أبحاث
في الشعر العربي

الأدب: أبحاث في الشعر العربي
المؤلف: أ. د. نضال إبراهيم ياسين
الناشر: جيكور للطباعة والنشر والتوزيع لبنان - بيروت الجنوب للطباعة والنشر والتوزيع العراق - البصرة
الاخراج: مطبعة الجنوب
الغلاف: جوهان هاينريش لودفيج لوحة الغلاف Ludwig Deutsch
العنوان:

رقم الايداع في دار الكتب والوثائق العراقية ٤٣٣٥ لسنة ٢٠١٧

ISBN:

محفوظة جميع الحقوق للمؤلف

جميع الحقوق محفوظة باستثناء اقتباس فقرات قصيرة لغرض النقد أو المراجعة، فإنه لا يجوز إعادة إنتاج أي جزء من هذا الكتاب أو تخزينه في نظام الاسترجاع أو نقله بأي طريقة من دون الحصول على إذن مسبق من الناشر.

All rights reserved.Except for the quotation of short passages for purposes of criticism or review, no part of this publication may be reproduced, stored in retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, without written permission of the publisher.

الطبعة الأولى
2018

AL-JANOOB
For Printing & publishing Ltd.
Iraq - Basra
Mob.: 009647801032308
jawadonlin@gmail.com
www.jawadonline.com

Jeekor
For Printing & publishing Ltd.
Beirut- Lebanon
009613458369 -009647819708245
jeekor4@gmail.com
munafhameed4@gmail.com
www.jekoor.com

أدب

أ. د. نضال إبراهيم ياسين

أبحاث في الشعر العربي

الجنوب للطباعة والنشر والتوزيع
جيكور Jeekor للطباعة والنشر والتوزيع

تقديم

الحمد لله الذي علمنا مالم نكن نعلم، وجعل اللسان العربي خير ما به نتواصل ونتفاهم، وصلى الله على محمد نبينا وشفيعنا وسيدنا، وعلى أهل بيته الطيبين، وصحابته المنتجبين، وبعد..

لَقَد شَاعَ بَينَ المُتَأدبِينَ أَنَّ الشِّعرَ دِيوانُ العَرَبِ، وَأعتَقِدُ أَنَّ هُناكَ جُزءاً كَبِيراً مِن المُهتَمِّينَ بِالشَّأنِ الأَدَبِي عَرفوا مَعنَى هَذِهِ العِبارة الموجزة، وَاستَوعَبوا مُحتَواهَا الضَّخم، أَجَل، إِنَّ الشِّعرَ دِيوانُ العَرَبِ، فَهوَ قَد حَفِظَ عَن هَذِهِ الأُمَّةِ أَشياء كَثيرة، فَقَدْ كَانَ مُستَودَعاً لِتُراثِهَا مِن أَفكَارٍ، وَعَادَاتٍ، وَدِيانَاتٍ، وَأَساطِيرَ، وَقَصص، وَشُؤونٍ، وَقَضَايَا أُخرى.... وَمِنْ هُنَا نَقولُ: إِنَّ حَديثنا عَنِ الشِّعرِ العَرَبِي حَدِيثٌ عَن القَصيدَةِ، فَهي مُفرَدَاتٌ وَألفَاظٌ مُرَكبة في أساليب، وهذه المفردات والأساليب إنما هي تعبير عن المعاني الكامنة في النفس الإنسانية، وعن طريق هذا التعالق بين تركيب الألفاظ يحدث الاتصال بين الشَّاعر والقارئ .... إذن فقصيدة الشعر هي مجموعة متتابعة من التجارب فيها الأصوات، والصور الناطقة المتحركة، والأفعال، والأخيلة، والعواطف الجياشة تمر عن طريقها حين تقرأها، وبهذه القراءة الراصدة تختلف القصيدة من قارئ الى قارئ آخر، فهي ذات وجود متعدد يكاد لا يأتي عليه الحصر.

إذن فالشِّعر محتاج للعمل والنظر والاختبار، مادام قصيدا بوزن وقافية... فهو فن محتاج للخبرة والدربة وإدامة النظر، فالشاعر هو الذي تتطور على يديه اللغة، وهو الذي يمد الألفاظ بالمضامين والمعاني الجديدة، ومن هنا كانت دراسة الشعر، وعلى وجه الخصوص الشعر العربي مفيدة الفائدة الكاملة للتعرف على النبض الشعري وتقاسيمه، وللتعرف على نمط الشاعرية وتكوينها الفني، وبذا جاءت أبحاث الأستاذة الدكتورة «نضال ابراهيم ياسين» التي خصصتها في الشعر العربي، لتقيم نظرها البحثي في مسارب هذا وتجوس في مسائله، واقفة مختارة النماذج الشعرية من الحديث ومن القديم، وعليه فقد تنوعت بحوث وآلية دراستها الراصدة في مفاصل متعددة للشعر العربي بنمطيه القديم والحديث . ... إذ كانت للدارسة المعطاء بحثين اثنين خصصتهما لدراسة بعض مناحي أو مظاهر الشعر العربي الحديث .... إذ

عالجت في الأول: «آليات الرفض والتمرد في شعر أحمد مطر»، وقد عمدت مجلية أساليب التمرد والرفض التي وظفها الشاعر في شعره.

أما بحثها الثاني: فقد وقفته على دراسة «البيئة العراقية في شعر السياب»، إذ كشفت عن بعض مظاهر البيئة العراقية التي تجلت في شعر السياب وَعَلَى وَجه التحديد بيئة المكان المحصورة بجنبات «جيكور، وبويب، والشناشيل، والشط... وغيرها، وكذلك البيئة الاجتماعية التي حددت وخصصت بالعادات والتقاليد، والأغاني الشعبية، واللهجات ..... الخ». ولي أن أنوه وقد ألمعت أن للباحثة المعطاء بحوث خصصتها لبعض ظواهر الشعر العربي القديم ...إذ كانت لها وقفة بحثية عند «اللون في شعر أبي تمام» فنحن نجد الشاعر بوجه عام، والشاعر العربي بوجه خاص لم يتوان عن الاستعانة بكل ما في الطبيعة من ألوان لتصوير لوحاته الشعرية في أغراض شعره المتنوعة.. ثم تقف بنا الدراسة عند «تقنيات القص الهازل في شعر عمر بن أبي ربيعة» الذي سلك مسلكا متفردا في المحيط الغزلي وهو القص الهازل المرح، إذ نلحظ أن هناك تقنيات متنوعة وظفها الشاعر الحاذق من أجل إبراز هذا الجانب الهازل الذي خص به في قصصه الغزلية... وقد انتقل نظر الدارسة الفاضلة الملتقط إذ نجدها في مفصل آخر تقيم دراسة تحليلية مقارنة بين بردة كعب بن زهير ومشوبة القطامي التي مدح بها أحد الولاة، وقد وجدت الدارسة عن طريق نظرها الثاقب تقاربا وتجاذبا بين القصيدتين في الشكل والمضمون والمناسبة ... ثم طوفت بنا الدارسة دارسة ومتأملة «مقدمات القصائد عند الشعراء العرب في خراسان في العصر الأموي»، وهي دراسة لأهم المقدمات، وأبرزها التي وظفها الشعراء في مطالع قصائدهم ... ونلحظ أن الدارسة الفاضلة قد تعرضت في موضع آخر، وفي مفصل بحثي جديد الى دراسة «العفة في الغزل العذري بين الحقيقة والوهم»، إذ أرادت عن طريق هذه المباحثة أن تستخلص رأيا مناسبا موضوعيا بعد أن اختلف الدارسون بشأن العفة العذرية وحقيقتها.

ومما تقدم نخلص الى أن الباحثة الفاضلة سعت سعيا حثيثا، وجهدت جهدا ملحوظا وبينا بجمع هذه الدراسات الطيبة التي تمثل جهدها الواصب الذي نشرته في مجلات محكمة رصينة، فكان أن حدثت نفسها أن تقوم بجمع هذه الدراسات الفنية في كتاب مستقل معنون بـ«أبحاث في الشعر العربي» هو إسار هذا المنجز الراقي، إذ بإمكان القارئ الكريم، والدارس المتخصص المعني بالشأن الأدبي أن يقرأ هذا الجهد الواصب للدكتورة الفاضلة، والدارسة المتمكنة ليملأ عينيه من المكنة البحثية، والقدرة التحليلية التأملية والتَّوصيفية التي وفرتها للقارئ المستفيد، وأقول من باب الحقيقة العلمية التي لاريب فيها، ومن باب تأكيد القول... إن الدارسين والباحثين بالشأن الأدبي، وبالدراسات في الشعر العربي سيجدون في هذا الجهد الطيب ما يسد رمقهم، إذ إن في مجمل هذا الكتاب، وما ينطق به ما يدعو الى التأمل، والتفكر في التعمق في جنباته الأدبية، ومراميه الشعرية المدروسة...

ولا يسعني إلا أن أشكر الأخت الجليلة الدكتورة نضال ابراهيم على جهدها الجاهد وسعيها الساعي القائم على ما ادخرته ذاكرتها البحثية والثقافية المتقدة في دراستها للشعر العربي، وبذا فإن منجزها هذا سوف يثري المكتبة الأدبية بهذه المعلمة ... سدد الله خطاها في اختياراتها المستمتعة.

الأستاذ الدكتور فاخر الياسري
جامعة البصرة / كلية التربية للعلوم الإنسانية
٢٠١٨/٤/٦ م

آليات الرفض والتمرد في شعر مطر أعمد

مقدِّمة

هُنَاكَ مَقُولَةٌ تَكَادُ تُشَكِّلُ قَانُوناً ابدَاعِيّاً مؤداهُ لا يُوجَدُ أَدِيبٌ يَقبلُ الوَاقع، وَمِنْ ثَمَّ؛ كُلُّ أَدِيبٍ، رافضٌ بِالضَّرُورَةِ، وَهوَ لَا يَتَصَالَحُ مَعَ الوَاقِعِ، وَإِن بَدَا كذلك، هذه شبه حتمية نصل اليها من خلال قراءة النص واستجلاء دلالاته، واستكناه ما يرمي اليه.

وَعبرَ تَنَامِي وَعي الأَدِيبِ بِشَكلٍ عَام، وَالشَّـاعِرُ بِشَكلٍ خَاص يَشـتَبِكُ الشَّـاعِرِ مَعَ وَاقِعِهِ، وَيَأخُذُ الكون الشِّعري عِندَهُ شَكل مـا يعـرض عَلَيْـهِ أو يعترضـه، وهـو بِذَلِكَ يَأخُذُ، وَيَـترُكُ، يَقبَـلُ، وَيَـرفُضُ مِمَّـا يُحَـوِّلُ الحَيَـاةَ بِرُمَّتِهَـا إِلىٰ ثُنَائِيَّـةِ المَقبُـول، وَالمَرفُوضِ، وَالشَّاعِـرُ هُنَا يَكُونُ مُوَزَّعاً بَـينَ ثُنَـائِيَّتَينِ مَحكُومَـاً بِهِـما تبـدوان وسـيلة للتَّعرفِ عَلَىٰ عَالَمِ الشَّـاعِرِ الدَّاخلي، وَبَعض مَا يُعَانِيهِ تِجَاهَ القَضَايَا العَامَّةِ، وَالخَاصَّـةِ. وَبِهَذَا فَإِنَّ قِراءةَ النَّصِّ الشِّعرِيِّ تَكشُفُ عَنْ عُمـقِ الرُّؤيَـةِ الانسَـانِيَّةِ، وَتَضَـعنا عَـلَىٰ مَقرُبَةٍ مِن النَّصِّ الشِّعرِيِّ مُتِيحَاً لَنَا القُدرَةَ عَلَىٰ الكَشفِ عَنْ أَبعَادٍ فَـنِّيَّـةٍ جَدِيدَة.

إِذَنْ يَنطَلِقُ الشَّـاعِرُ فِي تَجربتِهِ الشِّعرِيَّةِ مِن تَجربةِ الاختِلَافِ مَعَ الوَاقِعِ لَا مِنْ أَجلِ الخِلَافِ فِي حَدِّ ذَاتِهِ؛ وَإِنَّمَا مِنْ أَجلِ تَوظِيفِهِ لِخِدمَةِ رؤيته الجديدة من أجل طرح نـوع من المواجهة لما يراه الشَّـاعِر نوعاً من الرَّفض، أو البحث، والتَّنبيهِ لطرقِ الاصلاح، تِلك المُواجَهَة هي الَّتِي تمثـل شـرارة الابـداع، وَفِي كَشـفِنَا عَـنْ الـرَّفضِ فِي الـنَّص الشِّـعري يَحكُمُنَـا مسـألتان: أولهـما كـون الـرَّفض موضـوعاً تَتَداوَلَـه النُّصـوصُ، والاخرىٰ معنىٰ تطرحهُ القصيدة وتؤكدُ عَلَيهِ.

إِنَّ الرَّفضَ عِندَ الشَّـاعِرِ هُنَا تَقنيـة، أَو آلية تحكم عَمَلِيَّة إنتَاجِ الدِّلَالَةِ النَّصِّيَّـة بِاعتِبَـارِ أَنَّ الشَّـاعِرِ رافضٌ بالضَّـرورَةِ، وَفِي بَحثنـا هَـذَا سَـنَتَوَلَّى الكَشـفَ عَـنْ هَـذِهِ الآليـاتِ أَو الأَدَوَاتِ الَّتِي يُمكنُ للنَّـصِّ الشِّعرِي أَن يَمتَلكها فَيُدرَجُ تَحتَ مُسَمىٰ الرَّفض وَالتَّمَرُّدِ.

الرَّفضُ فِي اللغة هُوَ تَركُ الشَّـيء، تَقُولُ: رَفَضَنِي فَرَفضته، وَقَدْ وَرَدَ فِي اللّسان[1]: رَفَضتُ الشَّـيءَ، أرفضُهُ، وَأرفضه رَفضاً ورِفْضاً: تَركتُهُ، وَفَرقتُهُ.

أَمَّا التَّمَرُّدُ فِي اللغة[2]، فهو مجاوزة الحدِّ، تقول: مَرَدَ الْإِنْسَان مَرداً: طَغَىٰ، وَجَـاوَزَ حَدَّ أَمثَالِهِ، أَو بَلَغَ غَايةً يَخرجُ بِها عَنْ جملتهم، وتمرّد الغلام عَلَىٰ القوم: عصىٰ وصار عنيداً مُصِـرَّاً.

أَمَّا الرَّفضُ، وَالتَّمَرُّدُ فِي الاصطِلَاحِ فَهُمَا لَا يختلفان عَنْ المعنىٰ اللغوي، فـالرفض عند الشَّـاعِرِ هُوَ استنكار مظاهر القبح فِي واقعه، وتركها، ونقدها والسخرية منها.

والتَّمرد: هُوَ الآخر يكاد يتفق مَعَ مَعناهُ اللغوي، فَهو الرَّفضُ، وَالخُروجُ عَنْ رَأي الآخَرِين، وَمُخالَفَتِهم، وإِعلانِ العصيان عَلَىٰ الواقع المتـدني والفاسـد، ويلاحـظ أنـه يلتقي مَعَ الرفض فِي هَذَا المعنىٰ، وان كان التمرد أشدّ وطأة فِي دلالتـه مـن الـرفض، ولكن كلاهما يتفق فِي معنىٰ عدم تقبل الواقع، وانكاره، والسُّخرية مِنهُ، وَالتَّحـريض عَلَيْهِ بِأسَالِيبَ شَتَّىٰ.

إِنَّ الرَّفض، وَالتَّمرد باتا قدراً للشَّاعِرِ العَـرَبِي، فَقَـد دَفَعتـهُ الظُّـروفُ القَاسِـيَةُ، وَالأَزَمَاتُ الْمُتَلَاحِقَة إِلىٰ تَبَنِّي رُؤيَةَ الرَّفضِ، وَالتَّمَرُّدِ بِوصفهما السِّـلاح الَّـذِي تبقـىٰ لَديه فِي رَدِّ اعتبارهِ لِنَفسِهِ وَللآخَرين «تمكّنه من وضع مسافة بين أحلامـه وتطلعاتـه، وبين الواقع ومسوغاته»[3].

---

١. يُنْظَـرُ: لسان العرب، مادة: «رَفَضَ».

٢. يُنْظَـرُ: المعجم الوسـيط، مادة: «مَرَدَ»، والصِّحاح، مادة: «مَرَدَ»: ٤٥٣/ ١.

٣. بنية الرَّفض ومستوياته في ديوان «ذاكرة الجرح الجميل» لمحمد الشـيخي، د. المهدي العرج ص:٤.

والشَّاعر أحمد مطر[1] ينتمي إِلىٰ الشُّعراء الرَّافضين المُتمردين عَلَىٰ واقعهم، بل يأتي فِي طليعة هَؤُلَاءِ الشُّعراءِ، وَقَد اختَار الاحتِمَاءَ بِالرَّفضِ، وَلَجَأَ إِلىٰ التَّمرد وَلَهُ أكثر من سببٍ مُقنِعٍ لإعلان تمرده عَلَىٰ الواقع، ورفضهِ جُملة وتفصيلاً، فهو من جيل الشعراء الَّذِين بدأوا مشوارهم الابداعي عَلَىٰ وقع انكسارات، ونكبات، وأزمات سِياسِيَّةٍ وَاجتِمَاعيَّة، فهو شاعرٌ عِراقيٌّ عَاشَ. مُنْذُ وَقتٍ مُبَكِّرٍ. أزماتٍ، وَنَكباتٍ مُتَلَاحِقَةٍ، وَانكِسَارَاتٍ عَلَىٰ صَعَيدِ الفَردِ، وَالمُجتَمَعِ، بَاتتْ عِبئاً ثقيلاً حَمَلَهُ وَرَزَحَ تَحتَ وَطأَتِهِ حَتَّىٰ وَجَدَ نَفسَهَ مُقَيَّداً بِأصفَادِ زَمَنٍ عَصِيبٍ، عَاجِزاً عَنْ تَحقِيقِ طموحه، وآماله، وكذلك طموح وآمال جيله وأحلامهم.

عاش أحمد مطر حالة القمع والتهميش، والقهر، والظلم، والاغتراب والأقصاء الَّتِي تعالىٰ مدّها فأصبحَ صاخباً يَعلُو كُلِّ الأصواتِ، وَهَذا مَا دَفَعَهُ إِلىٰ تَبنّي الرَّفض

---

١. **أحمد مطر**: شاعرٌ عِراقي ولد سنة «١٩٥٠» في إحدىٰ نواحي شط العرب في البصرة، وعاش فيها طفولته، بدأ بكتابة الشعر في سن الرابعة عشرة، ولم تخرج قصائده الأولىٰ عن نطاق الغزل والرومانسية، وحينما أدرك خفايا الصراع بين السلطة والشعب ألقىٰ بنفسه في أتون هذا الصراع، إذ لم تطاوعه نفسه علىٰ الصمت، أصبح غير مرغوب فيه، مما اضطره إِلىٰ اللجوء إِلىٰ الكويت، وهناك واجه الحياة كلاجئ، ثم راح يعمل في جريدة القبس الكويتية محررا أدبيا وثقافيا، ومرة اخرىٰ ابعد إِلىٰ لندن بسبب لهجته الحادة، وهناك عاش الغربة الحقيقية، والمعاناة بكل أشكالها، ولم يقدر علىٰ كتمان شعره ومحنة وطنه العراق، فأصبحت كلماته كالرصاد في وقعها علىٰ النفوس، واصبح شاعر الرفض الأول بين شعراء عصره، وشاعر السخرية المرة. يُنْظَرُ: عناصر الابداع الفني في شعر أحمد مطر، كمال أحمد غنيم، ص: ٤٦ ,٥٩، ويُنْظَرُ: لقاء مع أحمد مطر أجراه كمال غنيم، مجلة الرابطة «٢»، ١٩٩٥.

ويُنْظَرُ: لقاء مع أحمد مطر أجراه عبد الرحيم حسن، مجلة «العالم»، «١٨٥» لندن «٥٢ ,٥٤» ١٩٨٧.

وللمزيد يُنْظَرُ: شاعر جديد يلفت الأنظار، رجاء النقاش، مجلة «المصور»، ١٩٨٧.

ويُنْظَرُ: أحمد مطر شاعر الحزن والوطن والثورة، ابتسام عبد الله، صحيفة «الخليج»، الامارات العربية، ٤/ ٦/ ١٩٨٨.

ويُنْظَرُ: قضية شياطين الشعراء، عبد الله المعطاني، مجلة فصول، «١ ,٢»، «١٣ ,٢٣»، القاهرة.

ويُنْظَرُ لقاء مع أحمد مطر، مجلة «الوطن العربي»، «١٩٨٥»، «٤٣١»، «٥٤ ,٥٥»، الكويت.

والتمرد، وترك الصمت والخضوع، والمساهمة فِي رسم صورة لدولة فاضلة يتحقق فِي رحابها العدل والمساواة، والحرية، وتختفي فيها مظاهر القهر والأقصاء.

إِنَّ قصائد أحمد مطر «ولافتاته»[1]، هِيَ نَوعٌ مِن القصائد التَّحريضية الرَّافضة هدفها لفت الانتباه، وجذب الأسماع للتعريف بواقع مرير، وَالتَّنبِيهِ عَلَىٰ خُطورَتِهِ، وَالتَّحرِيضِ عَلَيْهِ، وَادَانَتِهِ، وَرَفضِهِ.

لَقَد تَعَدَّدَتْ مَوضُوعَاتُ الرَّفض فِي شعر أحمد مطر، فَهيَ مَا بَين رفض للقهر، وَالظَّلم، وَالتَّهميش، وَالاستِغلال، وَالاغتراب، والجوع، والنَّفي، والاستعباد، وبين رفض للحاكم الجائر، وَالتَّسلّط الأَجنَبِي، وَأجهزةِ القَمعِ.

وكما تنوعت موضوعات الرَّفض، والتَّمرد، وأشكاله، تنوعت آليات الرَّفض، ومدياته. وسأتناول فِي هَذَا البحث ما كان أكثرها وضوحاً واقناعاً فِي انتَاجِ دِلَالَةِ الرَّفضِ، وَالبَرهَنَةِ عَلَيهِ.

---

١. **اللافتات**: هي مصطلح أطلقه الشاعر على مجموعات شعرية في ديوانه، وصلت إِلى خمس مجموعات، وهي تعطي انطباعا لشكل القصائد التي تحتويها، ومضامينها، فهو يعلن من خلالها أنه رجل يسير في مظاهرة صاخبة يحمل فيها لافتاته الخاصة، ولعل الشاعر أراد بهذه التسمية أن قصائده فيها روح اللافتة، حيث الإثارة والوضوح والقصر، واللمحة السريعة الدالة، فضلا عن روح الرفض والتمرد، يُنْظَرُ عناصر الأبداع الفني / ص: ١٧٧.

للعنوان أهمية كبيرة فِي الأبداع والتلقي، أي فِي التعبـير عَـنْ قضـية الشَّـاعِر مـن جهة، وفي فهم النص وتأويل المتلقي له من جهة أخـرىٰ. ولعنوانـات أحمـد مطـر فِي ديوانه دور فِي تسليط الضوء عَلَىٰ بنية الرفض وتأكيد دلالتـه، ولعـل فِي استعراضـنا لبعض العنوانات ما يثبت ذَلِكَ فكلمة «لافتات» الَّتِـي جعلهـا سلسـلة وصـلت إِلىٰ خمس مجموعات، تعطي انطباعـا واضـحا عَـنْ شـكل هَـذِهِ القصـائد الَّتِـي تحتويهـا ومضامينها واهدافها، وهي فِي كُلِّ ذَلِكَ ليست بعيدة عَنْ مضمون الرفض والتمـرد بل ان مصطلح اللافتة اقرب إِلىٰ التمرد والرفض ومنسجم تماما مَعَ هَـذِهِ المضـامين، فالشاعر يعلن فِي غير مناسبة انه رجل يسـير فِي مظاهرة صاخبة يحمـل فيهـا لافتاتـه الخاصة الَّتِي تحمل رموزاً واشارات تدل عَلَىٰ الاستنكار والرفض، و مـا يلاحـظ فِي ديوان الشَّـاعِر أحمـد مطـر «المجموعـة الشـعرية الكاملـة» ان الـديوان قسـم عَـلَىٰ مجموعات اتخذت كُلِّ مجموعـة عنـوان «لافتـات» بعـد ان اعطيـت رقـماً تسلسـليا، فهناك: لافتة «١»، ولافتة «٢»، ولافتة «٣» وهكـذا، ولا يخفـي المضـمون الايحـائي الَّذِي تشـير اليه لفظة «لافتة»، فاللافتة هـي قطعـة تكتـب عليهـا عبـارات سـاخنة رافضة مستنكرة يحملها مسـتنكر رافـض ويسـير ملوِّحـاً بهـا فِي مسـيرة حاشـدة، وسميت لافتة لما أريد بها من لفت انتباه الآخرين وتوعيتهم وتنبيههم عَـلَىٰ أمـر مـا. لقد اقترنت اللافتات بالرفض والمطالبة والاستنكار، أما صاحبها فهو غالبـاً مُتَمَـرِّدٌ مُستَنكِرٌ رافضٌ. كما كانت دلالة الرفض واضحة من خلال عنوانات القصائد داخل هَذِهِ اللافتات، ولما كانت اللافتات تتسم بالقصـر والوضوح والاثارة، فقد تبلورت هَذِهِ السمات لا شـعوريا فِي وجـدان الشَّـاعِر فِي أثنـاء العمليـة الابداعيـة، وظلـت عناوين القصائد نفسها تحمل هَذِهِ السمات، وهي عَلَىٰ قصـرها إلا أن لغتها اكتسـبت سمات اللغة الخاصـة بصـاحبها كـما اكتسـبت سـمات التحـدي والـرفض والتمـرد الصارخ مما ينسجم مَعَ كونها لافتة. ومن تلك العنوانات نذكر:

«انتفاضـــة»

وهـو عنـوان لا يحتـاج إِلىٰ تعليـق فِي بيـان صـلته بـالرفض، ذَلِـكَ لأنّ الانتفاضة تشكل ذروة الرفض، وعنوانه الرسمي.

«حصـــــار»

عنوان يوحي بالضيق والقهـر، والمعانـاة، ويـدعو إِلىٰ التَّمـرد، والثَّـورة ورفض ذَلِكَ الحصار بكل أنواعه.

«الطوفـــان»

لا يختلف كثيرا عَنْ الانتفاضة، فهو دعـوة للثـورة والـرفض والتحـدي السافر، وإطلاق العنان للكلمة الحرة، والضـمير الحـي، فهـما الطوفـان الحقيقي ضد الظلم.

«اضـراب»

وهذا العنوان يعد دعوة واضحة للتمرد والامتناع والرفض.

«دمعة عَلَى جثمان الحرية»

عنوان فِيهِ دلالة واضحة عَلَىٰ الاستلاب والضياع والموت للازمة مهمـة من لوازم الْإِنْسَان وهي الحريـة، وفي ذَلِـكَ تنبيـه للغـافلين، وصـرخة مدوية من اجل كرامة الانسان.

«تمـــــرد»

العنوان دعوة صـريحة للتمرد.

«ثـــــارات»

العنوان دعوة للثأر، وتمرد ضد الجلاد، ورفض لأسلوب الاستبداد

«أيـــــن المفـــر»

سؤال حائر، وعنوان يوحي بالضياع فِي متاهة سلطة الحـاكم وجبروتـه، وهو لا يخلو من دعوة للتمرد والخروج من تلك المتاهة.

«احفروا القبر عميقاً»

عنوان فِيهِ دعوة لمـواراة الأسـد والظلـم، والاسـتبداد المتمثـل بالحكـام المتسلطين، وقبرهم فِي الأعماق، وجعل الكراسـي نعوشا لهم.

«كيف وأين وماذا»

أسئلة متنوعة تفضـي إِلىٰ مرارة واقع الْإِنْسَـان العـربي التائـه فِي ظلـمات الواقع الفاسد، وهو لا شك رفض واستنكار لمثل هَـذَا الواقـع المخـزي الَّذِي يصبح فِيهِ الْإِنْسَان صخرة، أو دمية، وربما بهيمة.

«عزاء عَلَى بطاقة تهنئة»

وفي هَذَا العنوان اسـتفزاز للقـارئ، فكيـف يكـون العـزاء عَـلَىٰ بطاقـة التهنئة، انها سخرية مرة لواقع مرير فُرض عَلَىٰ انسان سلبت ارادته.

«سلاما أيتها الحرب»

ولا يخفىٰ ما حمله هَذَا العنوان من طباق بـين لفظتـي «سـلام، وحـرب» أفضـىٰ إِلىٰ سخرية مرّة من خلال الدعوة للحرب بالسلام، وفيه لا شك رفض وتمرد لوضع مؤلم. ومثل هَذَا كثير فِي ديوان الشَّـاعِر احمـد مطـر، نحيل القارئ الكريم عليها[1].

---

١. يُنْظَـــرُ الـــدِّيوَانُ، الصـــفحات: «٤٩٨، ٤٩٥، ٤٣٦، ٤٠٦، ٩، ٣٩، ٥٤، ٧٩، ٢٥٢، ٣١٨، ٣٣٧، ٤٤٨، ٤٥٦، ٣٥١، ٢٨٣، ١٥٢».

تُعَدُّ الأساليبُ البلاغيةُ أحد المؤثرات المهمة فِي التَّعبير عَنْ مدىٰ تأثر الشَّاعِر، وانفعاله مَعَ الحدث سلباً، وايجاباً «قبوله ورفضه» وَلَاسِيَّما أَساليب الجملة الإنشائية، فهي منبهات اسلوبية تؤكد بنية الرفض لدىٰ الشعراء ـ ولاسيما الَّتِي خرجت منها لهذا الغرض ـ وأشهرها وروداً فِي ديوان أحمد مطر:

النفـــي

يُعَدُّ النَّفيُ أسلوبَ رَفضٍ صريحٍ فِي شِعر أحمد مطر، فهو ينفي ليرفض واقعا مريرا، وينفي ليعبر عَنْ سخريته من ذَلِكَ الواقع البائس، وهو ينفي ليدافع عَنْ نفسه، وينفي ليعبر عَنْ الثورة والتمرد[1]، ولعل الأداة «لا» هي الأشهر من بين أدوات النفي الدالة عَلَىٰ الرفض، ولكنها قلما تأتي منفردة وحدها فِي ديوان مطر، فهي غالبا ما تأتي مقترنة بـ «لن» أو «ليس» وبهذا تخفف من حدّتها وتقلل النبرة الخطابية الزاعقة الَّتِي كانت من سمات القصيدة الحماسية التقليدية، وتمنحها الهدوء الَّذِي بدأت القصيدة الحديثة تجنح اليه دون النبرة الحماسية[2].

ومع هَذَا فقد اجاد الشَّاعِر أحمد مطر فِي التعبير عَنْ الرفض من خلال أداة النَّفي «لا»، وفي قصيدته «السهل الممتنع» جاء النَّفي للتعبير عَنْ الرفض من خلال أداة النَّفي «لا»، إذ اتخذ الشَّاعِرُ مِن «الشِّعرِ» رَمزاً لِذَاتِهِ حِينَ تَمَرَّدَ الشِّعْرُ عَلَىٰ الشَّاعِر وَأَعلَنَ الثَّورَةَ، مُتَّخِذاً مِن «لا» سِلاحا للرفض أطلقه بوجه الشَّاعِر

١. يُنْظَرُ: عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، ص: ٢٢٦.
٢. يُنْظَرُ: آليات الرفض في القصيدة العربية الحديثة، د. مصطفىٰ الضبع، ص ٣, ٤.

متمردا عليه، يقول[1]:

يَهتفُ الشِّعرُ بِرَأسـي:
كفَّ عَنّ صفعي ورفسـي.
أنتَ مهما كنتَ
لا تملكُ اطلاقي وحبسـي.
أنا لا تَحبسُني رنّـةُ أصفادٍ
ولا تطلقني رنّـةُ فلسِ.
هكذا طبعُ حياتي
.....
أنا لا أُسمِعُ بالإيجارِ، جَرّسـي
وأُصمُّ الأرضَ مجاناً بهمسـي!
أنا لا تؤلمني مسـرودةُ الصُّوفِ.
ولا يُسعدني ثوبُ الدِّمَقْسِ.

وَمَرَّةً أُخرىٰ يوظف الشَّـاعِر «لا» النافية للكشف عَنّ حالة الاستسلام والخنـوع التام لأجهزة السُّلطةِ محاولاً نقد هَذِهِ الحالة وتعريتها والتنديد بها ورفضها، ومحـاولا كذلك رفض أجهزةِ النِّظام القَمعِيَّـةِ، وَالتَّـمَـرُّدِ عَلَيهَا، إِذْ يَقُول[2]:

كُنْتُ أَمشِـي فِي سـلامٌ
عازِفاً عَنّ كُلِّ ما يَخدِشُ
إحساسَ النظـامٌ
لا أُصِيخُ السَّـمعَ
لا أَنظـــرُ

١. يُنْظَـرُ الدِّيوَانُ: ص ٣٨٩.
٢. يُنْظَـرُ الدِّيوَانُ: ص ٧٧.

لا أَبلغُ ريقـي.
لا أَرومُ الكشفَ عَنْ حُـزني
وعن شدَّةِ ضيقـي
لا أُمِيطُ الجفنَ عَنْ دمعـي
ولا أَرمي قِنـاعَ الابتسامْ
كنتُ أَمشـي... والسلامْ
فإذا بالجُندِ قد سدّوا طريقي

وَيُلاحَظُ أَنَّ الشَّـاعِر اعتمد التِّكرارَ وَسـيلةً لِتوكِيـدِ النَّفـي مِمَّـا عَـزَّز مِـن إِبـراز الحالـةِ السِّلبيَّـةِ الَّتِي حَاوَلَ استنكارها ونقدها هنا، كما لا يخفى ما أحدثه التِّكرار من تلوين موسـيقي من خلال تتابع الحروف المتكررة.

وكثيراً ما تقترن «لا» النَّـافيـة بـ«لـن» فتخفف من حـدّتها إِذ أَنَّهَـا تمتلـك الهـدوء المفتقد فِي «لا» وهي غالبا ما تقترن بفعل يفيد الرفض أو يدل عليه، فيكون التركيـب «لا +لن + فعل الرفض» وبسخرية لاذعـة يسـتنكر الشَّـاعِر حالـة الغفلـة والنـوم واللامبالاة أصبحت الَّتِي عليها الأمة العربية، إِذْ يَقُول[1]:

لا لَنْ تَمُوتَ أُمَّـتي
مهما اكتوتْ بالنارِ وَالحديدْ.
لا.. لَنْ تَمُوتَ أُمَّـتي
مهما ادَّعـى المَخذُوعُ وَالبَلِيدْ.
لا.. لَنْ تَمُوتَ أُمَّـتي
كَيفَ تَموتُ؟
من رأى من قبل هَذَا ميتاً
يموتُ من جديدْ؟!

١. يُنْظَـرُ الدِّيوَانُ: ص ٢٩٠.

وفي «حالة خاصة» يحاول الشَّـاعِر أن يثـور ويتمـرد عَـلَىٰ حـالـة تمكنـت منـه فأحالتـه حطاماً، وهو من خلال تمرده إنَّما يتمرد عَلَىٰ الواقع السِّـياسـي ويرفضه لأنه هُوَ من أوصله إِلىٰ حالة البـؤس تلـك، وفي سـخرية لاذعـة يكـرر أداة النَّـفِـي«لا» مقرونة بـ «ليس» مَرَّةً، وَبـ«لَمْ» مَرَّةً، وَبِأَدَاةِ تَوكِيدٍ أُخرىٰ كَي يُعَـبِّرَ عَـنْ رَفـضٍ أَكيـدٍ وَمُتَوَاصِلٍ لِوَاقِعٍ بَائِسٍ، يقول[1]:

نعمْ، أنا حُطامْ
جلدٌ عَلَىٰ عظامْ
لا، لم أُعذَّب أبدًا.
لا، ليس بي سقامْ
لا، لستُ فِي صيامْ
لا، إنني أنامْ
لا، لستُ أشكو مُطلقاً
من شدة الغرامْ.
لا، حالةُ الجيب عَلَىٰ أحسن ما يُرامْ.
لا تتعبُوا يا سادتي
في فهم معنىٰ حالتي
مختصـر الكلامْ:
إِنِّـي إذا ما خَطَرَ الحاكمُ لي
لا أشتهي الطعامْ!
ولن يُعيدَ صحتي
إلا طبيبٌ حاذقٌ
فيقلبُ النظامْ!

١. يُنْظَـرُ الدِّيوَانُ: ص ٢٤١.

وَيُلَاحَظُ أَنَّ الشَّاعِرَ هُنا وَظَّفَ النَّفيَ أسلوباً للسُّخرية مِن حَالةٍ مُعَيَّنَةٍ، حَيثُ استغله فِي إثبات هَذِهِ الحالة، وَقَد انقَلَبَتْ فِي النِّهَايَةِ إِلى مُفارقةٍ أفضتْ إِلى سُخريةٍ مَريرَةٍ عَبَّرتْ عَنْ مِقدارِ الألَمِ الَّذِي يُعَانِيهِ الشَّاعِرُ مِن جَورِ السُّلطَةِ، واستِبدَادِ الحَاكِمِ.

ومرة أخرىٰ يصبح النَّفي عند مطر تحديا وثورة، وتمرداً يفصح الشَّاعِر فِيهِ عَنْ عدم اهتمامه بكل شيء، وبأي شيء فِي سبيل تحقيق ذاته وقناعاته، يقول[1]:

لَسْتُ أَهْتَمُّ
بمَنْ كَانَ مَعِي، أو كَانَ ضِدِّي
لَسْتُ أَهْتَمُّ بمَنْ أَتْرُكُ بَعْدِي
لَسْتُ أَهْتَمُّ بمَنْ يَبْكِي دُمُوعًا
أو بمَنْ يَبْكِي دِمَاءْ
لَيْسَ عِنْدِي
غَيْرُ هَمٍّ وَاحِدٍ:
أنْ أَسْبِقَ المَوْتَ إِلى العَيْشِ
فأَغْدُو مِنْ ضَحَايا كَرْبَلاءْ

وَيُلَاحَظُ أَنَّ الشَّاعِرَ استعانَ بِرَمزٍ مِن رُموز الثَّورة، والفداءِ، وَالتَّضحِيَةِ ضِدَّ الظُّلم، وَالطُّغيانِ وَهي «كربلاء» حَيثُ استشهادُ الإمامِ الحُسَينِ «عليه السلام» فِي وَاقِعَةِ الطَّفِّ.

١. يُنْظَرُ الدِّيوَانُ: ص ١٠٢.

الاستفهـــام

وهو الأسلوب المسؤول عَنْ طرح الأسئلة، وان لم تكن هَـذِهِ الأسـئلة موضـحة بأدوات استفهام «وأن من أهم قضايا الشعر صنع السؤال والتحريض عَلَيْهِ لتكريس حالة الادهاش عند الإنسان»[1]. والسؤال فِي الشعر تعبير عَنْ دهشة الشَّـاعِر وقلقـه أزاء الوجـود، والـزمن، والشـاعر يبصـر مـن خلالهـا طريقـه وسـط الـذهول، والاستلاب النفسـي، ويبحث عَنْ طريقة يحاول من خلالهـا أن يـزيح الظـلال عَـنْ الأشـياء، والأحداث والشخصيات.

و الاستفهام فِي ديوان أحمد مطر كثير، فقصـائده مزدحمـة بالأسـئلة الَّتِـي تـوحي بالاستنكار والسخرية، والتعجب، والنفي[2]، وكلها تفضي إِلىٰ الرفض، والتمرد عَلَىٰ الواقع المؤلم الَّذِي يُعد قضية الشَّـاعِر الأساسـية.

إِنّ ارتباط الشَّـاعِر بقضيته، ومكابدات الغربة، وأحلام العودة كلهـا تقـف وراء بنية الاستفهام فِي شعر احمد مطر، فهو يلوذ به معبرا عَنْ رفضه واستنكاره وتعجبـه، ومرارة شعوره، فمظاهر الحياة المريرة، والواقع الاجتماعي البـائس، «الفقـر والقهـر والجوع» والأقصاء، والتهميش، وتسلط الحاكم الجائر، واستسلام الشعب وخنوعه، كلها مواضع استفهام وتساؤل لا يبحث الشَّـاعِر عَنْ أجوبة لها، بل يكفيـه أن يحـرك الوعي للتفكير بالأسئلة، فهو يسأل ليستنكر الواقـع، ويسـأل ليسـخر مـن الواقـع، ويسأل لينفي ويتحدىٰ.

لقد جاء استعمال أحمد مطر لأسلوب الاستفهام فِي شعره من خلال أدواتـه الَّتِـي

---

١. السؤال فضاءً شعريا... ديوان «حرائق التكوين» انموذجا، علي الأمارة، ص: «١ , ٢».
٢. يُنْظَـرُ عناصـر الابداع الفني في شعر احمد مطر، ص: ٢٢١.

أحسن اختيارها وتوظيفها لحالة الرفض، والتمرد الَّتِي غدت قضيته الأساسية. كما ذكرنا. استعمالا متنوعا دلّ كلّه عَلَىٰ الرفض، والثورة، والتمرد سواء ما كان منه دالا عَلَىٰ الاستنكار، أو التعجب أو السخرية، والتحسر، والنفي، والتوبيخ، والوعيد، والتحقير.

الاستفهام فِي عنوانات القصائد وبداياتها

لعل من أهم قضايا الشعر هُوَ صنع السؤال أو التحريض عَلَيْهِ لتحقيق حالة الادهاش عند الْإِنْسَان ازاء اسرار الكون والحياة، واحمد مطر فِي شعره يواصل سعيه فِي البحث عَنْ الحقيقة والكشف عَنْ مصائر الاشياء ومكامنها، انه علامة استفهام تثير الآخر وتحرضه عَلَىٰ البحث عَنْ جواب، وربما تدفعه للوصول إِلَىٰ الصواب وتحقيق الصلاح بعد كشف الفساد والاشارة اليه وتحجيمه. لقد أخذ السؤال فضاءه الاكبر فِي شعر أحمد مطر حين صار عنوانا لبعض قصائده أو بداية استهل بها كلامه فِي قصائد أخرىٰ ليؤكد السؤال استمراريته الشعرية، وخصوبته الدلالية فِي مخيلة الشاعر، وغالبا ما يتدفق السؤال فِي قصائد مطر بعفوية غير مقصودة فِي الخطاب الشعري، فيكون جزءا من مكونات الوعي الشعري، وعمق الاحساس بالحيرة والذهول والدهشة لدىٰ الشاعر.

لقد ورد الاستفهام فِي ديوان أحمد مطر عنوانا لبعض قصائده مما أوحىٰ - كما ورد فِي السياق - إِلَىٰ تمرد واستنكار واضحين، ورفض مؤكد. ومن تلك العنوانات: «أين المفر؟، فبأي الشعوب تكذبان؟، أين نمضي؟، من أنا؟، كيف وأين ولماذا؟، كيف تتعلم النضال؟».

وكما جاء الاستفهام عنوانا لبعض القصائد، فقد ابتدأ كثيراً من قصائده. بعد

العنـوان. بالاسـتفهام، فجـاءت الأشـطر الأولىٰ مـن القصـيدة تسـاؤلات حـائرة مستنكرة، ساخرة، متعجبة، ويبدو أنـه لجـأ إِلىٰ ذَلِـكَ بغيـة وضـع المتلقـي فِي قلـب التجربة، وعمق المعاناة ومنذ مستهل القصيدة، ومن هَذِهِ التسـاؤلات: «لمـن نشـكو مآسـينا؟، ممن؟، لمن؟، لماذا الشعر يا مطر؟، كيف يصطاد الفتىٰ عصفوره؟، تريد أن تمارس النضال؟، نحن من أية ملّة؟، أي قيمة للشعوب المستقيمة؟، هل وطـنٌ هَـذَا الَّذِي حاكمه مراهن وأهله رهائن؟، أنا مالي؟، ما تهمتي؟، كم تعاني؟، من أنا؟، مـم نخشىٰ؟، كم عَلَىٰ السـيف مشـيت؟ ..... والخ.....».

لقد تعددت صيغ الاستفهام وأدواته فِي شعر أحمد مطر - وحسب طبيعـة المعنـىٰ الأعمق للسؤال ـ بين أسئلة كونية عَنْ الوجود الإنساني، وأسئلة فِي قضـايا الْإِنْسَـان ومعاناته، وواقع الشَّـاعِر الَّذِي يعيشه.

ففي قصيدة: «دعوة للخيانة» يوظـف الشَّـاعِر الأداة «هـل» ليسـتنفذ احساسـه بالدهشة، والتعجب الَّذِي يفضي إِلىٰ انكار وضع مقلوب، ورفضه رفضا تامـا. لقـد تأكدت بنية الرفض في شعر أحمد مطر من خلال الاستفهام بكل أدواته، وهو فِي هَذَا النص يرفض ويستنكر أن يكون الوطن وطنا حينما يكـون حاكمـه مراهنـا، وأهلـه رهائن، اذ يقول[1]:

هل وطنٌ هَذَا الَّذِي
حاكمَهُ مراهنٌ، وأهلهُ رهائنٌ؟
هل وطنٌ هَذَا الَّذِي
سماؤهُ مراصدٌ وأرضهُ كمائنٌ؟
هذا الَّذِي
هواؤهُ الآهاتُ والضغائنٌ؟
هذا الَّذِي

١. يُنْظَـرُ الدِّيوَانُ: ص٢٤٠.

أضيَـقُ من حظيرة الدواجنْ؟
هل وطنٌ هَذَا الَّذِي
تكونُ فِيهِ عندما
تكونُ غير كائنْ؟!

وتأتي «كم» للتساؤل عَنْ المقدار العددي، وقد لجأ اليها الشَّـاعِر فِي هَـذَا الـنص للدلالة عَلَىٰ التكثير، والتعظيم والتهويل لحالة الظلم والقهر والمعاناة، وبتكرارهـا فِي النص توحي إِلىٰ تراكم حالات القهر والظلـم، والمعانـاة، ومـن ثـم تعطـي تصـورا واضحا لحجم المعاناة الَّتِي تجاوزها الشَّـاعِر كلها محاولا بث روح التحدي، والتمرد فِي نفس المتلقي، يقول:[1]

كم عَلَىٰ السـيف مشـيتْ
كم بجمـرِ الظلمِ والجورِ اكتويتْ
كم تَحَمَّلتُ مِن القهرِ
وكم من ثِقَلِ البلوىٰ حويتْ
غير أنىٰ ما انحنيتْ
كم هوىٰ السّوطُ عَلَىٰ ظهري
وكم حاولَ أن أُنكر صبري
فأبيتْ

ويحـرر الشَّـاعِر أداة الاسـتفهام «أيـن» مـن دلالتهـا الوضـعية، ويـدفع بهـا إِلىٰ الاستنكار، والتعجب رافضا من خلالها الواقع المر لشعب بأكمله، اذ يقول:[2]

زارَ الرّئيسُ المؤتَمَـنْ
بعضَ ولاياتِ الوَطـنْ.

١. يُنْظَـرُ الدِّيوَانُ: ص ٥٠٢.
٢. يُنْظَـرُ الدِّيوَانُ: ص ١٦٠.

وحينَ زارَ حَيَّنا
قالَ لنا:
هاتوا شكاواكـم بصِـدقٍ فِي العَلَـنْ
ولا تَخافـوا أَحَـداً.. فقَـدْ مضـىٰ ذاكَ الزّمَـنْ.
فقالَ صاحِـبي «حَسَـنْ»:
يا سـيـدي
أينَ الرّغيفُ واللّبَـنْ؟
وأينَ تأمينُ السّكَـنْ؟
وأيـنَ توفيرُ المِهَـنْ؟
وأينَ مَـنْ
يُوفّـرُ الدّواءَ للفقيرِ دونمـا ثَمَـنْ؟

ويدفع الشَّـاعِر الاستفهام إِلىٰ فضاء التعجب والدهشة من خلال الأداة «كيـف» فهو يستنكر ويستبعد حالات رصدها يصعب تحقيقها من خلال واقع قـاس مريـر، وهو هنا يسأل عَنْ الحال من خلال أداة الحال «كيف»، ولابد أنّ سـؤاله عَـنْ تحقيـق المستحيل فِي واقع مستحيل يفضـي إِلىٰ انكـار الحـال، والتَّمَـرُّدِ عَلَيـهِ، وَالتَّحـرِيضِ ضِدَّهُ، يقول[1]:

كيفَ يَصطادُ الفتىٰ عُصفورَهُ
في الغابـةِ المُشتعِلةْ؟
كيفَ يرعىٰ وردَةً
وَسْـطَ رُكامِ المزبَلـةْ؟
كيفَ تَصحـو بينَ كفّيـهِ الإجاباتُ
وفي فكّيـهِ تغفو الأسئلَةْ؟!

١. يُنْظَـرُ الدِّيوَانُ: ص ١٥٦.

وَيُحسِنُ الشَّـاعِر اختِيَارَهُ لِأَداةِ الاستِفهام اختِيَاراً دَقِيقَاً؛ لِيُعَبِّرَ عَنْ مَرَارَةِ احسَاسِهِ، وامتعاضِهِ مِن الوَاقِعِ المُؤلِمِ، وَلَاسِـيَّما إذا تَعَلَّقَ هَذَا الوَاقِعُ بِالوَطَنِ -قضـية الشَّـاعِر الأولىٰ- وَمُكَابَدَات الغُربَةِ، وَأَحلَامُ العَودَةِ.

لَقَدْ كَشَفَ الشَّـاعِر عَنْ احسَاسِهِ بِضَيَاعِ الـوَطَنِ، وَضَـياعِهِ فِي المَنفَـىٰ، وَمُعَانَاتِـهِ الأبدية بعيدا عَـنْ وطنـه مـن خـلال الاسـتفهام بـ«أي» مـرة، و «كيـف» أخـرىٰ، وتكرارهما مما يوحي بتعاقب دلالات الغربة والمعاناة فِي قصيدته «يسقط الـوطن» أذ يقول:[1]:

«أبي الوَطنْ»
«أُمي الوَطنْ»
«رائِدُنا حبُّ الوطنْ»
«نَموتُ كي يحيا الوطن!».
.....
أيُّ وطن؟
الوطنُ المنفـيُّ..
أم منفىٰ الوطنْ؟!
أم الرَّهين المُمتَهنْ؟
أم سِجنُنا المسجونُ خارجَ الزمنْ؟!
«نَمـوتُ كـي يحيـا الـوطـنْ»
كيف يموت ميّت؟
وكيف يحيا مَن أندفنْ؟!

وَيظل السؤال عند مطر موحياً بالرفض، والسخرية من واقـع سـياسـي مريـر، مظـاهره غريبـة تثـير التسـاؤل، وتبعـث الدهشـة والتعجـب. يقـول فِي قصـيدته

١. يُنْظَـرُ الدِّيوَانُ: ص ١٩٢.

«تساؤلات»، ويلاحظ أنّ العنوان هُوَ علامة استفهام كبيرة تتبعها تساؤلات، وفي ذَلِكَ تأكيد واصرار عَلَىٰ الرَّفضِ، وَالاستِنكَارِ، وَالسُّخرِيَةِ. يقول[1]:

كيفَ سنَدْخُلُ حَرْبًا هذي المَرَّةْ
ما دَامَتْ أُمَّتُنا الحُرَّةْ
تُنْجِبُ عَشرةَ أَبطَالٍ
كي نَقْتُلَ مِنْهم عَشرةْ؟
كيفَ سنَجْني ثَمَراً
والبِذْرَةُ ما زَالَتْ بِذْرَةْ؟
كيفَ سنَجْني شُهَداً
والبَذْرَةُ فِي يَدِنا مُرَّةْ؟
يا وَعْدَ الله.. و يا نصره
كيفَ ستسلَمُ هذي الجَرَّةْ..
ما دام الْإِنْسَان لدينا
يولدُ يحملُ قبْرَه؟!

وَحين تحاصره المحن يشعر «مطر» باليأس والحيرة، وحين يصعب عَلَيْهِ التواصل مَعَ الآخرين، وحين يعجز الآخرون فِي التواصل يتساءل بمرارة وحسرة مبررا حالة الانفصال وَالتَّفَرُقِ عَنْ الجَمَاعَةِ، وَهو فِي كُلِّ ذَلِكَ يستنكر الأسباب، وهي عنده «الحاكم والخفير» فيرفضها ويتمرد عليها بأسلوبٍ ساخرٍ.

يقول فِي قصيدة: «طلب انتماء للعصر الحجري»[2].

من أي طريقٍ نأتيكُمْ
لـــو أحسســـنا بالتقصـــيرْ؟

١. يُنْظَرُ الدِّيوَانُ: ص ٥٣.
٢. يُنْظَرُ الدِّيوَانُ: ص ٢٠٩.

في أي دُروبٍ سنســـــــــــيرُ؟
في أي بحـــــــارٍ ســـــــنحيرُ؟
في أي ســـــــماءٍ ســـــــنطيرُ؟
الأرضُ كلابٌ نابحةٌ
والبحرُ كلابٌ سابحةٌ
والجـــــوُّ جهـــــازُ تقـــــاريرُ!
مـــــن أيـــــن ســـــنأتي، وخفـــــيرٌ
ما بين خفيرٍ وخفيرُ؟

الأمـــر

وَهوَ أَحَدُ أَسَالِيبِ الجُمْلَةِ الإِنشَائِيَّـةِ، وَيَتَمَيَّـزُ بِأَنَّـهُ لَا يَتَقَيَّـدُ بِمعياريَّـةِ التَّركيـبِ النَّحوي «وانما تنزاح فِيهِ اللغة من صيغ الامر الحقيقي إِلىٰ اتجاهات جديدة كما تقـول الدراسات الأسلوبية، فلا يقتضي الالتزام بتنفيذ الطلب المضمن فِي الجملة عَلَىٰ وجه الإيجاب، وإِنما يخرج المعنىٰ من القرائن الدالة فِي السـياق، ولهـذا قـد يعـبر فِيـهِ عَـنْ معنىٰ حاصل قبل الطلب، وهذا يقربه من الأنشاء غير الطلبي فِي الدلالة»[1].

ويعد أسلوب الأمر فِي ديوان أحمد مطر من الأسـاليب المهمـة الَّتِـي يعتمـدها فِي تحديد بنية الرفض وتأكيدها، والتحريض والتمرد عَلَىٰ الواقـع فِي شـتىٰ المجـالات، فقد ارتبط الأمر عنده بالرفض من خلال دلالته عَلَىٰ التهكم والسـخرية والتحـدي، والتعجيز، والتمني، والتهديد، والأنكار، والإهانة، والتحقير.

وفي قصـيدته «الغريـب» يوجـه «مطـر» الأمـر إِلىٰ الشـعر ليجعـلَ مِنـهُ أُسـلوباً

١. جمالية الخبر والإنشاء «دراسة بلاغية جمالية نقدية»، د. حسـين جمعة، ص ٥.

للتحريض، وَالتَّمَرُّدِ عَلَىٰ الفَسَادِ، وَالظُّلمِ، فَيقول[1]:

أيُّهـا الشِّعـرُ لَقَـدْ طالَ الأَمَـدْ
أهلَكَتني غُربَتي، يا أيُّها الشِّعرُ.
فكُـنْ أنتَ البَلَـدْ.
نَجِّـني من بَلْـدَةٍ لا صوتَ يغشاها
سِـوىٰ صوتِ السّكوتْ!
.....
ذُرَّ صوتي، أيُّها الشّعرُ، بُروقـاً
في مفازاتِ الرّمَـدْ.
صُبَّـهُ رَعْـداً عَلَىٰ الصّمتِ
وناراً فِي شـرايينِ البَرَدْ.
أَلْقِــهِ أفعـىٰ
إلىٰ أفئِـدَةِ الحُكّامِ تسعىٰ
وافلِـقِ البَحْـرَ
وأطبِقْـهُ عَلَىٰ نَحْـرِ الأساطيلِ

وفي قصيدة أخرىٰ بعنوان «صاحبة الجهالة» وظف الشَّــاعِر صيغة الأمـر مـن خلال أفعال أحسن الشَّــاعِر فِي اختيارهـا لتـدل عَـلَىٰ القمـع والترهيـب والأذلال «اجتنب، خفف، احذف» توظيفا يوحي بالظلم والكبت، فجاءت فِي سياق يـوحي بالتهكم، والرفض الساخر لممارسات قمعية تتبناها الصحافة المتخاذلة الَّتِـي لا تلبـي الاّ رغبات المسؤولين. يقول فيها:[2]

قَلّبَ المَسئولُ أوراقـي، وَقالْ:

١. يُنْظَـرُ الدِّيوَانُ: ص ٤٨٨.
٢. يُنْظَـرُ الدِّيوَانُ: ص ٤٨٤.

اجـتـنـــبْ أيَّ عِباراتٍ تُثيرُ الانفِعـال
مَثَـلاً:
خَفّـفْ «مآسـي»
لِـمَ لا تَكتُبَ «ماسـي»؟
أو «مُواسـي»
أو «أماسـي»
شَكْلُهـا الحاضـر إحراجٌ لأصحابِ الكراسـي!
احذ فِ «الأعـزَلَ»..
فالأَعْـزلُ تحريضٌ عَلَىٰ عَـزلِ السّلاطينِ
احـذِفِ «المـدَّ فَـعَ»..
كي تَدْفَـعَ عنكَ الاعتقالْ.
.....
إ حـذ فِ «الأربـابَ»
لا ربَّ سِـوىٰ اللهِ العَظيمِ المُتَعـالْ!

وهكذا يلاحظ أنه كرر أفعال الأمر لفظا ومعنىٰ إمعانـاً فِي السُّـخرية، والـرَّفض، والامتعاض من سلوكيات السلطة تجاه المواطنين.

إنّ ارتباط أسلوب الأمر بالسخرية، والرَّفضِ واضح جدا فِي ديوان الشَّـاعِر أحمد مطـر، ومـن خـلال دلالتـه المجازيـة الَّتِـي وردت فِي السـياق الشـعري «فـالتهكم والسخرية أسلوب مجازي يأخـذ دلالتـه مـن فعـل المخاطـب فِي اسـتقباح نتائجـه، والتذمر منه»[1]. وفي قصيدة «حكمة الشّـيوخ»

يتوجه الشَّـاعِر «المتكلم» إلىٰ المخاطب، وهو الشعب العـربي المهـان الغافـل مـن خلال أفعال الأمر وبأسلوب ساخر يأمره أن يصالح، ويصافح، ويعفـو عمـن آذاه،

١. يُنْظَـرُ: الخطاب التهكمي في شعر الجواهري، قيس الجنابي، ص ٢.

وأساء اليه، فلا بأس ان ذبح الأبناء، وهتك الأعراض، وسفك الدماء، فكل ما فات مات، يقول:[1]

صالحوه.
مات ما فات.
وما خرّبه يمكنكم أن تُصلحوه.
هو انسان وقد أخطأ،
والدّور عليكم.. صححوه.
ليس الاّ كلمةٌ..
قولوا: صفحنا
وإذا لم تستطيعوا
صافحوه!
أنا أدري
كلّ شيء واضح لا تشرحوه.
هو قد خسركم
فاغتنموا فرصتكم
واجتهدوا أن تربحوه!
دمكم فِي يده؟ لا بأس..
هاتوا خرقةً مبلولةً
ثمّ امسحوه!..

ومن يراجع النص يدرك تماما أنّه يتضمن سخرية مريرة من واقع الذل والخنوع والانقياد السهل الَّذِي آل اليه الشعب العربي من شرقه إِلىٰ غربه.

وفي قصيدة «خذ وطالب» الَّتِي جاء عنوانها عَلَىٰ صيغة الأمر، حشد الشَّاعِر فيها

١. يُنْظَرُ الدِّيوَانُ: ص ٤٣٤.

كمّاً متتابعا من أفعال الأمر الَّتِي تكرر بعضها مفصحا عَنْ سخرية مريرة، وتحقير لشعب مهان اعتاد الذل، والخضوع، وتبدو المفارقة واضحة من تلاعب الشَّاعِر بأفعال الأمر وايرادها ضمن سياق الجملة الشرطية، مما ساعد فِي ابراز جانب المفارقة فيها، يقول:[1]

خُذْ.. وطالبْ.
هذه الأكْوانُ لمْ تُخلَقْ بيوْمٍ
وعلىٰ هَذَا فإنَّ الصَّبْرَ واجبْ.
كُنْ سياسيا مَعَ الأعْداءِ
راوِغهُمْ بضبْطِ النَّفْسِ
طأطِئْ، وتجرَّدْ، انبطِحْ، وارفَعْ،
وحاسِبْ.
فإذا قصُّوا لك اللِّحْيةَ
طالبهُمْ بتنْتيفِ الشَّواربْ.
وإذا هُمْ نتفُوا الأهْدابَ
طالبهُمْ بإحْفاءِ الحواجبْ.
وإذا ألغَوْا لك الخِصْيةَ
طالبهُمْ بتعْطيلِ الحوالِبْ.
وإذا شقُّوا لك السروالَ
طالبهُمْ بتقْطيعِ الجوارِبْ.
وإذا حطُّوا عَلَىٰ ظهْرِكَ سرجًا
إقْبلَ السرجَ.. وطالبهُمْ براكِبْ.

ووصايا أحمد مطر صيغتها أمر، فهي لون من النصح والإرشاد ممزوجا بالسخرية

١. يُنْظَرُ الدِّيوَانُ: ص ٤٢٤.

والاستهزاء، وربما الإهانة والتحقير، وله من كُلِّ ذَلِكَ هدف واحد، وهو رفض سياسة الحكام واستنكارها تجاه الشعوب المستضعفة بأسلوب ساخر قوامه فعل الامر الوارد ضمن مفارقة تفضي إلى سخرية مرة، يقول في قصيدة: «الوصايا»[1].

عِنْدَمَا تَذهَبُ لِلنَّومِ
تَذَكَّر أن تَنَامْ
كلَّ صحوٍ خَارجَ النَّومِ
حرامْ!
وَخُذِ الفُرشاةَ والمعجونَ
وأغسلْ
مَا تَبَقَّى بَينَ أَسنَانِكَ مِن بَعضِ الكَلامْ
.....
قَبلَ أَن تَنوِي الصَّلَاةْ
اتَّصل بالسُّلطات
واشرحْ الوضعَ لَهَا،
لا تَتَذَمَّرْ
وَخُذِ الأَمرَ بِرُوحٍ وَطَنيةْ.
يا صَدِيقِي
خطرٌ أيُّ اتصالْ
بجهاتٍ خارجيةْ!

وَلَعَلَّ أَروع توظيفٍ ساخرٍ لِأَفعَال الأمر جاء في قصيدته: «ربّ ساعدهم علينا»، فهي صرخة ساخرة، ونقد لاذع للحكام العرب الَّذِي ن رفضهم الشاعر، ورفض

١. يُنْظَرُ الدِّيوَانُ: ص ١٤٣.

سـياساتهم، وحرّض قارئه عليهم بأساليب متنوعة. يقول:[1]

أدعُ للحكَّامِ بِالنَّصـر عَلَينَا
يا مواطـــنُ،
واشكـــر الله الَّذِي ألهمهـم موهبـــة القمـــع
وإِبـــداعِ الكمائـــنُ
قل ألهي أعطهمُ مليونَ عينٍ
أعطِهِمُ ألفَ ذراعٍ
أعطِهِمُ موهبةً أكبرَ
في ملء الزنازين وتفريغِ الخزائنُ!
ربِّ ساعدهم علينا
فهم اثنان وعشـرون ريفاً مُخلِصَاً حُـرَّا،
وإِنَّا يا الهي
مئتا مليون خائِـنُ

١. يُنْظَـرُ الدِّيوَانُ: ص ١٧٢.

يُعد التِّكرار من الظَّواهر الأسلوبيَّـة الَّتِي تُستخدم لِفهـم النَّـص الأدبي وقـد درسها البلاغيون العرب وتنبهـوا اليهـا عنـد دراسـتهم الشـعرية والنثريـة، وبينـوا فوائدها ووظائفها[1].

التِّكرار فِي الاصطلاح هُوَ أعادة اللفظـة أو التَّركيـب لأكثـر مـن مَـرَّة فِي سـياق واحدٍ، أمَّا للتوكيد أو لزيادة التَّنبيه، أو للتهويل أو للتعظيم أو للتلذذ بذكر المكرر[2].

والتِّكرار ظاهرة من ظواهر الشِّعر الحديث تمتـد جـذورها إِلى الـتُّراث الشِّـعري القديم، فَقَد أَكَّـدَ «ابن سنان الخفاجي» فِي كتابِهِ: «سِـرُّ الفَصَاحَةِ» إِلى وَلَعِ الشُّـعَراءِ، وَالكُتَّابِ بِتكرَارِ الأَلفَاظِ[3].

وَيُلاحَظُ أنّ التِّكرار لَيسَ مُجَرَّد تِكرَارٍ للفظة فِي السـياق الشعري، بل لما يتركه من أثر انفعالي فِي نفس المتلقي، وقبل ذَلِكَ وسـيلة يتخذها الشَّـاعِر للتخفيف من حـدّة الصـراع والإرهاصات الَّتِي يواجهها فِي حياتـه سـواء أكانـت داخليَّـة أم خارجيَّـة، ومثل هَذَا الجانب لا يمكن فَهمـه إلا مِـن خـلال دِراسَـة التِّـكـــرارِ دَاخـلَ الـنَّصِّ الشِّعري الَّذِي وَرَدَ فِيهِ، فَكل تكرار يحمل فِي ثناياه دلالات نفسـية وانفعاليـة مختلفـة تفرضها طبيعة السـياق الشعري.

١. يُنْظَـرُ: العمدة في محاسن الشعر ونقده، ابن رشـيق القيرواني، تحقيق: محمد محـي الـدين عبـد الحميـد، ٧٣/ ٢. وانظر: الصناعتين للعسكري، ص ٢١٢.، والمثل السائر لأبن الأثير، ٣٤٥/ ٢.

٢. يُنْظَـرُ: أنوار الربيع في أنواع البديع، ابن معصوم، ٣٤, ٣٥/ ٥.

٣. يُنْظَـرُ: سـر الفصاحة لابن سنان الخفـاجي، شـرح وتحقيـق عبـد المتعـال الصـعيدي، ص ٩٥, ٩٦. وانظر الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، صالح أبو أصبع، ص ٣٣٧.

وتتشكل ظاهرة التكرار فِي الشعر العربي بأشكال مختلفة متنوعة فهي تبدا من الحرف وتمتد إِلىٰ الكلمة والىٰ العبارة والىٰ بيت الشعر، وكل شكل من هَذِهِ الأشكال يعمل عَلَىٰ ابراز جانب تأثيري خاص للتكرار، كما أن الجانب الايقاعي فِي الشعر قائم عَلَىٰ التكرار، فالإيقاع ما هُوَ الا أصوات مكررة وهذه الاصوات المكررة تثير فِي النفس انفعالا معينا «وللشعر نواح عدة للجمال أسرعها إِلىٰ النفوس ما فِيهِ جرس الألفاظ وانسجام توالي المقاطع وتردد بعضها بقدر معين وهذا ما نسميه بموسيقىٰ الشعر»[1].

وَيُشَكِّلُ التِّكرَارُ حُضُوراً وَاضِحَاً فِي شِعر أحمد مطر، وقد تشكلت فِي ديوانه ضمن محاور متنوعة وقعت فِي الكلمة والجملة وتكرار البداية، وتكرار اللازمة، وقد ظهر فِي شعره بشكل واضح، وشكل ايقاعات موسيقية متنوعة أثرت فِي نفس المتلقي، أذ أن الشَّاعِر أودع تكراره مشاعره وانفعالاته الخاصة والمعبرة عَنْ موقفه تجاه القضايا المهمة فِي الحياة.

لقد وجد أحمد مطر فِي التّكرار غايته، وَطموحه ـ ولذلك لا نجد قصيدة فِي ديوانه تخلو من التكرار – فقد ثار عَلَىٰ الواقع السياسي، والاجتماعي، ونقده وسخر منه وكان التّكرار أحد وسائله المهمة لذلك.

لقد جعل أحمد مطر من تكرار الألفاظ «أفعالاً وأسماءً» قوة فاعلة لأيقاظ الحس القومي والثقافي لأبناء عصره، ودفعهم للرَّفض، وَالمُخالفة، وَالتَّمرد، ففي قصيدته: «نهاية مشروع» يسخر من مشروع الانتخابات فِي البلاد العربية، ويعريها من المصداقية والنَّزاهة، يقول[2]:

أحضرْ سَلّةً
ضَعْ فِيهَا «أربعَ تِسعا ت»

١. موسيقىٰ الشِّعر، ابراهيم انيس، ٤٥.
٢. يُنْظَرُ الدِّيوَانُ: ص ١٠٥.

ضَـعْ صُحُفاً مُنحلّـةْ.
ضَـعْ مذياعاً
ضَـعْ بوقَـاً، ضَـعْ طبلَـةْ.
ضـعْ شمعاً أحمَـرَ،
ضـعْ حبـلاً،
ضَـع سكّيناً،

وَيُلَاحَظُ أَنَّهُ جَعَل من فعل الأمـر – عَلَىٰ مَا فِيهِ مِنْ دِلالَةٍ عَلَىٰ الامتثال لأمر مـا – حدثاً فاعلاً يَستَوعِبُ جُزئيات الفكرة، وَيُعَـبِّرُ عَنهَـا مِـن خـلال تكـراره فِي جـوف السِّـياقِ السَّاخِرِ الْمُتَهَكِّمِ.

وَلِكَي يُعطِي الشَّـاعِر بُعداً لِمأسَاةِ «الاعـدام» يعمد إِلىٰ تكرار الفعل يعدم، وبهـذا يُعطي عملية الاعدام حجماً مَأسَاوِيَّاً مُؤثِّرَاً، وَيَبدُو الشَّـاعِر مِن خِلَال ذَلِـكَ رافضـا لهذا السُّلوك السِّلبي الَّذِي طالما رزح الشَّعب العَرَبِي تَحتَ وَطأَتِـهِ، يقـول فِي «الأمـل الباقي»[1].

غاصَ فينا السـيفُ
حتّىٰ غصَّ فينـا المِقبَضُ
غصّ فينا المِقبَضُ
غصَّ فينا

ونستطيع أن ندرك مُعاناة الشَّـاعِر، وألَمه، وغصته من خلال تكرار العبارة «غَصَّ فِينَا» الَّتِي بدت صـرخةً هادرةً وبدأتْ تَتَلاشىٰ شَـيئا فشـيئا، وفي نهاية المقطع يكـرر الفعل «يعدم» مقروناً كُلِّ مَـرة بِشَخصِيَّـة جَديـدة حَتَّـىٰ يعـم الاعـدام كُـلِّ فئـات الشعب، وفي ذَلِكَ سخرية مرة واستنكار لساسة هدفها دام شعب بأكمله. يقول:

١. يُنْظَـرُ الدِّيوَانُ: ص ١٨٤.

غيرَ أنّـا مُنـذُ أن نُولَـدَ نأتـي نَركُضُ
وإلى المَدْفَـنِ نبقى نَركُضُ
وخُطـى الشـرطَـةِ مِـنْ خَلْفِ خُطانا تَركُضُ!
يُعْـدَمُ المُنتَفِـضُ
يُعـدمُ المُعـتَرِضُ
يُعـدمُ المُتعَـضُ
يُعـدَمُ الكاتِـبُ والقـارئُ
والنّـاطِـقُ والسّـامِـعُ
والواعـظُ والمُتَّعِـظُ!

وتعلو همة الشَّـاعِر وحزمه من بين حالات اليَّـأس، والخضـوع فَـيُعلِنُ صـرخَةً مُدويةً يُجسدها تكراره للفعل «أحشد» عَلَى ما فِيهِ من معنى التَّهيؤ والوثوب للثورة.

يقـول:[1]

إذا أودى بيَ الضّجَـرُ
ولـمْ أسمَعْ صـدى صـوتي
ولـمْ ألمَـح صـدى دمعـي
بِرَعْـدٍ أو بطوفـانِ
سأحشِـدُ كُلِّ أحزانـي
وأحشِـدُ كُلِّ نيرانـي
وأحشِـدُ كُلِّ قافيـةٍ
مِـنَ البَارودِ
في أعمـاقِ وجـداني

وَيُرَكِّز أحمد مَطر فِي تكراره عَلَى الجملة الفعلية، أكثر من الجملـة الأسـمية، لأنهـا

١. يُنْظَـرُ الدِّيوَانُ: ص ١٥٤.

أكثر قدرة عَلَىٰ التَّأثير، وَالتَّـغيـير، وأكثـر قدرة عَلَىٰ استيعاب الأحداث الَّتِي يعيشـها الشاعر، فالفعل يدل عَلَىٰ الحدوث والتجدد فقد جاء فِي «نهاية الإيجاز» «أنّ الاسم له دِلالة عَلَىٰ الحقيقة دُون زَمانها، وَأَمَّا الفعل فله دِلَالَة عَلَىٰ الحقيقة، وزمانها، وكـل مـا كان زمانيا فهو متغير، والتغيير مشعر بالتجديد.....»[1]

ففي قصيدة: «انهيار المملكة» يُكرر جملة «كبرت دائرة المأساة» ويلاحظ أنَّ معنىٰ الجُملة يُوحي بمأساةٍ مُتَنَامِيَةٍ تَكبُر يَوماً بَعدَ آخر. يقول[2]:

يا واهبَ مملكة العقلْ
مملكتي سقطتْ فِي الوحلْ.
يَدُها تتشبث فِي كفّي
تهتف: هاتْ.
والقاتلُ يهتفُ: هيهاتْ.
كَبُرَتْ دَائِرَةُ المأسَاةْ
كَبُرَتْ دَائِرَةُ المأسَاةْ
كَبُرَتْ..
كَبُرَتْ..

فبتكرار جملة «كَبُرَتْ دَائِرَةُ المأسَاةْ» تكبر مأساة الشَّاعـر، وَيُصبحُ حجمهـا أكـبر، وتأثيرها أكبر، وانفعالنا معها أكبر، فَضلاً عَنْ أَنَّ الفعـل «كـبر» أفصـح عَـنْ حجـم احساس الشاعر، وامتعاضه من عظم المأساة.

وآهات الشَّـاعِر تتراكم مَعَ تكرار «آه» فِي النص فتفصـح عَـنْ حسـرته المريـرة، واستنكاره لصمت الشَّعبِ، وتغاضيهم عَنْ الحق، فَيُدركُ أَن لا جدوىٰ للنصيحة فِي

---

١. نهاية الإيجاز في دراية الأعجاز للفخر الرازي، ص ٤٠, ٤١. وانظر معاني الأبنية في العربية، د. فاضـل صالح السَّامرائي، ص ١١.
٢. يُنْظَـرُ الدِّيوَانُ: ص ١٧٠.

أمة ماتت فما عاد للكلام نفع ولا ضـر.

يقول فِي «آهِ لو يجدي الكلام»، ويلاحظ أَنَّـهُ يَبدَأ بِتِكرَارِ فعل النوم: «تنام» يعنـي الجماهير العربية، إِذْ يَقول:[1]:

المـلايينُ عَـلَىٰ الجـوعِ تَنـامْ
وَعَـلَىٰ الخَـوفِ تَنَـامْ
وَعَـلىٰ الصَّمتِ تَنَـامْ

وَبعد أن أَكَّدَ حالة النَّوم الّتـي أضـحىٰ عَليهـا الشَّـعبُ، تـأتي صـرخة الشَّـاعِر المُستنكرة لهذهِ الحالة وَمِنْ خِلَالِ التّكـرارِ، إِذْ يَـقـولُ:

آهِ لَـو يُجْـدِي الكَـلامْ
آهِ لَـو يُجْـدِي الكَـلامْ
آهِ لَـو يُجْـدِي الكَـلامْ
هذه الأمَّـةُ ماتـتْ
.... والسـلامْ!

ويكثر تكرارُ الأسماءِ، وَالجُمَلِ الإِسميَّةِ فِي ديـوان أحمـد مَطـر، وَهـوَ مِـن خـلال تكرارِ الأَسماءِ لَم يَكن مَعنِيّاً بِالشَّـخصِ المُسـمىٰ، إِنَّـما بِقـيمٍ، وَمَبـادئ يُمثلهـا ذَلِـكَ الاسم، فهو لا يبحث عَنْ مفرد أو كيان، وإِنّما عَنْ قيمة ما يوحي به ذَلِكَ الاسم وما يرمز إِليه. وفي قصيدة «الحصاد» كرر الشَّـاعِر لفظة «أمريكـا» سـت مـرات مقترنـة بلفظة «كلـب» الَّذِي يرمز بدوره للحاكم المستبد، بينما تصلح أمريكا ان تكون رمـزا للاستعباد والتسلط. يقول[2]:

أَمَريكـا تُطْلِقُ الكَلْـبَ علينا

---

١. يُنْظَـرُ الدِّيوَانُ: ص ٩٦.
٢. يُنْظَـرُ الدِّيوَانُ: ص ٢٣٠.

وبها مِن كَلْبِهـا نَستنجِـدُ!
أَمَريْكـا تُطْلِقُ النّارَ لتُنجينا مِنَ الكَلبِ
فَينجـو كَلْبُهـا.. لكِنّنا نُسْتَشْهَـدُ
أَمَريكا تُبْعِـدُ الكَلبَ.. ولكنْ
بدلاً مِنهُ علينا تَقعُـدُ!

وَغَالِباً مَا يُوحي تِكرَارُ الأَسماءِ فِي دِيوانِهِ بالمرارة والأسىٰ ولاسيما اذا كان اللفظ المكـرر «وطن» وما يحمله من دِلَالاتٍ جَعَلَ مِنهَا الشَّـاعِرُ قُوَّةً فَاعِلَةً لإيقـاظ الحـس القومي لأبناء شعبه، وبعث الهمة فِي نفوسـهم، وَالتَّبصـر بـالواقع، وكشـف زيفـه. يقول فِي «يسقط الوطن»[1]:

«أبـــي الوَطــنْ»
«أُمــي الوَطــنْ»
«رائِدُنا حُبُّ الوَطـــنْ»
«نَموتُ كي يحيا الوَطــنْ!»
يا سـيدي انفلَقتُ حَتَّىٰ لَم يَعُد
للفلق فِي رأسـي وطنْ
ولم يعد لدىٰ الوَطــنْ
مِن وَطنٍ يُؤويه فِي هَذَا الوَطــنْ!
أيُّ وَطــنْ؟
الوَطــنُ المنفي
أم منفىٰ الوَطـــنْ؟!

فالوَطَنُ قِيمَةٌ وَمَعنىٰ يَسعىٰ الشَّـاعِر أن يكون مُحركاً للشـعور، ودافعـاً للنهـوض والتَّحدي امام من يحاول الأضـرار به، ولذا فقد كرره ثلاثين مرة فِي النَّص.

---

١. يُنْظَـرُ الدِّيوَانُ: ص ١٩٢.

لقد كان الوطن المحرك الأساس للشُّعراء الرَّافضين، والمتمردين، وعندما تتعلق القضية بالوطن يختفي كُلِّ صوت خلاف الصُّوت المعبر عَنْ وطنٍ يرزح تحت حكم الطُّغاة، هنا يكون صوت الشَّاعِر هُوَ الأقوىٰ والأعلىٰ. لقد عشق أحمد مطر وَطَنَهُ وَلَمْ يكن نفيه وابعاده عَنْ وطنهِ إلا نتيجة عشقه له ولم يكن ذنبه إلا الدَّعوة لتغيير الواقع المرير الَّذِي ينغمس فِيهِ هَذَا الوطن الَّذِي أحبه بل عشقه[1].

ويلاحظ نبرة الحزن تتغلغل بين سطور شعره حين ذكره للوطن وما ذاك الا امتداد فترة الغربة والبعد عَنْ الوطن فكانت لوعة الفراق وشدة الحنين مصحوبا بنقمة ودعاء عَلَىٰ أولئك الَّذِي ن كانوا سببا فِي ابعاده ونفيه عَنْ وطنه. وقد يكرر الشَّاعِر المفردة الَّتِي ترمز إِلىٰ الحاكم العربي سبع عشرة مرة فِي قصيدة واحدة لتخدم الفكرة الَّتِي يرمز اليها الشاعر. يقول وقد شن هجوما عَلَىٰ وسائل الأعلام ناقدا وساخرا، متهما إياها بالمتواطئ، والتَّبعية، والجبن، وانتفاء المصداقية، وغياب الضمير والشَّرف[2]:

إعلامُنا فَنَّانْ
بلَمْسَةٍ سِحْرِيَّةٍ يَخْتَزِلُ الأوطَانْ
ويُوجِزُ السُّكَّانْ
ويَكْبِسُ الأزمَانْ
ويَحْقِنُ الجَمِيعَ فِي كبسولةٍ
يدعونها: «مِحقانْ»!
محقانْ..
يُغادِرُ البلادَ فِي رعايَةِ الرحمنْ
محقانْ..

١. يُنْظَرُ: عناصر الأبداع الفني في شعر احمد مطر، كمال احمد غنيم، ص ١٠٤.
٢. يُنْظَرُ الدِّيوَانُ: ص ٢٥٥.

يعود للبلاد فِي رعاية الرحمنْ.
محقانْ..
جلِسُ فِي الديوانْ.
محقانْ..
يُمسِكُ بالفِنجانْ.
محقانْ..

إِنَّ إلحاح الشَّـاعِر عَلَىٰ عبارةٍ مَا يكشف عَنْ مشاعرٍ دفينة، ورغبة فِي رفض واقـع ما، فهو يكتب من فيض الرُّوح، ويُشـير بوضوح إِلىٰ هوامش تنتابـه بطريقـة الايحـاء البعيد مُعتمداً عَلَىٰ امكانات اللغة الشِّعرية، وَطَاقاتها. وقـد أدرك «بـالي» أهميـة هَـذَا الجانب فِي اللغة عندما فهم الأسلوبية عَلَىٰ أنها «علم الوسائل اللغوية من زاوية نظـر وظيفتها الانفعالية والتأثيرية»[1].

وفي قصيدة: «وقفة تاريخية» يأتي تكرار لفظة «طبول» موحية باللا شيء وبالخواء، والعدم[2]:

حُكَّامُنا طُبُولْ
جُيُوشُنا طُبُولْ
شُعُوبُنا طُبُولْ
وَسَائِلُ الإعْلامِ فِي أَوْطَانِنا طُبُولْ
غَفْوَتُنا تَأْتِي عَلَىٰ قَرْقَعَةِ الطُّبُولْ
صَحْوَتُنا تُوقِظُها قَرْقَعَةِ الطُّبُولْ
طَعَامُنا تَطْبُخُه قَرْقَعَةِ الطُّبُولْ
شـرابُنا يَنْبَعُ من قَرْقَعَةِ الطُّبُولْ

١. التِّكـرار في الشعر الجاهلي، د. موسىٰ ربايعة، ص ٥.
٢. يُنْظَـرُ الدِّيوَانُ: ص ٢٣٨.

فتكرار «طبول» فِي النص نقد واضح، وتمرد صارخ عَلَىٰ واقع رفضه الشاعر، وسخر منه بشدة والحاح عبر تكراره لفظة «طبول» الَّتِي كشفت عَنْ الفكرة المتسلطة عَلَىٰ الشاعر، «فالتكرار يضع فِي أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة عَلَىٰ الشاعر، وهو بذلك أحد الاضواء اللاشعورية الَّتِي يسلطها الشعر عَلَىٰ أعماق الشَّاعِر فيضيئها بحيث نطلع عليها»[1].

التكرار فِي بدايات القصائد

استعمل الشعراء التكرار فِي مواقع متنوعة من القصيدة فِي بدايتها، ووسطها، ونهايتها، ويأتي تكرار السطر الشعري فِي بداية المقاطع ـ كما أشارت نازك الملائكة- متيحا للذهن توقدا، ليس شكليا وحسب، بل نفسيا كذلك[2].

ويلاحظ ورود تكرار الأسطر الأولىٰ فِي بدايات القصائد عند أحمد مطر كثيرة، ومكثفة تكشف عَنْ نزعة الأسىٰ والتحسر، والأشفاق الكامنة فِي نفس الشاعر، كما وتعكس الانطلاقة القوية عند الشاعر.

انّ تكرار البداية فِي ديوان أحمد مطر تفصح عَنْ ذات متوترة مضطربة، ونعتقد أنّ تكرار البداية يعني «البداية القوية المكثفة للانطلاق والتحرر والقوة والتمرد، وهي صرخته القوية أمام الجهل والتخلف والفساد»[3]. وبذلك يكون هَـذَا اللون من التكرار أكثر فاعلية من سواه، ففي قصيدة «سلاح بارد» يكرر الشَّاعِر أسلوب النداء «يا أيها» ليكون بمثابة وسيلة لاستيعاب وتخفيف هموم الشاعر:[4]

---

١. قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص ٢٤٣.
٢. يُنْظَرُ: قضايا الشعر المعاصر، ص: ٢٤٣-٢٤٤، والحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، ص: ٣٤٣.
٣. ظاهرة التكرار في شعر الشابي، ص ١٧.
٤. يُنْظَرُ الدِّيوَانُ: ص ٨٠.

يا أيُّها الإنسانُ
يا أيُّها المُجوَّعُ، المُخوَّفُ المُهـانُ
يا أيُّها المدفونُ فِي ثيابهِ
يا أيُّها المشنوقُ من أهدابهِ
يا أيُّها الراقصُ مذبوحاً
علىٰ أعصابـهِ
يا أيُّها المنفيُّ من ذاكرةِ الزمانُ
شبعتَ موتاً فانتفضْ

أنه يدرك أن الْإِنْسَان فِي كُلِّ بلاد العرب يعاني كما يعاني هو، فكرر البداية «يا أيها الإنسان» وبهذا كشف عَنْ حقيقة هَذَا الْإِنْسَان وبؤسه داعيا لمؤازرته، رافضا مصيره البائس.

وفساد الحكام العرب يأتي فِي مقدمة اهتمام أحمد مطر، فقد تمرد عليهم، ورفضهم جملة وتفصيلا، ووظف كُلِّ أساليب الشعر لتعزيز هَـذَا الـرفض واظهـاره واضـحا جليا، وتكرار البداية صـرخة قوية فِي وجه الحاكم الَّذِي لن يبرأ من ذنب الشـعوب. يقول فِي قصيدة «ربما»[1]:

ربّما الزاني يتوبُ
ربّما الماء يروبُ!
ربّما يُحملُ زيتٌ فِي الثقوبُ!
ربّما شمس الضحىٰ
تُشـرق من صوب الغروب!
ربّما يبراً ابليس من الذنب
فيعفو عنه غفار الذنوب!

١. يُنْظَـرُ الدِّيوَانُ: ص ٨٦.

انّما لا يبرأ الحكام
في كُلِّ بلاد العرب
من ذنب الشعوبُ!

ويفصح الشَّـاعِر عَنْ رفضه، وانكاره للنفاق الَّذِي كان سبيل بعـض الشـعراء فِي التعامل مَعَ الاخرين، ولكن عَلَىٰ حساب انسانيته وكرامتـه، يقـول فِي قصـيدته «لـن انافق» ويلاحظ ان عنوان القصيدة يوحي بنوع من التواصل بـين العنـوان والبدايـة الَّتِي كانت تكرارا للفظة «نافق»[1]:

نَافِقْ
وَنَافِقْ
ثمَّ نَافِقْ، ثمَّ نَافِقْ
لا يَسْلَمُ الجَسَدُ النَّحِيلُ مِنَ الأَذَىٰ
إنْ لَمْ تُنَافِقْ
نَافِقْ

فقد كثف النفاق مرة حين استهل به كلامه ابتداءً من عنـوان القصـيدة، وأخـرىٰ بتكراره الَّذِي منحه صـرخة مدوية، واخرىٰ بمجيئه عَلَىٰ صيغة الأمـر الَّـذِي خـرج للسخرية والتهكم، وهو بكل هَذَا رفض واضح، وتمرد ساخر.

كما لجأ الشَّـاعِر إِلىٰ تكرار أدوات الاسـتفهام ليكشـف عَـنْ حيرتـه، وقلقـه مـن المصير والوجود، كما ويعبر عَنْ غربته، ورغبته فِي البحث عَنْ عالم آخر تسوده حريـة الكلمة والرأي. لقد أجاد الشَّـاعِر فِي طرح أسئلته بغض النظر عَنْ الاجابـة عليهـا، فالجواب لا يتاح دائماً وثمة أسئلة ليس لها أجوبة بقدر مـا لهـا مـن توسـعة فِي فضـاء الانزياح الشعري ليبقىٰ السؤال مفتوحا عَلَىٰ افق التَّأويل لدىٰ المتلقي، لقد أجاد مطر فِي جعل أسئلته شعرية بما يكفي لتحفيز الاستجابة الباحثـة عَـنْ الشـعر فِي السـؤال

١. يُنْظَـرُ الدِّيوَانُ: ص ٨٤.

والمستيقظة مَعَ اسئلته المباغتة، لقد أوجد الشَّـاعِر علاقة سؤالية بينه وبين قارئه. وقد أصبح السؤال موضوعا وغاية لدىٰ مطر يدور فِي فلكهـا الخطـاب الشـعري ولـيس مجرد وسـيلة.

يقول فِي «حوار عَلَىٰ باب المنفىٰ»[1]:

لماذا الشِّعْرُ يا مَطَـرُ؟
أتسألُني
لِماذا يبزغُ القَمَـرُ؟
لماذا يهطِلُ المَطَـرُ؟
لِماذا العِطْـرُ ينتشـر؟
أَتسأَلُني: لماذا ينزِلُ القَـدَرُ؟!

فالشعر أداته لنشـر الحـق والنـور والعـدل، وسـلاحه المشـرع فِي وجـه الظلـم والظلام، انه اداة الرفض والتمرد والدفاع عَنْ النفس، لا يسأل بعدها «لماذا الشـعر» انه قدر وبديهة مثله مثل الفجر والقمر والمطر. ومن هنا تجسدت قـوة السـؤال عنـد الشَّـاعِر وحضوره اللامع فِي الفضاء الشعري لديه.

وبتكرار اللفظ يعطي الشَّـاعِر بعدا خياليا لحجم المرارة وضخامتها، حَتَّىٰ بـدت آفة فتاكة أتت عَلَىٰ كُلِّ شـيء فأفسدته، فلم يبق للصحيح مكانا فِي هَذَا العالم الموبوء. يقول الشَّـاعِر فِي قصيدته «لا ضير» الَّتِي عمد فيهـا إِلىٰ تكـرار لفـظ «الغلـط» ثـمان مرات ابتداءً من بداية الكلام[2]:

من فوق هامتي الغلطُ
وتحت رجلي الغلطُ

١. يُنْظَـرُ الدِّيوَانُ: ص ١٥٢.
٢. يُنْظَـرُ الدِّيوَانُ: ص ٤٦٦.

وعن يميني الغلطُ
وعن شمالي الغلطُ
ومن أمامي الغلطُ
ومن ورائي الغلطُ
في عالمٍ من الغلطُ
يصبح منتهى الغلطُ
أن أستقيم فِي الوسطُ

إِنَّهــا ثورة عَلَىٰ عالمٍ كله «غلط»، انه رفـض لعـالمٍ معـوج تصـبح الاسـتقامة فِيـهِ منتهىٰ الغلط، وتكثيف الشَّـاعِر «للغلط» من خلال تكراره، كشـف لفداحـة الأمـر وخطورته، ودعوة للتصحيح وحينها تصبح الاستقامة منطقيـة ولازمـة مـن لـوازم الوسط.

ظاهـــرة السخريـــة

السخرية من الفنون الراقية والصعبة لما تحتاج اليه مـن ذكـاء وفكـر، وامكانـات خاصة لا تتهيأ لكل شاعر، ولذلك عدّت من أصعب الفنون، وهـي سـلاح خطـير بأيدي الشعراء، والكتاب بوجـه الحكـام والسـياسات الظالمـة المسـتبدة المتحكمـة بمصائر الشعوب، كما وتستعمل فِي نقد مظاهر الحياة المتنوعة مـن عـادات وتقاليـد، وجهل وتخلف، ونفاق.. الخ[1].

والسخرية نوعان: سخرية حقيقية لا تعتمـد الإيـذاء، وهـدفها أثـارة الضـحك والمرح، وسخرية مرّة لاذعة، قاسـية، شديدة الوطأة، أثرها بالغ وشديد عَلَىٰ المتلقي، تجعلنا نضحك بمرارة ويأس، وتشعرنا بفداحة العيب[2].

وأحمد مطر شاعر ساخر مـن الدرجـة الأولىٰ سـخريته مـن النـوع الثـاني، وهـي سخرية لاذعة وقاسـية.

تمثل السخرية لدىٰ أحمد مطر براعة، ولعبـة ذكيـة أحسـن اسـتعمالها، وتوظيفهـا بوعي وإدراك كبيرين حَتَّىٰ شكلت طابعا مميزا لأعماله الشعرية فعرف بأنه «الشـاعر الساخر».

إِنَّ سُخرية أحمد مطر سخرية صنعتها ظـروف حياتـه الخاصـة، صـنعتها أحزانـه ومعاناته، فقد واجه منذ بدايـة حياتـه غربـة وضـياعا، وتشـردا، حـاول ان يقابلـه بالرفض، والتحدي، فكانت السخرية أداته وسلاحه لذلك، سخريته إِذن تمرد عَـلَىٰ واقع مؤلم، وحزن عميق، ورفض لسلبيات الحياة والمجتمـع، لـذلك نجـح فِي هَـذَا الأسلوب، وأجاد فِيهِ كثيرا، ولعل مقولة: «ان من يحسنون السخرية والإضحاك هم أشد الناس امتلاءً بالأحزان»[3].

---

١. يُنْظَـرُ: السخرية والتهكم في شعر حافظ ابراهيم، محمد المنصوري، ص ٨.

٢. يُنْظَـرُ: السخرية في شعر البردوني، عبد الرحمن محمود، ص ٦, ١١.

٣. الشعر والنقد السـياسـي، عبد الرحمن حسن، مجلة العالم، ص ٥٥.

يقوم ديوان أحمد مطر عَلَىٰ السخرية، فإذا كان مجموع قصائد الديوان «٣٣٨» فأنّ السخرية تنتشر فِي «٣٢٠»[1]. قصيدة منها، وقد تنوعت موضوعات السخرية فِي شعر أحمد مطر، فمنها سخرية من الحكام والسياسيين وسياساتهم، وسخرية من رجال الأمن، ومن الشعراء، ومن الأعلام، ومن الفساد الاجتماعي، ومن سياسة العرب تجاه فلسطين، وكلها نقد لاذع لعيوب مستفحلة، وشخصيات مستبدة، حاول أن يشخصها رافضا لها ومتمردا عليها، ثائرا ومحرضا عَلَىٰ الوقوف ضدها، والتصدي لها.

وأن تنوعت موضوعات السخرية عند مطر، فقد تنوعت أساليبها، فمنها ما اعتمدت مفارقة المفاجأة، ومنها ما اعتمدت التلاعب بالألفاظ، ومنها ما اعتمدت قلب الحقيقة، ومنها ما اعتمدت التمثيل الدرامي، ومنها ما اعتمدت الصورة الكاريكاتيرية، وهكذا. ولعل سخرية تلفت انتباه قارئ ديوان أحمد مطر هي: السخرية الكامنة فِي العنوانات، أي عنوانات القصائد، فقد اختار الشَّاعِر لبعض قصائده عنوانات توحي بالسخرية اللاذعة، وتبعث عَلَىٰ الضحك لما فيها من تناقض فِي المفاهيم، وانحراف عَنْ المنطق، ومنها عَلَىٰ سبيل المثال: «صباح الليل أيها الوطن، عزاء عَلَىٰ بطاقة تهنئة، الطب يضر بالصحة، أقزام طوال، القبض عَلَىٰ مجنون ميت، وصلة نضال شرقي، ربّ ساعدهم علينا، طلب انتماء للعصر الحجري...الخ» ويلاحظ أن المفارقة فِي هَذِهِ العنوانات منها ما قام عَلَىٰ تلاعب لفظي، ومنها ما انقلبت فِيهِ الحقيقة، ومنها ما جاء عَلَىٰ خلاف ما تعارف الناس عليه، ومنها ما جمع بين المتناقضات، وهكذا.

والسخرية فِي شعر مطر قوامها المفارقات، والمفارقة هي جملة تحتوي عَلَىٰ تناقض ظاهري أو حَتَّىٰ اعتباطي أحيانا لكن فِي البحث المتعمق فِي تلك الجملة توجد حقيقة

---

١. يُنْظَرُ: عناصر الأبداع الفني في شعر أحمد مطر، ص ١٩٦، بناءً على احصائية أجراها المؤلف على ديوان الشاعر.

توفق ما بين صـراع المتضادات.

تعد المفارقـات إحـدىٰ السـمات الفنيـة فِي الشـعر العـربي المعاصـر يسـتخدمها الشَّـاعِر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التنـاقض، والتنـاقض فِي المفارقة فكرة تقوم عَلَىٰ استنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان مـن شـأنها أن تتفق وتتماثل، والشاعر المعاصـر يسـتغل هَـذِهِ العمليـة فِي تصـوير بعـض المواقـف والقضايا الَّتِي يبرز فيها هَذَا التناقض.

وللمفارقات فِي شعر أحمد مطر أساس فلسفي، فحين نقرأ لافتات مطـر نجـد أن هناك ثيمة واحدة تغلب عَلَىٰ معظم القصائد فيها تلك هي صورة الدكتاتور وأشكاله وطريقة تعامله مَعَ الشعب المغلوب عَلَىٰ أمره، وهذه الثيمة تنسجم تمامـا مَـعَ شـكل البناء الفني لقصيدة الشاعر، فهذه التقنيات جميعها تهـدف إِلَىٰ اسـتدراج القـارئ إِلَىٰ نقطة يظن أنها نهاية القصيدة، ولكنه يكتشف فِي النهاية ان الشَّـاعِر استغفله وأوصله إِلَىٰ نهاية غير النهاية الافتراضية، وبهذا فقد مارس الشَّـاعِر الدور ذاته الَّـذِي يمارسـه الدكتاتور.

وقد تنوعت المفارقـات فِي ديوانـه تبعـا لتنـوع التقنيـات المسـتخدمة لبنـاء هَـذِهِ المفارقات، وعلىٰ هَذَا يمكننا أن ندرك منها ما يأتـي[1]:

١. أفدت من التقسـيم الذي اعتمده الدكتور ثائر العذاري في بحثه الموسوم: «المفارقة في شعر أحمد مطر»، وذلك في رسم الخطوط العامة للمفارقة، مع الإضافة اليها، والتوسع في دراستها، واعتماد نماذج مختلفة تماما.

مفارقـــة المفاجـــأة

وتبدو السُّخرية فيها نابعة من مفارقة اعتمـدت تقنيـة المفاجـأة، إنهـا تقـوم عَـلَىٰ مفاجأة فِي آخر القصيدة تخرجها عَنْ السـياق المنطقي المتوقع أو الطبيعـي، فتحـدث صدمة فِي نفس المتلقي، وهي من ثم سخرية لاذعة هدفها تشـخيص العيـب ونقـده نقدا لاذعا ساخرا، ولا شك أن الشَّـاعِر - من وراء ذلك. هدفـه الـرفض والتمـرد عَلَىٰ واقع مؤلم طالما أزعجه فتفنن فِي رفضه، والثورة عليه.

ففي قصيدة «العائلة الكريمـة» يسـخر الشَّـاعِر مـن الأمـم المتحـدة، ويسـتنكر أعمالها، ويرفضها من خلال مفارقة طريفة اعتمدت تقنية المفاجأة فِي آخـر بيـت مـن القصيدة. يقول فيها[1]:

لصديقي والدٌ مُنْشغِلٌ بالعربدةْ
يبْدأُ اليوْمَ بطَرْحِ المَالِ فِي البَارِ
ويُنْهِيهِ بضـربِ الوالدةْ
وأخٌ هِمَّتُهُ مشْدُودةٌ
بين البلاعيمِ.. وبين المعدةْ
وأخٌ لم يدْرُسِ الطبَّ
ولكنَّ لهُ فنًّا بزَرْقِ الأوردةْ!
وابن عمٍّ طيّبٌ
يسطو عَلَىٰ أموالِهِ فِي كَرَمٍ
مِن غيرِ أن يَطلُبَ منهُ «الفائدة»!

١. يُنْظَـرُ الدِّيوَانُ: ص ٤٣٨.

وله والدةٌ مُقتَصِدة
تحفظُ الصيف بثلاجتها
من أجل أيام الشتاء الباردة!
وله رَبَّةُ بَيتٍ..
رَبةٌ فِي داخلِ البيتِ،
وفي خارجه.. مُستَعبَدة!

وبعد ان يعطينا فكرة عَنْ كُلِّ أفراد العائلة الكريمة، كما أطلق عليها ساخرا. ولكنها فكرة مقرونة بنقد وسخرية واضحتين، إذا به يفاجئنا عَنْ ماهية هَذِهِ العائلة قائلاً:

باختصار
لصديقي أمٌ متحدة!

ويعلن استخفافه، وسخريته من الحكام العرب من خلال مفارقة بنيت عَلَىٰ صدمة نفسية هدفها نقد لاذع، ورفض صارخ اتضحت معالمه فِي «اعتذار» إذ يقول[1]:

صِحتُ مِن قسوةِ حالي:
فوقَ نَعْلي
كُلُّ أصحابِ المعالي!
قيلَ لي: عَيبٌ
فكرّرتُ مقالي
قيلَ لي: عَيبٌ
وكرّرتُ مَقالي

١. يُنْظَرُ الدِّيوَانُ: ص ٨٦.

ثُـمّ لمّا قيلَ لي: عَيبٌ
تنبّهتُ إلى سـوءِ عباراتي
وَخَفّفتُ انفعالـي.

وكلنا يتوقع أنه لما تنبه عَلَى سوء عبارته، حاول تخفيف انفعاله ثم شـرع فِي تقـديم اعتذاره لمن أساء بحقه، فإذا به يقول:

ثُـمّ قدّمـتُ اعتِـذاراً
.. لِنعالـي!

ومرة أخرىٰ يختتم الشَّـاعِر احدىٰ سخرياته بمفاجأة تخـرج الكـلام عَـنْ سـياق المنطق، وتنحرف به بعيدا محدثة سـخرية مـرة يـرفض الشَّـاعِر مـن خلالهـا الظلـم والتسلط، واستبداد الحكام، فيقول فِي «الرجل المناسب»[1]:

باسم والينا المبجّل
قرروا شنق الَّذِي اغتال أخي
لكنّه كان قصيرا
فمضـىٰ الجلادُ يسألُ
رأسه لا يصل الحبل
فماذا سوف أفعلُ؟
بعد تفكير عميق
أمر الوالي بشنقي بدلا منه
لأني كنت أطول!

ويلاحظ أن المفاجأة كانت مزدوجة، فقد فوجئنا بأن الوالي أمر بشـنقه بـدلا عَـنْ أخيه، ومن ثم تبرير ذَلِكَ الفعل «لأني كنت أطول».

وفي: «الحاح» تأتي المفارقة حين يفاجئنا الشَّـاعِر ان العروبة ليست تهمة فحسـب إنما تهمة وعقوبة، وهو بهذا يسخر من العرب الَّذِين أساءوا للعروبة، وحملوها مـا لا

١. يُنْظَـرُ الدِّيوَانُ: ص ٩٦.

يليق بها، ويسيء إلى كُلِّ من ينتسب اليها، يقول[1]:

- ما تُهمتي؟
- تهمتكَ العُروبةُ.
- قلتُ لكم ما تهمتي؟
- قلنا لك العروبة.
- يا ناسُ قولوا غيرَها.
- أسألكم عَنْ تهمتي..
- ليس عَنْ العقوبة!

«يصبح اللّص رئيسا للبلاد» عبارة ختم الشَّاعِر بها احدىٰ لافتاته، فكانت مفاجأة ساخرة، هدفها نقد لاذع، ورفض لشخصية الحاكم، والطريقة الَّتِي وصل بها إلى كرسي الحكم. يقول فِي «حالات»[2]:

بالتّمادي
يُصبِحُ اللّصُّ بأوربّا
مُديراً للنوادي
وبأمريكا
زعيماً للعصاباتِ وأوكارِ الفسادِ
وبأوطاني التي
مِنْ شرعها قَطْعُ الأيادي
يُصبِحُ اللّصُّ
.. رئيساً للبلادِ!

١. يُنْظَرُ الدِّيوَانُ: ص ٣٥٨.
٢. يُنْظَرُ الدِّيوَانُ: ص ٧٦.

مفارقـــة الحقيقـــة المقلوبـــة

وتعتمد هَذِهِ المفارقة عَلَىٰ تقديم حقيقة مغايرة للواقع، ومخالفة للمنطق مما يحدث سخرية من واقع مألوف يبدو بعد حين مخالفا للمألوف.

فمن المعروف أن وظيفة المنبه الإيقاظ من النوم لبداية يوم جديد، ولكنه يصبح مخالفا للواقع إذا ما صارت وظيفته عكس المألوف إمعانا فِي السخرية من حالة الرقود للشعوب العربية. يقول فِي «يقظة»[1]:

صباح هَذَا اليوم
أيقظني منبه الساعةْ
وقال لي: يا ابن العربْ
قد حان وقت النوم!

وفي «اللغز» تصبح الحقيقة مقلوبة، وفيها تكمن المفارقة، فالشاعر يسخر من خلالها من الحالة البائسة الَّتِي آل اليها الوطن عَلَىٰ يد أعداء الوطن. يقول[2]:

قالت أمّي مرّةً
يا أولادي
عندي لغزٌ
من منكم يكشفُ لي سرهْ؟
«تابوتٌ قشرتُه حلوىٰ
ساكنة خَشَبٌ..
والقِشرةْ
زادٌ للرائح والغادي»

---

١. يُنْظَرُ الدِّيوَانُ: ص ٩.
٢. يُنْظَرُ الدِّيوَانُ: ص ١٢.

قالت أختي: التمرةُ
حضنتها أمّي ضاحكةً
لكنّي خنقتني العَبْرَةُ
قلتُ لها:
بل تِلك بلادي!

وتبدو الحقيقة مقلوبة حين يختلف الذنب والعقاب بين حالتين اختلافا تنقلب فِيهِ الحقيقة، فتحدث تناقضا يثير الدهشة، ويبعث عَلَىٰ السخرية اللاذعة من وضع بائس، استهجنه الشَّاعِر بطريقته. يقول فِي «الجزاء»:[1]

في بلادِ المُشركينْ
يَبْصُقُ المرءُ بوجهِ الحاكِمينْ
فَيُجَازىٰ بالغرامةْ!
ولَدَيْنا نحنُ أصحاب اليمينْ
يبصقُ المرءُ دَمَاً تحتَ أيادِي المُخْبِرِينْ
ويرىٰ يومَ القِيامَةْ
عندما ينثُرُ ماءَ الوردِ والهيلِ
- بلا إذْنٍ -
علىٰ وجهِ أميرِ المؤمنينْ!

وفي «التقرير» تحدث المفارقة حين تنقلب الحقيقة، فالحقيقة أن عظة الكلب تؤدي إِلىٰ تسمم الأنسان، وإصابته بداء الكلب، والإِنسان هُوَ المتضرر، وليس الكلب الَّذِي صار فِي «لافتة» مطر مجنىٰ عليه، إذ مات متسمما، يقول[2]:

كلبُ والينا المُعظَّمْ
عضَّني اليومَ ومات!

---

١. يُنْظَرُ الدِّيوَانُ: ص ٢٥.
٢. يُنْظَرُ الدِّيوَانُ: ص ٧٣.

فدعاني حارسُ الأمنِ لاعدَمْ!
بعدَما أثبتَ تقريرُ الوفاةْ
أنَّ كلبَ السيد الوالي
تسمَّمْ!

مفارقة التلاعب بالألفاظ

وقد تنبع سخرية الشَّاعِر المُرَّة من مفارقة قوامها التلاعب بدلالات الألفاظ، كتلاعب الشَّاعِر ببيتين لصفي الدين الحلّي، في «برقية عاجلة»، يقول فيها:[1]:

سَلُوا بُيُوتَ الغَوَانِي عَنْ مَخَازِينَا
واسْتَشْهِدُوا الغَرْبَ: هَل خَابَ الرَجَا فِينَا؟
سُودٌ صَنَائِعُنَا، بِيضٌ بَيَارِقُنَا
خُضرٌ مَوَائِدُنَا، حُمْرٌ لَيَالِينَا

والسخرية واضحة، ولا تحتاج إلى توضيح، ويكفي أن نستحضر أبيات الحلي لأدراكها، وإدراك التلاعب بألفاظ تلك الأبيات مما أدى إلى المفارقة.

ومثلها المفارقة الَّتِي بنيت عَلَى التلاعب بألفاظ قصيدة الشَّاعِر «ابو القاسم

---

١. يُنْظَرُ الدِّيوَانُ: ص ١٥٧، ويُنْظَرُ ديوان صفي الدين الحلي، والقصيدة التي ألمح إليها الشاعر احمد مطر في ديوانه الحلي هي:

سَلوا الرّماحَ العَوالي عن مغانينا
واستشهدوا البيضَ: هل خابَ الرّجا فينا
بِيضٌ صَنائِعُنا، سودٌ وقائِعُنا
خِضرٌ مَرابعُنا، حُمرٌ مَواضِينا

الشابي» الشهيرة الَّتِي طالما أثارت حماس الجماهير العربية، يقول فِي «إرادة الحياة»[1]

إذا الشعب يوما أراد الحياة
فلا بدّ أن يُبتلىٰ بالمرينز
ولابدّ أن يهدموا ما بناه
ولابدّ أن يخلفوا الإنكليز
ومن يتطوع لشتم الغزاة
يُـطَـوّع بأولاد عبد العزيز
فكيف سيمكن رفع الجبـاه
وأكبر رأسٍ لدىٰ العرب طـ.....؟!

ويكمن النفاق السياسي عند الحكام العرب بلعن أمريكا، ولا جدوىٰ من ذَلِكَ فهي بدعة مرفوضة يستنكرها الشاعر، وينتقدها بالسخرية القائمة عَلَىٰ المفارقة من خلال التلاعب بدلالات الألفاظ بالمجانسة. يقول فِي «قواعد»[2]:

بِدعَةٌ
عِندَ وُلاةِ الأمرِ
صارَت قاعِدَة
كُلُّهُم يَشتُمُ أمريكا
وأمريكا

---

١. يُنْظَرُ الدِّيوَانُ: ص ٢١٧، ويراجع ديوان ابي القاسم الشابي، والقصيدة التي ألمح اليها الشاعر أحمد مطر هي، قصيدة لحن الحياة، يقول فيها:

إذا الشّعْبُ يَوْمَاً أَرَادَ الْحَيَاةَ
فَلا بُدَّ أنْ يَسْتَجِيبَ القَدَر
وَلا بُدَّ لِلَّيْلِ أنْ يَنْجَلِي
وَلا بُدَّ للقَيْدِ أَنْ يَنْكَسِر

٢. يُنْظَرُ الدِّيوَانُ: ص ٥٠.

إذا ما نَهَضوا للشَتمِ
تَبقىٰ قاعِدَة
فإذا ما قَعَدوا
تَنهَضُ أمريكا لِتَبني
قاعِدَة!

ولا شك أنّ التلاعب بالألفاظ والتراكيب يعطي أبعادا غير متوقعة، يحدث عملية تحويل في معنىٰ النص بحيث يأتي بدلالات جديدة مختلفة عَنْ الدلالات الحقيقة للألفاظ. وفي «درس» يقول[1]:

ساعَةُ الرّملِ بِلادٌ
لا تُحِبُّ الاستِلابْ
كُلَّما أفرَغَها الوقتُ مِنَ الروحِ
استعادتْ روحَها
.. بالانقلابْ!

وحين يتلاعب الشَّاعِر بألفاظ الشعر، ينقلب الشعر إلىٰ نقد لاذع، وسخرية مريرة، ورفضٍ واضحٍ بأسلوب نظام سياسي، يقول في «أسلوب»[2]:

كُلَّما حَلَّ الظّلامْ
جَدّتي تَروي الأساطيرَ لنَا
حتّىٰ نَنامْ.
جَدَّتي مُعجَبَةٌ جِدّاً
بأسلوبِ النّظام!

١. يُنْظَرُ الدِّيوَانُ: ص ٤٩٣.
٢. يُنْظَرُ الدِّيوَانُ: ١٥٧.

وهذه السخرية قامت عَلَىٰ مفارقة قوامها حكاية يكتنفها حوار، واسلوب سرد مبسط يفضي إِلىٰ سخرية ناقدة لجانب من جوانب الواقع الَّذِي ضاق به الشاعر، وفي شعر مطر يكثر أسلوب الحكاية والقص، فلا تكاد تخلو قصيدة القصة من سرد يتصاعد من خلاله الحدث وتتبلور فِي أثنائه الفكرة، وهو يلجأ إِلىٰ عدة ألوان سردية، حيث يكثر من السرد بضمير الغائب، وكذلك بضمير المتكلم، ويندر لديه استخدام السرد بضمير المخاطب[1] وفي قصيدته: «احتياط» هناك حكاية يسردها علينا بضمير المتكلم، يقول فيها[2]:

فُجِعَتْ بي زوجَتي.. حينَ رأتني باسِما!
لَطَمتْ كفّاً بِكفٍّ، واستَجارتْ بالسَّماء
قُلتُ: لا تنزَعِجي.. إنّي بِخَيرٍ
لم يَزَلْ دائي مُعافىٰ، وانكِساري سالِما!
إطمئنّي.. كُلُّ شيءٍ فِي مازالَ كَما..
لم أكُنْ أقصِدُ أنْ أبتَسِما
كُنتُ أُجري لِفمي بعضَ التّمارينِ احتياطاً
رُبّما أفرَحُ يوماً..
رُبّما!

والحرية فِي البلاد العربية مصادرة، تصلب وتعلق عَلَىٰ أعواد المشانق، انها فكرة

١. يُنْظَرُ عناصر الابداع الفني في شعر احمد مطر، ص ٢٠٣.
٢. يُنْظَرُ الدِّيوَانُ: ص ٣٨٥.

الشَّـاعِرِ فِي قصيدته: «في انتظار غودو» صاغها عَلَىٰ شكل حكاية قامـت عَـلَىٰ حـوار بين الشَّـاعِرِ والحرية الَّتِي شخصها فِي حكايته إذ جعلها صبية تعذب وتشنق مشـيرا بذلك إِلىٰ كبت الحريات ومصادرتها، هادفا مـن كُـلِّ ذَلِـكَ نقـد سـاخر لواقـع مـر، يرفضه الشَّـاعِرِ ويثور عليه. يقول[1]:

كانتْ مَعي صَبيَّةٌ
مربوطةً مثلي
علىٰ مِروحةٍ سَقفيَّةٍ.
جِراحُها
تبكي السَّكاكينُ لَها..
ونَوْحُها
تَرثي لهُ الوَحشـية!
حَضنتُها بأدمُعي.
قلتُ لها: لا تَجزعي.
مهما استَطالَ قَهرنُا..
لا بُدَّ أنْ تُدرِكَنا الحُرَّيةْ.
تَطَلَّعتَ إليَّ؛
ثمَّ حَشـرَجَتْ حَشـرجَةَ المَنِيَّةْ:
وا أَسَفا يا سـيدي
إنِّي أَنَا الحُرِيَّةْ!!

لقد أجاد الشَّـاعِرِ أحمد مطر صياغة القصة «فتسللت إِلىٰ قصائده لغتها وأسلوبها، فهو يكثر من استخدام عناصـرها المختلفة، وهو يجيد صياغة الحبكة، والوصـول إِلىٰ الذروة الَّتِي تتصاعد اليها الأحداث، وتتطور نحوها الشخصـيات ليفـاجئ المتلقـي

١. يُنْظَـرُ الدِّيوَانُ: ص ٣٧١.

عندها بالحل الَّـذِي يتفجـر فِي الغالـب بمفاجـأة»[1]. وفي قصـيدته: «الطـب يضـر بصحتك» يحكي لنا حكاية، أحداثها مريرة، تنتهي بمفاجأة، يخبرنا فيهـا عَـنْ معانـاة الْإِنْسَان فِي بلاده، إذ يقول[2]:

لي صاحبٌ
يدرسُ فِي الكلية الطبية
تأكد المخبر من ميوله الحزبية
وقام باعتقاله
حين رآه مرّةً يقرأ عَنْ «تكّون الخليةِ»!
وبعد يومٍ واحدٍ
أفرج عن جثته
بحالةٍ أمنيةٍ:
في رأسه رفسةُ بندقيةٍ
في صدره قُبلةُ بندقيةٍ!
في ظهره صورة بدقيةٍ!
لكنّني
حين سألتُ حارس الرعيةٍ
طعن أمره
أخبرني
أنّ وفاة صاحبي قد حدثتْ
با لسكتة القلبيّةٍ!

وفي «التهمة» ينتقد الشَّـاعِر كبت الحريـات، وممارسـة القمـع، والترهيـب ضـد

١. عناصـر الأبداع الفني في شعر احمد مطر، ص ١٩٩.
٢. يُنْظَـرُ الدِّيوَانُ: ص ٧٦.

الفكر، والثقافة، رافضا تلك الممارسات، وقد حقق ذَلِكَ عبر حكاية تنتهي بمفاجأة تقلب مجرىٰ الحدث بما يشبه المفارقة. يقول[1]:

كُنْتُ أسيرُ مُفْرَدَاً
أحمِلُ أفكاري معي
وَمَنطِقي وَمَسْمَعي
فازدَحَمَتْ
مِن حَوْليَ الوجوه
قالَ لَهُمْ زَعيمُهمْ: خُذوه
سألتُهُمْ:
ما تُهمتي ؟
فَقِيلَ لي:
تَجَمُّعٌ مشبوه!

١. يُنْظَرُ الدِّيوَانُ: ص ١٠.

وهي حكايات خيالية وظفت عَلَىٰ لسان الحيوانـات وقـد اتخـذت طابعـا شـعبيا هدفها خلقي أو تعليمي تدور عَلَىٰ ألسنة الحيوانات بينما تدور خلفيتها المعنويـة عَـلَىٰ دلالات نقدية تستلهم من المجتمع عيوبـه ومـن الحكـام فسـادهم وظلمهـم، ومـن سلبيات الحياة والتقاليد موضوعا تتناوله بالسخرية، كما وجدنا مثل ذَلِـكَ فِي ديـوان الشَّـاعِر أحمد مطر، إذ سَخَّرَ هَذَا اللون من القص الحكائي عَلَىٰ لسان الحيوان لغرض السخرية الَّتِي أفضت بدورها إِلَىٰ الرفض وألمحـت إِلَىٰ تمـرد واضـح عَـلَىٰ جملـة مـن سلبيات الحياة والمجتمع والحكام، وقد نجح الشَّـاعِر فِي تنبيه المتلقي، وإيقاظ حسـه بعد ان نجح فِي تحفيز قدراتـه للـربط بـين الرمـز والصـورة المماثلـة فِي واقـع الحيـاة والمجتمع[1].

ويطالعنا فِي ديوان أحمد مطر حكاية ساخرة عَلَىٰ لسان الحيـوان، وهـي حكايـات تدور عَلَىٰ ألسنة الحيوانات، دلالاتها نقدية لأوضاع سـياسـية واجتماعية، ومثل هَذِهِ القصص برزت عنـد الشـعوب لتعـبر عَـنْ كبـت سـياسـي، وعـن ظـروف قمـع الكلمة[2]. ومن تلك الحكايات، حكاية «النملة والفيل» الَّتِي ألمح الشَّـاعِر من خلالها إِلَىٰ اسـرائيل وبلاد العرب، وقد تضمنت الحكاية سخرية مريرة، ونقد لاذع للوضع القائم، وسـياسة اسـرائيل تجاه العرب، وتفـاقم خطرهـا وتماديهـا فِي بـلاد العـرب، يقول فِي «دلال»[3]:

١. يُنْظَـرُ عناصـر الابداع الفني في شعر احمد مطر، ص ٢٠٥.
٢. يُنْظَـرُ: الأنواع الادبية، شفيق البقاعي، ص ٤١٤.
٣. يُنْظَـرُ الدِّيوَانُ: ص ٤٣٧.

النملةُ قالتْ للفِيل:
قُمْ دَلِّكْني
ومُقابِلَ ذَلِكَ ضَحِّكْني!
وإذا لَمْ أضحَكْ.. عَوِّضْني
بالتَّقبِيلِ وبالتَمويل
وإذا لَمْ أَقْنَعْ.. قدِّمْ لي
كُلَّ صَباحٍ ألفَ قَتِيلْ!
ضَحكَ الفِيلُ فشَاطَتْ غَضَباً:
تَسْخَرُ مِنِّي يابرمِيلْ؟
ما المُضْحِكُ فِيما قَدْ قِيلْ؟!
غَيري أصْغرُ..
لكِنْ طَلَبَتْ أكثَرَ مِنِّي.
أيُّ دَليـــل؟
أكبرُ مِنكَ بِلادُ العُرْبِ
وأصْغَرُ مِني إسـرائِيلْ!

ومن خلال حكاية تقوم عَلَى مفارقة ساخرة يوجه الشَّـاعِر نقده للعرب الَّـذِي ن يتبجحون بمفـاخر أجـدادهم، وهـم بعيـدون عَـنْ المفـاخر ومجـردون مـن المعـالي والكبرياء والمكارم. يقول فِي «انتساب»[1]:

بعدما طاردهُ الكلبُ
وأضناهُ التعبْ
وقف القطُّ عَلَى الحائطِ
مفتول الشنبْ...!!

١. يُنْظَـرُ الدِّيوَانُ: ص ٤٢٤.

قال للفأرة: أجدادي أسودٌ..
قالت الفأرةُ:
هل أنتم عرب؟!

ومثلها حكاية الجرذ الَّذِي يدعو للنظافة خاطبا فِي جمهور الذباب، وهو نقد ساخر للنفاق، والمراوغة، وقد رفض الشَّاعِر هَذَا السلوك الشائن من خلال تأطيره بهذا الاطار الكوميدي الساخر. يقول فِي «خطاب تاريخي»[1]:

رأيتُ جُرذاً
يخطُبُ اليومَ عَنْ النَّظافَهْ
ويُنْذِرُ الأوساخَ بالعِقَابْ
وحَوْلَهُ
..يُصَفِّقُ الذُّبَابْ!

ويلاحظ أن القصص الَّتِي تدور عَلَىٰ ألسنة الحيوان، تدور خلفيتها المعنوية عَلَىٰ دلالة نقدية بعيدة القصد، تستلهم من المجتمع عيوبه، ومن الحكام فسادهم وظلمهم، ومن السلبيات والتقاليد موضوعا قصصيا تتناوله بالسخرية، فتنبه المُتَلَقي، وتوقظ حسه بعد أن تستفز قدراته للربط بين الرمز والصورة المماثلة فِي واقع المجتمع[2]. وقد نجح الشَّاعِر فِي توظيف هَذِهِ الحكايات فِي قصائد عديدة وقد بدىٰ الرفض والتمرد والثورة عَلَىٰ الواقع واضحا من خلالها، ويمكن الرجوع إِلَىٰ المزيد منها فِي ديوان الشاعر[3].

---

١. يُنْظَرُ الدِّيوَانُ: ص ١١.
٢. يُنْظَرُ: عناصر الأبداع الفني في شعر احمد مطر، ص ٢٠٥.
٣. للمزيد من هذه النماذج يراجع الدِّيوَانُ عىٰ الصفحات: «٣٠١، ٢١٨، ٢٧٧، ٢٣٣، ٧٣، ٢١، ٩٢،...»

لنوع الضمير فِي الجملة الشعرية أهمية كبيرة من حيث قدرته عَلَىٰ التعبير عَنْ حقيقة الصوت المرسل فِي القصيدة، وكيفية التواصل مَعَ المتلقي، وفي ديوان أحمد مطر تنوعت الضمائر ما بين ضمير المتكلم والمخاطب، ولكن وبعد تفحص قصائد الديوان وجدنا أن هناك ظاهرة برزت فِي شعره، وهي ان أغلب ضمائره كانت للمتكلم الَّذِي يأتي مفردا فِي أكثر الأحيان، وجمعا فِي أحيان أخرىٰ، ويبدو ان هناك علاقة سببية أكيدة بين منزع الرفض والتمرد فِي شخصية الشاعر، وبين استخدامه للضمير الَّذِي يفصح عَنْ شخصيته «هو»، شخصية أحمد مطر، شخصية رافضة، مشاكسة حَتَّىٰ ليبدو أن أحمد مطر متجسد فِي كُلِّ قصيدة من قصائد ديوانه، فالمتحدث هُوَ أحمد مطر، يحدثك عَنْ تجربته، وعن رفضه، وعن تمرده عَلَىٰ الواقع الفاسد، ونقده لسلبيات السياسة والمجتمع، وسخريته منها، ولعل هَذَا الأسلوب ـ أسلوب استخدامه الضمير المتكلم «الأنا» – يبدو أكثر تأثيرا مما لو استخدم ضمير المخاطب الَّذِي كان فعالا فِي القصيدة ذات الروح الخطابية الَّذِي تجلىٰ فِي القصيدة العمودية لجيل سبق. أن اختلاف الواقع استلزم صيغة اخرىٰ من الخطاب، خطاب ينطلق عَنْ خيبة الأمل، واليأس الَّذِي انتهينا إليه، وفشل أحلام الوحدة، والتحرر من الاستعمار، وفقدان الحرية الفردية.

لقد نجح أحمد مطر فِي ديوانه، وعبر ضمير المتكلم «ضمير الذات» أن ينقلنا من عمق الداخل «ذاته» إِلىٰ عمق الخارج «مجتمعه»، مما أتاح لنا أن ندرك ونرىٰ ما نرىٰ من خلال رؤيته ووعيه، حيث هُوَ دخل التجربة كرها وعبر عنها طوعا، وقد وجد نفسه «ذاته» فِي موقع المسؤولية للكشف عَنْ تجربته، ومعاناته، ونقلها للآخرين، وبذلك حقق الهدف فِي كشف سلبيات المجتمع والسلطة، ورفضها والتحريض

عليها عبر استخدامه الموفق للغة الشعرية، وأدواتها، كما يمكن أن نضيف أن الشَّـاعِر أحمد مطر أراد من اتكائه الواضح عَلَىٰ ضمير المتكلم «مفرد وجمع» أن ينسب الرفض والسخرية لذاته هُوَ لا لغيره، وكأنما أراد ان يعزو هَذَا الأمـر لنفسـه، ويـبرئ غـيره، أراد ان يخص نفسه ويبرز معاناته وألمه، فمـن ذاتـه انطلقـت الثـورة، ومـن معاناتـه الخاصة ولدت المعاناة العامة، ومن تمـرده الـذاتي عـم التمـرد كُـلِّ شـعوب الأرض البائسة ولنتعرف عَلَىٰ ذات أحمد مطر وهمومه، واهتماماتـه، وقضـايا هـ ـمـن خـلال ضمير الذات:

- فهو مواطن حرّ متمرد عَلَىٰ جلاديه، يرفض الأصفاد، إذ يقول:

«يا أيّها الجـلاّدُ أبعِدْ عَنّ يدي. هَذَا الصفَـدُ».

- وهو مغترب أُبعد عَنّ وطنه بالإكراه، إذ يقول:

«أُقصيتُ عَنّ أهلي وعن وطني»

- ويفصح عَنّ هويته الَّتِي أَرعَبَتْ الحاكم إذ يقول:

«آهِ لو يُدركُ حُكَّـامُ بلادي مَنّ أكونُ»

- وعن قيوده، وتاريخ مأساته يقول:

«حيَن وُلدتُ ألقيتُ عَلَىٰ مهدي قيدا.
وكبِرْتُ ولم يكبُرْ قيدي»

- وعن همومه وحزنه يقول:

«كيفَ أُغَنِّي وأنا مشنوقٌ أتدلّى»

- وعن علاقته بالسلطة يحدثنا:

«بتَرَ الوالـي لساني.. عندما غنّيتُ شِعْـري».

- وعن معاناته وصبره يفصح بقوله:

«لم أزلْ أمشي ببطءٍ.. فوق أشواك الليالي
وعلى ظهري حمار»

- وعن طبعه يحدثنا بقوله:

«إنّ طبعي مثل طبع الشوك
لا أعدو عَنْ الوخز
ولا أغدو طريا».

- ويصف وضعه بقوله:

«من وضعِنا البئيسْ»

- وعن صورته يحدثنا قائلا:

«يفجعني فِي صفحةِ المرآة..
ظلي المنحني:

وهكذا وعبر ضمير المتكلم «الظاهر والمضمر» «المفرد والجمع» يحدثنا الشَّاعِر عَنْ أحمد مطر شكله، وهمه، ورفضه، وطبعه، وشعره، يأسه، فكان ضمير الذات فاعلا فِي نقل أحمد مطر بأمان ولأن شخصية أحمد مطر رافضة، متمردة، ساخرة، فقد امتد الرفض والسخرية والتمرد إلى المتلقي، وكان للغة الشعرية وحسن استخدامها دور فعال فِي ايصال الرسالة، وتحقيق الهدف منها.

الخاتمة

يتضح مما سبق إن آليات الرفض، والتَّمرد فِي شِعر أحمد مطر هي بنية أسياسية فِي شعره، تنوعت مستوياتها، وأساليبها، ومن ثم لم تكن رفضا عبثيا مقطوع الصلة عَنْ ظروفه ومعاناته، بل رفض قائم عَلَىٰ رؤية فنية، وتصور ذهني واضح، ومعاناة أكيدة، ومؤثرة، وبهذا فان قصائد أحمد مطر الرافضة، وبآلياتها المتنوعة أعطت للشاعر خصوصية، واعتبار فِي زمن كاد الشَّاعِر يفقد خصوصيته واعتباره.

إنّ رفض الشَّاعِر لمظاهر القبح، والفساد فِي واقعه وعصره أمر عظيم ينوء بحمله الشاعر، ولم يبد هينا فِي عصرنا هذا، وهذا ما أخذ به الشَّاعِر نفسه فِي ديوانه.

المصادر

الكتـــب

- الأعمال الشعرية الكاملة «ديوان أحمد مطر» ط٢، لندن، ٢٠٠٣.
- أغاني الحياة «ديوان ابي القاسم الشابي» ط ١، دار الكتب الشرقية، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٥٥.
- أنوار الربيع فِي أنواع البديع، ابن معصوم، تحقيق: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف، ١٩٦٩.
- الأنواع الأدبية «مذاهب ومدارس فِي الأدب المقارن» شفيق البقاعي، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٥.
- جمالية الخبر والأنشاء «دراسة جمالية بلاغية نقدية»، د. حسين جمعة، مطبوعات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥.
- الحركة الشعرية فِي فلسطين المحتلة، صالح أبو أصبع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩.
- ديوان صفي الدين الحلي، دار صادر، بيروت، «د. ت».
- السخرية فِي شعر البردوني، عبد الرحمن محمد محمود، رسالة ماجستير، جامعة الموصل، كليةالتربية، ٢٠٠٢.
- سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي، القاهرة، ١٩٦٩.
- الصحّاح «تاج اللغة وصحاح العربية» للجواهري، دار الفكر، بيروت، ١٩٩٨.
- الصناعتين، ابو هلال العسكري، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٨١.
- ظاهرة التكرار فِي شعر أبي القاسم الشابي «دراسة اسلوبية»، د. زهير أحمد المنصور، جامعة ام القرىٰ، «د.ت»

- عناصر الإبداع الفني فِي شعر أحمد مطر، كمال أحمد غنيم، مطبعة ستارة، إيران، «د.ت»
- العمدة فِي محاسن الشعر ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط ٥، ١٩٨١.
- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، ط ٧، بيروت، ١٩٨٣.
- لسان العرب، ابن منظور، تحقيق: عبد الله الكبير وآخرين، دار المعارف، القاهرة، «د.ت) فِي حاجه
- المثل السائر، لابن الأثير، تحقيق د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، د.ت.
- معاني الأبنية فِي العربية، د. فاضل صالح السامرائي، جامعة الكويت، ١٩٨١.
- المعجم الوسيط، أحرجه ابراهيم مصطفىٰ وآخرون، المطبعة الإسلامية، استنانبول، ١٩٧٢.
- موسيقىٰ الشعر، د. ابراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط ٥، ١٩٧٨.
- نهاية الإيجاز فِي دراية الإعجاز، للفخر الرازي، مطبعة الآداب والمؤيد بمصر، القاهرة، ١٣١٧هـ.

الصحف والمجلات

- آليات الرفض فِي القصيدة العربية الحديثة، د. مصطفىٰ الضبع، مجلة أفق الثقافة، فبراير، ٢٠٠٤.
- أحمد مطر شاعر للحزن والوطن والثورة، ابتسام عبد الله، صحيفة الخليج، الأمارات العربية، ٤/ ٦/ ١٩٨٨.
- التكرار فِي الشعر الجاهلي، د. موسىٰ ربايعة، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات،

جامعة مؤتة، الأردن، المجلد الخامس، العدد الاول، ١٩٩٠.
- الخطاب التهكمي فِي في شعر الجواهري، قيس كاظم الجنابي، مجلة الموقف الأدبي، العدد ٣٩٩، السنة الرابعة والثلاثون، تموز ٢٠٠٤.
- السؤال فضاءا شعريا.... ديوان حرائق التكوين أنموذجا، علي الأمارة، صحيفة المثقف، السنة الثانية، العدد ٥٧٠، ٢٠٠٨.
- شاعر جديد يلفت الأنظار، رجاء النقاش، مجلة المصور، ١٩٨٧.
- الشعر والنقد السياسي، عبد الرحيم حسن، مجلة العالِم، العدد ٥٠ سنة ١٩٩٠، وينظر العدد ١٨٥، سنة ١٩٨٧، ١٩٩٢.
- قضية شياطين الشعراء، عبد الله سالِم المعطاتي، مجلة فصول، العدد ١٠ «٢،١»، «٢٣، ١٣»، القاهرة، ١٩٩١.
- المفارقة فِي شعر أحمد مطر، د. ثائر العذاري، موقع النخلة والجيران عَلَىٰ الانترنت، موقع ثقافي يهتم بشؤون الثقافة والفن، ٢٠٠٧.

لقاءات الشَّاعِر أحمد مطر

- لقاء أجراه الشَّاعِر كمال أحمد غنيم، مجلة الرابطة، ٢، «١٨، ٢٢» غزة، «مركز العلم والثقافة».
- لقاء مَعَ الشَّاعِر أحمد مطر أجراه عبد الرحيم حسن، مجلة العالِم،١٨٥، ١٩٨٧.
- أحاديث للشاعر أحمد مطر، مجلة الوطن العربي، الكويت، ٤٣١، «٥٤. ٥٥»، وحديث له عَلَىٰ منتديات مجلة أقلام، منتدىٰ النقد الأدبي والدراسات، عَلَىٰ النت.

السياب

البيئة العراقية في شعر

مقدّمة

تتضمن البيئة مجموعة الاشياء والظروف والمؤثرات المحيطة بالانسان، وبذلك تقترب هذه الكلمة في معناها الشامل من الطبيعة والواقع والمجتمع.

فالبيئة تعني الطبيعة بعناصرها المتنوعة، والواقع بجوانبه المتعددة: الجانب الاجتماعي، والاقتصادي، والسياسي والثقافي، والحضاري، والمجتمع بعاداته وتقاليد أفراده، وألوانهم، وطبقاتهم، أغانيهم، نشاطاتهم، أعمالهم وهكذا...

وعناصر البِيئَة هَذِهِ كلها لها اثرٌ واضحٌ وعميق فِي الْإِنْسَان وفعالياته، وقد أدرك العلماء هَذَا الأثر، وأشاروا إِلَيْهِ مُنذُ القِدَم، وَلَعَلَّ مِن أوائل العلماء العرب ممن اشاروا إِلَى ذَلِكَ الجاحظ «ت :٢٥٥» إِذْ تحدث عَنْ البِيئَة وأثرها فِي الْإِنْسَان والحيوان فِي كتابه «الحيوان»[1]، وأشار إِلَى طباع النَّاس وبعض طباع الحيوان، وحاول أن يربط البعض منها بالبيئة الطبيعية.

ومادامت البِيئَة تُؤثر فِي كُلّ مَا هُوَ مَورِثٍ، وَمُكتَسَبٍ لَدىٰ الْإِنْسَان فَإِنَّهَا تُؤثر فِي جانبٍ مُهمٍّ مِن نشاطاته، وَفَعَالِيَاتِهِ وَهو الأَدبُ، لِأَنَّ الأدَبَ مِن فَعَالِيَاتِهِ الَّتِي يُعَبِّرُ بِهَا عَنْ نَشَاطَاتِهِ، وَيعكس وَاقِعَهُ، وَعَلَىٰ هَذَا فَأنَّ للبيئَةِ عَلَاقَةٌ وَثيقَةٌ بِالأَدَبِ، بَل إِنَّ الأدَبَ هُوَ نِتَاجُ البِيئَةِ، فَهي الَّتِي تُعطِيهِ الأَشكال وتمدُّهُ بِالمَضَامِينِ، وَهو إذن خلاصة تجاوب الْإِنْسَان مَعَ البِيئَةِ، وَالطَّبِيعَةِ، وَالوَاقِعِ الَّتِي تطبعه بطابعها[2].

١. الحيوان: ٤/ ٧، ورسالة قمر السودان: ١/ ٢١٩، ومروج الذهب: ٢/ ٦٣، ومقدمة ابن خلدون: ٤٧-٥٠.

٢. يُنظَرُ: التشبيهات القرآنية والبيئة العربية، واجدة الأطرقجي: ٤٧.

يَتَأَثَّرُ الأديبُ عادة بِالعَالِمِ المُحيطِ بِهِ، وَيستمدُّ مَوضوعاته، وأشكالها منـه، بعـد أَنْ يَتَفَاعَل مَعَ مظاهره وأحواله المختلفة، فيعكس نتائج ذَلِكَ التفاعل، ويترجم مواقف نفسية او قدرات إبداعية، وتختلف تِلْكَ القدرات تبعا لاختلاف المواهب والثقافات «فالقدرات الابداعية تتأتى مـن عوامـل شـتى تـرتبط معظمهـا بالثقافـة النَّفسِيَّـةِ. فالبدائي يقف منها موقف المندهش يُحدق بها، ويعنى بتقليدها، لهذا يرد شعره غالبـاً تَقليداً وَمُحاكاة لها، أما الحضـري فأنه يلتفت إِلَى مظاهرها من خلال نفسه ويفيض بما فيها عَلَى الكون لأنه أكثر وعياً لها، وتنازعا مَعَ أسـرارها»[1].

فالأديب أو الشَّاعـر يتأثر بالبيئة، ويتفاعل معها، ويبرز ذَلِـكَ الأثـر، فيعـبر عنـه بطرائق مختلفة تبعا لقدرة هَذَا الأديب أو الشَّاعـر التعبيرية فضلا عَنْ ثقافته وموهبته وهذا هُوَ حال الشَّاعـر السياب فقـد تفاعـل مَـعَ بيئتـه، وأدرك عناصـرها فأعطتـه صوره، ومعانيه، وقد ساعدته قدراته الخاصة عَلَى الخلق والإبـداع فِي الكشـف عَـنْ هَذِهِ الصور والمعاني.

نَحنُ مَعنِيونَ إذن بِالتَّعَرُّفِ عَلَى عَنَاصِـر، أَو جَوَانِبِ البِيـئَـة العِرَاقِيَّةِ مِـنْ خِـلَالِ شِعرِ أَحَدِ شُعَرائها وَهوَ السَّيـاب، وَلِغَـرَض تَسـهِيلِ الدِّرَاسـةِ فَقَـدْ آثَرنَـا تَقسِيم البِيـئَـة فِي شعر السَّيابِ عَلَى ثلاثـة مَحَاوِرٍ هِـي:

-البيئـــــة المكانيـــــة

-البيئـــــة الاجتماعيـــــة

-البيئـــــة السياســـــية

وَقَد حَاوَلنَا إبـرَازَ المَكَـانِ ضِـمنَ مِحـورٍ مُسـتَقِلٍّ لِأَنَّنَـا وَجَـدنَا لَـهُ حُضُـوراً مُتَمَيِّـزَاً،

١. نماذج من النقد الأدبي وتحليل النصوص، إيليا الحاوي، ص: ٧٩.

وَخُصُوصيَّـةً وَاضِحَةً عِنْدَ الشَّاعِـرِ، وَضِمنَ البِيـئَـة المَكَانِيـَّةِ دَرَسنَا البِيـئَـة الطَّبِيعِيَّـة، لِأَنَّ الطَّبِيعَةَ جُزءٌ مِن البِيـئَـةِ المَكَانِيَّـةِ عِندَهُ، كَمَا أَنَّ الطَّبِيعَـةَ بِجُزئِيَّـاتِهَا لَا تَـبرز عِنْـدَهُ إلاّ مِـن خِلَال المَكَانِ لِذَلِكَ أَصبَحَتْ مُفرَدَاتُ الطَّبِيعَةِ، وَالمَكَانِ وَاحِدَةً عِندَهُ تَـرِدُ مُقْتَرِنَـةً بَعضَـهَا بِبَعض لَا تَنفَصِلُ إلاّ مَا نَدَر فَبُويبُ، وَالنَّـخِيلُ، وَالشَّطُّ نَجِدُهَا مُقْتَرِنَةً بِجيكورِ القَريَةِ غَـير مُنفَصِلَة عَنْهَا فَالمَكَانُ يَحتَضِنُ الطَّبِيعَةَ، وَالطَّبِيعَـة ابنـة المكـان، وكلاهمـا يحتضـن الشَّاعـر وَيُحَفِّـزهُ عَلَىٰ الإبـدَاعِ، كَمَا جَاءَتْ عَنَاصِـر المَكَانِ الأُخْـرَىٰ ضِمنَ دِرَاسَةِ البِيـئَـةِ المَكَانِيَّـةِ.

وَضِمنَ البِيـئَـةِ الاجتِمَاعِيَّـةِ تَعَرَّفنَا عَلَىٰ المُفرَدَاتِ، وَالألفاظِ العَاميَّـة الشَّائِـعَةِ فِي اللهجَةِ العِرَاقِيَّـة، وَالبَصـرِيَّـةِ الرِّيفِـيَّـةِ، وَكَذَلِكَ تعرفنا عَلَىٰ بَعْـضِ الأَغَـانِي الشَّـعبِيَّةِ، وَالتَّقَالِيـدِ، وَالعَـادَاتِ الشَّـائِعَةِ فِي الرِّيـفِ العِرَاقـي، كَـمَا تَعَرَّفنَـا عَـلَىٰ بَعْـض القَضَـايَا، وَالمَشَـاكِلِ الاجتِمَاعِيَّـةِ الَّتِي تَفَشَّتْ فِي حِقبَةٍ زَمَنِيَّـةٍ سَابِقَـةٍ عَاشَها المُجتَمَعُ العِراقِـيُ آنَـذَاك. وَضِـمنَ البِيـئَـةِ السِّياسِيَّةِ تَعَرَّفنَا عَلَىٰ الوَضـعِ السِّيَاسِـي الَّـذِي سَـادَ فِي العِـرَاقِ فِي الأَربَعِينَيـاتِ، وَالخَمسِينِيَّـات وَهـو وَضْـعٌ مَـلِيءٌ بِـالتَّحوِّلاتِ، وَالاضـطِرابَاتِ، وَالأحـداثِ السِّيَاسِـيَّةِ الصَّاخبَةِ، حَتَّىٰ غَدَتْ بَعْض قَصَائِدِ السَّيَّـاب لِسَانَاً نَاطِقَاً عَنْهَا وَلَعَلَّ مِـن تِلْـكَ القَصَـائِدِ: «سـربروس فِي بـابـل»، «مَدينَةٌ بِلَا مَطَر»، «رُؤيَـا فِي عَام ١٩٥٦»، «مَدِينَةُ السِّـندبادِ»[1]، وَأُخـرَىٰ غَيرهَا.

١. يُنظَـرُ: الدِّيـوانُ: ١/ ٤٨٢ و٤٨٦ و٤٢٩ و٤٦٣.

1

أولا: البِيئَـــة المكانيـــة

تَنَوَّعَتْ البِيـئَـةُ المَكَانِيَّـةُ العِرَاقِيَّـةِ فِي شِعرِ بَدرٍ، وَمِنْهَا استَمَدَ تجربته فتنوعت هـي الأخـرىٰ، ونمت لأَنَّهَا أَول مَا نمت مـن بيئتـه الأولىٰ، مـن قريتـه جيكـور، وريفهـا الهادئ الجميل الَّذِي أمده بالأمل، والحبِّ، ورهافة الحسِّ.

لقد أعطت البِيـئَـة فِي شعرِ السَّـيَّـابِ هِـويـة للشَّـاعر فصـارت هويـة الشَّاعـر واسمه يُدركان من خلال قصائده، بل من قصيدة واحدة فِي ديوانه «ولـو أنّ امـرأً لم يسمع من ذي قيل بشاعر اسمه بدر شاكر السياب، ولم يعرف عنـه شـيئا وواجهنـاه بمجموعة أنشودة المطر أو أية مجموعة اخرىٰ، لأدرك عَلَىٰ الفور أنه شاعر ريفي وأنّ ريفه جنوبي تشـيع فيه الخضـرة، وَالنَّخيلِ، وَالمَاءِ»[1].

يَقول الدكتور ابراهيم السامرائي: «ولعلك تستطيع ان تعرف بيئة الشَّاعـر الَّتِـي عاش فيها إذا قرأت شعره، وتبينت طبيعة قروية بصـرية فيها النخيل والشـط بمـده وجزره .. وأنت فِي كُلّ ذَلِكَ تضع يديك عَلَىٰ لغة خاصة يعرفها أهل تِلْكَ البيئة»[2].

لقد اتضحت تِلْكَ البِيـئَـة العراقية البصـرية فِي شعر السياب فصار شعره سـبيلا للتعريف بأماكن ومفردات، وعـادات محليـة مَـا كانـت لتعـرف وتخلـد لـولا شـعر السياب الَّذِي خلدها وأشاعها فصارت رموزا شاخصة، يقول الدكتور عبد الواحد لؤلؤة: «لا أحسب ان كثيرا من العراقيين–هل أقول البصـريين؟ – كـان قـد اسـمع بأسماء جيكور، بويب، أبي الخصيب، الجوسق، الوهار، قبل ان تظهـر هَـذِهِ الأسـماء بحلة توشيها أشعار بدر، ...هذه الأسماء عندما ترد فِي شعر ترغم الـدارس عَـلَىٰ أن

---

١. دير الملاك، محسن اطميش. ص: ٢٦١.

٢. لغة الشعر بين جيلين، ص: ٢٢٠.

ينظر اليها بعين غير جغرافية ومثل هَذَا حصل لقارئ شعر بدر، وشعر لوركا، وكل شاعر يرتبط بتربة بلاده، ولا ينسى ان أديم الارض الشعرية من أجساد هؤلاء الشعراء الذين سبقوه»[1].

اذن فعلاقة الشَّاعر المبدع بالمكان تتطور عبر شعره، وتتحول إِلَى حالة من الالتحام والانتماء، وتصل العلاقة بينهما إِلَى أحد الامتلاك. فأحيانا يمتلك المكان الشَّاعر امتلاكا روحيا وجسديا فلا يعود المكان وعاءً خارجيا يضم جسده فحسب بل يتحول إِلَى وعاء داخلي ويحتضن شعاب روحه[2].

ومن الوحدات المكانية البارزة فِي شعر السياب:

جيكور

جيكور هي بيئة الشَّاعر الأولى، وهي ينبوعه الأول الَّذِي نهل منه، وغذى تجربته الشعرية، وصارت جيكور تكبر وتنمو مَعَ امتداد تجربة الشَّاعر ونمو قصيدته، ومن جيكور تولدت وحدات مكانية أخرى كان لها نفس الأثر فِي تجربته، فهناك بويب، ومنزل الأفنان، وشباك وفيقة، وشناشيل ابنة الجلبي، وشط العرب كلها وحدات مكانية ضمتها قرية الشَّاعر جيكور.

وجيكور هي القرية الَّتِي ولد فيها الشَّاعر ونشأ، وقضى شطرا من حياته، فهي جزء من حياته وتجربته الشعرية فالسياب «لم ير جيكور مجرد قرية احتضنت طفولته وشبابه، أحب فيها وفقد أمه، وجدته، بل رأى فيها المدينة الحلم، البيت الطين الأرض.. هي بيت الجد، مملكة الذات، وموطن الأسرار، ومكان حلم اليقظة الدائم»[3].

---

١. النفخ في الرماد، ص: ١٧٣.

٢. يُنظَرُ: المكان والرؤية الابداعية، نادية العزاوي «بحث» مجلة آفاق عربية، ص: ٤٠.

٣. العتبة «دراسة في شعر السياب» بحث، ياسين النصير، مجلة الأقلام، ص٩٦.

فجيكور فِي شعر السياب لها حضورها الدلالي والموضوعي يقول عَنْهَا السياب «هي القرية الَّتِي ولدت فيها، وقضيت سنين الطفولة والصبا، وبعض سنوات الشباب واني حين أحن إِلَىٰ الوطن فإلىٰ جيكور قبل سواها أحن»[1].

فجيكور عند السياب اذن لها مدلولات متعددة، فهي الوطن وهي الأم، والحبيبة وهي الارض، وهي الأمل، والحرية والخلاص والطفولة: يقول السياب فِي إحدىٰ قصائده[2].

جيكورُ، جيكورُ، يا حقلاً من النورِ
يا جدولاً من فراشاتٍ نُطاردها
في الليلِ، فِي عالمِ الأحلام والقَمَرِ
يَنشرنَ أجنحةً أندىٰ من المطرِ
في أول الصيفِ
يا بابَ الأساطيرِ
يا بابَ ميلادِنا الموصول بالرَحِمِ

حتىٰ يقول:

جيكورُ مسّي جبيني فهو ملتهبُ
مسِّيه بالسّعفِ
والسنبلِ التّرِفِ
مدّي عليَّ الظلالَ السّمرَ، تنسحبُ
ليلاً، فتخفي هجيري فِي حناياها

فجيكور ام عطوف فِي لمستها برء من الألم والحيرة، وحبيبة هي تحمل الثقة والطمأنينة والأمل، يدرك الشَّاعر ذَلِكَ من خلال طبيعتها الساهرة، فنراه

١. نقلا عن كتاب مواقف في شعر السياب، قيس الجنابي، ص١٢٣.

٢. الدِّيوانُ: ١/ ١٨٦ وقد اعتمدنا في دراسة شعر السياب ديوانه المجلد الاول دار العودة- بيروت، ١٩٧٤

يستحضر بَعْض عناصر الطبيعة فِي قريته «فسعف النخيل» يد تحمل «البلسم الشافي «والسنبل الترف «أمان وشفاء من الحيرة، وجيكور ملهمة الشَّاعر توحي له بالفكر فلولاها مَا أستطاع ان يبدع ويصنع من آهاته أسفارا، وجيكور، وطن الشَّاعر وجنته الخضراء دارع الَّتِي يشتاق اليها كُلّ حين هكذا يناديها نداء مباشراً» فيقول[1]:

لولاكَ يا وطني
لولاك يا جَنَّتي الخضراءَ، يا داري
لم تَلقَ أوتاري
ريحاَ فتنقلُ آهاتي وأشعاري
لولاكَ مَا كان وجهُ اللهّ من قدري
أفياءُ جيكورَ نبع سالَ فِي بالي
أبلُّ منها صدىٰ روحي..

فالوطن هُوَ جيكور، وجيكور هي الوطن الثاني للشاعر «فالسياب ضاع منه الصبا وضاعت معه جيكور الجنة.. فالحب حنين إِلَىٰ الوطن الثاني، الوطن الَّذِي تجسده جيكور فِي الماضي»[2].

ومرة اخرىٰ جيكور هي الأم الَّتِي استمرت ترعىٰ ولدها وهي فِي رقدتها الأبدية[3]:

أفياءُ جيكور أهواها
كأنها انسرحتٌ من قبرِها البالي
من قبر أمي الَّتِي صارت أضالعها التعبىٰ و عيناها

---

١. الدِّيوانُ: ١/ ١٨٩.

٢. الموضوعية البنيوية، عبد الكريم حسن، ص ٣١٠

٣. الدِّيوانُ: ١/ ١٩٠، وتشير هذه الأبيات وقصائد اخرىٰ عنده إلىٰ ظاهرة وجود المقابر قريبة من مكان سكن الشاعر في جيكور وهذا ما شاع في الريف آنذاك ومازالت هذه الظاهرة موجودة حتىٰ يومنا هذا.

من أرض جيكور.. ترعاني و أرعاها.

فارض جيكور أبداً ترعاه وتحضنه لأنها ضمت قبر أمه فصارت الأم جزءاً من تراب جيكور «فتوحد الاثنان فصارا واحدا فأرض جيكور هي أمه، وأمه أرض جيكور ولذلك تبادلا الحب»[1].

وهكذا تتوحد جيكور والأم عند السياب ولا تدل عَلَىٰ ذَلِكَ عنوان قصيدته «جيكور أمي» فهو يفصح عَنْ ذَلِكَ الاقتران والالتصاق الَّذِي بات حقيقة واعية فِي ضمير الشاعر، وصورة واضحة فِي ديوانه، يقول فِي بَعْض مقاطعها[2]:

تلك أمي و أن أجئها كسيحاً
لاثماً أزهارها والماءَ فيها و الترابا
و نافضاً بمقلتي أعشاشها و الغابا

وجيكور هي الخصب لذلك يقرنها الشَّاعر «بتموز» إله الخصب والخير، وذلك فِي قصيدته «تموز جيكور» إذا يقول[3]:

جيكورُ... ستولد جيكور
النورُ سيورقُ والنورُ
جيكورُ ستولدُ من جرحي
من غُصَّةِ موتي، من ناري
سيفيضُ البيدرُ بالقمحِ
والجرْنُ سيضحكُ للصبحِ

وبعد ذَلِكَ جيكور هي العالم، هي كُلّ شيء عند الشاعر، تتسرب إِلَىٰ نفسه تمتد حَتَّىٰ حدود الخيال، يمتزج دمه فِي ثراها، يقول[4]:

---

١. مواقف في شعر السياب، ص: ١٣٤.
٢. الدِّيوانُ: ١/ ٦٥٦.
٣. الدِّيوانُ: ١/ ٤١١.
٤. الدِّيوانُ: ١/ ٤٥٨.

حينَ تَمتدُ جَيكُورُ حَتَّىٰ حدودَ الخَيال

حينَ تخضـر عشباً يغنيّ شذاها
حين يخضـر حَتَّىٰ دجاها
يلمسُ الدفءُ قلبي فيجري دمي فِي ثَراها

السياب كان يفكر ويشعر معا عَلَىٰ قاعدة خيال فلسفي يمكنه أن يقول مَا يريد أن يُسمع عنه مفترضا ان جيكور هي العالم[1].

لقد التفت السياب إِلَىٰ مظاهر البِيـئَـة من خلال نفسه فعبر عَنْ تأثيراتها فِي نفسـه بشكل موضوعات متنوعة شاملة لجوانب كثيرة وحالات يمر بها الْإِنْسَان وتعيشـها الحياة الإنسانية كُلّ يوم.

ولقد أدت البِيـئَـة للسياب موضوعات مختلفة وأمدته بصور شتىٰ عبر من خلالها عَنْ حالاته وانفعالاته، وكشفت عَنْ مواقفه تجاه أحداث الكون والحياة.

وهكذا فقد أمدت جيكور الشَّاعـر وأوحت له بأفكار وموضوعات صـلحت فِي كثير من الاحيان ان تكون رمزاً ومعادلا للام مـرة والحبيبـة والـوطن والأمـل مـرة اخرىٰ.

ومن خلال جيكور «القرية» نطالع الريف بنخيله وأنهاره وشطه وعادات أهلـه، أغانيهم، وتقاليدهم، وهمومهم، وكل مَا درجوا عليه، وهو أحيانـا يمـر بكـل ذَلِـكَ مرورا عابرا فيكون ذكره لها وصفا نابعاً من حبه وشغفه بريف قريته جيكور، بتلـك الطبيعة الخلابة الَّتِي عاش فيها طفولته وصباه وجزءً من شبابه، فكانت مرتعا خصبا للهوه، وعبثه وضحكه ومرحه، وقـد نجـد ذَلِـكَ واضـحا فِي قصـائدهِ الأولىٰ الَّتِـي نظمها فِي بداية حياته، بداية عهده بالشعر حينما لم تداهمـه تجـارب الحيـاة ومتاعبهـا وأحداثها بعد. يقول فِي قصيدته «ذكريات الريف» ويلاحظ الوصف الرائع للطبيعة

١. يُنظَـرُ: دراسات في النقد الأدبي، احمد كمال زكي، ص: ١٨٥.

الريفية الجميلة فِي قرية جيكور[1].

فتلك رسومُ الريفِ تحيا بخاطري كما عاشَ فِي الأوتارِ أنغامُ سامرِ
وتلك الحقولُ الزّهرُ تنسلّ بينها جداولُ ماءٍ بين وانٍ و فاتر
عليه جسورٌ من جذوعِ نخيلِها تئنُّ وتشكو تحتَ أقدامِ عابرِ

وتلاحظ الصُّورة فِي البيت الثَّالث، وهي صورة مُستَوحَاة مِن البِيئَةِ الرِّيفِيَّة المَحَلِّيَّة فَتِلكَ الجسور الَّتِي حدثنا عَنْهَا الشَّاعر تصنع من جذوع النَّخيل، الشَّجرة الَّتِي يكثر وجودها فِي ريف البصرة بل فِي العراق، وهذه الجسور ظاهرة واضحة جدا وتسمىٰ هناك بـ «القناطر» وهي كثيرة لكثرة الأنهار والجداول فِي الريف البصري لاسيما فِي قضاء أبي الخصيب وهناك طريقة خاصة لصنعها. فبعد ان تزال نتوءات الجذع وتوضع له مساند خاصة وأحيانا تكون مزدوجة أي أكثر من جذع، وأحيانا مفردة، وهذه القناطر لها صوت وحركة تحدثه حينما يجتازها عابر، وكثيرا مَا تثير الفزع فِي نفس من لم يعتد عَلَىٰ اجتيازها، وقد شبه الشَّاعر صوت هَذِهِ القناطر ساعة اجتيازها بالأنين والشكوىٰ وهي صورة رائعة مستوحاة من واقع عايشه الشاعر، وقضىٰ شطراً كبيراً من حياته بين جنباته.

ويستمد الشَّاعر كثيراً من صوره من طبيعة الريف الجميل فِي جيكور، وبذلك تظل البِيئَة المكانية «جيكور» ملازمة للشاعر حَتَّىٰ حين بَعدُ عنها، وهي ملهمة الشَّاعر فِي كثير من صوره وأخيلته. يقول فِي قصيدة «صباح البط البري»[2].

وذرّىٰ سكون الصباح الطويل
هتافٌ من الديكِ لا يصدأُ
وهزّ الصدىٰ سعفات النخيل
وأشرق شباكُنا المطفأ.
هتافٌ سمعناهُ منذ الصغر

١. الدِّيوانُ: ٢/ ١١٩.
٢. الدِّيوانُ: ١/ ١٧٣.

سمعناهُ حَتَّىٰ نموت

وحينما يصف عيني حبيبته يستحضر البِيئَة الطبيعية وابرز مَا فيها «غابات النخيل» فان حزنيهما مستمد من صورة حسية تفجرها الطبيعة ويرعاها النخيل، يقول فِي مطلع قصيدته «أنشودة المطر»[1].

عَيْنَاكِ غَابَتَا نَخِيل سَاعَةَ السَّحَرْ
أو شُرْفَتَانِ رَاحَ يَنْأَىٰ عَنْهُمَا القَمَرْ

وترد عناصر الطبيعة كثيرا فِي شعره وتتكرر كالنخيل والنهر والشط والعصافير والنوارس والأشرعة والمحار، منها يستمد عناصر صوره من لون وحركة وصوت بتمكن فريد وتلقائية قلما نجدها عند الشعراء، فصوت اهتزاز سعف النخيل وسوسة للأسرار[2].

والنخلُ يوسوسُ أسراري
وصوت العصفور سقسقه[3]:
أيسقسقُ فيها عصفورُ

أما ألوانه فهي مستوحاة من ألوان الطبيعة المحيطة به من النخيل والبحر والملح والتراب والسحب، والشفق والأصيل، وقد ربط أحد الدارسين بين ألوان السياب وبيئته حينما قال: «لم يكن عجبا ولا موضع اندهاش أن يصطاد الشَّاعر أحلىٰ صوره الملونة بتلقائية وبمقدرة وتمكن فريدين فهو ابن البصرة، الخصب، والانهار، وغابات النخيل، جو الاشرعة والنوارس، عثوق الرطب، وكل الألوان السارة الَّتِي تمتد من عمق إِلَىٰ غابات النخيل إِلَىٰ الصحراء ثم إِلَىٰ البحر والملح، والترحال، عالم الثغر بكل مَا فيه من ابتسامات وخجل وريفية وبساطة، وبكل مَا فيه من حركة

١. الدِّيوانُ: ١/ ٤٧٤.
٢. الدِّيوانُ: ١/ ٤١٢.
٣. الدِّيوانُ: نفسه

زؤوب: سفائن، سكك، ونفط .. غمرت ذهن السياب بالألوان بحرارتها الطبيعية العارية، وبدفئها، ووهجها، وبحزنها الشتائي العميق أيضاً[1].

وَنَرىٰ لَون النَّخيل يسود أجواء قصيدته «المسيح بعد الصلب» فاللون الأخضر يمتد إِلَىٰ كُلّ شيء فِي جيكور فتصبح خضراء حَتَّىٰ دجاها يخضر فيدخل الدفء قلبه[2]:

حينما يزهَرُ التوتُ والبرتقال
حينَ تَمتدُ «جَيكُور» حتىٰ حدودِ الخَيال
حينَ تخضر عشباً يغني شذاها
حين يخضر حتي دجاها
يَلمسُ الدفءَ قلبي فيجري دَمي فِي ثَراها

وعن جيكور البِيئَة المكانية الأولىٰ والأكثر أثرا فِي حياة السياب وشعره تتولد عناصر مكانية وطبيعية لها حضور مميز وأثر واضح فِي شعره وهي فِي ذات الوقت جزء من البِيئَة المكانية «جيكور» لا تنفصل عنها، استطاع السياب من خلالها أن يعكس واقعا بيئيا بصريا عراقيا حقيقيا.

١. ويكون التجاوز، محمد الجزائري، ص: ٢٦٤-٢٦٥.
٢. الدِّيوانُ: ١/ ٤٥٨.

غـــابات النـــخيـــل:

النخيل غرس البِيـئَـة الَّتِي ولد فيها السياب، وهي الشجرة المباركـة الَّتِـي يكثـر وجودها فِي العراق، وبشكل خاص فِي البصـرة وفي أبي الخصيب، فِي جيكور حيـث ولد الشَّاعـر ونشأ، والسياب مولع بهذه الشجرة، وذكرها كثيرا فِي شعره ويعد هَـذَا جزء من إخلاصه للبيئة الَّتِي نشأ فيها، يقول الدكتور ابراهيم السامرائي: «للبيئـة فِي أدب السياب مكان خاص، وفي غاب النخيل ميدان هوىٰ، وموطن ايحاء يقـف منـه السّياب مسحوراً معجباً مزهواً»[1].

ويقول فِي موضع اخر: «ولعلك تندهش لمكان النخيل فِي شعر الشَّاعـر فهو يحبـه بل يتغزل فيه، وليس أبلغ من أن الشَّاعـر يقول فِي أنشودة المطر «عيناك غابتـا نخيـل ساعة السحر»[2].

الحقيقة ان تعلق السياب بالنخيل وذكره إياه بكثرة لا يثـير الدهشـة بـل أنـه أمـر طبيعي عند شاعر مثل السياب ولد ونشأ فِي بيئة النخيل وعـاش معظـم وقتـه تحـت افيـاء النخيل فِي بساتينها المتفردة هناك.

وحينما صور الشَّاعـر النخلة كان تصويره إياها بوحي من بيئته اذ تحددت صـورة النخلة وشكلها، فالسياب قلما يصور النخلة مفردة لوحدها، بـل صـورها مجتمعـة، فالنخلة عنده نخيل بل غابات نخيل مظلمة، والنخلة مقرونة عنـده بلفـظ غـاب أو غابة. ومن يزر قرية الشَّاعـر بل بأي بستان نخيل فِي أبي الخصـيب يجـد ان الشَّاعـر مخلصا لبيئته أمينـا فِي نقل عناصـرها واقعيا فِي تصويرها، فالنخيل هنـا عنـدنا يـزرع بطريقة خاصة، عَلَىٰ أساس أبعاد متساوية ومتقاربة فِي النهاية غابة مظلمـة لا تسـمح

١. لغة الشعر بين جيلين، ابراهيم السامرائي، ص: ٢١٢.
٢. لغة الشعر بين جيلين، ابراهيم السامرائي، ص: ٢٢١.

حَتَّىٰ لتسلل خيوط من أشعة الشمس إِلَىٰ ارض تِلْـكَ الغابـة «إلا فـيما نـدر» فتبقـىٰ بساتين النخيل غابات مظلمة عَلَىٰ مدار السنة، لان النخلـة لا تخضـع لمـا تخضـع لـه الاشجار الأخرىٰ من سقوط أوراقها فِي مواسم من السنة، والافيـاء الَّتِـي تولـدها غابات النخيل دائمية ومتسعة لوجود النخيل شجرة بالقرب من أخرىٰ، وكثـيرا مَـا تغنىٰ الشَّاعـر بتلك الافياء لأنها كثيرا مَا شهدت ساعات لهوه وتأمله ولقاءه وحزنه:

أيَّ غابٍ ساهمُ الافياءِ بسامُ النخيل[1]
نائم فِي الضفة السّكرىٰ عَلَىٰ حلمٍ جميل

وغابات النخيل حبيبة إِلَيْهِ يلتقي الحبيب وفيه يشكو هواه، فيقول[2]:

والجوسق المستوحد فِي غابِ النخيل
تأوىٰ إِلَيْهِ الغادةُ السّمراءُ لاهبةُ الغليل

وغابات النخيل هَذِهِ تصبح موحشة مخيفـة وقـت الغـروب لأنـه يزيـدها ظلمـة فتصبح مصدر خوف ورهبة لأهل القرية وللشاعر الَّذِي استمد منها صورا مقرونـة بالخوف. يقول فِي قصيدته «غريب عَلَىٰ الخليج»[3].

هي وجهُ أمي فِي الظّلامِ
وهي النخيلُ أخافُ منه إذا ادْلهمَ مَعَ الغروبِ

ولان غابات النخيل تبدو موحشة فعـلا كـما صـورها السـياب سـاعة الغـروب والسحر، لذلك صلحت ان تكون صورة للحزن العميق المكثف فِي عينـين أراد لهـما الشَّاعـر ان تكون هكذا، يقول فِي قصيدته «أنشودة المطر»[4].

عَيْنَاكِ غَابَتَا نَخِيلٍ سَاعَةَ السَّحَرْ

---

١. الدِّيـوانُ: ٢/ ١١٠.
٢. الدِّيـوانُ: ٢/ ١٠٦.
٣. الدِّيـوانُ: ١/ ٣١٨.
٤. الدِّيـوانُ: ١/ ٤٧٤.

أو شُرَّفَتَانِ رَاحَ يَنْأَىٰ عَنْهُمَا القَمَرْ
عَيْنَاكِ حِينَ تَبْسُمَانِ يُورِقُ الكُرُومْ
وَتَرْقُصُ الأَضْوَاءُ ...كَالأَقْمَارِ فِي نَهَرْ

واذا كان النخيل مصدر خوفٍ، وَرُعبٍ عِند الغروب فهو مصدر اطمئنان وراحة وسكن حينما يكون مادة أولية لبناء البيوت فِي الريف، فمن جذوع النخيل يصنع الفلاح بيته، وجذوع النخيل مادة أساسية للبناء فِي ريف البصرة، وشعر السياب الَّذِي يصور ذَلِكَ إنما يعبر عَنْ حقيقة مألوفة فِي تِلْكَ البِيئَة لا فِي غيرها[1]:

فماء وأيّ كوخٍ من جذوعِ النخيل

وغابات النخيل أمل الشَّاعر وحلمه الَّذِي يراود خياله اينما رحل وامنيته الاخيرة اذ يقول فِي قصيدته «اظل من بشر»[2].

يا ربّ لو جُدتَ عَلَىٰ عبدكِ بالرقادْ
لعلّهُ ينسىٰ
من عمرهِ الأمسا
لعلهُ يَحلم أنه يسيرُ دونما عصا، ولا عمادْ
ويذرع الدروبَ فِي السحر
حتىٰ تلوحَ غابةُ النخيل
تنوءُ بالثمر

١. الدِّيوانُ: ٢/ ٧٥.
٢. الدِّيوانُ: ١/ ٦٨٥.

بـــــويب:

بويب جزء من بيئة الشَّاعـر «جيكور» هُوَ نهر أثير لدىٰ الشَّاعـر يشـكل وجـوده حضورا متميزا فِي شعر السياب، ومعينا خصبا، ورمزا أعان الشَّاعـر فِي التعبير عَـنْ انفعالاته واحاسيسه وتجاربه الكثيرة.

بويب هُوَ نهر أو نهير صغير يمر ببساتين يمتلكها والد الشَّاعـر اسـتطاع السـياب ان يجعل منـه «أسطورة» ولـك ان تتصوره كيفما شئت ولكن لا تتمادِ فِي تصورك لهـذا النهر لأنه نهير متواضع ضئيل يمكن ان نقـول عنـه جـدولاً لا نهـرا، وحيـنما رأيتـه أدركت مدىٰ تعلق السياب بيئته، وحبه لها، أدركت قدرته عَلَىٰ الابـداع، وبراعتـه فِي خلق الأشياء والشعور بها إِلَىٰ مَا هُوَ مثال حَتَّىٰ أصبح بويب إحدىٰ «الأساطير» الَّتِي نسمع بها.

وفي مراحل تطور شعر السياب يلاحظ عمق توغل تكوين بويب فِي شعره كجزء من كيان عام تشكله جيكور كأحد أبعاده المتمثلة بالحب، والخصب، وبالحياة، وهذا مَا يلاحظ عَلَىٰ القصائد: «وصية محتضـر، النهر والموت، مرحىٰ غيلان» ففـي الأولىٰ يقترن العراق بدجلة وبويب بحيث يصبحان جزءا من ايحاء سـياسي معـين يكشـف عَنْ انتماء للأرض والوجود،[1] يقول فِي قصيدته «وصية من محتضـر»[2].

أين العراقُ؟ وأينَ شمسُ ضحاهُ تحملها سفينه
في ماءِ دجلةَ أو بويبَ؟ وأين أصداءُ الغناءِ
خفقتْ كأجنحةِ الحمام عَلَىٰ السنابلِ والنخيلِ
من كُلّ بيتٍ فِي العراءِ؟

١. يُنظَـرُ: مواقف في شعر السـياب: ص ١٣١.
٢. الدِّيـوانُ: ١/ ٢٨١.

وفي «مرحى غيلان» يتوحد النهر مَعَ غيلان فيصبحان شيئا واحدا، الطفل يألف النهر فينام فِي قراره مطمئنا يتوسد طينه المعطر، ومن خلاله يتسرب دمه عبر النهر ليهب الحياة لأعراق النخيل، يقول[1]:

«بابا ... بابا ...»
أنا فِي قرارِ بُويبَ أرقدُ فِي فراشٍ من رمالهْ
من طينهِ المعطورِ، والدّمُ من عروقي فِي زلالهْ
ينثالُ كي يَهبَ الحياةَ لكلِّ أعراقِ النخيلِ

وبويب يمثل عند الشَّاعر عالم البراءة والطهر والنقاء، يحمله فِي الذاكرة يرجع إِلَيْهِ كلما بعدت به الليالي والأيام، يحن اليه، والى ايام الطفولة والمرح، والنقاء، فيصبح بويب امنية الشاعر، بل رمز لما ازدحمت به نفسه من أحداث، واحساسات، وهواجس.

ومن خلال النهر يشير الشَّاعر إِلَى أحزانه فيقرن النهر بالموت فِي قصيدته «النهر والموت» والمطر حينما يجعل منه صورة للحزن والدموع لا للعطاء والأمل والفرح اذ يقول[2]:

بُويبٌ....
بُويبٌ....
أجراسُ بُرجٍ ضاعَ فِي قرارةِ البحر
الماءُ فِي الجرار والغروبُ فِي الشجر
وتنضحُ الجرارُ أجراساً من المطر
بلُّورُها يذوبُ فِي أنين
«بُوَيب... يا بُويب»

١. الدِّيوانُ: ١/ ٣٢٥.
٢. الدِّيوانُ: ١/ ٤٥٣.

فيدلهمُّ فِي دمي حنين
إليك يا بويب
يا نهري الحزين كالمطرْ.

لقد ألف الشَّاعـر البِيـئَـة النهرية، وهي جزء من بيئته الريفية فنجده حيـنما يـذكر بويب يذكر «المحار، والسلال، والجرار، والوهـار» فالمحـار يكمـن فِي قـرارة النهـر والسلال تحمل الثمار «ثمار النخيل» عبر النهر فِي موسم جني الثمار، والصـبايا يـردن ماء النهر حاملات الجرار جيئة وذهابا لان مياه الانهار هـي المصـادر الوحيـدة لميـاه الشرب حينذاك، والوهار وسيلة «أداة» من وسائل صيد السمك تصـنع مـن جريـد النخيل يكثر استعمالها فِي بيئة الشَّاعـر وتصنع محليا، وهكذا تمكن السياب من تصوير نهره بدقة وقد تهيأت له وسائل ذلك.

فبويب نهر بصـري، ودلالات ذَلِكَ نلاحظها فِي جزيئات الصورة الَّتِي رسـمها الشَّاعـر يقول الدكتور ابراهيم السامرائي وفي معرض حديثـه عَـنْ ملامـح البِيـئَـة البصـرية فِي شعر السياب: ان السياب يجمع عناصـر الطبيعة البحرية الَّتِي ألفها منذ صباه «المحار، الرمال، البحر، الخليج»[1]. وَالحقيقة انه لم يألف مثل تِلْكَ البيئـة، فقـد ألف البِيـئَـة الريفية، حيث قريته جيكـور ببسـاتين النخيـل، بويـب، شـط العـرب، الجرار ووهار صيد الاسماك، اما البِيـئَـة البحرية فكانت بعيدة عنه، بما شكلت جزءا صغيرا من البِيـئَـة البصـرية، ولكن فِي مناطق محدودة بعيدة عَنْ البِيـئَـة الَّتِي عـاش فيها السياب، فلا أظنها مألوفة بعد ذَلِكَ للسياب، ولكنـه عـبر عَنْهَـا أيضـا، وذكـر بَعْض جزئياتها حينما عايشها فِي بَعْض مراحل حياته، ولعل ذَلِكَ يظهـر بوضـوح فِي قصيدته «غريب عَلَى الخليج» الَّتِي نظمها فِي الكويت وهو يتطلع بشـوق للعـودة إِلَى بلاده العراق.

يقول الدكتور ابـراهيم السـامرائي بعـد ان يـأتي بمقـاطع مـن قصـيدة الشَّاعـر

١. لغة الشعر بين جيلين: ٢٢١.

«انشودة المطر» وقصيدته «النهر والموت» اذ يرد ذكر «المحار»[1].

وعِبرَ أمواجِ الخليج تمسحُ البُروق
سواحلَ العراقِ بالنجومِ والمحار

ويقول فِي «النهر والموت»[2].

يخوضُ بيْنَ ضفّتيْكَ، يزرعُ الظِّلالْ
ويملأُ السِّلالْ
بالماءِ والأسماكِ والزّهَرْ
.....
وأنت يا بويب
أودُ لو غَرقت فيك، ألقطُ المَحارْ
أشيدُ منه دارْ
يُضِيءُ فيها خُضرةَ المياهِ و الشَجرْ

يقول: «ولا يعرف المحار إلا من لعب عَلَىٰ شطأن الطبيعة البصرية، وانت تجد المحار منسجما فِي طبيعة بصرية أفصح عَنْهَا الشَّاعر فِي اكثر من قصيدة»[3].

واقول ان السياب حينما يتحدث عَنْ محار بويب لا يعني انه يتحدث عَنْ بيئة بحرية ينتمي اليها «بحر، رمال، محار، سفن، اشرعة»، لقد ألف السياب المحار فعلا ولكنه لم يألف البِيئَة البحرية بل هُوَ ابن الريف، ألف بويب ومحاره واسماكه ووهاره ولا شك فِي أن محار الانهار ليس محار الخليج الَّذِي ذكره فِي النص الأول مقترنا بأمواج الخليج، وسواحل العراق.

---

١. الدِّيوانُ: ١/ ٤٧٤.
٢. الدِّيوانُ: ١/ ٤٥٥.
٣. لغة الشعر بين جيلين: ٢٢١.

الشـــط

ويريد به شط العرب وهو نهر كبير فِي البصـرة مدينة الشاعر، تقـع عَـلَىٰ إحـدىٰ ضفتيه بساتين نخيل قريته جيكور، وللشاعر عَلَىٰ شواطئه ذكريـات وأيـام حبيبـة إِلَىٰ نفسه، طالما تغنىٰ الشَّاعـر بهذا الشط وصور حركـة المـد والجـزر فيـه، ذكـر طيـوره وأسماكه ونباتات القصب الَّتِي كانت تنمو عَلَىٰ جوانبه.

إِنَّ شَط العرب جزء من البِيـئَـة الريفية الجميلة الَّتِـي افتـتن بهـا الشَّاعـر وذكـر جزيئاتـها ومن مظاهر شط العرب ظاهرة المد والجزر الَّتِي عايشها الشَّاعـر ولحظهـا عَنْ قرب فأوحت له بمعان وصور لا حدود لها. فالمد هُـوَ القـرب والتمـرد والخـير الوفير، والجزر هُوَ البعد والفقر والنصب ... الخ يقول فِي إحدىٰ قصائده[1]:

أنـــا جـــائرٌ متوجـــفٌ قلـــقُ كالطـــلّ بـــين جوانـــبِ البحـــر
المـــــدَّ قرّبنـــــي إِلَىٰ شَـــــبحي والآن تُبعـــــدني يـــــدُ الجـــــزر

والمد يعني لقاء الحبيبة ووصالها وارتواءه منها. والمـد يجـدد الأمـل فِي لقائهـا ... يقول[2]:

كم أنبأني أن طرفي بعد حينٍ قد يراها
واليوم يسقي مدُّك العاتي أواخر كُلّ جزر
لا ذاك يجلوهُ، ولا هَذَا بما أرجوه يجرىٰ

والمد هُوَ الأمل والأمنية الَّتِي باتت تكبر وتكبر فِي نفسه وهو في غربته بعيـدا عَـنْ الوطن، فالمد رمز للاشتياق والحنين المتزايد فِي نفس الشاعر، حنين إِلَىٰ العراق ورغبة فِي العودة إِلَيْهِ وهو فِي غربته فِي الكويت حيث نظم قصـيدته «غريـب عَـلَىٰ الخلـيج» يقول فيها[3]:

---

١. الدِّيـوانُ: ١/ ٤٧.
٢. الدِّيـوانُ: ١/ ١١٢.
٣. الدِّيـوانُ: ١/ ٣١٧.

صوتٌ تفجرّ فِي قرارةَ نفسي الثكلىٰ: عِراقٌ
كالمدِّ يَصعَدُ، كالسحابِ، كالدموعِ إلىٰ العيون

وتصاحب ظاهرة المد ظاهرة ملئ الجرار من الشط، فترىٰ الفتيات يسعين أسراباً إِلَىٰ موارد الماء فِي الشط وفي الانهار لملء الجرار حيث تكون المياه حينئذ أنقىٰ واصفىٰ من أي وقت اخر، وكَذَلِكَ ترىٰ النَّاس هناك يترقبون المد لهذا الغرض لان مياه الانهار هي المصدر الوحيد للشرب وقضاء الحاجات فِي المناطق الريفية.

وحينذاك يتبع الشَّاعر الجرار بل حاملات الجرار عله يحظىٰ برؤية الحبيبة فيقول[1]:

اما زلتَ حيرانَ فوقَ الضفاف شجيَّاً تُنادي فتاةَ الجبلْ
إذا المدَّ وافىٰ تبعت الجرار بعينين تستغفلان المُقَلْ

وهكذا يستقصي السياب عناصر الطبيعة البصرية فيقف من ذَلِكَ وقفات متعددة مختلفة بين التفاؤل والأمل والحيرة والقلق والخوف والحب.

١. وهذان البيتان مما لم يذكر في ديوان السياب.

الشنـــاشيـــل

الشَّـنَاشِيلُ مصطلح يطلق عَلَىٰ نمط من البناء المزخرف، نال عناية واهـتمام طبقـة من أكابر القوم فِي عهد الشاعر، وهو من خصائص البِيـئَـة العراقية والبصـرية بوجه خاص، والشَّنَاشِيل شُرف عالية من الخشب المزخرف مزودة بالزجـاج الملـون كـان شائعاً فِي البصـرة وبغداد قبل مائة عام تقريبا.

التفت السياب إِلَىٰ هَذَا النمط، وذكره فِي شعره، بل ان له مجموعـة شـعرية باسـم «شناشيل ابنة الجلبي» وقد جاءت الشناشيل مقرونة بابنة الجلبي وهو لقب لا يحظىٰ به إلا من امتلك المـال والجـاه مـن أصـحاب الطبقـات الراقيـة فِي المجتمـع، يقـول الشَّاعـر فِي إحدىٰ قصائده[1].

شناشيل ابنة الجلبيَّ نورَّ حوله الزَّهَرُ
«عقودُ ندىً من اللّبْلابِ تسطع منه بيضاءا»
وآسيةُ الجميلة كحَّلَ الأحداقَ منها الوجدُ والسَّهَرُ

فساكنة الشناشيل هَذِهِ أمنية بعيدة المنال، وفي نص آخر يعبر عَنْ بعد المسـافة بينـه وبين ساكنة هَذِهِ الشناشيل، ويشير إِلَىٰ الفرق الطبقي بينهما ذَلِكَ الفرق الَّذِي يكـون معه لقاءه بها أشبه بالأمنية بعيدة المنال، حَتَّىٰ أدرك الشَّاعـر أخيرا ان أشواقه لهـا إنـما هي أبـــاطيل ونبت دونما ثمر[2]:

شناشيلُ الجميلةِ لا تصيبُ العينُ إلا حمرة الشَّفقِ
ثلاثونَ انقضَتْ، وكبرتُ: كم حبٍ وكم وجدِ
توهَّج فِي فؤادي!
غَيرَ أنّي كلّما صَفَقتْ يدا الرَّعْدِ
مدَدّتُ الطَّرف أرقبُ: ربّما ائتلق الشناشيلُ

١. الدِّيـوانُ: ١/ ٥٩٩.
٢. الدِّيـوانُ: ١/ ٦٠٣.

فأبصرتُ ابنةَ الجلبي مقبلةً إِلَيَ وعدي!
ولم أرها، هواءٌ كُلّ أشواقي، أباطيلُ
ونَبتُ دونما ثَمرٍ ولا وَرْدِ!

ويستحضر الشَّاعر البِيئَة البصرية بأماكنها وشخوصها ونشاطات أهلها، وهنا يرسم الشَّاعر صورة للصيد بوسائل الصيد المعروفة آنذاك: الوهار والشبك، وفي أماكن شاخصة «الرميلة والخور العميق» فيقول[1]:

حدّثنا جدُّ أبي فقال: يا صغار
مقامراً كنتُ مَعَ الزمان
نقوديَ الأسماكُ، لا الفضةُ والنضار
والورق الشبّاك والوهار
وكنت ذات ليلة
كأنما السماء فيها أصداء وقار
أصيد فِي الرميلة
في خورها العميق، أسمُع المحار
موسوسا كأنما يبوح للحصىٰ وللقفار
بموطن اللؤلؤة الفريده

فالبيئة البصرية هنا حاضرة واضحة لمن يقرأ المقطوعة، حيث منظر الصيد البدائي والاماكن الشاخصة المعروفة لأهل البصرة، وهذا منظر اخر لمكان يرصده الشَّاعر قوامه «ضفة العشار والزوارق والتخوت» يقول من قصيدته:

«في انتظار رسالة»[2]:

طالَ انتظاري، وهي لا تأتي، وتحترقُ الزوارقُ والتخوتُ

---

١. الدِّيوانُ: ١/ ٦٠٣، والخور عبارة عن مسطح مائي يكثر فيه السمك ولذلك فهو مكان مناسب للصيد، والرملية: بادية واسعة في الجنوب الغربي من العراق.

٢. الدِّيوانُ: ١/ ٦١١. والعشار: مركز مدينة البصرة ومنطقة تجارية تقع علىٰ ضفاف شط العرب. والتخوت: جمع تخت وهي مقاعد خشبية تتسع لعدة أشخاص.

في ضِفةِ العشارِ تنفضُ وهي لاهثة ظلاله

وهكذا فقد أحسن السياب رسم جوانب البِيـئَـة العراقية الجنوبية بأتقـان فهنـاك جيكور ومنها تتولد وتنبعث وحدات مكانيـة اخـرىٰ «بويـب، الشـط، الشناشـيل، غابــات النَّخيــل».

لقد استطاع السياب خلق اسطورة نابضة بالحياة، تِلْكَ هي اسـطورة المكـان «إذا كان السياب قد نجح فِي خلق اسطورة فذلك حين خلق اسطورة المكان والمكان هُـوَ جيكور وبويب بالذات .....»[1].

ومن خلال المكان نجد ان الحضور الريفي واضح جدا فِي شعر السياب فحضور جيكور بنخيلها ونهرها وشطها متميز وشاخص فِي ذاكرة الشَّاعـر اينما حـل وفي أي بقعة من بقاع الدنيا[2]:

مريضاً كنتُ ت تُثقلُ كاهلي والظهرَ أحجارُ
أحِنُّ لريفِ جيكورِ
وأحلمُ بالعراقِ: وراءَ بابٍ سَدّتْ الظلماءُ
باباً منهُ والبحرُ المزمجرُ قامَ كالسورِ

والبيئة الصغرىٰ تقترن بالكبرىٰ عند السياب فهي جزء منها «العـراق وجيكـور» فإذا استحضـر البِيـئَـة الأولىٰ استحضـر الثانية، وعلاقتهما علاقة الجزء بالكـل وقـد رأينا انه كثيرا مَا يستخدم البِيـئَـة الصغرىٰ رمزا للكـبرىٰ ومعـادلا لهـا، بـل ان كُـلّ مكونات البِيـئَـة الصغرىٰ «بويب، الشط، والنخيـل» تصـلح رمـزاً للبيئـة الكـبرىٰ العراق، دجلة[3].

أين العراقُ؟ وأين شمسُ ضحاه تحملها سفينه
في ماءِ دجلةَ أو بويبَ؟ وأين أصداءُ الغناءِ

١. الغريزية والمكان ومنطقة الظل عند السـياب، «مقال» نجيب المانع، مجلة الكلمة «عدد خاص».
٢. الدِّيـوانُ: ١/ ٢٦٩.
٣. الدِّيـوانُ: ١/ ٢٨١.

2

ثانيا: البيئة الاجتماعية

ليس الشِّعر تعبيراً عَنْ المَشَّاعِر الفَرديَّة فحسب، إنما هُوَ تعبير عَنْ المجتمع وحاجاته أيضا. فالشعر حصيلة تجارب الشَّاعر وتفاعله مَعَ الواقع والمجتمع، وقد اتسعت دائرة الشَّعر فَلَم يعد مقتصراً عَلَىٰ التَّعبير عَنْ الذَّات، وَالمشاعر والأحاسيس الفردية بل «تجاوز الأحداث الَّتِي كان يعالجها ألوان الحاجة ودعت اليها لوازم الانطلاق، وحاجات المجتمع ..»[1].

فالشعر والأدب بشكل عام هُوَ حصيلة تفاعل بين الأديب والمجتمع والأدب موهبة إبداع قولي ينميها الاكتساب والتقدير الاجتماعي.

ولكل تجربة شعرية بواعث واثار اجتماعية تبدو واضحة فِي تجربة الشَّاعر وان كانت تجربة ذاتية فما يعبر عنه الشَّاعر أو الأديب هُوَ انعكاس لذاته فِي المجتمع، وان كانت تبدو خاصة به «فالعالم الاجتماعي يطغىٰ عَلَىٰ نفس الشاعر، ويفرض عليه قيما وحدودا تشعره غالبا بالقسر والعبودية، وقد يرفض الشَّاعر الحدود الاجتماعية، ويتنازع معها دون ان يتخلىٰ عَنْ يقينه ووجدانه الخاص لان الفرد يشعر غالبا ان تنازعه للمحاذير والضرورات الاجتماعية يفسح أحلامه ومثله ويقضي عليها»[2].

فالشعر إذا ليس أمرا منعزلا عَنْ الحياة وديناميتها الجدلية لاسيما وهو «إنتاج جدّي يسبق عمليات بروزه إِلَىٰ النَّاس سويا جهد مرهف وضنا شديد، فهو جزء من

١. الشعر والتاريخ، د. نوري حمودي القيسي، ص: ١٢٩.
٢. نماذج من النقد الادبي وتحليل النصوص، ايليا الحاوي، ص: ٨٩.

البِيـئَـة الفوقية فِي التركيب الاجتماعي المرتبط بالبنية التحتية الاقتصادية والاجتماعية وعلاقتها الجدليـة ارتباطا وثيقا»[1].

ويمكننا ان نتعرف عَلَىٰ جوانب البِيـئَـة الاجتماعية العراقية فِي شعر السـياب مـن خلال الآثار الاجتماعية التالية:

اللغـــــة

لا شك فِي أن للبيئة تأثيرا فِي اللغـة لـذلك فـان لكـل مجتمـع ولكـل بيئـة لغتهـا الخاصة. لها طابعها الخاص، ولها مميزات تنفرد بها عَنْ سواها.

والبيئـة تـؤدي دوراً هامـاً فِي مسـميات اللغـة، فِي نوعهـا وكثرتهـا، ودقتهـا، وجرسها[2].

واللغة تعبير اجتماعي يتغير مفهومه بتغيير المجتمع لذلك يختلف حظ الألفاظ من الشيوع والاستعمال فِي كُلّ عصـر حسب ملاءمتها لمقتضياته[3].

لقد تأثر شاعرنا السياب ببيئته العراقية الَّتِي أحبها وأخلص لهـا فنقـل بَعْـض مَـا شاع من مفردات فِي تِلْكَ البيئة، حَتَّىٰ إذا وردت تِلْكَ المفـردات فِي قصـيدة أشـارت بوضوح إِلَىٰ هويـة تِلْكَ القصيدة والمجتمع الَّذِي افرزها والشاعر الَّذِي نظمها.

لقد شاعت عند السياب مفردات لصيقة بالبيئة الريفية، ومـا شـاع فِي لغـة أهـل الجنوب، وفي لهجة أبي الخصيب العامية مما جعل شعره أكثر التصاقا بالواقع، وأكثـر تمثيلا له «وقد وفق السياب فِي ذَلِكَ إِلَىٰ أبعد الحدود فِي اللفظ الشعبي، اذ ينتـزع منـه

---

١. الشعر والمجتمع: ص، ٣١.

٢. التشبيهات القرآنية والبيئة العربية، ص/ ٥٤.

٣. النقد التطبيقي والموازنات، محمد الصادق عفيفي، ص: ١٨٩.

أسماء التكرار، ويحذف مَا تلف، فيأتي وكأن ولد حديثا مستاغا»[1].

يقول فِي قصيدة: «غريب عَلَىٰ الخليج»[2].

بين احتقار وانتهار وازورار .. أو «خطية»
والموت أهون من «خطية»

«فخطية» لفظة عامية شائعة فِي بيئة السياب سواء فِي بيئته الصغرىٰ «جيكور» ام الكبرىٰ «العراق» وهي تدل عَلَىٰ الاشفاق الممزوج بالاستصغار الخفي وفي قصيدة اخرىٰ يقول[3]:

وتلكَ كانَ فِي غَمّازتيها يفتح السَّحَرُ
عيونَ الفُلِّ واللّبلابِ، عافتني إِلَىٰ قصر وسيّاره

فلفظة «عافتي» من الألفاظ المشاعة بين أوساط العامة وإن كانت فصيحة فان دلالتها أصبحت عامية لشيوع استخدامها د، وهي هنا تعني هجرتني عَنْ عمد وإصرار.

ويستعمل لفظ «البلم» وربما يريد «زورق» ليكون اكثر قربا من بيئته الريفية.

ويرىٰ احد الباحثين انه استعمل لفظ «البلم» اعتقاد منه ان زورق لا تعطي الصورة الصادقة لما يراه[4].

واعتقد ان «بلم» الَّتِي أرادها الشَّاعر واستعملها غير «الزورق» المتعارف عليه يقول[5]:

يتماوج البلمُ النخيل بنا، فتنشر النجوم

---

١. بدر شاكر السياب والحركة الشعرية في العراق، محمود العبطة المحامي، ص: ١١٠.

٢. الدِّيوانُ: ١/ ٣٢١. وعند احصائي لهذه الألفاظ (العامية) في الدِّيوانُ وجدت ان بعضها وردت عند بعض الباحثين المعنيين في شعر السياب، ومنهم: قيس الجنابي في كتابه «مواقف في شعر السياب». وابراهيم السامرائي في «لغة الشعر بين جيلين».

٣. الدِّيوانُ: ١/ ١٧٤.

٤. يُنظَرُ: مواقف في شعر السياب، ص: ٨.

٥. الدِّيوانُ: ١/ ٦٢٣. والبلم غير الزورق فهو اصغر منه ويسير بمجداف او عمود.

من رقّةِ المجداف كالأسماك تغطس او تعوم

ويستعمل «طاب» بمعنىٰ بريء من المرض فيقول عَلَىٰ لسان ابنته «آلاء»[1]

ويا حديثَكِ عَنْ «آلاءَ» يلذعُها
بُعدي فتسألُ عَنْ بابا «أما طابا»؟

ويستعمل لفظ «الحلو» استعمالا غير فصيح بعد ان يضيفه إِلَىٰ اسم الحبيبة فيجعله حلوا وكأنه يتذوقه، وهذا مَا شاع استعماله فِي اللغة الدارجة، يقول فِي قصيدته «أهواء»:[2]:

وجِذْعاً كتَبتُ اسمَها الحُلوَ فيه ونايـاً يُغنـي مَعَ الشمألِ

ويلاحظ ان الشَّاعر يشير إِلَىٰ عادة كتابة العشاق أسمائهم عَلَىٰ جذوع الشجر وربما جذوع النخيل لشيوعه وكثرته فِي بيئة الشاعر.

ويستعمل لفظ «خليني، تخليني» بمعنىٰ اتركني، وتتركني، فيقول فِي «اسمعه يبكي»[3].

يدعو: «أبي كيفَ تُخَلِّيني»
وحدي بلا حارس؟

وفي قصيدة «المومس العمياء» يستعمله مرة اخرىٰ اذ يقول:[4]

وتوسلته: «فدىٰ لعينك خلني بيدي أراها»

كَذَلِكَ استعماله للتركيب «فدىٰ لعينك» أسلوب شاع استعماله فِي العامية العراقية

---

١. الدِّيوانُ: ١/ ٧٠٩.
٢. الدِّيوانُ: ١/ ١٨.
٣. الدِّيوانُ: ١/ ٢٨٧.
٤. الدِّيوانُ: ١/ ٥١٨.

للتوسل والتضـرع عَلَىٰ ألسنة النساء خاصة

ومرة ثالثة يقول[1]:

«شبنا ياريج فخلّينا»

ويقول أحد الباحثين فِي شعر السياب: «انه يفصـح الجملـة العاميـة ويـدخلها فِي شعره فِي قوله:

«ذلك الدلال جاء يريد أتعابه»[2].

ومع ان استعمال السياب لهذه الألفاظ العامية جاء منسجما مَعَ الجملـة الفصـيحة فِي كثير من الاحيان إلاّ انه لم يوفق فِي أحيان اخـرىٰ قليلـة فِي هَـذَا الاسـتعمال فجـاء التركيب النهائي سمجا ثقيلا كاستعمال لفظ «الدلال جاء يريد أتعابه» أو قوله «فدىٰ لعيني بيدي أراها». ولكنه حينما يستعمل كلمة «بردانة» فِي قصيدته «أغنيـة فِي شـهر آب» يأتي استعماله له رائعا جميلا، محققا الغرض اكثر ممـا تحققـه اللفظـة الفصـيحة اذ يقول:[3]

تموز يموت ومرجانَهٌ
كالغابة تربض بردانة

ويقول أيضاً[4]:

بردانةٌ أنا والسماءُ تنوءُ بالسُحُبِ الجليدِ

وكَذَلِكَ يوفق كثيرا فِي استعماله المعنىٰ العامي للفعل «كركر» بمعنـىٰ اسـتغرق فِي الضحك، فِي حين ان المعنىٰ الفصيح له هُوَ «التكرار» و«التردد» و«الترداد» يقـول فِي

١. الدِّيـوانُ: ١/ ١١٩.
٢. مواقف في شعر السـياب، ص: ١٠. ويُنظَـرُ: الدِّيـوانُ: ١/ ١٣٣.
٣. الدِّيـوانُ: ١/ ٣٢٩.
٤. الدِّيـوانُ: ١/ ٣٢٣.

احد قصائده[1]:

وَكَرْكَرَ الأَطْفَالُ فِي عَرَائِشِ الكُرُوم

ويقـــول[2]:

يتواثبُ الأطفالُ فِي غرفاتَها ويكركرون

ويقـــول[3]:

تلقّاهُ فِي البابِ طفلٌ شـــرودٌ
يكركرُ بالضحكةِ الصافيـــة

ولاشك فِي ان الفعل «كركر» ومشتقاته بما يوحي من معنىٰ هنـا يحمـل فِي داخلـه موسيقىٰ عذبة تجعله ينسجم مَعَ الكلام بسهولة ويسـر كما يحمل قدرة تعبيرية تفـوق اللفظ الفصيح الَّذِي يؤدي نفس المعنىٰ. وكما يـرىٰ الـدكتور حسـين عطـوان «فـأن بَعْض الكلمات العامية تحتفظ فِي داخلها بكمية كبـيرة مـن التـدفق اللـوني واللهـب المشرق والموسيقىٰ الحارة...»[4].

ويستعمل الانخطاف» بمعنىٰ الـذعر والاضـطراب، وهـذا المعنـىٰ مـأخوذ مـن العامية الدارجة اذ يقول[5]:

وانخطفت روحي و صاحَ القطار

ومن الألفاظ العامية والدخيلة الَّتِي استعملها الشَّاعـر وكانت فِي بيئته «الجلبـي، الفوال، الوهار، دندن،.. الخ.. »[6].

---

١. يُنظَـرُ: لغة الشعر بين جيلين: ٢٤٤ والدِّيـوانُ: ١/ ٤٧٥.
٢. الدِّيـوانُ: ١/ ٥٣٠.
٣. الدِّيـوانُ: ١/ ٥٦٥.
٤. نقلا عن مقال بعنوان «التراث الشعبي في الشعر العراقـي المعاصـر» طـراد الكبيسـي مجلـة الـتراث الشعبي، ص ٣-٤.
٥. الدِّيـوانُ: ١/
٦. يُنظَـرُ: الدِّيـوانُ: ١/ ٥٨٧، ٥٩٥، ٦٠٣، ٧٠٢

وظف السياب بَعْض الأغاني الشعبية الَّتِي عاشت فِي بيئته، وأدخلها فِي شعره وقد أبرز قدرة فِي الاقتباس من حياة النَّاس وتراثهم الشعبي. ولكن إذا كان السياب قد وفق فِي بَعْض اقتباساته فأنه لم يوفق فِي بعضها الاخر فجاءت بَعْض النماذج من الأغاني محشورة حشرا، ولذلك لم تنل حظا وافرا من الانسجام.

ولعل أول ما يلفت النظر فِي ديوان الشَّاعر من هَذِهِ الأغاني والأهازيج الشعبية فِي قصيدته «شناشيل ابنة الجلبي» وهي أغنية شائعة كان ومازال الأولاد يرددونها فِي قرىٰ البصرة حين تمطر السَّماء[1]:

يا مطراً يا حَلبي.. يا حَلبي
عَبِّرْ بناتِ الجلبي
يا مطر.. يا شاشا
عَبِّرْ بناتِ الباشا
يا مطرا من ذهبِ

وتظل ذكريات الطفولة لصيقة بالشاعر بما تحمله من براءة ومرح واغنيات عذبة، وهذه أغنية للأطفال صاغها الشَّاعر من جديد بلفظ فصيح، وهي الأغنية يرددها الأطفال فِي موسم نبات «الشيخ اسم اللهّ» هنا فِي الريف البصري.

وهذا النبات يأكله الأطفال ويجدون متعة فِي جمعه من البساتين وعلىٰ ضفاف الانهار، وينشدون أغنية شهيرة مازال الأطفال يرددونها فِي موسم هَذَا النبات «الشيصمللله شيب والعيد ماجا نه».

وهنا يحاول السياب ان يضمنها إحدىٰ قصائده بعد ان يمزجها بجو شعبي قوامه

١. الدِّيوانُ: ١/ ٥٩٩٩

«اللفظ والشخصية» فيصبح المقطع عاميا بأكمله مقنّعا بالفصحىٰ، إذ يقول فِي قصيدته «مرثية جيكور»[1].

شيخ اسم الله.... ترللا
قد شاب ترلّ ترلّ ...و مَا هلّ
ترلـل ..العيد ترللا
ترللا. عرّس «حمادي»
زغردن ترلّ ترللا
الثوب من الريز.. ترلّلا
و النقش صناعة بغداد

وهكذا فقد جعل السياب من «حمادي» شخصية ذات مدلول شعبي مؤثر إضافة إِلَىٰ البيت الشعري من الغناء الشعبي المعروف «الثوب ريزة والنقش بغدادي»[2].

وفي قصيدة «المومس العمياء» يورد الشَّاعـر أغنية شعبية عراقية شهيرة ويحاول جعلها فصيحة، ويوفق فِي ذَلِكَ إِلَىٰ حد كبير فتبدو كلمات الأغنية الشعبية منسجمة مَعَ ألفاظ القصيدة الفصيحة، اذ يقول[3]:

عمياءُ أنتِ وحظكِ المنكودِ أعمىٰ يا سليمة
.. وتلوب فِي أغنية قديمة
في نفسها وصدىٰ يوشوش: يا سليمة، يا سليمة
نامت عيون النَّاس اه.. فمن لقلبي كي ينيمه؟

وفي قصـيدة «ليـالي السـهاد» يضـمن الشَّاعـر شـعره أغنيـة شـعبية فيقـول

١. وهو نبات الحلفاء تورق أزهاره وهي في براعمها وتتفتح عـن سـنابل تشـبه الـرؤوس التـي شـابت، الدِّيـوانُ: ١/ ٤٠٦
٢. مواقف في شعر السياب: ١٣
٣. الدِّيـوانُ: ١/ ٥٣٢

وينس؟؟؟؟ه، الكلام إِلَى «النوتيَّـــة» البَحَّـــارَة[1]:

يا ليتني نجمُ الصباح
آهٍ لأسقطَ يا حبيبي إذْ تنامُ عَلَى الغطاء
اعتلُّ بالبردِ: أرتجفُ فلفنّي برد الهواء»

ويبدو ان النظم جاء مرتبكا حَتَّى روي انه كـان يقـول فيهـا «لقـد اتعبتنـي هَـذِهِ الأغنية، وكم مرة حاولت ان اضمنها شعري، فجاءت دون مَا آمله»[2].

وخلاصة القول ان السياب أورد ألفاظا وتراكيـب ومقـاطع مـن أمثـال وأغـان عاميـة مستقاة من البِيـئَـة المحلية، وكل ذَلِكَ ساهم فِي منح شعره طابعا مميزا وقربـه من الواقع[3].

١. الدِّيـوانُ: ١/ ٦٢٣، والابيات الشعبية هي:

نجمـــــة صـــــبح يهـــــواي واســـــكط عـــــلى غطـــــاك
وبحجـــــــة الـــــــبردان واتلفلـــــــف ويـــــــاك

يُنظَـرُ: في ذلك كتاب شجر الغابة الحجري، طراد الكبيسي: ١٠٧ وفنون الأدب الشعبي، علي الخاقـاني: ٣/ ٣٣

٢. يُنظَـرُ: شجر الغابة الحجري: ١٠٧

٣. السياب، عبد الجبار عباس: ١٧٨.

تأثر الشَّاعـر بالبيئة وما اعتاد به أهل تِلْكَ البِيـئَــة مـن عـادات وتقاليـد اتبعهـا النَّاس فصارت جزءا من حياتهم، وهذه العـادات الَّتِـي شـاعت عنـد أهـل الريـف الجنوبي تكاد تتشابه مَعَ عادات أهل الريف العراقي فِي كثير من المناطق.

ومن العادات الشائعة فِي الزواج ان يبرز العريس ليلة الزفاف منديلا ابيض يثبت من خلاله عذرية الفتاة الَّتِي تزوجها، ويلوح به أمام حشد من النَّاس بعد أن تظهر عليه علامات براءة الفتاة أو العروس.

يقـــول فِي مـرثيـــة جيكـــور[1]:

والعشاء السخي فِي ليلة العرس وتقبيله العروس الودود
وانتظار له عَلَىٰ الباب؟
«محمود، تأخرت يا أبا محمود
ناد محمود».
ثم يوفي عَلَىٰ الجميع بمنديل عرسه المعقود
نقطته الدماء يَشهدن للخدر بِعذراءَ، يا لها من شهود
قل له يبرز الدماء فأنا فِي انتظار لها وشوق مبيد
ذر نجم الصباح، محمود، محمود، أأقبلت بالدم المنشود

وفي معرض حديثه عَنْ تِلْكَ العادات، وفي ذَلِكَ النص عَلَىٰ وجه التحديد يقول الباحث قيس الجنابي: «ان هَذِهِ الإشارات إِلَىٰ العادات والتقاليد الشعبية تعبر عَنْ تماس الشَّاعـر ببيئته، وتداول مثل هَذَا يمنح القصيدة زخما كبيرا من الفاعلية، بحيث

١. الدِّيـوانُ: ١/ ٤٠٤

إنها تؤدي إِلَىٰ الأثر المرجو منها لكونها تحتوي عَلَىٰ فكر نضالي من اجل الحرية، لاسيما وان بَعْض التقاليد فيها الكثير من التجني عَلَىٰ حرية الْإِنْسَان بالرغم من شعبيتها»[1].

ولعل عادة المنديل فِي ليلة الزفاف مثال واضح لذلك، وهو الَّذِي قصده الباحث وقد أشار إِلَيْهِ فِي قصيدته الَّتِي كان عنوانها «مرثية جيكور» وكأنه يستنكر ويرثي فِي جيكور مثل تِلْكَ العادات الَّتِي ترمز إِلَىٰ الجهل والتخلف وانعدام الحريات.

ومن الملاحظ ان هَذِهِ القصيدة تتضمن عادات أخرىٰ متبعة فِي الزواج كتقبيل العروس، أو قبلة العرس، والعشاء السخي الَّذِي أشار إِلَيْهِ الشاعر.

ومن العادات الاخرىٰ الشائعة فِي بيئة الشَّاعر النذور «وهي عادة قديمة مضمونها تقديم القرابين إِلَىٰ المعابد، ثم تحولت عند المسلمين إِلَىٰ الأضرحة والمقامات والتكايا»[2] يقول مصوراً النذور للأولياء والصالحين[3]:

هو البطُّ فلتهنأي يا شموع
بموتٍ بهِ تعرفين الحياة
بهِ تعرفين ابتسامَ الدموع
نذوراً تذوبين للأولياء

وفي النهر والموت يقول[4]:

فِي كُلّ إِصْبَع، كَأَنِّي أَحْمِلُ النُّذُورْ
إِلَيْكَ، مِنْ قَمْحٍ ومِنْ زُهُور

ومن العادات الشائعة كَذَلِكَ فِي بيئة الشَّاعر «الريفية» عَلَىٰ وجه الخصوص

---

١. مواقف في شعر السياب، ص: ٣١
٢. البحث عن الجذور، شاذل طاقة، «بحث» مجلة آفاق عربية، العدد ٣، تشرين الثاني ١٩٧٨، ص ٢.
٣. الدِّيوانُ: ١/ ١٧٤.
٤. الدِّيوانُ: ١/ ٤٥٤.

التداوي بواسطة العرافين وما يسمىٰ بـالفوالين، وذلـك بسـبب الجهـل والتخلـف والفقر الَّتِي كان يرزح تحت وطأتها المجتمع العراقي آنذاك، ولا يتخـذ مثـل هـؤلاء سبيلا للتداوي فحسب بل لقراءة الطالع أو المستقبل. وكان النَّاس يؤمنون بما يقولـه هؤلاء الدجالون إيمانا تاما، يقول الشَّاعـر فِي قصيدته «المعول الحجري»[1].

دماغي وارثُ الأجيالِ عابرُ لجّةِ الأكوان
سيأكلُ منه داء شل من قدمي وشديدا عَلَىٰ قلبي
كلام ذاك اصدق من نبوءةِ أي عرّاف
تريهِ مسالكَ الشهب
حمىٰ الأسـرار تُطلعه عَلَىٰ المتربصِ الخافي
إذا نطق الطبيبُ فاسكتوا العرافَ والفوالَ

ومن العادات الشائعة فِي قرية الشَّاعـر وبعض القرىٰ فِي الريف العراقي استعمال «الكلل» للنوم اتقاءا لوخز البعوض والحشرات الأخرىٰ الَّتِي تكثر فِي بساتين النخيل للحرارة والرطوبة العاليتين فِي فصل الصيف، وتظل هَذِهِ الكلل عالقة فِي ذاكرة الشَّاعـر يتذكرها ويحن اليـها، فيقول فِي قصيدته «في انتظار رسالة»[2].

وذكرتُ كلتَلنا يهفُّ بها ويسبحُ فِي مداها
قمرٌ تحيّر كالفراشةِ، والنجومِ عَلَىٰ النجوم
دَندَن كالأجراس فيها، كالزنابق إذ تعوم

وفي المعبد الغريق يذكر الكلّة فِي سياق من التشاؤم والاسىٰ فيقول[3]:

أشاجع غابَ عَنْهَا لحمُها، وستائر الكلّةِ
يحولها صفائح تحتها جثث بلا جلد

---

١. الدِّيـوانُ: ١/ ٧٠٢
٢. الدِّيـوانُ: ١/ ٦١٢
٣. الدِّيـوانُ: ١/ ١٨٤

ومـن العـادات الشـائعة فِي مجتمـع الشَّاعــر وربـما فِي كُـلّ المجتمعـات العربيـة النادبـات أو النائحات يؤجرن للبكاء والنوح فِي المـآتم، يقـول في قصـيدة المخــبر، وهو يستنكر هَذِهِ الظاهرة بدلالة انه يقرن هَذَا المظهر بمظهر أو صورة المخـبر الَّـذِي يؤجر للإيقاع بـالآخرين والانتصار لقضية لا صلة له بها، وهذا هُوَ حال النائحـات المؤتجرات يقـــول[1]:

في البدءِ لَمْ أَلكُ فِي الصـراعِ سوىٰ أجير
كبائعاتِ حليبهنَّ كما تؤجرَّ للبكاء
ولندبِ موتىٰ غير موتاهنّ فِي الهند النساء
وقد مضىٰ الباكي عَلَىٰ مضضٍ، فعاد هُوَ البكاء

ومن العادات الطريفة الَّتِي وجدنا ملامحها عند شاعرنا عادة وضع «الجلاجل» فِي أرجل الصبية حين يبدءون المشي ابتهاجا بهم، يقول فِي قصيدة الأسلحة والأطفال:[2]

يُضيءُ الدجىٰ منه نورٌ وحيد
سخيٌّ كما استضحك الجدول
ولاهدهدات، ولاجلجل
يرن بساق الوليد

١. الدِّيـوانُ: ١/ ٣٤٠
٢. الدِّيـوانُ: ١/ ٥٨٢

المعروف أن السياب عاش المرحلة الزمنيـة مـن ١٩٢٦-١٩٦٤. وهـي مرحلـة تحول خطير فِي المجتمع العراقي، إذ شهد هَذَا المجتمـع تغـيرا فِي الـنّظم والعلاقـات نتيجة للتحول الخطير الَّذِي صـاحب التغيـيرات السياسـية الَّتِـي شـهدها العـراق، ولذلك فقد شهد المجتمع صـراعات كان لها إفرازات خطيرة ومعاناة كثيرة، كالفقر، والمرض، وتفشي الجهل، والخرافات والبغاء. وقـد اسـتطاع الأدب بشـكل عـام ان يصور ذَلِكَ من خلال نتاجات الأدباء والشعراء، والسياب واحد من أكثر الشـعراء إحساسا بالقضايا الاجتماعية فقد رصدها وصورها وبذلك استطاع ان يكشف عَـنْ كثير منها.

ولعل من أبرز قصائده الَّتِي كشفت عَنْ قضايا اجتماعية «المومس العميـاء» و«حفـار القبور» فكل واحدة منهما صورة اجتماعية مـن صـميم الواقـع، وهـو فِي كلتـيهما لا يعتمد وحـدة الموضـوع فِي القصـيدة، بـل ان قصـائده مـن هَـذَا النـوع مـزيج مـن الاتجاهات. فالقصيدة الوطنية تزخر بالقومية والإنسانية[1].

وفي قصيدة المومس العمياء» يفصح عَنْ بَعْض تِلْكَ الجوانب فيقول:[2]

حتم عليها ان تعيش بعرضها، وعلىٰ سواها
من هؤلاء البائسات، وشاء رب العالمين
ألا يكون سوىٰ أبيها -بين الاف-اباها
وقضىٰ عليه بأن يجوع
والقمح ينضج فِي الحقول من الصباح إِلَىٰ المساء

١. بدر شاكر السـياب والمذاهب الشعرية: ص ٧٦.
٢. الدِّيـوانُ: ١/ ٥٢١

وبأن يلصَّ فيقتلوهُ ... «وتشرئبُ إِلَىٰ السماء»
كالمستغيثةِ وهي تَبكي فِي الظلامِ بلا دموع
والله -عز اللهّ- شاء
أن تقذفَ المدنُ البعيدةُ والبحارُ إِلَىٰ العراق
آلافَ آلافَ الجنود ليستبيحوا فِي زقاق
دون الأزقة أجمعين
ودون الاف الصبايا، بنت بائعة الرقاق

ويلاحظ انه يسجل بَعْض الآفات الَّتِي لحقت بالمجتمع كالفقر والجوع والظلم الَّذِي اودىٰ بأبي الفتاة مما اضطرها إِلَىٰ ممارسة البغاء، وهو سلوك أخلاقي شائن أوجدته الظروف القاسية، كما ويشير إِلَىٰ الاستعمار وممارساته عَلَىٰ أفراد المجتمع. وفي مقطع اخر يشير إِلَىٰ امتهان المرأة واستباحتها عَلَىٰ أيدي المترفين فيقول[1]:

ومن الَّذِي جعلَ النساء
دون الرجال فلا سبيلَ إِلَىٰ الرغيفِ سوىٰ البغاء؟
الله عزَّ وجلَّ شاء
ألا يكُنَّ سوىٰ بغايا أو حواضن أو إماء
أو خادماتٍ يستبيح عفافهُنَّ المترفون

ويشير إِلَىٰ البؤس والجوع الَّذِي يدفعهم إِلَىٰ ارتكاب الخطايا «كالبغاء والسرقة» ولكن الشَّاعر يجد لهم مبررا، فهم الخطاة بلا خطايا، يقول[2].

كلُّ الرجال، وأهلُ قريتها، أليسوا طيين؟
كانوا جياعا -مثلها هي أو أبيها- بائسين
هم مثلها -وهم الرجال- ومثل الاف البغايا

١. الدِّيوانُ: ١/ ٥٢٢
٢. الدِّيوانُ: ١/ ٥٢٨

بالخبز والاطمار يؤتَجرون، والجسد المهين
هو كُلّ مَا يمتلَّكون، هم الخطاة بلا خطايا

ويوظف السياب فِي هَذِهِ القصيدة «الملحمة الاجتماعية» الأسطورة لتكون وسيلة فنية ومعبرة عَنْ موضوعه، وقد استعار أسطورة الإله «ابولو» اذ يقول:

سيظل غاصبها يطاردها وتلفظها البيوت
ستظل –ما دامت سهام التبر تصفر فِي الهوا–
تعدو ويتبعها «أبولـو»• من جديد كالقضاء
وتظل تهمسُ، إذ تكاد يداه أن تتلقّفاها:
أبتي.. أغثني، بيد أنك لا تصيخُ إِلَىٰ النداء
لو كنتَ من عرق الجبين ترشها ومن الدماء
وتحيلها إِلَىٰ امرأةٍ بحقٍ لا متاعا للشراء

وهكذا استطاع الشَّاعر ان يرصد ظاهرة اجتماعية خطيرة، بل أكثر من ظاهرة «الجوع، الانحلال الاخلاقي، السرقة، التفاوت الطبقي» وقد رصد مسببات هَذِهِ الظواهر، فكان المستعمر، ونظام الاقطاع، والحروب، كلها أن سمحت للظالمين أن يفسدوا فِي أرض العراق، وأنه لا رادع لهم عَلَىٰ مَا يفعلون.

والتفاوت الطبقي من القضايا الَّتِي عالجها الشَّاعر وربطها بقضية الاقطاع، واحتكاره لكل شيء جميل وعذب رقيق حَتَّىٰ فِي قريته الآمنة المطمئنة، فقد وصلتها أذرع هَذَا الاخطبوط فاختطف أجمل فتياتها «نوار» الَّتِي تزوجت بأحد الأثرياء مفضلة المال، فباعت نفسها بأرذل الأثمان، يقول فِي قصيدته «عرس فِي القرية»[1].

• أبولو: إله الشمس، وتقول الأسطورة أنه أحب «دفني» ابنة إله أحد الأنهار وظل يطاردها محاولا اغتصابها، وقد استنجدت بأبيها، فرشها بالماء وأحالها شجرة غار، أما سهام التبر فهي السهام التي كان يرشق بها قلب أبولو ليلهب الحب فيه.

١. الدِّيوانُ: ١٥٦.

يا رفاقي سَترنو إلينا نوار
من عل فِي احتقار
زهدتها بنا حفنةٌ من نضار
خاتم وسوار وقصر مشيد
من عظام العبيد
وهي، يا رب من هؤلاء العبيد
ولو أنا وآباؤنا الأولين
قد كدحنا طوال السنين
و ادخرنا عَلَىٰ جوع أطفالنا الجائعين
ما اكتسبناه من كدنا من نقود
ما اشترينا لها خاتما أو سوار

ويلقي الشَّاعر باللائمة عَلَىٰ الشعب فيصفهم بالأغبياء لأنهم رضوا بذلك خضعوا وعجزوا عَنْ مقاومة الظلم:

كل ما عندنا نحن، هَذَا الفم:
كان وهما هوانا، فأن القلوب
والصبابات وقف عَلَىٰ الاغنياء
لا عتاب ... فلو لم نكن أغبياء
مارضينا بهذا، ونحن الشعوب

لقد حرص السياب كُلّ الحرص عَلَىٰ رصد المأساة والمشاكل الاجتماعية فِي بيئته وتسجيلها فكان ينبوعه الاول لتجربة واقعية واعية برغم انه لم يغفل الموضوعات الانسانية والموضوعات السياسية في مجتمعه وبيئته ولكن ومع ذَلِكَ لم تكن المأساة الانسانية عند السياب ينبوعا لتجربة واعية من تجاربه... بل كانت المأساة الاجتماعية هي هَذَا الينبوع، مأساة الفقر والكدح والتسلط الطبقي والسياسي وغياب الحرية

وخوف المستقبل اللامضمون...»[1].

ومن الظواهر الاجتماعية الَّتِي وجدنا لها صدىً فِي شعر السياب ظاهرة الهجرة من الريف إِلَىٰ المدينة، وترك كُلّ مَا هُوَ جميل وهادئ وطيب إِلَىٰ الازدحام والانحلال الاخلاقي والتلوث، وبهذا يكشف السياب عَنْ موقف واضح تجاه هَذَا التغيير الَّذِي طرأ عَلَىٰ المجتمع العراقي.

فتراه يرفض ذَلِكَ ويبدىٰ اشمئزازه ونفوره من المدينة وأهلها والتغيرات الحاصلة فيها، متمنيا الرجوع إِلَىٰ الريف إِلَىٰ الطبيعة والهدوء ونقاء الطبع، وبساطة الحياة ويستغل مثل تِلْكَ القصائد للهجوم عَلَىٰ المدينة «فيأسف أن تتوسع مدينة البصرة وتضطر بلديتها لنقل «مقبرة ام البروم» من قلب المدينة إِلَىٰ مكان آخر لتحل محلها مبان وعمارات ومتنزهات اكثر التصاقا بالحياة الجديدة....»[2].

يقول فِي قصيدة «ام البروم» وهو يشير إِلَىٰ المقبرة الَّتِي أصبحت جزءا من المدينة إذ سكنها النَّاس واقاموا عليها الدور والعمارات[3].

رأيتُ قوافلَ الأحياءِ ترحلُ عَنْ مغانيها
تطاردُها، وراءَ الليل، أشباحُ الفوانيس
سمعتُ نشيجَ باكيها
وصرخةَ طفلها وثغاءَ صاد من مواشيها

ويظهر الشَّاعر رأيه «واستنكاره» للوضع الجديد من خلال كلام صريح يدور عَلَىٰ لسان أحد السكارىٰ يصور المدينة الخليعة البائسة. ولعل السياب يبالغ فِي انكاره للتوسع الجديد والتطور الَّذِي اصاب المدينة، وذلك لأنه ابن الريف الَّذِي لا يرضى

١. السياب، عبد الجبار عباس، ص: ٢٢٦.
٢. الشعر والمجتمع، ص: ١٤٨، مقال بعنوان: السياب والتطور التكنولوجي في العراق، عبد الجبار داود البصري (١٤١-١٥٣).
٣. الدِّيوانُ: ١/ ١٣٠

بديلا عما الفه من هدوء وبساطة ونقاء يخص البِيـئَـة الَّتِي احتضنته وألفها.

ولكن لم أرَ الاموات قبل ثراك يجليها
مجونُ مدينةٍ، وغناءُ راقصةٍ، وخمار
يقول رفيقي السكران: «دعها تأكلُ الموتى
مدينتُنا لتكبرَ، تحضنُ الأحياءَ تُسقينا
شراباً من حدائقِ برسفون•، تعلّنا حتى
تدورَ جماجمُ الاموات من سُكرٍ مشى فينا»
مدينتُنا منازلُها رحىً ودروبُها نارٌ
لها من لحمِنا المعروكِ خبزٌ «فهو يكفينا»

ويصلُ الألم ذروته حينما يقول:

عصـرتُ يَديّ من ألمٍ..
فأين زوارقُ العشاقِ من سيارة تعدو
ببنتِ هوى؟ وأين موائدُ الخمّار من سهلٍ يَمدُّ موائدَ القمر؟
على أمواتكَ المتناثرين بكلِّ منحدرٍ

وفي قصيدة «جيكور والمدينة» نـراه يسـتنكر مـرة أخـرى الجديـد الَّـذِي أصـاب المدينـة فيعده تشويها وتدميرا لا تعبير نحو الأحسن فيقول[1]:

وجيكورُ خضـراءُ، مسَّ الأصيلُ ذُرى النخلِ فيها
بشمسٍ حزينة
يمدُّ الكرى لي طريقاً إليها:
من القلب يمتدُّ عِبرَ الدهاليزِ: عبر الدّجى، والقلاعِ الحصينةِ

• وبرسفون: ابنة آلهة الخصب اليونانية اختطفها «بلوتو» سـيد العالم السفلي عالم المـوتى فصـارت تعـيش معه، الدِّيـوانُ: ١/ ١٣١

١. الدِّيـوانُ: ١/ ٤١٦

قدْ نامَ فِي بابلَ الراقصون
ونامَ الحديدُ الَّذِي يشحذونه
وغشىٰ عَلَىٰ أعينِ الخازنين لهاثَ النُضارِ الَّذِي يحرسونه
حصاد المجاعات فِي جنتيها
رحىٰ من لظىٰ مرَّ دربي عليها
وكَرْمٌ من عساليجهِ العاقراتِ شرايين تموز عِبرَ المدينة
شرايين فِي كُلّ دارٍ وسجنٍ ومقهىٰ
وسجنٍ وبارٍ وفي كُلّ ملهىٰ
وفي كُلّ مستشفيات المجانين...
في كُلّ مبغىٰ لعشتار
يطلِعْنَ أزهارهن الهجينة

3

ثالثا: البيئة السياسية

وكما استطاع بدر أن يعكس واقعه الاجتماعي ومظاهر البِيئَة المكانية والاجتماعية بجزئياتها المختلفة، فقد عكس واقع بيئته السياسية، وللسّياب قصائد سياسية عديدة فِي حوادث العراق الَّتِي وقعت خلال حكم عبد الكريم قاسم والعهد الملكي، وهناك عدد من القصائد نظمها السياب وكانت تعبر عَنْ واقع العراق السياسي وأحداث العراق الداخلية خلال الحكم القاسمي ومنها: «مدينة بلا مطر» و«رؤيا عام ١٩٥٦» و «سربروس في بابل» و«مدينة السندباد» و«المبغىٰ» و«انشودة المطر»[1].

لقد استطاع السياب من خلال تِلْكَ القصائد تصوير الوضع السياسي فِي العراق آنذاك فكان شعره مرآة عاكسة للحكم المستبد، والاستعمار والتسلط وما نتج عَنْ ذَلِكَ من أوضاع سيئة. وكان هَذَا واقع العراق فِي مرحلة زمنية معروفة، «وكان السياب ثائرا فِي عراقه وخارج عراقه ينادي بالثورة عَلَىٰ الظلم الجائر تارة وآنا بالرمز...»[2].

آه عَلَىٰ بلدي عراقي: أثمرَ الدم فِي الحقول
حَسَكاً وخلف جرحه التتري ندباً فِي ثراه

١. يُنظَرُ: دراسة الاستاذ حسن توفيق في كتابه «شعر بدر شاكر السياب: دراسة فنية وفكرية» فهي دراسة جيدة، وقد أفدت منها في هذا الجانب.
٢. بدر شاكر السياب والمذاهب المعاصرة، محمد التونجي، ص: ٦٧.

ويمضي الشَّاعـر فِي تصوير وضع بلاده السياسي فِي قصـائده فيكـرر القـول بـأن هناك قتلىٰ ودماء وتتر، وخناجر، وحفر وعظام، فيقول فِي «مدينة السندباد»[1]:

أهذه مدينتي؟ أهذه الطلول
خُطَّ عليها «عاشتْ الحياة»
من دمِ قتلاها فلا إله
فيها ولا ماءٍ ولا حقول
أهذه مدينتي؟ خناجر التَّتَر
تُغْمَدُ فوق بابها وتلهث الغُلاة
حول دروبها ولا يزورها القمر؟
أهذه مدينتي؟ أهذه الحفر
وهذه العظام
يُطِلُّ من بيوتها الظلام
وتُصبغُ الدماءُ بالقتام
لكي تضيعَ لا يراها قاطعُ الأثر
أهذه مدينتي؟ جريحة القباب
فيها يهوذا أحمر الثياب
يسلط الكلاب
علىٰ مهودِ أخوتي الصغار ... والبيوت
تأكل من لحومهم.. وفي القرىٰ تموت

ويلاحظ أن الشَّاعـر يستخدم الألفاظ والعبارات الموحيـة الَّتِـي ترمـز إِلَىٰ معـان بعيدة توحي كلها بالدمار والخراب والفـوضى السِّياسـيَّة، ورفـض الشَّـعب وتمـرد الشَّاعـر «فهذه الالفاظ توحي بمعانٍ بعيدةٍ تُحَدِّدُ رؤية الشَّاعـر وتقويها فقوله «أهذه

١. الدِّيـوانُ: ١/ ٤٧٢

الطلول؟» ليست لفظة تقريرية، بل لفظة توحي بالخراب، وقوله «تلهب الفلاة دروبها» عبارة موحية بالفقر، وقوله: «ولا يزورها القمر» توكيد للظلمات المعنوية، و «ويظل فِي بيوتها الظلام» توحي بحال المواطنين وهم يعيشون حالة الارهاب والرعب..»[1].

وهكذا لعبت الالفاظ والعبارات الرمزية دورا مهما، بل وسيلة أساسية لا بديل لها للتعبير عَنْ رؤية الشَّاعر وموقفه من الأحداث والمتغيرات السياسية فِي العراق.

وفي قصيدة «أغنية فِي شهر آب» يتخذ الشَّاعر من الرمز والأسطورة وسيلتين للتعبير عَنْ وضع سياسي فِي العراق حيث انتفاضات الشعب ضد الحكم الملكي الَّتِي لم تحقق نتائجها المرجوة نتيجة لعمليات القمع الَّتِي جوبهت بها هَذِهِ الانتفاضة من قبل السلطة الحاكمة. فتموز كان رمزا للنور والضياء والأمل الَّذِي جعله الشَّاعر يموت رويدا رويدا فأصبح العراق كهفا معتما، وأصبحت الحياة فِي العراق نقالة إسعاف سوداء سائقها أعمىٰ، يقول[2]:

تموز يموتُ عَلَىٰ الأفقِ
وتغورُ دماءُ مَعَ الشفقِ
في الكهفِ المعتمِ والظلماءْ
نقالةُ إسعافٍ سوداءْ
وكأن الليلَ قطيعُ نساء
كحلٌ وعباءاتٌ سودٌ
الليلُ خباءٌ
الليلُ نهارٌ مسدود

١. النقد الأدبي، عبد اللطيف السحرتي، ص: ٨٢، ويُنظَرُ: كتاب النقد التطبيقي والموازنات ص ١٨٣.
٢. الدِّيوانُ: ١/ ٣٢٨.

حتى يقول:

تموزُ يموتُ ومرجانه
كالغابةِ تربضُ بردانة

ويلاحظ انه يوظف أسطورة تموز فِي قصيدته ليرمز من خلالها إِلَى موت الخير والسلام والحرية، موت الانتفاضة، ويلاحظ انه يرمز إِلَى موت الانتفاضة كَذَلِكَ بالبرد، وهو هنا برد سياسي إذ يقول: «كالغابة تربض بردانه» فالبرد يأخذ بالجميع ويتسلل عبر الغابة والبيوت ويعصف بالناس مَعَ ان الوقت هُوَ شهر آب، وهو من أكثر الشهور حرارة فِي العراق.

ولكن الجميع يبحث عَنْ الدفء، والدفء بالتأكيد ليس حقيقة هنا ولكنه دفء الاستقرار والامان والحرية. وتتكرر الحالة عند الشَّاعر حالة توظيف الرمز والاسطورة كأداة للتعبير عَنْ رؤيته السياسية ويوفق إِلَى حد بعيد فِي هَذَا الاستخدام لنقل الصراع الداخلي الَّذِي يعاني منه، لقد نجح الشَّاعر فِي توظيف الخيال فجعله عنصراً فعالاً إِلَى جانب الحقيقة للتعبير عَنْ كوامن النفس «وليس بين الحقيقة والخيال صراع فكلاهما عنصر فعال فِي مجال أوسع هُوَ عالم الاشياء والاشخاص والاحداث»[1].

وليس من الضروري أن الشَّاعر حينما يستخدم الخيال يريد الهروب من الواقع بل أن «الخيال عنصر لازم من الابداع الفني، فالحقيقة أن الشَّاعر تحايل عَلَى الواقع بالخيال، أي انه يحاول تعميق الواقع بالخيال، فهو لا يهرب منه بل يغوص فيه وربما كان الأصح أن نقول انه يحاول الهروب من «حالة» إحساسه الحاد بالواقع، واقعه النفسي الَّذِي يموج بألوان الصِّراع..»[2].

والحقيقة ان استخدام الرمز والأسطورة عند السياب كانا أحد عناصر الابداع

١. التفسير النفسي للتدب، عز الدين اسماعيل، ص: ٤٤
٢. المصدر نفسه، ص: ٤٤-٤٥

الفني فِي شعره، كما حققا له شيئا من الهروب والتخفي ذَلِكَ لأنه عاصر شخصيات واحداثا كثيرة فأنتقدها وثار عليها.

وفي معنىٰ الثورة والانتفاضة ضد التسلط والقهر يتخذ الشَّاعر «المطر، البرق، الرعد»، رموزاً للتعبير عن التحفز، فيقول فِي «انشودة المطر»[1].

أَكَادُ أَسْمَعُ العِرَاقَ يذْخرُ الرعودْ
ويخزنُ البروقَ فِي السهولِ والجبالْ
حتىٰ إذا مَا فَضَّ عَنْهَا ختمَها الرِّجالْ
لم تترك الرياحُ من ثمودْ
في الوادِ من أثرْ
أكاد أسمعُ النخيلَ يشربُ الماء
واسمعُ القرىٰ تئنُّ والمهاجرين
يصارعون بالمجاذيفِ وبالقلوع
عواصفَ الخليج والرعودّ منشدين
مَطَــر...
مَطَــر...
مَطَــر...
وفي العِرَاقِ جُوعْ
وينثر الغلالَ فيه موسمُ الحصادْ
لتشبعَ الغربانُ والجراد
وتطحنَ الشوانَ والحَجَر
رحىً تدورُ فِي الحقول... حولها بشرْ
مَطَــر...

١. الدِّيـوانُ: ١/ ٤٧٧

مَطَـــر...
مَطَـــر...

فالمطر رمز الانتفاضة والثورة يعوّل عليه الشَّاعـر فيكرر لفظهُ فِي كُلّ مقطـع مـن القصيدة ففيه الخلاص من البرد والجوع والعذاب، فيه الأمل والحرية، وبهذا فـالمطر مسؤول عَنْ الحياة الَّتِي ينتظرها الجياع فِي كُلّ مكان، ومن هنا تخرج «تجربة السـياب من واقعها المحلي لتعانق واقعا انسانيا أشمل ولتعبر عَنْ تطلعـات المضـطهدين عَـلَىٰ امتداد الساحة الانسانية...»[1].

ومن القصائد الأخرىٰ الَّتِي عبر من خلالها عَنْ احداث العراق السياسـية خـلال العهد الملكي قصيدة: «مدينة بلا مطر». إذ استنكر الإرهاب وأدان الحكم القاسـمي الَّذِي انحرف بالثورة عَنْ مسارها الصحيح. يقول[2]:

مدينتُنا تؤِّرق ليلَها نارٌ بلا لَهَب
تُحمُّ دروبَها والدُّورَ، ثم تزول حمّاها
ويصبغُها الغروبُ بكلِّ مَا حملتْهُ من سُحُب
فتوشكُ أن تطيرَ شرارةُ ويهبُّ موتاها

فهو يصور حالة التأهب للثورة، وانتظار الشعب لتلك الثورة الَّتِي تخلصـهم مـن النظام الفاسد. وقد طال الانتظار وطال، واشتاق النَّاس للمطر «الثورة» للخـلاص من الظلم والعبودية، ولكن دون جدوىٰ:

سحائبُ مرعداتٍ مبرقات دونَ أمطار
قضينَا العامَ بعدَ العامَ، بعدَ العامِ نرعاهَا
وريحٌ تُشبهُ الإعصارَ لاَ مرّتْ كإعصارِ

١. الأسطورة في شعر السياب، عبد الرضا علي، ص: ١٥٦.
٢. الدِّيـوانُ: ١/ ٤٨٦.

ولاَ هدأتٌ – ننامُ نستفيقُ ونحنُ نخشاهَا
فيا أربابنا المتطلعين بغَيْر ما رحمه
عيونكمٌ الحجارَ نُحسُّهِا تنداحُ فِي العُتمِة
لترجمنَا بلا نقمَة

لقد وظف الشَّاعر فِي قصيدة «مدينة بلا مطر» أسطورة تموز إله الخصب عند البابليين القدماء للتعبير عَنْ الفكرة السياسية، فتموز «الإله» ينبعث كُلّ عام فتنبعث معه الحياة والخير والخصب، وهو لذلك موضع استئثار لأهل بابل، ومبعثه مبعث تفاؤل عندهم، وهكذا الشعب فِي قصيدة السياب يتطلعون بشوق لمقدم تموز «الثورة والخلاص» فهي مبعث التفاؤل والخير، فتموز رمز الثورة المنتظرة، والانتفاضة الَّتِي طال انتظار الشعب لها. يقول[1]:

«صحَا من نومهِ الطينّي تحتَ عرائش العِنَب..
صحا تموزُ، عادَ لبابلَ الخضراءَ يرعاها»
وتوشك أن تدقّ طبولَ بابل، ثم يغشاها
صفيرُ الريحِ فِي أبراجها وأنين مرضاها

وطال انتظار الشعب للمطر للخير والخصب، ولكن لا شيء سوىٰ الجدب والعقم.

وغياب المطر عند السياب يعني غياب الحرية والأمل، وهذا مَا يشير إِلَيْهِ غياب تموز أيضا فتموز والمطر رمزان معادلان للانتفاضة الشعبية وما تحمله من خير.

ولكن مرّتٌ الأعوام، كثيراً مَا حسبناها
بلا مطرٍ.. ولو قطره
ولا زهرٍ.. ولو زهره

١. الدِّيوانُ: ١/ ٤٨٦.

بلا ثمـرٍ
كأنّ نخيلَنا الجرداءَ أنصابٌ أقمناها
لنذبُلَ تحتها ونموت
سيِّدنا جفانا. آه يا قَبْرَه

ولكن بارقة الأمل تلوح فِي الأفق البعيد واضحة جداً لمعاناة الشعب، إذ أبرقت السماء فوق بابل وأضاءت واديها وغلغل فِي قرارة أرضها وهج ليعلن أن بابل سوف تُغسل من خطاياها:

وأبرقت السماءُ كأن زنبقةً من النار
تفتحُ فوقَ بابل نفسها وأضاءَ وادينا
وغلغل فِي قرارة أرضنا
وهجٌ فعرَّاها
بكل بذورها وجذورها، وبكلّ موتاها
.....
ولكنّ خفقةَ الأقدام والأيدي
وكركرةً و«آه» صغيرة قَبضت بيُمناها
علىٰ قمرٍ يرفرف كالفراشةِ، او عَلَىٰ نجمة..
علىٰ هبةٍ من الغيم
علىٰ رعشاتِ ماءٍ، قطرتٌ همستٌ بها نسمَه
لنعلم أن بابلَ سوف تُغسلُ من خطاياها!

وفي قصيدة «سربروس فِي بابل» عبر الشَّاعر عَنْ واقع سياسي عاشه العراق أبان الحكم القاسمي، وهو فِي هَذِهِ القصيدة يستعين بالرمز، فيرسم صورة رمزية لعبد الكريم قاسم فهو «سربروس» الكلب الَّذِي يحرس مملكة الموت فِي الأساطير اليونانية عَلَىٰ بابل «العراق» الحزينة المهدمة، يكتم الأنفاس، يصادر الحريات، يمزق

الصغار، ويقظم العظام، يأكل تموز، يمص عينيه إِلَى القرار:

لِيعوِ، سـربروس فِي الدروب[1].
في بابل الحزينةِ المهدّمةْ
ويملأ الفضاءَ زمزمةْ
يُمزِّقُ الصِغارَ بالذنوبِ، يَقضمُ العظام
ويَشربُ القلوبَ
ليعوِ سـربروس فِي الدروب
و ينبشُ الترابَ عَنْ إلِهنا الدفينْ
تمُّوزُنا الطعينْ
يأكلهُ: يمصُّ عينيهِ إِلَى القرارْ
يقصُمُ صُلَبهُ القويّ، يُحطِّم الجِرار

وصوّر الشَّاعـر أحداث عام ١٩٥٦ السياسية فِي العراق فِي قصيدته «رؤيا فِي عام ١٩٥٦» إذ صور الاحداث الدَّاخليَّـة والمجازر الَّتِي وقعـت فِي الموصـل وكركـوك، وقد أدان فيها المسئولين عَنْ تِلْكَ الأحداث، وقد اتخذ حادثة مقتل إحـدىٰ الفتيـات هناك رمزا ومحورا لقصيدته تلك، وقد رمز لها «بعشتروت» أو عشتار آلهة الحب عند البابليين، وهي رمز للتضحية والعطـاء فِي قصـيدة الشـاعر. يقـول فِي أحـد مقـاطع القصيدة وهو يشير إِلَى الأفعال الشائنة تجاه الشعب المتمثل فِي تِلْكَ الفتاة.

يا حبالا تسحبُ الأحياءَ من شيخٍ كبير
من فتاةٍ أو عجوزٍ، من ضلوعٍ حطموها
عُلّقتْ فيها تميمه
عن صدورٍ مزقوها
زرعواً فيها بذوراً من رصاص، من حديد

١. الدِّيـوانُ: ١/ ٤٨٢.

ما لذي تثمر هاتيك البذور
غيرَ أحجارِ القبور؟

ويقول فِي مقطع آخر متخذا من «عشتار» رمزا لإحدىٰ الفتيات الَّتِي أصبحت بدورها رمزا للتضحية:

عشتارُ عَلَىٰ ساق الشجرة
صلبوها دقوا مسماراً
في بيت الميلاد الرحم
عشتار «بحفصة» مستترة
تُدعىٰ لتسوقَ الأمطار
تُدعىٰ لتُساق إِلَىٰ العدم
عشتار العذراء الشقراء مسيلُ دمِ

ويدعو الشَّاعر إِلَىٰ الأخذ بالثأر ويحرض عَلَىٰ الانتفاضة، ويرىٰ أن الأمل «تموز» متجسد فِي تِلْكَ الضحية يخرج منها، فهي المحرك والباعث عَلَىٰ الثورة.

صلّوا.. هَذَا طقسَ المطرْ
صلّوا.. هذا عصر الحجرْ
صلّوا.. بل اصلوها ناراً
تموزُ تجسّدَ مسمارا
من حفصةَ يخرجُ والشجرهْ

أما قصيدة «مدينة السندباد» فقد تضمنت أحداث ثورة ١٤ تموز عام ١٩٥٨ فِي العراق فقد صورها – كما هي فِي الواقع – بأنها اخفقت ولم تحقق الأمل المنشود، وإنها ولدت ميتة.

في بداية القصيدة يصور حالة الشَّعب[1]:

جوعانٌ فِي القبر بلا غذاء
عريانٌ فِي الثلج بلا رداء
صرختٌ فِي الشتاء
أقضّ يا مَطر
مضاجعَ العظامِ والثلوجِ والهباءْ
مضاجعَ الحَجَرْ
وأنبتِ البذورَ، ولتفتّحً الزّهرْ

ويلاحظ انه يستنجد بالمطر «الثورة الجماهيرية» لتغير شيئا من ذَلِكَ الواقع الفاسد يدعوه لينبت البذور، ويجلب الخير. وفي مقطع آخر نراه يتساءل ماذا بعد الثورة؟

أين ماكنا نأمله ونتطلع إليه؟ فالمناجل لا تحصد، والمزارع سوداء. أهذا انتظار السنين الطويلة؟ وهو بذلك يشير إِلَى أن الثورة أخفقت ولم تحقق الأمل المنشود يقول[2]:

أهذا أدونيس؟ أين الضياء؟
واين القطافُ؟
مناجلُ لا تحصد
أزاهر لا تَعقدُ
مزارع سوداَء من غير ماءْ
أهذا انتظار السنين الطويلة؟
أهذا صراخ الرجولة؟

١. الدِّيوانُ: ١/ ٤٦٣.
٢. الدِّيوانُ: ١/ ٤٦٥.

ويتخذ الشَّاعـر فِي قصيدته من المـوت والرصـاص والجـوع والفسـاد والخمـور والخطيئة، كُلّ ذَلِكَ يتفشىٰ فِي المدينة الَّتِي خاب أملهـا فِي ثورتهـا المعهـودة، ويصـور تفاصيل الأحداث بعد الثورة، ويشـير إِلَىٰ قيـام الثـوار بإزالـة تماثيـل رمـوز الظلـم والفساد تعبيرا عَنْ انقضاء عهد الملكية ولكن الَّذِي جاء لا يقل شراسة ودموية عنهم وهو يشير إِلَىٰ مجيء «عبد الكريم قاسم»[1].

مدينةُ الحبالِ والدماءِ والخمورْ
مدينةُ الرصاصِ والصخورْ
أمسُ ازيحَ من مداها فارسُ النحاس
أمسُ أزيح فارسُ الحجرْ
وجالَ فِي الدروبِ فارسٌ من البشر
يقتلُ النساء
ويصبغُ المهودَ بالدماء
وَيلعنُ القضاءَ والقدر

وهكذا أعطىٰ السياب صورة واضحة عَنْ واقع بلاده السـياسي فِي المرحلـة الَّتِـي عاصـرها، وقد تجسد ذَلِكَ فِي أكثر من قصيدة أوقفهـا الشَّاعـر للتعبـير عَـنْ تِلْـكَ الاحداث مستخدما الأسطورة والرمز والايحاء فِي أكثر الاحيان، وكان موفقا فِي كُلّ ذَلِكَ وقبل ذَلِكَ وجدنا الشَّاعـر قد أعطىٰ صورة اخرىٰ للواقع الاجتماعي، والبيئـة المكانية الطبيعية الَّتِي عاشها، وبذلك يستطيع القارئ الكريم أن يلـتمس كثـيرا مـن ملامح البِيـئَـة العراقية فِي شعر السياب.

١. الدِّيـوانُ: ١/ ٤٧٠-٤٧١

المصادر

الكتـــب

١. الأسطسـورة فِي شـعر السـياب عبـد الرضـا عـلي، وزارة الثقافـة والفنـون العراقية، سلسلة دراسات «١٤٧»، «١٩٧٨».
٢. بدر شاكر السياب، حياته وشعره، احسان عباس، ط٢، دار الثقافة بيروت، ١٩٧٢.
٣. بدر شاكر السياب والحركة الشـعرية فِي العـراق، محمـود العبطـة المحـامي، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٦٥.
٤. بدر شاكر السياب والمذاهب الشعرية المعاصـرة، محمد التونجي، دار الانوار بـــيروت، ١٩٦٨.
٥. التشبيهات القرآنية والبيئة العربية، واجدة مجيـد الاطرقجـي وزارة الثقافـة العراقية سلسلة دراسات«١٤٣»، «د.ت».
٦. التفسير النفسي للأدب، عز الدين اسماعيل، دار العودة، بيروت، ١٩٨٦.
٧. الحيوان، الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، ١٩٤٥.
٨. دراسات فِي النقد، احمد كمال زكي، ط٢، دار الاندلس بيروت، ١٩٨٠.
٩. دير الملاك «دراسات نقدية فِي الشـعر العراقـي الحـديث» محسـن اطـيمش، وزارة الثقافة والاعلام العراقية، ١٩٨٦.
١٠. ديوان بدر شاكر السياب «ج١–٢» دار العودة، بيروت ١٩٧١–١٩٧٤.
١١. رسائل الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بمصـر ومكتبة المثنى ببغداد، ١٩٦٥.
١٢. السياب، عبد الجبار عباس، وزارة الثقافة العراقية، ١٩٧١.
١٣. شجر الغابة الحجري، طراد الكبيسي، وزارة الاعلام العراقية، ١٩٧٥.
١٤. شعر بدر شاكر السياب: دراسة فنية وفكرية، حسن توفيق المؤسسة العربية

للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩.
١٥. الشعر العربي الحديث فِي لبنان، منيف موسى، دار العودة بيروت، ١٩٨٠.
١٦. ١٦- الشعر والمجتمع، مجموعة باحثين، وزارة الثقافة العراقية ١٩٧٤.
١٧. فنون الادب الشعبي، علي الخاقاني، مطبعة الازهر، بغداد ١٩٦٢.
١٨. لغة الشعر بين جيلين، د. ابراهيم السامرائي، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠.
١٩. المقدمة، ابن خلدون، دار القلم، بيروت، «د.ت».
٢٠. مواقف من شعر السياب، قيس كاظم الجنابي، مطبعة العاني بغداد، ١٩٨٨.
٢١. الموضوعية البنيوية «دراسة فِي شعر السياب» عبد الكريم حسن المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٣.
٢٢. النفخ فِي الرماد «دراسات نقدية» عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة والاعلام العراقية، ١٩٨٢.
٢٣. النقد التطبيقي والموازنات، محمد الصادق عفيفي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٨.
٢٤. نماذج فِي النقد الادبي وتحليل النصوص، ايليا سليم الحاوي، ط٣، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٦٩.
٢٥. ويكون التجاوز، محمد الجزائري، دار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٧٤.

٢٦. مجلة آفاق عربية، العددان: ٣و٤، ١٩٨٩.
- المكان والرؤية الابداعية، نادية غازي العزاوي.
- البحث عَنْ الجذور، قيس كاظم الجنابي، العدد ١٩٧٨/ ٣.

٢٧. مجلة الاقلام، ع٢، ١٩٨٢.
- العتبة: دراسة فِي شعر السياب، ياسين النصـر
- العدد ١٠، ١٩٨٤. أثر البِيـئَـة فِي الادب الافريقي، علي شلش.

٢٨. مجلة التراث الشعبي، ج٥، شباط، ١٩٧٠.
- التراث الشعبي فِي الشعر العراقي المعاصـر، طراد الكبيسي.

٢٩. مجلة الكلمة «عدد خاص» كانون الاول، ١٩٧٠.
- الغريزية والمكان ومنطقة الظل عند السياب، نجيب المانع
- اللون فِي تشكيل قصائد السياب، محمد الجزائري.

٣٠. مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، ع٢٩، ١٩٨١.
- الشعر والتاريخ، نوري حمُّـودي القيسي.

اللـــون ودلالاتـــه فِـــي

شِعْرِ أَبِي تَمَّام

مقدِّمة

يقول الجاحظ فِي تعريفه الشِّعر بأنه: «صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير».[1]

وعليه فهناك علاقة بين الشعر وفن الرَّسم، علاقة جمالية صميمة ليست طارئة ولا مستحدثة بل اقتضتها ضرورة الفن، وكانت إحدىٰ نتائج هذه العلاقة «اللون».

---

١. الحيوان، الجاحظ: ٣ / ١٣٢

يشكل اللون جزءاً مهماً من خبراتنا الإدراكية الطَّبيعية للعالم المرئي، وَاللون لا يؤثر فِي قدرتنا على تمييز الأشياء فقط بل ويغير مزاجنا وأحاسيسنا ويؤثر فِي تفضيلاتنا وخبراتنا الجمالية بشكل يكاد يفوق أي بعد آخر يعتمد على حاسة البصر أو أية حاسة أخرى[1].

ويرتبط ادراكنا للألوان بحاسة البصر فبواسطته نستطيع إدراك الألوان وتمييزها، «فقد منحت هذه الحاسة الإنسان القدرة على إدراك الجمال الزاهي، ووهبته القابلية الدقيقة على تحسس هذه الكائنات الملونة والموجودات الطبيعية النضرة، ولابد أن تكون الألوان أقرب المحسوسات لهذه الحاسة، وأكثرها تميزا فِي مدلولاتها»[2].

ومعنى هذا أن الألوان شأنها شأن الأشكال تدخل ضمن الصور المرئية أو البصرية ومع هذا فإن هناك فرقا بينهما يتعلق هذا الفرق بالوصف اللغوي لكل منهما كما يرى «لويس هورتيك» إذ يقول: «وفي العالم المرئي لابد لنا من أن نميز بين الأشكال عن الألوان، إذ تصف اللغة الأشكال وصفا أدق وأوضح من وصفها الألوان»[3].

وفي الشِّعر استخدم الشعراء الألوان مثلما استخدموا الأشكال لتوضيح الصور ورسمها، كما استخدموها رموزا لمعان مختلفة، فاللون من العناصر الأساسية فِي عالم الحسيات، فنحن لا نستطيع أن نصف الأشياء التي نعيش بينها ونجدها حولنا من غير التعبير عن ألوانها فاللون – من جهة – يميز أحيانا بين الأشياء، وهو من جهة ثانية من الخصال الأكثر لفتا للنظر، لذلك كان استخدام اللون فِي الشعر بشكل عام وفي الشعر العربي بشكل خاص – باعتبار أن معظمه كان شعرا وصفيا– استخداما كبيرا ومتنوعا.

---

١. سيكولوجية إدراك اللون والشكل، قاسم حسين صالح: ٥ـ ٦.

٢. المصدر نفسه: ٦.

٣. الفن والأدب، لويس هورتيك: ٩٠٨.

«فالشِّعر ينبت ويترعرع فِي أحضان الأشكال والألوان سواء أكانت منظورة أم مستحضرة فِي الذِّهن، وهو وسيلة لاستحضار هذه الأشكال والألوان فِي نسق خاص وتصورات تستمتع الحواس باستحضارها»[1].

والشاعر يعطي تحديدا لفظيا لذلك الشيء الذي ربما يصوره الرسام بالخط واللون[2].

١. الشعر العربي المعاصر قضاياه الفنية والمعنوية، عز الدين اسماعيل: ١٣٠

٢. الشعر والرسم، فرانكلين روجرز: ٥٣.

وللسؤال عـن اللون والتعبير عنه فِي الشـعر العـربي فـإن الشـاعر العـربي ومنـذ عصـر ما قبل الإسلام استخدم الألوان بكثرة ليعبر بها عن ما يريد التَّعبير عنـه مـن صور أو ليستعين بها فِي نقل صوره - وهي فِي الغالب صور وصفية - الى السـامع أو القارئ، إذ كان اللون إحدى وسائل الشاعر لتوضيح الصور ورسمها لأن الصـورة كما يرى الدكتور نوري حمودي القيسي بشكلها المحسوس لا يمكن نقلها الى السـامع أو القارئ، وهي على هيئتها، فنقلها على مثـل هـذا الحـال يعنـي نقـل صـورة غـير واضـحة أو متغيرة[1].

ومن هنا كان الشاعر يميل الى إضافة الألـوان المعروفـة والمحسوسـة فِي عالمـه الى محسوساته لتتجلى معالمها وتتحدد أبعادها..... ومن ثم تتكشف الزوايـا الغامضـة فِي هذه المحسوسات فتبدو ملونة الخطوط زاهية الألوان.

ويذهب الدكتور نوري القيسي الى أن استخدام الشعراء للألوان لم يقف عند حد تخطيط الصورة وإبرازها وإنما جعل الصورة محفوفة بإطار من الأبعاد المتحركة بذاتها تضفي عليها الألوان ميزة تفتقر اليها قبل الإضافة[2].

إن جـوهر اللـون بوصـفه مقتربـا جماليـا خالصـا يتأسـس مـن خـلال خـبرة سايكولوجية قائمة على أساس فسلجي تعزز المشهد بقيم جماليـة جديـدة تزيـد مـن مستويات فاعليته الفنية والتعبيرية[3].

١. الألوان وإحساس الشاعر الجاهلي بها، د. نوري القيسي: ٧٦.
٢. المصدر نفسه: ٧٨.
٣. التشكيل اللوني في الشعر العراقي الحديث، محمد صابر عبيد: ١٦٩.

إن اللون يعطي الألفاظ والتراكيب فِي النص الشعري دلالات قد تكون سلبية أو إيجابية، وربما يقلب دلالاتها الإيجابية الى سلبية وبالعكس بحكم الحضور القوي للون فِي الصورة، إذ تستطيع الامتدادات اللونية إكساب الصورة دلالات جديدة بعد تغيير مضامينها المعهودة حتى تصبح ظلا للنتيجة اللونية التي أراد الشاعر تحقيقها بقلب الموازين والدلالات للتراكيب عبر هيمنة اللون على الصورة.

وهكذا تتعدد وظائف اللون فِي صور الشعراء وتختلف هذه الوظائف تبعا لقدرة الشاعر على توظيف الألوان واستغلالها بالشكل الذي يحقق أهدافه، فعند بعض الشعراء يتجاوز اللون بعده الشكلي أو المباشر الى قدرة تعبيرية تنتج موقفا عميقا مثقل بالدلالات الموحية سواء أكنت نفسية أم حسية، أي أن الشاعر يستغل اللون بكامل دلالاته المباشرة وغير المباشرة، وهذه بدورها تعتمد على قدرة الشاعر وثقافته، وعمق إدراكه لدلالات الألوان.

إنَّ للألوان دلالات اجتماعية ونفسية متعارفا عليها عند الناس، فاللون الأبيض مثلا يشير الى النَّقاء والعفَّة، والصَّفاء، وَاللون الأخضر يشير الى الأمل، والنعمة والخصب، والخير، والكرم، واللون الأسود يدل على الظلام، والظلم، والقهر، والجدب، واللون الأحمر يرمز الى الدم، والحرب، والنار..... وهكذا.

وكل هذه الدلالات عرفها الشعراء العرب، وعبروا عنها فِي شعرهم، إذ ن فقد أدرك الشاعر العربي خاصية الألوان ودلالاتها، وقدرتها على التعبير فاستعملها بكثرة فِي شعره وفي كل الأغراض وبالإيحاءات التعبيرية للألوان جميعها.

لقد تنوع استخدام الشاعر العربي للون، وكان استخدامه له مستمدا من واقعه وبيئته، ومن خبراته ومواقفه وانطباعاته.

استعمل ابو تمام الألوان وأبدع فِي استعمالها فِي اغراضه الشعرية كلها ولاسيما فِي وصفه للطبيعة، إذ كانت قصائده ومقطوعاتـه فِي وصـف الطبيعـة لوحـات طبيعيـة تتوزع فيها الألوان، وتتعدد فتساهم فِي نجاح الصورة وجماليتها، وتسـهيل إدراكهـا، وتعميق تأثيرها «..... فحسه الرائع بجمال الطبيعة، وتلك الريشة القديرة البارعـة فِي التصوير، وذلك الإدراك للألوان والأضواء كل اولئك كونـت صـورة للربيـع لم تحظ العربية بمثلها قبل ابي تمام او بعده.....»[1].

ولنطالع هذه اللوحة من لوحاته وهو يصف فرس ممدوحه، وقد نثر فيهـا ألوانـا مختلفة إذ يقول[2]:

نِعْـــمَ مَتـــاعُ الـــدُّنيا حَبَـــاكَ بـــهِ ... أَرْوَعُ لا جَيْـــــدَرٌ ولاجِـــــبْسُ
أَصْـــغَرُ مِنْهـــا كأَنَّـــهُ مُحَّـــةُ الْـــ ... ـــبَيْضَة ، صَـــافٍ كأَنَّـــهُ عَجَـــسُ
هاديـــهِ جـــذعٌ مـــنُ الأراكِ ومـــا ... خَلْـفَ الصَّـلا مِنْـهُ صَـخْرَةٌ جَلْـسُ
يَكـادُ يَجْـرِي الجَـادِيُّ مِـنْ مـاءِ عِـطْ ... فَيْـهِ ويُجْنَـى مِـنْ مَتْنِـهِ الـوَرْسُ
هـــذبَ فِي جنســـهِ ونـــالَ المـــدىٰ ... بنفســـهِ فهـــوَ وحـــدهُ جـــنسُ

.....

وهـــوَ إذا مـــا رمـــىٰ بمقلتـــهِ ... كانَـــتْ سُـــخاماً كأنَّهـــا نِقْـــسُ
وهـــوَ إذا مـــا أعـــرتْ غرتـــهُ ... عينيـــكَ لاحـــتْ كأنهـــا بـــرسُ

١. أبو تمام الطائي حياته وشعره، د. محمد البهبيتي: ٢١١.
٢. الدِّيـوانُ: ٢ / ٥٥٧. والجيدر: القصير، الجبس: الجبان الجـافي، عـجس: مقـبض الفـرس، هاديـه: عنقـه، الصلا: عـرق في الأفخاذ، جلس: ثابتـة في المـاء، الجـادي: الزعفـران، الـورس: نبـت أصـفر، السخام: الأسود، نقس: مـداد، بـرس: قـطن.

ضـــمخَ مـــنْ لونـــهِ فجـــاءَ كـــأنْ قـــد كُسِـــفَتْ فِي أديمِـــهِ الشَّـــمْسُ

ويلاحظُ أنَّ أَبا تمام بـرز بعض الألوان حـين ركـــز عليهـا فِي صـورته للفـرس، وجاء بمشبهات عـديدة لها كاللون الأصفر مَـثَلاً إذْ جعـل فرسـه ذات لـون أصـفر كمح البيضة مرة، وعجس القوس المصقول مرة أخرىٰ، وعـنقه أصفر أملس كجذع الأراك، وما يجري من عـنقه من عـرق أصفر كأنه الزعـفران والورس.

ونجـد للون الأسود حضورا فِي لوحته كذلك إذ جعل عـيني الفـرس حـالكتي السواد كلون المداد الأسود، وغـرته بيضاء ناصعة كالقطن.

وفي وصفه للربيع تطالعنا هـذه اللوحـة التـي ازدحمـت بـألوان الأزهـار، فمنهـا الأحمر، ومنها الأصفر الفاقع، ومنها الأبـيض، ومنهـا السـاطع وكلهـا انبثقـت مـن النبات الأخضـر فكانت من دلالات قـدرة الخالق، وبديع صنعه، يقـول من قصيدة له فِي المدح[1]:

حتَّـىٰ غَـدَتْ وَهَـدَاتُها ونِجَادُهـا فِئتـيْنِ فِي خِلَـعِ الرَّبيـعِ تَبَخْـتَرُ
مُصْـــفَرَّةً مُحْمَـــرَّةً فكأنَّهـــا عُصَـبٌ تَـيَمَنٌ فِي الوَغَـا وتَمَضَّـرُ
مـنْ فـاقعٍ غـضَّ النبـاتِ كأنـهُ دُرٌّ يُشَـقَّقُ قَبْـلُ ثُـمَّ يُزَعْفَـرُ
أو سـاطعٍ فِي حمـرة فكـأنَّ مـا يـدنو إليـهِ مـنَ الهـواءِ معصـفرُ
صـنعُ الـذي لـولا بـدائعُ صـنعهِ ما عَـادَ أَصْـفَرَ، بَعْـدَ إِذْ هُـوَ أَخْضَـرُ

فهي لوحة زاهية بالألوان الجميلة، فقـد تخيـل الشـاعر الأرض فِي الربيـع وهـي تختال ببرود ملونة باللونين الأصفر والأحمر كرايات اليمن الصـفر، ورايـات مضـر الحمر، واللون الأبيض لا يلبث أن يسفر عن لون فاقع الصفرة كأنه در أبيض تشقق ثـم ضمخ بالزعفران الأصفر، ويضيف الشَّاعر الىٰ ألوانه صفات تجعلها أكثر تعبـيرا

١. الدِّيـوانُ: ٢ / ٥٣٨. والوهدات: مـا انخفـض مـن الأرض، وفي قولـه: «عصـب تـيمن في الـوغىٰ وتمضـر» يريد أن رايات اليمن صفر، ورايات مضـر حمـر. وفي قوله: «من فاقع..... در يشقق قبل ثـم يزعفر» أي أنها قبل أن تتشقق وتنفلق كانت بيضاء، ثم ما لبثت أن غدت صفراء بعد تشققها.

وأيسر إدراكا كالساطع، والفاقع، والمعصفر، والمزعفر.

ويلاحظ أن الألوان هنا مثلت دلالاتها اللونية التقليدية، ولم تتجاوزها الى غيرها، ولكن قد يخرج اللون من دلالته التقليدية هذه الى سواها فيصبح رمزا، وتصبح له قدرة تعبيرية جديدة، أو حالة معينة يريد الشاعر التعبير عنها، وقد وجدنا ذلك عند أبي تمام من خلال استعماله لـ «التدبيج»[1] للتعبير عن الأفكار والرمز للحوادث، والمواقف المختلفة . يقول أبو تمام في رثاء ابن حميد الطوسي، وقد قتل في الحرب[2]:

تردى ثيابَ الموتِ حمراً فما دجا لها الليلُ إلاّ وهْيَ مِنْ سُنْدُسٍ خَضْرُ

فقد جعل ثياب الموتى حمرا أول الأمر للتعبير عن القتل، ثم ما لبث أن جعلها خضرا للتعبير عن الرضا والثواب والشهادة، فهي الطريق الموصل الى الجنة حيث الثياب الخضر السندسية. وقوله كذلك وقد عبَّر عن الحياة والموت باللونين الأبيض والأسمر[3]:

إنَّ الحمامينِ منْ بيضٍ ومنْ سُمُرٍ دَلّوَا الحياتين مِن مَاءٍ ومن عُشُبِ

وقوله وقد رمز الى أحداث الدهر السعيدة، والحزينة باللونين الأبيض والأسود[4]:

أما وأبي الرجاء لقد ركبنا مطايا الدهر من بيض وسود

---

١. معجم البلاغة العربية مادة «تدبيج» وجاء فيها: التدبيج: أن يذكر في معنى المدح أو غيره ألوانا لقصد إيجاد الكفاية في تلك الألوان أو بعضها، أو لقصد التورية كذلك، وأراد بالألوان ما فوق الواحد، وهو داخل في الطباق لأن الألوان أمور متقابلة فهي جزئية من جزئيات الطباق.

٢. الدِّيوانُ: ٣ / ٢٩٧.

٣. الدِّيوانُ: ١ / ١٩٨. يريد هنا أن لذة الحياة في الأكل والشرب لا تنال إلا بالرماح والسيوف،

٤. الدِّيوانُ: ١ / ٤٤٢.

ويقول فِي التعبير عـن أحوال أذربيجان[1]:

جَلَوْتَ الدُّجَىٰ عَنْ أَذْرَبِيجَـانَ بَعْـدَمَا تَـــرَدَّتْ بِلَـــوْنٍ كالْغَمامَـــة أَرْبَـــد
وكانتْ ولـيسَ الصـبحُ فيهـا بـأبيضٍ فأَمْسَـتْ وَلَـيْسَ اللَّيْـلُ فيهـاَ بأَسْـوَدِ

لقـد استخدم أبو تمـام الألـوان اسـتخدامات مختلفـة، ووظفـه توظيفـات عـدة نستطيع أن نجملها بما يأتي:

١. استخدام اللون لخدمة الوصف وإكمال الصورة، فلا تكون له دلالـة معينـة غالبا، فهو لا يأتي وصفا لمعنىٰ، أو رمزا لشـيء أو حالـة، وإنـما يسـتخدمه استخداما تصويريا مباشرا، ومثل ذلك قوله يصف أزهار الرياض[2]:

كَسـاكِ مِـنَ الأَنـوارِ أَصـفَرُ فـاقِعٌ وَأَبـيَضُ ناصِـعٌ وَ أَحمَـرُ سـاطِعُ

فـقـد تعددت ألوان الأزهار فِي الروض واختلفت، فمنهـا الأصـفر، والأبـيض والأحمر، وقـد استطاع الشاعر أن يصف كل لون بما يوضحه ويعطيـه قـدرة تعبيرية إضافية، ويمنحها قـدرة ادراكية جديدة فالأصفر فاقع، والأبـيض ناصـع، والأحمـر ساطع، ومثل هذا الاستخدام نطالعه فِي وصفه للسحاب، إذ يحدد ألوانها أولا فهـي «دهـم» وبعد ذلك يرسم صورة طريفـة لتلك السحب فيقول[3]:

دهمٌ إذا ضحكت في روضـةٍ طفقـت عُيـونٌ نُوَّارِهـا تَبكِـي مِـنَ الفَـرَحِ

فاللون هنا ليس له دلالة خاصة فِي الصورة، لكن الشاعر وظفه لخدمة الصـورة، وتحديد لون السحب الممطرة فحسب.

وقـد ورد ذكر مثل هذا الاستخدام حينما جعل أبو تمام ألوان: الأصـفر والأحمـر

---

١. الدِّيـوانُ: ١ / ٤٣٢.
٢. الدِّيـوانُ: ٣ / ٦٢٥.
٣. الدِّيـوانُ: ٣ / ٥٥٤.

ألوانا لأزهار الربيع فقال[1]:

مُحْمَـــرَّة مُصْـــفَرَّة فكأنهـــا عُصُـــبٌ، تَـيَمَّنُ فِي الْـوَغَىٰ وتَمَضَّرُ

وللغمام يستعمل اللون «الكدري» وهو لون مخلوط من سواد وبياض، وفي ذلك يقول[2]:

سَـــارِيَةٌ لَمْ تَكْتَمِـــلْ بِغَمْـــضِ كَـــدْرَاءُ ذَاتُ هَطَـــلاَنٍ مَخْـــضِ

وفي فرس الممدوح يحدد ألوانا متعددة، وبدرجات مختلفة منها اللون الأحمر والأحوىٰ، والأدهم، والأكمت، وكل هذه الألوان يمكن إدراكها فِي قوله[3]:

أحمـــرَ منهـــا مثـــلَ الســـبيكةَ أو أحـــوىٰ بـــهِ كـــاللمىٰ أو اللعـــسِ
أو أَدْهَـــمٍ فيـــهِ كُمْتـــةٌ أَمَـــمٌ كأنـــهُ قطعـــةٌ مـــنَ الغلـــسِ
مبتـــلٌ مـــتنٍ وصـــهوتينِ إلىٰ حـــوافرٍ صـــلبٍ لـــهُ ملـــسِ

ويحاول الشاعر إعطاء فكرة واضحة عن لون فرس الممدوح فِي أحواله المختلفة، فيقربها الىٰ الأذهان من خلال إضافتها الة مشبهات مادية تدرك بسهولة فالأحمر مثل السبيكة، والأحوىٰ مثل اللمىٰ واللعس، والأدهم فيه كمتة كقطعة الغلس. وفي وصف النساء يحدد لونا لبشرتهن وهو «الأبيض» فيقول[4]:

بيـــض يـــجـــول الحســـن فِي جنباتهـــا والملـــح بـــين نضائـــر أشبـــاه

---

١. الدِّيـــوانُ: ١ / ٥٣٨.
٢. الدِّيـــوانُ: ٣ / ٥٦٢.
٣. الدِّيـــوانُ: ٢ / ١٠٩. والأحوىٰ من الخيل: هو بين الأدهم والكميت. وقالوا: لا يكون أحوىٰ حتىٰ يكون فيه خط أسود أو خطان. واللعس: سواد مستحسن في باطن الشفة، وأمم: أي قريب، يريد أن الكمتة «أي اللون الداكن» فيه قليل ومبتل متن صهوتيه: يريد بأنه ريان الأعلىٰ ضمآن الأسفل، وهكذا وصفت العرب الفرس، وثنىٰ الصهوة لأنه جعلها جانبين.
٤. الدِّيـــوانُ: ١ / ٥٥٦.

ويقول[1]:.

بَيضاءُ يَصرَعُها الصِبا عَبَثَ الصَبا صُلاً بِخطوطِ البانَةِ الأَملودِ

ويلاحظ أن الشاعر هنا يصف بياض البشرة حينما يتغزل بمن يحب شأنه بذلك شأن من سبقه من الشعراء، ربما للتعبير عن انتماء حبيبته الى الطبقة المرفهة فِي المجتمع لأن بياض البشرة علامة المرأة المترفة الغنية، الحرة التي لا تضطرها أحوال العيش الى الخروج والتعرض للشمس.

٢. جعل اللون صفة لمعنى من المعاني وهذا هو الشائع لديه، فكل لون له معنى أو دلالة، أو يشير الى صفة معنوية واضحة، فهو حينما يذكر اللون الأبيض يستحضر معنى العطاء، والخير، والتفاؤل، لذلك يجعله لونا لممدوحه، إذ يقول[2]:

ما زلتُ أرقبُ تحتَ أفياءِ المنى يوماً بِوَجهٍ مِثْل وجْهِكَ أَبيضا

ومرة أخرى جعل البياض صفة لمواهب الممدوح وعطاياه الثرى فقال[3]:

نَبَتَّ على مواهِبَ منكَ بيضٍ كما نَبتَ الحَلِيُّ على الوَلِيِّ

والبياض كذلك صفة لمعنى الكرم فالأيادي بيضاء فِي قوله[4]:

وغيري يأكلُ المعروفَ سحتاً وتشجبُ عندهُ بيضُ الأيادي

وقوله وقد جعل الخطوب والأيام تبيض بفعل جود الممدوح، وكرمه، فاللون

١. الدِّيوانُ: ١ / ٥٠٦. والخوط: الغصن، والأملود: الناعم الأملس، أصلا: أي وقت الأصيل.
٢. الدِّيوانُ: ٣/ ٥٣.
٣. الدِّيوانُ: ٣/ ٦٠٥.
٤. الدِّيوانُ: ٣/ ٦٠٥.

الأبيض يصلح أن يكون صفة للأحداث الجليلة المشرقة[1]:

بِجودِكَ تَبيَضُّ الخُطوبُ إِذا دَجَت وَ تَرجِعُ في أَلوانِها الحِجَجُ الشُهبُ

ومثله وقد جعل البياض قرين المعالي التي تسعى الرجال لنيلها بوجوه مبيضة. فقال[2]:

ما ابيضَّ وجهُ المرءِ في طابِ العُلى حتى تسودَ وجهُهُ في البيدِ

ويلاحظ أن السواد ورد هنا للدلالة على معان منافية لمعاني البياض، والبياض ورد عنده مضافا الى المجد، وصفة للنعم، وفي ذلك يقول[3]:

ألبستَ فوقَ بياضِ مجدكَ نعمة بَيْضاءَ حَلّتْ في سَواد الحَاسِدِ

كما ورد اللون الأسود مضافا للحسد وصفة له، وجاء اللون الأبيض صفة للحسب الرفيع، أما الأسود فكان صفة للمنايا في قوله[4]:

ما إن ترى الأحسابَ بيضاً وضّحا إلاّ بحيثُ ترى المنايا سودا

والأبيض عنده يأتي للتعبير عن الانتصارات والفتوح الجليلة كما في قوله[5]:

ليهنك ذِكرُ أيامٍ توالتْ بيضٍ من فتوحك غير سود

والبياض صفة للوجوه المستبشرة، فوجه الممدوح أبيض وكرمه أبيض في قوله[6]:

---

١. الدِّيوانُ: ١ / ٢٧٣، وينظر الدِّيوانُ: ١ / ٤٨١.
٢. الدِّيوانُ: ٣/ ٥٥٥.
٣. الدِّيوانُ: ١ / ٤٠٠.
٤. الدِّيوانُ: ١ / ٤٠٨، وينظر الدِّيوانُ: ١ / ٤٢٠.
٥. الدِّيوانُ: ١ / ٤٤٤.
٦. الدِّيوانُ: ١ / ٤٩١.

مِنَ القَوْمِ جَعْدٌ أَبْيَضُ الوَجْهِ والنَّدَى ولـيسَ بنـانٌ يجتـدى منـهُ بالجعـدِ

ومثله قـوله[1]:

مِنْ أَبْـيضٍ لِبيـاض وَجهِـكَ ضـامِنٌ حـينَ الوُجـوهُ مَشـوبةٌ بسـوادِ

ويلاحظ أن اللون الأسود يرد ذكره مقرونا باللون الأبيض غـالبا، ويعـبر عـن صفات منافية لصفات اللون الأبيض، ونجده أحيانا يعبر عن اللون الأسود دون أن يأتـي مـقـرونا باللون الأبيض، وفي ذلك يقـول، وقـد جعـله صفـة للأيـام الكئيبـة البائسة[2]:

عـادتٌ لـه أيامُـه مسـودَّة حتـى تـوهَّم أنهـنَّ ليـالي

أما اللون الأخضـر فيأتي صفة للأماني كما فِي قوله[3]:

رجَعْتَ المنَى خُضـرَاً تُثَنَّى غُصُـونُها علينـا وأطلقـتَ الرجـاء المكـبلا

والأخضـر لون السحب لدلالته على الخير والخصب والنماء، وفي ذلك يقول[4]:

كـمْ أَهْـدَتِ الخَضْـرَاءُ في أَمحالِهـا لـلأَرْضِ مِـنْ تُحَـفٍ ومِـنْ أَلْطَـافِ

ويضيف الخضـرة الى المعروف فيلونه باللون الأخضـر، وهو ها هنـا دلالـة عـلى الشكر، والأجر، والثواب، فيقول[5]:

ومـنَ الحـظِّ في العـلا خضـرةُ المعـ ـروف في الجَمْـعِ والإِفْـرَادِ

وجعل اللون الأخضـر صفة للزمان لاستحضار معنى الخير، والغنى، فهو صـفة

---

١. الدِّيـوانُ: ١ / ٤٩٦.
٢. الدِّيـوانُ: ٢ / ٣٠٣.
٣. الدِّيـوانُ: ٢ / ٣٠٧.
٤. الدِّيـوانُ: ٢ / ٨٧.
٥. الدِّيـوانُ: ١ / ٤٨٣.

لمعنىٰ، يقول واصفا الممدوح[1]:

تَـــذَّكَّرْتُ خَضـــرَةَ ذَاكَ الزَّمَـــانِ لديـــهِ وعمـــران ذاكَ الفنـــاءِ

لقد كثر استخدام اللون الأخضر عند أبي تمام لمعاني الخصب والرخاء، والخير، والبهجة، والعطاء، وكرم الممدوح، وملكه، وعطاياه، وأخلاقه. يقول في بعض مدائحه وقد جعل اللون الأخضر صفة لملك الممدوح، والأبيض صفة لدولته[2]:

وجَدُوا جَنَابَ الْملكِ خضرا واجتلَوْا هـــاروتَ فيـــهِ كأنَّـــهُ هـــارونُ
في دولـــــةٍ بيضـــــاءَ هارونيـــــة متكنفاهـــــا النصرُ والتمكـــــينُ

وقوله كذلك[3]:

لَكُم ساحَةٌ خَضـــراءُ أَنّىٰ اِنتَجَعتُها غَدا فـارِطي فيهـا صَـدوقاً وَرائِـدي

أما اللون الأحمر فقد جاء رمزا للموت، والقتل، وصفة للحرب والقتال والمنايا، كما في قوله[4]:

فَـإِنَّ المَنَايَـا الحُمـر وَالسُّـود كُلَّهَـا عَـلَىٰ الـدَّارِعين المعلمـين عـقـائده

وقوله كذلك[5]:

ومُلحبـــاً لاقـــىٰ المنيـــةَ حـــاسراً والمـــوتُ أحمـــرُ واقفـــاً بحيالِـــهِ

---

١. الدِّيـوانُ: ٣ / ٢٣٤.
٢. الدِّيـوانُ: ٣ / ٤٠. وهارون الأولىٰ: أسم الواثق، وهارون الثانية: هارون الرشيد، أي كأنه هـارون الرشيد.
٣. الدِّيـوانُ: ١ / ٤٦٢.
٤. الدِّيـوانُ: ١ / ٥٠٦.
٥. الدِّيـوانُ: ٢ / ٢٧٩.

وقوله كذلك[1]:

وكَتِيبَـــةٍ كُتِبَـــتْ لهـــا أروَاحُهـــا واليـــومُ أحمـــرُ مِـــنْ دَمٍ مَصْـــقُولُ

واللون الأحمر جعله أبو تمام لونا الموت لاستحضار معنى الحرب والجهاد، والقتال، كما جعل اللون الأخضر لونا لثياب الموت كذلك، ولكن لاستحضار معنى الرضا، والنعيم، والجنة، والشهادة فِي قوله[2]:

تَـرَدّىٰ ثِـيابَ الـمَوتِ حُمراً فَـما دجـا لَـها اللَيلُ إِلاّ وَهِيَ مِنْ سُندُسٍ خُضـرُ

ويلاحظ الحضور القوي للونين: الأحمر، والأخضر فِي الصورة، إذ استطاعت امتداداتها اللونية أن تخيم على أجواء الصورة، والتركيب وتعطيها أجواء مختلفة جديدة، كما ساعدت بعض المفردات فِي البيت على تحقيق بعد لوني تعدى مستوى الإحساس المباشر البسيط الى الإدراك العميق. كقوله: «ثياب الموت»، «دجى، الليل، سندس».

وبذلك نستطيع القول أن اللون يتكشف رمزه من خلال المقتربات اللونية التي تتمحور حوله وتدفع باتجاه رمزيته[3].

فاللون الأبيض لا تتحدد قيمته اللونية، ومستواه الرمزي إلا من خلال مقترباته المتمثلة بـ «أفياء المنى، الفتوح، المواهب، النصر، الجود، الشهب، الأمجاد النعم....».

واللون الأخضر كذلك لا تتحدد قيمته اللونية، ومستواه الرمزي إلا من خلال مقترباته المتمثلة بـ«الأماني، الرجاء، هدية الأرض، جناب الملك، الغصون تنثني، الأرض تنتجع، سندس.....».

---

١. الدِّيوانُ: ٣/ ٣٢٣.
٢. الدِّيوانُ: ٣/ ٢٩٧.
٣. التشكيل اللوني في الشعر العرقي الحديث: ١٧٠.

واللون الأحمر تتحدد قيمته اللونية ومستواه الرمزي من خلال مقترباته المتمثلة بـ«المنايا، الموت، الدماء، الكتائب، ثياب الموت.....».

واللون الأسود تتمثل مقترباته عند الشاعر بـ«الجوع، الأيام الكئيبة، الدجى الحاسد، المنايا.....».

١. يستخدم اللون للدلالة على التوافق، والتناسب بين شيئين محسوسين، أو للمقارنة بين شيئين يصلح اللون أن يكون رمزا ودليلا عليهما جميعا، كما فِي قوله مقارنا الممدوح بالربيع الأخضر[١]:

فما الربيعُ على أنس البلاد به أشدُّ خضرةَ عودٍ منه فِي القُحَم

فقد أشار الى توافق الممدوح والربيع فِي الاخضرار، واللون الأخضر هنا دليل أو رمز للخصب، والعطاء، والخير، ويمكن أن يتحول الكلام الى المعادلة التالية:

الربيع = الممدوح ——الدليل/الرمز—— الاخضرار

المحسوس الأول = المحسوس الثاني ، دليل التناسب، اللون الأخضر

وفي قوله[٢]:

وبوجنتيهِ بدائع لِلجلّنَارِ ضَرَائِرُ

يناسب بين وجنتي الحبيب والجلنار، ودليل التناسب اللون الأحمر.

وجنتا الحبيب = الجلنار ——الدليل/الرمز—— اللون الأحمر

ويلاحظ أن اللون فِي الصورة الأولى «الأخضر» ذكر، أي أن دليل التناسب بين

١. الدِّيوانُ: ٢ / ٣٤٨.
٢. الدِّيوانُ: ٣/ ٤١٨.

المحسوسين «الممدوح والربيع» موجود ومذكور، وبذلك فقد ساهم اللون مساهمة مباشرة فِي رسم الصورة.

أما فِي الصورة الثانية فإن الرمز أو دليل التناسب والتوافق بين «الوجنة والجلنار» لم يذكر، وإنما يمكن استنتاجه من مجمل الكلام، فهو إذن «أي اللون» لم يذكر مباشرة ولكنه ساهم فِي رسم الصورة وإعطائها الشكل الواضح.

ويقول فِي الغزل[1]:

ويقدحُ فِي القلبِ الحليم بِمُغربٍ مُشاكِلُ لونَ الأقحوانِ المفلجِ

فهو يصف ثغرها بأنه أبيض، ولكنه لا يعبر عن ذلك مباشرة بل يتخذ من اللون الأبيض دليل مشاكلة وقرب بين المحسوسين وهما: الثغر، والأقحوان.

وفي إحدى مدائحه يوفق أبو تمام بين أخلاق ممدوحه والربا، ويتخذ اللون الأخضر دليلا لهذا التوافق، وقد ذكر اللون فهو ظاهر فِي الصورة، ويمكن عده حدا أولا. يقول[2]:

لا تَبْعَدَنْ أبداً ولا تبعُدْ فما أخلاقُكَ الخُضْرُ الرُّبا بأباعِدِ

ويقول فِي الغزل[3]:

ظَبيٌ يَتيهُ بِوِردِهِ في خَدِّهِ* خَدٌّ عَلَيهِ غَلائِلٌ مِن وَردِهِ

فالخد يناسب الورد فِي صفات ومنها: الصفة اللونية «الاحمرار»، واللون هنا حد غير ظاهر فِي الصورة، إنما هو خفي يمكن استنتاجه من سياق الكلام، فهو حد

١. الدِّيوانُ: ١ / ٢١١.
٢. الدِّيوانُ: ١ / ٣٩٩.
٣. الدِّيوانُ: ٣ / ٤٠٩.

ثـان فيها، وفي الغـزل يقول كذلك[1]:

قَمَــرٌ تَبسَّــمَ عَــنْ جُمَــانٍ نابــتِ فَظَلِلْــتُ أَرمُقُــه بِعَــينِ البَاهِــتِ

فاللون الأبيض هنا للدلالة على تناسب محسوسين هما: أسنان المحبوب، والجمان، وقـد اشتركا بلون واحد هـو اللـون الأبـيض، ولكنـه لم يفصـح بـذكره هنـا فكـان استخدامه حـدا ثانيا، أو حـدا خـفيا في الصورة. ومثل هـذا الاسـتعمال يطالعنـا في وصفه للسحب حينما جعلها تعادل الليل أو الأرض السوداء، أو رجال بـلاد النوبـة السود وذلك في وصفه لسوادها، يقـول[2]:

كاللَّيــــلِ أَوْ كــــاللَّوبِ أَوْ كــــالنَّوبِ
منقــــادة لعــــارض غربيــــبِ
كالشــمعَة التفَّــتْ عــلى النَّقِيــبِ
آخــــذةً بطاعــــةِ الجنــــوبِ

وفي الصورة التالية يجعـل الخـدود موضـوعا يعـادل الــورد في احمـرار لونــه إذ يقـول[3]:

أو مــا رأيــتَ الــوردَ أتحفنــا بــهِ إتحـافَ مـنْ خطـرَ الصـديقُ ببالِـهِ
وَرْداً كتَوْريــدِ الخُــدُودِ تلَوَّنَــتْ خجـلاً وأبـيضَ في بيـاضِ فعالِـهِ

فاللون الأحمر هنا دلالة مشتركة بين الخدود «ساعة الخجل»، وبين الورد وهو هنا دلالة غير مصـرح بها، ويلاحظ كذلك في البيت الثاني استخدام اللون الأبيض صفة للأفعال الكريمة.

ولو رجعنا الى الأبيات الآنفة الذكر في وصف الفرس نجد أن الشـاعر اسـتخدم

١. الدِّيــوانُ: ٣/ ٣٩٥.
٢. الدِّيــوانُ: ٣/ ٥٤٨.
٣. الدِّيــوانُ: ٢/ ٢٧٨.

الألوان دلالة للجمع بين محسوسات متشابهة فِي قولــه[1]:

يَكــادُ يَجْــرِي الجَــادِيُّ مِــنْ مــاءِ عِــطْ ... فَيْــهِ ويُجْنَــى مِــنْ مَتْنِــهِ الــوَرْسُ
وهــوَ إذا مــا رمــى بمقلتــهِ ... كانَــتْ سُــخاماً كأنَّهــا نِقْــسُ

فعنق الفرس والجادي متناسبان فِي صفة اللون وهو الأصفر، ومتنه والورس متناسبان فِي صفة اللون أيضا، ودلالة تناسبهما هو اللون الأصفر كذلك، وفي الصورة الأخرىٰ تتناسب مقلة الفرس والسخام فِي صفة السواد، فاللون الأسود التناسب، وهو رمز غير ظاهر، أي خفي، وهو بذلك حدٍ ثانٍ فِي الصورة.

من هنا يبدو أن أبا تمام قد أدرك قدرة الألوان علىٰ التعبير، وإيضاح الصور وتقريبها للواقع فاستخدمها استخداما موفقا، واستخدم منها ما كان متفقا مع بيئته الطبيعية، وما انتشر فيها من ألوان.

ومن خلال تتبعنا للألوان المستخدمة عنده وجدنا أنه يكثر من استخدام الألوان: الأبيض، الأسود، الأخضر، الأحمر أكثر من غيرها من الألوان الأخرىٰ

فقد استخدم اللون الأبيض فِي وصف معاني متعددة تتعلق بالخير، والكرم، والنقاء، وافعال الخير، كما استخدم اللون الأسود استخداما مناقضا لتلك المعاني فكان صفة لمعاني: الحسد، واليأس، والحزن، والغضب.

أما اللون الأخضر فقد استخدمه رمزا للأمل، والخصب، والنماء، والكرم، وغيرها من المعاني المشرقة.

أما اللون الأحمر فكان عنده رمزا للقتل، والحروب، والمنايا. أما غير هذه الألوان فقد استخدم اللون الأصفر وقد لوّن به أزهار رياضه الربيعية، وربما ألوان فرسه وناقته.

---

١. الدِّيوانُ: ١ / ٥٥٦.

لقد استخدم أبو تمام هذه الألوان جميعا في كثير من صوره لوصف الطبيعة، وصوره الأخرى خارج مجال الطبيعة، وقد كان استخدامه للألوان تأكيدا لحرصه على جمال الصورة وكمالها، وتتبع كل جزئياتها، كما استعمل أبو تمام الألوان استعمالا رمزيا، فقد استعملها للدلالة على النور، والظلام، أو الضوء والظلام، وهي هنا رموز عامة شاملة تحوي عددا من آخر من العناصر الرمزية المختلفة، فمن عناصر النور: الشمس، والبدر، والقمر، والصبح، والنهار، والسراج، والفجر، واللهب، والشهب. ومن عناصر الظلام: الليل، والظلال، والدخان.

إن استخدام هذه العناصر في الصورة توحي بوجود ألوان، أو أنها توحي بوجود صورة ملونة، فعناصر الضوء أو النور توحي غالبا باللون الأبيض، وبعكسه عناصر الظلام توحي باللون الأسود، ومن ثم المعاني والصفات التي ترمز لها هذه الألوان. ويمكن أن نعد هذه العناصر «قرائن لونية» تبرز في الصورة الشعرية

وتعزز في التأثير النفسي للون وتصعد من انعكاساته الحسية، فلو تتبعنا هذه المقطوعة وهي من قصيدة لأبي تمام في فتح عمورية يقول فيها[1]:

غادرتَ فيها بهيمَ اللَّيلِ وهوَ ضُحىً ... يَشُلُّهُ وَسْطَهَا صُبْحٌ مِنَ اللَّهَبِ
حتَّى كأنَّ جلابيبَ الدُّجى رغبتٌ ... عَنْ لَوْنِهَا وكَأَنَّ الشَّمْسَ لَمْ تَغِبِ
ضوءٌ منَ النَّارِ والظَّلماءُ عاكفةٌ ... وظُلمةٌ منَ دخان في ضُحىً شحبِ
فالشَّمْسُ طَالِعَةٌ مِنْ ذَا وقدْ أَفَلَتْ ... والشَّمسُ واجبةٌ مِنْ ذا ولَمْ تجبِ
لَمْ تَطْلُعِ الشَّمْسُ فيهِ يَومَ ذَاكَ على ... بانٍ بأهلٍ وَلَمْ تَغْرُبْ على عَزَبِ

فنحن هنا أمام لوحة عامرة بالألوان المنبثقة من الأنوار التي أوحت بها عناصر ضوئية متعددة في الصورة، نحن هنا أمام صورة متحركة تتجدد فيها الألوان وتتغير، ومع كل هذا الحشد من الألوان جاءت عبقرية الشاعر إذ أنه لم يصرح بلون واحد

١. الدِّيوانُ: ١ / ١٩٤. وبهيم الليل: ليل لا ضوء فيه، ويشله: يطرده، والشمس واجبة: أي غاربة، أفلت: أي غربت.

منها، بل جاءت العناصر الضوئية معبرة عن الإشراق والبياض، فقد ذكر الضحى، والصبح، واللهب، والشمس، والنار، ومن عناصر الظلام ذكر بهيم، الليل، جلابيب الدجى، ظلماء، دخان.... وكأننا فِي هذه الصورة ندرك من الألوان: الأبيض، والأسود، والأحمر، والأصفر ودرجاتها المختلفة كلها بدت واضحة فِي لوحة الشاعر التي رسمها لمعركة كبيرة خاضها الممدوح، وحقق فيها نصرا باهرا.

ويلاحظ كذلك أن الشاعر هنا ـ ولغرض استكمال صورة النصر التي أراد أن يرسمها لممدوحه ـ وظف اللون الأسود، أور رموز اللون الأسود وهي هنا: «الليل، الظلام، الدخان، الدجى» لخدمة الصورة إذ نجح فِي قلب الدلالات السلبية لهذه العناصر الى دلالات إيجابية مشرقة من خلال استخدام أفعال وتراكيب تساعد فِي ذلك كقوله: «غادرت فيهم بهيم الليل» فالفعل «غادر» هنا أبعد الدلالة السلبية لليل البهيم، وفي قوله: «كأن جلابيب الدجى رغبت عن لونها» باستخدام الفعل «رغبت عن» الذي أبعد بدوره الدلالة السلبية للسواد الذي أوحى به الدجى هنا وأدخله فِي دائرة الدلالات الإيجابية التي استند اليها الشاعر فِي التعبير عن صورة انتصارات الممدوح.

وإذا ما تجاوزنا هذه الصورة نجد أن أبا تمام أكثر من استخدام الضوء وعناصره المختلفة فِي صوره كالشمس، والنجوم، والقمر، والشهب، والفجر، والصبح، وقد اقتربت فِي دلالاتها من اللون الأبيض فِي قرائن له عبر بها عن الخير، والكرم والصفاء، والجمال، ورمز بها الى العلو، واللمعان كما فِي قوله[1]:

وسَاعدَه تحتَ البَياتِ فَوارسٌ تخالُهُمُ في فحمةِ الليلِ أنجُما

وقوله وقد جعل الفجر رمزا لفعل الممدوح، وصفاته الخلقية، والخلقية[2]:

١. الدِّيوانُ: ٢ / ٤١٠.
٢. الدِّيوانُ: ١ / ٢٩٥.

إِذَا ظُلَـمَاتُ الليـل أَسْـدِلَ ثَوْبُهـا تَطلَّـعَ فِيهَـا فَجْـرُهُ فَتَجَلَّـتِ

كما جعل الضوء، والصبح، ونور الشمس رمزا لآراء الممدوح السديدة، وطلعته البهية، وعطاياه الحميدة إذ يقول[1]:

يَعْشُـو إِليـكَ وضَـوْءُ الـراي قائِـدُهُ خَلِيفَـةٌ إِنـما آرَاؤُهُ شُـهُبُ
والصبحُ يخلفُ نـورَ الشـمس غرتـهُ وقرنهـا مـن وراءِ الأفـقِ محتجـبُ

وحينما جاء على وصف عطايا الممدوح ونعمه جعلها مضيئة ساطعة فقال[2]:

إِذَا مـا أَبْـرزَتْ زَادَتْ ضِـياء وتشـحبُ وجنتاهـا في التقـاربِ

أما شمس الضحى، ونور الصباح فكانا رمزا لنسب الممدوح فِي قوله[3]:

نسبٌ كأنَّ عليهِ من شـمس الضُّـحى نُـوراً ومـن فَلَـقِ الصَّـباح عَمُـودَا

وقـد استخدم أبو تمام الليل، وكان قرين السواد عـنده فهو يرمز الى ما يرمز إليـه اللون الأسود. فالليل سواد، والصبح بياض كما يتضح فِي قوله[4]:

جَلَوْتَ الدُّجَى عَنْ أَذْرَبيجَـانَ بَعْـدَمَا تَـرَدَّتْ بِلَـوْنٍ كالْغَمامَـةِ أَرْبَـدِ
وكانتْ ولـيسَ الصـبحُ فيهـا بـأبيضٍ فأَمْسَـتْ وَلَـيْسَ اللَّيْـلُ فيهـا بأَسْـوَدِ

ويلاحظ أن الشـاعر ولأجـل الوصـول الى دلالات عميقـة للـون عـمـد الى إضافته أو اضافة أحد أقرانه الى لفظة توحي بهذا العمق والشد ة فِي الدرجـة اللونيـة كقولـه: «الليل البهيم»، «الليل الحالك»، «فحـمة الليل»، «ليل الدجى» كلها للتعبير عن شدة السواد، وعمقه، وقـوة دلالته.

---

١. الدِّيـوانُ: ١ / ١٩٥
٢. الدِّيـوانُ: ١ / ١٩٨
٣. الدِّيـوانُ: ١ / ٢٠٣
٤. الدِّيـوانُ: ١ / ٢٧٨.

من هنا يمكننا أن ندرك بأن نظرة أبي تمام الى الألوان لم تقف عند هذا الحد، ولكنها امتدت الى منافذ، فقد حاول الشاعر أن يلون صوره بألوان واضحة، ويعطيها تدرجا لونيا يسهل إدراكها، ويكشف عن نصاعتها ولمعانها لتتضح معالمها، وتتجلى جوانبها، فكثرت عنده الصفات «نقي اللون»، «ناصع»

«ذو رونق»، «متألق»، «فاقع»، «أشد حمرة»، «أشد صفرة» «مصفر ومخضر، ومحمر». فهذه العبارات كلها أضفت طابع الدقة، والوضوح على الاستعمالات اللونية عند الشَّاعر، ومنحتها قدرة أكثر على التعبير، ومنحت الشكل الموصوف هيئة أوضح، ورسمت له صورة يكاد اللون أن يكون السمة الطاغية فيها.

المصادر

الكتـــب

١. أبو تمام الطائي حياته وشعره، د. محمد نجيب البهبيتي، القـاهرة، ط ٢، دار الفكر، ١٩٧٠.

٢. الألوان وإحساس الشاعر الجاهلي بها، د. نـوري حمـودي القيســي، مجلــة الأقلام، السنة الخامسة، الجزء الحادي عشر، تموز، ١٩٦٩.

٣. التشكيل اللوني في الشعر العراقي الحديث، محمد صابر عبيد، مجلة الأقـلام، بغداد، العدد ١١ ـ ١٢، ١٩٨٩.

٤. الحيوان، الجاحظ، تحقيق: عبد السـلام هـارون، مطبعـة مصـطفى البــابي، الحلبي، القاهرة، ١٩٩٨.

٥. الديوان، شرح الصولي، تحقيق: خلف رشـيد نعمان، بغداد، وزارة الإعلام، سلسلة التراث، ٥٥، ١٩٧٧.

٦. سايكولوجية إدراك اللون والشكل، قاسـم حسـين صـالح، بغـداد، وزارة الإعلام، سلسلة دراسات، ٣٠٥، ١٩٨٢.

٧. الشعر العربي المعاصـر قضاياه، وظواهره الفنيـة والمعنويـة، د. عــز الـدين اسماعيل، بيروت، دار العودة، ط٣، ١٩٨٣.

٨. الشعر والرسم، فرانكلين روجرز، ترجمة محيـي مظفـر، بغـداد، دار المـأمون ١٩٩٠.

٩. الفن والأدب، لويس هورتيك، ترجمة: بدر الدين قاسم، دمشق، ١٩٦٥.

١٠. معجم البلاغـة العربية، د. بدوي طبانة، منشورات جامعـة طرابلس، ليبيا، ١٩٧٥.

تقنيات القصّ الهازل في غزل

عمر بن أبي ربيعة

مقدّمة

من المعروف أن العصـــر الأموي هو العصـــر الذي تمايزت فيه البيئات العربية تمايزا واضـحا لا يقبل الجدل في جوانب الحياة جميعها، ومنها الجانب الادبـــي، وجانب الشـعر على وجـه الخصـوص، فبيئة الحجاز تختلف عن بيئة العراق وهذه الاخيرة تختلف عن بيئة الشام وهكذا...

وبيئة الحجاز في العصر الأموي من البيئات المميزة في جانب من جوانب حياتها الأدبية وهو شعر الغزل، الذي اتجه به الشعراء اتجاها متفردا بارزا من خلال ظاهرتي الغزل: العذري والحضري، وبتأثير عوامل بيئية مختلفة أشار اليها معظم دارسي الغزل في العصر الأموي[1].

وفي هذا البحث سينصب اهتمامنا على غزل الحواضر في بيئة الحجاز من خلال تسليط الضوء على غزل واحد من أشهر وأكبر شعرائها على الاطلاق، وهو الشاعر المكي: عمر بن أبي ربيعة.

١. ينظر: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، شكري فيصل، وينظر: في الشعر الإسلامي والأموي، عبد القادر القط، وينظر: التطور والتجديد في الشعر الأموي، شوقي ضيف، وينظر: اتجاهات الشعر في العصر الأموي، صلاح الدين الهادي.

إنّ طبيعة الغزل الـذي سـاد حواضـر الحجـاز في العصـر الأمـوي هـو غـزل حضـري لاه تسوده حالة من المرح، وتؤطره روح الدعابة والخفة والظـرف، وبهـذه الطبيعة اختلفً غزل حواضـر الحجاز عن سـواه مـن الغـزل في البيئـات الأخـرىٰ، وتفرد بسمات لم نعهدها عند شعراء آخريـن.

إنّ حالة الظرف هي التي لونت الحيـاة العربيـة في الحجـاز خـلال القـرن الأول الهجري بألـوان زاهية، وأدخلت البهجة وروح المرح الىٰ المجتمع الحجـازي، حتـىٰ أصبح الظرف الحجازي مما يضـرب به المثل، فيقال: «دلّ عراقيّ وظرف حجـازي» وكما جاء علىٰ لسـان شـاعـر الحجـاز[1]:

شـــادنٌ يسكـــن الشـــآم وفيـــه مـــع دلّ العـــراق ظـــرف الحجـــاز

ومما عزز حالة اللهو والمرح، وأفشىٰ روح الظرف والدعابـة لـدىٰ أهـل الحجـاز عوامل متنوعة، منها ـ فيما يبدو ـ عوامل مباشـرة، وأخرىٰ غير مباشـرة، فالمباشـرة منها تمثلت في انتشـار النوادي والمجالس الأدبية والفنية، التي لعبت المرأة فيهـا دورا كذلك الشاعر المتغزل والمغني، إذ وجد كـل مـنهما ضـالته في هـذه المجـالس حتـىٰ استطاع أن يساهم في حالة التطور والتحضـر التي عمت المجتمع، أما الشعراء فكان تأثرهم كبيراً بحكم احساسهم المرهف، وعـاطفتهم الرقيقـة، إذ كـانوا أكثـر تجاوبـا وتفاعلا من الفئات الأخرىٰ، فقد أدركوا بعمق مواضع الرقة، والعـذوبة فـانهمكوا في عشق كل ما هو جميل، ورقيق وعبروا عن ذلك دون مبالاة بقيود وموانع قد تحـدّ من هذا العشق وتقيده، فكثر القول الرقيق العذب علىٰ ألسنتهم، وقلـما كـان الشـعر

١. الأغاني: ٥ / ٣٤٠.

يخلو من روح المرح والدعابة والخفة. ومن ثم يأتي الغناء الذي شهد نهضة في حواضر الحجاز، إذ استحدثت نظريات للغناء «ولا غلو إذا قلنا إنّ مكة والمدينة لم تبقيا إلاّ القليل للعصور التالية كي تضيفه الى نظريته التي استحدثتاها»[1]، ومعروف أثر الغناء في شعراء الحجاز الغزليين.

أما العوامل غير المباشرة التي ساعدت على نشأة الظرف الحجازي، فمنها ما يخص طبيعة العرب الفنية، وما خصوا به من موهبة البلاغة والبيان، ومنها ما يخص قدرتهم على فنون القول من شعر وخطابة، ومنها حالة الانسجام والألفة التي عاشها المجتمع الحجازي فيما يبدو، ذلك لأن المرح واللهو لا يكون في حالة الشعور بالعزلة، إذ لابدّ من تجاوب يتيح الانسجام والاستمرار[2]، ومن ثم دور الاسلام في تهذيب النفوس، وترقيق المشاعر، وتجاوز الذات بإزالة الشقاق والتنافر، وترك التعصب. والفكاهة والهزل لا تتناقض مع هذه المبادئ مطلقا، بل تؤكدها وتعمل على بقائها وتثبيتها في نفس الفرد، فهي في أحد جوانبها تنطوي على عنصر أخلاقي واضح يتمثل في كونها تشرح الصدور، وتقوم الأخلاق، وتوحد الصلة بين النَّاس[3]. ومنها أيضاً ما يخص الشخصية العربية في الحجاز، وتغيير نظرتها الى الحياة، إذ بدأ الأنسان يتخفف من الضغوط، وينزع الى الاستمتاع بالحياة، والتفتح الى كل ما هو جديد وطريف يوصله الى تحقيق المتعة في كل مجالات الحياة، وقد أعانته في الوصول الى ذلك ظروف متنوعة منها الأمن والاستقرار والفراغ، ثم طبيعة السياسة الأموية تجاه أهل الحجاز، والاكتفاء المادي، وانتعاش الحياة الاقتصادية

وخلاصة القول ان الشعر الظريف في الحجاز هو نمط جديد يعكس اهتمامات مجتمع بعينه، نشأ على وفق ظروف خاصة فكان بعيدا عن أمور السياسة والعصبية

١. تاريخ الأدب العربي، العصر الإسلامي، شوقي ضيف: ١٤١.
٢. ينظر: الضحك، هنري برجسون: ١٥.
٣. ينظر: الفكاهة في مصر، شوقي ضيف: ١٦.

التي كانت محور اهتمام الفرد والسلطة في بيئات أخرىٰ كالعراق والشام.

وبقي أن نؤكد علىٰ أن ظاهرة الهزل في الغزل الحجازي المتحضر هي نوع من المداعبات المقصودة لذاتها والخالية من الدلالات السياسية، والفكرية، فهي ليست قائمة علىٰ النقد اللاذع لبعض جوانب الحياة السلبية، وبهذا فهي لم تكن علىٰ درجة من العمق، ولم تحمل دلالات فلسفية، كما انها لا تحتاج الى كد الذهن لفك رموزها ومعرفة ما يختفي وراءها، وهذا يتناسب تماما مع طبيعة الغزل المرحة والبعيدة عن التأثيرات السياسية والفكريَّة.

ولعل أول ما يستحضرنا من شعراء الغزل الحضري اللاهي الطريف هو الشاعر عمر بن أبي ربيعة المخزومي[1]، الشاعر المكي القريشي الذي أوقف شعره على الغزل، وغزله لون ظريف مرح تسوده روح الدعابة والخفة، كل هذا أودعه في قصص غزلية لاهية مرحة يقصها علينا من خلال قصائد ومقطوعات بأسلوب هازل يعتمد فيه نوعا من الحوار المرح الذي يبتعد بنا عن السرد التقريري الممل، ويدخلنا جوا من الألفة بابتعاده عن الصقل، والتكلف وباتخاذه لغة يومية سهلة تستوعب حالة الظرف والدعابة التي يحاول الشاعر ان يبثها في قصائده بأساليب متنوعة باعتماده عنصر المفاجأة، والمفارقة، والحوار، والسرد، وبأساليب متنوعة.

لقد تجلت روح الدعابة والظرف في الغزل الحجازي المتحضر في غزل عمر بن أبي ربيعة، فهو الصورة الأكثر واقعية للتعبير عن حالة التحضر والظرف الحجازي، ولأجل ايضاح الصورة لابد من تتبع غزل عمر، والكشف عن الصورة الطريفة اللاهية في غزله، ولأن غزل عمر في معظمه قصص وحكايات فلابد من دراسة القصة الغزلية في شعره، والبحث في تقنيات هذه القصة بما يكشف عن الجوانب الهازلة فيها.

وعلى هذا فنحن ـ في هذا البحث ـ معنيون باستنباط الجوانب الهزلية اللاهية من جوانب متعددة من القصة الغزلية العمرية التي غالبا ما أخذت طابعا قصصيا عنده، فهو أول من نهض بهذا الفن «القصص الشعري الهازل اللاهي» وديوانه يصلح أن يكون نموذجاً جيداً لدراسة هذا اللون من الشعر.

---

١. يراجع حول ترجمة حياة عمر: الأغاني (طبعة دار الكتب)١/ ٦١، وفيات الأعيان: ١/ ٣٥٣ و٣٧٨. وشرح شواهد المغني: ص١١. الشعر والشعراء: ص: ٢١٦، خزانة الأدب: ١/ ٢٤٠، الأعلام: ٥/ ٢٥. سَرْح العيون، ص: ١٩٨.

لقد تمكن عمر بن أبي ربيعة من إخراج الصور الهازلة، والمواقف الطريفة، والافكار المرحة ضمن إطار القصة الغزلية التي أبدع فيها إذ نظمها شعرا، بل ان القصة أو الحكاية هي مصدر فن القول في شعر عمر. وتأتي القصة الشعرية التي تمثلت فيها الظاهرة الهزلية عند عمر بن أبي ربيعة على أشكال منها[1]:

1

قصة حوارية

وهي التي تعتمد على الحوار أساسا في البناء الفني للقصيدة، وغالبا ما يكون الحوار بين الشاعر وحبيبته، أو بين حبيبته وصديقاتها، أو بين أطراف أخرى وبما يكشف عن الجانب الهزلي الضاحك في تلك الشخصيات. والقصيدة الحوارية عند عمر تفصح عن عمل قصصي لأنها تقترن غالبا بحادثة معينة «والمعروف انّ وجود الحوادث في القصيدة لا يمكن أن يعطينا عملا قصصيا إذ لم يقترن بحادثة معينة»[2].

2

قصة المشاهد والمواقف

وفيها يتضمن المشهد أحداث منفردة ومواقف للشخصيات، وبأسلوب السرد والحوار السردي الذي يرد في القصة التامة.

---

١. استفدت في هذا التقسيم من بحث بعنوان: ملاحظات حول الشكل في شعر عمر بن أبي ربيعة، صالح بن رمضان.

٢. ملامح السرد القصصي في الشعر العربي قبل الإسلام، حاكم حبيب حرز: ٣١٥.

3

قصـــة غزليـــة تامـــة

وتتألف من سلسـلة أحـداث وشخصـيات وزمـان ومكـان، ويكـون السـرد والحوار السـردي هنا أساسا في البناء الفني للنص الشِّعري، وهما اللذان يتحكمان في تطور النص الشعري، ويمكن أن نسـمي السَّـرد في مثـل هـذه القصـص بالسـرد المكثف أو المركز، ويتحقق هذا النوع من السَّـرد في قصائد عمر الغزلية التـي تحـوي حدثا تاما أو قصة تامـة مـن خـلال أشكـال سـردية اعتمـدها عمـر في قصـائده، ويلاحظ أنّ لهذه الجوانب السـردية دورا في بلـورة الظاهـرة الهازلـة، والمسـاهمة في ابرازها وتنوعها في شعر عمر ومن هذه الأشكال:

أ سـرد متـواز

ويأتي من خلال سلسلتين من الأحداث ينشئها الشاعر ويقوم بها شخصان هما: الشاعـر ومحبوبته، أو بدخول بعـض الشخصـيات، وعنـدها تنقسـم الأحـداث في القصـيدة على مرحلتيـن يتضاعف السـرد في المرحلة الثانية حتى تلـتحم الأحـداث في النهاية، وفي كل ذلك يساهم الحـوار في تطوير الأحـداث، ويسـاهم في الكشـف عن الشخصـيات، ويوضح صورها، ويخفف كثيرا من الرتابة التي قد تدخلها هـذه الطريقة السـردية المركزة، ومثل هذا السـرد الممزوج بالحوار نجـده في قصـيدته هذه ذات الحدث الواحد، إذ يقول[1]:

ولقـد دخلـتُ الحـيّ يخشـى أهلـه بَعَـدَ الهُـدُوءِ وَبَعْـدَما سَـقَطَ النَّـدَى

١. ينظر: ديوان عمر: ٤٨٠.

لما دخلتُ منحتُ طرفي غيرها عَمْداً مَخَافَة أَنْ يُرَىٰ رَيْعُ الهَوَىٰ
فوَجَدْتُ فيه حُرَّةً قَدْ زُيِّنَتْ بالحليِ تحسبهُ بها جمرَ الغضا
كيما يقول محدثٌ لجليسهِ: كذبوا عليها، والذي سمك العلىٰ!

في هذه الأبيات يحكي عمر موقفه هو وقد دخل دارها، فيحدثنا عن نفسه، ثم تأتي سلسلة أخرىٰ من الأحداث بدخول شخصية المحبوبة وأترابها فيتبادلن هذا الحوار:

قَالَتْ لأَتْرَابٍ نَواعِمَ حَوْلَها بِيضِ الوُجُوهِ خَرَائِدٍ مِثْلِ الدُّمَىٰ:
بِاللهِ رَبِّ مُحَمَّدٍ، حَدِّثْنَني حقاً أما تعجبنّ من هذا الفتىٰ
الداخلِ البيتَ الشديدَ حجابهُ في غير ميعادٍ، اما يخشىٰ الردىٰ؟

وتلتحم السلسلتان أخيرا في أبيات الشاعر التالية:

فَأَجَبْتُها إنَّ المُحِبَّ مُعَوَّدٌ بلقاءِ من يهوىٰ، وإن خافَ العدىٰ
فَنَعِمْتُ بالاً إذْ دَخَلْتُ عَلَيْهِمُ وسقطتُ منها حيثُ جئتُ علىٰ هوىٰ
بَيْضاءُ مِثْلُ الشَّمْسِ حِينَ طُلُوعِها موسومةٌ بالحسنِ، تعجبُ من رأىٰ

ويلاحظ أنّ عدم الجد هنا يكمن في التناقض الواضح بين وصفه للبيت بأنه شديد الحجاب، وان أهله يُهابون ويخشىٰ بأسهم، وبين دخوله البيت علىٰ مشهد من أهله، ومعابثته للمرأة، إذ هي تسأل متعجبة: ألا يخاف هذا الرجل إذ يقتحم البيت دون ميعاد سابق؟ ويبدو في سؤالها شيء من المزح وعدم الجدية، ويأتي دوره هو في الرد عليها مازحا مداعبا متظاهرا بالخوف قائلا: «إنّ حبك أقوىٰ من الخوف، وأنا من أجله أقتحم الأهوال وأتحدىٰ المصاعب» وتبدو الروح الهازلة المرحة واضحة في أبيات القصيدة بأكملها خاصة في القسم الثاني من الأحداث، إذ يدور الحوار بين الفتيات علىٰ شكل سؤال وجواب، فهي تسأل متعجبة مستنكرة هازلة علىٰ عادتها في السعي للكشف عن مكانتها في نفس عمر، ولأنتزاع كلمات الحب والأعجاب

بطريقة ماكرة، ويجبن عن سؤالها بما يريحها ويرضي غرورها، ويبدو أن الاستفهام أسلوب شاع عند عمر في رسم المواقف الساخرة، والكشف عن التعبيرات الطريفة، وابراز المشاهد الهازلة والقائمة منها على الحوار خاصة، ذلك لأن الاستفهام من الصيغ المهمة التي يتكئ عليها الأسلوب الحواري، ومن السمات التي تتسم بها فنية الحوار لما لها من إثارة للذهن، وتشويق لمعرفة جواب الأسئلة[1].

ب- سرد متواصل:

ويأتي من خلال قصة واحدة أو خبر قصصي واحد تتتابع أحداثه فتؤلف في مجملها مغامرة غزلية واحدة أحداثها غير منفصلة، وخير مثال على ذلك «قصيدته الرائية»، إذ تتتابع الأحداث فيها متواصلة، ومع أن هذا النوع من السرد لا يحمل معه غالبا مفاجأة ذلك لأن تتتابع الأخبار يفوت علينا الفرصة لاكتشاف المفاجأة أو الاستمتاع بها، إلا أنّ العناصر الهزلية كانت حاضرة في تلك القصيدة من خلال المواقف، والتعبيرات، وطبيعة الحدث أيضا، وسوف نأتي على ذلك في حديثنا عن الموقف الهازل غير المتعمد[2].

ج.سرد مقطوع

وفيه يسوق الشاعر الخبر أو القصة ضمن حوار سردي متواصل سرعان ما يدخل عليه حدث مفاجئ، وحينئذ تكون المفاجأة ممتعة، وباعثة على الدهشة، ومحققة للجانب الهازل الطريف في القصيدة، ويتحقق هذا عند عمر غالبا في قصائد قصيرة أو مقطوعات، فيكون أسلوبا مكثفا، وقد يدخل جانب المبالغة،

١. ينظر: الحوار عند شعراء الغزل في العصر الأموي، بدران عبد الحسين البياتي،٣٣.
٢. . ينظر: الصفحة (١٩١) من البحث، وينظر الديوان: ٩٢.

وهذا يساعد بدوره في إبراز الطابع الفكاهي في القصة، ويثير الأعجاب والدهشة، وفي إحدىٰ قصائده يحاول عمر من خلال حوار هازل طريف بين إحدىٰ صاحباته وأتراب لها أن يوصلنا الىٰ نقطة التوتر، ويثير انتباهنا، ويحقق المتعة بعدها من خلال عنصر المفاجأة الذي يتحفنا به في الوقت المناسب، إذ يقول[1]:

قالتْ لها الصغرىٰ، وقد حلفتْ ... بِاللهَّ: لا يَأتِيكُما شَهَرا
فَتَنَفَّسَتْ صَعَداً لِحِلْفَتِها ... وَهَوَتْ فَشَقَّتْ جَيْبَها فَطَرا
وَجَرَتْ مَآقِيها بِأَدْمُعِها ... جزعاً، وقالت: حبّ منْ ذكرا

وبعدها يقطع الحوار ليطل علينا بمفاجأة طريفة إذ يقول:

بينما تحاورهنّ، قمتُ إلىٰ ... أقفائهنّ لأسمعَ الحورا
فأرابَ إحداهنّ، فالتفتتْ ... وَطئي فَلَمَّا أَثْبَتَتْ نَظَرا
قالتْ لهنّ: أخو مجاهرةٍ ... قَدْ جَاءَنا يَمْشي وَمَا اسْتَتَرا

فقد تعمد مفاجأتهنّ إذ تسلل خلفهن فحقق بذلك مفاجأتين: أولاهما، أنه حظي بسماع حديثهن الخاص فكان ذلك مفاجأة له ولهن في آن واحد، إذ أن مضمون الحديث يكشف غالبا عن ولعهن الشديد، وسعيهن للإيقاع به، وهذا ما يمتنعن من البوح به أمامه غالبا، وما يتمنىٰ هو سماعه وإن كان عن طريق المصادفة، والمفاجأة حاصلة في كلا الأمرين إذن.

أما المفاجأة الثانية فكان وجوده بينهن علىٰ غير موعد أثار دهشتهن وارتباكهن. ونلحظ مثل هذا السرد أيضا في قوله وهو يكشف عن مفاجأة جديدة تضفي بدخولها علىٰ الوضع القائم شيئا من البهجة والرضا لنفس أسماء الحزينة لفراقه، ولنا نحن المترقبون لما يطربنا، ويداعب أنفسنا[2]:

---

١. ينظر الديوان: ١٥٦.

٢. ينظر الديوان: ١٨١.

تـــذكرتُ إذ قالـــتْ غـــداة ســـويقة ومقلتهـا مـن شـدة الوجـد تـدمع
لأترابهـــا ليـــت المغـــيري إذْ دنـــتْ بـــه دارهُ منّـــا أتـــى فيـــودع

ويجتهد عمر في خلق الظروف المناسبة لظهور المفاجأة، فيصور هندا وهي أشد ما تكون حاجة لرؤيته، إذ أفصحت عن رغبتها هذه لأترابها ثم يأسها التام من رؤيته مرة اخرى، وفي وسط كل هذا يدخل هو فجأة دون سابق إشارة لقدومه وسط جو من الفزع والحذر والترقب، ويبدو هذا في لهجة الحوار بينها وبين أترابها، وبحصول المفاجأة يتغير سير الأحداث، ويبدأ سرد جديد، وحوار جديد آخر، فيقول:

فـما رمتهـا، حتـى دخلـتُ فجـاءةً عَلَيْهَـا وَقَلْبـي عِنْـدَ ذَاكَ يُـروَّعُ
فَقُلْـنَ حِـذَار العَـيْنَ لَمَّـا رَأَيْنَنـي لهـا، إنّ هـذا الأمـرَ أمـرٌ سيشـنعُ
فلـما تجـلى الـروعُ عـنهنّ قلـنَ لي: هلـمّ، فـما عنهـا لـك اليـومَ مـدفع

ويتضح الأمـر الهـازل في مـوقفهن المتنـاقض في حـالتين: الأولى عنـدما فـوجئن بمقدمه فـقـلن ـ وكأني بهن يداعبنها إذ أبدين لها شـناعة الأمـر وعظمـه لمـا وجـدن ارتباكها وقلقها ـ «أنه لأمر شنيع أن يأتي الساعة من تحبين» وقولهن بعد ذلك بقليل ـ وبعد أن حققن مرادهن بمداعبتها ومعابثتها ـ «تعـال لا ضـير فـنحن لا نـرى لهـا عنك اليوم مدفع» وكأنهن في كل ذلك كنّ هازلات غير جادات فيما قصدن، وذلك لتحقيق المتعة، وخلق الجو المرح.

ويلاحظ أن المفاجأة هنا وفي الكثير من قصص عمر هي العامل الاساس في تغيير طريقة سـرد الأحداث بدخول حدث جديد مفاجئ، فهـي التـي تقـف غالبـا وراء القطع الحاصل في عملية سـرد الأحداث، إضـافة الى أن المفاجـأة في معظـم قصـائد القصص الغزلي عند عمر هي أشبـه بالمفارقة الهازلة الطريفة التي تكشف عن حدث جديد غير متوقع، أو تكشف عن تناقض بين حـالين بـما يقلـب إدراكنـا للأحـداث والمواقف.

د. سرد متناثر (متشظ)

وضمن هذا اللون من السرد تروى الأحداث على شكل مبعثر أو متناثر حتى تبدو وكأنها لا رابط بينها سوى شخصية البطل، إذ هي واحدة تظهر في كل حدث من الأحداث المتناثرة فتوحدها، وغير هذا فلا تبدو القصة هنا واحدة متسلسلة ذات امتداد زمني أو ذات حبكة، إنما هي مجموعة مشاهد بطلها واحد تروى متفرقة بطريقة متفرقة هي الأخرى، والشاعر فيها يقترب من قص حدث ولكن دون أن يلم بعناصره كلها، وهكذا يبقى عنصر التشويق قائما، وتبقى رغبة المتابعة لدى القارئ قائمة أيضا للوصول الى نهاية مشهد أو موقف أو حدث يبدو هنا أشبه بالمتاهة، ولعل أوضح مثل على ذلك دالية عمر الشهيرة التي يقول فيها[1]:

ليت هنداً أنجزتنا ما تَعِدُ ... وشَفَتْ أنفسنا مما تَجِدُ

وبعد أن يحدثنا عمر عن أمنياته، وتقلب أحوال هند معه، سرعان ما ينتقل بنا الى مشهد جديد تتحاور فيه هند مع أخريات حملن لها شيئا من الحسد والغيرة، يقول، وقد انتقل الى أسلوب سرد حواري:

زَعَموها سَأَلَت جاراتِها ... وَتَعَرَّت ذاتَ يَومٍ تَبتَرِد
أَكَما يَنعَتُني تُبصِرنَني ... أَم رَكُنَّ اللهَ أَم لا يَقتَصِد
فَتَضاحَكنَ وَقَد قُلنَ لَها ... أَسَنٌ في كُلِّ عَينٍ مَن تَوَد
أَسَدٌ حُمِّلنَهُ مِن أَجلِها ... وَقَديماً كانَ في الناسِ الحَسَد

ثم انتقل الى وصف محاسنها وبأسلوب السرد الوصفي، فقال:

غادَةٌ تَفتَرُّ عَن أَشنَبِها ... حينَ تَجلوهُ أَقاحٍ أَو بَرَدْ
وَلَها عَينانِ في طَرفَيهِما ... حَوَرٌ مِنها وَفي الجيدِ غَيَدْ

١. ينظر الديوان: ٣٢٠.

طَفلَـــــةٌ بـــــارِدَةُ القَـــــيظِ إِذا مَعمَعــانُ الصَــيفِ أَضــحىٰ يَتَّقِــدُ

ومرة أخرىٰ ينتقل بنا الىٰ حدث جديد فيتذكر حوارا كان قد حصل بينهما، ويلاحظ الطابع الهزلي الحاصل في تناقض قولين وموقفين في بيتين متواليين إذ يقول علىٰ لسانها:

قُلــتُ مَــن أَنــتِ فَقالَــت أَنــا مَــن شَــفَّهُ الوَجــدُ وَأَبــلاهُ الكَمَــدُ
نَحــنُ أَهــلُ الخَيــفِ مِــن أَهــلِ مِنــىً مــــا لِمَقتــــولٍ قَتَلنــــاهُ قَــــوَدُ
قُلــتُ: أَهــلاً أَنــتُمُ بُغيَتُنــا فَتَسَــمَّينَ فَقالَــت: أَنــا هِنــدُ؟!!

فهي مقتولة وقاتلة في آن واحد، وهذا تناقض يفضي الىٰ مفارقة طريفة توحي بالهزل وتبتعد بنا عن الجد، ويلاحظ أن سرعة التحول من قول الىٰ قول هائلة إذ جاءت في بيتين متلاحقين، وهذا مبعث التناقض الهازل الذي قلب الموقف بأكمله الىٰ موقف هازل، وبعد هذا الحوار الطريف الذي استند الشاعر في روايته علىٰ الزمن الحاضر، ينتقل الىٰ حدث جديد وأسلوب سرد آخر وفي زمن آخر وهو الزمن الماضي، فيقول:

حَــــدَّثوها أَنَّهــــا لي نَفَثَــــتْ عُقَــداً يــا حَبَّــذا تِلــكَ العُقَــدُ

ويقفز مرة أخرىٰ وبسرعة الىٰ أسلوب جديد متحولا من أسلوب القص بالماضي الىٰ الحاضر مرة أخرىٰ إذ يقول:

كُلَّــما قُلــتُ مَتــىٰ ميعادُنــا ضَــحِكَتْ هِنــدٌ وَقالَــتْ بَعــدَ غَــدُ

وهكذا تعددت المواقف والمشاهد، وتعدد أسلوب القص وزمنه دون أن يكون هناك حدث ذو امتداد زمني متسلسل، بل بدت الأحداث متفرقة مبعثرة والذي جمع بينها هو شخصية البطل «هند» ويلاحظ أن السرد المتناثر لا يفضي الىٰ مفاجأة أو لا تتخلله مفاجأة غالبا، بل أن كل مشهد من مشاهده، وكل موقف هو بمثابة مفاجأة لقارئها.

الشخصيَّـــة

وهي من الظواهر المهمة التي يعزى اليها جانب كبير من جوانب الظرف والدعابة في القصيدة الهازلة ولاسيما ما جاء منها وفق أسلوب قصصي، فالشخصية من العناصر الأساسية في العمل القصصي، وتظهر أهميتها من خلال ارتباطها بالأحداث، ومن الشخصيات ما تكون جاهزة وهي التي تظهر في العمل القصصي مكتملة دون إحداث أي تغيير عليها خلال سير الأحداث، ومنها شخصيات نامية، وهي التي يحدث لها تغيير وتتطور مع أحداث القصة، وفي الشعر الهازل وجدنا أن الشخصية من العناصر الأساسية والمهمة في خلق الفكرة الهازلة المرحة، وصناعة المواقف الطريفة، والشاعر يعتمدها أساسا في الاضحاك وخلق الجو المرح و ذلك عندما يعتمدها عنصرا مباشرا لذلك، وأحيانا يتخذها وسيلة لصنع الحدث الهازل، والجو المرح، والموقف الضاحك بمساعدة عوامل اخرى أي انها تصبح وسيلة اضحاك غير مباشرة ،وعلى هذا فالشخصية في القصة الهازلة تكون على نوعين:

1

شخصية مرحة

مضحكة بطبيعتها، بشكلها وهيأتها وسلوكها، وكل ما يصدر عنها باعث على الضحك، ويمكننا ان ندرك هذا اللون من الشخصيات في شخصية البخيل، والزوجة المشاكسة اللسنة، والأكول السمين، والمغفل الغبي، والقبيح، وصاحب العيوب الخلقية كلها شخصيات تبعث على الضحك ويعد الشاعر من خلالها خلق جو من المرح، ولكن مثل هذه الشخصيات لم نظفر بها في القصيدة العمرية فشخصيات عمر في قصصه اللاهية المرحة نمط مخالف تماما لهذه الشخصيات فهي إذن النمط الثاني منها.

2

شخصيات غير مضحكة

بشكلها وهيأتها وسلوكها، فهي لا تثير الضحك بمظهرها الخارجي، إذ لا توحي حركاتها وأفعالها وسلوكها بذلك، إنما هي غالبا شخصيات متكاملة من جميع جوانبها، فهي نبيله، ذات نسب وشرف، وهي غاية في الجمال والرقة، كما هو الحال في شخصيات عمر بن أبي ربيعة النسوية «كهند والرباب ونعم والثريا وزينب وغيرهن كثيرات» فشخصيات عمر المرحة الهازلة إذن شخصيات من هذا النمط، شخصيات طبيعية غير شاذة ولا غريبة ولا قبيحة، فهي ليست باعثة على الضحك لا في مظهرها الخارجي، ولا في سلوكها وأفعالها، والشاعر لا يتخذ منها وسيلة للإضحاك، فهي لا تصلح ان تكون كذلك، ولكن مع ذلك فأن عمر يعمد الى خلق الدعابة والمرح من خلال هذه الشخصية وبمساعدتها فهو وبمساعدتها يصل الى الحدث الطريف والحوار المرح، والموقف الهازل، والفكرة اللطيفة، فالشخصية العمرية تساهم في خلق الدعابة ولكن بشكل غير مباشر، فالشاعر هنا جردها من العناصر الأساسية والمباشرة في خلق الفكاهة، ولكن تبقى الشخصية في العمل القصصي «العمري» هي العنصر المهم والأساس في خلق الأحداث، وصنع الحوار، وابراز المواقف والمفاجآت، وعمر في عمله لا يستعين بشخصية مجردة لصنع الدعابة والمرح، وإنما بعدّها عنصرا مهما من عناصر القص، وعنصرا مكملا لمجموعة عناصر تشترك جميعها لأظهار حالة من التندر والهزل والطرفة الراقية والتي قد تبرز من خلال حدث أو حوار، أو مشهد، أو موقف، ومن هنا ولأننا معنيون بتتبع تقنيات القص الهازل في القصة الشعرية عند عمر بن ابي ربيعة، رأينا ان نكشف عن هذه الآليات في الشخصيات العمرية ولأن الشخصية العمرية لا تنهض بهذه الظاهرة الاّ من خلال فعاليات أسندت اليها، فعلينا تتبع هذه الفعاليات أو الآليات بما يكشف عن طابع المرح والهو في القصة الغزلية عند عمر ومنها

المواقف الهازلة للشخصيات:

ويقصد بها المواقف الفكهة الهازلة لإحدىٰ الشخصيات أو مجموعة منها في القصيدة الغزلية سواء أكان هذا الموقف متعمدا من جانب الشخصية أم غير متعمد كأن يكون نتيجة لغفلة وعدم دراية، بحيث يخلق هذا الموقف مفارقة طريفة تبعث علىٰ الضحك، وتشيع جوا من المرح.

وفي القصيدة الغزلية بشكل عام وقصيدة عمر بشكل خاص تتعدد المواقف وتتنوع وتختلف باختلاف الشخصيات صانعة المواقف، فقد يكون البطل «الشاعر»، وقد تكون المرأة «الحبيبة»، وقد تكون إحدىٰ صاحباتها أو جميعهن يشتركن في رسم الموقف. وموقف الشخصية في القصة الغزلية الهازلة عند عمر تكون علىٰ نوعين:

١ـ الموقف الهازل المتعمد:

ويطالعنا مثل هذا الموقف كثيرا في شعر عمر إذ أن الشخصية صاحبة الموقف تتخذ موقفا تحاول من خلاله العبث بمشاعر الشخص المقصود للنيل منه أو كشف ما يظنه مستترا، أو ادعائه لأمور لم تحصل، وأفعال لم تقع لمراقبة رد الفعل من جانب ذلك الشخص، كل ذلك يجري بروح مرحة، وميل للمزحة والتندر والمداعبة، وهذا كفيل بخلق الموقف الهازل الذي يبتعد فيه الشاعر عن الجدية والصرامة. وفي إحدىٰ قصائد عمر الغزلية التي يقول فيها[1]:

هَيَّجَ القَلْبَ مَغَانٍ وَصِيَرْ دارساتٌ قَدْ عَلاَهُنَّ الشَّجَرْ

يطالعنا مثل هذا الموقف الفكه من خلال قصة لقاء عمر بإحدىٰ صاحباته، وما سبق هذا اللقاء من استعدادات من جانب الفتاة. يقول الحدث: إن إحدىٰ صاحبات

١. ينظر الديوان: ١٥٠.

عمر مع أتراب لها كنّ يتمشين بمرح وسرور في يوم ربيعي بهيج، فإذا بها تقترح عليهن أن تتمنى كل واحدة منهن أمنية في سرها ثم تعلنها بعد حين للجميع فيعرفن جميعهن بالأمنية، واذا بالفتيات يتفقن جميعا على أمنية واحدة يقمن بإعلانها بعد حين على مسامعها متضاحكات متغامزات وهي أن يرين الساعة عمر، ويجتمعن به، فيقضين وقتا طيبا بصحبته.

للتي قالتْ لأترابٍ لها	قطفٍ، فيهنّ أنسٌ وخفر
إذْ تمشينَ بجوٍّ مؤنقٍ	نَيِّر النّبتِ تَغَشَّاهُ الزَّهَرْ
بِدِماثٍ سَهْلَةٍ زَيَّنَها	يَوْمُ غَيْمٍ لَمْ يُخالِطْهُ قَتَرْ
قد خلونا، فتمنينَ بنا	إذْ خَلَوْنا اليَوْمَ نُبْدي ما نُسر
فَعَرَفْنَ الشَّوْقَ في مُقْلَتِها	وحبابُ الشوقِ يبديهِ النظر
قُلْنَ يَسْتَرْضينَها: مُنْيَتُنا	لو أتانا اليوم، في سر، عمر

وهذه الأمنية بطبيعة الحال لم تأت أعتباطا إنما لعلمهن الأكيد برغبتها الشديدة لرؤيته وكتمانها لهذه الرغبة عنهن، والأفصاح عنها بشكل غير مباشر بما يشبه المداعبة، والأستغفال، ولكن ذلك لم يخف عليهن، فكان موقفهن منها موقف العارف المتجاهل، هن يعرفن ما تتمنى وتريد فيتجاهلن ذلك متعمدات قاصدات للمداعبة والمزح، وهن يعرفن يقينا أنها ستلقي عمر في هذا المكان لأنها واعدته مسبقا، ولكنهن يتغافلن عن مطلبها عابثات لاهيات، ويستمر هذا الموقف الهازل مع تسلسل الأحداث، إذ يأتي عمر فيبصرنه من بعيد وهن يعرفن شخصه تماما ولكن يتغامزن مرة أخرى لإيهامها بغفلتهن عن كل شيء.

بَيْنَما يَذْكُرْنَني أَبْصرنَني	دونَ قَيْدِ الميلِ يَعْدو بي الأَغَرْ
قلنَ: تعرفن الفتى؟ قلن: نعمْ	قد عرفناهُ، وهل يخفى القمر!
ذا حبيبٌ لم يعرجْ دوننا	ساقهُ الحينُ إلينا، والقدر
فأتانا، حينَ ألقى بركهُ	جَمَلُ اللَّيْلِ عَلَيْهِ واسْبَطَرّ
ورضاب المسكِ من أثوابهِ	مَرَّ مَرَّ الماءَ عَلَيْهِ فَنَضَرّ

قـــد أتانـــا مـــا تمنينـــا، وقـــد غُيِّـــبَ الأَبْـــرَامُ عَنّـــا والقَـــذَرْ

وتوحي عبارة «قلن تعرفن الفتىٰ قلن نعم» بأن مـنهن مـن ينكرنـه، ومـنهن مـن يؤكدن معرفتهنّ به وهذا دليل اتفاق مسبق بينهن لأتخاذ مثل هـذا الموقـف الهـازل، فالجميع يعرفنه من دون شـك، ويعلمن موعدها معـه، ولكـن أردنَ أن يعبـثن بهـا ويتخذنها مجالا للتندر عندما قررن بعد كل هذا أن ما ساقه الـيهن القـدر والصـدفة وليس غير.

إذن فهو موقف الفتيات تعمدنه لخلق الجو المرح الهازل، موقفهن من الفتاة المحبة لعمر بعد ما رأين ما بها من شوق ورغبة للقائه، ومـا أضـفت مـن حيـل وأسـاليب لتحقيق تلك الرغبة.

وشبيه هذا الموقف موقف آخر في قصـيدة أخرىٰ يقول في مطلعها[1]:

ذِكَـرُ الرَّبَـابِ وَكَـانَ قَـدْ هَجَـرا ذكـرىٰ قريبـةَ أحـدثتْ وطـرا

إنها قصـيدة هازلة أو قصة هازلة بحبكتها ومواقفها وأحـداثها، ومـا يهمنـا هنـا موقفان: الأول: موقف الرباب وقد ادعت أنها توجست شيئا في داخلها واسـتدلت من خلاله انها سترىٰ عمر، وانه قريب منها، والحقيقة انها موقنة تماما أنها ستراه لأنها وعمر متواعدان علىٰ ذلك اللقاء ولكنـها ادعت خـلاف ذلـك لتربيهـا عابثـة بهـا، ومستغفلة لها، ولكنهما سـرعان ما عرفتا فكان لهـما موقف آخر يفيض بالدعابة هـو موقف العارف المتجاهل الذي تمادت الفتاتان من خلاله للعـبث بالرباب والسخرية منها، واستفزازها.

قَالَـــتْ لِتَرْبَيْهـــا بِعَمْـــرِكُما هَـــلْ تَطْمَعَـــانِ بِـــأَنْ نَـــرَىٰ عُمَـــرا
إني كـــأنّ الـــنفسَ موجســـةٌ ولـــذاكَ أطمـــعُ أنـــهُ حضرـــا
فأجابتاهـــــا في مهازلـــــةٍ وأســـرتا مـــن قولهـــا ســـخرا
إنَّـــا لَعَمْـــرُكِ مـــا نَخَـــافُ وَمَـــا نَرْجُـــو زِيَـــارَةَ زَائِـــرٍ ظُهُـــرا

١. ينظر الديوان: ١٥٥.

لَـــوْ كَـــانَ يَأتينـــا مُجَـــاهَرَةً فـــيمنْ تـــرينَ، إذاً لقـــد شـــهرا
قالـتْ لهـا الصـغرىٰ ، وقـد حلفـتْ بِـــــاللهَّ: لا يَـــــأْتِيكُما شَـــــهَرا
فَتَنَفَّسَـــــتْ صَـــــعَداً لِحِلْفَتِهـــــا وَهَـــوَتْ فَشَـــقَّتْ جَيْبَهـــا فَطَـــرا
وَجَـــــرَتْ مَآقِيهـــــا بِأَدْمُعِهـــــا جزعـــاً، وقالـــت: حـــبّ مـــنْ ذكـــرا

ويبدو أن رغبة الرباب الملحة في رؤية عمر دفعتها الىٰ التوسـل والتـذلل لتحقيـق هذه الأمنية، كما دفعتها الىٰ إخفاء أمور أخرىٰ، ولكن كل ذلك بات مكشوفا، وباتت هي سبيلهما للتندر والسخرية، وفي البيت الثالث تعبير صـريح عن موقفهما المتعمـد الهازل منها، وقولهما الساخر لها، فقـد رفضتا اقتراحها برؤيته وقـت الظهـيرة خـوف افتضاح أمرهن جميعا، بل تمادت الصغرىٰ فـي إغاظتهـا والعبـث بمشـاعرها حينما قالت أنه لن يأتي حتىٰ بعد شهر، ويبدو أن هذا الاصـرار علـىٰ الرفض مـن جانـب الفتاتين، ووقوفهما حائلا بينها وبينه كان لأجل إغاظة الرباب، وحملها علـىٰ المزيـد من التوسلات حتىٰ تكون مبعث سخريتهما، وهما في كل ذلك ليستا جادتين تمامـا في كـل ما تفعلانه بها، إنما كانتا تسعيان للتندر وخلق جو مرح وبما يعيـنهن جميعـا عـلىٰ قضاء وقتهـن بأمتع ما يكون، وربما كانت أيضا متلهفتين لرؤيته، بل أكثر شوقا منها، ألم يكن هو شغـل النساء الشاغل؟ !!

وفي مقطوعة أخرىٰ يحاول عمر أن يصور موقفا طريفا آخر لإحدىٰ معشوقاته ـ وهي هند ـ التي بدت لسنة تحاول ان تثير انتباهه، وتستفزه وتسخر منه بكلام هـازل تتوجه به الىٰ أترابهـا وهي موقنة أنه يصل أسماعه لا محالة، بل أن هدفها منـذ البدايـة عمر، وما أترابها الـلآئي خصتّهن بالحديث إلا وسيلة للعبث به والتندر منـه، يقـول عمر علىٰ لسان هند[1]:

ثـــمّ التقينـــا بالْمُحَصَّـــبِ غـــدوةً والقلـــب يخلجـــهُ لهـــا أشطـــانه
قالـــت لأتـــرابٍ لهـــا شـــبه الـــدّمىٰ قـــد غـــاب عـــن عمـــر الغـــداةَ بيانـــه

١. ينظر الديوان: ٢٧٢.

مـــا لي أراهُ لا يســـدّ د حجـــةً حتـــىٰ يُســـددها لـــه أعـوانـــه
مِثـلُ الـذي أبصـرتَ يَـومَ لَقيتَهـا عَـيَّ الخَطيـبُ بِـهِ وكَـلَّ لِسـانُهُ
أسعرتَ نَفسَـكَ حُـبَّ هِنـدٍ فـالهَوىٰ حتَّـىٰ تَلـبسَ فَوقـهُ أكفانَـهُ
هِنـدٌ، وهِنـدٌ لا تَـزالُ بَخِيلَـةً والقَلـبُ يُسـعرهُ لهـا أشـجانُهُ

تبدأ هند موقفها الساخر بالتساؤل، فقد تساءلت متعجبة من أحواله مستنكرة لها، إذ صار علىٰ غير ما عهدته يجانب الصواب، ولا يهتدي اليه إلا بمساعدة أعوانه، بل صار في مقام من توجه إليه النصيحة، «فأين ذهبت حججه التي طالما خدعني بها؟ أين ذهب لسانه الذي طالما جذبني بحلو حديثه؟ هل عجز عن الإبانة؟ هل كلّ لسانه عن الكلام؟» وكأنني بها قد بلغت بكلامها هذا ما أرادت من التشفي به، والنيل منه سخرية وغمزا وتهكما. وبعد هذا فالموقف الهازل في النص قد تأتىٰ من شيئين هما:

١. الطريقة غير المباشرة في توجيه الكلام الىٰ عمر بعد أن اتخذت من الأتراب وسيلة لذلك، وعلىٰ طريقة: «إياك أعني واسمعي يا جارة» وبهذا فقد حاد أسلوب هند عن الجدية، ودخل جانب اللهو والعبث.

٢. مضمون الحديث الذي توجهت به هند الىٰ أترابها قاصدة عمر، فهو من نوع الحديث الصادر من زوجة لسنة، وقد اكتشفت ثغرة تنفذ منها الىٰ ما يشفي غليلها من زوجها ويبعث الطمأنينة والراحة في نفسها. ولا نستبعد أن تكون هذه المرأة هي زوجة الشاعر، ومثلها أخريات في قصائد ومقطوعات أخرىٰ قصد الشاعر فيها المرأة الزوجة، ولا بأس أن يكون الشاعر قد تزوج مرات، وطلق مرات، ولا بأس أن يكون طلاقه لبعضهن رجعيا يتيح له فرصة العودة والصلح، وهذا ما لمسناه بشكل واضح في بعض قصائده[1].

١. الرأي للدكتور مصطفىٰ عبد اللطيف جياووك في أثناء مناقشة لي معه حول هذا الموضوع.

وهناك إشارات كثيرة يبدو فيها الشاعر محاورا زوجته واصفا أحوالها معه، وغضبها منه بعد أن هجرها أو طلقها فأراد الرجوع اليها ثانية، وربما يفسر لنا هذا حرية الشاعر الكبيرة في التعبير عن علاقته بالمرأة، ووصف لقائه بها، ولهوه معها على مرأى ومسمع من أهلها وجيرانها، واقتحامه بشكل متواصل بيتها في ساعات الليل المتأخرة لرؤيتها، ثم وصفه غيرتها، وغضبها حين يهجرها لأخرى، وهذا هو شأن الزوجات الغيورات المحبات لأزواجهن، أو هو شأن الزوجة التي تجد نفسها ضمن سلسلة من النساء الأخريات اللآتي يشتركن جميعا في حب رجل واحد تريد كل منهن أن تستأثر به دونهن جميعا. وبعد فما الذي أطلق عنان الشاعر بهذا الشكل، وأباح له كل شيء، وحرره من القيود التي كثيرا ما أعاقت الشعراء من التعبير عن مكنونات أنفسهم، وحالات لهوهم ومرحهم، ربما يقف وراء كل ذلك ما ذهبنا إليه وهو أن المرأة المقصودة هي الزوجة، وربما يكون ذلك وراء كثير من المواقف الهازلة، والأحداث المرحة، والمشاهد الطريفة، والمفارقات الحلوة التي ينقلها لنا عمر من دون تحرج، أو تلميح، وهي مبثوثة في ديوانه بكثرة، فالعلاقة الزوجية قد تتيح الفرصة لنشوء تلك المواقف، والأحداث بكثرة لما تحققه من تقارب وامتزاج بين اثنين، وكشف خفايا كل منهما، وأسراره للآخر ومعرفة طباعه، ونواياه مما لا تتيحه انواع أخرى من العلاقات.

وفي إحدى قصائده التي تحكي حدثا طريفا متوفرا على موقف طريف حاول الشاعر ان يبرزه من خلال السرد الممزوج بالحوار ضمن الحدث الواحد في القصيدة، يقول[1]:

ولقد دخلتُ الحيّ يخشى أهله ... بَعْدَ الهُدُوءِ وَبَعْدَما سَقَطَ النَّدَى
فَوَجَدْتُ فيه حُرَّةً قَدْ زُيِّنَتْ ... بالحلي تحسبهُ بها جمرَ الغضا
لما دخلتُ منحتُ طرفي غيرها ... عَمْداً مَخَافَةَ أَنْ يُرَى رَيْعُ الهَوَى

١. ينظر الديوان: ٤٨٠.

كـــيما يقـــول محـــدثٌ لجليســـهِ: كذبوا عليها، والـذي سـمك العُـلىٰ!
قَالَـــتْ لأَتْـــرَابٍ نَـــواعِمَ حَوْلَهَـــا بِيضِ الوُجُـوهِ خَرَائِـدٍ مِثْـلِ الـدُّمَىٰ:
بِـــــاللهِّ رَبِّ مُحَمَّـــــدٍ، حَـــــدِّثْنَني حقـاً أمـا تعجـبنّ مـن هـذا الفتـىٰ
الـــداخلِ البيـــتَ الشـــديدَ حجابـــهُ في غـير ميعـادٍ، امـا يخشـىٰ الـردىٰ؟
فَأَجَبْتُهـــــا إنَّ المُحِـــــبَّ مُعـــــوَّدٌ بلقاءِ من يهـوىٰ، وإن خـافَ العـدىٰ
فَنَعِمْـــتُ بـــالاً إذْ دَخَلْـــتُ عَلَـــيْهِمُ وسقطتُ منها حيثُ جئتُ علىٰ هوىٰ

ويبدو الجانب الهازل في أحداث هـذه القصـة الطريفـة التـي قامـت عـلىٰ تبـادل المواقف الكيديـة المتعمدة بين الشاعر ومحبوبته والتـي تفضـي بـدورها الىٰ الدعابـة والمزح دون أن تدخل دائـرة الجد والفعل المقصود، فموقفه المتعمد بدأ عندما دخـل دارها «لما دخلت منحت طرفي غيرها» فتجنب النظر اليها، ونظر الىٰ آخـر، وربـما الىٰ أخرىٰ إمعانا في إثارتها، أما موقفها هي فقـد صوره من صوره من خـلال الحـوار الذي دار بينها وبين صاحباتها، وعلىٰ طريقة الـسؤال والجواب، هي تسـأل متعجبـة مستنكرة علىٰ عادتها في السعي للكشف عـن مكانتهـا في نفـسه، ومـدىٰ حبـه لهـا، ولأنتزاع كلمات الأعجاب والحب منه بطريقة ماكرة، ويجبن عن سؤالها بـما يريحهـا، ويحقق رغبتها، أو يجيب هو عنهن لأنه سمع سؤالها وعرف مرادها.

ونكرر هنا ملاحظتنا السابقة، وهي أن المرأة التي صورها عمر في نصه هذا أقرب أن تكـون زوجته، وكأنه فارقها زمنا فحدثتـه نفسـه أن يعـاود وصـالها مـن جديـد، فيتخذ كل التدابير الكفيلة لرجوعها اليه، وهو يعلم تماما أنها لا زالـت عـلىٰ عهـدها له، وتبدأ هي بدورها بالتنكر للأمـر والاستخفاف بـه، ومـن ثـم التمنـع والتـدلل، وكل هذا يصلح أن يكون مقدمة مناسبة للصلح وقبول الاعتذار مـن جانبهـا، ولـو عاودنا النظر في الأبيات الأولىٰ التي قصّها الشاعر بالزمن الماضـي ندرك بوضوح أنه اقتحم بيتها كي يراها، ولم يتفقا علىٰ اللقاء مسبقا فيما يبـدو لأنـه دخـل عليـها دون سابق انذار في بيتها بين أهلها، وربما بحضور حشد آخر من الناس بدلالة قوله: «لّما

دخلت منحت طرفي غيرها» وقوله «كيما يقول محدث لجليسه» وقوله: «قالت لأتراب نواعم حولها» وقوله: «فنعمت بالا إذ دخلت عليهم»، وهذا كله لا يدع مجالا للشك في أنه أقبل على حبيبته وكانت بين أناس كثر جلساء ومتحدثين، نساء ورجال، أتراب وأهل.

نتساءل بعد هذا أحقا قصد عمر فتاة يحبها في مغامرته هذه المحفوفة بالمخاطر والأهوال؟ أظن ظنا أنها لم تكن حبيبة فقط، بل كانت زوجة، وهذه الصفة هي التي أتاحت له حرية التعبير، وهي التي منحته القدرة على اجتياز الحدود في علاقاته بالنساء، وبالتالي فهي التي تعيننا على إيجاد التفسير المنطقي لكثير من الظواهر والحالات التي نقف معها حائرين عن ادراكها حتى بافتراضنا بأنها مجرد خيال شاعر لا أكثر.

٢ـ الموقف الهازل غير المتعمد:

وقد تكون المواقف الهازلة غير متعمدة، لا يتصنعها صاحب الموقف ويدّعيها، فهي تحدث اعتباطا من دون علم ولا ترتيب مسبق فهي أشبه بالمفاجأة، ولكنها موقف يتكون بعد سلسلة أحداث يتخللها حوار، وأول ما يطالعنا من هذه المواقف موقف عمر في رائيته الشهيرة التي تحدّث عن لقائه «بنعم» التي أودعها كل مقومات القصة من حوار، وشخوص، ومشاهد ومواقف وأحداث، نقل كل ذلك بدقة عجيبة ومزجه بروح المرح والدعابة، يقول[1]:

أَمِن آلِ نُعمٍ أَنتَ غادٍ فَمُبكِرُ غَداةَ غَدٍ أَم رائِحٌ فَمُهَجِّرُ

تم يبدأ الشاعر بقص الأحداث بتسلسل منظم يزيد من تعلقنا وتتبعنا لأحداث القصة، وبأسلوب ممتع ينساب الحدث من خلاله وكأنه حديث عابر لا يخلو من المواقف الطريفة، والمفاجآت، والمفارقات الحلوة التي تضفي جوا مرحا على

١. ينظر الديوان: ٩٢.

القصيدة وتزيدإعجابنا بها ، والذي يهمنا في قصة لقائه بـ «نُعم» في رائيته الشهيرة هذه موقفه حينما كشف أمرهما وتنبه لهما من تنبه من أهلها، عندها أظهر قدرته على مواجهتهم، والظهور لهم «أباديهم» أما أن يفوت الفرصة عليهم، ويفلت منهم، وإما أن يواجه مصيره ويدع سيوفهم تنال منه، وهذا الموقف ذاته يفصح عن ثقة عالية بالنفس، وقدرة على مواجهة الموقف:

فَلَمّا رَأَت مَن قَد تَنَبَّهَ مِنهُمُ ... وَأَيقاظَهُم قالَت: أَشر كَيفَ تَأمُرُ
فَقُلتُ: أُباديهِم فَإِمّا أَفوتُهُم ... وَإِمّا يَنالُ السَيفُ ثَأراً فَيَثأَرُ
فَقالَت أَتَحقيقاً لِما قالَ كاشِحٌ ... عَلَينا وَتَصديقاً لِما كانَ يُؤثَرُ
فَإِن كانَ ما لا بُدَّ مِنهُ فَغَيرُهُ ... مِنَ الأَمرِ أَدنى لِلخَفاءِ وَأَستَرُ
أَقُصُّ عَلى أُختَيَّ بِدءَ حَديثِنا ... وَما لِيَ مِن أَن تَعلَما مُتَأَخَّرُ
لَعَلَّهُما أَن تَطلُبا لَكَ مَخرَجاً ... وَأَن تَرحُبا صَدراً بِما كُنتُ أَحصِر

ولكن سرعان ما نفاجأ بموقف آخر مناقض تماما لموقفه الأول الذي أبدى فيه استعداده للمواجهة والتصدي كبطل يحسن التصرف في مثل هذة المواقف، أنه موقفه الفعلي الذي وجدناه عليه نهاية المطاف: موقف الهارب المتخفي بثياب إحدى أختيها، فلنا أن نتصوره خائفا يعدو، ويتعثر بأذيال ثوبه الذي يبدو فيه مثيرا للضحك، والسخرية. فأين كل هذا من كلامه السابق المشحون بالثقة والمقدرة، والحزم، والتحدي، إنه موقف هازل قوامه المفارقة المبنية على التناقض الحاد بين الصورتين، أو الحالتين اللتين كان عليهما عمر في مشهدين من مشاهد قصته مع «نعم»:

فَقالَت لِأُختَيها: أَعينا عَلى فَتىً ... أَتى زائِراً وَالأَمرُ لِلأَمرِ يُقدَرُ
فَأَقبَلَتا فَارتاعَتا ثُمَّ قالَتا: ... أَقِلّي عَلَيكِ اللَومَ فَالخَطبُ أَيسَر
فَقالَت لَها الصُغرى: سَأُعطيهِ مِطرَفي ... وَدَرعي وَهَذا البُردُ إِن كانَ يَحذَرِ
يَقومُ فَيَمشي بَينَنا مُتَنَكِّراً ... فَلا سِرنا يَفشو وَلا هُوَ يَظهَرُ

فَكـانَ مِجَنّـي دونَ مَـن كُنـتُ أَتَّقـي ثَـلاثُ شُـخوصٍ كاعِبـانِ وَمُعصـر
فَلَـمّا أَجَزنـا سـاحَةَ الحَـيِّ قُلـنَ لي: أَلَم تَتَّـقِ الأَعـداءَ وَاللَيـلُ مُقمِـرُ
وَقُلـنَ: أَهَـذا دَأبُـكَ الـدَهرَ سـادِراً أَمـا تَسـتَحي أَو تَرعَـوي أَو تُفَكِّـرُ
إِذا جِئتِ فَامنَح طَرفَ عَينَيـكَ غَيرَنـا لِكَي يَحسِبوا أَنَّ الهَوىٰ حَيثُ تَنظُرُ

وتلخيصا للكلام السابق نستطيع أن نقول: إن الموقف الهازل يكمن هنا في أمرين:

أولهما: المفارقة الحاصلة في إدراك التناقض بين موقفين أو حالتين متباينتين تماما كما في مغامرته مع نعم التي أظهرته في صورتين متناقضتين: صورة الفارس المتصدي، وصورة الهارب الخائف المتخفي.

وثانيهما: الصورة الهزلية التي كان عليها عندما هرب متخفيا متنكرا بثياب إحدىٰ الفتاتين بعد أن اصطحبنه خارج الحي، وهنّ يسمعنهُ كلمات التأنيب ويتغامزن عليه، ويستنكرن تصرفه، ولنا أن نتصوره في هيئته الجديدة تلك خائفا متلفتا تقوده الفتاتان وسط كلمات السخط واللوم والسخرية، وهو يستمع اليهن صاغرا لا حول ولا قوة له.

وفي قصيدة أخرىٰ يطالعنا عمر بموقف هزلي آخر يبدو فيه ناسيا أو متناسيا محبوبته كعادته، فتستغل بدورها هذا الوضع، وتبدأ بالمماطلة والعبث بمشاعره، وإبداء الصد والتمنع، وكأنها تريد أن تقتص منه، وتجازيه علىٰ نسيانه أو تناسيه لها، كل ذلك يجري بأسلوب المداعبة وبجو من المرح والتندر، وبما وجدته مناسبا تماما لموقفه منها، وتنكره لها. يقول عمر في قصيدته[1]:

أصـبحَ القلـبُ في الجـمالِ رهينـا مقصـداً يـومَ فـارق الظاعنينـا
عجلـتْ حمـةُ الفـراقِ علينـا برَحِيـلٍ، وَلَمْ نَخَـفْ أَنْ تَبينـا

١. ينظر الديوان: ٢٩٩ ـ ٣٠١.

لَمْ يَرُعْنـــــي إلاَّ الفَتـــــاةُ، وإلاَّ دمعهـــا في الـــرداءِ ســـحاً ســـنينا

مطلع القصيدة يحكي لنا قصة فراق ووداع ورحيل، وما صحب ذلك من دموع سواجم من جانب الفتاة، وألم وحسرة من جانبه هو، وتدور الأيام، وتأتي المواسم إذا به يلقاها بمكة من جديد بعد زمن في أحد المواسم، فيتجاهلها لأنه نسيها، وربما تناساها متعمدا لإثارة غيرتها وغضبها، ومعرفة رد فعل ذلك عليها:

قـادهُ الطـرفُ، يـومَ مـرّ إلى الحيـ ـنِ جهـاراً، ولم يخـفْ أنْ يحينـا
فـإذا نعجـةٌ تراعـي نعاجـاً ومهـاً بُهّـجَ المنـاظر، عِينـا
قُلْتُ: مَـنْ أَنْـتُمُ؟ فَصَـدَّتْ وَقَالَـتْ: أمبُـدٌّ سـؤالكَ العالمينـا؟

والتجاهل يتضح من خلال استعماله لأسلوب الاستفهام «من أنتم» وتبدأ هي اجابتها اللاذعة الساخرة من سؤاله، إذ تقول: «أمبد سؤالك العالمينا» والواضح أنها أجابت عن سؤاله بسؤال آخر، وهذا في ذاته سخرية، إذ أنها بذلك قد حادت عن الجدية باتخاذها أسلوبا مخالفا لما تعارف عليه، أما مضمون جوابها المتسائل فقد حمل دلالة العبث والسخرية منه ومن سؤاله، وكأني بها تقول له: «سؤالك هذا تقوله لكل الناس أينما وجدتهم؟» وفي ذلك تعريض وتلميح الى أنه متعدد العلاقات، وقلما يثبت بوفائه لواحدة منهن، فسؤاله هذا يتكرر، ويطرحه على الكثيرات غيرها.

لقد أدركت هي أنه تجاهلها، وأدعى عدم معرفته بها، فبدأت تعرفه بنفسها شيئا فشيئا بشكل غير مباشر، وبأسلوب لا يخلو من دعابة، فقالت: وكأني بها ضاحكة غامزة ملمحة تذكره بنفسها، وقد أدركت أنه ربما تناساها عن عمد ليغيظها «نحن من ساكني العراق، وقبلها كنا نسكن مكة حينا، هل عرفتنا؟ أم نعرّفك أكثر، وها نحن قد صدقناك القول وأجبنا عن سؤالك، فمن أنت؟ قل لنا؟ ربما نتعرف عليك إذ تكشف عن نفسك». كل هذا وهي على معرفة تامة به، ولكنها تجاهلته، وادعت خلاف ما تعرف كي تجاريه في تجاهله لها، وتظل تعبث به، وتلهو كما تشاء حتى إذا بلغت من ذلك مأربا أعلمته يقينا أنها عرفته بسمة ظاهرة لا تخفى على أحد. سواد

ثنيتيه، وفي ذلك تلميح للحادث الذي فقد عمر فيه ثنيته:

قلـــتُ: بـــالله ذي الجلالـــةِ لمـــا ... ان تبلـــتِ الفـــؤادَ أن تصـــدقينا
أَيُّ مَـــنْ تَجْمَـــعُ المَوَاسِـــمُ قـــولي ... وأبينـــــي لنـــــا، ولا تكتمينـــــا
نَحْـــنَ مِـــنْ سَـــاكِنِي العِـــرَاقِ، وَكُنَّـــا ... قبلهـــا قـــاطنينَ مكـــةَ حينـــا
قَـــدْ صَـــدَقْنَاكَ إِذْ سَـــأَلْتَ، فَمَـــنْ أَنْـــ ... ـــتَ؟ عَسَـــى أَنْ يَجُـــرَّ شَـــأْنٌ شُـــؤونَا
ونـــرى أننـــا عرفنـــاكَ بالنعـــ ... ـــتِ بظـــنٍّ، ومـــا قتلنـــا يقينـــا
بِسَـــوَادِ الثَّنِيَّتَـــيْنِ، وَنَعْـــتٍ، ... قَـــدْ نَـــرَاهُ لِنَـــاظِرٍ مُسْـــتَبِينا

إذن فنحن أمام موقفين هازلين، هما:

١. موقف البطل، وهو هنا موقف الناسي من غير عمد أو المتناسي عن عمد.

٢. موقف المرأة الحبيبة، وقد أدركت تجاهله لها أو نسيانه فأرادت أن تبادله موقفا بموقف.

-الحـــــوار:

وقد يتجلى طابع الهزل والدعابة من خلال أسلوب الحوار الذي اعتمده الشاعر المتغزل عنصرا مهما في قصته الهزلية، والمعروف أن الشاعر يلجأ الى الحوار لوصف الشخصيات، وللكشف عن الأحداث وتطويرها، ومن هنا كثر استخدامه عند شعراء الغزل الذين اعتمدوا القص أسلوبا أساسيا في غزلهم، وعمر بن أبي ربيعة أكثر شعراء الغزل اجتهادا، وتفننا في استخدامه للحوار والعرض القصصي، وقد مزج كل ذلك بروح الخفة، والمرح فجاء حواره عفويا سهلا بعيدا عن الصقل والتمحيص، وذلك لأن طبيعة الشاعر النفسية تميل الى هذا الطابع اللاهي المرح، وتود أن تقدم الأشياء على طبيعتها دون تعقيد، وافتعال، فجاءت عروضه أشبه ما يكون بمسرحيات أو مواقف ضاحكة[1].

١. ينظر: الحوار في غزل عمر بن أبي ربيعة، عبد الفتاح نافع: ١٢.

ويتنوع الحوار عند عمر تبعا للشخصيات المتحاورة، فقد يقتصر الحوار على شخصين وقد تشترك شخصيات أخرى وفقا لما يتطلبه الموقف وما يفرضه الحدث، وقد يطول الحوار وقد يقصر وفي كل الأحوال لا يخلو من لمحة ظرف وخفة.

وأول ما يطالعنا من ذلك، هذا الحوار الذي يجريه الشاعر بين إحدى صاحباته وجاراتها يصور من خلاله قلق هذه المرأة وحيرتها وتساؤلها المستمر، لأنها تظن أن عمر صد عنها، وجانبها، ويبدأ الشاعر الحوار على لسانها ليكشف عن حالة القلق التي ساورتها، فيقول[1]:

لِلّتي قالَت لِجارَتِها ... وَيحَ قَلبي ما دَهى عُمَرا
فيمَ أَمسى لا يُكَلِّمُنا ... وَإِذا ناطَقتُهُ بَسرا
أَبِهِ عُتبى فَأَعتِبُهُ ... أَم بِهِ صَبراً فَقَد صَبَرا
أَم حَديثٌ جاءَهُ كَذِبٌ ... أَم بِهِ هَجرٌ فَقَد هَجَرا
أَم لِقَولٍ قالَهُ كاشِحٌ ... كاذِبٌ يا لَيتَهُ قُبِرا

بدأ الشاعر حوار الحبيبة لجارتها بسيل من التساؤلات التي كشفت عن قلقها وحيرتها، ويظهر ذلك في تنويعه لأدوات الاستفهام، وتأتي جميعا لتحقيق سؤال واحد يظل يشغل بال الحبيبة في كل الأبيات، ولا يخفى على أحد ما لهذا التنوع في صيغة الأسئلة، واختلاف أدواتها من دور في تنشيط الحركة في القصيدة، وإضفاء حيوية على المشهد الذي يفضي اليه الحوار.

ويلاحظ أن هذا الجانب من الحوار ـ وهو الجانب الأول الذي تبدأه الحبيبة ـ لا يخلو من حدّة نابعة من حالة القلق والتوتر التي كانت عليها تلك المرأة، فهي تتساءل، وتكرر السؤال ولا تنتظر جوابا، بل تخمن جوابا من عندها، فتُسمعه لمن

١. ينظر: الديوان: ١٦١.

حولها، فإذا انتقلنا الى الجانب الآخر من الحوار ـ وهو رد جارتها عليها ـ نراه لطيفا مرحا فيه الكثير من الدعابة، والظرف، وكأنها تعمدت أن تخفف من حدتها وغضبها بعد أن أدركت أن كل شكوكها تصدر عن وهم وليس لها ما يبررها، فبدأت بترديد أقوالها السابقة على مسامعها مرة أخرى في محاولة منها لإيقاف ثورة القلق وهي تعرف أن ما ادعته «حبيبة عمر» يفتقد الى الجدية والصدق، وهو حالة من حالاتها المتكررة مع عمر، وربما تكون قد افتعلت الأمر كله، وادعت الحيرة، وهكذا بدأت توجهها الى ما يفيدها، ويوقع عمر في حبالها كما أرادت وتمنت، إذ يقول على لسانها:

فَأَجابَت في مُلاطَفَةٍ ... أَسرعَت فيها لَها الحَورا
إِنَّني إِن لَم أَمُت عَجَلاً ... أَرتَجي أَن راحَ أَو بَكَرا
فَإِذا ما راحَ فَاِستَلِمي ... إِن دَنا في طَوفِهِ الحَجَرا
وَأُشَفّي البُردَ عَنكِ لَهُ ... كَي تَشوقيهِ إِذا نَظَرا

فإذا ما تمكنت منه وحصل ما تمنت تغير الموقف ومعه الحوار، وإذا بها تتمنع وتصد، وتتصنع الحيل لتشعره أنها لا تأبه بوجوده، فكان هذا الحوار:

ثُمَّ قالَت لِلَّتي مَعَها ... لا تُديمي نَحوَهُ النَظَرا
خالِسيهِ أُختِ في خَفَرٍ ... فَوَعَيتُ القَولَ إِذ وَقَرا
إِنَّهُ يا أُختِ يَصرمُنا ... إِن قَضى مِن حاجَةٍ وَطَرا
قُلتُ قَد أُعطيتِ مَنزِلَةً ... ما أَرى عِندي لَها خَطَرا
فَأَنيلي عاشِقاً دَنِفاً ... ثُمَّ أَخزى اللهُ مَن كَفَرا

وأخيرا أدخل الشاعر نفسه في الحوار الذي دار بين الفتاتين ليبين لنا أن كل ما ادعته الحبيبة إنما هو وهم وظن وإنها عنده بمنزلة لا يضاهيها أحد.

طرافة الحوار إذن نابعة من طرافة الموقف بأكمله، وطرافة الحدث نفسه، وخلوه

من التوتـر والتعقيد الذي قد يشغل النفس عن إدراك كل ما هو طريف. لقد أمتعنـا الحوار بما تضمنه مـن أسئلة متنوعة، جادة حينا، وهازلـة حينـا آخـر، ثـم الأجوبـة المفتعلة التي أعقبتها. كل هذا يجري عفويا سهلا دون تكلف أو افتعال.

إن الحوار في شعر عمر هو مجرد نقل لأحاديث تدور في موضوع معين وكثيرا مـا يخلو من روح الفن[1] تماما، وغالبا ما يكون موضوعا طريفا فيه الكثـير مـن الدعابـة والهزل مما يشغل النساء اللاهيات في مجالسهن الخاصة، وقد يعتمد فيه عمر أسـلوب الرواية «قـلت وقالـت» وبإشـراك أكثر من شخص أحيانا للتوسع في رواية الحدث، وإتاحة المجال لإدخال أحـداث وتصورات، ومفاجآت ومواقف جديدة، ومن هنـا يكتسي النص بثوب الظرف والخفة.

وفي دالية عمر يطالعنا مثل هذا الحـوار الممتـع اللاهـي والـذي يـدور بـين هنـد وصاحباتـها اللاهيات، ثم بينها وبين عمر إذ يضمر كل منهما الود لصـاحبه فيـدعي خلاف ذلك بما ينبـئ بطرافة الموقف وعدم جديته، ويفصح عن ظرف المتحـاورين، وطرافة الحدث، إذ يكشف عن بعض خصوصـيات المرأة، وما تحسه في أعماقها نحو الرجل، وتصـرفها حيـال ذلـك الإحسـاس، وهـذا في ذاتـه عـالم طريـف وممتـع، والأطرف فيه محاولة البحث عنه وكشفه عن طريق موقـف أو حـوار، أو صـورة أو شخصـية..... الخ. يقول عمر، والحوار هنا بين هند وصاحباتها[2]:

ليـت هنـداً أنجزتنـا مـا تَعِـدُ	وشَـفَتْ أنفسـنا ممـا تَجِـدُ
واسـتبدتْ مـرةً واحـدةً	إنـما العـاجز مـن لا يسـتبدُ
زَعَموهـا سَـأَلَت جاراتِهـا	وَتَعَـرَّت ذاتَ يَـومٍ تَبـتَرِدُ
أَكَـما يَنعَتُنـي تُبصـرنَني	عَمـرَكُنَّ اللهَ أَم لا يَقتَصِـدُ
فَتَضـاحَكنَ وَقَـد قُلـنَ لَهـا	حَسَـنٌ في كُـلِّ عَـينٍ مَـن تَـوَدُ

١. ينظر الحوار في غزل عمر: ١٣.
٢. ينظر الديوان: ٣٢٠.

ونلاحظ أن الحوار ينساب بينهن كلاما عابرا بسيطا قريبا من لغة الحياة اليومية، لا سيما عندما يسوق الشاعر عبارات مألوفة شائعة كقولة: «حسن في كل عين من تود»، «إنما العاجز من لا يستبد» حين يجعلها تصدر من إحدى النساء وسط الضحك الصاخب، والجو اللاهي المرح، وهذا الحوار الذي اتخذ طابعا لاهيا مرحا سرعان ما ينقلنا الى محاورة أخرى بينه، وبين هند يعتمد فيها عنصر الترقب، والمفاجأة، وهو عنصر آخر من العناصر التي يبدو فيها الطابع الهزلي واضحا، وتنقلنا المفاجأة الى حوار آخر يبدو فيه عنصر الدعابة أكثر وضوحا، إذ يقول:

وَلَقَد أَذكُرُ إِذ قُيل لَها ... وَدُموعي فَوقَ خَدّي تَطَّرِدُ
قُلتُ مَن أَنتِ؟ فَقالَت: أَنا مَن ... شَفَّهُ الوَجدُ وَأَبلاهُ الكَمَدُ
نَحنُ أَهلُ الخَيفِ مِن أَهلِ مِنىً ... ما لِمَقتولٍ قَتَلناهُ قَوَدُ
قُلتُ: أَهلاً أَنتُمُ بُغيَتُنا ... تَسَمَّينَ فَقالَت: أَنا هِندُ
إِنَّما أَهلُكِ جيرانٌ لَنا ... إِنَّما نَحنُ وَهُم شَيءٌ أَحَدُ
حَدَّثوني أَنَّها لي نَفَثَت ... عُقَداً يا حَبَّذا تِلكَ العُقَدُ

الحوار يبدأ بينهما حالما يتفاجأ برؤيتها، فيبدو وكأنه ينكر وجودها، فهو يبدأ كلامه معها بالسؤال عنها «من أنت» سؤال المنكر المتناسي، وبما يثير غضبها وغيرتها، وهذا الموقف «موقف العارف المتجاهل» عنصر آخر من عناصر الهزل في القصيدة، إذ أخرج الأمر جميعه من دائرة الجد ومنحه شيئا من التصنع والدعابة، ثم يأتي ردها موازيا لموقفه الهازل المتنكر، فإذا بها تستخف بسؤاله متغامزة ملمحة الى أنها عارفة بتجاهله لها، وعارفة أيضا بولعه الكبير بها، وتذكّره بأمور لاشك يعرفها كقولها له: «أنا من شفّه الوجد»، «أنا من أهل الخيف، من أهل منى...» ويلاحظ هنا تغير لهجتها وهي تجيب على سؤاله الذي أدركت منه تجاهله لها، واستخفافه بها حين قال من أنت؟ فأجابت في المرة الأولى إجابة الضعيف المنهك الذي لا حول له ولا قوة: «أنا من شفه الوجد وأبلاه الكمد» ثم تغيرت لهجتها الى ما

يشبه التهديد والتحدي وهي تواصل الجواب قائلة: «نحن من أهل منى، وعليك أن تخاف فليس لمقتول لدينا دية..» ويلاحظ هنا حصول التناقض بين القولين، أو بين الاسلوبين، فمن كان مقتولا أصبح قاتلا، ومن كان مظلوما أصبح ظالما، وهذا التغير في الرد، والتناقض في القول أخرج الأمر مخرجا هزليا، وأبعده عن الجدية، وخلق نوعا من المفارقة الطريفة، وعلى قدر طرافة قولها يقبل التحدي حين يأتي رد فعله طريفا بمثل طرافة قولها، إذ يقول: «أهلا أنتم بغيتنا» وكأني به يصرخ بأعلى صوته قاصدا إثارتها: «أهلا أنت من أبحث عنها، فأنا رجل يريد الموت ويسعى اليه إن كان يوصله للمحبوب....» إنها مزحة ودعابة قصدها الشاعر ليداعب محبوبته التي مازحته بدورها، ويختتم عمر قصيدته هذه ببيت يلخص فيه عبثية القصيدة بأحداثها وشخوصها ومواقفها، إذ يقول:

كُلَّما قُلتُ مَتى ميعادُنا ضَحِكَت هِندٌ وَقالَتْ: بَعدَ غَدْ

لقد تعددت العناصر الهزلية في قصيدة عمر هذه، ويمكن إجمالها كالآتي:

١. الموقف الهازل المداعب من جانب الفتيات حينما سألتهنّ عن حقيقة وصف عمر لها بالحسن

٢. موقف عمر العارف المتجاهل من هند.

٣. موقف هند الساخر من موقفه السابق.

٤. الحوار الطريف الذي كشف عن هذه المواقف جميعا.

٥. اعتماد الشاعر القفزات السريعة، والطفرات المفاجئة الخاطفة أسلوبا جديدا للسرد.

٦. الترقب والمفاجأة التي كثيرا ما يفضي اليها الحوار، وتترتب عليها المواقف.

المـــفاجـــــأة:

وسيلة مهمة من وسائل الكشف عن الطابع الهزلي في القصـيدة الغزليـة القائمـة على القصـة والحوار الدرامي بخاصة، وذلـك لـتلازم عنصـري الحـوار والمفاجـأة وهذا ما لمحناه في القصـيدة القصصـية عند عمر واقترانهما ببعضهما فهـي إمـا تسـبق الحوار ومن ثم تكون وسيلة لخلـق الحوار، أو التوسـع فيـه وتطـويره، أو أن الحـوار يخلق مفاجأة، وبما أن الحوار يتضمـن شخصـيات وآراء، ومواقـف وأحـداث كلهـا تقدم بأسلوب حواري، فهذا يعني أن الشاعر يوظـف كـل هـذه العناصـر أحيانـا للوصول الى المفاجأة. والذي يهمنا هنا المفاجآت التي توصلنـا الى المفارقات الهازلـة التي تضفي بدورها جوا مرحا على القصـيدة. ويرى البعض أن المفاجـأة مـن أهـم الوسائل في إحـداث التـأثير الشـعري «بـل أن الفـن يعتمـد منطقيـا في تـأثيره عـلى المفـارقـات الحادة، ويفيد إفادة من عنصـر المفاجأة» [1].

لقد اعتمد عمر في حواره الدرامي عـلى عنصـري المفاجـأة والترقـب لإحـداث المفارقة الهازلة التي ساهمت بدورها في خلق المتعة، وإضفاء المرح على قصـائده. وفي إحدى قصائده يهيء عمر الحوار والحدث لخلق مفاجأة تضفي بدخولها على الوضـع القائم شيئا من البهجة، والرضا والسـرور لنفس أسماء الحزينـة لفـراق عمـر، ولنـا نحن المترقبين لما يطربنا، ويداعب نفوسـنا. يقول[2]:

تـــذكرتُ إذ قالـــتْ غـــداة ســـويقةٍ ... ومقلتهـا مـن شـدّة الوجـد تـدمعُ
لأترابهـــا ليـــت المغـــيريّ إذْ دنـــتْ ... بـــه دارهُ منّـــا أتـــى فيـــودّعُ
فـما رمتُهـا، حتـى دخلـتُ فجـاءةً ... عَلَيْهَـا وَقَلْبـي عِنْـدَ ذَاكَ يُـروَّعُ
فَقُلْـنَ حِـذَار العَـيْنَ لَمَّـا رَأَيْنَنـي ... لهـا، إنّ هـذا الأمـرَ أمـرٌ سيشـنعُ
فلـما تجـلى الـروعُ عـنهنّ قلـنَ لي: ... هلـمّ، فـما عنهـا لـك اليـومَ مـدفع

---

١. إليوت الشاعر الناقد، ت.ش.ف، أماثين.

٢. ينظر ديوان عمر: ١٨١.

وتظهر روعة المفاجأة في اجتهاد عمر لخلق الظروف المناسبة لظهورها، إذ صور هندا وهي أشد ما تكون حاجة لرؤيته إذ أفصحت عن رغبتها هذه لأترابها، ثم يأسها التام من رؤيته مرة أخرى بعد ما كان بينهما من وداع ورحيل، وفي وسط كل هذا يدخل فجأة دون سابق إشارة وسط جو من الفزع والحذر، ويبدو هذا من لهجة الحوار بينها وبين أترابها، وكن يداعبنها إذ أبدين شناعة الأمر وعظمه لما وجدن ما بها من قلق واضطراب وخوف.

وفي قصة أخرى يطالعنا عمر بمفارقة جديدة قائمة على مفاجأة مفعمة بروح الدعابة، إذ يحكي لنا محاولته للإيقاع بإحداهن، فيعد العدة، ويتهيأ لذلك الصيد فيختتل ويتخفى، يصطنع الحيل بمهارة وحذق، كما يفعل الصياد الماهر، وإذا به يكتشف أن الحبيب متربص به هو الآخر يقول في ذلك[1]:

ما زلتُ أصطادهُ، واختلهُ يوماً، وأدنو له وأكتتمه
حَتَّى رأيتُ الحَبِيبَ وَامِقَنا ينتابنا ماشياً به قدمه
يطوفُ بالبيتِ ما يفارقه قَدْ شَفَّهُ حُبُّنَا فَلَمْ يَرِمُهْ

إنّها مفارقة قبل أن تكون مفاجأة، فهو الذي ظل يعدّ العدّة للإيقاع بالصيد، وحين أيقن أنه موقع به لا محالة، وفي وسط هذا الغرور والتيه، ونشوة اقتراب النصر، تهزّه المفاجأة وتذهله حين يدرك أن من تربص بها تربصت به هي الأخرى، وربما سبقته الى ذلك، وإذا بالراصد بات مرصودا، واذا بالصياد صار فريسة.

ومن قصائد عمر القائمة على حدث هازل طريف من بدايته حتى نهايته وبكل مواقفه وشخوصه ومشاهده قصيدته التي تحكي قصته مع هند بنت الحارث المرّية ومجموعة فتيات، وهي لا تخلو أيضا من مفاجأة طريفة، ومفارقة حلوة، وخلاصة القصة أن هندا مع صاحبات لها اتفقن مع خالد الدليل أن يأتيهن بعمر وهو في

١. ينظر الديوان: ٢٤٧.

أسوأ حال ليسخرن منه، ويقضين وقتا ممتعا بصحبته، على أن يكون هذا اللقاء دون علم منه، ففكر خالد في حيلة تحقق لهن هذه الأمنية، فوجد أن يخبره أن هناك فتيات بينهن هند لو أراد أن يذهب ويستمع الى حديثهن، ويتمتع بالنظر اليهن، ولكنه خشي أن تكتشف الفتيات أمره فأشار عليه خالد أن يتنكر، ويلبس لبسة أعرابي، ويتلثم حتى لا يشعرن بوجوده، ولا يتعرفن الى شخصه، ففعل ما أمربه، وذهب الى موعده فأتى الفتيات، فأنكرن شخصه، وكان هذا باتفاق مسبق مع صديقه وليس عن غفلة منهن، ومن ثم سألنه أن ينشدهن، ويحدثهن، ففعل وأنشدهن لجميل، والأحوص، فزاد إعجابهن به ثم طلبن منه المزيد، ففعل وكانت الغبطة تملأ نفسه لعلمه أنهن غافلات عن شخصه، ولذلك فقد هنأ بقربهن، وأيقن أن حيلته قد انطلت عليهن فازداد تيها، وغرورا عليهن، يقول[1]:

فَقُلْتُ لِمُطْرِيهِنَّ: بالحسن إنَّما ... ضَرَرتَ فَهَلْ تَسطِيعُ نَفْعاً فَتَنْفَعَا؟
وأشريتَ فاستشرى وإن كان قد صحا ... فؤادٌ بأمثال المها كان موزعا
وَهَيَّجْتَ قَلْباً كَانَ قَدْ وَدَّعَ الصِّبا ... وأَشْيَاعَهُ فَاشْفعْ عَسَى أَنْ تُشَفَّعا
لَئِنْ كَانَ ما حَدَّثْتَ حَقّاً فَمَا أَرَى ... كَمِثْلِ الأُولَى أَطْرَيْتَ في النَّاسِ أَرْبَعا
فقال: تعالَ انظرْ، فقلتُ: وكيفَ لي؟ ... أَخَافُ مَقاماً أَنْ يَشِيعَ فَيَشْنُعَا
فَقَالَ: اكْتَفِلْ ثُمَّ الْتَثِمْ فَأْتِ باغِياً ... فَسَلِّمْ وَلاَ تُكْثِرْ بِأَنْ تَتَوَرَّعا
فَإِنِّي سأُخْفِي العَيْن عَنْكَ فَلاَ تُرَى ... مخافةَ أن يفشو الحديثُ، فيسمعا
فَأَقْبَلْتُ أَهْوي مِثْلَ ما قالَ صاحِبي ... لِمَوْعِدِهِ أَزْجي قَعُوداً مُوَقَّعا
فلما توافقنا، وسلمتُ، أشرقت ... وُجُوهٌ زَهاها الحُسْنُ أَنْ تَتَقَنَّعا
تَبَاهَيْنَ بِالْعِرْفَانَ لَمَّا عرَفنَني ... وقلنَ: امرؤ باغٍ أكلّ وأوضعا!
وَقَرَّبْنَ أَسْبَابَ الصِّبَا لِمُتَيَّمٍ ... يَقِيسُ ذِراعاً كُلَّما قِسْنَ إِصْبَعَا

حتى الآن نرى عمر مسرورا فرحا بحيلته التي ظن أنها نجحت بأكثر مما كان يتوقع، وما زاده ثقة بنفسه تقربهن منه وإبداء إعجابهن به، وإنكارهن لشخصه حتى

١. ينظر الديوان: ١٧٨.

بدأ يبالغ في اقترابه منهن «يقيس ذراعا كلما قسن إصبعا» وهذه صورة هزلية قائمة على مفارقة طريفة اعتمدت المبالغة كثيرا في إضفاء اللطف على هذه الصورة، فهذا الرجل المتنكر بثيابه الرّثة يسعى الى الفتيات بوحي من غفلته التامة، فيقترب منهن كثيرا بحركة جسمية سريعة وخفيفة وهو على ثقة تامة بأنه خادع لا مخدوع، ولنا أن نتصور طرافة المشهد والفتيات على علم أكيد بشخصيته الحقيقية، وإنما يدفعنه الى ذلك متعمدات لإحداث مزيد من المواقف الهازلة لغرض خلق المتعة.

أنه مشهد كوميدي هازل، وفي أيامنا هذه نستمتع بمثل هذه المشاهد في العروض المسرحية الكوميدية التي تنقلنا من عالم الجد الى الهزل، وتحقق لنا المتعة، وتشعرنا بالتحرر من الواقع «إذ أنّ اللذة الكبرى التي يجدها المرء في الفكاهة والضحك إنما ترجع في الجانب الأكبر منها الى هذا الشعور بالتحرر من الواقع، والتحلل من الحياة الجدية، عن طريق الهزل والتفكه والمزاح»[1]. ويواصل الشاعر أبياته، أو عرضه المسرحي الكوميدي، وتأتي المفاجأة الكبرى فتكشف الأسرار، وتبطل الحيل، إذ يقول:

فلما تنازعنَ الأحاديثَ، قلنَ لي: أَخِفْتَ عَلَيْنَا أَنْ نُغَرَّ وَنُخدَعا؟
فَبالأَمْسِ أَرْسَلْنَا بِذَلِكَ خَالِداً إِلَيْكَ وَبَيَّنَّا لَهُ الشَّأْنَ أَجْمَعَا
فما جئتنا إلا على وفقِ موعدٍ على ملإٍ منا خرجنا له معا
رَأَيْنَا خلاءً مِنْ عُيونٍ وَمَجْلِساً دميثَ الربى، سهلَ المحلة ، ممرعا
وقلنا: كريمٌ نالَ وصلَ كرائمٍ فَحُقَّ لَهُ في اليَوْمِ أَنْ يَتَمَتَّعا

وهذه مفاجأة ما كنا نتوقعها، فالخادع بات مخدوعا من جانب هند ورفيقاتها، وأصبح مجالا لسخريتهن، وتندرهن، والمفاجأة هنا هي التي خلقت الجزء الأكبر من المرح في القصيدة، فضلا عن المواقف المتعمدة، والحوار الهازل الطريف.

١. سيكولوجية الضحك، أحمد عطية الله، ص: ١٠٦.

الخـــــــــلاصـة:

قد لا يدرك البعض أن أظرف الشعر، وأكثره قدرة على الإضحاك، وأكثره تـوفرا على النادرة، والموقف الهازل المرح، ذلك الذي يأتي ضمن قصة أو حكاية، وبأسلوب سـرد قصصـي، وقـد يعني هذا أن فن الكوميـديا غالبـا هـو فـن قصصـي، أو أن العناصـر الكوميدية يمكن التعبير عـنها واكتشافها في القصة أسـهل مـن الوصـف، فمـن السـهل عـلى أحـدنا أن يضـحك الآخـرين بالتمثـيل، وتقليـد الحركـات والأصوات، ولكن ليس من السهل عليه أن يعمد الى تأليف نكتة للغرض ذاتـه.

فالشاعر الكوميدي إذن أحوج ما يكون في عمله الى البناء الدرامي الـذي يمكنـه أن يرسم مشاهد تقوم على الحركة والحوار، وتتعدد فيها الشخوص والمواقف، وتبرز فيها المفاجآت، والمفارقات ويحدث فيها التناقض، وتقلب فيها التوقعات، كل ذلك

يتطلبه البناء الـدرامي للمشـهد الكومـيدي الهـازل، فـالهزل أو فـن الأضـحاك والدعابة يمكن أن نلمحه في الشعر الذي يحمل طابعا قصصـيا أكثـر ممـا نلمحـه في الشعر الغنائي غالبا، فالشاعر المرح الهازل يجد في الشعر الذي يحمل طابعا قصصـيا أو نزعة تمثيلية متسعا، وحرية أكثر للتعبير عن أفكـاره الطريفـة، ومواقفـه الهازلـة، وذلك من خلال الأجواء الدرامية التـي تسـمح بالحركـة، والتنقـل، إضـافة الى مـا للقص من أهمية في جلاء الغموض، وجعل النص أقدر عـلى الايحـاء «فتكسـب بـه العواطف الذاتية مظـهر الموضوعية»[1]:

ومن خلال تتبعنا واستقصائنا للقصـيدة الغزلية في شعر عمر بن أبي ربيعة وجدنا أن أغلبـها قصص شعرية تميزت بخفتها وظرفها، فهي قصص لاهية عابثة عكـست الواقـع الحجـازي المتحضـر في مكة آنذاك، كـما عكسـت واقـع الشـاعر المتحضـر

١. النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ص: ٤٥٤.

والمرأة الحجازية المتحضرة المترفة، وقد حاولنا أن نكشف في هذا البحث عن الجوانب الهزلية اللاهية في القصيدة العمرية القصصية، فتتبعنا التقنيات القصصية التي ساعدتنا في الكشف عن ذلك، وقد كانت متنوعة منها الحوار، والشخصية، والمواقف، والمفاجآت، وأساليب السرد. لقد حاول الشاعر عمر بن أبي ربيعة أن يعبر عن حالة الظرف في المجتمع الحجازي من خلال القصة المرحة الهازلة التي أودعها قصائده الغزلية، وقد أبدع في ذلك.

المصادر

١. اتجاهات الشعر في العصر الأموي، د. صلاح الدين الهادي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٣.
٢. الأغاني، ابو الفرج الأصفهاني، طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٣.
٣. الأعلام، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، ط٨، بيروت، ١٩٨٩.
٤. إليوت: الشاعر الناقد، ت، ش، ف، أماثين، ترجمة إحسان عباس، صيدا، ١٩٨٢.
٥. تاريخ الأدب العربي (العصر الاسلامي)، شوقي ضيف، ط٧، دار المعارف، القاهرة، د ت.
٦. تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، الدكتور شكري، ط٥، بيروت (دت).
٧. التطور والتجديد في الشعر الأموي، الدكتور شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ط ٤، القاهرة، (د. ت).
٨. الحوار عند شعراء الغزل في العصر الأموي، بدران عبد الحسين البياتي، رسالة ماجستير، جامعة الموصل، ١٩٨٩.
٩. الحوار في غزل عمر بن أبي ربيعة، الدكتور عبد الفتاح نافع، الوكالة العربية للتوزيع والنشر، عمان، (د.ت).
١٠. خزانة الأدب ولب ألباب العرب، عبد القادر البغدادي، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مطبعة المدني، القاهرة، (د.ت).
١١. ديوان عمر بن أبي ربيعة، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ط ٣، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٦٥.

١٢. سيكولوجية الضحك، أحمد عطية الله، ط ٢، دار النهضة العربية، ١٩٦٥.
١٣. الشعر والشعراء، أبن قتيبة الدينوري، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٧.
١٤. الضحك، هنري برجسون، ترجمة: سامي الدروبي، عبد الله النديم، (د.ت).
١٥. الفكاهة في مصر، الدكتور شوقي ضيف، دار الهلال، ١٩٥٨
١٦. في الشعر الإسلامي والأموي، الدكتور عبد القادر القط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٩.
١٧. ملاحظات حول الشكل في شعر عمر بن أبي ربيعة، صالح بن رمضان، حوليات الجامعة التونسية، عدد (٢٨)، ١٩٨٨.
١٨. ملامح السرد القصصي في الشعر العربي قبل الإسلام، حاكم حبيب حرز، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٨٦.
١٩. النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، ودار العودة، بيروت، ١٩٧٣.
٢٠. وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ابن خلكان، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت (د.ت).

العفة في الغزل العذري

بين الحقيقة والوهم

مقدِّمة

الغزل العذري من الظواهر الشـــعرية الفريدة في العصر الأموي، فقد نضـجت هذه الظاهرة وتبلورت، وأصـبح لها سـمات واضـحة ميزتها عن أنماط الغزل الأخرىٰ، وشعراء كثر عرفوا بشعراء الغزل العذري.

ولتفرد هذه الظاهـرة، وأهميتها فقد جذبت اهتمام النقاد والدارسين قديما وحديثا، فقاموا علىٰ دراستها، والتأمل فيها، وتحليل نصـوصها الشـعرية، وكشـف أسرارها، وبيان قضاياها الموضوعية والفنية.

وبالرغم من وجود هذا الكم من الدراســـات، والنقودات حولها لا زالت هناك أسرار يمكن كشفها، وخبايا يمكن تسـليط الضـوء عليها، وثغرات خلفها النقد والنقاد تركت مجالا للخوض فيها، وبيان بعض الجوانب الموضوعية أو الفنية لمن أراد ذلك. وهذا ما سنقوم به في بحثنا هذا.

العـفة في الغــزل العـــــــذري:

في بحثنا هذا سنسلط الضوء على قضية مهمة من قضايا الظاهرة الموضوعية التـي دار حولها الغـزل العـذري، وهـي قضـية العفـة في الغـزل العـذري، فقـد اختلـف الدارسون حولها، ففي الوقت الذي اقرها بعضهم وسلم بها حقيقـة واقعـة، وسـمة مهمة من سمات الغزل العـذري، وأكـدها مـن خـلال البحـث في أسـبابها الدينيـة، والاجتماعية، والفلسفية، وبيان مظاهر وجودهـا في الغـزل العـذري، فقـد أنكرهـا البعض الآخر وخالف في انكاره ما اتفق عليه الدارسون.

وللحديث عن الغزل العذري لابد من الدقة في تعريف هذا المصـطلح، فـالغزل العذري أو العفيف: هو ذلك النمط من الشعر الغـزلي المعـبر عـن العشـق العنيـف العفيف الذي نشأ في بوادي نجد والحجاز في العصـر الأموي لأسباب متنوعة منها: دينية، واجتماعية، وحضارية، وأدبية [1] سواء اكان شعراؤه مـن قبيلـة عـذرة ام مـن سواها من القبائل الأخرى، فقيس ابن الملوح، وقيس بن ذريح، وكثير عـزة مـثلا لم يكونوا من عذرة، ولكن أشهر شعراء هذا الغزل كانوا من عذرة كعروة بـن حـزام، وجميل بن معمر وآخرين، ومن هنا جاءت تسمية هذا الغزل بالعذري نسـبة الى بنـي عذرة التي كثر فيها من تغزل غزلا عفيفا، وكان ألمع شعراء هذا الغزل ينتمي اليها.

ويبدو أن هذه التسمية ـ أي تسمية هـذا الغـزل بـالغزل العـذري – هـي تسـمية حديثة أطلقها الدارسون، والنقاد المحدثون على هذا النمط مـن الحـب الـذي مثلـه ذلك الغزل الذي عرف بعفته ونزاهته، وصدقه، أما القدماء فلم يؤثر عنهم مصطلح الغزل العفيف.

لقد عمم النقاد هذا المصطلح «الغزل العفيف» على كل غزل عفيف صادق في أي

---

١. ينظر: الحب العذري، نشأته وتطوره، الدكتور أحمد عبد الستار الجواري، ص: ٥١، وينظر في الشعر الاسلامي والأموي، الدكتور عبد القادر القط، ص: ١٣، وينظر: حديث الأربعاء، الدكتور طه حسين: ١/ ٢٢٦

زمان ومكان[1] فلم يعد قصرا على بني عذرة.

والآن ما حقيقة العفة في الغزل العذري؟ أهي حقيقة أم وهم؟ في بحثنا هذا سنسلط الضوء على مسألة العفة في الغزل العذري، ولعل من الأمور المهمة التي دعتنا الى للخوض في ذلك هو انقسام الدارسين حول عفة هذا الغزل، واختلافهم في الرأي، ما أدى ضرورة البحث في هذه الآراء، والوصول الى رأي واضح فيها. ولبيان ذلك لابد من التعرف على آراء الفريقين، والأدلة التي اتخذوها لتعزيز آرائهم ومحاولة اقناع الآخرين بها.

أما الفريق الأول، فقد ذهبوا الى عفة الحب العذري، وعدم احتفاله باللذة والتعلق بالجسد، وأن الحب العذري قد انطلق من أسار الغريزة ليعيش في آفاق العفة، فالعذريون هم أولئك الذين دعاهم الجمال، وأغرتهم اللذائذ، وثارت في نفوسهم الشهوات ولكنهم انصرفوا عنها، وتحصنوا بالعفة التي تعد أولى صفات الحب العذري وأبرز علاماته[2]. فالحب العذري عندهم «هو حب خالص من شوائب الدنس والرجس، وهو طاهر شريف لا يعرف مخزيات المآثم، ولا منديات الأهواء»[3].

وإن اتفق الدارسون على عفة الحب العذري فقد اختلفوا في أسباب هذه العفة فبعضهم أرجعها الى أسباب دينية، وربط ربطا مباشرا بين قيم الإسلام وأخلاق العاشق العذري، كما ذهب الى ذلك الدكتور شكري فيصل الذي ذهب الى أن الإسلام زاوج بين الحب والعفة، فحصن عاطفة الحب فكانت إطارا اجتماعيا لابد منه[4].

---

١. ينظر الغزل في الشعر العربي الحديث، سعيد دعيبس، ص: ١٨، ١٠

٢. ينظر تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، الدكتور شكري فيصل، ص: ٢٨٨، ٢٧٨

٣. العشاق الثلاثة، زكي مبارك، ص: ١١.

٤. ينظر تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، ص: ٢٨٧.

والى هذا ذهب الدكتور الجواري، فهو يرى أن المحب العذري امتاز بأنه مثالي لا غاية له في المحبوب، وأن كل هذا جاء من اثر الدين[1].

أما الدكتور محمد غنيمي هلال فقد ربط عفة العذريين بالزهد الإسلامي فهو يرى «إن لاتجاه الزهد في العصر الأموي صدى لدى الغزليين من العذريين، إذ عفوا عن الملذات الحسية، وأدركوا الحب على نحو جديد يتمثل فيه الزهد .....وكان هذا الإدراك وليد عصرهم، والدعوة الدينية الى الزهد فيه»[2].

والى هذا الرأي ذهب بعض الدارسين، اي أقر بعفة الغزل العذري، وعدها أثرا من آثار الدين الإسلامي[3].

أما البعض الآخر منهم فلم يحبذ فكرة ربط العفة بالإسلام وقيمه، فقد رفض أصحاب هذا الفريق وجود علاقة مباشرة بين العفة العذرية والاسلام ديناً، وعلى رأسهم الدكتور الطاهر لبيب صاحب هذا الاتجاه، فقد عارض عددا من الباحثين، ورأى أن ثمة توازيا بين القيم الاسلامية والعفة العذرية، وليس بينهما علاقة السبب بالمسبب[4]. وهذا يعني – من وجهة نظره ـ أن ظاهرة الغزل العذري ليست انعكاسا للحياة الاجتماعية، كما ذهب الى ذلك أصحاب نظرية الانعكاس «أي أن الظواهر الأدبية انعكاس للحياة الاجتماعية». والعفة اذن ليست أثرا من اثار الدين الإسلامي، وهي ليست تعبيرا عن الورع، والتقى، ودليله على ذلك أن الأعراب

١. ينظر الحب العذري، نشأته وتطوره، ص: ٩١.
٢. ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي، الدكتور محمد غنيمي هلال، ص: ٢٤.
٣. ينظر مثلا: الحب والغزل بين الجاهلية والإسلام، عبد الله أنيس الطباع، ص: ٢٨، التطور والتجديد في الشعر الأموي، الدكتور شوقي ضيف، ص: ٣٤، تطور الغزل بين الجاهلية والاسلام، في الشعر الاسلامي والأموي.
٤. ينظر: سوسيولوجية الغزل العربي، الدكتور الطاهر لبيب، ص: ٧٤، ٧٥.

عرفوا العفة في الحب سواء قبل الإسلام أم بعده[1].

وقد ذهب الرافعي، والعقاد الى أن العفة سمة أصيلة في الغزل العربي بل هي سمة فطرية في النفس الإنسانية العاشقة. يقول العقاد: «ونحسب أن المنعة في العشق، والأستعصام في العلاقات بين الرجال والنساء مصلحة طبيعية نوعية، بل مصلحة فيزيولوجية كما نستطيع أن نسميها في العصر الحديث، وليست بمصلحة اجتماعية في القبيلة أو مصلحة دينية يوجهها الدين وحده ولا يوجهها شئ غيره على أتباعه»[2].

وهناك من أقر بوجود العفة في الغزل العذري ولكنه لم يعدها معيارا أساسيا لذلك الغزل، فليست العفة هي التي تميز الغزل العذري عن سواه، ويرى: «أن الوجع الكثيف قبل العفة هو المعيار الأول للعذرية»[3].

هذه الآراء تمثل التيار الأول، أو الفريق الأول من الدارسين الذين لم ينكروا وجود العفة في الغزل العذري بالرغم من اختلافهم في تأويلها.

أما الفريق الآخر من الباحثين فقد أنكر وجود العفة في الغزل العذري، وحاول أن يخالف ما استقر من الحقائق مخالفا بذلك ما تعارف عليه الدارسون حول هذه الظاهرة. لقد ذهب هؤلاء الدارسون الى أن الحب العذري ليس عفيفا، ولا طاهرا، ولا مثاليا، وأنه قائم على الزنا.

---

١. ينظر الغزل العذري في العصر الأموي قديما وحديثا، رسالة دكتوراه، جامعة الموصل، ص: ١٠٢، فقد علق الباحث على رأي الدكتور الطاهر حبيب - الذي رفض الربط بين الدين الاسلامي وعفة العذريين ـ فقال انه قد أبطل علاقة الإنعكاس، وألح على إثبات علاقة التماثل أو التوازي، وهذا يعود الى طبيعة المنهج الذي تبناه وطبقه على الظاهرة وهو منهج البنيوية التكوينية الذي يؤمن بعلاقة التماثل والتوازي بين الظواهر الأدبية والحياة الإجتماعية، ولا يؤمن بان الظواهر الأدبية انعكاس للحياة الإجتماعية.

٢. جميل بثينة، عباس محمود العقاد، ص: ٦٣، وينظر تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي.

٣. الغزل العذري، دراسة في الحب المقموع، الدكتور يوسف اليوسف، ص: ٣٢.

فالدكتور صادق جلال العظم يرى أن الحب العذري ضد مؤسسة الزواج وأنه قائم على الزنا «فالعاشق يزور صاحبته بالرغم من أنف أهلها، وأنه تسبب في تهميش الزوج المسكين، وظلمه، وتحقيره، والإخلال بالأعراف الدينية والقبلية»[1].

والى هذا الرأي ذهب المستشرق وليم نقولا إذ أنكر العفة في الحب العذري، بل في الحب بشكل عام، لأن العفة تعني زوال الحب، فليس هناك حب وحب عفيف في الوقت ذاته[2].وذهب الى أكثر من ذلك تعسفا حينما وصف الغزل العذري بأنه مرض وفيه يتجسد الشذوذ، والخروج عن الإسلام، وذهب الى أن هناك إباحية، وفحش، وزنا في شعر العذريين، لأن الذي لا يحقق الحب بالزواج فإنما هو عاجز جنسيا، وفيه شذوذ.[3]

وهناك من أكد على اللمحة الرمزية في الغزل العذري فأفرغه من الحب والعاطفة الحقيقية، فالشعراء العذريون «يمثلون نوعا من المواجهة بين الحب وتقاليد المجتمع، ومفهوم ذلك المجتمع عن الحب، ولعلنا نستطيع ان نضيف أن هذا الرفض يمكن أن يتجاوز الحب الى وضع الفرد في المجتمع بوجه عام بعد ان أصبح مجتمعا يخضع لقوانين، وشرائع واضحة تقوم على تنفيذها حكومة منظمة، وتتطلب من الفرد أن يتنازل عن كثير من حريته الفردية السابقة»[4].

والغزل العذري «يستبطن دلالات أخرى غير الحديث عن موضوعات الحب والعواطف فتكون العواطف في هذا السياق رمزا لموضوعات أخرى لا تستوجب تعسفا في التأويل مثلا أن الحب العذري يمثل رفضا للمجتمع وتقاليده القائمة، ورمزا ليأس الحجازيين، والنجديين بسبب انتقال الحكم الى الأمويين في الشام،

---

١. في الحب والحب العذري، الدكتور صادق جلال العظم، ص: ٨٢، ٨٧، ٨٨.

٢. ينظر: العرجي وشعر الغزل في العصر الأموي، ص: ٥٥٥،٥٥٤.

٣. ينظر: المصدر نفسه، ص: ٥٧٠، ٥٨١، ٥٧٦.

٤. في الشعر الإسلامي والأموي، الدكتور عبد القادر القط، ص: ٥٩.

وتعبيرا غير مباشر عن حالة اللاتوافق مع النقلة الحضارية التي حدثت في المجتمع العربي في عهد الأمويين»[1]

وبعد هذا التجوال في أروقة الدراسات النقدية، والآراء التي قيلت حول العفة وانعدامها في الحب العذري، نقول أن المتأمل في الظاهرة العذرية يدرك أنها ظاهرة تجمع بين معطيات عدة، وأن نصوصها والقصص المرفق بها، والأخبار التي حيكت حولها تدفع الدارس الى تصور اطروحات عدة لمصادر هذه الظاهرة، وتبعا لذلك يمكن تحديد منابع العفة وأصولها في الظاهرة العذرية باعتبار العفة سمة اساسية وأصيلة في الغزل العذري.

فالظاهرة العذرية ذات منابع متعددة تحمل بعدا عربيا جاهليا، وبعدا اسلاميا متفردا، وعليه فالعفة في الشعر العذري يمكن ارجاعها الى أصلين أو مصدرين: أولهما مصدر تاريخي اجتماعي، فالقارئ للغزل العذري يمكنه ملاحظة ملامح العفة في البعد الأنساني، والنظرة الروحية، والنزعة العاطفية، والخلق السامي، وهذا ما جعل بعض الدراسات الحديثة لا توقف مصدر نشأت الظاهرة العذرية الى الحيز المكاني والزماني الذي نشأت فيه، وإنما تذهب في تقديراتها الى ما قبل العصر الأموي، إذ كانت للبيئة العربية أثر في التمهيد لنشأة هذا اللون من الغزل.

وتبعا لذلك فأن العفة التي نلحظها في الغزل العذري هي جزء من البيئة العربية البدوية وما كانت تستلزمه من تعاون قبلي ساعدت على تكوين أخلاق وتقاليد جديدة سرت في روح العربي، وتمكنت من نفسه، ومنها البطولة في الحرب، والوفاء بالعهد، وحماية الجار، وهذه بدورها طبعت العربي على الشهامة والنجدة، والإعتداد

١. الغزل العذري ليس عذريا، بحث للدكتور حسن جبار الشمسي، كلية التربية جامعة البصرة، ص:٥،٦،٧، وذهب الباحث الى أكثر من ذلك حين عد الغزل العذري مجردا من عاطفة الحب والحرمان، وعن لواعج الشوق، بل هو نمط من أنماط التعبير الشعري الذي يحمل وجوها متعددة للدلالة، كما عده نمطا من أنماط الشعر الذي يزدحم بالطاقة الرمزية، فهو شعر يعني أكثر مما يقول.

بالنفس، وهي صفات الفروسية التي ظهرت آثارها في عاطفته، وحبه، ونظرته للمرأة المحبوبة، وكيفية التعامل معها وصيانتها[1]. وهذه الأخلاق هي من مستلزمات العربي، وهي مما أضفته البيئة على شخصيته، وقد سعى لتحقيق هذه الشخصية من خلال المرأة التي أحبها، فكان يسعى الى تحقيق مظهر الكمال أمام المرأة «المحبوبة»، ومما يجدر التنبيه عليه هنا أن العفة بهذا المعنى لاتشمل المعنى الضيق للعفة وهو منع النفس عن ارتياد مواطن الشهوة الجنسية، ولكن تشمل تحصين النفس من ذلك، وتجميلها بخلق عربي نبيل تسمو معه النفس الانسانية قوامه: الفروسية، والشهامة، والغيرة، والوفاء، والاعتداد بالنفس فيصبح للعفة معنى شامل، ويصبح الانسان العفيف أكثر من كونه متعففا تجاه المرأة التي أحبها، بل متعففا مع نفسه ومجتمعه.

ولذلك يرى الدكتور شكري فيصل[2] أنه من العبث أن نحدد ولادة هذا الفن الشعري، وذلك لأنها ظاهرة ارتبطت أشد الارتباط بالظواهر الاجتماعية.

والمصدر الثاني مصدر ديني اسلامي، إذ كانت البيئة الاسلامية ذات أثر أساس في التمهيد لنشأة هذا اللون من الغزل المتعفف الذي يتغنى بالحب الروحي، معبرا عن الحرمان، واليأس، والتسامي بالعاطفة، وقد أكد هذا الرأي الدكتور شكري فيصل الذي ذهب الى أن الغزل العذري أفراز طبيعي، وإن هذا الغزل نشأ بدافع التقوى الإسلامية، وبتأثير من مفهوم الحب في الاسلام، وارتباطه بمبدأ العفة[3].

ولنا أن نقول، ونؤكد ما قاله الدكتور عبد القادر القط، ان الغزل العذري هو المظهر الفني للعواطف المتعففة، والتي وجدت أن التعويض هو خير ما تطفئ به

---

١. ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي: دراسات نقدية ومقارنة في الحب العذري، والحب الصوفي، الدكتور محمد غنيمي هلال، ص: ١٩.

٢. تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، ص: ٢٨٣.

٣. ينظر: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، د. شكري فيصل: ٢٨٠.

لهبها وتتسامى على غرائزها[1].

إن العفة مظهر أساسي من مظاهر الظاهرة العذرية، وهي حقيقة مميزة لها، وإن كان مصدر العفة في الظاهرة العذرية قبل الاسلام اجتماعيا ومصدرها في العصر الأموي اجتماعيا اسلاميا، فإن العفة تبقى مظهرا اساسيا من مظاهر الغزل العذري، وأنها إفراز طبيعي للنفوس التي تشبعت بالقيم الأخلاقية والمثل العربية الأصيلة، وبالمثل والقيم والأخلاق الدينية في ظل الاسلام، ويبقى للإسلام الدور الرئيس والواضح في ترسيخ العفة مظهرا من مظاهر الحب العذري.

ان الظاهرة العذرية لما تميزت به من انفرادية في تعبيرها عن قيمة الحب ليست إلا وليدة التغيير الجذري الذي أحدثه الإسلام للقيم والمفاهيم التي ينظر بها العربي الى المرأة من حيث هي جسد قبل أن تكون روحاً، وهي صفة قبل أن تكون قيمة روحية، وأن ما عرف عن بعض الجاهليين من عفة في نظرتهم الى المرأة، فقد كانت طفرة تمهيدية لم تسم الى ما وصلت اليه العذرية في العصر الأموي.

فالعذرية بما يميزها من عفة إنما هي ظاهرة اسلامية في كل أبعادها، وهي وليدة امتزاج القيم الإسلامية بالقيم الخلقية العربية البدوية التي آمنت بالعفة، والإخلاص، والنظرة الإنسانية للمرأة حتى وجدت ضالتها في ظل الإسلام فالتحمت جميعا مكونة ظاهرة فريدة في الأدب العربي ألا وهي ظاهرة الغزل العذري.

اذن العفة في الغزل العذري ذات أصول دينية اجتماعية وهي ليست من نتاج الزهد الاسلامي الذي شاع في العصر الأموي، إذ لا علاقة بين الزهد والعفة العذرية، فلم يكن العشاق العذريون من الفقهاء، ولا من الزهاد، ولا ممن تشبعوا بتعاليم الاسلام، كما أن موجة الزهد في العصر الأموي وجدت في المدن لا في

١. ينظر: في الشعر الإسلامي والأموي، ص: ٧٨-٧٩.

البوادي، وكانت رد فعل لحياة الترف والمجون الذي ساد في المدن الإسلامية[1].

ونحن إذ نقر العفة سمة أساسية من سمات الغزل العذري، وهي من مقوماته الأساسية علينا أن نرد على الذين جردوا الغزل العفيف من عفته، وطعنوا في طهارته وصدقه، محاولين اثبات عكس ذلك، أي ان العفة من السمات الأساسية للغزل العذري العفيف.

إن الذين ذهبوا عكس ذلك كان هدفهم المخالفة وزعزعت ما استقر في الأذهان من أفكار ايجابية عن الغزل العذري، ثم أن هؤلاء الذين اتخذوا مبدأ المخالفة أقحموا مناهج غربية في دراستهم لهذه الظاهرة لم تكن تصلح لها، وقد جاء اهتمامهم بالمنهج على حساب دراستهم للظاهرة فجاءت نتائجهم متكلفة متعسفة.

ثم أن البعض منهم اعتمد على الأخبار والقصص المرافقة لسيرة حياة شعراء الغزل العذري ولم يعتمد على الشعر العذري ذاته كما فعل الدكتور صادق جلال العظم، ومنهم من انطلق من نزعة حاقدة دفينة لهدم كل الظواهر الأصيلة في التراث العربي، والنتيجة أنه خرج عن التقاليد الأخلاقية للبحث العلمي، والنقد الأدبي كما فعل المستشرق وليم نقولا[2] ومنهم من كشف عن جهله بقيم الإسلام وتعاليمه، إذ ذهب الى أن الإسلام لم يشترط العفة في الحب، وان العفة ليست واردة في موضوع

---

١. ينظر: في أدب الإسلام، عصر النبوة والراشدين، وبني أمية، ص: ٥٥٤.

٢. ينظر: العرجي وشعر الغزل في العصر الأموي، ص: ٥٥٥، ٥٥٤، ٦٠٦. لقد أنكر هذا المستشرق أن يكون للغزل العذري مزايا خاصة وعد ذلك وهما، وأنكر وجود العفة في الحب العذري، بل في الحب بشكل عام لأن العفة تعني زوال الحب، فليس هناك حب وحب عفيف في الوقت ذاته، ينظر في ذلك: نقد الغزل العذري في العصر الأموي، ص: ١٠٤.

ويلاحظ أنه انطلق في آرائه الشاذة هذه مما ساد في المجتمع الغربي ومما تربى عليه هو من قيم خلقية وعادات منافية تماما للقيم الاسلامية العربية ومن ثم ارى انه من العار والخطأ الشنيع أن يتعلق الدارسون بآراء فاسدة مثل هذه ويعززون بها آراء وأفكار هدفها النيل من التراث العربي الاسلامي من دون قصد أحيانا.

الحب مطلقا لأن العفة في الحب في عرفه اللغوي هي الامتناع عن الحب نفسه، وهذا لا يمكن أن يكون، ولم يفهم هكذا، إنما العفة في الحب تعني الامتناع عما حرم الله من الفحشاء، وليس الامتناع عن الحب نفسه [1].

وعليه ولغرض دحض ادعاءات هؤلاء الدارسين المعارضين وتفنيد ما استندوا عليه، ولإثبات رأينا الذي قام البحث عليه نستعرض الحقائق التالية:

١. ان الحب العذري ليس حبا شاذا، كما أنه لم يقف ضد مؤسسة الزواج كما يرى البعض، فشعر العذريين وسيرهم لا تدل على ذلك بل تدل على رغبتهم العارمة في الزواج بمحبوباتهم، والاقتران بهن، كما كشف شعرهم عن دور الأهل «أهل المحبوبة» وتقاليد المجتمع الصارمة في فشل اللقاء بمحبوباتهم، ومن ثم فشل الزواج بينهما «فنحن في كل قصة أمام عاشقين مخلصين يطمحان الى أن يبلغ حبهما غايته المشروعة التي يقرها الدين والمجتمع، ولكن المجتمع مع ذلك يلقي في طريقهما الشوك ويقيم الحواجز حتى ينتهي أمرهما الى فرقة أبدية، فما يكاد حب الشاعر لصاحبته يعرف للناس، وشعره يذاع بينهم حتى يناصبه أهلها العداء، ويمنعوه عن بيوتهم، ويتربصوا له أحيانا يريدون قتله، فلا ينجيه منهم إلا إشارة أو رسول من صاحبته، كالذي يروى عن توبة بن الحمير الذي جاء للقاء ليلى الأخيلية وعلم أهلها بمجيئه فمكثوا له في الموضع الذي كان يلقاها فيه. فلما علمت به خرجت سافرة حتى جلست في طريقه. فلما رآها سافرة وفطن لما أرادت، وعلم أنه قد رصد وأنها سفرت لذلك تحذره، ركب فرسه فنجا، وفي ذلك يقول:[2]

وكُنْتُ إِذَا ما جِئْتُ لَيْلَى تَبَرْقَعَتْ فقَدْ رَابنِي منها الغَدَاةُ سُفُورُهَا

١. ينظر: نقد الغزل العذري في العصر الأموي، ص: ١٠٤.

٢. الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني: ١/ ٦٣. وينظر في الشعر الاسلامي والأموي، ص: ٨٢.

وكذلك يروى عن جميل وترصد أهل بثينة به ليقتلوه، وقوله في ذلك[1]:

فَلَيْتَ رِجالاً فِيكِ قَدْ نَذَرُوا دَمِي وَهَمُّوا بِقَتْلِي يَا بُثَيْنَ لَقُونِي
إِذَا مَا رَأَوْنِي طَالِعًا مِنْ ثَنِيَّةٍ يَقُولُونَ: مَنْ هذا؟ وَقد عَرَفُونِي

وحين يضيق الأهل ذرعا بالعاشق يشكونه للسلطان، فيهدر السلطان دمه إن هو جاء بعد ذلك الى أبياتهم أو سعى إلى لقاء فتاتهم، كذلك فعل السلطان مع توبة بن الحمير، والمجنون، الذي يقول في ذلك[2]:

أَلا حُجِبَتْ لَيْلَى وَآلَى أَميرُها عَلَيَّ يَميناً جاهِداً لا أَزورُها
وَأَوعَدَني فيها رِجالٌ أَبَرَّهُم أَبي وَأَبوها خُشِّنَتْ لي صُدورُها

وما ينطبق على توبة والمجنون وجميل ينطبق على قيس بن ذريح، بل ان قيسا أجبر على تطليق لبنى، فلما دعاه الشوق الى رؤيتها شكاه أبوها الى معاوية وأعلمه تعرضه لها بعد الطلاق، فكتب الى مروان بن الحكم يهدر دمه إن تعرض لها، وأمره أن يزوجها رجلا يعرف بخلدة بن حلزة[3]

هذه إذن حقائق، وهي تفاني المحبون في حبهم، وسعيهم للاقتران بمحبوباتهم، وشدة الاهل وقسوة التقاليد الاجتماعية وصلابتها، وهي جميعا وقفت حائلا حقيقيا بين المحبين ورغباتهم في الزواج ممن يحبون، ومن هنا فشل الشعراء في حبهم وفي زواجهم برغم عفتهم وتقواهم. كيف بعد هذا يقنعنا من يقول ان الحب العذري وقف ضد مؤسسة الزواج، وانه نوع من الحب الشاذ، بل انه لون من الزنا.

٢. إن سلوك العذريين مع محبوباتهم كزيارتهن في بيوت أهلهن وبيوت ازواجهن - إن صح هذا - والذي اتخذه الفريق الذي نفى صفة العفة عن

١. ديوان جميل بثينة، ص: ٤٢. وينظر الأغاني، ٧/ ٨١.
٢. ديوان توبة بن الحمي، ص: ١٤٦.
٣. الأغاني: ٨/ ١١٧، وينظر في الشعر الاسلامي والأموي، ص: ٨٤.

الغزل العذري، إنما هو مأخوذ عن القصص المرفق بهذا الغزل وشعرائه، وهو غالبا من وضع الرواة والقصاص، تعوزه الدقة والصدق والتهذيب، وهو لا يخلو من مبالغة وتزيد، بل أنه لابد أن يكون كذلك لأنه وضع لهدف التسلية والسمر وإرضاء الذوق العام، ولم يتوانَ القصاص وفي كل العصور في اضافة ما يحقق مادة صالحة للتداول وتحقيق الهدف في اشاعة جو من التشويق والجذب، مادة قصصية مناسبة من ناحية الكم والكيف، حتى تضخمت هذه القصص الأمر الذي جعل بعض الدارسين يذهبون الى مسألة التزيد والانتحال فيها لبعدها عن الواقعية وغلبة المادة الخيالية عليها فهل تصلح هذه القصص بعد ذلك لتأسيس رأي علمي والحكم من خلاله على ظاهرة كبيرة في الادب العربي كظاهرة الغزل العذري. فمثل تلك القصص إذن لا يلتفت اليها، ولا تبنى عليها نتائج، فهي ليست من المقومات الأساسية للظاهرة العذرية.

وإن صح هذا الأمر «زيارة الشعراء العذريين لمحبوباتهم» فإن هذا الرأي ليس من صلب الدراسة الادبية النقدية كما يرى أحد الباحثين[1] «ثم ان هذه الهفوات أو هذا السلوك هو نتائج طفت على سطح الظاهرة العذرية وليس من عصبها أو مقوماتها الأساسية حتى لقد قيل «إن ذنوب العشاق ذنوب اضطرار لا ذنوب اختيار»[2].

ويتابع الباحث في نقده لمن اعتمد على القصص والأخبار في تجنيه على الغزل

١. ورد هذا الرأي في اطروحة الدكتور عبدة يحيى صالح الدباني نقد الغزل العذري في العصر الأموي قديما وحديثا، قال فيه "ليس من حق الدكتور صادق جلال العظم أن ينصب محكمة دينية شرعية يحاكم فيها العذريين ويتابع هفواتهم الأخلاقية التي تتناقض مع تعاليم الاسلام كزيارتهم محبوباتهم في بيوت أزواجهن وأهلهن، ويتهمهم بالزنا فهذا ليس من صلب الدراسة الادبية النقدية. ص:١٠٧.

٢. مصارع العشاق: ١/ ١٢، وينظر الحب العذري: ٢٨.

العذري وتعسفه في اتخاذ الآراء الشاذة إذ يقول:[1] فإن صادق جلال العظم قد اعتمد على القصص والأخبار ولم ينطلق من الشعر نفسه، وتشدد في محاكمة العذريين محاكمة دينية شرعية ورماهم بالزنا في الوقت الذي ليس هناك ما يدل على تورطهم فيه سواء من خلال الشعر أم من خلال القصص والأخبار، وفي حين دعا في كتابه الى الانفتاح الفاضح والتحلل من القيم في علاقة الرجل بالمرأة منطلقا من وجهة نظر ماركسية مادية، جاعلا ذلك حلا لمعضلة الحب، على أنه مخالف كل المخالفة لمبادئ الإسلام في هذه القضية كان يدعو الى «تحرير جسم الإنسان وخاصة من الناحية الجنسية من النظرة التقليدية التي كانت تربطه دوما بالخطيئة والزلة والتهلكة والشهوة الحيوانية، وتحرير نظرتنا إليه من مفاهيم العيب والعار والحرام، وإبدالها بنظرة موضوعية علمانية تعتبر الجسد شيئا من الأشياء الموجودة في الكون»[2]

فهل يحق بعد ذلك لمن يتبنى مثل هذه الأفكار المادية المريضة والدخيلة على القيم العربية والاسلامية ان يحكم على الغزل العذري من ناحية عفته ويفرغه منها ويصفه بالشذوذ والزنا والخطيئة وعدم الالتزام بالقيم الدينية الاسلامية،[3] إنه لشيئ يبعث على السخرية والاستغراب..

٣. أما من اتخذ من مسأله ما يسمى بتهميش الأزواج الشرعيين حجة يشكك من خلالها في العفة العذرية، ويطعن بها، أي أن الحب العذري قد همش

---

١. ينظر: نقد الغزل العذري، فقد عبر الباحث عن رأيه ناقدا ما ذهب اليه الدكتور العظم فهو يرى أنه في أحكامه المتعسفة لم ينطلق من الشعر نفسه، وتشدد في محاكمة العذريين ورماهم بالزنا في الوقت الذي ليس هناك ما يدل على تورطهم فيه سواء من خلال الشعر، أم من خلال القصص والأخبار. ص:١٠٨.

٢. في الحب والحب العذري، ص: ١١٩.

٣. وذهب الدكتور الى أكثر من ذلك حين قال: ان الغزل العذري مرض وشذوذ وخروج عن الاسلام، وإن الذي لا يحقق الحب بالزواج فإنما هو محب دجال أو عاجز جنسيا، وذهب الى أن هناك إباحية وفحش في شعر العذريين. ينظر العرجي وشعر الغزل في العصر الاموي: ٥٧٠.

الأزواج الشرعيين للمحبوبات، ففي الكثير منه مبالغة، إذ ان بعض ذلك مما ورد في القصص والأخبار التي حملت في طياتها مبالغة وتزيد على سبيل التشويق والجذب وقد تطرقنا الى ذلك في طيات البحث، ومع ذلك فهناك ما يرد به على مسألة التهميش هذه فعلى رأي أحد الباحثين ان هؤلاء الأزواج هم الذين همشوا أنفسهم قبل أن يهمشهم المجتمع، أو العذريون، أو تاريخ الأدب او تاريخ الحب. لقد رضوا بأن يقترنوا بمحبوبات العذريين وهم يعلمون بأنهن مرتبطات بعلاقة عشق معهم، ولكنهم كانوا إما مترفين طارئين اختطفوا حبيبات العذريين بعد أن دفعوا أثمانهن، كما في قصة زواج عفراء من رجل تري من أهل الشام في حين كان ابن عمها عروة بن حزام غائبا يبحث عن مهرها، وإما ان يكونوا من أراذل الناس، رضوا بالمهانة والإرتباط بنساء لا ترغب فيهم، كماهو الحال مع نبيه الأسود الذي تزوج بثينة، أو زوجوه بها على رغم إرادته وإرادتها، وحتى لا يزوجوها بجميل، وبعد أن رفض فتيان القبيلة الأسوياء بالزواج منها بعد أن سارت الركبان بقصتها مع جميل.[1]

إذن الحب العذري لم يكن مسؤولا عن تهميش الزوج الشرعي، وبتعبير اخر ان هذا التهميش لم يكن مقصودا، وبالتالي لايصلح حجة لنفي العفة عن الحب العذري ومصدره إما قصص أحداثها متزيدة مفتعلة، أو أزواج مهمشون من قبل المجتمع ليس للحب العذري أو للمحبين دور او هدف في تهميشهم.

٤. وفيما يخص الوصف الحسي المادي في الغزل العذري وكونه لا يتناسب مع مسألة العفة في هذا اللون من الغزل، وكيف لنا أن نجمع بين العفة والوصف الحسي؟ وكيف نبرر التوافق في الوصف بين شعراء الغزل الحسي وشعراء الغزل العذري؟ وما يتبعه من تكرار صور نمطية بعينها كل

١. ينظر الأغاني: ٢٤/ ١٤٨.

هذه الأسئلة وغيرها تصبح ليست ذات أهمية كبيرة أو تكاد تتلاشى إذا ما أدركنا أن الحسية ليست نقيضا للعفة عند العذريين، فقد يكون العاشق حسيا وعفيفا في الوقت ذاته، يصح هذا إذا ما عرفنا أن من النقاد من ميز بين الحسية عند العذريين وسواها وهو ما أسموه «بالحسية العذرية» فقد ذهب الدكتور طه حسين الى أن غزل الاسلاميين لم يكن وسيلة بل كان غاية، وهو مع هذا لم يكن بريئا من المادة، فجميل وقيس بن ذريح والمجنون قد وصفوا أجسام محبوباتهم وصفا مفصلا لا يخلو من دقة، ولكنه لا يشك في أن هذا الوصف المادي لم يكن الغرض أو الغاية التي كان الشاعر يرمي اليها، وإنما كان وسيلة الى الغرض الأساس الذي أراده الشاعر وهو وصف النفس وما تلقى بالحب من الشقاء أو السعادة، ومن البؤس أو النعيم[1].

والى مثل هذا الرأي يذهب الدكتور يوسف اليوسف فهو يميز الوصف المادي الحسي في الغزل العذري عن سواه ويجعل له غاية أو وظيفة عقلانية مفادها كبح الحرمان والتخفيف منه، ويرى كذلك «أن أوصاف الجسد العذري هي أوصاف عذرية بمعنى أنها بعيدة كل البعد عن الفحش من جهة وعن الأستثارة الرخيصة من جهة أخرى»[2] وهناك آراء أخرى ذهبت الى هذا الرأي أي انهم لم ينكروا وجود الحسية في الغزل العذري، ولكنهم ميزوا بينها وبين سواها. وعلى هذا الأساس فهي لا تتعارض مع العفة.[3]

---

١. ينظر: حديث الأربعاء: ٢٢٦/ ١، ٢٢٥.

٢. الغزل العذري، يوسف اليوسف: ١٤٥.

٣. ينظر رأي العقاد في كتابه "جميل بثينة" ص: ٥٩، إذ يرى ان وجود النزعات الحسية في شعر جميل تعود الى طبيعة العاطفة الانسانية، ولا بأس أن يكون جميل عذريا وأن تخالطه النزعات الجسدية. وذهب الدكتور زكي مبارك في "العشاق الثلاثة": ١٧، أن الحب العذري لا يقوم على الزهد المطلق في المتعة الحسية، وإنما يقوم على أساس الصراع بين روحين يغالبان مطامع الأفئدة ومطالب الحواس. وذهب أودونيس في "الثابت والمتحول" أن العذرية تتضمن شيئا آخر هو الصدق في الحب من جهة

ونحن نرى ان الحسية لا تتناقض مع العفة، وهي عند العذريين حسية دافعها الوجد والحرمان وأساسها المعاناة، بعكس الحسية التي دافعها التسلية واللهو وأساسها الفحش واللذة الجسدية العابرة، إن اللمحات الحسية في الغزل العذري ليس فيها ما يناقض عذريته «فاللمحات الحسية في الشعر العذري استرسالا شعريا وشعوريا معا إزاء المرأة المحبوبة، فما الذي يقوله الشاعر في هذا الموقف، إذا لم يكن لجسد صاحبته نصيب في شعوره فهو جسد وروح يستحيل فصلهما»[1]

فنحن إذ نقر العفة سمة أساسية من سمات الحب العذري لا نذهب الى نفي الحسية عنها، كما لا نذهب الى التماس الأعذار والتأويلات للشعراء الذين وصفوا محبوباتهم وصفا حسيا ماديا لعدم حاجتنا الى ذلك، ولإدراكنا بحتمية المزج بين العاطفة والعقل، بين العناصر الجسدية والروحية في الحب انطلاقا من طبيعة العاطفة الانسانية، فوجودهما حتمي وضروري كوجود الروح في الجسد، بل من غير المنطقي ان نجرد الحب مهما كان عفيفا من نزعات الجسد فهو عند الشعراء العذريين ملاذهم الوحيد لرؤية المحبوبة من خلال رسم نموذج للجمال المتكامل وتصور المحبوبة من خلاله «فلم يكن للحب العذري من غرض حسي- بل كانت غايته أن يحظى المحب برؤية محبوبه أو يقنع بذكره وتصوره في خاطره أو رؤية طيفه في أحلامه، أو يتمنى لقاءه، ولو بعد قيام الساعة»[2]

٥. أما الذين قالوا بوجود ملامح رمزية في الغزل العذري فهذا لا يتنافى مع عفة الغزل العذري، ولا يتعارض مع صدقه، على أن لا يكون كل نتاج الشعراء العذريين رموزا لقضايا اجتماعية وسياسية وفكرية، فإن في ذلك كثير من التجني على هذا الشعر، كما أن فيه تكلفا لا يمكن قبوله وليس من ضير أن

والاخلاص لأمرأة واحدة من جهة ثانية، وهذا لا يستتبع بالضرورة نفي الحسية في إطار هذا الاخلاص وهذا الصدق، ٢٥٢/ ١

١. ينظر: جميل بثينة والحب العذري، خريستو نجم، المقدمة.

٢. دراسة الحب في الأدب العربي، الدكتور مصطفى عبد الواحد ٢٧/ ١.

تحمل الظاهرة الشعرية في جانب منها دلالات أخرى لقضايا وأفكار يلمح اليها الشاعر دون أن يتخلى عن موضوع الحب والعواطف، فقد تمثل الظاهرة العذرية «نوعا من المواجهة بين الحب وتقاليد المجتمع، وموقف المجتمع من ذلك الحب، وقد يتجاوز ذلك الى وضع الفرد في المجتمع بوجه عام»[1]

لقد صلح هذا الشعر في كثير من جوانبه أن يكون معبرا عن كثير من جوانب الحياة في المجتمع لذلك فإن شعر العذريين يمكن في كثير من جوانبه أن يعد قريبا من التراث الشعبي الذي تتجاوز المعاني والأحداث فيه حدود التجربة الفردية الى رموز تعبر عن جوانب الحياة والمجتمع ولهذا أضيفت أبيات الى قصائد هؤلاء الشعراء لا يعرف ناظموها، كذلك نسبت اليهم قصائد لم يقولوها.

لقد تشابهت المعاناة الفردية «الشخصية» مع المعاناة العامة «الاجتماعية» في الظاهرة العذرية لذلك صلحت كثير من المفردات ذات الدلالات الفردية النابعة من التجربة العاطفية للشاعر العذري أن تكون رموزا ودلالات مناسبة لموقف من الحياة بوجه عام ولا سيما ما يتعلق منها بالحرمان والفقد كاليأس، والتمني، والإحساس بالأسى، والشعور بالظمأ، البخل، الرضا بالقليل. الى آخره من مفردات شاعت في القصيدة العذرية مستوحاة كلها من صميم التجربة العاطفية، ولا ضير إن التمس البعض فيها دلالات تتجاوز التجربة العاطفية الفردية الى ما هو أشمل - دون أن تلغيها بالطبع - فالرمزية هنا لا تلغي العفة ما دامت لا تلغي النص العذري وما يحمله من تجربة عاطفية عدت الاساس الذي من أجله قام النص، ومن ثم صلح أن يخرج الى دلالات أخرى مفصحا بذلك عن غناه ومرونته، وخصبه الأمر الذي جعل الناس ينظرون الى أشعار العذريين على أنها تعبر عن نزعة عامة لا تحدها التجربة

١. في الشعر الإسلامي والأموي: ٩٥.

الفردية العاطفية وحدها.[1]

ونخلص من كل ذلك الى القول أن ظاهرة الغزل العذري هي ظاهرة أصيلة في الشعر العربي تتمتع بخصوصية زمانية ومكانية، واجتماعية، وأدبية، لها أسس تقوم عليها، ولعل من أبرزها العفة؛ فالعفة العذرية هي نوع من الاحترام الذي تفرضه العلاقة السوية بين الرجل والمرأة، وهي سلوك تفرضه طبيعة العلاقة بينهما، والعفة جزء من حالة العشق الحقيقي الصادق، وهي لازمة من لوازمه، والعفة تعني احترام المرأة، والجمال الذي يتجسد فيها روحا وجسدا، العفة تعني احترام الانسان لذاته، وتعني بالضرورة ايمانه بما يعتقد ويدين، وتعني ايضا احترامه للقيم السامية والتزامه بها. ومن هنا يبدو أثر الإسلام واضحا في عفة العذريين، إذ صقل النفوس وهذبها، وصانها من الابتذال، وأحاطها بالقوة والجلال والمنعة، ولاسيما المرأة التي أظهرها بصورة جديدة، وهيأ لها ما يحقق لها تلك الصورة.

العفة إذن عنصر فعال من عناصر الظاهرة العذرية، وأساس مكمل للأسس التي قام عليها، بل هي من أهم عناصر هذه الظاهرة، ولا يمكن لأحد أن يتجاهلها لمجرد المخالفة أو الجري وراء النظريات الغربية المادية والرؤى، والطروحات الاستشراقية الحاقدة على تراثنا العربي الاسلامي ومن سار في ركابهم من النقاد والدارسين العرب.

١. ينظر في الشعر الاسلامي والأموي: ١٠٠.

المصادر

١ـ الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، تحقيق: علي النجدي ناصف، مؤسسة جمال، بيروت، د.ت.

٢ـ تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧٤.

٣ـ تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، الدكتور شكري فيصل، دار العلم للملايين، الطبعة الخامسة، بيروت، د.ت.

٤- التطور والتجديد في الشعر الأموي، الدكتور شوقي ضيف، الطبعة الثامنة، دار المعارف، مصر.

٥- الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، أدونيس، الطبعة الرابعة، دار العودة، بيروت، ١٩٨٣.

٦- جميل بثينة، عباس محمود العقاد، مطبعة المعارف، سلسلة إقرأ: ١٣ القاهرة.

٧- جميل بثينة والحب العذري، الدكتور خريستو نجم، دار الرائد العربي بيروت، ١٩٨٢.

٨ ـ الحب العذري نشأته وتطوره، الدكتور أحمد عبد الستار الجواري، دار الكتاب العربي، مصر، مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٤٨.

٩ـ الحب والغزل بين الجاهلية والإسلام، عبد الله أنيس الطباع، د.ت.

١٠ـ حديث الأربعاء، الدكتور طه حسين، الطبعة الثامنة، دار المعارف، مصر، القاهرة.

١١ـ دراسة الحب في الأدب العربي، الدكتور مصطفى عبد الواحد، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ت.

١٢- ديوان جميل شاعر الحب العذري، تحقيق الدكتور حسين نصار، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، د.ت.

١٣- ديوان توبة بن الحمير، تحقيق الدكتور خليل العطية، مطبعة الإرشاد، بغداد، ١٩٨٦.
١٤ـ سوسيولوجية الغزل العربي، الغزل العذري نموذجا، الدكتور الطاهر لبيب، ترجمة مصطفى السناوي، دار الطليعة، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٨٨.
١٥- العرجي وشعر الغزل في العصر الأموي، وليم نقولا شقير، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٦.
١٦ـ العشاق الثلاثة، الدكتور زكي مبارك، المكتبة العصرية، بيروت.
١٧ـ الغزل العذري، دراسة في الحب المقموع، الدكتور يوسف اليوسف، دار الحقائق، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٨٢.
١٨ـ الغزل الشعر العربي الحديث، سعيد دعيبس، المكتبة الوطنية، بنغازي، ١٩٧١.
١٩- الغزل العذري ليس عذريا، بحث للدكتور حسن جبار الشمسي، جامعة البصرة، كلية التربية.
٢٠ـ في أدب الإسلام، عصر النبوة والراشدين وبني أمية، محمد عثمان علي، دار الأوزاعي، بيروت، ١٩٨٤.
٢١- في الحب والحب العذري، الدكتور صادق جلال العظم، الطبعة الرابعة، نشر وتوزيع دار الجرمق، د.ت.
٢٢- في الشعر الإسلامي والأموي، الدكتور عبد القادر القط، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٩.
٢٣- ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي، الدكتور محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠.
٢٤- مصارع العشاق، أحمد بن جعفر السراج، دار صادر، بيروت، ١٩٥٨.
٢٥ـ نقد الغزل العذري في العصر الأموي قديما وحديثا، دراسة تقويمية، عبدة يحيى صالح الدباني، رسالة دكتوراه، جامعة الموصل، ٢٠٠٣.

مقدمات القصائد عند الشعراء العرب
في خراسان في العصر الأموي

مقدّمة

البحث هو دراسة في مقدمات قصائد الشعراء العرب في بيئة خراسان، إحدىٰ البيئات العربية النائية حيث كان للشعر الذي نشأ فيها خصوصية معينة، إذ أنه يعد من شعر الحرب والفتوح، وقد كان معظم الشعراء الذين نظموا هذا الشعر هم من المحاربين الذين اشتركوا في الفتوحات العربية الاسلامية.

لقد صور الشعراء في مقدماتهم هذه آلامهم النفسية لفراق الأهل والأحبة، ذلك الفراق الذي فرضته ظروف القتال والترحال الىٰ أماكن نائية، فكانت معبرة بصدق عن واقع الشاعر وظروفه، ونفسيته المضطربة لبعده عن أهله وأحبته، وصراعه الدائم بين واجبه تجاه وطنه ودينه، وبين عاطفته التي جعلته دائم النزوح نحو أماكن أخرىٰ في الجزيرة العربية، وعلىٰ هذا فقد تحول الشاعر بمقدماته التقليدية الطللية منها والغزلية الىٰ صور جديدة تنبض بالحنين الىٰ الوطن والاشتياق الىٰ ديار الأهل.

إن هؤلاء الشعراء المحاربين اتخذوا أنماطا جديدة من المقدمات، إذ تحولوا بالمقدمات التقليدية الى مقدمات أو أبيات يستهلون بها قصائدهم تلائم ملاءمة شديدة ظروف الحرب والقتال، سيما وأن معظم الشعراء الذين أقاموا في خراسان ومنهم الشعراء الذين اعتمدتهم في دراستي هذه هم من الشعراء الفرسان الذين أجادوا فن القتال الى جانب إجادتهم فن الشعر.

أما النصوص الشعرية التي اعتمدتها في دراستي فهي نصوص مختارة آثرت منها القدر الذي يجلي فكرة البحث ويجعلها واضحة أما الشعراء الذين اعتمدتهم في اختيار النصوص الشعرية فمعظمهم من الشعراء الفرسان الذين تميزوا في ساحات القتال بمقدرتهم القتالية العالية، وهم الذين أقاموا في خراسان فترة طويلة من حياتهم وذلك لظروف القتال التي حتمت عليهم ترك أهلهم وأوطانهم ومرافقة الجيوش المتجهة الى أماكن نائية لتأدية الواجب. وقد اعتمدت منهجا في إيراد المقدمات، إذ قسمتها الى: مقدمات طللية، ومقدمات غزلية وأوضحت من خلالها التحول الذي أصابها على أيدي هؤلاء الشعراء.

ولا يفوتني أن أذكر بأنني حاولت جهد الإمكان أن أتبع ترتيبا زمنيا مع الشعراء، ولكن هذا لم يتحقق مع جميع الشعراء، ولاسيما المقلين والمغمورين منهم، إذ لم أستطع أن أتبين وفاتهم على وجه التحديد فأرجوا أن يكون لي عذر في ذلك.

وأود أن أشير الى أنني تجاوزت أحيانا المقدمات بطابعها المعروف الى مايستهل به الشعراء قصائدهم من أبيات شعرية لا تتجاوز البيت أو البيتين، والسبب في ذلك أن الفكرة الأساسية للبحث هي التماس بعض مظاهر التجديد في مقدمات الشعراء، وقد وجدت أن التجديد قد يكون في المقدمة الطللية أو الغزلية، وقد يكون في الملاءمة الجيدة بين ما يستهل الشعراء به قصائدهم ومقطوعاتهم، وبين موضوعات هذه القصائد والمقطوعات.

خراسان واحدة من البيئات الإسلامية التي تم فتحها في القرن الأول الهجري، وقد هاجر اليها الكثير من القبائل العربية التي سكنت البصرة، والكوفة ومنها انطلقت الجيوش الاسلامية لاستكمال عمليات الفتح العربي الإسلامي نحو بلاد المشرق، فكانت خراسان مسرحا لنشاطات حربية، وصراعات سياسية، وعصبيات قبلية على غرار ما كان يحدث في البيئات العربية الأخرى ولاسيما البصرة والكوفة أقرب البيئات الإسلامية إليها.

إن الشعر الذي نشأ في بيئة خراسان كان يحمل سمات أدب المجتمعات الإسلامية الجديدة الذي نشأ في البلدان المفتوحة في القرن الأول الهجري، والذي قال عنه الدكتور شكري فيصل «كان أدبا مطبوعا، وموجزا من حيث خصائصه الأسلوبية، وطبيعته الفنية»[1]. كما أن بعض شعراء العرب في خراسان قد اشتركوا في عمليات التحرير الاسلامية فكان لشعرهم سمات شعر الفتوح الذي توخى فيه الشاعر الإيجاز، والابتعاد عن التكلف، إذ ما كانت تعينهم ظروف القتال، وقسوة الحياة على التنفس الغنائي الهادئ، والتعبير الوجداني المنساب في قصائد متأنية، وعلى هذا فقد كان للشعر الذي نشأ في خراسان سمات جديدة مستمدة من الظروف التي عاشتها بيئة خراسان، وقد أشار الدكتور حسين عطوان الى بعض هذه السمات في قوله «أنهم نظموه في مقطوعات جديدة نابعة من طبيعة حياتهم السياسية والعسكرية.»[2]

ويبدو لي من خلال دراستي لهذا الشعر أنه شعر مقطوعات قصيرة عند أغلب

١. المجتمعات الإسلامية في القرن الأول الهجري، ص: ٣٦٠.
٢. الشعر العربي بخراسان في العصر الأموي، ص: ٢٢٩.

الشعراء الذين نشأوا في خراسان، وهذا لايعني انعدام القصائد والمطولات لديهم وإنما غلبت المقطوعات الشعرية على القصائد حتى بدت ظاهرة واضحة للمطّلع على شعرهم.

ويمكننا أن نرجع شيوع هذه الظاهرة في شعر كثير من الشعراء العرب في خراسان الى أحد أمرين:

أحدهما: ظاهرة الضياع التي صاحبت الشعر العربي بمراحله المختلفة، ولاسيما في هذه المرحلة التأريخية من مراحل الشعر العربي، إذ أصابه كثير من الضياع والاضطراب، والخلط، فهو شعر اختلطت فيه أمور الحرب، والسياسة، والعصبية، وكما كانت هذه المؤثرات عاملا مهما في ازدهار الشعر، فقد كان لها تأثير سلبي عليه من جهة أخرى.

والأمر الآخر: هو أن هذه المقطوعات كانت تتماشى مع طبيعة الحياة السياسية، والعسكرية التي عاشها الشعراء في خراسان، إذ كانت في مجموعها اعلانات سياسية عبر الشعراء من خلالها عن مواقف قبائلهم من الأحداث الداخلية، وبلاغات عسكرية عن نتائج الوقائع الحربية التي خاضوها داخل البلاد وخارجها.

لقد أشار الدكتور حسين عطوان الى شيوع ظاهرة المقطوعات الشعرية عند الشعراء العرب في خراسان فقال: «إن أهم ما يميز شعر الشعراء العرب بخراسان أنهم لم يصوغوه في مطولات بل في مقطوعات»[1] وقد عزى سبب ذلك الى أنهم لم ينظموا أكثره في الأغراض المألوفة التي تفرض عليهم أن يسهبوا في قصائدهم، ولا في الأجواء الهادئة التي تتيح لهم مد قصائدهم، وتطويلها، وتنقيحها، وتهذيبها، وإنما نظموه في موضوعات جديدة نابعة من طبيعة حياتهم السياسية والعسكرية، وفي ظروف عاجلة طارئة.

---

١. ينظر المرجع نفسه، ٢٢٩-٢٣٠.

وطبيعي أن الشاعر المرتبط بقبيلته الفاني في كيانها، الناطق الرسمي بلسانها لا يستطيع أن يتريث طويلا في الأحداث الكبيرة السريعة لكي يصدر بيانا عن رأي قبيلته فيها، ويتوفر على صياغته ومراجعته وتدقيقه، لأنه إن فعل ذلك فإن الأحداث تكون قد سبقته، وحينئذ لا يكون لبيانه أهمية أو قيمة، فهو يجري مع الأحداث ويسابقها.

إن شيوع المقطوعات القصيرة عند الشعراء المحاربين لا يعني انعدام القصائد لديهم، وإنما تقل كثيرا عن المقطوعات القصيرة، وقد كان شيوع المقطوعات دافعا للتحرر من التقاليد الفنية الموروثة والمتمثلة بالمقدمات التقليدية بجزئياتها المعروفة، فالشاعر يدخل الى الموضوع أو الفكرة التي يريد التعبير عنها من دون مقدمات تقليدية تعيقه عن بلوغ الهدف، ولعل ذلك جاء أمرا طبيعيا مع توفر الوحدة الموضوعية في مقطوعاتهم، إذ أن المقدمات التقليدية تخل بهذه الوحدة الموضوعية[1].

أما القصائد والمطولات عند الشعراء العرب في خراسان فقد كانت قليلة نسبة الى عدد المقطوعات لديهم، وقد حاول الشاعر من خلالها الخروج عن نطاق الموضوع الواحد الذي اتبعه في المقطوعات القصيرة، فعبر عن تجارب عديدة كما صور في الوقت نفسه مواقف شعورية متباينة، لذا فقدت معظم القصائد هذا الترابط الفني المحكم بين أجزائها والذي تجسد في المقطوعات القصيرة.

لقدر اختلف منهج الشعراء في إيراد مقدماتهم، فبينما غلب على بعضها طابع التقليد أو المحاكات للمقدمات التقليدية، حاول بعض الشعراء الابتعاد والخروج عن هذا النهج التقليدي، فكان طابع التجديد باديا في مقدماتهم التي جاءت ملائمة لظروف حياتهم وللواقع الحربي الذي عاشه معظم الشعراء العرب في خراسان. فقد صور هؤلاء الشعراء في مقدماتهم آلامهم النفسية لفراق الأهل والأحبة، هذا الفراق الذي فرضته عليهم ظروف الحرب والقتال والترحال الى أماكن بعيدة عن ديارهم

١. الشعراء الصعاليك في العصر الأموي، ص: ٥٨.

وأهلهم.

والذي يهمنا هنا هذا التحول الذي طرأ على مقدمات الشعراء المحاربين تبعا للظروف التي عاشها هؤلاء الشعراء في خراسان، ولسهولة التعرف على هذا التحول او التغيير الذي حققه الشاعر العربي المحارب في خراسان في المقدمات التقليدية سيكون تناولي لها بالشكل التالي:

المقدمات الطللية

لقد استطاع الشاعر العربي المحارب أن ينتقل بالمقدمة الطللية من الوقوف على الآثار الدارسة، ووصف معالمها وبقاياها العافية الى صور تثير في نفس الشاعر ذكرى الأهل والأحبة والأوطان التي جعلته ظروفه الجديدة ينأى عنها مرغما، فيعمد الشاعر الى رسم صور طللية تنبض بالحنين، والشوق، وتفصح عن الغربة التي يكابدها الشاعر بعيدا عمن يحب ويسعد بقربهم في البصرة والكوفة اللتين كانتا موطنا لمعظم الذين نزحوا الى خراسان.

والمغيرة بن حبناء التميمي[1] «ت٩١هـ» أحد شعراء العرب في خراسان، وأحد الجند المشاركين في الفتوحات الإسلامية يستهل إحدى قصائده في مدح المهلب بن أبي صفرة[2] بمقدمة طللية وقف فيها عند الأطلال الدارسة فأثارت في نفسه ذكرى

١. المغيرة بن جبناء التميمي في شعراء الدولة الأموية، وحبناء لقب غلب على أبيه لحبن كان قد أصيب به، وهو داء يأخذ بالبطن فيعظم، والمغيرة شاعر محسن، له أشعار جياد، وله ديوان ضاع، وللمغيرة مدائح كثيرة في المهلب، وله شعر في الحرب والقتال، توفي سنة ٩١هـ، تنظر أخبار الشاعر وشعره في: الشعر والشعراء: ١ / ١٤، الأغاني: ١٣/ ٨٤، المؤتلف والمختلف: ٣٦٩، شعراء أمويون: ٣/ ٨٧، الشعر في ظل بني المهلب: ١٦٠.

٢. المهلب بن أبي صفرة: هو أبو سعيد وإليه يرجع نسب المهالبة، وهم من الأزد نزحوا في عمان، واستوطنوا البصرة، نشأ المهلب في البصرة وتأثر بثقافات عصره الدينية، فقد عاصر كبار الصحابة والتابعين، قرأ القرآن، واهتم بالحديث، وقد ذكره ابن سعد في الطبقة الأولى في تابعي أهل البصرة،

الأهل والأحبة، ففاضت نفسه بالحنين اليهم والى موطنه في البصرة، وكان قد اغترب عنهما بفارس حيث يحارب الأزارقة هناك مع المهلب، وذكر الهمّ الذي يعتريه، والحزن الذي يساوره كلما مرت لهم في نفسه ذكرى. يقول:[1]

أَمِنْ رُسومِ دِيارٍ هاجَكَ القِدَمُ ... أَقوَتْ وَأَقفَرَ مِنها الطَلّ وَالعَلَمُ
وَما يُهيجُكَ مِن أَطلالِ مَنزِلَةٍ ... عَفّى مَعالِمَها الأَرواحُ وَالدِيَمُ
بِئسَ الخَليفَةُ مِن جارٍ تَضِنُّ بِهِ ... إِذا طَرَبتُ أَثافي القَدرِ وَالحِمَمُ
دارُ الَّتي كادَ قَلبي أَن يُجَنَّ بِها ... إِذا أَلَمَّ بِهِ مِن ذِكرِها لَمَمُ
وَالبَينُ حينَ يَروعُ القَلبَ طائِفُهُ ... يُبدي وَيُظهِرُ مِنهُم بَعضَ ما كَتَموا
إِنّي اِمرُؤٌ كَفَّني رَبّي وَأَكرَمَني ... عَنِ الأُمورِ الَّتي في غَبِّها وَخَمُ

ويبدو أن شوق الشاعر لأهله وتلهفه عليهم قد أعاقه عن اللحاق بالجند المحاربين، فمكث عند أهله بالبصرة، وهذا ما جعله يُبدي اعتذاره للمهلب في قصيدته هذه التي يبدو الاعتذار فيها مكملا لما جاء في مقدمته من حنين واشتياق، إذ يذكر الأسباب التي أعاقته عن اللحاق بالجيش، فشوقه الكبير وقف حائلا بينه وبين تلبية نداء الواجب، يقول:

وَإِنَّما أَنا إِنسانٌ أَعيشُ كَما ... عاشَ الرِجالُ وَعاشَتْ قَبلِيَ الأُمَمُ
ما عاقَني عَن قُفولِ الجُندِ إِذ قَفَلوا ... عِيٌّ بِما صَنَعوا حَولي وَلا صَمَمُ
وَلَو أَرَدتُ قُفولاً ما تَجَهَّمَني ... إِذنُ الأَميرِ وَلا الكِتابِ إِذ رَقَموا

ثم ينتقل الشاعر الى المدح بعد أن بين أن حنينه لأهله وموطنه قد غلب عليه، فهو

عرف بشجاعته وحلمه، وتذوقه للشعر، شارك بل قاد كثيرا من الحروب والمعارك الداخلية والخارجية، واكثر ما اشتهر به قتاله للأزارقة في الخوارج، وقضائه عليهم، وعيّن واليا على خراسان، توفى سنة ٨٢ هـ، تُنظر أخباره في: وفيات الأعيان: ٥/ ٣٥١، الطبقات الكبرى: ٧/ ١٢٩، العقد الفريد: ٢/ ٢١٠، الأغاني: ١٤/ ٢٨٦.

١. ينظر شعراء أمويون: ٣/ ٩٩.

إنسان كغيره من الناس له عواطف تجاه أهله، يحن إليهم ويشتاق لملاقاتهم، ولا يصبر على مجافاتهم طويلا.

وللشاعر قصيدة أخرى في مدح القائد قتيبة بن مسلم الباهلي[1] لقمعه ثورة نيزك وقتلهِ إياه، فانصرف يمدحه بالبطولات ومواجهة الأهوال، وقد بدأ قصيدته بمقدمة يذكر فيها بعض مواضع أهله في البصرة، ويحنُّ الى تلك الايام التي قضاها هناك في منازل قومه بالقرب من جبلَ سنام، فيقول:[2]

لَمَنْ الديارُ عفتْ بسفحِ سَنامِ ... إلا بقيّة أبصرٍ وثُمامِ
عصفَ الرياحُ ذيولَها فمحونَها ... وجَرينَ فوق عراصِها بتمامِ
دارٌ لجاريةٍ كأنّ رضابَها ... مسكٌ يشابُ مِزاجهُ بمُدامِ
أبلغْ أبا حفصٍ قتيبةَ مدِحتي ... واقرأ عليه تحيّتي وسلامي
يا سيفُ أبلغِها فأنّ ثناءَها ... حسنٌ وإنّكَ شاهدٌ لمقامي

ويلاحظ أنه لم يطل الوقوف على طلل الأهل والأحبة إنما كان وقوفه سريعا خاطفا سرعان ما انتقل بعده الى مدح قتيبة الباهلي، ويبدو أن ظروف الحرب والقتال التي كان عليها المسلمون في خراسان لها دورُ في اتخاذ هذا الشكل الجديد المقتضب للمقدمات، فضلا عن إدخال شحنة عاطفية جديدة اليها فرضتها حالة الغربة والابتعاد عن الأهل والديار في تلك الأماكن النائية.

---

١. قتيبة بن مسلم الباهلي: أحد ولاة العرب المسلمين وشجعانهم، وقادتهم استعمله الحجاج بن يوسف الثقفي على ولاية خراسان في خلافة عبد الملك بن مروان، فبقي فيها حتى سنة ٩٦ هـ حيث قتل في هذه السنة، كان فارسا مقتدراً شجاعا، دوّخ الترك وأثبت السيادة العربية في بلاد ما وراء النهر. تنظر أخباره في: تاريخ الطبري: ٨/ ١٢٨٢، تاريخ اليعقوبي: ٣/ ٤٠، فتوح البلدان: ٤١٢.

٢. ينظر تاريخ الطبري: ٨/ ١٢٢٦، سنام جبل مشرف على البصرة، والأبصر: حبل صغير قصير يُشد به أسفل الخباء الى وتد، والثمام: نبت ضعيف يُستعمل في خصائص البيوت.

ويستهل الشاعر ثابت قطنة[1] إحدى قصائده بمقدمة يذكر فيها حنينه الى ديار أهله وأحبته التي تركها قادما الى خراسان حيث يحارب الترك مع المحاربين في معارك مستمرة لهم وللترك فيها قتلى وجرحى ما زالت النساء تبكيهم بألم وحرقة، كما يقول[2]:

ما هاجَ شَوقُكَ مِن نُؤيٍ وَأَحجارِ ... وَمِن رُسومٍ عَفاها صَوبُ أَمطارِ
لَم يَبقَ مِنها وَمِن أَعلامِ عَرصَتِها ... إِلّا شَجيجٌ وَإِلّا مَوقِدُ النارِ
وَمائِلٌ في دِيارِ الحَيِّ بَعدَهُمُ ... مِثلُ الرَبيئَةِ في أَهدامِهِ العاري
دِيارُ لَيلى قَفارٌ لا أَنيسَ بِها ... دونَ الجُحونُ وَأَينَ الحِجَنِ مِن داري
بَدّلتُ مِنها وَقَد شَطَّ المَزارُ بِها ... وادي المَخافَةُ لا يَسري بِها الساري
بَينَ السَماوَةَ مِن حَزمٍ مُشرِقَةٍ ... وَمُعنِقٌ دونَنا أَذِيَّة جاري
نُقارِعُ التُركَ ما تَنفَكُّ نائِحَةٌ ... مِنّا وَمِنهُم عَلى ذي نَجدَةٍ شاري

فالشاعر يتألم لابتعاده عن مسارح شبابه ولهوه، واستقراره في خراسان حيث تفصل بينه وبينها مسافات شاسعة، وجبال عالية، وصحاري مقفرة هناك يقارع الأعداء، ويعرض نفسه للمخاطر، ويلاحظ ان الشاعر يذكر اماكن أهله وأحبائه في

---

١. ثابت قطنة: هو ثابت بن جابر العتكي الأزدي، من شجعان العرب وأشرافهم في العصر المرواني، وقطنة لقب له لأن سهماً أصابه في إحدى عينيه أثر اشتراكه في حروب الترك، فكان يضع قطنة عليها فعُرف بذلك.
له شعر جيد شهد الوقائع في خراسان سنة ١٠٢هـ، جمع شعره ماجد السامرائي، قُتل عام ١١٠هـ، تنظر أخباره في: الشعر والشعراء: ٢/ ٥٦، الاشتقاق: ٢/ ٤٨٣، الأغاني: ١٤/ ٢٦٣، خزانة الأدب: ٤/ ١٨٥.

٢. شعر ثابت قطنة: ٤٧. النؤى: الحفرة حول الخيمة يقيها السيول، عفاها: محاها أزال آثارها، صوب: مطر، الشجيج: الوتد المشقوق الرأس، الماثل: الرماد، الربيئة: طليعة القوم الذي ينظر لهم حتى لا يدهمهم العدو ولا يكون إلا على مرتفع، الحجون والحجن: أماكن في مكة أو جبل، السماوة: مكان في بادية العراق، الحزم: ما غلظ من الأرض وكثرت حجارته، المشرقة: الشرقية، المعنق: المرتفع، الآذي: الموج.

الجزيرة والعراق بشيء من الحسرة وتمني العودة اليها كالحجون والسماوة والحجن، وقد حالت الحرب ومقارعة الترك بينه وبينها.

ويستهل الشاعر كعب الاشقري[1] أحد الشعراء الفرسان في خراسان قصيدة له يصف فيها شجاعة المقاتلين هناك ويهجو أعداءه، ويفخر بنفسه وقومه، يستهلها بمقدمة طللية غزلية مقلدا من سبقه من الشعراء، يقول فيها:[2]

سلّمْ على الطللِ المَحيلِ الداثرِ ... وسَلِ المنازلَ هل بها من خابرِ
هل بالديارِ لسائلٍ من عامرِ ... بعد الأنيسِ وبَعد هَضْبِ السّامرِ
أقوتْ وغيرَّ رسمَها من بعده ... هوجُ الرياحِ وكلُّ جَونٍ ماطرِ
أيامُ سلمى تستبيكَ بواضحٍ ... كالأقحوانِ وَطرفِ عينٍ فاترِ

وقد يحلُّ وصف القلاع والحصون بديلا عن وصف الاطلال الدارسة، والديار العافية، فيغدو ذلك لونا من التجديد في مقدمات الشعراء العرب الفرسان في خراسان وهذا الشاعر كعب الاشقري نفسه الذي رأيناه قد وقف على الطلل الدارس في النص أعلاه استهل قصيدة له في مدح المهالبة والاشادة ببطولاتهم بأبيات يصف فيها قلعة باذغيس بهراة والتي دخلها يزيد بن المهلب سنة «٨٤هـ» يصف علوها الشاهق الذي يطاول اعنان السماء، حتى أن نيرانها لتتراءى في الليل

---

١. **كعب الأشقري**: هو كعب بن معدان الأشقري، أبو مالك، شاعر فارس من شعراء العرب وفرسانها في خراسان، ومن اصحاب المهلب الذين خرجوا معه في حرب الأزارقة، هو من الأشاقر من قبائل الأزد، له شعر كثير رواه الطبري، وترجم له وجمع شعره الدكتور نوري القيسي في كتابه: شعراء امويون: ق ٣/ ٣٧٣. تنظر أخباره في: الأغاني: ١٢/ ٢٨٣، معجم الشعراء ٢٣٦، المؤتلف والمختلف: ٦/ ٣٤٦، الشعر العربي بخرسان: ٢١٦. الشعر في ظل بني المهلب في العصر الأموي: ١٥٠.

٢. **شعراء أمويون**: ٣/ ٤٠٧، وأقوت: اندثرت ودرست، هوج الرياح: الرياح الشديدة، جون السحاب: السحب الداكنة الكثيرة المطر، تستبيك: تسحرك وتجذبك نحوها، الأقحوان: أراد به الاسنان البيضاء، والطرف: العين.

المظلم وكأنها النجوم المتلألئة، فلما تقدم اليها يزيد، وقع الذعر في قلوب ساكنيها فأذعنوا له كارهين، يقول في ذلك:[1]

وباذغيسُ التي مَنَّ حلَّ ذروتها ... عزُّ المُلوكِ فإنَّ شا جارَ أو ظَلَما
منيعةٌ لم يكِدْها قبَلهُ مَلكُ ... إلا إذا واجهتْ جيشاً له وَجَما
تُخَالُ نيرانَها من بُعدِ منظرها ... بعضَ النجومِ إذا ما لَيلُها عَتَما
لما أطافَ بها ضاقتْ صدورُهُم ... حتى أقرّوا له بالحكم فاحتكَما
فذلَّ ساكنُها من بعدِ عزّتهِ ... يُعطي الجزيَّ عارفاً بالذلِ مهتضما

المقدمة الغزلية

وبحكم الظرف الذي عاشه الشاعر العربي في خراسان فقد بدأ قصيدته في كثير من الأحيان بالحديث للمحبوبة عن الأدوار البطولية في القتال، وثباته مع الآخرين في ساحات الحرب، وتحمله للمخاطر الكبيرة في مثل تلك المواقع، ويبدو الشاعر في حديثه هذا في مستهل قصائده وكأنه استغنى بهذه المقدمة عن المقدمة الغزلية التقليدية، أو أنه تحول عنها الى صورة جديدة مشرقة تتناسب والحالة الجهادية المشرقة التي أصبح عليها الشاعر العربي المحارب في بيئة خراسان.

وهذا الشرعبيّ الطائي[2] يبعث بقصيدته الى والي العراق خالد بن عبد الله

---

١. شعراء أمويون: ٣/ ٤١٦، وباذغيس: قلعة في هراة ببلاد فارس: شا: شاء، لم يكدها: لم يقهرها، وجم: سكت على غيظ، الجزي: جمع جزية، وهي المال الذي يؤخذ من أهل الذمة، المهتضم: المرتضي.

٢. الشرعبي الطائي: هو أحد شعراء العرب الفرسان، له نشاطات ومشاركات في الحروب التي جرت في خراسان وبلاد فارس، كان معاصرا لخالد القسري والي العراق له شعر في الحرب والحماسة. ينظر: تاريخ الطبري: ٩/ ١٥٥٩.

القسري[1] يضمنها نتائج معاركهم في بلاد فارس، ويفصح في مقدمتها عن شعوره بالغربة في هذه البلاد البعيدة، وشوقه لأحبائه، وأهله في العراق، ويتطلع الى التئام الشمل الذي يراه بعيدا طالما أن المسافات بعيدة، والمنايا ما زالت تقف حائلا دون ذلك، يقول[2]:

تَذكرتُ هندا في بلادٍ غريبةٍ ... فيا لكَ شوقاً، هل لِشملِكَ مَجْمَعُ!
تذكرتُها والشاشُ بيني وبينِها ... وشِعب عِصامٍ والمنايا تطلّعُ
بلادٌ بها خاقانُ جَمٌّ زحوفهُ ... وجيلانَ في سبعينَ ألفا مُقنّعُ
إذا دبَّ خاقانُ وسارتْ جنودهُ ... أتتنا المنايا عند ذلك شرعُ
هنالكَ هندٌ ما لنا النَّصفُ منهُمُ ... وما إن لنا يا هندُ في القومِ مَطمَعُ
ألا رُبَّ خَوْدٍ خَدْلةٍ قد رأيتُها ... يسوقُ بها جَهْمٌ من الصّغْدِ أصمَعُ
أُحامي عليها حينَ ولَّى خليلُها ... تَنادي إليها المسلمينَ فتُسمِعُ
تُنادي بأعلى صوتِها صفَّ قومِها ... ألا رجلٌ منكم يَغارُ فيرجِعُ
ألا رجلٌ منكم كريمٌ يردّني ... يرى الموتَ في بعض المواطنِ يَنفعُ
فما جاوبوها غيرَ أنَّ نَصِيفَها ... بكفِّ الفتى بين البرازيقِ أَشنَعُ
إلى الله أشكو نَبْوَةً في قلوبِها ... ورُعباً ملا أجوافهَا يتوسّعُ
فَمنْ مبلغٌ عني ألوكا صحيفةً ... إلى خالدٍ من قبلِ أن تتوزعُ
بأنّ بقايانا وأنّ أميرنَا ... إذا ما عددناهُ الذليلُ الموقّعُ
هم أطمعوا خاقانَ فينا وجندَه ... ألا ليتنا كنا هَشيماً يُزعزِعُ

وهكذا تبدو ذكرى الحبيبة حافزا للشاعر للحديث عن الأحداث، والمخاطر التي يلاقيها ورفاقه في تلك الثغور النائية، كما كشفت الأبيات عن تقرير تفصيلي سجله

١. خالد القسري: هو خالد بن عبد الله القسري والي العراق في زمن هشام بن عبد الملك.

٢. ينظر تاريخ الطبري: ٩/ ١٥٥٤، والشاش، وشعب عصام: أماكن في بلاد خراسان، النصف: الانتصاف، الخود: الفتاة الجميلة الشابة، الخدلة: غليظة الساق، الجهم: الغليظ الكريه، الأصمع: صغير الأذنين، النصيف: الخادم، البرازيق: الفرسان، الألوك: الرسالة، الموقّع: المذلل الذي أصابته البلايا.

الشاعر من موقع الحدث بيّن من خلاله قوة خصمه ونكايته بهم، وما أصاب النساء من الفزع والهلع، وما وقع على بعضهن من الأسر والسبي، حتى أخذن يستغثن ولا مغيث، وبين كذلك تخاذل بعض الجنود وتقاعسهم، ووسم قائدهم بالخسة والدناءة، وهو تقرير حيّ تكاد نفس الانسان تذوب حسرة وألما إذا قرأه، ولهذا يعد مثل هذا الشعر وثيقة تأريخية مهمة وصادقة لمعرفة مجرى الأحداث، وما يحدث في تلك الثغور وفي أثناء تلك المعارك من أمور غير خاضعة للتزييف والتغيير. وتبدو الصورة التي رسمها الشاعر في مقدمة قصيدته الغزلية وذكره لهند صورة قاتمة بشعة مخزية لما يلاقيه الانسان المسلم ولا سيما النساء على أيدي الخصوم من الذل والهوان بسبب التخاذل احيانا، وبسبب خيانة بعض القادة أحيانا أخرى وهي لا شك صورة حقيقية صادقة تلك التي رسمها الشاعر لما يحدث في أثناء المعارك في ساحات القتال.

وقد يستخدم الشاعر أسلوب الحوار مع المحبوبة للإفصاح عن البطولات القتالية والكشف عن القيم الخلقية الاسلامية العالية التي تجسدت في شخصيات المحاربين المسلمين غالبا، وفي الحالتين فإن ورود هذه الأفكار عند الشعراء في مقدمات قصائدهم يعد نمطاً جديداً فرضته ظروف جديدة عاشها الشاعر هي ظروف القتال والحرب، والاغتراب الذي صاحب ذلك.

والشاعر ثابت قطنة شخصية تأثرت بالتيارات والحركات الفكرية والانسانية والاجتماعية في عصره، وقد حاول ان يكشف عن هذه الشخصية في بعض قصائده كما في قصيدته هذه التي وظف فيها مناجاته لهند وحواره الهادئ معها في الكشف عن تلك الشخصية وما تؤمن به من افكار إذ يقول:[1]

يا هِندُ إنّي أَظُنُّ العَيشَ قَد نفدا ... وَلا أَرى الأَمرَ إِلّا مُدَبَّراً نَكِدا
إِنّي رَهينَةُ يَومٍ لَستُ سابِقُهُ ... إِلّا يَكُنّ يَومُنا هذا فَقَد أَفِدا

١. شعر ثابت قطنة: ٣٩، ونفد: أي فنى وانقضى، أفد: دنا وأسرع، أحد: جبل أحد المعروف في المدينة، نرجي: نؤخر، عندا: مال عن الطريق، قددا: تفرقا وتشتتا.

بايَعــتُ رَبّي بَيعــاً إِنّ وُفّيــتُ بِــهِ جارَوتُ قَتلىٰ كِراماً جاوَروا أَحُدا
يــا هِنــدُ فَاِســتَمِعي لي إِنَّ ســيرَتَنا أَنّ نَعبُــدَ اللهَ لَم نُشــرِكُ بِــهِ أَحَــدا
نُرجــي الأُمــورَ إِذا كانَــتٌ مُشبَهَــةً وَنُصدِقُ القَولَ فيمَن جارَ أَو عَنَــدا
المُسلِمونَ عَلــىٰ الإِســلامِ كُلِّهِــم وَالمُشــركونَ أَشــنّوا ديــنَهُم قِــدَدا
وَلا أَرىٰ أَنَّ ذَنبــاً بــالِغٌ أَحَــداً م الناسِ شركاً إِذا ما وَحَّدَ الصّمدا

وقد تبدو الحبيبة في أحيان أخرىٰ لائمة للشاعر فيما يبدي من اندفاع في سبيل تحقيق المبادئ وإداء الواجب حرصا علىٰ حياته، وخوفا عليه، وهذا هو حال الثريا مع جرير بن عرادة التميمي[1] في مقدمة إحدىٰ قصائده التي يبدو فيها وهو يحاور الثريا التي أظهرت لومها له لغيابه المتواصل وانشغاله بالحرب عنها وعن قومها، يقول[2]:

أَلَمْ تَــرِني أنّ الثريــا تَلــومَني وقبلَكَ ما عاصيْتُ لومَ العواذِلِ
ألا حينَ كان الرأسُ لونينِ منهما سوادٌ ومخضوبٌ به الشيبُ شامِلُ
تقول أتىٰ يومُ القيامةِ فاصطنعْ لنفسكِ خيراً قلتُ إنّي لفاعِلُ
كريمةُ قومٍ حمّلوني مَجدهُمْ وإنّي لهم مادمتُ حيّا لحَامِلُ

فالمشاركة في القتال واجب مقدس وشرف ومجد يصنعه الشاعر لنفسه وقومه ودينه فلا يثنيه عنه لوم الحبيبة ولا عذل العواذل.

١. جرير بن عرادة التميمي: هو أحد شعراء الثغور، فارس شارك في حروب خراسان له شعر في الفروسية والحرب.
٢. الأغاني: ١٤/ ٢٧٠.

مقدمة الحديث عن هموم النفس وأحوال الدهر والكبر والشيب

لقد حاول الشعراء العرب في خراسان ان يلائموا بين مقدماتهم والموضوعات التي طرقوها بما لم يناسب الظروف والاوضاع التي كانوا عليها، ويتصدر هذا النوع من المقدمات – التي تأتي غالبا بمقدار بيت او أبيات معدودة – أغراض وصف الأوضاع المضطربة المتأزمة، أو وصف الحرب، أو غرض الرثاء، فهم إنْ وصفوا الأوضاع المضطربة أو رثوا قتلاهم في الحروب افتتحوا هذه القصائد بالحديث عن الهمّ الشاغل، والأرق الدائم، وعن الحياة والموت بما يناسب نفس الشاعر المضطربة المهمومة القلقة في مثل تلك الظروف القاسية، وهذا الحارث بن الحشرج الجعدي[1] يهيب بالعرب أن يتحدوا، وأن يحذروا الفتنة التي دبت بين صفوفهم، فيستهل قصيدته بالحديث عن الأرق، والهمّ الشاغل لما حلّ بالبلاد من الفتنة والاضطراب، فيقول:[2]

أَبِيتُ أَرْعَى النُّجُومَ مُرْتِفِقًا ... إِذَا اسْتَقَلَّتْ تَجْرِي أَوَائِلُهَا

مِنْ فِتْنَةٍ أَصْبَحَتْ مُجَلِّلَةً ... قَدْ عَمَّ أَهْلَ الصَّلَاةِ شَامِلُهَا

مَنْ بِخُرَاسَانَ وَالْعِرَاقِ وَمَنْ ... بِالشَّامِ كُلٌّ شَجَاهُ شَاغِلُهَا

فَالنَّاسُ مِنْهَا فِي لَوْنِ مُظْلِمَةٍ ... دَهْمَاءَ مُلْتَجَّةٍ غَيَاطِلُهَا

يُمْسِي السَّفِيهُ الَّذِي يُعَنَّفُ بِالْجَهْلِ ... سَوَاءً فِيهَا وَعَاقِلُهَا

وَالنَّاسُ فِي كُرْبَةٍ يَكَادُ لَهَا ... تَنْبِذُ أَوْلَادَهَا حَوَامِلُهَا

يَغْدُونَ مِنْهَا فِي ظِلِّ مُبْهَمَةٍ ... عَمْيَاءَ تَغْتَالُهُمْ غَوَائِلُهَا

---

١. الحارث بن الحشرج: هو الحارث بن عبد الله بن الحشرج الجعدي، شاعر قيسي، عد الشجعان المقاتين، شارك في حروب العرب المسلمين في بلاد فارس، له شعر في القتال.

٢. تاريخ الطبري: ٩/ ١٨٥٧. مرتفقا: متكئا على مرفقه، الدهماء: الفتنة السوداء المظلمة، الغياطل: جمع غيطلة، وهي الظلمة المتراكبة، الملتجة: الشديدة الكثيفة.

لَا يَنْظُـرُ النَّـاسُ مِـنْ عَوَاقِبِهَـا إِلَّا الَّتِـي لَا يَبِـينُ قَائِلُهَـا

ويلاحظ أن الشاعر أجاد في اختياره للحديث عن الهمّ الشاغل والسهر الدائم موضوعا يستهل به قصيدة موضوعها الفتنة التي عمت المسلمين وانشغال الناس بها ومن ثم تحذيرهم منها وتبصيرهم بعواقبها.

والشاعر المحارب خلف بن خليفة البكري له قصيدة صور فيها مطالب قبيلته بكر وحقوقها الضائعة فاستهل قصيدته تلك بالحديث عن الأرق والهم الشاغل، فقال مجسدا موقف قبيلته من الأحداث المضطربة في خراسان، يقول فيها[1]:

أَبَىٰ هَـمُّ قَلْبِـكَ إلاّ اجْـتِمَاعَا وَيَأْبَىٰ رُقَـادُكَ إلاّ امْتِنَـاعَا
بِغَـيْرِ سَمَـاعٍ ولَـمْ تَلْقَنِـي أُحَاوِلُ مِـنْ ذاتِ لَهْـوٍ سَـماعَا
حِفظْنَـا أُمَيَّـةَ في مُلْكِهَـا وتُخْطِـرُ مِـنْ دُونِها أَنْ تُـراعَا

وقد يكون سبب هم الشاعر وأرقه أحيانا غير ماعهدنا عند الشعراء الفرسان، فقد يكون تعلقه بإحدىٰ الغانيات وهو شيخ كبير سببا في عذابه وشكواه الدائمة من تقلبها وابداء المكر والخديعة له كما يقول الشاعر كعب الأشقري في مطلع قصيدته يصف بعض حروب المهلب في رامهرمز، ويمدحه، منها قوله:[2]

يـا حفـصُ إنّي عَـداني عـنكُم السّـفرُ وقـد أرقـتُ فـآذىٰ عينـيَ السّـهرُ
علِّقتُ يـا كعـبُ بعـد الشيبِ غانيـةً والشـيبُ فيـه عـن الأهـواءِ مُزدَجَـرُ
أَمُسـكٌ انـت عنهـا بالـذي عَهـدتٌ أم حَبلُهـا اذ نأتَـك اليـومَ منبـترُ
علقُـت خَـوداً بـأعلىٰ الطـفِّ منزلهـا في غرفـةٍ دونَهـا الابـوابُ والحجـرُ
درمـاً مناكبُهـا ريَّـاً مآكمهـا تكـادُ اذ نهضـتٌ للمشيـ تنبـترُ

١. تاريخ الطبري: ٩/ ١٥٧٧- ١٥٧٩.

٢. شعراء أمويون: ٢/ ٣٩٦. والغانية المرأة الحسناء اللعوب، مزدجر: ممتنع منبت منقطع، خود: الفتاة الحسناء الشابة، الطف: موضع بالقرب من الكوفة درم مناكبها، ريّا مآكمها: مستوية الخلقة، ممتلئة الجسم، نبت بلادي: بعدت، منتجعا: طالبا للخير.

وقد تركتُ بشطّ الزابيين لها ... داراً بها يَسعدُ البادونَ والحضرُ
واخترتُ داراً بها حيٍّ أُسر بهم ... ما زالَ فيهم لمن نختارهُم خِيَرُ
لما نَبَتْ بي بِلادي سرتُ منتجعا ... وطالبُ الخيرِ مرتادٌ ومنتظرُ

ويجعل الشاعر من مطلع قصيدة اخرىٰ له شكواه من الدهر الذي ذهب بقوته وماله فأحاله الىٰ الكبر والفقر بعد الغنىٰ والشباب والكرامة كما يقول في ابياته هذه:[1]

يا قومُ غيّرني وَأَذْهَبَ قوّتي ... دهرٌ ألحَّ بطارفٍ وتِلادي
فكإنّما في المالِ نارٌ باشرتْ ... حرثاً قد آذنَ أهلَه بحصادِ
كِبرٌ ووقعُ حوادثٍ نزلتْ بنا ... والفقرُ بعدَ كرامةٍ ومهادِ
تغتالُ كلَّ مؤجّلٍ أيامه ... وتصيرُ بهجةُ ما تَرىٰ لنفادِ

وقد أجاد الشعراء للتمهيد لغرض الرثاء، وحاولوا أن يستهلوا مراثيهم بما يناسبها وما يناسب الشخصيات التي رثوها، فهذا الشاعر زياد الأعجم[2] يرثي إحدىٰ الشخصيات المحاربة، وأحد قواد الجند وهو المغيرة بن المهلب «ت ٨٢ هـ» الذي اشترك مع والده المهلب في عدة معارك، فكانت له بطولات مشهودة في المعارك التي دارت في الثغور الشرقية للدولة الاسلامية.

يستهل الشاعر قصيدته بما يناسب معاني البطولة التي تمثلت في شخصية المرثي وذلك بإعلان وفاته للقوافل والغزاة، والمحاربين الباكرين للحرب والقتال وليس لأحد سواهم لأن المرثي كان أحد أبطال الحرب وشجعانها، وفي إعلان موته

---

١. حماسة البحتري: ١٥٢، والطارف: المال المستحدث، التليد: المال الموروث، المهاد: الفراش الوثير الناعم.

٢. زياد الأعجم: هو أبو أمامة زياد بن سليم الاعجم، مولىٰ لبني عبد القيس من شعراء الدولة الاموية، وأحد فحول الشعر العربي بخراسان، كانت في لسانه عجمة فلقب بالأعجم، ولد ونشأ في أصفهان، وانتقل الىٰ خراسان فسكنها ومات فيها، وقد وهب له المهلب غلاما فصيحا ينشد شعره، توفي سنة ١٠٠هـ، تنظر أخباره في: الشعر والشعراء: ١/ ٣٤٣، العقد الفريد: ٢/ ٤٧٨، الأغاني: ١٥/ ٣٨٠، معجم الادباء: ١١/ ١٦٨.

لهؤلاء الغزاة هو أبلغ أثرا في نفوسهم، ففي ذلك إنصاف وتكريم للمرثي واعتراف وتجسيد لشجاعته النادرة، يقول:[1]

قُـلْ للقَوافِـلِ والغَـزِيِّ، إذا غَـزَوْا ... والبـاكِرينَ وللمُجِـدِّ الـرّائِحِ
إنَّ السَّـماحَةَ والشـجاعةَ ضُـمِّنا ... قـبراً بمَـرْوَ عَـلىٰ الطَّريـقِ الواضِـحِ
فَـإذا مَـرَرْتَ بِقَـبرِهِ فَـاعقِرْ بِـهِ ... كُـومَ الهِجـانِ وَكُـلَّ طِـرْفٍ سـابِحِ
وَانضَـح جَوانِـبَ قَـبرِهِ بِـدِمائِها ... فَلَقَـد يَكـونُ أَخـا دَمٍ وَذَبـائِحِ
واظْهَـرْ بِبِزَّتـهِ وعَقْـدِ لِوَائِـهِ ... واهْتِـفْ بِـدَعْوَةِ مُصْـلِتِينَ شـرامِحِ
آبَ الجُنـودَ مُعقِّبـاً أَو قـافِلاً ... وَأَقـامَ رَهـنَ حفـيرَةٍ وَضَرائِـحِ
وَأَرىٰ المَكـارِمَ يَـومَ زِيـلَ بِنَعشِـهِ ... زالَـتْ بِفَضـلِ فَضـائِلٍ وَمَـدائِحِ

ويلاحظ ان الشاعر يحاول ابراز جانب الكرم في شخصية المرثي التي كانت صنو الشجاعة عنده، ولهذا يدعو الىٰ عقر النوق عند قبره وتلطيخه بدمائها لأن هذا الفعل يليق به ويدل الآخرين علىٰ كرمه. والشاعر ثابت قطنة يكثر من رثاء آل المهلب، ويحسن استهلال مراثيه فيهم بما يناسب وقع هذا الحدث الأليم في نفوسهم، فهو في إحدىٰ مراثيه لآل المهلب استهلها بمناجاة هند بنت المهلب، وافضائه لها بما يعانيه من ألم ولوعة، وأسف لمصاب أهلها، يقول في مقدمتها:[2]

أَلا يـا هِنـدُ طـالَ عَـلَيَّ لَـيلي ... وَعـادَ قَصـيرُهُ لَـيلاً تِمامـا
كَـأَنّي حـينَ حَلَّقـتِ الثَّريـا ... سُـقيتُ لُعـابَ أَسـوَدٍ أَو سـاما
أَمَـرَّ عَـلَيَّ حُلـوَ العَـيشِ يَـوم ... مِـنَ الأَيّـامِ شَـيَّبَني غُلامـا
مُصـابَ بَنـي أَبيـكَ وَغِبـتُ عَـنهُم ... فَلَـم أَشـهَدْهُمُ وَمَضـوا كِرامـا

١. شعر زياد الأعجم: ٥٧. مرو: مدينة ببلاد فارس، كوم الهجان: النوق السمينة، الطرف السابح: الكريم من الخيل، البزة: لباس الحرب وعدته وربما سلاح الحرب، مصلتين: أصلتوا سيوفهم أي سلوها، الشرامح: الطوال، آب الجنود: رجعوا، المعقب: الراجع لغزو ثانية، القافل: العائد.
٢. شعر ثابت قطنة: ٦٠.

فَـــلا وَاللهَ لا أَنســـىٰ يَزيـــداً وَلا القَـتلىٰ الَّتـي قُتِلَـتْ حَرامـا

يفتتح قصيدة أخرىٰ له في رثاء المفضل بن المهلب فيخاطب هندا ابنة المهلب، ويشكو لها ما يكابده من ألم وحرقة باتت تفسد عليه ليله، وتذهب بنومهِ فهو في هم متواصل، يقول فيها:[1]

يَا هِنْدُ كَيفَ بِنصبٍ بَاتَ يُبكيني وعـائرٍ فِي سَـواد الْعـينِ يُـؤْذِينِي
كَـأَنّ لَـيلىٰ والأصـداءُ هاجـدةُ ليـلَ السَّـلِيمِ وأعيَـا مـن يُـداويني
لما حَنىٰ الـدَّهْرُ مـن قَـوسي وعّـذرني شيبي وقاسيتُ أَمـرَ الغِلـظِ واللِـين
إِذا ذكـرتُ أَبَـا غَسَّـان أرّقنـي هـمٌّ إِذا عـرّضَ السـارون يُشـجيني
كَـانَ الْمفضـلُ عِـزاً فِي ذَوي يَمَـنٍ وعصـمةً وثـمالاً لِلْمَسَـاكِين
مازلـتُ بَعـدكَ فِي هـمٍّ يَجـيشُ بـه صَدري وفي نَصَبٍ قـد كـانَ يُبلينـي
غيثـاً لـدىٰ أزمـةٍ غـبراءَ شَـاتِيَةٍ مـن السـنين ومـأوىٰ كـلَّ مِسْـكينِ

ويبدو ان افتتاح الشعراء قصائدهم في الرثاء بهذا الحوار أو المناجاة للمرأة هو نوع من الفرصة التي اتاحت للشاعر التعبير عن همومه الخاصة وما آل اليه بعد تقادم الدهر عليه، وكبر سنه، وموت من كان يودهم ويستند عليه.

وفي مرثية أخرىٰ للشاعر في يزيد بن المهلب يستهلها بأبيات مناسبة للغرض يتحدث فيها عن طول ليله وماساوره من هم وقلق وانشغال وارق لفقد فارس من فوارس المسلمين، ويبدي حزنه العميق لفقد البطولة والشجاعة والهمم العالية والغيرة علىٰ الدين، فموته فاجعة كبيرة ليس للشاعر فحسب بل للمسلمين جميعا

١. ثابت قطنة: ٦٤، والنصب: الداء والبلاء، العائر: كل ما أعل العين، الأصداء: جمع صدىٰ وهو الصوت، الهجود: النوم، السليم: الملدوغ، أعيا: أعجز، عذرني: أي هدني، سرىٰ: سار ليلا، أشجاه: أحزنه، الثمال: الغياث الذي يقوم بأمر قومه، جاشت النفس: ارتفعت من حزن أو فزع، الأزمة: السنة المجدبة، شاتية: ذات قحط، يقال شتا القوم إذا أجدبوا في الشتاء، لأن المجاعات أكثر ما تصيبهم في الشتاء البارد.

ولكن هم الشاعر اكبر وبلاءه أعظم فهو طالما حارب معه وتحت أمرته فشهد من بطولاته مالم يشهده الآخرون، يقول فيها:[1]

أَبى طولُ هذا اللَيلِ أَن يَتَصَرَّما ... وَهاجَ لَكَ الهَمُّ الفُؤادَ المُتَيَّما
أَرِقتُ وَلَم تَأرُقْ مَعي أُمُّ خالِدٍ ... وَقَد أَرِقَتْ عَيناىَ حَولاً مُجرِما
عَلى هالِكٍ هَدَّ العَشيرَةِ فَقدَهُ ... دَعَتهُ المَنايا فَاِستَجابَ وَسَلَّما
عَلى مَلِكٍ يا صاحَ بِالعَقرِ جَبَّنَتْ ... كَتائِبُهُ وَاِستَورَدَ المَوتَ مُعلَما
أُصيبَ وَلَم أَشهَدْ وَلَو كُنتُ شاهِداً ... تَسَلَّيتُ إِن لَم أَجمَعَ الحَيَّ مأتَما
وَفي غَيرِ الأَيّامِ يا هِندُ فَاِعلَمي ... لِطالِبِ وِترٍ نَظرَةً إِنْ تَلَوَّما

وقد يلجأ الشعراء المحاربون الى ما يناسب ظروف الغربة والبعد عن الأوطان في أماكن سكناهم الجديدة، فيستهلون مراثيهم بذكر الأماكن التي قضى فيها المرثي، ويدعون لها بالسقيا كعادة العربي، فنراهم يذكرون خراسان، والجوزجان، ومرو، وبلخ، وغيرها، وبهذا تعد قصائدهم تلك وثائق تأريخية مهمة تتحدث عن وجود العرب المسلمين في تلك الأماكن، والمعارك التي خاضوها، والانتصارات التي حققوها، والشهداء الذين قضوا هناك. وهذا سليمان بن قتة يرثي أسد بن عبد الله القسري أحد ولاة الأمويين وقادتهم في خراسان في الجهاد، فرثاه الشاعر رثاء حارا، واستسقى لقبره، وأشاد بشجاعته، إذ يقول في مطلع قصيدته:[2]

سَقَى بَلْخاً سهلَ بلخٍ وَحَزنَهَا ... وَمَرْوَيْ خُرَاسَانَ السَّحَابَ الْمُجَمَّمَا
وَمَا بِي لِسُقْيَاهُ وَلَكِنْ لحفرةٍ ... بِهَا غَيَّبُوا شِلْواً كَرِيماً وَأَعْظُمَا

---

١. شعر ثابت قطنة: ٥٧. أن يتصرما: أي ينصرم وينتهي، حولا مجرما: أي حولا كاملا، جبنت: وصفت بالجبن، طالب الوتر: الموتور الذي قتل له قتيل فلم يدرك دمه.

٢. تاريخ الطبري: ٩/ ١٦٣٩، وبلخ ومرو: أماكن في خراسان، المجمم: الكثير، الشلو: الجلد أو الحسد، الرجم: القتل، وراجم عن قومه: ناضل عنهم، العفرني: الداهية والنافذ من الأمر المبالغ فيه مع خبث، العثمثم: الأسد القوي.

مُــرَاجِمَ أقــوامٍ وَمُــرْدِيّ عَظِيمَــةٍ وَطِــلابَ أوتــارٍ عفرنــاً عَثَمْثَــا
لَقَدْ كَانَ يُعْطِي السَّيْفَ فِي الْروعِ حَقَّهُ وَيَــرْوِي السِّــنَانُ الزَّاعِبِــيُّ الْمُقَوَّمَــا

ويبدو ان مثل هذه المقدمات أتاحت للشعراء التعبير عن بطولاتهم، وبطولات قادتهم، وبطولات الجند المحاربين بشكل عام، كما أتاحت لهم التعبير عن هواجس النفس ومكنوناتها ساعة الموت بعيدا عن الأهل والأحبة، بعيدا عن الأوطان في أصقاع نائية، وهذا كثير بن الفريزة النهشلي يستهل قصيدة طويلة له ببيتين يستنزل فيهما رحمة الله الواسعة على الفرسان الذين استشهدوا في أثناء فتح الجوزجان، يقول فيهما[1]:

سَــقَى مُــزْنُ السَّــحَابِ إذا اسْــتهلّتْ مَصَــــارِعُ فِتْيَــــةٍ بالجُوزَجَــــانِ
إلى القَصْرَيْنِ مــن رُسْــتاقِ خَــوطٍ أقــــادَهُمُ هنــــاكَ الأَقْرَعــــانِ

وقد يستهل الشاعر قصيدته أحيانا بالشكوى من كبر السن، والضعف والشيب الذي كان سببا لهجر الغانيات، وابداء القطيعة له كما في مقدمة للشاعر كعب بن معدان الأشقري يمدح فيها المهلب، ويذكر حربه للأزارقة، يقول فيها:[2]

طَرِبــتُ وَهــاجَ لي ذاكَ اِدِّكــارا بِكِــشٍ قَــد أَطَلــتُ بِــهِ الحِصــارا
وَكُنــتُ أَلَــذُّ بَعــضَ العَــيشِ حَتّــى كَــبِرتُ وَصــارَ لي هَمّــي شِــعارا
رَأَيــتُ الغانِيــاتِ كَــرَهِنَ وَصــلِي وَأَبْــدَينَ الصَّرِــيمَةِ لي جِهــارا
غَرِضْــنَ بمجلســي وكَــرِهْنَ وَصْــلِي أوانَ كُسِــيتُ مــن شَــمَطٍ عِــذارا

١. تاريخ الطبري: ٥/ ٢٩٠٢، وفتوح البلدان: ص ٣٩٨، والجوزجان، ورستاق خوط: أماكن في خراسان، الأقرعان: يريد الأقرع بن حابس ومن استشهد معه، اقادهم: تقدمهم.

٢. شعراء أمويون: ٢/ ٤٠٤، كش: قرية بأصفهان، الصريمة: القطيعة، غرضن بمجلسي: مللنه، وضجرن منه، الشمط: بياض بالرأس يخالط سواده العذار: جانبا الرأس، زرى عليه: عابه، أحفى: أساء اليك وألصق بك ما تكره، المؤبد: المخلد، لا ينون لها: لا يتوانون عنها، والغرار: جمع غار، وهو الغافل.

زُرَيْـــنَ عـــليَّ حـــين بَـــدَا مَشِـــيبي ... وصـــــارتْ ســـــاحَتِي للهـــمِّ دارا
أتـــــاني والحـــــديثُ لـــــه نَـــــماءُ ... مَقالـــةَ جـــائرٍ أحفـــىٰ وجـــارا
ســلوا أهــلَ الأبــاطِحِ مــن قــريشٍ ... عَـــن العـــزِّ المؤبَّـــدِ أيـــنَ صـــارا
ومَـنْ يحمـي الثغـورَ إذا اسـتحرَّتْ ... حـــروبٌ لا يَنـــون لهـــا غِـــرارا

وقد تكون أبيات الشيب والكبر في مطلع قصيدة شاعر آخر ذات دلالة أخرىٰ مختلفة عن سابقتها، فيها ما يوحي بالقوة والثقة والاقتدار، فقد يكون الشيب مبعثا للحكمة والتفكير الصحيح والوعي بأمور الحياة، فبالشيب يكتسب المرء تجربة جديدة تمثل معاناة الشاعر وخلاصة مسيرة حياته يحاول ان يوصلها الى الناس ويدعوهم الى تمثيلها في حياتهم والتأثر بها، وهذا الشاعر المغيرة بن حبناء التميمي في أبيات له يستهل بها إحدىٰ قصائده يجعل من ذكر الشيب وسيلته ومنطلقه للحديث عن تجربته في الحياة من خلال حكم يبثها في ابيات له تتصدرها صرخة قوية تقول: ليس بالشيب من عار، بل انه يهزأ بمن هزئت به اذ شاب رأسه: فيقول:[1]

إِنّي هَزِئْـتُ مِـنْ أُمِّ الغَمْـرِ إِذ هَزِئَـتْ ... بِشَيبِ رَأسي وَمـا بِالشَيبِ مِـن عـارِ
مـــا شَـــقوَةُ المَـــرءِ بِالإِقتـــارِ يُقـــتِرُهُ ... وَلا سَـــــعادَتُهُ يَومـــــاً بِإِكثـــــارِ
إِنَّ الشَـــقِيَّ الَّـــذي في النـــارِ مَنزِلُـــهُ ... وَالفَوزُ فَـوزُ الَّـذي يَنجـو مِـنَ النـارِ
أَعـــوذُ بِـــاللهِ مِـــن أَمـــرٍ يُـــزَيِّنُ لي ... لَـــومَ العَشـــيرَةِ أَو يُـــدني مِـــنَ العَـــارِ

١. شعراء أمويون: ٣/ ٩٠.

وقد يستهل بعض الشعراء قصائدهم بالحديث عن غربتهم في ديار بعيدة عن الأهل والأوطان، فيعبرون عن الحنين الى تلك الديار والساكنين بها من الاهل والأحباب و الشاعر حاجب المازني أحد جند المهلب في خراسان، وشاعر محارب، له أبيات يبدو أنها كانت مقدمة لقصيدة فقدت ولم يبق منها إلا أبياتا معدودة صلحت أن تكون مطلعا لأبيات أخرى، ذكر فيها بعض أماكن قومه، وديارهم التي باعدت الحرب بينه وبينها، فيحن اليها، ويتشوق لرؤيتها فيقول[1]:

هل رام نَهيُ حمامتين مكانَه ... أم هل تَغَيرَّ بعدَنا الأحفارُ
يا ليتَ شعري غيرَ مِنيةِ باطلٍ ... والدّهرُ فيه عواطفٌ أطوارُ
هل تَرسُمُنَّ بي المطيةُ بعدها ... يَخدي القطينُ تُرفعُ الأخدارُ

ولما كان الشاعر يعاني غربة فقد الأهل والأحباب، وكان التواصل بينهما معدوما فقد لجأ الى التساؤل الذي وجهه الى نفسه دون ان ينتظر جوابا، لذا فهو يعقب بعد سؤاله بجواب تقريري يمثل غالبا حالة القلق والحيرة الكامنة في نفسه، لقد عمد الشاعر الى استخدام اسلوب الاستفهام الذي خرج ليعبر عن أمنيات الشاعر التي وجدها بعيدة التحقيق طالما ظل بعيدا عن دياره وأهله في خراسان.

وهذا شاعر آخر من بني سليم استهل قصيدته بأبيات يأسى فيها لبعده عن أهله، وانقطاعه عنهم في بلاد نيسابور، فصور طول ليله هناك، وبعد مجيء صباحه، حتى ان كواكب ليلها أصابها الإعياء فهي بطيئة لا تقدر على النهوض وربما أراد عدم اضاءتها، أو تأخر رحيلها ملمحا بذلك الى طول ليلته وتأخر صباحه في بلاد الغربة،

---

١. ينظر: معجم البلدان: ١/ ١٥٣، ٢/ ٣٣. والنهي: الغدير، حمامتين: مثنى حمامة وهي ماء لبني سعد، الأحفار: علم لموضع في بادية العرب، رسمت الناقة: أثرت في الأرض من شدة وطئها، والقطين: المقيمون في الموضع لا يكادون يبرحون، الخدر: ستر يمد للجارية في ناحية البيت.

يقول:[1]

أليلتنـــــــا بنيســـــــابور ردّي عــلّي الصــبحَ ويحِــكِ أو أنــيري
كواكبُهــــا زواحـــفُ لاغبـــاتٍ كـــأنَّ سَـــماءَها بِيَـــدي مُـــديرِ
تلـــوم عـــلىٰ الحـــوادثِ أمُّ زيـــدٍ وهـــل لـــك في الحـوادثِ مـن نكـير
جَهلـــنَ كرامتـــي وصـــددنَ عنّـــي الىٰ اجـــلٍ مـــن الـــدنيا قَصـــيرِ

ويرىٰ بعض الشعراء أنّ مَعقلهم الاخير لابد ان يكون في ديارهم مهما طال المقام في ديـار اخرىٰ، ومهما كان نصيبهم من الراحة ورغد العيش، يقول كعب الاشـقري في ذلك بعد ان عزم علىٰ ترك مرو والطبسين الىٰ عمان حيث معقلـه الأخـير وحـرزه فقد كان صاحب عزوة ومال فيها زمانا:[2]

وإنِّي تـــــاركٌ مَـــــرْواً ورائـــــي إلىٰ الطَّبَسَـــــيْنِ معتـــــامٌ عُمانـــــا
لآوِي مَعقِـــــلاً فيهـــــا وحِـــــرْزاً فَكُنَّـــــا أهـــــلَ ثروتِهـــــا زمانـــــا

وقد يذهب أحـد الشـعراء الىٰ تخفيـف حـدة الغربـة عـلىٰ الشـعراء والمحـاربين، ويدعوهم الىٰ التصبر ويحاول ان يغرس في نفوسهم الايمان ونبذ حب الدنيا والزهـد في الحياة والعمـل لكسـب الآخـرة فهـي الباقيـة وكـل ماسـواها مصـيره الـزوال، ويدعوهم الىٰ التمسك بتقوىٰ الله، ويبـدو ان مقدمته هذه دعوىٰ للثبات أمام العـدو في ساحات الحرب وهي من الجديد الذي وجدناه عند هؤلاء الشعراء افرزته ظروف الحرب والقتال ويبدو منسجما تماما مع قصيدة موضوعها وصـف القتـال، وأحـوال المقاتلين في أماكن غريبة وبعيـدة عـنهم، ومـع شـاعر مقاتـل فـارس آمـن بالقضـاء والقدر، واحب الشهادة وسعىٰ اليها بقلب جلـد جسـور، يقـول أحـد المقـاتلين في

١. ينظر تاريخ الطبري: ٨/ ٨٣٤، والبيت الثاني للمهلهل بـن ربيعـة، وينظـر: أمـالي القـالي: ٢/ ١٢٧، الزواحف المعييات: التي لا تقدر علىٰ النهوض، اللاغبات: مثلها «كأن سماءها بيـدي مـدير» يريـد أن سماءها أثقل من أن يديرها مدير، فهو إذا تكلف إدارتها لم يقدر عليها، النكير: النكران والرد.
٢. شعراء أمويون: ٢/ ٤٢٠. ومرو والطبسـين: أماكن في بلاد فارس.

خراسان:[1]

دَعْ عَنْكَ دُنْيا وَأَهْلاً أَنْتَ تارِكُهُمْ ... ما خَيْرُ دُنْيا وأهلٌ لا يَدومونا
إلاّ بَقِيَّةَ أيّامٍ إلى أجَلٍ ... فاطْلُبْ مِنَ الله أَهْلاً لا يَمُوتونا
أَكْثِرْ تُقىً الله في الأسرارِ مُجْتَهِداً ... إنَّ التُقىَّ خَيْرُهُ ما كانَ مَكْمونا
واعْلَمْ بِأَنَّكَ بالأعْمالِ مُرْتَهَنٌ ... فَكُنْ لِذاكَ كَثِير الهَمِّ مَحْزونا
إنّي أرى الغبنَ المردي بصاحبه ... من كان في هذه الأيام مِغبونا
تكونُ للمرءِ أحيانا فتمنحَه ... يوما عثارا ويوما تَمْنَحُ اللّينا

وأبيات المقدمة تسير على هذا المنوال وهي أشبه ما تكون بخطبة وعظية تذكّر بالآخرة وتدعو الى بلوغ الجنة عن طريق تقوى الله، وربما عن طريق بلوغ الشهادة كما فعل شاعرنا الفارس هنا في مقدمته هذه.

وخلاصة القول فيما تقدم نلاحظ أن الشعراء العرب في خراسان حاولوا أن يجدوا مقدمات مناسبة لقصائدهم يمكننا أن نجمل سماتها بما يأتي:

١. أنها كانت في الغالب مقدمات قصيرة لا تتجاوز أبياتا معدودة سرعان ما ينتقل الشاعر منها الى غرضه الرئيس في المدح أو الرثاء، او الوصف، ويرجع سبب ذلك الى ظروف الشاعر المحارب الذي كان يعيش أوضاعا سياسية وعسكرية مضطربة لا تسمح له بالإطالة، والتأني، والتفصيل، ولكن بالأختصار، والإشارة السريعة المعبرة.

٢. توفرت المقدمة القصيرة على ذكر أماكن إقامة الشاعر في غربته، أو أماكن القتال التي كانت تجرى فيها مواجهة الأعداء، وتحقيق الإنتصارات، وإثبات المقدرة القتالية العالية، وبطبيعة الحال فإن الشاعر يجعل هذه الأماكن مقرونة بالغربة واليأس لأنها غالبا ما تكون الحائل بين الشاعر

١. ينظر تاريخ الطبري: ٩/ ١٥٧٥.

وبين من يحب. كما كانت «الشاش»، وهي إحدىٰ الثغور النائية في خراسان حائلا بين الشرعبي الطائي، وبين محبوبته هند، إذ يقول:

تذكرتُها والشاشُ بيني وبينِها وشِعبُ عصامٍ والمنايا تَطَلّعُ

وثابت قطنة يتحسر علىٰ ديار ليلىٰ التي بدلت بأماكن مخيفة تحفها المخاطر، حيث يواجه حرب ضارية، إذ يقول:

بَدّلْتُ مِنها وَقَد شَطَّ المَزارُ بِها وادي المَخافَةُ لا يَسري بِها السّاري

وكعب الأشقري طال مكوثه ب «كش»، وهي إحدىٰ مناطق خراسان جرت للعرب المسلمين فيها حروب مع أعدائهم فصار وجوده فيها أشبه بالحصار، وشعارا لهم، يقول:

طَرِبتُ وَهاجَ لي ذاكَ اِدِّكارا بِكِشٍ قَد أَطَلْتُ بِهِ الحِصارا
وَكُنتُ أَلَذُّ بَعضَ العَيشِ حَتّىٰ كَبِرتُ وَصارَ لي هَمّي شِعارا

وكما ذكر الشاعر هذه الأماكن فقد ذكر أماكن وجود الأهل والأحبة في الأماكن التي نزح منها في الجزيرة، والبصرة، والحجون «منطقة في مكة»، والأحفار «علم لموضع في بادية العرب»، وسنام «جبل في بادية البصرة» وغيرها كثير.

٣. أما أساليب المقدمات فهي قوية متينة تجري علىٰ الأنماط القديمة في بناء الجمل، كما أنها توفرت علىٰ ألفاظ صعبة غامضة مما جعلها قريبة الشبه بالأساليب الجاهلية أحيانا، وهذا ما لاحظناه بوضوح في المقدمات الطللية خاصة. وأحيانا يأتي الغموض من ذكر الشاعر لأسماء المواضع في مقدماته، وكما ذكرنا في النقطة السابقة.

ومما يلاحظ علىٰ مقدمات الشعراء كذلك استخدامهم للتصريع، ولاسيما في المقدمات الطللية والغزلية. فهو جزء من البناء الفني الذي حرص الشعراء علىٰ الالتزام به وتقليده.

٤. جاءت مقدمات الشعراء العرب في خراسان معبرة عن ظروف الشاعر، وأحواله في تلك البيئة وعلى نحو دقيق، حيث عاش مغتربا بعيدا عن أوطانه، وأهله وأحبابه يكابده الشوق والحنين الدائم إليهم يمنعه عنهم واجب الجهاد أولا، ثم أسباب العيش، والحاجة، وقد حاول الشاعر أن يترجم معاناته، واضطراب مشاعره الى أبيات تنبض بالحنين والشوق والنزوح الدائم لمرابع الصبا، وملاعب الشباب، كما تجلى ذلك بشكل واضح في المقدمات الطللية التي تحول بها الشاعر الى سؤال دائم عن الديار والأهل، وأمنيات متكررة للقائهم.

كما جاءت مقدماته الغزلية معبرة عن وضعه الجديد، وانشغاله بالحرب والقتال فكانت ذكرى الحبيبة تهيج حزن الشاعر، وتزيد من غربته أحيانا فيعمد الى ذكر ما كان سببا في بعده عنها من أحداث وحروب، وأحيانا يتخذ من ذكرى الحبيبة سبيلا للحديث عن بطولاته ومشاركاته في المعارك الدائرة في تلك الثغور النائية، وأحيانا يعمد الى شيء من الحوار البسيط بينه وبين المرأة أو الحبيبة التي تبدو فيه لائمة للشاعر في اندفاعه للحرب وتعريض انفسه للمخاطر، فيأتي جوابه لها صورة صادقة للمقاتل العربي المؤمن الثابت.

٥. جاءت مقدمات الشعراء ملائمة للموضوعات التي طرقوها، ويتجلى ذلك بوضوح في مقدمات قصائد الرثاء، ووصف الحرب، ووصف الأوضاع السياسية، والفتن، والاضطرابات الداخلية، حيث جعلوها حديثا عن الهم الشاغل، والارق الدائم، كما جعلوها حديثا عن الحياة والموت والكبر والشيب وبما يناسب وضع الشاعر المضطرب في اماكن اقامته في خراسان.

٦. لقد صلحت قصائد الشعراء العرب المحاربين في خراسان بما فيها المقدمات بأنواعها أن تكون وثائق تأريخية مهمة للاطلاع على أحوال الانسان العربي خارج الجزيرة العربية، والكشف عن نفسيات الجند المحاربين، وما يتنازع

في نفوسهم من هموم وتطلعات، اضافة الى اهميتها في التعريف ببعض الاماكن المهمة من قلاع وحصون ومدن وثغور وأسماء أقوام ومواضع كلها شكلت تاريخا مهما من حياة المسلمين خارج ديارهم.

وهكذا فقد كانت مقدمات قصائد الشعراء العرب في خراسان معبرة بصدق عن واقع الشاعر وظروفه، ونفسيته المضطربة لبعده عن دياره وأهله وأحبته، كما عبرت عن صراعه الدائم بين واجبه تجاه وطنه ودينه الذي يحتم عليه أن يبتعد عن الأهل والديار يخوض غمار الحروب، ويلقي نفسه في مهاوي الردى، وبين عاطفته التي جعلته يتضرم شوقا الى من يحب، ويتلهف لقضاء سويعات قليلة بين مرابع صباه مع من يشتاق لرؤيتهم.

تستنتج هذا من خلال مقدمات قصيرة استفتح الشعراء بها قصائدهم، فكان قصرها دليلا آخر على ما كان عليه الشعراء من عجلة، وتسرع، وحال لا تسمح له إلا بالتعبير المطابق لواقع الحال الذي كان عليه الشاعر، وهذا الحال قد تجلى بعضه في هذه المقدمات القصيرة المعبرة بشكلها ومضمونها عن مقتضيات ذلك الحال.

المصادر

١- الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، ت: ٢٥٦هـ، طبع دار الكتب المصرية. الأغاني، طبعة مصوره عن طبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، وزارة الثقافة والرشاد القومي، ١٩٦٣.

٢- أمالي القالي: أبو علي اسماعيل القالي، ت ٣٥٦هـ، دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٢.

٣- تاريخ الرسل والملوك، ابن جرير الطبري، ت: ٣١٠هـ، مطبعة الاستقامة، ١٩٣٩.

٤- تاريخ اليعقوبي، أحمد بن أبي يعقوب، ت: ٢٩٢هـ، المكتبة الحيدرية، النجف، ١٩٦٤.

٥- حماسة البحتري، أبو عبادة الوليد بن عبيد الطائي، ت: ٢٨٤هـ، تحقيق الأب لويس شيخو، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٦٧.

٦- خزانة العرب ولب لباب لسان العرب، عبد القادر البغدادي، ت: ١٠٩٣هـ، المطبعة الأميرية، بولاق، ١٢٩٩هـ.

٧- شرح شواهد المغني، جلال الدين السيوطي، ت: ٩١١هـ، لجنة إحياء التراث العربي، دمشق، ١٩٦٦.

٨- شعراء أمويون، تحقيق ودراسة نوري حمودي القيسي، ق٢، ق٣، جامعة بغداد، ١٩٧٦.

٩- الشعراء الصعاليك في العصر الأموي، الدكتور حسين عطوان، دار المعارف بمصر، ١٩٧٠.

١٠- شعر ثابت قطنة العتكي، جمع وتحقيق ماجد أحمد السامرائي، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٧٠.

١١- شعر زياد الأعجم «زياد الأعجم شاعر العربية بخرسان» الدكتورة ابتسام الصفار، بغداد، مطبعة الإرشاد، ١٩٧٨.

١٢- الشعر العربي بخراسان في العصر الأموي، الدكتور حسين عطوان، بيروت، دار الجيل، ١٩٧٤.

١٣- الشعر في ظل بني المهلب في العصر الأموي، نضال ابراهيم ياسين، رسالة ماجستير، جامعة البصرة، كلية الآداب، ١٩٨٩.

١٤- الشعر والشعراء، ابن قتيبة، ت: ٢٧٦هـ، تحقيق أحمد محمد شاكر، المعارف بمصر، ١٩٦٦.
١٥- الطبقات الكبرىٰ، ابن سعد، ت: ٢٣٠هـ، بيروت، ١٩٧٨.
١٦- العقد الفريد، ابن عبد ربه الأندلسي، ت: ٣٢٨هـ، ط٣، ت أحمد امين، طبع لجنة التأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٥.
١٧- فتوح البلدان، البلاذري، ت: ٢٧٩هـ، القاهرة، مكتبة النهضة، ١٩٧٥.
١٨- الفرق الإسلامية، محمد البشبيش، القاهرة، المكتبة التجارية الكبرىٰ، ١٩٣٢.
١٩- الفرق بين الفرق، عبد القاهر البغدادي، ت: ٤٢٩هـ، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة، مطبعة المدني، (د. ت).
٢٠- المجتمعات الإسلامية في القرن الأول الهجري، الدكتور شكري فيصل، بيروت، دار العلم للملايين، د.ت.
٢١- معجم البلدان، ياقوت بن عبد الله الحموي، ت: ٦٢٦هـ، بيروت، دار صادر ١٩٥٥ - ١٩٥٧.
٢٢- معجم الشعراء، محمد بن عمران المرزباني، ت: ٣٨٤هـ، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، القاهرة، دار إحياء الكتب العربية، ١٩٦٦.
٢٣- مقالات الإسلاميين واختلاف المصلين، الأشعري، ت: ٣٣٠هـ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة، مكتبة النهضة، ١٩٥٠.
٢٤- الملل والنحل، الشهرستاني ت: ٥٤٨هـ، القاهرة، مطبعة محمد علي صبيح، ١٣٤٧هـ.
٢٥- المؤتلف والمختلف، ابن بشر الآمدي، ت: ٣٧٠هـ، القاهرة، مكتبة القدسي، ١٣٥٤.
٢٦- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ابن خلكان، ت: ٦٨١هـ، تحقيق إحسان عباس، بيروت، دار الثقافة، د.ت.

بين بردة كعب ومشوبة القطامي

(دراســـة تحليليـــة مقارنـــة)

مقدّمة

يعد غرض المديح من أهم الأغراض الشعرية عند العرب قديما، إذ كان يهدف إلى إظهار أهم الصفات الحسنة والمستحبة لدى الفرد والجماعة، وقد خضع شعراء المديح لعوامل مختلفة، منها ما هو سياسي، ومنها ما هو اجتماعي، ومنها ما هو اقتصادي. ومعنى هذا أنّ المديح نهض بوصفه وسيلة سياسية لحسم الخلافات بين القبائل، ونشر الصلح بين المتحاربين، والحث على العفو عن المذنبين، وكان من الناحية الإجتماعية سبيلا للإصلاح، والدعوة الى التماسك والتآزر بين أفراد المجتمع، ومن الناحية الإقتصادية كان وسيلة لكسب المال والغنى.

وقد أثرت قصيدة المدح في الأدب، إذ خلّفت آثارا أدبية زخر بها تراثنا الأدبي، كما كانت لها مكانة متميزة بين أغراض الشعر القديم، بيد أنّ هذه القصيدة بما حملته من أهمية ومكانة لم تنل حظها من النقد والتقويم الصحيحين، إذ اتسمت الرؤية النقدية للقصيدة العربية بشكل عام ولا سيما المدحية برؤية جزئية ترتكز على وحدة البيت، وتسليط الضوء على جوانب أخرى يتصل بعضها بذات المبدع، أو بمؤثرات العصر التاريخية والسياسية، دون التركيز على البناء الكلي للعمل الأدبي «ومن ثم تولدت تلك الإشكالية التي تصف القصيدة العربية بالتفكك لافتقادها الوحدة الموضوعية»[1]. ويبدو أنّ هذا الحكم كان نتيجة فقدان القراءة المتعمقة، الى جانب قياس القصيدة العربية على نماذج القصيدة الغربية التي تختلف عنها بطبيعة الحال.

وقد التفت بعض النقاد العرب الى هذه المسألة. يقول الدكتور شكري عياد: «على كثرة ما كتب في النقد العربي الحديث حول القصيدة التقليدية فقد عانت دائما من قياسها على أجناس مختلفة من الشعر الأوروبي، ولوحظ افتقارها الى «الوحدة العضوية» لا سيما أنّ الإلحاح على وحدة البيت جعل وحدة القصيدة أشبه بنافلة أو شذوذا عن القاعدة»[2].

وهذه الرؤية النقدية للقصيدة العربية أفقدتها الكثير من ايحاءاتها وآفاقها الجمالية «إذ من البديهي أن الإبداع سواء أكان شعرا أم نثرا لا تتضح دراسته إلاّ في إطار المؤثرات المختلفة المحيطة به، لأنّ هذه المؤثرات هي المحرك الحقيقي للتجربة

---

١. **الوحدة العضوية**: هي وحدة الموضوع ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع، وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور، والأفكار ترتيبا به تتقدم القصيدة شيئا فشيئا حتى تنتهي الى خاتمة، على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحيّة لكل جزء وظيفته فيها، ويؤدي بعضه الى بعض عن طريق التسلسل في التفكير المشاعر. ينظر: النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال: ٣٧٣.

٢. جماليات القصيدة التقليدية بين التنظير النقدي والخبرة الشعرية، د. شكري عياد، مجلة فصول: ٥٩.

الشعورية التي هي نتاج كل إبداع»[1].

في دراستنا هنا نحاول أن نستعرض رائعتين من روائع تراثنا الشعري العربي القديم هما: «البردة والمشوبة» لشاعرين كبيرين هما: «كعب بن زهير والقطامي» مسلطين الضوء على نقاط تشابه والتقاء بينهما من خلال الكشف عن العلاقات والسمات التي شكلت صياغة القصيدتين تشكيلا عضويا، وذلك من خلال وقفة تأملية متفحصة تكشف آفاق النصين وآفاقهما آملين أن نوفق في ذلك.

١. وحدة القصيدة في الشعر العربي، د. حياة جاسم: ٩.

الشاعـران:

القصيدتان لشاعرين كبيرين، أحدهما شاعر مخضرم عاش حياتـه مـابين العصـر الجاهلي وعصـر صدر الاسـلام، ويمكننـا أن نعـدّه شـاعرا اسـلاميا باعتبـار زمـن وظروف القصيدة التي نحن معنيون بها هنا «البردة» إذ قالها في مدح الرسول _صلىٰ الله عليه وآله وسلم_ والإعتذار منه. وهو الشاعر كعـب بـن زهـير بـن أبي سـلمىٰ المزني، ينتسب الىٰ أسرة عرفت بكثرة شعرائها، وعلىٰ رأسـهم والـده زهـير صـاحب الحوليات المعروفة في الشعر العربي الذي عرف بتهذيب الشعر وتنقيحه، ومثله كعب فقد أجمع الرواة علىٰ أنه من فحول الشعراء، ووضعه ابن سـلاّم في الطبقـة الثانيـة في الجاهلية مع «أوس ابن حجر، وبشـر بن أبي خازم، والحطيئة»، وأعجـب بـه خلـف الأحمر حين سئل: «أيهما أشعر زهير أم ابنه كعب؟ فقال: لولا قصائد لزهير يـذكرها الناس ما فضلته علىٰ ابنه كعب»[1]

والثاني ينتمي الىٰ العصـر الأموي، وهو القطامي، وهذا لقب له ومعناه الصقر[2]، واسمه عمير أو عمرو بن شُييم[3]، والقطامي شاعر فحل عدّه ابن سلاّم مـن شـعراء الطبقة الثانية من الإسلاميين، ووصـف شـعره بالفحولـة ورقـة الحـواشي[4]، وذكـر البغدادي في خزانته أنّ القطامي كان نصـرانيا فأسـلم، وهـو ابـن أخـت الأخطـل الشاعر النصـراني المشهور[5]، وبهذا يكون الشعر متأصلا في بيت القطامي شأنه شأن كعب أما نصـرانيته فتذكرنا بإشـراك كعب قبل قدومـه الىٰ الرسـول واسـلامه عـلىٰ يديه بعد انشاده قصيدته «البردة»

---

١. طبقات فحول الشعراء: ١/ ٨٣. الشعر والشعراء: ١/ ٨٩.

٢. ينظر لسان العرب مادة: قطم.

٣. الأنساب: ١٠/ ١٨٣.

٤. طبقات فحول الشعراء: ٢/ ٥٣٥.

٥. خزانة الأدب: ٢/ ٣٧.

القصيدتان:

قصيدة كعب هي البردة قالها مادحا الرسول ومعتذرا منه، وكان الرسول قد أهدر دمه حين وصلته أبيات لكعب يسيء فيها للإسلام ويشهر به وبشخصية الرسول الكريم، فعدّه مع الشعراء الذين آذووا الإسلام وأقذعوا في هجائه[1]، ولم يدخل الإيمان الى قلوبهم.

لقد نالت البردة شهرة واسعة لاقترانها بخبر إهداء الرسول بردته لكعب، ولعل مما يؤكد ذلك قول البغدادي في خزانته «هذا من الأمور المشهورة جدا ولكن لم أر ذلك في شيء من الكتب المشهورة بإسناد أرتضيه»[2]، فسواء ذكر ذلك أم لم يذكر في الكتب، فهناك ما يشبه الإجماع من الناس، ولعل المؤرخين لم يوقفوا هذه القضية لعدم الحاجة الى التوثيق[3]

اختلف الرواة في عدد أبيات القصيدة، وفي ترتيبها، كما اختلفوا في بعض ألفاظها[4]، ولكنهم اتفقوا على أن الغرض من نظم القصيدة، مدح الرسول،

---

١. الأبيات التي قالها كعب في هجاء الإسلام:

أَلا أَبلِغا عَنّي بُجَيراً رِسالَةً ... فَهَل لَكَ فيما قُلتَ بِالخَيفِ هَل لَكا

شَربتَ مَعَ المَأمونِ كَأساً رَوِيَّةً ... فَإِنهَلَكَ المَأمونُ مِنها وَعَلَّكا

وَخالَفتَ أَسبابَ الهُدى وَتَبِعتَهُ ... عَلى أَيِّ شَيءٍ وَيبَ غَيرِكَ دَلَّكا

عَلى خُلُقٍ لَم تُلفِ أُمّاً وَلا أَباً ... عَلَيهِ وَلَم تُدرِك عَلَيهِ أَخاً لَكا

فلما بلغت أبياته الرسول أهدر دمه، فكتب إليه بجير أن يقدم على الرسول، ويسلم، وإلا فعليه أن ينجو بنفسه. ديوان كعب برواية السكري: ٣ – ٤.

٢. خزانة الأدب: ٢/ ٣٧١.

٣. دراسات في النص الشعري، عصر صدر الإسلام وبني أمية: ٥٥.

٤. اختلفت المصادر في عدد أبيات القصيدة، فذكر السكري في «شرح ديوان كعب بن زهير» خمسة وخمسين بيتا، وابن الأنباري: «شرح بانت سعاد، مجلة كلية الآداب، ١٩٧٤» اثبت أنها سبعة وخمسون بيتا. وأوردها الباجوري في «شرح قصيدة بانت سعاد للباجوري» بتسعة وخمسين بيتا،

والاعتذار منه.

لقد احتلت قصيدة البردة مكانة دينية كبيرة، ولها قيمة فنية على الرغم من الأسلوب التقليدي الذي سلكه الشاعر في نظمها، ولكنها مفعمة بالأصالة، وصدق التجربة، والإيقاع النغمي العالي، واللوحات الفنية المبتكرة التي أفاد فيها من إرثه الفني

وبردة كعب تتسم لمن يقرؤها بخصائص التأنق في صناعتها، «فقد أخلص الشاعر فيها لمدرسة الصنعة التي تخرّج منها، فهي منحوتة بدقة، وهي مثقفة تثقيفا شديدا»[1]

وقصيدة القطامي في مدح عبد الواحد بن سليمان والي المدينة في خلافة عبد الملك بن مروان، وابن عمه، وقد عُدّ في قصيدته من أصحاب المشوبات[2]. وقد عدت لامية القطامي هذه من اجود شعره، وتعد كذلك من عيون شعر المديح، اعتمدها القرشي في جمهرته، وابن عساكر في تاريخه، والأصفهاني في أغانيه.

وقصيدة القطامي التي بين أيدينا تمثل قمة شعره المدحي[3]، يقول أبو عمرو بن العلاء: أول ما حرّك من القطامي ورفع من ذكره أنّه قدم في خلافة الوليد بن عبد الملك دمشق ليمدحه، فقيل له: إنّه بخيل لا يعطي الشعراء، وقيل بل قدمها في خلافة عمر بن عبد العزيز، فقيل له: إنّ الشعر لا ينفق عند هذا، ولا يعطي شيئا، وهذا عبد الواحد بن سليمان فامدحه، فمدحه بقصيدته التي أولها: «إنّا

ووردت عند آخرين في ثمانية وخمسين بيتا «جمهرة أشعار العرب، دائرة المعارف .....» ينظر تفاصيل ذلك في «قصيدة بانت سعاد ومعارضاتها. د. عمر الطالب، مجلة آداب الرافدين: ١٨٨ - ١٨٩».

١. ينظر: دراسات في النص الشعري، عصر صدر الإسلام وبني أمية: ٤٦.

٢. ينظر جمهرة أشعار العرب: ٣٠، وينظر مختارات أشعار العرب: ٨٢.

٣. ينظر قراءة في بنية القصيدة المدحية، د. رجاء محمد عودة، مجلة التراث العربي، العدد: ٨٦ ـ ٨٧.، ٢٠٠٢.

محيوك.....»[1]

وقصيدتا كعب والقطامي كلتاهما خضعتا لنظام القصيدة المدحية التقليدية التي يغلب عليها تعدد الموضوعات، وقد حدّد منهجها ابن قتيبة في كتابه: الشعر والشعراء، حيث قال: «وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق؛ ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين ..... ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة، والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليسترعي به إصغاء الأسماع إليه..... فلما علم أنّه قد استوثق من الإصغاء إليه، عقب بايجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر، وسرى الليل..... فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء..... بدأ في المديح فبعثه على المكافأة، وهزّه للسماح، وفضّله على الأشباه..... فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدّل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر.....»[2]

ولعل مما يلاحظه قارئ الشعر العربي أنّ المدح في العصرين الجاهلي والإسلامي لم تكن له قصائد خاصة به دون إشراك الأغراض الأخرى معه، أي أنّ شعر المديح جاء في القصيدة العربية القديمة تصحبه موضوعات أخرى من الشعر، كوصف الطلل، والغزل، ووصف الناقة ورحلة الصحراء، ووصف الطبيعة الى غير ذلك من الموضوعات، وكان هذا هو الطابع العام لقصيدة المدح، وربما لا يظفر الممدوح إلاّ بأبيات قليلة من قصيدة تتضمن أبياتا كثيرة في موضوعات أخرى غير المديح، كما هو الحال في الإنموذجين اللذين سنقف عندهما.

وقبل أن نلج في تتبع القصيدتين نذّكر أنّ أحد الشاعرين سابق والآخر لاحق، فكعب بن زهير فسي قصيدته «البردة» ينتمي الى عصر الرسول _ مع أنّه سبق هذا

١. الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني: ٢٣/ ١٧٨. ووردت في الأغاني «الطّيل»، وفي الجمهرة «الطّول».
٢. الشعر والشعراء: ١/ ٢٠-٢٢.

العصر _ إذ قال قصيدته يمدح الرسول ويعتذر منه بعد أن قال شعرا في هجائه وأصحابه، فأهدر الرسول دمه، أما القطامي فهو شاعر أموي ينتمي الى عصر عبد الملك بن مروان، وبهذا يكون كعب سابقا، والقطامي لاحقا، ولا بأس أن يكون القطامي قد تأثر _ شأنه شأن غيره من الشعراء _ بشعراء عصره أو بالشعراء السابقين له، فالشعراء الأمويون ورثوا ثقافة أجدادهم، وتأثروا بأشعارهم، ولا شكّ في أنّ اللغة أكبر تراث فكري يحمل بين طياته الحضارة الفكرية للعرب، والقطامي الا يشذّ عن شعراء عصره، فقد ورث هذا التراث عن سابقيه وتأثر بمعاصريه، وقد لاحظ النقاد تأثر اللاحقين بالسابقين.

لقد بلغت قصيدة كعب بن زهير سبعة وخمسين بيتا استهلها بالغزل، إذ قال:[1]

بانَت سُعادُ فَقَلبي اليَومَ مَتبولُ ... مُتَيَّمٌ إِثرَها لَم يُفدَ مَكبولُ

وَما سُعادُ غَداةَ البَينِ إِذ رَحَلوا ... إِلّا أَغَنُّ غَضيضُ الطَرفِ مَكحولُ

هَيفاءُ مُقبِلَةً عَجزاءُ مُدبِرَةً ... لا يُشتَكى قِصَر مِنها وَلا طولُ

تَجلو عَوارِضَ ذي ظَلَمٍ إِذا اِبتَسَمَت ... كَأَنَّهُ مُنهَلٌ بِالراحِ مَعلولُ

شُجَّت بِذي شَبَمٍ مِن ماءِ مَحنِيَةٍ ... صافٍ بِأَبطَحَ أَضحى وَهُوَ مَشمولُ

تَنفي الرِياحُ القَذى عَنهُ وَأَفرَطَهُ ... مِن صَوبِ سارِيَةٍ بيضٍ يَعاليلُ

أكرم بها خُلَّةٌ لَو أَنَّها صَدَقَتْ ... موعودَها أَو لَو أَنَّ النُصحَ مَقبولُ

لَكِنَّها خُلَّةٌ قَد سيطَ مِن دَمِها ... فَجعٌ وَوَلعٌ وَإِخلافٌ وَتَبديلُ

فَما تَدومُ عَلى حالٍ تَكونُ بِها ... كَما تَلَوَّنُ في أَثوابِها الغولُ

وَلا تَمَسَّكُ بِالعهدِ الَّذي زَعَمَتْ ... إِلّا كَما يُمسِكُ الماءَ الغَرابيلُ

فَلا يَغُرَّنكَ ما مَنَّتْ وَما وَعَدَتْ ... إِنَّ الأَمانِيَ وَالأَحلامَ تَضليلُ

كَانَت مَواعيدُ عُرقوبٍ لَها مَثَلاً ... وَما مَواعيدُها إِلّا الأَباطيلُ

---

١. شرح ديوان كعب بن زهير، للسكري: ٦-٢٥.، واعتمدنا شرح ابن الأنباري، لرشيد عبد الرحمن، مجلة كلية الآداب، العدد، ١٨.

أَرْجــو وآمُــلُ أنْ تَــدْنو مَــوَدَّتُها وما إِخــالُ لَــدَيْنا مِــنْكِ تَــنْويلُ

انتقل بعدها الى وصف الناقة من خلال انتقال موفق إذ قال:

أَمسَــتْ سُــعادُ بِــأَرضٍ لا يُبَلِّغُهــا إِلّا العِتــاقُ النَجيبــاتُ المَراســيلُ
وَلَــــن يُبَلِّغهــــا إِلّا عُــــذافِرَةٌ فيهــا عَــلى الأَيــنِ إِرقــالٌ وَتَبغيــلُ
مِن كُلِّ نَضّــاخَةِ الــذِفرى إِذا عَرِقَــتْ عُرضَــتُها طــامِسُ الأَعــلامِ مَجهــولُ
تَرمــي الغُيــوبَ بِعَينَــي مُفــرَدٍ لَهَــقٍ إِذا تَوَقَــدَتِ الحُــزّانُ وَالميــلُ
ضَــخْمٌ مُقَلَّــدُها عَبْــلٌ مُقَيَّــدُها في خَلقِها عَن بَنــاتِ الفَحــلِ تَفضيلُ
غَلْبَــاءُ وَجْنَــاءُ عُلْكُــومٌ مُــذَكَّرَةٌ فِي دَفِّهَــا سَــعَةٌ قُــدَّامُهَا مِيــلُ
حَــرفٌ أَخوهــا أَبوهــا مِــن مُهَجَّنَــةٍ وَعَمُّهــا خَالُهــا قَــوداءُ شِــمليلُ
يَمشي القُــرادُ عَلَيهــا ثُــمَّ يُزلِقُــهُ مِنهــا لَبــانٌ وَأَقــرابٌ زَهاليــلُ
عَيْرَانَــةٌ قُذِفَتْ بالنَّحْــصِ عن عُــرُضٍ مِرفَقُهــا عَــن بَنــاتِ الــزورِ مَفتــولُ

.....

وقد استغرق ذلك منه ثمانية عشر بيتا إنتقل بعدها الى مدح الرسول، وسبق ذلك المدح أبيات في الحكمة والتأمل، ذكر فيها الوشاة والأصحاب الذين شغلوا عنه، فكانت الأبيات بمثابة تمهيد لأبيات المدح، يقول في أبيات الحكمة:

تَسْــعَى الوُشَــاةُ جَنابَيْهَــا وَقَــوْلُهُمُ إِنَّــكَ يَــا ابْــنَ أَبي سُــلمى لَمَقتــولُ
وَقــالَ كُــلُّ خَليــلٍ كُنــتُ آمُلُــهُ لا أُلْــهِيَنَّكَ إِنِّــي عَــنْكَ مَــشْغولُ
فَقُلْــتُ خَلّــوا ســبيلي لا أَبــا لَكُــمُ فَكُــلُّ مــا قَــدَّرَ الــرَحمَنُ مَفعــولُ
كُــلُ اِبــنِ أُنثــى وَإِن طالَــتْ سَــلامَتُهُ يَومــاً عَــلى آلَــةٍ حَــدباءَ مَحمــولُ

ثــم ولــج الشــاعر في غــرض المــديح، فمــدح الرســول، والمهــاجرين وعــرّض وبالأنصــار في خاتمــة قصــيدته، وقــد اســتغرق مــدح الرســول إثنــى عشــر بيتــا، والمهاجرين سبعة أبيات، قال فيها:

أَنبِئتُ أَنَّ رَسولَ اللهَ أَوعَدَني ... وَالعَفوُ عِندَ رَسولِ اللهَ مَأمولُ
مَهلاً هَداكَ الَّذي أَعطاكَ نافِلَةَ القُرآنِ ... فيها مَواعيظٌ وَتَفصيلُ
لا تَأخُذَنّي بِأَقوالِ الوُشاةِ وَلَم ... أُذنِبْ وَلَو كَثُرَتْ فِيَّ الأَقاويلُ
لَقَد أَقومُ مَقاماً لَو يَقومُ بِهِ ... أَرىٰ وَأَسمَعُ ما لَو يَسمَعُ الفيلُ
لَظَلَّ يُرعَدُ إِلّا أَن يَكونَ لَهُ ... مِنَ الرَسولِ بِإِذنِ اللهِ تَنويلُ

.....

إِنَّ الرَسولَ لَنورٌ يُستَضاءُ بِهِ ... مُهَنَّدٌ مِن سُيوفِ اللهَ مَسلولُ
في عُصبَةٍ مِن قُرَيشٍ قالَ قائِلُهُم ... بِبَطنِ مَكَّةَ لَمّا أَسلَموا زولوا
زالوا فَما زالَ أَنكاسٌ وَلا كُشُفٌ ... عِندَ اللِقاءِ وَلا ميلٌ مَعازيلُ
شُمُّ العَرانينِ أَبطالٌ لَبوسُهُمُ ... مِن نَسجِ داوُدَ في الهَيجا سَرابيلُ
بيضٌ سَوابِغُ قَد شُكَّت لَها حَلَقٌ ... كَأَنَّها حَلَقُ القَفعاءِ مَجدولُ
لا يَفرَحونَ إِذا نالَت رِماحُهُمُ ... وَلَيسوا مَجازيعاً إِذا نيلوا
لا يَقَعُ الطَعنُ إِلّا في نُحورِهِمُ ... وما لَهُم عَن حِياضِ المَوتِ تَهليلُ
يَمشونَ مَشيَ الجِمالِ الزُهرِ يَعصِمُهُم ... ضَربٌ إِذا عَرَّدَ السودُ التَنابيلُ

أما قصيدة القطامي، فقد بلغت اثنين وأربعين بيتا، استهلها بذكر الديار، والوقوف عندها، وقد استغرق ذلك منه عشرة أبيات:[1]

إِنَّا مُحَيُّوكَ فَاسلَمْ أَيُّهَا الطَّلَلُ ... وَإِنْ بَلِيتَ وَإِنْ طَالَتْ بِكَ الطِّيَلُ
أَنّىٰ اهتَدَيْتَ لِتَسْلِيمٍ عَلَىٰ دِمَنٍ ... بِالْعُمْرِ غَيْرُهُنَّ الأَعْصُرُ الأَوَّلُ
صافٍ تُمَعَّجُ أَعْناقُ السيول به ... من باكِرٍ سَبَطٍ أو رائحٍ يِبِلُ
فَهُنّ كَالخُلَلِ الموشيَّ ظاهِرُها ... أو الكتابِ الذي قَدْ مَسّهُ بَلَلُ
كانت مَنَازِلَ مِنّا قد يَحُلّ بها ... حتىٰ تغيّر دَهرٌ خائنٌ خَبِلُ

١. ديوان القطامي: ٢٣.

ثم عرج على الحكمة، فجعل أبياتها تمهيدا الانتقال الى وصف الناقة، فقال:

لَـيسَ الجديـدُ بـه تَبقَـى بَشاشَـتُه ... إلاّ قلـيلاً ولا ذو خُلّـةٍ يَصِـلُ
والعَـيشُ لا عَـيشَ إلا مـا تَقَـرُّ بِـهِ ... عـينٌ ولا حـالٌ إلاّ سـوف يَنْتَقِـلُ
والنّـاسُ مـن يَلْـقَ خـيراً قـائلونَ لَـهُ ... مـا يشـتهي ولأمِّ المُخطـئِ الهَبَـلُ
وقَـدْ يُـدْرِكُ المتـأنّي بعـضَ حاجتِـهِ ... وقـد يكـونُ مـع المُسْـتعجِلِ الزَّلَـلُ
وقد يُصيبُ الفتـى الحاجـاتِ مُبْتَـدِراً ... ويسـتريحُ إلى الأخبـارِ مـن يَسَـلُ

ويأتي وصف الناقة بعد بيت انتقال موفق يصف الشاعر ناقته من خلال وصف الرحلة في الصحراء، ويستغرق وصف الناقة والرحلة في هذه القصيدة سبعة عشر بيتا، يقول فيها:

أمسَـت عُلَيّـةُ يرتـاحُ الفـؤادُ لهـا ... وللرّواسِـمِ فـيها دونَهـا عَمَـلُ
بِكُـلّ مُنخَـرِقٍ يجـري السّـرابُ بِـهِ ... يُمسـي ورَاكِبُـهُ مـن خَوفِـهِ وَجِـلُ
يُنْضِي الهِجَانَ التـي كانـتْ تكـونُ بِـهِ ... عُرْضِـيَّةٌ وهِبـابٌ حِـينَ تَرْتَحِـلُ
حتـى تـرى الحُـرَّةَ الوَجْنَـاءَ لاغِبـةً ... والأرحبـيَّ الـذي في خَطْـوِه خَطَـلُ
خُوْصـاً تُـديرُ عيونـاً ماؤهـا سَرِبٌ ... عـلَى الخـدود إذا مـا اغـرَوْرَقَ المُقَـلُ
لواغِـبَ الطَّـرف منقوبـاً حَواجِبُهـا ... كأنـه قُلَـبٌ عاديَّـةٌ مُكُـلُ
ترمي الفجَـاجَ بهـا الركبـانُ مُعْتَرِضـاً ... أعنـاقَ بُزَّلِهَـا مُرْخـىً لهـا الجُـدُلُ
يمشـينَ رَهْـواً فـلا الأعْجَـازُ خاذلـةٌ ... ولا الصّـدورُ عـلى الأعجـازِ تَتَّكِـلُ

ويمضي الشاعر في استيعاب جزيئات الصحراء في أثناء رحلته التي أوشكت على الإنتهاء، يعرج بعدها الى ذكر «عُلية» التي أحدث ذكرها نوعا من الإبتهاج النفسي لدى الشاعر، يقول في ذكر ذلك:

سـمعتُها ورِعَـانُ الطَّـوْدِ مُعْرِضَـةٌ ... مـن دونهـا وكثيـبُ الغَينـة السَّـهلُ
فقلـتُ للرَّكْـبِ لمـا أن عـلا بِهِـمُ ... مـن عـن يمـين الحُبَيَّـا نظـرة قَبَـلُ
ألمحـةً مـن سَـنَا بَـرق رأى بصـري ... أم وجـهَ عاليـةَ اختالـتْ بـه الكِلَـلُ

تُهـدِي لنـا كُـلَّ مـا كانـتْ عُلاوتُنَـا ... رِيحَ الخُزامىٰ جرىٰ فيها النَدىٰ الخَضِـلُ
وقـد أبيـتُ إذا مـا شـئتُ مَـالَ معِـي ... عـلىٰ الفـراشِ الضـجيعُ الأغيـدُ الرَّبِـلُ
وقـد تُبـاكرني الصـهباءُ ترفَعُهـا ... إليَّ لينـةٌ أطرافهـا ثَمِـلُ

وبعد أن يذكر «عالية» بستة أبيات ينتقل الى المديح، ويخص الممدوح ببيت واحد فقط يسترسل بعدها في مدح قبيلة قريش، ويستغرق منه ذلك عشر أبيات، يقول فيها:

أقـولُ للحَـرفِ لَمّـا أن شَـكَتْ أَصُـلاً ... مـن السِّـفَارِ وأفنـىٰ نَيِّهـا الرَّحـلُ
إن ترجِعـي مـن أبي عـثمانَ مُنْجَحَـةً ... فقـد يهـونُ عـلىٰ المُسْـتَنْجِحِ العَمَـلُ
أهـلُ المدينـة لا يَحْزُنـك شـأنَهُم ... إذا تخطَّـأَ عبـدَ الواحِـدِ الأَجـلُ
أمـا قُـريشُ فلـن تلقـاهُمُ أبـداً ... إلاَّ وهـم خَـيرُ مـن يَحفَـىٰ وينتعـلُ
إلاَّ وهـم جَبَـل الله الـذي قصـرتْ ... عنـه الجبـالُ فـما سـوّىٰ بـه جَبَـلُ
قـومٌ هُـمُ ثبَّتُـوا الإِسـلامَ واتَّبعـوا ... قولَ الرّسولِ الـذي مـا بَعْـدَهُ رُسُـلُ

يلاحظ بعد هـذا أنّ كلتـا القصـيدتين لم تكونـا مسـتويتي الأجـزاء، فقـد أطـال الشاعران في الأفتتاح «الطلل، والغزل» والتمهيد «وصف الناقة» وأوجزا في الغرض الأساس «المديح»، فقد استغرق الغزل في قصيدة كعب إثنـي عشـر بيتـا، ووصـف الطلل عند القطامي عشـرة أبيات انتقلا بعـدها الى وصـف الراحلـة، وقـد أخـذت حيزا واسعا عند الشاعرين، فكانت عند كعب ثمانية عشـر بيتا، وعند القطامي سبعة عشـر بيتا، تخللت القصـيدتين أبيـات في الحكمـة مهـد بهـا كعـب لغـرض المـديح، والقطامي لوصف الناقة.

ويلاحظ أنّ الموضوعات، والحيـزات التـي شـغلتها في القصـيدتين تكـاد تكـون متقاربة، عدا أن كعبا تغزل، والقطامي وصف الطلل، وقد أوجز كـلا الشـاعرين في المديح، بينما كان هدفاهما من القصيدتين هو المديح، كما يلاحـظ أنّ هنـاك تشـابها في جزيئات هذا المدح، فقد مدح كعب الرسول وأوجز، ومـدح قومـه مـن المهـاجرين

«القرشيين» ومدح القطامي عبد الواحد وأوجز حتى جاء مدحه له في بيت واحد، ثم مدح قبيلته «قريش وقد أكد الشاعران جوانب دينية اسلامية، ومواقف بطولية لنصرة الإسلام وحمايته والدفاع عنه.

لقد انبثقت قصيدتا كعب والقطامى «البردة والمشوبة» من أحزان ومعاناة ذاتية للشاعرين، إذ عبرتا عن أزمة مزدوجة: أزمة الذات، وأزمة الحياة لكل منهما، أما كعب فقد نظم بردته وهو متأرجح بين الكفر والإيمان، بين اليأس والأمل، بين الخوف وا الإطمئنان، فقد كان مهدور الدم، مطاردا من قبل المسلمين، وقد توجه إليهم متخفيا يحمل روحه فوق راحته أملا في النجاة والخلاص.

أما القطامي فهو شاعر طعن في إسلامه، واختلط على بعض الناس أمره، فهو بين مسلم ونصراني «بل وجعله بعضهم في صفوف شعراء النصرانية»[1]، والمشوبة يقال إنّها سميت كذلك لأنّها لشاعر طعن في اسلامه، والمشوبة في اللغة: هي المخلوطة والممزوجة «شاب الشيء: خلطه»، على أنّ هذه القصيدة بالذات لا نجد فيها اختلاطا بين الكفر والإسلام، بل أنّها من أول بيت فيها الى آخره يمدح الإسلام والمسلمين[2]، ويقال أن القطامي قدم بمشوبته هذه في خلافة الوليد بن عبد الملك في دمشق ليمدحه، فقيل له إنّ الشعر لا ينفق عنده، وهذا عبد الواحد بن سليمان فامدحه، فمدحه[3].

إذن فالقطامي كان متأرجحا بين اليأس والأمل، بين الفقر والغنى بعد أن تضاربت الآراء واختلفت من حوله، فكان في حيرة وقلق حتى قطع رحلته الطويلة القاسية أملا في هدف اليس مؤكدا.

لقد نهضت قصيدتا كل من كعب والقطامي بوظيفة دلالية واضحة تراءت لنا في

---

١. القطامي، حياته وشعره: ٣٧٤.

٢. ينظر القطامي، حياته وشعره: ٣٧٣.

٣. ينظر شعراء النصرانية بعد الإسلام، لويس شيخو: ١٩٥.

كل جزئيات القصيدتين من المطلع «الطلل والغزل» الى الغرض الأساس «المدح» مرورا بالتمهيد «وصف الراحلة والرحلة».

لقد نجح كل من الشاعرين في صهر معاناته ـــ وإن اختلفت هذه المعاناة في حجمها وطبيعتها ـ في ثنائية: القلق والأمل، القلق إزاء التهديد بالموت، والخوف من عدم حصول العفو أو الأمل في الحصول عليه، والوصول الى حياة خالية من الخوف عند كعب بن زهير، والقلق إزاء شظف الحياة الصحراوية وقسوتها، والأمل بالوصول الى الخلاص والنجاة لتحقيق الأمل بمستقبل أفضل، وحياة ميسّرة آمنة عند القطامي، وقد جعل كل منهما موضوع القصيدة معبرا عن ذاته وتطلعاته، ومن ذاته موضوعا للقصيدة.

لقد سيطر هذا التجاذب «اليأس والأمل» على جو القصيدتين، بل كان الدافع لأنشائهما، لذلك تألفت موضوعات القصيدتين في تناسق شعري مشدود بعاطفة واحدة تنساب بين جزئيات القصيدتين، فتشد بعضها الى بعض ابتداءً بالطلل، والغزل، والحكمة، والناقة وصولا الى الممدوح عند القطامي، وابتداءً بالغزل، والناقة، والحكمة وصولا الى الممدوح عند كعب. ويهمنا أن نتلمس هذه الثنائية التي بدت واضحة في السياق الشعري لدى الشاعرين في القصيدتين.

ففي قصيدة البردة تجلت أولى ملامح الثنائية في مقطع الغزل من خلال ذكر الحبيبة «سعاد» ـ بغض النظر إن كانت رمزا أم حقيقة _ فقد نهضت مفردات الأنوثة بخصوصية دلالية تجلت من خلال ثنائية يمكننا أن نتلمسها في صيغة السياق الشعري، فهناك تناقضات تحمل دلالات التعارض في المحبوبة سعاد، بين ظاهرها وباطنها، فهي في ظاهرها حسنة جميلة جذابة، كحيلة الطرف، في صوتها غنة، وفي طرفها غضاضة، هيفاء حين تقبل، عجزاء حين تدبر، عذبة الريق، فنعم الحبيبة هي في حسنها وجمالها، ولكن بئست الحبيبة سعاد في باطنها، فهي سيئة الطبع، متقلبة، لا تفي بوعد قطعته، ولا تثبت على حال واحدة، لا تسعدك صفاتها،

ومع ذلك فهي سعاد

ويبدو التناقض واضحا في الإسم «سعاد» فهو في دلالته يوحي بالسعادة والراحة، ولكن في واقع الحال فإن «سعاد» لم تسعد الشاعر، ولم ترحه، بل زادته حزنا على حزن، والتعارض يتجلى كذلك في اختلاف الدلالة الزمنية للفعل «بانت» في الماضي، وصيغة «قلبي اليوم متبول» في الحاضر، والتعارض يتجلى في التباين بين حال الشاعر ومحبوبته، فهو محب لها «متبول، متيم» وهي بائنة راحلة، لا تقبل النصح، فيها: فجع، وولع، وإخلاف، وتبديل.

ويلاحظ أنّ هذا التعارض الذي جسدته الثنائية الضدية في قصيدة كعب أفصح عن مشاعر القلق الذي كان يساور الشاعر وهو متوجه الى الممدوح، وهو الرسول. فقد كانت حياته مضطربة، موزعة بين اليأس والأمل، بين التعاسة والسعادة، بين الموت والحياة.

أما عند القطامي فقد تجلت أولى سمات الثنائية في المطلع الطللي الذي جسد بدوره مشاعر القلق الذي ساور الشاعر معبرا عن أزمة مزدوجة: أزمة الذات، وأزمة الحياة، فقد كان الشاعر موزعا بين قسوة الحياة وصعوبتها، والأمل في الوصول الى الممدوح حيث اليسر والرفاهية، ومستقبل أفضل.

فالطلل بذاته رمز للفناء والخراب والعدم، و القطامي ينفذ من خلاله بتحية وسلام، ليبث فيه الحياة والأمل.

إنّا مُحيّوكَ، فاسلَمْ أَيُّها الطَّلَلُ وإن بَلِيتَ، وإن طالتْ بكَ الطِّيَلُ

فالتعارض أو المقابلة يكمن في حياة سابقة مليئة بالتفاؤل والسعادة والحب الى حياة ملؤها الخراب، والفرقة، والرحيل، وكأنّي بالشاعر أراد أن يجمع بين الماضي والحاضر، أو أن يصلح ما أفسد الدهر، أو يبعث الحياة من خلال تحية وسلام استهل بها أبياته في وصف الطل.

ويلاحظ أن أدواته التعبيرية ساعدته في إبراز هذه الثنائية، فهي مرة سلبية «طال، بليت، دمن، تغيير، دهر خائن خبل» ومرة ايجابية «أسلم، اهتديت، تسلم، موشى، يحلّ بها»

وتأتي أبيات الحكمة معززة لهذه الثنائية عند القطامي في قصيدته، فقد أعقبت الطلل، وتقدمت وصف الناقة، وقد نهضت بخصوصية دلالية من خلال المعارضة التي تحققت في العبارات ودلالاتها التي أوحت بالتناقض بين طرفي الحياة: «كانت منازل تحلّ بها، حتى تغير الدهر»، «العيش لا عيش»، «لا حالة إلاّ ستنتقل»، «قد يدرك المتأني حاجته، وقد يكثر مع المستعجل الزلال».

كانت مَنَازِلُ منا قد يَحِلَّ بها ... حتى تغَيَّر دهرٌ خائِنٌ خَبِلُ
ليسَ الجديدُ به تبقَى بشاشَتُه ... إلاّ قليلاً ولا ذو حاجةٍ يَصِلُ
والعيشُ لا عيشَ إلاّ أن تقرُّ به ... عينٌ ولا حال إلاّ سوفَ ينتقلُ
والناسُ مَنْ يَلْقَ خيراً قائلون له ... ما يشتهي ولأُمِّ المخطِئ الهَبَلُ
وقد يُدركُ المتأنّي بعضَ حاجَتِه ... وقد يكونُ مع المُستَعجِلِ الزَّلَلُ
وقد يُصيبُ الفتى الحاجاتِ مُبْتَدِراً ... ويستريحُ إلى الأخبارِ مَن يَسَلُ

فلا شيء ثابت، حياة الناس متغيرة، ومواقف الإنسان متباينة، والصدق نسبي، ولا شيء منطقي في هذه الحياة، فهناك أزمة صورها الشاعر، وأدركناها من خلال أبياته، ولعل هذه الأبيات جاءت تمهيدا مناسبا عززت معاناة الشاعر من اضطراب وقلق، وألم، لينتقل بعدها الى وصف رحلة طويلة على ظهر ناقة صلبة متمكنة، تنقله الى الممدوح من خلال بيت انتقال مناسب، وموفق للربط بين الغرضين، في قوله

أمستْ عُلّيةُ يرتاحُ الفؤادُ لها ... وللرواسِمِ فيما دونها عَمَلُ

فما يرتاح له الفؤاد، ويسعد به، ويأمل في الوصول اليه «علية» قد أمست بعيدة، والوصول اليها يتطلب رحلة مضنية على ظهر راحلة قوية صلبة، قادرة على نقل

الشاعر الى الأمل المنشود.

وإذا رجعنا الى بردة كعب نجد أن «سعاد» تشبه «علية»، وأن القطامي يشبه كعبا، وإن عبارة «أمست سعاد» هي ذاتها «أمست علية»، فسعاد هى سعادة الشاعر، وحبه، وأمله في النجاة، والحياة الجديدة المستقرة، وقد أمست هي الأخرى بعيدة عنه لا ينالها، ولا يصل إليها إلاّ من خلال رحلة مضنية على ظهر ناقة صلبة قوية تحمله الى الأمل المنشود.

أَمسَت سُعادُ بِأَرضٍ لا يُبَلِّغُها إِلّا العِتاقُ النَجيباتُ المَراسيلُ

ويلاحظ أنّ أبيات الحكمة لدى كعب نهضت بخصوصية دلالية، وقد جاءت سابقة لأبيات المدح، بينما وردت عند القطامي سابقة لوصف الناقة، وكلاهما وظف أبيات الحكمة توظيفا مناسبا، وكلاهما جاءت الحكمة عنده سابقة لغرض المدح، وممهدة طريق الشاعرين نحو الممدوح.

فالأبيات التمهيدية لدى كعب جاءت على شكل حوار داخلي مع نفسه بيّن فيها كما عند القطامي تغيّر أحوال الناس، وانفصالهم عنه، وتخليهم عن وعودهم ولومهم المتواصل له، ثم إيمانه بالقدر، وأن الموت يطول العباد أينما كانوا، ومهما امتد بهم العمر، والأبيات تعبر عن حالة القلق التي ساورت الشاعر، وهو متوجه لمن أهدر دمه أملاً أن ينال عفوه، وكأنه بهذه الأبيات أراد أن يضمن عفو الرسول، وهو الهدف الذي سعى إليه، ومن أجله نظم قصيدته، كما أراد القطامي أن يضمن رضا الممدوح وعطفه، وهو غايته في قصيدته، ومما ورد من أبيات الحكمة في قصيدة كعب قوله:

تَسْعَى الوُشَاةُ جَنابَيْهَا وَقَوْلُهُمُ إِنَّكَ يَا ابْنَ أَبِي سُلْمَى لَمَقْتُولُ
وَقَالَ كُلُّ خَلِيلٍ كُنْتُ آمُلُهُ لاَ أُلْهِيَنَّكَ إِنِّي عَنْكَ مَشْغُولُ
فَقُلْتُ خَلُّوا سَبِيلِي لاَ أَبَا لَكُمُ فَكُلُّ مَا قَدَّرَ الرَّحْمنُ مَفْعُولُ
كُلُّ ابْنِ أُنْثَى وَإِنْ طَالَتْ سَلاَمَتُهُ يَوْمًا عَلَى آلَةٍ حَدْبَاءَ مَحْمُولُ

ويلاحظ أن كلا الشاعرين قد وقع في حصار مطبق من الطبيعة مرة، ومن الوشاة مرة، وتقلب الناس، وغدر الأصحاب وبعد الحبيبة مرة أخرى، حتى وصل كل منهما الى قمة القلق واليأس. كما ويلاحظ أنّ الأبيات التي أفصحت عن هذه الحالة سبقت غرض المديح، حيث الوصول الى المنقذ، المخلّص من الآلام، فكان لابدّ لكل منهما من أن يتوجه الى ملاذ آمن، وهو الرسول عند كعب، والوالي عبد الواحد بن سليمان عند القطامي، _ مع اختلاف الغاية والهدف عند كليهما _ ولكن لن يتهيأ ذلك إلا من خلال رحلة مضنية شاقة على ظهر ناقة قوية، فجاء وصف الراحلة عند الشاعرين.

لقد مثلت الرحلة عند كعب والقطامي حدا فاصلا بين حالتين: حالة سابقة زمانا ومكانا، وحالة لاحقة زمانا ومكانا، ولعل الناقة هنا تعبر عن حركة الزمن، فقد كانت عند الشاعرين حدا بين حالة «القلق واليأس، والشكوى» وحالة «التوافق، والرضا، والسعادة».

إنّ الرحلة عند الشاعرين هي انتصار للحياة على الموت، وللأمل على اليأس، والناقة هي وسيلة الشاعرين لبلوغ هدفهما الكبير، ولأنّ الهدف عظيم ونبيل فلن يبلغه الشاعران إلاّ بناقة عظيمة ونبيلة، لها صفات ومزايا فريدة، ولهذا خلع الشاعران في مقطع الرحلة صفات على الناقة جعلت منها كائنا اسطوريا، وذلك من خلال التشبيهات والصور التي جعلت من الحديث عن الناقة حديثا عن راكبها، ولهذا صلحت الناقة عند الشاعرين أن تكون معادلا للشاعر في قوتها، وسرعتها، وفطنتها، وقدرتها على التحمل والصبر.

لقد عبر الشاعران عن خصائص ناقتيهما الجسدية والذاتية من ناحية، والمناخ الذي تتحرك فيه من ناحية أخرى «الصحراء» فإذا بها «الناقة» تجسد صفات ايجابية عند الشاعرين، بينما جسدت الصحراء صفات سلبية في قسوتها وحرها، وهكذا مثلت الناقة نقيضا للطبيعة «الصحراء» عندهما، فهي قاهرة للطبيعة.

لقد أطنب كلا الشاعرين وتمعّن وتأنى في وصف ناقته، فهي عند كعب صلبة، قادرة على السير المتواصل، وهي سريعة، وقادرة على السفر، وهي ضخمة المقلد «الرقبة» قوية المقيد «المعصم» وهي حائل «أي ذهب لبنها حتى تقوى على السير» وهي كريمة الأصل.

ضَخْمٌ مُقَلَّدُهَا فَعْمٌ مُقَيَّدُهَا ... فِي خَلْقِهَا عَنْ بَنَاتِ الفَحْلِ تَفْضِيلُ
غَلْبَاءُ وَجْنَاءُ عَلْكُومٌ مُذَكَّرَةٌ ... فِي دَفِّهَا سَعَةٌ قُدَّامُهَا مِيلُ
وَجِلْدُهَا مِنْ أُطُومٍ لاَ يُؤَيِّسُهُ ... طِلْحٌ بِضَاحِيَةِ الْمُتْنَيْنِ مَهْزُولُ
حَرْفٌ أَخُوهَا أَبُوهَا مِنْ مُهَجَّنَةٍ ... وَعَمُّهَا خَالُهَا قَوْدَاءُ شِمْلِيلُ
عَيْرَانَةٌ قُذِفَتْ بِالنَّحْضِ عَنْ عُرُضٍ ... مِرْفَقُهَا عَنْ بَنَاتِ الزُّورِ مَفْتُولُ
كَأَنَّ مَا فَاتَ عَيْنَيْهَا وَمَذْبَحَهَا ... مِنْ خَطْمِهَا وَمِنَ اللَّحْيَيْنِ بِرْطِيلُ
تُمِرُّ مِثْلَ عَسِيبِ النَّخْلِ ذَا خُصَلٍ ... فِي غَارِزٍ لَمْ تُخَوِّنْهُ الأَحَالِيلُ

والقطامي أطنب أيضا في وصف ناقته، وأضفى عليها صفات شبيه بصفات ناقة كعب، فهي سريعة، نشيطة، تسير في أصعب الأماكن لا يثنيها عن ذلك شيء، وقد بالغ في وصفها حتى عاب عليه النقاد هذا الوصف، وقالوا: «لو جُعل هذا الوصف دون النوق كان أحسن»[1] والوصف ورد في البيت:

يَمشينَ رَهواً فلا الاعجازُ خاذلةٌ ... ولا الصدورُ على الاعجازِ تَتَّكِلُ

ومما قاله في وصف الناقة:

لواغِبَ الطَّرف منقوباً حَواجِبُها ... كأنه قُلَبٌ عاديَّةٌ مُكُلُ
ترمي الفجَاجَ بها الركبان مُعْتَرِضاً ... أعناقَ بُزَّلِهَا مُرْخىً لها الجُدُلُ

١. عيار الشعر، إبن طباطبا، تحقيق: الحاجري: ٨٥. وقد ورد هذا البيت في الموشح للمرزباني: ١٤٧، وقد علق عليه «لو كان في وصف النساء لكان أشعر الناس، كما ورد في كتاب الصناعتين لأبيهلال العسكري: ١٤٦. وقال معاقا عليه: «إلاّ أنّ هذا لو كان في وصف النساء لكان أحسن، فهو كالشيء الموضوع في غير موضعه.

فهُـنَّ مُعْتَرِضَـاتٌ والحَصـى رَمِـضٌ والــريح ســاكنةٌ والظِّــلُ مُعْتَــدِلُ
يَتْــبَعن مــائرة العينــين تَحسِــبُهَا مجنونـةً أو تـرى مـا لا تـرى الإبـلُ

وحين يفرغ الشاعران من وصف ناقتيهما تتهيأ الأجواء للوصول الى الممدوح، إذ يشكل الجزء الخاص بوصف الناقة عند الشاعرين حلقة وصل بين حالتين: حالة الإنفصال «الطلل والغزل» وحالة الأتصال «المدح» وبالدخول الى غرض المديح يتحقق الألتئام التام بين بعدي الثنائية: السالب والموجب، إذ أنّ صفح الرسول وعفوه عن كعب يحقق آماله، ويهبه الحياة والإستقرار، كما أنّ عطاء عبد الواحد يحقق أمال القطامي ويمنحه الراحة والطمأنينة.

وينتقل الشاعران من خلال المدح الى مرحلة الرضا والأمتلاء الحقيقي الذي يتحقق عند كعب من خلال التواصل مع الرسول، وجماعة المسلمين، والتوحد معهم، ومن ثم يحقق الشاعر التوافق، وينتصر على المعاناة التي ولّدتها حالة الأنفصال عن المجموعة

ويتحقق عند القطامي بالتواصل مع الجماعة «عشيرة الممدوح قريش». ومن اللافت للإنتباه أنّ كلا من كعب والقطامي تواصلا مع الجماعة «القرشية» قوم الرسول وقبيلته، فكعب مدح المهاجرين، وهم عصبة الرسول من قريش، والقطامي مدح أهل المدينة، عصبة عبد الواحد بن سليمان بن الحكم، وهم من قريش أيضا.

لقد حقق الشاعران التواصل مع الجماعة، وعبّرا عن حالة الإتصال والمشاركة من خلال الإنتقال من الضمير الأحادي «الأنا» في كل مقاطع القصيدتين الى ضمير الجمع في مقطع المديح. لقد حقق الشاعران حالة من الرضا والتوحد والتكافؤ مع الممدوح أولا، ومع الجماعة ثانيا، وهكذا اكتملت ثنائية «السلب والإيجاب» أو «اليأس والأمل» التي قامت عليها كل جزئيات قصيدتي كعب والقطامي.

ويحتل مدح كعب للرسول جزءا أكبر من مدح القطامي لعبد الواحد، إذ بلغ عدد الأول الاثنى عشر بيتا، ومدح المهاجرين ستة أبيات، بينما حدث العكس في

مشوبة القطامي، إذ مدح عبد الواحد ببيت واحد، ومـدح عشـيرته بتسـعة أبيـات، وهذه مسألة مقبولة ومنطقية عند كعب، إذ أنّه إزاء شخصية الرسول القائد والزعيم ، فكان لابدّ من أن يقدمه على الجماعة في كل شيء، فضلا عن حجم الذنب الذي أتى به كعب، وحجم العقوبة التي ترتبت عليه، وقد ارتبط محو الـذنب بعفـو الرسـول، وقبوله اعتذار كعب، فكان على الشـاعر أن يبـذل مـا في وسـعه للوصـول الى ذلـك العفو.

أما القطامي فقد قدم الجماعة على الممدوح في عدد أبيات المـدح، إذ كانـت هـدفا للوصول الى الممدوح، والحصول على عطائـه، فقـد وجـد أنّ الجماعـة طريـق معبّـد ومضمون للوصول إليـه، وإنّ فضائل الممدوح مجتمعة تجسـدت في الجماعـة، وربـما وجد في الجماعة مجالا أرحب لأظهار الصفات التي أراد أن يبرزها ليؤثر على ممدوحه من خلالها، كالجوانب الدينية الإسلامية التي أكد عليهـا القطـامي في مدحـه لأهـل المدينة.

إن قصيدتي كعب و القطامي «البردة والمشوبة» مثلتا رحلتي الشاعرين من اليأس والقلق والوحدة الى الرضا والأمل والتواصل مع الآخرين. إنّهما رحلتـا الشـاعرين من الموت الى الحياة «وإن اختلف مفهوم ذلك عند كل واحد منهما».

صورة المرأة عند الشاعرين:

أما صورة المرأة عند الشاعرين، فقد وردت من خـلال الغـزل الـذي تقـدم عنـد كعب في بردته، فجاء في مستهل الأبيات، بينما تأخر عند القطامي في مشـوبته، فجـاء بعد رحلة الصحراء التي تضمنت وصف الناقة، وقد أكـد كـلا الشـاعرين المظـاهر الحسـية لجمال ماحبوبتيهما، ففي البردة أكد كعب على الصوت، والعينين، والأسنان، والريق، والجسم، فهي غضيضة الطرف، مكحولة العينين، في صـوتها غنّـة، رشـيقة

القد، جميلة الأسنان، حلوة الابتسامة، عذبة الريق، رضابها كأنه الخمر:

وَمـا سُـعادُ غَـداةَ البَـينِ إِذ رَحَلـوا ... إِلّا أَغَنُّ غَضـيضُ الطَـرفِ مَكحـولُ
هَيفـاءُ مُقبِلَـةً عَجـزاءُ مُـدبِرَةً ... لا يُشـتكى قِصـر مِنهـا وَلا طـولُ
تَجلو عَوارِضَ ذي ظَلَـمٍ إِذا اِبتَسَـمَتْ ... كَأَنَّـهُ مُنهَـلٌ بِـالراحِ مَعلـولُ
شُـجَّت بِـذي شَـبَمٍ مِـن مـاءِ مَحنِيَـةٍ ... صافٍ بِأَبطَحَ أَضحى وَهُـوَ مَشـمولُ

والقطامي أكد في غزله أثر جمال وجه محبوبته مشبها إياه بالبرق، وطيب رائحتها مشبها إياه بريح الخزامى، كما أشار الى لين جسمها وامتلائه ونضارته:

ألمحَـةٌ مـنْ سَـنا بَـرْقٍ رأى بصـري ... أَمْ وَجْـهُ عاليَـةَ اختالَـتْ بِـهِ الكِلَـلُ
تُهْـدِي لَنَـا كـلَّ مـا كانَـتْ عُلاوتُنَـا ... رِيحَ الخُزامي جرى فيها النّدَى الخَضِـل
وقَـدْ أَبِيـتُ، إذا مـا شِـئْتُ مَـال مَعـي ... عـلى الفِـراشِ الضّـجيعُ الأغْيَـدُ الرَّبِـلُ
وقـدْ تُبـاكِرني الصّـهْبَاءَ تَرْفَعُهَـا ... إليّ لَيِّنَـةٌ أَطْرَافُهـا، ثَمِـلُ

ولكن يلاحظ أن ثمة تباينا بين صورتي «سعاد وعالية» على الرغم من تشابههما في دلالتيهما الرمزيتين عند الشاعرين، فمن حيث الدلالة الرمزية، كانت سعاد في بردة كعب رمزا للسعادة الآفلة، كما صلحت أن تكون رمزا لقبيلته أو قومه الذين خذلوه وخانوه، وتخلوا عنه، لذلك وصفها بالغدر والخيانة، وأضفى عليها ما شاء من الصفات السلبية:[1]

أَكْـرِمْ بهـا خُلَّـةً لـو أنهـا صَـدَقَتْ ... مَوْعُودَهـا أَوْ لَـوْ انَّ النُّصْـحَ مَقبـولُ
لكنَّهـا خُلَّـةٌ قـد سـيطَ مِـن دَمِهـا ... فَجْـعٌ ووَلْـعٌ وإِخْـلاَفٌ وتَبـديلُ
فـما تَـدومُ عـلى حـالٍ تكـونُ بهـا ... كـما تَلَـوَّنُ في أَثوابِهـا الغُـولُ
ولا تَمَسَّـكُ بالعَهْـدِ الـذي زَعَمَـتْ ... إلا كَـمَا يُمْسِـكُ المـاءَ الْغَرَابِيـلُ

١. ينظر دراسات في النص الشعري في عصر صدر الإسلام وبني أمية: ٣١. وينظر آفاق في الأدب والنقد، د. عناد غزوان: ١٢٩.

أما عالية أو علية فهي عند القطامي رمز لقبيلته الراحلة بعد أن حلّ بها الدمار أثر الحرب التي خاضتها مع قيس، وهي رمز للعلو والرفعة، والأمل «عالية» التي أرادها الشاعر لقبيلته، وبهذا فقد توحد الجانب المادي والمعنوي لهذه اللفظة في نفس الشاعرين، فصلحت أن تكون سعاد وعالية أو علية رمزا لما أرادا التعبير عنه، ولكن ثمة فارق بين صورة سعاد في بردة كعب، وصورة علية في مشوبة القطامي، فعلية ظلت على الدوام وسيلة استشراق واستشراف عند القطامي، فقد ارتبط معها بعلاقة عاطفية تتراءى بالسعادة على الدوام، ولذلك وظفها وسيلة استشراف وتمهيد قبل وصوله الى الممدوح، فجاءت أبيات التغزل بعالية سابقة للمدح مباشرة، فكانت مفتاح الشاعر للتواصل مع الممدوح، فوجه عالية مشرق يملأ الآفاق، وقد اقترن بذكر البرق، وهذا الأخير يقترن بالمطر، والمطر يوحي بالأمل والحياة، ومن ثمّ يوحي بعطاء الممدوح وسخائه، وسبيل الشاعر للوصول الى هذا الفيض من العطاء.

بينما جاءت سعاد كعب موحية بإنكسار الشاعر ويأسه، وعدم تواصله مع الآخرين، فلم تكن أبدا وسيلة استشراف، وإشراق، وتفاؤل، بل اقترنت بالأمنيات والآمال، ولهذا نرى أنّه رسم لها صورتين: إحداهما مادية حسية، وهي إيجابية، والأخرى معنوية سلبية، ولهذا أيضا لم يستطع أن يجعلها وسيلته للمدح، أو مدخله إليه كما فعل القطامي، وإنما جاءت في مقدمة قصيدته يعقبها الجزء الخاص بوصف الناقة بعد أبيات الحكمة، ويمثل وصف الناقة جانب الصراع بين الحياة والموت، بين الأمل واليأس، وهو الجزء القاسي من القصيدة، ولم يجعلها متقدمة على المدح لأنها لا تصلح عاملا للتواصل مع الممدوح، أو عامل استشراف للوصول الى الهدف.

لقد استهل كعب قصيدته بالغزل وليس الطلل، وجعله مقدما عليه لأنه أراد أن يطرح همومه من خلال الغزل، ويشرح حالته، وقلقه، واضطرابه، أراد أن يعطي

تصورا واضحا عن الألم الذي ساوره، فقد تجاذبه «اليأس والأمل» وظل متأرجحا بين هذا وذاك، فسعاد أو «مقطع الغزل» كان فرصة الشاعر للتعبير عن حالته تعبيرا غير مباشر، وبما أنّ كعبا قد حمل ذنبا عظيما ــ ويبدو ذلك من حجم العقوبة ــ فقد كان عليه أن يباكر في إعطائه صورة واضحة عن عمق معاناته، فكان الغزل نافذة الشاعر نحو الرأي العام والممدوح لطرح قضيته، أما القطامي فلم يكن كذلك، لم يحمل جرحا ولم يرتكب ذنبا، ولم يكن مضطرا لطرح قضيته على الناس، ولم يكن مهتما لبيان حالة القلق والإضطراب التي يمر بها، لذلك استهل قصيدته بالطلل، وقد تأخر الغزل لديه ما بعد وصف الناقة، كما وسبقت أبيات المدح لأنّه وظف أبيات الغزل تمهيدا للدخول الى الممدوح، كما ذكرنا.

المعجم الشعري للشاعرين:

لو تتبعنا قصيدتي كعب والقطامي نرى أنهما استخدما لغة شعرية جاهلية ألفناها في قصائد الشعراء الجاهليين مضافا إليها لغة إسلامية ـــ وهي الأقل ورودا عند الشاعرين ــ ألفناها عند الشعراء الإسلاميين، وهذا أمر طبيعي، لأنّ موضوعات الشاعرين في قصيدتيهما منها ما كان جاهليا «الوقوف على الطلل، ووصف الناقة، ورحلة الصحراء» ومنها ما كان اسلاميا «مدح الرسول، وعبد الواحد بن سليمان، والمهاجرين وأهل المدينة».

ولا يفوتنا أن نذكر أنّ كعبا شاعر مخضرم، وقد نظم بردته في زمن جاهليته، والإسلام قائم في المدينة، كما نذكّر بأنه من شعراء مدرسة الصنعة، وسليل مؤسسيها، هذا من جانب ومن جانب آخر لا ننسى أنّ موضوع قصيدته مدح الرسول، والإعتذار منه، أي أنّه غرض اسلامي في شخصية اسلامية لشاعر متارجح بين الجاهلية والإسلام.

أما القطامي فهو شاعر أموي تأثرت قصيدته ــ لاسيما الجزء الخاص بوصف الطلل والناقة والصحراء ــ بالشعراء السابقين «الجاهليين» مع أنّ الشعر العربي ظل سائرا على طريقة الجاهليين في مطالع القصائد «المقدمات الطللية والغزلية، ووصف الرحلة والراحلة» والقطامي «تشبه بذلك إكبارا منه للجاهليين، وتأثرا بحركة البعث القوية التي رعاها الأمويون، فأرادوا بها إحياء الأدب الجاهلي لقيمته الذاتية، ولما فيه من تاريخ، ولما فيه من عصبيات .....»[1]

إذن لقد اختلطت الموضوعات، وتنوعت في قصيدتي الشاعرين ما بين طلل، وغزل، وناقة، وصحراء، وحكمة، ومدح.

وعليه فإنّ لغة الشاعرين تراوحت ما بين السهولة واليسر، وبين الصعوبة، والصلابة وفقا للموضوع الشعري، فقد كانت لغتهما صلبة قاسية، بدوية حين تحدثا عن الطل، والناقة، وحين وصفا الصحراء، بينما رقّت وأصبحت سهلة واضحة حين تغزلا ومدحا. ومع هذا نجد أنّ الشاعرين قد تصرفا في معطيات اللغة بما يتلاءم وموقفهما النفسي: ففي الرحلة الصحراوية حيث مشاعر القلق والإضطراب، والخوف في ذروتها، تداعت اللغة بأوابدها وشواردها، وخشونتها، وعند توجههما الى الممدوح حيث إشراقة الأمل، وبهجة الرضا، اتجهت اللغة من الوعورة والصلابة، والخشونة الى الرقة والعذوبة، والتحضر. ووفقا لذلك نستطيع أن نستقصي الألفاظ المعجمية، وعناصرها الدلالية كما وردت عند الشاعرين، معبرة عن التقلبات النفسية لهما، ملتمسين السهولة والصعوبة، والطابع الديني الإسلامي من خلال هذا الأستقصاء:

---

١. القطامي، حياته وشعره: ٣٧٠.

١- ألفاظ الطلل «عناصر الفناء والعدم»

بما أن الطلل ورد عند القطامي فقط، فقد اقتصرت ألفاظ الطلل ودلالته «عناصر الفناء» على مشوبته فحسب، وقد عبر الشاعر من خلالها عن الفناء والموت، وربما رمز من خلالها الى فناء الذات، وحالة الإحباط النفسي التي مرّ بها الشاعر، وقد تجسدت في الألفاظ: دمن، بليت، غيّرهنّ، الأعصر الأول، خائن، خبل، صافت، تغير، دهر....

٢- ألفاظ الصحراء «عناصر الخوف واليأس والقلق»

وكانت هذه الألفاظ حاضرة عند الشاعرين، وقد انطلقت من وصف الناقة والصحراء، وعبرت عن قلق الشاعرين، ويأسهما، وخوفهما من المجهول، وترقبهما المتواصل لما سيحدث، وقد تمثلت عند كعب في جملة مفردات منها: الإين «الإعياء»، طامس الأعلام، مجهول، الغيوب، الحزان، الميل، «ما غلظ من الأرض وما انبسط منها»، عيرانة «ناقة صلبة ونسبت للعير لصلابتها»، غلباء، وجناء، علكوم «كلها صفات لقوة الناقة وشدة تحملها»، برطيل «حجر طويل صلب»، غارز «منقطعة اللبن»، عذافرة «غليظة شديدة»، مصطخم «القائم من الحر، ومصطخما: أي منتصبا»، العساقيل «جمع عسقل وهو السراب»، القور «الجبل المرتفع»، عيطل «طويلة»، نكد «قليلة الأولاد»، النصف «التي قامت للنواح، والنكداء: التي لا يصيبها خير» مثاكيل «اللآتي مات أزواجهن أو أولادهن» تفري اللبان «تشق الثياب عن الصدور»، نوّاحة، الرعابيل «المتمزقة والممزقة»، الحرف «الناقة الضامرة».

أما عند القطامي فقد تمثلت ألفاظ الصحراء، وعناصر الخوف واليأس والقلق من خلال المفردات: المنخرق «الأرض الواسعة التي تنخرق فيها الرياح»، السراب، وجل، ينضي «الإنضاء: التعب»، الواغب «كليلات من الإعياء»، خوصا عيونها «غائرات من التعب»، منقوبا حواجبها، مائرة العينين «لمرتفعة العينين»، الحصى

رمض «اشتد عليه الحر»، الغشاش «القليل»، الفجاج «الطريق الضيق بين جبلين»، مسحنفر «ممتد».

ويلاحظ أن مفردات الناقة والصحراء التي وردت في القصيدتين فيها دلالة واضحة على معاني: الضيق، والحزن، والخوف، والمعاناة، والتعب، والهزال، وصعوبة الحياة، وصراع واضح من أجل الحياة، والوصول الى الأمل، وفي الوقت ذاته هناك قدرة على التحمل، وصلابة وتصميم وعزم واضحين من خلال ما أضفاه الشاعران على ناقتيهما من ملامح القوة والتحمل، ومما يجذب الانتباه تشابه الألفاظ والصفات التي أضفاها الشاعران على ناقتيهما، مما يؤكد تطابق الفكرة والهدف عند الشاعرين، ومن ثم وجود حالة من الاقتراب، والتشابه بين النصين، وهو ما سعينا لإيضاحه في البحث.

٣- ألفاظ الغزل «عناصر العشق والبهجة»

وقد تجسدت في الجزء الخاص بالغزل، إذ أتى الشاعران على ذكر ألفاظ الحب، والجمال، والعشق، فقد وردت عند كعب الألفاظ: متبول، متيّم، أغنّ «في صوته غنّة»، غضيض الطرف، مكحول، هيفاء، عجزاء، تجلو عوارض، ابتسمت، منهل بالراح، مشمول، أكرم بها خلّة.

أما عند القطامي فقد وردت مثل هذه المفردات في مقطع ذكره لعالية: يرتاح الفؤاد لها، نظرة قبل «ليس مثلها نظرة»، سنا برق، وجه عالية، اختالت «ازدانت»، ريح الخزامى، الندى الخضل، الضجيع الأغيد «والأغيد اللين العنق»، الربل «الكثير اللحم».

ويلاحظ أنّ مفردات الغزل تشعرنا بالتفاؤل، والبهجة، والتواصل مع الحياة، والانفتاح عليها، مما يعطي فكرة واضحة عن حالة نفسية جديدة مناقضة للحالة التي كان عليها الشاعران في مقطع الناقة والصحراء.

٤- ألفاظ الغزل السلبي «عناصر الغدر والإنفصال»

وقد وردت هذه الألفاظ عند كعب في بردته، بينما لم نلمحها عند القطامي، وقد جاءت عندكعب عقب الغزل الإيجابي، وقد تمثلت في ألفاظه: فجع، ولع، إخلاف، تبديل، ما تدوم على حال، الغول، زعمت، الا تمسك، لا يغرنك ما منّت، تضليل، مواعيد عرقوب، أباطيل، أرجو، آمل، إخال.

ويلاحظ أن هذه الألفاظ تنبئ بالغدر والخيانة، وقلة الوفاء، والتنكر للمحبوب، وقد أشرنا الى أنّ كعبا قد وظف هذا الجزء من الغزل توظيفا ناجحا للتعبير عن معاناة شخصية بشكل غير مباشر.

٥- ألفاظ المدح «عناصر الأمل والرضا والتواصل»

لقد كشف الجزء الخاص بالمدح لدى الشاعرين عن ألفاظ رقيقة، سلسة، واضحة توحي بلقاء الممدوح حيث تحقيق الأمل وبلوغ الغاية وحصول العفو والرضا وشيوع الطمأنينة في نفسيهما.

ولغرض الوصول الى الهدف حاول الشاعران انتقاء ما يناسب الممدوحين، فكعب في مدحه للرسول انتقى ألفاظا دينية، كلفظة: رسول، رسول اللهّ، مأمول، هداك اللهّ، نافلة القرآن، نور، يستضاء به، العفو، مواعيظ، تنويل، يميني. كما وردت مثل تلك الألفاظ في الجزء الذي خصصه لمدح المهاجرين: مكّة، أسلموا، زولوا «أي هاجروا» شمّ العرانين، أبطال، تهليل.

وعند القطامي، وردت في الجزء المخصص لمدح عبد الواحد بن سليمان، وقبيلته، كقوله: منجحة، أبو عثمان «الممدوح»، يهون، أهل المدينة، قريش، الرسول، رسل، حبل اللهّ، خير من يحفي وينتعل، ثبتوا الإسلام، صالحوه، فضل، عيشة سعة، الملوك، أبناء الملوك، السادة الأول.

ويلاحظ أنّ القطامي أكد الجوانب الإسلامية لقبيلة الممدوح تمهيدا لاستمالته، وكسب رضاه، وبذلك يلتقي مع كعب في هذا المسلك الديني الإسلامي الذي سلكاه للتقرب من الممدوح، ونيل رضاه ــ وبغض النظر عن قيمة المكافأة المنتظرة وما إن كانت مادية أم معنوية ــ

٦- عبارات الحكمة «عناصر العزاء النفسي للشاعرين»

الحكمة تأتي غالبا على شكل عبارات، ولا يكتمل معناها إلاّ بعبارات وجمل لا ألفاظ مفردة، وقد وردت أبيات الحكمة عند الشاعرين رابطة بين غرضين: أحدهما مثّل القلق، والكبت النفسي، والأنفصال عن الجماعة، والآخر، مثّل الرضا، والأمل، والتواصل، فقد جاءت عند كعب جسرا بين وصف الناقة والصحراء من جهة، وبين مدح الرسول والمهاجرين من جهة أخرى. أما عند القطامي فقد كانت أبيات الحكمة جسرا بين وصف الطلل الذي مثّل الفناء والموت، وبين وصف رحلته عبر الصحراء، وقد مثّلت له طريقا للتواصل مع الممدوح وبلوغ الغاية.

لقد حققت عبارات الحكمة عند الشاعرين عزاءً نفسياً إزاء الضغوط النفسية التي تعرضا لها. فقد كثرت الضغوط على كعب ما بين تهديد ووعيد، وتخلى الأهل والأصحاب، وكثرة الوشاة، فعلل نفسه بأن: خلّوا سبيلي، وكل ما قدّر الرحمن مفعول وكل ابن انثى إن طالت سلامته يوما على آلة حدباء محمول.

والقطامي وهو مقبل على الولوج في طريق يوصله الى الممدوح، علل نفسه بأنّ عليه أن يسعى فقد يتحقق الأمل، إذ أنّ الحياة صعبة ولا بدّ فيها من إثبات الذات: فقد يدرك المتأني بعض حاجته، وقد يكون مع المستعجل الزلال، والعيش لا عيش إلاّ ما تقرّ به عينا، ولا حال إلاّ سوف ينتقل، وقد يصيب الفتى الحاجات، ويستريح الى الأخبار من يسل.

الإيقاع الخارجي:

القصيدتان نظمتا على بحر البسيط، فإيقاعهما العروضي يتكون من وحدتين إيقاعيتين تتكرران بكيفية معينة في إطار بحر البسيط، هما «مستفعلن، فاعلن» مع تكرار زحافي الخبن والطي في تفعيلات هذا البحر في القصيدتين.

والزحافات كما هو معروف قد تحدث من حذف السواكن، فالخبن «حذف الثاني الساكن» من التفعيلتين «مستفعلن ، فاعلن» لتصبحا «متفعلن، فعلن»، وزحاف الطي: حذف الرابع الساكن من تفعيلة «مستفعلن» لتصبح «مستعلن». ومعنى ذلك أنّ كثرة المتحركات في أبيات القصيدتين ينبئ عن حالة من التوتر، والقلق، وهذا بدوره يعبر عن الحالة النفسية للشاعرين، التي وصفت بأنها غير مستقرة، تمر بمراحل تقلّص وانبساط، أو تأزم وانفراج، خلال المقاطع المتنوعة في القصيدتين، ويحدث هذا من خلال تناوب المتحركات والسواكن واختلاف توزيعها في مقاطع القصيدتين.

ويبدو أنّ بحر البسيط جاء مناسبا لموضوعات القصيدتين، ومنسجما مع انفعالات الشاعرين، فقد بدا مناسبا بإيقاعه الهادئ الرصين لشفافية الأسى المنساب في قصيدة كعب وهو يعتذر من الرسول، وهو بحر مطواع للتعبير عن معاني العنف والقوة حينا، ومعاني الرقّة والهدوء حينا آخر، وهو ذو دندنة تمنع أن يكون خالص الأختفاء وراء كلام الشاعر.[1] كما أنّه «بحر غزير الموسيقى يجود في كل ما له صلة

١. ينظر أصول النقد الأدبي: ٣٢٣، والمرشد إلى فهم أشعار العرب: ١/ ٤١٤.

بالشجن، ولهذا نجده يكثر في مدائح النبي، وفي شعر الصوفية»[1]، كما أنّ إيقاعه الهادئ يبدو مناسبا لشفافية الأسى المنساب في قصيدة اعتذارية يبدو الشاعر فيها واقفا أمام حضرة الرسول طالبا العفو والغفران، وهذه الصورة هي ذاتها التي احتاجها القطامي ليؤطر بها صورته وهو يقف أمام ممدوحه هادئا رزينا يسأل عطفه وكرمه.

لقد مكّن «بحر البسيط» الشاعرين من متابعة دقائق الصورة متابعة جيدة مستوفية لجميع جزئياتها ودقائقها، وربما جاءت طبيعة هذا البحر منسجمة مع تكوين الشاعرين النفسي وطبيعتهما الفكرية التي تميل الى التروي والهدوء.

لقد نهض بحر البسيط بإيقاعاته الموسيقية الثّرة في القصيدتين لخدمة الحالة المستقرة ثم القلقة ثم المستقرة، فبدا متساوقا مع هذا التيار «الصاعد، الهابط». حالة التوتر والقلق والانفعال، ثم السكينة والاطمئنان والهدوء الذي لمسناه عند الشاعرين في جزئيات القصيدتين، فقد ترجم في النصين بالمراوحة صعودا عند «وصف الناقة، والطلل، ووصف رحلة الصحراء» ثم نزولا عند «مدح الرسول والمهاجرين، ومدح عبد الواحد، وأهل المدينة»، وقد جاء هذا منسجما مع تفعيلات البسيط صعودا ونزولا مع ما تخللته من زحافات. فالزحافات التي طرأت على هذا البحر أدت دورا كبيرا في إحداث تموج موسيقي عال، وهذا التموج يعني عدم الثبات على نغمة واحدة من حيث السرعة والبطء، وهذا ما أشار إليه الدكتور محسن إطيمش بقوله: «وربما كان للزحاف دور أكثر في تغيير الإيقاع لأنّه يتجه به إلى صفتين مهمتين هما: البطء والسرعة»[2].

لقد وظّف الشاعران أدواتهما الفنية للتعبير عن قلقهما النفسي، كوحدة الزمن «المراوحة بين الماضي والحاضر» والصورة، والتركيب، والموسيقى. فكانت

١. دراسات في النص الشعري، عصر صدر الإسلام وبني أمية: ٤٩.
٢. دير الملاك، د. محمن إطيمش: ٣٠٤.

الموسيقة الخارجية، والداخلية أداة استعان بها الشاعران في التعبير عن الحالة النفسية المتماوجة في مقاطع القصيدتين.

الإيقاع الداخلي:

رأينا أنّ الإيقاع الخارجي «ايقاع بحر البسيط» قد أسهم في المزاوجة بين الشكل والمضمون، أو تحقيق الثنائية التي تنامت عبر مقاطع القصيدتين، وقد جاء الإيقاع الداخلي عاملا مساعدا زاد من التناغم الموسيقي في محاولة من الشاعرين لتحقيق الانسجام، والمزاوجة بين الشكل والمضمون للوصول الى الهدف، وتحقيق المناخ النفسي الذي عبرت عنه القصيدتان.

لقد تحققت الموسيقى الداخلية من خلال مظاهر متنوعة، كالتكرار الصوتي «تكرار الحروف الألفاظ» والتقسيم، والتقطيع الصوتي، أو التردد اللفظي، والتوازي بين التراكيب في الأبيات. وأول تكرار يطالعنا في القصيدتين، تصريع المطلعين: ففي مطلع البردة يقول كعب:

بانَت سُعادُ فَقَلبي اليَومَ مَتبولُ مُتَيَّمٌ إِثرَها لَم يُفدَ مَكبولُ

وفي مطلع المشوبة يقول القطامي:

إنَّا مُحيّوكَ فاسلَم أيُّها الطَّلَلُ وإن بُلِيتَ وإن طالت بك الطِّيَلُ

وللمطلع في القصيدة أهمية كبيرة «فهو مفتاح التجربة الشعرية، والبيت الرائد في القصيدة، إذ يؤدي الى نضجها واكتمالها، فهو الشكل الموسيقي الأصلي، وهو الأساس في بناء القصيدة، حيث يقود إلى اكتمالها ....»[1] وللتصريع أهميته، فهو يدل

١. آفاق في الأدب والنقد: ١٣٦-١٣٧.

على «اقتدار الشاعر، وسعة بحره»[1] وللمطلع المصرع أهميته في القصيدة كما أكد حازم القرطاجني إذ يقول: «فإنّ للتصريع في أوائل القصائد طلاوة، وموقعا في النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب، وتماثل مقطعها فلا تحصل لها دون ذلك»[2]

وعلى صعيد التكرار الصوتي للحروف، فقد تكررت في بردة كعب ومشوبة القطامي أصواتا حققت إيقاعا داخليا قائما على حركة تردد الحروف داخل البيت الشعري نفسه، مما خلق حركة داخلية «إيقاعا داخليا» متلائم مع الإيقاع الخارجي، أو الإيقاع العام في القصيدتين.

ففي المطلع من قصيدة البردة تكرر اللام خمس مرات بحركات مختلفة، والميم خمس مرات، والباء أربع مرات.

بانَت سُعادُ فَقَلبي اليَومَ مَتبولُ مُتَيَّمٌ إِثرَها لَم يُفدَ مَكبولُ

وفي مطلع المشوبة تكررت الهمزة أربع مرات، وحرف اللام ست مرات، والطاء خمس مرات وبحركات مختلفة:

إنَّا مُحيّوكَ فأسلَم أيُّها الطَّلَلُ وإن بُليتَ وإن طالت بك الطِّيَلُ

وإذا أردنا أن نتابع التكرار الصوتي في أبيات البردة يمكننا أن نتابع ذلك في النماذج التالية:

١. لَكِنَّها خُلَّةٌ قَد سيطَ مِن دَمِها فَجعٌ وَوَلعٌ وَإِخلافٌ وَتَبديلُ

٢. فَلا يَغُرَّنَكَ ما مَنَّت وَما وَعَدَت إِنَّ المانِيَ وَالحَلامَ تَضليلُ

١. بقد الشعر، قدامة بن جعفر: ٥١.

٢. منهاج البلغاء، حازم القرطاجني: ٢٨٣.

٣. ضَـخمٌ مُقَلَّـدُها فَعَـمٌ مُقَيَّـدُها في خَلقِها عَن بَنـاتِ الفَحـلِ تَفضـيلُ

٤. وَقـالَ كُـلّ خَليـلٍ كُنـتُ آمُلُـهُ لا أَهِيَنَّـكَ إِنّي عَنـكَ مَشـغولُ

٥. فَقُلـتُ خَلّـوا سـبيلي لا أَبـا لَكُـمُ فَكُـلَّ مـا قَـدَّرَ الـرَحمَنُ مَفعـولُ

٦. أَنبِئـتُ أَنَّ رَسـولَ اللهِ أَوعَـدَني وَالعَفْـوُ عِنـدَ رَسـولِ اللهِ مَـأمولُ

٧. لَقَـد أَقـومُ مَقامـاً لَـو يَقـومُ بِـهِ أَرىٰ وَأَسـمَعُ مـا لَـو يَسـمَعُ الفيـلُ

٨. إِنَّ الرَسـولَ لَنـورٌ يُستَضـاءُ بِـهِ مُهَنَّـدٌ مِـن سـيوفِ اللهِ مَسـلولُ

زَالـوا فَـمازالَ أَنكـاسٌ وَلا كُشُـفٌ عِنـدَ اللِقـاءِ وَلا ميـلٌ مَعازيـلُ

فقد تكرر حرف اللام خمس مرات في البيت الأول، وخمس مرات في البيت الثانىٰ، وست مرات في البيت الرابع، وسبع مرات في البيت الخامس، وسبع اخرىٰ في البيت التاسع، وتكررت الميم أربع مرات في البيت الثالث، وست في البيت التاسع، كما تكررت الفاء والقاف واللام، أما السين فقد تكررت خمس مرات في البيت الثامن.

وفي مشوبة القطامي يمكننا متابعة النماذج التالية:

١. إني اهتديتُ لتسليمٍ علىٰ دمَنٍ بالغمرِ غيَّرهُنَّ الأعصر الأوَلُ

٢. كانت مَنَازِلَ مِنّا قد نَحُلّ بها حتىٰ تغيّر دَهرٌ خائنٌ، خَبِلُ لَيسَ

٣. فَالعَيْشُ لاَ عَيْشَ إِلاّ مَا تَقَرُّ بِهِ عَيْنًا وَلاَ حَالَ إِلاّ سَوْفَ يَنْتَقِلُ

٤. تَرمي الفجَاجَ بها الرُّكْبَانُ مُعترِضاً أعْناقَ بُزَّتها، مُرخىً لها الجُدُلُ

٥. ألمحَةٌ منْ سَنا بَـرْقٍ رأىٰ بصــري أَمْ وَجْـهُ عاليَـةَ اختالَـتْ بِـهِ الكِلَـلُ

فقد تكرر حرف الياء أربع مـرات في البيـت الأول، ومثلهـا في البيـت الثالـث، والنون أربع مرات في البيت الثاني، والراء أربع مرات في البيت الرابع، واللام خمـس مرات في البيت الخامس.

ويلاحظ أن الموسـيقية التـي يحـدثها تكـرار هـذه الحـروف متـأت مـن تكـرار الأصوات مع تكرار حركاتها، فتأتي مضمومة ومفتوحـة، ومكسـورة، وبهـذا تخلـق حركة صاعدة هابطة تنسجم مع الإيقاع العام للقصيدة.

ومن الموسـيقىٰ الداخلية في بردة كعـب اعـتماده التقسـيم والتنـاظر الصـوتي في قوله:

هَيْفَـــاءُ مُقْبِلـــةٌ، عَجْـــزَاءُ مُـــدْبِرَةٌ لا يشـتكي قِصـــر مِنْهَـا، ولاَ طُـولُ

كما يلاحظ التضاد المعنوي الذي عزز من الجانب الموسـيقي «هيفـاء ، عجـزاء»، «مقبلة ، مدبرة»، «قصـر ، طول». واعتمد التقسـيم في الشطر «ضخم مقلدها ، فعم مقيدها»، ومن التقسـيم الذي أحدث ثراءً موسـيقيا قوله:

لَكِنّهـا خُلّـةٌ قـد سـيطَ مِـنْ دَمِهَـا فَجْـعٌ، وَوَلْـعٌ، وإخـلافٌ، وَتَبْـدِيل

ويلاحظ دور التقسـيم في تجزئة الوزن الشعري إلىٰ أجزاء محـددة تسـهم في خلـق رنة موسـيقية داخلية تطرب لها الأذهان، وتنفعل معها النفـوس. وفي البيـت أعـلاه يمكننا ان نلاحظ، أنّ «فجع ، وولع» تتميزان بالتماثل في بنائهما الصـرفي والإيقاعي، وعدد حروفهما، كـما أنّ إخـلاف ، وتبـديل» يـتماثلان في بنـائهما الإيقـاعي، وعـدد حروفهما

ومن ظاهر الموسـيقىٰ الداخليـة في بـردة كعـب، الـتردد اللفظـي، وهـو تكـرار اشتقاقي، أي تكرار مشتق من اللفظة في البيت نفسه، كقوله: «ولا تمسّـك .....إلاّ كما يمسك»، «فلا يغرنّك مامنّت ..... إنّ الأماني»، «كانت مواعيـد عرقـوب .....

وما مواعيدها».

وفي مشوبة القطامي يتجلى الإيقاع الداخلي في ظواهر أخرى غير التكرار الحرفي، فمما ورد عنده، التردد اللفظي في قوله:

إِلّا وَهُـمٌ جَبـلّ اللهُ الّـذِي قَصـرتٌ عَنْـهُ الجبَـالُ فَـمَا سَـوّىٰ بِـهِ جَبَـلُ

وقوله: «قَوْل الرّسولِ الذي ما بَعْدَهُ رُسُلُ».

وقوله: «هُمُ المُلُوك، وأبناءُ الملوك».

وقوله: «فلا هُمُ صالحوا ... ولا هُمُ كدّروا».

وقوله: «والعَيشُن لا عَيشَ».

وقوله: «وإن طالتْ بكَ الطِّيلُ».

ومن الملامح الموسيقية التي وردت عند القطامي، التقطيع أو التقسيم في قوله:

يمشـين رَهْـواً فـلا الأعْجَـازُ خاذلـةً ولا الصّـدورُ عـلىٰ الأعجـازِ تتّكِـلُ

فَهُنّ معترَضـاتٌ، والحصـىٰ رَمِـضٌ والـرّيحُ سـاكنةٌ، والظِّـلُّ مُعْتَـدِلُ

فمن يقرأ البيتين يشعر بمواضع الوقف التي تمكن القارئ من الاستراحة عند كل جزئ من أجزائها، وهي تضفي على البيتين رنّة موسيقية تنبع من تجزئة الوزن الى أربعة أقسام متساوية، كما في قوله: «فهنّ معترضات» و «الحصىٰ رمض» و «الريح ساكنة»، «و الظل معتدل». وهذا الكلام يتفق مع مفهوم التقسيم وهو: «تجزئة الوزن إلى مواقف، يسكت عندها المرء أثناء التأدية للفظ البيت، أو يستريح قليلا، كأنّه يومئ إلى السكت»[1].

ويبدو من هذا الاستعراض أنّ التردد الصوتي «الحرفي واللفظي» والتقسيم، والتقطيع، والتصريع قد حقق توازنا ايقاعيا منسجما مع الإيقاع الشعري العام في القصيدتين.

١. المرشد الى فهم أشعار العرب: ٢/ ٧٠٢.

خـلاصـة:

وبعد هذه الجولة الفاحصة والمتأنية لقصيدتين تعـدان مـن عيـون الشـعر العـربي «بردة كعب ، ومشوبة القطامي» وجدنا أنّ هناك جوانب تشابه بينهما، لفتت انتباهنا، فوقفنا عندها محاولين إبراز هذه الجوانب، والكشف عنها، مركزين في بحثنا هذا على ظاهرة الثنائية التي على أساسها ومن خلالها تبلورت الفكرة في النصّين، فقد كشفت عن الصـراع النفسـي، وحالة التأزم والانفراج عنـد الشـاعرين في قصـيدتيهما، إذن هناك تشابه أو ملامح تشابه تراءت لنا حاولنا الكشف عنها، ربما كان هناك تأثر، ولا ندري إن كان المتأخر قد تأثر بالمتقدم، أو أنّ هذا التشابه يقع ضمن ظـروف الشـاعر العربي وبيئته وثقافته، وفي كل الأحوال يبقى لكل شاعر منهجه، وطريقته في إظهـار براعته وموهبته الفنية.

المصادر

١- أفاق في الأدب والنقد/ د. عناد غزوان، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٩٠.

٢ـ أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، ط ٨، مطبعة النهضة المصرية، ١٩٧٣.

٣- الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، تحقيق: عبد الستار فراج، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦١.

٤- الأنساب، السمعاني، تحقيق: عبد الفتاح الحلو، بيروت، ١٩٨١.

٥- جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، أبو زيد القرشي، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار النهضة المصرية، ١٩٦٧.

٦ـ خزانة الأدب، عبد القادر البغدادي، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ت.

٧- دراسات في النص الشعري، عصر صدر الإسلام وبني أمية، عبدة بدوي، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ١٩٨٧.

٨- دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العربي المعاصر، د. محسن اطيمش، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢.

٩- ديوان القطامي، تحقيق: ابراهيم السامرائي، وأحمد مطلوب، بيروت، ١٩٦٠.

١٠- شرح ديوان كعب بن زهير، صنعة أبي سعيد السكري، نسخة مصورة عن دار الكتب المصرية، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٥٠. ودار الكتب، ١٣٦٩ هـ، ١٩٦٥.

١١- شرح قصيدة بانت سعاد، ابراهيم الباجوري، دار الإحياء، القاهرة، ١٣٤٥ هـ.

١٢- شعراء النصرانية بعد الإسلام، الأب لويس شيخو، مطبعة الأدباء اليسوعيين، بيروت، ١٩٢٦.

١٣- الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٤.

١٤ـ طبقات فحول الشعراء، ابن سلام الجمحي، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٤.
١٥- عيار الشعر، إبن طباطبا العلوي، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، طـ ٤، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٢.
١٦- القطامي، حياته وشعره، د. زكي عابدين غريب، جامعة الإسكندرية، ١٩٨٦.
١٧- كتاب الصناعتين، لأبي هلال العسكري، مطبعة عيسى البابي الحلبي، ١٩٧٠.
١٨- لسان العرب المحيط، لابن منظور، قدم له الشيخ عبد اللهّ العلايلي، إعداد يوسف خياط، ونديم المرعشلي، ١٩٧٠.
١٩- المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها، د. عبد اللهّ الطيب المجذوب، ط ٢، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٠.
٢٠- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، د.ت.
٢١- الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، لأبي عبد اللهّ محمد بن عمران المرزباني، جمعية نشر الكتب العربية بالقاهرة، ١٣٤٣هـ.
٢٢- النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهاته، أحمد كمال زكي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢.
٢٣- نقد الشعر، قدامة بن جعفر.
٢٤- وحدة القصيدة العربية في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي، د. حياة جاسم، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٢.

الدوريـات:

١- مجلة آداب الرافدين، كلية الآداب، جامعة الموصل، العدد الخاص بمناسبة القرن الخامس عشر للهجرة، ١٩٨١، قصيدة بانت سعاد ومعارضاتها، الدكتور عمر محمد الطالب.

٢- مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ٨٦ - ٨٧، آب ٢٠٠٢، السنة الثانية، قراءة في بنية القصيدة المدحية، د. رجاء محمد عودة.

٣- مجلة فصول، مجلد ٦، عدد ٢، ١٩٨٦، جماليات القصيدة التقليدية بين التنظير النقدي والخبرة الشعرية، الدكتور شكري عياد.

٤- مجلة كلية الآداب، العدد ١٨، ١٩٧٤، شرح بانت سعاد، الدكتور رشيد العبيدي.

المحتويات

المحتويات

تقديم أ.د. فاخر الياسري 5

آليات الرفض والتمرد في شعر مطر أحمد 9-78

مقدّمة 11

الرَّفض والتَّمرد مِن خِلالِ عَنَاوين القصائد 16

الأساليب البلاغيَّة 19

النَّفي 19

الاستفهام 24

الاستفهام فِي عنوانات القصائد وبداياتها 25

الأمر 31

ظاهرة التكرار 38

التكرار فِي بدايات القصائد 47

ظاهرة السخرية 52

مفارقة المفاجأة 55

مفارقة الحقيقة المقلوبة 59

مفارقة التَّلاعب بالألفاظ 61

المفارقة القائمة عَلَى الحكاية السردية 64

القصة عَلَى لسان الحيوان 68

الرفض وطبيعة الضمير فِي شعر أحمد مطر 71

الخاتمة 74

المصادر 75

البيئة العراقية في شعر السياب 79
مقدّمة 81
البِيئَة العراقية في شعر السياب 83
01 أولا: البيئة المكانية 85
جيكور 86
غابات النخيل 94
بويب 97
الشَّط 101
الشَّناشيل 103
02 ثانياً: البيئة الاجتماعية 106
اللغة 107
الأغاني الشعبية 112
العادات والتقاليد 115
المشاكل والقضايا الاجتماعية 119
03 ثالثاً: البيئة السياسية 126
المصادر 138
اللون ودلالاته في شعر أبي تمام 141
مقدّمة 143
اللون في الشعر العربي 146
اللون في شعر ابي تمام 148
المصادر 166

تقنيات القصّ الهازل في غزل عمر بن أبي ربيعة 167
مقدّمة 169
الغـــزل اللاهـــي فـــي حـواضـــر الحجـــاز 171
القصـــة الغزلية في غزل عمر بن ابي ربيعة 174
قصة حوارية 175
قصة المشاهد والمواقف 175
قصة غزلية تامة 176
سـرد متواز 176
سـرد متواصل 178
سرد مقطوع 178
سـرد متناثر (متشظ) 181
الشخصية 183
شخصية مرحة 183
شخصية عير مضحكة 184
المواقف الهازلة للشخصيات 185
الموقف الهازل المتعمد 185
الموقف الهازل غير المتعمد 192
الحوار 196
المفاجأة 202
الخلاصة 206
المصادر 208
العفـــة فـــي الغزل العذري بين الحقيقة والوهم 211
مقدّمة 213
العـــفة فـي الغـــزل العـــــــــذري 214

مقدمات القصائد عند الشعراء العرب في خراسان في العصر الأموي 235

مقدّمة 237

مقدمات قصائد الشعراء العرب في خراسان في العصر الأموي 239

المقدمات الطللية 242

المقدمة الغزلية 247

مقدمة الحديث عن هموم النفس وأحوال الدهر والكبر والشيب 251

مقدمات في الغربة والاغتراب 259

المصادر 259

بين بردة كعب ومشوبة القطامي (دراسة تحليلية مقارنة) 267

مقدّمة 269

الشاعران 272

القصيدتان 273

صورة المرأة عند الشاعرين 289

المعجم الشعري للشاعرين 292

١-ألفاظ الطلل «عناصر الفناء والعدم» 294

٢-ألفاظ الصحراء «عناصر الخوف واليأس والقلق» 294

٣-ألفاظ الغزل «عناصر العشق والبهجة» 295

٤-ألفاظ الغزل السلبي «عناصر الغدر والانفصال» 296

٥-ألفاظ المدح «عناصر الأمل والرضا والتواصل» 296

٦-عبارات الحكمة «عناصر العزاء النفسي للشاعرين» 297

الموسيقى الشعرية 298

الإيقاع الخارجي 298

الإيقاع الداخلي 300

الخلاصة 305

تم بحمد الله