

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الإخوة منتوري - قسنطينة

رقم الإيداع

كلية الآداب و اللغات

رقم التسجيل

قسم الآداب و اللغة العربية

السرد في التنوع العربي قبل الإسلام

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي القديم

إشراف الأستاذ الدكتور:

إعداد الطالبة:

محمد بن زاوي

راضية لرقم

اللجنة المناقشة

رئيس	جامعة الإخوة منتوري- قسنطينة	الأستاذ الدكتور: الربيعي بن سلامة
مشرفا و مقررا	جامعة الإخوة منتوري- قسنطينة	الأستاذ الدكتور: محمد بن زاوي
عضوا مناقشا	جامعة الإخوة منتوري- قسنطينة	الأستاذ الدكتور: دياب قديد
عضوا مناقشا	جامعة الإخوة منتوري- قسنطينة	الدكتور: منصف شلي
عضوا مناقشا	جامعة العربي بن مهدي - أم البواقي	الأستاذ الدكتور: العلمي لراوي
عضوا مناقشا	جامعة الحاج لخضر - باتنة	الأستاذ الدكتور: عبد الرزاق بن السبع

السنة الجامعية 1437-1438 هـ الموافق لـ 2016 - 2017 م



شكر وتقدير

الحمد والشكر لله العلي العظيم، الذي بنعمته تتم الصالحات، فرزقني الصبر
والمتابعة لأتم هذا البحث، وما التوفيق في ذلك إلا بفضلله، فله الحمد حمدا كثيرا
مباركا فيه، يليق بجلال وجهه وعظيم سلطانه.

أتقدم بأسمى دلالات الشكر والتقدير إلى أستاذي المشرف الدكتور:
محمد بن زاوي، الذي اعتنى بهذا البحث ورعاها، فشكراً له على جهده المبذول في رعايته
له وتصويب هناته.

والشكر موصول إلى الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة على تحمل عناء قراءة هذا
البحث وتصويب أخطائه.

وأنحني شكرا واعترافا بالجميل أمام كل من مدّ لي يد العون والمساندة المعنوية
والمادية لإنجاز هذا البحث، وأخصُّ بالذكر: وَالِدَيَّ وجميع أفراد عائلتي وكذلك
صديقاتي وزميلاتي .

كَلِمَاتُ الْعَرَبِ
حِكْمَةٌ وَسِرٌّ

إنَّ الشعر العربي قبل الإسلام هو جامعٌ مآثر العرب وعاداتهم وتقاليدهم وبطولاتهم، وأحداث حياتهم، معبراً عن هموم الإنسان العربي آنذاك وآماله، كما يعدُّ من أهم مصادر التراث العربي التي تزخر بالقصائد السردية التي يروي الشعراء العرب من خلالها عديد السرود والقصص الشعرية التي استقوها من الواقع واصطبغت بألوان خيالهم، واستوعبت الكثير من التجارب الذاتية والقبلية والتي عبّرت في مجملها عن ذلك الصراع النفسي الذي يعيشه الشعراء، في مختلف جوانب حياتهم؛ فهم ينطلقون - في الغالب - من معاناتهم الذاتية، والتي تصير بؤرة لمجموعة من الأحداث المرئية، سواء أكانت سرداً لأحداث آنية وقعت أثناء زمن سردها، أو عن طريق الاسترجاع.

فبالرغم من خصوصية الخطاب الشعري العربي قبل الإسلام، والصفات المميّزة له، إلاّ أنّه استوعب خصائص جنسٍ أدبيٍّ آخر يتمثّل في القصة أو السرد القصصي؛ حيث يوظّف هذا الخطاب الشعري تقنيات السرد القصصي، فيسردُ مختلف الأحداث السردية النابضة بالحركة، والمتنامية وفق رؤية سردية تتوافق ورؤية روائتها؛ حيث أصبحت القصائد العربية قبل الإسلام عبارة عن متتاليات سردية؛ فالشعراء - انطلاقاً من مقدماتها المختلفة، مروراً برحلتهم، وصولاً إلى موضوع/ غرض القصيدة - يسردون قصصاً شعرية تُترجم تجاربهم المرتبطة بمكان وزمان محدّدين وشخصيات معيّنة، وتتوافق مع مواقف وقضايا الحياة آنذاك، وتمثّل في الآن ذاته إحساساً بها، وتعبيراً عن آرائهم اتجاهها.

ووفق ذلك نجد الشعر العربي قبل الإسلام قد تضمّن طرائق وأساليب فنيّة تسمح باستيعابه تقنيات القصّ، وبعث الرّوح الدرامية فيه، من خلال المزاجية بين خصائص الشعر والاستجابة لطبيعة وأساليب السرد بمختلف مظاهره وتقنياته؛ وبذلك يتحوّل الشعر العربي قبل الإسلام إلى مدوّنة حكاية تضمّ لوحات ومشاهد سردية تفترض الشاعر راوياً لها، والمتلقي مروياً لها، ولعلّ تلك القصص المروية من طرف الشعراء العرب قبل الإسلام هي المثير أو الدافع لنظم تلك القصائد السردية.

ووفق هذه المنطلقات كان اهتمامي بتوظيف الشاعر العربي للسرد القصصي في مدونة الشعر العربي قبل الإسلام، مُتَكَنًّا على عناصره وآلياته التي ينسجُ وفقها أحداث قصص ووقائع تتنامى وفق فضائيتها الزماني والمكاني.

ويعود السبب في اختيار موضوع البحث إلى زمن سابق منذ إنجازي لمذكرة الماجستير؛ حيث لاحظتُ عدم وجود دراسات وافية تتناول توظيف السرد في الشعر العربي قبل الإسلام من الناحية الأدبية والجمالية الفنية؛ بل إنَّ جُلَّ الدراسات النقدية التي أنجزت حول هذا الموضوع – فيما وقع بين يدي – انصبَّ اهتمامها حول إثبات إستيعاب الشعر العربي قبل الإسلام لتقنيات السرد القصصي، والكشف عن عناصر السرد فيها، انطلاقاً من مضامينه الشعرية التي تتمظهر وفقها تجليات السرد القصصي في هذا الإرث الشعري.

فضلاً عن الرغبة في الكشف عن الخصائص الفنية والجمالية وأبعادها الدلالية، التي تُميِّز توظيف السرد القصصي في الشعر العربي قبل الإسلام، بوصفه خطاباً شعرياً حكاياً تختلف مضامينه وسروده الشعرية وجمالية مادته السردية.

وتهدف هذه الدراسة إلى محاورة النصوص الشعرية العربية قبل الإسلام، ومساءلتها، بُغية الغوص في خبايا قدرتها على احتضان تقنيات السرد القصصي، والبحث في مكونات النص السردية داخل البناء الشعري للقصيدة العربية قبل الإسلام، والتي تتمظهر على شكل أنماط وتشكلات نصية عديدة، تمتاز بخصائص فنية وجمالية، يطمح هذا البحث استجلاءها وتحليل آليات اشتغال عناصر السرد وتقنياته في البناء الفني للقصيدة العربية قبل الإسلام، والتي تقدّم من خلالها مادتها الحكائية، وذلك في ضوء مجموعة من الإجراءات التحليلية للنصوص السردية، المستلة من مختلف المناهج النقدية الحديث والمعاصرة، فلقد أسهم انفتاح الخطاب النقدي العربي على المناهج النقدية الغربية

الحديثة في تجديد مفاهيم وإجراءات التحليل النقدي العربي، والتي منحت الباحث العربي فرصة إعادة قراءة التراث الشعري العربي قراءة جديدة.

وتعزم هذه الدراسة مقارنة آليات السرد في الشعر العربي قبل الإسلام وفق إجراءات نقدية متعدّدة منتقاة، فرضتها حاجة البحث إليها لدراسة جماليات وفنّيات السرد القصصي في متونه الشعرية، من بينها: النموذج العاملي الذي اقترحه "غريماس" "Greimas"، وتقسيم أصناف الشخصيات وطرق تمظهرها والمقترح من قبل "فيليب هامون" "Phillip Hamon"، وإجراءات تحليل سيميائية الأهواء التي اقترحها كل من "جاك فونتاني" "Jack Fontanill" و"غريماس"، بالإضافة إلى التصنيف الزمني الذي اقترحه "جيرار جينيت" "Gérard Genette"، وكذلك إجراءات تحليل أنماط الفضاء، وهي إجراءات تساهم في محاورة النصوص الشعرية وتحليل آليات السرد المتضمنة فيها والكشف عن كوامنها؛ إذ تتيح إمكانية الوصول إلى استجلاء قوانين وكيفيات انتظام السردية فيه، وفق متطلبات البحث الذي يحاول الإجابة عن عديد الأسئلة التي ما زالت تنتظر الردّ العلمي والتي نوجزها فيما يلي:

- هل كانت استعانة الشاعر العربي قبل الإسلام بتقنيات السرد القصصي وسيلة من وسائل استمالة المتلقي، خصوصا أنه يلقي شعره مُشافهة؟
- هل يمكن اعتبار السرد القصصي نزعة أسلوبية تحدّد في البنية الفنيّة للقصيدة العربية قبل الإسلام، وتكتمل بها أدواتها؛ بحيث تنصهر فيها ولا تنعزل عن مكوناتها الفنيّة الأخرى؟
- ما هي مظاهر وخصائص الحضور السردية في الشعر العربي قبل الإسلام وحدوده، ومدى خضوعه للتقاليد الفنيّة الشعرية التي تتحكّم في الممارسة الشعرية المتوارثة؟

- هل القصائد السردية العربية قبل الإسلام مُحكمة السرد، بحيث يتحكم الشاعر في أحداثها وزمن القصة ومكانها وأدوار شخصياتها، وذلك باعتباره راوٍ لمختلف تلك السرود الشعرية؟

- ما هي مميزات فضائي الزمان والمكان اللذين يؤطران أحداث القصص الشعرية المبتوثة في مدونة التطبيق؟

- هل توظيف الشاعر العربي قبل الإسلام للسرد في شعره كان بناءً على احتياجات ومتطلبات الشاعر العربي؛ سواء أكان مُخبراً أو مُفتخراً أو مُدوّنًا تاريخاً وأحداثاً معيّنة؟ أم كان ذلك التوظيف السردى ارتجالياً وسيّد لحظة نظمه؟

- هل يستمر السرد في الشعر العربي قبل الإسلام في موجة جارفة انفعالية واحدة، لا تتوقف إلا مع توقّف الدفقة الشعورية؟

هذه هي الأسئلة التي يسعى البحث من خلال الإجابة عنها، إلى الكشف عن الخصائص الفنيّة والجمالية لخصيصة السردية في الشعر العربي قبل الإسلام، بأدوات وإجراءات نقدية جديدة وحديثة.

وبناءً على ما سبق فقد تمّ تحديد عنوان البحث كالآتي:

« السرد في الشعر العربي قبل الإسلام »

وتكمن أهميّة موضوع البحث في الأهداف التي يبغى الوصول إليها، ومن أهمّها تحليل آليات اشتغال السرد في الشعر العربي قبل الإسلام، والكشف عن أهمّ تقنيات السرد التي وظّفها الشاعر العربي في متون شعره القصصي، واستجلاء المميّزات الفنيّة والجمالية التي تُميّز توظيف السرد في هذا التراث الشعري.

بالإضافة إلى جانب الجدّة والاختلاف بين هذه الدّراسة والدراسات السابقة، والتي انصبّ جُلّ اهتمامها على إثبات الحضور السردى في الشعر العربي قبل الإسلام من خلال

تحليل مضامينه؛ مثل ما قامت به الباحثة مي يوسف خُليف في كتابيها: "بطولة الشاعر الجاهلي وأثرها في الأداء القصصي"، و"العناصر القصصية في القصيدة الجاهلية"، إضافة إلى الباحث جلال خياط في كتابه الموسوم بـ: "الأصول الدرامية في الشعر العربي"؛ حيث اهتمّ برصد المنحى القصصي في بعض النصوص الشعرية القديمة انطلاقاً من مضامين الشعر (الموضوع والغرض)؛ مُجدداً ارتباط السرد في القصيدة القديمة بغرض وموضوع القصيدة، ودراسة: نوري حمودي القيسي الموسومة بـ: "لمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي"؛ حيث أشار ضمنها إلى بعض القصص الشعرية العربية دون أن يقتصر على عصر محدد، إضافة إلى بحث محمد النجار حول دراسة السرد في الشعر العربي القديم في موضوع محدد وهو: "وصف الأوابد" في كتابه: "تطور الشعر القصصي في وصف الأوابد من العصر الجاهلي إلى العصر الأموي"، ومقال الباحث محمود عبد الله الجادر: "البناء القصصي في القصيدة الجاهلية" في مجلة الأقاليم بغداد، العدد 03 سنة 1981، وكذلك مقاله الآخر الموسوم بـ: "الحوار في القصيدة الجاهلية" المنشور في مجلة الأقاليم، العدد 09 سنة 1973؛ حيث ركّز هذان المقالان على استقصاء عناصر السرد في القصيدة العربية قبل الإسلام مع انتقاء بعض النماذج النصية، وكذلك مقال الباحث محمد بن زاوي الموسوم بـ: "الحكي في معلقة امرئ القيس" المنشور في مجلة الآداب جامعة منتوري قسنطينة، العدد 11 سنة 2010 والذي أثبت من خلاله تضمّن نصّ المعلقة العناصر السردية من زمان، مكان، شخصيات وصيغ الحكي سواءً ما تعلق باسترجاع الماضي أو اللحظة الآنية.

والدراسة التي قام بها الباحث طلال حرب "الوافية بالمعلقات قراءة حديثة لخطابها الشعري"؛ حيث قام بتحليل نصوص المعلقة واستنباط بنية السرد فيها، انطلاقاً من دراسة الوظائف والعوامل والزمن منتقياً مجموعة من النماذج من نصوص المعلقة، لكنّها لم تُحدّد خصائص هذه البنية السردية ولم تُعمّق تحليلها، بل اكتفت بتحديد الوظائف والعوامل.

وهناك ثلاث دراسات أخرى للسرد في الشعر العربي قبل الإسلام على اختلاف منطلقاتها وطرق الدراسة، إلا أنّها حاولت دراسة جانب من خصائص السرد في مدونة التطبيق، أولها بحث "حاكم حبيب الكريطي" الموسوم بـ: "السرد القصصي في الشعر الجاهلي"؛ إذ حاول توضيح أهم القصص الشعرية ومضامينها، واختصر دراسة عناصر القصّ فيها بإيجاز، عن طريق الإشارة إليها في نهاية الدراسة.

وثانيها للباحث عبد الهادي أحمد الفرطوسي المعنونة بـ: "المبنى الحكائي في القصيدة الجاهلية، قراءة الشعر الجاهلي في ضوء المناهج السردية الحديثة"، وقد ركّز صاحبه على توظيف وظائف "بروب"، واتّخاذ بعض النماذج الشعرية لتطبيقها عليها، مُركّزاً على دراسة المتن الحكائي (مضمون القصائد القصصي)، أكثر من تحليل بنية المحكي في الشعر.

وثالثها للباحث ضياء غني لفته، والموسومة بـ: "البنية السردية في شعر الصعاليك"؛ حيث تبني الباحث المنهج البنيوي في تحليل السرد ضمن أشعار الصعاليك، انطلاقاً من مضامينها، وكان تحديده لبنية السرد انطلاقاً من توظيفه لبعض النماذج الشعرية على عجالة دون توضيح خصائص تلك البنية السردية.

بعد هذه الإطلالة على الدراسات السابقة يتجلى الاختلاف بينها وبين هذا البحث من ناحية الإجراءات التحليلية المنتقاة والهدف المتوخى من الدراسة أيضاً.

وقد فرضت أهداف الدراسة والمرجعية النظرية لإجراءات التحليل أن تشتمل خطة البحث على مقدّمة ومدخل وستّة فصول، تذيّلها خاتمة تعرض لجلّ النتائج المتوصل إليها.

أمّا المقدّمة: فجاء فيها الحديث عن إشكالية البحث، وسبب اختيار الموضوع والأهداف المرجوة، فضلاً عن قراءة نقدية للدراسات السابقة.

وتطرق المدخل "قراءة في مصطلحات البحث ومفاهيمه" إلى ضبط مصطلحات ومفاهيم البحث التي تساهم في إمطة اللثام والغموض عن موضوع البحث ومضمونه؛

بحيث حدّد مفهوم كلّ من السّرد والشعر، والقصة، وضبط هذه المصطلحات، والدراسات المتفرّعة عنها، إضافة إلى توضيح إشكالية تداخل الأجناس بين الشعر والسرد، وتأكيد حضور هذا التداخل في الشعر العربي قبل الإسلام من قبل بعض الباحثين العرب، ونفي وجوده من قبل البعض الآخر.

ويُخصّص الفصل الأوّل "تجليات السرد في القصيدة العربية قبل الإسلام" للكشف عن تجليات السرد القصصي في مدوّنة التطبيق وأنماطه المبتوثة في ثناياها، وقد قسّم إلى مباحث وفقاً لتلك الأنواع، كما قد فصل الحديث فيها من خلال تخصيص مبحث لكل نوع.

أمّا الفصل الثاني "سيمولوجية الشخصيات السردية في القصص الشعرية العربية قبل الإسلام"، فيتمّ من خلاله إبراز أنماط الشخصيات السردية المتمظهرة في القصص الشعرية، وتحليل أساليب تجلياتها، وطرق تقديمها من قبل الشاعر السارد، وقد تمّ تقسيمه إلى مبحثين؛ إذ يتناول الأوّل دراسة أنماط أو أصناف الشخصيات السردية وأمّا الثاني، فيبحث في طرق تقديم تلك الشخصيات؛ إمّا عن طريق التسمية أو الوصف الحسي، النفسي والاجتماعي استناداً إلى تصنيف "فيليب هامون".

و يدرس الفصل الثالث: "سيمائية السرد والأهواء في القصص الشعرية العربية قبل الإسلام"، سيمائية السرد في القصص الشعرية، ويحلّل أيضاً أنواع الأهواء التي تعترى الشخصيات السردية قبل وأثناء إنجازها لمشروعها السردية؛ ولهذا الغرض تمّ تصنيفه إلى مبحثين؛ حيث عكف المبحث الأوّل على تحليل البنى العنصرية للقصص الشعرية المتضمنة في مدوّنة التطبيق استناداً إلى الترسيمية العنصرية التي أسّس قواعدها "غريماس"، أمّا المبحث الثاني، فقد اشتغل على تحليل حالات عامل الذات الفاعلة النفسية والشعورية أثناء إنجازها لمشروعها السردية، وانتقالها من حالة إلى أخرى.

أمّا الفصل الرابع: "الزمن السردية وإيقاعه في القصص الشعرية العربية قبل الإسلام"، فيتناول ثلاثة مباحث؛ يُعالج الأوّل المفارقات الزمنية من استرجاع أو استباق للزمن، وآليات تحليل إيقاع الزمن السردية سواءً عند تسريعه أو إبطائه.

ويدرس المبحث الثاني تجليات المفارقات الزمنية في الشعر العربي قبل الإسلام في مختلف سروده الشعرية.

في حين يهتمّ المبحث الثالث بتحليل إيقاع الزمن السردي في القصص الشعرية؛ حيث كان الشاعر العربي قبل الإسلام يجنحُ أحياناً إلى تسريع السرد وأحياناً أخرى إلى إبطائه.

ويتألف الفصل الخامس: "سيمائية الفضاء في القصص الشعرية العربية قبل الإسلام"، من أربعة مباحث، يتمّ من خلال المبحث الأول ضبط مفهوم مصطلح الفضاء ونوعيه: الفضاء الجغرافي والفضاء الدلالي، ويقف المبحث الثاني على أهمّ أنواع الفضاء الجغرافي المتجلى في القصص الشعرية التي رواها الشعراء، ومنها: الفضاء الأليف، الفضاء المعادي، فضاء الذكرى وفضاء الانتقال.

أمّا المبحث الثالث، فيحلل ويدرس تجليات الفضاء الدلالي في القصص الشعرية؛ انطلاقاً من دراسة تقاطبات الأنا مع الفضاء المكاني وعلاقتها الجدلية مع الآخر (المرأة والحلم).

ويهتمّ المبحث الرابع بدراسة علاقة الفضاء المكاني بالزمن والشخصيات، والجدل القائم بين هذه العناصر السردية الثلاثة.

وآخر الفصول السادس: " دلالة الإيقاع وعلاقته بالسرد في القصائد السردية العربية قبل الإسلام"، ويتناول خصائص الإيقاع في القصائد السردية من خلال مبحثين؛ حيث يتناول المبحث الأول الحديث عن مفهوم الإيقاع، مكوناته وخصائصه، ويقوم المبحث الثاني بدراسة مميزات الإيقاع في القصائد السردية، من خلال الوقوف على أهمّ الجوانب التي تحدّد صور العلاقة بين السرد ومميزات الإيقاع الموسيقي للقصائد السردية، والمتمثلة في الإيقاع الخارجي والداخلي .

وتخلص هذه الدراسة من هذه الفصول والمباحث التطبيقية إلى خاتمة تتضمنّ النتائج التي تمّ التوصل إليها.

إنّ مقارنة النصوص الشعرية التراثية وفق إجراءات تحليل حديثة ليس بالأمر الهين؛ ولعلّ هذه المسألة هي أهمّ الصعوبات التي واجهت البحث؛ حيث إنّ التراث الشعري العربي قبل الإسلام له خصوصيته التي يحتفظ بها، إضافة إلى ما تتطلبه إجراءات التحليل الحديثة من ثقافة وعلم شامل بمكامنها وحيثياتها، ليتمكن الباحث من خوض غمار تطبيقها على نصوص شعرية قديمة، ناهيك عن إشكالية ترجمة المصطلحات الخاصة بإجراءات التحليل المتعلقة بالمناهج النقدية الحديثة والمعاصرة، وعدم إجماع النقاد والمترجمين العرب على تبني مصطلح محدد، مما يُصعّب على الباحث اختيار الترجمة المناسبة لكل مصطلح.

لكن بفضل تشجيعات الأستاذ المشرف الدكتور "محمد بن زاوي" وملاحظاته وتوجيهاته العلمية، فقد استطاع البحث تجاوز الصعاب والعراقيل التي واجهته، وإخراجه على هذه الصورة النهائية، فلا تتسع عبارات الشكر والتقدير والامتنان لتفنيه حقه على صبره وحزمه وعطائه العلمي اللامحدود، وتصويب هنات البحث، فجزاه الله عنّا خير الجزاء.

وإذ أودع هذا البحث بين أيدي الأساتذة الكرام أعضاء لجنة المناقشة، أتقدم بشكري وتقديري لهم على تحمّل عناء قراءته وتصويب أخطائه، وحسبي أنّني قد أنجزته قصد إمادة اللثام عن بعض ما يشوب الأدب العربي قبل الإسلام، و ظاهرة التداخل بين الشعر والسرد في هذه المدونة الثرية، وإبراز بعض جوانبها الجمالية والفنية.

راضية لرقم

سطح المنصورة - قسنطينة

2016-05-20

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
مَا شَاءَ رَبِّي

وَقَدْ كَرِهَ اللَّهُ لِي أَنْ كُونَ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ
مَا شَاءَ رَبِّي

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
مَا شَاءَ رَبِّي

يشتغل هذا البحث على ديوان الشعر العربي قبل الإسلام، من خلال تتبع ظاهرة التداخل بين الشعر والسرد، ضمن منجز الشعراء العرب قبل الإسلام الشعري؛ باعتباره من كنوز التراث العربي الخالد والمجيد، من جهة، ولأن القصيدة العربية قبل الإسلام، من جهة أخرى، تمثل «سرد شعبي من الشعوب، يقود إلى تكوين مفهوم اتجاه هذا الشعب ومكوناته العقائدية والمعرفية، فهي - القصيدة - عندما تعرض وتحمل في داخلها لوحات تحكي العالم والوجود والذات، فهي تسرد وتقص على المتلقين ما يعتمل في الذات الساردة، ومن هنا يمكن القول أن القصيدة العربية القديمة تشكل تجلياً لمقولة النقاد الحدائين المهتمين بمفهومات السرد»^(□).

ورغبة من البحث في استجلاء تجليات ذلك التداخل الشعري والسرد في القصيدة العربية قبل الإسلام، فإنه انطلاقاً من محاورة تلك النصوص الشعرية، سيقوم بالكشف عن كنه ذلك التشكيل السرد فيها، وجمالياته، وطرق استعارة الشاعر العربي قبل الإسلام لأدوات السرد والحكي، واستعانتها بتقنياته، ليتحول إلى سارد يروي تلك القصص الشعرية المتعددة المضامين.

لكن قبل الخوض في غمار هذا البحث وجوانبه التطبيقية، لابد من التمهيد له، من خلال الكشف عن مصطلحاته ومفاهيمه التي تتمحور حول محتوى العمل وعنوانه.

(□) عبد الرحيم مراشدة: الخطاب السرد والشعر العربي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2012، ص 7.

1- مفهوم السرد:

أ- لغة:

نجد في المعاجم اللغوية مفاهيمًا متعددة لمفردة "سرد": فهي تحمل دلالات "الاتساق، الانسجام والتتابع وجودة السياق" في معجم: "لسان العرب" لابن منظور: «تَقْدِمْهُ شَيْءٌ إِلَى شَيْءٍ تَأْتِي بِهِ مُتَّسِقًا بَعْضُهُ فِي إِثْرِ بَعْضٍ مُتَّابِعًا، سَرَدَ الْحَدِيثَ وَنَحْوَهُ يَسْرُدُهُ سَرْدًا إِذَا تَابَعَهُ، وَفُلَانٌ يَسْرُدُ الْحَدِيثَ سَرْدًا إِذَا كَانَ جَيِّدَ السِّيَاقِ لَهُ» (□).

أمّا "محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي" فيحدد مفهوم السرد في دلالة: "جودة السياق والنسج": «دَرَعٌ مَسْرُودَةٌ وَمَسْرُودَةٌ بِالتَّشْدِيدِ، فَقِيلَ سَضْرَدَهَا، نَسَجَهَا، وَهُوَ تَدَاخُلُ الْحَلَقِ بَعْضُهَا فِي بَعْضٍ... وَفُلَانٌ يَسْرُدُ الْحَدِيثَ، إِذَا كَانَ جَيِّدَ السِّيَاقِ لَهُ» (□).

ونجد في معجم: "مقاييس اللغة" لأحمد بن فارس" لفظة سرد تعني دَلَالَتِي الاتصال والتتابع: «وَهُوَ يَدُلُّ عَلَى تَوَالِي أَشْيَاءَ كَثِيرَةً يَتَّصِلُ بَعْضُهَا بِبَعْضٍ» (□).

ونلاحظ أنّ أغلب التعريفات المعجمية لفظة "سرد" تندرج ضمن دلالات: الإتساق، التتابع وإجادة السياق.

ب- اصطلاحاً:

نال مصطلح السرد حظاً وافراً من الاهتمام والدراسات النظرية والتطبيقية من قبل النقاد الغربيين والعرب، فيعرفه جيرار جينيت "Gérard Genette" بأنه «عرض لحدث أو متواليّة من الأحداث، حقيقية أو خيالية بواسطة اللغة، وبصفة خاصة بواسطة لغة

(□) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج 7، ص 165.

(□) محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، دار الجيل، بيروت، ص 293.

(□) أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، المجلد (3)، دار الفكر، بيروت، ص 515.

مكتوبة»^(□). ويميّز جينيت بين «فعل الكتابة الذي يُنشئه الكاتب وهو فعل حقيقي من فعل السرد الذي ينجزه الراوي وهو فعل متخيّل»^(□).

في حين نجد أنّ "رولان بارت" "Roland Barth" يرى أنّ السرد غير مقصور على ما هو مكتوب، ولا على المجال الأدبي، بل هو دائم ومتعدّد الحضور «في الأسطورة، الخرافة، المثل، الحكاية، القصة القصيرة، الملحمة، التاريخ، التراجم، المأساة، الملهاة...»^(□)، وبذلك نجد أنّ السرد هو «فعل لا حدود له، يتّسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبده الإنسان أينما وجد وحيثما حلّ»^(□).

أمّا السرد باعتباره علماً، فهو «دراسة القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها وما يتعلّق بذلك من نُظم تحكم إنتاجه وتلقيه. ويعد علم السرد أحد تفرّعات البنيوية الشكلانية كما تبلورت في دراسات كلود ليفي-ستراوس، ثمّ تنامي هذا الحقل في أعمال دارسين بنيويين آخرين منهم: البلغاري ترفيتان تودوروف، الذي يعدّه البعض أوّل من استعمل مصطلح "ناراتولوجي" (علم السرد)، والفرنسي أجردا جوليان غريماس، والأمريكي جيرالد برنس. وفي فترة تالية تعرّض لتغيّرات فرضها دخول تيارات فكرية ونقدية أخرى، إمّا تحت مظلة ما بعد البنيوية، كما في أعمال الفرنسي رولان بارت، أو من خلال الماركسية-التي تعرف أحياناً بها بعد الماركسية- كما في أعمال الأمريكي فريديك جيمسون»^(□).

(□) جيرار جينيت: حدود السرد، ترجمة: بنعيسى بوحاملة، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، مجموعة من المؤلفين، منشورات اتحاد كتاب العرب، المغرب، ط 1، 1992، ص 71.

(□) محمد القاضي، محمد الخبو، أحمد السماوي، محمد نجيب العمامي، علي عبّيد، نور الدين بنخود، فتحي النصري، محمد آيت ميهوب: معجم السرديات، إشراف: محمد القاضي، دار محمد علي للنشر، تونس، دار الفارابي، لبنان، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، دار تالة، الجزائر، دار العين، مصر، دار الملتقى، المغرب، ط 1، 2010، ص 243.

(□) رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، ص 89.

(□) سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1997، ص 19.

(□) ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 4، 2005، ص 174.

فالسرد إذن يبحث ويدرس الكيفية أو الطريقة التي تروى بها القصة أو الحكاية والأساليب التي يتبعها الراوي/أو السارد أثناء سرده للأحداث، وكيفية بناء نصّه السردى، وبذلك كانت السردية هي ذلك «العلم الذي يُعنى بمظاهر الخطاب السردى، أسلوباً وبناءً ودلالة»^(□).

ويعدّ عمل "فلاديمير بروب" "Vladdemir Brop" حول: "مورفولوجيا الحكاية الخرافية"^(□) دراسة مهمّة، حول بنية الحكاية الخرافية؛ حيث حلّل الأجزاء المكوّنة لمئة خرافة روسية، وتوصّل بروب إلى تحديد البناء السردى المكوّن للحكاية الخرافية من خلال «مساءلة النص في ذاته وإلى ذاته من خلال بنيته الشكلية»^(□)، وقد استفاد "غريماس Greimas" من مجهودات "بروب" وأعاد بناءها ضمن منظور سيميائي بنيوي، و«ركّز على عملية إنتاج المعنى، انطلاقاً من مجموعة من الأحداث المترابطة فيما بينها»^(□).

وبالتالي فإنّ السرد هو «الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص أو حتى المبدع الشعبي (الحاكي) ليقدم بها الحدث إلى المتلقي. فكأنّ السرد إذن هو نسج الكلام ولكن في صورة حكي، وبهذا المفهوم يعود السرد إلى معناه القديم، حيث تميل المعاجم العربية إلى تقديمه بمعنى النسج أيضاً»^(□).

ووفق ما سبق نجد أنّ علم السرد يحيل إلى اتجاهين بارزين؛ حيث يهتم الاتجاه الأول بتحليل النص السردى انطلاقاً من مضمونه، بحيث يدرس ويحلّل «العمل السردى

(□) إبراهيم عبد الله: السردية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 2000، ص 17.

(□) ينظر: فلاديمير بروب: مورفولوجية الخرافة، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للنشر المتحدّين، الرباط، 1998.

(□) سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص 10.

(□) المرجع نفسه، ص 27، 28.

(□) عبد المالك مرتاض: ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية "حمّال بغداد"، ديوان المطبوعات الجامعية، 1993، ص 84.

من حيث كونه خطاباً أو شكلاً تعبيرياً»^(□) ويدعى هذا الاتجاه بـ "السرديات Narratologie"^(□)، ومن أبرز ممثلي هذا الاتجاه: "تودوروف Todorov" و"جيرار جينيت Girard Genette"^(□).

في حين نجد أنّ الاتجاه الآخر يُعنى بدراسة النص السردى، انطلاقاً من كونه حكاية، ويسمى هذا الاتجاه بـ "السيمائية السردية" (Sémiotique Narrative)، ويمثّل هذا الاتجاه: "بروب Brop"، "كلود بريمون Claude Bremond"، و"ألجرداس جوليان غريماس Algerdas Julian Greimas"^(□).

وسيُعتمد البحث على بعض الإجراءات المقترحة من قبل: "غريماس"، و"جيرار جنيت" بالأخص، والتي تساهم في إبراز خصائص ومقوّمات السرد في الشعر العربي قبل الإسلام وجماليته، بالإضافة إلى إجراءات تحليلية أخرى توافق الغرض المنشود.

^(□) يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، ص 31.

^(□) يذكر الباحث يوسف وغليسي في كتابه "إشكالية المصطلح" أنّ هذا الاتجاه عُرف بعدة مسميات هي: «السرديات» أو «الشعرية السردية»، أو سميات الخطاب السردى أو «السيمائية الخطابية» (Sémiotique Discursive)، أو حتى «السرديات البنيوية» (Narratologie Structuraliste). ينظر: يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط 1، 2008، ص 280.

^(□) يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، ص 31.

^(□) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

2- مفهوم القصة:

أ- لغة:

وردت في معجم: "لسان العرب" دلالة مفردة القصة بمعنى: «الخبر وهو القصص، وقص علي خبره؛ أي قصه قصاً وقصصاً؛ أوردته القص، القصص؛ الخبر المقصود»^(□)؛ ففعل القص هنا معناه الإخبار، وهو المعنى نفسه الذي ورد في القرآن الكريم؛ أي الإخبار أو الإبلاغ عن واقعة معينة^(□).

أمّا "أحمد بن فارس" فيضيف دلالة التتابع إلى معنى الإخبار؛ حيث يقول: «(قص) القاف والصاد أصل يدل على تتبع الشيء، من ذلك قولهم: اقتصصت الأثر، إذا تتبعتهُ. ومن ذلك اشتقاق القصاص في الجراح، وذلك أنه يفعل به مثل فعله بالأول، فكأنه اقتص أثره. ومن الباب القصة والقصص، كل ذلك يتتبع فيذكر»^(□).

ب- اصطلاحاً:

نجد مدلول القصة في قاموس المصطلحات الأدبية هو: «قصُّ حادثة واحدة أو أكثر، خيالية أو حقيقية "بحيث يكون معناه منصباً على" النتيجة والعملية، والهدف والفعل، والبناء وإدراك البناء الخاص بالقصة»^(□).

ويذكر "جيرالد برنس" عدة دلالات للقصة في معجم المصطلح السردي من بينها:

(□) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، مجلد 7، ص 3651.
 (□) خالد أحمد أبو جندي: الجانب الفني في القصة القرآنية، منهجها وأسس بنائها- نظرية القصة الفنية في القرآن الكريم، دار الشهاب، باتنة، ص 130.
 (□) أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة، المجلد (5)، ص 11.
 (□) محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي- عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر- لوتنجمان، مصر، ط 3، 2003، ص ص 59، 60.

« مستوى المحتوى للسرد كنقيض للمستوى التعبيري أو الخطاب، لماذا (TheWhat) للسرد كنقيض للكيف (How) المسرود كنقيض للتسريد»^(□).

وهي أيضا «سرد من الوقائع يتم فيها التأكيد على الزمنية كنقيض للعقدة التي تعتبر سرداً لوقائع يتم فيها التأكيد على السببية»^(□).

وكذلك تعني: «مساق سببي من الحوادث يتعلق بشخصية أو شخصيات تبحث عن حل لمشكلة أو تسعى للوصول إلى غاية، وهي لذلك ورغم أن كل قصة هي بمثابة سرد (قص واقعة أو أكثر) فإن كل سرد ليس بالضرورة قصة (اعتبر على سبيل المثال سرداً يحكي مجرد مساق زمني من الوقائع ليست بينها علاقة سببية)»^(□).

وبالتالي فإن القصة هي تتابع مجموعة من الأحداث ترتبط بزمن وبشخصيات معينة، ويعرف "محمد يوسف نجم" القصة بقوله: «القصة مجموعة من الأحداث يرويها الكاتب، وهي تتناول أساليب عيشها وتصرفها في الحياة، على غرار ما تتباين حياة الناس على وجه الأرض»^(□).

وإن اختلفت التعريفات السابقة للقصة، إلا أنها تشترك في تضمينها لمجموعة من الأحداث التي تجري ضمن زمن معين، وتتعلق بشخصيات محددة، سواء كانت تلك الأحداث حقيقية أو خيالية.

ويضع "معجم السرديات" مفاهيم ثلاثة للقصة وفق منظري القصة هي:

(□) جيرالد برنس: المصطلح السردى معجم مصطلحات، ترجمة: عابد خزندان، مراجعة وتقديم: محمد بريري، المجلس

الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1، 2003، ص 219.

(□) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(□) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(□) محمد يوسف نجم: فن القصة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط 7، 1979، ص 9.

«- القصة ملفوظ قصصي بمعنى الخطاب القصصي يكون شفويا أو مكتوبا وينقل حدثا أو سلسلة من الأحداث.

- القصة تكون بمعنى الحكاية التي تتمثل في المضمون القصصي الذي قوامه الأحداث واقعية كانت أو متخيلة.

- القصة فعل للقص في حد ذاته أو ما يُسمى سرداً» (□).

وتميّز هذه المفاهيم للقصة بين خطاب القصة كملفوظ وبين مضامينها؛ أي بين الحكاية والأحداث المروية ضمن هذا الخطاب، وتجعل القصة نتاجا لفعل القصّ المسمى سرداً لتلك الأحداث المروية، إما مشافهة أو كتابةً.

أما "جيرار جينيت" فالقصة عنده هي ذلك المحتوى السردى الذي يتضمن أحداثاً واقعية أو متخيلة، وتمثّل عالم الخيال الذي يجب على القاص أن ينقله إلى القارئ/أو المتلقي، عن طريق اللغة أو بوسائل غيرها كالسينما أو الصور المتحركة، والعنصر الأساسي فيها هو التتابع الزمني للأحداث (□).

فالقصة - حسب جينيت - هي محتوى النص السردى بما تتضمنه من أحداث ووقائع وشخصيات يُؤطر أفعالها زمان ومكان.

وكثيراً ما نجد المزج بين مصطلحات ثلاثة هي: السرد والقص والحكي، ولقد سبق الإشارة إلى دلالة كل من القص والسرد، أما الحكي فنجد مثلاً: "سعيد يقطين" يراه «كتجلى خطابي، سواء كان هذا الخطاب من توالي أحداث مترابطة تحكمها علاقات متداخلة بين مختلف مكوناتها وعناصرها» (□).

(□) محمد القاضي، محمد الخبو، أحمد السماوي، محمد نجيب العمامي، علي عبّيد، نور الدين بنخود، فتحي النصرى، محمد آيت ميهوب: معجم السرديات، ص 333.

(□) عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة "الرجل الذي فقد ظلّه أنموذجاً"، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط 1، 2006، ص 59.

(□) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافى العربى، بيروت، ط 3، 1998، ص 46.

ويرى "سعيد يقطين" أن السرد «هو أخص من الحكى؛ فهو مجرد صياغة لغوية، بينما الحكى صناعة للحكاية بكلّ مستوياتها»^(□).

ويُميّزُ "جيرار جنيت" بين القصة والحكاية والسرد؛ حيث يرى أن القصة هي: «مجموع الأحداث المروية»^(□)، وأمّا الحكاية فهي «الخطاب الشفهي أو المكتوب الذي يرويها»^(□)، بينما السرد هو: «الفعل الواقعي أو الخيالي الذي يُنتج هذا الخطاب؛ أي واقعة روايتها بالذات»^(□).

ووفق ذلك يتبين أن القصة والسرد يتجسّدان عبر تلك الصياغة الفنية للمادة الحكائية، والتي تتضمّن مختلف الأحداث التي يسردها القاص، وهي بدورها تنتج خطاب القصة الذي يتمظهر إمّا مشافهة أو نصّاً لغوياً مكتوباً؛ بمعنى أن الحكى يتجلّى من خلال القصة، باعتبارها أحداثاً مسرودة متتابعة، كما أن خطاب القصة هو الذي ييسر للمتلقي قراءة تفاصيل تلك الأحداث التي ينتجها الراوي، وعملية الإنتاج تلك هي التي تسمى السرد.

بينما نجد "نبيلة إبراهيم" تجعل القصّ أعمّ من السرد؛ حيث تربط القصّ بصياغة القاص لنص القصة وفق جميع مستوياتها، في حين تجعل السرد متعلّقاً بالجانب/المستوى اللغوي^(□).

كان الغرض من عرض هذه الآراء السابقة حول مفاهيم: السرد/القصة والحكى هو محاولة توضيح وإبراز دلالات هذه المصطلحات، ومحاولة رفع بعض الالتباس حول هذه المفاهيم التي اختلفت الآراء النقدية حولها، وتحديد العلاقة الوطيدة بينها.

(□) المرجع السابق، ص 46.

(□) جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 2000، ص 13.

(□) المرجع نفسه، الصفحة نفسها

(□) المرجع نفسه، الصفحة نفسها

(□) عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة، ص 101.

3- مفهوم الشعر:

يعدّ الشعر من أقدم الفنون الأدبية التي احتوت تجارب الإنسان وأحاسيسه، والتي عبّرت عن مواقفه المختلفة، وقد اهتم النقاد القدماء والمعاصرون بتحديد ماهية الشعر ومحاولة وضع تعريف له ملمّ بجميع خصائصه، وقبل التفصيل في آراء النقاد القدماء وإحاطتهم بدلالاته، نعرّج أولاً إلى المفهوم اللغوي له.

أ - لغة:

يحدّد "أحمد بن فارس" في معجمه: "مقاييس اللغة" مفهوم الشعر بقوله: الشين والعين والرأ أصلان معروفان، يدلُّ أحدهما على ثباتٍ والآخر على علمٍ وعلمٍ. فالأول الشعرُ، معروفٌ والجمع أشعار، وهو جمعُ جمعٍ، والواحدة شعرة، ورجلٌ أشعرُ: طويل شعرِ الرأسِ والجسدِ" (□)، ثمّ يضيف: «والباب الآخر: الشعارُ: الذي يتنادى به القومُ في الحرب ليعرفَ بعضهم بعضاً. والأصلُ قولهم شعرتُ بالشيء، إذا علمته وفطنت له. وليت شعري، أي ليتني علمتُ» (□).

وفق هذا التعريف نجد أنّ المفهوم اللغوي للشعر ينحصر في مدلول العلم والفتنة بالأمر أو الشيء، ونجد تقريبا المعنى نفسه في "لسان العرب"؛ إذ يرى "ابن منظور" أنّ «الشعر منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وإن كان كلّ علم شعراً من حيث غلب الفقه على علم الشرع» (□)، ثمّ يضيف: «وقائله شاعر لأنّه يشعر ما لا يشعرُ غيره؛ أي يعلم. وشعرَ الرجلُ يشعرُ شعراً وشعراً وشعراً، وقيل: شعرَ قال الشعر، وشعرُ أجاد الشعر، ورجل شاعرٌ والجمع شعراء» (□).

(□) أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة، ج 3، ص 193.

(□) نفسه، ص 194.

(□) ابن منظور: لسان العرب، ج 7، ص 132.

(□) نفسه، ص 132.

غير أن "ابن منظور" يوضّح الخصيصة التي تميّز الشعر عن غيره من فنون القول والمتمثلة في عنصري: الوزن والقافية.

ب - اصطلاحا:

إذا انتقلنا إلى المفهوم الاصطلاحي للشعر عند النقاد القدماء، نجد أن أغلب تعريفاته حاولت التمييز بين الشعر والنثر من خلال علامتي: الوزن والقافية، فـ "ابن طباطبا" يعرف الشعر انطلاقاً من هذه الزاوية؛ إذ يرى أن: «الشعر كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خصّ به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجتّه الأسماع، وفسد على الذوق. ونظمه محدود معلوم، فمن صحّ طبعه وذوقه لم يحثج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحدق به، حتّى تعتبر معرفته الاستفادة كالتبعض الذي لا تكلف معه»^(□).

يشير "ابن طباطبا" إلى أن العلامة المميّزة بين الشعر والنثر هو الوزن، فهو الكلام المنظوم الذي تكون العروض ميزانه الذي يمنع اضطراب نظمه ووزنه، لكن رغم أنّه لم يشر إلى القافية إلا أن "جابر عصفور" يرى بأنّها: «متضمّنة فيه، والتعريف - فضلاً عن ذلك - لا يهتم بالجانب التخيلي من الشعر، من حيث مصدره أو تأثيره، وإنّما يهتم بالشعر في ذاته باعتباره بنية لغوية منتظمة على أساس من الطبع والذوق»^(□).

ويضيف "قدامة بن جعفر" على تعريف "ابن طباطبا" للشعر عنصري: القافية والمعنى^(□)، وبذلك فالشعر عنده يتكوّن من أربعة عناصر هي: اللفظ، الوزن، القافية

^(□) أبو الحسن محمد بن أحمد، ابن طباطبا: عيار الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1982، ص 29.

^(□) جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 5، 1995، ص 29.

^(□) فالشعر عنده: «قول موزون مقفى يدلّ على معنى».

ينظر: قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، ط 3، 1978، ص 17.

والمعنى، وتوصل إلى أنّ هذه العناصر الأربعة تشكّل تآلفاً مع بعضها البعض فينشأ عن ذلك معانٍ عديدة^(□).

ويرى "عبد الملك مرتاض" أنّ تعريف "قدامة بن جعفر" للشعر "غير سليم"؛ إذ يقول: «وعلى الرغم من تحليل قدامة له، ودفاعه عنه، واحترازه في اختيار مصطلحاته بعناية دقيقة؛ فإنّه يظلّ غير مسلّم له، لأنّه غير سليم في نفسه من الوجهة المنطقية نفسها؛ ذلك بأنّ من النثر ما يكون، هو أيضاً، موزوناً، حتى إذا كان ذلك غير واردٍ بكيفية منتظمة كما لاحظ ذلك كثير من علماء البلاغة والنقد في القديم والحديث فما أكثر ما يتكلم الإنسان كلاماً موزوناً ولا علاقة له بالشعر. وقد نبّه إلى هذه المسألة النقاد والبيانون والمفسّرون الأقدمون، ومنهم "أبو عثمان الجاحظ" حين دافع عن عدم شعرية القرآن»^(□).

وبذلك نجد أنّ "عبد الملك مرتاض" يؤيّد نظرة "جرجي زيدان" الذي يرى أنّه «قد يكون الرجل شاعراً ولا يحسن النظم، وقد يكون ناظماً وليس في نظمه شعر. وإن كان الوزن والقافية يزيدان الشعر طلاوة، ووقعاً في النفس، فالنظم هو القالب الذي يسبك فيه الشعر ويجوز سبكه في النثر»^(□)، ووفق ذلك يؤكّد "جرجي زيدان" أنّ الوزن والقافية غير كافيين لتمييز الشعر عن النثر أو الكلام المنظوم.

ونجد في المقابل إحسان عباس^(□)، يُثمّن جهود "قدامة بن جعفر" في كتابه "نقد الشعر": فيقول: «وإذا كان كتابه قد لقي من المهاجمين أكثر مما لقي من المؤيدين، فإنّه يمثل اجتهاداً ذاتياً مدهشاً»^(□).

(□) جعل قدامة بن جعفر صور الإئتلاف بين عناصر الشعر في أربع صور هي: 1- إئتلاف اللفظ مع المعنى. 2- إئتلاف اللفظ مع الوزن. 3- إئتلاف المعنى مع الوزن. 4- إئتلاف المعنى مع القافية، ينظر: المرجع السابق، ص 153-167

(□) عبد الملك مرتاض: قضايا الشعرية، متابعة وتحليل لأهمّ قضايا الشعر المعاصرة، منشورات كليّة الآداب والعلوم الإنسانية (1)، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، ص 28، 29.

(□) جرجي زيدان: تاريخ الآداب العربية، دار العلم للملايين، ط 7، 1982، ص 53.

(□) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الأمانة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 1، 1971، ص 214.

أما "ابن خلدون" فيعرّف الشعر على أنّه «الكلام البليغ المبني على الاستعارة، والأوصاف، المفصلّ بأجزاء متّفقة في الوزن والروي، مستقل كلّ جزء منها في غرضه ومقصده عمّا قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة»^(□).

يضيف "ابن خلدون" إلى الشعر ومفهومه - مقارنةً بمن سبقوه - الجانب البلاغي في صياغته، لكنّه يركّز على وحدة البيت حين قال: (مستقل كلّ جزء في غرضه ومقصده عمّا قبله وبعده)، ممّا يجعل أجزاء القصيدة مفكّكة، وينفي وحدة أجزائها.

ولا يختلف تعريف "ابن رشيق القيرواني" للشعر عن سابقيه، بل يقترح مدلوله من مفهومه عند سابقيه، ويضيف إليه خصيصة "النّيّة"؛ حيث يرى أنّه: «يقوم بعد النّيّة، من أربعة أشياء، وهي: اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية، فهذا هو حدّ الشعر؛ لأنّ من الكلام موزوناً مُقضى وليس بشعر، لعدم القصد والنّيّة»^(□).

أما "حازم القرطاجني" فالشعر عنده هو «كلام موزون مُقضى من شأنه أن يُحبّب إلى النفس ما قُصِدَ تحببهِ إليها، ويكره إليها ما قُصِدَ تكريههُ، لِتُحْمَلَ بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمن من حُسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصوّر بحسن هيئة تأليف الكلام أو قوّة صدقهِ، أو قوّة شهرته، أو بمجموع ذلك»^(□).

فالشعر عند "حازم القرطاجني" هو قول موزون مقضى مثير للنفس، فتتفاعل به، فيؤثر فيها على حسب انفعاله بمضمونه وتوفره على عناصر: التخيل، المحاكاة والصدق، ولكنّه يؤكّد على عنصر التخيل الذي يفصلّ في معناه، فيقول: «والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور

(□) عبد الرحمن ابن خلدون: المقدمة، دار الفكر، ج (1)، ص 573.

(□) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، ج (1)، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ط 3، ص 119.

(□) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط 3، 1986، ص 72.

ينفعل لتخيّلها وتصوّرها، أو تصوّر شيء آخر بها، انفعالاً من غير روية، إلى جهة من الانبساط أو الانقباض»^(□)، ويربط "حازم القرطاجني" مفهوم التخييل بالإحساس، فينفعل المتلقي اتجاه صور الخيال المتضمنة في الشعر، حين يتخيّلها في ذهنه، ويؤكد ذلك قوله: «الذي يدركه الإنسان بالحس فهو الذي تتخيّله نفسه، لأنّ التخييل تابع للحس»^(□).

وبعد التطرّق لأهمّ الآراء حول مفهوم الشعر في النقد العربي القديم، يمكن القول أنّه تأسّس في البداية انطلاقاً من بنيته الشكلية، باعتباره قولاً موزوناً مقفى يدلّ على معنى، ثمّ تطوّر ذلك المفهوم للشعر، و صار صناعةً فنيّة لها قواعدها، إلى أن أصبح يُنظر إليه على أنّه قول مُخيّل.

ويرى "جابر عصفور" أنّ بين نظرة "قدامة بن جعفر" و"حازم القرطاجني" للشعر وتعريفهما له، وتحديد مهمّته وجه تشابه، لكن رغم ذلك يؤكد أنّ دلالة "حازم القرطاجني" للشعر أشمل لخصائصه ومهمته وحقيقته؛ حيث يقول: «كليهما يبدأ من نقطة واحدة هي "الحدّ" أو "التعريف"، على أساس أنّ الحدّ هو المدخل المنطقي لتحديد ماهية الشعر ومهمّته. ولكن الفرق - مع ذلك - بين "حازم وقدامة" فارق بيّن، إنّ الحدّ عند قدامة لا يكشف بذاته عن مهمّة الشعر ولا عن عنصر القيمة فيه، والأمر على العكس من ذلك عند حازم، إنّ الحدّ عنده له دلالاته الأشمل التي تنطوي على الماهية والمهمة معاً»^(□).

وإذا انتقلنا إلى رأي النقاد المحدثين حول تعريف الشعر؛ فإنّنا نلمح أيضاً ذلك الاختلاف بينهم - كما كان سائداً عند النقاد القدماء - في التعاريف التي وضعوها للشعر، والتي تختلف تماماً عن رؤى ومفاهيم القدماء، على اختلاف ثقافتهم ومعارفهم

(□) المرجع السابق، ص 89.

(□) المرجع نفسه، ص 98.

(□) جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، ص 185.

ومذاهبهم، فنجد "أدونيس" مثلاً يرى أنّ «الشعر هو الكلام الموزون المقفى، عبارة تُشوِّه الشعر فهي العلامة والشاهد على المحدودية والانغلاق وهي إلى ذلك معيار يناقض الطبيعة الشعرية العربية ذاتها، فهذه الطبيعة عفوية، فطرية، انبثاقية وذلك حكم عقلي منطقي»^(□).

يُلاحظ من خلال قول "أدونيس" رفضه لحصر القدماء مفهوم الشعر في الكلام الموزون والمقفى، والذي يجعل أفقه محدوداً ولا يتجاوز تلك المعايير.

أمّا "عزّ الدين إسماعيل" فيرى أنّ القصيدة هي «الإطار المادي المحدد الذي يستوعب - على الرغم من ضيقه - العالم الرحب المشحون بالتفصيلات، الذي ينبسط في الزمان والمكان طولاً وعرضاً وعمقاً، والذي عاشه الشاعر. ودخول الشاعر في حالة الكتابة معناه انتقاله من نظام حر مفتوح إلى نظام آخر له قيوده وصرامته. هذه القيود تتعلق باللغة من حيث هي مادة الكتابة، كما تتعلق بطرائق بناء القصيدة، وشكلها النهائي»^(□).

يكشف مفهوم القصيدة حسب رؤية "عزّ الدين إسماعيل" عن حقائق الأشياء التي يوحى بها الشعر عن طريق رؤى الشاعر، وعن المراحل التي تسبق كتابته للقصيدة.

والملاحظة أنّ نظرة النقاد المعاصرين للشعر متباينة تماماً وكلياً عن نظرة القدماء له، وهذا له أسبابه الثقافية والحضارية والمعرفية، ولم نسهب في الإلمام بأراء المعاصرين حول مفهوم الشعر لهذا الغرض، ناهيك أنّ مدونة التطبيق في هذا البحث تندرج ضمن نظرة القدماء ورؤاهم للشعر، والتي تعبر عن الذوق الفنّي والجمالي الذي استندت إليه موهبة الشعراء العرب قبل الإسلام وإبداعاتهم الشعرية.

ورغم ذلك الاختلاف بين النقاد «على مرّ العصور حول مفهوم الشعر فإنّ الشعر يبقى في أبسط صورته وأقرب معانيه المتصورة موهبة ذاتية متميّزة، قوامها العاطفة المرهفة والذوق الجمالي البارِع والفكر الناقد والعقل المتوهج والخيال الخصب والبصيرة الثاقبة،

(□) أدونيس: مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط 3، 1979، ص 108.

(□) عزّ الدين إسماعيل: مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، مجلة فصول، مجلد 1، العدد 4، يوليو 1981، ص 54.

واللغة المعبرة الموحية الثرية الأسرة، موهبة تنمى بالتفكير وتصهر بالتجربة وتصل بالمرحلة وتغذي بالإحساس وتبلور وتطور بالممارسة، فتحوّل إلى طاقة عالية من الفن والخلق والإبداع، وقدرة خارقة على النفاذ والتنبؤ والحدس والاستلهام والجذب والتأثير والتغيير»^(□).

4- تحديد الفترة الزمنية لمدونة التطبيق (ما قبل الإسلام):

يحدّد مؤرّخو الأدب العربي فترة ما قبل الإسلام بالمدّة الزمنية التي سبقت ظهور الإسلام بقرن ونصف أو قرنين على الأكثر، وهذا ما أشار إليه الجاحظ في قوله: «فإذا استظهرنا الشعر وجدنا له - إلى أن جاء الله بالإسلام - خمسين ومائة عام، وإذا استظهرنا بغاية الاستظهار فمائتي عام»^(□)، وهي الحقبة الزمنية التي اتّفق علماء تاريخ الأدب العربي على تسميتها بالعصر الجاهلي والذي ينقسم إلى فترتين:

«1- جاهلية بعيدة: وهي التي عاشت فيها الأمم البائدة بخاصة، وعرب الجنوب خلال مرحلة ازدهارهم الحضاري.

2- جاهلية قريبة: وهي التي ذكرها الجاحظ»^(□).

ويحدّد "شوقي ضيف" فترة هذا العصر - بناءً على ما ذهب إليه الجاحظ - «أي عند مائة وخمسين عاماً قبل الإسلام، وما وراء ذلك يمكن تسميته بالجاهلية الأولى، وهو يخرج عن العصر الدّي ورثنا عنه الشعر الجاهلي واللغة الجاهلية، والذي تكامل فيه نشوء الخط العربي وتشكله تشكلاً تاماً»^(□).

(□) أحمد محمد المعتوق: اللغة العليا - دراسات نقدية في لغة الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط (1)، 2006، ص 90.

(□) أبو عثمان الجاحظ: الحيوان، ج 1، دار صعب، ط (2)، 1978، ص 74

(□) ديزيره سقال: العرب في العصر الجاهلي، دار الصداقة العربية، بيروت، ط (1)، 1995، ص 70.

(□) شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي - العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط (19)، ص 39.

وقد أجمع أغلب الباحثين على أنّ الجاهلية^(*) الأولى مجهولة الأخبار سواءً ما تعلق بالعرب أو الشعر العربي^(□)، وأنّ فترة الجاهلية الثانية التي تبدأ من القرن الخامس الميلادي حتى ظهور الإسلام هي التي أثمرت الشعر العربي الذي وصلنا^(□). وممّا يؤكّد ذلك ما ذهب إليه الباحث "عبد العزيز نبوي" أنّ «الشعر الجاهلي منذ أقدم نصوصه التي وصلت إلينا، قد اكتملت له أو كادت مقوماته الفنيّة بدءاً من طرائق التعبير، وانتهاءً بالموسيقى من وزن وتقافية. وهذا يعني أنّه مرّت حقبٌ طويلة قبل أن يستقرّ للشعر الجاهلي سماته وخصائصه»^(□).

لكن تلك البدايات لذلك الزخم من الإبداع الشعري لم تصلنا ولا نعلم عنها شيئاً؛ ممّا يجعل أوليّات الشعر العربي قبل الإسلام غامضة وغير واضحة المعالم. ولقد حظيت هذه المسألة باهتمام العديد من النقاد العرب القدماء، الذين حاولوا إزالة بعض اللبس عنها، ومن بينهم نجد "ابن سلام الجمحي" الذي يقول: «ولم يكن لأوائل العرب من الشعر إلاّ الأبيات يقولها الرّجل في حاجته، وإنّما قصّدت القصائد وطول الشعر على عهد عبد المطلب، وهاشم بن عبد مناف، وذلك يدلّ على إسقاط شعر عادٍ وثمود وحُميرٍ»^(□)، وفي سياق حديثه عن بدايات تقصيد القصائد يُقرّ أنّ «أولّ من قصّد القصائد وذكر الوقائع المهلهل بن ربيعة في قتل أخيه كليب وائل»^(□)، وهذا يفترض وجود مرحلة سابقة تحدّد

^(*) يُقصد بالجاهلية «السفه والحمق والأنفة والخفة والغضب وعدم الانقياد لحكم وشريعة وإرادة إلهية وما إلى ذلك من حالات انتقصها الإسلام».

ينظر: جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، مجلد (1)، دار العلم للملايين، بيروت، 1968، ص 40.

^(□) ينظر: - شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي - العصر الجاهلي، ص 38.

- ديزيره سقال: العرب في العصر الجاهلي، ص 70.

- جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، المجلد (1)، ص 40.

- عفت الشرقاوي: دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي، دار النهضة العربية، بيروت، 1979، ص 31.

^(□) عفت الشرقاوي: دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي، ص 31.

^(□) عبد العزيز نبوي: دراسات في الأدب الجاهلي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط (3)، 1999، ص 12.

^(□) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود شاكر، ج (1)، مطبعة المدني، ص 26.

^(□) المرجع نفسه، ص 3.

الفترة الزمنية المتعلقة ببدايات الشعر العربي قبل الإسلام، والتي تُعيّن التدرّج في تشكُّله ونضجه وفق الصورة التي وصلتنا، بالرغم من أنّ تلك البدايات لا نعلم عنها الكثير^(□)، ولا نستطيع ضبط تاريخها الزمني «لصعوبات تتعلق بانقطاع الرواية وندرة الكتابة وتدوين التاريخ في تلك المرحلة»^(□).

5- التداخل بين الشعر والسرد في النقد العربي:

يمكن القول بدايةً أنّ النقاد العرب القدماء والمحدثين قد اهتموا «بمسألة التفريق بين الشعر والنثر، كما اختلفوا في مسألة ترجيح الشعر على النثر، وترجيح النثر على الشعر والمفاضلة بينهما، وأولوا اهتماماً كبيراً لعلاقة الشعر بالنثر»^(□).

ورغم أنّ لكلّ من الجنسيتين الأدبيين (الشعر والسرد) خصوصيته، إلا أنّ هناك من النقاد القدماء والمحدثين من أقرّ بإمكانية تداخلهما معاً ضمن نصّ أدبي واحد، فمن القدماء نجد مثلاً "ابن طباطبا العلوي" الذي يقول: «وعلى الشاعر إذا اضطرّ إلى اقتصاص خبر في شعرٍ دبره تدبيراً يسلس له معه القول ويطرده فيه المعنى، فبنى شعره على وزن يحتمل أن يُخشى بما يحتاج إلى اقتصاصه بزيادة من الكلام يخلطُ به، أو نقصٍ يحذف منه. وتكون الزيادة والنقصان بسيرين غير مخدجين؛ لما يستعان فيه بهما وتكون الألفاظ المزيدة غير خارجة من جنس ما يقتضيه، بل تكون مؤيَّدة له، وزائدة في رونقه وحسنه»^(□).
يصرح "ابن طباطبا" بإمكانية المزج بين السرد والشعر في نصّ أدبي شعري، من خلال

^(□) يشير ابن قتيبة في كتابه "الشعر والشعراء" إلى مجموعة من الشعراء الأوائل، لكن دون أن يحدّد الفترة الزمنية التي ينتمون إليها.

ينظر: أبو محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج (1)، دار إحياء العلوم، بيروت، 1986، ص 52.

و كذلك: عادل الفريجات: الشعراء الأوائل، دار المشرق، بيروت، ط (1)، 1994، ص 76.

^(□) عبد الحسن حسن خلف: القصيدة الجاهلية في النقد العربي القديم، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط (1)، 2011، ص 14.

^(□) حورية الخمليشي: الكتابة والأجناس، شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث، دار التنوير، لبنان، دار الأمان، الرباط، ط (1)، 2014، ص 29.

^(□) أبو الحسن محمد بن أحمد، بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، ص 47.

إجازته هذه الظاهرة للشاعر، عند وجود مبرر لذلك، شرط أن لا يؤدي ذلك إلى إخلال في قوانين الشعر وأسسها، وفق مراعاة خصوصية خطاب الشعر من ناحية الإيقاع والوزن.

ويمثّل "ابن طباطبا" على ذلك بقصيدة الأعشى الرائية في مدح "شريح"، والتي يروي من خلالها الشاعر قصة السموأل ووفائه^(□)، ويقول فيها: «فانظر إلى استواء هذا الكلام، وسهولة مخرجه، وتمام معانيه وصدق الحكاية فيه، ووقوع كل كلمة موقعها الذي أريدت له من غير حشد مجتلب ولا خلل شائن»^(□)، وهي بالإضافة إلى ذلك مستوفية لأحداث القصة، فلا يبحث القارئ أو المتلقي عن أخبارها من مصدر آخر، كما أنها تتسم بسلامة لغتها والانسجام بين العبارات والألفاظ والمعاني^(□)، و«اشتمالها على الخبر كله بأوجز كلام، وأبلغ حكاية وأحسن تأليف، وألطف إيحاءة»^(□).

أمّا "ابن رشيق القيرواني" فإنه يتطرق إلى قضية التداخل بين الشعر والسرد في إطار حديثه عن عيب التضمنين^(□)؛ إذ يقول: «ومن الناس من يستحسن الشعر مبنياً بعضه على بعض، وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائماً بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده وما يستوي ذلك فهو عندي تقصير إلا في مواضع معروفة مثل الحكايات وما شاكلها، فإن بناء اللفظ على اللفظ أجود هنالك من جهة السرد»^(□).

يستحسن "ابن رشيق القيرواني" استقلال البيت الشعري عما سبقه وعمّا يليه، ويراه تقصيراً من قبل الشاعر أو عيباً، لكنّه يستثني في هذا الشعر المبني على الحكاية

(□) يستهل الشاعر "الأعشى" قصة السموأل بقوله:

كُنْ كَالسَّمَوَالِ إِذْ طَافَ الْهَمَامُ بِهِ ❖ ❖ ❖ فِي جَحْفَلٍ كَرِهَاءِ اللَّيْلِ جَرَارَ

ينظر: المرجع السابق، ص 48. والقصيدة موجودة في: ديوان الأعشى، شرحه وقدم له: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط (1)، 1987، ص ص 88، 89.

(□) المرجع نفسه، ص 49.

(□) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(□) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(□) يعتبر ابن رشيق القيرواني التضمنين عيباً من عيوب الشعر، وهو «أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها».

ينظر: أبو علي بن الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، ج (1)، ص 171.

(□) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والسرد ، نتيجة ذلك الترابط بين دلالة الأبيات الشعرية وتتابع السرد ضمنها، وفي كلامه هذا إشارة إلى إمكانية التداخل والمزج بين جنسي الشعر والسرد ضمن الخطاب الشعري، وإباحة استجابة هذا الخطاب لخصائص السرد.

في حين نجد "حازم القرطاجني" قد أفصح عن التداخل بين الخطابين الشعري والسرد، وأقرَّ بإمكانية حضور السرد/القص في الخطاب الشعري ؛ فالشاعر يستطيع أن يُضمِّن شعره الأخبار والقصص وفق ما يُلائم غرضه؛ ومقاصده ؛ إذ وجب عليه «أن يناسب بين بعض مقاصد كلامه وبينه فيحاكيه به أو يحيل به عليه أو يستشهد في ذلك على الحديث بالقديم»^(□)، كما يرى أنه على الشاعر الاعتماد على القصص والأخبار المشهورة، والأوضح في معناها، وذلك لتحقيق غاية التأثير في المتلقي حين يحسن الشاعر توظيفها في الموقع المناسب لها^(□)؛ فتكون «من أحسن شيء في الكلام فلتذكر ما مضى من الأمور التي يقلّ نظيرها في ما هي عليه من الأوصاف التي تميل إليها النفوس أو تنفر عنها موقع عجيب من النفوس، فتتحرك النفوس بما قد ارتسم فيها من صفة القصة الأولى إلى اعتقاد القصة الأخرى على مثل تلك الصفة»^(□).

ويرى "حازم القرطاجني" أنّ الإشارة إلى التواريخ والقصص إحالة^(□)؛ حيث أنّ الشاعر «يُحيل بالمعهود على المأثور»^(□)، واشترط أن تكون الإحالة ضمن إطار المحاكاة^(□)، وأن لا يكتفي الشاعر بذكر الخبر فقط إجمالاً، بل عليه أن يتطرق إلى

(□) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 39.

(□) المرجع نفسه، ص ص 189، 190.

(□) المرجع نفسه، ص 190.

(□) المرجع نفسه، ص 189.

(□) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(□) المرجع نفسه، ص 190.

تفاصيله، ليحقق المحاكاة التامة في التاريخ^(□) عن طريق «استقصاء أجزاء الخبر المحاكى ومولاتها على حد ما انتظمت عليه حال وقوعها»^(□).

وتجدر الإشارة إلى أن "حازم القرطاجني" قد ضرب مثلاً على توظيف الخبر في الشعر في إطار المحاكاة برائية "الأعشى" التي أورد خلالها قصة "السّمؤال بن عاديا"، وهي نفسها التي وظّفها "ابن طباطبا" للتأكيد على إيراد الخبر في الشعر؛ وقد استحسن "القرطاجني" توظيف الأعشى لقصة "السّمؤال" وذكر خبرها بالتفصيل وعدّها من باب المحاكاة التامة^(□).

إن ورود السرد/الخبر في الشعر عند "ابن حازم القرطاجني" يُعدّ أمراً مباحاً، بل مُهمّاً، ممّا يجعل الكلام/الشعر حسناً، فهو لا يعارض استدعاء الشعر للسرد، بل يدعو إليه في سياق المحاكاة التي تفرض وجوده، ويؤكد إمكانية المزج بين جنسي الشعر والسرد، وعدم تنافرهما، بل يقرّ بملاءمة السرد لبناء الشعر وعالمه المتخيّل.

ووفق ما سبق، نجد أن النقد العربي القديم لم يفضّل ظاهرة التداخل بين جنسي الشعر والسرد، وإمكانية توظيف الشعر للسرد، لكن الملاحظ أنّ النقاد القدماء قد تباينوا في طرق تناولهم لهذه الظاهرة، فنجد "ابن طباطبا" مثلاً قد أحاط بها انطلاقاً من تمييزه بين خصائص الشعر والسرد ولذلك السبب اشترط في توظيف الخبر/السرد عدم الإخلال بأسس وقواعد الشعر، بينما نلّفى "ابن رشيق" يتعرّض لذلك التداخل في سياق معالجته لعيب التضمين، ولم يفرّد لها اهتماماً خاصاً، في حين نجد أنّ "حازم القرطاجني" قد أسهب في التعرّض لهذه الظاهرة والاهتمام بها. انطلاقاً من تصوّره لمفهوم الشعر وأسس

(□) يُقسّم حازم القرطاجني المحاكاة التامة إلى نوعين: أمّا الأولى فهي المحاكاة في الوصف والأخرى هي: المحاكاة في التاريخ؛ حيث يرى أنّ «المحاكاة التامة في الوصف هي استقصاء الأجزاء التي بمولاتها يكمل تخيل الشيء الموصوف، وفي التاريخ استقصاء أجزاء الخبر المحاكى ومولاتها على حد ما انتظمت عليه حال وقوعها».

ينظر: المرجع السابق، ص 248.

(□) المرجع نفسه، ص 248.

(□) المرجع نفسه، ص 106.

بناءً على ما أوضحه في كتابه: "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"؛ حيث «بنى حازم هذا الكتاب على التمييز بين طبيعة الشعر وطبيعة الخطابة، فالشعر يتقوّم بما سماه التخيل ووسيلته إلى هذا هي المحاكاة، والخطابة تتقوّم بالإقناع... ولذلك فإن قضية المحاكاة والتخيل في هذا الكتاب القيم تمثل جوهر فكرته وأساسها، كما تشير إلى مصادر فكره النقدي وثقافته التي كوّنت شخصيته النقدية تكويناً فريداً بين علماء النقد والبلاغة العرب»⁽¹⁾، كما يتّضح من خلال كتابه هذا «نزعة حازم للمزج والتداخل، فثمة مزج للشعري بالخطابي، وللذاتي بالموضوعي، وللشعري بالسرد والقصصي»⁽²⁾، وهذا يؤكّد قصديّة "حازم القرطاجني" إلى المزج بين الشعر والسرد، وتوظيف السرد في الشعر العربي القديم دون أن يتعارض ذلك مع طبيعة الشعر ومقوماته.

إنّ ما سبق ذكره حول إشارات بعض النقاد القدماء حول إمكانية التداخل بين الشعر والسرد، يؤكّد الحضور السرد في الشعر العربي القديم، وقد استمرّ الجدل النقدي حول هذه الظاهرة الفنية والجمالية في النقد العربي المعاصر، والذي جزم بتداخل الجنسين الأدبيين: الشعر والسرد/النثر؛ حيث أنّ «التقارب بينهما يبدو شديداً إلى حدّ كبير، لقد بات النص الشعري، بخصائصه المعروفة، قادراً على هضم الكثير من خصائص النصوص السردية»⁽³⁾.

ويؤكّد "عزالدين المناصرة" أنّ عملية التداخل بين الشعر والسرد مرتبطة بقديم الزمان، «انطلاقاً من فكرة التمييز بين (الشفاهي)، و(الكتابي)، سواءً أكان منطوقاً، أم مكتوباً، ثمّ انتقل الإنسان إلى مرحلة التمييز بين (الشعر، والنثر). ثمّ بدأ يميّز بين (الشعر،

(1) سعد عبد العزيز مصلوح: حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخيل في الشعر، عالم الكتب، القاهرة، ط (2)، 2015، ص 61.

(2) فاطمة عبد الله الوهبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط (1)، 2002، ص ص 74، 75.

(3) علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط (1)، 2002، ص 155.

والسرد)، حين أصبح (السرد)، يأخذ خصائصه الأدبية. وفي كلّ الحالات، كان التبادل قائماً بين الشعر والسرد، حيث نجد بعض خصائص السرد في الشعر، وبعض خصائص الشعر في السرد»^(□)؛ حيث أنّ تلك العلاقة بين الشعر والسرد كانت عضويةً، بينما في العصر الحديث صارت مقصودة لذاتها^(□)، إذ أنّ «تداخل أنماط الكتابة غير تداخل الأجناس الأدبية لكن تداخلها قد يمهدّ لحدوث تقارب بين هذه الأجناس، فأن ينحو الشعر نحو النثر أو أن ينزع النثر نحو مشاكلة الشعر معناه ظهور جملة من الأجناس الواقعة في حيز بين الحيزين أو في منزلة بين المنزلتين، في مفترق السبل بين الشعر والنثر أي أجناس هجينة "Genres Hybrides" بحسب عبارة "باختين". كما أنّ امتداد ظلّ النثر على مجال الشعر أو انتشار ظلّ الشعر على مجال النثر وما ينجّر عنه من تماس بين مجاليهما لا بدّ أن يتخذ له شكلاً وأن تكون بعض الأجناس أداةً لتجليّه»^(□)؛ وذلك ما يخلق صوراً من صور التفاعل بين الشعر والسرد/ أو النثر عامة، تضيف إليهما قيمةً جماليةً وفنيّةً، إذ أنّ «التفاعل ليس مجرد اختلاط عشوائي وإثما هو تبادل واغتناء كلّ طرف بالآخر، فالشعر والنثر إن نحا أحدهما نحو الآخر واختلط بمجاله إنّما ينشد كمالاً واكتمالاً ممّا يجعل من هذا التفاعل إيجابياً يحقّق لكلّ طرف إضافة بل هو زيادة في تفعيل خصائص هذا الطرف»^(□) دون الإخلال بالحدود الفاصلة بينهما؛ «يجب أن لا نفهم من ذلك أنّ هذا التداخل بين الأجناس، أو هذه الزحزحة لخصائص البعض منها، تعني ضياع الحدود بينها نهائياً. لاشكّ أنّ هناك تبادلاً للمزايا الداخلية، لكن تبادلاً كهذا لا يلغي هويّة هذه الأجناس أو يربك انتماء أيّ منها إلى فضاء متميّز. بل هو، على العكس من ذلك، يُنمّي

(□) عز الدين المناصرة: الأجناس الأدبية في ضوء (الشعريات المقارنة) قراءة مونتاجية، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، ط (1)، 2010، ص 141.

(□) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(□) بسمة عروس: التفاعل في الأجناس الأدبية، مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط (1)، 2010، ص 151.

(□) المرجع نفسه، ص 153.

حيوية كلّ منها ويوسّع من مداه دون أن يخرجها من دائرته الخاصة، أو يلحق الأذى بخصائصه التي تشكّل جوهره أو طبيعته الشاملة»^(□).

ونتيجة لهذا التداخل بين جنسي الشعر والسرد ظهرت القصيدة السردية^(*)، المبنية على السرد^(□)، وهناك من يطلق عليها مصطلح القصصية/أو الشعر القصصي، إذ أنّ «القصيدة إمّا أن تحكي عن حوادث وأشخاص وأقطار وبلاد، وإمّا أن تعرب عن الحالة النفسية الداخلية التي تسود الشاعر وهو ينشئها، فأما النوع الأوّل فنسميه شعراً قصصياً وأمّا الآخر فهو الشعر الغنائي الوجداني»^(□).

وتؤكد "عزيزة مريدن" من خلال دراستها على وجود القصّة الشعرية التي «تجمع بين شكلين لكلّ منهما أهميّة كبرى في الأدب، وإذا كان الشعر يصوّر جانب الحياة نفسها ودقائقها ولحظاتها، فإنّ القصّة الشعرية تجمع بين هاتين الصورتين، وتجعلنا نحيا التجربة النفسية الواحدة في نطاق أوسع وأفق أرحب»^(□)؛ فتصير القصيدة بالإضافة إلى اعتبارها فناً شعرياً، فهي تشتمل على تقنيات القصّ؛ حيث تتعالق فيها خصائص الشعر والسرد القصصي، لتنسج في النهاية ذلك التداخل النصي بين جنسي القصّة والشعر المؤسس للقصّة الشعرية؛ إذ «اقترب الشعر من القصّة باصطناع لغة السرد القصصي لا نحولاً يفقد

(□) علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، ص 155، 156.

(*) « يطلق مصطلح القصيدة السردية على القصيدة التي تبني على السرد بما هو إنتاج لغوي يضطلع برواية أو حدث أو أكثر، وهو ما يقتضي أن يشتمل النص الشعري على حكاية أي على أحداث حقيقية أو متخيّلة تتعاقب وتشكّل موضوع الخطاب ومادته الأساسية. والقصيدة السردية جنس جامع تندرج فيه القصيدة القصصية، وهي جنس فرعي هجين يقوم على تضافر الشكل الشعري والمحتوى القصصي » ينظر: معجم السرديات، تأليف مجموعة من الباحثين، إشراف: محمد القاضي، ص 347.

(□) فتحى النصري: السرد في الشعر العربي الحديث، في شعرية القصيدة السردية، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، ط 1، 2006، ص 61.

(□) عزيزة مريدن: القصّة الشعرية في العصر الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 51.

(□) المرجع نفسه، ص 23.

الشعر نكهته وخواصه المميّزة له»^(□)، بل «ظلّ كلّ جنس يحتفظ بهويّته»^(□).

وترى "عزيزة مريدن" أنّ «القصة الشعرية تجمع بين شكلين لكلّ منهما أهمية كبرى في الأدب وإذا كان الشعر يصوّر جانب الحياة نفسها ودقائقها ولحظاتها، فإنّ القصة الشعرية تجمع بين هاتين الصورتين، وتجعلنا نحيا التجربة النفسية الواحدة في نطاق أوسع وأفق أرحب»^(□)، وبذلك يحدث التماهي بين جنسي الشعر والقصة، فتصير القصة الشعرية جامعة لخصائص الجنسين معا، وإن طغّت في أحيان كثيرة خصائص ومقوّمات الشعر باعتبار أنّ «القصيدة ليست ذات غايات بيانية أو سردية وإن كان بمستطاعها استخدام عناصر سردية، وتشغيلها في مجموع نصّي ولأغراض شعرية»^(□).

في ضوء ما سبق يمكن القول أنّ حضور السرد أو القص في الشعر بات أمراً لا شكّ فيه، ممّا يؤكّد دحض تلك الآراء والأقاويل المنادية بغياب هذا التمازج الفني بين الشعر والقصة في الشعر العربي القديم، بحكم غنائية القصيدة العربية القديمة التي يتغنّى فيها الشاعر بعواطفه، ويعبّر عن تجاربه الذاتية وأفكاره؛ بحيث أنّ «الرؤية الغنائية التي تحكّمت طويلاً في الخطاب الشعري هي التي تفرض وجود (أنا الشاعر) وجوداً مركزياً، يجرّ إليه لغة القصيدة وصورها وأنساقها، حتى ما كان منها ذا سمات سردية وذلك لما في طغيان الأنا من تمركز إزاء الموضوع وبمواجهته، تمركزاً ذاتياً فتصبح الغنائية مسافة فاصلة بين الشاعر وموضوعه المندرج عادة في (غرض) عام أو معنى شائع وصور نموذجية، وأوزان مناسبة للموضوع، وحتى اقتراح مدخل (أو مطلع) مناسب، وتخلّص فدّ وخاتمة أو بيت قصيد»^(□)،

(□) نبيلة إبراهيم: فن القصّ في النظرية والتطبيق، سلسلة الدراسات النقدية، مكتبة غريب، القاهرة، ص 242.

(□) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(□) عزيزة مريدن: القصة الشعرية في العصر الحديث، ص 23.

(□) حاتم الصكر، مرايا نرسييس: الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط (1)، 1999، ص 60.

(□) المرجع نفسه، ص 32.

ويضيف "حاتم السكر" أنّ ذلك مُنتهاه «أن تکرّست الرؤية الغنائية التي ستتحصر في إجادة لوحة الوصف، واحتكار أنا الشاعر لمساحة الملفوظ، مما يجعل حوار الآخر والعالم والأشياء مفقوداً» (□).

لكن من يستقرئ الشعر العربي القديم عامة، والشعر العربي قبل الإسلام خاصة، يكتشف أنّ هذا الشعر لم تطغ عليه صفة الغنائية بالشكل الذي يجعلها عائقاً يحول بين الحضور السردي في ثناياه، ولعلّ الباحث "رشيد يحيياوي" أصاب حين قال: «لم يعد غريباً التشكيك في وجود نوع اسمه "شعر غنائي"، ولعلّ ما يثبت هشاشة إدعاء وجوده، أنّ أغلب الثقافات قالت بوجود نوع غنائي شعري عنده. كيف يعقل إذن اختلاف الثقافات وتوحد النوع، مع أنّ اللغات مختلفة وحتى الصيغة الشعرية الموظفة مختلفة؟ إذا كان لما يسمى بالغنائي وجود، فلن يكون سوى جامع عام للعديد من الأنواع الشعرية المختلفة جوهرياً من شعب لشعب أو ضمن الثقافة الواحدة نفسها» (□).

ويؤكد "حميد لحميداني" أنّ صفة الغنائية وذاتية أنا الشاعر العربي الحاضرة لم يحولاً بين الشعر العربي القديم وحضور السرد القصصي في خطابه الشعري؛ حيث يقول انطلاقاً من دراسة تطبيقية حول نصوص من الشعر العربي قبل الإسلام: «هكذا يتبيّن كيف أنّ القصيدة العربية رغم حضور الذات وحضور الغنائية المتصلة بها لم تكن تستغني في نفس الوقت عن الإطار القصصي الذي يتعدّد أحياناً ليولّد القصّة داخل القصّة من أجل دفع البنية التخيلية إلى إنتاج دلالات زائدة عن التخيل ذاته» (□).

ووفق هذه الرؤية نجد أنّ القصيدة العربية القديمة قد استوعبت تقنيات القص؛ «فهناك أشكال درامية اتّخذت طريق القصص الشعري بسرد حادثة أو حوادث مع وصف أو

(□) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(□) رشيد يحيياوي: الشعر والنثري، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ص 82.

(□) حميد لحميداني: الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم (العصر الجاهلي)، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، ط 1، 1997، ص 66.

إفصاح عن شعور وموقف ورأي، وكان للشاعر أن يطور حكاياته لو وجد الدافع أو أدرك أبعاد الأجناس والأنواع الأدبية المختلفة» (□).

ويمكن القول أنّ النقاد العرب الذين جزموا بخلو الشعر العربي القديم من الحضور السردى وتماھيه في خطابہ، سواءً كان علّة ذلك صفة الغنائية أو غيرها، مرّدُهُ إلى أنّ أغلب الآراء والدراسات النقدية انتهت «إلى أنّ الشعر العربي القديم خال من "الدرامية" ذلك لأنّها نظرت إلى الدراما من المنطلق الأرسطي بكونها مسرحية» (□).

وفي السياق ذاته يؤكّد "جيرار جينيت" أنّه «يمكن لكلّ جنس أن يشمل عدداً من الأجناس، ومن هذه الناحية، لا تتميّز جوامع الأجناس للثلاثية الرومنطقية^(*) عن غيرها بأية ميزة طبيعية، ولا يسعنا إلاّ أن نصنّفها كآخر مرحلة من مراحل الترتيب المعمول به وأوسعها» (□).

وبناء على إمكانية التداخل بين الشعر والسرد يعتزم هذا البحث خوض غمار الغوص في ثنايا الشعر العربي قبل الإسلام قصد الكشف عن تجلّيات السرد القصصي فيه، والكشف عن العلاقة القائمة بين القصّة والشعر العربي، تلك الثنائية التي منحت القارئ أو متلقي هذا الخطاب الشعري القصصي أفقا أوسع للولوج إلى جماليته الفنية وأساليبه الصياغية في توظيف القصّة الشعرية ضمن نسيجه الشعري، والذي يدفع هذا المتلقي إلى تتبّع الأثر النفسي الذي تُحدثه تلك الروح القصصية المتغلغلة فيه، والتي تروي العديد من التجارب الحياتية التي تمتزج بالخيال الفنّي، وتتجسّد في نصوص شعرية قصصية تحقّق رغبة الإنسان العربي في الخلود المعنوي، سواءً تجلّى ذلك في خلود ذكراه أو أخباره أو نصّه الشعري.

(□) جلال الخياط: الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الرشيد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة دراسات، 1982، ص 65.

(□) علي بن تميم: السرد والظاهرة الدرامية - دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2003، ص 129.

(*) يقصد بالثلاثية الرومنطقية: الأنواع الثلاث: غنائي، ملحمي ودرامي، ينظر: جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1986، ص 74.

(□) المرجع نفسه، ص 75.

الفصل الأول

تجليات السر

في القصيدة العربية قبل الإسلام

المبحث الأول: القصص الغزلية

المبحث الثاني: قصص الحيوان

المبحث الثالث: قصص الحروب وشعر الأيام

المبحث الرابع: قصص الأجواد

المبحث الخامس: قصص مغامرات الشعراء الصعاليك

المبحث السادس: توظيف القصص المترسخة في ذهن الجماعة

إنَّ الشعر العربي قبل الإسلام جامعٌ لمآثر العرب المخلّدة وعاداتهم، وتقاليدهم وبطولاتهم والأحداث التي صبَّغت حياتهم، وعبرت عن هموم الإنسان العربي آنذاك وآماله؛ فكان ذاك الشعر يحكي تجارب الإنسان العربي التي ترتبط بواقعه ونمط حياته وبيئته. فسورٌ أشكالاً مختلفة لصراع الإنسان «من صراع بين المخلوقات كلها - بما فيها الإنسان - والطبيعة، إلى صراع ثالث بين الإنسان وأخيه الذي يقاسمه أسباب الحياة، وصولاً إلى صراع لا يمكن للمرء أن يخرج منه سالماً - إن كان قد أتيح له ذلك في الأشكال السابقة - إنه الصراع مع الدهر» (□).

وكانت غايته من اجتياز هذا الصراع البقاء ومحاربة صور الفناء التي باتت تحارب سعادته وتطارد وجوده، فكان ولا يزال الشعر العربي قبل الإسلام مصدراً وإرثاً ثرياً للثقافة والحياة العربية آنذاك، كما ضمَّ ضروب وأسايب الكلام العربي المتنوعة والكثيرة والبليغة، وتنوّعت بين دفتيه - المضامين - فكان حافلاً بالأخبار والتاريخ والقصص؛ إذ أن القصيدة العربية قبل الإسلام تروي قصصاً ناطقة بمظاهر حياة العربي الاجتماعية، فكانت سرداً لحوادث متنوّعة وتجارب ذاتية أو قبلية، كقصص المغامرات العاطفية، وقصص الصيد وحروب العرب بما فيها من مآثر وبطولات، وغيرها من القصص التي كان الشاعر العربي يسرد تفاصيلها بين ثنايا شعره، بغية تسجيل مآثره والتغني بها مفتخراً، فكان «يعبر عن حسّه القصصي من ناحية، ويستوعب طموحه لأن يحكي الأحداث، ومن ثمّ يسجلها وكأنه يوثقها من ناحية أخرى، لأنها حاجة من حاجات الشعوب في كلّ العصور وكلّ الأزمنة» (□).

(□) نائر زين الدين: شعراء وذناب، ودراسات أخرى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سلسلة الدراسات، 2008،

ص 214.

(□) حنا الفاخوري: تاريخ الأدب العربي، المكتبة العربية، ط 1980، ص 723.

فالشاعر العربي كان يروي قصص مغامراته المختلفة وبطولاته الأخلاقية والحربية مسجلاً كل ما تقع عليه عيناه، مضيفاً عليه رونق إبداعه، وجمال تعبيره وصدق شعوره، أو ميلاً إلى سرد ما يختزنه في ذاكرته من ذكريات، مطلقاً العنان لخياله ليحُبِّب السنينَ الماضية بأحداثها ولحظاتها السعيدة، مَفْصِحاً عن صداها في نفسه، معبراً عن شجنه وحزنه على فقدان تلك السعادة المتزامنة مع ذكريات أيامه الخوالي.

ولقد وردت مختلف السرود الشعرية في العربي قبل الإسلام في سياق مختلف الأغراض الشعرية التي نظم الشعراء العرب فيها قصائدهم، وبالرغم من أن أغلب القصص تكرر عند معظم الشعراء إلا أنها تتمايز عن بعضها البعض، وفقاً لعرضهم لتفاصيل المشاهد القصصية، وأساليبهم الفنية وبراعتهم في تصويرها، وبناءً على هدف الشاعر من نظم قصيدته ومناسبتها وتوظيفه لتلك القصص الشعرية، باعتبار أن الشاعر العربي كان ولا يزال يتخذ من شعره منفذاً للروح بمختلف مشاعره، وآرائه اتجاه مواقف الحياة المختلفة وتجاربه المتعددة التي عاشها حقيقة أم خيالاً.

إن البناء الفني للقصيدة العربية قبل الإسلام بعناصره الثلاثة من: "مقدمة، رحلة وغرض"، أتاح للشعراء متنفساً وفضاءً شعرياً رحباً احتضن تجاربهم المتعددة والمتنوعة بتنوع مغامراتهم وبطولاتهم ومآثرهم، التي رواها الشاعر وأضاف إليها من خياله ما يتيح له بلوغ ما تعذر عليه في الواقع؛ لأنَّ «الشعر العربي لا يعيد الواقع وإنما يحوّل العناصر الواقعية المنتقاة والمركبة على غير المألوف إلى تجربة جديدة يكتشف فيها الشاعر ما لم يكن يعرفه أو ما كان يحس به ولا يتبينه» (□).

وبناءً على ما سبق تكون القصيدة العربية قبل الإسلام قد استعانت بالنظام السردى، من خلال توظيفها للحكي والحوار والتحيين الزماني الذي يستدعي التعيين المكاني الذي بدوره يؤطر أفعال الشخصيات، مما يؤكد استيعاب الشعر العربي قبل الإسلام

(□) حميد لحميداني: الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم (العصر الجاهلي)، ص 34.

لعناصر السرد وآليات اشتغاله في متونه الشعرية، حيث تنوعت مضامين قصصه الشعرية؛ بين ما هو ذاتي يحكي تجارب الفرد العربي ومغامراته التي استوعبت عواطفه وانفعالاته وأفكاره ومواقفه اتجاه التجارب التي اعتركت حياته، وصقلت شخصيته، فكان النتاج القصص الغزلي باختلاف صورته، بالإضافة إلى تلك القصص المنبثقة من وصف الفرس والناقة والتي تعالج حبّ الإنسان منذ القدم للبقاء وفراره من الفناء.

وهناك قصص أخرى عبّرت عن انتماء الشاعر/الإنسان العربي إلى قبيلته وصلته بها، فحكت تجارب القبيلة الحربية وبطولات فرسانها، والتي غالباً ما يسردها شاعرها الذي يفتخر بانتصاراتها ويبرّر انهزاماتها.

ونصادف في الشعر العربي قبل الإسلام نموذجاً آخر من القصص الشعري التي تروي قصص مغامرات الشعراء الصعاليك وغاراتهم الفردية والجماعية، ومحاولاتهم تخطي الصعاب الحياتية التي تواجههم، بحكم اعتمادهم على أنفسهم نتيجة تمردهم على سلطان القبيلة وقوانينها؛ فكانت أشعارهم تحكي صور وأشكال نمط حياتهم وأهدافهم وأفكارهم التي تحدّوا من خلالها القبيلة ثائرين على نوااميسها بحثاً عن الحرية.

فكان الشعراء الصعاليك يسردون قصص مغامرات نهبهم وغاراتهم في جوف الليل، وترصد فرائسهم في المراقب، وأخبار فرارهم من أعدائهم، فكانت الصحراء ملاذهم الوحيد الذي عزّز من قوّة التحديّ لديهم، فكان شعرهم يصرّو آراءهم اتجاه مواقف عايشوها، مصوِّرة تمردهم اجتماعياً على قوانين القبيلة من جهة، وشعرياً أيضاً من جهة أخرى؛ إذ خلت أغلب قصائدهم من المقدمات، وتفرّدت قصائدهم ومقطوعاتهم بقصص عدنا وجودها عند غيرهم من الشعراء العرب قبل الإسلام.

ويمكن القول أنّ في الشعر العربي قبل الإسلام «نزعة قصصية، يعرض الشاعر موضوعه عن طريقها من خلال سرد قصصي، تتابع فيها الأحداث وقد يتردّد فيه حوار بين

الشخصيات ولكن في بساطة ويسر، وفي غير تعقيد أو مبالغة، وأكثر ما كانت تظهر هذه النزعة في قصص الصيد والمغامرات الغرامية ومغامرات الصعاليك»^(□).

حيث جسّد الشاعر العربي طبيعة واقع الحياة العربية آنذاك وملامح البيئة التي عاش تفاصيلها وعانى منها الويالات، فعرض وقائع تلك الحياة والأحداث التي مزج فيها بين الواقع والخيال من خلال شعره الذي كان «أحد الأوعية الحاملة للقصص العربي وأحد مصادره بما تضمنته نصوصه من أخبار وإشارات جليّة أو ضمنية إلى حوادث ووقائع عاشها أفراد وجماعات»^(□).

فما وصل إلينا من شعر العرب في عصره الأوّل "قبل الإسلام" كان حافلاً بأخبار العرب وتاريخهم ونمط حياتهم وأفكارهم التي توحى بها مواقفهم اتجاه الحياة وعثراتها ومسراتها.

وسيقوم البحث بعرض وإبراز أهم السرود القصصية لأهم القصص الشعرية التي وردت في متون الشعر العربي قبل الإسلام على اختلاف مضامينها وتفصيلها، والإمام بأكبر قدر من النماذج التي يُقصد من إيرادها التأكيد على رسوخ تلك السرود المختلفة في القصيدة العربية وبلوغ الفروق بينها لدى الشعراء، وإلى جانب ذلك كله نحاول دحض الأقاويل العديدة من قبل الكثير من الباحثين العرب الذين أقرّوا بغنائية الشعر العربي قبل الإسلام، ونفوا عنه خصيصة السردية التي تضي على نصوصه جمالية فنية، «إذ أن ما قاله أغلب الباحثين من غنائية الشعر العربي قبل الإسلام هو جزء من الحقّ وليس الحقّ كلّ، فالشاعر العربي على الرغم من تعبيره عن ذاته تعبيراً صادقاً، فإنّه جزء من كلّ، وهذا الكلّ هو القبيلة التي لا يرى الشاعر ذاته إلاّ من خلالها، فهو لسان حالها وترجمانها»^(□)، وهذه

(□) يوسف خليف وآخرون: الروائع من الأدب العربي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1983، ص 45.

(□) إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم، الأنواع والوظائف والبنيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان، ط (1)، 2008، ص 67.

(□) حاكم حبيب عزز الكريطي: السرد القصصي في الشعر الجاهلي، طباعة، نشر وتوزيع تموز، دمشق، ط (1)، 2011، ص 13.

المكانة التي تبوّأها الشاعر العربي تفرض عليه التعبير عن قبيلته التي يمزج من خلالها مشاعره بقضاياها وأحاسيسها، وبذلك تتسع دائرة تعبير الشاعر من إطار الذاتية لتشمل الجماعة^(□).

ونتيجة ذلك «تكون غنائية الشعر العربي غنائية خاصة به، وتختلف عن الغنائية المعروفة عند الغرب»^(□).

فلقد استوعبت القصيدة العربية قبل الإسلام وفق بنائها الفني، سرداً لمجموعة من السرود والقصص، التي كانت مصدر انفعال الشعراء، وكانت دافعاً لهم لانتقاء السرد القصصي وسيلة سخرها الشاعر العربي ليحاكي من خلالها أحزانه وأفراحه ويبوح بهومومه ومشاكله التي تؤرقه، فصارت القصيدة معيناً يضمّ مآثر حياته وقبيلته، مسرّاتهم وأحزانهم وغيرها، وهذا ما سنحاول التعرف عليه عن كثب، من خلال محاورتنا للنصوص الشعرية العربية قبل الإسلام.

(□) المرجع السابق، ص 13.

(□) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المبحث الأول

القِصص الغزلية

1- قصص المقدمات: الطللية/ الغزلية/ الظعن/ الفروسية

2- القصص الغزلية خارج إطار المقدمات: المغامرات الغزلية

يتناول هذا المبحث القصص التي نسجها الشعراء العرب قبل الإسلام حول المرأة، من قصص تحكي أخبار الوصال والبين التي جمعتهم بها، واصفين حسن محبوباتهم، مفصحين عن فرحة وصالها، وما يتركه فراقها لهم من ألم وحزن شديدين.

لقد تبوأَت المرأة مكانة رفيعة عند العرب في عصر ما قبل الإسلام، تتجلى بوضوح من خلال شعرهم، فقد كان يتودد إليها الرجل رغبةً في نيل رضاها، ويستميل قلبها لبلوغ وصالها، ويحارب من أجلها، ليحميها من السُّبِّي، وحبًّا لها يستعرض بطولاته وحسن أخلاقه وعظيم تضحياته، كما أن الشاعر العربي آنذاك «يستحضر المرأة في شعره بوصفها محبوبة وأمًّا وزوجًا، ومصدر الخصوبة واستمرار الحياة، فيتداعى بها الفرح بالحياة والإحساس بالغبطة، ومن ثمّة تتحوّل المرأة في نظر الشاعر إلى رمز الحياة، لمتعتها وجمالها ونعيمها» (□).

ولقد شغلت المرأة مساحة كبيرة من فضاء النص الشعري العربي قبل الإسلام، ففتراءى صورها في لوحات الغزل المتعدّدة، فكان حضورها مكثفًا؛ إذ كان الشاعر العربي يستهل قصائده بقصص الغزل التي يُفصح من خلالها عن تجاربه العاطفية مع المرأة المحبوبة، ويروي تفاصيل وصاله معها أو نأيها عنه، فكان نتاج ذلك كله قصص الطلل والظعن وغيرها بالإضافة إلى تلك القصص التي يرويها الشعراء العرب قبل الإسلام خارج إطار المقدمات والتي تحكي تفاصيل تلك المغامرات الغزلية واللقاءات الخفية أو المزعومة مع المحبوبة، أين يتجاوز الشاعر الأحراس والأخطار ليلاً مغامرًا بحياته من أجل قضاء وتره من المحبوبة، وقد تكون تلك القصص من صنع خيال الشاعر تحاكي أمانيه ورغبته في وصاله بالمحبوبة، إذ أن «أكثر الشعراء الجاهليين لم تتح لهم الفرصة الكافية للعيش مع

(□) محمد مهداوي: جماليات المقدمة في الشعر العربي القديم، همزية حسان في فتح مكة، وبرة كعب بن زهير في مدح الرسول أنموذجين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009، ص 18.

المبحث الأول: القصص الغزلية

من كانوا يتغزلون بهنّ، أو التعرّف عليهن عن كثب، وإنّما كانت أكثر فرصهم لقاءات عابرة ونظرات من بعيد، وإلاّ لما اكتفوا بالأوصاف الخارجية للمرأة»^(□).

وليس هناك شاعراً من شعراء العرب قبل الإسلام لم يُول اهتماماً بالمرأة و«لم يُعط المرأة من فيض وجدانه حقّها، فقد خصّها أغلب الشعراء بمقدمات قصائدهم إجلالاً لها، وتعبيراً عن صدق المشاعر أنّجاهها»^(□)، بل كان لها حضوراً بارزاً في شعرهم وحياتهم، فلقد كان الشاعر العربي «يتغزل ليعبّر عن عاطفة الحبّ للمرأة التي اختارها قلبه، وليعبّر عن عاطفة إعجابه بجمال هذه المرأة، كما يراها هو لا كما يراها غيره، وهو في الحالين يصوّر مشاعره ويصف آلامه وآماله، ويكشف عمّا يختلج بقلبه ويعتلج بنفسه»^(□).

والغزل في الشعر العربي قبل الإسلام نوعان: الأول عفيف والثاني حسّي^(□)؛ أمّا الأوّل فيصوّر مشاعر الشاعر الصادقة وأشواقه وآلام حرمانه من وصال المحبوبة وحنينه إليها، فهو «الذي تشيع فيه حرارة العاطفة وتشع منه الأشواق، ويصوّر خلجات النّفس وفرحات اللقاء وآلام الفراق، ولا يحفل بجمال المحبوبة الجسدي بقدر ما يحفل بجاذبيتها وسحر نظرتها وقوّة أسرها»^(□).

وكثيراً ما يكون الباعث على نظم الشاعر لهذا النوع من الشعر الغزلي هو حرمانه من وصال المحبوبة، لسبب من الأسباب، وحنينه وشوقه إلى لقائها، ويتصدّر هذا النوع من الغزل «أوائل القصائد على صورة مقدّمة لغرض آخر، لكن هذا لا يقلل من قيمته، لأنّه غزل صادر حار، ولأنّ هذا الطابع كان هو الغالب على نظام القصائد في العصر الجاهلي»^(□).

^(□) يوسف حسين بكار: اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، دار المعارف، مصر، مكتبة الدراسات الأدبية، 1970، ص 14.

^(□) حاكم حبيب عزز الكريطي: السرد القصصي في الشعر الجاهلي، ص 109.

^(□) أحمد محمد الحويّ: الغزل في العصر الجاهلي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ط (3)، ص 11.

^(□) المرجع نفسه، ص 144.

^(□) المرجع نفسه، ص 144.

^(□) المرجع نفسه، ص 160.

المبحث الأول: القصص الغزلية

أمّا الغزل الآخر (الحسّي)، فهو الذي يصرّح من خلاله الشعراء بمغامراتهم الغزلية مع محبوباتهم، مفصحين عمّا كان بينهم من لقاءات، فهو «تعبير عن نوع من الحبّ أساسه الشوق إلى الاستمتاع بالمرأة الجميلة في نظر الشاعر، فليس متسمّاً بالروحانية التي وجدناها عند العذريين، ولا حافلاً بالأشواق الملتهبة والنغم الحزين، ولا مقصوراً على امرأة واحدة يتغنى الشاعر بحياته بحبّها ويفي لها ويجتوي غيرها من النساء»^(□).

ويضيف "أحمد الحويّ" نوعاً ثالثاً للغزل هو "الغزل التمهيدي"، ويورد له بدوره ثلاثة أنواع هي: «العذري، الحسّي والصناعي»^(□)؛ أمّا الأوّل والثاني فقد سبقت الإشارة إلى مضامينهما، أمّا النوع الثالث "الصناعي" فهو الذي لم يكن مصدره أو مثيره عاطفة أو مشاعر حبّ عذري أو حسي^(□).

يقصد "أحمد الحويّ" بالغزل التمهيدي تلك المقدمات التي كان الشعراء العرب قبل الإسلام يستهلون بها قصائدهم، على تنوعها من: طلل وظعن وطيف، وفروسية وغيرها، وهي الجانب الأكثر تمثيلاً لغرض الغزل في ذلك العصر، غير أنّ ذلك لا يعني انعدام وجود بعض القصائد التي تخلّلت بعض مقاطعها غزلاً غير غزل المقدمات، ولكنّها قليلة مقارنة بها.

وخلاصة القول أنّ شعر الغزل كان «ترجمانا للعواطف المزدحمة في قلوب الشعراء الجاهليين، فلا يكادون يصيبون معنى أو يطيّفون بموضوع، حتى يُلّموا بذكر الحبيبة، ويتغنّوا بمحاسنها، ويمتدحوا شمائلها، لقد فرضوا على أنفسهم ذلك، فكانت هذه الوجدانيات مطالع قصائدهم، ومذاهب غناهم، ومجتلى إلهامهم، وما زالوا يلزمون أنفسهم

(□) المرجع السابق، ص 256.

(□) المرجع نفسه، الصفحة نفسها

(□) المرجع نفسه، ص 257.

المبحث الأول: القصص الغزلية

كلّ هذا حتّى أصبح الابتداء بالنسيب تقليداً شعرياً، وأصبح الحبّ حافزاً من حوافز البطولة، وباعثاً من بواعث الإلهام الشعري، وقوّة تدفع إلى جلائل الأعمال» (□).

مما سبق يتضح لنا أنّ قيمة غرض الغزل، ومضامينه التي تتجلى من خلالها تلك القصص العاطفية التي تعبّر عن وجدان العربي، وشدّة ارتباطه بالمرأة التي خصّها العربي/الإنسان والشاعر بفيض من إحساسه وشعره، فكان في شعر الغزل «تجتمع كلّ معاني الشعر العربي، فهو فخر بالمرأة وبالنفس، ومدح للمرأة وذويها ونسبها وقبيلتها، وفيه شيء من معاني رثاء النفس والتعبير عن الوجدان المحروم، وشيء من معاني الحنين المرتبطة بالأرض والوطن» (□).

ومن خلال هذا المبحث سنسعى إلى تفصيل الحديث حول تلك القصص الغزلية التي نسج الشعراء العرب قبل الإسلام تفاصيل سرودها، سواءً تلك المنبثقة عن قصص المقدمات من طلل وغزل، الظعن والفروسية، أو غيرها من القصص التي تروي المغامرات الغزلية التي يسرد من خلالها الشعراء مغامرات لقاءاتهم مع المحبوبة، سواء كانت حقيقية أو من صنع خيالهم الذي أبدع في سردها، ووصف محبوباتهم.

(□) نوري حمودي القيسي: الفروسية في الشعر الجاهلي، مراجعة وتصحيح وتنقيح: محمد بن عبد اللطيف، عالم الكتب، بيروت- لبنان، ط (1)، 2004، ص ص 41- 42.

(□) حسن جبّار شمسي: ملامح الرمز في الغزل العربي القديم، دار السياب للطباعة والنشر والتوزيع، لندن، ط (1)، 2008، ص 21.

1- قصص المقدمات:

أ- قصص الطلل:

تمثل المقدمة الطللية في الشعر العربي قبل الإسلام إحساس الشاعر العربي بالزمان والمكان، وتعبيراً عن إشكالية لطالما أرقته، والمتمثلة في معاناته أثناء مواجهته للزمان والمكان تلخصها ثنائية (البقاء/الفناء)، والتي كثيراً ما عبّر عنها الشاعر من خلال حنينه إلى الماضي الزاخر بالذكريات السعيدة، أين تستوقف الشاعر لحظة تأمله لديار محبوبته الدارسة، في الزمن الحاضر، ليسترجع صورة ذلك الماضي الذي يتعانق فيه زمان الذكريات بأحداثه البهيجة والمولدة لإحساس الشاعر بالمكان، لتلتقي بلحظات البين وفراق الأحبة في اللحظة الراهنة، فتمتزج عاطفة الشاعر حينها بالشوق إلى ماضيه الجميل المبتوث في ثنايا صور الطلل، وبالحنن الذي يغمره عند رؤيته لبقايا ديار المحبوبة الراحلة، «وكأننا بالشاعر حين يقف بالديار، ويحيل نظراته في أنحائها، ويرى بقاياها البالية المهجورة تغالب الفناء، وتظل قائمة، تثور في نفسه الذكرى، فيعود بخياله إلى أيام حياته السعيدة التي قضاها في هذه الربوع على وصال مع أحبته، فتثير هذه الذكرى في نفس الشاعر الألم والحزن»^(□)، فيسرد لنا الشاعر حينها قصص ذكرياته ومغامراته مع المحبوبة، والتي يستدعيها أنينه لفراقها وحنينه لوصالها، فلطالما كان الطلل رمزاً للمحبة الغائبة الطاعنة، ولعل هذا علة اقتران الطلل باسم المحبوبة، وذلك الشعور الذي يربط الإنسان والشاعر العربي بالأطلال. ففي الواقع الشاعر يتحرق شوقاً إلى وصال المحبوبة التي فارقته، ويثير ذكراها الطلل، لذا يزداد ارتباطاً وتمسكاً بالمكان الذي جمعه بها سابقاً، «فحينما يأنس المرء أحداثاً مبهجة في مكان ما يهش لها، فيلقي ظلال نفسه الفرحة على ذلك المكان، فيتراءى له

(□) حسن عزة: شعر الوقوف على الأطلال من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث، دراسة تحليلية، مطبعة الشرق، دمشق، 1968، ص 62.

المبحث الأول: القصص الغزلية

جميلاً خلّاباً، ينجذب إليه، ويتشبّث به، ويتبرم بالمكان ويستوحشه إذا غامت أجواؤه، وساءت أحداثه» (□).

فالأطلال ما هي إلا بقايا ديار موحشة وأثافي ونؤي، تفتقر إلى نبض الحياة، اتخذها الحيوان مرتعاً له بعد مغادرة الإنسان لها، لكنّها تمثّل صور الفناء بالمؤلم والحزين، فقيمة الأطلال نابعة من الرموز التي تتخلّلها باعتبارها «ترمز إلى الأهل والأحباب الذين هجروها، وإلى الحياة التي انقضت وحلّ مكانها الفناء» (□).

والشاعر أثناء سرده لذكرياته مع محبوبته المرتبطة بالطلل، يصوّر تلك الأطلال حين كانت عامرة بأهلها، ليرسم من خلالها صورة مضادة لهيئتها الحاضرة المقفرة، وقد غيرت فيها عناصر الطبيعة من رياح وأمطار ما غيرت، مضمناً ذلك الوصف أحاسيسه، متذمراً من انقضاء تلك السعادة المرتبطة بالمحبة الغائبة، حتى إنه قد يذرف الدموع الغزار تعبيراً عن حرقة ألمه، وكبير مصيبتة حزناً على فقدان ما كان يمتلك من عناصر السعادة في الزمن الماضي، «لأنّ الماضي زمن انصرم عن حياة الناس ولبث بعيداً، فهو لن يعود من جهة ومعرّض للنسيان من جهة أخرى، فإذا أضفنا إلى ذلك ارتباط الماضي بالخير والشباب والحب أدركنا قيمة الماضي عند الجاهلي» (□).

فالشاعر العربي مرتبط بالطلل عاطفياً؛ إذ يتخذ من تلك الوقفة الطللية متنفساً له، لكي يفصح عن مكنوناته الشعورية، وضيقة من قساوة الدهر، لذا نجد «الشاعر قد وجد في الوقوف على الأطلال منطلقاً يعبر من خلاله عن تجربته الوجودية في مواجهة

(□) جليل حسين محمد: الخوف في الشعر العربي قبل الإسلام، منشورات دار دجلة، المملكة الأردنية الهاشمية، ط (1)، 2008، ص 78.

(□) حسني عبد الجليل يوسف: الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ص 126.

(□) عبد الإله الصائغ: الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، مؤسسة الثقافة الجامعية، 2008، ص 82.

الزمان والمكان، ومن ناحية الواقع نرى أنّ الشاعر يعبر من خلال هذه التجربة عن ارتباطه بقومه وأرضه التي عاش عليها معهم» (□).

ولهذا السبب كان يعبر عن تعلقه بالأهل والأحبة بالطلل، من خلال محاورته لتلك الأطلال، محاولاً استنطاقها، مستفسراً عن أهلها الطاعنين، علماً تخبره عن مكان ارتحالهم، ولكنه أعلم الناس بعدم جدوى ذلك الحوار والسؤال، لأنّ الأطلال لن تجيبه، وإنما يعتبر ذاك الحوار والسؤال وسيلة يحاول الشاعر من خلالها التخفيف من آلام حزنه وحسرتة على فراق أحبّته، وفناء ماضيه السعيد، أملاً في عودته من جديد، لكن الشاعر على يقين من استحالة عودة الماضي، لذلك يُحييه من جديد، انطلاقاً مما تحتفظ به ذاكرته وشعره، فيسرد لنا مغامرات شبابه وأيام لهوه مع المحبوبة، وتنعمه بوصالها، فماضي الشاعر الذي يروي من خلاله انتصاراته ومغامراته كان سعيداً مقارنة بحاضره الذي يحمل له المعاناة والحزن والخيبات، فذلك كله «مما يزيد الشاعر انفصلاً عن حاضره إحساسه بأنّ ماضيه كان بهيجاً، فماضي الشيخ شبابه والضعيف قوته، والذليل عزّه، وماضي الطلل امتلاؤه بالحياة والحب، فإذا لاذ بماضيه استراح من عناء مقتته للحاضر» (□)؛ لأنّ حاضره يُعزّز إحساسه بفقدان كلّ عناصر السعادة، كالحبيبية، الشباب، والاستقرار، لذلك يصوّر الشاعر حاضر الطلل مقفراً موحشاً يسوده الحزن والوحشة، لأنّه يخلق له صورة انطلاقاً من مشاعره لا ببصره، فيعيد صياغة صورته الحيّة البهيجة انطلاقاً من ذاكرته وصولاً إلى صورته الفنية التي يحتويها شعره.

إنّ الشاعر لحظة استرجاعه لذكرياته ومغامراته مع الحبيبية يكون «رهن لحظة من الشوق إلى الماضي، حيث يلتقي بالحبيبية التي امتلكت وقته واهتمامه، فهو من خلال الذاكرة يسحب الماضي إلى مسرح الحاضر ويخلق حواراً مع الشخصيات الغابرين» (□).

(□) حسني عبد الجليل يوسف: الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، ص 130.

(□) عبد الإله الصائغ: الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، ص 253.

(□) المرجع نفسه، ص 267.

المبحث الأول: الإقصص الغزلية

وفق هذا المنظور للمقدمة الطللية يمكن اعتبارها «نوعاً من أنواع الفن الدرامي، تختصر موقف الشاعر من الحياة اختصاراً قائماً ممثلاً لواقع السعادة والتعاسة في الوجود، والشعور الحاد بالزوال والعدمية، ويتفاوت الشعراء في إتقان هذا الفن، فيعطيه كل واحد بعداً خاصاً مقتطعاً من شخصيته وحياته وبيئته وتجاربه في الحياة» (□).

وبذلك تغدو الوقفة الطللية سبباً لتداعي أحاسيس الحنين والشوق إلى ماضٍ سعيد، لا يستطيع الزمن ولا قفار الديار الدارسة تغييرها عن ذاكرة الشاعر لأنها تعيش بقلبه وروحه. غير أن ذلك الاسترجاع للذكريات «ليس استحضاراً حرفياً للماضي، بضرب من الآلية السيكولوجية بقدر ما هو مشروط بالإضافة والحذف في سياق اللحظة الراهنة للشعور؛ أي أنه يستعاد انتقاءً، ينبعث من حاجة قائمة في صلب الحاضر لا من نفسه، فلا حياة لماضي ما إلا بمدى علاقته بحاضرٍ ما» (□).

وإذا انتقلنا إلى النصوص الشعرية في عصر ما قبل الإسلام نجد مثلاً "امرأ القيس" في مقدمة معلقته (□)، يستوقف صاحبيه أمام الطلل الدائر والغني بالذكريات السعيدة، ويطلب من صاحبيه مشاركته البكاء، عل ذلك يخفف وطأة حزنه على فراق أحبته، فتلك الديار غابت ملامحها، لكنّها ما زالت شاخصة أمام عيني الشاعر، وقد ساعدته على ذلك الرياح الشمالية والجنوبية التي تُبقي معالمها واضحة له.

ويروي لنا الشاعر شدة ارتباطه بمكان الطلل، ومشاعره اتجاه هذا الطلل الموحش، الذي خلت منه الحياة بظعن أهله، فأصبح موطناً ومرتعاً للظباء وبعر الأرام. ثمّ يستعيد بعدها الشاعر ذكريات رحيل المحبوبة مع أهلها، وهو يراقب بعينيه تفاصيل ذلك الموقف

(□) محمد مهداوي: جماليات المقدمة في الشعر العربي القديم، ص 21 - 22.

(□) الأخضر بركة: خطاب الزمن في الشعر الجاهلي - المكان - الجسد - اللغة - دراسة، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 2009، ص 10.

(□) مطلعها: قَفَا نَبْكَ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ ❖ ❖ بِسَقَطِ اللَّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوَمَلٍ

ينظر: ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة - مصر، ط (5)، ص 21.

المبحث الأول: القصص الغزلية

وكأنه يعيشه لحظتها لأول مرة، ففاضت دموع عينيه بغزارة من شدة تأثره وحزنه، فالتفت إليه صاحبا يخففان عنه، ناصحان إياه بالتجلد، خوفاً عليه من الهلاك من فرط الحزن، لكن الشاعر لا يملك سبيلاً إلى التخفيف من ألم الفراق والحزن، رغم أنه يصرح في نهاية المقدمة الطللية - عن طريق الاستفهام^(□) أن تلك الدموع التي يذرفها حزناً وأماً لا جدوى منها، لأنها تعجز عن إعادة المحبوبة وذلك الزمن الجميل السعيد، فقد سبق حزنه على فراقه لمحبوته، حزنه لفراق غيرها مثل "أم الحويرث" و"أم الرباب"، فرؤية امرؤ القيس للطلل كانت سبباً لاستدعاء ذكرياته المرتبطة بالأحبة والطلل، ذلك المكان المقفر الدارس، لكنه ما زال يعيش تفاصيله أيام كان عامراً بأهله، فتتراءى له ذكريات ماضي حياته «وتحضر أمام عينيه مواكب حبه القديم، فإذا هو يستوقف صحبه لحظات يستعيد فيها أيامه الماضية، ولياليه الخالية، ويبكي غراماً عاش فيه فترة من شبابه وحباً عاش له شطراً من حياته»^(□)؛ فيستحضر امرؤ القيس ذكرياته المتعلقة بالطلل من خلال ذلك «الوقوف المدقق على التفاصيل بصيغة السرد الذي يجعل ما قد حدث وانتهى كأنما هو يحدث الآن، أو كأنه لا ينتهي من الحدوث أبداً في فضاء اللغة»^(□)

واستفهام "امرؤ القيس" وغيره من الشعراء، الذي يتضمّن معنى عدم جدوى مساءلة الطلل والوقوف أمام قفاره وآثاره «يرمز إلى حيرة وجودية تغشى الشاعر أمام الحياة والفناء، وهي حيرة تصل إلى أبعد مدى حيث تتعلّق بأموال انتهى الإنسان في جدله معها إلى قرار لا يتوافق مع أشواقه الوجودية»^(□).

(□) وإن شِفاءً عبْرَةً مُهْرَاقَةً ❖ ❖ فَهَلْ عِنْدَ رَسْمِ دَارِسٍ مِنْ مُعَوَّلٍ؟

ينظر: المصدر السابق، ص 24.

(□) يوسف خليف: دراسات في الشعر الجاهلي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص 113.

(□) الأخضر بركة، خطاب الزمن في الشعر الجاهلي، ص 11، 12.

(□) حسني عبد الجليل يوسف: الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، ص 133.

المبحث الأول: القصص الغزلية

ويستهل "عبيد بن الأبرص" قصيدته اللامية^(□) باستفهام عن الرسوم والديار التي دفعته إلى البكاء، والذي يهدف من ورائه زجر نفسه ومنعها من البكاء أمام ديار صاحبتة، تلك الديار ذات المعالم المتغيرة، والآثار الدارسة، فهو يذكر أنه لم يبق منها إلا النوى المتهدم، فالرياح غيرتها والسحب جلبت أمطاراً انهالت على رمالها، فراعها منظرها حين وقف بها، فقضى يومه حزيناً متألماً، بلا عقل كشارب صهباء^(□).

ول: "عبيد بن الأبرص" قصيدة أخرى^(□) يفتتحها باستفهام أيضاً عن المنازل والديار الخاوية التي أبكتها، فردع وزجر نفسه عن البكاء لأنه أقوى من أن يؤثر فيه منظر الديار المقفرة فتبكيه، فقد خلت من أهلها الديار، فالشاعر يأبى أن يفصح عن تأثيره لدى رؤيته للطلل، لكنها جعلته يتذكر أيام كانت أهلة بالحياة، ومليئة بالحركة، ولكنها الآن تغيرت وأصبحت موحشة بعد رحيل أهلها عنها، فصارت مرتعاً للوحش، وقلت بها الأصوات، فلا يُسمع بها إلا صوت ذكر النعام وأصوات البقر والظباء، ثم يستعيد الشاعر تلك الأيام الماضية التي قضاها في تلك الديار أين كان أبناء عمومته وإخوته ينعمون بحياة سعيدة مطمئنين في رخاء، ثم ينتقل الشاعر "عبيد بن الأبرص" بعد مشاهد الذكريات إلى وصف الظعن السائرة في فضاء الصحراء وسهولها، وما تركه موكب الظعن في نفسه وقلبه من حزن، لأنه علامة على فراق أحبته له.

ويزخر نص الطلل في الشعر العربي قبل الإسلام «بالتساؤل والاستفهام والنداء، عبر حوار داخلي بين أجزاء اللوحة، فالتساؤلات وعلامات الاستفهام تنير النص، وتفتح مغاليقه،

(□) مطلعها: أَمِنْ رُسُومٍ نُؤْيِيهَا نَاحِلٌ ❖ ❖ ❖ وَمِنْ دِيَارٍ دَمَعَكَ الْهَامِلُ

ينظر: ديوان عبيد بن الأبرص: شرح: أشرف أحمد عررة، دار الكتاب العربي، بيروت، ط (1)، 1994، ص 92.

(□) ظَلْتُ بِهَا كَأَنِّي شَارِبٌ ❖ ❖ ❖ صَهْبَاءٌ مِمَّا عَتَّقْتُ بَابِلُ

ينظر: المصدر نفسه، ص 92.

(□) أَمِنْ مَنَزَلٍ عَافٍ وَمِنْ رَسْمٍ أَطْلَالٍ ❖ ❖ ❖ بَكَيْتُ؟ وَهَلْ يَبْكِي مَنِ الشُّوقِ أَمْثَالِي؟

ينظر: المصدر نفسه، ص 105.

وتكشف عمّا يعتمل بأعماق الشاعر ضمن حدود يشف فيها الوعي، والجمال الشعري والبيئة» (□).

وهذا "زهير بن أبي سلمى" يخاطب أطلال محبوبته "أسماء" (□) في قصيدته النونية، وقد وقف بها بعد مرور سنوات طويلة، فاسترجع ذكريات أيامه معها ومشاعره اتّجاهها، ثمّ يذكر وقت الرحيل والفراق المؤلم والمحزن لهما.

ثمّ ينتقل "زهير بن أبي سلمى" بعد ذلك إلى الاستفسار عن طعائن "أسماء" التي ارتحلت منذ زمن، فهو يسأل صاحبيه عن ظعن صاحبتة "أسماء" التي بدأت رحلتها من بطن الجوّ، مروراً بماء شرج شمالاً، مشبّهاً ظعن محبوبته بالسفن السابحة في الماء، تظهر وتختفي بين الفيئة والأخرى تارة، وتنخفض ثمّ ترتفع تارة أخرى.

أما "بشر بن أبي خازم" فيصوّر لنا ديار محبوبته "سليمة" الموحشة (□)، والتي غيرت معالمها الرياح والأمطار، فلا يتمالك نفسه، فتنهمر دموعه على خديّه من شدّة ألمه وحزنه على فراق "سليمة" وأيامه الخالية معها التي يئس من عودتها، خصوصاً أنّ محبوبته كانت تنوي هجرته بعد أن رأت الشيب قد غطّى رأسه، متناسية ما كان منه أيام شبابه.

ويستهل "النابغة الذبياني" إحدى اعتذارياته للملك "النعمان بن المنذر" ملك الحيرة، بمقدمة طليّة (□)، صوّر في بدايتها ديار صاحبتة "ميّة"، حيث رسم أدق تفاصيلها وجزئياتها، حتّى بدت معالمه واضحةً، محدّداً مكانها، وزمن وقوفه أمامها، ذاكرةً ما بقي

(□) خليل إبراهيم صاحب، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام -دراسة-، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص 29.

(□) مطلعها: كَمْ لِمُنَازِلٍ مِنْ عَامٍ وَمِنْ زَمَنٍ ❖ ❖ لَالِ أَسْمَاءَ بِالْقُضَيْنِ فَالرُّكُنِ

ينظر: شرح ديوان زهير بن أبي سلمى: صنعه العباس ثعلب، تقديم وفهرست: حنا نصر الحتي، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، 2004، ص 108 - 110.

(□) مطلعها: تَغَيَّرَتِ الْمَنَازِلُ بِالكَثِيبِ ❖ ❖ وَعَفَى آيَهَا نَسْجُ الْجَنُوبِ

ينظر: ديوان بشر بن أبي خازم: قدّم له وشرحه: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط (1)، 1994، ص 32.

(□) مطلعها: يَا دَارَ مَيَّةَ بِالْعَلْيَاءِ فَالسَّنْدِ ❖ ❖ أَقْوَتْ وَطَالَ عَلَيْهَا سَالِفُ الْأَبْدِ

ينظر: ديوان النابغة: شرح: حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت- لبنان، ط (2)، 2005، ص 32.

المبحث الأول: القصص الغزلية

من آثارها، ثم أخذ يسائلها عن أهلها، دون أن يذرف الدموع - كعادة غيره من الشعراء - على ما أصابها من تغيير أو على فراق صاحبه له، ولا على ذكرياته معها، بل كان "الشاعر" جلدًا صابراً، رغم أنه أطلال الوقوف بتلك الديار، محدقاً النظر إليها، لكي يتعرف عليها ويتأكد من معالمها نتيجة ما طرأ عليها من تغيير، لكنه يتمكن من ذلك في نهاية الأمر، فقد تعرف إلى مربط الدواب والنوي وغيرها من معالم الديار.

والشاعر "زهير بن أبي سلمى" يفتتح معلقته بالوقوف على ديار زوجته "أم أوفى" (□) يتأمل معالمها المغيبة والمخفية، يحاول التعرف إليها بعد طول نظر وتأمل، فقد غادرها أهلها، وصارت موطناً للظباء والبقر الوحشي، وعندما يتعرف الشاعر على بقايا الديار من أثافي وأماكن القدور، يحييها ويدعو لها بالسلامة، ثم ينتقل بعد ذلك إلى سرد موكب ظعن المحبوبة متتبّعاً رحلتها وسيرها، منذ بدايتها إلى حين وصولها إلى غايتها، ذاكراً الأماكن التي مرّت بها من جبال وأودية، إلى أن نزلت النساء من هودجهن وضربن خيامهن.

أمّا "لبيد بن ربيعة العامري" فقد استهل قصيدته "المعلقة" بالحديث عن أطلال أحبّته (□) التي عفت، محدداً أماكن هذه الديار، فقد خلت من سكانها فصارت موحشة، وتغيّرت رسومها وعريّت معالمها، نتيجة جريان السيول بها، ولكنها لم تُمَحَ كلياً، بل بقي منها ما يشبه الكتابة على الحجارة، وصارت موطناً لمختلف الحيوانات من ظباء ونعام وبقر الوحش وأولادها الكثيرون، فقد ألفت فيها الحياة وعاشت مطمئنة.

(□) مطلعها: أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى دَمْنَةٌ لَمْ تَكَلِّمْ ❖ ❖ بِحَوْمَانَةِ الدَّرَاجِ فَالْمُنْتَلِمِ

ينظر: شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ص 33.

(□) مطلعها: عَفَتِ الدِّيَارُ مَحَلُّهَا فَمَقَامُهَا ❖ ❖ بِمِنَى تَأْبَدَ عَوْلُهَا فَرَجَامُهَا

ينظر: ديوان لبيد بن ربيعة: شرح: حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت - لبنان، ط (1)، 2004، ص 107.

ونجد "الحارث بن حلزة اليشكري" يتساءل عن الديار التي تبدو علاماتها واضحة وكأنها الصحف الفارسية^(□) البيضاء، لكن الشاعر لا ينتظر جواباً على سؤاله، لأنه يعلم أنّها ديار أحبّته التي هجروها، فأوت إليها بقر الوحش، ثمّ يجول الشاعر بذكرياته الماضية عليه يجد ما يبعث في نفسه الصبر على فراقه لهم، لكن أحزانه زادت فيهرب منها ممتطياً ناقته في حر الهاجرة غير مبالٍ بشدّة حرارة الطقس.

كان الإنسان/والشاعر العربي قبل الإسلام في ترحال دائم، منتجاً منابت الكلاً ومساقط الغيث، فكلّما جفّت الوديان وحلّ الجذب بالأرض يضطر القوم إلى الرّحيل بحثاً عن مكان خصيب، يتوفر على الماء والكلاً، تاركين خلفهم ذكريات جمعهم بذلك المكان الذي ألفوه، «ويخلف كلّ عاشق وراءه مواطن حبّه، وملاعب صباحه، ودنيا غرامه، ومنازل صبوته وصبابته، وعلى مدار السنة تظلّ القبيلة في تنقلها من منزل إلى منزل استجابة لظروف الجذب والخصب التي يتعرض لها حماها، مخلّفة وراءها آثار نزولها وإقامتها ومعالم رحيلها وظعنها، وتمضي الأيام بالقبيلة في تنقلها وترحالها ووراء كلّ رحلة ذكريات شباب ضاعت فوق الرّمال وخلف كلّ قافلة أحلام غرام تلاحقها، وآمال حبّ تتعلّق بها»^(□).

فالشاعر يستعيد ذكرياته السعيدة الماضية، فيرويها وكأنّه يعيشها من جديد، مفصّحاً عن حزنه لفراق المحبوبة، التي لطالما كانت شديدة الصلة بالطفل، لارتباطها بذلك الماضي السعيد، فصارت بذلك المرأة مكوّناً من مكوّنات الطفل الذي لا ينجلي إلاّ في ذاكرة الشاعر المحبّ، فصارت «مماّ نسميه اليوم "نوستالجيا" وهي كلّ ذكرى كانت

(□) مطلعها: لمن الديارُ غفونٌ بالحبسِ ❖ ❖ آياتها كمهارقِ الفرسِ

ينظر: ديوان الحارث بن حلزة: جمعه وحققه وشرحه: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط (1)، 1991، ص 48.

(□) يوسف خليف: دراسات في الشعر الجاهلي، ص 112.

لذيذة في حينها، وصارت مع تطاول العهد مرّة المذاق، يحنّ إليها المتذكّر وفي نفسه، حسرة الانقضاء والفوت» (□).

يوظف الشاعر العربي قبل الإسلام السرد ليروي قصص الطلل، ذلك المكان الدّارس الذي يجمع بين رموز الفناء في إقفار الديار وقهر الدهر، ويرمز إلى الحياة في صورة الحبّ الذي لا يموت بفناء الطلل؛ إذ أنّ قصص الطلل تنبعث من ذكرى سعيدة يستعيدّها الشاعر من خلال ذاكرته، حيث تكون «وظيفة الذاكرة الشعرية تتمثّل في استحضار الأحداث أو الأفكار، ونقلها من حيّزها الماضي إلى حيّز الزمن، ومن ثمّ القيام بمعالجتها وفق الوعي الآني لها؛ أي أنّها تستحضر الماضي بشكل آلي مجرد، لأنّ فعل التذكّر يتمّ في الحاضر ذهاباً إلى الماضي بطريقة الانتقاء والاختيار، أو من جرّاء الحذف أو التقطيع وفق اللحظة الرّاهنة لحالة الوعي، وهذا يعني أنّ التطابق المفترض بين الوقائع وغرضها غير ممكن» (□)، لأنّ الإنسان والشاعر لا يسترجع كلّ الماضي بتفاصيله، بل فقد ما يفتقده في الوقت الحاضر، وكان بحوزته في الماضي، فهو أثناء وقوفه أمام الطلل يفتقد إلى الحب ووصال المحبوبة وإلى الاستقرار، فيبكي أمامها رغبة في استعادتها جميعاً، ولا يبكي شبابه ولا قوّته لأنّها لا تمثّل لحظتها رمزاً للفقد، وإن كان حقاً يفتقدها إلى جانب المحبوبة فهي تكون ثانوية مقارنة بحاجته إلى المحبوبة والاستقرار المادي والعاطفي.

(□) حبيب مونسى: فلسفة المكان في الشعر العربي - قراءة موضوعاتية جمالية - ، إتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001،

ص 34.

(□) حاتم الصكر، مرايا نرسييس: الأنماط النوعية والتشكلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، ص 144.

ب- الغزل:

تتضمن قصص المقدمة الغزلية التعبير عن مكانة المرأة المميزة لدى الإنسان والشاعر العربي قبل الإسلام، فقد شغلت قلبه واهتمامه، وتضمنت شعره الغزلي، فقد عبّر الشعراء العرب قبل الإسلام عن حبهم وشوقهم لها، وتألّمهم من فرط الصبابة ولوعة الفراق أو الصدا والهجران، «وما يخلّفه الهجر والمطل والفراق من تعلق شديد وشوق مستبّد، ودموع غزار يسكبها الشاعر حسرةً، وأماً ولهفةً، وسرعان ما تفسد على خاطره أيامه الماضية السعيدة، وذكرياته الحلوة الجميلة، حين كان يلتقي بمحبوبته، ويبوح كلّ منهما لصاحبه بحبه ويبادلّه إعجاباً بإعجاب، وشوقاً بشوق، حتى إذا ما انتهى من ذلك مضى يصف محاسنها ومفاتن جسدها» (□).

وعادة ما يفتح الشاعر مقدّماته الغزلية بسرد مواقف «عن رحيل صاحبتة الذي يثير في نفسه مشاعر الحزن والأسى واللوعة والحنين، وهي مشاعر تحمله على أجنحتها السحرية إلى صاحبتة البعيدة، ليق أمام جمالها الحسي أو المعنوي يصفه ويتغنّى به» (□).

ففي خضم تلك المشاعر والأشواق يروي الشاعر للمتلقّي قصّته مع المحبوبة، مصرحاً بصداها أو هجرانها له تارة، وقد تكشف عن مبادلتها المشاعر نفسها تارة أخرى، فالشاعر/والإنسان المحب «إذا ما وصلتته حبيبته انتشى وطرب وسعد، وصوّر سعادته في صور جميلة، وإذا ما صدّت عنه ابتسّر وكتأب واسودّت الحياة في عينيه، وضجّ بشعرٍ بالك حزين» (□)، ولكنّه لا ييأس من وصال المحبوبة إذا تدلّت أو امتنعت عنه، ورغم ذلك لا يكف عن الشغف بها، والشوق إليها، وربما كان هذا السبب الذي يجعل الشاعر غالباً ما يسترجع مشاهد رحيل محبوبته عقب حديثه الغزلي عن مشاعر الشوق والحزن والأسى بعد فراقها له، إذ يستعيد لحظة ظعنها التي تومئ بالفراق الذي يدوم أبداً، إذ أن «الفراق عند الشاعر

(□) حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، دار الجيل، بيروت، ص 130.

(□) يوسف خليف: دراسات في الشعر الجاهلي، ص 148.

(□) أحمد محمد الحويّ: الغزل في العصر الجاهلي، ص 358.

المبحث الأول: القصص الغزلية

العربي يزيدُه تعلقاً بالحببية، والخليط يزيدُه فتوراً؛ بمعنى أن الخليط ينهي زمن إقامة الحب في المكان، ويعجّل بالهجران والفرار»^(□)، فالمحبوبة تتدلّل وتتمنّع، والشاعر يتودّد إليها بعبارات الشوق، والود، لعلّه ينال عطفها ووصالها، مفضحاً عن معاناته من لوعة الفراق، وقد يذرف الدموع الغزاراً لما وشغفاً ولهفةً للقائها، لذلك غالباً ما يسترجع الشاعر مشاهد رحيل المحبوبة عقب حديثه عن مشاعر الشوق والحزن والأسى بعد فراقها، إذ يستعيد لحظة ظعنها^(□)، بمشاهدها المختلفة، والتي يسردها عقب مقدمتي "الطلل والغزل"؛ إذ يسرد موكب رحلة الظعائن، ويستهلها الشاعر بمشهد الاستعداد للرحيل وتتبعه لمسار القافلة الراحلة، والطير التي تتبعها، وما خلفته له تلك المشاهد من مشاعر الحزن والأسى، واصفاً الهودج والنساء، محدداً المكان الذي قصدته، «فكما تترأى لنا مناظر الرحلة والظعائن التي يتتبعها الشاعر بخياله في مقدمات الأطلال، تترأى لنا في المقدمات الغزلية مناظر الرحيل والوداع»^(□).

وإذا انتقلنا إلى النصوص الشعرية، نجد مثلاً الشاعر "طرفة بن العبد"، يستهل رأيته^(□) التي يمدح فيها قومه معتذراً إليهم، مفضحاً عن مشاعره الجياشة أتجاه صاحبتة "هر"، التي يحن إليها حتى بلغ شوقه إليها حدّ الجنون والهديان، يستعطف قلبها، علّها تعطف وتحن لحاله، ثم ينتقل إلى وصف صاحبتة حسياً، فهي تامة الخلق، أسيلة الخدين، فاتنة العينين...، مشيراً إلى وصالها له تارة، ومفارقتها وبينها تارة أخرى، فيضاعف ذلك البعد من شوقه لها، فلا يصبر على بعدها ونأيها عنه.

(□) عبد الحميد حميدة: مقدّمة لقصيدة الغزل العربية، دار العلوم العربية، بيروت - لبنان، ط (1)، 1992، ص ص 49،

50.

(□) يوسف خليف: دراسات في الشعر الجاهلي، ص 148.

(□) المرجع نفسه، ص 149.

(□) مطلعها: أَصْحَوْتُ الْيَوْمَ أُمَّ شَاقَّتْكَ هَرٌّ ❖ ❖ ❖ وَمِنْ الْحُبِّ جُنُونٌ مُسْتَعْرِ

ينظر: ديوان طرفة: شرح: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت - لبنان، ط (1)، 2003، ص 46.

المبحث الأول: الإقصص الغزلية

أما "الحادرة" في مقدمة إحدى قصائده^(□) التي تعدّ لوحة غزلية فنية وعذبة، فإنه يعبر عن لوعته، وحزنه الشديد على فراق صاحبتة "سمية"، التي لحظة رآها عازمةً على الرحيل، مصممةً عليه، فوقف يترقب رحيلها بنظراته الحزينة، يتأمل تقاسيم وجهها، وهو يودّعها، ثم ينتقل إلى وصف محاسنها الحسيّة.

في حين نجد "بشر بن أبي خازم" يستهل قصيدته الفائية^(□) بمقدمة غزلية يزجر نفسه فيها عن الشغف والتعلق بصاحبتة "أسماء" لأنها فارقتة، مُخْلِفةً له الأحزان وآلام الشوق، لكن رغم ذلك ما زال يذكرها، ويتذكّر مفاتنها الحسيّة، ويصف شدّة جزعه وحزنه على فراقها، فلو رأته على تلك الحال يوم رحيلها لثرت لحاله، وأشْفَقَتْ عليه، ولأيقنت شدّة لهفته عليها وتعلقه بها.

وينفرد "الشنفري" بمقدمة غزلية تختلف عن باقي المقدمات التي سبقت الإشارة إليها، نتيجة وصفه لزوجته "أم عمرو" معنويًا^(□)، على خلاف غيرها من المقدمات الغزلية التي انصبّ جلّ اهتمامها بالجانب الحسي للمرأة، وقد افتتح الشنفري هذه المقدمة بالحديث عن زوجته "أم عمرو" التي عزمت على الرحيل وأخفت الأمر عن الجميع، فلم تُودّع جاراتها، ولم تخبر زوجها برحيلها بل فوجئ بإبلها مستعدة للرحيل، فحزن وأسف أسفاً شديداً، فلا حيلة له لمنعها من مفارقتة، ليختم مقدمته بحكمة مفادها أنّ هناك نعماً كثيرة ظنّ أنّها غير زائلة، لكنّها انتهت وزالت، وأميمة (أم عمرو) إحدى تلك النعم الزائلة، ثمّ ينتقل بعد ذلك إلى وصفها وصفاً معنوياً.

(□) مطلعها: بَكَرَتْ سُمَيَّةُ بُكْرَةً فَتَمَتَّعَ ❖ ❖ ❖ وَغَدَتْ غُدُوَّ مُفَارِقٍ لَمْ يَرْبَعِ

ينظر: ديوان شعر الحادرة: إملاء ابن عبد الله محمد بن العباس اليزيدي عن الأصمعي، حققه وعلّق عليه: ناصر الدين الأسد، مستل من مجلة معهد المخطوطات العربية، مج 15، ج 2، ص 303.

(□) مطلعها: كَفَى بِالنَّأْيِ مِنْ أَسْمَاءَ كَأَيْ ❖ ❖ ❖ وَلَيْسَ لِحُبِّهَا إِذْ طَالَ شَأِي

ينظر: ديوان بشر بن أبي خازم: قدّم له وشرحه مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 1، 1994، ص 103.

(□) مطلعها: أَلَا أُمُّ عَمْرُو أَجْمَعَتْ فَاسْتَقَلَّتْ ❖ ❖ ❖ وَمَا وَدَعَتْ جِيرَانَهَا إِذْ تَوَلَّتْ

ينظر: ديوان الشنفري : جمع وتحقيق وشرح: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 2، 1996، ص 31.

المبحث الأول: القصص الغزلية

أمّا "علقمة بن عبدة" فيستفسر في مستهل قصيدته الميمية^(□) عن مصير حبه لمحبوبته التي فارقتة ولم يفصح عن اسمها، لكنّه صرّح بمعاناته التي أبكته عندما وجد أهلها يستعدّون للرحيل وعلى إبلهم هوادجها المزيّنة بأنواع كثيرة من الثياب، ورغم يقينه من نأيها عنه، يتساءل هل نسيته محبوبته، أم أنّها لا تزال وفيّة لحبه وعهده، ثمّ يخفف عن نفسه وطأة الحزن بقوله أنّه شيخ كبير طاعن في السنّ لا يليق به الحنين والبكاء، لأنهما سفه وحمق.

ويفتح "زهير بن أبي سلمى" قصيدته الهائية^(□) بمقدمة غزلية يفصح من خلالها عن تخليه عن حبّ سلمى، بعد أن كان يمتطي الرواحل والأفراس لملاقاتها.

كما يفصح "علقمة بن عبدة" في مقدّمة بائيته الغزلية^(□) عن انصرافه عن الحسان، والتودّد إليهن، بعد أن ذهب شبابه، ولكنّه رغم ذلك ما زال يحنّ إلى محبوبته "ليلى"، حيث حالت بينهما أسباب النأي والانفصال، فهي متّعمة محروسة، يصعب عليه زيارتها، كما أنّها لا تفشي سرّ زوجها، ثمّ يطلب إليها ختاماً أن لا تسوّي بينه وبين الأحق، لأنّه اكتسب الحكمة، وفي ختام مقدّمته الغزلية يزجر نفسه عن طلب وصالها مفصحاً عن رأيه في حبّ النساء اللواتي لا يبادلن الرجال إعجاباً إلاّ الشباب والأثرياء.

(□) مطلعها: هل ما علمت وما استودعت مكثومٌ ❖ ❖ أم حبلها إذ نأثك اليوم مصرومٌ
ينظر: ديوان علقمة بن عبدة: شرح وتعليق وتقديم: سعيد نسيب مكارم، دار صادر، بيروت- لبنان، ط (1)، 1996، ص 47.

(□) مطلعها: صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله ❖ ❖ وعري أفراس الصبا ورواحله
ينظر: شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ص 113.

(□) مطلعها: طحا بك قلب في الحسان طروبٌ ❖ ❖ بعيد الشباب عصر حان مشيبٌ
ينظر: ديوان علقمة بن عبدة، ص 21.

ج- الظعن:

كان عماد حياة العربي الارتحال وكثرة التنقل بين الأمكنة، بحثاً عن مساقط الغيث ومواطن الكلا، أو غيرها من الأسباب التي فرضت هذا النمط من الحياة التي دأب عليها العربي، والتي تفتقد إلى الاستقرار وكثرة الترحال.

ولطالما أثارت مشاهد الارتحال الخاصة بالظعائن مشاعر الحزن والحسرة في نفوس الشعراء المودعين عند رؤيتهم استعداد المحبوبة وأهلها للارتحال، فيفصحون عمّا كتمت قلوبهم من مشاعر الحسرة وألم الفراق، في مقاطع شعرية فيأضه بألم الفراق والشوق والحزن، ويكابدون عناء متابعة سير قافلة الظعائن بقلوبهم وأبصارهم، بعد سردهم لمشهد الاستعداد للرحيل، واصفاً الهوادج والنساء، محدداً المكان الذي قصدته، وأحياناً كثيرة «يرقب الشاعر هذه الظعائن طرفاً من الوقت، ثم يودّعها في بعض الطريق، ويلتفت إلى نفسه وقد ألمّ بها الحزن والجزع»^(□)، وأحياناً أخرى يلحق بها ممتطياً ناقته فيقترب منها، ويتجاذب أطراف الحديث مع نساءها، وقد يقتصر هذا الحديث أو الحوار مع إحداهن واصفاً جمالها الحسي^(□).

وتشترك وتتفق هذه التفاصيل للظعائن في المقدمة والرحلة التي غالباً ما تعقب المقدمات وخاصة الطللية والغزلية، غير أنّها قد تختلف في ذكر تفاصيلها، فقد تجتمع بعضها أو كلها، بحسب رغبة الشعراء وقدراتهم الفنية أو تأثرهم بموقف ومشهد الظعن، إذ «ترتل المرأة الحبيبة في ركب صواحبها، فيشهد المحبّ هذا الركب، فيحترق قلبه، ويشدّ نظراته لهودج المحبوبة ويعلق به، ولا ينسى في هذا الموقف أن يصف الهوادج والنساء وصفاً فيه تفصيل أحياناً وإجمالاً»^(□).

(□) وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية، اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، ط (1)، 1975، ص 22.

(□) المرجع نفسه، ص 22.

(□) أحمد محمد الحويّ: الغزل في الشعر الجاهلي، ص 290.

المبحث الأول: القصص الغزلية

إن قصص الظعن تضمّ مشاهد ثلاثة؛ إذ يستهلها الشعراء بمنظر استعداد قوم المحبوبة وأهلها للرحيل، كجمعهم للأمتعة، وردّ الإبل من المراعي، وما يستتبع ذلك من أصوات، ثم تبدأ القافلة سيرها فيحدد الشعراء خط سيرها والطريق الذي سلكته. أمّا المشهد الثاني فيخصّصه الشعراء لوصف الهواج، وتتبع أدق التفاصيل من الثياب التي تغطيها وألوانها، ثم ينتقل بعد ذلك الشعراء إلى المشهد الثالث، الذي يصفون من خلاله النساء الجميلات وزينتهن، حليهن وثيابهن... لكن تلك «المناظر الثلاثة لا تظهر بوضوح في كلّ المقدمات» (□).

وقد صور الشعراء مشاهد رحيل الحبيبة تصويراً سردياً، عبّروا من خلاله عن آلامهم من تلك المناظر، وحين يرافق الشعراء موكب القافلة المرتحلة، سواءً تخيلاً أو حقيقةً «في تفصيل، كأنهم يتعرّون حيناً بمرافقتهم لهنّ في رحيلهن حين يتابعونهن بخيالهم في الانتقال من مكان إلى مكان» (□).

إن استرجاع الشاعر لمشهد ظعن المحبوبة وأهلها مرتبط بذكرى تلك المحبوبة التي فارقت، والتي يحنّ إلى رؤيتها ووصالها، ولربّما كان هذا هو سبب ارتباط الظعن بالمقدمة الطللية والغزلية معاً، أو ربّما يكون «وراء ذلك بصورة واضحة اختلاط المنازل والأمكنة، والنزوح الدائم عن الأوطان» (□).

إنّ الرحيل والظعن رمز للقطيعة عن المحبوبة والمكان، وإحياء لذكرىات جميلة وسعيدة أيقن الشعراء العرب قبل الإسلام اليأس من عودتها، لذلك غالباً ما كان يرتبط ذكر المكان بالمرأة/المحبوبة في غزل المقدمات على اختلافها.

(□) حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، دار الجيل، بيروت، ط (2)، 1987، ص 145.

(□) أحمد الحويّ: الغزل في الشعر الجاهلي، ص 290.

(□) نوري حمودي القيسي: الطبيعة في الشعر الجاهلي، دار الإرشاد، بيروت - للطباعة والنشر والتوزيع، ط (1)، 1970، ص 254.

المبحث الأول: القصص الغزلية

وهذا "المرقش الأكبر" يفتح إحدى قصائده بالسؤال والاستفسار عن ظعن شبّهها بالسفن العظام أو كأنها شجر الدوم تطفو على بساط الرمال، بين وادي الضباع شمالاً وسفوح التعاف يميناً، والمزينة بتياب اليمن الجميلة فوق إبل فتية قاصدة موضعاً يسمى "سمسم"^(□).

والتساؤل كظاهرة فنية في قصص الظعن أمر «شائع في أول الحديث عن الظعن شيوعاً يلفت النظر، ولكنه - كما يوضحه هذا الشعر - لا يعدو أن يكون طريقة فنية من طرق فنية كثيرة في إعلان خبر الرحيل وإذاعته في الناس، أو مدخلاً من مداخل الحديث عن هذه الطعائن»^(□).

أمّا "طفيل الغنوي" فيصوّر منظراً أو مشهداً من مشاهد الظعن التي شاقته^(□)، فسأل صاحبه عنها؛ إن كان لا يزال يراها؟ فقد كان يتابع سيرها حتى كادت تختفي، فيجيبه صاحبه بأنه تخيل أشباحاً بدت له وليسوا أشخاصاً حقيقيين، ولكن الشاعر يصّر على رأيه، ويقسم أنه رأى هودج صاحبه المزين بتياب عراقية منقطة حمراء، حتى أنّ الطيور تتبعها ظناً منها أنها لحم.

واستهلّ "زهير بن أبي سلمى" قصيدته الكافية^(□) بسرد مشاهد رحيل جيرانه، وأحاببه، وحزنه بادٍ على فراقهم، فافتتحها برد العبيد للإبل من المرعى، وشدهم الرّحال وجمع الأمتعة استعداداً للرّحيل، ثمّ انطلقوا في رحلتهم وتوقف البعض منهم بكتبان "أسنمة" ليلاً، والبعض الآخر ب"القسوميّات" ثمّ عاودوا الرّحيل ومواصلة السير، ليختم

(□) لِمَنِ الظُّعْنُ بالضُّحَى طافِيَاتٍ ❖ ❖ ❖ شِبْهُهَا الدَّوْمُ أَوْ خَلَايَا سَفِينٍ؟

ينظر: الفضل الضبي، المفضليات: تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط (6)، ص 227.

(□) وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص 23.

(□) أَشَاقَّتْكَ أَطْعَانٌ بَجْضٌ يَبْنَبِمُ ❖ ❖ ❖ نَعَمْ بُكْرًا مِثْلَ الفَسِيلِ المَكْمَمِ

ينظر: ديوان طفيل الغنوي، شرح الأصمعي، تحقيق: حسّان فلاح أوغلي، دار صادر، بيروت، ط (1)، 1997، ص 99.

(□) بَانَ الخَلِيطُ وَلَمْ يَأُووَا لَمَنْ تَرَكَوْا ❖ ❖ ❖ وَزَوْدُوكَ اشْتِيَاقًا أَيَّةً سَلَكَوْا

ينظر: شرح ديوان زهير، ص 137.

المبحث الأول: القصص الغزلية

تلك المشاهد بآخرها المتمثل في وصولهم إلى المكان الذي قصدوه وهو "ماء فيد" وهو ماء بشرقي سلمى (□).

يروى الشاعر "عبيد بن الأبرص" تفاصيل ظعن محبوباته، واصفاً هوادجهن وأجيادهن المزيّنة بالقروط (□)، مُتذكراً الأيام السعيدة التي قضاهما معهن، متحسراً وحزينا على فقدانها وزوالها، ويعرّج إلى مشاهد الرّحيل ولحظات الوداع المؤلمة، فالإبل تسرع في العدو على بعد مسافات طويلة، ذاكرةً الأماكن التي مرّت بها القافلة، لتكون خاتمتها مشهد نزول القافلة بأرض مستوية، ثمّ ينتقل إلى وصف قائد القافلة والصحراء.

أمّا "بشر بن أبي خازم" فيتأسف ويحزن لفراق أحبّته، ولم يودّعهم، ولم يزرهم قبل رحيلهم، لأنّه كان يجهل أمر رحيلهم (□)، فظلّ قلبه معلقاً بهواهم، فيمضي قلبه حيث تسير الظعائن في الأمكنة التي عدّدها، ويخاطب صاحبه مستفهماً، متسائلاً عن خط سير القافلة—وهو الأعلم منه بذلك— لكنّه يدّعي جهل ذلك، لكي يفتح مجالاً للحديث عن ظعائن أحبائه مع صديقه، ثمّ يتابع موكب قافلة الظعن، وكأنّه يرسم خط سيرها بالتفصيل، ويناجي قلبه معبراً عن مشاعره الدفينة، فلا يغض طرفه عنهم، ثمّ يصف حسن النساء ويشبّههن بالطباء.

ويتساءل "المنقّب العبدى" عن الظعائن (□) التي تتراءى أمامه متتبّعاً مسار قافلته من أماكن ووديان مرّت بها متجهةً إلى مراعٍ تقصدها للاستقرار بها، مشبّهاً الجمال التي

(□) المصدر السابق، ص 137.

(□) بَانَ الْخَلِيْطُ الْأَيْ شَاقُوْكَ إِذْ شَحَطُوا ❖ ❖ ❖ وَيَفِي الْحُدُوْجِ مَهَا أَعْنَاقُهَا عَيْطُ

ينظر: ديوان عبيد بن الأبرص، ص 79.

(□) مَطْلَعُهَا: أَلَا بَنَ الْخَلِيْطُ وَلَمْ يُزَارُوا ❖ ❖ ❖ وَقَلْبُكَ فِي الظُّعَائِنِ مُسْتَعَارُ

ينظر: ديوان بشر بن أبي خازم، ص 57.

(□) لِمَنْ ظُغْنٌ تُطَالِعُ مِنْ ضُبَيْبٍ ❖ ❖ ❖ فَمَا خَرَجَتْ مِنَ الْوَادِي لِحَيْنِ

ينظر: ديوان شعر المنقّب العبدى: تحقيق، شرح وتعليق: حسن كامل الصيرفي، جامعة الدول العربية، معهد المخطوطات العربية، 1971، ص 142.

تحمل الهودج بالسفن، ثم يصف النساء بأنهن مرتاحات في سفرهن، ولهن نظرات تجعل كل شجاع يستكين لهن، واصفا محاسنهن.

في حين نجد "زهير بن أبي سلمى" يخاطب صاحبه محدثاً إياه عن ظعائن أحبته، مسترجعاً ذكريات لحظات الوداع، متمثلاً خط سير تلك الظعائن وأحبته^(□)، وكأنها شاخصة أمامه، موضحاً الأماكن التي مرت بها، والأخطار التي تواجهها أثناء الرحلة، ثم يصف الهودج المغطاة بالصوف وعليها ستر رقيق أحمر اللون، مشبهاً ما يتساقط من فتات الصوف من الهودج حين تنزل النساء للراحة بثمر الفنا؛ الذي هو كالحب الأحمر^(□)، ولقد حدّد "زهير" زمن ارتحال القافلة بالسحر، وقربها من واد "الرّس" الذي تمّ نصب خيامهم هناك، ليختم الشاعر بالتصريح بإعجابه بجمال وأناقة النساء.

ولقد كان «طبيعياً أن ينتهي الشاعر إلى الحديث عن مشاهد التحمل... ذلك أنّها آخر ما كان رأت عينه من أحبته»^(□)، فالشاعر يستحضر حينها ذكرياته مع المحبوبة، ليتوقف عند تلك اللحظات الحزينة المؤلمة التي تروي مشاهد موكب رحيل أحبته، وما تحمله له من آلام وأحزان؛ لأنّ الظعن رمز للفراق، لذلك يتتبع الشاعر سير القافلة حتى اختفائها.

(□) تَبَصَّرَ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظُعَائِنِ ❖ ❖ ❖ تَحْمَلْنَ بِالْعُلْيَاءِ مِنْ فَوْقِ جُرْثُمِ؟

ينظر: شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ص 36.

(□) الفنا: "شجر ثمره حبّ أحمر، وفيه نقطة سوداء"، ينظر: هامش الصفحة 39 من شرح ديوان زهير.

(□) شكري فيصل: تطوّر الغزل بين الجاهلية والإسلام، دار العلم للملايين، 1986، ص 115.

د- مقدمة الفروسية:

كثيراً ما يفتح الشعراء العرب قبل الإسلام قصائدهم بحديث اللائمة الذي يتضمن خطاب عتاب وعدل، ويظهر ذلك جلياً في مقدمات الفروسية التي تعني «البطولة في الحرب، والبلاء في المعركة، والعفة عند توزيع الغنائم، وإطعام الضيف، وحماية الحقيقة والذود عن المرأة، وتلبية دعوة المستغيث والاستجابة لصرخة المنادي، إلى غير ذلك مما تستوجبه النخوة، ويتطلبه الشعور الإنساني»^(□)، وبالتالي فإن المتصفح للشعر العربي قبل الإسلام يظهر له هذا النوع من المقدمات عند الشعراء الفرسان كعروة بن الورد، أو الأجواد كحاتم الطائي^(□).

ومضمون هذه المقدمات هو «حوار بين الزوجين، وهو حوار يتجلى فيه موقفان متناقضان: موقف البطل المستهين بالحياة، المندفع نحو التهلكة الوثائق بنفسه، المعتد بشخصيته، الذي لا يعرف الخوف ولا التردد، بل يعرف الحزم والعزم أو موقف الفارس الجواد، المهين للمال، المعرض عن زينة الدنيا وبهجتها، ببذل ماله قرى لأضيافه بنفس راضية، والبطلان كلاهما حريصان على الذكر الجميل في حياة لا تدوم، إذ استقر في أعماقهما أن المصير محتوم، وأن الموت نهاية كل حي، وموقف السيِّدة المشفقة على زوجها، المتشبثة به، الحريصة على حياته، تحنو عليه، وترق له، وتتوسل إليه بكل الوسائل، بفتنتها حيناً، وبحجتها حيناً، لعلها تنفذ إلى قلبه، وتملك زمام أمره، فيقعد إلى جانبها»^(□).

هذان الموقفان يمثلان ويكونان حديث العاذلة/الزوجة التي تعاقب زوجها على تعريض حياته إلى الهلاك، سواء في سبيل الغزو عند الشعراء الفرسان أو الذين يخوضون المعارك والحروب، أو مخافة عدم النجاة من مهالك الصحراء، كما قد تلوم الزوجة زوجها الجواد المعطاء الذي يهدر ماله في سبيل إكرامه لضيوفه، خوفاً عليه من الفقر والحاجة،

(□) نوري حمودي القيسي: الفروسية في الشعر الجاهلي، ص 29.

(□) حسين عطوان: مقدمة القصيدة في الشعر الجاهلي، ص 159.

(□) المرجع نفسه، ص 160.

وفي المقابل يتعامل الزوج (الكريم والفراس) مع ذاك العتاب باللامبالاة، ثقة منهما بأن المنية لها موعد لن تتأخر عنه، فمصير كل كائن في النهاية آيل إلى الزوال والفناء، فلا بد من حيازة الذكر الحسن في الحياة، ليستمر وجوده بعد الفناء، إذ يضمن له ذلك الوجود الأبدي من خلال سيرته الحياتية الحسنة.

فالشعراء من خلال هذا الحوار السردى الذي يستهلون به قصائدهم يهدفون إلى تجسيد رؤاهم وفلسفتهم في الحياة، فمن أجل بلوغ الثناء والذكر الحسن في الحياة وبعد الممات، يدفعون ثمناً لذلك ما لهم وحياتهم، إذ يحقق لهم الخلود الذي ينسج خيوطه ثناء الناس، وحسن الأحداث، ووقاء لعرضهم كذلك، فالكريم لهذا الغرض يفتخر ببذله، والفراس بإقدامه واقتحامه الأهوال، وكلاهما يبذل ما في وسعه لإقناع عاذلته بعدم جدوى العتاب واللوم.

ويمكننا القول من ناحية أخرى أن الشاعر العربي قبل الإسلام «يحاول الهروب من إحساسه الحاد بالواقع النفسي الذي يموج بألوان الصراع مما يدفعه إلى سرد تجربة العذل، رغبة في التخلص من هذا الواقع لا الهروب منه والتعويض عن ذلك»^(□).

وقد جاء ذلك الحوار بين الشاعر وعاذلته وفق نمط سردي «يعتمد على طريقة السرد القصصي الشائعة في شعر الفرسان والصعاليك بشكل خاص، ويقوم على نقل خبر أو واقعة تحدث بين الشاعر ومن يقوم بعذله، ويعتمد على الحوار، وهذا ما يكسب الواقعة الحيوية، ويبعدها عن الجمود، ويقربها من الواقع والحياة»^(□).

(□) عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار الفكر العربي، القاهرة، ط (2)، 1985، ص 36، 37.

(□) محمد فؤاد نعناع: العاذلة في شعر الجاهلية وصدر الإسلام، دراسة في التشكيل الفني، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد، ص ص 99- 111..

المبحث الأول: القصص الغزلية

ولقد وظّف الشعراء العرب قبل الإسلام هذا الحوار السردى بغية تبرير موقف أو الدفاع عن بعض القيم، التي تعدّ مفخرة للعربي، واضعين المبررات والأسباب التي تحفزهم على الإصرار على مواقفهم، وفلسفتهم في الحياة؛ إذ غالباً ما تعاتبهم اللائمة -التي عادة ما تكون امرأة وهي الزوجة- على أمر أو تصرف اعتاد القيام به وتكراره، غير مهتمّ بنتائج وأضرار ذلك الفعل، يقيناً منه أنّه على صواب، فلا يهتمّ بلوم العاذلة التي تعاتبه على الإفراط والمبالغة في إثبات ذلك، والذي عادة ما يدور حول أمرين: إمّا المبالغة في الكرم، أو الخروج للغزو.

إنّ المرأة اللائمة تبحث عن الاستقرار والأمان، لذلك تلوم زوجها على إهدار المال، والمخاطرة بحياته عند خروجه للغزو أو الحرب، لكن حياة الصحراء في حدّ ذاتها تفتقد إلى الاستقرار.

كما أنّ المرأة العاذلة عند الشعراء الفرسان هي «الصيغة الأكثر ملاءمة لتجاربهم، والأكثر قدرة على تهيئة أرضية نفسية منفتحة تتقبّل ما يريدون طرحه من قيم البطولة أو الكرم، فضلاً عن كون المرأة النقيض لما آمن به الفرسان والأجواد لما في طبيعتها من حرص على ضمان مستقبل الأسرة وأمنها فيعمد الشاعر الفارس أو الجواد إلى أسلوب الحوار مع اللائمة، ليقرّر من خلاله ما يؤمن به من قيم البطولة والجود، ويبرز صفاته ويفخر بما فيه ويرسم معالم شخصيته»^(□).

وبالتالي نجد الشاعر العربي قبل الإسلام قد اتخذ من عاطفة المرأة/ الزوجة وميلها إلى الاستقرار والأمان وسيلة لنسج خيوط هذا الحوار السردى، لغرض إبراز بطولاته والتدليل على فلسفة حياته، لذلك ارتبط مفهوم العاذلة بـ «اللوم والعتاب والملاحاة...»^(□)، والتي في مجملها ترمز إلى «الصوت -الطرف الآخر- الذي يصارعه الشاعر لتجسيد رؤيته في

(□) عبد القادر فيدوح: دراسات نقدية في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1992، ص 64، 65.

(□) محمد فؤاد نعناع: العاذلة في شعر الجاهلية وصدر الإسلام، ص 100.

المبحث الأول: القصص الغزلية

الحياة»^(□)؛ إذ كان الشاعر يعبر على لسان عاذلته عن رأيه وموقفه، ويختفي خلف صوت العاذلة هروباً من ذلك الصراع النفسي الذي يبعث لديه شعوراً متناقضاً وصراعاً يقوم بين «الإقدام والشجاعة من جهة وبين الإحجام والتردد القائم في نفسه من جهة أخرى»^(□)، وذلك أمر طبيعي إذ أن الخوف من اقتحام المخاطر أمر لا مفر منه، وكذلك خوف الحاجة والفقر، هذا من جهة، ويعود من جهة أخرى إلى أن تحصيل الذكر الحسن والثناء في الحياة وبعد الممات، يبعث في النفس النشوة بحب التضحية والإقدام والخروج إلى الغزو والحرب، ومساعدة المحتاجين وعابري السبيل وإكرام الضيف دون اكتراث بنفاذ المال، وكل ذلك يجعل الإنسان العربي يفتخر بكرمه وباقتحامه للمخاطر وتغلبه على هواجس النفس التي تخاف دروب الموت وتخشى الفقر والحاجة.

فقد يشعر الإنسان/الشاعر بوميض من الراحة لأن العاذلة تقلل من حجم خوفه وتساعد على التصريح بمخاوفه ورغباته غير المعلنة، إذ أن المجتمع حرص على بعث حب الكرم في قلبه ونفسه، وبث فيهما النور من البخل وكل القيم الذميمة التي يبندها العربي، ذلك ما جعله يصبر إصراراً كبيراً على تناول هذه القيم في شعره، وتمثلها واتصافه بها في حياته، محاولاً عدم التصريح بالخوف من الفاقة والحاجة، فيبذل قصار جهده لإكرام ضيفه، كي لا ينعته بالبخل.

كما أن الحاجة قد تستدعي - كما هو جلي في شعر الصعاليك - أن يخاطر الإنسان/الشاعر بنفسه لأجل الحصول على المال، ولا سبيل لهم إلى ذلك سوى الغزو والإغارة، بما فيها من مخاطر تعرض حياته إلى الهلاك، فتظهر شخصية العاذلة لتمنعه من الخروج إلى الغزو، خوفاً عليه من الهلاك، فتصبر على بقائه إلى جانبها.

(□) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(□) ضياء غني لفتة: البنية السردية في شعر الصعاليك، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ط (1)، 2010، ص 103.

المبحث الأول: القصص الغزلية

وبالتالي فإنَّ الشاعر العربي قبل الإسلام قد وظَّف هذا الحوار السردى في إطار التعبير عن آرائه اتَّجاه مواقف الحياة، عامداً إلى لغة الحوار بينه وبين نفسه؛ إذا اعتبرنا أنَّ العاذلة هي تجريد من قبل الشاعر لشخصية هي من نسيج خياله ليتخذها وسيلة للتأكيد على آرائه تلك، فالكريم لا يغيثه ماله بعد موته، ولا يضره إنفاقه في سبيل كرمه؛ لأنَّه يضمن له تخليد ذكره الطيبة، التي تمثِّل شكلاً من أشكال الخلود الأبدي المعنوي^(□) وليس الخلود المادي/الجسدي، لأنَّ العربي يوقن بحتمية الفناء، ولهذا السبب نجده يُقدِّم على خطر الغزو في شجاعة وإصرار مهما أصرت عاذلته على لومه على ذلك، وإلحاحها على بقائه إلى جانبها وتخليه عن فكرة المخاطرة بحياته.

ويطالعنا حديث العاذلة حول إهدار مال زوجها في سبيل إكرامه لضيوفه، بكثرة في قصائد: "حاتم الطائي"، الذي يرى إنَّ إكرامه للضيف والمحتاجين وسيلة جعلته سيِّداً^(□)، غير مكترث لنفاذ ماله.

ففي قصيدته اللامية التي يروي من خلالها قصة إيثار أولاد جارتها على نفسه وأسرته في سنة أصابهم فيها الجذب، فما كان "حاتم الطائي" يملك قوت يومه وأولاده، وبمجرد أن شكت له جارة له جوع أولادها، قام إلى فرسه ونحره وأطعم لحمه أولاد تلك الجارة وغيرهم من أهل حيِّه، فتعدله زوجته وتلومه بشدَّة على فعله ذلك، فيطلب منها أن تكفَّ لومها عنه، حتَّى وإن أنفق ماله في أمر لا طائل منه، وحتَّى إن أعطى جلَّ ماله للجنِّ والشياطين^(□)، ويضع مقارنة بينه -وهو الكريم- وبين البخيل الذي يرى أنَّ سبيله الوحيد

(□) يقول زهير بن أبي سلمى: أَلَمْ تَرَ أَنَّ النَّاسَ تُخَلِّدُ بَعْدَهُمْ ❖ ❖ ❖ أَحَادِيثُهُمْ وَالْمَرْءُ لَيْسَ بِخَالِدٍ
ينظر: شرح ديوان زهير، ص 239.

(□) أحمد محمد الحويفي: الحياة العربية من الشعر الجاهلي، دار القلم، بيروت- لبنان، ص 110
يقول حاتم الطائي:

يَقُولُونَ لِي: أَهْلَكْتَ مَالَكَ فَاقْتَصِدْ ❖ ❖ ❖ وَمَا كُنْتُ لَوْلَا مَا تَقُولُونَ سَيِّداً

ينظر: ديوان حاتم الطائي: شرحه وقدم له: أحمد رشاد، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط (1)، 1986، ص 18.

(□) مطلعها: مَهْلًا نَوَارُ أَقْلِي اللَّوْمِ وَالْعَدْلَا ❖ ❖ ❖ وَلَا تَقُولِي لِشَيْءٍ فَاتٍ مَا فَعَلَا
ينظر: المصدر نفسه، ص 39.

المبحث الأول: القصص الغزلية

هو الحرص على اكتناز المال والشح في إنفاقه، بينما الكريم الجواد، له سبيل كثيرة؛ لأنه سيجني من ذلك الذكر الطيب في حياته وبعد مماته، بينما البخيل سيتبعه الذكر السيء في الدنيا والآخرة/بعد الممات، ناهيك عن ترك ماله لورثته ينعمون بإنفاقه.

وهي نفسها عاذلته/زوجة "حاتم الطائي" في مقدمة قصيدة أخرى تهب من نومها لئلا تلومه على إنفاقه ماله وكأته يفسده فيما لا يفيد^(□)، وتطلب منه أن يمسك عليه ماله، لكي لا يقل أو ينفذ، فالمال عند البخيل مُعَبَّد؛ لأنه يفكر قبل أن ينفق مبلغاً صغيراً، وق تحدثه نفسه حينها بالإمساك عوض الإنفاق؛ فراحة البخيل في جمع المال لا في إنفاقه، وتريد عاذلة الشاعر أن يكف عن بذله ولو قليلاً كهذا البخيل، لكن "حاتم الطائي" فطّر على بذل المال والعطاء وهي عادته، لا يملك سبيلاً إلى تغييرها فيطلب منها أن تكف عنه لومها، فماله سبيل لصيانة عرضه من سوء الذكر، كما أنه لن يكون سبباً في جعله هزياً ولا جائعاً، ويقترح عليها أن تهتم بمالها وتحافظ على بقائه كما يحلو لها، وتسانده في مبدئه في الكرم والعطاء.

أمّا "لبيد بن ربيعة" فيسلك مذهب "حاتم الطائي" في مقدمة رائيته^(□)؛ إذ لا يأبه بلوم زوجته على عطائه وبذله المال؛ لأنه على يقين أن جمع المال لن يمنع عنه الموت، سواء كان بخيلاً أو كريماً، لكنّه يفضّل أن يحيا ويموت كريماً، لضمان الذكر الحسن وحماية عرضه من الذكر القبيح.

أمّا لوم الزوجة زوجها على تعريض حياته للخطر والموت بخروجه للغزو، فنجد ديوان "عروة بن الورد" غنياً بهذه المقدمات، وذلك الحوار السردى بينه وبين عاذلته، ففي

(□) مطلعها: وعاذلة هبت بليل تلومني ❖ ❖ وقد غاب عيوق الثريا فعردا

ينظر: المصدر السابق، ص 17.

(□) مطلعها: أعاذل قومي فأعذلي الآن أو ذري ❖ ❖ فلست وإن أقصرت عني بمقصر

ينظر: ديوان لبيد بن ربيعة، ص 44.

المبحث الأول: القصص الغزلية

قصيدته الرائية^(□)، يزجر الشاعر زوجته عن لومه عن كثرة إنفاقه، وخروجه للغزو، فيردّ عليها طالباً منها كفّ لومها له وتذهب إلى النوم، وإن لم ترض بذلك، فلتسهر؛ لأنّه يشتري بماله الذي ينفقه أحاديث الذكر الطيب عنه والسيرة العطرة، إلى جانب ذلك فهو يمنع عنها الفاقة والفقر والحاجة بخروجه إلى الغزو؛ إذ يؤمّن لها ما هو خير لها، ويمنع عنها سؤال الناس حاجتها، ويضمن لنفسه ما يقري به ضيوفه، ولو حتّى إن أصابته سهام المنية وانتهى أجله، فلن يجزع؛ لأنّ الموت سيصيبه يوماً ما أكيد.

وهذا "عمر بن برّاقة" الذي تخاف عليه صاحبتة سلمى^(□) أن يرمي بنفسه إلى التهلكة، فتطلب منه أن لا يخرج ليلاً، ويستريح كما يفعل غيره، ولكنّه يأبى أن يستمع لنصحها ولومها؛ فقد تعود على المغامرة وتحدي المخاطر والصعاب وهو كغيره من الصعاليك الذين يسهرون الليل يتربصون بغيرهم، فلا ينامون إلا قليلاً، ولا يقبل على نفسه أن يقضي الليل نائماً، لأنّ ذلك يخالف طبيعة الصعاليك، وفي هذا الإصرار على الغزو تعبير عن عدم الخشية من الموت التي تعدّ فلسفة للصعاليك تمنحهم القوة لمجابهة المخاطر، وترقب الفرائس من أعلى المراقب، دون خوف أو تردّد.

2- القصص الغزلية خارج إطار المقدمات: المغامرات الغزلية:

يجنح الشاعر العربي قبل الإسلام إلى السرد القصصي حين يميل إلى سرد قصص مغامراته الغزلية التي خلالها «تتحدّد دائرة البطولة لدى الشاعر المغامر الذي يجد رجولته في رصيد المغامرات التي تصوّرها نزعتة القصصية»^(□)؛ التي تصوّر عاطفة الحبّ ذات

(□) مطلعها: أَقْلِي عَلَيَّ اللَّوْمُ يَا بِنْتَ مُنْذِرٍ ❖ ❖ ❖ وَنَامِي وَإِنْ لَمْ تَشْتَهِي النَّوْمَ فَاسْهَرِي

ينظر: ديوان عمرو بن الورد : شرح وتحقيق أسماء أبو بكر محمد، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 1998، ص 67.

(□) مطلعها: تَقُولُ سُلَيْمَى لَا تَعْرَضْ لِتَلْفَةٍ ❖ ❖ ❖ وَلَيْلُكَ عَن لَيْلِ الصَّعَالِيكِ نَائِمٌ

ينظر: أبو علي القالي، الأمالي،: عنى بوضعه: محمد عبد الجواد الأصمعي، ج (2) دار الكتب المصرية، ط (2)، 1926، ص 119.

(□) مي يوسف خليف: بطولة الشاعر الجاهلي وأثرها في الأداء القصصي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، عبدة غريب، القاهرة، 1998، ص 49.

المبحث الأول: القصص الغزلية

«الأهمية العظيمة التي يميّز بها الحب في الوعي الشعري العربي قد اشتقت من رؤيته للجمال بوصفه وجوداً لذاته» (□).

ولعلّ "امراً القيس" يتصدّر شعراء العرب قبل الإسلام في احتفائه بسرد المغامرات الغزلية بتفاصيلها، واصفاً المرأة وصفاً حسياً، بالإضافة إلى ذلك الحوار السري الذي يتخلل تلك القصص الغزلية، والتعبير عن لواعج مشاعره وعواطفه التي من الصعب الحكم على صدقها أو زيفها، لكثرة اهتمامه بذلك التصوير الحسي لتلك المغامرات والقصص الغزلية، التي أحياناً يجازف بحياته في سبيلها.

يروى "امرؤ القيس" لنا قصص تسلله إلى خباء محبوباته متجاوزاً حراس خبائها، وأخطار الموقف على حياته، في جرأة وإفصاح يتحدّى المستحيل، وحتى رقباء وحراس المرأة، الذين «إن وقفوا حجر عثرة في سبيل الضعفاء وأبناء الطبقة الوسطى، فإنهم لم يستطيعوا الوقوف في وجه أبناء الطبقة الأرستقراطية مثل امرئ القيس، الذي لم يكن يبالي بهذه القيود» (□).

وإذا التمسنا هذه القصص في ديوان "امرئ القيس" ألفيناً زاحراً بها، ففي معلقته مثلاً يروي لنا قصة دخوله خباء عنيزة (□)، إذ تسلل إلى هودج "عنيزة"، التي تتمنّع عنه، وتطلب منه أن يغادر هودجها، لكن "امراً القيس" يقابل كل ذلك بالإصرار والرجاء، لعلّ "عنيزة" تعلن استسلامها له.

(□) هلال الجهاد: جماليات الشعر العربي، دراسة فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط (1)، 2007، ص 421.

(□) حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية، ص 60.

(□) وَيَوْمَ دَخَلْتُ الْخَيْدَرَ خَيْدَرَ عُنَيْزَةَ ❖ ❖ فَقَالَتْ: لَكَ الْوَيْلَاتُ إِنَّكَ مُرْجَلِي

ينظر: ديوان امرئ القيس، ص 27.

المبحث الأول: القصص الغزلية

ثم ينتقل بعد ذلك إلى سرد قصة دخوله خباء "بيضة خدر"^(□) التي تمتع بلهوه معها، بعد أن تجاوز الحراس وأهلها وعشيرتها، رغم خطورة الموقف، إذ لو رأوه لقطعوا رأسه، ولكنه تحداهم جميعاً، ووصل إلى خدرها، فلم تجد حيلة تجعله يعود أدراجه ويتراجع.

ثم يفصل في سرد تفاصيل مغامرته مع "بيضة خدر"، وقد أضفى ذلك الحوار السردى الذي كان بينه وبين صاحبتة مشهداً قصصياً يروي من خلاله موقفها منه؛ إذ استسلمت لنزواته ورغباته رغم تمنعها وحيرتها التي أبدتها في بداية القصة.

وتطالعنا لامية "امرئ القيس"^(□) التي يروي من خلالها قصة لهوه مع فتاة لا يفصح عن اسمها، مبرزاً فحولته، رداً على "بسباسة" تلك المرأة التي رمته بالكبر وعدم إجادة اللهو مع النساء بسبب كبره في السن، فيسرد في مقطع من هذه القصيدة المطولة، قصة تسلله إلى مخدع صاحبتة والناس والسُّمارُ مستيقظون^(□)، عداً أهلها فهم نائمون، فتقابلته بالتمنع خوفاً من الفضيحة، لكنه رغم ذلك يصر على البقاء معها، مقسماً بعدم مغادرته. ثم ينتقل إلى سرد ما كان بينهما، دون أدنى اهتمام بزوجها الذي يُصوِّره شخصاً ضعيفاً أمام قوته، ويصرح بعدم الخوف منه، «ولما كانت القصيدة قد أنشأها الشاعر في الشطر الثاني من حياته، وهو أشد ما يكون في هذا الشطر إلى إظهار قوته واعتداده بنفسه، حتى يدرك الثأر ويستعيد الملك، تبين لنا السر الذي دفعه إلى تصوير نفسه هذا التصوير البطولي الذي يوحي بأنه كان في ميدان نزال، وليس في كنف خليلة»^(□).

(□) وَبَيْضَةَ خَدْرِ لَا يُرَامُ خِبَاؤُهَا ❖ ❖ ❖ تَمَتَّعْتُ مِنْ لَهْوِ بِهَا غَيْرَ مُعْجَلٍ

ينظر: المصدر السابق، ص 35.

(□) إِذْ يَقُولُ: أَلَا زَعَمْتَ بِسَبَاسَةَ الْيَوْمِ أَنْتِي ❖ ❖ ❖ كَبُرْتُ وَلَا يُحْسِنُ اللَّهُ أَمْثَالِي

ينظر: المصدر نفسه، ص 136.

(□) يَفْتَتِحُهَا بِقَوْلِهِ: سَمَوْتُ إِلَيْهَا بَعْدَ مَا نَامَ أَهْلُهَا ❖ ❖ ❖ سُمُو حَبَابِ الْمَاءِ حَالاً عَلَى حَالٍ

ينظر: المصدر نفسه، ص 137.

(□) حَاكِمٌ حَبِيبُ الْكُرَيْطِيِّ: السرد القصصي في الشعر الجاهلي، ص 132.

ولقد أضفى ذلك الحوار السردى الذي جرى ودار بين الشاعر وصاحبه بعض صور الصراع في القصّة، إذ يُصوّر ذلك الجدل الذي كان قائماً بين الشاعر وصاحبه التي كانت تدعى التمتع بغية الدلال.

وهناك من يرى أنّ قصّة الشاعر مع هذه المرأة «لم تكن صورة حقيقية ولم يكن لها ظلّ من الواقع إلّا في ذهن الشاعر القاص؛ لأنّ طبيعة الحوار الذي رسمه والأشكال التي ابتدعها والموضوعات التي تطرّق إليها والتقاليد التي أحيطت باللّوحة من خشية الفضيحة والتحمّس بالسّمار، وإحاطة المرأة بالنّاس... هذه التقاليد بعيدة كلّ البعد عن طبيعة الحياة الجاهلية التي قامت على حماية الشرف والدّفاع عن العرض والالتزام الخلقي الذي يفرضه العرف القبلي» (□).

إذ أنّ "امرأ القيس" يريد أن يثبت من خلال سرده لهذه القصّة ولع النّساء به رغم كبر سنّه، فصاحبه امرأة مرضع، وهي من تذهب إليه بعد أن يبعث إليها فتخرج إليه و«النجوم طوالع» (□) حذرا من أن يفتضح أمرها، برفقة أربع نساء، ثمّ يسترسل "امرؤ القيس" في سرد ما كان بينه وبين صاحبه التي جارتها في رغبتة، ولم تمنع رفقتها، ولا تقوى على ردّه خائبا، لينهي القصّة بوصفه لزوجها الذي لا يخيفه إن اكتشف أمره.

لكن "امرأ القيس" عند مخاطبته لابنة عمّه "فاطمة" تبدو مشاعره صادقة اتّجاهها مقارنة مع غيرها من النّساء؛ إذ يتجرّد من لهوه وعبثه، مفصّحا لها عن حبّه ومعاناته من نأيها، ويعبّر عن كلّ ذلك في مقطع من معلقته، يطلب منها عطفها، وأن تكفّ دلالها عنه عندما رأته متلهفاً لوصالها، مشغوفا بحبّها (□).

(□) نوري حمودي القيسي: لمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي، الموسوعة الصغيرة، منشورات دار الجاحظ للنشر،

وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1980، ص 64.

(□) بَعَثْتُ إِلَيْهَا وَالنُّجُومُ طَوَالِعٌ ❖ ❖ ❖ حَذَاراً عَلَيْهَا أَنْ تَقُومَ فَتُسَمِعَا

ينظر: ديوان امرئ القيس، ص 125.

(□) أَفَاطِمَ مَهْلًا بَعْضَ هَذَا التَّدَلُّلِ ❖ ❖ ❖ وَإِنْ كُنْتُ قَدْ أَرْمَعْتِ صَرْمِي فَأَجْمَلِي

ينظر: المصدر نفسه، ص 32.

أمّا "المنّخل اليشكري" فيروي لنا قصة مغامرته الغزلية مع صاحبتة، فينسجها على منوال "امرئ القيس" بدخوله خدرها في ذلك اليوم المطير^(□)، سارداً ما تقاسمه معها من لهو وحوار دار بينهما، واصفاً إياها وصفاً حسياً؛ إذ يتسلل إلى خدر صاحبتة، ويقضي معها ذاك اليوم، لكنّه في نهاية القصة يصرّح أنّ ذلك اليوم الذي قضاه معها كان قصيراً، لأنّه لم يقض وتّره منها، ثمّ يختمها بطرفة، يصوّر من خلالها حبّ بعير صاحبتة لناقته ليؤكد بذلك قوّة حبل الوصال الذي يربطه بمحبوبته.

ويحكي "النابغة الذبياني" قصة حبّه مع صاحبتة "نعم" وذكرياته معها^(□)، وما كان بينهما أيام كانا يلتقيان ويلهوان معاً، حين كان الشاعر يفصح لمحبوبته ما يكتمه عن غيرها من النّاس، معبراً عن حبّه لها، والذي يشتاق له ولها بعد هجرانها له إثر رحيلها وأهلها إلى مكان يجهله، فيسترجع الشاعر المحب ذكرياته مع المحبوبة، دون أن يشعر بمرور الزمن، إلّا حين اقترب النّجم من المغيب والشاعر يلقي ببصره إلى مكان لقائهما سابقاً، مرسلًا نظرة حيرة، تخالطها الحقيقة والحلم، فصار يختلط عليه سنا البرق مع وجه "نعم"، فتترأى له "نعم" ماثلة أمامه من شدّة حنينه إليها، فيتنّاسى حاضره باسترجاعه لماضيه السعيد برفقة "نعم".

أمّا "الأعشى" فيسرد لنا قصة ذكرياته ومغامرته مع إحداهنّ، على منوال سرد "امرئ القيس" لمغامراته الغزلية، إذ يستهلها "الأعشى" بالحديث عن الرسول الذي بعث به إلى صاحبتة، ملتمساً منه اللين والرّفق بها لأنّها صغيرة وليس لها تجارب سابقة، وفعلاً

(□) ولقد دخلت على الفتا ❖ ❖ ❖ الخدر في اليوم المطير

ينظر: أبو سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك الأصمعي: الأصمعيات، تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، مصر، ط (3)، ص 60.

(□) يستهلها بقوله:

وقد أراني ونعماً لأهتين بها ❖ ❖ ❖ والدهر والعيش لم يهّمم بامرار

ينظر: ديوان النابغة الذبياني، ص 48.

المبحث الأول: القصص الغزلية

يمثل الرسول لمطلب الشاعر، فقد استطاع في غفلة من الحرّاس والرقباء أن يتسلل إلى مخدع صاحبة "الأعشى" ويحدثها (□).

ثمّ ينتقل الشاعر بعد ذلك إلى سرد تفاصيل لهوه مع صاحبتة التي دخل خبائها بعد نوم أهلها، وكؤوس الخمرة التي تقاسمها معها، ليختم قصّته هذه بهذا المشهد الخمري الذي يصوّر جانباً من حياته التي غزاها اللهو وحبّ المغامرة. ومن الغريب أنّ الشاعر يروي هذا المشهد الأخير ويصوّره، وكأنّه ليس في مخدع صاحبتة، وإنّما في خمّارة، إذ بينما كان هو وصاحبتة يتجاذبان أطراف الحديث كان يسقيها الخمر بيديه، فكيف له أن يتنعم بكلّ هذه الرّاحة، وقد تسلل إلى خبائها خفية خوفاً من الرقباء والحرّاس؟

يذهب "حبيب عزر الكريطي" إلى تعليل ذلك بقوله «إنّ الأعشى في المشهد الأوّل من قصته كان خيالياً في تصويره، لأنّ حوادثه بعيدة عن طبيعة حياته وما عرف عن علاقته بالنساء، ولكنّه في المشهد الثاني كان صادقاً، لأنّ طبيعة الأحداث تتلاءم مع حياته، وبناءً على هذا نرجّح أنّ خليلته هي إحدى عجمאות المدائن، حيث تكثرت في البيئة الأعجمية مثل هذه المجالس، ووجود الغلام الأعجمي يؤيد هذا الترجيح» (□).

(□) يفتتح الشاعر قصّته بقوله:

ولقد غبنت الكاعبا ❖ ❖ تَ أَحْظُ مِنْ تَخْبَابِهَا

ينظر: ديوان الأعشى، ص ص 16، 17.

(□) حاكم حبيب الكريطي: السرد القصصي في الشعر الجاهلي، ص 144.

المبحث الثاني

قصر الحيولن

لقد كان للحيوان لدى العربي قيمة بالغة الأهمية، فقد كان وسيلة التنقل أثناء ترحالهم، بحثاً عن مساقط الماء ومنابت العشب، أو لتجاوز الهموم بالسفر، كما كان عنصراً فعالاً في الحرب والغزو، أو حين الخروج إلى الصيد، إذ كان الرفيق الدائم للإنسان العربي قبل الإسلام، «وإذا كان الشعر الجاهلي سجلاً صادقاً لهذه البيئة، فإنّ الحيوان كان مادة العلاقة الأكثر أهمية في حياة التبدّي، بوصفه جزءاً منها من جهة ولما حازه من مكانة في نفوس الجاهليين من جهة أخرى، فالشعراء أغنوا صورهم من عالمه بمادة لا تنضب، وتوطدت صلتهم به مثل بقية الجاهليين مستفيدين من أشكاله وتصرفاته لكي يُوحوا بكثير من القيم والعادات»^(□)، ولعلّ هذه المكانة والصلة التي جمعت بين الإنسان العربي قبل الإسلام والحيوان هي التي دفعت الشاعر إلى سرد تلك القصص المنبثقة من الطبيعة والمتضمنة لوصف الحيوان -على اختلافه- والتي تحكي مختلف صور معاناة ذلك الحيوان، وسبل مجاهدته للمحافظة على وجود وإثبات كيانه، وهي في الختام ليست إلاّ محاكاةً لحياة العربي آنذاك، وفيما يلي تفصيل لهذه القصص التي استطردها إليها الشاعر العربي، وجمع فيها بين الواقع الذي تعيشه هذه الحيوانات، وخياله الفنّي الواسع والمبدع.

(□) حسين جمعة: الحيوان في الشعر الجاهلي، دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا - دمشق، ط 2010، ص 15.

1- قصص الاستطراد من وصف الناقة:

إنّ الناقة من الحيوانات التي كانت لها أهمية كبيرة لدى العربي، ورافقه في السراء والضراء، فقد « كانت حياته قائمة عليها، من أصوافها وأوبارها، وجلودها بيته ولباسه، وفراشه وغطاؤه وأثاثه، ومن لبنها شرابه، ومن لحمها وشحمها طعامه، وعليها رحلته، وهذا التلازم بين العربي وناقته في السلم والحرب، وفي الحلّ والترحال، مع تعلق حياة أحدهما بالآخر في الأسفار بوجه خاص، قد عطفه على ناقتة وجعلها أعزّ شيء عليه، لا ينافسها في هذا المكان إلاّ الفرس»^(□)، فكان من الطبيعي جداً أن تفوز باهتمامه، فيفرد لها الكثير من أشعاره، و«لم يكن مع ذلك كله أن تملأ الناقة شعر العربي ولغته، فيضعوا الأسماء لأدق أعضائها وأتفه أدواتها وأخفى حركاتها»^(□)، وأكثروا من الأوصاف التي نعتوا بها إبلهم ونوقهم، «كالصلابة والقوّة، والامتلاء والضخامة - أو الضمور - والشدة والسرعة والبزول ولأدمة والصبر والإمساك عن الشكوى على ضنك الموطن وقسوة الساعة، والنشاط الذي لا يعرف الكلال، والقدرة على احتمال الرديف وحرّ الهاجرة، والخيلاء في المشي»^(□)، وتعدّى وصف الشعراء للناقة حدّ هذه الأوصاف، إلى تشبيهها بحيوانات أخرى قويّة وسريعة، «ليضيفوا عليها طابع الشدّة ويؤكدوا صفة السرعة التي كانوا يسعون إلى تصويرها»^(□)، كيف لا وهي وسيلة سفرهم، ومؤنسة وحشتهم، وسبيلهم للخروج والتخلّص من وطأة الأحزان؛ فالشعراء العرب قبل الإسلام بعد حديثهم وسردهم لقصصهم الغزلي التي يصدّرون بها قصائدهم، وما تتركه أو تخلفه لهم تلك القصص المستوحاة من الذاكرة من حزن وألم من فراق المحبوبة، ينتقلون إلى الحديث عن رحلتهم على ظهر الناقة، رغبةً في التخلّص من تلك الهموم والأحزان التي خلفتها ذكريات الماضي مع

(□) محمد محمّد حسين: أساليب الصناعة في شعر الخمر والأسفار بين الأعشى والجاهليين، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1972، ص 51.

(□) المرجع نفسه، ص 51.

(□) وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص 63.

(□) نوري حمودي القيسي: الطبيعة في الشعر الجاهلي، ص 103.

المبحث الثاني: قصص الحيوان

المحبوبة، «فهموم الشاعر لا تحملها إلا ناقة قادرة على الصبر والمعاناة، وتحمل شاعراً مسكوناً بهذه الهموم المزعجة، لا مجال أمامه للخلاص من ذلك إلا برحلة مرتبطة بزمان ومكان نائي المسافة والاهتداء به صعب وعسير»^(□)، فالشاعر العربي لا يضعف ولا يستسلم لأشجانها، وينتقي ناقته وسيلة وسبيلاً إلى ذلك؛ إذ «يركب ناقته، ويقطع بها الصحراء المرعبة في الهاجرة بحثاً عن الأفضل، وسعيًا وراء حل يخرجها من مشكلة يعيشها»^(□)، أو بحثاً عن حاجة أخرى في نفسه.

ويرى "عبد العزيز شحادة" أنّ الشاعر يؤجّل وصف ناقته إلى حي حديثه عن رحلته؛ لأنّ هذه الأخيرة تتطلّب ذلك وتستدعيه، إذ أنّه عامل يساهم في توضيح وإبراز مواقف الشاعر، إذ يقول: «إن اضطرّام نفس الشاعر بالأراء المتضادة انعكست على الناقة، فلأنّه يأمل رآها قصراً وبنياً قوياً، ولاحتمال الموت رآها إرناً، ولخوفه أحبّها ناجيةً ولغرمه وتصميمه أرادها جسوراً»^(□)، فقد كانت صفات الناقة تلك تحاكي أحاسيس الشاعر المختلفة، وفي الآن ذاته كانت الناقة وفقاً لتلك الأحاسيس وسيلة الشاعر -ربما الوحيدة- للانفلات من قبضة الخوف والحزن وقهر الدهر؛ فالإنسان/الشاعر العربي يشعر بقسوة وقهر الحاضر، وعند استرجاعه لذكريات الماضي المبتوثة في صورة المرأة الغائبة، التي تمثّل ذلك الماضي السعيد الذي يحاول الشاعر إعادة بعثه وفقاً لإحساسه به في تلك اللحظة الرأهنة، لكن رغم ذلك فإنّ «الماضي نفسه يكون باعثاً قوياً للعزم في نفس الشاعر نحو سعيه لبناء مستقبل يكون صورة معدّلة عن الماضي، وبذلك يتوجّه الشاعر نحو ناقته حاملاً الأمل الذي استطاع الاحتفاظ به من خلال الخوف الذي ينتشر في المكان، ويكون

(□) أحمد موسى النوتي: الصحراء في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، ط (1)، 2009، ص 112.

(□) عبد العزيز شحادة: الزمن في الشعر الجاهلي، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط (1)، 1995، ص 122.

(□) المرجع نفسه، ص 196.

المبحث الثاني: قصص الحيوان

لذلك راهباً راغباً، وتكون صفة الرحلة الأساسية التوتّر الناتج عن امتزاج الأمل باليأس والرهبنة»^(□).

والشاعر العربي قبل الإسلام لكي يثبت لناقته صفات القوّة والصلابة، والصمود أمام هول ومخاطر الصحراء، والسرعة والنشاط والصبر على مشاق السفر، يشبّها بالثور أو الحمار أو البقرة الوحشية، أو بالنعام، «ثمّ ينسى هذه الناقة نسياناً كاملاً ويأخذ في الحديث عن المشبّه به، ثمّ يطول به الحديث وينعطف ويستقيم وهو يتتبع ويدقّق ويصف ويحكي، فإذا تهيأ له ما أراد واستقام لوى عنقه إلى الوراء قليلاً ثمّ زعم أنّ هذا الحيوان شبيهه ناقته»^(□)، فالشاعر يستطرد بعد تشبيهه ناقته بأحد تلك الحيوانات (الثور، البقرة، والحمار الوحشي أو الظليم) إلى سرد قصّة ذلك المشبّه به لينتهي في الختام إلى القول أنّ ناقته قويّة وصامدة مثل تلك الحيوانات التي تواجه الموت بشجاعة وتنجو منه، حيث أنّ ذلك الاستطرد «مرتبط بإبراز قوّة الناقة وسرعتها»^(□).

1- 1 قصّة الثور الوحشي:

تأتي قصّة الثور الوحشي في سياق تشبيه الشاعر ناقته به، إذ «يعمد إلى وصل صورتها بصورة الثور في تشبيه مطوّل، يترك الشاعر فيه صورة الناقة مفيضاً في رسم صورة الطرف الثاني من التشبيه»^(□).

(□) المرجع السابق، ص 194.

(□) وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص 5.

(□) فوزي أمين: الشعر الجاهلي - دراسات ونصوص، دار المعرفة الجامعية، ص 26.

(□) علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، بيروت - لبنان، ط (3)، 1983، ص 125.

المبحث الثاني: قصص الحيوان

وقد ذهب الكثير من الباحثين إلى تفسير حضور الثور في قصائد الشعراء العرب قبل الإسلام، فمنهم من علل ذلك وفسره تفسيراً أسطورياً^(□)، فمزج بين حضوره في القصيدة وبين الديانات السائدة آنذاك، فالشاعر حينها يربط صورة الثور بالأسطورة القديمة، «حيث يرسم أولاً صوراً كاملة مفصلة لهيكله الجسدي من لون وحجم وحركة، ثم يبدأ في توسيع الصورة طولياً بحكاية أحداث تشبه أن تكون قصة تتعلق بالأصل الأسطوري الذي يدور حول الحياة والمكانة الدينية للثور الوحشي رمزاً لإله القمر»^(□).

ومن الباحثين من فسّر قصة الثور وربطها بعلاقة الشاعر بالطبيعة وحيوانها، وردّه آخرون إلى حاجة الشاعر إلى الرّمز والتخفيف من سلطة الدّهر؛ إذ «كان الشاعر الجاهلي يحسّ وطأة الحياة على نفسه، ويصل هذا الإحساس بإحساس الجماعة، أو قل كان يعمق تجربته الخاصة، ويغنيها بتجارب الآخرين وأحاسيسهم، فيسمو بالخصوصية إلى مستوى إنساني رحب يرى فيه النّاس تصويراً لهذه المشاعر الغامضة التي تضطرب في وجدانهم، وتعبيراً عن هذا الحنين إلى المجهول»^(□).

ومهما اختلفت الآراء والتفسيرات حول حضور الثور وقصته في قصائد الشعر العربي قبل الإسلام، فإنّ ما لا يختلف عليه اثنان هو رمزية هذه القصة بتفاصيلها المختلفة؛ إذ «يتناولها الشاعر من هذه الصحراء التي يضطرب فوق رمالها، ويتحدّث من ورائها عن هذه الرّحلة -رحلة الحياة- في مخاوفها وقلقها واطمئنانها وأحلامها، أو بعراة أدق: إنّه يصوّر وقع الحياة على مرآة وجدانه ويبين رأيه فيها، ويحدّد موقفه منها في إقبالها العريض وإدبارها القاسي، وفيما يكون الإقبال والإدبار، ويلوّن الشعراء في قصصهم على قلة

(□) عبد الجبار المطليبي: مواقف في الأدب والنقد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، دار الرشيد، 1980، ص 107.

وينظر أيضاً: نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنيّة في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، 1976، ص 124.

(□) علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص 125.

(□) وهب رومية: الرّحلة في القصيدة الجاهلية، ص 206.

المبحث الثاني: قصص الحيوان

شخصيتها، وضيقها وقصرها، وتشابه أحداثها تلويحاً واسعاً بعيداً يكفل لهم التعبير الصادق عما في نفوسهم من المشاعر والأحاسيس، وعما يدور في عقولهم من الأفكار والآراء»^(□).

يفتح الشعراء قصة الثور الوحشي بالمشهد الاستهلاكي لها، يصورون من خلاله ليلة الشتاء الباردة ذات الرياح العاتية، ثم يظهر الثور وحيداً، خائفاً، يواجه قساوة برد الشتاء ووحشة الليل، ورهبة الموقف، وفجأة تتلبد السماء بغيوم تنذر بسقوط المطر، حينها يلجأ الثور إلى شجرة أرطاة ملتصقاً منها الحماية من المطر وبرودة الطقس، «فينتباه القلق والفرع والهواجس لاسيما عندما يرى المطر المتدفق من السماء، وعندما يُسدل الليل أستار الظلام ويلوح الفجر، ويصدع الدجا شفق الصبح، فإن الصياد يكون له بالمرصاد، فيطلق عليه كلابه الضارية، ويطلق الثور لقوائمه العنان طالباً النجاة، لكن الكلاب تدركه وتنهش قوائمه فتدميها وتمزقها»^(□)، فلا يجد الثور مفرّاً من خوض معركته مع الكلاب ومواجهتها مستخدماً سلاحه المتمثل في قرنيه، لفتك بالكلاب، وفعلاً يستطيع في نهاية المعركة النيل منها؛ إذ يطعن في صدرها، فيجرحها أو يقتلها، ليضع بنفسه نهاية لمعاناته بانتصاره مسروراً بذلك^(□).

إن الصراع القائم بين الثور والكلاب هو تصوير لصراع الإنسان العربي مع الطبيعة، مع الدهر ومع أخيه الإنسان، وهو لا يملك خلاصاً منها إلا إليها، «ومن هنا لم يكن هروب الثور عند واحد -أي واحد- من الشعراء مجدياً أو حلاً للأزمة»^(□)، لأنّ العربي أيقن أنّ مواجهة مخاوفه ومشاكل الحياة أفضل طريقة لإيجاد سبل الخلاص منها، وأنّ الصراع في

(□) المرجع السابق، ص 204.

(□) أحمد موسى النوتي: الصحراء في الشعر الجاهلي، ص 128 - 129.

(□) وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص 103.

(□) المرجع نفسه، ص 205.

المبحث الثاني: قصص الحيوان

حدّ ذاته مهما تنوّعت أشكاله ومظاهره في الحياة، فهو يعدّ «جوهراً الحياة الأصيل، وضلال بعيد أن يحاول المرء تجاهل هذه الحقيقة أو تجنبها»^(□).

كما أنّ قصة الثور الوحشي لا ترد عند جميع الشعراء متطابقة تماماً، رغم اشتراكهم في الأحداث نفسها، وصور الصّراع التي يعيشها الثور، «فيصوّر بعضهم خوف الثور وتردّده، وهربه، أو يصوّر جرأته وغضبه، ويصف بعضهم ضيقه وصبره ومخادعته أو يصف سروره وإشراق وجهه، ويقف فريق منهم عند نهاية المعركة فلا يُجاوِزها، ويمضي آخرون يتتبعون هذا الثور الظافر المنتصر، وربّما حكوا شيئاً من أخباره ونَعَثُوهُ»^(□).

وقصّة الثور الوحشي، في الغالب تتشابه في أحداثها وشخصياتها، أمّا ما بينها من اختلاف، فقد يعود سببه إلى طريقة الشعراء في توظيف عناصر وتفاصيل القصّة وفقاً للغرض المتوخى منها، وفي حالات أخرى قد يرجع السبب إلى «ضياع أجزاء متناثرة من النصوص تحدث هذه الخلافات القليلة في بعض عناصرها، إذ أنّ هذا الاختلاف يحدث بالنقص أو الزيادة وليس بالتغيير في أغلب الحالات»^(□).

غير أنّ النهاية السعيدة لقصّة الثور الوحشي وفوزه بالنجاة من شباك الموت ليست أبدية، فقد يغيب انتصار الثور على الكلاب في بعض القصائد التي تصوّر مشاهد الفناء وسطوة الدّهر، وتغلّبه على إرادة ورغبة الإنسان والحيوان في الحياة، مثلما نلاحظ ذلك في قصص قصائد الرثاء، إذ «يظلّ الشاعر القديم يحلم بالاستعلاء على الدّهر، ويصبو إلى حياة آمنة تحرسها السيوف والرّماح، ويصمّم على خوض غمرات الصّراع ما دام الموت بعيداً عنه، فإذا واجهه الموت وتراقصت أشباحه السوء أمام عينيه فسَدَّتْ عليه الأفق لم يجد مناصاً من الإقرار بحتمية الفناء، ولذلك تلقى الحيوانات الوحشية مصارعها في قصائد الرثاء

(□) المرجع السابق، ص 205.

(□) المرجع نفسه، ص 103.

(□) علي البطل: الصورة في الشعر العربي في آخر القرن الثاني الهجري، ص 125.

المبحث الثاني: قصص الحيوان

قاطبة»^(□)، فالشاعر على يقين بسطوة الدهر وقهر حتمية الموت لذلك تعدّ تلك النهاية للثور «إقراراً بمصرعه وفنائه وضعفه قبل أن يكون إقراراً بمصرع هذه الحيوانات»^(□)، فقد تخرّ قوة الثور، وتنال منه الكلاب، أو تكون نهايته على يد الصياد، «وتكاد تكون صورة الثور المصروع مقصورة على شعر الهدليين دون غيرهم، ولا يذكر الثور الوحشي وحده في هذه اللوحة الدائمة، إذ يذكر معه حمار الوحش والوعول في رؤوس الجبال، والبطل المحارب، والجماعة الإنسانية الكثير عددها، بل لعلّ الثور أقلّ النماذج المصروعة ذكراً»^(□).

وقديماً أدرك "الجاحظ" رمزية الحيوان الوحشي في الشعر العربي في عرض الرثاء إذ يقول: «ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مديحاً، وقال كأنّ ناقتي بقرة في صفتها كذا، أن تكون الكلاب هي المقتولة، ليس على أنّ ذلك حكاية عن قصّة بعينها، ولكن الثيران ربّما جرحت الكلاب، وربّما قتلتها، أمّا في أكثر ذلك فإنّها تكون هي المصابة والكلاب هي السالمة والظاهرة وصاحبها الغانم»^(□).

إنّ هذه القصص وغيرها رموز لمواقف وقضايا كانت تشغل بال الإنسان العربي وتجسّد رؤيته اتّجاه الحياة التي يعيشها، وتجاربه وأفكاره التي آمن بها، معبراً عن إحساسه بها.

غير أنّ الشعراء الهدليين لا ينتقلون إلى سرد قصص الثور الوحشي، أو الحيوان الوحشي عامة والوعول بعد استطرادهم من وصف الناقة، إنّما يروونها بعد حديثهم عن الدهر وسطوته بعباراتهم المشهورة مثل «والدهر لا يبقي على حدثانه» فالدهر هو القدر

(□) وهب رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة، 1996، ص 236.

(□) المرجع نفسه، ص 326.

(□) المرجع نفسه، ص 132.

(□) أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان، ج 2، ص 20.

المبحث الثاني: قصص الحيوان

الذي يأسر ذلك الحيوان الوحشي/والإنسان؛ إذ «يكون للدهر، والحدثان»، و«الأيام» اليد الطولى في إيقاع الهزيمة»^(□).

وقصص الحيوان الوحشي عند الشاعر الهذلي تروي النهاية الحتمية لكل كائن بشري بأسلوب رمزي، «فيصوّر الموت وقد تهيأ، ويرسم القدر وقد حان وهو على شكل صياد ماهر، أو حيوان جارح، يتابع هذا الحيوان، ويبرز له على أشكال مختلفة، يترصد حركاته، ويراقب كل دقيقة من دقائقه، حتى إذا أصبحت الفرصة مواتية، سدّد سهمه، وصوّب رمحه، وانقضّ عليه فأرداه على الأرض ينضح دمًا، وهنا يطمئن الشاعر إلى هذه النهاية التي وضّح خطوطها قبل أن يبدأها، وصمّم هيكلها قبل أن يشرع في سردها، ويختتم القصّة بعبارته التي توحى بالرضا، ليبعث في نفسه الرّاحة لأنّه المصير المقدر الذي يردك كل إنسان وحيوان ولا يفلت من قبضته أحد»^(□).

يروى "بشر بن أبي خازم" قصّة هذا الثور الوحشي^(□) الذي عانى كثيراً من شدة البرد فاحتّمى بشجر الأروطاة، لكن معاناته لا تتوقف ببزوغ شمس الصباح، إذ تفاجئته كلاب الصيد تريد النّيل منه، لكنّه يستجمع قواه، ولا يخافها، لكن الشاعر يختصر مشهد المعركة بين الثور والكلاب، لينهيه بفوز الثور بحياته والنّيل من الكلاب.

ويشبهه "لبيد بن ربيعة" ناقته بثور وحشي^(□) ضيّع قطيعه، فيصوّر حالة هذا الثور ويسرد لنا قصّته؛ إذ بقدم الليل وبداية سقوط المطر، يتملّك الثور الخوف، فيبحث عن مخبئ له يحتمي به، فيلجأ إلى شجر كانت أغصانه منكسرة، فيبيت ليلته هناك، وما إن

^(□) علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص 132.

^(□) نوري القيسي: لمحات من الشعر القصصي، ص 18، 19.

^(□) مطلع القصيدة:

أَمِنَ لَيْلَى وَجَارَتَهَا تَرَوْحُ ❖ ❖ ❖ وَكَيْسَ لِحَاجَةِ مَنهَا مُرِيحُ

ينظر: ديوان بشر بن أبي خازم ، ص 48.

^(□) كَأَخْنَسَ نَاشِطٍ جَادَتْ عَلَيْهِ ❖ ❖ ❖ بِبُرْقَةٍ وَأَحْفٍ إِحْدَى اللَّيَالِي

ينظر: ديوان لبيد بن ربيعة، ص 67.

المبحث الثاني: قصص الحيوان

يبرز نور الصباح حتى يحاول الثور مواصلة رحلته، لكن هيهات فالصياد ينتظره -وكله شوق إلى النيل منه أو من غيره من الحيوانات- إذ يضطر الثور إلى خوض معركة مع كلاب الصياد للفوز بنجاته، فتنشأ بينهم معركة دامية، يظهر فيها الثور شجاعته وقوته وحبّه للحياة، من خلال دفاعه عن نفسه، وانتهت المعركة بنجاة الثور وإصابة الكلاب بجروح وبعضها مات.

إن نهاية قصة الثور تختلف في قصائد الرثاء، إذ يلقي الثور في نهاية معركته مع الكلاب والصياد حتفه، وتكون لصالح الصياد الغنيمة بصيد الثور، وقد سلك الشاعر العربي قبل الإسلام هذه النهاية المفعمة بالدلالات؛ ليؤكد على حقيقة لطالما آمن بها، وهي حتمية الموت والفضاء، وشمولها كل كائن حي، كما سرد "أبو ذؤيب" نهاية الثور^(□) الذي نَهَشَتْهُ الكلاب رغم محاولته للنيل منها، وبالرغم أنه استطاع أن يقتل قسمًا منها، إلا أن الصياد حَيَّبَ آماله بالفوز، والنجاة من الموت؛ إذ صَوَّبَ نحوه سهمًا فتك به وقتله.

1- 2- البقرة الوحشية:

تشارك قصة البقرة الوحشية مع قصة الثور الوحشي في عنصر الصراع من أجل البقاء، وفي بنائها القصصي العام، غير أنها تختلف في بعض التفاصيل؛ إذ أن لقصة البقرة الوحشية استهلالاً مغايراً لما نجده في قصة الثور، بالإضافة إلى «خط مأسوي تظهر فيه البقرة فاقدة فرقدتها، فقد صادفت السباع منها غرّةً، فسبعت وليدها»^(□).

إذ يفتتح الشعراء العرب قصة البقرة الوحشية وهي ترعى مع وليدها، وبينما تنشغل عنه في ذلك المرعى الخصب، تنتبه إلى ضرعها الذي امتلأ باللبن فذكرها بوليدها الذي

(□) افتتح الشاعر قصة مصرع الثور بقوله:

والدهرُ لا يبقى على حدّثانه ❖ ❖ شَبَبُ أَفْرَتِهِ الْكِلَابُ مُرَوِّعُ

ينظر: أبو سعيد الحسن بن الحسين السكري: شرح أشعار الهذليين، حققه: عبد الستار أحمد فراج، وراجعته: محمود محمد شاكر، ج (1)، دار العروبة، القاهرة، ص 26.

(□) نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنيّة في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص 78.

المبحث الثاني: قصص الحيوان

تركته وحيداً، فتبحث عنه، وهيئات أن تجده؛ إذ صار جثّة ممزّقة، ودمه يتقاطر على الأرض، فتكتشف الأم الثكلى أن ابنها قد افترسته السباع، بينما كانت منشغلةً عنه، لكنّها ليست متأكّدة من ذلك، فتبحث عنه، وهي تتحسّرُ ألماً وأسفاً^(□)، وكأنّ اليأس من رؤيته ثانية قد تسلل إلى قلبها، لكنّها تواصل بحثها حتّى يداهما الليل ورياحه الباردة الشتوية والأمطار، فتلجأ إلى شجرة الأروطاة تحضر لها مبيتاً، لتحتمي به من برودة الشتاء والمطر، «فإذا أسلمها لسلها الساهر الحزين إلى الصباح بكرت تبحث عن الدفء -أو ابنها- فلقينها كلاب الصيد الضارية وربّما صيادون ذوو نبلٍ وكلابٍ، وكان ما لا يكون منه بُدٌّ: وقت عصيب وقتال صعب، والنتيجة هي هي، تفوت النبل وتهزم الكلاب وتنتهي القصة»^(□)؛ إذ تنهزم الكلاب أمام إصرار البقرة وتمسّكها بالحياة، وتُخيبّ أمل الصياد في النيل منها، فالبقرة رغم فقدانها لوليدها إلا أنّها لا تفقد الأمل في استمرار الحياة، بل تكابد المحن من أجل الحياة.

تُجسّدُ قصّة البقرة الوحشية مشاعر إنسانية تجمع بين الأم ووليدها، تلك الرابطة الإنسانية الأسمى في الوجود، كما أنّها تجسّدُ قصّة ومظاهر الفقد القاسية؛ حيث «تكالبت عوادي الزمن على البقرة من قسوة الطبيعة والثلث، وتهديد الأعداء، حتّى غدت قراءة قصّة البقرة هي قراءة قصّة أمّ فقدت ابناً عزيزاً عليها، فغدت كأنّها تعبير عن مأساة إنسانية، اتّخذت من ذكر الحيوان رداءً شفافاً لها»^(□).

ويتفاوت الشعراء العرب قبل الإسلام في سرد تفاصيل هذه القصّة، فبعضهم لا يُوردونها كاملة؛ «بل ربّما اجتزأ الشاعر حكايته في موقف، وفصل فيها وبسط القول في موقف آخر، وسلك سبيلاً وسطاً في موقف ثالث»^(□)؛ وذلك وفقاً لحالة الشعراء النفسية

(□) وهب رومية: الرّحلة في القصيدة الجاهلية، ص 118.

(□) المرجع نفسه، ص 118.

(□) حاكم حبيب الكريطي: السرد القصصي في الشعر الجاهلي، ص 42.

(□) وهب رومية: الرّحلة في القصيدة الجاهلية، ص 118.

المبحث الثاني: قصص الحيوان

وبواعث إيراد قصة البقرة الوحشية، ولكن تلك التفاصيل تتشابه - في غالب الأحيان - دون أن تصل إلى حدّ التطابق؛ إذ «تتشابه اللوحات في الغالب في إطارها العام، لكنّها مختلفة تمام الاختلاف في خصوصياتها الفنيّة»^(□)، حيث أنّ كلّ تجربة تتمايز عن غيرها، رغم أنّها تشترك في أنّها «ظهرت بصورة حسيّة لتحكي قصة الرّعب التي تتجدّد كلّ يوم من المخاطر المحدقة بالقوم نتيجة الجفاف وفقدان الماء، وتنتصر إرادة الحياة على كثرة المآسي التي تظهر فيها، وكأنّ هذه المآسي موازية لما يلاقيه العربي والحيوان في تلك الفلاة الواسعة»^(□).

وبالتالي تتضح لنا الفروق بين قصة الثور الوحشي والبقرة الوحشية يتحدّد في أمور ثلاث هي: «الشخوص والأحداث والوصف»^(□).

يرسم "لبيد بن ربيعة" صورة تلك البقرة الوحشية الثكلى^(□) التي فقدت وليدها الذي التهمته السباع، فظلت تبحث عنه بعد أن انتبهت إلى ضرعها الممتلئ بالحليب، لكن هيات أن تجده، غير أنّها لا تفقد الأمل وتستمر في البحث إلى أن أقدم الليل، واشتدّ الظلام والمطر والبرد الشديد، فبحثت عن مكان لحماية نفسها من البرد والمطر فقصدت شجرة الأروطاة في انتظار أن يسطع نور الصباح، أملاً في إيجاد فريرها، وبالفعل تخرج في الصباح لتواصل بحثها عنه، لكن ما ينتظرها أسوء، لأنّه سيعرّض حياتها للخطر، فيتمظهر لها الموت في شكل صياد وكلابه التي تلاحقها حتى تدركها، فلا تجدُ بدءاً من مواجهة الكلاب حباً بالحياة، مستخدمةً قرنيها سلاحها الوحيد لحماية نفسها وحياتها، لينتهي هذا الصراع المرير من أجل البقاء بنجاة البقرة الوحشية وهزيمتها للكلاب.

(□) أحمد موسى النوتي: الصحراء في الشعر الجاهلي، ص 135.

(□) حسين جمعة: مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية، دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا - دمشق، طبعة 2011، ص 83.

(□) وهب رومية: الرّحلة في القصيدة الجاهلية، ص 118.

(□) أَفْتَلِكُ أُمَّ وَحْشِيَّةً مَسْبُوعَةً ❖ ❖ خَدَلْتُ وَهَادِيَةَ الصُّوَارِ قَوْمَهَا؟

ينظر: ديوان لبيد بن ربيعة، ص 111.

1- 3- قصة الحمار الوحشي:

يوظف الشعراء العرب قبل الإسلام قصة الحمار الوحشي كغيرها من القصص السابقة في سياق الاستطراد من وصف الناقة، أو قصائد الرثاء، وهي في صورتها العامة تصوّر حياة الجماعة في إطار سياسة وسلطة القبيلة التي يمثلها الحمار الذي يتحكم في أتمه، ويجبرها على الامتثال لأوامره، فالحمار هو المسؤول عن أمن وسلامة أتمه، كما تلتزم القبيلة بتوفير الأمن والاستقرار لأبنائها، كما أنّ معاناة الحمار رفقة أتمه، بحثا عن الماء والاستقرار والأمان تشبه « حال الشاعر العربي في صحرائه بذلك كله، فالتحديات التي تواجه الحمار وأتمه من جفاف المرعى، وشدة الحرّ، ومن صياد متربّص به، إنّما هي الرموز الناطقة التي تتمّ على المصاعب والعقبات التي تواجه الشاعر في هذه الحياة التي نهايتها الموت» (□).

ويستهل الشاعر العربي قبل الإسلام قصة الحمار الوحشي بإبراز لحظات الصفاء والاستقرار التي يعيشها الحمار رفقة أتمه، في فصل الربيع، أين يسود الأرض الخصب، وتكثر المياه بالوديان، فأسباب الحياة والعيش متوفرة، وهي تمثل «صَفْوَ الحياة وزهوها قبل أن تنفتح أبواب الصراع، وهي تجسيد لحالة العربي وهو يعيش في كنف القبيلة، قبل أن تخوض صراعاً معيّناً، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنّه يمثّل طموح العربي إلى الحياة الآمنة والمطمئنة بعد أن أضناه الصراع المستديم، ولكن هذه الحياة لا تلبث أن تهددها المخاطر التي يمثلها المشهد الثاني من القصة» (□)، الذي يصوّر مجيئ فصل الصيف الذي يحمل معه قساوة الحرّ فتجفّ مياه الغدران، ويحمل الحمار على عاتقه مسؤولية إيجاد حلّ لهذه الأزمة، فالماء مصدر من مصادر الحياة، لكن أمر البحث عنه في هذه القصة قد يؤدي إلى النقيض، أي الموت؛ إذ يتذكّر الحمار مكان وجود عين ماء، سبق له اكتشافها، وبذلك

(□) مصطفى الشوري: شعر الرثاء في العصر الجاهلي، دراسة فنيّة، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، 1981، ص 73.

(□) حبيب الكريطي: السرد القصصي في الشعر الجاهلي، ص 52.

المبحث الثاني: قصص الحيوان

يقرّر الرحيل رفقة أتنه، طلباً للحياة واستمرارها، قاصداً ذلك الماء، «وبوصول الحمار إلى الماء تصل القصة إلى الذروة، ففي الوقت الذي يجد فيه ما يبحث عنه من ماء، يجد الصياد ما يبحث عنه من طعام»^(□)؛ فبينما يحاول الحمار وأتنه الارتواء من العطش، ينسج القدر حبال الموت حولهم في صورة صياد فقير يحاول النيل منهم، لكن الحظّ لن يكون حليف الصياد، إذ تخطئ سهامه الهدف، وينجو الحمار وأتنه من قبضة الموت، ليسرعوا بالفرار.

إنّ الماء يعدّ مورداً للحياة لكلّ من الحمار، أتنه والصياد، وهو يمثّل بؤرة الصراع بين البقاء والفناء، فالحمر تطلب استمرار الحياة في صيغة الارتواء من العطش، والصياد يطمع في الظفر بصيد وفير يسدّ به جوع عائلته، ولكن الحمر ما روت عطشها ولا الصياد تحصل على ضالته، كما نجد في «صورة حمار الوحش الكثير من الأفكار التي تتصل بتصور الجاهلي للزمن، فهناك الموت الذي ينتظر الباحث عن الحياة، هذا الموقف الذي شكّله الحروب، التي قد يصادف فيها الشخص موته وهو يبحث عن الحياة»^(□).

وقد لا يلتزم الشعراء العرب قبل الإسلام بذكر تفاصيل قصة الحمار الوحشي كاملة بل كلّ شاعر يتناول منها ما يوافق دوافع توظيفه لها وحالته النفسية، لأنّ في «صورة حمار الوحش كثير من خواطره وتأملاته عن الزمن»^(□).

لكننا نجد في قصائد الرثاء وخاصة عند الهذليين نهايةً مغايرةً لقصص الحمار الوحشي، إذ يتقاسم الحمار مع الإنسان مواجهة الموت ومكابدة عناء الكفاح من أجل البقاء، فالشاعر الهذلي يوظف في مرثياته قصص الحيوان الوحشي (الثور والحمار) بالإضافة إلى قصص الوعل والعقاب، لأنّه يرى في هذه الحيوانات «صورة الخلود، لما تتمتع به هذه الحيوانات، وخاصة الوعل من قوّة، وصلابة، وتمكن من الارتقاء إلى الأماكن المرتفعة، وتسلق الجبال المنيعّة، وقابلية على الإيغال في أعماق الصحراء البعيدة، ولكن بالرغم من

(□) عبد العزيز شحادة: الزمن في الشعر الجاهلي، ص 188.

(□) المرجع نفسه، ص 188.

(□) المرجع نفسه، ص 183.

المبحث الثاني: قصص الحيوان

كلّ هذا التمتع والتمكّن والقابلية، فهي تخضع لسلطان الموت، وحوادث الدهر الذي لا يبقى على حدثانه شيء، فلا بدّ أن يُتاح لها في يوم من الأيام صياد ماهر»^(□)، وعادة ما تعبّر هذه النهاية عن سلطة الدهر التي لطالما أرقّت الإنسان الجاهلي، وفشل في حلّ لغز حقيقتها و«مجيء هذه الصورة في الرثاء أمر طبيعي، إذا نظرنا إليه بالمنطق الراعي، إذ يريد الشاعر أن يتعرّى عن الميّت بذكر القوى الخارقة التي يعدو عليها الفناء، ويخترمها الموت»^(□).

ويفتتح -عادة- الشعراء الهذلييون قصة الحمار الوحشي أو غيره في قصائد الرثاء بعبارة "في الغالب" تكون في استهلال القصيدة والقصة تعبّر عن قوّة الدهر وسلطته التي تقهر رغبة الإنسان والحيوان في الحياة مثل «فالدهر لا يبقى على الحدثان» أو «ولا يبقى على الحدثان» أو «تالله يبقى على الأيام»^(□).

والشاعر العربي قبل الإسلام يهدف من جهة أخرى من سرد قصة الحمار الوحشي إلى «الحديث عن رحلة الحياة نفسها التي تتوقف متى تنتهي بها المغالبة والكفاح إلى ميناء الموت»^(□) ممثلة في رحلة الحمار ومعاناته وأتته بحثا عن سبل الحياة والنجاة من الخطر الذي قد يحدق به.

والملاحظ أنّ قصة الحمار الوحشي هي «أرحب من شقيقتها -قصة الثور- وأقدر على التعبير عن حالة الشاعر النفسية وصورة الحياة في نفسه، ولكنها تلتقي بها التقاء يوشك أن يكون تطابقاً في فهم هذه الحياة وعلاقة الشاعر بها»^(□).

(□) نوري حمودي القيسي: لمحات من الشعر القصصي، ص 17.

(□) علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص 133.

(□) المرجع نفسه، ص 132.

(□) وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص 241.

(□) المرجع نفسه، ص 242.

المبحث الثاني: قصص الحيوان

فالشاعر "أوس بن حجر" في إحدى قصائده يعتمد في إبراز قلقه النفسي على قصة الحمار الوحشي الذي يستطرد إلى قصته بعد تشبيه ناقته به^(□)، لينتقل الشاعر بعد ذلك إلى سرد قصة هذا الحمار الوحشي الذي لا تمنحه الطبيعة الاستقرار والأمان بسبب جفاف الغدران، فيتذكر عينا زارها من قبل، فيقرر في نفسه ضرورة قصدها رفقة أتنه، فيغادر الحمار وأتنه صوت تلك العين، وحين وصولهم إلى مورد الماء إذ بصياد كان يتربص بهم، يحاول تصويب سهامه اتجاه الحمار علّه يصيبه هو أو أتنه، لكنّه لحسن حظ الحمار وأتنه تخطئ سهمه، ليزرع الفزع في نفس الحمار والأتن، فيضروا هروبا من الموت.

1- 4- قصة الظليم والنعامة:

يضاف إلى قصص الحيوان الوحشي التي وظّفها الشاعر العربي قبل الإسلام، للكشف عن هواجسه ومخاوفه، ممثلة في صور الصراع الذي تعيشه تلك الحيوانات، دفاعاً عن حياتها واستمرارها، قصة الظليم والنعامة وصغارهما التي يُصور الشاعر من خلالها العواطف الإنسانية التي تجمع بين الأب والزوجة والأبناء، إذ «لجأ إلى هذه القصة للتعبير عن المشاعر الإنسانية التي لا توفرها القصص الأخرى»^(□).

والملاحظ أنّ ورود هذه القصة في صور الاستطرد من وصف الناقة «قليلة شاحبة باهتة، فهي لا تضارع اللوحات المرسومة في الحمار الوحشي أو الثور الوحشي، من حيث الكمّ أو حيوية اللوحة أو نبض الأحداث أو التوتر وضيق المواقف أو كذلك عدد الشخصيات»^(□)، إذ أنّ الشعراء «تناولوها باقتصاد كبير، وإيجاز بيّن، وإذا استثنينا شاعرين أو ثلاثة ممن اكتملت لديهم هذه القصة، نجد الشعراء الآخرين وكأنهم

(□) كَأَنِّي كَسَوْتُ الرَّحْلَ أَحْقَبَ قَارِبًا ❖ ❖ لَهُ بِجُنُوبِ الشَّيْطَانِ مَسَاوِفُ

ينظر: ديوان أوس بن حجر: تحقيق وشرح: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ط (3)، 1979، ص 67.

(□) حاكم حبيب الكريطي: السرد القصصي في الشعر الجاهلي، ص 72.

(□) سعد العريفي: نسيج القصيدة الجاهلية، الانتشار العربي، بسروت- لبنان، ط (1)، 2011، ص 172.

يشعرون بضيق وحرَج كبيرين عند تناولهم لها، فما أن يقف عليها الشاعر حتى يجري لاهئاً للخروج مما يشبه الحصار فيها»^(□).

كما تمتاز هذه القصة مقارنة بقصص الحيوان الوحشي بانعدام الصراع فيها «ولا أحداث كتلك التي اشتملت عليها قصة الحمار والثور، فإن الحديث عن مباراتهما ومطاردة الظليم لأنثاه وذكر المثيرات الكثيرة للإسراع في الغدو والرواح قد يقوم مقام الصراع وتتابع الأحداث، كما أن الوصف هنا عنصر أصيل متمم بعض ما نقص من عناصر مألوفة في غيرها من قصص الأوابد»^(□)، ولعل هذا سبب انصراف الشعراء عن هذه القصة أو عدم التفصيل فيها، مما يحد من ميل الشعراء لها أو قدرتهم في إطالة الحديث.

ويستهل الشعراء العرب قبل الإسلام قصة الظليم بتصوير الظليم منفرداً - وأحياناً أخرى - رفقة نعامته يرعى في مرعى خصب، ويعيش حياة آمنة، فليس يتعرض له ما يعكّر صفوها، لكن هذا الصفاء لا يلبث أن يزول بتلبد السماء بالغيوم التي تعدّ علامة على قرب نزول المطر، حينها يتذكر الظليم زوجه وفراخه/ أو بيضه التي تنتظر عودته، وخوفاً عليها من أيّ مكروه يصيبها أثناء غيابه، فيهم بالعودة إلى فراخه وزوجه، قبل أن يحلّ الليل وينتشر ظلامه، فيطلق العنان لساقيه اللتين تسرعان في العودة بغية العودة بسرعة قصوى، ليصل إلى عائلته قبل غروب الشمس، وعند وصوله يتفقد مكان تواجد أسرته، ليتأكد أنه آمن، ثم يدخل عليهم، وهو أشدّ شوقاً إليهم ولهفة، وحمداً على سلامتهم، ثم يعرض الشعراء إلى المشهد الأخير من القصة المتمثل في مناجاة النعام لزوجها الظليم، تعبيراً عما بينهما من ودّ وحنان وفرح بعودته سالماً^(□)

(□) حاكم حبيب الكريطي: السرد القصصي في الشعر الجاهلي، ص 72.

وينظر كذلك: وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص 153.

(□) أحمد محمد النجار: تطوّر الشعر القصصي في وصف الأوابد من العصر الجاهلي إلى العصر الأموي، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1990، ص 143.

(□) حاكم حبيب الكريطي: السرد القصصي في الشعر الجاهلي، ص 155.

المبحث الثاني: قصص الحيوان

ولعلّ من أسباب توظيف الشاعر العربي قبل الإسلام لهذه القصّة، هو تخييرهم «من أصناف الطير النعام، كطير يشبّه به ناقته، وقد تخير من هذا الطير صفة السرعة في النجاء والحركة»^(□)، هذا من جهة، كما أنّه قصد إليها حين كان يشعر بإقبال الحياة عليه في صور جمالها والصفاء غير المكدر، ولعلّ هذه الحالات والمواقف في حياة الإنسان العربي آنذاك قليلة - إن لم نقل نادرة - هي من أسباب ابتعاد الشعراء عنها، أو عدم الإطالة في أحداثها وتفاصيلها^(□)، من جهة أخرى.

يشبّه "الحارث بن حلزة" في معلقته، ناقتة بنعامه^(□)، شديدة السرعة، ليسرد لنا بعد ذلك قصّة هذه النعام التي يصفها حسياً، ومعنوياً حين يصوّر إحساسها بقدوم الخطر وقربه منها، وعند إدراكها لقرب المساء، تتذكر صغارها أو فراخها، فتسرع في العودة خوفاً عليها، لتصل وتحسن أفراخها، ونلاحظ أنّ الشاعر لم يسهب في أحداث القصّة، وربّما هذا راجع إلى سبب نظم الشاعر لمعلقته وموضوعها.

ويروي "علقمة بن عبدة" في قصيدته الميمية قصّة الظليم لكن بتفاصيل أكثر من "الحارث بن حلزة"، حيث يشبّه ناقتة بظليم^(□)، ويستهلّها بوصف الظليم في مرعى خصب، وبينما هو على تلك الحال، تفاجئه الرياح وقطرات المطر، والتي توحى له بتغيير في الجو، وقدوم عاصفة ممطرة، فيتذكر زوجته وأفراخه الصغار، ويخاف أن تدركه العاصفة وهو بعيد عنهم، وقد حان دوره في احتضان بيضه بعد أن رعتها زوجته عند غيابه، فيهرول في العدو عائداً إلى بيته قبل غروب الشمس، ليتمكن من ذلك بفضل سرعته، وعند وصوله

(□) أحمد موسى النوتي: الصحراء في الشعر الجاهلي، ص 163.

(□) وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص 347.

(□) غَيْرَ أَيِّ قَدْ اسْتَعِينُ عَلَى الْهَمِّ ❖ ❖ ❖ إِذَا خَفَّ بِالنَّوِيِّ النَّجَاءُ
بَرْفُوفٍ كَأَنَّهَا هَقْلَةٌ أُمُّ ❖ ❖ ❖ رِئَالٍ دَوِيَّةٍ سَقَفَاءُ

ينظر: ديوان الحارث بن حلزة: جمعه وحققه وشرحه: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط (1)، 1991، ص 21.

(□) كَأَنَّهَا خَاضِبٌ رُعْرُ قَوَائِمُهُ ❖ ❖ ❖ أَجْنَى لَهُ بِاللُّوَى شَرِيٌّ وَتَنُومُ

ينظر: ديوان علقمة بن عبدة، ص 52.

يتفقد المكان بطوافه حول البيت مرتين قبل دخوله، ليتيقن من أن المكان آمن، لينهي الشاعر القصة بالمشهد الأخير، المتمثل في دخول الظليم إلى بيته وكله شوق إلى عائلته، فيطمئن على أفراخه وبيضاته، ويناغي زوجته (□).

إن قصة الظليم قليلاً ما ترد بهذه التفاصيل كلها الواردة في قصيدة "علقمة بن عبدة"، فقد يتوقف الشاعر عند سرد بدايات القصة ويكتفي بذلك، وشاعر آخر يركز على إحدى مشاهد القصة فقط؛ «فإذا استثنينا تصوير علقمة البديع لم يبق بين أيدينا من طيب الحديث إلا القلي المتناثر في دواوين أولئك الشعراء، ولا يمضي المرء طويلاً في تلك الدواوين حتى يحس أن أصحابها يعانون شعوراً بالحصار والضيق حين يعرضون لهذه القصة فلا يكاد واحدهم - بل أطولهم نفساً - يقف عليها حتى ينصرف عنها ويتحول إلى سواها، كأنما يريد أن ينجو بجلده - أو شعره» (□)؛ ولعلّ علّة ذلك تعود إلى أن قصة الظليم «ونظراً لفقرها بالأحداث والشخصيات، لا تسمح له بالتأمل العميق والتفكير الطويل، وبالتالي لا تصلح أن تكون قناعاً فنياً يعبر من خلاله عن نظرته إلى الحياة، وفهمه لها وموقفه منها» (□)، فهي لا تشبه تلك المشاهد القصصية المرسومة في قصص الحيوان الوحشي، من حيث ثراء الأحداث، وصور الصراع وكذلك عدد الشخصيات، وحتى في محاكاتها لمواقف الحياة التي يعيشها الإنسان العربي آنذاك.

ومن الشعراء الذين وردت في شعرهم قصة الظليم، وحملوها رؤاهم ومواقفهم غير "علقمة" و"الحارث بن حلزة"، نجد "ثعلبة بن صعير" (□)؛ مشبهاً ناقته بالظليم الذي من شدة إسرعه يحرك جناحيه، يعدو خلف نعامة رائحة إلى بيضها الذي تذكرته بعد أن داهمها الليل وظلمته، ليترك الشاعر بعد ذلك الحديث عن الظليم، منتقلاً إلى وصف

(□) وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص 155.

(□) المرجع نفسه، ص 153.

(□) المرجع نفسه، ص 154.

(□) وكان عيبتها وفضل فتانها ❖❖ فننان من كنف ظليم نافر

ينظر: المفضل الضبي: المفضليات ص 129.

المبحث الثاني: قصص الحيوان

الناقة، فهي تسرع في عدوها فيتساقط ريشها نتيجة تلك السرعة، وقد شبه الشاعر عدوها بالمطر الغزير الذي لا ينقطع، وعند وصول النعامة إلى بيضها جشمت عليه بجناحيها، فاحتضنته، فارتاحت بعد أن كانت شديدة القلق عليه.

2- قصص الاستطراد من وصف الفرس:

حازت الخيول مكانة مرموقة وأهمية مميّزة عند العرب قبل الإسلام، «للخدمات الجليلة التي تؤدّيها، والتي يعجز سواها عن تأديتها، ولذلك كانت عنايتهم بها شديدة واهتمامهم بالغاً، لأنّ فيها من خصال الشرف والمنافع ما لا يوجد في غيرها من الدواب»^(□)، فكانت عنايتهم بها تعادل أو تتعدّى اهتمامهم بأنفسهم واعتبروها فرداً من عائلتهم، كيف لا وكانت الخيول عاملاً من عوامل القوّة والمتعة وتحقيق الانتصارات^(□)، ووفقاً لذلك صارت «صورة الخيل تنتصب في القصيدة الجاهلية مجسّدة لقيم الذكورة والصلابة في الدفاع عن القبيلة والمرأة وحمائيتها، فصورتها هي صورة الفروسية والشهامة والبطولة والأمن والأمان....»^(□).

كيف لا تستأثر الخيل بهذه المنزلة الرفيعة لدى العرب وهي له «أنيسة في المغامرة، وصاحبة في السرى ورفيقة في الحلّ والترحال»^(□).

ولقد تعدّدت مشاهد حديث الشاعر العربي عن الخيل؛ إذ برزت في السلم والحرب، وقصص الصيد التي يرويها الصيادون الهواة لمتعة الصيد، أو الذين يجعلون الصيد مطيّة كسب الرزق، كما نجد أيضاً صوراً أخرى للصيد يتمظهر من خلالها فروسية العربي، وقوّة فرسه وسرعتها، والمنبثقة من خلال تشبيه الفرس بإحدى الطيور الجارحة، حيث أنّ الشعراء «أمعنوا في إبراز سرعته بتلك التشبيهات الحسيّة، التي لم تخل من حركة

(□) حاكم حبيب عزز الكريطي: السرد القصصي في الشعر الجاهلي، ص 81.

(□) حسين جمعة: مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية، ص ص 115، 116.

(□) المرجع نفسه، ص 116.

(□) نوري حمودي القيسي: الطبيعة في الشعر الجاهلي، ص 287.

المبحث الثاني: قصص الحيوان

وقوّة»^(□)؛ إذ ينتقل الشعراء من وصف فرسهم إلى سرد قصص عديدة تصوّر صراع البقاء والبقاء.

وقصص الصيد هذه منطلقها الأساسي - في الغالب - هو تشبيه الشاعر فرسه بصقر يحاول النيل من فريسته التي قد تكون ذئباً أو ثعلباً أو أرنباً، أو يشبه فرسه بقطة يحاول صقر الإيقاع بها، فيحكي للمتلقي قصة هذا الصراع والتحدّي القائم بين الطرفين، والذي هدفه الفوز باستمرار الحياة، مصوراً صور المطاردة التي يضخم الشاعر سرعتها وقوتها إلى غاية أن تصل إلى ذروتها، ثمّ يختم القصة بمشهد أخير يشهد نجاة الطريدة من الموت والظفر بالحياة، بعد أن تملكها الفرع الشديد^(□)، وربما كان اختيار الشعراء العرب قبل الإسلام لهذه الطيور لتشبيه خيلهم بها في سرعتها أنّهم اعتقدوا «أنّه لا أسرع من خيلهم و أنفسهم إلاّ الطير، ولهذا لجأ كثير منهم إلى أنواع من الطير لإبراز صفة خيلهم، واختاروا منها - غالباً - النسر والصقر والقطا والعقاب والنعّام»^(□).

يشبه "عبيد بن الأبرص" فرسه بعقاب^(□) قويّة لينسى الشاعر أمر المشبه "الفرس" ويسهب في الحديث حول المشبه به "العقاب"، التي وصفها بالقوّة وبأنها رابئة؛ أي ممتنعة عن الأكل لمدة طويلة.

لكن العقاب تتخلّى عن امتناعها عن الأكل بمجرد رؤيتها لثعلب، فتستجمع كلّ قواها لمهاجمته والنيل منه، ليسرد الشاعر ذلك الصراع الدامي بين العقاب والثعلب، فالعقاب مندفعة بكلّ إصرار نحو الثعلب بغية النيل منه، وقد تسلّل الخوف إلى قلب الثعلب، لكنّها بعد أن تراقبه ساعة من الزمن، تنطلق خلفه محاولة الانقضاض عليه،

(□) عبّاس مصطفى الصالحي: الصيد والطرّد في الشعر العربي حتى نهاية القرن (2 هـ)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ط (1)، 1981، ص 146.

(□) حاكم حبيب عزز الكريطي: السرد القصصي في الشعر الجاهلي، ص 98.

(□) حسين جمعة: مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية، ص 192.

(□) كَأَنَّهَا لِقُوَّةٌ طَلُوبٌ ❖ ❖ تَحْنُ فِي وَكْرِهَا الْقُلُوبُ

ينظر: ديوان عبيد بن الأبرص، ص 25.

المبحث الثاني: قصص الحيوان

فتهجم عليه بعد أن تخيرت اللحظة المناسبة بعد مراقبتها له زمناً طويلاً، ففاجأته باعثةً في قلبه الرعب الذي تملكه وأضعف قواه، ومنعه من المقاومة، فسقط مهزوماً في قبضة العقاب التي أجهزت عليه.

ويشبه امرؤ القيس فرسه بعقاب ليستطرد بعد ذلك إلى سرد قصتها مع الذئب^(□)؛ إذ أبصرته من أعلى مرقبة، فانقضت عليه بسرعة من كبد السماء، فزرعت في قلب الذئب الفزع والارتباك، فما يدري ماذا يفعل وكيف ينجو من قبضتها، فيبحث عن الأمان والنجاة، فيستصعبه، لكنّه لا يدخر قوّة ولا سرعة في العدو، ليجد مخرجاً من قبضة العقاب، لكنّها تدركه وتزرع مخالباها بجلده، فيدرك أن خصمه أكثر قوّة منه، فيعزم على الفرار أكثر والفوز بحياته، فيفلت من قبضتها التي جعلت جلده مثقوباً، وظلّ فاراً بين الصخور لعله يجد بينها مفرّاً للنجاة، يتدارى فيه عن العقاب، بعدما فترت وضعفت قوّة هجومها عليه، فتمكّن من الإفلات من قبضتها والفرار.

3- قصص صيد الهواة:

إنّ قصص صيد الهواة تروي أحداثاً وحكايا تترجم ذاك الصراع والنزاع القائم بين القوي والضعيف، وتؤكد ثنائية البقاء والبقاء التي تكون غالباً إلى جانب القوي الذي تتوفر لديه القدرة على مواجهة ذلك الصراع، وتدلّ مشاهد تلك القصص على «أنّ الخيل واحدة من أدوات الصيد أو صورة لتدريب الفرسان، فكلّ مشهد فني يعدّ نظاماً لغويّاً ذا مستويات عدّة في الدلالة والوظائف»^(□).

وربما كان من أسباب ورود مشاهد الصيد هذه في متون الشعر العربي قبل الإسلام هو معاشة الإنسان العربي لصور الصيد، التي قد تكون علتها حاجة الإنسان إلى الطعام،

(□) كأنّها حين فاض الماء واحتفلت ❖ ❖ صقعاء، لاح لها في المرقب الذئب

ينظر: ديوان امرئ القيس، ص 82.

(□) حسين جمعة: مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية، ص 169.

المبحث الثاني: قصص الحيوان

وفي أحيان كثيرة تتعدّد أغراضه التي تبين منزلته عندهم، فلقد «أغرم العرب بالصيد وتحدّثوا عنه كثيراً وعن مغامراتهم فيه، فهي للغنيّ تسلية وامتعة وفروسية وفخر أمام عذارى القبيلة، ودربةً على الحرب أيام السلم، وللفقير وسيلة من وسائل الرزق، وحاجة نفس للعيش والمتعة معاً» (□).

والشاعر أثناء سرده لمشاهد الصيد يقتبس صورته وتفاصيله من واقعه وبيئته «فيسبغ على موصوفاته مفاهيم مجتمعه، بأسلوب يتفاوت من حيث الدقة والإجادة بين شاعر وآخر تبعاً لاختلاف استجابة كلّ منهما للمجتمع والبيئة، وانسجاماً مع قابليتهما الفردية» (□).

يسرد الشعراء قصص خروجهم إلى الصيد -هواً وتسليةً- فيكون الهدف من الرحلة الصيد التي -عادة- ما يصوّر الشعراء خروجهم إليها باكراً، بمفردهم أو رفقة أصحابهم، كما قد تكون في آخر الليل قبيل إشراق الشمس، وعند وصولهم إلى المكان المقصود يبحثون عن الحمر أو النعاج الوحشية التي ترعى هناك، طلباً في صيدها، ليروي الشعراء بعدها تفاصيل اقتناص ذلك الصيد وما يتخلله من وصف لقوّة ومراس فرسه في تحقيق ذلك، وإجادة الشاعر الفارس في اللحاق بالطريدة والنيل منها، في حين يصوِّرون الطرائد تحاول جاهدة إنقاذ حياتها من الهلاك، لكنّها عبثاً تحاول الإفلات من قبضة الفارس وفرسه المتمرسان، وعادة ما تنتهي قصص الصيد هذه بمشهد طهي اللحم على السفود أو في القدور، إذ كانت نهاية الطريدة دائماً في هذه القصص صريعة بعد صراع بينها وبين الفارس الذي يحاصرها من كلّ صوب حتى تستسلم له (□)، وربما يعود سبب ذلك إلى أنّ هذه القصص «تعبّر عن حالة من الصراع الفردي والجماعي الذي يقترن عادة

(□) حاكم حبيب عزز الكريطي: السرد القصصي في الشعر الجاهلي، ص 82.

(□) عباس مصطفى الصالحي: الصيد والطرّد في الشعر العربي حتى نهاية القرن (2 هـ)، ص 54.

(□) حاكم حبيب عزز الكريطي: السرد القصصي في الشعر الجاهلي، ص 83.

المبحث الثاني: قصص الحيوان

بالفروسية والحماسة، وهاتان الصفتان لا يناسبهما إلا الانتصار»^(□)، حيث يتقاسم البطولة فيها بين الفارس وفرسه، مما يؤكد أن الجمع بين الخيل والصيد «لم يكن في جمالياته ودلالته مشهداً منغلِقاً على ذاته؛ إذ كان يرسي جملة من القيم الخلقية والإنسانية»^(□)، كما أن قصة الصيد تبرز متعة الصيد عند العربي التي هي «كامنة في نتيجة حرفة الصيد وفي أداة الصيد نفسها»^(□).

وينسج زهير بن أبي سلمى خيوط قصة الصيد بالفرس^(□) محكماً حبكتها وسرد تفاصيلها بدءاً بعثور غلامه على قطيع من حيوان الوحش، وتقاسم دور البطولة مع فرسه القوي للإيقاع بها، وصولاً إلى مخاتلة طريدته وصيدها.

وهذا امرؤ القيس يصرح بخروجه إلى الصيد^(□) باكراً قبل أن تُغادر الطيور أعشاشها رفقة فرسه الضخم القوي، الذي يسهب "امرؤ القيس" في وصفه، لينتقل بعد ذلك إلى سرد تفاصيل قصة صيده، ناسباً بطولة الظفر بطرائده إلى فرسه الذي جال جولة بين ثور ونعجة، فأدركها دون تعب أو عناء، لينهي أحداث مغامرته رفقة فرسه بمشهدها الأخير، أين يقوم رفاقه الطهاة، بطهي اللحم بين شواء على الحجارة مصفوفة، وبعضه الآخر ينضج في القدور.

(□) المرجع السابق، ص 83.

(□) حسين جمعة: مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية، ص 173.

(□) المرجع نفسه، ص 174.

(□) فَبِتْنَا بُبَعِي الصَّيْدَ جَاءَ غُلَامُنَا ❖ ❖ يَدَبُّ وَيُخْفِي شَخْصَهُ وَيُضَانِلُهُ

ينظر: شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ص 117.

(□) وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطَّيْرُ فِي وَكُنَاتِهَا ❖ ❖ بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الْأَوَابِدِ هَيْكَلِ

ينظر: ديوان امرئ القيس، ص 53.

المبحث الثاني: قصص الحيوان

أمّا "عديّ بن زيد" فهو يخلق صورة فنيّة ومنتعة نفسية لمشاهد الصيد، ويعزو إلى فرسه دور البطولة في اقتناص أربعة من الوحش^(□)، وذلك بعد أن نصب شراكه حول قطيع من الوحش، فيصطاد أربعة منها دفعة واحدة، وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على قوّة هذا الفرس.

وهذا "أبو دؤاد الأيادي" في سياق وصفه للفرس^(□)، يروي قصّة خروجه للصيد، بعد أن عقد العزم على ذلك صباحاً، فيصف ذلك الفرس بأنّه مكتنف الصلب من عصب ولحم، ثمّ ينسب عملية الصيد إلى غلامه، فقد تمكّن من صيد كثير، فصاد ضوراً وبقرة، ثمّ عادى بين ثلاثٍ يوقع بأحدها تلو الآخر.

والملاحظ أنّ قصص الحيوان الوحشي في لوحات الصيد بالفرس كغيرها من قصص الحيوان تتفاوت في ذكرها لتفاصيل القصّة وتنوع مشاهدتها، فقد لا تذكر مشاهد الصيد كلّها عند جميع الشعراء، لكنّها تجمع على نهاية الطريدة المهزومة أمام الفرس والفراس بين يديها، وتبرز فروسية الشاعر العربي، وفي إطار آخر فإنّ هذه القصص هي «تجسيد حيّ وفاعل لقصّة الصراع بين الحياة والموت أي قصّة صراع البقاء، وهي تتكرّر بأشكال متعدّدة»^(□).

(□) وإذا نحنُ لديّنا أربعٌ ❖ ❖ يهتدي السائلُ عنّا بالدخنِ

ينظر: ديوان عدي بن زيد: حقيقته وجمعه: محمد جبار المعبيد، دار الجمهورية للنشر والتوزيع والطبع، بغداد، 1965، ص 175.

(□) يقول: فلما أضاعت لنا سُدفةً ❖ ❖ ولاح من الصبْح خَيْطُ أناراً

عَدوتنا به كسيوارِ الهلّو ❖ ❖ كِ مُضْطَمراً حاليّاهُ اضْطَمّاراً

ينظر: أبو سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك الأصبغي: الأصبغيات، ص 190.

(□) حسين جمعة: مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية، ص 191.

المبحث الثالث

قصص الحروب وشعر الأيام

لطالما كانت فروسية العربي قبل الإسلام وبطولته مفخرة له؛ فقد كانتا صفتين ملازمتين له، وللحياة آنذاك، فقد فرضت طبيعتها التحليّ بهما، للدفاع عن النفس والقبيلة كما عبّر الشعراء العرب قبل الإسلام عن معاني الفروسية والبطولة الفردية والجماعية ضمن شعرهم فلقد « حفل الشعر الجاهلي بالحديث عن الفروسية لأنها كانت الطابع المميّز للحياة الجاهلية، والسمة الغالبة على طبائع العرب، ولأنّها مجموعة المثل الرفيعة والبطولات الحربية التي تردّت على أسنة الشعراء الفرسان، وتجاوبت أصداؤها في أطراف الصحراء الواسعة وامتدّت معانيها امتداد الرّمال، فكانت أسلوب الحياة لمختلف الناس دون تمييز، يعبرون عنها بما يتناسب ومفهومها عندهم»⁽¹⁾، وربما كانت هذه الأسباب الرئيسية لحديث الشعراء العرب قبل الإسلام عن تلك الحروب والمعارك التي خاضوها، فيروون تفاصيل تلك المعارك والحروب بداية من الاستعداد لها وصولاً إلى نتائجها سواءً كانت انتصاراً لقبائلهم أو هزيمة لها، وإن لم يضم الشعر العربي قبل الإسلام بين دفتيه ملاحم شعرية، إلا أنّ الشعراء في هذا العصر « لم يفتهم أن يخوضوا المعارك بأقلامهم، وأن يسردوا القصص الحربي، ويصفوا مواقف القتال، وأن يجعلوا أنفسهم على المسرح مفاخرين، متوثبين، منفعلين»⁽²⁾، فكان نتاج ذلك شعر الفخر والحماسة الذي زرع في العربي « شعوراً دقيقاً باعتداده العظيم بنفسه، وإعجابه ببطولته، لأنّه شعر الشرف والإباء، وشعر الفروسية والفتوة، لقد كانت لذّة النصر ونشوة الفوز تحرك المشاعر، وتثير الأحاسيس في نفوس الشعراء، وتلهمهم المعاني المشرقة للتعبير عن الانفعالات الجياشة في صدورهم»⁽³⁾.

(1) نوري حمودي القيسي: الفروسية في الشعر الجاهلي، ص 21.

(2) حنا الفاخوري: الفخر والحماسة، دار المعارف، القاهرة، ط (5)، ص 54.

(3) نوري حمودي القيسي: الفروسية في الشعر الجاهلي، ص 179.

المبحث الثالث: قصص الحروب وشعر الأيام

وقد تقوم الحروب بين القبائل لأسباب كثيرة «لأن الشرف قد ديس أو لأن الدم المهراق يطلب الثأر، أو لأن المراعي قد اغتصبت، أو لأن المواشي قد سيقت، أو لأن فرس فلان قد سبقت فرس بعض أبناء القبيلة، أو لأسباب أخرى ألحقت للقبيلة عاراً»^(□). ونتيجة هذه الأسباب وغيرها «نشأت الغارات ونشأت العداوات وقامت الأيام والحروب، وكانت الصحراء مجالاً فسيحاً وميداناً واسعاً لإظهار الشجاعة والفروسية، وكان هوى ذلك يتجسد في نفوس الشعراء قصائد عامرة بالانتصار، زاخرة بالفخر والحماسة مشيدة بأعمال البطولة التي تتمثل في القبيلة المنتصرة، وساخرة من هزيمة الأعداء»^(□)، فلم يكن العربي يخوض المعارك حباً بالحرب، إنما ظروف الحياة التي تفرض شروطاً للاستمرارية اضطرتته إلى خوض غمارها.

وأيام العرب هي تلك الحروب التي كانت بين القبائل في عصر ما قبل الإسلام، وسبب تسميتها بالأيام يعود إلى أحد السببين؛ فإما لأنها كانت تقوم طيلة يوم واحد أو نصف يوم، أو لأنها كانت تستغرق النهار فقط^(□).

وقد سميت الأيام ونسبت إلى الأماكن التي حدثت فيها وقائع تلك الحروب، «كيوم كلاب وشعب جبلة، وأراب وجد ذو أعشاش، أو بأسماء الأشخاص أو الحوادث البارزة فيها كيوم البسوس ويوم حليلة، ويوم داحس، أو بأسماء الصفة التي تميّزت بها كيوم تحلاق اللمم، ويوم الفجار، وهذه الأيام تبدأ بسيطة ثم تتوسّع وتتعاظم ويستفحل أمرها فتشمل قبائل كاملة»^(□).

وكانت العرب تخالف على النساء من السبي، فشرفهن من عرض القبيلة، ثم إن «أشدّ شيء على العربي أن يرى نساءه وقد أصابهن الهوان والذل، لأن ذلك يلهب الرجل

(□) حنا الفاخوري: الفخر والحماسة، ص 65.

(□) نوري حمودي القيسي: الفروسية في الشعر الجاهلي، ص 39.

(□) المرجع نفسه، ص 71.

(□) المرجع نفسه، ص 70.

المبحث الثالث: قصص الحروب وشعر الأيام

غضبا، وكانت النساء تعرف هذه الحمية فيه، وتدرك هذا الشعور، فاستثمرته لاستفزازه عند اشتداد الخطوب، تحفيزاً إلى الدفاع عن حماهن، أو لإدراك تأري لحق تركه ذلاً وعاراً» (□).

ولعلّ هذا كان سبباً في اصطحابهن معهم في الحروب، حتّى تبت النساء في نفوس الفرسان الحمية لمواصلة القتال والصمود حماية لهن (□).

ويقف الشعراء على سرد وقائع وقصص حروبهم، بداية من الاستعداد لها، وتفاصيل أحداثها وأبطالها، وصولاً إلى نتائجها، سواء أكانت انتصاراً أم انهزاماً، فيسردون من خلال أشعارهم تلك «قصة حياة ذلك المجتمع في فترة من فترات تاريخية، سيطر على أبنائه فيها ذلك الحسّ الجمعي، وتجسّدت فيه آمال الأمة، وشخصت طموحاتها في انتصار يتحقّق أو نجاة من هزيمة مؤكّدة أو متوقّعة في حروبها» (□).

وقد كثرت تلك الحروب والمعارك التي رواها الشعراء في سياق الفخر بانتصاراتهم أو بثّ الحماسة في أبناء القبيلة؛ وعلّة ذلك أنّ «الحياة الجاهلية كانت تفرض على أبنائها تقديس البطولة، لما هم عليه من التنافس والحروب المستمرة والتحرّك المستمر وقد وُلد الفقر وجذب الأرض عداء مستمراً ونزاعاً بين القبائل، وفَتَحَ هذا باب التنافس القبلي والمفاخرة بالانتصارات والتهاجي بالانكسارات وبكاء الأبطال القتلى في ساحة الوغى» (□).

(□) نوري حمودي القيسي: الأشعار الموثبات في الجاهلية، مجلة الأقلام، إصدار وزارة الثقافة والإرشاد، بغداد، السنة الأولى، الجزء الرابع، ديسمبر 1964، ص 113.

(□) شوقي ضيف: البطولة في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط (2)، ص 23.

(□) مي يوسف خليف: العناصر القصصية في الشعر الجاهلي، دار الثقافة، القاهرة، ص 14.

(□) عفيف عبد الرحمن: الشعر وأيام العرب في العصر الجاهلي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط (1)، 1984، ص 235.

المبحث الثالث: قصص الحروب وشعر الأيام

يروى "عنتر بن شداد" الشاعر والفارس لنا ما حدث في يوم "الهباءة" (*) في قصيدته الميمية (□)، فيصف الخيل، وطعن الفرسان ومصيرهم وكيفية منازلته لهم، ويسرد أيضاً مشاهد سقوط الجرحى والقتلى غرقى بدمائهم، ولا ينسى وصف الأسلحة والخيل ونقل المعركة بطريقة تجعلنا نتخيّلها وتفاصيل مشاهدتها حيّة أمامنا.

أمّا الشاعر "عمرو بن كلثوم" فيسرد لنا ما كان بينه وبين خصومه، وبطولات قومه في معلقته (□)، ويروي أخبار أيام بني تغلب التي انتصروا فيها، مفتخراً بهم، واصفاً فرسان قومه بالقوّة والبطولة، وقدرتهم على البطش والفتك بأعدائهم، وسحقهم كالرحى، وفي الآن ذاته يُنصّفُ أعداء قبيلته ويعترف لهم بالقوّة، ليثبت لقومه القوّة والانتصار عن استحقاق، وفخر واعتزاز.

ويسرد "ربيع بن مقيوم" أحداث يوم "الكلاب الثاني" (***) في قصيدته الميمية (□)، والتي سجّلت أحداث هذا اليوم بين "مدجج وتميم"، وكان النصر "لتميم"، إذ استعانت "مدجج" بحلفائها ضدّ "تميم"، لكن ذلك لم يجلب لهم النصر، "فعادوا رميمًا"، كأن لم يكن لهم وجوداً، ثمّ ينتقل الشاعر إلى الافتخار بشجاعة فرسان قومه "تميم"، وكيف انتصروا على "مدجج"، فنقل إلينا وقائع ذلك اليوم وما حقّته "تميم" من انتصار.

(*) يوم الهباءة: كان بين قبيلتي "عبس" و"ذبيان" وحلفائهما، وانتهى لصالح قبيلة "عبس".

ينظر: الملحق الخاص بأيام العرب ضمن كتاب: عفيف عبد الرحمن: الشعر وأيام العرب، ص 583.

(□) مطلعها: نَأْتِكُ رَقَاشِ إِيَّا عَن لِمَامٍ ❖ ❖ ❖ وَأَمْسَى حَبْلُهَا خَلَقَ الرِّمَامِ

ينظر: ديوان عنتر بن شداد، ص 91.

(□) مطلعها: أَلَا هَبِّي بِصَحْبِكَ فَاصْبِحِينَا ❖ ❖ ❖ وَلَا تُبْقِي خُمُورَ الْأَنْدَرِينَا

ينظر: شرح المعلقات السبع للزوزني: بيت الحكمة، ط (1)، 2010، ص 133.

(**) يوم الكلاب الثاني: كان من الأيام بين القحطانيين والعدنانيين، تحديداً بين "تميم" و"اليمن"، وكان لصالح "تميم".

ينظر: محمد أحمد جاد المولى - علي محمد البجاوي - محمد أبو الفضل إبراهيم، أيام العرب في الجاهلية، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ص 124.

(□) مطلعها: أَمِينِ آلِ هِنْدٍ عَرَفْتَ الرُّسُومَا ❖ ❖ ❖ بِجُمُرَانَ قَضْرًا أَبَتْ أَنْ تَرِيَمَا

ينظر: المفضل الضبي: المفضليات، ص 181.

المبحث الرابع

قصر الأتجول

لقد فرضت الصحراء القاحلة والقاسية على العربي حياة يعتورها الجذب، الجفاف وكثرة الترحال، مما جعله عرضة لنفاذ زاده أثناء ارتحاله، أو ضياعه وسط الفيافي، لذا كان منقذه الوحيد من الهلاك حينها اللجوء إلى أخيه العربي الذي يُعينه على التغلب على محنته تلك وعلى قساوة الطبيعة والحياة معاً، حيث لم يكن للمرتحل «ملجأ يلجأ إليه الفرد غير الخيام المضروبة هنا وهناك، ملاجئ مهما قيل فيها، لكنّها تبقى قوارب النجاة» (□).

فقد كان إحساس العرب المشترك بينهم بقسوة الطبيعة الصحراوية، وضعفهم اتجاه قساوة الحياة وظروفها الصعبة العامل الأساس لظهور هذا التأزر المتجلي في طقوس الضيافة وإكرام الضيف، إذ كان العربي «يرى أنّ الشجاعة والقوة والبأس لابد أن يردفها الكرم والجود والعطاء؛ لأنّ الحياة القاسية التي تطلبت منه قوة للاستمرار فيها، تطلبت منه أيضاً تضامناً وتكافلاً بين الأفراد، ومدّ يد العون للآخرين خشية هلاكهم جوعاً وعطشاً» (□).

بالإضافة إلى أنّ الكرم هو قيمة خلقية وإنسانية، فقد كان مدعاة لفخر العربي بها، كما كان سبباً وسبباً في كسب الذكر الحسن وطيب الأحدث، فقد كان «ولع العرب في العصر الجاهلي بحسن الأحدث، وشغفهم بطيب الذكر، وميلهم إلى حبّ الثناء، طلباً للمجد والسيادة، وحفظاً لأحسابهم وأنسابهم، وخوفاً من مذمة الناس، وبهذا كلّه يصبح الكرم سلاحاً في مواجهة عوامل الفناء وانتصاراً للحياة أمام غوائل الدهر ووسطوة الزمن» (□).

(□) جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، الجزء (4)، دار العلم للملايين، بيروت، ط (1)، 1970، ص 576.

(□) عبد الغني أحمد زيتوني: الإنسان في الشعر الجاهلي، مركز زايد التراث والتاريخ، الإمارات العربية المتحدة، ط (1)، 2001، ص 253.

(□) حمدي محمود منصور: قراءة في الشعر الجاهلي، دار الفكر، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، ط (1)، 2010، ص 50.

في حين نجد أنّ لبعض العرب رأياً مختلفاً في علة الكرم؛ إذ كانت لهم «فلسفة عملية صائبة مبنية على بعد النظر والتجربة، فهم لا يرون مدعاة للبخل، لأنّهم لن يموتوا جوعاً، ولأنّ المال الذي يخلفونه سيرثه غيرهم، وقد يكون من الورثة عدو يتلّهف ويتشوّف، ثمّ هم سيموتون وخير لهم أن يخلفوا ذكراً طيباً» (□).

ولقد كان الشعراء العرب قبل الإسلام يروون قصص الكرم التي تصوّر مظاهر احتفاء العربي بضيفه وإكرامه، فكانت قصص إكرام الضيف بمثابة «سرد متناسق من حيث التوجيه، يبرز فيه التمهيد والتقديم ثمّ ينتقل إلى الوقوف عند أحداث القصّة وما يقدّمه الضيف، والطريقة التي ينتهي بها ذبح الذبيحة وما يعقب ذلك من وقائع» (□).

إذ عادة ما يفتح الشعراء قصصهم الشعرية حول الكرم بوصف حالة الساري ليلاً – الذي يمثّل الضيف – ، وقد أتعبه السفر، ونفذ زاد رحلته، وقد يظلّ طريقه ليلاً فيهددي إلى من يغيثه بواسطة النار التي أوقدها لغرض هداية الضيوف (□)، فقد اعتنى العرب بـ «تمهيد السبل للإطعام فيشعلون النار في مكان تسهل رؤيته، ولا يدفعون عنه من يقبل عليه» (□).

كما كان الضيف يهددي إلى منزل مضيفه عن طريق تقليد صوت نباح الكلاب فتسمعه، فتردّ عليه، فيتتبع أصواتها، حتى يصل إلى منزل صاحبها، فالكلب «ينبح مبتدئاً ليبدّل الساري ليلاً على بيت صاحبه حيث الأمن والقرى، وهو ينبح كذلك مجيباً من

(□) أحمد محمد الحويّ: الحياة العربية من الشعر الجاهلي، دار القلم، بيروت- لبنان، ص 322.

(□) نوري حمودي القيسي: لمحات من الشعر القصصي، ص 25.

(□) أحمد محمد الحويّ: الحياة العربية من الشعر الجاهلي، ص 317.

(□) حسنة عبد السميع: أنماط المديح في الشعر الجاهلي، دراسة فنيّة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط (1)، 2005، ص 144.

المبحث الرابع: قصص الأجواد

يستنبحه يدلّه على الوجهة التي ينبغي عليه أن يقصدها، وهو ينبح ثالثة إذ يأمره صاحبه بإجابة من يستثيره للنباح فيردّ على استنباحه بنباح يقوده إليه» (□).

وعند وصول الضيف يستقبله المضيف بعبارات الترحيب أفضل استقبال، فقد «كان للتحية أثر هام لدى لقاء الضيف» (□)، لينصرف المضيف بعد ذلك إلى نحر الجزور وتجهيز الطعام للضيف، حيث صور الشعراء «عمليات الإطعام وإعداد الطعام بوصفها جزء من صورة الكرم، إذ يختارون لضيفهم أحسن الطعام، ويعتنون به ويتعهدونه، ولا يكاد ينفذ طعامهم، وتظلّ تمتلئ قدورهم حتى لا تترك جائعاً مؤكّدين على التهلل للعطاء وحسن استقبال الضيف، ودفع ما يمكن أن يسلب من تلك الصفة اكتمالها» (□).

ومن صور حسن استقبال الضيف أيضا محاوراة الضيف أثناء تقديم الطعام له، وبتّ الأُنس والرّاحة في نفسه، فعملية الإطعام يحفّها «جوّ نفسي يشيع علامات الارتياح التي تبدّد الأسى والحرمان، فالرحابة، والبشاشة، وبسط الوجه، وبعث الأمل في النفوس، والألفة من صاحب البيت وكلبه، والمفاكهة، والمسارة أو المبادرة بإظهار الطعام بدلاً من إخفائه» (□).

لكأن الشعراء والعرب - عموماً - وضعوا جانباً مادياً لصور الإكرام للضيوف، ممثلاً في مادبة الطعام وتقديم أفضله، وآخر معنوياً تمثله معاملة المضيف للضيف وجعلوا "الكريم المحسن" هو من يجمع في كرمه بين الجانبين معاً (□).

وقد كانت صفة الكرم الخلقية والاجتماعية شديدة الصلة بالعربي، إذ كان يكرم ضيفه في أيّ وقت طرق فيه بيته، إلا أنّ العرب كانوا «يشيدون بالكرم إذا أجدبت الأرض

(□) سعيد السريحي: حجاب العادة، أركيولوجيا الكرم، من التجربة إلى الخطاب، المركز الثقافي العربي، ط (1)، 1996، ص 65.

(□) محمد فؤاد نعناع: الجود والبخل، دار طلاس، دمشق، 1994، ص 101.

(□) حسنة عبد السميع: أنماط المديح في الشعر الجاهلي، ص 144.

(□) المرجع نفسه، ص 146.

(□) عبد الغني أحمد زيتوني: الإنسان في الشعر الجاهلي، ص 294.

وكفّت السماء، لأنّه كرم في وقت تحرص النفوس فيه على البقاء والاحتفاظ بالمال، فهو كرم جدير بالثناء»^(□)، ولهذا السبب عكف الشعراء على تصوير قصص إكرام الضيف ليلاً أين يكابد الضيف جهامة الليل وظلامه المرعب، وبرودة الليلة الشتوية، بالإضافة إلى سكون الصحراء، لاشك أنّ كلّ ذلك يبثّ الفرع في قلب الإنسان ويزيده تعباً وضعفاً لمجابهة أخطار ذلك الوضع الذي آل إليه المرتحل، فلا مندوحة حينها من تعلق قلوب الضالين ليلاً والمترحلين بمن ينقذهم من الهلاك وهم يواجهون الموت في شتى أنواعه، «ولذلك تمدّح الشعراء بالكرم شتاءً، وفخروا بالمآثر إبان الزمهرير والصقيع؛ إذ إنّ مزية الجود والعطاء تكون أشدّ ظهوراً في ذلك الحين»^(□).

يروى لنا "المنقّب العبدى"^(□) معاناة ضيف تائه في غياهب الصحراء فقد ظلّ طريقه وسط ظلام الليل وبرودته ومطره، فلما رأى ناراً موقدةً، خالها كوكبا يعلو السماء، ولم يصدّق ما رآته عيناه، نظراً لما آلت إليه حالته من تعب وضياع وصراع مع طبيعة الصحراء، وهو في أمسّ الحاجة إلى من يقدم له الأمان والطعام، لذلك حاول التأكّد من صدق رؤياه للنار، وفعلاً يوقن أنّها نار حقيقية، فيسرع لبلوغها وكلّه فرح بها، وحين وصل إليها استقبله صاحبها بعبارات الترحيب، وأحسن قراه، فانتقى أفضل الإبل لديه، فنحرها لضيفه، وقدم لحمها طعاماً له.

ويزخر ديوان الشعر العربي قبل الإسلام بمثل هذه النماذج الشعرية التي يقصّ من خلالها الشعراء تفاصيل قصص قدوم الضيف، وكيفية إكرامه.

(□) أحمد محمد الحويّ: الحياة العربية من الشعر الجاهلي، ص 313.

(□) عبد الغني أحمد زيتوني: الإنسان في الشعر الجاهلي، ص 284.

(□) يفتتح الشاعر القصّة بقوله:

وسارِ تعنّاهُ المبيتُ فلمْ يدعُ ❖ ❖ له طامسُ الظلّماءِ والليلِ منْذهباً

ينظر: ديوان شعر المنقّب العبدى، تحقيق حسن كامل الصريفي، معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية، 1971، ص 117.

المبحث الرابع: قصص الأجواد

فالشاعر "عمرو بن الأهتم" يروي قصة إكرامه لضيفه^(□) الذي قدم إليه ليلاً، بعد أن أرشدته إلى دياره صوت الكلاب التي قلّد صوتها فردّت عليه، فتتبع صوتها؛ لأنها علامة دالة على أن المكان أهل بالسكان.

وقبل أن يسرد الشاعر تفاصيل قراه لضيفه، يصف الهيئة التي قدم عليها إليه الضيف، وهو يعاني من قساوة الطبيعة وبرودة الطقس، في وقت متأخر من الليل، شتاءً، أين يسودُّ البرد والظلام وكثرة السحب، فقد أنهكه التعب والطبيعة القاسية شتاءً، فبحث عمّن يرفع عنه هذا التعب، فيستقبله أحسن استقبال بعبارات الترحيب، ثم ينتقل إلى مربط الإبل وينتقي أفضل النوق لديه، وينحرها بسيفه ويقدم لحمها طعاماً لضيفه، ثم يوفر له المأوى/المكان ليرتاح، ليقية برودة الشتاء ومخاطر الصحراء.

أمّا "حاتم الطائي" رمز الجود والعطاء السخي، فيروي لنا قدوم مجموعة من الفتيان إليه بعد أن أتعبهم السير ليلاً^(□)، فرحب بهم ولم يعتذر عن استقبالهم، بل قام وحمل سيفه ونحر لضيوفه "ناقة عقيلة أدم"، وقدم لهم لحمها طعاماً بين شواء ولحم مطبوخ في القدور.

في حين نجد الشاعر "شريح بن الأحوص"^(□) يروي لنا قصة قدوم الضيف إلى بيته، يبتغي عند المبيت والاستضافة، وكيف رفع له نور ناره، لكي يهتدي إلى بيته، وزجر كلابه، وكيف أحسن قراه.

(□) ومُسْتَنْبِحٌ بَعْدَ الْهُدُوءِ دَعْوَتُهُ ❖ ❖ ❖ وَقَدْ حَانَ مِنْ نَجْمِ الشِّتَاءِ خُفُوقُ

ينظر: المفضل الضبي: المفضليات، ص 125.

(□) وَفَتَيَانِ صِدْقِ ضَمَمَهُمْ دَلَجَ السُّرَى ❖ ❖ ❖ عَلَى مُسَهَمَاتٍ كَالْقِدَاحِ، ضَوَامِرُ

ينظر: ديوان حاتم الطائي، ص 25.

(□) وَمُسْتَنْبِحٌ يَبْغِي الْمَيْبِتَ وَدُونَهُ ❖ ❖ ❖ مِنَ اللَّيْلِ سُجْفًا ظُلْمَةً وَكُسُورَهَا

رَفَعَتْ لَهُ نَارِي فَلَمَّا اهْتَدَى بِهَا ❖ ❖ ❖ زَجَرْتُ كِلَابِي أَنْ يَهْرَ عَقُورَهَا

ينظر: محمد بن الحسن المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، علق عليه وكتب حواشيه: غريد الشيخ، وضع فهارسه العامة: إبراهيم شمس الدين، منشورات دار الكتب العلمية، ط (1)، 2003، ج 4/3، ص 1195.

المبحث الخامس

قصص مفارقتنا الشعراء الصعاليك

لقد فرضت طبيعة الحياة الاجتماعية في عصر العرب قبل الإسلام نظاماً جماعياً قبيلاً، تحكمه سلطة قوانينها التي تنظم سياستها وأعرافها، وتحدد حقوق المنتسب إليها بعد أن يؤدي واجباته اتجاهها، ويمتثل لميثاقها، ويدافع عنها مادياً ومعنوياً، فإن ألحق أحد أفراد القبيلة ضرراً بها أو بفرد من قبيلة أخرى، قد يتحمل عواقب ذلك ونتائجه وحده، كما قد يتعرض للطرد أو الخلع خصوصاً عندما «تكثر جنایات شخص، بحيث يصبح عبئاً ثقیلاً على قومه، لأنّ الجنایات كان يترتب عليها أحد أمرين، إمّا الانتقام بالسيف، وذلك إذا كانت الجماعة المعتدى عليها ذات عزة وقوة فتأبى إلا أن تنتقم بالسيف، وإمّا بالمطالبة بالدية وذلك في الأحوال العادية، وكلا الأمرين، الانتقام والدية مرهق ثقيل» (□).

فلا يجد الخلعاء من قبيلتهم أمامهم إلا سبيلين للعيش واستمرار الحياة، فإمّا أن يجوبوا الصحراء، يتخذونها ملاذاً لهم، ويتحملون أعباءها وقساوة الحياة وهم فقراء معدمون، وإمّا أن يلجؤوا إلى طلب الحماية وفق قانون الحوار (□).

غير أنّ علاقة المستجير بالقبيلة التي تجيره وتحميه ليست دائماً مستقرة؛ إذ قد يطيّب له المقام فيها، وغيره ترسّخت في نفسه حياة التمرد فتصير حياته وهو منتسب إليها لا تختلف عن حياته في قبيلته الأصلية (□).

وإذا تصفّحنا أخبار الصعاليك العرب «نجد أنّ طائفة كبيرة منهم من الخلعاء والشذاذ» (*) (□).

(□) عبد الحلیم حفني: شعر الصعاليك، منهجه وخصائصه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987، ص 24.

(□) يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط (4)، 1119، ص 95.

(□) المرجع نفسه، ص ص 97، 98.

(*) الشذاذ: «شذاذ الناس الذين يكونون في القوم ليسوا في قبائلهم ولا منازلهم». ينظر: المرجع نفسه، ص 98

(□) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المبحث الخامس: قصص مغامرات الشعراء الصعاليك

كما يضاف إلى مجموعة الصعاليك فئة الأعرية التي تمثل أبناء العربي من الأمة، الذين اتَّسموا بسواد بشرتهم، وقد انتقلت إليهم هذه الصفة من أمهاتهم، فكانوا منبوذين، وحقوقهم ضائعة^(□)، فكان بعضهم «يرفض تلك الحياة "الهامشية" ويتمرد على ذلك الوضع الاجتماعي الذليل المحتقر الذي فرض عليه، لأنّ لديه من القوّة النفسية ما يجعله يرفض قبوله، ومن القوّة الجسدية ما يمكنه من رفع راية العصيان في وجه هؤلاء السادة»^(□).

من خلال ما سبق نكتشف أنّ الصعلكة بمفهومها المتضمّن لـ: «الغزو والإغارة للسلب والنهب»^(□) و «احتراف السلوك العدواني بقصد الغنم»^(□)، ليست «حدثاً من الأحداث الطارئة أو العارضة في حياة المجتمع العربي قبل الإسلام، وإنّما كانت ظاهرة نبعت من ظروفه ولازمته كجزء منه»^(□).

فالصعاليك لم يكن يجمع بينهم نظام القبيلة لأنّها تخلّت عنهم أو فروا منها، بل كان يجمعهم المصير الواحد وإتباع أسلوب واحد في الحياة أساسه السلب، وقطع الطريق على القوافل التجارية أو الغارات المفاجئة قصد ضمان استمرارية الحياة وأسباب العيش، فكانت تلك الأساليب الحياتية التي رآها الصعاليك منفذاً لهم من الفقر وجذب الصحراء وقسوتها موجودة عند غيرهم، «بل بعضها كان مظهرًا شائعاً تقوم عليه حياة القبائل كالغارات، والفارق بين الصعاليك وغيرهم في هذا، أنّهم كانوا يتّخذون من هذه الحياة

(□) المرجع السابق، ص ص 110، 111.

(□) المرجع نفسه، ص 112.

(□) المرجع نفسه، ص 58.

(□) عبد الحلیم حفني: شعر الصعاليك، منهجه وخصائصه، ص 38، وتتعدّد صورها مثل: "اللصوصية، قطع الطريق، أو سطو أو غارات أو اغتيال"، ينظر: عبد الحلیم حفني، شعر الصعاليك منهجه وخصائصه، ص 85.

(□) المرجع نفسه، ص 40.

المبحث الخامس: قصص مغامرات الشعراء الصعاليك

ما يشبه الحرفة في التفرغ لها والمداومة عليها والانقطاع لها، وأنّ غيرهم كان يتخذ منها ما يشبه الهواية التي تزاوّل في ظروف نفسية واجتماعية معيّنة»^(□).

ولأنّ حياة الصعاليك كان عنوانها السلب وزرع الفزع بين التجار المارين بقوافل التجارة وغيرهم بين أهل البادية، فلا مندوحة من أن يتضمّن شعر الشعراء الصعاليك قصص مغامرات سلبهم وغاراتهم، «وهم يتحدثون عن هذه المغامرات حديث المؤمن بقيمتها في حياته، المعجب بها، الفخور ببطولته فيها، أو بمقدرته على النجاة من أخطارها وقد ضاقت في وجهه سبل النجاة»^(□)، وهي في معظمها تروي مختلف الصراعات التي يعيشها الصعاليك، ومحاولاتهم التغلب عنها، وهي صور لصراعات «مع الأسباب التي دفعتهم إلى الصلعة، كالفقر والشعور بالمهانة والضياع، وصراع مع الصلعة نفسها في مزاولتها، وما يتعرضون له خلال ذلك من مخاطر ومشتقات، وصراع مع آثار الصلعة، من الأعداء المجني عليهم»^(□)، فقد نظروا إلى نمطهم ذاك في الحياة وسيلة لاسترجاع حقوقهم الضائعة في كنف القبيلة، «فراحوا يطلبون المغامرة ويركبون الأهوال ناشدين العدل والمساواة، اللذين تنكبت عنهما قبائلهم، فدأبوا على السلب والغارة ووجدوا فيها الردّ المناسب على الحاضر القاهر للصلعوك والمهين لكرامته»^(□).

وكثيراً ما سرد الشعراء - من خلال شعرهم - قصص تلك الغارات التي شاركوا فيها، وحكايا غزوهم، وأحياناً أخرى يجنحون إلى حكي أخبار فرارهم من أعدائهم، حيث تحفّ بهم المخاطر التي تهدّد حياتهم فيلودون بالنجاة فراراً. فشكّلت تلك المغامرات وأحداث غاراتهم وغزوهم مضامين قصصهم الشعرية التي سردوها بصدق التصوير

(□) المرجع السابق، ص ص 85، 86.

(□) يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 182.

(□) عبد الحلیم حفني: شعر الصعاليك، ص 183.

(□) جليل حسن محمد: الخوف في الشعر العربي قبل الإسلام، ص 74.

والمشاعر، والتي تعبر عن مواقفهم اتجاه الحياة والوجود، مبرزين من خلالها قوة تحملهم لمخاطر الصحراء.

فمثلاً نجد "الشنفري" في قصيدته الياثية^(□) يروي لنا مغامراته مع رفاقه الصعاليك، منهم "عامر بن أحنس، والمسيب، عمرو بن براق، مرة بن خليف وتأبط شراً" حيث قتلوا من أهل حي من "بجيلة"، وسلبوهم بعضاً من إبلهم، ثم اعترض طريقهم قوم من "خثعم" وهم أكبر عدداً منهم، لكنهم تغلبوا عليهم في النهاية^(*)، بفضل تعاونهم، فقد وصف الشنفري دور كل منهم، وشجاعتهم، كما ذكر أيضاً أحداث مغامرتهم التي كانت ليلاً.

أمّا "تأبط شراً" فيسرد لنا قصة مغامرته مع قوم من هذيل^(□)، والذين كانوا يُكُونُ له الكره والتوعد بالقتل، إذ ذهب ليشتر العسل هناك، فلمّا علموا بوجوده حاولوا محاصرته للنيل منه، وطلبوا منه الاستسلام، لكنّه في الأخير اهتدى إلى حيلة لكي ينجو بنفسه من مكيدتهم؛ إذ قام بإرسال العسل على جدار الغار ورمى بنفسه فيه، فخرج وهرب منهم، ففشل أهل هذيل في الإمساك به، ليختم الشاعر قصيدته بأبيات هي خلاصة تجارب الحكمة في الحياة تبين كيف أنّ الشخص الحازم يجد لنفسه مخرجاً من كلّ مأزق أو مشكلة تواجهه، من خلال ابتكار حيلة يتفطن إليها تنجيه من الهلاك، وهي باختصار العبرة التي استخلصها الشاعر من تجربته.

(□) مطلعها: دَعِينِي وَقُولِي بَعْدُ مَا شِئْتِ إِنِّي ❖ ❖ سَيُعْدَى بِنَعْشِي مَرَّةً فَأُعْيِبُ

ينظر: ديوان الشنفري، ص 27.

(*) ينظر: المصدر نفسه، هامش الصفحة 27.

(□) مطلعها: إِذَا الْمَرْءُ لَمْ يَحْتَلْ وَقَدَّ جَدَّ جَدُّهُ ❖ ❖ أَضَاعَ وَقَاسَى أَمْرُهُ وَهُوَ مُدْبِرُ

ينظر: ديوان تأبط شراً، شرح: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت - لبنان، ط (1)، 2003، ص 30.

المبحث الخامس: قصص مغامرات الشعراء الصعاليك

أما "السليك بن السلكة" فيسرد لنا قصة خروجه مع رفيق له ليلاً^(□)، للإغارة ورغم أن صاحبه ذاك كان يملكه الخوف وبعث في نفسه التردد^(□)، فإن "السليك" قد طمأنه وشجّعه، ووعدّه أنّه سيقف إلى جانبه ولن يتركه يهلك، على العكس، فقد يظفرا بما يسدّاه به رمق جوعهما، وأنّ من يخاف عدم الأوبة لن يجني شيئاً، لينتقل الشاعر بعد ذلك إلى التفصيل في سرد أحداث الصراع بينهما وبين أعدائهم الذين أغارا عليهم، ورغم أنّ المعركة كانت صعبة عليهما غير متكافئة العدد إلا أنّهما استطاعا التغلب عليهما، وسلب ما يملكون من نوق وعادا سالمين غانمين.

كما نجد بعض الشعراء الصعاليك يروون من خلال شعرهم قصص فرارهم من الأعداء، ومن يلاحقهم، خاصة أنّ الصعاليك معروفون بقدرتهم على الجري، ولم تكن هذه الصفة منقصة أو سمة سلبية تلتصق بالصعاليك، على العكس فهي وسيلة من وسائل النجاة والمحافظة على الحياة، وهي وسيلة من وسائل القوّة والدفاع عن النفس، «بل لا نغلو إذا قلنا: إنهم كانوا يفتخرون بهربهم ونجاتهم، كما يفتخر الأبطال والفرسان بثباتهم في المعركة، وصبرهم عليها»^(□)، وبذلك يصير الفرار «جراً وإقداماً، ويصبح مظهراً للشجاعة والقوّة والبأس»^(□).

ونجد نموذجاً آخر من قصص أخبار الصعاليك ومغامراتهم، قصص تربصهم بضحاياهم فوق المراقب ليلاً، «فهي النافذة التي يطلّ منها الصعلوك على العالم من خلال الظلام ليحدّد هدفه في الحياة»^(□)، فالمرقبة هي وسيلة «دائماً منيعة أبيّة على سواه،

(□) ديوان السليك بن السلكة: قدّم له وشرحه: سعدي الضناوي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط (1)، 1994، ص 55.

(□) يفتتح الشاعر قصّته بقوله:

بكى صرداً لما رأى الحيّ أعرضت ❖ ❖ ❖ مهامه رمل دونهم وسهوب

ينظر: المصدر نفسه، ص 55.

(□) عبد الغني أحمد زيتوني: الإنسان في الشعر الجاهلي، ص 250.

(□) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(□) نوال مصطفى إبراهيم: الليل في الشعر الجاهلي، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، 2009، ص 181.

المبحث الخامس: قصص مغامرات الشعراء الصعاليك

وأكثر ما يتحدثون عن تربصهم فوقها والليل مقبل يغشى الكون بدياجيه الكثيفة، ليكون هذا أمعن في التخفي، وأقرب إلى مواتاة الفرصة، وأدل على جرأتهم وقوة قلوبهم»^(□).

إن الحياة التي اعتاد عليها الصعاليك -وفق نمطها الخاص- عودتهم أخذ الحيلة والحذر من أي خطر قد يداهمهم على حين غرة، أو من مكروه قد يغدر بهم، لهذه الأسباب وغيرها اختاروا المراقب التي توفر لهم الأمن والسلامة من جهة، والظفر بالنيل من أعدائهم وضحاياهم، وتخيرهم للفرصة التي تسمح لهم بذلك من جهة أخرى.

ف "الشنفري" يروي لنا تفاصيل مكوته ليلاً بإحدى المراقب^(□)، واصفاً إياها، وكيف صعد إليها حين بدأ ظلام الليل ينتشر، وقد مكث بها الليل يتربص بالمارين من هناك، متخفياً عن أعينهم، ولا يملك معه سوى ثيابه الرثة، ونعليه وأسلحته: السيف، القوس والسهام^(□).

(□) يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 188.

(□) ومَرْقَبَةٌ عَنقَاءَ يَقْصُرُ دُونَهَا ❖ ❖ ❖ أَخُو الضَّرْوَةِ الرَّجُلِ الْحَفِيِّ الْمُخَفَّفُ

ينظر: ديوان الشنفري، ص 53.

(□) يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 188.

المبحث السادس

توثيق القصص

المتروسة في ذهن الجماعة

كان الشاعر العربي قبل الإسلام في كثير من الأحيان يوظف ويضمن قصائده الشعرية بعضاً من تلك القصص التي توارثتها الأجيال عبر حقب الزمن، أو عايشها وشهد أحداثها، فترسّخت في ذهنه تفاصيل أخبارها، فضمّنها شعره وفق ما يناسب مشاعره ومواقفه في الحياة وكذلك محتوى قصائده من أفكار وأحاسيس ومعانٍ.

كما أنّ الشعراء العرب قبل الإسلام كانوا أحياناً يميلون إلى التفصيل في أحداثها، وأحياناً أخرى، يجنحون إلى الإيجاز، وذلك وفقاً للغرض والقصود من تضمينهم لهذه القصص، وما يقتضيه سياق ذلك^(□)، بالإضافة إلى أنّهم «يتصرفون في التفاصيل الفرعية بما أتيج لهم من براعة فنيّة، حتّى يتمكنوا من تسخير هذه القصص لخدمة الغرض الرئيس، دون الإخلال بجوهرها»^(□)، ممّا يخلق تفاوتاً واختلافاً في طريقة تناول الشعراء لهذه القصص المتوارثة وطريقة تضمينها وعرض محتواها، ممّا يمنع بعث الملل في نفس المتلقّي،؛ فذلك يفتح باب الاختلاف والتمييز بينهم.

ومن القصص التي وظّفها الشعراء في هذا السياق قصّة "لقمان وآخر نسوره لبد"^(□)؛ إذ استعانوا بها للتأكيد على حتمية الفناء، والضعف بعد القوّة، مهما قدم عهد الإنسان بالحياة، فالموت قدر محتوم لا فرار منه.

(□) حاكم حبيب عزز الكريطي: السرد القصصي في الشعر الجاهلي، ص 229.

(□) المرجع نفسه، ص 229.

(□) مختصر القصّة: أن لقمان طلب من ربه أن يهبه عمراً يعادل عمر سبعة نُسور، وتحققت أمنيته، وكلّما هلك نسر إلاّ وقد أخذ مكانه آخر، وعندما كبر في السن وصار لا يستطيع حتّى النهوض وشعر بضعف، فنظر إلى نسر السابع، فوجده على حالته هو، لا يقوى على الطيران، فأيقن أنّ نهايته قد قاربت.

ينظر: خالد عبد الله الكرمني: جامع نوادر وأساطير وأمثال العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط (1)، 2005، ص 250.

المبحث السادس: توظيف القصص المترسّخة في ذهن الجماعة

وقد وظّف "ذو الأصبع العدواني"^(□) هذه القصة في سياق حديثه عن تقدّمه في السنّ من خلال حوار مع امرأة تدعى "زنيبة"، والتي هزّت منه، عندما رأت علامات الكبر في السنّ قد ظهرت عليه، فوظّف قصة لقمان مع نسوره السبعة، كردّ حكيم على سخريتها، إذا كان لقمان من يملك عمر سبعة نسور فتى ومات، فكيف به هو ألا يصير إلى الهرم ثم يموت، فكأنّه يعزّي نفسه بهذه القصة فيصبر على حاله وعلى سخرية "زنيبة" التي قد تكون زوجته أو امرأة متخيّلة جرّدها، لينسج من خلالها هذا الحوار الذي يفضي إلى حقيقة الفناء.

ومن القصص الأخرى التي وظّفها الشعراء العرب قبل الإسلام نجد قصة "زرّاء اليمامة"^(□) التي كانت تتميز بالذكاء وبعد النظر، وخير من نستشهد في توظيفه لهذه القصة من الشعراء: "النابغة الذبياني"^(□) الذي عرف بغرض الاعتذار؛ إذ وظّف هذه القصة في قصيدة نظمها لغرض الاعتذار للملك النعمان^(*) الذي تربّص به، يريد النيل منه، بسبب وشاية أعدائه بأنّ له علاقة مع زوجة النعمان "المتجرّدة".

فالنابغة الذبياني يلتمس من خلال توظيفه لقصة "زرّاء اليمامة" أن يجد لدى الملك النعمان الفطنة والذكاء، ليتأكد أنّ "النابغة" بريء من تلك التهمة وأنّها مكيدة من أعدائه؛ فطلب منه أن يتحلّى بالحكمة، والصواب في الرأي، ولا ينساق خلف مكيدة

(□) يقول الشاعر: أَوْلَمَ تَرَى لُقْمَانَ أَهْلَكَهُ ❖ ❖ ❖ مَا أَقْتَاتَ مِنْ سَنَةٍ وَمِنْ شَهْرٍ

ينظر: ديوان ذو الأصبع العدواني، جمع وتحقيق: عبد الوهّاب العدواني ومحمد نايف الدليمي، مطبعة الجمهور، الموصل، 1973، ص 40، 41. ويتفاوت الشعراء في توظيف قصة لقمان ونسوره، إذ نجد مثلاً طرفة بن العبد يشير إلى هذه القصة باقتضاب كناية عن حتمية الموت، فيقول: أَلَمْ تَرَ لُقْمَانَ بِنَ عَادٍ تَتَابَعْتُ ❖ ❖ ❖ عَلَيْهِ النَّسُورُ ثُمَّ غَابَتْ كَوَاكِبُهُ
ينظر: ديوان طرفة بن العبد، ص 14.

(□) ينظر: تفاصيل هذه القصة في: ابن الأثير: الكامل في التاريخ، ج (1)، دار صادر، 1965، ص 342.

(□) يفتتح الشاعر القصة بقوله:

أَحْكُمُ كَحُكْمِ فَتَاةِ الْحَيِّ إِذْ نَظَرْتُ ❖ ❖ ❖ إِلَى حَمَامٍ شَرَاعٍ وَارِدِ الثَّمَرِ

ينظر ديوان النابغة الذبياني، ص 36.

(*) النعمان بن المنذر: ملك الحيرة.

الوشاة، كفتاة الحي "زرقاء اليمامة" التي استطاعت أن تعدّ سرباً من الحمام كان ماراً بسرعة، وغيرها أخفق في ذلك (□).

بالإضافة إلى القصص المتوارثة السابقة الذكر، فقد ضمّن الشاعر العربي قصّة "ذات الصفا"، وهي تدور أحداثها بين الإنسان والحيوان، وموجز تفاصيلها تتمحور (□) حول أخوين كانت مهنتهما الرعي في أرض خصبة ولهما إبل، لكن مع مرور الزمن أصاب تلك الأرض الجذب والجفاف، فاحتارا في أمرهما، فكان من أحدهما أن فكّر في الذهاب إلى الرعي في الأرض التي حولها واد تحرسه حيّة، لكن أخاه رفض الفكرة خوفاً عليه من الحيّة، لكن أخاه كان عنيداً، فجسّد فكرته في أرض الواقع، فعند دخوله الوادي قتلته الحيّة.

فحزن الأخ على موت أخيه وعزم الانتقام له، لكنّه عند لقائها تصالحاً بعد أن طلبت منه ذلك شرط أن تهبه كل يوم ديناراً، وتتركه يرعى بالوادي؛ فكثّر ماله يوماً بعد يوم، وكانت الحيّة دائماً وفيّة لعهداها معه، لكنّه ذات يوم تفجّرت بداخله مشاعر الحزن والأسى على أخيه حين تذكره، فقرّر أن يثأر له، فأخذ فأسه وحاول أن يضرب بها رأس الحيّة على حين غرة لكنّها أفلتت من قبضته، لكنّه ترك علامة على رأسها.

وانقطعت الحيّة عمّا كان بينهما من عهد، وحاول هو طلب الصلح معها لكنّها رفضت ذلك؛ إذ لم تعد تثق به، وعلامة ضربة فأسه تذكرها بخيانتته وغدره.

و"للنابغة الذبياني" (□) قصيدة يتحدّث فيها عن الغدر؛ إذ يحذّر من خلالها قومه من أن يثقوا بقبيلة "بني مرّة"؛ إذ تبيّت لهم نيّة الغدر والخديعة وقد توسّل النابغة الذبياني لإيضاح معاني الغدر قصّة الحيّة والإنسان، لكي يؤثّر في قومه، فيتبعون تنبيهه ونصيحته،

(□) المصدر السابق، ص 36.

(□) ينظر: تفاصيل الأسطورة في: أحمد بن إبراهيم الميداني: مجمع الأمثال، دار المعرفة، بيروت، ج (1)، ص 120 .

(□) يفتح الحديث عن الغدر بقوله:

وَإِنِّي لَأَلْقَى مِنْ ذَوِي الضُّعْنِ مِنْهُمْ ❖ ❖ وَمَا أَصْبَحَتْ تَشْكُو مِنْ الْوَجْدِ سَاهِرَةً

ينظر: ديوان النابغة الذبياني، ص 62.

وقد فصل الشاعر في أحداث قصة "ذات الصفا" دون أن يُخلّ ذلك ببناء القصيدة الفني ودلالاتها واستخلص منها العبرة من خلال صياغة هذه القصة شعراً، وإبراز أحداثها التي التمس منها النصح لقبيلته قبل فوات الأوان.

وفي سياق معاني المكر والخديعة والفناء مهما طال الأبد، وكثر الجاه والسلطان استخدم الشاعر "عدي بن زيد العبادي" قصة الملكة "الزباء" التي استولت عن طريق الخداع على ملك أحد الملوك الذي يدعى "جذيمة"، وفعلاً نجحت في ذلك، لكن ابن أخته "عمرو بن عدي" انتقم منها وقتلها بواسطة الخديعة أيضاً، وبذلك يكون قد استولى على حكمها^(□).

وقد وظّف "عدي بن زيد العبادي" هذه القصة في إطار التذكير بحتمية الموت، حتى ولو كان الإنسان يملك من المال والنفوذ والسلطة والسلطان، فإنّه غير محمي من الفناء، إذ لا يقيه كل ذلك من الموت، ويتضح من قول الشاعر في بداية عرضه للقصة^(□)، أنّه يوجّه كلامه إلى شخص معيّن؛ وإذا عدنا إلى أخبار الشاعر علمنا أنّه كان سجيناً عند الملك النعمان^(□)، فالأقرب إلى الذهن أنّه يقصده هو.

و"عدي بن زيد" يضمّن إحدى قصائده قصة أخرى، لكنّها هذه المرّة تتحدّث عن بداية الخلق، خلق الكون وآدم عليه السلام، وقصة إغراء الشيطان له أن يعصي ربّه فيأكل من الشجرة التي منعها عنه:

(□) ينظر: هذه القصة في: ابن الأثير، الكامل في التاريخ، ج(1)، ص 342.

(□) أَلَا يَا أَيُّهَا الْمُنْتَرَى الْمَرْجِيّ ❖ ❖ ❖ أَلَمْ تَسْمَعْ بِخُطْبِ الْأَوْلِيَانَا

دَعَا بِالْبَقَّةِ الْأَمْرَاءِ يَوْمًا ❖ ❖ ❖ جَذِيمَةَ عَصَرَ يَنْجُوهُمْ ثَبِينَا

ينظر: ديوان عدي بن زيد، ص ص 181 - 183.

(□) يقول ابن قتيبة: «بلغ النعمان عن عدي شيء فخافه، فاحتمل حتى وقع في يده، فحبسه، فقال في الحبس أشعراً وبعث بها إليه». ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج(1)، ص 153.

أَنْ كَيْفَ أَبَدَى لَهُ الْخَلْقُ نِعْمَتَهُ فَيُنَا وَعَرَفْنَا آيَاتِهِ الْأُولَى (□)

استناداً إلى ما سبق، ومن خلال تتبع مسار تجليات السرد القصصي في متون الشعر العربي قبل الإسلام، نجد أنّ القصيدة العربية قبل الإسلام قد تضمّنت العديد من مختلف السرود الشعرية القصصية التي تصوّر مظاهر حياة العرب آنذاك ومتطلباتها، فصارت مصدر انفعال الشعراء وغيرهم بحوادثها المختلفة، فكان ذلك دافعاً للشعراء لانتقاء السرد القصصي وسيلة سخّروها لمحاكاة أفراسهم وأحزانهم، فصار معينا يستوعب ويضم مآثرهم.

ولقد وردت تلك القصص الشعرية في سياق مختلف الأغراض الشعرية التي نظم الشعراء العرب قبل الإسلام فيها قصائدهم؛ إذ اتخذوا من البناء الفني للقصيدة العربية بعناصرها الثلاث (المقدمة - الرحلة والغرض)، فضاءً قصصياً رحباً لتجاربيهم وسرودهم المتنوعة بتنوع مغامراتهم وبطولاتهم ومآثرهم.

فالشعر العربي قبل الإسلام حافل بقصائد شعرية قصصية تروي قصصاً تنوعت موضوعاتها، واختلفت بين ما هو ذاتي يحكي تجارب ومغامرات الشاعر/الفرد الذاتية وعواطفه وانفعالاته ومواقفه وآراءه، اتّجاه التجارب التي اعتركت حياته وصقلت شخصيته، أو قصصاً أخرى عبّرت عن انتماء الشاعر وصلته بقبيلته، فحاكت تجارب القبيلة في إطار الجماعة وبطولاتها، «فالشاعر العربي على الرغم من تعبيره عن ذاته تعبيراً صادقاً، فإنّه جزء من كلّ، وهذا الكلّ هو القبيلة التي لا يرى ذاته إلاّ من خلالها، فهو لسان حالها وترجمانها» (□).

ولا نعني بصدق الشاعر، حقيقة وقوع تلك القصص التي يرويها، دائماً، فقد ينتقي أحداث تلك القصص إمّا من واقع الحياة، أو من وحي خياله، «ولما كانت القصص هي

(□) ديوان عديّ بن زيد، ص 255.

(□) حاكم حبيب عزز الكريطي: السرد القصصي في الشعر الجاهلي، ص 13.

المبحث السادس: توظيف القصص المترسّخة في ذهن الجماعة

حوادث مستمدة من واقع الحياة أو حوادث متخيّلة، ولكنّها ممكنة الوقوع، والشاعر العربي قبل الإسلام يستمدّ صورته ومادة شعره من الحياة، فمن البديهي أن يتضمّن هذا الشعر قصصاً حدثت للشاعر أو لغيره، أو استمدّها من التراث الثقافى الضخم لمجتمعه» (□).

ورغم أنّ القصص التي كان يرويها الشعراء أغلبها يتكرّر عند معظم الشعراء، إلّا أنّنا لاحظنا اختلافاً وتمايزاً فنياً بين الشعراء، تتفاوت فيه التجارب والخصائص الفنيّة، وفقاً لتفاصيل المشاهد القصصية التي يعرضون لها، وأساليبهم الفنية وبراعتهم في تصويرها وبناءها، وفقاً لهدف الشاعر من توظيفه لتلك القصص، كما تختلف عن بعضها البعض من ناحية جودة الصياغة، وبراعة القص، وذكر تفاصيل القصة ومشاهدها، رغم أنّها كلّها تتفق في الهيكل العام لها، وموقعها من القصيدة العربية.

وبالتالي فإنّ الشاعر العربي قبل الإسلام كان يعمد إلى توظيف الحكى في نصوصه الشعرية؛ إذ كان يتقصّد التعبير عن مكنونات قلبه وخلجات سريرته، ومواقفه اتّجاه القبيلة، وآرائه وأفكاره إزاء مواقف الحياة المختلفة التي عاشها هو أو غيره، كما كان يسرد قصص انتصاراته التي يفتخر بها، تارة، ويعترف بانهزامه وقوّة خصمه تارة أخرى، قصد تبرير هزيمته أو لبعث نشوة الثأر من جديد في أبناء قومه.

فالشاعر العربي قبل الإسلام بين هذه الكوكبة من السرود الشعرية، والقصص المتنوّعة المضامين، لم يكن ولوجه إليها عفويّاً، ولا سرده لها من قبيل الصدفة، على العكس تماماً، فقد كان يقصد النزوع إلى سرد تلك القصص، وفقاً لأهدافه المرجوة من سردها، تبعاً لمنطلقاته وأغراضه من تضمينها قصائد شعره.

أمّا ما كان عفويّاً من الشاعر العربي قبل الإسلام فهو عدم قصديته إلى توظيف القصة في شعره وفق خصائصها الحديثة، ولعلّ هذا الأمر هو علّة ورودها بسيطة غير مدعّمة بتقنيات القصة الحديثة، وإنّما تجلّت وفق ما عرف عليه العصر آنذاك من بساطة

(□) المرجع السابق، ص 15.

وواقعية، فكانت كلّ قصة تأويلاً وتفسيراً لفكرة لطالما اعتقد الإنسان والشاعر العربي بصحتها، وتعبيراً عن لواعج قلبه وآماله وأهدافه المتوخاة في حياته؛ إذ «يعرض الشاعر موضوعه عن طريقها»^(*) من خلال سرد قصصي، تتابع فيها الأحداث، وقد يتردّد فيه حوار بين الشخصيات، ولكن في بساطة ويسر، وفي غير تعقيد أو مبالغة»^(□).

وبالرغم من بساطة تلك القصص الشعرية التي تضمّنت النصوص الشعرية العربية قبل الإسلام، وعدم اعتمادها على أسس وتقنيات حدائثة للقصّة إلا أننا لمسنا قصصاً تجلّت مكتملة العناصر، ذات «بنية فنيّة سليمة محبوكة الأطراف، تامة الجوانب»^(□)، ولعلّ الدراسة التي سنقوم بها خلال فصول هذا البحث التالية حول جماليات هذه السرود الشعرية وخصائصها الفنية سيفتح لنا المجال لتوسيع نطاق هذه الفكرة، ودعمها بنماذج شعرية تؤكدها وتعزّز منطلقها.

وخلاصة القول فإنّه يمكننا دحض تلك الأقاويل التي تزعم أنّ الشعر العربي قبل الإسلام يفتقر ويفتقد تضمّن السرد القصصي في نصوصه الشعرية، وأنّ خاصية الغنائية فيه، قد حالت دون ذلك، بسبب «هيمنة صفتيّ الغنائية والوصفية عليه»^(□)، وحتىّ حين يُقرُّ الباحث نفسه بوجود السرد القصصي ضمن الشعر العربي، فإنّه ينفي عنه القصديّة، وهو مقتصر على أغراض دون غيرها؛ إذ يرى أنّه «لم يكن مقصوداً لذاته، بل استقلت النصوص للأغراض الكبرى ومزايا النوع الشعري المستقرة، وهيمنة الوظيفة الشعرية للغة داخل تلك النصوص حتىّ في البقع والمناطق السردية»^(□).

(*) الهاء: تعود على النزعة القصصية.

(□) يوسف خليف وآخرون: الروائع من الأدب العربي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1983، ص 45.

(□) نجيب البهبهيتي: تاريخ الشعر العربي حتىّ آخر القرن الثالث الهجري، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط (4)، 1970، ص 98.

(□) حاتم الصكر، مرايا نرسييس: الأنماط النوعية والتشكلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، ص 33.

(□) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وهذا لا ينطبق على الشعر العربي قبل الإسلام، إذ رأينا أنّ السرد القصصي تجلّى فيه، من خلال مختلف الأغراض الشعرية، ولم يقتصر على أغراض دون أخرى^(□)، ولا بجزء من القصيدة العربية دون غيرها، بالإضافة إلى أنّ الوصف - في حدّ ذاته - قد ساهم في تشكيل البناء القصصي للقصيدة العربية قبل الإسلام؛ حيث كانت له وظائف سردية أثناء الحكي، كوظيفة "الاستباق والدرامية"^(□)؛ فالقصيدة العربية قبل الإسلام تتألف من متتاليات سردية مختلفة المضامين والأحداث القصصية، ومتنوعة المشاهد والسّمات الفنيّة، تُجسّد في مجملها تجارب وخبرات الشاعر والإنسان العربي، وتبرز مواقفه وآراءه اتّجاه ما يَحْتَلِجُهُ من عواطف، أو مخاوف ومشكلات تُورِّقُ صَفْوَ حَيَاتِهِ، وترسم صوراً عديدة لمختلف الصراعات التي كانت تطبع نمط حياته، وتبعث في نفسه العزيمة والإصرار للبقاء والصمود أمام صور الفناء.

وتطمح الفصول التالية من هذا البحث خوض غمار جماليات السرد القصصي في الشعر العربي قبل الإسلام، وسماته الفنيّة، والكشف عنها؛ انطلاقاً من البحث في سيميولوجية الشخصيات السردية، مروراً بتحليل إيقاع الزمن ودراسة فضاء المكان، وصولاً إلى الوقوف على شعرية الإيقاع وعلاقته بالسرد القصصي؛ حيث يكون الإيقاع جامعاً بين الحركة والسكون والحالة النفسية للشاعر أثناء سرده لمختلف القصص الشعرية.

(□) هناك من الباحثين من أقرّباً أنّ السرد في الشعر العربي قبل الإسلام محكوم بغرض شعري دون غيره، وأنّه متجلّي بشكل متميّز في غرض الغزل أكثر من الأغراض الأخرى.

ينظر: عبد الفتاح كيليطو: المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ترجمة: عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1993، ص 134.

(□) محمّد الناصر العجيمي: الخطاب الوصفي العربي القديم، الشعر الجاهلي أنموذجاً، ج (2)، مركز النشر الجامعي، تونس، منشورات سعيدان، تونس، ص 379، و ص 405.

المبحث السادس: توظيف القصص المترسخة في ذهن الجماعة

فما هي يا ترى أنماط الشخصيات السردية المتضمنة في السرد والقصص

الشعرية العربية قبل الإسلام ؟

وما هي طرق وأساليب تقديم هذه الشخصيات من قبل الراوي/ الشاعر العربي

قبل الإسلام ؟

كلّ هذه التساؤلات وغيرها تطمح الدراسة في الفصل التالي تحليلها والوقوف عند

تفاصيلها، والإجابة عنها.

الفصل الثاني

سيميولوجية الشخصيات السردية

في القصة الشعرية العربية قبل الإسلام

المبحث الأول: أنماط الشخصيات السردية

1-المرجعية

2-الإستذكارية

3-الإشارية

المبحث الثاني: طرق وأساليب تقديم الشخصيات

1-عن طريق التسمية

2-عن طريق الوصف

1-الحسي

2-النفسي والاجتماعي

المبحث الأول

أنماط الشخصيات السردية

1- الشخصيات المرجعية

2- الشخصيات الإستذكارية

3- الشخصيات الإشارية

تعد الشخصية السردية مكوناً من مكونات المحكي، والتي تظفر بمكانة هامة في بناء النص القصصي، لفعاليتها وقيمتها، فالحكي لا يمكن أن يوجد خارج نطاق الحدث الذي تنجزه هذه الشخصية السردية من خلال أفعالها التي يوظفها زمان ومكان محددان، حيث تمتد هذه الأفعال على مدى مسار النص السردى لتُكوّن القصة، ويؤكد «رولان بارت» "Roland Barthes" هذه القيمة الفعّالة للشخصية، إذ يرى أنّه «لا توجد أيّ قصة في العالم بدون شخصيات»⁽¹⁾.

إنّ الشخصية مكوّن رئيسي لكلّ عمل سردي، وهي «كل مشارِك في أحداث القصة سلباً أو إيجاباً، أما مَنْ لا يشارِك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات، بل يُعدُّ جزءاً من الوصف»⁽²⁾.

وقد اعتبرت الشخصية «نظاماً ينشئه النص تدريجياً. لكنها لا تعدم في بداية ظهورها هوية عامة، فهي، في البداية، شكل أو بنية عامة. وكلّما أضيف إليها خصائص أضحت معقدة غنية من دون أن تفقد هويتها الأصلية»⁽³⁾.

وعلى هذا الأساس حدّد «فيليب هامون» "Philippe Hamon" الشخصية على أنّها علامة فارغة تكتمل دلالاتها عند الانتهاء من قراءة النص السردى؛ إذ تعد «مورفيما فارغاً، أي بياضاً دلالياً، وهي بذلك لا تحيل إلاّ على نفسها، وهو ما يعني أنّها ليست معطى قبلياً و كلياً وجاهزاً، إنّها تحتاج إلى بناء، بناء يقوم بإنجازه النص لحظة "التوليد"، وتقوم به الذات المستهلكة للنص لحظة التأويل»⁽⁴⁾، فالشخصية حسب تعريف «فيليب هامون»

(1) Roland Barthes et autres, Poétique du récit, coll, Point, Edition du Seuil, 1977, P 33.

(2) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت - لبنان، ط (1)، 2002، ص 74.

(3) محمد القاضي، محمد الخبو، أحمد السماوي، محمد نجيب العمامي، علي عبّيد، نور الدين بنخود، فتحي النصري، محمد آيت ميهوب: معجم السرديات، ص 271.

(4) فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات، ترجمة: سعيد بركراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط (1)، 2013، ص 15.

هي علامة لغوية يكتسب المتلقي دلالاتها تدريجياً خلال المسار السردى وتقدمه في قراءة النص السردى.

إن الإحاطة بالشخصية وخصائصها ضمن نصوص القصص الشعرية الموثقة في متون الشعر العربي قبل الإسلام أمر في غاية الدقة، باعتبار أن تلك الشخصية تتضمن دلالات تاريخية وثقافية واجتماعية إضافية بغض النظر عن مدلولاتها داخل النص الشعري، وبالتالي فإنها تتحدد «من خلال وجود مزدوج:

- فهي تتحرك ضمن سياق بعد سلسلة من السلوكات والمواصفات والوظائف المثبتة داخل سجل الثقافة المدركة من خلال سنن التعرف بتعبير إيكوني.

- وتتحرك كتحقق خاص لهذا السنن من خلال اندراجها ضمن سياق خاص هو سياق النص» (□).

وبناء على ما سبق سنوظف تصنيف «فيليب هامون» للشخصية، والتي قسّمها إلى ثلاثة أنواع هي (□):

1- الشخصيات المرجعية:

وهي الشخصيات المنبثقة «مما هو خارج في الحقيقة عن القصة وسابق لها، منه تؤخذ بعض سماتها وخصائصها، وبه تكون بعض أعمالها وعلاقاتها متوقعة منتظرة، وبعضها الآخر بعيداً غير منتظر» (□)، وقد ضمّنها «فيليب هامون» الشخصيات: التاريخية، الأسطورية، المجازية والاجتماعية (□)، وهي في مجملها «تحيل على معنى ثابت تفرضه

(□) سعيد بنكراد: سيميولوجية الشخصيات السردية، رواية الشراع والعاصفة لحننا مينة نموذجاً، دار مجدلاوي، عمان، ط (1)، 2003، ص 109.

(□) هي: الشخصيات المرجعية، الاستذكارية والإشارية، ينظر: فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات، ص 35، 36.

(□) الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 102.

(□) ينظر: فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات، ص 35.

ثقافة ما بحيث أن مقروئيتها تظل دائماً رهينةً بدرجة مشاركة القارئ في تلك الثقافة»^(□)، وهي تتجلى في القصص الشعري وفق ما يلي:

1- 1- الشخصيات التاريخية:

رأينا أثناء ولوجنا القصص الشعرية التي وظف الشعراء العرب قبل الإسلام خلالها قصصاً قديمة متوارثة، حفظها التاريخ، وتداولتها الأجيال، أن هؤلاء الشعراء - أو بعضهم - قد وظفوا شخصيات تاريخية، وسردوا قصصها، بغية التأكيد على موقف معين أو رأي يرونه سديداً، كما قد يهدف ذلك أيضاً إلى استخدام تلك القصص كرسائل ضمنية، غير مصرح بمضمونها لسبب من الأسباب.

فالشاعر "عدي بن زيد" قد وظف قصة ملكة «الزباء»^(*)، في قالب شعري، مستقصياً تفاصيلها، وشخصياتها مثل: "جذيمة الأبرش" الملك، الملكة، قصير خادم الملكة.

فقد كان هناك صراع بين الملك "جذيمة" وملكة "الزباء"، إذ قتل الملك أب الملكة فقررت الانتقام منه، فأوقعته في فخ وقضت عليه بفضل فطنتها، دون أن تحتاج إلى الإغارة عليه، لكن ذكاءها يخونها - حين أوقعتها مكيدة انتقام منها - فما استطاعت أن تحمي نفسها ولا ملكها من قبل "عمرو بن عدي"^(**) بتحريض قصير، وبالتالي فالشاعر وظف شخصيات هذه القصة وتفاصيلها، ليؤكد حتمية الفناء؛ حتى وإن امتلك الإنسان من الملك والجاه والسلطان، فلا أحد، ولا شيء يقف أمام جبروت الموت أو يستطيع إيقافه أو منعه عنه.

(□) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط (1)، 1990،

ص 270.

(*) قصة الزباء سبق ذكرها في المبحث السادس الخاص بالفصل الأول من هذا البحث، ص 128.

(**) ابن أخت الملك "جذيمة".

يقول عدي بن زيد العبادي:

أَلَا أَيُّهَا الْمُتَّخِرِي الْمَرْجِيُّ
دَعَا بِالْبَقَّةِ الْأُمْرَاءَ يَوْمًا
فَلَمْ يَرَ غَيْرَ مَا اتَّخَرُوا سِوَاهُ
فَطَاوَعَ أَمْرَهُمْ وَعَصَى قَصِيرًا
لِخُطْبَتِهِ الَّتِي غَدَرَتْ وَخَانَتْ
وَدَسَّتْ فِي صَاحِبَتِهَا إِلَيْهِ
فَارْدَتْهُ وَرُعِبَ النَّفْسِ يُرْدِي
وَخَبَّرَتْ الْعَصَا الْأَنْبَاءَ عَنْهُ
فَفَاجَأَهَا وَقَدْ جَمَعَتْ جُمُوعًا
وَقَدِّمَتْ الْأَدِيمَ لِرَاهِشِيهِ
وَمِنْ حَذَرِ الْمَالُومِ وَالْمَخَازِي
أَطَفَّ لِأَنْفِهِ الْمَوْسَى قَصِيرٌ
فَأَهْوَاهُ لِمَارْنِهِ فَأَضْحَى
وَصَادَفَتْ أَمْرًا لَمْ تَخْشَ مِنْهُ
فَلَمَّا ارْتَدَّ مِنْهُ ارْتَدَّ صُلْبًا
أَتَتْهَا الْعَيْسُ تَحْمَلُ مَا دَهَاهَا
وَدَسَّ لَهَا عَلَى الْأَنْقَاءِ عَمْرًا
فَجَلَّلَهَا قَدِيمُ الْأَثْرِ عَضْبًا
فَأَضْحَتْ مِنْ خَزَائِنِهَا كَأَنَّ لَمْ

أَلَمْ تَسْمَعْ بِخَطْبِ الْأَوْلِيَانَا
جَذِيمَةً عَصَرَ يَنْجُوهُمْ تُبِينَا
وَشَدَّ لِرَحْلِهِ السَّفَرَ الْوَضِيَانَا
وَكَانَ يَقُولُ لَوْ تَبَعَ الْيَقِينَا
وَهُنَّ دَوَاتُ غَائِلَةٍ لُحِيَانَا
لِيَمْلِكَ بَضْعَهَا وَلَأَنَّ تَدِينَا
وَيُبِيدِي لِالْفَتَى الْحَيْنِ الْمُبِينَا
وَلَمْ أَرِ مِثْلَ فَارِسِهَا هَجِينَا
عَلَى أَبْوَابِ حِصْنِ مُصَلَّتِينَا
وَأَلْفَى قَوْلَهَا كَنْدِبًا وَمِينَا
وَهُنَّ الْمُنَادِيَاتُ لِمَنْ مُنِينَا
لِيَجْدَعَهُ وَكَانَ بِهِ ضَانِينَا
طِلَابُ الْوِثْرِ مَجْدُوعًا مَشِينَا
غَوَائِلُهُ وَمَا أَمْنَتْ أَمِينَا
يَجْرُ الْمَالُ وَالصَّادِرُ الضَّغِينَا
وَقِنَعٌ فِي الْمُسُوحِ الْبَادِرِينَا
بِشِكَّتِهِ وَمَا خَشِيَتْ كَمِينَا
يُصِلُ بِهِ الْحَوَاجِبَ وَالْجَبِينَا
تَكُنْ زَبَاءُ حَامِلَةً جَنِينَا^(□)

(□) ديوان عدي بن زيد العبادي:، ص ص 181 - 183.

ولعلَّ الشاعر "عدي" قد استخدم هذه القصة وشخصياتها لتكون رسالة إلى الملك "النعمان" الذي سجنه، فنظم قصيدته هذه وهو في سجنه، إذ أن "ابن قتيبة"^(□) يؤكد أن الشاعر مكث في سجن النعمان حتى توفيه، مما يدل على أنها رسالة تنبيه ووعيد، يثبت فيها للملك "النعمان" أن مصيره كمصير غيره من البشر والملوك، وهو الفناء، فلا يغرّه ملكه وجنوده، فلن يمنعوا الموت عنه، وستكون نهايته وخيمة.

وفي السياق نفسه، والمتعلق بالاستشهاد بالأمم الغابرة للتأكيد على فناء كل البشر، يُورد "الأسود بن يعفر" قصص شخصيات تاريخية، من أمم وملوك عاشت زمنًا، ورغم أنها عمّرت طويلاً، إلا أنها لم تخلد، إذ يقول:

مَاذَا أَوْمَلُ بَعْدَ آلِ مُحَرَّقٍ	تَرَكُوا مَنَازِلَهُمْ وَبَعْدَ إِيَادٍ ^(□)
أَهْلِ الْخَوْرَنَقِ وَالسَّيْرِ وَبَارِقِ	وَالْقَصْرِ ذِي الشَّرَفَاتِ مِنْ سِنْدَادٍ ^(□)
أَرْضًا تَخَيَّرَهَا لِدَارِ أَبِيهِمْ	كَعَبِ بْنِ مَامَةَ وَابْنَ أُمِّ دُوَادٍ ^(□)
جَرَّتِ الرِّيَّاحُ عَلَى مَكَانِ دِيَارِهِمْ	فَكَأَنَّمَا كَانُوا عَلَى مِيعَادٍ
وَلَقَدْ غَنُوا فِيهَا بِأَنْعَمِ عَيْشَةٍ	فِي ظِلِّ مُلْكٍ ثَابِتِ الْأَوْتَادِ
نَزَلُوا بِأَنْقَرَةَ ^(*) يَسِيلُ عَلَيْهِمْ	مَاءُ الْفُرَاتِ يَجِيءُ مِنْ أَطْوَادٍ ^(□)

(□) سبقت الإشارة إلى ذلك في المبحث السادس الخاص بالفصل الأول من هذا البحث، ص 128

(*) أنقرة: بلد بالحيرة.

(□) آل محرق: "لقب لقب به بعض ملوك العرب"، إياد: اسم قبيلة عربية / قبيلة الشاعر لقيط بن معمر الإيادي.

ينظر: ديوان الأسود بن يعفر، إعداد نوري حمودي القيسي، مطبعة الجمهورية، بغداد، 1970، سلسلة كتب التراث (15)، هامش الصفحة 26.

(□) الخورنق: اسم قصر بالحيرة / السدير: قصر بالحيرة / سنداد: نهر أسفل من الحيرة بينها وبين البصرة.

ينظر: المصدر نفسه، هامش الصفحة نفسها

(□) كعب بن مامة: أحد أجداد العرب في العصر العربي قبل الإسلام، من قبيلة إياد.

ينظر: المصدر نفسه، هامش الصفحة نفسها

(□) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

المبحث الأول: أنماط الشخصيات السردية

أَيْنَ الَّذِينَ بَنُوا فطالَ بناؤُهُمْ
فإذا النعيمُ وكلُّ ما يُلْهَى به
في آلِ عُرفٍ لو بَعَيْتَ لِي الأُسَى
ما بَعْدَ زَيْدٍ في فَتَاةٍ فُرِّقُوا
وَتَمَتَّعُوا بالأهـلِ والأولادِ
يوماً يَصِيرُ إلى بلىٍ ونَفَادِ
لَوَجَدتَ فِيهِمْ أَسْوَةَ العُدَادِ
قَتلاً ونَفياً بَعْدَ حُسْنِ تَأدي
ويَزِيدُ رَافِدُهُمْ على الرَّفَادِ (□)

يصرِّح "الأسود بن يعفر" بفقدانه للأمل في بقاء الشباب والحياة السعيدة والخلود؛ لأن الملوك السابقين والأمم السالفة، رغم ما كان لديهم من سلطان وقوة، إلا أنهم تركوا كل شيء ورحلوا، وبزوا لهم وفنائهم لا يتأمل الشاعر خلوداً ولا دوام الحال السعيدة، وكأنه يصرِّح بسأمه من الحياة، بعد أن خانه شبابه وقوته، فيقدِّم لنفسه العبرة من فناء تلك الأمم التي فنت، لعل ذلك يهون عليه أمره، ويبعث في نفسه العزاء.

إن الشاعر العربي قبل الإسلام حين يسرد لنا قصص تلك المعارك التي خاضها قومه أثناء الحروب، يتفاخر بإنجازات وانتصارات قومه على العدو، فيستحضر أسماء الأقيام والملوك التي هُزمت على أيديهم.

كما قد يأتي ذلك الاستدكار لتلك الانتصارات أثناء التعريض بالعدو، ومحاولة إخافته أو النيل منه معنوياً لإحباط عزائمه.

ف "الأعشى" مثلاً يسترجع يوم فتكهم بجند "كسرى" يوم "ذي قار" (□)، فيسرد لنا من خلال فخره بقبيلته أحداث ذلك اليوم، وكيف أنهم تغلبوا على جنود كسرى، إذ وصفهم بالفارين من شدة الفرع:

(□) المصدر السابق، ص ص 27، 28.

(□) يوم ذي قار: من أيام العرب التي كانت بين العرب والفرس، وانتهى بانتصار العرب. ينظر: محمد أحمد جاد المولى، علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم: أيام العرب في الجاهلية، ص 6.

وَجُنْدُ كِسْرَى غَدَاةَ الحِنُوِ صَبَّحَهُمْ
جَحَاجِحٌ وَيَنُو مَلِكِ غَطَارِفَةٍ
إِذَا أَمَالُوا إِلَى النُّشَابِ أَيْدِيَهُمْ
وَخَيْلٌ بَكَرٍ فَمَا تَنْفَكُ تَطْحَنُهُمْ
لَوْ أَنَّ كُلَّ مَعَدٍّ كَانَ شَارِكَنَا
لَمَّا أَتَوْنَا كَانَ اللَّيْلَ يَقْدِمُهُمْ
وَوَضَعْنَا خَلْفَنَا كُحْلًا مَدَامِعُهَا
حَوَاسِرٌ عَنِ خُدُودِ عَايِنَتِ عِبْرًا
مِنَ كُلِّ مَرَجَانَةٍ فِي البَحْرِ أَخْرَجَهَا
مِنَّا كَتَائِبُ تُزْجِي المَوْتَ فَانصَرَفُوا
مِنَ الأعْجَامِ فِي آذَانِهَا النُّطْفُ
مَلْنَا بِيضٍ فَظَلَّ الهَامُ يَخْتِطِفُ
حَتَّى تَوَلَّوْا وَكَادَ اليَوْمُ يَنْتَصِفُ
فِي يَوْمِ ذِي قَارٍ مَا أَخْطَأَهُمُ الشَّرْفُ
مُطَبَّقَ الأَرْضِ يَغْشَاهَا بِهِم سَدْفُ
أَكْبَادُهَا وَجُفٌ مِمَّا تَرَى تَجِفُ
وَلَا حَهَا وَعَلَاهَا غُبرَةٌ كَسِفُ
غَوَاصُهَا وَوَقَاهَا طِينُهَا الصَّدْفُ^(□)

يفتخر "الأعشى" بانتصار قومه على كسرى؛ لأنه كان يعتبره انتصاراً للعرب على

الفرس، وتمجيدهم لبسالة قومه في الحرب وقوتهم.

وإذا عدنا إلى معلقة "عمرو بن كلثوم" التي كان الشاعر من خلالها «يعرض في الإطار القبلي حشداً من الأحداث، وي طرح كماً من لغة الحوار، يقترب به من عالم القص، بل يقتحمه اقتحاماً شعرياً متميزاً خاصة في مخاطبته لعمرو بن هند مهدداً متوعداً، وساخرًا متهكمًا»^(□).

فالشاعر "عمرو بن كلثوم"، أثناء مخاطبته للملك "عمرو بن هند" وهو يتوعده، يسترجع وقائع تاريخية، مستشهداً بها على قوته وصرامة قومه مفتخرًا بنشوة انتصاراتهم، موظفًا أسماء لشخصيات تاريخية صنعت مجد قبيلته إذ يقول:

(□) ديوان الأعشى، ص 311.

(□) مي يوسف خليف: العناصر القصصية في الشعر الجاهلي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ص 54.

وَرِثْنَا مَجْدَ عَلْقَمَةَ بْنِ سَيْفٍ أَبَاحَ لَنَا حُصُونِ الْمَجْدِ دِينًا
وَرِثْتُ مُهْلَهْلًا، وَالْخَيْرَ مِنْهُ زُهَيْرًا، نَعْمَ دُخْرِ الذَّاخِرِينَ نَا
وَعَتَّابًا وَكُلْثُومًا جَمِيعًا بِهِمْ نَلْنَا ثَرَاتِ الْأَكْرَمِينَ نَا
وَذَا الْبُرَّةَ الَّذِي حُدَّتْ عَنْهُ بِهِ نُحْمَى وَنُحْمَى الْمُجْحَرِينَ نَا
وَمِنَّا قَبْلَهُ السَّاعِي كُلَيْبٌ فَأَيُّ الْمَجْدِ إِلَّا قَدْ وَلِينَا (□)

وكان "عمرو بن كلثوم" بصدده رسم صورة لعراقه ونسبه وأصالة مجده المتوارث، من خلال ذكره لأسماء تلك الشخصيات التي كان لها مساهمة في صنع ذلك المجد والشرف المتوارثين.

1- 2- الشخصيات الاجتماعية:

1- 2- 1- العاذلة:

يتخذ الشاعر العربي قبل الإسلام من شخصية العاذلة، والحوار الذي يتبادله معها منفذاً لإبراز وتأكيد موقف له، وهو في الآن ذاته وسيلة لإظهار مروءته وشجاعته وإثبات إقدامه على الحياة وأهوالها دون خوف أو تردد من جهة، ويصور هذا الحوار بين الشاعر والعاذلة من جهة أخرى و«يعكس مواقف ذاتية، ويعكس جدلاً بين الشاعر وصوته المضمّر، أو بينه وبين الأنا الأعلى أو الأنا الأسفل» (□)، ولكن ذلك لا يعني القول بعدم "واقعية" مواقف العاذلة ومضمون ذلك الحوار (□).

(□) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ص 146، 147.

من الشخصيات المذكورة:

- علقمة بن سيف: وهو رجل من بني تغلب / كليب: فارس تغلب وأحد أبطالها.
- المهلهل: وهو الفارس الشاعر المشهور وهو جد الشاعر من قبل أمه.
- عتاب: جد والد الشاعر وكلثوم: والده. / ذو البرة: رجل من بني تغلب بن ربيعة وقيل هو: كعب بن زهير. ينظر: المصدر نفسه، ص ص 146، 247.

(□) حسني عبد الجليل: العدل في الشعر الجاهلي، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، ص ص 13، 14.

(□) المرجع نفسه، ص 14.

ويطالعنا حوار العاذلة في مواقف عديدة في الشعر العربي قبل الإسلام، منها حوار الكريم مع امرأة نرجح أنها تكون زوجته^(□)، والتي تلومه على إسراف ماله في سبيل كرمه، و«فلسفته الخاصة التي أدارها حول كرمه وإنفاقه، فلم يشأ إلا أن يتخذ من حوارهِ مجالاً، يستهل به هذا العرض القصصي المجزأ بين الأبيات والمتعدد الأشكال»^(□).

وقد تتجلى شخصية العاذلة من خلال قولها دون أن يصرح الشاعر باسمها، أو يحدد من تكون، بل يفهم من سياق كلامها أنها عاذلة أو لائمة دون أن نجد حضوراً للفظـة العاذلة أو تحديداً لهويتها أو اسمها.

يقول حاتم الطائي:

وَقَائِلَةٌ: أَهْلَكْتَ فِي الْجُودِ مَا لَنَا وَنَفْسَكَ، حَتَّى ضَرَّ نَفْسَكَ جُودَهَا
فَقُلْتُ: دَعَيْنِي إِنَّمَا تِلْكَ عَادَةٌ لِكُلِّ كَرِيمٍ عَادَةٌ يَسْتَعِيدُهَا^(□)

فشخصية العاذلة تتمظهر من خلال قولها دون أن يعين الشاعر ويحدد هويتها؛ إذ تطلب منه الكف عن الإنفاق ضمنياً، دون أن تصرح بذلك، لأنها تُعيبُ عليه إهلاك ماله، في سبيل جوده، فنفسه قد تضررت من هذا الفعل حسب ظنّها.

والرّاجح في هذين البيتين أنّ العاذلة هي زوجة الشاعر؛ لأنّها تصرّح أن جود الشاعر أهلك ما لهما (مالنا)، لكن الشاعر/الجواد لا يعير كلامها وعتابها أدنى اهتمام، لأنه ماضٍ فيما اعتاده من قيم الجود والقرى، غير مهتم بنفاذ ماله، لأن البخل لن يخلده، لكن الجود يضمن له خلود سيرته الطيبة حتى بعد الموت.

^(□) هناك من يرى أنّ هذا الحوار ليس فيه وجه من الحقيقة، وإنّما يفتعله الشاعر لأجل تأكيد اتصافه بميزة معينة؛ إذ أن «محاورته للمرأة التي تظهر خوفها من الإنفاق يؤكد كرمه، ومحاورته للمرأة التي تظهر خوفها من المخاطر يؤكد بطولته».

ينظر: نوري حمودي القيسي: الحوار في القصيدة الجاهلية، مجلة الأقلام، العدد (9)، سنة 1973، ص 2.

^(□) مي يوسف خليف: العناصر القصصية في الشعر الجاهلي، ص 120.

^(□) ديوان حاتم الطائي، ص 19.

يقول حاتم الطائي في قصيدته الدالية:

وعاذلة هبت بليل تلومني
 تلوم على إعطائي المال ضلة
 تقول: ألا أمسك عليك، فإنني
 ذريني ومالي إن مالك وأفر
 أعاذل لا ألوك إلا خليقتي
 ذريني كمن مالي لعرضي جنة
 أريني جواداً مات هزلاً لعلي
 وإلا فكفي بعض لومك، واجعلي
 وقد غاب عيوق الثريا فعرداً
 إذا ضنّ بالمال البخيل وصرداً
 أرى المال عند المسكين معبداً
 وكل امرئ جارٍ على ما تعوداً
 فلا تجعلني فوقك، لسانك مبرداً
 بقي المال عرضي قبل أن يتبدداً
 أرى ما ترين، أو بخيلاً مخلداً
 إلى رأي من تلحين، رأيك مسندا^(□)

وتقترب صور العاذلة التي كشفنا عن بعضها عند "حاتم الطائي" من نماذجها عند الشعراء الصعاليك، الذين كانوا يتخذون من حوار اللائمة وسيلة إجلاء صور البطولة والإقبال على المغامرات والعدو، دون تردد أو خوف من لقاء حتفهم، ومن ثم فإن الشاعر الصعلوك «تقوده عاطفته إلى التعبير عن يأسه من البحث عن الخلود، فنفض يده من الخلود الزمني، لذا استبدل بهذا السبيل منفذاً آخر للمواجهة والخلود المعنوي»^(□).

حيث كشفت صور العاذلة عن الغموض في حياة الصعلوك في مشاهد حوارية سردية «فكانت صورته البطولية، وكانت فلسفة حياته رهناً بتلك المواقف الحوارية التي يتخذ فيها من زوجته مشجياً يعلق عليه جل همومه، وي طرح من خلالها كل أشجانها، وينطلق معها من منطلق العقل يطرح أصول فلسفته»^(□).

(□) المصدر السابق، ص 17.

(□) عبد الحسين طاهر محمد، مولود محمد زايد: العاذلة في الشعر العربي قبل الإسلام - دراسة في البنية الموضوعية والفنية - ، مجلة ميسان للدراسات الأكاديمية، المجلد (8)، العدد (15)، كانون الأول، 2009، ص 46.

(□) مي يوسف خليف: بطولة الشاعر الجاهلي وأثرها في الأداء القصصي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1998، ص 57.

وتتجلى شخصية العاذلة بكثرة عند "عروة بن الورد" الذي يقول في إحدى قصائده:

أَقْلِي عَلَيَّ اللَّوْمَ يَا بَنَّتَ مُنْدِرٍ وَنَامِي وَإِنْ لَمْ تَشْتَهِي النَّوْمَ فَاسْهَرِي
 دَرِينِي وَنَفْسِي أُمَّ حَسَّانِ إِنِّي لَهَا قَبْلَ أَنْ لَا أَمْلِكَ الْبَيْعَ مُشْتَرِي
 أَحَادِيثُ تَبْقَى وَالْفَتَى غَيْرُ خَالِدٍ إِذَا هُوَ أَمْسَى هَامَةً تَحْتَ صُبْرَائِي كُلِّ
 تُجَابُوبُ أَحْجَارِ الْكِنَاسِ وَتَشْتَكِي مَعْرُوفٍ تَرَاهُ وَمُنْكَرٍ
 دَرِينِي أَطَوَّفُ فِي الْبِلَادِ لَعَلَّنِي أَخْلِيكَ أَوْ أَعْنِيكَ عَن سَوْءِ مَحْضَرِي
 فَإِنْ فَازَ سَهْمٌ لِلْمَنِيَّةِ لَمْ أَكُنْ جَزُوعًا، وَهَلْ عَن ذَاكَ مِنْ مُتَأَخِّرٍ
 وَإِنْ فَازَ سَهْمِي كَفَّكُمْ عَن مَقَاعِدِ لَكُمْ خَلْفَ أَذْبَارِ الْبَيْوتِ وَمَنْظَرِ^(□)

فالشاعر "عروة بن الورد" يخاطب عاذلته/زوجته، محاولاً إقناعها بالعدول عن لومه للخروج إلى الغزو، فهو مؤمن بحتمية الفناء، ولذلك هو مقتنع بأنه لن يجني من بقاءه في دياره، وعزوفه عن الغزو إلاً أحاديث تصفه بالجبن، بيد أن خروجه إلى الغزو سيورثه الأحاديث الطيبة، وحسن الثناء، ولو مات، فإنه لا يجزع من لقاء حتفه، لأنه على ثقة أن الموت آت لا محالة، أما إذا نجا وعاد غانماً، فإنه سيكفيها سؤال الغير حاجتها.

لكننا نلاحظ في موقف العاذلة عند "عروة بن الورد" صورتين متضادتين تتمظهران في شعره، فهي تارة «تعذله على قعوده عن الكسب والخروج لطلب الرزق»^(□)، وتارة أخرى «تلومه على عدم المخاطرة»^(□)، فحين تلومه على القعود عن الكسب تقول له:

(□) ديوان عروة بن الورد، ص 67.

(□) حسني عبد الجليل يوسف: العدل في الشعر الجاهلي، ص 99.

(□) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

قَالَتْ تُمَاضِرُ إِذْ رَأَتْ مَالِي خَوَى وَجَفَا الْأَقَارِبُ، فَالْفُؤَادُ قَرِيحُ
مَالِي رَأَيْتُكَ فِي النَّدِيِّ مُنْكَسًّا وَصَبًا كَأَنَّكَ فِي النَّدِيِّ نَطِيحُ
خَاطِرَ بِنَفْسِكَ كَي تُصِيبَ غَنِيمَةً إِنَّ الْقَعُودَ مَعَ الْعِيَالِ قَبِيحٌ^(□)

فهي تلومه على عدم الخروج للسعي والمخاطرة من أجل جلب المال والغنيمة بما يضمن لهم الحياة، فالأولى له أن يخاطر على أن يبقى دون حراك، لا يفعل شيئاً، فهي تحرّضه على الخروج للغزو، لكف الفقر عنه وعن عياله وزوجته، رغم أننا رأيناها في الأبيات الشعرية السابقة تطلب منه العزوف عن الخروج والمخاطرة بنفسه من أجل توفير قوته وعياله؛ و «تبدو "تماضر" صورة لصوت الشاعر الداخلي، يبرر من خلاله جدله معها، مسلكه وخروجه للغزو ومواجهة الأخطار، وهو يربط خروجه للغزو بالفقر وجفاء الأهل، وما ترتب على ذلك من ألم وحزن»^(□).

ولعلّ هذا التناقض المتجلي في لوم عاذلة "عروة بن الورد" يعود سببه إلى أنّها «لم تك تتوقع أن يصل الأمر بعروة، أن يصبح صعلوكاً يتخطف الناس (أرواحهم وأرزاقهم)، أو لأنه هو لم يتوقع لنفسه ذلك»^(□).

1 - 2 - 2 الضيف/المضيف:

نشأ العرب على مجموعة من الأخلاق والقيم، فصارت جزءاً من تكوينهم الاجتماعي فحافظوا على استمراريتها، وتمسكوا بها، فصارت قيماً مقدّسة، يُمدح من يتصف بها، ويذم من يبتعد عنها. ومن بين تلك القيم التي كانت لها مكانة اجتماعية وخلقية في المجتمع العربي قبل الإسلام، الكرم، كقيمة إنسانية وخلقية تُؤثر الغير على النفس، و «قد خلد الشعراء الأجواد في قصائدهم، فإذا أرادوا المديح مدحوا بالكرم والسخاء والجود، وإذا أرادوا

(□) ديوان عروة بن الورد، ص 43.

(□) حسني عبد الجليل يوسف: العدل في الشعر الجاهلي، ص 69.

(□) المرجع نفسه، ص 72.

الهجاء، هجوا بالبخل وعدم قرى الضيوف حتى عُدَّ الهجاء بهذه الخصلة من أقسى أنواعه» (□).

وقد فرضت طبيعة الصحراء والحياة فيها ضرورة التمسك بهذه القيمة الخلقية النبيلة، والصفة الحميدة، والدعوة إلى استمراريته، «ذلك أن كل فرد في القبيلة يصبح عرضة في رحلته لأن يحتاج للاستضافة، أو أن يطلب الإغاثة، وعندها يكون في حاجة ملحة إلى أولئك الذين اتصفوا بالمروءة والكرم، وجعلوا من ديارهم في الصحراء مقراً للترحيب بهؤلاء واستضافتهم، وأشعلوا نيرانهم في جوف الصحاري الواسعة، لعلها تهدي السارين إليهم» (□).

ومن خلال قساوة الصحراء وهذه القيمة الخلقية تتمظهر شخصيتا: "الضيف والمضيّف"؛ أمّا الشخصية الأولى "الضيف" فهي التي قد تظل طريقها وسط الفيافي، وقد ينهكها عناء السفر، وينفذ زادها، فتبحث عن مكان تستعيد - بعد المكوث به لترتاح - نشاطها لمواصلة ومتابعة السفر.

أمّا الشخصية الأخرى "المضيّف" فهي صاحبة الكرم الغزير، التي تحسن استقبال الضيف وقراه.

وقد جمعنا الحديث بين هاتين الشخصيتين لتلازمهما معاً، فالضيف يتجلى من خلال حالته المزرية التي يصوره الشاعر من خلالها، أما المضيّف فهو ذاك الكريم الذي يشعل ناره ترقبا لمجيء الضيف، لكي ترشده إلى بيته.

(□) حبيب الكريطي: السرد القصصي في الشعر العربي قبل الإسلام، ص 190.

(□) عبد الله التطاوي: أشكال الصراع في القصيدة العربية، في العصر الجاهلي، ج (1)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 2002، ص 203.

المبحث الأول: أنماط الشخصيات السردية

ويتم الجمع بينهما في سياق فخر الشاعر بخصاله الحميدة، ويُعدّ الكرم واحدة منها، فيصف حجم كرمه، فيحكي مباشرة عن قصّته مع أحد الضيوف، وكيف استقبله وأحسن قرأه ومبَيَّته.

وعادة ما نتعرف على شخصية الضيف في صورة ذاك المتعب الذي أفقده السفر كلّ قواه، وأثقلت عليه طبيعة الصحراء القاسية كلّ أنواع العناء، فيشار إليه ضمن القصة الشعرية في صورة ذلك المستنبح الذي يقلّد صوت الكلاب فتجيبه، فيهتدي من خلال سماعه لصوتها إلى مكان بيت صاحبها، فصار بذلك المستنبح «الذي اتخذ كرماء القوم علماً يهتدي الراحلون إلى مصدر صوته»^(□)، وسيلة لطلب المساعدة دون عناء البحث الطويل عنها، وسط الصحراء التي قد يلقي فيها الإنسان حتفه قبل أن يجد من يرأف لحاله:

ومستنبحٍ بات الصدى يستتبهه إلى كلّ صوتٍ فهو في الرّحلٍ جانحٍ^(□)
ومستنبحٍ تستكشفُ الريحُ ثوبه ليسقطَ عنه، وهو بالثوبِ معصمٍ^(□)

أما "حاتم الطائي" أسطورة الجود عند العرب، فيصف شخصية المضيّف في سياق الحديث عن كرمه، ونبذه للبخل، فيثبت لنفسه الكرم، وينفي عنها البخل، وهي شخصية واضحة المعالم المعنوية، تفتخر بكرمها لكلف العرب بطيب الثناء وحسن الأحدث، وفرارهم من الذم وإنكارهم للبخل، يقول حاتم الطائي مبرزاً شخصية المضيّف:

(□) المرجع السابق، ص 203.

(□) أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، علّق عليه وكتب حواشيه: غريد الشيخ، وضع فهرسه العامة: إبراهيم شمس الدين، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، الجزء الثالث، ص 1089.

البيت الشعري للشاعر: عتبة بن بجير الحارثي

(□) ديوان المتلمس الضبعي، رواية الأثرم وأبي عبيدة عن الأصمعي، تحقيق وتعليق: حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية. الطبعة (1)، 1970، ص 317.

إِذَا مَا بَخِيلُ النَّاسِ هَرَّتْ كِلَابُهُ
فَإِنِّي جَبَانُ الْكَلْبِ بَيْتِي مُوْطَأً
وَأَنَّ كِلَابِي قَدْ أَهَرَّتْ وَعُوْدَتْ
وَمَا تَشْتَكِي قِدْرِي إِذَا النَّاسُ أَمَحَلَتْ
وَأَبْلِي رَهْنٌ أَنْ يَكُونَ كَرِيمُهَا
أُشَاوِرُ نَفْسَ الْجُودِ حَتَّى تُطِيعَنِي
وَشَقَّ عَلَى الضَّيْفِ الضَّعِيفِ عُقُورُهَا
أَجُودُ إِذَا مَا النَّفْسُ شَحَّ ضَمِيرُهَا
قَلِيلٌ عَلَى مَنْ يَعْتَرِينِي هَرِيرُهَا
أَوْثَقْتُهَا طَوْرًا وَطَوْرًا أَمِيرُهَا
عَقِيرًا أَمَامَ الْبَيْتِ حِينَ أُثِيرُهَا
وَأَتْرُكُ نَفْسَ الْبَخِيلِ لَا أَسْتَشِيرُهَا^(□)

تبدو شخصية المضيف في هذه الأبيات سخية، إذ تُوقد النار للضيف ليلاً، وتكرمها بأغلى ما عندها، وحتى كلابه تحسن القرى، فهي لا تهز في وجه ضيوفه، لأنها تعودت قدوم الضيوف، وهي كناية عن كثرتها، لذلك تعودت على استقبال الضيوف، كما أن إبله أيضاً مربوطة أمام بيته تستعد هي الأخرى للعقر والقرى.

1- 2- 3- الفارس:

لقد اهتم العرب قبل الإسلام بالفروسية، باعتبارها إحدى القيم الراسخة في المجتمع العربي، و«لأنها مجموعة المثل الرفيعة والبطولات الحربية التي ترددت على ألسنة الشعراء الفرسان، وتجاوبت أصدائها في أطراف الصحراء الواسعة، وامتدت معانيها امتداد الرمال»^(□)، فالشعراء يتغننون ببطولاتهم وانتصاراتهم في الحروب، لذا «تبدو الحماسة العربية - في أبسط صورها - قصة بطولة حربية، تحكي أطرافاً من صفات الشخصية وملامحها وأبعادها المعرفية، وتبين من خلالها أطراف صراع البطل، كما يتكشف البعد الإنساني والأخلاقي في شخصيته»^(□)، لكن هذا لا يعني اقتصار مفهوم الفروسية على

(□) ديوان حاتم الطائي، ص 92.

(□) نوري حمودي القيسي: الفروسية في الشعر الجاهلي، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط (1)، 2004، ص 21.

(□) مي يوسف خليف: بطولة الشاعر الجاهلي وأثرها في الأداء القصصي، ص 26.

جانب الحروب فقط، بل تعدت ذلك إلى معنى آخر يضم المثل العليا، «فشخصية الفارس البطل تملي عليه أن يكون إنساناً سامياً في مثله إلى جانب بطولته»^(□).

ولقد حفل الشعر العربي قبل الإسلام بصور الفروسية بجانبها، من بسالة في الحرب ومراس، وكذلك سمو الفارس بأخلاقه الحميدة ومروءته، وخير من يمثل صورة البطل الشاعر الفارس "عنتر بن شداد" العبسي، الذي يحكي صور بطولاته؛ إذ أن «قصائده المجلجلة بالفخر بانتصارات قبيلته في هذه الحروب تصور إقدامه مع قومه في شجاعة، ومنهم نساءهم والدفاع عن حماهم وتحقيق النصر»^(□)، حيث يقول:

إِنِّي امرؤٌ من خَيْرِ عَبْسٍ مَنْصِباً
إِنْ يُلْحَقُوا أَكْرُرُوا وَإِنْ يُسْتَلْحَمُوا
حِينَ النُّزُولِ يَكُونُ غَايَةً مِثْلَنَا
وَلَقَدْ أَبِيتُ عَلَى الطَّوَى وَأَظْلُهُ
وَإِذَا الْكُتَيْبَةُ أَحْجَمَتْ وَتَلَا حَظَّتْ
وَالْخَيْلُ تَعْلَمُ وَالْفَوَارِسُ أَنَّنِي
إِذْ لَا أَبَادِرُ فِي الْمَضِيقِ فَوَارِسِي
وَلَقَدْ غَدَوْتُ أَمَامَ رَايَةٍ غَالِبٍ
بَكَرَتْ تُخَوِّفُنِي الْحُتُوفَ كَأَنَّنِي
فَأَجَبْتُهَا إِنَّ الْمَنِيَّةَ مِنْهُلٌ
شَطْرِي وَأَحْمِي سَائِرِي بِالْمُنْصَلِ
أَشَدُّ وَإِنْ يُلْفُوا بِضَنْكَ أَنْزَلِ
وَيَفِرُّ كُلُّ مُضَلَّلٍ مُسْتَوْهَلِ
حَتَّى أَنْالَ بِهِ كَرِيمَ الْمَأْكَلِ
أَلْفَيْتُ خَيْراً مِنْ مُعَمِّ مِخْوَلِ
فَرَقْتُ جَمْعَهُمْ بِطَعْنَةٍ فَيَصَلِ
أَوْ لَا أَوْكُّ بِالرَّعِيْلِ الْأَوَّلِ
يَوْمَ الْهَيْجِ وَمَا غَدَوْتُ بِأَعزَلِ
أَصْبَحْتُ عَنْ غَرَضِ الْحُتُوفِ بِمَعزَلِ
لَا بُدَّ أَنْ أُسْقَى بِكَاسِ الْمَنْهَلِ^(□)

(□) نوري حمودي القيسي: الفروسية في الشعر الجاهلي، ص 24.

(□) محمد أبو الفتوح محمد العفيفي: البطولة بين الشعر الغنائي والسيرة الشعبية، عنتر بن شداد نموذجاً، إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ط (1)، 2001، ص 35.

(□) ديوان عنتر بن شداد، ص ص 88 - 89.

المبحث الأول: أنماط الشخصيات السردية

فَإِقْنِي حَيَاءَكَ لَا أَبَا لَكَ وَإِعْلَمِي
 إِنَّ الْمَنِيَّةَ لَو تَمَّتْ لُمُتَّتْ
 وَالخَيْلُ سَاهِمَةُ الْوُجُوهِ كَأَنَّمَا
 إِذَا حُمِلَتْ عَلَى الْكَرِيهَةِ لَمْ أَقْلُ
 أَنِّي إِمْرُؤٌ سَأَمُوتُ إِنْ لَمْ أَقْتُلِ
 مِثْلِي إِذَا نَزَلُوا بِضَنْكَ الْمَنْزِلِ
 تُسْقَى فَوَارِسُهَا نَقِيعَ الْحَنْظَلِ
 بَعْدَ الْكَرِيهَةِ لَيْتَنِي لَمْ أَفْعَلِ (□)

يتخذ "عنتره بن شداد"/الفارس من حوارته مع محبوبته "عبلة" سبيلاً إلى إبراز جوانب فروسيته وبسالته في الحروب، وهي المعنوية بمعرفة تلك الخصال وفق رغبة الفارس نفسه، فيؤكد لها شجاعته؛ وعدم تخوفه من لقاء حتفه؛ إذ يجيبها بأنه كان ولا يزال معرضاً للحتوف، وليس معزولاً عنها، فهو موقنٌ - كغيره - أن المنية أمرٌ مؤكدٌ وحتمي. ويصور عنتره نفسه فارساً يشهد له الخيل والفوارس باقتحامه للمخاطر وقوة صموده في الحروب، وأن قومه يستغيثون به لأنه منجاتهم من الأعداء.

1- 2- 4- الصياد:

تتمظهر شخصية الصياد من خلال مشاهد الصيد التي يرسمها الشاعر العربي قبل الإسلام في قصصه الشعرية، سواء كانت تلك المنبثقة عن مشاهد صيد الفرسان الهواة، أو الاستطراد من وصف الناقة أو الفرس، وهي في غالب الأحيان شخصية الشاعر راوي القصة في قصص الصيد عند الهواة، إذ تتجلى هذه الشخصية وهي قاصدة مكان الصيد في الصباح الباكر، كما اعتادت على ذلك، فأتقنت فنون الصيد، فلا تأخذ معها وصحبها زاداً يقيناً منهم بقدرتهم على الظفر بصيد وفير، تساعدهم في تحقيق ذلك خيولهم التي تلاحق فريستها وتوقع بها:

وَلَقَدْ أَغْدُو وَيَغْدُو صُحْبَتِي
 فَضَلَّ الْخَيْلَ بِعِرْقٍ صَالِحٍ
 فَتَنَامَتْ أَفْحُلٌ نُجَبٌ بِهِ
 فَإِذَا الْعَائِنَةُ فِي كَهْرِ الضُّحَى
 بِكَمَيْتٍ كَعُكَا ظِيِّ الْأُدْمِ
 بَيْنَ يَعْبُوبٍ وَمِنْ آلِ سَحْمِ
 فَهُوَ كَالْتِمَثَالِ جِيَّاشٍ هَزْمِ
 دُونَهَا أَحْقَابُ دُو لَحْمِ زَيْمِ (□)

(□) المصدر السابق، ص 89.

(□) ديوان عدي بن زيد العبادي، ص 74.

المبحث الأول: أنماط الشخصيات السردية

رَهُمُ الصُّلْبِ رِيَاعُ جَانِبُ
لَا صَغِيرٌ صَارِعٌ ذُو سَقَطَةٍ
فَرَانْنَا وَأَتَانْنَا صَحْلًا
يُعْلِقُ السَّاسِينَ فِي أَكْفَانِهَا
وَإِذَا يَرَكَّ بُرَّاسًا كَفُّهُ
وَأَمْرُنَاهُ بِهِ مِنْ يَسْنَاهَا
فَهُوَ كَالدَّلْوِ بِكَفِّ الْمُسْتَقِي
مَارِحُ الْآخِرِ مِنْهُ قَدْ تَحَمُّ
أَوْ كَبِيرٌ كَارِبٌ سِنَّ الْهَرَمِ
أَرِنَّا يَحْشُمُهَا حَدُّ الْأَكَمِ
كَلَّمَا يَلْفَظُ إِدْبَارًا عَدَمُ
زَاعِيٌّ فِي رُدْيَ نِيَّ أَصَمِ
بَعْدَمَا انْصَاعَ مُصِرًّا أَوْ كَصَمِ
خَذَلْتُ مِنْهُ الْعِرَاقِي فَانْعَمَ نَدَمُ^(□)

فالغاية من هذا الصيد، المتعة والترفيه وإحراز صيد وفير، وغالباً ما تنتهي قصص

الصيد هذه بمشهد الشواء:

فَظَلَّ طُهَاءُ اللَّحْمِ مِنْ بَيْنِ مُنْضِجٍ صَفِيْفَ شَوَاءٍ أَوْ قَدِيرٍ مُعْجَلٍ^(□)

ويتكرر المشهد نفسه عند النابغة الجعدي أيضاً، حيث يقول:

ثُمَّ قُلْنَا دُونَكَ الصَّيْدُ بِهِ
فَاتَانْنَا بِشَبُوبٍ نَاشِطِ
فَاشْتَوَيْنَا مِنْ غَرِيضٍ طَيِّبِ
تُدْرِكُ الْمُحْبُوبَ مِنَّا وَتَعِشُ
وَوَظَلِيمٍ مَعَهُ أُمُّ حُشَشِ
غَيْرِ مَمْنُونٍ وَأَبْنَا بَعْشِ^(□)

ونصادف في الشعر العربي قبل الإسلام صوراً أخرى لتجلي شخصية الصياد، حين يكون الصيد مصدر رزق له، بغية طلب قوت عياله، فيكون فقيراً معدماً، لا يملك غير سهامه وقوسه وكلابه الضارية والمدربة على اللحاق بالفريسة ومهاجمتها، فيحكي لنا الراوي/الشاعر كيف يتكبد ذلك الصياد المعدم عناء التربص بطريدته متخفياً، يرجو بلوغ هدفه، وإحراز صيده.

يصف "أوس بن حجر" ذلك الصائد في سياق سرده لقصة صيده لحمار وحش،

فيقول:

(□) المصدر السابق، ص 74، 75.

(□) ديوان امرئ القيس، ص 62.

(□) ديوان النابغة الجعدي: جمعه وحققه وشرحه: واضح الصمد، دار صادر، بيروت، ط (1)، 1998، ص 104.

صَدَّ غَائِرُ الْعَيْنَيْنِ شَقَقَ لَحْمَهُ
 أَرْبَ ظُهُورِ السَّاعِدَيْنِ عِظَامَهُ
 إِذَا لَمْ يُصَبَّ لَحْمًا مِنَ الْوَحْشِ خَاسِفٌ
 مِنْ اللَّحْمِ قُصْرَى بَادِنٍ وَطَفَاطِفُ^(□)

يرسم "أوس بن حجر" صورة مزرية للصيد ؛ فهو عطشان، وقد تشقق لحمه وتمزق من شدة الحر، وهو غليظ وقصير، هذا عن هيئته الجسدية، كما أنه فقير معدم مهزول، وإن لم يظفر بصيد يسد رمقه، فإنه سيظل جائعاً، وسيبقى على هذه الحال حتى ينال ضالته.

ثم ينتقل الشاعر بعد وصفه للصيد، إلى سرد الطريقة التي حاول بواسطتها النيل من الحمار الوحشي، فيقول:

قَصِيُّ مَبِيتِ اللَّيْلِ لِلصَّيْدِ مُطْعَمٌ
 فَيَسَّرَ سَهْمًا رَاشَهُ بِمَنَاقِبِ
 عَلَى ضَالَةٍ فَزَعِ كَأَنَّ نَذِيرَهَا
 فَأْمَهَلَهُ حَتَّى إِذَا أَنْ كَأَنَّهُ
 فَأَرْسَلَهُ مُسْتَيْقِنَ الظَّنِّ أَنَّهُ
 فَمَرَّ النَّضْيُ لِلدَّرَاعِ وَنَحْرِهِ
 فَعَضَّ بِأَبْهَامِ الْيَمِينِ نَدَامَةً
 وَجَالَ وَلَمْ يَعْكَمْ وَشَيَّعَ الْفَهُ
 فَمَا زَالَ يَضْرِي الشَّدَّ حَتَّى كَأَنَّ مَا
 كَأَنَّ بَجْنَبِيهِ جَنَابِينَ مِنْ حَصَى
 تُوَاهِقُ رِجَالَهَا يَدَيْهِ وَرَأْسَهُ

لَأَسْهُمِهِ غَارٍ وَبَارٍ وَرَاصِفُ
 ظَهَارٍ لُوَامٍ فَهُوَ أَعْجَفُ شَارِفُ
 إِذَا لَمْ تُخَفِّضْهُ عَنِ الْوَحْشِ عَازِفُ
 يَدٍ مِنْ جَمَّةِ الْمَاءِ غَارِفُ
 مُخَالِطُ مَا تَحْتَ الشَّرَاسِيفِ جَائِفُ
 وَللْحَيْنِ أَحْيَانًا عَنِ النَّفْسِ صَارِفُ
 وَلَهْفَ سِرًّا أَمَّهُ وَهُوَ لَاهِفُ
 بِمُنْقَطَعِ الْعَضْرَاءِ شَدُّ مُؤَالِفُ
 قَوَائِمُهُ فِي جَانِبِيهِ الرِّعَافُ
 إِذَا عَدُوَّهُ مُرًّا بِهِ مُتَضَافُ
 لَهَا قَتَبٌ فَوْقَ الْحَقِيبَةِ رَادِفُ^(□)

(□) ديوان أوس بن حجر، ص 70.

(□) المصدر نفسه، ص ص 71 - 73.

1- 3- الشخصيات المجازية:

1- 3- 1- البطل:

عاش العربي قبل الإسلام حياة مليئة بالتحديات المادية والمعنوية، صنعت منه رجلاً يتصف بالشجاعة والفروسية، والبطولة في جميع ميادين الحياة، وأمام مختلف ظروف الحياة، سواء كانت بطولة فردية أمام مواجهته للصعاب بمفرده أو جماعية حين تكون متعلقة ببطولة القبيلة^(□).

ولقد تجلت شخصية البطل من خلال الشعر العربي قبل الإسلام في مختلف المواقف الفردية والقبيلة/الجماعية، مدافعة عن أدائها وحقوقها وحقوق قبيلتها، مبرزة شجاعته وقدرتها على مواجهة الصعاب والمواقف الخطيرة، «ولم يقف العرب قديماً ببطولتهم عند جانبها الحربي، فقد اتسعوا بمعناها حتى شملت البطولة النفسية، وهي بطولة أدت إلى كثير من السمائل الرفيعة، من ذلك الحلم وهو في واقعه تغلب على ثورة الغضب، أو قل هو تغلب على الترف والطيش»^(□)، فقد ابتعد العربي عن كل ما يذل نفسه من صفات ذميمة، فترفع عنها بتمسكه بمكارم الأخلاق والقيم الحميدة، منتصراً لذاته على نفسه ورغباتها؛ إذ «تمتزج هذه البطولة النفسية وأختها الحربية عند القدماء ببطولة خلقية، أسبغت عليهم القوة إزاء غرائزهم، حتى ليخيل إلينا كأن العربي في صحرائه وجاهليته مع ما أوتي من الشجاعة التي تتيح له تحقيق مأربه كان يعمل جاهداً على قهر تلك الغرائز»^(□).

وهذا "عنتر بن شداد" يفتخر أمام محبوبته "عبلة" ببسالته في الحروب وفي الآن

ذاته، هو يعف عن الغنائم، إذ يقول:

(□) ينظر الفصل الأول والثاني من كتاب: مي يوسف خليف: بطولة الشاعر الجاهلي ودورها في الأداء القصصي، ص 49 - 25.

(□) شوقي ضيف: البطولة في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط (2)، ص 14.

(□) المرجع نفسه، ص 14.

هَلَا سَأَلْتِ الْخَيْلَ يَا ابْنَةَ مَالِكٍ إِنَّ كُنْتُ جَاهِلَةً بِمَا لَمْ تَعْلَمِي
 إِذْ لَا أَزَالُ عَلَيَّ رِحَالَةَ سَابِحٍ نَهْدِي تَعَاوُرَهُ الْكُمَاةَ مُكَلَّمِي
 طَوْرًا يُجَرِّدُ لِلطَّعْمَانِ، وَتَارَةً يَا أُوِي إِلَى حَصْدِ الْقِسِيِّ عَرْمَرِمِ
 يُخْبِرُكَ مَنْ شَهِدَ الْوَقِيعَةَ أَنْنِي أَغْشَى الْوَعَى وَأَعْفُ عِنْدَ الْمَغْنَمِ (□)

ويتمظهر العربي بطلا شجاعا أيضا حين يشعر أن عرضه معرض للخطر، حين يتعلّق الأمر بسبي النساء؛ حيث أنّه «ينقلب، حين تُسبى بعض نساء عشيرته، فظا معتديا لا يشفيه من أعدائه إلا سفك الدماء، فكل شيء إلا عار سبأ النساء، وكل شيء إلا انتهاك العرض وحرماته». (□)

يقول عمرو بن كلثوم في معلقته:

عَلَى آثَارِنَا بِيضٌ حِسَانٌ نُحَاذِرُ أَنْ تُقَسَّ مَ أَوْ تَهُونَا
 أَخَذَنْ عَلَيَّ بُعُولَتِهِنَّ عَهْدًا إِذَا لَاقَوْا كَتَائِبَ مُعَلِّمِينَا
 لَتَسْتَلِبُنَّ أَفْرَاسًا وَبِيضًا وَأَسْرَى فِي الْحَدِيدِ مُقَرَّنِينَا (□)

فالبطل الفارس الهارب يخاف ويحذر من عدوه، ليس بسبب خوفه من أن يقتله ولا أن يفوز بالغنائم، إنما ينحصر خوفه في سبي نساء القبيلة، فثهان، ولعلّ هذا يفسر الجانب النفسي للحرب التي يعيشها البطل الفارس، حرب قلق وحذر.

ويُعلل البطل المحارب حضور النساء وقائع الحروب والمعارك خلف الرجال، في بعثن قوة العزيمة والإرادة في المحاربين، فلا يفشلوا أو يتراجعوا، بل يُقبلوا على النصر مهما كلفهم الأمر؛ فلقد كان «أشدّ شيء على العربي أن يرى نساءه وقد أصابهن الهوان والذل،

(□) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص 166، 167.

(□) شوقي ضيف: البطولة في الشعر العربي، ص 15.

(□) ديوان عمرو بن كلثوم: جمعه وحققه وشرحه إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط (2)، 1996، ص 86.

لأنّ ذلك يُلهب الرجل غضبا، وكانت النساء تعرف هذه الحمية فيه، وتدرك هذا الشعور، فاستثمرته لاستفرازه عند اشتداد الخطوب، تحفيزاً إلى الدفاع عن حماهن، أو لإدراك ثأر يُلحق تركه ذلاً وعاراً» (□).

ومن صور البطولات النفسية، ما رسخته بيئة الصحراء القاسية من قيم أخلاقية واجتماعية، كقيمة الكرم مثلاً، التي كانت مظهراً من مظاهر المؤازرة بين أفراد المجتمع، ومصدراً للفخر والسمعة الحسنة، والثناء المستمر حتى بعد الموت، باعتبار أنّ العربي يحب أن يذكر ويرتبط ذكره بما هو محمود، وفي فقدائها مذمة وسوء ذكر ومذلة، ولقد كانت قيمة الكرم «سند بطولة الجاهليين، ودعمها دعماً، فقد نبتت جذوره في أعماق التغلب على شحّ النفس، ولم تلبث غصونه أن ارتفعت وانتشرت لا في سماء العشيرة أو القبيلة وحدها، بل في سماء الجزيرة كلها» (□)، فقد جاهد العربي نفسه ليحررها من شحّها وحبّها لنفسها، فحارب أنانيته، وقسوة الطبيعة الصحراوية، وانتصر لإنسانيته ومكارم الأخلاق «والذي يجاهد نفسه يكرمها ويضعها في الموضع الذي يليق بها، ويخلصها من أدرانها: كالهوى والدعة والخمول، والقبول بالهوان. وتكون هذه المجاهدة بتحمل المشاق، والقناعة بالكفاف، والصبر، والبعد عن الريبة، وحمل النفس على الفعل الحسن وتدريبها، وحرمانها من ملذات يرى المرء أنّها تحط من قدره وتلحق به ذماً أو ضيماً أو أذى» (□)، لذلك كان الإنسان العربي قبل الإسلام يكرم نفسه بالارتقاء بها إلى الأخلاق الحميدة، فيضمن لها حسن الأحداث في الحياة وبعد الموت.

(□) نوري حمودي القيسي: الأشعار الموثبات في الجاهلية، مجلة الأعلام تصدرها وزارة الثقافة والإرشاد، بغداد، الجزء

الرابع، السنة الأولى، كانون الأول، 1964.

(□) شوقي ضيف: البطولة في الشعر العربي، ص 16.

(□) حسني عبد الجليل: النفس في الشعر الجاهلي، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، الإسكندرية - مصر، ط (1)، 2008،

ص 72.

ونصادف في دواوين الشعراء العرب قبل الإسلام نماذج من البطولة الخلقية والاجتماعية، فيدعو البطل نفسه إلى الصبر على الشدائد، والتحلي بالقوة النفسية أمام ضعف النفس أمام ما يعترض الإنسان من ألم وشدّة وأهوال.

يقول عبيد بن الأبرص في هذا المعنى:

صَبْرِ النَّفْسِ عِنْدَ كُلِّ مُلَمٍّ إِنَّ فِي الصَّبْرِ حِيلَةَ الْمُحْتَالِ
لَا تَضِيقَنَّ فِي الْأُمُورِ فَقْدَ تُكِّ شَفَّ غَمَاؤُهَا بِغَيْرِ احْتِيَالِ
رُبَّمَا تَجْزَعُ النَّفُوسُ مِنَ الْأَمِّ رِلَهُ فُرْجَةٌ كَحَلِّ الْعِقَالِ^(□)

يدعو الشاعر كل نفس تواجه محنة أو شدّة أن تتحلى بالصبر؛ فهو ملاذها ومنجاها مما تعانيه، فعمل تلك المحنة تتجلى -تلقائياً- دون أن يبحث عن منفذ أو حل لها، أو ربما يكون حلها سهلاً، لكنّه خفيّ عنه.

لقد تمسك العرب بالخصال والأخلاق الحميدة، وجعلوها ميثاقاً لمعاملاتهم، ودستوراً لهم، فصارت تنمو معهم منذ الصغر، ويتعايشون معها حتى آخريوم بحياتهم، ومن بين هذه الخصال: "الوفاء" والتي تتمظهر بقوة لدى "الأعشى" في إحدى قصائده، التي نسج من خلالها نموذجاً لوفاء العرب بوعودهم، وهي قصة مشهورة تاريخياً، تتعلق بوفاء "السموأل" الذي ترك عنده "امرؤ القيس" وديعة متمثلة في "أدرعه"، إذ طلبها منه "الحارث بن أبي شمر الغساني"، بإلحاح كبير إلى درجة أن هدّده في حصنه، بإرسال جيش يهدده به، فأغلق "السموأل" أبواب حصنه لحماية نفسه، وأمانة امرؤ القيس، لكن "السموأل" هدّد من قبل قائد الجيش خارج حصنه بقتل ابنه، ما لم يسلم الأدرع له، وما أصعبه من اختبار

(□) ديوان عبيد بن الأبرص، ص 102.

للصبر والوفاء! لكن "السموأل" أبى خيانة الأمانة وسلّم لقائد الجيش روح ابنه عوض الأدرع، فداءً للوفاء بالعهد، وسلّم الأدرع فيما بعد لورثة امرئ القيس (□).

يقول "الأعشى" سارداً قصة "السموأل":

كُنْ كَالسَّمَوَّالِ إِذْ طَافَ الْهَمَامُ بِهِ
جَارُ ابْنِ حِيَا لِمَنْ نَالَتْهُ ذِمَّتُهُ
بِالْأَبْلَقِ الْفَرْدِ مِنْ تِيْمَاءَ مَنْزِلُهُ
إِذْ سَامَهُ حُطَّتِي حَسْفٍ فَقَالَ لَهُ:
فَقَالَ: تُكُلُّ وَغَدْرٌ أَنْتَ بَيْنَهُمَا
فَشَكَّ غَيْرَ قَلِيلٍ، ثُمَّ قَالَ لَهُ:
إِنَّ لَهُ خَلْفًا إِنْ كُنْتَ قَاتِلَهُ
فِي جَحْفَلٍ كَهَزِيْعِ اللَّيْلِ جَرَّارِ
أَوْفَى، وَأَمْنَعُ مِنْ جَارِ ابْنِ عَمَّارِ
حِصْنِ حَصِيْنٍ، وَجَارُ غَيْرُ غَدَّارِ
مَهْمَا تَقُلَّهُ، فَإِنِّي سَامِعُ حَارِ
فَاخْتَرُوا مَا فِيهِمَا حَظًّا لِمُخْتَارِادْبَحِ
هَدِيَّكَ إِنِّي مَانِعُ جَارِي
وَإِنْ قَتَلْتَ كَرِيْمًا غَيْرَ غَوَّارِ (□)

إن قصة "السموأل" مثال عن صبر العربي على الحرمان من الابن في سبيل قيمة خلقية، تأصلت عند العرب وصارت مبدأ حياتيا مقدساً، ومن يصبر أمام مثل هذا الموقف، أكيد لا بد أن يكون صبورا، يستطيع التغلب على نفسه، ومشاعره اتجاه ولده، وقويًا أمام المواقف الصعبة، التي يكون عنوانها التضحية.

1- 3- 2- المتهم:

إن شخصية المتهم هي نتاج ذلك الفرد الذي يرفض واقعه، ويعمل على تغييره، متحدياً كل الصعاب والعراقيل التي قد تواجهه، ليخلق عالماً بمقاس رؤاه وأفكاره وأهدافه، و«التمرد في حقيقته أمر مليء بالصعوبة والقسوة، وهو في جوهره احتجاج على تدمير

(□) ينظر: شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، ص 346.

ويرى شوقي ضيف أنها « قصة مشكوك في أصلها، ويزيدها شكاً في قصيدة الأعشى أنه رواها مفصلة بصورة تدل على أنها موضوعة، وربما وضعها أحد أولاد سموأل في الإسلام»، ينظر: المرجع نفسه، ص 346.

(□) ديوان الأعشى، ص 88.

الذات، وإن كان من جهة أخرى يعني تدمير المتمرّد ذاته - وفي كلتا الحالتين - هناك الخوف من ضياع الذات والقلق المرهق من أن يصبح شيئاً تافهاً» (□).

وخير من يمثل شخصية المتمرّد طائفة أو جماعة الصعاليك الذين قطعوا كلّ أواصر الارتباط بقبائلهم، معتمدين على أنفسهم في خلق نظام حياتي خاص، يضمن لهم الحرية، ويبعد عنهم الذل والتبعية للغير، «وفي مقابل هذا، يبدو طبيعياً أن تنسحب "النحن" القبليّة أمام رغبات تلك "الذات" الجامحة في إثبات وجودها، مهما صادفت من صعوبات، حتى إذا بدا هذا الوجود لا حقيقة له، إلّا في الاغتراب عن المجتمع أو الثورة عليه، كان للشاعر أن يغترّب» (□).

إنّ سبب انفصال الصعاليك عن قبائلهم هو ذلك الصراع الذي كانوا يعانون منه، وعاشوه مع قبائلهم ومجتمعهم، ومن يطلع على شعر الصعاليك، يتعرّف من خلال مضامينه على أسباب وعلل رفضهم للنظام القبلي، وسرّ تمرّدهم عليه، فقد صوّر شعرهم واقع حياتهم وفق منظورهم، ومسلكهم في الحياة ومنطق تصورهم.

وربما كانت علاقة الانفصال بين الصعاليك وقبائلهم هي السبب الرئيسي الذي أدّى بجماعة الصعاليك إلى الاتصاف بتلك الخصال التي عُرفوا بها، والسبب أيضاً في تمرّد أولئك الصعاليك على قبائلهم، وخاصة الخلعاء منهم، خصوصاً أنّ الصعاليك أكثرهم «طائفة كبيرة منهم من الخلعاء والشذاذ» (□)، بالإضافة إلى أنّ «ظاهرة الصعلكة بوصفها ظاهرة اجتماعية متمردة في المجتمع، تولد في أحد جوانبها من عدم إمكان تعايش الفرد في إطار القبائل العربية بأنظمتها وقوانينها، ولذا تميّز شعر الصعاليك بالتعبير عن

(□) عبد القادر عبد الحميد زيدان: التمرد والغربة في الشعر الجاهلي، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط(1)،

2003، ص 139.

(□) عبد الله التطاوي: أشكال الصراع في القصيدة، ج (1)، ص ص 128، 129.

(□) يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 98.

«الأنا»^(□)، فقد قطع الصعاليك كل أواصر الارتباط بقبائلهم معتمدين على أنفسهم في خلق نظام حياتي جديد، خاص بهم، يضمن لهم الحرية، ويبعد عنهم الذل والتبعية للغير، وهذه الغاية نفسها أخرجت «والأغربة الأقوياء على أوضاع القبيلة، ورفضوا الحياة الذليلة التي فرضتها عليهم، وخرجوا من حماها، ليشقوا طريقهم في الحياة بالأسلوب الذي يضمن لهم حياة كريمة حرّة، تعتمد على القوة في سبيل الحصول على الحق»^(□).

يملك الصعلوك إحساساً كبيراً برفض الهزيمة، فإنه كان يرفض أن يصرّح بصعوبة الحياة التي يعيشها، ويفصح من خلال شعره بقدرته على التغلب على تلك العراقيل والصعوبات، واجتياز تلك العراقيل والصعوبات، واجتياز تلك العقبات التي تواجهه، وبتمرده على القبيلة وقوانينها - التي كانت تشعره بالاضطهاد والذل - استطاع أن يحقق وجوده وذاته وانتماءه وفق رؤاه هو، بغض النظر عن الموت والأخطار التي تحيط به من كل جانب، فالسليك بن سلكة مثلاً «كأي إنسان متمرد، لم يكن ليقف من مشاكل الحياة، موقفاً صادياً، فهو يخشى الفشل، ويخشى الموت والهزيمة، ويخشى فوق ذلك كله أن يفقد حرّيته وهو في الوقت ذاته دائم المعاناة من التناقض بين إرادته في تحقيق ذاته، وبين الواقع الذي يحيط به ويقوده إلى الهلكة»^(□).

لذلك كثر حديثه عن غاراته التي هي ملاذه الوحيد لتحقيق مراده بذلك،

ودهاء:

يَا صَاحِبِيَّ أَلَا لَاحِيَّ بِالْوَادِي إِلَّا عَبِيداً قِيَاماً بَيْنَ أَدْوَادِ
أَتَنْظُرَانِ قَلِيلاً رَيْثَ غَضَابَتِهِمْ أَمْ تَغْدُونَ، فَإِنَّ الرِّيحَ لِلْغَادِي^(□)

(□) ضياء غني لفتة: البنية السردية في شعر الصعاليك، دار الحامد، عمان، ط (1)، 2010، ص 19.

(□) يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 112.

(□) عبد القادر عبد الحميد زيدان: التمرد والغربة في الشعر الجاهلي، ص 138.

(□) ديوان السليك بن السلكة، ص 68.

رغم أن "السليك بن السلكة" لم يسهب في سرد قصة هذه الغارة مع صاحبين له، إلا أن "الأصفهاني" فصل الحديث في تفاصيلها، التي تبرز فطنة السليك (□).

وتضطر "السليك بن السلكة" - كغيره من الصعاليك - ظروف الحياة وسطوتها، والخوف من الموت والهزيمة، أن يبحث - في كل مرة - عن ضحية له، تنجيه من الجوع والعوز والموت:

وَعَاشِيَةٌ رُجٌّ بِطَانٍ دَعَرْتُهَا	بصوت قتييل، وسطها، يُسَيِّفُ
كَأَنَّ عَلَيْهِ لَوْنٌ بُرْدٍ مُحَبَّرٍ	إذا ما أتاه صارخ مثلها ف
فَبَاتَ لَهَا أَهْلٌ خَلَاءَ فَنَأَوْهُمْ	ومرت بهم طير فلم يتعيفوا
وَكَانُوا يَظُنُّونَ الظُّنُونَ وَصُحْبَتِي	إذا ما علوا نَشْرًا أَهَلُّوا وَأَوْجَفُوا
وَمَا نَلْتَهَا حَتَّى تَصْعَلَكُتُ حِقْبَةً	وكدت لأسباب المنيّة أعرف
وَحَتَّى رَأَيْتُ الْجُوعَ بِالصَّيْفِ ضَرْنِي	إذا قمت تغشاني ظلال فأسدرف (□)

وتتضح تجليات التمرد عند الصعاليك من خلال منهجهم في الحياة التي جعلت الغزو والنهب والغارة عنوانا لها، وسبيلاً إلى تحدي صعاب الحياة، رافضين بقوة قسوة تلك الحياة وظروفها، والتي صنعت منهم متمردين على واقع يحد من حرياتهم وينهب حقوقهم، ويسلب منهم رغباتهم وأهدافهم، فعكفوا بإصرار على المضي نحو تحقيق أهدافهم، فتجلى تمردهم من خلال تلك الغارات التي كانوا يشنونها على ضحاياهم، وبتربصهم بفرائسهم في المراقب ليلاً، وباقتحامهم للأخطار والموت، وباختيارهم لفضاء الصحراء الواسع وطنا ليحتضن تمردهم الذي لا يقيده قانون قبلي، ولا يتبعه عقاب من سلطة عليا، تحد من حرياتهم، معتمدين على قدراتهم وقوة تحديهم وإصرارهم على إثبات ذواتهم وتحقيق أهدافهم، للصمود في وجه كل عقبة يمكن أن تعترض طريقهم.

(□) ينظر: أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، الجزء (20)، دار الثقافة، بيروت، 1957، ص 348.

(□) ديوان السليك بن السلكة، ص 82 - 84.

فانظر إلى الشاعر "الشنفرى" الذي يطلق العنان لتمرده وعناده لا على قبيلته فحسب، بل حتى على صاحبه التي تنصحه بعدم الخروج إلى الغزو خوفاً وقلقاً عليه أن يلقي حتفه، لكنه يتحداها ويتمرد على خوفها عليه، غير آبه بما تقول، بل يطلب منها أن تدعه وشأنه، ليمضي لقضاء حاجته، والخروج إلى الغزو، لأنه موقن بأن الموت سيلقاه يوماً ما، لا محالة، فلا مفرّ منه، فيتمردّ على الإحساس بالخوف من كل مكروه وحتى الموت:

دَعِينِي وَقَوْلِي بَعْدَ مَا شِئْتِ، إِنِّي سَيُغْدَى بِنَعْشِي مَرَّةً فَأَغِيَّبُ^(□)

تعد قصص مغامرات الشعراء الصعاليك وحكايا النهب والغزو، وتخطي الصعاب التي يسردونها في قصصهم الشعري، أكبر دليل على رغبتهم في تحقيق ذواتهم، والانتصار لها، حتى لو كلفهم ذلك حياتهم، فيخيل إلينا أنهم يغامرون حباً بالمغامرة، وأن الحياة لا تعني لهم شيئاً، في سبيل تحقيق مرادهم، رغم تلك الصراعات التي عاشوها مع الطبيعة أو قساوة الحياة، فلقد كان الصعلوك «شغله الشاغل هو كيف يحقق حريته إبان وجوده على ظهر الأرض، هذه الحرية التي تختلف كثيراً عن التي يسعى إليها الرجل العادي»^(□) فهي حرية غير محدودة، ولا تنتسب إلى نظام وقانون محدد، ومن يطلع على شعر هؤلاء الصعاليك، يكتشف حقيقة تلك الحرية التي يطمح إليها الصعلوك، هي حرية تمنحه الإقبال على الأخطار والموت والمغامرة بقوة وإصرار وثقة، لا يوقف زحفها أي شيء، وتضع الحياة والموت في كفة واحدة، هي في النهاية «حرية من نوع آخر، حرية الإنسان الذي أدرك بطريقة جادة نهايته الحتمية التي جعلته لا يقيم وزناً لشيء ما، فجاء إحساسه بالحرية عميقاً عمق وعيه بعبثية الحياة»^(□).

إن تحدي الصعلوك لقساوة الطبيعة ليلاً في المراقبة، يتحىّن فرصة لفريسة ينقض عليها، ليس بالأمر الهين، وإنما هو قمة التمرد الحاصل عن رغبة جامحة لديه في التغلب

(□) ديوان الشنفرى، ص 27.

(□) عبد القادر عبد الحميد زيدان: التمرد والغربة في الشعر الجاهلي، ص 130.

(□) المرجع نفسه، ص 130.

على قسوة الحياة، بما فيها الطبيعة، والفقر، وهي وسيلة لتحقيق النصر والانتصار على عراقل الحياة، وكأنّ المراقبة هي منفذ الصعاليك للهروب من الانهزام أمام واقعهم ومجتمعهم، باعتبار أنّ المراقبة هي وسيلة لاقتناص فرصة الهجوم على المارين والأعداء الذين يتربصون بهم، فيتصدون ضحاياهم من أعلى تلك المراقب، ويهجمون ويغيرون عليهم متى حانت الفرصة لذلك:

أَخَو الضَّرْوَةَ الرَّجُلُ الحَفِيُّ المُخَفَّفُ	وَمَرْقَبَةٌ عَنْقَاءَ يَقْصُرُ دُونَهَا
مِنَ اللَّيْلِ مُلْتَفٌ الحَدِيقَةَ أَسْدَفُ	نَعَبْتُ إِلَى أَدْنَى ذُرَاهَا وَقَدْ دَنَا
كَمَا يَتَطَوَّى الأَرْقَمُ المُتَعَطَّفُ	فَبِتُّ عَلَى حَدِّ الدِّرَاعَيْنِ مُجَنِّبًا
صُدُورُهَا مَخْصُورَةٌ لَا تُخَصِّفُ	وَلَيْسَ جَهَازِي غَيْرُ نَعْلَيْنِ أَسْحَقَتْ
إِذَا أَنهَجَتْ مِنْ جَانِبٍ لَا تُكْفَفُ	وَضُنَيْتِيَّةٌ جُرْدٌ وَإِخْلَاقٌ رِيْطَةٌ
تُرْنُ كَارِنَانَ الشَّجِيَّ وَتَهْتِفُ	وَحَمْرَاءُ مِنْ نَبْعِ أَبِي ظَهْرِيَّةٍ
وَتُرْمِي بِأَذْرُوبِهَا بِهِنَّ فَتَقْدِفُ	إِذَا آلَ فِيهَا النَّزْعُ تَأْبَى بِعَجْسِهَا
غَوَارِبُ نَحْلٍ أَخْطَأَ الغَارَ مُطْنِفُ	كَأَنَّ حَفِيفَ النَّبْلِ مِنْ فَوْقِ عَجْسِهَا
وَتَحْدِرُ أَنْ يَنْأَى بِهَا المُتَصَيِّفُ	نَأَتْ أُمُّ قَيْسِ المَرْبَعَيْنِ كِلَيْهِمَا
مَخُوفٍ كَدَاءِ البَطْنِ أَوْ هُوَ أَخُوفُ	وَإِنَّكَ لَو تَدْرِينُ أَنْ رَبُّ مَشْرَبٍ
تَخَيَّرْتُهَا مِمَّا أُرِيشُ وَأَرْصِفُ ^(□)	وَرَدْتُ بِمَآثُورِ يَمَانٍ وَضَالَّةٍ

يتخذ "الشنفري" من المراقبة جسرا لتحقيق مُرادِه، وتميِّزه، فالمكان جبلي وعال لا يمكن لعدوه أو ضحاياه أن يتفطنوا لوجوده، فيتجنبونه، فتشعره بالقوة، وتمنحه واقعا جديدا، وحاضرا أفضل من ماضيه؛ فحاضره يشعره بالتفوق على ضعفه، وظروف حياته الاجتماعية، في حين كان ماضيه استسلاما للفقر، والحاجة والقبيلة.

(□) ديوان الشنفري، ص 54.

وخلاصة القول أنّ الصعاليك تمردوا على الإحساس بالذلل، والقهر، وإنكار الجماعة لذواتهم، وإهدار حقوقهم، مما جعلهم يفرّون منهم (من القبيلة)، وهو الأمر نفسه الذي جعل الأعرية عامة والشعراء السود يتمردون على نظام القبيلة، إذ رفضوا فكرة العبودية لمجرد اتصافهم بسواد البشرة الذي لحق بهم من أمهاتهم، خاصة إذا كانوا أبناءً لأشراف القبيلة، ولهذا السبب تحديداً كان "عنتر بن شداد" يتمرد على هذا الإحساس بإثبات وجوده وقيّمته وبسالته في ساحات الوغى، حيث كانت فروسيته خلاصه الوحيد من تلك العبودية، وفعلاً كانت سبباً في عتقه منها وإحراز حريته، فقد كان «بيدو عنتر متمرداً على مجتمعه، ثائراً على مكانته ضمن فئة العبيد، تُساء معاملته وتُحتقر مكانته، مما أربط في نفسه محاولة الدفاع عن قبيلته، إلا حين يضمن صك الاعتراف بحريته، حتى يخرج بواسطته إلى دائرة الأحرار في مجتمع القبيلة»^(□).

لقد نشأ "عنتر" على نحو أتعبه وعكّر صفو حياته، فقد هدرت حقوقه نتيجة انتمائه إلى فئة العبيد، وقد كان يؤلمه عدم اعتراف أبيه به وإلحاقه بنسبه، بالإضافة إلى أنّه كان تحزّ في نفسه عدم وصال محبوبته "عبله" له، وبالتالي «فإنّ مشكلة عنتر مع قبيلته، ولونه، وعالم المرأة، لم تكن لتهدأ تماماً في نفسه، بل ظلّ أسير ثورته، وصراعه المستمر، ولم يبق أمامه إلاّ شعره يعينه ويساعده على إسقاط تجاربه، وتطهير نفسه من كثير من شوائب الحياة القبلية التي ضاق بعنفها وشدتها»^(□)، لتبقى «انفعالات عنتر وعواطفه مؤرّعة بشكل عدائي اتجاه مجتمعه القبلي طوال فترة عبوديته، ثمّ اتجاه من يبتغي هجوماً على هذا المجتمع بعد تحرّره»^(□).

(□) عبد الله التطاوي: أشكال الصراع في القصيدة العربية، ج 1، ص 127.

(□) المرجع نفسه، ص 128.

(□) المرجع نفسه، ص 134.

2- الشخصيات الاستذكارية:

إنّ هذا النوع من الشخصيات الذي أورده «فيليب هامون» ضمن أنماط الشخصيات الروائية يعمل على تذكيرنا بحالات سردية معيّنة، في غالب الأحيان تنتمي إلى الزمن الماضي؛ إذ قد تصف أو تحدّد أوضاعاً سردية لم يصل إليها السرد، «فهذه الشخصيات تقوم داخل الملفوظ بنسج شبكة من الاستدعاء والتذكير بأجزاء ملفوظية، وذات أحجام متفاوتة (كجزء من الجملة، كلمة، فقرة)، ووظيفتها وظيفة تنظيمية وترابطية بالأساس»^(□).

فهذا الصنف من الشخصيات ينسج داخل النص السردى شبكة من الاستدعاءات، ومقاطع من الملفوظ السردى التي تحمل دلالات التذكير، وهي علامات تقوي وتعزّز ذاكرة المتلقي، فهي «بالأساس علامات تشحن ذاكرة القارئ، إنّها شخصيات للتبشير، شخصيات لها ذاكرة، إنّها تقوم ببذر أو تأويل الأشارات الخ. إنّ الحلم التحذيري، مشهد الاعتراف والتمني، التكهّن، الذكرى، الاسترجاع، الاستشهاد بالأسلاف، الصحو، المشروع، تحديد برنامج كلّ هذه العناصر تعد أفضل الصفات، وأفضل الصور لهذا النوع من الشخصيات»^(□)؛ حيث «تقوم هذه الشخصيات داخل الملفوظ بنسج شبكة من الاستدعاء والتذكير بأجزاء ملفوظية وذات أحجام متفاوتة، وتكمن وظيفتها في التنظيم والربط، إنّها علامات تشحن ذاكرة القارئ»^(□).

فهذه الشخصيات من خلالها نرى صور الماضي من خلال الحاضر، وهي تعمل على أجزاء تقابل بين وضعيات الشخصيات بين الماضي والحاضر، والربط بينهما.

(□) فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص 25.

(□) المرجع نفسه، ص 25.

(□) حكيمة بوقرومة: منطق السرد في سورة الكهف، ديوان المطبوعات الجامعية، 2011، ص 185.

يتمظهر هذا النوع من الشخصيات في السرد الشعري، في مدونة الشعر العربي قبل الإسلام من خلال شخصيات القصص الشعرية التي كان يسردها الشاعر العربي على اختلافها، مما جعل الشخصيات الاستذكارية تتنوع بحسب نوع تلك القصص.

2- 1- شخصية المحب/ الشاعر :

نجد في القصص الغزلي الشخصيات الاستذكارية تحاول الربط بين الماضي بما يعج به من أحداث وذكريات والحاضر الذي يحكي واقع الحياة كما هو، لتعيد معايشة الماضي بعد تقريبه من الحاضر، وفيها يندمج الراوي في عالم السرد القصصي، لأنه ينتمي إلى تلك الأحداث ومتضمن فيها؛ أي مشارك فيها ، كقول بشر بن أبي خازم:

كَفَى بِالنَّأْيِ مِنْ أَسْمَاءَ كَأَيْ	وَلَيْسَ لِحُبِّهَا إِذْ طَالَ شَأِي
بَلَى إِنَّ الْعَزَاءَ لَهُ دَوَاءٌ	وَطَوَّلُ الشَّوْقِ يُنْسِيكَ الْقَوَائِي
فِيَا لَكَ حَاجَةً وَمَطَالَ شَوْقِي	وَقَطُّعَ قَرِينَةٍ بَعْدَ انْتِلَافِي
كَأَنَّ الْأَتْحَمِيَّةَ قَامَ فِيهَا	لِحُسْنِ دَلَالِهَا رَشَاءُ مُوَائِي
مِنَ الْبَيْضِ الْخُدُودِ بِذِي سُدَيْرِ	يُنْشِنُ الْعُصْنَ مِنْ ضَالِّ قِضَافِي
كَأَنَّ مُدَامَةً مِنْ أَدْرِمَاتِ	كُمَيْتًا لَوْنُهَا لَوْنُ الرُّعَافِي
عَلَى أَنْيَابِهَا بَغْرِيضِ مُزْنِ	أَحَالَتُهُ السَّحَابَةُ فِي الرِّصَافِي
فَأَنَّكَ لَو رَأَيْتَ غَدَاةَ بِنْتِمْ	خُشُوعِي لِلتَّفَرُّقِ وَاعْتِرَافِي
إِذْ لَرَثَيْتَ لِي وَعَلِمْتَ أَنِّي	بِوَدِّي غَيْرُ مُطَّرَفِ التَّصَافِي ^(□)

تتألم شخصية المحب/الشاعر في هذه المقدمة الغزلية من فراق المحبوبة «أسماء» له؛ إذ يفتتح حديثه عنها يزرع نفسه عن التمسك بحبها، لعدم وصالها له، فتركته يعاني الشوق والحنين، لكن هيهات له أن ينساها، فلا يزال يذكرها رغم نأيها عنه، فيسترجع محاسنها؛ فهي فتاة صغيرة حسنة تزيدها ثيابها اليمينية جمالا، وخذها الأبيض المشرق،

(□) ديوان بشر بن أبي خازم، ص ص 103 - 106.

ونظراتها تشع حنانا ثم يستعيد لحظة وداعه لها، وتألمه من ذلك الموقف والمشهد الحزين، فقد تعلق قلبه بها منذ زمن بعيد، فراقب مشهد رحيلها بألم وحسرة وحزن، فلم يحرك ساكنا، ولو أنها رآته على تلك الحال خاشعا، حزينا ويائسا لأشفقت عليه، ورثت لحاله، ولعلمت وأيقنت ذاك الود الذي يكنه لها ويخفيه بقلبه.

يقف الشاعر العربي قبل الإسلام أمام أطلال محبوبته مناجيا ذكراها، سائلا عنها وأهلها، مخاطبا بقايا الديار الدارسة بلوعة وحزن وألم، وقد غابت عنها الحياة، إلا بقايا من نفس لحيوانات جعلتها مرتعا لها، فيجري الشاعر مفارقة بين هذه الأطلال وهي بقايا آثار ودمن وحالها يوم كانت أهلة بأهلها، وهو يحن إلى ذلك الماضي السعيد الذي جمعه بالمحبة الراحلة في ذلك المكان، ويتمنى عودة تلك الأيام السعيدة، لكنه على يقين باستحالة تحقيق هذه الأمنية، فلا يجد سبيلا إلى لقاء المحبوبة سوى استعادة ذكرياته برفقتها، فيصور ديار المحبوبة بروحه وقلبه، حنينا وشوقا لها، ثم يسرد لنا -عن طريق الاسترجاع- ما كان بينهما، فالطلل رمز للحبيبة الراحلة، للأيام السعيدة التي عاشها أيام وصالتها، هي أيضا عنوان للاستقرار المؤقت واستمرارية الترحال، فالأطلال هي المثير لاستدعاء تلك الذكريات الماضية والسعيدة، هروبا من حاضر مؤلم يشعره بفقدان الحبيبة، فالماضي انقضى لكن استرجاع ذكرياته يحييه، مما يبعث في قلبه خوفا من المستقبل.

ويُقر «الأعشى» بأن ديار المحبوبة هي علة استذكارها، إذ يقول:

لَمِئْتَاءَ دَارٍ عَفَا رَسْمُهَا فَمَا	إِنْ تَبَّيْنُ أَسْطَارَهَا
وَرِيحَ الْفُؤَادِ لِعِرْفَانِهَا وَهَذَا	جَتُّ عَلَى النَّفْسِ أذْكَارَهَا
دِيَارٍ لَمِئْتَاءَ حَلَّتْ بِهَا فَقَدْ	فَقَدْ بَاعَدَتْ مِنْكُمْ دَارَهَا (□)

(□) ديوان الأعشى، ص 77.

المبحث الأول: أنماط الشخصيات السردية

يسترجع الشاعر/المحب صورة محبوبته «مَيْثَاء» التي يستدعيها وقوفها أمام ظلها، فأثارت في نفسه وقلبه توترا وحرنا عميقا، فذكرها وهي غائبة عنه بعث في قلبه الشعور بالحيرة، والحزن لفراقها ورحيلها.

وأما عدي بن زيد فيقول:

أَتَعْرِفُ رَسْمَ الدَّارِ مِنْ أُمِّ مَعْبِدٍ نَعَمْ إِذْ رَمَاكَ الشُّوقُ بَعْدَ التَّجَلُّدِ
ظَلَلْتُ بِهَا أُسْقَى الغَرَامَ كَأَنَّمَا سَقَتَنِي النَّدَامِي شَرِبَةً لَمْ تُصَرِّدْ
فِيَا لَكَ مِنْ شَوْقٍ وَطَائِفِ عِبْرَةٍ كَسَتْ جَيْبَ سِرْبَالِي إِلَى غَيْرِ مُسْعِدِ^(□)

يقف الشاعر/المحب أمام ديار محبوبته «أم معبد» الدارسة مخاطبا نفسه، سائلا إيّاها عن تعرّفه على ديارها، ولما عرفها، تملكه الشوق إليها، والحزن على فراقها، فقد أحييت ذكرها بقايا الدمن، فظلّ هناك حزينا متألّما لمفارقة المحبوبة له، وعدم إمكانية معايشة ذاك الماضي السعيد إلاّ عبر الذكريات، فبكى بكاءً شديدا حتى بللت دموعه جيب سرباله، فقد رماه الشوق إلى «أم معبد» بسهم، فما استطاع التجلّد.

ويتعرّف «امرؤ القيس» على ديار صاحبتة التي يأبى التصريح باسمها، رغم ما لحق بها من تغيير فقد «عفت ودرست»:

قِفَا نَبُكٍ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَعِرْفَانٍ وَرَسْمٍ عَفَتْ آيَاتُهُ مِنْذُ أَرْمَانَ
أَتَتْ حَجَجٌ بَعْدِي عَلَيْهَا فَأَصْبَحَتْ كَخَطِّ زُبُورٍ فِي مَصَاحِفِ رُهْبَانَ
ذَكَرْتُ بِهَا الْحَيَّ الْجَمِيعَ فَهَيَّجَتْ عَقَابِيلَ سُقْمٍ مِنْ ضَمِيرٍ وَأَشْجَانَ
فَسَحَّتْ دُمُوعِي فِي الرِّدَاءِ كَأَنَّهَا كُلُّيَّ مِنْ شَعِيبٍ ذَاتِ سَحٍّ وَتَهْتَانَ
إِذَا الْمَرْءُ لَمْ يَخْرُنْ عَلَيْهِ لِسَانُهُ فَلَيْسَ عَلَى شَيْءٍ سِوَاهُ بِخِرَانِ^(□)

(□) ديوان عدي بن زيد، ص 102.

(□) ديوان امرئ القيس، ص ص 159، 160.

إنَّ تعرّف امرئ القيس على ديار محبوبته التي لم يذكر اسمها استدعى وقوفه أمامها، والبكاء على فراقها وزوال وصالها، والأيام السعيدة بجوارها، ورغم مرور سنوات على رحيلها، وتغير رسوم ديارها، إلا أن ذلك لم يقف حاجزا أمام معرفته لها، على العكس فقد بعثت في نفسه الشوق إليها وإلى ذكريات وصالها، أيام كانت تلك الديار أهلة بأهلها، فهيّج ذلك التذكر ألما في قلبه، وسقماً قوياً لطالما تجاهله المحب/الشاعر وحاول نسيانه، إلى حين وقف بتلك الديار الدارسة التي أحييت شوقا إلى المحبوبة كان المحبّ/الشاعر يُخفيه، لكنّه هذه المرّة لم يستطع كتمان مشاعره، ولا منع دموعه من الانسكاب، فكانت كالطر (سُحّت)، ثمّ يختم المحب/الشاعر سيل ذكرياته وأحزانه بطلب التحلّد والصبر، وحفظ السرّ الذي يكنّه بقلبه، فإذا هو لم يستطع ذلك، فكيف به يحفظ سرّ غيره، فيكتم تلك المشاعر وذاك الأسى الذي أيقظته بقايا ديار المحبوبة.

ولطالما عبّر الشاعر العربي قبل الإسلام عن أسفه وألمه لرحيل الأحبة، ولقد كانت مشاهد الرحيل والظعن أكبر مفاجأة يصطدم بها المحب يوم رحيل محبوبته وأهلها دون علمه مسبقا بذلك.

وغالباً ما كانت مشاهد الرحيل والظعن امتداد لمشاعر الحزن التي تعترى الشاعر/المحب الذي يقف على أطلال أحبته، مسترجعاً يوم ظعنهم، وفق مشاهد سردية يستهلها باستعدادهم للرحيل، مروراً بوصف الطريق الذي سلكته القافلة، وصولاً إلى تحديد المكان الذي استقرت فيه، وما خلفته هذه المشاهد في نفسه وقلبه:

وَقَلْبُكَ فِي الظَّعَائِنِ مُسْتَعَارُ
بَصِيرًا بِالظَّعَائِنِ حَيْثُ صَارُوا
وَفِيهَا عَن أَبَائِنِ إِزْوَارُ
بِجَارَتِنَا فَقَد حُقَّ الحِنَارُ^(□)

أَلَا بَانَ الخَلِيطُ وَلَمْ يُزَارُوا
أَسَائِلُ صَاحِبِي وَلَقَدْ أَرَانِي
تَوُّمُ بِهَا الحُدَاةُ مِيَاهَ نَخْلٍ
نُحَاذِرُ أَنْ تَبِينَ بَنُو عُقَيْلٍ

(□) ديوان بشر بن أبي خازم، ص 57.

المبحث الأول: أنماط الشخصيات السردية

فَلأَيًّا مَا قَصَرْتُ الطَّرْفَ عَنْهُمْ
بِقَانِيَةٍ، وَقَدْ تَلَعَ النَّهَارُ
بَلِيلٍ مَا أَتَيْنَ عَلَى أرومٍ
وَشَابَةَ عَنْ شَمَائِلِهَا تَعَارُ
كَأَنَّ ظِبَاءَ أَسْنَمَةٍ عَلَيْهَا
كَوَانِسَ قَالِصًا عَنْهَا الْمَغَارُ
فَبِتُّ مُسَهَّدًا أَرْقَا كَأَنِّي
تَمَشَّتُ فِي مَفَاصِلِي الْعُقَارُ
أَرْقِبُ فِي السَّمَاءِ بَنَاتِ نَعَشٍ
وَقَدِ دَارَتْ كَمَا عَطِفَ الصُّوَارُ
وَعَانَدَتِ الثَّرِيَّا بَعْدَ هَدْيٍ
مُعَانِدَةً لَهَا الْعِيوقُ وَجَارُ
فِيَا لِلنَّاسِ لِلرَّجُلِ الْمُعْتَى
بَطُولِ الدَّهْرِ إِذْ طَالَ الْحِصَارُ
فَإِنْ تَكُنِ الْعُقَلِيَّاتُ شَطَّتْ
بِهِنَّ وَبِالرَّهِينَاتِ الدِّيَارُ
فَقَدْ كَانَتْ لَنَا وَلَهُنَّ حَتَّى
زَوْنَنَا الْحَرْبُ أَيَّامَ قِصَارِ □

يستحضر الشاعر ذكريات رحيل أحبته، مُتتبعًا إيَّاهَا، مفصحا عن مشاعره اتجاه نأيتها عنه، فهو يتبعها بطرفه، وما استطاع أن يُقصر عينه لحظة حكيها، لكنه يواكب مسار القافلة من خلال ما اختزنته ذاكرته من مشاهد ومشاعر لحظة البين، فقد أرقته تلك المشاعر فبات مسهَّدا كالثمل الذي أضعفت قواه الخمرة، فيتابع النجوم والسماء حتى يزول ضوءها في الصباح، فيشاركها السهر، فقد رحل الأحبة تاركين قلبه رهينة لديهم، دون أمل في لقاء جديد، فضاق به الليل وأرقه الشوق، بعد أن كان على وصال بالمحبة التي قضى معها أياما سعيدة بمثابة سلوى له في خضم تلك الأحزان.

وخلاصة القول أنّ حضور الشخصيات الاستذكارية في القصص الغزلي يمتاز بالقوة، فهي تمتلك ذاكرة مشحونة بالذكريات التي يستدعيها الموقف الشعوري، سواء أكان ظللاً أو تصويراً لمشهد الظعائن أو غيرهما؛ فهي تؤدي وظيفة استرجاع لذكريات مرحلة من حياتها، عاشتها في الزمن الماضي برفقة الحبيبة، وهي مشاهد سردية ترسخت في ذاكرة المحب نتيجة تأثره بين المحبوبة، وقلبه معلق بهواها.

□ المصدر السابق، ص 57، 58.

فالشاعر/المحب يسترجع ذكريات أحبته الراحلين عنه، وهي شاخصة أمامه، يتتبعها ببصره وقلبه، كأنه يراها، وهو يخشى أن تكون النهاية بين وشجن.

2-2 - الفارس/ المحارب:

إنّ الشعر الذي يسرد أيام العرب ووقائع حروبها متنوع المضامين، والتفاصيل، وهو في مجمله يروي انتصارات القبيلة وفرسانها، التي تفتخر بها، وانهزاماتها وحتى فرار فرسانها من المعركة حين يرون حتمية الهزيمة المؤكدة التي قد تنتهي بهم إلى الأسر أو القتل، وهو شعر «ليس كله قيل على لسان الفارس الذي يخوض ساحة القتال، بل منه ما قاله بعض الشعراء بعد انتهاء الأيام بكثير، ربما بجيل، ومنه الشعر الذي قيل من على صهوات الجياد ووسط الغبار المتصاعد في ساحة القتال، وبعضه قيل والفارس يلفظ أنفاسه الأخيرة»^(□).

وما يعيننا في هذا المقام هو ذلك الشعر الذي قيل بعد انتهاء الحروب بزمن؛ لأنّ الشاعر حين يروي لنا أحداث ووقائع تلك الحروب والأيام، يكون في طور استرجاع تلك الأحداث استناداً إلى ذاكرته التي تختزن تفاصيلها، وقد يرويها الشاعر فخراً بقبيلته، وتمجيهاً لانتصاراتها الحربية، «ولقد جرت عادة شعراء الحرب أنهم عندما يفتخرون، فإنهم يضمنون معانيهم عبارات الحماسة، لأنها مادتهم في حروبهم»^(□)، ممجدين بطولات قبيلتهم، تعبيرا عن مشاعر فرحة الانتصار، وما تبعته من اعتزاز وإحساس بالقوة والصمود، بالإضافة إلى ذلك، فإنّ «ثورة الغضب ربما أدت إلى الفخر كما حدث مع الشاعر عمرو بن كلثوم، حينما استفزه عمرو بن هند، فقال معلقته المشهورة»^(□)، والتي عدّد فيها بطولات قومه، وفق ما استجمعته ذاكرته من أيام ووقائع حروب كان النصر فيها لقومه، حيث يقول:

(□) عفيف عبد الرحمن: الشعر وأيام العرب في العصر الجاهلي، ص 232.

(□) المرجع نفسه، ص 235.

(□) المرجع نفسه، ص 236.

وَنَحْنُ غَدَاةٌ أَوْقَدَ فِي خَزَايِ
وَنَحْنُ الْحَابِسُونَ بِذِي أَرَاطَى
وَكُنَّا الْأَيْمَنِينَ إِذَا التَّقِينَا
فَصَالُوا صَوْلَةً فَيَمَنُ يَلِيهِمْ
رَفَدْنَا فَوْقَ رِفْدِ الرَّافِدِينَا
تَسَفُّ الْجَلَّةُ الْخُورُ الدَّرِينَا
وَكَانَ الْأَيْسَرِينَ بَنُو أَبِيْنَا
وَصَلْنَا صَوْلَةً فَيَمَنُ يَلِينَا
وَأَبْنَا بِالْمُلُوكِ مُصَفِّينَا (□)

تستشهد شخصية الشاعر/المحب بالأسلاف في موقف أو مقام شعرت فيه بالغضب، نتيجة إحساسها بإهانة كرامتها من قبل الملك «عمرو بن هند» فهبت تعدد مآثر القبيلة، وأمجادها، وتسرد على مسامعنا بطولاتها، والتي سجلها التاريخ بأحرف من ذهب، بنت لهم صرحاً من الهيبة والقوة؛ فالشاعر/المحارب يسترجع ذكريات الحرب في خزاي، ويحكي من خلالها مفاخر قومه وقبيلته، فقد كانوا نعم السند لبني نزار في حربهم ضد اليمين؛ فكانوا نعم العون لهم، فقد أعانوهم على النيل من أعدائهم، كما ساهموا في حماية قومهم من أعدائهم، فكانت غنيمة بني بكر هي الغنائم والسبايا، أما قوم الشاعر «عمرو بن كلثوم» فقد عادوا بالملوك مقيدين أسرى بعد أن تعاونوا هم وبنو بكر على الأعداء.

ولقد كان استرجاع الشاعر لتفاصيل حرب «خزاي» في سياق الفخر بأمجاد قومه وبطولاتهم، وتهديد الملك «عمرو بن هند» بسبب تحييزه لقوم «الحارث بن حلزة» ومحاولته التنكيل بأمه (□)، فلطالما كانت للعربي/والشاعر قبل الإسلام رغبة جامحة في ذكر أمجاده هو وبطولات قبيلته الحربية «حين يحس الشاعر ميلاً إلى التغني بالبطولة الشخصية والقبيلية: إظهاراً لشرفه وشرف قومه؛ أو تخليداً لبطولاتهم، أو إثباتاً لتفوقهم في

(□) الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص ص 70 - 72

(□) المصدر نفسه، ص ص 70، 71 .

المبحث الأول: أنماط الشخصيات السردية

الناحية الحربية، والاستعدادات للخطر، أو لبيان عزتهم وقوتهم لكي يرهبهم الآخرون، أو رغبة في تسجيلها لتكون ذخيرة تلهمهم القوة عند الشدة، وتقوي عزيمتهم عند المحنة» (□).

ونصادف في شعر الحرب شخصيات أخرى استذكارية، تتمثل دور الاعتراف بالهزيمة في الحروب، وتحاول تبرير ذلك، وإسقاط اللوم على طرف ما، قد يكون القبيلة نفسها؛ لأنّ الشعور بالانتصار في الحرب قمة الفخر والاعتزاز، أمّا الهزيمة فهي خزي وتعقد ألسنة الشعراء، فنشوة الانتصار تبعث فيهم وفي شعرهم الحياة، فينظمون القصائد فخرا واعتزازا بذلك، أما الهزيمة فإنها تجعلهم «يألمون أشد الألم، وتنعد ألسنتهم، فلا تنطق إلاّ بقليل يعبرون به عن أسفهم العميق» (□).

وفي مثل هذا الموقف نجد الشاعر/الفارس يحاول إيجاد الأسباب المقنعة، وعديد المبررات للهزيمة التي طالت قومه، «وأنّ ما نالهم كان لسبب خارج عن طاقته، لأنّ من قُتل من قومه، مثلاً: كانوا فرادى، وقد هوجموا بعدد كبير من الأعداء؛ أو لأنّ الزمان غدر بهم، فالمسألة مسألة حظٍ وقدرٍ فقط؛ أو أنّهم هُزموا لأنّ جموع الأعداء كانت تفوق عددهم بكثير» (□).

(□) علي الجندي: شعر الحرب في العصر الجاهلي، ص 244.

(□) المرجع نفسه، ص 223.

(□) المرجع نفسه، ص 273.

يقول الشاعر مالك بن حطان:

لَعَمْرِي لَقَدْ أَقْدَمْتُ مَقْدَمَ حَارِدٍ وَلَكِنَّ أَفْرَانَ الظُّهُورِ مَقَاتِلَ
 وَلَوْ شَهِدْتَنِي مِنْ عَيْدِ عَصَابَةٍ حُمَاةً لَخَاضُوا الْمَوْتَ حَيْثُ أَنْزَلُ
 بِكُلِّ لَذِيذٍ لَمْ يَخُنْهُ ثِقَافُهُ وَعَضْبٍ حُسَامٍ أَخْلَصَتْهُ الصِّيَاقِلُ
 وَمَا دَنْبُنَا أَنْ نَلْقَيْنَا قَبِيلَةَ إِذَا وَاکَلَتْ فُرْسَانَنَا لَا تُوَكِّلُ
 يُسَاقُونَنَا كَأَسَا مِنَ الْمَوْتِ مُرَّةً وَعَرَدَ عَنَّا الْمُقْرِنُونَ الْحَنَاكِلُ^(□)

يعترف الشاعر بهزيمته وقومه، ويعزو سببها إلى قوة فرسان أعدائهم، وتخاذل فرسان قومه، وقرّر كذلك ببسالة وقوة أعدائهم، وقد نظم هذه القصيدة قبل أن يموت بعد أن أصيب في المعركة، وهو شديد الأسف على تلك النهاية المؤلمة معتذرا لقومه عن هزيمتهم.

وفي سياق الاعتراف دائما في قصص الحروب والأيام، نجد تمظهر شخصيات تعترف بقوة العدو إلى جانب افتخارها بقوة فرسان قبيلتها، أثناء سردهم لمجريات الحرب ونتائجها؛ فبعض الشعراء يصفون أعداءهم في أسوأ الأحوال بهلاكهم وذلهم وسبي نسائهم وزوال مكانتهم، إلى غير ذلك من الصفات التي توحى بالذل والهوان وبالمقابل هناك من الشعراء العرب قبل الإسلام أنصفوا أعداءهم؛ إذ «كانوا معتدلين منصفين؛ فوصفوا في قصائدهم ما حدث للفريقين دون تحييز لأحدهما»^(□)، فكان الشاعر يسرد الوقائع دون التحيز لقومه، ويسرد ما حدث للفريقين (قوم الشاعر والأعداء)، وفق الواقع وما حدث فعلا، ويعترف للعدو بالقوة والشجاعة.

(□) أبو عبيدة معمر بن المثنى: النقائص، طبعة أوربا لسنة 1905، نسخة مصورة عنها، نشر مكتبة المثنى ببغداد، ص ص 23، 22.

قيلت هذه الأبيات في يوم "قشاوة"، قبل موت الشاعر في المعركة، ويوم قشاوة من الأيام التي كانت بين "ربيعة" و"تميم"، كانت بين قبيلتي "شيبان" و"يربوع" والفوز كان للأولى، ينظر تفاصيل هذا اليوم في: محمد أحمد جاد المولى - علي محمد البجاوي - محمد أبو الفضل: أيام العرب في الجاهلية، ص 201.

(□) علي الجندي: شعر الحرب في العصر الجاهلي، ص 278.

يعترف "عوف بن الأحوص" في رائيته بهزيمة قومه أمام كنانة وبكر وقريش ويقرّ بقوة كنانة وقريش، وحسن بلائهم وبراعتهم في الحرب^(*)، إذ يقول:

أُتِيحَتْ لَنَا بَكْرٌ وَتَحْتَ لِيَوَائِهَا	كَتَابُ يَرْضَاهَا الْعَزِيمُ الْمَفَاخِرُ
وَجَاءَتْ قَرَيْشٌ حَافِلِينَ بِجَمْعِهِمْ	وَكَانَ لَهُمْ فِي أَوَّلِ الدَّهْرِ نَاصِرُ
وَكَانَتْ قَرَيْشٌ لَوْ ظَهَرْنَا عَلَيْهِمْ	شِفَاءً لِمَا فِي الصِّدْرِ وَالْبُغْضُ ظَاهِرُ
حَبَّتْ دُونَهُمْ بَكْرٌ فَلَمْ نَسْتَطِعْهُمْ	كَأَنَّهُمْ بِالْمَشْرِفِيَّةِ سَامِرُ
وَمَا بَرِحَتْ بَكْرٌ تَثُوبٌ وَتَدْعِي	وَيَلْحَقُ مِنْهُمْ أَوْلَادٌ وَأَخْرُ
لَدُنْ عُدُوَّةٍ حَتَّى آتَى اللَّيْلُ وَأُنْجَلَتْ	غَمَامَةٌ يَوْمَ شَرُّهُ مُتَّظَاهِرُ
وَمَا زَالَ ذَلِكَ الدَّابُّ حَتَّى تَخَادَلَتْ	هَـوَازِنُ فَارِضَتْ سُلَيْمٌ وَعَامِرُ
وَكَانَتْ قَرَيْشٌ يَفْلِقُ الصَّخْرَ جَدُّهَا	إِذَا أَوْهَنَ النَّاسَ الْجُدُودُ الْعَوَائِرُ ^(□)

وكان الشاعر باعترافه بقوة خصومه يخلق الأعداء لقبيلته، ويبرر علة انهزامهم بقوة ومراس الأعداء وكثرة عددهم؛ ومن عادة العرب إنصاف العدو، وقبول الهزيمة عندما تكون نتيجة حتمية، تتجاوز قوة وبسالة قبيلة الشاعر.

وقد يأتي الاعتراف بقوة العدو وبسالته وبراعته في الحرب، في سياق آخر، غير قصائد المنصّفات؛ حيث يؤكد شعر الأيام والحروب أنّ الفارس العربي يهّمه أن يكون عدوه قويا، فارسا مقداما وشجاعا، ولا يقبل أن ينازل خصما أقلّ منه فروسية وشجاعة، «فهمّ الفارس أن يتسامع العرب في مجالسهم ونواديبهم أنه نازل فارسا نداءً، فغلبه، وإذا قتل فيهمه أن

(*) قيلت هذه القصيدة في يوم من الأيام التي كانت بين قيس وكنانة وبكر وقريش، ضمن أيام حرب الفجار، ينظر:

المفضل الضبي، المفضليات، هامش الصفحة 365.

(□) المصدر نفسه، ص 365، 366.

يتسامع العرب أنّ الذي قتله فارس له قدره»^(□)، لذلك كان الشاعر الفارس ينصف عدوّه ليثبت لنفسه الفخر والقوّة في حالة الهزيمة والانتصار معا.

فهذا فارس قبيلة عبس "عنتر بن شداد" ينصف خصمه، فيصفه بالبطل الشجاع المقدام، كامل السلاح، غير المستسلم، والذي تهابه الأبطال فلا تنازله، أمّا عنتر فقد صرعه بطعنة أودت بحياته:

وَمُدَّجِجٍ كَرِهَ الْكُمَاةُ نِزَالَهٗ لَا مُمَعْنَنٌ هَرَبًا وَلَا مُسْتَسْلِمٍ
جَادَتْ يَدَايَ لَهُ بِعَاجِلِ طَعْنَةٍ بِمُنْتَقَفِ صَدِيقِ الْكُعُوبِ مُقْوَمٍ^(□)

يعترف عنتر الفارس الشجاع لمنازله بالقوّة، وأنه كامل العدة، فارس وشجاع، ليثبت لنفسه شجاعة وإقداما وكمالا أكثر من خصمه، كيف لا، وقد تغلب عليه وهو المدجج المتمرس على فنون القتال، محاولا بذلك إبراز شجاعته من خلال تلك الصفات التي بثها وأطلقها على خصمه، فقد انتصر على فارس شجاع لا على ضعيف جبان.

وغير بعيد عن حديث الانتصارات والهزائم وقصص الحروب، قد يتخذ الفارس منفذا آخر لإنهاء المعركة حين يتيقن من أنّ الهزيمة ستكون من نصيبه، فيلوذ بالفرار من ساحة المعركة، خاصة إذا كان العدو أقوى منه، وأن بقاءه انتحار، لذا يفر ليُبقي على حياته، غير كاتم للأمر، بل يُصرّح بذلك:

(□) عفيف عبد الرحمن: الشعر وأيام العرب في العصر الجاهلي، ص 302.

(□) ديوان عنتر بن شداد، ص 21.

وَكَتَيْبَةٍ لَبَسَتْهَا بِكَتَيْبَةٍ حَتَّى إِذَا التَّبَسَّتْ نَفَضَتْ لَهَا يَدِي
فَتَرَكْتُهُمْ تَقْصُ الرِّمَاحُ ظُهُورَهُمْ مِنْ بَيْنِ مُنْعَفِرٍ وَأَخْرَ مُسْنَدِي
مَا كَانَ يَنْفَعُنِي مَقَالَ نِسَائِهِمْ قُتِلْتُ خَلْفَ رِجَالِهِمْ لَا تَبْعُدِ (□)

يعترف الشاعر الفارس بانسحابه من ساحة القتال، إذ يصرح بفراره، وحتى حسن الذكر والأحدوثة الطيبة عنه بعد موته، لا يهتم له، بل كل ما يهمله هو المحافظة على حياته وينجو بنفسه، رغم أن أغلب الشعراء والفرسان العرب كانوا يرون أن الفرار من المعارك خزي وذلل وجبن، فلم يكن منهم من «يسمح لنفسه أن يسمى ما حدث منه فراراً، لأن الفرار في نظره خزي وعار، وأنه يعتقد اعتقاداً راسخاً أن البطل هو الشجاع الذي يقابل الأعداء في أشد المواقف بقلب ثابت، ورياسة جأش» (□).

غير أننا نصادف صورة الفرار من المعركة والاعتراف بها دون الشعور بأي ذل أو هوان، أو خزي، دون أن يعلق وسام العار على صدر الفارس، فلطالما اعتبر الشاعر الصعلوك الفرار، صورة أو وسيلة من وسائل حماية النفس ضد العدو، و«سلاحاً من أسلحتهم يضمن لهم النجاة ليعيدوا الكرة، من جديد ليحققوا أهدافهم الاجتماعية والاقتصادية» (□)، حتى صارت ميزة العدو السريع صفة تميّزهم عن غيرهم، ويفتخرون بها، كما أن شعراء هذيل أيضاً اشتهروا بهذه الصفة كثيراً (□).

يروى «الأعلم الهذلي» في إحدى قصائده قصة فراره مع رفيق له، أثناء مغامرة لهما في كنانة، حينها اكتشف القوم أمرهما، فقاموا بمطاردتهما، ولحقوا بهما حتى صاروا قريبين منهما، فتملك الفزع «الأعلم» ولم يتمكن من رميهم بالسهم، فلا يجد ملجأ لهما

(□) المرزوقي: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، ج 1، ص 141، 142.

(□) علي الجندي: شعر الحرب في العصر الجاهلي، ص 276.

(□) يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 211.

(□) المرجع نفسه، ص 211، 212.

من هذا المأزق، سوى العدو والفرار، فيحث صاحبه على سرعة العدو، كي يتمكن من النجاة من قبضتهم، إذ يقول:

لَمَّا رَأَيْتُ الْقَوْمَ بِالْـ عَلِيَاءٍ دُونَ قِيْدَى الْمَنَاصِبِ
وَفَرَيْتُ مِنْ فَرْعٍ فَلَا أَرْمِي وَلَا وَدَّعْتُ صَاحِبِ
يُغْرُونَ صَاحِبَهُمْ بِنَا جُهْدًا وَأُغْرِي غَيْرَ كَاذِبِ
أُغْرِي أَبَا وَهْبٍ لِيُعْ جِرْهُمَ وَمَدُّوا بِالْحَلَايِبِ⁽¹⁾

يصرح الشاعر/الصعلوك المغامر بفراره فزعا من مطارديه، وخشية أن ينالوا منه، لينتقل بعدها إلى تبرير ذلك الفرار، على أنه هروب من الوقوع في قبضة مطارديه، فيصير طعاما للذئب والثعالب والضباع والطير، بعد أن يقتل بسيوفهم:

وَحَشِيَّتْ وَقَعَضَ ضَرِيْبَةَ قَدْ جَرَبْتُ كُلَّ التَّجَارِبِ
فَأَكُونَ صَايِدَهُمْ بِهَا لِلذُّئْبِ وَالضَّبْعِ السَّوَاغِبِ
جَزْرًا وَلِلطَّيْرِ الْمُرِيْبِ وَالذُّنَّابِ وَاللِّتْعَالِبِ
وَتَجْرُمُ جَرِيْبَةٌ لَهَا لَحْمِي إِلَى أَجْرِ حَوَاشِبِ⁽²⁾

أمَّا «عمرو بن براق» فيروي لنا قصة فراره، حين كان حليفا لقبيلة هذيل في حرب وقعت بين «هذيل» و«كنانة»، فحين فاجأهم الأعداء، دون أن يتوقعوا ذلك، فلم يجدوا بدا من الهرب فرارا منهم:

(1) أبو سعيد الحسن بن الحسين السكري: شرح أشعار الهذليين، رواية أبي الحسن علي بن أبي بكر أحمد بن محمد الحلواني عن السكري، حققه: عبد الستار أحمد فراج، راجعه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ج (1)، ص 312.

(2) المصدر نفسه، ص 314.

فَلَمَّا أَنْ هَبَطْنَا الْقَاعَ رَدُّوا
وَقَامَ لَنَا بِبَطْنِ الْقَاعِ صَيْقٌ
كَأَنَّ مُلَأَتْني عَلَى هِجَفٍ
عَلَى حَثِّ الْبَرَايَةِ زَمَخَرِيٍّ الـ

غَوَّاشِينَا فَأَدْبَرْنَا حُفُولًا
فَخَلَّى الْوَازِعُونَ لَنَا السَّيْلًا
أَحَسَّ عَشِيَّةً رِيحًا بَلِيلًا
السَّوَاعِدِ يَنْبَرِي رَتَّكَ زَلِيلًا^(□)

3- الشخصيات الإشارية:

نقصد بالشخصيات الإشارية تلك الشخصيات التي تكون علامات دالة على «حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنهما في النص: شخصيات ناطقة باسمه»^(□)، وقد تكون شخصيات عابرة، أو رواية، أو شخصيات مثل: رسام، كاتب، سارد، فنان... أو غيرها^(□)، ويعد الراوي «وسيطا بين المؤلف والقصة، ويأخذ على عاتقه وظيفة السرد أو الحكى»^(□)، ولقد أدرج "فيليب هامون" الراوي ضمن الشخصيات الإشارية باعتباره «الذي يضطلع بالسرد ويحدد نظامه، ويضبط المقاييس الكمية والكيفية المستعملة في إيراد المغامرة»^(□)، وهو المسؤول عن صياغة بنيات الحكى، وفق أسلوب يختاره، مما يجعل ذلك تمظهر الرواية مختلفا باختلاف أنواعه، وفي الآن ذاته نجد أن وجود الراوي يفترض تواجد مروى له.

3-1 أنماط الرواة في السرد الشعري العربي قبل الإسلام:

بما أن "فيليب هامون" أدرج الراوي ضمن نموذج الشخصيات الإشارية، سنقوم بتحليل تمظهرات الراوي في القصص الشعرية المتضمنة في مدونة الشعر العربي قبل الإسلام.

- (□) يحيى الجبوري: قصائد جاهلية نادرة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط (2)، 1988، ص ص 103، 104.
- (□) فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص 24.
- (□) المرجع نفسه، ص 24.
- (□) حكيمة بوقرومة: منطق السرد في سورة الكهف، ص 177.
- (□) الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 135.

إنّ الراوي هو الذي يضطلع بعملية السرد محدداً طرقه ونظامه وكيفياته، وهو لا يتمظهر في السرد الشعري العربي قبل الإسلام وفق مسمى معيّن، إنّما يتجلى غالباً من خلال الضمائر؛ فحين يوظّف الراوي ضمير المتكلم المفرد، يكون السرد ذاتياً، أمّا عندما يختفي خلف ضمير الجمع "نحن" يكون حينها السرد موضوعياً، يتعلّق بالجماعة أو المصير المشترك؛ سواء أكان مرتبطاً بالقبيلة أو الرفاق.

وسنقف عند أهمّ مظهرات الراوي في القصص الشعرية التي يرويها الشاعر العربي قبل الإسلام، متوخين التعرض إلى جلّ أنماطه وأصنافه.

3- 1- 1- الراوي الخارجي غير المشارك:

يتجلى الراوي الخارجي غير المشارك في قصص الشعر العربي قبل الإسلام سارداً للأحداث، ومخبراً عن الشخصيات دون أن يكون حاضراً بين الشخصيات أو مشاركاً في الأحداث التي يرويها، وبالتالي نكون «إزاء مستويين سرديين الأول هو مستوى الرواية، والثاني هو مستوى المتن الحكائي أو المغامرة ذاتها، والراوي ههنا واقع خارج مستوى المغامرة فهو -بالقياس إلى مستواها- راوٍ خارجي بهذا المعنى»^(□).

من القصص الشعرية الغزلية التي يتمظهر من خلالها الراوي خارجاً عن مستوى المروي السردية، وغير مشارك في الأحداث قصص الطعائن التي تروي حكايا الترحال ودوام التنقل عند العرب، بحثاً عن مساقط الغيث ومنابت الكلاً، ولا يخفى ما يخلف هذا الترحال من قلوب متحسرة، وألم ويأس في عودة اللقاء بين الأحبة، فقد عبّر الشعراء بأصدق صورة شعرية عن مشاعر اللوعة والحسرة والألم، جرّاء فقدان الأحبة، من خلال تصوري مشاهد رحيل المحبوبة مع قومها، وهم يتتبعون مسير القافلة، بنظر ثاقب، وقلب مكسور، وألم

(□) المرجع السابق، ص 143.

يتبعه بأس في عودة لقاء المحبوبة، مستبعدا تلك الأيام الخوالي التي قضاها بقرب

الحبيبة.

يستهل "عمرو بن قميئة" إحدى قصائده بحديث الظعن، حين سرد مشاهد رحيل

محبوبته "أمامة" قائلا :

نَأْتِكَ أَمَامَةً إِلَّا سُؤَالَ
وَحَادَتْ بِهَا نِيَّةٌ غَرَبَةً
وَنَادَى أَمِيرُهُمْ بِالْفُرَا
فَقَرَّيْنِ كُلِّ مُنِيفِ الْقَرَا
إِذَا مَا تَسْرَبَلْنَ مَجْهُولَةً
هَدَاهُنَّ مُشْتَمِرًا لَاحِقًا
تَخَالُ حُمُولَهُمْ فِي السَّرَا
كَوَارِعَ فِي حَائِرٍ مُفْعَمٍ
كَسَوْنِ هَوَادِجَهُنَّ السُّودِ
وَفِيهِنَّ حُورٌ كَمَثَلِ الظُّبَا
جَعَلْنَ قُدَيْسًا وَأَعْنَاءَهُ
نَوَازِعَ لِلْخَالِ إِذْ شَمِنَهُ
فَلَمَّا هَبَّ طَنَ مَصَابِ الرِّيبِ
وَأَعْقَبَكَ الْهَجْرُ مِنْهَا الْوَصَالَ
تُبَدِّلُ أَهْلَ الصَّفَاءِ الزِّيَالَ
قِ تُمْ اسْتَقَلُّوا لِبَيْنِ عَجَالَ
عَرِيضِ الْحَصِيرِ يَغُولُ الْحِيَالَ
وَرَا جَعْنَ بَعْدَ الرَّسِيمِ الْبِقَالَ
شَدِيدِ الْمَطَا أَرْحَبِيلاً جَلَالَ
بِ لَمَّا تَوَاهَقْنَ سُحْقًا طَوَالَ
تَغَمَّرَ حَتَّى أَنَا وَاسْتَطَالَ
لَ مِنْهُدِلًا فَوَقَهْنَ النَّهَالَ
ءِ تَقْرُو بِأَعْلَى السَّلِيلِ الْهَدَالَ
يَمِينًا وَبُرْقَةَ رَعَمٍ شِمَالَ
عَلَى الْفُرْدَاتِ يَحُلُّ السَّجَالَ
عِ بُدِّلْنَ بَعْدَ الرِّحَالِ الْحِجَالَ^(□)

فالراوي/الشاعر في قصة الظعن هذه يسرد تفاصيلها دون أن يشارك في أحداثها،

لأنه يقص علينا مشاهد رحيل المحبوبة؛ فهو واقع خارج مستوى السرد، يحكي ما يتراءى له

أمام عينيه؛ إذ يختفي الراوي خلف ضمير المخاطب، وكأنه يتحدث إلى نفسه، فيستهل

(□) ديوان عمرو بن قميئة: عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه: حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية،

المبحث الأول: أنماط الشخصيات السردية

حديثه في الظعن عن هجر محبوبته "أمامة" له، بعدما كان بينهما من وصال وود، ليمضي بعدها إلى سرد تفاصيل رحيلها، من وصف للهواج التي تسير خلف جمل أرحبي يبين لها الطريق الذي تتخذه مسلكا تنتهجه، والهواج داخلها نسوة شَبَّها بالظباء في جمالهن، ثم يتتبع الأماكن التي تنقلت عبرها الطعائن إلى أن وصلت إلى مستقرها وهو "مصاب الربيع"، والراوي في هذه الحالة وغيرها «يبتعد الراوي عن الشخصيات، ويختلف موقعه عن مواقعها وينظر إليها نظرة الراصد الملاحظ لأفعالها من بعيد، أو نظرة المتتبع لأخبارها فقط، فإنّه في هذه الحالة يسمى الراوي غير المشارك» (□).

ويتمظهر هذا الراوي الخارجي غير المشارك بكثرة في قصص أخرى منها مثلا قصص الحيوان الوحشي، وقصة صراعه من أجل البقاء، والتي يسردها الراوي/الشاعر تخفيفا عن أنفسهم صدمة وقساوة حتمية القدر والفاء.

يشبّه امرؤ القيس ناقته بحمار وحشي ليسارع بعدها إلى تشبيهها بثور وحشي، فيستهل قصة هذا الثور الذي استطرد إلى قصته، بالتفصيل في ذكر أوصافه، فهو ثور موجس، يحضر بظلوفه مريضا يببت فيه، ومكنساً يقيه برودة الليل، وقد دخل وقت العشاء الذي يمثل أول الليل، فبدأ يهيل التراب ويدريه كما يزيل التراب الظاهرة في الهاجرة، ثم يصوّر الشاعر/الراوي ليلة الثور وكيف يقضيها متكأ على خده الأسود، وكأنه أسير مقيّد مطروح على جنبه أرضاً، فلاذ إلى أرطاة يحتمي بها، وقد بلّها الندى فعطّرها، وبعد كلّ هذه المعاناة يسطع أخيراً نور الصباح الذي يتأمل منه الراحة والانفراج بعد هذه الليلة المتعبة المضنية، لكن كلاب الصياد خيّبت آماله، فهي كلاب جائعة، جلودها زرقاء، وعيونها حمراء، فالراوي/الشاعر هنا يروي الأحداث ومعاناة الثور وهو يقف خارجها، فهو يسرد ويصف ما تدركه حواسه؛ أي أن «الأفعال الظاهرة للشخصيات هي التي تكون محط عناية

(□) عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط (2)، 1996، ص 120.

الراوي، وموطن اهتمامه، فلا يذكر إلا ما يبدو أمام العينين أو ما تسمعه الأذنان أو يشمه الأنف أو يدرك بإحدى الحواس»^(□)، يقول امرؤ القيس:

كَأَنِّي وَرَحْلِي فَوْقَ أَحْقَبَ قَارِحٍ	بشربةٍ أو طأو بعرنانٍ مَوْجِسِ
تَعَشَّى قَلِيلًا ثُمَّ أَنْحَى ظُلُوفَهُ	يَشِيرُ التَّرَابَ عَنْ مَبِيتٍ وَمَكْنَسِ
يَهِيلُ وَيَذْرِي تُرْبَهَا وَيُثِيرُهُ	إِثَارَةَ نَبَاتِ الْهَوَا جِرِ مُخْمَسِ
فَبَاتَ عَلَى خَدِّ أَحَمٍّ وَمَنْكَبِ	وَضَجَعْتُهُ مِثْلُ الْأَسِيرِ الْمُكَرَّدَسِ
وَبَاتَ إِلَى أَرْطَاةِ حَقْفٍ كَأَنَّهَا	إِذَا التَّقْتَهَا غَبِيَّةٌ بَيْتَ مَعْرَسِ
فَصَبَّحَهُ عِنْدَ الشُّرُوقِ غُدِيَّةً	كِلَابُ ابْنِ مَرٍّ أَوْ كِلَابُ ابْنِ سَبْنَسِ
مُغْرَّتُهُ زُرْقًا كَأَنَّ عِيُونَهَا	مِنَ الذَّمْرِ وَالْإِيحَاءِ نُورًا عَضْرَسِ ^(□)

ينتقل الراوي/الشاعر بعد هذا الاستهلال إلى قصة الثور وصراعه مع الكلاب الضارية، والمصرة على تحقيق هدفها، والمتمثل في النيل من الثور، لكن الثور أشد إصراراً على بقائه حياً، وما إن شعر بالكلاب حتى فرّ مدبراً مسرعاً، والتراب من خلفه يعلو ويرتفع، والراوي/الشاعر وهو يصور فرار الثور، لا يغفل الإشارة إلى ما يختلج بصدده من أحاسيس الخوف والرغبة من قرب خاتمته ونهاية حياته، إن أدركته الكلاب التي تهدده بالموت، «وإذا تجاوز الراوي ذلك المستوى الظاهري، فعبر عن أعماق الشخصيات أو أراد التعبير عن الوجود الداخلي الباطني لهذه الأشياء، فإنه يتحدث عن الباطن الإنساني عن طريق الظواهر التي تدل عليه، فيجعل المشاعر والأحاسيس والتأملات مجرد تقارير وصفية تعتمد على الحركات الظاهرة للشخصيات أو حوارات مسموعة»^(□).

(□) المرجع السابق، ص 127.

(□) ديوان امرئ القيس: ص ص 110، 111.

(□) عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، ص 128.

وفعلا أدركت الكلاب الثور الذي صار يتصارع معها من أجل البقاء، واحتدّت المعركة بينهما، وإذا بالكلاب تنهش الثور وتتمكن من ساقه، إلى أن مزّقت عروقه فيخيّل إلى الناظر أنّ الكلاب تمكّنت منه، وأحرزت صيدها، بيد أنّ نهاية المعركة لم تكن إلاّ لصالح الثور؛ إذ استنفذت الكلاب كلّ قواها وتملّكها التعب، وأحسّت باليأس من النيل من الثور لإصراره على البقاء حيًّا، فاستراحت بقرب الشجر تاركةً الثور:

فَأدْبَرَ يَكْسُوها الرِّغامُ كَأَنَّها عَلى الصَّمَدِ وَالآكامِ جِدوَةٌ مُقْبِسِ
وَأَيَقِنَ أَنَّ لاقِيَنَّهُ أَنَّ يَوْمَهُ بذِي الرِّمَثِ إِنْ ما وُتِنَهُ يَوْمُ أَنْفُسِ
فَأدْرَكَنَّهُ يا خُذْنَ بالسَّاقِ وَالنَّسَا كَمَا شَبْرَقَ الوِلدانِ تُوبَ المقدِّسِ
وَعَوْرَنَ فِي ظِلِّ الغَضَا وَتَرَكَنَهُ كَقَرَمِ الهِجَانِ الفادِرِ المِشمِشِ (□)

ويختتم الراوي/الشاعر بهذا المشهد الأخير على غير عادة الشعراء العرب قبل الإسلام قصة الثور الوحشي وكلاب الصيد، فمن العادة أن يهرب الثور، أو يتغلب على الكلاب فيطرحها على الأرض جريحة، لا أن تستسلم الكلاب وتكف عن ملاحقة فريستها. وبذلك يكون الراوي/الشاعر قد سرد تفاصيل هذه القصة من بدايتها إلى غاية نهايتها وفق ما رآته عيناه، وتأويله لأحاسيس الثور حسب كل موقف ومشهد تخلّلته القصة.

أمّا "عبيد بن الأبرص" فيروي لنا قصة العقاب التي تصيد بكثرة إلى درجة أنّ قلوب فرائسها تجمعت في وكرها، وذلك بعد أن يشبه فرسه بها ثمّ يستطرد إلى قصتها.

ويفتح قصة العقاب بوصفها؛ فهي كثيرة الصيد، ودليل ذلك تجمع قلوب فرائسها في وكرها، كما قد شبّهها بعجوز تعيش جبل "أرم"، وقد فقدت أبناءها ثم ينتقل الراوي/الشاعر إلى سرد وقائع قصة هذه العقاب مع ثعلب، متكئًا على ما ترقبه عيناه من

(□) ديوان امرئ القيس، ص 111.

مشاهد ورؤى وأحداث؛ ففي يوم شديد البرودة صار ريشها يتساقط منه الجليد، يومها أبصرت ثعلباً من بعيد، مسرعاً في عدوه، ويفصله عنها أرض مستوية، وإذا بها تعزم على اللحاق به، فنفضت ريشها، وطارت محلقة تريد النيل منه، واكتشف الثعلب أمر العقاب ونيتها، فأحس بخطر الموت يداهمه، ففزع رافعاً ذنبه، وحطت العقاب على قرب من الثعلب، وما زال الثعلب يدب، وكله خوف وحذر، مصدراً صوتاً خفياً يتملكه الخوف والحيرة، وهو يقلب عينيه بحثاً عنها، ولكن هيهات، فقد أدركته ونالت منه، فصار صيداً يعاني الكرب والموت البطيء، فقد طرحته أرضاً وجرحت وجهه، وغرست مخلبها في جنبه، وهو من ألمه يصيح، فقد جرحته في جنبه وصدرة.

يقول عبيد بن الأبرص:

كأنَّهـا لثـوَّةٌ طـاـوُوبُ	تَيْبَسُ فِي وَكْرِهـَا الْقـاـوُوبُ
بَاتَّتْ عـاـلـى إِرْمٍ رَابِئَةٍ	كَأَنَّهَا شَخَّةٌ رَقُوبُ
فَأَصْبَحَتْ فِي غَدَاةٍ قِرَّةً	يَسْقُطُ عَنْ رِيشِهَا الضَّرِيبُ
فَأَبْصَرَتْ ثَعْلَبًا مِنْ سَاعَةٍ	وَدُونَهُ سَبَبٌ حَـدِيبُ
فَنَفَضَتْ رِيشَهَا وَانْتَفَضَتْ	وَهِيَ مِنْ نَهْضَةٍ قَرِيبُ
فَاشْتَالَ وَارْتَاعَ مِنْ حَسِيرِهَا	وَفَعَلَهُ يَفْعَلُ الْمُنْزُوبُ
فَنَهَضَتْ نَحْوَهُ حَثِيئَةً	وَحَارَدَتْ حَارِدَةً تَسِيْبُ
فَدَبَّ مِنْ رَأْيِهَا دَبِيْبًا	وَالْعَيْنُ حِمْلَاقُهَا مَقْلُوبُ
فَأَدْرَكَتْهُ فَطَرَحَتْهُ	فَكَدَحَتْ وَجْهَهُ الْجَبُوبُ
فَعَاوَدَتْهُ فَرَفَعَتْهُ	فَأَرْسَلَتْهُ وَهُوَ مَكْرُوبُ
يَضْغُو وَمِخْلَابُهَا فِي دَفِّهِ	لَا بُدَّ حَيْرُومُهُ مَنَقُوبُ ^(□)

(□) ديوان عبيد بن الأبرص، ص ص 25، 26.

المبحث الأول: أنماط الشخصيات السردية

فالراوي/الشاعر في هذه القصة، لم يكن مشاركاً في أحداثها؛ إذ يقع خارج مستوى السرد؛ حيث يروي تفاصيل الأحداث بناء على ما يراه ويظهر له، وهذا ما لاحظناه على هذا النوع من الرواة في جميع النماذج التي أوردناها، كما أن هذا الراوي يتمظهر ممثلاً بضمير الغائب، وهذا دليل على غياب الراوي عن مجريات الأحداث وعدم مشاركته فيها، فهو لا يسرد إلا أفعال الشخصيات وأقوالها، كما تتجلى له، ولا يسند مباشرة إلى الراوي في هذه الحالة عرض الأحداث، بل يوضع حدّاً فاصل بينها وبينه (□)؛ إذ حينها «ذات السارد وصورته ربما يتواريان خلف الخطاب السردى، أو يبتعدان عنه، فيبرز الموضوع، بل تختفي صورة السارد تماماً، وتصبح عنصراً ثانوياً» (□).

ويقف هذا الراوي دائماً بعيداً عن ساحة الأحداث، ويرقبها من بعيد، كما يفعل الراوي في قصة الصقر التي يرويها الشاعر/الراوي أبو خراش، والتي تجسّد صورة من صور الصراع من أجل البقاء، الذي يكون من نصيب الأقوى، والأذكى، إذ يصوّر الصقر شامخاً فوق مرتفع، ممّا يسهّل عليه مراقبة فرائسه والعتور عليها؛ وإذا به يرى أرنباً من بعيد، فيحاول الانقضاض عليه، لكن الأرنب اكتشف أمره فأسرع في عدوه بغية النجاة من قبضة الصقر، فيضاعف النسر سرعته حتى نال مراده؛ إذ انقض عليه وأوقف نبضات قلبها:

وَلَا أَمَعْرُ السَّاقِينِ ظَلَّ كَأَنَّهُ	عَلَى مُحَرِّزَاتِ الْإِكَامِ نَصِيلُ
رَأَى أَرْنَبًا مِنْ دُونِهَا غَوْلُ أَشْرَجٍ	بَعِيدٌ عَلَيْهِنَّ السَّرَابُ يَزُولُ
فَضَمَّ جَنَاحِيَهُ وَمِنْ دُونِ مَا تَرَى	بِلَادٍ وَحُوشٍ أَمْرَعٌ وَمُحْوَلُ
ثَوَائِلُ مِنْهُ بِالضَّرَاءِ كَأَنَّهَا	سَفَاةٌ لَهَا فَوْقَ الثَّرَابِ زَلِيلُ
يُقَرِّبُهُ النَّهْضُ النَّجِيحُ لِمَا يَرَى	وَمِنْهُ بُدُوٌّ تَارَةٌ وَمَثْوَلُ
فَأَهْوَى لَهَا فِي الْجَوِّ فَأَخْتَلَّ قَلْبَهَا	صَيُودٌ لِحَبَّاتِ الْقُلُوبِ قَتُولُ (□)

(□) عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، ص 134.

(□) المرجع نفسه، ص 134.

(□) السكري: شرح أشعار الهذليين، ج (3)، ص ص 1193 - 1195.

فالراوي في هذه القصة يقع خارج مستوى السرد ولا يشارك في الأحداث التي يرويها عن قصة هلاك الأرنب، وفتك الصقر به، إذ يحكي فقط ما يوجد به بصره، وينقل إلينا مشاهد القصة كما تراءت له.

3- 1- 2- الراوي الداخلي المشارك:

يتموقع هذا الراوي داخل مستوى السرد المروي، بحيث يشارك في وقائع الأحداث التي يرويها، فهو شخصية متصلة بالوقائع، وفي الآن ذاته تكون مشاركة فيها؛ أي شخصية لها دور فعال في بناء الأحداث والأفعال السردية، سواء أكانت مشاركة هذا الراوي «أساسية أو ثانوية، وقد يكون محور القصة كلها، وهو المصطلح برواية أمر، وفي هذه الحالة يسمى "راوي حكاية ذاتية"»^(□)؛ إذ يتجلى كشخصية حاضرة في القصة المروية، فهو إحدى شخصيات القصة، ويضطلع بمهمة تقديم الأحداث ونقلها إلى المتلقي، حيث «يقدم ما يُشاهد من أحداث ترتبط به، ويكون شاهداً عليها»^(□).

ونماذج القصص الشعري التي يكون فيها راويها/الشاعر داخل مستوى السرد، ومشاركاً في الأحداث في مدونة الشعر العربي قبل الإسلام كثيرة؛ باعتبار أن الشعراء العرب قبل الإسلام كثيراً ما عبّروا عن مشاكل تنغص حياتهم، أو أفعالاً أو أمجاداً افتخروا بذكرها، وسنعمل على ذكر نموذج عن كل نمط قصصي.

يروى لنا المثقب العبدى أحداث قصة ذلك الضيف الذي طرق بيته ليلاً، وقد أنهكه السفر والليل وظلمته، ويستهل الراوي/الشاعر قصته بوصف ذلك الضيف، وكيف تمكن من الوصول إلى ديار (الضيف)، متوسلاً إلى ذلك تلك النار التي تراءت له من بعيد، وقد

(□) الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 146.

(□) عبد الله إبراهيم: المتخيل السردى، مقاربات نقدية في التناسخ والرؤى والدلالة، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، ط (1)، 1990، ص 119.

ظنّها بادئ الأمر - كوكبا - ربّما ليأسه من وجود بشر يقطنون ذاك المكان، أو قنوطاً منه في إيجاد من يعينه على ضالته، ويريحه من عناء السفر، يقول المثقب العبدي:

وسارٍ تعنّاهُ المبيتُ فلمْ يدعْ	له طامسُ الظلماءِ والليلِ مذهباً
رأى ضوءَ نارٍ من بعيدٍ فخالها	لقد أكذبتهُ النَّفسُ، بل راء، كوكباً
فلمّا استبانَ أنّها إنسيّة	وصدّقَ ظنّاً بعدما كان كذباً
رفعتُ له بالكفِّ ناراً تشبّها	شاميّةً تكبّاءُ أو عاطفٌ صبا
وقلتُ: ارفعاها بالصّعيدِ كفى بها	منادٍ لسارٍ ليلةً أنْ تأوباً ^(□)

ينتقل الراوي/الشاعر بعد أن يصف ضيفه وطريقة اهتدائه إليه إلى سرد بقية الأحداث، بداية من مساعدته على الاهتداء إلى ناره، وصولاً إلى المشهد الأخير من القصة، أين وصل الضيف إلى داره، وهو مبلى الثياب، بسبب المطر، فيستقبله الراوي/المضيف بعبارات الترحيب، ليسرع إلى برك الهواجد، حيث يختار واحدة من إبله السمينة، فنحرها بطعنة بأعلى جنبها، ليقوم في الأخير بطهي لحمها على النار ليقدمها طعاماً للضيف:

فلمّا أتاني والسّماءُ تُبلُّه	فلقَيْتُهُ أهلاً وسهلاً ومرحباً
وقُمتُ إلى البركِ الهواجدِ فأنقّت	بكوماءٍ لم يذهبَ بها النّيُّ مذهباً
فرحبتُ أعلى الجنبِ منها بطعنة	دَعَتُ مُسْكِنَ الجوفِ حتّى تصبياً
تَسامى بناتُ الغلي في حُجراتها	تَسامي عِتاقِ الخيلِ ورداً وأشهباً ^(□)

يسرد الراوي/المضيف لنا قصة استضافته لذلك الساري ليلاً، وقد أنهكه التعب وأضناه، وبلغت به الحيرة من أمره أين يذهب، إلى أن أبصر ناراً، فأيقن بوجود بشر هناك، وقد أعانه على الوصول إليه، حرصاً منه على إعانة كلّ ضالٍ للطريق أو متعب من السفر.

(□) ديوان شعر المثقب العبدي، ص ص 117، 118.

(□) المصدر نفسه، ص ص 119 - 123.

فالراوي/المضيف داخلي؛ إذ ينتمي إلى مستوى المروي، كما أنه مشارك في أحداث قصة إكرام الضيف؛ إذ هو من رفع النار لضيفه، وأحسن استقباله، ونحله أكرم الإبل لديه وأنفسها، وهو من ساهم في دفع عناء الضيف وتعبه من مشقة السفر.

ويتمظهر الراوي/المضيف متحدثاً بضمير المتكلم "أنا" (رفعت، قلت، فلقيته، قمت...)، مما يؤكد دور الراوي كشخصية مشاركة في الأحداث، وهي شخصية رئيسية، وبارزة في الحكى، وهي تروي القصة وفق منظورها هي، ومعاييرها ذاتها، «وهذا الإجراء يجعل العالم المروي عالماً نسبياً ذاتياً منظوراً من جانب واحد فردي»^(□)، رغم أن المجتمع والقصائد الشعرية تتفق في مجملها على صور الكرم، وخصص الضيافة، لكن تبقى خصوصية كل تجربة هي الفاصل الوحيد بينها جميعاً، وهي التي تبرز ذاتية كل واحد منها.

وإذا انتقلنا إلى القصص الغزلي على النحو الذي يطل به علينا امرؤ القيس، فإننا نجد الشاعر قد تجلّى راوياً مشاركاً في الأحداث :

تَنَوَّرْتُهُمَا مِنْ أَدْرَعَاتٍ وَأَهْلَهَا	بِيَثْرِبَ أَدْنَى دَارِهَا نَظَرَ عَالٍ
نَظَرْتُ إِلَيْهَا وَالنُّجُومُ كَأَنَّهَا	مَصَابِيحُ رُهْبَانٍ تَشْتُ لِقَمَّالٍ
سَمَوْتُ إِلَيْهَا بَعْدَمَا نَامَ أَهْلَهَا	سُمُو حَبَابِ الْمَاءِ حَالاً عَلَى حَالٍ
فَقَالَتْ: سَبَاكَ اللَّهُ إِنَّكَ فَاضِحِي	أَلَسْتَ تَرَى السُّمَّارَ وَالنَّاسَ أَحْوَالِي؟
فَقُلْتُ: يَمِينَ اللَّهُ أَبْرَحُ قَاعِداً	وَلَوْ قَطَعُوا رَأْسِي لَدَيْكَ وَأَوْصَالِي
حَلَفْتُ لَهَا بِاللَّهِ حَلْفَةَ فَاجِرٍ	لَنَامُوا فَمَا إِنْ مِنْ حَدِيثٍ وَلَا صَالٍ
فَلَمَّا تَنَازَعْنَا الْحَدِيثَ وَأَسْمَحْتَ	هَصَرْتُ بِغُصْنِ ذِي شَمَارِيخِ مَيَّالٍ
وَصَرْنَا إِلَى الْحُسْنَى وَرَقَّ كَلَامُنَا	وَرُضْتُ فَذَلَّتْ صَعْبَةً أَيْ إِذْلالٍ
فَأَصْبَحْتُ مَعْشوقاً وَأَصْبَحَ بَعْلُهَا	عَلَيْهِ الْقَتَامُ سَيِّئَ الظَّنِّ وَالْبَالِ
يَغْطُ غَطِيطَ الْبَكْرِ شُدَّ خِنَاقُهُ	لِيَقْتُلَنِي وَالْمَرْءُ لَيْسَ بِقَتَّالٍ
أَيَقْتُلَنِي وَالْمَشْرِقِيُّ مُضَاجِعِي	وَمَسْنُونُهُ زُرُقٌ كَأَنْيَابِ أَعْوَالٍ ^(□)

(□) عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، ص 134.

(□) ديوان امرئ القيس، ص 136.

يروى الشاعر/ الراوي في هذه القصة الغزلية تفاصيل مغامرته مع المحبوبة؛ إذ «يحكي قصته ويسقط المسافة بينه وبين ما يروي»^(□)؛ حيث يسرد أحداث مغامراته مع المحبوبة، منذ أن سَمَا إليها بعد نوم أهلها، ودون أن يأبه بالناس أو السمّار من حولها، وأرادت أن تردعه عن فعلته هذه، لكنّه أصرَّ على البقاء معها، حتّى لو كلفه ذلك قطع رأسه، فاستسلمت بعد أن كانت تتدلّل وتمنّع، فالراوي يسرد أقواله وأفعاله بنفسه دون أن يضع حدًّا فاصلاً لذلك، بينه وبين الأحداث، مبرزاً دور البطولة الذي ينجزه من خلال سير الأحداث من جهة، ووفق علمه بما تُفكر به باقي الشخصيات المشاركة في القصة الغزلية، فالراوي هنا - داخلي، وهو إحدى شخصيات القصة وهي ذات الشاعر، و «قد دخل هذا الأخير في قصه فصار راوياً، أو صار إحدى شخصيات عالم قصه الراوية»^(□).

أمّا "المنخل اليشكري" فيسرد قصة مغامرته مع "فتاة الخدر" حيث يقول:

وَ لَقَدْ دَخَلْتُ عَلَى الْفَتَا	ةِ الْخَدْرِ فِي الْيَوْمِ الْمَطِيرِ
الكَاعِبِ الْحَسَنَاءِ تَرُ	فَلُ فِي الدَّمَقْسِ وَفِي الْحَرِيرِ
فَدَفَعْتُهَا فَتَدَفَعَتْ	مَشِي الْقَطَاةِ إِلَى الْغَدِيرِ
وَلَثَمْتُهَا فَتَنَفَّسَتْ	كَتَنَفْسِ الظُّبَيْ الْبَهِيرِ
فَدَدْتُ وَقَالَتْ يَا مَنْ	خَلُّ مَا بِجَسْمِكَ مِنْ حَرُورِ
مَا شَفَّ جِسْمِي غَيْرُ حُ	بِكَ فَاهْدِي عَنِّي وَسِيرِي
وَأَحْبَهَُا وَتُحِبُّنِي	وَيُحِبُّ نَاقَتَهَُا بَعِيرِي
يَا رَبِّ يَا يَوْمِ لِلْمُنْ	خَلِّ قَدْ لَهَا فِيهِ قَصِيرِ
فَإِذَا انْتَشَيْتُ فَأِتْنِي	رَبُّ الْخَوْرَنَقِ وَالسَّيْرِ
وَإِذَا صَحَوْتُ فَأِتْنِي	رَبُّ الشُّوَيْهَةِ وَالْبَعِيرِ
وَ لَقَدْ شَرِبْتُ مِنَ الْمُدَا	مَةِ بِالْقَلِيلِ وَبِالكَثِيرِ ^(□)

(□) يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت - لبنان، ط(1)، ص 92.

(□) المرجع نفسه، ص 286.

(□) أبو سعيد عبد الملك بن قريب الأصمعي: الأصمعيات، ص ص 70 - 72.

يسرد الراوي/الشاعر قصة مغامرته العاطفية والغزلية مع فتاة "الخدر"، باعتباره شخصية مشاركة في أحداثها، سارداً ذلك الحوار الذي كان بينهما، ليختم الراوي قصته بنهاية طريفة، أين يجعل بعيره يحب ناقتها، و«نرجح أن الشاعر لجأ إلى هذا التصوير الممعن اللطافة والطرافة ليعكس وجده وكلفه بصاحبته» (□).

ونجد "زهير بن أبي سلمى" يروي قصة رحيل وهجر محبوبته له بعد أن كانا على وصال، إذ يقول:

وَلَقَدْ يَكُونُ تَوَاصُلٌ وَإِحَاءٌ	صَرَمَتْ جَدِيدَ حِبَالِهَا أَسْمَاءُ
وَوَشَى وَشَاةً بَيْنَنَا أَعْدَاءُ	فَتَبَدَّلَتْ مِنْ بَعْدِنَا أَوْ بُدِّلَتْ
وَالْحُبُّ، تُشْرِبُهُ فُوَادِكُ دَاءُ	فَصَحَوْتُ عَنْهَا بَعْدَ حُبِّ دَاخِلٍ
فِي النَّاسِ، مِنْ قَبْلِ الْإِلَهِ رِعَاءُ	وَلِكُلِّ عَهْدٍ مُخْلَفٍ وَأَمَانَةٍ
فِيهَا لِعَيْنِكَ مَكْلَأٌ وَبَهَاءُ	خَوْدٌ مُنْعَمَةٌ أَنْيَقُ عَيْشُهَا
مِنْهَا الْبَنَانُ يُزِينُهُ الْحِنَاءُ	وَكَأَنَّهَا يَوْمَ الرَّحِيلِ وَقَدْ بَدَأَ
ظِلٌّ إِذَا تَلَعَ النَّهَارُ وَمَاءُ	بَرْدِيَّةٌ فِي الْغَيْلِ يَغْدُو أَصْلَاهَا
كَنْفَا النِّعَامَةِ جُوجُؤٌ وَعِضَاءُ (□)	أَوْ بَيْضَةُ الْأُدْحِيِّ بَاتَ شِعَارَهَا

يسرد الراوي/المحب في هذه الأبيات الشعرية هجر محبوبته أسماء له، فقد قطعت عهد الوصال الذي كان بينهما، وقد كان للوشاة يد طولى في ذلك، وفي تبديلها، ولذلك قرر أن يصرف قلبه عن حبها، إذ يراه داءً داخل فؤاده، ولكل من المخلف وصاحب الأمانة من قبل الإله من يكافئه على أفعاله، ليصف في الأخير حسنها وجمالها الحسي.

فالراوي يتمظهر في هذه القصة الغزلية كمشارك داخلي في أحداث القصة، فتمتزج أنا الراوي مع ذات الشخصية "المحب"، فتبدو مُندمجة مع الأحداث ومرتبطة بها.

(□) حبيب الكريطي: السرد القصصي في الشعر الجاهلي، ص 135.

(□) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ص ص 248، 249.

يقول امرؤ القيس:

لَمَنْ طَلَّلُ أَبْصَرْتُهُ فَشَجَانِي كَخَطِ زَبُورٍ فِي عَسِيبِ يَمَانِي
دِيَارُ لَهْنَدٍ وَالرَّبَابِ وَفَرْتَنِي لِيَالِينَا بِالنَّعْفِ مِنْ بَدَلَانِ
لِيَالِي يَدْعُونِي الْهَوَى فَأَجِيبُهُ وَأَعْيُنُ مَنْ أَهْوَى إِلَى رَوَانِي^(□)

يسرد الراوي/الحبيب ما اختلج قلبه من مشاعر وهموم، فجعل الليل زمنا تهيج خلاله مشاعر الهوى بضواده، مسترجعاً أيام وصاله مع حبيباته (هند، الرباب، وفرتنى)، فيشعر بنوع من الحزن والألم.

لكن الراوي/الحبيب لا يبدو مغتاضاً من هذا الفراق، إنما وقوفه عند الطلل جعل ذكرياته تنساب، وكان مؤنسه الوحيد هو الليل، الذي تجاذب معه أطراف الحديث، ويقاسمه الأحزان، فهو أنيسه الذي يبثُّ له آلام الاشتياق وأحزان الفراق، وهو راوٍ داخلي مشارك في الأحداث لأنه يحكي ما حدث له حين وقف وأبصر الطلل الذي كان سبباً في استرجاعه لذكريات الماضي، والمرتبطة بذلك المكان.

عُرِف الصعاليك باقتحامهم عالمي الصحراء والمغامرات، بما فيها من مخاطر، فكان شعرهم يحاكي نمط حياتهم، مفتخرين ببطولاتهم، وتحديهم للأخطار والنجاة منها، كالمغامرة التي يرويها "تأبط شراً" في بلاد هذيل التي قصدتها بغية اشتيार العسل، ولكن تم اكتشاف أمره، فحاصروه في الغار، طالبين منه الرضوخ لهم والاستسلام، يقول تأبط شراً:

أَقُولُ لِلْحِيَانِ وَقَدْ صَفَرْتَ لَهُمْ وَطَابَى وَيَوْمِي ضَيْقُ الْحَجَرِ مُعَوِّرُ
هُمَا خُطَّتَا إِمَّا إِسَارٌ وَمِئَةٌ وَإِمَّا دَمٌّ، وَالْقَتْلُ بِالْحُرِّ أَجْدُرُ
وَأُخْرَى أُصَادِي النَّفْسَ عَنْهَا وَإِنِّهَا لَخُطَّةٌ حَزْمٌ إِنْ فَعَلْتُ وَمَصْدَرُ^(□)

(□) ديوان امرؤ القيس، ص 158.

(□) ديوان تأبط شرا، ص 30، 31.

نجد الراوي/الشاعر هنا واقعا داخل مستوى المروي، مخبرا عن مغامرته في بلاد هذيل، وقد شارف على الهلاك بين أيديهم، فهو راوٍ مشارك في الأحداث التي يرويها، حيث لم يشأ الاستسلام لأعدائه، بل صار يشغلهم به، مراوغاً لهم، ريثما يفرغ من تهيئة وسيلة فراره من قبضتهم؛ إذ أخذ يسيل العسل في رأس الغار ثم فرش صدره له، «ولم يزل يزلق حتى جاء سليماً إلى أسفل الجبل، فنهض و فاتهم»^(□)، حيث يقول:

فَرَشْتُ لَهَا صَدْرِي فَزَلَّ عَنِ الصِّفَا	بِهِ جُوجُؤٌ عَبْلٌ وَمَثْنٌ مُخَصَّرٌ
فَخَالَطَ سَهْلَ الْأَرْضِ لَمْ يَكْدَحِ الصِّفَا	بِهِ كَدْحَةٌ وَالْمَوْتُ خَزِيَانٌ يَنْظُرُ
فَأَبْتُ إِلَى فَهْمٍ وَلَمْ أَكْ أَبِيًّا	وَكَمْ مِثْلُهَا فَارَقْتُهَا وَهِيَ تَصْفِرُ ^(□)

يختم الراوي/الشاعر بهذا سرد مغامرته التي انتهت لصالحه بالنجاة من أعدائه.

لقد كان الشعر وسيلة لنقل أخبار حروب العرب قبل الإسلام، ولقد تناول العديد من الشعراء العرب آنذاك تلك الأحداث التاريخية الخاصة بالحروب، وهو شعر حماسي تكتنفه مشاعر وعاطفة الاعتزاز والفخر، وطبيعي أن يتمظهر الراوي في هذا المقام راوياً داخلياً، لكنه يتجلى في بعض القصص الحربي غير مشارك حين يروي مآثر قبيلته التي لم يشارك فيها، لكنّه ينظم فيها قصصاً شعرياً باعتباره لسان حالها والناطق باسمها.

يسرد "مالك بن نويرة" أحداث يوم مخطط^(*) انطلاقاً من وصفه للطريق الطويل التي يسلكها قومه إلى أن وصلوا إلى ديار الأعداء الذين كانوا في غفلة عنهم ففاجئوهم، وصولاً إلى التفصيل في أحداث المعركة بين الطرفين ونتائجها، ناهيك عن وصفه للجيش وفتح الأعداء لدى رؤيتهم، حيث يقول:

(□) يوسف خليف: الشعراء الصعاليك، ص 186.

(□) ديوان تابط شراً، ص 31.

(*) كان هذا اليوم بين يربوع ويكر، وانتهى لصالح يربوع.

ينظر: عفيف عبد الرحمن: الشعر وأيام العرب في العصر الجاهلي، ص 580.

فَمَا فَتَيْتُوهَا حَتَّى رَأَوْنَا كَأَنَّهَا
بِمَلُومَةٍ شَهْبَاءٍ يَبْرُقُ حَالُهَا
فَمَا بَرِحُوا حَتَّى عَلَتْهُمْ كِتَابٌ
ضَمَمْنَا عَلَيْهِمْ طَائِيَتِيهِمْ بِصَائِبِ
بُسْمُرٍ كَأَشْطَانِ الْجُرُورِ نَوَاهِلِ
تَرَى كُلَّ صَادِقٍ زَاعِيٍّ سِنَانُهُ
يَقَعْنَ مَعًا فِيهِمْ بِأَيْدِي كُمَاتِنَا
تُدِرُّ الْعُرُوقَ الْآبِيَاتِ ظَبَاتِنَا
فَأَقْرَرْتُ عَيْنِي حِينَ ظَلُّوا كَأَنَّهُمْ
صَارِعٌ عَلَيْهِ الطَّيْرُ تُنْتَجِعُ عَيْنُهُ
لَدُنْ غُدُوَّةٍ حَتَّى أَتَى اللَّيْلُ دُونَهُمْ
فَأَصْبَحَ مِنْهُمْ يَوْمَ غَيْبٍ لِقَائِهِمْ
إِذَا مَا اسْتَبَالُوا الْخَيْلَ كَانَتْ أَكْفُهُمْ
كَأَنَّهُمْ إِذْ يَعْصِرُونَ فُظُوظَهَا
وَقَدْ كَانَ لَابِنِ الْحَوْفَرَانَ لَوْ انْتَهَى
مَعَ الصُّبْحِ آذِيٍّ مِنَ الْبَحْرِ مُزِيدٌ
تَرَى الشَّمْسَ فِيهَا حِينَ ذَرَّتْ تَوْقَدُ
إِذَا لَقِيَتْ أَقْرَانَهَا لَا تُعْرَدُ
مِنَ الطَّعْنِ حَتَّى اسْتَأْسَرُوا وَتَبَدَّدُوا
يَجُورُ بِهَا زُؤَانِيَا وَيَقْصِدُ
إِذَا بَلَغَهُ الْأَنْدَاءُ لَا يَتَأَوَّدُ
كَأَنَّ الْمَثُونَ لِلْأَسِنَّةِ مَوْعِدُ
وَقَدْ سَنَّهَا طَرٌّ وَوَقَّعَ وَمِبرِدُ
بِبَطْنِ الْأَيْدِ حُشْبُ أَثْلٍ مُسَنَّدُ
وَآخِرُ مَكْبُولٍ يَمِيلُ مُقَيَّدُ
وَلَا تَنْتَهِي عَنْ مِلْئِهَا مِنْهُمْ يَدُ
بَقِيَّةَ عَاءَةٍ فَلَّ مُطْرَدُ
وَقَائِعَ لِلْأَبْوَالِ وَالْمَاءِ أَبْرَدُ
بِدِرْجَلَةٍ أَوْ فَيْضِ الْخُرَيْبَةِ مَوْرَدُ
سُوَيْدٌ وَبِسْطَامٌ عَنِ الشَّرِّ مَقْعَدُ (□)

يروى الفارس/ الراوي المحارب ما كان بين قومه وبين أعدائه في يوم مخطط، والذي كان لبني يربوع على بكر بن وائل؛ إذ داهموا العدو على غفلة منهم، فشبهم بالموج، كناية عن كثرتهم وأخذهم العدو على حين غرة، ثم يسرد الراوي حجم الإهانة والهزيمة التي ألحقوها بالأعداء، فالراوي يقع داخل مستوى المروي، ويتحدث باسم قومه، ويروي ما حدث أثناء المعركة وحجم الهزيمة التي ألحقها بالأعداء، لكن الراوي لا يتمظهر مشاركا في هذه الحرب، ولا المعركة، بل رُوِيَ له أحداثها، فصاغها شعرا كما رويت له وفق ما

(□) أبو سعيد عبد الملك بن قريب بن الملك الأصمعي: الأصمعيات، ص ص 192 - 194.

سمحت له قريحته الشعرية، فقد روى أيضا كيف قضى قومه (تميم) على أعدائهم (بنو شيبان) بالسهام والرمح التي لم تكن تخطئ هدفها، واستأسروا بذلك أعداءهم، «فعندما نجد - في إحدى القصص - شخصية تروي قصة متصلة بالمغامرة ومنتزلة في مستوى المتن الحكائي فهذه الشخصية الراوية داخلية من هذه الجهة "Intradiégétique" بمعنى منتسبة إلى مستوى المعاصرة السردية، لكن انتسابها هذا إلى مستوى المتن الحكائي لا يعني بالضرورة مشاركتها في وقائع المغامرة المروية، فقد تكون غير مشاركة " Hétéro diégétique"، فإن كانت طرفا في الأعمال المروية فهي مشاركة في المغامرة Homa diégétique» (□).

ونصادف هذا الراوي في قصص صيد الهواة التي يسند فيها الراوي دور البطولة فيها إلى فرسه، أو غلامه، بحيث لا يسند إلى الراوي أي دور عدا سرد أحداث الصيد بتفاصيلها بداية من استعداده ورفاقه للخروج إلى الصيد ليلاً أو صباحاً، إلى حين إحراز الصيد. وهذا "أبو دؤاد الإيادي" يروي لنا قصة رحلته إلى الصيد رفقة غلامه ورفاقه ليلاً، إذ يستهلها الراوي/الشاعر بتحديد زمن الرحلة للصيد، والمتمثل في الليل؛ إذ يبيتون في مكان الصيد قبل ولوج الصباح، لينتقل بعدها إلى تحديده لأدوار رفاقه والغلام، حيث كانت بداية مهمة غلامه هي تفقد المكان والبحث عن مكان تواجد قطيع الحيوان الوحشي، وفعلاً كانت بشرى تواجده بين جبلين، ليستعد الرفاق ويتهيئون للصيد بنزع ما تبقى من المرعى من أفواه الخيول، واضعين اللجام عليها، ومع أول بزوغ للفجر تهيأت الخيول وفرسانها لمهمة الصيد:

(□) الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 145.

وَدَارٍ يَقُولُ لَهَا الرَّائِدُ	نَ وَيَلُ أُمَّ الحُذَاقِي دَارًا
فَلَمَّا وَضَعْنَا بِهَا بَيْتَنَا	نَتَجْنَا حُورًا وَصِدْنَا حِمَارًا
وَبَاتَ الظَّلِيمُ مَكَانَ المَجَبِّ	تَسْمَعُ بِاللَّيْلِ مِنْهُ عِرَارًا
وَرَا حَ عَلَيْنَا رِعَاءَ لَنَا	فَقَالُوا: رَأَيْنَا بِهِجَلٍ صُورًا
فَبِتْنَا عُرَاةً لَدَى مُهْرِنَا	نُزَعُ مِنْ شَفْتَيْهِ الصُّفَارَا
وَبِتْنَا نُغْرِفُهُ بِاللِّجَامِ	نُرِيدُ بِهِ قَنَصًا أَوْ غَوَارًا ^(□)

ليواصل الراوي/الشاعر سرد تفاصيل قصة الصيد، ويصف شخصيات القصة، فالجياذ والفرسان متأهبين لخوض مغامرة الصيد، والجياذ نشيطة وقوية وكذلك الغلمان، لينتقل الراوي بعدها إلى آخر مشهد في القصة، أين يعدو والجواد خلف السرب بعد أن امتطاه الغلام، يحاول الإيقاع بقطع بقر الوحش كالصقر، فيصطاد فحلاً ثم بقرة، ويختمها بثلاثة أخرى:

فَلَمَّا أَضَاءَتْ لَنَا سُدْفَةٌ	وَلَا حَ مِنَ الصُّبْحِ خَيْطٌ أَنَارَا
غَدُونًا بِهِ كَسِوَارِ الهَلُو	كِ مَضْطَمِرًا حَالِبَاهُ اضْطَمَارَا
مَرُوحًا يُجَاذِبُنَا فِي القِيَادِ	تَخَالُ مِنَ القَوْدِ فِيهِ اقْوِرَارَا
ضُرُوحُ الحَمَاتَيْنِ سَامِي التَّلِيلِ	وَتُوبًا إِذَا مَا انْتَحَاهُ الحُبَارَا
فَلَمَّا عَلَا مَثْنَيْهِ العُغْلَامُ	وَسَكَنَ مِنْ آلِهِ أَنْ يُطَارَا
وَسَرَجَ كالأَجْدَلِ الفَارِسِيِّ	فِي أَثَرِ سِرْبٍ أَجَدَّ النَّفَارَا
فَصَادَ لَنَا أَكْحَلَ المَقْلَتَيْنِ	فَحَلًّا وَأُخْرَى مَهَاةً نَوَارَا
وَعَادَى ثَلَاثًا فَخَرَّ السِّنَا	مَ إِمَّا نُصُولًا وَإِمَّا انْكَسَارًا ^(□)

(□) ديوان أبو دؤاد الإيادي جمع وتحقيق : أحمد هاشم السامرائي و أنوار محمود الصالحى، دار العصماء، دمشق، ط1،

2010 ، ص ص 109، 110

(□) المصدر نفسه ، ص 112

يتجلى الراوي/الشاعر في هذه القصة من خلال الأحداث التي سردها أنه ينتمي إلى مستوى السرد، لكنّه غير مشارك في الأحداث التي يسردها، بل يسند الدور الرئيسي للفرس والغلام، دون أن يشير إلى فعل قام به، رغم أنّه يعلن في بداية القصة أنّه سيرافق أصدقاءه، وغلامه في هذه الرحلة إلى الصيد، وكأنّه يقف على مقربة من رفاقه يرصد ما يحدث، موجّها لهم وللغلام ما يجب القيام به دون أن يرد ذلك في متن القصة الشعرية^(□).

3- 2- وظائف الراوي:

يضطلع الراوي بعدة وظائف باعتباره يتحكم في العلاقات التي تربط بين مكونات النص السردية من جهة، واضطلاعه بمهمة الوسيط بين المحكي والمتلقي من جهة أخرى، نتيجة ذلك التعالق بين الراوي ومادته الحكائية التي يعبر من خلالها عن رؤيته اتجاه عالم المرّوي/المحكّي المتخيّل.

وتتعدّد وظائف الراوي في القصص التي يرويها الشعراء العرب قبل الإسلام، وتختلف باختلاف المهمات السردية التي أسندها الشعراء إليه، وسنتطرق بالتفصيل إلى الحديث عن هذه الوظائف فيما يلي:

3- 2- 1- وظيفة القص:

تعدّ هذه الوظيفة من الوظائف الأساسية والرئيسية التي يتولى القيام بها الراوي، وهي من «أبرز وظائف الراوي وأشدّها رسوخاً وعراقاً، فحيثما وجد الحكيم دلّ ذلك على وجود حاكٍ»^(□).

(□) خلاف ما نجده عند "زهير بن أبي سلمى" فهو يحاور غلامه مسدياً إليه النصيحة، وتخيّر طرق ووقت الصيد

الصحيحة: فألياً، بلاي، قد حملنا غلامنا على ظهر محبوبك ظمأ مفاصله

فقلنا له: سدّد وأبصر طريقه وما هو فيه عن وصاتي شاغله

وقلت: تعلم أنّ للصيد غرةً وإلا تضيعه فإنك قاتله

ينظر: شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ص ص 118، 119.

(□) عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، ص 59.

وهي وظيفة ترد في العادة ضمن النص السردى، وقد يُصرَّح بوجودها من خلال بعض العبارات مثل: «قال الراوي، حدّث فلان» أو غيرها^(□)، وهي علّة وجوده في النص السردى^(□).

تتمظهر هذه الوظيفة للراوي في جلّ القصص الشعرية التي رواها الشعراء العرب قبل الإسلام، على اختلافها وتنوعها، إذ أنّ الراوي/الشاعر يضطلع بمهمة سرد تلك القصص التي يعدّ بعضها من مفاخره وقبيلته، وبعضها الآخر إبراز لقيمته النبيلة، التي تحكي قصصا ذاتية تارة، وقصصا قبلية تارة أخرى، والشاعر العربي قبل الإسلام الذي يتخذ من شخصية الراوي في مختلف سروده الشعرية كشخصية حكاية تضطلع بمهمة الحكى، إنما اتخذها وسيلة لمحاكاة صور معاناته ومكابدته الحياتية، والتي فرضت عليه قيما ومبادئ جعلت وكونت منه إنسانا صامداً جلدأ، مهما واجه من محن، ولم يكن مبتغاه في خضم كل تلك السرود والقصص التي كان يسردها تسجيل تلك الحقائق والمعاناة؛ إنما كان هدفه هو التنفيس عمّا بداخله من شجن أو فرح، نصر أو هزيمة سواء أكانت معنوية (نفسية) أو مادية.

كان الشاعر العربي قبل الإسلام يروي جلّ تلك القصص بمختلف مشاهدتها السردية، ومراحلها، مبرزاً جانباً من حياته، مشاكله التي طالما أرقته، مخاوفه وأمانيه، وكان يختار المشاهد التي يفصّل فيها، وغيرها التي يقفز إليها بسرعة، ويغفل بعض جزئياتها، وفي ذلك «تتجلى سلطة الراوي (وإن لم يصرّح بها) في انتقاء ما يقدم (وما لا يقدم أيضاً) من المعلومات (أي في المستوى الكمي)، كما تتجلى في المستوى الكيفي؛ أي في طريقة التقديم»^(□).

(□) الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 139، 140.

(□) سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص 104.

(□) الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 140.

كانت للراوي/الشاعر الحرية في اختيار الأحداث والأخبار السردية التي وظفها، سواء في مرحلة الاستهلال أو حين تتأزم الأحداث أو انفراجها، كما أنّ سلطته متجلية أيضاً في طريقة عرضه لأحداث القصص والمشاهد وفق ترتيبها الزمني، أو غير ذلك من تقديم بعضها على البعض الآخر.

3- 2- 2- وظيفة الوصف:

ترتبط هذه الوظيفة إلى حدّ كبير بالوظيفة السردية، إذ تتخلل المقاطع السردية مقاطع وصفية؛ حيث يهيئ الوصف خلالها التوطئة المناسبة لبروز الحدث على مستوى النص السردية، وفق تصويره وتجسيده لهيئة الموصوفات وأحوالها، وهي وسيلة المروي له لاكتشاف صور الأماكن، الأشياء والشخصيات ضمن النص السردية؛ حيث «يقوم فيها الراوي بتقديم مشاهد وصفية للأحداث والطبيعة والأماكن والأشخاص، دون أن يعلم عن حضوره، بل إنّه يظل متخفياً، وكأنّ المتلقي يراقب مشهداً حقيقياً لا وجود للراوي فيه» (□).

ولقد وظّف الراوي/الشاعر في القصص الشعرية -قيد الدراسة- وصفاً للطبيعة والأماكن، وحتى شخصيات قصصه، فنجد مثلاً في قصص الغزل وصفاً لخصائص الطلل وطقن الأحبة الراحلين، فالراوي في هذا الوصف المسهب لطلل المحبوبة في معلقة "طرفة بن العبد" مثلاً، يجمع خلاله بين وصفه للطلل وحدود الحبيبة يوم رحيلها وفراقها له، فيقول:

لِخَوْلَةٍ أَطْلَالَ بِبُرْقَةٍ تَهْمَدِ	تَلُوحُ كَبَاقِي الْوَشْمِ فِي ظَاهِرِ الْيَدِ
وَقُوفًا بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُمْ	يَقُولُونَ: لَا تَهْلِكُ أَسَى وَتَجَلَّدِ
كَأَنَّ حُدُوجَ الْمَالِكِيَّةِ غُدُوءَ	خَلَايَا سَفِينٍ بِالنَّوَاصِفِ مِنْ دَدِ
عَدُولِيَّةٍ أَوْ مِنْ سَفِينِ ابْنِ يَامِنِ	يَجُورُ بِهَا الْمَلَّاحُ طَوْرًا وَيَهْتَدِي
يَشْقُ حَبَابَ الْمَاءِ حَيْزُومَهَا بِهَا	كَمَا قَسَمَ التُّرْبَ الْمُفَايِلَ بِالْيَدِ
وَفِي الْحَيِّ أَحْوَى يَنْفُضُ الْمَرْدُ شَادِنٌ	مُظَاهِرُ سِمَطِي لُوْلُو وَزَيْرَجِدِ (□)

(□) محمد عزام: شعرية الخطاب السردية، ص 86.

(□) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص 51، 52.

فقد وصف الراوي/الشاعر أطلال محبوبته "خولة" بموضع خالطت أرضه الحجارة والحصى، مشبها إياها ببقايا الوشم في ظاهر الكف، ثم وصف تأثير تلك الآثار على نفسه، لينتقل بعد ذلك إلى وصف حدوج المحبوبة يوم رحيلها، وشبهه بالسفن العظام، الإبل والهوارج عليها، ثم يصف مسار هذه السفن، وكيف يسوقها الحداة، ثم يشبه محبوبته بالطبي، ثم يعدد أوصاف جمالها، فغررها كالأقحوان، ووجهها كأن الشمس كسته ضياءً وجمالاً، فهو في غاية النقاء والنضارة^(□).

أمّا قصص الظعن التي تروي مشاهد رحيل الأحبة، والتي تلتهب مشاعر الشعراء برويتها؛ لأنها إيذان بفراقهم، فتحكي ذكريات الماضي السعيد، وحينها يوقن الراوي/الحبيب أن فراق المحبوبة أكيد، دون أمل في عودة لقائه بها، فيسرد مشاهد الرحيل تلك، ويصف الحدوج:

شِبْهُهَا الدَّوْمُ أَوْ خَلَايَا سَفِينِ	لِمَنْ الظُّعْنُ بِالضُّحَى طَافِيَاتٍ
وِبِرَاقِ النُّعَافِ ذَاتِ الِيمِينِ	جَاعِلَاتِ الضُّبَاعِ شِمَالاً
نُ عَلَى كُلِّ بَازِلٍ مُسْتَكِينِ ^(□)	رَافِعَاتٍ رَقْمًا تُهَالُ لَهُ الْعَيْنُ

أمّا "امرؤ القيس" حين يسرد لنا تفاصيل مغامرته مع "بيضة الخدر"^(□)، وكيف تجاوز حراس خدرها، وجازف بحياته لبلوغ هدفه، فإنه -باعتباره راوي هذه القصة- يخصّص مقطعاً شعرياً طويلاً لوصف "بيضة الخدر"؛ حيث يقول:

تَخَلَّلَ حُرَّ الرَّمْلِ دَعَصٍ لَهُ نَدِي	□) وَتَبَسُّمٍ عَنِ أَلْمَى كَأَنَّ مَنُورًا
أُسُفًا وَلَمْ تَكُدمِ عَلَيْهِ بِإِثْمِدِ	سَقَّتْهُ إِيَاءَةُ الشَّمْسِ إِلَّا لِنَاتِهِ
عَلَيْهِ نَقِيٌّ اللُّونِ لَمْ يَتَّخِذْ	وَوَجْهُهُ كَأَنَّ الشَّمْسَ أَلْقَتْ رِذَاءَهَا

ينظر: الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص 53، 54.

□) المفضل الضبي، المفضليات: ص 227، 228.

□) وَبَيْضَةَ خَدْرِ لَا يَرَامُ خِيَاؤُهَا تَمَتَّعْتُ مِنْ لَهْوِهَا غَيْرَ مُعْجَلِ

ينظر: الزوزني، شرح المعلقات السبع للزوزني، ص 17.

مُهْفَهْفَةٌ بِيَضَاءٍ غَيْرِ مُفَاضَةٍ
 كَكِرِ الْمُقَانَاةِ الْبِيَاضِ بِصُفْرَةٍ
 تَصُدُّ وَتُبْدِي عَنِ أَسِيلٍ وَتَنْقِي
 وَجِيدٍ كَجَيْدِ الرَّثْمِ لَيْسَ بِفَاحِشٍ
 وَفَرْعٍ يَزِينُ الْمَثْنَ أَسْوَدَ فَاحِمٍ
 غَدَائِرُهُ مُسْتَشْزِرَاتٌ إِلَى الْعُلَا
 وَكَشْحٍ لَطِيفٍ كَالْجَدِيلِ مُخَصَّرٍ
 وَتُضْحِي فَتِيَتُ الْمَسْكِ فَوْقَ فِرَاشِهَا
 وَتَعْطُو بِرُخْصٍ غَيْرِ شَتْنٍ كَأَنَّهُ
 تُضِيءُ الظَّلَامَ بِالْعِشَاءِ كَأَنَّهَا
 تَرَائِبُهَا مَصْقُولَةٌ كَالسَّجْنَجَلِ
 غَدَاهَا نَمِيرُ الْمَاءِ غَيْرُ الْمُحَلَّلِ
 بِنَاطِرَةٍ مِنْ وَحْشٍ وَجَرَّةٍ مُطْفَلِ
 إِذَا هِيَ نَصَّتْهُ وَلَا بِمُعْطَلِ
 أَثِيثٍ كَقِنُوقِ النَّخْلَةِ الْمُتَعَنِّكِلِ
 تَضِلُّ الْعَقَاصُ فِي مُثْنَى وَمُرْسَلِ
 وَسَاقٍ كَأَنْبُوبِ السَّقِيِّ الْمَذَلِّ
 نُوْمُ الضَّحَى لَمْ تَنْتَطِقْ عَنْ تَفْضُلِ
 أَسَارِيْعُ ظَبْيٍ أَوْ مَسَاوِيِكُ إِسْجَلِ
 مَنَارَةٌ مُمَسَى رَاهِبٍ مُتَبَلِّ (□)

يصف الراوي/ الشاعر في هذا المقطع الوصفي المحبوبة "بيضة الخدر"؛ فهي لطيفة الخصر، ضامرة البطن، وصدرها برّاق متألئ الصفاء تألؤ المرأة، وبيضاء البشرة، بياضاً معه صفرة، ثم شبه جمال عينيها بظبية أو مهاة، وشعرها طويل، وفتات المسك على فراشها كثير، وتنام إلى وقت الضحى؛ فهي مخدومة ومُنعمة، وأناملها ليّنة، وليست غليظة، وشبهها بالمصباح لشدة بياض وجهها؛ حيث يضيء وجهها ظلام الليل كمصباح الراهب الذي يهتدى به عند الضلال.

يحتل الوصف في القصص الشعرية العربية قبل الإسلام مساحة واسعة، فالراوي يوظفه في أغلب القصص -إن لم نقل كلها- لكن بنسب متفاوتة، ففي قصص الحيوان مثلاً: يكاد الوصف فيها لا ينفصل عن مقاطع السرد، ونمثل لذلك بقصة القطاة التي يروي "زهير بن أبي سلمى" قصتها، بعد أن شبه فرسه بها، فينسى أمر فرسه، ليمضي في وصف القطاة، فهي مهما بلغت من التعب - كالخيل - تزداد قوة ونشاطاً، فكادت أن تعلق

(□) المصدر السابق، ص ص 22 - 26.

بحبال صائد، لكنّها أفلتت من قبضته عكس صاحبها التي وقعت في شركه، فازدادت قوّة بفرارها، وقد وصفها الراوي بأنّها تعيش في نعيم، فلا تعاني لا ظمأ ولا جوعاً، إذ تعيش في مكان يجتمع فيه الماء والعشب الخصب؛ فكان هذا الوصف بمثابة استهلال لقصة القطة وصراعها من أجل الحياة، حيث يداهما صقرو ويباغتها بالهجوم بسرعة دون أن تنتبه له:

وردٌ وأفردَ عنها أختها الشّبكُ	كأنّها من قَطَا الأَحْبَابِ، حَانَ لَهَا
بالسيِّ ما تُنْبِتُ القَفْعَاءُ، والحَسَكُ	جُونِيَّةٌ كحَصَاةِ القَسَمِ مرْتَعُهَا
طارَتْ، وفي كفه من ريشها بتكُ ^(□)	حَتَّى إِذَا مَا هَوَتْ كَفُ العُلَامِ لَهَا

وعندما يعرض لخصم القطة "الصقر" فهو ينعته بصفات توحى بقوّته ليثبت في النهاية الغلبة والقوّة للقطة، فالصقر كثير الصيد، ففي وجهه سواد فوقه حمرة هي دم فرائسه العالقة بوجهه من كثرة قنصه وخبرته في الصيد، ولم تنصب له الشرك قبلاً، فلم يذل، وهو نشيط وخفيف السرعة:

ريشَ القوادمِ لم تُنْصَبْ لَهُ الشَّرْكُ	أهْوَى لَهَا أَسْفَعُ الخَدَيْنِ، مُطَرَّقٌ
نفساً بما سوفَ ينجيها، وتتركُ	لَا شَيْءَ أَجْوَدَ مِنْهَا وَهِيَ طَيِّبَةٌ
عِنْدَ الدُّنَابِي فَالْفَوْتُ وَلَا دَرَكَ	دُونَ السَّمَاءِ وَفَوْقَ الأَرْضِ قَدْرُهُمَا
يَكَادُ يَخْطِفُهَا طَوْرًا وَتَهْتَلِكُ ^(□)	عِنْدَ الدُّنَابِي لَهَا صَوْتُ وَأَرْمَلَةٌ

يشير الراوي من خلال العبارة الواصفة (كانت طيبة نفساً بما سوف ينجيها)، أنّ القطة كانت واثقة بالنجاة من قبضة الصقر، لأنّها تنوي استعمال الحيلة معه بدلاً من القوّة التي لم تؤهّله للفوز بها، إذ كانت وهي فارةً منه تستدرجه إلى مكان به صخرة، فإذا ما اقترب منها ضاعفت سرعتها ثمّ انحرفت عنها فجأة وبسرعة، فلا يستطيع الصقر لا

(□) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى: ص ص 141، 142.

(□) المصدر نفسه، ص 142.

اللاحق بها ولا تغيير مساره فيرتطم بالصخرة، ويهوي على الأرض ميتاً، وبذلك يؤكد الراوي دور الوصف في بناء الحالات النفسية لشخصيتي القصة (القطاة والصقر).

3- 2- 3- وظيفة التعبير:

تتمثل هذه الوظيفة في تعبير الراوي بكل حرية وإفصاحه عن خواطره، آرائه وأفكاره، مشاعره وأحزانه، و «يترك لمشاعره العنان، فيأجج نفسه، ويتحدث عنها، وينقب عن أطياف ذاكرته، ويجتر تجاربه الذاتية، وأحزانه وأفراحه، ويتمادى في رسوم صورته لذاته» (□).

وتتمظهر هذه الوظيفة للراوي غالباً في جميع القصص الشعري التي رواها الشعراء العرب قبل الإسلام في متونهم الشعرية، إذ كانوا يعبرون عن مشاعرهم اتجاه المحبوبة وهي نائية عنهم، أو تنوي مفارقتهم، يوم ظعنهما، فيذكرون أيام وصالها، وذكرياتهم السعيدة برفقتها، ويُعبّر عن تجاربه الخاصة التي خبير فيها الحياة، والتي أكّدت له حتمية الموت مهما بلغت قوة الإنسان وسلطانه وماله، وذلك في سياق سرده لقصص الحيوان.

ولطالما اعتزّ الراوي/الفارس بفروسيته وبسالته في الحروب، التي تمنحه تجديداً لقوته وثقته بنفسه، واستمراراً لحياته؛ لذا كان من خلال سرده لقصص الحروب والأيام يغبر عن نشوة الانتصار، واعتزازه به تارة، وينحني حجلاً وقهراً أمام انهزاماته، تارة أخرى، لكنّه رغم ذلك كان ينصف خصمه، معبراً عن قوته وشجاعته، ويعترف له بذلك سواء في حالة انتصاره عليه أو انهزامه.

ولقد كان الراوي/الصعلوك يعبر عن رفضه لظلم قانون القبيلة، وهدرها لحقوقه وانقطاع صلته بها، بعد أن خلعت أو انفصل عنها بإرادته، ولطالما كانت مغامرات السلب والنهب تعبر عن آرائهم ونظراتهم إلى الحياة، إلى القبيلة، وإلى الوسيلة التي كانت السبيل الوحيد لاقتناص حقه في الحياة، وباقي حقوقه الأخرى، فكانت تلك المغامرات تعبيراً وصدى لجماعة الصعاليك، سواء كانت مغامرات فردية أو جماعية.

(□) عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، ص 65.

3- 2- 4- وظيفة التنسيق:

يقوم الراوي بتنظيم النص القصصي، من خلال تنسيقه؛ أي تنظيم مكونات المسرود الداخلية من أحداث وأفعال، مثل «تذكير بالأحداث أو سبق لها، ربط لها أو تأليف بينها»^(□).

وتتجلى هذه الوظيفة للراوي في القصص المنبثقة عن الاستطراد من وصف الناقة والفرس، أين يجعل الراوي استهلالاً للقصّة يتمثل في حال الحيوان الوحشي/والقطاة/الثعلب قبل أن يفصح عن حالة التأزم، لينهي القصّة في الختام بالانفراج، بنجاة الحيوان الوحشي من الموت أو هلاكه أو نجاة الثعلب أو القطاة من الموت أو هلاكهم.

عندما يسرد الراوي أيضاً قصص الغزل، فإنّه يربط بين أحداثها وبين ماضيها وحاضرها، كما أنّه حين سرده للمغامرات الغزلية، فهو يتوخّى تنسيقها وانسجامها، بداية من التمهيد لها من خلال إيجاد الحبيب وسيلة لبلوغ الحبيبة، ثمّ وصولاً إلى سرد مغامراته معها وحوارهما، والأمر نفسه ينطبق على شعر قصص الحروب والأيام ومغامرات الصعاليك.

فالراوي في قصص الحروب عادة ما يفتح قصيدته باستعداده للحرب، ثمّ ينتقل إلى سرد تفاصيلها ليختم حديثه عن نهايتها، سواء أكانت نصراً أو هزيمة، أمّا الراوي في قصص مغامرات الصعاليك، فإنّه عادة ما يفتح قصصها بالإحاطة بملاساتها ثمّ الإشارة إلى المشاركين فيها ثمّ ينتقل إلى الحديث عن تفاصيلها ليختم بالإشارة إلى نهايتها.

(□) جميل شاكر، سمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصّة، ص 104.

3-3 - المروي له:

إن افتراض وجود راوي يسرد مختلف القصص التي تضمنها الشعر العربي قبل الإسلام، «يقتضي - نظريا ومنطقيا- وجود طرف مقابل يتلقى الرواية باعتبارها شكلا من أشكال التواصل القائم -وجوبا- على ثنائية الباث والمتقبل»^(□).

يدعى هذا الطرف الثاني "المروي له"، والذي يتواصل مع الراوي، ويتلقى خطابه المحكي؛ وقد يكون المروي له اسما محددًا أو ظاهرا ضمن بنية السرد، أو كائنا غير معروف، وبالرغم من ذلك يبقى المروي له كالراوي "شخصية من ورق" وقد يتمظهر المروي له عن طريق ضمير المخاطب "أنت"، أو لا يتجلى حضوره^(□) نهائيا في المحكي^(□)، وفي بعض الأحيان «يتجسد المروي له كمجموعة يخاطبها الراوي أو كفرد منفصل»^(□).

وإذا انتقلنا وجلنا بين مختلف السرود الشعرية التي رواها الشاعر العربي قبل الإسلام، باعتباره محبًا متغزلًا، أو فارسًا مقدامًا، أو جوادًا معطاءً، أو متمردًا مغامرًا، نجد أنّ المروي له متنوع، فهو أحيانا يتعين في صورة المفرد المحدد أو انطلاقا من ضمير المخاطب، وهذا في الغالب، لكن رغم ذلك، يتمظهر أحيانا في صيغة المخاطب المثنى أو الجمع أيضا.

يقول عنتر بن شداد:

وبأسّي شديدٍ والحسامُ مهتدٌ	خليبيّ أمسى حبُّ عبلة قاتلي
ومَنْ فرشُهُ جمرُ الغضا كيف يرقُدُ	حرامٌ عليّ النومُ يا ابنة مالكٍ
حزينٌ ويرثي لي الحمامُ المغرّدُ ^(□)	ساندُبٌ حتى يعلمَ الطيرُ أنّني

(□) الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 137.

(□) عبد الله إبراهيم: السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط (2)، 2000، ص 12.

(□) جيرالد برنس: علم السرد، الشكل والوظيفة في السرد، ترجمة: باسم صالح، دار الكتب العلمية، بيروت، ط (1)، 2012، ص 28.

(□) المرجع نفسه، ص 35.

(□) ديوان عنتر بن شداد، ص 218.

وَأَلْتَمُّ أَرْضاً أَنْتَ فِيهَا مَقِيمَةٌ لَعَلَّ لَهَيْبِي مِنْ تُرَى الْأَرْضِ يَبْرُدُ
رَحَلْتِ وَقَلْبِي يَا ابْنَةَ الْعَمِّ تَائَةً عَلَى أَثْرِ الْأَظْغَانِ لِلرُّكْبِ يَنْشُدُ^(□)

يتجلى المروي له في هذا المقطع الغزلي متعدد؛ إذ يخاطب الراوي/الحبيب "خليلاه" مخبراً إياهما معاناته من هجر محبوبته له (عبلة)، لينتقل بعدها إلى توجيه خطابه إلى مروي له آخر هو المحبوبة ذاتها (عبلة)، "ابنة مالك" ملتصقا عطفها، معبراً عن حزنه بسبب رحيلها بعيدا عنه.

فالمروي له "الخليلان" لا يحدد صفاتهما الراوي، لكن المروي الثاني "عبلة" ذكر لها صفة الراحلة، وأنها تقيم بعيدا عنه، ولا يسهب في ذكر تفاصيل أخرى لها. وكثيرا ما نصادف (المروي له) "الخليلان" في قصص الظعن التي تسود مشاهد تحكي أشواق الشعراء إلى المرتحلين، وموكب الحبيبة الطاعنة، التي صرمت حبل وصالها، حين يتساءل المحب عن ظعائن المحبوبة الراحلة:

تَبَصَّرُ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظِعَائِنِ تَحْمَلُنَ أَمْثَالَ النَّعَاجِ عَقَائِلُهُ
ظِعَائِنُ أَبْرَقْنَ الْخَرِيفَ وَشِمْنُهُ وَخَفْنَ الْهَمَامَ أَنْ تُقَادَ قَنَائِلُهُ^(□)

يتمظهر المروي له هنا محددًا في صيغة ضمير المخاطب المثني، الذي يعود على الخليلين؛ حيث يخبر الراوي من خلاله عن رحيل المحبوبة وقومها؛ إذ أن مخاطبة الرفيقان أو الصاحبان/الخليلان والتساؤل عن الظعائن لا يراد من ورائه إجابة، بل هو استفهام إنكاري، ما هو إلا «طريقة فنية من طرق فنية كثيرة في إعلان خبر الرحيل وإذاعته في الناس»^(□)، وهي صيغة تبعث في نفسه الصبر والجلد.

(□) المصدر السابق، ص 218.

(□) ديوان طفيل الغنوي، ص 114.

(□) وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص 23.

و يُشخّص "امرؤ القيس" المروي له في قصة الطلل، ممثلاً في شخصين لا يحدّد هويتهما، إنّما يطلب منهما التوقف أمام طلل المحبوبة، والبكاء على رحيلها، تخفيفاً لعبء معاناته النفسية.

قَفَا نَبْكَ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ بِسَقَطِ اللَّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ (□)

وكان يقصد بخطاب المثني "صاحبيه"، وقد علل الزوزني ذلك على أساس أنه «خاطب الواحد خطاب الإثنين، وإنّما فعلت العرب ذلك لأنّ الرّجل يكون أدنى أعوانه اثنين: راعي إبله، وراعي غنمه، وكذلك الرفقة أدنى ما تكون ثلاثة، فجرى خطاب الإثنين على الواحد لمرور أسنتهم عليه، ويجوز أن يكون المراد به: قف قف، ف ألحق الألف أمانة دالة على أنّ المراد تكرير اللفظ» (□).

أمّا ربعة بن مقروم فيروي لنا أحداث يوم "الكلاب الثاني" بداية من لقاء الجيشين إلى غاية نهاية المعركة، فيقول:

مَوَالِيهَا كَأُهَا وَالصَّمِيمَا	وَسَاقَتْنَا مَدْحَجًا بِالْكَلابِ
فَعَادُوا، كَأَنَّ لَمْ يَكُونُوا، رَمِيمَا	فَدَارَتْ رَحَانًا بِفُرْسَانِهِمْ
وَضَرْبٍ يُفْلِقُ هَامًا جُثُومًا	بَطْعِنٍ يَجِيشُ لَهُ عَانِدًا
يُشَبِّهُهَا مَنْ رَأَاهَا الْهَشِيمَا	وَأَضْحَتْ بِتَيْمَنٍ أَجْسَادُهُمْ
عُمَارَةَ عَبْسٍ نَزِيْفًا كَلِيمَا	تَرَكْنَا عُمَارَةَ بَيْنَ الرَّمَاكِ
بَدَاتِ السُّلَيْمِ تَمِيمٍ تَمِيمَا	وَلَوْلَا فَوَارِسُنَا مَا دَعَتْ
مَأْثَرَ قَوْمِي وَلَا أَنَّ أَلُومًا	وَمَا إِنِ لَأُوْتِبَهَا أَنْ أَعُدَّ
حَدِيثًا وَمَا كَانَ مِنَّا قَدِيمًا (□)	وَلَكِنْ أَدْكُرُ أَلَاءَنَا

(□) ديوان امرئ القيس، ص 21.

(□) ينظر: الزوزني، شرح المعلقات السبع، هامش الصفحة 6.

(□) ديوان ربعة بن مقروم: جمع وتحقيق: تماضر عبد القادر فياض حرفوش، دار صادر، بيروت، ط (1)، 1999، ص ص 54، 55.

وَدَارِ هَوَانٍ أَنْفَنَّا الْمُقَامَ بِهَا فَحَلَلْنَا مَحَلًّا كَرِيمًا
 إِذَا كَانَ بَعْضُهُمْ لِلْهَوَانِ خَلِيطَ صَفَاءٍ وَأُمَّ رُوْمًا
 وَتَغْرِمُ مَخُوفٍ أَقْمَنَّا بِهِ يَهَابُ بِهِ غَيْرُنَا أَنْ يُقِيمَا
 جَعَلْنَا السُّيُوفَ بِهِ وَالرَّمَا حَ مَعَاقِلَنَا وَالْحَدِيدَ النَّظِيمَا
 وَجُرْدًا يُقَرِّبُنَ دُونَ الْعِيَالِ خِلَالَ الْبُيُوتِ يَلْكُنَ الشَّكِيمَا
 تُعَوِّدُ فِي الْحَرْبِ أَنْ لَا بَرَا حَ إِذَا كَلَّمَتْ لَا تَشْكَى الْكُلُومَا^(□)

يتضح لنا من خلال الأحداث التي يرويها الشاعر/الراوي، أن المروي له غير متمظهر كشخصية بارزة أو محددة، أو واضحة المعالم، وإنما يمكن التعرف على المروي له، من خلال سياق فخر الراوي بانتصارات قبيلته وقومه، أنه يُحدد وفق كل من يسأل عن قوم الشاعر "ربيعة بن مقيوم" أو عن واقعة يوم "الكلاب الثاني"، وصنيع قومه حينها، ويؤكد ذلك الأبيات التي أوردها الراوي في القصيدة نفسها والسابقة لحديثه عن يوم "الكلاب الثاني" وسرده لوقائعه، إذ يقول:

وَقَوْمِي، فَإِنْ أَنْتَ كَذَّبْتَنِي بِقَوْلِي فَاسْتَلْ بِقَوْمِي عَلِيمًا
 أَلَيْسُوا الَّذِينَ إِذَا أَزَمَةٌ أَلَحَّتْ عَلَى النَّاسِ تُنْسِي الْحُلُومَا
 يُهَيِّئُونَ فِي الْحَقِّ أَمْوَالَهُمْ إِذَا اللَّزِيَاتُ التَّحَيْنَ الْمُسِيمَا^(□)

فمن خلال قول الراوي (وقومي، فإن أنت كذبتني) و(فاستل بقومي عليماً)، يتجلى المروي له ممثلاً في المجتمع العربي قبل الإسلام، الذي يعد الانتصار في الحرب والشجاعة والبسالة في الحرب مفخرة ومدحاً له، لإيمانه القوي بمكارم هذه القيم، والراوي/الشاعر وإن كان بصدد الافتخار بقومه ومجدهم في الحروب، إنما يفتخر ضمناً أمام المروي له (المجتمع) بنفسه وانتماؤه إليهم؛ إذ أن الفخر «يبدو ذاتياً بحثاً حين يفخر الشاعر بنفسه

(□) المصدر السابق، ص 55، 56.

(□) المصدر نفسه، ص 53.

وبآبائه وأجداده، ومثل هذا الفخر الذي ينطلق من الذات الفردية وما يحيط بها من ذات لها صلة بالرحم والقربى بين الشاعر وقومه، يتنامى فيها الإحساس الفردي ليصل إلى الإحساس الجماعي^(□)، وقد يكون الراوي موجهاً خطابه إلى أعدائه الذين يجهلون بأس قومه وتمام استعدادهم وقوتهم في الحرب، وحسن بلائهم في الحروب والأيام التي سبق ذكرها في القصيدة، إمّا لغرض بعث الخوف في قلوب هؤلاء الأعداء.

وكأنّ الراوي يحاول أن يؤكد للمروري له، ما لقومه من مآثر ومفاخر، فهو يسرد في هذه القصيدة وقائع يوم "النّسار" باختصار، ثمّ يفصّل في حكي أحداث يوم "الكلاب الثاني"؛ وهو بذلك يريد أن يلفت انتباهه بعبارة "فاسأل بقومي عليماً"، كي يتلقى باقي الخطاب؛ وبالتالي فإنّ المروري له يتمظهر من خلال ضمير المخاطب "أنت" الذي يعود على كلّ فرد في المجتمع العربي قبل الإسلام.

ويتمظهر المروري له - في الغالب - غير محدد في قصص الحيوان الوحشي، وغير ظاهر، فهذه القصص تحكي صورة من صور صراع الإنسان والحيوان من أجل البقاء، فلطالما أيقن الإنسان العربي حتمية الفناء، لكنّه أبى أن يستسلم لها، فعلم أنّ بقاءه في الحياة منوط بمدّة زمنية معينة، تحددها حوادث الدهر ونوائب ونوازل الحياة، و«الجاهلي مطالب بأن يكون قويًا جلدًا... وكذلك فإنّ الحياة لا يمكن أن تقف لموت أحدٍ... ومهما يكن من عظم الفقد فإنّ على الشاعر أن يمضي في حياته، وهي في ذلك كالموت قدر مرسوم للإنسان... وهذا يدفع الشاعر إلى تلمّس ما يعزيه ويخفف عنه آلامه وأحزانه... وفكرته الأساسية هنا أنّ الموت حتم لا بد منه ولا جدوى من أية محاولة للتغلب عليه»^(□).

(□) بوجمعة بوبعيو: جدلية القيم في الشعر الجاهلي، رؤية نقدية معاصرة، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 57.

(□) مصطفى عبد اللطيف جياووك: الحياة والموت في الشعر الجاهلي، مؤسسة دار الصادق الثقافية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط (1)، 2011، ص 166.

فتلك القصص التي تصور الوعل/الثور أو الحمار الوحشي يلقي حتفه، يكون المروي له عاماً، غير محدد الهوية والصفات، يمكن إطلاقه على الإنسانية؛ لأنّ خطاب هذه القصص يحكي صور الفناء، والقضاء المقدّر الذي لا رجعة فيه، رغم ما أوتي هذا الإنسان من قوّة وجاه، و «قد ضرب بالوعل المثل في المقاومة والمواجهة إلى أقصى حدّ، ولكن الموت لا يرحم مهما يكن من يخترمه ممتعاً»^(□)، ولطالما وردت نهايات هذا الحيوان الوحشي في مراثيات الشعراء العرب قبل الإسلام.

يقول صخر الغي في رثاء أخيه عمرو عبد الله:

أَعْيَنِي لَا يَبْقَى عَلَى الدَّهْرِ قَادِرٌ	بَتَيْهُورَةٍ تَحْتَ الطَّخَافِ العَصَائِبِ
تَمَلَّى بِهَا طُولَ الحَيَاةِ فَقَرْنُهُ	لَهُ حَيْدٌ، أَشْرَافُهَا كَالرَّوَابِيبِ
يَبِيْتُ إِذَا مَا أَنَسَ اللَّيْلَ كَانِسًا	مَبِيْتَ الغَرِيبِ ذِي الكَسَاءِ المُحَارِبِ
مَبِيْتَ الكَبِيرِ يَشْتَكِي غَيْرَ مُعْتَبِ	شَافِيًا عُقُوقٍ مِنْ بَنِيهِ الأَقَارِبِ
تَدَلَّى عَلَيْهِ مِنْ بِشَامٍ وَأَيْكَةٍ	نَشَاةً فُرُوعَ مُرْتَعَنَ الدُّوَابِيبِ
بِهَا كَانَ طِفْلاً ثُمَّ أَسَدَسَ وَاسْتَوَى	فَأَصْبَحَ لَهُمَا فِي لُحُومِ قَرَاهِبِ
يُرُوعُ مِنْ صَوْتِ الغُرَابِ فَيَنْتَحِي	مُسَامَ الصُّخُورِ فَهُوَ أَهْرَبُ هَارِبِ
أُتِيحَ لَهُ يَوْمًا وَقَدْ طَالَ عُمُرُهُ	جَرِيمَةَ شَيْخٍ قَدْ تَحَنَّنَ سَاغِبِ
يُحَامِي عَلَيْهِ فِي الشِّتَاءِ إِذَا شَتَا	وَيَفِي الصَّيْفِ يَبْغِيهِ الجَنَا كَالْمُنَاجِبِ
فَلَمَّا رَأَهُ قَالَ لِلَّهِ مَنْ رَأَى	مِنْ العُصَمِ شَاةً قَبْلَهُ فِي العَوَاقِبِ
لَوْ أَنَّ كَرِيمِي صَيِدَ هَذَا أَعَاشَهُ	إِلَى أَنْ يَغِيثَ النَّاسَ بَعْضُ الكَوَاكِبِ ^(□)

(□) مصطفى عبد الشافي الشوري: شعر الرثاء في العصر الجاهلي -دراسة فنية- ، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية

العالمية للنشر لونغمان، مصر، ط (1)، 1995، ص 74.

(□) السكري ، شرح أشعار الهذليين:ج (1) ، ص ص 246 - 250.

أَحَاطَ بِهِ حَتَّى رَمَاهُ وَقَدْ دَنَا بِأَسْمَرَ مَفْتُوقٍ مِنَ النَّبْلِ صَائِبِ
فَنَادَى أَخَاهُ ثُمَّ طَارَ بِشَفْرَةٍ إِلَيْهِ اجْتِرَازَ الْفَعْفَعِيِّ الْمُنَاهِبِ^(□)

يؤكد الراوي/الشاعر في هذه القصة حضور المروي له، الإنسان عامة لأنها تحدد حقيقة مؤكدة، مفادها أن الموت والفناء أمر لا شك فيه، ينفي خلود الإنسان وكل كائن حي، مهما ملك من قوة ومال أو سلطان، وبالتالي فإن المروي له هو عامة الناس رغم أن القصة كانت شخصياتها من الحيوان، إلا أن رسالتها موجّهة إلى الإنسان عامة.

ونجد أيضا قصص الحيوان الوحشي التي تنتهي بنجاته من الموت، في غير سياق قصص الرثاء، أن المروي له يكون فيها غير محدد، وإنما يفهم ضمنيا، أنه يقصد به الإنسان عامة؛ لأن تلك القصص تروي صور صراع الإنسان مع طبيعة الحياة، وصراع الحيوان مع الإنسان والطبيعة، من أجل البقاء، واستمرارية الحياة، بحيث يكون البقاء لمن يقوى على تحدد الصعاب والتغلب عليها.

أما في قصص الكرم التي تحكي صور التآزر والتآخي بين العرب، فالمروي له يتمظهر غير محدد الهوية، بل مشخص في المجتمع العربي الذي يعد الكرم قيمة خلقية وإنسانية رفيعة وحميدة، ويفتخر كل فرد يتصف بهذه الخصلة المحمودة، فقد ترسخت قيمة الكرم عند العربي منذ الأزل، ويؤكد ذلك قول الشاعر/الراوي "عبد قيس بن خفاف":

وَالضَّيْفَ أَكْرَمُهُ فَإِنَّ مَبِيتَهُ حَقٌّ وَلَا تَكُ لُعْنَةً لِلنُّزْلِ
وَاعْلَمْ بِأَنَّ الضَّيْفَ مُخَيْرٌ أَهْلَهُ بِمَبِيتِ لَيْلَتِهِ وَإِنْ لَمْ يُسْأَلِ^(□)

فالمجتمع (المروي له) يخلد الأجواد بالذكر الحسن، ويهجو البخيل الدغ هجاء وأمره، والمروي له في هذين البيتين والقصيدة كلها محدد ومشخص في ذات الابن "جبيل"

(□) المصدر السابق، ص 250.

(□) الفضل الضبي، الفضليات: ص 384.

المبحث الأول: أنماط الشخصيات السردية

الذي يقدم له والده "الراوي" نصائح تفيده في حياته، وهي في مجملها تلخص أخلاق وقيم جُبل عليها العربي، وورثها الآباء عن الأجداد ونقلوها للأبناء^(□).

ويتجلى "مروي له" آخر في قصص الكرم، يتمثل في العاذلة التي تلوم الكريم (الراوي) على إنفاق ماله في قرى الأضياف، فيردّ عليها موضحاً فلسفته في إكرام الضيوف، طالباً منها مجاراته في ذلك، وكفّ لومها عنه:

دَرِينِي فَإِنَّ الْبُخْلَ يَا أُمَّ هَيْئُكُمْ لَصَالِحِ أَخْلَاقِ الرَّجَالِ سَرُوقُ
دَرِينِي وَحُطِّي فِي هَوَايَ فَإِنِّي عَلِي الْحَسَبِ الزَّاكِي الرَّفِيعِ شَفِيقُ^(□)

إنّ خطاب الراوي (الكريم) واضح وموجّه لذات "العاذلة" التي تمثل المروي له؛ إذ يحاول الراوي إقناعها بتقبل كرمه وعدم هجره بسبب جوده، وفي السياق نفسه يقول "حاتم الطائي":

دَرِينِي وَحَالِي، إِنَّ مَالَكِ وَا فِرُّ وَكُلُّ امْرِيٍّ جَارٍ عَلَى مَا تَعَوَّدَا
أَعَاذِلْ! لَا أَلُوكِ إِلَّا خَلِيقَتِي فَلَا تَجْعَلِي، فَوْقِي لِسَانَكِ مِبْرَدَا
دَرِينِي يَكُنْ مَالِي لِعَرْضِي جُنَّةً يَبْقَى الْمَالُ عَرْضِي قَبْلَ أَنْ يَتَبَدَّدَا^(□)

إنّ المروي له يتمظهر في شخصية العاذلة، وهي أقرب أن تكون شخصية الزوجة التي تخاف على مال زوجها من النفاذ، فتسوء حالهما.

(□) يفتتح الشاعر قصيدته بقوله:

أَجْبِيلُ إِنَّ أَبَاكَ كَارِبُ يَوْمِهِ فَإِذَا دُعِيتَ إِلَى الْعِظَائِمِ فَأَعْجَلِ
أَوْصِيكَ إِيصَاءَ امْرِيٍّ لَكَ نَاصِحِ طَبِينِ بَرِيْبِ الدَّهْرِ غَيْرِ مُغْفَلِ

ينظر: المصدر السابق: ص 384.

(□) المصدر نفسه: ص ص 125، 126.

(□) ديوان حاتم الطائي: ص 17.

أما قصص مغامرات الصعاليك، التي يسردها الشاعر الصعلوك/الراوي، وتحكي تفاصيل مغامراتهم وغاراتهم، وتحاول إثبات صمودهم وقوتهم أمام عقبات الحياة، فنجد أن المروي له هو المجتمع أو القبيلة في هذه القصص، تلك القبيلة التي هدرت حقوقهم - حسب اعتقادهم- وتخلت عنهم، أو انفصلوا عنها بإرادتهم، فكانوا يسردون تلك المغامرات والقصص، كرد فعل للتعبير عن إثبات وجودهم وكيانهم بعد العدم، والقوة بعد الضعف، واسترجاع حقوقهم عن طريق الإغارة والغزو والنهب، بعد ضياع حقوقهم في كنف القبيلة، «ولا ينسى الصعاليك الخلعاء خلع قبائلهم لهم حتى في آخر لحظات حياتهم، حين يمرّ بهم ماضيهم الحافل بالمغامرة والكفاح، فإذا قصة الخلع هي الحدّ الفاصل بين حياتين، والسرّ الأول في تلك الحياة القاسية التي عاشوها، والتي يودعونها في هذه اللحظات» (□).

يروى "السليك بن السلكة" تفاصيل غارة مع رفيقين له، في عشية ممطرة، حيث كانت الغارة على بيت يعيش أهله على رعي الغنم، فينتظر "السليك" (الراوي) -وهو أيضا قائد هذه الغارة- حتى خرج رب البيت (الشيخ) بإبله لترعى العشب، فيتبع خطاه، حتى إذا ترك الشيخ إبله ترعى وغفى ونام، وجعل ثوبه على وجهه من البرد، اغتتم السليك الفرصة وهجم على الشيخ، فقتله، وسحب إبله حيث ينتظره رفيقاه:

وعاشية رُحِّ بِطَانٍ دَعَرْتُهُا	بصوتٍ قَتِيلٍ وَسَطَهَا يُتَسَيِّفُ
كَأَنَّ عَلَيْهِ لَوْنٌ بُرْدٍ مُحَبَّرٍ	إِذَا مَا أَتَاهُ صَارِحٌ مُتَلَهِّفُ
فَبَاتَ لَهَا أَهْلٌ خَلَاءَ فَنَأَوْهُمْ	وَمَرَّتْ بِهِمْ طَيْرٌ فَلَمْ يَتَعَيَّفُوا (□)

فالراوي/الشاعر يروي هذه القصة، وينسب لنفسه البطولة والقيادة، ليثبت للمروي له (*)، قوته وصموده وانتزاع حقوقه التي ضاعت حين كان ينتمي إلى قبيلته، لذلك كان

(□) يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 231.

(□) ديوان السليك بن السلكة: ص ص 82، 83.

(*) المروي له هنا يمثل القبيلة التي أراد السليك أن يثبت لها قوته ولنفسه القدرة على تحديّ العراقيل التي تواجهه والفقير.

الشعراء الصعاليك يرسمون لأنفسهم ولغيرهم من الصعاليك المغامرين، والذين رفضوا الذلّ والهوان تحت لواء القبيلة، صورة الصعلوك «التي يريدون أن يكون عليها أفراد الصعاليك فهي صورة الصعلوك المغامر القويّ النفس والجسد، الذي يشرق وجهه في أوقات الشدّة، والذي يهب حياته للمغامرة، ويبثّ الرعب في قلوب أعدائه حتى يخشونه في وجوده وفي غيابه، فإذا استغنى فإنه جديرٌ بهذا الغنى لأنّه حصل عليه بقوّته، وإذا جاءه أجله في ميدان كفاحه فليمض إلى ربّه حميدا مبرأ من العار والذم»^(□).

إنّ "المروي له" في قصص مغامرات الصعاليك متعدّد، فهو أحيانا يرويها إثباتا لقوته النفسية والجسدية، مؤكداً تحدّيه للظروف الحياتية الصعبة، وهنا يوجّه خطاب هذا التحديّ لقبيلته التي تخلّت عنه، وأحيانا يكون هو نفسه المروي له حين يتغلب على ضعفه، ويواجه المخاطر، ويثبت لنفسه ورفاقه القوة، الذكاء والقيادة.

إن تعدد أصناف الشخصيات السردية المتضمنة في القصص الشعرية العربية قبل الإسلام، يعود إلى تنوع القصص الشعرية واختلاف مضامينها، مما يجعل الشاعر العربي قبل الإسلام يرسم لهذه الشخصيات صورا تحدد هويتها في ختام القصة الشعرية، متخذا طرقا مختلفة لتقديمها، والتي سنكتشفها من خلال المبحث التالي .

(□) يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 237.

المبحث الثاني

لهرق وأماليب

تقديم الشخصيات

1- عن طريق التسمية

2- عن طريق الوصف:

1- الحسي

2- النفسي والاجتماعي

اتَّشكَل الشخصية محور النص السردية في متون الشعر العربي قبل الإسلام، ضمن القصص الشعرية التي يرويها الشاعر العربي قبل الإسلام، إذ أنّ الراوي/الشاعر يستحضر أفكاره ومشاعره، ويمنحها لشخصيات قصصه المختلفة، ويبيح لنفسه حرية الهيمنة على عواطفها، أفكارها وأفعالها، وبالتالي فإنّ الشاعر العربي قبل الإسلام يختفي خلف شخصياته ليُعبّر عن أحاسيسه وأفكاره ومواقفه المختلفة اتجاه قضايا مختلفة.

ولا تكتمل صورة تلك الشخصيات السردية إلا حين يكون النص قد بلغ نهايته، ولا يمكن تحديد هويتها ومميزاتها إلا بالتدرّج عبر القراءة المتواصلة إلى ختام النص، ولهذا الغرض لجأ الراوي/الشاعر إلى طريقتين لتقديم شخصيات مختلف سروده الخيالية منها والواقعية، ويمكن التفصيل فيها وفق الآتي:

1- تقديم الشخصية عن طريق التسمية:

إنّ الاسم الذي ينسب إلى الشخصية له أهمية بالغة؛ إذ يعد «ميزتها الأولى، لأنّ الاسم هو الذي يعيّن الشخصية ويجعلها معروفة وفردية»^(□)، فقد يدلّ الاسم على صفة معينة تتصفّ بها الشخصية، فتزيل عنها بعض الغموض، و«يتوخّى الروائي أن تكون أسماء شخصياته متناسبة مع مسمياتها، بحيث تحقق للنص احتماليته ومصداقيته، فلا يسمّى (الأمين) مثلاً ب(الخائن)، ولا (الكذاب) ب(الصادق)، إلا إذا أراد المفارقة»^(□).

والملاحظ أنّ القصص الشعرية المبنوثة في ثنايا الشعر العربي قبل الإسلام - في غالب الأحيان - يستغني فيها الراوي عن تسمية شخصياته؛ إذ ترد ضمن بعض القصص مجردةً من كل اسم، وقد ترد غير معرفة (رجل، امرأة، ثور، فارس)، في حين أنّ الشخصيات في القصص الغزلي، وبعض من قصص الحرب ومغامرات الصعاليك، يحدّد لها الشاعر/الراوي أسماء تحدّد بعضها من معالمها، ففي القصص الغزلي مثلاً نجد ذكراً

(□) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط (2)، 2009، ص 248.

(□) محمد عزام: شعرية الخطاب السردية، ص 16.

لأسماء المحبوبة دون تحديد لاسم الحبيب، وكذلك بعض قصص الحروب وأيام العرب التي تروي أحداثا تاريخية، وذلك محفز لتحديد أسماء الفرسان المحاربين؛ غير أن ذلك ليس وارداً في كل القصص، بل هناك استثناءات حين ترد الشخصيات كالحبيبة أو الفارس وحتى العاذلة أو غيرهم دون ذكر لأسمائها، فيكتنفها بعض الغموض باعتبار أن للاسم دلالاته التي يضيفها على الشخصية السردية.

1-1 - الأسماء في القصص الغزلية:

يقدم الراوي "الشاعر" شخصيات القصص الغزلية مسلطاً الضوء على شخصية المحبوبة/المرأة، إذ غالباً ما يقدمها مقترنة باسم علم كانت له دلالاته التي أضفاها على صفاتها الشخصية وعلى القصة الشعرية ككل، سواء أكانت تلك قصص الطلل، أو الشكوى من هجر المحبوبة، الظعن أو مغامرات غزلية.

فلطالما ربط الشاعر (الراوي) قصص الطلل بالمرأة المحبوبة التي رحلت عن مكان الطلل مخلّفة للحبيب/الشاعر الحزن، الوحدة، وحسرة وألماً على فراقها، ظمآن لوصالها من جديد، فتستثير هذه المشاعر ملكته الشعرية أثناء وقوفه أمام طلل المحبوبة الذي يستمد قيمته المعنوية من ارتباطه بالحبيب الذي يكتسب «قيمة جديدة ليست للإنسان العادي، يسبغها عليه صاحب الحب في شيء كثير من الخيال، والأشياء التي يكون لها علاقة بهذا الإنسان المحبوب تكتسب هي أيضاً هذا الامتياز، وهذه القيمة الجديدة، بالقياس إلى الأشياء الأخرى. وتغدو بذلك ذات قدرة على إثارة الإحساسات والمشاعر التي يثيرها الإنسان المحبوب نفسه، وعلى إثارة إحساسات ومشاعر خاصة»^(□)، ولعلّ هذا هو علّة ذكر الشاعر/الحبيب لاسم المحبوبة عند تحديده للطلل:

(□) حسن عزة: شعر الوقوف على الأطلال من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث، دراسة تحليلية، مطبعة الشرق، دمشق، 1968، ص 9.

كَرْجَعِ الْوَشْمِ فِي رُسْنِ الْهَدْيِ ^(□)	أَلَا يَا دَارَ عَبْلَةَ بِالطَّوِيِّ
فَالسَّهْبِ فَالْخَبْتَيْنِ مِنْ عَاقِلِ ^(□)	يَا دَارَ مَاوِيَّةَ بِالْحَائِلِ
بِالْجَوِّ مِثْلَ سَحِيقِ الْيَمْنَةِ الْبَالِيِ ^(□)	يَا دَارَ هِنْدٍ عَفَاهَا كُلُّ هَطَّالِ
فَبِعَاقِلِ فَالْأَنْعَمَيْنِ رُسُومِ ^(□)	طَلَلٌ لِحَوْكَةَ بِالرُّسَيْسِ قَدِيمِ
وَرَسْمِ، بِصَحْرَاءِ اللَّبْيَيْنِ حَائِلِ ^(□)	لِسَلْمَى، بِشَرْقِيِّ الْقَنَانِ مَنَازِلُ
يُخَطِّطُ فِيهَا الطَّيْرُ، قَفْرٌ بِسَاسِ ^(□)	أَمِنْ آلِ أَسْمَاءِ الطُّلُولِ الدَّوَارِسُ

إنَّ الشاعر الذي يكتنُّها الشاعر/المحب للمحبوبة هي التي تدعوه إلى الوقوف أمام ديارها، وتحديدتها، واقتران ذلك كله بذكر اسم المحبوبة؛ إذ أنَّ الطلل يستمد قيمته من المحبوبة، ولولاها لما اهتم المحبُّ بذلك الطلل، وهو في الآن ذاته سبب لبعث مشاعر الشوق والرغبة في وصال المحبوبة، وإحياء للذكريات السابقة برفقتها.

وهي أسماء النساء نفسها وغيرها يتكرر ذكرها من قبل الشعراء/المحبين، عند بؤجهم بما يعانون منه، من حزن بسبب هجر المحبوبة لهم، أو صدها، ورحيلها أيضا:

وَحَلَّتْ سُلَيْمَى بَطْنِ قَوٍّ وَعَزَّعَرَا ^(□)	سَمَا لَكَ شَوْقٌ بَعْدَمَا كَانَ أَقْصَرَا
وَهَلْ تَطِيقُ وَدَاعَا أَيُّهَا الرَّجُلُ؟ ^(□)	وَدَّعْ هُرَيْرَةَ إِنَّ الرُّكْبَ مُرْتَحِلُ

(□) ديوان عنتر بن شداد، ص 265.

(□) ديوان امرئ القيس، ص 141

(□) ديوان عبيد بن الأبرص، ص 102.

(□) ديوان لبيد بن ربيعة، ص 99.

(□) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ص 213.

(□) المفضل الضبي، المفضليات، ص 224.

(□) ديوان امرئ القيس، ص 93.

(□) ديوان الأعشى، ص 130.

المبحث الثاني: طرق وأساليب تقديم الشخصيات السردية

- أَفَاطِمُ قَبْلَ بَيْنِكَ مَتَّعِينِي وَمَنْعُكَ مَا سَأَلْتُكَ أَنْ تَبِينِي (□)
- بَكَرَتْ سُمَيَّةُ غُدُوًّا فَتَمَتَّعَ وَغَدَتُ غُدُوًّا مُفَارِقٍ لَمْ يَرْجِعْ (□)
- أَصْحَوْتُ الْيَوْمَ أُمَّ شَاقَتَكَ هَرِّ وَمِنْ الْحُبِّ جُنُونٌ مُسْتَعِرٌ (□)
- قَدْ أَصْبَحَ الْحَبْلُ مِنْ أَسْمَاءَ مَصْرُومًا بَعْدَ انْتِلَافٍ وَحُبِّ كَانَ مَكْتُومًا (□)
- أَفَاطِمَ مَهْلًا بَعْضَ هَذَا التَّدُلِّ وَإِنْ كُنْتُ أَرْعَمَتِ صَرْمِي فَأَجْمَلِي (□)
- وَأَذْنَ أَهْلٍ سَلَمَى بِإِرْتِحَالٍ فَمَا لِلْقَلْبِ إِذْ ظَعُنُوا عَزَاءً (□)
- لَعَمْرِي لَقَدْ بَانَتْ بِحَاجَةِ ذِي الْهَوَى سَعَادٌ وَرَاعَتُ بِالْفِرَاقِ مُرَوَّعًا (□)

وقد تكلت المرأة بأسماء أبنائها حين يتغزل الشاعر/المحب بامرأة في الغالب هي

زوجته:

- أَلَا أُمَّ عَمْرُو أَجْمَعَتِ فَاسْتَقَلَّتِ وَمَا وَدَعَتِ جِيرَانَهَا إِذْ تَوَلَّتِ (□)
- أَمِنْ أُمَّ أَوْفَى دِمْنَةً لَمْ تَكَلِّمْ بِحُومَانَةَ الدَّرَاجِ فَالْمُتَنَلِّمِ (□)
- أَرَتِ جَدِيدُ الْحَبْلِ مِنْ أُمَّ مَعْبِدِ بِعَاقِبَةٍ وَأَخْلَفَتْ كُلَّ مَوْعِدِ (□□)
- أَلَا أَرَقَّتْنَا بِالسُّرَى أُمَّ نُوفَلِ فَأَهْلًا بِذَاكَ الطَّارِقِ الْمُتَغَلِّغِ (□□)

(□) ديوان المثقب العبدى: تحقيق وشرح وتعليق: حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية، 1971، ص 136.

(□) المفضل الضبي: المفضليات، ص 43.

(□) ديوان طرفة بن العبد: اعتنى به: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط (1)، 2003، ص 46.

(□) المفضل الضبي، المفضليات، ص 418.

(□) ديوان امرئ القيس، ص 32.

(□) ديوان بشر بن أبي خازم، ص 19.

(□) ديوان امرئ القيس، ص 126.

(□) ديوان الشنفرى، ص 31.

(□) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ص 33.

(□□) ديوان دريد بن الصمة: تحقيق: عمر عبد الرسول، دار المعارف، القاهرة، ص 57.

(□□) السكري: شرح أشعار الهذليين، ج (2)، ص 522.

خَلِيلِيَّ مُرًّا بِي عَلَى أُمِّ جُنْدُبٍ نَقَضَ لِبَانَاتِ الْفُؤَادِ الْمُعَذَّبِ^(□)

ويرى بعض الباحثين أنّ هذه المرأة هي زوجة الشاعر/المحب^(□)، أمّا "نصرت عبد الرحمن" فقد جعل كلاً من "أم أوفى"، "أم عمرو"، و"أم معبد"، و"أم جندب" رموزاً ترمز إلى "سيدة الحكمة"، إذ مجالها "الأمور الجليلة" التي تتطلب الكثير من الصبر^(□).

ولعلّ "نصرت عبد الرحمن" قد حمل الشعر العربي قبل الإسلام عامة، وأسماء النساء وحقيقة المرأة في القصص الغزلية، ما لا طاقة له به من رموز وتفسيرات أسطورية، نابعة من ثقافات أجنبية عنه، ومن الممكن أن نصدّق أنّ الشاعر/المحب قد خصّ خطابه بامرأة معينة دون غيرها، وحتى في حالة أنّه وظّفها رمزاً وتلميحاً لأمر معين، فإنّه خاضع للتخصيص بتجربة الشاعر بمفرده، ولا يقبل تعميم التفسير على كلّ التجارب، على كثرتها واختلافها ومضامينها.

غير أنّ هذه الأسماء الموظفة في القصص الغزلية الخاصة بشخصية المحبوبة، لها دلالة، ولم يتم اختيارها عشوائياً، فكلّ اسم منها دلالة على شيء أو أمر ما؛ فمثلاً: "سلمى" تعني السلامة والعافية^(□)، فالشعراء العرب قبل الإسلام كانوا يوظّفون هذا الاسم تيمناً بحلول السلامة، لعلمهم أو تنبئهم بقدوم شرٍّ ما أو خطر معين، وهو اسم يطلق على الرجل والمرأة معاً^(□)، لكن أكثر استعمالاته للمرأة في دواوين الشعراء، ويكثرون به عن طلب

^(□) ديوان امرئ القيس، ص 74.

^(□) يؤكّد البعض من الباحثين أنّ "أم أوفى" هي زوجة "زهير بن أبي سلمى"، و"أم عمرو" هي زوجة "الشنفرى"، أمّا "أم جندب" فهي زوجة "امرؤ القيس"... الخ.

ينظر على سبيل المثال: شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ص 33

وكذلك: أحمد محمود خليل: في النقد الجمالي، رؤية في الشعر الجاهلي، دار الفكر، دمشق - سورية، ط(1)، 1996، ص 282.

^(□) نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، 1976، ص 146.

^(□) ابن منظور: لسان العرب، المجلد (12)، ص 289.

^(□) نفسه، ص 300.

السلامة، فامرؤ القيس مثلاً وظّف هذا الاسم "عشر مرّات"^(□)، وفق هذا المعنى، إذ يقول في إحدى قصائده:

يَا بُؤْسَ لِلْقَلْبِ بَعْدَ الْيَوْمِ مَا آبَهُ ذَكَرَى حَبِيبٍ بِبَعْضِ الْأَرْضِ قَدْ رَابَهُ
قَالَتْ سُلَيْمَى: أَرَاكَ الْيَوْمَ مُكْتَتِبًا وَالرَّأْسُ بَعْدِي رَأَيْتُ الشَّيْبَ قَدْ عَابَهُ
وَحَارَ بَعْدَ سَوَادِ الرَّأْسِ جُمَّتُهُ كَمِعَقَبِ الرِّيْطِ إِذْ نَشَرْتَ هُدَابَهُ
وَمَرْقَبٍ تَسْكُنُ الْعُقْبَانُ قُلَّتَهُ أَشْرَفْتُهُ مُسْفِرًا وَالنَّفْسُ مُهْتَابَهُ
عَمْدًا لِأَرْقَبَ مَا لِلْجَوِّ مِنْ نَعَمٍ فَنَاطِرًا رَائِحًا مِنْهُ وَعُزَابَهُ^(□)

يوظف "امرؤ القيس" اسم "سلمى" مصغراً، ويوحى من خلاله بطلب السلامة والسعادة لنفسه، بعد إقراره بتبدل حاله، وإحساسه بالحزن، فـ "سُلَيْمَى" لاحظت حزنه واكتنابه، وتقدّمه في السن، وسوء أحواله، وحيירתه، وما هذه المرأة إلاّ نفسه التي يصارحها بحيرته، ويقف معها لحظات تدبّر ونظر في سطوة الدهر، وزوال نعمه، ومشيبه، ولعله «أراد تصوير حياته بصورة المسافر، وأثناء استراحة الركب يفتنم الفرصة ليصعد إلى مرتفع يرى منه تبدل الأيام، وما فعلته به حتى وصل إلى المشيب بصورة رجل يبتعد عن المرغى الخصيب ويعزّف عنه»^(□).

ويجعل الباحث "نصرت عبد الرحمن" اسم سلمى رمزا «للحبّ العذري والعفة، وتظهر كأنها فتاة غريرة حسناء تُحِبُّ وَلَا تُحِبُّ، ينشدها الفتيان ويخطبون ودها ويتعلق بها الشيوخ فتتهافت ناظرة إلى الشعر الأبيض»^(□).

(□) عبد الحقّ حمّادي الهوّاس: مدلولات أسماء النساء في القصيدة العربية، دراسة أدبية نقدية، دار الفتح للدراسات والنشر، ط (1)، 2003، ص 44.

(□) ديوان امرئ القيس، ص 83، 84.

(□) عبد الحقّ حمّادي الهوّاس: مدلولات أسماء النساء، ص 48.

(□) نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص 151.

ولعل ما اتفق عليه الشعراء العرب قبل الإسلام في توظيف اسم "سلمى" هو تخصيصها عند الحديث عن تغيير الحال نحو الأسوأ، أو الإحساس بمضي زمن البهجة، مما يبعث على الموازنة بين زمني الماضي والحاضر والتدبر في حقيقة هذا التغيير.

وثالث اسم سنتعقب معناه ورموزه من أسماء النساء في القصص الغزلي هو "أسماء"، والذي لطالما ارتبط معناه في ديوان الشعر العربي قبل الإسلام بالفراق وانفصال المحبوبة عن حبيبها؛ إذ «ترتدي الفراق أسلوباً، وتأتزربقطع حبال المودة وترحل بقلب حبيبها، وتحذو بأقوال الوشاة، وتعب من القدح المعلى للعداة» (□).

يقول زهير بن أبي سلمى:

إِنَّ الْخَلِيظَ أَجَدَّ الْبَيْنِ، فَانْفَرَقَا
وَفَارَقَتْكَ، بَرَهْنٍ، لَا فِكَاكَ لَهُ
وَعَلَّقَ الْقَلْبُ، مِنْ أَسْمَاءَ، مَا عَلِقَا
يَوْمَ الْوَدَاعِ، فَأَمْسَى رَهْنُهَا عَلِقَا
وَأَخْلَفْتُكَ ابْنَةَ الْبَكْرِيِّ مَا وَعَدْتِ
فَأَصْبَحَ الْحَبْلُ مِنْهَا وَاهِنًا خَلِقَا (□)

تتمظهر "أسماء" في هذا المقطع من قافية "زهير بن أبي سلمى" منقطعة عن حبيبها، مفارقة له، وقد خلفت وعدها له، وقد تركت قلبه حزينا بعد أن تعلق بها، فلا يستطيع "الفكاك منه"، فصار قلبه رهينة عندها، لكنه على يقين أن عهدها به ضعيف بعد فراقها له وعدم وفائها.

ولعلّ علّة تعلق معاني الفراق والمعاناة الوجدانية بـ "أسماء" قصة "المرقش الأكبر" مع أسماء (□)، والتي انتهت بفراقهما وموت "المرقش الأكبر"؛ حيث نجد "طرفه بن العبد"

(□) عبد الحق حمادي الهوأس: مدلولات أسماء النساء في القصيدة العربية، ص 140.

(□) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ص 53، 54.

(□) يقال أن: المرقش الأكبر كان عاشقا ل: أسماء بنت عوف بن مالك، ولكن والدها فرّق بينهما؛ إذ زوجها رجلا أثناء غياب المرقش، وعند عودته أخبروه بذلك فحزن لفراقها. ينظر تفاصيل القصة في: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج (1)، ص 138.

يذكر تفاصيل القصة في إحدى قصائده^(□)؛ إذ يشبه حاله بعد فراق وانفصال محبوبته "سلمى" عنه كحال "المرقش" ومعاناته من بعد محبوبته "أسماء" عنه:

وقَدْ ذَهَبَتْ سَلْمَى بِعَقْلِكَ كُلِّهِ فَهَلْ غَيْرُ صَيْدٍ أَحْرَزْتَهُ حَبَائِلُهُ
كَمَا أَحْرَزْتَ أَسْمَاءَ قَلْبَ مُرْقَشٍ حُبُّ كَلْمَعِ الْبَرْقِ لَاحَتْ مَخَائِلُهُ^(□)

أمّا "نصرت عبد الرحمن" فيرى أنّ "أسماء" هي رمز «للمراعي أو لحياة الرعي، وهي حياة على لنادتها قلب لا يستقر بها حال، ولذا تظهر أسماء في الشعر الجاهلي سيّدة متقلّبة»^(□).

يظهر في تفسيرات "نصرت عبد الرحمن" نوع من الغرابة والغموض لأسماء النساء وتأويله لها أسطوريا، فهل لأنّ حياة الراعي غير مستقرة لا يستقر حال أسماء؟، وإذا سلّمنا بصحّة ذلك، فهل ينطبق ذلك فقط على اسم "أسماء"؟ بل قد تلحق كلّ الأسماء وحياة الرعي سادت كلّ مراحل حياة البدوي في عصر ما قبل الإسلام وهذا مخالف لمعاني الأسماء الأخرى.

أمّا اسم "خولة" المأخوذ معناه من «الخَوَلِيُّ: القائم بأمر الناس، السائس له، والخائل: الراعي للشيء، الحافظ له»^(□)، ويحمل أيضا معنى «التعهد وحسن الرعاية»^(□)، وكذلك مفهوم «الخال: أخو الأم، الخالة: أختها»^(□).

^(□) مطلعها: أتعرفُ رسمَ الدارِ قفراً منازِلُهُ كجفنِ اليمانِ زخرفَ الوشي ماثلُهُ

ينظر: ديوان طرفة بن العبد، ص 70.

^(□) المصدر نفسه، ص 72.

^(□) نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص 152.

^(□) ابن منظور: لسان العرب، المجلد (11)، ص 225.

^(□) نفسه، ص 225.

^(□) نفسه، ص 224.

وتتلخص دلالة الاسم "خولة" في الخائل (الراعي لأمر ما)، و"الرعاية" في قصائد الشعراء العرب قبل الإسلام، إذ يُخاطب الشاعر الحبيب محبوبته معبراً عن أسفه لرحيلها، طالباً منها أن ترعى وده، وتحافظ على عهدها معه، وهذا ما يفصح عنه "لبيد بن ربيعة":

طَلَّلَ لِحَوْلَةَ بِالرُّسَيْسِ قَدِيمٌ	فَبِعَاقِلٍ فَالْأَنْعَمَيْنِ رُسُومٌ
فَكَأَنَّ مَعْرُوفَ الدِّيَارِ بِقَادِمٍ	فَبِرَاقٍ غَوَّلٍ فَالرَّجَامِ وَشُومٌ
أَوْ مُذْهَبٌ جَدَّدَ عَلَى الْوَاحِيهِ	مِنَ النَّاطِقِ الْمَبْرُورِ وَالْمَخْتُومِ
دَمَنْ تَلَاعَبَتِ الرِّيَّاحُ بِرَسْمِهَا	حَتَّى تَنْكَرَ نُؤْيُهَا الْمَهْدُومِ
أَضْحَتْ مُعْطَلَةً وَأَصْبَحَ أَهْلُهَا	ظَلَعْنُوا، وَلَكِنَّ الْفُؤَادَ سَقِيمِ ^(□)

لا يصرح "لبيد بن ربيعة" بتمنييه عودة "خولة" ولقاءها من جديد، خوفاً من رحيلها ثانية، أو يأساً من وصالها لأنه يجهل مكانها، لكن الصورة التي رسمها الشاعر/المحب لطلل المحبوبة بعد رحيلها، تومئ إلى أن خولة نسيت العهد الذي كان بينهما، فلعلها نسيت أمره بعد رحيلها أو قبل ذلك بكثير، فقد تنكرت لعهدك كما تنكر "نؤيها المهْدوم"، بعد أن غيرت الرياح آثار الديار، فلا أثر لوجودها، وكأنها لم تكن موجودة من قبل.

ويستهل الشاعر "طرفه بن العبد" معلقته بالحديث عن "خولة" وأطلالها، محدداً أماكنها، فأثار ديارها تكاد تنمحي بسبب عامل الرياح، فلم تعد واضحة لذلك شبّهها بالوشم الذي بقيت بعض آثاره على اليد ينقصها الوضوح، وصرح بافتقاده لوصالها، وحزنه لفراقها وصحبه يحاولون التخفيف من وطأة حزنه وألمه، وكل ما تبقى من آثار الديار يذكره بخولة المحبوبة الراحلة، لكنّه على ثقة باستحالة لقائها مرةً أخرى، لذلك لا يطيل الحديث عنها وينتقل إلى وصف رحلته، متمنياً رعايتها لعهدك رغم بعدها عنه:

(□) ديوان لبيد بن ربيعة، ص 99 .

الفصل الثاني: سيميولوجية الشخصيات السردية في القصص الشعرية العربية قبل الإسلام
المبحث الثاني: طرق وأساليب تقديم الشخصيات السردية

لِخَوْلَةٍ أَطْلَالٌ بِبُرْقَةٍ تَهْمَدِ تَلُوحُ كَبَاقِي الْوَشْمِ فِي ظَاهِرِ الْيَدِ
وُقُوفاً بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُمْ يَقُولُونَ: لَا تَهْلِكِ أَسَى وَتَجَلَّدِ
كَأَنَّ حُدُوجَ الْمَالِكِيَّةِ غُدُوءٌ خَالِيَا سَفِينٍ بِالنَّوَاصِفِ مِنْ دَدِ
عَدُولِيَّةٌ أَوْ مِنْ سَفِينِ ابْنِ يَامِنٍ يَجُورُ بِهَا الْمَلَّاحُ طَوْرًا وَيَهْتَدِي (□)

ولقد فسّر الباحث "نصرت عبد الرحمن" اسم "خولة" بأنه يرمز «في الشعر الجاهلي إلى سيّدة الزرع، وما يتبع هذا الزرع من حياة الغنى واليسار، فالغيث يظلّ ينهل على دارها في الربيع والصيف» (□).

ولعلّ هذا التفسير الأسطوري لبعض أسماء النساء في القصص الغزلي في الشعر العربي قبل الإسلام، والذي قدّمه "نصرت عبد الرحمن" غريب نوعاً ما عن حقيقة الشعر العربي قبل الإسلام، وحتى وإن فرضاً سلّمنا بقبوله في بعض القصائد، من المستبعد تعميمه على كلّ القصائد وإلاّ ما الفائدة من تكرار المعاني نفسها في قصائد مختلفة ؟
في حين نجد هذا الباحث ينحاز إلى التفسير القائل أنّ الشاعر "طرفة بن العبد" قد كنى عن علاقته بقبيلته وعائلته (أعمامه)، الذين سلبوا منه أموال أمّه بعد وفاة أبيه، فالخطاب الموجه إلى خولة هو في الحقيقة عتاب لبني عمومته، ولعلّ ما يؤكّد صحّة هذا التفسير أنّ الشاعر/الراوي لم يطل الحديث عن "خولة" ولا عن أطلالها (□)، وممّا لا شك فيه أنّ خلاف "طرفة" مع أبناء عمومته بادي الأثر على نفسه ومشاعره في تشبيهه أطلال خولة ببقايا وشم في ظاهر اليد، فذلك الحزن الذي اعتراه لا يفارقه ولا ينساه فهو كالوشم دائم الأثر.

(□) ديوان طرفة بن العبد، ص ص 25، 26.

(□) نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص ص 153، 154.

(□) عبد الحق حمادي الهوّاس: مدلولات أسماء النساء في القصيدة العربية، ص 197.

من أسماء النساء التي وظفها الشعراء العرب قبل الإسلام في القصص الغزلي، نجد اسم "فاطمة"، والتي تجلّى تمظهرها وفق معناها اللغوي المتضمّن معنى: القطيعة إذ يرد هذا المعنى في قاموس لسان العرب: «فَطَمَ العُورُ فَطْمًا: قطعهُ، وفَطَمَ الصبيّ يَفْطِمُهُ فَطْمًا، فهو فَطِيمٌ: فصله عن الرضاع»^(□)، و«تسمى المرأة فاطمة وفطامًا وفطيمة»^(□).

وتترأى لنا "فاطمة" من خلال القصص الغزلية، امرأة قطعت حبل الوصال بينها وبين الشاعر/ المحب الذي نأت عنه، "فامرؤ القيس" مثلاً يستعطفها، ويتمنى رضاها ووصالها:

أفَاطِمَ مَهْلًا بَعْضَ هَذَا التَّدَلُّلِ وَإِنْ كُنْتُ قَدْ أزمَعْتِ صَرْمِي فَأَجْمَلِي
أغرِّكِ مِئِّي أَنْ حُبِّكَ قَاتِلِي وَأَنْتِ كِ مَهْمَا تَأْمُرِي القَلْبَ يَفْعَلِ
وَإِنْ تَكُ قَدْ سَاءَتْكَ مِئِّي خَلِيقَةٌ فسلِّي ثِيَابِي مِنْ ثِيَابِكِ تَنْسَلِ
وَمَا ذَرَفَتْ عَيْنَاكِ إِلَّا لِتَضْرِبِي بِسَهْمَيْكِ فِي أعْشَارِ قَلْبِي مُقْتَلِ^(□)

توافق الدلالة اللغوية لاسم "فاطمة" حال المرأة التي يتغزل بها "امرؤ القيس" في هذه الأبيات الشعرية، فقد بيّنت نيّة صرمة^(□)، بينما كان يتدلّل إليها ويسترضيها، لكنّها تآبى ذلك، فقد صرمتّه.

وقد كانت نهاية القصص الغزلية التي تسمى المحبوبة فيها باسم "فاطمة" بفراقها للحبيب، وهذا ما يتضح لنا مثلاً في قصة غزل "المرقش الأصغر" بمحبوبته فاطمة، إذ يقول:

(□) ابن منظور: لسان العرب، المجلد (12)، ص 454.

(□) نفسه، ص 455.

(□) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص 15، 16.

(□) الصرم هو القطع، ينظر: المصدر نفسه، هامش الصفحة 15.

أَلَا يَا اسْلَمِي لَا صُرْمَ لِي الْيَوْمَ فَاطِمَا وَلَا أَبَدًا مَا دَامَ وَصْلُكَ دَائِمًا
رَمْتِكَ ابْنَةُ الْبَكْرِيِّ عَنْ فَرْعِ ضَالَةٍ وَهَنَّ بِنَا حُوصٌ يُخْلَنُ نَعَائِمًا
تَرَاءَتْ لَنَا يَوْمَ الرَّحِيلِ بِوَارِدٍ وَعَذَبِ التَّنَايَا لَمْ يَكُنْ مُتْرَاكِمًا^(□)

فرغم بُعد "فاطمة" عنه، وجفائها ما زال "المرقش الأصغر" يتودد إليها، وحبها في قلبه يزداد، ومستعد لتحمل كل مشقة في سبيل وصالها:

أَفَاطِمَ إِنَّ الْحَبَّ يَعْضُو عَنِ الْقَلَى وَيُجْشِمُ ذَا الْعَرَضِ الْكَرِيمِ الْمَجَاشِمَا
أَلَا يَا اسْلَمِي بِالْكَوْكَبِ الطَّلُقِ فَاطِمَا وَإِنْ لَمْ يَكُنْ صَرْفُ النَّوَى مُتَلَاثِمًا
أَلَا يَا اسْلَمِي ثُمَّ اعْلَمِي أَنَّ حَاجَتِي إِلَيْكَ، فَرُدِّي مِنْ نَوَالِكِ فَاطِمَا
أَفَاطِمَ لَوْ أَنَّ النِّسَاءَ بِبَلَدَةٍ وَأَنْتِ بِأُخْرَى لَا تَبْعَتْكِ هَائِمًا^(□)

أما اسم المحبوبة "سمية" الذي يعني لغة "السمو والارتفاع" فهو مأخوذ من الفعل "سَمَا" وهو «السمو: الارتفاع والعلو، تقول منه سَمَوْتُ، وَسَمَيْتُ مثل عَلَوْتُ وَعَلَيْتُ وَسَلَوْتُ وَسَلَيْتُ»^(□).

وتتمظهر شخصية "سمية" امرأة وحببية راحلة ونائية عن حبيبها، فيحاول أن يَسْمُوَ إليها، لكن دون جدوى، فهي راحلة دون عودة، فيودعها وداع مفارق لا أمل في إيابها:

(□) المفضل الضبي: المفضليات، ص 244.

ويذكر "المفضل الضبي" تفاصيل قصة "المرقش الأصغر" مع محبوبته "فاطمة"، ينظر: المصدر نفسه، هامش الصفحة نفسها.

(□) المصدر نفسه، ص 246.

(□) ابن منظور: لسان العرب، المجلد (14)، ص 397.

رَحَلَتْ سُمَيَّةٌ غُدْوَةً أَجْمَالَهَا غَضَبِي عَلَيْكَ فَمَا تَقُولُ بَدَا لَهَا
هَذَا النَّهَارُ بَدَا لَهَا مِنْ هَمِّهَا مَا بِالْهَذَا بِاللَّيْلِ زَالَ زَوَالُهَا
سَفَهَا وَمَا تَدْرِي سُمَيَّةٌ وَيَحَا أَنْ رَبًّا غَانِيَةً صَرَمَتْ وَصَالَهَا^(□)

تتجلى شخصية "سمية" محبوبة مفارقة وغاضبة من الشاعر/المحب، وكأنها لا ترضى به حبيبا، وتترفع عن وصاله.

و"الحادرة" يائس من لقاء محبوبته "سمية" مرة أخرى بعد صرمها له:

أَمْسَتْ سُمَيَّةٌ صَرَمَتْ حَبْلِي وَنَأْتُ، وَخَالَفَ شَكْلَهَا شَكْلِي
وَعَدَا الْعَوَادِي عَنِ زِيَارَتِهَا إِلَّا تَلَاقَيْنَا عَلَى شُغْلٍ
وَرَجَاهُمْ يَوْمَ الدَّوَارِ كَمَا يَرْجُو الْمُقَامِرُ نَيْلَ الْخَصْلِ
وَلَقَدْ عَرَفْتُ لئن نَأْتُ وَتَبَاعَدْتُ أَلَّا تَلَاقِيهَا سِنِي الْحِسْلِ^(□)

إن القطيعة مع الاستعلاء هما الصفتان اللتان اجتمعتا في الصورة المكوّنة لشخصية

المحبوبة/سمية؛ إذ لا يتأمل "الحادرة" وصال محبوبته مهما عاش من سنين.

ومن أسماء النساء المذكورة بكثرة ضمن قصص الغزل الشعري قبل الإسلام اسم "سعاد"، الذي يحمل معنى «السَّعد: اليمين، وهو نقيض النُّحس، والسُّعودة: خلاف النحوسة، والسعادة: خلاف الشقاوة، يقال: يوم سعد ويوم نحس»^(□)؛ ولعل هذا علّة أو تفسير رمز الشعراء العرب قبل الإسلام بهذا الاسم إلى «سعادتهم الرّاحلة، أو هي الحظّ والسعد، كما تقول العرب: فرّب يوم قد غابت سعوذّه وظهرن نحوسه»^(□)، لذلك - في

(□) ديوان الأعشى، ص 144.

(□) ديوان شعر الحادرة: إملاء: أبي عبد الله محمد بن العباس اليزيدي عن الأصمعي، حققه وعلّق عليه: ناصر الدين

الأسد، مستل عن مجلة معهد المخطوطات العربية، مج (15)، ج (2)، ص ص 336، 337.

(□) ابن منظور: لسان العرب، المجلد (3)، ص 213.

(□) عبد الحق حمادي الهوّاس: مدلولات أسماء النساء في القصيدة العربية، ص 22.

الغالب- يقترن اسم سعاد المحبوبة بالفعل المشير إلى الفراق وهو "بانة"، تصريحاً ببيئتها، الذي سيفصل الحبيب عن السعادة، وفي هذا السياق عبّر الشعراء العرب قبل الإسلام عن أسفهم على رحيل المحبوبة، التي أخذت معها سعادتهم، وتركت لهم الشقاء، وفي هذا يقول "النابغة الذبياني":

بانت سعاد، وأمسى حبها انجذما واحتلت الشرع فالأجزاء من إضما
إحدى بلي، وما هام الفؤاد بها إلا السفاة، وإلا ذكره حلماً (□)

إن "النابغة الذبياني" يقرّ بفراق السعادة له وحلول الشقاء بعد بين محبوبته "سعاد" له، ويؤكد أمله بوصولها لأنها تمثل سعادته وفرحة إنكاره لهيام فؤاده بها.

أما "الأعشى"، فهو يتحسر على نأي محبوبته "سعاد"، ويأسف على أن علة ذلك إدراكها لكبره في السن وشيبهه، لذلك هو يشعر بالضيق والحزن لأن السعادة واليمن قد فارقاه مرتين، أما الأولى فتتزامن وفراقه لشبابه، أما الأخرى فعلتها نأي محبوبته عنه:

بانت سعاد وأمسى حبها انقطعاً واحتلت الغمر فالجدين فالفرعاً
وأكرتني وما كان الذي نكرت من الحوادث إلا الشيب والصلعاً (□)

ولعل الكثير من المعاني المتعلقة بالاسم "سعاد" يتقاسمها اسم آخر من أسماء النساء، ألا وهو "نعم"، الذي يدل على «النعيم والنعمة والنعماء والنعمّة، كله: الخفض والدعة والمال، وهو ضدّ البأساء والبؤسى» (□)، كما يحمل معنى اللين، إذ نقول: «نعم الشيء نعومة أي صار ناعماً ليناً» (□).

(□) ديوان النابغة الذبياني، ص 101، 102.

(□) ديوان الأعشى، ص 104.

(□) ابن منظور: لسان العرب، الجزء (12)، ص 579.

(□) نفسه، ص 579.

عندما يوظف الشعراء اسم "نعم" يعلنون وداعهم ومفارقتهم لحياة النعيم ويكون ذلك تمهيداً لظهور اليأس والشدة بعد اللين، وفي سياق هذا المعنى يقول "النابغة الذبياني":

عُوجُوا، فحَيُّوا لِنُعْمٍ دِمْنَةَ الدَّارِ مَاذَا تُحْيُونَ مِنْ نُؤْيٍ وَأَحْجَارِ
أَقْوَى، وَأَقْضَرَ مِنْ نُعْمٍ، وَغَيْرِهِ هُوَجُ الرِّيَّاحِ بِهَا بِي التُّرْبِ مَوَّارِ
وَقَفْتُ فِيهَا، سَرَاةَ الْيَوْمِ أَسْأَلُهَا عَنِ آلِ نُعْمٍ، أَمْوَنًا، عَبْرَ أَسْفَارِ
فَاسْتَعْجَمْتُ دَارُ نُعْمٍ مَا تُكَلِّمُنَا وَالدَّارُ، لَوْ كَلَّمْتُنَا ذَاتَ أَحْبَارِ
فَمَا وَجَدْتُ بِهَا شَيْئًا أَلُوذُ بِهِ إِلَّا التُّمَامَ وَالْأَمْوَقِدَ النَّارِ^(□)

يصف الشاعر من أسفه وحسرتة على فراق محبوبته "نعم" من خلال الصورة التي تنعكس على وصفه للطلل، إذ يسأله عن أهلها فيستعجم ويرفض أن يجيبه، ولم يبقَ منه إلا آثار لذكريات سعيدة ولت واندثرت برحيل المحبوبة "نعم" وأهلها، فقد أقفرت دار "نعم" واستوحشت وزالت منها معالم الحياة المنعمّة، وهي علامة على زوال ذلك النعيم عن حياة الحبيب/الشاعر والمحبوبة "نعم" أيضاً.

ونجد كذلك الشاعر "قيس بن الحدادية" يصرّح عن حزنه، وفراقه لحياة اللين والسعادة بعد رحيل محبوبته "نعم"، مفضحاً عن مشاعره اتجاهها:

أَجِدُكَ إِنْ نُعْمٌ نَأَتْ أَنْتَ جَانِعُ قَدْ اقْتَرَبْتُ لَوْ أَنَّ ذَلِكَ نَافِعُ
قَدْ اقْتَرَبْتُ لَوْ أَنَّ فِي قُرْبِ دَارِهَا نَوَالًا وَلَكِنْ كُلُّ مَنْ ضَنَّ مَانِعُ
وَقَدْ جَاوَرْتُنَا فِي شُهُورٍ كَثِيرَةٍ فَمَا نَوَّلْتِ، وَاللَّهِ رَأَى وَسَامِعُ
فَإِنْ تَلَقَيْنِ نُعْمَى هُدَيْتَ فَحِيَّهَا وَسَلَّ كَيْفَ تُرْعَى بِالْمَغِيبِ الْوَدَائِعُ
وَوَظَّنِّي بِهَا حِفْظُ لِعَيْبِي وَرَعِيَّةُ لِمَا اسْتَرَعَيْتِ وَالظَّنُّ بِالْمَغِيبِ وَاسِعُ
وَقُلْتُ لَهَا فِي السَّرِّ بَيْنِي وَبَيْنَهَا عَلَى عَجَلٍ أَيَّانَ مَنْ سَارَ رَاجِعُ^(□)

(□) ديوان النابغة الذبياني، ص 47.

(□) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، ج (14)، ص 146.

ونجد اسم "هند" الذي وظفه الشعراء العرب الذي يحمل في معناه دلالة أنثوية، تجمع بين اللطف واللين؛ إذ ترد في لسان العرب "لابن منظور": «هَدْنُهُ فلانة بقلبه إذا ذهب به»^(□)، و«هَدَّتْهُ المرأة: أورثته عشقًا بالملاطفة والمغازلة»^(□).

وفي مثل هذه الدلالة لاسم "هند" يقول "عبيد بن الأبرص":

يا دارَ هِنْدٍ عَفَاهَا كُلُّ هَطَّالٍ	بِالْجَوِّ مِثْلَ سَحِيقِ الْيُمْنَةِ الْبَالِي
جَرَّتْ عَلَيْهَا رِيَا حُ الصَّيْفِ فَاطَّرَدَتْ	وَالرَّيْحُ فِيهَا تُعْفِيهَا بِأَذْيَالِ
حَبَسْتُ فِيهَا صِحَابِي كَيْ أُسَائِلَهَا	وَالدَّمَعُ قَدْ بَلَ مِنِّي جَيْبَ سِرْبَالِي
شَوْقًا إِلَى الْحَيِّ أَيَّامَ الْجَمِيعِ بِهَا	وَكَيفَ يَطْرَبُ أَوْ يَشْتَاقُ أُمَّتَالِي ^(□)

يتمنى الشاعر/الحبیب لقاء محبوبته "هند" التي علقَتْ بقلبه، رغم رحيلها عنه، فهو يشتاق إلى لقاءها من جديد، وحنينه ذلك جعله يُحاوِر ظللها، ويطلبُ منه أن يخبره عن حالها، فهو يشعر بالحزن لبعدها عنه، فالسعادة قد فارقتَه منذ ذلك الحين، وحالت دون تنعمه بالحياة، ولعل ذلك سببا قويا يجعله يصوّر الظل يسوده الخراب، وخالٍ من وجوه الحياة، حزين وكئيب مثله، فهند المحبوبة كانت رمزًا للحياة السعيدة التي غابت عنه وأحجمت نورها عنه بعد رحيلها وأهلها.

ويؤكد "الأعشى"، هذا المعنى لدلالة اسم "هند" الذي وظفه "عبيد بن الأبرص"؛ إذ

يقول:

خَالَطَ الْقَلْبَ هُمُومٌ وَحَزَنٌ	وَأدَكَارٌ بَعْدَمَا اطْمَأَنَّ
فَهُوَ مَشْغُوفٌ بِهِنْدٍ هَائِمٌ	يَرْعَوِي حِينًا وَأَحْيَانًا يَحْنُ ^(□)

(□) ابن منظور: لسان العرب، المجلد (14) ص 438.

(□) نفسه، ص 438.

(□) ديوان عبيد بن الأبرص، ص 102.

(□) ديوان الأعشى، ص 188.

وقد شغلت حقيقة المرأة في القصص الغزلية العديد من الباحثين، ومنهم من جعل أسماء تلك النساء المذكورة فيه مجرد أسماء وشخصيات رمزية، حيث اعتبروها رمزاً لقضايا تتعلق بحياة الراوي/الشاعر؛ إذ هي قصص «لا يقصد بها إلا التصوير الغرامي لأحداث وقعت لهؤلاء الأبطال، وجرت على هذا النسق وفي حياتهم، وإنما هي لون من ألوان التصوير الرمزي لوقائع تاريخية تتصل بحياة كل واحد منهم، وتبين مواقعهم من تاريخ أمتهم، وتعلق بمطامع لهم كانوا يجرون وراء تحقيقها، فجابوا فيها أو أصابوا»^(□)، وأنها «صورة من صور التعبير الرمزي، أي أنها نوع من المجاز وليست حقيقة»^(□)، وبذلك تصير أسماء النساء وفق "نجيب البهبيتي" خيالية غير واقعية؛ إذ أن «المرأة في ذلك رمز، وأسماء النساء تقليدية تجري في الشعر عند الشعراء دون وقوع على صاحباتها»^(□).

ومن غير المعقول التسليم بصحة هذا الرأي وتعميمه على كل النساء اللواتي ذُكرن ضمن القصص الغزلية التي سبق الإشارة إلى مضامينها، وفي الآن ذاته لم يكن آنذاك وازع اجتماعي أو ديني يمنع الشاعر/المحب من ذكر اسم محبوبته.

ومن المؤيدين لرأي "البهبيتي" نجد "خالد محي الدين البرادعي" الذي يرى أن الشاعر المحب «رسم الأنثى من خلال المرأة بأكثر فتنة من طبيعتها، قد يكون هذا من أسس الوظائف الجمالية في الإبداع ومهما حاول الشاعر إخفاء الذي يحوله إلى رمز لا يستطيع، فهو يرسم المثال من خلال الواقع، ويرمز إلى المثل من خلال الجسد، فلا بد إذن من وجود جسد المرأة في جانب من هذا الشعر الذي اعتبر الأنثى مفتاح عالمه الشعري، لكنّه الجسد الذي يستحيل تحققه على أرض الواقع، مما يدفعنا إلى الاعتقاد بوجود الأنموذج المرسوم في المخيلة، والذي أوحى للشاعر الجاهلي أن يتشبهه عن طرق وصفه، وكأن في

(□) نجيب محمد البهبيتي: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة،

1950، ص 99.

(□) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(□) المرجع نفسه، ص 100.

لا وعيه أنثى يبحث عنها، فتتمازج في هذه الحال مسميات جزئيات الجسد، وإشارات الفعل فتنتصب على أسماء نسوة قد لا يكون لهنّ وجود كنساء، ليندفع التشهي وراء اللاموجود من خلالهنّ أو من خلال أسمائهنّ المألوفة في بيئته»^(□)، وإن سلّمنا بصحّة هذا الرأي فإننا ننفي وجود المرأة الاجتماعي وجوداً واقعيًا ملموساً، ومختلف أدوارها الإنسانية والاجتماعية في السلم والحرب، وهذا يخالف ما تحدّث عنه بإسهاب العديد من الباحثين حول مكانة المرأة عند العرب قبل الإسلام^(□).

غير أنّ اهتمام الشعراء بجسد المرأة مرده إلى أنّ «الوعي الشعري العربي حين يشكّل بدن المرأة وهو جانب أساسي من وجودها، إنما كان يحاول اللحاق بما هو ممكن من معناها وفي وجه واحد منه، وطريقه إلى ذلك هو الرؤية الجمالية، ولا أعني بذلك أنه يخبر عن جمال المرأة السابق على الشعر بل يؤسّسه ويبتكره ابتداءً من الغي، ومن ثمّ، فإنّ عملية التأسيس والابتكار تتحرّك عبر الجزئيات التشكيلية وتبدي عناية فائقة بالتفصيلات الخاصة ببدن المرأة، وهذا هو تأويل الاختلاف الأساس عمّا لاحظناه عموماً من الاختزال والتكثيف في تشكيل بدن الرجل»^(□).

وفي المقابل هناك من الباحثين من يرى أنّ القصص الشعرية التي يرويها الشاعر العربي قبل الإسلام قصص حقيقية، وأنّ أسماء النساء الواردة ضمنها تتعلّق بشخصيات كانت موجودة في الواقع، وأنّ الشاعر عندما يذكر اسماً لامرأة فهو «لا يُريد به علماً خاصاً على امرأة معلومة، فإنّ الشاعر كثيراً ما يرمز بالعلم إلى المحبوبة دون أن يكون اسماً لها، وإن كان الغالب في غزل العذريين أن يصدّقوا في الدلالة بالاسم، كما يصدقون في

(□) خالد محي الدين البرادعي: تعددية النمط في الشعر الجاهلي وظلاله الطويلة، المجلد الأول، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 2005، ص 315.

(□) تحدّث على سبيل المثال "أحمد محمد الحويّ" عن أدوار المرأة وقيمتها ومكانتها الاجتماعية والسياسية عند العرب آنذاك، ينظر: أحمد محمد الحويّ: المرأة في الشعر الجاهلي، دار الفكر العربي، الطبعة الثانية مزيدة ومعدّلة، ص 525.

(□) هلال الجهاد: جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، ص ص 283، 284.

قَصْرُ الحَبِّ على واحدة، فعنترة يذكر عبلة ولا يذكر سِوَاهَا، وعروة يذكر عفرأ ولا يتعدّها» (□).

أمّا فيما يخصّ مسألة ذكر الشاعر الواحد لأسماء نساء متعدّدة في قصصه الغزلية، نجد أنّ "أحمد محمد الحوي" يعلّل ذلك بأنّ الشعراء كانوا «متنقلون في حبّهم أو في لهوهم، فهم كالنحلة ما تلبث أن تمتص من الزهرة رحيقها حتى تطير عنها إلى غيرها، وتعيد الأسماء دليل على تنقل الحب، حتّى وإن كانت الصناعة هي التي ألجأت إلى هذا التعدد» (□).

ولعلّ "سعيد الأيوبي" يؤيّد هذا الرأي حين فسّر ظاهرة المزج بين الحديث عن المرأة والطلل، ويؤكد صدق مشاعر الشاعر/المحب في تعبيره عن وجدّه، أو شوقه وحزنه عند ظنّ الحبيبة وأهلها، فيصير الطلل مثيراً للمحب لاستدعاء ذكرياته مع المحبوبة وبعث أشواقه إلى وصالها (□).

ولا مندوحة من الإقرار والتأكيد على مكانة المرأة الهامة والمميّزة في حياة العرب قبل الإسلام، فلقد أفصح الكثير من الشعراء عن تلك المكانة من خلال تلك القصص الغزلية التي سردها في متون الشعر العربي قبل الإسلام، والتي عبّر من خلالها -أغلبهم- عن عواصفهم وهواجسهم، فيستدعي وجودها الفرح، ويستحوذ الحزن على قلب المحب حين تغيب؛ إذ أنّ «الشاعر الجاهلي يستحضر المرأة في شعره بوصفها محبوبة، وأمّاً وزوجاً، ومصدر الخصوبة واستمرار الحياة، فيتداعى بها الفرح بالحياة والإحساس بالغبطة، ومن ثمّة تتحوّل المرأة في نظر الشاعر إلى رمز الحياة لمتعتها وجمالها ونعيمها» (□).

(□) أحمد محمد الحوي: الغزل في العصر الجاهلي، ص 250، 251.

(□) المرجع نفسه، ص 251.

(□) سعيد الأيوبي: عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرباط، ص 332.

(□) محمد مهداوي: جماليات المقدمة في الشعر العربي القديم، ص 19.

ومما سبق، يمكن أن يخرج هذا الحوار بين مختلف الآراء حول حقيقة المرأة، وتوارد ذلك الكم الوفير من أسمائها ضمن القصص الغزلية التي سردها الشعراء العرب قبل الإسلام إلى رأي يُقرُّ بالإيمان والاعتقاد بمكانة المرأة آنذاك في حياة العربي، مما لا ينفي عن بعض تلك القصص خصيصة الواقعية وصدق الشاعر المحب في عواطفه اتجاهها، ووجود المرأة الحقيقي، إلى جانب ذلك، لا يمكن تعميم هذا الحكم على كل أسماء النساء الواردة ضمن بعض القصص الأخرى مما يؤكد رمزيتها إلى ما أبى الشاعر/السارد الإفصاح عنه لِحاجة في نفسه، إذ لا يمكن «أن ننكر بعد ذلك كله ما قد يوحي به توظيف صورة المرأة في مقدمة القصيدة الجاهلية من أثر الإرث الاجتماعي والحضاري أو أثر الواقع اليومي الذي كانت المرأة تحتل موقعها البارز فيه من خلال حضورها المتميز في وجوه النشاط الإنساني، فضلاً عن قدرتها على تشخيص قيم الاستقرار ودفء المشاعر الإنسانية في بيئة تقفر من مظاهر لين العيش أو تكاد، نحن لا نريد أن ننكر ذلك كله ولكننا نحاول أن نقرر أن حضورها الدائم في المستلزمات التقليدية للنموذج الشعري قد لا يتجاوز المنفذ الرمزي الذي حدده النمط المتداول، على أن هذا الفهم لا يمنع من القول بأن بعض الحالات قد تنبثق عن معاناة حقيقية» (□).

1- 2- الأسماء في قصص الحروب:

ضم الشعر العربي قبل الإسلام الكثير من الأحداث التاريخية المتعلقة بالحروب التي خاضها العرب؛ حيث واكبت تلك المعارك والأيام، وكان الشعراء يستثيرون الهمم والعزائم، ويشيدون بأمجاد وانتصارات فرسان قومهم والهزائم التي ألحقوها بالأعداء، فكان الشعر سجلاً رسّخ تلك الأحداث، ولاسيما حين يكون الشاعر نفسه فارساً مشاركاً في تلك

(□) محمود عبد الله الجادر: حول مدلولات رموز المرأة في مقدمة القصيدة العربية قبل الإسلام، المجمع العلمي العراقي، 1980، ص ص 290، 291.

المعارك، فإن ذلك يبعثه على توظيف أسماء لشخصيات حقيقية ساهمت في تلك الوقائع الحربية:

بأيّ مَشِيئَةٍ عَمَرُو بَن هِنْدٍ نَكُونُ لِقَيْلِكُمْ فِيهَا قَطِينًا
بأيّ مَشِيئَةٍ عَمَرُو بَن هِنْدٍ تُطِيعُ بِنَا الْوُشَاةَ وَتَزْدَرِينَا^(□)

يصرّح "عمرو بن كلثوم" باسم عدوّه الملك "عمرو بن هند" ويهدّده على مسار أبيات معلقته، قصد الإنقاص من قيمته وشأنه، والاعتداد بقوّته ورفضه للذلّ، والاعتزاز بأصوله^(*)، ولا عروّ في ذلك «فهو سليل طبقة اجتماعية تحتل هرم الهيكل القبلي، وهذه القمّة الهرمية تعني فيما تعنيه أصالة المنبت القبلي، فضلاً عن تميّزها بالقوّة والشجاعة، ومن اكتسب القوّة والشجاعة في مثل ذلك المجتمع فقد اكتسب المجد والسيادة، وبذلك فإنّ وضعيته تلك تُؤهلّه لأن يعلن إباءه وشموخه، ومن ثمة عدم الرضوخ للأقوى أيّا كانت منزلته»^(□).

ونجد شاعراً آخر يوظف أسماء شخصيات حقيقية، ليضفي الواقعية على فخره بذاته وفروسيته، ضمن فخره بقبيلته:

لَقَدْ عَلِمْتُ عَلِيًّا هَوَازِنَ أَنْبِي أَنَا الْفَارِسُ الْحَامِي حَقِيقَةَ جَعْفَرٍ^(□)

(□) ديوان عمرو بن كلثوم، ص 78، 79.

(*) وقد أشار "عمرو بن كلثوم" إلى شخصيات أخرى في معلقته المشهورة مثل: "علقمة بن سيف، عتاب، المهلهل، وكلثوم"،

وقد سبقت الإشارة إليهم عند الحديث عن الشخصيات التاريخية في المبحث الأول من هذا الفصل، ص 143.

(□) بوجمعة بوبعيو: جدلية القيم في الشعر الجاهلي، ص 59.

(□) ديوان عامر بن الطفيل، ص 61.

لقد استشهد الفارس "عامر بن الطفيل" على فروسيته بقبيلته "هوازن" وأحد أجداده "جعفر"^(□)، ليؤكد الصفة التي نعت بها نفسه، ويثبت حسن بلائه في الحرب رغم أنه أصيب في عينه فيها^(□).

ولعل الشاعر والفارس "عنتر بن شداد" الذي اشتهر بفروسيته وشجاعته التي استعاد من خلالها حريته، وامتد صياحه على مسار أشعاره معبراً عن رفضه للذل والضعف، رغم أنه كان مصدر قوة لقبيلته التي كانت تعتد ببسالته وبطولاته هو أحق الفرسان بالاعتداد بالنفس والبطولة والمجد، وهو أثناء تغنيه بشجاعته وحسن بلائه يصرح بذكر اسمه "عنتر"^(*) مثبتاً لنفسه المكانة التي يستحقها:

لَمَّا رَأَيْتُ الْقَوْمَ أَقْبَلَ جَمْعُهُمْ يَتَذَامِرُونَ كَرَرْتُ غَيْرَ مُدَمِّمٍ
يَدْعُونَ عَنْتَرَ وَالرِّمَاحَ كَأَنَّهَا أَشْطَانُ بِنْرِ فِي بُبَانِ الْأَدْهَمِ
مَا زِلْتُ أَرْمِيهِمْ بِتُغْرَةٍ نَحْرِهِ وَلِبَانِهِ حَتَّى تَسْرِبَلَ بِالدَّمِ^(□)

لطالما شعر "عنتر" بالظلم وأن والده وقبيلته جارا عليه وأجحفاً حقوقه فعاش حياة العبد، فرفض هذه الحياة، فاستأثر لنفسه اقتحام المخاطر والمغامرة بحياته إثباتاً للمكانة التي يرتضيها لنفسه، حراً وفارساً لا يُستغنى عنه:

وَلَقَدْ شَفَى نَفْسِي وَأَبْرَأَ سَقَمَهَا قِيلُ الْفَوَارِسِ وَيَكُ عَنْتَرُ أَقْدِمِي^(□)

^(□) قبيلة هوازن: قبيلة جامعة من قيس عيلان، منها بنو عامر قبيلة الشاعر، وجعفر أحد أجداده، ينظر: ديوان عامر بن الطفيل، هامش الصفحة 61.

^(□) قيلت هذه القصيدة بعد خوض الشاعر وقومه حرب يوم "فيف الرياح"، وقد أصيب فيها الشاعر في عينه، ينظر: المصدر نفسه، ص 61.

^(*) قد يأتي مرخما "عنتر".

^(□) ديوان عنتر بن شداد، ص 24.

^(□) المصدر نفسه، ص 24.

إن إفصاح الشاعر/الفارس "عنتر بن شداد" عن المعاناة والصراع اللذان كان يعيشهما يومئذ إلى اتخاذه من شعره وفروسيته سبيلاً إلى تحقيق مبتغاه (حريته) من جهة، ويؤكد من جهة أخرى شجاعته المعنوية، إذ «عمد إلى إثبات الذات داخل الكيان الاجتماعي الذي رفضه، وأنكر حضوره ضمن الأسياد، وحثنا في ذلك أن هذا الشاعر الفارس كان يمكنه أن يختار عالم الصعلكة -مثلاً- أسوةً بغيره من الشعراء الفرسان الصعاليك، ولكنه اختار سبيلاً آخر في مواجهة مشكلته، إذ ظلّ يصارع المظالم التي سلطت عليه دونما فرار أو مقاطعة ليعيد اعتباره واعتبار إخوته بين قومه وعشيرته» (□).

1- 3- الأسماء في القصص المترسخة في ذهن الجماعة:

تتناول القصص المتوارثة بين العرب الحديث عن وقائع وأحداث متعددة الشخصيات، والتي يقدمها الراوي \ الشاعر من خلال أسمائها ؛ باعتبار أن تلك الأسماء تحدد هويتها وحقيقتها، وتختصر على الشاعر العربي قبل الإسلام ذكر تفاصيل تلك القصص بدقة متناهية.

ومن الشخصيات التي كثيراً ما ذكرها الشعراء ووظفوا قصتها للتأكيد على الفناء وحتمية الموت ، شخصية " لقمان "، وموته الذي كان مرتبطاً بموت آخر نسوره "لُبْد" (□) ، فيقول رداً على المرأة "زنيبة" التي عيرته بشيبهه :

لَا تَهَزِّي مِنِّي زُنَيْبُ فَمَا فِي ذَاكَ مِنْ عَجَبٍ وَلَا سُخْرِ
أَوْلَمَ تَرِي لِقْمَانَ أَهْلَكَهُ مَا اقْتَاتَ مِنْ سَنَةٍ وَمِنْ شَهْرِ
وَبَقَاءُ نَسْرِ كُلَّمَا انْقَرَضَتْ أَيَّامُهُ عَادَتْ إِلَى نَسْرِ (□)

(□) بوجمعة بوبعيو: جدلية القيم في الشعر الجاهلي، ص 89، 90.

(□) مَا طَالَ مِنْ أَمَدٍ عَلَى لُبْدٍ رَجَعَتْ مُحَوْرْتُهُ إِلَى قَصْرِ

ينظر: ديوان ذي الأصبع العدواني، ص 40، 41.

(□) المصدر نفسه، ص 40.

ونجد كذلك شخصية "ذات الصفا" التي مثل الشعراء من خلال قصتها عن الغدر:

وَأَنِّي لَأَلْقَى مِنْ ذَوِي الضُّعْنِ مِنْهُمْ وَمَا أَصْبَحَتْ تَشْكُو مِنَ الْوَجْدِ سَاهِرَةً

كَمَا لَقِيَتْ ذَاتُ الصَّفَا مِنْ حَلِيفِهَا وَمَا انْفَكَّتِ الْأَمْثَالُ فِي النَّاسِ سَائِرَةً (□)

كما يفصح عدي بن زيد الإيادي عن شخصيات قصة الملكة "الزباء" (□) وخداعها

للملك "جذيمة" واستيلائها على ملكه، لكنها في النهاية وقعت في الفخ نفسه، وسلب منها ملكها عن طريق الخديعة أيضا:

أَلَا يَا أَيُّهَا الْمُتْرَى الْمَرْجِيَّ لَمْ تَسْمَعْ بِخُطْبِ الْأَوْلِيَيْنَا

دَعَا بِالْبَقَّةِ الْأُمْرَاءَ يَوْمًا جَذِيمَةَ عَصْرٍ يَنْجُوهُمْ ثَبِينَا (□)

وما يلاحظ في توظيف الشعراء لأسماء شخصيات القصص المتوارثة، أنهم يستخدمونها مطية لتأكيد أفكارهم وآرائهم، باعتبارها تتضمن خلاصة تجارب السابقين.

2- تقديم الشخصيات عن طريق الوصف:

سنقف في هذه المرحلة عند طرق تقديم الشخصيات في القصص الشعرية قبل الإسلام، عن طريق الوصف، انطلاقا من تقصي وتحليل مختلف التحديدات الدلالية الخاصة بكل شخصية، من النواحي: الحسية (الجسدية)، النفسية، والاجتماعية؛ إذ يمكن للشارد/الشاعر أن يصف شخصيات قصصه المختلفة انطلاقا من نواح ثلاث تتمثل فيما يأتي:

(□) ديوان النابغة الذبياني، ص 62.

(□) حيث ذكر الشاعر عدي الشخصيات الثلاث لهذه القصة وهم: جذيمة، قصير و الملكة زباء

ينظر: ديوان عدي بن زيد الإيادي، ص ص 181 - 183.

(□) المصدر نفسه، ص 181.

الفصل الثاني: سيميولوجية الشخصيات السردية في القصص الشعرية العربية قبل الإسلام
المبحث الثاني: طرق وأساليب تقديم الشخصيات السردية

«مواصفات سيكولوجية: تتعلق بكيونة الشخصية الداخلية: (الأفكار، المشاعر، الانفعالات، العواطف...)

مواصفات خارجية: تتعلق بالمظاهر الخارجية للشخصية (القامة، لون الشعر، العينان، الوجه، العمر، اللباس...)

مواصفات اجتماعية: تتعلق بمعلومات حول وضع الشخصية الاجتماعي وبيدولوجيتها، وعلاقاتها الاجتماعية: عامل/ طبقة متوسطة/ برجوازي/ إقطاعي، وضعها الاجتماعي: فقير/ غني، إيديولوجيتها: رأسمالي، أصولي، سلطة...» (□).

ونعتمد البدء بالصفات الحسية (الخارجية)؛ لأنها هي الأكثر بروزاً، والتي يستطيع أن يكتشفها المتلقي بسهولة، وتساهم في الآن ذاته بتقديم صورة واضحة عن الشخصية ثم نُعرج إلى الصفات النفسية ثم الاجتماعية.

2- 1- الوصف الحسي للشخصيات:

وسنتبع وصف الشخصيات وفق كل نوع من أنواع القصص الشعري العربي قبل الإسلام حتى يمكننا ذلك من التعرّض لوصف الراوي لكل الشخصيات الموجودة في مختلف القصص الشعرية التي تطرقنا إلى التفصيل فيها سابقاً، سواء أكانت شخصيات رئيسية أو ثانوية، لأننا ننظر إلى ذلك الوصف كطريقة اعتمدها الراوي لجعل المتلقي يتخيّل صورة ذهنية ونفسية لكل الشخصيات المساهمة في بناء الأحداث المتعلقة بكل قصة شعرية.

2- 1- 1- وصف الشخصيات في القصص الغزلية:

تضمنت قصص الغزل الشعري شخصيتان رئيسيتان هما: الشاعر/الرجل المحب والمرأة المحبوبة، وقد استحوذت الشخصية الثانية/المرأة على القسم الأكبر من اهتمام

(□) محمد بوعزة: تحليل النص السرد، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط (1)، 2010، ص 40.

الشاعر/السارد، فقد وصفها وصفا دقيقا حسياً، ولا غرابة في ذلك؛ لأنها استأثرت بذكريات وقلب المحب، وصبغت المكان (الطلل) بالحياة ورحيلها هو الذي حمله على البوح بمكنونات قلبه واستدعاء ذكرياته معها.

فلقد صور الشاعر/المحب جسد محبوبته، وركز بالخصوص على مواطن الجمال فيه، فجعلها «طويلة هيفاء البشرة، شعرها متدفق على ظهرها كالشلال الأسود، طويلة العنق لعساء الشفتين، حوراء العينين، أقحوانية الأسنان، جامدة النهدين، رقيقة الخصر خمصانة البطن عالية الوركين، ممتلئة الفخذين والساقين، ولم ينس أن يصب أناملها وكفيها بقالب نوراني أسبغ عليه عددا من الصفات التي توحى بالرقّة والليونة» (□).

وإذا أردنا الوقوف على بعض من التفصيل حول صورة هذه الأنثى التي سبّت فؤاد المحب، وسنعرض فيما يلي نماذج شعرية توضّح هذه الصورة الأنثوية للمرأة وصفاتها الجمالية.

أمّا "القوام" فقد جمع له الشاعر/المحب جملة من الصفات، تسبي الناظر جمالاً،

فالأعشى مثلاً يمنحه صفتي الطول والرشاقة:

وَسَبَبْتُكَ حِينَ تَبَسَّ مَتَّ
بَيْنَ الْأَرِيكَةِ وَالسُّتَارَةِ
بِقَوَامِهَا الْحَسَنِ الَّذِي
جَمَعَ الْمَدَادَةَ وَالْجَهَارَةَ (□)

والمرأة تملك قامة طويلة لينة وفق وصف عمرو بن كلثوم لها:

وَمَتْنِي لَدُنَّ سَمَقَتْ وَطَالَتْ
رَوَادِفُهَا تَنْوُءُ بِمَا وَلِينَا (□)

(□) خالد محي الدين البرادعي: تعددية النمط في الشعر الجاهلي وظلاله الطويلية، مجلد (1)، ص 362.

(□) ديوان الأعشى، ص 50.

(□) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص 137.

أمّا وجه المرأة فقد خصّه الشعراء العرب قبل الإسلام بالنقاء والبياض الذي يزيدھا جمالاً:

ومثلك بيضاء العوارض طفلة^(□) لعوب تُسبني إذا قمتُ سربالي^(□)

وقد يضيف هذا البياض على جمالها نوراً:

تضيء الظلام بالعشاء كأنها^(□) منارة ممشي راهبٍ متبيل^(□)

ويصف الشعراء وجه المرأة بالجمال والبياض المشرق، يقول بشر بن أبي خازم:

وأبلج، مُشرق الخدين، فخم^(□) يُسنُّ على مراغمه القسام^(□)

ووجهها كالشمس في نورها وإشراقها:

ووجهٌ كأنَّ الشمسَ حلَّت رداءها^(□) عليه نقى اللونِ لم يتخذد^(□)

والمرقش الأصغر يصف شدة بياض وجه محبوبته وبعض خصلات الشعر تنسدل

عليه:

ألا حبّداً وجهٌ تُرينا بياضه^(□) ومُنسدلاتٍ كالمثاني فواحماً^(□)

في حين بعض الشعراء قد جمعوا للوجه اللون الأبيض الذي تخالطه صفرة، كقول

امرئ القيس:

كبكر المقاناة البياض بصفرة^(□) غداها تُمير الماء غير المحلل^(□)

(□) ديوان امرئ القيس، ص 100.

(□) المصدر نفسه، ص 155.

(□) ديوان بشر بن أبي خازم، ص 125.

(□) ديوان طرفة بن العبد، ص 27.

(□) المفضل الضبي، المفضليات، ص 245.

(□) ديوان امرئ القيس، ص 41.

ويصف "قيس بن الخطيم" وجه محبوبته بالجمال الذي يشدّ الأنظار، وعلّة ذلك قلة لحمه وبه حمرة كأنه نزيف:

تَعْتَرِقُ الطَّرْفَ وَهِيَ لَاهِيَةٌ كَأَنَّما شَفَّ وَجْهَهَا نُزْفٌ^(□)

أمّا العيون فكانت واسعة، فيها حور، وقد يجمع الشعراء بين هذه الصفة وغيرها من سمات العيون كقول "عنتر بن شداد" إذ يجمع بين الحور وسواد العيون:

أَغَنَّ مَلِيحُ الدُّلِّ أَحْوَرُ أَكْحَلٌ أَرَجُّ نَقِيَّ الخَدِّ أَبْلَجُ أَدْعَجٌ^(□)
وَبِمُقْلَتِي حَوْرَاءَ تَحْسَبُ طَرْفَهَا وَسِنَانِ حُرَّةٍ مُسْتَهْلُ الأَدْمَعِ^(□)

وعبيد يضيف إلى صفة الحور، تشبيهها بعيني المهابة:

وَإِذَا هِيَ حَوْرَاءُ المَدَامِعِ طِفْلَةٌ كَمِثْلِ مَهَابَةِ حُرَّةٍ أُمِّ فَرَقَدٍ^(□)

وقد شبّهت بعيون البقر الوحشي لسعة عيونها وسوادها، كقول امرئ القيس:

تَصُدُّ وَتُبْدِي عَن أُسَيْلٍ وَتَنْتَقِي بِنَاطِرَةِ مِمنْ وَحَشٍ وَجَرَّةٍ مِطْفَلٍ^(□)

ويُسند بعض الشعراء صفة الفتور في طرف العيون، ويعدها من الصفات الجمالية لها:

فَبَانَ بِحَسَنَاءَ بَرَّاقَةٍ عَلَى أَنَّ فِي الطَّرْفِ مِنْهَا فُتُورًا^(□)

(□) ديوان قيس بن الخطيم، ص 104 .

(□) ديوان عنتر بن شداد، ص 42

والحور: هو شدة سواد الحدقة وشدة بياض العين.

(□) المفضل الضبي ، المفضليات، ص 44.

(□) ديوان عبید بن الأبرص، ص 100 .

(□) ديوان امرئ القيس، ص 42

(□) ديوان الأعشى، ص 69.

الفصل الثاني: سيميولوجية الشخصيات السردية في القصص الشعرية العربية قبل الإسلام
المبحث الثاني: طرق وأساليب تقديم الشخصيات السردية

وقد أسند الشعراء صفتي: الأَسِيل (الأملس) والطول إلى الخد:

سَجْوَيْنِ بَرَجَاوَيْنِ فِي حُسْنِ حَاجِبٍ وَخَدِّ أَسِيلٍ وَاضِحٍ مُتَهَلِّلٍ (□)

ويصفونه أيضا بالنعومة والليونة، يقول المسيب بن علس:

إِذْ تَسْتَبِيكَ بِأَصْلَتِي نَاعِمٍ قَامَتْ لِتَفْتِنَهُ بِغَيْرِ قِنَاعٍ (□)

ويسندون أيضا صفة البياض إلى الخدود كصفة جمالية، كقول لبيد بن ربيعة:

رُجَلٌ وَرُقَعٌ فِي ظِلَالِ حُدُوجِهَا بِيضُ الْخُدُودِ حَدِيثُهُنَّ رَخِيمٌ (□)

ويسمه الكثير من الشعراء بالإشراق:

وَأَبْلَجَ مُشْرِقِ الْخَدَّيْنِ فَخَمٍ يُسْنُ عَلَى مَرَاغِمِهِ الْقَسَامُ (□)

أما المرقش الأكبر فيجمع بين وصفه الخدين والجيد:

وَرُبَّ أَسِيلَةَ الْخَدَّيْنِ بَكَرُ مُنْعَمَةٌ لَهَا فَرَعٌ وَجِيدٌ (□)

أما الفم أو الثغر، فلطالما اقترن وصفه بالأسنان الناصعة البياض، المصقولة البراقة

والمفلجة، وبهذه الصفات يتغزل "سويد بن أبي كاهل اليشكري" بصاحبته فيقول:

حُرَّةٌ تَجْلُو شَتِيَّتَا وَأَضِحًا كَشْعَاعِ الشَّمْسِ فِي الْغَيْمِ سَطَعُ
صَقْلَانُهُ بِقَضِيْبٍ نَاضِرٍ مِنْ أَرَائِكِ طَيْبٍ حَتَّى نَصَعُ
أَبْيَضَ اللَّوْنِ لَدَيْدًا طَعْمُهُ طَيْبَ الرِّيْقِ إِذَا الرِّيْقُ خَدَعُ (□)

(□) ديوان الأعشى، ص 162

(□) المفضل الضبي، المفضليات، ص 61.

(□) ديوان لبيد بن ربيعة، ص 100.

(□) ديوان بشر بن أبي خازم، ص 101.

(□) المفضل الضبي، المفضليات، ص 224.

(□) المصدر نفسه، ص 191.

الفصل الثاني: سيميولوجية الشخصيات السردية في القصص الشعرية العربية قبل الإسلام
المبحث الثاني: طرق وأساليب تقديم الشخصيات السردية

و يصف "عنتر بن شداد" ثغر محبوبته "عبلة"، بأنه عذب طيب الرائحة وأسنانها
بيضاء:

إِذْ نَسْتَيْيُكَ بِذِي غُرُوبٍ وَاضِحٍ عَذْبٍ مُقْبَلُهُ لَذِيذُ الْمَطْعَمِ (□)

في حين "طرفة بن العبد" يصف محبوبته بأنها تبتسم عن ثغرتخالطه سمرة في
الشفاه واللثة يشبه الأبقحوان المزهري:

وَتَبَسُّمٌ عَنِ أَلْمَى كَأَنَّ مَنُورًا تَخَلَّلَ حُرَّ الرَّمْلِ دِعْصٌ لَهُ نَدِي (□)

ويشبهه "الأعشى" أسنان المرأة بأطراف الأبقحوان:

وَتَضْحَكُ عَنْ غُرِّ التَّنَائِيَا كَأَنَّهُ ذُرَى أَقْحَوَانَ نَبْتُهُ مُتَنَاعِمٌ (□)

أما تميم ابن مقبل فيصف ثغراالمحبوبة بالياض :

إِذَا ابْتَسَمَتْ فِي مَظْلَمِ اللَّيْلِ فَرَجَّتْ دُجَى اللَّيْلِ عَنْ عَذْبٍ أَعْرَ مُوشِمٌ (□)

وقد وصف الشعراء العرب قبل الإسلام شَعْرَ المرأة بالكثافة والطول، وسواده، ويشبهه
العناقيد، يقول ربيعة بن مقروم:

قَامَتْ تُرَيْكُ غَدَاةَ الْبَيْنِ مُنْسَدِلًا تَخَالُهُ فَوْقَ مَثْنَيْهَا الْعَنَاقِيدَا (□)

أما امرؤ القيس فيصف شعر محبوبته:

وَفَرَعٍ يَزِينُ الْمَثْنَ أَسْوَدَ فَاحِمٍ أَثِيثٍ كَقَنْوِ النَّخْلَةِ الْمُتَعَثِّكِلِ
غَدَائِرُهُ مُسْتَشْرَزَاتٌ إِلَى الْعَلَا تَضِلُّ الْعِقَاصُ فِي مُنْتَى وَمُرْسَلِ (□)

(□) ديوان عنتر بن شداد، ص 15.

(□) ديوان طرفة بن العبد، ص 26.

(□) ديوان الأعشى، ص 178.

(□) ديوان تميم بن مقبل، ص 75.

(□) المفضل الضبي: المفضليات، ص 213.

(□) ديوان امرؤ القيس، ص 43.

الفصل الثاني: سيميولوجية الشخصيات السردية في القصص الشعرية العربية قبل الإسلام
المبحث الثاني: طرق وأساليب تقديم الشخصيات السردية

ويصف طرفة بن العبد شعر صاحبتة "هر" بالطول، وأنه حسن النبت، وملتف:

وَعَلَى الْمَثْنَيْنِ مِنْهَا وَارِدٌ حَسَنُ النَّبْتِ، أَثِيْتُ، مُسْبَطِرٌ^(□)

ويضفي عنتره بن شداد صورة جمالية طريفة على سواد شعر محبوبته، فجعل الليل يسرق من سواد شعرها بعض ظلامه:

فِيهِنَّ هَيْفَاءُ الْقَوَامِ كَأَنَّهَا فَكُّ مُشْرَعَةٍ عَلَى الْأَمْوَاجِ
خَطَفَ الظَّلَامُ كَسَارِقٍ مِنْ شَعْرِهَا فَكَأَنَّمَا قَرْنَ الدُّجَى بَدِيَّاجِي^(□)

ولقد اهتم الشعراء العرب قبل الإسلام بوصف تفاصيل جسد الأنثى، كيف لا، وقد كانت المرأة «تأسرُ العربي بجمالها الأخاذ، ثم تغزو مشاعره، بغنجها ودلالها، وتجعله صريع فتنتها واغرائها»^(□).

فوصفوا البطن نحيفا:

لَطِيفَةٌ طَيِّ الْكَشْحِ غَيْرُ مَفَاضَةٍ إِذَا انْفَتَلَتْ مُرْتَجَّةٌ غَيْرِ مِثْفَالٍ^(□)

أما الخصر فقد وصفوه بالضمور والدقة:

دَارٌ لِبَيْضَاءِ الْعَوَارِضِ طَفَلَةٌ مَهْضُومَةٌ الْكَشْحَيْنِ رِيًّا الْمَعْصَمِ^(□)

ولقد خصَّ الشعراء العرب المرأة المحبوبة وصفاً خاصاً لمشييتها وحركتها أثناء قيامها، وخطواتها المتقاربة:

(□) ديوان طرفة بن العبد، ص 47.

(□) ديوان عنتره بن شداد، ص 90.

(□) أحمد محمود خليل: في النقد الجمالي، رؤية في الشعر الجاهلي، ص 49.

(□) ديوان امرئ القيس: ص 47.

(□) المفضل الضبي: المفضليات، ص 346.

غَرَاءُ فَرَعَاءٍ مَصْقُولٌ عَوَارِضُهَا تَمْشِي الْهُوَيْنَا كَمَا يَمْشِي الْوَجِي الْوَحْلُ
كَأَنَّ مَشِيَّتَهَا مِنْ بَيْتٍ جَارَتْهَا مَرُّ السَّحَابَةِ، لَا رِيثًا وَلَا عَجْلُ
تَسْمَعُ لِلْحَلِيِّ وَسَوَاسًا إِذَا انصَرَفَتْ كَمَا اسْتَعَانَ بِرِيحٍ عِشْرَقَ زَجَلُ^(□)

لقد وصف "الأعشى" محبوبته "هريرة" بأنها بيضاء البشرة، طويلة الشعر، وأسنانها بارزة عند تبسمها، أما مشيتها فهي بطيئة، وشبه مشيتها بالسحابة التي تمر ببطء، وشبه صوت الحلي التي تلبسه كصوت نبات العشرق الذي يصدره عندما تحركه الرياح أو الهواء.

والشاعر نفسه يصف ساقى "قتيلة" بأنها مكتنزة اللحم، وتمشي ببطء حتى أن الخلل الذي تضعه أسفل قدميها يصدر صوتاً أثناء مشيها:

لَهَا قَدَمٌ رِيًّا، سِبَاطٌ بِنَائُهَا قَدْ اعْتَدَلْتُ فِي حُسْنِ خَلْقٍ مُبْتَلٍ
وَسَاقَانِ مَارَ اللَّحْمُ مَوْرًا عَلَيَّهَا إِلَى مُنْتَهَى خَلْجَالِهَا الْمُتَصَانِصِلِ^(□)

ويطول بنا الحديث إذا حاولنا تقصي صورة المرأة في القصص الغزلي، فقد خصها الشعراء العرب قبل الإسلام بوصف دقيق ومُسَهَّبٍ يصعب الإمام بأدق تفاصيله، ولعلها تكون في مجملها صورة المرأة المثال في الحُسن والجمال التي تختلف قليلاً عن الواقع، «وهذا لا يتنافى مع كون نزعة العرب حسيّة تذوق الجمال لأنّ الانفعال بالجمال أو بصورة الحسية يعلو بهذا الجمال وهذه الصور عن الواقع حين تتحوّل إلى تشكيل جمالي، أو حين يعاد تشكيلها وتقديمها في إطارها اللغوي الجديد»^(□).

(□) ديوان الأعشى، ص 130، 131.

(□) المصدر نفسه، ص 161.

(□) حسني عبد الجليل: عالم المرأة في الشعر الجاهلي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط (1)، 2006، ص 10.

1- 1- 2- وصف الشخصيات في قصص الحيوان:

اعتنى الشعراء العرب قبل الإسلام في قصص الحيوان بوصف بعض الخصائص والملامح الجسدية لشخصيات تلك القصص، كالحيوان الوحشي (الثور، البقرة والحمار)، وكذلك الكلاب، القطاة، العقاب، والثعلب بالإضافة إلى شخصية "الصيد" المؤنسة الوحيدة، والتي لها دوراً بارزاً في هذه القصص، خصوصاً في خلق صفة الصراع بين البقاء والفناء، لكن السارد/الشاعر قليلاً ما يهتم بصورها حسيّاً، إلا ما ورد من وصف لها في قصص صيد الهواة.

ووفق ذلك الوصف لتلك الشخصيات، تجلت رؤية السارد لها؛ بحيث يجعلها ماثلة أمام المتلقي (المروي له) وفق رسمه لتقاسيمها الفيزيولوجية، رغم أنه لم يدقق في وصفها حسيّاً بقدر ما اهتم بأحوالها النفسية.

فالثور الوحشي مثلاً عنى الشعراء بوصفه بمجموعة من الصفات مثل: البياض، بينما قوائمه يخالطها سواد، فهي منقطة به، على عكس لون جسده ووجهه (الأبيض)، كقول المرقش الأكبر:

كَأَنَّهُ نَصَعٌ يَمَانٍ وَبَائٍ أَكْرَعٌ تَخْنِيفٌ كَلَوْنِ الْحُمَمِ^(□)

فالشاعر وصف الثور بأنه أبيض كالثوب اليماني.

وهو وصف الثور بأنه موشى القوائم، أي في قوائمه بياض، يقول بشر بن أبي خازم:

كَأَنَّهَا بَعْدَمَا طَالَ الْوَجِيفُ بِهَا مِنْ وَحْشٍ حُبَّةَ مَوْشِي الشَّوَى فَرِدٍ^(□)

ومن صفات الثور الوحشي الحسية أيضاً أن في وجهه نقطاً سوداء، وظهره مخطط:

(□) المفضل الضبي: المفضليات، ص 230.

(□) ديوان بشر بن أبي خازم، ص 53.

الفصل الثاني: سيميولوجية الشخصيات السردية في القصص الشعرية العربية قبل الإسلام
المبحث الثاني: طرق وأساليب تقديم الشخصيات السردية

كَأَنَّهَا أَسْفَعُ دُو جُدَّةٍ يَمْسُدُهُ الْوَبْلُ وَلَيْلٌ سَدٍ (□)

وكان لقرن الثور الوحشي نصيب هو الآخر من وصف الشعراء له، فنَعَتْوه بالصلابة والحدّة والسواد:

وَيَالْوَجْهَ دِيْبَاجٍ وَفَوْقَ سَرَاتِهِ دِيَابُودَةً وَالرَّوْقُ أَسْحَمُ أَمْلَسٍ (□)

أمّا إذا انتقلنا إلى صورة البقرة الوحشية الحسيّة نجد أنّ «الشعراء - إذا استثنينا زهيراً - لا تُعنى بوصف البقرة حسيّاً عنايتها به حين تصف الثور، ولا تتبعها وقد فرغت من القتال فتزعم أنّ الغمرة قد انكشفت عنها، ثمّ ترسم لها صورة أو أكثر» (□).

غير أنّنا لانعدم وجود ذكر لبعض الأوصاف الحسيّة للبقرة الوحشية، من بينها عينيها الواسعتين الجميلتين كأنهما قد كحلّتاً:

وَنَاطِرَتَيْنِ تَطْحَرَانِ قَدَاهُمَا كَأَنَّهُمَا مَكْحُولَتَانِ بِإِثْمِدٍ (□)

و"زهير بن أبي سلمى" في هذه القصيدة نفسها يذكر أوصافاً أخرى لهذه البقرة الوحشية، فهي خنساء؛ أي لها أنف متأخر في رأسها، وفي خديها سواد:

كَخَنْسَاءَ، سَفْعَاءِ الْمَلَاظِمِ، حُرَّةٍ مُسَافِرَةٍ، مَرْوُودَةٍ، أُمَّ فَرْقَدٍ (□)

وهذه الصفة نجدها عند غيره من الشعراء، كقول "لبيد بن ربيعة":

خَنْسَاءُ ضَيَّعَتِ الْفَرِيرَ فَلَمْ يَرِمْ عُرْضَ الشَّقَائِقِ طَوْفُهَا وَبُغَامُهَا (□)

(□) ديوان المثقب العبدى، ص 35.

(□) ديوان شعر المتلمس الضبعي: رواية الأثرم وأبي عبيدة الأصبغي، عُنِي بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه: حسن كامل

الصيّري، جامعة الدول العربية، معهد المخطوطات العربية، 1970، ص 230.

(□) وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص 119.

(□) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ص 169.

(□) المصدر نفسه، ص 169.

(□) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص 116.

أمّا الحمار الوحشي فقد خصّه الشعراء العرب قبل الإسلام بعدة سمات حسيّة، من ذلك مثلاً ما جمعه ربيعة بن مقروم للحمار الوحشي من صفات ؛ فنعتته بـ: "الأقب" أي الضامر، و"الجأب" وهو الغليظ، و"الشتيم" وهو الكريه الوجه :

كَأَنِّي أُوشِحُ أَنْسَاعَهَا أَقَبُّ مِنَ الْحُقْبِ جَأْبًا شَتِيمًا^(□)

ويصفه "أوس بن حجر" بأنه "أحقب"؛ أي في بطنه بياض:

كَأَنِّي كَسَوْتُ الرَّحْلَ أَحْقَبَ قَارِبًا لَهُ بَجْنُوبِ الشَّيْطَانِ مَسَاوِفٌ^(□)

وأنّ له رأساً ضخماً:

وَرَأْسًا كَدَنَّ التَّجْرَ جَأْبًا كَأْتَمًا رَمَى حَاجِبِيهِ بِالْحِجَارَةِ قَازِفًا^(□)

أمّا "أسامة بن الحارث" الهذلي فقد وصفه بأنه أصحم، وهو الأسود في صفرة:

كَأَصْحَمَ فَرِدٌ عَلَى عَائَةٍ يُقَاتِلُ عَنْ طُرْتِيهِ الدُّبَابَا^(□)

وقد أسهب "امرؤ القيس" في وصفه، فهو ضامر البطن وظهره مخطط:

طَوَاهُ اضْطِمَارُ الشَّدِّ وَالْبَطْنُ شَازِبٌ مَعَالَى إِلَى الْمُتَنِينِ فَهُوَ خَمِيصٌ
بِحَاجِبِهِ كَدَحٌ مِنَ الضَّرْبِ جَالِبٍ وَحَارَكَهُ مِنَ الْكِدَامِ حَصِيصٌ
كَأَنَّ سَرَائِهِ وَجُدَّةَ ظَهْرِهِ كَتَائِنٌ يَجْرِي بَيْنَهُنَّ دَلِيصٌ^(□)

ولقد استأثرت الخيل بمكانة هامة لدى العربي، نتيجة تعلقه بها، فكانت رفيقه في الحرب وكانت وسيلته للخروج إلى الصيد والتنقل، ولم تنحصر علاقة العرب بالخيل فقط

(□) المفضل الضبي: المفضليات، ص 181.

(□) ديوان أوس بن حجر، ص 67.

(□) المصدر نفسه، ص 73.

(□) السكري، شرح أشعار الهذليين، ج (2)، ص 1293.

(□) ديوان امرئ القيس، ص 118

في الحرب، الغزو والصيد؛ أي في المجالات التي ينتفع بها بل هناك من عدّه فرداً من أفراد عائلته، بل « كان العربي يبيت طاوياً، ويشبع فرسه، ويؤثره على نفسه وأهله وولده» (□).

و اهتم الشعراء العرب قبل الإسلام لهذه الأسباب وغيرها بوصف الفرس والخيول، في مختلف القصص الشعري الذي استحوذ فيه الفرس أو الحصان بصفات البطولة والتميّز، لذا خصوه بوصف دقيق وحسي، يومئ إلى اهتمام بالغ.

فالشاعر "امرؤ القيس" مثلاً قد وصف ضخامة الفرس، وقلّة شعره (□)، ونعومة ملمس ظهره (□)، وعظيم الأضلاع ومنتفخ الجنبين (□)، وإن دلّت هذه الصفات على شيء، فإنّما تدلّ على قوّة وصلابة هذا الفرس الذي كان سنداً لصاحبه.

وقد شبّه امرؤ القيس أيضاً خاصرته هذا الفرس بخاصرته الضبي كناية عن ضمورهما، وساقيه بساقي النعامة كناية عن طولهما، وسرعة الفرس في الجري والركض، حيث يقول:

لَهُ أَيُّطَلَا ظَبِّي، وَسَاقَا نَعَامَةٍ وَإِرْحَاءُ سَرْحَانٍ، وَتَقْرِيْبُ تَنْفُلٍ (□)

أمّا "طفيل الغنوي" فيصف الخيل في الغزو، وهي تتصبّب عرقاً، فإذا جفّ صار أبيضاً:

كَأَنَّ يَبِيْسَ الْمَاءِ فَوْقَ مُتَوْنِهَا أَشَارِيرُ مَلْحٍ فِي مَبَاءَةِ مُجْرِبٍ (□)

(□) نوري حمودي القيسي: الطبيعة في الشعر الجاهلي، ص 108.

(□) وَقَدْ أَعْتَدِي وَالطَّيْرُ فِي وَكُنَاتِهَا بِمُنْجَرِدِ قَيْدِ الْأَوَابِدِ هَيْكَلِ

ينظر: ديوان امرئ القيس، ص 53.

(□) كُمَيْتٍ يَزِلُّ اللَّيْدُ عَنْ حَالِ مَثْنِهِ كَمَا زَلَّتِ الصَّفْوَاءُ بِالْمُنْتَزِلِ

ينظر: المصدر نفسه، ص 55.

(□) ضَلِيْعٌ إِذَا اسْتَدْبَرْتَهُ سَدَّ فَرْجَهُ بِضَافٍ فُؤَيْقَ الْأَرْضِ لَيْسَ بِأَعَزَّلِ

ينظر: المصدر نفسه، ص 69.

(□) المصدر نفسه، ص 59.

(□) ديوان طفيل الغنوي: شرح الأصمعي، تحقيق: حسّان فلاح أوغلي، دار صادر، بيروت، ط (1)، 1997، ص 33.

في حين نجد "عمرو بن كلثوم" يصفها بالهزال والعرق ينساب عليها:

جَلَبْنَا الْخَيْلَ مِنْ جَنْبِي أَرِيكَ إِلَى الْقَنْعَاتِ مِنْ أَكْنَافِ يَعْرِ
ضَوَامِرَ كَالْقِدَاحِ تَرَى عَلَيْهَا يَبِيسَ الْمَاءِ مِنْ حَوْ وَشُقْرِ (□)

ولقد خصّ الشاعر العربي قبل الإسلام الطير بالوصف الحسيّ ضمن سرده لقصص الطير المنبثقة من وصف الفرس أو قصص الرثاء، فالشاعر "زهير بن أبي سلمى" وصف القطاة بالجونية، وهي التي فيها سواد، وتكون قصيرة الرجلين، ومصفرّ الحلق مثلها مثل القطاة الكدرية (□)، وذلك أثناء تشبيه فرسه لها:

جُونِيَّةٌ كَحِصَاةِ الْقَسَمِ مَرْنَعُهَا بِالسِّيِّ مَا تَنْبُتُ الْقَفْعَاءُ وَالْحَسَكُ (□)

أما عبيد بن الأبرص فقد وصف العقاب بأنها تشبه المرأة العجوز التي لا يعيش لها ولد، وأن الندى الذي قد تجمد على ريشها ليلا صار يتساقط عنها في الصباح:

كَأَنَّهَا لِقُوَّةِ طَلُوبٍ تُحْنُ فِي وَكْرِهَا الْقُلُوبُ
بَأَنْتِ عَلَيَّ إِرْمٍ رَابِئَةٍ كَأَنَّهَا شَيْخَةٌ رَقُوبُ
فَأَصْبَحَتْ فِي عِدَاةٍ قِرَّةٍ يَسْقُطُ عَنْ رَيْشِهَا الضَّرِيبُ (□)

وقد استأثرت العقاب والقطا بأكثر نسبة من وصف الشعراء وتوظيفها في هذه القصص؛ لسرعتها في الانقضاض على فريستها، وإصرارها على النيل منها كإصرار الفارس على تحقيق الانتصار في الحرب والصيد.

(□) ديوان عمرو بن كلثوم: جمعه وحقّقه وشرحه: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط (2)، 1996، ص 45.

(□) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ص 141.

(□) المصدر نفسه، ص 141.

(□) ديوان عبيد بن الأبرص، ص 25.

2- 1- 3- وصف الشخصيات في قصص الحرب:

لقد اهتم الراوي / الشاعر بتقديم شخصية الفارس المحارب وفق صور حسيّة لبطل يُعْتَمَدُ عليه وقت الشدّة إذا هدّد خطر ما أمن القبيلة وأفرادها، وتجمع هذه الصور صفات جسدية تتمحور في مجملها حول «المنظر العام له بحيث يبعث الهيبة والروعة في قلب من تقع عليه عينه لأوّل وهلة، فهو الشخص ذو الجسم الممتلئ، التام الخلق، الكامل النمو، ولد كاملاً، ونشأ نشأة حسنة»^(□)، فهذه الصفات الحسيّة تحمل دلالات خفيّة كثيرة تعبّر عن حالات الفارس/البطل النفسية، وتومئ إلى قوّته الجسدية والنفسية التي تجعله جليلاً وصامداً في ساحة المعركة، ومن ذلك وصف "عنترة بن شداد" لقوّة ذراعيه وكفه الحاملة للسياف التي يضرب بها العدو بطعنات قويّة:

عَجِبْتَ عُبَيْلَةَ مِنْ فَتَى مُتَبَدِّلِ عَارِي الْأَشَاجِعِ شَاحِبِ كَأْمُنْصِلِ^(□)
وَسَيْفِي صَارِمٌ قَبَضْتُ عَلَيْهِ أَشَاجِعُ لَا تَرَى فِيهَا إِنْتِشَاراً^(□)

ومن العلامات الجسدية التي وصف الراوي من خلالها الفارس، والتي تعدّ دلالة على الهيبة: طول قامته، إذ أنّها مركز قوّة له أثناء مواجهته للعدو، و«لا يخفى أنّ أهمية الطول في القامة ناجمة عمّا فيها من معاني القوّة والاستعلاء، فالحياة الاجتماعية في مختلف العصور لا تخلو من ألوان الصراع، وللقوّة البدنية شأنها الرفيع في تحقيق الغلبة، ولاسيما عندما يتطلّب القتال المواجهة المباشرة بين الأفراد»^(□)، ولعلّ هذا هو علّة وصف الشعراء العرب قبل الإسلام للبطل الفارس بطول القامة والافتخار بها، لأنّها دلالة على القوّة

(□) علي الجندي: شعر الحرب في العصر الجاهلي، ص 92.

(□) ديوان عنترة بن شداد، ص 207 / الأشاجع: عروق ظاهر الكف.

(□) المصدر نفسه، ص 109.

في البيت كناية عن قوّة عصب الكف القابضة على السيف، ينظر: المصدر نفسه، هامش الصفحة 109

(□) أحمد محمود خليل: في النقد الجمالي، رؤية في الشعر الجاهلي، ص 74.

والقدرة على النيل من العدو، وبمثل هذه السمة ينعت "عروة بن الورد" نفسه رداً على من عيروه بأمه:

وَمَا طَائِبُ الْأَوْتَارِ إِلَّا ابْنُ حُرَّةٍ طَوِيلُ نَجَادِ السَّيْفِ عَارِي الْأَشَاجِعِ^(□)

ولقد كتى "عروة بن الورد" عن صفة طول القامة بعبارة "طويل نجاد السيف"^(□).

ومن السمات الحسيّة التي نعت الراوي بها الفارس المقاتل نحول الجسم التي تدل على الرشاقة والخفة في الحركة والحيوية «وبقدر إعجاب العربي بالطول والجسامه كان إعجابه بالحيوية والرشاقة والصلابة والتماسك، وكى يكون المرء رشيقة لابد أن يكون نحيفاً»^(□)، وقد ساعدت هذه الصفة الفارس المحارب على ممارسة فنون القتال بخفة سواء في ساحة المعركة أو أثناء الغزو.

يقارن الفارس "عنتر بن شداد" بين الفارس النحيل والآخر البدين، فيجعل صفة النحول سمة محمودة، لأنّ خوضه للمعارك والحروب سببا في نحافة جسمه، بينما حصر سمة البدانة مذمومة، فهي دليل على الضعف والجبن:

إمَّا تَرَيْنِي قَدْ نَحَلْتُ وَمَنْ يَكُنْ غَرَضًا لِأَطْرَافِ الْأَسِنَّةِ يَنْحَلِ
فَلَرُبَّ أْبْلَجٍ مِثْلَ بَعْلِكَ بَادِنٍ ضَخْمٍ عَلَى ظَهْرِ الْجَوَادِ مُهَيْلٍ
غَادِرْتُهُ مُتَعَضِّرًا أَوْصَالُهُ وَالْقَوْمُ بَيْنَ مُجْرَحٍ وَمَحْدَلٍ^(□)

(□) ديوان عروة بن الورد، ص 85.

(□) أشار "أحمد محمد خليل" أنّ هذه العبارة السابقة الذكر (طويل نجاد السيف) أو (طويل النجاد) تدل على طول القامة، وقد وظّفها الشعراء تلميحاً على هذه الصفة، ينظر: أحمد محمد خليل: في النقد الجمالي، رؤية في الشعر الجاهلي ص 74.

(□) المرجع نفسه، ص 75.

(□) ديوان عنتر بن شداد، ص 208.

ويُنَعَتُ الفارس بصفة حسيّة تحمل دلالات الرفعة والكبرياء وعدم الرضوخ، والمتمثلة في "شَمَّ الأنف" والتي توحي بأنّ الفارس يأبى كلّ صور الذلّ والهوان، بل هو شامخ أبيّ للاستسلام، وفي المقابل نقيض هذه الصفة علامة على هزيمة العدو ورضوخه لخصمه:

شَمُّ الْأَنْوْفِ طَوَالَ أَنْضِيَةِ الدِّ
أَعْنَاقٍ غَيْرِ تَنَابُلٍ كُزْمٍ (□)
وَهُمْ يَضْرِبُونَ غَدَاةَ الصَّبَا
حِ أَنْفَ الْمُدَجَّجِ ذِي الْمَغْفَرِ (□)

لقد جمع النابغة الجعدي بين صفة "شَمَّ الأنوف" التي وصف بها فرسان قومه والتي توحي بشموخهم، وبين طول عنق الفرسان وقاماتهم، ونفى عنهم قصر القامة والأنف (□)، فالأولى صفات تومئ إلى شموخ ورفعة فوارس قومه، في حين صفات قصر القامة والأنف صفات مشينة للفارس لذلك أبعدها عنهم، أمّا عامر بن الطفيل فقد أوماً إلى إلحاق الهزيمة بالعدوّ بضرب أنفه.

ويبالغ "عنتر بن شداد" في إذلال حسّاده، فجعلهم لقوّته راكعين وسجداً رغم أنوفهم:

رَعَمْتُ أَنْفَ الْحَاسِدِينَ بِسَطُوتِي
فَعَدُّوا لَهَا مِنْ رَاكِعِينَ وَسُجَّدٍ (□)

ولطالما أهمل الفارس مظهره الخارجي، إذ لا يملك وقتاً لذلك، فقد كان شغله الشاغل خوض المعارك، والاستعداد الدائم للدفاع عن النّفس والقبيلة من غزو الأعداء على حين غرّة، لذلك كانت ثيابه مناسبة لهذه المهمة، فتوبه قصير يُيسّر له الحركة والكرّ أو الفرّ أثناء القتال:

(□) ديوان النابغة الجعدي: جمعه وحققه وشرحه: واضح الصّمد، دار صادر، بيروت، ط (1)، 1998، ص 170.

(□) ديوان عامر بن الطفيل، ص 67.

(□) ديوان النابغة الجعدي، هامش الصفحة 170.

(□) ديوان عنتر بن شداد، ص 79.

الفصل الثاني: سيميولوجية الشخصيات السردية في القصص الشعرية العربية قبل الإسلام
المبحث الثاني: طرق وأساليب تقديم الشخصيات السردية

كَمَيْشُ الْإِزَارِ خَارِجٌ نِصْفُ سَاقِهِ صَبُورٌ عَلَى الْعِزَاءِ طَلَّاعٌ أَنْجِدِ (□)

وخصَّصَ الفارس العربي لباساً خاصاً بالحرب من حديد هو الدرع:

يَتَسَّاقُونَ سُـمَّهَا فِي دُرُوعٍ سَابِغَاتٍ مِنَ الْحَدِيدِ ثِقَالِ (□)
لَا يَكْتَسِي إِلَّا الْحَدِيدَ إِذَا اكْتَسَى وَكَذَلِكَ كُلُّ مُغَاوِرٍ مُسْتَبْسِلِ
قَدْ طَالَ مَا لَيْسَ الْحَدِيدَ فَإِنَّمَا صَدَأَ الْحَدِيدِ بِجَلْدِهِ لَمْ يُغْسَلِ (□)

فالدرع الطويلة "سابغات" هي التي تقي الفارس من طعنات العدو المباغته، فكانت الدرع هي كساء وثياب الفارس عندما يتأهب لخوض المعارك، ولكثرة مشاركته في الحروب يصدأ الدرع على جسده:

فَلَمَّا رَأَيْتُ الْحَرْبَ حَرْبًا تَجَرَّدْتُ لَبِستُ مَعَ الْبُرْدَيْنِ ثُوبَ الْمُحَارِبِ
مُضَاعَفَةً يَغْشَى الْأَنَامِلَ فَضْلُهَا كَأَنَّ قَتِيرِيهَا عُيُونُ الْجِنَادِ (□)

إنَّ الفارس حين تناديه الحرب يغيّر ثيابه التي يرتديها أثناء السلم، ويرتدي ثوب الحرب وهو الدرع، أهبّةً لاقتحام غمار الحرب رغم أهوالها ومخاوفها، لكنّه يملك من الشجاعة والقوّة والدرع المتين الصنع ما يمكنه من تحقيق النصر.

2- 1- 4- وصف الشخصيات في قصص الكرم:

لقد استأثر انتباه الشاعر العربي قبل الإسلام بشخصية الضيف في قصص الأجراد وإكرام الضيف، أكثر من شخصية المضيف، وخصوصاً في وصفها حسياً لحظة قدومها

(□) ديوان دريد بن الصمة: تحقيق عمر عبد الرسول، دار المعارف، 1119، ص 66.

(□) ديوان بشر بن أبي خازم، ص 121.

(□) ديوان عنتر بن شداد، ص 207.

(□) ديوان قيس بن الخطيم، ص 82.

ووصولها عند المضيف، ليُظهِرُ سوءَ حالها، وحاجتها إلى المساعدة من جهة، ويُمَجِّدُ واجب الضيافة الذي يُعدُّ عرفاً وواجباً مقدساً لدى العربي من جهة أخرى.

ويسند الشاعر إلى الضيف صفات حسية كثيرة توحى بحالته النفسية، وتعبه الجسدي والمعنوي؛ إذ يتمظهر في غالب الأحيان يصارع قوى الطبيعة، من قسوة برد الشتاء، وقوة الرياح، ويتأمل نهاية لتعبه ومعاناته تلك من خلال تقليده لصوت الكلاب، لعله يعثر من خلاله على مكان يأويه وكريم يحميه، ويزيل عنه عناء وتعب سفره:

وَمُسْتَنْبِحٌ تَسْتَكْشِفُ الرِّيحُ ثَوْبَهُ لَيْسَقُطَ عَنْهُ وَهُوَ بِالتُّوبِ مُعْصِمٌ
عَوَى فِي سَوَادِ اللَّيْلِ بَعْدَ اعْتِسَافِهِ لِيَنْبَحَ كَلْبٌ أَوْ لِيَوْقِظَ نَوْمٌ^(□)

يعاني الضيف التعب مرتحلاً، وقد تجشم عناء البحث في ظلام الليل عن مبيت له، يحميه من ظلمة الليل والتعب، وهو تائه:

وسارَ تَعَنَّاهُ المَبِيتُ فَلَمْ يَدْعُ لَهُ طَامَسُ الظُّلَمَاءِ وَاللَّيْلِ مَذْهَباً^(□)

وقد تطول معاناة الضيف من قسوة الطبيعة قبل أن يصل إلى بيت كريم يأخذ بيده، فتبتل ثيابه بالمطر، فتزداد عظمة فرحته لحظة ترحيب المضيف به:

فَلَمَّا أَنَانِي وَالسَّمَاءُ تَبُّلُهُ فَلَقِيَتْهُ أَهْلاً وَسَهْلاً وَمَرْحَباً^(□)
يُعَالِجُ عَرْنِيناً مِنَ اللَّيْلِ بَارِداً تُلْفُ رِيَّاحُ ثَوْبَهُ وَبُرُوقُ
تَأَلَّقَ فِي عَيْنٍ مِنَ المَزْنِ وَادِقُّ لَهُ هَيْدَبٌ دَانِي السَّحَابِ دَفُوقُ
أَضْفَتُ فَلَمْ أَفْحِشْ عَلَيْهِ وَلَمْ أَقْلُ لِأَحْرَمَهُ إِنَّ المَكَانَ مَضِيقٌ^(□)

(□) ديوان المتلمس الضبي، ص 37.

(□) ديوان المثقب العبدى، ص 117.

(□) المصدر نفسه، ص 119.

(□) المفضل الضبي، المفضليات، ص 127.

الفصل الثاني: سيميولوجية الشخصيات السردية في القصص الشعرية العربية قبل الإسلام
المبحث الثاني: طرق وأساليب تقديم الشخصيات السردية

ولعلَّ "الحطيئة" الشاعر الوحيد الذي خصَّ المضيف بوصفٍ حسِّي ونفسي يُبرز وضعه الاجتماعي؛ وهو نعت يبرز عوزه الذي يمنعه من القيام بواجب الكرم والضيافة:

وَطَاوِي ثَلَاثِ عَاصِبِ الْبَطْنِ مُرْمِلٍ بَيْدَاءَ لَمْ يَعْرِفْ بِهَا سَاكِنٌ رَسْمًا
أَخِي جَفْوَةٌ فِيهِ مِنَ الْإِنْسِ وَحَشَّةٌ يَرَى الْبُؤْسَ فِيهَا مِنْ شِرَاسَتِهِ نُعْمَى
وَأَفْرَدَ فِي شَعْبٍ عَجُوزًا إِزَاءَهَا ثَلَاثَةَ أَشْبَاحٍ تَخَالَهُمُ بِهِمَا
حُفَاةَ عُرَاةٍ مَا اغْتَدَوْا حُبْرَ مِلَّةٍ وَلَا عَرَفُوا لِلبُرِّ مُذْ خُلِقُوا طَعْمًا (□)

إنَّ المضيفَ رجلَ فقيرٍ معدمٍ، فهو لم يتناول الطعام ثلاث ليالٍ هو وأهله، إذ يشدُّ على بطنه بخرقه من شدَّة الجوع، ويسهب "الحطيئة" في وصف عائلة المضيف، فأم أولاده عجوز وثلاثة أبناء شبههم بالأشباح لهزالهم الشديد، وهم حفاة، عراة، ولا غرواً أنَّه نعت لحال أسوأ من حال الضيف الذي ينشد عونه وكرمه، وكيف به سيكرمه وهو لا يملك قوت يومه؟

والشخصية الثالثة في قصص الكرم هي الكلاب، ولعلَّ الصفة الأكثر بروزاً من صفاتها هي صوت النباح، والذي يعدُّ علامةً اهتداءً للضيف الضال الطريق ليلاً وسط فيافي الصحراء؛ إذ كان الضيف (المستنبح) يقلد صوت الكلاب لتردِّ عليه، فيتتبع صوتها ليصل إلى ديار صاحبه وكان تلك الكلاب ترحب بالضيف قبل صاحب الدار:

وَمُسْتَنْبِحٍ بَعْدَ الْهُدُوءِ دَعْوَتُهُ وَقَدْ حَانَ مِنْ نَجْمِ الشِّتَاءِ خُفُوقُ (□)

وإذا الكلاب هرَّت في وجه الضيف كانت السبَّاقة إلى إعلامه ببخل صاحبها؛ حيث يعدُّ هذا الفعل دليلاً على شحِّ صاحب الدار، وعدم تعوُّد كلابه على رؤية واستقبال الضيوف، فيعدُّ ذلك منقصة ومذممة له:

(□) ديوان الحطيئة: تحقيق: نعمان أمين طه، مطبعة المدني، مصر، 1958، ص 396.

(□) المفضل الضبي: المفضليات، ص 125.

وَمُسْتَنْجِحٍ يَبْغِي الْمَيْتَ وَدُونَهُ مِنْ اللَّيْلِ سُجُفًا ظَلَمَةً وَكُسُورُهَا
رَفَعَتْ لَهُ نَارِي فَلَمَّا اهْتَدَى بِهَا زَجَرْتُ كِلَابِي أَنْ يَهْرَعَ قُورُهَا (□)

أما في قصص الحيوان، فقد كانت الكلاب تتجلى جائعة وضامرة، مما يجعلها مندفعة نحو فريستها التي تريد صيدها:

فَصَبَّحَهُ عِنْدَ الشُّرُوقِ غَدِيَّةً كِلَابٌ بِنِ مَرَأٍ أَوْ كِلَابٌ بِنِ سَنَبِسِ
مُغْرَّتُهُ زُرْقًا كَأَنَّ عِيُونُهَا مِنَ الذَّمْرِ وَالْإِيحَاءِ نَوَّارُ عَضْرَسِ
فَأَدْبَرَ يَكْسُوهَا الرِّغَامَ كَأَنَّهُ عَلَى الصَّمَدِ وَالْأَكَامِ جَذْوَةٌ مُقْبِسِ (□)

يصف امرؤ القيس الكلاب التي تحاول النيل من الحمار الوحشي بأن عيونها حمراء وأنها مجوعة، ذلك أن إحساسها بالجوع وإغراء صاحبها لها بالصيد، يجعلها تتتبع بإصرار خطأ الحمار الوحشي، حتى تنال منه.

وتتمظهر كلاب الصيد أيضا مسترخية الأذن، وهي صفة متداولة بكثرة عند

الشعراء:

فَبَاكِرُهُ مَعَ الْإِشْرَاقِ غُضْفٌ يَخُبُّ بِهَا جَدَايَةَ أَوْ دَرِيحٌ (□)

وهي نحيلة و متباعدة الأطراف :

فَفَاجَأَتْهُ وَلَمْ يَرْهَبْ فُجَاءَتَهَا غُضْفٌ نَوَاحِلُ فِي أَعْنَاقِهَا الْقِدْدُ
مَعْرُوقَةُ الْهَامِ فِي أَشْدَاقِهَا سَعَةٌ وَلِلْمَرَاقِ فِيمَا بَيْنَهَا بَدَدٌ (□)

(□) محمد بن الحسن المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ج 3، ص 1195

(□) ديوان امرئ القيس، ص 111

(□) ديوان بشر بن أبي خازم، ص 49

(□) المصدر نفسه، ص ص: 53، 54

أما أوس بن حجر فيصف كلاب الصيد بأنها قوية وتسير بروية، وأحناكها تشبه

المناشير:

يَسْعَى بِغُضْفٍ كَأَمْثَالِ الْحَصَى زَمْعًا كَأَنَّ أَحْنَاكَهَا السُّفْلَى مَأَشِيرٌ (□)

2- 1- 5- وصف الشخصيات في قصص الصعاليك:

تترأى الصورة الحسية لشخصية الصعلوك ضمن القصص التي يرويها الشاعر الصعلوك وفق صورة الذات التي تصارع ظروفها الاجتماعية والاقتصادية، وتعيش حرمانا وشقاءً تُعبّر عنه الصفات الجسدية لهذه الذات:

وَمَا نِلْتُهَا حَتَّى تَصْعَلَكْتُ حِقْبَةً وَكَدْتُ لَأَسْبَابِ الْمَنِيَّةِ أَعْرِفُ
وَحَتَّى رَأَيْتُ الْجُوعَ بِالصَّيْفِ ضَرْنِي إِذَا قُمْتُ تَغْشَانِي ظِلَالٌ فَأُسْدِفُ (□)

يصف الراوي الصعلوك في هذين البيتين أثر الفقر الذي بدأ في جسمه، فقد أصابه الهزال بسبب الجوع الذي لازمه طويلاً، فساءت حاله، فإذا قام لقضاء حاجة أصابه الدوار، وظهرت له "الخيالات والأطياف" (□).

وتزداد حالة الصعلوك سوءاً حين لا يُبقي من الزاد إلا ما يُتعلّلُ به، حتى نشزت أضلاعه، والتصق معيه:

قَلِيلِ إِخَارِ الزَّادِ إِلَّا تَعَلَّةٌ فَقَدْ نَشَرَ الشُّرْسُوفُ وَالتَّصِقَ الْمَعَا (□)

(□) ديوان أوس بن حجر، ص: 43

(□) ديوان السليك بن السلكة، ص 84.

(□) المصدر نفسه، ص 85.

(□) ديوان تأبطّ شرا، ص 34.

ويعد هذا الجسد المتعب وسيلة الصعلوك لتجاوز محنته عن طريق الغزو:

لكنَّما عَوَلِي إنْ كُنْتُ ذَا عِوَلٍ عَلَى بَصِيرٍ بِكَسْبِ الْحَمْدِ سَبَّاقٍ
سَبَّاقَ غَايَاتِ مَجْدٍ فِي عَشِيرَتِهِ مُرْجِعِ الصَّوْتِ هَدَاً بَيْنَ أَرْفَاقِ
عَارِي الظَّنَّايِبِ مُمْتَدِّ نَوَاشِرُهُ مِدْلَاجِ أَذْهَمِ وَأَهِي الْمَاءِ غَسَّاقِ
حَمَّالِ أَلْوِيَةِ شَهَادِ أَنْدِيَةِ قَوَالِ مُحْكَمَةِ جَوَابِ آفَاقِ
فَذَاكَ هَمِّي وَغَزْوِي أَسْتَغِيثُ بِهِ إِذَا اسْتَعْتَّتْ بِضَافِي الرَّأْسِ نَعَّاقِ^(□)

وهو جسد على ضعفه، وبروز عروق الذراع و عظم الساق العاري^(□)، فهو قادر على الصمود أمام أهوال الليل وظلمته، ويتحمل مشاق الغزو، ويُعوّل عليه صاحبه، وهي صورة جسد الصعلوك الذي يتحدّى قوى الطبيعة، المجتمع والنفس، ويصير بطلاً في نظر نفسه ورفاقه.

ويجمع جسد الصعلوك بين الضعف والقوّة أثناء فراره من عدوّه، فذاك الجسد الهزيل والضعيف هو رمز قوّة له أثناء عدوّه؛ أي يمنحه السرعة والخفة في الحركة، فلا يعيقه عن العدو سوى ثيابه البالية التي يتخلّى عنها كي لا يتعثّر أو يبطئ في الفرار:

رَفَعْتُ سَاقًا لَا يُخَافُ عِتْرَافَهَا وَطَرَحْتُ عَنِّي بِالْعَرَاءِ ثِيَابِي^(□)

(□) المصدر السابق، ص 42.

(□) عاري الضنابيب: "ج ضنبوب وهو حرف عظم الساق"، و «هي كناية عن الاشتداد وضمور الجسم وعدم ترهله بالسمنة»، ينظر: ديوان تأبط شرّاً وأخباره، ص 136.

(□) السكري، شرح ديوان الهذليين: ج (3)، ص 1240.

3- 1- الصفات النفسية والاجتماعية للشخصيات:

3- 1- 1- المرأة/المحبوبة:

تضم قصص الغزل شخصيتين أساسيتين تساهمان في توالي الأحداث وتطويرها هما: المرأة المحبوبة والرجل المحب.

أمّا المرأة فلها مكانة هامة في حياة الرجل العربي في قلبه وحياته، ويستهو به جمالها وخصالها المعنوية والحسية، ونادراً ما عبّر عن حالتها النفسية والاجتماعية، إلا ما قد يستشف من بعض القصص الغزلي التي توضح صورة المرأة المحبوبة في جانبها النفسي والاجتماعي، وسنحاول فيما يلي الوقوف على أهم هذه الصفات قصد التعرف أكثر على شخصية المرأة/المحبوبة وصور تعبير المحب عنها:

3- 1- 1- الصدّ والهجر:

تتمظهر المرأة المحبوبة في القصص الشعري -في الغالب- إمّا صادة أو مفارقة للمحب، وقد عبّر الراوي/المحب عن ذلك في كثير من القصص التي سردها في مدونة الشعر العربي قبل الإسلام.

يقول "ربيعة بن مقروم":

بَأْتَتْ سَعَادُ فَأَمْسَى الْقَلْبُ مَعْمُودًا وَأَخْلَفَتْكَ ابْنَةُ الْحُرِّ الْمَوَاعِيدَا (□)

أمّا "لبيد بن ربيعة"، فموقن بقطيعة المحبوبة، إذ يصرّح بذلك وفق قول المحب /

الراوي:

بَلْ مَا تَذَكَّرُ مِنْ نَوَارٍ وَقَدْ نَأَتْ وَتَقَطَّعَتْ أَسْبَابُهَا وَرِمَامُهَا (□)

وقد تهجر المرأة المحبوبة الرجل/المحب بعد أن يهرم ويصير شيخاً، أو نفذ ماله:

(□) المفضل الضبي، المفضليات، ص 313.

(□) ديوان لبيد بن ربيعة، ص 109.

فإن تَسألوني بالنِّساءِ فإِنِّي بصيرٌ بأدواءِ النِّساءِ طيبُ
 إذا شابَ رأسُ المرءِ أو قلَّ مالهُ فليسَ لهُ منْ وُدِّهنَّ نصيبُ
 يُردنَ ثراءَ المالِ حيثُ علمنهُ وشرخُ الشَّبَابِ عندهنَّ عجيبُ^(□)

فالمرأة تنفر من الرجل إذا فارقه الشباب:

ألا صرمتَ مودَّتكَ الرُّوعُ وجدَّ البينُ منها والوداعُ
 وقالت: إنَّه شيخٌ كبيرٌ فلجَّ بها، ولم ترعِ امتناعُ^(□)

وفي المعنى ذاته يقول "الأسود بن يعفر":

قد أصبحَ الحبُّ من أسماءِ مصرُوماً بعدَ انْتِلافٍ وحبٍّ كانَ مَكْثُوماً
 واستبدلتُ خُلَّةً مِنِّي وقد علمتُ أنْ لِنَ أبيتَ بوادي الخسْفِ مذمُوماً
 عَفَّ صليبُ إذا ما جُلِبَةُ أزمَتُ منْ خيرِ قومِكَ موجوداً ومعدُوماً
 لَمَّا رأتَ أنْ شَيبَ المرءِ شامِلُهُ بعدَ الشَّبَابِ وكانَ الشَّيبُ مَسْؤُوماً
 صدَّتْ وقالت: أرى شَيْباً تفرَّعهُ إنَّ الشَّبَابَ الَّذِي يعلُو الجراثيماً^(□)

3- 1- 1- 2- التمدل والتمنع:

نجد المرأة/المحبوبة في أحيان كثيرة تتمدل وتمنع، في حين أن الرجل يترجأها

ويستعطفها:

أفاطم مهلاً بعضَ هذا التمدُّلِ وإن كُنْتِ قد أزمعتِ صرْمِي فأجملي^(□)

(□) ديوان علقمة بن عبدة، ص 23.

(□) ديوان ربيعة بن مقروم، ص 32.

(□) المفضل الضبي، المفضليات، ص 418.

(□) ديوان امرئ القيس، ص 32.

يسترضي الشاعر/المحب محبوبته فاطمة، ويطلب منها أن تستغني عن دلائها، وإن كانت عازمة على هجرانه، فلتتعطف وترفق بحاله.

أمّا "عنتر بن شداد" لا يفصح عن دلال محبوبته عبلة، وإنما يكئى عنه حين يستعطف قلبها، وتضرع إليها متمنياً وصالها:

يا عبَلُ حُبِّكَ سَالِبُ الْبَابِنَا وَعُقُولُنَا فَتَعَطَّفِي لَا تَهْجُرِي (□)

3- 1- 1- 3 صفات المرأة/المحبوبة الخلقية:

نعت الشاعر/المحب المرأة/المحبوبة بمجموعة من الصفات الخلقية المحمودة، التي تضي على المرأة جمالاً معنوياً يعادل الجمال الحسي.

فالمرأة/المحبوبة لا تُؤذ أحداً، ولا حتى جيرانها أو أهلها:

بَيْضَاءُ كَالشَّمْسِ وَافَتْ يَوْمَ أَسْعَدِهَا لَمْ تُؤذِ أَهْلًا، وَلَمْ تُفْحِشْ عَلَى جَارِ (□)
لَيْسَتْ كَمَنْ يَكْرَهُ الْجِيرَانَ طَلَعَتْهَا وَلَا تَرَاهَا لَسِرِّ الْجَارِ تَخْتَلُّ (□)

وهي تحفظ زوجها في نفسها وسره إذا غاب عنها:

إِذَا غَابَ عَنْهَا الْبَعْلُ لَمْ تُفْشِ سِرَّهُ وَتَرْضَى إِيَّابَ الْبَعْلِ حِينَ يُؤُوبُ (□)

عفيفة هي، لا تسيء إلى حليلها بأفعالها في حضوره، وأثناء غيابه أيضاً، لذا فهو لا يسألها عند عودته، أين كانت؟ وماذا فعلت؟:

أُمَيْمَةٌ لَا يُخْزِي نَنَاهَا حَلِيلَهَا إِذَا ذُكِرَ النَّسْوَانُ عَفَّتْ وَجَلَّتْ
إِذَا هُوَ أَمْسَى أَبَ قُرَّةَ عَيْنِهِ مَابَ السَّعِيدِ لَمْ يَسَلْ: أَيْنَ ظَلَّتْ (□)

(□) ديوان عنتر بن شداد، ص 222.

(□) ديوان النابغة الذبياني، ص 48.

(□) ديوان الأعشى، ص 131.

(□) ديوان علقمة بن عبدة، ص 22.

(□) ديوان الشنفرى، ص 33.

وهي كريمة الفعل والخلق؛ إذ تهدي غبوقها لجاراتها حين يسود القحط، ولا يتبعها لوم ولا ذم، تمشي على استحياء، فلا تتلفت ولا ترفع رأسها:

لَقَدْ أَعْجَبْتَنِي لَا سَقُوطًا قِنَاعُهَا	إِذَا مَشَتْ وَلَا بِذَاتٍ تَلْفُتْ
تَبِيْتُ بُعِيدَ النَّوْمِ، تُهْدِي غَبُوقَهَا	لِجَارَتِهَا إِذَا الْهَدِيَّةُ قَلَّتْ
تَحُلُّ بِمَنْجَاةٍ مِنَ اللَّوْمِ بَيْتَهَا	إِذَا مَا بِيُوتُ بِالْمَذَمَّةِ حُلَّتْ
كَأَنَّ لَهَا فِي الْأَرْضِ نَسِيًا تَقْصُهُ	عَلَى أُمَّهَا وَإِنْ تُكَلِّمَكَ تَبَلَّتْ (□)

3- 1- 1- 4- صفات المرأة/ المحبوبة الاجتماعية:

يصف الشاعر/المحب مكانة المرأة/المحبوبة الاجتماعية المرموقة، ليبيِّن صعوبة الوصول إليها، ونيل رضاها ووصالها، فهي مُنعمَةٌ مخدمومة، لا تقضي حوائجها بنفسها:

وَتُضْحِي فَتَبِيْتُ الْمِسْكِ فَوْقَ فِرَاشِهَا نُوُومُ الضُّحَى لَمْ تَنْتَطِقْ عَنْ تَفْضُلِ (□)

فالمحبوبة كثيرة النوم إلى حين الضحى، وفتات المسك على فراشها، وأن لها من يخدمها:

لَا تَصْطَلِي النَّارَ بِاللَّيْلِ وَلَا تُوقِظُ لِلزَّادِ، بَلْهَاءُ نُوُومِ (□)

فالمحبوبة ليست كثيرة الأكل، وتعيش في نعيم، هناك من يسهر على خدمتها، لذا هي تنام متى شاءت.

وهي محمية، يقف على باب بيتها/ خدرها حراس يمنعون زيارتها أو التحدُّث إليها، فهي مصونة:

(□) المصدر السابق، ص 32، 33.

(□) ديوان امرئ القيس، ص 44.

(□) المفضل الضبي: المفضليات، ص 248.

الفصل الثاني: سيميولوجية الشخصيات السردية في القصص الشعرية العربية قبل الإسلام
المبحث الثاني: طرق وأساليب تقديم الشخصيات السردية

مُنْعَمَةٌ لَا يُسْتَطَاعُ كِلَامُهَا عَلَى بَابِهَا مِنْ أَنْ تُزَارَ رَقِيبٌ^(□)

ولهذه العلة كان الشاعر/المحب يتسلل إلى خدر/أو بيت المحبوبة، محاولاً تجاوز حراسها والرقباء، حتى ينعم بوصولها، مغتنماً لحظة غفلة منهم:

وَأَخُونُ غَفْلَةَ قَوْمِهَا يَمْشُونَ حَوْلَ قَبَائِهَا
حَذِرًا عَلَيْهَا أَنْ تُرَى أَوْ أَنْ يُطَافَ بِبَابِهَا^(□)

لذا كان الشاعر/المحب يفتخر بتخطيه حراس المحبوبة، وبلوغه خدرها، دون خوف، فلو تمكنوا منه لقتلوه:

وَبِيضَةِ خَدْرِ لَا يُرَامُ خِبَاؤُهَا تَمَنَّتْ مِنْ لَهْوِ بِهَا غَيْرَ مُعْجَلٍ
تَجَاوَزْتُ أَحْرَاسًا إِلَيْهَا وَمَعَشْرًا عَلَيَّ حِرَاصًا لَوْ يُسِرُّونَ مَقْتَلِي^(□)

3- 1- 1- 5- صفات الرجل/المحب النفسية والاجتماعية:

تتجلى صفات الرجل/المحب النفسية، مؤرقاً، يعاني من فراق المحبوبة، ويكابد صدها وهجرها، متمنياً عطفها ووصولها.
يقول "بشر بن أبي خازم":

فَظَلَلْتُ مِنْ فَرْطِ الصَّبَابَةِ وَالْهَوَى طَرِفاً فَوَادُكَ مِثْلَ فِعْلِ الْأَيْهِمْ^(□)

فشبه الراوي/المحب أنه صار "كالأيهم"؛ الذي ذهب عقله من فرط تعلقه بمحبوبته.

(□) ديوان علقمة بن عبدة، ص 21.

(□) ديوان الأعشى، ص ص 16، 17.

(□) ديوان امرئ القيس، ص ص 35، 36.

(□) ديوان بشر بن أبي خازم، ص 141.

الفصل الثاني: سيميولوجية الشخصيات السردية في القصص الشعرية العربية قبل الإسلام
المبحث الثاني: طرق وأساليب تقديم الشخصيات السردية

أما "عنتر بن شداد" فيستعطف محبوبته عبلة، فقد سلبت عقله:

يا عَبلَ حُبكِ سَالِبُ الأَبابِنا وَعُقُولِنا فَتَعَطَّفي لا تَهْجُري (□)

في حين يعبر "امرؤ القيس" عن ألمه حين يعصف به الشوق للمحوبة:

ظَلَلْتُ رِدائِي فَوْقَ رَأسي قاعِداً أَعُدُّ الحَصَى ما تَنقُضي عَبراتي
أَعنِّي على التَّهَمامِ والذِّكراتِ يَبِثْنَ على ذِي الهَمِّ مُعْتَكَراتِ
بَليلِ التَّمامِ أو وُصِلنَ بِمِثْلِهِ مُقايِسةً أَيامها نَكَراتِ (□)

ولقد عبر الشاعر/المحب عن مشاعره وأثرها الظاهر في نفسه وقلبه، يقول "المرقش

الأكبر":

وَإِذا ما سَمِعْتَ مِنْ نَحْوِ أرضٍ بِمُحِبٍّ قَدَ ماتَ أو قِيلَ كاداً
فاَعْلَمَني غيرَ عِلْمِ شَكِّ بَأني ذاكِ، وابْكي لِمُصْفَدٍ أنْ يُفادى (□)

ولطالما عبر الشاعر/المحب عن حزنه لصدِّ المحبوبة أو هجرها ورحيلها، وهي الحال

الأغلب التي تتمظهر عليها المحبوبة في قصص الغزل؛ إذ كان يعاني من بينها ويشتكى من صرمها، فيأسف على نأيها، فتورِّقه ذكراها:

صَحَا قَلْبُهُ عَنها على أنْ ذِكرَةً إِذا حَظَرَتْ دارَتْ به الأَرْضُ قائِماً (□)

إنَّ ذِكرى المحبوبة وبعدها يجعلان الشاعر/المحب أرقاً، يتجشَّم طول الليل، وحرقة

الشوق والهموم:

(□) ديوان عنتر بن شداد، ص 222.

(□) ديوان امرؤ القيس، ص 85.

(□) المفضل الضبي، المفضليات، ص 432.

(□) المصدر نفسه، ص 245.

نَامَ الْخَلِيُّ وَمَا أَحْسُ رُقَادِي وَالْهَمُّ مُحْتَضِرٌ لَدَيَّ وَسَادِي
مِنْ غَيْرِ مَا سَقَمٍ وَلَكِنْ شَفَنِي هَمٌّ أَرَاهُ قَدْ أَصَابَ فُوَادِي (□)

وهي كذلك حال الشاعر/المحب "بشر بن أبي خازم" مُسَهِّدًا، مشبهاً نفسه بمن
تمشت الخمر في مفاصله:

فَيْتُ مُسَهِّدًا أَرْقًا كَأَنِّي تَمَشَّتْ فِي مَفَاصِلِي الْعُقَارُ (□)

وهي حال "الأعشى" الذي حرمته ذكرى المحبوبة تيا النوم:

أَجِدُكَ لَمْ تَغْتَمِضْ لَيْلَةً فَتَرَقَّدَهَا مَعَ رُقَادِهَا
تَذَكَّرْتُيَا وَأَنْئَى بِهَا وَقَدْ أَخْلَفَتْ بَعْضَ مِيعَادِهَا (□)

3- 1- 2- صفات الحيوان النفسية والاجتماعية:

لقد اتخذت الذات السارد/الشاعر من الطبيعة صوراً لصراعاتها التي تعيشها،
ونسجت وفقها قصصاً عبّرت من خلالها عن مواقفها اتجاه قضية كثيراً ما أرقتها،
والمتمثلة في ثنائية الحياة والموت، والتي عرضت لقصص الكثير من الحيوانات، وأظهرت
جانباً بارزاً من حياتها النفسية والاجتماعية.

كان الحيوان الوحشي (الثور، البقرة والحمار) يمثل شخصية البطل الذي يجوب
الصحراء، بحثاً عن الأمان والاستقرار، ويعاني من قسوة الطبيعة والحياة، يحاول أن يكون
بمناى عن أي خطر، حباً بالحياة، والتغلب على خوفه الذي يصاحبه طيلة رحلة حياته،
متوخياً الحذر ليلاً وفي الصباح، وأثناء رحلته (الحمار الوحشي) بحثاً عن الماء، ويدافع عن

(□) ديوان الأسود بن يعفر النهشلي، ص 25.

(□) ديوان بشر بن أبي خازم، ص 59.

(□) ديوان الأعشى، ص 45.

حياته بكل السبل التي أتاحت له، لينتصر في الأخير، رغم ما يتعرض له من مواقف تهدد وجوده، وتصور حياته الاجتماعية وحالته النفسية:

تَعَشَّى قَلِيلًا ثُمَّ أَنْحَى ظُلُوفَهُ يُثِيرُ التُّرَابَ عَن مَبِيتٍ وَمَكْنَسِ
يَهِيلُ وَيَذْرِي تُرْبَهَا وَيُثِيرُهُ إِثَارَةَ نَبَاتِ الْهَوَاجِرِ مُحَمَّدِ
فَبَاتَ عَلَى خَدِّ أَحْمَ وَمَنْكَبِ وَضَجَعْتُهُ مِثْلُ الْأَسِيرِ الْمُكَرَّدِ
وَبَاتَ إِلَى أَرْطَاةِ حَقْفٍ كَأَنَّهَا إِذَا أَلْتَقَتْهَا غَبِيَّةٌ بَيْتُ مَعْرَسِ
فَصَبَّحَهُ عِنْدَ الشُّرُوقِ غُدِيَّةٌ كِلَابُ ابْنِ مُرَّأَوْ كِلَابُ ابْنِ سِنْبَسِ
مُعَرَّتَةٌ زُرْقًا كَأَنَّ عِيُونَهَا مِثْلُ الدَّمْرِ وَالْإِيحَاءِ نَوَارُ عَضْرَسِ
فَأَدْبَرَ يَكْسُوهَا الرِّغَامُ كَأَنَّهُ عَلَى الصَّمَمِ وَالْأَكَامِ جَذْوَةٌ مُقْبَسِ
وَأَيَقِنَنَّ إِن لَأَقِيَنَّهُ أَن يَوْمَهُ بِذِي الرَّمْثِ إِن مَآوِئْتَهُ يَوْمَ أَنْفَسِ
فَأَدْرَكْنَهُ يَأْخُذُنَ بِالسَّاقِ وَالنَّسَا كَمَا شَبْرَقَ الْوَلْدَانُ تَوْبَ الْمُقَدَّسِ
وَعَوْرَنَ فِي ظِلِّ الْغَضَا وَتَرَكَنَهُ كَقَرْمِ الْهَجَانِ الْفَادِرِ الْمُتَشَمَّسِ (□)

يصف "امرؤ القيس" وغيره من الشعراء العرب قبل الإسلام، الثور الوحشي اجتماعياً، وفق صور معاناة مستمرة ليلاً ونهاراً، ترتبط بفصل الشتاء، وما يصاحبه من برد شديد، ورياح قويّة، ومطر غزير، تشعره بالاضطراب والقلق، لتضيف ظلمة الليل رهبة لحالته النفسية، فيبحث عن ملجأ له، فيحتمي بشجرة الأرتاة، منتظراً بفارغ الصبر إشراق نور الصباح لعله يأتي بالفرج، لكنه يُفاجأ بمهاجمة كلاب الصيد له، فاشتدّ فزعته بدنوّ مصرعه، وفعلاً استطاعت إدراكه، فمزقت عروق ساقه، وبعد أن أصابها التعب لجأت إلى الشجر لتستريح، تاركة الثور مجروحاً.

(□) ديوان امرئ القيس، ص ص 110، 111.

وكثيراً ما يتجلى الثور يصارع الموت، لكنّه لا يستسلم؛ إذ يواجه الكلاب ويردّ على هجومها عليه بقرنه الحاد كالسيّف، فيغمسه في قلبها، فيجرحها حتى تخور قواها، وتعود أدراجها أو تموت:

فَجَالَ عَلَى نَفْرٍ تَعْرُضَ كَوْكَبٍ	وَقَدْ حَالَ دُونَ النَّقْعِ وَالنَّقْعُ يَسْطَعُ
بِأَكْبَلَةِ زُرْقٍ ضَوَارٍ كَأَنَّهَا	خَطَاطِيفٌ مِنْ حَوْلِ الطَّرِيدَةِ تَلْمَعُ
إِذَا قُلْتُ قَدْ أَدْرَكْنَهُ كَرَّ خَلْفَهَا	بِنَافِذَةٍ كَلَّا تَفِيَتْ وَتَنْصَرَعُ
يَخُشُّ بِمِدْرَاهُ الْقُلُوبَ كَأَنَّمَا	بِهِ ظَمَأٌ مِنْ دَاخِلِ الْجَوْفِ يَنْقَعُ
بِأَسْحَمَ لَأُمِّ زَانَهُ فَوْقَ رَأْسِهِ	كَمَا نَفَذَتْ هِنْدِيَّةٌ لَا تَصَدَعُ ^(□)

فعند مفاجأة الكلاب للثور ومحاولة النيل منه، أراد الثور الفرار منها، لكنّه سرعان ما تراجع عن قراره، نتيجة محاصرة الكلاب له، فلا فرار من مواجهتها، فكان يوجّه إليها الطعنات بقرنه الحاد طعنات نافذة، حتّى هلكت الكلاب، وفاز بحياته التي كاد يفقدها.

أثبت الحيوان الوحشي شعوره بالأنفة، ورفض الضعف والتردي، أثناء دفاعه عن استمراريته؛ فقد كان يتوجّس خسارة المعركة مع الكلاب والصيد، فيحيط به الإحساس بالقلق، خوفاً من هزيمة الكلاب له، ووضع نهاية لحياته.

لا تتمظهر البقرة الوحشية - عادة - منفردة، على عكس الثور الوحشي الذي يتجلى في أغلب الأحيان - إن لم نقل دائماً - يعيش بمفرده، ولعلّ ذلك سبباً قوياً يضاعف من إحساسه بالقلق وعدم الأمان، أمّا البقرة الوحشية يصفها الشعراء دائماً وهي ترعى وولدها في أرض خصبة، في سعادة وطمأنينة، لكنّها تغفل عنه بينما هي ترعى رفقة القطيع، ولا تتذكره إلاّ حين يمتلأ ضرعها باللبن، فتبحث عنه دون جدوى، فتصرّمها مشاعر الحسرة على فقدها له، وهي تصوير لأحاسيس «الأمومة وسلوكها في ساعة الصدق الكبير

(□) ديوان بشر بن أبي خازم، ص ص 121، 122.

حين تعصف بالقلب رياح الحزن العاتية وتجمّع الحياة في لحظة تتفجّر بالحب العميق والوجع القاتل والندم المرّ حُبُّ وهبته لها الحياة ووجع مرّقتها به المصيبة وندم جرّتها الغفلة إليه، لو كان ينفع الندم أو تُرد الغفلة !!» (□).

تعيش البقرة الوحشية معاناة إضافية مقارنة بالثور الوحشي، رغم اشتراكهما في الخطر الذي يهدّد حياتهما متمثلاً في الصياد وكلابه، إلا أنّ البقرة الوحشية تجسّد قصتها إحساسها بالفقد واللوعة والجزع نتيجة افتراس السباع/أو الوحوش لولدها لحظة غفلتها عنه، وهي دلالات نفسية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بغريزة الأمومة، فضجيعتها في ضياع وموت ابنها يبيّث في نفسها الفزع والذهول، وخاصة عند رؤيتها لأشلاء ولدها ملقاة على الأرض، لينمو ذلك الحاجز بينها وبين الطمأنينة حين تهاجمها كلاب الصياد تريد صيدها والإيقاع بها، فلا تجد منفذاً لخلاصها سوى مواجهتها والنيل منها، أو مخادعتها والفرار من قبضتها للمحافظة على حياتها:

كخَسَاءَ سَفَعَاءَ الْمَلَاظِمِ حُرَّةٍ	مُسَا فِرَّةٍ مَزُوودَةٍ أُمَّ فَرَقْدٍ
غَدَتْ بِسِلَاحٍ مِثْلَهُ يُتَّقَى بِهِ	وَيُؤْمِنُ جَأَشَ الْخَائِضِ الْمُتَوَقِّدِ
وَسَامِعَتَيْنِ تَعْرِفُ الْعِثْقَ فِيهِمَا	إِلَى جَنْدَرٍ مَدْلُوكِ الْكُعُوبِ مُحَدِّدِ
وَنَاطِرَتَيْنِ تَطْحَرَانِ قَدَاهُمَا	كَأَنَّهُمَا مَكْحُولَتَانِ بَائِثِمِدِ
طَبَاهَا ضِحَاءٌ أَوْ خَلَاءٌ فَخَالَفَتْ	إِلَيْهِ السَّبَاعُ فِي كِنَاسٍ وَمَرْقَدِ
أَضَاعَتْ فَلَمْ تُغْفَرْ لَهَا غَفَلَاتُهَا	فَلَاقَتْ بَيَاناً عِنْدَ آخِرِ مَعْهَدِ
دَمَاءٌ عِنْدَ شِلْوٍ تَحْجُلُ الطَّيْرُ حَوْلَهُ	وَيَضَعُ لِحَامٍ فِي إِهَابِ مُقَدِّدِ
وَتَنْفُضُ عَنْهَا غَيْبَ كُلِّ خَمِيلَةٍ	مُسْرَبَلَةٍ فِي رَازِقِيٍّ مُعْضِّدِ
فَجَالَتْ عَلَى وَحْشِيَّهَا وَكَأَنَّهَا	وَتَخْشَى رُمَاةَ الْغَوْتِ مِنْ كُلِّ مَرْصَدِ (□)

(□) وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص 119.

(□) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ص 169، 170.

ولم تدرِ وشك البين حتى رآتهم
وثاروا بها من جانبيها كليهما
تبدد الألى يأتينها من ورائها
فأنقذها من غمرة الموت أنها
نجاء مجد ليس فيه وتيرة
وجدت فألقت بينهن وبينها
بملتئمات كالخديف قوبلت
كان دماء المؤسدرات بنحرها
وقد قعدوا أنفاقها كل مقعد
وجالت وإن يجشم منها الشد تجهد
وإن تتقدمها السوابق تضطد
رأت أنها إن تنظر النبل تقصد
وتذيبها عنها بأسحمة منذود
غباراً كما فارت دواجن غرقد
إلى جوشن خاظمي الطريقة مسند
أطبة صرف في قضيم مصدر (□)

تتمظهر البقرة الوحشية من خلال وصف الشعراء لها وصفاً نفسياً أبرز مقاساتها، والتي كابدت خلالها صور الفناء التي فتكت بابنها، وداهمت حياتها، لولا أن نفذت بجلدها من قبضة الكلاب رغم إصابتها بجروح، وهي شكل من أشكال القلق والخوف من المصير المحتوم، والضعف أمام مجابهة قوى الطبيعة والإنسان.

أما الحمار الوحشي فيصوره الشعراء العرب قبل الإسلام رفقةً أثنه التي يكون مسؤولاً عنها، ويتحكم بها في الآن ذاته؛ إذ يدافع عنها ضد الفحول، أو أي خطر قد يواجههم، وبالمقابل يجب عليهن الولاء وطاعته:

تراها كاحقب ذي جدتي
نحاض شتى على عينه
عنيف وإن كان ذا شرة
إذا حال من دونها غبية
فلم يرض بالقرب حتى يكون
أقام الضغائن من درتها
ن، يجمع عوناً ويجتالها
حلائل لم يؤذها قالها
بجمع الضرائر شلالها
من الترب فانجال سربالها
وسادا للحييه أكفالها
كفثل الأعنة فتالها (□)

(□) المصدر السابق، ص ص 170 - 172.

(□) ديوان الأعشى، ص ص 148، 149.

يحرص الحمار الوحشي على عدم تفرق أتنه (الحلائل)، وبقائها تحت سيطرته وتلتزم بطاعته وإتباع أوامره، فيسوقها أمام عينه حيث يشاء كي يحميها، رغم أنّ ضمان الأمن والطمأنينة من قبل الحمار الوحشي لنفسه وأتنه مهمة صعبة في خضمّ القلق والخوف اللذان يعيشهما الحمار الوحشي حين تجفّ الغدران، مما يفرض عليه ذلك السفر بحثاً عن الماء رغم مشقة الرحيل، والمخاطر التي قد يواجهها وأتنه في الطريق إلى مواطن الماء، والتي تتطلب منه الحذر، خوفاً من قنّاص يسلب منهم حياتهم بسهامه، وهو إحساس يتضاعف حين بلوغهم مورد الماء، إذ تتجلى آنذاك مفارقة المصير والقدر؛ حين يصير الماء جامعاً بين الموت والحياة في صورة القنّاص الذي يتربّص بهم هناك ينتظر إحراز صيد وفير يقدم لحمه طعاماً لصغاره:

تَذَكَّرَ عَيْنًا مِنْ غَمَازَةِ مَاؤُهَا	لَهُ حَبَبٌ تَسْتَنُّ فِيهِ الرِّخَارِفُ
لَهُ ثَأْدٌ يَهْتَرُ جَعْدٌ كَأَنَّهُ	مُخَالِطٌ أَرْجَاءَ الْعُيُونِ الْقِرَاطِفُ
فَأَوْرَدَهَا التَّقْرِيبُ وَالشَّدُّ مَنَهَلًا	قَطَاهُ مُعِيدٌ كَرَّةَ الْوَرْدِ عَاطِفُ
فَلَاقَى عَلَيْهَا مِنْ صُبَاحٍ مُدْمِرًا	لِنَامُوسِهِ مِنَ الصَّفِيحِ سَقَائِفُ
صَدْرٌ غَائِرٌ الْعَيْنَيْنِ شَقَقَ لَحْمَهُ	سَمَائِمٌ قَیْظٌ فَهُوَ أَسْوَدُ شَاسِفُ
أَزْبُ ظُهُورِ السَّاعِدِينَ عِظَامُهُ	عَلَى قَدْرِ شَتْنِ الْبَنَانِ جُنَادِفُ
أَحْوَقُ ثَرَاتٍ قَدِ تَيَقَّنَ أَنَّهُ	إِذَا لَمْ يُصِبْ لَحْمًا مِنَ الْوَحْشِ خَاسِفُ
مُعَاوِدٌ قَتْلِ الْهَادِيَاتِ شِوَاوُهُ	مِنَ اللَّحْمِ قُصْرَى بَادِنٍ وَطَفَاطِفُ
قَصِيٌّ مَبِيتِ اللَّيْلِ لِلصَّيْدِ مُطْعَمٌ	لَأَسْهُمِهِ غَارٍ وَبَارٍ وَرَاصِفُ
فَيَسْرَسَهُمَا رَاشَهُ بِمَنَاكِبِ	ظَهَارٍ لُوَامٍ فَهُوَ أَعْجَفُ شَارِفُ
عَلَى ضَالَةٍ فَرَعٍ كَأَنَّ نَذِيرَهَا	إِذَا لَمْ تُخَفِّضْهُ عَنِ الْوَحْشِ عَازِفُ
فَأَمْهَلَهُ حَتَّى إِذَا أَنْ كَأَنَّهُ	مُعَاطِي يَدٍ مِنْ جَمَّةِ الْمَاءِ غَارِفُ ^(□)

(□) ديوان أوس بن حجر، ص ص 69 - 71 .

فَارْسَلَهُ مُسْتَيْقِنَ الظَّنِّ أَنَّهُ مُخَالِطٌ مَا تَحْتَ الشَّرَاسِيفِ جَائِظٌ
 فَمَرَّ النَّضِيُّ لِلذَّرَاعِ وَنَحْرِهِ وَللْحَيْنِ أَحْيَاناً عَنِ النَّفْسِ صَارِفٌ
 فَعَضَّ بِبِهَامِ الِيمِينِ نَدَامَةً وَلَهْفَ سَرّاً أَمَّهُ وَهُوَ لَاهِفٌ
 وَجَالَ وَلَمْ يَعْكُمْ وَشَيَّعَ إِفَهُ بِمُنْقَطَعِ الغَضْرَاءِ شَدُّ مُؤَالِفٌ
 فَمَا زَالَ يَفْزِي الشَّدَّ حَتَّى كَأَنَّمَا قَوَائِمُهُ فِي جَانِبِيهِ الرِّعَافُ^(□)

يصور أغلب الشعراء العرب قبل الإسلام الحمار الوحشي وفق هذا الرسم لمعاناته وإصراره على البقاء، فرغم عثوره على مورد ماء لعين في مكان كان يتمنى خلوه من الإنسان الذي قد يحول بينه وبين الارتواء، والذي يعدّ معادلاً موضوعياً للحياة بالنسبة للحمار وأتته، إلا أنه لم يتمكن لا هو ولا أتته من بلوغ هدفهم، ولم يرتووا، فقد اعترض الصياد رغبتهم تلك، مثلما حال الحمار دون تحقيق الصياد مُراد، والتمثل في إحراز الصيد الذي كان يؤمل نفسه به، طول المدة التي كان ينتظر خلالها قدوم طريدته، وهو يجهز قوسه لتؤكد لنفسه ضمناً يقين إصابة الطريدة، وبلوغ المراد، فالصياد في قصة الحمار الوحشي شخصية ثالثة معرّزة لصور العناء التي يتقاسمها مع الحمار الوحشي، فكلّ منهما بذل كل ما في وسعه واجتهد وسعى ليحقق غايته، فرغم أنّ الحمار الوحشي استطاع أن يفلت من قبضة الصياد، لكنّه لم يستطع بلوغ الماء والارتواء والمحافظة على أمنه وطمأنينته رفقة أتته، لذلك فهو يعيش خيبة أقلّ ضرراً من خيبة الصياد، رغم أنّ محاولتهما معاً باءت بالفشل في بلوغ الهدف، رغم أنّهما كانا على يقين بنجاحهما.

وقد اعتنى أوس بن حجر بوصف شخصية الصياد ؛ فقد تمظهر فقيراً مُعْدِماً، يُهدّد الجوع حياته، والتعب بادٍ على جسده الهزيل، يقضي ليله يتربص بالحيوان الوحشي، حتى إذا بلغ الماء بادرته سهامه تريد اصطياده، قبل أن يرتوي، وكم كانت حسرته كبيرة

(□) المصدر السابق، ص ص 71 - 72 .

حين أخطأ سهمه الهدف، و"عضَّ بإبهامه" ندماً على ما فاته، فأذنر الحمار الوحشي وأتته بوجود من يهدد حياتهم، فأسرعوا بالفرار.

نصل إلى شخصيات قصة الظليم وأنتاه التي تتراءى من خلالها مشاهد اجتماعية وإنسانية لأسرة الظليم؛ إذ تتبدى علاقتا الود والترابط بين الظليم والنعامة والتعاون على رعاية بيضهما الذي لا يشغلها عنه أي أمر مهما بلغ من أهمية، فهما يتداولان على احتضانه، حتى وإن أبطأ أحدهما أولاً كلاهما في العودة من المرعى الخصب، فهما يسارعان في العودة قبل ظلام الليل:

وكان عيبتها وفضل فتانها	فنتان من كنفِي ظليم نافر
يبري لرائحة يساقط ريشها	مر النجاء سقاط ليف الأبر
فتذكرت ثقالاً رثيداً بعدما	ألقت ذكاء يمينها في كافر
طرفت مراودها وغردت سقبها	بالآء والحدج الرواء الحادر
فتروحاً أصلاً بشد مهذب	تر كشؤبوب العشي الماطر
فبنت عليه مع الظلام خبائها	كالأحمسية في النصيف الحاسر ^(□)

يصف الشاعر "ثعلبة بن صعير" الظليم يعارض النعامة في عدوها وهي مسرعة في العودة إلى بيضهما بعد أن تذكرته حين شارفت الشمس على المغيب، وقد أيقنت أنها ابتعدت عن المواضع التي كانت ترود فيها، وسمعت صوت فرخها، وعند وصولها إلى بيضها بسطت جناحيها وجثمت عليه لتضفي عليه دفء وحنان الأم، وتحيطه بعنايتها، وهي صورة لمشاعر إنسانية تجمع الأم بأولادها، وخوفها عليهم المستمر.

(□) الفضل الضبي، المفضليات، ص 129، 130.

وقد يتمظهر الظليم منفرداً في المرعى منذ الصباح، تاركاً النعامة ترعى البيض/أو الفراخ^(□)، ثم يتغير الطقس، فتهبُّ الرياح بقوة، ويتساقط المطر، فيتنبأ الظليم بقدم عاصفة، ويتذكر أفراخه، فيسرع في عدوه، وهو عائد إلى فراخه زوجته/النعامة، فقد حان دوره في احتضان البيض، إذ عند وصوله إلى أدحيه، يرض على بيضه ونشر جناحيه ليشعره بالدفء وشوقه إليه:

يَوْمٌ رَدَاذٍ عَلَيْهِ الرِّيحُ مَغْيُومٌ	حَتَّى تَذَكَّرَ بِيَضَاتٍ وَهَيَّجَهُ
وَلَا الزَّفِيْفُ دُوَيْنَ الشَّدِّ مَسْؤُومٌ	فَلَا تَزِيدُهُ فِي مَشْيِهِ نَفَقٌ
كَأَنَّهُ حَاذِرٌ لِلنَّخْسِ مَشْهُومٌ	يَكَادُ مَنْسِمُهُ يَخْتَلُّ مَقْتَلَهُ
كَأَنَّهُنَّ إِذَا بَرَكْنَ جُرْثُومٌ	يَأْوِي إِلَى حِسْكِ زُعْرِ حَوَاصِلُهُ
كَأَنَّهُ بَتْنَاهِي الرُّوضِ عُلْجُومٌ	وَضَاعَةٌ كَعَصِي الشَّرْعِ جُوجُوهٌ
أُدْحِيَّ عَرْسَيْنِ فِيهِ البَيْضُ مُرْكُومٌ	حَتَّى تَلَاوَى وَقَرْنُ الشَّمْسِ مُرْتَفَعٌ
كَمَا تَرَاظَنُ فِي أَفْدَانِهَا الرُّومُ	يُوحِي إِلَيْهَا بِإِنْقَاضٍ وَتَقْتَقَةَ
بَيْتَ أَطَافَتْ بِهِ خَرَقَاءُ مَهْجُومٌ	صَعْلٌ كَانَ جَنَاحِيهِ وَجُوجُوهٌ
تُجِيبُهُ بِزِمَارٍ فِيهِ تَرْنِيمٌ ^(□)	تَحْفُهُ هِقْلَةٌ سَطْعَاءُ خَاضِعَةٌ

لقد صبغ الشاعر صفات الظليم والنعامة بمشاعر إنسانية؛ إذ يخاف على فراخه وبيضه من أن يصيبها أي أذى، رغم أنها كانت في رعاية زوجته "النعامة"، فيسرع في عدوه حتى يطمئن عليها هذا من جهة، بالإضافة إلى حرصه من جهة أخرى على الحبيطة والحدزر حين تفقد المكان عند وصوله إلى أدحيه توجس خطر ما، فإذا استقر إحساسه على مأمّن

(□) كأنها خاصب زُعْر قَوَادِمُهُ
يَظَلُّ فِي الحَنْظَلِ الخُطْبَانِ يَنْفُقُهُ
فُوهُ كَشَقِّ العَصَا لَأَيَّا تَبَيَّنُهُ
أَجَنَى لَهُ بِاللَّوَى شَرِيٍّ وَتَنُومٌ
وَمَا اسْتَطَفَّ مِنَ التَّنُومِ مَخْدُومٌ
أَسْكُ مَا يَسْمَعُ الأصْوَاتِ مَصْلُومٌ

ينظر: ديوان علقمة بن عبدة، ص 52.

(□) المصدر نفسه، ص ص 53 - 55.

أسرع إلى بيضه، فجثا عليه واحتضنه بجناحيه ليُشعره بشوقه ودفئه، ثم ينتقل إلى مُناجاة زوجته بلغة لا يفهمها غيرهما.

أما الفرس فقد أسهب الشعراء العرب قبل الإسلام في وصفه وصفاً حسيّاً ومعنوياً؛ إذ كان شغف العربي به كبيراً، و مصدر قوّة وفخر له، ولقد سبق وأن تعرضنا لصفاته الحسيّة، أمّا عن صفاته الاجتماعية، فقد تمثلت في خصال القوّة والشجاعة.

يتجلى الفرس في قصص الصيد قوياً مقداماً، ويملك من الشجاعة والبسالة ما يُيسّر له اللحاق بالطريدة بسهولة، ومحاصرتها والإيقاع بها دون عناء أو تعب:

وَتُمْكِنُنَا إِذَا نَحْنُ اقْتَنَصْنَا مِنْ الشَّحَاجِ أَسْعَلَهُ الْجَمِيمُ
هَوِيَّ عُقَابِ عَرْدَةٍ أَشَارَتْهَا بَدِي الضَّمْرَانِ عِكْرِشَةَ دُرُومٍ^(□)

يتسم فرس "سلمة بن الخرشب" بالقوّة والصلابة التي يستمدّها من سرعته التي تُمكنه من الحمار الوحشي النشيط، فيظفر به دون تعب، وسرعته تعادل سرعة العقاب في إحرازها لصيد الأرنب (عكرشة وهي أنثى الأرنب) وهي ميزة تُربك الطريدة وتجبرها على الاستسلام.

يتمظهر الفرس في قصص الصيد بطلاً مغواراً يستسهل الصعب ومقبلاً على الطريدة يحرزها دون تجشّم أي مشقّة:

كَأَنَّ دِمَاءَ الْهَادِيَاتِ بِنَحْرِهِ عَصَارَةٌ حَنَاءٍ بِشَيْبِ مُرْجَلِ
فَعَنَّ لَنَا سِرْبٌ كَأَنَّ نِعَاجَهُ عَذَارَى دَوَارٍ فِي مِلاءِ مُدْيَلِ
فَأَدْبَرْنَ كَالْجُرْعِ الْمَفْصَلِ بَيْنَهُ بِجِيدِ مَعَمٍّ فِي الْعَشِيرَةِ مُخَوَّلِ
فَالْحَقْنَا بِالْهَادِيَاتِ وَدُونَهُ جَوَاحِرُهَا فِي صَرَّةٍ لَمْ تُزَيَّلِ
فَعَادَى عِدَاءَ بَيْنِ ثَوْرٍ وَنَعْجَةٍ دِرَاكًا وَلَمْ يَنْضَحْ بِمَاءٍ فَيُغْسَلِ^(□)

(□) المفضل الضبي، المفضليات، ص 40.

(□) ديوان امرئ القيس، ص ص 60-62.

علقت بنحر الفرس (البطل) دماء الطرائد الأولى من الوحش، وحاولت بقيّة النعاج النجاة من قبضته، لكن هيهات أن يتحقق لها ذلك، فقد لحق البطل/الفرس بالنعاج المتقدّمات والمتخلّفات أيضا وهي مجتمعة لم تتفرّق بعد.

يستمد الفرس بطولته من قوّة سرعته وقدرته على النيل من الطريدة بيّسر، بالإضافة إلى اعتماد الفارس بشكل مطلق على فرسه في هذه المهمة، ثقةً منه ببأسه وبقيمة الخيل في حياة العربي عامة والصيد خاصة من جهة، والفخر بنفسه ومدحها لإتقانه فنّ الصيد من جهة أخرى، فالفرس لا قابلية له إحراز ذلك الصيد الوفير بمفرده، إذ أنّ الشاعر لا يفتخر بفرسه «إلاّ ليمتدح نفسه أو من يتوجّه إليه بالخطاب، كأنّما الصفات بين الفرس والشخص المذكور واحدة»^(□).

ويتقاسم الفرس أدوار البطولة مع صاحبه الفارس في قصص البطولات الحربية ومعارك أيام العرب؛ إذ يغدو الفرس فارساً شجاعاً؛ إذ يُمثّل «صورةً للفارس في إقدامه وإحجامه، يرتادُ المجاهل ويصرّ على التضحية بنفسه وكأنّه يملك عقلاً وقلباً لأنّه يدرك ما عنده من قدرات، ولا مكان للجبن والخور في عرفه»^(□)، حتى وإن شعر بالخوف، لا يمكنه العودة أدراجه، أو التردّد في الإقبال على ساحة المعركة:

وَجُرْدًا يُقَرِّبُنْ دُونَ الْعِيَالِ خِلَالَ الْبُيُوتِ يَلُكُنَ الشَّكِيمَا
تُعَوِّدُ فِي الْحَرْبِ أَنْ لَا بَرَا حَ إِذَا كَلِمَتٌ لَا تَشَكَّى الْكُلُومَا^(□)

تستحوذ الخيل على مكانة مرموقة لدى العربي؛ إذ يؤثر إكرامها على عياله (أولاده)، وبالمقابل هي تصبر على أهوال الحرب ولا تخذله، ولو تلقّت طعنات وجُرحت لا

(□) حسين جمعة: مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية، ص 177.

(□) المرجع نفسه، ص 138.

(□) ديوان ربيعة بن مقروم، ص 56.

تغادر ساحة المعركة، ولا تنجو بنفسها، بل تعودت أن تبقى وتصبر على تحمّل جروحها، دون أن تشتكي ما تعانيه من ألم.

تُمارس الخيل فعل البطولة على المستوى النفسي والاجتماعي، فالعربي يتعهدّها بالرعاية والدربة على القتال لتدفع الخطر المحدق به في الغزو والحرب «فأهمية الخيل في الحرب وعظم قيمتها عند العرب واعتمادهم عليها لدفع الأخطار والتجاؤهم إليها وقت الشدّة جعلت الشعراء يشبّهونها بالحصن»^(□)، الذي يمنع عنهم أذى العدو، ممّا جعل الشعراء العرب قبل الإسلام ينسبون فعل البطولة إلى الفرس لا إلى الفارس، يقول هبيرة بن عبد مناف:

تُسَائِلُنِي بَنُو جَشَمَ بْنِ بَكْرِ أَعْرَاءُ الْعَرَادَةِ أَمْ بِهِيمُ
هِيَ الْفَرَسُ الَّتِي كَرَّتْ عَلَيْهِمُ عَلَيْهَا الشَّيْخُ كَالْأَسَدِ الْكَلِيمُ
إِذَا تَمُضِيهِمْ عَادَتْ عَلَيْهِمُ وَقَيَّدَهَا الرِّمَاحُ فَمَا تَرِيمُ^(□)

وهو تصوير لقوّة الفرس وإقبالها على القتال، وصبرها على جراحها، وهي خصال توحى ضمناً بشجاعة الفارس وقوّته، وفروسيته:

وَالْخَيْلُ تُقْتَحِمُ الْخَبَارَ عَوَابِسًا مَا بَيْنَ شَيْظَمَةٍ وَأَجْرَدَ شَيْظَمِ
ذُلُّ رِكَابِي حَيْثُ شِئْتُ مُشَايِعِي لَيْبِي وَأَحْفِزُهُ بِأَمْرٍ مُبْرَمِ^(□)

يصف "عنتر بن شداد" الخيل بأنّها تستطيع اقتحام الصعب من الأمكنة التي تتطلب شدّة وسرعة في الركض، كما أنّها مطيعة له وتتجشّم تعب السير الطويل، لأنّها معتادة على ذلك.

(□) علي الجندي: شعر الحرب في العصر الجاهلي، ص 100.

(□) المفضل الضبي، المفضليات، ص 33.

(□) ديوان عنتر بن شداد، ص ص 24، 25.

لقد مزج الشعراء العرب قبل الإسلام بين صور فروسياتهم وشجاعة وإقدام خيولهم على الخطر والموت دون تردد أو خوف، وكانت عنصراً فعالاً وهاماً لشن الغارات، واقتحام الأهوال، فحاجتهم إليها تعادل حاجتهم إلى السيف والرّمح وغيرها من عدّة الحرب التي تقيهم من شرّ الأعداء.

أما الطيور فتتمظهر خلال مشاهد متعددة من قصص الحيوان المنبثقة من وصف الفرس، كشخصيات تمتلك من الصفات النفسية والاجتماعية ما يؤهلها لاقتناص رزقها، ويضمن لها في الآن ذاته القدرة على المحافظة على بقائها.

فالعقاب تظلّ تبحث عن فريسة تدفع بها الجوع عنها وفراخها، حتى إذا لمحت ثعلباً تنطلق نحوه، محاولة الإمساك به، فتغرس في جلده وأحشائه مخالبها، فتمزّقه، فتنال مبتغاها منه، وتطعم فراخها من لحمه، ويساعدها في ذلك قوتها وسرعتها:

كَأَنَّهَا حِينَ فَاضَ الْمَاءِ وَاحْتَفَلَتْ	صَقَعَاءُ لَاحَ لَهَا بِالْمَرْقَبِ الدَّيْبُ
فَأَبْصَرَتْ شَخْصَهُ مِنْ فَوْقِ مَرْقَبَةٍ	وَدُونَ مَوْقِعِهَا مِنْهُ شَنَاخِيبُ
صَبَّتْ عَلَيْهِ وَمَا تَنْصَبُ مِنْ أُمِّمٍ	إِنَّ الشَّقَاءَ عَلَى الْأَشْقَيْنِ مَصْنُوبُ
كَالدَّلْوِ ثَبَّتْ عُرَاهَا وَهِيَ مُثْقَلَةٌ	إِذْ خَانَهَا وَدَمَّ مِنْهَا وَتَكَرَّيبُ
لَا كَالَّتِي فِي هَوَاءِ الْجَوِّ طَالِبَةٌ	وَلَا كَهَذَا الَّذِي فِي الْأَرْضِ مَطْلُوبُ
كَالْبُرِّ وَالرَّيْحِ فِي مَرَاهِمَا عَجَبُ	مَا فِي اجْتِهَادٍ عَنِ الْإِصْرَارِ تَغْيِيبُ
فَأَدْرَكَتْهُ فَنَالَتْهُ مَخَالِبُهَا	فَأَنْسَلَ مِنْ تَحْتِهَا وَالِدَفُّ مَعْقُوبُ
يَلُودُ بِالصَّخْرِ مِنْهَا بَعْدَ مَا فَتَرَتْ	مِنْهَا وَمِنْهُ عَلَى الصَّخْرِ الشَّايِبُ
ثُمَّ اسْتَعَاثَتْ بِمَتْنِ الْأَرْضِ تَعْفِرُهُ	وَبِاللِّسَانِ وَبِالشَّدَقَيْنِ تَثْرِيْبُ
فَأَخْطَأَتْهُ الْمَنَايَا قَيْسَ أَنْمَلَةٍ	وَلَا تَحَرَّرَ إِلَّا وَهُوَ مَكْتُوبُ
يَظَلُّ مُنْحَجِرًا مِنْهَا يُرَاقِبُهَا	وَيَرْقُبُ اللَّيْلَ إِنَّ اللَّيْلَ مَحْجُوبُ ^(□)

(□) ديوان امرئ القيس، ص 82.

تتجلى العقاب سريعة في اللحاق بفريستها (الذئب)، والانقضاض عليها بسرعة البرق والريح، وإصرارها على ميلها بمخالبتها، رغم رغبة الذئب الملحة على البقاء حياً للحياة، محاولاً الحصول على منفذ يتخلص من خلاله من ملاحقة العقاب له، وفعلاً ينتصر في النهاية عليها بعد جهد وعناء.

والعقاب كثيرة طلب الصيد، وتخزن قلوب الطير التي تصطادها وتلتهمها تاركة قلوبها التي لا تأكلها في عشها:

كَأَنَّهَا لِقُوَّةَ طَلُوبٍ تَحْنُ فِي وَكْرِهَا الْقُلُوبُ^(□)

وهي حريصة على إحراز الصيد لتؤفر لصغارها الطعام، وتضمن لها ولهم الاستمرارية، فتحاول أن لا تخطئ هدفها، فتهرب منها الفريسة، وبذلك تبرز قوتها وضعف الطريدة:

رَأَتْ تُعَلِّبًا مِنْ حَرَّةٍ فَهَوَتْ لَهُ إِلَى حَرَّةٍ وَالْمَوْتُ عَجَلَانُ كَارِبُهُ
فَخَرَّ قَتِيلًا وَاسْتَمَرَّ بِسِحْرِهِ وَبِالْقَلْبِ يَدْمَى أَنْفُهُ وَتَرَائِبُهُ^(□)

يوحي الوصف النفسي والاجتماعي للعقاب بحدّة الصراع الذي يعيشه الحيوان والطير من أجل الدفاع عن حياته واستمراريته، وهو الصراع نفسه الذي يعاني منه الإنسان، ويومئ إليها من خلال التصويرا لِنَفْسِي لشخصيتا (العقاب والطريدة)، وكلاهما معرضتان لحوادث الدهر، فالعقاب نفسها التي تتميز بالقوة والمخالب الحادة قد تكون هي الأخرى عرضة وضحية لحوادث الدهر، فتكون نهايتها على يد الطريدة نفسها والتي تحاول الدفاع عن نفسها، يقول صخر الغي:

(□) ديوان عبيد بن الأبرص، ص 25.

(□) ديوان دريد بن الصمة، ص 44.

وَلِلَّهِ فَتَخَاءُ الْجَنَاحِينَ لِقُوَّةً
كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ فِي جَوْفٍ وَكَرْهًا
فَخَاطَتْ غَزَالًا جَائِمًا بَصُرَتْ بِهِ
فَمَرَّتْ عَلَى رَيْدٍ فَأَعْنَتَتْ بَعْضَهَا
ثُوَسَّدُ فَرَخِيهَا لُحُومَ الْأَرَانِبِ
نَوَى الْقَسْبِ يُلْقَى عِنْدَ بَعْضِ الْمَادِبِ
لَدَى سَلَمَاتٍ عِنْدَ أَدْمَاءِ سَارِبِ
فَخَرَّتْ عَلَى الرَّجْلَيْنِ أَخْيَبَ خَائِبِ^(□)

يشاء القدر أن تلقى العقاب حتفها نتيجة مطاردتها لغزال أبصرته، فرغبت في إطعام فراخها من لحمه، لتمنع عنهم الموت، إذ ترتطم بصخرة في جرف جبل لم تنتبه إليها عندما كانت مسرعة عند اللحاق بالغزال، فكسرت جناحها، فخرت قواها، ولم تعد قادرة على الطيران تاركة فراخها في وكرها، وبالتالي تنتقل العقاب من حالة قوة إلى حالة ضعف، وهي حقيقة تصادف الإنسان والحيوان معاً، ولعل شعراء العرب قبل الإسلام أبدعوا في تصوير هذا الواقع من خلال قصص الحيوان بصفة خاصة والتي تروي سلطة الدهر الذي «يتدخل أحيانا ليتيح فرصة الحياة للطرائد بينما يُنهي حياتها إلى الأبد في أحيان أخرى، لتكون مادة للعبارة والتغزي من المصير الوحيد الذي ستؤول إليه المخلوقات جميعها»^(□)، وهو يقين بحتمية الفناء الذي لا تضعف قواه أمام قوة وجبروت أي كائن حي.

أمّا شخصية كل من القطاة والصقر عادة ما يتمظهران معاً في قصص الحيوان التي تحكي صور الصراع بين القوي والضعيف، فالقطا أسرع من الصقر أثناء مطاردة الصقر لها، لكنّها ضعيفة؛ إذ لا تقوى على مواجهة الصقر، فتحتال عليه لتتجو بنفسها وتحافظ على حياتها:

(□) السكري، شرح أشعار الهذليين، ج (1) ص ص 250، 251.

(□) حسين جمعة: مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية، ص 201.

كَأَنَّهَا مِنْ قَطَا الْأَجْبَابِ حَانَ لَهَا
 جُونِيَّةٌ كَحَصَاةِ الْقَسَمِ مَرْتَعُهَا
 حَتَّى إِذَا مَا هَوَتْ كَفُّ الْغُلَامِ لَهَا
 أَهْوَى لَهَا أَسْفَعُ الْخَدَيْنِ مُطَّرِقُ
 لَا شَيْءَ أَجْوَدَ مِنْهَا وَهِيَ طَيِّبَةٌ
 دُونَ السَّمَاءِ وَفَوْقَ الْأَرْضِ قَدْرُهُمَا
 عِنْدَ الدُّنَابِ لَهَا صَوْتُ وَأَرْمَلَةٌ
 ثُمَّ اسْتَمَرَّتْ إِلَى الْوَادِي فَالْجَاهَا
 حَتَّى اسْتَغَاثَتْ بِمَاءٍ لَا رِشَاءَ لَهُ
 مُكَلَّلٌ بِأُصُولِ النُّجْمِ تَنْسِجُهُ
 كَمَا اسْتَغَاثَ بَسِيءٍ فَرَّ غَيْطَلَةَ
 فزَلَّ عَنْهَا وَوَأْفَى رَأْسَ مَرْقَبَةٍ
 وَرَدَّ وَأَفْرَدَ عَنْهَا أُخْتَهَا الشَّبَكُ
 بِالسِّيِّ مَا تُنْبِتُ الْقَفْعَاءُ وَالْحَسَكُ
 طَارَتْ وَفِي كَفِّهِ مِنْ رِيَشِهَا بَتَكُ
 رِيَشِ الْقَوَامِ لَمْ تُنْصَبْ لَهُ الشَّرْكُ
 نَفْسًا بِمَا سَوَّفَ يُنْجِيهَا وَتَشْرِكُ
 عِنْدَ الدُّنَابِ فَلَا فَوْتَ وَلَا دَرَكُ
 يَكَادُ يَخْطِفُهَا طَوْرًا وَتَهْتَلِكُ
 مِنْهُ وَقَدْ طَمِعَ الْأَظْفَارُ وَالْحَنَكُ
 مِنَ الْأَبَاطِحِ فِي حَافَاتِهِ الْبُرْكُ
 رِيحٌ خَرِيْقٌ لَضَاحِي مَائِهِ حَبْكُ
 خَافَ الْعَيُونَ فَلَمْ يُنْظَرْ بِهِ الْحَشَكُ
 كَمَنْصَبِ الْعِثْرِ دَمَى رَأْسَهُ النُّسْكُ^(□)

تتجلى "القطا" في حالة ضعف وقلق وخوف شديد من الصقر الذي انقض عليها، مهدداً حياتها بالزوال، في حين نجد الصقري يظهر في كامل قوته إذ «لم تُنْصَبْ لَهُ الشَّرْكُ»، فلم يُؤْخَذَ على حين غرّة، واستمر الصراع بينهما طويلاً، فلا هي تُفْلِتُ من قبضته، ولا الصقر استطاع إدراكها، وكلاهما يبذل أقصى جهده حفاظاً على حياته، لكن رغبة القطاة في البقاء كانت أقوى من الصقر، وتتجلى في استخدامها للحيلة للإيقاع بالصقري في فخها، ودبرت له مكيده أنهت حياته؛ إذ استدرجته إلى "رأس مرقبة" ارتطم بها فصار كالذبيح، وبهذه النهاية يؤكد الشاعر "زهير بن أبي سلمى" أن اللقوي أيضاً نصيب من الفناء، وكل كائن حي مصيره إلى الزوال مهما بلغ من القوة.

(□) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ص ص 141 - 144.

3- 1- 3- صفات الضيف والمضيف النفسية والاجتماعية :

تأصلت قيمة الكرم الأخلاقية والإنسانية في طبع الإنسان العربي منذ القدم، وكانت فضيلة وواجبا إنسانيا يفتخر العربي بأدائه؛ لأنه يمنح حياة ثانية للضال بين الفيافي، ويُزكّي الكريم؛ حين يهبه حسن الأحدثة في الحياة وبعدها، فمن «الطبيعي إذا أن نتصور حرص المجتمع القبلي على ذبوع تلك الصفة والانتصار لها، وتشجيع أبنائه على التنافس حولها، ذلك أن كل فرد في القبيلة يصبح عرضة في رحلته لأن يحتاج للاستضافة، أو أن يطلب الإغاثة، وعندها يكون في حاجة ملحة إلى أولئك الذين أتصفوا بالمروءة والكرم، وجعلوا من ديارهم في الصحراء مقراً للترحيب بهؤلاء واستضافتهم، وأشعلوا نيرانهم في جوف الصحاري الواسعة، لعلها تهدي السارين إليهم» (□).

قدم الشاعر/السارد وفق هذا السياق شخصيتا (الضيف والمضيف) انطلاقاً من وصف حالتها النفسية والاجتماعية، وفقاً لذلك العرف الاجتماعي القائم على واجب الضيافة، فتجلت شخصية الضيف خائفة من ظلمة الليل، وضلال الطريق، وقساوة برد الشتاء، يبحث عن الحماية والأمان:

وسار تعنّاه المبيتُ فلم يدعْ له طامسُ الظلماءِ والليلِ مذهباً
رأى ضوءَ نارٍ من بعيدٍ فخالها لقد أكذبتهُ النَّفسُ بلْ راءَ كوكباً
فلما استبان أنها أنسيّة وصدّقَ ظناً بعدما كان كذباً (□)

فهذا الضيف/الساري ليلاً، الذي ضيّع طريقه، وتاه في ظلمة الليل، يبحث عن مكان يأويه، وهو قلق وتعب، فخال ضوء النار ضوء كوكب لأنه لم يصدق أنه أخيراً اهتدى إلى من يخفف عنه عناء السفر.

(□) عبد الله التطاوي: أشكال الصراع في القصيدة العربية، في العصر الجاهلي، ج (1)، ص 203.

(□) ديوان المثقب العبدى، ص 55 .

أما "عمرو بن الأهتم" فيصوّر شخصية الضيف، وقد أنهكها التعب وقسوة برد الشتاء، وقد ضلّ طريقه، فصار يقلّد صوت الكلاب، لتجيبه، فيهتدي من خلاله إلى ديار صاحبها، ليستضيفه:

ومُسْتَبِحٍ بَعْدَ الْهُدُوءِ دَعْوَتُهُ وَقَدْ حَانَ مِنْ نَجْمِ الشِّتَاءِ خُفُوقُ
يُعَالِجُ عَرْنِينًا مِنَ اللَّيْلِ بَارِدًا تُلْفُ رِيَّاحٌ تَوْبَهُ وَبُرُوقُ
تَأَلَّقَ فِي عَيْنٍ مِنَ الْمَزْنِ وَادِقٍ لَهُ هَيْدَبٌ دَانِي السَّحَابِ دَفُوقُ^(□)

وكذلك "عوف بن الأحوص" يصفه بأنّه ضلّ طريقه، وخائف من الهلاك، فصار يستنبح لتردّ كلاب الحيّ عليه، فيستضيفه صاحبها:

ومُسْتَبِحٍ يَخْشَى الْقَوَاءَ وَدُونَهُ مِنْ اللَّيْلِ بَابًا ظُلْمَةً وَسُتُورُهَا^(□)

وفي المقابل يقدم الشاعر/السارد شخصية "المضيّف/الكرم" في صورة المقبل على الضيف، بحسن استقباله وإطعامه، وتوفير كلّ ما يحتاجه لينسيه تعب وعناء سفره، فرحاً ومبتسماً بذلك، دون أن يتأخّر في أداء واجب ضيافته، يقول "ضمرة بن ضمرة النهشلي":

وطَارِقٍ لَيْلٍ كُنْتُ حَمَّ مَبِيَّتِهِ إِذَا قَلَّ فِي الْحَيِّ الْجَمِيعِ الرَّوَّافِدُ
وَقُلْتُ لَهُ: أَهْلًا وَسَهْلًا وَمَرْحَبًا وَأَكْرَمْتُهُ حَتَّى غَدَاً وَهُوَ حَامِدُ^(□)

يستقبل "المضيّف" ضيفه بشوشاً، فرحاً بقدمه بعبارات الترحيب، و«كان للتحية أثرها» لدى لقاء الضيف، ولعلّ المرء كان يريد لدى تحيته أن يظهر استعداده لتقديم عونه وضيافته، لذا يذكر الشعراء كلمة التحية التي عدتّ رمزاً لجود غير محدود»^(□).

(□) المفضل الضبي، المفضليات، ص 126.

(□) المصدر نفسه، ص 176.

(□) المصدر نفسه، ص 326.

(□) محمد فؤاد نعناع: الجود والبخل في الشعر الجاهلي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط (1)، 1994، ص 101.

يتصدر الترحيب بالضيف وبثّ الراحة والطمأنينة في قلبه واجب الضيافة من طعام

ومأوى:

فَلَمَّا أَنَّنِي وَالسَّمَاءَ تَبُّهُ فَلَقَيْتُهُ: أَهلاً وَسَهلاً وَمَرْحَباً (□)

ولا يستقبل المضيف ضيوفه بالاعتذار منهم، أو ردّ حاجتهم، فذلك من الشيم

المذمومة:

فَلَمَّا أَنَّنِي قُلْتُ: خَيْرٌ مُعْرَسٍ وَلَمْ أَطْرَحْ حَاجَاتِهِمْ بِمَعَاذِرِ (□)

وتتمظهر أيضا صورة المضيف/الكريم الاجتماعية من خلال عطائه الذي لا حدود

له، وإعانة ضيفه على تجاوز محنته؛ فيوفّر له الطعام والمأوى، ليبيت ليلته مرتاحاً وآمناً:

وَمَا إِنْ كَسَبْتُ الْمَالَ إِلَّا لِبَدْلِهِ لَطَارِقِ لَيْلٍ أَوْ لِعَانِ مُكَبَّلِ (□)

ومن صور هذا الكريم المضيف، نَحْرُ أَنْفَسِ الْإِبْلِ لَدِيهِ وتقديم لحمها لضيفه:

وَقُمْتُ إِلَى الْبَرْكِ الْهَوَاجِدِ فَاتَّقْتُ مَقَاحِيدُ كَوْمٍ كَالْمَجَادِلِ رُوقُ
بِأَدْمَاءِ مِرْبَاعِ النَّتَاجِ كَأَنَّهَا إِذَا عَرَضَتْ دُونَ الْعِشَارِ فَنِيَقِ
بِضَرْبَةِ سَاقٍ أَوْ بِنَجْلَاءِ ثَرَّةٍ لَهَا مِنْ أَمَامِ الْمُنْكَبَيْنِ فَتِيَقُ
وَقَامَ إِلَيْهَا الْجَازِرَانِ فَأَوْفَدَا يُطِيرَانِ عَنْهَا الْجِلْدَ وَهِيَ تَفُوقُ
فَجَرَّ إِلَيْنَا ضَرْعُهَا وَسَنَامُهَا وَأَزْهَرُ يُحِبُّو لِلْقِيَامِ عَتِيَقُ
بَقِيرٌ جَلَّ بِالسَّيْفِ عَنْهُ غِشَاءُهُ أَحْ بِإِخَاءِ الصَّالِحِينَ رَفِيَقُ
فَبَاتَ لَنَا مِنْهَا وَلِلضَّيْفِ مَوْهِنَا شِوَاءَ سَمِينِ زَاهِقٍ وَغَبُوقِ
وَبَاتَ لَهُ دُونَ الصَّبَا وَهِيَ قَرَّةٌ لِحَافٍ وَمَصْنُوقِ الْكِسَاءِ رَفِيَقِ (□)

(□) المثقب العبدى، ديوانه، ص 119.

(□) ديوان حاتم الطائي، ص 25.

(□) ديوان دريد بن الصمة، ص 153.

(□) المفضل الضبي، المفضليات، ص ص 126، 127.

يتمظهر المضيف/الكريم أيضا فرحاً أثناء أدائه لواجب الضيافة لضيفه مستبشراً بحسن الثناء الذي سيناله عقب حسن استقباله له واستضافته، لذلك، لطالما عبّر الشعراء العرب قبل الإسلام عن إفراطهم في بذل المال رغم لوم اللائمة، طمعاً وحباً في اكتساب حسن الأحدثوة والثناء؛ لأنّ الضيف مخبر عن ما لقيّه من حسن ضيافة وكرم وقرى، وهي في الآن ذاته حماية لسمعته وعرضه بين الناس:

وَمَنْ يَلْتَمِسْ حُسْنَ الثَّنَاءِ بِمَالِهِ يَصُنْ عَرْضَهُ مِنْ كُلِّ شَنْعَاءٍ مُؤَبِّقٍ (□)

فحسن الثناء حسب "زهير" يصون عرض المرء من كل قبيح، قد يؤدي به إلى هلاك عرضه؛ وهو -بصفة عامة- تصريح بالخوف من الذم، وسوء الذكر:

أَقْبِي الْعَرِضَ بِالْمَالِ التَّلَادِ وَأَشْتَرِي بِهِ الْحَمْدَ إِنْ الطَّالِبَ الْحَمْدِ مُشْتَرِي (□)
وَأَجْعَلْ مَالِي دُونَ عَرِضِي جُنَّةً لِنَفْسِي، فَاسْتغْنِي بِمَا كَانَ مِنْ فَضْلِي (□)

أما الكلاب فتمظهر ضمن قصص الحيوان وكذلك الأجواد، إذ يصفها الشعراء العرب قبل الإسلام وصفاً نفسياً واجتماعياً يوحي بالعلاقة الوطيدة بينها وبين صاحبها من جهة، ويبرز من جهة أخرى المهام والوظائف التي أسندها صاحبها إليها؛ كأن تلاحق الطريدة وتدركها، فتمنعها من الهرب، فهي مطيعة لأوامر صاحبها:

وَكَانَ ضُمْرَانُ مِنْهُ حَيْثُ يُوزَعُهُ طَعَنَ الْمُعَارِكِ عِنْدَ الْمُحْجَرِ النَّجْدِ
شَكَّ الْفَرِيصَةَ بِالْمَدْرَى فَأَنْفَذَهَا طَعَنَ الْمَبِيطِرِ إِذْ يَشْفِي مِنَ الْعَضْدِ
كَأَنَّهُ خَارِجًا مِنْ جَنْبِ صَفْحَتِهِ سَفُودُ شَرِبِ نَسُوهُ عِنْدَ مُفْتَادِ
فَظَلَّ يَعْجَمُ أَعْلَى الرَّوْقِ مُنْقَبِضًا فِي حَالِكِ اللَّوْنِ صَدَقِ، غَيْرِ ذِي أَوْدِ
لَمَّا رَأَى وَأَشِيقُ إِقْعَاصِ صَاحِبِهِ وَلَا سَبِيلَ إِلَى عَقْلِ وَلَا قَوْدِ
قَالَتْ لَهُ النَّفْسُ: إِنِّي لَا أَرَى طَمَعًا وَإِنَّ مَوْلَاكَ لَمْ يَسْلَمْ وَلَمْ يَصِدِرِ (□)

(□) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ص 185.

(□) ديوان لبيد بن ربيعة، ص 44.

(□) ديوان حاتم الطائي، ص 40.

(□) ديوان النابغة الذبياني، ص 34.

يصوّر "النابغة الذبياني" - وغيره من الشعراء - الكلاب في حالة قوّة بداية معركتها مع الحيوان الوحشي، إذ تمتثل لرغبة صاحبها "الصيد" بالهجوم على الطريدة "الثور الوحشي"، تتملكها قوّة وإصرار على النيل منه، لكن سرعان ما تخور قواها عند محاولة الطريدة الدفاع عن نفسها بقرنها الحاد الذي ينفذ في جوفها، وفعلاً فقد نال الثور من "ضمران"، وهو أو ضحية ليجعل الكلب الثاني "واشق" يستجمع قواه وشجاعته ليلوذ بالفرار قبل أن تناله سهام الموت، وقد أيقن أنّ الانتصار على الثور باتت غاية مستحيلة، وقد حدّثته نفسه بضرورة الانسحاب قبل فوات الأوان.

إنّ التصوير النفسي لكلاب الصياد يؤمّي إلى حقيقة كلّ كائن حي، والمتمثلة في التمسك بالحياة حتّى وإن كانت مدجّجة بالمشاكل والمحن، وهي رغبة جامحة في الدفاع عن نفسه وحياته، كما أنّ فرحة الانتصار في مثل هذه المعارك تعدّ ميلاداً جديداً بالنسبة إلى الطرف المنتصر.

والكلاب تشارك الكريم في استقبال الضيف، إذ ترشده إلى بيت الضيف يسر، وهي تعبّر عن كرم أو بخل صاحبها:

إِذَا مَا بَخِيلُ النَّاسِ هَرَّتْ كِلَابُهُ وَشَقَّ عَلَى الضَّيْفِ الضَّعِيفِ عُقُورُهَا
فَإِنِّي جَبَانُ الْكَلْبِ بَيْتِي مُوْطَأً أَجُودُ إِذَا مَا النَّفْسُ شَحَّ ضَمِيرُهَا
وَإِنَّ كِلَابِي قَدْ أَهَرَّتْ وَعُودَتْ قَلِيلٌ عَلَى مَنْ يَعْتَرِينِي هَرِيرُهَا^(□)

يربط "حاتم الطائي" بين بخل الإنسان وهريير كلابه^(*)، فهي علامة تدلّ على عدم تعوّدها على رؤية الضيوف، وشحّ صاحبها، فتجلب له الدّم والهجاء، فالكلاب التي لا تهرّ على الضيف ولا تهاجمه توحى بكرم صاحبها ودأبها على رؤية الضيوف.

(□) ديوان حاتم الطائي، ص ص 30، 31.

(*) هريير الكلاب: هو صوتها دون نباح، ينظر المصدر نفسه، ص 30

3- 1- 4- صفات الفارس / المحارب النفسية والاجتماعية:

تطالعنا صورة شخصية البطل الفارس/المحارب النفسية والاجتماعية في قصص الحرب وأيام العرب، من خلال تجليين: أولهما فردي/ذاتي يتضمّن تعبيراً صريحاً عن حالة الفارس المشارك في الحرب، المتأثر والمنفعل مع أحداثها، راوياً أدق جزئياتها، فتبدو وكأنّها ماثلة أمامنا، مفتخراً بحسّن بلائه فيها، أمّا الآخر فيتمثّل في تصوير الحالة النفسية والاجتماعية لشخصية الجماعة/القبيلة التي تتمظهر في إطار فخر الشاعر/السارد بمآثر القبيلة وانتصاراتها الحربية، وشجاعة فرسانها.

أمّا الشخصية الثانية التي يقدمها السارد ضمن شخصيات القصص الحربي، من خلال صفاتها النفسية والاجتماعية، هي شخصية العدو المنصّف في قوته وبسالته وشجاعته وفرسانه، لكن في نهاية المطاف يُصاب بخيبة أمل، فيخسر المعركة أو الحرب.

وخير من يمثّل صورة الفارس المشارك في الحرب النفسية والاجتماعية الشاعر/السارد "عنترة بن شداد"، الذي دفعته العبودية والتهميش، وسوء المكانة الاجتماعية إلى التحلّي بالبطولة والفروسية والمروءة كصفات شخصية تمنحه القوّة والإصرار والقدرة على تحسين وضعيته الاجتماعية والحصول على حريته وحقوقه.

يُقدّم الشاعر/السارد "عنترة بن شداد" شخصية البطل ممثلاً في شخصه/ذاته الفردية، من خلال رسم صورة نفسية واجتماعية لها، سواءً ما كان يعبر وفقه عن انفعالاته ومواقفه اتّجاه المجتمع -الظالم في نظره- الذي جرّده من حقوقه، باعتباره ابن أمّه، أو رداً على محبوبته التي كانت تصدّه، أو من خلال سرده لبطولاته الحربية التي اتخذها سبيلاً لتحقيق حريته، ونيل حقوقه كفرد في المجتمع:

يَعِيبُونَ لَوْنِي بِالسَّوَادِ جَهَالَةً وَلَوْلَا سَوَادُ اللَّيْلِ مَا طَلَعَ الْفَجْرُ
وَإِنْ كَانَ لَوْنِي أَسْوَدًا فَخَصَائِلِي بِيَاضٍ وَمَنْ كَفَى يُسْتَنْزَلُ الْقَطْرُ
مَحَوْتُ بِذِكْرِي فِي الْوَرَى ذِكْرَ مَنْ مَضَى وَسُدْتُ فَلَا زَيْدٌ وَلَا عَمْرُو^(□)

(□) ديوان عنترة بن شداد، ص ص 257 ، 258.

تتمظهر صورة البطل "عنترة بن شداد" من خلال محاولته تعويض نظرة المجتمع إليه^(□) وتغييرها؛ فإذا كان "عنترة" أسوداً وعبداً مملوكاً، فإنَّ خصاله الحميدة هي التي تحدّد قيمته كإنسان، وفرد في المجتمع، إلى جانب فروسيته وبطولاته في الحروب، التي تُشعّره باعتزازه بنفسه، وحاجة قومه إليه، مما يبعث الثقة في شخصه بمكانته بينهم حين يولونه اهتماماً على غير العادة:

وَلَقَدْ شَفَى نَفْسِي وَأَبْرَأَ سَقْمَهَا قِيلُ الْفَوَارِسِ وَيَكُ عَنْتَرًا أَقْدِمًا^(□)

ولقد كان ردّ "عنترة" على محبوبته "عبلة" أقلّ حدّة وانفعالاً من موقفه اتّجاه أبناء مجتمعه (قبيلته)؛ إذ كان خطابه لها مطيِّباً لإبراز فروسيته وقوّته وبسالته في الحروب، والتي اتخذها منفذاً إلى بلوغ قلبها ورضاها، ولكنّها كانت تصدّه، فيسرّف في التأكيد على حجم بسالته وقوّته:

هَلَّا سَأَلْتِ الْخَيْلَ يَا ابْنَةَ مَالِكٍ إِنْ كُنْتِ جَاهِلَةً بِمَا لَمْ تَعْلَمِي
إِذْ لَا أَرَأَى عَلَى رِحَالِهِ سَابِحٍ نَهْدٍ تَعَاوَرُهُ الْكُمَاةُ مُكَلَّمٍ
طَوْرًا يُجَرِّدُ لِلطَّعَانِ وَتَارَةً يَأْوِي إِلَى حَصِيدِ الْقَسِيِّ عَرْمَرِمٍ
يُخْبِرُكَ مَنْ شَهِدَ الْوَقِيعَةَ أَنَّنِي أَغْشَى الْوَعَى وَأَعْفُ عِنْدَ الْمُغْنَمِ^(□)

يوحي خطاب عنترة لمحبوبته بعدم قبولها ورضاها به لسواد لونه، ومنزلته الوضيعة في المجتمع؛ إذ أنّ "عنترة" يحاول في كلّ مرّة الفخر ببسالته في المعارك، وفي ساحة الوعى

(□) يقرّ "عنترة" بمكانته في المجتمع الذي لم ينصفه أفراد، ويغوا عليه فيقول:

أذْكَرُ قَوْمِي ظَلَمَهُمْ لِي وَيَغِيهِمْ وَقَلَّةَ إِنْصَائِي عَلَى الْقُرْبِ وَالْبُعْدِ
بَنَيْتُ لَهُمْ بِالسَّيْفِ مَجْدًا مُشِيدًا فَلَمَّا تَنَاهَى مَجْدُهُمْ هَدَمُوا مَجْدِي
يَعِيبُونَ لَوْنِي بِالسَّوَادِ وَإِنَّمَا فَعَالَهُمْ بِالْخُبَيْثِ أَسْوَدُ مِنْ جَلْدِي

ينظر: المصدر السابق، ص 118.

(□) المصدر نفسه، ص 24.

(□) المصدر نفسه، ص ص 20، 21.

وخوف أعدائه من منازلته حرصاً منه على إعلاء شأنه في الإقدام على الحرب والمخاطرة بحياته بعد أن خسر مكانته في المجتمع:

أنا العبدُ الذي خُبرتَ عنه يُلاقِي في الكريهة ألفَ حُرِّ
خُلقتُ من الحديدِ أشدَّ قلباً فكيفَ أخافُ من بيضٍ وسمرٍ
وأبطشُ بالكميِّ ولا أبالي وأعلو إلى السَّمَاءِ بكلِّ فخرٍ
ويُبصرُنِي الشُّجاعُ يفرُّ مِنِّي ويرعشُ ظهرُهُ مِنِّي ويسرِّي (□)

يحاول "عنتر بن شداد" التأكيد لمحبوبته "عبلة" أنه جدير بحبها، لشجاعته وإقدامه وبسالته في الحروب، وتحديده للموت، وعدم الخوف منه، فالأحرى أن تبصر أفعاله، وخصاله وأخلاقه الحميدة عوض النظر إلى سواده وعبوديته، لذا يتخيّل ويتمنّى خوف "عبلة"/المحبوبة عليه، فيردّ عليها بثقة أنه ملاقٍ حتفه لا محالة في يوم ما، فهو أمريقيني لاشك فيك، لذا لا يخافه، بل هو مقدم عليه لأنه نصيب كل البشر:

بَكَرْتَ تُخَوِّفُنِي الحُتُوفَ كَأَنِّي أَصَبَحْتُ عن غَرَضِ الحُتُوفِ بِمَعزِلِ
فَأَجَبْتُهَا إِنَّ المَنِيَّةَ مَنَهَلٌ لا بُدَّ أن أُسْقَى بِكَأْسِ المَنَهَلِ
فاقنِي حَياءَكَ لا أَبالكِ واعلمي أَنِّي امرؤٌ سَأُموتُ إن لم أُقتلِ
إنَّ المَنِيَّةَ لو تُمئِّلُ مُتَّلَت مِثْلِي إذا نَزَلُوا بِضُنْكِ المَنْزِلِ (□)

3- 1- 5 صفات الصعاليك النفسية والاجتماعية:

كانت معاناة الصعاليك في كنف القبيلة قاسية، وأحلامهم رهينة قبول وموافقة القبيلة لتحقيقها، مما خلق نوعاً من القلق والتوتر، وعدم الانسجام بين أفراد جماعة الصعاليك ونظام القبيلة وضوابطها المفروضة عليهم، ولعل ذلك كله كان سبباً في

(□) المصدر السابق، ص 143.

(□) المصدر نفسه، ص 89.

ظهور فئة الصعاليك التي تمرّدت على فوانيس القبيلة التي كانت حاجزاً بينهم وبين أهدافهم، وإحساسهم بالأمان، لذلك اختارت هذه الفئة التنقل من مكان إلى آخر في فضاء الصحراء، لغرض المحافظة على كرامتهم الإنسانية واعتزازهم بأنفسهم، متخليين عن كل ما يسلبهم حرّيتهم وعزّتهم، يقول الشنفرى:

وَفِيهَا لِمَنْ خَافَ الْقَلَى مُتَعَزِّلٌ وَفِي الْأَرْضِ مَنْأَى لِلْكَرِيمِ عَنِ الْأَدَى
لَعَمْرُكَ مَا بِالْأَرْضِ ضَيْقٌ عَلَى امْرِئٍ سَرَى رَاغِبًا أَوْ رَاهِبًا وَهُوَ يَعْقِلُ^(□)

إنّ اعتماد الصعلوك على الغزو والغارات لتحصيل أسباب العيش والظفر بها بالقوة، هو تعبير عن الإحساس بالخوف الرابض في نفسه، وهو في الآن ذاته الأسلوب الذي انتقاه للدفاع عن نفسه وحياته التي تترقّب في حذر شديد أيّ خطر قد يحدق به، فقد «كان الصعاليك فقراء، ولكنّهم لم يكونوا عاجزين عن إدراك الغنى بالوسائل المشروعة، بيد أنّ مجتمعهم كان ظالماً لهم، فلم يهيء لهم سبل العيش الكريم، فشعروا بذلة الفقر شعوراً حاداً، ونقموا على المجتمع الظالم، وكانت ثورتهم اجتماعية، ينشُدون من ورائها عدالة المجتمع في النظر إليهم كطائفة من الأدميين لها حقوقها الإنسانية»^(□).

يقول "عروة بن الورد":

دَعَيْتَنِي لِلْغِنَى أَسْعَى فَإِنِّي رَأَيْتُ النَّاسَ شَرُّهُمْ الْفَقِيرُ
وَأَبْعَدُهُمْ وَأَهْوَنُهُمْ عَلَيْهِمْ وَإِنْ أَمْسَى لَهُ حَسَبٌ وَخَيْرُ
وَيُقْصِيهِ النَّادَى وَتَزْدَرِيهِ حَلِيلَتُهُ وَيَنْهَرُهُ الصَّغِيرُ
وَيُلْقَى دُو الْغِنَى وَلَهُ جَلالٌ يَكَادُ فُوَادُ صَاحِبِهِ يَطِيرُ
قَلِيلٌ ذَنْبُهُ وَالذَّنْبُ جَمٌّ وَلَكِنْ لِلْغِنَى رَبٌّ غَضُورُ^(□)

(□) ديوان الشنفرى، ص ص 58، 59.

(□) فتحي إبراهيم خضر: قضايا الشعر الجاهلي، المكتبة الجامعية، نابلس، ط (1)، ص 399.

(□) ديوان عروة بن الورد، ص 79.

تتحدث الذات/الصعلوك في هذه الأبيات بلسان حال الصعاليك وما يعيشونه من وضع سيء، بسبب فقرهم الذي صنّفهم في أرذل المراتب في المجتمع، وتكشف عن رفضهم لهذا الوضع، وثورتهم عليه، نتيجة معاناتهم من انعدام العدالة في توزيع الثروات في المجتمع، واستئثار الغني بها، واستحواذه على المكانة الرفيعة في المجتمع، وهو وضع قاس وغير عادل فرض على الصعاليك ضرورة الثورة عليه.

يتمظهر الصعلوك تائراً على وضعه النفسي والاجتماعي وحتى الاقتصادي، ويحاول التغلب على الشعور بالضعف والقلق بالتحلي بالقوة والصمود والجلد؛ وذلك من خلال اقتحام المخاطر، والغزو لاكتساب المال، والبطولة والشجاعة لإثبات ذاته، وهي سمات صورة الصعلوك التي رسمها "تأبط شراً" له:

قَلِيلُ التَّشَكِّي لِمُهْمٍ يُصِيبُهُ	كَثِيرُ الْهُوَى شَتَى النُّوَى وَالْمَسَالِكِ
يَظَلُّ بِمَوْمَاءٍ وَيُمْسِي بِغَيْرِهَا	جَحِيشاً وَيَعْرُورِي ظُهُورَ الْمَهَالِكِ
وَيَسْبِقُ وَفَدَا الرِّيحِ مِنْ حَيْثُ يَنْتَحِي	بِمُنْخَرِقٍ مِنْ شَدَّةِ الْمَتَدَارِكِ
إِذَا خَاطَ عَيْنِيهِ كَرَى النُّومِ لَمْ يَزَلْ	لَهُ كَالِيءٍ مِنْ قَلْبِ شَيْحَانَ فَاتِكِ
إِذَا طَلَعَتْ أَوْلَى الْعَدِيِّ فَنَفَرُهُ	إِلَى سَلَّةٍ مِنْ صَارِمِ الْعَرَبِ بِاتِكَالِي سَلَّةٍ
وَيَجْعَلُ عَيْنِيهِ رَبِيئَةً قَلْبِهِ	مِنْ حَادِّ أَخْلَقِ صَائِكِ
إِذَا هَزَّهُ فِي عَظْمِ قَرْنٍ تَهَلَّلَتْ	نَوَاجِدُ أَفْوَاهِ الْمَنَايَا الضَّوَاحِكِ
يَرَى الْوَحْشَةَ الْأَنْسَ الْأَنْيسَ وَيَهْتَدِي	بِحَيْثُ أَهْتَدَتْ أُمُّ النُّجُومِ الشَّوَابِكِ (□)

لقد وصف "تأبط شراً" الذات/الصعلوك ونسب إليها سمات القوة والجلد أمام هول الفياض، والمخاطر التي يقتحمها، دون أن يشكو من شيء، بل تصبر منفردة بنفسها في المفاوز، متحدية للمهالك، وهي سريعة العدو؛ إذ تسبق الريح في سرعتها دون تعب، والمتلاحق، وهي قليلة النوم، وحتى إن غفت عيناها، فإن قلبها لا ينام، بل يتأهب لأي خطب

(□) ديوان تأبط شراً، ص ص 44، 45.

قد يداهمها، ورغم وحدتها في الصحراء، فإنها لا تظَلُّ طريقها وتحقق غايتها، وتهتدي إليها، كما تهتدي النجوم إلى سبيل سيرها.

تتشخص الذات/الصعلوك وفق هذا الوصف في صورة البطل المقدم، الذي يملك المهارات والخبرات والقوّة، والشجاعة لمواجهة المخاطر، وتحديّها، وبلوغ أهدافه، ومناورة عدوّه/أو ضحيّته.

إنّ هذه الشخصيات السردية التي تتبعنا خلال هذا الفصل الثاني من البحث أصنافها وسماتها الحسية، النفسية والاجتماعية، تسعى لتحقيق مشروعها السردية، والذي يؤهلها لبلوغ هدفها، فتتعاقب الحالات والتحوّلات السردية التي تحدد اتصالها أو انفصالها عن مبتغاهها، وتبرز مختلف العلاقات التي تجمع بين هذه الشخصيات، وحالاتها العاطفية والانفعالية، قبل وأثناء إنجاز الفعل الذي تحقق من خلاله برنامجها السردية؛ باعتبار أن العواطف تتحكم في تحديد رغبات الإنسان بالإنجاز وردود أفعاله، وهذا ما يسعى الفصل الثالث الكشف عنه والتفصيل فيه.

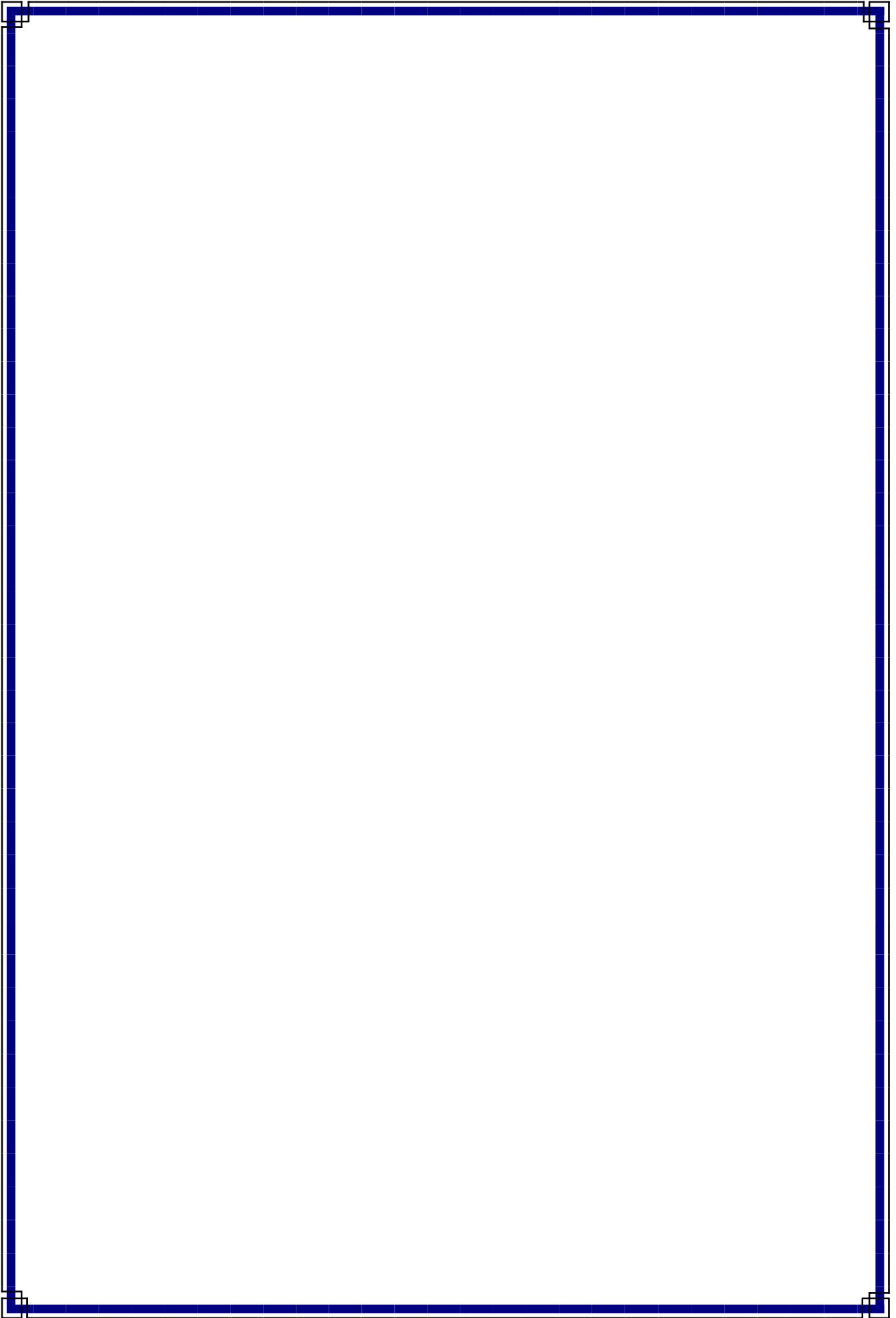
الفصل الثالث


سيمائية السرد والأهواء

في القصص الشعرية العربية قبل الإسلام

المبحث الأول: سيمائية السرد في القصص الشعرية

المبحث الثاني: سيمائية الأهواء في القصص الشعرية





المبحث الأول
سيمائية السر
في القصة الشعرية

1- السيميائية السردية:

ينصب اهتمام السيميائية باعتبارها نظرية تبحث عن الدلالة، حول تتبع الكيفية التي من خلالها تتولد المعاني، تتركز غايتها في البحث عن شروط وكيفية إنتاج المعنى؛ حيث يمكننا ذلك من تحديد حجم وطبيعة ذلك المعنى (□).

ويرى «غريماس» "Greimas" أنّ عملية استقراء الدلالة تتم من خلال تفجير الخطاب وتفكيك الوحدات المكونة له، والتي تبرز بدورها خاصية دلالية هيكلية، من خلال إعادة بنائها وفق جهاز نظري منسق التأليف (□).

ولقد اعتنت السيميائية بتحليل ودراسة الخطاب بأنواعه المختلفة، لهدف إنتاج الدلالة وتوليدها، استنادا إلى نظام الوحدات المكونة له.

ويعد الخطاب السردى أحد هذه الخطابات التي اهتمت بها السيميائية السردية، التي يتمحور مجالها حول دراسة وتحليل سردية القصة في أي إنتاج حكاوي، مهما كانت الأداة التي يتواصل بها من خلالها، فقد يكون رواية، أو فيلما، أو حتى شريطا مصورا، بغية الكشف عن البنيات العميقة، وفك شفرات العمليات الدلالية المنتظمة في الخطاب السردى (□)، حيث تتم عملية دراسته انطلاقا من كونه حكاية.

وسنعمد في هذه الدراسة على الإجراءات التحليلية للخطاب السردى التي اقترحتها «غريماس»، باعتباره وضع نظرية عامة تتناول قوانين التأليف القصصي الذي يعدّ نظاما دلاليا، ولقد قسم «غريماس» الخطاب السردى إلى مستويين مختلفين هما (□):

(1) أحمد يوسف: السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي وجبر العلامات، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، ط (1)، 2005، ص 54.

(2) A.J. Greimas , Sémiotique Structurale, Ed Larousse, Paris, 1996, P 249.

(□) الطاهر رواينية: قراءة في التحليل السردى للخطاب، مجلة التواصل، جامعة عنابة، عدد (4)، جوان 1999، ص 7.

(□) محمد الناصر العجمي: في الخطاب السردى، نظرية غريماس، الدار العربية للكتاب، تونس، ص 31.

أ- المستوى السطحي: والذي ينقسم هو الآخر إلى مكونين هما:

1- مكوّن تصويري: ويمكن تحديده انطلاقاً من استخراج الأنظمة التصويرية المتضمنة في الخطاب، والمبتوثة في ثنايا نسيجه.

2- مكوّن سردي: ويقف الدّارس في هذا المكوّن عند دراسة الترسّيم السردية للخطاب، والبرنامج السردية، بما يتضمنه من ملفوظات الحالة والفعل، بالإضافة إلى تحديد الأدوار العاملة وتوزيعها.

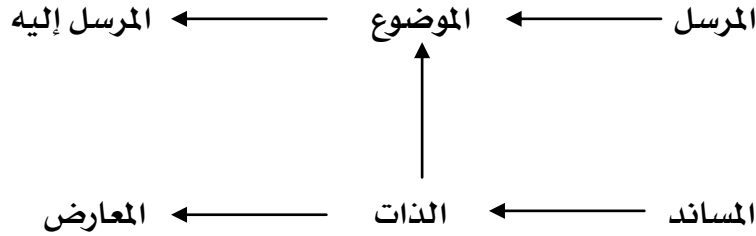
ب- المستوى العميق: الذي يتمظهر من خلال بنية النص العميقة التي يتم تحليلها انطلاقاً من الوحدات المعنوية الصغرى المكونة لها.

إنّ كلّ خطاب سردي حامل لمشروع ما، وفق برنامج سردي، تكون البنية السردية له عبارة عن تتابع أو تعاقب الحالات والتحوّلات المختلفة التي تنظم مجموعة من العلاقات المختلفة بين العوامل⁽¹⁾، أي الشخصيات التي حدّدها «غريماس» لا باعتبارها كائنات تحدّد بميوّلتها وصفاتها، وإنما بدورها في الملفوظ السردية، فكلّ خطاب سردي يتمحور حول موضوع مرغوب فيه من قبل ذات أو ذوات؛ حيث تحاول هذه الذوات إنجاز مشروعها السردية الهادف إلى تحقيق الاتصال بالموضوع الذي ترغب فيه، غير أنّها لا يمكن أن تبلغ هدفها إلاّ إذا كانت متحصلة على مجموعة من المواصفات والمحددات التي تؤهلها للقيام بالفعل الذي من خلاله تحقّق مرادها؛ أي أنها يجب أن تمتلك مجموعة من المؤهلات تجعلها عاملاً مؤهلاً لإنجاز الفعل⁽²⁾.

⁽¹⁾ رشيد بن مالك: البنية السردية في النظرية السيميائية، دار الحكمة، الجزائر، 2001، ص 11.

⁽²⁾ A.J. Greimas : Du sens II, Edition du seuil, Paris, 1983, P 70.

ويمكن تمثيل مجموع العلاقات التي تجمع بين الشخصيات أو العوامل، وتحديد أدوارها العاملة، وتوزيعها، وفق مخطط البنية العاملة التي أسّس «غريماس» قواعد اشتغالها، والتي يعطي لها الشكل الآتي (□):



تتكوّن البنية العاملة من ثلاث مجموعات من الأزواج، حيث أنّ كلّ منها ينتمي إلى محور دلالي من خلاله تحدّد طبيعة العلاقة التي تجمع بين طرفي كلّ زوج، وكذلك العلاقة التي تربط بين هذه الأزواج الثلاثة (□)، والتي تتضح وفق ما يلي:

أمّا "الذات والموضوع" فتجمع بينهما علاقة رغبة "Désire": أي علاقة راغب ومرغوب فيه، وهذه العلاقة ذات أهمية بارزة، إذ وفقها تتولد رغبات الذات وطموحاته وبناء عليه يتم توزيع الأدوار الأخرى (□).

ولا تتحدّد الذات إلاّ من خلال وجود الموضوع المراد أو المرغوب فيه (□)؛ حيث يعتبر الموضوع غاية من قبل الذات، كما أنّ الموضوع في حدّ ذاته لا يمكن تحديده إلاّ ضمن علاقته بالذات.

في حين نجد أنّ "المرسل والمرسل إليه" تربط بينهما علاقة تواصل، إذ أنّ كلّ رغبة لذات ما في موضوع معيّن، مصدرها دافع، يطلق عليه «غريماس» اسم المرسل، حيث أنّ هذه الرغبة تحدث نتيجة علاقة تجمع بين المرسل والذات على صعيد المعرفة والإقناع (□)، كما

(1) A.J. Greimas : Sémiotique Structurale, P 180.

(□) سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط (2)، 2003، ص 47.

(□) رشيد بن مالك: البنية السردية في النظرية السيميائية، ص 15.

(4) A.J. Greimas : Sémiotique Structurale, P 173.

(□) رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبه للنشر، الجزائر، 2000، ص 32.

أنَّ تحقيق الرغبة بهذا الشكل لا يكون ذاتيا ولا مطلقا، بل يكون موجها إلى عامل آخر هو: المرسل إليه^(□).

وتبقى الفئة الثالثة المكونة للبنية العاملية والمتمثلة في: "المساند والمعارض"، حيث تجمع بينهما علاقة "صراع"، فالذات أثناء محاولتها تحقيق اتصالها بموضوع القيمة، قد تجد المساعدة خلال سعيها ذلك، بفضل عامل المساند، كما قد تتعرض إلى عوائق تمنع حصولها على رغبتها بتدخل من العامل المعارض؛ وبالتالي قد ينتج خلال هذا الصراع القائم بين هذين العاملين أحد الأمرين: أمّا أولهما أن تحصل الذات على العون والمساندة لتحقيق اتصالها بالموضوع وتنفيذ مشروعها السردى، وأمّا الآخر فتمنع الذات من بلوغ هدفها، فتحرم من تحقيق علاقة الرغبة وكذلك علاقة التواصل حيث يتم ذلك عن طريق وضع وخلق عقبات أمام عوامل تحول دون ذلك^(□).

وتجدر الإشارة إلى أنّ العامل وفقا للنموذج العاملي الذي وضعه «غريماس» قد يكون إنسانا أو حيوانا، وحتى فكرة ما، أمّا العامل الممثل فهو الذي يكون ممثلا من خلال عاملين أو أكثر^(□)، كما قد نجده «فرديا أو جماعيا، كما يمكن أن يكون مجرداً، مشيئاً أو مؤنساً بحسب تموضعه في المسار المنطقي للسرد»^(□).

يتصف النموذج العاملي بخاصية الدينامية، من خلال تحولات الاتصال والانفصال مما يعكس إثبات حالة ونفي أخرى، حيث تقوم ثنائية "الذات والموضوع" بالدور البارز فيها، من خلال الصراع الذي تعانيه الذات من أجل إنجاز مشروعها، وصولاً إلى تحقيق مرادها، فإمّا تنجح في مسعاها أو تفشل، مما يؤدي ذلك إلى توالي مجموعة من الحالات والتحويلات التي تحكي حالات انفصال الذات عن الموضوع المرغوب فيه واتصالها به.

(□) حميد حميداني: بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ص 35، 36.

(2) A.J. Greimas : Sémiotique Structurale, P 178.

(□) محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط (3)، 2006، ص 169.

(□) السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي، دراسة سيميائية "غدا يوم جديد" لابن هذوقة عيئة، منشورات الاختلاف، ط (1)، 2000، ص 16.

وسنقوم بتحليل البنى العاملة للقصص الشعرية المتضمنة في مدونة الشعر العربي قبل الإسلام، استناداً إلى البنية العاملة التي أسس بناءها وإجراءات تحليلها «غريماس»، متوخين بلوغ، وتقصي الحالات التي مرت خلالها الذات الفاعلة والتحويلات التي وفقها، استطاعت التغلب على العوامل المعيقة لمسارها السردية وتحقيق مرادها.

2- البنى العاملة للقصص الشعرية:

2- 1- قصص الغزل:

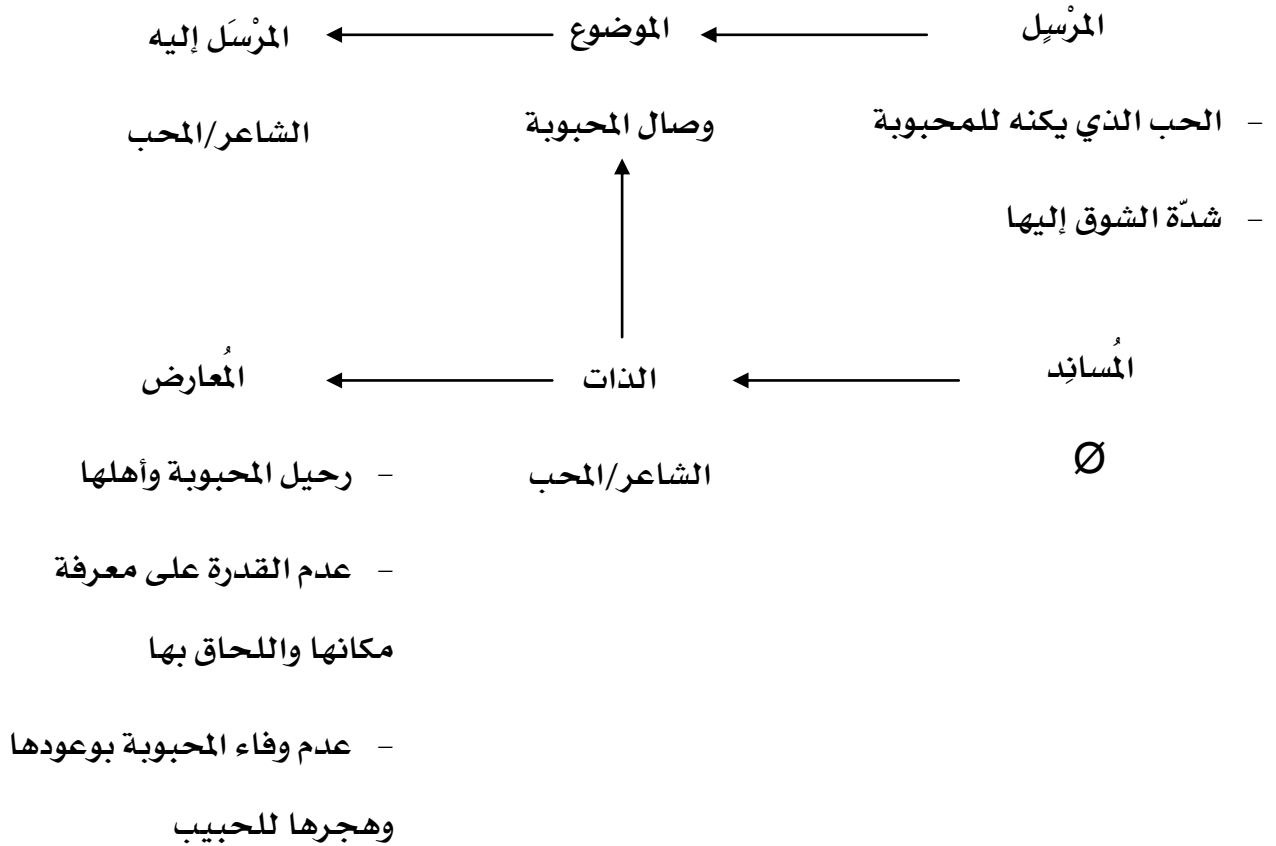
مثّلت قصص الغزل مناجاةً عاطفيةً للشاعر/المحب الذي يناشد حبيبته الراحلة يستعطف قلبها، ويتمنى لقاءها ووصالها، يُسائل الأمكنة والرفاق والصاحب عنها، وعن مكانها، وذاكرته الحافظ الأمين لماضيه السعيد الذي يستدعيه شوقه للمحبة، فيتراءى له حياً، كما لو أنه مشاهد وقعت الآن أثناء زمن سردها، وهي في مجملها تحكي قصة بين الحبيبة وأثر ذلك على الشاعر/المحب، والذي تعددت صورته بين رحيلها رفقة أهلها، أو هجرها أو صدّها له.

وبناءً على ما سبق فإنّ الذات/الشاعر تتمظهر كعامل يعاني من حالة أو وضعية اضطراب، نتيجة انفصالها عن موضوع القيمة الذي ترغب في تحقيق الاتصال به، والمتمثل في «وصال المحبوبة النائية»، إذ يقف أمام ديار محبوبته المقفرة، وقد صارت مرتعاً للحيوان، وخلت من أهلها، ومن الحبيبة، وقد احتضن المكان شوقه إليها، وحنينه إلى وصالها، فيسرد لنا ذكرياته برفقتها، فيعيشها ثانية من خلال خياله وعواطفه، أملاً في لقائها مرةً أخرى، ولكنه موقن باستحالة ذلك، فيذرف الدموع الغزار معبراً عن حزنه ولوعة الفرق، وربما كان هذا هو السبب الرئيسي لاستحضار مشاهد رحيل المحبوبة وأهلها الظاعنين من قبل الشاعر، فهي علامة على النأي والفرق الأبدي، لذلك تترسخ تفاصيلها بقلبه وذاكرته، كيف لا وهي آخر ما أبصرته عيناه، وهي تودع الحبيبة.

المبحث الأول: سيميائية السرد في القصص الشعرية

وهي نفسها علّة سرده لاستعداد أهل الحبيبة للرحيل، وتحديد مسار ارتحالهم، والمكان الذي يقصدونه، وما يثير كل ذلك في قلبه من حزن عميق، وكثيرا ما كان الشاعر/المحب يرسم صورا متقابلة في غزله بالمحبوبة الراحلة أو التي صدّته أو خانت عهده وهجرته، بين سعادته بوصالها، وحزنه على فراقها وشوقه لها.

ويمكن توضيح البنية العاملة لقصص الغزل بشكل دقيق ومفصّل، من خلال تمثيلها وفق الترسيمية العاملة التي اقترحها "غريماس" كالآتي:



تبرز هذه الترسيمية العاملة العلاقات القائمة بين العوامل المكونة لهذه البنية، والتي تنتظم وفق ثلاثة ثنائيات، تحدّد دور كل عامل، وهي كالآتي:

أ- ثنائية المرسل/المرسل إليه:

إنّ الشاعر التي تمكّنت من قلب الشاعر/المحب من حب للمحوبة، وشوق لها هي الحافز الذي أقنع الذات "الشاعر/المحب" بضرورة الاتصال بالموضوع القيمي (وصال المحبوبة)، وبنث فيها الرغبة في استعادة ماضيه ثانية حيا ول تخيلا، وهي نفسها رغبة في وصال المحبوبة النائية عنه، والمرسل هنا بذلك يتمظهر كذات غير مشخص.

أمّا عامل المرسل إليه، فيتمثل في الاستفادة من تحقيق الاتصال بالموضوع القيمي، والمتمثل في (الشاعر/المحب)، الذي يفترق محبوبته ويشتاق إلى وصالها وقربها.

يقول امرؤ القيس:

وَهَلْ يَعْمَنُ مَنْ كَانَ فِي الْعُصْرِ الْخَالِي؟	أَلَا عِمَّ صَبَاحاً أَيَّهَا الطَّلُّ الْبَالِي
قَلِيلُ الْهَمُومِ مَا يَبِيْتُ بِأَوْجَالِ	وَهَلْ يَعْمَنُ إِلَّا سَعِيدٌ مُخَلَّدٌ
ثَلَاثِينَ شَهْرًا فِي ثَلَاثَةِ أَحْوَالِ	وَهَلْ يَعْمَنُ مَنْ كَانَ أَحَدَتْ عَهْدِهِ
أَلَحَّ عَلَيْهَا كُلُّ أَسْحَمٍ هَطَّالِ	دِيَارٍ لَسَلَمَى عَافِيَاتُ بِنِي خَالِ
مِنْ الْوَحْشِ أَوْ بَيْضًا بِمَيْثَاءِ مِحْلَالِ ^(□)	وَتَحْسَبُ سَلْمَى لَا تَزَالُ تَرَى طَلًّا

إنّ شوق المحب/الشاعر للحبيبة "سلمى" الراحلة وأهلها عن ديارهم التي صارت طلالا، هي التي دفعته إلى الوقوف أمام ديارها الدارسة، والدعاء لها بالنعيم (ألا عم) وهو في الحقيقة يرغب في لقاء المحبوبة "سلمى" لا ديارها المقفرة التي تذكره برحيلها، وحزنه وأمله لفراقها، فهي مجرد بقايا ديار غيرت الأمطار معالمها، وخلت من أهلها وصارت مرتعا للظباء وبيض النعام، لكن رغم ذلك، فهي تستدعي ذكرياته الجميلة الماضية أيام وصالها قبل رحيلها.

(□) ديوان امرئ القيس، ص 135.

ب- ثنائية الذات والموضوع:

يتمظهر العامل (المحب/الشاعر) يشغل دور عامل الذات التي تسعى لتحقيق هدفها، المتمثل في تحقيق وصالها بالمحبة النائية، نتيجة إقناعها بذلك من قبل العامل (المرسل)، فهو «مسكين هذا العاشق، يحيا لحيه وحببته، ولا يرى الحياة إلا بعينها، ولا يأنس إلا بقربها» (□).

أمّا الموضوع فهو المحبوبة نفسها التي تسعى الذات إلى تحقيق وصالها بها، بعد فراقها، فالحياة العربية آنذاك فرضت على العرب كثرة الترحال بحثا عن أسباب العيس. فمن الطبيعي أن يفترق المحب عن حبيبته، وقد يتوقعه كل عاشق، لأنه منوط بنمط حياته الذي كثيرا ما تحزنه لفراق الأهل والأحبة.

يقول بشر بن أبي خازم:

وَقَلْبُكَ فِي الظَّعَائِنِ مُسْتَعَارُ	أَلَا بَانَ الخَلِيْطُ، وَلَمْ يُزَارُوا
بَصِيْرًا، بِالظَّعَائِنِ، حَيْثُ صَارُوا	أَسْأَلُ صَاحِبِي، وَلَقَدْ أَرَانِي
وَفِيهَا عَنِ أَبَانِيْنَ أَزْوَرَارُ	تَوُمُّ بِهَا الحُدَاةُ مِيَاهَ نَخْلِ
بِجَارَتِنَا، فَقَدْ حُقَّ الحِذَارُ	نُحَاذِرُ أَنْ تَبِينَ بَنُو عُقَيْلٍ
بِقَانِيَةِ وَقَدْ تَلَعَ النَّهَارُ (□)	فَلَأْيَا، مَا قَصَرْتُ الطَّرْفَ عَنْهُمْ

تُبصِر الذات/ الشاعر أمامها قوم حبيبته وهم مرتحلون، ولكنه عبثا يحاول تكذيب عينيه، لأنه أمر سيحزنه، فيسأل صاحبه عن حقيقة الأمر، وهو الأعلم بصدق رحيلهم، فها هو يتابع مسيرهم ويعدّد الأماكن التي مرّت بها قافلتهم، وهو يتألم من فراق محبوبته التي يقول عنها:

(□) أحمد محمد الحويّ: الغزل في العصر الجاهلي، ص 289.

(□) ديوان بشر بن أبي خازم، ص 57.

وَيَفِي الْأَطْعَانَ أَنْسَةَ، لَعُوبٌ
مِنَ اللَّائِي غُذِينَ، بَعِيرِ بُؤْسٍ
غَذَاهَا قَارِصٌ، يَجْرِي، عَلَيْهَا
تَيَمَّمْ أَهْلَهَا بَلَدًا، فَسَارُوا
مَنَازِلُهَا الْقَصِيمَةَ فَالْأَوَارُ
وَ مَحْضٌ حِينَ تَنْبَعُ الْعِشَارُ^(□)

فالذات تَفْشَلُ في تحقيق مسعاها الهادف إلى وصال المحبوبة لأنها رحلت رفقة أهلها،
الظاعنين دون أمل في عودتها أو لقائها من جديد.

ج- ثنائية المساند والمعارض:

تبرز الترسيمة العاملة، عدم وجود عوامل مساندة للذات (الشاعر المحب) تساعدنا
على تحقيق هدفها، وتحقيق الاتصال بالمحبوبة، لذلك لم تستطع الذات بلوغ مرادها،
خاصة أنها بالمقابل، واجهت عراقيل وعوامل عارضة رغبتها، وأهمها رحيل المحبوبة بعيدا
عنه.

يقول المثقب العبدى:

أَفَاطِمَ قَبْلَ بَيْنِكَ مَتَّعِينِي
فَلَا تَعِدِي مَوَاعِدَ كَاذِبَاتٍ
فَإِنِّي لَوْ تُخَالِفُنِي شِمَالِي
إِذَا لَقَطَعْتُهَا وَلَقَلْتُ بَيْنِي
لَمَنْ ظُعُنٌ تُطَالِعُ مِنْ ضُبَيْبٍ
مَرَزْنٍ عَلَى شَرَافِ فَنَاتِ رَجُلٍ
وَهُنَّ كَذَاكَ حِينَ قَطَعْنَ فَلَجًا
يُشَبَّهْنَ السَّفِينِ وَهُنَّ بَخْتٌ
وَمَنْعُكَ مَا سَأَلْتُ كَأَنْ تَبِينِي
تَمُرُّهَا رِيَا حُ الصَّيْفِ دُونِي
خِلَافَكَ مَا وَصَلْتُ بِهَا يَمِينِي
كَذَلِكَ أَجْتَوَى مَنْ يَجْتَوِينِي
فَمَا خَرَجَتْ مِنَ الْوَادِي لِحِينٍ
وَنَكَبْنَ الدَّرَانِحَ بِالْيَمِينِ
كَأَنَّ حُمُولَهُنَّ عَلَيَّ سَفِينِ
عُرَاضَاتُ الْأَبَاهِرِ وَالشُّؤُونِ^(□)

تمظهر الذات (الشاعر المحب) في قصيدة "المثقب العبدى" كذات تحاول جاهدة
تحقيق الاتصال بالمحبوبة "فاطمة"، ويطلب منها أن تصله قبل رحيلها، وتكف عن تمطيله

(□) المصدر السابق، ص 58.

(□) الفضل الضبي، المفضليات، ص 288

بالوعود الكاذبة، ولكنها لا تفي بوعودها، وترحل بعيدا فتعيقه عن تحقيق وصاله بها، ويصرّ على معاملتها بالمثل، وهجرها إن هجرته، وهذا يعد عاملا معارضا لرغبة الذات الأولى (تحقيق الوصال)، بالإضافة إلى العامل الثاني المتمثل في رحيلها، وبالتالي تفشل الذات عن تحقيق مشروعها السردى، وتتخلى عنه في الأخير، لعدم وجود عوامل مساندة لرغبتها، وعرقلة مسار برنامجها السردى بسبب العوامل المعارضة.

2- 2- قصص الحيوان:

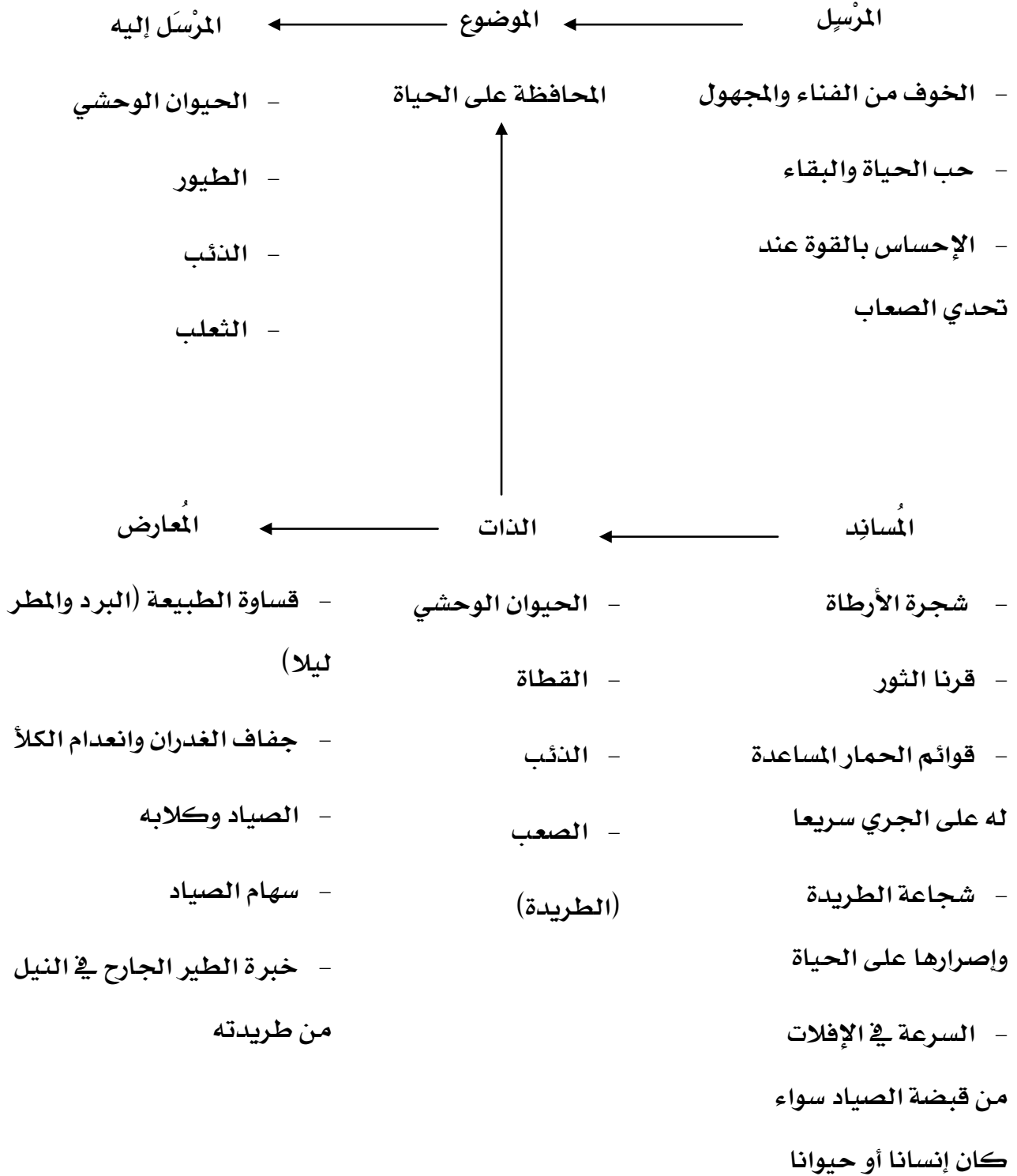
يروى الشاعر العربي قبل الإسلام قصص معاناة ومكابدة الحيوان الوحشي (الثور، القرة والحمار) لمختلف المخاطر التي تعترض حياته، ليصوّر من خلالها أشكالاً من الصراعات التي تريد النيل من حياته، فالثور والبقرة يعاني كل منهما من قسوة الطبيعة ليلا من برد وأمطار، فيبحثان عن مكان للمبيت، فيتخذان شجرة الأرزطاة وسيلة لذلك، حتى إذا بزغ فجر الصباح استبشرا به خيرا، طلباً للنجاة، لكن القدر يفاجهما بكلاب الصياد التي تهدّد حياتهما، فيحاولان الفرار منها، ولكن ذلك دون جدوى، فيتوجب عليهما خوض معركتهما معها، ومواجهة الكلاب، فإما بجرحائها أو يطرحانها أرضاً مقتولة، فينجوان في الأخير من الموت، فرحين بانتصارهما.

تبدأ معاناة الحمار الوحشي حين يقلّ الكلاً وتجف الغدران من الماء، فيقرر الرحيل رفقة أتنه بحثاً عن الماء والكلاً؛ لأنّه السبيل الوحيد للمحافظة على استمراريتهم، وعندما يصل الحمار وأتنه إلى مورد الماء فارتووا منه أو كادوا يفعلون، داهمتهم سهام الصياد الذي مكث طويلاً يتربص بصيد وفير، ويمنّي نفسه به، ولكن في غالب الأحيان تخطئ سهام الصياد الهدف، وتندّر الحمار وأتنه بالخطر المحيط بهم، فيصيبهم الجزع، فيطلقون العنان لقوائمهم لتسرع في الفرار، تاركين الصياد يتحسر على ما فاتته.

وتتفق القصص التي يرويها الشعراء العرب قبل الإسلام، والمنبثقة من وصف الفرس، مع قصص الحيوان الوحشي، في دائرة الصراع التي تعيشها هذه الحيوانات والطيور

وتكابد خطر الموت، حباً بالحياة ورغبة فيها، فالصراع القائم بين الطيور الجارحة والذئب أو الثعلب، يحكي حرصها على الحياة وشعورها بالفرع في صور المطاردة، ولعلها في مجملها تُفصحُ عن مشاعر ورؤى الإنسان العربي قبل الإسلام حول قضية الموت، وتخوّفه منها، رغم تحدياته المختلفة التي يعيشها؛ لأنه كان على يقين أنّ الموت يهدّد حياته في كلّ حين، ويشعره بالضعف، إذ لا يملك حيلة للتصدي له.

وبناء على ما سبق يمكننا ضبط تجليات البنية العاملة لقصص الحيوان الوحشي وقصص الطير، انطلاقاً من تحديد الذوات الفاعلة ومواضيع القيمة التي ترغب في تحقيق الاتصال بها، مما يستدعي ذلك تحديد ضبط باقي العوامل المساهمة في بلورة الأحداث السردية، وتحديد العلاقات التي تنتظم بين العوامل، ويمكننا تمثيل هذه البنية العاملة كما يلي:



تتكوّن هذه الترسّيمة العاملية من ثلاثة ثنائيات، والتي تتحدّد كما يلي:

أ- المرسل والمرسل إليه:

يتمظهر عامل المرسل، عاملاً غير ممفرد، وغير مشخص، فما حفز الذات على الاتصال بالموضوع القيمي (المحافظة على حياتها)، هو الشعور بالخوف من الفناء والمجهول الذي يتربص بحياته، وفي مقابل ذلك يبعث في نفس الذات الرغبة في الحياة حبا لها، وإحساسها بالقوة لدى تحديّها للصعاب.

أمّا المرسل إليه الذي يمثل العامل المستفيد من الموضوع القيمي، فهو يمثل عامل الحيوان، الذي يرغب في استمرارية حياته، وحماية نفسه، من الفناء في مختلف صورته بداية من قساوة الطبيعة إلى غاية مكيدة الصياد الذي يريد الإيقاع به في شباكه.

يقول أوس بن حجر:

وَكأنَّ أَقْتَادِي رَمَيْتُ بِهَا	بَعْدَ الْكَلالِ مُلَمَعاً شَبَباً
مِنْ وَحشٍ أَنْبَطَ بَاتَ مُنْكَرِساً	حَرَجاً يُعَالِجُ مُظْلِماً صَخْباً
لَهَقاً كأنَّ سَرَاتَهُ كُسِيَتْ	خَرَزاً نَقَا لَمْ يَعُدُّ أَنْ قَشْباً
حَتَّى أُتِيحَ لَهُ أَحْوَ قَنْصِ	شَهْمٌ يُطَرِّضُ وَارِياً كَشْباً
يُنْحِي الدِّمَاءَ عَلَى تَرَائِبِهَا	وَالْقِدِّ مَعْقُوداً وَمُنْقَضِباً
فَدَأْوَنَّهُ شَرْفاً وَكُنَّ لَهُ	حَتَّى تُفَاضِلَ بَيْنَهَا جَلْباً
حَتَّى إِذَا الْكَلابُ قَالَ لَهَا	كَالْيَوْمِ مَطْلُوباً وَلَا طَلْباً
ذَكَرَ الْقِتالَ لَهَا فَرَجَعَهَا	عَنْ نَفْسِهِ وَنَفُوسِهَا نَدْباً ^(□)

عمل المرسل على تحفيز الذات "الثور الوحشي" على الاتصال بالموضوع القيمي، فشعور الثور الوحشي بالخوف من عوامل الطبيعة (الرياح والمطر) جعله يقضي ليلته

(□) ديوان أوس بن حجر، ص 58.

منقبضا وخائفا من خطر مجهول قد يلحق به، وحبّه للبقاء والحياة كان باعثا لتحديه للصياد وكلابه، ومواجهتها ليفوز بحياته.

في حين أنّ المرسل إليه هو الثور الوحشي الذي يدافع عن حياته ضد صور الفناء المختلفة؛ حيث يتمظهر الثور العامل المستفيد من الموضوع القيمي.

وتشترك قصة الثور الوحشي إلى جانب قصص البقرة والحمار الوحشين في تجليات عاملا: "المرسل والمرسل إليه"، كما سبق وأن بيّنا ذلك.

وإذا عدنا إلى قصص الطير التي تنبثق عن الاستطراد من وصف الفرس نجد الذات "القطا" مثلا التي يطاردها الصقر، يبعث الخوف من المجهول والموت في نفسها الراغبة في الاتصال بالموضوع القيمي "المحافظة على حياتها" من خلال الانفلات من قبضة "الصقر"، فحبها للحياة والبقاء، يبعث في داخلها الإحساس بالقوة الذي يمنحها القدرة على تحدي الصقر، ومحاولة إيقاعها به، يقول زهير بن أبي سلمى ممثلا لهذه المشاهد السردية:

أَهْوَى لَهَا فَاِنْتَحَتْ كَالطَّرْفِ جَانِحَةً	ثُمَّ اسْتَمَرَّ عَلَيْهَا وَهُوَ مُخْتَضِعٌ
مِنْ مَرَقَبٍ، فِي ذُرَى خَلْقَاءَ رَاسِيَةٍ	حُجْنُ الْمَخَالِبِ لَا يَغْتَالُهُ الشَّبَعُ
جُونِيَّةٌ كَقَرِيِّ السَّلْمِ وَاثْقَةٌ	نَفْسًا بِمَا سَوْفَ تَوَلِيهِ وَتَتَدْرَعُ
مَا الطَّرْفُ أَسْرَعُ مِنْهَا حِينَ يَرَعْبُهَا	جِدُّ الْمَرْجِي، فَلَا يَأْسُ، وَلَا طَمَعُ
حَتَّى إِذَا قَبَضَتْ أَوْلَى أَظَافِرِهِ	مِنْهَا، وَأَوْشِكُ بِمَا لَمْ تَخْشَهُ يَقَعُ
حَثَّ عَلَيْهَا بِصَكِّ لَيْسَ مُؤْتَلِيًا	بَلْ هُوَ لِأَمْثَالِهَا مِنْ مِثْلِهِ يَدْعُ
كَذَاكَ تَيْكَ وَقَدَّ جَدَّ النِّجَاءِ بِهَا	وَالْخَيْلُ تَحْتَ عَجَاجِ الرَّوْعِ تَمْتَزِعُ ^(□)

(□) شرح ديوان زهير، ص ص 178 - 180.

تحاول هذه القطا الفرار من قبضة الصقر الذي يظهر مصراً على النيل منها، لذا يتجلى المرسل باعثاً في القطا الرغبة والقدرة على تجاوز هذه العقبة للظفر بحياتها مستمرة، فحبها للبقاء، وخوفها من الموت، يمنحها القوة والإصرار لتحدي الصقر والموت. أمّا المرسل إليه فيتمظهر ممثلاً في الذات "القطا" التي تعد المستفيد من الموضوع القيمي، والذي يضمن لها استمرارية حياتها، والتي أوعز إليها حبّ البقاء والحياة إلى محاولة الإفلات من قبضة النسر.

ب- الذات والموضوع:

يشغل كلّ من الحيوان الوحشي والطير والثعلب في هذه الترسيمية العملية دوراً عاملياً متمثلاً في عامل الذات التي تسعى إلى تحقيق رغبتها الموجهة نحو الاتصال بالموضوع القيمي، بعد إقناع المرسل لها بذلك، وبثّ فيها الرغبة في الاستمرارية.

أمّا الموضوع القيمي فيتمحور حول محافظة الحيوان مثله مثل الإنسان على حياته، فهما يتقاسمان حبّ الحياة، رغم كلّ الصعاب والعراقيل التي قد تواجه السير الحسن لظروف تلك الحياة، إذ تحاول الذات (الحيوان الوحشي، الطير، الثعلب...) تحدي أشكال الفناء باختلافها (قساوة الطبيعة، الصياد وكلابه، وحتمية القدر) للمحافظة على استمرارية حياته، والتغلب على تقلبات الدهر.

يقول الشماخ بن ضرار:

صَنِيعَ الْجِسْمِ مِنْ عَهْدِ الْفَلَاةِ	كَأَنَّ قُتُودَ رَحْلِي فَوْقَ جَأْبِ
لَوَاقِحَ كَالْقَسِيِّ وَحَائِلَاتِ	أَشَدُّ جِحَاشَهَا وَخَلَا بَجُونِ
صِيَاماً حَوْلَهُ مُتَفَالِيَاتِ	فَظَلُّ بِهَا عَلَى شَرْفٍ وَظَلَّتْ
عَلَى مَا يَرْتَبِي مُتَقَابِعَاتِ ^(□)	صَوَادِي يَنْتَظِرْنَ الْوَرْدَ مِنْهُ

(□) ديوان الشماخ بن ضرار الغطفاني: شرح: أحمد بن الأمين الشنقيطي، مطبعة السعادة، مصر، 1327 هـ، ص ص 3، 4.

فوجهَها قَوَارِبَ فَاثْلَابَتْ لَهُ مِثْلَ الْقَنَا الْمَتَاوَدَاتِ
يَعُضُّ عَلَى ذَوَاتِ الضُّغْنِ مِنْهَا كَمَا عَضَّ الثَّقَافُ عَلَى الْقَنَاةِ
بِهَمِّهِمْ يَرُدُّهَا حَشَاهُ وَتَأْبَى أَنْ تَتَمَّ إِلَى اللَّهِاهِ
وَقَدْ كُنَّ اسْتَتْرَنَ الْوَرْدُ مِنْهُ فَأَوْرَدَهَا أَوَاجِنَ طَامِيَّاتِ
عَلَى أَرْجَائِهِنَّ مِرَاطُ رِيَشِ تُشَبِّهُهَا مَشَاقِصُ نَاصِلَاتِ (□)

تشغل الذات "الحمارة الوحشي" في تائية "الشمخ بن ضرار" دور الذات الفاعلة، التي تسعى إلى المحافظة على بقائها حيّة، بكلّ السبل المتاحة لها، بالصمود وتحدي كلّ العراقيل التي تهدّد حياتها وحياة الأتّن أيضاً، منذ صراعها مع عوامل الطبيعة بحثاً عن الماء، وصولاً إلى مكابقتها حماية نفسها وأتّنها من سهام الصياد الذي هو نفسه يبحث - في هذا الصيد - عن منفذ للحياة، لكن "الحمارة الوحشي" في ختام الصراع بين الفناء والبقاء يستطيع وأتّنه الإفلات من قبضة الصياد الذي يعود أدراجه خائباً.

وتلك المعاناة في التصدي للفناء يتقاسمها كلّ من "الثور" في بائية "أوس بن حجر" و"القطا" في عينية "زهير بن أبي سلمى"، السابقتي الذكر في ثنائية "المرسل والمرسل إليه"، فالثور كافع بقوة من أجل حياته، من خلال طعن الكلاب التي كانت تريده، وتحاول إنهاء حياته غنيمة لصاحبها، فنال منها الثور بفضل قرنه الذي اختضب بدمائها، ممّا جعل الكلاب التي لم يصل إليها تعود أدراجها وتبتعد عنه:

فَنَحَا بِشَرِّتِهِ لِسَابِقِهَا حَتَّى إِذَا مَا رَوَّقَهُ اخْتَضَبَا
كَرِهَتْ ضَوَارِيهَا اللَّحَاقُ بِهِ مُتَبَاعِدًا مِنْهَا وَمُقْتَرِبَا
وَانْقَضَ كَالدَّرِيِّ يَتْبَعُهُ نَقَعٌ يَثُورُ تَخَالُهُ طُبْبَا
يَخْفَى وَأَحْيَانًا يَلُوحُ كَمَا رَفَعَ الْمَنِيرُ بِكَفِّهِ لَهَا (□)

(□) المصدر السابق، ص 4.

(□) ديوان أوس بن حجر: ص 3، 4.

وكذلك "القطا" كذات راغبة في تحقيق انتصارها لحياتها ضدّ رغبة الصقر في النيل منها، لذلك سعت للنجاة من قبضته^(□).

ج- المساند والمعارض:

توضح الترسيمية العملية تعدّد عامل المساند الذي يتمظهر غير مشخص، والمتمثل في العوامل التي ساعدت الذات على الصمود وتحديّ كلّ ما يصادفها من مواقف تهدّد حياتها بالزوال، سواء تمثلت في عوامل الطبيعة مثل شجرة الأروطة أو غيرها من العوامل التي تمتلكها الذات كإمكانيات تساعد على تحقيق هدفها مثل (قدرة الحمار وأتفه على العدو سريعاً، وكذلك قرنا الثور) بالإضافة إلى حبّ الحياة والدفاع عنها وكذلك شجاعة هذه الحيوانات وتحديّها المستمر.

وبالمقابل نجد أيضاً عامل المعارض غير ممفرد، فالذات في سعيها الدؤوب للمحافظة على حياتها تواجهها عراقيل تعمل على إعاقة تحقيق هدفها، ويتمثل العامل المعارض الرئيسي لمشروع الذات هو الصيد وكلابه، لأنّه يعدّ تهديداً صريحاً لحياتها، إن لم تنج من فتك كلابه، وسهامه لن تستطيع تحقيق الاتصال بالموضوع القيمي.

يخلق الصراع القائم بين المساند والمعارض علاقة الجدل والصراع بين عامل الذات والظروف المعيقة لتحقيقها لرغبتها في قصص الحيوان الوحشي والطيور، والتي غالباً ما تنتهي لصالح الذات الفاعلة؛ إذ تحقّق اتصالها بالموضوع القيمي (المحافظة على حياتها)، غير أنّها في بعض الأحيان تفشل في ذلك حين تتغلّب العوامل المعارضة على رغبتها، وتفشل في تحقيق برنامجها ومشروعها السردية الهادف إلى البقاء على قيد الحياة، وتتجلى تلك النهاية السلبية لمشروع الذات في قصائد الرثاء، فهذا الحيوان «ينجو من الصائد في غير الرثاء، ويقع فريسة للكلاب وتصيبه الرماح والسهام في الرثاء، وهذا مفهوم في الرثاء، إذ إنّ همّ الشاعر فيه أن يعبر عن اليأس وعن الاستسلام للقدر المحتوم... فهو يخلع تشاؤمه على

(□) ينظر: شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ص 180.

الطبيعة من حوله»^(□)؛ لذلك تتمظهر الذات "الحيوان الوحشي" مطاردة من قبل الصياد وكلابه، فزعةً وأكثر حذرًا ورغبةً في الحياة لحظتها أكبر من أي وقت مضى، فحياتها مهددة بالزوال، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الذات: الثعلب، الذئب الذين يهدد حياتهم الصقرا أو العقاب.

يقول أبو ذؤيب الهذلي:

والدهرُ لا يبقى على حدّثانه	شَبَبُ أَفْرَنْتَهُ الْكِلَابُ مُرَوِّعٌ
شَعَفَ الْكِلَابُ الضَّارِيَاتُ فُوَادَهُ	فَإِذَا رَأَى الصُّبْحَ الْمَصْدَقَ يَفْزَعُ
وَيُعَوِّدُ بِالْأَرْطَى إِذَا مَا شَفَّهُ	قَطْرٌ وَرَاحَتُهُ بَلِيلٌ زَعَزَعُ
يَرْمِي بِعَيْنَيْهِ الْغُيُوبَ وَطَرْفُهُ	مُغْضٍ يُصَدِّقُ طَرْفُهُ مَا يَسْمَعُ
فَعَدَا يُشْرِقُ مَثْنَهُ فَبَدَا لَهُ	أَوْلَى سَوَابِقِهَا قَرِيبًا نُوزَعُ
فَانْصَاعَ مِنْ فَرْعٍ وَسَدَّ فُرُوجَهُ	غُبْرٌ ضَوَارٍ وَافِيَانٍ وَأَجْدَعُ
فَنَحَا لَهَا بِمُدَلَّقَيْنِ كَأَنَّمَا	بِهِمَا مِنَ النَّضْجِ الْمَجْدَحِ أَيْدَعُ
يَنْهَشْنَهُ وَيُدْوِدُهُنَّ وَيَحْتَمِي	عَبْلُ الشَّوَى بِالطَّرْتِينِ مُوَلَّعُ
حَتَّى إِذَا ارْتَدَّتْ وَأَقْصَدَ عُسْبَةً	مَنْهَا وَقَامَ شَرِيدُهَا يَتَضَوِّعُ
فَكَأَنَّ سَفُودَيْنِ لَمَّا يُقْتَرَا	عَجَلًا لَهُ بِشِوَاءِ شَرِبٍ يُنْزَعُ
فَدَنَا لَهُ رَبُّ الْكِلَابِ بِكَفِّهِ	بَيْضٌ رِهَابٌ رِيَشُهُنَّ مَقَزَعُ
فَرَمَى لِيُنْقِدَ فَرَّهَا فَهَوَى لَهُ	سَهْمٌ فَأَنْقَدَ طَرَّتِيهِ الْمُنْزَعُ
فَكَبَا كَمَا يَكْبُو فَنِيْقٌ تَارِزٌ	بِالْحَبْثِ إِلَّا أَنَّهُ هُوَ أَبْرَعُ ^(□)

(□) مصطفى عبد اللطيف جياووك: الحياة والموت في الشعر الجاهلي، ص 305.

(□) الحسن بن الحسين السكري: شرح أشعار الهذليين، ج (1)، ص ص 26 - 30.

كانت الذات "الثور الوحشي" تشعر مسبقاً بخطر الكلاب قبل قدومها، فظلت خائفة طوال الليل، فحاولت الاختباء حماية لها منها ومن المطر والرياح، وإذا أشرق نور الصباح باغتها تلك الكلاب تنهشها، لكنها حاولت الصمود أمامها، فواجهتها، وطعنها بقرنيها، لكن يد المنية كانت أقوى إذ رماها الصياد بسهم أصابها فأرداها قتيلةً.

لقد فشلت الذات "الثور الوحشي" في تحقيق مرادها، والمتمثل في الاتصال بالموضوع القيمي (المحافظة على حياتها)، رغم توفر بعض الوسائل المساعدة لها لتنفيذ مشروعها، كشجرة الأرتى، وقرنيها، وإصرارها على البقاء وكذلك تحديها وشجاعتها في مواجهة الكلاب، لكن أحد العوامل المعارضة لرغبتها والمتمثل في "سهام الصياد" هي التي أفشلت سعيها في آخر المطاف، وحرمتها من الحياة.

إن الصراع الذي ينتج عن اصطدام رغبة الذات في تحقيق الاتصال بالموضوع القيمي ومواجهتها للعوامل المعارضة لرغبتها تلك يتمظهر في قصص الحيوان الوحشي (الثور، البقرة والحمار) في ثنائية البقاء والفناء، وكذلك الأمر نفسه بالنسبة إلى قصص الطير الجارح وفريسته، إذ كلاً من الطرفين كان يسعى إلى الدفاع عن حياته، فالصياد كان يبحث عن غنيمة تكون طعاماً لأولاده، كما تجلى في قصيدة "الشمّاخ بن ضرار" التائية السابقة الذكر؛ إذ كان يعتزم النيل من الحمار الوحشي وأتته ليعيل بناته الخمس، ويوفر لهن القوت، فكمّن بعيداً لفريسته مبيّت النية لإصابتها بسهامه، لكنّه للأسف أخطأ الهدف^(□)، في حين أنّ رغبة الحمار الوحشي وأتته كانت هي المنتصرة، فكان البقاء والحياة من نصيبها.

(□) فَوَافَقَهُنَّ أَطْلَسُ عَامِرِي
أبو خمسٍ يُطْفَنُ بِهِ صِبْغَارُ
مُخْفًا غَيْرَ أَسْهُمِهِ وَقَوْسٍ
فَسَدَّدَ إِذْ شَرَعْنَ لَهُنَّ سَهْمًا
فَلَهَفَتْ أُمُّهُ لِمَا تَوَلَّتْ
وَهُنَّ يُثْرِنُ بِالْمَعْزَاءِ نَقْعًا
بَطِّي صَفَائِحَ مَتَسَانِدَاتِ
غَدَا مِنْهُنَّ لَيْسَ بِذِي بَنَاتِ
تَلُوحُ بِهِ دِمَاءُ الْهَادِيَاتِ
يَوْمٌ بِهِ مَقَاتِلَ بَادِيَاتِ
وَعَضَّ عَلَى أَنْامِلِ خَائِبَاتِ
تَرَى مِنْهُ لَهْنٌ سُرَادِقَاتِ / ينظر: ديوان الشمّاخ بن ضرار، ص ص 4، 5.

2- 3- قصص الحروب وصيد الهواة

لطالما اتصف الإنسان العربي قبل الإسلام بالفتوة والفروسية اللتان تؤهلاه لبلوغ دور البطولة وتمثيلها في حياته وشعره، وكثيرا ما كانت ولا زالت رغبته في إبراز بطولاته وفروسيته، والافتخار بهما، فالحديث عن المعارك وحروب الأيام، وقصص الصيد دائما تقترن بالفروسية، وأدوار البطولة، التي تجسدها صور الصراع بين الحياة والموت من جهة، والحياة الكريمة التي ينعم بها في ظل التمسك بالفضائل وتتطلب شجاعة للاحتفاظ بها، وقوة تمنحه القدرة على تحديّ العراقيين والصعوبات الحياتية التي قد تواجهه، والشاعر العربي آنذاك حينما يسرد قصص تلك المعارك والحروب التي خاضها رفقة فتيان قبيلته بكل تفاصيلها بدءاً من الاستعداد لها إلى ختامها ونتائجها، إنّما غرضه من ذلك الافتخار ببطولاته وإياهم، وبسالتهم في المعارك، وقوتهم في الدفاع عن أنفسهم وأبناء ونساء قبيلتهم؛ «فالفارس الجاهلي يتغنى بالحرب ويترنم بنشيدتها فتنتقل أساريه حلوة باسمه لتلتقي على متاهات الرحاب، فإذا اشتدت الخطوب وتعاضمت الأمور وعلا غبار المعركة وتنادت الخيل وأسرعت إلى بعضها البعض، تجد فرساناً كراماً لا تمل الحروب ولا تعدل عنها، وسوف يظهر من بلائهم ما يستدل به على حسن صبرهم وثباتهم في جلادهم، ويستجيبون لصراخ المستنجد تعجلاً لغوثه»^(□).

وكذلك الأمر حين كان الشاعر العربي يروي قصص خروجه إلى الصيد، مسنداً الدور الأساسي فيها إلى فرسه، الذي يكتفي من خلاله عن فروسيته وقوته التي يفتخر بها؛ «فقد أغرم العرب بالصيد وتحديثوا كثيرا عن مغامراتهم فيه، فهو للغنيّ تسلية وامتعة وفروسية وفخر أمام عذارى القبيلة، ودربة على الحرب أيام السلم، وللفقير وسيلة من وسائل الرزق، وحاجة نفس للعيش والمتعة إذن»^(□).

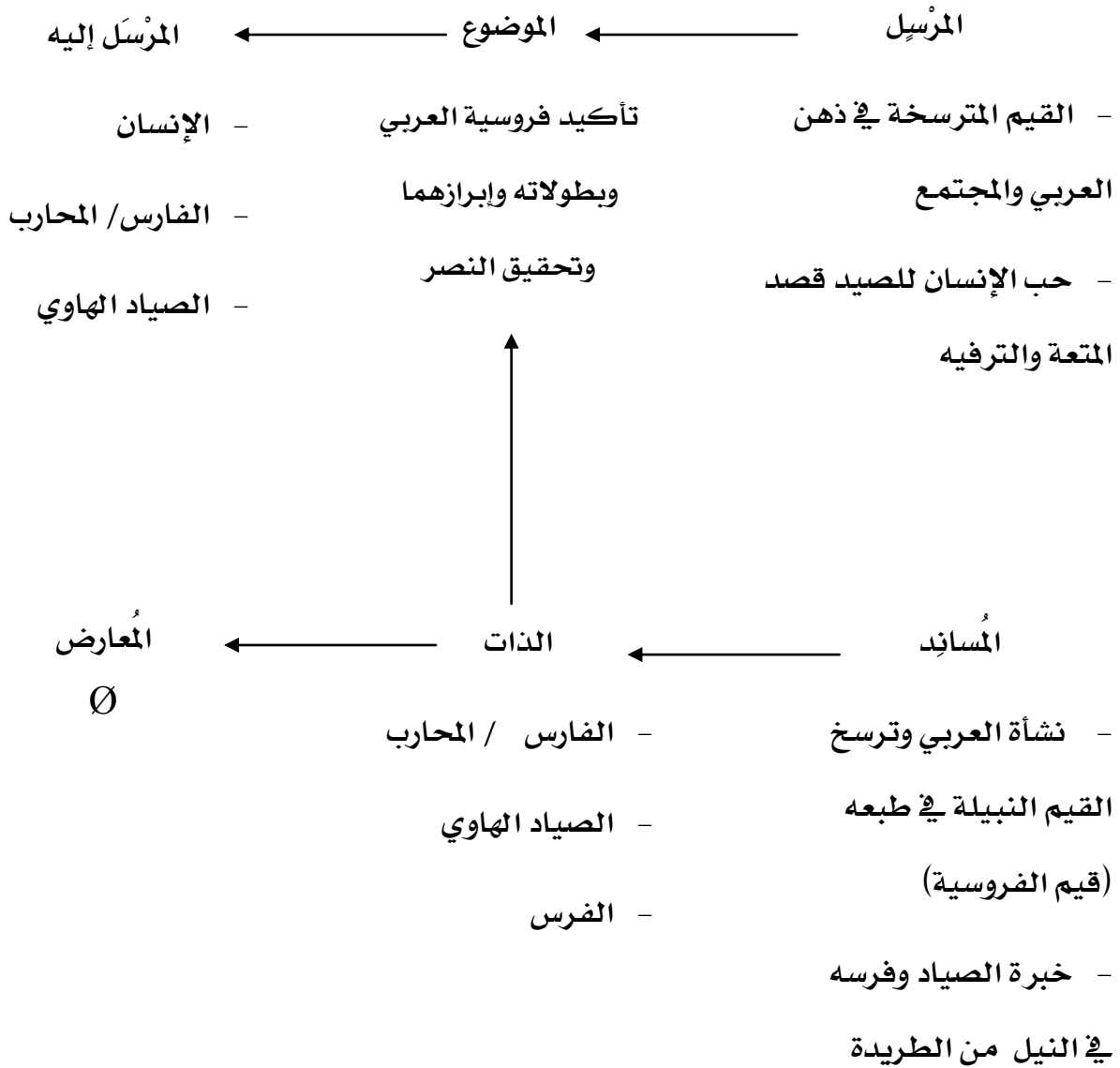
(□) نوري حمودي القيسي: الفروسية في الشعر الجاهلي، ص 22.

(□) حاكم حبيب عزز الكريطي: السرد القصصي في الشعر الجاهلي، ص 82.

المبحث الأول: سيميائية السرد في القصص الشعرية

وبناء على ما سبق يتضح لنا أنّ الشاعر العربي من خلال سرده لهذه القصص المنضوية ضمن معاني الفروسية، كان يهدف إلى تأكيد وإبراز فروسيته وبطولته التي هي مصدر فخره، وشجاعته، واعتزاز بنفسه وقبيلته، ولاسيما حين يحقق انتصارا على خصمه أو عدوه .

ويمكن تمثيل البنية السردية لهذه القصص وفق تحديد الموضوع والذوات الراغبة في الاتصال به، وبقية العوامل المشاركة في الأحداث وفق ترسيمة "غريماس" كالآتي:



أ- المرسل والمرسل إليه:

يتمظهر العامل المرسل كعامل غير مشخص، متمثلاً في بعض القيم الأخلاقية التي ترسخت في ذهن العربي قبل الإسلام، وارتبطت بحياته وشخصه ومواقفه في الحياة، فالعربي جبل على تمجيد تلك القيم النبيلة التي عبّر عنها من خلال أفعاله وأفكاره وشعره أيضاً، وهي في الآن ذاته تساهم في تشكيل فروسيته التي تضم بطولاته الحربية، ودفاعه عن الحمى والمرأة، لتتعدّد مظاهر تلك الفروسية «فتشمل كل المعاني التي قامت عليها المروءة العربية»^(□)، بما فيها من بطولة حربية، وشجاعة وكرم، وغيرها من المثل والقيم الرفيعة.

في حين المرسل إليه يتمثل في عامل الفارس الذي يتباهى ويفتخر ببطولاته الحربية، وبشجاعته وإقدامه على ساحة الحرب والقتال، تلبيةً لنداء الدفاع عن أهله وقبيلته، وإثبات فروسيته في الآن ذاته.

يتجلى عامل المرسل إليه مشخصاً، لكنّه غير ممفرد، فالفارس الصياد الذي يهوى الخروج للصيد، قصد المتعة، وهي في الآن ذاته تبرز شجاعة وفروسية الفتى، وتزرع بقلبه خصال الصبر، إلى جانب ذلك هي تعدّد وسيلة للترفيه.

يقول عنتر بن شداد:

وَلَقَدْ أَبَيْتُ عَلَى الطَّوَى وَأَظْلُهُ
وَإِذَا الْكَتَيْبَةُ أَحْجَمَتْ وَتَلَا حَظْتُ
وَالْخَيْلُ تَعْلَمُ وَالْفَوَارِسُ أَنْبِي
إِذْ لَا أَبَادِرُ فِي الْمَضِيقِ فَوَارِسِي
حَتَّى أَنَالَ بِهِ كَرِيمَ الْمَأْكَلِ
أَلْفَيْتُ خَيْراً مِنْ مُعَمِّ مِخْوَلِ
فَرَّقْتُ جَمْعَهُمْ بِطَعْنَةٍ فَيُصَلِ
أَوْ لَا أُوَكِّلُ بِالرَّعِيلِ الْأَوَّلِ^(□)

(□) حسين عطوان: مقدمة في القصيدة العربية، ص 157.

(□) ديوان عنتر بن شداد، ص ص 88 - 89.

المبحث الأول: سيميائية السرد في القصص الشعرية

تشغل القيم: العفة والكرامة والشجاعة والترفع عن كل ما يعيب صفات هذا الفارس المحارب، عامل المرسل، والتي تحفز الذات "الفارس المحارب" على الصبر والتجمل، وتحمل الشدائد وحتى الجوع، ونجد كذلك قيم: "الإقدام والقوة والفروسية" قد أوعزت إلى الذات عدم الفرار من ساحة القتال، وعدم الشعور بالجبن، وتحدي أهوال الحرب.

أمّا المرسل إليه فيتمثل في عامل الفارس المحارب، الذي تُمدّه هذه القيم بالقوة والرغبة في الصمود أمام المواقف الصعبة، وتحدي الموت في ساحة الوغى، ويثبت لنفسه وغيره فروسيته.

ترسّخت في ذهن الإنسان العربي ومجتمعه قيم الفروسية التي شبّ عليها، وكانت رياضة الصيد وسيلة يقتات منها العربي الفقير، ووسيلة تسلية وترفيه للأغنياء والمترفين؛ حيث تصوّر هذه المتعة فروسية العربي، ودربته على ركوب الخيل وقيادته في السلم والحرب معاً، وإثبات فروسيته وقوته هو وفرسه، فمثّلت تلك القيم عامل المرسل الذي أوعز إلى الذات "الفارس الصياد" الرغبة في الخروج إلى الصيد:

وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطَّيْرُ فِي وَكُنَاتِهَا وَمَاءُ النَّدَى يَجْرِي عَلَى كُلِّ مِذْنَبٍ
بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الْأَوَابِدِ لِأَحَاهُ طِرَادُ الْهَوَادِي كُلِّ شَأْوَ مُغْرَبٍ
عَلَى الْأَيْنِ جِيَّاشٍ كَأَنَّ سَرَاتَهُ عَلَى الضَّمْرِ وَالْتَعْدَاءِ سَرَحَةٌ مَرْقَبٌ (□)

إنّ الذات "الفارس الصياد الهاوي" أوعزت إليه قيم الفروسية وحبّه للصيد من أجل التسلية والترفيه والرغبة في الخروج إلى الصيد باكراً قبل مغادرة الطيور أعشاشها ممتطياً فرسه الذي أسهب في وصفه مبرراً سرعته، وقوة تحمّله وصبره، وخبرته باقتناص الطرائد:

(□) ديوان امرئ القيس، ص 75.

يُبَارِي الخُوفَ المُسْتَقْلَ زَمَاعُهُ
لَهُ أَيُّطَلَا ظَبْيِي وَسَاقَا نَعَامَةٍ
وَيَخْطُو عَلَى صُمِّ صِلَابٍ كَأَنَّهَا
لَهُ كَفَلٌ كَالدَّعْصِ لَبَدَهَ النَّدى
وَعَيْنٌ كَمِرَاةِ الصَّنَاعِ تُدِيرُهَا
لَهُ أَدْنَانٌ تُعْرِفُ العَيْثُوقَ فِيهِمَا
وَمُسْتَفْلِكُ الدَّفْرِى كَأَنَّ عِنَانَهُ
وَأَسْحَمُ رِيَّانُ العَسِيبِ كَأَنَّهُ
إِذَا مَا جَرَى شَاوِيَيْنِ وَأَبْتَلَّ عِظْفُهُ
تَرَى شَخْصَهَ كَأَنَّهُ عُوْدٌ مَشْجَبٍ
وَصَهْوَةٌ عَيْرٍ قَائِمٍ فَوْقَ مَرْقَبٍ
حِجَارَةٌ غَيْلٍ وَارِسَاتٍ بِطَحْلَبٍ
إِلَى حَارِكٍ مِثْلِ الغَبِيطِ المُذَابِّ
لَمَحْجَرَهَا مِنَ النَّصِيفِ المُنْقَبِ
كَسَامَعَتِي مَدْعُورَةٌ وَسَطٌ رَبْرَبٍ
وَمَتْنَاتُهُ فِي رَأْسِ جِنَعٍ مُشْدَبٍ
عَتَاكِيلُ قِنُوبٍ مِنْ سُمِيحَةٍ مُرْطَبِ
تَقُولُ: هَزِيْزُ الرِّيْحِ مَرَّتْ بِأَنْثَابِ (□)

ولقد خص الفارس فرسه بصفات القوة والسرعة والصبر ، ليبيّن مدى قدرته على اقتناص الفرص للنيل من فريسته والإيقاع بها، موكلاً إليه عملية الصيد، ثقةً منه بخبرته.

ب- الذات والموضوع:

يشغل الفارس المحارب في الترسيمية العاملة دور الذات الفاعلة التي تسعى إلى تحقيق الاتصال بالموضوع القيمي الذي ترغب به، بعد إنجازها لمشروع سردي يسمح لها ببلوغ هدفها.

أمّا الموضوع القيمي الذي يمثل رغبة الذات فهو إثبات وتأكيد فروسية هذا الفارس المحارب، وبطولاته، وامتلاكه للقيم والفضائل التي جُبل عليها العربي، وكانت ولا زالت مصدر فخره واعتزازه:

(□) المصدر السابق، ص ص 75، 76.

وَلَقَدْ غَدَوْتُ أَمَامَ رَايَةٍ غَالِبٍ يَوْمَ الْهِيَاجِ وَمَا غَدَوْتُ بِأَعَزَلِ
بَكَرْتَ تُخَوِّفُنِي الْحُتُوفَ كَأَنِّي أَصَبَحْتُ عَنْ غَرَضِ الْحُتُوفِ بِمَعَزَلِ
فَأَجَبْتُهَا إِنَّ الْمَنِيَّةَ مِنْهَلٌ لَا بُدَّ أَنْ أُسْقَى بِكَأْسِ الْمَنَهَلِ
فَاقْنِي حَيَاءَكَ لَا أَبَا لَكَ وَعَلَمِي أَنِّي إِمْرُؤٌ سَأَمُوتُ إِنْ لَمْ أُقْتَلِ (□)

أمّا عامل "الفراس الصياد" الهاوي فهو يقوم بدور الذات الفاعلة في الترسيمة العاملة؛ إذ أنّ هذه الذات تحاول الاتصال بالموضوع القيمي، انطلاقاً من محاولة تأكيدها وإثباتها لفروسياتها، وقدرتها على إدراك وصيد النعاج دون عناء، من خلال إسناد دور البطولة إلى فرسها في صيد طرائدها، لذلك نجدتها تتقاسم دور الذات الفاعلة معها، التي يسند إليها دور البطولة في صيد الفريسة:

فَبَيْنَا نَعَاجٌ يَرْتَعِينَ خَمِيْلَةً كَمَشِي الْعَدَارَى فِي الْمَلَاءِ الْمُهَدَّبِ
فَطَالَ تَنَادِينَا وَعَقْدُ عِدَارِهِ وَقَالَ: صِحَابِي قَدْ شَأَوْنَاكَ فَاظْلُبِ
فَأَيًّا بَلَايٍ مَا حَمَلْنَا غُلَامَنَا عَلَى ظَهْرِ مَحْبُوكِ السَّرَاةِ مُحَنَّبِ
وَوَلَّى كَشُؤْبُوبِ الْعَشِيِّ بَوَائِلِ وَيَخْرُجْنَ مِنْ جَعَدٍ ثَرَاهُ مُنْصَبِ
فَلَسَّاقِ الْهُوبِ وَلَسَّوْطِ دِرَّةٍ وَلِلزَّجْرِ مِنْهُ وَقَعُ أَخْرَجَ مِنْعَبِ
فَأَدْرَكَ لَمْ يَجْهَدْ وَلَمْ يَثْنِ شَأَوَهُ يَمُرُّ كَحُذْرُوفِ الْوَلِيدِ الْمُثَقَّبِ
تَرَى الْفَارِ فِي مُسْتَنْقَعِ الْقَاعِ لَاحِبًا عَلَى جَدَدِ الصَّحْرَاءِ مِنْ شَدِّ مُلْهَبِ
خَفَاهُنَّ مِنْ أَنْفَاقِهِنَّ كَأَنَّمَا خَفَاهُنَّ وَدَقُّ مِنْ عَشِيٍّ مُجَلَّبِ (□)

ينسب الشاعر دور البطولة في صيد النعاج إلى فرسه الذي له باع كبير في هذا الفعل الذي يمنحه خبرة في محاصرة طريده حتى تستسلم له؛ لذا نجد عامل الفرس هو

(□) ديوان عنتر بن شداد، ص 89.

(□) ديوان امرئ القيس، ص ص 76، 77.

الذي يشغل خانة الذات الفاعلة رفقة الفارس الصياد، الذي ينسب إلى نفسه كل خبرة ومراس في الصيد والفروسية ضمناً، إذ يفرد الصياد لفرسه مهمة الإيقاع بالنعاج والسيطرة عليها، ثم اصطيادها، في حين أن الموضوع القيمي يتمثل في إثبات فروسية كل من الفرس والفارس الصياد، وإبراز تلك العلاقة الوطيدة بين الفرس وصاحبها، وحبهما لرياضة الصيد وخبرتهما فيها.

ج- المساند والمعارض:

تمثل القيم النبيلة التي ترسخت في ذهن وأخلاق العربي ومثله العليا وكذلك قيم الفروسية عوامل مساندة لمشروع الذات "الفارس المحارب و/الصياد الهاوي"، في حين يُمتل غياب العوامل المعارضة انعدام وجود صراع بين رغبة الذات ومسارها السردية مما قد يعيق تحقيق الذات رغبتها، لذلك نجد الذات تحقق رغبتها بالاتصال بالموضوع القيمي دون وجود من يعارض مسار مشروعها السردية، وتحقق الانتصارات التي هي مفخرة للنفس والقبيلة:

أُهَيْنُ اللَّئِيمَ وَأَحْبُو الْكَرِيمَا	وَإِنْ تَسْتَلِينِي فَإِنِّي أَمْرُؤٌ
وَأَرْضِي الْخَلِيلَ وَأُرْوِي النَّدِيمَا	وَأَبْنِي الْمَعَالِي بِالْمُكْرَمَاتِ
إِذَا دَمَّ مَنْ يَعْتَفِيهِ اللَّئِيمَا	وَيَحْمَدُ بَدَلِي لَهُ مُعْتَفٍ
بِبُؤْسَى بَيْسَى وَنُعْمَى نَعِيمَا	وَأَجْزِي الْقُرُوضَ وَفَاءً بِهَا
بِقَوْلِي فَاسْتَلْ بِقَوْمِي عَلِيمَا	وَقَوْمِي، فَإِنْ أَنْتَ كَدَّبْتَنِي
أَلَحَّتْ عَلَى النَّاسِ تُنْسِي الْحُلُومَا	أَلَيْسُوا الَّذِينَ إِذَا أَرْمَمَةٌ
إِذَا اللَّزِيَّاتُ التُّحَيْنُ الْمُسِيمَا	يُهَيِّئُونَ فِي الْحَقِّ أَمْوَالَهُمْ
ذُوو نَجْدَةٍ يَمْنَعُونَ الْحَرِيمَا	طَوَالَ الرَّمَاحِ غَدَاةَ الصَّبَاحِ
حَسِبْتَهُمْ فِي الْحَدِيدِ الْقُرُومَا ^(□)	بَنُو الْحَرْبِ يَوْمًا إِذَا اسْتَلَمُوا

(□) المفضل الضبي، المفضليات، ص 183.

فالقيم الفضيلة التي كانت الذات "الفرس المحارب" تفتخر بها وتعتز بها، مثلت عوامل مساندة لها، لتحقيق الاتصال بالموضوع القيمي، وإثبات صفة الفروسية لها ولقومها، فهي تُعطي المحتاج، وتُجزى صاحب الحسنة حسنة، والسيئة سيئة مثلها، وقومها ينفقون أموالهم في إسداء الحقوق إلى أصحابها، ويتقنون فن القتال والحرب، كيف لا وقد نشأوا فيها، وبما أن الذات لا تواجه أي عامل معيق أو معارض لرغبتها، فهي تنهي مسأرها السردية بنجاح، وتبلغ مرادها.

أمّا الفرس الصياد وفرسه، فقد تمكّن من طريدتهما واستطاعا أن يوقعا بالنعاج بفضل مراسهما في رياضة الصيد، دون تعب، وقد أسقطاها أرضا.

فَعَادَى عِدَاءَ بَيْنِ ثَوْرٍ وَنَعَجَةٍ	وَبَيْنَ شَبُوبٍ كَالْقَضِيمَةِ قَرَهَبٍ
وَوَظَلَ لِثِيرَانَ الصَّرِيمِ غَمَاغَمٌ	يُدَاعِسُهَا بِالسَّمْهَرِيِّ الْمُعَلَّبِ
فَكَابِ عَلَى حُرِّ الْجَبِينِ وَمُتَّقٍ	بِمَدْرِيَةٍ كَأَنَّهَا ذَلْقُ مِشْعَبِ
وَقَلْنَا لِفَثْيَانِ كِرَامٍ أَلَا انزَلُوا	فَعَالُوا عَلَيْنَا فَضْلَ ثَوْبٍ مُطْنَبِ
وَأَوْتَادُهُ مَاذِيَّةٌ وَعِمَادُهُ	رُدَيْنِيَّةٌ فِيهَا أَسِنَّةٌ قَعُضَبِ (□)

وقد نجحت الذات "الفرس" في مشروعها السردية، بفضل العوامل المساعدة لها، كدربتها على الصيد، وقوتها، وأصالتها، التي هي كلها صفات تعود إلى الذات الفارس الصياد، رغم أنه لم يصرّح بذلك.

ويشير المسار الصوري التالي إلى غياب عوامل معارضة تعيق الذات الفاعلة أثناء محاولتها الاتصال بالموضوع القيمي، وبالتالي تنجح في بلوغ مرادها بامتياز:

(□) ديوان امرئ القيس، ص 77.

فَلَمَّا دَخَلْنَاهُ أَضْفَانًا ظُهُورَنَا
 كَأَنَّ عِيُونَ الْوَحْشِ حَوْلَ خِبَائِنَا
 نَمْشُ بِأَعْرَافِ الْجِيَادِ أَكْفَانَا
 وَرُحْنَا كَأَنَّا مِنْ جُؤَائِي عَشِيَّةً
 وَرَاحَ كَتَيْسِ الدَّيْلِ يَنْفُضُ رَأْسَهُ
 حَبِيبًا إِلَى الْأَصْحَابِ غَيْرِ مُلَعِّنٍ
 فَيَوْمًا عَلَى بَقْعِ دَقَاقِ صُدُورِهِ
 كَأَنَّ دِمَاءَ الْهَادِيَاتِ بَنَحْرِهِ
 وَأَنْتَ إِذَا اسْتَدْبَرْتَهُ سَدَّ فَرْجَهُ
 إِلَى كُلِّ حَارِيٍّ جَدِيدٍ مُشَطَّبٍ
 وَأَرْحَلْنَا الْجَزْعُ الَّذِي لَمْ يُتَّقَبِ
 إِذَا نَحْنُ قَمْنَا عَنْ شِوَاءٍ مُضَهَّبٍ
 نُعَالِي النَّعَاجَ بَيْنَ عَدَلٍ وَمُحَقَّبِ
 أَدَاةً بِهِ مِنْ صَائِكٍ مُتَحَلَّبِ
 يُفَدُونَهُ بِالْأَمَّهَاتِ وَبِالْأَبِ
 وَيَوْمًا عَلَى سَفْعِ الْمَدَامِعِ رَبِّرِبِ
 عُصَارَةَ حِنَاءٍ بِشَيْبٍ مُخَضَّبِ
 بَضَافٍ فُوقَ الْأَرْضِ لَيْسَ بِأَصْهَبِ^(□)

2- 4- قصص الكرم:

تحكي قصص الكرم أحداثاً قصّة فضيلة وقيمة أخلاقية لطالما افتخر العرب بها، وقد فرضتها قساوة طبيعة الصحراء، وإنسانية العربي، الذي يجود بكل ما لديه لضييفه، ويؤثره على نفسه «كي تمتد الحياة ويتواصل البقاء، فتغدو الصحراء بعد أن كانت مهلكة بطبيعتها وظروفها آمنة بكرم إنسانها، متآخية بتكافل أبنائها في هذا الجانب، فينجو المرء فيها من عوامل الجوع والفقر، ويأمن غوائل الهلاك والفناء، فينتصر مبدأ الحياة والبقاء، أمام عوامل الزمن وصروف الدهر»^(□)، فهي تصوّر مظاهر التضامن بين أفراد المجتمع، وتقدّس واجب الضيافة، فالكريم يفتخر بجوده، ويمنحه المجتمع في المقابل حسن الأحدوثة بعد موته وفي حياته أيضاً، ويضمن البقاء لضييفه، ويمنع عنه الهلاك، ويكف عن نفس الكريم أحاديث الدم، فلطالما «ولع العرب في العصر الجاهلي بحسن الأحدوثة،

(□) المصدر السابق، ص 78.

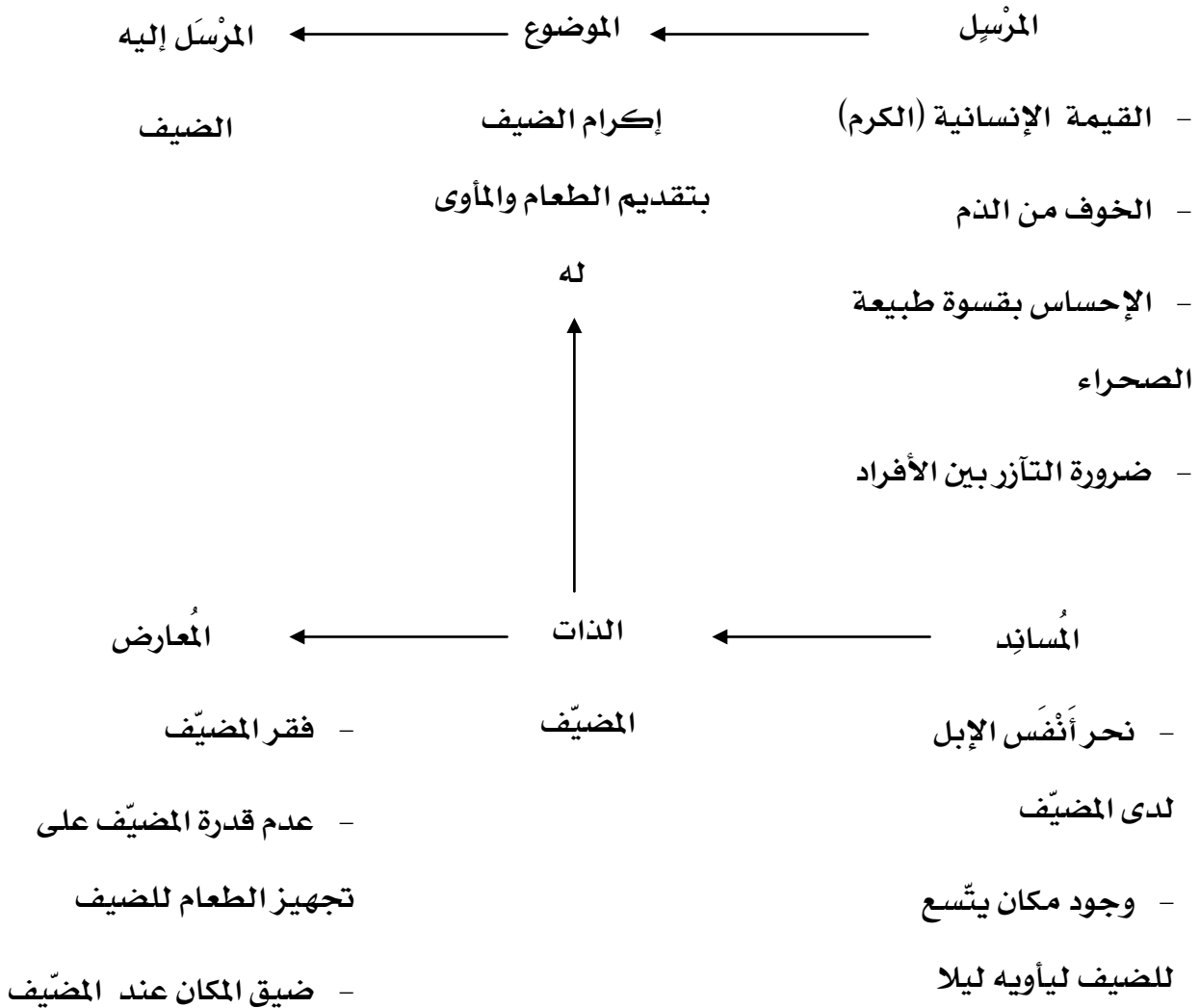
(□) محمود منصور حمدي: قراءة في الشعر الجاهلي، دار الفكر ناشرون وموزعون، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، ط (1)، 2010، ص 50.

المبحث الأول: سيميائية السرد في القصص الشعرية

وشغفهم بطيب الذكر، وميلهم إلى حبّ الثناء، طلباً للمجد والسيادة، وحفظاً لأحسابهم وأنسابهم، وخوفاً من مذمة الناس، وبهذا كله يصبح الكرم سلاحاً في مواجهة عوامل الفناء وانتصاراً للحياة أمام غوائل الدهر ووسطوة الزمن»^(□).

ويمكن تمثيل البنية العملية لقصص الكرم وفق الترسيمية العملية التي اقترحها

"غريماس" كما يلي:



^(□) المرجع السابق، ص 50.

جُبلَ العربي على حياة الترحال والتجوال، فهو غير مستقر في مكان معين، وأثناء ترحاله قد يعوّزه مساعدة غيره له، إذا نفذ منه زاد رحلته، أو ظلّ طريقه، فينجيه من الهلاك وسط فيافي الصحراء، فيقدم له الطعام، ويبيتُ عنده ليرتاح، فيكفّ بذلك المضيف عن الضيف تعب السفر ومشقة الصحراء والظلال فيها وحتى الضياع، وهذه عادة هي الأحداث التي يرويها الشاعر/السارد مع قليل من التفصيل فيها، فالضيف يبحث عن من يستضيفه ليلاً، وعلى المضيف تهيئة المكان له وطهي الطعام وتقديمه، بعد حسن استقباله والترحيب به.

ويمكننا توضيح هذه التفاصيل والبنية العملية لقصص الكرم انطلاقاً من توضيح وإبراز العوامل المكوّنة للبنية العملية لها، المبيّنة سابقاً، وتحديد أهمّ العلاقات الموجودة بينها كالآتي:

أ- المرسل والمرسل إليه:

تتولى قيمة الكرم، وخوف الإنسان العربي من الذمّ مهمّة تحفيز الذات (المضيف) وإقناعها بوجوب الحصول على الموضوع القيمي، والمتمثل في تقديم الطعام للمضيف وإيوائه ليلاً؛ أي قرأه، حين يستنجد به، كما أنّ الإحساس بقسوة الطبيعة يفرض بين أفراد المجتمع ضرورة التآزر بينهم، وهي كلّها عوامل بعثت الرغبة في نفس الذات الفاعلة كي تقوم بواجب إكرام الضيف، فالمرسل إذن يتجلى كعامل متعدّد وغير مشخص، يرغّب الذات الاتصال بالموضوع القيمي لكي تحقّق المكانة الرفيعة وحسن الأحدثوة:

يَقُولُونَ لِي: أَهْلَكْتَ مَالَكَ فَاقْتَصِدْ وما كنتُ لَوْلا ما يَقُولُونَ سَيِّداً^(□)

إنّ نفاذ مال الكريم لا يؤذيه، ما دام سيمنحه حسن الذكر والمكانة الرفيعة في المجتمع، وكيف لا؟، وهو سبيل إلى سيادته، وفي المقابل يكون البخل صفة مذمومة ينكرها العربي ويذمّ صاحبها المجتمع:

(□) ديوان حاتم الطائي، ص 18.

المبحث الأول: سيميائية السرد في القصص الشعرية

والجودُ نافيةٌ للمالِ مهلكةٌ والبُخلُ باقٍ لأهليه ومذمومٌ^(□)

أمّا المرسل إليه، فيتمثل في الضيف، فهو المستفيد من الموضوع القيمي الذي تريد الذات تحقيق الاتصال به، فحاجته إلى الطعام والمأوى ليرتاح تجعله يبحث عن من يعينه على ضالته التي تمنحه القدرة على مواصلة رحلته نحو هدفه:

ومُسْتَنْبِحٍ يَخْشَى الْقَوَاءَ وَدُونَهُ مِنْ اللَّيْلِ بَابًا ظَلَمَةً وَسُتُورُهَا
رَفَعْتُ لَهُ نَارِي فَلَمَّا اهْتَدَى بِهَا زَجَرْتُ كِلَابِي أَنْ يَهْرَعَ قُورُهَا
فَبَاتَ وَقَدْ أُسْرَى مِنَ اللَّيْلِ عُقْبَةً بَلِيْلَةً صِدْقٍ غَابَ عَنْهَا شُرُورُهَا^(□)

يتمظهر الضيف متعباً يعاني من ظلام الليل ورهبة الصحراء، ويبحث عن من يستضيفه، فيقلد صوت الكلاب، لعلها تردّ عليه، فيتهدي إلى ديار صاحبها فيضيّفه.

ب- الذات والموضوع:

يتجلى عامل الذات في الترسّيمة العاملية، في شكل عامل مفرد ومشخص، والمتمثل في المضيّف، الذي يسعى إلى الاتصال بالموضوع القيمي (إكرام الضيف)، نتيجة إقناع المرسل بوجود إنجاز هذا الفعل، لكي يتجنب سوء الذكر والذم.

في حين نجد الموضوع القيمي كما سبق تحديده هو (إكرام الضيف)، والذي يعبر عن قيمة إنسانية ترسّخت في ذهن العربي وأخلاقه، والتي من أجلها قد يتحدّى العوز والفقر حتى يفيّ بواجب الضيافة، ويتضح هذان العاملان من خلال تفاصيل القصة التي يرويها الحطيئة حول إكرام الضيف كواجب أخلاقي وإنساني مهما كان المضيّف فقيراً معدماً لا يملك قوت عياله:

(□) ديوان علقمة بن عبدة، ص 55.

(□) المفضل الضبي، المفضليات، ص 176 .

وَطَاوِي ثَلَاثٍ عَاصِبِ الْبَطْنِ مُرْمِلٍ
أَخِي جَفْوَةٍ فِيهِ مِنَ الْأَنْسِ وَحِشَّةٌ
وَأَفْرَدَ فِي شَعْبِ عَجُوزًا إِزَاءَهَا
حُفَاةَ عَرَاةٍ مَا اغْتَدُوا خُبْرَ مِلَّةٍ
رَأَى شَبْحًا وَسَطَ الظَّلَامِ فَرَاعَهُ
وَقَالَ: هِيََا رَبَاهُ: ضَيْفٌ وَلَا قِرَى
فَقَالَ ابْنُهُ لَمَّا رَأَهُ بِحَيْرَةٍ
وَلَا تَعْتَذِرِ بِالْعُدْمِ عِلَّ الَّذِي طَرَأَ
فَرَوَى قَلِيلًا ثُمَّ أَحْجَمَ بُرْهَةً
فَبَيْنَمَا هُمَا عَنَّتْ عَلَى الْبُعْدِ عَانَةٌ
ظَمَاءٌ تُرِيدُ الْمَاءَ فَاَنْسَابَ نَحْوَهَا
فَأَمْهَلَهَا حَتَّى تَرَوْتَ عِطَاشَهَا
فَخَرَّتْ نَحُوصٌ ذَاتُ جَحْشٍ سَمِينَةٌ
بَبِيدَاءَ لَمْ يَعْرِفْ بِهَا سَاكِنٌ رَسْمًا
يَرَى الْبُؤْسَ فِيهَا مِنْ شِرَاسَتِهِ نُعْمَى
ثَلَاثَةٌ أَشْبَاحٍ تَخَالُهُمْ بِهِمَا
وَلَا عَرَفُوا لِلْبُرْمُدِ خُلُقُوا طَعْمًا
فَلَمَّا بَدَأَ ضَيْفًا، تَشَمَّرَ وَاهْتَمَّ
بِحَقِّكَ لَا تَحْرِمُهُ تَا اللَّيْلَةَ اللَّحْمَا
أَيَا أَبَتِ إِذْ بَحْنِي وَيَسِّرْ لَهُ طَعْمًا
يَظُنُّ لَنَا مَالًا فَيُوسِعُنَا دَمًّا
وَإِنْ هُوَ لَمْ يَذْبَحْ فَتَاهُ فَقَدْ هَمَّا
قَدِ انْتَضَمَتْ مِنْ خَلْفِ مِسْحَلِهَا نَظْمًا
عَلَى أَنَّهُ مِنْهَا إِلَى دَمِهَا أَظْمًا
فَأَرْسَلَ فِيهَا مِنْ كِنَانَتِهِ سَهْمًا
قَدِ اكْتَنَزَتْ لِحْمًا وَقَدْ طُبَّقَتْ شَحْمًا^(□)

يتمظهر عامل الذات في هذه القصة الشعرية في "الضيف" الذي يسعى إلى الاتصال بالموضوع القيمي المتمثل في إكرام الضيف، رغم أنها لا تملك ما تقدمه له من طعام، لكن رغم ذلك حققت هدفها خلال سعيها نحوه، أما الموضوع فهو يتمثل في تقديم الطعام للضيف والذي تمكنت الذات من الاتصال به عن طريق ذبح "العانة" التي قصدت الماء لترتوي، بعد صيدها وتقديم لحمها للضيف.

ج- المساند والمعارض:

لكي تحقق الذات هدفها المرجو لابد أن تمتلك عوامل مساعدة لها في مسعاها، فالترسيمة العاملية لقصص الكرم توضح عامل المساند المتعدد، والمتمثل في نحر أنفس

(□) ديوان الحطيئة، ص ص 396، 397.

الإبل لدى المضيف، وطهي لحمها وتقديمه للمضيف، بالإضافة إلى تهيئة المكان له ليبيت ليلاً.

في حين قد تتعرض الذات أثناء مسارها الهادف إلى تحقيق الاتصال بالموضوع القيمي، إلى عوامل تعيق وصولها إلى مبتغائها، كفقرها الذي يجعلها غير قادرة على تجهيز الطعام للمضيف، ولا تتمكن من استضافته لضيق المكان لديها، مما لا يسمح ذلك بتحقيق رغبتها.

وإذا عدنا إلى قصة إكرام الضيف عند "الحطيئة" السالفة الذكر، فإننا نجد أن العامل المساعد للذات هو مرور قطع الحمير الوحشي على مقربة من ديار المضيف، طلباً للماء، واغتنامه لهذا الحدث، واصطياد أتان، وقدم لحمها للمضيف طعاماً له.

أمّا عن عامل المعارض الذي كان عائقاً بين الذات وبلوغها مرادها، فقد كان عاملاً غير مشخص، والذي يتمثل في فقر الذات؛ إذ لم تكن تملك قوت يومها، لكنّها تغلبت في النهاية من تخطي هذا العائق الذي حال دون تحقيقها لهدفها، بفضل العامل المساعد المتمثل في صيد "الأتان" الذي مكّنها من الاتصال بموضوع القيمة.

2- 5 - قصص العذل:

إنّ الحوار الذي نسجه الشاعر العربي قبل الإسلام مع عاذلته يتعدى نطاق الذات العاذلة، والذات المستقبلية له، إذ يمثل صوت نفس الإنسان العربي الذي كان هدفه تخليد ذاته وذكره، نظراً ليقينه بحتمية الفناء، لكنّه رغم ذلك محبّ للحياة، متمسك بها، فحوار العاذلة يحاكي ويسرد صور الصراع النفسي الذي يعيشه الإنسان والشاعر العربي آنذاك، بين تشبّثه بالحياة وإقباله على الموت في صور عديدة، وهي في الآن ذاته تحكي معاناته من جهة، وتثبت صفاته الحميدة التي تضمن له الخلود الدّهر كلّهُ، وتزوّدّه بالقوّة لتحديّ عراقيل الحياة من جهة ثانية، فالعاذلة التي تلوم زوجها على إسرافه في البذل والعطاء، مخافة نفاذ ماله هي منفذ لتعبير الشاعر عن مخاوفه رغم تفنيده لمحاولة إقناعه بالعزوف

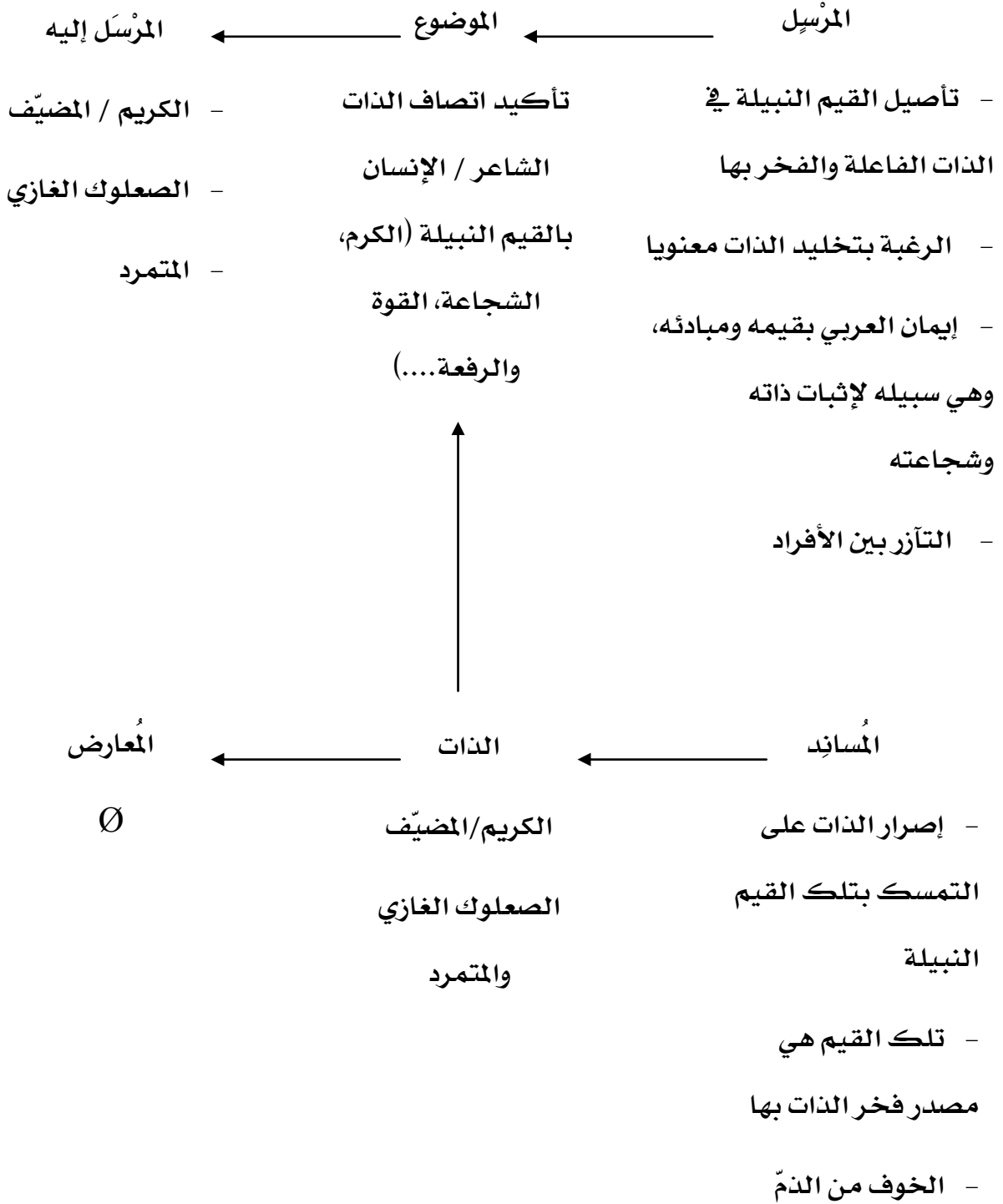
المبحث الأول: سيميائية السرد في القصص الشعرية

عن العطاء والجود، فالكرم خلق محمود جُبلَ عليه العربي منذ القدم، يُفتخر به، ويُمجّد صاحبه، ويخلد سيرته بعد الممات ضمن عرف وتقاليد المجتمع؛ ولذلك فإنّ «الشاعر الجاهلي الذي سلمنا من قبل بأنّه انطلق في قوله الشعر من الذات الفردية ليصوّر الذات الجماعية، فطبيعة المؤثرات الخاصة والعامّة التي أسهمت في تكوينه الشعري هي التي جعلته يحمل لنا القيم التي آمن بها من قريب أو بعيد، فالقيم التي عبّر عنها - في شعره - برغم ما يكتنفها من مبالغة أو تطرّف أحيانا هي وليدة الإحساس القبلي، وهي بمنزلة الأعراف التي تجتمع لتؤلف القانون العام لأبناء القبيلة» (□).

وبالتالي فإنّ الشاعر العربي قبل الإسلام كذات فاعلة تحاول من خلال ذلك الحوار السردى إثبات اتصافها بقيم نبيلة محدّدة، كصورة من صور الفخر بالذات، ومحاولة منها التغلّب نفسيا/ معنويا على وطأة الحياة وعراقيلها، والإفصاح عن معاناتها أثناء مواجهتها للمجهول، وسعيها نحو الخلود الأبدي، والانتصار للذات ضدّ مختلف القيود التي تؤرقّ راحتها وحياتها، وتفرض عليه تجارب وأحاسيس معيّنة.

ويمكن تمثيل البنية العاملية لحوار العاذلة السردى انطلاقا من تحديد الهدف الذي تسعى من خلاله الذات (الإنسان/ الشاعر العربي) توظيف حوارها مع العاذلة، والتي نسبت إليها كلّ ما نبذته العرب من صفة وخلق، كالجبين، أو البخل، أو الضعف، لتؤكد من خلال ذلك، كلّ خلق حميد لذاتها مثل: الكرم، الشجاعة والإقدام في مواجهة المخاطر، واتّصافها بالقوّة ورفضها للرضوخ والاستسلام، وأيضا وفق تعيين بقية العوامل المشاركة في الأحداث والاستعانة بالترسيمة العاملية التالية:

(□) بوجمعة بوبعيو: جدلية القيم في الشعر الجاهلي ص 67.



أ- ثنائية المرسل والمرسل إليه:

يندرج حوار العاذلة ضمن إحدى تجارب الذات (الكريم والصلعوك) التي تحكي قصة صراعها النفسي والمعنوي، بين تمسكها بفضائل جُبلت عليها، وصفات وقيم تأصلت بأخلاقها ومبادئها، وهي في الآن ذاته مصدر فخر لها، وتركها أو الابتعاد عنها، يجلب لها المذمة، فالكريم المضياف تبت في نفسه قيمة الكرم المتأصلة في طبعه وأخلاقه، الرغبة في تأكيد هذه السجية الحميدة لديه؛ لأنها مصدر فخرٍ له بها، وتخليد لوجوده، من خلال نيله حسن الأحداث وتخليد ذكره الحسن، وهو يثبت قيمة الكرم لنفسه من خلال سلوكه اتجاه العاذلة التي يتجاهل لومها، وينصرف عنها إلى إكرام ضيفه.

يقول حاتم الطائي رداً على عاذلته:

أرى المال عند المسكين معبداً	تقول: ألا أمسكُ عليك، فإنني
وكل امرئٍ جارٍ على ما تعوداً	ذريني وحالي، إن مالكٍ وافراً
فلا تجعلني، فوقني، لسائكٍ مبرداً	أعاذل! لا ألوك إلا خليقتي
يقي المال عرضي، قبل أن يتبدداً	ذريني يكن مالي لعرضي جنة
أرى ما ترين، أو بخيلاً مخلداً	أريني جواداً مات هزلاً، لعلني
إلى رأي من تلحين، رأيكٍ مسنداً ^(□)	والأفكفي بعض لومك، واجعلي

يتضح من خلال أبيات "حاتم الطائي" "المرسل" الذي يوعز إلى الذات "الكريم" الرغبة في الاتصال بالموضوع القيمي (تأكيد اتصاف الذات بالقيم النبيلة/الكرم)، فالذات متأصلة بأخلاقها قيمة الكرم، التي هي مفخرة له، وتضمن له حسن الأحداث في الحياة والخلود المعنوي بعدها، ويضيف أن الجود لا ينقص من ماله شيئاً، كما أن البخيل لا

(□) ديوان حاتم الطائي، ص 17.

المبحث الأول: سيميائية السرد في القصص الشعرية

يُخلد، لأنه مذموم بين أهله والمجتمع، فيطلب منها في الختام أن تكفّ لومها عنه، وتسانده في مذهبه، لأنه لن يوافقها الرأي، ويعزف عن إكرامه لضيوفه.

وبالتالي يكون المرسل إليه "الكريم/ المضيّف" هو المستفيد من القيم المتضمنة في الموضوع القيمي الذي تودّ الذات تحقيق الاتصال به؛ لأنها مفخرة له، ومدعاة لخلوده بعد موته.

أمّا الصعلوك، فإنّ المرسل يبعث في نفسه الرغبة في الخروج إلى الغزو، رغم ما في ذلك من مجازفة في مواجهة المخاطر والموت، والدافع لتوليد تلك الرغبة هو تحديّه للعجز والإحساس بالفناء، وتحقيقه لذاته، وتحصيل المال الذي يضمن له الغنى، لكي يقيه من المذلة والحاجة والهوان.

يقول عروة بن الورد ردّاً على عاذلته:

دَعِينِي لِلْغِنَى أَسْعَى، فَإِنِّي	رَأَيْتُ النَّاسَ شَرُّهُمْ الْفَقِيرُ
وَأَبْعَادُهُمْ وَأَهْوَنُهُمْ عَلَيْهِمْ	وَإِنْ أَمْسَى لَهُ حَسَبٌ وَخَيْرُ
وَيُقْصِيهِ النَّادَى وَتَزْدَرِيهِ	حَلِيلَتُهُ، وَيَنْهَرُهُ الصَّغِيرُ
وَيُلْقَى ذُو الْغِنَى، وَلَهُ جَلَالٌ	يَكَادُ فُؤَادُ صَاحِبِهِ يَطِيرُ
قَلِيلٌ ذَنْبُهُ، وَالذَّنْبُ جَمٌّ	وَلَكِنْ لِلْغِنَى رَبٌّ غَفُورٌ ^(□)

يفصح "عروة بن الورد" ردّاً على عاذلته عن فلسفته في السعي لأجل تحصيل الرزق، ليتجاوز فقره، الذي يوازي المنزلة الوضيعة في المجتمع، ويعرضه للذلّ والهوان، فيطلب منها أن تتركه يسعى لبلوغ هدفه؛ لأنّ الفقير لا يحترمه أحد وحتى زوجته والصغار، في حين وجد أنّ للغني مكانة رفيعة، حتّى لو كان له ذنب فإنّ له ربّ غفور.

(□) ديوان عروة بن الورد، ص 79.

و لذلك الغرض نفسه ، يخرج "عروة بن الورد" وغيره من الصعاليك ، إلى الغزو والإغارة، ولتحقيق ذاته أيضا، والتغلب على كل ما يشعره بالضعف والذلّ، لذا يواجه الموت بشجاعة مغيرا على أعدائه، رافضا الاستسلام لوضعه المزري وفقره الذي يدفع به أيضا إلى الموت البطيء؛ «فكأننا بالموت يلاحق الإنسان عند مواجهته للأخطار، كما يلاحقه في القعود عنها مستسلماً لحياة لا فرق بينها وبين الموت»^(□).

وتبرز الترسيمة العملية الطرف الثاني من ثنائية "المرسل والمرسل إليه" الصعلوك الذي يشغل دور المرسل إليه، الذي يستفيد من القيم الموجودة في ثنايا الموضوع القيمي؛ إذ تمنحه المكانة التي يطمح إلى تحقيقها بتغلبه على فقره والإحساس بالهوان والضعف.

ب- ثنائية الذات والموضوع:

يشغل كل من "الكريم" و"الصعلوك" في الترسيمة العملية الممثلة لقصص العاذلة، دورا مهما وبارزا فيها، إذ يقومان بدور الذات الفاعلة التي غايتها الاتصال بالموضوع القيمي، قصد الحصول على القيم التي يمتلكها الموضوع (تأكيد اتصاف الذات بالقيم النبيلة: الكرم، الشجاعة، القوة...)؛ إذ أنّهما على يقين بحتمية الموت، لذا فضّلا الخلود معنويًا، من خلال القيام بالأفعال التي تمكنهما من القيم النبيلة، وتحقيق مجد لا يبلى ولا يندثر، حتى في حالة فنائهما.

ويردّ "عمرو بن الأهتم" على زوجته العاذلة له على كرمه، والتي فارقتة، بسبب إصراره على بذل العطاء وجوده، محاولاً إقناعها بأنّ الجود صفة حميدة، هي مفخرة له ولغيره، على عكس البخل الذي يزرى بصاحبه، طالباً منها أن تجاريه في كرمه؛ لأنّه لن يتخلى عن هذه القيمة الخلقية والاجتماعية، خوفاً من الذمّ وسوء الذكر:

(□) حسني عبد الجليل يوسف: العذل في الشعر الجاهلي، ص 68.

دَرِينِي فَإِنَّ الْبُخْلَ يَا أُمَّ هَيْثُمُ
دَرِينِي وَحُطِّي فِي هَوَايَ فَإِنِّي
وَإِنِّي كَرِيمٌ دُو عِيَالٍ تَهْمُنِي
لِصَالِحِ أَخْلَاقِ الرَّجَالِ سَرُوقُ
عَلِي الْحَسَبِ الزَّاكِي الرَّفِيعِ شَفِيقُ
نَوَائِبُ يَغْشَى رِزْوَاهَا وَحُقُوقُ^(□)

ولطالما وظّف الشاعر الفارس حوار العاذلة، ليثبت لنفسه الشجاعة والإقدام، وعدم الجزع من المنية، وهي مناقب مقدّسة ضمن الإطار الجماعي للمجتمع العربي، ومثال ذلك عاذلة "دريد بن الصمّة" التي تلومه وتبالغ في ذلك على خروجه للقتال، فتثير غضبه، كيف لا وهو الفارس الشجاع الراض للرضوخ أمام نوائب الحياة والحتوف، وحتمية الفناء، فيصفها بالسفه، وينذرنا بالندم على لومها، مدّة طويلة، لذا يخيّرنا بين أمرين: إمّا أن تجزع، ولن تنال منه منفعة، أو تتجمل بالصبر وهو الأنفع لها؛ لأنّه لن يتخلى عن مبدئه في القتال، إذ يقول:

أَلَا بَكَرْتُ تَلُومُ بَغِيرِ قَدْرٍ
فَإِنْ لَمْ تَتْرُكِي عَذْلِي سَفَاهًا
أَسْرُكُ أَنْ يَكُونَ الدَّهْرُ هَذَا
وَأَلَّا تُرَزِّزِي نَفْسًا وَمَالًا
فَقَدْ كَذَبْتُكَ نَفْسُكَ فَكَذِبِيهَا
فَقَدْ أَحْفَيْتَنِي وَدَخَلْتِ سِثْرِي
تَلْمُكِي عَلَيَّ نَفْسُكَ أَيَّ عَصْرِ
عَلَيَّ بِشَرِّهِ يَعْدُو وَيَسْرِي
يَضْرُكُ هُلُكُهُ فِي طَوْلِ عُمْرِي
فَإِنْ جَزَعٌ وَإِنْ إِجْمَالُ صَبْرٍ^(□)

وبالتالي تتمظهر الذات الفارس تملك الرغبة في تحصيل الموضوع القيمي؛ لأنّها واثقة من أنّه السبيل الوحيد للتغلب على إحساسها بالضعف، ويمنحها القوّة لبلوغ مرادها.

(□) المفضل الضبي: المفضليات، ص 125.

(□) ديوان دريد بن الصمّة، ص ص 109، 110.

ج- ثنائية المساند والمعارض:

تبرز الترسيمة العملية خلو خانة المعارض من أي عامل يعيق سعي الذات إلى تحقيق الاتصال بموضوع القيمة، في حين توضح خانة المساند حصول الذات على مجموعة من العوامل المساندة لها لتحقيق مشروعها السردى، من بينها إصرار هذه الذات على التمسك بتلك القيم المتضمنة في الموضوع القيمي، والتي مدح المجتمع العربي قبل الإسلام من يتصف بها، ويذم من يتخلّى عنها، مما يجعل الخوف من المذمة وسوء الذكر في الحياة وبعد الموت قضية مرعبة للوجود الإنساني لدى العربي، الذي يسعى بكل ما سمحت له به الظروف أن يضمن لنفسه حسن الأحداث والذكر، والخلود المعنوي الأبدي، ونظراً لعدم وجود عوامل معارضة لرغبة الذات، فإن مسعى الذات خالي من الصراع، مما يسهل عليها بلوغ هدفها.

يقول عروة بن الورد:

أَقْلِيَّ عَلَيَّ اللَّوْمَ يَا بِنْتَ مُنْدِرٍ	وَنَامِي وَإِنْ لَمْ تَشْتَهِي النَّوْمَ، فَاسْهَرِي
ذَرِينِي وَنَفْسِي، أُمَّ حَسَّانَ، إِنِّي	بِهَا قَبْلَ أَنْ لَا أَمْلِكَ الْبَيْعَ، مُشْتَرِي
أَحَادِيثَ تَبْقَى، وَالْفَتَى غَيْرُ خَالِدٍ	إِذَا هُوَ أَمْسَى هَامَةً فَوْقَ صُيِّرٍ
تُجَاوِبُ أَحْجَارَ الْكِنَاسِ، وَتَشْتَكِي	إِلَى كُلِّ مَعْرُوفٍ رَأَتْهُ، وَمُنْكَرٍ
ذَرِينِي أَطْوَفَ فِي الْبِلَادِ لَعَلَّنِي	أُخَلِّيكِ، أَوْ أُغْنِيكِ عَن سَوْءِ مَحْضِرِي
فَإِنْ فَازَ سَهْمٌ لِلْمَنِيَّةِ لَمْ أَكُنْ	جَزُوعاً، وَهَلْ عَن ذَاكَ، مُتَأَخَّرٌ؟
وَإِنْ فَازَ سَهْمِي كَفَّكُمْ عَن مَقَاعِدِ	لَكُمْ خَلْفَ أَدْيَارِ الْبُيُوتِ، وَمُنْظَرٍ ^(□)

تتجلى الذات "الصعلوك" مالكة لعوامل مساعدة لها في مسعاها نحو تحقيق هدفها؛ أي الاتصال بالموضوع القيمي، فهي لا تأبه بمحاولة العاذلة تعطيل مسارها

(□) ديوان عروة بن الورد، ص 67.

السردية وتنفيذ مشروعها، بل تتمظهر مصرّة على مبدئها، فهي على يقين بحتمية الموت في يوم ما، ولن تجزع لذلك، على العكس هي من تُقبل عليه بصدر رحب؛ لأنها تملك أملاً في النجاة، وجمع المال وتحقيق الغنى الذي يمنع عنها وعن العاذلة الحاجة والفقر، ولأنّ الذات "الصعلوك" لم تواجه أيّ عراقيل تمنعها من الوصول إلى بغيتها، بسبب غياب العوامل المعارضة يختفي جانب الصراع من البنية السردية المؤسسة لمشروعها.

كما تختفي العوامل المعارضة أيضاً عند الذات "الكريم"؛ إذ يستطيع في نهاية المشروع السردية تحقيق الاتصال بالموضوع القيمي المرغوب فيه، دون أن تواجه أيّة عوائق تمنعها عن هدفها، وبالمقابل هي تملك عوامل مساندة لها.

ويتضح ذلك من خلال ردّ الكريم على عدل صاحبه القوي، والرادع لها بأن تكف عنه العدل واللوم على إنفاق المال في سبيل إكرامه للضيوف وعابري السبيل، إذ يقول حاتم الطائي ردّاً على عادلته:

وَقَائِلَةٌ أَهْلَكَ بِالْجُودِ مَا نَا وَنَفْسَكَ حَتَّى ضَرَّ نَفْسَكَ جُودُهَا
فَقُلْتُ دَعِينِي إِنَّمَا تِلْكَ عَادَتِي لِكُلِّ كَرِيمٍ عَادَةٌ يَسْتَعِيدُهَا^(□)

ويقول أيضاً:

مَهَلًا نَوَارُ أَقْلِي اللَّوْمَ وَالْعَدْلَا وَلَا تَقُولِي، لَشَيْءٍ فَاتَ مَا فَعَلَا؟
وَلَا تَقُولِي لِمَالٍ كُنْتُ مَهْلَكُهُ مَهَلًا، وَإِنْ كُنْتُ أُعْطِي الْجِنَّ وَالْخَبَلَا
يَرَى الْبَخِيلُ سَبِيلَ الْمَالِ وَاحِدَةً إِنَّ الْجَوَادَ يَرَى فِي مَالِهِ، سُبُلَا^(□)

(□) ديوان حاتم الطائي، ص 19.

(□) المصدر نفسه، ص 39.

2- 6- قصص مغامرات الصعاليك:

لقد كان العربي يعيش في مجتمع قبلي سادت فيه الطبقية الاجتماعية، فكان سادة القوم مقابل العبيد، والأغنياء والفقراء، ومن الطبيعي أن يمتلك السادة الأغنياء القوة، في حين يعاني الفقراء العبيد من الضعف نتيجة الحرمان وكان نتيجة ذلك انقسام المجتمع العربي وإحساس الضعفاء بالقهر والغربة داخل المجتمع والوطن، مما جعل هؤلاء يرفضون الوضع الراهن، ويطمحون لتغييره.

كانت ثورة الصعاليك ضدّ قوانين القبيلة المجحفة؛ حيث تجلّت في تمردهم عليها وعلى الظلم السائد آنذاك، واحتكار موارد المال والغنى على سادة القوم فقط في حين يعيش الفقراء حياة الفقر والعوز والذل، فهي جماعة رفضت بعضاً من صور الإجحاف والظلم وصور الحرمان، والتي تعيق نظرتها للحياة ورغباتها، وتحدّ من نطاق حرياتهما، فالصعاليك أعلنوا تمردهم على القبيلة وقيودها، لتحقيق حريتهم وذواتهم، لذلك انطلقوا إلى أفق أرحب، قصد البحث عمّا افتقدوا إلى وجوده في كنف القبيلة؛ فالتمرد له «دلالاته الفكرية وأنماطه السلوكية، إذ يكتنف التمرد بعدان جوهريان، أولهما: الحرية، وثانيهما: الخصوصية الفردية، إذ لا يمكن أن يتحقق التمرد دون إحساس المتمرد بضغوط القهر، بكلّ أنماطه، ومحاولة النزوح والخروج على أنماط القهر هذه، ولذلك يسعى إلى حرية تكسر أنماط القهر، كما أنّ خصوصية الأداء والفعل معبّرة هي الأخرى عن هذا الكسر»^(□).

فالصعاليك فئة ضاقت ذرعاً بالوضع الاجتماعي والاقتصادي الذي عاشوه في كنف القبيلة، فكان منهم أن حاولوا تغيير الوضع، والتخلّص من قيود القبيلة المحبطة، التي تحدّ من حرياتهم وتحجب عنهم أبسط حقوقهم.

(□) كريم الوائلي: الشعر الجاهلي: قضاياها وظواهره الفنية، دار وائل للنشر والتوزيع، الأردن - عمان، ط (1)، 2008، ص 199.

ولعلّ محاولة الصعاليك لتحقيق ذواتهم والحصول على حرياتهم، كانت تحمل في طياتها الرغبة في التغلب والتمرد أيضا على ظروفهم الجديدة الصعبة، التي تفرض عليهم تحمّل عواقب أفعالهم، وتغيير الظروف إلى صالحهم، وتحقيق الأفضل دائما، لذلك كانوا دائما يفتخرون بنجاحهم في الغارات التي يشنونها على أعدائهم، وانتصاراتهم في غزواتهم، ويحاولون التغلب والانتصار على حياة اللاإستقرار التي تفتقد إلى الأمان والسكينة، لكنهم في المقابل قد سلكوا هذا النهج، لتحرير حياتهم وأنفسهم من كل قيد يشعرهم بالضعف والذل، ولكنهم رغم ذلك يعانون من غربة الوطن والذات، فلقد «عاش الصعاليك حياة خوف وفزع ووحشة واغتراب يجوبون القفار وأيديهم على سيوفهم خوف الغارة والغدر ووحشة الصحراء، محرومون من الألفة والأمن لا أهل ولا أنيس غير حيوان البر، وإذا كانوا قد حرموا من أنس الناس فهم يألفون وحش الصحراء ويعوضون وحشتهم بإلف الحيوان»^(□).

ولقد اتخذ الصعلوك من فضاء الصحراء وطنا له، ومن الخروج إلى الغزو واعتراض طريق القوافل، وسيلة للتغلب على الفقر والقهر، والانتقام من الأغنياء من خلال اقتناص حقوقهم منهم، وسلبهم أموالهم.

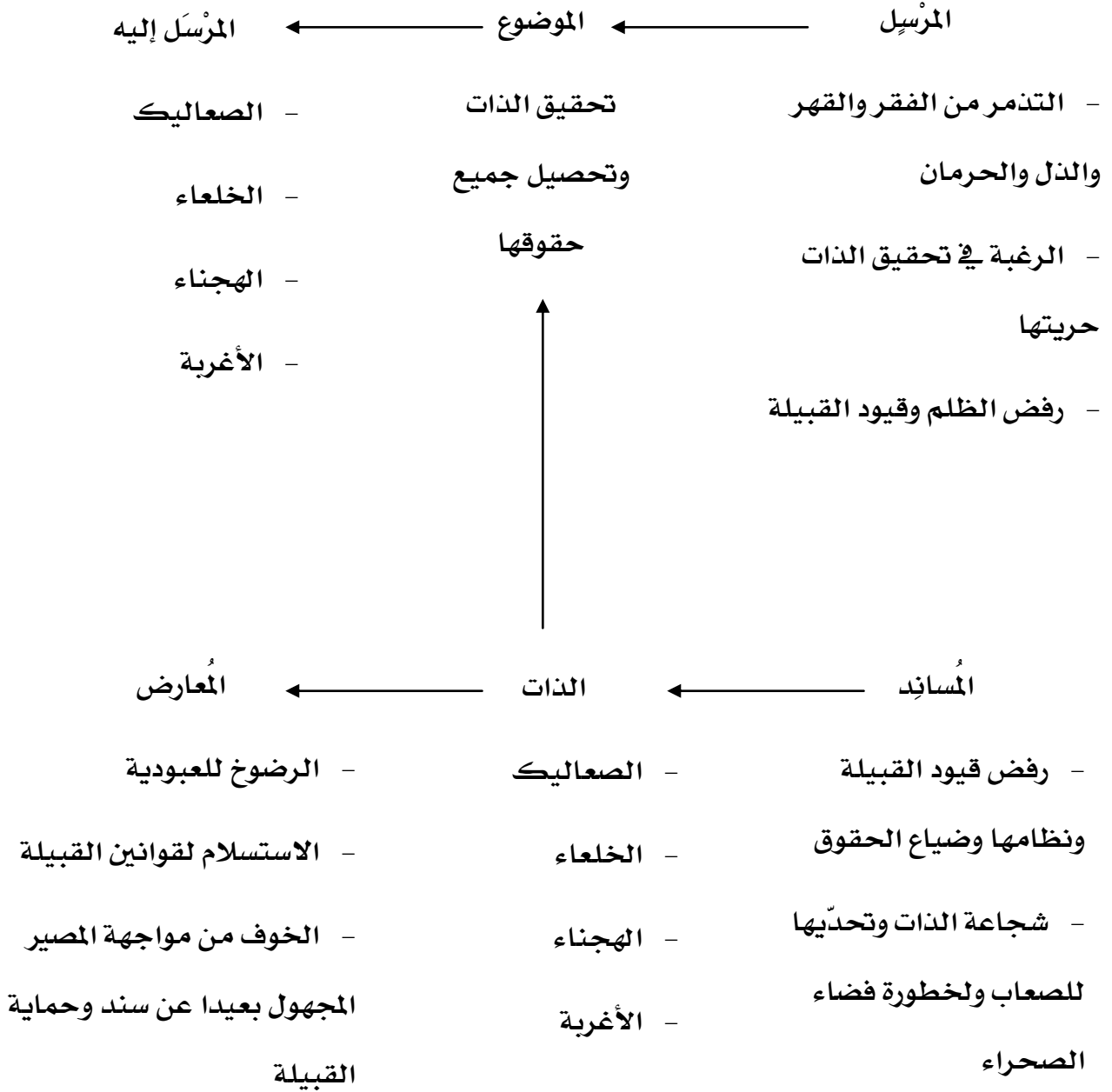
وكانت وطأة مشاعر الغربة والرغبة في تحقيق الحرية، سببا قويا لتمرد الخلعاء والصعاليك وبعضا من الأغربة والهجناء؛ لكن هناك من «كان يعيش الغربة داخل قبيلته ورضي بالعبودية، حرصا على أهله وبناته من الذلّ والفقر إذا هجر القبيلة وتحرّر من ظلمها»^(□)، فاستسلم لقوانين القبيلة، وسلطتها، ورضي بالذل والاستعباد في كنف القبيلة، وفضل ذلك على المضي في حياة مجهولة، وفضاء الصحراء الغني بالمفاجآت، الذي قد يعرضه إلى الخطر والموت، في حين أنّ القبيلة قد توفر له الحماية من ذلك كله.

^(□) يحي الجبوري: الحنين والغربة في الشعر العربي - الحنين إلى الأوطان، دار مجدلاوي، عمان، ط (1)، 2008، ص 41.

^(□) المرجع نفسه، ص 40.

فكانت ثورة هؤلاء الصعاليك ضد حياة الذلّ التي كانوا يعيشونها والحرمان من أبسط الحقوق، ومعاناتهم الوجدانية، من اضطهاد قوانين القبيلة، وقسوة الغربة، فتجلى رفضهم لذلك الوضع المليء بالقلق والقسوة، في عدم قدرتهم على التكيف معه، مما نتج عن ذلك تمردهم على قوانين القبيلة وأعراف المجتمع، فسعوا إلى نيل حريتهم، بعيدا عن كلّ القيود الاجتماعية والاقتصادية، أمّا مَنْ رضوا بحياة العبودية والذلّ لأسباب سبق ذكرها فقد كانوا يحاولون اغتنام الفرص، لتعويض النقص الحاصل لديهم، وتحسينه، ولمَ لا تحقيق هدفهم في الحرية، كما فعل "عنتر بن شداد".

وبالتالي يتمظهر كلّ من الصعاليك، الأعرية والهجناء والخلعاء يفتقرون إلى حياة كريمة، يسودها الأمان والعدل، ولذلك فهم جميعا يرغبون في تحقيق الاتصال بالموضوع القيمي (الحصول على الحقوق وتحقيق الذات)، باعتبارهم ذواتا سرديّة تطمح إلى تعويض النقص الحاصل لديهم، ويمكن الوقوف بتفصيل أكثر أمام البنية السردية لقصص هذه الذوات عن طريق إدراك العوامل "الذوات" وتحديد الموضوعات المرغوب فيها، وضبط تجليات البنية العاملة لهذه العوامل وغيرها، المشاركة في بلورة وحدات المعنى، وتعيين العلاقات المنتظمة بينها، اعتمادا على الترسيمية العاملة الآتية:



ويمكن ضبط تجليات هذه البنية العنصرية بدقة وتفصيل من خلال تحليل

الثنائيات الثلاثة المكوّنة لها، والتي تحدّد دور كلّ عامل فيها وفق ما يأتي:

أ- ثنائية المرسل والمرسل إليه:

إن تدمير الذات من الفقر، وقهر قوانين القبيلة للحريات، وسلبها للحقوق، ورفض حياة الذلّ والحرمان، والظلم كلّها مجتمعة كانت حوافز بعثت في الذات الفاعلة الرغبة في الاتصال بالموضوع القيمي، إذ أوعزت إليها التمرد على قوانين القبيلة، وإثبات وجودها، والحصول على جميع حقوقها مهما تعدّر ذلك، وبالتالي فإنّ عامل المرسل يتمظهر غير ممفرد وغير مشخص.

أمّا المرسل إليه، فيتتمظهر غير ممفرد أيضا لكنّه مشخص، ويتمثل في العامل المستفيد من الموضوع القيمي، الذي ترغب الذات في الاتصال به؛ حيث يتعلق بكل من: "الصعاليك، الخلعاء، الهجناء والأعربة".

إنّ معاناة الذات من الفقر لازمتها طول الحياة، فقد عانت منه وهي في كنف القبيلة، تحت لوائها، وكذلك بعد تمردّها وخروجها عن عرش القبيلة ونظامها، وكثيرا ما كان هذا الوضع الاجتماعي للذات سببا في بعث الإحساس بالهوان والازدراء، ولعلّه الحافز القوي الذي بعث في الذات الرغبة في الاتصال بالموضوع القيمي.

يخاطب "عروة بن الورد" عاذلته التي حاولت منعه من الخروج إلى الغزو، طالبا منها أن تكفّ لومها عنه، فقد أيقن أنّ الفقير لا مكانة له بينهم، ولا كرامة اجتماعية له، لذلك هو يسعى لتحقيق الغنى كي يضمن لنفسه ورفاقه وعائلته المكانة التي يطمح إليها.

يقول عروة بن الورد:

دَعَيْتَنِي لِلْغِنَى أَسْعَى فَإِنِّي رَأَيْتُ النَّاسَ شَرُّهُمْ الْفَقِيرُ
وَأَبْعَدُهُمْ وَأَهْوَنُهُمْ عَلَيْهِمْ وَإِنْ أَمْسَى لَهُ حَسَبٌ وَخَيْرٌ^(□)

(□) ديوان عروة بن الورد، ص 79.

ومن جهة أخرى، نجد أن الخلعاء والأغربة الذين تمردوا على النظام القبلي، رفضاً لوضع اجتماعي واقتصادي سلبهم كل حقوقهم، ومنحهم حياة ذليلة، قد شقوا لأنفسهم وحياتهم سبيلاً بعيداً عن سلطة النظام القبلي والاجتماعي، أساسه الاعتماد على النفس، والقوة، والشجاعة لتحدي العوائق، وانتزاع وسائل العيش من أولئك الأغنياء الذين حرموهم حقوقهم، ونيل حياة كريمة دون ذل أو هوان مهما كانت صعبة، أحراراً دون أي قيد اجتماعي، والحصول على حياة أفضل.

والهدف من كل هذا تغيير واقعهم نحو الأفضل، «وبسبب هذا الصراع الطبقي أيضاً استهان الصعاليك بحياتهم وتغنىوا بالبطولة والشجاعة، وكان شعارهم الموت ولا حياة العبودية، والهلاك ولا التغاضي عن ظلم المجتمع لهم»⁽¹⁾، ولهذا الغرض حفل شعرهم بسرد بطولاتهم، ومغامرات غزواتهم، التي من خلالها يناشدون العدل، والحصول على حقوقهم، ويبرزون جلدتهم وصبرهم على الشدائد.

فالشاعر "عروة بن الورد" يعيب على الصعلوك الخامل الذي قبل حياة الذل، والخمول والكسل، إذ يقول:

لحَا اللّهُ صُعْلُوكًا إِذَا جَنَّ لَيْلُهُ	مُصَايِفِ الْمَشَاشِ آفَا كُلِّ مَجْزَرِ
يَعُدُّ الْغِنَى مِنْ نَفْسِهِ كُلِّ لَيْلَةٍ	أَصَابَ قِرَاهَا مِنْ صَدِيقٍ مُيَسَّرِ
يَنَامُ عِشَاءً ثُمَّ يَصْبِحُ نَاعِسًا	يَحُثُّ الْحَصَى عَنْ جَنْبِهِ الْمُتَعَفَّرِ
قَلِيلُ التَّمَّاسِ الزَّادِ إِلَّا لِنَفْسِهِ	إِذَا هُوَ أَمْسَى كَالْعَرِيشِ الْمَجُورِ
يُعِينُ نِسَاءَ الْحَيِّ، مَا يَسْتَعِينُهُ	وَيُمْسِي طَلِيحًا، كَالْبَعِيرِ الْمَحْسَرِ ⁽²⁾

(1) فتحي إبراهيم خضر: قضايا الشعر الجاهلي، المكتبة الجامعية، نابلس، ط (1)، ص 408.

(2) ديوان عروة بن الورد، ص 68.

وفي المقابل يُعَلِّي "عروة بن الورد" من قيمة الصعلوك الذي لا يقبل الرضوخ والاستسلام للظلم والذل، وإجحاف المجتمع له ^(□).

في حين يتمظهر المرسل إليه وهو المستفيد من تحقيق الذات للاتصال بالموضوع القيمي، إذ بتحصيل الذات للغنى، يتغلب على فقره وإحساسه بالضعف، وحين يتحدّى الصعاب ويتجاوز مخاطر حياة التمرد، ويثأر لنفسه وجماعته من ظلم النظام القبلي، وسطو الأغنياء على موارد المال، كلها عوامل تمكّن المرسل إليه من تحقيق مبتغاه.

ب- الذات والموضوع:

يتجلى عامل الذات عاملاً غير ممفرد نتيجة اشتراك الذوات "الصعاليك، الخلاء، الهجناء والأغربة"، في الرغبة بالاتصال بالموضوع القيمي نفسه، لكن في الحقيقة الصعاليك جماعة مؤلفة من هؤلاء الخلاء والهجناء وبعض من الأغربة؛ حيث يسعى هؤلاء إلى هدف واحد موجّه إلى إثبات ذاتهم ووجودهم، واقتناص حقوقهم ممّن كانوا يظنون أنّهم سلبوهم إياها، كالقبيلة والأغنياء نتيجة اقتناع هذه الذوات بعدم قبول الاستسلام لكلّ ما يسيء إليهم ويحرمهم من حقوقهم الشرعية والبسيطة.

أمّا الموضوع فيتمحور حول رغبة الذات إثبات وجودها والحصول على حقوقها التي سلبها منها النظام القبلي، والفقر الذي كانت تعاني منه وصور الحرمان التي عاشتها، حيث رفضت الذات الرضوخ والاستسلام لهذا الوضع المكبّل لوجودها كما تريد، فسعت إلى التغيير، فبدأت بتجاوز قوانين القبيلة التي كانت لصالح الأغنياء والأسياء وتجحف حقوق الفقراء والهجناء والأغربة، بسبب مكانتهم الاجتماعية الدنيئة، فاتخذت الذات قوتها

^(□) وَلَكِنْ صُعْلُوكًا، صَفِيحَةً وَجْهَهُ
مُطِلاً عَلَى أَعْدَائِهِ يَزْجُرُونَهُ
إِذَا بَعُدُوا لَا يَأْمَنُونَ اقْتِرَابَهُ
كَضَوْءِ شَهَابِ الْقَابَسِ الْمُتَنَوِّرِ
بِسَاحَتِهِمْ زَجْرَ الْمُنِيحِ الْمُشْهَرِ
تَشُوفِ أَهْلِ الْغَائِبِ الْمُتَنْظِرِ
ينظر: المصدر السابق، ص 69.

وفروسيتها، وإصرارها على بلوغ هدفها وشجاعته، سبيلا لتحقيق الاتصال بالموضوع القيمي.

لطالما عانى الأعرية بسبب سواد بشرتهم من احتقار وسوء المنزلة التي كانت تعادل منزلة العبيد، ومن الحرمان، وقسوة المجتمع وقوانينه السائدة آنذاك، و"عنتر بن شداد" واحد من هؤلاء الأعرية الذين بقدر ما أساءت إليهم ظروف الحياة، وعبودية القبيلة، والمجتمع بسبب سواد بشرتهم، إلا أنها هي الأسباب نفسها التي منحتهم القوة -كغيره- والرغبة في تحقيق حريته، وإثبات وجوده، ليس بعيدا عن قبيلته، إنما على العكس، فقد أصّر على إثباتها في كنف القبيلة، حيث أثبت ذاته بين قومه، فحققت له بطولاته وشجاعته التخلص من إهانة العبودية، وانتصرت لشخصيته تلك الحروب والبطولات التي رفع من خلالها الأذية عن قومه، فشفع ذلك له عند أبيه، ولأن الذات "عنتر" كانت ترغب في الاتصال بالموضوع القيمي.

كانت الذات تتغنى دائما بفروسيتها وبطولاتها، وانتصاراتها، لأنها المعادل للتحرر من العبودية، وحياة الهوان:

سَيَذْكُرُنِي قَوْمِي إِذَا الْخَيْلُ أَصْبَحَتْ تَجُولُ بِهَا الْفُرْسَانُ بَيْنَ الْمَضَارِبِ
فَإِنَّهُمْ نَسَوْنِي فَالْصَّوَارِمُ وَالْقَنَا تُذَكِّرُهُمْ فِعْلِي وَوَقَعَ مَضَارِبِي^(□)

ويقول أيضا:

أَذْكُرُ قَوْمِي ظَلَمَهُمْ لِي وَبَغَيْهِمْ وَقَلَّةَ إِنْصَافِي عَلَى الْقُرْبِ وَالْبُعْدِ
بَنَيْتُ لَهُمْ بِالسَّيْفِ مَجْدًا مُشِيدًا فَلَمَّا تَنَاهَى مَجْدُهُمْ هَدَمُوا مَجْدِي
يَعِيبُونَ لَوْنِي بِالسَّوَادِ وَإِنَّمَا فِعَالُهُمْ بِالْخُبْثِ أَسْوَدُ مِنْ جِلْدِي^(□)

(□) ديوان عنتر بن شداد، ص 171.

(□) المصدر نفسه، ص 172.

تحاول الذات "عنتر بن شداد" إثبات وجودها وإبراز قيمتها كذات محاربة وشجاعة، بالرغم من بغي القبيلة لها، وعدم إنصافها، رغم ما قدمته لها، فهي تتمظهر إذن كذات تملك الرغبة في الاتصال بالموضوع القيمي، لأنها تريد الحصول على القيم المتضمنة فيه؛ إذ تمكّنها من تحقيق مكانة رفيعة في القبيلة، والتخلص من قهر العبودية والاحتقار.

ج- المساند والمعارض:

توضح الترسيمة العملية عامل المساند غير المفرد وغير المشخص، حيث يتمثل العامل الأساسي المساند للذات في تحقيق هدفها انصافها بالشجاعة والقوة وتحديها للصعاب التي تواجهها، أو صادفتها أثناء سعيها نحو بلوغ مرادها خصوصاً أن فضاء الصحراء ليس محفزاً للمخاطرة، بالاعتماد على النفس في العيش، والتخلي عن العيش في كنف القبيلة التي قد تضمن له القليل من أسباب العيش والحماية، مقابل أداء واجباته اتجاهها، والانصياع لقوانينها، ولعلّ العامل المساند الثاني المتمثل في رفض الذات لقيود القبيلة القاتلة ونظامها الظالم المساهم في ضياع أغلب الحقوق، هو عامل هام؛ إذ بفضلها تتمكّن الذات من تفعيل مسعاها لتحقيق مرادها.

وفي المقابل يتراءى لنا أنّ العوامل المعارضة لمسعى الذات ورغبتها هي في تخلي الذات عن رفضها للرضوخ للعبودية والاستسلام لقوانين ونظام القبيلة، والخوف من مواجهة المصير المجهول في فضاء الصحراء المخيف، ولعلّ هذه العوامل المعيقة لبلوغ الذات مبتغاه، حين تتخلى هي نفسها عن مشروعها الهادف إلى تغيير الوضع الراهن، كما كان ذلك حال الهجاء والأغربة الذين قبلوا واستكانوا لنظام القبيلة، إمّا رغبة في الاعتراف بنسبهم، أو لنيل حقوقهم في كنف القبيلة، أو خوفاً من حياة التشرد خارج نظام القبيلة.

لقد رفض "عنتر بن شداد" التمرد على القبيلة التي عدته عبداً أسود، تحتقره في السلم، وتمجد سيرته في الحرب، لكنّه استطاع بفضل شجاعته وفروسيته وبطولاته، أن

يحقق الاتصال بالموضوع القيمي، والحصول على المكانة التي لطالما رغب بها بين أهله وقومه:

وَإِذَا الْكَتِيبَةُ أَحْجَمَتْ وَتَلَا حَظَّتْ
وَالْخَيْلُ تَعْلَمُ وَالْفَوَارِسُ أَنْبِي
أَلْفَيْتُ خَيْرًا مِنْ مُعَمِّ مِخْوَلٍ
فَرَّقْتُ جَمْعَهُمْ بِطَعْنَةٍ فَيَصِلُ (□)

ويقول:

وَلَقَدْ شَفَى نَفْسِي وَأَبْرَأَ سُقْمَهَا
قِيلُ الْفَوَارِسِ وَيَكُ عُنْتَرًا أَقْدِيمُ (□)

فاستنجد قومه به، يعدّ بالنسبة إلى "عنتر" اعترافاً بذاته، بحريته، وقوته وفروسيته، وبذلك يكون قد تغلب على العامل المعارض لمساعاه، والتمتثل في قبول العبودية، وعدم التمرد على قوانين القبيلة، أو الخروج عن نظامها وانتمائه إليها، بل سعى إلى هدفه متمرداً على رفض القبيلة له، كفرد منهم، من خلال إثبات وجوده وحريته وقيمه بينهم، لا بعيداً عنهم، وهنا يكمن الفرق بينه وبين الصعاليك وسبل تمردهم على النظام القبلي.

ولقد كانت الذات "الصعلوك" تُخاطر بحياتها، للحصول على مرادها والاتصال بالموضوع القيمي، فخاطرت بحياتها، من أجل بلوغ هدفها، واستطاعت أن تتغلب على عوائق الحياة التي صادفتها ومنعتها عن مرادها، وتمكنت من تحقيق حريتها، وإثبات ذاتها، بالرغم من أنّ حياة التمرد كلها عراقيل، وليست سهلة، ويَعْمُهَا الخوف، وتتطلب شجاعة وقوة وتحديات كبيرة، فمغامراتهم التي يرونها، وقصص تربصهم بأعدائهم بالمراقب يتعقبون القوافل في أعالي الجبال، يترصدون ضحاياهم، أكبر تحدي ودليل على قوة جأشهم وصمودهم من أجل تحقيق المبتغى:

(□) ديوان عنتر بن شداد، ص ص 88 ، 89.

(□) المصدر نفسه، ص 24.

وَمَرْقَبَةٌ عَنقَاءَ يَقْصُرُ دُونَهَا أَخُو الضَّرْوَةِ الرَّجُلُ الْحَفِيُّ الْمُخَفَّفُ
 نَعَبْتُ إِلَى أَدْنَى ذُرَاهَا وَقَدْ دَنَا مِنَ اللَّيْلِ مُلْتَفًّا الْحَدِيقَةَ أَسَدَفُ
 فَبِتُّ عَلَى حَدِّ الذَّرَاعَيْنِ مُجَذِيًّا كَمَا يَتَطَوَّى الْأَرْقَمُ الْمُتَعَطَّفُ
 وَلَيْسَ جِهَازِي غَيْرُ نَعْلَيْنِ أَسْحَقَتْ صُدُورُهُمَا مَخْصُورَةً لَا تُخَصِّفُ
 وَضُنِّيَّةٍ جُرْدٍ وَإِخْلَاقٍ رَيْطَةٍ إِذَا أَنهَجَتْ مِنْ جَانِبٍ لَا تُكْفَفُ
 وَأَبْيَضُ مِنْ مَاءِ الْحَدِيدِ مُهَنْدٌ مُجَذُّ لِبَاطِرِ السَّوَاعِدِ مِقْطَفٌ^(□)

يتخذ "الشنفري" من المرقبة منفذا لتحقيق القوة والاستقلالية، وكذلك الحرية، لأنه يشعر من أعلى هذه المرقبة، بأنه أقوى من ضحيته التي يتربص بها مارة من أسفل المرقبة، وهو يحقق ذاته من خلال استقلاله بذاته التي توفق في التغلب على حياته الجديدة في كنف التمرد الذي يمكنه من الشعور بالحرية والاعتزاز بنفسه، مثبتاً لنفسه وغيره قدرته على تحقيق ذاته وحرية، وتحقيق من خلال ذلك الاتصال بالموضوع القيمي، بعد تمرده على النظام القبلي، واتخاذ حياة جديدة وفق نمط مختلف، رغم ما يحيط بها من صعوبات، إلا أنه استطاع أن يخلق لنفسه ورفاقه حياة وقوة تمكنهم من الصمود أمام واقع صعب مليء بالمتناقضات واتخاذ الصحراء كله فضاء لحياة الصلابة والتمرد، وتأكيدا لقوته في الحاضر بغض النظر عن قسوة الماضي وذله.

2-7 - القصص المترسخة في ذهن الجماعة:

كان الشاعر العربي يهدف من تضمين القصص القديمة المتوارثة في نصوصه الشعرية العربية قبل الإسلام، أخذ العبرة والحكمة منها، وتوظيفها حسب السياق المناسب لغرضه المنشود؛ فقد وظف ذو الأصبع العدوانية قصة لقمان ونسوره، مخاطبا المرأة "زنيبة" التي سخرت منه، نظرا لتقدمه في السن، ليؤكد لها حتمية الفناء وطبيعة إحساس

(□) ديوان الشنفري، ص 53.

الإنسان بالضعف بعد القوة؛ فإذا كان لقمان يملك عمر سبعة نهور قد هرم وفني، فكيف لا ينتهي به الأمر هو وغيره إلى المصير نفسه؟

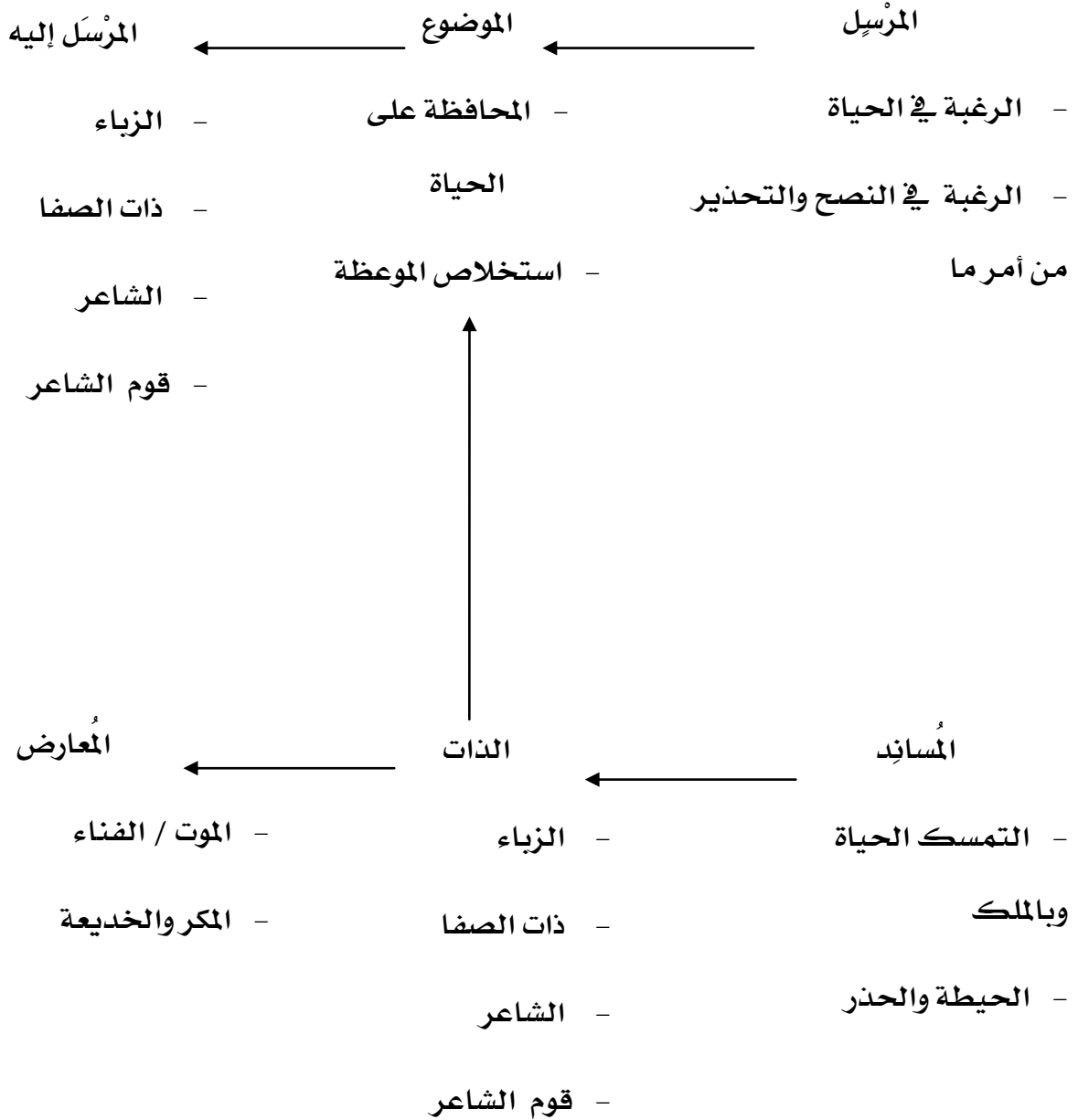
وفي السياق نفسه يسرد عدي بن زيد قصة الملكة "الزباء"، محذرا الملك "النعمان" من زوال ملكه في أي لحظة، فمهما بلغ سلطان وجاه الإنسان، فإن نهايته هي الفناء.

أما النابغة الذبياني فإنه يوظف قصة "زرقاء اليمامة" باختصار شديد، راجيا من الملك "النعمان" التريث في الحكم عليه، وتحريّ الحقيقة، لكي يتفطن إلى المكيدة التي نصبها أعداء الشاعر له، ولا ينساق خلف أكاذيبهم.

كما يسرد النابغة الذبياني أيضا قصة أخرى، والمتمثلة في قصة "ذات الصفا"؛ لتحذير قومه من الثقة بمن يبيّتون لهم نية الغدر والخيانة، ويقصد بذلك قبيلة "بني مرة"، لتكون تلك القصة حجة له، لإقناع قومه بضرورة أخذ الحيطة والحذر ممن يظنون أنهم أهل لثقتهم، فيكون لحديثه ونصحه عظيم الأثر في نفوسهم.

كما أن هذه القصص في مجملها، تسرد أحداثا ووقائع تبرز رغبة شخصياتها في المحافظة على حياتهم، رغم يقينهم بحتمية الفناء.

ويمكن الوقوف بتفصيل أكثر أمام البنية العارضية لقصص هذه الذوات، عن طريق إدراك العوامل وتحديد الموضوعات المرغوب فيها، وضبط تجلياتها، والتي تعيّن العلاقات المنتظمة بينها، اعتمادا على الترسيمة الآتية:



تبرز هذه الترسيمة العاملية مختلف العلاقات القائمة بين العوامل، والتي تنتظم

وفق ثلاث ثنائيات توضح دور كل عامل :

أ- ثنائية المرسل والمرسل إليه:

إن رغبة الذوات (ذات الصفا، الزبَاء، الشاعران (النابغة الذباني، عدي بن زيد)) في استمرار حياتهم، كان الحافز الذي أقنعهم بالاتصال بالموضوع القيمي (المحافظة على الحياة)، وهو نفسه الدافع الذي بث في الشاعرين رغبة استرجاع قصص السابقين من الأمم، قصد استخلاص العبرة وتوضيحها للآخر (الذي يهدد حياته)، وبالتالي فإن المرسل هنا يتجلى كعامل غير مشخص.

أما المرسل إليه فهو المستفيد من تحقيق الاتصال بالموضوع القيمي، والمتمثل في العوامل (ذات الصفا، الزبا، الشاعران (النابغة الذباني، عدي بن زيد)):

يقول النابغة الذباني:

فَقَامَ لَهَا مِنْ فَوْقِ جُحْرِ مُشَيِّدٍ، لِيَقْتُلَهَا، أَوْ تُخْطِئَ الْكَفُّ بَادِرَهُ
فَلَمَّا وَقَاهَا اللَّهُ ضَرْبَةً فَآسَاهُ وَلِلْبِرِّ عَيْنٌ لَا تُعَمَّضُ نَاطِرَهُ
فَقَالَ: تَعَالَى نَجَعَلِ اللَّهَ بَيْنَنَا عَلَى مَا لَنَا أَوْ تُنْجِزِي لِي آخِرَهُ
قَالَتْ: يَمِينُ اللَّهِ أَفْعَلُ، إِنِّي رَأَيْتُكَ مَسْحُورًا، يَمِينُكَ أَجْرَهُ^(□)

إن ذات الصفا قد استطاعت أن تحافظ على حياتها بفضل عوامل مساعدة لها، والمتمثلة في رغبتها في الحياة، وأخذها الحيطة والحذر ممن غدر بها سابقا.

ب- ثنائية الذات والموضوع:

تشغل العوامل: (الزبَاء، ذات الصفا، الشاعران (النابغة الذباني، عدي بن زيد)) دور الذات التي تسعى لتحقيق هدفها، المتمثل في حماية نفسها وحياتها وضمان استمراريتها. أما الموضوع، فيتمثل في الحياة نفسها والرغبة في المحافظة عليها من كل ما يهددها بالموت/الفناء، وكذلك استنباط العبرة والموعظة، فالشاعران "النابغة الذباني وعدي بن

^(□) ديوان النابغة الذباني، ص 63.

زيد" يهدد حياتهما جبروت وسلطة الملك "النعمان"، فيحاولان الدفاع عن أنفسهما من خلال سرد تلك القصص، لغرض تنبيه الملك من حوادث الدهر التي قد تؤدي بحياته إلى الهلاك:

أَحْكُمُ كحُكْمِ فَتَاةٍ حَيٍّ إِذْ نَظَرْتُ إِلَى حَمَامٍ شِرَاعٍ وَارِدِ التَّمَدِّ (□)

يوجه الشاعر خطابه إلى الملك "النعمان"، راجيا منه أن يتحرى الأمر قبل أن يصدر أي قرار بشأنه، وبذلك تصير قصة زرقاء اليمامة منفذا للشاعر، يحاول من خلاله جعل الملك يتروى في إصدار حكمه عليه و معاقبته على ذنب لم يقترفه.

أما في قصة ذات الصفا، فإن النابغة الذبياني يوجه خطابه إلى قومه قائلا:

وَإِنِّي لِأَلْقَى مِنْ ذَوِي الضُّعْنِ مِنْهُمْ وَمَا أَصْبَحْتُ تَشْكُو مِنْ الْوَجْدِ سَاهِرَةً
كَمَا لَقَيْتُ ذَاتُ الصَّفَا مِنْ حَلِيفِهَا؛ وَمَا انْفَكَّتِ الْأَمْثَالُ فِي النَّاسِ سَائِرَةً (□)

يوظف النابغة الذبياني قصة ذات الصفا، ليضرب مثلا لقومه في الغدر والخديعة، لكي يتخذوها عبرة، فيحتاطوا من قوم بني مرة، الذين يظهرون لهم غير ما يبطنون. أما الملكة "الزباء" التي استولت على حكم وجاه الملك "جذيمة"، فقد حاولت قدر المستطاع أن تحافظ على ذلك الجاه وعلى حياتها، لكن الدهر لم يحقق لها مرادها في النهاية.

في حين نجد الحية "ذات الصفا" قد استطاعت في النهاية بفضل حذرها أن تحافظ على حياتها من غدر وخيانة من وثقت به.

فالموضوع القيمي إذن قد تمظهر متعددا وذلك وفقا لتعدد الذوات الفاعلة وأهدافها.

(□) المصدر السابق، ص 36

(□) المصدر نفسه، ص 63

ج- ثنائية المساند والمعارض:

تُبرز الترسيمية العملية وجود عوامل مساندة للذاتين (ذات الصفا والشاعر (النابغة الذبياني)) تساعدتهما على تحقيق هدفهما؛ ف "ذات الصفا" استطاعت أن تحقق الاتصال بالموضوع القيمي (المحافظة على الحياة)، نتيجة تمسكها بالحياة، والذي دفعها إلى التحلي بالحيلة والحذر.

أما النابغة الذبياني فقد حاول إقناع الملك ببراءته، موظفا قصة "زرقاء اليمامة"، التي كانت السبيل الوحيد الذي مكن الشاعر من تبرير موقفه أمام الملك النعمان والاعتذار منه ليعضو عنه.

يقدم الشاعر نفسه نصحه لقومه، مضمنا إياه سرده لقصة "ذات الصفا"، والتي يستعملها حجة لاستمالة قومه، وإقناعهم بضرورة الحذر من بني مرة الذين يريدون الإيقاع والغدر بهم.

أما عن عامل المعارض، فإن الترسيمية العملية توضح عدم وجود أي عامل معيق لمسعى "ذات الصفا" والشاعر النابغة الذبياني؛ فقد حققا مبتغاهما دون وجود أي عائق يمنعهما من ذلك.

وتوضح الترسيمية العملية عدم نجاح الذاتين: الشاعر "ذو الأصبع العدواني" و "لقمان" في تحقيق الإتصال بالموضوع القيمي (المحافظة على الحياة)، بسبب عوامل معارضة لمساعدتهما، والمتمثلة في حتمية الموت / الفناء :

يقول ذو الأصبع العدواني:

لا تَهْرَيْ مَنِّي زُنَيْبُ فَمَا
أَوْلَم تَرِي لِقَمَّانَ أَهْلَكَهُ
وَبَقَاءُ نَسْرِ كَلِّمَا انْقَرَضَتْ
مَا طَالَ مِنْ أَمَدٍ عَلَى لُبَّادٍ
فِي ذَاكَ مِنْ عَجَبٍ وَلَا سُخْرِ
مَا اقْتَاتَ مِنْ سَنَةٍ وَمِنْ شَهْرِ
أَيَّامُهُ عَادَتْ إِلَى نَسْرِ
رَجَعَتْ مَحَوْرَتَهُ إِلَى قَصْرِ^(□)

(□) ديوان ذي الأصبع العدواني، ص 40.

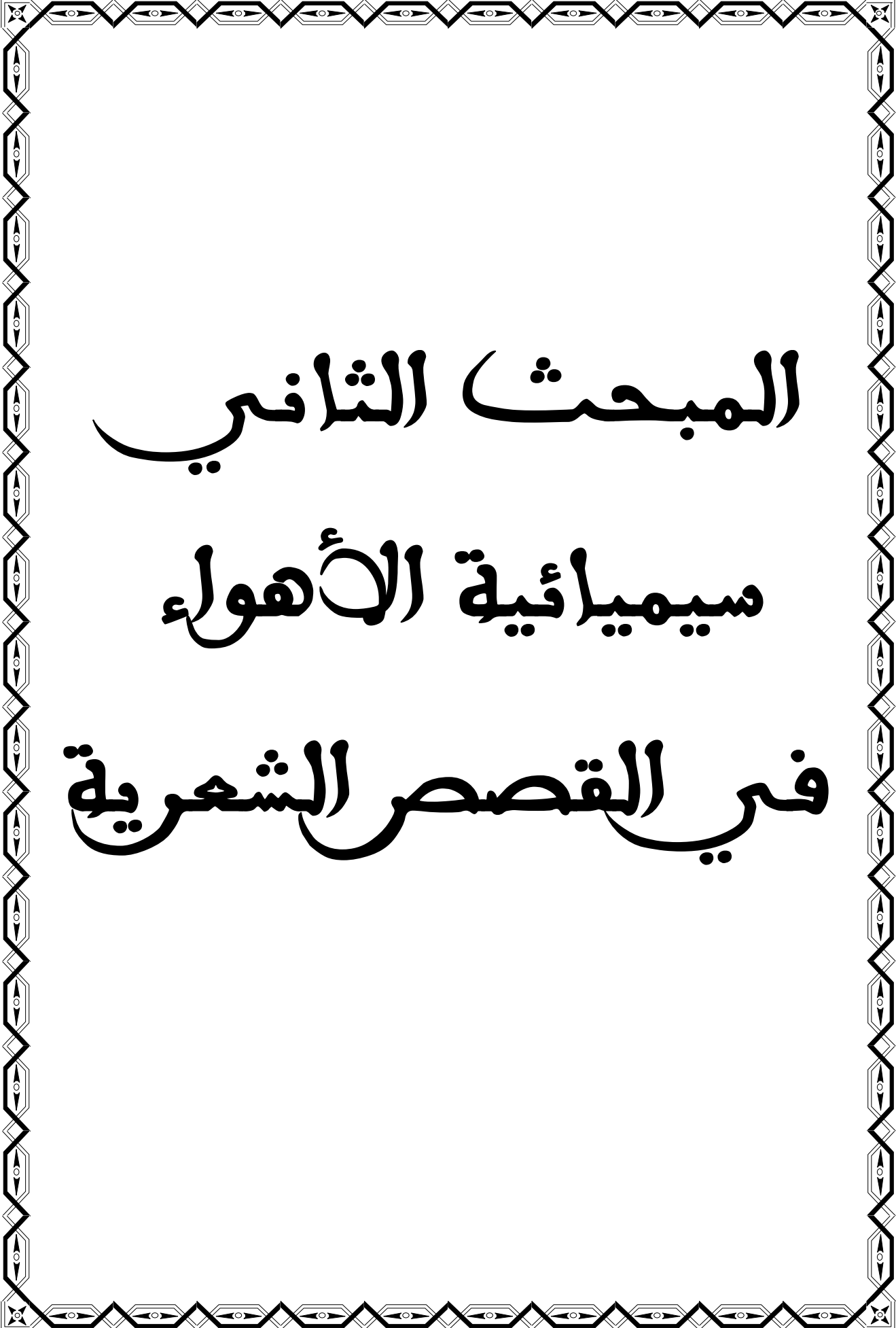
لقي "لقمان" حتفه بمجرد موت نسرهِ السابع "لبد"، وذو الأصبع العدواني تمكن منه الهرم والشيخوخة، فانقلبت قوته ضعفاً.

أما ملكة "الزباء" فقد خسرت عرشها وملكها، ووقعت في الفخ نفسه الذي أوقعت فيه الملك "جذيمة" سابقاً:

وَقَنَّعَ فِي الْمُسُوحِ الدَّارِعِينَ	أَتَتْهَا الْعَيْسُ تُحْمِلُ مَا دَهَاها
بَشَكَتِهِ وَمَا خَشِيَتْ كَمِينًا	وَدَسَّ لَهَا عَلَى الْأَنْفَاقِ عُمُرًا
يَصِلُ بِهِ الْحَوَاجِبَ وَالْجَبِينَا	فَجَلَّلَهَا قَدِيمَ الْأَثَرِ عَضْبًا
تَكُنْ زِبَاءً حَامِلَةً جَنِينًا	فَأَضْحَتْ مِنْ خَزَائِنِهَا كَأَنَّ لَمْ
وَأَيُّ مُعَمَّرٍ لَا يَبْتَلِينَا (□)	وَأَبْرَزَهَا الْحَوَادِثُ وَالْمَنَائِيَا

تعتور الذات الفاعلة حالات عاطفية وانفعالية قبل و أثناء إنجازها للفعل الذي يمكنها من تحقيق الاتصال بموضوع القيمة، والتي تساهم إلى حد كبير في إنجازها لمشروعها السردية، والانتقال من وضعية الانفصال عن موضوع القيمة إلى علاقة الاتصال به؛ وهذا الجانب الانفعالي والعاطفي تهتم بدراسته سيميائية الأهواء، والتي يطمح - من خلالها - المبحث الثاني من هذا الفصل تحليل مختلف الأهواء المصاحبة للذوات الفاعلة.

(□) ديوان عدي بن زيد، ص: 184، 185.



المبحث الثاني
سيمائية الأهل
في القصص الشعرية

1- سيميائية الأهواء:

لطالما أولت السيميائية السردية أهمية بالغة لسيمياء العمل، ولدور العامل، وحالات التحول التي تطرأ عليه نتيجة البرامج السردية التي يسعى إلى إنجازها، قصد تحقيق علاقة اتصال بموضوعه القيمي، وفي الآن ذاته فإن سيمياء السرد لم تعط جانباً من الاهتمام لطبيعة الذات الفاعلة النفسية والانفعالية، رغم أن الفعل شديد الارتباط بالعاطفة إن لم نقل أنهما متلازمان، فالانفعال مرتبط بالانطباعات، الأمزجة وبحالات النفس، أما الإحساس فيتميز بكونه أكثر قوة وثبات (1).

ولقد أدرك «غريماس» "Greimas" هذا النقص، عند إقصاء العواطف والانفعالات من اهتمامها وإجراءات تحليلها، وكان يأمل في إضافة إجراءات تتناول الأهواء بالدراسة والتحليل إلى المقاربة السيميائية (2). للنصوص السردية، إذ أنصبَّ جلّ اهتمام غريماس بسيمياء العمل التي تحدّد التحوّلات وتهمل الحالات؛ إذ ركّز على الأفعال التي يقوم بها عامل الذات ونتائجها، والكفاءة التي يجب أن يكتسبها لتحقيق مشروعه وهدفه، دون أن يولي اهتماماً بالحالات الانفعالية والنفسية لهذا العامل وغيره باعتبار أنّ العواطف مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالذات العاملة، وتسبق أفعالها، وتساهم إلى حدّ كبير في حركية إنجازها، وانطلاقاً من الملفوظ السردية يمكننا اكتشاف البعد الهويوي، وتجليات مختلف الأهواء التي تتضمن داخل خطاطته السردية.

تولي سيميائية الأهواء اهتماماً بالغاً بالجانب الشعوري، الانفعالي والنفسي لعامل الذات أثناء تنفيذه لمشروعه السردية، الذي يحقق له الانتقال من وضعية/أو حالة إلى أخرى، وبذلك يُنصَّبُ اهتمامها على حالات عامل الذات أثناء انتقاله من الوضعية البدئية

(1) Elisabeth Rallo Ditch –Jaques Fontonille- Patrizia Lombardo : Dictionnaire des passions littéraires, Belin Edition, 2005, P 8.

(2) Algirdas Julien Greimas : Du sens II, P 15.

إلى الوضعية النهائية؛ أي من حالة انفصال الذات عن موضوع القيمة إلى حالة تحقيقه لوضعية اتصال به أو العكس.

وينصبّ جلّ اهتمام سيميائية الأهواء على حالات عامل الذات النفسية والشعورية أثناء إنجازه لمشروعه وانتقاله من حالة إلى أخرى؛ فالعامل إلى جانب قيامه بالفعل/أو العمل وفق منظور سيمياء العمل، فهو أيضا يحس ويشعر بحالة نفسية ما أثناء إنجازه ذلك.

تُعبّر الأهواء/أو العواطف عن مساحة كبيرة من حياة الإنسان وميادينها المختلفة، بحيث تفصح عن حالته النفسية والعاطفية قبل وأثناء إنجاز الفعل، والتي لها سلطة قويّة على النفس الإنسانية، فتتحكم في تحديد رغبات الإنسان بالإنجاز أولا، كما لها تأثيراً كبيراً على الإنسان بحيث تتحكم في ردود أفعاله، لذا فالإنسان يحاول جاهداً الحدّ من سلطتها وتأثيرها في ردّة فعله اتجاهها، حيث «تحدّد الإحساسات من خلال محور المتعة والألم، وتنجم عن التكوين البيولوجي لدى الإنسان، وبواسطتها يرتد كل ما هو طبيعي في الطبيعة الإنسانية إلى المرتبة الحيوانية، ويتفرّع إلى أمارات الإحساس (غرائز ورغبات) وأمارات التفكير (ردود الفعل)» (□).

إنّ سيميائية السرد التي اعتمدت التحليل المحايد للدلالة (□)، اهتمت بالحدث دون حالات ذات العامل الذي يقوم بإنجاز الفعل/الحدث، وهذا ما أرادت سيميائية الأهواء تداركه، فقد أولت اهتماماً بالغاً لحالة الذات الفاعلة أثناء قيامها بالفعل؛ باعتبار أنّ الهوى «من حيث الطبيعة وممكنات التركيب يعدّ سلسلة من الحالات الانفعالية التي تتطور خارج البعدين المعريّ والتداوليّ (المكونين الرئيسيين في النص السرديّ). إنّه يشكّل بعداً جديداً داخل المسار التوليدي يطلق عليه المؤلفان: البعد الانفعالي، فالإنسان لا

(□) محمد الداوي: سيميائية السرد - بحث في الوجود السيميائي المتجانس - رؤية للنشر والتوزيع، 2009، ص 62.

(□) رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية، ص 09.

المبحث الثاني: سيميائية الأهواء في القصص الشعرية

"يفعل" فقط، إنّه بالإضافة إلى ذلك يضمّن الفعل شحنة انفعالية تحدّد درجة الكثافة التي يتحقّق من خلالها هذا الفعل»^(□)، وبذلك يظهر البعد العاطفي لدى الذات الفاعلة، حيث تنبع الأحاسيس عنها، وتحدّد طريقة تواجدها وتمظهرها، ويمكن «للهوى أن ينتج عن عمل الذات نفسها (الندامة) أو عن عمل ذات أخرى (الغضب)، ويمكن أن يفضي إلى فعل يجسّده علماء النفس في هذه العبارة: الانتقال إلى الفعل»^(□).

ولقد فصل كلّ من «غريماس» "Greimas" و«فونتاني» "Fontanilles" الحديث حول سيميائية الأهواء في كتابهما المشترك "سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس"^(□)، وقد تضمن الكتاب قسماً نظرياً وآخر تطبيقياً، حاولا من خلاله بناء نظرية للأهواء مستقلة عن نظرية السيميائية العامة؛ ففي القسم النظري عملا على «بيان الأسس الاستمولوجية المتحكّمة في معالجة الأهواء من منظور سيميائي، والتدليل على استقلالية وملاءمة البعد الذي يهّم إثارة الانفعال»^(□)، باعتبار أنّ الانفعال المصاحب للأفعال ليس «مجرد رديف عرضي لا يدرك إلا من خلال الفعل ذاته كما لو أنّه "موسيقى مصاحبة" لا تأثير لها في مجرياته؛ إنّ الهوى على العكس من ذلك، طاقة خاضعة هي الأخرى لمفصلة تتم وفق آليات بنيوية مخصوصة»^(□).

أمّا في القسم التطبيقي فقد اهتمتا بدراسة وتحليل هويين هما: البخل، والغيرة^(□)، وقد انطلق المؤلفان من التعريف المعجمي للهويين، للوقوف على تجلياتهما، وحاولا من

^(□) الجرداس جوليان غريماس، جاك فونتيني: سيميائيات الأهواء، من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ترجمة وتقديم

وتعليق: سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط (1)، 2010، ص 12

^(□) محمد الداوي، سيميائية السرد، ص 88

^(□) الجرداس جوليان غريماس، جاك فونتيني: سيميائيات الأهواء، وعنوان الكتاب باللغة الأصلية:

A.J. Greimas, J. Fontanilles : Sémiotique des passions des Etats de choses aux etats d'âme, Seuil, 1991.

^(□) محمد الداوي: سيميائية السرد، ص 88.

^(□) أ.ج. غريماس، ج. فونتاني: سيميائيات الأهواء، مقدمة المترجم، ص 13.

^(□) المرجع نفسه، ص ص 159 - 235.

المبحث الثاني: سيميائية الأهواء في القصص الشعرية

خلال كتابهما هذا إبراز حقيقة مفادها أنّ الأهواء تتحكّم في إنتاج الدلالة؛ فهي أساسها، كما أنّ للبعد الانفعالي قوانينه التركيبية والدلالية واستقلاليتها ضمن نظرية السيميائية، ولهذا عكفا على استجلاء وتعيين تجليات هذا البعد الانفعالي الذي يندرج ضمن كلّ خطاب، وقيمه الصيغية/الجهية وخطّ مساره، وأنساقه وجانبه الأخلاقي^(□)، واختاراً نموذجاً لذلك الهويين "البخل والغيرة"، وكان هدفهما في النهاية هو «الإمساك بالهويين ضمن الخطاب، ومن خلال شكل تحققاتهما بعيداً عن الأحكام المسبقة وبعيداً عن الصناعات التي قد لا تقدم أي شيء في مستوى بناء الدلالات، إنّهما يقدمان من خلال صنيعهما هذا نموذجاً جديداً لتناول الأهواء، وتحديد مضامينها استناداً إلى إمكاناتها في الخطاب لا استناداً فقط إلى ما تقوله القواميس»^(□).

بالإضافة إلى مجهودات كلّ من "غريماس" و"فونتاني" حول مقارنة وتحليل الأهواء سيميائياً، هناك أعمال أخرى غيرها^(□)، لكننا في هذه الدراسة سنعتمد على بعض الإجراءات التحليلية لسيميائية الأهواء المتضمنة في كتاب "غريماس وفونتاني" (سيميائيات الأهواء)، بالإضافة إلى بعض أعمال جاك فونتاني^(□)، لتحليل الأهواء في القصص الشعري قبل الإسلام.

إنّ القصص الشعرية العربية قبل الإسلام زاخرة بالمعاني والعواطف والانفعالات، حيث زاوجت مضامينها بين التعبير عن مكنونات الشاعر النفسية والعاطفية، الذاتية منها

(□) محمد الداوي: سيميائية السرد، ص 98.

(□) أ.ج. غريماس، ج. فونتاني: سيميائيات الأهواء، ص 41.

(□) Parret Harman : Les passions, Essai sur la mise en discours de la subjectivité, Mardaga, 1986.

- François Rastier : L'analyse thématique des données textuelles, L'exemple des sentiments, Paris, Didier, 1995.

(□) Jacques Fontanilles : Sémiotique du discours, Presse Universitaire de Limoges, Paris, 1998

- Jacques Fontanilles : Sémiotique et Littérature, Essais de méthode, Presses Universitaires de France.

المبحث الثاني: سيميائية الأهواء في القصص الشعرية

والقبلية، كما أفصحت أيضا عن أفكار ومواقف الإنسان العربي وآرائه حول مسائل وإشكاليات لطالما أرقته، وعكست نمط حياته، ومعاناته، وعبرت عن ميوله ورغباته، وكل ذلك كانت صياغته في قالب تعبيرى فنى جميل.

ونبتغى في هذا المبحث دراسة وتحليل سيميائية العواطف للشاعر العربي قبل الإسلام، والتي أفصح عن بعضها، وكُنَى عن الأخرى، في قصصه الشعرية التي هو راويها، قصد تقصي وفهم كيفية اشتغال هذه العواطف فيها، والكشف عن دلالاتها، باعتبارها كانت ترمز إلى مواقفه الحياتية، وانفعالاته اتجاههما، وتساهم في توليد الدلالة عن طريقها.

وسنعمد لتحقيق هذا الهدف على إجراءات التحليل السيميائي الخاصة بالأهواء، ممثلة في مجهودات كل من "غريماس" و"فونتاني"، انطلاقا من استنطاق مدونة الشعر العربي قبل الإسلام، ومضامين القصص الشعرية المنضوية في متونها، وبعْد حصرها، توصلنا إلى الإحاطة بمجموعة من الأهواء المتنوعة، والتي من خلالها سنقوم بتحليل الأبعاد الانفعالية للذات (الشاعر) في تلك القصص الشعرية، من خلال تفاعل تلك الذات مع الذوات الأخرى ومواضيع القيمة التي ترغب في الإتصال بها، والأحاسيس التي تشعر بها قبل وأثناء إنجازها للفعل، فالعاطفة ترتبط بالذات، ويمكنها أن تتحقق وفق طرق عديدة، لذا فهي تتصّف بالخصوصية، كما أنّ البعد العاطفي يؤثر بشكل كبير في الحدث/ الفعل، وكذلك في علاقة الذات مع موضوع القيمة.

2- دراسة وتحليل الأهواء في القصص الشعرية العربية قبل الإسلام:

2- 1- مشاعر الحب، الشوق والحزن:

2- 1- 1- التمثيل المعجمي والدلالي لمشاعر الحب، الشوق والحزن:

يمكن أن نحدد العواطف الرئيسية والثانوية التي تنضوي تحت لواء القصص الشعرية التي يرويها الشاعر العربي قبل الإسلام، انطلاقاً من تحديد التمثيلات المعجمية الدلالية للعواطف فيها؛ حيث يمكننا ذلك من تعيينها أولاً ثم تحليلها.

سنقوم في هذه المرحلة بالإحاطة بالدلالة المعجمية للأهواء/أو العواطف في هذه القصص، باعتبار أن «دراسة الوحدات المعجمية الهويةية يتطلب استبدال تعريف بتسمية، ثم القيام بعد ذلك بصياغة تركيبية جديدة للتعريف»^(□).

تضمنت قصص الغزل الممتدة على مدار المقدمات من قصص الطلل، الغزل والظعائن وغيرها أحاسيس الحب ولوعة الشوق للحبيبة الراحلة، ورغبة الحبيب/الشاعر في وصالها وقربها، رغم يقين المحب/الشاعر بصعوبة ذلك، وانقضاء الأيام السعيدة في كنف وصاله بها، مما يخلق ذلك لدى المحب أحاسيس ثانوية، كالحزن والأسف على فراق المحبوبة أو هجرها له.

وإذا عدنا إلى معجم "لسان العرب" لابن منظور وجدناه يعرف: الحب والشوق والحزن كما يلي:

(□) الجرداس جوليان غريماس، جاك فونتاني: سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ص 159.

أ- الحب:

الحبّ «نقيض البغض، والحب: الوداد والمحبة»^(□)، وهو «الجرّة الضخمة»^(□)،
و«الذي يُجعل فيه الماء»^(□).

ب- الشوق:

يحدد ابن منظور دلالة الشوق بقوله: «الشَّوْقُ والإشْتِيَاقُ: نزاع النفس إلى الشيء،
والجمع أشواق، شاقَ إليه، شوقاً وتشوّقَ واشتاقَ اشتياقاً، والشَّوْقُ: حركة الهوى»^(□).

و«شاقني شوقاً وشوقني: هاجني فتشوّقتُ إذا هيَّجَ شَوْقَكَ، ويقال مخه: شاقني
حُسْنُهَا وذكُرْهَا يَشْوِقُنِي أي هيَّجَ شَوْقِي»^(□).

فالشاعر/المحب يشتاق إلى محبوبته التي يُكِنُّ لها الحبَّ، وإلى ذكرياته معها أيام
وصالها، ففي المقدمة الطللية يقف الشاعر/المحب أمام ديار الحبيبة الدارسة، المقضرة
والموحشة، يسترجع بشوق ذكرياته السعيدة التي تشعره بقسوة الحاضر، وحزنه على فراق
محبوبته الرَّاحِلة، فينسج خياله وإحساسه صوراً متقابلة لحال تلك الديار المقضرة
والدارسة، وحالها أيام كانت أهلة بأهلها، وحاله هو بين ماضيه السعيد وحاضره الحزين
وغده المجهول.

(□) ابن منظور: لسان العرب، ج(1)، ص 289.

(□) المرجع نفسه، ص 295.

(□) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(□) المرجع نفسه، ج(10)، ص 192.

(□) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المبحث الثاني: سيميائية الأهواء في القصص الشعرية

إنّ وقوف الشاعر أمام الطلل يثير عواطفه، ويستدعي ذكرياته، مما يجعل شعره هذا « ليس عاطفياً فقط، ولكنّه إنساني العاطفة... بمعنى أنّه لا يعبر عن عواطف جماعة معيّنة، محدودة النطاق محصورة البيئة ولكنّه يعبر عن الجزء المشترك من عواطف الناس جميعاً» (□).

ويروي الشاعر/المحب قصة معاناته من شوقه إلى الحبيبة وحزنه على فراقها في المقدمات الغزلية، بسبب نأيها أو هجرها له، فلطالما كان « زمن فراق الأحبة عند شاعرنا العربي هو زمن انخلاع القلب من صدره ورحيله مع من يحبه ويفارقه» (□).

وتتراءى أحاسيس الحب والشوق بشكل جليّ في رغبة الشاعر / المحب بعث ذلك الماضي السعيد وبتّ الحياة فيه من جديد، أملاً في عودته، وهو السبب نفسه الذي يجعله يسترجع ذكريات رحيل المحبوبة بألم وحزن، فيبصر أمام عينيه مشاهد الطعائن، معدّداً أسماء الأمكنة التي مرّت بها قافلة الطعائن، ووصفه لها وللنساء، معبراً في الأخير عن أثر كلّ ذلك في نفسه وقلبه، فمحبوبة الشاعر/المحب «يوم الوداع، أخذت معها قلبه رهناً لا فكاك له، وأخلفت ما وعدت به حتّى أصبح الاتصال بها صعباً وشاقاً، إنّها تتراءى له من بعيد لتُهيّج شوقه كي يحزن ويتحسر» (□).

ج- الحُزن:

يعرّف ابن منظور الحزن بقوله: «الحُزْنُ والحَزْنُ: نقيض الفرح، وهو خلاف السرور» (□)، و«الحُزْنُ ما غلظَ من الأرض، والجمع حُزُونٌ وفيها حُزُونَةٌ» (□).

(□) شكري فيصل: تطوّر الغزل بين الجاهلية والإسلام، من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة، ص 62.

(□) عبد الحميد حميدة: مقدمة لقصيدة الغزل العربية، ص 50.

(□) المرجع نفسه، ص 50.

(□) ابن منظور: لسان العرب، ج(13)، ص 111.

(□) المرجع نفسه، ص 112.

ويأتي كذلك الحزن بمعنى الوعر والمُمتنع^(□).

إن قصص الغزل التي يرويها الشاعر/المحب تجمع بين متناقضين هما: "الفرح والحزن"، غير أن الشاعر يُكثّر عن فرحه بماضيه السعيد أيام وصاله بالمحوبة، ويُفصِح عن حزنه العميق لحظة تذكره لذلك الماضي، وحين وقوفه أمام ديارها المقفرة، وكذلك عند استرجاعه لمشهد رحيلها وأهلها، لأنّ موضوع الغزل في مجمله وجوهره أساسه مبني على "موضوع الفراق" الذي يعبر الشاعر فيه عن أثره في نفسه وفق أشكال عديدة^(□).

2- 1- 2- الكفاءة الهوائية لأهواء الحب، الشوق والحزن:

تحتاج الذات إلى كفاءة هوائية، والتي «ليست مشروطة بالإنجاز، على العكس من ذلك، إنّها ما يتحكم فيه: فمن جهة تتجاوز دائما الفعل الذي يترتب عنها - والأمر كذلك، فالبخيل، وهو يشعر برضا على تكديس الثروات، لا يتوقف على فعل ذلك- ومن جهة ثانية، إنّها تتخذ شكل صورة/هدف عند الذات، مؤسسة بذلك غاية الموضوع لذاته، وتقضي نسق القيم المهيمن»^(□).

ولقد وضّح غريماس الوجود الصيغي أو الكفاءة الصيغية للذات وحددها انطلاقا من القيم الصيغية (الوجوب، القدرة، المعرفة والرغبة)^(□) لغرض الكشف عن الهوية العاطفية للذات التي تتجلّى من خلال المستوى السطحي للخطاب؛ كما أنّ الكفاءة الهوائية للذات موجودة أولا كحالة للذات والتي هي شكل من أشكال وجودها السابق للإنجاز؛ باعتبار أنّ «كلّ الانفعالات في جوهرها هي دوافع لأفعالنا... هي الخطط الفورية للتعامل مع الحياة التي غرسها التطور في كياننا الإنساني»^(□).

^(□) المرجع السابق، ص 112.

^(□) عبد الحميد حميدة: مقدمة لقصيدة الغزل العربية، ص 49.

^(□) أ.ج. غريماس، ج. فونتاني: سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ص 164.

^(□) Algirdas Julien Greimas : Du sens II, P 93- 102

^(□) دانييل جولمان: الذكاء العاطفي، ترجمة: ليلى الجبالي، مراجعة: محمد يونس، عالم المعرفة، 2000، ص 21.

تمثّل عواطف الذات "المحب" حالاتها الشعورية التي تتحكم بها عوامل خارجية وتؤثر فيها؛ إذ أنّ تشكّل عاطفتها يكون وفق مسارها العاطفي بداية من شعورها بالحب والشوق للحبيبة ووصولاً إلى إحساسها بالحزن المؤلم لفراقها سواء رحلت رفقة أهلها أو هجرته.

ويتجلى هذا المسار وفق صيغ هوية متتالية توازي تجلياتها القيم الصيغية التي تتعاقب، ليُنْتَج في الأخير عنها الأثر العاطفي، وبالتالي فإنّ «الهُوى يمكن اعتباره أهلية: إنّه يمثل باعتباره المعادل لـ "إرادة"، إرادة في الكينونة أو إرادة في الفعل، وحينها سنكون على مستوى الخطاظة السردية في مرحلة إقامة تعاقد بين الذات والمرسل» (□).

إنّ شعور الذات "المحب/الشاعر" بالحنين إلى محبوبته، وإحساسه بالحزن والألم لرحيلها، ويقينه باستحالة عودتها، ورؤيتها ثانية، كان نتيجة تشكّل صيغتا "المعرفة" و"عدم القدرة"، فالذات المحبّ تعلم أنّها تتمنى لقاء المحبوبة ووصولها، لكنّها لا تستطيع تحقيق ذلك، لمعرفتها علّة ذلك، وهي في الآن ذاته لا تملك القدرة على تجاوز رحيل المحبوبة ولا منعه، أيضاً هي لا تملك القدرة على التحكم بمشاعر الشوق والحب حتى بعد رحيلها بزمن بعيد، ولا على الإحساس بالحزن نتيجة بعدها عنها، ورؤيتها لديارها الموحشة.

يقف امرؤ القيس أمام ديار محبوبته، في معلقته، فيتذكّر أيام ماضيه السعيد وذكرياته الجميلة، فيشتاق لها، ولحبيبته، وفي الآن ذاته يشعر بالحزن لبينها، فيذرف الدموع الغزار عليها تشفيه من شجنه، فديار محبوبته شاخصة أمامه، ورياح الشمال والجنوب ساعدتها على بقاء معالمها، ولكنّها موحشة بعد أن خلت من أهلها وصارت مرتعاً للظباء، ثمّ يتذكّر لحظات رحيل محبوبته مع أهلها، وهو يراهم من بعيد، فتفيض دموعه

(□) الجرداس. جوليان غريماس، جاك. فونتاني: سيميائيات الأهواء، ص 163.

ولكنه في الأخير يتساءل عن جدوى بكائه، ووقوفه أمام طلل محبوبته الذي أهلكه حزناً وزاد من فرط شوقه لها وأمله ولن تعيدها إليه:

قِفَا نَبْكَ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ
فَتُوضِحَ فَاَلْمَقْرَاةَ لَمْ يَعْفُ رَسْمُهَا
بَسَقَطِ اللُّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ
تَرَى بَعْرَ الأَرَامِ فِي عَرَصَاتِهَا
لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وَشَمَالِ
كَأَنِّي غَدَاةَ البَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلُوا
وَقِيَعَانِهَا كَأَنَّهُ حَبُّ فُلْفُلِ
لَدَى سَمُرَاتِ الحَيِّ نَاقِفٌ حَنْظَلِ
وَقُوفًا بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيئُهُمْ
يَقُولُونَ لَا تَهْلِكُ أَسَى وَتَجَمَّلِ
وَإِنْ شِفَائِي عَبْرَةٌ مُهْرَاقَةٌ
وَهَلْ عِنْدَ رَسْمِ دَارِسٍ مِنْ مُعَوَّلٍ؟^(□)

يتملك الذات "المحب" في بعض الأحيان شعور بالثورة على الإحساس بفقدان المحبوبة، والحزن بسبب رحيلها وأهلها، فتتشكل لديها صيغة "القدرة" على مواجهة ألم الوداع والرحيل، وتجاوز هجر المحبوبة وأحياناً كثيرة معاملتها بالمثل، كما رأينا في مقدمة "المتنقب العبدى" الغزلية التي يقول في إحدى أبياتها:

فَإِنِّي لَوْ تُخَالِفُنِي شِمَالِي
إِذَا لَقَطَعْتُهَا وَلَقُلْتُ بَيْنِي
خِلَافَكَ مَا وَصَلْتُ بِهَا يَمِينِي
كَذَلِكَ أَجْتَوِي مَنْ يَجْتَوِينِي^(□)

نجد كذلك إحساس الذات/ المحب بالجلد أمام رحيل المحبوبة، رغم أنه علامة على الفراق، ونأي المحبوبة، إلا أنه يشكل لديها صيغة الوجود؛ أي وجوب تحمل عناء ذلك المشهد الحزين، والزام الذات بقوة التحمل والصبر.

كما يمثل ظعن المحبوبة مبعث القلق والتساؤل للشاعر/المحب، والتي توحى بمدى ارتباطه شعورياً بالظاعنين، وعجزه في الآن ذاته وعدم قدرته على منع رحيلهم، لذلك كان

(□) ديوان امرئ القيس، ص ص 21 - 24.

(□) المفضل الضبي: المفضليات، ص 288.

الشاعر/المحب يتتبع ظعائن المحبوبة، واصفاً إياها، مودّعاً للسعادة في صورة المحبوبة
الراحلة:

تَحْمَلُنْ أَمْثَالَ النَّعَاجِ عَقَائِلُهُ	تَبَصَّرَ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنِ
وَخَفْنِ الْهَمَامِ أَنْ تُقَادَ قَنَائِلُهُ	ظَعَائِنُ أَبْرِقْنَ الْخَرِيفَ وَشَمْنَهُ
مِنَ اللَّيْلِ إِلَّا وَهُوَ بَادٍ مَنَازِلُهُ	عَلَى إِثْرٍ حَيٍّ لَا يَرَى النَّجْمَ طَالِعاً
وَكَانَ لَهَا الْأَحْفَى خَلِيطاً تُزَايِلُهُ	شَرِبْنَ بَعْكَاشِ الْهَبَابِيدِ شَرِبَةً
غَوَارِبُ مِنْ رَمَلٍ تَلُوحُ شَوَاكِلُهُ	فَلَمَّا بَدَأَ دَمَحٌ وَأَعْرَضَ دُونَهُ
نَعَمَ جَيْرٍ إِنْ كَانَتْ رُوءَاءَ أَسَافِلُهُ	وَقُلْنَ أَلَا الْبَرْدِيُّ أَوْلُ مَشْرَبٍ
بِلُؤْمَتِهِ لَمْ يَعُدْ أَنْ شَقَّ بَازِلُهُ	تَحَاثَّنَ وَاسْتَعْجَلْنَ كُلَّ مُوَأَشِكِ
مَجَالِسُ غَرَقَى لَا يُحَالُ نَاهِلُهُ ^(□)	فَبَاكَرْنَ جَوْنَاً لِلْعَلَاجِيمِ فَوْقَهُ

يتتبع الشاعر/المحب الظعائن والطريق التي سلكتها، والأماكن التي قصدتها
(عكاش/الهبابيد) وذكر مياه "البردي" التي قصدتها الظعائن، وكانت أول مشرب لها، وهو
في تتبع هذا، يودّع الأحبة، وهو موقن بفقدانهم ووجوب تجلده أمام هذا الموقف والإحساس
المؤلم، «وليس من مضان القول بأن فعل المراقبة/المتابعة الدقيقة من قبل الشاعر ينم على
جهد واضح ومحاولة جادة لحركة الإنسان وتطلعاته الحاملة بإعادة الموازين إلى نصابها،
وتحويل المتحوّل إلى ثابت مستقر، والرحلة الإنسانية في المجهول إلى رحلة في أفياء
اللامجهول، فالإحساس بالجمالي لا يمكن أن يكون إلا في عالم الحقيقة وهو عالم الحضور
أو الخلود، بينما يضحى المضي في عالم المجهول (الرحلة) ضرباً من الإساءة إلى هذا الجمال
الإنساني وعلامة من علامات الفقد»^(□).

(□) ديوان طفيل الغنوي، ص 114 - 116.

(□) يوسف عليّات: جماليات التحليل النقائلي، الشعر الجاهلي نموذجاً، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط
(1)، 2004، ص 86.

رغم معاناة الذات "المحب" من ألم الشوق والفرق، والبكاء والحزن إلا أنها كانت علة في تشكّل صيغة "الرغبة" في التعلّق بالمحبوبة وجدانياً، حتى لو هجرته أو صدّته أو رحلت عنه، يقول عنتر بن شداد:

أُحِبُّكَ يَا ظُلُومَ فَأَنْتِ عِنْدِي مَكَانَ الرُّوحِ مِنْ جَسَدِ الْجَبَانِ
وَلَوْ أَنِّي أَقُولُ: مَكَانَ رُوحِي خَشِيتُ عَلَيْكَ بَادِرَةَ الطَّعَانِ (□)

2- 1- 3- تجليات المسار العاطفي للذات المُحِبِّ:

سنقوم في هذه المرحلة بالبحث في تجليات المسار العاطفي للذات "المحب"، وتحليل مراحلها، اعتماداً على المخطّط القانوني العاطفي الذي اقترحه جاك فونتاني Jacques Fontanille، والذي يتكوّن من خمسة مراحل هي (□):

الوعي العاطفي Eveil Affectif ← الاستعداد La Disposition
← المحور العاطفي Le Pivot passionnel ← الانفعال Emotion ←

التهديب Moralisation

ولهذا المخطّط القانوني العاطفي قيمة تأويلية؛ حيث أنّ لكلّ مسار عاطفي شكل مميز، ومن الممكن استخراج العناصر الأساسية للمخطّط القانوني العاطفي، والذي يعرف المراحل اللازمة لمساره الكامل، ويقوم من خلاله كلّ نصّ بمساره بنفسه (□).

وسنوظّف هذا المخطّط لتتبع مسار العاطفة عند الذات المحب، ومراحلها الخمس بناءً على تشكّل عاطفته وفق مراحل؛ إذ لم تنشأ دفعةً واحدة.

(□) ديوان عنتر بن شداد، ص 263.

(□) Jacques Fontanille : Sémiotique du discours, p 122.

(□) Jacques Fontanille : Sémiotique et Littérature, P 79.

2- 1- 3- 1- الوعي العاطفي:

إن الوعي العاطفي هو أول مراحل المسار العاطفي؛ إذ تكون الذات لحظتها مهياة للإحساس بشعور محدد؛ حيث أنها تشعر بحالة عاطفية معينة، وتكون حساسيتها في حالة يقظة، إذ تظهر بعض التغييرات على مسارها: سريعة أو بطيئة، اضطراب، توقّف أو تسارع (□).

تمثل هذه المرحلة بداية تمظهر شعور الذات المحب/الشاعر بلذّة تذكر الماضي والحنين إليه، وفي الآن ذاته يراودها إحساس بالأسف على زواله، فالشاعر المحب حين يقف أمام طلل المحبوبة، يسترجع ذكريات وصالحها له، ويرسم صوراً متقابلة لذلك الطلل، بين ماضيه السعيد وحاضره الحزين، فالطلل يحيي تلك الذكريات ويستدعيها، كيف لا؟، و«هنا كانت الحبيبة تقيم، وإلى هنا كان قلب الشاعر يخفق، ونظره يمتدّ، وخياله يحوم، وربما كان هنا لبقاء ومناجاة ورجاء ووصل، ومن هنا ظننت الحبيبة في بكرة مشقية مبكية، هنا كان الحبّ وكان الحبيب، ثمّ قضت حياة الانتجاع أن يعطل المنزل الذي كان حالياً، وأن قفر المكان الذي كان خصباً موحياً، وأن يعود إلى طبيعته جماداً بعدما أضفت عليه الحبيبة حياةً وجمالاً، فقد تناوبته الرياح والأمطار، فلم يبق منه إلاّ أطلال ورسوم، لكنّها كالعنوان من الكتاب» (□)، ولعلّ ذلك كلّهُ هو علّة وقوف الشعراء العرب قبل الإسلام أمام أطلال محبوباتهم.

يقول النابغة الذبياني:

(□) Jacques Fontanille , Sémiotique et Littérature, Op.Cit, P 79.

(□) أحمد محمد الحويّ: الغزل في العصر الجاهلي، ص 299، 300.

عُوجُوا، فحَيُّوا لِنُعْمٍ دِمْنَةَ الدَّارِ
أَقْوَى، وَأَقْفَرَ مِنْ نُعْمٍ، وَغَيْرَهُ
وَقَفْتُ فِيهَا، سَرَاةَ الْيَوْمِ، أَسْأَلُهَا
فَاسْتَعْجَمْتُ دَارَ نُعْمٍ، مَا تَكَلَّمْنَا
فَمَا وَجَدْتُ بِهَا شَيْئاً أَلْوَدُّ بِهِ
وَقَدْ أَرَانِي وَنُعْمًا لَاهِيَيْنِ بِهَا
أَيَّامَ تُخْبِرُنِي نُعْمٌ وَأُخْبِرُهَا
لَوْلَا حَبَائِلُ مِنْ نُعْمٍ عَلِقْتُ بِهَا
فَإِنْ أَفَاقَ، لَقَدْ طَالَتْ عَمَائِيَّتُهُ
تُبَيِّتُ نُعْمًا، عَلَى الْهَجْرَانِ، عَاتِبَةً
رَأَيْتُ نُعْمًا، وَأَصْحَابِي عَلَى عَجَلٍ
فَرِيحَ قَلْبِي وَكَانَتْ نَظْرَةٌ عَرَضَتْ

مَازَا تُحْيُونَ مِنْ نُؤْيٍ وَأَحْجَارٍ؟
هُوجُ الرِّيَّاحِ بِهَا وَالتُّرْبِ، مَوَارِ
عَنْ آلِ نُعْمٍ، أَمُونًا، عَبْرَ أَسْفَارِ
وَالدَّارِ، لَوْ كَلَّمْتَنَا، ذَاتُ أَخْبَارِ
إِلَّا التُّمَامَ وَالْأَمَّ مَوْقِدَ النَّارِ
وَالدَّهْرُ وَالْعَيْشُ لَمْ يَهْمُمْ بِإِمْرَارِ
مَا أَكْتُمُ النَّاسَ مِنْ حَاجِي وَأَسْرَارِي
لَأَقْصَرَ الْقَلْبُ عَنْهَا أَيَّ إِقْصَارِ
وَالْمَرْءُ يُخْلِقُ طَوْرًا بَعْدَ أَطْوَارِ
سَقِيًّا وَرَعِيًّا لِدَاكِ الْعَاتِبِ الزَّارِي
وَالْعَيْسُ، لِلْبَيْنِ، قَدْ شُدَّتْ بِأَكْوَارِ
حِينًا، وَتَوْفِيْقَ أَقْدَارِ لِأَقْدَارِ (□)

إنَّ للطلل قوَّة مؤثِّرة في نفس وقلب المحب/الشاعر تستدعي ذكريات الوصال بالمحبوبة، وتبعث مشاعر الشوق والحزن لفرافقتها، ولإقفار المكان الذي يجمعهما معا، بعد رحيلها وتأثير عوامل الطبيعة (الرياح) في تغييرها، فجعل يسألها عن محبوبته "نعم" فأبت أن تجيبه، فتلك «الرؤية السالبة للطلل تجعل الشاعر يتعمد مساءلة المكان والوقوف فيه على الرغم من إدراكه عدمية الفائدة من سؤال الجامد، فالأثر الباقي للإنسان هو الإجابة المسكتة التي تعزز الإحساس بفداحة الألم لما حلَّ بالإنسان» (□)، وهي نفسها التي تجعل المحب/الشاعر يسترجع ذكرياته مع المحبوبة، في المكان نفسه (الطلل)، قبل إقفاره، ولحظة ظعنها هي وأهلها التي أفزعت قلب المحب وأيقن إثرها بحتمية الفراق.

(□) ديوان النابغة الذبياني، ص 47.

(□) يوسف عليما: جماليات التحليل الثقافي، ص 149.

2- 1- 3- 2- الاستعداد:

في هذه المرحلة تتجلى العاطفة التي أيقظت شعور الذات؛ إذ تتخيّل مشاهد توافق رغباتها والشعور الذي توّد بلوغه؛ حيث يصير الاستعداد حسب "فونتاني" لحظة تتشكل فيها الصورة العاطفية فتثير لديها النشوة أو الألم^(□)؛ إذ من خلالها تتلقى الذات الهوية العاطفية الضرورية لتشعر بعاطفة معيّنة دون غيرها^(□).

تشعر الذات "الشاعر/المحب" بالشوق إلى محبوبته بعد نأيها عنه، حيث يكون الوقوف أمام الطلل واسترجاع مشاهد ظعننا مثيراً له، فالطلل يرمز إلى الحبيبة، ورحيلها يضاعف من حرقة شوقه، فلا هو يستطيع نهي نفسه عن الوقوف بالطلل، ولا هو قادر على نسيانها وزجر قلبه وعقله عن الاحتفاظ بذكرياتها، فها هي الديار المقفرة الدارسة، قد تغيّرت معالمها، بسبب عوامل الطبيعة (الرياح والمطر)، لكن معالمها الحقيقية ما زالت راسخة بقلب وعقل المحبّ الذي فارقت حبيبته، ويتذكر بدقة تفاصيل مشاهد رحيلها، والطريق الذي سلكته للوصول إلى وجهتها رغم مرور السنين.

قال عدي بن زيد:

أَتَعْرِفُ رَسْمَ الدَّارِ مِنْ أُمِّ مَعْبِدٍ نَعَمْ! فَرَمَاكَ الشَّوْقُ بَعْدَ التَّجَلُّدِ
ظَلَلْتُ بِهَا أُسْقَى الغَرَامَ كَأَنَّمَا سَقَتَنِي النَّدَامِي شَرِبَةً لَمْ تُصَرِّدْ
فِيَا لَكَ مِنْ شَوْقٍ وَطَائِفِ عِبْرَةٍ كَسَتْ جَيْبَ سِرْبَالِي إِلَى غَيْرِ مُسْعَدِ^(□)

يقف المحب/الشاعر أمام طلل المحبوبة "أم معبد" يتساءل عن رسم الدار، فيسترجع ذكرى محبوبته، الذي سيثير شوقه إلى لقائها، بعد طول صبره على فراقها، ولشدة حزنه على رحيلها صار يذرف الدموع الغزار، والتي حالت دون سعادته.

(□) Jacques Fontanille : Sémiotique du discours, P 122.

(□) Jacques Fontanille : Sémiotique et littérature, P 80.

(□) ديوان عدي بن زيد، ص 102.

2- 1- 3- 3- المحور العاطفي:

تتغير الحالة العاطفية للذات، ويطرأ عليها تحوُّلاً انفعالياً نهائياً؛ حيث تصل خلالها إلى التعرّف على حقيقة الاضطرابات التي مرّت بها حتى ذلك الحين^(□).

إنّ الرسوم الدارسة التي تتأملها الذات الشاعر/المحب، والتي تعدّ المثير الأساسي لاستعادة ذكريات وصاله بالمحبوبة، وهي نفسها التي تهيج شوقه لها، تُسلمه إلى مشاعر الحزن على فقدانها الأبدي، فيزداد قلبه لوعةً، وحرماناً، فيذرف الدموع الغزار.

وكذلك كانت مشاهد الظعن ورحيل المحبوبة، علامة على الفراق الذي لا يتقبّله المحب، ولا يتحمّله العاشق الذي ألف قرب المحبوبة، حتّى وإن أبدى تجلّده وصبره، فإنّ حزنه على رحيلها دفين، فيرحل قلبه معها، فقد تبصر عيناه قوم الحبيبة، وهم يتأهبون للرحيل، ويرقبهم عن بعد، ويأبى تصديق عينيه، لأنّهما لا توافقا رغبته ببقاء الحبيبة، فيحدث أن يسأل صاحباها عنها ليتأكد من ذلك.

يقول ربيعة بن مقروم:

أَمِنْ آلِ هِنْدٍ عَرَفْتَ الرُّسُومَا	بِجُمُرَانَ قَفْرًا أَبَتْ أَنْ تَرِيَمَا
تَخَالَ مَعَارِفَهَا بَعْدَمَا	أَنْتَ سَنْتَانِ عَلَيْهَا الوُشُومَا
وَقَفْتُ أُسَاثِلَهَا نَأَقْتِي	وَمَا أَنَا أَمْ مَا سُؤَالِي الرُّسُومَا
وَذَكَرْنِي العَهْدَ أَيَّامَهَا	فَهَاجَ التَّذْكَرُ قَلْبًا سَقِيمًا
فَفَاضَتْ دُمُوعِي فَتَهْنَهُنَّهَا	عَلَى لِحِيَّتِي وَرِدَائِي سُجُومًا ^(□)

قف الشاعر/المحب أمام ديار محبوبته "هند"، فيراها باقيات لم ينمح رسمها كلياً، فأثارت تلك الرسوم ذكرياته المرتبطة به، وبمحبوبته، فانهمرت دموعه حزناً على فراق

^(□)Jacques Fontanille : Sémiotique et littérature, P 80.

^(□)المفضل الضبي: المفضليات، ص 181.

الحبيبة والسعادة التي كان يعيشها برفقتها، ففاضت على لحيته وردائه، لكنّه في الأخير كففها.

ولمشاهد الطعائن أثراً بالغاً في المحبّ/الشاعر التي تبعث في قلبه لوعة الشوق للمحبوبة، ويقينا بفقدانها، ونأيها:

بَانَ الْخَلِيْطُ وَلَمْ يُوْفُوا بِمَا عَهَدُوا وَزَوَّدُوْكَ إِشْتِيَاقًا أَيَّامًا عَمَدُوا
شَقَّتْ عَلَيْكَ نَوَاهِمُ حَيْنَ رَحَلْتَهُمْ فَأَنْتَ فِي عَرَصَاتِ الدَّارِ مُقْتَصِدٌ
لَمَّا أَنْيَخْتَ إِلَيْهِمْ كُلُّ أَيَّامٍ جَلَسَ وَنُفِضَ عَنْهَا التَّامِكُ الْقَرْدُ
كَادَتْ تُسَاقِطُ مِنِّي مُنَّةً أَسْفًا مَعَاهِدُ الْحَيِّ وَالْحَزْنُ الَّذِي أَجْدُ^(□)

2- 1- 3- 4- الانفعال:

يتم التركيز على مستوى "الانفعال" على الاضطرابات التي تعترى الجسد المستقبل لردود الأفعال، مثل: الارتعاشات، التشنجات، والاضطرابات... وغيرها، والتي تظهر عن طريق ردّ الفعل^(□).

سنبحث في هذه المرحلة عن المفردات الدالة على توتر جسد الذات الشاعر/المحبّ، نتيجة الانفعال الذي تعاني منه، فالجسد من خلال ما يطرأ عليه من تأثير يتجلى في شكل علامات، تمكّنا من التنبؤ بالحالة العاطفية للذات؛ حيث «يكتسي التمظهر الأهوائي طابعاً تمثيلاً، أو بلغة بلاغية تصويرياً مبالغاً فيه، فيغدو الجسد، بقدراته التصويرية تلك المركز المرجعي للمسرحية الأهوائية بكاملها، هكذا تنفصم الذات إلى ذات مدركة وذات حاسة، تمكّن المحلّل السيميائي للخطاب الأهوائي من تبرير تداخلات الخطاب وجذبات الذات التي ترغب في تملك العالم، وإضفاء طابع مجازي وتخيلي عليه»^(□).

(□) ديوان بشر بن أبي خازم، ص 52.

(□) Jacques Fontanille : Sémiotique et littérature, P 80.

(□) فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2003، ص 43، 44.

يقول عنتر بن شداد:

إِذَا كَانَ دَمْعِي شَاهِدِي كَيْفَ أَجِدُ وَنَارُ اشْتِيَاقِي فِي الْحَشَا تَتَوَقَّدُ
وَهَيْهَاتَ يَخْفَى مَا أُكِنُّ مِنَ الْهَوَى وَثَوْبُ سِقَامِي كُلَّ يَوْمٍ يُجَدِّدُ
أُقَاتِلُ أَشْوَاقِي بِصَبْرِي تَجَلُّدًا وَقَلْبِي فِي قَيْدِ الْغَرَامِ مُقَيَّدُ
إِلَى اللَّهِ أَشْكَو جَوْرَ قَوْمِي وَظَلْمَهُمْ إِذَا لَمْ أَجِدْ خَلَاً عَلَى الْبُعْدِ يَعْضُدُ
خَلِيلِي أَمْسَى حُبُّ عِبَلَةَ قَاتِلِي وَبِأَسِي شَدِيدٍ وَالْحُسَامُ مُهْنَدُ
حَرَامٌ عَلَيَّ النَّوْمُ يَا ابْنَةَ مَالِكٍ وَمِنْ فَرَشِهِ جَمْرُ الْغَضَا كَيْفَ يَرْقُدُ^(□)

تعبر الصفات الحسية التي ينعت بها المحب/ "عنتر" نفسه كرد فعل لغياب وفراق محبوبته/ عبله عن لوعة شوقه للمحبوبة، ومعاناته من نأيها، وهي أشد تصويراً لحالته النفسية والشعورية، كيف لا والدَّمع صار شاهداً على أحاسيسه الجياشة، وشوقه صار له ناراً موقدة في جسده، والسقم صار ثوب المحب في كل يوم يتجدد، وصار الصبر سيفاً يقاتل شوقه لعبلة، وقلبه سجين هوى "عبلة"، فيغدو جسد "عنتر" علامة على وجده بالمحبوبة.

ويصف "عبيد بن الأبرص" حزنه على فراق الأحبة بعد وقوفه على ظلل الأحبة، ودموعه الغزيرة التي أطبب في تشبيهاها، منها قربة الماء، النهر، والجدول:

عَيْنَاكَ دَمْعُهُمَا سَرُوبٌ كَأَنَّ شَأْنَيْهِمَا شَعِيبٌ
وَاهِيَّةٌ أَوْ مَعِينٌ مُمَعِنٌ أَوْ هَضْبَةٌ دُونَهَا لُهْوبٌ
أَوْ فَلَاحٌ مَا بَبَطْنِ وَاذٍ لِلْمَاءِ مِنْ تَحْتِهِ قَسِيبٌ
أَوْ جَدُولٌ فِي ظِلَالِ نَخْلٍ لِلْمَاءِ مِنْ تَحْتِهِ سُكُوبٌ^(□)

(□) ديوان عنتر بن شداد، ص 218.

(□) ديوان عبيد بن الأبرص، ص ص 20، 21.

2- 1- 3- 5- التهذيب:

نقوم على مستوى "التهذيب" بتقييم عاطفة الذات وفق القيم السائدة في المجتمع، بحيث تمنح الذاتية في إطار الجماعة، سواء كان ذلك التقييم إيجابيا أو سلبيا، وهي عامة العاطفة التي بحث التهذيب عن تحديدها والتحكم بها، لذا تعمل على تقويم المظاهر العاطفية، من وجهة نظر الجماعة؛ حيث تصل النتائج إلى تعديل التبادل العاطفي وطرق تعبيره (□).

تروي قصص الغزل تعلق قلب الشاعر/المحب بالمحبة النائية أو الصادة له، أو التي هجرته، فهو يطلب وصالها، ويمني نفسه بذلك، رغم أنه يعلم استحالة ذلك، ولعل ما يؤكد ذلك أن المحب يستعيد ذكرياته مع المحبوبة، ومواقفها معه، رغبةً في لقائها مرةً أخرى، أو يتعدّر عليه لقاء المحبوبة، فيتوق إلى لقائها.

يكتشف المطلع على دواوين الشعر العربي قبل الإسلام ذلك الحضور البارز لغرض الغزل فيه، ولربما كان أكثرها اتصلاً بمشاعر الإنسان آنذاك، ولعل نسبة كبيرة من هذا الشعر الذي وصلنا له علاقة بهذا الغرض (□)، ولذلك فإنه يمكننا القول أن «الثروة الشعرية كالقطة الذهبية ذات الوجهين: نقش الجاهليون على صفحاتها الأولى عواطفهم التي ابتعثها فيهم الحب، وما يؤدي إليه هذا الحب من وصل أو هجر، ومن سعادة أو شقاء، ومن لذة أو غصة، وصوّروا هذه العواطف وأفنّوا في تصويرها ملكاتهم ومواهبهم، أمّا الصفحة الأخرى فقد جمعوا عليها كل أغراضهم الأخرى، ونثروا في أطرافها كلّ الفنون والأغراض الثانية، كائنة ما كانت هذه الفنون والأغراض» (□).

(□) Jacques Fontanille : Sémiotique et littérature, P 81.

(□) شكري فيصل: تطوّر الغزل بين الجاهلية والإسلام، ص 23.

(□) المرجع نفسه، ص 23.

ولعلَّ فقدان الشاعر/المحب للحبيبة هو الذي يحفزُه على الوقوف أمام ديارها الدارسة بعد رحيلها، ويستعيد شريط ذكرياته برفقتها، ومشاهد رحيلها، فهو يجد في كلّ ذلك عزاءً له، فهو نفسه يعترف ويقرّ بعدم جدوى بكاء الطفل، فبعد أن تثير الأطلال في نفس المحبِّ إحساساً بالحنين والشوق، تُحيي ذكرياته مع المحبوبة، «وقد تذهله الذكرى عن نفسه، فيذهب به الخيال بعيداً، ويبلغ به الحزن مبلغاً، فيبكي وينزف الدموع كالأطفال، وبعد فراغ شحنة الحزن والصبابة التي تذهب وتنقضي مع سيلان الدموع يفيق الشاعر من ذهوله، وتثوب إليه نفسه، ويرى أن لا طائل في الوقوف والبكاء، فيتسلى عن حزنه وهمّه وذكرى أيامه الماضية بمتابعة طريقه في السفر»^(□).

يستعطف امرؤ القيس/ المحبّ رقّة قلب محبوبته "هر"، فترفق به، وينال عطفها، ولا تقسو عليه، راجياً وصالها، بعد أن تمكّن منه الشوق:

أصحوّت اليوم أمّ شاقّتك هرُّ
ومن الحبّ جنونٌ مُستعِرُّ
لا يكن حبّك داءً قاتلاً
ليسَ هذا منكِ ماويٍّ بحرُّ^(□)

و لقد كانت كثرة التنقل والترحال بحثاً عن أسباب البقاء التي تضمن للعربي استمرار الحياة واستقرارها -ولو لفترة مؤقتة- سبباً في فراق الأحبة، وما يخلف ذلك من وجع، فيرقب الشاعر/المحبّ ظعائن المحبوبة ويتبعها بقلبه أنى تذهب، واصفاً الهواجس والنساء، مودعاً محبوبته، معبراً عن موقفه ومشاعره اتّجاه ظعن المحبوبة.

يقول عبيد بن الأبرص:

(□) حسن عزة: شعر الوقوف على الأطلال من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث، ص ص 62، 63.

(□) ديوان امرئ القيس، ص 85.

بَانَ الْخَلِيْطُ الْأَلَى شَاقُوْكَ إِذْ شَحَطُوا
 نَاطُوا الرِّعَاتَ لِمَهْوَى لَو يَزِلُّ بِهِ
 هَلِ اللَّيَالِي وَالْأَيَّامُ رَاجِعَةٌ
 إِذْ كُنَّا وَمِيقَ رَاضٍ بِصَاحِبِهِ
 وَالشَّمْلُ مُجْتَمِعٌ فَاعْتَاقَهُ قَدَمٌ
 عَهْدِي بِهِمْ يَوْمَ جَزَعِ الْقَاعِ مِنْ رَمَقِ
 وَالْعَيْسُ مُدْبِرَةٌ تَهْوِي بِأَرْكَبِهَا
 فَوَرَدَتْ مَاءَ جَزَعٍ عَنِ شَمَائِلِهَا
 تَرَى لَهُنَّ عَزِيْفًا فِي مَوَاتِيهِ
 وَتُصْبِحُ الْجَوْنُ حَسْرَى فِي مَنَاهِلِهَا

وَيَفِي الْحُدُوْحِ مَهًا أَعْنَاقُهَا عَيْطُ
 لَأَنْدَقٌ دُونَ تَلَاْقِي اللَّبَّةِ الْقُرْطُ
 أَيَّامَ نَحْنُ وَسَلَمَى جَيْرَةٌ خُلْطُ
 لَا يَبْتَغِي بَدَلًا فَالْعَيْشُ مُغْتَبِطُ
 وَالْدَهْرُ مِنْهُ عَلَى التَّحْيِيْفِ وَالْفُرْطُ
 وَالصَّفْحُ قَدْ زَالَ بِالْأَحْدَاجِ وَالْغُبُطُ
 كَأَنْهَنْ نَعَامٌ نُفَّرَ مُعْطُ
 فِي سَبَسَبٍ مُقْفِرٍ حُمْرٍ بِهِ اللَّغَطُ
 إِذَا هُمْ لَيْثُوا لِلْمَاءِ وَافْتَرَطُوا
 وَالْكَدْرُ قَدْ قَصُرَتْ عَنْ وَرْدِهَا الْوُقُطُ^(□)

2- 2- مشاعر الخوف:

2- 2- 1- التمثيل المعجمي والدلالي لمشاعر الخوف

نجد في قاموس "لسان العرب" لابن منظور تعريفاً لمعاني الخوف تتلخص في: الفزع، القتال والقتال والعلم^(□).

إن التعامل مع إحساس الخوف يختلف من كائن إلى آخر باعتباراه يولد لديه الشعور بالضعف واقتراب الطر منه، لكنه في غالب الأحيان قد ينقلب إلى شعور بالقوة يبعث العزيمة من جديد ممثلاً في ردة الفعل.

يتمظهر هوى الخوف في قصص الحيوان التي سردها الشاعر/الراوي، ممثلة أولاً بقصص الحيوان الوحشي التي يستطرد إليها الشاعر بعد تشبيه ناقته بذلك الحيوان

(□) ديوان عبيد بن الأبرص، ص ص 79، 80.

(□) ابن منظور: معجم لسان العرب، ج (9)، ص ص 99، 100.

سواء أكان ثوراً أو بقرة أو حماراً؛ حيث أنّ ذلك التشبيه «كان نسيجه قصصاً جميلة الوصف والسرد، والتي كانت رمزية تعبّر عن حياة الإنسان التي تتضمنها شتى أنواع الصراع التي تصوّر ثنائية الحياة والموت»^(□)، فقد حاكى الشاعر/السارد قصة صراعاته المختلفة حباً بالبقاء والحياة، من خلال تلك القصص، فرمز إلى معاناته ومكابدته للمشقة التي فرضتها الطبيعة، الدهر والقدر؛ إذ تصوّر وفق مشاهد متتالية فزع ذلك الحيوان من المجهول، أو من أيّ خطر قد يداهمه بغتة، سواء تمثّل ذلك في عوامل الطبيعة كظلمة الليل وبرودة الشتاء والمطر، أو تجلّى في تهديد الصياد لحياته وكلابه التي تطارده رغبة في النيل منه.

أمّا معنى القتال، فيتمظهر من خلال معرفة الحيوان الوحشي طرق الدفاع عن نفسه، وحماية حياته من الهلاك، أثناء تعرّضه لخطر مباغت من قبل الصياد وكلابه، التي يتوجّب عليه مواجهتها في معركة دامية، يسعى إلى إنهاؤها لصالحه.

وهو في الآن ذاته يعلم أنّ خطراً ما يهدّد حياته؛ إذ هو على يقين أنّه ليس في أمان من عوارض الطبيعة أو مهاجمة الإنسان له؛ لذلك هو دائماً يتأهب لمواجهة الخطر في حيطة وحذر، فعندما يحتمي بشجرة الأرتى ليلاً، يعلم أنّه السبيل الوحيد لحمايته من المطر والبرد، وعندما تهاجمه كلاب الصياد، يعرف أنّ النجاة من قبضتها هو مواجهتها، في حين أنّ الحمار يجد السبيل إلى الفرار هو الركض سريعاً رفقة أتنه بعيداً عن سهام الصياد.

يتمظهر كذلك الشعور بالخوف لدى حيوانات أخرى عندما تكون طريدة، تواجه خطر الموت، لكنّها هذه المرّة لا تفزع من الإنسان بل من حيوانات أخرى، ويظهر ذلك لدى سرد الشاعر/السارد تلك القصص المنبثقة من وصف الفرس.

يتجلّى هوى الخوف أيضاً في القصص التي يروي الشاعر من خلالها أحداثاً تبرز مظاهر التضامن بين أفراد المجتمع، وتقديس واجب الضيافة، والمتمثلة في تلك القصص

(□) وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص 241.

المبحث الثاني: سيميائية الأهواء في القصص الشعرية

التي تصوّر جود الكريم وتمدح صنيعه، وتُزري بشحّ البخيل الذي يخاف الفقر، ونفاذ ماله، وسوء الحال، ولذلك فإنّ «الخوف من الفقر إذا ما اعترى المرء أفسد عليه حياته، وجعله أسيراً لوساوسه، ونهباً لهواجسه، وإن كان على غنى ووفر، لكن مستويات الخوف تتفاوت وعلى وفق هذا التفاوت تذكر أو تخبو جذوة الكرم»^(□).

ولعلّ هذا علة خوف عاذلة الكريم، التي تعترض على إنفاق زوجها وسخائه فهي لا يعينها حسن الذكر، بقدر ما يشغل بالها وتفكيرها سوء الحال والفاقة، وهذه المرأة العاذلة واللائمة لزوجها إسرافه للمال في سبيل إعانة الفقير، قد تكون «امرأة متخيّلة يختلقها الشاعر ويبتكرها ابتكاراً وما هي إلاّ صدى للطرف الثاني من طرف الصراع الناشب في داخله، ذلك الطرف الذي يدعوه إلى الإمساك والتروّي قبالة الطرف الآخر الذي يحثّه على إهلاك المال وإنفاقه استجابة لنداء القيم الاجتماعية، فالمرأة هنا هي الصوت المعبر عن الجانب الخائف من الشاعر بلسان العاذلة لا بلسانه، ليمنح فعله في الجود صفة الإصرار والجلد إزاء الحالة الثانية المتمثلة بالهواجس المرفوضة اجتماعياً التي تجدّ لاحتواء الموقف وتطويعه لصالحها»^(□).

2- 2- 2 الكفاءة الهوية لمشاعر الخوف:

سنقوم في هذه المرحلة بتحليل الكفاءة الهوية الصيغية للذوات التي تشترك في هوى الخوف، وفقاً لقصص الحيوان الوحشي المنبثقة عن وصف الناقة، وكذلك قصص الطيور الجارحة التي تحاول النيل من أرنب أو ثعلب أو ذئب، والمنبثقة من الاستطراد من وصف الفرس، بالإضافة إلى قصص الكرم.

تمثّل عواطف هذه الذوات حالاتها الشعورية التي تؤثر بها عوامل خارجية، وتتدخل في شدتها أو فتورها، حيث أنّ هوى الخوف هو الذي يشكل عاطفتها وفق المسار العاطفي

(□) جليل حسن محمّد: الخوف في الشعر العربي قبل الإسلام، ص 181.

(□) المرجع نفسه، ص 182.

الخاص بالخوف، وفق تتالي تلك القيم الصيغية التي تمكنا من الحصول على الأثر العاطفي.

فالحيوان الوحشي مثلاً، يحاول التغلب على خوفه من الفناء والموت، باعتباره شعوراً يسلمه لقيود الضعف، يفقده الطمأنينة، ويجعله في حالة يقظة مستمرة، والأمر نفسه يعانيه الذئب، الثعلب أو الأرنب أو الطير المطارد من قبل صقر أو قطة.

أما المضيف الجواد، فيعاني من خوف يؤرقه زمناً محددًا، لا يحد من حريته لكنه يتحكم في حسن سيرته أو سوءها؛ إذ أنه إن عزف على إكرام ضيفه وحسن استقباله، حتى وإن كان فقيراً، فإن هذا سيضمن له سوء الأحداث في الحياة وبعدها؛ لأنه سيوصف بالبخل، والبخل صفة ذميمة.

وفق هذه المعطيات سنقف عند الكفاءة الصيغية لهوى الخوف لدى هذه الذوات السالفة الذكر، وتحديد مظهرها وطرق تشكيلها لهوى الخوف وفق مسارها العاطفي.

يتحقق شعور الذات "الحيوان الوحشي" بالحيرة والقلق وفق صيغة "لا معرفة"، فجهل هذا الحيوان لنوع الخطر الآتي أثناء احتمائه ليلاً بشجرة الأروطا، هذا بالنسبة إلى الثور والبقرة، وكذلك الحمار أثناء سفره بحثاً عن الماء رفقة أتنه، لا يعلم ما الخطر الذي يلحق بهم أثناء السفر، فقد يباغته خطر، على حين غرة، فلا يدري كيف يتجنبه.

يصور الأعشى الثور الوحشي في صورة القلق، والمحтар في أمره، يبحث، يطلب الحماية من البرد والرياح القويّة، فيلجأ إلى شجرة الأروطا المائلة، مكباً على قرنيه يحضر لنفسه مبيتاً له هناك:

عَلَى ظَهْرِ طَاوٍ أَسْفَعَ الْخَدَّ أَحْتَمَا
أَرْنُدَجَ إِسْكَافٍ يُخَالِطُ عِظْلِمَا
يُوَائِمُ زَهْطاً لِلْعَزُوبَةِ صُيِّمًا
خَرِيْقُ شَمَالٍ تَتْرُكُ الْوَجْهَ أَقْتَمًا^(□)

كَأَنِّي وَرَحْلِي وَالْفَتَانَ وَنَمْرُقِي
عَلَيْهِ دِيَابُودٌ تُسَرِّيلُ تَحْتَهُ
فَبَاتَ عَذُوباً لِسَمَاءٍ كَأَنَّهَا
يَلُودُ إِلَى أَرْطَاةٍ حَقْفٍ تَلْفُهُ

(□) ديوان الأعشى، ص ص 165، 166.

و يصف "عبيد بن الأبرص" إحساس الثعلب المطارد من قبل العقاب بالقلق والإحساس بالخطر الذي يهدّد حياته الذي بثّ في نفسه الفزع، فأدرك أنّها قدره الذي ينتظره ليسلب منه حياته، فلا يدري ماذا يفعل، وكيف يُفلت من قبضتها:

كَأَنَّهَا لِقُوَّةٌ طَلُوبٌ	تَحْنُ فِي وَكْرِهَا الْقُلُوبُ
بَأْتَتْ عَلَى إِرْمٍ رَاشِئَةٍ	كَأَنَّهَا شَيْخَةٌ رَقُوبُ
فَأَصْبَحَتْ فِي غَدَاةٍ قَرَّةٍ	يَسْقُطُ عَنْ رِيشِهَا الضَّرِيبُ
فَأَبْصَرَتْ تَعْلَبًا مِنْ سَاعَةٍ	وَدُونَهُ سَبَسَبٌ جَدِيبُ
فَنَفَضَتْ رِيشَهَا وَانْتَفَضَتْ	وَهِيَ مِنْ نَهْضَةٍ قَرِيبُ
فَاشْتَالَ وَارْتَاعَ مِنْ حَسِيئِهَا	وَفِعَلَهُ يَفْعَلُ الْمَذُوبُ ^(□)

أمّا في سياق قصص الكرم، فإنّ المضيف يباغته الليل بقدم ضيف فجأة، وهو فقير معدم، لا يملك ما يقدمه لضيفه، وحتى وإن صرّح بذلك، فإنّ ضيفه قد يظن به السوء، ويحسبه بخيلاً، فيذمّه، بأسره شعور بالقلق والحيرة، فلا يعلم سبيل الخلاص من هذا الموقف، وللحطيئة قصيدة تصوّر هذا الشعور أصدق وأبلغ تصوير، إذ يقول:

رَأَى شَبْحًا وَسَطَ الظَّلَامِ فَرَاعَهُ	فَلَمَّا بَدَا ضَيْفًا، تَشَمَّرَ وَاهْتَمَّ
وَقَالَ: هِيََا رَبَاهُ: ضَيْفٌ وَلَا قِرَى	بِحَقِّكَ لَا تَحْرِمُهُ تَالِئِلَةَ اللَّحْمَا
فَقَالَ ابْنُهُ لَمَّا رَأَهُ بِحَيْرَةٍ:	أَيَا أَبَتِ إِذْبَحْنِي وَيَسِّرْ لَهُ طُعْمَا
وَلَا تَعْتَذِرِ بِالْعُدْمِ عَلَّ الَّذِي طَرَأَ	يَظُنُّ لَنَا مَالًا فَيُوسِعُنَا دَمًا ^(□)

وتمثّل مرحلة الإحساس بهوى الخوف لدى الذوات المرتاعة من خطر الموت، تشكّله صيغتا "الوجوب والقدرة"؛ حيث إنّ بقاء الثور والبقرة ليلة كاملة يعانيان من البرد والمطر،

(□) ديوان عبيد بن الأبرص، ص 25.

(□) ديوان الحطيئة، ص 396.

ليسلماهما الصباح إلى قبضة الصياد وكلابه، يوجب شعورهما بالخوف من المصير المحتّم وهو الموت، وكذلك الحمار الوحشي الذي سلّمته قساوة الطبيعة وجد بها إلى تهديد غير مباشر لحياته وأتانه، وهي الطبيعة نفسها تجعل من الماء عنصراً مهدّماً للحياة، رغم أنّه عنصر فعّال لمحاربة الفناء، فالصياد الذي يتربّص بالقوّة وقبول تحديّ الموت والفناء، ليطلق لقوائمه العنان فراراً من سهام الصياد، سائقاً خلفه أتانه:

وأخلفه من كلّ وقطٍ ومُدّهني	نطافٌ فمشروبٌ يبابٌ وناشفٌ
وحلأها حتّى إذا هي أحنقت	وأشرفَ فوقَ الحالبينِ الشراسيفُ
وحبّ سفاً قرّيانه وتوقّدت	عليه من الصّمانتين الأصائفُ
فأضحى بقاراتِ السّتارِ كأنّه	ربيئةٌ جيشٍ فهو ظمآنٌ خائفٌ ^(□)

يصف "أوس بن حجر" الحالة النفسية التي يعيشها الحمار وأتانه، فقد جفت غدراّن الماء، واصفرّ العشب، وعمّ المكان الجذب، لا مصدر فيه للحياة، وهذا ما أوجب عليه الرّحيل بحثاً عن مواطن الكلاً والماء، ولكنّه لا يعلم ما ينتظره عند طلبه للإرتواء هو وأتانه:

تذكّر عينا من غمّازة ماؤها	له حبّ تسنّ فيه الرّخارفُ
له ثأدٌ يهتزّ جعدٌ كأنّه	مخالطٌ أرّجاء العيونِ القراطفُ
فأوردّها التّقريبُ والشّدُّ منهلاً	قطاهُ مُعيدٌ كرهة الوردِ عاطفُ
فلاقى عليها من صباحٍ مُدمراً	لناموسه من الصّفيح سقائفُ
صدٍ غائرُ العينين شقق لحمه	سمائمٌ قيظٍ فهو أسودٌ شاسفٌ ^(□)

يبحث الحمار والصياد عن الحياة عند مورد الماء؛ فالحمار يحتاج إلى الماء، هو وأتانه، بينما الصياد يطمح إلى إحراز صيد وفير، كي يوفر لنفسه وعائلته الطعام.

(□) ديوان أوس بن حجر، ص 68.

(□) المصدر نفسه، ص ص 69، 70.

ويسرد أوس بن حجر تفاصيل ذلك الصراع بين الحمار وأتته والصيد، وخوف

كل طرف من فقدان الحياة:

ظَهَارِ لَوَامٍ فَهَوَ أَعْجَفُ شَارِفُ	فَيَسَّرَ سَهْمًا رَاشَهُ بِمَنَاكِبِ
إِذَا لَمْ تَخْفِضْهُ عَنِ الْوَحْشِ عَازِفُ	عَلَى ضَالَةٍ فَزِعٍ كَأَنَّ نَذِيرَهَا
مُعَاطِي يَدٍ مِنْ جَمَّةِ الْمَاءِ غَارِفُ	فَأَمَهَلَهُ حَتَّى إِذَا أَنْ كَأَنَّهُ
مُخَالِطٌ مَا تَحْتَ الشَّرَاسِفِ جَائِفُ	فَأَرْسَلَهُ مُسْتَيْقِنَ الظَّنِّ أَنَّهُ
وَلِلْحَيْنِ أَحْيَانًا عَنِ النَّفْسِ صَارِفُ	فَمَرَّ النَّضْيُ لِلنِّزَاعِ وَنَحْرِهِ
وَلَهْفٌ سِرًّا أُمَّهُ وَهُوَ لَاهِفٌ (□)	فَعَضَّ بِإِبْهَامِ الْيَمِينِ نَدَامَةً

فالحمار هنا يفلت من سهام الصيد الذي يخطئ هدفه، ويعظ إبهامه ندمًا وحسرة

على ما ضيَّع من صيد، تاركًا للحمار فرصة أخرى للنجاة من الموت.

والموقف نفسه يمرّ به كلاً من الثور والبقرة الوحشيين، فشعورهما بالخوف أثناء

لحاق الكلاب بها يوجب عليها التحليّ بالقدرة والشجاعة لمواجهةها، وتحديّها.

ووفق ما سبق، نجد أنّ الدنوات في هذه المرحلة يتحوّل مسارها العاطفي من

الإحساس بالضعف الذي مثّله أحاسيس الحيرة، القلق والخوف إلى شعور بالقوّة مثّله

الإحساس بالشجاعة والقدرة على المواجهة، وهذا ما يظهر كذلك في قصّة إكرام

الضيف، التي سردها "الحطيئة" وذكرناها سابقاً، فلقد مثّلت صيغة القدرة، مرور عانةٍ

(الأتان) أمام المضيف، تريد وتبتغي الارتواء، فخطر على باله أن يغتنم هذه الفرصة، ويحاول

إحراز صيد يغنيه عن سوء الذكر، بعد أن تروى عطشها، إذ يقول:

(□) المصدر السابق، ص ص 71، 72.

فَبَيْنَا هُمَا عَنَّتْ عَلَى الْبُعْدِ عَانَةٌ قَدِ انْتَضَمَتْ مِنْ خَلْفِ مِسْحَلِهَا نَظْمًا
ظَمَاءٌ تُرِيدُ الْمَاءَ فِإِنْ سَابَ نَحْوَهَا عَلَى أَنَّهُ مِنْهَا إِلَى دَمِهَا أَظْمًا
فَأَمَّهَلَهَا حَتَّى تَرَوْتَ عِطَاشُهَا فَأَرْسَلَ فِيهَا مِنْ كِنَانَتِهِ سَهْمًا^(□)

أما مرحلة مواجهة الموت، فهي تتكوّن من صيغتا "المعرفة والوجوب"، فالحمار الوحشي مثلا، يشعر يقينا أنّ عليه التخلّي عن خوفه سريعا، ويعلم أنّه لا يملك سبيلا إلى النجاة من سهام الصياد، سوى قوائمه التي تستجيب لرغبته في البقاء حيّا، فتسرع بالركض، وفي الآن ذاته، وجب عليه الاستغناء لحظتها عن رغبته وأتته عن الارتواء لحظتها، لأنّ الماء لم يعد حينها علامة من علامات استمرار الحياة، وهذه الأحداث والمشاعر هي التي يختم بها "أوس بن حجر" قصة هذا الحمار التي ذكرنا تفاصيلها سابقا:

وَجَالَ وَلَمْ يَعْكَمْ وَشَيَّعَ إِنْهُ بِمُنْقَطَعِ الْغَضْرَاءِ شَدُّ مُؤَالِفُ
فَمَا زَالَ يَفْرِي الشَّدَّ حَتَّى كَانَمَا قَوَائِمُهُ فِي جَانِبِيهِ الرِّعَانُفُ
كَأَنَّ بَجْنَبِيهِ جَنَابِينَ مِنْ حَصَى إِذَا عَادُوهُ مَرًّا بِهِ مِتْضَايِفُ
تَوَاهِقُ رِجْلَاهَا يَدَيْهِ وَرَأْسَهُ لَهَا قَتَبٌ فَوْقَ الْحَقِيْبَةِ رَادِفُ
يُصَرِّفُ لِلْأَصْوَاتِ وَالرِّيْحِ هَادِيًا تَمِيمِ النَّضِيِّ كَدَحْتُهُ الْمُنَاسِفُ^(□)

تمثلت صيغة المعرفة عند البقرة الوحشية في علمها بأنّ الوسيلة الوحيدة للنجاة من فتك الكلاب، ليس الفرار، وإنّما بالتحلّي بالشجاعة ومواجهتها، والسعي لجرحها والتغلب عليها، وذلك يجعل المواجهة أمرا ضرورياً وواجباً لا يمكن الخلاص منه، وكذلك وجوب تخلّيها عن الإحساس بالخوف لأنّه معادل للضعف الذي قد يكون سبباً في حرمانها من الحياة:

(□) ديوان الحطيئة، ص 397

(□) ديوان أوس بن حجر، ص ص 72، 73.

حَتَّى إِذَا انْحَسَرَ الظَّلَامُ وَأَسْفَرَتْ
عَلَّهَتْ تَرَدُّدٌ فِي نَهَاءِ صُعَائِدٍ
حَتَّى إِذَا يَيْسَتْ وَأَسْحَقَ خَالِقٌ
فَتَوَجَّسَتْ رِزًّا الْأَنْبِيسِ فَرَاعَهَا
فَعَدَّتْ كِلَا الْفَرَجَيْنِ تَحْسِبُ أَنَّهُ
حَتَّى إِذَا يَيْسَ الرُّمَاءُ وَأَرْسَلُوا
فَلَحِقْنَ وَاعْتَكَرَتْ لَهَا مَدْرِيَّةٌ
لِتَدُودِهِنَّ وَأَيَقَنْتِ إِنْ لَمْ تَدُدْ
فَتَقَصَّدَتْ مِنْهَا كَسَابَ فَضُرِّحَتْ
بَكَرَتْ تَزِلُّ عَنِ الثَّرَى أَزْلَامُهَا
سَبْعًا تُوَامًا كَامِلًا أَيَامُهَا
لَمْ يُبْلِهْ إِرْضَاعُهَا وَفِطَامُهَا
عَنْ ظَهْرِ غَيْبٍ وَالْأَنْبِيسِ سُقَامُهَا
مَوْلَى الْمَخَافَةِ خَلْفَهَا وَأَمَامُهَا
غَضْفًا دَوَاجِنَ قَافِلًا أَعْصَامُهَا
كَالسَّمْهَرِيَّةِ حَدُّهَا وَتَمَامُهَا
أَنْ قَدَ أَحَمَّ مِنَ الْحُتُوفِ حِمَامُهَا
بِدَمٍ وَغُودِرَ فِي الْمَكْرَرِ سُخَامُهَا (□)

في حين نجد صيغتنا "المعرفة والوجوب" يتمظهران في القصة التي يرويها الحطيئة عن إكرام الضيف، حين تظهر الأتان راغبة في الارتواء، فصيغة المعرفة تتشكل عند المضيف أنها فرصة، تمتنع عنه الذم؛ إذ هو على يقين أنه بصيد هذه الأتان يتقي ذم ضيفه له، ويوجب عليه أن لا تخطئ سهامه الأتان.

وبذلك تكون الذوات "الحيوان الوحشي، والحيوانات المطاردة من قبل الصقراو القطاة والمضيف"، مدركة لحقيقة الوضع الذي تعانيه، نتيجة إحساسها بالخطر الذي يحدق بها، ويشعرها بالخوف من الفناء، وضمان حياة أفضل بعيداً عن الإحساس بالتهديد من قبل ذوات أخرى، أو قيم اجتماعية تفرض سلطتها على أفراد المجتمع، وبتحقيقها لهدفها المنشود وفق مسارها السردى والمتمثل في الفوز بالحياة وفق صورتها المنشودة تكون، وبذلك تكون قد امتلكت الصيغ الهوية التي تحدد هويتها العاطفية عند آخر مرحلة من مسارها العاطفي الذي سنفصل الحديث عنه فيما يلي.

(□) ديوان لبيد بن ربيعة، ص ص 112، 113

2- 2- 3- المسار العاطفي لهوى الخوف:

يسمح هذا المخطط بإدراك عواطف الحيوانات التي تكابد مواقف تأسر حريتها في المحافظة على حياتها واستمراريتها، وهي في الآن ذاته تعبّر عن هواجسها التي تشكل البناء العاطفي لديها وفق مواقف حياتية عاشتها، إحساساً وتجربة، وسنعمد تحقيق ذلك على المخطط القانوني العاطفي الذي اقترحه "فونتاني":

2- 2- 3- الوعي العاطفي:

تمثل هذه المرحلة بداية تمظهر شعور كلّ من الحيوان الوحشي، وباقي الحيوانات المهتدة بالموت، والمضيّف، بالإحساس بالقلق والحيرة، لفقدانها الإحساس بالأمان، ويتمظهر ذلك في قصص الحيوان، حين يشعر الحيوان الوحشي سواءً أكان ثوراً أو بقرة أو حماراً، بفقدان الطمأنينة والأمان، بداية من معاناتهم من قسوة الطبيعة، فالثور والبقرة مثلاً يطلبان الاحتماء من المطر والبرد ليلاً من شجرة الأروطاة، التي تعدّ ملاذهما الوحيد.

يقول النابغة الذبياني:

كَأَنَّ رَحْلِي وَقَدْ زَالَ النَّهَارُ بَيْنَا	يَوْمَ الْجَلِيلِ عَلَى مُسْتَأْنَسٍ وَحَدٍ
مِنْ وَحْشٍ وَجَرَّةٍ مَوْشِيٍّ أَكَارِعُهُ	طَاوِي الْمَصِيرِ كَسَيْفِ الصَّيْقَلِ الْفَرْدِ
أَسْرَتْ عَلَيْهِ مِنَ الْجَوَازِ سَارِيَةٌ	تُرْجِي الشَّمَالَ عَلَيْهِ جَامِدَ الْبَرْدِ (□)

يشعر الثور بالقلق والحيرة والوحدة؛ فهو منفرد بنفسه، ماكث بمكان قليل الماء، يفترق إلى الأمان، ويحاول التجلّد أمام هذا الإحساس بالضعف، والمعاناة من البرد والمطر ليلاً.

وكذلك الذئب الذي يجد نفسه مطلوباً من العقاب التي تنقض عليه من السماء بسرعة البرق، فأدركته مخالبتها، لكنّه استطاع أن يفلت من قبضتها في النهاية ويلوذ

(□) ديوان النابغة الذبياني، ص 33.

بالصخر، فالذئب يشعر بقرب أجله، وأن العقاب ستنال منه بعد أن نالته مخالبتها، فكبر لديه الشعور بالقلق والحيرة وعدم الأمان، رافضاً الخضوع لرغبة العقاب، فيحاول البحث عن مخرج له:

صَقَعَاءُ، لَاحَ لَهَا فِي الْمَرْقَبِ الذَّيْبُ	كَأَنَّهَا حِينَ فَاضَ الْمَاءُ وَاحْتَفَلَتْ
وَدُونَ مَوْقِعِهَا مِنْهُ شَنَاخِيبُ	فَأَبْصَرَتْ شَخْصَهُ مِنْ فَوْقِ مَرْقَبَةٍ
يَحْتُهَا مِنْ هُوِيِّ الرِّيحِ تَصْوِيبُ	فَأَقْبَلَتْ نَحْوَهُ فِي الْجَوِّ كَاسِرَةٍ
إِنَّ الشَّقَاءَ عَلَى الْأَشْقَيْنِ مَصْبُوبُ	صَبَّتْ عَلَيْهِ وَمَا تَنْصَبُ مِنْ أُمَمٍ
إِذْ خَانَهَا وَدَمَّ مِنْهَا وَتَكَرَّيبُ	كَالدُّلْوِ ثَبَّتْ عُرَاهَا وَهِيَ مُثْقَلَةٌ
وَلَا كَهَذَا الَّذِي فِي الْأَرْضِ مَطْلُوبُ	لَا كَالَّتِي فِي هَوَاءِ الْجَوِّ طَالِبَةٌ
مَا فِي اجْتِهَادٍ عَلَى الْإِصْرَارِ تَعْيِيبُ	كَالْبُرِّ وَالرِّيحِ فِي مَرَاهِمَا عَجَبُ
فَأَنْسَلَ مِنْ تَحْتِهَا وَالِدْفُ مَعْقُوبُ	فَأَدْرَكَتْهُ فَنَالَتْهُ مَخَالِبُهَا
مِنْهَا وَمِنْهُ عَلَى الصَّخْرِ الشَّابِيبُ ^(□)	يَلُودُ بِالصَّخْرِ مِنْهَا بَعْدَ مَا فَتَرَتْ

2- 2- 3- 2- الاستعداد:

بدأت عوارض عاطفة الخوف التي استحوذت على مشاعر الحيوان الوحشي أثناء معاناته ليلاً من البرد والمطر بالنسبة للثور والبقرة الوحشية، في حين كانت بدايتها عند الحمار الوحشي لدى فقدانه الماء والكأ في المكان الذي يعيش فيه، فتحاول هذه الذوات اتخاذ سبيل لحماية نفسها، لتضمن لها الاستمرارية فخوفها من المجهول، من خطر ما، قد يباغتها، بعث في نفسها في مرحلة سابقة الحيرة والقلق، ليصير في هذه المرحلة إحساساً أكثر وضوحاً، تمثل في خوفه من الموت، ممثلاً في صورة الصياد وكلابه.

ويصور زهير بن أبي سلمى مشاعر الثور الوحشي الذي عانى طيلة ليلة باردة من قسوة الشتاء، فيحضر بأظلافه مبيئاً له، يحتمي به من البرد والرياح الذين يتقيهما بقرنيه

(□) ديوان امرئ القيس، ص 82.

المبحث الثاني: سيميائية الأهواء في القصص الشعرية

وجبهته، ليقىّ بهما باقي جسمه، حتى إذا أسفر الصباح وأضاء انطلق يبتغي خلاصاً له من معاناته، فإذا بالصياد وكلابه السريعة والهزيلة تباغته، وتريده، وهي مجتمعة تحيط به من كلّ جانب، لكي يكون صيدها له أكيداً، فلا يلوذ بالفرار، فيتملكه الخوف من أن تجذبه الكلاب بأفواهها، فيختار الثور خوض المعركة مع الكلاب للنجاة، ويا ليته يستطيع الاختيار فهو مجبر على المواجهة:

وَقَانِصٌ لَا تَرَى فِي فِعْلِهِ خِرْقًا	فَصَبَّحَهُ كِلَابٌ شَدُّهَا خَطْفٌ
مَجُوعَاتٌ كَمَا تَطْوِي بِهَا الْخِرْقًا	زُرُقُ الْعُيُونِ طَوَّاهَا حُسْنُ صَنَعَتِهِ
وَخَافَ مِنْ جَانِبَيْهِ النَّهْرَ وَالرَّهَقَا	حَتَّى إِذَا ظَنَّ قَرْنُ الشَّمْسِ غَالِبَةً
نَجْلَاءَ تَتَّبِعُ رُوقِيَهُ دَمًا دَفَقَا ^(□)	كَرَّ فَرَجَّ أَوْلَاهَا بِنَافِدَةٍ

ويُظْهِرُ "عبيد بن الأبرص" حجم الخوف الذي يخالجه إحساس الثعلب الذي تطارده العقاب منذ البداية، فهو مذعور ومرتع وشديد الضرع، من أن تناله مخالب العقاب، حين أحسّ بها، فصار يدب فرعاً، والعقاب توشك أن تغرس مخالبها في جسده، وهو أشدّ تمسكاً بالحياة:

وَحَرَدَتْ حَرْدَةً تَسِيْبُ	فَهَضَّتْ نَحْوَهُ حَثِيئَةً
وَالْعَيْنُ حِمْلَاقُهَا مَقْلُوبُ	فَدَبَّ مِنْ رَأْيِهَا دَبِييًّا
وَالصَّيْدُ مِنْ تَحْتِهَا مَكْرُوبُ	فَادْرَكَتَهُ فَطْرَحَتْهُ
فَكَدَحَتْ وَجْهَهُ الْجَبُوبُ	فَرَنَحَتْهُ وَوَضَعَتْهُ
فَأَرْسَلَتْهُ وَهُوَ مَكْرُوبُ	فَعَاوَدَتْهُ فَرَفَعَتْهُ
لَا بُدَّ حَيْرُومُهُ مَنْقُوبُ ^(□)	يَضْغُو وَمِخْلَبُهَا فِي دَفِّهِ

(□) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ص ص 62، 63.

(□) ديوان عبيد بن الأبرص، ص 26.

2- 2- 3- المحور العاطفي:

تتغير عاطفة الذات في هذه المرحلة، وتستجيب لتحوّل انفعالي، يجعلها تستوعب من خلاله حقيقة الاضطرابات التي عاشتها وأحست بها سابقاً.

تشعر البقرة الوحشية بالخوف عند مواجهتها للخطر المحدق بها، في صورة الكلاب التي تصرّ على النيل منها، فهو تهديد صريح بالموت بعد أن كان مجرد هوس بالقلق والحيرة ليلاً، مما يفترض ذلك الموقف، تخلي البقرة الوحشية عن شعورها بالخوف والضعف، وتستعيد قوتها وشجاعتها لتظفر بالحياة :

حتى إذا يئست وأسحق حائق	لم يباله إرضاعها وفطامها
وتوجست رز الأنيس فراعها	عن ظهر غيب، والأنيس سقامها
فعدت كلاً الفرجين تحسب أنه	مولى المخافة خلفها وأمأمها
حتى إذا يئس الرماة وأرسلوا	غضفاً دواجن قافلاً أعصامها
فلحقن واعتكرت لها مدرية	كالسّمهرية حادها وتمأمها
لتدودهنّ وأيقنت إن لم تدد	أن قد أحمّ مع الحثوف حمأمها
فتقصدت منها كساب فضرجت	بدم وغودر في المكرّ سخامها ^(□)

لقد شعرت البقرة الوحشية بوجود الإنسان الذي يعرض حياتها للخطر، والموت، فانتابها الفزع، لكنّها لم تتمكن من تحديد مكانه، وتتوقع قدومه من كل صوب؛ حتى إذا يئس الإنسان من النيل منها بسهامه، أرسل كلابه تحاول النيل منها، عندها تحاصرها مشاعر الخوف من جهة، وضرورة بعث شجاعتها من جديد من جهة ثانية، للدفاع عن حياتها، فأتجهت صوب الكلاب تفتك بهم.

(□) ديوان لبيد بن ربيعة، ص 112، 113.

وهذا ما نجده أيضا في صراع العقاب والذئب في قصيدة "امرئ القيس" السالفة الذكر؛ إذ أنّ الذئب المهذّب بالموت من قبل العقاب يحاول إنقاذ حياته، فيخلص نفسه من مخالب العقاب، مسرعاً، باحثاً عن منفذ للهروب فيلجأ إلى الصخر^(□)، كي يختبئ بعيداً عن أنظار العقاب، فيتحوّل الشعور بالخوف والفرع عند الذئب إلى شعور بالقوة منحه إياه حبّ البقاء، واستمرارية الحياة، و«يعد الذئب في هذا النصّ قناعاً رمزياً للشاعر نفسه ولنسقه الثقافى في فهم القوة في الوجود، فالخيل خيل الشاعر الذي ذكرها في بداية النصّ هي صورة إيحائية لثقافة الشاعر في التعامل مع قضاياها أو قضايا مجتمعه، لذا فإنّ تشبيهها بحركية الصراع بين العقاب والذئب يغدو مرهوناً بفكرة الأمل التي بدت عاملاً مشتركاً بين الشاعر والذئب»^(□).

وفي سياق آخر، فإنّ الإنسان الكريم الذي يجود بأنفس ما يملك ويقدمه لضيفه عن طيب خاطر، كان في قرارة نفسه يخاف أن لا يمنح ضيفه حقه من واجب الضيافة، فينعتة ضيفه بالبخل، فيلحقه الذمّ، فكان يبذل لضيفه كلّ عطاء وحسن استقبال له.

يقول عبد الله بن سليم بن الحارث الأزدي:

فَسَلِي بِنَا إِنْ كُنْتَ سَائِلَةً فِي الْعُسْرِ وَالْمَيْسُورِ وَالنُّكْرِ
لَعَرَفْتِنَا مِنْ خَيْرِ أَهْلِ نَدَى بَعْدَ الْهُدُوِّ لِطَارِقِ يَسْرِي^(□)

يُقرّ الشاعر أنّه وقومه من خيرة أهل الجود الذين يكرمون طارق الليل وهو الضيف الذي أتعبه السفر، أو ظلّ طريقه، فيبحث عن كريم يستضيفه، حتّى صاروا معروفين بهذه الصفة وهي الجود.

(□) فَأَذْرَكَتُهُ فَنَالَتْهُ مَخَالِبُهَا فَاذْسَلَّ مِنْ تَحْتِهَا وَالِدْفُ مَعْقُوبُ

يَلُودُ بِالصَّخْرِ مِنْهَا بَعْدَمَا فَتَرَتْ مِنْهَا وَمِنْهُ عَلَى الصَّخْرِ الشَّابِيبُ

ينظر: ديوان امرئ القيس، ص 82.

(□) يوسف عليّات: جماليات التحليل الثقافى، ص 105، 106.

(□) يحيى الجبوري: قصائد جاهلية نادرة، ص 202.

2- 2- 3- 4- الانفعال:

تنفعل الذات المضطربة ، نتيجة تعرّضها لمواقف معيّنة أو لاضطرابات نفسية ما ، فتكون لها ردود أفعال، تتمظهر أولاً في شكل علامات على جسد الذات؛ فالجسد يمكننا من التنبؤ بالحالة العاطفية للذات، من خلال ما يطرأ عليه من تأثير يتجلى في شكل علامات تحمل دلالات معينة.

وصف "النابغة الذبياني" الثور بأنه "وحيد مُستأنس"، فهو قلق ويقظ؛ إذ يتوقع ما يفقده حياته، إنه يبحث عن الأمان، فصار يقلّب بصره، لعله يكتشف حقيقة إحساسه بالخطر، لاسيما أنه أحسّ بوجود إنسي، ولقد نعتة "النابغة" بأنه ضامر البطن، بسبب إحساسه بالجوع الشديد، وجسده يعاني من برودة الجو، إذ تتساقط عليه قطرات الماء الجامد الذي ينزل من السحاب قطعاً صغيرة وهذه كلها صفات جسدية، توحى بإحساس المعاناة، القلق، الخوف والحيرة، التي يعيشها الثور الوحشي:

كَأَنَّ رَحْلِي وَقَدْ زَالَ النَّهَارُ بِنَا	يَوْمَ الْجَلِيلِ عَلَى مُسْتَأْنَسٍ وَحَدٍ
مِنْ وَحْشٍ وَجَرَّةٍ مَوْشِيٍّ أَكَارِعُهُ	طَاوِي الْمَصِيرِ كَسَيْفِ الصَّيْقَلِ الْفَرْدِ
سَرْتُ عَلَيْهِ مِنَ الْجَوَازِ سَارِيَةٌ	تُرْجِي الشَّمَالَ عَلَيْهِ جَامِدَ الْبَرْدِ
فَارْتَاعَ مِنْ صَوْتِ كَلَابٍ فَبَاتَ لَهُ	طَوَعَ الشَّوَامَتِ مِنْ خَوْفٍ وَمِنْ صَرْدٍ (□)

تبعث الوحدة القلق في نفس الثور الوحشي وفي الآن ذاته اليقظة، خوفاً من المجهول، فصار يبحث عما يبعث في نفسه الطمأنينة، ولا يكاد يتجاوز قلقه ذلك، إلا ويزداد فزعاً من الصياد وكلابه التي تهاجمه، فيصدق حدسه، ويشبهه الشاعر بالإنسان الذي يجلو السيوف ويشحذها ويصقلها، حين يحاول أن يحفر لنفسه كناساً/مبيتاً له يحتمي به،

(□) ديوان النابغة الذبياني، ص 33.

تأهباً لمواجهة خطر قد يداهمه ليلاً، إذ أنّ الشعور بالبرد والخطريبعث القوّة في قوائم الثور الطائعة له في طلب النجاة من قبضة الكلاب (طوع الشوامت).

كما أنّ وصف الشعراء لصلابة قرنيه والحدّة كان علامة على قوّة تكمن فيه، باعتبارهما سلاحه الوحيد الذي يدافع به عن نفسه للنجاة من قبضة الكلاب.

ونجد الثعلب الذي كان فزعاً من مطاردة العقاب له خوفاً من أن تناله بمخالبها، فتحرمه من الحياة، وهو أشدّ ارتباطاً بها، صار مكروباً؛ إذ أدركته العقاب بعد أن حاول الهرب، لكنّها استطاعت أن تمسك به، وجرحته:

فَدَبَّ مِنْ رَأْيِهَا دَبِيْباً	وَالْعَيْنُ حِمْلَاقُهَا مَقْلُوبُ
فَأَدْرَكَتَهُ فَطَرَحَتْهُ	وَالصَّيْدُ مِنْ تَحْتِهَا مَكْرُوبُ
فَرَنَحَتْهُ وَوَضَعَتْهُ	فَكَدَحَتْ وَجْهَهُ الْجَبُوبُ
فَعَاوَدَتْهُ فَرَفَعَتْهُ	فَأَرْسَلَتْهُ وَهُوَ مَكْرُوبُ
يَضْعُو وَمِخْلَبُهَا فِي دَفِّهِ	لَا بُدَّ حَيْزُومُهُ مَنَقُوبُ ^(□)

ذكر عبيد بن الأبرص عدّة صفات جسدية للثعلب تُفصح عن حالته الانفعالية، فجنّ عينه مقلوب (حملاقها مقلوب)، من شدّة خوفه من العقاب، إذ كان فاراً منها وفي نفسه فزع من إدراكها له، وفعلاً قد طرحته أرضاً، وكذلك عبارة (كدّحت وجهه الجبوب) أنّ العقاب أفقدت الثعلب كلّ قواه للدفاع عن نفسه، فاستسلم لها؛ إذ لم يستطع أن يفلت من قبضتها، فأمسكت به حتّى خرّت قواه وجرحت الحجارة وجهه، ويختم الشاعر بصورتين حسيّتين لمأل الثعلب ويقينه بفنائيه هما: "مخلبها في دفه" و"حيزومه منقوب"، فمخلبها في جنبه، وصدّره مقلوب، فهل من سبيل إلى بقائه حيّاً؟

(□) ديوان عبيد بن الأبرص، ص 26.

2- 2- 3- 5- التهديب:

تروي قصص الحيوان في مجملها خوف الإنسان العربي قبل الإسلام من المجهول والفضاء، وسلطة الدهرالذي يشعره بالضعف، وضرورة الانقياد لسلطته وقوته التي هي «آتية من امتداده واستمراره فهم لا يرون له حدودا ولا يتصورون مثل هذه الحدود»^(□)، لذلك كان العربي آنذاك يجاهد أمام ذاك الجبروت، متمسكا بالقيم النبيلة التي كان يتصف بها.

إنَّ الثور مثلا، عندما تستقبله الكلاب في الصباح بعد معاناته الليلية، يحاول الفرار منها، ظنا منه أنه السبيل إلى النجاة من فتكها به، غير أنه سرعان ما يتراجع عن فكرة الهروب، ويدرك ضرورة مواجهة الخطر والموت، بشجاعة، وإقدام، وتحدٍّ، شبيه بإقدام الفارس الشجاع الذي يُقبل على ساحة القتال ولا يدبر، فهو ليس جباناً، كذلك كانت خصال الثور الذي ينفيا لشاعر عنه صفة الجبن والضعف :

قَصْدًا إِلَيْهِ فَجَالَ تَمَّتْ رَدَّهُ عَزُّ وَمُشْتَدُّ النَّصَالِ مُجَرَّبٌ^(□)

كان للثور رغبة في الفرار من الكلاب، لكنه في النهاية تراجع؛ إذ رده عن ذلك ثقته بنفسه، وقدرته على النيل منها بفضل قوة قرنيه، التي شبه نصالها بنصال السهام، التي سبق الدفاع بها عن حياته مع غيرها من الكلاب^(□)

وبذلك يتخذ الثور دور البطولة كالفارس الذي يتحدى الموت بأنفته من الفرار من ساحة الحرب، لذا يقتحم الثور الأهوال والمخاطر، مقبلا لا مدبرا، كيف لا وقد تحمل مشاق ليلة شديدة البرد، مخيفة، يصارع أهوال الطبيعة وقسوتها، ليستقبله الصباح بأسوء الخطوب، إذ يتربص به مُكَلَّبٌ متعطش لإحراز صيد وفير.

^(□) مصطفى عبد اللطيف جياووك، الحياة والموت في الشعر الجاهلي، ص 95

^(□) شرح ديوان زهير بن ابي سلمى، ص 272

^(□) المصدر نفسه، الصفحة نفسها

المبحث الثاني: سيميائية الأهواء في القصص الشعرية

إن مكابدة الثور والبقرة المتواصلة من قسوة الطبيعة ليلاً، والتي تسلمهما في الصباح لسلطة وجبروت الانسان، هي رموز ترسم صوراً لجوانب من حياة الانسان العربي، والتي تعج بأنواع متعددة من المعاناة، وتفرض عليه تحمل مشاقها، من أجل ضمان استمرارية حياته، والتمسك بقيم ومُثل عديدة تضمن له البقاء في أحسن صورها، وفق ما توفره له إمكانياته وظروف حياته وبيئته.

وقد كان تصوير كل من الثور والبقرة منفردين رمزاً للإنسان العربي قبل الإسلام الذي يسعى إلى إثبات وجوده، حين لا تعترف الجماعة بانتماؤه إليهم، أما الحمار الوحشي فقد كان يصوّر من خلاله، دفاع رئيس الجماعة أو القبيلة عن أفرادها، وحمايته لنسائها، فهو يضمن لهن الأمان والحماية.

وفي الختام يمكن القول أن قصص الحيوان هي صورة رمزية لحياة الانسان العربي قبل الإسلام، الذي كانت تأسره فكرة الخوف من المجهول و المستقبل والمصير المحتوم في صور مختلفة، من مجابهة للخطر، وتحدي سلطة القدر والفضاء؛ إذ يعيش حيرة ترافق مراحل رحلة وجوده، «وإذا كان المستقبل يتربص به الموت، والحاضر لا معنى له لأنه حافة السكين بين الماضي وبين المستقبل، والماضي نفسه ابتلعه العدم، فما أعجب هذا الدهر الذي يتلاعب كما يشاء بالإنسان ويغيّر من تفكيره ومن أحواله»^(□)

^(□) ماهر حسن فهيمي، قضايا في الأدب والنقد رؤية عربية، وقفة خليجية، نشر وتوزيع دار الثقافة، قطر - الدوحة،

2- 3- مشاعر العزّة، والفخر والشجاعة:

2- 3- 1- التمثيل المعجمي والدلالي لمشاعر العزّة، والفخر والشجاعة:

يعرّف ابن منظور العزّة بقوله:

«العزُّ والعزّة: الرفعة والامتناع، والعزّة لله، وفي التنزيل العزيز: والله العزّة ولرسوله وللمؤمنين؛ أي له العزّة والغلبة سبحانه» (□).

و«عزٌّ، يعزُّ بالكسر، عزًّا وعزّةً وعزّازةً، ورجلٌ عزيزٌ من قومٍ أعزّةٍ وأعزّاءٍ وعزّانٍ، وقوله تعالى: فسوف يأتي الله بقوم يحبّهم ويحبّونه أذلّةً، على المؤمنين أعزّةً على الكافرين؛ أي جانبهم غليظ على الكافرين ليّن على المؤمنين» (□).

و«رجلٌ عزيزٌ، منيع لا يغلب ولا يقهر» (□).

و«عزّ الرجل يعزُّ عزًّا وعزّةً إذا قوي بعد ذلّةٍ، وصار عزيزًا، وأعزّه الله وعزّرت عليه: كرمّت عليه» (□).

و«تعزّز الرجل: صار عزيزًا، وهو يعتزُّ بفلان واعتزّ به، وتعزّز: تشرف، وعزّ عليّ يعزُّ عزًّا وعزّةً وعزّةً: كرم، وأعزّزته: أكرّمته وأحبّبته» (□).

و«أعزّرت بما أصابك، عظّم عليّ، وأعزّز عليّ بذلك؛ أي أعظّم، ومعناه عظّم عليّ» (□).

(□) ابن منظور: لسان العرب، ج (5)، ص 375.

(□) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(□) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(□) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(□) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(□) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أما الفخر فيعرفه ابن منظور بقوله :

«الفَخْرُ والفَخْرُ، مثل نَهْرٍ ونَهَرٍ، والفَخْرُ والفَخَارُ والفَخَّارَةُ والفَخْيَرِيُّ والفَخْيَرَاءُ: التَّمَدُّحُ بالخِصَالِ والافتخارُ وعدُّ القديم» (□).

و«التفاخُرُ: التَّعَاطُفُ، والتَّفَخُّرُ: التَّعَظُّمُ والتَّكَبُّرُ» (□).

و«الفَاخِرُ: الجيّد من كلِّ شيءٍ، واستَفخَرَ الشيءَ: اشتتراه فَاخِرًا» (□).

و تأتي الشجاعة في لسان العرب "لابن منظور" وفق المعاني الآتية:

«شَجَعٌ بالضمّ، شجاعةٌ: اشتدَّ عند البأسِ، والشجاعة: شدّة القلب في البأس، ورجلٌ شُجَاعٌ وشُجَاعٌ وشُجَاعٌ وأشْجَعٌ وشَجِيعٌ وشَجَعَةٌ» (□).

و«الشَّجَعُ في الإبل: سرعة نقل القوائم؛ جمل شَجَعُ القوائم، وناقاة شَجَعَةٌ وشَجَعَاءُ» (□).

إنّ تشبّث العربي بالمثل العليا والفضائل جعلها تتجسّد سلوكاً وأفعالاً، هدفه من ذلك تمجيد تلك القيم الفضيلة التي تواضع عليها أفراد المجتمع العربي قبل الإسلام من جهة، والسموّ بالنفس وتخليدها حيّة أو ميّتة من جهة ثانية، ولعلّ هذا علّة مناجاة الشاعر العربي قبل الإسلام لنفسه، من خلال شعره الذي يناشد تلك المثل والقيم النبيلة، التي تمنحه صفة البطولة التي تتجسّد على الصعيدين المعنوي والمادي؛ فأما المعنوي فيتمظهر في ترسيخ تلك المثل العليا في نفسه، والتغلب على رغباتها التي تتعارض معها، وأما المادي فيتجلّى في ساحات المعارك والحروب التي تبرز خلاله الذات "البطل" في أرقى صورها، رافضة لمظاهر القهر والضعف، ومجسّدة للرغبة في التغلب على كلّ ما يشعرها بالهوان والضعف.

(□) المرجع السابق، ج (5)، ص 48.

(□) المرجع نفسه، ص 49.

(□) المرجع نفسه، الصفحة نفسها

(□) المرجع نفسه، ج (8)، ص 173.

(□) المرجع نفسه، الصفحة نفسها

تتمظهر مشاعر (الشجاعة، الاعتزاز والفخر) في صور البطولة الحربية التي تروي شجاعة الذات "المحارب" التي تقتحم الأهوال وتُقبل على الموت دون خوف أو تردد، وبأسه في الدفاع عن نفسه وقبيلته، حيث «تبدو الحماسة العربية - في أبسط صورها - قصة بطولة حربية، تحكي أطرافاً من صفات الشخصية وملامحها وأبعادها المعرفية، وتبين من خلالها أطراف صراع البطل، كما يكتشف البعد الإنساني والأخلاقي في شخصيته، إلى جانب ما يطرحه عالم البطولة من جوانب بيئته على مستوى الزمان والمكان والعلاقات، ثمّ الجوانب المثالية التي تداولتها ألسنة الشعراء وجمعتها دواوينهم»⁽¹⁾.

ومن الطبيعي أن يضمّ شعر الحرب أو الأيام كلّ تلك الفضائل باعتباره «يستقطب حوله موضوعات كثيرة تتصلّ به: من فخر القبيلة، وتمجيد لبطولاتها، وتنويه بمثلها الخلقية وقيمها الاجتماعية، ورثاء لقتلاها، وهجاء لأعدائها»⁽²⁾، فتعلو بقلب الشاعر مشاعر الاعتزاز بنفسه، ببطولاته، بانتصارات قبيلته، والفخر بقوّته وبسالته في الحروب، وبشجاعته وأبناء قومه حين أقبلت عليهم سهام الموت، تريد الفتك بهم، لكنهم يواجهونها بشجاعة وإقبال، غير متردّين ولا فارين، يمجّدون غلبتهم للعدوّ والحق الهزيمة بهم، مفتخرين بقوّتهم، وعظمة إنجازهم الذي يمنحهم المكانة الرفيعة والعزّة، ويضمن الغلبة والبقاء للأقوى.

وتتجلى مشاعر الفخر والاعتزاز بالنفس والآخر معاً كذلك في قصص الصيد التي يرويها الشعراء على لسان الصيادين الهواة، الذين كان الصيد لديهم ضرباً من المتعة؛ حيث أنّ هؤلاء الشعراء أنفسهم يمارسون الصيد لهواً ومتعة، وينسبون دون البطولة فيه إلى فرسهم النشيط والمصمّم على النيل من طريدته، مهما أسرع في الفرار أو عزمت على النجاة، مفتخرين بقوّته وكأنه ينتصر في ساحة القتال الحربية، «وليس في مقدور أحد أن

(1) مي يوسف خليف: بطولة الشاعر الجاهلي وأثرها في الأداء القصصي، ص 26.

(2) مي يوسف خليف: القصيدة الجاهلية في المفضليات، دراسة موضوعية وفنية، مكتبة غريب، القاهرة، ص 22.

يفترس أو يصيد أو يطرد وحشاً أو شيئاً آخر ما لم تتوافر له القوة، وهي وجه من وجوه الفتوة والشباب»^(□)، وهي صفات يشترك في الاتصاف بها الفارس مع فرسه.

ولطالما افتخر العربي بالفضائل الحميدة التي تحلى بها، ومن بينها فضيلة الكرم التي كانت التزاماً أخلاقياً وإنسانياً مشتركاً بين أفراد المجتمع العربي قبل الإسلام، رغبة "لا عنوة"، فقد آمن العربي بهذه القيمة الخلقية، ومجدها في ظل مجتمع قدسها واستجاب لها دون إكراه، «فالكرم قيمة أخلاقية سامية مجدها الجاهلي إلى حدّ المبالغة، وراحت القبائل -على أسنة شعرائها- تتباهى به، وتتنافس في إظهاره ممثلاً لصفة من صفاتها المتأصلة فيها»^(□)، والتي تجلب الثناء وحسن الأحداث للفردي في حياته وبعد مماته، وتردّ عنه الذمّ وتصون عرضه بعد قراه لضيغه، وهو في الآن ذاته يمتلك شجاعة لتغلبه على غريزة حبّ المال وجمعه، وهو الذي يعاني من بيئة شحيحة، وطبيعة قاسية يميّزها الفقر والحدب.

2-3-2 الكفاءة الهوية لمشاعر الشجاعة، الفخر والعزة:

إنّ الذات الفاعلة التي تشعر بالشجاعة والعزة وتفخر بذلك تتشكل لديها وفق مسارها العاطفي حالات شعورية تشكّل إجمالاً عواطفها المختلفة، والتي تتحكم بها عوامل خارجية تؤثر فيها، ويتجلى المسار العاطفي لها من خلال الصيغ الهوية التي ينتج عنها الأثر العاطفي، فالبطل/ الفارس الذي يخوض المعارك والحروب، ويجازف بحياته لكي يضمن لنفسه وقبيلته حياة كريمة، كان نتيجة تألّف صيغتا "المعرفة" و"الرغبة"، فالذات/البطل تعلم أنّ صفات وقيم الشجاعة تمنحها القوة المعنوية والمادية للتغلب على العدو وإحاق الهزيمة به، وهي في الوقت نفسه تملك الرغبة في التمسك بتلك القيم وبأدوار البطولة؛ لأنّها تمنحها العزة وحسن الثناء في الحياة، وحسن الذكر بعد موتها.

(□) عباس مصطفى الصالحي: الصيد والطرود في الشعر العربي حتى نهاية القرن (2 هـ)، ص 120.

(□) بوجمعة بوبعويو: جدلية القيم في الشعر الجاهلي، ص 29.

المبحث الثاني: سيميائية الأهواء في القصص الشعرية

تملك الذات/البطل القدرة على تخطي الصعاب، والمواقف الصعبة التي تواجهها، سواء كانت مواقف معنوية كتغلبها على الشعور بالخوف، وحبّ جمع المال، والتمسك بالقيم الأخلاقية، أو مواقف مصيرية كاقترام المخاطر والموت، والإقبال على الحرب ملحقة الهزيمة بعدوّها، وتشعر في الآن ذاته بوجود التمسك بتلك القيم التي جُبلت عليها، فلا تستطيع الاستغناء أو التخلي عنها، فهي مصدر فخر لها.

2- 3- 3- المسار العاطفي لمشاعر العزة، الفخر والشجاعة:

سنقوم بتتبّع المسار العاطفي لمشاعر العزة، الفخر والشجاعة انطلاقاً من تتبع المسار العاطفي للذات البطل التي تكابد الكثير من الصراعات، وتفخر بإنجازاتها المختلفة، وبتحديها للصعاب، وبشجاعتها في الإقدام، وفق المخطّط القانوني ومراحله الخمس التي اقترحها "فونتاني":

2- 3- 3- الوعي العاطفي:

تمثّل هذه المرحلة من المسار العاطفي للذات/البطل بداية تجلّي الذات راغبة في التغلب على ضعفها وقهر العدو لها، دفاعاً عن نفسها وعن مجد القبيلة، فظروف الحياة آنذاك القاسية فرضت عليها ضرورة الانتصار على المشاعر والقيم السلبية التي تسلبها قوتها المادية والمعنوية، في ظلّ حياة تقوم على النزاعات ومختلف الصراعات لأجل ضمان استمراريتها، وهذا علّة تمسك العربي بكلّ صفة وقيمة وفضيلة تنضوي ضمن فروسيته، وتضمن له حسن الذكر في الحياة، وبعد الموت:

وَكَانَ وَّرَاءَ سَجْفٍ كَالْبَنَاتِ
وَلَمْ يَطْعَنْ صُدُورَ الصَّافِنَاتِ
وَلَمْ يُرِ السُّيُوفَ مِنَ الْكُمَاةِ^(□)

إِذَا قَنَّعَ الْفَتَى بِدَمِيمٍ عَيْشٍ
وَلَمْ يَهْجُمْ عَلَى أَسَدِ الْمَنَايَا
وَلَمْ يَقْرِ الضُّيُوفَ إِذَا أَتَوْهُ

(□) ديوان عنتر بن شداد، ص 148.

ولم يبلُغ بضرب الهام مجداً
فقل للناعيات إذا بكته
ولا تندبن إلا ليث غاب
دعوني في القتال أمت عزيزاً
لعمري ما الفخار بكسب مال
ستذكرني المعامع كل وقت
فذاك الذكربقي ليس يفنى
ولم يك صابراً في النائبات
ألا فاقصرن ندب النائبات
شجاعاً في الحروب الثائرات
فموت العز خير من حياتي
ولا يدعى الغني من السرة
على طول الحياة إلى الممات
مدى الأيام في ماضٍ وآتٍ (□)

يُقر "عنتر بن شداد" أن الفتى لن ينال تقدير واحترام الغير أثناء حياته، إلا إذا اتصف بالشجاعة والعزة والكرم، وبدون هذه الصفات لا يستحق الفتى بكاء الناعيات عليه، فهو لا يملك من الصفات والفضائل ما يجعله يفتخر بها، ولا ينال تقدير قومه له، وسيفنى ذكره بعد موته.

2- 3- 3- 2- الاستعداد:

تشكل الهوية العاطفية للذات/البطل في هذه المرحلة ؛ بحيث تتحدد عاطفتها التي توافق رغباتها، فالبطل/المحارب يفتخر ويتباهى بشجاعته وفروسيته في ساحة الحرب، وبيانتصاراته الحربية، وينفر من الفرار، والخوف من مواجهة العدو، لأنها صفات تبعث على الخزي والعار:

(□) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

لقد عَلِمَتْ عَلِيَا هَوَا زَنَ أَنْبِي
وقد عَلِمَ الْمَزْنُوقُ أَنْبِي أَكْرُهُ
إِذَا أَوْرَرَ مِنْ وَقَعِ الرَّمَاحِ زَجْرْتُهُ
وَأَنْبَأْتُهُ أَنَّ الْفِرَارَ خَزَائِيَّةُ
أَلَسْتَ تَرَى أَرْمَاحَهُمْ فِي شُرْعَاً
أنا الفارسُ الحامي حَقِيقَةَ جَعْفَرِ
على جَمْعِهِمْ فِيهِ الرِّيحُ (*) كَرَّ الْمَنِيحِ الْمُشَهَّرِ
وَقُلْتُ لَهُ أَرْجِعْ مُقْبِلًا غَيْرَ مُدْبِرِ
على الْمَرْءِ مَا لَمْ يُبَلِّ عُنْدًا فَيَعْنِرِ
وَأَنْتَ حِصَانٌ مَاجِدُ الْعِرْقِ فَاصْبِرِ (□)

يفتخر البطل/المحارب بشجاعته في الحرب يوم "فيف الرياح"، ويدعو فرسه (المزنوق) إلى الصمود معه، ولا يخاف من الطعنات الموجهة صوبه، وأن يتخذة قدوة؛ إذ هو صابر رغم ورود الرماح نحوه بكثرة، وعليه أن يكون مقداماً كصاحبه؛ لأنّ الفرار خزية، من جهة، وأنه فارس شريف العرق من جهة أخرى، ويبتغي البطل/المحارب من هذه المحاوره لفرسه إثبات بطولته وبسالته وجأشه في الحرب، وهذه صفات يفتخر بها ومصدر مجده وعزته.

يتخذ البطل/الصيد الهاوي من خروجه للصيد متعة وهواية، ويشارك فرسه دور البطولة في إحراز الصيد، مفتخرا بشجاعة فرسه النشيط:

وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطَّيْرُ فِي وَكُنَاتِهَا
مَكْرٌ مِضْرٌ مُقْبِلٌ مُدْبِرٌ مَعَاً
كَمَيْتٍ يَزِلُّ اللَّبْدُ عَنْ حَالٍ مَثْبِهِ
عَلَى الدَّبْلِ جِيَّاشٍ كَأَنَّ اهْتِرَامَهُ
مَسْحٌ إِذَا مَا السَّابِحَاتُ عَلَى الْوَتَى
بمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الْأَوَائِدِ هَيْكَلِ
كَجَلْمُودٍ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ
كَمَا زَلَّتِ الصَّفْوَاءُ بِالْمُتَنَزِّلِ
إِذَا جَاشَ فِيهِ حَمِيَهُ غَلِيٌّ مِرْجَلِ
أَثَرْنَ الْعُبَارَ بِالْكَدِيدِ الْمُرْكَلِ (□)

(*) يوم فيف الرياح: من أيام العرب، كان بين اليمن وبنو عامر، وفيف الرياح: اسم مكان بنجد.

ينظر: تفاصيل هذا اليوم في: محمد أحمد جاد المولى، علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، أيام العرب في الجاهلية، ص 132.

(□) ديوان عامر بن الطفيل، ص ص 61، 62.

(□) ديوان امرئ القيس، ص ص 53 - 55.

المبحث الثاني: سيميائية الأهواء في القصص الشعرية

يُزِلُّ الْغُلَامُ الْخُفَّ عَنْ صَهَوَاتِهِ وَيُلَوِي بِأَثْوَابِ الْعَنِيفِ الْمُثْقَلِ
 دَرِيرٍ كَخُذْرُوفِ الْوَلِيدِ أَمْرَهُ تَتَابَعُ كَفَيْهِ بِخَيْطِ مُوَصَّلِ
 لَهُ أَيُّطَلَا ظَبْيِي وَسَاقًا نَعَامَةٍ وَإِرْحَاءُ سَرْحَانٍ وَتَقْرِيْبُ تَنْفُلِ
 ضَلِيْعٍ إِذَا اسْتَدْبَرْتَهُ سَدَّ فَرْجَهُ بِضَافٍ فُؤَيْقَ الْأَرْضِ لَيْسَ بِأَعْرَلِ (□)

إن هذه الخصال الحميدة التي وصف الصياد بها فرسه الذي ينسب إليه دور البطولة في إحراز الصيد والنيل من الطريدة، يفتخر بها، وبقدرته على ملاحقة الطريدة وحيازتها، وكأنه يقاسمه صفات الفارس النشط، الشجاع والقوي، حتى يُخَيَّلُ أن ذاته متمثلة في ذات الفرس، فتمتلك مثلها صفات الشجاعة والعزّة، والتوفيق في إصابة الهدف/الصيد، ويدركه دون تعب أو إجهاد، وهي الصفات نفسها التي يتصّف بها الفرس/المشارك في الحرب، الذي يقبل ولا يدبر، وكأنّ الفرس يجتاز حرباً مع الطريدة، وتحاول أن ترجّح كفتها لصالحها، مثلما يبلغ الفارس والفرس من الرغبة في إنهاء المعركة والحرب لصالحهما.

أمّا البطل/الكريم الذي التزم بقري ضيفه، مهما بلغت به الحاجة، يتباهى بهذا الواجب المقدّس، الذي يقدمه لكل طارق، أو عابر سبيل يقصده ليلاً أو نهاراً، فلا يردّ حاجته لا إلى الطعام أو المبيت؛ لأنّ ذلك منقصة من شأنه، ومذمّة له.

يقول عروة بن الورد:

فِرَاشِي فِرَاشُ الضَّعِيفِ وَالْبَيْتُ بَيْتُهُ وَلَمْ يُلْهِنِي عَنْهُ غَزَالٌ مُقَنَّعٌ
 أُحَدِّثُهُ إِنَّ الْحَدِيثَ مِنَ الْقَرَى وَتَعَلَّمُ نَفْسِي أَنَّهُ سَوْفَ يَهْجَعُ (□)

(□) المصدر السابق، ص ص 55 - 59.

(□) ديوان عروة بن الورد، ص 83.

يصرِّح البطل/الكريم بمساعدته وقراه للضعفاء والمحتاجين، فيترك له فراشه إن لزم الأمر، وليس هناك ما يشغله عن هذا الدور الإنساني، مهما بلغ من الأهمية، ويحدِّث ضيفه لكي يرتاح ويطمئن، وذلك جانب من قراه، قبل إطعامه، والبطل/الكريم بهذا التصوير البليغ لصور جُوده، إنما يفتخر بكرمه، وإيثار ضيفه على نفسه، ومكسب له لحسن سمعته، لأنَّ الضيف مُخبرٌ عمَّا لاقاه من كرم ضيافته وحسن خُلُقِه.

2- 3- 3- 3 المحور العاطفي:

تتغيَّر في هذه المرحلة الحالة العاطفية للذات/البطل، ويطرأ عليها تحولاً انفعالياً، يمكنها من التعرّف على واقع الانفعالات التي تشعر بها، فلقد كانت الحرب وسيلة للذات/البطل للدفاع عن نفسها وقبيلتها، وحرّيتها، وممتلكاتها وموارد عيشها، رغم الآلام والخسائر التي قد تجرّها الحرب عليها، ولطالما تغنّت هذه الذات ببطولاتها الحربية وبشجاعتها وانتصاراتها، ومجدت القبيلة قوتها وإنجازاتها:

أَبْبَضُوا مَعْجَسَ الْقَسِيِّ وَأَبْرَقُوا نَا كَمَا تُوعِدُ الْفُحُولُ الْفُحُولَا
وَصَبْرْنَا تَحْتَ الْبَوَارِقِ حَتَّى رَكَدَتْ فِيهِمِ السُّيُوفُ طَوِيلَا
لَمْ يُطِيقُوا أَنْ يَنْزِلُوا وَنَزَلْنَا وَأَخُو الْحَرْبِ مَنْ أَطَاقَ النَّزُولَا^(□)

فمن الصفات التي تفتخر بها الذات/البطل ثباتها في ساحة الحرب، وتمكّنها من الصمود أمام ويلاتها، وشجاعتها في الإقبال عليها دون الفرار والخوف منها، وهي خصال عبّرت عن الحالة النفسية والعاطفية للذات/البطل المحارب، والتي تتلخّص في الاعتزاز بالنفس ورفض الذلّ، والدفاع عن النفس إلى آخر رمق.

يعتبر البطل/الكريم قرى الضيف صفةً خلقية وإنسانية، تعبّر عن تأزر أفراد المجتمع مع بعضهم البعض، وينظر إليها من وجهة أخرى على أنّها تمنحه الاعتزاز بالنفس والفخر

(□) ديوان المهلهل بن ربيعة: شرح وتقديم: طلال حرب، الدار العالمية، ص 63.

المبحث الثاني: سيميائية الأهواء في القصص الشعرية

بسخائها، والسمعة الحسنة في حياته، وحسن الأحداث بعد موته، وأثناء سعيها لتحقيق ذلك، تتغلب على مشاعر أخرى تنظر إليها نظرة إزدراء، منها: "حبّ جمع المال"، "البخل" و"الأثرة"، وهي في الآن ذاته منبوذة من طرف المجتمع أيضاً، إذ يُدّمُّ صاحبها، وبالتالي فالبطل/الكريم يمتلك الإرادة للتغلب على هذه المشاعر المذمومة، ويربط صفة الكرم الخلقية بالحياة واستمراريتها وفق رؤيته لها، ويعتبر قرى الضيف واجب، وحقّ للضيف على المضيف:

واني لأدعو الضيف بالضوء بعدما كسا الأرض نضاح الجليد وجامدُه
لأكرمَه إنَّ الكرامة حقُّه ومثلانٍ عندي قُربُه وتباعُدُه
أبيتُ أعشيه السديفَ وإنَّبي بما نالَ حتَّى يتركَ الحيَّ حامدُه^(□)

يدعو البطل/الكريم ضيفه إلى داره وضيافته بإيقاد ناره وإعلاء ضوئها، كي يهتدي الضيف إليه، عند اشتداد البرد، والندى يصير جامداً من شدة برودة الجو في الشتاء، ليقضي حقّ الضيف في إكرامه، ويطعمه أفضل ما يملك طيلة بقائه في ضيافته إلى أن يفارقه.

في حين نجد البطل/الصيد يتقاسم دور البطولة مع فرسه، وأحيان كثيرة يخصّه وحده بهذا الدور والخصيصة، لأنّه يمثل أساس عملية الصيد في قصص صيد الهواة، لذلك يصفه بالقوّة والسرعة والقدرة على إحراز الطريدة، فلا تفلت منه.

وهي صفات يفتخر بها الفارس، لأنّها تمثّل جانباً من فروسيته وقوّته؛ «وليس في مقدور أحد أن يفترس أو يصيد أو يطرد وحشاً أو شيئاً آخر ما لم تتوافر له القوّة، وهي وجه من وجوه الفتوّة والشباب»^(□)، وهي في مجملها خصال محمودة لدى العربي الذي يتخذها

(□) أبو عبادة البحرني، الحماسة، تحقيق محمد ابراهيم الحور وأحمد محمد عبيد، المجمع الثقافي، أبو ظبي، 2007،

ص 50.

(□) عباس مصطفى الصالحي: الصيد والطرْد في الشعر العربي، ص 45، 46.

لنفسه ليعبرز قوته وشجاعته وفروسيته، وليس غريباً أن ينعث الفرس بتلك الصفات، لأنه يرى فتوته في صورته.

2- 3- 3- 4- الانفعال:

نركز اهتمامنا في هذه المرحلة على الاضطرابات التي تصاحب الجسد المستقبل لردود الأفعال للذات/البطل المحارب، مما يدل على قوة بدنه، وهي علامات جسدية تفصح عن حالته العاطفية والنفسية، كقول عنتره واصفاً قوته الجسدية:

عَجِبْتُ عَبِيْلَةً مِنْ فَتَى مُتَبَدِّلٍ عَارِي الْأَشَاجِعِ شَاحِبِ كَالْمُنْصَلِ
شَعَثِ الْمَفَارِقِ مُنْهَجِ سِرْبَالِهِ لَمْ يَدَّهِنْ حَوْلًا وَلَمْ يَتَرَجَّلِ
لَا يَكْتَسِي إِلَّا الْحَدِيدَ إِذَا اكْتَسَى وَكَذَلِكَ كُلُّ مُغَاوِرٍ مُسْتَبْسِلِ (□)

يصف "عنتره بن شداد" البطل/المحارب بأوصاف حسيّة توحى بقوة بأسه في الحروب، من ذلك قوة الذراعين، قليل اللحم في ظاهر الكف، وهي تمنحه الحقّة، فهو نافذ كالسيف، وشعره متغثّر، ولباسه بالي، ولم يتعطر أو يتطيّب، لأنّ مقام الحرب ليس يترك مجالاً لذلك، ولكثرة غاراته ومغامراته الحربية لا يلبس إلا الحديد، وهو لباس الحرب الذي يكتسي به كل محارب مُغير.

ويمنح "عامر بن الطفيل" فرسان قبيلته صفة التكشير عن الشفاه، فشبههم بالأسد لحظة هجومه على فريسته، وهي الصورة نفسها التي منحها الشاعر للفرسان حين هجموا على أعدائهم في ساحة المعركة:

كُمَاةٌ حُمَاةٌ إِذَا مَا الشِّفَا هُ يَعْجِزُ عَنْ ضَمِّهَا الْمَشْفَرُ (□)

(□) ديوان عنتره بن شداد، ص 207.

(□) ديوان عامر بن الطفيل، ص 68.

وكان طول القامة صفة حميدة للبطل/المحارب؛ لأنها تمنحه القوة والقدرة على الإيقاع بالعدو، وهي سمة يفتخر بها البطل/الفارس؛ إذ تبعث الرهبة في قلب العدو أثناء مواجهته:

وَمَا طَالِبُ الْأَوْتَارِ إِلَّا ابْنُ حُرَّةٍ طَوِيلُ نَجَادِ السَّيْفِ عَارِي الْأَشَاجِعِ (□)

أمَّا البطل/الكريم فإنه يعبر عن سروره وبهجته باستقبال ضيفه من خلال وجهه المستبشر والمتهلل، غير عابس:

وَيَحْبُو الْخَلِيلَ بِخَيْرِ الْحَبَا ۚ غَيْرَ مُكِبٍّ وَلَا قَاطِبٍ (□)

فهو فرح بعطائه، غير عابس، ولا يندم على إكرامه لضيفه، بل وجهه مشرق؛ فذلك من قرى الضيف وحسن استقباله:

سَلِي الطَّارِقِ المَعْتَرِيَا أُمَّ مَالِكٍ إِذَا مَا أَتَانِي بَيْنَ قِدْرِي وَمَجْزِرِي
أَيُسْفِرُ وَجْهِي، إِنَّهُ أَوَّلُ القَرَى وَأَبْدُلُ مَعْرُوفِي لَهُ دُونَ مُنْكَرِي (□)

يستقبل البطل/الكريم ضيفه بوجه مسفر/مشرق، وهو يعتبر ذلك أول واجب الضيافة، قبل تقديم الطعام للضيف، ليبعث في نفسه الأُنس والراحة، ولعل سعادة البطل/الكريم باستقبال ضيفه بالبشر والتهلل أكبر من سعادة الضيف نفسه بالعثور على من يبعث الحياة ويجددها في نفسه وقلبه، بعد أن أنهكه التعب والجوع:

تَرَاهُ إِذَا مَا جِئْتَهُ مُتَهَلِّلاً كَأَنَّكَ تُعْطِيهِ الَّذِي أَنْتَ سَائِلُهُ (□)

في حين نجد البطل/الفرس الذي أوكل إليه دور حيازة الصيد واللحاق بالطريدة والاستحواذ عليها، قد صاحبت جسده المستقبل لردود الأفعال التي أسندت إليه من قبل

(□) ديوان عروة بن الورد، ص 85.

(□) ديوان أوس بن حجر، ص 11.

(□) ديوان عروة بن الورد، ص 78.

(□) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ص 123.

الفرس/البطل الثاني في قصص الصيد لدى الهواة، علامات جسدية/حسية تعبّر عن حالته العاطفية والنفسية:

وقَدِ اغْتَدَى وَالطَّيْرُ فِي وُكُاتِهَا وَمَاءُ النَّدَى يَجْرِي عَلَى كُلِّ مِدْنَبٍ
بِمُنْجَرِدِ قَيْدِ الْأَوَابِدِ لِأَحَهُ طِرَادُ الْهَوَادِي كُلِّ شَأْوٍ مُغْرِبٍ
عَلَى الْأَيْنِ جِيَّاشٍ كَأَنَّ سَرَاتَهُ عَلَى الضُّمْرِ وَالتَّعْدَاءِ سَرْحَةٌ مَرْقَبٍ
يُبَارِي الْخُنُوفَ الْمُسْتَقِلَّ زِمَاعُهُ تَرَى شَخْصَهُ كَأَنَّهُ عَوْدٌ مِشْجَبٍ
لَهُ أَيُّطَلَا ظَبْيِي وَسَاقًا نَعَامَةً وَصَهْوَةٌ عَيْرِ قَائِمٍ فَوْقَ مَرْقَبٍ^(□)

يُضفي "امرؤ القيس" على البطل/الفرس صفات جسدية تعبّر عن عاطفته التي لازمت بطولاته أثناء صيده للثور الوحشي والنّعاج، فقد أهزلته كثرة مطاردته للطرائد/الوحوش، ووصف أعلاه بالضمور، وأنه ضخّم وعظيم الجسد كالأشجار العظيمة في الأماكن العالية^(□)، وهي نعوت تُعرب عن إحساس البطل/الفرس بالقوّة والاعتزاز بنفسه وبجراته وشجاعته، وقدرته على ملاحقة الطريدة بسرعة، والإيقاع بها، وهي كلّها مجتمعة صفات خاصة بالفرس القوي.

ولهذا الفرس/البطل خاصرتان ضامرتان كخاصرتي الظبي، وساقان طويلتان كساقِي النعام، وظهره مستوية، وهي صفات تمنح للفرس الخفة والسرعة في العدو، والسهولة في إدراك النّعاج وإسقاطها في شباكها، هذا من جهة، وتعبّر من جهة أخرى عن إحساس الفرس بالثقة في قدراته الجسدية، وقوّته التي تمكنه من تحقيق هدفه.

(□) ديوان امرؤ القيس، ص 47، 48.

(□) عَلَى الْأَيْنِ جِيَّاشٍ كَأَنَّ سَرَاتَهُ عَلَى الضُّمْرِ وَالتَّعْدَاءِ سَرْحَةٌ مَرْقَبٍ

سراته: أعلاه / السرحة: ما عظم من الشجر وطال / مرقب: المكان العالي

ينظر: المصدر نفسه، ص 48

2- 3- 3- 5- التهذيب:

نقوم في مرحلة التهذيب بتقييم عاطفة الذات وفق قيم المجتمع؛ بحيث تنصهر ذات البطل في إطار الجماعة، سواء أكان إيجابياً أو سلبياً، ولقد كانت عاطفة الاعتزاز بالكرامة والحرية، والشجاعة في التصدي للأعداء، وتلبية نداء الحرب، من القيم والخصال التي آمن بها العربي، الأبيُّ للذللِّ والهوان، وهي من صفات الفارس الفحل، الذي تبرز شجاعته وبسالته، وفروسيته في خوض غمار معارك الحروب.

ولقد كانت أيام العرب «مظهراً من مظاهر الكرامة والخلق العربي لما ظهر خلالها من تقاليد ومثل كانت صفة لازمة للعربي على مرّ العصور، من وفاء بالعهد، وانتصار للمظلوم، وحماية للجار، ودفاع عن المحرّمات، وإجارة للمستجير» (□).

ولهذا وافقت مشاعر الذات/البطل المحارب ما تعارف عليه العربي من قيم اجتماعية، تنضوي ضمن مبادئ الفروسية، التي فطّر عليها، وهي مشاعر إيجابية تساهم في الدفاع عن حرية الفرد وأمن الجماعة:

دَعَوْتُ بَنِي عَوْفٍ لِحَقْنِ دِمَائِهِمْ فَلَمَّا أَبَوْا سَامَحْتُ فِي حَرْبِ حَاطِبِ
وَكُنْتُ امْرَأً لَا أَبْعَثُ الْحَرْبَ ظَالِماً فَلَمَّا أَبَوْا أَشْعَلْتُهَا كُلَّ جَانِبِ
أَرَيْتُ بِدَفْعِ الْحَرْبِ حَتَّى رَأَيْتُهَا عَنِ الدَّفْعِ لَا تَزْدَادُ غَيْرَ تَقَارِبِ
فَإِذْ لَمْ يَكُنْ عَنْ غَايَةِ المَوْتِ مَدْفَعٌ فَأَهْلًا بِهَا إِذْ لَمْ تَزَلْ فِي المَرَاحِبِ (□)

فالذات/البطل رغم رغبتها في حقن دماء العدو في الحرب، إلا أنها تقرّ بقدرتها على اجتيازها بكل شجاعة وإقدام، وعلى مواجهة العدو أيضاً.

(□) فتحي إبراهيم خضر: قضايا الشعر الجاهلي، ص 58.

(□) ديوان قيس بن الخطيم، ص ص 80، 81.

المبحث الثاني: سيميائية الأهواء في القصص الشعرية

أمّا الذات /الكريم فقد كانت تعدُّ قيمة الكرم سبيلاً إلى تحديّ جذب الطبيعة، و حاجة البشر إلى غيره، ليخفف عنه وطأة السفر، وظلمة الليل، وينقذ حياته من الموت، ولقد كان مشهد إكرام الضيف صورة ناطقة لموقف نبيل للذات/الكريم الذي يساند من خلاله فرداً من المجتمع يحاول التغلب على صعوبة الحياة بكلِّ صورها المختلفة، بما فيها ضرورة الترحال، المبيت وسط الفيافي، وظلمة الليل الحالكة، والتي تتطلب جرأة وقوة وتحديّ، يصعب على الضيف تجاوزها بمفرده؛ لذلك تعتبر الذات/الكريم بطلاً لأنّه يعين هذا المرتحل/الضيف على التغلب على كلِّ تلك الصعاب، والمحافظة على حياته، متجاوزاً حبه للمال وخوفه من الفقر بسبب إنفاقه لماله في سبيل إكرام ضيوفه، وفي الآن ذاته فإنّ البطل/الكريم يتفادى نعتة بالبخل، لأنّها صفة ذميمة نبذها المجتمع، وهي بمثابة عارٍ وشيمة تسيء إلى الفرد في شخصه، ونسبه وسمعته، في حياته وتصاحبه حتى بعد موته:

ويا ابنة ذي البُرْدَيْنِ والفرسِ الوَرْدِ	أيا ابنة عبْدُ الله، وابنة مالكِ
أَكِيلاً، فَإِنِّي لَسْتُ أَكِلُهُ وَحُدِي	إِذَا مَا صَنَعْتَ الزَّادَ، فَالْتَمِسِي لَهُ
أَخَافُ مَدَمَّاتِ الْأَحَادِيثِ مِنْ بَعْدِي	أَخَا طَارِقاً، أَوْ جَارَ بَيْتِ فَإِنِّي
وَمَا فِيَّ إِلَّا تِلْكَ مِنْ شِيْمَةِ الْعَبْدِ ^(□)	وَإِنِّي لَعَبْدُ الضَّيْفِ مَا دَامَ تَأْوِيًّا

يلتمس الكريم من يقاسمه طعامه ، سواءً أكان طارقاً لبيته يستضيفه، أو جاراً له، وهو يسعد بخدمة ضيفه، فيصف نفسه بأنّه عبد له، ما دام في ضيافته، لأنّه يخاف أن يذمه الضيف، فيظنّ أنّه بخيل إن لم يُحسِن ضيافته، فيخبر الناس بذلك، فيسيء إلى سمعته، وبالتالي فإنّ الذات البطل/الكريم تماثل مشاعرها قيم المجتمع السائدة آنذاك، والتي جُبلَ وفُطرَ عليها العربيّ، فصارت جزءاً من كيانه ووجدانه.

(□) ديوان حاتم الطائي، ص 19.

2- 4- مشاعر اللوم / العذل:

2- 4- 1- التمثيل المعجمي والدلالي لمشاعر اللوم:

وردت مفردة اللوم في لسان العرب "لابن منظور" بهذه المعاني التالية:

«اللُّومُ واللُّومَاءُ واللُّومَى واللَّائِمَةُ: العَدْلُ. لامه على كذا يُلُومُهُ لُومًا ومَلامًا ومَلامَةً ولُومَةً، فهو مَلُومٌ ومُليِمٌ: استحق اللُّوم» (□).

و«ألام الرجل: أتى ما يُلامُ عليه» (□).

وتأتي كذلك بمعنى: «التهذيب؛ ألام الرجال، فهو مُليِمٌ إذا أتى ذنبًا يُلامُ عليه، قال الله تعالى: فالتقمة الحوت وهو مُليِمٌ» (□).

والعذل هو «اللوم، والعذل مثله. عدلُهُ يعذلهُ عدلاً وعدلُهُ فاعْتَدَلَ وتعدَّلَ: لامه فقيلَ منه وأعتب، والاسم العَدْلُ، وهم العَدْلَةُ والعُدَّالُ والعُدَّالُ، والعَوَازِلُ من النساء: جمع العاذلة ويجوز العاذلات» (□).

تطالعنا مشاعر العذل أو اللوم بكثرة في الشعر العربي قبل الإسلام، خاصة في القصص التي يرويها الشعراء الفرسان، أو الصعاليك؛ حيث يرتبط هذا الإحساس بالمرأة العاذلة التي كانت تعذل الشاعر/الكريم على إسرافه في إنفاق المال لغرض قري ضيوفه، مما يعرضها وأسررتها إلى الفقر والحاجة، أو تلومه على مخاطرته بحياته عند خروجه للغزو وشن الغارات، لأن ذلك يُفقدُها عائلها، مما يجعلها بحاجة إلى من يعيلها هي وأولادها، وينتهي بها الأمر - في هذه الحالة أيضا - إلى الحاجة إلى الغير والإحساس بالهوان.

(□) ابن منظور: لسان العرب، ج(12)، ص 557.

(□) المرجع نفسه، ص 557.

(□) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(□) المرجع نفسه، ج(11)، ص 437.

وبالتالي نجد أنّ العذل هو شعور مرتبط بالعاذلة/المرأة التي تلوم زوجها على قيامه ببعض الأفعال، وفي المقابل يتمظهر الشاعر/الزوج عاصياً ورافضاً لطلبها، فالكفّ عن الإنفاق والعطاء لا يقيه سوء الأحدثوة والذمّ، باعتبار أنّ البخل صفة ذميمة بغضها المجتمع ونبذها؛ فرغم «شيوخ الكرم فيهم، وتقديرهم للكرماء لا ينفي أنّ بعضهم كان على بخل يرضن بمالك على النوال، وقد هُجّي بالبخل بعض رجالهم»^(□)؛ كما أنّه لا يوافقها الرأى في عدم الخروج إلى الغزو؛ لأنّها السبيل للتغلب على العوز، وهو موقن أنّ المنية زائرته يوماً ما، فلا يجد مندوحة من تحدّي الصعاب والموت، لتحقيق هدفه، وفي الآن ذاته هي إثبات لقوّته وتحديّه للظروف القاسية الخاصة بالبيئة والحياة في الصحراء عموماً.

ورغم كلّ المسوغات التي ساهمت في ظهور حوار العاذلة في الشعر العربي قبل الإسلام، إلا أنّ الشاعر اتخذها وسيلة لإثبات بعض الخصال والقيم الحميدة المتوارثة لنفسه، فالإفراط في البذل والغزو تأكيد لها ووفاء، رغم ما قد يفرضه واقع الحياة من ظروف تجبره على التخلّي عنها؛ وبالتالي فقد كانت تلك المحاورة للشاعر «مخرجاً للتعبير عمّا يختلج في صدره، وعن منزلة تلك القيم في نفسه؛ من خلال خلق ما يشبه الحوار بينه وبين من يعذله على أمر ما، ثمّ يسترسل في الحديث عنه، وسرد موقفه وقناعته، متخذاً من هذا العذل محرّضاً له للتعبير عن ذلك وتسويغ فعله»^(□).

2- 4 -2 الكفاءة الهويّة لمشاعر اللوم:

لطالما تمسّك العربي بقيمه الخلقية ودافع عنها في خضمّ صراعاته بين الخير والشرّ فقد تسلّح بالفضيلة، وتخلّى عن الرذيلة، فالمجتمع العربي قبل الإسلام «حكّمته

(□) أحمد محمد الحويّ: الحياة العربية من الشعر الجاهلي، ص 324.

(□) علي أبو زيد: ظاهرة العذل في شعر حاتم الطائي، مجلة جامعة دمشق، المجلد 18، العدد الأوّل، 2002، ص 84.

أخلاق وعادات وتقاليد تتفق وحاجات وصور هذا المجتمع أو ذاك، فقد افتخر الشاعر الجاهلي بأخلاق وقيم كانت ثمرة حاجاته وصور معيشتة» (□).

كما كان الشاعر ذاته يمدح من اتّصف بهذه القيم الحميدة، ويذم من تخلّى عنها؛ لذلك كانت مشاعر اللوم تتمثل صوت الذات/الصعلوك/الجواد الغير ظاهرة، ولعلّ الذات اتّخذته وسيلة لتعبّر عن مخاوفها، وهو اجسها، وفي الآن ذاته تكون منفذاً للفخر بنفسها وخصالها الحميدة.

إنّ كلّ من الذات "الصعلوك والكريم" تتشكّل لديها صيغتا "المعرفة" و"عدم القدرة" نتيجة قناعة كلّ منهما بأفعالهما، وعدم قرتهما على التخلّي عن قيم ترسّخت في ذهنهما وروحهما، ولا تملك إلاّ القدرة على التمسك بها؛ لأنّها السبيل الوحيد لتنعمهما بحياة كريمة، بعيداً عن هوان النفس وذلّها.

ولعلّ ذلك كلّه كان علّة إحساس الصعلوك الكريم بوجود المضيّ في سبيل الغزو، والمخاطرة بالنفس، والمال، دون الشعور بالخوف من الموت، أو الفقر، فلا الصعلوك أعرض عن الخروج للغزو وجلب المال، كي يثبت ذاته وقدرته على التأقلم مع الحياة الجديدة، بعيداً عن سلطان القبيلة ونواميسها المجحفة، ولا الكريم السخيّ انصرف عن بذل ماله إكراماً لضيوفه، ليكون سنداً لهم، وفي المقابل يكون قد كفل لنفسه حسن الذكر في الحياة وبعدها.

2- 4- 3- المسار العاطفي لمشاعر اللوم:

2- 4- 3- 1- الوعي العاطفي:

تعيش الذات "الصعلوك" أو "الجواد" حالة استقرار عاطفي نتيجة اقتناعها بأفعالها، فلا يؤثّر بها الشعور بالخوف أو القلق الذي يصاحب الذات اللائمة نتيجة موقفها من

(□) بوجمعة بوبعيو: جدلية القيم في الشعر الجاهلي، ص 29.

بعض أفعال وآراء الذات (الصعلوك أو الجواد)، كالخروج إلى الغزو والمجازفة بالنفس، أو الإفراط في إكرام الضيوف، وبذل المال في سبيل ذلك.

يقول لبيد بن ربيعة:

أَعَاذِلُ قَوْمِي فَأَعْدُلِي الْآنَ أَوْ ذُرِي فَلَسْتُ وَإِنْ أَقْصَرْتُ عَنِّي بِمُقْصِرِ
أَعَاذِلُ لَا وَاللَّهِ مَا مِنْ سَلَامَةٍ وَلَوْ أَشْفَقْتُ نَفْسُ الشَّحِيحِ الْمُثْمِرِ
أَقِي الْعَرَضَ بِالْمَالِ التَّلَادِ وَأَشْتَرِي بِهِ الْحَمْدَ إِنَّ الطَّالِبَ الْحَمْدَ مُشْتَرِي
وَكَمْ مُشْتَرٍ مِنْ مَالِهِ حُسْنَ صَيْتِهِ لِأَيَّامِهِ فِي كُلِّ مَبْدَى وَمَحْضَرِ
أُبَاهِي بِهِ الْأَكْفَاءَ فِي كُلِّ مَوْطِنٍ وَأَقْضِي فُرُوضَ الصَّالِحِينَ وَأَقْتَرِي^(□)

تعيش الذات اللائمة حالة من القلق والحيرة في هذه المرحلة من المسار العاطفي ، سواء كانت زوجة المتمرّد الصعلوك، أو الجواد الكريم، أو حتى صوت نفس الشاعر التي تريد صرفه عما تعود عليه، بغية حمايته، من تقلب الدهر والقدر، في حين نجد الذات (الجواد أو الصعلوك) متمسكةً بموقفها، فالمال بالنسبة إلى الكريم وسيلة لتحقيق الخلود المعنوي، ممثلاً في ثناء الناس ومدحهم لصنيعه وكرمه، حتّى بعد موته، فالذات "الكريم" هنا تفاخر بعطائها وقرأها للضيوف، من خلال مشاعر العذل التي توحى بقيمة عطائه اللامحدود.

2- 4- 3- 2- الاستعداد:

تستيقظ عاطفة الذات اللائمة على إحساس بالخوف يشعرها بالفرع، ويثبّ فيها الشعور بالرغبة في جعل الذات (الصعلوك أو الجواد) تعزف عن موقفها، سواء تمثّل ذلك في محاولة ردعها عن الخروج إلى الغزو والإغارة لجلب المال، أو تغيير رأيها حول إسراف مالها

(□) ديوان لبيد بن ربيعة ، ص 44.

وأهداره في سبيل إكرام ضيوفها، في حين تتمظهر ردة فعل الذات (الجواد أو الصعلوك) مغايرة تماما لرغبة الذات (اللائمة)؛ إذ تشعر برفض قاطع لمشاعر لومها، وإلحاحها.

يقول حاتم الطائي:

مَهْلًا نَوَارُ، أَقْلِي اللَّوْمَ وَالْعَدْلًا وَلَا تَقُولِي، لشيءٍ فات، ما فعلا؟
 وَلَا تَقُولِي لِمَالٍ، كُنْتُ مُهْلِكَهُ مَهْلًا، وَإِنْ كُنْتُ أُعْطِي الْجِنَّ وَالْخَبَلَا
 إِنَّ الْبَخِيلَ، إِذَا مَا مَاتَ، يَتَّبِعُهُ سُوءُ الثَّنَاءِ، وَيَحْوِي الْوَارِثُ الْإِبْلَا
 فَاصْدُقْ حَدِيثَكَ، إِنَّ الْمَرْءَ يَتَّبِعُهُ مَا كَانَ يَبْنِي، إِذَا مَا نَعَشَهُ حُمَلًا^(□)

يشعر "الكريم/ المضيّف" اتّجاه الذات اللائمة بالرفض، لعتابها على إنفاق ماله، ويرفض أن يبقي على ماله، لأنّ ذلك سيشره بالذلّ والهوان، نتيجة اكتسابه سوء الثناء ويذهب ماله إلى ورثته دون فائدة.

2- 4- 3- المحور العاطفي:

في هذه المرحلة من المسار العاطفي للذات اللائمة، تتغيّر مشاعرها من الإحساس بالعتاب واللوم إلى شعور بالخوف على مال "الجواد" وعلى حياة الصعلوك المتمرد، والذي يرغب في الخروج إلى الغزو، إذ يضعف ذلك إصرار الذات اللائمة على التمسك بمشاعر العتاب.

يقول تأبط شراً:

بَلْ مَنْ لِعَدَالَةٍ خَدَالَةٍ أَشْبِ حَرَقَ بِاللَّوْمِ جِلْدِي أَيَّ تَحْرَاقِ
 يَقُولُ أَهْلَكَتَ مَالًا لَوْ قَنِعْتَ بِهِ مِنْ ثُوبِ صِدْقٍ وَمِنْ بَزٍّ وَأَعْلَاقِ
 عَادِلَتِي إِنَّ بَعْضَ اللَّوْمِ مَعْنَفَةٌ وَهَلْ مَتَاعٌ إِنْ أَبْقَيْتَهُ بَاقِ
 إِنِّي زَعِيمٌ لئنْ لَمْ تَتْرَكُوا عَدْلِي أَنْ يَسْأَلَ الْحَيُّ عَنِّي أَهْلَ آفَاقِ^(□)

(□) ديوان حاتم الطائي، ص 39.

(□) ديوان تأبط شراً، ص 43.

تعذل الذات "اللائمة" "الجواد" على إنفاقه ماله في سبيل كرمه إشفاقاً عليه من نفاذ ماله، والذي لو احتفظت به لاكتسبت حياة كريمة، وهذا ما جعل "الجواد" يصرّ على مبدئه في إنفاق المال لإكرام ضيوفه، ويصرّ بالرحيل إن لم تكفّ العاذلة عن لومه. ويوضّح "عروة بن الورد" انتقال عاطفة الذات اللائمة من مشاعر العتاب إلى الخوف على حياة الصعلوك، الذي يمتهن السطو والغزو والإغارة، ليتمكّن من تخطّي عقبة الفقر والحاجة:

أَرَى أُمَّ حَسَّانَ الْغَدَاةَ تَلُومُنِي	تُخَوِّفُنِي الْأَعْدَاءَ وَالنَّفْسُ أَخَوْفُ
تَقُولُ سُلَيْمَى: لَوْ أَقَمْتَ لِسِرَّنَا!	وَلَمْ تَدِرِ أُنِّي لِلْمَقَامِ أُطَوْفُ
لَعَلَّ الَّذِي خَوَّفَتْنَا مِنْ أَمَامِنَا	يُصَادِفُهُ، فِي أَهْلِهِ، الْمُتَخَلِّفُ
إِذَا قُلْتُ: قَدْ جَاءَ الْغِنَى، حَالَ دُونَهُ	أَبُو صَبِيئَةَ، يَشْكُو الْمَفَاقِرَ، أَعْجَفُ ^(□)

تشعر الذات "اللائمة" بالخوف على حياة زوجها، فتحاول أن تبتّ فيه الإحساس بالخوف من العداة الذين يتربّص هو بهم، لكنّها أشدّ خشية للأعداء منه، وقد يلحقها ما تخافه إن بقي إلى جانبها، واستجابها لندائها بالبقاء وعدم الخروج إلى الغزو، لذلك أصرت على موقفها لتحقيق الغنى.

2- 4- 3- 4- الانفعال:

يتمّ التركيز في هذه المرحلة من المسار العاطفي للذات اللائمة وكلّ من الجواد والصعلوك على الاضطرابات التي تعترى جسد هذه الذوات التي تستقبل ردود الأفعال؛ أي سنبحث عن المفردات الدالة على توتّر جسدها نتيجة الانفعال الذي تشعر به، والتي تعدّ علامات تتشكّل لتترجم الحالة العاطفية لها.

(□) ديوان عروة بن الورد، ص 87.

إنّ الذات اللائمة حين تمارس عتابها على الذات/الكريم، تفرض عليها بحكم خوفها من الفقر، سلاطة كلامها، محاولة إقناعها بالعزوف عن إكرام الضيوف:

أعاذل! لا آلوك إلا خليقتي فلا تجعلي فوقى لسانك مبرداً (□)

إنّ تشبيه لسان اللائمة بالمبرد يعبر عن مشاعر الذات/الكريم اتّجاه عتاب اللائمة لها عند بذلها مالها في سبيل قري الضيوف، وهي مشاعر تصوّر تأذي الكريم بلسان اللائمة، وكلامها البذيء، والذي لم يتقبّله، رغم عنادها وإحاحها، فالكرم صفة فطر عليها ولا يمكنه التخلّي عنها، كما أنّ هذا التّشبيه يبيّن ضيق اللائمة بكثرة إنفاق الكريم، ورفضها لها، وإفراطه في إتيانها.

ويعتبر "تأبط شراً" لوم العاذلة مثل النّار التي تُحرق جلده:

بَلْ مَنْ لِعِذَالَةٍ خِدَالَةٍ أَشِيبِ حَرَّقَ بِاللُّومِ جِلْدِي أَيَّ تَحْرَاقِ
تَقُولُ أَهْلَكَتَ مَالاً لَوْ قَنَعْتَ بِهِ مِنْ ثُوبِ صِدْقٍ وَمِنْ بَزٍّ وَأَعْلَاقِ
عَاذِلْتِي إِنَّ بَعْضَ اللُّومِ مَعْفَنَةٌ وَهَلْ مَتَاعٌ وَإِنْ أَبْقَيْتُهُ بَاقِ (□)

إنّ الملفوظ "حرق باللوم جلدي"، الذي يوضّح اعتبار الذات/الكريم لوم العاذلة ناراً تُحرق جلده، يُوحى بحجم الألم المعنوي الذي تشعر به الذات/الكريم، فتحسّ بالوجع واللوعة، وتطلب منها كفاً لومها عنها؛ لأنّ المال نافذ لا محالة، كما تعبّر أيضاً عن إحاح العاذلة في عتاب الذات/الكريم على إنفاق مالها الذي تكسبه من غزواتها، الذي لم تُطّقه الذات/الكريم؛ إذ تنبعث منه رائحة كريهة (إنّ بعض اللوم معفنة)، وتفصح عن مشاعر الضجر والوجع لكلّ من الذات/اللائمة والذات/الكريم من فعل أحدهما اتّجاه الآخر.

(□) ديوان حاتم الطائي، ص 17.

(□) ديوان تأبط شراً، ص 43.

وأَعْرَبَ "عروة بن الورد" عن مشاعر الذات/اللائمة التي تُعاتب زوجها على كثرة خروجه للغزو، والمخاطرة بحياته:

تَقُولُ: أَلَا أَقْصِرُ مِنَ الْعَزْوِ وَاشْتَكَى لَهَا الْقَوْلَ، طَرْفًا أَحْوَرُ الْعَيْنِ دَامِعٌ^(□)

وهي مشاعر خوف وقلق اللائمة على زوجها من الموت، والتي أفصحت عنها دموع عينها التي انسكبت تَشْكُو أَلَمًا وفزعها من فراقه لها.

2- 4- 3- 5- التهذيب:

سنقوم في هذه المرحلة بتقييم عاطفة اللوم وفق القيم السائدة في المجتمع العربي قبل الإسلام، بحيث تمنح شخصية الذات، لنجد مكانها الجماعة ممثلة في القبيلة والمجتمع، فالذات "اللائمة" تعذل الذات "الجواد" و"الصعلوك" المتمرد على بعض الأفعال التي يقوم بها؛ إذ يمثل ذلك الحوار بين العاذلة والجواد وكذلك الصعلوك، دفاعاً عن القيم الأخلاقية التي تعارف عليها العرب، وترسخت في أذهانهم وقيمهم الاجتماعية؛ وعلى أساسها تمجيد العربي لهذه القيم وافتخاره بها، يُمدح عند التمسك بها والاتصاف بفضائلها، ويُذم عند التخلي عنها، «فإنّ الجاهلي تحكمه معايير اجتماعية لها التأثير البالغ في الرفع من شأن الفرد أو الجماعة حين يُجيد تطبيق تلك القيمة، وتنزل عليه أسنة الشعراء باللوم والعتاب أو الهجاء، ولا ينطبق ذلك على الفرد فحسب، بل بتعداه إلى الجماعة أو القبيلة»^(□).

فخلُق الكرم من القيم النبيلة التي يعتزّ بها، لذا هو يفتخر بكثرة كرمه من خلال توظيفه لحوار العاذلة التي تلوم الجواد على كثرة إنفاقه لماله في سبيل كرمه:

(□) ديوان عروة بن الورد، ص 82.

(□) بوعيو بوجمعة: جدلية القيم في الشعر الجاهلي، ص 29.

وقائِلةٍ أَهَلَكْتَ بِالْجُودِ، مَا لَنَا
وَنَفْسَكَ، حَتَّى ضَرَّ نَفْسَكَ جُودَهَا
فَقَلْتُ دَعِينِي، إِنَّمَا تِلْكَ عَادَتِي
لِكُلِّ كَرِيمٍ عَادَةٌ يَسْتَعِيدُهَا^(□)

ويقول أيضا:

لَا تَعْذِلْنِي عَلَى مَالٍ وَصَلْتُ بِهِ
رَحْمًا، وَخَيْرُ سَبِيلِ الْمَالِ مَا وَصَلَا
يَسْعَى الْفَتَى، وَحِمَامُ الْمَوْتِ يُدْرِكُهُ
وَكُلُّ يَوْمٍ يُدْنِي لِلْفَتَى الْأَجْلَا
إِنِّي لِأَعْلَمُ أَنِّي سَوْفَ يُدْرِكُنِي
يَوْمِي، وَأُصْبِحُ، عَنْ دُنْيَايَ مُشْتَغِلًا^(□)

يثبتُ الشاعر/ "الجواد" لنفسه شيمة الكرم من خلال إصرار العاذلة على لومه لكثرة إكرامه لضيوفه، وإنفاق ماله وهدره في سبيل ذلك، حتى أن نفسه تأدّت من إنفاقه دون أن ينتبه إلى ذلك؛ وفي المقابل يواجه عدلها ولومها برفضه، ودعوتها إلى كفّ لومها عنه، لأنّه يسعى إلى حسن الأحدوثة والسمعة الطيبة في الحياة وبعدها، فيقي نفسه من سوء الذكر، من خلال جوده وسخائه.

في حين عبّر الحوار الذي كان بين الصعلوك المتمرد واللائمة عن السبيل الذي اتّخذ الصعلوك لإثبات ذاته، وتحدي فقره وعوزه، عن طريق خروجه للغزو ومواجهة الأخطار التي قد تقوده إلى الهلاك، وعدم رضوخه لا للدّل أو قهر الظروف الاجتماعية والاقتصادية، «فالجاهليون لا يؤمنون بحياة بعد الموت، ولهذا رفض حياة العجز والاستكانة يبدو وكأنّه نوع من تحقيق حضرة عميقة في ذلك المجتمع، حيث إنّ الحياة هي الفرصة الوحيدة للمتعة، وتحقيق الذات»^(□)؛ لذا يسعى الصعلوك إلى الحصول على المال الذي يقيه الحاجة، ويصون كرامته بعيداً عن الإحساس بالهوان، ولعلّه السبب ذاته الذي جعله

(□) ديوان حاتم الطائي، ص 19.

(□) المصدر نفسه، ص 39.

(□) حسنى عبد الجليل يوسف: العذل في الشعر الجاهلي، ص 67.

يتمرد على النظام القبلي، ويرفض صرامته التي حرمتها الحياة في كنف العزة والكرامة دون أن تضيع حقوقه.

يرد "عروة بن الورد" على عاذلته قائلا:

ذُرَيْبِي وَنَفْسِي أُمَّ حَسَّانَ، لَعَلَّنِي
فَإِنْ فَازَ سَهْمٌ لِلْمَنِيَّةِ لَمْ أَكُنْ
وَأَنْ فَازَ سَهْمِي كَفَّكُمْ عَنْ مَقَاعِدِ
أَخْلِيكِ، أَوْ أَغْنِيكِ عَنْ سُوءِ مَحْضَرِي
جَزُوعاً، وَهَلْ عَنْ ذَاكَ، مُتَّأَخَّرِ
لَكُمْ خَلْفَ أَدْيَارِ الْبُيُوتِ، وَمَنْظَرِ^(□)

تطلب الذات "الصعلوك" في أبيات "عروة بن الورد" من عاذلتها أن تدعها تخرج إلى الغزو، لتحقيق الغنى الذي يضمن لهما حياةً دون حاجة، أو تناولها سهام المنية، التي لا تخافها، فتصبح طليقة حرّة، ومرتاحة من قلقها عليها، حين تفارقها، وبالإضافة إلى ذلك «فقد عكس هذا القول يأساً وقنوطاً لدرجة أنه أصبح يرى وجوده عبئاً ثقيلاً على زوجته، ومن ثمّ على نفسه، إذا اعتبرنا الزوجة رمزاً لأننا الشاعر أو لصوته الداخلي»^(□)، ولعلّ هذا ما يجعل خطاب اللائمة يصاحبه الشفقة والخوف على الصعلوك وحياته^(□)، والتي تعكس وتصور الحالة النفسية التي تعيشها الذات "الصعلوك" التي رغم تحدياتها للموت والأخطار، تخفي جزعاً من المجهول الذي قد يعترض حياتها، والخطر بأنواعه المختلفة الذي يهدد مصيرها بالموت.

(□) ديوان عروة بن الورد، ص 67.

(□) حسنى عبد الجليل يوسف: العذل في الشعر الجاهلي، ص 72.

(□) المرجع نفسه، ص 68.

2- 5- مشاعر الغربة والتمرد:

2- 5- 1- التمثيل المعجمي والدلالي لمشاعر الغربة والتمرد:

جاء في لسان العرب لابن منظور دلالات عديدة للغربة هي:

«يقال: أُغْرِبُ عَنِّي أَي تَبَاعَدْتُ؛ ومنه الحديث: أَنَّهُ أَمَرَ بِتَغْرِيْبِ الزَّانِي؛ التَّغْرِيْبُ: النَّفْيُ عَنِ الْبَلَدِ الَّذِي وَقَعَتِ الْجَنَايَةُ فِيهِ. يُقَالُ: أَغْرَبْتُهُ وَغَرَبْتُهُ إِذَا نَحَيْتُهُ» (□).

و«غَرَبَتِ الْكِلَابُ: أَمَعَتَتْ فِي طَلْبِ الْوَيْدِ» (□).

و«الغُرْبَةُ والغُرْبُ: النَّزُوحُ عَنِ الْوَطَنِ وَالْإِغْتِرَابُ» (□).

و«الْإِغْتِرَابُ وَالتَّغْرُبُ كَذَلِكَ؛ تَقُولُ مِنْهُ: تَغْرَبُ، وَإِغْتَرَبَ، وَقَدْ غَرَبَهُ الدَّهْرُ. وَرَجُلٌ غُرْبٌ: بَضْمُ الْغَيْنِ وَارْيَا، وَغَرِيْبٌ: بَعِيدٌ عَنِ وَطْنِهِ؛ الْجَمْعُ غُرَبَاءُ» (□).

و«اسْتَغْرَبَ فِي الضَّحِكِ، وَاسْتُغْرِبَ: أَكْثَرَ مِنْهُ. وَأَغْرَبَ: اشْتَدَّ ضَحْكُهُ وَلَجَّ فِيهِ. وَاسْتُغْرَبَ عَلَيْهِ الضَّحْكُ. كَذَلِكَ، وَفِي الْحَدِيثِ: أَنَّهُ ضَحِكَ حَتَّى اسْتُغْرَبَ أَي بَالِغٌ فِيهِ» (□).

ويعرّف ابن منظور التمرد بقوله:

«المَارِدُ: الْعَاتِي. مَرَدٌ عَلَى الْأَمْرِ، بِالضَّمِّ، يَمْرُدُ مُرُودًا وَمَرَادَةً، فَهُوَ مَارِدٌ وَمَرِيدٌ، وَتَمَرَدٌ: أَقْبَلَ وَعَتَا؛ وَتَأْوِيلُ الْمُرُودِ أَنْ يَبْلُغَ الْغَايَةَ الَّتِي تَخْرُجُ مِنْ جُمْلَةِ مَا عَلَيْهِ ذَلِكَ الصَّنْفُ» (□).

و«المرون على الشيء: المرون عليه. ومرد على الكلام أي مرّن عليه لا يعبأ به» (□).

(□) لسان العرب: ج (1)، ص 639.

(□) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(□) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(□) المرجع نفسه، ص 639.

(□) المرجع نفسه، ص 641.

(□) المرجع نفسه، ج (3)، ص 400.

(□) المرجع نفسه، ص 400.

و«مردّ على الشرّ وتمردّ أي عتًا وطغى، والمريدُ: الخبيث المتمردّ الشرير»^(□).

تتمظهر مشاعر التمردّ والغربة عند فئة الصعاليك الذين كانوا يرفضون قانون القبيلة الذي يتنافى مع رغباتهم وآرائهم؛ حيث يرون أنها سالبة منهم حقوقهم، فلا تسمح لا لهم ولا لغيرهم بالخروج عن قرارات القبيلة، أو عدم القيام بواجباتهم اتّجاهها، وفي المقابل تمنحهم الحماية بحكم انتمائهم إليها، أو الطرد في حالة رفضهم لطاعة فوانيس القبيلة، لكنّها رغم ذلك لم تستطع أن تضمن لأبنائها توزيع الثروات بالعدل وتحقيق العدالة الاجتماعية؛ إذ أنّ «الرّابطة المتينة بين أفراد القبيلة وتوحدّهم في مواجهة الحياة في شتّى أحوالها، لم تحل دون وجود فوارق طبقية، كانت وراء بذور التمردّ التي أخذت طريقها إلى الظهور»^(□)، ممّا خلق ذلك وجود طبقة غنيّة محتكرة للثروات، وأخرى فقيرة تعاني الحرمان من حقوقها، فكان ذلك دافعاً للمطالبة بتلك الحقوق، وإحداث ثورة وتمردّ على أولئك الأغنياء، وضدّ قوانين القبيلة الجائرة، «وكلّ من تمردّ على هذا الواقع وفق فطرته المجدولة على الحرية، كان يحاول أن ينفي عن نفسه صفة الذلّ والقهر، وإن كان الفقر وجهاً مهيناً له، لهذا شرع الصعاليك ينتقلون من مكان إلى مكان في تلك البادية المترامية الأطراف طلباً للحفاظ على المروءة والكرامة الإنسانية، ما جعل تلك البادية تأسرهم وتقيدهم في نظامها القاسي، ولما جبلت نفوسهم على العزّة والمروءة فإنّهم رفضوا استجداء الأغنياء وراحوا يُغيرون على أموالهم آخذين حقّهم منها»^(□).

فقد كانت الظروف الاقتصادية إلى جانب الظروف الاجتماعية السائدة في المجتمع العربي قبل الإسلام، سبباً في خلق الفوارق الطبقية بين أفراد المجتمع، وحصر الأموال لدى سادة القبيلة، في حين تعيش فئة أخرى الفقر والحاجة، وكان هذا علّة ثورة هؤلاء على

(□) المرجع السابق، ص 400.

(□) عبد القادر عبد الحميد زيدان: التمردّ والغربة في الشعر الجاهلي، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط (1)، 2003، ص 48.

(□) حسين جمعة: الحيوان في القصيدة الجاهلية، ص 98 .

المجتمع والقبيلة، والحصول على حقوقهم الضائعة بالقوة، واستبدال الضعف بالقوة، والعجز بالغزو والغارات.

وتتمظهر مشاعر التمرد أيضا مصاحبةً لأفعال بعض أفراد القبيلة الذين رفضوا الخضوع لسلطة القبيلة، وهم الخلعاء الذين اضطرت القبيلة إلى خلعهم بسبب عصيانهم لها، فيزداد عنفوان تمردهم، «بل قد ينقلبون انقلاباً تاماً فتصبح صلتهم بقبايلهم صلة عداوة، فيوجهون غزواتهم إليها»^(□)؛ فالإحساس بالقهر والذلّ يولّد الإحساس بالانتقام، والرغبة به فعلاً وسلوكاً، قصد تحقيق الحرية الفردية، وكسر شوكة الذلّ والضعف، لتغييرهما على أرض الواقع عزّة وقوة، وإثباتاً لذاته، «والصعلوك بصفة عامة ينشد الحرية ويسعى إلى تحقيق لون من العدالة الاجتماعية، فيغير ويسلب ليعطي الفقراء ويجعل لهم نصيباً في مال الأغنياء»^(□).

يعاني الصعلوك من الإحساس بالغربة، وسط زخم تمرده على وضعه الاجتماعي والاقتصادي، وقوانين القبيلة؛ فهو يفتقد إلى الأمان والاستقرار، رغم اختياره لحياة الغزو والغارات التي تضمن له حريته واعتزازه بذاته، فاتخذ لنفسه الصحراء وطناً، ورفاقه الصعاليك أهلاً، لذا هو يعيش غربتان، «غربة مادية تتجلى في البعد عن الوطن والأهل مثلاً، وغربة معنوية تتجلى في الخروج على مبادئ الناس وتقاليدهم وأعرافهم»^(□).

كما أنّ الأغربة الذين لحق السواد بشرتهم من أمهاتهم الإماء كانوا يعانون غربة الأهل وهم يعيشون بينهم، لعدم اعتراف آبائهم بهم، وهي أقسى أنواع الغربة؛ لأنهم لا يملكون الحق في الدفاع عن حقوقهم، ولا الاعتراف بانتمائهم إلى أبناء القبيلة؛ لأن مكانتهم من منزلة العبيد في المجتمع.

(□) يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 117.

(□) سامي يوسف أبو زيد، منذر ذيب كفاي: الأدب الجاهلي، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط (1)، 2011، ص 229.

(□) عبد الرزاق الخشروم: الغربة في الشعر الجاهلي - دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1986، ص 14.

نجد كذلك الخلعاء الذين جَنَّتْ عليهم أفعالهم وأخطاءهم في حقّ القبيلة، سواء بخروجهم عن نظمها وقوانينها، أو بارتكابهم أخطاء وجنح في حقها تعود عليها بالضرر، فيكون جزاؤهم الخلع؛ أي الطرد من القبيلة، «والخليع قد يلجأ إلى قبيلة أخرى، فيحصل على الحماية، وإمّا يلحق بالصعاليك، ومثّل الخلع أعلى درجات النفي الفردي، حفاظاً على المصلحة العليا للقبيلة، والتزاماتها الأخلاقية ضمن توازن القوّة في المجتمع القبلي»^(□)، فخلق ذلك الخلق غرباء حرموا من انتمائهم القبلي، بكلّ ما يتضمن ذلك من إحساس بالأمن والأمان، وأنّه منبوذ ومرفوض، وحتى وإن أجاروه، فلن تكون له القدرة على الاحتجاج، وإلاّ طُرِدَ للمرّة الثانية لأنّه مجبور على تقبّل الوضع الرّاهن الذي يعيشه، وبالتالي فإنّ الخليع يعيش غربة الوطن والأهل، فهو يشعر «بالوحدة والذلّ، وبأنّ أحداً لم يثار له إذا مات، كما أنّه لن يحمل تبعات أعماله، ولهذا فقد كان يجابه الأمور وحيداً، حتّى الموت كان يقبل عليها راضياً لأنّه وحده من يدافع عن حياته»^(□).

أمّا الهجناء، فقد كان إحساسهم بالغربة ينحصر في غربة الأهل، وهو يعيش بينهم فلطالما كان «النسب الصريح مفخرة، والهجين منقصة، وتعصّب الصرحاء لنسبهم على النسب الخلاسي يتعدّى الناحية الخلقية إلى الخلقية، فالصريح جدير بامتلاك قيم مجتمعه العليا، والهجين يضعف عن امتلاكها»^(□)، فالهجين الذي لا يكون نسبه صريحاً؛ أي من كان أبوه نسبه شريف، وأمّه نسبه وضيع، يُحرم من المكانة الرفيعة، وحقوقه، ويمنح أدنى منزلة في المجتمع.

^(□) علي مصطفى عشّا، جدل العصبية القبلية والقيم في نماذج من الشعر الجاهلي، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق،

الجزء الثالث، المجلد (83)، ص 3.

^(□) عبد الرزاق الخشروم: الغربة في الشعر الجاهلي، ص 126.

^(□) فاروق أحمد أسليم: الانتماء في الشعر الجاهلي، دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص 165.

2- 5- 2- الكفاءة الهوائية لمشاعر الغربية والتمرد:

لقد حدّد "غريماس" الكفاءة الصيغية للذات، من خلال جعل الصيغ "الوجوب، القدرة، المعرفة والرغبة" وسيلة تمكّنا من الكشف عن الهوية العاطفية للذات، والتمظهرة من خلال المستوى السطحي للخطاب.

إنّ عاطفة "التمرد" لدى الذات/الصعلوك هي حالة شعورية تترجم عاطفة الرفض للوضع الواقع الذي تعيشه، باحثة عن واقع آخر ترنو بلوغه؛ لأنّه في نظرها الأفضل لها، والذي يوافق رغباتها وأهوائها، ويختلف عن السائد وفق النظام القبلي وأعرافه.

تُناشد الذات/الصعلوك الحصول على حريتها من خلال رفضها لقيّد النظام القبلي، وإجحافه لها، وتحقّق لذاتها الوجود الذي ترضاه، وتوفّر لها حقوقها المسلوبة منها سلفاً، ولعلّ علّة إحساسها بالغربة بين أبناء قومها، والتي رافقتها في حياة المتمرّد.

وكذلك الذوات/الأغربة/والهجناء كانوا يعانون من مشاعر الغربة التي تفقدتهم الإحساس بالأمان، ولكن منهم من رضى بهذا الوضع، وحياة العبودية التي ترافقها مشاعر الهوان والذلّ.

كانت الذات "الصعلوك/الهجين/والخليع" تعاني من القهر القبلي والمذلة، وتفتقد إلى الأمان نتيجة إحساسها بالغربة وعدم قبولها ورضوخها للواقع الرّاهن، وهذا الشعور كان نتيجة تشكّل صيغتا: لا معرفة، ولا قدرة، فجهل هذه الذات الطريقة التي كانت تمكّنها من التغلّب على واقعها المتعب والوسيلة لتحقيق مرادها، لضمان حياة كريمة لها وهي التي فُرضت عليها حياة التمرد، كما أنّ صيغة "لا قدرة" تحدّد عدم تمكّن الذات من تجاوز ذلك الشعور بالقهر الذي فرضه المجتمع عليها عنوة، ويفقدها الطمأنينة، والاستقرار.

إن صيغة "الرغبة" هي التي بعثت في الذات "الصعلوك/الهجين/والخليع" الإحساس بالرغبة في التغيير أو التمرد على الوضع الواقعي، وهي مرحلة تجعل الذات تبحث عن منفذ لنيل الحرية والأمان، وإثبات ذاتها مما تشكل كل هذه العوامل صيغة "الوجوب"؛ إذ تجد الذات نفسها ملزمة بالتمرد على النظام القبلي، على القهر الاجتماعي، والإحساس بالذل، في خضم سلطة القبيلة التي تمثل جانب القوة، مقابل سلطة الذات الرافضة لواقع سيء، يفقدها الإحساس بالعزة والكرامة، لذا هي تسعى إلى تحقيق حياة أفضل ضمن ظروف أفضل من واقعها المرير.

كما أن وجوب إحساس الذات بضرورة التمرد على النظام القبلي أمام احتكار الموارد والمال على سادة القبيلة، ومن هم أرفع منها شأنًا، وإحساسها بالغرابة بين أبناء القبيلة، كان سببًا قويًا لتشكل الصيغة "القدرة" على حياة التمرد وصعابها، التي تفتقد إلى الأمان، وتريد تحقيقه من خلال الإحساس بالقوة على التغلب على عراقيل الحياة، انطلاقًا من الفخر بنجاح غاراتها وغزواتها، والحصول على مرادها.

إن الذات "الصعلوك/الهجين/والخليع" لدى رغبتها في تحرير نفسها من اضطهاد القبيلة، وظلم قوانينها، ومن كل قيد يشعرها بالضعف والهوان، كان أساسًا لتشكل صيغتا "المعرفة والوجوب"؛ إذ أن إحساسها بالغرابة، والقلق وعدم الأمان في كنف القبيلة كان دافعًا ومحفزًا لها للخروج عن سلطة النظام القبلي، ورفض حياة الذل، فاستغنت عن القبيلة وشقت لحياتها طريقًا تضمن لها حياة عمادها القوة.

2- 5 - 3- المسار العاطفي لمشاعر التمرد والغرابة:

نسعى في هذه المرحلة إلى خوض غمار البحث في تمظهرات المسار العاطفي لدى الذات/الصعلوك، وفق مراحل الخمس المختلفة، باعتبار أن عاطفة الذات، لم تتشكل دفعة واحدة، بل مرّت بمراحل أفصحت عن هواجسها الحسيّة، والمنجلية كالآتي:

2- 5- 3- 1- الوعي العاطفي:

تمثل هذه المرحلة بداية المسار العاطفي للذات، حيث تشعر بإحساس معين، يتمثل في رفضها لظلم المجتمع والنظام القبلي ونفورها من العيش وفق قوانينها المهذرة لحقوقها، مما يجعلها تقف موقفاً سلبياً اتجاه القبيلة وانتمائها إليها، وتحفز لديها الرغبة في التحرر من قيودها وإجحافها الذي يُعيق مسار الحياة لديها وفق ما تراه مناسباً لها، مما يجعلها في حالة ضعف وذل أمام سلطة الأعراف والنظم القبلية.

يعلن الشنفرى رفضه ويُقر بمقاطعة قومه، والبحث عن البديل عنهم، فلجأ إلى فضاء الصحراء، وسار إلى استبداله بني البشر بالحيوان، وهي ثورة على الوضعين الاجتماعي والاقتصادي اللين كان يعاني منهما، ولعل سبب ثورته على قومه أنه «ولد في بني سلامان، فنشأ بينهم، وهو لا يعلم أنه من غيرهم، حتى قال يوماً لابنة مولاه: "اغسلي رأسي يا أختي"، فغاظها أن يدعوها بأختها، فلطمته، فسأل عن سبب ذلك، فأخبر بالحقيقة، فأضمر الشر لبني سلامان، وحلف أن يقتل منهم مئة رجل، وفعل»^(□).

يقول الشنفرى :

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيئِكُمْ	فَأِنِّي إِلَى قَوْمِ سِوَاكُمْ لَأَمِيلُ
فَقَدَ حُمَّتِ الْحَاجَاتُ وَاللَّيْلُ مُقَمَّرٌ	وَشُدَّتْ لَطِيَّاتِ مَطَايَا وَأَرْحُلُ
وَفِيهَا لِمَنْ خَافَ الْقَلِي مُتَعَزِّلُ	وَفِيهَا لِمَنْ خَافَ الْقَلِي مُتَعَزِّلُ
لَعَمْرُكَ مَا فِي الْأَرْضِ ضَيْقٌ عَلَى امْرَأٍ	سَرَى رَاغِباً أَوْ رَاهِباً وَهُوَ يَعْقِلُ
وَلِي دُونَكُمْ أَهْلُونَ سَيِّدٌ عَمَلَسٌ	وَأَرْقَطُ زُهْلُولٌ وَعَرْفَاءُ جِيَالُ
هُمُ الْأَهْلُ لَا مُسْتَوْدَعُ السِّرِّ ذَائِعٌ	لَدَيْهِمْ وَلَا الْجَانِي بِمَا جَرَّيْخَدَلُ
وَكُلُّ أَبِيِّ بِاسِلٌ غَيْرَ أَنْنِي	إِذَا عَرَضَتْ أَوْلَى الطَّرَائِدِ أَبْسَلُ ^(□)

(□) ينظر: ترجمة الشاعر في ديوانه، ص 10 / وكذلك: أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج (21)، ص 201.

(□) ديوان الشنفرى، ص ص 58، 59.

تسيطر على الشاعر/الصعلوك مشاعر الرفض للذلّ والهوان والظلم، وحتّى الوحوش التي استبدلها بقومه من جنس البشر تأبى تلك الصفات مثله، وهي شجاعة باسلة، غير أنّه أشجع منها، لذلك يفضّل بقاءه إلى جوارها.

2- 5- 3- 2- الاستعداد:

بدأت عوارض عاطفة التمرد لدى "الصعلوك" المتمرد بمعاناته من ظلم واضطهاد القبيلة، ورغبته بحماية نفسه وغيره من المستضعفين الذين عانوا مثله قسوة سادة القوم ونظام القبيلة، فقد جرّده القبيلة - وإياهم - من حقوقه وحرّمته من العدالة الاجتماعية، فولدت لديه مشاعر الغربة والرفض للظلم، والرغبة في التمرد على حياة ووضع اجتماعي يغتصب حقوقه بالقوة، معتمدا على نفسه في الدفاع عن طريق الغارات والغزو، وترقب الضحايا في المراقب، كي يضمن لنفسه ورفاقه حياة كريمة وعدالة اجتماعية.

يؤكد "السليك بن السلكة" أنّ الذات/الصعلوك كانت تلجأ إلى التمرد والصعلكة من أجل تحصيل قوتها، وتتغلب على قسوة الحياة، وجذب الحياة في الصحراء، والموت الذي يهددها في أيّ وقت، فتعيش في صراعه معه، لأجل الفوز بالحياة:

وما نلّتها حتّى تصعلكتُ حِقْبَةً وكِدْتُ لأسبابِ المنيّةِ أعْرِفُ
ولما رأيتُ الجُوعَ بالصيفِ ضَرْنِي إذا قُمْتُ يَغْشَانِي ظِلَالٌ فَأَسْدِفُ^(□)

أوجبت ظروف الحياة على الذات/الصعلوك المخاطرة بنفسها وحياتها لتضمن لنفسها وغيرها من الفقراء، ما تسدّ به رمقها وإياهم، وليس السبيل إلى ذلك إلاّ الغزو، وسلب الأموال من الأغنياء، و"عروة بن الورد" ينتهج في حياة الصعلكة والتمرد هذا النهج، غير أنّه يسعى - بالإضافة إلى ذلك - إلى تحقيق وجه من وجوه العدالة التي لم تستطع

(□) ديوان السليك بن السلكة، ص 50.

المبحث الثاني: سيميائية الأهواء في القصص الشعرية

القبيلة تحقيقها للذات، وغيرها، حين كانت متمسكة بانتمائها إليها، فيوزع ذلك المال الذي يحصله من غنائم الغزو على من يحتاجه بالعدل؛ إذ يبرر خروجه للغزو من خلال خطاب اللاتمة التي تعاتبه على المكوث في المنزل، في حين نفذ منهم المال، ولم يبق لهم ما يقتاتون به، وهذا على غير عادة الزوجة/العاذلة، والتي لا تطلب من زوجها/الصعلوك الخروج إلى الغزو والإغارة، لكنّها هذه المرّة تطلب منه ذلك، خوفاً من الحاجة والفقر، حيث تبرز هذه العاذلة «صورة لصوت الشاعر الداخلي، يبرر من خلال جدله معها مسلكه وخروجه للغزو ومواجهة الأخطار، وهو يربط خروجه للغزو بالفقر وجفاء الأهل، وما ترتب على ذلك من ألم وحزن مصوراً ما آل إليه من سوء ومرض بسبب الفقر توطئة لطلبها الخروج والمخاطرة طلباً للكسب»^(□).

يقول عروة بن الورد:

قالت تُماضِرُ، إذ رأت مالى حوى	وجفا الأقاربُ، فالفؤادُ قريحُ
ما لي رأيْتُكَ في الندى مُنكساً	وصباً كأنك في الندى نطيحُ؟
خاطر بنفسِكَ كي تُصيبَ غنيمَةً	إنّ القعودَ، مع العيالِ قبيحُ
المالُ فيه مهابةٌ وتجلّةٌ	والفقرُ فيه مذلّةٌ وفُضوحُ ^(□)

تقرّ الذات/الصعلوك بأنّ المال يحقق لها باكتسابه - مهما كانت طرق ذلك - القوة، المهابة والمكانة التي تطمح إليها، لذلك تتحدّى الفقر وتحاول القضاء عليه؛ لأنّه مصدر مذلّة، في حين يكون المال وسيلة لتحقيق ذاتها، وحياة أفضل، تخلو من المهانة والمذلّة.

(□) حسني عبد الجليل يوسف: العدل في الشعر الجاهلي، ص 69.

(□) ديوان عروة بن الورد، ص 54.

2- 5- 3- 3- المحور العاطفي:

تبحث الذات/الصعلوك المتمرد عن استرجاع الحق المهضوم منها عنوة، والحصول على حياة تحفظ لها كرامتها، من خلال الاعتماد على نفسها في الدفاع عن حقوقها وعن المستضعفين والفقراء، ولا سبيل إلى ذلك سوى الغزو والإغارة على الأغنياء الذين احتكروا الأموال، لكن ذلك «لم يكن فيما يبدو، بحثاً عن الغنى كغاية في ذاته فحسب، لقد كانت هناك رغبة وراء ذلك كله، رغبة في تحطيم هذا المجتمع الظالم البعيد عن كل قيم إنسانية»^(□). لذلك اختارت الذات/الصعلوك المتمرد على النظام الاجتماعي والاقتصادي للقبيلة، وفضّلت حوض غمار العيش في فضاء الصحراء من دون حماية أو رقيب، رغم ما يكتنفه من مخاطر وصعوبات؛ لأنها كانت تشعر بتحقيق ذاتها وكرامتها وقوتها.

يقول عروة بن الورد:

فَمَبْلَغُ نَفْسِي عُنْدَهَا، أَوْ مُطَوِّفُ	فَأِنِّي مُسْتَأَفُ الْبِلَادِ بِسُرْبَةٍ
بِيَوْتُهُمْ، وَسَطَ الْحُلُولِ، التَّكْنَفُ	رَأَيْتَ بَنِي لُبْنَى عَلَيْهِمْ غَضَاضَةٌ
تَأْمَلُ مِنْ شَامِ الْعِرَاقِ، تُطَوِّفُ ^(□)	أَرَى أُمَّ سَرِيَّاحٍ غَدَتُ فِي ظَعَائِنِ

تخرج الذات الشاعر/الصعلوك تخرج إلى الإغارة، وتُخاطر بنفسها وحياتها في سبيل حماية "بني عبس" من الموت جوعاً، بعدما استغاثوا بها، خلاصاً لهم من ذل الحاجة، وانتصاراً لمبدئه في إعانة المستضعفين والفقراء^(□).

وتطمح هذه الذات إلى تحقيق الغنى، حتى وإن كلفها ذلك حياتها، وترى أن الموت خير من حياة العوز والفقير، التي تذل صاحبها، خاصة وإن لم يلق العطف من أقاربه:

(□) عبد القادر عبد الحميد زيدان: التمرد والغربة في الشعر الجاهلي، ص 116.

(□) ديوان عروة بن الورد، ص ص 87، 88.

(□) المصدر نفسه، هامش الصفحة 87.

إِذَا الْمَرْءُ لَمْ يَبْعَثْ سِوَامَاً وَلَمْ يُرْحَ عَلَيْهِ، وَلَمْ تَعْطِفْ عَلَيْهِ أَقَارِبُهُ
فَلَلَمَوْتُ خَيْرٌ لِّلْفَتَى مِنْ حَيَاتِهِ فَفَقِيرًا، وَمَنْ مَوْلَى تَدْبُ عَقَارِبُهُ (□)

2- 5- 3- 4- الانفعال:

سنركز في هذه المرحلة الحديث على الاضطرابات التي تعترى جسد الذات/الصعلوك أثناء رد فعلها اتجاه القبيلة ونظمها المجحفة والمهدرة لحقوقها، وكذلك عند مواجهتها لعدوها في الغارات وأثناء الغزو، والتي توحى بقوة هذه الذات، وقدرتها على الصمود رغم صعوبة حياة التمرد، وافتقارها إلى الأمان والاستقرار، وتتطلب حذراً وشجاعة جسدية ومعنوية.

وكثيراً ما وصف الشعراء الصعاليك رفاقهم حسيّاً، فنعتوهم بنحافة الجسد كناية عن الفقر والحاجة والجوع، لكن رغم ذلك فالصعلوك قويّ البنية، سريع العدو، فهذا الشاعر/الصعلوك "تأبط شراً" يصف الشنفرى قائلاً:

عَارِي الضَّنَابِيْبِ مُمْتَدُّ نَوَاشِرُهُ مِدْلَاجِ أَذْهَمَ وَاهِي الْمَاءِ غَسَاقِ (□)

فهو نحيف الجسم، له ذراع طويلة، قليل اللحم، لكنّه رغم ذلك قويّ البنية، مما يجعله يجمع بين الصفات الجسدية التي تومئ إلى ضعه وهزاله، لكن رغم ذلك هو يملك القوة والشجاعة التي تمكنه من بلوغ هدفه في الغزو.

ولقد عُرف الصعاليك بسرعة عدوهم، وقد عبّروا عن ذلك أثناء سردهم لقصص فرارهم من أعدائهم، جرياً على الأقدام، فتأبط شراً مثلاً يشبه وقع قدمه بمشي ذكر النعام، وهو متّجه نحو أولاده أو فراخه:

أَرَى قَدَمَيَّ وَقَعُهُمَا خَفِيْفًا كَتَحْلِيلِ الظَّلِيمِ دَعَا رِثَالَهُ (□)

(□) المصدر السابق، ص 48.

(□) ديوان تأبط شراً، ص 42.

2- 5- 3- 5- التهذيب:

إنَّ الشعور بالرَّغبة في التمردِّ وتحقيق الحرِّيَّة فرضتَا على الذات/الصعلوك حياة ملؤها المغامرة والمخاطرة، من خلال ترصد هدفها عبر المراقب، والإيقاع بهم، أو عبر غاراتها على أعدائها، ممَّا صبَّغ حياتها بسماتٍ خاصة، أساسها التشرُّد، الفتك والسطو، والافتقاد إلى الأمان والاستقرار، رغم أنها هي نفسها مصدر بعض ذلك الخوف والأمان الذي تبثّه في قلب عدوِّها وضحاياها.

وإذا رغبتنا في تقييم عاطفتي التمردِّ والغربة وفق القيم السائدة في المجتمع العربي قبل الإسلام، نجد صراعاً بين الذات/الصعلوك والقبيلة، فالذات تبتغي من تمردّها الثورة على النظام والقهر القبلي لها، والذي تعدّه القبيلة خروجاً عن نظامها وسلطتها، ويعلن عدم انتمائها إليها، وبذلك تنشئ فئة الصعاليك مجتمعاً منفصلاً عن مجتمع القبيلة، يربط بين أفرادها التآزر، والطبقة الاجتماعية الواحدة، والمصير المشترك، ويرفضون الذلّ والاستكانة لطبقة الأغنياء، وشقوا لأنفسهم طريقاً صعبة في الحياة، كلّها مغامرة ومخاطرة، لكنّها تحفظ لهم كرامتهم وحرّيتهم، حتى وإن كان ثمن ذلك حياتهم:

دَعِينِي أَطُوفُ فِي الْبِلَادِ، لَعَلَّنِي
أُفِيدُ غِنَى فِيهِ لِيذِي الْحَقِّ مُحْمَلُ
أَلَيْسَ عَظِيماً أَنْ تُلِمَّ مَلِمَةً
وَلَيْسَ عَلَيْنَا فِي الْحُقُوقِ مَعْوَلُ
فَإِنْ نَحْنُ لَمْ نَمْلِكْ دِفَاعاً بِحَادِثِ
تُلِمُّ بِهِ الْأَيَّامُ، فَامُوتُ أَجْمَلُ^(□)

إنَّ الصعلوك أثناء رده على عادته، يُقرُّ برغبته في الطواف في الصحراء بغية تحصيل الغنى، وأثناء تحقيقه لهذه الغاية، ملزم بتحمل نتائجها، فإما يغتني ويتجنب ذلّ السؤال، وإمّا تناله سهام الموت، فيتخلص من بؤس الحياة، فالطواف والغزو بالنسبة

(□) المصدر السابق، ص 46.

(□) ديوان عمرو بن الورد، ص 97.

المبحث الثاني: سيميائية الأهواء في القصص الشعرية

للصعلوك منفذ للصراع مع الواقع الاجتماعي الذي يعيشه، والذي يمكنه من تحسين هذا الواقع أو الخلاص النهائي من الحياة البائسة الذي يمنحه إياه الموت.

كان الشاعر العربي قبل الإسلام يسعى لتحقيق الاتصال بموضوع القيمة، وفقا لرغباته، والتي تتحكم بها عواطفه التي تسبق إنجازه لمشروعه السردية، والذي يُؤطره زمان يحدد حركة الأحداث، والتي يعرضها الشاعر / السارد وفق تقنيات معينة، ينتقيها حسب رؤيته السردية لها، فما هي يا ترى تلك التقنيات الزمنية التي استخدمها الشاعر العربي؟ وكيف وظفها في قصصه الشعرية؟

الفصل الرابع

الزمن السروي وإيقاعه

في القصص الشعرية العربية قبل الإسلام

المبحث الأول: آليات تحليل إيقاع الزمن السروي

1-المفارقات الزمنية

1-1- الاسترجاع

2-2- الاستباق

2- إيقاع الزمن

2-1- تسريع السرد

2-1-1- الخلاصة

2-1-2- الحذف

2-2- إبطاء السرد

2-2-1- المشهد

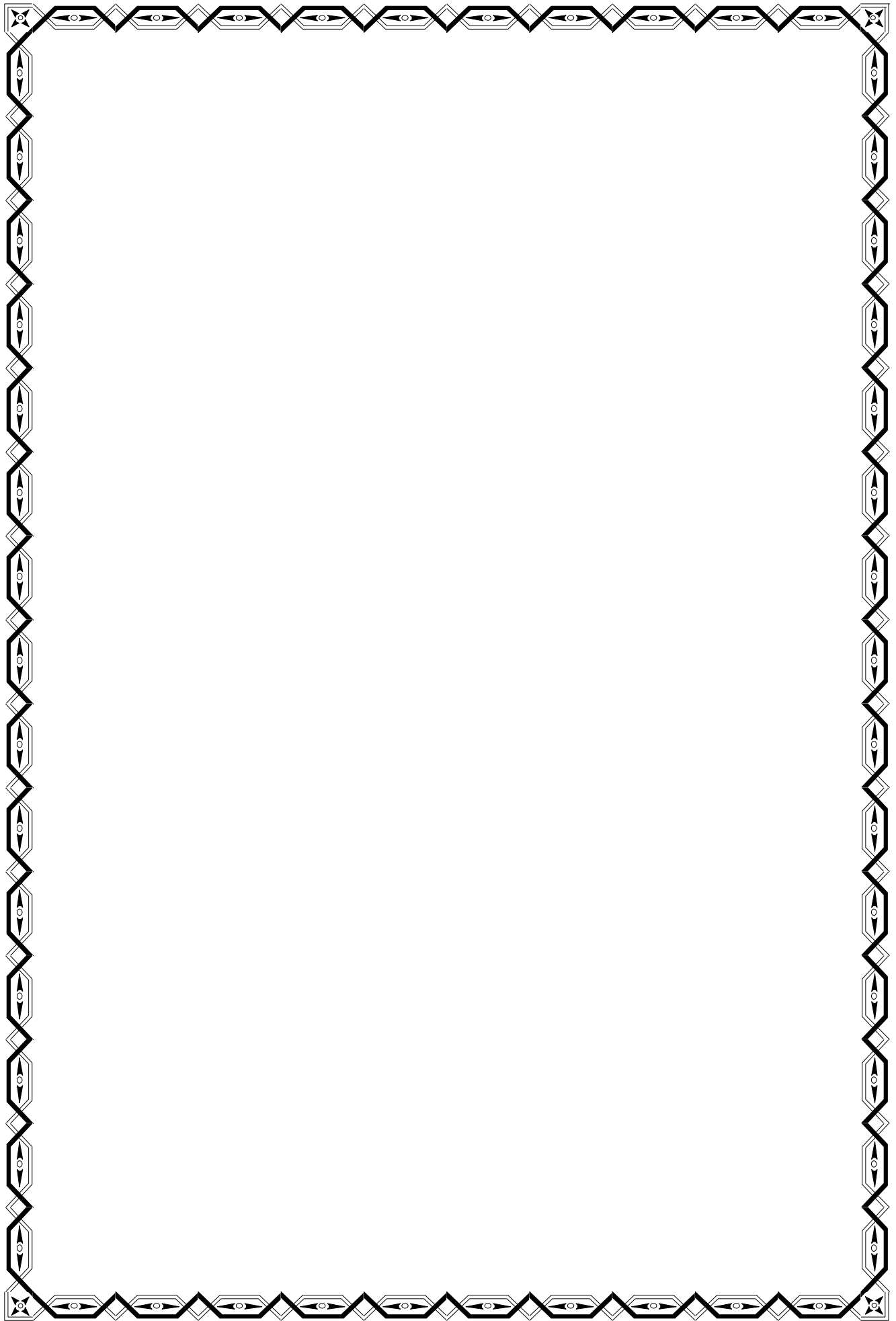
2-2-2- الوقف

المبحث الثاني: المفارقات الزمنية في القصص الشعرية

المبحث الثالث: إيقاع الزمن السروي في القصص الشعرية

المبحث الأول

آليات تحليل إيقاع الزمن السردي



لكي تقوم الشخصية السردية بالأفعال الموكلة لها لابد أن تحقق الاتصال بموضوع الجهة الذي يؤهلها إلى بلوغ الاتصال بالموضوع القيمي الذي ترغب به، وفي الآن ذاته، هي بحاجة إلى زمان ومكان محددين يؤطران أفعالها.

فالزمان يحدّد سيرورة الأحداث المترابطة، والتي تشكل القصة في مجملها، باعتبارها متتاليات من الأحداث والأفعال.

وللزمان أهمية كبيرة في النص السردى، نظراً لارتباطه الوثيق به، فعلاقة الزمن بالسرد تتجلى من خلال تلك التقنيات السردية التي يستخدمها الراوي لعرض الأحداث وفق رؤيته لها «فقد يتدخل الراوي في سرد الأحداث فيأتي بتقنيات زمنية تختلف عن الزمن الحقيقي للواقعة، فيقدم أحداثاً على أخرى، ويستبق ويسترجع، لغاية التأثير في القارئ»^(□)، وتمثل هذه التقنيات الزمنية فيما يلي :

1- المفارقات الزمنية:

يرى «جيرار جنيت» (Gérard Genette) أنّ الحكاية تتضمن نظامين من الزمن؛ أحدهما متعلق بزمن الأحداث الحقيقي كما وقعت، والآخر خاص بخطاب القصة، ويقترح لدراسة هذين النظامين ما يطلق عليه اسم: المفارقات الزمنية "Amachronies"، التي من خلال تتبّع مدى استغراقها في العودة إلى الوراء (الماضي)، أو استباق المستقبل، نصل إلى تحديد درجة ذلك الاستغراق الزمني الذي يتجلى من خلال: الاسترجاع والاستباق^(□).

فالراوي قد يعود بالأحداث إلى الوراء ليسترجع وقائع حصلت في الزمن الماضي من جهة، أو يستبق ما يتوقعه من أحداث قبل وقوعها من جهة أخرى، وهذه المفارقة الزمنية

(□) عدي عدنان محمد: بنية الحكاية في البخلاء للجاحظ - دراسة في ضوء منهجي: بروب وغريماس- ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط (1)، 2011، ص 153.

(□) عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردى - دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سلسلة الدراسات (2)، 2008، ص 129.

المبحث الأول: آليات تحليل إيقاع الزمن السردي

تجعلنا «تارة نكون إزاء سرد استذكارى "Récit Analeptique" يتشكل من مقاطع استرجاعية تحيلنا على أحداث تخرج عن حاضر النص لترتبط بفترة سابقة على بداية السرد، وتارة أخرى، نكون إزاء سرد استشرافى "Récit Proleptique" يعرض لأحداث لم يطلها التحقق بعد، أي مجرد تطلعات سابقة لأوانها»^(□).

1-1 - الاسترجاع (Analepse):

إنّ العودة إلى الزمن الماضي مفارقة زمنية ينتقل من خلالها السرد من الحاضر إلى الماضي «بالنسبة للحظة الراهنة، استعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة أو اللحظة التي يتوقف فيها القصّ الزمني لمسافة من الأحداث ليدع النطاق لعملية الاسترجاع»^(□).

فالاسترجاع إذن تقنية أو آلية من الآليات السردية التي تمنح للراوي حرية ترتيب الأحداث زمنياً وفق مختلف مواقفه ورؤاه، وفي الآن ذاته هو «كلّ عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكّاراً يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة»^(□)؛ أي يتوقف عن متابعة سرد الأحداث الواقعة في الزمن الحاضر، ليسترجع أحداثاً سابقة الوقوع لها في الزمن الماضي، وهذا الاسترجاع ينقسم إلى نوعين هما:

(□) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط (1)، 1990،

ص 119.

(□) جيرالد برنس: المصطلح السردى، ص 25.

(□) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 121.

1- 1- 1- الاسترجاع الداخلي (Analepse Interne):

يتحدد موقع هذا النوع من الاسترجاع داخل النص السردى بعد بداية الحكاية أو الرواية، بحيث «يستعيد أحداثا وقعت ضمن زمن الحكاية؛ أي بعد بدايتها»^(□)، كأن يقوم الراوي بإضافة شخصية جديدة إلى الحكى، فيخبرنا عنها معلومات بخصوص حياتها السابقة، أو أن يعود إلى ذكر شخصية غابت عن مسار الحكى مدّة معيّنة، فيقدم الراوي عنها معطيات تتعلق بها، كما قد يتمظهر هذا النوع من الاسترجاع حين تتولى إحدى شخصيات الحكى سرد حكاية خاصة بموقف معيّن^(□)، فيكون وفق ذلك «استرجاعاً يتحكم في إحداث ترتيب جديد للعناصر الحديثة الموجودة افتراضاً داخل حيّز زمانى واحد»^(□).

1- 1- 2- الاسترجاع الخارجى (Analepse Externe):

يكون هذا النوع من الاسترجاع خارج حدود زمن الحكى، وتحديدًا خارج إطار بداية الحكى التي يفتح من خلالها السارد نطاق الحكى في الزمن الحاضر^(□)، وهو «استرجاع معلومات بالعودة إلى زمن ما قبل بداية الرواية، ولا يخشى على هذا النوع من أن يتداخل مع القصة»^(□).

إنّ الاسترجاع الخارجى «يعالج أحداثاً تنتظم في سلسلة سردية، تبدأ وتنتهي قبل نقطة البداية المفترضة للحكاية الأولى»^(□)؛ أي أنّ الاسترجاع في هذه الحالة «يعود إلى ما

(□) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت - لبنان، ط (1)، 2002، ص 20.

(□) عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردى، ص 130

(□) هيثم الحاج علي: الزمن النوعى وإشكاليات النوع السردى، الانتشار العربى، بيروت - لبنان، ط (1)، 2008، ص 73.

(□) نذلة حسن أحمد العزى: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفنى - قراءة نقدية في قصص الكاتب العراقى: أنور عبد

العزىز - ، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط (1)، 2013، ص 52.

(□) بان صلاح البنا: الفواعل السردية، ص 52.

(□) هيثم الحاج علي: الزمن النوعى وإشكاليات النوع السردى، ص 63.

المبحث الأول: آليات تحليل إيقاع الزمن السردي

وراء الافتتاحية، وبالتالي لا يتقاطع مع السرد الأولي الذي يتموقع بعد الافتتاحية، لذلك نجده يسير على خطّ زمني مستقل وخاص به»^(□).

ويوظف الراوي الاسترجاع الخارجي غالباً من أجل سدّ بعض "الفراغات الزمنية" التي تساهم في إيضاح سير الأحداث لفهمها، كما تكون له في بعض الأحيان وظيفة تفسيرية لبعض الأحداث في افتتاحية السرد بعد إعادتها، بناء على مواقف جديدة؛ أي متغيرة. أو لإضافة معنى جديد لها، كالذكريات مثلاً، كلما مرّ الزمن عليها، كانت رؤيتنا لها مختلفة عما سبق، تبعاً لمجريات الأحداث الجديدة^(□).

وينقسم الاسترجاع الخارجي إلى صنفين^(□):

أما الأول فهو الذي يتمحور حول سرد وقائع ماضية، ثمّ ينتقل السارد إلى أحداث أخرى ليعود ثانية إلى إتمام سرد أحداث وقائع الأحداث الأولى، وهذا النوع يطلق عليه اسم "الاسترجاع الجزئي Analepse Partielle".

وأما الثاني، فيتمظهر من خلال سرد متتابع لمجموعة من الأحداث متصلة ومتتابعة زمنياً، إلى غاية بداية الحكاية الأولى، وهو ما يدعى بـ "الاسترجاع التام Analepse Complète".

1- 2- الاستباق (Prolepse):

يشير الاستباق إلى كلّ مقطع سردي، يروي أحداثاً سابقة لزمن حدوثها، فهو بمثابة «القفز إلى الأمام، أو الإخبار القبلي»^(□)، عن الوقائع التي يأتي ذكرها قبل لحظة وقوعها، وقد يأخذ الاستباق «صيغة تطلعات مجردة تقوم بها الشخصية لمستقبلها

(□) عمر عاشور: البنية السردية عند الطيّب صالح، البنية الزمنية والمكانية في (موسم الهجرة إلى الشمال)، دار هومة، الجزائر، 2010، ص 18.

(□) سيزا قاسم: بناء الراوية -دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ-، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 40.

(□) Gérard Genette : Figure III, Edition du Seuil , Paris, 1972 , P 92.

(□) محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد العرب، دمشق، 2005، ص 107.

الخاص، فتكون المناسبة سانحة لإطلاق العنان للخيال، ومعانقة المجهول، واستشراق آفاقه»^(□)، والاستباق نوعان:

1- 2- 1- الاستباق الداخلي Prolepse Interne:

ويتموقع داخل الحكاية، ولا يخرج عن نطاق خاتمة الحكاية، ولا عن حدّها الزمني^(□).

1- 2- 2- الاستباق الخارجي Prolepse Externe :

ويحدث الاستباق الخارجي «خارج حدود الحقل الزمني للحكاية الأولى، وتكون وظيفتها ختامية في أغلب الأحيان، بما أنّها تصلح للدفع بخطّ عمل ما إلى نهايته المنطقية»^(□).

2- إيقاع الزمن:

وقضنا سابقاً على تتبّع كسر الراوي لنمط الزمن السردي في النصوص السردية، من خلال التفصيل في جزئيات المفارقات الزمنية لسرد الراوي لمختلف الأحداث القصصية، انطلاقاً من تغييره لاتجاه السرد من الزمن الحاضر إلى الزمن الماضي، أو العكس.

وسنقوم فيما يلي بالتفصيل في آليات ضبط إيقاع الزمن السردي، وفق ما أطلق عليه "جيرار جنيت Gérard Genette" بالإيقاع الزمني^(□)، الهادف إلى استقصاء تلك التغييرات التي تطرأ على عملية السرد، وإخراجها في صورتين متباينتين؛ إحداهما تتعلق بتسريع السرد والأخرى خاصة بتعطيل زمن السرد وإبطائه^(□).

(□) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 133.

(□) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 17.

(□) جيرار جنيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، المجلس الأعلى

للثقافة، ط(2)، 1997، ص 77.

(□) Gérard Genette : Figure III , P 130.

(□) محمد عزّام: شعرية الخطاب السردي، ص 108.

المبحث الأول: آليات تحليل إيقاع الزمن السردى

إذ أن السارد قد يلجأ أثناء سرده إلى تلخيص بعض الوقائع، أو يروي أحداثاً أو حدثاً مدته فترة زمنية محدودة بالطول في فضاء نصي صغير، كما قد يتغاضى عن ذكر بعض الأحداث التي لا يرى أهمية لها.

2- 1- تسريع السرد:

نقصد بسرعة السرد المدة الزمنية التي يستغرقها الحدث المروي مقارنة بالمساحة النصية التي يشغلها في النص السردى، «فقد تكون الأحداث المروية في عدة أسطرهاي ملخص لما جرى في سنوات طويلة، وربما يكون الأمر على العكس من ذلك، أي قد يتم عرض أحداث استغرقت بضع ساعات في صفحات متعددة»^(□)، وهذا ما يتحكم في سرعة "الحركة السردية" أو "يبطئها"^(□).

ويتجلى تسريع السرد من خلال النظر إلى الفضاء النصي للحدث وكم يستغرق من طول مقارنة بزمن الحدث، وبالتالي «يمكن قياس سرعة النص من التناسب بين الديمومة (ديمومة الحدث) مقاسة بالثواني أو الدقائق أو الساعات أو السنوات، والطول (طول النص) مقاس بالكلمات أو الأسطر أو الصفحات»^(□)، وذلك حين «يعمد السارد إلى آليات تؤدي إلى إحساس بأن النص يعالج فترات زمنية طويلة في فقرات سردية، أو جمل قصيرة»^(□).

ويقترح "جيرار جنيت" في عملية تسريع السرد تقنيتين مختلفتين، هما: الخلاصة (Sommaire)، والحذف (Ellipse)^(□).

(□) نفلة حسن أحمد العزي: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص 79.

(□) المرجع نفسه، ص 79.

(□) سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، ص 52.

(□) هيثم الحاج علي: الزمن النوعي واشكاليات النوع السردى، ص 173.

(□) Gérard Genette : Figures III, P 129 .

2- 1- 1- الخلاصة (*) :Sommaire

وتتضح من خلال سرد الراوي لأحداث وقعت في سنوات ماضية، في عدّة فقرات أو صفحات، جملة دون تفاصيل أو ذكر لأقوال (□)، حيث أنّه «نوع من التسريع الذي يلحق القصة في بعض أجزائها، بحيث تتحوّل من جرّاء تلخيصها، إلى نوع من النظرات العابرة للماضي والمستقبل، فالوقائع التي يفترض أنّها جرت في أشهر أو سنوات تختزل في أسطر أو صفحات، دون التعرّض للتفاصيل» (□).

ويوظّف السارد تقنية "الخلاصة" لغرض تقديمه لشخصية جديدة، أو شخصيات ثانوية، أو عرض عام لمختلف المشاهد (□)، بالإضافة إلى ملء الفجوات الزمنية والأحداث التي تمّت خلالها وكذلك عدم التفصيل في أحداث وقعت في فترات زمنية طويلة، والإجمال فيها لقصد المرور السريع عليها (□).

(*) وقد ترجم هذا المصطلح إلى ترجمات كثيرة منها:

- الإيجاز: ينظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط(3)، 2010، ص 84.
- الخلاصة: ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 145 / آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط (1)، 1997، ص 82 / محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص 109.
- التلخيص: ينظر: حميد لحميداني: بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، ص 46 (□)
- عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص 137. (□)
- محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص 109. (□)
- المرجع نفسه، ص 109. (□)
- سيّز قاسم: بناء الرواية، ص 78. (□)

2-1-2 الحذف (*) Ellipse:

ويُقصد به تجاوز الراوي لمجموعة من الأحداث من أطوار القصة، وإغفال الحديث عنها، وبذلك «يرمي إلى إلغائها أو حذفها من البنية السطحية لزمن القص»^(□)، إذ يسقط السارد فترة زمنية من السرد ولا يتطرق إلى الوقائع السردية التي وقعت خلالها، مهما كانت تلك الفترة تمتاز بالطول أو القصر، حيث أنّ الحذف -بالإضافة إلى المجمل- له دور كبير في تسريع السرد^(□).

وغالبا ما يعرف الحذف عن طريق قول السارد: «مرّت سنّتان، أو انقضى زمن طويل فعاد البطل من غيبته... الخ»^(□)، وفي هذه الحالة يكون السارد قد حدّد ديمومة الحذف، في حين أنّه قد يلجأ إلى إضماره وعدم التصريح بمدّته الزمنية ولا تحديدها^(□).

وبالتالي يتضح لنا أنّ الحذف ينقسم إلى نوعين^(□):

أحدهما يُذكر خلاله الفترة الزمنية التي أسقطها الراوي، ويعيّنُها، بحيث تظهر

جليّة، وهذا ما يسمى بالحذف الصريح "Explicité Déterminé".

(*) لقد ترجم هذا المصطلح إلى ترجمات عديدة منها :

- القفز: ينظر: يمى العيد: تقنيات السرد الروائي، ص 82.
- القطف: ينظر: محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص 110.
- الإضمار: ينظر: سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص 89.
- الثغرة: ينظر: سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 64.
- (□) نذلة حسن أحمد العزي: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص 81.
- (□) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 156.
- (□) حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 77.
- (□) سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، 1916، ص 89.
- (□) ينظر كلاً من:
- عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص 137.
- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص ص 156، 157. (يطلق حسن بحراوي على الحذف الصريح مصطلح الحذف المعلن).

المبحث الأول: آليات تحليل إيقاع الزمن السردي

أمّا النوع الآخر فهو الذي لا يصرّح فيه السارد بتلك الفترة الزمنية التي حذفها من زمن القصّة، وإنّما يسكت عنها ويتركها غامضة، غير محدّدة المدّة بوجه دقيق، فيترك للمتلقّي -ضمنياً- محاولة التفتّن إلى حجم الفجوة الحاصلة في زمن القصّة، رغم أنّه - في غالب الأحيان- يصعب الوصول إلى تحديدها بدقّة، وهذا الحذف يسمى الحذف الضمني "Explicité Implicite".

2- 2- إبطاء السرد:

تعرضنا فيما سبق إلى التقنيات التي قد يتبعها الراوي لتسريع السرد، حيث يختزل فترات زمنية سردية، حين لا يُفصّل الحديث فيها أو يسكت عنها.

وسنقوم فيما سيأتي بالتفصيل في التقنيات التي تساهم في تعطيل زمن السرد وإبطاء وتيرته، والتي تتمثل في تقنيتين اثنتين هما: المشهد والوقف^(□)، ومهمّتهما تخفيف أو إيقاف حركة السرد^(□).

2- 2- 1- المشهد Scène:

يعدّ المشهد بصفة عامة «اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصّة من حيث مدّة الاستغراق»^(□)، كما أنّه خاص بالحوار بين الشخصيات، وتغيب من خلاله شخصية السارد، هذا من جهة، كما قد يبيّن المشهد ولوج شخصية ما إلى مكان جديد، فتكون للمشهد "قيمة افتتاحية"، أمّا حين يتموقع في نهاية فصل من فصول القصّة، وتكون مهمّته إيقاف سير السرد الزمني، حينها تكون له "قيمة اختتامية"، من جهة أخرى^(□)،

(□) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 165.

وهناك من يطلق اسم الاستراحة على الوقف، ينظر: محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص 110.

(□) نفلة حسن أحمد العزي: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص 157.

(□) حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 78.

(□) محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص 110.

فالمشهد في هذه الحالات وغيرها «ينقل لنا تدخلات الشخصيات كما هي في النص، أي بالمحافظة على صيغتها الأصلية»^(□).

2- 2- 2- الوقف^(*) Pause:

يتمظهر الوقف حين يعطلّ السارد حركة السرد ويوقفها ليمرّ إلى الوصف وهو «التوقف الحاصل من جرّاء المرور من سرد الأحداث إلى الوصف، أي الذي ينتج عنه مقطع من النص القصصي تطابقه ديمومة صفر على نطاق الحكاية»^(□).

فحين يلجأ السارد إلى الوقفة الوصفية، يبقى الزمن السردي معطلاً؛ «وكأنّه يدور حول نفسه، ويظلّ زمن القصّة خلال ذلك يراوح مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمّته»^(□)، وحينها يوقف الراوي تتابع الأحداث لمدة معيّنة، كأن يرى ضرورة أو استحساناً «قبل الشروع في سرد ما يحصل للشخصيات توفير معلومات عن الإطار الذي ستدور فيه الأحداث»^(□).

لكننا لانعدم وجود وصف خالٍ من الحركة؛ إذ «من الممكن ألاّ ينجرّ عن الوصف أيّ توقّف للحكاية إذ أنّ الوصف قد يطابق وقفة تأمل لدى شخصية تبين لنا مشاعرها وانطباعاتها أمام مشهد ما، وهذا ما يسمّى بالوصف الذاتي»^(□)، وفي هذه الحال يمكن لشخصية البطل أن تتحوّل إلى سارد^(□).

وسنقوم فيما يلي بالكشف عن تجليات هذه التقنيات الزمنية في القصص الشعرية المبنوثة في ثنايا الشعر العربي قبل الإسلام، ومدى استيعابها لها، وكيفية توظيف الشعراء العرب قبل الإسلام لها.

(□) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 165.

(*) Gérard Genette : Figures III, P 94.


(□) سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص 86.

(□) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 165.

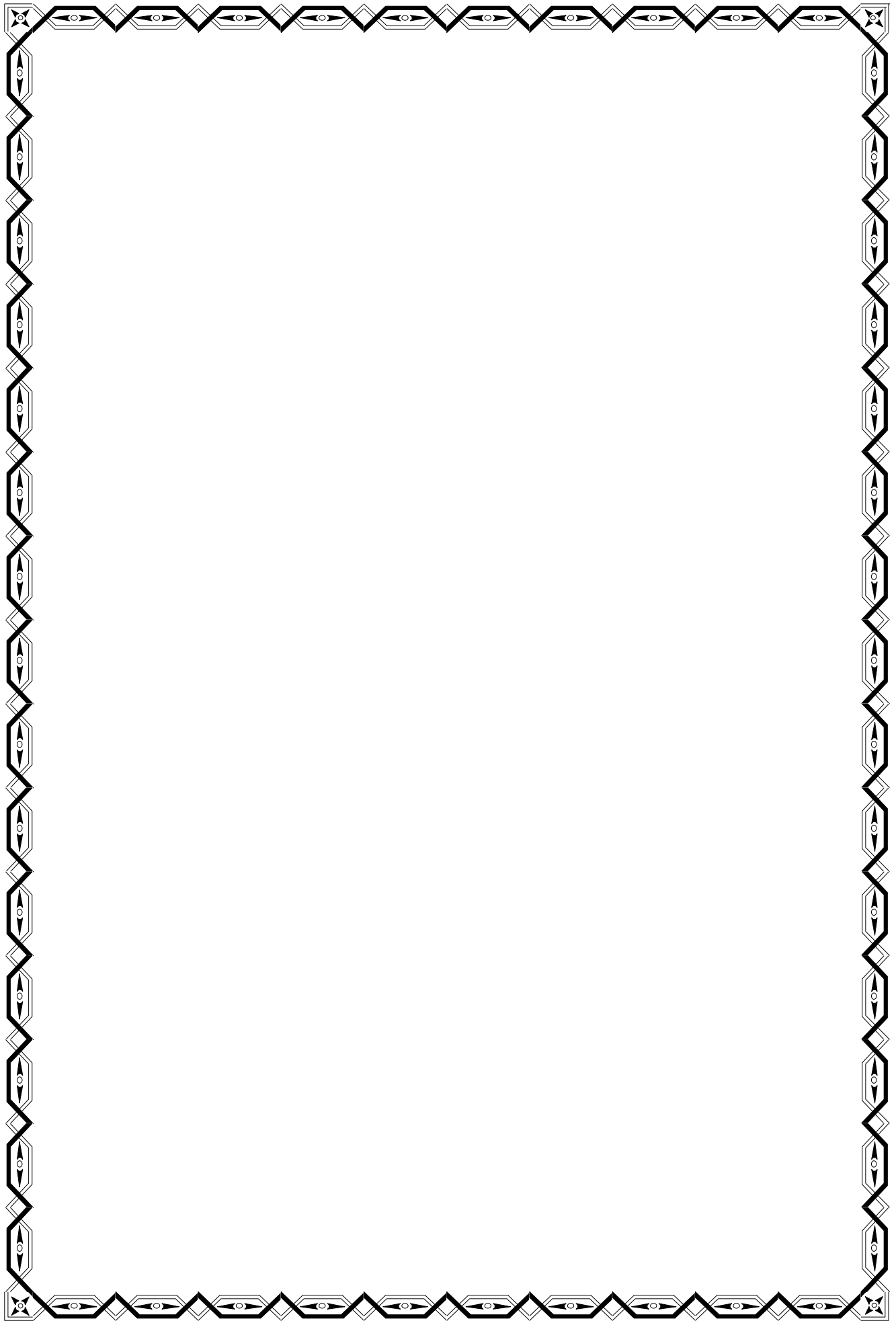
(□) سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص 86.

(□) المرجع نفسه، ص ص 86، 87.

(□) حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 77.



المبحث الثاني
المفارقات الزمنية
في القصة الشعرية



تتجلى حركية الزمن السردى في القصص الشعرية العربية قبل الإسلام وفق الاشتغال على تقنيات المفارقات الزمنية التي تتجسد وفق آليات الاسترجاع والاستباق؛ إذ قد يستهل الشاعر/السارد على مستوى الخطاب السردى الشعري سرد الأحداث من بدايتها، ويتابع سيرها بشكل متواصل، ثم يعود إلى الماضي، ليسترجع معلومة تفيد السرد، أو توضح حدثاً ما، أو موقفاً معيناً، كما قد يستدعي سياق النص وفنياته قفز السارد إلى الأحداث التي تقع في زمن المستقبل، واستشرافها لشدة انتباه المتلقي، ثم يعود إلى الزمن الحاضر أو الماضي ليواصل خط سير الأحداث.

1- تجليات تقنيتي الاسترجاع والاستباق في القصص الشعرية :

1- 1- الاسترجاع:

تمثل تقنية الاسترجاع المتمثلة في العودة إلى الماضي، الركيزة الأساسية لترتيب الزمن السردى في القصص الشعرية العربية قبل الإسلام؛ إذ أن السارد/الشاعر يستجيب لعواطفه وانفعالاته التي تستدعي ذكرياته الماضية؛ لذلك نجد أن معظم الأحداث التي يرويها الشاعر/السارد تندرج ضمن استرجاع الوقائع التي مرّ عليها زمن على وقوعها، وذلك تقتضيه حاجة نفسية وفنية، تضيف على القصص الشعرية جمالاً فنياً، وتمنحه «اتساع النص وانفتاحه على أزمنة مختلفة من الماضي»^(□).

1- 1- 1- الاسترجاع في قصص الغزل:

يسترجع الشاعر العربي قبل الإسلام باعتباره سارداً ذكريات ماضيه السعيد حين يقف على أطلال محبوبته، ذلك الماضي الجميل، الذي فقدته وهو واثق بعدم عودته، فهي ذكريات استمتع بها، ولا يرغب في مفارقتها، فتظل راسخة في ذهنه ونفسه، لأنه يتمنى عدم زوالها رغم مرور الزمن، لأنها مشحونة بالعاطفة والسعادة بلقاء ورفقة المحبوبة.

(□) بان صلاح البناء: الفواعل السردية، ص 52.

يقول بشر بن أبي خازم:

غَشِيَتْ لَيْلَى بِشَرْقٍ مُقَامَا	فَهَاجَ لَكَ الرَّسْمُ مِنْهَا سَقَامَا
بَسِقَطِ الْكَثِيبِ إِلَى عَسْعَسٍ	تَخَالُ مَنَازِلَ لَيْلَى وَشَامَا
تَجَرَّمَ مِنْ بَعْدِ عَهْدِي بِهَا	سَنُونَ تُعْفِيهِ عَامَا فَعَامَا
ذَكَرْتُ بِهَا الْحَيَّ إِذْ هُمْ بِهَا	فَأَسْبَلَتِ الْعَيْنُ مِنِّْي سِجَامَا
أَبْكِي بُكَاءَ أَرَاكِيَّةٍ	عَلَى فَرْعِ سَاقِ تُنَادِي حَمَامَا
سَرَاةَ الضُّحَى، ثُمَّ هَيَّجْتُهَا	مَرَّوْحَ السُّرَى، تَسْتَخْفُ الزَّمَامَا (□)

يقف الشاعر/السارد "بشر بن أبي خازم" أمام بقايا ديار محبوبته "ليلى" التي أثارت شجونه وحنينه إليها؛ إنه يسترجع ذكريات ماضيه برفقتها، رغم أن آثار الديار انمحت، لكنها راسخة كالوشم في عقله ووجدانه، فسالت عيناه بالدموع، حزناً لفراقها، وشوقاً لها، وتذكراً لذكراها، ونتيجة ذلك «يغدو الطلل بمثابة العتبة التي تفضي إلى ما ليس مرئياً وإلى ما لم يعد موجوداً، وأيضاً إلى ما يمكن أن يرى ويقال فيما لم يعد موجوداً» (□).

لقد جعل "بشر بن أبي خازم" من ماضيه المرتبط بالمحبة والطلل مرجعاً تستجيب له الذاكرة، وتستدعيه لبناء صورة الطلل عن طريق الاسترجاع؛ حيث «يقيم الشاعر الجاهلي موقفاً متكافئاً للأضداد نحو الطلل، حريصاً على إقامة توازن بينه بوصفه شاعراً ملهماً وبين الطلل بوصفه مكاناً ملهماً، معطياً أولية للعامل الذاتي على العامل الموضوعي» (□).

(□) ديوان بشر بن أبي خازم، ص 133.

(□) الأخضر بركة: خطاب الزمن في الشعر الجاهلي (المكان- الجسد- اللغة)، ص 07.

(□) حسن البنا عز الدين: الكلمات والأشياء، بحث في التقاليد الفنية للقصيدة الجاهلية، دار الفكر العربي، القاهرة، ص

المبحث الثاني: المفارقات الزمنية في القصص الشعرية

ويندرج هذا الاسترجاع ضمن الاسترجاع الداخلي؛ إذ يتأمل "بشر بن أبي خازم" منازل المحبوبة "ليلي" التي عفاها الزمن، ثم يسترجع ذكرياته المرتبطة بالمكان الطلل أيام كانت تلك الديار أهلة بساكنيها، فيشعر بألم الانفصال عن ذلك الماضي الجميل، والذي يبتث في نفسه رغبةً جامحة في الاتصال به من جديد، ولو على سبيل الذكرى؛ وبالتالي يتوقف حينها تنامي السرد صعوداً من الحاضر نحو المستقبل؛ إذ يعود الشاعر بذاكرته إلى الماضي عن طريق استرجاع ذكريات تتعلق بحقبة زمنية ماضية من حياته، وبذلك لا يخرج الاسترجاع عن نطاق قصّة الطلل التي استهلها بسرد حاضرها ثم عرج على ماضيها.

يُعمّق استرجاع الشاعر العربي قبل الإسلام لذكريات الماضي إحساسه بقيمة ذلك الماضي الذي يمتزج بالأسى والحزن، ويمتدّ إلى الحاضر؛ فالشاعر/السارد يستعيد ذكرياته المُفعمّة بالمشاعر التي يأسف على فراقها، رغم يقينه باستحالة عودتها، وعدم جدوى البكاء عليها، لكن حينه إليها وإلى المحبوبة يُحفّزُه على استرجاعها وفق مشاهد يسردها، فتترأى له، وكأنّها ماثلة أمام عينيّه، رغم تقادم السنين عليها؛ فلا مندوحة -وحوال المحبّ هذه- من استرجاع الشاعر/المحبّ لأدقّ تفاصيل مشاهد رحيل وظعن المحبوبة وأهلها؛ من إعلان لخبر الرحيل، وجمع الأمتعة، ومماشاة الركب، وإبراز بعض من معالم الطريق التي سلكتها الظعينة، ومواقف وداع المحبوبة، والحسرة على فراقها؛ وكلّ هذه المشاهد يستعيدّها الشاعر/المحبّ وفق مخزون عواطفه وذاكرته من حبّ وحزن وحنين، تلك المشاعر التي تمثّل القوّة الدافعة لاستعادتها رغم أنّها مثيرة للحزن والأسى:

مِيَمَّاتٍ بِلاداً غَيْرَ مَعْلُومَةٍ
وَكِلَّةٍ بَعْتِيقِ الْعَقْلِ مَقْرُومَةٍ
كَأَنَّهَا مِنْ نَجِيعِ الْجَوْفِ مَدْمُومَةٍ
سَوْدٌ ذَوَائِبُهَا بِالْحَمَلِ مَكْمُومَةٍ
بِيضَاءُ أَنْسَةِ بِالْحُسْنِ مَوْسُومَةٍ (□)

لِمَنْ جَمالٌ قُبَيْلَ الصُّبْحِ مَزْمُومَةٍ
عَالِينَ رَقْمًا وَأَنمَاطًا مُظَاهِرَةً
لِلْبَعْبَقَرِيِّ عَلَيْهَا إِذْ غَدَوْا صَبْحًا
كَأَنَّ أَظْعَانَهُمْ نَخْلٌ مُوسَّقَةٌ
فِيهِنَّ هِنْدُ الَّتِي هَامَ الْفُؤَادُ بِهَا

(□) ديوان عبید بن الأبرص، ص 110

المبحث الثاني: المفارقات الزمنية في القصص الشعرية

يسترجع الشاعر/المُحَبَّ "عبيد بن الأبرص" مشهد رحيل محبوبته "هند" وأهلها، قبيل الصبح، وهو في تساؤله عن أصحاب الجمال المزمومة، إنَّما يستفسر عن المكان الذي يتوجَّهون إليه، كما يستعيد أيضا صورة تلك الطعائن سواء ما تعلق بما يحملونه معهم أو ما يرتدونه من ثياب حمراء وبيضاء منقوشة، أو بشكل الطعائن التي شبَّهها بالنخل الذي «كثر حملها، واخضرت غصونه»^(□)، وهو استرجاع داخلي؛ إذ يعود الشاعر إلى الحديث عن صورة الطعائن وفق ما تختزنه ذاكرته وعواطفه من ذكريات لم يمحها تقادم العهد والزمن ولم تُخفَّ من وطأة الحزن واللوعة التي بنتها «لحظات التحمّل للرحيل والوداع للفراق، وما يكون في هذه اللحظة من قسوة الانفعال وطغيان الهوى وتشتت النفس»^(□).

و يندرج هذا الاسترجاع لمشاهد ظعن الأهل والأحبة، ضمن الاسترجاع الداخلي أيضا، حين يستعيدها الشاعر بعد وقوفه أمام الطلل الذي يتراءى له نتيجة تجربته الوجدانية التي عانى بسببها الحزن والألم والحسرة، بعد فقدان الأهل والأحبة ورحيلهم؛ مما يستدعي ذلك مشاهد الظعن السردية، و التي تمثل قصة ثانية يسردها الشاعر بعد قصة الطلل:

بِحَوْمَانَةِ الدَّرَاجِ فَالْمُنْتَلَمِ	أَمِنْ أُمَّ أَوْفَى دِمْنَةَ لَمْ تَكَلِّمْ
مَرَايِعُ وَشَمِّ فِي نَوَاسِرِ مِعْصَمِ	دِيَارُ لَهَا بِالرَّقَمَتَيْنِ كَأَنَّهَا
وَأَطْلَاؤُهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْتَمِ	بِهَا الْعَيْنُ وَالْأَرَامُ يَمْشِينَ خَلْفَةً
فَلَأَيًّا عَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ تَوْهَمِ	وَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ عِشْرِينَ حِجَّةً
وَنُؤْيَا كَحَوْضِ الجُدِّ لَمْ يَتَنَلَّمِ	أَثَافِي سَفْعًا فِي مَعْرَسِ مُرْجَلِ
أَلَا أَنْعَمُ صَبَاحًا أَيُّهَا الرِّبْعُ وَأَسْلَمِ	فَلَمَّا عَرَفْتُ الدَّارَ قُلْتُ لِرَبْعِهَا
تَحْمَلَنَّ بِالْعَلْيَاءِ مِنْ فَوْقِ جُرْثُمِ ^(□)	تَبَصَّرَ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ طَعَائِنِ

(□) المصدر السابق، هامش الصفحة 110.

(□) شكري فيصل: تطوّر شعر الغزل بين الجاهلية والإسلام، ص 115.

(□) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ص ص 33 - 35.

عَلَوْنَ بِأَنمَاطٍ عِتَاقٍ وَكَلَّةٍ	وَرَادَ حَوَاشِيهَا مُشَاكِهَةَ الدَّمِّ
وَفِيهِنَّ مَلَهَى لِللطيفِ وَمَنْظَرٌ	أَنِيَقٌ لِعَيْنِ النَّاطِرِ الْمُتَوَسِّمِ
بَكَرْنَ بُكُوراً وَاسْتَحَرْنَ بِسُحْرَةٍ	فَهُنَّ وَوَادِي الرَّسِّ كَالْيَدِ فِي الفَمِّ
جَعَلْنَ القَنَانَ عَن يَمِينِ وَحُزْنَهُ	وَكَمَّ بِالقَنَانِ مِن مُحَلٍّ وَمُحْرِمِ
ظَهَرْنَ مِنَ السُّوبَانِ ثُمَّ جَزَعْنَهُ	عَلَى كُلِّ قَيْنِيءٍ قَشِيْبٍ وَمُضَامِ
وَوَرَّكْنَ فِي السُّوبَانِ يَعْلوْنَ مَتْنَهُ	عَلَيْهِنَّ دُلَّ النَّاعِمِ الْمُتَنَعِّمِ
كَأَنَّ فُتَاتَ العَهْنِ فِي كُلِّ مَنْزِلِ	نَزَلْنَ بِهِ حَبُّ الفَنَاءِ لَمْ يُحَطِّمِ
فَلَمَّا وَرَدْنَ المَاءَ زُرْقاً جَمَامُهُ	وَضَعْنَ عِصِيَّ الحَاضِرِ المُتَخَيِّمِ (□)

تندرج قصة الطعائن عند "زهير بن أبي سلمى" ضمن سرد الشاعر لقصة الطلل، و التي يعيد الشاعر من خلالها بناء اللحظة الراهنة المتعلقة بظعن الأهل والأحبة، والمنبثقة من القصة الأولى (الطلل) التي تروي «قطعة من العمر غالية على نفس زهير ونفوس الجماعة، شأنه في ذلك شأن الأنساب وأمجاد القوم، وهو لذلك يبدأ منه في أغلب الأحيان، يحييه ويتذكره ويراه وشماً مُتَجَدِّداً يقاومُ الفناء، وينتصر عليه، إنَّ هذا "الوشم المتجدد" رمز لإرادة الحياة وأحلام الجماعة في قهر العدوان، أو هو "تعويذة" ضدَّ هذا الفناء الذي يهدد الديار الصامتة الموحشة» (□)، وبالتالي يعدُّ استرجاع ماضي رحيل الأحبة استرجاعاً داخليا منبثقا عن استعادة الشاعر لماضيه الذي يحيي في ذاكرته ووجدانه والمرتبط بتلك الديار قبل أن تصير مقفلةً دارسة، فرغم مرور عشرين عاما عليها، إلا أنَّ معالمها بقيت راسخة في ذهنه وقلبه، وهي نفسها التي أثارت شوقه للأحبة والأهل، واسترجعت خط سير الطعائن حتى وصلت إلى مكان الأودية التي اختارتها مستقراً لها؛ وبذلك نجد أن هذا الاسترجاع الداخلي لمشاهد الطعائن يُعَبِّرُ «عن وعي الذات بالزمن في ضوء تجربة الحاضر

(□) المصدر السابق، ص ص 36 - 39.

(□) وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص ص 327، 328.

المبحث الثاني: المفارقات الزمنية في القصص الشعرية

الجديدة، حيث تتخذ الوقائع الماضية مدلولات وأبعاداً جديدة نتيجة لمرور الزمن، فحركة الزمن وما تحدثه من تغييرات جسدية ونفسية تجعل رؤية الإنسان لأحداث مضت تتغير مع تغيير معطيات الحاضر وتطوره»^(□)، وهي المفارقة نفسها التي يعيشها "زهير بن أبي سلمى" بين الماضي والحاضر.

إنّ الدلالة النفسية لاسترجاع الماضي، سواءً تعلق ذلك بحياة سعيدة ترتبط مكانياً بالطلل، أو بمكان أو أمكنة الترحال، أو مسار الطعائن تُوحى بقيمة الذكريات التي تحتفظ بها الذاكرة طوعاً، وبافتقار الشاعر/المحبّ إلى الحياة التي يتمنّاها، وبإحساسه بالأسى والحزن؛ لذلك يتشبّث بتلك الذكريات التي تساعده على التجلّد وتجاوز حزنه وحرمانه، وكأنّ استرجاع الماضي يبعث فيه الحياة من جديد.

وهذا ما يتمثّله "امرؤ القيس" حين يسترجع أحداث مغامراته التي عاشها رفقة محبوباته: (عنيزة، فاطمة، وبيضة الخدر)، إذ يُعدّ انفصاله عنهنّ المثير القويّ لذلك الاسترجاع المتواصل لمغامراته معهنّ، ومحاولة إعادة الماضي من جديد وفق سرد تفاصيل الأحداث:

وَيَوْمَ دَخَلْتُ الْخَدْرَ خِدْرَ عُنَيْزَةَ فَقَالَتْ: لَكَ الْوَيْلَاتُ إِنَّكَ مُرْجَلِي
تَقُولُ وَقَدْ مَالَ الْغَيْطُ بِنَا مَعَا عَقَرْتَ بَعِيرِي يَا امْرَأَ الْقَيْسِ فَأَنْزَلِ
فَقُلْتُ لَهَا: سِيرِي وَأَرْخِي زَمَامَهُ وَلَا تُبْعِدِينِي مِنْ جَنَّاكِ الْمُعَلِّ^(□)

يسترجع الشاعر/المحبّ مغامرته مع "عنيزة" حين دخل هودجها، وهي تصدّه، محاولة رده عن عزمه ومبتغاه، لكن ذلك لم يقف حائلاً دون تحقيق رغبته، لأنّ "عنيزة" في النهاية لم تجد مندوحة من الاستسلام له.

(□) عالية صالح: البناء السردى في روايات إلياس خوري، دار أزمنة، عمان، ط (1)، 2005، ص 29.

(□) ديوان امرئ القيس، ص ص 27 - 29.

ويستمر الشاعر/المحب استرجاع أحداث مغامراته مع النساء وفق متتاليات سردية،

مع "فاطمة"، ثم "بيضة الخدر" محاوراً إياهما:

أفاطمُ مهلاً بعضَ هذا التَّدُلِّ
وَأَنْرِكِ مَبِيَّ أَنْ حُبِّكَ قَاتِلِي
وَأَنْ تَكُ قَدْ سَاءَتْكَ مِنِّي خَلِيقَةٌ
وَمَا ذَرَفْتُ عَيْنَاكَ إِلَّا لِتَضْرِبِي
وَبَيْضَةَ خَدْرٍ لَا يُرَامُ حَبَاؤُهَا
تَجَاوَزْتُ أَحْرَاسًا إِلَيْهَا وَمَعَشْرًا
إِذَا مَا الثَّرِيَّا فِي السَّمَاءِ تَعَرَّضْتُ
فَجِئْتُ وَقَدْ نَضْتُ لِنَوْمِ ثِيَابِهَا
فَقَالَتْ: يَمِينُ اللَّهِ، مَا لَكَ حِيلَةٌ
خَرَجْتُ بِهَا أَمْشِي تَجْرُورًا نَا
فَلَمَّا أَجْرْنَا سَاحَةَ الْحَيِّ وَانْتَحَى
هَصَرْتُ بِفَوْدِي رَأْسَهَا فَتَمَايَلَتْ
وَإِنْ كُنْتُ قَدْ أَرْمَعْتُ صَرْمِي فَأَجْمَلِي
وَأَنْتِ مَهْمَا تَأْمُرِي الْقَلْبَ يَفْعَلِ
فَسَلِّي ثِيَابِي مِنْ ثِيَابِكَ تَنْسُلِ
بِسَهْمِكَ فِي أَغْشَارِ قَلْبٍ مُقْتَلِ
تَمْتَعْتُ مِنْ لَهْوِهَا غَيْرَ مُعْجَلِ
عَلَيَّ حِرَاصًا لَوْ يُسِرُّونَ مَقْتَلِي
تَعَرَّضُ أَثْنَاءَ الْوَشَاحِ الْمَفْصَلِ
لَدَى السِّتْرِ إِلَّا لِبَسَةِ الْمُتَفَضِّلِ
وَمَا إِنْ أَرَى عَنْكَ الْغَوَايَةَ تَنْجَلِي
عَلَى أَثْرِينَا ذَيْلِ مِرْطٍ مُرْحَلِ
بِنَا بَطْنُ حَبْتِ ذِي حِقَافٍ عَقَنْقَلِ
عَلَيَّ هَضِيمَ الْكَشْحِ رِيًّا الْمُخْلَجِلِ^(□)

يندرج استرجاع "امرؤ القيس" لسلسلة مغامراته الغزلية مع "عنيزة"، "فاطمة"

و"بيضة الخدر" ضمن الاسترجاع الخارجي؛ إذ أن الشاعر يسترجع متتاليات قصصية

ومتتابعة تشير إلى علاقة امرئ القيس/السارد بالمرأة، والتي تعدّ مقاطع استرجاعية

خارجية؛ بحيث أنه في كلِّ مقطع شعري يسترجع مغامراته مع شخصية امرأة معينة يأتي

على ذكرها، ثم يروي قصتها معه، مثل "عنيزة" التي دخل خدرها دون رغبة منها، وأوهمنا

الشاعر أنها استسلمت له حين أقنعها باستمالته للمرأة المرضعة:

(□) المصدر السابق، ص 32 - 40.

فَمَثَلُكَ حُبَلَى قَدْ طَرَقَتْ وَمُرْضِعًا فَأَلْهَيْتُهَا عَنِ ذِي تَمَائِمٍ مَغِيلٍ^(□)

ثم يكشف عن علاقته بـ "فاطمة" التي صرمتها، في حين كان يطلب وصالها وهي تتدلل، أمّا القصة الأخيرة يقدم من خلالها شخصية "بيضة خدر" التي تسلل إلى خدرها متجاوزاً حراسها، ولكن رغم خوفها من فضح أمرها، إلا أنّها طاوعته فيما رغب به من وصال.

ويمكن إدراج هذه المقاطع الإسترجاعية المتتابعة لقصص الشاعر الغزلية ضمن إطار القصة الرئيسية المتمثلة في قصة الطلل، وفراق المحبوبة له، والتي لم يذكر اسمها، ولم يحدد هويّتها، وكأنّه يرمز من خلالها إلى باقي النساء المذكورة أسماؤهنّ في القصص المروية بعدها في نص المعلّقة مثل: "أمّ الحويرث، أمّ الرباب، عنيزة، فاطمة وبيضة خدر"؛ حيث يشير الشاعر/السارد إلى هذه العلاقة بين القصص الغزلية من خلال هذه الإسترجاعات المتتالية لها؛ إذ أنّها «تتناول - بكيفية كلاسيكية جداً- شخصية يتم إدخالها حديثاً ويريد السارد إضاءة سوابقها»^(□)، وحينها تصبح هذه الاسترجاعات داخلية، إذا اعتبرناها مندرجة ضمن قصة الطلل، والتي تشير في مجملها إلى رغبة الشاعر الجامحة في تحقيق وصاله بالمرأة/المحبوبة التي لم يحدد هويّتها، رغم كثرة الأسماء المذكورة ضمن القصص المروية.

1- 1- 2- الاسترجاع في قصص الحيوان:

تروي قصص الحيوان - سواءً تلك التي تنبثق عن الاستطراد من وصف الناقة والفرس، أو قصص صيد الهواة،- مشاهد سردية تحكي صور الصراع التي يُكابِدُ عناءها الحيوان من أجل البقاء، كمعاناة الإنسان وصراعه مع أشكال الفناء، وهي في الآن ذاته تسرد أنماط وصور حياة الإنسان العربي قبل الإسلام وأهله و «لعلّ تعدّد المشاهد لم يكن

(□) المصدر السابق، ص 12.

(□) جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 61.

المبحث الثاني: المفارقات الزمنية في القصص الشعرية

يُقصد إليه وإنما جاء على سجيّة الشعراء، وهذا لم يكن ليمنعهم من التفكير أو لتوقف عيونهم عن التأمل، ولا سيما أنّ حياة التبدّي قوّت عناصر الصراع من أجل البقاء مثلما تعمّق في الاستطراد فنّ هذه المشاهد، ولعلّ هذا قد التقى نفسية البدوي وامتزج بذكرياته عن حياته وصورة أسرته، فربط بين ما يراه وما يطوف بخياله وذاكرته»^(□)، وربما كان ذلك كله علة وصف الناقة والفرس بالقوّة والصلابة والسرعة لشدة صبرهما، وهي كلّها صور لقوّة وجلد الإنسان العربي، وتحمله لقسوة الطبيعة والحياة كلّها وعراقيلها.

ويروي الشاعر/السارد هذه القصص وفق وقوعها في الزمن الماضي بناءً على أحداثها التي امتزجت بين ما ألف رؤيته من مظاهر حياة الحيوانات وما نسجه خياله ونفسيته من وقائع وأحاسيس.

إنّ قصص الحيوان التي سرد الشاعر العربي قبل الإسلام تفاصيلها، عالم خصب يبوّح بالكثير من الدلالات التي ترمز إلى حياة الإنسان العربي آنذاك، والتي حملها الشاعر/السارد الكثير من مخاوفه، وتساؤلاته، والعديد من مشاعره المختلطة بين الفرح والحزن التي عاشها، لعلّ ذلك كان سببا لاسترجاعها كي تصبح سنداً له لتعزيز قواه، وصبره على قسوة الحياة والطبيعة، كما أنّ الشاعر/السارد يروي هذه القصص الشعرية بعد وقوعها مضيئاً إليها بعض التفاصيل بناءً على رؤيته لها، أو موقف ما، أو ما يختلجه من مشاعر «فليس من شك أنّ البيئة المحيطة أثّرت في الشاعر الجاهلي، ولكنّه لم يكن مصوراً فوتوغرافياً، أو ناقلاً حرفياً لما يحيط به، وإنما وظّف عناصر البيئة من أجل تجسيد رؤيته وموقفه من الحياة والوجود، وعبر من خلال استفادته من معطيات بيئته عن مخاوفه وتطلّعاته وآماله»^(□)؛ لذلك كان سرد هذه القصص الشعرية وفق الزمن الماضي بالنسبة

(□) حسين جمعة: مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية، ص 62.

إنّ الباحث في هذه المقولة يقصد الحديث عن تشبيه الناقة بالحمار الوحشي، لكننا نرى أنّ الأمر ينطبق على قصتي الثور والبقرة والظليم أيضاً، فهي كلّها تروي صور ثنائية (البقاء/الفناء).

(□) حسن صالح، نصرت صالح يونس: صورة الثور الوحشي في الشعر الجاهلي رعوية أم أسطورية، مجلة التربية والعلم، المجلد (17)، العدد (2)، لسنة 2010، ص ص 132، 133.

إلى زمن السرد وفق الاسترجاع الذي نقصد به «كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي تحدث فيها القصة»^(□).

يروى الشاعر/السارد قصة الثور الوحشي مثلاً ، وفق زمن يعود فيه إلى الماضي حسب ما تعارف عليه من حالات وأوضاع خاصة بحياة هذا الحيوان؛ إذ بعد تشبيه الشاعر/السارد ناقته بالثور الوحشي، ينتقل إلى وصف هذا الثور وصفاً حسيّاً، ثمّ يسترجع تفاصيل قصة صراعه مع الصياد والكلاب:

كأنّها بعد ما طال الوجيفُ بها	مِنْ وَحْشٍ خُبَّةٌ مَوْشِيٌّ الشَّوْىُ فَرِدُ
طاوٍ بِرَمَلَةٍ أَوْزَالٍ تَضَيِّفُهُ	إِلَى الْكِنَاسِ عَشِيٍّ بَارِدٍ صَرِدُ
فَبَاتَ فِي حِقْفِ أَرْطَاةٍ يَلُودُ بِهَا	كَأَنَّهُ فِي ذُرَاهَا كَوَكَبٌ يَقْدُ
يَجْرِي الرِّذَاذُ عَلَيْهِ وَهُوَ مُنْكَرِسٌ	كَمَا اسْتَكَانَ لِشَكْوَى عَيْنِهِ الرَّمْدُ
بَاتَتْ لَهُ الْعَقْرَبُ الْأُولَى بِنَثْرَتِهَا	وَبَلَّهْ مِنْ طُلُوعِ الْجَبْهَةِ الْأَسْدُ
فَفَاجَأَتْهُ، وَلَمْ يَرْهَبْ فُجَاءَتَهَا	غُضْفٌ نَوَاحِلُ فِي أَعْنَاقِهَا الْقِدْدُ
مَعْرُوقَةٌ الْهَامِ، فِي أَشْدَاقِهَا سَعَةٌ	وَلِلْمَرَاثِقِ فِيمَا بَيْنَهَا بَدْدُ
فَأَزَعَجَتْهُ، فَأَجَلَى، ثُمَّ كَرَّ لَهَا	حَامِي الْحَقِيقَةِ يَحْمِي لَحْمَهُ نَجْدُ
فَمَارَسَتْهُ قَلِيلًا، ثُمَّ غَادَرَهَا	مُجَرَّبُ الطَّعْنِ فَتَالُ لَهَا جَسْدُ
أَذَاكَ أَمْ تَلِكْ؟ لَا، بَلْ تَلِكْ تَفْضُلُهُ	غَبَّ الْوَجِيفِ إِذَا مَا أَرَقَلْتَ تَخْدُ ^(□)

يستهل الشاعر/السارد "بشر بن أبي خازم" قصة الثور الوحشي بعد تشبيه ناقته به، بوصف هذا الثور، فهو ذو قوائم فيها بياض، كما أنّه يعيش منفرداً، ويشعر بالجوع، يعاني قسوة الطبيعة، فيحاول الاحتماء من البرد والمطر بالكناس^(*) آخر النهار حين يقترب غروب

(□) جيران جنيث: خطاب الحكاية، ص 51.

(□) ديوان بشر بن أبي خازم، ص ص 53، 54.

(*) الكناس هو: «موضع كثيف الشجر تأوي إليه الوحش من البقر والظباء تستكن فيه من الحرّ والمطر، ينظر: المصدر نفسه، هامش الصفحة 53.

المبحث الثاني: المفارقات الزمنية في القصص الشعرية

الشمس، ثم يسترجع الشاعر/السارد قصة هذا الثور الوحشي، سارداً تفاصيلها كما حدثت؛ حيث أنه قضى ليله يعاني من برودة الطقس الشديدة، وقطرات المطر التي تتساقط عليه، وبحث عن مكان يختبئ فيه منها، فاتخذ شجرة الأرز ملاذاً له، فشبّه الشاعر معاناته تلك بالمشقة التي يعيشها المصاب بالرمد محاولاً الصمود أمام آلامه، ولت مكابدة الثور تتوقّف عند حدّ عنائه من الطبيعة، وقسوتها، إذ تستقبله كلاب الصيد على حين غرة، فتهاجمه، ثم يتوقّف السارد عن رواية بقية مشاهد القصة؛ إذ يصف تلك الكلاب، فهي نحيلة، ضامرة، ورؤوسها رفيعة قليلة اللحم ومتباعدة الأيدي^(□)، ليعود ثانية إلى استرجاع ما تبقى من قصة الثور الوحشي؛ إذ رغم مفاجأة الكلاب للثور فإنّه لم يخف منها، بل واجهها، وقبل تحديّ المعركة، رغم عضّها ونهشها له، فليس من صفاته الجبن، على العكس، فقد أظهر شجاعة تنم عن قوّة ورغبة في حماية حقه في الحياة، كيف لا، وقد أنهى المعركة لصالحه تاركاً الكلاب جرحى بعد عراقٍ طويل، ويكون هذا المشهد القصصي هو خاتمة هذه القصة.

ينضوي هذا الاسترجاع ضمن الاسترجاعات الداخلية، حيث أنّ الشاعر/السارد يستعيد قصة هذا الثور انطلاقاً من تشبيه ناقته بهذا الحيوان الوحشي الذي يعدّ شخصية جديدة ضمن حديث الشاعر عن ناقته ووصفه لها؛ إذ يتخلّى الشاعر عن سرد قصة هذه الناقة العظيمة والصلبة ورحلته، لينتقل إلى سرد قصة هذا الثور، والتي تعدّ استرجاعاً داخلياً وظّفه الشاعر لتقديم شخصية الثور التي تعدّ المعادل الموضوعي لشخصية الناقة، والتي يعود إليها الشاعر بعد إنهائه لسرد تفاصيل قصة الثور الوحشي؛ حيث يساهم هذا الاسترجاع الداخلي في رسم معالم العلاقة التي تجمع بين الشاعر وناقته من جهة، وبين الشاعر وصراعه المتواصل مع الفناء من جهة أخرى.

(□) المصدر السابق، هامش الصفحة 54.

ووفق الطريقة نفسها يسترجع الشاعر/السارد مشاهد قصة البقرة الوحشية المسبوعة التي تكافح لتتغلب على قسوة البيئة الصحراوية وصور الفناء، وتدافع عن نفسها وحياتها:

بَعْرَفَاءَ تَنْهَضُ فِي آدِهَآ	قَطَعْتُ إِذَا خَبَّ رِيْعَانُهَا
كِذَاتِ نَمَاءٍ بِأَجْلَادِهَا	سَدَيْسٍ مُّقَدَّفَةٍ بِاللَّيِّ
هَبُوبِ السُّرَى بَعْدَ إِسَادِهَا	تَرَاهَا إِذَا أَدْلَجَتْ لَيْلَةً
بِقَنَّةٍ جَوًّا فَأَجْمَادِهَا	كَعَيْنَاءَ ظَلَّ لَهَا جُوْدُرٌ
عَلَى حُزْنِ نَفْسٍ وَإِيْحَادِهَا	فَبَاتَتْ بِشَجْوٍ تَضُمُّ الْحَشَا
ضِرَاءً تَسَامَى بِأَيْسَادِهَا	فَصَبَّحَهَا لَطْلُوعُ الشُّرُوقِ
جَهْدَنْ لَهَا مَعَ إِجْهَادِهَا	فَجَالَتْ وَجَالَ لَهَا أَرْبَعٌ
فَتَتْرُكُهُ بَعْدَ إِشْرَادِهَا	فَمَا بَرَزَتْ لِفَضَاءِ الْجَهَادِ
عُكَرَّتْ عَلَيْهِ بِهِيْصَادِهَا	وَلَكِنْ إِذَا أَرْهَقَتْهَا السُّرَا
يَشْكُ ضُلُوعًا بِأَعْضَادِهَا ^(□)	فَوَرَعَتْ عَنْ جَانِبِهَا رَوْفَهَا

يسترجع الشاعر/السارد تفاصيل معاناة البقرة الوحشية، والتي خلفت وليدها بأرض غليظة، فباتت منفردة تعاني الوحشة لفقدانها ولدها، فلما انقضى الليل، استقبلها الصباح بخطر يهدد حياتها؛ إذ لقيتها كلاب الصيد، فاندفعت نحوها تحاول النيل منها، فتحاول الدفاع عن نفسها، فتهاجم الكلاب بقرنها كي تتفادى أنياب الكلاب أن تنالها.

وهذه القصة أيضاً من الاسترجاعات الداخلية التي تندرج ضمن إطار القصة الأولى التي أبى الشاعر استفاء سرد تفاصيلها، والمتعلقة بالناقة، حيث اكتفى بالتمثيل لها عن طريق إبراز صورة شخصية البقرة الوحشية الثكلى، والتي رغم ألمها المعنوي على فقدتها لوليدها، تصر على الثبات وتعزم على الاستمرار، والدفاع عن حياتها مهما كلفها الأمر.

(□) ديوان الأعشى، ص 47، 48.

وضمن سلسلة الاستطراد من وصف الناقة تنبثق قصة الحمار الوحشي، التي يكشف الشاعر العربي قبل الإسلام من خلالها عن شخصية هذا الحيوان الوحشي الذي يعاني من قسوة الطبيعة والإنسان معاً، في رحلته الحياتية الدائبة بحثاً عن أسباب العيش الضرورية له ولأتنه، والتمثلة في الماء والكلأ.

يقول تميم بن مقبل:

كَجَابٍ يَرْتَعِي بِجُنُوبِ فَلَجٍ	تُؤَامَ الْبَقْلِ فِي أَحْوَى مَرِيحِ
يُقَلِّبُ سَمَحَجًا قَبَاءَ تُضْحِي	كَقَوْسِ الشَّوْحَطِ الْعُطْلِ الصَّنِيعِ
يَظْلَانِ النَّهَارَ بِرَأْسِ قُفٍّ	كُمَيْتِ اللَّوْنِ ذِي فَلَكٍ رَفِيعِ
وَيَرْتَعِيَانِ لِيَلَهُمَا قَرَارًا	سَقَتُهُ كُلِّ مَغْضِنَةٍ هَمُوعِ
زُخَارِيَّ النَّبَاتِ كَأَنَّ فِيهِ	جِيَادَ الْعَبْقَرِيَّةِ وَالْقَطُوعِ
فَلَمَّا قَلَّصَ الْحَوْدَانَ عَنْهُ	وَأَلَّ لَوِيُّهُ بَعْدَ الْمُتُوعِ
وَهَيَّجَهَا الطَّرِيقُ، فَأَصْحَبْتُهُ	بِرِجْلٍ رَادَةٍ وَيَا ضَابُوعِ
بِرِجْلٍ رَادَةٍ، لَا عَيْبَ فِيهَا	أَضْرَبَهَا الْعِئَارُ، وَلَا ظُلُوعِ
تَصُكُّ النَّحْرَ وَالِدَائِيَّاتِ مِنْهُ	بِضَرْبِ لَوْ تَوَجَّعَهُ وَجِيعِ
فَأَوْرَدَهَا مَعَ الْإِبْصَارِ ضَاحِلًا	ضَفَادِعُهُ تَنِيقُ عَلَى الشَّرُوعِ
وَلَمَّا يَنْذَرَا بِضُبُوءِ طَمَلٍ	أَخِي قَنْصٍ بِرِزْهِمَا سَمِيعِ
خَفِيَ الشَّخْصِ، يَغْمِزُ عَجْسُ فَرْعِ	مِنَ الشَّرِيَانِ مِرْزَامٍ سَاجُوعِ
إِذَا غَمِرَتْ تَرْتَمَ أَبْهَرَاهَا	حَنِينِ النَّابِ بِالْأُفُقِ النَّزُوعِ
فَلَمْ تَكُ غَيْرَ خَاطِئَةٍ وَّوَلَّى	سَرِيْعًا أَوْ يَزِيدُ عَلَى السَّرِيْعِ ^(□)

يروى الشاعر/السارد "تميم بن مقبل" قصة الحمار الوحشي كاملة؛ إذ يستهلها

بالعودة إلى الزمن الماضي، واسترجاع تفاصيلها ومراحلها، فيصوّر الحمار الوحشي يرمى ما

(□) ديوان تميم بن مقبل: عني بتحقيقه: عزة حسن، دار الشرق العربي، بيروت - لبنان، 1995، ص ص 129 - 131.

المبحث الثاني: المفارقات الزمنية في القصص الشعرية

جادت به الأرض من زرع أخضر وخصب، ولكثرة هطول المطر صار لون الكلاً أو العشب أقرب إلى السواد، وقد كان وفيراً، وأتانه برفقته يسوقها حيثما يشاء، فهي تنصاع لأوامره، ويظللان ملازمين للمرتفعات من الأرض خلال ساعات النهار، إلى أن يحين الليل فينزلان ليرتعا الخصب من النبات، لكن هذا الأمان والسعادة اللذان ينعم بهما الحمار وأتانه لم يدم طويلاً؛ إذ مع قلة ونقصان النبات والكلاً والجفاف، صارت حياة الحمار وأتانه مهددة، فقرّر الحمار مغادرة المكان وهَيَّج أتانه وساقها معه بحثاً عن الماء، فصارت تضربه في صدره وكأنها ترفض الوضع الحالي.

إنّ هذا التحوّل في حال العيش ومعاملة الأتان للحمار يصحبه تحوّل في الزمن؛ حيث أنّ الحياة الهنيئة التي كان ينعم بها كلّ من الحمار وأتانه تمثّل الزمن الماضي السعيد الذي استرجعه الشاعر/السارد في بداية سرده للقصّة، وكأنّه بصدد إخبارنا بماضي هذا الحمار، ليعود بعد ذلك إلى الزمن الحاضر الذي يعاني فيه الحمار وأتانه مشقّة البحث عن الماء والكلاً، ولما وصل إلى إيّاه، اعترضهما خطرٌ أكبر وهو الصياد الذي يهدّد حياتهما بالفناء، لكن لحسن حظّهما أنّ الصياد قد أخطأ الهدف، ولم يَنَلْ منهما، ففرّاً سريعاً، رغم شعورهما بالعطش الشديد، غير أنّ ظمأهما إلى الحياة أكبر وأعظم، وهي صورة لمعاناة ناقّة الشاعر التي تكابد مفاوز الصحراء، والعطش والتعب دون شكوى أو ملل، وبالتالي فإنّ هذا المقطع الاسترجاعي يعدّ داخلياً؛ حيث يستوقفنا عند شخصية هذا الحمار وأتانه، وقصّة مكابדתه لضنك العيش، والتي تجسّد علاقة هذه القصّة بالناقّة، وكفاح الإنسان العربي لضمان استمراريته .

وينطبق على قصّة الظليم ما سبق ذكره عن قصّة الثور، البقرة والحمار الوحشي، من حيث أنّها تندرج ضمن الاسترجاعات الداخلية، والتي تنتظم داخل إطار وصف الناقّة التي تعدّ ملاذ الشاعر والإنسان العربي لتخطّي حزنه وأمله بعد فراق الأهل والأحبة.

يقول "ثعلبة بن صعير":

وَكَأَنَّ عَيْبَتَهَا وَفَضْلَ فِتَانِهَا	فَنَنَانٍ مِنْ كَنَفِي ظَلِيمٍ نَافِرٍ
يَبْرِي لِرَائِحَةِ يُسَاقِطُ رِيَشَهَا	مَرُّ النَّجَاءِ سِقَاطَ لَيْفِ الْأَبْرِ
فَتَذَكَّرْتُ ثَقَلًا رَثِيدًا بَعْدَمَا	أَلَقْتُ ذُكَاءَ يَمِينِهَا فِي كَافِرٍ
طَرَفَتْ مَرَاوِدُهَا وَغَرَّدَ سَقْبُهَا	بِالْأُءِ وَالْحَدَجِ الرَّوِّاءِ الْحَادِرِ
فَتَرَوَّحًا أَصْلًا بِشَدِّ مُهَذَّبِ	ثَرٍّ كَشُؤْبُوبِ الْعَشِيِّ الْمَاطِرِ
فَبَنَتْ عَلَيْهِ مَعَ الظَّلَامِ حِبَاءَهَا	كَالْأَحْمَسِيَّةِ فِي النَّصِيفِ الْحَاسِرِ (□)

يستهل "ثعلبة بن صعير" قصة الظليم الذي شبّه ناقته به، بوصف هذا الظليم النافر والمسرع؛ إذ يحرك جناحيه كلما أسرع في الجري، ويعارض النعامة التي ترغب في العودة إلى بيضها، لكنّها لا تتعب من العدو، وكلّما عارضها ضاعف ذلك من سرعتها، ثمّ يسترجع مقاطع من قصة الظليم والنعامة اللذان يتركان بيضهما ويذهبان بحثا عن الخصب، ثمّ يعودان في المساء إليه ليحضنانه؛ إذ يستعيد مشاهد تذكر النعامة والظليم لبيضهما حين أقبل المغيب، وابتعدا عن الأمكنة والمواضع التي كانا يردان فيها، فعادا في الأصيل مسرعين، لغزارة الأمطار، ولما وصلت النعامة إلى بيضها جثمت، وبسطت جناحيها عليه.

ويمكن القول عن الاسترجاعات الداخلية لقصص الحيوان الوحشي، أنّها تعدّ تدخلات من قبل الشاعر/السارد لقطع التسلسل الزمني للأحداث التي يرويها، بدءاً بالمقدمة إلى حين حديثه عن رحلته ووصفه لناقته التي تعدّ «الذريعة التي يتوسّل بها الشعراء للوصول إلى هذه الساحة العريضة من ساحات الحياة والشعر، فينهجون في ذلك سبيلاً واحدة هي سنة القوم جميعاً، فما إن يفرغ أحدهم من القول في ناقته حتّى يهرع إلى تشبيهها بأحد هذه الحيوانات، ثمّ ينسى هذه الناقّة نسياناً كاملاً ويأخذ في الحديث عن

(□) المفضّل الضبي: المفضليات، ص ص 129، 130.

المبحث الثاني: المفارقات الزمنية في القصص الشعرية

المشبه به، ثم يطول به الحديث وينعطف ويستقيم وهو يتتبع ويدقق ويصف ويحكي، فإذا تهيأ له ما أراد واستقام لوى عنقه إلى الوراء قليلاً ثم زعم أن هذا الحيوان شبيه ناقته» (□).

وبالتالي تصبح قصص الحيوان الوحشي استرجاعاً داخلياً ينتظم ضمن الهدف المنوط بهذه القصص المتمثل في صراع الإنسان والحيوان مع الطبيعة والحياة بصورها المختلفة، محاولاً كل طرف منهما الدفاع عن حياته، والثبات أمام صور الفناء المتعددة، والتي يرويها الشاعر بألم وحرقة مع مطلع كل قصيدة تحكي عوالم الفناء بداية من عنصر الطلل المقفر إلى غاية سرده لقصص الحيوان الوحشي.

أما عن قصص الاستطراد من وصف الفرس، فنجد الشاعر يلجأ إلى تقنية الاسترجاع عندما يستطرد إلى قصص الطير التي يروي تفاصيلها بعد تشبيه فرسه بها:

يقول "دريد بن الصمة":

تَعَلَّتُ بِالشَّمْطَاءِ إِذْ بَانَ صَاحِبِي	وَكُلُّ امْرِئٍ قَدْ بَانَ أَوْ بَانَ صَاحِبُهُ
كَأَنِّي وَبَرِّي فَوْقَ فَتْحَاءِ لِقْوَةٍ	لَهَا نَاهِضٌ فِي وَكْرَهَا لَا تُجَانِبُهُ
فَبَاتَتْ عَلَيْهِ يَنْفُضُ الطَّلَّ رِيشُهَا	ثُرَاقِبٌ لَيْلًا مَا تَغُورُ كَوَاكِبُهُ
فَلَمَّا تَجَلَّى اللَّيْلُ عَنْهَا وَأَسْفَرَتْ	تُنْفُضُ حَسْرَى عَنْ أَحْصٍ مَنَاكِبُهُ
فَخَرَّ قَتِيلاً وَأَسْتَمَرَ بِسِحْرِهِ	وَبِالْقَلْبِ يَدْمَى أَنْفُهُ وَتَرَائِبُهُ (□)

يشبه الشاعر/السارد "دريد بن الصمة" فرسه بعقاب، فيقدم إلى المتلقي - في البداية - صفاتها؛ فهي سريعة، تنقض على فريستها بقوة وسرعة تمنع طريدها من النجاة، تشعر بطول الليل وتترقب الصباح بفارغ الصبر، كي تتحين الفرص للقنص وتطعم فرخها الضعيف.

(□) وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص 97.

(□) ديوان دريد بن الصمة، ص 50.

المبحث الثاني: المفارقات الزمنية في القصص الشعرية

ثم يسترجع الشاعر/السارد قصة هذه العقاب أثناء مطاردتها لتغلب ذات صباح؛ إذ بآتت ليلتها تنتظر بزوغ نور الصباح، لتحرز صيداً تقدّمه لصغيرها (الناهض: وهو فرخ العقاب)، فلما رأت التغلب انقضت عليه، وعجلت بموته، دون أن يتمكن من الإفلات من قبضتها، فقد خرّ قتيلاً.

إنّ هذه القصة المتعلقة بالعقاب وغيرها من الطيور التي شبه الشاعر العربي قبل الإسلام فرسه بها تندرج ضمن الاسترجاع الداخلي، حيث أنّ الشاعر/السارد يسترجع ماضي هذه العقاب -أو غيرها من الطيور- التي تتعلق بأحداث القصة التي وقعت داخل زمنها ليذكر القارئ أو المتلقي ببعض مواقف هذه الشخصية الواقعة ضمن الزمن المحكي من القصة، متوسلاً في تحقيق ذلك ذاكرته التي تمنحه القدرة على تصوير أدق حركات وأفعال شخصية العقاب -أو غيرها من الطيور- ولعلّ سبب استدعاء هذا الاسترجاع هو معاناة الشاعر والإنسان العربي من القوى المتعددة الصور التي تحيله إلى حياة يعمّها الصراع بين الكائنات الحيّة عامة، حيث يحاول كلّ طرف في هذا الصراع دفع الموت بعيداً عنه دفاعاً عن حياته وبقائه.

أما قصص الصيد بالفرس فيستهلها الشاعر/السارد بوصف استعداده للخروج إلى الصيد باكراً، والطيور لم تغادر بعد عشاها، ثمّ ينصرف إلى وصف بطل القصة/فرسه الذي يساعده في إحراز صيد وفير، سارداً أهمّ تفاصيل هذه القصة:

وَمَاءُ النَّدَى يَجْرِي عَلَى كُلِّ مِذْنَبٍ	وَقَدْ أَغْتَدَى وَالطَّيْرُ فِي وُكُنَاتِهَا
طَرَادُ الْهَوَادِي كُلِّ شَأْوٍ مُغْرَبٍ	بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الْأَوَابِدِ لَاحَهُ
عَلَى نَفْثِ رَاقٍ خَشِيَّةِ الْعَيْنِ مُجْلِبٍ	بَغْجٍ لَبَائِهِ يُتَمُّ بَرِيمُهُ
لِبَيْعِ الرِّدَاءِ فِي الصُّوَانِ الْمُكْعَبِ	كُمَيْتِ كَلُونِ الْأُرْجُوَانِ نَشْرَتُهُ
مَعَ الْعُنُقِ خَلْقٍ مُفْعَمٍ غَيْرِ جَانِبٍ ^(□)	مُمَرِّ كَعْقَدِ الْأَنْدَرِيِّ يَزِينُهُ

(□) ديوان علقمة بن عبدة، ص ص 13- 16.

لَهُ حُرَّتَانِ تَعْرِفُ الْعِتْقَ فِيهِمَا
 وَجَوْفٌ هَوَاءٌ تَحْتَ مَثْنٍ كَأَنَّهُ
 قِطَاةٌ كَكُرْدُوسِ الْمَحَالَةِ أَشْرَفَتْ
 وَغُلَبٌ كَأَعْنَاقِ الضَّبَاعِ مَضِيغُهَا
 وَسُمْرٌ يُفَلِّقُنِ الظَّرَابَ كَأَنَّهَا
 إِذَا مَا اقْتَنَصْنَا لَمْ نُخَاتِلْ بِجُنَّةٍ
 أَحَا ثِقَةٍ لَا يَلْعَنُ الْحَيُّ شَخْصَهُ
 إِذَا أَنْفَدُوا زَادًا فَإِنَّ عِنَانَهُ
 رَأَيْنَا شَيْهًا يَرْتَعِينَ خَمِيلَةً
 فَبَيْنَا تَمَارِينًا وَعَقْدُ عِنَارِهِ
 فَاتَّبَعَ آثَارَ الشَّيْءِ بِصَادِقٍ
 تَرَى الْفَارَّ عَن مُسْتَرْغَبِ الْقَدْرِ لَأَنحَا
 خَفَى الْفَارَّ مِنْ أَنْفَاقِهِ فَكَأَنَّمَا
 فَظَلَّ لِشِيرَانِ الصَّرِيمِ غَمَاغِمٌ
 فَهَآوٍ عَلَى حُرِّ الْجَبِينِ وَمُتَّقٍ
 وَعَادَى عِدَاءَ بَيْنِ ثُورٍ وَنَعْجَةٍ
 فَقُلْنَا: أَلَا قَدْ كَانَ صَيْدٌ لِقَانِصٍ
 فَظَلَّ الْأَكْفُ يُخْتَلِفُنْ بِحَانِدٍ
 كَأَنَّ عَيْوَبَ الْوَحْشِ حَوْلَ خِبَائِنَا
 وَرُحْنَا كَأَنَّ مِنْ جَوَائِ عَشِيَّةٍ
 وَرَاحَ كَشَاةِ الرَّبْلِ يَنْفُضُ رَأْسَهُ

كَسَامِعَتِي مَدْعُورَةٍ وَسَطَ رَبِّرَبٍ
 مِنْ الْهَضْبَةِ الْخَلْقَاءِ زُحْلُوقُ مَلْعَبٍ
 إِلَى سَنَدٍ مِثْلِ الْغَبِيطِ الْمَذَابِ
 سِلَاطُ الشَّظَى يَغْشَى بِهَا كُلَّ مَرْكَبٍ
 حِجَارَةٌ غَيْلٍ وَارِسَاتٌ بِطَحْلِبٍ
 وَلَكِنْ نُنَادِي مَنْ بَعِيدٍ: أَلَا أَرْكَبُ!
 صَبُورًا عَلَى الْعِلَاتِ غَيْرِ مُسَبَّبٍ
 وَأَكْرَعُهُ مُسْتَعْمِلًا خَيْرُ مَكْسَبٍ
 كَمَشَى الْعِنَارَى فِي الْمَلَأِ الْمُهْدَبِ
 خَرَجْنَا عَلَيْنَا كَالْجُمَانِ الْمُثَقَّبِ
 حَتِيثٌ كَغَيْثِ الرَّائِحِ الْمُتَحَلَّبِ
 عَلَى جَدَدِ الصَّحْرَاءِ مِنْ شَدِّ مُلْهَبٍ
 تَخَلَّلَهُ شُؤْبُوبٌ غَيْثٌ مُنْقَبٍ
 يُدَاعِسُهُنَّ بِالنُّضِيِّ الْمَعْلَبِ
 بِمِدْرَاتِهِ كَأَنَّهَا ذَلِقُ مِشْعَبٍ
 وَتَيْسٍ شَبُوبٍ كَالْهَشِيمَةِ قَرْهَبٍ
 فَخَبُّوا عَلَيْنَا فَضْلُ بُرْدٍ مُطْنَبٍ
 إِلَى جَوْجُؤٍ مِثْلِ الْمَدَاكِ الْمَخْضَبِ
 وَأَرْحَلْنَا الْجَزْعُ الَّذِي لَمْ يُثَقَّبِ
 نُعَالِي النَّعَاجَ بَيْنَ عِدْلِ وَمُحَقَّبِ
 إِذَا بِهِ مِنْ صَائِكٍ مُتَحَلَّبِ^(□)

(□) المصدر السابق، ص ص 17 - 19.

المبحث الثاني: المفارقات الزمنية في القصص الشعرية

يستهل الشاعر/السارد "علقمة بن عبدة" قصة الصيد بتحديد زمن خروجه إلى الصيد باكراً، ثم ينتقل إلى وصف فرسه الذي حقق نصراً عظيماً، ففاز بصيد وفير، فهو فرس قصير الشعر، سريع العدو، هزيل الجسم، ويحسن مطاردة الوحوش؛ فلا تنجو من قبضته، فهو لها بمثابة القيد في قواديمها، فيمنعها من العدو والهروب منه، وإلى جانب كل هذه الصفات، يصفه بأنه صليب اللحم وأذنيه منتصبتان ولونه بين الأسود والأحمر، إلى غير ذلك من الصفات الحسية التي تبرز قوة الفرس، وخبرته في اقتناص الفريسة، ثم يسترجع تفاصيل مغامرة الصيد، بداية من طريقة الإيقاع بالنعاج إلى غاية النيل منها والظفر بها؛ إذ يواجه الفارس تلك الطريدة -رفقة رفاقه- على عكس عادة الصيادين الذين يستترون ويباغتون طرائدهم؛ وهذا يؤمى إلى ثقة الفارس بفرسه وعلمه بأنه يستطيع النيل منها^(□).

تندرج ضمن الأحداث التي تروي مغامرة كل من الفرس وفارسه في الصيد خصالاً معنوية للفرس، من قدرة وقوة وصبر على التعب، فهو مُتْقِنُ القوم من الجوع إذا فَنِيَ زَادُهُمْ؛ فهو وسيلتهم في الصيد الكثير^(□)، وهي في الآن ذاته إشارة إلى نمط حياة العربي آنذاك؛ حيث تعتبر الصيد وسيلة للعيش لدى الفقراء، وهواية لدى الأغنياء.

ثم يتمّ الشاعر/السارد استرجاع باقي تفاصيل رحلة الصيد بالتعرّض إلى كيفية إدراك الفرس لبقر الوحش واستحواذه عليها بفضل جريه السريع وتتبعه لهنّ، وخفة خطواته، مما أثار الغبار خلفه، وأفزع الفأر الذي خرج من حجره، ظلماً منه أنه مطرغزير استخرج كلّ ما في الأرض، حتّى الثيران والنعاج فزعت ودُعِرت، فسقط بعضها على وجهه، والبعض الآخر على قرنيه، واستمر في متابعة باقي القطيع، فحاز على بقرة، وثور وتيس، وعادوا بصيد وفير محمّل على الإبل، والفرس يتصبّب عرقاً من فرط نشاطه.

(□) المصدر السابق، هامش الصفحة 16.

(□) المصدر نفسه، هامش الصفحة نفسها

المبحث الثاني: المفارقات الزمنية في القصص الشعرية

وهذا النمط من الاسترجاع يعدّ خارجياً؛ حيث أنه يتموقع داخل زمن قصة الصيد التي يرويها الشاعر/السارد عبر فعل التذكّر، والذي يحدّد الأحداث التي يتقاسم فعل البطولة فيها كلٌّ من الفرس وفارسه ضمن إطار فخر الشاعر بفارسه وفروسيته، وليست تابعة لقصة سابقة لها.

1- 1- 3- الاسترجاع في قصص الكرم:

يستهلّ الشاعر/السارد قصص القرى وإكرام الأضياف بوصف حال الضيف الذي ظلّ طريقه ليلاً، أو أنهكه السفر وقلة الزاد والماء، فألجأه ذلك الوضع إلى البحث عن من يهتدي إلى بيته ليُعيّنه على التخفيف من عناء السفر وتعبه، ثمّ يسترجع الشاعر الكيفية التي تمّ وفقها قرى الضيف:

يقول عمرو بن الأهتم:

وقد حان من نجم الشتاء خُفوقُ	ومُسْتَنْجِحِ بَعْدَ الْهُدُوءِ دَعْوَتُهُ
تُلْفُ رِيَّاحٌ تُؤَبِّهُ وَبُرُوقُ	يُعَالِجُ عَرْنِيناً مِنَ اللَّيْلِ بَارِداً
لَهُ هَيْدَبٌ دَانِي السَّحَابِ دَفُوقُ	تَأَلَّقُ فِي عَيْنٍ مِنَ الْمَزْنِ وَاذِقُ
لِأَحْرِمِهِ: إِنَّ الْمَكَانَ مَضِيقُ	أَضْفَتُ فَلَمْ أَفْحِشْ عَلَيْهِ وَلَمْ أَقْلُ
فَهَذَا صَبُوحٌ رَاهِنٌ وَصَدِيقُ	فَقُلْتُ لَهُ: أَهْلاً وَسَهْلاً وَمَرْحَباً
مَقَاحِيدُ كَوْمٍ كَالْمَجَادِلِ رُوقُ	وَقُمْتُ إِلَى الْبَرَكِ الْهَوَاجِدِ فَانْتَقَتُ
إِذَا عَرَضَتْ دُونَ الْعِشَارِ فَنِيقُ	بِأَدْمَاءِ مَرْبَاعِ النَّتَاجِ كَأَنَّهَا
لَهَا مِنْ أَمَامِ الْمُنْكَبَيْنِ فَتِيقُ	بِضَرْبَةِ سَاقٍ أَوْ بِنَجْلَاءِ ثَرَّةٍ
يُطِيرَانِ عَنْهَا الْجِلْدُ وَهِيَ تَفُوقُ	وَقَامَ إِلَيْهَا الْجَازِرَانِ فَأَوْفَدَا
وَأَزْهَرُ يُحْبَو لِقِيَامِ عَتِيقُ	فَجُرَّ إِلَيْنَا ضَرْعُهَا وَسَنَامُهَا
أَخْ بِإِخَاءِ الصَّالِحِينَ رَفِيقُ	بَقَيْرٍ جَلَابِ السَّيْفِ عَنْهُ غِشَاءُهُ
شِوَاءٌ سَمِينٌ زَاهِقٌ وَغَبُوقُ	فَبَاتَ لَنَا مِنْهَا وَلِلضَّيْفِ مَوْهِنَا
لِحَافٍ وَمَصْقُولِ الْكِسَاءِ رَقِيقُ ^(□)	وَبَاتَ لَهُ دُونَ الصَّبَا وَهِيَ قَرَّةٌ

(□) الفضل الضبي: المفضليات، ص ص 126، 127.

المبحث الثاني: المفارقات الزمنية في القصص الشعرية

يسترجع الشاعر/السارد قصة قراه لضيفه من استذكاره لحال الضيف قبل قدومه إليه ليلاً، وهو ينازل أهوال السرى، كأنَّ به مساً، وهو يستجير من ينقضه من تعبته وضلاله الطريق، فهيأ له سبيل الاهتداء إليه بإنارة الطريق له، من خلال إشعال ناره، وإخراج كلبه، ووصولاً إلى بلوغ الضيف بيت المضيف الذي رحَّب به، وأحسن استقباله حتى يبعث في نفسه الشعور بالاطمئنان، وبالغ في قراه، إذ عقر له ناقة من أفضلها وأطعمه من لحمها، ليبادلته أثناء ذلك الحديث، ثمَّ يوفر له المكان للمبيت ليلاً ليخفف عنه تعب السفر.

في هذا النمط من الاسترجاع تشكل قيمة الكرم الإنسانية التي تعدُّ من الفضائل التي جُبلَ عليها العربي ويفخر بها السبب الرئيسي لاستدعاء ذاكرة الشاعر أحداث هذه القصة، حيث يعدُّ فعل إكرام الضيف بؤرة الحدث الرئيسي التي تروي تجربة الشاعر الإنسانية، وهو استرجاع خارجي لأحداث وقعت داخل زمن قصة إكرام الضيف وحسن ضيافته، وليس مرتبطاً بقصة أخرى.

1- 1- 4- الاسترجاع في قصص الأيام والحروب:

إنَّ الإنسان العربي هو ابن الصحراء التي عاش في كنفها، وعانى من قسوة بيئتها وطبيعتها التي صبغت حياته وسلوكه لطبع خاص، ونسجت وتيرة خاصة لحياته، وزرعت في قلبه فضائل ونخوة، فكان يدافع عن نفسه وشرفه ولا يقبل الضيم، وكان فارس قبيلته يذود عنها شرّاً أعدائها، وكثيراً ما نشبت حروب بسبب تحالف ضدَّ إحدى القبائل، أو الأخذ بالثأر، أو رفع لأذيّة، وغيرها من العلل التي ألزمت العربي بالتحلي بالفروسية والقوّة والشجاعة للتغلب على خصومه؛ «وهكذا كانت كلَّ حرب وكلَّ غزاة، وكلَّ تعدُّ وكلَّ مناوأة، سبباً من أسباب الغيظ الملحمي الذي رافق تاريخ العرب في مختلف أطواره. وهكذا أخيراً كانت أيام العرب في الجاهلية محور شعرهم، ومدار أقوالهم»^(□)، فكانت انتصاراتهم مفخرة للقبيلة التي كان شاعرها يسترجع مآثر قبيلته من مجد وانتصار حربي، فينظم

(□) حنا الفاخوري: الفخر والحماسة، ص 56.

الأشعار فيها، فخراً واعتزازاً بها، وبصنيع فرسانها، مستعيداً أدق تفاصيل تلك المعارك والحروب، واصفاً قوّة فرسان قبيلته، وأعدائهم حتى يثبت لهم القوّة القصوى والغلبة والنصر باستحقاق وشجاعة وإقدام.

يقول "عامر بن الطفيل" سارداً أحداث مآثر وانتصاراته وقبيلته:

تَرْكُنَا مَذْجاً كَحَدِيثِ أَمْسٍ	وَأَرْحَبَ إِذْ تَكَفَّنُهُمْ فِتْأَمَا
وَبِعْنَا شَاكِرًا بِتِلَادِ عَكٍ	وَلَأَقَى مَنَسِيرٌ مِنَّا جُدَامَا
وَطَحَّطَحْنَا شَنْوَةَ كُلِّ أُوْبٍ	وَلَأَقَتْ حَمِيرٌ مِنَّا غَرَامَا
وَهَمْدَانٌ هُنَالِكَ مَا أَبَالِي	أَحْرَبَا أَصْبَحُوا لِي أَمَّ سِلَامَا
وَلَأَقَيْنَا بِأَبْطَحِ ذِي زُرُودٍ	بَنِي شَيْبَانَ فَالْتَّهَمُوا التَّهَامَا
وَحِيًّا مِنْ بَنِي أَسَدٍ تَرْكُنَا	نِسَاءَهُمْ مُسَلَبَةً أَيَامِي
وَقَتَلْنَا سَرَاتَهُمْ جَهَارًا	وَأَشْبَعْنَا الضَّبَاعَ خُصِي عِظَامَا
وَقَتَلْنَا حَنِيفَةَ فِي قَرَاهَا	وَأَفْنَى غَزُونَا حَكَمًا وَحَامَا
قَتَلْنَا كَبَشَهُمْ فَنَجَّوْا شِلَالًا	كَمَا نَفَرْتَ بِالطَّرْدِ النَّعَامَا
وَجِئْنَا بِالنِّسَاءِ مُرَدَّفَاتٍ	وَأُدْوَادٍ فَكُنَّ لَنَا طَعَامَا (□)

يتجلى من خلال سرد الشاعر/السارد "عامر بن الطفيل" مشاهد من سلسلة انتصارات قبيلته الحربية، أن استرجاع تلك المشاهد الحربية كان ضمن سياق الفخر بانتصارات القوم على الأعداء؛ والإخبار بذلك لمن يجهلها، وقد يكون شخصاً أو قبيلة، على سبيل الفخر أو التحذير والتهديد، فالشاعر/السارد "عامر بن الطفيل" يستعيد تلك المآثر والانتصارات الحربية التي حققتها قبيلته وفرسانها ضد قبائل (شاكِر، وعك، وجدام)؛ حيث تكفلت خيلهم بالباسهم الكفن، ففتكت بفرسانهم كما أهلكوا قبيلتنا (حمير وبني شيبان) وهزموهما شرّاً الهزيمة، ولم تتوقف سلسلة الانتصارات التي يسترجعها الشاعر،

(□) ديوان عامر بن الطفيل، ص 108 - 111.

المبحث الثاني: المفارقات الزمنية في القصص الشعرية

رغبةً في تمجيد قبيلته، ومدح صنيعها، بل أضاف إليها انتصارها على بني أسد بن خزيمى بن مدركة بن الياس بن مضر بن نزار؛ إذ فَتَكُوا بهم، تاركين نساءهم "مُسَلَّبة" (*)، حزناً على من قُتِلُوا من خيرة قومهم الذين صاروا طعاماً للضباع، في حين أنّ من فاز بحياته ونَجَا منهم فرَّ مطروداً مسرعاً كالنعام، أمّا نساءهم فكانت خاتمتهن السبى.

وهي استرجاعات خارجية تندرج ضمن فخر الشاعر بإنجازات قومه الحربية وتهديد من تُسَوَّلُ له نفسه التفكير في الإغارة عليهم؛ وبالتالي فإنّ هذا الاسترجاع الخارجي «يقف إلى جانب الأحداث والشخصيات ليزيد في توضيح الأخبار الأساسية في القصة، وفي إعطاء معلومات إضافية تتيح للقارئ فرصة جديدة في فهم هذه الأخبار كما أنّ الاستذكارات الخارجية تخرج عن خطّ زمن القصة، لتسير وفق خطّ زمني خاص بها، لا علاقة له بسير الأحداث في القصة» (□).

1- 1- 5- الاسترجاع في شعر الصعاليك:

كابد الشعراء الصعاليك كثيراً من الحرمان والفقر وعاشوا مستضعفين يحاولون الذود عن حقوقهم المهدورة، عن طريق الغزو وتحقيق الانتصارات في غاراتهم، لذلك يسترجعون تفاصيل مغامراتهم تلك، والتي تعدّ ملاذهم وسبيلهم لاستعادة ما سلب منهم بالقوة، وفي الآن ذاته هي وسيلة للدفاع عن أنفسهم وحياتهم، ورغبتهم في إثبات وجودهم، وتمييزهم عن غيرهم ممّن رضخوا لقوانين القبيلة مفصحين عن الصراع الاجتماعي الذي يعيشونه والذي يحمل بين ثناياه دلالات اجتماعية ونفسية تجعل الذات (الصعلوك) تائقة إلى واقع مغاير عن المعاش، أساسه إستراتيجية الذات وسلطتها، ممّا يجعل استرجاع تلك الأحداث المتعلقة بمغامرات الصعاليك مقصوداً، ومُساهماً في تفعيل سيرورة الأحداث المروية؛ حيث يكون راويها عليماً ومتحكماً في أفعال الشخصيات الأخرى.

(*) تاركة الزينة، ينظر المصدر السابق، هامش الصفحة 110

(□) نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ج 2، 2010، ص 192.

يقول "عروة بن الورد":

لَحَا اللَّهُ صُعلوكاً إِذا جَنَّ ليلُهُ
يَعُدُّ الغنى مِنْ نَفْسِهِ كُلَّ ليلَةٍ
يَنَامُ عِشاءً ثُمَّ يَصيحُ ناعِسا
قَليلُ التِماسِ الزَّادِ إِلا لِنَفْسِهِ
يُعِينُ نِساءَ الحَيِّ ما يَسْتَعينُهُ
ولكنَّ صُعلوكاً صَفيحَةً وَجْهَهُ
مُطَلَّأً على أَعْدائِهِ يَزجُرُونَهُ
إِذا بَعَدُوا لا يَأْمَنونَ اقْتِرابَهُ
فَذلِكَ إِِنْ يَلِقُ المَنيَّةَ يَلقَها
أَيْهاكُمُ مَعْتَمٌ وَزَيْدٌ وَلَمَّ أَقْمُ
سَتَفزَعُ بَعْدَ اليأسِ مَنْ لا يَخافُنا
يُطاعِنُ عَنها أَوَّلَ القَوْمِ بالقَنا
فَيَوماً على نَجْدٍ وَغاراتِ أَهلِها
يُنالِقنَ بِالشُّمطِ الكِرامِ أُولي القَوى

مُصافي المِشاشِ أَلفاً كُلَّ مَجزِرِ
أَصابَ قِراهاً مِنْ صَديقٍ مُيسِّرِ
يَحُثُّ الحَصى عَن جَنبِهِ المُتَعَفِّرِ
إِذا هُوَ أَمسى كالعَريشِ المُجَوِّرِ
ويُمسي طَليحاً كالبَغيرِ المُحسَّرِ
كضوءِ شَهابِ القَاسِ المُتنَوِّرِ
بِساحتِهِمُ زَجَرَ المَنيحِ المُشَهَّرِ
تَشوُّفِ أَهلِ الغائِبِ المُتَنظِّرِ
حَميداً وَإِنْ يَسْتَعنِ يَوماً فَأَجدرِ
على نَدبِ يَوماً وَلي نَفْسُ مُخَطِرِ
كَواسِعِ في أُخرى السَوامِ المُنْفَرِ
وَبَيضِ خِفافِ ذاتِ لَوْنِ مُشَهَّرِ
ويَوماً بأرضِ ذاتِ شَتِّ وَعَرَعرِ
نَقابِ الحِجازِ في السَريحِ المُسَيَّرِ (□)

بعد عرض الشاعر/السارد "عروة بن الورد" لنموذجين من الصعاليك، أحدهما كسول خامل، ذليل، فقير، بائس ونومه طويل، وهو دائما منهك في المساء رغم أنه لا يقوم إلا بتلبية طلبات النساء، أما الآخر فهو صعلوك شريف، أبي للذلل والكسل، ينبعث من وجهه نور، وذو هيبه يبعثها في نفس عدوه فيخافه، ويترقب ظهوره في أي لحظة وأي مكان، وهذا الصعلوك إذا لاقته المنية فذلك شرف له، وإن استغنى، فهو يستحقه ثم يصرح "عروة بن الورد" أنه يشبه الصعلوك الثاني المغامر، والذي يقتحم المخاطر والأهوال دون خوف أو

(□) ديوان عروة بن الورد، ص ص 153 - 155

المبحث الثاني: المفارقات الزمنية في القصص الشعرية

تردد، وكل من يظن أنه ورفاقه غير قادرين على الإغارة سيفاجأ بإغارتهم، ليسترجع حينها قصة سلبهم لإبل قوم؛ حيث انقسموا هو ورفاقه إلى فريقين، فبعضهم يقتاد الإبل والبعض الآخر يقاتل أصحابها بالرماح والسيوف والخيل تطارد الإبل، فهي سريعة ومعتادة على سوق الإبل؛ إذ تعدُّ بأصحاب "عروة بن الورد" وتجتاز بالإبل طرق الحجاز الضيقة الصعبة الجبلية إلى مناطقهم التي يستقرون بها.

يُقرُّ "عروة بن الورد" -عن طريق هذا الاسترجاع- فلسفته في الحياة، والتمثلة في رفضه للتقاعس والذل والفقر، لذلك يدعو "بني لبنى" إلى امتطاء الخيل والخروج إلى الغزو، حتى وإن عرضهم ذلك إلى الموت، ولذلك هو لا يتراجع عن تحقيق مراده ولو واجهه الموت أو الخوف.

أما "تأبط شراً" فيسرد لنا قصة مغامرة له مع أفراد من قبيلة هذيل حين كان يشتر العسل في غار هناك، فأقبلوا عليه يريدون النيل منه، فيروي لنا عن طريق الاسترجاع تفاصيل الحيلة التي تفتن إليها كي يهرب منهم وينجو بحياته:

أَضَاعَ وَقَاسَى أَمْرُهُ وَهُوَ مُدِيرٌ	إِذَا الْمَرْءُ لَمْ يَحْتَلْ وَقَدْ جَدَّ جَدُّهُ
بِهِ الْخَطْبُ إِلَا وَهُوَ لِلْقَصْدِ مُبْصِرٌ	وَلَكِنْ أَخُو الْحَزْمِ الَّذِي لَيْسَ نَازِلًا
إِذَا سُدَّ مِنْهُ مَنْخَرٌ جَاشَ مَنْخَرٌ	فَذَلِكَ قَرِيبُ الدَّهْرِ مَا عَاشَ حَوْلٌ
وِطَابِي وَيَوْمِي ضَيْقُ الْحَجَرِ مُعْوَرٌ	أَقُولُ لِلْحَيَانِ وَقَدْ صَفِرَتْ لَهُمْ
وَأَمَّا دَمٌ وَالْقَتْلُ بِالْحَرِّ أَجْدَرُ	هُمَا حُطَّتَا إِمَّا إِسَارٌ وَمِنَّةٌ
لَمْ وَرِدْ حَزْمٍ إِنْ فَعَلْتُ وَمَصْدَرٌ	وَأُخْرَى أَصَادِي النَّفْسِ عَنْهَا وَإِنَّهَا
بِهِ جَوْجُوٌّ عِبْلٌ وَمَثْنٌ مُخَصَّرٌ	فَرَشْتُ لَهَا صَدْرِي فَزَلَّ عَنِ الصَّفَا
بِهِ كَدْحَةٌ وَالْمَوْتُ خَزِيَانٌ يَنْظُرُ	فَخَالَطَ سَهْلَ الْأَرْضِ لَمْ يَكْدَحِ الصَّفَا
وَكَمَ مِثْلَهَا فَارَقْتُهَا وَهِيَ تَصْفِرُ	فَأَبْتُ إِلَى فَهْمٍ وَلَمْ أَكُ آيِبًا
بَلْقَمَانَ لَمْ يُقْصِرْ بِي الدَّهْرُ مُقْصِرٌ ^(□)	فَأَنَّكَ لَوْ قَايَسْتَ بِاللَّصْبِ حَيْلِي

(□) ديوان تأبط شرا، ص ص 30، 31.

المبحث الثاني: المفارقات الزمنية في القصص الشعرية

يؤكد الشاعر/السارد "تأبط شراً" حقيقة مفادها ضرورة إيجاد مخرج أو منفذ للنجاة من كل مأزق أو كرب يصادف الإنسان على حين غرة؛ لأن الاستسلام للحظة الضعف يجعل الوضع أسوأ، ولا يملك هذه الميزة إلا من لديه خبرة وتجارب في الحياة، وبعد أن استهل الشاعر سرد قصته بهذه الحكمة الثمينة التي يؤكد من خلالها قدرته على الخلاص من الشدائد، يحاول إثبات هذه الصفة الحميدة لنفسه من خلال استرجاع قصته مع بنو لحيان، وهم قوم من هذيل الذين أوقعوا "تأبط شراً" في شركهم، حين كان يجني العسل في طريق جبل، فخيروه بين أمرين اثنين: إما أن يقبل بالأسر أو يُقتل، فرفض الأسر، وأقبل على الموت، فاحرّ لا يقبل بالقيود والأسر، فاحتال بفضل فطنته إلى حيلة، مكنته من التخلص من الأسر والقتل معاً، إذ قام بصبّ العسل الذي جناه على الصخر ثم انزلق من أعلى الغار إلى أسفله ونجا بنفسه، وانتصر على بني لحيان بفضل ذكائه وحيلته.

إن استرجاع "عروة بن الورد" تفاصيل قصة إغارته ورفاقه تنتظم ضمن الاسترجاعات الداخلية التي يعلّل من خلالها "عروة بن الورد" فلسفته ومبادئه في الحياة؛ حيث تتصل بماضي الشاعر ورفاقه في إطار رفضه للصعلوك الخامل وإثبات انتمائه ورفاقه إلى الصنف الثاني المحبذ لديه والمتمثل في الصعلوك المغامر غير المتكاسل.

وفي السياق نفسه ينصب استرجاع "تأبط شراً" الداخلي لقصة مغامرته مع قبيلة "هذيل" إذ يؤكد في استهلال القصة ضرورة تفضن الإنسان إلى حلول وحيل تنجيه من الخطب أو الأخطار التي قد يقع ضحيتها، ليثبت ذلك الأمر عن طريق استرجاع تلك المغامرة التي كان من الممكن أن تؤدي به إلى التهلكة، لولا تدبره لحيلة نجا بواسطتها من كيد بني هذيل.

1- 1- 6- الاسترجاع في القصص المترسخة في ذهن الجماعة:

كان الشاعر العربي قبل الاسلام يُضمّن القصص المترسخة في ذهن الجماعة انطلاقاً من استرجاع أحداثها في سياق جرت فيه مجرى المثل ؛ بحيث يستعين الشاعر بأحداث تلك القصص ليؤكد على فكرة معينة :

لَا تَهَزُّنِي مَنِّي زُنَيْبُ فَمَا فِي ذَاكَ مِنْ عَجَبٍ وَلَا سُخْرٍ
أَوْلَمْ تَرِي لِقَمَانَ أَهْلَكَهُ مَا اقْتَاتَ مِنْ سَنَةٍ وَمِنْ شَهْرٍ
وَبَقَاءُ نَسْرِ كَلَّمَا انْقَرَضَتْ أَيَّامُهُ عَادَتْ إِلَى نَسْرِ^(□)

إن استرجاع الشاعر لقصة لقمان ونسوره السبعة يعد استرجاعاً داخلياً يحيل على أحداث وقعت في الزمن الماضي ، وسابقة لزمن الوقائع المتعلقة بزوجة الشاعر "زنيبة" الواقعة في الزمن الحاضر؛ إذ يتوقف الشاعر/ السارد الحديث عن الحوار السردى الذي كان بينه وبين زوجته، لينتقل إلى الحديث عن فناء عمّر لقمان بموت نسره السابع؛ ليثبت لزوجه حتمية الفناء .

ونجد كذلك استرجاع النابغة الذبياني لأحداث قصة ذات الصفا استرجاعاً داخلياً؛ إذ يحيل على قصة لا علاقة لها بحديثه عن قومه وعلاقتهم ببني مرة، سوى أنها كانت تمثل عبرة لقومه وتنبيهاً لهم، ليحذروا من أذية من وثقوا بهم من بني مرة:

أَلَا أَبْلَغَا ذُبْيَانَ عَنِّي رِسَالَةً فَقَدْ أَصْبَحْتُ عَنْ مَنْهَجِ الْحَقِّ، جَائِرَةٌ
أَجِدَّكُمْ لَنْ تَرْجُرُوا عَنْ ظُلَامَةٍ سَفِيهَاً، وَلَنْ تَرَعُوا لَذِي الْوَدِّ آصِرَةٌ
فَلَوْ شَهِدَتْ سَهُمٌ وَأَبْنَاءُ مَالِكٍ فَتَعَذَّرْنِي مِنْ مَرَّةٍ الْمُتَنَاصِرَةِ
لَجَاؤُوا بِجَمْعٍ، لَمْ يَرِ النَّاسُ مِثْلَهُ تَضَائِلُ مِنْهُ، بِالْعَشِيِّ، قِصَائِرُهُ^(□)

(□) ديوان ذي الأصبع العدواني ، ص 40.

(□) ديوان النابغة الذبياني، ص 62.

ليهنئى لكم أن قد نفيتم بيوتنا
 واني لألقى من ذوي الضغن منهم،
 كما لقيت ذات الصفا من حليفها
 فقالت له : أدموك للعقل وافيأ
 فوآثقها بالله حين تراضيا
 فلما توفي العقل، إلا أقله
 تذكر أني يجعل الله جنة
 فلما رأى أن ثمم الله ماله
 أكب على فأس يحد غربها
 فقام لها من فوق جحر مشيد
 فلما وقاها الله ضربة فأسه
 فقال : تعالي نجعل الله بيننا
 فقالت : يمين الله أفعل، إنني
 أبى لي قبر، لا يزال مقابلي

مُنْدَى عبيدَانَ المحلِّيء بآقره
 وما أصبحت تشكو من الوجد ساهرة
 وما انفكت الأمثال في الناس سائرة
 ولا تغشيني منك بالظلم بآدره
 فكانت تديه المال غباً وظاهرة
 وجارت به نفس، عن الحق جائره
 فيصبح ذا مال، ويقتل وآتيره
 وأتل موجوداً، وسدد مفاقره
 مُدكِّرة، من المعاول، بآتيره
 ليقتلها أو تُخطئ الكف بآدره
 وللبر عين لا تغمض ناظره
 على ما لنا، أو تنجزني لي آخره
 رأيئك مسحوراً، يمينك فآجره
 و ضربة فأس، فوق رأسي، فآقره^(□)

يسترجع النابغة الذبياني قصة الحية ذات الصفا بتفاصيلها الدقيقة، كي يعبر عما

يختلج صدره من مشاعر وانفعال، إذ تأخذ النصيب الأوفر من أبيات القصيدة.

أما عدي بن زيد حين يسترجع وقائع قصة ملكة الزباء، فإنه يسرد تفاصيل هذه

القصة في سياق التنويه بالفناء، مهما كان الإنسان يملك من جاه وسلطان:

(□) المصدر السابق، ص ص 62، 63.

أَلَمْ تَسْمَعْ بِخُطْبِ الْأَوْلِيَانَا
 جَذِيمةَ عَصْرٍ يَنْجُوهُمْ ثَبِينَا
 وَشَدَّ لِرَحْلِهِ السَّفْرَ الْوَضِيَانَا
 وَكَانَ يَقُولُ لَوْ تَبَعَ الْيَقِينَا
 وَهُنَّ ذَوَاتُ غَائِلَةٍ لُحِينَا
 لِيَمْلِكَ بِضَعْمَا وَلَأَنَّ تَدِينَا
 وَيُبْدِي لِفَتَى الْحَيْنِ الْمُبِينَا
 وَلَمْ أَرْ مِثْلَ فَارِسِهَا هَجِينَا
 عَلَى أَبْوَابِ حَصْنٍ مُصْلِتِينَا
 وَأَلْفَى قَوْلَهَا كَذِبًا وَمِينَا
 وَهُنَّ الْمُنْدِبَاتُ لِمَنْ مُبِينَا
 لِيَجْدَعَهُ وَكَانَ بِهِ ضَانِينَا
 طَلَابَ الْوِثْرِ مَجْدُوعًا مَشِينَا
 غَوَائِلُهُ وَمَا أَضْمِنْتَ أَمِينَا
 يَجْرُ الْمَالُ وَالصَّدْرُ الضَّغِينَا
 وَقِنَعٌ فِي الْمُسُوحِ الدَّارِعِينَا
 بِشُّكَّتِهِ وَمَا خَشِيَتْ كَمِينَا
 يَصِلُ بِهِ الْحَوَاجِبُ وَالْجَبِينَا
 تَكُنْ زَبَاءً حَامِلَةً جَنِينَا
 وَأَيُّ مُعَمَّرٍ لَا يَبْتَلِينَا^(□)

أَلَا يَا أَيُّهَا الْمُثَرَى الْمَرْجِيَّ
 دَعَا بِالْبَقَّةِ الْأَمْرَاءِ يَوْمًا
 فَلَمْ يَرَى غَيْرَ مَا انْتَمَرُوا سِوَاهُ
 فَطَاوَعَ أَمْرَهُمْ وَعَصَى قَصِيرًا
 لِحُطْبَتِهِ الَّتِي غَدَرَتْ وَخَانَتْ
 وَدَسَّتْ فِي صَاحِبَتِهَا إِلَيْهِ
 فَأَرَدْتَهُ وَرَغِبَ النَّفْسِ يُرْدِي
 وَخَبَّرَتِ الْعَصَا الْأَنْبَاءَ عَنْهُ
 فَفَاجَأَهَا وَقَدْ جَمَعَتْ جُمُوعًا
 وَقَدَّمَتْ الْأَيْدِيَّ لِرَاهِشِيهِ
 وَمَنْ حَذَرَ الْمَلَاوِمِ وَالْمَخَازِي
 أَطَّفَ لِأَنْفِهِ الْمَوْسَى قَصِيرٌ
 فَأَهْوَاهُ لِمَارِنِهِ فَاضْحَى
 وَصَادَفَتْ أَمْرًا لَمْ تَخْشَ مِنْهُ
 فَلَمَّا ارْتَدَّ مِنْهُ ارْتَدَّ صُلْبًا
 أَتَتْهَا الْعَيْسُ تُحْمِلُ مَا دَهَاهَا
 وَدَسَّ لَهَا عَلَى الْأَنْقَاءِ عَمْرًا
 فَجَلَّلَهَا قَدِيمُ الْأَثْرِ عَضَبًا
 فَاضْحَتْ مِنْ خَزَائِنِهَا كَأَنَّ لَمْ
 وَأَبْرَزَهَا الْحَوَادِثُ وَالْمَنَائِيَا

(□) ديوان عدي بن زيد ، ص ص 181- 184 .

المبحث الثاني: المفارقات الزمنية في القصص الشعرية

يستهل عدي بن زيد قصيدته باسترجاع قصة ملكة الزبّاء التي استولت عن طريق الحيلة والخديعة على ملك الملك جزيمة، ثم انتقم منها ابن أخته وسلبها ملكها وسلطانها، موجها خطاباً إلى شخص لم يفصح عن هويته، وهو استرجاع خارجي؛ إذ يستعيد أحداث تلك القصة خارج نطاق أي سرد قبلي، يقع خارج حدود زمن سرد تلك الوقائع.

ويمكن القول أن تقنية الاسترجاع في القصص المتضمنة في مدونة الشعر العربي قبل الإسلام، كانت وسيلة الشاعر لاستعادة تجارب عاشها، وترسخت في وجدانه وذاكرته، وقد آثر هذا الشاعر/ السارد توظيف الاسترجاع الداخلي أكثر من الخارجي، لإدراجه تلك القصص ضمن سياق قصة أخرى يهمل سرد أحداثها.

1- 2- الاستباق في القصص الشعرية:

إنّ السرد القصصي في القصص الشعرية المتضمنة في متون الشعر العربي قبل الإسلام، لا يتتبع خطّه الزمني وفق التتابع المتصاعد لأحداث القصة نحو الأمام إلى أن تنتهي، بل يجنح في حالات كثيرة إلى تغيير ترتيب الأحداث؛ حيث كان الراوي/ الشاعر يعود بالأحداث إلى الوراء - كما رأينا سابقاً - استرجاعاً لوقائع جرت في الماضي، لكنّه في بعض القصص الأخرى يقفز إلى الأمام، فيستبق الأحداث، ويتصرف في منطلق تسلسلها، مستشرفاً وقائع سابقة عن أوانها، وتجلّت هذه التقنية السردية أثناء وصف الراوي/ الشاعر لشخصية البطل أو الشخصية الرئيسية؛ إذ أنّ «الوصف ينهض في بعض المناسبات بوظيفة الإعلان، غير المباشر، عمّا سيَجري عرّضه، وزرع أفق انتظار له»^(□)، حيث أنّ هذا الوصف

(□) محمد الناصر العجيمي: الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم، ج (2)، ص 379.

المبحث الثاني: المفارقات الزمنية في القصص الشعرية

«يستند إليه الكاتب للإشارة إلى طبيعة اللحظات الموالية، أو إلى طبيعة الحدث القادم، وبفضله يخلق جواً مناسباً للحدث»^(□).

1- 2- 1- الاستباق في قصص الغزل:

إن الاستباق في قصص الغزل نادراً ما نصادفه؛ إذ غالباً ما يسرد الشاعر العربي هذه القصص، مسترجعاً أحداثها التي وقعت في زمن سابق لزمن سردها، ولم نعثر على استباق لوقائع سردية إلا في قول امرئ القيس:

وبيضة خدر لا يرامُ خباؤها تَمَتَّعْتُ مِنْ لَهْوِهَا غَيْرَ مُعْجَلٍ^(□)

يستبق الشاعر / السارد - من خلال قوله: " تَمَتَّعْتُ مِنْ لَهْوِهَا " - الحكم على مغامرته مع "بيضة الخدر"، قبل أن يسهب في ذكر تفاصيلها، وما جرى بينهما من حوار وأحداث، وهو استباق داخلي؛ حيث يتموقع داخل حدود زمن القصة ونهايتها.

1- 2- 2- الاستباق في قصص الحيوان:

إن الوصف الذي يسبق سرد الشاعر لأحداث قصص الحيوان يستبق الحدث الموالي له؛ حيث يعمّد السارد/الشاعر إلى وصف ذلك الحيوان وصفاً حسياً ونفسياً يمهد إلى ظهور الأحداث التي تعقبه، فيوحي إلى المتلقي بما سيجري من وقائع، من ذلك على سبيل المثال وصف "النابغة الذبياني" للثور، حيث يقول:

كَأَنَّ رَحْلِي وَقَدْ زَالَ النَّهَارُ بِنَا يَوْمَ الْجَلِيلِ عَلَى مُسْتَأْنِسٍ وَحَدٍ
مِنْ وَحْشٍ وَجَرَّةٍ مَوْشِيٍّ أَكَارِعُهُ طَاوِي الْمَصِيرِ كَسَيْفِ الصَّيْقَلِ الْفَرْدِ
سَرَّتْ عَلَيْهِ مِنَ الْجَوَازِءِ سَارِيَةٌ تُزْجِي الشَّمَالَ عَلَيْهِ جَامِدَ الْبَرْدِ^(□)

(□) عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان،

ط (1)، 2009، ص 59.

(□) ديوان امرئ القيس، ص 36

(□) ديوان النابغة الذبياني، ص 33.

المبحث الثاني: المفارقات الزمنية في القصص الشعرية

يضطلع الوصف الحسي والنفسي للثور بمهمة استباق الأحداث اللاحقة بعده؛ فهو ضامر البطن ويشعر بالجوع الشديد، ويعاني من برودة الطقس، بالإضافة إلى شعوره بالوحدة والقلق وعدم الأمان، وهي في مجملها صفات توحى بتطلعات الثور لوقوع الأسوأ مما يعانيه في تلك الليلة، كما أن المتلقي يستشرف حُصول حدث يهدد حياة الثور، ويفترض حالة يقظة الثور تأهباً لأي خطر قد يُفاجئُه ويضع نهاية لحياته، وهذا فعلاً ما سيحدث؛ إذ أن الكلاب يظهر على حين غرةً باتناً الفزع والخوف في قلب الثور:

فَارْتَاعَ مِنْ صَوْتِ كَلَابٍ، فَبَاتَ لَهُ طَوَعَ الشَّوَامِتِ مِنْ خَوْفٍ وَمِنْ صَرَدٍ (□)

كما أن الوصف النفسي للبقرة الوحشية المتمثل في أشكال الجزع واللوعة نتيجة فقدانها لولدها حين غفلت عنه برهةً من الزمن، كان استباقاً لما ينسج لها القدر من صراع يهدد حياتها؛ حيث تتعرض لخطر الصياد وكلابه أثناء بحثها عنه، فتحوّل الطمأنينة والأمان اللذان تمتعت بهما وهي ترعى مع ولدها آمنةً على نفسها وعليه إلى خوف وفزع وتهديد بالفناء.

كما نجد استباقاً من نوع آخر في قصص الحيوان الوحشي عند الشعراء الهذليين؛ والمتمثل في عبارة «والدهرُ لا يبقي على حدّثانه»، والتي يوظفونها حين يسردون قصص الحيوان الوحشي في مرثياتهم؛ إذ تنتهي تلك القصص بقاء مصرعه على يد الصياد بواسطة سهامه، وبالتالي فإن تلك العبارة تستبق مصير ذلك الحيوان، وتعميم ذلك المصير المحتوم على كلّ كائن حيّ قبل أن يسرد الشاعر/السارد تفاصيل أحداث قصة ذلك الحيوان الوحشي، والتي انتهت إلى موته:

والدهرُ لا يبقي على حدّثانه جَوْنُ السَّرَاةِ لَهُ جَدَائِدُ أَرْبَعٍ (□)

(□) المصدر السابق، ص 36.

(□) السكري: شرح أشعار الهذليين، ج (1)، ص 11.

المبحث الثاني: المفارقات الزمنية في القصص الشعرية

يصرِّح الشاعر/السارد في هذا البيت بمصرع الحمار الوحشي، في بداية سرده لقصته قبل أن يروي علة ذلك، وبذلك يفرض على المتلقي نهاية لتلك القصة قبل أن يتعرّف على تفاصيلها.

كما أنّ الحالة النفسية التي وسّم بها السارد الحمار الوحشي من قلق واضطراب وإحساس بالخطر المحدق به وبأتته أثناء السفر، وعند وصوله إلى مورد الماء، تستبق أيضاً ذاك الخطر الذي يتربّص بهم، والمتمثل في الصياد الذي أمهلهم حتى ارتووا، ثم أرسل سهامه تتعقب خطى الحمار الوحشي والأتن الواحدة تلو الأخرى دون أن يُخطئ الهدف:

وَبِأَيِّ حِينٍ مُلَاوَةٍ تَنْقَطُّعُ	حَتَّى إِذَا جَزَرَتْ مِيَاهُ رُزُونِهِ
شَوْمًا وَأَقْبَلَ حَيْنُهُ يَتَّبَعُ	ذَكَرَ الْوُرُودَ بِهَا وَشَاقَى أَمْرَهُ
بِثْرٍ وَعَانَدَهُ طَرِيقٌ مُهَيِّعُ	فَافْتَتَنَنَّ مِنَ السَّوَاءِ وَمَاؤُهُ
وَأَلَاتِ ذِي الْعَرْجَاءِ نَهَبٌ مُجْمَعُ	فَكَأَنَّهَا بِالْجَزَعِ بَيْنَ نُبَايِعِ
يَسْرٌ يُفِيضُ عَلَى الْقِدَاحِ وَيَصْدَعُ	وَكَأَنَّهِنَّ رِبَابَةً وَكَأَنَّهُ
بِالْكَفِّ إِلَّا أَنَّهُ هُوَ أَضْلَعُ	وَكَأَنَّمَا هُوَ مِدْوَسٌ مُتَقَلِّبٌ
ضُرْبَاءٍ فَوْقَ السُّجْمِ لَا يَتَتَّلَعُ	فَوَرْدَنَ وَالْعِيُوقُ مَقْعَدَ رَابِيءِ الـ
حَصْبِ الْبَطَاحِ تَغِيْبُ فِيهِ الْأَكْرَعُ	فَشَرَعْنَ فِي حَجَرَاتِ عَذْبٍ بَارِدِ
شَرَفُ الْحِجَابِ وَرَيْبَ قَرْعٍ يُقْرَعُ	فَشَرِبْنَ ثُمَّ سَمِعْنَ حِسًّا دُونَهُ
فِي كَفِّهِ جَشٌّ أَجَشُّ وَأَقْطَعُ	وَنَمِيمَةً مِنْ قَانِصٍ مُتَلَبِّبِ
عَوْجَاءِ هَادِيَةٍ وَهَادٍ جُرْشُعُ	فَتَكَرَّنَهُ فَتَفَرَّنَ وَامْتَرَسَتْ بِهِ
سَهْمًا فَخَرَّ وَرَيْشُهُ مُتَّصِمٌ مَعُ (□)	فَرَمَى فَأَنْفَذَ مِنْ نَحُوصِ عَائِطِ

(□) المصدر السابق، ص ص 15 - 22.

المبحث الثاني: المفارقات الزمنية في القصص الشعرية

فَبَدَأَ لَهُ أَقْرَابُ هَذَا رَائِعًا عَجَلًا فَعَيَّثَ فِي الْكِنَانَةِ يُرْجِعُ
فَرَمَى فَالْحَقَّ صَاعِدِيًّا مِطْحَرًا بِالْكَشْحِ فَاشْتَمَلَتْ عَلَيْهِ الْأَضْلَعُ
فَأَبَدَهُنَّ حُتُوفَهُنَّ فَهَارِبًا بِنَمَائِهِ أَوْ بَارِكٌ مُتَجَجِّعٌ^(□)

ونلاحظ في سياق آخر لوصف الحيوان أن نعت العقاب بمجموعة من السمات يستبق الحدث الذي سيعقبه، ويفتح أمام المتلقي أفق توقع لما يليه من أفعال ستقوم بها العقاب مسبقا، ومن ذلك وصف "عبيد بن الأبرص" لهذه العقاب؛ إذ يقول:

كَأَنَّهَا لِقُوَّةٌ طُلُوبُ تَحْنُ فِي وَكْرِهَا الْقُلُوبُ
بَاتَتْ عَلَى إِرْمٍ رَابِئَةً كَأَنَّهَا شَيْخَةٌ رُقُوبُ
فَأَصْبَحَتْ فِي غَدَاةٍ قِرَّةٍ يَسْقُطُ عَنْ رِيَشِهَا الضَّرِيبُ
فَأَبْصَرَتْ ثَعْلَبًا مِنْ سَاعَةٍ وَدُونَهُ سَبَسَبٌ جَدِيبُ
فَنَفَضَتْ رِيَشَهَا وَأَنْتَفَضَتْ وَهِيَ مِنْ نَهْضَةٍ قَرِيبٌ^(□)

تتجلى التطلعات المستقبلية للأحداث في قصة العقاب التي يرويها الشاعر/السارد من خلال ذلك الوصف المسهب للعقاب، فهي كثيرة الصيد، وهي عجوز تكلى امتنعت عن الأكل والشرب، وقد تجمّد الندى على ريشها وصار يتساقط عنها في الصباح، لكنّها حين أبصرت ثعلباً في "أرض بعيدة" نفضت الجليد من على ريشها لتستطيع النهوض، والقارئ أو المتلقي لهذا الوصف للعقاب يتوقع محاولة العقاب الانقضاض على الثعلب بل إصرارها على ذلك، وكأنّ رؤيتها للثعلب بنتت فيها الحياة، كما أنّ المتلقي يدرك أنّ تلك الصورة التي وسم بها الشاعر/السارد العقاب هي استباق لذلك الحدث قبل وقوعه وكأنّه تمهيد له.

(□) المصدر السابق، ص ص 22 - 24.

(□) ديوان عبيد بن الأبرص، ص 25.

المبحث الثاني: المفارقات الزمنية في القصص الشعرية

والملاحظ أن الاستباق في قصص الحيوان كان أغلبه استباقاً داخلياً؛ حيث أنه يتموقع داخل القصة ولا يخرج عن إطار خاتمتها، باستثناء استباق الشعراء الهذليين لنهاية قصص الحيوان الوحشي، فقد كانت عبارة: «والدهرُ لا يُبقي على حدّثانِه» استباقاً خارج إطار الحكاية وحدودها الزمنية.

1- 2- 3- الاستباق في قصص صيد الهواة بالفرس:

ونعود إلى استباق الوصف لأحداثٍ سابقةٍ عن زمنها، حيث يتجلى بشكلٍ مسهبٍ في القصص التي يرويها الشعراء هواة الصيد؛ إذ أنّ هذا الوصف «يساق في إطار الإعداد لفعل أو حدث "درامي" سيكون موضوع الخطاب اللاحق، وسينهض به، إن كان فعلاً، العون الموصوف والموكول إليه القيام به، أو يكون عرضة له، إن تعلّق الأمر بحدث، ويختصر هذا الوصف في معظم الأحيان في إبراز شدة العون الفاعل وصلابة أعضائه وثبات عزيمته وإصراره على الفعل»^(□)، ويتجلى هذا التعلّق بمهمة الاستباق إلى الحدث، من خلال ذلك الوصف الذي ينسبه الفارس/السارد إلى فرسه الذي يضطلع بمهمة الصيد؛ إذ يسعى هذا الوصف إلى إبراز قوة وصلابة هذا الفرس، وقدرته على إحرازه للصيد ومهارته في النيل من فريسته، فامرؤ القيس مثلاً يسند إلى فرسه مجموعة من المواصفات الخاصة التي تفرض على أيّ فريسة أمامه الاستسلام له، وعدم المكابرة وتحديده؛ فهو سريع العدو وقويّ البنية، كما شبه «أعلى الفرس على ضمّره وكثرة عدوه بأعظم الشجر في أعلى الأماكن، وإنّما أراد إشراف الفرس وارتفاعه وعظم خلّقه»^(□):

عَلَى الْأَيْنِ جِيَّاشٍ كَأَنَّ سَرَاتَهُ عَلَى الضَّمْرِ وَالتَّعْدَاءِ سَرْحَةٌ مَرْقَبٌ^(□)

(□) محمد الناصر العجمي: الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم، ج2، ص 380.

(□) ديوان امرئ القيس، ص 46.

(□) المصدر نفسه، ص 46.

المبحث الثاني: المفارقات الزمنية في القصص الشعرية

وهو يسابق وينافس في سرعته ونشاطه الحمار الوحشي، كما وصفه بالصلب

والضامر:

يُبَارِي الْخَنُوفَ^(*) الْمُسْتَقْلَ زِمَاعُهُ تَرَى شَخْصَهُ كَأَنَّهُ عُوْدٌ مَشْجَبٌ^(□)

والفرس نفسه له ساقا نعاما، فهو سريع، ويملك حوافر صلبة وملساء كحجارة ماء التي "علاها الطحلب فاصفرت واملست وصلبت"^(□):

لَهُ أَيُّطَلَا ظَبْيِي وَسَاقَا نَعَامَةٍ وَصَهْوَةٌ عَيْرٍ قَائِمٍ فَوْقَ مَرْقَبٍ
وَيَخْطُو عَلَى صُمِّ صِيْلَابٍ كَأَنَّهَا حِجَارَةٌ غَيْلٍ وَارِسَاتٍ بِطُحْلَبٍ^(□)

وهذا الفرس يطارد بقرة وحشية في يوم، وتارة أخرى يلاحق أتانا في يوم آخر:

فِيَوْمًا عَلَى سِرْبٍ نَقِيٍّ جُلُودُهُ وَيَوْمًا عَلَى بَيْدَانَةٍ أُمَّ تَوَلَّبٍ^(□)

وبالتالي نجد أن هذا الوصف للفرس يستبق حدث إحرازه للنعاج دون عناء أو تعب،

ومتابعته للنيل من باقي القطيع "بين ثور ونعجة":

فَأَدْرَكَ لَمْ يَجْهَدْ وَلَمْ يَتْنِ شَأْوَهُ يَمُرُّ كَخُدْرُوفِ الْوَلِيدِ الْمُتَّقَبِ^(□)
فَعَادَى عِدَاءَ بَيْنِ ثَوْرٍ وَنَعْجَةٍ وَبَيْنَ شَبُوبٍ كَالْقَضِيمَةِ قَرْهَبٍ^(□)

(*) الخنوف: "الذي يخنف بيديه، أي يرمي بهما في السير، وهو من وصف الحمار الوحشي". ينظر: المصدر السابق، هامش

الصفحة 47.

(□) المصدر نفسه، ص 47.

(□) المصدر نفسه، هامش الصفحة 47.

(□) المصدر نفسه، ص 47.

(□) المصدر نفسه، ص 49.

(□) المصدر نفسه، ص 51.

(□) المصدر نفسه، ص 52.

وهو في الآن ذاته استباق داخلي ، يتموقع ضمن حدود زمن القصة ونهايتها

1- 2- 4- الاستباق في قصص مغامرات الصعاليك:

إن الاستباق في القصص التي يرويها الشعراء الصعاليك يتمظهر حين يورد شخصيات هذه القصص حدثاً لاحقاً؛ أي مقدماً قبل زمن وقوعه، كاستباق "السليك بن السلكة" نهاية مغامرته مع رفيق له يدعى "صرد" الذي وقع أسيراً لدى قوم "ختعم" لكن الشاعر أنقذه^(□)، إذ يحاول أن يخفف عنه غربته وخوفه، لأنها حالة عابرة ولن تدوم، وما إن يقضياً حاجتهما في تلك البلاد حتى يعودا إلى موطنهما، وذلك بعد أن يجمعاً الأموال من غزوهما:

فَقُلْتُ لَهُ: لَا تَبْكِ عَيْنَكَ إِتْهَا قَضِيَّةٌ مَا يُقْضَى لَهَا فَنُؤُوبُ
سَيَكْفِيكَ فَقَدْ الْحَيَّ لَحْمٌ مُغْرَضٌ وَمَاءٌ قُدُورٍ فِي الْجِفَانِ مَشُوبُ^(□)

يستشرف الشاعر/السارد مآل مغامرته ورفيقه التي انتهت فعلاً بغنمهما مجموعة من الإبل، بعد أن أتبع "صرد" تعليمات "السليك بن السلكة":

وَقُلْتُ لَهُ: حُدِّ هَجْمَةً حَمِيرِيَّةً وَأَهْلًا وَلَا يَبْعُدُ عَلَيْكَ شُرُوبُ^(□)

ويكسر "السليك بن السلكة" الخط الزمني للأحداث التي يرويها في قصة أخرى من قصص مغامرات غزوه؛ حين يستبق الحدث النهائي لها ، قبل أن يتعرض إلى التفصيل في الوقائع السابقة له؛ حيث يبدأ سرد الأحداث من حيث هجومه على صاحب الإبل وغنيمته التي أحرزها بعد مطاردته لإبله وهي مذعورة، قبل أن يذكر أي خبر عن خروجه للإغارة رفقة صاحبيه:

(□) ينظر تفاصيل القصة في: أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، ج (20)، ص 351.

(□) ديوان السليك بن السلكة، ص 57.


(□) المصدر نفسه، ص 60.

وعَاشِيَّةٌ رُجٌّ بِطَانٍ دَعَرْتُهَا بِصَوْتِ قَتِيلٍ وَسُطْحًا يُتَسَيَّفُ^(□)

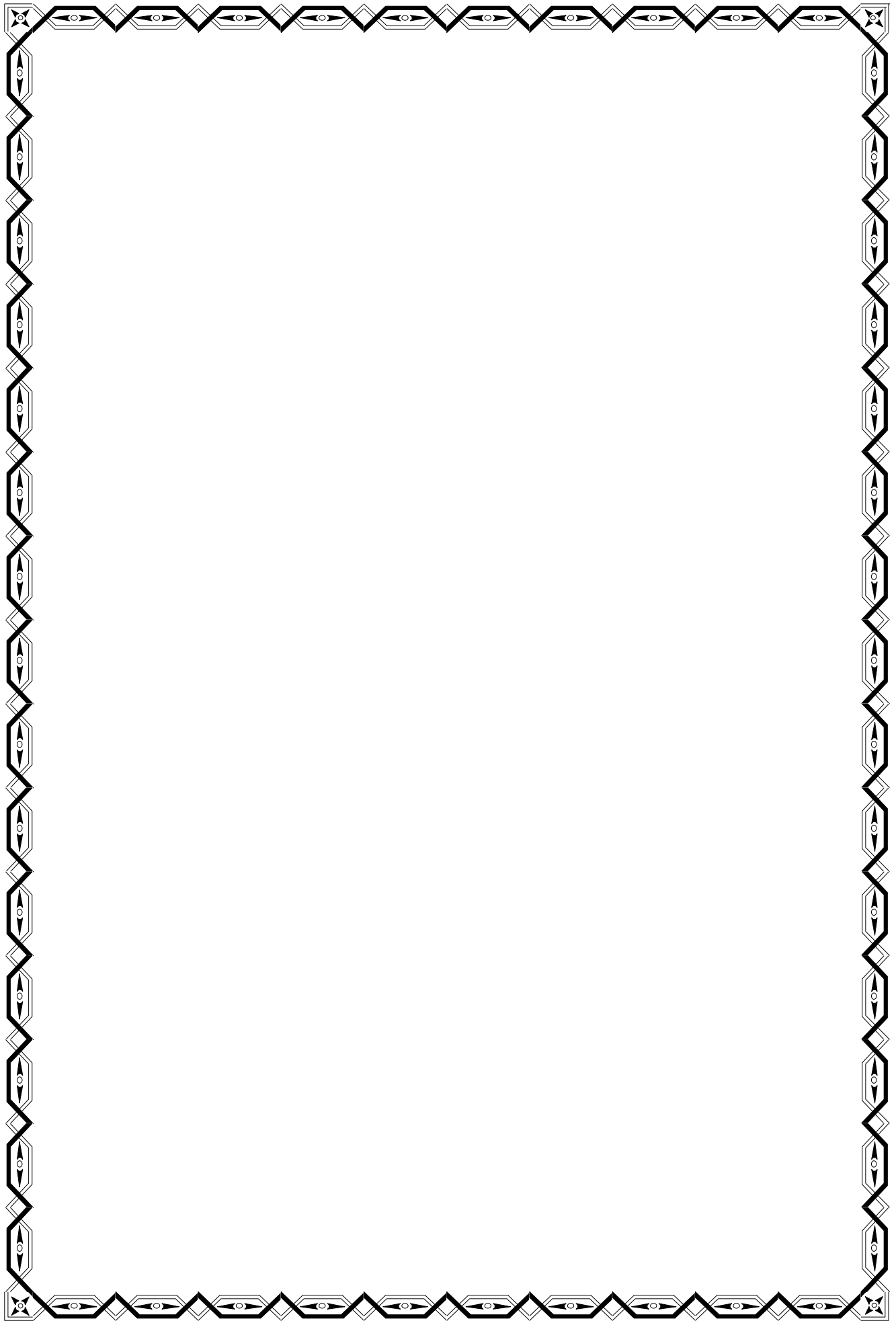
لقد تجاوز الشاعر/السارد تفاصيل خروجه إلى الإغارة، وكيف وصل إلى ذلك الرجل -صاحب الإبل- وقفز إلى حدث لم يحن وقته بعد لأنه خاص بالمستقبل، وقد كان استباقا داخليا ؛ أي ضمن إطار زمن القصة ونهايتها .

وخلاصة القول حول توظيف تقنية الاستباق في الشعر العربي قبل الإسلام أثناء سرد الشاعر العربي لمختلف القصص الشعرية، أنه لم يجنح إليها كثيرا، بسبب ميله إلى البوح بصورة واضحة، أكثر من إستشراف الأحداث المستقبلية؛ باعتبار أن المستقبل مجهول بالنسبة إليه، والحاضر يعيشه متأهبا لأي خطر قد يواجهه، وتبقى صورة الماضي هي - الوحيدة - المشرقة في نظره؛ لذلك فهو يسترجع ذلك الماضي بأدق تفاصيله التي يرويها من خلال مخزون ذاكرته و وجدانه .

(□) المصدر السابق، ص 82.



المبحث الثالث
إيقاع الزمن السردي
في القصص الشعبية



1- تسريع السرد في القصص الشعرية:

من الصعب - نوعاً ما - تحديد المدة الزمنية للسرد الشعري المتضمن في ديوان الشعر العربي قبل الإسلام من الوهلة الأولى بدقة استناداً إلى مستويي: تسريع السرد وتبطينه، غير أنّ هذا المبحث يسعى إلى ضبطها من خلال الوقوف على طبيعة السرعة الزمنية للسرد، انطلاقاً من المقارنة بين مضمون الحكي ومدة عرضه بالقياس إلى زمن الأحداث.

1- 1- الخلاصة:

1- 1- 1- قصص الغزل:

يجنح السارد إلى استخدام هذه التقنية حين يقدم عرضاً مجملاً لمشاهد سردية دون تفصيل فيها، ويوظفها الشاعر العربي قبل الإسلام عندما يسرد بعض القصص مختزلاً ضمنها بعض الأحداث التي يسترجعها، فتصير نظرة مجمّلة لذلك الماضي، فيمرّ الشاعر/ السارد لحظتها مروراً سريعاً على تلك المشاهد السردية، من ذلك ما يوجز الحديث عنه زمنياً حين يستعيد ماضيه الذي يُعدُّ جزءاً من حياته، أثناء وقوفه أمام الطلل الذي يثير في نفسه الحزن والشجن والحنين إليه، فيتأمل ديار المحبوبة بعد إقفارها، مناجياً إياها، لكنّه يقتضب عُمر إقفار تلك الديار الدارسة ويُجمل في تحديد زمنها:

أَمَسَتْ خَلَاءً وَأَمَسَى أَهْلُهَا احْتَمَلُوا أَخْنَى عَلَيْهَا الَّذِي أَخْنَى عَلَى بُدٍ (1)

لم يحدّد الشاعر/السارد المدة الزمنية التي مرّت على رحيل المحبوبة وأهلها، وخلاء الديار وإقفارها بعد رحيل أهلها عنها، فلحق بها الذي لحق بنسر لقمان المسمّى "بُبد" (2) وأفناه، فشبه حالها به؛ وبذلك اختصر الشاعر زمن رحيل المحبوبة وأهلها، واقتصر على

(1) ديوان النابغة الذبياني، ص 33.

(2) "بُبد" هو آخر نسور لقمان بن عاد السابع، ينظر: المصدر نفسه، هامش الصفحة 33.

المبحث الثالث: إيقاع الزمن السردى في القصص الشعرية

الإشارة إلى التغيرات التي طرأت على المكان دون تعيين زمنٍ لذلك التغيير؛ فيختصر عمر إقفارها فيه، بالإضافة إلى الزمن الفاصل بين الطلل وزمن رحيل الأحبة والأهل عنه.

وقد يلخص الشاعر أحداثا وقعت في أيام أو شهور دون أن يذكر تفاصيل لها فيقدمها بطريقة عامة موجزة، وفق منظوره الخاص، استجابة لنداء الوجدان وإحساسه الأليم اتّجاه رحيل المحبوبة:

تَعَنَى الْقَلْبَ مِنْ سَلْمَى عَنَاءُ	فَمَا لِلْقَلْبِ مُذْ بَانُوا شِفَاءُ
هُدُوءًا ثُمَّ لَأَيًّا مَا اسْتَقَلُّوا	لِوَجْهِتِهِمْ وَقَدْ تَلَعَ الضِّيَاءُ
وَأَذَنْ أَهْلٍ سَلْمَى بِارْتِحَالِ	فَمَا لِلْقَلْبِ إِذْ ظَعْنُوا عَزَاءُ
أَكَاتِمُ صَاحِبِي وَجِدِّي بِسَلْمَى	وَلَيْسَ لِي وَجْدٌ مُكْتَتِمٍ خَفَاءُ
فَلَمَّا أَذْبَرُوا ذَرَفَتْ دُمُوعِي	وَجَهَلٌ مِنْ ذَوِي الشَّيْبِ الْبُكَاءُ ⁽¹⁾

يُفصِّح الشاعر/السارد عن معاناته من فراق محبوبته سلمى، وقد أزهق قلبه رحيلها، فصار لا يُشفي من حزنه وآلامه، فلا عزاء لقلبه سوى الصبر والتجلد، وعبثاً يحاول كتم حبه وتعلقه بالمحبوبة عن صاحبه، فلا يستطيع، ولعل ذلك ما جعل دموعه تنهمر من عينه وقد تجاوز مرحلة الشباب، لكن الشاعر/السارد في خضم هذا البوح لا يحدد الزمن الذي مضى على رحيل محبوبته، ويذكر في ختام المشهد أنّ طيشه سبب ذرفه للدموع وقد فأرقه شبابه، مما يجعل المتلقي يظن أنّ المحب ظلّ متعلقاً بمحبوبته وذكرها حتى فأرقه الشباب وطاش، مما يؤكد ارتباطه المعنوي بها وبماضيه السعيد، وعدم تقبله لحاضره الحزين المؤلم «فإذا لاذّ بماضيه استراح من عناء مقتله للحاضر، لكن التعلق بالماضي يخلق أحياناً عذاباً جديداً للشاعر، بما يجعله لا يطيق عناء الذاكرة»⁽²⁾، ولعل الوقوف أمام الطلل هو أشدّ الدوافع التي تُحفز الشاعر/السارد على الهروب من حاضره الحزين،

(1) ديوان بشر بن أبي خازم، ص 19.

(2) عبد الإله الصائغ: الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، 2008، ص 253.

المبحث الثالث: إيقاع الزمن السردى في القصص الشعرية

وتساعده على استرجاع ذلك الماضي السعيد المليء بالحياة والحب والشباب، وربما كان ذلك علة التقديم العام لمشهد الطلل وعقد تلك المقارنة بين إقفار الديار ونبض حياتها الراسخ في ذهن وقلب الشاعر/السارد:

هاجَ المَنازِلُ رِحْلَةَ المَشْتاقِ دَمَنُ وَأَيَّاتُ لِبَثْنِ بَواقِي
لَيْسَ الرَواِمِسُ والجَدِيدُ بِالأَهْمَا فَتُرْكَنَ مِثْلَ المُهْرَقِ الأَخْلَاقِ
لِلحارثِيَّةِ قَبْلَ أَنْ تَنْتَأيَ النَوَى بِهِم، وإذْ هِيَ لا تُرِيدُ فِرَاقِي⁽¹⁾

ثارت عواطف شوق المحب/السارد إلى المحبوبة "الحارثية" حين ألمَّ بأثار ديارها، ويبوح بحنينه وحزنه على رحيلها، رغم أن الرياح أزالته كل معالم الديار بفعل التراب الذي حملته فغطى علاماتها، ولكنه رغم ذلك استطاع التعرف عليها، وبذلك يعرض لنا المحب/السارد بصورة مكثفة صورة الطلل، ويوجز حديثه عن المحبوبة، فلا يخبرنا عن زمن رحيلها، ولا كم مضى على فراقها له، واكتفى بكشف عدم رغبتها في الرحيل مع أهلها ومفارقتها.

1- 1- 2- قصص الحروب:

يمثل شعر الأيام والمعارك سجلاً لمآثر ومفاخر وبطولات الإنسان والشاعر العربي قبل الإسلام، ويبين سبل دفاع العربي عن نفسه وقبيلته ضد أي خطر قد يعترض حياته أو مصير الجماعة، وهذا الشعر ليس جميعه «قيل في ساحة الوغى، وليس كله قيل على لسان الفارس الذي يخوض ساحة القتال، بل منه ما قاله بعض الشعراء بعد انتهاء الأيام بكثير، وربما بجيل، ومنه الشعر الذي قيل من على صهوات الجياد ووسط الغبار المتصاعد في ساحة القتال، وبعضه قيل والفارس يلفظ أنفاسه الأخيرة»⁽²⁾، ولعل هذا كان داعياً لبعض

(1) ديوان سلامة بن جندل: صنعه: محمد بن الحسن الأحول، قدم له ووضع هوامشه: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط (1)، 1994، ص 25.

(2) عفيف عبد الرحمن: الشعر وأيام العرب في العصر الجاهلي، ص 232.

المبحث الثالث: إيقاع الزمن السردى في القصص الشعرية

الشعراء إلى اختزال أحداث المعارك والحروب، فلا يسردون إلا صور انتصاراتهم على العدو، ونتائج المعارك، إذ أن «الشعر الذي قيل في ساحة المعارك أو بعيدا أو قبيلها يميل إلى الإيجاز، أما الشعر التسجيلي، إن صحَّ التعبير، الذي يقوله شاعر القبيلة مسجلاً أيام قبيلته ومفاخرها بعد أن تتضح معالم الصورة أمامه فإنه يسهب في عرض تفصيلات الصورة وظلالها»⁽¹⁾، فيجمل الشاعر حينها سرد أحداث المعركة بناءً على وقعها في نفسه، سواء ارتبطت بفخره بانتصاراته وبطولاته هو أو فوارس قبيلته وتكليفهم بجيش العدو:

وَنَحْنُ نَفَيْنَا مَدْحِجًا عَنْ بِلَادِهَا نُقْتَلُ حَتَّى عَادَ فَلَا شَدِيدُهَا
فَأَمَّا فَرِيقٌ بِالْمَصَامَةِ مِنْهُمْ فَضَرَّوْا وَأُخْرَى قَدْ أُبِيرَتْ جُدُودُهَا⁽²⁾

لقد أوجز الفارس/السارد الحديث عن وقائع المعركة التي دارت بين قومه وقوم "مدحج" ولخصها في إلحاق الهزيمة بالعدو، وانتهاء المعركة بانتصارهم وفرار قوم "مدحج" دون ذكر لتفاصيل هذا الانتصار، واقتصر حديثه عن هذه المعركة في بيتين من الشعر، ولعل ذلك سببه اهتمام الشاعر بالفخر بانتصارات قومه واعتزازه بذلك بين القبائل الأخرى دون أن يولي أدنى عناية بحيثيات المعركة أو حتى أعمال النظر في تفاصيل إحراز هذا الفوز على الخصم.

يُجمل "عامر بن الطفيل" في قصيدة أخرى، سرد وقائع يوم "فيف الرياح" الذي استمر فيه القتال لمدة ثلاثة أيام⁽³⁾، دون تفصيل في صنيع الطرفين، وإنما اقتصر على سرد الأفعال التي تُنبتُ حُسنَ بلائه، رغم أنه أصيبَ في عينه⁽⁴⁾، وانتهت المعارك بين الخصمين

(1) المرجع السابق، ص 260.

(2) ديوان عامر بن الطفيل، ص 46.

(3) ينظر تفاصيل هذا اليوم في:

محمد أحمد جاد المولى بك، علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم: أيام العرب في الجاهلية، ص 131-133.

(4) المرجع نفسه، ص 136.

المبحث الثالث: إيقاع الزمن السردى في القصص الشعرية

و « لم يستقل بعضهم عن بعض غنيمَةً وكان الصبر والشرف لبني عامر»⁽¹⁾، ولعل هذه النتيجة^(*) هي التي دفعت الفارس "عامر بن الطفيل" إلى إيجاز سرده لأحداث هذا اليوم في فخره بشجاعته وبسالته رغم إصابته، وحسن صنيع قومه:

وقد علموا أتى أكر عليهم	عشية فيف الرياح كرامدور
وما رمت حتى بل صدري ونحره	نجيع كهذاب الدمقس المسير
أقول لنفس لا يجاد بمثلها	أقلي المراح إنني غير مقصر
فلو كان جمعا مثلنا لم يبرنا	ولكن أتتنا أسرة ذات مفخر
أتونا بشهران العريضة كلها	وأكلب طرا في جياذ السنور ⁽²⁾

ويحدو الشاعر/السارد "طفيل الغنوي" حدو "عامر بن الطفيل" في إيجاز سرد أحداث إحدى غارات قومه على "حي ورد" و"ابن ربا"، وحصرها في إشارة خفيفة لا تتعدى الفخر بما غنموه، فيقول:

ألا هل أتى أهل الحجاز مغارنا	على حي ورد وابن ربا المضرب
جلبنا من الأعراف أعراف غمرة	وأعراف لبني الخيل يا بعد مجلب
بنات الغراب والوجيه ولاحق	وأعوج تنمي نسبة المتنسب ⁽³⁾

و يوجز لبيد بن ربيعة أيضا في سرد وقائع المعركة التي كانت بين قومه و"بني الحريش"، مقتصرًا على تعداد انتصاراتهم، وما ألحقوه من ضرر بالأعداء:

(1) ديوان عامر بن الطفيل، ص 64.

(*) وهي نقطة التقاء بين أبيات هذه القصيدة والبيتين السالفي الذكر للشاعر نفسه، علما أنهما أيضا قبلا في يوم "فيف الرياح".

(2) المصدر نفسه، ص 65.

(3) ديوان طفيل الغنوي، ص ص 30، 31.

فَصَلَقْنَا فِي مُرَادٍ صَاقَةً	وَصُدَاءِ أَلْحَقْتُهُمْ بِالتَّلَلِ
لَيْلَةَ الْعُرْقُوبِ لَمَّا غَامَرْتِ	جَعْفَرُ تُدْعَى، وَرَهْطُ ابْنِ شَكْلِ
ثُمَّ أَنْعَمْنَا عَلَى سَيِّدِهِمْ	بَعْدَمَا أَطْلَعَ نَجْدًا وَأَبَلَ
وَمَقَامٍ ضَيِّقٍ فَرَجَّتْهُ	بِمَقَامِي وَلِسَانِي وَجَدَلِ
لَوْ يَقُومُ الْفَيْلُ أَوْ فَيَالَهُ	زَلَّ عَنْ مِثْلِ مَقَامِي وَرَحَلِ ⁽¹⁾

وتجلى الخلاصة أيضا في قصص الحروب وأيام العرب التي يرويها السارد/الفارس،

لغرض الفخر ببسالة فرسان قبيلته وتمجيد بطولاتها والفخر بانتصاراتها:

هَلَّا سَأَلْتَ جُمُوعَ كِنِ	هَدَّةَ يَوْمٍ وَلَّوْا أَيْنَ أَيْنًا
أَيَّامَ نَضْرِبُ هَامَهُمْ	بِبَوَاتِرٍ حَتَّى انْحَيْنِيَا
وَجُمُوعَ غَسَّانِ الْمَلُو	كَ أَتَيْنَهُمْ وَقَدِ انْطَوَيْنَا
لُحُقًا أَيَّاطِلُهُنَّ قَدِ	عَالَجْنَ أَسْفَارًا وَأَيْنَا
وَلَقَدْ صَلَقْنَا هَوَازِنَا	بِنَوَاهِلٍ حَتَّى ارْتَوَيْنَا
نُعْلِيهِمْ تَحْتَ الضَّبَا	بِ الْمَشْرِيقِ إِذَا اعْتَرَيْنَا ⁽²⁾

يُعدُّ الشاعر/السارد انتصارات قومه، ردًّا على تهديد "امرئ القيس" لقومه

وتوعدهم بالانتقام، بعد مقتل أبيه، مجملًا سردها دون تفصيل، ومقتصرًا على إبراز

فحوى ذلك الفوز الحربي، وإلحاق الخزي والذلّ بالعدوِّ دون تفصيل لذلك.

(1) ديوان لبيد بن ربيعة، ص ص 95، 96.

(2) ديوان عبيد بن الأبرص، ص 118.

1- 1- 3- مغامرات الصعاليك:

يروى الشاعر الصعلوك/ السارد قصص تشرد وتمرد فئة الصعاليك وسط فيافي الصحراء وقد ألف كل فرد منهم مجابهة الخطر واقتحامه للأهوال، متحدياً ظروف الحياة الصعبة المجحفة، موقناً أن الموت يتربص به في أي لحظة لذلك يختار لنفسه صوراً لهذا الموت، وسبيلاً واحداً للحياة، ويجمل السارد ذلك في أن الصعلوك يرفض أن يكون خاملاً قابلاً في مكانه، بل يبيت مطارداً لمن يسلبه سلاحه أو متاعه أو مغيراً على قوم ليسطو على إبلهم، فيغنم:

وَكُنْتُ أَظُنُّ الْمَوْتَ فِي الْحَيِّ أَوْ أَرَى أَلَدُّ وَأَكْرَى أَوْ أَمُوتَ مُقْتَبَعَا
وَلَسْتُ أَبِيتُ الدَّهْرَ إِلَّا عَلَى فَتَى أَسْلِبُهُ أَوْ أَدْعُرُّ السِّرْبَ أَجْمَعَا
وَإِنَّ وَإِنِّي عُمِّرْتُ أَعْلَمُ أَنِّي سَأَلَقَى سِنَانَ الْمَوْتِ يَبْرُقُ أَصْلَعَا
وَمَنْ يُغْرِبُ الْأَبْطَالَ لِأَبْدٍ أَنَّهُ سَيَلْقَى بِهِمْ مِنْ مَصْرَعِ الْمَوْتِ مَصْرَعًا⁽¹⁾

يلخص الشاعر/ السارد حياة شخصية الصعلوك ونمطها، ويركز فقط على الأحداث التي توضح الصورة العامة لها، أما التفاصيل فإنه يمر عليها بسرعة دون تدقيق فيها، فالصعلوك يقضي حياته أو جلها مغيراً يطلب مال أو إبل الأغنياء، يسلبهم إياها، وهي وسيلته الوحيدة لضمان بقائه، دون أن ينتظر مساعدة من أحد، وهو في الآن ذاته لا يتصور نفسه خالداً ولا يبقى خاملاً ولا مسترخياً حتى يأتيه الموت، فطابع حياته أساسه السلب والإغارة، وبذلك تكون رؤية السارد لحياة الصعلوك صورة مجملية لصور معاناته وتحديه لها.

وكذلك كان نهج الصعلوك الذي لا يكثر بلوم عاذلته على خروجه إلى الغزو، فيدفع عنه لومها بإصراره على مبدئه، مجيزاً لنفسه نجاعة أفعاله في الحفاظ على

(1) ديوان تأبط شراً، ص 35.

المبحث الثالث: إيقاع الزمن السردي في القصص الشعرية

حياتهما ورفاقه، ومنع الذلّ والهوان عنه، مبرزاً رفضه للخمول والكسل والذلّ، وفي سياق هذه الدلالات يجمع السارد سرد الأحداث التي تساهم في بناء صورة مجملّة عن حياة شخصية الصعلوك وديدنه دون تفصيل لأفعاله، بحيث يختزل السرد أهم الأحداث التي أوجزت صور اقتحام الصعلوك الأهوال، وحبّه للمغامرة والمخاطرة بحياته، مع إقراره باحتمال فشله أو موته، كما يرفض في مقابل ذلك الاستكانة إلى طلب عاذلته ورغبته والخضوع لها:

دَرِينِي أَطَوِّفُ فِي الْبِلَادِ لِعَلَّنِي أَخْلِيكَ أَوْ أَغْنِيكَ عَنْ سُوءِ مَحْضَرِي
فَإِنْ فَازَ سَهْمُ لِمَنْيَّةٍ لَمْ أَكُنْ جَزُوعاً، وَهَلْ عَنْ ذَاكَ مِنْ مُتَأَخَّرِ
وَإِنْ فَازَ سَهْمِي كَفَكُمُ عَنْ مَقَاعِدِ لَكُمْ خَلْفَ أَدْيَارِ الْبُيُوتِ وَمَنْظَرِ (□)

يفرض توظيف الشاعر/ السارد لتقنية "الخلاصة" مروراً سريعاً على الأحداث بإيجاز، من ذلك قصص تشرد الصعلوك وسط القفار، وقد أَلَفَ الوحوشَ وَأَلْفَتْهُ، واستأنسَ بها أكثر من استئناسه بالإنسان، فلا يخطر بباله صيدها، إنما يشغله الأغنياء أصحاب الإبل يُغَيِّرُ عَلَيْهِمْ، ويسلبهم إبلهم وإذا حاولوا منعه أو تتبّعه فهو يؤذيه، كما أنّه يتوقّع مجابهة الأخطار في أيّ حين، وملاقاة الأبطال الذين يتربصون به، واتّخاذ الصحراء فضاءً للسطو والإغارة ليلاً، فلا ينام إلا قليلاً، بل يجعل الليل لباساً لمغامراته وغاراته:

فَلَمْ تَرَمِنْ رَأْيِي فَتَيْلًا وَحَادَرْتِ تَأْتِيهَا مِنْ لَابَسِ اللَّيْلِ أَرْوَعًا
قَلِيلُ غِرَارِ النَّوْمِ أَكْبَرُ هَمِّهِ دُمُ النَّارِ أَوْ يَلْقَى كَمِيًّا مُسْفَعًا
يُمَاصِعُهُ كُلُّ يُشَجِّعِ قَوْمَهُ وَمَا ضَرَبُهُ هَامَ الْعِدَا لِيُشَجِّعًا (□)

(1) ديوان عمرو بن الورد، ص 67.

(2) ديوان تأبط شراً، ص 34

المبحث الثالث: إيقاع الزمن السردى في القصص الشعرية

قَلِيلٌ ادَّخَرَ الزَّادَ إِلَّا تَعَلَّةً
فَقَدْ نَشَرَ الشُّرُوفُ وَالتَّصَقَ الْمَعَا
يَبِيتُ بِمَغْنَى الْوُحُوشِ حَتَّى أَلْفَنَهُ
وَيُصْبِحُ لَا يَحْمِي لَهَا الدَّهْرَ مَرْتَعَا
عَلَى غِرَّةٍ أَوْ نُهْرَةٍ مِنْ مَكَانِسِ
أَطَالَ نِزَالَ الْقَوْمِ حَتَّى تَسْعَسَعَا
رَأَيْنَ فَتَى لَا صَيْدٌ وَحَشٍ يَهْمُهُ
فَلَوْ صَافَحَتْ إِنْسًا لَصَافَحَتْهُ (1)

لم يُفصّل السارد/ تأبط شرا لنا أثناء سرده لحياة الصعلوك الذي "يلبس ليله" و "قليل غرار النوم" اختلاف ليله عن غيره، إذ يُجابهُ الخطر حتى في الظلام الحالك الذي يتستّر على أفعاله، إنّما أوجز السرد إجمالاً وأعرض عن الكثير من التفاصيل.

1- 2- الحذف:

يلجأ السارد إلى تقنية الحذف ليتجاوز بعض المراحل الزمنية من السرد، فيقفز بالأحداث إلى الأمام، دون الإشارة إليها، ويكتفي بالإيماء إليها ضمناً دون تحديدها.

يجنح الشاعر العربي قبل الإسلام أحياناً، أثناء سرده لمختلف القصص الشعرية إلى عرض الأحداث بصورة شمولية، دون الانسياق في تتبّع الجزئيات والتفاصيل الثانوية، لذلك يعتمد إلى حذف بعض المراحل من زمن السرد والقصص؛ بحيث يدمج شهوراً وأياماً وسنواتاً، متجاوزاً بذلك الحديث عن تلك الفترة المحذوفة والوقائع التي حدثت خلالها.

ويتخذ الحذف في سرود الشاعر العربي قبل الإسلام شكلين مختلفين فقد يُصرح السارد/الشاعر بالفترة المسكوت عنها؛ حيث يشير إليها في عبارات موجزة مثل: بعد شهر، أيام، حول، سنين.....، أو يكون ضمناً، فلا يفصح عنه.

ومثال الحذف المعلن قفز الشاعر/السارد عن فترات مختلفة الطول والقصر، مشيراً إلى الفترة الزمنية المحذوفة، ومن ذلك سؤال المحبّ/السارد عن الطلل بعد تقادم العهد عليه، مبرّزاً تلك الفترة التي مضت على رحيل الأحبة وإقفار الديار:

(1) المصدر السابق، ص 35.

أَتَعْرِفُ أَطْلَالَاً وَنُؤِيَاً مُهَدِّمًا كَخَطِّكَ فِي رَقِّ كِتَابٍ مُنْمِنِمًا
أَدَاعَتْ بِهِ الْأَرْوَاحَ بَعْدَ أَنْيْسِهَا شُهُورًا وَأَيَّامًا وَحَوْلًا مُجْرَمًا
دَوَارِجَ قَدْ غَيَّرْنَ ظَاهِرَ تَرْبِهِ وَغَيَّرَتِ الْأَيَّامَ مَا كَانَ مُعْلَمًا
وغيرها طول التقادم والبلَى فَمَا أَعْرِفُ الْأَطْلَالَ إِلَّا تَوْهَمًا⁽¹⁾

يحاور المحب/السارد نفسه محاولاً التعرف على الطلل البالي والمقصر بعد أيام وشهور وعام كامل على رحيل أهلها، فغيّرت الأيام معالمها المعروفة سابقاً، وبالتالي فإنّ السارد يصمت عن تناول فترة "الحول" المحذوفة بأيّامها وشهورها، فمدّة الحذف يحددها السارد ويختزلها، لينتقل مباشرة إلى الحديث عن حال الطلل بعد تغيير الديار بعد إقفارها:

غَشِيَتْ بِقُرّاً فَرَطَ حَوْلٍ مُكَمَّلٍ مَغَانِي دَارٍ مِنْ سُعَادٍ وَمَنْزِلٍ
تَرَى جُلًّا مَا أَبْقَى السَّوَارِي كَأَنَّهُ بُعِيدَ السَّوَايَ فِي أَثَرِ سَيْفٍ مُفْلَلٍ
دِيَارٍ لِسُعْدَى إِذْ سُعَادٌ جِدَايَةٌ مِنْ الْأَدَمِ خُمَصَانُ الْحَشَا غَيْرُ خَثِيلٍ⁽²⁾

يختزل طفيل الغنوي/السارد عاماً من عمر الديار "قراً" في حالها ووصفها بعد مرور هذا الحول، وقد غيرتها الأمطار "السواري"، والرياح "السواي"، دون أن يذكر أيّ تفاصيل عن هذه المدّة الزمنية التي حذفها من زمن الحكى.

أمّا "زهير بن أبي سلمى" فيقف على ديار المحبوبة "أم أوفى" بعد عشرين سنة، لكنّه رغم ذلك استطاع التعرف عليها بعد جهد:

وَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ عِشْرِينَ حِجَّةً فَلَأَيًّا عَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ تَوْهَمِي⁽³⁾

(1) ديوان حاتم الطائي، ص 44.

(2) ديوان طفيل الغنوي، ص ص 83، 84.

(3) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ص 21.

لا يتناول الشاعر/السارد هنا الفترة المحذوفة، بل يتجاهلها، تاركاً جزءاً من السرد مغفلاً أو مسكوتاً عنه.

أمّا الحذف غير المعلن عنه، فإنه يكون ضمناً؛ حيث يطوي السارد بعض الفترات الزمنية من خط سير الأحداث القصصية ويترك للمتلقى حينها تقديرها :

يَا دَارَ مِيَّةَ بِالْعَلِيَاءِ فَالسَّنْدِ أَقْوَتُ وَطَالَ عَلَيَّهَا سَالِفُ الْأَبَدِ
وَقَفْتُ فِيهَا أُصَيْلَانًا أُسَائِلُهَا عَيْتٌ جَوَابًا وَمَا بِالرَّبْعِ مِنْ أَحَدٍ (1)

يحذف الشاعر/السارد فترة من الزمن انقضت على إقفار منازل "مئة" بعد رحيلها رفقة أهلها، وقد خلت من وجود البشر منذ زمن طويل، والذي يعزف عن تحديده، ويومئ إليه بعبارة: "سالف الأبد" التي توحي بمضي سنوات على بلائها وخلائها:

عَرَفْتُ الدَّارَ قَدْ أَقْوَتُ سِنِينَا لَزَيْنَبَ إِذْ تَحَلُّ بِهَا قَطِينَا
وَأَذْرَتْهَا حَوَافِلُ مُعْصِفَاتٍ كَمَا تُذْرِي الْمَلَمَّةُ الطَّحِينَا
وَسَافَرَتُ الرِّيَّاحُ بِهِنَّ عَصْرًا بِأَذْيَالٍ يَرُحْنَ وَيَغْتَدِينَا
فَأَبْقَيْنَ الطُّلُولَ مُخْبِيَاتٍ ثَلَاثًا كَالْحَمَائِمِ قَدْ بُلِينَا (2)

لم يحدد السارد/ أمية بن أبي الصلت الفترة الزمنية التي مضت على رحيل المحبوبة "زينب" وخلاء الديار منها وأهلها، وكلّ مظهر من مظاهر الحياة، وقد غيرت معالمها الرياح، وبذلك يسقط التطرق لما جرى خلال تلك السنين من وقائع، مكتفياً بإخبارنا أن سنيئاً مرّت على خلائها منذ رحيل أهلها دون أن يبيّن مدتها.

ويسقط المحب/السارد المدّة الزمنية التي انقضت على رحيل المحبوبة ليمرّ على ما هو أهمّ بالنسبة إليه والمتمثل في أثر رحيلها عنه، وما خلفه من حزن وشوق:

(1) ديوان النابغة الذبياني، ص 32.

(2) شرح ديوان أمية بن أبي الصلت، ص 84.

المبحث الثالث: إيقاع الزمن السردى في القصص الشعرية

كَمْ لِلْمَنَازِلِ مِنْ عَامٍ وَمِنْ زَمَنِ لِيَالٍ أَسْمَاءَ بِالقُضَيْنِ فَالرُّكْنِ
لِيَالٍ أَسْمَاءَ إِذْ هَامَ الفُؤَادُ بِهَا حِيناً وَإِذْ هِيَ لَمْ تَظْعَنْ وَلَمْ تَبْنِ
وَإِذْ كِلَانَا إِذَا حَانَتْ مُفَارَقَةٌ مِنْ الدِّيَارِ طَوَى كَشْحاً عَلَى حَزْنٍ (1)

فقد كان الحذف سريعاً حين لم يحدد السارد مدته، مما ساهم في تسريع الحدث.

ويجنح الفارس/السارد أحياناً إلى تسريع السرد فيلجأ إلى إسقاط فترة زمنية من زمن السرد، فلا يخبرنا عما جرى فيها من أحداث، كسرد الفارس/السارد بطولاته وقومه مقتصرًا على أهم حدث فيها، وتحقيقهم للانتصار على العدو في الحرب مسقطاً من زمن السرد تفاصيل المعركة ودوافعها:

فَدَى بِبُزَاخَةَ أَهْلِي لَهُمْ إِذَا مَلَأُوا بِالْجُمُوعِ الْحَزِيمَا
وَإِذْ لَقِيَتْ عَامِرٌ بِالنِّسَا رَمْنَهُمْ وَطِفْخَةَ يَوْمًا غَشُومًا
بِهِ شَاطَرُوا الْحَيَّ أَمْوَالَهُمْ هَوَازِنَ ذَا وَفَرَهَا وَالْعَدِيمَا (2)

يكتفي الفارس/السارد ربيعة بن مقروم بسرد الأيام التي انتصر فيها قومه، متجاوزاً سرد تفاصيل تلك الأيام الحربية ووقائعها.

ويحذف السارد المدة الزمنية التي دام خلالها قتال قومه لأعدائهم، ليقفز مباشرة إلى نهاية هذا القتال والمتمثلة في هزيمة العدو.

(1) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ص 84.

(2) المفضل الضبي: المفضليات، ص 184.

أيام: "بزاخة"، "النسار"، "طخفة": هي من أيام العرب، ينظر تفاصيلها في: محمد أحمد جاد المولى، علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، أيام العرب في الجاهلية، ص ص 95- 116

2- إبطاء السرد في القصص الشعرية :

2- 1- تجليات المشهد:

قد يسلك السارد/الشاعر نهج التفصيل في سير الأحداث، فيلجأ إلى تمديد السرد في قصصه الشعرية التي يرويها، معتمداً تقنيته: "الحوار والوصف"، اللتين تمثلان تقنية "المشهد" التي تعر الأحداث عرضاً مفصلاً ومباشراً «مما يؤلّد انطباعاً لدى القارئ بالمشاركة الفعلية فيها»⁽¹⁾، كما يساهم "المشهد" في الكشف عن أعماق الشخصيات ونقل تدخلاتهم وأفكارهم. وقد تضمّنت مدوّنة الشعر العربي قبل الإسلام نماذج عديدة تبرز حضور تقنية "المشهد" وفق أنماط معيّنة تتجلى كالآتي:

2- 1- 1- المشاهد الحوارية:

تتجلى المشاهد الحوارية في مدوّنة الشعر العربي قبل الإسلام في شكل حوارات تدور بين شخصيات القصص الشعرية؛ حيث «يُسندُ السارد الكلام للشخصيات فتكلّم بلسانها، وتحوار فيما بينها دون تدخل السارد أو وساطته»⁽²⁾، وذلك يُمكن القارئ من مشاهدة القصة «وكأنّها مسرّحٌ عليه الشخصيات وهي تتحرّك»⁽³⁾، وتنقسم المشاهد الحوارية إلى صنفين اثنين هما:

2- 1- 1- الحوار الداخلي:

يتجسّد هذا النمط من الحوار في محاوراة الشعراء العرب قبل الإسلام لأنفسهم، في إطار ما يُسمّى بـ "المونولوج الداخلي"⁽⁴⁾ والذي يمكّننا من الولوج إلى العالم النفسي

(1) نفلة حسن أحمد العزي: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص 93.

(2) محمد بوعزة: تحليل النص السردى، ص 95

(3) سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ص 65.

(4) يُعرّف المونولوج بأنه: «ذلك التكتيك الذي يُستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعملية النفسية لديها دون التكلّم على نحو كليّ أو جزئيّ في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود»، ينظر: روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، 1975، ص 44.

المبحث الثالث: إيقاع الزمن السردى في القصص الشعرية

لشخصيات الشعراء، و«قد ورد مع النفس مصاحبات لفظية، جعلت للنفس دلالتها الخاصة في السياق، وانعكس ذلك على ما تضمنه الموقف من قضايا تتصل بالإنسان في مواجهة الوجود والمجتمع، كما تتصل بطبيعة النفس وتصوّر الشعراء لها، فهي مصدر للإحساس والشعور والتفكير، أو مصدر لنوع متميز من الأحاسيس والمشاعر والأفكار، ولهذا نجدهم يقضون منها موقفاً يشبه الموقف من الغير، ويتحدثون إليها حديثاً يقترب في بعض المواقف من الحوار الشعري ذي الصبغة الفلسفية»⁽¹⁾؛ إذ يُعبّر الشعراء من خلال هذا الحوار الداخلي عما يختلج قلوبهم من أحاسيس، وعن آرائهم إزاء مواقف الحياة المختلفة. ويتخذ الشعراء العرب قبل الإسلام من هذا المونولوج الذي يقيمونه مع ذاتهم، منفذاً للكشف عن باطن شخصيات القصص الشعرية التي يروونها، وصور عالمها الداخلي وكذلك مشاعرها وأفكارها:

أَشَاقَكَ مِنْ آلِ لَيْلَى الطَّلَلِ فقلْبُكَ مِنْ ذِكْرِهَا مُخْتَبِلُ
فَلَا هِيَ تَعْطِفُ مِنْ وُدِّهَا وَلَا أَنْتَ تَعْقِلُ فِيمَنْ عَقْلُ⁽²⁾

اعتمد الشاعر حوار المحبّ لنفسه، سبيلاً للغوص في أعماق شخصية كل من المحب/العاشق والمحبوبة/الراحلة، إذ يوضح هذا الحوار/المونولوج موقف المحب العاشق من المحبوبة الراحلة التي تركت ذكراها في قلبه ألماً وحزناً وشوقاً، قد أثاره وقوفه أمام ديارها الدارسة، فلا هو يتعقل وينساها ولا هي تعطف عليه وترأف بحاله. كما يساهم الحوار الداخلي في الإفصاح عن الحالة الشعورية لشخصية المحبّ، ويعرض تصوراتها عن الحياة وتقلبات الدهر، ونظرتة إلى البشر:

(1) حسني عبد الجليل: النفس في الشعر الجاهلي، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2008، ص 15.

(2) ديوان امرئ القيس، ص 296.

دَعَاكَ الْهَوَىٰ وَاسْتَجْهَلْتُكَ الْمَنَازِلُ
وَكَيْفَ تَصَابِي الْمَرْءُ، وَالشَّيْبُ شَامِلٌ
وَقَفْتُ بِرَبْعِ الدَّارِ قَدْ غَيَّرَ الْهَلَى
مَعَارِفَهَا وَالسَّارِيَاتُ الْهَوَاطِلُ؟
أَسْأَلُ عَنْ سُعْدَى وَقَدْ مَرَّ بَعْدَنَا
عَلَى عَرَصَاتِ الدَّارِ سَبْعَ كَوَامِلٍ⁽¹⁾

يعبر المونولوج الذي دار بين الشاعر/ "المحب" ونفسه عن الحالة النفسية لها، انطلاقاً من جمعه بين حزنه على رحيل المحبوبة وشوقه إلى تلك الأيام الخوالي التي قضاها معها، والتي هيّجت ذكراها ديارها المقفرة؛ لأنها تمثل أيام شبابه ووصاله بالمحبوبة هذا من جهة، وتكشف المحاورة نفسها من جهة أخرى، عن استهجان المحب لتصابيه لأنه سلوك حسب وجهة نظره لا يوافق من فارق شبابه، وفي الآن ذاته يحاول المحب أن يتقبل الزمن والأيام وتجلياته في ديار المحبوبة التي تقادم عهدا، وشيبهه وكأنه «يقول للطلل: كلانا واقع تحت تأثير مؤثر واحد، وأنا حزين من أجلك بقدر حزني على نفسي»⁽²⁾.

كما يفسح الحوار الداخلي الذي يدور بين شخصية المحب وذاته عن كلفه وحنينه إلى صاحبة الديار الدارسة، ويحزن لفراقها فيذرف الدموع، لكنه يستنكر بكاءه على ديار قفار وبقايا دمنة، وكأنه يحاول التخفيف عن نفسه من وطأة الحزن الذي ألهب وهجه ديار المحبوبة/ صاحبة الديار:

بَكَيْتَ وَمَا يُبْكِيكَ مِنْ طَلَلٍ قَفْرٍ
بَسَقَفِ اللَّوَى بَيْنَ عَمُورَانَ فَالْغَمَرِ⁽³⁾

وتحاول الذات المحب من خلال هذا المونولوج أيضا التصالح مع حزنها وإحساسها بالحنين اتجاه الماضي من خلال حوارها الذي يفضي إلى عدم جدوى التعلق بما طواه الزمن يأساً من عدم عودته:

(1) ديوان النابغة الذبياني، ص 88.

(2) حسن البنا عز الدين: الكلمات والأشياء، بحث في التقاليد الفنية للقصيدة الجاهلية، ص 151.

(3) ديوان حاتم الطائي، ص 21.

عَرَفْتَ الْيَوْمَ مِنْ تِيًّا مَقَامًا بَجَوًّا أَوْ عَرَفْتَ لَهَا خِيَامًا
فَهَاجَتْ شَوْقَ مَحْزُونٍ طَرُوبٍ فَأَسْبَلَ دَمْعَهُ فِيهَا سِجَامًا
وَيَوْمَ الْخَرْجِ مِنْ قَرَمَاءَ هَاجَتْ صِبَاكَ حَمَامَةٌ تَدْعُو حَمَامًا
وَهَلْ يَشْتَأِقُ مِثْلَكَ مِنْ رُسُومٍ عَفَتْ إِلَّا الْأَيَّاصِرَ وَالثَّمَامَا (1)

وقد يدور الحوار الداخلي بين الذات/المحب ونفسه موجّهًا خطابه إلى قلبه مناجيًا

إياه:

سَمَا لَكَ شَوْقٌ بَعْدَمَا كَانَ أَقْصَرَا وَحَلَّتْ سُلَيْمَى بَطْنَ قَوْ فَعَرَعَرَا
كِنَانِيَّةٌ بَانَتْ فِي الصِّدْرِ وَدُّهَا مُجَاوِرَةٌ غَسَّانَ وَالْحَيَّ يَغْمُرَا (2)

يحاوّر المحب قلبه طلبًا في الترويح عن نفسه، والتخفيف من معاناته لبعده محبوبته عنه، فقد أتعبه شوقه إليها، بعد أن كان سعيدًا بوصولها وقربها، لكنّه رغم نأيها عنه ما زال يذكرها، ويحنّ إليها، ولم يفارقه ودّها، رغم يقينه ويأسه من عدم لقاءها ثانيةً.

وأحيانًا يزجر قلبه عن التعلّق بالمحبوبة النائية وينهاه عن تذكرها:

هَلْ لِهَذَا الْقَلْبِ سَمْعٌ أَوْ بَصَرٌ أَوْ تَنَاهٍ عَنِ حَيِّبٍ يُدَكِّرُ
أَوْ لِدَمْعٍ عَنِ سَفَاهِ نُهْيَةٍ تُمْتَرَى مِنْهُ أَسَاطِيرُ الدَّرَرِ (3)

ويتجلّى الحوار الداخلي أيضًا في تلك المحاورّة التي تدور بين الشاعر ونفسه أثناء وقوفه أمام ديار المحبوبة الدارسة، فيسائلها عن أهلها، ويبوح لها بما يختلج وجدانه من حزن على فراق الأحبة، وشوقٍ إلى ذكريات ماضيه السعيد المرتبط بمكان الطلل، ويأسه من إحيائه ثانية، كيقينه بعدم بقاء ديار الأحبة كما عهدتها إلا في ذاكرته ووجدانه، فقد

(1) ديوان الأعمش، ص 173.

(2) ديوان امرئ القيس، ص 56.

(3) ديوان شعر المثلثب العبدي، ص 62.

غيّرتها عوامل الطبيعة من رياح وأمطار، لكن رغم ذلك، يتمكن من التعرف عليها بعد أن صارت مقفزة ودارسة، لكنّه يسألها عن حالها وأهلها ليفصح عمّا في قلبه من حزن وشوق:

لَمَنِ الدَّارُ أَقْفَرَتْ بِالجَنَابِ	غَيْرَ نُؤْيٍ وَدَمْنَةٍ كَالكِتَابِ
غَيْرِئَهَا الصَّبَا وَنَفْحُ جَنُوبِ	وَشَمَالٍ تَذْرُو دُقَاقَ التُّرَابِ
فَتَرَاوَحْنَهَا وَكُلُّ مُلْثٍ	دَائِمِ الرَّعْدِ مُرْجَحِنُ السَّحَابِ
أَوْحَشَتْ بَعْدَ ضَمْرٍ كَالسَّعَالِي	مِنْ بَنَاتِ الوَجِيهِ أَوْ حَلَابِ
وَمُرَاحٍ وَمُسْرَحٍ وَحُلُولِ	وَرَعَابِيَبَ كَالدَّمَى وَقَبَابِ
وَكُهُولِ ذَوِي نَدَى وَحُلُومِ	وَشَبَابِ أَنْجَادِ غُلْبِ الرُّقَابِ
هَيْجَ الشُّوقِ لِي مَعَارِفُ مِنْهَا	حِينَ حَلَّ المَشْيِبُ دَارَ الشَّبَابِ (1)

يتساءل عبيد بن الأبرص عن أهل الديار المقفزة التي تغيّرت معالمها بفعل عوامل الطبيعة، مشبّها إيّاها بالكتاب، ومُضمّناً تساءلّه عنها ذلك الحوار الداخلي الذي أعربَ عن ألمه وحزنه على رحيل الأهل والأحبة عن الديار، وزوال ماضيه المجيد المرتبط بتلك الديار التي طمست معالمها، فلم يتبقّ منها إلاّ النوى والدّم، والذي يعادل زوال شبابه؛ إذ «لا يمكن للشاعر أن يرى الحاضر (الزمن الذي يحياهُ) إلاّ من خلال المكان والنّاس، وإلاّ من خلال عمره ومدى تجربته مع الماضي وتصوره للمستقبل، فالحاضر صديق الفتيان والفرسان والماضي رفيق الشيوخ» (2).

وليس سؤال المحبّ نفسه عن أصحاب الديار المقفزة باستفسار يريد من ورائه جواباً، بل هو مجرد حوار بينه وبين ذاته، يبتغي منه إقناع نفسه وقلبه بفراق الأحبة الأبدي:

(1) ديوان عبيد بن الأبرص، ص 36.

(2) عبد الإله الصائغ: الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، ص 249.

لَمَنْ الدِّيارُ عَفَوْنَ بِالْحُبْسِ	أَيُّهَا كَمَهَارِقِ الفُرْسِ
لَا شَيْءَ فِيهَا غَيْرُ أَصْوَرَةٍ	سُفَعِ الخُدُودِ يَلْحَنُ كَالشَّمْسِ
أَوْ غَيْرُ أَتَارِ الجِيَادِ بِأَعْفٍ	رَاضِ الجِمَادِ وَآيَةِ الدَّعْسِ
فَحَبَسْتُ فِيهَا الرِّكْبَ أَحَدِسُ فِي	جُلِّ الأُمُورِ وَكُنْتُ دَا حَدْسِ
حَتَّى إِذَا التَّقَعَ الطَّبَّاءُ بِأَطْفِ	رَافِ الظُّلالِ وَقَلْنَ فِي الكُنْسِ
وَيئِسْتُ مِمَّا كَانَ يَشْغَفُنِي	مِنْهَا وَلَا يُسْلِيكَ كَاليَأْسِ (1)

يتساءل المحبّ عن ديار محبوبته التي رغم قفارها ما زالت تبدو له معالمها واضحة؛ إذ يدلّ ذلك على أنّ استفساره وسؤاله عن الديار الدارسة ما هو إلاّ صورة تظهر ألمه وحزنه على ما فقده في هذه الديار من وصال بالمحبوبة وذكريات سعيدة، ليترك العنان لذاكرته تسترسل صورها، لتروي شوقه إلى ماضيه فيحييه، لكنّه في النهاية يتملّكه اليأس من عودة تلك الذكريات السعيدة حقيقة فيبحث عمّا يسليه عن تذكّرها وحنينه مغادراً تلك البقايا من الديار الدارسة.

فالمحبّ إذن يتخذ من مساءلة نفسه عن أصحاب الطلل منفذاً للبوح بمشاعره اتّجاه المحبوبة ونفسه؛ إذ يحزن على فراق محبوبته التي رحلت تاركة له شجون قلبه العليل الذي لا يجد لنفسه سلوى عن عذابه سوى دمعته الذي أفصح عمّا أخفاه القلب:

لَمَنْ طَلَلٌ بِالرَّقْمَتَيْنِ شَجَانِي	وَعَاتَتْ بِهِ أَيَدِي الِئلى فَحَكَانِي
وَقَفْتُ بِهِ وَالشَّوْقُ يَكْتُبُ أَسْطُرًا	بِأَقْلَامِ دَمْعِي فِي رُسُومِ جَنَانِي (2)

والتساؤل ذاته يطرحه المحبّ حين يبصر ظعن الأحبة أو تأهبهم للرحيل، معبراً عن الأثر الحزين الذي يُخلفه المشهد في نفسه:

(1) ديوان الحارث بن حلزة، ص ص 48، 49

(2) ديوان عنتر بن شداد، ص 231.

لَمَنْ طُعُنٌ تَطَّلَعَ مِنْ ضُبَيْبٍ فَمَا خَرَجَتْ مِنَ الْوَادِي لِحِينِ
تَبَصَّرْهُ لَ تَرَى طُعْنًا عَجَالًا بِجَنْبِ الصَّحَّاحَانِ إِلَى الْوَجِينِ⁽¹⁾
لَمَنْ الطُّعْنُ بِالضُّحَى طَافِيَاتٍ شَبَّهَهَا الدَّوْمُ أَوْ خَلَايَا سَفِينِ⁽²⁾
لَمَنْ جَمَالَ قُبَيْلَ الصُّبْحِ مَزْمُومَةٌ مِيَمَّاتٍ بِلَادًا غَيْرَ مَعْلُومَةٍ⁽³⁾

يتمظهر الحوار الداخلي بين المحبّ وذاته من خلال ذلك الاستفهام عن أصحاب الطعن، والذي يشير إلى موقف ذات المحبّ من لحظة الوداع التي يراها صورة أو مظهرًا من مظاهر الفناء؛ لأنّ رحلة الطعن يكتنفها عالم حزين يحاكي الشعور بالفقد، والمستقبل المجهول.

وفي كثير من الأحيان يُسائل الشاعر نفسه عن قدرته على التعرّف على الديار الدارسة رغم قفرها، وتغيّر آثارها، وكأنّه يرفض إقفارها وخلوّها من أهلها، ويحتفظ بصورتها وهي أهلة بالأحبة، مستعينا بذاكرة وجدانه لاكتشاف وتذكر معالمها:

أَتَعْرِفُ رَسْمَ الدَّارِ قَفْرًا مَنَازِلُهُ كَجَفْنِ الْيَمَانِ زَخْرَفَ الْوَشْيِ مَآثِلُهُ
بِتَثْلِيثٍ أَوْ نَجْرَانٍ أَوْ حَيْثُ تَلْتَقِي مِنَ النَّجْدِ فِي قَيْعَانٍ جَاشٍ مَسَائِلُهُ
دِيَارٍ لَسَلَمَى إِذْ تَصِيدُكَ بِالْمُنَى وَإِذْ حَبْلُ سَلَمَى مِنْكَ دَانَ تَوَاصِلُهُ⁽⁴⁾

يسأل الشاعر نفسه عن إمكانية تعرّفه على ديار محبوبته "سلمى"، لكنّه لا ينتظر جوابا منها؛ لأنّه يعلم أنّ ذاكرته ما زالت تحتفظ بالكثير من تفاصيل ومعالم تلك الديار، فلا يتعجّب من تعرّفه عليها من خلال استعانهه بذاكرة قلبه التي تعيد إلى الطلل صورته الأولى قبل إقفاره والتي كانت شاهداً على وصاله بالمحبوبة، فبدأ الشاعر وكأنّه

(1) ديوان شعر المثقب العبدى، ص ص 142، 143.

(2) المفضل الضبي، المفضليات، ص 227.

(3) ديوان عبيد بن الأبرص، ص 110.

(4) ديوان طرفة بن العبد، ص ص 70، 71.

المبحث الثالث: إيقاع الزمن السردى في القصص الشعرية

يحاول أن يحتفظ بتلك الصورة الحية لديار المحبوبة التي تمثل ماضيه السعيد، ويتجاهل إقفارها الذي يذكره برحيل المحبوبة وفراقها له.

كما كان الحوار الداخلي لشخصية "المحب" معبراً عن الحالة النفسية التي يشعر بها، ويسعى إلى تغييرها أو تجاهلها فلا يستطيع:

أَتَعْرِفُ رَسْمَ الدَّارِ مِنْ أُمِّ مَعْبَدٍ نَعَمْ فَرَمَاكَ الشَّوْقُ بَعْدَ التَّجَلُّدِ
ظَلَلْتُ بِهَا أُسْقِي الغَرَامَ كَأَنَّمَا سَقَتْنِي النَّدَامَى شَرِبَةً لَمْ تُصَرِّدْ
فِيَا لَكَ مِنْ شَوْقٍ وَطَائِفِ عَبْرَةٍ كَسَتْ جِيبَ سِرْيَالِي إِلَى غَيْرِ مُسْعَدٍ (1)

يقطع "المحب" حبال التردد بينه وبين نفسه في التعرف على الديار سريعاً، فمعالمها لا يمكن أن تغيب عنه لارتباطها بالمحبة "أم معبد"، التي أثار الطلل شوقه إليها.

وكثيراً ما عبّر الحوار الداخلي عن مواقف الشخصيات وخفايا طبائعهم النفسية والاجتماعية:

وَأَنْكَ لَنْ تَنَالَ المَجْدَ حَتَّى تَجُودَ بِمَا يَضُنُّ بِهِ الضَّمِيرُ
بِنَفْسِكَ أَوْ بِمَالِكَ فِي أُمُورٍ يَهَابُ رُكُوبَهَا الوَرَعُ الدُّنُورُ (2)
أَقُولُ لِنَفْسٍ لَا يُجَادُ بِمِثْلِهَا أَقْلِي المِرَاحَ إِنِّي غَيْرُ مُقْصِرٍ (3)

وكان الشعراء يحاولون من خلال هذا الحوار، جعل النفس تترفع عن كل ما يهين كرامتها، ويقف حاجزاً بينها وبين المجد والعزة، والتمسك بالقيم الإنسانية والاجتماعية التي جبل عليها العربي.

(1) ديوان عدي بن زيد، ص 102.

(2) المفضل الضبي، المفضليات، ص 110.

(3) ديوان عامر بن الطفيل، ص 65.

2- 1- 1- 2- الحوار الخارجي:

يقتضى هذا النوع من الحوارات وجود طرفين يتبادلان أطراف الحديث «في إطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة، وأطلق عليه تسمية الحوار التناوبي؛ أي الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر بطريقة مباشرة، وذلك التناوب هو السمة الإحداثية الظاهرة عليه» (1).

ويعدّ هذا الحوار «وسيلة تواصل مشتركة يتضح من خلالها وعي الشخصية وأفكارها، ويتمّ عبرها إيصال الفكرة المطلوبة إلى المسرود له» (2).

ويتجلّى هذا النوع من الحوار في متون الشعر العربي قبل الإسلام وفق صورتين اثنتين هما:

2- 1- 1- 2- الحوار التفاعلي :

هو ذلك الحوار الذي يتفاعل من خلاله طرفين أو أكثر ، بشكل مباشر، ويتجلّى هذا الصنف من الحوارات عند امرئ القيس، حين يُوجّه خطابه إلى الأنثى/المحبوبة، ضمن مشاهد حوارية تروي مغامراته الغزلية، والتي يسوقها وفق منطّقه المغامر والبطولي، والتي تكشف عن بعض الجوانب النفسية لشخصيتي : الشاعر المجازف بحياته والمرأة الصادة له:

وَيَوْمَ دَخَلْتُ الْخِذْرَ خِذْرَ عُنَيْزَةَ فَقَالَتْ لَكَ الْوَيْلَاتُ إِنَّكَ مُرْجَلِي
تَقُولُ وَقَدْ مَالَ الْغَيْطُ بِنَا مَعَاً عَقَرْتُ بَعِيرِي يَا امْرَأَ الْقَيْسِ فَاَنْزِلِ
فَقُلْتُ لَهَا سِيرِي وَأَرْخِي زِمَامَهُ وَلَا تُبْعِدِينِي مِنْ جَنَّاكِ الْمُعَلِّ (3)

(1) فاتح عبد السلام: الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط (1)، 1999، ص 21.

(2) بان البنّا: الفواعل السردية، ص 115.

(3) ديوان امرئ القيس، ص 12.

المبحث الثالث: إيقاع الزمن السردى في القصص الشعرية

ينسب امرؤ القيس إلى نفسه دور البطولة في هذا الحوار الذي يروي إحدى مغامراته الغزلية مع "عنيزة"، في محاولة لجعلها تلين له، دون أن يهتم بما تريد، فقد حاولت صدّه، وردّه عن مراديه، دون أدنى استجابة منه، لكن رغبته في الوصال لا تضعف، بل يتحدّى كل المعوّقات التي من الممكن أن تقف حائلاً بينه وبين المرأة/المحبوبة:

سَمَوْتُ إِلَيْهَا بَعْدَمَا نَامَ أَهْلُهَا	سُمُوَّ حَبَابِ الْمَاءِ حَالاً عَلَى حَالِ
فَقَالَتْ سَبَّكَ اللَّهُ إِنَّكَ فَاضِحِي	أَلَسْتَ تَرَى السُّمَارَ وَالنَّاسَ أَحْوَالِي
فَقُلْتُ يَمِينَ اللَّهِ أَبْرَحُ قَاعِداً	وَلَوْ قَطَعُوا رَأْسِي لَدَيْكَ وَأَوْصَالِي
حَلَفْتُ لَهَا بِاللَّهِ حَلْفَةَ فَاجِرٍ	لَنَامُوا فَمَا مِنْ حَدِيثٍ وَلَا صَالِ
فَلَمَّا تَنَازَعْنَا الْحَدِيثَ وَأَسْمَحْتَ	هَصَرْتُ بَعْضُنِي ذِي شَمَارِيخٍ مِيَالِ (1)

إنّ الحوار الذي يسرد تفاصيله "امرؤ القيس" في هذا المقطع الشعري، والذي دار بينه وبين المرأة التي لم يحدّد هويّتها ولا اسمها، يبرز شخصية "امرئ القيس" العنيدة، التي تأبى الاستسلام والرضوخ، وتَهْوَى المغامرة والتحدّي، فقد تسلّل إلى خدر المرأة ليلاً وهي تستعدّ للنوم دون أن يشعر بوجوده أحد، دون خوف من أن يُفْتَضَّحَ أمره، في حين تبدو شخصية المرأة ليّنة المرأس، تحاول تحذير "امرئ القيس" من افتضاح أمرهما أمام الأهل والناس، لكنّها في النهاية ترضخ له، ووفق ذلك «يحمل لغة الحوار من واقع النفسى وواقع صاحبه ما يعكسه هذا المشهد الغزلي السريع الذي يبدو وليد المغامرة، ونتاج حركة الأحداث» (2).

2- 1- 1- 2- الحوار التجريدي:

نقصد بالحوار التجريدي تلك المحاورة التي يتخذها الشاعر مسوّغاً للتعبير عما في نفسه من هواجس، مشاعر وأفكار؛ إذ كان «يختلقه الشاعر ليؤكد في نفسه صفة مشهورة، فمحاورته للفرس والغول يؤكد فيهما شجاعته، ومحاورته للذئب يؤكد إكرامه

(1) المصدر السابق، ص 31، 32.

(2) مي يوسف خليف: العناصر القصصية في الشعر الجاهلي، ص 97.

المبحث الثالث: إيقاع الزمن السردي في القصص الشعرية

للضيف، ومحاورته للمرأة التي تظهر خوفها من الإنفاق يؤكد كرمه، ومحاورته للمرأة التي تظهر خوفها من المخاطر يؤكد بطولته»⁽¹⁾؛ وبذلك كانت تلك المحاوره متنفساً للشاعر مما يؤرقه، ويمكن تحديد مظهرات هذا الحوار التجريدي كالتالي:

أ- حوار العاذلة:

يتجلى هذا الحوار من خلال محاورة "اللائمة/العاذلة" لشخصيتي: "الكريم" و"الصعلوك"؛ إذ تعذل الشخصية الأولى على إسرافها في إنفاق مالها في سبيل إكرام ضيوفه، وتلوم الثانية على تعريض الصعلوك نفسه للموت واقتحامه للخطر في الغزوات والغارات، لكنّها لا تجد لعتابها صدًى، أو أذن صاغية؛ إذ أنّ العربي جُبلَ على الكرم والشجاعة واقتحام الأهوال.

والعاذلة هي شخصية المرأة التي تلوم الشاعر على بعض أفعاله وسلوكاته، التي تؤدّي به إلى الهلاك -حسب نظرها- وهي شخصية اختلقها الشاعر العربي ليؤكد صفات يتميز بها، أو يعبر عن رأيه في موقف ما؛ إذ يتخذها ذريعة ليعبر ويفصح عن ذلك الحوار الذي يدور بينه وبين نفسه حول ذلك الصراع النفسي الذي يعيشه، يجمع بين حبه للمال وإنفاقه على ضيوفه من جهة، ويربط بين تقديسه لقيم الشجاعة والإقدام والمثابرة وشعوره بالخوف من الموت/الفناء، ومن خلال حوار العاذلة يخفف الشاعر عن نفسه من وطأة هذا الصراع عليه؛ فقد «وجد الشاعر في هذا الحوار منفذاً لأن يبتّ أحزانه ويواجه الصوت الآخر الذي تراوده نفسه أن يسمعه ويستجيب له وهو صوت العاذلة المتخيّلة، وكانت بنية الحوار الدلالية قد وُظفت لخدمة مضمون الشاعر وإنجاح تجربته الوجدانية»⁽²⁾.

(1) نوري حمودي القيسي: الحوار في القصيدة الجاهلية، مجلة الأقاليم، بغداد، العدد (9)، سنة 1973، ص 2.

(2) عبد الحسين طاهر محمد، مولود محمد زايد: العاذلة في الشعر العربي قبل الإسلام (دراسة في البنية الموضوعية والفنية)، مجلة ميسان للدراسات الأكاديمية، المجلد الثامن، العدد (15)، كانون الأول، 2009، ص 6.

لقد جُبلَ العربي على قيم إنسانية متعدّدة تأصلت في أعماقه وصارت جزءاً لا يتجزأ عن ذاته، ورفض التنازل عنها حتّى وإن كلفته حياته؛ فلم يكن يأبُه بحديث اللائمة التي انبثرت تلومه على إنفاقه ماله لإكرام ضيوفه؛ إذ أنّ الجود قيمه متأصلة في طبعه وأخلاقه، فيقابل اعتراض اللائمة على كرمه إصراراً على تأكيد هذه القيمة الخلقية والإنسانية في ذاته، من خلال إعراضه عن لومها ودحض زعمها بأنه يبذّر ماله ويهدره بسبب إسرافه في إكرام ضيوفه:

وَقَدْ غَابَ عَيَّوقُ الثَّرِيَا فَعَرَدَا	وَعَاذِلَةٌ هَبَّتْ بِلَيْلٍ تُلُومُنِي
إِذَا ضَنَّ بِأَمَالِ الْبَخِيلِ وَصَرَدَا	تُلُومٌ عَلَى إِعْطَائِي الْمَالَ ضِلَّةً
أَرَى الْمَالَ عِنْدَ الْمُتَسَكِّينَ مُعَبَّدَا	تَقُولُ: أَلَا أَمْسِكُ عَلَيْكَ فَإِنِّي
وَكُلُّ أَمْرِي جَارٍ عَلَى مَا تَعَوَّدَا	ذَرِينِي وَحَالِي إِنَّ مَالِكٍ وَافِرٌ
فَلَا تَجْعَلِي فَوْقِي لِسَانَكِ مِبْرَدَا	أَعَاذِلُ لَا أَلُوكِ إِلَّا خَلِيقَتِي
يَقِي الْمَالَ عَرْضِي قَبْلَ أَنْ يَتَبَدَّدَا	ذَرِينِي يَكُنْ مَالِي لِعَرْضِي جُنَّةً
أَرَى مَا تَرِينَ أَوْ بَخِيلًا مُخَلَّدَا	أَرِينِي جَوَادًا مَاتَ هَزْلاً لِعَلَّنِي
إِلَى رَأْيٍ مَنْ تَلْحِينُ رَأْيِكَ مُسْنَدَا ⁽¹⁾	وَاللَّ فَاكْفِي بَعْضَ لَوْمِكِ وَاجْعَلِي

يُضنّدُ الكريم مزاعم اللائمة التي تعاتبه على كرمه وتخوّفه من نفاذ ماله، ويطلب منها أن تكفّ عنه عدلها؛ حيث أنّ رده عليها أبرز فلسفته وتمسّكه بهذه السجية التي تميّزه عن غيره، ويتمنى لو تجاربه وتسانده في كرمه لقداسة هذه الصفة التي تضمن له حياة روحية أبدية حتّى بعد وفاته، ولعلّ ذلك كان مدعاة للكريم لافتعال هذا الحوار التجريدي بينه وبين العاذلة؛ بالإضافة إلى أنّه وسيلة لافتخار الكريم بجوده ونبل خلقه وإيثاره الغير على نفسه، وتأكيداً على أصالة هذه القيمة الإنسانية في شخصه وطبعه.

(1) ديوان حاتم الطائي، ص 18.

وتتكرر صيغ العاذلة كثيراً عند الشاعر "حاتم الطائي" لتؤكد كرمه وفيض

عطائه:

وَقَائِلَةٌ أَهْلَكَتَ بِالْجُودِ مَالَنَا وَنَفْسَكَ حَتَّى ضَرَّ نَفْسَكَ جُودَهَا
فَقُلْتُ دَعِينِي إِنَّمَا تِلْكَ عَادَتِي لِكُلِّ كَرِيمٍ عَادَةٌ يَسْتَعِيدُهَا⁽¹⁾

ويمنح إلهام العاذلة في لوم الكريم ثباتاً وإصراراً للكريم على مذهبه ، فيقدم لها

الحجج على صحة موقفه لتكف عنه عتابها على هدر ماله:

أَمَاوِيَّ! إِنَّ الْمَالَ غَادٍ وَرَائِحٌ وَيَبْقَى مِنَ الْمَالِ الْأَحَادِيثُ وَالذِّكْرُ⁽²⁾
أَمَاوِيَّ! مَا يُغْنِي الثَّرَاءُ عَنِ الْفَتَى إِذَا حَشْرَجَتْ نَفْسٌ وَضَاقَ بِهَا الصَّدْرُ⁽³⁾
لَا تَعْزِلِينِي عَلَى مَالٍ وَصَلْتُ بِهِ رَحِمًا وَخَيْرُ سَبِيلِ الْمَالِ مَا وَصَلَا⁽⁴⁾
يَقُولُونَ لِي: أَهْلَكَتَ مَالَكَ، فَاقْتَصِدْ وَمَا كُنْتَ لَوْلَا مَا تَقُولُونَ سَيِّدًا⁽⁵⁾
أَرِينِي جَوَادًا مَاتَ هَزْلاً لِعَلَّنِي أَرَى مَا تَرِينَ أَوْ بَخِيلاً مُخَلِّدًا⁽⁶⁾

إن هذه الحجج التي حاول من خلالها حاتم الطائي إقناع العاذلة بالعدول عن عتابه على كرمه وإنفاق ماله وطلبه منها مسايرته في ذلك، توحى بذلك الحوار النفسي الذي يدور بين الكريم ونفسه على لسان العاذلة، والذي يبتغي منه إثبات هذه الصفة لذاته، وتحطيم حاجز الفناء الذي أرق العرب كثيراً من خلال ضمان الخلود المعنوي بالحصول على حسن الثناء والأحدوثة حتى بعد موته، وبذلك « نجد حاتمًا في مواجهة نفسه وغيره ملوماً مُعذِّلاً لإفراطه في تحقيق ذاته مقابل غيرها من الذوات، فالصراع والجدال هو صراع

(1) المصدر السابق ، ص 19 .

(2) المصدر نفسه، ص 24 .

(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

(4) المصدر نفسه، ص 40 .

(5) المصدر نفسه، ص 19 .

(6) المصدر نفسه، ص 18 .

المبحث الثالث: إيقاع الزمن السردى في القصص الشعرية

يتصل بالوجود والمجتمع والذات، وكان وجود إنسان ما وجوداً عميقاً يعني في ذلك المجتمع الوثني نقصاً في وجود الآخرين، وهي رؤية وجودية تتصل بعبثية الوجود وزمانيته في تصور ذلك المجتمع»⁽¹⁾، ومن دون شك فقد حقق "حاتم الطائي" الخلود لذاته وأفعاله إلى يومنا هذا.

وتُورق العاذلة الشاعر "تأبط شراً" وتبالغ في عدلها على إنفاق ماله، حتى بلغ به الأمر أن قرر الرحيل إن هي لم تكف عن لومه، وهو إيماء إلى رفضه لهذا العتاب المعنّف، فيحاول إقناعها بأن حياته فانية وكذلك المال؛ لذا يجب إنفاقه فيما يريد، لأنه ليس باقٍ حتى وإن احتفظ به؛ إذ يردّ عليها قائلاً:

عَاذَلْتِي إِنْ بَعْضَ اللَّوْمِ مَعْنَفَةٌ وَهَلْ مَتَاعٌ وَإِنْ أَبْقَيْتُهُ بَاقٍ
إِنِّي زَعِيمٌ لَنْ لَمْ تَتْرَكُوا عَدْلِي أَنْ يَسْأَلَ الْحَيُّ عَنِّي أَهْلَ آفَاقٍ
أَنْ يَسْأَلَ الْقَوْمُ عَنِّي أَهْلَ مَعْرِفَةٍ فَلَا يُخْبِرُهُمْ عَنْ ثَابِتٍ لَاقٍ⁽²⁾

ويرى "حسني عبد الجليل" أن الشاعر "تأبط شراً" قد وظّف بداية "العاذل"⁽³⁾ بدلا من "العاذلة"، ولما كانت العاذلة هي الصورة الشائعة للعدل في الشعر العربي قبل الإسلام انتقل بعدها إليها⁽⁴⁾، كما يرى أيضا أن هذا العاذل يمثل «صوت العقل عند الشاعر، حيث حيث نراه يقرّر على لسان العاذل بأن عدله كان من منطلق الإشفاق والحرص على صالح

(1) حسني عبد الجليل يوسف: العدل في الشعر الجاهلي، ص 55.

(2) ديوان تأبط شرا، ص 43.

(3) إذ يقول الشاعر:

بَلْ مِنْ لِعَدَالَةٍ خَدَالَةٍ أَشِيبُ ❖ ❖ حَرَقَ بِاللَّوْمِ جِلْدِي أَيَّ تَحْرَاقٍ
يَقُولُ أَهْلَكَتَ مَا لَأَلَوْ قَنِعْتَ بِهِ ❖ ❖ مِنْ تَوْبِ صِدْقٍ وَمِنْ بَزِّ وَأَعْلَاقٍ

ينظر: ديوان تأبط شرا، ص 43.

(4) حسني عبد الجليل: العدل في الشعر الجاهلي، ص 46.

المبحث الثالث: إيقاع الزمن السردى في القصص الشعرية

المعدول، حيث رآه قد أهلك مالا لوقنِعَ به وأبقاهُ لكان قادراً على أن يكتسي ثوباً حسناً ويقتني سلاحاً ماضياً، وأن يعيش عيشاً كريماً» (□).

هناك مظهر آخر للعاذلة في شعر "عروة بن الورد"؛ حيث تلومه على تطوافه وسعيه وراء جلب المال عن طريق الخروج إلى الغزو والإغارة، وإقباله على المهالك والمغامرة بحياته، ولا يهتم إن كلفه كل ذلك موته ومصير أفراد عائلته المجهول بعده، إنها تخاف عليه من الهلاك وتناشده أن لا يعرض حياته للخطر:

أَقْلِيَّ عَلَيَّ اللَّوْمَ يَا بِنْتَ مُنْدِرِ	وَنَامِي وَإِنْ لَمْ تَشْتَهِي النَّوْمَ فَاسْهَرِي
ذَرِينِي وَنَفْسِي أُمَّ حَسَّانَ إِنَّنِي	بَهَا قَبْلَ أَنْ لَا أَمْلِكَ الْبَيْعَ مُشْتَرِي
أَحَادِيثَ تَبْقَى وَالْفَتَى غَيْرُ خَالِدِ	إِذَا هُوَ أَمْسَى هَامَةً فَوْقَ صَيْرِ
ثُجَابُوبِ أَحْجَارِ الْكِنَاسِ وَتَشْتَكِي	إِلَى كُلِّ مَعْرُوفٍ تَرَاهُ وَمُنْكَرِ
ذَرِينِي أَطُوفُ فِي الْبِلَادِ لَعَلَّنِي	أَخْلِيكَ أَوْ أُغْنِيكَ عَن سُوءِ مَحْضَرِي
فَإِنْ فَازَ سَهْمٌ لِلْمَنِيَّةِ لَمْ أَكُنْ	جَزُوعاً وَهَلْ عَن ذَاكَ مُتَّأَخِّرِ
وَإِنْ فَازَ سَهْمِي كَفَّكُمْ عَن مَقَامِدِ	لَكُمْ خَلْفَ أَذْيَارِ الْبُيُوتِ وَمَنْظَرِ
تَقُولُ: لَكَ الْوَيْلَاتُ، هَلْ أَنْتَ تَارِكُ	ضَبُوءاً بِرَجُلٍ تَارَةً وَبِمَنْسَرِ (□)

يتخذ الشاعر من هذا الحوار المفتعل منفذاً للتأكيد على فلسفته، التي يراها السبيل الوحيد لتجاوز الفقر والمعاناة، فيطلب من عاذلته أن تُمسِكَ عنه لومها على خروجه للغزو؛ إذ كان رده عليها وفق ما تحدثه به نفسه من يقين بعدم خلوده، لذلك اختار مواجهة الموت والخلود المعنوي، حتى وإن فارق الحياة لن يصيبه الجزع، لأنّ الضياء أمر محتوم، أما إذا أصاب غنيمة، فإنه سيقى نفسه الحاجة والسؤال وذلّ الفقر.

(1) المرجع السابق، ص 46.

(2) ديوان عروة بن الورد، ص 67.

المبحث الثالث: إيقاع الزمن السردى في القصص الشعرية

تمثّل العاذلة في هذا الحوار الصوت الداخلي لنفس الشاعر التي تسعى لتحقيق حياة أفضل، والتغلب على المحن التي تواجهها والصراع النفسي الذي يعكّر صفو حياتها، فقد «جاء في قوله: "ذريني ونفسي" مجسداً لإحساسه بتلك الذات التي أتعّبها وأتعبته؛ وما يتصلّ بذلك الإحساس من رأسٍ وقنوط، وهو يربط خروجه للغزو بقضية الحياة والموت، حيث يرى أنّ في مواجهة الأخطار تخليداً للذكر» (1).

ولقد تكرّر كثيرا حوار العاذلة في شعر "عروة بن الورد" والذي كان دافعا لإصراره على الإغارة والغزو لتحصيل المال، وتحدى الفقر والموت معاً:

رَأَيْتُ النَّاسَ شَرُّهُمْ الْفَقِيرُ (2)	دَعَيْنِي لِلْغَنَى أَسْعَى فَإِنِّي
لَهَا الْقَوْلُ طَرْفُ أَحْوَرِ الْعَيْنِ دَامِعُ	تَقُولُ: أَلَا أَقْصِرُ مِنَ الْغَزْوِ وَاشْتَكَى
مِنَ الْأَمْرِ لَا يَعْشُو عَلَيْهِ الْمُطَاوِعُ	سَأُغْنِيكَ عَن رَجْعِ الْمَلَامِ بِمُزْمَعِ
يُؤَائِمُ إِمَّا سَائِمٌ أَوْ مُصَارِعُ (3)	لَبُوسٌ ثِيَابَ الْمَوْتِ حَتَّى إِلَى الَّذِي

ويوظف الشاعر "عروة بن الورد" أحيانا حوار العاذلة للتدليل على قوة تحمّله وشجاعته، وتحديّه للمخاطر، وللموت الذي يهدّده في أي لحظة، مما يجعل ردّه على العاذلة يتضمّن فخراً بنفسه واعتزازا بكبريائه:

تُخَوِّفُنِي الْأَعْدَاءَ وَالنَّفْسُ أَخَوْفُ	أَرَى أُمَّ حَسَّانَ الْغَدَاةَ تَلُومُنِي
وَلَمْ تَدْرِي أَنِّي لِلْمُقَامِ أَطَوْفُ	تَقُولُ سَلِيمِي: لَوْ أَقَمْتَ لِسِرِّنَا
يُصَادِفُهُ فِي أَهْلِهِ الْمُتَخَلِّفُ (4)	لَعَلَّ الَّذِي خَوَّفَتْنَا مِنْ أَمَامِنَا

(1) حسني عبد الجليل: العذل في الشعر الجاهلي، ص 71.

(2) ديوان عروة بن الورد، ص 79.

(3) المصدر نفسه، ص 82.

(4) المصدر نفسه، ص 79.

المبحث الثالث: إيقاع الزمن السردى في القصص الشعرية

إِذَا قُلْتُ: قَدْ جَاءَ الْغِنَى حَالَ دُونَهُ أَبُو صَبِيَّةٍ يَشْكُو الْمَفَاقِرَ أَعْجَفُ
لَهُ خَلَّةٌ لَا يَدْخُلُ الْحَقُّ دُونَهَا كَرِيمٌ أَصَابَتْهُ حُطُوبٌ تُجْرَفُ
فَإِنِّي لَمُسْتَأَفُ الْبِلَادِ بِسُرِيَةٍ فَمَبْلُغُ نَفْسِي عُنْدَهَا أَوْ مُطَوِّفٌ⁽¹⁾

ولقد عبّر حوار العاذلة لدى بعض الشعراء العرب قبل الإسلام عن تحديدهم لظروف الحياة الصعبة، المليئة بالمخاطرة، والتي تجعل فرص النجاة من الموت قليلة جداً، وفي الآن ذاته هو إثبات وتأكيد للذات والآخرين حريتهم، ووجودهم الذي يسعون من خلاله لتحقيق الأفضل، وتلك هي المعاني التي يُضمّنُها الشعراء في ردّهم على العاذلة:

دَعَيْنِي وَقَوْلِي بَعْدَ مَا شِئْتِ إِنِّي سَيُعْجِدَى بِنَعْشِي مَرَّةً فَأُغَيَّبُ⁽²⁾

يهب يقين الشاعر / الإنسان العربي بحتمية الفناء القدرة والشجاعة على تخطي الصعاب واقتحام الأهوال، وتحدي أسباب المنايا، وضمن هذا السياق تمحور ردّ الشاعر على عاذلته للتقليل من عذلتها أو الكفّ عنه، لأنّ مصير كلّ الكائنات هو الفناء:

بَكَرَتْ نُخُوفُنِي الْحُتُوفَ كَأَنِّي أَصْبَحْتُ عَنْ غَرَضِ الْحُتُوفِ بِمَعَزِلِ
فَأَجَبْتُهَا: إِنَّ الْمَنِيَّةَ مَنَهْلٌ لَا بُدَّ أَنْ أُسْقَى بِكَأْسِ الْمَنَهْلِ
فَاقْنِي حَيَاءُكَ لَا أَبَا لَكَ وَأَعْلَمِي أَنِّي امْرُؤٌ سَأَمُوتُ إِنْ لَمْ أُقْتَلِ
إِنَّ الْمَنِيَّةَ لَوْ تَمَثَّلُ مَثَلَتْ مِثْلِي إِذَا نَزَلُوا بِضَنْكِ الْمَنْزِلِ⁽³⁾

لا يصرّح عنتر بن شداد بلوم العاذلة، وإنّما يمكن اكتشاف حضورها من خلال ردّه على تخويفها له لإقدامه على الحروب، واجتياحه الأهوال دون تردد أو خوف، ولعلّ هذا كان سبيل الشاعر لإبراز شجاعته وبسالته في الحروب وفخره بكلّ تلك الفضائل، فيرى في

(1) المصدر السابق، ص 87.

(2) ديوان الشنفرى، ص 27.

(3) ديوان عنتر بن شداد، ص 97 .

المبحث الثالث: إيقاع الزمن السردى في القصص الشعرية

الموت حياة أخرى حين يواجه مصيره بشجاعة ويتغلب على مخاوفه ويحمل نفسه مجابهة المنايا.

ويمكن القول أنّ محاورة الشاعر للعاذلة هي حوار الشاعر لنفسه التي تطمح لبلوغ أمجاد البطولة، ليرفع من مكانته في مجتمع زكى وعظم البطولة بكل أوجهها وصورها المادية والمعنوية؛ إذ «استطاع بذلك أن يدخل إلى نفسه، ليبدأ حواراً الذي بسط فيه فلسفته وأكد فيه نزعتة»⁽¹⁾، ولعلّ تلك الحُجج التي يُفند الشاعر من خلالها مزاعم العاذلة بتخويفه من المخاطر، ما هي إلا محاولة منه لتبرير مواقفه وآرائه، وإثبات لمآثره الفردية، وخلاصة تجاربه الحياتية التي تُثبت وجوده؛ إذ «خلعت الصحراء وجودها على الإنسان العربي! وشغلته بوجودها هذا عن وجوده هو؛ فظلّ فيها لا يفكر إلا بكيفية البقاء على قيد الحياة وكيف يستطيع الحصول على الماء والكلأ بالتنقل الدائم والقتال وشن الغارات»⁽²⁾.

كما أنّ حوار العاذلة التجريدي كان تعبيراً عن مشاعر الشعراء العرب قبل الإسلام وشجونهم، وإحساسهم بوطأة الدهر والزمن الذي لا يملكون وسيلة تمكنهم من السيطرة عليه أو التغلب على نوائبه، «فالجاهليون رسموا الزمن في أذهانهم قوّة قادرة على الإهلاك»⁽³⁾؛ لذلك استعان الشعراء بمحاورة العاذلة للإفصاح بطريقة غير مباشرة عما يختلج وجدانهم وعقولهم، ويرفضون البوح به مباشرة؛ لأنّه يتعارض مع قيم وأسس المجتمع العربي آنذاك؛ وبالتالي فقد «وجد الشعراء في محاورة اللائمة وسيلة فنيّة تستوعب التعبير عن همومهم وتُسعّ الإتيان ببوح متعدّد الرؤى، مُتَشعّب العناصر»⁽⁴⁾.

(1) نوري حمودي القيسي: لمحات من الشعر القصصي عند العرب، ص 06.

(2) باسم إدريس قاسم: الشاعر الجاهلي والوجود، دراسة فلسفية ظاهراتية، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان- بيروت، ط (1)، 2014، ص 48.

(3) عبد الإله الصائغ: الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، ص 64.

(4) عبد الحسين طاهر، مولود محمد زايد: العاذلة في الشعر العربي قبل الإسلام، مجلة ميسان، ص 55.

المبحث الثالث: إيقاع الزمن السردى في القصص الشعرية

كما يتمظهر هذا اللون من الحوار الخارجي أيضا ، حين يفتعل الشاعر شخصية يوجّه إليها خطابه، بغية التأكيد على مجموعة من الصفات الحميدة التي يتميز بها، أو رغبة في إبرازها وإعلام الطرف الآخر بها .

ينسج عنتر بن شداد تفاصيل تلك المحاورة ، حين يتخذ من شخصية المحبوبة "عبلة" منفذاً لتأكيد فروسيته وشجاعته، وانتصاراته على أعدائه في الحرب، وعدم خوفه من أهوالها ، ولا من الموت، فلا يرهب مواجهة خصمه أو عدوه:

هَلَا سَأَلْتَ الْخَيْلَ يَا ابْنَةَ مَالِكٍ	إِنْ كُنْتَ جَاهِلَةً بِمَا لَمْ تَعْلَمِي
إِذْ لَا أزالُ عَلَى رِحَالِي سَابِحٍ	نَهْدٍ تَعَاوَرَهُ الْكُمَاةُ مَكَلِّمِ
طَوْرًا يُجَرِّدُ لِلطَّعَانِ وَتَارَةً	يَأْوِي إِلَى حَصِيدِ الْقَسِيِّ عَرْمَرِمِ
يُخْبِرُكَ مَنْ شَهِدَ الْوَقِيعَةَ أَنَّنِي	أَغْشَى الْوَعَى وَأَعْفُ عِنْدَ الْمَغْنَمِ (1)

يفصح هذا الحوار المفتعل بين "عنتر بن شداد" والمحبوبة "عبلة" عن صفات "عنتر" المحمود، والتي يرصدها الشاعر رغبة في إخبار المحبوبة بها، طلباً لرضاها ووصالها، وتأكيداً لقيمتها الاجتماعية كفرد في مجتمع لم يعترف له بتلك المرتبة المتوخاة، ولم يقرب بطولاته ولا لحاجته إليه، إلا حين صار الأمر متعلقاً بمسألة حياة أو موت قبيلة بأسرها (2).

ولطالما كانت محاورة "عنتر" للمحبوبة "عبلة" تندرج ضمن تعداد المحبوب/ الفارس لمآثره، وفضائله التي تعدّ وسيلة لكسب رضا المحبوبة وقلبها، فتجاهل مسألة نسبه وعبوديته:

(1) ديوان عنتر بن شداد، ص ص 20، 21.

(2) المقصود بذلك يوم طلب منه والده "شداد" الدفاع عن القبيلة مقابل حريته، ويشير "عنتر" إلى ذلك في البيت الشعري التالي:

وَلَقَدْ شَفَا نَفْسِي وَأَبْرَأَ سَقْمَهَا ❖ ❖ ❖ قِيلَ الْفَوَارِسِ وَيُكَ عَنْتَرُ أَقْدِمِ

ينظر: المصدر نفسه ، ص 24.

لَا تُصْرَمِينِي يَا عُبَيْلُ وَرَاجِعِي فِي الْبَصِيرَةِ نَظْرَةَ الْمُتَأَمِّلِ
فَلَرُبَّ أَمْلَحٍ مِنْكَ دَلًّا فَاغْلَمِي وَأَقْرَبِي الدُّنْيَا لِعَيْنِ الْمُجْتَلِي
وَصَلَتْ حِبَالِي بِالَّذِي أَنَا أَهْلُهُ مِنْ وَدْهَاءِ وَأَنَا رَخِي الْمَطْوَلِ
يَا عَبْلُ كَمْ مِنْ غَمْرَةٍ زُهَاءِهَا بِالنَّفْسِ مَا كَادَتْ لِعَمْرُكَ تَنْجَلِي
فِيهَا لَوَامِعُ لَوْ شَهِدَتْ زُهَاءَهَا لَسَلَوْتُ بَعْدَ تَخْضُبٍ وَتَكْحَلِ
إِمَّا تَرِينِي قَدْ نَحَلْتُ وَمَنْ يَكُنْ غَرَضًا لِأَطْرَافِ الْأَسِنَّةِ يَنْحَلِ (1)

وفي سياق آخر نجد "عمرو بن كلثوم" يتخذ من محاورته للملك "عمرو بن هند" مسوغاً لسرد مفاخر عائلته وقبيلته؛ إذ يطلب منه التريث في الحكم عليهم قبل أن يسمع منه الخبر اليقين عن شرفهم ومكانتهم بين القبائل، ومآثرهم والانتصارات الحربية التي حققتها قبيلة الشاعر، وقهرهم للملوك:

أَبَا هِنْدٍ فَلَا تَعْجَلْ عَلَيْنَا وَأَنْظِرْنَا نُخَبِّرْكَ الْيَقِينِ
بِأَنَا نُورِدُ الرِّيَّاتِ بِيضًا وَنُصْدِرُهُنَّ حُمْرًا قَدْ رَوِينَا
وَأَيَّامٍ لَنَا غُرُطُ وَاوَالٍ عَصِينَا الْمَلِكَ فِيهَا أَنْ نَدِينَا
وَسَيِّدٍ مَعَشَرَ قَدْ تَوَجَّوَهُ بِتَاجِ الْمَلِكِ يَحْمِي الْمُحْجَرِينَا (2)

ب- مخاطبة الصاحبين/المثنى:

يوظف الشاعر العربي قبل الإسلام هذه المحاوره حين يجرد شخصيتين يحاورهما دون أن ينتظر منهما ردًا، ويحدد الشاعر هويتهما بلفظة "خليلي"، والتي يتخذها منهجًا وحنوًا «ليصبح شرحًا للذات والشكوى» (3)؛ حيث نجد الشاعر يُعِدُّهَا ذريعةً للتعبير عما

(1) المصدر السابق، ص 208.

(2) ديوان عمرو بن كلثوم، ص 71.

(3) ضياء غني لفتة: البنية السردية في شعر الصعاليك، ص 106.

يختلج وجدانه من مشاعر ورؤى؛ إذ أنه حين يفتتح الحديث عن ظعن المحبوبة يخاطب صاحبيه مُستفسراً عنها، دون أن ينتظر منهما جواباً عن سؤاله:

تَبَصَّرَ خَلِيلِيَّ هَلْ تَرَى مِنْ ظِعَائِنِ سَوَالِكَ نَقْبًا بَيْنَ حَزْمِي شَعْبَعِبِ
عَلَوْنَ بِأَنْطَاكِيَّةٍ فَوْقَ عِقْمَةٍ كَجَرْمَةِ نَخْلٍ أَوْ كَجَنَّةٍ يَثْرِبِ
وَلِلَّهِ عَيْنًا مَنْ رَأَى مِنْ تَفْرُقِ أَشْتِ، وَأَنْأَى مِنْ فُرَاقِ الْمُحْصَبِ⁽¹⁾

يمثل مشهد الظعن آخر اللحظات التي جمعت بين المحبِّ وحبيبته والتي تؤكد نأيها عنه ويأسه من لقائها ثانية، فكأنه يكذب عينيه، أو يرفض أن يصدق ما يراه من مشاهد التحمل والترحيل، فيبحث عمّن يؤكد له ما يبصره في مساءلة الخليلين، من فرط ألمه وحزنه:

أَسْأَلُ صَاحِبِي وَلَقَدْ أَرَانِي بَصِيرًا بِالظِعَائِنِ حَيْثُ سَارُوا⁽²⁾

تُعبّر مشاهد الرحيل عن صورة من صور الفناء التي تتوقف عندها سعادة المحبِّ، وهي مُثيرة لذكريات الماضي السعيد التي تلونها لحظات الوداع باليأس والحرمان والحزن، وفي خضم هذه المعاناة يحتاج المحبُّ إلى خلٍّ أو صديق يخفف عنه وطأة الحزن والألم لفراق الأُحبة:

تَبَصَّرَ خَلِيلِيَّ هَلْ تَرَى مِنْ ظِعَائِنِ تَحْمَلْنَ أَمْثَالَ النَّعَاجِ عَقَائِلُهُ
ظِعَائِنُ أَبْرَقْنَ الْخَرِيفَ وَشِمْنُهُ وَخِضْنَ الْهَمَامَ أَنْ تُقَادَ قَنَابِلُهُ
عَلَى إِثْرِ حَيٍّ لَا يَرَى النَّجْمَ طَالِعًا مِنَ اللَّيْلِ إِلَّا وَهُوَ بَادٍ مُنَازِلُهُ⁽³⁾

(1) ديوان امرئ القيس، ص 74.

(2) ديوان بشر بن أبي خازم، ص 57.

(3) ديوان طفيل الغنوي، ص 114.

المبحث الثالث: إيقاع الزمن السردى في القصص الشعرية

يتخذ الشاعر من خطاب الخليلين ومساء لثهما عن الطلل وسيلة للتنفيس عن مشاعر الحسرة والألم التي تخلفها مشاهد الحمول الطاعنات والأحبة الراحلين؛ إذ «يقف الشاعر ذاهلاً، يملأ خافقه بلوعة الفراق، مُتَّبِعاً ركبَ الحبيبة التي تنكبت لحبه، وصرمت حبل الوصل بينهما، فَتَقَطَّعَ الود، عندها تنفلت الانفعالات بفرحها وحزنها لتصوير الحالة بما يستدعيه الموقف، وما يستدره من براعته الفنيّة وقدرته الشعرية على التخيّل، والتأمّل»⁽¹⁾، حيث يُصبح هذا الموقف مدعاة لاسترجاع الشاعر لذكرياته مع الأحبة والتي تخالطها لحظات الرحيل والوداع، ليندمج في حالة عاطفية وانفعالية حزينة تولد لديه الرغبة في البوح، والتعبير عن مكنونات النفس.

وترد صيغة "خليلي" في غير سياق الحديث عن طعائن الأحبة، حيث يوظفها الشاعر أيضاً حين يتملّكه اليأس من لقاء الأحبة ثانية بعد نأيهم، فيتخذ هذا الحوار مطيةً للبوح بمشاعر الحزن والفقْد، بغية البحث عن المأنسة والمواساة:

مَنْزِلِ الدَّارِسِ مِنْ أَهْلِ الحَلَالِ	يَا خَلِيلِي أَرْبَعًا وَاسْتَخِيرَا أَلْ
قَطْرُ مَعْنَاهُ وَتَأْوِيبُ الشَّمَالِ	مِثْلَ سَحْقِ البُرْدِ عَفَى بَعْدَكَ أَلْ
مُمْسِكُو مِنْكَ بِأَسْبَابِ الوِصَالِ	وَلَقَدْ يَغْنَى بِهَا أَصْحَابُكَ أَلْ
بَيْنَ وَالْأَيَّامِ حَالٌ بَعْدَ حَالِ ⁽²⁾	ثُمَّ أَكْدَى وَدُهُمْ أَنْ أَرْمَعُوا أَلْ

يستوقف الشاعر خليليه لاستخبار منزل أحبته المقفر والبالى، فقد غيّرت معالمه الرياح والأمطار، ورغم ذلك لم يستطع فعل الطبيعة والزمن في الطلل أن يطمس أيضاً ذكريات الشاعر التي أثارها المكان، لكن الأيام فرقت بينه وبين أحبته، فحال الأيام تتغير، وما حوار الشاعر مع خليليه من هذا المنطلق إلا للبوح والتنفيس عما يعاينيه من رحيل

(1) صاحب خليل إبراهيم: الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 66.

(2) ديوان عبيد بن الأبرص، ص ص 99، 100.

المبحث الثالث: إيقاع الزمن السردى في القصص الشعرية

الأحبة، فافتعل شخصيتي الخليلين لهذا الغرض، وفي السياق نفسه يستخدم "امرؤ القيس" صيغة "خليلي" فيقول:

خَلِيلِي مُرًّا بِي عَلَى أُمِّ جُنْدُبٍ نُقِضُ لِبَانَاتِ الْفُؤَادِ الْمَعْدَبِ
فَإِنَّكُمْ مَا إِن تَنْظُرَانِي سَاعَةً مِنْ الدَّهْرِ تَنْفَعُنِي لَدَى أُمِّ جُنْدُبِ (1)

وتتكرر مخاطبة صيغة المثني عند "امرؤ القيس" في معلقته دون استخدامه لصيغة "خليلي"، حيث يقول:

قِفَا نَبْكَ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ بِسِقْطِ اللَّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ (2)

فقد خاطب "امرؤ القيس" صاحبيه، مستوقفا إياهما أمام طلل الأحبة، متخذاً هذا الحوار التجريدي سبيلاً إلى الإفصاح عما في وجدانه من مشاعر .

ج- محاوراة الطلل:

لطالما كان الطلل مثيراً لشجن الشاعر وحزنه لفراق الأحبة والأهل، ذلك الشعور بقهر الزمن الذي يرتد إلى أعماق الشاعر والإنسان، فيقف أمام الطلل حائراً وحزيناً، فاقداً السيطرة على الإحساس بالضعف والفقْد والفناء، الذي يولده حنينه إلى الأحبة وعجزه عن وصالهم، فالطلل يستمد قيمته عند الشاعر من العلاقة التي تجمع بينه وبين ذكرياته مع الأهل والأحبة، من هذا المنطق يشكو الشاعر حزنه وقهر الزمن الذي لا يستمر على حال واحدة إلى الطلل ويسأله عن الأحبة، وكأنه يسأل الحبيبة والأهل عن مكان ظعنهم وأحوالهم، لكن ليت الديار تجيبه وتخفف عنه ألم الفراق وقسوة الإحساس بالهزيمة على الصعيدين الإنساني والعاطفي:

مَنْ الدِّيَارُ بِبُرْقَةِ الرُّوحَانِ؟ دَرَسَتْ وَغَيْرَهَا صُرُوفُ زَمَانِ!
فَوَقَفْتُ فِيهَا نَاقَتِي لِسُؤَالِهَا فَصَرَفْتُ وَالْعَيْنَانِ تَبْتَدِرَانِ
سَجْمًا كَانَ شُنَانَةً رَجَبِيَّةً سَبَقَتْ إِلَيَّ بِمَائِهَا الْعَيْنَانِ
أَيَّامَ قَوْمِي خَيْرُ قَوْمٍ سُوقَةٍ لِمُعَصِّبٍ وَلِبَائِسٍ وَلِعَانِي (3)

(1) ديوان امرؤ القيس، ص 74.

(2) المصدر نفسه، ص 21.

(3) ديوان عبيد بن الأبرص، ص ص 120، 121.

المبحث الثالث: إيقاع الزمن السردى في القصص الشعرية

يتساءل الشاعر عن ديار قومه، وقد غيرتها تقلبات الزمن، وهو لا يبتغي جواباً عن سؤاله، لأنه تعرّف عليها رغم تغييرها، وإنما كان يبثُّ حزنه لخلائها وقصرها من الأهل والأحبة .

وعندما أوقف ناقته أمام هذه الديار يسألها عن أهلها، متأملاً ما حلَّ بها فإنَّ الحزن والأسى يملكانه، فلا يصطبر على تحمل الموقف، فانصرف وقد انهمرت دموع عينيه غزراً، كما ينهمر المطر من سحب غزير المطر لتذكره قومه الكرماء الذين رحلوا عن تلك الديار.

لقد كان الشعراء العرب قبل الإسلام يتخذون من محاورة الطلل مسوغاً للتخفيف عن النفس والقلب من وطأة الزمن وأحداث الدهر، فالطلل يعدّ شاهداً على تلك الذكريات التي تجمعهم بالأحبة، لكنّه في الحقيقة لا يردّ على استفساراتهم، ليبلغ الألم مداه باستعجابه، لكنّهم دأبوا على سؤال الأطلال «عن أهلها الذين كانوا حلولاً فيها في الماضي، ثمّ تحملوا عنها، واعتادوا أن يطلبوا إليها تكليمهم وتحديثهم عن أخبارهم، وقد استطاعوا أن يجعلوا لهذه الديار أشخاصاً تسمع لهم ما يقولون، ولكنّهم لم يصلوا إلى أن يجعلوها تحيّيهم، وتحديثهم حديث الأيام الماضية، والذكريات الخالية، فقد كان جواب الديار على سؤالهم وكلامهم الصمت المطبق، والسكون العميق، لخلوها من الناس، وعجزها عن الكلام» (1).

يسائل "عوف بن عطية" طلل المحبوبة "مي" فيقول:

أَمِنْ آلِ مَيِّ عَرَفْتَ الدِّيَارَا	بَحِيثُ الشَّقِيقُ خَلَاءَ قِفَارَا
تَبَدَّلْتَ الوَحْشَ مِنْ أَهْلِهَا	وَكَانَ بِهَا قَبْلُ حَيِّ فَسَارَا
كَأَنَّ الظُّبَاءَ بِهَا وَالنَّعَا	جَ أُلْهَسْنَ مِنْ رَازِقِي شِعَارَا
وَقَفْتُ بِهَا أُصْلًا مَا تَبِينُ	لِسَائِلِهَا الْقَوْلَ إِلَّا سِرَارَا (2)

(1) عزة حسن: شعر الوقوف على الأطلال من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث، ص 25.

(2) المفضل الضبي، المفضليات، ص ص 412، 413.

المبحث الثالث: إيقاع الزمن السردي في القصص الشعرية

يقف "عوف بن عطية" أمام ديار محبوبته "مي" يسألها عن أهلها، وقد تعرّف عليها رغم قفارها، واتّخاذ الوحش لها مرتعاً له، ثمّ شرّد في استرجاع ذكرياته مع المحبوبة، حتّى ظنّ أنّ الديار تجيبه وتسرُّ إليه بعض الأحداث الماضية التي علقت بذاكرته، وكأنّ الديار تشاركه حزنه وألمه.

أمّا "عنتر بن شداد" فقد أطال وقوفه أمام الطلل، وإصراره على الاستفسار عن حال المحبوبة "عبلة" الراحلة عنه، حتّى أصابه التعب من صمتها، وعدم ردّها، فصار يشكو حينه إلى المحبوبة، ورغبته في لقائها إلى "الأثافي" فتواسيه، وتقاسمه ألمه وحزنه على رحيل "عبلة" وأهلها، فيحيّ تلك الديار، ويدعو لها بالسلامة:

أَعْيَاكَ رَسْمُ الدَّارِ لَمْ يَتَكَلَّمِ	حَتَّى تَكَلَّمَ كَالأَصَمِّ الأَعْجَمِ
وَلَقَدْ حَبَسْتُ بِهَا طَوِيلًا نَاقَتِي	أَشْكُو إِلَى سَفْعِ رَوَاكِدِ جَنَمِ
يَا دَارَ عَبَلَةَ بِالجَوَاءِ تَكَلَّمِي	وَعَمِّي صَبَاحًا دَارَ عَبَلَةَ وَأَسَلَمِي (1)

لقد شخّص الشعراء العرب قبل الإسلام ديار الأحبة الدارسة لمحاورتها، وجعلوها منفذاً للبوح عن مكامن عاطفة ونفس هؤلاء الشعراء، والتي تعبّر عن حجم المعاناة التي يعيشون نتيجة رحيل المحبوبة وأهلها، والتي تتمثل في أغلب الأحيان سطوة الدهر الذي لا يبقى على حال واحدة؛ بل هو في تغيير مستمر وذلك يبعث في قلوب الشعراء شعوراً بالقهر والضعف، لعدم قدرتهم على التصدي له، أو حتّى مواجهته.

د- محاوراة الفرس:

يتخذ الحوار التجريدي صورة أخرى من صورته المختلفة، والمتمثل في محاوراة الفارس لفرسه والذي يُعَضدُ معادلاً موضوعياً لحوار مفتعل مع النفس، يبتغي الشاعر/الفارس منه دحض مخاوفه حين يواجه المخاطر والأهوال، التي يرفض أن تُضعِفَ من عزيمته على

(1) ديوان عنتر بن شداد، ص 14.

المبحث الثالث: إيقاع الزمن السردى في القصص الشعرية

اقتحام أهوال الحرب، ولا غرابة من اتخاذ الفارس فرسه طرفاً في الحوار وهو رفيقه وأنيسه في الشدة والرخاء، كما أنه يمثل «صورة لما يتشبَّث به الشاعر أملاً في المستقبل ورغبة في قدر أتم من المناعة والحصانة، إن صورة الفرس هي صورة الرجل النبيل الذي ملأته العزة والثقة»⁽¹⁾، ولعل هذه المكانة التي يميّز به الفرس جعلت الفارس يبوح لفرسه بعضاً من مخاوفه وهو جسد ملتمساً منه السند والدعم لتمجيد بطولاته وتحديده للصعاب والتغلب على إحساسه بثقل المسؤولية الملقاة على عاتقه في ساحة الحرب والتي تستوجب الشجاعة والقوة .

تضفي العلاقة الوطيدة بين الفارس وفرسه صفة الاتحاد بينهما، فيعبر الفرس عما يختلج بوجدان فارسه، ولا يقوى على الإفصاح عنه، لأنه ليس من شيم الفرسان الشجعان، وهذا ما تُفصِح عنه محاورة الشاعر/الفارس "عنتر بن شداد" لفرسه؛ إذ يقول:

مازلت أرميهم بئغرة نحره	ولبانه حتى تسربل بالدم
فأزور من وقع القنا بلبانه	وشكا إلي بعبرة وتحمحم
لو كان يدري ما المحاوره اشتكى	ولكان لو علم الكلام مكلمي ⁽²⁾

يبث الشاعر شكواه وينسبها إلى فرسه الذي جرح وتلطخ بالدم، واستاء من طعن الرماح، غير أن الفارس تمكن من مشاعر فرسه الذي لو علم كيف يكلمه لما تأخر، والغرض من هذه المحاوره تأكيد الفارس لبسالته في الحروب وقوته وإقدامه، وهي فضائل ومكارم الصفات التي يفتخر بها كل فارس يتباهى ببطولاته.

أما "عامر بن الطفيل" فيزجر فرسه عن الإدبار والفرار خوفاً من العار والخزي، فيحاوره محاولاً إقناعه بالإقبال على الحرب، والصبر على هولها، فيكون سنداً له لا عبئاً عليه:

(1) مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، ط (2)، 1981، ص 87.

(2) ديوان عنتر بن شداد، ص 24.

إذا أُرْوِرَ مِنْ وَقَعِ الرِّمَاحِ زَجْرَتُهُ
وَأَنْبَأْتُهُ أَنَّ الْفِرَارَ خِزَايَةٌ
أَلَسْتَ تَرَى أَرْمَاحَهُمْ فِي شُرْعًا
أَرَدْتُ لِكَيْمَا يَعْلَمَ اللَّهُ أَنَّي
وَقُلْتُ لَهُ أَرْجِعْ مُقْبِلًا غَيْرَ مُدْبِرٍ
عَلَى الْمَرْءِ مَا لَمْ يُبْلِ عُدْرًا فَيُعْدِرِ
وَأَنْتَ حِصَانٌ مَا جِدُّ الْعِرْقِ فَاصْبِرِ
صَبْرْتُ وَأَخْشَى مِثْلَ يَوْمِ الْمُشَقَّرِ (1)

لقد اتخذ عامر بن الطفيل من هذا الحوار مسوغاً للإفتخار بحسن صنيعه في الحروب، وإقدامه على الأهوال، رغم اشتداد القتال، فنأشد فرسه مسانده فيما يذهب إليه، فيطلب منه الصمود في ساحة القتال، والتحلي بالشجاعة، ونبد الفرار لأنه عار وخزي، وكان محاورته لفرسه هي تعزيز لعنوياته هو، وتأكيده لشجاعته.

ح- محاوره الغول:

تتجلى محاوره الغول في قصيدتين للشاعر "تأبط شراً"؛ حيث يتخذ من الغول شخصية يحاورها، «مُغْلِفاً الحدث بجو أسطوري غاية في الغموض، هو غموض الصحراء ذاتها، ومخاوف رحلاته في أعماقها وكذا غاراته وحياته عامة» (2)، فأبرز من خلال تلك المحاوره شجاعته وجراته؛ إذ لم يُبدِ فزعه منها، ولم يهرول فاراً:

فَأَصْبَحْتُ وَالْغُولُ لِي جَارَةٌ
وَطَالِبْتُهَا بَضْعَهَا فَالْتَوْتُ
فَقُلْتُ لَهَا: يَا انْظُرِي كَيْ تَرِي
فَطَارَ بِقَحْفِ ابْنَةِ الْجِنِّ دُو
إِذَا كَلَّ أَمْهَيْتُهُ بِالصِّفَا
عِظَاءَةً قَفَرٍ لَهَا حُلَّتَا
فَمَنْ سَأَلَ أَيَّنَ تَوْتُ جَارَتِي
وَكُنْتُ إِذَا مَا هَمَمْتُ اعْتَزَمْتُ
فِيَا جَارَتَا أَنْتِ مَا أَهْوَلَا
بِوَجْهِ تَهَوَّلَ فَاسْتَغْوَلَا
فَوَكَلْتُ فَكُنْتُ لَهَا أَغْوَلَا
سَفَاسِقَ قَدْ أَخْلَقَ الْمُحْمَلَا
فَحَدَّ وَلَمْ أَرِهِ صَيْقَلَا
نِ مِنْ وَرَقِ الطَّلْحِ لَمْ تُغْزَلَا
فَإِنَّ لَهَا بِاللَّوَى مَنْزَلَا
وَأَحْرَ إِذَا قُلْتُ أَنْ أَفْعَلَا (3)

(1) ديوان عامر بن الطفيل، ص 62.

(2) مي يوسف خليف: العناصر القصصية في الشعر الجاهلي، ص 112.

(3) ديوان تأبط شراً، ص ص 48، 49.

المبحث الثالث: إيقاع الزمن السردى في القصص الشعرية

يتخذ الشاعر من هذا الحوار منفذاً لفخره بقوته التي أردت الغول قتيلاً، وبخبرته في اختراق هول الصحراء ليلاً، ومعرفته لطرق التنقل فيها، حتى وإن ساد المكان الظلام الحالك، فبالرغم من محاولة الغول الفرار من قبضة الشاعر، إلا أنه تمكن منها بضربة بسيفه على رأسها، ولعل مسوغ هذا الفخر هو رده على "سليمي" التي أثارت غيظه بإدعائها أنه كبر في السن وضعفت قوته في بداية القصيدة:

أرى ثابتاً يفناً حوقلاً	تقول سليمي لجاراتها
ألف الأيديين ولا زملاً	لها الويل ما وجدت ثابتاً
إذا بادر الحملة الهيضلاً	ولا رعش الساق عند الجراء
ويكسو هواديها القسطلاً ⁽¹⁾	يفوت الجياد بتقريبه

حاول تأبط شرا دحض مزاعم "سليمي" وإرضاء غروره، من خلال هذا الحوار؛ إذ يؤكد على المعاني نفسها في قصيدة أخرى، من خلال محاورته للغول أيضاً، غير أنه يوجه رسالته في هذه المرة إلى "فتيان فهم":

بما لاقيت عند رحي بطن	ألا من مبلغ فتيان فهم
بشهب كالصحيفة صححان	بأنني قد لقيت الغول تهوي
أخو سفر فخلي لي مكاني	فقلت لها: كلانا نضو أين
لها كفي بمصقول يماني	فشدت شدة نحوي فأهوى
صريعاً لليدين وللجران	فأضربها بلا دهش فخرت
مكانك إنني ثبت الجنان	فقلت لها رويدا
لأنظر مصباحاً ماذا أتاني ⁽²⁾	فلم أنفك متكئاً عليها

(1) المصدر السابق، ص 48.

(2) المصدر نفسه، ص 75.

المبحث الثالث: إيقاع الزمن السردى في القصص الشعرية

وقد ساهم هذا الحوار، في الكشف عن خفايا شخصية "تأبط شر"، التي اعتادت الاعتماد على الحيل للنجاة بنفسها.

ورغم أنّ هذا الحوار المفتعل بين الشاعر والغول أقرب إلى الخيال منه إلى الواقع، فإنّ الشاعر قد أحسن توظيفه للفخر بجراته وقوّته، وفطنته في الوصول إلى حلول للطوارئ التي تعترض حياته، فالغول مخلوق غريب، خيالي لكنّه مخيف وفق الصورة التي رسمها الشاعر له، ولذلك فإن من يتصدّى له لا بدّ أن يمتلك الشجاعة والجرأة.

مما سبق يمكن القول أنّ الحوار - بنوعيه الداخلي والخارجي - في الشعر العربي قبل الإسلام كان متنوعاً وفق تعدّد صوره التي تبرز الرؤى والأفكار التي لطالما أرقت الشاعر والإنسان العربي قبل الإسلام، كما أنّه عبّر عن الحالة النفسية التي تلمّ بالشاعر، والتي تعكس نظرتة إلى الحياة، وفلسفته فيها، وطبقة الحياة الاجتماعية التي يعيشها التي تعكس صورة المجتمع وقيمه، هذا من جهة، بالإضافة إلى أنّه قد ساهم من جهة أخرى في إبراز ذلك التساوي بين زمن السرد وزمن القصّة، لكن رغم ذلك يبقى «المشهد حتى وإن نقل الأقوال فلا يمكن أن يعيد ولا بأيّ شكل من الأشكال السرعة التي قيلت بها تلك الأقوال والأوقات الميّتة في الحديث»⁽¹⁾، فلا يقوم وفق ذلك المشهد الحوارى في الشعر العربي قبل الإسلام بوظيفة إبطاء السرد؛ على العكس، فقد كان يؤدّي إلى نموّ وتيرة السرد وفق رؤى الشاعر وحالاته النفسية.

2- 2- تجليات الوقفة الوصفية:

تتخلّل القصص الشعرية السردية، المتضمنة في مدوّنة الشعر العربي قبل الإسلام مقاطع وصفية بعضها يتسم بالطول والآخر بالقصر؛ إذ أنّ «كلّ الأجناس السردية " Des Genres Narratifs" كالمحمة، والحكاية والقصّة والرواية... لا يمكن لأيّ منها

(1) جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 102.

المبحث الثالث: إيقاع الزمن السردى في القصص الشعرية

الاستغناء عن الوصف، بل إنك لتجد هذا الوصف يتبوأ فيها المنزلة الكريمة»⁽¹⁾، بل نستطيع القول أن الخطاب السردى يستلزم الوصف أكثر من السرد، لأنه يمكننا أن نصف دون أن نحكي، لكن من الصعب أن نحكي دون أن نصف، وعلة ذلك أن الأشياء الموصوفة لا تحتاج في وجودها إلى الحركة، بل يمكن تواجدها من دون حركة، عكس السرد فإنه لا يمكن أن يكون دون توفر الأشياء⁽²⁾، إذ يتوسل الشاعر/السارد الوصف حين ينتقل من سرد الأحداث إلى التأمل في مشهد ما، أو وصف شخصية معينة أو مكان وزمان محددين.

يجعل التفاعل بين السرد والوصف، مسألة التمييز بينهما على مستوى التطبيق صعبة أحياناً، لشدة ترابطهما؛ إذ «لا يمكن الفصل بين المقاطع الوصفية والسرد لارتباطهما المتماسك ببقية العناصر»⁽³⁾، وهذا ما يتضح من خلال محاولة هذا البحث تحديد المقاطع الوصفية في النصوص الشعرية العربية قبل الإسلام، وفصلها عن السرد، كما أن النص الشعري العربي قبل الإسلام يملك من الخصوصية ما يتيح له التلاحم والترابط بين عنصرى: السرد والوصف؛ إذ أن «النص الشعري لا يؤمن بالفوارق بين الوصف والسرد، ذلك أن الوصف كثيراً ما يقدم فضاءات حيّة، ومتحرّكة أو عليها شيء من علامات الحياة تجعل القارئ يحسّ بامتدادها الزمني»⁽⁴⁾، ولعلّ هذا ما يبدو جلياً حين يضطلع الوصف في الشعر العربي قبل الإسلام بوظيفة استباق الأحداث⁽⁵⁾، حين يؤطر الأرضية المناسبة لبروزه.

(1) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، ص 291.

(2) جيران جنيت: حدود السرد، ترجمة: بن عيسى بوحاملة، مجلة آفاق، العدد (8 - 9)، 1998، اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، ص 59.

(3) الشريف حبيبة: بنية الخطاب الروائي، عالم الكتب الحديث، ط(1)، 2010، ص 178.

(4) عبد السلام أقلمون: في رحاب السرد، قراءة في البنيات والدلالات الروائية، ربا نيت، المغرب، ط (1)، 2008، ص 92.

(5) ينظر المبحث الثاني من هذا الفصل، والذي تمّ دراسة المفارقات الزمنية خلاله، ص 478.

المبحث الثالث: إيقاع الزمن السردى في القصص الشعرية

بالإضافة إلى أن الشاعر العربي قبل الإسلام لم يَجْنَحْ إلى الوقفة الوصفية «غاية بل واسطة»⁽¹⁾، لتهيئة المناخ المناسب كي تقوم العناصر الفنية القصصية الأخرى بوظائفها؛ حيث يقوم المقطع الوصفي في أغلب الأحيان بدور التوطئة لظهور الحدث على مستوى النص السردى للقصص الشعرية؛ إذ كان الغرض من توظيفه إضافة معلومة مفيدة للسرد، فيصير الوصف جزءاً لا يتجزأ من بنية القصص الشعرية.

تتجلى الوقفة الوصفية في الشعر العربي قبل الإسلام كوسيلة تخدم حبكة النص السردى المتضمن في القصص الشعرية التي يرويها الشاعر/السارد، ومختلف العناصر القصصية الأخرى؛ إذ أنه يعدّ «أداة أساسية في القصة، بها يتم نقل الأعمال بنقل الأحوال وبها يضطلع بالبعد المكاني إلى جانب البعد الزماني الذي يؤديه السرد، وبالإضافة إلى أهمية الوصف في الخبر، فإنه ذو أهمية في مستوى الخطاب وكذلك في مستوى الدلالة الحاصلة من تفاعل مختلف المستويات والأبعاد»⁽²⁾.

ويمكن تحديد الوقفة الوصفية في القصص الشعرية العربية قبل الإسلام وفق علاقتها بالسرد كالاتي:

2- 2- 1- وصف الشخصيات:

حظيت الشخصيات باهتمام الشعراء العرب قبل الإسلام باعتبارها عنصراً فعّالاً في بناء دلالة النص السردى، ووفقها يتم «نقل الأحاسيس والرؤى والمشاعر»⁽³⁾، وقد انصبّ وصف الشعراء للشخصيات من الناحية الحسيّة والنفسيّة، سواءً أكانت شخصيات

(1) فؤاد إفرام البستاني: الشعر الجاهلي، نشأته، صفاته، وفنونه، المطبعة الكاثوليكية، بيروت- لبنان، 1937، ص 33.

(2) الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 162.

(3) محمد معتصم: المرأة والسرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط (1)، 2004، ص 172.

المبحث الثالث: إيقاع الزمن السردى في القصص الشعرية

مؤنسة أو حيوانية، حيث أبرز الشعراء صفاتها الحسية، وأحاسيسها وأفكارها، وقد تمّ التفصيل في وصف هذه الشخصيات في الفصل الثاني من هذا البحث⁽¹⁾.

وقد ركز الشعراء العرب قبل الإسلام على وصف المرأة/المحبوبة وصفاً حسياً مسهباً وفق نموذج جمالي يوافق رؤيتهم؛ إذ جمعوا «لنموذج المرأة في شعرهم عناصر أساسية منها: عنصر اللون: فهي ذات وجه أبيض وشفاه تضرب فيها السمرة وأسنان بيضاء وعيون سوداء وشعر أسود، وكذلك عنصر الرائحة: فهي معطار طيبة النشربيت المسك فوق فراشها، زكية الفم، بل إنها طيبة الرائحة وإن لم تتطيب، وعنصر الحركة: فهي تسير الهوينى وهي ثقال تبدو متهالكة حين تقف، وعنصر اللمس: فهي بضة الملمس ناعمة ليّنة»⁽²⁾، وهذه الصفات الجمالية للمرأة/المحبوبة تكون عادة المقطع الوصفي الذي يتراوح بين الطول والقصر، ويعقب المقطع السردى في القصص الغزلية؛ حيث يبتغي الشعراء من خلاله إضفاء صبغة الجمال على المرأة المحبوبة؛ حيث «حاول كل شاعر أن يجعل من محبوبته أجمل النساء، فحشد لها كل عناصر الجمال التي تعارف عليها الشعراء، متأثرين برؤية عصرهم، وتراثهم الشعري والثقافي»⁽³⁾، كوصف "امرئ القيس" مثلاً للمرأة من خلال مقطع وصفي طويل يمتدّ على مدار ستة أبيات شعرية:

يُضِيءُ الْفِرَاشُ وَجْهَهَا لِضَجِيعِهَا	كَمَصْبَاحِ زَيْتٍ فِي قَنَادِيلِ دُبَالٍ
كَأَنَّ عَلَى لِبَاتِهَا جَمْرَ مُصْطَلٍ	أَصَابَ غَضًا جَزْلاً وَكُفًّا بِأَجْزَالٍ
وَهَبَّتْ لَهُ رِيحٌ بِمُخْتَلَفِ الصُّوَى	صَبًا وَشَمَالَ فِي مَنَازِلِ قُفَالٍ
وَمِثْلِكَ بِيضَاءِ الْعَوَارِضِ طِفْلَةٍ	لَعُوبٍ تُنْسِينِي، إِذَا قُمْتُ سِرْبَالِي
كَحَقْفِ النَّقَا يَمْشِي الْوَلِيدَانَ فَوْقَهُ	بِمَا احْتَسَبَا مِنْ لَيْنِ مَسٍّ وَتَسْهَالٍ
لَطِيفَةٌ طَيِّ الْكَشْحِ غَيْرُ مُفَاضَةٍ	إِذَا انْفَتَلَتْ مُرْتَجَّةٌ غَيْرَ مِثْقَالٍ ⁽⁴⁾

(1) ينظر: المبحث الخاص بوصف الشخصيات في إطار طرق تقديم الشخصية، خلال المبحث الثاني من الفصل الثاني من

هذا البحث، ص 241

(2) حسني عبد الجليل: عالم المرأة في الشعر الجاهلي، ص 16.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها

(4) ديوان امرئ القيس، ص ص 29، 30.

المبحث الثالث: إيقاع الزمن السردى في القصص الشعرية

وقد ورد هذا المقطع الوصفي للمرأة بعد مقطع سردي يحاول الشاعر خلاله دحض مزاعم امرأة تدعى "بسباسة" بأنه هرم وفارقه الشباب، فيورد مغامرته مع هذه المرأة التي أسهب في وصفها، إذ استهلّ سردها بقوله:

وَيَا رَبَّ يَوْمٍ قَدْ لَهَوْتُ وَلَيْلَةٍ بِأَنْسَةٍ كَأَنَّهَا خَطٌّ تَمَنَّا لِي (1)

ويتوقف امرؤ القيس بعد هذا الاستهلال ليصف شخصية المرأة لإبراز ملامحها وصفاتها الحسيّة؛ فوجهها مشرق ينير الفراش كنور المصباح، وثغرها وكذلك أضرارها بيضاء، ويديها ناعمتين، غير عظيمة البطن (2)، ليستأنف "امرؤ القيس" بعد هذه الوقفة الوصفية سرّد ما تبقى من أحداث مغامرته الغزلية مع هذه المرأة التي لا يذكر لها اسماً (3)؛ حيث تصير تلك الوقفة الوصفية «الوسيلة البنائية التي تربط بين أحداث الحكاية؛ وذلك حين يربط بين هذه الأحداث» (4)، ويتداخل الوصف مع السرد ليكوناً معاً مشهداً تصويرياً يُضفي بسمة الواقعية على قصّة المغامرة الغزلية، ويبرز مدى علاقة الرجل بالمحبوبة أو المرأة عامة، ومشاعره اتجاهها.

لقد شكّل وصف المرأة القسم الأكبر من الوصف الخاص بشخصيات القصص الغزلية؛ إذ بيّن وأفصح عن مشاعر المرأة اتجاه الرجل التي تتعدّد بين صادقة له، أو راحلة أو هاجرة له، كما اهتم الشعراء في الوقفة الوصفية بوصف المرأة من الناحية المعنوية والخلقية (5)، لإبراز مشاعرهم اتجاهها، مكانتها وعلاقتهم بها.

إنّ الوقفة الوصفية تبنى على ذكر صفات الشخصيات المتعلقة بالمقطع السردى السابق أو اللاحق لها؛ إذ يتوقف الشاعر للكشف عن مميزات الخلقية والخلقية، ومن بين

(1) المصدر السابق، ص 29.

(2) المصدر نفسه، ص ص 29 - 31.

(3) يستأنف سرد المغامرة بداية من هذا البيت:

سَمَوْتُ إِلَيْهَا بَعْدَ مَا نَامَ أَهْلُهَا ❖ ❖ سُمُو حَبَابِ الْمَاءِ حَالاً عَلَى حَالٍ

ينظر: المصدر نفسه، ص 31.

(4) عدي عدنان محمد: بنية الحكاية في بخلاء الجاحظ، ص 130.

(5) ينظر: المبحث الثاني الخاص بطرق تقديم الشخصية في الفصل الثاني من هذا البحث، ص 242.

المبحث الثالث: إيقاع الزمن السردى في القصص الشعرية

هذه الشخصيات التي نالت اهتماماً كبيراً وقسطاً وافراً من الوصف -بالإضافة إلى شخصية المرأة المحبوبة- شخصية الفارس المحارب التي جمع لها الشعراء بعض الصفات الحسيّة التي تدلّ على القوّة، ناهيك عن صفات: الشجاعة، البطولة، الفروسية، والإقدام على أهوال الحرب دون ترددّ أو خوف؛ إذ دأب الشعراء الفخر بهذه الخصال الحميدة، وذكر بطولاتهم ووقائع الحروب التي خاضوها، وكثيراً ما كان الشعراء يعبرون عن أنفسهم وخصالهم من خلال الفخر بشجاعتهم وبطولاتهم إمّا في نطاق إثبات الذات أمام المحبوبة، العدو أو القبيلة، من ذلك مثلاً تلك الوقفة الوصفية التي أسهب "عنترة بن شداد" من خلالها في تعداد مآثره وفضائله لاستمالة قلب محبوبته عبلة:

طَبُّ بِأَخَذِ الْفَارِسِ الْمُسْتَلْتِمِ	إِنْ تَعْدِي فِي دُونِي الْقِنَاعَ فَإِنِّي
سَمَحٌ مُخَالِطَتِي إِذَا لَمْ أُظْلَمِ	أَثْنِي عَلَيَّ بِمَا عَلِمْتَ فَإِنِّي
مُرْمَدًا قَتْلُهُ كَطَعَمِ الْعَلَقَمِ	فَإِذَا ظَلِمْتُ فَإِنَّ ظُلْمِي بَاسِلٌ
رَكَدَ الْهَوَاجِرُ بِالْمَشُوفِ الْمَعْلَمِ	وَلَقَدْ شَرِبْتُ مِنَ الْمَدَامَةِ بَعْدَمَا
قُرِنْتُ بِأَزْهَرِي فِي الشَّمَالِ مُقَدِّمِ	بِزُجَاجَةٍ صَفْرَاءَ ذَاتِ أَسْرَةٍ
مَالِي وَعَرْضِي وَافِرٌ لَمْ يُكَلِّمِ	فَإِذَا شَرِبْتُ فَإِنِّي مُسْتَهْلِكٌ
وَكَمَا عَلِمْتَ شَمَائِلِي وَتَكَرَّمِي (١)	وَإِذَا صَحَوْتُ فَمَا أَقْصُرُ عَنْ نَدَى

أبرزت هذه الوقفة الوصفية بعضاً من صفات "عنترة بن شداد" الحميدة كسماحة الخلق، سهولة المعاشرة، ورفض الظلم، وهي صفات جعلها الشاعر جليّةً لمحبوبته "عبلة"، كي ترفع مكانته في نظره، وتهبه قلبها، وقد مثّلت هذه الوقفة الوصفية تمهيداً للمقطع السردى الذي يعقبها؛ إذ يروي الشاعر من خلاله سلسلة من بطولاته الحربية، ويُعدّد وقائعه في منازلها الذين يصوّرهم أشجع الفرسان، ثمّ كيف يقضي عليهم بضربة سيف، ليثبت لنفسه شجاعة وقوّة يفتخر بهما:

(١) ديوان عنترة بن شداد، ص 19، 20.

وَحَلِيلٍ غَانِيَةٍ تَرَكْتُ مُجَدَّلًا تَمَكُّو فَرِيصَتُهُ كَشَدَقِ الْأَعْلَمِ
سَبَقَتْ يَدَايَ لَهُ بِعَاجِلِ طَعْنَةٍ وَرَشَاشِ نَافِذَةٍ كَلَوْنِ الْعَنْدَمِ⁽¹⁾

ثم يعود الشاعر مرة أخرى إلى الوقفة الوصفية ليتم سرد باقي المميزات والصفات التي يريد إثباتها لنفسه، وتعزز فروسيته التي يرغب في تأكيدها لمحبوته "عبلة":

هَلَا سَأَلْتِ الْخَيْلَ يَا ابْنَةَ مَالِكٍ إِنْ كُنْتِ جَاهِلَةً بِمَا لَمْ تَعْلَمِي
إِذْ لَا أَرَأَى عَلَى رِحَالِهِ سَابِحٍ نَهْدٍ تَعَاوَرَهُ الْكُمَاةُ مُكَلَّمِ
طَوْرًا يُجَرِّدُ لِلطَّعَانِ وَتَارَةً يَأْوِي إِلَى حَصِيدِ الْقَسِيِّ عَرْمَرِمِ
يُخْبِرُكَ مَنْ شَهِدَ الْوَقِيْعَةَ أَنْنِي أَغْشَى الْوَعَى وَأَعْفُ عِنْدَ الْمُغْنَمِ
وَلَقَدْ ذَكَرْتُكَ وَالرِّمَاحُ نَوَاهِلٌ مِئِي وَبِيضُ الْهِنْدِ تَقْطُرُ مِنْ دَمِي
فَوَدَدْتُ تَقْبِيلَ السُّيُوفِ لِأَتَّهَى لَمَعَتْ كَبَارِقِ تَغْرِكِ الْمُتَبَسِّمِ⁽²⁾

لقد استطاع "عنتر بن شداد" أن يحسن استخدام الوقفة الوصفية لوصف مناقبه المحمودة، والتأكيد عليها من خلال المزج بين الوصف والسرد، إذ يؤكد الشاعر صفات ترفعه عن الدنيا وعفافه عن الغنائم، كما أنه شجاع وغير متهور، ويتغلب على منازلته الشجعان بطعنة سيف أو رمح، فهو لا ينازل الضعفاء؛ لأن ذلك لا يجلب إليه المنزلة الرفيعة من الفخر، وهي الخصال نفسها التي يثبتها المقطع السردى الموالي لهذا الوصف:

وَمُدَجِّجِ كَرِهَ الْكُمَاةُ نِزَالَهُ لَا مُمَعِنٍ هَرَبًا وَلَا مُسْتَسْلِمِ
جَادَتْ لَهُ كَفِّي بِعَاجِلِ طَعْنَةٍ بِمُتَّقَفِ صَدَقِ الْكُعُوبِ مُقْوَمِ
بِرَحِيْبَةِ الْفُرْعَيْنِ يَهْدِي جَرْسُهَا بِاللَّيْلِ مُعْتَسَّ الدُّنَابِ الضُّرْمِ
فَشَكَّكَتُ بِالرُّمْحِ الْأَصَمِّ ثِيَابَهُ لَيْسَ الْكَرِيمُ عَلَى الْقَنَا بِمُحَرَّمِ
فَتَرَكْتُهُ جَزَرَ السَّبَاعِ يَنْشُنُهُ يَقْضِيْمُنَ حُسْنَ بِنَانِهِ وَالْمَعْصَمِ⁽³⁾

(1) المصدر السابق، ص 20.

(2) المصدر نفسه، ص ص 20، 21.

(3) المصدر نفسه، ص ص 21، 22.

يسرد عنتر بن شداد/الفارس تفاصيل منازلته مع البطل الضخم، الذي لا يهزم في أي معركة يخوض غمارها، القوي والشجاع، والشاعر ينصف خصمه ليبرهن للمحبوبة/عبلة، أنه أشد قوة وشجاعة وبأساً من ذلك الذي كره الفرسان نزاله.

ومن خلال هذا المزج بين الوصف والسرد، يمكن اعتبار الوصف «أداة ربط بين تلك الأحداث (الوظائف)، فعندما يوقف الراوي سرد الأحداث ليصف ثم يعود إلى سردها بعد ذلك الوصف، فإن عملية الوصف تربط بين تلك الأحداث، وذلك يخلق بيئة حيّة تجري فيها تلك الأحداث» (1).

أمّا "عمرو بن كلثوم" فإنه يوظف الوقفة الوصفية التي تتخلل سرده لمآثر قومه وذاته في إطار الفخر بنفسه وقومه؛ حيث ينسب إليهما مكارم الأخلاق والصفات الحميدة، «وغالباً ما كان الشاعر يعبر عن نفسه من خلال قبيلته» (2)؛ إذ يحرص "عمرو بن كلثوم" على أن يكون لسان حال القبيلة، فيسرد إنجازاتها وانتصاراتها التي تمثل مجدها من خلال المقاطع السردية الموثقة في نصّ معلقته، ويُعدّد فضائل قومه في مقاطعها الوصفية، من ذلك قوله:

وَرِثْنَا الْمَجْدَ قَدْ عَلِمْتَ مَعَدُّ	نُطَاعِنُ دُونَهُ حَتَّى يَبِينَا
وَنَحْنُ إِذَا عِمَادُ الْحَيِّ خَرَّتْ	عَنِ الْأَحْفَاضِ نَمْنَعُ مَنْ يَلِينَا
نَجْدُ رُؤُوسَهُمْ فِي غَيْرِ بَرٍّ	فَمَا يَدْرُونَ مَاذَا يَتَّقُونَ
كَأَنَّ سَيُوفَنَا فِيْنَا وَفِيهِمْ	مَخَارِيقُ بِأَيْدِي لَاعِبِينَا
كَأَنَّ ثِيَابَنَا مِنَّا وَمِنْهُمْ	خُضْبَنَ بِأَرْجُوانٍ أَوْ طَلِينَا
إِذَا مَا عَيَّ بِالْإِسْنِافِ حَيٌّ	مِنَ الْهَوْلِ الْمَشَبِّهِ أَنْ يَكُونَا
نَصَبْنَا مِثْلَ رَهْوَةٍ ذَاتِ حَدِّ	مُحَافَظَةً وَكُنَّا السَّابِقِينَ (3)

(1) عدوي عدنان محمد: بنية الحكاية في البخلاء، ص 130.

(2) منذر ذيب الكفاي: الشعر الجاهلي في كتب المختارات الشعرية، عالم الكتب الحديث، ط (1)، 2006 ص 114.

(3) ديوان عمرو بن كلثوم، ص ص 75، 76.

المبحث الثالث: إيقاع الزمن السردى في القصص الشعرية

يبرز عمرو بن كلثوم في هذه الوقفة الوصفية مجد آباء قومه المتوارث، وما يتمتعون به من قوة وشجاعة لحماية قومه وجيرانهم من أي خطر قد يحدق بهم، فيقطعون رؤوس كل من يتجرأ على إيذائهم، ولا يخافون ساحات الحرب ولا الضرب بالسيوف، بل يقدمون على الأهوال حين يتردد غيرهم خوفاً من الهزيمة.

لا تخلو هذه الوقفة الوصفية من سرد لمفاخر الشاعر وقبيلته؛ حيث أنها تذكر تفاصيل متعلقة بفضائل ومناقب القوم، لا علاقة لها بالمقطع السردى السابق أو اللاحق لها سوى أنها تؤكد تلك المفاخر لكنها لا تساهم في نمو الأحداث المروية؛ وبناء على ذلك فهي توقف سير الأحداث وتعطلها، لتمنح الشاعر/الراوي فرصة تقديم مشهد تصويري تترابط دلالاته بالمقاطع السردية؛ وبالتالي يبدو هذا الوصف في الظاهر لا صلة له بالسرد القصصي المتضمن في نص المعلقة الشعري، لكنه في الحقيقة يضيف دلالات تُعزز تلك القصص الشعرية التي يرويها الشاعر؛ «ويشكل هذا النمط في الغالب، أداة فنية تتأرجح بين كونها وصفاً وصورة، وصفاً لكونها تقدم مشهداً، وصورة لأنها تحاول التعبير بالرمز عن حدث فعلي، أو عن انفعال داخلي»⁽¹⁾، وهذا ما تؤكد المقاطع الوصفية المبتوثة في ثنايا السرد القصصي في معلقة "عمرو بن كلثوم"؛ إذ يتضمن ذلك الوصف مجموعة من القيم التي تعكس صورة الشاعر والقبيلة معاً، وفق المشاهد التصويرية التي ينسج الشاعر خيوطها المتداخلة مع السرد، والتي تحاكي رؤية فارس أبي المظلم وسيّد قبيلة مدافع عنها، يواجه ملكاً ظالماً له ولقومه، وقد استطاع أن يقتله وينتصر لقومه، ويثبت لهم كلّ المجد، الشرف والرفعة.

ودلالات الوصف هذه يؤكدّها المقطع الوصفي الأخير الذي كان خاتمة نصّ

المعلقة؛ إذ يقول عمرو بن كلثوم:

(1) عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، ص 57.

وَقَدْ عَلِمَ الْقَبَائِلُ مِنْ مَعَدٍّ
بِأَنَا الْعَاصِمُونَ بِكُلِّ كَحَلٍ
بِأَنَا الْمُطْعَمُونَ إِذَا قَدَرْنَا
وَأَنَا الْمَانِعُونَ لِمَا أَرَدْنَا
وَأَنَا الْمَانِعُونَ لِمَا يَلِينَا
وَأَنَا التَّارِكُونَ إِذَا سَخَطْنَا
وَأَنَا الْعَاصِمُونَ إِذَا أُطْعِمْنَا
وَأَنَا الطَّالِبُونَ إِذَا نَقَمْنَا
وَأَنَا النَّازِلُونَ بِكُلِّ ثَغْرِ
وَنَشْرَبُ إِنْ وَرَدْنَا الْمَاءَ صَفْوًا
أَلَا أَبْلِغُ بَنِي الطَّمَّاحِ عَنَّا
إِذَا مَا الْمَلِكُ سَامَ النَّاسَ حَسْفًا
لَنَا الدُّنْيَا وَمَنْ أَمْسَى عَلَيْهَا
بُغَاةَ ظَالِمِينَ وَمَا ظَلَمْنَا
إِذَا قُبِّبَ بِأَبْطَحِهَا بُنِينَا
وَأَنَا الْبَادِلُونَ لِمُجْتَدِينَا
وَأَنَا الْمُهْلِكُونَ إِذَا ابْتَلِينَا
وَأَنَا النَّازِلُونَ بِحَيْثُ شِينَا
إِذَا مَا الْهَيْضُ زَايَلَتْ الْجُفُونَا
وَأَنَا الْآخِذُونَ إِذَا رَضِينَا
وَأَنَا الْعَازِمُونَ إِذَا عُصِينَا
وَأَنَا الضَّارِبُونَ إِذَا ابْتَلِينَا
يَخَافُ النَّازِلُونَ بِهِ الْمُنُونَا
وَيَشْرَبُ غَيْرُنَا كَدْرًا وَطِينَا
وَدُعْمِيًّا فَكَيْفَ وَجَدْتُمُونَا
أَبِينَا أَنْ نُقَرَّ الدُّلَّ فِينَا
وَنَبْطِشُ حِينَ نَبْطِشُ قَادِرِينَا
وَلَكِنَّا سَنَبْدُ ظَالِمِينَا⁽¹⁾

تثبت هذه الوقفة الوصفية ما كان سائداً في العصر العربي قبل الإسلام، من تمجيد للقوة الفردية والجماعية، فالشاعر/السارد ينسب هذه القوة إلى قومه والتي تتجلى في صفات "العاصمون، المهلكون، المانعون، الآخذون... الخ"، وهي نفسها الدلالات التي تتضح في المقاطع السردية التي تروي انتصارات الشاعر وقبيلته في ساحات الوغى، والتي يسردها الشاعر في سياق رده على الملك "عمرو بن هند" الذي ظنَّ في لحظة أنه يمكن إذلال الشاعر وقومه، لذلك كان ردَّ الشاعر أعنف من موقف الملك، فجعله عبرة لكل من تسوَّل له نفسه المساس بكرامة بني تغلب أو الإساءة إليهم.

(1) ديوان عمرو بن كلثوم، ص ص 88 - 90.

وكثيراً ما حَصَّ الشعراء العرب شخصية الفارس المحارب ببعض المقاطع الوصفية لذكر مناقبه التي تَلْتَقِي جُلُّها في مفهوم البطولة المتعارف عليها في نطاق المجتمع القبلي، حيث أنَّ البطل «هو ذلك الشخص الذي كانوا يعدُّونه ذخيرة لوقت الخطر وأهلاً للاعتماد عليه في القتال، نجد أنهم كانوا يتصوِّرون فيه "الرجل الكامل" بمعنى الكلمة، أو بعبارة أخرى "الشخص المثالي" الحقيقي، ومع أنَّ المقصود بالبطل من الناحية التي تتصل بالحرب وهي القوَّة والشجاعة، فقد وصفوه فوق ذلك بصفات أخرى لو اجتمعت كلها لكان شخصاً كاملاً في الخلق والخلق والصفات والعادات. ويظهر أنَّهم كانوا لا يعنون بالقوَّة الجسمية فحسب، بل ما يشمل أيضاً القوَّة في العقل، والقوَّة في الخلق، والقوَّة في الشرف والكرامة»⁽¹⁾. وهي الصفات نفسها التي تتجلَّى في الوقفة الوصفية التي يميِّز بها الشعراء مناقب البطل الفارس، والتي في الغالب ينسبها الشعراء إلى أنفسهم حين يسردون انتصاراتهم الحربية، حيث تنصهر بطولته الشعراء ضمن مآثر وبطولات القبيلة؛ إذ تمثل الوقفة الوصفية مفاخر القبيلة ومآثرها التي تعزِّز مكانة القبيلة وفوارسها بين القبائل الأخرى، وتؤكد اعتزازهم بأنفسهم ورفضهم للذلِّ والهوان؛ حيث يعدُّ الشعراء مجموعة من الصفات لفارسان قبائلهم محورها الأساسي: القيم الإنسانية والخلقية التي جُبِلَ عليها العرب وتوارثوها، وفي هذا السياق يقول عوف بن عطية:

غَرَوْنَا الْعَدُوَّ بِأَبْيَاتِنَا	وَرَاعِي حَنِيفَةَ يِرْعِي الصَّفَارَا
فَشَتَّانُ مُخْتَلِفٌ بَالِنَا	يُرْعِي الْخَلَاءَ وَنَبْغِي الْغَوَارَا
بِعُوفِ بْنِ كَعْبٍ وَجَمْعِ الرَّبَا	بِأَمْرٍ قَوِيًّا وَجَمْعًا كُثَارَا
فَيَا طَعْنَةً مَا تَسُوءُ الْعَدُوَّ	وَتَبْلَغُ مِنْ ذَلِكَ أَمْرًا قَرَارَا
فَلَوْلَا عَلَالَةُ أَفْرَاسِنَا	لَزَادَكُمُ الْقَوْمُ خَزِيًّا وَعَارَا ⁽²⁾

(1) علي الجندي: شعر الحرب في العصر الجاهلي، ص 90.

(2) المفضل الضبي: المفضليات، ص 415.

إِذَا مَا اجْتَبَيْنَا جَبَى مَنَهْلٍ شَبَبْنَا لِحَرْبٍ بَعْلِيَاءَ نَارَا
 نَوْمُ الْبِلَادِ لِحُبِّ اللَّقَاءِ وَلَا نَتَّقِي طَائِرًا حَيْثُ طَارَا
 سَنِيحًا وَلَا جَارِيًا بَارِحًا عَلَى كُلِّ حَالٍ نُلَاقِي الْيَسَارَا
 نَقُودُ الْجِيَادِ بِأَرْسَانِهَا يَضَعْنَ بَبْطِنِ الرَّشَاءِ الْمَهَارَا
 تَشُقُّ الْحَزَابِيَّ سُلَافَنَا كَمَا شَقَّقَ الْهَاجِرِيُّ الدِّبَارَا (1)

ترصد هذه الوقفة الوصفية صفوة الخصال الحميدة التي تميّز بها قوم الشاعر، فهم مقبلون على الحرب والإغارة دون خوف أو تردد، في حين غيرهم يفضلون رعي الرطب من النبات (2)، فقوم الشاعر يصيبون العدو بطعنة تسيئهم، وتصير لهم مستقراً، ولا يتراجعون عن قراراتهم ولا يتطيرون من رؤية أي طائر؛ لأنه لن يجعلهم يعودون أدراجهم، وهم كثيروا العدد، سواء تعلق ذلك بالفرسان أو الخيول، مما يجعل الصلب من الأرض تتأثر بقوتهم وكثرتهم.

وقد كانت هذه الوقفة الوصفية تمهيداً واستهلالاً للسرد القصصي الذي يليها؛ إذ يروي الشاعر كيف أهلك جيش العدو، فغطوا جبل "دمخ" وأهلكوا الأعداء، وقد تحدث الشاعر في هذا المقطع السردى «عمّن نكلوا بهم من القبائل والفرسان وقد سجل عوف لقومه مجداً حربياً في هذه القصيدة» (3).

ولم تقتصر الوقفة الوصفية لشخصية الفارس/المحارب على الصفات النفسية والاجتماعية، بل اهتم الشعراء بإبراز صورته الحسية، انطلاقاً من ذكر بعض المواصفات التي تبين هيئة الفارس الجسمية، وهو وصف يمكن اكتشافه من خلال الرؤية البصرية للفارس، والذي يدل على قوته البدنية والمعنوية التي تمنحه القدرة على خوض غمار

(1) المصدر السابق، ص 416.

(2) المصدر نفسه، هامش الصفحة 415

(3) المصدر نفسه، ص 412.

المبحث الثالث: إيقاع الزمن السردى في القصص الشعرية

الحرب، وهذا النوع من الوصف يأتي عادة بعد مقطع سردي يُمهّد للتعريف بشخصية الفارس.

ويندرج ضمن هذا النوع من الوصف أيضا تلك الوقفة الوصفية التي تُعنى بشخصيتي: "الضيف" والمضيف وتقديمهما؛ حيث وضّح الشاعر/السارد صفات الضيف الحسيّة والمعنوية/النفسيّة، بينما انصبّ اهتمامه بوصف المضيف/الكريم من الناحية الاجتماعية دون الالتفات إلى شكله الخارجي⁽¹⁾، ولعلّ هذا الأمر طبيعي ومعقول؛ إذ لا مندوحة من التركيز على قيمة الكرم الإنسانيّة والأخلاقية التي جُبل العربي عليها، فلازمته كخلق وصفة يفتخر بها، وبعطائه اللامحدود، حيث أنّ الشاعر يستهلّ قصص الكرم بقدم الضيف وهو يعاني الأمرين، تعب السفر والصحراء المترامية الأطراف وكثيرة الأخطار والمفاجآت، وذلك في بيت أو بيتين من الشعر، ليتوقّف السرد كي يقدم الراوي وصفاً لشخصية الضيف الجسميّة والنفسيّة، والتي تصوّر حالته ومعاناته من عناء السفر، ثمّ يستأنف السرد ليروي تفاصيل قرى الضيف، ليعود الراوي مرّة أخرى في نهاية هذه القصص إلى الوقفة الوصفية الخاصة بالمضيف وكرمه:

وَمُسْتَبِحٍ بَعْدَ الْهُدُوءِ دَعْوَتُهُ	وَقَدْ حَانَ مِنْ نَجْمِ الشِّتَاءِ خُفُوقُ
يُعَالِجُ عَرْنِينًا مِنَ اللَّيْلِ بَارِدًا	تُلْفُ رِيَاحُ ثَوْبَهُ وَبُرُوقُ
تَأَلَّقُ فِي عَيْنٍ مِنَ الْمَزْنِ وَادِقٍ	لَهُ هَيْدَبٌ دَانِي السَّحَابِ دَفُوقُ
أَضْفَتُ فَلَمْ أَفْحَشْ عَلَيْهِ وَلَمْ أَقُلْ	لِأَحْرِمِهِ: إِنَّ الْمَكَانَ مَضِيْقُ
فَقُلْتُ لَهُ: أَهْلًا وَسَهْلًا وَمَرْحَبًا	فَهَذَا صَبُوحٌ رَاهِنٌ وَصَدِيقُ
وَقُمْتُ إِلَى الْبَرْكِ الْهَوَاجِدِ فَاتَّقْتُ	مَقَاحِيدُ كَوْمٍ كَالْمَجَادِلِ رُوقُ
بِأَدْمَاءِ مِرْبَاعِ النَّتَاجِ كَأَنَّهَا	إِذَا عَرَضَتْ دُونَ الْعِشَارِ فَنَيْقُ ⁽²⁾

(1) ينظر: طرق تقديم شخصيتي: "الضيف والمضيف" في المبحث الثاني الخاص بالفصل الثاني من هذا البحث، ص 258

(2) المفضل الضبي، المفضليات، ص 126.

بِضَرْبَةِ سَاقٍ أَوْ بِنَجْلَاءِ ثَرَّةٍ	لَهَا مِنْ أَمَامِ الْمُنْكَبَيْنِ فَتَيْقُ
وَقَامَ إِلَيْهَا الْجَازِرَانِ فَأَوْقَدَا	يُطِيرَانِ عَنْهَا الْجِلْدَ وَهِيَ تَفُوقُ
فَجُرَّ إِلَيْنَا ضَرْعُهَا وَسَنَا مَهَا	وَأَزْهَرُ يُحِبُّو لِلْقِيَامِ عَتَيْقُ
بَقَيْرٍ جَلًّا بِالسَّيْفِ عَنْهُ غِشَاءُهُ	أَخٌ بِإِخَاءِ الصَّالِحِينَ رَفِيقُ
فَبَاتَ لَنَا مِنْهَا وَلِلضَّيْفِ مَوْهِنًا	شِوَاءَ سَمِينٍ زَاهِقٌ وَغَبُوقُ
وَبَاتَ لَهُ دُونَ الصَّبَا وَهِيَ قَرَّةٌ	لِحَافٍ وَمَصْقُولُ الْكِسَاءِ رَفِيقُ
وَكُلُّ كَرِيمٍ يَتَّقِي الدَّمَ بِالْقَرَى	وَلِلخَيْرِ بَيْنَ الصَّالِحِينَ طَرِيقُ
لَعَمْرُكَ مَا ضَاقَتْ بِلَادٌ بِأَهْلِهَا	وَلَكِنَّ أَخْلَاقَ الرِّجَالِ تَضِيقُ ⁽¹⁾

يُعيَّنُ البَيْتَ الأَوَّلَ قَدُومَ الضَّيْفِ إِلَى بَيْتِ المِضْيِيفِ لَيْلًا ثُمَّ يَنْتَقِلُ الشَّاعِرُ/السَّارِدُ إِلَى وَصْفِ حَالِ الضَّيْفِ لِحِظَةِ وَصُولِهِ، يَعْانِي ظِلْمَةَ اللَّيْلِ وَبِرُودَةَ الجَوِّ الشِّتَوِيِّ، وَالمَطَرِ، لِيُؤَكِّدَ قِيَمَةَ العِطَاءِ وَالمَسَانِدَةَ المَقْدَمَةَ مِنْ قَبْلِ المِضْيِيفِ/الكَرِيمِ، ثُمَّ يَتَابِعُ بَعْدَ هَذِهِ الوَقْفَةِ الوَصْفِيَّةِ القَصِيرَةَ بَقِيَّةَ الأَحْدَاثِ، بِحَيْثُ تَتَمَظْهَرُ العِلَاقَةُ الوَطِيدَةُ بَيْنَ الوَصْفِ وَالسَّرْدِ وَالمِثْمَثَلَةُ فِي أَنْ «يَكُونُ الوَصْفُ مَنْتَمِيًّا لِسَرْدٍ وَمَوْجَّهًا مِنْ طَرَفِهِ، وَذَلِكَ بِوِاسِطَةِ المَوْصُوفِ (الشَّيْءِ أَوِ المَكَانِ أَوِ الشَّخْصِيَّةِ) الَّذِي يَسْتَقْبِلُ التَّفَاصِيلَ الوَصْفِيَّةَةَ»⁽²⁾.

وَمِنْ الشَّخْصِيَّاتِ الَّتِي اِهْتَمَّتِ الوَقْفَةُ الوَصْفِيَّةُ بِتَحْدِيدِ صُورَتِهِ وَصِفَاتِهِ الَّتِي تَبْرُزُ هَوِيَّتَهُ، شَخْصِيَّةَ الصَّيَّادِ، وَالَّذِي يَتَجَلَّى وَفْقَ نَمَطَيْنِ؛ أَمَّا النَّمَطُ الأَوَّلُ فَهُوَ ذَلِكَ الصَّيَّادِ الهَاوِي الَّذِي يَنْتَمِي إِلَى طَبَقَةِ اجْتِمَاعِيَّةِ رَاقِيَّةٍ، يَرِافِقُهُ إِلَى رِحْلَةِ الصَّيْدِ جَمَاعَةً مِنَ الصَّحْبِ وَالرِّفَاقِ، وَهَذَا النَّمَطُ لَا يَحْظَى بِاهْتِمَامٍ كَبِيرٍ مِنَ الشَّاعِرِ/الوَاصِفِ بِاسْتِثْنَاءِ مَا يَرْتَبِطُ بِاسْتِعْدَادِهِ لِلخُرُوجِ إِلَى الصَّيْدِ وَفِرُوسِيَّتِهِ، فِي حِينِ نَجْدِ النَّمَطِ الثَّانِيِ المَتَعَلِّقِ بِالصَّيَّادِ

(1) المصدر السابق، ص ص 126، 127.

(2) عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، ص 48.

المبحث الثالث: إيقاع الزمن السردى في القصص الشعرية

الفقير الذي يعتمد على الصيد لتحصيل قوت يومه وعياله، متوسلاً في ذلك قوسه وسهامه وكلابه الضارية، وفي الغالب يوصف وصفاً حسيّاً يوحي بحاله المزرية:

فَهَا جَهَا بَعْدَمَا رِيَعَتْ أَخُو قَنْصٍ عَارِي الْأَشَاجِعِ مِنْ نَبْهَانَ أَوْ ثَعْلَا
بِأَكْلِبِ كَقِدَاحِ النَّبْعِ يُوسِدُهَا طِمْلٌ أَخُو قَفْرَةٍ غَرْتَانُ قَدْ نَحَلَا^(□)

يصف الشاعر هذا الصياد عاري الأشاجع، وبأنه فقير ومعدم، ويشعر بالجوع، ويعتمد على سهامه وكلابه للظفر بصيد يغنيه عن الجوع.

ويصفه "أوس بن حجر" بأنه عطشان، قد شقق لحمه التعب والحر الشديد، وهو قصير القامة لكنّه ليس ضخماً، وإذا لم يحرز صيداً، فإنّه سيصير هزيراً ويبقى جائعاً^(□):

صَدَّ غَائِرُ الْعَيْنَيْنِ شَقَّقَ لَحْمَهُ سَمَائِمٌ قَيْظٌ فَهُوَ أَسْوَدُ شَاسِفُ
أَزْبُ ظُهُورِ السَّاعِدَيْنِ عِظَامُهُ عَلَى قَدَرِ شَتْنِ الْبَنَانِ جُنَادِفُ
أَخْوَقْتَرَاتٍ قَدْ تَيَقَّنَ أَنَّهُ إِذَا لَمْ يُصِبْ لَحْمًا مِنَ الْوَحْشِ خَاسِفُ^(□)

فلقد أسهب الشعراء العرب قبل الإسلام في وصف شخصية الصياد بالسمات التي توحى بفقره الشديد من الناحية الشكلية الخارجية (الحسية)، فالشاعر "أبو ذؤيب الهذلي" مثلاً يصف ثيابه الرثة:

يُدْنِي الْحَشِيفَ عَلَيْهَا كَيُّ يُوَارِيهَا وَنَفْسُهُ وَهُوَ لِالْأَطْمَارِ لَبَّاسُ^(□)

(1) ديوان النابغة الجعدي، ص 139.

(2) ديوان أوس بن حجر، هامش الصفحة 70.

(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها

(4) السكري، شرح أشعار الهذليين، ج(1)، ص 228.

المبحث الثالث: إيقاع الزمن السردى في القصص الشعرية

غير أن هذا الوصف الحسي لشخصية الصياد هو تأكيد على حرص هذا الصياد على إحراز الصيد، ليوفر لنفسه وعائلته القوت والطعام، فهو يخشى الإخفاق في النيل من فريسته، فليس له منفذاً أو سبيلاً للحصول على الطعام غير هذا السبيل:

وَأَدْعَجُ الْعَيْنَ فِيهَا لِأَطَى طُمْرُ
مَا إِنَّ لَهُ غَيْرُ مَا يَصْطَادُ مُكْتَسَبٌ (1)

وعلى غرار بقية شخصيات القصص الشعرية التي سرد الشعراء العرب قبل الإسلام وقائعها، كان اهتمامهم مكثفاً بشخصية الصعلوك المتمرد من عدّة نواحٍ، منها الحسيّة، النفسية والاجتماعية (2).

لقد اضطلعت الوقفات الوصفية بمهمة توضيح صفات الشخصيات الإنسانية على مدار القصص الشعرية التي رواها الشعراء، وهو وصف يخدم السرد؛ إذ يرتبط بعناصر القصص الشعرية الأخرى، فقد كانت الوقفة الوصفية تعليلاً لأفعال الشخصيات وتفسيراً لما يعقبها من أحداث، كما أنّ المقاطع الوصفية الخاصة بالشخصيات لم تكن طويلة، ممّا لم يؤثّر ذلك على تعطيل زمن السرد، بل جعل الوقفات الوصفية متلاحمة بمقاطع السرد، وشديدة الارتباط بها؛ بحيث يساهم الوصف والسرد معاً في بناء الحدث، ممّا يجعل المقاطع الوصفية الخاصة بوصف الشخصيات تؤطر أفعالها.

ولم تقتصر الوقفات الوصفية على الشخصيات الإنسانية فحسب، بل اهتمت كذلك بالشخصيات الحيوانية المتعلقة بقصص الحيوان؛ إذ يتوقف الشاعر/السارد لإبراز ملامح الشخصيات الحيوانية الحسيّة، ويفصح عن حالاتها النفسية، وهي سمات في الغالب تجمع بين النقيضين؛ كالقوّة مقابل الضعف، الشجاعة مقابل الجبن، المثابرة من أجل البقاء مقابل الاستسلام للفناء، وهي صفات نفسية تفصح عن الحياة الاجتماعية التي

(1) ديوان امرئ القيس، ص 305.

(2) ينظر: طرق تقديم هذه الشخصية عن طريق الوصف في المبحث الثاني الخاص بالفصل الثاني من هذا البحث، ص 261.

المبحث الثالث: إيقاع الزمن السردى في القصص الشعرية

يحيها الحيوان على اختلافه، وتحكي صور الصراع الذي يواجهه، ولقد انصبَّ اهتمام الشعراء العرب قبل الإسلام بهذه الحيوانات لأنها كانت مقربة منهم من جهة، كما أنها من جهة أخرى تحاكي الصراعات نفسها التي تحيط بمصير حياتهم، وتؤرقهم.

مما لا شك فيه أن للخيل مكانة هامة لدى العرب، وقد وصفوا الفرس حسياً ومعنوياً بخصال تعبّر عن قوته وشجاعته الجسمية والمعنوية⁽¹⁾، كيف لا وقد كان مصدر قوة ومجد يفتخرون به، وهو رفيقهم في الحرب والسلام، فهو سريع وقويّ يتمكن من طريدته فلا تفلت من قبضته، بل يحاصرها فتستسلم له، وقد أسهب امرؤ القيس في وصف فرسه الذي يتوسّله لإحراز الصيد الوفير، الذي يبيّن الشاعر من خلاله قوة هذا الفرس وسرعته، ولولا هاتين الصفتين لما تمكن الشاعر من هدفه والإيقاع بالطريفة:

وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطَّيْرُ فِي وُكُنَاتِهَا	بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الْأَوَابِدِ هَيْكَلِ
مِكْرٍ مِضْرٍ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعَاً	كَجَلْمُودٍ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ
كَمَيْتٍ يَزِلُّ اللَّبْدُ عَنْ حَالٍ مَثْنِهِ	كَمَا زَلَّتِ الصَّفْوَاءُ بِالْمُنْتَزَلِ
مِسْحٍ إِذَا مَا السَّابِحَاتُ عَلَى الْوَتَى	أَثْرُنَ الْغُبَارِ بِالْكَدِيدِ الْمَرْكَلِ
عَلَى الْعَقَبِ جِيَّاشٍ كَأَنَّ اهْتِرَامَهُ	إِذَا جَاشَ فِيهِ حَمِيهُ عَلَى مَرْجَلِ
يُطِيرُ الْغُلَامَ الْخِيفَ عَنْ صَهَوَاتِهِ	وَيُلْوِي بِأَثْوَابِ الْعَنِيْفِ الْمُثَقَّلِ
دَرِيرٍ كَخُذْرُوفِ الْوَلِيدِ أَمْرَهُ	تَقَلُّبُ كَفَيْهِ بِخَيْطٍ مُوصَلِ
لَهُ أَيُّطَلَا ظَبْيِي وَسَاقًا نَعَامَةٍ	وَأِرْحَاءُ سِرْحَانٍ وَتَقْرِيْبُ تَنْفُلِ
كَأَنَّ عَلَى الْكَتْفَيْنِ مِنْهُ إِذَا انْتَحَى	مَدَاكِ عَرُوسٍ أَوْ صَرَايَةِ حَنْظَلِ
وَبَاتَ عَلَيْهِ سَرَجُهُ وَلِجَامُهُ	وَبَاتَ بَعَيْنِي قَائِمًا غَيْرَ مُرْسَلِ ⁽²⁾

(1) ينظر: وصف الفرس في المبحث الثاني الخاص بالفصل الثاني من هذا البحث، ص 252

(2) ديوان امرئ القيس، ص ص 19 - 21

المبحث الثالث: إيقاع الزمن السردى في القصص الشعرية

يركز الشاعر على توضيح خصال الفرس، ويلج على نسبة صفات بعينها له دون غيرها؛ فهو قصير الشعر، يسبق الوحوش فيمنعها من الفرار، وهو ضخم، وسريع العدو وصلب الحافر، وأملس الظهر فقد يُسقط الغلام الخف عن ظهره لشدة سرعة عدوه وخفته، وهي صفات تمهد لحسن صنيع الفرس أثناء مطاردته للنعاج، إذ انتقل الشاعر إلى هذه الوقفة الوصفية المطولة بعد إعلانه لخروجه إلى الصيد، وكأنه يحاول من خلالها الإفصاح مُسبقاً عن نهاية رحله إلى الصيد وغنيمته بصيد وافر، ويفخر بفروسيته؛ فمن يملك الخبرة والمراس في التحكم في مثل هذا الفرس القوي والنشيط فلا محالة هو فارس مقدم. يتوقف امرؤ القيس عن سرد تفاصيل خروجه إلى الصيد، ليصف فرسه الذي يعد الوسيلة الأساسية لبلوغ مراده، وحين يستوفي ذلك، تنتهي الوقفة الوصفية ويعود الشاعر /السارد" إلى إتمام قصة صيده، حيث ينسب إحراز النعاج والإيقاع بقطع البقر الواحدة تلوى الأخرى إلى فرسه البطل دون تعب:

عَدَارَى دَوَارٍ فِي الْمَاءِ الْمُدَيَّلِ	فَعَنَّ لَنَا سِرْبٌ كَانَ نِعَاجَهُ
بجيدٍ مُعَمِّ فِي الْعَشِيرَةِ مُخَوَّلِ	فَأَذْبَرَنَ كَالجَزَعِ الْمُفْصَلِ بَيْنَهُ
جَوَاحِرُهَا فِي صَرَّةٍ لَمْ تُزَيَّلِ	فَأَلْحَقْنَا بِالْهَادِيَاتِ وَدُونَهُ
دِرَاكًا وَلَمْ يُنْضَحْ بِمَاءٍ فَيُغْسَلِ	فَعَادَى عِدَاءً بَيْنَ ثُورٍ وَنَعْجَةٍ
صَفِيفَ شِوَاءٍ أَوْ قَدِيرٍ مُعْجَلِ (□)	وَوَظَلَ طُهَاءَ اللَّحْمِ مِنْ بَيْنِ مُنْضِجِ

وتمنح الصفات نفسها إلى الفرس في ساحة المعركة، فهو مقدم، قوي لا يخشى طعن السيوف أو الجروح التي قد تصيبه من وقع الرماح، لكن الوقفة الوصفية في قصص الحرب قصيرة المدى، لأن الشاعر همّه وشغله الشاغل سرد تفاصيل أحداث المعارك، والفخر بالفوز والانتصار على العدو، أو تبرير الهزيمة في حالة انتصار العدو، وبالتالي فهي من

(1) المصدر السابق، ص 22.

المبحث الثالث: إيقاع الزمن السردى في القصص الشعرية

جهة، لم تساهم في تعطيل السرد طويلاً لتقصر نفسها واقتصرها على حصر صفات القوة والشجاعة والبسالة للفرس، ولتداخل السرد مع الوصف من جهة أخرى.

كما اهتم الشعراء العرب قبل الإسلام بوصف الحيوان الوحشي من الناحيتين الحسيّة والنفسية⁽¹⁾، فوضّحوا هيئته، ومعاناته النفسية بحثاً عن الأمان وأسباب العيش، مدافعاً عن حياته ضدّ قسوة الطبيعة والخطر الذي قد يحدق به من طرف الإنسان الذي قد يضع نهاية لحياته في أيّ لحظة قد يغفل فيها عن الحيطة والحذر، كما صوّروا حياته الاجتماعية ونمطها.

لكن هذه الوقفات الوصفية التي خصّها الشعراء لوصف الحيوان الوحشي (الثور، البقرة والحمار) لا تقوم بتعطيل السرد، بل تساهم في بناء الحدث، بحيث يتداخل الوصف مع السرد؛ إذ يتجلّى الوصف «وكأنّه شبه منعدم، إذ لا نحسّ بوجوده أثناء القراءة السريعة أو العادية»⁽²⁾، حيث تربط بين الوصف والسرد علاقة تتمثّل في «وجود أفعال حركية ووصفية في آن واحد»⁽³⁾.

بحيث يصعب الفصل بين المقاطع الوصفية وتمييزها عن المقاطع السردية وذلك راجع إلى تضمن الوقفات الوصفية أفعالاً توحى بالحدث:

كَسَوْتُهُنَّ مُشَبَّأً نَاشِطاً لَهَقَا	كَأَنَّ كُورِي وَأَنْسَاعِي وَمِيثْرَتِي
مِنَ الشِّتَاءِ فَلَمَّا شَأُوهُ نَفَقَا	رَعَى بَغِيثٌ لِأَوْرَاكِ فَنَاصِيفَةً
وَقَدْ تَطَرَّفَ مِنْ حَافَاتِهَا أَنْقَا	وَقَدْ يَكُونُ بِهَا حِينًا تُعْرُ بِهِ
مِنَ الرَّبِيعِ وَلَمْ يَبْدُنْ وَقَدْ زَهَقَا	عَشْرًا وَخَمْسًا فَقَدْ طَابَتْ مَرَاتِعُهُ
جَنَبِي عَمَايَةَ فَالرِّكَاءَ فَالْعُمُقَا ⁽⁴⁾	فَسَارَ مِنْهَا عَلَى شَيْمٍ يَوْمٌ بِهَا

(1) ينظر: وصف الحيوان الوحشي في المبحث الثاني الخاص بالفصل الثاني من هذا البحث، ص 249

(2) عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، ص 43

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ص ص 59، 60.

المبحث الثالث: إيقاع الزمن السردى في القصص الشعرية

فَأَدْرَكَتُهُ سَمَاءٌ بَيْنَهَا خَلٌّ تُرْوِي التَّرَى وَتُسِيلُ الصَّفْصَفَ القَرَفَا
فَبَاتَ مُعْتَصِمًا مِنْ قَرِّهَا لَثَقًا رَشَّ السَّحَابُ عَلَيْهِ المَاءَ فَاطَّرَقَا
يَمْرِي بِأَظْلَافِهِ حَتَّى إِذَا بَلَغَتْ يُبْسَ الكَثِيبِ تَدَاعَى التُّرْبُ فأنْخَرَقَا
مُوَلِّي الرِّيحِ رَوْقِيهِ وَجَبْهَتِهِ حَتَّى دَنَا مِرْزَمُ الجَوْزَاءِ أَوْ خَفِقَا (□)

تقوم الوقفة الوصفية في هذا المقطع الشعري/الوصفي بتحديد مجموعة من الصفات المتعلقة بشخصية "الثور"، فقد رعى فترة من الزمن دون أن يصير بديناً، لكن العطش أدركه، فعزف عن الأكل لأيام، وصار همه الوحيد إيجاد الماء ليرتوي، فيبحث عن مواضع الماء، لكن المطريداهمه، فيعيقه عن تحقيق هدفه، فيبحث عن ملجأ يحميه من المطر، فيحفر بأظلافه كناساً له، ويقيه من الريح قرنيه وجبهته.

لا يخلو هذا المقطع الوصفي من السرد، كما أنه يحتوي من الأفعال ما يؤهله لاحتضان السرد الذي يصف الحالة النفسية للثور دون شعور المتلقي بأن السرد متوقف، بل هو متواصل، بالإضافة إلى هذا الوصف يعدّ تمهيداً واستباقاً للأحداث التالية له، ويفتح أمام المتلقي أفق توقع حول مصير هذا الثور والمآل الذي ستؤول إليه قصته (□).

ويندرج ضمن هذا اللون من الوصف المتداخل مع السرد أيضاً، وصف الشاعر/السارد لشخصية "الطير" ضمن القصص المنبثقة عن الاستطراد من وصف الفرس؛ حيث يصعب فصل الوصف عن السرد فيها منذ الوهلة الأولى، كوصف "عبيد بن الأبرص" للعقاب:

(1) المصدر السابق، ص 61، 62.

(2) والأمر سيان بالنسبة لقصتي البقرة والحمار الوحشيين، حيث يصعب الفصل بين المقاطع الوصفية والسردية فيهما، كما أن المتلقي لا يجد ولا يشعر بتوقف السرد.

كَأَنَّهَا لِقُوَّةٌ طَلُوبٌ تَحْنُ فِي وَكْرِهَا الْقُلُوبُ
بَاتَتْ عَلَى إِرْمٍ رَابِئَةً كَأَنَّهَا شَيْخَةٌ رَقُوبُ
فَأَصْبَحَتْ فِي غَدَاةٍ قِرَّةً يَسْقُطُ عَنْ رِيشِهَا الضَّرِيبُ⁽¹⁾

يشبهه "عبيد بن الأبرص" فرسه بعقاب قوية، ثم يستطرد إلى سرد قصتها، ويصفها بأنها تنقض على الطير بسرعة، فتأكله دون قلب هذا الطير، والذي تتركه في عشها، وهي عادتھا مثل الصقر⁽²⁾، وشبهها بالمرأة العجوز التي لا يعيش لها ابن، وقد منعها ذلك من تناول الطعام والماء، فصار ذلك الندى الذي سقط على ريشها وتجمد ليلاً، يسقط عنها في الصباح⁽³⁾.

يجعل هذا الوصف للعقاب المتلقي يظن أنها مستسلمة لمصيرها، غير راغبة في الحياة، لكن الشاعر يفاجئه؛ حين تستجمع العقاب قوتها وسرعتها، رغبة في الإمساك بالثعلب الذي تُبصره فجأة، وكأنها كانت تنتظر فريسة أو طريدة لتصطادها.

كما أن هذا المقطع الوصفي يتضمن أفعالاً (تحن، باتت، أصبحت) أضفت سمة السرد عليه، ولعل هذا ما تطلق عليه "آمنة يوسف" ما يسمى بـ: «الصورة السردية المتحركة»⁽⁴⁾، وهي تلك «الصورة التي يمتزج فيها الوصف بحركة السرد الروائي، وبنمو أحداثه»⁽⁵⁾؛ وفي هذه الحال نلاحظ أن الزمن السردى لتلك القصص الشعرية لا يتوقف أو يصير بطيئاً، وإنما يساهم الوصف في بناء الحدث والتمهيد له.

وقد استأثر جانب من الوقفة الوصفية بالاهتمام بوصف المكان في القصص الشعرية المتضمنة في ديوان الشعر العربي قبل الإسلام؛ إذ أحاط الشعراء بمواصفات

(1) ديوان عبيد بن الأبرص، ص 25.

(2) المصدر نفسه، هامش الصفحة نفسها.

(3) المصدر نفسه، هامش الصفحة نفسها.

(4) آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 93.

(5) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

العديد من الأماكن التي تُوَظَر الأحداث وتحتضن مشاعرهم وهو أجسامهم المتعددة، من ذلك مثلاً اهتمامهم الملحوظ بالطلل، الذي وصفوه وفق رؤيتهم البصرية والوجدانية لارتباطهم النفسي والشعوري بما تبعثه الطلل من ذكريات مرتبطة بحقبة زمنية من حياتهم، وحددوا معالمه الدارسة التي توحى بفقدانها لعناصر الحياة:

يَا دَارَ هِنْدٍ عَفَاهَا كُلُّ هَطَّالٍ بِالْجَوِّ مِثْلَ سَحِيقِ الْيُمْنَةِ الْبَالِي
جَرَّتْ عَلَيْهَا رِيَّاحُ الصَّيْفِ فَاطَّرَدَتْ وَالرِّيْحُ فِيهَا نُعْضِيهَا بِأَذْيَالِ
حَبَسْتُ فِيهَا صِحَابِي كَيْ أُسَائِلَهَا وَالْدَمْعُ قَدْ بَلَ سِرْبَائِي
شَوْقًا إِلَى الْحَيِّ أَيَّامَ الْجَمِيعِ بِهَا وَكَيْفَ يَطْرُبُ أَوْ يَشْتَأِقُ أَمْثَالِي⁽¹⁾

يصف "عبيد بن الأبرص" ديار المحبوبة "هند" وقد انمحت آثارها بسبب المطر الغزير، فشبهها بـ "البرد اليماني البالي"⁽²⁾، كما غيرت معالمها الرياح التي تجرّ التراب عليها، لكن رغم ذلك، لم تغب معالمها عن ذاكرته التي أثارت شوقه إلى الأهل أيام كانوا يقطنون فيها، مما يؤكد أنّ وصف الشاعر العربي قبل الإسلام للديار الدارسة هو وليد استجابة نفسية وجدانية لذكريات عاشها، وماضٍ سعيد فارقه، يستعين الشاعر به لرسم المفارقة بين صورة الديار قبل وبعد قفارها، لكنّه يسلّط اهتمامه على صورتها وفق حالها في الحاضر لأنّها تحاكي حال الحزن التي تلازمه لحظة الوقوف أمام الطلل؛ حيث «يقدم الطلل في "وجه" "Profil" معيّن، وترجع صورته وفق نظرة نموذجية واستناداً إلى سجلّ معجميٍّ مخصوص، يتصدّره ذكر المعالم الباقية من الربع، أو ما حلّ محلّه، كالدّار، أو المنازل، أو الربع. وفي إطار هذه الصورة العامة يوجّه النظر إلى الدّمّن والمقصود بها ما بقي من أثر

(1) ديوان عبيد بن الأبرص، ص 102.

(2) المصدر نفسه، هامش الصفحة نفسها.

المبحث الثالث: إيقاع الزمن السردى في القصص الشعرية

مصّبّ لبن، والعلاقة بين الدّمّن والرّبع، أو ما جرى مجراه علاقة جوار⁽¹⁾؛ إذ يفصل الشعراء في وصف الطلل في إقفاره، وأثر ذلك في قلبه ونفسه:

أشْجَاكَ الرَّبْعُ أُمُّ قِدَمُهُ	أُمُّ رَمَادٍ دَارِسٌ حُمَمُهُ
كَسَطُورِ الرَّقِّ رَقَشَهُ	بِالضُّحَى مُرَقَّشٌ يَشْمُهُ
لَعِبَتْ بَعْدِي السُّيُولُ بِهِ	وَجَرَى فِي رِيْقٍ رَهْمُهُ
جَعَلَتْهُ حَمًّا كَأَكْلِهَا	لِرَبِيْعٍ دِيْمَةً تَثْمُهُ
فَالكَثِيْبُ مُعَشِبٌ أَنْفٌ	فَتَنَاهِيَهُ فَمُرْتَكَمُهُ
حَابِسِي رَسْمٍ وَقَفْتُ بِهِ	لَوْ أَطِيْعُ النَّفْسَ لَمْ أَرْمُهُ
لَا أَرَى إِلَّا النَّعَامَ بِهِ	كَالْإِمَاءِ أَشْرَفَتْ حُزْمُهُ ⁽²⁾

يمزج "طرفة بن العبد" بين وصف الديار الدارسة وحزنه على فراق الأحبة، فشبهه ديار الأحبة بالصحيفة التي تتخذ للكتابة⁽³⁾، فمعالمها في ذاكرته ما زالت راسخة رغم إقفارها، وتغيّرها بفعل الأمطار التي كوّنت سيولاً دقّت وكسرت آثارها حتى غيرت معالمها، فدرّست، وقد نبت بها العشب دون أن تجد من الإنس من يرهاها، فالربع من أهله خالٍ، وقد خلفته النعام التي اتخذت المكان مرتعاً لها.

لقد أسهب الشعراء العرب قبل الإسلام في وصف الأطلال والتغييرات التي طرأت على ديار الأهل والأحبة بفعل عوامل الطبيعة من رياح وأمطار ومرور الزمن على إقفارها، والذي يُعدُّ في مجمله صورةً من صور الفناء⁽⁴⁾ الذي أرق الإنسان العربي آنذاك، وبعث في

(1) محمد الناصر العجيمي: الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم، ج 1، ص 251.

(2) ديوان طرفة بن العبد، ص ص 78، 79.

(3) المصدر نفسه، ص 78.

(4) إذ أنّ الطلل يشير إلى عدم استقرار حياة الإنسان العربي؛ حيث تتراوح بين الاستقرار في مكان ما ثمّ الطعن عنه بسبب قلة الكلاً وموارد المياه فيه، فتعمر الديار ثمّ تقفر، تتضح معالمها ثمّ تطمس، وهكذا...

المبحث الثالث: إيقاع الزمن السردى في القصص الشعرية

نفسه الحسرة والألم نتيجة رحيل وظعن الأحبة تاركين له جمال ذكرى الماضي، وقسوة الحاضر؛ ولذلك ظلّ الطلل داعياً لتلك الذكريات والآلام، من جهة، ومتنفساً للشعراء عن مكنوناتهم النفسية والعاطفية من جهة أخرى.

يعبر هذا الوصف للأطلال عن إحساس الشعراء بالفناء الذي يهدد حياته وقبيلته؛ ذلك الإحساس الذي يصطبغ بصورة الطلل المقفر فيجعلها مرادفاً للموت، فهو خالٍ من علامات الحياة إلا في شكل الحيوان الذي ارتضى بذلك المكان مرتعاً له؛ ليهيئ وصف الشعراء للطلل «تدفق انفعالات داخلية، تختلج في نفسية الشخصية، إنه بمعنى آخر رديف سبر الأغوار الداخلية للشخصية وهي تنفعل تحت تأثير حدث ما، حيث يتم التعبير بواسطة المشهد عن الإحساس المرافق لهذا الحدث»⁽¹⁾؛ حيث يحاكي الشعراء إحساسهم بالفقد والحزن لرحيل وغياب الأحبة لحظة وقوفهم أمام الطلل ولو بعد مرور زمن طويل على ذلك الحدث الحزين الذي يرسم تلك المفارقة بين صور الطلل بعد وقبل رحيل الأهل والأحبة عنها.

كما وصف الشعراء العرب قبل الإسلام ظعائن القوم الرّاحلين والتي تمثل تجربة فنية يقوم الشعراء من خلالها برسم معالم المكان الذي يسير باتجاهه القوم الرّاحلون وصفاً يتداخل مع مشاعرهم، فيعيدون بناءه وخلق صور شعورية للظعائن تمتزج بالواقعية والخيال معاً:

(1) عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، ص 58.

بَعَيْنِي ظُعْنُ الْحَيِّ مَا تَحَمَّلُوا
فَشَبَّهْتُهُمْ فِي الْأَلِّ مَا تَكَمَّشُوا
أَوْ الْمُكْرَعَاتِ مِنْ نَخِيلِ ابْنِ يَامِنٍ
سَوَامِقَ جَبَّارِ أَثِيثِ فُرُوعُهُ
حَمَّتُهُ بَنُوا الرَّبْدَاءِ مِنْ آلِ يَامِنٍ
وَأَرْضَى بَنِي الرَّبْدَاءِ وَاعْتَمَّ زَهُوهُ
أَطَافَتْ بِهِ جَيْلَانٌ عِنْدَ قِطَاعِهِ
كَأَنَّ دُمِي سَقَفٍ عَلَى ظَهْرِ مَرْمَرٍ
لَدَى جَانِبِ الْأَفْلَاجِ مِنْ جَنْبِ تَيْمُرًا
حَدَائِقِ دَوْمٍ أَوْ سَفِينًا مُقَيَّرًا
دُوَيْنَ الصَّفَا اللَّائِي يَلِينُ الْمَشَقَّرَا
وَعَالِينَ قِنُونًا مِنَ الْبُسْرِ أَحْمَرًا
بِأَسْيَافِهِمْ حَتَّى أَقْرَرُوا وَقِرًا
وَأَكْمَامُهُ حَتَّى إِذَا مَا تَهَصَّرَا
تَرَدَّدُ فِيهِ الْعَيْنُ حَتَّى تَحْيَرَا
كَسَا مُزْبِدَ السَّاجُومِ وَشَيْئًا مُصَوَّرًا⁽¹⁾

لقد مزج "امرؤ القيس" بين وصف الظعن والطريق والأمكنة التي مرت بها قوافل القوم الراحلين؛ إذ شبهه «الظعائن على الإبل وما عليهنّ من الوشي وهو يسري في السراب بالدمى على ظهور الرخام بهذا الوادي المزبد، وشبهه السراب لبياضه بزبد الوادي، وقوله: "كسا مزبد الساجوم وشيئا مصورا" جعل المرمر كالكاسي بهذا الوادي المزبد حتى شبهه لحمه الدمى بالإبل وعلى الإبل الوشي وقد عممّن به السراب لكثرتة»⁽²⁾.

ويصف "زهير بن أبي سلمى" الطريق الذي سلكته ظعن الأحبة والمسافة التي قطعتها، والأماكن التي قصدتها:

فَقُلْتُ وَالِدِيَّارُ أَحْيَانًا يَشُطُّ بِهَا
لِصَاحِبِي وَقَدْ زَالَ النَّهَارُ بِنَا
قَدْ نَكَبَتْ مَاءَ شَرْجٍ عَنْ شِمَائِلِهَا
يَقْطَعْنَ أَمْيَالَ أَجْوَاذِ الْفَلَاحِ كَمَا
يَخْفِضُهَا الْأَلُّ طَوْرًا ثُمَّ يَرْفَعُهَا
صَرَفُ الْأَمِيرِ عَلَى مَنْ كَانَ ذَا شَجَنِ
هَلْ تُؤْنَسَانِ بِبَطْنِ الْجَوِّ مِنْ ظُعْنِ
وَجَوِّ سَلْمَى عَلَى أَرْكَانِهَا الْيُمْنِ
يَغْشَى النَّوَاتِي غِمَارَ اللَّجِّ بِالسُّفْنِ
كَالدَّوْمِ يَعْمِدُنْ لِلْأَشْرَافِ أَوْ قَطْنِ⁽³⁾

(1) ديوان امرؤ القيس، ص ص 56 - 58

(2) المصدر نفسه، هامش ص ص 58، 59.

(3) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ص ص 108 - 110

المبحث الثالث: إيقاع الزمن السردى في القصص الشعرية

يتولى وصف الشعراء العرب قبل الإسلام للظعائن مهمة «سرد أحداث مخبوءة ومتسرّبة عبر سراديب الجمل الوصفية»⁽¹⁾؛ إذ يقوم الوصف بالإفصاح عن مزج الشاعر بين عالم الواقع والخيال في صور الظعائن؛ والتعبير عن حالته النفسية والشعورية اتّجاه القوم الرّاحلين، وفي الآن ذاته يضطلع هذا الوصف بعملية سرد تفاصيل تنقل قوافل الظعائن.

وفق ما سبق يمكن القول أن الوصف قد اضطلع بمهمة التقديم المسبق للأحداث السردية، ولم يساهم في إبطاء السرد بقدر ما ساعد على بناء الحدث المتنامي.

وكما أن الشخصيات السردية تحتاج إلى فضاء زماني يحدد ترتيب الأحداث، وتسلسلها الزمني، فهي في حاجة ملحة أيضا إلى فضاء مكاني، يؤطر أفعالها، كما أنه يتخذ قيمته من خلال علاقة تلك الشخصيات به، فما هي أنواع الأفضية المكانية التي تتجلى في القصص الشعرية العربية قبل الإسلام؟ وما هي خصائصها وأبعادها الدلالية؟ وعلاقة الشخصيات السردية بها؟

(1) عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، ص 59.

الفصل الخامس

سيميائية الفضاء في القصص الشعرية العربية قبل الإسلام

المبحث الأول: مفهوم الفضاء وأنواعه

1- مفهوم الفضاء

أ- لغة

ب- اصطلاحاً

2- أصناف الفضاء

1-2- الفضاء الجغرافي

2-2- الفضاء الدلالي

المبحث الثاني: تجليات الفضاء الجغرافي في القصص الشعرية

1- الفضاء الأليف: الصحراء، الأودية وموارد المياه والمراقب

2- الفضاء المعادي: الطلل، فضاء ساحة الحرب/الموت، السجن والغربة

3- فضاء الذكرى

4- فضاء الانتقال: الظعائن، رحلة الحيوان

المبحث الثالث: الفضاء الدلالي في القصص الشعرية

تقاطبات الأنا مع الفضاء المكاني

أ- الأنا والمرأة

ب- الأنا والحلم

المبحث الرابع: علاقة الفضاء المكاني بالزمن والشخصيات

1- الزمن وتداعيات الذاكرة واستعادة صور المكان

2- الشخصيات ووعيها بالفضاء المكاني

1-2- الصراع من أجل البقاء

2-2- اغتراب الشاعر وضيق أفق الفضاء المكاني

المبحث الأول

مفهوم القضاء وأنواعه

1- مفهوم الفضاء:

أ- لغة:

يعرّف ابن منظور الفضاء بأنه: «المكان الواسع من الأرض، والفعل فضا يفضو فضوًا فهو فاضٍ»⁽¹⁾، و«قد فضا المكان وأفضى إذا اتسع. وأفضى فلان إلى فلان أي وصل إليه، وأصله أنه صار في فرجته وفضائه وحيّزه»⁽²⁾، والفضاء هو «ما استوى من الأرض، واتسع، قال: والصحراء فضاء أبو بكر: الفضاء ممدود، كالحساء وهو ما يجري على وجه الأرض»⁽³⁾.

وفي تاج العروس نجد لفظه الفضاء تحمل دلالة الاتساع، «فالفضاء: الساحة وما اتسع من الأرض حيث يستشهد في ذلك بقول الراغب: المكان الواسع وقول شمير: هو ما استوى من الأرض واتسع، وقول أبو علي القالي: الفضاء السعة، ومنه المفضاة والمفضى»⁽⁴⁾ وفي الصحاح، الفضاء هو «الساحة وما اتسع من الأرض، يقال أفضيت إذا خرجت إلى الفضاء»⁽⁵⁾.

فلفظة الفضاء لغة، تحيل إلى دلالة المكان الخالي، المتسع والممتد والرحب.

ب- اصطلاحاً:

يعدّ الفضاء عنصراً أساسياً في النص السردي الذي يربط بين عناصره وأجزائه الأخرى؛ حيث أن «المقصود بالفضاء في القصص الفضاء التخيلي والمعطيات التي لها بالأعمال المتخيّلة صلة. إلا أن بعض الدارسين، من أمثال "غاستون باشلار" (Gaston

⁽¹⁾ ابن منظور، لسان العرب، ج (15)، ص 157.

⁽²⁾ المرجع نفسه، ص 157.

⁽³⁾ المرجع نفسه، ص 157، 158.

⁽⁴⁾ محمد الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، دار الكتب العلمية، بيروت، ط(1)، 2007، المجلد (20)، ص 117

⁽⁵⁾ إسماعيل بن حماد الجوهري الصحاح: تاج اللغة و صحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، ج (6)، دار العلم للملايين، ط (3)، بيروت، 1984، ص 2455.

(1957 Bachlart) لم يفتُهم وضع خطة عمل للبحث في المسألة وتقديم توجّه رئيس فيها. فقد اقترح ما سمّاه "إنشائية الفضاء" أو "علم النفس النسقي لمواقع حياتنا الحميمة" ويقوم تصوّر "باشلار" على دراسة القيم الرمزية المرتبطة إمّا بما يراه الرّاي أو شخصياته من مشاهد وإمّا بإمكانة الإقامة كالمنزل والغرفة المغلقة والسرداب والأنبار والسجن والقبر وما إليها أي بالأماكن المغلقة أو المفتوحة، المحصورة أو الشاسعة، المركزية أو الهامشية، الجوفية أو الهوائية» (□).

إنّ هذه الدراسة التي قام بها "غاستون باشلار" «تبحث في تحديد القيمة الإنسانية لأنواع المكان الذي يمكننا الإمساك به، والذي يمكن الدفاع عنه ضدّ القوى المعادية، أي المكان الذي نحب، وهو مكان ممتدح لأسباب متعدّدة مع الأخذ بالاعتبار الفروق المتمضنة في الفروق الشعرية، ويرتبط بقيمة الحماية التي يمتلكها المكان والتي يمكن أن تكون قيمة إيجابية. قيم متخيّلة سريعاً ما تصبح هي القيم المسيطرة، إنّ المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكاناً لا مبالياً، ذا أبعادٍ هندسية وحسب؛ فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكلّ ما في الخيال من تحيّر» (□).

يتخذ المكان قيمته -حسب نظر "غاستون باشلار"- من خلال علاقة الإنسان به؛ فالمكان الذي يشعر الإنسان داخل حيّزه بالراحة والحماية يمتلك قيمة إيجابية، وقد انصبّ اهتمام "غاستون باشلار" بالفضاء الأليف الذي يكون الإنسان أكثر ارتباطاً وتعلّقاً به، وهو الأشدّ تأثيراً في وجدانه (□).

(□) محمد القاضي، محمد الخبو، أحمد السماوي، محمد نجيب العمامي، علي عبيد، نور الدين بنخوذ، فتحي النصري، محمد آية ميهوب: معجم السرديات، ص 306.

(□) غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط (2)، 1984، ص 31.

(□) يصرّح بذلك "غاستون باشلار" بقوله: «في مجال الصور، لا تكون العلاقات المتبادلة بين الخارج والألفة متوازية، ومن ناحية أخرى، فإنّ المكان المعادي لا يكاد يكون مذكوراً في هذه الصفحات، إنّ مكان الكراهية والصراع لا يمكن دراسته إلا في سياق الموضوعات المتهبة انفعالياً والصور الكابوسية». ينظر: المرجع نفسه، ص 31

أمّا "حسن نجمي" فيعرّف الفضاء في النص السردى على أنّه «مثل أيّ فضاء فنيّ، يبنى أساساً في تجربة جمالية بما يعنيه ذلك من بعد أو انزياح "Ecart" عن مجموعة المعطيات الحسيّة المباشرة؛ أي أنّ مجاله هو حقل الذاكرة والتمخيّل، لكنّه مع هذا البعد عن الواقع الفيزيائيّ يظلّ متصلاً، في كلّ الأحوال ببنية تاريخ التجربة الأدبية والذاتية للكاتب (ة)، بل وللقارئ أيضاً»⁽¹⁾، وهو بذلك يوضّح قيمة الفضاء ومكانته وصلته الوطيدة بالنص المحكي وعناصره الأخرى؛ فالفضاء الذي تدور فيه أحداث النص المحكي هو فضاء «تمخيّل عادة وهو ما يمثّل انزياحاً عن عالم الواقع، باتجاه عالمٍ تمخيّل، وإن كان في الأصل يستمدّه من عالم الواقع، إلّا أنّه يختلف عنه اختلافاً جوهرياً يجعله قادراً على أن يسمي المكان بسمات تجعل له تأثيرات واضحة على شخصية ما من شخصيات الرواية»⁽²⁾، ووفق ذلك يتجاوز الفضاء وظيفته التقليدية المتعلقة بوصف مكان وقوع الحدث، إذ له دور كبير في النص السردى وخصوصاً الروائي، حيث له علاقة بالأمكنة والشخصيات والأحداث، ووجهة نظر الرواي فيصير الفضاء وفق ذلك «مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن والوسط والديكور الذي تجري فيه الأحداث والشخصيات التي يستلزمها الحديث؛ أي الشخص الذي يحكي القصة والشخصيات المشاركة فيها»⁽³⁾؛ فلا يمكن النظر إلى الفضاء بمعزلٍ عن باقي عناصر السرد الأخرى كالشخصيات والأحداث... وغيرها، إذ يعدّ الفضاء عنصراً من عناصر البناء القصصي للنص السردى الذي يؤطّر أحداث الشخصيات، ويساهم في إبراز بعض الدلالات الاجتماعية والسياسية المبتوثة ضمنه.

أمّا الباحث الروسي "لوري لوتمان" "Louri Loutman" فيكشف عن دلالة الفضاء من خلال التقاطبات؛ حيث أنّ «لغة العلاقات المكانية تصبح من الوسائل الأساسية للتعرف

(1) حسن نجمي: شعرية الفضاء والتمخيّل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الحمراء، بيروت، ط (1)،

2000، ص 47.

(2) إبراهيم نمر موسى: حداثة الخطاب وحداثة السؤال، مركز القدس للتصميم والنشر، بيرزيت، 1995، ص 175.

(3) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، الفضاء - الزمن - الشخصية، ص 31.

على الواقع، فمفاهيم مثل الأعلى/الأسفلى، القريب/البعيد، المنفتح/المنغلق، المحدود/اللامحدود، والمنقطع/المتصل كلها تصبح أدوات لبناء النماذج الثقافية دون أن تظهر عليها أية صفة مكانية»^(□).

فالفضاء وفق "يوري لوتمان" هو عبارة عن: «مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر، أو الحالات، أو الوظائف، أو الأشكال المتغيرة... إلخ)، تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة/العادية (مثل الاتصال، المسافة... إلخ)، ويجب أن نضيف إلى هذا التعريف ملحوظة هامة وهي أننا إذا نظرنا إلى مجموعة من الأشياء المعطاة على أنها مكان يجب أن نُجرّد هذه الأشياء من جميع خصائصها، ما عدا تلك التي تحددها العلاقات ذات الطابع المكاني التي تدخل في الحساب»^(□).

يصير للفضاء - تبعا لهذا المنظور- وظيفة مهمّة تتمثل في أنّه «يسمح للحدث بأن يتجلّى تدريجيا، وقد يغدو في بعض الروايات أداة بنائية، وعملا حقيقيا يتوقّف عليه الحدث الروائي نفسه»^(□)؛ حيث أنّ الراوي يحرص على إبراز تلك العلاقة التي تجمع بين شخصيات القصة وعالمها السردي، فيصير توظيف الفضاء حينها «يتعدّى بكثير مجرد الإشارة إلى مكان من الممكنة، إنّ الفضاء يخلق نظاما داخل النص، مهما بدا في الغالب كأنّه انعكاس صادق لخارج عن النص يدعي تصويره»^(□)، فلا يتحقّق المكان إلا من خلال حركة وأفعال الشخصيات فيه وتفاعلها معه وعناصر السرد الأخرى.

^(□) المرجع السابق، ص 34.

^(□) A.D.Alexandrov : « Espaces abstraits », Matematika eyo sorderzarniye, metody uznacene, t III, Moscou, 1956, P 151.

نقلا عن: يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، تقديم وترجمة: سيزا قاسم، ضمن كتاب جماليات المكان لمجموعة من المؤلفين والباحثين، عيون المقالات: الدار البيضاء، ط (2)، 1988، ص 69.

^(□) جان بول غولد نشتاين: الحيز المكاني الروائي، ترجمة: حامد فرزات، مجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 7، سنة 1992، ص 160.

^(□) جنيت كولدنستين، رايمون، كريفل بورنوف، أولي، إيزترفايك، ميتران: الفضاء الروائي، ترجمة: عبد الرحيم حُزل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2002، ص 20.

أمّا المفهوم السيميائي للفضاء فيُنظر إليه انطلاقاً من «مفاهيم مختلفة تتمحور حول قاسم مشترك تعتبر الفضاء من خلاله موضوعاً مبنياً إذا كانت السيميائية تدجّج في اهتماماتها الفاعل كمنتج ومستهلك للفضاء فإنّ تعريف الفضاء يستدعي مشاركة كل الحواس ويضطرنا إلى إعطاء أهمية بالغة للأوصاف المحسوسة (مرئية، لمسية، حرارية، صوتية... إلخ)» (□).

ويتضح لنا من خلال هذا التعريف أنّ السيميائية تربط بين الفضاء والذات الفاعلة وبين الفضاء والعالم الطبيعي من جهة، وبين الفضاء والبرنامج السردى من جهة أخرى؛ حيث «يشكل تسجيل البرامج السردية داخل الأفضية المقطعة البرمجة الفضائية ذات الطابع الوظائفى التي تظهر اليوم كمكوّن لسيميائية فضاء اكتسبت فعالية عملية تناسب هذه البرمجة، بغضّ النظر عن طبيعتها الوظيفية، نماذج التوزيع الفضائي المستعملة في تحليل الخطابات السردية» (□).

إنّ مصطلح الفضاء واحد من أهم المصطلحات النقدية التي فتحت مجالاً للجدل والنقاش في النقد العربي الحديث والمعاصر، ووقع خلاف بين الباحثين والنقاد العرب في ترجمتهم لهذا المصطلح الأجنبي "Espace" فمنهم من يقابله بـ: "المكان" أو "الفضاء" أو "الحيّز"، ومنهم من يجعل الفضاء معادلاً للمكان (□)؛ بينما ذهب آخرون إلى التمييز بين "الفضاء" و"المكان" منهم "حسن نجمي" الذي عاب على "غالب هلسا" ترجمته لعنوان كتاب "غاستون باشلار" بـ: "جماليات المكان" وأنّه ظلّ من جاء بعده من الباحثين العرب دون أن ينتبهوا لذلك الخطأ الوارد في العنوان، والذي أعاد تعريبه إلى: شعرية الفضاء (□)، ومن

(□) رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص العربي، إنجليزي، فرنسي، دار الحكمة، 2000، ص 71.

(□) المرجع نفسه،، الصفحة نفسها

(□) ينظر: خالد حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لأدوار الخراط، كتاب الرياض، العدد (83)، مطابع مؤسسة اليمامة، الرياض، السعودية، 2000، ص 80.

(□) حسن نجمي: شعرية الفضاء السردى، المتخيّل والهوية في الرواية العربية، ص 06 وكذلك ص 43.

الباحثين أيضا الذين يرون مخالفة مفهوم الفضاء للمكان نجد الباحث "حميد لحميداني" الذي يرى ضرورة الفصل بينهما، وأنّ الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان^(□).

أمّا "محمد بنيس" فقد كان من أنصار ترجمة "الفضاء" والذين ميّزوا بين مصطلحي "المكان والفضاء" لكنّه لا ينفي وجود صلة أو رابطة قويّة بينهما حيث يقول: «نستخلص أنّ المكان منفصل عن الفضاء وأنّه سبب في وضع الفضاء، أي أنّ الفضاء في حاجة على الدوام للمكان»^(□).

وقد اعتمد فريق من الباحثين العرب على ترجمة "المكان" دون أن يعنوا بالفروق العديدة بين هذا المصطلح ومفهوم الفضاء منهم: شاكر النابلسي، ياسين النصير، وكذلك الباحثة اعتدال عثمان^(□).

ويرى عبد الملك مرتاض أنّ المكان يتعلّق بما هو جغرافي وواقعي^(□)، لكنّه يفضل توظيف مصطلح "الحيّز" على "المكان" أو "الفضاء"، لأنّه يعتقد أنّ مصطلح الفضاء «أوسع من أن يشمل الحيّز شمولاً تفصيلياً، وأشجع دلالة من أن يحتوي هذه المساحة الضيقة»^(□)؛ إذ أنّ الفضاء حسب نظره خاص بما لا تحدّه حدود والمتمّسع الممتد من الفضاء الخارجي.

كما يفرّق "عبد الملك مرتاض" بين "المكان" و"الحيّز" ويضع الحدود الفاصلة بينهما حين يقول: «المكان كأثما إنّما وضع أصلاً للجغرافيا لا للفضن أي للحقيقة لا

(□) حميد لحميداني: بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ص 63.

(□) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج (3)، دار توبقال، الدار البيضاء، ط (3)، 2001، ص 115.

(□) ينظر:

- شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط (1)، 1994.

- ياسين النصير: البنية المكانية في القصيدة الحديثة، مجلة الآداب، العدد (34)، 1986.

- اعتدال عثمان: إضاءة النص، دار الحدّثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط (1)، 1988.

(□) عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردى، معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 245.

(□) عبد الملك مرتاض: السبع المعلقات، مقارنة سيميائية- أنثروبولوجية لنصوصها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص 89.

للخيال، يضاف إلى كل ذلك أن المكان يقف عاجزاً عن احتمال الأخيلة في تحليقاتها المجنحة والإبداعات في ابتكاراتها الشموس، فالمكان ينتهي من حيث يبتدئ الحيز، ذلك هو تصوّرنا له»^(□)، وبذلك أبعد "عبد المالك مرتاض" "المكان" عن مجال اهتمام النقاد على أساس أنه مُعطى خاص بالإطار الجغرافي لا حاجة للناقد في مجال الأدب أن يُبدي اهتمامه به.

وخلاصة القول بعد هذا الزخم من المفاهيم المتعلقة بمصطلح الفضاء أن النقاد والباحثين قد أسندوا إليه تعاريف ودلالات مختلفة، «ثم إن الآراء التي نجدها حول هذا الموضوع هي عبارة عن اجتهادات متفرقة، لها قيمتها، ويمكنها إذا هي تراكمت أن تساعد على بناء تصوّر متكامل حول هذا الموضوع»^(□)، غير أن أغلب الباحثين قد ميّزوا بين مصطلحي "الفضاء" و "المكان"، وإن كان المكان مكوّن من مكوّنات الفضاء، غير أن الفضاء أوسع وأشمل منه؛ إذ أن تناول المكان «يفترض دائماً توقفاً زمنياً لسيرورة الحدث، لهذا يلتقي وصف المكان مع الانقطاع الزمني، في حين أن الفضاء يفترض دائماً تصوّر الحركة داخله، أي يفترض الاستمرارية الزمنية»^(□)، وبذلك يصير المكان جزء من الفضاء ومكوّن يقوم عليه حيث أن «الفضاء بالأساس يكون مكاناً لمجرى وكلّ عنصر يتموقع فيه يُبدي حركية هي بصورة ما باطنية»^(□).

(□) عبد الملك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص 91.

(□) حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 53.

(□) المرجع نفسه، ص 63.

(□) حسن نجمي: شعرية الفضاء المتخيّل والهويّة في الرواية العربية، ص 66.

2- أصناف الفضاء:

قدّم النقد الحديث عدّة تصنيفات للفضاء وفق ما جادت به مختلف الآراء والنظريات النقدية المختلفة التي غيرت نظرة النقاد والباحثين إلى الفضاء، فظهرت أشكال عديدة له منها:

2-1- الفضاء الجغرافي Espace Géographique:

وهو مجموع الأماكن التي توطّر أفعال الشخصيات وتجري فيها الأحداث، وذات مرجعية واقعية، والذي «يتولد عن طريق الحكي ذاته وهو المساحة التي يتحرك فيها الأبطال أو يفترض أنهم يتحركون فيها»^(□)، وينبغي أن يُنظر إلى هذا الفضاء على أنه «جزء من الأحداث، ويؤدّي بالقارئ إلى الإحساس بوحدة العمل وكيّته ومن هنا لا يكون المكان زخرفة جمالية أو إطاراً خارجياً، وإنما عنصراً مؤثراً يحمل أبعاداً وتفاصيلاً ودلالات متعدّدة، يُكسب العمل فنيّة عالية»^(□)، ورغم أنّ هذا الفضاء مستمد من الواقع الذي يمنح الأحداث صبغة الواقعية، إلا أنّ تلك «الواقعية لا تعني البعد عن المثاليات والتحليق بأجنحة الخيال، إذ لا بدّ أن يسقط الروائي إحساسه الشخصي على جغرافية المكان المأخوذ من الواقع المعيش»^(□)؛ وبالتالي فإنّ هذا الفضاء يوهم القارئ بواقعية هذا المحكي من خلال تمظهر هذا الفضاء الجغرافي على شكل مجموع أفضية كليّة مثل أسماء أماكن متّسعة مثل: الأندلس، بلاد المغرب...، أو أفضية جزئية مثل: يثرب، بغداد...^(□).

(□) إبراهيم عبّاس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية -دراسة في بنية الشكل- الطاهر وطّار، عبد الله العروي،

محمد نعروسي المطوي، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، ص 32.

(□) هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2004، ص 278.

(□) بان البنّا: الفواعل السردية، ص ص 28، 29.

(□) سعيد يقطين: قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1997،


ص ص 243، 244.

2-2- الفضاء الدلالي:

يتأسس الفضاء الدلالي بناء على مجموعة من العناصر الناتجة انطلاقاً من علاقات تأثير وتأثر، أو تنافر تارة أو اتفاق تارة أخرى، والتي تلخص رؤية ذات الشاعر العربي قبل الإسلام اتجاه الوجود والحياة، والتي تبرز مواقفه في الحياة، باعتبار أن الفضاء الدلالي «يشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكيم وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام»^(□).

وسنقوم فيما يلي، بالبحث في تجليات كل من الفضاء الجغرافي والدلالي في القصص الشعرية العربية قبل الإسلام، وتحليل خصائصهما، وعلاقة الشخصيات السردية بهذين الفضاءين .

(□) حميد لحميداني: بنية النص السردية، ص 62.



المبحث الثاني
تجليات الفضاء الجغرافي
في القصص الشعرية

ارتبطت حياة الإنسان العربي قبل الإسلام بالصحراء ارتباطاً وجدانياً وفكرياً، كيف لا وقد أمضى حياته فيها، وأثرت بيئتها في نمط عيشه، وسلوكه الاجتماعي وأخلاقه، ورسخت عاداته وتقاليده، ولعل ذلك يُعدُّ سبباً وجيهاً دفع الشاعر العربي قبل الإسلام إلى وصف الصحراء وصفاً اصطبغ بأحاسيسه وهواجسه، من ذلك مثلاً وصفه لطبيعتها وفق صورها المختلفة، ونمط تعايشه معها؛ حيث تبرز تلك الصور قيمة فضاء الصحراء وأهميته عند الإنسان والشاعر آنذاك، وتفسر إصرار الشاعر العربي قبل الإسلام على تحديد مختلف الأماكن التي تحتفظ بذكراتٍ تتعلق بحقب زمنية من حياته، والوقوف أمام هذه المواقع وتسميتها.

ولقد تعلق الشاعر العربي بفضاء الصحراء تعلقاً كبيراً، وواضحاً من خلال نصوصه الشعرية، والقصص العديدة التي سردها ضمنها، ومزج بين ارتباطه بالصحراء وممارسته لعاداته وتقاليده، واصطبر على قساوة بيئتها، وخبر مسالكها الوعرة دون أن يضل هدفه، وبالمقابل أكسب هذا الفضاء الإنسان/الشاعر العربي قبل الإسلام خصالاً حميدة عديدة: كالشجاعة، القوة، الصبر، العفة، المروءة، الكرم... وغيرها، وتعدى ذلك التأثير إلى القصيدة العربية قبل الإسلام ومواكبتها لروح الحياة البدوية الغير مستقرة من جهة، وتعدّد رؤى هذا الشاعر إلى ذلك الفضاء الواسع الدلالات، فتعددت أشكاله وتجليات تفاصيله، من جهة أخرى، وسنقف فيما يلي على توضيح أهم تلك التمظهرات لهذا الفضاء وعلاقة الشخصيات السردية به وبالزمن السردية.

1- الفضاء الأليف:

يتحدّد الفضاء الأليف وفق شعور الشخصية التي تصفه وعلاقتها به إما ألفةً أو نفوراً، والذي يجلب إليها الإحساس بالرّاحة والحماية؛ فهو فضاء «المعيشة المقترنة بالدفء والشعور بأنّ ثمة حماية لهذا المكان من الخارج المعادي وتهديداته، ويمنح هذا المكان الفسحة للحلم والتذكّر»^(□)؛ حيث أنّ هذا الفضاء يوضّح ويبرز نوع العلاقة التي تجمع بينه وبين الشخصية وذلك من خلال تحديد الأسباب التي تدفعها للارتباط بذلك الفضاء، ومعرفة إحساسها الذي يحدو بها للتعلّق به وألفته، واستحضار جملة التجارب الشعورية والحياتية التي عاشتها ضمن ذلك الفضاء ذاته؛ إذ «لا يعيش المكان على شكل صور فحسب، بل يتمثّل داخل جهازنا العصبي في مجموعة من ردود الفعل، فلو عدنا إليه حتى في الظلام فلسوف نعرف طريقنا إلى داخله»^(□)؛ فهو مكان أليف يشعّرنا بالحماية والأمن والألفة للارتباطه بأعماق الإنسان التي تحدّد موقفها منه.

1-1- الصحراء:

يعد فضاء الصحراء موطن الإنسان والشاعر العربي قبل الإسلام الذي نشأ وعاش فيه، واستأثر بقلبه، نفسه، تفكيره وعواطفه، وملك خياله الشعري بصور بيئته الطبيعية، فأمدّه بالصور الخيالية والمعاني الشعرية، ومنحه الوضوح، الصفاء، القوّة، ووهبه فكراً وإحساساً مرهفاً، فلا عجب أن يتغنّى الشاعر العربي قبل الإسلام بهذا الفضاء الرحب، الواسع والممتد الذي صقل شخصيته، وعبر من خلال شعره عن أهميته، وكيف أنّه يُبدّد قسوة بيته وظروف الحياة فيه من خلال محاكاة أحاسيسه لتلك الطبيعة الصحراوية من كثبان رملية، سماء صافية، وصوت رياحها، في أشكال صفائها وغضبها، فكانت تعبيراً صادقاً عن فرحه، أو حزنه، عن خوفه أو اطمئنانه؛ حيث أنّ «قفارها وفيافيها وقسوة

(□) غاستون باشلار: جماليات المكان، ص ص 44، 45.

(□) عبد العزيز شبيل: الفن الروائي عند غادة السمان، دار المعارف، ط (1)، 1987، ص 49.

المبحث الثاني: تجليات الفضاء الجغرافي في القصص الشعرية

حرارتها ومخاطرها ووحشتها، تعني لديهم الصلابة والخشونة والشجاعة واليقظة والحدز، وغيرها من الدلالات الرمزية الأخرى»^(□)، فلقد تعامل مع صعوبة وقساوة بيئتها من خلال إبراز قدرته على تخطي وعورة مسالكها ووحشتها وتجاوز قفارها:

وَفَلَاةٍ وَأَضِحٍ أَقْرَابُهَا بَالِيَاتٍ مِثْلُ مُرْفَتِ الْقَرْعِ
يَسْبَحُ الْأَلُّ عَلَى أَعْلَامِهَا وَعَلَى الْبَيْدِ إِذَا الْيَوْمُ مَتَّعَ
فَرَكِبْنَاهَا عَلَى مَجْهُولِهَا بِصِلَابِ الْأَرْضِ فِيهِنَّ شَجَعٌ^(□)

يصف "سويد بن أبي كاهل" وعورة طرق الصحراء ووضوح أطرافها مشبهاً إيّاها ببقايا الشعر في الرأس^(□)، ورغم جهلهم بمسالكها ومعالمها هو ورفاقه إلا أنهم ساروا فيها وتحذوا وحشتها، وذلك مما يفتخر به الشاعر، فليس من اليسر تجاوز مخاطر الصحراء. أمّا "المرقش الأكبر" فيصف الصحراء بأنّها وعرة ومجهولة المسالك، لكنّه رغم ذلك استطاع أن يقطعها بفضل جلدّه ومثابرتّه بمساعدة ناقته القويّة والصبورة قبل انتهاء الليل:

وَدَوِيَّةٍ غَبْرَاءَ قَدْ طَالَ عَهْدُهَا تَهَالِكُ فِيهَا الْوَرْدُ وَالْمَرْءُ نَاعِسُ
قَطَعْتُ إِلَى مَعْرُوفِهَا مُنْكَرَاتِهَا بَعِيهَا مَةً تَنْسَلُ وَاللَّيْلُ دَامِسُ
تَرَكْتُ بِهَا لَيْلًا طَوِيلًا وَمَنْزِلًا وَمُوقِدَ نَارٍ لَمْ تَرْمُهُ الْقَوَاسِ^(□)

في حين نجد "الأعشى" يراها أرض خلاء ليس فيها ماء ولا نبات، فهي قفار، لكنّه يتمكن من قطعها في النهاية دون أن يضلّ بفضل ناقته الضخمة:

(□) حسين علي الدخيلي: الفضاء الشعري عند الشعراء اللصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي، دار ومكتبة الحامد للنشر والتوزيع، ط (1)، 2011، ص 34.
(□) المفضل الضبي: المفضليات، ص 193.
(□) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(□) المصدر نفسه، ص 225.

وَبَيْدَاءَ قَفْرٍ كَبُرِدِ السَّيْرِ
مَشَارِبُهَا دَائِرَاتُ أُجُنْ
قَطَعْتُ، إِذَا خَبَّ رِيْعَانُهَا
بِدَوْسَرَةٍ جَسْرَةٍ كَالْفَدْنِ^(□)

يتعدى فضاء الصحراء - وفق رؤى الشعراء العرب قبل الإسلام - كونه فضاءً جغرافياً وحسب، بل هو ممتد إلى دلالات أخرى كامتداد الصحراء نفسها؛ حيث أنه «مع هذا الشكل تغيب دلالات الذلّ، فالمكان مكان تحدٍ يرفض عجز المتمدنين برؤوس الجبال والرابضين بقرار المنخفضات»^(□)، وبالرغم من الأسماء العديدة التي وضعها العرب لفضاء "الصحراء"^(□)، والتي في معظمها تفيد معاني سلبية، تحيل على صعوبتها، وخلائها من متطلبات الحياة، إلا أنها في الحقيقة تعدّ فضاءً أليفاً منح العربي فكراً ثاقباً، وفطنة، وروحاً لا تملّ أو تتعب رغم معاناة الجسد، وإحساساً مرهفاً بغضّ النظر عن قساوة البيئة الصحراوية التي تتطلب منه الجلد، الصبر والجرأة لتحديّ كلّ العراقيل التي قد تصادفه وهي صفات يفتخر بها، ولعلّ ذلك كان سبباً في إسراف الشاعر العربي في وصف صعوبة مسالك الصحراء وطرقها ليثبت لنفسه وغيره مكارم الصفات وعظيم المناقب من خلال قدرته على تجاوز كلّ تلك الصعاب، وبذلك عبّر عمّا بقلبه ونفسه اتّجاه هذا الفضاء المترامي الأطراف، وحاول أن يثبت تفوّقه عليه بكلّ ما أوتي من قوّة وتحدٍ، ورفض بشئى الطرق أن يموت مهاناً أو ذليلاً، و«قدّ أورثت البدوي مواجهة الطبيعة في كلّ آن حضور

(□) ديوان الأعشى، ص 192.

(□) رشيد نظيف: الفضاء المتخيّل في الشعر الجاهلي، شركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط (1)، 2000، ص 166.

(□) من بين هذه الأسماء نذكر على سبيل المثال لا الحصر:

أ- البيداء: وأطلق عليها هذا الاسم لأنها تبديد سالكها، والإبادة الإهلاك. ينظر: مجد الدين بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت، ج 1، ص 385.

ب- التيهاء: وهي المفازة التي يتيه فيها ولا يهتدي إلى الطريق وهي الأرض الواسعة ليس فيها لا أعلام ولا جبال. ينظر: ابن منظور: لسان العرب، ج (5)، ص 89.

ج- الفلاة: وهي الأرض الفقر، وسميت كذلك لأنها "فليت من كلّ خير" وقيل هي التي لا ماء فيها. ينظر: علي بن إسماعيل أبو الحسن ابن سيده، المخصص، ج 4، دار الكتاب العلمية، ص 113.

د- الفيضاء: هي الصحراء المساء والمفازة التي لا ماء فيها. ينظر: ابن منظور: لسان العرب، ج 2، ص 319.

المبحث الثاني: تجليات الفضاء الجغرافي في القصص الشعرية

البديهة والذكاء اللماح، كما أورثته الإحساس الرقيق والشعور المرهف، ولهذا كان أدبه أدب بديهة ينزع نزعة الإيجاز، بعيداً عن التركيب العلمي والمنطقي»^(□).

تتجلى الصحراء فضاءً للتحدي وإثبات الأفضلية لمن يستحقها، فهو ذو بعد رمزي؛ فالشاعر «لم يكن يصف الصحراء أو يناجيها فقط، بل هو إنسان له موقفه الخاص، وتصوره الذاتي نحو المكان»^(□)؛ بحيث تمتزج "أنا" الشاعر بفضاء الصحراء الغني بالتجارب والخبرات، والذي يجعل الإنسان العربي في حركة دؤوب مستمرة.

1- 2- الأودية وموارد المياه:

يعد فضاء الأودية وموارد المياه من الفضاءات الأليفة؛ إذ «تقوم الأودية المتشعبة بين جبال الجزيرة بمهمتين كبيرتين، إرسال المياه عند نزول الأمطار من منحدرات الجبال إلى البحر والفيافي، وكونها تؤلف معظم الأراضي الخصبة التي نزلت حولها القبائل وأقامت عندها بيوتها وخيامها ومرابعها»^(□)، فقد مثّلت الأودية أماكن أنسهم وإقامتهم، وفي الغالب يرتبط حديث الشاعر العربي قبل الإسلام عن الأودية عند تعبيره عن مشاعر الشوق للمحبوبة الرّاحلة؛ حيث «ذكرت بعض الوديان في أحاديث الشعراء عن طعائن أحبّتهم لأنّها كانت تتخذ بعض الوديان مراكز تنزل فيها بعد عناء السفر الطويل والرحلات المتواصلة، لتتزوّد بما تحتاج إليه من مياه، أو طعام»^(□)، فمثّل هذا الفضاء الحياة بالنسبة للعربي، فلولا كثرة المياه بها لما استقرّ بها. كما أنّ الأودية ترسم طريق طعائن المحبوبة وترسّخها في الذهن:

(□) حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي، ص 96 .
(□) سعيد محمد الفيومي: فلسفة المكان في المقدّمة الطللية في الشعر الجاهلي، مجلّة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، المجلّد (15)، العدد (2)، ص 265 يونيو 2007، ص 241.
(□) نوري القيسي: الطبيعة في الشعر الجاهلي، ص 30.
(□) المرجع نفسه، ص 32.

بَكَرْنَ بُكُورًا وَاسْتَحَرْنَ بِسَحْرَةٍ فَهَنَّ وَوَادِي الرَّسِّ كَالْيَدِ فِي الْفَمِ
ظَهَرْنَ مِنَ السُّوبَانِ ثُمَّ جَزَعْنَهُ عَلَى كُلِّ قَيْئَى قَشِيْبٍ وَمَفْأَمِ (□)

ووفق صورة ظعن محبوبه "زهير بن أبي سلمى"، يظهر جانب آخر لأثر الوادي في حياة الشاعر والإنسان العربي قبل الإسلام؛ إذ يمثل في جانبه الأول فضاء الحياة التي يربط عنها حيث يتوفر الماء والكأ، في حين يقترن في جانبه الآخر بالحزن ورحيل الأحبة؛ «يرتبط الوادي بالشعر ارتباطه بالشعراء، فهم يهيمون فيه، فيجدوا معالم الحياة وعلامات الموت؛ إنّه مكان الإقامة والرحيل، مكان لقاء العشاق وفراقهم، إنّه رحم الصحراء وحيث المخاض والولادة من جديد، وحيث تحلّ السحابة نطاقها بمبشرة بالحياة مرّة أخرى» (□)، فتنتصر الحياة في النهاية، فيغدو الوادي فضاءً أليفاً باعثاً على الحياة والذكرى، إذ يرتبط اسم الوادي بالمكان الأليف الذي كان الشاعر والأهل مقيمون به:

لِخَوْلَةٍ بِالْأَجْزَاعِ مِنْ أَضْمٍ طَلَّلَ وَبِالسَّفْحِ مِنْ قَوِّ مَقَامٍ وَمُحْتَمَلِ (□)

ولعلّ ذلك كان سببا في اقتران ذكر الأودية في الشعر العربي قبل الإسلام بذكر الأحبة والشوق إلى منازلهم (□):

وَتَحْسِبُ سَلْمَى لَا تَزَالُ كَعَهْدِنَا بِوَادِي الْخُزَامَى أَوْ عَلَى رَسِّ أَوْ عَالِ (□)

وبالتالي، فإنّ الوادي يعدّ مكانا أليفاً ارتبط به العربي كثيراً، ويشتاق إليه لأنّه مرتبط بذكرياته الماضية السعيدة.

(□) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ص 37، 38 .

(□) رشيد نظيف: الفضاء المتخيّل في الشعر الجاهلي، ص 211.

(□) ديوان طرفة بن العبد، ص 69 .

(□) نوري القيسي: الطبيعة في الشعر الجاهلي، ص 30.

(□) ديوان امرئ القيس، ص 135

1- 3- المراقب:

تعدّ المراقب فضاءً أليفاً لفئة الصعاليك المتمردّين على نظم القبيلة والذين اتّخذوا منها فضاء يوفّر لهم الحماية والرّفعة والأنفة؛ ذلك أنّه يعتبر مكاناً حصيناً يستطيع الصعلوك مراقبة الطريق من خلاله، والتربّص بأعدائه وضحاياه دون أن يُكتشف أمره باعتبار المراقب مرتبطة «بالجبل، وللجبل صفات طبيعية معروفة هذا إلى جانب ما يستوحيه منه الإنسان من صفات معنوية تدلّ كلّها على الشموخ والعظمة والعلو والسيادة، فضلاً عن ارتباطه بالعرز والمنعة والحصانة»^(□)، وبذلك فإنّ المراقبة تحمل دلالة تتعلق برؤى الصعاليك وعالمهم الواقعي الذي يحاولون خلاله تحقيق الشموخ والعلو على رفض القبيلة لهم وبلوغ الارتقاء والحرية، لتستطيع هذه الفئة في النهاية تجاوز ظلم وإذلال القبيلة لهم؛ إذ أنّ «المراقبة التي يتربّص فوقها الشاعر الصعلوك دائماً منيعة أبيّة على سواه، وأكثر ما يتحدثون عن تربّصهم فوقها والليل مقبل إلى موآاة الفرصة، وأدّل على جرأتهم وقوّة قلوبهم»^(□)، فيخضع الصعلوك إلى رغبته في تجاوز واقعه المؤسف المليء بالقيود، ويواجه مصيره الذي اختاره عن طريق التفوّق الذي تحقّقه له المراقبة:

أخو الضرّوة الرّجل الحفيّ المخفّف	ومرّقبّة عنقاء يقصّر دونها
من اللّيل ملتّف الحديقة أسدّف	نعبت إلى أدنى ذراها وقد دنا
كما يتطوّى الأرقم المتعطف	فبت على حدّ الذراعين مجذياً
صدورهما مخصورة لا تُخصّف	وليس جهازي غير نعلين أسحقت
إذا أنهجت من جانب لا تكفّف	وضنيّة (٩) جرد وإخلاق ريطة
مجد لأطراف السّواعد مقطف ^(□)	وأبيض من ماء الحديد مهتد

(□) عبد الرزاق خليفة محمود: المرثي واللامرثي في الشعر العربي القديم، دار الينابيع، سورية- دمشق، ط (1)، 2010،

ص 98

(□) يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 188

(□) ديوان الشنفرى، ص 53.

المبحث الثاني: تجليات الفضاء الجغرافي في القصص الشعرية

وَحَمَرَاءُ مِنْ نَبْعِ أَبِي ظَهِيرَةٍ تُرِنُ كَارِنَانَ الشَّجِيَّ وَتَهْتِفُ
 إِذَا آلَ فِيهَا النَّرْعُ تَأَبَى بِعَجْسِهَا وَتَرْمِي بِدُرُويَهَا بِهِنَّ فَتَقْدِفُ
 كَأَنَّ حَفِيفَ النَّبْلِ مِنْ فَوْقِ عَجْسِهَا عَوَازِبُ نَحْلٍ أَخْطَأَ الْغَارَ مُطْنِفًا^(□)

يصور "الشنفرى" فضاء المرقبة في تشكيلات متجانسة من التجلي الشامخ الذي يعجز عدوه عن بلوغه، وقد ارتقى إليها ليلاً يتربص بأعدائه وضحاياه فيهبه هذا الفعل الرفعة والفخر، فغيره يعجز عن ذلك، ولا يعينه في النيل ممن يتربص بهم إلا سيفه وقوسه، ولا يأبه بمظهره، ولا بثيابه الرثة، لأن ما يثبت وجوده ويعلو بمنزلته فعالة التي تؤكد قوته وشجاعته اللتان تمنحه إياهما المرقبة المنيعه.

أما الشاعر "تأبط شراً" فإنه يهب المرقبة صفات إنسانية، فإذا تشبه العجوز البالية ثيابها وصاحبة التجاعيد، لكنها في المقابل تمتاز بالعلو والشموخ أكثر من غيرها من المراقب^(□):

وَمَرْقَبَةٍ يَا أُمَّ عَمْرٍو طَمِرَّةً مُدْبَذَبَةٌ فَوْقَ الْمَرَاقِبِ عَيْطَلِ
 نَهَضَتْ إِلَيْهَا مِنْ جُثُومٍ كَأَنَّهَا عَجُوزٌ عَلَيْهَا هِدْمَلٌ ذَاتُ خَيْعَلِ^(□)

إن هذه الصفات التي يمنحها الشاعر للمرقبة تبت في نفسه وجسده القوة، والتي يرد من خلالها على من يظن أنه شيخ مسن كتلك المرقبة التي تيسر له تحقيق هدفه.

أما "أبو كبير الهذلي" فيصف المرقبة التي ارتقى إليها قائلاً:

(□) المصدر السابق، ص 54.

(□) يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 189.

(□) ديوان تأبط شرا، ص 61.

وَعَلَوْتُ مُرْتَبِنًا عَلَى مَرْهُوبَةٍ حَصَاءَ لَيْسَ رَقِيبُهَا فِي مَثْمَلِ
عَيْطَاءَ مُعَنْقَةً يَكُونُ أَنْيْسُهَا وَرَقَ الْحَمَامِ جَمِيمُهَا لَمْ يُؤْكَلِ
وَضَعَ النَّعَامَاتِ الرِّجَالُ بَرِيدُهَا مِنْ بَيْنِ شَعَشَاعٍ وَبَيْنِ مُظَلَّلِ
أَخْرَجْتُ مِنْهَا سِلْقَةً مَهْزُولَةً عَجْفَاءَ يَبْرِقُ نَابُهَا كَالْمَعْوَلِ (□)

يعلو الشاعر إلى هذه المرقبة لأنها توفر له الحماية والقوة، وهما عنصران ضروريات
يضمنان له البقاء، وصور البطولة التي تخفف عنه الواقع الذي يعيش، وأشكال الفضاء
تلاحقه من كل صوب، فإن «طبيعة الجبل والحياة فيه أضفت على الهدلي شيئاً كبيراً من
التوجس والحذر ومن هنا كان يقظاً جريئاً لا يهاب شيئاً» (□).

و يصف "أبو خراش الهدلي" المرقبة بأنها مصدر قوته، ويتوعد نفسه بالانفصال عن
قبيلته "مرة"، إن لم يستطع الصعود إلى هذه المرقبة لصعوبة الارتقاء إليها، فيتحدى نفسه
لبلوغها ليثبت لنفسه وغيره القوة والجلد، «فهي مرقبة في نتوء مشرف من الجبل كأنه
حدّ الفأس، يشرف على طريق ضيق كأنه النفق، يتسرب فيه الناس بعضهم في إثر بعض،
وقد أقيم فوق هذا النتوء عرش يستظل المتربص تحته ويختفي فيه، ولكن هذا العرش قديم
متهدم لم يبق منه إلاّ عودان أحدهما قائم والآخر ملقى على الأرض» (□):

لَسْتُ لِمُرَّةٍ إِنْ لَمْ أُوفِ مَرْقَبَةً يَبْدُو لِي الْحَرْفُ مِنْهَا وَالْمَقَاصِبُ
فِي ذَاتِ رَيْدٍ كَذَلِقِ الْفَاسِ مُشْرِفَةً طَرِيقُهَا سَرَبٌ بِالنَّاسِ دُعْبُوبُ
لَمْ يَبْقَ مِنْ عَرَشِهَا إِلَّا دَعَامَتُهَا جَدْلَانِ: مُنْهَدِمٌ مِنْهَا وَمَنْصُوبٌ (□)

(□) أبو سعيد السكري: شرح أشعار الهدليين، ج (3)، ص 1077.

(□) عبد الرزاق خليفة محمود: المرثي واللامرثي في الشعر العربي القديم، ص 209.

(□) يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 189.

(□) أبو سعيد السكري: شرح أشعار الهدليين، ج (3)، ص 1232.

المبحث الثاني: تجليات الفضاء الجغرافي في القصص الشعرية

وخلاصة القول حول فضاء المراقب أنها بمثابة فضاء لإثبات الصعاليك قوتهم وحذرهم من أعدائهم، وفي الآن ذاته يضمن لهم الحماية والنجاة من أعدائهم الذين يريدون النيل منهم لأنهم أغاروا عليهم ونهبوهم أموالهم، كما تُيسر لهم سبل المراقبة والترصد بقوافل التجارة وغيرها، دون أن يراهم أحد، فاتخذوا من هذه المراقب فضاء لتحقيق مآربهم، والحصول على ما حرموا منه بالقوة والحيلة.

2- الفضاء المعادي:

ويتمثل في ذلك الفضاء الذي لا يشعر الشاعر العربي قبل الإسلام نحوه بألفة، بل على العكس يشعر اتجاهه بالعداء والنفور، ويمثل «أماكن قد يقيم فيها تحت ظرف إجباري كالمنافي والسجون والمعتقلات أو الأماكن التي توحى بأنها مكان للموت والطبيعة الخالية من البشر وأماكن الغربية»^(□).

وبالتالي فإن تصنيف الأمكنة وفق هذا النوع من الفضاء يرتبط بعلاقة الشخصيات السردية به، وبعواطفهم اتجاهه، وعدم قدرة تلك الأمكنة على احتواء ذواتهم، كما أن تجاربها الحياتية السلبية تساهم في خلق عاطفة النفور اتجاه أمكنة دون غيرها، مما يخلق لديها موقفاً معادياً منها، فترفضها لانعدام الاستقرار والأمن والراحة فيها، أو لارتباطها بذكري مؤلمة.

2- 1- الطلل:

إن وقوف الشاعر العربي قبل الإسلام أو استيقاف رفيقيه أو صاحبيه أمام طلل المحبوبة الراحلة هو موقف يبعث الحزن والضعف والحسر في نفس الشاعر، ويثير قلقاً وجودياً تحاكيه ثنائية: "البقاء/الفناء" التي تعبر عن موقفه من الحياة وسلطة الدهر، كما أن فضاء الطلل مشوب باللوعة والحزن، وباعث على البكاء لزوال الشباب والماضي السعيد الذي خلف له آلاماً وشوقاً، وهذا التحول لفضاء الطلل من حال الحياة إلى هيئة

(□) غاستون باشلار: جماليات المكان، ص 45.

المبحث الثاني: تجليات الفضاء الجغرافي في القصص الشعرية

العفاء والإقفار «يفترض ذلك تحوُّل الشيء من حالٍ إلى حالٍ تدريجياً بفعل الزمان، إلى حدِّ التقوُّص النهائي، أو ما يشارفه، ويقترّب منه، فلا يبقى من الأصل إلا بعض الآثار، والبقايا الباهتة المعالم. وهذا الانتقال من وضع إلى وضع، يفترض تحوُّلاً في مستوى الوضع الوجداني والردّ الانفعالي للعون الواصف، إذ يكون الأوّل سبباً للانتشاء فيما يبدو الثاني باعنا على شعور الإحباط» (□)، ولهذا العلة يعدّ الطلل فضاءً معادياً، إذ كان رمزاً للعفاء، الخراب والإقفار ويبعث على الوحشة والحزن:

وَعَفَى أَيَّهَا نَسْجُ الْجَنُوبِ	تَغَيَّرَتِ الْمَنَازِلُ بِالكَثِيبِ
عَفَاهَا كُلُّ هَطَّالٍ سَكُوبِ	مَنَازِلُ مِنْ سُلَيْمَى مُقْفَرَاتٍ
عَلَى الْخَدَّيْنِ فِي مِثْلِ الْغُرُوبِ (□)	وَقَفْتُ بِهَا أُسَائِلُهَا وَدَمْعِي

يُعدُّ "بشر بن أبي خازم" علامات التغيير التي طرأت على ديار محبوبته "سليمي"، فالرياح والأمطار قد محت تلك الديار، وصارت مفقرة، فانهمرت دموعه بغزارة؛ حيث «يغدو الطلل بمثابة العتبة التي تفضي إلى ما ليس مرئياً، وإلى ما لم يعد موجوداً، وأيضاً إلى ما يمكن أن يُرى ويُقال فيما لم يعد موجوداً. ولعلّ هذا ما يجعل من الطلل إمكان قولٍ يتعدّد فيه وبموجبه الخطاب. وهو خطاب يقول الغياب من موقع الوعي بقوة الزمن المدمر من جهة، والإحساس بهشاشة الكائن وضعفه من جهة ثانية» (□).

إنّ المحبوبة هي المثير لعاطفة الحب، وبغيابها تصير ديارها هي التي تثير تلك العاطفة ممزوجة بعاطفة الحزن؛ فعلاقة الشاعر بالمحبوبة وديارها ليست علاقة مقتصرة على عاطفة الحب، بل تتعدّى ذلك إلى علاقة الانتماء إلى جزء من حياة الشاعر الماضية وذكريات شبابه؛ وقد كان تحديد فضاء الطلل جغرافياً بدقة هو تأكيد على هذا

(□) محمد الناصر العجمي: الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم، الشعر الجاهلي أنموذجاً، ج 1، ص 253.

(□) ديوان بشر بن أبي خازم، ص 32.

(□) الأخضر بركة: خطاب الزمن في الشعر الجاهلي، ص 7.

المبحث الثاني: تجليات الفضاء الجغرافي في القصص الشعرية

الارتباط الذي يظل الشاعر رهيناً له؛ فتضافر بقايا الدمن والديار بفعل الزمن يعارض هاجس الشاعر في بحثه المتواصل عن الخلود والبقاء ويحاكي ما في نفسه من مخاوف من سلطة الدهر والفناء، لذلك كان يحتفظ بصورة البهيجة في ذاكرته رافضاً رؤية صورة الطلل الموحية بالفناء، وعلّة ذلك أنّ الشاعر العربي قبل الإسلام «لم يكن ينظر إلى شيء في هذا الوجود على أنه ميّت طالما أنّه لم يتلاش ويضنّ فناءً كلياً كما سوف يحدث له، بل كلّ شيء عنده حيّ يرفل بالحياة وإن لم تتبيّن للنّاس هذه الحياة الذاتية؛ إنّهُ عند الشاعر الجاهلي غارق في حياته الذاتية، على حين أنّه عند الناس ميّت لا حياة فيه»^(□).

ضمن هذا السياق يضيء "سلامة بن جندل" على صورة الطلل صورة المشتاق وفق ما

تبقي منها:

هَاجَ الرَّوَّامِسُ وَالْجَدِيدُ الْمَشْتَاقِ	دَمَنْ وَأَيَّاتُ لَيْثُنَ بَوَاقِي
لَيْسَ الرَّوَّامِسُ وَالْجَدِيدُ بِأَلْهَمَا	فَتُرَكَّنَ مِثْلَ الْمُهْرَقِ الْأَخْلَاقِ
لِلْحَارِثِيَّةِ قَبْلَ أَنْ تَنْأَى النُّوَى	بِهِمْ وَأَذْهِي لَا تُرِيدُ فِرَاقِي ^(□)

تُهيّج صورة الطلل هنا ماضي "سلامة بن جندل"، رغم أنّه لم يتبق من صورتها غير الدمن، لكنّها ما تزال حيّة في قلب وذاكرة الشاعر، وتسعده حين يتذكّرها، وتبكيه حين يوقن بمحو آثارها؛ فالطلل يُعدُّ «ملتقى بين ماضٍ مات، ولم يمت في أثره الدال عليه، وحاضر يلغي ولا يلغي تماماً ذلك الماضي المتكئ في انبعاثه الدائم على أشياء ثلاثة: الأثر، الذاكرة ثم القصيدة»^(□)، وفي الآن ذاته يبعث ذلك التذكّر لوعة وأسى وحزناً في قلب الشاعر ويزيد من لوعه وإحساسه بالفقد نتيجة تلك المفارقة التي ينسجها بين صورة

(□) باسم إدريس قاسم: الشاعر الجاهلي والوجود، دراسة فلسفية ظاهراتية، ص ص 219، 220.

(□) ديوان سلامة بن جندل: صنعه: محمد بن الحسن الأحول، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية، بيروت-

لبنان، ط (1)، 1968، ص ص 132، 133.

(□) الأخضر بركة: خطاب الزمن في الشعر الجاهلي، ص 7.

الطلل الماضية وبين رسمها الدارس في الحاضر، فالماضي يبعث الفرح والسعادة في قلب ونفس الشاعر، بينما الآخر (الحاضر) يلهب نار الشوق والحزن لفراق الأحبة والأهل.

تشير الأطلال إلى حياة الجماعة، وهي مثير لصور ذكرى الأحبة والأهل، وكذلك العهد الذي كان بينهم ثم رحلوا، ولطالما اقترنت الأطلال باسم المرأة التي كانت تعيش في هذا المكان قبل أن يصير مقفراً، وقبل أن تغيب هي عنه، ولعل غيابها هذا هو الأيقونة الدالة على حضور الماضي الذي راع الشاعر وأبكاها:

دِيَارُ بِهَا الظُّلْمَانُ وَالْعَيْنُ تُعَكِّفُ وَقَفْتَ بِهَا تَبْكِي وَدَمْعُكَ يَذْرِفُ
يُهَيِّجُ حُزْنًا مِنْ ضَمِيرِكَ دَاخِلًا تَذَكَّرُ لَيْلَى بَعْدَ غَرْبِ يُكْفِكُفُ
لَقَدْ رَاعَنِي ظَبْيٌ تَعَرَّضَ مُطْفِلٌ أَغْنُ عَلَيْهِ حَلِيهُ يَتَشَوَّفُ^(□)

لا يبرح "امرؤ القيس" هذه الديار التي صارت مرتعاً للظلمان وبقر الوحش، بعد رحيل أهل محبوبته "ليلى" عنها، ودمعه يبكي حزناً على فراقها، ويتشوق إلى لقائها. ورغم أن "الحارث بن حلزة" يُقرُّ بعدم جدوى البكاء على رحيل المحبوبة وإقفار الديار، إلا أنه لا يستطيع منع نفسه من البكاء لحظة وقوفه أمام ديار محبوبته "أسماء" بعد رحيلها:

لَا أَرَى مَنْ عَهَدْتُ فِيهَا فَأَبْكِي الـ يَوْمَ دَلَّهَا وَمَا يُحِيرُ الْبُكَاءُ^(□)

يرى الشاعر/ الإنسان العربي قبل الإسلام فضاء الطلل رؤية وجودية؛ حيث نجد أن استدعاءه لصورته الماضية سبيل للتخفيف من آلام الحزن التي تأسره لحظة الوقوف أمام الطلل في الحاضر، فيصير فضاءً معادياً للشاعر؛ لأنه موقن بزوال السعادة التي يمنحها استرجاعه للماضي، في خضم الحزن الممتد في الحاضر، والذي يعادل صورة الفناء/الموت:

(□) ديوان امرؤ القيس، ص 323.

(□) ديوان الحارث بن حلزة، ص 20.

يَا دَارَ مِيَّةَ بِالْعَلِيَاءِ فَالْسَّنْدِ
وَقَفْتُ فِيهَا أَصِيلَانَا أَسْأَلُهَا
إِلَّا الْأَوَارِيَّ لِأَيَّامَا أُبَيِّنُهَا
رَدَّتْ عَلَيْهِ أَقَاصِيهِ وَلُبَّدَهُ
خَلَّتْ سَبِيلَ أَتِيِّ كَانَ يَحْبِسُهُ
أَمَسَتْ خَلَاءً وَأَمَسَى أَهْلُهَا احْتَمَلُوا
أَقْوَتَ وَطَالَ عَلَيَّهَا سَالِفُ الْأَبَدِ
عَيَّتْ جَوَابًا وَمَا بِالرَّبْعِ مِنْ أَحَدِ
وَالنُّؤْيُ كَالْحَوْضِ بِالْمَظْلُومَةِ الْجَلَدِ
ضَرَبُ الْوَلِيدَةِ بِالْمَسْحَةِ فِي الثَّأْدِ
وَرَفَعَتْهُ إِلَى السَّجْفَيْنِ فَالْتَضَدِ
أَخْنَى عَلَيْهَا الذِّي أَخْنَى عَلَى لُبْدِ (□)

يحدّد النابغة الذبياني ديار "ميّة"/محبوبته، الخالية من أهلها، وقد وقف أمامها في الأصيل يسألها عن مكان أهلها، فلا تردّ له جواباً، ولم يتبقّ منها إلا بقايا من مرابط الخيل والنؤي، وأصابها الفناء فكان مصيرها كمصير آخر نسور "لقمان بن عاد" (لُبد)، وهي صورة الفضاء المعادي التي تنسج خيوطها سلطة الدهر القاهرة لحبّ الشاعر والإنسان للبقاء/الحياة؛ ولذلك «تقترن مخاطبة الطلل بإيقاظ الأسي واللوعة في نفسية الشاعر، وتأتي المخاطبة وكأنّها إعلان للوجد والألم اللذين يسيطران على الشاعر، ومن هنا فإنّه لا يرى في الطلل إلاّ الهمّ والوجع» (□)، فارتبط الطلل على مستوى المكان والزمان بزوال الماضي والسعادة التي كانت تصاحبه، وكذلك بمسألتي "الموت والحياة"، التي كان الشاعر العربي قبل الإسلام «أسيراً لهما في شعره، فعبر بالطلل على الموت والفناء، وعبر عن رغبته في الحياة التي لا تقاوم بالحبّ والمرأة، لأنّها الأداة اللازمة لبقاء الحياة واستمراريتها في شكل الجنس البشري» (□)، فكان الطلل رمزاً لإقفار الحياة وجدبها الذي يوازي صورة الفناء بعد أن كان فضاء للحياة قبل خلائه من أهله مخلّفاً للشاعر الحزن والألم والضعف.

(□) ديوان النابغة الذبياني، ص 32، 33.

(□) موسى ربابعة: تشكيل الخطاب الشعري -دراسات في الشعر الجاهلي، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط (1)،

2011، ص 15.

(□) سعيد الأيوبي: عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرباط، ص 320.

2- 2- فضاء ساحة الحرب/الموت:

جُبلَ العربي على صفات الشجاعة، الفروسية والقوة والتي كانت سنداً له، لحماية نفسه وقبيلته، وتحقق للطرفين مجدهما وبطولاتهما، ولذلك يحاول تخطي الهزيمة التي قد تلحق به ويقومه الذلّ والعار في ساحة الحرب، أو أثناء إغارة العدو، وفي الآن ذاته يحاول تخطي الهزيمة التي قد تعرّضه للأسر والعبودية، ونساء القبيلة للسبي؛ وبالتالي فإنّ فضاء ساحة الحرب حاسم يؤسّس لقضيتي الحياة والموت بناء على رغبة الذات "الفراس" في تخليد ذكراها في صورتها الإيجابية في الذاكرة الجمعية من خلال بطولاتها التي تستلزم بالضرورة انهزام الآخر (العدوّ/أو الخصم)، فالذات/الفراس تواجه مصيرها في هذا الفضاء الموحش، والذي يفرض عليها وجوب تخطي الموت وتجاوز خوفها وضعفها وقوى العدو، بحثاً عن فضاء الخلاص/الحياة في صور الفوز والنجاة من العبودية والسبي، إذ لم يكن العربي يخاف الموت، بل إنّه يُقبل عليه دون خوف أو تردّد في سبيل تحقيق حياته الأبدية/المعنوية، بل إنّ أشدّ ما كان يؤرّقه هو الأسر وسبي النّساء، إذ هما علامة على شعوره بالذلّ والهوان، لذا فهو يفضّل الموت في ساحة الحرب -ليقينه بحتمية الفناء- على إذلال خصمه له، فقد وصف العرب الحرب «بالجناية المنكرة، والجريمة الشنعاء، ولعنوا من يتسبّب فيها، وأكبروا في نفس الوقت من يسعى إلى الصلح بين المتنازعين، وتلك أدلّة على إنسانية العربي، وشعوره بمسؤولياته. ولكنّهم يُقدمون عليها عندما لا يجدون مفرّاً منها، ولا خلاصاً من شرّها ولا مهرباً من أذاها. وعند ذلك يقتحمونها اقتحام الأبطال، ويخوضونها خوض الفرسان»^(□).

يتّسم فضاء الحرب/المعارك الموحش بالغلظة، كما يخلف المواجه من قتلى وفرقة الأهل؛ فهي «شرّ كبير لا ينبع به إلاّ طير الشؤم، ساحتها خطيرة، وهولها شديد، طعمها مرٌّ، وفرعها عظيم، تغص الشّيخ المجرب، وتخلع الأفئدة، وتطير العقول، وتسقط الحامل،

(□) نوري حمودي القيسي: الفروسية في الشعر الجاهلي، ص 79.

المبحث الثاني: تجليات الفضاء الجغرافي في القصص الشعرية

وتشيبُ الولدان، وتحبس من يصلها في أتعس الأحوال؛ وأنها جناية عظمى يصعب الفصل فيها ويلاتها عظيمة، وآثارها جسيمة، تهلك الرجال، وتترك النساء أيامى، والأطفال يتامى، وتملأ القلوب حسرة ولوعة، وتديم البكاء العويل، ولا يقف خطرها عند حد، ولا يقتصر ضررها على جانبيها، بل يصلي بها كارهوها، ويتطير شررها إلى الأمنين الوادعين، ويلقى فيها الناس من الشدة ما تنوء به القوى، وتضعف دون حمله الجبال» (□).

لقد صور الشاعر العربي قبل الإسلام فضاء الحرب فظيعة لما تخلفه من أهوال

ومخاطر:

قَالَتْ وَلَمْ تُقْصِدْ لِقَيْلِ الْخَنَا	مَهْلًا فَقَدْ أَبْلَغْتَ أَسْمَاعِي
أَنْكَرْتَهُ حِينَ تَوَسَّ مَتِي	وَالْحَرْبُ غَوْلٌ ذَاتُ أَوْجَاعٍ
مَنْ يَذُقِ الْحَرْبَ يَجِدُ طَعْمَهَا	مُرًّا وَتَحْسِبُهُ بِجَعَجَاعٍ
قَدْ حَصَّتِ الْبَيْضَةُ رَأْسِي فَمَا	أَطْعَمُ غَمُضًا غَيْرَ تَهْجَاعٍ (□)

ونجد " أبو قيس بن الأسلت" قد أنكرته زوجته، لأنها لم تعرفه نظراً لما غيرت في شكله الحرب، فهي غول تغتال قواهم، وتذهب بكل جميل في الحياة، وهي مرة وقاسية تسلبهم أمنهم، وتهبهم الآلام وتحبس أنفاسهم، فتلحق بهم الفتك والقتل والهلاك والخراب، وذلك يؤكد إحساس العربي بالكره اتجاه الحرب خوفاً من أهوالها وعواقبها كخوفهم من الغول ذلك الحيوان الخرافي:

مَتَى تَبَعْتُوها تَبَعْتُوها دَمِيمَةً	هِيَ الْغُولُ لِلْأَقْصَيْنِ أَوْ لِلْأَقَارِبِ
تُقَطِّعُ أَرْحَامًا وَتُهْلِكُ أُمَّةً	وَتَبْرِي السَّدِيفَ مِنْ سِنَامٍ وَغَارِبِ (□)

(□) علي الجندي: شعر الحرب في العصر الجاهلي، ص 74.

(□) المفضل الضبي: المفضليات، ص 284.

(□) ديوان أبو قيس بن الأسلت، جمع وتحقيق: حسن محمد باجودي، مكتبة دار التراث، القاهرة، ص 66.

المبحث الثاني: تجليات الفضاء الجغرافي في القصص الشعرية

تعد ساحة الحرب فضاء معاديا لرغبة الشاعر والعربي في الحياة المستقرة والأمنة، فهو خطير يهدده ببشاعته ويفترس بقاء الإنسان كالحيوان المفترس بنواجذه، وتفترض من الفارس أن يواجه هذا الفضاء/الحيوان المفترس كالليث القوي والشجاع:

وَهُمْ إِذَا الْحَرْبُ أَبَدَتْ نَوَاجِدَهَا مِثْلُ اللَّيْثِ وَسَمِّ عَاتِقٍ نَقَعَا^(□)
لَيْسُوا إِذَا الْحَرْبُ أَبَدَتْ عَنْ نَوَاجِدِهَا يَوْمَ اللَّقَاءِ بِأَنْكَاسٍ وَلَا كُشْفٍ^(□)

يتم هذا المزج بين صورة فضاء الحرب وصور الحيوان المفترس عن قسوة هذا الفضاء وفنائه بصور الإنسانية، ووقعه الشديد والمؤلم في نفس العربي قبل الإسلام، فالحيوان المفترس إذا كثر عن أنيابه وأبدى نواجذه فقد أفصح عن الشر العظيم الذي يهدد حياة الفريسة/الأبطال الفرسان. وهي صور مستمدة من بيئة الشاعر الصحراوية التي مثلت خير تمثيل لمشاهد الخراب والقتل وسفك الدماء التي تبعث في النفس الإحساس بالخوف، والرعب والفقد ...

إن فضاء الحرب معادٍ لحب الإنسان والشاعر العربي للحياة، التي تصير قاتمة لهول ما يرونها فيها من قتلى وجرحى، وتهدم أمام عينيه كل أمانيه، «فالحرب طبيعتها الغلظة والقسوة، لا تعرف الرحمة ولا الهوادة، فهي ضرام تأتي على زهرة شباب الأمم، وتأكل خيراتها، وتحطم مدنياتها»^(□)، كما أنها «تعود على أصحابها بالمآسي والفواجع والكوارث، وتفرق شمل العشيرة، وتذهب برجالها، وتيتم أطفالها»^(□).

(□) ديوان الأعشى، ص 87 .

(□) ديوان بشر بن أبي خازم، ص 113.

(□) نوري حمودي القيسي: الفروسية في الشعر الجاهلي، ص 77.

(□) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المبحث الثاني: تجليات الفضاء الجغرافي في القصص الشعرية

ولعلّ أبلغ صورة وتشبيه يبرز حقيقة الحرب هي تشبيهها بالرحى، التي تطحن الحبوب، فتغيّر شكلها إلى طحين، كما تُغيّر الحرب حال الإنسان والحيوان وحتى الجماد بأفعالها وأحوالها:

وَإِنْ أَجْلَبْتَ صَهْيُونَ يَوْمًا عَلَيْكُمْ	فَإِنَّ رَحَى الْحَرْبِ الدَّكُوكِ رَحَاكُمْ ^(□)
مَتَى نَنْقُلُ إِلَى قَوْمٍ رَحَانًا	يَكُونُوا فِي اللَّقَاءِ لَهَا طَحِينًا
يَكُونُ ثِقَالُهَا شَرْقِي نَجْدٍ	وَلَهُوُّهَا قَضَاعَةٌ أَجْمَعِينَ ^(□)
وَمِثْلُهُمْ مِنْ بَنِي عَبْسٍ تَدُقُّهُمْ	دَقُّ الرَّحَى الْحَبِّ إِدْبَارًا وَإِقْبَالًا ^(□)

أجاد الشاعر العربي قبل الإسلام تصوير أهوال وقبح الحرب، وما تخلفه من أسي وقهر، "فالأعشى" يرى أنّها تفتك بالفرسان، بالنساء والأطفال، فصاروا بين موتى وجرحى، بينما يصوّر "عمرو بن كلثوم" هوّلها، بامتداد ثفالها على مساحة واسعة (شرقي نجد)، وهي كناية على كثرة القتلى والجرحى من خصومهم، وتغلبهم عليهم، في حين نجد "النابغة الجعدي" يصوّر دقّ الحرب لبني عبس كدقّ الرحى للحبّ؛ فتتال منهم في إدمارهم حين دفاعهم عن أنفسهم أثناء فرارهم، وكذلك حين ردّهم على الخصم وهجومهم عليه.

تنعدم وجوه الحياة في فضاء الحرب، بل يصير فضاءً يضيق بالإنسان، ويحدّ من حياته وحرّيته، فذكر الشاعر العربي قبل الإسلام لأسماء الأمكنة التي وقعت فيها الحرب مرتبط ببهذا الشعور اتّجاه أمكنة الحرب، وهذا ما يتجلّى في مضامين شعر الأيام التي تبرز علاقة هذا الفضاء/ساحة المعركة بالحرب من جهة، وعلاقة الشاعر والفارس بهذا الفضاء المعادي الذي يمثّل رمزاً للدم والموت، وصورة من صور الفناء، من جهة أخرى، وضمن هذه الصورة يحاكي "بشر بن أبي خازم" حال خصومهم في يوم "النّسار":

(□) ديوان الأعشى، ص 100.

(□) ديوان عمرو بن كلثوم، ص 72.

(□) ديوان النابغة الجعدي، ص 124.

فَلَمَّا رَأَوْنَا بِالنُّسَارِ كَأَنَّنا
فَكَانُوا كَذَاتِ الْقِدْرِ لَمْ تَدْرِ إِذْ غَلَتْ
قَطَعْنَا هُمْ فَبِالْيَمَامَةِ فِرْقَةً
نَقَلْنَا هُمْ نَقْلَ الْكِلَابِ جِرَاءَهَا
لِحَوْنَاهُمْ لِحَوِ الْعَصِيِّ فَأَصْبَحُوا
لَدُنْ غُدُوَّةٍ حَتَّى أَتَى اللَّيْلُ دُونَهُمْ
جَعَلْنَا قُشَيْرًا غَايَةً يُهْتَدَى بِهَا
إِذَا مَا لَحِقْنَا مِنْهُمْ بِكَتِيبَةٍ
بَنِي عَامِرٍ إِنَّا تَرَكْنَا نِسَاءَكُمْ
عَضَارِيطُنَا مُسْتَبْطِنُو الْبَيْضِ كَالدُّمَى
نَشَاصُ الثُّرَيَّا هَيَّجَتْهَا جَنُوبُهَا
أُنزِلْهَا مَذْمُومَةً أَمْ تُنذِبُهَا
وَأُخْرَى بِأَوْطَاسٍ يَهْرُ كَلِيبُهَا
عَلَى كُلِّ مَعْلُوبٍ يُثُورُ عُكُوبُهَا
عَلَى آلَةٍ يَشْكُو الْهَوَانَ حَرِيبُهَا
وَأَدْرَكَ جَرِي الْمُبْقِيَاتِ لُغُوبُهَا
كَمَا مَدَّ أَشْطَانَ الدَّلَاءِ قَلِيبُهَا
تُذَكِّرُ مِنْهَا دَحْلُهَا وَذُنُوبُهَا
مِنْ الشَّلِّ وَالْإِيجَافِ تَدْمَى عُجُوبُهَا
مُضَرَّجَةً بِالزَّعْفَرَانِ جِيُوبُهَا^(□)

إنَّ حرب "النُّسار" وفق ما يرويهِ الشاعر من أحداثها ، والتي وقعت بين "بني سعد بن ضبة وبنو يربوع"^(□) ، كانت فضاءً للقتل، والذلّ والهوان، وسبي النساء، وهو فضاء ينفر منه العربي، خصوصاً إذا كان في منزلة المهزوم في الحرب، لأنّه يعادي رغبته في الأمن والحياة.

2- 3- السجن:

يعبّر فضاء السجن عن مخاوف الشاعر / الإنسان العربي قبل الإسلام ، ومشاعره اتّجاه قيود الحياة التي تكبّل حريّته، وتعيق مسار حياته، فيتملّكه الحزن ويسيطر عليه الشعور بالذلّ والضعف والاستسلام؛ «فقد تعرّض قسم من شعراء الجاهلية والإسلام لعقوبة السجن والأسر والصعلكة، وجاء على ألسن هؤلاء كثير من الشعر الرّائع في وصف السجون، وتصوير أوضاعها، ومكارهاها، وفي التعبير عمّا يخالغ نفوسهم من أحاسيس

(□) ديوان بشر بن أبي خازم، ص ص 29 - 31

(□) المصدر نفسه، ص 27.

وتأملات وصور»^(□)، ويترجم بأسهم من الفرار من قيود السجن والعدو، وعدم تحملهم لذل السجن فيتمنون الموت، ففيه راحة للنفس والجسم معا:

لَيْتَ أَتَى أَحَدْتُ حَتْفِي بِكَفِّي وَلَمْ أَلْقَ مَيْتَةَ الْأَقْتَالِ
مَحَلُّوا مَحَلَّهُمْ لَصْرَعَتِنَا الْعَا مَ فَقَدَ أَوْقَعُوا الرَّحَى بِالثُّقَالِ^(□)

ألقى "النعمان بن المنذر" ملك الحيرة القبض على الشاعر "عدي بن زيد العبادي" وسجنه، بعدما بثّ الوشاة فتنة بين الشاعر والملك^(□)، ولم يتمكن الشاعر من الدفاع عن نفسه، فأدخل السجن، فحزّ في نفس "عدي بن زيد" أن يلقي حتفه بهذه الوضعية، فتمنّى لو قتل نفسه قبل أن يتعرّض لهذا الموقف الذي أرقه:

أَرَقْتُ لِمُكْفَهَرِّبَاتٍ فِيهِ بَوَارِقُ يَرْتَقِينَ رُؤُوسَ شَيْبِ
تَلُوحُ الْمَشْرِفِيَّةُ فِي ذُرَاهُ وَيَجْلُو صَفْحَ دَخْدَارِ قَشَيْبِ
كَأَنَّ مَا تَمَّ بَاتَتْ عَلَيْهِ خَضَبِنَ مَا لِيَا بِدَمِ خَصِيْبِ^(□)

ويعبر عن ضيقه في السجن معاتباً "الملك النعمان" على سجنه الذي لا ذنب له فيه ، غير مكيدة دبرها له الوشاة والأعداء:

(□) واضح الصمد: السجون وأثرها في الآداب العربية، من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط (1)، 1995، ص 101.
(□) لويس شيخو: شعراء النصرانية قبل الإسلام، جمعه ونسّقه: لويس شيخو، دار المشرق، بيروت- لبنان، ط (4)، 1991، ص 451.
(□) ينظر: كارل بروكلمان: تاريخ الأدب العربي، ترجمة: عبد الحليم النجار، ج 1، دار المعارف، مصر، ط (4)، 1977، ص 124، 125، وكذلك: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج (1)، ص 153.
(□) لويس شيخو: شعراء النصرانية، ص 451.

أَلَا مَنْ مَبْلَغُ النُّعْمَانِ عَنِّي
أَحْظِي كَانَ سِلْسِلَةً وَقَيْدًا
أَتَاكَ بِأَنْتِي قَدْ طَالَ حَبْسِي
وَبَيْتِي مُقْفَرُ الْأَرْجَاءِ فِيهِ
يُبَادِرُنَ الدُّمُوعَ عَلَى عَدِيٍّ
يُحَاذِرُنَ الْوُشَاةَ عَلَى عَدِيٍّ
فَإِنْ أَخْطَأْتُ أَوْ أَوْهَمْتُ أَمْرًا
وَإِنْ أَظْلَمْتُ فَقَدْ عَاقَبْتُمُونِي
وَإِنْ أَهْلَكَ تَجِدْتُ فَقَدِي وَنَجْدِي
وَقَدْ تُهَوَّى النَّصِيحَةَ بِالْمَغِيبِ
وَعَلًّا وَالْبَيَانَ لَدَى الطَّيِّبِ
وَلَمْ تَسْأَمْ بِمَسْجُونٍ حَرِيبِ
أَرَامِلُ قَدْ هَلَكْنَ مِنَ النَّحِيبِ
كَشَنَّ خَانَهُ خَرَزُ الرَّيِّبِ
وَمَا اقْتَرَفُوا عَلَيْهِ مِنَ الذُّنُوبِ
فَقَدْ يَهْمُ الْمُصَافِي بِالْحَبِيبِ
وَإِنْ أَظْلَمْتُ فَذَلِكَ مِنْ نَصِيبِي
إِذَا التَّقَتَّ الْعَوَالِي فِي الْحُرُوبِ^(□)

يعد السجن بالنسبة لـ "عدي بن زيد العبادي" فضاءً معادياً لحريته، وبراءته مما اتهمه به الوشاة وأعداءه الذين أرادوا الإيقاع بينه وبين الملك "النعمان"، والنيل منه، فجعلوا القيود والأغلال تكبل حريته وحياته، وتورق مضجعه، فيشعر بالذل والعبودية بعد أن طال حبسه وساءت حاله الصحية والنفسية.

ومن الشعراء العرب قبل الإسلام الذين عبّروا أيضاً عن هذا الفضاء المعادي (السجن)، نجد "المنخل اليشكري" الذي ألف وصاحب الملك "النعمان" مع الشاعر "النابغة الذبياني"، لكن "المنخل" أعاظ قلب الملك على "النابغة الذبياني" ففرّ "النابغة" وانفرد "المنخل" برفقة الملك، ذلك لحقده وغيبرته من "النابغة" الذي كان الملك يفضل شعره على شعر "المنخل"^(□)، لكن الفخ الذي نصبه "المنخل اليشكري" لـ "النابغة" الذبياني" وقع في شركه؛ إذ أن الملك "النعمان" «اتهمه بامرأته المتجردة فأخذه ودفعه إلى رجل من حرسه

(□) المصدر السابق، ص 452.

(□) المصدر نفسه، ص 421.

المبحث الثاني: تجليات الفضاء الجغرافي في القصص الشعرية

وصاحب سجنه يقال له عكَبُّ من بني تغلب ليقبله فعذبته حتى قتله»^(□). يقول "المنخل اليشكري" وهو في السجن:

أَلَا مَنْ مَبْلُغُ الْحَيِّينِ عَنِّي بَأَنَّ الْقَوْمَ قَدْ قَتَلُوا أَبِيًّا
فَإِنْ لَمْ تَتَّارُوا لِي مِنْ عَكَبٍ فَلَا رُؤْيُكُمْ أَبَدًا صَدِيًّا
يُطَوِّفُ بِيَعُ كَبُّ فِي مَعَدِّ وَيَطْعَنُ بِالصَّمِيلَةِ فِي قَفِيًّا^(□)

يطالب المنخل اليشكري قومه بإخراجه من السجن، ومعاقبة سجنانه الذي يعذب به أشدَّ العذاب، لكن قومه لم يستجيبوا لندائه، فيستسلم لمصيره المحتوم.

أمَّا الشاعر "عبد يغوث الحارثي" فقد أُسِرَ في يوم "الكلاب الثاني" من قبل بني تميم، وورغب "عبد يغوث" أن يُفْتَدَى لكن من أسره رفض ذلك، وعلة ذلك أنه قتل فارسهم "النعمان بن جساس" فلا بدَّ من قتله ثأراً لذلك الفارس، فشدوا على لسانه وهو سجين خوفاً من هجائه لهم، ولما تيقن من موته طلب إطلاق سراح لسانه ليُنْعِيَ نفسه، وأن يُقتل دون ذلٍّ، فاستجابوا لطلبه^(□):

جَزَى قَوْمِي بِالْكَلابِ كَلِيهِمَا صَرِيحَهُمُ وَالْآخِرِينَ الْمَوَالِيَا
وَلَوْ شِئْتُ نَجَّيْتِي مِنَ الْخَيْلِ نَهْدَةً تَرَى خَلْفَهَا الْحَوَّ الْجِيَادَ تَوَالِيَا
وَلَكِنِّي أَحْمِي ذِمَارَ أَبِيكُمْ وَكَانَ الرَّمَّاحُ يَخْتَطِفُنَ الْمُحَامِيَا
أَقُولُ وَقَدْ شَدُّوا لِسَانِي بِنَسْعَةٍ أَمَعَشَرَتَيْمٍ أَطْلَقُوا عَنْ لِسَانِيَا
فَإِنْ تَقْتُلُونِي تَقْتُلُوا بِي سَيِّدًا وَإِنْ تُطْلِقُونِي تَحْرُبُونِي بِمَالِيَا
أَحَقًّا عِبَادَ اللَّهِ أَنْ لَسْتُ سَامِعًا نَشِيدَ الرُّعَاءِ الْمُعْزِبِينَ الْمَتَالِيَا
وَتَضْحَكُ مِنِّي شَيْخَةٌ عَبْشَمِيَّةٌ كَأَنَّ لَمْ تَرَى قَبْلِي أَسِيرًا يَمَانِيَا
وَوَضَلَّ نِسَاءُ الْحَيِّ حَوْلِي رُكْدًا يُرَاوِدُنَّ مِنِّي مَا تُرِيدُنَّ نِسَائِيَا^(□)

(□) المصدر السابق، ص 421.

(□) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(□) ينظر: أ- محمد أحمد جابر المولى، علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل: أيام العرب في الجاهلية، ص 127.

128. ب- لويس شيخو: شعراء النصرانية، ص 75.

(□) المفضل الضبي، المفضليات، ص ص 157، 158.

المبحث الثاني: تجليات الفضاء الجغرافي في القصص الشعرية

يُفصح "عبد يغوث" عن ألمه جرّاء أسره لأنّه يشعره بالذلّ والقهر، فقد رفض أسره فداءه، فتأكّد من نهايته على يديه، كيف لا، وهو سيّد قومه يسجن ويهان، وتضحك النساء من حاله، فيحاول أن يُخفّف من حسرته وعذابه بتعداد مناقبه الحميدة قبل أسره^(□)، لكنّه يشعر بقرب أجله، ويحزُّ في نفسه أن يُقتل على هذه الشاكلة.

2- 4- الغربية:

يشعر الإنسان / الشاعر العربي قبل الإسلام بالغربة، حين تُحيط به عوامل وظروف اجتماعية ونفسية تُحدُّ من إحساسه بالانتماء إلى الوسط الاجتماعي والجغرافي الذي يعيش فيه، وإحساسه بسيطرة قوى القدر التي لا يملك قوّة تضاهيها أو تتصدّى لها.

وهي في الغالب غربة عن الوطن المتمثّل في القبيلة والأرض التي يعيش عليها الشاعر؛ إذ أنّ كلّ قبيلة لها «أرض تعيش عليها وتنزل بها وتعتبرها ملكاً لها، فتنتشر فيها بطونها وعشائرها، ولا تسمح لغريب بالنزول أو المرور بها إلاّ بموافقتها وبرضاها. وقد اختصّ كلّ بطن منها بناحية، فانفرد بها واعتبرها أرضاً خاصة بها»^(□)، فإذا انتقل الإنسان إلى مكان جديد بحثاً عن الماء والكلأ فإنّه يُخلّف ذكريات تتعلّق بالأرض والناس الذين ألف العيش معهم؛ فالأرض «التي يعيش عليها الإنسان الجاهلي هي وطنه، وهو - إن تحوّل إلى أرض جديدة - كسب وطناً جديداً، وتظلّ للوطن الأول ذكريات محبّة، عميقة يسترجعها كلّما مرّ بأطلال ذلك الوطن»^(□)، ولهذا لا يوجد «أي تمييز بين الوطن

(□) يقول عبد يغوث:

وَقَدِّ عَلِمَتْ عَرْسِي مَلِيكَةَ أَنَّنِي	أَنَا اللَّيْثُ مَعْدُوًّا عَلَيَّ وَعَادِيَا
وَقَدِّ كُنْتُ نَحَارَ الْجَزُورِ وَمُعْمَلِ الْ	مَطِيٍّ وَأَمْضِي حَيْثُ لَا حَيٍّ مَاضِيَا
وَأَنْحَرُ لِلشَّرْبِ الْكَرَامِ مَطِيَّتِي	وَأَصْدَعُ بَيْنَ الْقَيْنَتَيْنِ رِدَائِيَا
وَكُنْتُ إِذَا مَا الْخَيْلُ شَمَّصَهَا الْقَنَا	لَبِيْقًا بَتَّصْرِيفِ الْقَنَاةِ بَنَائِيَا

ينظر: المصدر السابق، ص 158.

(□) عبد الرزاق الخشروم: الغربية في الشعر الجاهلي - دراسة -، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1986، ص 27.

(□) المرجع نفسه، ص ص 27، 28.

المبحث الثاني: تجليات الفضاء الجغرافي في القصص الشعرية

والأهل عند الشاعر الجاهلي، فهو إذ يذكر الوطن فإنه يريد أهله، وإذ يذكر الأهل فإنه يريد الوطن أيضاً» (□).

واستناداً إلى ما سبق، نجد أنّ الشاعر/ الإنسان العربي قبل الإسلام يشعر بالغيرة في وطنه (القبيلة)؛ حين لا يحفظ له هذا الوطن حياة كريمة ومحترمة تضمن حقوقه، في مقابل قيامه بواجباته اتجاهه، من الناحيتين الاجتماعية والاقتصادية، وتحدّ أو تنقص من حريته؛ فالقبيلة كانت لها فوانيس صارمة، من يعارضها يُعاقب بشدّة، فكان نتيجة ذلك انقسام المجتمع القبلي إلى طبقات تتفاوت منزلتها الاجتماعية، ممّا جعل فضاء القبيلة/الوطن بالنسبة لفئة الأغربة رغم أنّه يعيش بين أهله وقومه.

لقد ركّز المجتمع العربي قبل الإسلام على مسألة صفاء النسب الذي يحدّد أصالة عرقه وشرفه وموقعه في المجتمع القبلي، فإمّا أن يصنّفه ضمن فئة النبلاء والسادة، أو ينزله إلى مرتبة عامة النّاس أو العبيد، ووفق ذلك ظهرت عناية العربي بنسبه ودفاعه عنه، فلا يسمح بالمساس به أو تشويه صفائه، ومن هذا المنطلق نشأت غربة أبناء الإمام الذي سرى إليهم السواد من أمّهاتهم، لعدم صفاء نسبهم وسواد بشرتهم؛ إذ يعدّ عاملاً للنسب الوضع وسواد البشرة سبباً في صعوبة تماهي هؤلاء الأبناء مع المجتمع وتكيفهم مع أفرادهم وتقاليدهم، ومن الطبيعي أن يشعر هؤلاء الأغربة بالغيرة في وطنهم/القبيلة وبين أبنائها الذين ينبذونهم بسبب سوادهم ونسبهم الهجين، وذلك ما يجعل آباءهم لا يعترفون بهم.

ومن بين هؤلاء الأغربة نجد "عنتر بن شداد" الذي عانى الويلات والقلق النفسي نتيجة غربة الوطن/القبيلة التي رغب في الانتساب إليها، وحال بينه وبين تحقيق هذا الهدف لون بشرته ونسبه الهجين، الذي جعل منزلته في وطنه/القبيلة تعادل منزلة العبيد الذين لا حقوق لهم سوى المعاملة بسخرية وظلم، فكان منه أن حاول جاهداً البحث عن البديل لإثبات نسبه إلى وطنه/القبيلة من خلال شجاعته وفروسيته، فصار البطل الذي لا

(□) المرجع السابق، ص 28 .

يمكن الاستغناء عنه في ساحة الحرب، ولم يعترف به والده إلا بعد أن أثبت له ذلك، وخلص قومه من فتك الأعداء بهم^(□)، إذ يقول:

وَلَقَدْ شَفَى نَفْسِي وَأَبْرَأَ سَقْمَهَا قِيلُ الْفَوَارِسِ وَيَكُ عَنْتَرًا أَقْدِمُ^(□)

ويعبّر الشاعر عن غربته فيقول:

أُذَكِّرُ قَوْمِي ظُلْمَهُمْ لِي وَبَغْيَهُمْ وَقَلَّةَ إِنْصَافِي عَلَى الْقُرْبِ وَالْبُعْدِ
بَنَيْتُ لَهُمْ بِالسَّيْفِ مَجْدًا مُشِيدًا فَلَمَّا تَنَاهَى مَجْدَهُمْ هَدَمُوا مَجْدِي
يَعِيبُونَ لُونِي بِالسَّوَادِ وَإِنَّمَا فَعَالَهُمْ بِالْخُبْثِ أَسْوَدُ مِنْ جِلْدِي^(□)

يُؤَلِّم "عنتر بن شداد" أن يعيب قومه عليه سواد لونه، ويظلمونه ولا ينصفونه رغم أنه واحد منهم، وفارس شجاع لطالما دافع عنهم ونصرهم:

خَدَمْتُ أَنْسَاءً وَأَتَّخَذْتُ أَقْرَابًا لِعَوْنِي وَلَكِنْ أَصْبَحُوا كَالْعَقَارِبِ
يُنَادُونَنِي فِي السَّلْمِ يَا بَنَ زَبِيبَةٍ وَعِنْدَ صِدَامِ الْخَيْلِ يَا ابْنَ الْأَطَايِبِ^(□)

يعيش "عنتر بن شداد" غريباً بين قومه وأهله، فهو لا يعدوا أن يكون عبداً تُقَلُّ قبيلته - الوطن من شأنه وقيمته الإنسانية والاجتماعية، وينسبونه إلى أمه "زبيبة" الأمة تذكيراً له بوضاعة نسبه، في حين يراه قومه عزيزاً وذو مكانة رفيعة عند اندلاع الحرب.

يجد "عنتر بن شداد" في فروسيته التعويض النفسي لتلك الغربة التي يعيشها، فيُقِرُّ بسواد بشرته وعبوديته التي يتخذها وسيلة لإعلاء مكانته بواسطة فروسيته وحُسن صنيعه في ساحة الوغى:

(□) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، ج (8)، ص 229.

(□) ديوان عنتر بن شداد، ص 24.

(□) المصدر نفسه، ص 172.

(□) المصدر نفسه، ص 170.

وَأَنَا الْأَسْوَدُ وَالْعَبْدُ الَّذِي يَقْصِدُ الْخَيْلَ إِذَا النَّقْعُ ارْتَفَعَ
نَسَبَتِي سَيْفِي وَرُمَحِي وَهَمَا يُؤْنِسَانِي كُلَّمَا اشْتَدَّ الْفَرْعُ^(□)

لا يقبل "عنتر بن شداد" بتلك الغربية التي كان يعيشها، لأنها تشعره بالذل والرضوخ إلى سلطة القهر في صورة اللون والنسب، ولم يشأ رغم رفضه لهذا الفضاء المعادي (الغربة) لحريته وذاته أن يتمرد عليه، بل سعى ليفرض وطناً جديداً له، أساسه القيم الاجتماعية التي توافق فروسيته ومكانته الاجتماعية التي خلقت منه رجلاً قوياً وبطلاً فارساً قوياً جسدياً ونفسياً؛ لكن رغم ذلك فإنه في أعماق نفسه كان يعاني غربة نفسية ووطنية؛ إذ لم يكن له يد في لون بشرته، ولا في اختيار في نسبه من ناحية أمه الأمة، ولا يملك القدرة على تغيير ذلك أو حتى رفضه، ولعل ذلك كان علة منع الشاعر التمرد على القبيلة والخروج عن تقاليدها وقوانينها، لكنه رغم ذلك لم يكن يشعر بالانتماء إلى وطنه - القبيلة، فكان خطابه الشعري لوطنه - خطاب معاتبة محبٍ لا خطاب افتخار بانتمائه إليها. لذلك جاء افتخاره ذاتياً بخصاله وفروسيته:

إِنِّي امْرُؤٌ مِنْ خَيْرِ عَبَسٍ مَنْصِباً شَطْرِي وَأَحْمِي سَائِرِي بِالْمَنْصَلِ^(□)
وَمَنْ قَالَ إِنِّي أَسْوَدٌ لِيُعَيْبَنِي أُرِيهِ بِفِعْلِي أَنَّهُ أَكْذَبُ النَّاسِ^(□)

إنَّ غربة "عنتر بن شداد" هي غربة عن الوطن - القبيلة التي تشعره بأن قومه خذلوه، وهو إحساس أعبه وبثَّ القلق في صدره، وحاول التخلص منه عن طريق اقتحام ساحات الوغى، وفرض حاجة قومه إليه.

كما تجلّت غربة فئة الصعاليك نتيجة نبد هذه الجماعة من قبل المجتمع، وعدم قبولها من قبل أفرادها، وهي غربة عن المجتمع لشعورهم بضغط القهر بسبب ظلم القبيلة

(□) المصدر السابق، ص 47.

(□) المصدر نفسه، ص 100.

(□) المصدر نفسه، ص 187.

المبحث الثاني: تجليات الفضاء الجغرافي في القصص الشعرية

وقوانينها المجحفة لحقوقهم، وحياة الذلّ التي فرضتها عليهم، وعجزهم عن تغييرها، أو الدفاع عن أنفسهم، فكانت ردّة فعلهم نتيجة رفضهم لذلك الاضطهاد والتهميش، هي خروجهم عن حمى القبيلة واتخاذهم من فضاء الصحراء وطناً لهم، يهبهم حياة كريمة ويمنحهم الحرّيّة، ويعتمدون على أنفسهم في الدفاع عن حياتهم، وتحصيل أسباب العيش عن طريق الإغارة والغزو، فكانت حياة هؤلاء الصعاليك معاناة من غربة في مجتمعهم، وحتّى بعد انفصالهم عن قبائلهم فإنّهم عاشوا قسوة وغربة أفضع؛ إذ أنّهم «أصبحوا مطلوبين من قبائل أخرى نتيجة قيامهم بالإغارة عليها، ولهذا كانت حياتهم شاقة، لا أحد يساعدهم أو يؤويهم خشية أن ينزل به أذى، ذلك أنّه يترتب على قبول جوارهم تبعة تجاه من يقتص آثارهم طلباً للثأر منهم، وقد كانوا -أحياناً- يحصلون على موافقة من قبيلة ما على مجاورتها. ولكن في الغالب كانوا ينطلقون إلى الصحراء يحيون على طريقتهم الخاصة، وكلّ هدفهم الانتقام ممّن كانوا سبباً في خلعهم، أو ظلمهم الاجتماعي والطبقي»^(□)، وبالتالي فقد تولدت هوة واسعة بين جماعة الصعاليك ومجتمعهم القبلي الذي عاملهم بإذلال زرعت بين الطرفين صراعاً نفسياً واجتماعياً جعل البعض من الصعاليك يغيرون على قبائلهم آخذين منهم بالسلب والقوّة ما امتنعوا عن منحهم إياه باللين والرضى، مثل: "قيس بن الحدادية والشنفري"^(□).

كانت غربة جماعة الصعاليك نتيجة دوافع اجتماعية وسياسية وأخرى اقتصادية؛ وهي غربة تشعرهم بالقسوة والظلم بعد تمرّدهم أكثر من ذي قبل؛ حيث أنّهم «اضطروا إلى العيش معتمدين على أنفسهم، فهم إن وجدوا فرصة سانحة انقضّوا وأخذوا ما يحتاجونه بالقوّة فإنّ الجوع سيعضّ بأنيايه القاسية أمعاهم»^(□)، ولعلّ ذلك كان علّة

(□) عبد الرزاق الخشروم: الغربة في الشعر الجاهلي، ص 121.

(□) المرجع نفسه، ص 134.

(□) المرجع نفسه، ص 137.

كثرة حديثهم في شعرهم عن معاناتهم من الجوع، وبحثهم عن الغنى، فالفقير هو أحقر الناس منزلةً:

رَأَيْتُ النَّاسَ شَرُّهُمْ الْفَقِيرُ	دَعَيْتِي لِلْغِنَى أَسْعَى فَإِنِّي
وَإِنْ أَمَسَى لَهُ حَسَبٌ وَخَيْرُ	وَأَبْعَدُهُمْ وَأَهْوَنُهُمْ عَلَيْهِمْ
حَلِيلَتُهُ وَيَنْهَرُهُ الصَّغِيرُ	وَيُقْصِيهِ النَّدَى وَتَزْدْرِيهِ
يَكَادُ فُؤَادُ صَاحِبِهِ يَطِيرُ	وَيُلْقَى دُو الْغِنَى، وَلَهُ جَلَالُ
وَلَكِنْ لِلْغِنَى رَبٌّ غَفُورٌ ^(□)	قَلِيلٌ ذَنْبُهُ، وَالذَّنْبُ جَمٌّ

إنَّ الفقير حسب "عروة بن الورد" غريب بين أهله حتى وإن كان ذا نسب خالص، فيبقى منبوذاً؛ لذا يخاطب زوجته محاولاً إقناعها بالكف عن لومه لخروجه إلى الغزو، لأنه وجد الغني ذو منزلة رفيعة، حتى وإن أذنب، فهو مغفور له، لذلك يتمنى الموت على الرضى بالفقر والذل:

أَفِيدُ غِنَى فِيهِ لِيذِي الْحَقِّ مُحْمَلُ	دَعَيْتِي أَطُوفُ فِي الْبِلَادِ، لَعَلَّنِي
وَلَيْسَ عَلَيْنَا فِي الْحَقُوقِ مُعَوَّلُ	أَلَيْسَ عَظِيمًا أَنْ تُلِّمَ مَلَمَةً
تُلِّمُ بِهِ الْأَيَّامُ، فَامُوتَ أَحْمَلُ ^(□)	فَإِنْ نَحْنُ لَمْ نَمْلِكْ دِفَاعًا بِحَادِثِ

ولقد عبّر الشعراء الصعاليك عن غربتهم عن المجتمع في صعوبة حصولهم على القوت؛ إذ لا يُحَصِّلُونَهُ إِلَّا بَعْدَ إِشْرَافِهِمْ عَلَى الْمَوْتِ:

وَكِدْتُ لِأَسْبَابِ الْمَنِيَّةِ أَعْرِفُ	وَمَا نَلْتُهَا حَتَّى تَصْعَلَكْتُ حِقْبَةً
إِذَا قُمْتُ يَغْشَانِي ظِلَالٌ فَاسْدِفُ ^(□)	وَلَمَّا رَأَيْتُ الْجُوعَ بِالصَّيْفِ ضَرْنِي

(□) ديوان عروة بن الورد، ص 79.

(□) المصدر نفسه، ص 97.

(□) ديوان السليك بن السلكة، ص 84.

وتتعدد صور غربة الشعراء الصعاليك، فهذا "الشنفرى" عاش غريباً بين قومٍ ظنَّ أنهم أهله، وحين اكتشف عكس ذلك، أثار الموقف في نفسه، وحزن، وتملكه اليأس من بني البشر، فانطلق إلى فضاء الصحراء مبتعداً عن الناس، فأنس الوحوش وفضلهم على الإنسان، لأنه يراها أكثر خلاصاً ووفاء من البشر، فلا يغدر به أو يظلمه:

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيئِكُمْ	فَأِنِّي إِلَى قَوْمٍ سَوَاكُمُ لَأَمِيلُ
فَقَدْ حُمَّتِ الْحَاجَاتُ وَاللَّيْلُ مُقْمِرٌ	وَشُدَّتْ لَطِيَّاتِ مَطَايَا وَأَرْحُلُ
وَفِي الْأَرْضِ مَنْأَى لِلْكَرِيمِ عَنِ الْأَذَى	وَفِيهَا لِمَنْ خَافَ الْقَلَى مُتَعَزِّلُ
لَعَمْرُكَ مَا فِي الْأَرْضِ ضَيْقٌ عَلَى امْرِئٍ	سَرَى رَاغِباً أَوْ رَاهِباً وَهُوَ يَعْقِلُ
وَلِي دُونَكُمْ أَهْلُونَ: سَيِّدُ عَمَلَسُ	وَأَرْقَطُ زُهْلُولٌ وَعَرْفَاءُ جَيْئَلُ
هُمُ الْأَهْلُ لَا مُسْتَوْدَعُ السِّرِّ ذَائِعُ	لَدَيْهِمْ وَلَا الْجَانِي بِمَا جَرَّ يُخَذَلُ
وَكُلُّ أَبِيِّ بَاسِلٌ غَيْرَ أَنْبِي	إِذَا عَرَضَتْ أَوْلَى الطَّرَائِدِ أَبْسَلُ ^(□)

يفصح "الشنفرى" عن رفضه لبني أبيه ويقرّ بانتسابه لبني أمه، وللشعر عامة؛ إذ أنه لا يأمن العيش معهم لذا يفضل العيش غريباً في فضاء الصحراء المترامية الأطراف، مُستأنساً برفقة الحيوانات الذين صاروا "رهطه" وهم: "الذئب، النمر والضبع"؛ لذلك «فلا نعجب حين نجدهم يلحون في شعرهم على هجرهم لعالم الإنسان، والتصاقهم بعالم الحيوان. وفي هذا، كما يبدو دون كبير عناء تتجسّد غربتهم الحقيقة عن المجتمع»^(□)، وهي غربة تصوّر قسوة الحياة، والظروف الصعبة التي يعانون منها، فلم يكونوا يستكينون للراحة، بل يقضون الليل يغيرون دون أن يمنعهم من ذلك ظلام الليل:

يَبِيتُ بِمَعْنَى الْوَحْشِ حَتَّى أَلْفَنُهُ وَيُصْبِحُ لَا يَحْمِي لَهَا الدَّهْرَ مَرْتَعًا^(□)

(□) ديوان الشنفرى، ص ص 58، 59.

(□) عبد الرزاق الخشروم: الغربة في الشعر الجاهلي، ص 143.

(□) ديوان تابت شراً، ص 34.

لقد عايش "تأبط شراً" الوحش طويلاً لذلك ألفتة حتى أوشكت أن تصافحه.

وُلد شعور الصعاليك بالظلم من قبل مجتمعهم القبلي إحساساً بالغربة، وهو إحساس بثّ فيهم الرّغبة في التمردّ على نظام القبيلة، ورفض الوضع المضطهد الاقتصادي والاجتماعي غير العادل؛ إذ جعل هذه الفئة تقنات من النذر اليسير من الرزق، وتعاني من الجوع و الفقر، ممّا خلق فجوة عدا بين هؤلاء الصعاليك والمجتمع الذي يمنح كلّ الحقوق لسادة القوم بما يوافق رغباتهم ومصالحهم، حارماً فئة الصعاليك والفقراء من أبسط حقوقهم، ولكن غريبتهم تضاعفت حين استبدلوا البشر بالحيوان، والصحراء بالقبيلة؛ معتمدين على أنفسهم في تحصيل قوتهم وحماية ذواتهم فازداد إحساسهم بالخوف والقلق.

3- فضاء الذكرى:

يعدّ هذا الفضاء الرّابط الزمني لحياة الإنسان العربي قبل الإسلام والذي يمتدّ من الحاضر إلى الماضي، إذ يستعيد الشاعر العربي لحظتها ذكريات الماضي السعيد انطلاقاً من الحاضر، والتي تشعره بسعادة مؤقتة يتمنى الحصول عليها هروباً من حاضره الحزين؛ حيث «لا يمكن للشاعر أن يرى الحاضر (الزمن الذي يحياه) إلاّ من خلال المكان والنّاس، وإلاّ من خلال عمره ومدى تجربته مع الماضي وتصوره للمستقبل، فالحاضر صديق الفتيان والفرسان والماضي رفيق الشيوخ ولكلّ من الفتيان والشيوخ أسبابه في الانتماء إلى الزمان القريب من نفسه، فالشيوخ يرون الحاضر ضللاً ثقيلاً على حيواتهم، فهو مقترن بعجزهم عن السعي وراء الرزق أو الحرب أو الحبّ، لكن الخوف من الحاضر ليس دأباً للمستنّين فقط فثمة الآخرون الذين مقتوا الحاضر لأنّهم أدركوا طبيعة الزمن فزهّدوا فيه لأنّ ليس ثمة إمكان للزهد في زمان مضى أو زمان لم يأت بعد»^(□). فيتراءى لنا الشاعر/الإنسان العربي قبل الإسلام وكأنّه يحاكي مغامراته وتجاريه السابقة الرّاسخة في قلبه ونفسه ويوظّفها

(□) عبد الإله الصائغ: الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، ص 249 ، 250.

للتخفيف من وطأة الخيبات كهجر الحبيبة وغلبة العدو، وفقدان الشباب والقوة وسلطة الدهر ... وغيرها.

يمثل فضاء الذكرى حدود ومعالم الطلل الذي يقف الشعراء العرب قبل الإسلام عنده لاستحضار صور الماضي، والمتعلق بالمكان الذي يمثل حقبة من عمر حياتهم؛ إذ يعتلي الشعراء الإحساس بالحنين إلى ماضي تلك الأطلال، والرغبة في استعادة تلك الذكريات «فيلوذون بماضيهم كما تلوذ الفطيمة بمرضعتها، فيحلمون بعودة الماضي الذي لن يعود ويمضون في ذكره ليطمئنوا رغبات النفس فيه، فيسألون أنفسهم وربما أطلال حياتهم الماضية وهم يمتنون أنفسهم بعودة المستحيل من خلال تكرار الأسئلة التي يطرحونها على الأطلال ودهشتهم الحزينة لأن الأطلال لا تجيب»^(□)، فذلك الفضاء يتعلق بذكريات الشباب وتجارب الشاعر السابقة التي يرويها معبراً عن مشاعره اتجاه ماضيه:

مَا بُكَاءُ الْكَبِيرِ بِالْأَطْلَالِ	وَسُؤَالِي فَهَلْ تَرُدُّ سُؤَالِي؟
دَمْنَةٌ قَفْرَةٌ تَعَاوَرَهَا الصَّيِّ	فَ بِرِيحَيْنِ مِنْ صَبَاً وَشَمَالِ
لَاتَ هُنَا ذِكْرِي «جُبَيْرَةَ» أَوْ مَنْ	جَاءَ مِنْهَا بِطَائِفِ الْأَهْوَالِ
حَلَّ أَهْلِي بَطْنِ «الْغَمَيْسِ» فَبَادَوْ	لِي وَحَلَّتْ عَلَوِيَّةً «بِالسَّخَالِ»
تَرْتَعِي السَّفْحَ، فَالْكَشِيْبَ، فَذَاقَا	رِفْرَوْضَ الْقَطَا فَذَاتَ الرَّئَالِ
رُبَّ خَرْقٍ مِنْ دُونِهَا يُخْرِسُ السَّفْ	رَ وَمَيْلٍ يُفْضِي إِلَى أَمِيَالِ
وَسِقَاءٍ يُوكِي عَلَى تَأَقِ الْمِلِ	ءِ وَسَيْرٍ وَمُسْتَقَى أَوْشَالِ
وَأَدْلَاجٍ بَعْدَ الْمَنَامِ وَتَهْجِي	رِ وَقُفٍّ وَسَبَسَبٍ وَرِمَالِ
وَقَلِيْبٍ أَجْنٍ كَأَنَّ مِنَ الرِّي	شِ بِأَرْجَائِهِ لُقُوطَ نِصَالِ ^(□)

(□) المرجع السابق، ص 250.

(□) ديوان الأعشى، ص ص 138، 139.

المبحث الثاني: تجليات الفضاء الجغرافي في القصص الشعرية

يمثل فضاء الطلل كما توضّحه أبيات "الأعشى" صورة لتلك الحيرة التي تلازم الشاعر والإنسان آنذاك، حول مسألة الوجود الإنساني التي لم يجد لها جواباً إلا من خلال مساءلة الطلل الأبّي للرد والكلام، وهو على يقين بذلك، لكنّه يُعبر من خلال هذا التساؤل عن إحساسه بالحرمان ممّا كان يعيشه من فرح بوصول المحبوبة، وماضٍ زاهر بالفتوة والقوة والسعادة، وهو في الآن ذاته فضاء لذكرى الحبيبة "جُبيرة" والأهل، الذين يحنّ إليهم، فهو فضاء يمتُّ بصلة وجدانية بذات الحبيبة والجماعة (الأهل والقبيلة)؛ « إذ يتحوّل المكان إلى ذاكرة حافظة للفعل الإنساني وأثره في المكان، ومن ثمّ يصبح الطلل نسقاً مولداً لأنساق مضادة تبين موقف الإنسان ورؤيته للنسقية الطللية»⁽¹⁾.

ترمز رغبة الشاعر العربي قبل الإسلام في الوقوف أمام الطلل إلى محاولته إحياء ماضيه المرتبط بالمكان قبل إقفاره؛ إذ يحييه وفق ذاكرته الفردية والجمعية، بحيث يجعل صورة المكان - الطلل مؤنسة⁽²⁾، حيث «يقيم الشاعر علاقة وثيقة بينه وبين الطلل، فهو يتوسّل إليه لكي يتحدّث ويخبره عن ارتحال القوم عن المكان، والشاعر لم يلجأ إلى ذلك إلا ليعبر عن المكان جزءاً لا يتجزأ من ذاته ووجوده ومصيره، كما أنّ الطلل هو تجسيد لحنين الشاعر إلى الماضي بما كان يحمله هذا الماضي من مباحج الحياة وتألقها»⁽³⁾، فيخاطب الشاعر الطلل على أنّه كائن حيّ يدرك ويشعر، فيحاوره ويناجيه، "فامرؤ القيس" مثلاً يُحيّ الديار ويتمنى لو تحدّثه عن مكان الأحبة، حيث رحلوا:

أَلَا أَنْعِمُ صَبَاحاً أَيُّهَا الرَّبْعُ وَأَنْطِقِ وَحَدِّثْ حَدِيثَ الرَّكْبِ إِنْ شِئْتَ وَأَصْدُقِ⁽⁴⁾

(1) يوسف عليّات: جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجاً، ص 133.

(2) تعدّ تقنية أنسنة المكان «رؤية فائقة لا تخضع للمقاييس المنطقية، ولا تشابه الأحداث الواقعية، يضي فيها الفنان صفات إنسانية محدّدة على الأمكنة والحيوانات والطيور والأشياء، وظواهر الطبيعة، حين يشكّلها تشكيلاً إنسانياً ويجعلها كأيّ إنسان تتحرّك، وتحسّ وتعبر، وتتعاطف، وتقسو حسب الموقف الذي أنستت من أجله». ينظر: مرشد أحمد: أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، دار الوفاء لندنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط (1)، 2003، ص 7.

(3) موسى رابعة: تشكيل الخطاب الشعري - دراسات في الشعر الجاهلي، ص 18.

(4) ديوان امرئ القيس، ص 168.

المبحث الثاني: تجليات الفضاء الجغرافي في القصص الشعرية

أما "عوف بن عطية" فيقف أمام ديار "آل مية" المقفرة يسألها عن محبوبته "ميه" وأهلها، فتُسّر إليه ما بقلبه من حزن وحسرة على فراق الأحبة، فهي تعبر عن ما يعتوره من ألم وضيق:

وَقَفْتُ بِهَا أُصَلِّ مَا تُبِينُ لِسَائِلِهَا الْقَوْلَ إِلَّا سِرَارًا^(□)

تتجلى أنسنة فضاء الذكرى- الطلل من خلال محاورة الشاعر لذلك الطلل ومساءلته محاولاً استنطاقه، فيقاسم هذا الفضاء هموم الشاعر وأحزانه؛ إذ «يرمز فعل المسألة للديار استنطاقاً للما وراء الطللي، وإشغالاً للفضاء المكاني بصوت الإنسان الذي يستذكر صوت الحبيبة والمجموع في هذا المكان المتحوّل»^(□)؛ حيث أنّ فضاء الطلل في نظر الشاعر والإنسان العربي قبل الإسلام ليس مجرد بقايا دمن ورسوم دراسة، إنّما هو الشاهد على ماضيه المجيد المرتبط بذلك المكان، وربّما كان الوحيد الذي يشعر بما يختلجه من أحاسيس وأفكار ولذلك «فهو يرى في الجماد شيئاً يمكن أن يردّ عليه سؤاله، ويمكنه أن يتعاطف معه ويشاركه ما يشعر به، ولم يقف الشاعر-كما قلنا- على الطلل وقوف إنسان يتذكر ويبكي ويحاول استرجاع الماضي، أو ينظر إلى فعل الزمن وحسب، بل إنّ هذه الأطلال تمثل الآن حياة كانت، وبالإمعان في هذه النظرة أو بالاندماج في الموقف، خلع الشاعر الحياة على هذا الطلل البالي، فهذه البقايا حيّة في نظره لأنّها ناطقة بغير لسان ومعبرة بغير بيان، ناطقة بالذكرى والحبّ والحنين وفعل الزمن، وبما أنّها ناطقة فيمكن له إذن أن يسألها عن أهلها الرّاحلين وكيف هم؟ وكيف كانوا؟ وكيف حالها بعدهم؟ وبالتالي يمكنها أن تردّ عليه، ومن ثمّ يمكنه أن يحييها تعبيراً عن إحساسه نحوها ومكانتها

(□) المفضّل الضبي: المفضليات، ص 413.

(□) يوسف عليّات: جماليات التحليل الثقافي، ص 136.

لديه»^(□)، ولعل في هذه المسألة والمحاورة ما يخفف عن الشاعر ذلك الحزن الذي يحاصره، عند رؤيته لماضيه الزائل في صورة المكان الدارس/الطلل:

يَا دَارَ عِبَلَةَ أَيِّنَ حَيْمٍ قَوْمُهَا لَمَّا سَرَتْ بِهِمُ الْمَطِيُّ وَبَانُوا
نَاحَتْ خَمِيلَاتُ الْأَرَاكِ وَقَدْ بَكَى مِنْ وَحْشَةٍ نَزَلَتْ عَلَيْهِ الْبَانُ
يَا دَارُ أَرْوَاحِ الْمَنَازِلِ أَهْلُهَا فَإِذَا نَأَوْا تَبْتَكِيهِمُ الْأَبْدَانُ^(□)

وليت الدار تردّ على الشاعر وتجيّب، فتدفع عنه حيرته، لكنّه يتخيّلها كذلك، حتّى وإن استعجمت وأبتّ محادثته:

فَوَقَفْتُ أَسْأَلُهَا وَكَيْفَ سُؤْلُنَا صُمًّا خَوَالِدَ مَا يُبِينُ كَلَامُهَا^(□)

ومما سبق يمكننا القول أنّ مرجعية فضاء الذكرى / الطلل عند الشاعر العربي قبل الإسلام تتضح أبعاده وتجليّاته من خلال سلسلة ذكريّاته الوجدانية وتجاريه الحياتية وأفكاره؛ ولذلك لا يرسم الشاعر تفاصيل هذا الفضاء الجغرافي إلا انطلاقاً من تلك البقايا الدارسة من رمل، رماد ونؤي... وغيرها:

لِمَنْ الدِّيَارُ كَأَنَّهِنَّ سَطُورُ بِإِوَى زُرُودٍ سَفَى عَلَيْهَا الْمُرُ
نُؤْيٍ وَأَطْلَسُ كَالْحَمَامَةِ مَائِلُ وَمَرْفَعٌ شُرْفَانُهُ مَحْجُورُ
وَالْحَوْضُ الْحَقُّ بِالْخَوَالِفِ نَبْتُهُ سَبَطِ عِلَاهُ مِنَ السَّمَاكِ مَطِيرُ^(□)

(□) صلاح عبد الحافظ: الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره، دراسة نقدية نصيّة، ج 2، - البناء الفنّي

والصورة- ، دار المعارف، ط (1)، 1983، ص 21.

(□) ديوان عنتر بن شداد، ص 204.

(□) ديوان ليبيد بن ربيعة، ص 108.

(□) ديوان الحطيئة، ص 62.

المبحث الثاني: تجليات الفضاء الجغرافي في القصص الشعرية

يعدّد "الحطيئة" بعض بقايا الديار من الرمل "اللوى"، وتراب "المور" وكذلك "النوي" والرماد "الأطلس"؛ وهو بذلك يؤكّد تغيير معالم هذه الديار بعد إقفارها، لكنّه في الحقيقة يرفض صورته هذه لشدة تعلقه بالمكان.

يعد فضاء الذكرى مجالاً متّسعاً لبعث الماضي السعيد انطلاقاً مما تجود به ذاكرة الشاعر من استرجاع للأيام الخوالي التي جمعتها مع المحبوبة؛ إذ ينتقل الشاعر من الزمن الحاضر إلى سرد تفاصيل تلك الذكريات المرتبطة بالزمن الماضي والتي تمثّل مغامرات وأحداث ماضية مبهجة «بغية استرجاع الماضي في صورته المتألّقة بالذكريات كخبرة تتزامن فيها كلّ اللحظات مع ارتباطها بصورة المكان التي تحدّد منظور الشاعر وفق العلاقة المتبادلة بين الحيّز الكوني، واستخدامه للتعبير عن دلالات الخبرة الزمانية التي توجّه مسار الصراع النفسي الداخلي»^(□).

تُشير ديار محبوبة "بشر بن أبي خازم" في نفسه الحزن و اللوعة والحنين إلى وصالها ثانية، رغم أنّها ديار عفت وانمّحت معالمها عامّاً بعد عام، لكنّها ظلّت راسخة في وجدانه وذهنه كالوشم، فذكّرتّه بمحبوبته "ليلى"، وأسالت دموعه بغزارة كحمامة تبكي من أعلى الشجرة:

غَشِيَتْ لَيْلَى بِشَرْقٍ مُقَامَا	فَهَاجَ لَكَ الرَّسْمُ مِنْهَا سَقَامَا
بَسَقَطِ الْكَثِيبِ إِلَى عَسْعَسِ	تَخَالَ مَنَازِلَ لَيْلَى وَشَامَا
تَجَرَّمَ مِنْ بَعْدِ عَهْدِي بِهَا	سَنُونَ تُعْفِيهِ عَامَاً فَعَامَا
ذَكَرْتُ بِهَا الْحَيَّ إِذْ هُمْ بِهَا	فَأَسْبَلَتِ الْعَيْنُ مِنِّي سِجَامَا
أُبْكِي بُكَاءَ أَرَاكِيَّةٍ	عَلَى فَرْعِ سَاقِ تُنَادِي حَمَامَا ^(□)

(□) عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار الصفاء للنشر والتوزيع، الأردن - عمان، ط (1)، 1998،

ص 243.

(□) ديوان بشر بن أبي خازم، ص 133.

المبحث الثاني: تجليات الفضاء الجغرافي في القصص الشعرية

يُعدُّ فضاء الذكرى ذو مرجعية خاصة بمعالم فضاء المكان والزمن الآفلين، بحيث تتداخل ضمنه صور معالم المكان الواقعية مع رؤية الشاعر الجمالية التخيلية لفضاء الزمن والمكان معاً؛ إذ أنّ هذا الفضاء يَشُدُّ الإنسان والشاعر إلى المكان الذي ألفه ونشأ فيه، وشهد تجارباً وخبرات عاطفية واجتماعية، لذا فإنَّ الشاعر يعيد تشكيله وفق ما احتفظت به الذاكرة الوجدانية، ورغب في استعادته كضمان لاستمراريته ولو على المستوى النفسي والروحي؛ ولذلك يمكن اعتبار فعل التذكُّر «ليس استحضاراً حرفياً للماضي، بضرب من الآلية السيكلوجية، بقدر ما هو مشروط بالإضافة والحذف في سياق اللحظة الرَّاهنة للشعور أي أنه يُستَعَاد انتقاءً، ينبعث من حاجة قائمة في صلب الحاضر لا من نفسه، فلا حياة لماضي ما إلاَّ بمدى علاقته بحاضرٍ ما. وهنا يغدو التذكُّر فعل وعي ومعرفة، وهي معرفة مشروطة بالفقد في اللحظة الطللية، كأنَّ الوعي بالعالم لا يتأسَّس في لغة الشعر إلاَّ في اللحظة التي يُرى فيها متوارياً»^(□)، وبالتالي فإنَّ الشاعر العربي قبل الإسلام يستحضر ملامح ومعالم فضاء الطلل وفق صورته الحيَّة التي يفتقدها حالياً في الحاضر، معيداً بناءه حسب ما تمنحه الذاكرة الفردية/الوجدانية من صور ومشاهد تطبع إحساسه بالبهجة وكأنَّه يعايش تلك الذكريات روحياً في فضاء تخيلي غير الذي يقف أمامه.

وخلاصة القول حول فضاء الذكرى، أنَّه يمثِّل فضاءً للحنين إلى الماضي، إلى السعادة والاستقرار وكذلك الشباب والقوَّة والحبِّ، إنَّها جميعاً علامات ترغَّب الشاعر في الاستنجاد بالماضي، في محاولة منه إعادة خَلْقِهِ وَبَعْثِهِ من جديد على مستوى فضاء الذكرى التخيلي، بعيداً عن الفضاء الجغرافي الواقعي.

(□) الأخضر بركة: خطاب الزمن في الشعر الجاهلي - المكان - الجسد - اللغة - دراسة، ص 10.

4- فضاء الانتقال:

نقصد بهذا الفضاء تلك الأماكن التي «ستشهد حركة الشخصيات وتشكّل مسرحاً لغدوّها ورواحها»^(□)، وانتقالها من مكان إلى آخر تستدعيه ظروف الحياة، وتُسوّحيه شروط البقاء، ويمكن حصر تجليات هذا الفضاء في الشعر العربي قبل الإسلام وفق الآتي:

4- 1- الطعائن:

تعبّر مشاهد التحمّل والارتحال عن طبيعة الحياة في العصر العربي قبل الإسلام، ونمطها الذي لا يعرف الاستقرار النهائي وما يتعلق به من صور للحمول والهواج والنساء الطاعنات اللواتي خلّفن قلوب الشعراء تقاسي وجوه الحرمان والحزن، فحياتهم قائمة على الحلّ والترحال التي تفرض عليهم الانصراف عن منازلهم ومواطن صباهم، وكلّهم حسرة على مفارقة مواطن ذكرياتهم السعيدة، فيتمثّل الشعراء الطريق الذي سلكته الطعائن «منطلقها الذي منه ابتدأت، ومسالكها التي سلكت، الجبال التي قطعت والوديان التي جازت، الرمال التي يامنت، والفجاج التي ياسرت»^(□).

لفضاء الرحلة أهميّة جليّة؛ «كونه وجوداً وعلائق وأمكنة، يراعي جوانب من حياتنا الداخلية ومجموع العلامات والقيم المرتبطة بالأماكن التي نتعامل معها ونعيش داخلها، وتحيط بنا، وبذلك يكون فضاء الرحلة الإطار الذي تتشاكل فيه/داخله الصور والمواقف والأحداث وترتبط فعاليته بالتأويل أكثر مما ترتبط بمدى مطابقة النظام المتواضع عليه لواقع حيّ وملموس»^(□)، فتتعدّد الأماكن التي يذكرها الشاعر، والتي تحدّد معالم الطريق الذي سلكته الطعينة، وما تركته من إحساس بالفقد واللوعة لرحيل

(□) حسين بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 79.

(□) شكري فيصل، تطور شعر الغزل بين الجاهلية والإسلام، ص 119.

(□) حفيظة رواينية: مقارنة فضاء الرحلة في النص الشعري العربي القديم، مجلة التواصل في اللغات والثقافة والآداب، جامعة باجي مختار- عنابة، العدد 33، مارس 2013، ص 27.

المبحث الثاني: تجليات الفضاء الجغرافي في القصص الشعرية

الأحبة. فعلاقة الشاعر بهذه الأماكن هي «صورة أخرى لصلته بأحبته، ولذلك فإنه يتسع لها ويضمّ عليها قلبه على مثال ما يتسع لأحبته ويضمّ عليهم قلبه»^(□)، فيحتويها قلبه وتصف عيناه تفاصيلها، ويعبر شعره عما يشعر به اتجاهها.

يعين فضاء الطعائن حالة انفصال الشاعر عن المرأة/المحبوبة بعد اتّصاله بها نتيجة رحيلها رفقة أهلها إلى مكان خصب وفير المياه والذي يعدّ فضاءً بديلاً للمرأة/المحبوبة وأهلها والهدف من الرحلة عوض فضاء الجذب:

تَحْمَلْنَ بِالْعُلْيَاءِ مِنْ فَوْقِ جُرْثَمِ؟	تَبَصَّرَ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظِعَائِنِ
وَرَادِ حَوَاشِيَهَا، مُشَاكِهَةَ الدَّمِ	عَلَوْنَ بِأَنْمَاطِ عِتَاقٍ وَكَلَّةٍ
أَنِيْقَ لِعَيْنِ النَّاطِرِ الْمُتَوَسِّمِ	وَفِيهِنَّ مَلَهَى لِللطيفِ وَمَنْظَرُ
فَهُنَّ وَوَادِي الرَّسِّ كَالْيَدِ فِي الفَمِ	بَكَرْنَ بُكُورًا وَاسْتَحْرَنَ بِسُحْرَةِ
وَكَمْ بِالقَنَانِ مِنْ مُجَلٍّ وَمُحْرِمِ	جَعَلْنَ القَنَانَ عَن يَمِينِ وَحَزْنُهُ
عَلَى كُلِّ قَيْنِي قَشِيْبٍ وَمُفَامِ	ظَهَرْنَ مِنَ السُّوبَانِ ثُمَّ جَزَعْنَهُ
عَلَيْهِنَّ دَلُّ النَّاعِمِ الْمُتَنَعِّمِ	وَوَرَّكْنَ فِي السُّوبَانِ يَعْلوْنَ مَتْنَهُ
نَزَلْنَ بِهِ حَبُّ الفَنَاءِ لَمْ يُحْطَمِ	كَأَنَّ فُتَاتَ العَهْنِ فِي كُلِّ مَنْزِلِ
وَضَعْنَ عَصِيَّ الحَاضِرِ المُتَخَيِّمِ ^(□)	فَلَمَّا وَرَدْنَ المَاءَ زُرْقًا جَمَامُهُ

لقد اقتفى "زهير بن أبي سلمى" أثر الطعائن والمسار الذي اتبعته، مُورداً الأماكن التي قصدتها إلى أن وصلت إلى مورد الماء واستقرت فيه، لأنه مبعث للأمان، فالماء معادل موضوعي للحياة والخصب والسلام، وهو الفضاء - الهدف المنشود خلال الرحلة.

وبين "زهير" الفضاءات الجغرافية التي قطعها الطعائن، على بعد مسافة حددتها الأماكن المذكورة: (العلياء، جرثم، القنان، السوبان، وادي الرس)، وهي فضاءات «نابضة

(□) شكري فيصل: تطوّر شعر الغزل بين الجاهلية والإسلام، ص 128.

(□) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ص ص 36 - 39

المبحث الثاني: تجليات الفضاء الجغرافي في القصص الشعرية

بالحياة، عامرة في الحس، حية في الوجدان "ومن بالقنان من محلّ ومحرم"، فهي كثيرة المزار، غزيرة الماء والعشب والرواء والناس فيها كثر على اختلاف غاياتهم وطبائعهم، وسلوكهم ففيها العدو والصديق والبعيد والقريب، والقاضي والداني، "وكم بالقنان من محلّ ومحرم"، لذلك ألبسها الشاعر ثيابا قشبية، وعطرها بإحساسه وتمثله، وطبع عليها صورة وجدانه، فقامت بوظيفة تحسّس جمال الطبيعة "فالسويان له متن تعلوه النساء"، ووادي الرّس كاليد للضم "لذلك شابته صورة أمكنته صورة الشعر المنصبّ على وصف الطبيعة التي عاشها من خلال ذكره ووصفه لهذه الأمكنة التي سار على طولها ركبته في صعود وهبوط، وفي يمنة ويسرة" (□).

إنّ هذه الأماكن التي ذكرها "زهير" في رحلة الطعائن هي آخر ما علق بذاكرته، ممّا يتعلّق بالمرأة المحبوبة والأماكن التي نزلت بها، ولذلك استأثرت باهتمامه ودقّة وصفه لها الممزوج بعواطفه، وبالحركة التي تجعل هذه الأماكن فضاء عبور وفق زمنها المحدّد بالرحلة الذي يثير في نفس الشاعر الحزن والألم، فغالباً ما تغادر الطعائن فجأة، فتترك الشاعر - الحبيب في حيرة من أمره، ناهيك عن المشاعر التي تصاحبه أثناء اللحاق بالطعائن وتتبع مسيرها.

ويروي "بشر بن أبي خازم" قصة رحلة الطعائن على غير موعد سابق، أو علم، فانترع موكب رحيل محبوبته قلبه من بين ضلوعه، فصار يتابع ركب الطاعنات ببصره، وفيهنّ حبيبته، وقد شبّهنّ بالطباء فتتركه حبيبته مشتاقاً ولوعة الانفصال عنها تؤرّقه، فبات كالمخمور "مسهداً أرقاً":

(□) محمد صادق حسن عبد الله: المعاني المتحدّدة في الشعر الجاهلي، دراسة وتحليل ونقد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1994، ص 241.

أَلَا بَانَ الْخَلِيطُ وَلَمْ يُزَارُوا
 أُسَائِلُ صَاحِبِي وَلَقَدْ أَرَانِي
 تَوُّمٌ بِهَا الْحُدَاةُ مِيَاهَ نَخْلٍ
 نُحَاذِرُ أَنْ تَبِينَ بَنُو عُقَيْلٍ
 فَلَأَيًّا مَا قَصَرْتُ الطَّرْفَ عَنْهُمْ
 بَلِيلٍ مَا أَتَيْنَ عَلَيَّ أَرْوَمٍ
 كَانَ ظَبَاءً أُسْنَمَةً عَلَيْهَا
 يُفَلِّجُنَ الشَّفَاهُ عَنْ أَقْحُوَانٍ
 وَفِي الْأَظْعَانِ أَنْسَةَ لَعُوبٍ
 مِنَ اللَّائِي غُذِينَ بِغَيْرِ بُؤْسٍ
 غَذَاهَا قَارِصٌ يَجْرِي عَلَيْهَا
 نَبِيلَةٌ مَوْضِعِ الْحَجَلَيْنِ خَوْدٌ
 ثَقَالٌ كُلَّمَا رَامَتْ قِيَامًا
 فَبِتُّ مُسَهَّدًا أَرْقًا كَأَنِّي
 أُرَاقِبُ فِي السَّمَاءِ بَنَاتِ نَعَشٍ
 وَعَانَدَتِ الثُّرَيَّا بَعْدَ هَدْيٍ
 وَقَلْبُكَ فِي الظَّعَائِنِ مُسْتَعَارٌ
 بَصِيرًا بِالظَّعَائِنِ حَيْثُ صَارُوا
 وَفِيهَا عَنْ أَبَانَيْنِ ازْوَرَارُ
 بِجَارَتِنَا فَقَدْ حَقَّ الْحِدَارُ
 بِقَانِيَةَ وَقَدْ تَلَعَ النَّهَارُ
 وَشَابَةَ عَنْ شَمَائِلِهَا تَعَارُ
 كَوَانِسُ قَالِصًا عَنْهَا الْمَغَارُ
 جَلَاهُ غِيبٌ سَارِيَةٌ قِطَارُ
 تَيَمَّمْ أَهْلَهَا بَلَدًا فَسَارُوا
 مَنَازِلُهَا الْقَصِيمَةُ فَالْأَوَارُ
 وَمَحْضٌ حِينَ تَنْبَعِثُ الْعِشَارُ
 وَفِي الْكَشْحَيْنِ وَالْبَطْنِ اضْطِمَارُ
 وَفِيهَا حِينَ تَنْدَفِعُ انْبِهَارُ
 تَمَشَّتْ فِي مَفَاصِلِي الْعُقَارُ
 وَقَدْ دَارَتْ كَمَا عَطِفَ الصُّوَارُ
 مُعَانِدَةً لَهَا الْعَيُوقُ جَارٌ^(□)

تصوّر مشاهد الظعائن في رائية " بشر بن أبي خازم" هاجس الشاعر المنصّب على البحث عن الاستقرار ضمن فضاء الآمال المتوخاة، في حين تطفوا مشاعر الأرق، القلق واللوعة، لتخلق حالة وجدانية مضطربة، نتيجة افتقار الشاعر للموضوع المرغوب فيه، والتمثّل في الاستقرار ممثلاً بقيمه المرأة الحبيبة/الظاعنة، وهي رؤى مجتمعة تتضافر،

(□) ديوان بشر بن أبي خازم، ص ص 57 - 59.

لتكشف عن فضاء الطعائن الذي خلق صراعاً بين الشاعر والمحبوبة، من جهة، وبين الشاعر وفضاء الرحلة من جهة أخرى.

تعيّن مشاهد الطعن انفصال المرأة المحبوبة/الظاعنة عن الشاعر، والذي يفصح عن يأسه من لقاءها ثانية؛ مما يحدّد ذلك زوال فضاء الخصب المعادل للحياة.

أمّا فضاء الرحلة فهو ينفي حالة الاستقرار/ الموضوع القيمي الذي يحاول الشاعر الاتصال به ويحدّد انفصاله عنه، والإيماء عن الإحساس بالفقد من خلال تعداد تلك الأمكنة التي مرّت بها الطعائن: (مياه نخل، وأبائين، وقانية، وأروم، شابة وتعار) دون وصف لها، وهي أغلبها جبال وموضع ماء بنجد، ولعلّ عدم اهتمام الشاعر بوصف هذه الأماكن هو اعتبارها أماكن انتقال فحسب، أثناء رحلة الطعائن، بحثاً عن فضاء الخصب، وتعويض الافتقار (فضاء الجذب).

ويصف "المتقّب العبدى" الطريق الذي اتّخذته طعائن محبوبته "فاطمة"، محدّداً الأماكن التي مرّت بها:

لِمَنْ ظَعْنٌ تُطَالِعُ مِنْ ضُبَيْبٍ	فَمَا خَرَجْتَ مِنَ الْوَادِي لِحَيْنٍ
مَرَرْنَا عَلَى شَرَافِ فِدَاتِ رَجُلٍ	وَنَكَبْنَا الدَّرَائِحَ بِالْيَمِينِ
وَهُنَّ كَذَلِكَ حِينَ قَطَعْنَا فَلْجاً	كَأَنَّ حُمُولَهُنَّ عَلَيَّ سَفِينِ
يُشَبِّهُنَّ السَّفِينِ وَهُنَّ بَخْتٌ	عُرَاضَاتُ الْأَبَاهِرِ وَالشُّؤُونِ
وَهُنَّ عَلَيَّ الرَّجَائِزِ وَاكْنَاتٌ	فَوَاتِلُ كُلِّ أَشْجَعٍ مُسْتَكِينِ
كَغُرْلَانٍ خَذَلْنَ بِذَاتِ ضَالٍ	تَنْوِشُ الدَّانِيَاتِ مِنَ الْغُصُونِ
ظَهَرْنَا بِكَلَّةٍ وَسَدَلْنَا أُخْرَى	وَتَقَبْنَا الْوَصَاوِصَ لِلْعُيُونِ
وَهُنَّ عَلَى الظُّلَامِ مُطَلَّبَاتٌ	طَوِيلَاتُ الدَّوَائِبِ وَالْقُرُونِ
أَرَيْنَا مَحَاسِنَنَا وَكُنَّا أُخْرَى	مِنَ الْأَجْيَادِ وَالْبَشَرِ الْمُصُونِ ^(□)

(□) المفضل الضبي، المفضليات، ص ص 288، 289.

وَمِنْ ذَهَبٍ يُلُوحُ عَلَى تَرِييبِ
 إِذَا مَا فَتْنَهُ يَوْمًا بِرَهْنِ
 بِتَلْهِيةٍ أَرِيشُ بِهَا سِهَامِي
 عَلَوْنَ رُبَاوَةً وَهَبَطْنَ غَيْبًا
 فَكَلْتُ لِبَعْضِهِنَّ وَشُدَّ رَحْلِي
 لَعَلَّكَ إِنْ صَرَمْتَ الْحَبْلَ مَنِي
 كَلَوْنَ الْعَاجِ لَيْسَ بِنِي غَضُونِ
 يَعِزُّ عَلَيْهِ لَمْ يَرْجِعْ بِحِينِ
 تَبَدُّ الْمُرْشَقَاتِ مِنَ الْقَطِينِ
 فَلَمْ يَرْجِعْنَ قَائِلَةً لِحِينِ
 لِهَاجِرَةٍ نَصَبْتُ لَهَا جَبِينِي
 كَذَلِكَ أَكُونُ مُصْحَبَتِي قَرُونِي^(□)

بدأت الطاعنات مسيرهن من "ضبيب" مروراً بـ: "شراف"، "ذات رجل" ثم "الذرائح" دون أن يحدد الشاعر وجهتهن، أو يصف تلك الأماكن؛ إذ لم تكن هي المقصودة من الرحلة، كما أنه رغب أن يصور الطعائن في حالة عدم استقرار على مكان معين تستهدفه الرحلة «حتى يستقر غرضه فإذا أيقن أن الأمر متعذر، قطع مماشاة هذا الركب ليعود إلى عصاميته، وانفصل عن تصوّفه الوجداني الذي هام في وصف طعائنه، ليظهر من جديد - طبيعة مزاجه وصدق ذاته، فيكشف عما يستكن في باطنه من رضا وغضب ومن عنف وتوتر، ليشكل ثورة السلوك الخلقى إزاء المهمّات والملمّات التي تعصف بالإنسان من خلال صحوة وجدانه، فينفرد في تقرير مشكلته. ويجد لها الحلّ وفقاً لما يراه في الطرف الآخر من خير وشرّ، وبذلك يتلمّس مخرجاً لعقدة غرضه ويجد الحل على محور تفكيره»^(□) فينصرف عن وصاله لمحبوّته الطاعنة طالما أنّها قطعت حبل الودّ والوصال بينه وبينها، كانفصاله عن صديقه "عمرو بن هند" الذي لم يصن العهد الذي بينهما، إذ استمرّ الخلاف بينهما وأصرّ على القطيعة^(□)، وبذلك يصير مشهد الظعن علامة دلالية للتحوّل الاجتماعي الذي عاشه الشاعر سواء تعلّق ذلك بالمرأة المحبوبة، أو الاستقرار الاجتماعي، أو "عمرو بن هند".

(□) المصدر السابق، ص ص 289، 290.

(□) محمد صادق حسن عبد الله: المعاني المتجدّدة في الشعر الجاهلي، ص ص 263، 264.

(□) المرجع نفسه، ص ص 262 - 264، وينظر أيضاً: المفضل الضبي، المفضليات، ص 287

ويحدثنا "طفيل الغنوي" عن مسير الطعائن، ويُعدُّ الأماكن التي قصدتها :

تَبَصَّرَ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ طَعَائِنٍ تَحْمَلْنَ أَمْثَالَ النَّعَاجِ عَقَائِلُهُ
 طَعَائِنُ أَبْرَقْنَ الْخَرِيفَ وَشِمْنُهُ وَخَفْنَ الْهَمَامَ أَنْ تُقَادَ قَنَابِلُهُ
 عَلَى إِثْرِ حَيٍّ لَا يَرَى النَّجْمَ طَالِعاً مِنْ اللَّيْلِ إِلَّا وَهُوَ بَادٍ مَنَازِلُهُ
 شَرِبْنَ بَعُكَّاشِ الْهَبَائِدِ شَرِبَةً وَكَانَ لَهَا الْأَحْفَى خَلِيطاً تُزَايِلُهُ
 فَلَمَّا بَدَأَ دَمَخٌ وَأَعْرَضَ دُونَهُ غَوَارِبُ مِنْ رَمَلٍ تُلُوحُ شَوَاكِلُهُ
 وَقُلْنَ أَلَا الْبَرْدِيُّ أَوْلَ مَشْرَبٍ نَعَمَ جَيْرٍ إِنْ كَانَتْ رِوَاءَ أَسَافِلُهُ
 تَحَاتُّنَ وَاسْتَعْجَلْنَ كُلَّ مَوَاشِكٍ بِلُؤْمَتِهِ لَمْ يَعُدْ أَنْ شَقَّ بَازِلُهُ
 فَبَاكَرْنَ جَوْنَاً لِلْعَلَّاجِيمِ فَوْقَهُ مَجَالِسُ غَرْقَى لَا يُحَالُ نَاهِلُهُ
 إِذَا مَا أَتَتْهُ الرِّيحُ مِنْ شَطْرِ جَانِبٍ إِلَى جَانِبٍ حَازَ التُّرَابَ مَجَاوِلُهُ^(□)

يتتبع "طفيل الغنوي" الأماكن التي سلكتها الطعائن، فقد مرّت بماء عكاش أين ارتوت هناك، ثمّ الهبايد والأحفى وجبل "دمخ" والبردي الذي تقصد ماءً، وقد أسهب في تحديد المواضع التي مرّت بها الطعائن، ووصفها موضحاً معالمها ومقصد الطعائن.

يُعدُّ فضاء الطعائن بالنسبة للإنسان/الشاعر العربي قبل الإسلام جامعاً للحبّ والحزن والحنين، وهي مشاعر تتمظهر من خلال الأماكن التي تعيّن انفصال الشاعر/الحبیب عن المرأة الحبيبة/الطاعنة، والذي يودّع الشاعر وفقها الحياة/الاستقرار في بعض الطريق والأماكن التي تسلكها الطعائن، فيتابعهن بنظرات يملؤها الحزن والحسرة على فراق المحبوبة التي تمثّل المعادل الموضوعي للحياة الخصبة؛ إذ «تشكّل المرأة في ثقافة الشاعر الجاهلي رمزاً لخصب الحياة واستقرارها، لذا فإنّ حرص الشاعر على متابعة حركة الطعينة التي قد تكون أمّاً، أو زوجة، أو حبيبة، في إطار القبيلة ناتج عن إحساس الشاعر بالقيمة العظيمة للمرأة في بعث الحياة، عدا أنّها تمثّل الجانب الإنساني الضعيف

(□) ديوان طفيل الغنوي، ص ص 114 - 116

المبحث الثاني: تجليات الفضاء الجغرافي في القصص الشعرية

المسالم الذي يدفع الشاعر إلى ربطه بمفهوم الكرامة واحترام الشعور»^(□)، ولهذا العلة اجتمع تتبّع الشاعر للظعائن إحساسه بالفقد نتيجة وضعية الاضطراب التي سببها انفصاله عن الموضوع المرغوب فيه والمتمثّل في فضاء الخصب الذي يحاكي صراع الإنسان العربي مع الحياة التي يعيشها بمختلف ظروفها، كما أنّ تحديد أسماء الأماكن في قصص الظعن يلعب «دوراً رئيسياً في تحديد أبعاد الجسم وشكله وصورته وتأطيره، فيسهل بذلك التعرف عليه، وكأنّ الشاعر يريد أن يثبت -من خلال التسمية- أن لا شعر خارج حدود المكان والزمان، ولا شعرية إلا بقدر تحويل عالم الواقع والطبيعة إلى شعر، لذلك ينزع إلى التعرف على المكان وتسميته وتعيينه وحصره، لأنّ التعرف عليه لا ينفصل عن التعرف على الأشخاص والذوات»^(□)، فتعيّن أسماء الأماكن في رحلة الظعائن يحدّد ويثبت حضورها في الوجدان الجمعي ويؤكد واقعية القص ويسر إدراكها حتّى وإن خالط تفاصيلها التصوير الخيالي والجمالي الذي ينسج صورته الشاعر بإتقان.

4-2- رحلة الحيوان:

لا تنفصل القصص التي رواها الشعراء العرب قبل الإسلام عن الحياة الاجتماعية التي عاشوها، وحوادثها، وقصص الارتحال التي زخر بها شعرهم تحاكي وجهاً من وجوه هذه الحياة القائمة على الحلّ والتّرحال واللااستقرار، والتي يسردها الشعراء وفق رؤاهم ووجهات نظرهم، ومواقفهم منها؛ « فطبيعة المجتمع البدوي القائمة على النقلة والرعي وحماية مواطن الغيث وما يتّصل بذلك من حروب تقطع وشائج الذم والحلف والحبّ جعلت من الجاهلي إنساناً عالقاً بالأرض في شؤون حياته جميعاً»^(□)، فإذا شحّت الأرض مواردها على هذا الإنسان، وجفّت الغدران وقلّت منابت الكلاً استدعت هذه الظروف رحيل

(□) يوسف عليّات: جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجاً، ص 122.

(□) حفيظة رواينية: فضاء الصحراء وشعرية التسمية والتراتب والماء في القصيدة الجاهلية، مجلة الآداب، جامعة

منتوري- قسنطينة، قسم اللغة العربية وآدابها، العدد 12، 2011، ص 53.

(□) وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص 19.

المبحث الثاني: تجليات الفضاء الجغرافي في القصص الشعرية

الإنسان وبحثه عن موارد المياه والكلأ؛ أي عن فضاء الخصب الذي يوفر له الأمان والاستقرار—ولو كان نسبياً ومؤقتاً— ولقد تقاسم الحيوان هذه الميزة وهذا الهدف باعتباره كائناً حياً ينشد المكان الخصيب الآمن، والذي يضمن له أسباب الاستمرار/الحياة؛ فالرحلة إذن «طقس مشترك بين أنواع من جميع الكائنات الحيّة، وربما ساعدَ الحيوان الإنسان على التعرف على نفسه وعلى غريزيّة الرحلة في تكوينه، لاسيّما أنّ الإنسان راقب الحيوان طويلاً، وربما ساعدَه الحيوان في أن يكتشف نفسه»^(□)، فلقد كان الشاعر العربي قبل الإسلام يروي قصص الحيوان، واصفاً أحواله وظروف حياته، ويتأمل حركاته وصراعاته مع الموت بحثاً عن الحياة وسبلها، في صور شتى، فصوّر معاناته العديدة ومشاعره، فنسجت خيوط قصص الحيوان الوحشي والفرس صوراً لصراع هذه الحيوانات مع قوى الطبيعة والإنسان/الصياد، والتي تعبّر في رمزيّتها عن مواقف ورؤى الشاعر/الإنسان، وأحاسيسه اتّجاه الحياة والظروف المحيطة به، والفضاء.

يُوصَفُ فضاء رحلة الحيوان بحثاً عن أسباب الحياة والاستقرار بأنّه فضاء موحش، مليئٌ بالمفاجآت والمخاطر، وغير آمن، فالثور مثلاً يستقبل الليل فتخيفه ظلمته، وتلجئه الرياح القويّة والأمطار إلى شجرة الأُرطاة التي يلوذ بها من قوى الطبيعة، وما إن يأتي الصباح حتى يستقبله صراع آخر مع كلاب الصياد، فيواجهها بحثاً عن الحياة في نشوة الانتصار التي تهبه فضاءً رحباً وخصباً، وكذلك حال البقرة الوحشية الثكلى، والتي يتضاعف الصراع في رحلتها:

(□) عمر بن عبد العزيز السيف: بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية، الأسطورة والرمز، دار الانتشار العربي، بيروت- لبنان، ط (1)، 2009، ص 56.

فَبَاتَ إِلَى أَرْطَاةٍ حَقْفٍ تَضُمُّهُ
 وَبَاتَ يُرِيدُ الْكِنَّ لَوْ يَسْتَطِيعُهُ
 فَأَصْبَحَ وَأَنْشَقَّ الضَّبَابُ وَهَاجَهُ
 عَوَابِسَ كَالنُّشَابِ تَدْمَى نُحُورَهَا
 فَجَالَ وَلَمْ يَعْمَمْ لِعُضْفٍ كَأَنَّهَا
 لِبَصَائِدِهَا فِي الصَّيْدِ حَقٌّ وَطُعْمَةٌ
 قِتَالَ كَمَيٍّ غَابَ أَنْصَارُ ظَهْرِهِ
 يَسْرُنَ إِلَى عَوْرَاتِهِ فَكَأَنَّمَا
 فَغَادَرَهَا صَرَعَى كُلَّ مَرْحَفٍ
 شَامِيَةٌ تُرْجِي الرِّبَابَ الْهَوَاطِلَا
 يُعَالِجُ رَجَافاً مِنَ التُّرْبِ غَائِلَا
 أَحْوَقْفَرَةٌ يُشْلِي رَكَاحاً وَسَائِلَا
 يَرِينُ دِمَاءَ الْهَادِيَاتِ نَوَافِلَا
 دِقَاقُ الشَّعِيلِ يَبْتَدِرُنَ الْجَعَائِلَا
 وَيَخْشَى الْعَذَابَ أَنْ يُعَرِّدَ نَاكِلَا
 وَلَاقَى الْوُجُوهَ الْمُتَكَرَّرَاتِ الْبَوَاسِلَا
 لِلْبَاتِهَا يُنْحِي سِنَاناً وَعَامِلَا
 تَرَى الْقَدَّ فِي أَعْنَاقِهِنَّ قَوَافِلَا^(□)

أما رحلة الحمار الوحشي عن الماء الذي يعادل الحياة، فهي فضاء يعبره بحذر، متوجساً الحيطة من أي خطر إنساني أو حيواني، قد يعترض طريقه وأتانه، لتنتهي رحلته بالتهديد بالموت عند مورد الماء، ويجبره القدر على خوض تجربة قاسية ثم مواصلة رحلته دون أن يرتوي من الماء/الحياة:

حَرْفٍ مُدَكَّرَةٍ كَأَنَّ قُنُودَهَا
 جَوْنٍ أَضْرَّ بِمُلْمَعٍ يَعْلُو بِهَا
 يَنْوِي وَسَيْقَتَهَا وَقَدْ وَسَقَتْ لَهُ
 فَتَصُكُّ مَحْجَرَهُ إِذَا مَا اسْتَأْفَهَا
 وَتَشُجُّ بِالْعَيْرِ الْفَلَاحَةَ كَأَنَّهَا
 وَالْعَيْرُ يُرْهِقُهَا الْخَبَارَ وَجَحْشُهَا
 فَتَجَارِيَا شَأْوَاً بَطِيناً مِيلُهُ
 بَعْدَ الْكَلَالِ عَلَى شَتِيمٍ أَحْقَبِ
 حَدَبَ الْإِكَامِ وَكُلَّ قَاعٍ مُجْدِبِ
 مَاءَ الْوَسَيْقَةِ فِي وَعَاءٍ مُعْجِبِ
 وَجَبِينَهُ بِحَوَافِرٍ لَمْ تُنْكَبِ
 فَتَخَاءُ كَاسِرَةٌ هَوَتْ مِنْ مَرْقَبِ
 يَنْقُضُ خَلْفَهُمَا انْقِضَاضَ الْكَوْكَبِ
 هَيْهَاتَ شَأْوَهُمَا وَشَأْوَرِ التَّوَلُّبِ^(□)

(□) ديوان لبيد بن ربيعة، ص 75.

(□) ديوان بشر بن أبي خازم، ص ص 39، 40.

ونجد رحلة الظلم غايتها البحث عن الحياة في صور متعدّدة، كبحثه عن الخصب، والأمن والرعاية لأفراخه ولنفسه، لكنّه لا يجابه أيّ خطر في طريق عودته إلى فراخه إلا قوى الطبيعة:

كَأَنِّي وَرَحْلِي وَالْقِرَابَ وَنُمْرُقِي عَلَى يَرْفَئِي ذِي زَوَائِدَ نَقْنِقِ
تَرَوِّحَ مِنْ أَرْضٍ لِأَرْضٍ نَطِيَّةٍ لَذِكْرَةِ قَيْضٍ حَوْلَ بَيْضٍ مُفْلَقِ
يَجُولُ بِأَفَاقِ الْبِلَادِ مُغْرَبًا وَتَسْحَقُهُ رِيحُ الصَّبَا كُلِّ مَسْحَقِ (□)

تُصوّر رحلة الحيوان الوحشي في فضاء الصحراء محاولة منه مجابهة صعاب الرحلة والحياة، وحركته الدائبة لالتقاء أسباب المنايا، عن طريق البحث عن القوّة التي تمنحه القدرة على مقاومة القدر والفناء، وتحرير نفسه من قلق الموت والمجهول الذي يحيط بحياته من كلّ صوب، وهي صورة من صور قلق الإنسان العربي الذي يحاول قدر المستطاع الفرار من سلطة الدّهر، وأشكال الفناء التي تمنعه من العيش بسلام وأمان.

يحاكي فضاء انتقال الحيوان الوحشي قصّة صراعه مع الطبيعة من جهة، ومع الكائنات الأخرى من جهة أخرى (الإنسان)، وصولاً إلى الصراع الأساسي الذي شكّل العائق بينه وبين الحياة والمتمثل في الفناء/الموت، وهو صراع يشاركه فيه الإنسان، ولا تخرج منه جميع الكائنات الحيّة سالمة من نوائب الدّهر؛ لذلك عبّر الشاعر العربي قبل الإسلام من خلال قصص هذه الحيوانات عن غدر القدر، وسلطة الدّهر، وهروبه من الفناء؛ ذلك الهاجس الذي لطالما تبعه في صور المرتحلين عنه سواء بالسفر أو الموت، ويرى نفسه في صورة ذلك الحيوان المرتحل بحثاً عن أسباب العيش، والذي يحاول في خضمّ سفره الغامض المسالك تحريّ القوّة التي تمنحه القدرة على تحديّ الصعاب، والأخطار التي قد تواجهه، فذاته قلقة تتوجّس حلاًّ أو مخرجاً يؤمّن لها استمرارية الحياة دون شعور بالضعف؛ لذلك فإنّ ذلك الحيوان يستجمع قواه عند مواجهته للكلاب أو سهام الصياد.

(□) ديوان امرئ القيس، ص 171.

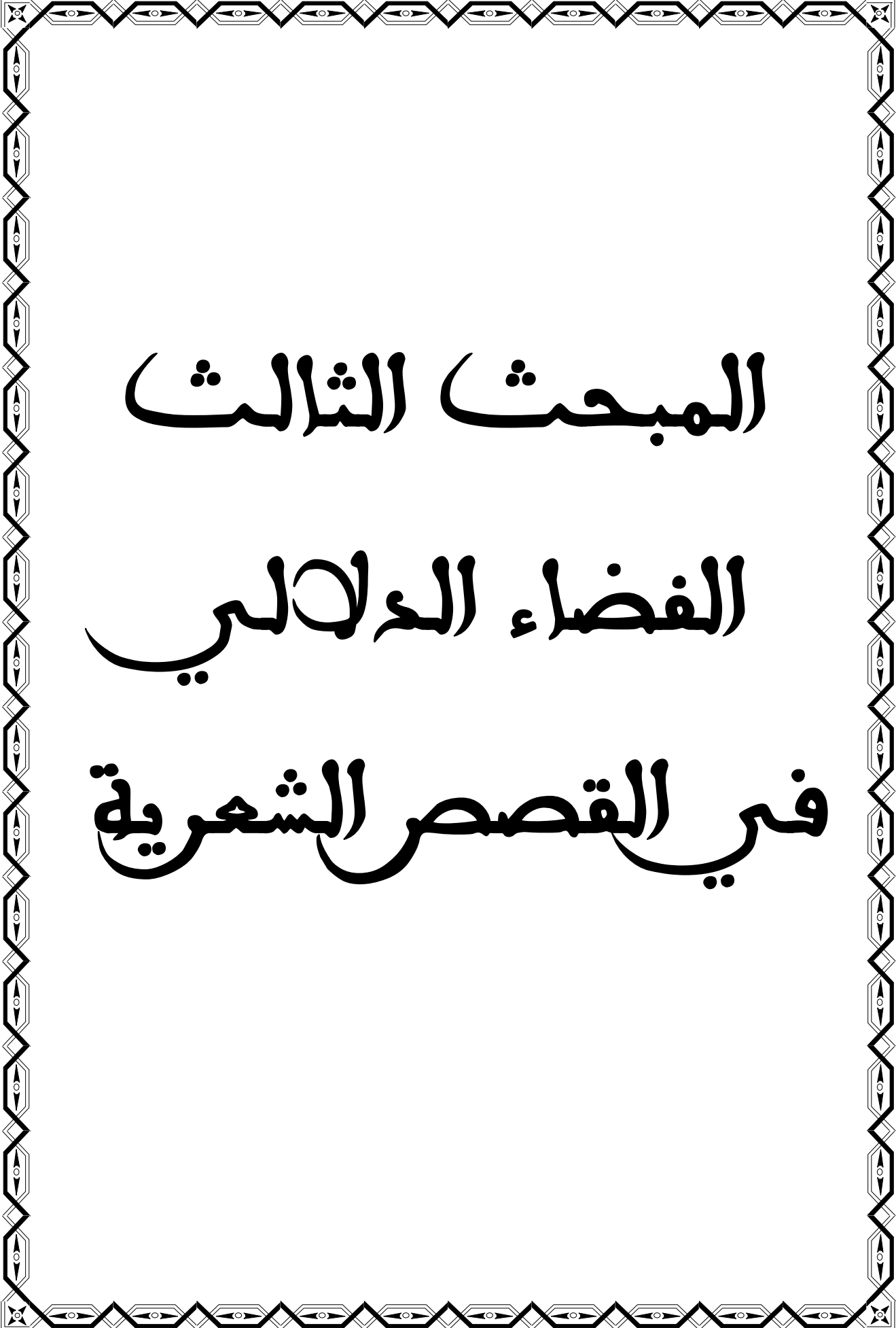
المبحث الثاني: تجليات الفضاء الجغرافي في القصص الشعرية

بينما نجد الفارس ممتطياً فرسه ينتقل إلى فضاء الصحراء الرَّحْبِ بحثاً عن صيد وفير، لا لشيء إلا للتسلية، لأنّه يرحل إلى فضاء الفتوة، الشباب، الشجاعة والعزّة، الذي يبعث في نفسه نشوة الفرح بالقوّة التي تجعله ينتصر على أشكال الفناء والضعف التي قد تواجهه في الحياة؛ إذ أنّ الأماكن التي ينتقل إليها الفارس لممارسة هواية الصيد تحدّد خصوصية رحلة الشاعر والإنسان العربي قبل الإسلام مُتَقَصِّياً فضاء الخصب والحياة الأبدية ممثلةً بالقيم الأخلاقية والإنسانية التي جُبِلَ عليها، ورغبته الجامحة في مقاومة الدَّهر، وتحرير نفسه من قيود المخاوف التي تحيط به؛ وبالتالي يصير فضاء الصيد معادلاً لخصب الحياة.

وخلاصة القول عن فضاء الانتقال، أنّ الشاعر العربي قبل الإسلام يرى وضعه الحياتي المتأزّم في رحيله وترحاله من مكان إلى آخر تحريراً للخصب والأمن والاستقرار؛ فقد كان «الرحيل هاجساً لا يقرو ولا يهدأ في ضمير الشاعر الجاهلي، فهو راحل أو مززع على الرحيل في كثير من الوقت، أو مُتأمل من يرحل وما يرحل: الطعائن، العمر، القبائل، الأهل والرِّفاق، الحياة نفسها»^(□)، فقد أدرك أنّ الحياة محدودة زمانياً ومكانياً، ومهما حقق من انتصارات على عراقيل أو مشاكل الحياة، فإنّ هاجس الفناء لا يفارقه، وتعدّد صورته في مختلف الصراعات التي يعيشها.

لقد تعددت أوجه الفضاء الجغرافي في مدونة الشعر العربي قبل الإسلام، واختلفت باختلاف القصص التي رواها الشعراء، والتي عبروا من خلالها عن علاقتهم بهذا الفضاء ودلالاته.

(□) وهب رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة، ص 271.



المبحث الثالث
الفضاء الدلالي
في القصص الشعرية

1- تقاطبات الأنا مع الفضاء المكاني:

يعد الشاعر العربي قبل الإسلام ذاتا قلقة مأزومة، نتيجة تأثرها بأوضاع اجتماعية واقتصادية مزريّة، وخوفها من المستقبل المجهول ناهيك عن فضاء الصحراء الممتدة والغامضة، والتي حاولت التعمّق في أسرارها، فوقفت عند ظواهرها، ولم تُشَفِّ غلّه نفسها في التعرف على كُنه الفناء، وما يحمله من رموز غامضة تضعها في متاهات تحيّرنا، فظلّ الموت نداءً لها، يلاحقها ويهدّد حياتها، فعاشت هذه الذات مضطربةً، تتأمّل ظواهر الأشياء والكون دون أن تتمكن من الغوص في مكائنها، فعبرت عن ذلك كلّ من خلال إحساسها باللامان واضطراب حياتها التي لا تستقر على حال، ممّا فرض عليها ذلك العودة إلى موروثها الفردي والجمعي على الصعيد الاجتماعي والتاريخي، فأسّست فضاءها الذي حدّدت وفقه المسافة بينها وبين الآخر الذي تجمعها معه علاقة جدل وجودي أعرب عن مواقفها الإنسانية العديدة، فنظرتها إلى الوجود لا تتعيّن إلاّ بحضور الآخر الذي يبرز ويحدّد موقع هذه الذات الأنا (الشاعر) في الحياة / الوجود، وتحاول جاهدة تأثيث الفضاء الذي يمكّنها من تجاوز ذلك الآخر الذي يحدّ من حريّاتها الشخصية، باعتبارها كائنًا متحرراً يأبى الذلّ والرّضوخ والاستسلام.

يعبّر الشاعر العربي قبل الإسلام من خلال شعره عن تلك الأنا المتألّمة والحزينة والمضطربة عبر فضاءات مختلفة، تتفاعل معها، وتعزّي في الآن ذاته من خلالها بأفعالها، ومواجهتها لنوائب الدّهر والأخطار، وتفتخر بذاتها وصفاتها الشخصية التي حدّدت منظور تميّزها بين ما هو إيجابي وسلبي، وفق علاقتها الجدلية مع الآخر الذي يتراءى منحصرًا في قطبين دلاليين اثنين هما:

أ- الأنا والمرأة.

ب- الأنا والحلم.

ويمكن التفصيل في محتوَاهما وفق ما يلي:

أ- الأنا والمرأة:

لقد أنثت المرأة للشاعر العربي قبل الإسلام فضاءً للتعبير عما يختلج نفسه وقلبه من تأزم ومعاناة، وإعادة بناء لروحه المهزومة، ونظرته إلى مواقف الحياة.

ويعدّ وصال الحبيبة لأنا الشاعر معادلاً موضوعياً للوجود والحياة التي تُعزّز علاقة أنا الشاعر بالمكان؛ لأنه المحتفظ بذكريات الحبيبة؛ إذ أن علاقة الشاعر بالمرأة/الحبيبة تندرج ضمن علاقة أنا الشاعر بالخصوبة؛ فقد رسم الشاعر/الإنسان للمرأة صورة قائمة على «قاعدة الثقافة الواحدة التي نبعت منها، تلك الثقافة التي كانت ترى في المرأة رمزاً للأمومة والخصوبة والعذرية والقداسة»^(□)، فالمرأة هي الحياة، الخصب والاستمرار، ووفق ذلك يصير المكان الذي تفارقه "المرأة" جذباً، مفارقاً للحياة، فتمتد هذه الصورة إلى قلب الشاعر، فيحزن ويتملكه الأسى، ويطل نصيب من هذه المشاعر المكان، فيراه الشاعر ويصوره مؤحشاً، فانياً وجذباً، فيسلبه رحيل المرأة فرحته وحقه في الحياة، فتمتد هذه الرؤية إلى المكان/الطلل، فيصير معادلاً دلاليًا لدلالات "الموت والهلاك"^(□).

يقول بشر بن أبي خازم:

عَفَا رَسْمٌ بِرَامَةٍ فَالْتَّلَاعِ	فَكُتْبَانِ الحَفِيرِ إِلَى لِقَاعِ
فَجَنْبِ عُنَيْزَةٍ فَذَوَاتِ حَيْمِ	بِهَا الغَزْلَانُ والبَقْرُ الرِّتَاعِ
عَفَاهَا كُلُّ هَطَّالِ هَزِيمِ	يُشَبَّهُ صَوْتُهُ صَوْتَ اليِرَاعِ
وَقَفْتُ بِهَا أُسَائِلُهَا طَوِيلًا	وَمَا فِيهَا مُجَاوِبَةٌ لِدَاعِي ^(□)

(□) قصي الحسين: أنثروبولوجية الأدب، دراسة الآثار الأدبية على ضوء علم الإنسان، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، ط (1)، 2009، ص 125.

(□) ثناء أنس الوجود: تجليات الطبيعة والحيوان في الشعر الأموي، الشركة العالمية للنشر، لوتجمان، القاهرة، ط (1)، 1998، ص 105.

(□) ديوان بشر بن أبي خازم، ص 86

تَحَمَّلَ أَهْلُهَا مِنْهَا فَبَانُوا	فَأَبْكَثْنِي مَنَازِلُ لِلرُّوَاعِ
دِيَارُ أَقْفَرَتْ مِنْ آلِ سَلْمَى	رَعَى سَلْمَى بِحُسْنِ الْوَصْلِ رَاعِي
ذَكَرَتْ بِهِنَّ مِنْ سَلْمَى وَدَاعَا	فَشَاقَكَ مِنْهُمْ بَيْنَ الْوَدَاعِ
فَإِنْ تَكُ قَدْ نَأْتِكَ الْيَوْمَ سَلْمَى	فَكُلُّ قُوَى قَرِينٍ لَانْقِطَاعِ ^(□)

يرتبط افتقار الديار برحيل المرأة؛ فحضورها هو الذي يمنحها الحياة والخصب، فعفاء هذه الديار (الطلل) يجسّد خلوّها من الحياة (عفا رسم برامة، عفاها كل هطال)، مُخْلِفةً لأننا الشاعر عناء القلب والسقم والمرض، وليس يتأمل عزاء لحالته هذه، فيكتم وجده بحبيبته سلمى التي رحلت وأخذت معها أسباب الحياة فيذرف الدموع حرقه على فراقه لها، فالديار خلاء وقفار، لا أنيس بها سوى تلك الغزلان والبقر التي اتخذتها مرتعاً لها، وقد غيرت الأمطار الغزيرة والقويّة معالمها ومحت آثارها، فتعاقب الزمن والطبيعة على إقفار الطلل وخلوّها من الحياة وإهلاكها، فغدت صورة من صور الفناء.

أعربتُ أنا الشاعر عن موقفها اتجاه قضية الموت/الفناء من خلال قصّة الطلل ورحيل الحبيبة؛ إذ عليها أن تتحدّى قوى الطبيعة والزمن كي تكون جديرة بالحياة؛ حيث أنّ الطلل يعبر عن موقف الشاعر اتجاه جذب فضاء الصحراء، والذي يعدّ السبب الرئيسي في بين الحبيبة، وفرضت عليها سلطتها القهرية بتغيير مكان إقامتها هي وأهلها كلما حلّ الجذب المكان وافتقر إلى عناصر الحياة.

إنّ المكان الذي يرتبط بذكرات أنا الشاعر مع الحبيبة - قبل أن يقفر ويصير طلالاً - يمتاز بالخصوبة المحصورة في زمن الماضي، في حين يتّصف بالجذب والإقفار في الزمن الحاضر؛ لذلك نجد الشاعر يرفض فكرة اندثار معالم ديار المحبوبة، فيعيد بعثها ثانية، وفق خلق حياة أخرى فيها؛ فيشبهه الطلل بالوشم الذي تتزيّن به المرأة ويبقى أثره بارزاً في جسدها، محاولاً تخليدها، فلا تنمحي آثارها على مرّ السنين:

(□) المصدر السابق، ص 87.

بِجُمْرَانَ قَفْرًا أَبَتْ أَنْ تُرِيمَا	أَمِنْ آلِ هِنْدٍ عَرَفَتْ الرُّسُومَا
أَنْتَ سَنْتَانِ عَلَيْهَا الوُشُومَا (□)	تَخَالُ مَعَارِفَهَا بَعْدَ مَا
تَلُوحُ كَبَاقِي الوَشْمِ فِي ظَاهِرِ اليَدِ (□)	لِخَوْلَةٍ أَطْلَالٍ بِبُرْقَةِ تَهْمَدِ
أَمْطَارُ مَنْ عَرَصَاتِهَا الوَشْمُ (□)	فَكَأَنَّ مَا أَبْقَى البَوَارِحُ وَالـ

توحي صورة الوشم وتشبيهه الطلل به بفكرة الخلود التي لطالما لازمت فكر الشاعر، كيف لا، وهي رغبته الدفينة، لكنّه على يقين بعدم إمكانية تحقيقها، فيقطع رجاءه لإدراكه حتمية الفناء، فالطلل «يُعبّر عن الهدم، وعن المحو، وعن فعل القدر وهجوم الطبيعة على الإنسان، وإشارته له أنّه ليس بخالد» (□).

إنّ ارتباط المرأة/الوطن بالطلل يعزّز قيمة تلك الديار الدارسة، والتي تمثّل ذكريات الماضي الجميل الذي يستحضره بمجرد وقوفه أمامها، لذلك يبكيه بحرقه؛ إذ أنّ إقفار ذلك المكان يشعره بفقد ذلك الماضي الذي يرغب في تخليده شعورياً، من خلال رمز "الوشم"، وفتياً وفق شعره الذي خلد تلك الأماكن المقفرة بذكر أسمائها، وأفضى إلى إبراز علاقته بالمكان/الوطن الذي غلبت عليه صفات التحوّل والتغيير، ولا يخلد أو يعمر إلاّ على مستويي: الوجدان والشعر؛ فيربط صورة الطلل بالكتابة التي ترمز إلى الصراع القائم بين الإنسان/الشاعر العربي وقوى الطبيعة؛ حيث أنّ فعل المحو والهدم الذي يلحق بالطلل هو من فعل الطبيعة ومخلفاتها، في حين يحاول الشاعر عن طريق الكتابة -كفعل إنساني- إزالة هذا الأثر الطبيعي وإعادة بعث المكان من جديد:

(□) المفضل الضبي المفضليات، ص 181

(□) ديوان طرفة بن العبد، ص 25

(□) المفضل الضبي، المفضليات، ص 114

(□) ماجد الجعافرة: الشعر الجاهلي، دراسة نصية تحليلية، دار الكندي، الأردن، ط (1)، 2003، ص 13.

الدَّارُ قَفْرٌ وَالرُّسُومُ كَمَا	رَقَّشَ فِي ظَهْرِ الْأَدِيمِ قَلَمٌ ^(□)
لِمَنْ الدَّارُ أَقْفَرَتْ بِالْجَنَابِ	غَيْرُ نُؤْيٍ وَدِمْنَةٍ كَالْكِتَابِ ^(□)
لِمَنْ طَلَّلَ مِثْلُ الْكِتَابِ الْمُنْمَقِ	خَلَا عَهْدُهُ بَيْنَ الصُّلَيْبِ فَمُطْرَقِ
أَكَبَّ عَلَيْهِ كَاتِبٌ بِدَوَاتِهِ	وَحَادِثُهُ فِي الْعَيْنِ حِدَّةٌ مُهْرَقِ ^(□)

إنَّ تشبيهه الطلل بالكتابة يؤكد رفض الشاعر العربي قبل الإسلام لعفاء الديار وإقفارها، فرغم انمحاء معالمها -أو كادت أن تنمحي- إلا أنه يحاول -لا شعوريا- عدم الاعتراف بذلك وتأكيد، ولهذا نجده في بعض الأحيان عندما يستعيد صورة الديار الدارسة قبل إقفارها يخاطبها بلفظة الربع، ليبعث فيها حتى بعد إقفارها خصب الحياة؛ إذ أنَّ «الربع تنتمي اشتقاقاً إلى "الربيع"، وهو فترة زمنية حافلة بالخصب والنماء، ومرادفة للحياة بنضارتها وزينتها، كما أنَّ "الربع" دالة مكانية تشير إلى المكان الذي تربع فيه القبيلة طلباً للماء والكلأ، أو بمعنى أكثر تحديداً، فالربع مكانياً مرادف للحياة، مثلما هو كذلك زمانياً»^(□)، وكانَّ الشاعر يتمنى عودة الحياة إلى الطلل، فيتوسَّل إلى ذلك بإحياء الربع ثانية والدعاء له بالنعيم والسلامة:

فَلَمَّا عَرَفْتُ الدَّارَ قُلْتُ لِرَبْعِهَا	أَلَا أَنْعِمُ صَبَاحاً أَيُّهَا الرِّبْعُ وَأَسَلِّمُ ^(□)
أَشْجَاكَ الرِّبْعُ أَمْ قِدْمُهُ	أَمْ رَمَادُ دَارِسٍ حُمَمُهُ
كَسُّ طُورِ الرِّبْعِ رَقَّشَ شُهُ	بِالضُّحَى مُرَقَّشٌ يَشْرُمُهُ ^(□)
أَلَا أَنْعِمُ صَبَاحاً أَيُّهَا الرِّبْعُ وَأَنْطِقِ	وَحَدِيثَ حَدِيثِ الرِّكْبِ إِنْ شِئْتَ وَأَصْدُقِ ^(□)

(□) المفضل الضبي، المفضليات، ص 237..

(□) ديوان عبيد بن الأبرص، ص 35

(□) ديوان سلامة بن جندل، ص 34

(□) فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص 43، 44.

(□) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ص 36

(□) ديوان طرفة بن العبد، ص 78

(□) ديوان امرئ القيس، ص 129

إنّ فضاء الطلل مكثّف الدلالة؛ حيث يربط بين ماضي أنا الشاعر المفعم بالحياة، وحاضره الذي يشير إلى محو آثار ذلك الماضي على مستوى الطبيعة والزمن، وخلوده على المستوى الفني/الشعري، في حين يبقى مستقبل أنا الشاعر مجهولاً، فتبحث عن ملاذ لها يحقق لها بداية حياة جديدة، بانتقالها إلى فضاء الصحراء الواسع، و«ربما حاول الشاعر أن يضي على لحظة الطلل كثيراً مما لم يحققه في تجربته السابقة مع الطلل، وكأنّ ما حلّ بالديار إنّما كان تمهيداً للحاضر أو تهيئة لحياة جديدة بتجارب متجدّدة أتم وأكمل، حتى يعزّ على المعنى الطللي أن يقربها ويحيلها إلى صورته»⁽¹⁾.

تجمع أنا الشاعر والحببية والطلل علاقة وطيدة، مفعمة بالألفة والمحبة، والتي عبّرت وفقها تلك الأنا عن فلسفتها في الحياة والتصدي لنوائب الدهر، محاولة الصمود أمام عوامل الهدم والفناء في صور قوى الطبيعة التي تفرض على الإنسان العربي الرّحيل، فيلحق الفناء والمحو ديار الحببية التي تصير طلالاً يشير إلى موت المكان في الواقع، وخلوده فنياً لحظة استرجاع تلك الذكريات المتعلقة به، والتي تحدث انشطاراً شعورياً لذات الشاعر عن عالم الواقع، وتحيله إلى العالم المتخيّل/الشعري الذي يحتفظ بتفاصيل ذلك الماضي الجميل، والذي يعد «لحظة انتقال من جفاء الواقع الصحراوي إلى واقع الأحلام والذكريات، هذا الوقوف في حقيقته بداية الرّحلة إلى عالم الروح، هو لحظة الانفصال والانعتاق، هو لحظة الولادة الجديدة التي تنتصر على الفناء»⁽²⁾.

يمثّل فعل الرّحيل/الانتقال الذي يرسّخه موكب الظعائن رحلة بحث الإنسان العربي عن حياة جديدة خصبة، ويُعرب عن هواجس أنا الشاعر اتّجاه المجهول القادم، والمستقبل تحديداً، فتعمد هذه الأنا إلى الفرار من غموض هذا المجهول إلى تصوير فضاء آخر بهيج، مُطرز بالجمال الأنثوي للنساء الظاعنات وبينهن أنثى الشاعر/الحببية:

(1) محمد عبد المطلب: قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، القاهرة، ط (1)، 1996، ص 13.

(2) عبد الحميد حميدة: مقدّمة لقصيدة الغزل العربية، ص 16.

كَأَنَّ ظِبَاءَ أَسْنُمَةٍ عَلَيْهَا
يُفْلَجْنَ الشَّفَاهَ عَن أَقْحُونَ
وَيَفِي الْأَطْعَانِ أُنْسَةٌ لَعُوبٍ
مِنَ اللَّائِي غُذِينَ بِغَيْرِ بُؤْسٍ
غَذَاهَا قَارِصٌ يَجْرِي عَلَيْهَا
وَمَحْضٌ حِينَ تَنْبَعِثُ الْعِشَارُ^(□)
كَوَانِسَ قَائِصًا عَنْهَا الْمَغَارُ
جَلَاهُ غِبَّ سَارِيَةٍ قِطَارُ
تَيَمَّمُ أَهْلَهَا بَلَدًا فَسَارُوا
مَنَازِلَهَا الْقَصِيمَةَ فَالْأَوَارُ

يرسم حديث أنا الشاعر عن الظاعنات ووصفها لهنّ فضاء تشعّ من صورته الحياة والجمال في مقابل فضاء الرّحيل الحزين والمؤلّم، والذي يحرمه من المرأة/الحبّيبة التي تمثّل بالنسبة إليها الحياة في أبهى صورها؛ حيث يعمّ وافر الخصب، النماء، الأمان والاستقرار، إنّها الحياة التي تطمح إلى بلوغها، فتتأمّلها وجدانياً وتعيشها في عالمها المتخيّل من خلال نصوصها الشعرية.

يتبيّن لنا - مما سبق - أنّ "أنا الشاعر" حاولت أن تصنع فضاء وجدانياً وفنياً، تحاكي من خلاله آمالها وأمانها، مستعينةً بما حواه واقعها في جوانبه الإيجابية، محاولةً بناء حاضر ومستقبل أجمل وأفضل، ورأت في علاقتها بالمرأة/الحبّيبة وطناً يخفّف عنها آلامها ومخاوفها.

ب- الأنا والحلم:

نسج الشاعر العربي قبل الإسلام لذاته عالماً يرتكز على المتخيّل الفني/الشعري، معبّراً عن فلسفته في الحياة وأحلامه التي يرغب في تحقيقها في واقعه، وما يتوافق مع رؤيته للوجود؛ حيث أنّه بالرغم من يقينه بحتمية الموت. إلا أنّه لم يضعف ولم يستسلم، «بل إنّ هذا الشعور العميق والدقيق بذلك هو محفّز للإنسان لمعرفة ماهيته الدقيقة (وجوده الماهوي) !، فالإنسان حين يشعر أنّه محض عدم ووهم في وجوده، وفي رحلة البشرية

(□) ديوان بشر بن أبي خازم، ص 58.

نحو المستقبل اللامتناهي، ويتأمل بعمق وجوده الآني على أنه عدم وهم في جانبي الوجود الماضي والمستقبل، يحس عند ذلك بفردية عميقة جداً (الأنا المتوغل في أعماقه) والتي أضاعها ولم يعد يشعر بها باستغراقه في الوجود الزائف، وتيقظ هذه الفردية الذاتية (الأناية الوجودية) في الإنسان، لأنها مية في أكثر البشر على مدى تاريخ البشرية، هو وحده يحفز الإنسان على الشعور المرهف بكل لحظة وجود يعيشها في هذه الحياة! كما أنه يملأ كل ما يقع في مجال وجوده بهذه الفردية الذاتية المغالية (الأنا)، ويحس من ثم بكل طاقته وإمكاناته وقدراته الهائلة التي كانت مخبأة وكامنة في داخل ذاته والتي أماتها الوجود الزائف مع (القطيع)! «(□)».

تمنح هذه الرؤية الفلسفية للوجود الشاعر إمكانات لتحقيق أحلامه وطموحه، فيرسم للأمكنة معالم تحاكي أحلامه التي لا تبتعد عن الواقع، لكن تختلف صورها وفق ما يروى فيها من نقصان في الواقع المعاش، فيعيد الشاعر وفق رؤاه وأفقه تشكيل ذلك الواقع من خلال المكان الحلم، متجاوزاً كل ما يؤرقه في عالمه الذي يعيش فيه.

يشعر الشاعر بالحزن والألم حين ترحل الحبيبة وقومها إلى فضاء آخر غير الذي يعيش فيه، فيتملكه الإحساس بالغربة في ذلك المكان الذي رحلت عنه الحبيبة حتى قبل إقفاره، ورغم أنه يعيش فيه مع أهله وقومه، فيتمنى عودتها ولقاءها ليغم الخصب والحياة ذلك المكان الذي يرسم له صورة مغايرة عن الواقع، بل يوافق دلالات الحياة التي يتأمل الحصول عليها:

وَقَدْ أَرَانِي وَنُعْمًا لَاهِيَيْنَ بِهَا وَالدهْرُ وَالْعَيْشُ لَمْ يَهْمُمْ بِإِمْرَارِ
أَيَّامٍ تُخْبِرُنِي نُعْمًا وَأُخْبِرُهَا مَا أَكْثَمُ النَّاسَ مِنْ حَاجِي وَأَسْرَارِي
لَوْلَا حَبَائِلُ مِنْ نُعْمٍ عَلِقَتْ بِهَا لِأَقْصِرَ الْقَلْبُ عَنْهَا أَيَّ إِقْصَارِ (□)

(□) باسم إدريس قاسم: الشاعر الجاهلي والوجود، دراسة فلسفية ظاهراتية، ص 101، 102.

(□) ديوان النابغة الذبياني، ص 48.

فَإِنْ أَفَاقَ لَقَدْ طَالَتْ عَمَائِيَّتُهُ
 نُبِّئْتُ نُعْمًا عَلَى الْهَجْرَانِ عَاتِبَةً
 رَأَيْتُ نُعْمًا وَأَصْحَابِي عَلَى عَجَلٍ
 فَرِيحَ قَلْبِي وَكَانَتْ نَظْرَةٌ عَرَضَتْ
 بِيضَاءُ كَالشَّمْسِ وَافَتْ يَوْمَ أَسْعَدَهَا
 تَلَوْتُ بَعْدَ افْتِضَالِ الْبُرْدِ مِئْزَرَهَا
 وَالطَّيِّبُ يَزْدَادُ طَيِّبًا أَنْ يَكُونَ بِهَا
 تَسْقَى الضَّجِيعَ إِذَا اسْتَسْقَى بِذِي أَشْرِ
 وَكَأَنَّ مَشْمُولَةً صِرْفًا بِرِيقَتِهَا
 أَقُولُ وَالنَّجْمُ قَدْ مَالَتْ أَوَاخِرُهُ
 أَلْمَحَّةُ مِنْ سَنَا بَرْقٍ رَأَى بَصْرِي
 بَلْ وَجْهُهُ نُعْمٍ بَدَأَ وَاللَّيْلُ مُعْتَكِرٌ
 وَالْمَرْءُ يُخْلِقُ طَوْرًا بَعْدَ أَطْوَارِ
 سَقِيًا وَرَعِيًّا لِذَاكَ الْعَاتِبِ الزَّارِي
 وَالْعَيْسُ لِلْبَيْنِ قَدْ شُدَّتْ بِأَكْوَارِ
 حِينًا وَتَوْفِيْقَ أَقْدَارٍ لِأَقْدَارِ
 لَمْ تُؤْذِ أَهْلًا وَلَمْ تُفْحَشْ عَلَى جَارِ
 لَوْثًا عَلَى مِثْلِ دِعْصِ الرَّمْلَةِ الْهَارِي
 فِي جِيدٍ وَاضِحَةِ الْخَدَيْنِ مِعْطَارِ
 عَذْبِ الْمَذَاقَةِ بَعْدَ النَّوْمِ مِخْمَارِ
 مِنْ بَعْدِ رَقْدَتِهَا أَوْ شَهْدَ مُشْتَارِ
 إِلَى الْمَغِيبِ: تَثَبَّتْ نَظْرَةٌ حَارِ
 أَمْ وَجْهُهُ نُعْمٍ بَدَأَ لِي، أَمْ سَنَا نَارِ؟
 فَلَاحَ مِنْ بَيْنِ أَثْوَابٍ وَأَسْتَارِ^(□)

تستحوذ على قلب النابغة الذبياني ذكرى المحبوبة "نعم"، فيتألم لفراقها، فتتراءى له تلك الأيام الخوالي التي قضاها معها قبل رحيلها وأهلها، وكيف كانت مستودع أسرارها، فيندمج في فضاء الحلم ناسياً حاضره الذي لم يدرك تفاصيله بعد، فقد استأثر قلبه وعقله ذكريات المحبوبة "نعم"، فاندمج في ثنايا ذلك الحلم برؤية الحبيبية، وكأنها ماثلة أمامه، يرى وجهها وقد بدا له من خلال لمعان البرق والليل مظلم، أن وجه "نعم" قد اخترق أستاره.

يشكل حلم الشاعر العربي قبل الإسلام فضاءً خصباً، من خلال المكان الذي تنتقل إليه المرأة/الحبيبية، حتى ولو كان مجهولاً بالنسبة إلى الشاعر، فيتعلق قلبه بمتابعة ركب الظعائن، ويتلهف للحاق بالحياة الخصبة التي تمنحها الحبيبية للمكان، وهي تحاكي رحلة

(□) المصدر السابق، ص ص 48، 49.

الشاعر بحثاً عن المستقبل الذي افتقده في حاضره، هروباً من الحزن واليأس اللذان يخلفهما افتقاده للحببية، فيتمنى في فضاء الحلم هذا رؤية الحببية ثانية في مكان آخر، في زمن آخر غير الماضي، وهذا التمني في مجمله يُوحى برغبة الشاعر في استمرار الحياة / الخصب، فلا ينفصل عنه :

بَانَ الْخَلِيْطُ الْأَلَى شَاقُوكَ إِذْ شَحَطُوا	وَيَفِي الْحُدُوجِ مَهَاءَ أَعْنَاقِهَا عَيْطُ
نَاطُوا الرَّعَاثَ لِمَهْوَى لَوْ يَزِلُّ بِهِ	لَأُنْدَقَ دُونَ تَلَاقي اللَّبَّةِ الْقُرْطُ
هَلِ اللَّيَالِي وَالْأَيَّامُ رَاجِعَةٌ	أَيَّامَ نَحْنُ وَسَلَمَى جِيْرَةَ خُلْطُ
إِذْ كُلُّنَا وَمِيقَ رَاضٍ بِصَاحِبِهِ	لَا يَبْتَغِي بَدَلًا فَالْعَيْشُ مُغْتَبِطُ
وَالشَّمْلُ مُجْتَمِعٌ فَاعْتَاقَهُ قَدَمُ	وَالدَّهْرُ مِنْهُ عَلَى التَّحْيِيْفِ وَالْفُرْطِ (□)

يتمنى عبید بن الأبرص عودة الأيام الخوالي التي كان خلالها على وصال بالمحبوبة "سَلَمَى"، لكن تلك الأمنية لا تتحقق له إلا على مستوى فضاء الحلم، يعيش تلك الذكريات من جديد.

ولقد عاش الشاعر العربي قبل الإسلام فضاء الحلم أيضا، من خلال تلك اللوحة الفنية/الجمالية التي تصف الظعائن وتشبّهها بالنخيل والسفن، وجمال النساء الظاعنات اللواتي بينهن المرأة الحببية؛ فكأن الشاعر يعيش الحلم من خلال تفاصيل رحلة الظعائن:

بَعَيْنِي ظَعْنُ الْحَيِّ لَمَّا تَحَمَّلُوا	لَدَى جَانِبِ الْأَفْلَاجِ مِنْ جَنْبِ تَيْمُرًا
فَشَبَّهْتُهُمْ فِي الْأَلِّ لَمَّا تَكَمَّشُوا	حَدَائِقَ دَوْمٍ أَوْ سَفِينًا مُقَيَّرًا
أَوِ الْمُكْرَعَاتِ مِنْ نَخِيلِ ابْنِ يَامِنٍ	دُوَيْنَ الصَّفَا اللَّائِي يَلِينُ الْمَشْقَرًا
سَوَامِقَ جَبَّارِ أَثِيثِ فُرُوعُهُ	وَعَالِيْنَ قِنَوَانًا مِنَ الْبُسْرِ أَحْمَرًا (□)

(□) ديوان عبید بن الأبرص، ص ص 79، 80.

(□) ديوان امرئ القيس، ص ص 56، 57.

المبحث الثالث: الفضاء الدلالي في القصص الشعرية

حَمَتُهُ بَنُوا الرَّبْدَاءَ مِنْ آلِ يَامِنٍ
وَأَرْضَى بَنِي الرَّبْدَاءِ وَأَعْتَمَّ زَهُوَهُ
أَطَافَتْ بِهِ جَيْلَانٌ عِنْدَ قِطَاعِهِ
كَأَنَّ دُمَى سَقْفٍ عَلَى ظَهْرِ مَرْمَرٍ
غَرَائِرُ فِي كَنٍّْ وَصَوْنٍ وَنَعْمَةٍ
وَرِيحٍ سَنَا فِي حُقَّةٍ حَمِيرِيَّةٍ
وَبَانًا وَأُلُويًّا مِنَ الْهِنْدِ ذَاكِيًّا
غَلِقْنَ بِرَهْنٍ مِنْ حَبِيبٍ وَادَّعَتْ
بِأَسْيَافِهِمْ حَتَّى أُقِرَّ وَأُوقِرَا
وَأَكْمَامُهُ حَتَّى إِذَا مَا تَهَصَّرَا
تَرَدَّدُ فِيهِ الْعَيْنُ حَتَّى تَحْيَرَا
كَسَا مُزِيدًا السَّاجُومِ وَشَيْئًا مُصَوَّرَا
يُحَلِّينَ يَأْقُوتَا وَشِدْرًا مُفَقَّرَا
تُخَصُّ بِمَفْرُوكٍ مِنَ الْمِسْكِ أَدْفَرَا
وَرَنْدًا وَلُبْنَى وَالْكَبَاءَ الْمُقْتَرَا
سُلَيْمَى فَأَمْسَى حَبْلُهَا قَدْ تَبَتَّرَا (□)

تتبع "امرؤ القيس" الطعائن على مرأى منه، وهو يتألم حزناً لفراق الأحبة، وشبَّهها بحدائق الدوم أو السفن، ثم يشبَّهها بنخيل ابن يامن، وقد فصل الشاعر في تشبيهه ووصف ذاك النخيل نظراً للقيمة التي يحضى بها؛ إذ أن «رحيل الظعن معادل لرحيل النخل، ومعادل آخر للموت، والهلاك، فالشاعر يذرف دموعاً على الأحبة بل حياة الخصب وأي خصب؟ هي النخلة التي يخصها العربي بالتبجيل دوناً عن باقي الأشجار لأنها رمز للحياة والنماء، كذلك هو الظعن، رحلة نحو المكان الذي به حياة أفضل» (□).

إن تعقب الشاعر العربي لمسار الطعائن ببصره وقلبه دون ملل، إنما يدل على إصراره على تتبع الخصب، وهو في كثير من الأحيان يحلم باستعادة تلك الأمكنة التي عاش فيها زمناً مضى وغادرها، أو غادرته هي بزوال بهجتها إثر مغادرة الحبيبة لها، فيستدعيها بصورها الحية على مستوى المتخيل الشعري. وبذلك نجد أن فضاء الحلم يمنح للشاعر فضاءً مفتوحاً على رؤيته للوجود في يقظته؛ بحيث يتوافق حلمه مع رغباته ومقاصده، وكذلك حاجاته النفسية والفكرية، وتبعاً لتصوراتها الحاملة التي تمنحه حياة

(□) المصدر السابق، ص 57 - 60

(□) لولاسي هوارية: مقارنة سيميائية أنثروبولوجية لنصوص الشعر الجاهلي، محاضرات أعمال الملتقى الثالث، السيميائية والنص الأدبي، على الموقع: <http://lab.univ-biskra.dz> بتاريخ: 09/06/2015 على الساعة الحادية عشر صباحاً

أخرى مختلفة عن تلك التي يعيشها؛ إذ يحمل فضاء الحلم تصوراً للمكان مغايراً للعالم الواقعي في صوره وعلاماته، فهو العالم البديل للواقع، والذي يستعيد الشاعر من خلاله المكان الأليف، فهو ملجأ الشاعر الذي يمكنه من إضفاء تصوراته ومشاعره ورؤاه على الأمكنة بكل حرية، وفق تصوّره للمستقبل بتعقب خطاه نحو المكان المنشود.

تصطدم أنا الشاعر أثناء احتكاكها بالمجتمع وأفراده، وقيمه بقوانينه الصارمة المجحفة في كثير من الأحيان، فتنصرف إلى فضاء الصحراء المنفتح على مصرعيه تبثه شكاواها من ظلم القبيلة وقوانينها المغتصبة لحقوقها، وقسوة الدهر وسلطته، فانبثق من هذه المعاناة فضاء الشاعر الشعري، منفتحاً على عالم بديل متخيّل، يرسم لواعج الحنين إلى الاستقرار والحماية والأمان، والذي احتض فكر وقلب تلك الأنا، المتألّمة وآراءها اتّجاه مواقف حياتية عديدة ارتبطت بآمالها وأحلامها يتمثّل في فضاء الحلم؛ فالذات (الصعلوك) مثلاً قد تحلّت من روابط المجتمع وفوانيس القبيلة، وألغت انتماءها لهما، واستقلّت عنهما نتيجة إجحافهما لحقوقها، نتيجة افتقارها إلى الطمأنينة وإحساسها بالغرابة في المجتمع الذي تعيش فيه، فاستعادت بذلك حريّتها وانطلقت نحو فضاء الحلم الذي اتّخذته وسيلة لتحقيق وجودٍ جديد يخفّف عنها بأسها، ويختلف عن الواقع المؤلم، فتلوذ بفضاء الحلم للخلاص من شعورها بالحرمان، فنمّجّذ الذات التي ارتحلت عن المكان الأوّل (القبيلة)، وانتقلت إلى فضاء الحلم الجديد (الصحراء) المنفتحة على ذات تتجاوز حزنها وغربتها، والحصار المكاني والنفسي الذي كانت تعيشه في كنف القبيلة، وتخرق المحضور من خلال زمان ومكان آخرين يحدّدهما أفق المغامرة والغزو، والفرار إلى الحياة الخصبة بما تتضمّنه من حرية وتحدي للمصير المجهول:

وَسَائِلُهُ: أَيَّنَ الرَّحِيلُ؟ وَسَائِلُ
وَمَنْ يَسْأَلُ الصُّعْلُوكَ: أَيَّنَ مَذَاهِبُهُ؟
مَذَاهِبُهُ أَنَّ الْفَجَاجَ عَرِيضَةً
إِذَا ضَنَّ عَنْهُ بِالْفِعَالِ أَقَارِبُهُ
فَلَا أَتْرُكُ الْإِخْوَانَ مَا عِشْتُ لِلرَّدَى
كَمَا أَنَّهُ لَا يَتْرُكُ الْمَاءَ شَارِبُهُ (□)

اتَّخذ الصُّعْلُوكُ فضاء الصحراء مكاناً يلجأ إليه لتحقيق عالم جديد ممكن، يستطيع من خلاله مواجهة عالم الواقع، معبراً عن مواقفه اتجاه وجوده خارج حدود هذا الواقع؛ بحيث يمنحه العالم الجديد الحرِّيَّة، والقوَّة؛ فيمارس الغزو والإغارة بثقة، مصرِّحاً بمشاعره وقوَّته البدنية/الحسيَّة والمعنوية/النفسيَّة، وصراعه مع قسوة الطبيعة، وأهوال الصحراء، وبالخصوص ليلاً:

وَلَيْلَةَ نَحْسٍ يَصْطَلِي الْقَوْسَ رَبُّهَا
وَأَقْطَعَهُ اللَّاتِي بِهَا يَتَنَبَّلُ
دَعَسْتُ عَلَى غَطَشٍ وَبَغْشٍ وَصُحْبَتِي
سُعَارٌ وَإِرْزِيزٌ وَوَجْرٌ وَأَفْكَلُ
فَأَيَّمْتُ نِسْوَاناً وَأَيَّمْتُ إِندَةَ
وَعُدْتُ كَمَا أَبْدَأْتُ وَاللَّيْلُ أَلِيلُ
وَأَصْبَحَ عَنِّي بِالْغُمَيْصَاءِ جَالِساً
فَرِيقَانِ: مَسْؤُولٌ وَأَخْرُ يُسْأَلُ
فَقَالُوا: لَقَدْ هَرَّتْ بِلَيْلٍ كِلَابُنَا
فَلَمْ يَكُ إِلَّا نَبَاةٌ ثُمَّ هَوَمَتْ
فَقُلْنَا: أَذَنْبٌ عَسَّ أَمْ عَسَّ فُرْعَلُ
فَقُلْنَا: قَطَاةٌ رِيحٌ أَمْ رِيحٌ أَجْدَلُ (□)

ترى القبائل - عامة - هذا الصُّعْلُوكَ الفاتك لُصّاً يَنْهب ويسلب، بينما يرى الصُّعْلُوكُ/الشاعر فضاء الغزو عالمه الذي تنتمي إليه ذاته الثائرة؛ فيعبر عن قناعاته بأخذ حقوقه بالقوَّة بعد أن فشل في الحصول عليها باللَّين، فيمنحه هذا الفضاء القوَّة، والإحساس بالمكان، والقدرة على خلق وجود مكاني، وفقاً لمقتضيات ذاته الحياتيَّة، بعد أن ضاق به فضاء القبيلة؛ فينسج الشاعر/ الصُّعْلُوكُ تشكيلاً فنياً للمراقبة من خلال رؤاه

(□) ديوان عروة بن الورد، ص 48.

(□) المصدر نفسه، ص ص 69، 70.

ومشاعره، ويحوّله إلى فضاء الحلم الذي يصير في وعي الشاعر، المكان الذي يحتوي على مجموع القيم الاجتماعية والنفسية التي يفتقدها في المكان الواقعي، والذي يشعر أنه ضيق، ويحاصر رغباته وقيمه، فيحاول التحرّر منه باللجوء إلى هذا الفضاء/الحلم ليجدد الأمكنة وفق أبعادها النفسية:

وَأَعْدُو حَمِيصَ الْبَطْنِ لَا يَسْتَفْزِنِي	إِلَى الزَّادِ حَرِصٌ أَوْ فُوَادٌ مُوَكَّلٌ
وَلَسْتُ بِمَهْيَافٍ يُعَشِّي سَوَامَهُ	مُجَدَّعَةً سُقْبَانُهَا وَهِيَ بِهَلْ
وَلَا جُبًّا أَكْهَى مُرَبِّ بَعْرُسِهِ	يُطَالِعُهَا فِي شَأْنِهِ كَيْفَ يَفْعَلُ
وَلَا خَرِقَ هَيْقٍ كَانَ فُوَادَهُ	يَظَلُّ بِهِ الْمَكَاءُ يَعْلُو وَيَسْفُلُ
وَلَا خَالَفَ دِرَايَةَ مُتَغَزِّلٍ	يَرُوحُ وَيَغْدُو دَاهِنًا يَتَكَحَّلُ
وَلَسْتُ بِعَلِّ شَرُّهُ دُونَ خَيْرِهِ	أَلْفًا إِذَا مَا رُعْتَهُ اهْتِاجَ أَعَزَّلُ
وَلَسْتُ بِمَحْيَارِ الظَّلَامِ إِذَا انْتَحَتْ	هُدَى الْهُوجَلِ الْعَسِيفِ يَهْمَاءُ هُوجَلٌ ^(□)

تعبّر التجربة الذاتية التي عايشها "الشنفرى" عن نفوره من كل ما يشعره بالضعف الجسدي والمعنوي، أو الخمول والكسل، أو يدخله في دائرة الهوان، أو سوء الخلق، مما يمكن الشاعر من خلق تصوّر آخر للمكان الحلم، تتحدّد معالمه وفق جسد الذات/الصعلوك ذو الأبعاد النفسية لوجود خاص، يرفض كلّ القيم الإنسانية التي فقدها، حينما كان ينتمي إلى فضاء/القبيلة.

ويتضح مسعى الشاعر/الصعلوك إلى تحقيق المكان / الحلم، من خلال الأوصاف التي ينسبها إلى المرقبة؛ والتي تمثل فضاء الانتصار للأقوى والأذكى:

(□) ديوان الشنفرى، ص ص 61، 62.

وَمَرْقَبَةٌ يَحَارُ الطَّرْفُ فِيهَا	إِلَى سَمَاءٍ مَشْرِفَةٌ الْقِدَالِ
أَقَمْتُ بِرِيدِهَا يَوْمًا طَوِيلًا	وَلَمْ أَشْرِفْ بِهَا مِثْلَ الْخِيَالِ
وَمَقْعَدِ كَرِيَةٍ قَدْ كُنْتُ فِيهَا	مَكَانَ الْأَصْبَعَيْنِ مِنَ الْقِبَالِ
فَلَسْتُ لِحَاصِنٍ إِنْ لَمْ تَرُونِي	بِبَطْنِ صَارِيحَةٍ ذَاتِ النِّجَالِ
وَأَمَى قَيْنَةٌ إِنْ لَمْ تَرُونِي	بِعُورِشٍ تَحْتَ عَرَعْرِهَا الطَّوَالِ (□)


إنّ مرقبة "عمرو بن عجلان" مرتفعة جداً إلى درجة أنّ من يراها يحار في ارتفاعها، وهي تحصّنه من كلّ خطر قد يتعرّض إليه، فلا يتمكن الأعداء من أذيتّه، وتتيح له فرص الاختفاء عنهم، ومراقبة المارين من حولها، لذلك يقضي الشاعر/الصعلوك فيها وقتاً طويلاً.

كما يتضح لنا من خلال هذا الوصف للمرقبة، أنّ الشاعر/الصعلوك يبحث عن الأمان، الحماية والاستقرار، لذلك يهب هذه الصفات الثلاث وغيرها للمرقبة، ويُسخرها لرؤاه الحاملة التي تلجأ إلى فضاء الحلم لتستعير منه ما تفقده في الواقع؛ لتخلق منه مكاناً يتضمّن مواصفات واقعية تتجاوز النقصان الذي تفتقر إليه ذات الصعلوك؛ فتصير المرقبة عالماً متوقّعا وممكنًا في الوجود المتخيّل الذي يرمز إلى الوجود الحقيقي/الواقعي، والذي ترغب في تحقيقه هذه الذات وفق ما يقتضيه ذاتها وآمالها، و«ليس في هذا الموقف أي تعارض مع النظرية التي تجعل الفن نوعاً من الجهد يبذله الإنسان لكي يحقق التكامل بين نفسه وبين الأشكال الأساسية للعالم الطبيعي وإيقاعات الحياة» (□).

(□) السكري، شرح ديوان الهذليين: ج 3، ص 119.

(□) عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط (4)، 1981، ص 65.

وفق ما سبق يمكن القول: إنّ الفضاء الحلم كان وسيلة الشاعر لمعالجة ما أمكنه من انكسارات وخيبات في الواقع، فرسم لهذا الفضاء صورة نموذجية لعالم من الممكن أن يتحقّق في الوجود الواقعي، وأحياناً كثيرة يتجاوزها إلى صورة الواقع الأمثل على مستوى النص الشعري، فتتخذ الأمكنة تشكّلات تتوافق ورؤى ذات الشاعر التي تنسج من خلالها نصوصها الشعرية، وصورة العالم الذي يمثّله المكان الحلم، والذي يختزل الأمكنة في التراكيب والصور التي تكون بمثابة النموذج المثال الذي تسعى ذات/الشاعر الحصول عليه.



المبحث الرابع
علاقة الفضاء المكاني
بالزمن والشخصيات

يعدّ الفضاء المكاني عنصراً مهماً في بنية السرد القصصي المبتوث في ثنايا الشعر العربي قبل الإسلام؛ حيث أنه يتأثر ويؤثر في باقي العناصر السردية الأخرى، ويؤسس لمجموعة من العلاقات والرؤى التي تحدّد مسار تطلّعات الشخصيات وتطوّر الأحداث، باعتبار أنّ الأحداث لا يمكنها التحرك والتطور إلاّ بفضل أفعال الشخصيات ضمن فضاءي الزمان والمكان، كما أنّ الشخصيات ساهمت إلى حدّ كبير في رسم ملامح فضاء المكان من خلال أفعالها، واسترجاعها للزمن الماضي، وتماهياها في كثير من الأحداث السردية وسلوكها وطبائعها.

وسنحاول الوقوف على أهمّ تجلّيات العلاقة بين فضاءي الزمان والمكان والشخصيات والجدل القائم بين هذه العناصر السردية الثلاثة، من خلال تناول علاقة الفضاء المكاني بالفضاء الزماني من جهة، وعلاقة الشخصيات بالفضاء المكاني من جهة أخرى.

1- الزمن وتداعيات الذاكرة واستعادة صور المكان:

عبّر الشاعر العربي قبل الإسلام عن رؤاه الوجودية ضمن بُعدي "الزمن والمكان"، وفق خبرته بالحياة التي جسّدت وعييه بالزمن والمكان معاً، ومدلولها الروحي والنفسي، وموقفه منهما، فكان ذلك النتاج الشعري الذي أبدعه «محاولة للتعبير عن لحظات من الزمن النفسي أو الديمومة الشعورية، أو هو محاولة لالتقاط إيقاعه من إيقاعات ديمومة الحياة من خلال تجربة ذاتية، أو زمانية نفسية» (□).

ولذلك نجد أنّ القصص الشعرية التي كان يرويها الشعراء تصل أحداثها المكان بالزمن، وتتشكّل في إطارهما باعتبار وجود «فضاء زماني مكاني ينظّم علاقة الماضي بالحاضر» (□)، حيث أنّ الشاعر/السارد يعتمد في سرد أغلب قصصه السردية على ذاكرته

(□) عبد اللطيف الصديقي: الزمان أبعاده وبنيته، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط (1)، 1995، ص 144.

(□) أمّنة رشيد: تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 13.

الذاتية التي تنطلق من الحاضر لتصل إلى الماضي، مستعينة بما تحتفظ به الذاكرة الفردية من مشاهد وصور وذكريات تصطبغ بشخصية الشاعر/السارد وعاطفته.

عندما يستحضر الشاعر العربي قبل الإسلام صورة الطلل قبل إقفاره، فإنه يعود بذكريته إلى الوراء، ليسترجع تلك الذكريات الراسخة في صورة المكان؛ إذ يستعيد الزمن بالمكان باعتبار أن «الطلل مكان وزمان: مكان يحتوي على الزمن مكثفًا، وزمان متمثل في تثبيات مكانية. وأصل الطلل في اللغة المكان الذي يجتمع حوله الأهل للحديث والطعام والشراب، ولكن بمرور الزمن صار يعني المكان الذي يدلّ على انضراط عقد هذه الجماعة، أو رحيلهم معًا بعيداً عن الشاعر. فمرور الزمن يجعل الطلل مكانين نفسيين أو زمانين مُتقَاتِلين»^(□)، وهما زمنا الطلل قبل وبعد إقفاره اللذين يحدّدان هيئة الطلل الأولى التي تعجّ فيها صورة الحياة، والأخرى المقفّرة والدارسة، وبالتالي فإنّ الشاعر يستدعي صورة الطلل/المكان من خلال الأثر الذي تركه الزمان في المكان الجغرافي، من خلال ذكره للدمن، النؤي، الأثافي... وغيرها من العلامات الدالة على إقفار المكان بعد رحيل الأهل والأحبة:

أَتَعْرِفُ رَسْمًا دَارِسًا قَدْ تَغَيَّرَا بِذُرْوَةِ أَقْوَى بَعْدَ لَيْلَى وَأَقْفَرَا
كَمَا خَطَّ عِبْرَانِيَّةً بِيَمِينِهِ بِتِيْمَاءَ حَبْرًا تَمَّ عَرَضَ أَسْطُرَا^(□)

يرسم الشمّاخ بن ضرار صورة الطلل من خلال فعل الزمن في المكان؛ حيث أنّه يصف رسم الدار المتغيّرة بفعل الزمن، فقد خلت من أهلها بعد رحيلهم وأقفرت، وشبّهها بخطّ الكتاب، فهية الطلل هذه تستدعي أثر الزمن في المكان الذي يبعث الحزن والأسى في نفس الشاعر، حيث أنّ الشاعر وظّف مفردات زمنية تدلّ على شكل المكان مثل: (رسم، دارس،

(□) حسن البنا عز الدين: الكلمات والأشياء، بحث في التقاليد الفنية للقصيدة الجاهلية، ص 139

(□) ديوان الشمّاخ بن ضرار، ص 26.

تغيّر، أقوى، أفضراً)، وهي علامات تختزل عمق الألم الذي يعيشه الشاعر بعد رحيل المحبوبة عنه، وكثيراً ما يفصّل الشعراء في صورة الطلل لإبراز عمق فعل الزمن فيه:

لِمَنْ الدِّيَارُ كَأَنَّهُنَّ سَطُورٌ بِلَوَى زُرُودٍ سَفَى عَلَيْهَا المُورُ
نُؤْيٍ وَأَطْلَسُ كَالْحَمَامَةِ مَاتِلٌ وَمَرْفَعٌ شُرْفَاتُهُ مَحْجُورُ
وَالْحَوْضُ الْحَقُّ بِالْخَوَالِفِ نَبْتُهُ سَبَطٌ عَلَاهُ مِنَ السَّمَاءِ مَطِيرٌ^(□)

يصوّر الحطيئة حاضر الطلل بناء على ما يُثقل ذاكرته وقلبه من حنين ووجع لماضي المكان وذكرياته أيام كانت عامرة بأهله، ويجبره حاضره على رسم خطوط المفارقة بين زمنيّ الطلل/المكان قبل وبعد إقفاره من خلال بقايا تلك الديار الدارسة من اللوى^(□)، المور^(□) ونؤي^(□)، وأطلس^(□)، وهي كلّها في مجملها تؤكد فعل الزمن والطبيعة في المكان؛ حيث «يقوم الطلل/المكان الجاهلي بتمثيل علامة مزدوجة الأبعاد ولكن هذا الازدواج لا يكون بالضرورة قائماً على نحو ضديّ، بل يكون موحد الدلالة، بمعنى أنّ الطلل/المكان أثر للصرعات (الإنسانية) من ناحية، وللطبيعة (غير الإنسانية) من ناحية أخرى»^(□)، بحيث تساهم عناصر الطبيعة من رياح وأمطار، أو نبات وحيوان في إبراز أثر الزمن في المكان، من خلال الأثر الذي تتركه فيه، فيغيّر معالم المكان:

(□) ديوان الحطيئة، ص 62.

(□) اللوى: "مُسْتَرْقُ الرَّمْلِ"، ينظر: المصدر نفسه، ص 62.

(□) المور: "يراد به التراب الرقيق الذي تمور به الرّيح"، ينظر: المصدر نفسه، ص 62.

(□) النؤي: "حاجز يرفع حول البيت لئلا يدخله الماء من الخارج"، ينظر: المصدر نفسه، ص 62.

(□) الأطلس هو: "الرماد"، ينظر: المصدر نفسه، ص 62.

(□) حسن البتّا عز الدّين: الكلمات والأشياء، ص 140.

طَلَّلَ بِحَوْلَةٍ بِالرُّسَيْسِ قَدِيمٍ	فِيَعَاقِلِ فَالْأُنْعَمَيْنِ رُسُومٍ
فَكَأَنَّ مَعْرُوفَ الدِّيَارِ بِقَادِمٍ	فَبِرَاقِ غَوْلٍ فَالرَّجَامِ وَشُومٍ
أَوْ مُذْهَبٍ جُدَّدَ عَلَى الْوَاحِجِ	مِنَ النَّاطِقِ الْمَبْرُورِ وَالْمَخْتُومِ
دِمَنْ تَلَاعَبَتِ الرِّيَّاحُ بِرَسْمِهَا	حَتَّى تَنْكَرَ نُؤْيُهَا الْمَهْدُومِ
أَضَحَتْ مُعْطَلَةً وَأَصْبَحَ أَهْلُهَا	ظَعْنُوا، وَلَكِنَّ الْفُؤَادَ سَقِيمٍ ^(□)

يحدّد لبيد بن ربيعة مكان الطلل ثم ينتقل إلى وصفه بعد رحيل الحبيبة "خولة" وأهلها، فقد صار رسماً قديماً، وغيّرت الرياح آثارها، فأثار ذلك الوصف شجن الشاعر، وذكره برحيل الحبيبة "خولة"، فيصير «الزمن إذن في المقدمة الطللية مكان. أو هو على الأصح لغة تقول مكاناً يجتمع فيه البكاء والعزاء»^(□)، فيتحدّد الزمان والمكان ليكونا لحظة الوقوف أمام الطلل التي تعيّن وعي الشاعر بالزمن من خلال المكان؛ وأثار التغيير التي يحدثها الزمان في الطلل/المكان، تنعكس بدورها على الإنسان/الشاعر، ووفق ذلك «تتجسّد لحظة الطلل من حيث أنّها وقوف على الزمن في المكان. وقراءة لفعل التغيّر والتبدّد في الأثر بشكل يوئد وعي المفارقة بين إرادة الكائن المنكسرة وإرادة الزمن المنتصرة، لا يبقى ثمّة إلاّ فعل اللّغة ينقذ لحظات الماضي إذ يسمّيها في مواجهة فعل التغييب الزمني للحياة ولأشياء الحياة»^(□).

إنّ مشهد الوقوف أمام الطلل الذي يُجسّد لحظة الفقد وغياب المحبوبة في الزمن الحاضر ما هو إلاّ امتداد للزمن الماضي الذي يُحدّد المفارقة بين الطلل/المقفر البديل عن الديار النابضة بالحياة، في الماضي؛ إذ «هنا كانت الحبيبة تقيم، وإلى هنا كان قلب

(□) ديوان لبيد بن ربيعة، ص 99.

(□) الأخضر بركة: خطاب الزمن في الشعر الجاهلي، المكان- الجسد- اللغة، ص 7.

(□) المرجع نفسه، ص 17.

المبحث الرابع: علاقة الفضاء المكاني بالزمن والشخصيات

الشاعر يخفق، ونظره يمتد وخياله يحوم، وربما كان هنا لقاء ومناجاة ومناغاة ورجاء ووصل، ومن هنا ظعن الحبيبة في بكرة مشقية مبكية» (□).

تسبق لحظة تذكّر رحيل الحبيبة وأهلها الوقفة الطللية، إذ تقتضي حياة الصحراء وبيئتها الجذبة ضرورة الانتقال بحثاً عن الخصب والماء؛ حيث أنّ هذا الفعل يجسّد العلاقة بين الزمان والمكان التي تتحدّد في جوهر احتواء الزمان لمكان؛ إذ أنّ حدث الرّحيل يقع في زمان الجذب ضمن إطار مكاني استدعى هذا الفعل الذي أكسب الطلل فيما بعد خصوصيته وقيّمته، ليتمّ استحضار لحظة الرّحيل/الزمن من خلال مكان الرّحيل/الانتجاع:

كَمَا زَالَ فِي الصُّبْحِ الْأَشَاءُ الْحَوَامِلُ	تَبَصَّرَ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنِ
شَقَائِقَ رَمَلٍ بَيْنَهُنَّ خَمَائِلُ	نَشْرْنَ مِنَ الدَّهْنَاءِ يَقْطَعْنَ وَسْطَهَا
وَفَرَشٌ وَحَمَّـاواثُهُنَّ الْقَوَابِلُ	فَلَمَّا بَدَتْ سَاقُ الْجَوَاءِ وَصَارَةٌ
لِمَنْ جَاوَرَتْ إِلَّا لِيَالٍ قَلَائِلُ؟ (□)	طَرِبَتْ وَقَالَ الْقَلْبُ: هَلْ دُونَ أَهْلِهَا

يتتبّع زهير بن أبي سلمى ظعائن الحبيبة التي لم يصرّح باسمها، ويخاطب صاحبِيه طالباً منه مراقبة الظعائن رفقته، والحزن يمزّق قلبه لفراق الظعائن وما بها من أحبة وعيونه تذرّف الدمع، وشبهه حركة الظعائن بالنخيل الصغير وهي ترتفع من مكان "الدّهْنَاءِ"، وتقطع المسالك "الشقائق" و "الخمائِل" وحدد المكان الذي قصدته، وبذلك يحدّد الشاعر المكان الهدف من الرحلة بعد مغادرة الظعائن المكان المقصر/الجذب، بعد تحديد الشاعر للأمكنة المؤطرة لفعل الارتحال صوب فضاء الخصب، وبالتالي فإنّ الزمان في فضاء في رحلة الظعائن يحيل إلى الزمن التعاقبي لفضاء الطلل الذي يحيل إلى زمن التذكّر/الاسترجاع، لكنهما معاً يحيلان إلى فضاء الجذب، كما «قد يبدو أنّ الإنسان هو

(□) أحمد محمد الحويّ: في صحبة الأدب القديم، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط (1)، 2006، ص 25.

(□) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ص ص 214، 215.

أكثر حرية في تحركه في المكان منه في الزمن التعاقبي، بيد أن الزمن يقف حائلاً دون الامتلاك الحقيقي للمكان. فالوجود في المكان هنا يقابله بالضرورة الغياب عن المكان هناك»^(□)، فحبيبة الشاعر رحلت إلى مكان آخر دون ذلك المتواجد فيه، مخلصة له حرقة في القلب، وإحساساً بالضعف:

لَمَنْ ظَعْنٌ تُطَالِعُ مِنْ ضُبَيْبٍ	فَمَا خَرَجَتْ مِنَ الْوَادِي لِجَيْنِ
مَرَّرَنَ عَلَى شَرَافٍ فَذَاتِ رَجُلٍ	وَنَكَّبَنَ الذَّرَائِحَ بِالْيَمِينِ
وَهُنَّ كَذَاكَ حِينَ قَطَعْنَ فَلَجًا	كَأَنَّ حُمُولَهُنَّ عَلَيَّ سَفِينِ
يُشَبِّهَنَّ السَّفِينِ وَهُنَّ بُوْحَتْ	عُرَاضَاتُ الْأَبَاهِرِ وَالشُّؤُونِ
وَهُنَّ عَلَيَّ الرَّجَائِزِ وَكِنَاتٍ	فَوَاتِلُ كُلِّ أَشْجَعٍ مُسْتَكِينِ
كَغِرْزَلَانٍ خَذَلْنَ بِذَاتِ ضَالٍ	تَنُوشُ الدَّانِيَاتِ مِنَ الْغُصُونِ
ظَهَرْنَ بِكَلَّةٍ وَسَدَلْنَ أُخْرَى	وَتَقَبَّبْنَ الْوَصَاوِصَ لِلْعُيُونِ
وَهُنَّ عَلَى الظُّلَامِ مُطَلَّبَاتٌ	طَوِيلَاتُ الدَّوَائِبِ وَالْقُرُونِ
أَرَيْنَ مَحَاسِنًا وَكَنَّ أُخْرَى	مِنَ الْأَجْيَادِ وَالْبَشَرِ الْمَصُونِ
وَمِنْ ذَهَبٍ يَلُوحُ عَلَى تَرْيِبِ	كَلُونِ الْعَاجِ لَيْسَ بِذِي غُضُونِ ^(□)

يعبر تساؤل المثقّب العبدى عمّن في الظعن عن إحساسه بالمكان خلال زمن الرحلة، ولعلّ تعدّد الأماكن التي مرّت بها الظعائن (ضبيب، شراف، ذات رجل، الذرائح، فلج)، تؤكد شعوره بالضعف نتيجة عدم تمكنه من التواجد مع المحبوبة؛ لأنّه في النهاية «لا يستطيع أن يوجد في كلّ الأمكنة في الوقت ذاته، ولعلّ هذا ما يفسّر إلى حدّ ما ظاهرة تعدّد أسماء الأمكنة، كما هو شائع في قصائد الشعر الجاهلي. وكانّ الشاعر يعوّض عن العجز في جمع الأمكنة كلّها فيزيائياً في اللحظة نفسها، فيجمعها لغوياً. اللغة هي المكان الوحيد

(□) الأخصر بركة: خطاب الزمن في الشعر الجاهلي، ص 43.

(□) المفضل الضبي: المفضليات، ص ص 288، 289.

المبحث الرابع: علاقة الفضاء المكاني بالزمن والشخصيات

الذي يتيح للكائن أن يحقق فيه ما لا يحققه خارجها»^(□)، فتعدّ الطعائن حينها وسيلة وظفها الشاعر للتعبير عن سطوة المكان التي تُشعره بالقهر، فيصير لحظتها عاملاً مضاداً لرغبة الشاعر بالحياة/الخصب يضاعف من جبروته الزمن الذي يجعل الشاعر مثقلاً بالحنين فلا يستطيع التحرر من ذاكرته التي تشعره بالوجع والحزن، فيهرب من حاضره إلى ماضيه، وأحياناً يتداخل الزمان حين يستدعي حاضره القائم على الترحال ذكريات الماضي في نفسه وقلبه.

لا يقف تمظهر العلاقة بين الزمان والمكان عند عملية استرجاع ما له علاقة بذات الشاعر وعواطفه، وإنما يتجاوز ذلك إلى استدعاء القصص التاريخية والأسطورية المتوارثة، وتضمينها في شعره، واستثماره لتلك الأحداث أو الإشارة إليها، لإحساسه بزخم الدلالات المكانية والزمانية التي تتضمنها تلك القصص؛ حيث يقدم الشاعر/السارد من خلالها صورة عن رؤيته للحياة والوجود، فيعيد بعث ذلك التاريخ الماضي وإسقاطه على الحاضر، لهدف أخذ العبرة، أو التأكيد على فكرة معينة، أو تقديم نقد للواقع في الحاضر انطلاقاً من إضفاء دلالات جديدة على أحداث هذه القصص، والمرتبطة بواقع الشاعر الاجتماعي :

أَحْكُمُ كَحُكْمِ فَتَاةِ الْحَيِّ إِذْ نَظَرْتُ
يَحْفُهُ جَانِبًا نَيْقٍ وَتُثْبِعُهُ
قَالَتْ: أَلَا لَيْتَمَا هَذَا الْحَمَامُ لَنَا
فَحَسَبُوهُ فَأَلْفُوهُ كَمَا حَسَبَتْ
فَكَمَلَتْ مِائَةً فِيهَا حَمَامَتُهَا
إِلَى حَمَامِ شِرَاعٍ وَارِدِ التَّمَدِّ
مِثْلَ الرُّجَا جَةِ لَمْ تُكْحَلْ مِنَ الرَّمَدِ
إِلَى حَمَامَتِنَا وَنِصْفُهُ فَقَدِ
تَسْعًا وَتَسْعِينَ لَمْ تَنْقُصْ وَلَمْ تَزِدِ
وَأَسْرَعَتْ حِسْبَةً فِي ذَلِكَ الْعَدَدِ^(□)

يلتمس النابغة الذبياني من خلال سرده لقصة "زرقاء اليمامة" أن يكون الملك النعمان بن المنذر "حكيماً ومصيباً في حكمه وآرائه، كإصابة "فتاة الحي" ويقصد بها "زرقاء

(□) الأخضر بركة: الزمن في الشعر الجاهلي، ص 43.

(□) ديوان النابغة الذبياني، ص 36.

المبحث الرابع: علاقة الفضاء المكاني بالزمن والشخصيات

اليمامة" في عدّها للحمام لقوّة بصرها وصحته، مشيراً إلى النعمان، وطالبا منه أن يزيل عن عينه وبصيرته كلّ ما يمكن أن يُعيقه عن اكتشاف الصواب، وحقيقة أمر الوشاة الذين يريدون الإيقاع بينه وبين الشاعر.

ولم يوظّف النابغة الذبياني قصّة "زرقاء اليمامة" كلّها، بل اكتفى بإدراج ما يدعّم تبريره للملك النعمان عن حقيقة أمر خصومه وما أرادوه من سوء به، ودفاعه عن براءته ممّا نُسب إليه، وقد وجد في هذه القصّة الأسطورية شخصية "زرقاء اليمامة" فضاءً عميق الدلالة للتعبير عن اعتذاره للملك، والدفاع عن مكانته لديه، والتلميح إلى مشاعر الخوف التي اعترته لو أنّ الملك لا يتفطن إلى ما كيد له من أعدائه، فلا يستطيع التمييز بين الصادق والكاذب، والفصل في أمره، كتمكّن "زرقاء اليمامة" من عدّ الحمام رغم سرعة طيرانه في أفق السماء.

يعد استثمار النابغة الذبياني لجزء من الأحداث التاريخية الخاصة بقصّة "زرقاء اليمامة"، وفق الموروث الثقافي للإنسان العربي آنذاك، سببا في جعله لا يهتم بتحديد مكان وزمان أحداث القصّة بدقّة، واقتصاره على الاعتناء والاشتغال على وقائع القصّة وأقوال الشخصية الرئيسية "بنت الحي" لاحتفاله بالاعتذار إلى الملك النعمان أكثر من أمر آخر، ولاعتباره أنّ قيمة هذه القصّة في العبرة المتوخاة من توظيفها ضمن اعتذاريته التي استقام لها المقام أن تكون حجةً له ضدّ الوشاة؛ فأضاف إليها النابغة بذلك دلالات جديدة مرتبطة بالحدث الواقعي الذي يعيشه، والذي يعالج حقيقة الصدام والصراع القائم بين الأنا (الشاعر) والآخر (الملك وأعداء النابغة).

ويدرج "ذو الأصبغ العدواني" قصّة لقمان ونسوره السبعة في رأيته، لتأكيد قضية الفناء وسلطة الدّهر، في صورة انقضاء الشباب وفناء العمر مهما عمّر الإنسان طويلاً:

لَا تَهْزَيْ مِنِّي زُنَيْبُ فَمَا فِي ذَاكَ مِنْ عَجَبٍ وَلَا سُخْرِ
 أَوْ لَمْ تَرِي لُقْمَانَ أَهْلَكَهُ مَا اقْتَاتَ مِنْ سَنَةٍ وَمِنْ شَهْرِ
 وَبَقَاءُ نَسْرِ كَلَّمَا انْقَرَضَتْ أَيَّامُهُ عَادَتْ إِلَى نَسْرِ
 مَا طَالَ مِنْ أَمَدٍ عَلَى لُبْدٍ رَجَعَتْ مَحُورُتُهُ إِلَى قَصْرِ
 وَلَقَدْ حَلَبْتُ الدَّهْرَ أَشْطَرُهُ وَعَلِمْتُ مَا آتَى مِنَ الْأَمْرِ (□)

أورد "ذو الأصبع العدواني" قصة نصور لقمان وبالأخص النسر الأخير "لُبدٌ" لاستثمار المؤثرات الزمنية المبتوثة في متنها وتوظيفها كحجة له للرد على زوجته زبيبة/ أو حبيبته التي عيرته بزوال شبابه وقوته الجسدية، والتمس من نسر "لُبدٌ" عزاءً له ليصبر على حتمية الموت والفاء، فمهما اقتات لقمان من عمر النصور واسنادها إلى عمره لم يستطع الخلود أو المحافظة على شبابه وقوته، وبذلك فقد مزج الشاعر بين الزمان والمكان، وحدد تعالقهما الشديد، من خلال الإشارة إلى سطوة الدهر التي تجعل الإنسان في صراع دائم معه، في أي مكان يعيش فيه، وحينها نجد الزمان «يمتزج بالنفس والمكان، فإذا ضاق المكان ضاق الزمان» (□)، باعتبارهما معاً الفضاء الذي يتحرك فيه الإنسان والشاعر، والذي يحتضن أمجاده وبطولاته، أو زلاته وكبواته.

ولطالما تغنى الشاعر العربي قبل الإسلام ببطولاته الحربية وانتصاراته ضدّ الخصوم والأعداء، فخلد ذكرها في أشعاره إلى أن صارت موروثاً تاريخياً، أبرز الشاعر من خلاله تلك العلاقة الوطيدة التي تجمع بين الزمان والمكان انطلاقاً من استثماره لبعض الأحداث التاريخية والوقائع الحربية:

(□) ديوان ذي الأصبع العدواني ، ص ص 40، 41.

(□) عبد الإله الصائغ: الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، ص 269.

إِذَا حَاوَلْتِ فِي أَسَدٍ فُجُورًا
فَهُمُ دَرْعِي الَّتِي اسْتَلَامَتْ فِيهَا
وَهُمْ وَرَدُوا الْجِفَارَ عَلَى تَمِيمٍ
شَهِدْتُ لَهُمْ مَوَاطِنَ صَادِقَاتٍ
وَهُمْ سَارُوا لِحُجْرٍ فِي خَمَيْسٍ
وَهُمْ زَحَفُوا لِعَسَّانٍ بِزَحْفٍ
بِكُلِّ مُجَرَّبٍ كَاللَيْثِ يَسْمُو
فَإِنِّي لَسْتُ مِنْكَ وَلَسْتُ مِنْي
إِلَى يَوْمِ النَّسَارِ وَهُمْ مِجَنِّي
وَهُمْ أَصْحَابُ يَوْمِ عُكَاظِ إِنِّي
أَتَيْتُهُمْ بِوُدِّ الصِّدْرِ مِنْي
وَكَانُوا يَوْمَ ذَلِكَ عِنْدَ ظَنِّي
رَحِيبَ السَّرْبِ أَرَعْنَ مُرْجِحًا
عَلَى أَوْصَالِ ذِيَالٍ رَفَنًا^(□)

يُورِّخُ النابغة الذبياني ليوم من أيام العرب، والمتمثل في: يوم "النَّسَار"^(□) الذي انتصرت فيه بنو أسد وبنو سعد على بني عامر، وبنو تميم فقتلوا العديد من فرسانهم، وسبوا نساءهم، وأسروا جنودهم، كما أنهم حققوا فوزاً عظيماً حين نالت سيوفهم من "حجر بن الحارث" والد الشاعر "امرئ القيس"، وبذلك حقق بنو أسد مجداً خلد سيرتهم معطرة بالقوة والغنيمة، وبذلك فإن الشاعر/استعاد تلك الوقائع التاريخية المرتبطة بحقبة من الزمن ومكان محدد، من خلال ذاكرة المكان (النَّسَار "مكان الوقائع الحربية"، الجفار) التي تحتفظ بمواقف وأحداث حربية تاريخية، وبذلك يكون "الناطقة الذبياني" قد وضع القارئ أمام فضاء يتداخل فيه الشعر مع التاريخ، بحيث يمكن المتلقي أو القارئ لهذا النص/الشعري/التاريخي أن يعيد قراءة تاريخ تلك الأمم على المستوى الفني/الشعري الذي يجمع بين الواقع والتخييل.

يعيش الشاعر/والإنسان العربي قبل الإسلام صراعاً نفسياً بينه وبين واجبه اتجاه قومه في الحروب؛ إذ أنه يكره خوض غمار الحروب إلا إذا كان مجبراً عليها - كما سبق وأن رأينا في الفضاء المعادي - ولا يقبل عليها إلا إذا كانت رداً على هجوم لعدو، أو دفعاً لشرها

(□) ديوان النابغة الذبياني، ص ص 123، 124.

(□) ينظر: جاد المولى، علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم: أيام العرب في الجاهلية، ص 378.

عن قومه ونفسه، وليس موقفه هذا نتيجة جُبْنٍ منه، وإنما يقينا منه بويلات الحرب، فهي كالرّحى تطحن البشر، وتلحق بهم الهلاك، فهي لا تُبقي ولا تُدرّ، وتفرّق جمع النَّاسِ سواء بالقتل أو بالأسر، ولعلّ هذا كان السبب الرئيسي الذي يجعل الشاعر/الفارس يفتخر بانتصارات قومه وشجاعتهم في الحروب، ويعدّد مظاهر حسن صنيعهم فيها، ممّا يعزّز مكانتهم وإحساسهم بالقوّة والعزّة:

سَأَلُوا عَنَّا الَّذِي يَعْرِفُنَا	بِقَوَانَا يَوْمَ تَحْلَاقِ اللَّمَمُ ^(*)
يَوْمَ تُبْدِي الْبَيْضُ عَنَ أَسْوِقِهَا	وَتَلْفُ الْخَيْلِ أَعْرَاجَ النَّعَمِ
أَجْدَرُ النَّاسِ بِرَأْسِ صِلْدِمِ	حَازِمِ الْأَمْرِ شُجَاعِ فِي الْوَعْمِ
كَامِلٍ يَحْمِلُ آلَاءَ الْفَتَى	نَيْهِ سَيِّدِ سَادَاتِ خِصَمِّ
خَيْرُ حَيٍّ مِّنْ مَعَدِّ عُلَمُوا	لِكَفِيِّ وَلِجَارِ وَابْنِ عَمِّ ^(□)

2- الشخصيات ووعيها بالفضاء المكاني:

تتجلى علاقة الشخصيات السردية بالفضاء المكاني من خلال تلك الأفعال التي تضطلع بها في المسار السردى لمختلف القصص الشعرية التي يرويها السارد/الشاعر، والتي تُقدّم وفقها رؤيتها للواقع والقوى المختلفة التي تحدّد صور تفاعلها مع هذا الفضاء.

يحدّد الفضاء المكاني سلوك الشخصيات التي تحاول من خلاله الدفاع عن وجودها وكيانيتها، وسعيها الدائب لتحقيق الاستقرار، كما أنّه يؤثّر في هذا السلوك وفي طباع الشخصيات وحتى أفكارها، وفي الآن ذاته نجد أنّ للشخصيات تأثيراً كبيراً في المكان؛ إذ «ليس له قيمة تذكر - نظراً لجموده - ما لم تتخلله حركة الشخصيات ولن يقوم وجود لأيّ دراما أو وجود لأيّ حدث ما لم تلتق شخصية بأخرى في بداية القصة وفي مكان ما»^(□)،

(*) يوم تحلاق اللمم كان لبكر على تغلب، ينظر: المرجع السابق، ص 380

(□) ديوان طرفة بن العبد، ص 83.

(□) جيرار جنيت وآخرون:، الفضاء الروائي، ترجمة، عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق، المغرب، 2002، ص: 146

المبحث الرابع: علاقة الفضاء المكاني بالزمن والشخصيات

فالعلاقة بين الشخصيات والفضاء المكاني هي علاقة تأثير وتأثر، حيث أنّ الشخصيات أيضا لا يمكنها التحرك إلا ضمن هذا الفضاء، ولا تستطيع إثبات وجودها إلا ضمن فضاء يدلّ على «موقعها وحالتها الشعورية وكذا وجهة نظرها. يرمز لوعيها ولا وعيها وإلى إرادتها ورغبتها وكذا اختبارها وحلمها ورؤيتها إلى باقي الشخصيات والأشياء في المكان والزمان»^(□).

فلقد ساهم فضاء الصحراء في الكشف عن طباع الشخصيات في القصص التي سرد تفاصيلها الشاعر العربي قبل الإسلام، وكذلك مستواها الاجتماعي والاقتصادي، وأضاء جوانب من حياتها، ومن نفسياتها وهويّتها، وحدّد ملامحها الجسدية والنفسية وحالاتها الشعورية، كما أنّ إطلالةً على «كيفية تسليط الشاعر نظرته إليها، وطريقة تقديمه، ووصفه لها، تُبيّن إبحاره على الاتّساع، والانفتاح، مع تنويع في تناول ذلك ورصده، فنذكر الصحراء يرد أحيانا لإبراز المسافة الشاسعة الفاصلة بين الفاعل وموضوع الطلبة، ومدى ما يلاقيه الرّاعب في بلوغها، والوصول إليها من مشاق ويعانيه من أوصاب»^(□).

تبين العلاقة الوطيدة بين الشخصيات والفضاء المكاني عملية التأثير والتأثر بينهما؛ حيث أنّ الشخصيات لا تخضع خضوعاً كلياً لسلطة المكان، بل إنّها تحاول جاهدة للثبات تاركة بصمتها وتأثيرها فيه انطلاقاً من تقديم السارد/الشاعر لهذا الفضاء، ونظرته إليه، وعلاقته به.

ووفق ما سبق يمكن الإحاطة بمميزات العلاقة بين شخصيات القصص الشعرية المتضمنة في الشعر العربي قبل الإسلام والفضاء المكاني، من خلال صورتين هما:

(□) محمد سويتري: النقد البنيوي والنص الروائي (نماذج تحليلية من النقد العربي "الزمن، الفضاء، السرد")، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط (2)، ص 92.

(□) محمد الناصر العجمي: الخطاب الوصفي في الأدب العربي القديم، ج (1)، ص 26.

2- 1- الصراع من أجل البقاء:

تروي قصص الغزل -في مجملها- قصة جانب من حياة العرب القائمة على الحِلِّ والتَّرحال من مكان إلى آخر بحثاً عن أسباب العيش، وغالباً ما يَسْتَتْبِعُ هذا الانتقال حسرة ولوعة في قلوبهم ونفوسهم؛ إذ «يُؤكِّدُ استخدام الشاعر الجاهلي للفعل "ظعن" في النسب إحساساً بالمأساة، يكون فاعله دائماً المرأة المحبوبة، أو الجيران "الخليط" الذي يحملون المحبوبة معهم لأنها تنتمي إليهم ضمناً. وقد يكون الفاعل "أهل الديار" وهي عبارة توحى بالجمع بين أهل الشاعر وأهل المحبوبة. فحركة الظعن هذه هي التي تُسبِّبُ للشاعر لحظة الحزن الأولى تاريخياً، في حين أن الوقوف على الأطلال يمثّل لحظة الحزن الثانية، وقد تسيل دموعه في كليهما، كما قد يكتفي بواحدة دون الأخرى في نسيبه، ولعلّ أوّل سبب لهذا الحزن لدى الشاعر هو هذا التسليم بحقيقة الظعن وعدم القدرة على تغيير هذه الحقيقة أو تجنّب مواجهتها»^(□)؛ فيسرد الشاعر مشاهد الرحيل بنبض قلبه الذي يتألم حيناً وحباً للأحبة، وصدرة يضيق حسرة على فراقهم، لتسلّمه بعد ذلك صورة إقفار الديار إلى الإقرار بانتفاء الخلود، وسطوة القدر الذي لا يبالي برغباته وإرادته، وقسوة الطبيعة، فتتضافر كلها لتعبّر عن هواجس الشاعر والإنسان العربي ومخاوفه من كلّ شرٍّ أو سوء قد يحرمه من ممارسة الحياة أو يُعيقها، أو يحرمه منها، لكن الشاعر العربي قبل الإسلام لا يخضع لهذه القوى التي تمارس سلطتها عليه بصفة مطلقة، بل إنّه يلجأ إلى بقايا تلك الديار، وماضيه يتشبّه بهما، فيمنحانه القوّة والصمود في وجه تلك المتغيّرات المتعدّدة الأصناف، وكأنّ تلك الآثار الباقية للديار المقفرة تهبه الدافع للثبات؛ إذ يراها شكلاً من أشكال الانتصار على الزمن والطبيعة؛ حيث أنّ تشبيهه بقايا تلك الديار والدمن بالكتاب والوشم، ما هو إلّا دليل على بقاء ووضوح معالمها رغم تقادم عهدها. كما أنّ دموع الشاعر التي يذرفها حزناً على فراق الأحبة أمام الطلل تُشكّل «إحياءً واعياً للديار الموات نتيجة

(□) حسن البنا عز الدين: شعرية الحرب عند العرب قبل الإسلام -قصيدة الطعائن نموذجاً-، دار المفردات للنشر والتوزيع، ط (2)، 1998، ص ص 15، 16.

اقترانها بتعلق الشاعر بالمكان الذي حوى محبوبته وأهله. وإن كانت ترمز إلى مرثاة للحياة الإنسانية، فإنها تفصح عن قيمة الحياة في نظر الشاعر وعن رفضه لتفوق المكان على الإنسان»^(□)، وهي رؤى توضح رغبة الشاعر/والإنسان العربي في الخلود، ومحاولته التغلب على الإحساس بالفناء، وقهر القدر، والقلق والخوف من المجهول، لذا يلوذ الشاعر العربي قبل الإسلام بالفرار من إحساسه بالضعف أمام صور الفناء إلى فضاء الصحراء الرحب، والأكثر اتساعاً لآماله، ممتطياً ناقته القويّة والصلبة، بحثاً عن تعويض معنوي عن حالة الافتقار التي يعيشها بفقدان السعادة نتيجة انفصاله عن المحبوبة؛ حيث «يكشف الشاعر أنّ العمل وحده هو الخلاص من سكونية المكان ورتابته، إذ نرى الشاعر يجهّز ناقته/ثقافته في البحث عن الآخر المفقود الذي يعيد للمكان بهاءه بأقصى سرعة. فإذا كانت الديار الجميلة العابقة بالوجود الإنساني قد تحوّلت بفعل الزمن إلى جذب وخواء، فإنّ الشاعر يتبنّى فكرة التحويل نفسها عندما يحاول بثقافته تحويل الآتي إلى ماضوي أو استيلاء الماضي من صميم الحاضر بفعل الإمكان»^(□)، ويتخذها مطيةً لسرد لوحات فنيّة تروي نمط حياة البدوي القائمة على دوام الانتقال، وكثرة المخاوف من المجهول ومتاعب الحياة، من خلال قصص الحيوان الوحشي التي يستطرد إليها الشاعر بعد تشبيهه ناقته به؛ حيث تقدّم تلك القصص صورة حيّة عن الواقع الذي يعيشه الإنسان وما يعترض حياته من عقبات وعوائق تخلق فضاءً من القلق والصراعات، يُورّقه في سبيل البحث عن حياة أفضل تقيه سوء الحال والفقر، كما تمدّه بالقوّة ليحافظ على حياته؛ حيث تكشف تلك القصص عن علاقة الإنسان العربي والحيوان بفضاء الصحراء، وما يعتري هذه العلاقة من خصال تصوّر قوّة وإصرار كلٍّ منهما لإثبات ذاته ووجوده في فضاء قاسي المناخ والظروف الاجتماعية والاقتصادية.

(□) يوسف عليّات: جماليات التحليل الثقافي، ص 135.

(□) المرجع نفسه، ص 136.

فالحَيوان الوحشي يعاني من قسوة الطبيعة من رياح، برد ومطر، محاولاً الصمود أمام جبروتها ليلة كاملة، ليسلمه الصباح إلى شكل آخر من أشكال الفناء، متمثلاً في الصياد الذي يرغب في سلب حياته منه :

عُدْأَفِرَةٌ كَالْفَحْلِ وَجَنَاءَ عِرْمَسِ	فَقَمْتُ إِلَى مَقْدُوفَةٍ بِجَنِينِهَا
أُمُونِ دَمُورٍ كَالْفَنِيْقِ الْعَجَسِ	جُمَالِيَّةٍ غَلْبَاءَ مَضْبُورَةِ الْقَرَى
إِذَا احْتَدَمَتْ بَعْدَ الْكَلَالِ الْمُغَلِّسِ	وَيَفْضُلُ عَفْوِ النَّاعِجَاتِ ضَرِيرِهَا
بَحْرَبَةَ أَوْ طَاوٍ بِعُسْفَانَ مَوْجَسِ	كَأَنِّي وَأَقْتَادِي عَلَى حَمَشَةِ الشَّوَى
يُثِيرُ الثُّرَابَ عَنْ مَهَيْتٍ وَمَكْنَسِ	تَمَكَّثَ حِينًا ثُمَّ أَنْحَى ظُلُوفَهُ
إِثَارَةَ مِعْطَاشِ الْخَلِيقَةِ مُخْمَسِ	بِرُحِّ كَأَصْدَافِ الصَّنَاعِ قِرَائِنِ
وَتَبْدَأُ خِصَالٍ فِي الْخَمَائِلِ مُخْلِسِ	أَطَاعَ لَهُ مِنْ جَوْ عِرْنَانَ بَارِضٍ
بِصَحْرَاءَ مَرَّتِ غَيْرِ ذَاتِ مَعْرَسِ	فَالجَاهُ شَفَانَ قَطْرٍ وَحَاصِبٍ
لَهُنَّ صَرِيرٌ تَحْتَ ظِلْمَاءِ حِنْدِسِ	وَبِثْنِ رُكُودًا كَالكُوكِبِ حَوْلَهُ
وَدَائِرَةَ مِثْلِ الْأَسِيرِ الْمُكَرَّدِسِ	وَبَاتَ عَلَى خَدِّ أَحَمٍّ وَمَنْعَبِ
كِلَابِ ابْنِ مَرِّ أَوْ كِلَابِ ابْنِ سِنْسِ	فَبَاكَرَهُ عِنْدَ الشُّرُوقِ غُدِيَّةً
سَتَحْدِسُهُ فِي الْغَيْبِ أَقْرَبَ مَحْدِسِ	فَأَرْسَلَهَا مُسْتَيْقِنَ الظَّنِّ أَنَّهَا
كَمَا خَرَّقَ الْوِلْدَانَ ثُوبَ الْمُقَدِّسِ	وَأَدْرَكَنَّهُ يَأْخُذُنَ بِالسَّاقِ وَالنَّسَا
وَأَنْفَذَهُ مِنْهَا بِطَعْنَةٍ مُخْلِسِ	فَأَرْهَقَ زِنْبَاعًا وَأَثْلَفَ فَارِغًا
أَصَاتَ بِهَا مِنْ غَائِطٍ مُتَنَفِّسِ	فَلَمَّا رَأَى رَبُّ الْكِلَابِ عَذِيرَهَا
عَلَى الْبَيْدِ وَالْأَشْرَافِ شُعْلَةٌ مُقْبِسِ (□)	وَمَرَّ يُبَارِي جَانِبِيهِ كَأَنَّهُ

يروى بشر بن أبي حازم قصة هذا الثور الوحشي بتفاصيلها، والتي تعد معادلاً موضوعياً لما يعانيه الإنسان العربي قبل الإسلام في حياته، من صراعات في فضاء الصحراء؛

(□) ديوان بشر بن أبي حازم، ص ص 80 - 83

إذ ينفرد بتحمل قسوة الطبيعة، يبحث لنفسه عن مبيت آمن يقيه من قساوة البرد والمطر وظلمة الليل، وقد وصفه بأنه اعتاد على العطش ويستطيع تحمله مثله مثل العربي البدوي، ويضيف الشاعر للثور إلى جانب صراعه مع الطبيعة صراعاً آخر يتحداه بقوة تمسكه بالحياة، التي تتمثل في صراع الصياد وكلابه، الذي يُصر على فناء الثور، وهي صورة توحى بمختلف التحديات التي يواجهها الإنسان، ويتحداه ليثبت حقه بالحياة، وشعوره بالخوف من المجهول، من كل خطر قد يداهمه، ومن الموت/الفناء تحديداً، الذي يتربص به في فضاء الصحراء المنفتح على اللاإستقرار، والجذب، الحروب والغارات المفاجئة، وهي مخاوف لا يملك سلطة عليها، ولا يستطيع التحكم بها، ولا تغييرها، بل كل ما يمكنه فعله هو تحديه لكل العقاقيل والتغلب عليها، والتي قد تواجهه في فضاء الصحراء قد تحرمه من الحياة، وفق ما يمنحه هذا الفضاء من إرادة وقوة محدودتين، وهي الرؤى نفسها التي توحى بها قصة الحمار والبقرة الوحشيين مع اختلاف في تفاصيل القصص جملة فقط -وهي في مجملها- تلخص معاناة الإنسان العربي قبل الحيوان من قسوة بيئة الصحراء، والظروف التي يعيشها في إطار هذا الفضاء الجذب والمترامي الأطراف، والذي يبت في نفسه الكثير من المخاوف والهموم التي يحاول الانتصار عليها، كانتصار تلك الحيوانات ونجاتها، وتخطيه لحظة الفناء بنجاته من كل الشدائد التي قد تعترض حياته ووجوده.

ولقد أُلقت ظروف الحياة القاسية في الصحراء بظلالها على نفسية الإنسان العربي قبل الإسلام، وجعلته يعبر عن ضيقه وتذمره من العوائق التي قد تصادفه في حياته، وأوضاعها الاجتماعية والاقتصادية، لكنه رغم ذلك كان يسعى جاهداً لتحقيق الأفضل، والدفاع عن نفسه وبقائه، فكانت لتلك الأوضاع تأثيراً إيجابياً على شخصية ذلك الإنسان العربي، فأضفت عليها قوة وبسالة تمكنه من مقاومة الشعور بالانهزام أمام قوى الطبيعة وحتمية القدر، وسلطة القبيلة، وإحساسه بالضعف أمام الفناء. وكل المخاوف الغيبية

العديدة التي تعترض سبيله، وتتربّص به، فتحدُّ من وجوده، لذلك اتخذ الشاعر الإنسان العربي قبل الإسلام سبيلاً آخر لتحقيق خلوده مؤداه حسن الأحداث والذکر بعد الموت، وهو بمثابة تعويض معنوي له عن إحساسه الدائم بما يهدد حياته وبقاءه واستقراره، ويخففُ عنه عناء ذلك التعب النفسي، وعدم الشعور بالاطمئنان اتجاه كل ما يحيط به من ظروف الحياة في فضاء الصحراء التي كان العربي يتفائل خيراً بالنجاة من مخاطرها حين سمّاها المفازة؛ لذلك لجأ الشاعر والإنسان العربي إلى قيمة الكرم كسلوك إنساني حاول من خلاله الانتصار على جذب الصحراء، وقساوة الحياة فيها، وفي الآن ذاته حقق لنفسه الخلود الأبدي/المعنوي الذي لطالما سعى إلى بلوغه بصورة مادية في حياته وفشل في ذلك، لكنّه في النهاية ناله بعد فنائه/موته بفضل حسن الأحداث بعد إكرامه لضيوفه الذين يمنحونه حسن الذكر في الحياة وبعدها:

أَمَاوِيَّ ! إِنَّ الْمَالَ غَايٌ وَرَائِحٌ وَيَبْقَى مِنَ الْمَالِ الْأَحَادِيثُ وَالذِّكْرُ^(□)

وليس ذلك فقط سبب تمسك العربي بالقيمة الإنسانية المتمثلة في الكرم؛ بل لأنها أيضاً كانت ملاذ المسافر الوحيدة التي تقيه الضياع والضلال في فضاء الصحراء، وربما حتى الموت إذا نفذ منه الطعام والشراب، فيصير الآخر/الجواد والكريم ملجأ المرتحل الوحيد الذي يعينه على المحافظة على استمراريته؛ حيث أنه «بسبب علاقات الحياة في الصحراء القاسية الموحشة كان المسافرون والمتجولون يجدون المأوى والغذاء فقط، لدى الأجواد الذين كانوا يعتنون بهم مفتخرين بهذا الصنيع»^(□).

(□) ديوان حاتم الطائي، ص 23

(□) محمد فؤاد نعناع: الجود والبخل في الشعر الجاهلي، ص 122.

يقول عُثْبَةُ بن بُجَيْرِ الحارثي:

وَمُسْتَبِحِ بَاتِ الصَّدَى يَسْتَتِيهِهُ
فَقُلْتُ لِأَهْلِي مَا بُغَامُ مَطِيَّةٍ
فَقَالُوا: غَرِيبٌ طَارِقٌ طَرَحَتْ بِهِ
فَقُمْتُ وَلَمْ أَجِثْهُمُ مَكَانِي وَلَمْ تَقُمْ
وَنَادَيْتُ شِبْلًا فَاسْتَجَابَ وَرُبَّمَا
فَقَامَ أَبُو ضَيْفٍ كَرِيمٌ كَأَنَّهُ
إِلَى جِذْمٍ مَالٍ قَدْ نَهَكْنَا سَوَائِمَهُ
جَعَلْنَاهُ دُونَ الدَّمِّ حَتَّى كَأَنَّهُ
إِلَى كُلِّ صَوْتٍ فَهُوَ فِي الرَّحْلِ جَانِحٌ
وَسَارٍ اسْتَضَافَتْهُ الْكِلَابُ النَّوَابِحُ
مُتُونُ الْفِيَا فِي وَالْخُطُوبُ الطَّوَارِحُ
مَعَ النَّفْسِ عَلَاتُ الْبَخِيلِ الْفَوَاضِحُ
ضَمِنًا قَرَى عَشْرٍ لِمَنْ لَا نُصَافِحُ
وَقَدْ جَدَّ مِنْ فَرْطِ الْفَكَاهَةِ مَارِحُ
وَأَعْرَاضُنَا فِيهِ بَوَاقٍ صَحَائِحُ
إِذَا عَدَّ مَالَ الْمُكْثَرِينَ الْمُنَائِحُ^(□)

يسرد الشاعر لنا قصة استضافته للضيف الذي قصد بيته، وقد أتعبه المسير ليلاً، و أضلَّ الطريق، وقد سبقته كلابه بضيافته له لأنها ردت عليه بالنباح عندما قلد الضيف صوتها، فعجل له القرى دون تردد أو التماسٍ عذرٍ له، بل مظهرًا فرحه باستقباله وضيافته، ممازحاً إياه، مؤنساً له، وهو بذلك منح للضيف النجاة من الضياع في فضاء الصحراء، أو حتى الهلاك، وفي الآن ذاته قد وقى نفسه وصفه بالبخل ولومه على ذلك، ورغم أن ماله قليل، إلا أنه يهبه حسن الذكر في حياته وبعد موته أيضاً، ووفق ذلك يكون قد خلد ذكره بالحسن حتى بعد فناءه، وخلق من رحم المعاناة في فيا في الصحراء ولادةً وحياةً جديدةً لذاته وللضيف، أساسها مبدأ التعاون والتآزر الاجتماعي بين أفراد المجتمع العربي، والتي توفر للطرفين الاستمرارية والبقاء.

لقد كان الإنسان/الشاعر العربي قبل الإسلام يخاف من حلول الفناء في أي لحظة من حياته، لذا ظلَّ هاجس الخلود يلاحقه، مما دفعه إلى التوسل بالبطولة الحربية لتحقيق ذلك؛ إذ لم يكن يبالي بمواجهته للموت، بل كان مقدماً على ساحة الحرب

(□) المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ص ص 1089 - 1092

متناسياً مخاوفه، هواجسه وضعفه، فقد جُبل الفارس على تجاوزه لعتبة الموت، وعدم اكترائه بما يمكن أن يلقاه من سوء، بل يفترض أن يلحق الضرر والسوء بخصمه كي لا يعاب صنيعه أثناء لقائه لخصمه أو عدوه، والذي يشترط أن يكون ندماً له في قوته وفروسيته، لأن قومه -وغيرهم- سوف يتناقلون خبر بطولته وانتصاره على خصمه القوي، فيفتخر بذلك، ولو فرضاً هزمه هذا الفارس وقتله، فإن ذلك لا يعدّ عيباً أو عاراً:

وَمُدَجِّجٍ كَرِهَ الْكُمَاةُ نِزَالَهُ	لَا مُمْعِنٍ هَرَبًا وَلَا مُسْتَسْلِمٍ
جَادَتْ لَهُ كَفِّي بِعَاجِلِ طَعْنَةٍ	بِمُنْتَقَفِ صَدَقِ الْكُعُوبِ مَقَوْمٍ
بِرَحِيْبَةِ الْفُرْعَيْنِ يَهْدِي جَرْسُهَا	بِاللَّيْلِ مُعْتَسِّ الدُّنَابِ الضُّرْمِ
فَشَكَّكَتْ بِالرُّمْحِ الْأَصَمِّ ثِيَابَهُ	لَيْسَ الْكَرِيمُ عَلَى الْقَنَا بِمُحَرَّمِ
فَتَرَكْتُهُ جَزَرَ السَّبَاعِ يَنْشُنُهُ	يَقْضِمُنَ حُسْنَ بَنَانِهِ وَالْمَعْصَمِ (□)

اعترف عنتره بن شداد لخصمه بالقوة والشجاعة والبسالة، فقد رفض الفوارس نزاله، خوفاً من إلحاقه الأذى بهم، فيبارزه "عنتره" متحدياً له ولفروسيته وقوته، فيقضي عليه بطعنة "عاجلة"، فيرديه طعاماً للسباع؛ مما يعزز افتخار عنتره بن شداد ببطولته، من خلال تلك الصفات الحميدة التي امتدح بها خصمه من جهة، وانطلاقاً من فعله البطولي حين هزم هذا المسلح الشجاع، من جهة أخرى، مما يؤكد شجاعته وخلود سيرته البطولية إلى يومنا هذا، وعدم خوفه من الموت؛ إذ أن لقاء حتفه على يد بطل مثله شرف له، كما أنه موقن بحتمية الفناء:

(□) ديوان عنتره بن شداد، ص ص 21، 22.

بَكَرَتْ تُخَوِّفُنِي الْحُثُوفُ كَأَنِّي أَصْبَحْتُ عَنْ غَرَضِ الْحُثُوفِ بِمَعزَلٍ
فَأَجَبْتُهَا إِنَّ الْمَنِيَّةَ مَنَهْلٌ لَا بُدَّ أَنْ أُسْقَى بِكَأْسِ الْمَنَهْلِ
فَأَقْنِي حَيَاءَكَ لَا أَبَالِكَ وَأَعْلَمِي أَنِّي امْرُؤٌ سَأَمُوتُ إِنْ لَمْ أَقْتُلْ (□)

ومما سبق يمكن القول أنّ الشاعر والإنسان العربي قبل الإسلام كانت تُوْرَقه فكرة الفناء في صور صراعات كثيرة، كان يعيشها، فصبغت حياته بألوان من الحيرة والقلق، نظراً لتربّص القدر به، وشعوره بالضعف أمام جبروته؛ لذا كان يعوّض هذا الإحساس بالعجز أمامه، من خلال صور البطولة المختلفة، المادية منها والمعنوية، والتي يرى وفقها ملاذه الوحيد إلى الخلود المعنوي، والذي يؤسّس من خلاله صوراً أخرى تضمن بقاءه، والتي تندرج ضمن تلك السلوكات الاجتماعية والقيم الأخلاقية التي جبل عليها العربي، من رفض للظلم والذلّ، وعشق للحرية، وتحدٍّ ومكابرة للشدائد... وغيرها.

2-2 - اغتراب الشاعر وضيق أفق الفضاء المكاني:

كان الشعراء الأغرّبة والصعاليك يُعانون من غربة الوطن/القبيلة؛ إذ كانوا يشعرون بالتحقير والذلّ والتهميش، لذلك ابتعدوا وانفصلوا عن ذلك الوطن بمحض إرادتهم، رغبةً منهم في المحافظة على كرامتهم، واستعادة حقوقهم.

إنّ السياسية القمعية التي اتّبعها نظام القبيلة اتّجاه الشعراء الصعاليك وبعض الشعراء الأغرّبة، فرضت عليهم الإحساس بضيق الفضاء/القبيلة، فلجؤوا إلى فضاء الصحراء -الواسع- ليتجاوزوا محنتهم وشعورهم بالقهر، للحصول على فضاء يتّسع لطموحهم، ويحقّق حريّاتهم فراراً من فضاء -القبيلة- الضيق؛ إذ أنّ «الإنسان الذي يعيش في مجتمع قمعي يشعر أنّه ميّت قبل موته الطبيعي. فإذا تمرد أو ثار لا يشعر أنّه يفقد شيئاً، بل على العكس يشعر أنّه يتحرّك ويحيا، ولذلك يشعر أنّه يربح الحياة نفسها

(□) المصدر السابق، ص 89.

حتى حين يموت»^(□)؛ ولعل ذلك علة تحمّل الصعاليك حياة التشرد القاسية دون شكوى أو إحساس بالضعف:

كثير الهوى شتى النوى والمسالك	قليل التشكي للمهم يصيبه
جحيشاً ويعرورى ظهور المهالك	يظل بموماة ويمسي غيرها
بمئخرق من شده المتدارك	ويسبق وفد الريح من حيث ينتحي
له كاليء من قلب شيحان فاتك	إذا خاط عينيه كرى النوم لم يزل
إلى سلة من صارم الغرب باتك	إذا طلعت أولى العدي فنفره
إلى سلة من حد أخلق صائك	ويجعل عينيه ربيء قلبه
نواجد أفواه المنايا الضواحك	إذا هزه في عظم قرن تهاللت
بحيث اهتدت أم النجوم الشوابك ^(□)	يرى الوحشة الأنس الأنيس ويهتدي

يصف تأبط شراً حال الصعلوك من خلال مدحه لابن عمه "شمس بن مالك"؛ فهو لا يشكو مما يصيبه من مصاعب؛ إذ رغم ثقلها وعظمتها فإنه يملك من القوة والجلد ما يصبره على احتمالها، وينطلق في فضاء الصحراء، مقتحماً المخاطر، ولا ينام إلا قليلاً، لكن قلبه يبقى وعينيه صاحيان، فإذا واجهه خطر ما، استل سيفه في وجهها.

إن مواجهة الصعلوك لجل هذه المخاطر والإقدام عليها دون خوف أو تردد تشعره بالقوة، وتهون عليه ثقل حياة التشرد ومشاكلها، وبذلك فإنه يعيش غربتين في فضاء الصحراء، فالأولى حين كان في كنف القبيلة، في حين يعيش الغربية الأخرى بعد تمرده ومجاهته للخطوب والحياة الصعبة معتمداً على نفسه، وهي غربة الذات.

(□) أدونيس: الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، ج 2، تأصيل الأصول، دار العودة، بيروت، ط (1)، 1977،

كان الشاعر/ الصعلوك موقناً بحتمية الموت؛ لذلك كان يواجه وحشة الصحراء ويقتحم مجاهيلها، ويكرم ضيفه دون خوف من نفاذ ماله القليل، ويصبر على شدائد الصحراء وفيافيها الجدبة، ولا يجد في النهاية سوى الوحش يأنس به، لكنّه لا يرى الموت مقيداً له، ولا يُشعره بالضعف ما دام هو موت كريم أثناء قتال، أو دفاعاً عن نفسه أو رفاقه، أو رداً على ظلم أو جور قبيلته، أو استعادة لحق مسلوب منه، أو استعادة لحرّيته، وكان هذا أسلوبه في تجاوز مشقة حياة التشرد، وتخطي محن وقساوة الشعور بالغربة، فيصير الموت عند الصعلوك شرفاً إذا كان في سبيل رفضه للذلّ والهوان:

وَلَكِنَّ صُعْلُوكًا صَفِيحَةً وَجْهَهُ	كَضَوْءِ شَهَابِ الْقَاسِ الْمُنْتَوِّرِ
مُطِلاً عَلَى أَعْدَائِهِ يَزْجُرُونَهُ	بِسَاحَتِهِمْ زَجَرَ الْمَنِيحِ الْمَشْهَرِ
إِذَا بَعَدُوا لَا يَأْمَنُونَ اقْتِرَابَهُ	تَشُوفُ أَهْلَ الْغَائِبِ الْمُنْتَظَرِ
فَذَلِكَ إِنْ يَلْقَى الْمَنِيَّةَ يَلْقَاهَا	حَمِيداً، وَإِنْ يَسْتَعْنِ يَوْمًا فَأَجْدَرِ (□)

لا يطلب الصعلوك الغنى لنفسه، بل ليعين الفقراء على حاجتهم، وليدفع عن نفسه وعنهم ذلّ الفقر، أو يموت شريفاً ومحموداً.

لقد ضاق الصعلوك ذرعاً بالظلم الذي كان يعيشه ورفاقه في المجتمع القائم على انغماس فئة الأغنياء في حياة مترفة مطلقة، في حين يقاسي هو وغيره من الفقراء والمحتقرين من أفراد المجتمع من الظلم، الذلّ والفقر، وعزّ في نفسه الانصياع والخضوع لهذا الوضع؛ لذلك فضّل الخروج إلى الغزو والإغارة، حفاظاً على كرامته، وإعانةً لغيره من المحتاجين، ووقاءً لأهله من الفقر وذلّ السؤال، وبالتالي يصير الغزو والسلب والنهب وسيلة الصعلوك الوحيدة- التي أتاحت له لتحقيق العدالة الاجتماعية في فضاء الصحراء والمجتمع، من خلال اغتصاب تلك الحقوق بالقوة التي هضمها الأغنياء: ولم

(□) ديوان عمرو بن الورد، ص 69.

يكن غاية في حد ذاته لتحقيق الغنى فقط، بل كان سبيلاً للمحافظة على حياته ومصير رفاقه من الصعاليك والفقراء:

وَأُمُّ عِيَالٍ قَدْ شَهِدَتْ تَقْوَتَهُمْ إِذَا أَطْعَمَتْهُمْ أَوْتَحَتْ وَأَقَلَّتْ
تَخَافُ عَلَيْنَا الْعَيْلَ إِنْ هِيَ أَكْثَرَتْ وَنَحْنُ جِيَتَاعُ أَيِّ آلٍ تَأَلَّتْ^(□)

يصف "الشنفرى" الشاعر/الصعلوك "تأبط شراً" بأنه أم الصعاليك^(□)، فهو يعطف عليهم كما تحن الأم على أبنائها وتخاف على سلامتهم من كل سوء، لذا فهو يحرص على عدم نفاذ طعامهم، فيطعمهم القليل، ويدخر البقية للأيام القادمة، خوفاً عليهم من ذل الفقر، وبصير بما ينفعهم.

لقد كانت حياة الصعلوك مواجهة مستمرة لمشاق الفقر والجوع وقهر الظروف الصعبة التي عاشها، وصراع نفسي واجتماعي منح نفس وجسد الصعلوك الجلد وقوة تحمل مشاق الحياة في فضاء الصحراء، وإباء الذل، وقسوة الشعور بالغرابة.

أما "عنتر بن شداد" فرغم أنه عاش غربة الوطن/القبيلة بحكم كونه من أغربة العرب، ووضاعة نسبه من أمه، إلا أنه لم يشأ الانفصال عن هذا الوطن، بل حاول التصدي بقوة لظلم والده بعدم الاعتراف به، ولاحتقار وتهميش أفراد القبيلة والأهل له، وأصر على إثبات ذاته ووجوده في كنف القبيلة، ولم يفارقه هاجس إلحاق نسبه بنسب أبيه، وفعلاً نجده يحقق مبتغاه بفضل شجاعته وبسالته في الحروب، وبذلك فإن بطولاته عوّضت نفسه عن سواد لونه، ونسبه ومكانته الوضيعة:

(□) ديوان الشنفرى، ص 35.

(□) المصدر نفسه، هامش الصفحة نفسها.

لئن يعيبوا سَوَادِي فَهُوَ لِي نَسَبٌ
 إن كنت تعلم يا نُعْمَانُ أَيَّ فَتَى
 فتى يخوض غَمَارَ الحَرْبِ مُبْتَسِماً
 إن سلَّ صَارِمُهُ سَأَلَتْ مَضَارِبُهُ
 والخيلُ تشهدُ لي أني أكففُهَا
 إذا التقيتُ الأعادي يومَ مَعْرَكَةٍ
 لي النفوسُ وللطيرِ اللُحُومُ وولدُ
 يَوْمَ النَّزَالِ إِذَا مَا فَاتَنِي النَّسَبُ
 يَلْقَى أَحَاكَ الَّذِي قَدَّ غَرَّهُ العُصْبُ
 وَيَنْتَنِي وَسِنَانُ الرُّمَحِ مُخْتَضِبُ
 وَأَشْرَقَ الجَوُّ وَأَنْشَقَّتْ لَهُ الحُجُبُ
 وَالطَّعْنُ مِثْلَ شَرَارِ النَّارِ يَلْتَهَبُ
 تَرَكْتُ جَمْعَهُمُ المَغْرُورِ يَنْتَهَبُ
 وَحَشَّ العِظَامُ وَلِلخِيَالَةِ السَّلْبُ^(□)

يردّ عنتره بن شداد في هذه الأبيات على قومه الذين عيروه بسواد بشرته، ونسبه الوضيع، وهو اليوم يحميهم من الملك "النعمان"، ثم يعدّد خصاله المحمودة من شجاعة وقوة لتحمل شدائد الحرب، كيف لا وهو يقتحم أهوال الحرب مبتسماً، ولا يغادر ساحة الحرب إلا ورمحه ملطخ بدماء أعدائه، وسيفه يقف في وجه العدو فيقتله، فيظفر بالانتصار على عدوه، ويترك للطير جثث الأعداء طعاماً له، وللفرسان ما يمكنهم سلبه من الأعداء والجرحى، وهو بذلك يؤكد إدراكه لنوايا مجتمعه الذي يستغل بطولته وشجاعته في الحرب، وبعد ذلك يزدري أصله ونسبه ولونه:

يُنَادُونِي فِي السَّلْمِ يَا ابْنَ زَيْبِيَّةٍ وَعِنْدَ صِدَامِ الخَيْلِ يَا ابْنَ الأَطَايِبِ^(□)

وهو بذلك يعبر عن ألمه وغرْبته بين أهله، ويتحدّاهم في الآن ذاته من خلال الفخر بخصاله الحميدة التي تمجّد سيرته وذاته، لكنّه في قرارة نفسه رافض لظلم قبيلته وأبيه.

يرسم عنتره بن شداد لنفسه من خلال شعره صورة ذلك الفارس القويّ، الشجاع والمقدام، والذي يقتحم ساحات الحرب والمعارك بإقدام، وبكلّ فرح وسرور، وجلّ هذه الصفات كانت وسيلة الشاعر للدفاع عن نفسه ووجوده بين قومه الذين ظلموه، وكأنّ الشاعر

(□) ديوان عنتره بن شداد، ص 49.

(□) المصدر نفسه، ص 170.

يصرخ بملء فيه: هذا أنا، لكن لييتها تُقْنِعُهُمْ، وتغيّر نظرتهم إليه، لكنّه لم يَنْلِ إلاّ القسوة، وسوء المعاملة والهوان منهم والظلم:

أُذْكَرُ قَوْمِي ظَلَمَهُمْ لِي وَبَغَيْهِمْ وَقَلَّةَ إِنْصَافِي عَلَى الْقُرْبِ وَالْبُعْدِ
بَنَيْتُ لَهُمْ بِالسَّيْفِ مَجْدًا مُشِيدًا فَلَمَّا تَنَاهَى مَجْدُهُمْ هَدَمُوا مَجْدِي
يَعِيبُونَ لَوْنِي بِالسَّوَادِ وَإِنَّمَا فِعَالُهُمْ بِالْخُبْثِ أَسْوَدُ مِنْ جِلْدِي (□)

لقد عاش "عنتر بن شداد" بين قومه غريباً، مهمّشاً، رغم ما قدّمه لهم من انتصارات، وحرّهم من قيود الأعداء، لكن رغم ذلك لم يغيّروا من معاملتهم له، ولم يعتبروه فرداً منهم حتّى بعد اعتراف أبيه به.

لقد عبّر الشعراء العرب قبل الإسلام من خلال مختلف الأفضية، عن هواجسهم المتعددة، وأفكارهم ورؤاهم اتجاه الكثير من مواقف الحياة، وأفصحوا عن ذلك الصراع النفسي والاجتماعي الذي عاشوه، وهو نفسه الذي منحهم قوة نفسية وجسدية، مكنتهم من تحمّل مشاق الحياة في فضاء الصحراء.

وسنقوم في الفصل الآتي بدراسة الإيقاع الموسيقي للقصائد السردية في متون الشعر العربي قبل الإسلام، والبحث في مميزات العلاقة بين وتيرة السرد الشعري وإيقاع القصائد السردية.

(□) المصدر السابق، ص 172.

الفصل السادس

دلالة الإيقاع وعلاقته بالسرد في القصائد السردية العربية قبل الإسلام

المبحث الأول: مفهوم الإيقاع، مكوناته وخصائصه

1- مفهوم الإيقاع

أ- لغة

ب- اصطلاحاً

2- الإيقاع والدلالة

3- الإيقاع والوزن

4- الإيقاع والسرد

المبحث الثاني: خصائص الإيقاع في القصائد السردية

1- الإيقاع الخارجي

1-1- الوزن

1-1-1- بحر الطويل

1-1-2- بحر البسيط

1-1-3- بحر الكامل

1-1-4- بحر الوافر

1-1-5- بحر المتقارب

1-1-6- بحر الرمل

1-1-7- بحر الخفيف

1-1-8- بحر السريع

1-1-9- بحر المديد

1-2- القافية والروي

1-2-1- القافية

1-2-2- الروي

1-2-3- أنواع القوافي وحروف الروي في السرد الشعري

2- الإيقاع الداخلي

1-2-1- ظاهرة التكرار

1-1-2- تكرار الحرف

1-2-2- تكرار الكلمة

1-2-1-2- تكرار الاسم

1-2-1-2- تكرار الفعل

1-2-3- تكرار العبارة

1-2-4- تكرار الضمير

المبحث الأول

مفهوم الإيقاع مكوناته وخصائصه

1- مفهوم الإيقاع:

أ- لغة:

ترد لفظة "الإيقاع" في معجم "لسان العرب" لابن منظور بمعنى: «إيقاع اللحن والغناء وهو أن يرفع الألحان ويبينها، وسمى الخليل -رحمه الله- كتاباً من كتبه في ذلك المعنى: كتاب الإيقاع»^(□).

والإيقاع كذلك هو «اتّفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء»^(□)، وفي القاموس المحيط هو «إيقاع ألحان الغناء، وهو أن يوقع اللحن ويبينها»^(□).

ب- اصطلاحاً:

تتعدّد تعريفات النقاد القدامى والمحدثين للإيقاع، كلّ بحسب رؤاه ف: "ابن طباطبا" مثلاً يربط بين الإيقاع والشعر الموزون، بحيث يصير الوزن مكوّناً وعنصراً من عناصر الإيقاع؛ حيث يرى أنّ «للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحّة وزن الشعر صحّة المعنى، وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه، ومعقوله من الكدر، تمّ قبوله له واشتماله عليه، وإنّ نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه»^(□).

ولقد ارتبط الإيقاع الشعري في التراث النقدي بإيقاع الموسيقى؛ حيث اهتم النقاد القدماء بالوزن الشعري الذي يساهم في تجسيد الإيقاع؛ إذا كان مصطلح "الإيقاع" عندهم ألصق بمفهوم الإيقاع الموسيقي لأنّ التوالي الزمني هو جوهر الموسيقى. ومن هنا

(□) ابن منظور، لسان العرب، ج (8)، ص 408.

(□) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، المكتبة العلمية، ج 2، ط (3)، ص 1093.

(□) مجد الدين الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ج (3)، ص 100

(□) محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص 21.

المبحث الأول: مفهوم الإيقاع مكوناته وخصائصه

ركّزت أغلب هذه الدراسات على ارتباطه بالزمن وأهملت الحركة فلم يلحظه الدارسون إلا من خلال الموسيقى والوزن الشعري»^(□)، وفي هذا السياق يقول المرزوقي: «وإنما قلنا تخيير من لذيذ الوزن؛ لأنّ لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه، ويمارجه بصفائه، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال منظومه»^(□)؛ حيث ربط "المرزوقي" بين الشعر والموسيقى، فالوزن هو المحدّث للإيقاع النغمي الذي يطرب له المتلقّي/السّامع للشعر، فيتربك في نفسه أثراً جميلاً.

أمّا في النقد العربي الحديث فإننا نجد مجموعة من المفاهيم المتعلقة بالإيقاع لنقاد اختلفت وجهة نظرهم إلى هذا المصطلح، من بينهم "محمد مندور" الذي يرى أنّ الإيقاع «موجود في النثر والشعر لأنّه يتولّد عن رجوع ظاهرة صوتية أو تردّدها على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة أو متقابلة»^(□).

لا يقتصر مفهوم الإيقاع عند "محمد مندور" على الشعر فقط، بل يتعداه إلى النثر أيضاً لأنّه متوقّف على الجانب الصوتي، ويشاطره هذا الرّأي "نعيم الياي" الذي ينظر إلى الإيقاع على أنّه «حركة النص الداخلية الحيوية المتنامية التي تمنح الرموز المؤلفة للعبارة الدفق والثراء»^(□).

أمّا "سيد البحراوي" فيعرّف الإيقاع بأنّه «تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدّد، ولاشكّ أنّ هذا التنظيم يشمل في إطاره خصائص هذه الأصوات كافة،

(□) ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، سوريا، ط (1)، 1997، ص 25.

(□) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص 10.

(□) محمد مندور، في النقد والأدب، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ص 30.

(□) نعيم الياي، ثلاث قضايا حول الموسيقى في القرآن، مجلّة التراث العربي، اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 15 - 16، 1984، ص 133.

وإن كان الشعر في كل لغة يبرز واحدة من هذه الخصائص يكون تنظيمها هو أساس إيقاعه»^(□)؛ ف: "سيد البحراوي" يشترط التنظيم في الإيقاع فلا يكون عشوائياً.

مما سبق يمكن القول أن الإيقاع عنصر أساسي من عناصر الشعر، لا يمكن الاستغناء عنه، ويمثل الركيزة الأساسية في بناء النص الشعري، بالإضافة إلى أنه يعدّ «أكثر المفاهيم غموضاً قديماً وحديثاً إلى حدّ أننا لا نجد اليوم تعريفاً واضحاً له»^(□)، لكونه عنصراً داخلياً له نظام خاص، حيث «يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثر ما (صوتي أو شكلي) أو جو ما (حسي، فكري، سحري، روعي)، وهو كذلك صيغة للعلاقات (التناغم، التعارض، التوازي، التداخل) فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية»^(□)، ولعلّ تلك الأهمية البالغة للإيقاع وتأثيره في النص الشعري من جهة، وفي تلقي القارئ/أو السامع لهذا النص تضاعف من صعوبة إعطاء تعريف شامل وواضح له، ولا مندوحة من التسليم بأنّ «البحث في أسرار الإيقاع ليس في حقيقته إلاّ بحثاً عن أسرار المعنى وطرائق تقديمه وتشكيله. فإذا كان المعنى الشعري معنى مغلقاً؛ بمعنى أنّه نص مبهم لا نقدر أن نوّطره فإنّ الإيقاع رحيل في هذا المبهم المغلق المجهول»^(□).

2- الإيقاع والدلالة:

هناك علاقة وطيدة بين إيقاع الشعر والدلالة؛ إذ أن الإيقاع لا يتأتى بمجرد «تحقيق نوع من التجانس الصوتي بين الكلمات والحروف، بل لابد أن يتبع ذلك إيقاع في المضمون»^(□)، حيث أنّ البنية الإيقاعية للنص الشعري تنبع من العاطفة المبتوثة في ثناياه، فينتج عن ذلك موسيقى هذا النص الشعري التي تضطلع بمهمة نقل المعنى إلى القارئ/أو

(□) سيد البحراوي، الإيقاع في شعر السياب، مكتبة شرقيات، القاهرة، ص 10.

(□) توفيق الزبيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراس للنشر، تونس، 1988، ص 137.

(□) خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط (2)، 1982، ص 111.

(□) تامر سلوم، أسرار الإيقاع في الشعر العربي، دار المرساة، سوريا، 1994، ص 251.

(□) حسن مخلف، القصيدة والرؤيا، دراسة في التنظير الشعري والممارسات النقدية لحركة مجلة "شعر"، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، 2003، ص 136.

المتلقي؛ حيث أن «موسيقا الشعر ليست شيئاً يوجد مستقلاً عن المعنى، وإلا لكان في وسعنا أن نحصل على شعر ذي جمال موسيقي عظيم ولا معنى له»⁽¹⁾، ولم يغفل النقاد القدماء الحديث عن العلاقة بين الإيقاع والمعنى؛ إذ نجد أبو هلال العسكري يقول: «وإذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر المعاني التي تريد نظمها في فكرك، وأخطرهما على قلبك، واطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادها وقافية يحتملها، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ولا تتمكن منه في أخرى، أو تكون هذه أقرب طريقاً وأيسر كلفة منه في تلك، ولأن تعلق الكلال يعلوك فيجيء كراً فجاً ومتجعداً جلفاً»⁽²⁾، وضمن هذا المعنى نفسه يقول "ابن طباطبا": «فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه»⁽³⁾، ويفصل في هذه المسألة "حازم القرطاجني" موضحاً علاقة الوزن بالمعنى الذي يتضمّنه النص الشعري؛ إذ يقول: «ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجدّ والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيّلها للنفوس، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكي غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصداً هزلياً أو استخفافاً أو قصد تحقير شيء أو العبث به حاكي ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد»⁽⁴⁾.

(1) توماس ستيرنز إليوت، في الشعر والشعراء، ترجمة: محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط (1)، 1991، ص 29.

(2) أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط (1)، ص 1952.

(3) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 43.

(4) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 266.

المبحث الأول: مفهوم الإيقاع مكوناته وخصائصه

ويربط "محمد النويهي" بين العاطفة وبحور الشعر؛ إذ يرى أنّ «العواطف قد تتعدّد أنواعها في القصيدة الواحدة ذات البحر الواحد، بين حزن في النسيب، وسرور في وصف مجالس اللذة وزهو في الفخر، وإعجاب في المديح واحتقار في الهجاء، لكننا نلاحظ في العادة أنّ هذه العواطف وإن اختلفت في أنواعها تتحدّد في درجتها في القصيدة الواحدة» (□)، ويوافقه الرأي "عز الدين إسماعيل" حين أقرّ أنّ «الشعراء يعبرّون عن حالات الحزن، إنّما يعبرّون عنها في الأوزان الطويلة، وأنّهم حينما يعبرّون عن حالات السرور والبهجة يختارون لذلك الأوزان القصيرة» (□).

وخلاصة القول أنّ للإيقاع وأوزان البحور الشعرية علاقة وطيدة بينها وبين مختلف الدلالات التي يروم الشاعر العربي التعبير عنها، والتي توافق عواطفه وحالته النفسية.

3- الإيقاع والوزن:

طرح إشكالية العلاقة القائمة بين الإيقاع والوزن آراء حولهما؛ إذ يرى البعض من الباحثين أنّ الوزن أحد مكونات وعناصر الإيقاع؛ حيث أنّ الوزن عبارة عن «قوالب عروضية يستعان بها في تنظيم الإيقاع وتوجيهه» (□)، ويمثّل «الموسيقى الظاهرة التي تمثلها النغمة التي تمثل لغته (الشعر) في انتظام ملائم مع حالة الكلمة في التركيب الشعري، وهذه النغمة المتواترة هي ما اصطلح منذ القديم على تسميته بالوزن» (□).

إنّ الشعر العربي قائم على مجموعة من الأوزان والموسيقى الشعرية، وهما عنصران يعتمدان على الجانب الصوتي؛ إذ بتضافرهما وتفاعلها تنتج البنية الإيقاعية للنص الشعري ممّا يؤكّد العلاقة الوطيدة بين الزمن والإيقاع؛ حيث أنّ «الأوزان العروضية التي وضعها الخليل في العربية مثلاً ليست في أصلها إلاّ صوراً مجردة لإيقاعات كانت قد

(□) محمد النويهي، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، ص 62.

(□) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 80.

(□) جودت فخر الدين، الإيقاع والزمان، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط (1)، 1995، ص 29.

(□) محمد عبد الحميد، في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الأردن، ط (1)، 2005، ص 31.

المبحث الأول: مفهوم الإيقاع مكوناته وخصائصه

تحققت في شعر العرب القديم»^(□)، غير أن الإيقاع هو أشمل وأرحب من الوزن؛ إذ يعدّ الإيقاع «الدال الأكبر في الخطاب الشعري، به وبتفاعله مع الدوال الأخرى اللانهائية للنص يبني الخطاب الشعري، ومسار التفاعل بينها هو ما يحقق للخطاب دلاليته»^(□).

والوزن عند "حازم القرطاجني" هو: «أن تكون المقادير المقفزة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب»^(□)، وهو تعريف يقترب من مفهوم إيقاع وعلاقته بالزمن باعتبار الإيقاع ذلك «الإيقاع الزمني المنتظم للظواهر المتراكبة هو الخاصية المميزة للقول الشعري والمبدأ المنتظم للغة»^(□)؛ بحيث يمثل الوزن تفعيلات البحر الشعري التي يتألف منها البيت الشعري، في حين أن الإيقاع هو تلك الموسيقى الشعرية التي تتكوّن من خلال توالي الحركات والسكنات للحروف وفق نظام معيّن، وبعبارة أخرى، فإنّ الوزن هو الموسيقى الظاهرة أو الخارجية للنص الشعري، بينما الإيقاع هو الموسيقى الداخلية له، والذي يتمّ وفق ذلك "التناغم" بين "الحروف والكلمات"^(□)، وبذلك تتضح تلك العلاقة الموجودة بين الإيقاع والوزن فيما يسمّى لعلاقة الكلّ (الإيقاع) بالجزء (الوزن).

4- الإيقاع والسرد:

تتضح علاقة السرد الشعري بالإيقاع من خلال الدلالة التي تتضمّن الإيقاع؛ حيث يجمع الشاعر بين مضامين وإيقاع قصائده السردية، وذلك من خلال التوفيق بين دقات إيقاع الأوزان الشعرية التي يوظّفها، وما يصوّره أو يعبرّ عنه من أحاسيس أو رؤى وأفكار ناتجة عن نظرة تأمل وتدبّر أو موقف عاشه؛ إذ يربط بين عاطفته وإيقاع وزن البحر الذي

(□) محمد الهادي الطرابلسي، التوقيع والتطويع، عندما يتحوّل الكلام نشيد كيان، دار محمد علي للنشر، صفاقس، تونس، ط (1)، 2006، ص 17.

(□) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاته، ج 2، ص 69.

(□) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 263.

(□) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط (3)، 1987، ص 71.

(□) محمد عبد الحميد، في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، ص 31.

ينتقيه، باعتبار أن اختلاف الحالة النفسية للشاعر، سواء أكانت حزناً أو فرحاً، تفرض على الشاعر اختلافاً في توظيفه للبحور الشعرية؛ حيث أن «الشاعر في حالة اليأس يتخير عادة وزناً طويلاً كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه وحيرته، وفي حال طربه بحراً قصيراً يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية»^(□).

كما أن للإيقاع الداخلي أثراً بالغاً في إثراء دلالة النص الشعري، حيث أن «الإيقاع»^(*) يعني التدفق والانسياب، وهذا يعتمد على المعنى أكثر مما يعتمد على الوزن وعلى الإحساس أكثر من التفعيلات»^(□)؛ وبذلك تتضح قيمة وأهمية الإيقاع في: «بناء الدلالة العامة للعمل الشعري ومدى إظهار الوشيجة الرابطة بين ما لنغم القصيدة وإيقاعها من صلة بأحاسيس الشاعر، إذ تتماهى إيقاعات العمل مع الارتعاشات الأولى لإبداع الشاعر، فتخرج ملونة بلون من الموسيقى الهادفة»^(□).

يعتمد إيقاع القصيدة العربية قبل الإسلام على النسق العمودي ذو الشطرين المتناظرين، وهي «من ناحية الشكل والموسيقى تكرار للوحدة الأولى - الصورة النسقية للبحر - التي تتمثل في البيت الأول منها، فالبيت هو الوحدة الموسيقية القائمة بذاتها، والتي تتكرر في القصيدة فلا يكون لطول القصيدة أو قصرها أي دلالة موسيقية سوى من الناحية الكمية، أي كمية تكرار هذه الوحدة»^(□).

كما يتميز إيقاع القصيدة العربية قبل الإسلام (العمودية) بوحدة الإيقاع ووحدة النغمة التي تشكل نسقاً إيقاعياً عمودياً يتكرر بشكل منتظم وفق نسق وزن البحر الذي «له وحدته الموسيقية - التفعيلة التي تتكوّن من مقاطع قصيرة وطويلة وفق ترتيب معين -

(□) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط (5)، 1981، ص 177.

(*) المقصود هنا الإيقاع الداخلي.

(□) إليزيث دور، الشعر كيف تفهمه وتتذوقه، ترجمة: إبراهيم محمد الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، 1961، ص 50.

(□) رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دراسة تأصيلية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص 62.

(□) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 77.

التي تتكرر فيه بنظام فيحدث الأثر الموسيقي الخاص بهذا البحر»^(□)؛ إذ أنّ «الكلام الموزون ذو النغم الموسيقي يثير فينا انتباهاً عجبياً وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع من مقاطع لتتكوّن منها جميعاً تلك السلسلة المتّصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى، والتي تنتهي بعد عدد معين من المقاطع بأصوات بعينها نسمّيها القافية. فهو كالعقد المنظوم تتخذ الخرزة من خرزاته في موضع ما، شكلاً خاصاً وحجماً خاصاً ولوناً خاصاً، فإذا اختلفت في شيء من هذا أصبحت نابية غير منسجمة مع نظام هذا العقد»^(□).

يمكن القول انطلاقاً من خصائص الإيقاع ووزن الشعر السالفة الذكر، أنّ إمكانية استيعاب الشعر العربي قبل الإسلام لأيّ نمط آخر من الخطاب -المقصود هنا السرد- إنّما «يتوقّف قبل أيّ شيء على قدرات الشاعر الفنيّة وإحكامه لصنعتة»^(□)، ومنوط كذلك بقدرته على التوفيق في بناء السرد داخل الإيقاع، وكيفية المزج بينهما وهذا ما سنكشفه من خلال المبحث التالي.

فإلى أيّ مدى وفق الشاعر العربي قبل الإسلام في بناء القصص الشعرية ضمن إيقاع وأوزان البحور الشعرية؟ رغم تعدّد السرود والقصص التي رواها، واختلافها من حيث المضامين والعواطف.

(□) محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، ط (1)، 1999، ص 21.

(□) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 11.

(□) فتحي النصري، السرد في الشعر العربي الحديث، ص 238.

المبحث الثاني

خصائص الإيقاع في القصائد السردية

1- الإيقاع الخارجي:

يمكن تحديد خصائص الإيقاع الخارجي في القصائد السردية، وفق الوقوف على أهم الجوانب التي تحدّد صور العلاقة بين السرد وأسس الإيقاع، والمتمثلة في: الوزن، القافية والروي:

1- 1- الوزن:

تعتمد هذه الدراسة على القصائد الشعرية السردية التي تتضمن سرداً أو حكياً لأحداث قصص مختلفة المضامين؛ فقد تحتوي القصيدة الواحدة على سرود متباينة المحتوى والمواضيع، هذا من جهة، كما أنّ القصائد الشعرية القصصية قد يختلف بناءها الإيقاعي على أوزان عديدة ومختلفة، والتي توافق دلالات تلك القصص الشعرية وعاطفة الشاعر؛ باعتبار أنّ «نبضات القلب تزيد كثيراً مع الانفعالات النفسية، تلك التي قد يتعرّض لها الشاعر في أثناء نظمه، فحالة الشاعر النفسية في الفرح غيرها في الحزن واليأس، ونبضات قلبه حين يتملّكه السرور سريعة يكثر عددها في الدقيقة، ولكنها بطيئة حين يستولي عليه الهمّ والجزع.

ولابدّ أن تتغيّر نغمة الإنشاد تبعاً للحالة النفسية، فهي عند الفرح والسرور سريعة متلهّفة مرتفعة، وهي في اليأس والحزن بطيئة حاسمة» (□).

1- 1- 1- بحر الطويل:

يعد بحر "الطويل" (*) من بين أوزان الشعر العربي قبل الإسلام التي أسهب الشاعر العربي قبل الإسلام في توظيفه في سروده وقصصه الشعرية، مهما اختلفت مضامينها، ونوع تلك القصص، وذلك لملائمة وزن هذا البحر للسرد والقص، بالإضافة إلى أنّ «بحر الطويل قد نظم منه ما يقرب من ثلث الشعر العربي، وأنّه الوزن الذي كان القدماء

(□) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 175.

(*) مفتاحه: طويل له دون البحور فضائل *** فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

ينظر: محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط (1)، 2004، ص 43.

المبحث الثاني: خصائص الإيقاع في القصائد السردية

يؤثرونه على غيره، ويتخذونه ميزاتاً لأشعارهم، ولا سيما في الأغراض الجدية الجليلة الشأن، وهو لكثرة مقاطعه يتناسب وجلال مواقف المفاخرة والمهاجاة والمناظرة»^(□).

كما أن وزن الطويل قد «أفاده الطول أبهة وجلالة، فهو البحر المعتدل حقاً، ونغمه من اللطف بحيث يخلص إليك وأنت لا تكاد تشعر به، وتجد دندنةً مع الكلام المصوغ فيها بمنزلة الإطار الجميل من الصورة، يزيئها ولا يشغل الناظر عن حسنها شيئاً، والطويل في هذه الناحية يخالف سائر البحور»^(□).

ونجد أن بحر الطويل - باعتباره مناسباً للسرد القصصي - قد استوعب العديد من سرود وقصص الشاعر العربي قبل الإسلام، والتي يعبر من خلالها عن تجاربه الحياتية، سواء تلك التي خيبت أمله، وكانت سبباً في بعث الألم والحسرة في نفسه وقلبه، أو تلك التي أسعدته وكانت مصدر فخر له، ويمكن أن تمثل لذلك من خلال هذه المقاطع السردية المختلفة المضامين:

وَعَاثَتْ بِهِ أَيِّدِي الْبَلَى فَحَكَانِي	لِمَنْ طَلَّلَ بِالرَّقَمَتَيْنِ شَجَانِي
بِأَقْلَامِ دَمْعِي فِي رُسُومِ جَنَانِي	وَقَفْتُ بِهِ وَالشَّوْقُ يَكْتُبُ أَسْطُرًا
غُرَابٌ بِهِ مَا بِي مِنَ الْهَيْمَانِ	أَسْأَلُهُ عَنِ عِبَلَةٍ فَأَجَابَنِي
شَكَأ بِنَحِيْبٍ لَا يَنْطِقُ لِسَانِ	يَنْوَحُ عَلَى الْفِ لَهْ وَإِذَا شَكَأ
بِحَسْرَةٍ قَلْبٍ دَائِمِ الْخَفَقَانِ ^(□)	وَيَنْدُبُ مِنْ فَرَطِ الْجَوَى فَأَجَبْتُهُ

يربط عنتره بن شداد عاطفة الحزن التي تختلج قلبه ووزن بحر الطويل ذو المقاطع الطويلة التي تسمح للشاعر بالتنفيس عن ما يؤرقه من مشاعر الحزن واليأس بسبب انفصال المحبوبة عنه ورحيلها؛ وإذ هو يتذكرها عند وقوفه أمام ظلل ديارها يأسره الشوق،

(□) المرجع السابق، ص 98.

(□) عبد الله الطيّب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج (1)، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ص 392.

(□) ديوان عنتره بن شداد، ص 99.

المبحث الثاني: خصائص الإيقاع في القصائد السردية

فيسائل الطلل عن محبوبته "عبلة" فيأبى الطلل جوابه، في حين يحدثه الغراب بمثل ما يعانيه من ألم الصبابة وفراق الأحبة.

ومن ذلك أيضا ما تبعته طعائن المحبوبة الراحلة من حزن وشوق وحنين إليها، فيروي لنا الشاعر بالغ الأثر الحزين الذي خلفته، متتبعًا مسار تنقلها، ومتأملًا حُدُجوها، فيأبى تصديق ما تراه عيناه، فيسأل صاحبه عن صدق رؤياه، ثم يصف الهواج والمحبوبة التي ذهبت بقلب الشاعر المحب:

أشأقتك أظعانٍ بجفنٍ يينبم
غداً فتأملتُ الحدوجَ فراعني
فقلتُ لِحراضٍ وقد كدتُ أذهي
ألم تر ما أبصرتُ أم كنتُ ساهياً
فقالَ ألا لا لم تر اليومَ شبحاً
وربَّ التي أشرقنَ في كلِّ مذنبٍ
يُزرنَ إلا لا يُنحبنَ غيره
لقد بيئتُ للعينِ أحداً معها
عقارٌ تظلُّ الطيرُ تخطفُ زهوهُ
وفي الظاعنينَ القلبُ قد ذهبَ به
نعم بكرةً مثلَ الفسيلِ المكممِ
وقد رفَعوا في السيرِ إिरأقَ معصمِ
من الشوقِ في إثرِ الخليطِ الميممِ
فتشجى بشجوى المستهامِ المتيمِ
وما شمتَ إلا لمحَ برقٍ مغممِ
سواهمَ خوفاً في السريحِ المخدَمِ
بكلِّ ملبِّ أشعتَ الرأسِ محرمِ
عليهنَّ حوكيُ العراقِ المرقمِ
وعالينَ أعلقاً على كلِّ مفامِ
أسيلةٌ مجرى الدمعِ رياءَ المخدَمِ (□)

ويتسع وزن الطويل أيضاً لسرد قصص الكرم (□)، التي تروي وتبرز صور التآزر بين أفراد المجتمع، وقسوة الحياة والبيئة في الصحراء، مما تفرض على الإنسان العربي حوض

(□) ديوان طفيل الغنوي، ص 99 - 102

(□) نجد مثالا على ذلك قصيدة الحطيئة التي سبق ذكرها، ومطلعها:

وطاوي ثلاثٌ عاصبِ البطنِ مُرمِلٌ ❖ ❖ ❖ ببببباء لم يعرف بها ساكنٌ رسما

ينظر: ديوان الحطيئة، ص 396

المبحث الثاني: خصائص الإيقاع في القصائد السردية

تجارب قد تؤدّي بحياته إلى الخطر، وتبثّ في نفسه حبّ مؤازرة أخيه الإنسان، وإكرامه، حتى صار خلقاً يولد معه فطرياً ويرفض أن يستغني عنه مهما بلغت المحاولات من إصرار على تركه، وفي هذا السياق يقول كريم العرب "حاتم الطائي" على وزن الطويل:

أَمَاوِيٍّ! قَدْ طَالَ التَّجَنُّبُ وَالهِجْرُ	وَقَدْ عَذَرْتَنِي مِنْ طِلَابِكُمُ الْعُدْرُ
أَمَاوِيٍّ! إِنَّ الْمَالَ غَادٍ وَرَائِحٌ	وَيَبْقَى مِنَ الْمَالِ الْأَحَادِيثُ وَالذِّكْرُ
أَمَاوِيٍّ! إِنِّي لَا أَقُولُ لِسَائِلٍ	إِذَا جَاءَ يَوْمًا حَلٌّ فِي مَالِنَا نَزْرُ
أَمَاوِيٍّ! إِمَّا مَانِعٌ فَمُبَيِّنٌ	وَإِمَّا عَطَاءٌ لَا يُنْهِنُهُ الرَّجْرُ
أَمَاوِيٍّ! مَا يُغْنِي التَّرَاءُ عَنِ الْفَتَى	إِذَا حَشْرَجَتْ نَفْسٌ وَضَاقَ بِهَا الصَّدْرُ ^(□)

ولعلّ قصص المعارك وحروب الأيام أكثر مناسبة لبحر الطويل، حيث أنها تروي قصص خوض العرب لحروب عديدة، وكيفية استعدادهم لها عدّة وعتاداً، نفسياً ومادياً، وسرد تفاصيلها، وفخر الشاعر/الفارس بانتصاراته الحربية، وبالخسائر التي ألحقها بالعدوّ، فصارت الحروب وسيلة للدفاع عن النفس، القبيلة والحياة، بالإضافة إلى كل ما يصاحب ذلك من مشاعر الحماس والرّهبة، والتحديات التي يتجاوزها الإنسان والشاعر/الفارس، لكي يضمن لنفسه وقومه البقاء، وحياة كريمة، وذلك الإصرار المنطوي تحت سلطة البقاء للأقوى هو الملائم لتوظيف الشاعر وزن بحر الطويل ذو الأجزاء التامة ولأنّه «أطول الشعر كلّهُ، وذلك أنّ حروف تفعيلاته ثمانية وأربعون»^(□)، ومن ذلك قول النّابغة الجعدي:

(□) ديوان حاتم الطائي، ص 24.

(□) محمود فاخوري، موسيقى الشعر العربي، مديرة الكتب والمطبوعات الجامعية، مطبعة الروضة، دمشق، 1992، ص 20.

وَنَحْنُ حَبَسْنَا الْحَيَّ عَبَسًا وَعَامرًا
 وَقَدْ صَعِدَتْ عَن ذِي بِحَارٍ نِسَاؤُهُمْ
 عَطَفْنَا لَهُمْ عَطْفَ الضَّرُوسِ فَصَادَفُوا
 دَعَتْنَا النِّسَاءُ إِذْ عَرَفْنَ وُجُوهَنَا
 حَنِينِ الْهَجَانِ الْأَدَمِ نَادَى بِوَرْدِهَا
 فَقَلْنَا لَهُمْ خَلُّوا طَرِيقَ نِسَائِنَا
 فَنَحْنُ غَضَابٌ مِّنْ مَّكَانِ نِسَائِنَا
 تَفُورُ عَلَيْنَا قِدْرُهُمْ فَنُدِيمُهَا
 بَطْعِنِ كَتَشْهَاقِ الْجَحَاشِ شَهيقُهُ
 فَلَمْ أَرِ يَوْمًا كَانَ أَكْثَرَ بَاكِيًا
 وَمُفْتَصَلًا عَن ثَدِيٍّ أُمَّ تُحْبُّهُ
 وَأَشْمَطَ عُريَانَا يُشَدُّ كِتَافُهُ
 لَقِينَا شَرَاحِيلَ الرَّئِيسِ وَجُنْدَهُ
 تَحَمَّلَ حَيًّا مِّنْ كِلَابٍ وَعَلَقُوا
 وَجِئْنَا بِأَبْدَالِ الرُّؤُوسِ فَلَمْ نَدَعِ
 وَأَطْلَقَ عَبْدُ اللَّهِ غُلَّ ابْنِ جَعْفَرٍ
 وَنَحْنُ حَبَسْنَا عِنْدَ قَارَةَ ضَارِحِ
 سَرَاةٍ مُّرَادٍ لَا يُحَاوِلُ غَيْرُهُمْ
 تَرَكَنَاهُمْ صَرَعَى تَخَالُ رُؤُوسَهُمْ
 لِحَسَّانَ وَابْنِ الْجَوْنِ إِذْ قِيلَ أَقْبَلَا
 كِإِصْعَادِ نَسْرٍ لَا يَرُومُونَ مَنَزِلًا
 مِّنَ الْهَضْبَةِ الْحَمْرَاءِ عِزًّا وَمَعْقَلًا
 دُعَاءَ نِسَاءٍ لَّمْ يُفَارِقَنَّ عَن قَلِي
 سُقَاةَ يَمْدُونِ الْمَوَاتِحَ بِالِدَّلَا
 فَقَالُوا لَنَا: كَلَّا، فَقَلْنَا لَهُمْ: بَلَى
 وَيَسْفَعُنَا حَرُّ مِّنَ النَّارِ يُصْطَلَى
 وَتَفْتُوْهَا عَنَّا إِذْ حَمِيْهَا غَلَا
 وَضَرِبَ لَهُ مَا كَانَ مِّنْ سَاعِدٍ خَلَا
 وَوَجْهًا تَرَى فِيهِ الْكَآبَةَ مُجْتَلَى
 عَزِيْرٌ عَلَيْهَا أَنْ يُفَارِقَنَّ مُفْتَلَى
 يُلَامُ عَلَى جَهْدِ الْقِتَالِ وَمَا انْتَلَى
 مِّنَ السَّيْرِ قَدْ أَحْفَى الْمَطِيَّ وَأَنْعَلَا
 رُؤُوسًا تُنْفِي مَنَزِلًا ثُمَّ مَنَزِلًا
 لِبَيْتِ كِلَابِيٍّ مِّنَ التَّبَلِ مِغْزَلَا
 عَلَائِثَةَ مَعْلُولًا يُقَادُ مُكَبَّلَا
 لِحَنْظَلَةَ الْعِجَالِيِّ لَيْثًا مُكَلَّلَا
 سَقَيْنَاهُمْ بِالْجَزَعِ قَشْبًا مَثْمَلَا
 بِذِي الرَّمْثِ مِّنْ وَادِي الرَّمَادَةِ حَنْظَلَا (□)

يسهب النابغة الجعدي في سرد تفاصيل إحدى معارك قومه، وكيفية الاستعداد لها بوضع خطة ناجحة لها، وأحداثها ونتائجها، وفي خضم ذلك يوظف الشاعر وزن

(□) ديوان النابغة الجعدي، ص ص 129 - 131

المبحث الثاني: خصائص الإيقاع في القصائد السردية

"الطويل" بحركاته وسكناته المتتابعة الأجزاء، والذي يستوعب أحداث الحرب ومشاعر الحماس والفخر التي تبعث في نفس المتلقي الاستجابة النفسية لها، ومناصرة الشاعر وقومه.

واحتوى كذلك بحر الطويل قصص الحيوان الوحشي التي اشتملت على تفاصيل حياة هذا الحيوان الذي يصارع مختلف صور الموت التي تعترض حياته البسيطة في فيافي الصحراء، محاولاً الدفاع عن نفسه وحياته:

كَأَنِّي وَرَحَلِي فَوْقَ أَحْقَبَ قَارِحٍ
تَمْشَى قَلِيلًا ثُمَّ أَنْحَى ظُلُوفَهُ
يُهَيِّلُ وَيُبْذِرِي ثُرْبَهَا وَيُثِيرُهُ
فَبَاتَ عَلَى خَدِّ أَحْمَمٍ وَمَنْكَبِ
وَبَاتَ إِلَى أَرْطَاةِ حَقْفٍ كَأَنَّهَا
فَصَبَّحَهُ عِنْدَ الشُّرُوقِ غُدِيَّةً
مُغْرَثَةً زَرْقًا كَأَنَّ عِيُونَهَا
فَأَدْبَرَ يَكْسُوهَا الرَّغَامَ كَأَنَّهُ
وَأَيَقِنَنَّ إِن لَّاقِيَنَّهُ أَنَّ يَوْمَهُ
فَأَدْرَكَهُ يَأْخُذَنَّ بِالسَّاقِ وَالنَّسَا
وَعَوْرَنَ فِي ظِلِّ الْغَضَى وَتَرَكَنَهُ
بِشُرْبَةٍ أَوْ طَاوٍ بِعَرْنَانَ مَوْجِسِ
يُثِيرُ الثُّرَابَ عَنِ مَبِيتٍ وَمُكْنَسِ
إِثَارَةَ نَبَاتِ الْهَوَا جِرِ مُخْمَسِ
وَضَجَعْتُهُ مِثْلُ الْأَسِيرِ الْمُكَرْدَسِ
إِذَا أَلْتَقَتْهَا غَبِيَّةٌ بَيْتُ مُعْرَسِ
كِلَابُ بَنُ مَرٍّ أَوْ كِلَابُ ابْنِ سِنَسِ
مِنَ الذَّمْرِ وَالْإِيْحَاءِ نُوَارِ عَضْرَسِ
عَلَى الصَّمَدِ وَالْأَكَامِ جَدْوَةَ مُقْبَسِ
بِذِي الرَّمْثِ إِنَّ مَاوَتَهُ يَوْمَ أَنْفَسِ
كَمَا شَبَّرَقَ الْوَلْدَانَ ثُوبَ الْمُقَدَّسِ
كَقَرَمِ الْهَجَانِ الْفَادِرِ الْمُتَشَمَّسِ (□)

يروى امرؤ القيس قصة الثور الوحشي بكثير من التفاصيل، والإسهاب في وصفه، فهو نشيط وقوي، وخميص البطن، وحذر رغم إحساسه بالخوف، وعند أول الليل يبحث له عن مبيت يحميه من البرد والمطر، ولا تتوقف معاناة عند هذا الحد، بل يتعداه إلى هجوم الكلاب الجائعة التي أغراها صاحبها بصيد هذا الثور، في الصباح؛ حيث أدرك الثور حينها

(□) ديوان امرئ القيس، ص 101 - 104.

المبحث الثاني: خصائص الإيقاع في القصائد السردية

أنَّ حياته تتوقّف على موت هذه الكلاب أو تعبها من اللّحاق به، وفعلاً ينهي "امرؤ القيس" قصة الثور بإحساس الكلاب بالإرهاق وفقدان الأمل في النيل من الثور.

وقد ساهم وزن الطويل في توفيق "امرؤ القيس" في رسم شخصية الثور التي تكابد المعاناة المتواصلة، وتبحث عن منفذ لها للنجاة من الموت، وبثّ عنصر التشويق في ثنايا الأحداث القصصية المروية بتفاصيلها.

لقد استوعب بحر الطويل واحتضن أغلب -إن لم نقل جلّ- القصص الشعرية التي رواها الشاعر العربي قبل الإسلام، فبالإضافة إلى القصص السابقة الذكر، نجد أيضاً قصص صيد الهواة التي تروي أحداث خروج الشاعر إلى الصيد رفقة أصدقائه أو رفاقه وإحرازهم صيدا وفيراً:

ولكنُّ نُنَادِي من بَعِيدٍ: أَلَا ارْكَبِ!
صَبوراً على العَلَاتِ غَيْرِ مُسَبِّبِ
وأَكْرَعُهُ مُسْتَعْمِلاً خَيْرُ مَكْسَبِ
كَمَشِي العَدَارَى في المَلَاءِ المُهْدَبِ
خَرَجْنَا عَلَيْنَا كَالجُمَانِ المُثَقَّبِ
حَثِيثِ كَغَيْثِ الرِّائِحِ المُتَحَلَّبِ
على جَدَدِ الصَّحْرَاءِ مِنْ شَدِّ مُلْهَبِ
تَخَلَّلَهُ شُؤْبُوبُ غَيْثِ مُنْقَبِ
يُدَاعِسُهُنَّ بِالنُّضِيِّ المُعَلَّبِ
بِمِدْرَاتِهِ كَأَنَّهَا ذَلِقُ مِشْعَبِ
وتَيْسِ شُبُوبِ كَالهَشِيمَةِ قَرْهَبِ^(□)

إذا ما اقْتَنَصْنَا لم نُخَاتِلْ بِجُنَّةِ
أخَا ثِقَةٍ لَا يَلْعَنُ الحَيُّ شَخْصَهُ
إذا أَنْفَضُوا زَادًا فَإِنَّ عِنَانَهُ
رَأَيْنَا شَيَاهَا يَرْتَعِينَ خَمِيْلَةً
فَبَيْنَا تَمَارِينَا وَعَقْدُ عِدَارِهِ
فَأَتْبَعَ أَثَارَ الشَّيَاهِ بِصَادِقِ
تَرَى الفَارَّ عَنْ مُسْتَرْغَبِ القَدْرِ لِأَحَا
خَفَى الفَارَّ مِنْ أنْفَاقِهِ فَكَأَنَّمَا
فَظِلٌّ لِشِيرَانِ الصَّرِيمِ غَمَاغِمِ
فَهَاوٍ على حُرِّ الجَبِينِ وَمُتَّقِ
وَعَادَى عِدَاءٍ بَيْنَ ثُورٍ وَنَعْجَةٍ

(□) ديوان علقمة بن عبدة، ص ص 16- 18

فَقُلْنَا: أَلَا وَقَدْ كَانَ صَيْدٌ لِقَانِصٍ
فَظُلَّ الْأَكْفَاءَ يَخْتَلِفْنَ بِحَانِدٍ
كَأَنَّ عَيْوَبَ الْوَحْشِ حَوْلَ خَبَائِنَا
وَرُحْنَا كَأَنَّا مِنْ جَوَاثِي عَشِيَّةٍ
وَرَا حَ كَشَاةِ الرَّبْلِ يَنْفُضُ رَأْسَهُ
وَرَا حَ يُبَارِي فِي الْجَنَابِ قُلُوصَنَا
فَخَبُّوا عَلَيْنَا فَضْلَ بُرْدٍ مُطَنَّبٍ
إِلَى جَوْجُوءٍ مِثْلِ الْمَدَاكِ الْمُخَضَّبِ
وَأَرْحَلْنَا الْجَزْعُ الَّذِي لَمْ يُنْقَبِ
نُعَالِي النَّعَاجَ بَيْنَ عَدَلٍ وَمُحَقَّبِ
أَذَاةً بِهِ مِنْ صَائِكٍ مُتَحَلَّبِ
عَزِيزًا عَلَيْنَا كَالْحُبَابِ الْمُسَيَّبِ (□)

يسهب علقمة بن عبدة في سرد تفاصيل قصة خروجه إلى الصيد، مسنداً كغيره من الشعراء العرب قبل الإسلام مهمة إحرار الصيد الوفير إلى فرسه القوي.

ولقد اشتمل وزن الطويل أيضا على قصص مغامرات الصعاليك، والتي تصف أحوال الصعاليك ونمط حياتهم، وتروي أحداثاً تحاكي رغباتهم وآمالهم؛ من ذلك مثلا ما يرويهِ "الشنفري" عن قصة خروجه ورفاقه إلى الغزو رغم لوم زوجته له ومحاولتها إقناعه بالعزوف عن رغبته في الإغارة:

دَعِينِي وَقَوْلِي بَعْدُ مَا شِئْتِ إِنِّي
خَرَجْنَا فَلَمْ نَعْهَدْ وَقَلْتِ وَصَائِنَا
سَرَا حِينُ فَنِيَانٍ كَأَنَّ وَجُوهَهُمْ
نَمْرُ بِرْهُوَ الْمَاءِ صَفْحَا وَقَدْ طَوَّتْ
ثَلَاثًا عَلَى الْأَقْدَامِ حَتَّى سَمَا بِنَا
فَنَارُوا إِلَيْنَا فِي السَّوَادِ فَهَجَّجُوا
فَشَنَّ عَلَيْهِمْ هِرَّةَ السَّيْفِ ثَابِتٌ
سَيُغْدَى بِنَعَشِي مَرَّةً فَأَغْيَبُ
ثَمَانِيَّةً مَا بَعْدَهَا مُتَعَتَّبُ
مَصَابِيحُ أَوْ لَوْنٌ مِنَ الْمَاءِ مُذْهَبُ
شَمَائِلُنَا وَالرَّزَادُ ظَنَّ مُغْيَبُ
عَلَى الْعَوْضِ شَعْشَاعٌ مِنَ الْقَوْمِ مُحْرَبُ
وَصَوَّتَ فِينَا بِالصَّبَاحِ الْمُثَوَّبُ
وَصَمَّمْ فِيهِمْ بِالْحُسَامِ الْمُسَيَّبِ (□)

(□) المصدر السابق، ص ص (18 - 20).

(□) ديوان الشنفري، ص 27

المبحث الثاني: خصائص الإيقاع في القصائد السردية

وَوَظَلْتُ بِفَيْيَانٍ مَعِيَ أَنْقِيَهُمْ
وَقَدْ حَرَمْتُهُمْ رَاجِلَانِ وَفَارِسٌ
يَشُنُّ إِلَيْهِ كُلُّ رِيحٍ وَقَلْعَةٍ
فَلَمَّا رَأَى قَوْمَنَا قَيْلًا: أَفْلَحُوا
بِهِنَّ قَلِيلًا سَاعَةً ثُمَّ خَبَّيُوا
كَمِيٍّ صَرَعْنَاهُ وَقَرَمٌ مُسَلَّبٌ
ثَمَانِيَةً وَالْقَوْمُ رَجُلٌ وَمَقْنَبٌ
فَقُلْنَا: اسْأَلُوا عَنْ قَائِلٍ لَا يُكَذِّبُ (□)

أمّا "عروة بن الورد" فيروي ذلك الحوار السردى الذي كان بينه وبين زوجته "أمّ حسان"، والتي تلومه على خروجه إلى الغزو، وتحاول جاهدة إقناعه بالبقاء إلى جانبها خوفاً عليه مما قد يلاقيه من مخاطر في الطريق أو أثناء الغزو، لكنّها عبثاً نفع، فعروة مصّرّ على الإغارة لسدّ حاجات قومه وعائلته الذين أصابهم الفقر والحاجة:

أَرَى أُمَّ حَسَّانَ الْغَدَاةَ تَلُومُنِي
لَعَلَّ الَّذِي خَوَّفْتِنَا مِنْ أَمَانَا
تَقُولُ سُلَيْمَى: لَوْ أَقَمْتَ لِسَرَّنَا
إِذَا قُلْتِ: قَدْ جَاءَ الْغِنَى حَالَ دُونِهِ
لَهُ خَلَّةٌ لَا يَدْخُلُ الْحَقُّ دُونَهَا
فَإِنِّي لِمُسْتَأَفٍ الْإِلَادِ بِسُرْبِيَّةٍ
رَأَيْتَ بَنِي لُبْنَى عَلَيْهِمْ غَضَاظَةٌ
تُخَوِّفُنِي الْأَعْدَاءَ وَالنَّفْسُ أَخَوْفُ
يَصَادِفُهُ فِي أَهْلِهِ الْمُتَخَلِّفُ
وَلَمْ تَدْرِي أَنِّي لِلْمُقَامِ أُطَوْفُ
أَبُو صَبِيَّةٍ يَشْكُو الْمَفَاقِرَ أَعْجَفُ
كَرِيمٌ أَصَابَتْهُ خُطُوبٌ تُجَرِّفُ
فَمُبْلَغُ نَفْسِي عُذْرَهَا أَوْ مُطَوِّفُ
بِيُونُهُمْ وَسَطَ الْحُلُولِ التَّكْنِيفُ (□)

ويؤكد "السليك بن السلكتة" علة لجوء الصعاليك إلى الغزو، في فقرهم، من خلال سرد قصة سطوه على إبل عظيمة كانت ترعى بعد أن قتل صاحبها الذي كان يرعاها:

(□) المصدر السابق، ص ص 27، 28

(□) ديوان عروة بن الورد، ص ص 194 - 197

وَعَاشِيَةٌ رَاحَتِ بَطَانٍ دَعَرْتُهَا	بِصَوْتِ قَتِيلٍ وَسَطْهَا يُتَسَيِّفُ
كَأَنَّ عَلَيْهِ لَوْنٌ بُرْدٍ مُحَبَّرٍ	إِذَا مَا أَتَاهُ صَارِحٌ مُتَلَهِّفُ
فَبَاتَ لَهُ أَهْلٌ خَلَاءَ فِنَاؤُهُمْ	وَمَرَّتْ بِهِمْ طَيْرٌ فَلَمْ يَتَعَيَّفُوا
وَبَاتُوا يَظُنُّونَ الظُّنُونَ وَصُحْبَتِي	إِذَا مَا عَلَوْا نَشَزَا أَهْلًا وَأَوْجَفُوا
وَمَا نِلْتُهَا حَتَّى تَصَعَلَكْتُ حِقْبَةً	وَكَدْتُ لِأَسْبَابِ الْمَنِيَّةِ أُعْرِفُ
وَحَتَّى رَأَيْتُ الْجُوعَ بِالصَّيْفِ ضَرْنِي	إِذَا قُمْتُ تَغْشَانِي ظِلَالٌ فَأُسَدِفُ (□)

وتطراً على بحر الطويل في نصوص القصائد السردية، والتي يروي من خلالها الشاعر العربي قبل الإسلام قصصاً مختلفة، بعض التغييرات على تفعيلتيه مثل الزحافات والعلل؛ حيث يدخل زحاف "القبض" على تفعيلات وزن البحر الطويل كلها؛ (أي الحشو والعروض والضرب)، ونقصد بزحاف القبض «حذف الحرف الخامس الساكن من التفعيلة» (□):

نَعَمَ بُكْرًا مِثْلَ الْفَسِيلِ الْمُكَمَّمِ	أَشَاقَتِكَ أَظْعَانٌ بِجَفْنٍ يَبْنَبِمِ
0//0// 0/0// 0/0/0// /0//	0//0// /0// 0/0/0// 0/0//
مفاعِلن فعولن مفاعيلن فعول	مفاعِلن فعول مفاعيلن فعولن

نلاحظ دخول زحاف القبض على تفعيلتي بحر الطويل اللتين تتكررآن مرتين في صدر وعجز البيت الشعري: فعولن ومفاعيلن، فصارت فعولن ← فعول، و"مفاعيلن" تحوّلت إلى: مُفاعِلن، وجاءت عروض وضرب (*) البحر مقبوضتين.

(□) ديوان السليك بن السلعة، ص ص 82 - 84.

(□) صبري إبراهيم السيد، أصول النغم في الشعر العربي، دار المعرفة الجامعية - الإسكندرية، 1993، ص 44.

(*) العروض: هي آخر تفعيلة في صدر البيت الشعري، في حين أنّ الضرب هي آخر تفعيلة في عجزه.

ينظر: صبري إبراهيم السيد، أصول النغم في الشعر العربي، ص 44.

المبحث الثاني: خصائص الإيقاع في القصائد السردية

غير أن الشاعر لا يلتزم هذا التغيير في جلّ أبيات القصيدة الواحدة، بل قد تأتي العروض والضرب سليمة من زحاف القبض في مطلع القصيدة، في حين لا تسلم تفاعيل العروض والضرب في الأبيات الأخرى من هذا الزحاف:

أَمَاوِيٌّ قَدْ طَالَ التَّجَنَّبُ وَالْهَجْرُ	وَقَدْ عَدَرْتُني مِنْ طَلَابِكُمْ الْعُدْرُ
0/0/0// /0// 0/0/0/// /0//	0/0/0// /0// 0/0/0/// /0//
فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن	فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن

نجد أن العروض والضرب هنا صحيحتان بينما تفعيلة: فعولن تحوّلت إلى: فعول.

بينما قد تأتي عروض البيت الثاني مقبوضة أما ضربها صحيح، وقد سلمت باقي

تفاعيل البيت الشعري من هذا الزحاف:

أَمَاوِيٌّ إِنَّ الْمَالَ غَادٍ وَرَائِحٌ	وَيَبْقَى مِنَ الْمَالِ الْأَحَادِيثُ وَالذِّكْرُ
0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//	0/0/0// 0/0// 0/0/0// 0/0//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

كما يكون العروض والضرب محذوفان بسبب دخول علة "الحذف" عليهما، وبذلك يتم «إسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة، فالتفعيلة الأساسية كانت تتكوّن من: مفاعيلن، ورموزها: 0/0/0//، فلما حذفنا السبب الأخير (أي الحركة والسكون) بقي من التفعيلة: مفاعي، ورموزها: 0/0//»^(□).

لِمَنْ طَلَّلَ بِالرَّقَمَتَيْنِ شَجَانِي	وَعَاثَتْ بِهِ أَيَدِي الْبِلَى فَحَكَانِي
0/0// /0// 0/0/0// 0/0//	0/0// /0// 0/0/0// 0/0//
فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن	فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن

(□) المرجع السابق، ص 52.

ومن الزحافات الأخرى التي تطراً على بحر الطويل، زحاف الكفّ الذي يُقصد به

حذف الساكن السّابع^(□)؛ إذ يدخل على تفعيلة "مفاعيلن"، فتصبح "مفاعيلُن":

أَلَا رَبِّ يَوْمٍ لَكَ مِنْهُنَّ صَالِحٌ	وَلَأَسِيماً يَوْمٌ بِدَارَةِ جُلْجُلٍ ^(□)
0//0// 0/0// 0/0// 0//	0//0// /0// 0/0/0// /0//
فعولن مفاعيل فعولن مفاعلن	فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

فقد اجتمع زحاف الكفّ في صدر البيت "مفاعيلُن" مع زحاف القبض في عجزه؛

وصدره فصارت تفعيلة مفاعيلن في صورة "مفاعيلُن"، بينما أدّى زحاف القبض إلى تعبير في

تفعيلتيه: "مفاعيلن" التي صارت "مفاعِلُنْ"، وكذلك "فَعُولُنْ" التي حذف منها الحرف

الخامس الساكن "فَعُولُنْ".

تؤدّي الزحافات التي تطراً على وزن بحر الطويل ضمن السرود الشعرية المنتقاة، إلى

تسريع إيقاع هذا البحر، والذي ينعكس على وتيرة السرد؛ خاصة عندما يجتمع زحاف

"الكفّ مع القبض".

غير أن السرد يكون مسترسلاً في القصة الشعرية حين تقل الزحافات، وتنخفض

سرعته خصوصاً في المقاطع الوصفية أو الحوارية السردية.

لقد استوعب وزن الطويل وإيقاعه العديد من القصص الشعرية التي رواها

الشعراء العرب قبل الإسلام، فهو يتّسع لعاطفتهم الحزينة، وسرد حوادث الحرب،

ومغامراتهم الغزلية^(□)، أو تلك التي يسردون من خلالها وقائع خروجهم إلى الصيد، أو

قصص الحيوان التي تحاكي صراع الإنسان والحيوان مع الحياة ومعاناتهما من نوائب

الدَّهر، ومجاهدتهما للذود عن استمراريتهما؛ ولعلّ ذلك سبب تفضيل الشعراء العرب قبل

الإسلام «بحر الطويل على غيره في باب القصص المتّصل بماضيهم وأخبارهم وأساطيرهم

(□) المرجع السابق، ص 56.

(□) ديوان امرئ القيس، ص 10.

(□) مثل تلك المغامرات التي يرويها "امرؤ القيس" في معلقته، ينظر: ديوان امرئ القيس، ص 7-18.

المبحث الثاني: خصائص الإيقاع في القصائد السردية

وملاحم قبائلهم في الأزمان السالفة، فإنَّ حظَّه من ذلك هو الأوفر بالنسبة إلى غيره من البحور، ومنحى الشعراء فيه يناسب معاني التّعني بجلالة الماضي وعنصر القصص والنعث فيه من الطراز الذي يدعو السامع لأن يصغي ويتفهم»^(□)، خصوصاً أنّ الشعر آنذاك كان يُلقى مشافهة، ممّا يمنح هذا الوزن المتلقّي الرّغبة في الإصغاء، والشاعر القدرة على استمالة السامع/المتلقّي والتأثير فيه.

1- 1- 2- بحر البسيط:

إنَّ وزن البسيط أنسب للتعبير عن اللين والقسوة؛ فهو «من البحور التي تخدم ظاهرة الشجن، فمع أنّه يجود في التعبير على القسوة إلاّ أنّه في الوقت ذاته يجود في الجانب الشجني من الإنسان»^(□)؛ حيث أنّ تفاعيل هذا البحر المكوّنة من تفعيلتي: "مُسْتَفْعِلُنْ" و"فَاعِلُنْ" ذات نغم خاص يساعد على مواكبة الانفعال الحزين الدالّ عن اللين، وكذلك الانفعال القويّ المعبر عن العنف والتحدّي؛ إذ أنّه «بحر راقص يتّصف بنغماته العالية وبتغيّر حركيّ موجيّ ارتفاعاً وانخفاضاً»^(□).

يكاد يتّفق بحر البسيط مع بحر الطويل في استيعابه لمختلف موضوعات القصص التي يرويها الشاعر العربي قبل الإسلام؛ فهو «أخو الطويل في الجلالة والرّوعة، إلاّ أنّ الطويل أعدل مزاجاً منه، ويقصر بالبسيط أنّ فيه بقيّة من استفعالات الرّجز ذات دندنة تمنع نغمه أن يكون خالص الاختفاء وراء كلام الشاعر، وكامل النزول منه بمنزلة الجوّ الموسيقي الذي يكون من الشعر كالإطار من الصورة»^(□).

(□) عبد الله الطيّب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج (1)، ص 398، 399.

(□) عبده بدوي، دراسات تطبيقية في الشعر العربي، ذات السلاسل للطباعة والنشر، الكويت، 1988، ص 155.

(□) عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، الشروق، عمان، ط (1)، 1997، ص 121.

(□) عبد الله الطيّب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج (1)، ص 452.

فقد جمع بحر البسيط بين اللين والقوة، في التعبير عن مختلف انفعالات الشاعر العربي قبل الإسلام، سواء أعربت عن حزنه أو فرحه، أو حتى حماسه وتحديه لمختلف الصعاب والعراقيل التي تواجهه، من ذلك شكوى الأعشى حزنه لفراق محبوبته، وأرقه ليلاً شوقاً إلى وصالها:

أرعى النجوم عميماً مُتَبَتاً أرقاً	نَامَ الْخَلِيُّ وَبَتُ اللَّيْلِ مُرْتَفِقاً
وَكَانَ حُبٌّ وَوَجْدٌ دَامَ فَانْفَقَا	أَسْهُو لَهْمِيَّ وَدَوَائِي فَهِيَ تُسْهَرُنِي
هَلْ يَشْتَفِي وَآمِقٌ مَا لَمْ يُصَبْ رَهَقَا	لَا شَيْءَ يَنْفَعُنِي مِنْ دُونِ رُؤْيَيْهَا
تَرَعَى أَغْنٍ غَضِيضاً طَرْفُهُ خَرَقَا (□)	صَادَتْ فَوَادِي بَعَيْنِي مُغْزَلٍ خَذَلَتْ

كما يوظف "زهير بن أبي سلمى" بحر البسيط في التعبير والبوح عن ألم الفراق، وانفصاله عن المحبوبة بعد رحيلها مع أهلها الطاعنين:

وَعَلَّقَ الْقَلْبُ مِنْ أَسْمَاءَ مَا عَلِقَا	إِنَّ الْخَلِيْطَ أَجَدَّ الْبَيْنَ فَانْفَرَقَا
يَوْمَ الْوَدَاعِ فَأَمْسَى رَهْنَهَا غَلِقَا	وَفَارَقْتِكَ بَرَهْنٍ لَا فِكَاكَ لَهُ
فَأَصْبَحَ الْحَبْلُ مِنْهَا وَاهِيَاً خَلَقَا	وَأَخْلَفْتِكَ ابْنَةَ الْبَكْرِيِّ مَا وَعَدْتِ
وَلَا مَحَالَةَ أَنْ يَشْتَاقَ مَنْ عَشِقَا (□)	قَامَتْ تَبْدَى بِنْدِي ضَالٍ لَتَحْرُنْبِي

يفصح "زهير بن أبي سلمى" عن حزنه الشديد لفراق حبيبة قلبه "أسماء" ورحيلها مع أهلها، تاركة قلبه متعلقاً بها؛ فهو لا يستطيع الكف عن تذكرها والشغف بها، فصار قلبه مرهوناً بحبها، رغم أنها خانت عهده وأخلفت وعودها له.

وهو الذي يقف عند ديار محبوبته، فينكر تارة عفاها ويقر بذلك تارة أخرى، وإن دل ذلك على شيء إنما يدل على وفائه لمحبوبته رغم رحيلها وفراقها:

(□) ديوان الأعشى، ص. 133.

(□) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ص ص 53، 54.

قِفْ بِالذِّيارِ التي لَمْ يَعْضُها القَدِمُ بَلَى وَغَيرَها الأرواحُ وَالذِّيمُ
لا الدارُ غَيرَها بَعْدُ الأنيسُ ولا بالدارِ لو كَلَّمْتَ ذا حاجَةٍ صَمَمُ
دارُ لأَسْماءَ بِالغَمَرينِ ماثِلَةٌ كالوحيِ لَيسَ بِها من أَهلِها أَرَمُ^(□)

يستوعب بحر البسيط أيضا قصص الحيوان التي يرويها الشعراء العرب قبل الإسلام، والتي يعبرون من خلالها عن ذلك الصِّراع الأبدي بين الحيوان والإنسان ونواب الدَّهر والموت، كقصص الحيوان الوحشي^(*)، وقصص الصيد المنبثقة من وصف الفرس التي تُبرز الصِّراع القائم بين القوي والضعيف، وتؤكد أن البقاء للأقوى:

كَأَنَّها لِقوَةٌ طَلوبُ تَحِنُّ في وَكرِها القُلوبُ
باتت على إرِمِ رابئَةَ كَأَنَّها شَخيخةٌ رَقوبُ
فأصبحت في غداةِ قِرَّةٍ يسقطُ عن ريشِها الضريبُ
فأبصرت تُعَلِّباً من ساعةٍ ودونَهُ سَبَسَبٌ جَدِيبُ
فَنفَضت ريشَها وَأنتَفَضت وَهيَ من نَهَضَةٍ قَريبُ
فأشتالَ وإرتاعَ من حَسيبِها وَفَعَلَهُ يَفَعَلُ المَذووبُ
فَنهَضت نَحوَهُ حَتيثَةً وَحَرَدت حَرَدَةً تَسِيبُ^(□)

(□) المصدر السابق، ص 126.

(*) من ذلك مثلاً:

- 1 - كَأَنَّ رَحلي وَقد زالَ النَّهارُ بنا ❖ ❖ يَوْمَ الجليلِ على مُستأنسٍ وَجدِ
- 2 - كَأَنَّما الرَّحْلُ مِنْها فَوْقَ ذي جُدَدِ ❖ ❖ ذَبَّ الرِّبادُ إلى الأَشباحِ نَظَّارِ

ينظر: ديوان النابغة الذبياني، ص 33 و 54 على التوالي.

- 3 - كَأَنَّها ذُو وُشومٍ بَينَ مَأْفَقَةٍ ❖ ❖ وَالقُطُطُطانَةَ وَالبرُعُومَ مَدعُورِ

ينظر: ديوان أوس بن حجر، ص 42.

(□) ديوان عبید بن الأبرص، ص ص 25، 26

وَالْعَيْنُ حِمْلَاقَهَا مَقْلُوبٌ	فَدَبُّ مَنْ رَأَيْهَا دَبِيباً
وَالصَّيْدُ مِنْ تَحْتِهَا مَكْرُوبٌ	فَأَدْرَكَتْهُ فَطَرَّحَتْهُ
فَكَدَّحَتْ وَجْهَهُ الْجَبُوبُ	فَرَنَّحَتْهُ وَوَضَعَتْهُ
فَأَرْسَلَتْهُ وَهُوَ مَكْرُوبٌ	فَعَاوَدَتْهُ فَرَفَعَتْهُ
لَا بُدَّ حَيَزُومُهُ مَنقُوبٌ (□)	يَضْغُو وَمِخْلَبُهَا فِي دَفِّهِ

لكن إذا انتقلنا إلى شعر الأيام والحروب ، نجد أن توظيف الشعراء لبحر البسيط كان محدوداً جداً أو قليلاً، إلا ما ورد في القصائد التي يفتخر خلالها الشعراء بانتصاراتهم، كقول الأعشى مفتخراً بصنيع قومه في يوم "الزَّوَيْرِينَ" (□)؛ إذ يقول:

عِنْدَ اللِّقَاءِ وَلَا سُودٌ مَقَارِيفُ	يَا سَلْمُ لَا تَسْأَلِي عَنَّا فَلَا كُشِفَتْ
يَوْمَ الزَّوَيْرِينَ فِي جَمْعِ الْأَصَالِيفِ	نَحْنُ الَّذِينَ هَزَمْنَا يَوْمَ صَبْحَنَا
بِالشَّيْبِ مِنَّا وَبِالْمُرْدِ الْغَطَارِيفِ	ظَلُّوا وَظَلَّتْ تَكُرُّ الْخَيْلُ وَسَطَهُمُ
تَحْتَ اللَّبُودِ مُتُونٌ كَالزَّحَالِيفِ (□)	وَأَنْسَلَ عَنْهَا بِسَيْلِ الصَّيْفِ فَأَنْجَرَدَتْ

أو حين يتوعّد الشعراء خصومهم، أو يحذرونهم من التَّيْلِ منهم، مفتخرين بقومهم، وهذا صنيع "عبيد بن الأبرص":

(□) المصدر السابق، ص 26،

(□) كان هذا اليوم بين بكر وتغلب ولصالح بكر انتهى.

ينظر تفاصيل هذا اليوم في: إبراهيم شمس الدين، مجموع أيام العرب في الجاهلية والإسلام، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط (1)، 2002، ص 81.

(□) عز الدين أبو الحسن علي بن الأثير، الكامل في التاريخ، ج (1)، ص 605.

أَبْلَغَ أَبَا كَرِيْبٍ عَنِّي وَأُسْرَتَهُ
 يَا عَمْرُو مَا رَاحَ مِنْ قَوْمٍ وَلَا ابْتَكْرُوا
 يَا عَمْرُو مَا طَلَعَتْ شَمْسٌ وَلَا غَرَبَتْ
 هَلْ نَحْنُ إِلَّا كَأَزْوَاجٍ تَمُرُّ بِهَا
 فَإِنْ رَأَيْتَ بِوَادٍ حَيَّةً ذَكَرًا
 لَأَعْرِفَنَّكَ بَعْدَ الْمَوْتِ تَنْدُبُنِي
 فَإِنْ حَيَّيْتُ فَلَا أَحْسِبُكَ فِي بَلَدِي
 إِنَّ أَمَامَكَ يَوْمًا أَنْتَ مُدْرِكُهُ
 فَانظُرْ إِلَيَّ فِيءٍ مُلْكٍ أَنْتَ تَارِكُهُ
 قَوْلًا سَيَذْهَبُ غَوْرًا بَعْدَ إِنْجَادِ
 إِلَّا وَلِلْمَوْتِ فِي آثَارِهِمْ حَادِي
 إِلَّا تَقَرَّبَ أَحْبَابٌ لِمِيعَادِ
 تَحْتَ التُّرَابِ وَأَجْسَادِ كَأَجْسَادِ
 فَامْضِ وَدَعْنِي أُمَارِسَ حَيَّةَ الْوَادِي
 وَفِي حَيَاتِي مَا زُوْدَتْني زَادِي
 وَإِنْ مَرَضْتُ فَلَا أَحْسِبُكَ عَوَادِي
 لَا حَاضِرٌ مُفْلِتٌ مِنْهُ وَلَا بَادِي
 هَلْ تُرْسِيْنَ أَوْأَخِيهِ بِأَوْتَادِ (□)

كما يوظف "النابغة الذبياني" بحر البسيط ليسرد لنا قصة "زرقاء اليمامة"،

فيقول:

أُحْكُمُ كَحُكْمِ فَتَاةِ الْحَيِّ إِذْ نَظَرْتَ
 يَحْفُضُهُ جَانِبًا نِيْقٍ وَتُتْبِعُهُ
 قَالَتْ: أَلَا لَيْتَمَا هَذَا الْحَمَامُ لَنَا
 فَحَسَّبُوهُ فَالْفَوْهُ كَمَا حَسَبْتَ
 فَكَمَلَتْ مِائَةً فِيهَا حَمَامَتُهَا
 إِلَى حَمَامٍ شِرَاعٍ وَارِدِ التَّمَرِ
 مِثْلَ الزُّجَاجَةِ لَمْ تُكْحَلْ مِنَ الرَّمَرِ
 إِلَى حَمَامَتِنَا وَنِصْفُهُ فَقَدِرِ
 تِسْعًا وَتِسْعِينَ لَمْ تَنْقُصْ وَلَمْ تَزِدِ
 وَأَسْرَعَتْ حِسْبَةً فِي ذَلِكَ الْعَدَدِ (□)

ويستخدم الشعراء الصعاليك أيضا بحر البسيط لسرد تفاصيل مغامراتهم،

مثلما يروي لنا "تأبط شراً" قصة فراره هو ورفيقه "ابن براق" من قبضة أعدائهما من

"بجيلة":

(□) ديوان عبيد بن الأبرص، ص ص 55، 56

(□) ديوان النابغة الذبياني، ص 36

يَا عَيْدُ مَا لَكَ مِنْ شَوْقٍ وَإِيرَاقٍ	وَمَرَّ طَيْفٌ عَلَى الْأَهْوَالِ طَرَّاقٍ
يَسْرِي عَلَى الْأَيْنِ وَالْحَيَاتِ مُحْتَفِيًّا	نَفْسِي فِدَاؤُكَ مِنْ سَارٍ عَلَى سَاقٍ
إِنِّي إِذَا خُلْتُ ضَنْتُ بِنَائِلِهَا	وَأَمْسَكَتُ بِضَعِيفِ الْوَصْلِ أَحْدَاقٍ
نَجَوْتُ مِنْهَا نَجَائِي مِنْ بَجِيلَةٍ إِذْ	أَلْقَيْتُ لَيْلَةَ خَبْتِ الرَّهْطِ أَرْوَاقِي
لَيْلَةَ صَاحُوا وَأَغْرَوْا بِي سِرَاعَهُمْ	بِالْعَيْكَتَيْنِ لَدَى مَعْدَى ابْنِ بَرَّاقٍ
كَأَنَّمَا حَتَّحُوا حُصًّا قَوَادِمُهُ	أَوْ أُمَّ خَشَفٍ بِنِذِي شَثٍّ وَطُبَّاقٍ
لَا شَيْءَ أَسْرَعُ مِنِّي لَيْسَ ذَا عُدْرٍ	وَذَا جَنَاحٍ بِجَنْبِ الرِّيدِ خَفَّاقٍ
حَتَّى نَجَوْتُ وَلَمَّا يَنْزِعُوا سَلْبِي	بِوَالِهِ مِنْ قَبِيضِ الشَّدِّ غِيدَاقٍ (□)

وقد تطرأ تغييرات على بحر البسيط (□)، نتيجة دخول الزحافات والعلل على تفعيلاته، فتجلى في صور وتمظهرات عديدة، منها:

أ- الخين (□): وقد يصيب تفعيلات حشو البحر وعروضه وضربه أيضا؛ حين يكون

البحر تاماً:

نَامَ الْخَلِيُّ وَبِتُ اللَّيْلِ مُرْتَفِقًا	أَرْعَى النَّجُومَ عَمِيدًا مُنْبِتًا أَرْقًا
0///0/0/0/ 0///0/0/0/ 0///0/0/0/ 0///0/0/0/	0///0/0/0/ 0///0/0/0/ 0///0/0/0/ 0///0/0/0/
مُسْتَفْعَلُنْ فَعْلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فَعْلُنْ	مُسْتَفْعَلُنْ فَعْلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فَعْلُنْ

نجد أن تفعيلة "فاعلن" حذف منها الحرف الثاني الساكن فصارت: "فعلن"، كما أن عروض وضرب البيت جاء كل منهما محبوباً.

(□) ديوان تابت شراً، ص ص 40، 41.

(□) تفعيلات البحر وفق مفتاحه هي:

إنَّ البَسِيطَ لَدَيْهِ يُبَسِّطُ الْأَمْلُ ❖ ❖ مُسْتَفْعَلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فَعْلُنْ

حيث أنه مركب من تفعيلتي: مستفعلن وفاعلن تتكرر مرتين في كل شطر.

ينظر: محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوايف، ص 57.

(□) الخين: هو حذف الثاني الساكن.

ينظر: صبري إبراهيم السيد، أصول النغم في الشعر العربي، ص 87.

المبحث الثاني: خصائص الإيقاع في القصائد السردية

وقد يأتي الضرب مقطوعاً^(□)، في حين تبقى العروض مخبونة^(□).

وَمَرَّ طَيْفٍ عَلَى الْأَهْوَالِ طَرَّاقٍ	يَا عَيْدُ مَا لَكَ مِنْ شَوْقٍ وَإِيرَاقٍ
0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0//	0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/
فَاعِلٌ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُتَفَعِّلُنْ	فَاعِلٌ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

نَفْسِي فِدَاؤُكَ مِنْ سَارٍ عَلَى سَاقٍ	يَسْرِي عَلَى الْأَيْنِ وَالْحَيَاتِ مُحْتَفِيًا
0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/	0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/
فَاعِلٌ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ	فَعْلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

كما نلاحظ دخول "الخبن" على تفعيلة "مستفعلن" فصارت "متفعلن" وذلك في

حشو البيت الأول.

وتتجلى صورة العروض المخبونة والضرب المقطوع في قصيدة "عبيد بن الأبرص":

قَوْلًا سَيَذْهَبُ غَوْرًا بَعْدَ إِنْجَادِ	أَبْلَغُ أَبَا كَرِبٍ عَنِّي وَأُسْرَتُهُ
0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/	0/// 0//0/0/ 0/0/ 0//0/0/
فَاعِلٌ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ	فَاعِلٌ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

كما نلاحظ أيضا دخول القطع على تفعيلة الحشو: فاعلن، فصارت: "فاعل".

وقد يوظف الشاعر العربي قبل الإسلام بحر البسيط مجزوءاً، كما يتجلى ذلك في

المقطع السردى لقصيدة "عبيد بن الأبرص"، والذي يروي من خلاله قصة "اللقوة الطلوب":

تَحْنُ فِي وَكْرِهَا الْقُلُوبُ	كَأَنَّهَا لِقْوَةُ طَلُوبُ
0/0// 0//0/ 0//0//	0/0// 0//0/ 0//0//
مَتَفَعِّلٌ فَاعِلُنْ مَتَفَعِّلٌ	مَتَفَعِّلٌ فَاعِلُنْ مَتَفَعِّلٌ

(□) القطع هو «علة تعني حذف آخر الوند المجموع وتسكين ما قبله، فالتفعيلة الأصلية هي (فاعلن) والوند المجموع فيها

هو (علن) فحذفت النون وسكنت اللام فصارت التفعيلة: فاعل». ينظر: المرجع السابق، ص 89

(□) المرجع نفسه، ص 89.

غير أننا نجد هذه الصورة غير دائمة الحضور في قصيدة تأبط شراً فالعروض أيضا قد تأتي مقطوعة كما هو واضح في البيت الأول.

المبحث الثاني: خصائص الإيقاع في القصائد السردية

جاء بحر البسيط في هذه القصيدة مجزوءاً وعروضه وضربه اجتمع فيهما الخبن والقطع، فصارت التفعيلة " مستفعلن " مخبونة ومقطوعة: "متفعل" (١)، وهذا النوع من بحر البسيط هو: مخلع البسيط (٢).

إن إيقاع السرد في النصوص الشعرية السردية المختارة كنماذج كان موافقاً ومناسباً لإيقاع وزن البسيط البطيء واللين؛ بحيث يسمح للشاعر/السارد بالاسترسال في السرد، ومنحه لحظات للتأمل.

غير أن إيقاع البسيط يجنح إلى السرعة عند اجتماع زحاي في "القطع والخبن"، ويشمل معظم تفعيلات البحر، مما يجعل السرد منصباً على الأحداث الأساسية، فيهمل الشاعر/السارد التفاصيل التي لا يراها مهمة، وذلك حسب انفعالاته ونظرته الخاصة.

أما إيقاع موسيقى مخلع البسيط فإنه كان سريعاً ملائماً لإيقاع السرد السريع، والذي يحاكي انفعال الشاعر/السارد لحظة تأمله لمواقف الحياة، فكما هو جلي في قصيدة "عبيد بن الأبرص"؛ فالشاعر يقف أمام مشهد من المشاهد التي تحاكي ثنائيتي: (الموت والحياة) و (القوة والضعف)، فتجلى إيقاع السرد سريعاً، وخاطفاً، وخاصة بدخول زحاي في "القطع والخبن" على العروض والضرب، ومزج الشاعر بين الوصف والسرد؛ حيث يكادان يتداخلان، فيصعب الفصل بينهما.

ومما سبق يمكن القول أن بحر البسيط يستوعب السرد القصصي الذي يمتزج بين اللين والقوة، لكنه يلين للتعبير عن الحزن أكثر لرقّة مقاطعه.

(١) هذه التفعيلة هناك من يصوغها على الشكل "فعولن". ينظر: محمد عبد المجيد الطويل، في عروض الشعر العربي، قضايا ومناقشات، دار غريب، القاهرة، 2006، ص 186.

(٢) هو «مجزوء البسيط الذي دخل عروضه وضربه الخبن مع القطع، فتصير مستفعلن متفعل». ينظر: محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص 58.

1- 1- 3- بحر الكامل:

يعدّ بحر الكامل^(*). «أكثر بحور الشعر جلبةً وحركات، وفيه لون خاص من الموسيقى يجعله -إن أُريد به الجدّ- فخماً جليلاً مع عنصر ترنميّ ظاهر، ويجعله إن أُريد به إلى الغزل وما بمجره من أبواب اللين والرقة، حلواً مع صلصلة الأجراس، ونوع من الأبهة يمنعه أن يكون نزقاً أو خفيفاً شهوانياً»^(□)، ولعلّ هذا التعريف يوحي باستيعاب بحر الكامل لكل أغراض الشعر العربي قبل الإسلام ولجميع مضامين القصص المبتوثة في ثناياه، والشعر العربي عموماً؛ ذلك أنّه يُعدّ «من أكثر البحور الشعرية غنائية ويسراً وسهولةً وانسيابيةً وتنغيماً»^(□)، كما أنّ «دندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصّور حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال»^(□)

إنّ القصائد السردية العربية قبل الإسلام التي نظمت على بحر الكامل عديدة، وتتضمّن العديد من السّرد الشعريّة المختلفة المضامين من ذلك مثلاً ما يرويّه "عنترة بن شداد" عن قصّة طلل محبوبته "عبلة"، التي رحلت وأهلها عن ديارها، فدرست رسومها، فلم يتعرّف عليها إلا بعد تثبت:

هَلْ غَادَرَ الشُّعْرَاءُ مِنْ مُتَرَدِّمٍ	أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوْهَمٍ
أَعْيَاكَ رَسْمُ الدَّارِ لَمْ يَتَكَلَّمِ	حَتَّى تَكَلَّمَ كَالْأَصَمِّ الْأَعْجَمِ
وَلَقَدْ حَبَسْتُ بِهَا طَوِيلًا نَاقَتِي	أَشْكُو إِلَى سُفْعِ رَوَاكِدِ جَنِّمِ
يَا دَارَ عَبْلَةَ بِالْجَوَاءِ تَكَلَّمِي	وَعَمِّي صَبَاحًا دَارَ عَبْلَةَ وَأَسْلَمِي ^(□)

(*) مفتاح البحر: كَمَلُ الْجَمَالُ مِنَ الْبُحُورِ الْكَامِلِ ❖ ❖ ❖ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

ينظر: إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية، دار الكتب العلمية، ط(1)، 1991 ص 106.

(□) عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج(1)، ص 319.

(□) عبد الرؤوف زهدي مصطفى، سامي يوسف أبو زيد، مهارة علم العروض والقافية، دار عالم الثقافة للنشر والتوزيع،

عمان، الأردن، ط (1)، 2007، ص 122.

(□) عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج(1)، ص 320.

(□) ديوان عنترة بن شداد، ص 10.

طَوَّعَ العِنَاقِ لذيذَةَ المَتَبَسِّمِ	دَارٌ لآنِسَةٍ غَضِيضٍ طَرْفُهَا
فَدَنَّ لِأَقْضِي حَاجَةَ المَتَلَوِّمِ	فَوَقَفْتُ فِيهَا نَاقَتِي وَكَأَنَّهَا
بِالْحَزْنِ فَالصَّمَانِ فَالمُتَتَلِّمِ	وَتَحُلُّ عِبَلَةَ بِالجَوَاءِ وَأَهْلُنَا
أَقْوَى وَأَقْفَرَبَعْدَ أُمِّ الهَيْئِمِ	حِيَّتَ مِنْ طَلِّ تَقَادِمَ عَهْدُهُ
عَسِرًا عَلَيَّ طِلَابِكِ ابْنَةَ مَحْرَمِ (□)	شَطَّتْ بِأَرْضِ الزَّائِرِينَ فَأَصْبَحَتْ

يتألم عنتره بن شداد لفراق محبوبته "عبلة"، فيشكو حزنه ويبثُّ وجعه إلى طلل "عبلة" وديارها المقفرة، ويدعو بالسلامة لها، وهو يائس من لقائها ثانية لبعدها وأهلها عنه، فتعدّر عليه طلابها لبعدها عن ديارها عنه، ثم يسترسل في سرد مغامراته البطولية في نصٍّ معلقته، والتي يبرز من خلالها فروسيته وشجاعته.

ويتأمل "لبيد بن ربيعة" ظعن المحبوبة "نوار" وأهلها المتأهبين للرحيل، فتثير شوقه، فيسرد لنا قصة ظعنها وفراقها له، ومستقرها:

فَتَكَنَسُوا قَطْنَا تَصِرُ حِيَامُهَا	شَاقَتْكَ ظَعْنُ الحَيِّ حِينَ تَحْمَلُوا
زَوْجٍ عَلَيْهِ كِلَّةٌ وَقِرَامُهَا	مِنْ كُلِّ مَحْفُوفٍ يُظِلُّ عَصِيَّهُ
وَضِبَاءَ وَجِرَّةٍ عَطْفًا أَرَامُهَا	زُجَلًا كَانَ نِعَاجٌ تُوضِحُ فَوْقَهَا
أَجْرَاعُ بَيْشَةَ أَثْلُهَا وَرِضَامُهَا	حُفِرَتْ وَزَايِلُهَا السَّرَابُ كَأَنَّهَا
وَتَقَطَّعَتْ أَسْبَابُهَا وَرِمَامُهَا	بَلْ مَا تَذَكَّرُ مِنْ نَوَارٍ وَقَدْ نَأَتْ
أَهْلَ الحِجَازِ فَأَيْنَ مِنْكَ مَرَامُهَا	مُرِيَّةٌ حَلَّتْ بِفَيْدٍ وَجَاوَرَتْ
فَتَضَمَّنَتْهَا فَرْدَةً فَرُخَامُهَا	بِمَشَارِقِ الجَبَالَيْنِ أَوْ بِمُحَجَّرِ
فِيهَا وَحَافُ القَهْرِ أَوْ طِلْحَامُهَا (□)	فَصَوَائِقُ إِنْ أَيْمَنْتَ فَمِظِنَّةٌ

(□) المصدر السابق، ص 11.

(□) ديوان لبيد بن ربيعة، ص ص 108، 109.

ويروي "المنخل اليشكري" قصة مغامرته الغزلية مع "فتاة الخدر" ضمن وزن الكامل،

وإيقاعاته المترتبة عن تكرار تفعيلة "مُتَفَاعِلُنْ":

وَلَقَدْ دَخَلْتُ عَلَى الْفَتَا	ةِ الْخَدْرِ فِي الْيَوْمِ الْمَطِيرِ
الكَاعِبُ الْحَسَنَاءُ تَر	فَلُ فِي الدَّمَقْسِ وَفِي الْحَرِيرِ
فَدَفَعْتُهَا فَتَدَفَعَتْ	مَشَى الْقَطَاةِ إِلَى الْغَدِيرِ
وَلَثِمْتُهَا فَتَنَفَّسَتْ	كَتَنَفَسَ الظُّبْيِ الْبَهِيرِ
فَدَنْتُ وَقَالَتْ يَا مَنْ	خَلَّ مَا بِجِسْمِكَ مِنْ حَرُورِ
مَا شَفَّ جِسْمِي غَيْرُ حُ	بِكِ فَاهْدَيْ عَنِّي وَسِيرِي (□)

كما يستوعب بحر الكامل كذلك قصص الحيوان التي تحاكي ثنائية "الموت

والحياة"، كسرد "أبو ذؤيب الهذلي" لقصة الحمار الوحشي الذي يلقي مصرعه في نهاية

القصة:

وَالدَّهْرُ لَا يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ	جَوْنُ السَّرَاةِ لَهُ جَدَائِدُ أَرْبَعُ
صَخْبُ الشَّوَارِبِ لَا يَزَالُ كَأَنَّهُ	عَبْدُ لَّالِ أَبِي رَبِيعَةَ مُسْبَعُ
أَكَلَ الْجَمِيمَ وَطَاوَعَنَّهُ سَمْحَجٌ	مِثْلُ الْقَنَاةِ وَأَزَعَلْتَهُ الْأَمْرُعُ
بِقَرَارِ قَيْعَانَ سَقَاها وَأَبَلٌ	وَاهٍ فَاتَّجَمَ بُرْهَةً لَا يُقْلِعُ
فَلَبِثْنَا حِينًا يَعْتَلِجُنَ بِرَوْضِهِ	فَيَجِدُ حِينًا فِي الْعِلَاجِ وَيَشْمَعُ
حَتَّى إِذَا جَزَرْتَ مِيَاهُ رُزُونِهِ	وَبِأَيِّ حِينٍ مَلَاوَةٌ تَتَقَطَّعُ
ذَكَرَ الْوُرُودَ بِهَا وَشَاقَى أَمْرَهُ	شَوْمًا وَأَقْبَلَ حِينُهُ يَتَّبَعُ
فَافْتَنَّهُنَّ مِنَ السَّوَاءِ وَمَاؤُهُ	بَثْرٌ وَعَانَدُهُ طَرِيقٌ مَهْيَعُ
فَكَأَنَّهَا بِالْجَزْعِ بَيْنَ نُبَايِعِ	وَأَلَاتِ ذِي الْعَرْجَاءِ نَهَبٌ مُجْمَعُ (□)

(□) الأَصْمَعِيُّ، الأَصْمَعِيَّاتِ، ص 60.

(□) السُّكْرِيُّ، شرح أشعار الهذليين، ج(1)، ص ص 11 - 22.

وكَأَنَّهِنَّ رَبَابَةٌ وَكَأَنَّهُ
 وَكَأَنَّهَا هُوَ مِدْوَسٌ مُتَقَلِّبٌ
 فَوَرْدَنَ وَالْعِيُوقُ مَقْعَدَ رَابِيِ
 فَشَرَعْنَ فِي حَجَرَاتٍ عَذِيبٍ بَارِدٍ
 فَشَرِبْنَ ثُمَّ سَمِعْنَ حِسًّا دُونَهُ
 وَنَمِيمَةً مِنْ قَانِصٍ مُتَلَبِّبٍ
 فَتَكَرَّنَهُ فَنَفَرْنَ وَامْتَرَسَتْ بِهِ
 فَرَمَى فَأَنْفَذَ مِنْ نَحْوِصٍ عَائِطٍ
 فَبَدَأَ لَهُ أَقْرَابٌ هَذَا رَائِعًا
 فَرَمَى فَأَلْحَقَ سَاعِدِيًّا مِطْحَرًا
 فَأَبَدَهُنَّ حُتُوفَهُنَّ فَهَارِبٌ
 يَعْثُرْنَ فِي عَلَقِ النَّجِيعِ كَأَنَّمَا
 يَسْرُ يُفِيضُ عَلَى الْقِدَاحِ وَيَصْدَعُ
 بِالْكَفِّ إِلَّا أَنَّهُ هُوَ أَضْلَعُ
 ضُرْبَاءٍ فَوْقَ النُّظْمِ لَا يَتَتَلَعُ
 حَصِيبِ الْهَيْطِاحِ تَغِيبُ فِيهِ الْأَكْرَعُ
 شَرَفُ الْحِجَابِ وَرَيْبُ قَرَعٍ يُقْرَعُ
 فِي كَفِّهِ جَشَاءٌ أَجَشُّ وَأَقْطَعُ
 عَوْجَاءُ هَادِيَةٌ وَهَادٍ جُرْشَعُ
 سَهْمًا فَخَرَّ وَرَيْشُهُ مُتَصَمِّعُ
 عَجَلًا فَعِيَّتْ فِي الْكِنَانَةِ يُرْجَعُ
 بِالْكَشْحِ فَاشْتَمَلَتْ عَلَيْهِ الْأَضْلَعُ
 بِذِمَائِهِ أَوْ بَارِكٌ مُتَجَعِّعُ
 كُسَيْتٌ بُرُودَ بَنِي تَزِيدِ الْأَدْرُعِ (□)

يؤكد "أبو ذؤيب الهذلي" وفق هذه القصة حتمية الفناء؛ إذ يتمكن الصياد الذي تربص بالحمار الوحشي وأتته عند مورد الماء، من النيل من الحمار الوحشي وأتته بسهامه تبعاً الواحدة تلو الأخرى، وقد كان إيقاع بحر الكامل مناسباً لمحاكاة مشاعر الشاعر "أبو ذؤيب الهذلي" الحزينة، نتيجة موت أبنائه، والتي تعبر عنها قصة الحمار وأتته بعد وقوفهم في قبضة الصياد، أما "أوس بن حجر" فإنه ينهي القصة لصالح الثور:

وَكَأَنَّ أَقْتَادِي رَمِيَتْ بِهَا
 مِنْ وَحْشٍ أَنْبَطَ بَاتَ مُنْكَرِسًا
 لَهَقًا كَأَنَّ سَرَاتَهُ كُسَيْتٌ
 بَعْدَ الْكَلَالِ مُلَمَّعًا شَبَبًا
 حَرَجًا يُعَالِجُ مُظْلِمًا صَخْبًا
 خَرَزًا نَقَا لَمْ يَعُدْ أَنْ قَشْبًا (□)

(□) المصدر السابق، ص ص 22 - 25.

(□) ديوان أوس بن حجر، ص 2.

حَتَّى أَتِيحَ لَهُ أَحْوَقَنْصِ	شَهْمٌ يُطَرِّضَوَارِيًّا كُتْبَا
يُنْحِي الدِّمَاءَ عَلَى تَرَائِبِهَا	وَالْقَدَّ مَعْقُودًا وَمُنْقَضِبَا
فَذَاوَنَهُ شَرْفًا وَكُنَّ لَهُ	حَتَّى تُفَاضِلَ بَيْنَهَا جَلْبَا
حَتَّى إِذَا الْكَلَابُ قَالَ لَهَا	كَالْيَوْمِ مَطْلُوبًا وَلَا طَلْبَا
ذَكَرَ الْقِتَالَ لَهَا فَرَاغَهَا	عَنْ نَفْسِهِ وَنَفُوسَهَا نَدْبَا
فَنَحَا بِشَرِّتِهِ لِسَابِقِهَا	حَتَّى إِذَا مَا رَوْقُهُ اخْتَضَبَا
كَرِهَتْ ضَوَارِيهَا اللَّحَاقَ بِهِ	مُتَبَاعِدًا مِنْهَا وَمُقْتَرِبَا
وَانْقَضَ كَالدَّرِيِّ يَتَّبِعُهُ	نَقْعٌ يَثُورُ تَخَالُهُ طُنْبَا
يَخْفَى وَأَحْيَانًا يَلُوحُ كَمَا	رَفَعَ الْمُنِيرُ بِكُفِّهِ لَهَا (□)

ويسرد "عامر بن الطفيل" في إطار إيقاعات تفعيلات بحر الكامل تفاصيل انتصاره

على "مرة بن عوف"، وفخره بذلك:

يَا مُرْقَدُ كَلِبَ الزَّمَانُ عَلَيْكُمْ	وَنَكَاتُ قَرَحَتِكُمْ وَلَمَّا أَنْكَبِ
وَتَرَكْتُ جَمْعَهُمْ بِلَابَةِ ضَرْعَدِ	جَزَرَ السَّبَاعِ وَكُلَّ نَسْرِ أَهْدَبِ
وَلَقَدْ أَبْلَتُ الْخَيْلَ فِي عَرَصَاتِكُمْ	وَسَطَ الدِّيَارِ بِكُلِّ خِرْقٍ مُحْرَبِ
وَشَفَيْتُ نَفْسِي مِنْ فَرَازَةَ إِيْتَهُمْ	أَهْلُ الْفَعَالِ وَأَهْلُ عِزِّ أَغْلَبِ
وَلَقَدْ فَخَرْتُ بِبَاطِلٍ عَدَدْتَهُ	فَإِذَا أَتَيْتَ بِيُوتَ قَوْمِكَ فَاحْسُبِ
فَلْتُخْبِرَنَّكَ فَاقِدٌ عَنْ شَجْوِهَا	حَذِلُّ مَدَامِعُهَا بِدَمْعِ سَيْكِبِ
وَلَقَدْ لَحِقْتُ بِخَيْلِنَا فَكَرِهَتْهَا	وَصَدَدَتْ عَنْ خَيْشُومِهَا الْمُسْتَكْلِبِ
فَبَنِي فَرَازَةَ قَدْ عَلَوْنَ بِكُلِّكَلِ	وَالْحَيَّ أَشْجَعَ قَدْ رَمَيْنَ بِمَنْكِبِ
غَادَرْنَ مِنْهُمْ تِسْعَةً فِي مَعْرِكِ	وَتِلْكَ قَرَّتَهُمْ فِي الْمَشْعَبِ (□)

(□) المصدر السابق، ص ص 2- 4.

(□) ديوان عامر بن الطفيل، ص ص 15- 18.

المبحث الثاني: خصائص الإيقاع في القصائد السردية

ويأتي بحر الكامل في صورته الكاملة على صيغة تفعيلة متفاعلن مكررة ثلاث مرات في كل من صدر وعجز البيت الشعري:

بِمَنْى تَأَبَّدَ غَوْلَهَا فَرَجَامَهَا	عَفَتِ الدِّيَارُ مَحَلَهَا فَمُقَامَهَا
0 // 0 // / 0 // 0 // / 0 // 0 // /	0 // 0 // / 0 // 0 // / 0 // 0 // /
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ	مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

لكن قد تدخل بعض الزحافات والعلل على تفعيلة الكامل "مُتَّفَاعِلُنْ"، مثل: زحاف "الإضمار"؛ وهو تسكين الحرف الثاني من التفعيلة فتصبح: مُتَّفَاعِلُنْ ← مُتَّفَاعِلُنْ (□).

كقول "عنتر بن شداد":

أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوْهْمِ	هَلْ غَادَرَ الشُّعْرَاءُ مِنْ مُتَرَدِّمِ
0 // 0 // / 0 // 0 // / 0 // 0 // /	0 // 0 // / 0 // 0 // / 0 // 0 // /
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ	مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

نلاحظ أن زحاف "الإضمار" دخل على التفعيلة الأولى من صدر وعجز البيت الشعري، وكذلك التفعيلة الثانية من عجزه، في حين كان العروض والضرب صحيحين وتامين، وهي الصورة الأغلب بروزاً في النماذج المختارة السابقة، كما جاء في قصيدة "أبي ذؤيب الهذلي":

جَوْنُ السَّرَاةِ لَهُ جَدَائِدُ أَرْبَعُ	وَالدَّهْرُ لَا يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ
0 // 0 // / 0 // 0 // / 0 // 0 // /	0 // 0 // / 0 // 0 // / 0 // 0 // /
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ	مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

وكذلك الأمر المتعلق بقصتي الظعن والحرب اللتين سبق ذكرهما كتمثيل لبحر الكامل.

(□) ينظر: صبري إبراهيم السيد، أصول النغم في الشعر العربي، ص 126.

المبحث الثاني: خصائص الإيقاع في القصائد السردية

في حين نجد أن قصة الثور الوحشي التي يرويها "أوس بن حجر"، جاء العروض والضرب خلالها "أحد"، وهي علة يحذف خلالها من آخر التفعيلة وتد مجموع^(□)، فتصبح مُتَفَاعِلُنْ ← مُتَفَا، والوتد "علن" 0// محذوف^(□).

وَكأنْ أَقْتَادِي رَمَيْتُ بِهَا	بَعَدَ الْكَلَالِ مُلَمَعًا شَبَبًا
0/// 0//0/0/ 0//0/ / /	0/// 0//0/// 0//0/ 0/
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَا	مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَا

وقد يأتي الكامل مجزوءاً والضرب يكون مُرَفَلًا، إذ تصيب تفعيلة الضرب علة الترفيل؛ التي تمثل «زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع، فتصير مُتَفَاعِلُنْ + لُنْ = مُتَفَاعِلَاتُنْ»^(□).

ونجد هذا النموذج من بحر الكامل في قصيدة "المنخل اليشكري" التي يروي من خلالها قصة مغامرته الغزلية التي يستهلها بقوله:

وَلَقَدْ دَخَلْتُ عَلَى الْفَتَا	ةِ الْخِدْرِ فِي الْيَوْمِ الْمَطِيرِ
0//0/// 0//0/ / /	0/0//0/0/ 0//0/ 0/
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلَاتُنْ

فالعروض مجزوءة، بينما الضرب جاء مُرَفَلًا.

وقد يصيب الضرب علة القطع؛ والتي تمثل «حذف السابع الساكن وإسكان ما قبله»؛ وبذلك تصير "متفاعِلُنْ" تصبح "مُتَفَاعِلُنْ"^(□)، ونجد علة القطع في قصيدة "الأسود بن يعفر" الدالية:

(□) ينظر: محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، ص 46.

(□) المرجع نفسه، ص 48.

(□) المرجع نفسه، ص 56.

(□) المرجع نفسه، ص 45.

مَادَا أُؤْمَلُ بَعْدَ آلٍ مُحَرَّقٍ	تَرَكَوْا مَنَازِلَهُمْ وَبَعْدَ إِيَادٍ (□)
0//0/// 0//0/// 0//0///	0/0/// 0//0/// 0//0///
مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ	مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

إنَّ هذه الزحافات والعلل التي طرأت على تفعيلة الكامل كانت نتيجة تغيير يتخلل مشاعر الشعراء، مما يؤدي إلى تبديل في تفعيلة البحر التي توافق الموقف الذي يختلج الشاعر، فكلما كان الشاعر مسترسلاً في تدفق سرده خلت تفعيلات البحر من الزحافات والعلل وخلق ذلك توازناً بين إيقاع الوزن والدفقة الشعورية التي تستحوذ على الحالة الانفعالية لذات الشاعر / السارد، نتيجة لتدفق الوزن واسترساله (□).

لكن عندما تدخل على تفعيلة البحر علة: " الترفيل والحذف والقطع" فإن إيقاع الوزن يصبح سريعاً، وهو المناسب للتعبير عما يجول بعقل الشاعر من أفكار ورؤى، كما هو واضح وجلي في قصيدتي "عنترة بن شداد" "المعلقة"، وكذلك قصيدة "الأسود بن يعفر" السابقتي الذكر، وكذلك قصيدة "أوس بن حجر"، والنتيجة عن كثرة السواكن المؤدّي إلى «توقف استرسال الوزن وتقطع امتداد الصوت فيه» (□).

كما أن زحاف الإضمار يؤدي إلى تبطيء الإيقاع الموسيقي لبحر الكامل، وذلك ما يوافق ويناسب موقف التأمل، كما هو بارز في النماذج المنتقاة؛ حيث أنه «كلما زادت السواكن زاد التقطع، والعكس صحيح كلما قلت السواكن قلّ التقطع وظهر الاسترسال، وتوالت المتحرّكات في حركة بسطة لدنه، يبرزها التوزيع الحاذق للسواكن المتباعدة والقليلة في آن» (□).

(□) ديوان الأسود بن يعفر، ص 26

(□) يرى حازم القرطاجني أنّ توالي المتحرّكات في الكامل يمنح الوزن تدفقاً واسترسالاً. ينظر: حازم القرطاجني، منهاج

البلغاء وسراج الأديباء، ص 226

(□) جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط (5)، 1995، ص 317.

(□) المرجع نفسه، ص 317.

المبحث الثاني: خصائص الإيقاع في القصائد السردية

وخلاصة القول عن بحر الكامل، أنه يجمع في إيقاعه بين التعبير عن اللين والجزالة؛ ذلك أن «سر الصناعة في الكامل كله يدور على تغليب السكّنات على الحركات طوراً، ثم على تغليب الحركات على السكّنات طوراً آخر، ثم على الموازنة بينهما أحياناً»^(□)، مما يسمح ذلك للشعراء العرب قبل الإسلام التعبير عما يختلج بصدورهم من مشاعر مختلفة، والإفصاح عن رؤاهم، وسرد وقائع متباينة المضامين.

1- 1- 4- بحر الوافر:

يتألف بحر الوافر من تفعيلتين هما "مفاعلتن" و "فعولن"^(□)، و«هو من البحور المتدفقة الخطابية المؤثرة، ولهذا فإنه يصلح لكل ما يثير الهمم ويحرّضها، والأحزان والاستجابة وتحريكها، لذلك كثر استخدامه في أغراض الفخر، والرثاء والاستعطاف، فإن شدته شدة، وإن رقيقته رقة»^(□)، وذلك راجع إلى أن بحر الوافر هو «بحر مسرع النغمات متلاحقها، مع وقفة قوية سرعان ما يتبعها إسراع وتلاحق، وهذا يتطلب من الشاعر أن يأتي بمعانيه دُفعاً دُفعاً»^(□).

ويستوعب بحر الوافر العديد من القصص الشعرية التي يرويها الشعراء العرب قبل الإسلام، والتي تتدفق أحداثها وفق وفرة نغمات هذا البحر، وتحاكي مشاعر الشعراء ومضامين قصصهم الشعرية.

من ذلك مثلاً ما يرويّه "عبيد بن الأبرص" من ذكريات تجمعه بالأحبة، فيقف على أطلال ديارهم، مسترجعاً ذكرى رحيلهم الحزينة، وقد تقادم عهده بتلك الديار بعد

(□) عبد الله الطيّب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص 319.

(□) مفتاح البحر: بحور الشعر وافرها جميل مُفَاعَلَتُنْ مفاعلتن فعولن

ينظر: اميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية، ص 157

(□) عبد الرؤوف زهدي مصطفى سامي، يوسف أبو زيد، مهارة علم العروض والقافية، ص 104.

(□) عبد الله الطيّب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج(1)، ص 407.

رحيل أهلها عنها، فدرست معالمها، مشبها سير قافلة الطعائن بالسفن في سيرها البطيء والمتأني:

تَغَيَّرَتِ الدِّيَارُ بِذِي الدَّفِينِ فَأَوْدِيَةَ اللُّوَى فَرِمَالِ لِينِ
فَخَرَجِي ذُرُوقَ فَقْفَا ذِيَالِ يُعْفِي آيَهُ سَلْفُ السِّنِينِ
تَبَصَّرُ صَاحِبِي أَتْرَى حُمُولًا تُسَاقُ كَأَنَّهَا عَوَمَ السَّفِينِ
جَعَلَنَ الفَجَّ مِنْ رَكَكٍ شِمَالًا وَتَكَبَّنَ الطَّوِيَّ عَنِ الِیْمِينِ (□)

يفصل "أمية بن أبي الصلت" في الحديث عن أطلال محبوبته "زينب"، والتي خلت

وأقضت بعد رحيلها وأهلها، وغيّرت معالمها عوامل الطبيعة من رياح وأمطار:

عَرَفْتُ الدَّارَ قَدْ أَقَوْتُ سِنِينَا لَزَيْنَبَ إِذْ تَحَلُّ بِهَا قَطِينَا
وَأَدْرَنْتُهَا حَوَافِلُ مُعْصِفَاتٍ كَمَا تَذْرِي المُمَّلِمَةَ الطَّحِينَا
وَسَافَرْتُ الرِّيحُ بِهِنَّ عَصْرًا بِأَذِيَالِ يَرْحَنَ وَيَغْتَدِينَا
فَأَبْقَيْنَ الطُّلُوقَ مُخْبِيَاتٍ ثَلَاثًا كَالْحَمَائِمِ قَدْ بُلِينَا
وَأَرِيًّا بِعَهْدِ مُرْتَدَاتٍ أَطْلَنَ بِهَا الصُّفُونَ إِذَا إِفْتَلِينَا (□)

في حين نجد "النابغة الذبياني" يختصر سرد موكب الطعائن التي تثير ذكرياته

وأحزانه في البوح بما يختلج قلبه من مشاعر الحزن والأسف على رحيل الأحبة، ويشبها بالسفن الطافيات على سطح البحر:

(□) ديوان عبید بن الأبرص، ص 122.

(□) شرح ديوان أمية بن أبي الصلت، ص 84.

رَأَى الْأَظْعَانَ بَاكِرَةً فَبَا حَا	فِيَا لِكِ حَاجَةً فِي صَدْرِ صَبِيٍّ
سَفِينُ الشَّحْرِ يَمَمَنَّ الْقِرَاحَا	كَأَنَّ الظُّعْنَ حِينَ طَفُونُ ظَهْرَا
تَوَحِّيَ الْحَيِّ أُمَّ أُمُّوَا لُبَا حَا	قِفَا فَتَبَيَّنَا أَعْرِيَّتِنَا تِ
زَهَاهَا الدُّعْرُ أَوْ سَمِعَتْ صِيَا حَا (□)	كَأَنَّ عَلَى الْحُدُوجِ نِعَاجَ رَمَلِ

كما يستوعب بحر الوافر قصص الحيوان الوحشي، لكنّه يسيّر جدًّا، من ذلك من

يرويه "ربيعة بن مقروم" عن قصة الحمار الوحشي:

أَطَاعَ لَهُ بِمَعْقَلَةِ التَّلَاعِ	كَأَنَّ الرَّحْلَ مِنْهُ فَوْقَ جَابِ
مِنَ الْأَشْرَاطِ أَسْمِيَّةٌ تَبَاعِ	تِلَاعِ مِنْ رِيَاضٍ أَنْأَقَتْهَا
تَفَاوَتْهُ شَامِيَّةٌ صَنَاعِ	فَاضٌ مُحْمَلَجًا كَالْكَرِّ لَمَّتْ
نَسِيلَتَهَا بِهَا بِنَقِّ لِمَاعِ	يُقَلِّبُ سَمَحَجًا قَوْدَاءَ طَارَتْ
وَفِيهِ عَلَى تَجَاسُرِهَا أَطْلَاعِ	إِذَا مَا أَسْهَلَاقَبَّتْ عَلَيْهِ
وَحَادَ بِهَا عَنِ السَّبْقِ الْكُرَاعِ	تَجَانَفَ عَنِ شَرَائِعِ بَطْنِ قَوِّ
أُثَالُ أَوْ غَمَازَةٌ أَوْ نُطَاعِ	وَأَقْرَبُ مَوْرِدٍ مِنْ حَيْثُ رَا حَا
وَمَا لَغَبَا فِي الْفَجْرِ انْصِدَاعِ	فَأَوْرَدَهَا وَلَوْنُ اللَّيْلِ دَا جِ
عَطِيفَتْهُ وَأَسْهَمُهُ الْمَتَاعِ	فَصَبَّحَ مِنْ بَنِي جِلَانَ صِلَا
غَرِيضًا مِنْ هَوَادِي الْوَحْشِ جَاعُوا	إِذَا لَمْ يَجْتَزِرْ لِبَنِيهِ لِحْمَا
فَخَيَّبَهُ مِنَ الْوَتْرِ انْقِطَاعِ	فَأَرْسَلَ مُرْهَفَ الْغَرِيِّنِ حَشْرَا
لَهُ رَهَجٌ مِنَ التَّقْرِيبِ شَاعِ (□)	فَلَهَّفَ أُمَّهُ وَأَنْصَاعَ يَهْوَى

(□) ديوان النابغة الذبياني، ص 28.

(□) ديوان ربيعة بن مقروم، ص ص 35 - 37.

ولقد احتوى بحر الوافر أيضا قصص البطولات الحربية التي تؤرخ لانتصارات الأبطال والقبائل، من ذلك ما يسرده "عنتر بن شداد" من قصص بطولاته وانتصارات قومه:

لَقِينَا يَوْمَ صَهْبَاءٍ سَرِيَّةٍ	حَنَاظِلَةٌ لَهُمْ فِي الْحَرْبِ نِيَّةُ
لَقِينَاهُمْ بِأَسْيَافٍ حِدَادٍ	وَأُسْدٍ لَا تَفْرُ مِنْ الْمَنِيِّ
وَكَانَ زَعِيمُهُمْ إِذْ ذَاكَ لَيْثًا	هَزْبِرًا لَا يُبَالِي بِالرِّزْيَةِ
فَخَلَفْنَاهُ وَسَطَ الْقَاعِ مُلْقَى	وَهَا أَنَا طَالِبٌ قَتَلَ الْبَقِيَّةُ
وَرُحْنَا بِالسُّيُوفِ نَسُوقَ فِيهِمْ	إِلَى رِبَواتٍ مُعْضِلَةٍ خَفِيَّةُ
وَكَمَ مِنْ فَارِسٍ مِنْهُمْ تَرَكْنَا	عَلَيْهِ مِنْ صَوَارِمِنَا قَضِيَّةُ
فَوَارِسُنَا بَنُو عَبْسٍ وَإِنَّا	لِيُوتُ الْحَرْبِ مَا بَيْنَ الْبَرِيَّةُ
نُجِيدُ الطَّعْنََ بِالسُّمْرِ الْعَوَالِي	وَنَضْرِبُ بِالسُّيُوفِ الْمَشْرِفِيَّةُ (□)

ولا يحتفي شعراء الصعاليك كثيرا ببحر الوافر، إذ لا نجد إلا بعض القصائد التي تتضمن السرد ضمن إطار هذا البحر، كهذه القصيدة السردية التي يروي "تأبط شراً" من خلالها قصة الغول التي بات يقاتلها طيلة الليل، وهي تحاول النيل منه، إلى أن قضى عليها:

أَلَا مَنْ مَبْلَغُ فِثْيَانٍ فَهَمَّ	بِمَا لَأَقَيْتُ عِنْدَ رَحَى بَطَانِ
بِأَنِّي قَدْ لَقَيْتُ الْغُولَ تَهْوِي	بِشُهْبٍ كَالصَّحِيفَةِ صَحْصَحَانِ
فَقُلْتُ لَهَا: كِلَانَا نِضْوُ أَيِّنِ	أَخُو سَفَرٍ فَخَلِّي لِي مَكَانِي
فَشَدَّتْ شِدَّةً نَحْوِي فَأَهْوَى	لَهَا كَفِّي بِمَصْنُوقٍ يَمَانِي
فَأَضْرِبُهَا بِلَا دَهْشٍ فَخَرَّتْ	صَرِيحًا لِلْيَدَيْنِ وَلِلْجِرَانِ (□)

(□) ديوان عنتر بن شداد، ص 114.

(□) ديوان تأبط شراً، ص ص 74، 75.

فَقَالَتْ عُدْ فَقُلْتُ لَهَا رُوَيْدًا	مَكَانَكَ إِنَّنِي تَبْتُ الْجَنَانَ
فَلَمْ أَنْفَكْ مُتَكِنًا عَلَيْهَا	لَأَنْظُرَ مُصْبِحًا مَاذَا أَتَانِي
إِذَا عَيْنَانِ فِي رَأْسِ قَبِيحٍ	كَرَأْسِ الْهَرِّ مَشْقُوقِ اللُّسَانِ
وَسَاقًا مُخْدَجٍ وَشَوَاةٍ كَلْبٍ	وَتَوْبٍ مِنْ عَبَاءٍ أَوْ سِنَانٍ (□)

ومن الزحافات والعلل التي تدخل على تفعيلات بحر الوافر نجد: علة القطف التي تدخل على العروض والضرب (□)، وتأتي نتيجة «حذف السبب الخفيف الأخير وتسكين الحرف الخامس من التفعيلة، فلقد كانت التفعيلة الأصلية (مَفَاعَلْتُنْ) ورموزها (0///0//)، فلما حذفنا السبب الخفيف صارت (مَفَاعِلْ) بتحريك اللام، لكن اللام هي الحرف الخامس فنسكنها فتصير التفعيلة (مَفَاعِلْ) ورموزها (0/0//) ونحولها قراءة إلى (فَعُولُنْ)» (□).

ومثال ذلك قول: عبید بن الأبرص:

تَغَيَّرَتِ الدِّيَارُ بِذِي الدَّفِينِ	فَأَوْدِيَةِ اللُّوَى فَرَمَالَ لَيْنِ
0/0// 0//0// 0///0//	0/0// 0//0// 0///0//
مَفَاعَلْتُنْ مَفَاعَلْتُنْ فَعُولُنْ	مَفَاعَلْتُنْ مَفَاعَلْتُنْ فَعُولُنْ

نلاحظ في هذا البيت الشعري إلى جانب التغيير الذي طرأ على تفعيلتي العروض والضرب، أن تفعيلات الحشو كانت سليمة من أي زحاف، على عكس ما نجده مثلاً في المقاطع الشعرية التي أوردناها لـ "عنتر بن شداد"، "ربيعة بن مقروم"، "أمية بن أبي الصلت"؛ إذ نجد تفعيلة الحشو (مَفَاعَلْتُنْ) قد دخل عليها زحاف (العَصْب)؛ والذي يعني تسكين المتحرك الخامس من التفعيلة (□).

(□) المصدر السابق، ص 75.

(□) ينظر: صبري إبراهيم السيد، أصول النغم في الشعر العربي، ص 112.

(□) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(□) عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج (1)، ص ص 404، 405.

المبحث الثاني: خصائص الإيقاع في القصائد السردية

فتصير (مُفَاعَلَتُنْ) بعد هذا الزحاف إلى (مُفَاعَلَتُنْ)، وهذا التغيير قد يطرأ على تفعيلتي حشو الصدر والعجز معاً، وقد يدخل على أحدهما فقط (□).

مثال ذلك "ربيعة بن مقروم":

أَطَاعَ لَهُ بِمَعْقَلَةَ التَّلَاعُ	كَأَنَّ الرَّحْلَ مِنْهُ فَوْقَ جَابٍ
0 / 0 // 0 /// 0 // 0 /// 0 //	0 / 0 // 0 / 0 / 0 // 0 / 0 / 0 //
مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُوْنُنْ	مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُوْنُنْ

نلاحظ أن زحاف "العصب" قد دخل على تفعيلتي الحشو في صدر البيت فقط، أما في قول "تأبط شراً"، فنجد أنه قد دخل على تفعيلتي حشو صدر البيت وتفعيلة واحدة من عجزه:

بِمَا لَأَقِيْتُ عِنْدَ رَحَى بَطَانِ	أَلَا مَنْ مَبْلُغٌ فَتِيَانٌ فَهَمٌ
0 / 0 // 0 /// 0 // 0 / 0 / 0 //	0 / 0 // 0 / 0 / 0 // 0 / 0 / 0 //
مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُوْنُنْ	مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُوْنُنْ

وخلاصة الحديث عن بحر الوافر، أنه قد احتوى بعضاً من السرود الشعرية على اختلاف مضامينها، والتي تتوافق ونغمه المتدفق والمرن، وإيقاعه الذي يجمع بين الشدة والرقّة، مما يتيح للشعراء إمكانية التعبير عن الحالات النفسية والوجدانية التي تعتر بهم، أثناء سردهم لتلك القصص الشعرية.

(□) المرجع السابق، ص 405.

1- 1- 5- بحر المتقارب:

يعدّ بحر المتقارب «بسيط النغم، مطرد التفاعيل، مُنساب، طَبليّ الموسيقا، ويصلح لكلّ ما فيه تعداد للصفات، وتلذذ بجرس الألفاظ وسرد للأحداث في نسق مستمر»^(□)، وهو من البحور التي تتكوّن من تفعيلة واحدة وهي "فعولن" المتكرّرة أربع مرّات في صدر البيت وعجزه؛ أي ثماني مرّات^(□)، ويعدّ هذا البحر «رتيب الإيقاع لأنّه مبنيّ على تفعيلة واحدة "فَعُولُنْ"، لكنّه مُتَدَفِّقٌ سريع نظراً إلى قِصر هذه التفعيلة، ولذلك يصلح للسرد وللتعبير عن العواطف الجياشة في آن واحد»^(□)، فقد نظم الشعراء العرب قبل الإسلام العديد من القصص والسرود الشعرية وفق وزن وإيقاع بحر المتقارب، والمتعدّدة المضامين والأحداث والمشاعر، فالشاعر "بشر بن أبي خازم" يسرد لنا تفاصيل رحيل محبوبته "ليلى" وأهلها، وما خلف ذلك من إقفار لديارها، وبعثٍ للحزن وألم بقلبه:

غَشِيَتْ لَيْلَى بِشَرْقٍ مُقَامَا	فَهَاجَ لَكَ الرَّسْمُ مِنْهَا سَقَامَا
بَسِقَطِ الْكَثِيبِ إِلَى عَسْعَسِ	تَخَالُ مَنَازِلَ لَيْلَى وَشَامَا
تَجَرَّمُ مِنْ بَعْدِ عَهْدِي بِهَا	سَنُونَ تُعَقِّيهِ عَامًا فَعَامَا
ذَكَرْتُ بِهَا الْحَيَّ إِذْ هُمْ بِهَا	فَأَسْبَلَتِ الْعَيْنُ مِثِّي سِجَامَا
أُبْكِي بُكَاءَ أَرَاكِيَّةٍ	عَلَى فَرْعِ سَاقِ ثُنَادِي حَمَامَا
سَرَاةَ الضُّحَى ثُمَّ هَيَّجْتُهَا	مَرُوحَ السُّرَى تَسْتَخِفُّ الزَّمَامَا ^(□)

(□) المرجع السابق، ص 434

(□) مفتاح البحر:

عن المتقارب قال الخليل فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

ينظر: عبد الرؤوف زهدي مصطفى، سامي يوسف أبو زيد، مهارة علم العروض والقافية، ص 245.

(□) اميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص 124.

(□) ديوان بشر بن أبي خازم، ص 133.

ويسرد لنا "عوف بن عطية" قصة طلل "آل مي" التي أقضت من أهلها، وبدلتهم بالوحش والظباء:

أَمِنْ آلِ مَيِّ عَرَفْتَ الدِّيَارَا	بِحَيْثُ الشَّقِيقُ خَلَاءَ قِفَارَا
تَبَدَّلْتَ الوَحْشَ مِنْ أَهْلِهَا	وَكَانَ بِهَا قَبْلُ حَيِّ فَسَارَا
كَأَنَّ الظُّبَاءَ بِهَا وَالنُّعَا	جُ أَلْبَسْنَ مِنْ رَازِقِي شِعَارَا
وَقَفْتُ بِهَا أَصْلًا مَا تُبِينُ	لِسَائِلِهَا القَوْلَ إِلَّا سِرَارَا
كَأَنِّي اصْطَبَحْتُ عُقَارِيَّةً	تَصْعَدُ بِالْمَرْءِ صِرْفًا عُقَارَا (□)

ويروي "عمرو بن قميئة" قصة ظعن محبوبته خولة وأهلها ، مُخْلِفة لقلبه أماً ولوعة:

وَقَدْ رِيحَ قَلْبِي إِذْ أَعْلَنُوا	وَقِيلَ: أَجَدَّ الخَلِيطُ احْتِمَالَا
وَحَثَّ بِهَا الحَادِيَانِ النَّجَاءَ	مَعَ الصُّبْحِ لَمَّا اسْتَنَارُوا الجَمَالَا
بِوَازِلِ تُحْدَى بِأَحْدَا جَهَا	وَيَحْدَيْنَ بَعْدَ نَعَالِ نَعَالَا
فَلَمَّا نَأَوْا سَبَقَتْ عِبْرَتِي	وَأَذْرَتْ لَهَا بَعْدَ سَجْلِ سَجَالَا
تَرَاهَا إِذَا احْتَتَّهَا الحَادِيَا	نِ بِالخَبْتِ يُرْقَلْنَ سَيْرًا عَجَالَا
فِبِالظِّلِّ بُدُنْ بَعْدَ الهَجِيرِ	وَبَعْدَ الحَجَالِ أَلْفَنَ الرَّحَالَا
وَفِيهِنَّ خَوْلَةٌ زَيْنُ النِّسَا	ءِ زَادَتْ عَلَى النَّاسِ طُرًّا جَمَالَا (□)

أما "ربيعة بن مرقوم" فيسرد قصة الحمار الوحشي، ورحلة بحثه وأتته عن الماء

والحياة:

(□) المفضل الضبي، المفضليات، ص ص 412، 413.

(□) ديوان عمرو بن قميئة، تحقيق وشرح وتعليق: حسن كامل الصيرفي، دار الكتاب العربي، 1956، ص ص 107 - 110.

كَأَنِّي أُوشِحُ أَنْسَاعَهَا
يُحَلِّي مِثْلَ الْقَنَا ذُبْلًا
رَعَاهُنَّ بِالْقَفِّ حَتَّى دَوَّتْ
فَظَلَّتْ صَوَادِي خُزْرُ الْعِيُونِ
فَلَمَّا تَبَيَّنَ أَنَّ النَّهَارَ
رَمَى اللَّيْلَ مُسْتَعْرِضًا جَوْزَهُ
فَأَوْرَدَهَا مَعَ ضَوْءِ الصَّبَاحِ
طَوَامِي خُضْرًا كَلَوْنَ السَّمَاءِ
وَبِالْمَاءِ قَيْسٌ أَبُو عَامِرٍ
وَبِالْكَفِّ زَوْرَاءُ حَرَمِيَّةٌ
وَأَعْجَفُ حَشْرُ تَرِي بِالرِّصَا
فَأَخْطَاهَا فَمَضَتْ كُلُّهَا
أَقَبَّ مِنَ الْحُقْبِ جَابًا شَتِيمًا
ثَلَاثًا عَنِ الْوَرْدِ قَدْ كُنَّ هَيْمًا
بُقُولُ التَّنَاهِي وَهَرَّ السَّمُومَا
إِلَى الشَّمْسِ مِنْ رَهْبَةٍ أَنْ تَغِيَمَا
تَوَلَّى وَآنَسَ وَحَفَا بِهِمَا
بِهِنَّ مِرْزًا مِشَلًّا عَدُومًا
شَرَائِعَ تَطْحَرُ عَنْهَا الْجَمِيمَا
يَزِينُ الدَّرَارِي فِيهَا النُّجُومَا
يُؤْمَلُّهَا سَاعَةً أَنْ تَصُومَا
مِنَ الْقُضْبِ تُعْقَبُ عَرْفًا نَتِيمَا
فِي مِمَّا يُخَالِطُ مِنْهَا عَصِيمَا
تَكَادُ مِنَ الدُّعْرِ تَفْرِي الْأَدِيمَا (□)

أما "امرؤ القيس" فيروي لنا على إيقاع وزن المتقارب قصيدة خروجه إلى الصيد:

وَقَدْ أَغْتَدِرِي وَمَعِيَ الْقَانِصَانِ
فَيُدْرِكُنَا فَعِغْمٌ دَاجِنٌ
أَلِصُّ الضُّرُوسِ حَنِيُّ الضُّلُوعِ
فَأَنْشَبَ أَظْفَارُهُ فِي النَّسَا
فَكَرَّ إِلَيْهِ بِمِبْرَاتِهِ
فَظَلَّ يُرْتِّحُ فِي غَيْطَلِ
وَكُلُّ بَمْرِبَاةٍ مُقْتَفِرِ
سَمِيعٌ بَصِيرٌ طَلُوبٌ نَكِرٌ
تَبُوعٌ طَلُوبٌ نَشِيْطٌ أَشْرٌ
فَقُلْتُ: هُبَيْتُ! أَلَا تَنْتَصِرُ؟
كَمَا خَلَّ ظَهَرَ اللِّسَانِ الْمُجْرُ
كَمَا يَسْتَدِيرُ الْحِمَارُ النَّعْرُ (□)

(□) ديوان ربيعة بن مقروم، ص ص 51 - 53.

(□) ديوان امرئ القيس، ص ص 160 - 162.

ويسرد "قيس بن الخطيم" قصة الحرب التي دارت في يوم "الرَّبِيع" (□):

وَنَحْنُ الْفَوَارِسُ يَوْمَ الرُّبَيْعِ	عَ قَدَ عَلِمُوا كَيْفَ فُرْسَانُهَا
جَنَّبْنَا الْحِرَابَ وَرَاءَ الصَّرِيحِ	سَخَّ حَتَّى تَقْصَفَ مُرَائِهَا
فَلَمَّا اسْتَقَلَّ كَلِيثُ الْغَرِيحِ	فَزَانَ الْكَتَيْبَةَ أَعْوَانُهَا
تَرَاهُنَّ يُخْلَجْنَ خَلَجَ الدَّلَا	ءِ تَخْتَلِجُ النَّزْعَ أَشْطَانُهَا
وَلَأَقَى الشَّقَاءَ لَدَى حَرِينَا	دُحَيٌّ وَعَوْفٌ وَإِخْوَانُهَا
رَدَدْنَا الْكَتَيْبَةَ مَفْلُولَةً	بِهَا أَفْنُهَا وَبِهَا ذَانُهَا
وَقَدْ عَلِمُوا أَنْ مَتَى نُنْبَعِثُ	عَلَى مِثْلِهَا تَذَكُّ نِيرَانُهَا
وَلَوْلَا كَرَاهَةُ سَفْكِ الدِّمَاءِ	لَعَادَ لِيَثْرِبَ أَدْيَانُهَا
وَيَثْرِبُ تَعْلَمُ أَنَّ النَّبِيَّ	سَتَ رَاسٍ بِيَثْرِبَ مِيزَانُهَا
حَسَانُ الْوُجُوهِ، حِدَادُ السُّيُ	فِ بِيَتْدِرُ الْمَجْدَ شُبَّانُهَا
وَبِالشَّوْطِ مِنْ يَثْرِبَ أَعْبُدُ	سَتَهْلِكُ فِي الْخَمْرِ أَثْمَانُهَا
يَهُونُ عَلَى الْأَوْسِ أَثْمَانُهُمْ	إِذَا رَاحَ يَخْطُرُ نَشْوَانُهَا
أَتَتْهُمْ عَرَانِينُ مِنْ مَالِكِ	سِرَاعٍ إِلَى الرُّوعِ فِتْيَانُهَا
وَقَدْ عَلِمُوا أَنَّ مَا فَلَهُمْ	حَدِيدُ النَّبِيْتِ وَأَعْيَانُهَا (□)

وقد تطرأ على بحر المتقارب تغييرات تصيب تفعيله فعولن، على شكل زحافات وعلل

منها:

(□) يوم الربيع: هو من الأيام التي كانت ضمن حرب الأوس والخزرج.

ينظر: عفيف عبد الرحمن، ديوان شعر الأيام، جمع ودراسة وتحقيق: عفيف عبد الرحمن، دار صادر، بيروت، ط (1)، 1998، ص 128.

(□) ديوان قيس بن الخطيم، تحقيق: ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت، ص ص 72، 73

زحاف القبض: ويدخل على تفعيلة البحر في الحشو، فتصبح التفعيلة "فعولن":

"فَعُولُنْ"، والقبض هو حذف الخامس الساكن (□).

فَهَاجَ لَكَ الرَّسْمُ مِنْهَا سَقَامًا	غَشِيَتْ لَيْلَى بِشَرْقٍ مُقَامًا
0 / 0 // 0 / 0 // 0 / 0 // / 0 //	0 / 0 // 0 / 0 // 0 / 0 // / 0 //
فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ	فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

وقد صارت التفعيلة الأولى "فعول" في صدر وعجز البيت الشعري، بينما جاءت

العروض والضرب تامتان وصحیحتان وخاليتان من أيّ تغيير.

وقد تأتي العروض أو الضرب محذوفان؛ حيث يصيب تفعيلة المتقارب علة

الحذف (□)، فتصير التفعيلة "فَعُولُنْ" إلى "فَعُو" (□):

أَقْبَ مِنْ الْحَقْبِ جَابًا شَتِيمًا	كَأَنِّي أَوْشَحُ أَنْسَاعَهَا
0 / 0 // 0 / 0 // 0 / 0 // / 0 //	0 / / 0 / 0 // / 0 // 0 / 0 //
فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ	فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

نلاحظ أنّ العروض في البيت الشعري قد جاءت محذوفة، في حين كان الضرب تاماً

وصحيحاً، وكذلك حال العروض في مقطع الظعن عند "عمرو بن قميئة".

بينما قد نجد الضرب هو المحذوف والعروض تامة وصحيحة، كقول "امرئ

القيس":

وَكُلُّ بَمْرِبَاةٍ مُقْتَفِرٍ	وَقَدْ أَعْتَدِي وَمَعِيَ الْقَانِصَانِ
0 // 0 / 0 // / 0 // 0 / 0 //	0 / 0 // 0 / 0 // / 0 // 0 / 0 //
فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ	فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

(□) اميل يعقوب، المعجم المفصل في علوم العروض والقافية وفنون الشعر، ص 124.

(□) الحذف هو: «إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة».

ينظر: المرجع نفسه، ص 125.

(□) صبري إبراهيم السيد، أصول النغم في الشعر العربي، ص 282.

وقد يصيب الحذف العروض والضرب معاً، كقول "قيس بن الخطيم":

عَ قَد عَلِمُوا كَيْفَ فُرْسَانُهَا	وَنَحْنُ الْفَوَارِسُ يَوْمَ الرَّبِيدِ
0 // 0/0/ /0/0// /0//	0 // 0/0// /0// 0/0//
فَعُوْنُ فَعُوْنُ فَعُوْنُ فَعُوْنُ	فَعُوْنُ فَعُوْنُ فَعُوْنُ فَعُوْنُ

إنّ هذه الزحافات والعلل التي طرأت على بحر المتقارب لها أثر بارز على إيقاعه الموسيقي، وإيقاع السرد؛ إذ تُحدث تغييراً في البناء الإيقاعي للبحر، والذي له علاقة وطيدة بمضمون القصيدة وانفعال الشاعر، فكلما ازداد انفعال السارد/الشاعر اجتمعت الزحافات والعلل، كزحاف القبض الذي قد يشمل الحشو والعروض والضرب، مع اجتماع علة الحذف يزيد من سرعة الإيقاع الموافق لوتيرة انفعال الشاعر ومضمون سروده، كقصيدة "قيس بن الخطيم" التي اجتمع في تفعيلاتها زحاف القبض في الحشو، وعلة الحذف في العروض والضرب، فضعف ذلك من سرعة السرد وميل الشاعر/السارد إلى الإيجاز في سرده دون الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة.

كما أن بحر المتقارب ذو النغمة الواحدة المتكررة، يمنح الشاعر إمكانية الاسترسال في سرده لمختلف القصص الشعرية، وفق مقاطع البحر المتوازية والمتساوية المقاطع.

1- 1- 6- بحر الرمل:

يتكوّن بحر الرمل من تفعيلة "فَاعِلَاتُنْ" مكرّرة ستة مرّات على مدى البيت الشعري؛ أي ثلاث مرّات ضمن كلّ شطر^(□)، وهو بحر يمتاز بالرقّة والعدوبة^(□)، كما أنّ موسيقاه «خفيفة رشيقة مناسبة»^(□)، ويرى عبد الله الطيّب أنّ «الشعر الغزلي يناسب الرمل أكثر من هذا النوع الآخر الملحمي، لأنّ ذكر الملاحم لاسيما في معرض المفاخرة والمنافرة يحتاج

(□) مفتاحه:

رمل الأبحر ترويه الثقات ❖ ❖ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

ينظر: عبد الرؤوف زهدي مصطفى، سامي يوسف أبو زيد، مهارة علم العروض والقافية، ص 158.

(□) عبد الله الطيّب، المرشد إلى أشعار العرب، ص 165.

(□) المرجع نفسه، ص 158.

المبحث الثاني: خصائص الإيقاع في القصائد السردية

إلى رثة قاسية غليظة، ونحوى معاني الفخر وما إليه تتنافر مع رقة الرمل»^(□)، ولذلك نجد أنّ العديد من قصص الحرب يسردها الشعراء العرب قبل الإسلام وفق موسيقى وإيقاع هذا البحر، ويبرّر عبد الله الطيّب ذلك بقوله: «وما أظنّ الذين استعملوه من أصحاب الملاحم فعلوا ذلك إلاّ لخفة هذا الوزن وسهولته في الحفظ، فمن هنا أصابوا ولكنهم خَطئوا من حيث عدم مناسبة هذا الوزن لأغراضهم»^(□).

لقد احتوى بحر الرمل بعضاً من القصص الشعرية المتضمّنة في الشعر العربي قبل الإسلام، من ذلك ما يرويه "طرفة بن العبد" عن شوقه للمحبوبة "هر" التي هجرته:

أَصْحَوْتَ الْيَوْمَ أَمْ شَاقَتُكَ هِرٌّ	وَمِنَ الْحَبِّ جُنُونٌ مُسْتَعِرٌّ
لَا يَكُنْ حَبًّا دَاءً قَاتِلًا	لَيْسَ هَذَا مِنْكَ، مَاوِيٌّ، بِحُرِّ
كَيْفَ أَرْجُو حُبَّهَا مِنْ بَعْدِ مَا	عَلِقَ الْقَلْبُ بِنُصْبٍ مُسْتَسِيرٍ ^(□)

أمّا "المتقّب العبدى" فيسرد قصّة معاناته العاطفية نتيجة هجر محبوبته له:

هَلْ لِهَذَا الْقَلْبِ سَمْعٌ أَوْ بَصَرٌ	أَوْ تَنَاهٍ عَنِ حَيِّبٍ يُذَكَّرُ
أَوْ لِدَمْعٍ عَنِ سَفَاهِ نُهْيَةٍ	تُمْتَرَى مِنْهُ أَسَابِي الدَّرْرِ
مُرْمَعَلَاتٍ كَسِمَطِي لَوْلُو	خَدَلْتِ أَخْرَأْتُهُ فِيهِ مَعْرُ
إِنْ رَأَى ظُلْعَنَا لِيَلَى غُدْوَةً	قَدْ عَلَا الْحَزْمَاءَ مِنْهُنَّ أُسْرُ
قَدْ عَلَتْ مِنْ فَوْقِهَا أَنْمَاطُهَا	وَعَلَى الْأَحْدَاجِ رَقْمٌ كَالشَّقْرِ ^(□)

ويروي "الأعشى" قصّة هجر محبوبته "هند" له، وما خلف له ذلك من حزن

وأسى :

(□) المرجع السابق، ص 165.

(□) المرجع نفسه، ص 165.

(□) ديوان طرفة بن العبد، ص 46.

(□) ديوان شعر المتقّب العبدى، ص ص 62 - 65.

وَإِدْكَارٌ بَعْدَمَا كَانَ إِطْمَأَنَّ	خَالَطَ الْقَلْبَ هُمُومٌ وَحَزَنٌ
يَرَعَوِي حِينًا وَأَحْيَانًا يَحِنُّ	فَهُوَ مَشْغُوفٌ بِهِنْدٍ هَائِمٌ
رَخِصَةَ الْأَطْرَافِ كَالرِّثْمِ الْأَعْنُ	بِلَعُوبِ طَيْبِ أَرْدَانِهَا
ثُمَّ أَنْشَأَتْ أَفْئِدِي وَأُهَنُّ	وَهِيَ إِنْ تَقَعُدْ نَقًا مِنْ عَالِجٍ
حُبْلَةً وَهِيَ بِمَتْنٍ كَالرَّسَنِ	يَنْتَهِي مِنْهَا الْوِشَاحَانِ إِلَى
هَكَذَا تَعْرِضُ لِلنَّاسِ الْفِتْنِ	خُلِقَتْ هِنْدٌ لِقَلْبِي فِتْنَةً
وَهِيَ فِي ذَاكَ حَيَاءٌ لَمْ تُزَنِّ	لَا أَرَاهَا فِي خَلَاءٍ مَرَّةً
مُعَذِّرٌ عُذْرِي فَرْدِيهِ بِأَنْ	ثُمَّ أَرْسَلْتُ إِلَيْهَا أَنَّنِي
مِثْلَ مَا يُفْعَلُ بِالْقَوْدِ السَّنَنِ	وَأَرْجِيهَا وَأَخْشَى دُعْرَهَا
بِعَطَايَا لَمْ تُكَدِّرْهَا الْمِنِّ (□)	رُبَّ يَوْمٍ قَدْ تَجُودِينَ لَنَا

أما "طرفة بن العبد" فيروى في قصيدة أخرى بعضاً من الوقائع التي حدثت في يوم "تحلاق اللمم" (□)، بعد تعداده لصفات قومه الحميدة :

بِقَوَانَا يَوْمَ تَحْلَاقِ اللَّمَمِ	سَأِئِلُوا عَنَّا الَّذِي يَعْرِفُنَا
وَتَلْفُ الْخَيْلِ أَعْرَاجِ النَّعَمِ	يَوْمَ تُبْدِي الْبَيْضُ عَنْ أَسْوَفِهَا
حَازِمِ الْأَمْرِ شُجَاعِ فِي الْوَعَمِ	أَجْدَرُ النَّاسِ بِرَأْسِ صِلْدِمِ
نَيْهِ سَيِّدِ سَادَاتِ خِضَمِّ	كَامِلِ يَحْمِلُ آلَاءَ الْفَتَى
لِكَفِّيِّ وَلِجَارِ وَابْنِ عَمِّ	خَيْرُ حَيٍّ مِنْ مَعَدِّ عِلْمِوَا
بِبَيْئَاءِ وَسَوَامِ وَخَدَمِ (□)	يَجْبُرُ الْمُحْرُوبَ فِينَا مَالَهُ

(□) ديوان الأعشى، ص 130، 131.

(□) وهو: يوم من أيام حرب البسوس يدعى قضة أمر فيه الحارث بن عباد قومه بني بكر بحلق شعور رؤوسهم كي يعرف بعضهم بعضاً، وسمي هذا اليوم عندها: يوم تحلاق اللمم، وكان هذا اليوم لصالح بكر على تغلب.

ينظر: ديوان طرفة بن العبد، ص 83

(□) المصدر نفسه، ص 83.

نُحِرُّ لِلنَّيْبِ طُرَادُ الْقَرَمِ	نُقُلُّ لِلشَّحْمِ فِي مَشْتَاتِنَا
فَتَرَى الْمَجْلِسَ فِينَا كَالْحَرَمِ	نَزَعُ الْجَاهِلَ فِي مَجْلِسِنَا
هَامَةَ الْعِرِّ وَخُرْطُومَ الْكَرَمِ	وَتَفَرَّعْنَا مِنْ ابْنِي وَائِلِ
وَبَنِي تَغْلِبَ ضَرَّابِي الْبُهَمِ	مِنْ بَنِي بَكْرٍ إِذَا مَا نُسَبُوا
وَاضْحَى الْأَوْجُهَ مَعْرُوفِ الْكَرَمِ	حِينَ يَحْمِي النَّاسُ نَحْمِي سِرْبِنَا
فِي الضَّرِيبَاتِ مِتْرَاتِ الْعُصْمِ	بِحُسَامَاتٍ تَرَاهَا رُسَّابًا
أَعُوجِيَّاتٍ عَلَى الشَّأْوِ أَرْمِ	وَفُحُولٍ هَيْكَلَاتٍ وَقُحِ
شُرْبٍ مِنْ طَوْلِ تَعْلَاكِ اللَّجْمِ	وَقَنَا جُرْدٍ وَخَيْلٍ ضُمَّرِ
فَهِيَ مِنْ تَحْتِ مُشِيحَاتِ	أَدَّتِ الصَّنْعَةَ فِي أَمْتِنِهَا
الْحُرْمُورِقِ يَقْعَرْنَ أَنْبَاكَ الْأَكَمِ	تَتَّقِي الْأَرْضَ بِرُحِّ وَقُحِ
وَالْتَّغَالِي فَهِيَ قُبُّ كَالْعَجَمِ	وَتَفَرِّي اللَّحْمُ مِنْ تَعْدَائِهَا
شَالَتْ الْأَيْدِي عَلَيْهَا بِالْجِنْدِ	خُلُجُ الشَّدِّ مُلِحَّاتٍ إِذَا
خَلَّلَ الدَّاعِي بَدَعُوى ثُمَّ عَمَّ	قُدَمَا تَنْضُو إِلَى الدَّاعِي إِذَا
كَلِيوْتِ بَيْنَ عَرِيْسِ الْأَجَمِ	بِشَبَابٍ وَكُهُولٍ نُهْدِ
حِينَ لَا يُمْسِكُ إِلَّا ذُو كَرَمِ	نُمْسِكُ الْخَيْلَ عَلَى مَكْرُوهِهَا
تَعَكْفُ الْعُقْبَانُ فِيهَا وَالرَّحْمِ ^(□)	نَذْرُ الْأَبْطَالِ صَرَعَى بَيْنَهَا

ولم نجد في دواوين الشعر العربي قبل الإسلام على وزن الرمل قصائد أو مقاطع سردية ، تروي باقي القصص الأخرى، كقصص الحيوان على اختلافها، قصص الصيد أو الكرم ومغامرات الشعراء الصعاليك، وكل ما كان بحوزتنا هو مجموعة صغيرة جداً من القصص الغزلية التي تسرد مكابدة الشعراء للحزن والفقد، نتيجة هجر أو رحيل المحبوبة عنهم، وربما تكون علة ذلك إيقاع بحر الرمل الذي يوافق « الأغراض الترمنية الرقيقة

(□) المصدر السابق، ص ص 83 - 85.

المبحث الثاني: خصائص الإيقاع في القصائد السردية

وللتأمل الحزين، ويجعله يَنْبُو عن الصلابة والجدِّ وما إلى ذلك»^(□)، ولعلَّ هذا ما يفسَّر سمة السرد الإخباري التي ميَّزت قصيدة "طرفه بن العبد"، والتي سرد من خلالها وقائع يوم "تحلاق اللمم"؛ إذ أنَّ سمة الحماسة فيها ضعيفة، قياساً مع قصائد الحرب التي عادة ما تنجح إلى القوَّة والصلابة وشدَّ الهمم.

وغالبا ما يدخل زحاف "الخبن" على تفعيلة بحر الرمل وكذلك علة "الحذف"، فأما "الخبن" فهو — كما سبق ذكره — حذف الثاني الساكن من التفعيلة، أما "الحذف" فهو: «إسقاط السبب الخفيف من آخر الجزء (التفعيلة)»^(□)، فتصير "فاعلاتن إلى "فاعلا"، وتنقل إلى "فاعلن"^(□)، كقول "طرفه بن العبد:

أَصْحَوْتَ الْيَوْمَ أَمْ شَاقَتْكَ هِرٌّ	وَمِنَ الْحَبِّ جُنُونٌ مُسْتَعْرُ
0 / 0 // 0 / 0 / 0 // 0 / 0 / 0 // //	0 // 0 / 0 / 0 // 0 / 0 / 0 // //
فَعَلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ	فَعَلَاتْنُ فَعِلَاتْنُ فَاعِلُنْ

جاءت التفعيلة الأولى في صدر وعجز البيت الشعري مخبونة (فَعَلَاتْنُ)، بينما جاء الضرب محذوفا (فاعلن)، وقد يأتي كلا من العروض والضرب محذوفاً:

هَلْ لِهَذَا الْقَلْبِ سَمْعٌ أَوْ بَصَرٌ	أَوْ تَنَاهٍ عَن حَبِيبٍ يُذَكَّرُ
0 // 0 / 0 / 0 // 0 / 0 / 0 // 0 /	0 // 0 / 0 / 0 // 0 / 0 / 0 // 0 /
فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ فَاعِلُنْ	فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ فَاعِلُنْ

وقد يجتمع الحذف والخبن معاً في العروض أو الضرب أو كلاهما، فتصير التفعيلة فاعلن — فعلن، بعد أن كانت في الأصل فاعِلَاتْنُ^(□)، ويبدو ذلك جلياً في قصيدة "تحلاق اللمم" "لطرفه بن العبد":

(□) عبد الله الطيّب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج (1)، ص 158.

(□) اميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص 218.

(□) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(□) صبري ابراهيم السيد، أصول النغم في الشعر العربي، ص 195.

سَأَلُوا عَنَّا الَّذِي يَعْرِفُنَا	بِقْوَانَا يَوْمَ تَحْلَاقُ اللَّمَمُ
0 / / / 0 / 0 / 0 / 0 / 0 / 0 /	0 / / 0 / 0 / 0 / 0 / 0 / 0 /
فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ فَعِلُنْ	فَاعِلَاتْنُ فَاعِلَاتْنُ فَاعِلُنْ

وقد ساهمت هذه الزخافات والعلل في تسريع إيقاع البحر الموسيقي وإيقاع السرد أيضاً، وخصوصاً عند اجتماع "الخبين" والحذف، الأمر الذي يوافق انفعال الشاعر/السارد الذي لا يكاد يهتم بتفاصيل الحكى، وإنما يعرض الأحداث ويرويها مهملاً تفاصيلها ومعتمداً على الأفعال التي تدل على الحركة، وعلى ما احتفظت به الذاكرة الفردية والجماعية من أحداث، أصدر عليها الشاعر/السارد حكماً مسبقاً، سواء أكانت موضع افتخار له أو لقومه، كقصص الحرب مثلاً، أو مثلت ذكرى حزينة ومؤلمة، كقصص الغزل على سبيل المثال.

إن إيقاع بحر الرمل سريع وذو نغم خفيف الحركة، نتيجة تكرار تفعيلة واحدة هي "فاعلاتن"، وذلك يناسب سرد الشاعر الذي يتابع الأحداث، ويسترسل في سردها برقة وليونة، فازدادت سرعة الإيقاع الموسيقي نتيجة زحاف الخبن وعلّة الحذف، مما استلزم سرعة وانسياباً لحركة السرد الذي يصطبغ في الغالب بسمة الحزن.

1- 1- 7- بحر الخفيف:

يتكوّن بحر الخفيف من تكرار تفعيلة "فاعلاتن" مرتين، تتوسطهما تفعيلة "مُسْتَفْعِلُنْ"، وهي تتكرّر مرتين على مستوى صدر وعجز البيت الشعري (□).

وهو بحر «يصلح لموضوعات الجدد كالحماسة والفخر ولموضوعات الرقة واللين كالرثاء والغزل، والوجدانيات وهو إن لم يكن كالبحر الطويل في الفخامة والجلال، ولا

(□) مفتاح البحر:

يا خفيفاً خفت به الحركات فاعلاتن مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتْنُ

ينظر: عبد الرؤوف زهدي، سامي يوسف، مهارة علم العروض والقافية، ص 200.

المبحث الثاني: خصائص الإيقاع في القصائد السردية

كالبحر المنسرح في اللين والتكسر، فإنه آخذ من كل منهما بنصيب»^(□)، ويرى عبد الله الطيّب أن بحر الخفيف يجمع بين خصائص من بحري "الرمل" و"المتقارب"^(□)، وذلك يجعله «ذو أسر قوي معتدل مع جلجلة لا تخفى»^(□).

يميل وزن الخفيف إلى اللين تارة، و يجنح تارة أخرى إلى القوة، عندما يتطلب ذلك مضمون القصيدة السردية، أو يفرض ذلك الموقف الذي يعبر عنه الشاعر/السارد، و انفعاله اتجاهه؛ فهو «لا يبلغ حد اللين ولا حد العنف ولكن يأخذ من كل بنصيب»^(□).

وقد استوعب بحر الخفيف سروداً شعرية قليلة للشعراء العرب قبل الإسلام، والتي تتضمن مختلف انفعالاتهم اتجاه مواقف متعددة، كسرد "عبيد بن الأبرص" لما حلّ بديار قومه بعد فراقهم لها:

غَيْرَ نُؤْيٍ وَدِمْنَةٍ كَالِكِتَابِ	لِمَنِ الدَّارُ أَقْفَرَتْ بِالجَنَابِ
وَشَمَالٍ تَذُرُّو دُقَاقَ التُّرَابِ	غَيْرِئَهَا الصَّبَا وَنَفْحُ جَنُوبِ
دَائِمِ الرَّعْدِ مُرْجَحِنِ السَّحَابِ	فَتَرَاوَحْنَهَا وَكُلُّ مُلْثٍ
مِنْ بَنَاتِ الوَجِيهِ أَوْ حَلَابِ	أَوْحَشَتْ بَعْدَ ضَمَرٍ كَالسُّعَالِي
وَرَعَايِبِ كَالدُّمَى وَقَبَابِ	وَمُزَاجٍ وَمُسْرَحٍ وَحُلُوبِ
وَشَبَابِ أَنْجَادِ غُلْبِ الرِّقَابِ	وَكَهُولِ ذَوِي نَدَى وَحُلُومِ
حِينَ حَلَّ المَشِيْبُ دَارَ الشَّبَابِ	هَيَّجَ الشَّوْقَ لِي مَعَارِفُ مِنْهَا
قَبْلُ أَوْطَانِ بُدْنِ أَثْرَابِ ^(□)	أَوْطَانِهَا عُضْرُ الطَّبَّاءِ وَكَانَتْ

(□) إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في العروض، ص 81.

(□) عبد الله الطيّب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج (1)، ص 238.

(□) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(□) المرجع نفسه، ص 242.

(□) ديوان عبيد بن الأبرص، ص ص 35، 36.

أما "الأعشى" فيروي تفاصيل رحيل محبوبته "قُتَيْلَةَ" وأهلها الظاعنين، مُخْلِفةً له

الشوق والحنين إليها وقاطعة حبل وصاله بها:

يَوْمَ قَفَّتْ حُمُولُهُمْ فَتَوَلَّوْا	قَطَعُوا مَعَهْدَ الْخَلِيطِ فَشَاقُوا
جَاعِلَاتٍ جَوْزَ الْيَمَامَةِ بِالْأَشْ	مُلٍ سَيْرًا يَحْتُنُّهُنَّ انْطِلَاقُ
جَازَعَاتٍ بَطْنِ الْعَتِيقِ كَمَا تَمَّ	ضِي رِقَاقٍ أَمَامَهُنَّ رِقَاقُ
بَعْدَ قُرْبٍ مِنْ دَارِهِمْ وَأَنْتِلَافٍ	صَرَمُوا حَبْلَكَ الْغَدَاةَ وَسَاقُوا
يَوْمَ أَبَدْتَ لَنَا قُتَيْلَةَ عَنْ جِي	دٍ تَلِيْعٍ تُزَيِّنُهُ الْأَطْوَاقُ (□)

ويسرد "الحارث بن حلزة" قصة "الظليم والنعامة" التي تحافظ على حياتها

وصغارها، فتسارع بالعودة:

غَيْرَائِي قَدْ أَسْتَعِينُ عَلَى الْهَمِّ	إِذَا خَفَّ بِالتَّوَيِّ النَّجَاءُ
بِرْفُوفٍ كَأَنَّهَا هِقْلَةٌ أُمُّ	رَيْئَالٍ دَوِيَّةٌ سَقْفَاءُ
أَنْسَتْ نُبَاةً وَأَفْرَعَهَا الْقُنَّاصُ	عَصْرًا وَقَدْ دَنَا الْإِمْسَاءُ
فَتَرَى خَلْفَهَا مِنَ الرَّجْعِ وَالْوَقْعِ	مَنْبِنًا كَأَنَّهُ إِهْبَاءُ
وَطِرَاقًا مِنْ خَلْفِهِنَّ طِرَاقُ	سَاقِطَاتٍ أَلَوَتْ بِهَا الصَّحْرَاءُ (□)

ويروي "الفنْدُ الزماني" الأحداث التي وقعت في يوم قضاة ضمن "حرب البسوس"،

وكان بين "تغلب" و"بكر"، والنصر كان حليف قبيلة بكر (□):

(□) ديوان الأعشى، ص 122.

(□) ديوان الحارث بن حلزة، ص ص 21، 22.

(□) ينظر: عفيف عبد الرحمن، الشعر وأيام العرب في العصر الجاهلي، ص 585.

لَقِيَتْ تُغْلِبُ كَعُصْبَةِ عَادٍ	إِذْ أَتَاهُمْ هَوْلُ الْعَذَابِ صَبَاحًا
وَنَهَيْتَنَا عَنْ حَرْبِنَا تُغْلِبَ الشُّو	سِ فَمَا عَافَتْ الْبَلَاءَ الْمُتَاحَا
دُونَ أَنْ أَبْصَرْتِ خِيُولًا لِبَكْرِ	وَسُيُوفًا هِنْدِيَّةً وَرِمَاحَا
فَقَتَلْنَا بِوَارِدَاتِ رِجَالًا	إِذْ بَدَأَ كَاتِمُ الضَّمِيرِ فَبَاحَا
وَرَجَتْ تُغْلِبُ تُعِيدُ كَلِيًّا	فَأَطَحْنَا سَرَاتَهُمْ حَيْثُ طَاحَا
قَدْ تَرَكَنَا نِسَاءَهُمْ مُعُولَاتٍ	مُعَلِّنَاتٍ مَعَ الْبُكَاءِ نُوحَا
وَتَرَكَنَا دِيَارَ تُغْلِبَ قَضْرًا	وَكَسَرْنَا مِنَ الْغُوَاةِ الْجَنَاحَا
بَقِيَتْ بَعْدَهُ الْجَلِيلَةُ تُبْكِي	وَالْخُدُودُ الْعَيْطَاءُ تُدْعُو لِحَاحَا (□)

ومن الزحافات التي تدخل على بحر الخفيف وتفعيلتيه "زحاف الخبن"، والذي قد

يصيب تفعيلات الحشو مثل قول "عبيد بن الأبرص":

لِمَنْ الدَّارُ أَقْضَرَتْ بِالْجَنَابِ	غَيْرَ نُؤْيٍ وَدِمْنَةٍ كَالْكِتَابِ
0/0//0/ 0//0// 0/0//0/	0/0//0/ 0//0// 0/0//0/
فَاعْلَئْتُ مُتَّفَعِلُنْ فَاعْلَئْتُ	فَاعْلَئْتُ مُتَّفَعِلُنْ فَاعْلَئْتُ

نلاحظ أن زحاف الخبن دخل على التفعيلة الأولى من صدر البيت الشعري، بينما

جاء كل من العروض والضرب سالمين وتامين، في حين نجد التفعيلة الثانية "مستفعلن"

جاءت مخبونة أيضا.

كما قد يصيب الخبن العروض والضرب كقول "الأعشى":

يَوْمَ قَفَّتْ حُمُولُهُمْ فَتَوَلَّوْا	قَطَّعُوا مَعَهْدَ الْخَلِيطِ فَشَاقُوا
0/0//0/ 0//0// 0/0//0/	0/0//0/ 0//0// 0/0//0/
فَاعْلَئْتُ مُتَّفَعِلُنْ فَاعْلَئْتُ	فَاعْلَئْتُ مُتَّفَعِلُنْ فَاعْلَئْتُ

(□) لويس شيخو، شعراء النصرانية، ص 243.

وقد يدخل العروض زحاف "التشعيث"، وهو «حذف العين من "فاعلاتن"؛ أي حذف أول الوند المجموع فيها فتصبح "فالآتُن"، أي بثلاثة أسباب خفيفة، وذلك الزحاف يحدث في تفعيلة الضرب، ويقبل في غيرها من "فاعلاتن" التي تأتي في ثنايا البيت، أي في حشوه وعروضه» (□).

نجد هذا الزحاف في لامية الأعشى التي دخل فيها على العروض، ومطلعها:

وَسْؤَالِي فَهَلْ تُرَدُّ سْؤَالِي (□)	مَا بُكَاءُ الْكَبِيرِ بِالْأَطْلَالِ
0/0/// 0//0/// 0/0// /	0/0/0/ 0//0// 0/0//0/
فَعَلَاتُنْ مُتَّفَعِلُنْ فَعَلَاتُنْ	فَعَلَاتُنْ مُتَّفَعِلُنْ فَعَلَاتُنْ

ويساهم هذان الزحافان "الخبث والتشعيث" في تسريع حركة الإيقاع الموسيقي وحركة السرد، مما يجعل الشاعر/السارد لا يولي اهتماما كثيراً بالتفاصيل وإنما يأتي سرده للقصص الشعرية سريعاً، وبالخصوص إذا اجتمع زحاف الخبن في أغلب تفعيلات المقطع السردية، كما هو واضح في المقطع السردية الطللي الذي رواه الأعشى^(*)، حيث دخل زحاف الخبن على التفعيلة الثانية والضرب، والعروض أصابها زحاف التشعيث، فأدى ذلك إلى سرعة إيقاع السرد والموسيقى الخارجية لذلك المقطع السردية الطللي.

يمنح إيقاع بحر الخفيف ذو النغم الخفيف الشاعر سمة امتداد دلالات السرد الشعري وإيقاعه الدلالي الهادئ والبطيء، والذي يتحول أحياناً وفق تغيير مضامين السرد الشعري إلى إيقاع سريع، متواصل إلى غاية تدفق آخر حركة في تفعيلات البحر.

(□) عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، ص 98 - 99.

(□) ديوان الأعشى، ص 138.

(*) مَا بُكَاءُ الْكَبِيرِ بِالْأَطْلَالِ ❖ ❖ ❖ وَسْؤَالِي فَهَلْ تُرَدُّ سْؤَالِي

1- 1- 8- بحر السريع:

هو من البحور المركبة التي تتألف من تفعيلتين هما: "مُسْتَفْعَلُنْ" تتكرر مرتين و "فاعلن" تكون هي العروض أو الضرب^(□)، ويرى عبد الله الطيّب أنّ «الناظم فيه يحتاج إلى البطء والتأني، وقد يُوقَّعه هذا في التكلف والتقعُّر إن لم يُلائم بين أغراضه ونغماته»^(□).

أمّا "إبراهيم أنيس" فيقول: «أُتْنَا حين نُنْشِدُ شعرا من هذا البحر نشعر باضطراب في الموسيقى لا تستريح إليه الأذان إلا بعد مران طويل، وذلك لقلّة ما نظم منه، والأذان تعتاد النغمات الكثيرة التردّد وتميل إلى ما ألفته»^(□).

وإذا تفحصنا السرود الشعرية المنبثقة من ديوان الشعر العربي قبل الإسلام، نجد أنّ القليل منها يُروى على إيقاع بحر السريع، بل يمكن القول أنّه من النادر ذلك، نتيجة إيقاعه البطيء والرتيب، من ذلك مثلا ما يرويه "المرقش الأكبر" عن قصة محبوبته "أسماء" التي أقفرت وتغيّرت معالمها بعد رحيلها وأهلها:

هل بالديار أن تُجيبَ صَمَمٌ	لو كان رَسْمٌ ناطقاً كَلَمٌ
الدارَ قَفْرٌ والرُّسُومُ كَمَا	رَقَّشَ في ظَهْرِ الأديمِ قَلَمٌ
ديارُ أسماءَ التي تَبَلَّتْ	قَلْبِي فَعَيْنِي ماؤُها يَسْجُمُ
أَضَحَتْ خَلاءً نَبْئُها تَبْدٌ	نورَ فيها زَهُوهُ فاعنَمُ
بلْ هلْ شَجَّتْكَ الظُّعْنُ باكِرةٌ	كأنهنَّ النَّخْلُ مِنْ مَلْهَمٍ ^(□)

(□) عبد الرؤوف زهدي مصطفى، سامي يوسف أبو زيد، مهارة علم العروض والقافية، ص 172

ومفتاحه: بحر سريع ماله ساحلٌ مُسْتَفْعَلُنْ مُسْتَفْعَلُنْ فاعلُنْ

ينظر: المرجع نفسه، ص 172.

(□) عبد الله الطيّب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج (1)، ص 182.

(□) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 90.

(□) المفضل الضبي، المفضليات، ص ص 237، 238.

ويقف "عبيد بن الأبرص" أمام ظلل محبوبته المقفرة يبكي فراقها وزوال شبابه:

وَمِنْ دِيَارِ دَمْعِكَ الْهَامِلُ	أَمِنْ رُسُومِ نَائِيهَا نَاحِلُ
عَاماً وَجَوْنَ مُسْبِلٍ هَاطِلُ	أَجَالَتِ الرِّيحُ بِهَا ذَيْلَهَا
دَافِي النَّوَاحِي مُسْبِلٌ وَأَبِلُ	حَتَّى عَفَاهَا صَيِّتٌ وَعَدُهُ
صَهْبَاءَ مِمَّا عَتَقْتَ بَابِلُ	ظَلْتُ بِهَا كَأَنِّي شَارِبُ
وَقَدْ عَلَاهُ الْوَضْحُ الشَّامِلُ	بَلْ مَا بُكَاءُ الشَّيْخِ فِي دِمْنَةٍ
فَمَا بِهَا إِذْ ظَعُنُوا آمِلُ (□)	أَقُوتُ مِنَ اللَّائِي هُمْ أَهْلَهَا

ثم يروي مآثر قومه دون تفصيل لتلك الانتصارات والأمجاد الحربية:

إِنَّكَ عَن مَسْعَاتِنَا جَاهِلُ	يَا أَيُّهَا السَّائِلُ عَن مَجْدِنَا
فَاسْأَلْ تُنْبَأُ أَيُّهَا السَّائِلُ	إِنْ كُنْتَ لَمْ تَأْتِكَ أَيَّامُنَا
يَوْمَ تَوَلَّى جَمْعُهُ الْجَافِلُ	سَائِلُ بِنَا حُجْرًا وَأَجْنَادَهُ
وَجَاوَلْتَ مِنْ خَلْفِهِ كَاهِلُ	يَوْمَ آتَى سَعْدًا عَلَى مَاقِطِ
كَأَنَّهُنَّ اللَّهَبُ الشَّاعِلُ	فَأُورِدُوا سِرْبًا لَهُ دُبْلًا
إِذِ التَّقِينَا الْمُرْهَفُ النَّاهِلُ	وَعَامِرًا أَنْ كَيْفَ يَعْلُوهُمْ
بِجَحْفَلٍ قَسَطْلُهُ ذَائِلُ (□)	وَجَمْعَ غَسَّانٍ لَقِينَاهُمْ

أما "المهلل" فيسرد ما جرى بين تغلب وبكر في «يوم واردات وقيل يوم القصيبات، وقد

ظفرت تغلب فيه وكثر القتل في بكر، وكاد جساس يُؤخذ في المعركة، لكنّه فرّ إلى الشام

فسلم» (□):

(□) ديوان عبيد بن الأبرص، ص 92.

(□) المصدر نفسه، ص ص 92، 93.

(□) ديوان المهلل، ص 52.

جَارَتْ بَنُو بَكْرٍ وَلَمْ يَعْدِلُوا
 حَلَّتْ رِكَابُ الْبَغْيِ مِنْ وَائِلٍ
 يَا أَيُّهَا الْجَانِي عَلَى قَوْمِهِ
 جَنَائَةً لَمْ يَدْرِ مَا كُنْهَهَا
 كَقَاذِفٍ يَوْمًا بِأَجْرَامِهِ
 مَنْ شَاءَ وَلَّى النَّفْسَ فِي مَهْمَةٍ
 إِنَّ رُكُوبَ الْبَحْرِ مَا لَمْ يَكُنْ
 لَيْسَ لِمَنْ لَمْ يَعْدُ فِي بَغْيِهِ
 كَمَنْ تَعَدَّى بَغْيُهُ قَوْمَهُ
 إِلَى رَيْسِ النَّاسِ وَالْمُرْتَجَى
 مَنْ عَرَفَتْ يَوْمَ خَزَارَى لَهُ
 إِذْ أَقْبَلَتْ حَمِيرٌ فِي جَمْعِهَا
 وَجَمْعُ هَمْدَانَ لَهُمْ لَجْبَةٌ
 فَقَلَّدَ الْأَمْرَ بَنُو هَاجِرٍ
 مُضْطَلَعًا بِالْأَمْرِ يَسْمُو لَهُ
 ذَاكَ وَقَدْ عَنَّ لَهُمْ عَارِضٌ
 تَلَمَعُ لَمَعِ الطَّيْرِ رَايَانُهُ
 فَاحْتَلَّ أَوْزَارَهُمْ إِزْرُهُ
 وَقَدْ عَلَتْهُمْ هَفْوَةٌ هَبْوَةٌ
 فَأَنْفَرَجَتْ عَنْ وَجْهِهِ مُسْفِرًا
 وَالْمَرْءُ قَدْ يَعْرِفُ قَصْدَ الطَّرِيقِ
 فِي رَهْطِ جَسَّاسٍ ثَقَالِ الْوُسُوقِ
 مَا لَمْ يَكُنْ كَانَ لَهُ بِالْخَلِيقِ
 جَانٍ وَلَمْ يُضْحَ لَهَا بِالْمُطِيقِ
 فِي هَوَّةٍ لَيْسَ لَهَا مِنْ طَرِيقِ
 ضَنْكٍ وَلَكِنْ مَنْ لَهُ بِالْمَضِيقِ
 ذَا مَصْدَرٍ مِنْ تَهْلِكَاتِ الْغَرِيقِ
 عِدَايَةَ تَخْرِيقِ رِيحِ خَرِيقِ
 طَارَ إِلَى رَبِّ اللُّوَاءِ الْخُفُوقِ
 لِعُقْدَةِ الشَّدِّ وَرَثَقِ الْفُتُوقِ
 عَلِيًّا مَعَدَّ عِنْدَ جَبَدِ الْوُثُوقِ
 وَمَذْحِجٍ كَالْعَارِضِ الْمُسْتَحِيقِ
 وَرَايَةَ تَهْوِي هَوِيَّ الْأَنْوَفِ
 مِنْهُمْ رَيْسًا كَالْحُسَامِ الْعَتِيقِ
 فِي يَوْمٍ لَا يَسْتَأْغُ حَلْقُ بَرِيقِ
 كَجَنْحِ لَيْلٍ فِي سَمَاءِ الْبَرُوقِ
 عَلَى أَوَاذِي لُجِّ بَحْرِ عَمِيقِ
 بِرَأْيِ مَحْمُودٍ عَلَيْهِمْ شَفِيقِ
 ذَاتُ هَيَاجٍ كَلْهَيْبِ الْحَرِيقِ
 مُنْبَلِجًا مِثْلَ انْبِلَاجِ الشَّرُوقِ ^(□)

(□) المصدر السابق، ص 52 - 55.

المبحث الثاني: خصائص الإيقاع في القصائد السردية

ومن الزحافات التي تدخل على تفعيلتي بحر السريع نجد "الخبين"؛ فتصبح التفعيلة "مستفعلن" (مُتَفَعِّلُنْ) ^(□)، من ذلك ما نجده في التفعيلة الأولى من قول "عبيد بن الأبرص":

وَمِنْ دِيَارِ دَمْعُكَ الْهَامِلُ	أَمِنْ رُسُومِ نَائِيهَا نَاحِلُ
0//0/ 0//0/0/ 0//0//	0//0/ 0//0/0/ 0//0//
مُتَفَعِّلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ	مُتَفَعِّلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

فقد جاءت التفعيلة الأولى من الحشو مخبونة بينما التفعيلة الثانية كانت سليمة وكذلك العروض والضرب.

وقد يدخل على تفعيلة الحشو أيضا زحاف "الطي"؛ وهو "حذف الرابع الساكن" ^(□)، ونجده في قصيدة "عبيد بن الأبرص" السابقة الذكر:

فَاسْأَلْ تُنْبَأُ أَيَّهَا السَّائِلُ	إِنْ كُنْتَ لَمْ تَأْتِكْ أَيَّامَنَا
0//0/ 0//0/0/ 0//0//	0//0/ 0///0/ 0//0//
مُتَفَعِّلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ	مُتَفَعِّلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

فالتفعيلة الثانية من صدر البيت الشعري جاءت مطوية فصارت "مُسْتَفْعِلُنْ".

وقد يصيب "الخبين" تفعيلة العروض أو الضرب، فتصير "فاعِلُنْ" (فَعْلُنْ) ^(□)، ونجد ذلك في قول "المرقش الأكبر":

لَوْ كَانَ رَسْمٌ نَاطِقًا كَلَّمُ	هَلْ بِالْدِيَارِ أَنْ تُجِيبَ صَمَمُ
0//0/ 0//0/0/ 0//0/0/	0/// 0//0// 0//0/0/
مُتَفَعِّلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ	مُتَفَعِّلُنْ مُتَفَعِّلُنْ فَعْلُنْ

(□) عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص 87.

(□) عبد الرؤوف زهدي مصطفى، سامي يوسف أبو زيد، مهارة علم العروض والقافية، ص 172.

(□) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المبحث الثاني: خصائص الإيقاع في القصائد السردية

جاءت العروض مخبونة، في حين كان الضرب مقطوعاً؛ فقد دخلت عليه علة القطع؛ وهي «حذف ساكن الوجد المجموع وتسكين ما قبله فتصير (فاعل) وتُنقَلُ إلى "فَعْلُنُ"»^(□).

يصيب زحاف "الخبين" التفعيلة "مستفعلن" وكذلك تفعيلتي العروض والضرب، فإذا اجتمعا معاً يؤديان إلى تسريع إيقاع ونغمة هذا البحر، مما يساهم في تسريع السرد الشعري الذي يجعل الشاعر/السارد يجنح إلى التركيز على السرد المختصر الصور، وذو الإيقاع النغمي المتصاعد، وهو المناسب لانفعاله الحزين، كما هو متجلي مثلاً في مقطع الطلل "للمرقش الأكبر"، لحظة انسياب دموعه الغزيرة لتذكره أيامه السعيدة ووصاله مع المحبوبة أسماء.

إن بحر السريع ذو إيقاع سهل، يناسب السرد المسترسل الأقرب إلى القصص الغزلية، والتي تلائم لين نغمه، والتعبير عن العواطف لعذوبته.

1- 1- 9- بحر المديد:

يتألف بحر المديد^(□) من تكرار تفعيلتي "فَاعِلَاتُنْ" و"فَاعِلُنْ" مرتين في كل من صدر وعجز البيت الشعري، لكنّه «لا يستعمل إلا مجزوءاً سداسي الأجزاء فقط، وشدّ استعماله تاماً»^(□).

ويرى عبد الله الطيّب أنّ المديد هو «بحر بين الرمل والخفيف»^(□)، وقد أجمع بعض الباحثين أنّ هذا البحر نادر الاستعمال^(□).

^(□) المرجع السابق، ص 173.

^(□) مفتاحه: لِمَدِيدِ الشَّعْرِ عِنْدِي صِفَاتُ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

ينظر: محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص 52.

^(□) المرجع نفسه، ص 52.

^(□) عبد الله الطيّب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج (1)، ص 95.

^(□) ينظر: المرجع نفسه، ص 97

وكذلك: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 97.

ويرى "إبراهيم أنيس" أن «هذا البحر يستحق دراسة خاصة في ضوء بحر الرمل، مع شرح ما فيه من تغيير أو تحوّر جعله يباين الرمل في تفاعيله، فإذا أمكن هذا لم نحتج إلى بحر نسميه المديد، وإنما هو الرمل في صورة أخرى، ومن الممكن أن يقال أيضا إنّ المديد وزن قديم جداً هجره الشعراء وأهملوا النظم منه»^(□).

وإذا انتقلنا إلى الشعر العربي قبل الإسلام نجد أنّ استعماله قليل جداً، ممّا جعل السرود الشعرية ضمن وزن هذا البحر قليلة أيضاً، ولعلّ ذلك علته جمع وزن المديد بين إيقاع بحرین اثنين هما: "الرمل والخفيف"، والذي جعل إيقاعه سريعاً لا يمكنه احتواء إيقاع السرد الشعري إلا ما جاء وفق ما يتفق مع رقتة، كقصص الغزل، وهو نادر في الحماسة، ومنعدم في باقي السرود الشعرية الأخرى.

ومن بين ما ورد من تلك القصص الشعرية ما يرويه "طرفة بن العبد" عن قصة

الطلل وفعل الزمن في الديار المقفرة:

أَمْ رَمَادٌ دَارِسٌ حُمَمُهُ	أَشْجَاكَ الرَّبْعُ أَمْ قِدْمُهُ
بِالضُّحَى مُرَقَّشٌ يَشِمُهُ	كَسُطُورِ الرَّقِّ رَقَشُهُ
وَجَرَى فِي رَيْقٍ رَهْمُهُ	لَعِبَتْ بَعْدِي السَّيُولُ بِهِ
لَرَبِيعٍ دِيمَةٌ تَثْمُهُ	جَعَلَتْهُ حَمًّا كَلَكَلَهَا
فَتَنَاهِيهِ فَمُرْتَكَمُهُ	فَالكَثِيبُ مُعْشَبٌ أَنْفٌ
لَوْ أُطِيعَ النَّفْسُ لَمْ أَرْمُهُ	حَابِسِي رَسْمٍ وَقَفْتُ بِهِ
كَالْإِمَاءِ أَشْرَفَتْ حُرْمُهُ ^(□)	لَا أَرَى إِلَّا النَّعَامَ بِهِ

ثمّ يسرد بعد ذلك ما حدث بين قومه وبني تغلب، منذكراً إياهم أنّ قومه لا يملكون

ما يخشون خسارته ساعة الحرب:

(□) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 97.

(□) ديوان طرفة بن العبد، ص ص 78، 79.

تَذْكُرُونَ إِذْ نَقَاتِكُمْ	لَا يَضُرُّ مَعْدِمًا عَدَمُهُ
أَنْتُمْ نَحْلٌ نُطِيفُ بِهِ	فَإِذَا مَا جُرَّ نَصْطَرِمُهُ
وَعَذَابِكُمْ مُقْلَصَةٌ	فِي دَعَاعِ النَّحْلِ تَجْتَرِمُهُ
عُجْرُ شَمْطٍ مَعًا لَكُمْ	تَصْطَلِي نِيرَانَهُ خَدَمُهُ
خَيْرٌ مَا تَرَعُونَ مِنْ شَجَرٍ	يَابِسُ الطُّحْمَاءِ أَوْ سَحْمُهُ
فَسَعَى الْغَلَّاقُ بَيْنَهُمْ	سَعَى خَبِّ كَاذِبٍ شِيمُهُ
أَخَذَ الْأَزْلَامَ مُقْتَسِمًا	فَأَتَى أَغْوَاهُمَا زَلْمُهُ
وَالْقَرَارُ بَطْنُهُ غَدَقٌ	زَيَّنَتْ جِلْهَاتِهِ أَكْمُهُ
فَفَعَلْنَا ذَلِكَ زَمْنَا	ثُمَّ دَانَى بَيْنَنَا حَكْمُهُ
إِنْ تُعِيدُوهَا نُعِدْ لَكُمْ	مِنْ هِجَاءٍ سَائِرِ كَلِمُهُ
وَقِتَالٍ لَا يُغْبُكُمُ	فِي جَمِيعِ جَحْفَلٍ لَهُمُهُ
رِزُّهُ: قَدِّمُ وَهَبُ وَهَلَا	ذِي زُهَاءٍ جَمَّةٍ بُوهُمُهُ
يَتْرُكُونَ الْقَاعَ تَحْتَهُمْ	كَمَرَاغٍ سَاطِعٍ قَتْمُهُ (□)

وقد دخل على وزن المديد وتفعيلاته في قصيدة "طرفة بن العبد" زحاف "الخبين" تحديدا على التفعيلة الأولى "فَاعِلَاتْنُ" فتصير "فَعَالَاتْنُ" بعد حذف الحرف الثاني الساكن من هذه التفعيلة، في حين نجد أن العروض والضرب جاءا مخبونان ومحدوفان، حيث يسقط من التفعيلة الحرف الثاني الساكن (الخبين)، وكذلك السبب الخفيف الأخير من التفعيلة (الحذف) فَاعِلَاتْنُ فتصبح فَعْلُنُ.

أَمْ رَمَادٌ دَارِسٌ حُمَمُهُ
0 // / | 0 // 0 / | 0 / 0 // 0 /
فَاعِلَاتْنُ | فَاعِلُنُ | فَعْلُنُ

أَشَجَاكَ الرَّبِّعُ أَمْ قَدَمُهُ
0 // / | 0 // 0 / | 0 / 0 // /
فَاعِلَاتْنُ | فَاعِلُنُ | فَعْلُنُ

(□) المصدر السابق، ص ص 79، 80.

أدى اجتماع "الخبين والحذف" إلى تسريع إيقاع بحر المديد، وذلك يوافق انفعال الشاعر (السارد) وحالته النفسية الحماسية.

لم يستهو بحر المديد الشعراء العرب قبل الإسلام، فلم يكن كثير الاستعمال؛ إذ لم نعثر إلا على بعض القصائد التي نظمت وفق إيقاعه الذي يصفه بعض الباحثين بأنه ثقيل^(□)، ولم نجد أي قصيدة سردية أو تتضمن مقاطع سردية، غير قصيدة "طرفة بن العبد" السالفة الذكر، ولعلّ سبب ذلك أنّ «بحر المديد الذي يأتي على وزن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن يمتاز بإيقاع ثقيل بطيء، لأنّه عبارة عن صعود وهبوط وصعود، ممّا يشير إلى تغيير في النغم، ولا تجد فيه ما يدلّ على رقص أو ليونة، أمّا الذي يأتي على وزن فاعلاتن فاعلن فاعلن/ فعلن فهو أقرب إلى الخفة منه إلى الثقل، لأنّه عبارة عن صعود وهبوط فقط لا يتيحان تماوجاً نغمياً عالياً»^(□).

1- 2- القافية والروي:

1- 2- 1- القافية:

لا تقل أهمية القافية عن الوزن الشعري باعتبارها «شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمّى شعراً حتّى يكون له وزن وقافية»^(□)؛ حيث «تضطلع القافية باعتبارها ترديداً للأصوات المتناظرة بدور فعّال في توليد الإيقاع في الشعر ويسند إليها علاوة على ذلك وظيفة أخرى تتمثّل في تمييز نهاية الأبيات»^(□)؛ فالقافية هي «مجموعة من الأصوات تكوّن مقطعاً موسيقياً واحداً، يرتكز عليه الشاعر في البيت الأوّل في القصيدة

(□) ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 97.

(□) صالح محمد حسن أرديني، ثنائية السرد والإيقاع، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط (2)، 2011، ص 117.

(□) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، ج (1)، مطبعة السعادة، القاهرة، 1963، ص 150.

(□) فتحي النصري، السرد في الشعر العربي الحديث، ص 253.

المبحث الثاني: خصائص الإيقاع في القصائد السردية

ويكرّره في نهايات أبيات القصيدة كلّها»^(□)؛ وهي بالتالي لازمة موسيقية / صوتية تعتمد تكرار مقطع صوتي معيّن يعبر عن انفعال الشاعر وعواطفه.

ولقد ميّز النقاد بين نوعين من أنواع القافية انطلاقاً من حركة الروي؛ هما:

أ- القافية المقيّدة:

وهي القافية التي تكون حركة الروي فيها السكون؛ أي يكون الروي ساكناً^(□)، وهذا النوع من القافية «على حلاوته أحياناً وعلى ما فيه من حرية للشاعر قليل لا تكاد نسبته تجاوز عُشر ما في الأدب العربي، ونسبته في الشعر العباسي أكثر منها في الشعر الجاهلي لشيوع الغناء أيام العباسيين؛ ولأنّ القافية المقيّدة أسهل تلحيناً من المطلقة، ونجد هذه القافية عادة في (الرمّل) أكثر من غيرها لملاءمته للغناء أكثر من سواه من بحور الشعر، وقد ترد أيضاً بقلّة في الرّجز والسريع والمتقارب والطويل وتكاد لا توجد في أيّ بحر عداها»^(□).

ب- القافية المطلقة:

وهي التي تأتي فيها حركة الروي متحرّكةً، سواءً كانت ضمّة أو فتحة أو كسرة^(□).

إنّ القافية وحدة إيقاعية ذات دلالة تنعكس على القصيدة وتؤثّر في المتلقي؛ إذ أنّها «لم تُوضَع عبثاً إنّما وُضِعَت كعلامة من علامات الترقيم الموسيقي في الشعر، وهي برتابتها الموسيقية أحياناً تضي على القصيدة كلّها عاملاً مؤثراً»^(□)، وهي في الآن ذاته تمنح القصيدة «بعداً من التناسق والتماثل يضي عليه طابع الانتظام النفسي والموسيقي

(□) عبد الرؤوف زهدي مصطفى، سامي يوسف أبو زيد، مهارة علم العروض والقافية، ص 269.

(□) عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص 164.

(□) صفاء خلوصي، فنّ التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ط (5)، 1977، ص 217.

(□) المرجع نفسه، ص 217.

(□) المرجع نفسه، ص 221.

المبحث الثاني: خصائص الإيقاع في القصائد السردية

والزمني»^(□)، وبذلك فإنّ القافية «تحقق وظيفة ذات مستويين، المستوى الأول - الإيقاعي - وهو مستوى خارجي، والمستوى الثاني - الدلالي - وهو مستوى داخلي، وبالتحام هذين المستويين في مهمة مشتركة يتعرّز دور القافية في بناء القصيدة»^(□).

1- 2- 2- الروي:

هو ذلك «الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة وتُنسب إليه، فيقال: قصيدة ميمية أو دالية أو لامية»^(□)، وهو من حروف القافية التي باعتبارها «مجموعة أصوات في آخر الشطر أو البيت وهي كالفاصلة الموسيقية يتوقع السامع تكرارها في فترات منتظمة؛ وأقل عدد يمكن بل يجب تكرّره من هذه المجموعة من الأصوات التي تكوّن القافية هو حرف "الروي" وبه تعرف القصيدة من عينية ورائية ودالية وسينية... إلخ، ومعظم حروف الهجاء يجوز أن يأتي رويًا ولكن ورودها على هذه الصورة يتباين من حيث الشيوخ، فأشيعها (الباء والدال والراء واللام والميم والنون) وتليها (الهمزة والتاء والجيم والحاء والسين والعين والفاء والقاف والكاف والياء)، وأقلها شيوعاً بطبيعة الحال هي (الضاد والطاء والهاء) أمّا النادرة فهي (التاء والحاء والدال والزاي، والشين والصاد والظاء والغين والواو»^(□).

إنّ للقافية والروي دور مهمّ في بناء الإيقاع الخارجي للقصيدة العربية قبل الإسلام وللشعر عامة - باعتبار أنّ القافية تتولى مهمّة التوحيد بين أبيات القصيدة الواحدة، و«تحقق - ضمن دورها الوظيفي - معنًى معيّنًا ينسجم مع وضعها الدلالي في القصيدة»^(□)، كما أنّ اعتماد الشاعر العربي قبل الإسلام رويًا واحدًا على مدار القصيدة، يمنحها إيقاعًا موسيقيًا موحدًا، ولأنّ الروي جزء من مكونات القافية فإنّنا سنقوم

(□) أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، ط (1)، 1985، ص 13.

(□) محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاق الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 91.

(□) محمد بن فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، تقديم: سعد بن عبد العزيز مصلوح، عبد اللطيف بن محمد الخطيب، مكتبة أهل الأثر، الكويت، غراس للنشر والتوزيع، الكويت، ط (1)، 2004، ص 104.

(□) صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، ص ص 215 - 216.

(□) محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص 93.

المبحث الثاني: خصائص الإيقاع في القصائد السردية

بتحليلهما معاً كونهما متلازمين في نهاية الأبيات الشعرية للقصيدة الواحدة، بحثاً عن دلالتها في المقاطع الشعرية السردية المنتقاة خلال الحديث ودراسة الأوزان الشعرية، وسنقف عند حدود الدلالة التي ينتجها كل من القافية والروي وأثرهما في إيقاع السرد.

1- 2- 3- أنواع القوافي وحروف الروي في السرد الشعرية:

إذا عدنا إلى النماذج الشعرية السردية المنتقاة - سابقاً (*) فإننا نجد أن القافية غالباً ما تكون مطلقة؛ سواءً أكانت حركة رويها الكسرة أو الفتحة أو الضمة، وقد التزم الشعراء هذا النوع من القافية في بحور عديدة هي: الطويل، البسيط، الكامل، الوافر، الخفيف و المديد، وذلك يوافق ما يقتضيه موقف الشاعر الشعوري ذو الدلالات الانفعالية التي تجنح إلى الرغبة في البوح.

وقد أخذ الروي حرفاً: "الباء والميم" الحظّ الأوفر من حروف الروي في القوافي المطلقة، فالباء حرف شفوي (□)، وصوته «لم نجد ما هو أصلح منه لتمثيل الأشياء والأحداث التي تنطوي معانيها على الاتساع والضخامة والارتفاع، بما يحاكي واقعه انفتاح الفم على مداه عند خروج صوته من بين الشفتين» (□)، وهي الدلالات التي يضيفها حرف "الباء" على القوافي المطلقة؛ فنجد معاني العلوّ والشموخ والسموّ لحرف الباء الروي مثلاً في القصة الشعرية التي يرويها "علقمة بن عبدة" عن تفاصيل خروجه إلى الصيد مع رفاقه (□)؛ حيث يحاكي حرف الباء الروي في قوافي قصة الصيد فروسية الشاعر/السارد وقوة ومهارة فرسه: (أرْكَب / 0//0/، سَبِّب / 0//0/، مُكْسَب / 0//0/، هَدَّب / 0//0/، ثَقَّب

(*) نقصد القصص الشعرية التي تمّ انتقاءها عند تحليل ودراسة الإيقاع الخارجي والأوزان الشعرية في هذا المبحث (□) ينظر: الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ترتيب وتحقيق: عبد الحميد هنداوي، ج(1)، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط(1)، 2003، ص 58. (□) حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص 99. (□) التي يستهلها بقوله:

إذا ما اقتنصنا لم نخاتل بجنّة ❖❖ ولكن ننادي من بعيد: ألا اركب!

ينظر: القصة الشعرية كاملة عند الحديث عن البحر الطويل في هذا المبحث، ص 672

المبحث الثاني: خصائص الإيقاع في القصائد السردية

0//0/، حَلْبُ 0//0 (...)، وهي كلها قواي في متدركة^(□)، كما أن حرف الروي/ الباء في قصيدة "عبيد بن الأبرص" التي يروي من خلالها قصة الصراع بين القوي والضعيف^(□)، يضي في آخر القافية سمة القوّة والشدة التي تتّصف بها "اللقوة" (لُوبُ 0/0، قُوبُ 0/0، ريبُ 0/0، ديبُ 0/0، ريبُ 0/0، وُوبُ 0/0، سيبُ 0/0... إلخ)، وهي قافية متواترة^(□).

وإذا تناولنا نموذج آخر لحرف الروي "الباء"، فإننا نجده في سرد "عامر بن الطفيل" لتفاصيل انتصاره على "مرّة بن عوف"^(□)، فالباء في آخر القواي في (أَنْكَبُ 0//0، أَهْدَبُ 0//0، مِحْرَبُ 0//0، أَغْلَبُ 0//0، أَحْسِبُ 0//0، يَسْكَبُ 0//0... إلخ) التي هي متدركة تضيف إليها معاني الشدة والعلو والقوّة تجعل الحدث متنامياً يوافق إيقاع بحر الكامل.

يشارك حرف الروي / الميم مع حرف الباء في أنه شفوي، حيث « يحصل صوت هذا الحرف بانطباق الشفتين على بعضهما بعضاً في ضمة متأنية وانفتاحهما عند خروج النّفس^(□)، بالإضافة إلى أن «ضمّ الشفة على الشفة بشيء من الشدة والتأني قبيل خروج صوت الميم يمثل بداية الأحداث التي يتمّ فيه المص بالشفتين والجمع والضم، أمّا انفراج الشفتين أثناء خروج صوت الميم فهو يمثل الأحداث التي يتمّ فيها التوسّع والامتداد^(□)».

(□) القافية المتدركة هي «كلّ قافية توالي بين ساكنيها متحركان، وسميت بذلك لإدراك المتحرك الثاني المتحرك الأول». ينظر: محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوالي في العروض والقواي، ص 172.
(□) يستهل الشاعر قصة ذلك الصراع بقوله: كَأَنَّهَا لِقُوَّةٌ طَلُوبٌ ❖ ❖ تَحْنُ فِي وَكْرَهَا الْقُلُوبُ
ينظر: القصة الشعرية في النماذج المنتقاة في بحر البسيط. في هذا المبحث، ص 680
(□) القافية المتواترة هي «كلّ قافية وقع بين ساكنيها متحرك واحد، والتسمية مأخوذة من الوثر، وهو الفرد». ينظر: محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوالي في العروض والقواي، ص 172.
(□) والتي استهلها بقوله:

يا مُرْقَدُ كَلْبِ الزَّمَانِ عَلَيكُمْ ❖ ❖ وَنَكَاتُ قَرَحَتِكُمْ وَمَا أَنْكَبِ

ينظر: القصة كاملة في إطار تناول القصص الشعرية المنظومة على وزن الكامل في هذا المبحث، ص 690
(□) حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص 71.
(□) المرجع نفسه، ص 71.

المبحث الثاني: خصائص الإيقاع في القصائد السردية

ففي قصة الظعن التي يرويها طفيل الغنوي^(□) يمتد صوت الروي الميم ليعانق صدى معاناة الشاعر/السارد من فراق المحبوبة، ويتسع للتعبير عن ما يختلج قلبه ووجدانه من حزن ورفض لهذا الفراق ورحيل المحبوبة، لكنه لا يملك سبلاً لمنع رحيلها، فيرفض أن يصدّق ما تراه عيناه ويطلب من صاحبه أن يصدّقه الرؤية. وقد وردت القافية في هذه القصة الشعرية متداركة (كَمَمَ/0//0، مَعْصَمَ/0//0، يَمَمَ/0//0، تَيَمَمَ/0//0، غَيَمَ/0//0، خَدَمَ/0//0، مُحَرِمَ/0//0...)، فهي تدارك ما تبقى من حنين الشاعر إلى ماضيه السعيد.

ويتسع الروي الميم لبوح الشاعر/السارد "زهير بن أبي سلمى" الذي يقف أمام ديار أسماء^(□) التي تغيّرت معالمها، لكن ذاكرته ما زالت تحتفظ بصورتها أيام كانت عامرة بأهل المحبوبة، فحرف الميم في آخر القافية يجمع هنا بين حزن الفقد والذكرى السعيدة التي تآبى تصديق الواقع المؤلم، وقد جاءت القافية في هذا المقطع السردى الطللي متراكبة^(□)، (والديمُ/0///0، صُمَمُ/0///0، ها أرمُ/0///0).

وقد تجلّت القافية على هذه الشاكلة، لتوحي بذلك التراكم الوجداني الحزين الذي يؤرق الشاعر.

ويتمظهر معنى الامتداد والتوسّع لحرف الميم/الرويّ بصفة بارزة، في المقطع السردى لمقدمة معلّقة "عنتر بن شداد"^(□) التي يتسع فيها بوح الشاعر بما يختلج بقلبه

(□) يستهلها بقوله: أَشَاقَتَكَ أَظْعَانُ بَجَفْنِ يَبْنَبِمَ ❖ ❖ نَعَمَ بُكْرًا مِثْلَ الْفَسِيلِ الْمَكْمَمِ

ينظر: الأبيات الشعرية لهذه القصة في سياق تناول بحر الطويل في هذا المبحث، ص 668

(□) قَفْ بِالْدِيَارِ الَّتِي لَمْ يَعْضُهَا الْقَدِيمُ ❖ ❖ بَلَى وَغَيْرَهَا الْأَرْوَاحُ وَالْدِيَمُ

تم ذكر هذا الأبيات الشعرية عند تناول بحر البسيط في هذا المبحث، ص 680

(□) وهي: «كلّ قافية اجتمع بين ساكنيها ثلاث حركات، سميت بذلك لتوالي حركاتها، فكأنما ركب بعضها بعضاً».

ينظر: محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوالي في العروض والقوافي، ص 172.

(□) يفتتحها بقوله:

هَلْ غَادَرَ الشُّعْرَاءُ مِنْ مُتَرَدِّمٍ ❖ ❖ أَمْ هَلْ عَرَفَتِ الدَّارُ بَعْدَ تَوَهُمِ

ينظر: تفاصيل الأبيات الشعرية أثناء الحديث عن بحر الكامل في هذا المبحث، ص 686، 687

المبحث الثاني: خصائص الإيقاع في القصائد السردية

من لوعة فراق وإقفار طلل المحبوبة، فالرؤي الميم يوحد ذلك الشعور، لذلك كان المقطع السردى ونصّ المعلّقة كلاً يجمع بين الإحساس بالحزن، القوّة والضعف، وقد جاءت القافية في هذه القصيدة السردية متدراكة (وَهُمْ / 0//0/، أَعْجَمَ / 0//0/، جُنِّمَ / 0//0/، اسْلَمِي / 0//0/، تَبَسَّمِ / 0//0/... إلخ)، فالشاعر/السارد يتدارك الفرح والقوّة اللذان حُرِمَ منهما لارتباط قلبه بحبّ "عبلة" وتعويض ذلك النقص الحاصل لديه عن طريق بطولاته الحربية والفروسية.

نجد حروفاً أخرى جاءت رؤياً في القوافي المطلقة عدا حرّيف "الباء والميم"، لكنّها كانت أقلّ توظيفاً من قبل الشعراء مقارنة بحرّيف "الباء والميم" وذلك حسب النماذج السردية المنتقاة سابقاً، ومن بين هذه الحروف نجد حرف الهمزة التي يعدها الخليل «تخرج من الجوف فلا تقع في مدرجة من مدارج اللسان، ولا من مدارج الحلق»^(□)، كما يرى "الخليل بن أحمد" أنّ الهمزة مخرجها من الحلق^(□)، أمّا "عبد الله العلايلي" فإنّه يرى أنّ حرف الهمزة «يدلّ على الجوفية، وعلى ما هو وعاء للمعنى ويدلّ على الصفة تصير طَبَعاً»^(□).

تتضمّن الهمزة في قصّة الظليم في همزية الحارث بن حلزة (المعلّقة)^(□) دلالات البحث عن القوّة التي يستلهمها من قوّة الناقة والظليم، واللذان يصمدان رغم ما يعانيانه من التعب والخوف.

وقد جاءت القافية متواترة، (جَاءُ / 0/0/، فَأُ / 0/0/، سَاءُ / 0/0/، بَاءُ / 0/0/، رَأُ / 0/0/).

(□) الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج (1)، ص 57.

(□) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(□) عبد الله العلايلي، مقدّمة لدرس لغة العرب وكيف نصنع المعجم الجديد، دار المطبعة العصرية، مصر، ص 210.

(□) ينظر: أبيات القصّة الشعرية في سياق الحديث عن بحر الخفيف في هذا المبحث، ص 712

المبحث الثاني: خصائص الإيقاع في القصائد السردية

ونجد كذلك رويًا آخر وهو حرف الحاء الذي ورد في قصيدتين فقط ضمن النماذج الشعرية/ السردية المنتقاة ، والحاء حرف مخرجه من الحلق^(□)، ويرى "حسن عباس" أنه حرف «مهموس رخو، يحدث صوته باندفاع النفس بشيء من الشدة مع تضيق قليل مرافق في مخرجه الحلقى، فيحتك النفس بأنسجة الحلق الرقيقة، ويحدث صوت هو أشبه ما يكون بالحفيف»^(□)، بالإضافة إلى أن دلالاته تتوقف على طريقة نطقه ، حسب الحالة التي يكون عليها ، سواء عندما يكون مشددًا أو مخففًا؛ حيث أن «لفظ صوت الحاء مشددًا مفخمًا عالي النبرة أوحى صوته بالحرارة، وبأصوات فيها شيء من الحدة وبمشاعر إنسانية لا تخلو من الحدة والانفعال»^(□)، أما إذا كان «مُرَقَّقًا مُرَخَّمًا، أوحى لنا بلملمس حريري ناعم نافع، وبطعم بين الحلاوة والحموضة، وبرائحة ذكية ناعمة، يطوف السمع فيه على مثال ما يطوف النظر في سفح معشب خضرت تلاعب بأزاهيره نسيومات الربيع، وهو بحفيف النفس أثناء خروج صوته من أعماق الحلق يرفد اللسان العربي بأعذب أصوات الدنيا قاطبة، وأوجها بمشاعر الحب والحنين»^(□).

وقد جاءت الحاء في النماذج السردية الشعرية في القصيدتين مخففة (غير مشددة)؛ ففي نموذج الظعن عند النابغة الذبياني^(□) جاء الروي الحاء مرققًا موصولًا بألف المد، ليستوعب بوح الشاعر بحزنه على فراق الأحبة الطاعنين ، وشعوره بالحنين، وقد جاءت القافية متواترة (بأحا /0/0، رآحا /0/0، بأحا /0/0، يآحا /0/0).

(□) الخليل بن أحمد الفراهيدي ، كتاب العين، ج (1)، ص 58.

(□) حسن عباس، خصائص الحروف العربية، ص 179.

(□) المرجع نفسه، ص ص 179 - 180.

(□) المرجع نفسه، ص 180.

(□) يستهل الشاعر الحديث عن الظعن بقوله:

فِيَا لَكَ حَاجَةٌ فِي صَدْرِي ❖ ❖ رَأَى الْأَطْعَانَ بَاكِرَةً فَبَا حَا

ينظر: الأبيات الشعرية في سياق الحديث عن بحر الوافر في هذا المبحث، ص 696

المبحث الثاني: خصائص الإيقاع في القصائد السردية

ويوظف " الفند الزماني" أيضا أثناء سرد أحداث يوم قضة^(□) حرف الحاء رويًا غير مشدد ، رغم أن المقام يتطلب الشدة والانفعال، وقد يكون علة ذلك أن الشاعر في مقام الافتخار بالانتصار على العدو، وهو تعبير عما يختلج نفسه من اعتزاز، كما نرجح أن نظم الشاعر لتلك الأبيات السردية لم يكن متزامناً مع أحداث الحرب، وذلك يمكن أن يخفف من حدة انفعاله.

كما أن القافية كانت متواترة كما وردت في النموذج الأول (بَاحَا / 0/0، تَاحَا / 0/0، مَاحَا / 0/0، بَاحَا / 0/0، طَاحَا / 0/0، وَاحَا / 0/0، نَاحَا / 0/0، حَاحَا / 0/0).

ونجد حرفاً آخر من حروف القوافي المطلقة، ألا وهو حرف الدال الذي يتميز بكونه «مجهور شديد»^(□)، كما أنه «لا يوحى إلا بالأحاسيس اللمسية وبخاصة ما يدل على الصلابة والقساوة»^(□)، وهذه المعاني التي نستشفها في حرف الدال روي دالية "عبيد بن الأبرص" التي يتوعد ضمن بعض أبياتها خصومه^(□)؛ حيث أن صوت الدال أضفى على قوافي الأبيات نوعاً من الغلظة والصلابة والقوة، وجاءت القافية متواترة (جَادِ / 0/0، حَادِي / 0/0، عَادِ / 0/0، سَادِ / 0/0، وَادِي / 0/0).

أما حرف الرء فقد ورد رويًا في قصيدتين – وفقاً للنماذج المنتقاة سابقاً – وهو حرف «مجهور متوسط الشدة والرخاوة»^(□)، كما أن صوت الرء «من أصوات الحروف هو هو أشبه ما يكون بالمفاصل من الجسد»^(□)، ونجد أن «حاجة اللغة العربية إلى حرف الرء الرء لا تقل عن حاجة الجسد للمفاصل، فلولا صوت الرء لفقدت لغتنا الكثير من مرونتها

(□) ينظر تفاصيل الأحداث المسرودة أثناء الحديث عن بحر الخفيف في هذا المبحث، ص 730

يفتحها بقوله: لَقِيْتُ تَغْلِبَ كَعُصْبَةَ عَادٍ ❖ ❖ صَبَاحًا إِذْ أَنَاهُمْ هَوْلُ الْعَذَابِ

(□) حسن عباس، خصائص الحروف العربية، ص 66.

(□) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(□) ينظر: تفاصيل ذلك أثناء الحديث عن بحر البسيط، ص 682

ويستهل الشاعر وعيده بقوله: أبلغ أبا كَرِبٍ عَنِّي وَأُسْرَتَهُ ❖ ❖ قَوْلًا سَيَذْهَبُ غَوْرًا بَعْدَ إِنْجَادِ

(□) حسن عباس، خصائص الحروف العربية، ص 82.

(□) المرجع نفسه، ص 83.

المبحث الثاني: خصائص الإيقاع في القصائد السردية

وحيويتها وقدرتها الحركية، ولفقدت بالتالي الكثير من رشاققتها، ومن مقومات ذوقها الأدبي الرفيع»^(□).

ونجد صدى معاني الليونة والمرونة والحيوية في رويّ رائية "حاتم الطائي" التي يحاول في مستهلها^(□) بلطف ولين إقناع عاذلته "ماوية" بالعزوف عن عدله عن بذل المال وإكرام ضيوفه، فصوت الرّاء يربط بين معاني الأبيات ويجعلها تناسب لتوافق رغبة الشاعر ورؤاه بليونه، كما أنّه يضي على القافية حركية نغمية تتوافق مع وزن الطويل، فالقافية جاءت متواترة (عُدْرُ / 0/0، ذِكْرُ / 0/0، نَزْرُ / 0/0، زَجْرُ / 0/0، صَدْرُ / 0/0).

أمّا في رائية المنخل اليشكري التي يروي خلالها مغامرته الغزلية مع فتاة الخدر^(□)، فإنّ الروي / الرّاء ، فقد أضفى على القافية نوعاً من الحيوية والحركية التي تتناغم مع إيقاع مجزوء الكامل خصوصاً وأنّ إيقاع القافية المتواترة كان سريعاً يناسب إيقاع السرد (طِيرِ / 0/0، رِيرِ / 0/0، دِيرِ / 0/0، هِيرِ / 0/0، زُورِ / 0/0، سِيرِ / 0/0).

ومن أحرف الرويّ في القوافي المطلقة أيضاً، نجد حرف السين في سينية امرئ القيس ، والتي يروي من خلال بعض من أبياتها قصّة الحيوان الوحشي^(□).

وويتصف حرف السّين بأنه «مهموس رخو»^(□)، بالإضافة إلى «صوته المتماسك النقي يوحي بإحساس لمسيّ بين النعومة والملاسة، وبإحساس بصري من الانزلاق

(□) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(□) أمّاوي! قد طال التّجَنّبُ والهَجْرُ ❖ ❖ وَقَدْ عَدَرْتَنِي مِنْ طَلَابِكُمْ الْعُدْرُ

ينظر: الأبيات الشعرية لهذه القصّة في سياق تناول بحر الطويل في هذا المبحث، 669

(□) يستهل الشاعر قصّته الغزلية بقوله:

وَلَقَدْ دَخَلْتُ عَلَى الْفَتَا ❖ ❖ ❖ فِي الْخَدْرِ فِي الْيَوْمِ الْمَطِيرِ

ينظر: تفاصيل القصّة الشعرية أثناء الحديث عن بحر الكامل في هذا المبحث، ص 688

(□) يستهل الشاعر قصّة الحيوان الوحشي (الثور) بقوله:

كَأَنِّي وَرَحَلِي فَوْقَ أَحْقَبَ قَارِحٍ ❖ ❖ بِشْرِبَةٍ أَوْ طَاوٍ بِعِرْنَانَ مَوْجِسِ

ينظر: القصّة الشعرية أثناء الحديث عن بحر الطويل في هذا المبحث، ص 671

(□) حسن عباس، خصائص الحروف العربية، 109.

المبحث الثاني: خصائص الإيقاع في القصائد السردية

والامتداد»^(□)، ونلمح معاني الرقّة والامتداد في رويّ رائية امرئ القيس -السالفة الذكر- فالثور يبحث عن مكنس/مبيت له يُشعره بالأمان، لكن معاناته تلك بحثاً عن البقاء ونعومة الحياة تمتد إلى الصباح، وفي نهاية القصّة ينجو من الموت بسلاسة إذ تفقد الكلاب إصرارها على اللحاق به.

وجاءت القافية في هذه القصّة الشعرية متداركة تناسب إيقاع بحر الطويل، وسرد الشاعر لتفاصيل القصّة (مُوجِسٍ /0//0/، مَكْنَسٍ /0//0/، مِخْمَسِي /0//0/، كَرْدَسِي /0//0/، مُعْرَسِي /0//0/، سِنْبَسِي /0//0/، عَضْرَسِي /0//0/... إلخ).

أمّا حرف العين فقد كان رويّاً لنموذجين اثنين من قصص القوافي المطلقة، والعين مخرج صوته من الحلق^(□)، حيث أنّ صوته «يتشكّل بتضيُّق مخرجه في أوّل الحلق على شكل حلقة ملساء، ومن ثمّ بتجميع ذبذبات النفس في بؤرة هذه الحلقة، وهكذا لا بدّ لصوته النقيّ النَّاصع أن يوحى بالفعالية والإشراق والظهور والسموّ»^(□).

وتتجلّى سمات الفعالية والسموّ والظهور في رويّ عينية "أبي ذؤيب الهذلي" التي يروي ضمنها قصّة الحمار الوحشي^(□)، حيث يضيف على القافية المطلقة صفات القوّة والسموّ التي كانت يتجلّى عليها الحمار الوحشي وهو يحاول حماية أتنه وحياته من هول الموت، لكن سهام الموت كانت أقوى منه. والقافية جاءت متداركة (أَرْبَعُ /0//0/، مُسْبَعُ /0//0/، أَمْرَعُ /0//0/، يُقْلِعُ /0//0/، يَشْمَعُ /0//0/... إلخ).

(□) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(□) الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج (1)، ص 58.

(□) حسن عباس، خصائص الحروف العربية، ص 209.

(□) يستهلها بقوله:

والدَّهْرُ لَا يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ ❖ ❖ جَوْنُ السَّرَاةِ لَهُ جَدَائِدُ أَرْبَعُ

ينظر: تفاصيل القصّة الشعرية في سياق الحديث عن بحر الكامل في هذا المبحث، ص 688

المبحث الثاني: خصائص الإيقاع في القصائد السردية

ونجد دلالات "العين" نفسها في النموذج السردى الثانى، والذي يروي "ربيعه بن مكرم" فيه قصة الحمار الوحشى أيضا^(□)، لكن القافية كانت متواترة (لأع / 0/0، بآع / 0/0، صآع / 0/0، مآع / 0/0، لأع / 0/0... إلخ).

وكان أيضا حرف الفاء من حروف الروي في القوافي المطلقة، وهو «مهموس رخو»^(□)، ومخرج صوته من الشفة^(□)، و«بحفيف صوته الرقيق وبعثرة النفس لدى خروجه من بين الأسنان العليا وطرف الشفة السفلى، يوحي بلمس مخملي دافئ، كما يوحي بالبعثرة والتشتت»^(□).

لكن "حسن عباس" عندما استقرأ معاني المصادر وجد أن معانيه تدلّ «على الشقّ والقطع والشدخ، أحداث يتطلب تنفيذها شيئا من القوة والشدة والفعالية، مما يتناقض أصلاً مع موحيات الرقة والوهن والضعف في صوت حرف الفاء»^(□).

وبالفعل، فإنّ الروي "الفاء" في قصة الغزو التي يرويها "السليك بن السلكة"^(□) يضيف على القافية وإيقاع المقطع السردى دلالات القوة والشدة؛ والتي تترجم قدرة الصعلوك على تحقيق هدفه وإحراز إبل الراعي التغلب على حالة الضعف التي يعاني منها وغيره من الصعاليك بسبب الفقر.

كما أنّ القافية جاءت متداركة (سَيِّفُ / 0//0، لَهْفُ / 0//0، عَيَّفُوا / 0//0، أَوْجَفُوا / 0//0... إلخ)، وهي تتوافق مع إيقاع السرد وبحر الطويل.

(□) يستهلها بقوله: كَأَنَّ الرَّحْلَ مِنْهُ فَوْقَ جَأْبٍ ❖ ❖ ❖ أَطَاعَ لَهُ بِمَعْقَلَةِ التَّلَاعِ، ينظر تفاصيل القصة الشعرية أثناء

الحديث عن بحر الوافر في هذا المبحث، ص 696

(□) حسن عباس، خصائص الحروف العربية، ص 129.

(□) الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج (1)، ص 58.

(□) حسن عباس، خصائص الحروف العربية، ص 130.

(□) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(□) هي قصة سطوه على إبل رجل كان يرعاها، وذلك بعد قتله، حيث يفتتح الشاعر قصته بقوله:

وَعَاشِيَةٌ رَاحَتْ بِطَانٍ دَعَرْتُهَا ❖ ❖ ❖ بِصَوْتِ قَتِيلٍ وَسَطُهَا يُتْسَيْفُ

ينظر: القصة الشعرية كاملة أثناء الحديث عن بحر الطويل في هذا المبحث، ص 675

المبحث الثاني: خصائص الإيقاع في القصائد السردية

ويوحي الروي "الفاء" في قصص الحرب أيضا بدلالات القوّة والشدّة^(□)، واللّتين

تعزّزان شعور الشاعر/السارد بالفخر والاعتزاز بالانتصار.

ونجد أيضا من بين حروف الروي للقوايف المطلقة حرف القاف الذي «يلفظه بعضهم مجهورًا، وبعضهم يلفظه مهموسًا»^(□)، وهو يجمع بين الدلالة على «أحاسيس لمسية من المساواة والصلابة والشدّة، وإلى أحاسيس بصرية وسمعية، من فقاعة تنفجر، أو فخارة تنكسر»^(□).

يسرد في قصّة الظعن التي يسرد تفاصيلها "الأعشى"^(□) نجد أنّ الروي القاف يحمل يحمل دلالات حول الشدّة والمشقة والفعالية والأحاسيس البصرية التي توحي بألم الرحيل والفراق، وقد جاءت القافية متواترة توافق إيقاع بحر الخفيف وإيقاع سرد الشاعر الذي يجنح إلى البوح (شاقوا/0/0، لاقُ/0/0، قاقُ/0/0، ساقوا/0/0، واقُ/0/0).

و يجعل الأعشى في قصيدة أخرى^(□) للروي القاف دلالات الأحاسيس البصرية أيضا، أيضا، والتي تعبّر عن شكواه وأرقه وشوقه إلى محبوبته التي فارقتّه، أمّا القافية فقد كانت متراكبةً (تَنُّ أَرِقًا/0///0، فَاتَفَقَا/0///0، صَبَّ رَهَقًا/0///0، هُ خَرِقًا/0///0)، وهي تناسب إيقاع بوح الشاعر وسرده لمعاناته وإيقاع بحر البسيط البطيء.

وحرف النون كان أيضا من بين حروف الروي في القوايف المطلقة، وهو مجهور

و«متوسّط الشدّة»^(□)، و«صوت النون إذا لُفِظَ مُرَقَّقًا أُوْحَى بِالْأَنَاقَةِ وَالرَّقَّةِ وَالِاسْتِكَانَةِ، وَإِذَا

^(□) ينظر: ما سرده الأعشى من أحداث حربية في سياق الحديث عن بحر البسيط في هذا المبحث، ص 681

^(□) حسن عباس، خصائص الحروف العربية، ص 141.

^(□) المرجع نفسه، ص 142.

^(□) ينظر: الأبيات الشعرية لهذه القصّة في سياق تناول بحر الخفيف في هذا المبحث، ص 712

يستهلها الشاعر بقوله: يَوْمَ قَفَّتْ حُمُولُهُمْ فَتَوَلَّوْا ❖ ❖ ❖ قَطَعُوا مَعَهْدَ الْخَلِيظِ فَشَاقُوا

^(□) يفتتح الشاعر بوحه بقوله:

نَامَ الْخَلِيُّ وَبِتُ اللَّيْلِ مُرْتَفِقًا ❖ ❖ ❖ أَرْعَى النَّجُومَ عَمِيدًا مُثَبَّتًا أَرِقًا

ينظر: الأبيات الشعرية لهذه القصّة في سياق تناول بحر البسيط في هذا المبحث، ص 679

^(□) حسن عباس، خصائص الحروف العربية، ص 158.

المبحث الثاني: خصائص الإيقاع في القصائد السردية

وإذا لُفِظَ مُشَدِّدًا بعض الشيء أوحى بالانبثاق والخروج من الأشياء»^(□)، فالشاعر "عنتره بن شدّاد" يمزج بين إيقاع تفعيلات بحر الطويل وبين دلالة الرّقة والشجن لحرف الروي والنون، ممّا يحاكي مشاعر القلب أثناء سرده لقصة الطلل^(□)، أمّا القافية فقد جاءت متواترة (كَانِي / 0/0، نَائِي / 0/0، مَانٍ / 0/0، سَانٍ / 0/0، قَانٍ / 0/0).

أمّا في نونية "تأبطّ شرّاً" التي يروي ضمنها مغامرته مع الغول^(□)، فإن الروي/النون يحمل دلالات الحركة والانبثاق، والتي توحى بقوة وشجاعة الشاعر اللتان منحتاه الانتصار على الغول، أمّا القافية فقد كانت متواترة (طَانٍ / 0/0، حَانٍ / 0/0، كَانِي / 0/0، مَانِي / 0/0، رَانٍ / 0/0... إلخ).

ونجد كذلك من بين حروف روي القوافي المطلقة حرف "الياء" الذي مخرجه من الجوف^(□)، وتختلف دلالات هذا الحرف "الياء" وفقاً لحركتها وحركة الحرف الذي يسبقها؛ حيث أنّه «إذا كانت متحركة بالفتح وما قبلها فتحة أخذ صوت الياء صورة المطبّ الهوائي الصغير يعترض مسار طائرة طيران، ديدان، غثيان... أمّا إذا كانت الياء ساكنة وما قبلها متحرّك بالفتح، فإنّ صوتها يأخذ صورة الحفرة أو حفنة اليد»^(□).

(□) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(□) يستهلها بقوله:

لِمَنْ طَلَّلَ بِالرَّقَمَتَيْنِ شَجَانِي ❖ ❖ ❖ وَعَاثَتْ بِهِ أَيُّدِي الْيَلَى فَحَكَانِي

ينظر: الأبيات الشعرية لهذه القصة في سياق تناول بحر الطويل في هذا المبحث، ص 667

(□) يستهلها بقوله:

أَلَا مَنْ مَبْلُغٌ فِثْيَانٍ فَهَمُّ ❖ ❖ ❖ بِمَا لَأَقِيْتُ عِنْدَ رَحَى بَطَانٍ

ينظر: الأبيات الشعرية لهذه القصة في سياق تناول بحر الوافر في هذا المبحث، ص 697

(□) الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، ج (1)، ص 57.

(□) ويرى "حسن عباس" أنّ هذه الدلالات تختص بوقوع حرف الياء في وسط آخر الكلمة.

ينظر: حسن عباس، خصائص الحروف العربية، ص 97، 98.

ونجد الروي "الياء" في يائية "عنتر بن شداد" التي يروي من خلالها بطولاته الحربية وانتصاراته^(□) تحمل دلالات القوة والتحدّي التي تُوقع بالعدو في حفرة الموت، والقافية جاءت متواترة (نِيَّه / 0/0، نِيَّه / 0/0، ذِيَّه / 0/0، قِيَّه / 0/0... إلخ) وهي تناسب إيقاع بحر الوافر وسرد الشاعر الذي يشعُّ بالحركة ونشوة الانتصار.

أمّا القوافي المقيّدة فقد كانت قليلة مقارنة بالقوافي المطلقة، ولعلّ سبب ذلك يعود إلى ما تمنحه القوافي المطلقة للشاعر، من حرية وسلاسة، للتعبير عما يجول بوجدانه، ويعتمل في ذهنه من أفكار وآراء أتجاه مواقف عديدة، فحركة الروي المتحرّك ذو النغم الصوتي الممتد يستوعب بوح الشاعر/السارد لأحزانه وأفراحه، وكذلك انتصاراته وانتهزوماته، حيث أنّ «الأصوات الساكنة على العموم أقلّ وضوحاً في السمع من أصوات اللّين، فأصوات اللّين تسمع من مسافة عندها قد تُخفى الأصوات الساكنة أو يُخطأ في تمييزها»^(□).

لقد استأثرت القافية المقيّدة النسبة الأكبر ببحر الرمل، ثمّ بحر السريع بقصيدتين، أمّا بحر المتقارب فلم يظفر إلاّ بقصيدة واحدة، وذلك وفق الموقف الشعوري للشاعر/السارد ومضامين سروده الشعرية التي تتطلّب تنوعاً في الأوزان الشعرية وكذلك القوافي؛ فبحرا "السريع" و"المتقارب" قد مزجا بين القوافي المطلقة والمقيّدة، لكن نسبة

(□) يستهل ذلك بقوله:

لَقِينَا يَوْمَ صَهْبَاءٍ سَرِيَّةٍ ❖ ❖ حَنَاظَلَةٌ لَهُمْ فِي الْحَرْبِ نِيَّه

ينظر: الأبيات الشعرية لهذه القصّة في سياق تناول بحر الوافر في هذا المبحث، ص 697

(□) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها بمصر، ص 27.

«أصوات اللّين في اللّغة العربية هي ما اصطلح القدماء على تسميته بالحركات من فتحة وكسرة وضمّة، وكذلك ما سمّوه بالألف اللّينة والياء اللّينة والواو اللّينة وما عدا هذا فأصوات ساكنة».

ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 29.

المبحث الثاني: خصائص الإيقاع في القصائد السردية

المطلقة كانت طاغية على المقيّدة، وربّما علّة ذلك أنّ الشعراء على اختلاف سرودهم الشعرية، فقد وظّفوا القوافي المقيّدة - على قلتها - حين يستسلم هؤلاء الشعراء إلى حالة شعورية ساكنة يطغى عليها الإحساس بالحزن.

واشتمل بحر الرمل فقط على القوافي المقيّدة، ومزج بين حروف ثلاثة للرويّ هي: "الرّاء، النون، الميم"، فأما الرّاء فيعدّ حرفاً مجهوراً يوحي بالحركة والحيوية لكنّه هنا يبحث في نفس الشاعر الرغبة بالبوح بما ينبض به قلبه، ويحزنه، وفي الآن ذاته لا يملك حيلة أو وسيلة لتغييره أو الانفلات من سلطته، فيفقد حرف الرويّ "الرّاء" دلالة الحيوية والحركة نتيجة حركة السكون التي اتّصلت به، مثلاً "طرفه بن العبد" نجده يكشف عن شوقه لمحبوبته هرّ^(□) التي رحلت عنه، فلا هو يطيق تحمّل انفصالها عنه ولا تجاهل مشاعره اتّجاهه ونسيانها.

ونجد "المتّقب العبدي"^(□) أيضاً يضفي هذا الشعور بالرضوخ للحزن والألم على الرويّ "الرّاء"؛ إذ يعجز عن تجاوز ألمه بسبب ظعن محبوبته ليلي الذي أسره، وأسبل دمه.

أمّا القافية فقد كانت متداركة، تناسب إيقاع بحر الرمل وبوح كلّ من: "طرفه بن العبد" (مُسْتَعِرٌ / 0//0، بِحُرٌّ / 0//0، مُسْتَسِرٌّ / 0//0)، وكذلك "المتّقب العبدي" (يُدْكِرُ / 0//0، يُدْرِرُ / 0//0، هي مَعْرُ / 0//0، نَأْ أُسْرُ / 0//0، كَالشَّقِيرِ / 0//0).

أمّا حرف النون فقد احتفظ بدلالات الرّقة والأناقة والاستكانة في القافية المقيّدة؛ فالأعشى يوظّف هذه الدلالات لحرف النون/الرويّ من خلال المفردات التي جعلها قافية بوحه^(□) وإفصاحه عن حزنه وهمومه التي أثقلت قلبه وعلّة ذلك شغفه بمحبوبته "هند"

(□) أَصْحَوْتُ الْيَوْمَ أُمَّ شَأَقْتِكَ هِرَّ ❖ ❖ ❖ وَمِنْ الْحَبِّ جُنُونٌ مُسْتَعِرٌ

ينظر: الأبيات الشعرية لهذه القصّة في سياق تناول بحر الرمل في هذا المبحث، ص 706

(□) هَلْ لِهَذَا الْقَلْبِ سَمْعٌ أَوْ بَصَرٌ ❖ ❖ ❖ أَوْ تَنَاهٍ عَنْ حَبِيبٍ يُدْكِرُ

ينظر: الأبيات الشعرية لهذه القصّة في سياق تناول الرمل في هذا المبحث، ص 706

(□) خَالَطَ الْقَلْبَ هُمُومٌ وَحَزَنٌ ❖ ❖ ❖ وَادِّكَارٌ بَعْدَمَا كَانَ إِطْمَأَنَّ

ينظر: الأبيات الشعرية لهذه القصّة في سياق تناول بحر الرمل في هذا المبحث، ص 707

المبحث الثاني: خصائص الإيقاع في القصائد السردية

الرَّاحِلَةَ، فِي حِينِ نَجْدِ الْقَافِيَةِ جَاءَتْ مِتْدَارِكَةُ أَيضًا (نَ اِطْمَأَنَّ / 0//0، نَأ يَحْنُ / 0//0،
الْأَعْنُ ... إِنْخ).

أَمَّا حَرْفُ الرَّوِيِّ الثَّلَاثِ الَّذِي وَظَّفَهُ الشُّعْرَاءُ - حَسَبِ النَّمَاذِجِ الْمُنْتَقَاةِ - فَهُوَ الْمِيمُ
الَّذِي يَحْمَلُ دَلَالَاتِ الْاِمْتِدَادِ وَالتَّوَسُّعِ فِي الْأَحْدَاثِ؛ إِذْ نَجَدُ "طَرْفَةَ بِنِ الْعَبْدِ" يَمْتَدُّ سَرْدُهُ إِلَى
الْحَدِيثِ عَنِ الْأَحْدَاثِ الَّتِي سَجَّلَتْ وَقَائِعَ يَوْمِ تَحْلَاقِ اللَّمَمِ (□)، بِشَيْءٍ مِنَ التَّفْصِيلِ الَّذِي
يَمْتَزِجُ بِالْاِعْتِزَازِ بِالْاِنْتِصَارِ.

وَالْقَافِيَةُ جَاءَتْ مِتْدَارِكَةَ كغَيْرِهَا مِنَ النَّمَاذِجِ السَّابِقَةِ (فِي اللَّمَمِ / 0//0، جَ النَّعْمِ
/ 0//0، فِي الْوَعْمِ / 0//0 ... إِنْخ).

نَجَدُ أَيضًا الْمِيمَ كحَرْفِ رَوِيٍّ فِي الْقَوَائِفِ الْمُقَيَّدَةِ فِي بَحْرِ "السَّرِيعِ"؛ حَيْثُ يَمْنَحُ
"الْمَرْقُشَ الْأَكْبَرَ" (□) الرَّوِيَّ/الْمِيمَ دَلَالَاتِ الْاِمْتِدَادِ فِي الْحَدِيثِ الَّذِي يَحَاوِلُ مِنْ خِلَالِهِ الشَّاعِرُ
التَّخْفِيفَ مِنْ وَطْأِ الْحَزَنِ الَّذِي يُورِّقُهُ لِفِرَاقِ مَحْبُوبَتِهِ أَسْمَاءَ لَهُ بَعْدَ رَحِيلِهَا وَأَهْلِهَا؛ فَهُوَ
يَقِفُ أَمَامَ دِيَارِهَا وَيَتَمَنَّى أَنْ تَكَلِّمَهُ وَتَخْبِرَهُ عَنِ مَكَانِ رَحِيلِهَا، فَيَذِرْفُ الدَّمُوعَ الْغِزَارَ، وَيُرَاقِبُ
دِيَارِهَا الْمُقْفِرَةَ وَمَا طَرَأَ عَلَيْهَا مِنْ تَغْيِيرَاتٍ، أَمَّا الْقَافِيَةُ فَقَدْ كَانَتْ مِتْوَاتِرَةً (كَلَمٌ / 0//0،
تَسْجُمٌ / 0//0، فَاعْتَمٌ / 0//0، مَلْهَمٌ / 0//0)، فِي حِينِ جَاءَتْ قَافِيَةُ الْبَيْتِ الثَّلَاثِي مِتْدَارِكَةَ (مِي
قَلَمٌ / 0//0) (□)، وَهَذَا خَطَأٌ مِنَ الشَّاعِرِ أَدَّى إِلَى خَلَلٍ بَسِيطٍ فِي الْوِزْنِ.

(□) وَيَسْتَهْلُهَا بِقَوْلِهِ:

سَأَلُوا عَنَّا الَّذِي يَعْرِفُنَا ❖ ❖ بِقَوَانَا يَوْمَ تَحْلَاقِ اللَّمَمِ

يَنْظُرُ: الْأَبْيَاتُ الشُّعْرِيَّةُ لِهَذِهِ الْقِصَّةِ فِي سِيَاقِ الْحَدِيثِ عَنِ بَحْرِ الرَّمْلِ فِي هَذَا الْمَبْحَثِ، ص 707

(□) يَسْتَهْلُهَا بِقَوْلِهِ: هَلْ بِالْدِّيَارِ أَنْ تُجِيبَ صَمَمٌ ❖ ❖ لَوْ كَانَ رَسَمٌ نَاطِقًا كَلَمٌ

يَنْظُرُ الْأَبْيَاتُ الشُّعْرِيَّةُ فِي سِيَاقِ الْحَدِيثِ عَنِ بَحْرِ السَّرِيعِ فِي هَذَا الْمَبْحَثِ، ص 715

(□) الْبَيْتُ الثَّلَاثِي هُوَ: الدَّارُ قَفْرٌ وَالرُّسُومُ كَمَا ❖ ❖ رَقَشٌ فِي ظَهْرِ الْأَدِيمِ قَلَمٌ

المبحث الثاني: خصائص الإيقاع في القصائد السردية

أمّا الرويُّ الثاني للقوافي المقيّدة في بحر السريع هو القاف، وقد مثّله قافية المهلهل^(□) التي يروي من خلالها الأحداث الحربية التي وقعت بين بكر وتغلب، وقد أضفى على رويّ قافيته معاني الصلابة والشدّة التي نسبها إلى قومه، والتي منحتم القوّة لإلحاق الهزيمة بالعدوّ، وقد جاءت القافية مترادفة^(□) (ريقُ /00، سُوقُ /00، لِيَقُ /00، طَيْقُ /00، ريقُ /00... إلخ)، وهي قافية صبغت سرد الشاعر بحيوية الحركة التي تناسب حماسة الأحداث الحربية ونشوة الانتصار وتلائم معاني الشدّة والصلابة التي يحملها حرف القاف والقوّة النفسية والجسدية التي تتطلبها الوقائع الحربية.

ولقد ظفر بحر المتقارب فقط بقافية مقيّدة وحيدة ورويّها الرّاء، والتي يروي "امرؤ القيس" من خلالها قصّة خروجه إلى الصيد؛ حيث حمل الشاعر الرويّ دلالات الحيوية والحركة اللينة التي تعبّر عن فروسيته وقدرته ومهارته في اقتناص الطرائد من خلال نسبة تلك الموهبة إلى فرسه، فالفرس لا يقبل بفارس أقلّ عظمة وفروسيّة منه، أمّا القافية فقد جاءت متداركة (مُقْتَفِرُ /0//0، بٌ نَكِرُ /0//، طٌ أَشْرُ /0//، تَنْتَصِرُ /0//0... إلخ)، وهي تناسب إيقاع سرد الشاعر السريع الإيقاع والذي يتناسب مع مقاطع إيقاع وزن المتقارب.

(□) يستهلها بقوله:

جَارَتْ بَنُو بَكْرٍ وَلَمْ يَعْدِلُوا ❖ ❖ ❖ وَالْمَرْءُ قَدْ يَعْرِفُ قَصْدَ الطَّرِيقِ

ينظر: الأبيات الشعرية في سياق الحديث عن بحر السريع في هذا المبحث، ص 717

(□) هي القافية التي «توالى ساكنيها، أي لم يقع بين ساكنيها حركة وهو خاص بالقوافي المقيّدة، وسميت بالمترادفة؛ لترادف ساكنيها أي اتصّالهما وتتابعهما». ينظر: محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص 172.

المبحث الثاني: خصائص الإيقاع في القصائد السردية

انطلاقاً مما سبق نلاحظ أنّ القافية المتكاوسة^(□) غير واردة نهائياً ضمن النماذج السردية المنتقاة، أمّا القافية المترادفة فقد وردت مرةً واحدة^(*)، في حين وردت القافية المتراكبة (0///0/) في نموذجين سرديين فقط، أما القافية المتواترة (0/0/) فقد استأثرت بالنسبة الأوفر من قوافي النماذج السردية، سواءً أكانت قوافٍ مطلقة أو مقيدة، بينما كانت القافية المتداركة (0//0/) أقلّ وروداً بقليل من القافية المتواترة، وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على أنّ الشاعر العربي قبل الإسلام يجنح أثناء سرده لمختلف القصص إلى توظيف القوافي القليلة الحركات حتى يتفادى وجود ثقل في إيقاع السرد والوزن معاً، ويسعى من خلال ذلك أيضاً، إلى خلق تناغم بين إيقاع السرد والوزن، سواءً أكان إيقاعاً سردياً سريعاً أو بطيئاً، كما أنّ القوافي المتداركة والمتواترة جاءت موافقةً لنفسية الشاعر وحالاته الشعورية؛ مما يؤكد أنّ «العلاقة بين الفكرة والقافية مرتبطة ارتباطاً خفياً لا يظهر للعيان، إلا أنّ خفاءه هذا واستتاره لا يمكن أن يُلغى وجوده»^(□).

كما أنّ هذا التنوع في القوافي دليل على تغيير الحالة النفسية والشعورية للشاعر/السارد، وتجددهما تبعاً لاختلاف مضامين السرود الشعرية التي يرويها، وانفعالاته وآراءه وأفكاره التي تعبّر عنها تلك القصص الشعرية .

أمّا عن حروف الروي التي استخدمها الشاعر العربي قبل الإسلام ضمن سروده/أو قصصه الشعرية - ضمن النماذج السردية المنتقاة - ، فقد كانت حروفاً سهلة المخارج، وذات نغم يوحى بنبض قلبه وما يعتمل في ذهنه من أفكار، ومناسبة للحالة النفسية والشعورية التي تصاحبه أثناء ممارسته لفعل السرد.

(□) وهي «كلّ قافية توالى بين ساكنيها أربع حركات». ينظر: محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص 171.

(*) وهي ما توالى ساكنيها، ينظر: قافية المهمل التي سبق الإشارة إليها، ومستهلها: جَارَتْ بَنُو بَكْرٍ وَلَمْ يَعْدِلُوا ❖ ❖ والمُرءُ قَدْ يَعْرِفُ قَصْدَ الطَّرِيقِ.

(□) يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في ضوء النقد العربي القديم، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط (2)، 1982، ص 74.

2- الإيقاع الداخلي:

يعدّ الإيقاع الداخلي ذلك النغم الموسيقي الناتج عن تكرار أصوات معيّنة؛ حيث «يمثّل الصّوت أصغر وحدة إيقاعية في المفردة الدّاخلية في نسيج القصيدة الشعرية، وهو ما يكتسب في دخوله الشّعري قيمة إيقاعية مضافة من خلال الفعاليات التي تنهض بها مجموعة الأصوات المتجانسة والمتنافرة، التي تؤلّف موجّهات تشتغل نحو قيم مدلولية معيّنة، لأنّه لا يمكن بأيّ حال من الأحوال فصل موسيقى الكلمة عن مدلولها»^(□)، فلطالما كانت الأصوات الناتجة عن الحروف، الألفاظ والعبارات تتضمن إحياءات عن الحالة النفسية والشعورية للشعراء على اختلافها وتنوعها.

2- 1- ظاهرة التكرار:

يتكوّن الإيقاع الداخلي نتيجة تناسق الأصوات، وما يحدثه صوت الحرف الواحد والكلمة من نغم موسيقي، نتيجة تلائمها مع بعضها البعض والذي «يقع في الكلام على أنحاء، منها أن تكون حروف الكلام بالنظر إلى ائتلاف بعض حروف الكلمة مع بعضها، وائتلاف جملة كلمة مع جملة كلمة تلاصقها منتظمة في حروف مختارة متباعدة المخارج مترتبة الترتيب الذي يقع فيه خفة وتشاكل ما، ومنها ألا تتفاوت الكلم المؤتلفة في مقدار الاستعمال فتكون الواحدة في نهاية الابتدال والأخرى في نهاية الحوشية وقلّة الاستعمال، ومنها أن التكرار يعدّ ظاهرة لغوية تتعلق بالألفاظ، التراكيب والمعاني، وقد تعدّدت الآراء حوله؛ إذ نجد مثلاً: "ياقوت الحموي" يراه يتجسّد في تكرّر اللفظ والمعنى معاً؛ حيث «يكرّر المتكلم اللفظة الواحدة باللفظ والمعنى والمراد بذلك تأكيد المدح أو الوصف أو الذمّ أو الوعيد أو الإنكار»^(□).

(□) محمد صابر عبيد، جماليات القصيدة العربية الحديثة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2004، ص 120.

(□) تقي الدين الحموي، خزنة الأدب وغاية الإرب، ج (1)، تحقيق: عصام شعيطو، دار الهلال، بيروت، لبنان، ط (1)، 1987، ص 361.

المبحث الثاني: خصائص الإيقاع في القصائد السردية

أمّا السجلماسي فيرى أنّ التكرار هو «اسم لمحمول يشابه به شيء شيئاً في جوهره المشترك لهما، فذلك جنس عالٍ تحته نوعان: أحدهما التكرير اللفظي ونسّمه مشاكلة، والثاني: التكرير المعنوي ونسّمه مناسبة وذلك أنّه إمّا أن يعيد اللفظ، وإمّا أن يعيد المعنى، فإعادة اللفظ هو التكرير اللفظي، وهو المشاكلة، وإعادة المعنى هو التكرير المعنوي وهو المناسبة»^(□).

في حين نجد أنّ نازك الملائكة ترى أنّ التكرار «يسلّط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلّل نفسية كاتبه»^(□).

وتعد ظاهرة التكرار سمة أسلوبية، تمكّن المتلقّي من الكشف عن بعض دلالات الخطاب الشعري، ورؤى الشاعر وأفكاره التي تراوده، ناهيك عن قيمته الجمالية والفنية.

وبناء على ما سبق، يمكن أن نعتبر الإيقاع الداخلي الإطار الضمني للإيقاع الخارجي الذي أساسه الوزن والقافية، غير أنّه «إذا كان الإيقاع الخارجي يقوم على أساس من الثبات والتآلف من أول القصيدة إلى آخرها، فإنّ الإيقاع الداخلي يقوم على أساس من التغيّر والتخالف داخل النصّ الأدبي»^(□).

كما يشمل الإيقاع الداخلي أيضاً، انتقاء الشعراء للحروف والألفاظ التي يوظفونها في شعرهم، لغرض خلق التناغم الموسيقي المصاحب لانفعالاتهم.

وسنركز الحديث والدراسة حول الإيقاع الداخلي للقصص الشعرية العربية قبل الإسلام، حول ظاهرة "التكرار" التي تعدّ ركيزة مهمّة لتأسيس الإيقاع الداخلي، ودلالات

(□) أبو محمد القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، مكتبة المعارف، المغرب، ط (1)، 1980، ص 476.

(□) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مطبعة دار التضامن، بغداد، ط (2)، 1965، ص 242.

(□) مختار جبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، إيقاعه الداخلي ووظيفته، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، 1997، ص 26.

الشعر والسرد في مدونة التطبيق، والوقوف على أهم إحياءاته الدلالية والإيقاعية وعلاقتها بإيقاع السرد، وإيقاعهما المتناغم، ويمكن تتبع ذلك وفق الآتي:

2- 1- 1- تكرار الحرف:

يكرّر الشاعر العربي قبل الإسلام ضمن نصوصه الشعرية السردية حروفاً معينة، تُوحى بدلالات خاصة عن الحالة النفسية والشعورية لذات الشاعر، من ذلك مثلاً:

تكرار "الشنفرى" لحرف "العين" الذي يوحى بالظهور، السمو، الشدة والفعالية^(□)، وهي دلالات لطالما نادى بها الشاعر، ويرغب في تأكيدها لعادته^(□) التي تلومه على خروجه إلى الغزو، محاولة إقناعه بالعزوف عن مسعاه، خوفاً عليه من أيّ مكروه قد يصيبه؛ لذلك، "فالشنفرى" يكرّر حرف العين موظفاً مفردات تدلّ على القوة، والشدة والسمو (دعيني، بعد، نَعْشِي، بَعْدَهَا، مُتَعَتِّبٍ، الْعَوْضِ، شَعْشَاعٌ، صَرَعْنَاهُ، رِيحٍ، قَلْعَةٍ)، وهي في معظمها ألفاظ تدلّ على القوة النفسية والجسدية التي لطالما عبّر عنها الشاعر، وأكد على اتّصافه بها، وهي تناسب - في الآن ذاته - مضامين السرد الشعرية التي رواها عن خروجه للغزو، وتحديده للصعاب.

ويكتّف "زهير بن أبي سلمى" من توظيف صوت حرف القاف^(□)، للدلالة على قساوة البين وشدة الشوق والحنين إلى المحبوبة، وذلك من خلال توظيف المفردات التي ترتبط بالمشاعر (انفراقاً، علق، القلب، علق، فارقتك، غلق، خلق، قامت، يشتاق، عشيقاً).

(□) حسن عباس، خصائص الحروف العربية، ص ص 211 - 224.

(□) دعيني وقولي بعد ما شئت إنني ❖ ❖ سيغدى بنعشي مرة فأغيب

ينظر: الأبيات الشعرية أثناء الحديث عن بحر الطويل في هذا المبحث، ص 673.

(□) وذلك من خلال سرده لقصة الظعن:

إنّ الخليط أحدّ البين فأنفراقاً ❖ ❖ وعلّق القلب من أسماء ما علقاً

ينظر: الأبيات الشعرية أثناء الحديث عن بحر البسيط في هذا المبحث، ص 679

المبحث الثاني: خصائص الإيقاع في القصائد السردية

كما يكرّر "زهير بن أبي سلمى" في قصّة الطلل - ضمن نص معلّته - حرف الميم بصورة مكثّفة، والذي عبّر عن خلجات نفس الشاعر وكوامن قلبه، وشدّة تعلقه بالطلل - الذكرى ، والمكان المرتبط بحياة الماضي السعيدة، فصوت الميم يوحي بصفة الامتداد لانفعالات الشاعر/السارد، ومشاعر الحنين من خلال ذلك الجرس الموسيقي الذي يضيفه على إيقاع الأبيات عن طريق تكثيف صوت الميم:

أَمِنْ أُمَّ أَوْفَى دِمْنَةٌ لَمْ تَكَلِّمْ	بِحَوْمَانَةِ الدَّرَاجِ فَاَلْمُتَّلِّمْ؟
دِيَارٌ لَهَا بِالرَّقَمَتَيْنِ كَانَهَا	مَرَاجِعُ وَشَمٌّ فِي نَوَاشِرِ مِعْصَمِ
بِهَا الْعَيْنُ وَالْأَرَامُ يَمْشِينَ خَلْفَةً	وَأَطْلَاؤُهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْتَمِ
وَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ عِشْرِينَ حِجَّةً	فَلَأَيًّا عَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ تَوْهُمِي
أَتَافِي سُفْعًا فِي مَعْرَسِ مِرْجَلِ	وَنُؤْيَا كَحَوْضِ الجُدِّ لَمْ يَتَلِّمْ
فَلَمَّا عَرَفْتُ الدَّارَ قُلْتُ لِربِّعِهَا	أَلَا أَنْعَمُ صَبَاحًا أَيُّهَا الرِّبْعُ وَأَسْلَمِ (□)

نجد من بين المفردات التي أعربت عن صوت الشاعر الحزين، والتي اشتملت على تكرار حرف الميم : (أَمِنْ، أُمَّ، دِمْنَةٌ، لَمْ، تَكَلِّمْ، بِحَوْمَانَةِ، فَاَلْمُتَّلِّمْ، بِالرَّقَمَتَيْنِ، مَرَاجِعُ، وَشَمٌّ، مِعْصَمِ، الْأَرَامِ، يَمْشِينَ، مَجْتَمِ، مِنْ، تَوْهُمِي، مَعْرَسِ، مِرْجَلِ، لَمْ يَتَلِّمْ، فَلَمَّا، إِسْلَمِ)

وقد ساهم ذلك النغم الموسيقي الذي أضفاه تكرار صوت "الميم" على إيقاع المقطع السردى في تسريع إيقاع السرد ، والذي يجنح إلى إبراز الحالة الشعورية التي تطفئ على الشاعر.

(□) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ص 33 - 35.

المبحث الثاني: خصائص الإيقاع في القصائد السردية

ونجد تكرار "النابغة الذبياني" في داليتها (□) حروف المدّ - على اختلافها - قد أثار نغماً موسيقياً، عند اتصالها بمضردات الأبيات الشعرية على مدى مقاطعها الموسيقية والإيقاعية، والذي يوافق مشاعر وانفعال الشاعر؛ فلو أخذنا الأبيات الشعرية/ السردية التي يروي من خلالها الشاعر قصة الثور الوحشي، نجد أنّ حروف المدّ (الألف، الواو والياء) تتكرّر بكثرة، فتضفي عليها نغماً إيقاعياً وموسيقياً يناسب إيقاع السرد السريع، والذي يحاكي انفعال الثور الوحشي اتجاه مواجهته للكلاب والصياد، وقبل ذلك وحشة الليل وبرودة الشتاء؛ فذلك القلق النفسي الذي يربك الثور، هو نفسه الذي يبعث في أعماقه الرغبة في البقاء، والصمود أمام تلك المخاطر، وتحوّل ضعفه إلى قوة تحاكيها حروف المدّ المتعاقبة على امتداد المقاطع الموسيقية المؤلفة للأبيات الشعرية:

يَوْمَ الْجَلِيلِ عَلَى مُسْتَأْنِسٍ وَحَدِرِ	كَأَنَّ رَحْلِي وَقَدْ زَالَ النَّهَارُ بَنَا
طَاوِي الْمُصِيرِ كَسَيْفِ الصَّيْقَلِ الْفَرْدِ	مِنْ وَحْشٍ وَجَرَّةٍ مَوْشِيٍّ أَكَارِعُهُ
تُزْجِي الشَّمَالَ عَلَيْهِ جَامِدَ الْبَرْدِ	سَرْتُ عَلَيْهِ مِنَ الْجَوَازِ سَارِيَةٌ
طَوَّعَ الشَّوَامَتِ مِنْ خَوْفٍ وَمِنْ صَرْدِ	فَارْتَاعَ مِنْ صَوْتِ كِلَابٍ فَبَاتَ لَهُ
طَعَنَ الْمَعَارِكِ عِنْدَ الْمَحْجَرِ النَّجْدِ	وَكَانَ ضُمْرَانُ مِنْهُ حَيْثُ يُوزَعُهُ
طَعَنَ الْمُبَيْطِرِ إِذْ يَشْفِي مِنَ الْعَضْرِ	شَكَّ الْفَرِيصَةَ بِالْمِدْرَى فَأَنْفَذَهَا
سَقُودُ شَرْبِ نَسُوهُ عِنْدَ مُقْتَادِ	كَأَنَّهُ خَارِجًا مِنْ جَنْبِ صَفْحَتِهِ
فِي حَالِكِ اللَّوْنِ صَدَقَ غَيْرِ ذِي أَوْدِ	فَظَلَّ يَعْجَمُ أَعْلَى الرَّوْقِ مُنْقَبِضًا
وَلَا سَبِيلَ إِلَى عَقْلِ وَلَا قَوْدِ	لَمَّا رَأَى وَاشَقَّ إِقْعَاصَ صَاحِبِهِ
وَإِنَّ مَوْلَاكَ لَمْ يَسْلَمْ وَلَمْ يَصِدِرِ (□)	قَالَتْ لَهُ النَّفْسُ: إِنِّي لَا أَرَى طَمَعًا

(□) مطلعها: يَا دَارَ مَيَّةَ بِالْعُلَيَاءِ فَالْسَّنْدِ ❖ ❖ ❖ أَقْوَتَ وَطَالَ عَلَيْهَا سَالِفُ الْأَبْدِ

ينظر: ديوان النابغة الذبياني، ص 32.

(□) المصدر نفسه، ص ص 33، 34 .

يمكن القول من خلال هذه النماذج المنتقاة لتكرار الشعراء العرب قبل الإسلام لبعض الحروف، أن هذا النوع من التكرار يبعث في الإيقاع الموسيقي لتلك القصص الشعرية، دلالتى: الإمتداد والإسترسال في السرد، وللتين تحاكيان رغبة الشعراء في البوح، «ليولد بذلك دلالة إيقاعية تنبعث منها الحيوية والحركة في كل مرة يرد فيها التكرار، وليشد بذلك انتباه المتلقي إلى عوالم النص الشعري»^(□).

2- 1- 2- تكرار الكلمة:

حفلت السرود الشعرية المتضمنة في دواوين الشعراء العرب قبل الإسلام بظاهرة تكرار الكلمة، سواءً أكانت اسماً أو فعلاً.

2- 1- 2- 1- تكرار الاسم:

ونلاحظ تكرار الاسم بكثرة في القصص الغزلية، كتكرار أسماء المحبوبة النائية أو الراحلة، كإعادة "بشر بن أبي خازم" ذكر اسم محبوبته الراحلة "ليلى":

غَشِيَتْ لَيْلَى بِشَرْقٍ مُقَامَا	فَهَاجَ لَكَ الرَّسْمُ مِنْهَا سَقَامَا
بَسِقَطِ الْكَثِيبِ إِلَى عَسْعَسِ	تَخَالَ مَنَازِلَ لَيْلَى وَشَامَا ^(□)

وكذلك تكرار "عنتر بن شداد" لاسم "عبلة":

يَا دَارَ عَبْلَةَ بِالْجَوَاءِ تَكَلَّمِي	وَعَمِّي صَبَاحاً دَارَ عَبْلَةَ وَاسَلَّمِي
دَارٌ لَأَنْسَةَ غَضِيضٍ طَرْفُهَا	طَوَّعَ الْعِنَاقَ لِذِيذَةِ الْمُتَبَسِّمِ
فَوَقَّفْتُ فِيهَا نَاقَتِي وَكَأَنَّهَا	فَدَنْ لَأَقْضِي حَاجَةَ الْمُتَلَوِّمِ
وَتَحُلُّ عَبْلَةَ بِالْجَوَاءِ وَأَهْلُنَا	بِالْحَزَنِ فَالْصَّمَانَ فَاَلْمُتَلَمِّمِ ^(□)

(□) موفق قاسم الخاتوني، دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث، قراءة في شعر محمد صابر عبيد، دار

نينوى، سورية، دمشق، 2013، ص ص 163، 164 .

(□) ديوان بشر بن أبي خازم، ص 133.

(□) ديوان عنتر بن شداد، ص 14.

ومنه أيضا تكرار "حاتم الطائي" لاسم "ماوي":

أَمَاوِيٍّ! قَدْ طَالَ التَّجَنُّبُ وَالْهَجْرُ وَقَدْ عَدَرْتَنِي مِنْ طَلَابِكُمْ الْعُدْرُ
أَمَاوِيٍّ! إِنَّ الْمَالَ غَادٍ وَرَائِحٌ وَيَبْقَى مِنَ الْمَالِ الْأَحَادِيثُ وَالذِّكْرُ
أَمَاوِيٍّ! إِنِّي لَا أَقُولُ لِسَائِلٍ إِذَا جَاءَ يَوْمًا حَلٌّ فِي مَالِنَا نَزْرُ (□)

ويتجلى ذلك أيضا عند "النابغة الذبياني" في رائيته؛ حيث يكرر اسم "نعم":

عُوجُوا فَحَيُّوا لِنُعْمٍ دَمْنَةَ الدَّارِ مَاذَا تُحَيِّونَ مِنْ نُؤْيٍ وَأَحْجَارِ
أَقْوَى وَأَقْفَرٍ مِنْ نُعْمٍ وَغَيْرِهِ هُوَجُ الرِّيَّاحِ بِهَا فِي الثُّرْبِ مَوَّارِ
وَقَفْتُ فِيهَا سِرَاةَ الْيَوْمِ أَسْأَلُهَا عَنْ آلِ نُعْمٍ أَمُونًا عَبْرَ أَسْفَارِ
فَاسْتَعْجَمْتُ دَارُ نُعْمٍ مَا تُكَلِّمُنَا وَالدَّارُ لَوْ كَلَّمْتَنَا ذَاتَ أَخْبَارِ (□)

ونجد كذلك "طرفة بن العبد" يكرر اسم المحبوبة "سلمى":

دِيَارُ لِسَلْمَى إِذْ تَصِيدُكَ بِالْمُنَى وَإِذْ حَبَلُ سَلْمَى مِنْكَ دَانَ تَوَاصُلُهُ (□)

ويعيد امرؤ القيس أيضا تكرار اسم "سلمى":

دِيَارُ لِسَلْمَى عَافِيَاتٌ بِنِزِي خَالِ أَلَحَّ عَلَيْهَا كُلُّ أَسْحَمٍ هَطَّالِ
وَتَحْسِبُ سَلْمَى لَا تَزَالُ تَرَى طَلًّا مِنَ الْوَحْشِ أَوْ بَيْضًا بِمَيْثَاءِ مِحْلَالِ
وَتَحْسِبُ سَلْمَى لَا تَزَالُ كَعَهْدِنَا بَوَادِي الْخَزَامَى أَوْ عَلَى رَسِّ أَوْعَالِ
لِيَالِي سَلْمَى إِذْ تُرِيكَ مُنْصَبًّا وَجِيدًا كَجِيدِ الرَّثْمِ لَيْسَ بِمِعْطَالِ (□)

(□) ديوان حاتم الطائي، ص 24.

(□) ديوان النابغة الذبياني، ص 47.

(□) ديوان طرفة بن العبد، ص 71، وهنا يكرر طرفة بن العبد اسم سلمى في أجزاء أخرى من القصيدة غير المقدمة، كما

يروى أيضا قصة المرقش الأكبر ومحبوبته أسماء، ينظرالديوان، ص ص 71، 72.

(□) ديوان امرئ القيس، ص ص 27، 28.

المبحث الثاني: خصائص الإيقاع في القصائد السردية

نستشف من النماذج السابقة لتكرار أسماء النساء ، أن هناك علاقة وطيدة بين تكرار هذه الأسماء وانفعال الشاعر وعواطفه، والتي تؤثر في المعنى وتشكيل الإيقاع الداخلي للقصص الشعرية، من خلال ذلك النغم الموسيقي الذي يصاحب المعنى المراد إبلاغه للمتلقى، والذي يساهم في بناء جرسه الموسيقي تكرار تلك الأسماء.

و يتجلى نوع آخر من تكرار الاسم في القصائد الشعرية السردية ، يتمثل في تكرار الشعراء لبعض الأسماء ؛ من ذلك مثلاً تكرار "امرؤ القيس" لبعض الكلمات مثل: (خدر، ثياب، جيد)، ضمن القصص الغزلية التي سرد تفاصيلها في معلقته:

يَوْمَ دَخَلْتُ الْخَدْرَ خَدْرَ عُنَيْرَةٍ	فَقَالَتْ لَكَ الْوَيْلَاتُ إِنَّكَ مُرْجَلِي
وَأَنْ كُنْتُ قَدْ سَاءتْكَ مِنْي خَلِيقَةٌ	فَسَلِّي ثِيَابِي مِنْ ثِيَابِكِ تَنْسُلِ
وَجِيْدٍ كَجِيْدِ الرَّيْمِ لَيْسَ بِفَاحِشٍ	إِذَا هِيَ نَصَّتْهُ وَلَا بِمُعْطَلِ

وقد بعث هذا التكرار حركة نغمية في هذه الأبيات التي هي جزء من قصص شعرية متتابعة، وقد دفع هذا التكرار الشاعر إلى التحليق بخياله؛ ليرسم صوراً سردية تثير القارئ/أو السامع، بلوحاتها الفنية التي تساهم في بنائها الإيقاعي.

أمّا "زهير بن أبي سلمى" فإنه يلجأ إلى الجمع بين الفعل والمصدر أحياناً، وبين تكرار الاسم/المصدر نفسه: (رَبْعَهَا، الرَّبْعُ / مَنْظَرِ، النَّاطِرُ / بَكَرْنَ، بَكُورًا / اسْتَحَرْنَ، سُحْرَةَ / الْقَبَانَ، سَعَى، سَاعِيًّا):

(□) المصدر السابق ، ص 11.

(□) المصدر نفسه، ص 13.

(□) المصدر نفسه، ص 16.

أَلَا عِمَّ صَبَاحًا أَيُّهَا الرَّبُّعُ وَأَسْلَمِ	فَلَمَّا عَرَفْتُ الدَّارَ قُلْتُ لِرَبْعِهَا
تَحْمَلُنَ بِالْعُلْيَاءِ مِنْ فَوْقِ جُرْتِمِ	تَبَصَّرَ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنِ
وَرَادِ حَوَاشِيهَا مُشَاكِهَةَ الدَّمِ	عَلَوْنَ بِأَنْمَاطِ عِتَاقٍ وَكِلَّةٍ
أَنِيْقُ لِعَيْنِ النَّاطِرِ الْمُتَوَسِّمِ	وَفِيهِنَّ مَلْهَى لِلطَّيْفِ وَمَنْظَرُ
فَهُنَّ وَوَادِي الرَّسِّ كَالْيَدِ لِفَمِّ	بَكْرَنْ بُكُورًا وَأَسْتَحْرَنْ بِسُحْرَةٍ
وَكَمَّ بِالْقَنَانِ مِنْ مَحَلٍّ وَمُحْرِمِ	جَعَلَنْ الْقَنَانَ عَنْ يَمِينٍ وَحَزْنُهُ
تَبَزَّلَ مَا بَيْنَ الْعَشِيرَةِ بِالدَّمِ ^(□)	سَعَى سَاعِيَا غَيْظِ بْنِ مُرَّةٍ بَعْدَمَا

وقد ساهم هذا التكرار في خلق بنية إيقاعية متسقة الأجزاء لقصة الظعن ، والتي أعلنت بدورها نهاية قصة الطلل؛ حيث جسّد التكرار ذلك التلاحم بين أحاسيس الشاعر في قصّتي: "الطلل والظعن" ، مما أوحى بترايط القصّتين وتسلسلهما، وجعل السامع/القارئ يتتبع إيقاع سردهما المتناغم مع الإيقاع الموسيقي .

نجد من الأسماء المتكرّرة ذكرها أيضا في سرود الشعراء العرب قبل الإسلام، تكرر بعض الكلمات على سبيل التأكيد على المعنى المراد، وبعث الحماسة في إيقاع الأبيات الشعرية السردية، و الذي يتناول الردّ على العاذلة التي تطلب من الشاعر، عدم المخاطرة بالخروج إلى ساحة الحرب، كقول عنتره بن شداد:

أَصْبَحْتُ عَنْ غَرَضِ الْحَتُوفِ بِمَعَزِلِ	بَكَرَتْ تُخَوِّفُنِي الْحَتُوفَ كَأَنِّي
لَا بُدَّ أَنْ أُسْقَى بِكَأْسِ الْمَنَهْلِ	فَأَجَبْتُهَا إِنَّ الْمَنِيَّةَ مِنْهَلٌ
أَتِي إِمْرُؤُ سَامُوتُ إِنْ لَمْ أُقْتَلِ	فَاقْنِي حَيَاءُكَ لَا أَبَا لَكَ وَإِعْلَمِي
مِثْلِي إِذَا نَزَلُوا بِضَنْكَ الْمَنْزِلِ	إِنَّ الْمَنِيَّةَ لَوْ تُمَثَّلُ مُثَلَّتْ
تُسْقَى فَوَارِسُهَا نَقِيعَ الْحَنْظَلِ	وَالْخَيْلُ سَاهِمَةُ الْوُجُوهِ كَأَنَّمَا
بَعْدَ الْكَرِيهَةِ لَيْتَنِي لَمْ أَفْعَلِ ^(□)	وَإِذَا حُمِلَتْ عَلَى الْكَرِيهَةِ لَمْ أَقْلُ

^(□) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ص ص 36- 40.

^(□) ديوان عنتره بن شداد، ص 89

المبحث الثاني: خصائص الإيقاع في القصائد السردية

لقد ارتبط تكرار "عنتر بن شداد" لبعض المفردات مثل (الحثوف، المنية، المنهل والكريهة) بالرد على عاذلته، والتي أرادت أن تبعده عن حوض المعارك والحروب (تخوفني)، وما هي إلا ذريعة أو وسيلة لإثبات صفات الفروسية والإقدام والشجاعة له، واتخذ السبيل إلى تأكيد ذلك تكرار ذكر تلك الأسماء الدالة على المخاطرة بحياته تحدياً للموت، وعدم خوفه من المخاطر (الحثوف، الكريهة، المنية)، وقد أضفى ذلك التكرار نغماً موسيقياً قوياً، أكد المعنى، ولفت انتباه المتلقي إلى فخر الشاعر بخصاله الحميدة من خلال محاورته وردّه على العاذلة.

2- 1- 2- تكرار الفعل:

كثيراً ما يجنح الشاعر/السارد إلى تكرار الفعل ضمن قصصه الشعرية التي يرويها، قصد تكثيف صور المعنى التي تصاحب ذلك النغم الموسيقي، الناتج عن تكرار الفعل؛ والذي يؤكد المعاني والدلالات، ويرسخها في ذهن المتلقي، مثال ذلك تكرار "حاتم الطائي" للفعل "تلوم" على لسان عاذلته، تأكيداً منه على كرمه:

وَعَاذِلَةٌ هَبَّتْ بَلِيلِ تَلُومُنِي وَقَدْ غَابَ عَيُّوقُ الثَّرِيَّا فَعَرَّدَا
تَلُومٌ عَلَى إِعْطَائِي الْمَالَ ضِلَّةً إِذَا ضَنَّ بِالْمَالِ الْبَخِيلُ وَصَرَّدَا (□)

وغالباً ما يكون ردّ الشاعر الكريم رفض عدل اللائمة، فيصرّ على مبدئه، مكرراً الأفعال التي تعلن ذلك الرفض وعدم العذول عن كرمه:

مَهْلًا نَوَارُ أَقْلِي اللَّوْمَ وَالْعَدْلَا وَلَا تَقُولِي لِشَيْءٍ فَاتَ مَا فَعَلَا
وَلَا تَقُولِي لِمَالٍ كُنْتُ مُهْلِكُهُ مَهْلًا وَإِنْ كُنْتُ أُعْطِي الْجِنَّ وَالْخَبَلَا (□)

(□) ديوان حاتم الطائي، ص 17.

(□) المصدر نفسه، ص 39.

و يَرُدُّ عروة بن الورد " في السياق ذاته على عاذلته التي تلومه على خروجه للغزو، من خلال تكرار الفعل (ذريني) الذي يفضي إلى إقناعها بفلسفته في الحياة، وعدم خوفه من الموت، فمهما طال به الأجل فإنه سيموت، لذا يستغل ما تبقى من حياته للقيام بالأفعال التي تُكسبه الحمد والثناء، ويوفر لها من الغزو ما يغنيها عن سؤال الحاجة:

بِهَاقَبَلْ أَنْ لَا أَمْلِكُ الْبَيْعَ مُشْتَرِي	ذَرِينِي وَنَفْسِي أُمَّ حَسَّانَ إِنِّي
إِذَا هُوَ أَمْسَى هَامَةً فَوْقَ صُبْرٍ	أَحَادِيثُ تَبْقَى وَالْفَتَى غَيْرُ خَالِدٍ
إِلَى كُلِّ مَعْرُوفٍ تَرَاهُ وَمُنْكَرٍ	تُجَابُوبُ أَحْجَارِ الْكِنَاسِ وَتَشْتَكِي
أُخَلِيكَ أَوْ أُغْنِيكَ عَنْ سُوءِ مَحْضَرِي (□)	ذَرِينِي أَطَوِّفُ فِي الْبِلَادِ لَعْنِي

أضفى هذا التكرار للفعليين "ذريني" و" لا تقولي" على الإيقاع الداخلي جرساً موسيقياً متناغماً مع إيقاع السرد، و الذي يقوم بمهمة إيصال المعنى إلى المتلقي وتأكيدِه. لكن العاذلة لا تتوقف عن لومها ومحاولة بعث الخوف في نفس الشاعر، ويؤكد ذلك تكرار الشاعر للفعل تُخَوِّفُ:

تُخَوِّفُنِي الْأَعْدَاءَ وَالنَّفْسُ أَخَوْفُ	أَرَى أُمَّ حَسَّانَ الْغَدَاةَ تُلُومُنِي
يَصَادِفُهُ فِي أَهْلِهِ الْمُتَخَلِّفُ (□)	لَعَلَّ الَّذِي خَوَّفَتْنَا مِنْ أَمَامِنَا

ويُكرِّر "عامر بن الطفيل" الفعل "قَتَلْنَا" للتأكيد على الانتصار القوي لقومه على أعدائهم، كما أن هذا التكرار بثّ إيقاعاً موسيقياً يتضمن دلالات الحماس ونشوة الانتصار:

(□) ديوان عروة بن الورد، ص ص 143، 144

(□) المصدر نفسه، ص 194.

وَقَتَلْنَا سَرَائِهِمْ جَهَاراً
وَقَتَلْنَا حَنِيفَةً فِي قَرَاهَا
وَقَتَلْنَا كَبَشَهُمْ فَجَجُوا شِلَالاً
وَأَشْبَعْنَا الضَّبَاعَ خُصَى عِظَاماً
وَأَفْنَى غَزُونَا حَكَمًا وَحَامَا
كَمَا نَفَرْتِ بِالطَّرْدِ النَّعَامَا (□)

أمّا "عبيد بن الأبرص" فيكرر فعل "اسأل" تمجيدياً لانتصارات قومه، فيقول:

يَا أَيُّهَا السَّائِلُ عَنْ مَجْدِنَا
إِنْ كُنْتَ لَمْ تَأْتِكْ أَيَّامُنَا
سَائِلُ بِنَا حُجْرًا وَأَجْنَادَهُ
إِنَّكَ عَنْ مَسْعَاتِنَا جَاهِلُ
فَاسْأَلْ تُنْبَأُ أَيُّهَا السَّائِلُ
يَوْمَ تَوَلَّى جَمْعُهُ الْجَافِلُ (□)

2- 1- 3- تكرار العبارة:

كان الشاعر العربي قبل الإسلام يجنح إلى تكرار بعض العبارات، قصد التأكيد على دلالات معينة، وإضفاء قوّة التأثير على السرود الشعرية التي يرويها، ويوحى في الآن ذاته بأهمية تلك العبارات وما تسبغه من إحياءات وجمالية على المعنى وإيقاع النغم الموسيقي و السرد معاً.

من ذلك مثلاً تكرار "امرئ القيس" لعبارة "وهل يعمن" في لاميته:

أَلَا عِمُّ صَبَاحاً أَيُّهَا الطَّلَلُ الْبَالِي
وَهَلْ يِعْمَنُ إِلَّا سَعِيدٌ مُخَلَّدٌ
وَهَلْ يِعْمَنُ مَنْ كَانَ أَحَدْتُ عَهْدِهِ
وَهَلْ يِعْمَنُ مَنْ كَانَ فِي الْعُصْرِ الْخَالِي
قَلِيلُ الْهُمُومِ مَا يَبِيْتُ بِأَوْجَالِ
ثَلَاثِينَ شَهْرًا فِي ثَلَاثَةِ أَحْوَالِ (□)

(□) ديوان عامر بن الطفيل، ص 110.

(□) ديوان عبيد بن الأبرص، ص 92.

(□) ديوان امرئ القيس، ص 27

المبحث الثاني: خصائص الإيقاع في القصائد السردية

وغرض الشاعر من هذا التكرار إثارة انتباه المتلقي/أو السامع، ومحاولة استمالته للتعاطف معه، ويؤكد من خلاله سلطة الدهر على الإنسان والمكان، والتي تشعره بالخضوع والحيرة والأسى.

أمّا "عمرو بن كلثوم" فإنه يوظف هذا النوع من التكرار ليعبر عن موقفه اتجاه الملك "عمرو بن هند"، ويفصح عن عدم رضوخه لظلمه، وتحديده له:

بِأَيِّ مَشِيئَةٍ عَمْرُو بَنِّ هِنْدٍ	نَكُونُ لِقَيْلِكُمْ فِيهَا قَطِينًا
بِأَيِّ مَشِيئَةٍ عَمْرُو بَنِّ هِنْدٍ	نُطِيعُ بِنَا الْوُشَاةَ وَتَزْدَرِينَا
بِأَيِّ مَشِيئَةٍ عَمْرُو بَنِّ هِنْدٍ	تَرَى أَنَا نَكُونُ الْأَرْدَلِيْنَا (□)

ونلاحظ أنّ العبارة المكررة هنا قد اشتملت صدر كل الأبيات الشعرية، وذلك يؤكد غضب "عمرو بن كلثوم" من الملك "عمرو بن هند"، كما أنّ ذلك أضفى عليها نغمًا إيقاعيًا يناسب دلالات التكرار، ويوافق غرضي الحماسة والفخر، وإيقاع السرد السريع الذي يقفز إلى الأهم، مهملاً التفاصيل التي يراها الشاعر / السارد غير مهمة.

ونجد "عروة بن الورد" يؤكد عدم جزعه أو خوفه من الموت، واقتحامه للمخاطر من خلال تكرار عبارة: "إن فاز سهم المنية":

فَإِنْ فَازَ سَهْمٌ لِلْمَنِيَّةِ لَمْ أَكُنْ	جَزُوعًا وَهَلْ عَن ذَاكَ مِنْ مُتَأَخَّرِ
وَإِنْ فَازَ سَهْمِي كَفَّكُمْ عَن مَقَاعِدِ	لَكُمْ خَلْفَ أَدْبَارِ الْبُيُوتِ وَمَنْظَرِ (□)

ونقف في الأخير عند تكرار عبارة، كثيراً ما نجدها في مراثي الهذليين عند سرد شعرائهم قصص الحيوان الوحشي (الثور، الحمار)، والتي تنتهي - دائماً - بوقوع هذا الحيوان في قبضة الصياد، وهي عبارة: "والدهر لا يبقي على حدّثانه"، والتي يؤكد الشعراء

(□) ديوان عمرو بن كلثوم، ص ص 78 - 79.

(□) ديوان عروة بن الورد، ص 145، 146.

المبحث الثاني: خصائص الإيقاع في القصائد السردية

الهدليون من خلال تكرارها ، سلطة الدهر وفناء كل كائن حي؛ حيث نجد "أبو ذؤيب الهذلي" يكرّر هذه العبارة في صدر البيت ، كلما شرع في سرد قصة هذا الحيوان الوحشي، مرّة مع الحمار الوحشي وقصته:

والدهرُ لا يبقى على حدّثانه
جَوْنُ السَّرَاةِ لَهُ جَدَائِدُ أَرْبَعٍ (□)

ومرّة ثانية مع قصة الثور الوحشي:

والدهرُ لا يبقى على حدّثانه
شَبَبُ أَفْرَنْتِهِ الْكِلَابُ مُرَوِّعٍ (□)

ويكرّرها للمرّة الثالثة والأخيرة، لكن عند سرده لقصة الفارس الذي لقي حتفه:

والدهرُ لا يبقى على حدّثانه
مُسْتَشْعِرٌ حَلَقَ الْحَدِيدِ مُقْنَعٍ (□)

وقد ساهم هذا التكرار في ربط القصص الثلاث معنوياً ودلاليًا، فبثّ في أجزاء القصيدة (□) نوعاً من التلاحم الدلالي ، والذي يفضي إلى حقيقة الفناء التي لا يستطيع مقاومتها القويّ أو الضعيف.

2- 1- 4- تكرار الضمير:

يلجأ الشاعر العربي قبل الإسلام أحياناً إلى تكرار ضمير محدد ، سواءً كان منفصلاً أو متصلاً ، لتضخيم شأن القبيلة أو ذات الشاعر ، وإبراز مكانة كلّ منهما أمام العدو أو النّد، ونجد "عمرو بن كلثوم" يوظّف هذا النوع من التكرار من خلال تكراره لضمير "نحن":

(□) سعيد بن الحسين السكري ، شرح أشعار الهدليين ج (1) ، ص 11.

(□) المصدر نفسه، ص 26.

(□) المصدر نفسه، ص 33.

(□) وردت القصص الثلاث في قصيدة واحدة، مطلعها:

أَمِنْ الْمُنُونِ وَرَيْبِهَا تَتَوَجَّعُ ❖ ❖ ❖ وَالدهرُ لَيْسَ بِمُعْتَبَرٍ مَنْ يَجَزَعُ

ينظر: المصدر نفسه ، ص 07

وَنَحْنُ غَدَاةٌ أَوْقِدَ فِي حَزَازِي
رَفَدْنَا فَوْقَ رَفْدِ الرَّافِدِيْنَا
وَنَحْنُ الْحَابِسُونَ بِذِي أَرَاطَى
تَسَفُّ الْجَلَّةُ الْخُورُ الدَّرِيْنَا
وَنَحْنُ الْحَاكِمُونَ إِذَا أُطِعْنَا
وَنَحْنُ الْعَازِمُونَ إِذَا عُصِينَا
وَنَحْنُ التَّارِكُونَ لِمَا سَخَطْنَا
وَنَحْنُ الْآخِذُونَ بِمَا رَضِينَا (□)

يُشيد الشاعر "عمرو بن كلثوم" بصنيع قومه في حرب يوم خزازي^(*)، ويُعلي من شأن قومه وقوتهم، فهم ثابتون على قتال من عصاهم حتى ينالوا طاعته لهم، ولا أحد يستطيع إجبارهم على القيام بما يكرهونه ومنعهم من تحقيق هدفهم.

وقد أكسب هذا التكرار الأبيات الشعرية / السردية دلالة التأكيد على قوة ومكانة قوم "عمرو بن كلثوم" بين القبائل الأخرى؛ وعزم الشاعر على تنفيذ تهديده للملك "عمرو بن هند" وردعه عن الإساءة إليه أو لقبيلته، فلا عائق يقف أمامه لبلوغ الهدف المنشود، وساهم ذلك التكرار أيضا، في خلق نغمٍ موسيقي لفت انتباه المتلقي للمعنى المراد تبليغه من قبل الشاعر، وخلق إيقاع للسرد يبعث على الشعور بنشوة الانتصار وعظمة الاعتزاز بالذات والقبيلة.

فقد أصبغ الضمير "نحن" على الأبيات الشعرية دلالات العزة والقوة والعظمة لقبيلة الشاعر/السارد، وهي دلالات منحت الشاعر الرغبة في سرد مآثر وانتصارات قومه في الحروب، خصوصا إذا كان الخصم قويا، كتمجيد "عبيد بن الأبرص" لقومه حين سرد ما صنعه بوالد "امرئ القيس"، وأعز الناس إلى قلبه وهما: الأجدلان (□)، ويتوعده بالقتل إن فكر في الانتقام لوالده:

(□) ديوان عمرو بن كلثوم، ص ص 82، 83.

(*) خزازي هو اسم «جبل بين منعج وعافل بإزاء جمى ضرية». والشاعر هنا يعتز بمساعدته لبني نزار في الحرب التي وقعت في خزازي، ضد اليمن. ينظر: ديوان عمرو بن كلثوم، هامش الصفحة 82

(□) هما «رجلان من كندة، "مالك" و "ابن الحارث"، عمّ الشاعر امرئ القيس»، وهما أعز الناس إلى امرئ القيس. ينظر: ديوان عبيد بن الأبرص، هامش الصفحة 87.

وَنَحْنُ قَتَلْنَا الْأَجْدَلِينَ وَمَالِكًا أَعَزَّهُمَا فَقَدَاً عَلَيْكَ وَهَالِكَا
وَنَحْنُ جَعَلْنَا الرُّمَحَ قِرْنًا لِنَحْرِهِ فَقَطَّرَهُ كَأَنَّمَا كَانَ وَارِكَا
وَنَحْنُ الْأَلَىٰ إِنْ نَسْتَطِيعُكَ رِمَاحُنَا تَقْدُكَ إِلَىٰ نَارٍ لَعَمْرُؤِ إِهْكَ (□)

وخلاصة الحديث عن التكرار وعلاقته بالإيقاع الداخلي للقصائد السردية ، فإنه يمكننا أن نقول: أنه كان تقنية جمالية وفنية ساهمت في بناء الإيقاع والموسيقى الداخلية لتلك النصوص الشعرية السردية، والمتضمن لعدة دلالات تتعلق بروى الشعراء العرب قبل الإسلام ، وتحدد انفعالاتهم وآرائهم اتجاه قضايا عديدة ، لطالما شغلت تفكيرهم وأحاسيسهم ، وعبرت عنها في الآن ذاته مختلف السرود الشعرية التي رواها أولئك الشعراء ، ودافعوا عن مواقفهم اتجاهها ، فجاء الإيقاع الداخلي لتلك السرود الشعرية متناغماً مع إيقاع السرد وموافقاً لانفعالات الشعراء الذين أجادوا التعبير عنها ، من خلال وظيفة التكرار داخل البناء الفني للنصوص الشعرية، والذي ساهم في بناء دلالة الإيقاع داخل النسيج القصصي للقصائد السردية ؛ باعتبار أن التكرار « له دلالات فنية ونفسية تثير الاهتمام بموضوع ما يشغل البال سلباً أم إيجاباً، خيراً أم شراً، جميلاً أم قبيحاً، ويستحوذ هذا الاهتمام على حواس الإنسان وملكاته، والتكرار يصور مدى هيمنة المكرر وقيمته وقدرته » (□)

(□) المصدر السابق ، ص 87.

(□) عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، مؤسسة نوفل ، بيروت، ط(1)، 1981، ص: 67

كانت السرود والقصص الشعرية المتضمنة في متون الشعر العربي قبل الإسلام متعددة الأوزان الشعرية التي نُظمت وفقها، والتي كانت أغلبها مناسبة للدفقة الشعورية الموافقة لإيقاع البحور الشعرية الأكثر تداولاً من قبل الشعراء؛ مثل: الطويل، البسيط الكامل... وغيرها، ولكن بنسب متفاوتة، وفقاً للإيقاع الموسيقي والدلالي لتلك الأوزان الشعرية، فكل بحر إيقاعه الخاص، وتبعاً لذلك اختلفت العلاقة بين إيقاع السرد الشعري وإيقاع البحور الشعرية، « فالسرد هو الكل المهيمن الذي تنضوي تحته البنى الدلالية والتركيبية والإيقاعية، وبه يتم التعبير عن الحالة الإنفعالية والنفسية للشاعر، والإيقاع يتغير تبعاً لهذه الحالة »^(□)، وذلك ما يؤكد علاقة إيقاع السرد - سواء كان سريعاً أو بطيئاً - مع الإيقاع الموسيقي لتفعيلات البحور الشعرية، خاصة إذا دخلت عليها الزخافات والعلل؛ فالإيقاع يتغير حينها، تبعاً لتغير أحاسيس الشاعر وانفعالاته ومضامين القصص التي يسردها، والتي تتجلى أيضاً على مستوى الإيقاع الداخلي، الذي يجعل الشاعر يسترسل في السرد والبوح أو يختصره، معبراً عما يختلج قلبه وعقله من رؤى، أو يسرع في وتيرة وإيقاع بعض السرود الشعرية؛ حين يختزل زمن السرد متغاضياً عن التفصيل في أحداثها.

(□) صالح محمد حسن أرديني، ثنائية السرد والإيقاع، ص 263

إضافة

يمكن أن نجمل النتائج المتوصل إليها في هذا البحث فيما يلي:

- يروي الشعر العربي قبل الإسلام تجارب الإنسان العربي المرتبطة بواقعه ونمط حياته وبيئته، كما كان حافلاً بالأخبار والتاريخ والقصص المتنوعة، والتي تحاكي مظاهر حياة الإنسان العربي المختلفة، فجمع العديد من السرود والقصص الشعرية التي تحكي حوادث معينة وتجارب ذاتية وقبلية، كقصص الغزل والمغامرات العاطفية، وقصص الحيوان، وقصص الصيد وحروب العرب بما فيها من مآثر وبطولات، وقصص الأجداد، وقصص مغامرات الصعاليك بالإضافة إلى تضمين القصص الموروثة عبر الأجيال.

- كان الشاعر العربي قبل الإسلام يجنح إلى السرد؛ فيروي تفاصيل تلك القصص بغية تسجيل مآثره والتغني بها، مفتخراً بذلك، فتصير تلك السرود الشعرية بمثابة توثيق لتلك الأحداث التي كانت مصدر انفعاله، ودافعاً له لانتقاء السرد القصصي وسيلة فنية سخّرها ليحاكي من خلالها أحزانه وأفراحه، ويبوح بهومومه ومشاكله التي تُؤرِّقه؛ فكانت خصيصة السردية سمة من السمات الفنية البارزة التي تساهم في تشكيل البناء الفني للقصيدة العربية قبل الإسلام.

- تنوع السرد في الشعر العربي قبل الإسلام بين سرد ذاتي يتمظهر وفق ضمير المتكلم المفرد وبين سرد موضوعي بضمير الجمع/نحن، فيتجلى الشاعر أحياناً مشاركاً في الأحداث، وأحياناً أخرى يسرد ما يتراءى له من أحداث وأفعال الشخصيات التي يؤطّرها زمان ومكان معينان.

- ظفرت الشخصية السردية في السرد الشعري العربي قبل الإسلام بمكانة هامة في بناء النص السردية ضمن القصيدة، وقد توصل البحث إلى أشكال عديدة من الشخصيات السردية، كالتاريخية، الاجتماعية، الرمزية والاستذكارية بالإضافة إلى

شخصية الراوي الذي يندمج ضمن تلك الشخصيات ، والذي يضطلع بعدة وظائف، كالتصنيف والوصف والتعبير عن خواطر وآراء الشاعر، بالإضافة إلى وظيفة التنسيق؛ بحيث يقوم الراوي بتنظيم القصص الشعرية ومكوناتها الداخلية من أحداث وأفعال وتقديم بعضها واسترجاع بعضها الآخر.

- لجأ الراوي/الشاعر إلى طريقتين لتقديم الشخصيات السردية؛ أمّا الأولى فتتمثل في تقديمها عن طريق ذكر اسمها والذي يعدّ ميزتها الأولى، فيزيل عنها بعض الغموض، وفي القصص الشعرية الموثقة في ثانيا الشعر العربي قبل الإسلام في غالب الأحيان يستغني فيها الراوي عن تسمية شخصياته؛ إذ ترد ضمن بعض القصص مجردة من كل اسم، وقد ترد معرفة (رجل، امرأة، عاذلة، ثور، فارس،... إلخ)، باستثناء القصص الغزلية وبعض قصص الحروب ومغامرات الصعاليك والقصص الموروثة، والتي يحدّد لها الشعراء العرب قبل الإسلام أسماء تبرز بعضاً من معالمها ومميّزاتها، وأحيانا كثيرة تكون أسماء لشخصيات واقعية.

- كان لأسماء الشخصيات دلالات توحى بها، وتساهم في بنائها القصصي، ففي القصص الغزلية مثلاً نجد أنّ أسماء الحبيبة الواردة ضمنها تحدّد علاقة المحبّ/الشاعر بها من وصال أو انفصال عنها، أمّا في قصص الحرب فقد وظّف الشعراء أسماء لشخصيات حقيقية ساهمت في تلك الوقائع الحربية، أمّا في القصص الموروثة، فباعتبار أنّها قصص مستوحاة من التاريخ وأنّها شخصيات تاريخية فيفترض ذلك أن يعرف الشاعر بها عن طريق أسمائها ليحدّد هويتها التي تساهم في تأكيد الهدف من توظيفه لها.

- أمّا الطريقة الأخرى التي اعتمدها الشعراء العرب في تقديم الشخصيات السردية هي الوصف؛ انطلاقاً من تقصّي وتحليل مختلف التحديدات الدلالية الخاصة بكلّ شخصية من النواحي: الحسيّة (الجسدية)، النفسية والاجتماعية. ممّا يجعلها ماثلة أمام

المتلقّي (المروي له) وفق رسمهم لتقاسيمها الفيزيولوجية وأحوالها النفسية ومكانتها الاجتماعية.

- تصوّر البنية العاملة للقصص الشعرية العربية قبل الإسلام الصراع القائم بين الشخصيات السردية، والتي تربط بينها علاقات مختلفة وتبرز دورها ضمن بنية السرد، وتحاكي أشكال الصراع الذي تعانيه الذات الفاعلة من أجل إنجاز مشروعها السردى لتحقيق اتّصالها بالموضوع القيمي، وبلوغها الهدف المراد، فقد تنجح في مسعاها كما قد تفشل في ذلك، مما يؤدي إلى توالي مجموعة من الحالات والتحوّلات التي مرّت بها الذات الفاعلة، والتي وفقها استطاعت التغلّب على العوامل المعيقة لمسارها السردى وتحقيق هدفها.

- زخرت القصص الشعرية العربية قبل الإسلام بالعواطف والانفعالات، حيث زاوجت مضامينها بين التعبير عن مكونات الشعراء النفسية والعاطفية، الذاتية منها والقبلية؛ والتي تعبّر عن آرائهم حول مسائل ومواقف حياتية لطالما أرقّتهم، وعكست نمط حياتهم ومعاناتهم، كما عبّرت عن ميولهم ورغباتهم، وقد أفصح هؤلاء الشعراء عن بعض تلك العواطف وكثّروا عن بعضها الآخر، ولكنّها كانت عديدة ومختلفة حسب اختلاف مضامين القصص الشعرية، فتنوّعت بين عواطف الحبّ، الشوق، الحزن، الخوف، العزّة، الفخر، الشجاعة، اللوم، الغربة والتمرد.

- استخدم الشاعر العربي قبل الإسلام تقنيات زمنية أثناء عرضه للأحداث وفق رؤيته لها، فتدخل في سردها وفق زمن يختلف عن الزمن الحقيقي للوقائع، فيُقدّم أحداثاً على أخرى، ويسترجع أحداثاً وقعت في الزمن الماضي، وهو بذلك يمارس حريته في ترتيب الأحداث زمنياً وفق مختلف مواقفه ورؤاه.

وقد غلب على الشاعر/السارد توظيف الاسترجاع الداخلي، والذي يقع ضمن زمن الحكاية؛ أي بعد بدايتها، مقارنة بالاسترجاع الخارجي.

- وقد مثَّلت تقنية الاسترجاع الرّكيزة الأساسية لترتيب الزمن السردي في القصص الشعرية العربية قبل الإسلام، حيث أنّ الشاعر/السارد يستجيب لعواطفه وانفعالاته التي تستدعي ذكرياته الماضية، فيسترجعها؛ لذا نجد أنّ معظم الأحداث المروية من قبل هذا السارد/الشاعر تندرج ضمن استرجاع الوقائع التي مرّ زمن على وقوعها؛ وذلك تقتضيه حاجة نفسية وفنية، تضي على القصص الشعرية المسرودة جمالاً فنياً، وتمنح النّص الشعري انفتاحاً على الزمن الماضي، ويجعل إحساس الشاعر بقيمة ذلك الماضي عميقاً، ويهبّه امتداداً إلى الحاضر.

- كما أنّ هذا الشاعر/السارد أحياناً أخرى يروي أحداثاً سابقة لزمن حدوثها، فيُخبرُ عنها قبلياً (أي قبل وقوعها)، والذي يُعدّ استباقاً للمجهول من الأحداث، ويوظف الاستباق الداخلي (داخل الحكاية قبل ختامها) أكثر من الاستباق الخارجي، لكن - عموماً - الاستباق قليل جداً مقارنةً بالاسترجاع.

- أمّا إيقاع الزمن، فقد كان - في الغالب - سريعاً؛ حيث كان الشاعر العربي قبل الإسلام يسرد أحداثاً دامت أياماً، شهوراً وسنيناً في أبيات شعرية معدودة، وذلك من خلال استخدامهم لتقنيّتي: الخلاصة والحذف، فيمرّ الشاعر/السارد لحظتها مروراً سريعاً على تلك المشاهد السردية، وهذا ما نلاحظه في بعض من قصص الطلل، الحروب وأيام العرب، ومغامرات الصعاليك، والقصص الموروثة؛ حيث يقفز بالأحداث إلى الأمام.

- اتّخذت تقنية الحذف شكلين مختلفين، فقد يصرّح الشاعر/السارد بالفترة المسكوت عنها، فيشير إليها في عبارات موجزة مثل: بعد شهور، بعد سنين، أو يكون ضمناً دون تصريح به.

- جاء إيقاع السرد بطيئاً حين تتحاور الشخصيات السردية، فتغيب شخصية السارد/الشاعر ويكتفي بنقل تدخّلات الشخصيات ومحاوراتها، فيوظّف السارد لهذا الغرض تقنية المشهد.

- كما تعطلت حركة السرد أيضاً عندما يجنح السارد/الشاعر إلى الوصف الذي لا يخلو أحيانا من حركة سردية، فلا يتوقّف حينها السرد، وتحوّل شخصية الشاعر إلى سارد يروي ويصف في الآن ذاته، وهنا يستخدم الشاعر تقنية الوقف.

- كان الوصف في القصص الشعرية العربية قبل الإسلام أحيانا يهيئ الأرضية المناسبة لبروز السرد، كي تقوم العناصر القصصية الأخرى بوظائفها، و يندمج حينها الوصف مع السرد، فيصعب التمييز بينهما، ممّا يجعلنا نقول أنّ الوصف لم يعطلّ السرد بشكل تام، وإنّما ساهم في التوطئة للسرد وظهور الحدث، فكان يضطلع بمهمّة ثانية هي استباق الأحداث.

- يتجلى الحوار في السرود والقصص الشعرية وفق نوعين: حوار داخلي أو ما يسمّى بالمونولوج، وآخر خارجي، فأما الأوّل فيسمح بالولوج إلى العالم النفسي للشعراء العرب قبل الإسلام، حين يعبرون عن عواطفهم وآرائهم إزاء مواقف الحياة المختلفة، كما هو متجلّ مثلاً في قصص الغزل.

في حين يقتضي الحوار الخارجي وجود طرفين يتبادلان أطراف الحديث في إطار مشهد قصصي بشكل مباشر، وهو يعدّ وسيلة تواصل تتّضح من خلالها أفكار الشخصيات وأهوائهم، وهو يتجلّى في القصص الشعرية العربية قبل الإسلام وفق نوعين هما: الحوار التفاعلي والحوار التجريدي.

- تعددت مظهرات الفضاء في القصص الشعرية العربية قبل الإسلام، وتنوعت إلى ثلاثة أشكال: فتجلى الفضاء الأليف، والذي يوضح العلاقة بينه وبين الشخصيات السردية من خلال معرفة إحساسها الذي يحدو بها للتعلق به وألفته، واستحضار جملة التجارب الشعورية والحياتية التي عاشتها ضمن ذلك الفضاء، ومن أنواع هذا الفضاء: الصحراء، الأودية وموارد المياه، المراقب.

- أمّا النوع الثاني فتمثل في الفضاء المعادي، والذي لا تشعر الشخصيات السردية أو الشاعر اتجاهه بألفة، بل بالعداء والنفور، إذ لا يستطيع ذلك الفضاء احتواء ذات الشخصيات، وتجاربها، مما يخلق لديها موقفاً معادياً منه، فترفضه لانعدام الاستقرار والأمن والراحة فيه، ومن تجليات هذا الفضاء: الطلل، ساحة الحرب، السجن.

- يتمثل النوع الثالث للفضاء في فضاء الذكرى، والذي يعدّ الرابط الزمني لحياة الإنسان العربي قبل الإسلام، والذي يمتدّ من الحاضر إلى الماضي؛ إذ يستعيد الشاعر/السارد لحظتها ذكريات الماضي، انطلاقاً من الحاضر، والتي تشعره بسعادة مؤقتة يتمنى الحصول عليها هروباً من حاضره الحزين، ومن تجلياته: فضاء الطلل الذي تتضح أبعاده وتجليّاته من خلال سلسلة ذكريات الشاعر الوجدانية، لذلك لا يرسم الشاعر تفاصيل هذا الفضاء الجغرافي إلا انطلاقاً من تلك البقايا الدارسة من: رمل، نؤي ورماد...

- أمّا الفضاء الأخير، فهو فضاء الانتقال، والذي يشهد انتقال الشخصيات من مكان إلى آخر، حيث يحاكي هذا الفضاء وضع الإنسان والشاعر العربي قبل الإسلام المتأزم في ترحاله، تحريماً للخصب والأمن، والذي يجعله يدرك محدودية الحياة زمانياً ومكانياً، فلا يفارقه هاجس الفناء على تعدد صورته، ومن تجلياته: فضاء الظعائن ورحلة الحيوان.

- أسست ذات الشاعر فضاءها الذي حدّدت وفقه المسافة بينها وبين الآخر الذي تجمعها معه علاقة جدل وجودي، أعرب عن مواقفها الإنسانية العديدة، والذي تحاول من

خلاله تجاوز ذلك الآخر الذي يحدُّ من حريَّاتها، باعتبارها كائنًا متحرِّرًا يأبى الخضوع، والدّل والاستسلام، وينحصر هذا الآخر في قطبين دلاليين هما: الأنا والمرأة، والأنا والحلم.

- إنَّ المرأة هي المعادل الموضوعي للوجود والحياة، و التي تعزّز علاقة الشاعر بالمكان، فذكريات الحبيبة راسخة في المكان، والمرأة هي رمز الخصب والاستمرارية، لذا يصير المكان الذي تفارقه المرأة/الحبيبة جذباً مقفراً ومفارقاً للحياة.

- لقد رسم الشاعر العربي قبل الإسلام معالم للأمكنة تحاكي أحلامه التي لا تبعد عن الواقع، لكن تختلف صورها وفق ما يرى فيها من نقصان، فيعيد تشكيل ذلك الواقع وفق رؤاه من خلال المكان- الحلم، متجاوزاً كلَّ ما يؤرِّقه في عالمه الذي يعيش فيه، وبذلك يصير فضاء الحلم وسيلة الشاعر لمعالجة ما أمكنه، من انكسارات وخيبات في الواقع، فتتخذ الأمكنة حينها تشكيلات تتوافق ورؤى الشاعر والنموذج الأمثل الذي يسعى إلى الحصول عليه.

- عندما يسترجع الشاعر ماضيه إنّما هو يستعيد صورة الزمن بالمكان ؛ باعتبار أنّ المكان يحتوي على الزمن المتمثّل في علامات مكانية تختزل عمق الألم الذي يشعر به ؛ وبذلك يقف الزمن حائلاً دون امتلاك الشاعر والإنسان للمكان حقيقة.

- إنّ استدعاء الشاعر للقصاص التاريخية والأسطورية المترسخة في ذهن الجماعة/ المتوارثة، وتضمينها في شعره، إنّما الهدف منه هو استثماره للأحداث المبتوثة ضمنها نتيجة إحساسه بزخم الدلالات الزمانية والمكانية التي تحتويها تلك القصص؛ حيث يقدم الشاعر من خلالها صورة عن رؤيته للحياة والوجود، فيعيد بعث ذلك التاريخ/ الماضي وتلك الأحداث وإسقاطها على حاضره، بغية التأكيد على فكرة معيّنة، أو تقديم نقد للواقع- الحاضر.

- تجلّت علاقة الشخصيات السردية بالفضاء المكاني من خلال تلك الأفعال التي تضطّلع بها في المسار السردى لمختلف القصص الشعرية التي يرويها الشاعر/السارد، والتي تقدّم وفقها رؤيتها للواقع، وصور تفاعلها مع هذا الفضاء، والذي يُحدّد سلوكها حين تحاول من خلاله الدّفاع عن وجودها وكيانيتها وسعيها الدائم لتحقيق الاستقرار.
- فُرض على الشعراء الأخرية والصعاليك الإحساس بضيق فضاء- القبيلة، فلبّجوا إلى فضاء الصحراء- الواسع، ليتجاوزوا محنتهم وشعورهم بالذلّ والتهميش والقهر، والحصول على فضاء يتّسع لطموحهم وتحقيق حريّتهم.
- اختلف البناء الإيقاعي للقصائد السردية العربية قبل الإسلام وفق اختلاف دلالات ومضامين تلك السرود والقصص الشعرية المروية وعاطفة الشعراء، ويتقدّم هذه الأوزان الشعرية التي نظم الشعراء وفقها قصصهم، بحر الطويل الذي استوعب العديد من السرود الشعرية، على اختلاف محتواها ونوعها؛ وذلك لملائمة إيقاعه الموسيقي للسرد والقصّ، كما أنّ مقاطعه الطويلة تسمح للشاعر بالتعبير عن مختلف أحاسيسه وتجاربه، وتدعو السامع (المتلقّي) إلى الإصغاء إليه، واستيعاب معانيه؛ خصوصاً أنّ الشعر كان يُلقى مشافهةً.
- يأتي في المرتبة الثانية بحر البسيط؛ لأنّه يجمع بين اللين والقسوة، ويساعد إيقاعه على مواكبة الانفعال الحزين، وكذلك الأحاسيس المعبرة عن القوّة والتحدّي مما يجعله يحتوي مختلف السرود الشعرية على اختلاف مضامينها؛ نظراً لبطء ولين إيقاعه، ممّا يسمح للشاعر بالاسترسال في القصّ.
- جمع إيقاع بحر الكامل بين القدرة على التعبير عن الجدّ وعن الرّقة أيضاً؛ حيث أنّ إيقاعه خفيف؛ ولذا فهو يحتوي أغلب القصص الشعرية لسهولة وانسياب نغماته وفق انسياب السرد فيه، وهو في المرتبة الثالثة مقارنة بالبحور الأخرى.

- ورابع البحور الشعرية التي وظفها الشعراء العرب قبل الإسلام لسرد قصصهم الشعرية بحر الوافر، والذي استوعب منها ما يثير الهمم، ويعبر عن اللين والاستعطاف أيضاً؛ وذلك لسرعة نغماته المتلاحقة.
- اتّصف بحر المتقارب ببساطة نغماته المناسبة، والتي تمنح الشاعر القدرة على الاسترسال في سرد مختلف القصص الشعرية، والتعبير عن العواطف؛ لأنّ إيقاعه متدفّق وسريع، وهو في المرتبة الخامسة.
- وسادس هذه البحور الشعرية، بحر الرمل الذي يتمييز بالرقّة والعدوبة، وإيقاعه خفيف وسهل، ولذلك فقد استوعب قصص الغزل بشكل كبير مقارنة بالقصص الشعرية الأخرى، والتي توافق رقتة وعدوبة نغماته الإيقاعية، وحتى قصيدة «طرفه بن العبد» التي تروي أحداث يوم «تحلاق اللّم» الحربية، كانت خصيصة الحماسة فيها ضعيفة.
- كان بحر الخفيف سابع البحور الشعرية الموظّفة من قبل الشعراء العرب قبل الإسلام لسرد قصصهم الشعرية، وهو مناسب لسرد القصص التي تصطبغ بالحماسة والفخر، وكذلك القصص التي تتميز باللين والرقّة وما يُخاطب الوجدان، فهو يجمع بين اللين والقوّة في الآن ذاته، لكنه لم يستوعب إلا القليل من القصص الشعرية، والتي تتضمّن انفعال الشعراء اتّجاه مواقف عديدة، مثل قصص الغزل، الحيوان، وبعضاً من قصص الحرب.
- وكان ثامن هذه البحور الشعرية، بحر السريع ذو الإيقاع البطيء، ولعلّ ذلك ما لم يناسب إيقاع السرد في الشعر العربي قبل الإسلام، فورد منها القليل جداً على وزنه، مثل قصص الغزل وبعضاً من قصص الحرب.

- وآخر البحور الشعرية ، هو بحر المديد النادر الاستعمال من قبل الشعراء أثناء سردهم لمختلف القصص الشعرية ، نظراً لإيقاعه السريع جداً الذي لا يُمكنه من احتواء إيقاع السرد الشعري، إلا ما جاء وفق ما يتفق مع رقتة كقصص الغزل، وهو نادر وأحياناً منعدم في باقي القصص الشعرية الأخرى، لذلك فهو يحتل المرتبة التاسعة.

- نظم الشعراء العرب قبل الإسلام القصص الشعرية نفسها وفق بحور وأوزان شعرية مختلفة؛ لكنّها تختلف فيما بينها من ناحية انفعال الشاعر وشعوره وغرضه من توظيفها في كلّ مرّة، ممّا يساهم ذلك في اختياره للبحر المناسب فلكلّ بحر إيقاعه الخاص، وتفعيلاته وطول مقاطعه أو قصرها.

- لم ينظم الشعراء العرب قبل الإسلام سرودهم وقصصهم الشعرية وفق وزن سبعة بحور شعرية هي: الرجز، الهزج، المضارع، المقتضب، المنسرح، المجتث، المتدارك؛ وذلك لعدم توافق إيقاعها الموسيقي ونغمات مقاطعها مع إيقاع السرد، وأغلب هذه البحور الشعرية نادر الاستعمال بصفة عامة في الشعر العربي قبل الإسلام.

- تنوّعت القوافي بين المطلقة والمقيّدة، رغم أنّ نسبة المطلقة أكثر وذلك يناسب ما يقتضيه موقف الشاعر الشعوري ذو الدلالات الانفعالية المتعددة، بينما كانت القوافي المقيّدة قليلة، ولعلّ سبب ذلك يعود إلى ما تمنحه القوافي المطلقة من حرية وسلاسة للتعبير عمّا يجول بوجدان وعقل الشاعر وما يعتمل في ذهنه من أفكار وآراء.

- استأثرت القافية المقيّدة النسبة الأكبر ببحر الرّمل وكذلك بحر السريع، كما وجدنا أن بحر السريع والمتقارب قد مزجا بين القوافي المطلقة والمقيّدة، لكن نسبة المطلقة كانت هي الطاغية.

- وجدنا القافية المتكاوسة غير واردة نهائيا ضمن النماذج السردية المنتقاة، أما القافية المترادفة فقد وردت مرة واحدة، في حين جاءت القافية المتراكبة في نموذجين سرديين فقط، واستحوذت القافية المتواترة على النسبة الأوفر من قوافي النماذج السردية سواء كانت قوافٍ مطلقة أو مقيّدة، بينما كانت القافية المتداركة أقلّ وروداً بقليل من القافية المتواترة، وهذا يدلّ على أنّ الشاعر العربي قبل الإسلام يجنح أثناء سرده لمختلف القصص إلى توظيف القوافي القليلة الحركات حتّى لا تثقل إيقاع السرد والوزن معاً، فيتناغما معاً، سواء أكان إيقاعاً سردياً سريعاً أو بطيئاً، كما أنّ القوافي المتداركة والمتواترة جاءت موافقةً لِنفسية الشاعر وحالاته الشعورية.

- إن هذا التنوع في القوافي دليل على تغيّر الحالة النفسية والشعورية للشاعر/السارد، وتجدهما تبعاً لاختلاف السرود والقصص الشعرية التي يرويها، وانفعالاته وآرائه وأفكاره التي تعبّر عنها تلك القصص الشعرية .

- أمّا عن حروف الروي التي وظّفها الشعراء ضمن القصص الشعرية فقد كانت حروفاً سهلة المخارج وذات نغم يوحي بنبض قلوبهم ، وما يعتمل في ذهنهم من أفكار تحاكي حالتهم النفسية والشعورية التي تصاحبهم أثناء ممارستهم لفعل السرد، فتعددت تلك الحروف، بتعدد دلالاتها ، بين الشدة واللين، وبين الحركة والقوة والصلابة ... وغيرها.

- لقد أخذ حرفا: (الباء والميم) الحظّ الأوفر من حروف الروي ؛ فالباء حملت دلالات العلوّ والشموخ والسموّ، واتّسع حرف الميم للتعبير عمّا اختلج قلب الشاعر ووجدانه ، واحتوى بوحه، و حمل معاني الامتداد والتوسّع لمعاناة الشعراء.

- تعد ظاهرة التكرار الركيزة الأساسية لتأسيس الإيقاع الداخلي ، ودلالات الشعر والسرد في القصص الشعرية، وقد تعددت صورته من تكرار الحرف، والكلمة سواء أكانت اسماً أو فعلاً وتكرار العبارة وتكرار الضمير.
- كان التكرار وسيلة جمالية وفنية ساهمت في بناء الإيقاع والموسيقى الداخلية لتلك القصائد السردية، والحامل لعدة دلالات تتعلق برؤى الشعراء العرب قبل الإسلام، وتحدد انفعالاتهم اتجاه قضايا عديدة لطالما شغلت تفكيرهم وأحاسيسهم، وعبرت عنها مختلف تلك السرود الشعرية، فكان الإيقاع الداخلي منسجماً ومتناسقاً مع إيقاع السرد وانفعالات الشعراء.
- اختلفت العلاقة بين السرد والإيقاع باختلاف إيقاع كل بحر وطول مقاطعه أو قصرها، لأنها تستجيب للحالة النفسية والشعورية للشاعر/السارد، فيتغير إيقاع الوزن كلما تغيرت مضامين السرد الشعرية، وعواطف وانفعالات الشاعر التي تعد سبباً في ظهور الزخافات والعلل في تفاعيل البحور الشعرية، والتي غالباً ما أدت إلى تسريع إيقاع البحر الذي يستجيب لسرعة إيقاع السرد وأحياناً إلى جعل ذلك الإيقاع المزدوج بطيئاً.
- لقد وظّف الشاعر العربي قبل الإسلام عناصر وتقنيات السرد من شخصيات و أحداث تنمو وتتطور، وحوار و وصف وفضائي: الزمان والمكان؛ حيث أن عناصر السرد وتقنياته تجلت بوضوح في بناء القصيدة العربية قبل الإسلام، فالأحداث تتنامى إلى أن تصل إلى ذروة التآزم، ثم تنتهي بانفراج الصراع، وبالتالي فإن السرد كان مرتبطاً بطبيعة الحدث، ولم يقتصر على غرض دون آخر، وبالرغم من انصهار خصيصة السردية في البناء الفني للشعر العربي قبل الإسلام، إلا أنه ظل محافظاً على خصائصه الفنية، وهويته الشعرية.

قائمة
التأنيدي

المصنفون والمترجمون
المؤلفون والمترجمون
المترجمون والمترجمون
المترجمون والمترجمون

أولاً - المصادر:

- أ -

- 1- ابن الأبرص، عبيد، الديوان: شرح: أشرف أحمد عدرة، دار الكتاب العربي، بيروت، ط (1)، 1994.
- 2- ابن الأسلت، أبو قيس: الديوان، جمع وتحقيق: حسن محمد باجودي، مكتبة دار التراث، القاهرة.
- 3- الأصمعي، أبو سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك، الأصمعيات، تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط (3)، دار المعارف، مصر، ط (3)، 1119.
- 4- الأعشى، ميمون بن قيس، الديوان، شرحه وقدم له: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط (1)، 1987.
- 5- امرؤ القيس، بن حُجر بن الحارث، الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط (5).
- 6- الإيادي، أبو دؤاد، جارية بن حُمران بن الحجاج بن بحر، الديوان، جمع وتحقيق: أحمد هاشم السامرائي وأنوار محمود الصالح، دار العصماء، دمشق، ط 1، 2010.

- ب -

- 7- البحري، أبو عبادة الوليد بن عبيد بن يحيى، الحماسة، تحقيق محمد إبراهيم الحور وأحمد محمد عبيد، المجمع الثقافي، أبو ظبي، 2007

- ت -

- 8- تَابُط شَرًّا، ثابت بن جابر بن سفيان، الديوان، شرح: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت- لبنان، ط (1)، 2003.

- ث -

9- ثعلب، العباس، شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، تقديم وفهرست: حنا نصر الحتي، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، 2004.

- ج -

10- ابن جندل، سلامة، الديوان، صنعه: محمد بن الحسن الأحول، قدّم له ووضع هوامشه: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط (1)، 1994.

- ح -

11- الحادرة، قطبة بن أوس بن مُحصن بن جرول، ديوان شعره، إملاء ابن عبد الله محمد بن العباس اليزيدي عن الأصمعي، حققه وعلّق عليه: ناصر الدين الأسد، مستل من مجلّة معهد المخطوطات العربية، مج 15 / ج 2.

12- ابن حجر، أوس، الديوان، تحقيق وشرح: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ط (3)، 1979.

13- الحطيئة، جرول بن أوس، الديوان، تحقيق: نعمان أمين طه، مطبعة المدني، مصر، 1958.

14- ابن حلزة، الحارث، الديوان، جمعه وحقّقه وشرحه: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط (1)، 1991.

- خ -

15- ابن أبي خازم، بشر، الديوان، قدّم له وشرحه: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط (1)، 1994.

16- ابن الخطيم، قيس، الديوان، تحقيق: ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت.

- ذ -

17- ذو الأصبغ العدواني، حُرثان بن حارثة بن مُحَرَّث ، الديوان، جمعه وحقّقه: عبد الوهاب محمد علي العدواني ومحمد نائف الدُّلَيْمي، وخطّ أشعاره: يوسف ذنون، مطبعة الجمهور - الموصل، 1973.

- ر -

18- ابن ربيعة، لبيد ، الديوان، شرح: حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت - لبنان، ط (1)، 2004.

- ز -

19- الزوزني، أبو عبد الله الحسين بن أحمد، شرح المعلقات السبع، : بيت الحكمة، ط (1)، 2010.

20- ابن زيد، عديّ العبادي: الديوان، حقّقه وجمعه محمد جبّار المعيد، دار الجمهورية للنشر والطبع، بغداد، 1965.

- س -

21- السكري أبو سعيد الحسن بن الحسين: شرح أشعار الهذليين، حقّقه: عبد الستار أحمد فراج، وراجعته: محمود محمد شاكر، ج (1)، دار العروبة، القاهرة.

22- ابن السلّكة، السليّك بن عمير بن يثرب بن سنان ، الديوان، قدّم له وشرحه: سعدي الضناوي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط (1)، 1994.

- ش -

23- ابن شداد، عنتره، الديوان، شرح: يوسف عيد، دار الجيل، بيروت، ط (1)، 1992.

24- الشنفرى، ثابت بن أوس الأزديّ ، الديوان جمعه وحققه وشرحه: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط (2)، 1996.

25- شيخو، لويس، شعراء النصرانية قبل الإسلام، جمعه ونسّقه: لويس شيخو، دار المشرق، بيروت- لبنان، ط (4)، 1991.

- ص -

26- ابن أبي الصلت أمية: شرح ديوانه ، قدّم له وعلّق عليه: سيف الدّين الكاتب، أحمد عصام الكاتب، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت.

27- ابن الصمّة، دريد، الديوان، تحقيق: عمر عبد الرسول، دار المعارف، القاهرة، 1119.

- ض -

28- الضبي، الفضل، المفضليات، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف، مصر، ط (6)، 1119.

29- ابن ضرار، الشماخ الغطفاني ، الديوان،: شرح: أحمد بن الأمين الشنقيطي، مطبعة السعادة، مصر، 1327 هـ.

- ط -

30- الطائي، حاتم ، بن عبد الله بن سعد بن الحشرج ، الديوان، شرحه و قدّم له: أحمد رشاد، دارالكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط (1)، 1986.

31- ابن الطفيل، عامر، الديوان، رواية أبي بكر محمد بن القاسم الأنباري عن أبي العباس أحمد بن يحيى ثعلب، دار صادر، بيروت، 1979.

- ع -

32- ابن عبدة ، علقمة، الديوان شرحه وعلق عليه وقدّم له: سعيد نسيب مكارم، دار صادر، بيروت، ط (1)، 1996.

33- ابن العبد، طرفة، الديوان، شرح: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت- لبنان، ط (1)، 2003.

34- ابن عوف، طفيل الغنوي، الديوان، شرح الأصمعي، تحقيق: حسّان فلاح أوغلي، دار صادر، بيروت، ط (1)، 1997.

- ق -

35- ابن قميئة، عمرو، الديوان، تحقيق وشرح وتعليق: حسن كامل الصيرفي، دار الكتاب العربي، 1956.

- م -

36- المتلمس الضبعي، جرير بن عبد العزّي، الديوان، رواية الأثرم وأبي عبدة عن الأصمعي، تحقيق وتعليق: حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية. الطبعة (1)، 1970.

37- المثقّب العبدى، عائذ بن محصن بن ثعلبة، ديوان شعره، تحقيق، شرح وتعليق: حسن كامل الصيرفي، جامعة الدول العربية، معهد المخطوطات العربية، 1971.

38- المرزوقي، محمد بن الحسن، شرح ديوان الحماسة، علق عليه وكتب حواشيه: غريد الشيخ، وضع فهارسه العامة: إبراهيم شمس الدين، منشورات دار الكتب العلمية، ط (1)، 2003، ج 3/4.

39- ابن مقروم، ربيعة، الديوان، جمع وتحقيق: تماضر عبد القادر فيّاض حرفوش، دار صادر، بيروت، ط (1)، 1999.

40- ابن مقبل، تميم، الديوان، عني بتحقيقه: عزة حسن، دار الشرق العربي، بيروت- لبنان، 1995.

41- المهلهل، عديّ بن ربيعة التغلبي، الديوان ، شرح وتقديم: طلال حرب، الدار العالمية.

- ن -

42- النابغة الجعدي، عبد الله بن قيس بن جعدة، الديوان ، جمعه وحققه وشرحه: واضح الصمد، دار صادر بيروت، ط(1)، 1998.

43- النابغة الذبياني، زياد بن معاوية، الديوان، اعتنى به وشرحه: حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت- لبنان، ط (2)، 2005.

- و -

44- ابن الورد، عروة، الديوان، شرح وتحقيق أسماء أبو بكر محمد، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 1998.

- ي -

45- ابن يعفر، الأسود، الديوان، إعداد نوري حمودي القيسي، مطبعة الجمهورية، بغداد، 1970، سلسلة كتب التراث (15)،

ثانيا- المراجع:

أ- المراجع باللغة العربية:

- أ -

1- إبراهيم، خضر فتحي: قضايا الشعر الجاهلي، المكتبة الجامعية، نابلس، ط (1).

2- إبراهيم، السيد صبري، أصول النغم في الشعر العربي، دار المعرفة الجامعية- الإسكندرية، 1993.

3- إبراهيم، صاحب خليل ، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام -دراسة- ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، 2000.

- 4- إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية بين الرواية المغاربية -دراسة في بنية الشكل- الطاهر وطّار، عبد الله العروي، محمد لعروسي المطوي، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار.
- 5- إبراهيم مصطفى نوال: الليل في الشعر الجاهلي، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، 2009.
- 6- ابن إبراهيم الميداني أحمد: مجمع الأمثال، ج (1)، دار المعرفة، بيروت.
- 7- ابن الأثير، عز الدين أبو الحسن علي ، الكامل في التاريخ، ج 1، دار صادر، بيروت، 1965.
- 8- إدريس قاسم باسم: الشاعر الجاهلي والوجود، دراسة فلسفية ظاهرانية، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان- بيروت، ط (1)، 2014.
- 9- أدونيس، أحمد سعيد علي ، الثابت والمتحوّل، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، ج 2، تأصيل الأصول، دار العودة، بيروت، ط (1)، 1977.
- 10- أدونيس ، أحمد سعيد علي، مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط 3، 1979.
- 11- أدونيس ، أحمد سعيد علي ، الشعرية العربية، دار الآداب، ط (1)، 1985
- 12- أرديني، صالح محمد حسن ، ثنائية السرد والإيقاع، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط (2)، 2011.
- 13- إسماعيل، عز الدين: التفسير النّفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط (4)، 1981.
- 14- أسليم، فاروق أحمد: الانتماء في الشعر الجاهلي، دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998
- 15- إفرام البستاني فؤاد: الشعر الجاهلي، نشأته، صفاته، وفنونه، المطبعة الكاثوليكية، بيروت- لبنان، 1937.
- 16- أقلمون عبد السلام: في رحاب السرد، قراءة في البنيات والدلالات الروائية، ربا نيت، المغرب، ط (1)، 2008.

- 17- أمين فوزي: الشعر الجاهلي- دراسات ونصوص، دار المعرفة الجامعية.
- 18- أنس الوجود ثناء: تجليات الطبيعة والحيوان في الشعر الأموي، الشركة العالمية للنشر، لوجمان، القاهرة، ط (1).
- 19- أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها بمصر.
- 20- أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط (5)، 1981.
- 21- الأيوبي سعيد: عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض.
- ب -
- 22- بحراري حسن، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط (1)، 1990.
- 23- البحراري سيد، الإيقاع في شعر السياب، مكتبة شرقيات، القاهرة.
- 24- بدوي عبده، دراسات تطبيقية في الشعر العربي، ذات السلاسل للطباعة والنشر، الكويت، 1988.
- 25- البرادعي خالد محي الدين : تعددية النمط في الشعر الجاهلي وظلاله الطويلة، المجلد الأول ، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 2005
- 26- بركة الأخضر، خطاب الزمن في الشعر الجاهلي -المكان- الجسد- اللغة- دراسة، مخبر الدراسات الأدبية والنقدية واللسانية، نشر مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط (1)، 2009.
- 27- البطل علي: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، بيروت- لبنان، ط (3)، 1983.

- 28- بكار، يوسف حسين: اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، دار المعارف، مصر، مكتبة الدراسات الأدبية، 1970.
- 29- بكار، يوسف حسين ، بناء القصيدة في ضوء النقد العربي القديم، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط (2)، 1982.
- 30- البنا، بان: الفواعل السردية، دراسة في الرواية الإسلامية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، 2009.
- 31- البنا، عز الدين حسن: شعرية الحرب عند العرب قبل الإسلام -قصيدة الظعائن نموذجاً- ، دار المفردات للنشر والتوزيع، ط (2)، 1998.
- 32- البنا، عز الدين حسن: الكلمات والأشياء، بحث في التقاليد الفنية للقصيدة الجاهلية، دار الفكر العربي، القاهرة.
- 33- بنكراد، سعيد: مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط (2)، 2003.
- 34- بنكراد ، سعيد: سيميولوجية الشخصيات السردية، رواية الشراع والعاصفة لحنا مينة نموذجاً، دار مجدلاوي، عمان، ط (1)، 2003.
- 35- بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الجزء (3)، دار توبقال، الدار البيضاء، ط (3)، 2001.
- 36- بنيس ، محمد ، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ج 2، الرومانسية العربية، دار توبقال لنشر، المغرب، ط (2)، 2001.
- 37- البهبهيتي، نجيب: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط (4)، 1970.

38- بوبعيو، بوجمعة: جدلية القيم في الشعر الجاهلي -رؤية نقدية معاصرة- دراسة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

39- بوطاجين، السعيد: الاشتغال العمالي، دراسة سيميائية "غدا يوم جديد" لابن هدوقة عيئة، منشورات الاختلاف، ط (1)، 2000.

- ت -

40- ابن تميم، علي : السرد والظاهرة الدرامية -دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2003.

41- التطاوي، عبد الله، أشكال الصراع في القصيدة العربية، ج(1)، في العصر الجاهلي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 2002

- ج -

42- جبّار، مختار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، إيقاعه الداخلي ووظيفته، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران.

43- الجبوري، يحيى: الحنين والغربة في الشعر العربي -الحنين إلى الأوطان، دار مجدلاوي، عمان، ط (1)، 2008.

44- ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، ط 3، 1978.

45- جليل، محمد حسين : الخوف في الشعر العربي قبل الإسلام، منشورات دار دجلة، المملكة الأردنية الهاشمية، ط (1)، 2008.

46- جمعة، حسين: الحيوان في الشعر الجاهلي، دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا- دمشق، ط 2010.

- 47- جمعة، حسين: مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية، دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا- دمشق، طبعة 2011.
- 48- الجعافرة، ماجد: الشعر الجاهلي، دراسة نصية تحليلية، دار الكندي، الأردن، ط (1)، 2003.
- 49- أبو جندي، خالد أحمد: الجانب الفني في القصة القرآنية، منهجها وأسس بنائها- نظرية القصة الفنية في القرآن الكريم، دار الشهاب، باتنة.
- 50- الجهاد، هلال: جماليات الشعر العربي، دراسة فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط (1)، 2007.
- 51- جياووك، مصطفى عبد اللطيف: الحياة والموت في الشعر الجاهلي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، مؤسسة دار الصادق الثقافية، العراق، ط (1)، 2012.
- ح -
- 52- الحاج علي هيثم: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، الانتشار العربي، بيروت- لبنان، ط (1)، 2008.
- 53- حبيبة، الشريف: بنية الخطاب الروائي، عالم الكتب الحديث، ط (1)، 2010.
- 54- حبيب عزز الكريطي حاكم: السرد القصصي في الشعر الجاهلي، طباعة، نشر وتوزيع تموز، دمشق، ط (1)، 2011.
- 55- حسن أحمد العزي نفلة: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، -قراءة نقدية في قصص الكاتب العراقي: أنور عبد العزيز- ، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط (1)، 2011.
- 56- حسن خلف عبد الحسن: القصيدة الجاهلية في النقد العربي القديم، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط 1، 2011.

- 57- حسين، خالد: شعرية المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لأدوار الخراط، كتاب الرياض، العدد (83)، مطابع مؤسسة اليمامة، الرياض، السعودية، 2000.
- 58- الحسين، قصي: أنثروبولوجية الأدب، دراسة الآثار الأدبية على ضوء علم الإنسان، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط (1)، 2009.
- 59- حسين، محمد محمد: أساليب الصناعة في شعر الخمر والأسفار بين الأعشى والجاهليين، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1972.
- 60- حفني، عبد الحلیم: شعر الصعاليك، منهجه وخصائصه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987.
- 61- حماسة، عبد اللطيف محمد ، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، ط (1)، 1999.
- 62- حمدان، ابتسام أحمد ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، سوريا، ط (1)، 1997.
- 63- الحموي، تقي الدين ، خزانة الأدب وغاية الإرب، ج (1)، تحقيق: عصام شعيطو، دار الهلال، بيروت، لبنان، ط (1)، 1987.
- 64- حميدة ، عبد الحميد، مقدّمة لقصيدة الغزل العربية، دار العلوم العربية، بيروت- لبنان، ط (1)، 1992.
- 65- الحوفي، أحمد محمد: الغزل في العصر الجاهلي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ط (3).
- 66- الحوفي ، أحمد محمد، في صحبة الأدب القديم، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط (1)، 2006.
- 67- الحوفي، أحمد محمد: الحياة العربية من الشعر الجاهلي، دار القلم، بيروت- لبنان.

68- الحوفي، أحمد محمد: المرأة في الشعر الجاهلي، دار الفكر العربي، الطبعة الثانية مزينة ومعدّلة

- خ -

69- الخشروم، عبد الرزاق: الغربة في الشعر الجاهلي -دراسة- ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1986.

70- الخطيب، محمد، مكتبة أهل الأثر، الكويت، غراس للنشر والتوزيع، الكويت، ط (1)، 2004.

71- ابن خلدون، عبد الرحمن: المقدمة، ج (1)، دار الفكر.

72- خلوصي، صفاء ، فنّ التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثني، بغداد، ط (5)، 1977.

73- خليف، يوسف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط (4)، 1119.

74- خليف، يوسف وآخرون: الروائع من الأدب العربي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1983.

75- خليف، يوسف: دراسات في الشعر الجاهلي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

76- خليف، يوسف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط (4)، 1119.

77- خليفة، محمود عبد الرزاق: المرثي واللامرثي في الشعر العربي القديم، دار الينابيع، سورية- دمشق، ط (1)، 2010.

78- خليل إبراهيم، صاحب: الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

79- خليل أحمد، محمود: في النقد الجمالي، دار الفكر، دمشق- سورية، ط(1)، 1996

80- الخمليشي، حورية: الكتابة والأجناس، شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث، دار التنوير، لبنان، دار الأمان، الرباط، ط 1، 2014.

81- الخياط، جلال: الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الرشيد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة دراسات، 1982.

- د -

82- الداوي، محمد: سيميائية السرد - بحث في الوجود السيميائي المتجانس - رؤية للنشر والتوزيع، 2009.

- ر -

83- ربابعة، موسى: تشكيل الخطاب الشعري - دراسات في الشعر الجاهلي، دار جرير للنشر والتوزيع، عمّان - الأردن، ط (1)، 2011.

84- ابن رشيق، القيرواني أبو علي بن الحسن ، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، ج (1)، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، 1963.

85- رشيد، أمّنة: تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

86- رومية، وهب: الرحلة في القصيدة الجاهلية، اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، ط (1)، 1975.

87- رومية، وهب: شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة.

88- الرويلي، ميجان ، البازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط (4) ، 2005.

- ز -

- 89- الزاهي ، فريد: النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2003.
- 90- زهدي ، مصطفى عبد الرؤوف ، سامي يوسف أبو زيد، مهارة علم العروض والقافية، دار عالم الثقافة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط (1)، 2007.
- 91- زيتوني، عبد الغني أحمد: الإنسان في الشعر الجاهلي، مركز زايد التراث والتاريخ، الإمارات العربية المتحدة، ط (1)، 2001.
- 92- زيدان ، جرجي: تاريخ الآداب العربية، دار العلم للملايين، ط 7، 1982.
- 93- الزيدي ، توفيق ، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراس للنشر، تونس، 1988.
- 94- زين الدين، ثائر : شعراء وذئاب، ودراسات أخرى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سلسلة الدراسات، 2008.
- 95- أبو زيد، سامي يوسف ، كفاية منذر ذيب: الأدب الجاهلي، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط (1)، 2011،

- س -

- 96- السجلماسي، أبو محمد القاسم بن محمد بن عبد العزيز : المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، مكتبة المعارف، المغرب، ط (1)، 1980.
- 97- السد، نور الدين: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج (2)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ، 2010.

- 98- السريحي، سعيد: حجاب العادة، أركيولوجيا الكرم، من التجربة إلى الخطاب، المركز الثقافي العربي، ط (1)، 1996.
- 99- سعيد، خالدة، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط (2)، 1982.
- 100- سقال، ديزيره: العرب في العصر الجاهلي، دار الصداقة العربية، بيروت، ط (1)، 1995.
- 101- ابن سلام، الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود شاكر، ج (1)، مطبعة المدني.
- 102- سلوم، تامر، أسرار الإيقاع في الشعر العربي، دار المرساة، سوريا، 1994.
- 103- سويتري، محمد: النقد البنيوي والنص الروائي (نماذج تحليلية من النقد العربي "الزمن، الفضاء، السرد")، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط (2).
- ش -
- 104- شبيل، عبد العزيز: الفن الروائي عند غادة السمّان، دار المعارف، ط (1)، 1987.
- 105- شحادة، عبد العزيز: الزمن في الشعر الجاهلي، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط (1)، 1995.
- 106- الشرقاوي، عفت: دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي، دار النهضة العربية، بيروت، 1979.
- 107- شعبان، هيام، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2004.
- 108- شكري، فيصل: تطوّر الغزل بين الجاهلية والإسلام، دار العلم للملايين، 1986.

- 109- شلبي، سعد إسماعيل: الأصول الفنية للشعر الجاهلي، دار غريب، القاهرة، ط (2).
- 110- شمسي، حسن جبّار: ملامح الرمز في الغزل العربي القديم، دار السياب للطباعة والنشر والتوزيع، لندن، ط (1)، 2008.
- 111- شمس الدين، إبراهيم ، مجموع أيام العرب في الجاهلية والإسلام، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط (1)، 2002.
- 112- الشوري، مصطفى: شعر الرثاء في العصر الجاهلي، دراسة فنيّة، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، 1981.
- 113- شيخو، لويس: شعراء النصرانية قبل الإسلام، جمعه ونسّقه: لويس شيخو، دار المشرق، بيروت- لبنان، ط (4)، 1991.
- ص -
- 114- الصائغ، عبد الإله: الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، 2008.
- 115- صادق، حسن عبد الله محمد: المعاني المتحدّدة في الشعر الجاهلي، دراسة وتحليل ونقد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1994.
- 116- صالح، عالية: البناء السردى في روايات إلياس خوري، دار أزمنة، عمان، ط (1)، 2005.
- 117- الصالحي، عبّاس مصطفى: الصيد والطرّد في الشعر العربي حتى نهاية القرن 2 (هـ)، ط (1)، 1981.
- 118- صحراوي، إبراهيم: السرد العربي القديم، الأنواع والوظائف والبنىات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان، ط (1)، 2008.

- 119- الصديقي، عبد اللطيف: الزمان أبعاده وبنيتها، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط (1)، 1995.
- 120- الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، الجزء (21)، تحقيق لجنة من الأدباء، دار الثقافة، بيروت، ط (6)، 1983.
- 121- الصكر، حاتم، مرايا نرسييس: الأنماط النوعية والتشكلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط (1)، 1999.
- 122- الصمد، واضح: السجون وأثرها في الآداب العربية، من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط (1)، 1995.

- ض -

- 123- ضيف، شوقي، البطولة في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط (2).
- 124- ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي- العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط 19.

- ط -

- 125- ابن طباطبا، أبو الحسن محمد بن أحمد، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1982.
- 126- الطرابلسي، محمد الهادي، التوقيع والتطويع، عندما يتحوّل الكلام نشيد كيان، دار محمد علي للنشر، صفاقس، تونس، ط (1)، 2006.
- 127- الطويل، محمد عبد المجيد، في عروض الشعر العربي، قضايا ومناقشات، دار غريب، القاهرة، 2006.
- 128- الطيّب، عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج (1)، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر.

- ع -

- 129- عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الأمانة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 1، 1971.
- 130- عباس، حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.
- 131- عبد الجليل، حسني، عالم المرأة في الشعر الجاهلي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط (1)، 1998.
- 132- عبد الحافظ، صلاح، الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره، دراسة نقدية نصيئة، ج (2)، - البناء الفني والصورة- ، دار المعارف، ط (1)، 1983.
- 133- عبد الحميد، محمد، في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، الأردن، ط (1)، 2005.
- 134- عبد الرحمن، عفيف، الشعر وأيام العرب في العصر الجاهلي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط (1)، 1984.
- 135- عبد الرحمن، عفيف، ديوان شعر الأيام، جمع ودراسة وتحقيق: عفيف عبد الرحمن، دار صادر، بيروت، ط (1)، 1998.
- 136- عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، 1976.
- 137- عبد السلام، فاتح، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط (1)، 1999.
- 138- عبد السميع، حسنة، أنماط المديح في الشعر الجاهلي، دراسة فنيّة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط (1)، 2005.

- 139- ابن عبد العزيز السيف عمر، بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية، الأسطورة والرمز، دار الانتشار العربي، بيروت- لبنان، ط (1)، 2009.
- 140- عبد الله، إبراهيم، السردية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 2000.
- 141- عبد الله الوهبي، فاطمة، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2002.
- 142- عبد المطلب، محمد، قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، القاهرة، ط (1)، 1996.
- 143- عبد الله محمد صادق حسن: المعاني المتحددة في الشعر الجاهلي، دراسة وتحليل ونقد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1994.
- 144- عبيد، محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاق الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
- 145- عبيد، محمد صابر، جماليات القصيدة العربية الحديثة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2004، ص 120.
- 146- أبو عثمان، عمرو بن بحر (الجاحظ)، الحيوان، ج 2، تحقيق: عبد السلام هارون، مصطفى الباي الحلبي، دار المعارف، مصر، 1940.
- 147- عثمان، اعتدال، إضاءة النص، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط (1)، 1988.
- 148- ابن عثمان محمد بن حسن، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط (1)، 2004.

- 149- العجيمي، محمد الناصر، في الخطاب السردي، نظرية غريماس، الدار العربية للكتاب، تونس، 1993.
- 150- العجيمي، محمد الناصر، الخطاب الوصفي العربي القديم، الشعر الجاهلي أنموذجاً، ج (2)، مركز النشر الجامعي، تونس، منشورات سعيدان، تونس،
- 151- عدي، عدنان محمد، بنية الحكاية في البخلاء للجاحظ - دراسة في ضوء منهجي: بروب وغريماس- ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط (1)، 2011.
- 152- عروس، بسمة، التفاعل في الأجناس الأدبية، مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة، دار الانتشار العربي 2010.
- 153- العريضي، سعد، نسيج القصيدة الجاهلية، الانتشار العربي، بيروت- لبنان، ط (1)، 2011.
- 154- عز الدين، حسن البنا، شعرية الحرب عند العرب قبل الإسلام -قصيدة الظعائن نموذجاً- ، دار المفردات للنشر والتوزيع، ط (2)، 1998.
- 155- عز الدين، حسن البنا، الكلمات والأشياء، بحث في التقاليد الفنية للقصيدة الجاهلية، دار الفكر العربي، القاهرة.
- 156- عزام، محمد، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد العرب، دمشق، 2005.
- 157- عزّة، حسن، شعر الوقوف على الأطلال من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث -دراسة تحليلية، مطبعة الشرق، دمشق، 1968.
- 158- العسكري، أبو هلال ، الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط (1).
- 159- عصفور، جابر، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط (5)، 1995.

- 160- عطوان، حسين، مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، دار الجيل، بيروت، ط (2)، 1987.
- 161- العلاّق، علي جعفر، الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2002.
- 162- العاليلي، عبد الله، مقدّمة لدرس لغة العرب وكيف نصنع المعجم الجديد، دار المطبعة العصرية، مصر.
- 163- علي جواد، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، الجزءان: (1) و (4)، دار العلم للملايين، بيروت، ط (1)، 1970.
- 164- علي، الدخيلي حسين، الفضاء الشعري عند الشعراء اللصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي، دار ومكتبة الحامد للنشر والتوزيع، ط (1)، 2011.
- 165- علي، عبد الرضا، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، الشروق، عمان، ط (1)، 1997.
- 166- عليّمات، يوسف: جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجاً، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط (1)، 2004.
- 167- عيد، رجاء، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دراسة تأصيلية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية.
- 168- العيد، يمنى، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط (3)، 2010.
- 169- عيسى، فوزي، النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف، الإسكندرية.
- 170- عيلان، عمر، في مناهج تحليل الخطاب السردية- دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سلسلة الدراسات (2)، 2008.

- ف -

- 171- الفاخوري، حنا، تاريخ الأدب العربي، المكتبة العربية، ط 1980.
- 172- فاخوري، محمود، موسيقى الشعر العربي، مديرة الكتب والمطبوعات الجامعية، مطبعة الروضة، دمشق، 1992.
- 173- فخر الدين، جودت، الإيقاع والزمان، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط (1)، 1995.
- 174- الفريجات عادل: الشعراء الأوائل، دار المشرق، بيروت، ط (1)، 1994.
- 175- فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط (3)، 1987.
- 176- فهمي، ماهر حسن، قضايا في الأدب والنقد رؤية عربية، وقفة خليجية، نشر وتوزيع دار الثقافة، قطر- الدوحة، 1986.
- 177- فيدوح، عبد القادر، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار الصفاء للنشر والتوزيع، الأردن- عمان، ط (1)، 1998.
- 178- فيدوح، عبد القادر، دراسات نقدية في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1992.
- 179- فيصل، شكري: تطوّر الغزل بين الجاهلية والإسلام، من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط (7)، 1986.

- ق -

- 180- قاسم، أحمد سيزا، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.

- 181- قاسم، باسم إدريس، الشاعر الجاهلي والوجود، دراسة فلسفية ظاهراتية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، ط (1)، 2014.
- 182- القالي، أبو علي إسماعيل بن القاسم ، الأمالي ، ج (2)، عنى بوضعه: محمد عبد الجواد الأصمعي، دار الكتب المصرية، ط (2)، 1926.
- 183- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم، الشعر والشعراء، ج 1، دار إحياء العلوم، بيروت، 1986.
- 184- القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، ط (1)، 1966.
- 185- القيسي، حمودي نوري، الطبيعة في الشعر الجاهلي، دار الإرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط (1)، 1970.
- 186- القيسي ، حمودي نوري ، الفروسية في الشعر الجاهلي، مراجعة وتصحيح وتنقيح: محمد بن عبد اللطيف، عالم الكتب، بيروت- لبنان، ط (1)، 2004.
- 187- القيسي، حمودي نوري، لمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي، الموسوعة الصغيرة، منشورات دار الجاحظ للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1980.
- ك -
- 188- الكردي، عبد الرحيم، السرد في الرواية المعاصرة "الرجل الذي فقد ظلّه أنموذجاً"، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط 1، 2006.
- 189- الكفاي، منذر ذيب، الشعر الجاهلي في كتب المختارات الشعرية، عالم الكتب الحديث، ط (1)، 2006.
- 190- كيليطو، عبد الفتاح، المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ترجمة: عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1993.

- ل -

- 191- لحميداني، حميد، الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم (العصر الجاهلي)، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط (1)، 1997.
- 192- لحميداني، حميد، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط (3)، 2000.
- 193- لفتة، ضياء غني، البنية السردية في شعر الصعاليك، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ط (1)، 2010.

- م -

- 194- مجموعة من المؤلفين والباحثين، جماليات المكان، مكتبة عيون المقالات: الدار البيضاء، ط (2)، 1988.
- 195- بن مالك، رشيد، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصة للنشر، الجزائر، 2000.
- 196- بن مالك، رشيد، البنية السردية في النظرية السيميائية، دار الحكمة، الجزائر، 2001.
- 197- محفوظ، عبد اللطيف، وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط (1)، 2009.
- 198- مخايف، حسن، القصيدة والرؤيا، دراسة في التنظير الشعري والممارسات النقدية لحركة مجلة "شعر"، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، 2003.
- 199- مراشدة، عبد الرحيم، الخطاب السردى والشعر العربي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2012.
- 200- مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة.

- 201- مرتاض، عبد الملك، تحليل الخطاب السردى، معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.
- 202- مرتاض، عبد الملك، السبع المعلقات، مقارنة سيميائية- أنثروبولوجية لنصوصها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.
- 203- مرتاض، عبد الملك، الميثولوجيا عند العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.
- 204- مرتاض، عبد الملك، ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية "حمال بغداد"، ديوان المطبوعات الجامعية، 1993.
- 205- مرتاض، عبد الملك، قضايا الشعرية، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية (1)، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة.
- 206- المرزوقي، سمير، شاكور، جميل، مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، 1916.
- 207- مرشد، أحمد، أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط (1)، 2003.
- 208- مريدن، عزيزة، القصة الشعرية في العصر الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
- 209- مصلوح، سعد عبد العزيز، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، عالم الكتب، القاهرة، ط 2، 2015.
- 210- المطلبي، عبد الجبار: مواقف في الأدب والنقد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، دار الرشيد، 1980.

- 211- المطيري، بن فلاح محمد ، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، تقديم: سعد بن عبد العزيز مصلوح، عبد اللطيف بن محمد الخطيب، مكتبة أهل الأثر، الكويت، غراس للنشر والتوزيع، الكويت، ط (1)، 2004.
- 212- معتصم ، محمد ، المرأة والسرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط (1)، 2004.
- 213- المعتوق، أحمد محمد، اللغة العليا- دراسات نقدية في لغة الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 2006.
- 214- مفتاح، محمد، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط (3)، 2006.
- 215- الملائكة، نازك ، قضايا الشعر المعاصر، مطبعة دار التضامن، بغداد، ط (2)، 1965.
- 216- المناصرة، عز الدين، الأجناس الأدبية في ضوء (الشعريات المقارنة) قراءة مونتاجية، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، ط 1.
- 217- مندور، محمد، في النقد والأدب، مطبعة نهضة مصر، القاهرة.
- 218- منصور، حمدي محمود، قراءة في الشعر الجاهلي، دار الفكر ناشرون وموزعون، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، ط (1)، 2010.
- 219- مهداوي، محمد، جماليات المقدمة في الشعر العربي القديم، همزية حسان في فتح مكة، وبردة كعب بن زهير في مدح الرسول أنموذجين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009.
- 220- المولى، محمد أحمد جاد -البجاوي، علي محمد - إبراهيم، محمد أبو الفضل، أيام العرب في الجاهلية، منشورات المكتبة العصرية، بيروت.
- 221- مونسى، حبيب، فلسفة المكان في الشعر العربي -قراءة موضوعاتية جمالية- ، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

- ن -

- 222- النابلسي، شاكر، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط (1)، 1994.
- 223- ناصف، مصطفى، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، ط (2)، 1981.
- 224- نبوي، عبد العزيز، دراسات في الأدب الجاهلي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 3، 1999.
- 225- النجّار، أحمد محمد، تطوّر الشعر القصصي في وصف الأوابد من العصر الجاهلي إلى العصر الأموي، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1990.
- 226- نجم، محمد يوسف، فن القصّة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط 7، 1979.
- 227- نجمي، حسن، شعرية الفضاء والمتخيّل والهويّة في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الحمراء، بيروت، ط (1)، 2000.
- 228- نظيف، رشيد، الفضاء المتخيّل في الشعر الجاهلي، شركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط (1)، 2000.
- 229- النصري، فتحي، السرد في الشعر العربي الحديث، في شعرية القصيدة السردية، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، ط (1)، 2006.
- 230- نعناع، محمد فؤاد، الجود والبخل، دار طلاس، دمشق، 1994.
- 231- نمر، موسى إبراهيم، حادثة الخطاب وحداثة السؤال، مركز القدس للتصميم والنشر، بيرزيت، 1995.
- 232- النوتي، أحمد موسى، الصحراء في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، ط (1)، 2009.

- ه -

233- الهوَّاس، عبد الحقِّ حمَّادي، مدلولات أسماء النساء في القصيدة العربية، دراسة أدبية نقدية، دار الفتح للدراسات والنشر، ط (1)، 2003

- و -

234- الوائلي، كريم، الشعر الجاهلي: قضاياها وظواهره الفنية، دار وائل للنشر والتوزيع، الأردن- عمان، ط (1)، 2008.

235- وغيلسي، يوسف، الشعرية والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة.

236- وغيلسي، يوسف، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط 1، 2008.

- ي -

237- يحياوي، رشيد، الشعر والنثري، منشورات اتحاد كتاب المغرب.

238- يعقوب، إميل بديع، المعجم المفصل في علم العروض والقافية، دار الكتب العلمية، ط(1)، 1991.

239- يقطين، سعيد، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1997.

240- يقطين، سعيد، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1997.

241- يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 3، 1998.

- 242- يوسف، أحمد، السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي وجبر العلامات، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، ط (1)، 2005.
- 243- يوسف، آمنة، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط (1)، 1997.
- 244- يوسف خليف، مي، بطولة الشاعر الجاهلي وأثرها في الأداء القصصي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، عبدة غريب، القاهرة، 1998.
- 245- يوسف خليف، مي، العناصر القصصية في الشعر الجاهلي، دار الثقافة، القاهرة.
- 246- يوسف خليف، مي، القصيدة الجاهلية في المفضليات، دراسة موضوعية وفنية، مكتبة غريب، القاهرة
- 247- يوسف عبد الجليل حسني، العذل في الشعر الجاهلي، مكتبة الآداب ومطبعتها.
- 248- يوسف عبد الجليل حسني، الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.

ب- المراجع المترجمة:

- 1- إليوت، توماس ستيرنز، في الشعر والشعراء، ترجمة: محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط (1)، 1991.
- 2- بارت، رولان ، النقد البنيوي للحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت.
- 3- برنس، جيرالد، علم السرد، الشكل والوظيفة في السرد، ترجمة: باسم صالح، دار الكتب العلمية، بيروت، ط (1)، 2012.
- 4- بروب، فلاديمير، مورفولوجية الخرافة، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للنشرين المتحدّين، الرباط، 1998.

- 5- بروكلمان، كارل ، تاريخ الأدب العربي، ترجمة: عبد الحلیم النجار، ج (1)، دار المعارف، مصر، ط (4)، 1977.
- 6- الجرداس جوليان غريماس، جاك فونتين، سيميائيات الأهواء، من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ترجمة وتقديم وتعليق: سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط (1)، 2010.
- 7- جينيت جيرار، مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1986.
- 8- جينيت جيرار، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 2000.
- 9- جينيت جيرار وآخرون ، الفضاء الروائي، ترجمة، عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق، المغرب، 2002.
- 10- جينيت كولدنستين، رايمون، كريفل بورنوف، أويلي، إيزترفايك، ميتران، الفضاء الروائي، ترجمة: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2002.
- 11- جولمان دانييل، الذكاء العاطفي، ترجمة: ليلي الجبالي، مراجعة: محمد يونس، عالم المعرفة، 2000.
- 12- دور إليزيث ، الشعر كيف تفهمه وتتذوقه، ترجمة: إبراهيم محمد الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، 1961.
- 13- غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط (2)، 1984.
- 14- غولد نشتاين جان بول، الحيز المكاني الروائي، ترجمة: حامد فرزات، مجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 7، سنة 1992.

- 15- مجموعة من المؤلفين ، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتّاب العرب، المغرب، ط (1)، 1992.
- 16- هامون، فيليب، سيميولوجية الشخصيات، ترجمة: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط (1)، 2013.
- 17- همفري، روبرت، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، 1975.

ج- المراجع الأجنبية:

- 1) Barthes Roland et autres, Poétique du récit, coll, Point, Edition du Seuil, 1977.
- 2) Ditch Elisabeth Rallo –Fontonille Jaques – Lombardo Patrizia , Dictionnaire des passions littéraires, Belin Edition, 2005 .
- 3) Fontanille Jaques: Sémiotique du discours, Presse Universitaire de Limoges, Paris, 1998.
- 4) Fontanille Jaques : Sémiotique et Littérature, Essais de méthode, Presses Universitaires de France.
- 5) Gérard Genette : Figure III, Edition du Seuil, Paris, 1972.
- 6) Greimas Algirdas Julien : Du sens II, Essai Sémiotique, Edition du Seuil, 1983.
- 7) Greimas Algirdas Julien : Sémiotique Structural, Ed Larousse, Paris, 1996.

8) Harman Parret, Les passions, Essai sur la mise en discours de la subjectivité, Mardaga, 1986.

9) Rastier François, L'analyse thématique des données textuelles, L'exemple des sentiments, Paris, Didier, 1995.

ثالثا- المجالات:

1- مجلة الآداب، جامعة منتوري- قسنطينة، قسم اللغة العربية وآدابها، العدد 12، 2011.

2- مجلة آفاق، العدد (8- 9)، 1998، اتحاد كتّاب المغرب، الرباط.

3- مجلة الأقلام، إصدار وزارة الثقافة والإرشاد، بغداد، السنة الأولى، العدد (4)، 1964.

4- مجلة الأقلام، إصدار وزارة الثقافة والإرشاد، بغداد، العدد (9)، سنة 1973.

5- مجلة التراث العربي، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، العدد (99- 100، 2005) والعدد (15- 16، 1984).

6- مجلة التربية والعلم، جامعة الموصل - العراق، المجلد (17)، العدد (2)، لسنة 2010 (نسخة الكترونية).

7- مجلة التواصل، جامعة عنابة، عدد (4)، جوان 1999.

8- مجلة التواصل في اللغات والثقافة والآداب، جامعة باجي مختار- عنابة، العدد 33، مارس 2013.

9- مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، المجلد (15)، العدد (2)، ص 265 يونيو 2007 (نسخة الكترونية).

10- مجلة فصول، مجلد (1)، العدد (4)، يوليو 1981.

- 11- مجلة المجمع العلمي العراقي ، عدد : نوفمبر 1980 .
- 12- مجلّة مَجْمَع اللغة العربية بدمشق، الجزء الثالث، المجلد (83).
- 13- مجلّة ميسان للدراسات الأكاديمية، المجلد الثامن، العدد (15)، كانون الأول 2009 (نسخة الكترونية).

رابعاً- المعاجم والقواميس:

أ- المعاجم والقواميس باللغة العربية:

- 1- ابن أحمد الفراهيدي، الخليل ، كتاب العين، ترتيب وتحقيق: عبد الحميد هنداوي، ج(1)، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط (1) ، 2003.
- 2- الجوهري، إسماعيل بن حماد ، الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، ج 6، دار العلم للملايين، ط (3)، بيروت، 1984.
- 3- الرازي ، ابن أبي بكر عبد القادر محمد: مختار الصحاح، دار الجيل، بيروت.
- 4- الزبيدي محمد الحسيني ، تاج العروس من جواهر القاموس، المجلد (20)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط(1)، 2007.
- 5- زيتوني لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، ط (1)، 2002.
- 6- ابن سيده، علي بن إسماعيل أبو الحسن، المخصص، ج (4) ، دار الكتب العلمية.
- 7- عناني محمد، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي- عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، مصر، ط (3)، 2003.
- 8- ابن فارس، أحمد: معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون ، دار الفكر، بيروت.

9- الفيروز أبادي، مجد الدين، القاموس المحيط، ج (3)، شركة فن الطباعة، مصر، ط(5).

10- القاضي محمد، الخبو محمد، السماوي أحمد، العمامي محمد نجيب، عبید علي، بنخود نور الدين، النصري فتحي، آيت ميهوب محمد: معجم السرديات، إشراف: محمد القاضي، دار محمد علي للنشر، تونس، دار الفارابي، لبنان، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، دار تالة، الجزائر، دار العين، مصر، دار الملتقى، المغرب، ط 1، 2010.

11- ابن مالك، رشيد، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص عربي، إنجليزي، فرنسي، دار الحكمة، 2000.

12- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، المكتبة العلمية، ج 2، ط (3).

13- ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت.

ب- المعاجم المترجمة:

1- برنس جيرالد: المصطلح السردى معجم مصطلحات، ترجمة: عابد خزندان، مراجعة وتقديم: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط (1)، 2003.

خامسا - المواقع الإلكترونية:

- <http://lab.univ-biskra.dz>

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

1- الأَسْوَدُ بْنُ يَعْفُرٍ (نحو 22 ق هـ - 600 م):

« وَيُقَالُ يُعْفَرُ (بضمّ الياء والفاء) بن عبد الأسود بن جندل بن نَهْشَلُ بن دارم من بني تميم، ويطلق عليه اسم أعشى بني نهشل، يُكْنَى أبا الجراح، عدّه ابن سلام الجمحي في الطبقة الخامسة من الشعراء الجاهليين. كان شاعراً فحلاً، يكثر التنقل في العرب ويجاورهم، فيدّم ويمدح. له قصائد عدّة منها واحدة رائعة طويلة.

وفي قصائده تتعدّد الأغراض، ويضفي على المعاني شيئاً من كيانه. أمّا في غزله، فقد أسهب في وصف المرأة والتغني بجمالها؛ وإذا ما قاطعته الوصال يُندد بها. خلدته الرواة في أذهانهم وعلى صفحات تراجمهم « (□).

2- الأَعْشى (نحو 3 ق هـ - 624 م): (ويسمى أيضاً الأعشى الكبير أو أعشى بكر)

هو: « أبو بصير ميمون بن قيس بن جندل بن شراحيل بن عوف بن سعد بن طبيعة بن قيس بن ثعلبة بن عكاية بن علي بن بكر بن وائل الشاعر المشهور، كانت العرب تسميه "صنّاجة العرب" لأنه كان يغني بشعره.

أدرك الإسلام في آخر عمره، ورحل إلى النبي صلى الله عليه وسلم يريد أن يعتنق الإسلام، فأتى مكة، ولكنه لما قيل له: إنه يحرم الخمر، قال أتمتع بها سنة، ثم أعتنق الإسلام. فمات قبل انتهاء السنة في إحدى قرى اليمامة وذلك سنة 3 وقيل 7 هـ/629 م... كان كثير الوفود على الملوك من العرب والفرس، غزير الشعر، يسلك فيه كل مسلك، وليس أحد ممن عرف قبله أكثر شعراً منه. وقيل كان يفتد على الملوك ولاسيما ملوك الفرس، لذلك كثرت الألفاظ الفارسية في شعره. لُقّب الأعشى لضعف بصره، عُمي في آخر عمره» (□).

(□) عزيمة فوال بابي، معجم الشعراء الجاهليين، جروس برس، طرابلس- لبنان، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت-

لبنان، ط 1، 1998 ص 18.

(□) المرجع نفسه، ص ص 23، 24.

3- الأعلام الهذلي:

هو : « حبيب بن عبد الله الهذلي ثم الخثعمي . لُقِبَهُ حبيب الأعلام أخوه صخر الغي » (□).

4- الأفوه الأودي (نحو 5 ق هـ - 570 م):

هو : « صلاءة بن عمرو بن مالك بن عوف بن الحارث بن عوف بن ضبة من بني مدحج، يُكْنَى بأبي ربيعة. والأفوه لقب غلب عليه لأنه كان غليظ الشفتين ظاهر الأسنان. كان سيّد قومه وقائدهم، تميّز شعره بالفخر والحكمة، ولكنّه لم يُعرف له إلا قصائد قليلة، ويعدّه بعضهم من شعراء الفخر والفروسية، لكنّه لم يبلغ شأو عنترة وعمرو بن كلثوم في هذا الميدان لندرة قصائده، حكّمه في معظمها تعليمية ليس فيها القلق والتوتّر شأن حكم طرفة، وهي أقرب إلى حكم زهير بن أبي سلمى » (□).

5- امرؤ القيس (نحو 130-80 ق هـ - 497 - 545 م):

هو : « حنّج بن حُجر الكندي، لُقِبَ بامرئ القيس لما أصابه من تضعع الدهر، ومعناه رجل الشدة. ويُكْنَى أبا وهب أو أبا الحارث. وقيل: إن اسمه "قيس" ذكره مؤرّخو الروم في كتبهم بهذا الاسم. ويُلقَّبُ أيضا بالملك الضليل وبذي القروح، هو إذن امرؤ القيس بن حُجر بن الحارث بن عمرو بن حُجر - آكلُ المرار - بن معاوية بن ثور المعروف بكندة. ولد امرؤ القيس سنة 520 م في نجد وقيل 497 م وأمّه فاطمة بنت ربيعة بن الحارث أخت كليب والمهلل التغلبيين » (□).

و « نشأ في قبيلة كندة وهي أسرة ملوك، وكان حُجر والِد امرئ القيس ملكا على بني أسد، وقتلوه بعد أن تعسّفهم وظلمهم، وكان له أولاد منهم نافع وهو أكبرهم، وامرؤ

(□) المرجع السابق، ص 27.

(□) المرجع نفسه، ص ص 29، 30.

(□) المرجع نفسه، ص 32.

القيس وهو أصغرهم، وكان امرؤ القيس متوقِّد الذَّهن، لُقِّنه خاله المهلهل فنَّ الشعر، فبرز فيه، إلى أن تقدّم شعراء وقته. وكان مع صغر سنّه يحبُّ اللّهُو، غضب عليه والده لقوله الشعر، إذ كانت الملوك تأنف من ذلك. فخلعه وطرده لمجونه وتشبيبه بنساء القبيلة، فهام على وجهه في أحياء العرب ومعه بعض الصعاليك من طيء، وكلب وبكر بن وائل، فإذا صادف غديراً أو روضة أو موضع صيد، أقام معهم يصطادون أو ينحرون، ويشتون ويحتسون الخمرة.

ولم يكن امرؤ القيس تأخذه أبهة الملك، بل شغف بالحياة شغفاً قوياً، وترنَّح بفرحه وتفاؤله بها. ولما أتاه نعي أبيه، تملكه الجزع، وجعل ينتقل بين القبائل مؤلِّباً الأحلاف للثأر من بني أسد وهو يشعر أن أباه ضيَّعه صغيراً، وحملته دمه كبيراً» (□).

6- أمية بن أبي الصلت (5 ق هـ - 626 م):

هو: « أمية بن أبي ربيعة بن عوف بن عقدة بن غيرة بن قسي، وقسي هو ثقيف بن منبه بن بكر بن هوازن بن منصور بن عكرمة بن خصفة بن قيس عيلان. أمه رقية بنت عبد شمس بن عبد مناف.

كان أمية يعمل في التجارة بين الشام واليمن، ثم تزهد ونسك، ولبس المسموح ونبذ عبادة الأوثان. وحرّم على نفسه الخمرة. قرأ الكتب المتقدمة من كتب الله عزّ وجلّ، وكان يخبر بأن نبياً يبعثُ قد أطلّ زمانه ويؤمّل أن يكون هو ذلك النبيّ. فلما بلغه بعثة النبيّ محمد صليّ الله عليه وسلّم تكدر وأغمي عليه، وكفر به حسداً. شعره أشبه بالآراء المنثورة وليس له مقاييس فنيّة، يعكس فيه آراءه العقائدية التوحيدية التي تشبه العقيدة الإسلامية، ولما أنشيد رسول الله صليّ الله عليه وسلّم قال: آمَنَ لِسَانُهُ وَكَفَرَ قَلْبُهُ» (□).

(□) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(□) المرجع نفسه، ص 38.

7- أوس بن حجر (98 ق هـ / 530 م - نحو 2 ق هـ / نحو 620 م):

هو: « أوس بن حجر بن عتاب بن عبد الله بن عدي بن خمير بن أسيد بن عمرو بن تميم، من فحول الشعراء الجاهليين. عدّه ابن سلام من شعراء الطبقة الثانية، هو أشعر الناس في الجاهلية قبل النابغة وزهير على حدّ قول بعضهم. ولما برز النابغة وزهير، ألقيا على شهرته ظلالاً كثيفةً، كان أوس زوج أمّ زهير، وكان أستاذاً له، إذ نشأ في كنفه وسار على نهجه وأرسي دعائم مدرسته وتقاليدها.

ومما اشتهرت به مدرسة أوس، خصائص عدّة منها: بناء القصيدة الفخم، ووحدة العمود الشعري، وتسلسل الموضوعات وتعدّدّها، كما اشتهرت بحسن الصياغة، ومتانة الألفاظ، وانتقاء العبارات، والأنسجام بين المعاني والتعبير « (□).

و «يعتبر شعر أوس، نموذجاً لأشعار الجاهليين، إذ تجرّد من ظلال الذاتية وانفعالاتها البسيطة وصور عطاءه الإنساني وراء صخب الإيقاع الكبير في الحرب والغضب والهجاء، عمّر أوس طويلاً وكانت وفاته في أول ظهور الإسلام...» (□).

8- بجير بن أوس التميمي:

هو: «بجير بن أوس بن حارثة بن عامر بن حنظلة البرجمي، ويقول الأمدى: بجير بن أوس بن أبي سلمى؛ واسم أبي سلمى ربيعة بن رياح بن قرط بن الحارث بن مازن بن خلاوة بن ثعلبة بن ثور بن هذمة بن لاطم بن عثمان بن عمرو بن أد بن طابخة بن الياس، وأمّ عثمان بن عمرو مريثة بنت كلب بن وبرة وإليها ينسب ولدها، كان بجير شاعراً، ويقال هو بجير بن زهير بن أبي سلمى قال شعراً حين فتحت مكة» (□).

(□) المرجع السابق، ص 42.

(□) المرجع نفسه، ص ص 42، 43.

(□) المرجع نفسه، ص 49.

9- بشامة بن الغدير الدُبَياني:

هو: بَشَامَة بن الغدير العذري، والغدير هو عمرو بن هلال بن سهم بن ذبيان بن ريث بن غطفان، واختُلفَ في اسمه فمنهم من يقول: هو بَشَامَة بن عمرو بن معاوية بن الغدير بن هلال المري، ومنهم من يقول: هو بشامة بن الغدير؛ والاسمان لشخص واحد (□).

و«كان بَشَامَة أحزم النَّاس رأياً، وكانت غطفان تستشيرُه، إذا أرادت الغزو، وهو في شعره يتَّبَع الموصوف في حركاته وسكناته، متوسِّلاً النُّعوت المترادفة المتتابعة في استكمال خصائص الموصوف حتَّى يتجسَّد به الغلو الشعري» (□).

10- بشر بن أبي خازم الأسدي (نحو 22 ق هـ - نحو 598 م):

هو: «بشر بن أبي خازم بن عمرو بن عَوْف بن حمير بن ناشرة بن أسامة بن والبة بن الحارث بن ثعلبة بن دودان بن أسد» (□).

«وهو شاعر، فارس، فحل من شجعان بني أسد من نجد، هجا بشر أوس بن حارثة الطائي بخمس قصائد، ثم غزا قبيلة طيء، فَجُرِحَ وأُسِرَ عند بني نبهان الطائيين، فدفع أوس لبني نبهان مئتي بعير، وافتداه بها وأخذه منهم، ثم كساه حلته، وحمله على راحلته، وأمر له بمئة ناقة وأطلقه، فأطلق بشر لسانه يمدح أوس، وقال فيه خمس قصائد، محا بها ما سبق أن هجاه به. له أيضا قصائد جيدة في الفخر والحماسة. شهد الحرب التي وقعت بين أسدٍ وطيء، كما شهد هو وابنه نوفل الحلف بين القبيلتين، وكان أشعر بني أسد، أغار على بني صعصعة، فرماه فتى منهم بسهم أصاب منه مقتلاً» (□).

(□) المرجع السابق، ص ص 55، 56.

(□) المرجع نفسه، ص 56.

(□) المرجع نفسه، ص 57.

(□) المرجع نفسه، ص 64.

11- تَابَّطُ شَرًّا الْفَهْمِي (نحو 80 ق هـ - نحو 540 م):

هو: « ثابت بن جابر بن سفيان بن عدِّي بن كعب بن حرب بن تميم بن سعد بن فهم بن عمرو بن قيس بن عيلان بن مُضَرِّ بن نزار.

سُمِّيَ تَابَّطُ شَرًّا، لأنَّ أمَّهُ رَأَتْهُ مَرَّةً وَهُوَ خَارِجٌ يَتَابَّطُ سَيْفَهُ، فَقَالَتْ لِمَنْ سَأَلَهَا عَنْهُ، لَا أَدْرِي تَابَّطُ شَرًّا وَخَرَجَ. وَقِيلَ لَقَبَ بِذَلِكَ لِأَنَّ أُمَّهُ عَنَّفَتْهُ مَرَّةً عَلَى تَقْصِيرِهِ: «كُلُّ إِخْوَتِكَ يَأْتِينِي إِذَا رَاحَ بِشَيْءٍ، غَيْرِكَ»، فَقَالَ لَهَا: سَأَتِيكَ اللَّيْلَةَ بِشَيْءٍ، فَصَادَ أَفَاعِي كَثِيرَةً مِنْ أَكْبَرِ مَا قَدَرَ عَلَيْهِ، وَوَضَعَهَا فِي جِرَابٍ وَتَابَّطَهَا، وَمَا وَصَلَ إِلَى أُمَّهُ، أَلْقَى الْأَفَاعِي بَيْنَ يَدَيْهَا، فَشَاعَتْ فِي الْبَيْتِ، فَوَثَبَتْ وَخَرَجَتْ، فَقَالَتْ لَهَا نِسَاءُ الْحَيِّ: مَاذَا أَتَاكَ بِهِ ثَابِتٌ؟ فَقَالَتْ: أَتَانِي بِأَفَاعٍ فِي جِرَابٍ، فَقُلْنَ: وَكَيْفَ حَمَلَهَا؟ فَقَالَتْ: تَابَّطَهَا. فَقُلْنَ: لَقَدْ تَابَّطُ شَرًّا، فَلَزِمَتْهُ.

كان أحد أشجع الصعاليك وأفرسهم، عداءً مشهوراً، حتى قيل عنه «إنه أعدى ذي رجلين وذي ساقين وذي عينين»، وقيل عنه إنه صديق الوعول، ورفيق الغزلان. شاعر غزاء وحداً بين الحياة ولذّة المغامرة في مواجهة أصعب المواقف للقاء الموت» (□).

وتابَّطُ شَرًّا هو «أحد الشعراء الذين ارتبطت صورتهم بالأسطورة، في شعره فروسية وإباء، وتصوير لحياة الصعلكة، مات ذبيحاً في فخّ نصبته له القبيلة التي روعتها غزواته على أحيائها وأموالها وأنعامها، أمّا زوج أمّه، فهو أبو كبير الهذلي الذي حاول قتله مرّات عدّة لكنّه كان يقظاً، ولهذا أصبح عدواً لبني هذيل طوال عمره. قُتِلَ سنة 80 ق.هـ، وقيل 92 ق.هـ، بعد خاله الشنفرى. وقيل قتل في معركة بني رُجَيْلَةَ، وقيل قتلته حيّة» (□).

12- ثعلبة بن صعير :

هو : « ثعلبة بن صعير الخزاعي بن مازن بن مالك بن عمرو بن تميم بن مر بن أد بن طابخة بن إلياس بن مضر بن نزار بن معد بن عدنان ، شاعر جاهلي قديم . قال الأصمعي

(□) المرجع السابق، ص 64.

(□) المرجع نفسه، ص 64.

أيضا : « ثعلبة أكبر من جد لبيد»، ونقول : ولبيد بن ربيعة مخضرم صحابي ، عاش في الجاهلية تسعين سنة ، وقال الأصمعي أيضا : « لو قال مثل قصيدته خمسا كان فحلا » ، ولم نجد له فيما بين أيدينا من المصادر غير هذه القصيدة « (□)

13- حاتم الطائي (46 ق هـ - 78 م):

هو : « حاتم بن عبد الله بن سعد بن الحشرج، من قبيلة طيء، أمه عنبّة بنت عفيف بن عمرو بن أخزم، كانت ذات يسار ورسخاء حجر عليها إخوتها ومنعوها مالها إذ ألفوها لا تمسك شيئاً تملكه، فحبسوها سنة يرزقونها قوتاً لعلها تكفّ عما كانت عليه، ثم أخرجوها، ودفعوا إليها صرمة من مالها. فأتتها امرأة من هوازن، فسألتها فقالت لها: دونك الصرمة فقد والله مسني من الجوع ما آليتُ معه ألا أمنع الدهر سائلاً. وحاتم شاعر جواد مشهور بسماحته وخلقه» (□).

«ومعظم شعر حاتم يدور حول الكرم والعطاء والأنفة وبعد الهمة، وتداول الرواة نوادر شتى في كرمه وشجاعته، فلم يقولوا فيه قولاً إلا وأضفوا عليه صفة البذل، فهو لا يغزو غزوة ولا يحظى حظوة إلا ويجد لها سبيلاً من سبل الكرم والإنفاق» (□).

و«قيل إنّه توفّي في السنة الثامنة بعد مولد النبي صلى الله عليه وسلم، وقيل: مات نحو 15 ق.هـ، وقيل: 46 ق.هـ» (□).

14- الحادرة:

هو: « قطبة بن أوس بن مُحصن بن جرول، من بني ثعلبة بن سعد، ثمّ من غطفان؛ ينسبُ إلى ثعلبة وإلى غطفان، ونسبته إلى ذبيان هي الأشهر. شاعر مُقِلُّ، اشتهر بلقب "الحادرة" أو "الحويْدِرَة" لقول صاحبه زيّان بن سيّار الفزازي يهجو:

(□) الفضل الضبي ، المفضليات، هامش الصفحة 128

(□) عزيزة فوال بابي ، معجم الشعراء الجاهليين ، ص 86.

(□) المرجع نفسه، ص 86.

(□) المرجع نفسه، ص 87.

كَأَنَّكَ حَادِرَةٌ الْمُنْكَبِينَ وَصَعَاءُ تُنْقِضُ فِي حَائِرِ

والحادرة: الضفدعة الممتلئة المنكبين، والرصعاء: الخفيفة لحم العجيزة والفخدين.
تُنْقِضُ: تَبِقُ» (□).

و «هو من أشعر شعراء قيس وشعراء بني ثعلبة بن سعد بن ذبيان، كانت منازل قومه في الحجاز في شمال المدينة» (□).

15- الحارث بن حلزة:

هو : « ابن ظليم، الحارث بن حلزة بن مكروه بن عبد الله بن مالك بن يشكر بن بكر بن وائل، شاعر من أهل بادية العراق إمام في قومه ينطق باسمهم مثل قبيلة بكر أمام الملك عمرو بن هند عندما احتكموا إليه مع التغلبيين، وارتجل بين يديه معلّته» (□).

«وناظر عمرو بن كلثوم وظهر عليه لهدوء طبعه وبراهينه المعتمدة على العقل والحجة، عدّه ابن سلام في الطبقة السادسة من الشعراء الجاهليين، ضرب به المثل بكثرة قوله الشعر في الفخر، وقد أكثر منه في معلّته» (□).

«وبالرغم من ذلك فالحارث ليس شاعر البطولة المتفجرة، وإن عرض لها حيناً، بل إنّ في نفسه رقّة الشاعر المتنصّ لأقدام الموت؛ تراه يبكي لنزوح العمر به، ولمن فقدته من ولده، وصحبه الأقدمين، ويعجب من صموده للخطوب» (□).

(□) المرجع السابق، ص 91.

(□) المرجع نفسه، ص 91.

(□) المرجع نفسه، ص 92.

(□) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(□) المرجع نفسه، ص ص 92، 93.

16- الحطيئة:

هو: « جرول بن أوس، من بني قُطَيْعَةَ بن عبس: ولقب الحطيئة لقصره وقربه من الأرض، ويكنى أبا مليكة، وكان راوية زهير، وهو جاهلي إسلامي » (□)

17- أبو دؤاد الإيادي (نحو 85 ق هـ - بعد 540 م أو 550 م أو 480 م):

« اختلفَ في اسمه فمنهم من قال: هو جارية بن حمران بن الحجاج بن بحر بن عصام بن منبه بن حذاقة بن زهير بن إياد بن نزار بن معدّ. ومنهم من قال: هو حنظلة بن الشرقيّ. وقيل: هو جُوَيْرِيَّة بن الحجاج أو حمران من بني حذاقة؛ ربّما كان مولده 480 م » (□).

و « كان جارية في عصر كعب بن أمّامة الإيادي الذي أثر بنصيبه من الماء رفيقه التّمري، فمات عطشاً، فضرب به المثل في الجود، وأبو دؤاد هو أحد المشرفين على خيل المنذر بن ماء السماء، يربّي الخيل لنفسه، ويتعهدها لغيره، وأحد نعات الخيل المشهورين حتى قيل: لم يصف أحد الخيل إلاّ احتاج إلى أبي دؤاد، من الشعراء المقلين » (□).

18- دُرَيْد بن الصَّمّة (8 هـ - 630 م):

هو: « دُرَيْد بن الصَّمّة بن الحارث بن معاوية بن جداعة بن غزية بن جُشم بن معاوية بن بكر بن هوازن. الصَّمّة لقب معاوية بن الحارث أبيه. شاعر فحل وفارس مشهور، يعود نسبه إلى هوازن من قيس عيلان، وهو سيّد بني جُشم وفارسهم وقائدهم، غزا نحواً من مئة غزوة ولم يهزم في أيّ منها؛ من المعمرين في الجاهلية، عاش حتّى سقط حاجباه عن عينيه. أدرك الإسلام ولم يُسلم، فقتل على دين الجاهلية يوم حُنَيْن وكانت هوازن خرجت لقتال المسلمين. فاستصحبته معها تيمناً به، وهو أعمى، فلما انهزمت جموعها، أدركه ربيعة بن رفيع السلمي فقتله » (□).

(□) أبو محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج (1)، ص 238

(□) عزيزة فوال بابي، معجم الشعراء الجاهليين، ص 127.

(□) المرجع نفسه، ص 127.

(□) المرجع نفسه، ص 130.

19- ذو الإصبع العدواني (نحو 25 ق هـ - نحو 600 م):

هو: « حُرثان بن حارثة بن مُحَرَّث - أو حُرثان بن الحَرث، أو حُوَيْرث أو حَارِثَة، وقيل السَّمُوَال بن مُحَرَّث، ويقال الحارث بن ثعلبة بن ظَرْب بن عمرو بن عباد بن يشكر بن الحارث، وهو عدوان بن عمرو بن قيس بن عيلان، وقيل هو حرثان بن مُحَرَّث بن شبث بن ربيعة، وقيل هو الحَرث بن عمرو بن سعد بن قيس بن عيلان بن مُضَر... بن نزار، وقيل ينتهي نسبه إلى يشكر بن عدوان» (□).

وقد «سُمي "ذا الإصبع" لأنَّ حَيَّة نَهشت إبهام قدمه ، فقطعها، وقيل لأنَّه كان في رجله إصبع زائدة وسُمي "عدوان" لأنَّه عدا على أخيه، فهُمَّ بقتله، وقيل: فقاً عيَّنه. قيل: كان أحد حُكَّام العرب في الجاهليَّة وإنَّه كان أَثْرَم، أي سقطت مقاديم أسنانه، عاش فارساً، له غارات ماثورة ومعروفة، وحكيما من حكماء الجاهلية وشعرائها وفرسانها. أرى عمره على 170 سنة، يقال توي في سنة 22 ق هـ، أي نحو سنة 600 م (...). شعره لا يتعدى الأبيات المتفرقة تبدو فيه المنازعة والخصام» (□).

20- ربيعة بن مقروم الضبي:

هو: « ربيعة بن مَقْرُوم بن قيس بن جابر بن خالد بن عمرو بن غيط بن السيد بن مالك بن بكر بن سعد بن ضبَّة بن أد بن طابخة بن إلياس بن مضر بن نزار. وربيعه أحد شعراء مضر المعدودين في الجاهلية والإسلام، وهو شاعر مخضرم وكان ممن أصفق عليه كسرى، أسلم فحسن إسلامه، ثم عاش في الإسلام زماناً وشهد القادسية وجلولاء وغيرها من الفتوح وعاش قرابة المئة عام» (□).

(□) المرجع السابق، ص 134، 135.

(□) المرجع نفسه، ص 135.

(□) ديوان ربيعة بن مقروم، ص 11.

21- أبو ذؤيب الهذلي:

هو: « أبو ذؤيب، واسمه خُوَيْلِد بن خالد بن محرث بن مضر، عن الأصمعي أحد بني مازن بن عمرو بن الحارث بن تميم. هلك له بنون خمسة في عام واحد، أصابهم الطاعون، وكانوا هاجروا إلى مصر، وهلك أبو ذؤيب في زمن عثمان بن عفان رحمه الله في طريق مصر مع ابن الزبير، ودفنه ابن الزبير» (□).

22- زهير بن أبي سلمى (نحو 13 ق هـ - 609 م):

هو: « زهير بن أبي سلمى بن ربيعة بن رياح بن قرط بن الحارث بن مازن من قبيلة مُرَيِّنَة من مُضَرَ، أقام بنجد من غطفان؛ من أسرة كل أفرادها شعراء. أبوه كان شاعراً وكذلك خال أبيه بشامة بن الغدير، وزوج أمه أوس بن حجر، وأخته سلمى، وابناه كعب وبجير، وحفيده عقبة بن كعب المعروف بالمضرب بن كعب.

عُرف زهير بصاحب "الحوليات" لأنه كان ينظم قصيدته بمدّة حول كامل، فراجعها ويعرضها على ذوي المعرفة مما يفصح عن طبعه في التأني والروية، بحيث لا تثبت القصيدة في شكلها النهائي إلا بعد أن تتخذ قبل - أشكالاً مجزوءة متعدّدة؛ هو من أصحاب "المعلقات"، وعند ابن سلام في شعراء الطبقة الأولى من الجاهليين» (□).

23- سلامة بن جندل (نحو 23 ق هـ - 600 م):

هو: «و أبو مالك سلامة بن جندل بن عبد الرحمن بن عبد عمرو بن الحارث بن بني عبيد بن كعب بن سعد التميمي، منهم من يقول: إنّه شاعر جاهلي قديم، عدّه ابن سلام الجمحي من شعراء الطبقة السابعة من الجاهليين، ومنهم من يذكر معاصرتهم لعمر بن كلثوم. كان أبو مالك من الفرسان المعدودين، من أهل الحجاز، وأحد وصاف الخيل المشهورين، وكذلك كان أخوه أحمر بن جندل من الشعراء الفرسان المشهورين،

(□) السكري: شرح أشعار الهذليين، ج(1)، ص 21.

(□) عزيمة فوال بابي، معجم الشعراء الجاهليين، ص ص 154، 155.

امتاز شعر سلامة بإحكام العبارة، التي لا تخلو من الغريب الذي يستشهد به علماء اللغة، مع خشونة الصحراء في الألفاظ والصور، اشتهر بانصرافه إلى موضوع الفخر بنوعيه: الفردي والقبلي»^(□).

24- سلمة بن الخرشب:

هو: «سلمة بن عمرو بن نصر بن حارثة بن طريف بن أنمار بن بغيض بن ريث بن غطفان بن سعد بن قيس بن عيلان بن مضر، الخرشب لقب أبيه، وأصل معناه: الطويل السمين»^(□).

25- السليك بن السلُكة (نحو 17 ق هـ - 605 م):

هو: «السليك بن عمير بن يثري بن سنان بن عمير بن الحارث بن عمرو بن الحارث بن عمرو بن كعب بن سعد بن زيد بن مناة بن تميم، لذلك ينسبونه فيقولون السَّعدي التميمي. أحد العدائين الصعاليك الذين لا يُلحَقون، ولا تَعَلَّقُ بهم الخيل، ومنهم الشنفرى، وتأبَّطَ شراً، وعمرو بن براق. كان أسود اللون أو قريباً من السَّوَاد لأنَّ أمه أمة، كانت العرب تدعوه سليك المقانب، وهو أدلُّ النَّاسِ بمعالم الأرض»^(□).

«وقد تميَّز عن الصعاليك الآخرين بسرعة المبادرة، وفي شعره يروي أخباره الخاصة، في سرعة جريه، ودفاعه عن أصحابه، لكنَّه قليلاً ما يعي المعاني الاجتماعية المنطوية عليها ثورة الصعاليك، وكلَّ ما يسعى إليه الغنيمة وتأكيد تفوقه الدَّاتي، في سرعة الجري والفرار، وتجسّمه المعارك، وانتصاره على أعدائه، فهو أقرب إلى أنموذج الفاتك مقتنص اللدائذ منه إلى أنموذج الثائر»^(□).

(□) المرجع السابق، ص ص 167، 168.

(□) المفضل الضبي، المفضليات، هامش الصفحة 36.

(□) عزيزة فوال بابي، معجم الشعراء الجاهليين، ص 172.

(□) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

و« لم تعرف سنة ولادته، توفّي قتلاً على يد أنس بن مدرّك الختعمي نحو سنة 17 ق هـ أي سنة 605 م»^(□).

26- سويد بن أبي كاهل:

هو: « سويد بن أبي كاهل بن حارثة بن حسل بن مالك بن عبد سعد بن جشم بن ذبيان بن كنانة بن يشكر بن بكر وائل بن قاسط بن هنب بن أفصى بن دعمي بن جديلة بن أسد بن ربيعة بن نزار، شاعر مقدّم مخضرم، عاش في الجاهلية دهرًا، وعمر في الإسلام عمرًا طويلًا، عاش إلى ما بعد سنة 60 من الهجرة، قرنه الجمحي في طبقاته بعنتره، وقرنه أبو عبيدة بطرفة والحارث بن حلزة، وعمرو بن كلثوم»^(□).

27- ساعدة بن جؤية:

هو: « ساعدة بن جؤية من بني كاهل بن الحارث بن تميم بن سعد بن هذيل بن مدركة، شاعر محسن جاهلي.

وقيل: هو جاهلي مخضرم أسلم ولم تكن له صحبة، شعره مليء بالمعاني الغامضة وبالغريب من الألفاظ، يقال ليس في شعره ما يصلح للمذاكرة، يغلب فيه وصف النحل مما لا نجده عند غيره من معاصريه، وشعره أيضا مشهور بالحكم والعبر»^(□).

28- شريح بن الأحوص:

هو: « شريح بن الأحوص بن جعفر بن كلاب ، شاعر من شعراء الجاهلية وأمير من أمرائها، وكان والده الأحوص رئيس بني عامر يوم رحرحان الثاني ، وهو يوم لبني عامر بن صعصعة على بني تميم »^(□)

(□) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(□) الفضل الضبي: المفضليات، هامش صفحة 190.

(□) عزيزة فوال بابي ، معجم الشعراء الجاهليين، ، ص 162.

(□) المرزوقي ، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام ، هامش الصفحة 1195 .

29- الشماخ بن ضرار:

هو : « معقل بن ضرار بن سنان المازني الذبياني الغطفاني ، شاعر مخضرم ، أدرك الجاهلية والإسلام ، وهو من طبقة لبيد والنابغة ، وكان أرجز الناس على البديهة (ت 22هـ - 643م) » (□)

30- الشنفرى الأزدي (نحو 70 ق هـ - نحو 525 م):

هو: « ثابت بن أوس الأزديّ، الملقب بالشنفرى، نشأ في بني سلامان من بني فهم الذين أسروه وهو طفل صغير؛ ولما شبّ وعرف بقصة أسرهِ حلف أن يقتل منهم مئة رجل. عاش مع إخوته تارة ومنفرداً تارة أخرى في البراري، والمفازات البعيدة، يغزو على قدميه مرّة وعلى فرسه مرّة أخرى، فصار من أشهر عدائي الصعاليك، وأكثرهم جرأة، وأشدّهم دهاء، فكان يهاجم أضعاف عدده من الناس ويسلبهم، مات مقتولاً على يد رجل من بني سلامان، وكان قد قتل تسعة وتسعين من رجالها » (□).

31 - صخر الغيّ الهذلي:

هو : «صخرُ بن عبد الله الهذلي، وقيل: هو صخر الغيّ بن عبد الخُتميّ من بني عمرو بن الحارث، وقيل: هو صخر الغيّ بن سُويد بن رياح بن كليب بن كعب بن كاهل. لُقّب بصخر الغيّ لخلاعته، وشدة بأسه، وكثرة شرّه. من صعاليك العرب في الجاهلية، شاعر تنسب عليه أبيات من قصيدة سببها أنّه قتل جاراً لأبي المثلّم الشاعر الهذليّ، فدارت بينه وبين أبي المثلّم مناقضات، وقصائد طويلة. قيل: إنّه أغار على بني المصطلق من خزاعة، فقاتلوه ومن معه، رثاه أبو المثلّم، قيل: مات بنهشة أفعى» (□).

(□) المرزوقي ، شرح ديوان الحماسة ، هامش الصفحة 764 .

(□) عزيزة فوال بابي ، معجم الشعراء الجاهليين ، ص 184 .

(□) المرجع نفسه، ص 189 .

32- ضمرة بن ضمرة:

هو : « ضمرة بن ضمرة بن جابر بن قطن بن نهشل بن مالك بن زيد مناة بن تميم. كان من الشجعان الرؤساء؛ شاعر بني نهشل في الجاهلية. قيل: كان اسمه "شقة بن ضمرة" لدمامته وضآلة جسمه وقصره، فسمّاه النُّعمان (ضمرة بن ضمرة). يريد أنه كأبيه، وضمرة فارس، شاعر، شريف، سيّد في قومه، عاش زمن النعمان بن المنذر الذي كان يتمنى عدم رؤيته، فيقول له ضمرة: إنّ الرّجال لا تُكّال بالقفزان ولا توزن بميزان، وإنّما المرء بأصغريه: قلبه ولسانه. وضمرة صاحب يوم من أيّام العرب في الجاهلية هو: "يوم ذات الشقوق"، أغار فيه على بني أسد، وظفر بهم في مكان من ديارهم اسمه "ذات الشقوق"، وابن ابنة "نهشل بن حري بن ضمرة" شاعر مجيد معروف» (□).

33 - طرفة بن العبد (نحو 86 ق هـ / 60 ق هـ - نحو 538 / 564 م):

هو : « أبو عمرو، طرفة بن العبد بن سفيان بن حرملة بن سعد بن مالك بن ضُبَيْعَةَ، من بني بكر بن وائل، خاله المتلمّس، جرير بن عبد المسيح، عدّه بن سلام في الطبقة الرابعة من الشعراء الجاهليين، تويّ شاباً دون الثلاثين، ورغم ذلك فإنّه بلغ ما لم يبلغه القوم مع أعمارهم، له المعلّقة المشهورة باسمه. وله ديوان شعر يستشهدُ به أصحاب اللّغة، وهو من المقلّين، تويّ والده، وهو صغير، فأبى أعمامه أن يقسموا ماله؛ وأمّه وردة ظلموها حقّها. عاش شريداً طريداً، واندفع يشرب ويلهو، وينفق ماله، كان جريئاً على هجاء قومه وهجاء غيرهم؛ وقد على ملك الحيرة عمرو بن هند مع خاله المتلمس، ولمّا دخل على الملك وعند المسيّب ينشد شعراً في وصف جمل، ثمّ حوّله إلى وصف ناقة، قال طرفة: استنوّف الجمل، فسار قوله مثلاً في التخليط » (□).

(□) المرجع السابق، ص 193.

(□) المرجع نفسه، ص 195.

34 - الطفيل بن عوف الغنوي (نحو 520 م - 608 م):

هو: « طفيل بن عوف بن كعب بن جالن بن غنم بن غني من قيس عيلان، شاعر جاهلي فحل من الشجعان، اشتهر بوصف الخيل لذلك سُمي (طفيل الخيل)؛ ويسمى ايضا "المحبر" لتحسينه الشعر. عاصر النابغة الجعدي، وزهير بن أبي سلمى وأوس بن حجر. كان الأصمعي يُعجب بشعره. مات بعد مقتل هريم بن سنان، كان معاوية يقول: "خلوا لي طفيلاً وقولو ما شئتم في غيره من الشعراء"، مات سنة 608 م، وقيل 610 م، ويقال كانت ولادته سنة 13 ق ه نحو 520 م»^(□).

35 - عبد يغوث بن الحارث (نحو 40 ق ه - نحو 584 م):

هو: « عبد يغوث بن الحارث بن وقاص بن صلاة بن المعقل، اسمه ربيعة بن كعب بن الأرت بن ربيعة بن كعب بن الحرث بن كعب بن عمرو بن وعلة بن جلد بن مالك بن سبأ. شاعر فارس سيّد لقومه بني الحارث بن كعب في الجاهلية، وقائدهم في يوم الكلاب الثاني.

أسره في هذه المعركة بنو تميم وشدوا لسانه كي لا يهجوهم، أخذه عصمة ابن أبيير التميمي إلى بيته، فلما أيقن الشاعر أنه ميّت لا محالة، طلب إلى عصمة أن يطلق لسانه، ليذم أصحابه، وأن يقتلوه قتلة كريمة، فطلب منهم أن يسقوه الخمر ويتركوه ينوح على نفسه. فأجاب عصمة طلبه وقطع له عرق "الأكل" وتركه وخلف معه ابنيّن له، فقالا له: جمعت أهل اليمن وجئت لتصطلمنا فكيف رأيت صنع الله بك؟ فقال عبد يغوث قصيدته التي مطلعها: "ألا تلوماني..."، ثم نرف دمه ومات»^(□).

(□) المرجع السابق، ص 200.

(□) نفسه، ص 213.

36 - عبید بن الأبرص (نحو 25 ق هـ - نحو 600 م):

هو: « عبید بن الأبرص بن حنتم بن عامر - وقيل: ابن جشم بن عامر - بن هزبن مالك بن الحارث بن سعد بن ثعلبة بن دودان بن أسد بن خزيمه، يتصل نسبه بمضر. من الطبقة الأولى من شعراء الجاهلية؛ وعده ابن سلام في الطبقة الرابعة من الجاهليين.

شاعر فارس سيّد من سادات قومه وفرسانهم المشهورين، خاض معظم المعارك التي اشترك بها بنو قومه، من دهاة قومه ودهاة العرب يرجع إليه في الفصل بين القوم المتنازعين، فيعقد السلام مرّة ويدفع للحرب مرّة أخرى، ويقال: هو وضع لقومه خطة قتل الملك حُجرُ والد امرئ القيس»^(□).

و «نسجت حول موته الأساطير، رواها صاحب الأغاني في صورتين اتفقتا في أنّ مقتله تمّ على يد المنذر بن ماء السماء»^(□).

37 - عُدَيّ بن زيد العبّادي (نحو 35 ق هـ - نحو 590 م):

هو: « عديّ بن زيد بن حماد بن زيد بن أيوب بن إلياس بن مضر بن نزار تحدر من أسرة بني العبّاد، من دهاة الجاهليين، شاعر قرويّ من أهل الحيرة فصيح يحسن العربية، والفارسية، والرّمي بالنشاب، ويلعب لعب العجم بالصوالة على الخيل، تقلب عديّ في مطلع شبابه ببلاط النّعمان الثالث وندامه، ثمّ قدّمه أحد المرازبة إلى كسرى أنوشروان، فرغب فيه وأثبتته في بلاطه، فكان أوّل من كتب بالعربية في ديوان الأكاسرة؛ ولما توفّي أنوشروان، وخلفه ابنه هثرمز، أقرّ عديّاً، ورفع منزلته وأرسله بهديه إلى ملك الروم طيباريوس الثاني في القسطنطينية، فأكرّمه وحمله إلى أعماله على البريد، ليريه سعة أرضه، وعظم ملكه. ثمّ عاد إلى كسرى بهديّة قيصر، فاستأذنه في الإمام بالحيرة، فأذن له، فتلقاه النّاس ولو أراد أن يملكوه لملكوه، لكنّه كان يؤثّر الصيد واللّهو على الملك، تزوّج عديّ هند بنت

(□) المرجع السابق، ص 214.

(□) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

النعمان بن المنذر، وبقي مكرماً عنده مما أساء إلى حسّاده الذين أوغروا صدر النعمان عليه، فطلبه لزيارته وعديّ عند كسرى يومئذ، فلماً أتاه، حبسه في سجن لا يدخل عليه فيه أحد بالحيرة، ثم أرسل إليه من قتله وهو في السجن» (□).

38 - عروة بن الورد العبسي (نحو 30 ق هـ - نحو 594 م):

هو: « عروة بن الورد بن زيد بن عبد الله بن ناشب بن هويم... بن قطيعة بن عبّس. كان أبوه سبؤياً في حرب وقعت بين قبيلته عبس وبين فزارة لذلك كرهه أبناء قومه، ينتهي نسب أمّه إلى نهد من قضاة وهي أقلّ منزلةً من أبيه.

نقم عروة على أخواله وهجاهم، هو أبو الصعاليك، ويعزى السبب في خروجه على قبيلته وسلوكه طريق الصعلكة إلى اضطهاد أبيه له، وتفضيل أخيه الأكبر عليه واحتقار قومه له، لدنو منزلة أمّه في نسبها عن منزلة أبيه. اتّبع عروة سبيل الصعلكة، لإقامة نوع من العدالة الاجتماعية بين فئات المجتمع، الخلاء والفقراء، والمضطهدين من أبناء العرب، لم يكن الغزو غاية في ذاته، إنّما كان وعياً شعورياً، ولده إحساسه بالغبن الاجتماعي الذي تتلقاه فئة من الناس، قدّر لها أن تعيش خارج المجتمع، كان إذا غزا أصاب، وقسم الغنيمة بالتساوي، ونال مثل أيّ واحد منهم لأنّه كان ناقماً على توزيع الحق والعدالة في مجتمعه، فألى على نفسه أن يكون زعيم الصعاليك. شعره صريح، قويّ التأثير، ذو لهجة شعبية تتوجّه إلى الجماعات لا إلى الأفراد، مليئة بالدروس والعبر المشتقة من تجارب الغزو» (□).

39- علقمة بن عبدة (نحو 20 ق هـ - نحو 603 م):

هو: « علقمة بن عبدة بن ناشرة بن قيس من بني تميم، من الشعراء الكبار الذين عاصروا امرأ القيس، وعمرو بن كلثوم، والنابغة والذين أتحت لهم الفرصة للتنقل بين مشارق الجزيرة ومغاربها، ومخالطة العرب وكبارهم، والاتصال بملوك الغساسنة والمانذرة،

(□) المرجع السابق، ص 220.

(□) المرجع نفسه، ص ص 222، 223.

مما أضفى على شعره رونقاً، يتقلب بين زهُو المجتمعات المتحضرة، والبيئة البدوية التي عاشها، وتغنى بمثلها، عاش حياته في جوٍّ من العلاقات العاطفية التي لازمته حتى سنّ المشيب، وصبّت نفسه من تعبّد الجمال إلى استيحاء المجد بالقرب من الملوك، فكانت حياته مليئة بالتجارب الشخصية، التي أضفت على شعره أوصافاً فنيّة واقعية، عدّه ابن سلام في الطبقة الرابعة من شعراء الجاهلية، وعدّه آخرون من شعراء الطبقة الأولى.

له مع امرئ القيس مساجلات عدّة، أسر الحارث بن أبي شمّر الغساني أخا علقمة – شأس – فتشفع له علقمة لدى الحارث، ومدحه بأبيات فأطلقه» (□).

40 - عمرو بن الأهتم:

هو : « عمرو بن سنان، وهو الأهتم، بن سمي بن سنان بن خالد بن منقر بن عبيد بن الحرب، وهو مقاعس، بن عمرو بن كعب بن سعد بن زيد مناة بن تميم. كان سيّداً من سادات قومه، خطيباً بليغاً شاعراً، شريفاً جميلاً ولقبه "المكحل" » (□). «وكان يقال لشعره "الحلل المنشره"» (□).

41 - عمرو بن براقه:

هو : « ابن الحارث بن منبّه النّهمي من همدان ، يُعرف بعمرو بن براقه ، وبُراقه أمه. من شعراء اليمن الجاهليين، له قصيدة ميمية مشهورة. وقيل : أدرك الإسلام، وقيل : كان شاعر همدان قبل الإسلام، وله أخبار في الجاهلية، وقيل: عاش إلى خلافة عمر بن الخطاب، ووفد عليه، وبذلك يكون من الشعراء المخضرمين » (□).

(□) المرجع السابق، ص ص 228، 229.

(□) الفضل الضبي: المفضليات، هامش الصفحة 125.

(□) المصدر نفسه، هامش الصفحة نفسها.

(□) عزيمة فوال بابي ، معجم الشعراء الجاهليين ، ص 238.

42- عمرو بن قميئة (نحو 180 ق هـ / 85 ق هـ - 448 م / 540 م):

هو: « أبو كعب، عمرو بن قميئة بن سعد بن مالك بن ضبيعة بن قيس بن ثعلبة، وهو الحصن بن عكابة بن صعب بن علي بن بكر بن وائل، شاعر مشهور مات أبوه وهو صغير، فكفله عمه مُرتد بن صعب، وكان يحبه كثيراً .

كان عمرو جميلاً حسن الوجه، وكانت امرأة عمه ذات جمال، فعشقتة وشغفت به، غاب زوجها يوماً لبعض أمره، فأرسلت تدعوه على لسان عمه، فوقف لديها ساعة ثم راودته عن نفسه ولما أبى ذلك وفاءً لعمه، وخوف الدناءة والذكر القبيح، غضبت ومنعته من الخروج. ولما رجع زوجها، وجدها غاضبة فسألها بشأنها، فقالت: إن رجلاً من قومك جاء يستأمني نفسي منذ خرجت، ولا أسميه لك، فاقتف أثره، فعرف الأمر، وأخذ سيفه ليضرب عمرًا، فالتجأ إلى ملك الحيرة عمرو بن هند قائلاً: إن القوم اطردوني فقال: ما فعلوا ذلك إلا وقد أجزمت، وأنا أفحص أمرك، فإن كنت مجرمًا رددتك إلى قومك، فغضب وهم بهجائه وهجاء عمه، ثم أعرض عن ذلك ثم عاد إلى عمه واعتذر إليه، وكان قومه يحبونه، فلبث في حيه إلى أن مرّ امرؤ القيس الشاعر فاصطحبه وخرج به إلى قيصر وبقي معه مدة ومات في الطريق، وله تسعون سنة، ف قيل له عمرو الضائع» (□).

و « قد عدّه ابن سلام الجمحي من شعراء الطبقة الثامنة من الجاهليين وعدّه غيره من شعراء الطبقة الثانية» (□).

43 - عمرو بن كلثوم (نحو 20 ق هـ - 600 م):

هو: « عمرو بن كلثوم بن مالك بن عتاب بن ربيعة بن زهير بن جشم بن بكر بن حبيب بن عمرو بن غنم بن تغلب بن وائل بن قاسط بن هنب بن أفصى بن دعمى بن جديلة بن أسد بن ربيعة بن نزار، يُكنى أبا الأسود، وقيل أبا عمير. أحد فتاك الجاهلية، شاعر،

(□) المرجع السابق، ص 262.

(□) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

مقدم، أمه هي ليلي بنت مهلهل بن ربيعة التغلبي، عمراً أكثر من مئة وخمسين سنة، رأى كثيراً من ولده وأحفاده. وله قصيدة تعدّ إحدى مفاخر العرب، قام بها خطيباً عند فتكه بعمر بن هند سنة 52 ق هـ، بلغت قصيدته التي تعدّ من أشهر المعلّقات مئة وعشرين بيتاً، وله أيضاً بعض المقطعات، عدّه ابن سلام في الطبقة السادسة من الشعراء الجاهليين» (□).

44 - عنتر بن شداد (نحو 22 ق هـ / 525 - 615 م):

هو: « عنتر - أو عنتر بن عمرو بن شداد بن عمرو بن قراد بن مخزوم بن عوف بن مالك بن غالب بن قطيعة بن عبس بن بغيض، شاعر بني عبس المشهور وفارسهم المغوار، ولد من أمة حبشية فورث لونها وبعض ملامحها، عُرف بعنتر الفلحاء - صفة لمشقوق الشفة. تنكر له والده ولم يلحقه بنسبه شأن أولاده الإمام الذين لا يعترف بهم أبائهم إلا إذا نجّبوا. عاش عنتر يرمى الإبل، ويقابل احتقار الناس له بإباء وتمرد، فتبن عنتر بابنة عمه عبلة، وهي حرة يمنعه منها سواد لونه واحتقار عمه وسائر قبيلته» (□).

«وقد كانت له أيام مشهورة في حرب داحس والغبراء، واشترك في يوم ذي القار سنة 610، فجرح ثم مات متأثراً بجراحه عام 8 ق هـ، 614 م وقيل 615 م» (□).

45 - عوف بن الأحوص:

هو: « عوف بن الأحوص بن جعفر بن كلاب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة. يرجع نسبه إلى قيس بن عيلان بن مضر، أبوه اسمه ربيعة ويلقب بالأحوص، سيد قومه المطاع، حضر يوم شعب جيلة وهو شيخ كبير، حين كبر ترك الغزو، وبقي يرشد الناس ويدبر أمرهم، كان ابنه عوف يحضر معه، وكان من القواد والزعماء، فحضر يوم جيلة قبل الهجرة بأكثر من سبعين عاماً. وعوف بن الأحوص هو ابن عم الطفيل والد عامر بن

(□) المرجع السابق، ص ص 264، 265.

(□) المرجع نفسه، ص ص 274، 275.

(□) المرجع نفسه، ص 275.

الطفيل، أسلوبه الشعري لصيق بالواقع السياسي بين القبائل، وما يدور بينها من حروب، طغى عليه الحوار والنقاش، فضلاً عن الحماس وإيقاع اللفظ والفخر»^(□).

46 - الفند الزماني (نحو 92 ق هـ / 530 م):

هو: « شَهْلُ بن شيبان بن ربيعة بن زَمَان بن مالك من بني وائل من أهل اليمامة يُسَمَّى الفند الزماني. والفند: الجبل العظيم أو قطعة منه. ولقب بذلك لعظم خلقه، وقيل لقوله لأصحابه في إحدى المعارك: استندوا إليّ فإنّي لكم فندٌ.

شاعر من شعراء الطبقة الثالثة الجاهليين، سيد بني بكر وفارسها وقائد حروبها، خاض المعركة بين بكر وتغلب، وعمّر طويلاً؛ وقيل جاوز المئة من عمره، ثمّ اعتزل الحرب فيمن له من القوم. ولما أهلك المهلهل بكراً، أرسلوا إلى من باليمامة من بكر وائل يطلبون المساعدة، فأمدّهم الفند بما يريدون، ثمّ خاض معهم الحرب يوم قِصَّة، وهو يوم التحالق، وأبلى فيه بلاءً حسناً. شعره لا يبعد عن الشعر التقليدي الجاهلي، وأكثره في الحماسة الممزوجة بالحكمة»^(□).

47 - قيس بن الحدادية:

هو: « قيس بن منقذ بن عبيد بن أصرم بن حناطر بن حبيشة بن سلول، يُعرف بابن الحدادية، وهي أمه من بني حُدَاد من كنانة، وينسبها قوم إلى حُدَاد محارب، و حُدَاد (بالضم) من كنانة، و حُدَاد (بالكسر) من محارب.

هو شاعر قديم كثير الشعر في الجاهلية، فاتك صعلوك خليع، خلعتة قبيلة خزاعة بسوق عكاظ، وأعلنت أنها لا تحتمل جريرة له، ولا تطالب بجريرة عليها، فنُسب إلى

(□) المرجع السابق، ص 279.

(□) المرجع نفسه، ص 207.

أمه... وشعره يعد من الطبقة الثانية في عصره في الجاهلية. كان يهوى أم مالك بنت ذؤيب الخزاعي، وله فيها غزل بديع. قتله بعض بني مزينة في غارة لهم» (□).

48- قيس بن الخطيم:

هو: « قيس بن الخطيم بن عدي بن عمرو بن مسواد بن ظفر، وظفر هو كعب بن الخزرج بن عمرو بن مالك بن الأوس بن حارثة بن ثعلبة العنقاء بن عمرو بن عامر، وهو ماء السماء بن حارثة الغطريف؛ من الأزد، قُتِلَ أبوه وجدّه، وأوّل ما اشتهر به قيس تتبُّعُه لقاتلي أبيه وجدّه حتّى قتلها، وقال في ذلك شعراً، وله أشعار كثيرة في موقعة "بُعَاث" التي جرت بين الأوس والخزرج، قبل الهجرة. تريت قبل دخوله الإسلام، وقتله الخزرج قبل الهجرة، شعره جيد، ومن النقّاد من يفضُّله على شعر حسّان بن ثابت» (□).

49- أبو قيس صيفي بن الأسلت :

هو : « أبو قيس صيفي بن الأسلت بن جشم بن وائل الأوسي الأنصاري . سيد الأوس ، وشاعرهم ، ومن حكمائهم وخطبائهم، وقائد حروبهم في الجاهلية. كان يكره الأوثان ويبحث عن دين يطمئن إليه، فالتقى علماء من اليهود ، ورهبانا من النصراني ، وأخبارا ، فوصف له دين إبراهيم، فقال : أنا أوّمن بدينه. ولما ظهر الإسلام، تريت في قبول الدعوة، فمات دون أن يسلموهو بالمدينة» (□)

50- لبيد بن ربيعة:

هو: « لبيد بن ربيعة بن مالك بن جعفر بن كلاب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة بن معاوية... وينتهي نسبه عند مضر، أبوه جواد كريم، لُقّب: بريعة المقترين، وأمّه تامرة بنت زبياع العبسية، إحدى بنات جذيمة بن رواحة، واسم لبيد مشتق من قولنا لبد بالمكان

(□) المرجع السابق ، ص ص 298، 299.

(□) المرجع نفسه ، ص 299.

(□) المرجع نفسه ، ص 192

إذا مكث به وأقام، ولم يُذكر أن له ولداً سوى بنتين، وله أخ أكبر منه ضرساً اسمه (أريد)» (□).

و «قد نشأ شاعرنا لبيد يتيماً في إثر مقتل والده يوم ذي علق، فتكفله أعمامه، وكان إذاك يبلغ التاسعة من عمره، ولقي لذيهم من الرّخاء والسعة في العيش ما لم يتوقعه لنفسه. ولم يدم له ذلك حيث وقع بين أسرتين من بني عامر خلاف شتت شملهما» (□).

و كان لبيد في فترة شبابه «مقبلاً على لذائذ الحياة يصيب منها ما أراد إلى أن ظهر الإسلام، فقد تبدلت حياته رأساً على عقب، وكان ممن خف للإسلام، فدخل فيه وناصره وهاجر وحسن إسلامه» (□).

و «يذكر أبو الفرج في الأغاني أن لبيداً كان ممن عمر طويلاً، فيقال: إنّه عمر مائة وخمسة وأربعين سنة. أمّا وفاته، فقيل: إنّه توفّي في آخر خلافة سيّدنا معاوية رضي الله عنه، وقيل: بل توفّي في آخر عهد سيّدنا عثمان رضي الله عنه» (□).

51 - المتلمس الضبي (نحو 50 ق هـ / نحو 569 م):

هو: « جرير بن عبد العزّي - أو عبد المسيح من بني ضبيّة، هو المتلمس بن عبد المسيح بن عبد الله بن يزيد بن دوقن بن حرب بن وهب بن جلي بن أحمس بن ضبيّة بن ربيعة بن نزار. أخواله هم بنو يشكر، وهو خال طرفة بن العبد، كان مع طرفة ينادم الملك عمرو بن هند، ملك الحيرة ثمّ هجّوا، فأراد عمرو بن هند قتلها، لكنّه كره قتلها عنده، فكتب لهما كتابين إلى عامل البحرين، وأمره بقتلها، وفي بعض الطريق عرف المتلمس ما يحويه كتابه، فرمى به في نهر الحيرة، وهرب إلى ملوك الشام - بني جفنة -

(□) ديوان لبيد بن ربيعة، ص 5.

(□) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(□) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(□) المصدر نفسه، ص 6.

ومات ببصرى - من أعمال حوران في سوريا - وذهبت رسالته مذهب الأمثال فقيل: "أشأم من صحيفة المتلمس"، عدّه ابن سلام في الطبقة السابعة من الشعراء الجاهليين، وقيل إنّ تسميته "المتلمس" سببها قوله:

فَهَذَا أَوْأَنْ الْعَرَضِ حَيِّ ذُبَابَةٍ ❖ ❖ ❖ زَنَا بَيْرُهُ وَالْأَزْرَقُ الْمُتَلَمَّسُ» (□).

52- المثقب العبدى (نحو 35 ق هـ / 588 م):

هو : « عائذ بن محصن بن ثعلبة، وقيل: اسمه شأس بن عائذ بن محص بن ثعلبة بن وائلة بن عدي بن زهر بن منبّه بن نكرة بن لكيز بن أفصى بن عبد القيس بن أفصى، وعائذ شاعر من أهل البحرين اتّصل بالملك عمرو بن هند ومدحه بقصائد، كما مدح النّعمان بن المنذر بشعر جيد فيه حكمة ورقة؛ عاصر الملك أبا قابوس عدّة سنوات من 580 م - 602 م، ولقب بالمثقب لقوله في بيت من الشعر:

ظَهَرْنَ بِكِلَّةٍ وَسَدَلْنَ أُخْرَى وَتَقَبْنَ الْوَصَاوِصَ لِلْعِيُونِ

سعى عائذ مع قيس بن شراحيل بن مرة بن ذهل بن شيبان بالصلح بين بكر وتغلب، بعد حرب البسوس، فكان سيّداً مصلحاً في قومه، وهو أقدم من النّابغة وعدّه ابن سلام في الطبقة المنسوبة إلى شعراء القرى - البحرين» (□).

53- المرقش الأصغر (نحو 50 ق هـ / نحو 570 م):

هو : « عمرو بن حرملة، وقيل ربيعة بن سفيان بن سعد بن مالك، وقيل ربيعة بن حرملة بن سفيان بن سعد بن مالك بن ضبيعة، عمّه المرقش الأكبر، وهو عمّ طرفة بن العبد البكري» (□).

(□) عزيمة فوال بابي، معجم الشعراء الجاهليين، ص 318، 319.

(□) المرجع نفسه، ص 321.

(□) المرجع نفسه، ص 329، 330.

و « يقال هو أشعر المرقشين، وأطولهما عمراً وأجمل الناس وجهاً، وأحسنهم شعراً، ويقال إنه عشق فاطمة بنت الملك المنذر، فبلغ من وجده بها أنه قطع إبهامه بأسنانه، ومضى يهيم حياءً؛ فكان أحد العشاق العرب المشهورين في الجاهلية وفرسانهم. أشهر شعره حائيته، وهي إحدى المجمهرات، كانت له مواقع في بكر بن وائل وحروبها مع تغلب» (□).

54- المرقش الأكبر (نحو 75 ق هـ / نحو 550 م):

هو: « عمرو -وقيل عوف- بن سعد بن مالك بن ضبيعة بن قيس بن ثعلبة، وقيل اسمه ربعة بن سعد. دفعه أبوه إلى نصراني من أهل الحيرة فتعلم الكتابة، هو عمّ المرقش الأصغر، والأخير هو عمّ طرفة بن العبد، عشق المرقش الأكبر ابنة عمّ له "أسماء" وقال فيها شعرا كثيرا. اتصل مدّة بالحارث أبي شمّر الغساني، ونادمه ومدحه واتّخذ الحارث كاتباً له. مرض المرقش زمناً لأنه عرف أن "أسماء" عشيقته قد تزوجت رجلاً آخر، فقصد زيارته، فمات في حياها. هو من أصحاب المنتقيات، ولد باليمن ونشأ بالعراق، وقيل مات سنة 70 ق هـ / 552 م» (□).

55- الممرق العبدي:

هو: « شأس بن نهار بن أسود بن لكيز بن أفصى بن عبد القيس العبدي، شاعر من شعراء عبد القيس في الجاهلية، لم تُعرف سنة ولادته ولا سنة وفاته، وقيل توفي سنة 480 م، عدّه ابن سلام في طبقاته من شعراء البحرين، هو ابن أخت المثقب العبدي ولقب شأس بالممرق لقوله:

فَإِنْ كُنْتُ مَأْكُولاً، فَكُنْ خَيْرَ آكِلٍ وَإِلَّا فَأَدْرِكُنِي وَلَمَّا أُمْرَقٌ (□).

(□) المرجع السابق، ص 330.

(□) المرجع نفسه، ص 331.

(□) المرجع نفسه، ص ص 348، 349.

56- المُنخَلُ اليشكري (نحو 20 ق هـ / نحو 603 م):

هو: « المنخل بن مسعود -وقيل ابنُ عبِيد، وقيل عمرو، وقيل الحارث بن عامر بن ربيعة بن عمرو شاعر بني يشكر في الجاهلية. كان ينادم النعمان بن المنذر. قيل: هو الذي سعى بالنابغة الذبياني إلى النعمان بن المنذر في أمر زوجه "المتجرده" ففرَّ النابغة إلى آل حفنة الغسانيين بالشَّام» (□).

57- المهلهل بن ربيعة التغلبي (نحو 92 ق هـ / نحو 530 م):

هو: « أبو ليلى عدي بن ربيعة، من بني جشم بن بكر من بني تغلب. قيل: اسمه امرؤ القيس، وقيل هو خال امرئ القيس الشاعر المشهور. ولد في قبيلة تغلب، لقب "المهلهل" لأنه أوَّل من هلهل الشعر أي رقق ألفاظه. درج على اللهو والمجون، ومارقة الخمرة، ومعاشرة النساء، حتَّى لقبه أخوه "كُليب" (زير النساء) أي الذي يكثر من زيارتهنّ.

لم يذكر الغناء ومجالس اللهو في شعره، شأن امرئ القيس، لأنَّ الشعر لم يتفجّر في نفسه، إلاّ تحت وطأة الأثم والثأر، إثر مقتل أخيه -كُليب- الذي يُكنُّ له إعجاباً فائقاً، ويجده خير من في القبيلة، لهذا أتت فجيعة متعددة الجوانب، فكان الطعنة التي أصابته أصابت القبيلة وكبرياتها ومقامها، وما شعره في أخيه إلاّ وسيلة من وسائل الإثارة على أخذ الثأر وإبقاء الفجيعة به حياة نابضة، يشعر بها سائر أفراد القبيلة كما يشعر بها هو نفسه» (□).

58- النابغة الذبياني (نحو 18 ق هـ / نحو 604 م):

هو: « زياد بن معاوية بن ضباب بن جابر بن يربوع بن غيط بن مرة بن عوف بن سعد بن ذبيان بن بغيض، سميّ "النابغة" إمّا لأنّه أتاه الشعر وقد أربى على الأربعين، وإمّا لأنّه لم

(□) المرجع السابق، ص 350.

(□) المرجع نفسه، ص ص 352، 353.

ينشأ في أسرة نبغ فيها الشعر، فتفجّر الشعر عنده، كما يتفجّر النّبع فجأة. عني زياد
بسياسة قبيلته في حربها وسلمها وتحالفها مع القبائل الأخرى.

كان يتقلّب في بلاطي الغساسنة والمناذرة، طلباً للحظوة والشهرة، لذلك كان
يتكلّم باسم قبيلته ويشفع لها في بلاطهما، كان ملوكهما يغدقان عليه الأموال لبث
دعوتهما بين القبائل، والتغنيّ بمجدهما السياسي والحربي» (□).

«ويقتصر شعره على أغراض ثلاثة: الشعر القبلي، الذي يترجّح فيه بين الفخر
والتهديد والهجاء، مظهرًا دربةً لتوطيد أواصر الودّ بين قبيلته وأحلافها، يسمّي أبطالهم
بأسمائهم في شعره، ويصف قتالهم وزحفهم، وشعر المديح وفيه ذروة معاني العظمة
وإخراجها بهالة ملحميّة جديدة» (□).

«وشعر الاعتذار الذي يحوّل فيه قدرته على توليد المعاني إلى وصف جزعه وضعفه،
وقلّة شأنه وسيلةً لتعظيم النّعمان واستعطافه، هو عند ابن سلام من شعراء الطبقة الأولى
من الجاهليين» (□).

59- النّابغة الجعدي:

هو: «وقد اختلف العلماء في اسمه، فقليل: هو قيس بن عبد الله بن عدس بن ربيعة
بن جعدة بن كعب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة، وقال ابن قتيبة: هو عبد الله بن قيس بن
جعدة بن كعب بن ربيعة. وقال الأصفهاني: هو حيّان بن قيس بن عبد الله بن وحوح بن
عدس...» (□).

(□) المرجع السابق، ص 356.

(□) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(□) المرجع نفسه، ص 357.

(□) ديوان النّابغة الجعدي، ص 7.

و « اتفقت مصادر ترجمته أنّ كنيته "أبو ليلي" وأّنه عمّر طويلاً، فقد جاوز المائة سنة. أمّا عائلته، فذكر منها أمّه، وهي فاخرة بنت عمرو بن جابر بن سحنة الأسيدي وأخوه وَحَوْح، وقد أشار إليه ابن سلام دون أن يذكر اسمه، وقال المرزوقي إنّ اسمه "محارب"»^(□).

«وأما سنة ولادته، فلم تعرف، وكذلك سنة وفاته. وقال الزركلي: إنّّه توفّي نحو السنة 50 هـ / نحو 670 م، ولكن ذكر أنّه جاهلي، أدرك الإسلام وكان أكبر من النابغة الذبياني»^(□).

60- هبيرة بن عبد مناف:

هو : « هبيرة بن عبد مناف بن عرين بن ثعلبة بن يربوع بن حنظلة بن مالك بن زيد مناة بن تميم، أحد فرسان تميم وساداتها، شاعر محسن^(□) و يلقب بـ: "الكلبة العرني" »^(□)، و « أصل الكلبة : صوت النار ولهبها، وهذا لقب له ... والكلبة أمه، فلو صحّ هذا كان تلقيبا له باسم أمه، وهو من نادر التلقيب... والنسبة إلى جده "عريّني" بفتح العين وإثبات الياء^(□)»

(□) المصدر السابق، ص 8.

(□) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(□) المفضل الضبي، المفضليات، هامش الصفحة 31

(□) المصدر نفسه، هامش الصفحة نفسها.

(□) المصدر نفسه، هامش الصفحة نفسها.

مِنْهَا الْبَيْتُ

يهتم هذا البحث بدراسة وتحليل خصيصة السردية في الشعر العربي قبل الإسلام، والبحث في جمالياتها وخصائصها الفنية اعتماداً على أدوات إجرائية حديثة وقبل خوض غمار هذه الدراسة مهدنا لها بمدخل يعالج مصطلحات ومفاهيم البحث كما هي ثابتة في عنوانه انطلاقاً من تحديد مفهوم مصطلحي الشعر والسرد وإمكانية المزج بينهما في الخطاب الشعري العربي القديم، من منظور النقد العربي القديم والحديث وصولاً إلى تحديد مفهوم القصيدة السردية والقصة الشعرية، استجلاءً لإمكانية تحقيق التداخل بين السرد والشعر.

ثم عرّجنا في الفصل الأول على الوقوف على تجليات السرد القصصي في الشعر العربي قبل الإسلام بغية الكشف عن النماذج العديدة من القصص الشعرية المتنوعة المضامين، والتي حفل بها الشعر العربي قبل الإسلام، والمتعلقة بسرد الشاعر لمختلف الأحداث المرتبطة بتجاربه الذاتية، أو قصص ماضيه أو الخاص بالقبيلة واللذان يتعالقان مع حاضره الذي يعيشه.

أما الفصل الثاني فقد خصصناه لدراسة أنواع الشخصيات السردية المتضمنة في الخطاب الشعري القصصي في مدونة التطبيق، وطرق تمظهرها وتقديمها من قبل الشاعر السارد، اعتماداً على التصنيف الذي وضعه "فليب هامون".

وتطرقنا من خلال الفصل الثالث إلى دراسة وتحليل البنى العاملة للقصص الشعرية المبتوثة في الشعر العربي قبل الإسلام، قصد الكشف عن الحالات والتحويلات التي مرت بها الذات الفاعلة خلال مسارها السردية، أثناء تحقيقها لبرنامجها السردية الهادف إلى الإتصال بالموضوع القيمي، ثم بعد ذلك انتقلنا إلى تحليل مختلف الأهواء التي تبحث في حالات عامل الذات \ الشاعر النفسية والشعورية أثناء إنجازها للفعل وانتقاله من حالة إلى أخرى؛ فالعامل إلى جانب قيامه بالفعل/أو العمل وفق منظور سيميائية العمل، فهو في الآن ذاته يحس ويشعر بحالة نفسية معينة، باعتبار أن الأهواء لها سلطة قويّة على النفس

الإنسانية، فتتحكم في تحديد رغبات الإنسان بالإنجاز أو لا، و لها تأثير كبير على الإنسان؛ بحيث تتحكم في ردود أفعاله، لذا فهو يحاول جاهداً الحد من سلطتها وتأثيرها في ردة فعله اتجاهها.

أما الفصل الرابع فقد انصب الاهتمام من خلاله على تتبع تلك التقنيات الزمنية التي استخدمها السارد \ الشاعر لعرض الأحداث وفق رؤيته لها، فيتدخل في سردها استناداً إلى تقنيات زمنية تختلف عن الزمن الحقيقي للوقائع والأحداث، فهو أحياناً يقدم أحداثاً على أخرى، ويسترجع أخرى موظفاً آليتي: الاستباق والاسترجاع وأحياناً أخرى يلجأ إلى تسريع السرد حين يجمل سرد الوقائع دون تفصيل من خلال استخدام تقنياتي: "الخلاصة والحذف"، ويبطئ وتيرته حين يتدخل الحوار أو وصف بعض الشخصيات أو المكان، موظفاً تقنياتي: المشهد والوقف لغاية التأثير في المتلقي.

والفصل الخامس فقد تم من خلاله دراسة تجليات الفضاءين: الجغرافي والدلالي في القصص الشعرية قبل الإسلام باعتبار أن الذات الفاعلة \ الشاعر قد أسست فضاءها الذي يوظف أفعالها ويحدد المسافة بينها وبين الآخر الذي تجمعها معه علاقة جدل وجودي أعرب عن مواقفها الإنسانية العديدة، بالإضافة إلى تحليل علاقة الفضاء المكاني بالزمان والشخصيات والجدل القائم بين هذه العناصر السردية الثلاثة، من خلال تناول علاقة الفضاء المكاني بالفضاء الزماني من جهة، وعلاقة الشخصيات بالفضاء المكاني من جهة أخرى.

وأما الفصل الأخير السادس، فقد خصصناه لمقاربة علاقة السرد الشعري بالإيقاع، والتي تتضح من خلال الدلالة التي تتضمن الإيقاع؛ حيث يجمع الشاعر بين مضامين وإيقاع قصائده السردية، وذلك من خلال التوفيق بين دفعات إيقاع الأوزان الشعرية التي يوظفها، وما يصوره أو يعبر عنه من أحاسيس أو رؤى وأفكار، ناتجة عن نظرة تأمل وتدبر أو

موقف عاشه، باعتبار أن اختلاف الحالة النفسية للشاعر، سواء كانت حزناً أو فرحاً، تفرض على الشاعر اختلافاً في توظيفه للبحور الشعرية.

واختتمنا هذه الدراسة التطبيقية لمميزات السردية في نصوص الشعر العربي قبل الإسلام بخاتمة تضم أهم النتائج التي توصل إليها البحث، والتي تبرز خصوصية تجربة الشاعر العربي قبل الإسلام والمختلفة من شاعر إلى آخر، رغم أن أغلب الشعراء العرب قبل الإسلام قد سردوا القصص الشعرية ذات المضامين المتشابهة، كما وقفت الخاتمة على أهم خصائص المكون السردية في تلك النصوص الشعرية القصصية.

Cette recherche s'intéresse à l'étude et à l'analyse de la narrativité dans la poésie arabe pré-islamique et à s'approfondir dans ses caractéristiques artistiques en se basant sur des outils de procédure.

Avant de commencer cette étude on a voulu l'introduire avec un avant-propos qui traite les terminologies de l'étude comme il a été déjà mentionné dans son titre à partir de la détermination des termes de la poésie et de la narration et la possibilité de les amalgamer dans l'ancien discours poétique arabe à partir d'une vue de la critique arabe ancienne et contemporaine en arrivant à déterminer la notion du poème narratif et de l'histoire poétique en espérant la possibilité d'une éventuelle interaction entre narration et poésie, ensuite on a voulu souligner dans la première partie la présence de la narration poétique dans la poésie arabe pré-islamique dans le but de trouver les différents modèles des histoires poétiques qui sont riches en contenus être qui ne manquent pas dans la poésie arabe pré-islamique et qui concerne la narration du poète sur tous les faits et incidents relatifs à sa vie, ses expériences personnelles ou à son passé ou à celle de sa tribu et qui s'ajoutent à son présent vécu. la 2ème partie est consacrée à l'étude des différents personnages narratifs dans le discours poétique narratif dans la recherche et ses différents moyens de les présenter par le poète narrateur en se basant sur la classification faite par "Philip Hamon". la 3ème partie concerne l'étude et l'analyse de la structure narrative des histoires poétiques incarnées dans la poésie arabe préislamique ensuite on a viré vers l'analyse des différentes émotions qui étudient les cas du "moi" psychologique et sensationnel du poète en pleine écriture de son projet et aussi de son passage

d'une sensation a une autre. Donc l'actant quand il fait son acte ou son travail selon une vue sémiotique du travail il sent aussi une sensation quelconque en réalisant son projet

en considérant que les émotions ont de tres grand pouvoir sur l'humain et donc elles controlent le choix de l'homme en les réalisant ou non et elles ont un grand impact en controlant ses réactions c'est pourquoi l'homme éssaye toujours de les diminuer pour ne pas etre son esclave et donc diminuer ses impacts sur ses interactions envers elles la 4eme partie s'interesse a suivre les techniques temporelles que le narrateur poete utilise pour présenter les faits selon sa vision d'eux donc il se base dans sa narration sur les techniques temporelles qui sont differentes du vrai temps des vrais faits et incidents. des fois il avance des faits et revient a d'autres en employant l'outil de "l'anticipation ou prolepse" et le retour en arriere ou l'analepse" et des fois il anticipe rapidement la narration quand il rend la narration des faits plus belles sans les détailler en utilisant les techniques de "la conclusion " et "la suppression" ou a ralentir la narration quand il ya un dialogue ou la description de quelques personnages ou le lieu en emplyant les techniques de "la scene" et "la pause" jusqu'a toucher le lecteur

Dans la cinquième partie on a étudié l'apparence des deux espaces géographique et sémantique dans les récits poétique pré-islamique en considérant que le sujet de faire / le poète a effectué son espace qui englobe ses faits et qui limite la distance entre lui et l'autre dont est relié une relation essentielle et qui a montré plusieurs positions humaines, en plus l'analyse de la relation de l'espace du lieu avec le temps, avec le temps les

personnages et la question qui existe entre ces trois éléments narratifs , a partir de la relation entre l'espace du lieu avec celui du temps d'une part , et la relation des personnages avec l'espace du lieu, d'une autre part .

La sixième et la dernière partie a été consacrée a partir de l'analyse de la relation entre la narration poétique avec le rythme, et qui se manifeste à partir de la sémantique qui incluse le rythme ou le poète lie les contenus et les rythmes de ses poèmes narratifs à partir d'une cohérence entre les rythmes poétique élaborés et ce qui ressent comme sensation ou idées tirées d'une instant d'observation ou d'un moment vécu en considérant l'a différence de l'état psychique du poète, qu'elle soit tristesse ou bonheur, l'oblige à différencier aussi ses rythmes poétiques

On a clôturé cette recherche pratique , des caractéristiques narratives dans les textes poétiques arabe pré-islamique, d'une conclusion qui englobe les différents résultats trouvés et qui montrent le caractère unique de l'expérience du poète arabe pré-islamique ,et qui se diffère d'un poète à l'autre, bien que la plupart des poètes arabes pré-islamiques aient narré les histoires poétiques.

On a cité aussi dans cette conclusion les caractéristiques essentielles du composant narratif dans les textes poétiques narratif

This research concerns about the study and the analysis of the characteristic narrative in the Arabic poetry before Islam, and research in aesthetic and functional characteristics depending on the procedural tools modernist.

Before starting this study we introduce it by a prelude which addresses the terms and concepts of search as it is fixed in its title from defining the concept of the term poetry and narrative, and the possibility of mixing them in the old Arab discourse poetic from ancient and modern Arab critiques to define the concept of the narrative poem and the poetic story; to show the possibility to achieve the interference between the narrative and poetry.

Then, in the first chapter we deal with the appearance of the narrative story in the Arabic poetry before Islam in order to detect the different types of the poetic stories which have various contents appeared in the Arabic poem before Islam.

This poetic story related to the poet's narrative of his own experiences in different events or his past and his present life in his tribe.

The second chapter was dedicated to the study of the types of narrative characters contained in the speech poetic narrative in the blog, and how the narrative poet shows and presents it; depending on the classification of «Fillip Hamon».

In the third chapter we talk about the study and the analysis of the narrative structure of the poetic stories in the Arabic poem before Islam. Then,

we moved to analyze the different whims by looking at the cases of self-worker/psychological and emotional of the poet during the completion of his project and his change from one state to another, factor along with his act / or work with the perspective of semiotics work, and the also feels some psychological state when he did the work; because the whims have a strong effects on the human psyche, in which it rules the determination of the human desires by doing it or not, and also it has a significant impact on the human by controlling his reactions.

And, the forth chapter focused on the interest of the temporal techniques which are used by the narrator / poet to show the events according to his view point; and he narrates it with a temporal techniques which are different to the real time of these events. He sometimes reverses actions / events one than other, and restores others by using the technique of recovery and preempt, and sometimes give a quick narrative by decorating the events without giving details by both techniques: (conclusion and deletion), the narrator / poet also makes the narrative show in conversations or in the description of some characters or the area, by using two other techniques: (the scene and the cessation); in order to influence the recipient.

The fifth chapter concerns about the study of both fields: (geographical and semantic) in the poetic stories before Islam. By considering that self-actors / poet has established its space that frames its actions and determines the distance between them and the other in which we find the relation of

existing argument in its many human attitudes, as well as the analysis of the relation between the area and the time and the characters and also it analyzes the argument about this three; narrative arguments.

Through the link between area / time and the link between characters / area, on the other hand.

The sixth chapter is the last one which is specified to the approach of the link between the poetic narrative and the rhythm which appears through the significance that that contains rhythm, in which the poet combines between his narrative poem's contents and rhythm through the suit of the rhythm flow of the poetic rhymes that he uses, and all the feelings or thoughts that he expresses resulting from an imagination look or from an own experience, considering that the variation of psychological state of the poet whether if it was happiness or sadness which imposes a variation of poem's rhythms to the poet.

Finally, we conclude this applied study of the narrative features in all Arabic poems before Islam with a conclusion which contains the most important results of this research that shows the Arabic poet's featured experience that is also differed from one poet to another, despite the fact that most of the Arab poets narrated the poetic stories with similar content before Islam, and the conclusion also indicates the most important characteristics of the narrative component of these poetic narrative texts.

فہرک الموضوعات

الصفحة	الموضوع	المقدمة
أ- ط	المدخل: قراءة في مصطلحات البحث ومفاهيمه	
12	1- مفهوم السرد	
12	أ- لغة	
12	ب- اصطلاحا	
16	2- مفهوم القصة	
16	أ- لغة	
16	ب- اصطلاحا	
20	3- مفهوم الشعر	
20	أ- لغة	
21	ب- اصطلاحا	
26	4- تحديد الفترة الزمنية لمدونة التطبيق (ما قبل الإسلام)	
28	5- التداخل بين الشعر والسرد في النقد العربي	
	الفصل الأول: تجليات السرد في القصيدة العربية قبل الإسلام	
	المبحث الأول: القصص الغزلية	
45	1- قصص المقدمات	
49	أ- الطلل	
59	ب- الغزل	
63	ج- الظعن	
68	د- مقدمة الفروسية	
74	2- القصص الغزلية خارج إطار المقدمات: المغامرات الغزلية	
81	المبحث الثاني: قصص الحيوان	
82	1- قصص الاستطراد من وصف الناقة	
84	1- 1- قصّة الثور الوحشي	
90	1- 2- البقرة الوحشية	
93	1- 3- قصّة الحمار الوحشي	

96	1- 4- قصة الظليم والنعامة
100	2- قصص الاستطراد من وصف الفرس
102	3- قصص صيد الهواة
107	المبحث الثالث: قصص الحروب وشعر الأيام
112	المبحث الرابع: قصص الأجواد
11	المبحث الخامس: قصص مغامرات الشعراء الصعاليك
125	المبحث السادس: توظيف القصص المترسخة في ذهن الجماعة
الفصل الثاني: سيميولوجية الشخصيات السردية في القصص الشعرية العربية قبل الإسلام	
136	المبحث الأول: أنماط الشخصيات السردية
137	1- الشخصيات المرجعية
138	1- 1- الشخصيات التاريخية
143	1- 2- الشخصيات الإجتماعية
143	1- 2- 1- العاذلة
147	1- 2- 2- الضيف والمضيف
150	1- 2- 3- الفارس
152	1- 2- 4- الصياد
155	1- 3- الشخصيات المجازية
155	1- 3- 1- البطل
159	1- 3- 2- المتمرد
166	2- الشخصيات الإستذكارية
167	2- 1- المحب/ الشاعر
172	2- 2- الفارس / المحارب
180	3- الشخصيات الإشارية
180	3- 1- أنماط الرواة في السرد الشعري العربي
181	3- 1- 1- الراوي الخارجي غير المشارك
188	3- 1- 2- الراوي الداخلي المشارك
198	3- 2- وظائف الراوي
198	3- 2- 1- وظيفة القص

200	3 - 2 - 2	وظيفة الوصف
204	3 - 2 - 3	وظيفة التعبير
205	3 - 2 - 4	وظيفة التنسيق
206	3 - 3	المروي له
217		المبحث الثاني: طرق وأساليب تقديم الشخصيات
217	1 -	تقديم الشخصية عن طريق التسمية
218	1 - 1	الأسماء في القصص الغزلية
236	1 - 2	الأسماء في قصص الحرب
239	1 - 3	الأسماء في القصص المترسخة في ذهن الجماعة
240	2 -	تقديم الشخصيات عن طريق الوصف
241	2 - 1	الوصف الحسي للشخصيات
241	2 - 1 - 1	وصف الشخصيات في القصص الغزلية
249	2 - 1 - 2	وصف الشخصيات في قصص الحيوان
254	2 - 1 - 3	وصف الشخصيات في قصص الحرب
257	2 - 1 - 4	وصف الشخصيات في قصص الكرم
261	2 - 1 - 5	وصف الشخصيات في قصص الصعاليك
263	3 - 1	الصفات النفسية والاجتماعية للشخصيات
263	3 - 1 - 1	المرأة/المحبوبة
263	3 - 1 - 1	الصدّ والهجر
264	3 - 1 - 2	التدلّل والتمنّع
265	3 - 1 - 3	صفات المرأة/المحبوبة الخلقية
266	3 - 1 - 4	صفات المرأة/المحبوبة الاجتماعية
267	3 - 1 - 5	صفات الرجل/المحب النفسية
		والاجتماعية
269	3 - 1 - 2	صفات الحيوان النفسية والاجتماعية
285	3 - 1 - 3	صفات الضيف والمضيف النفسية والاجتماعية
290	3 - 1 - 4	صفات الفارس / المحارب النفسية والاجتماعية
292	3 - 1 - 5	صفات الصعاليك النفسية والاجتماعية

الفصل الثالث: سيميائية السرد والأهواء في القصص الشعرية العربية قبل الإسلام

- 298 المبحث الأول: سيميائية السرد في القصص الشعرية
- 298 1- السيميائية السردية
- 299 1-1 - المستوى السطحي
- 299 أ- مكوّن تصويري
- 299 ب- مكوّن سردي
- 299 1-2 - المستوى العميق
- 302 2- البنى العاملة للقصص الشعرية
- 302 2-1 - قصص الغزل
- 307 2-2 - قصص الحيوان
- 317 2-3 - قصص الحروب وصيد الهواة
- 325 2-4 - قصص الكرم
- 330 2-5 - قصص العذل
- 339 2-6 - قصص مغامرات الصعاليك
- 349 2-7 - القصص المترسّخة في ذهن الجماعة
- 356 المبحث الثاني : سيميائية الأهواء في القصص الشعرية
- 357 1- سيميائية الأهواء
- 362 2- دراسة وتحليل الأهواء في القصص الشعرية العربية قبل الإسلام
- 362 2-1 - مشاعر الحب، الشوق والحزن
- 362 2-1-1 - التمثيل المعجمي والدلالي لمشاعر الحب، الشوق والحزن
- 365 2-1-2 - الكفاءة الهويةية لأهواء الحب، الشوق والحزن
- 369 2-1-3 - تجليات المسار العاطفي للذات المُحِبِّ
- 370 2-1-3-1 - الوعي العاطفي
- 372 2-1-3-2 - الاستعداد العاطفي
- 373 2-1-3-3 - المحور العاطفي
- 374 2-1-3-4 - الانفعال
- 376 2-1-3-5 - التهذيب

- 378 -2 -2 مشاعر الخوف
- 378 -2 -2 -1 التمثيل المعجمي والدلالي لمشاعر الخوف
- 380 -2 -2 -2 الكفاءة الهوائية لمشاعر الخوف
- 387 -2 -2 -3 المسار العاطفي لهوى الخوف
- 387 -2 -2 -3 -1 الوعي العاطفي
- 388 -2 -2 -3 -2 الاستعداد العاطفي
- 390 -2 -2 -3 -3 المحور العاطفي
- 392 -2 -2 -3 -4 الانفعال
- 394 -2 -2 -3 -5 الانفعال
- 396 -2 -3 مشاعر العزة، والفخر والشجاعة
- 396 -2 -3 -1 التمثيل المعجمي والدلالي لمشاعر العزة، والفخر
والشجاعة
- 399 -2 -3 -2 الكفاءة الهوائية لمشاعر الشجاعة، الفخر والعزة
- 400 -2 -3 -3 المسار العاطفي لمشاعر العزة، الفخر والشجاعة
- 400 -2 -3 -3 -1 الوعي العاطفي
- 401 -2 -3 -3 -2 الاستعداد العاطفي
- 404 -2 -3 -3 -3 المحور العاطفي
- 406 -2 -3 -3 -4 الانفعال
- 409 -2 -3 -3 -5 التهذيب
- 411 -2 -4 مشاعر اللوم / العذل
- 411 -2 -4 -1 التمثيل المعجمي والدلالي لمشاعر اللوم
- 412 -2 -4 -2 الكفاءة الهوائية لمشاعر اللوم
- 413 -2 -4 -3 المسار العاطفي لمشاعر اللوم
- 413 -2 -4 -3 -1 الوعي العاطفي
- 414 -2 -4 -3 -2 الاستعداد العاطفي
- 415 -2 -4 -3 -3 المحور العاطفي
- 416 -2 -4 -3 -4 الانفعال
- 418 -2 -4 -3 -5 التهذيب

- 421 - 5 - 2 مشاعر الغربية والتمرد
- 421 - 1 - 5 - 2 التمثيل المعجمي والدلالي لمشاعر الغربية والتمرد
- 425 - 2 - 5 - 2 الكفاءة الهوائية لمشاعر الغربية والتمرد
- 426 - 3 - 5 - 2 المسار العاطفي لمشاعر التمرد والغربة
- 427 - 1 - 3 - 5 - 2 الوعي العاطفي
- 428 - 2 - 3 - 5 - 2 الاستعداد العاطفي
- 430 - 3 - 3 - 5 - 2 المحور العاطفي
- 431 - 4 - 3 - 5 - 2 الانفعال
- 432 - 5 - 3 - 5 - 2 التهذيب

الفصل الرابع: الزمن السردى وإيقاعه في القصص الشعرية العربية قبل الإسلام

- 436 المبحث الأول: آليات تحليل إيقاع الزمن السردى
- 436 1- المفارقات الزمنية
- 437 1- 1- الاسترجاع
- 438 1- 1- 1 الاسترجاع الداخلي
- 438 1- 1- 2 الاسترجاع الخارجي
- 439 1- 2- الاستباق
- 440 1- 2- 1 الاستباق الداخلي
- 440 1- 2- 2 الاستباق الخارجي
- 440 2- إيقاع الزمن
- 441 1- 2- 1 تسريع السرد
- 442 1- 1- 2 الخلاصة
- 443 1- 2- 2 الحذف
- 444 2- 2- 2 إبطاء السرد
- 444 1- 2- 2 المشهد
- 445 2- 2- 2 الوقف
- 446 المبحث الثاني: المفارقات الزمنية في القصص الشعرية العربية قبل الإسلام
- 447 1- تجليات تقنيتي الاسترجاع والاستباق في القصص الشعرية
- 447 1- 1- الاسترجاع

- 447 -1 -1 -1 الاسترجاع في قصص الغزل
- 454 -1 -1 -2 الاسترجاع في قصص الحيوان
- 466 -1 -1 -3 الاسترجاع في قصص الكرم
- 467 -1 -1 -4 الاسترجاع في قصص الأيام والحروب
- 469 -1 -1 -5 الاسترجاع في شعر الصعاليك
- 473 -1 -1 -6 الاسترجاع في القصص المترسخة في ذهن الجماعة
- 476 -1 -2 الاستباق في القصص الشعرية
- 477 -1 -2 -1 الاستباق في قصص الغزل
- 477 -1 -2 -2 الاستباق في قصص الحيوان
- 481 -1 -2 -3 الاستباق في قصص صيد الهواة بالفرس
- 483 -1 -2 -4 الاستباق في قصص مغامرات الصعاليك
- 485 **المبحث الثالث: إيقاع الزمن السردى في القصص الشعرية قبل الإسلام**
- 486 -1 تسريع السرد في القصص الشعرية
- 486 -1 -1 -1 الخلاصة
- 486 -1 -1 -1 في قصص الغزل
- 488 -1 -1 -2 قصص الحروب
- 492 -1 -1 -3 مغامرات الصعاليك
- 494 -1 -2 الحذف
- 498 -2 إبطاء السرد في القصص الشعرية
- 498 -2 -1 تجليات المشهد
- 498 -2 -1 -1 المشاهد الحوارية
- 498 -2 -1 -1 -1 الحوار الداخلي
- 506 -2 -1 -1 -2 الحوار الخارجي
- 506 -2 -1 -1 -1 الحوار التفاعلي
- 507 -2 -1 -1 -2 الحوار التجريدي
- 508 أ- حوار العاذلة
- 517 ب- مخاطبة الصاحبين/المثنى
- 520 ج- محاورة الطلل

- 522 د- محاورة الفرس
- 524 ح- محاورة الغول
- 526 2- 2- تجليات الوقفة الوصفية
- 528 2- 2- 1- وصف الشخصيات
- الفصل الخامس: سيميائية الفضاء في القصص الشعرية العربية قبل الإسلام**
- 553 **المبحث الأول: مفهوم الفضاء وأنواعه**
- 554 1- مفهوم الفضاء
- 554 أ- لغة
- 554 ب- اصطلاحا
- 561 2- أصناف الفضاء
- 561 2- 1- الفضاء الجغرافي
- 562 2- 2- الفضاء الدلالي
- 563 **المبحث الثاني: تجليات الفضاء الجغرافي في القصص الشعرية**
- 565 1- الفضاء الأليف
- 565 1- 1- الصحراء
- 568 1- 2- الأودية وموارد المياه
- 570 1- 3- المراقب
- 573 2- الفضاء المعادي
- 573 2- 1- الطلل
- 578 2- 2- فضاء ساحة الحرب/الموت
- 582 2- 3- السجن
- 586 2- 4- الغربية
- 593 3- فضاء الذكرى
- 600 4- فضاء الانتقال
- 600 4- 1- الظعائن
- 607 4- 2- رحلة الحيوان
- 612 **المبحث الثالث: الفضاء الدلالي في القصص الشعرية**
- 613 1- تقاطبات الأنا مع الفضاء المكاني

- 614 أ- الأنا والمرأة
- 619 ب- الأنا والحلم
- 629 **المبحث الرابع: علاقة الفضاء المكاني بالزمن والشخصيات**
- 630 1- الزمن وتداعيات الذاكرة واستعادة صور المكان
- 640 2- الشخصيات ووعيها بالفضاء المكاني
- 642 1- 2- الصراع من أجل البقاء
- 649 2- 2- اغتراب الشاعر وضيق أفق الفضاء المكاني
- الفصل السادس: دلالة الإيقاع وعلاقته بالسرد في القصائد السردية العربية قبل الإسلام**
- 656 **المبحث الأول: مفهوم الإيقاع، مكوناته وخصائصه**
- 657 1- مفهوم الإيقاع
- 657 أ- لغة
- 657 ب- اصطلاحا
- 659 2- الإيقاع والدلالة
- 661 3- الإيقاع والوزن
- 662 4- الإيقاع والسرد
- 665 **المبحث الثاني: خصائص الإيقاع في القصائد السردية**
- 666 1- الإيقاع الخارجي
- 666 1- 1- الوزن
- 666 1- 1- 1- بحر الطويل
- 678 1- 1- 2- بحر البسيط
- 686 1- 1- 3- بحر الكامل
- 694 1- 1- 4- بحر الوافر
- 699 1- 1- 5- بحر المتقارب
- 705 1- 1- 6- بحر الرمل
- 710 1- 1- 7- بحر الخفيف
- 715 1- 1- 8- بحر السريع
- 719 1- 1- 9- بحر المديد
- 722 1- 2- القافية والروي

722	1 - 2 - 1 القافية
723	أ- القافية المقيدة
723	ب- القافية المطلقة
724	1 - 2 - 2 الروي
725	1 - 2 - 3 أنواع القوافي وحروف الروي في السرود الشعرية
741	2- الإيقاع الداخلي
741	1 - 2 - 1 ظاهرة التكرار
743	1 - 1 - 2 تكرار الحرف
746	2 - 1 - 2 تكرار الكلمة
746	2 - 1 - 2 - 1 تكرار الاسم
750	2 - 1 - 2 - 2 تكرار الفعل
752	2 - 1 - 3 تكرار العبارة
754	2 - 1 - 4 تكرار الضمير
759	الخاتمة
272	قائمة المصادر والمراجع
808	ملحق أسماء الشعراء
838	ملخصات البحث
848	فهرس الموضوعات