظ في كتابه الحيوان، عن إشاع الشاعر للصفة في حالة المدح هو التحسين، ولقد ذهب الماحظ إلى أن الشاعر يمكن أن يمدح الشيء وبهجوه في نفس الوقت.

وقد تحدث معظم الشعراء في المدح، فهذا الأعشى يمدح الأسود بن المندر اللخمي، وهو من رأى فيه النعمان بن المندر ملك الحيرة الحزم والمندر وصلة الرحمه، والشجاعة والقوه، يقول وقد أطال في مدحه إطالة ملحوظة تعدد تسمة ولائين بما حقه ملوكه المصيده التي تبلغ حسنة وسبعين بما من روايه شعر الأعشى . يمدحه فيه بأ يصله الكرم وسجياته الحميدة وعطياته الكثيرة، ويصف جيشه وقوته وعداته وعذاته ويسجل بعض انتصاراته، ثم يكتبه مدحه بدعاه له ولأسرته بدوام النصر ودوم الخلد :

لا تزالوا كذلك ثم لا زلت سرت لهم خالدا خلود الجبال

وحديث المدح يمثل محورا أساسيا من المحاور التي يدور حولها أكثر شعر الأعشى، وهو يعكس صورة دقيقة للدور الكبير الذي قام به الشاعر في حركة الشعر الجاهلي، والذي ارتقى به من خلال صوره إلى تلك القمة الشاغلة التي احتلها بين شعراء الجاهلية الأربعين الكبار وقد حرص الشاعر على تجديد صوره من خلال الملاعة بين الألفاظ والمعاني وتحقيق الانسجام بين الشكل والمعنى، كما يظهر الحس المختار المرهف في اختيار عناصر الصورة:

عندَ الحزْمِ والنَّقْسِ وَأَسَا الصَّدِ عَوْحَدَلْ لِمُضْلِعِ الْكَتَالِ
وَصَلَاتُ الْأَرْحَامِ قَدْ عَلَمَ السَّنَا مِنْ وَفَكِ الْأَسْرِيِّ مِنْ الْأَغْلَالِ
وَهُوَانُ النَّفْسِيِّ الْعَزِيزَةِ لِلذَّكَرِ إِذَا مَا تَنَقَّتْ صَدُورُ الْعَوَالِيِّ
وَعَطَاءَ إِذَا سَأَتْ إِذَا يَعْدَ رَهْ كَانَتْ عَطَيَةَ الْبُخَالِ

ووفاء إذا أجزت فما غرَّ تِحْبَالَ وَصَلَاتُهَا بِحِبَالٍ
أَرْجَحَ صَلَتْ يَظْلُلُ لَهُ الْقَوْمُ رُكودًا قَيْلَاهُمْ لَهَلَالٍ ١٠٥

ولعلنا نرى تجدیداً في صورة المدح هنا، فقد جمعت بين صفات مطلی بعیها العسیری، صلة الرحم، وفك الأسر العان، الططلع إلى الجد وطيب الذکر، إغاثة الملهوف والقمر، قوى يسكن له الناس كافهم يتظرون إلى اهلاه . ولقد فصل الشاعر في الصورة، فادان الرقاب المدوحة، وجعله يغزو كل عام، يصل المخل بالخل، ويتدفق على حومة الواغسی، ويسقى الكتاب من كأس هجومه، وغير المستجير، فهو في هجماته ينهل الشیخ عن بيته، وبشد الإبل فتوغل في الرمال، وملك الواصی في القتال، ويواصل الحرب شاء وريعا، فيبعث الذل في الأعداء، ويعيد الجد إلى الأصدقاء، وتحمل لواء الظفر والنصر، وفراه ينسون في هودة الخنی :

فتنى لو ينادي الشمس ألتقت قناعها أو القمر السارى لأنقى المقالدا

صورة للشمس تستجيب لن يناديها، وصورة للقمر يلي من يخاطبه، إلى جانب هذا التجدد في الصور نرى الصور التقليدية في تصویره المدوح أحلم من قيس، وأجرأ من الأسد يستخف بالجموع، ويسيئن بالشجعان، وبعد وحده على الجميع، وامتد مدحه بهذه الصور إلى بعض أمراء اليمن. وهذه قصيدة أخرى يمدح فيها هودة بن علی، سید بمني حينقة، يقول :

إلى هودة الوهابي أهديت مدحّتني أرجى نوالا فاضلا من عطائنا
سمعت برحبى الباع وجود والندى فادلىت دلوى فاستقت برشائنا
فتنى يحمل الأعباء لسو كان غيره من الناس لم ينهض بها متماما
وأنت الذى عودتني أن تريشنى وأنت الذى آويتني فى ظلائنا

وإنك فيما تابنـى بـى موزـع
 بـخـير وـانـى مـولـع بـثـانـكـا
 وـجـدت عـلـيـتـا بـانـها فـورـتـه
 وـطـلاقـا وـشـبـيانـا الجـوـادـا وـماـكـا
 بـحـور تـقـوـتـا النـاسـا فـى كـلـ لـزـيـه
 وـمـاـذـاـكـ إـلاـ أـنـ كـسـفـيكـ بـالـنـدـى
 تـجـودـانـ بـالـإـعـطـاءـ قـبـلـ سـؤـالـكـا
 يـقـولـونـ فـىـ الـأـكـفـاءـ أـكـبـرـ هـمـهـ
 وـجـدتـ اـنـهـدـامـ ثـقـيـةـ فـيـنـيـهـا
 فـائـعـتـ إـذـ اـلـحـقـتـهاـ بـثـانـكـا
 وـرـبـيـتـ أـيـتـامـاـ وـانـعـشـتـ صـيـغـةـ
 وـادـرـكـتـ شـأـوـ السـيـقـ دـوـنـ عـانـكـا
 وـلـمـ يـسـعـ فـىـ الـعـلـيـاءـ سـعـيـكـ مـاجـدـ
 صـورـةـ لـفـيـضـ هـوـذـةـ يـنـالـهـ الشـاعـرـ بـدـلـوـهـ الـذـيـ يـكـنـ لـهـ الـمـدـرـحـ مـنـ عـطـالـهـ فـهـوـ
 وـسـطـ النـاسـ لـاـ يـنـوـهـ بـالـأـعـباءـ

ولسمع مدحه في قيس بن معدي كرب الكندي، يقول :

وـمـسـعـ لـكـنـدـةـ سـقـعـ غـيرـ مـواـكـلـ
 قـيـسـ فـقـرـ عـدـوـهـ وـبـنـىـ لـهـ
 وـأـهـانـ صـالـحـ مـالـهـ لـلـقـيرـهـ
 وـأـسـىـ وـأـصـلـحـ بـيـنـهـ وـسـعـ لـهـ
 فـقـرـىـ لـهـ ضـرـاـ عـلـىـ أـعـدـالـهـ
 وـتـرـىـ لـنـعـمـهـ عـلـىـ مـنـ نـالـهـ
 أـثـرـاـ مـنـ الـخـيـرـ الـمـزـيـنـ أـهـلـهـ
 كـالـغـيـثـ صـابـ بـيـلـدـيـ فـاـسـالـهـ
 وـإـذـ تـجـنـ كـتـيـبـةـ مـلـمـوـمـةـ
 خـرـسـاءـ يـخـشـيـ الدـارـعـونـ نـزـالـهـ
 كـنـتـ المـقـدـمـ غـيرـ لـاـبـسـ جـنـيـهـ
 بـالـسـيفـ تـضـرـبـ مـعـلـمـاـ أـبـطالـهـ

وعلمت أن النفس تتنى حتفها ما كان خالقها الملك قضى لها
سهولة في اللفظ، ومقابلة بين المغان، ورقة في النور يتأثر الخضارة التي ألم بها في
طواهه الذي كان سببا في كثرة معارفه، وسعة ثقافته.

وهكذا يصور مدوحه بفتح ميادين المروء بدون ترس يحمه، ويعمل سيفه في
أقرانه ولا داعي للخوف في سموم كل إنسان .

وللأشعشى مدائح في شريح بن السماع، والأسود بن المنfer، آغا العuman لأمه، كما
مدح الرسول صلى الله عليه وسلم بقصيدة ...ها بعضهم من المعلمات ومعلمها:

ألم تختضن عيناك ليلة أرمدا وبست كما بات الصليم ممهدا
وما ذاك من عشق النساء وإنما تناسبت قبل اليوم حلة مهددا^{١٠٧}
إن مدح الأعشى هدية يقلدها لمدوحه، ومن نافا سيرتفع ويطرأ شأنه وهو يرجو
هدية هذه نوالا من عطاء صاحبه الندى الكريم والجلواد.

كما أن قصيده في أطلق الكلاب مشهورة عندما أقبلت عمة أطلق قفالت يابين
آخي هذا الأعشى نزل بمنان وقد قرأه أهل الماء والعرب ترعم أنه لم يدخل قوما إلا رفعهم،
ولم يهيج قوما إلا وضعهم فأرسل إليه ليقول فيك شعرا يرفعك به فلما فعل ما أمر به قال
فيه الأعشى:

أرقـتـ وـمـاـ هـذـاـ الصـهـادـ المـؤـرقـ وـمـاـ بـيـ منـ سـقـمـ وـمـاـ بـيـ منـ تـشـقـ^{١٠٨}
فـشـاعـتـ الـقـصـيـدةـ فـالـعـربـ فـمـاـ آتـيـ عـلـىـ أـطـلـقـ سـتـةـ حـتـىـ زـوـجـ إـخـوـةـ الـلـاثـ كـلـ
وـاحـدـةـ عـلـىـ مـائـةـ نـاقـةـ فـأـبـسـرـ وـشـرـفـ.
إـنـ ذـوقـ الـأـعـشـىـ يـكـافـلـ ذـوقـ الـجـاهـلـيـنـ،ـ جـاءـهـ مـنـ طـولـ اـخـلاـطـهـ بـأـهـالـيـ الـخـضرـ وـلـمـ
فـذـلـكـ تـطـوـيرـاـ فـالـصـورـةـ .

أما زهير بن أبي سلمى فقد مدح كل من عمل عملاً كريماً، فهرم بن سنان، والحلزون
بن عوف أصلحاً بين عيسى وذبيان، ودفعاً الديات من ما لهم حقاً للدماء، ومن أجل ذلك
كان مدح زهير لما يقوله :

قد جعل المبتغون الخير فس هرمي والسائرون إلى أبوابه طرفا
إن تلق يوماً على عاته هرماً تلق السماحة منه والندى خلقا
أغر أبيض فياض يفكك عن أيدي العتاة وعن أعناقها الربقا
لو نال حى من الدنيا بمكرمة أفق السماء لثالث كفه الأفقا
ليث يعثر بصطاد الرجال إذا ما كتب اللوث عن آخراته صدقا
يطعنهم ما ارتموا حتى إذا أطعنوا ضارب حتى إذا ما ضاربوا اعتنقا
هذا وليس كمن يسعى بسخطيه ووسط الندى إذا ما ناطق نطقا ١٠٩
”يسعى إليه الناس من كل صوب، ويهرول لهم العطاء إلى جانب شجاعته في الحروب،
ودعنه في السلام.”

صورة للعربي الكريم، الذي يشرق وجهه بالندى، عطاوه كثیر، وخيره وفر، معههما
السماحة والجلود، تلامس كفه الأفقار لمكانة السامية بمحارم أخلاقه بين الناس، مجالسهما
 مجالس علم، يعطون من يسألهم، يقول:

فما كان من خير آتوكه فإنما توارثه آباء آبائهم قبل ١١٠
وفي مدحه لحسن بن حذيفة يقول:
وأبيض فياض يداه حمامه ١١١ على متعفيفه ما تغب نوافله

لا عيب في هذه الصورة للمدح، ويداه تسحان كالعصامة، وغطريان بالعطاء، إن
جانب كرمه يماله يسخو باشا مهلاً إذا ما أقبل إليه طالب معرف.

كثراه إذا ما جنته متهلاً كانك تُعطيه الذي أنت سائله
ولزهير في الحكمة وضرب المثل طابع خاص يمكن أن يكون حميمة للمدح أو
الإطراء، يقول: ١١٢

ومن لم يصانع في أمور كثيرة يُضرس بأتياي ويوطسا يَنْتَسِم

ومن يعص أطراف الزجاج فإنه يطبع العوالى ركب كل لهزم

ومن لم يذد عن حوضه بسلامه يُهدم ومن لا يظلم الناس يُظلم

ومن هساب أسباب المنايا يتنله وإن يرق أسباب السماء يسلم

"صور متعددة يلي بعضها بعضها في هدوء، حين يدعو الأمر إلى اندوء، وفي حرفة
وعنف حين يدعو الأمر إلى الحركة والعنف.

كما أنها لحس تطورا في الصورة عند زهير حق أنها نستطيع أن نقول : إن لغة الأدبية
الفنية قد قرب ما بينها وبين لغة القرآن الكريم من حيث قلة الغريب، وسهولة فهمها دون
حاجة إلى معجم أو شارح، ويسظر إلى قوله أيضا في هذه الآيات :

وأعلم ما في اليوم والأمس قبله ولكنني عن علم ما في غد عم

رأيت النايا خطط عشواء من تصب تمنه ومن تخطن يصر فيهرم

ومن يجعل المعروف في غير أهله يكن حده ذمـا عليه ويندم

ومهما تكون عند امرئ من خليةـة وإن خالها تخـى على الناس تعلم

وقد عني زهير بشعره عنابة فالقة حتى أنه كان يصنع قصائده الطويلة في حول كامل،
وصنع سبع حلقات ضمنها حكمه وتجاربه ومنها حين يشهي الموت بنافقة عشواء لا تتصور
طريقها، يقول :

تنزَّد إلى يوم الممات فإنه ولو كرهته النفس آخر موعدٍ ١١٣

ورغم ذلك لا يخلو المرء من حاجة، فجاجة من عاش لا تنقضى :

وكنت إذا ما جلت يوما لجاجة مضت وأجئت حاجةَ الغِي ما تخلُّ

إن زهيرا يعبر شاعر التصوير في الجاهلية، فقد كثرت عنده الشبهات والاستعارات
يسعله بما خيال حالم، وهو معنٍ بفضل الشبه إذ لا يزال يلح على الصورة التي يعرضها
يريد أن يسأفيها بمجمع دقائقها وتفاصيلها استفداء واسمع له وهو يقول :

كذلك خَيَّبَهُمْ ولكل قومٍ إذا مستهم الضراء خَيْرٌ

ويقول:

فلو كان حَمْدَ يُخَلَّدُ الناس لم تُمْتَ ولكن حَمْدَ الناس ليس بِمُخْلَدٍ

ويقول:

فَإِنَّ الْحَقَّ مَقْطُوعَهُ ثَلَاثٌ يَعْنَى أَوْ نَفَارٌ أَوْ جَلَاءٌ

لقد أسرف زهير في استخدام الطابق والمقابلة إسراها لا تعرفه روح العصر، ولم يشفع
هذا اللون من التعبير إلا بعد تحضر الحياة العربية وتقدّمها، وهذا ملمح نشر به إلى التصور
الذى حدث على يد زهير في الصورة الشعرية . فالأسلوب هو شخصية الرجل وشخصية
ال المجتمع على حد سواء، ولذا سلط الشبه على أدب العصر الجاهلي كما رأينا عند امرئ
القيس وغيره من شعراء هذا العصر . انظر مثلا إلى قول زهير :

فلا تكتمن الله ما في نفسكم ليخفى ومهما يكتم الله يعلم
 يؤخر فيوضع في كتاب فيدخل يوم الحساب أو يجعل فينقم
 رأيت المنايا خطط عشواء من تصب تمته ومن تخطط يعمر فيهرم
 وأعلم علم اليوم والأمس قبله ولكنني عن علم ما في خد عم
 ومن يك ذا فضل فيدخل بفضلة على قومه يستفن عنه ويذم
 ومن يقترب يحسب عدوا صديقه ومن لا يكرم نفسه لا يكرم
 ومهما تكون عند امرئ من خلية وإن خالها تخفي على الناس تعلم

كان زهير مسكونا بأمرير متقاضين ها : حلم السلم وهاجس الحرب . وكان
 الطلاق والمقابلة ، وكلاهما مكون من أمرير متقاضين ، تجسيداً أسلوبياً مدهشاً حالة الشاعر
 النفسية فكل منها يجسد بيويها ، بعض النظر عن المضمون ، حتى الصراع أو التناقض
 القائم في نفس الشاعر .

إذن الصوير أساس في زهير ، ولعله اللحمة النهاية للجهود الفبرقة التي أودعها
 بطهاليون أشعارهم ، فهو شاعر الجمال ، شاعر الحكمة ، شاعر السلام . وله طريقة خاصة في
 استخدام " لو " كما رأينا في طريقته في " من " ، فهو " يقدم لفظة " لو " حتى لا يتجاوز القصد
 وحق يخرج من باب المبالغة .

فمثلا يقول :

لو نال حيّ من الدنيا بمكرمية أفق السماء لثالث كفه الأفقا

ويقول:

لو كنتَ من شيء سوى بَشَرٍ كنتَ المنَّورَ ليلة البدري

ويقول :

ومن هاب أسباب المانيا ينتله وإن يرق أسباب السماء يسلم

أما النابعة الذيابان فقد كان يتألم في قصائد المدح التي يقولها أيضاً، ويسرت في إخراجها، وكانت له آلة وكرياء، فهو عن على مدوحة يمدحه أيام، ومن ذلك قوله :

وكنتَ أمراً لا أمدح الدهر سوقة فلستَ على خير أثاك بمحاسد

فهو لا يدح إلا الملوك، كما أنه لا يعبر إلا لهم، فلا أهل لل مدح سواهم، يقول :

فإن بهلك أبو قابوس بهلك ربِيعُ النَّاسِ وَالشَّهْرُ الْحَرَامُ

ونمسك بعده بذناب عيش أَجَبُ الظَّهَرِ لِيُسَنْ لَهُ سِنَام

ويقول :

فإن تحى لا أملل حياتي وإن تمت فما في حياة بعد موتك طائل

وفي تشيه آخر للنابعة يصور العمآن كأنه ليل يدركه أن كأن، فلا مفر له منه، وهو أيضاً ربِيع يعيش فزادة، ويسر مخاطره، يقول :

وأنت ربِيعٌ ينعش النَّامَ سَيِّدَهُ وَسَيِّفُ أَعْيُرَتَهُ الْمُنْتَيَةُ قَاطِعُ

أبي الله إلا عَدَلَهُ وَوَفَاعَهُ فَلَا النَّكَرُ مَعْرُوفٌ وَلَا الْعَرْفُ ضَائعٌ

فهو إذا كان ربِيعاً يقبل بالحمل والنشوة والزهر والتور والبركة والنصر، إلا أنه عيف كذلك لإعدائه، فلهم يرون أنه سيفاً قاطعاً، أغاره المحبة حدها الباتر، وحكمته أن العرف لا يضيق بين الله والناس.

وهذه صورة أخرى لمدح ملائكة، حين يجعله شمساً بين الكواكب:

أَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَعْطَاكَ سُورَةً
تَرَى كُلَّ مَلَكٍ دُونَهَا يَنْذِدَبُ
بِأَنْكَ شَمْسٌ وَالْمَلَوْكُ كَوَاكِبٌ
إِذَا طَلَعَتْ لَمْ يَمْدُّ مِنْهُنَّ كَوَكِبٌ

فملائكة كالبحر جوداً، وهو كالليل يسطر رداءه على الوجود، وأنه شمس بين الكواكب، وأنه رب يعيش النقوس، كما يعيش المطر الأرض الظماء، وأنه سيف بatar مهيب.

صور متعددة ترى فيها تجديداً عن زملائه الجاهلين، ولا غرو فقد لاحظ المستشرقون أنه خلق في الأدب العربي ما يسمى بـأدب الملوك.

إن ابن قبيبة يجعل "المدح" غاية القصيدة والشاعر، وفي سبيل هذه الغاية تتسلل الأغواض، ويتحدى الشاعر من كل غرض منها شرطاً لأمر من الأمور حتى يصل معاً، الشاعر والقصيدة إلى غايتها المشوهة "المدح والمدح" وبذلك يصل ابن قبيبة إلى مقصدته في الكشف عن الوحدة الخفية أو المقتنة في القصيدة الجاهلية، ولكنها وحدة شكلية صرف .

والشعراء إذا مدحوا نجروا من أخلال الواقع، ومضوا يطفون على مدوحهم كل ما يحمل به السيد العربي من مناقب البطولة والكرم والشرف ، وإذا انحرروا كانوا آزم لـه، وإذا هجروا أو اعتذروا أو نعوا خيوthem أو خبول مدوحهم أو ليراثم الوحشية أو سواها كانوا في ذلك كلـه حريصين على الصورة المثالـ لا يتحـدون عنه .

قال : وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيدة إنما ابتدأ فيها بـ ذكر الدبار والدمـن والآثار، فبكـي وشكـا، وخطـب الـربع، واسـترقـف الرـيقـ، ليـجعل ذلك سـباً لـذكر أهـلـها الطـاغـعينـ (عنـهاـ)، إذـ كانـ نـازـلةـ العـدـ فيـ الحـلـولـ والـظـعنـ علىـ عـلـافـ ماـ عـلـىـهـ نـازـلةـ المـدـرـ، لـاتـقـاطـمـ عـنـ مـاءـ إـلـيـ مـاءـ، وـانـجـاعـهـمـ الـكـلـاـ، وـتـبـعـهـمـ مـاسـقـطـ الـثـبـتـ حـيـتـ كـانـ، لـمـ وـصـلـ ذـلـكـ بـالـتـسـبـبـ، فـشـكـاـ شـدـةـ الـوـجـدـ وـالـفـرـاقـ، وـفـرـطـ الصـابـةـ رـالـشـوقـ، ليـجـلـ لـحـسـوـهـ القـلـوبـ، وـيـصـرـفـ إـلـيـ الـوـجـوـهـ وـلـيـسـتـدـعـيـ بـهـ إـصـفـاءـ الـأـسـمـاعـ إـلـيـهـ، لـأـنـ التـشـيـبـ قـرـيبـ مـنـ

القوس، لاط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من عبة الغزل، وألف النساء،
فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً به بسبب، وضارياً فيه بهم، حلال أو حرام،
فإذا علم أنه قد استوقي من الإصاء إليه والاستهان به، عقب باليجاب الحقوق، فرحل في
شعره، وشك النصب والشهر، وسرى الليل وحر المغير، وإنقاض الراحلة والبعير . فإذا
علم إنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمة التأمين، وقرر عنده ما ناله من المكاره
في المسر ، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزه للسماع، وفضله على الآباء، وصفر
في قدرة الجزييل .

لقد كانت قصائد المديح ظاهرة يعرض عليها الشعراء، خاصة في العصر القديم، ذلك
لأنه كان ينكبب من ورائها من ناحية، ومن ناحية أخرى لبيان مقدراته الفنية في هذا المجال،
وقد عرفت قصائد المديح بعدم مصاديقها انطلاقاً من أن أعدب الحديث أكذبه، أو أكتب
الحديث أعدبه، غير أن بعض الشعراء منحوا بصدق في مواطن الصلح أو السلام أو
التصح، لا يرجون من وراء ذلك كسباً مادياً سوى أن يعلن رأيه في المقاول، وبغضهم ترفع
عن المديح إلا للملوك والساسة ليحقق بذلك غرضها شعرياً ينفرد به، ولبيان مكانته ومركته
ومسط قوته .

وإذا كنت قد أشرت إلى خاتمة معينة من شعر الشعراء في هذا الفرض، ولم تتوسع في
عرض ما قيل من شعر في هذا الباب، فذلك لأهير إلى التطور الذي أتياه في الصورة
عندهم، وهو ما استطاعوا أن يحققوه عن طريق التصاليم بالأمراء والملوك والساسة،
واحتلافهم في البلدان، وتحوالمهم فيما حولهم، فقد رأينا جدة الصور عندهم، وأن البعض
منهم كانت له طريقة خاصة في عرض صوره، حتى أن الناقد الحديث يستطيع أن يحكم على
شخصية الشاعر من خلال أبياته .

وقد كثر شعر المديح في ذلك العصر، نظراً لما له من دلالة اجتماعية وسياسية كشفت
عن عناصر هذا المجتمع ومقوماته، وأن هذه البيئة كانت تعيش في صراعات أساسها الحروب
والتسارع على السيادة، فهو رمز لهذه الحياة .

الفصل الرابع

الشعراء الجاهليون وافتتاحياتهم

هم الشعراء الذين عاشوا يعلوون القباب العربية في الصحراء، ي يكون الأطلال، ويملؤن للفرقة، ويستقلون وراء الغيث والنماء، ويصارون في الصر، ويسلون بخوبهم ونوقهم عن الوحيدة، ويصفون المرأة والظعن، وبقى شعرهم مصورةً لهذا العصر الذي اعتبره القرآن الكريم من أزهى المصور بلاغة وفصاحة، فمواهم بالسلوب، وبقى لنا هذا الشعر مصورةً مظاهر العيش في الصحراء، دارأً في تلك المرأة والرحلة والديار والوقف عليها، والناقة، ومشاهد الصيد والبطولة.

وقد جاء الشعر الجاهلي متراكماً رفيعاً في صوغه ومباهه ومعانه وصورة، لأنه قول مصقول من الشعراء الذين نالوا حظهم من الثقافة، وسوا المتبت، وكان لهم من التقدم ما لم يكن لسواهم، فقد قيأت لهم لمحجة أدبية واحدة في الشعر الذي قالوه، ساعد عليها سعة الاتصال بين أجزاء الجزيرة.

فهذا الشعر هو الباب الفد من حياة أمّة فزة، وهو العمدة في تصوير حياة العرب يأخذونها في ذلك العهد تصويراً مباشراً، وقد نقل أغلب الشعر الجاهلي من أصول مكتوبة، فهو يدل على بقعة هائلة، وتبه إلى الواقع التي دفعت إليه، وهو يصور نفس العربية في فترة من أجل فرات تاريحتها، وهو شعر ثام التكوين، سليم النظم، من ذلك مثلاً شعر أمرئ القيس الذي من قصيداته:

خليلي مرادي على أم جندب	لنقضي ليات الفرساد المعذب
وشعر زهر الذي يقول فيه:	
وجار البيت والرجل المنادي	أمام الحسن عذهما سواء
جوار شاهد عدل عليكم	وسينان الكفاللة والستلاء

فِيَنِ الْحَقِّ مُقْطَفُهُ ثَلَاثٌ

يَمِينٌ أَوْ تَفَارِأً أَوْ جَلَاءً
 فقد تعجب الجاحظ من هذا التقسيم والتفصيل يقع عليه رجل أغراي، لابد إذن أن
 هذه الأحكام كانت معروفة في هذا المجتمع الذي نصفه لمن بالسذاجة، ويسمع بعض الناس
 أن الأعشى كان قديراً، وكان ليه مُبِيِّضاً، قال ليه:
مِنْ هَذَا هَادِه سَبِيلُ الْخَيْرِ اهْتَدِي نَاعِمُ الْبَيْلَ وَمِنْ شَاءَ أَضَلَّ

وقال الأعشى:

اسْتَثَرَ اللَّهُ بِالْوَفَاءِ وَبِالْمَلَامَةِ الرَّجُلَا

وهذا يفسر لنا حقائق كبرى، تقابلها في تاريخ العرب، وفي أخلاقهم، فقد كانوا أبناء
 أذكياء، يقفون عند الأمور ويطبلون الرقيقة، ويسمونون فهمنا، ولا يأخذون شيئاً على
 علاته. وهم حادو النظر، شديدو الذكاء، واسعوا الاطلاع، فتركوا لنا من المعرفة عن
 ذلك العصر ما يكفي لشخصي الشيء الكثير من خصائص الشعر الجاهلي وميزاته، من
 أجل ذلك تنتهي بنا الدراسة للأقوال الشعرية إلى أن هذا العصر هو عصر الشعر الفي على
 قمة امرؤ القيس، وطريقه، والحارث بن حازرة، وعمرو بن كلثوم، وعترة، ثم زهير، ولبيد،
 وأوس وغيرهم، ولشعر هؤلاء عصائص قوية ألم بها أن شعرهم يبدأ - كما نعرف - بالوقف
 على الديار، والبقاء على الأطلال كافتتاحيات لقصائدتهم، وربما لم يكن لذلك ضرورة،
 وإنما بعيدة عن مضمون القصيدة، وإن كانت متجمدة لشكلها، والتأمل في المعلقات يجد
 ذلك واضحاً في المعلقات السبع أو العشر، وأن الشعراء نجحوا فهجاً مشتركاً في بدايات
 معلاقاتهم حتى أصبحت سمة من سمات الشعر في هذا العصر، فامرؤ القيس يقول:
فَقَا بِنَكَ مِنْ نَكْرِي حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ بَسْقَطَ اللَّوْيَ بَيْنَ الدَّخْشُولِ فَحُوْمَلِ

ويقول طرفة بن العبد البكري:

لَخُولَةُ أَطْلَالٍ بَرْقَةُ شَهَدٍ تَلُوخُ كَبَافِي الْوَشَمِ فِي ظَاهِرِ الْيَدِ

وزهير بن أبي سلمي، يقول:
أمن ألم أو فني نمنة لم تكلم
 ولبيد بن ربيعة بن مالك، يقول:
عفت الديار محلها فمقامها
 أما عمرو بن كلثوم التلبي، فيقول في أول معلقه:
أهلًا هبى بصحتك فلصبحونا
 ويقول عترة بن شداد العسبي:
هل خادر للشعراء من متزم
 والحارث بن حلاة الشكري، يقول:
آتتنا بيوتها أسماء
 والأعشى، ميمون بن قيس، يقول:
ودع هريرة إن الركب مرتحل
 ويقول النابغة الزبياني:
يا دارمية بالطياء فالمسند
 أما عبد بن الأبرص، فيقول:
لقرن من أهله ملحوظ
 وقد ذكر المعلقات العشر أحد الأمين الشنقيطي، عن دار الكتاب العربي - دمشق -
 سوريا في طبعتها الأولى سنة ١٩٨٣م، أما شرح المعلقات السبع للزوزي فهي في منشورات
 مكتبة المعارف في بيروت عن فاروق الدرة.

ويتبين لنا من هذه البدايات أنها تستعمل القارئ وتشد انتباهه لما سيأتي بعد، وهي دليل على مقدار قيمتها في اللغة وعักفهم منها، وتطريعها، وإثارة المثلثي بما حق يدرك قيمة هذه اللغة، ومدى قويم على استخدامها بحيث تزودي الغرض المقصود من ورائها، وإن كان بعض ما ذكره من أمثلة صوب عياقم من وحي تصورهم، وأصبح من صفاتهم ما يرسى بالإلحاد الشعري، حتى ليبد المثلثي نفسه أمام فرض غامر من الإحساس بجمال ما يقدم عليه دون تسبة إلى الوجه المسببة لهذا الإحساس، فهو إلى القلب وصولاً أسرع منه إلى العقل، وربما خففت هذه الصنعة حق ظن أنها غير موجودة فيه على الإطلاق، ويكشف عن هذه الخاصة الفتاح القصائد التي أشرت إليها.

فجحن يقول الحارث بن حازة الشكري:

لمن الديار عفون بالحبسِ آياتها كمهارق الفرسِ
لا شيء فيها غيرُ أصورةِ سُفُنَ الْخُدوْدِ ولحنِ كالشمسِ

والحارث سيد شعراء الجاهلية جيداً في القدرة الخارقة على استغلال موسيقى الألقطاط، تسمع لقصيده فتخالها غناً منطروقاً، تتألم لفماماته رهوة في غير عرف أو قسر، فتحسفي صناعته خلال الإحساس الغامر بخلافة موسيقاه حتى تخافها سراً لا يصل أي اتصال بالصنعة، ولم يكن الحارث ليقصد ذلك، ولكنه أثر الشاعر العبرى، وقدرته على تساوی اللغة التي غبت واكتملت عنده، ومن هذا الضرب أيضاً موسيقى الحارث في مطلعه السابقة، وإنك لتسمع في شعره الأعلام تتوانى، تشتعل البيت والبيتين والثلاثة، ولا تدرى لها مدلولاً.. ومن هذاباب أيضاً قول أمرى القيس في وصف فرسه.

مكرٌ مفترٌ مقبلٌ مدبرٌ معًا كجلودٍ صخرٍ حطه السيل من جل

لللنقط فوق قيمة التعبيرية الداخلية قيمة تعبيرية خارجية في الدلالة على الصورة التي يتضمنها البيت.. وإنك لنرى الروعة ومحاسها في كملة (معاً) فهي ذات دلالة فياضة في توضيح المعنى.

ولقد شدني إحساس الشعراء هذا وقدرهم على التعبير عن الرأي الذي يجعلنا نبحث في أسراره، وفي المداول الذي يقصده الشعراء من هذه البدايات بما فيها من آراء وأعلام إلى أن انتهى إلى ما جاء في القرآن الكريم من الفاتحة بعضاً سور بالحروف المقطعة، وتساؤل تفسيرها كثير من العلماء والمفسرين، وقيل فيها ما قيل وأقى دليلاً على أن القرآن نزل عربياً مكتوباً من هذه الحروف العربية، وإذا كان كذلك فلماذا بدأت بعض السور بحرف مثل: (نــ قــ صــ) وبعضها بحرفين مثل: (ســ مــ طــ طــ بــ بــ) وبعضها بثلاثة حروف مثل: (آمــ آلــ ســ طــ ســ) وبعضها بأربع حروف: (الصــ وــ بــ حــ) وبعضها بخمس: (كــ هــ عــ حــ عــ)؟

إذن لا بد من توجيه النظر إلى البحث في أسرار هذه الحروف، فلو كانت كل السور تشير آياً بها إلى القرآن الكريم لاكتفى المسلمين بهذا الرأي في الحروف، من أن القرآن مكتوب منها، ولكن هناك دعوة إلى التأمل فيها، وتدبرها ومدارستها حتى نصل إلى كشف أسرارها.

وعلى ذلك يمكن أن نغير ما سلكه الشعراء السابقون من التحاياهم لقصائدتهم الشعرية سراً من أسرار هذا الشعر، لتكون النتيجة الخاتمة لاستدام الناس للشعر برسالة من أبلغ الوسائل التي تدعوا إليها الدراسات النفسية حالياً بلا حفظ أو إيجاز، فلا يليست المسح مع أو القصارى أن يفك ويدبر ويعامل ما قد صح أو فرق، وإذا به يشهد أن هذا لا يستطيع أن يأتى مثله الرجال العاديون.

وكما أن القرآن تحدى العرب في أن يأتوا بسورة من مثله، كذلك يتحدى الشعراء أو كانوا يتحدون بين يأني بعمل ما يقولونه، وإذا كانت الحروف المقطعة التي بدأتها بما بعض سور القرآن الكريم تحمل في طياتها أسراراً تفتح الباب أمام الشارحين والدارسين والتمامين والباحثين ليكتشفوا بعضها لنا، وهي أسرار تقي على مر الأزمان في حاجة إلى البحث المسفيض، والقراءة المتأنية، فإن الشعراء الذين ساقوا عصر الإسلام بعثة وجيئ عاماً تقريباً ومن قيل لهم قدموا لنا في إبداعهم الشعري خاتمة هذه الأسرار، وتركوا للنقد القدم والحديث أن يكشف على دراسته وتأويله، فهم وضعوا أسرارهم في مفاتيح أشعارهم،

وجعلوها تقليدا حرصوا على استخدامه، وتناوله الباحثون والخدتون ومن قبلهم بالبحث والدراسة بكم لا يحصى، وكانت المقارنة بين الفناء والحياة من بعض ثاوية لاقم للكشف عن بعض أسرار هذه البدايات، وهو نفس السر الذي كشفه بعض العلماء عن الحياة والموت من سورة الحيات التي تبدأ بالخرفين (حـم)، والتي قالوا فيها بـان (حـ) ترمز إلى الحياة (وـمـ) ترمز إلى الموت... وهذه القضية قضية الحياة والموت كانت تشتعل - فعلاً - بالقدماء، وهذا ما دعاهم إلى التأمل والبصر والتذير والتفكير فيما حورهم، وجعلوا يعبرون عنه بصورة شرقية، مما أفسح المجال أمام الباحثين والقاد من تناول هذه الأعمال من جميع النواحي. فخرجت الدراسات النفسية والرمزية والواقعية والكلاسيكية والرومانسية، وتعدد أفلام السينما في استخدامهم للمناهج الحديثة والمعاصرة، فكانت البيوية، والأسلوبية، والحداثة غير ذلك من الاتجاهات التي تقدم لنا جديراً لكنه في حاجة أيضاً إلى أعمال الفكر، والنظر إلى هذه الأعمال نظرة ثاقبة بحيث يظهر لنا التأويل البعيد عن التفسير، والتحليل الذي يأخذ مسار الكشف عن أسرار هذه الأعمال الخالدة.

وإذا كانت الفاحشيات سوء القرآن الكريم قد صادفت نزولاً في بطن مكة، فإن أهلها اعتادوا أن يسمعوا أشعار الجاهلين بالصحابتين التي قلدوا بها شعرهم، وجعلوها تقليداً ينتجه في أشعارهم ويبارون فيه، من أجل ذلك قدم لهم القرآن الكريم مفاتيح سور لم يتم بفهمها، فكل حرف من الحروف له معنى يخار في البلاء والقصاء، وإذا كان القرآن مسطوراً على الوصل، فإن بدايات بعض سوره من المروف مسطورة على الوقف، وهذه إشارة أيضاً إلى التوقف عندها والتأمل فيها.

وهذا نقول: إن الإيمان أحد أنواع البيان، ولذلك تخدتم بهذه الحروف المكونة لكلمات القرآن، والتي هي عين حروف كلامهم، فالمحروف واحدة ولكنهم يعجزون عن الإيمان بمعناها، وجعل في التحدث تدرجًا، وجعل التدريج منه أقواء.

وع يكن أن تكون الفاحشيات الشعرية وجهاً من وجهات التعبير الرمزي في الشعر الجاهلي، فهو لا يقصد بما الشاعر إلى موضوعه، وإنما يقصد به إلى غير ذلك مما يترك العنوان للمستلقي في تفسيره، كما أن المرأة عندهم رمز، وأئمة النساء أصحاب تقليدية، تجري في

شعرهم دون وقوع على صاحبها، فيقول عمر بن قميته، وهو صاحب أمرى القيس في رحلته إلى قيس.

فَقَدْ سَلَّتِي بَنْتُ حَمْرَوْعَةَ
الْأَرْضَيْنِ تُنْكِرُ أَعْلَاقَهَا
لَمَارَاتِ مَسَاتِدِمَا لَسْتَعِرْتَ
تُنْكِرُتْ أَرْضًا يَهَا أَهْلَهَا

وينقل صاحب شعراء النصراوية عن أبي الندا قوله: «سبب بكاتها لما فارقت بلاد قومها، ووقعت إلى بلاد الروم، ندمت على ذلك، وإنما أراد عمر بن قميته بهذه الأبيات نفسه لكن عن نفسه بما»، ومن ذلك المقدمة الفرزلي لمعلقة الخارقة بن حازرة.

أَنْتَنَا بِبِرِّنَتِهَا أَسْمَاءَ رَبُّ ثَلَوْ يَمِلُّ مِنْهُ السَّوَاءَ

ومنها:

وَبِعِنْوَكَ أَوْقَدْتَ هَنَّ الْذَّ
سَارَ أَصْبَلَأَثْلَوْيَ بِهَا الطَّيَاءَ

فَأَسْمَاءَ وَهَنْدَ وَغَرِّهَا أَسْمَاءَ خَيَالِيَّةَ غَيْرَ حَقِيقَةِ، وَلَذِكَّرَتْ نَحْدَهُ اسْمَهُ هَنْدَ يَكَادُ يَقْعُدُ فِي
شَعْرِ كُلِّ شَاعِرٍ إِنَّهُ إِلَى مُلُوكِ الْمَنَافِرَةِ بِمَدْحٍ أَوْ ذَمٍّ، لَأَنَّ لَقْبَهَا جَرِيٌّ عَلَى نَيَّاتِ مُلُوكِ
الْمَنَافِرَةِ، كَانَتْ إِحْدَاهُنَّ تُسَمَّى بِاسْمِهَا الْخَاصِّ، وَتُلَقَّبُ بِهِنْدَ، يَقُولُ طَرْفَةُ:
أَصْحَّوْتَ الْيَوْمَ أُمَّ شَافِكَ هَرَ وَمِنْ لَحْبِ جَنُونِ مُسْتَعِرٍ

ويقول أمرى القيس:

وَهَرْ تَصِيدَ قَلْبِيُو الرِّجَالَ وَلَقْتَ مَنْهَا أَبْنَ عَمْرَوْ حُجْرَ

أَمَا الشَّعْرُ بِالْحَيَاةِ وَالْجَمَالِ فَيُظَهِّرُ فِي التَّعْلُقِ بِوَصْفِ الرَّأْدِ، وَتَبَيَّنَ مَزَابِيَّهَا، وَفِي أَصَالَةِ
الْإِحْسَانِ بِهَا، وَبِأَنَّهَا فِي نَفْسِ الشَّاعِرِ وَسِيَاهَ، يَتَجَلِّي ذَلِكُ الشَّعْرُ فِي بَنَاءِ الْقُصْدِيَّةِ الَّتِي

يستفتحها بالوقوف على الديار، والبكاء عليها، ووصف الرجل حق لكانه يراه رأي العين، وهناك من يصف المرأة وصفاً مكشوفاً سافراً، ومنهم من يقف عن تأثير هجرها له، وهو حين يتجلى حال المرأة، يتجلى الجمال في الطبيعة بكل مظاهرها، والعرج على الصورة الجميلة، الواضحة الجمال، فهذا اللقب العربي، يبكي فراق حبيبه، فيصف دموعه، ويجد فيها راحة لنفسه، وإحساساً كاملاً بالجمال، ويقول:

هل لهذا القلب سمع أو بصر
أو تناه عن حبيب يذكر
أو ندم عن سفاه تهيبة
تستري منه أسايب الدرر
ولا شيء يصلح من الروعة، ومن الإحساس بالجمال مع طلوع الصبح حين يقول
علقمة بن عبدة في معرض الحديث عن إبله:
أوردتها وتصدر العبس متقدة
والليل بالكتووب الدرى منحور
تباشروا بعدها طال الوجيف بهم
بالصبح لما بدت منه تباشير

وقد بيت في الفصول السابقة شعر بعض الشعراء في الاقتران بين حال المرأة وحال الطبيعة، وكيف أن النور يختلط بالصورة اختلاطاً غالباً حق لكانه يكون عنصراً من عناصر الموصوف، وقد برع شعراء هذا المصر في ذلك من مثل ما نجد عند النابغة الزبياني وهو يقول:

فلا تتركي بالوعيد إلى الناس
مطلي به القار لمرب
فالقار قد اخالط بالغير اختلاطاً يكاد يشعرك بتجسيد الصورة مثلاً في ذريان القار في السير فكائناً هاشي، واحد، وفي القرآن الكريم يقول الحق تبارك وتعالى في سورة طه: "ولأصلبكم في جنوح التخل" وكان يمكن أن يقال على جنوح التخل، ولكن الصورة لن تعطيك هذه الروعة، وهذا التجسيد إلا بقوله: "في جنوح التخل".

ومن شعر طرفة الذي يكشف عن الشعور بالجمال شعوراً عميقاً على إيجازه، مقدمة

قصيدة:

أشجار الربيع لم قدّمْهِ لم رملاً دارمن هممْهِ

والستّف في بيت علامة بن عبدة ثاب توضع في العادة على كثي العبر، وبرد
الصبح من أشد البرد في الصحراء، ولذلك تطغى صدور الإبل عند مترب ط Rox الصبح
وقاية لها منه.

وقد أوضحت أن من أظهر مظاهر الخالفة في شعر هذا المهر، الافتتاحية بصدرها
المختلفة، ومنها أيضاً وصف الرحيل، وقد يقى وظل مصللاً في شعرهم، دليلاً على عذتهم
من هذه السنة التي عزّهم عن غيرهم من شعاء العصور الأخرى، وإن ذلك عن ذلك
القلة، وخصوصاً من أن تصبح صدى مقتلاً لحياة غيرهم، فهي التي جعلت لشعرهم مكانة إلى
الآن، وأكست القصيدة واللغة في صورها وفي جوهرها قوة داخلية خاصة، وحركة ذاتية
جعلها تسارع الحياة، وتتجاري طبيعة فسروها، دون حاجة إلى أن تحول هذه المبارزة إلى
عملية اندثار للأوضاع القديمة، فيموت وضع ويقوم وضع، وتلتب لهمة تحول محلها لهمة.

ويصف هذا الشعر بزيارة المعنى مع فلة اللقط، وغسل شخصية الشعر القديم إلى
ذلك، فالبيت عندهم يعني وحدة مستقلة بذاته، والشاعر يكتفي باليت عن القصيدة،
وبالعبارة القصيرة عن البيت، وباللقطة إن وفت بالمعنى عن العبارة، فكان الشعر عندهم
سجلاً لأخلد أفكارهم وأقوامها، وكانتا يرون أن قصر العبارة مع دلائلها على المعنى الغير
تفسّل بسخوارها وجبرها على الألسن، وحفظتها على مدى الأزمان، ولأنما بهذا الاختصار
تكون الصدق بالذهب لسهولة حلقها على الذكرة.

ولما كان الشعر من أعلى الفنون الفكرية بالمعنى، وأكثرها تعيراً عنها، فقد كان
أحمس بان تظهر فيه خصالها وميزاتها، فكان الإيجاز فيه إذن شرطاً معموداً، ومن نتائجه
تجاهله عن القصة التي كان ينظر إليها على أنها مثل يضرب أو غيره ثساقي، وليس على أنها
موضوع من موضوعات الشعر، وأنظر إلى قوله هذه الصورة، وكيف أنها تتعج بالحياة،
وتحضر بالحركة.

بها العين والآلام يعشين خلقة

وأطلواها سنهض من كل مجتم

وليس قول الحارث بن حذرة من وصف اعتزام القوم للرحيل، واجتماع كلمتهم
على القتال، ثم فحصتهم للسر إلى عدوهم، فتحن نسمع في الشعر جلة الأصوات،
وتداخلها مع ترتيب وقوع الأحداث.

أجمعوا أمرهم عشاء فلما
لصبووا أصبحت لهم ضوضاء
من منادٍ ومن مجيب ومن
تصهال خيل خلال ذلك رغاء

وكأن الشاعر العربي يربط بين الشيئين ربطاً وليقاً في ذهنه، فالرزم في حال عنقه،
وحلاوة عينيه، وفي رقة تكويته، يذكر بالمرأة، والريرا تتعرض في النساء، خفافة التحوم،
متألقة الضياء، تعرض أثناء الوشاح المفصل بالذهب بين جواهره ودرره، ودجي الليل
الأسود يقتربن ببياض القطا الأشهب. جمال يقع في القلب، وجمال يقع على العين، وصور
تباعد وتقارب، حتى يغدو الشيئان وكائناً واحداً، لذكاء الحس وتوقد الأنفاس.

من أجل ذلك كانت الصورة في هذا الشعر تفيض بأشاشة غامرة، فتزيد المعنى قوة
وحالاً، وتكتسي برونقًا وطلاوة، وليس من شك في أن هذا الشعر افترن في وقت ما عند
الشاعر بالفناء، فما دامت الصورة موحية، فإن هذا يدعو إلى أن يكون الشعر له إيقاع
وموسيقى تزهله لأن يفني به، وقد وجدت الموسيقى والفناء عند العرب في ذلك العصر، وفي
القرآن الكريم "وما كان صلامٌ عند الْبَيْتِ إِلَّا مَكَاهُ وَتَصْدِيَّةٌ.. وَالْمَكَاهُ الصَّفِيرُ، وَالْتَّصْدِيَّةُ
الْتَّصْدِيَّقُ بِالْأَكْفَ، فَالْمُوسِيقِيُّ وَالْفَنَاءُ كَانَا مَلَازِمِيْنَ لِلصَّلَاةِ الْوَثِيَّةِ حَوْلَ الْكَمَةِ عَنْ
الْجَاهِلِيِّينَ". يقول فارمر:

"لقد لعبت الموسيقى عند العرب، كما فعلت عند سائر الساميين، دوراً هاماً في
أحاجي الكاهن العربي، والساخر، والنبي، وكان المغني كان يستحضر بطريق الموسيقى، أما
ما يبقى لنا من أن الشاعر كان يوحى إليه بشعره جنٍّ، مثله في ذلك مثل المغني الذي كان
يلهمه أحاجنه جنٍّ كذلك، فيبدو أنه كان البقية المحبة من اعتقاد قديم".

وأقدم من ذلك ما يرون صاحب الأغاني، من أن الملهل شرب حمراً مرة، وهو أسرع عند عمرو بن مالك البكري، وشرب من جماعة من بكر، "فلمما أخذ منه الشراب تلقى مهليل فيما كان يقول من الشعر، ويتوه به على كليب".

فالغساد وجسد في الجاهلية، وكان من الشعراء من يهوي شيئاً من شعره، يقول بروكسلمان: "إنه من المخجل جداً أن القصائد الجاهلية كان يقصد بها إلى أن تلقى مفترضة يصاحبة موسيقى بسيطة".

ويذهب جورجسي زيدان مذهب بقارب مذهب بروكسلمان في كلامه عن الأعشى، وعن القرآن الشعر بالفناء عن الأمم القديمة: "ولعل العرب كانوا كذلك، في أقدم أحواهم، فلئن منهم جماعة يهونون شعرهم، كما فعل الأعشى قبل الإسلام، فقد كان ينظم الشعر وبغيه.. ولذلك سمي صناعة العرب".

ويقول أيضاً بهذا الرأي فارمر: "ولا ريب في أن الشاعر كان في الأعم الأغلب موسيقاً مثله شاعراً وإن يكن واضحاً أنه كان أحيناً يصطحب مغبياً ليفي أشعاره، مثلاً كان يستخدم رواية لروايتها".

ولقد بقيت هذه الفكرة إلى العهد الإسلامى، فجد شاعراً مثل أعشى هدان بصطحب موسيقاً مثل أحد النصبي".

وهكذا فإننا نرى أن توسيع التعبير الموسيقى للحفظ، يلفت من التمام الفني ميلاً كبيراً، وعلة ذلك إنما جاءت من أنها صناعة كاملة ولكنها خفية، حتى أنها تفرق النفس فيما يشبه الإلحاد الشعري، مما يجد معه أنفساً أمام فرض من الإحسان بجمال الشعر.

وقد استطاع شعراء هذا العصر أن يكيفوا ألفاظهم ويطوعها، فبلورت صورهم، وتتوسعوا في استعمال الضمار وتوسعاً دعا إليه حب الشاعر التحرر من القيد الذي يتقيده بما غيره، وثبت في شعرهم خطاب الآتين، وفي ذلك مجال لعمل الخيال، وفيه ترك المجال للإلحاد والإيهام مفتوحاً طلقاً، يخلص فيه الشاعر إلى التخييل والتخييل جهلاً: التخييل لنفسه، فتنفس في الوحدة، ويجدد فيه صاحبه ما يشبه الشكوى إليها إلى ذاته.. والتجزيل لغيره، فيجد فيه منسجاً ملواطرة، وتصوراته وأوهامه.

وقد تحدثت عن الصورة القوية في شعر شعراً العصر الجاهلي، وهي أداة تبدأ بالتشبيه وتنتهي بالقصة الرمزية، وفي الفصول السابقة نماذج من ذلك، ونقرأ لما جاء في الشعر الجاهلي من إخبار لزهير بن حباب، الشاعر القدم:

واستدارت رحى العنون عليهم يُلْسِيُوهُ مِنْ عَامِرٍ وَجَنَابٍ

ويشدد المفرق العبدى:

كما تعتري الأهواهُ رأس المطلق تَبَيَّسَ الْهَمُومُ الطَّارِقَاتُ يَغْرِيُنِي

ويقول مرة أخرى:

لا تراني راتعاً من مجلس فِي لَحْوِ النَّاسِ كَالسَّبِيعِ الضَّرِبِ

ويقول الشاعر مخاطباً قرناً:

كلُّ الْذِي غَيَّبَتْ لَمْ يَلِدْ سَاعَةً مِنَ الدَّهْرِ وَالنَّيَّا لَهَا وَرَقَ تَضَرَّ

كما أن من قرون الصورة أيضاً ما تسميه بالتشبيه القصصي، وهو التشبيه الطويل،
ويتمثل ذلك في قول ربيعة بن مقروه وهو يصف نافعه السريعة مشبههاً ليابها بغير يطرد إناله،
وقد تركهن عطاشاً زماناً طويلاً، حق إذا خلقن يملأه لم يكن يقدر به حق أرادهنه الصالد،
فراحت من المدحور تفري الأدغال:

كَانَى أَوْشَحَ أَنْسَاعِهَا لَقَبَ مِنْ الْحَقْبِ جَلَّا شَتَّىَمَا

يَحْلَّى مِثْلَ الْقَنَائِيلَا ثَلَاثَةَ عَنِ السَّوْدِ قَدْ كُنْ هِيمَا

إلى أن قال:

فَلَخَطَاهَا قَمْضَتْ كَلْهَا تَكَادُ مِنَ الْأَذْعَرِ تَغْرِي الْأَيْمَا

وكذلك يفضل عيسى في وصف راحلته، وبفضل في تفضيلاً بخرج التشبيه مخرج القصة..

وبفضل ليد في وصف حال حمار الوحش تفضيلاً يطلع على نوع مما يجري بقلبه من انفعالات الغيرة والحرص على أنثاه، وهو إذ يفعل ذلك يبيح تلك الانفعالات النفسية الطارئة على الذكر في حاليه هذه تبعاً دليلاً وأهلاً، ويصف من أحواله وأحوال أنثاه، ما لا مرء في أن عاصره مستمد من إحساسات صاحب الشعر نفسه، وتجاريه، وهو يفعل ذلك لكنه يلتقي الضوء على مبلغ النشاط الذي تحلى به راحلته في راحلته الشاقة التي لا تقف مشقها عند حد، والتي يقدم عليها متسلاً بها عن هاجرته.

ولا يكفي ليد هذه الصورة في تشبيه راحلته، ولكنها يشهدها أيضاً بالقرة الوحشية التي نفذت ولنها بعد أن تركته تابعة قطعها، فالقرفة الذئاب الكواسر، فلما اقتدته عادت باحثة عنه، حبرى وافتة، جازعة، تروح هنا وهناك، يترد بعامها بين كبان الرمال، تحاول أن تخسد ابنتها قلاً تجده، وعمق النهار، وبخط الليل، ويسيل المطر يروي الرياض، ويستحدد على جانبي ظهرها، متواتراً لا ينقطع في الليل المظلم البهيم، الذي حجت فيه المسیوم السجوم، فيشتد خوفها، وتأوى إلى جذع شجرة قالص، قد نبت في أصل كليب متعددة من كبان الرمال بميعدة عن مواطن الأقدام والمخارف، وتثبت هناك بربة، موزعة بين مطلب الحياة، ومطلب الأمومة، في حيرة من أمرها تخمن نفسها، أم تبحث عن طفلها؟ ولكن الأطفال مجيبة متجلة، فهي في حيرة من أمر ابنتها، أين تذهب به، وقد أودع في ضرعها لابنتها، حيرة لا تثبت معها أن تستجيب لدعاء الأمومة، فتبارح ملائتها، وتعمد للنصرة لابنتها، حيرة لا تفتر له من قبل، وتصني البروق ظلمة الليل فتبدو القرفة تحت ضبابها بيضاء تلمع كألفاً جحانة البحري سل نظامها.

وتظل في هذه الحيرة تتردد حول غدد صماء مسع يالاً كاملة وأياماً، حتى إذا دب اليأس إلى نفسها، وضمر ضرعها، وجف لبها، فاجتمع عليها اليأس من لقاء ابنتها، وقطعت الطبيعة بينها وبين ابنتها القطع الذي يعلنه جفاف لبها، في هذه اللحظة التي يبلغ فيها الضعف البشري بالألم ذروته، وتکاد تتحطم عنده أعصاب أقوى الكائنات، يطالها القدر

بالصياد، وهي لا تعرف مكنته، ولكنها تدرك إدراكاً غريزياً أن هناك خطراً يهددها، فهي ترهف السمع مرتابة، تتحسس صوت الإنسان، والإنسان مقامها مثل هذه القصة نوع من الصورة يعذ منها الشاعر مرأة يعكس عليها صورة أمر آخر، فهو يركب إلى غاية مثل هذه القصة التي يجعل أبطالها من الحيوان.

ومن ثم استخدم هذه الصورة من صور الأداء في أغراض أخرى مع عدم التصرير بالتشبيه، وهذا هو التطور الذي حدث في شعر هذا العصر، وعند هذا التشبيه القصصي مستخدماً عند هوميروس.

كذلك تغير القصص الفرامية لون من اللون التصوير الرمزي الذي تحدثت عنه في فصل الرمز والصورة من هذا المؤلف، فقد أشرت إلى الجديد في الصورة، والتطور فيها، وأن القصص عندهم صورة من صور التعبير الرمزي، أي أنها نوع من المجاز. وكذلك نرى أن شعر هذه الفترة قد تناول من ثنون الحياة ومشاعرها وظاهرها، كل ما كان يمكن أن يطلق به الشعر عند قوم كهؤلاء، مرت بهم عهود طويلة رفيعة من الحضارة واستقلال الشخصية. نجد ذلك في أساليبه موضوعاته، وصور الأداء فيه، وكل ما وجد في الشعر عند الأمم الأخرى.

قال عمر بن الخطاب: "كان الشعر علم قوم، لم يكن لهم علم أصح منه".

وعن ابن الأعرابي قال: "لم يصف أحد قط الخيل إلى احتاج إلى أبي داود، ولا وصف الخمس إلا احتاج إلى أوس بن حجر، ولا وصف أحد نعامة إلا احتاج إلى علقة بن عبدة، ولا اعتذر أحد في شعره إلا احتاج إلى النابدة النبباني".

وقال أبو عمرو بن القلاء: "ما انتهى إليكم مما قالته العرب إلا أقلم، ولو جاءكم وفراً جاءكم علم وشعر كثير".

الهواهش

- (١) حور: جمع حوراء وهي البيضاء . مقصورات: قصرن على أزواجهن فلا يهدن لهم بديلًا . في الخيام: في بيت من در مسروق .
- (٢) عين: جمع عباء وهي النجلاء العين في الحسين . كامثال التزلق: في صفاء يراضيهم . المكون: الذي قد صنف كفن .
- (٣) تطور الصورة .
- (٤) تطور الصورة .
- (٥) تطور الصورة .
- (٦) رأى الدكتور ابراهيم عبد الرحمن .
- (٧) تطور الصورة .
- (٨) تطور الصورة .
- (٩) تفرو:قصد . السال: هاجر .
- (١٠) الأشعث: الولد الذي تشد إليه حال الخيمة . السفي: الطائش الخفيف .
- (١١) برقه: اسم مكان .
- (١٢) مصر: شديد .
- (١٣) رهقى بهم: رهقى بظيرة .
- (١٤) تطبق: تحمل .
- (١٥) رأى الدكتور ابراهيم عبد الرحمن .

-
- (١٦) تطور الصورة .
(١٧) تطور الصورة .
(١٨) تطور الصورة .
(١٩) عرج:مرا ، شوكان:موضع باليمن كثير النخل . صرام النخل:قطع ثراه .
(٢٠) تطور الصورة .
(٢١) تطور الصورة .
(٢٢) سحاج:واد باليمن . حمایین:ميق حمایة، جبل . ذو إقدام:جبل .
(٢٣) تطور الصورة .
(٢٤) تطور الصورة .
(٢٥) سقط اللوى ودخلوا وحومل:أحياء أماكن .
(٢٦) رأى الدكتور ابراهيم عبد الرحمن .
(٢٧) صرمي:فراتي وقطع ما بيننا .
(٢٨) سرب:جماعة .
(٢٩) خوت:غصت .
(٣٠) مصطل:شديد الحرارة .
(٣١) المكرعات:من النخل الثابت على الماء .
(٣٢) آقر وأقر:استقر وجل ثرا كثيرا . قصر:تدلى وطلب أن يهنى .

- (٣٣) رأى الدكتور ابراهيم عبد الرحمن
- (٣٤) بصير: النظر
- (٣٥) كذبت: أخطأت.
- (٣٦) الطلا: ولد الطيبة . ميناء: أرض مهللة . محلال: يكفر نزول الناس بها . منصبا: الفرا منسقا .
- (٣٧) خثيث: ثرت . الكرات: جمع بكرة مياه وكذلك عارمة . برقة: بقعة يطالط حجارقا السود وملأها . العيرات: الحمر الوحشية .
- (٣٨) القراب: جفن السيف . النرق: الواسدة . الحقب: الأحسن الوحشية البعض الأعجاز واحدتها خباء . حيال: جمع حائل وهي التي لم تحصل في سبها . الطرفة: المسعدة للضراب . كلود الأجير: اللزود من الإبل بين اللالات والمشرو . الأشرات: القويات الشهقات . الضراير: الألن . كذاق الزرج: كحشد الرمح الأسفل . ذو ذمرات: صاحب زجر ودفع بشدة وعنف . البهبي: نبت . جمدة حيشية: ندية شديدة الخضرة . السيرات: الباردة .
- (٣٩) العف: المكان المرتفع . بدلان: موضع . روان: ظاهر . الكران: عسود الطرب . الأقب: الفرس الصامر .
- (٤٠) غول وأعلن: جبال . الأعيس: الفحل من الجمال .
- (٤١) أنف: لم يشرب من دخان أحد قبله . الموم: مرض أشد من الجندي .
- (٤٢) رأى الدكتور محمد عبد المطلب .
- (٤٣) لوزامها: صوقة الشديد . الجرود: المطر وكذلك الرها . الدجن: السادس الفرس آفاق السماء . الإرزاوم: المصوبيت . الأليقان: بيت كاظمigror . عودا: حديثات

- الناتج الواحدة عائلة . البهام: أولاد الصنان . القطن: جمع قطين وهو الجماعة
الصريح: صوت الباب والرجل . الرجل: الجماعات، الواحدة زحلة .
- (٤٤) الرعام: جمع الرمة وهي قطعة من الحبوب مخلقة . فيد: بلدة . الخجر والفرد: جبلان
ورعام أرض .
- (٤٥) جدام: قطع .
- (٤٦) تطور الصورة .
- (٤٧) نزى: حفر .
- (٤٨) المهدود هنا الأمطار . السمان: الأصابع .
- (٤٩) عفيا: دارسا .
- (٥٠) الخلال: بطانة تأكل مع القدم .
- (٥١) هم جميع: عاصمة .
- (٥٢) يسفح: يرول بشدة، وغزاره .
- (٥٣) آياقنا: أماكنها .
- (٥٤) معارفها: ما كان معروفا منها .
- (٥٥) مندللا: الشعر هنا .
- (٥٦) الدوارس: القدرة .
- (٥٧) سح سجم: غزير .
- (٥٨) قفر: خالية .

(٥٩) جرم:ماء والفنان جيل والخرين ما غلظ من الأرض . السوان:الأرض المرتفعة .
الرقة:شدة الصفاء .

(٦٠) لبك:عجل . العرك:البخار أو الملاحون مفردتها عركي . مقررة:حسامرة . لا
ثوار:لا متعاع عليها . الأكوار:جمع كور وهو الرجل . الورك:جمع وراك وهو
ثوب يشد على رجل الدابة .

(٦١) هرورة:القى لم تثبت شيئاً . الأسماط:الية . المؤذ:الإبل التي معها أولادها .
المجان:الكرام . الشرف:المرتفع من الأرض

(٦٢) الأرقم:الحية التي فيها نقط .

(٦٣) غوج:واسع الجلد . أنصى:أهزل . الرفيف:مشي فيه تقارب . الوضيع:سوء
صريح .

(٦٤) مشكوم:هاب . التزيديات:لباس والمكموم المشود بثوب . العقل
والرقم:ضريان من الوشي فيما حرفة . ملعم:عطلي . المشوم:الملك . فسارة
الملك:دابة صغيرة يؤخذ منها الملك .

(٦٥) المقام:الإبل العظام أو المراكب الواسعة . المصراهم:قطع الرمل ومفردتها صرعة
. الشذر:اللوز الصغير والجزع الحرز وظفار بلد باليمن . المسدلات:التوالب
المسترجحة من الشعر .

(٦٦) أحقب:حار وحشى . القارب:السرع نحو الماء . مساواف:مواضع يشمها .
القيود:الأنان الطويلة . السراة:الظهر . صفا مدهن:صخر أملس وملتهن ذرة
في الجبل . الزحالف:جمع زحلوة وهي مكان متجرأ على أهل . حباء:بيضاء .
سمحج:طويلة . ندب:جمع ندبة وهي آخر الباقى على الجبل . الزور:الغض .
منسف: Flem الخمار . الوقف:حفرة في الجبل . حلاما:طردعا . أحقت:حمسوت .

الشراف: أطراف الأصلاح . السفي: كل شجر له شرك الواحدة مسافة .
 القريان: مسائل الماء . خب: ارتفع وطال . الأصالف: جمع أصلف وهي الأرض
 الصلبة . القارات: جمع قارة وهي الجبل الصغير . ريبة جيش: طبعة جيش .
 التهobil: لون من الطقوس الوثنية . ناد: تراب ندى . القراطف: جمع قرطاف وهي
 القطيفة المخملة . صباح: اسم قبيلة . مدمر: يزيد صياداً مدمراً . الناموس: البيت
 الذي يعدد الصياد ليختمن فيه . صد: الصدى العطشان . السماون: الرياح الخارة
 جمع سوم . شاسف: ضامر ياسن . أزب: كثير الشعر . شتن البنان: خشن
 الأصابع غليظها . الجنادف: الحلق القصير المجمع الجسم . القرات: جمع قترة
 قفي بيت الصياد . خاسف: مهزول جائع . طفاطف: أطراف الأصلاح . القاري
 والباري والراصف كلها للسهم . اللزام: اللثمة . شارف: سهم طويل .
 حالة: شجر السدر . جائف: الذي يصيف الجسوف . النضي: السهم .
 الحكم: الانتظار . الفضراء: الأرض الخضراء . قب: خشب الرجل . جابا: غليظا
 . ساقها: من السوف وهو الشم .

(٦٧) تطور الصورة .

(٦٨) كره لكم بمعنى كريه .

(٦٩) هون: قليل وسهل .

(٧٠) من بعض: يختلف .

(٧١) من المصادر .

(٧٢) كتاب النابة للبيان لعمر التسوقي .

(٧٣) تفسير .

(٧٤) أيام العرب .

- (٧٥) أيام العرب .
(٧٦) أيام العرب .
(٧٧) أيام العرب .
(٧٨) أيام العرب .
(٧٩) تنزل:فرق وتشتت .
(٨٠) تضرر:تشتمل .
(٨١) حبيها:شدقا
(٨٢) غير البداء:أشرفهم .
(٨٣) ضروروس:شديدة .
(٨٤) تطور الصورة .
(٨٥) عادي:عذني .
(٨٦) أيام العرب .
(٨٧) برققة صادر:اسم مكان .
(٨٨) ضراري:يأسى .
(٨٩) عصائب:فرق وجماعات .
(٩٠) ثقيت:هنت .
(٩١) مسلوب:لا حيلة له .

- ٩٢) غرادر: قليلات التجربة .
- ٩٣) شيمة: صلة .
- ٩٤) تطور الصورة .
- ٩٥) هامش ديوان النابفة النبويان .
- ٩٦) متهايا: تاركا
- ٩٧) سالل: سل .
- ٩٨) حصى: عدد .
- ٩٩) المخالف: الذي يهتئ الناس وقت الشدة . تحوط: من أحباء السنة الجديدة . عائلة: ناقة والربع الفصل الذي يتعين في الربيع . البطنان: حزام القنب . الكمبيع: الضجيج المخالف في الكساد . الهيدب: الذي يلبي ثواباً مغرقة . العيام: القليل للسان . السقب: ولد الناقة عند ولادته وكذلك الفرع . أودي: هلك . الإشاحة: الخنزير . البدع: الأحداث وعظام الأمور . الهدم: التهوب البالى وذات الهدم الفقيرة . التولب: ولد الحمار . الجدع: السبع المذاء .
- (١٠٠) أجرون: ينادعون . نشاج متزع: زق على حمرا . نص العيس: ركوب الإبل . سوق الخرود: شم الفادة النساء .
- (١٠١) اللهم اخرب: الجيش القليل المعبد في سيره . الفحيم: الكثيرة من الأموال . الرغاب: الواسعة .
- (١٠٢) تطور الصورة .
- (١٠٣) تطور الصورة .

- (١٠٤) تطور الصورة .
- (١٠٥) الآسا:الدواء . العوال:الرماح . غرت:ضفت . الأرعى:الكريم والصلت
الماضى إلى هدفه .
- (١٠٦) أهديت مدحى:قدمت شعري .
- (١٠٧) مسهد:أرق قلن .
- (١٠٨) سقم:مرض .
- (١٠٩) المبغون:المصلحون .
- (١١٠) آنوه:حصلوا عليه .
- (١١١) توافقه:عطياته .
- (١١٢) يصالح:يدافن .
- (١١٣) تزود:استعد ..

الهوامش

- (١) سورة الرحمن ٧٢ م
- (٢) سورة الواقعة ٢٢ ك
- (٣) لفافان: إعجاز القرآن تحقيق السيد أحمد صقر - دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٣ ص ١٥٨.
- (٤) ابن قيبة: الشعر والشعراء تحقيق أحمد شاكر - دار المعارف بمصر ١٩٦٧ ص ٧٤ - ٧٦.
- (٥) ابن رشيق: المدة هندية بمصر ط ٦ سنة ١٩٢٥ ص ١٥٠.
- (٦) د. ابراهيم عبد الرحمن: الشعر الجساهلي "قضايا الفنية وال الموضوعية" - مكتبة الشاب بمصر سنة ١٩٧٩ ص ٣٤٧.
- (٧) د. عمر الدين اباعيل: مجلة الشعر العدد الثاني فبراير سنة ١٩٦٤.
- (٨) د. مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي - دار القومية بالقاهرة سنة ١٩٦٥ ص ٢٣٧.
- (٩) الرواتب ص ١٣٩-١٤١.
- (١٠) الرواتب ص ١٤٣.
- (١١) المقلقات السبع: ص ٢٠٨.
- (١٢) د. يوسف خليف : الروائع من الأدب العربي ج ١ المعصر الجساهلي - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٣ ص ٢٤٠.

- (١٣) الأعلم الشمرى: أشعار الشمراء الستة الجاهلين ج ١، ط ٣ - تحقيق خلدة إحياء التراث العربى في دار الآفاق الجديدة - بيروت سنة ١٩٨٣ ص ١١٢.
- (١٤) أحد الأمين الشنقطي: المللقات العثر ط ٦ - دار الكتاب العربى - دمشق - سوريا سنة ١٩٨٢ ص ١٤٥.
- (١٥) د. ابراهيم عبد الرحمن: الشمر الجاهلى ص ٢٧٩.
- (١٦) الإحسان بالجمال: ترجمة د. محمد مصطفى بدوى ص ١٧٩.
- (١٧) د. حسين عطران: مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي ص ٢٠٥، ٢٠٦.
- (١٨) الشعر الأندلسى: ترجمة د. حسين مؤنس ص ٨٧.
- (١٩) الأعلم الشمرى: الشمراء الستة ج ١ ص ٩٤.
- (٢٠) ابن قيبة: الشعر والشعراء ج ١ تحقيق أحد محمد شاكر دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٦ ص ٧٥.
- (٢١) ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر وتقديره - تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية - القاهرة سنة ١٩٥٥ ص ١٣٧.
- (٢٢) أمرق القيس: الديوان، ضبطه وصححه الأستاذ مصطفى عبد الشافى - دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان سنة ١٩٨٣ ص ١٥٦-١٥٥.
- (٢٣) ابن سلام: طبقات فحول الشعراء ط ٦ - درج محمود محمد شاكر - دار المعارف المصرية - القاهرة سنة ١٩٥٢ ص ٤٧٦.
- (٢٤) د. أحد الخروق: الفرز في العصر الجاهلي - القاهرة مطبعة لفظة مصر سنة ١٩٦٢ ص ٢٧١ ومقالة في مجلة الشابة القاهرة العدد ٥٤ (مارس سنة ١٩٧٨).

- (٢٥) ديوان امرئ القيس: ضبطه وصححه الأستاذ مصطفى عبد الشال ٦١ - دار الكتب
- بيروت - لبنان سنة ١٩٨٣ ص ١١٠.
- (٢٦) انظر د. ابراهيم عبد الرحمن: الشعر الجاهلي من ٢٨١-٢٩٦.
- (٢٧) ديوان امرئ القيس: ص ١١٣، وانظر د. شوقي حيف، المصر الجاهلي ص ٢٤٩.
- (٢٨) ديوان امرئ القيس: ص ١٢٠، وانظر د. شوقي حيف: المصر الجاهلي من ٢٦٢
- (٢٩) الديوان ص ١٢٣ وانظر د. شوقي حيف المصر الجاهلي ص ٢٦٤.
- (٣٠) انظر د. شوقي حيف: المصر الجاهلي ص ٢٦٤.
- (٣١) انظر د. شوقي حيف المصر الجاهلي ص ٥٩-٦٠.
- (٣٢) الديوان: ص ٥٩-٦١.
- (٣٣) د. ابراهيم عبد الرحمن: الشعر الجاهلي من ٣٠٦-٣٠٥.
- (٣٤) الديوان: ص ٣٠.
- (٣٥) ديوان امرئ القيس ص ١٢٣.
- (٣٦) ديوان امرئ القيس: ص ١٢٣.
- (٣٧) ديوان امرئ القيس: ص ٥٠.
- (٣٨) الديوان: ص ٥١.
- (٣٩) ديوان امرئ القيس ص ١٦٥-١٦٦.
- (٤٠) الديوان ص ٨٥-٨٦.

- (٤١) ديوان امرى القيس ص ١٥٦-١٥٧.
- (٤٢) محمد عبد المطلب مصطفى : مجلة فصول (تراثنا الشعري) الجلد الرابع - صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب - العدد الثاني يناير / فبراير / مارس سنة ١٩٨٤ ص ١٦٢.
- (٤٣) المعلقات العشر ص ٩٦-٩٧ والمعلقات السبع ص ١٢٠-١٢٧.
- (٤٤) المعلقات العشر ص ٩٧-٩٨-٩٧.
- (٤٥) المعلقات السبع ص ١٢٨-١٣٠، ص ١٤٤.
- (٤٦) الروزني: شرح المعلقات السبع تحقيق فاروق البدرا - منشورات مكتبة المسارف - بيروت - لبنان - د.ت ص ١٠٨، ١٠٩.
- (٤٧) د. ابراهيم عبد الرحمن: العصر الجاهلي ص ٢٩٧.
- (٤٨) المفضل الغبي : المفضليات ص ٢٨١.
- (٤٩) د. يوسف خليف: الواقع من الأدب العربي ط العصر الجاهلي - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٣ ص ١٤٣.
- (٥٠) السابق ص ١٦٧.
- (٥١) د. ابراهيم عبد الرحمن العصر الجاهلي ص ٣٠١.
- (٥٢) المفضل الغبي : المفضليات ص ٢٤١.
- (٥٣) السابق ص ١٢٢ - ١٢٣.
- (٥٤) السابق ص ١٨١.
- (٥٥) السابق ص ٢١٣.

- (٥٦) د. يوسف خليف : الروائع من الأدب العربي ص ١٩٨
- (٥٧) المفضل الضي : المفضليات ص ٢٢٩
- (٥٨) المفضل الضي : المفضليات ص ٢٣٧
- (٥٩) د. شوقي ضيف : المصر الجاهلي ص ٣١٦.
- (٦٠) د. يوسف خليف : الروائع ص ٣٤٣ ٣٤٤
- (٦١) المفضل الضي : المفضليات ص ٢٥٨ - ٢٥٩ .
- (٦٢) المفضل الضي : المفضليات ص ٣٤٥ وانظر د. ابراهيم عبد الرحمن الشمر
ص ٣٠١ ٣٠٥
- (٦٣) المفضل الضي : المفضليات ص ٤٠٧
- (٦٤) الروائع ص ١٧٣ .
- (٦٥) السابق: ٢٠٣ .
- (٦٦) د. يوسف خليف : الروائع: ص ٣٠٥-٣٠٠
- (٦٧) د. شوقي ضيف : المصر الجاهلي ص ٦٥
- (٦٨) سورة البقرة ٢١٦ /م
- (٦٩) د. يوسف خليف : اروائع من الأدب العربي ج ١ ص ٤٦٣ .
- (٧٠) د. شوقي ضيف : المصر الجاهلي ص ٣٢٥
- (٧١) لم يرد ذكر لبني غطفان قبيل القرن السادس.

- (٧٢) عمر الدسوقي: النابغة الذهبيان ط٦ - دار الفكر العربي - القاهرة سنة ١٩٧٥.
- (٧٣) أثر جلوته إلى نعيم، أغمار عليهم العامريون فانتصروا دون أن يوفقاً في الناز من الخلوت بن خالد لأنه كان قد فر.
- (٧٤) يوم "المريقب" كان أول يوم بيهم، وقد عقد صلح على آثره ويوم ذي "حس" كان اليوم الناز وانتصر فيه الذهبيان.
- (٧٥) م أخلاف الذهبيان الدالمون، وكالوا يقطنون المنطقة الشمالية الغربية على أطراف نجد والمحاجز وهي من أتباع الماذرة وكان النابغة يهرر أسراهם لدى الفاسدة.
- (٧٦) تعرف هذه الأيام بذات المراجير.
- (٧٧) كان بيتو عيم يقطنون المنطقة الشمالية الشرقية من بادية نجد أي أخم يجاورون بين أسد أما بيتو عامر فكانوا يتجمعون شرق الجبال التي تحصل قامة عن نجد.
- (٧٨) كلاهما من بي ذي بيان تحملها ديات القتلى ومدحهما زهير بن أبي سلمى.
- (٧٩) المعلقات السبع ص ١٠٣ - ١٠٦.
- (٨٠) السابق ص ١٠٨ - ١٠٩ وانظر د. حقوق حيف، العصر الجاهلي ص ٣٦١.
- (٨١) د. يوسف خليف: الواقع من الأدب العربي ص ٣٣٨ - ٣٣٩.
- (٨٢) الأعلم الشمرى: أشعار الشمراء السنة ج ١ ص ٢٧٦ - ٢٧٥، وانظر د. حقوقى حيف، حقوقى حيف، العصر الجاهلي ص ٣١١.
- (٨٣) الأعلم الشمرى: أشعار الشمراء السنة ج ١ ص ٢٩٢ وانظر د. حقوقى حيف، حقوقى حيف، العصر الجاهلي ص ٣٠٩.
- (٨٤) انظر الدكتور طه حسين في الأدب الجاهلي ص ٢٧٢.

- (٨٥) انظر د. طه حسين ص ٢٧٧-٢٧٨.
- (٨٦) د. طه حسين: في الأدب الجاهلي ١٥٠-١٥١ دار المعارف بمصر سنة ١٩٨٤ ص ٣٠٠.
- (٨٧) ديوان النابغة الديباني: ص ٩٨-١٠٠.
- (٨٨) السابق ص ٥٤.
- (٨٩) الديوان ص ٤٤-٤٦ وانظر د. شوقي ضيف، المصر الجاهلي ص ٢٨٢.
- (٩٠) الديوان ص ٧٥-٧٦ وانظر د. شوقي ضيف المصر الجاهلي ص ٢٧٠.
- (٩١) الديوان ص ٥٣-٥٤.
- (٩٢) الديوان ص ١٣٩-١٤٠.
- (٩٣) الديوان ص ٤٦، ٤٧، ٤٨ وانظر د. شوقي ضيف، المصر الجاهلي ص ٢٨٥.
- (٩٤) د. شوقي ضيف: المصر الجاهلي ص ٢٨٦.
- (٩٥) محمد أبو الفضل إبراهيم: من شرح الأعلام الشتمري للديوان ص ٥ هامش.
- (٩٦) انظر د. شوقي ضيف-المصر الجاهلي ص ٣٥٢-٣٥٠.
- (٩٧) د. شوقي ضيف المصر الجاهلي ص ٣٥٣.
- (٩٨) د. شوقي ضيف المصر الجاهلي ص ٣٥١.
- (٩٩) الروائع ص ٢٨٨ وانظر د. طه حسين في الأدب الجاهلي ص ٢٧٩.
- (١٠٠) الديوان ص ٩٩ - ١٠٠ .
- (١٠١) الديوان ص ٤٣ .

- (١٠٢) د. جابر عصفور، الصورة الفنية من ٣٥٤، وانظر الحيوان للجاحظ.
- (١٠٣) ابن سينا : الخطابة، تحقيق محمد سليم سالم، وزارة المعارف العمومية، القصاهرة سنة ١٩٥٤ ص ٨٨ - ٨٩.
- (١٠٤) حازم القرطاجي : منهاج البلاء، وسراج الأدباء ط٢، تحقيق محمد الحبيب بن الحوجة - بيروت سنة ١٩٨١ ص ٧٢.
- (١٠٥) الروالع ص ٥٣٩.
- (١٠٦) انظر د. شوقي حيف - العصر الجاهلي ص ٣٤٩ - ٣٥٠.
- (١٠٧) الشعراء السنة ج ٢ ص ٢٥٨.
- (١٠٨) السابق: ص ٢٥٣.
- (١٠٩) انظر د. شوقي حيف العصر الجاهلي ص ٣١٢ والشعراء السنة ج ١ ص ٣٠٧.
- (١١٠) الأعلم الشمرى: أشعار الشعراء السنة ج ١ ص ٢٩٦.
- (١١١) السابق ص ٣٤١ وانظر د. طه حسين العصر الجاهلي ص ٢٨٩.
- (١١٢) انظر د. طه حسين - العصر الجاهلي ص ٢٨٨ - ٢٨٩.
- (١١٣) انظر د. شوقي حيف - العصر الجاهلي ص ٣٠٠.

الخاتمة

لا يزال الشعر الجاهلي في حاجة إلى وقفات ودراسات، لبيان مختلف جوانبه وقضاياها الفنية وقد تناوله الكثيرون من زوايا متباينة، ودارت أفكار بعضهم حول الدراسات التحويية، وأفكار البعض الآخر حول النواحي البلاغية، وغيرهم حول الدراسات الشافية والاجتماعية والاستادبة، وكثير من البحوث والمقالات دارت عن شخصيات الشعراء وطبقاتهم وأنساقهم وما إلى ذلك مما تعرفه من كـ، الأدب والتاريخ.

و يأتي البحث عن - تطور الصورة في الشعر الجاهلي - كنقطة من قضايا الدراسة التي يجب النظر إليها و دراستها بشيء من التفصيل، وقد رأينا في هذه الدراسة خاتماً من شعر الشعراء الجاهليين - المقدمين منهم والمؤخرين - في أهم الأغراض التي حرص عليها شعراء هذا العصر، وقامت بتحليل هذا الشعر عملياً موضوعياً، وقررت الآيات منها على المنهج النقدي المعاصر، بعد أن بيت أقوال القدماء في أنواع آثارهم، لما وأضحت مقاومتهم في هذا الميدان البلاغي، لتكون المقارنة واضحة بين ما سار عليه القادة القدامى في تفسيرهم للأدب، وبين ما عليه أخذلؤن في نظرهم إلى التقديم، وما لهم من اتجاهات حديثة في تحليل الصوروص الأدبية، ولا يعن ذلك عدم الالتفات إلى الآراء السابقة، بل يهمنا تقسيف عليها وفقة الناقد لنرا له فهو الركيزة الأساسية للنقد المعاصر، من أجل ذلك جاءت صور الشعراء مقارنة بالآوان آثارهم، وأخذلت آنهم وتتطور نتيجة لعوامل كثيرة تفرض لها بعض الشعراء نكبات فلم نظرة تختلف نظرة غيرهم، ومن هنا تبوعت ضرورهم وعنددت، وحلت أفكاراً جديدة تأثرت بثقافاتهم وحضارتهم التي جاءتهم من ثقائهم في الأنصار المختلفة وعرضتهم لمغارب ذاتية ميزتهم عن غيرهم من الشعراء.

وقد ظهر تأثر الشعراء الجاهلين بتناقض بين تلوك والأمراء الذين اصروا باسم في استعمالهم للكلامات والعبارات التي جاءت في شعرهم، بحيث اكتسب الفاظهم استعمالات للكلامات جديدة، واستخدمت كلماتهم استخداماً حذرياً إلى جانب مؤشرات البيئة البدوية.

ومن أجل ذلك حدث التطور في الصورة نتيجة لهذا التأثر، ولكن لا تستطيع أن تتفق على بدايات الشعر الجاهلي، حتى تفرق بين الصورة على أيدي السابقين وبينها على أيدي أصحاب التجارب والصوابات والهولات من الشعراء المتأخرین، وليس من شك في أن الصورة في تأثيرها أصبحت تحمل قيمة، وأصبحت قيمتها يقدر ما تحققه من تأثر في نفس قارئها، وما توصي [إله]. وقد وجدها فيما عرضنا له من شعر تطوراً في الصورة، بالتشبيه إلى الاستعارة، وبالصورة الجزئية إلى الصورة الكلية وبالرد الفصحي عند الشعراء أمثال أوس بن حمْر وظاهر وامرئ القيس والنابغة وعترة بن شداد، ورويحة بن مقرن الضبي والنابغة النابغاني وغيرهم.....

ولقد اختلف الشعراء الجاهليون في استخدامهم لصورهم في آخر انتقامهم الشعرية، ككل حسب طرائقه والمآثرات التي تأثر بها، فمثلًا صورة الأطفال يشترك فيها الشعراء جميعاً وكذلك صورة المرأة، ولكن لكل شاعر صورة التي يرتضيها بعناصر جديدة، ويتبعها لأسلفه، ومدى قدرته على التأثر بالمعتاريات أو ما يحيط به من مشاهدات، وما يصادفه من مواقف وما يكتسبه من مهارات فنية ومن هنا يكون التباين والتباين في استخدام الصورة عند الشعراء.

ولقد تطورت الصورة عند غالبية الشعراء المتأخرین في العصر الجاهلي، وخرجت صورهم نتيجة لتفاعلهم وتأثيرهم لتعطينا معنى ما كان يصل إليه لو لا حس الشاعر، وعُكست من العقل في أعماق الكرب، وفي أعماق الفروس، ومن هنا أيضًا تكون فاعلية الصور عند الشاعر.

إن الشاعر ناج الينة التي يعيش فيها بلا جدال، والنص الجيد هو ثمرة هذا المبدع الذي أبدعه هذه الينة، وعلى ذلك يكون الأدب صورة لصاحبه وبنته، لأن الينة تنسج الأدب، والأدب ينسج النص الأدبي، وليس معنى ذلك أن تكون معين بالمضمون العام الذي تنشئه الينة، وهل كل ما تنشئه الينة متوازن في قيمته النبوية؟ إن الأدراك الفنية يحصل فيها شاعر عن شاعر وإن أخذت بيتهما، لأن كلاً منهم له خصوصيته في نظرته للأشياء

البيئة به، والناس جميعاً في فترة ما يعيشون تحت ظروف واحدة، اجتماعية وثقافية وفكرية واقتصادية، وتأثرون بها، ولكن لا يخلون منها جميعاً شراءً أو أدباءً أو مفكرين أو علماء وإن كانوا يشركون في الأحسان والمشاعر والخيال، إلا أن منهم القادر على استغلال هذه المشاعر والأحسان في تصورهم للأشياء، ومنهم غير القادر على استغلال هذه القدرة في معرفة مواطن الأمور.

وليس من شك في أن خلود الصورة، يرجع إلى آلية اللفظ الذي يعبر الأسس والركائز التي تكشف عن قناعة الشاعر على الترغيل بمحسنه المعد في قلب الطبيعة وارتباد عالم الإنسان.

ولعل تطور الصورة الذي كشفنا عنه في الآيات التي تناولناها جاء نتيجة المضاربة أو الفكر أو القافية التي تعرض لها الشاعر.

وقد عاجل النقد القدم قضية الصورة معاملة تصادم مع طرفة التاريخية، والمعمارية، فمع بالتحليل البلافي للصورة، وغيّر أنواعها وأمامتها الجازية، واتجه إلى ما تحدّه الصورة في المطلق من لذة، وألفت إلى الصلة الوثيقة بين الصورة والشعر باعتباره إحدى خصائصه الوعرة التي تغزّه عن غيره، فضلاً عن أن الصورة كانت تفرض نفسها على وعي الناقد القدم في مجده عن التقنيات الأساسية التي تشفع له.

والمتيه الحديث الذي يصل ببنية الصورة يتم بدراسة جوانب ثلاثة باللغة الإنجليزية :
ال الخيال - طبيعة الصورة نفسها - وظيفة الصورة وأهميتها.

وقد وجدت عند الشعراء الذين قدّموا صورهم عن المرأة والمديار والدابة والرحلة وحركة الحيوانات فيها . والسباح والمنظر، إنما عملوا إلى تطوير الصورة التي ترتكز على عصر الزمن والتقابل والحركة، وهي العناصر التي أشار إليها المفكرون والأدباء الخدّلدون، بحيث أحسّوا بحال الصورة في كل ما وصف من دقائق وجزئيات كونت كمالاً في الشاعر والمؤلف، التي تعرض لها الشعراء والقرويون .

وقد أحسنا دلالة الصورة الحية والنفسية فيما تناولاه من ذكر هذه الطبقة، واستطاعت الصورة الجديدة أن تكشف عن الأسرار التي يقينها الشاعر بين عاصر الصورة، مفردة ومركبة ومكوناً في الواقع المختلفة، وقد اعتمد الشاعر في صورهم على قلل صفات الأشياء بعضها إلى بعض، متأثرين بما حوفهم من مؤشرات تحرير من المصادر والمتابع الأساسية في تطوير الصورة .

وقد استحوذت الأطلال والنافقة على كثير من مشاهير الشعراء وأحاسيسهم، ولذلك انتوا في وصفها، وأصبحت صورة الأطلال غسل عندهم غوذجا للخراب والموت، ملمساً يغسل روحيل الشاعر صورة للمذهب واسترجاع ذكرياته، وأصبحت تعبروا واضحاً عن حالته النفسية، وما ينتميها من هموم واضطراب وقلق .

وإذا كانت النافقة قد نالت من الشاعر قدرها كبيراً من العناية فإن المرأة كذلك أخذت عنده هذه المرة، فهي تشكل العنصر الأصلي في القصيدة، وهي الركيزة الأولى التي تستند عليها آثار الشاعر . من أجل ذلك بما إليها كمخرج له من هشاشة، فأخذت يصفها بكل مدل يعلق من وسائل وأدوات بحيث أحست جمال الصورة وتظورها في كل ما وصف من دقق وجزئيات .

ويرجع الإحساس بتطور الصورة عند بعض الشعراء في العصر الجماهيلي، إلى أنها الأنقام التي يعكس فيها الشعر، والتفكير، وعادات الأفراد وثقاليتهم، كما تظهر فيها بصورة حية الحياة الاجتماعية والعقلية، وحضارة الأمة، وإن الصورة تركيب دائم من ذكر الشاعر وأفعاله وما يتأثر به، ويفسر تطور الصورة عند الشاعر بقدر قلقه وحضارته، وبقدر اللحظات التي مارسها الشاعر في الواقع المختلفة .

إن النماذج الشعرية التي استندت عليها في هذه الرواية – تطور الصورة في الشعر الجماهيلي – تكشف عن اختلاف الشعراء في استخداماتهم لصوره، بحيث وجدنا هذا التطور يأخذ شكله الفنى من شاعر لا آخر بحسب متطلبات فعل السبب فيها يرجع إلى استعدادات

الشاعر وقدره على تطوير ملكاته في استكمال العناصر الأساسية للصورة، وشحنها بما يثير إحساسات ومشاعر الملنقي، فتارة تجذب التسوع في الصورة، وتارة تجذب الجدة والغرابة فيها.

ومن المهم أن نحس هذا النظر في الصورة من شاعر آخر، يقدر ما يمسّ أفوارنا وعمرنا وجاذبنا، وقد مررت على الكثير من الأغراض التي تناولها الشعراء، ورأينا كيف استطاعوا أن يسيطروا على قلوبهم في إرجاء الملنقي، وتقديم أفضل الأعمال على ساحة الفكر والفن، وقد استشهدت في بعض المواقف بآيات شاعر ما وعدد قاتستخدمها في سياق آخر، لكن بتناول خلاف، وقد دفعني إلى ذلك أن النص الأدبي يخرج أكثر من موقف، ومن ثم يصلح أن يكون شاهدا على الصورة في كل موقف من هذه المواقف، ومع أن تwendت في استخدام بعض الآيات في غير موضع لما يحمله ذلك من تمازالت قد تكون في غير صالح، لكنني آثرت أن أذكر بعضها للتأكيد والإيضاح، وربما للاستزادة التي تشبع القارئ ورعبه الدارس من قبله.

ولعل هذه الدراسة أكون قد بللت، وعذرنا إن قصرت، فهي وإن لم تلبس فريما أعادت على فتح الأبواب للدارسين والباحثين في هذا المجال، وأძيلكم بعض الأدوات التي يمكن الاستعانة بها في مثل هذا الجانب - الصورة - الذي أشعر بهمده، وأحسن بضرورته، لأنها الأساس الذي يرتكز عليه الشاعر، ومن ثم يكون تأثيره في الملنقي.

وقد اعتمدت في دراستي حول "تطور الصورة في الشعر الجاهلي" على تقسيمها إلى فصول أربعة، ومقدمة تشير إلى أهمية الدراسة، وخاتمة تتضمن النتائج التي توصلت إليها خلال دراستي، ومدى إمكانية تطبيق هذه النتائج على كل عمل فني في هذا المجال، ثم فهرس للمصادر والمراجع التي استخدمت مع بيان ما إذا كانت هناك دراسات تقدمة حول هذا الموضوع، والأراء التي قيلت فيه قدماً وحدينا، وأخذت الدراسة من المنهج النقدي الحديث محوراً تدور حوله في معالجة القضية.

وقد تتضمن الفصل الأول طبيعة الصورة ووظائفها، ونظر إليها من جانب بلاطى ودراسة ما أسمهم به المؤرخون في تجديد مفهوم الشيبة وعلاقتها بالشعر فضلاً عن طبيعة اللغة

الشعرية، وما أسمهم به المتكلمون وال فلاسفة في هذا المجال، كما ينظر إلى الصورة من جانب علاقتها بدرجات الحس، وقدرها المميزة على خطابة إحساسات المثلثي، وكان دروس الخيال هو المدخل المنطقي لدراسة الصورة من خلال حرص الشاعر الشديد على الموضوع وإدراك التمايز بين العناصر، والانقسام الكامل بين المدركات، وهذا يسوقنا إلى الإشارة إلى التشبيهات والاستعارات. أما دراسة طبيعة الصورة نفسها فلأنها تناول هذه الملكة، وتسير من العلاقات اللغوية، يقدم المعنى تقديمًا حسياً، ومن ثم دراسة الصورة كوظيفة في العمل الأدبي وأليتها للندع والتفاني على السواء.

ويتناول الفصل الثاني في الصورة الجزئية حول مشاهد الليل والنهار والرقة والنافقة والفترس، فالليل يدرك الكون ويطلق عليه وسادحة، قوي في بعض الناس ما عنن فم في حياقم من هم أو كبار في شعرون بالخرن والكتاب، ولا يكاد لهم ينتهي أو يزول، فهو طوبيل يقعن مضاجعهم لما جعل الشعرا يشهرون مرة بالغير ومرة بالمرج في شدهه وقوته، وقد يكون مصدر سعادة للبعض الآخر، كل حسب نفسه وطبيعة وأثر الأحداث عليه، وقد عرف النابغة الثنيان - مثلاً - بليله، وأنه كان يهدى المعلوم صلاحي علىه واستراكم في هذا الظلام، وكثرت شكواه من ليله المقلق لراحته، ومن أجل ذلك كان الشعرا يهربون من ضيقهم إلى المرأة أو النافقة لعلهم يهدون راحتهم عندها، أو تسليمهم عملاً هم عليه، فتحذلوا عنها ووصفوها وصفاً واعما، ورسموا لها صوراً غالية في الدقة، إلى جانب تصميمهم الأخرى في مجالس انحصار والطرب والموسيقى، أما صورتهم عن الفرس فقد نالت منهم رعاية كاملة حيث جعلوها أساسهم في عيشتهم وحياتهم، وهي عصاهم في هذه البيئة، يستخدمونها في تنقلهم وفي حروبهم، وفي صددهم، لذلك أخذت جانباً كبيراً في أشعارهم، في صورة جزئية متفرعة بينها الشاعر غالباً بناءً تشبيهاً.

أما الفصل الثالث، فقد تحدث عن الصورة الكلية واللوحات المتكاملة، فرسم لوحة للسل، ولوحة للصيد، ولوحة للصحراء، ولوحة للمرأة، لوحات متكاملة من خلال قسم الأحداث، وحكاية الواقع التي تعرف بصورة الحديث أو صورة الموقف، وهو حرب من الصور يغلب على شعر المتأخرين من شعراً العصر القديم.

لقد أخذت الصورة الشعرية عند شعراء هذا العصر لسما وتحدد على أيدي بعضهم من كان لهم السبق في التأثير بالخصوصات والثقافات المختلفة الخبيثة لهم، ومن خلال ممارستهم الحياتية، وخبراتهم المذاته، وتجاربهم الشخصية.

أما الفصل الرابع فعن الرمز والصورة، وأول صورة كانت ترمز إلى الطلل والتطور الذي نلاحظه فيها، يرجع إلى اختلاف النظر إليها، رغم أنهم انفقو على اختفاء الديسار، ورجل الأحمة عنها، وانفقوا أيضًا فيما حل بالمكان، ولكنهم اختلفوا في مشاعرهم وأحساسهم تجاه الأحداث والمشاهد.

ثم كان رمز الرحلة من خلال الصور التي عرضها الشعراء حول ركب النساء وفيهن حمبيتهم التي جعلوا يكملون عيوبهم بعماها وزيتها، وأثر ذلك عليهم بعد الرحيل.

أما مشهد الصيد، فلا تكاد تخلو قصيدة جاهلية منه، فقد تباروا فيه، وجعلوا فسقهم كله في تصوير معاركه، حتى أصبحت أحدالة معروفة لقارئي هذا الشعر، ونتائج محسوبة لمن يمارس هذه الهواية.

وعن رمز البطولة، فهي مليئة في الشعر الجاهلي، كانوا يعتزون بشجاعتهم، ويغتررون بقوتهم في المعارك والخروب التي تناسب بيتهم وتتفق مع تقالقهم وسعدهم من أجل العيش، وقد دفعهم ذلك أيضًا إلى الفخر بأناسهم وظهور ذلك في شعرهم كرمز لمكانهم ومراناتهم في هذا الوسط، وتبعد ذلك حدث في إسقاط هذه المكانة عند الغير، ومن جهة ثانية الإشارة بالسادة والأشراف.

وقد خرجت الدراسة بهذا المعنى شاملة لحياة هذا العصر، والأحداث الشعراء ومواقفهم من خلال هذه البيئة حول كل ما يحيط بهم من رياح وأمطار وحوانات ورسووش وطير وزروع، إلى جانب ما وصفوه من وعورة الأرض الصحراوية بما لها ووهادها ولجادها، وكيف استطاعوا أن يقطنوا بها في القرية الشديدة الصلبة التي صارت على هجين الصحراء، وقسوة الحياة فيها، واجترار ألموم التي كانت تعاودهم، مما تحسا بهم إلى

النحوه لاقهم، - وسلتهم في هذه الفترة. - يجدوا عندها متفهم مما جعلهم يفتتون في رسماها ووصفيها، كما جاؤوا إلى المرأة، واستعانا بها في تسليهم عن شتقاتهم ومعاوتها، وخرجت صورهم فيها بذئنة فائقة لأنما هي مرؤ لهم الذي يخعون فيه، وكذلك كانت معارك الصيد في قصالدهم تشغل مساحات عريضة، يصيرون فيها شاعريهم وفيتهم، فسعدنا من خلالها بصور حية نابضة باطركة حول هذه المشاهد التي سلطت عليهم. وقد حدث تطور في هذه الصورة عند شعراء هذه الطبقة، وظهر واضحًا عند من تأثروا بالحضارات الجديدة، وتقلوا في البلدان المختلفة، فاختلت الشعرا في صورهم وفي استخدامهم لها في آخر اضطراباتهم الشعرية، لكنها تطورت عند غالبيتهم، وخرجت صورهم نتيجة لتفاعلهم وتأثيرهم لمطابق معنى يغفل في أعمقها.

المصادر

- ١- ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق د. أحمد الحسون، د. بيدوى طبلة دار النهضة مصر القاهرة- سنة ١٩٧٣.
- ٢- الأصفهانى : كتاب الأغاني. تحقيق عبد الكريم ابراهيم الغرباوي، إشراف محمد أبو الفضل ابراهيم طباعة الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة سنة ١٩٧٣
- ٣- الأصمى : الأصميات. تحقيق وشرح أ Ahmad شاكر وعبد السلام هارون دار المعارف المصرية سنة ١٩٧٦.
- ٤- الأعشى : ديوان الأعشى الكبير. شرح وتعليق د. محمد محمد حسين دار النهضة العربية بيروت سنة ١٩٧٢.
دار صادر بيروت-لبنان سنة ١٩٦٦.
- ٥- الأعلم الشنمرى (يوسف بن سليمان بن عيسى): أشعار الشعراء السعة الجماهيلين ج ٢، ط ٣ دار الآفاق الجديدة بيروت لبنان سنة ١٩٨٣
- ٦- الآمدي : المؤازنة بين شعر أبي قحافة والبحترى تحقيق السيد صقر القاهرة سنة ١٩٦٩.
- ٧- امرئ القيس: النديوان. تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ط ٣ دار المعارف المصرية سنة ١٩٦٥، ١٩٦٩.
- شرح ديوان امرئ القيس . تحقيق حسن السنديو المكتبة القافية بيروت - لبنان سنة ١٩٨٢.
- ديوان امرئ القيس ط ١ خطبه وصححة الأستاذ مصطفى عبد الشافى دار الكتب العلمية بيروت لبنان سنة ١٩٨٣.

- ٨- ابن الأباري: نزهة الآباء في طبقات الأدباء تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم- القاهرة سنة ١٩٦٧.
- ٩- أوس بن حمر: الديوان. تحقيق د. محمد يوسف نجم ط٢ دار صادر بيروت لبنان سنة ١٩٦٧.
- ١٠- الباقلان: إعجاز القرآن. تحقيق السيد أحمد صقر دار المعرفة مصر القاهرة سنة ١٩٦٣.
- ١١- التبريزى: شرح النصالد. تحقيق محمد عبّين الدين عبد الحميد مكتبة محمد على صبح- القاهرة سنة ١٩٦٤.
- شرح ديوان الحماسة. تحقيق د. محمد عبد المنعم عفاجي مكتبة محمد على صبح وأولاده القاهرة سنة ١٩٥٥.
- ١٢- نعلب: قواعد الشعر. تحقيق محمد عبد المنعم عفاجي مصطفى الباي الحلبي القاهرة سنما نعلب. تحقيق عبد السلام هارون دار المعرفة القاهرة سنة ١٩٦٠.
- ١٣- الجاسط: الحيوان. تحقيق عبد السلام هارون مصطفى الباي الحلبي القاهرة سنة ١٨٤٨.
- البيان والبيان. تحقيق عبد السلام هارون ط٣ الماخنی القاهرة سنة ١٩٦٨.
- رسائل الجاخط. تحقيق عبد السلام هارون الماخنی القاهرة سنة ١٩٦٥.
- ١٤- المترجم (القاضي علي بن عبد العزيز): الوساطة بين المتن وخصوصه ط٢. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلى محمد الجاوي دار الكتب العربية القاهرة سنة ١٩٥١.

- ١٥ - أبو حاتم الرازي: الربيبة في المصطلحات الإسلامية . تحقيق حسين بن فيصل الله
الحمدان القاهرة سنة ١٩٥٦.
- ١٦ - حازم القرطاجي: منهاج البلاء ومراج الأدباء ط ٢ . تحقيق محمد الطيب بن
الخوجة بيروت سنة ١٩٨١.
- ١٧ - الخطابي : بيان إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن . تحقيق محمد
خلف الله أحد ومحمد زغلول سالم دار المعرف مصر القاهرة . د.ت.
- ١٨ - الرازي (فخر الدين محمد بن عمر): الحصول على علم الأصول . تحقيق طه جابر
فياض الملوان رسالة دكتوراة مخطوطة كلية الشريعة والقانون بجامعة الأزهر، أكبرير سنة
١٩٧٢.
- ١٩ - ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر . تحقيق محمد سليم سالم الجلس
الأعلى للشئون الإسلامية القاهرة سنة ١٩٧١.
- ٢٠ - ابن وهيق: العمدة في محسن الشعر وآدابه ونقده . تحقيق محمد عبى الدين عبد
الحميد ط٤ دار الجليل بيروت سنة ١٩٧٢.
- ٢١ - الراغب الأصفهاني: مفردات ألفاظ القرآن ط ١ : تحقيق صفوان داودى دار
القلم دمشق سنة ١٩٩٢.
- ٢٢ - الرضى (الشريف أبو الحسن محمد أحد): تلخيص البيان في مجازات القرآن . تحقيق
محمد عبد الغنى حسن عيسى الخلى القاهرة سنة ١٩٥٥.
- ٢٣ - الزمخشري : الكشاف، مطبعة الخلى القاهرة سنة ١٩٣٨.

- ٢٤- زهير بن أبي سلمى : شرح ديوان زهير بن أبي سلمى . صنعة أبي العباس نطب الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة سنة ١٩٦٤ .
- الديوان . نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية سنة ١٩٤٤ الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة سنة ١٩٦٤ .
- ٢٥- الزروزني : شرح المعلقات السبع فاروق البدرا منشورات مكتبة المعرف بيروت لبنان د.ت.
- ٢٦- السكاكى (أبو يعقوب): مفتاح العلوم . نسخة مصورة دار الكتب العلمية بيروت لبنان د.ت .
- مفتاح العلوم الحلبي سنة ١٩٣٧ .
- ٢٧- ابن سلام الجمعى: طبقات فحول الشعراء ١٥ شرح محمود محمد شاكر دار المعارف المصرية القاهرة سنة ١٩٥٢ .
- ٢٨- ابن سنان الخلاجى: سر الفصاحة . تحقيق عبد المعال الصعیدى مكتبة صريح القاهرة سنة ١٩٦٩ .
- ٢٩- ابن سينا: الخطابة . تحقيق محمد سليم سالم وزارة المعارف العمومية القاهرة سنة ١٩٥٤ .
- ٣٠- السوطى: الإنقاذ في علوم القرآن . المكتبة التجارية القاهرة د.ت.
- المزهر في علوم اللغة . تحقيق محمد أبو النصر ابراهيم وآخرين عيسى الحلبي القاهرة د.ت .
- ٣١- الشهريستانى: الملل والنحل . تحقيق عبد العزيز محمد الوكيل مؤسسة الحلبي القاهرة سنة ١٩٨٦ .

- ٣٢- ابن طباطبا العلوى: عيار الشعر. تحقيق محمد زغلول سلام منشأة المعارف الإسكندرية سنة ١٩٨٠.
- ٣٣- الطبرى : تاريخ الرسل والملوك ط٤ ج ٢ . تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم دار المعارف القاهرة سنة ١٩٧٧.
- ٣٤- عبد القادر الجرجانى : دلائل الإعجاز طبعة محمد رشيد رضا مكتبة القاهرة سنة ١٩٦١
الدخل تحقيق محمد بن تاوت الطبعة المهدية نظوان المغرب د.ت.
أسرار البلاغة . تحقيق هـ. ريفـ- مطبعة وزارة المعارف استانبول- سنة ١٩٥٤
الرسائل الشافية ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن.
- ٣٥- عبد بن الأبرص : الديوان . تحقيق د. حسين نصار مطبعة الباقى الحلى القاهرة سنة ١٩٥٧.
- ٣٦- ابن قبيه: أدب الكتاب. تحقيق عبى الدين عبد الحميد ط٤ مطبعة السعادة القاهرة سنة ١٩٦٣.
- الشعر والشعراء . تحقيق أحد محمد شاكر ط٢ دار المعارف بمصر القاهرة سنة ١٩٦٦، ١٩٦٧.
- ٣٧- قدامة بن جعفر : نقد الشعر . تحقيق كمال مصطفى ط٢ الخاتم والمسن سنة ١٩٦٣.
- ٣٨- القرشى : جهرة أشعار العرب في المذهبية والإسلام. تحقيق علي محمد الجارى دار نهضة مصر للطباعة والنشر القاهرة سنة ١٩٦٧.

- ٣٩ - التزويني : التلخيص في علوم البلاغة . تحقيق عبد الرحمن السرورقى دار الكتاب العربي عن طبعة مصر بيروت لبنان سنة ١٩٢٢ .
- ٤٠ - كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربي ج ١ ط ٥ دار المعارف بمصر سنة ١٩٨٣ .
- ٤١ - ابن كثير : تفسير القرآن الكريم مطبعة البابي الحلى القاهرة د.ت.
- ٤٢ - ابن الكلبي : كتاب الأصنام . تحقيق أحمد زكي الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة سنة ١٩٧٥ .
- ٤٣ - ليد بن ربيعة العامري : الديوان . تحقيق إحسان عباس وزارة الإرشاد والأنباء الكويت سنة ١٩٦٢ .
- ٤٤ - البرد : الكامل . تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم مكتبة فضة مصر القاهرة سنة ١٩٥٦ .
البلاغة . تحقيق رمضان عبد الوهاب دار مطابع الشعب القاهرة د.ت.
- ٤٥ - المثقب العبدى : الديوان . تحقيق حسن كامل الصرسقى معهد المخطوطات العربية سنة ١٩٧١ .
- ٤٦ - ابن المدير : الرسالة العذراء في موازين البلاغة ضمن رسائل البلاغة . تحقيق محمد كسرى على جنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة د.ت.
- ٤٧ - المرتضى (الشريف على بن الحسين) : أعمال المرتضى . تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم عيسى الحلى القاهرة سنة ١٩٥٤ .
- ٤٨ - المزريان : الموضح . تحقيق علي الجاوي القاهرة سنة ١٩٦٥ .
- ٤٩ - المرزوقي : شرح ديوان الحماسة . تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون القاهرة سنة ١٩٥٣ .

- ٥٠- المفضل الضي : المفضليات ط٧. تحقيق وشرح أحد محمد شاكر وعبد السلام هلوون
دار المعارف بمصر القاهرة سنة ١٩٨٣.
- ٥١- ابن المعتز: طبقات الشعراء . تحقيق عبد العساف فراج دار المعارف القاهرة سنة
١٩٦٥.
- البديع: تحقيق كراشكونسكي، مطبوعات جب الذكاريه لنـ٥ سنة ١٩٣٥.
- ٥٢- ابن منظور: لسان العرب، مطبعة بولاق القاهرة مع ١٠ د.ت.
- ٥٣- النابغة الذبياني : الديوان ط٢. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم دار المعارف بمصر
القاهرة سنة ١٩٨٥
- الديوان. جمع وتحقيق الشيخ محمد الظاهر بن عاشور الجزائر سنة ١٩٧٦.
- الديوان صنعة ابن السكت ط٢. تحقيق د. ذكري فصل دار الفكر بيروت لبنان
سنة ١٩٩٠.
- ٥٤- التوبيري : نهاية الأرب في فنون الأدب دار الكتب المصرية القاهرة سنة ١٨٣٢.
- ٥٥- أبو هلال العسكري: كتاب الصناعين . تحقيق علي محمد البجاري ومحمد أبو الفضل
إبراهيم عيسى الباجي الحلي القاهرة سنة ١٩٥٢.
- ٥٦- ياقوت الحموي : معجم الأدباء مطبوعات دار المأمون لأحمد فريد رفاعي سنة
١٩٣٨.

المراجع

- ١- د. ابراهيم عبد الرحمن: *الشعر الأسطوري للشعر الجاهلي* مجله فصول المصرية مجلد (١) عدد (٣) إبريل سنة ١٩٨١.
- الشعر الجاهلي (قضايا الفنية وال موضوعية) مكتبة الشباب بمصر سنة ١٩٧٩.
- ٢- أحد الأمين الشقيري: *الملقات العثر ط١* دار الكتاب العربي دمشق سوريا سنة ١٩٨٣.
- ٣- أحمد جمال العمري: *هروج الشعر الجاهلي ج١، ط١* دار المعارف القاهرة سنة ١٩٨٢.
- ٤- أحمد شوقي: *أسواق الذهب* مطبعة الهلال بمصر سنة ١٩٣٢.
- الشوقات المكتبة التجارية بمصر سنة ١٩٧٠.
- ٥- د. أحمد كمال زكي: *الأساطير* دار الكتاب العربي القاهرة سنة ١٩٧٠.
دار العودة بيروت سنة ١٩٧٩.
- الشعر الأسطوري للشعر القديم مجله فصول مجلد ١ عدد ٣ إبريل القاهرة سنة ١٩٨١.
- شراة السعودية مطبعة دار العلوم الرياض سنة ١٩٨٣.
- ٦- د. أحمد محمد الطوqi: *الغزل في المسرح الجاهلي ط٣* مطبعة نهضة مصر القاهرة سنة ١٩٧٢.
- ٧- إخوان الصفا: *رسائل إخوان الصفا وعلان الوفا* دار صادر للطباعة والنشر بيروت سنة ١٩٧٥.

- ٨- أرشيالد مكليش: الشعر والتجربة ترجمة سليم الخضراء الجبوسي دار اليقظة العربية ومؤسسة فرانكلين بيروت سنة ١٩٦٣.
- ٩- ألفت كمال الرومي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندى حتى ابن رشد) دار النشر للطباعة بيروت لبنان سنة ١٩٨٣.
- ١٠- إيليا حاوي : امرأة اليس " شاعر المرأة والطبيعة" بيروت لبنان سنة ١٩٧٠.
- ١١- باشيلار: حالات المكان، ترجمة غالب هلسا وزارة الثقافة والإعلام بغداد سنة ١٩٨٠.
- ١٢- د. بدوى طبانة: دراسات في نقد الأدب العربي القاهرة سنة ١٩٥٤.
- ١٣- بھي الدين زيان : الشعر الجساهلى (تطوره وخصائصه الفنية) دار المعارف مصر سنة ١٩٨٢.
- ١٤- توماس موتورو: التطور في القصيدة. ترجمة محمد على أبو زيد وآخرون ج ١ الهيئة المصرية العامة للكتاب والتشر القاهرة سنة ١٩٧١.
- ١٥- د. جابر عصفور: الصورة الفنية في السيرات النجدى والبلاغى عند العرب ط دار التصور للطباعة والنشر بيروت لبنان سنة ١٩٨٣.
- ١٦- جان بارتليمي : بحث في علم الجمال. ترجمة د. أنسور عبد العزيز دار فضحة مصر ومؤسسة فرانكلين القاهرة سنة ١٩٧٠.
- ١٧- د. جواد علي : المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام دار العلم للعلابين بيروت لبنان سنة ١٩٧٠.

- ١٨ - جيمس فريزر : أدوات . ترجمة جبرا ابراهيم جبرا دار الصراع الفكرى
بيروت لبنان سنة ١٩٥٧
- الفتن النهوى . ترجمة أحد أبو زيد وآخرون الهيئة المصرية العامة القاهرة
سنة ١٩٧١
- ١٩ - خالد الزواوى : الصورة الفنية عند الناقدة الديسان الشركة المصرية العالمية
لنشر لوميغان سنة ١٩٩٢
- ٢٠ - د. وهاد وشدى : نظرية المرام من أرسطو إلى الآن دار المرودة بيروت
لبنان سنة ١٩٧٥
- ٢١ - د. زكي نجيب محمود : قشور ولباب دار الشروق بيروت لبنان سنة
١٩٨١
- في فلسفة النقد دار الشروق بيروت لبنان سنة ١٩٧٩
- ٢٢ - سارتر : نظرية في الانفعالات . ترجمة سامي محمود عبد السلام القشاش دار
المعارف بمصر القاهرة سنة ١٩٦٥
- ٢٣ - سعيد الألفان : أسواق العرب ط ٢ دمشق سنة ١٩٦٠
- ٢٤ - سليمون فرويد : الحرب والمحضارة والحب والموت . ترجمة د. عبد المنعم
الحقن مطبعة مدبوبي مصر سنة ١٨٧٧
- ٢٥ - سيد الحاميل هلى : الأصول الفنية للشعر الجاهلي القاهرة د.ت
- ٢٦ - سيد حنفى حسين : الشعر الجاهلى . مراحله وإنجاهاته الفنية دراسة
وصفيه القاهرة سنة ١٩٧١
- ٢٧ - سيد توفيق : شعر الطيوعة في الأدب العربي ط ٢ القاهرة د.ت.

- ٢٨- د. شكرى عباد : الرؤيا المقيدة. الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة سنة ١٩٨٧.
- مدخل إلى علم الأسلوب ط ١٠ دار العلوم للطباعة والنشر الرياض سنة ١٩٨٢.
- ٢٩- د. شكرى فصل : تطور الفرزل بين الجاهلية والإسلام جامعة دمشق دمشق سنة ١٩٦٤.
- ٣٠- د. شوقى حيف : العصر الجاهلى ط ١١ دار المعارف القاهرة سنة ١٩٨٦.
- الفن ومذاهبه في الشعر العربي ط ١٠ دار المعارف بمصر سنة ١٩٧٨.
- النقد ط ٤ دار المعارف بمصر سنة ١٩٧٨.
- وصف الطبيعة وتطوره في الشعر العربي مكتبة نهضة مصر بالفجالة د.ت.
- في النقد الأدبي ط ٦ دار المعارف بمصر سنة ١٩٨١.
- ٣١- د. صلاح عبدحافظ : الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره دار المعارف بمصر القاهرة سنة ١٩٨٢.
- ٣٢- د. الظاهر أحد مكى : أمرق القبس أمير شعراء الجاهلية القاهرة سنة ١٩٧٠.
- ٣٣- د. محمد إبراهيم : تاريخ النقد الأدبي عند العرب مطبعة جنة الصاليف والترجمة والنشر القاهرة سنة ١٩٥٦.

- ٣٤- د. طه حسين : في الأدب الجاهلي ط٥٥ دار المعارف مصر القاهرة سنة ١٩٨٤.
- حديث الأربعاء ط١١٥ دار المعارف مصر القاهرة سنة ١٩٧٤.
- ٣٥ د. عبد الحميد يونس : الأسس الفنية للنقد العربي دار المعرفة القاهرة سنة ١٩٥٨.
- ٣٦- د. عبد القادر رباعي : معلقة زهير والبنية الاجتماعية في العصر الجاهلي مجللة المعرفة عدد نisan ٢١٨ دمشق سنة ١٩٨٠.
- مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي. بحث في الفنون الأسطوري الجبل العربية للعلوم الإنسانية الجلد الثاني العدد السادس - جامعة الكويت - الكويت سنة ١٩٨٢.
- ٣٧- عبد المنعم تلمة : مقدمة في نظرية الأدب دار الثقافة للطاعة والنشر القاهرة سنة ١٩٧٦.
- ٤٠ ط دار المودة بيروت سنة ١٩٧٩.
- ٣٨ د. عبد بدوى : الطبل والتثبيب في مقدمة القصيدة مجللة فصلن الجلد الأول العدد الرابع الهيئة المصرية العامة للكتاب بيروت ١٩٨١.
- ٣٩- د. عز الدين اباعuel : الشعر العربي المعاصر ط١ القاهرة سنة ١٩٦٧.
- الأسس الجمالية في النقد العربي ط١ القاهرة سنة ١٩٥٥.
- ٤٠- د. على البطل : الصورة الفنية في الشعر العربي حتى آخر القرن الشان المجري ط٣ دار الأندرس للطباعة والنشر والتوزيع بيروت لبنان سنة ١٩٨٣.

- ٤١- د. على الجندى : *فن التشيه* مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة سنة ١٩٨٢.
- ٤٢- عمر الدسوقي : *النابضة الديسان* ط٦ دار الفكر العربي القاهرة سنة ١٩٧٥.
- ٤٣- د. كمال أبو ديب : *محو منهج بيروى في دراسة الشعر الجاهلى* مجلة المعرفة عدد أيام ١٩٥١ وحزيران ١٩٦١ مايو دمشق سنة ١٩٧٨.
- دراسة لعلقى ليد وامرئ القيس بالإنجليزية ترجمت الأولى إلى العربية وظهرت في الأعداد ١٩٥١، ١٩٥٢ من مجلة المعرفة السورية سنة ١٩٧٨.
- ٤٤- محمد أبو الفضل البراهيم وأخرون : *أيام العرسان في الجاهلية* مطبعة عيسى الباجي الخلبي بمصر القاهرة سنة ١٩٤٢.
- ٤٥- د. محمد ذكي العشماوى : *النابضة الديسان* ط٢ دار المعارف بمصر سنة ١٩٧٩.
- قضايا النقد الأدبي المعاصر الهيئة المصرية العامة للكتاب الإسكندرية سنة ١٩٧٥.
- ٤٦- محمد سامي النعan : *المدح* ط٤ (فنون الأدب العربي) دار المعارف بمصر سنة ١٩٨٠.
- الفول ط٣ (فنون الأدب العربي) دار المعارف بمصر سنة ١٩٨١.
- الوصف ط٣ (فنون الأدب العربي) دار المعارف بمصر سنة ١٩٨١.

- ٤٧ - د. محمد عبد المطلب : قراءة ثانية في شعر امرئ القيس الرقوف على الطبل
مجلة فصول الجلد الرابع العدد الثاني الهيئة المصرية العامة للكتاب بيابر،
فبراير، مارس سنة ١٩٨٤.
- شاعرية الألوان عند امرئ القيس مجلة فصول الجلد الخامس العدد الثاني
الهيئة المصرية العامة للكتاب بيابر، فبراير، مارس سنة ١٩٨٥.
- ٤٨ - د. محمد غنيمي هلال: دراسات في مذاهب الشعر ونقده دار فضة مصر د.ت.
- المدخل للنقد الأدبي.
- ٤٩ - محمد فتوح أحد : واقع القصيدة العربية ط٦ دار المعارف بمصر القاهرة
سنة ١٩٨٤.
- ٥٠ - د. محمد مندور : النقد النهيجي عند العرب نشر مكتبة الهدى المصرية
سنة ١٩٤٨.
- في الميزان الجديد ط٣ مكتبة فضة مصر ومطبخها د.ت.
- ٥١ - د. مصطفى عبد الشافى الشورى: الشعر الشاهلى (تفسير أسطوري) ط٦
دار المعارف بمصر القاهرة سنة ١٩٨٦.
- ٥٢ - د. مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربي الدار القومية للطاعة والنشر
القاهرة د.ت.
- الصورة الأدبية دار الأندرس للطاعة والنشر والترجمة بيروت لبنان
د.ت.

- ٥٣- د. ناصر الدين الأسد : مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية ط٦ دار المعارف - القاهرة سنة ١٩٨٢.
- ٥٤- د. غريب محمد الهبي : تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري الطبعة المغربية دار الثقافة مطبعة الت汲اج الجديدة الدار البيضاء المغرب سنة ١٩٨٢.
- ٥٥- د. نصرت عبد الرحمن : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي مكتبة الأقصى عمان سنة ١٩٧٦.
- ٥٦- بحرين الجبورى : الإسلام والشعر مكتبة الهضبة بغداد سنة ١٩٦٤.
- ٥٧- د. يوسف خليف : الواقع من الأدب العربي ج ١ (العصر الجاهلي) الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة سنة ١٩٨٣.
- دراسات في الشعر الجاهلي دار فرب للطاعة القاهرة د.ت.
- ٥٨- يوسف يوسف : مقالات في الشعر الجاهلي وزارة الثقافة دمشق سنة ١٩٧٥.
- بحوث في المخطوطات وزارة الثقافة دمشق سنة ١٩٧٨.

المراجع الأنجليزية

- C. D. Lewis :

The Poetic Image, London, Jonathan Cope, 1968.

- Christopher Clauses :

"In Fine Frinzy," The Sewanee Review, London,
Summer 1980.

- Firdman Norman :

"Imagery from sensation to symbol." The Jornal of
Aeasthetic and Art Criticism, U.S.A. 1953, Vol. 12, No. 1.

- Herbert Read :

The meaning of Art, London, A Pelican Book 1954.
Poetry and Experience, London , Vision Press, 1967.

- J. P. Sorter :

What is Literature? Translated by Frechman B.,
London, Mathuen and Co. 1970.

- Kamal Abu-Deeb :

"Towards Structural Analysis of pre-Islamic Poetry
(11) : The Eros Vision "In Edebiyat, Univ. of Pennsylvania,
Vol. 1, No. 1, 1976.

- Northrop Frye:
"The Archetypes of Literature," In Vickery, J. B.
Myth and Literature, Lincoln Bison Book, 1966.

رقم الصفحة	المحتويات
	المقدمة
	الفصل الأول
	ميكانيكية الصورة
١٠	مقدمة ..
١٢	١ مدخل الصورة ..
٢١	٢ الخيال والصورة ..
٢٦	٣ عناصر الخيال ..
٢٩	٤ الصورة التعبيرية ..
٣٩	٥ علاقة الصورة بالمعنى ..
٤٢	٦ وظائف الصورة ..
٥٩	٧ المراجع

الفصل الثاني

الصورة المجزئية

٦٩	-	٢ الطبل
٧٨	-	٢ الخمر
٩١	-	٣ المرأة ..
١٢٩	-	٤ الناقة
١٤٤	-	٥ الفرس ..
١٦٣	-	٦ هرامش المعان ..
١٧٤	-	٧ هرماش

الفصل الثالث

الرمز والصورة

٢٨٠	-	١ رمز الطبل ..
٢٣٠	-	٢ رمز الرحالة ..
٢٤٦	-	٣ رمز الصيد ..
٢٥٧	-	٤ رمز البطرة ..
٣١٤	-	٥ هرماش المعان

٣١٢	الفصل الرابع
٣٢٦	الهوامش
٣٤٣	الخاتمة
٣٥١	المصادر
٣٥٨	المراجع
٣٥٩	المراجع الأجنبية

