



التأويل في معلقة الشاب القتييل
د. أحمد محمد المشرف
جامعة آل البيت - الاردن

ملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى إبراز الوحدة الموضوعية في معلقة طرفة بن العبد جليّة دون تمحّلٍ أو جورٍ أو اغتصاب؛ وهذه الوحدة المنشودة اليوم لم تحظ بها هذه القصيدة من قبل، حيث أظهرها الشرح القديم للشعر الجاهلي مفككة تفتقر لأيّ نوع من أنواع الوحدة، وبنى الثّقاد المحدثون رؤيتهم على ذلك؛ فصدروا بآراء تصف القصيدة العربية القديمة أنّها متحف لموضوعات شتى، مجزأة لا يربط بين لوحاتها رابط، ولا يجمع أبياتها سوى الوزن والقافية. منطلقاً من بداهة القول أنّ كلّ نصٍّ عالٍ من النصوص الخالدة تكمن تحته عاطفة واحدة أثارتها دواعٍ قامت في نفس الشاعر وكانت سبباً في ميلاده . متوسلاً المنهج الهيرمنيوطيقي التأويلي، ومستنتظاً من خلاله الرموز المكانية وأسماء الأعلام الواردة في النص، ومستعيناً بالمعاجم اللغوية والجغرافية .

تمهيد:

على الرغم من قدم التأويل في ثقافتنا العربية، الدينية خاصة، حيث اعتنى به المشتغلون بالفقه الشرعي عندما أدركوا أنّ المعنى الحرفي الظاهر لا يكشف عن مرامي كثير من آيات الذكر الحكيم، ولا يُظهر بجلاء مقاصد بعض النصوص القرآنية، مما اضطر رجال الفقه إلى اللجوء إلى التأويل بضوابط مشروعة⁽¹⁾،

(1) ضوابط التأويل المشروع:

1- أن يكون اللفظ قابلاً للتأويل.

2- أن يكون المعنى الذي صرف إليه اللفظ من المعاني التي يحتملها.

3- أن يكون التأويل مستنداً إلى دليل صحيح.



فوجَّهوا إليه جهودهم، وكان له دور بالغ الأهمية في إثراء دلالات النصِّ الديني .
والتَّصوُّص الدينيَّة الشرعيَّة أحقُّ التَّصوُّص بالتأويل والتفسير، والبحث عن الدَّلالات
المستخفية، عندما لا يُتوصَّلُ من ظاهر الألفاظ إلى المعاني الجوهرية للكشف عن
مقاصد الشريعة لتحقيقها .

وعلى الرغم أيضاً من تنبُّه بعض نُقادنا القدامى للتأويل والحاجة إليه
للكشف عن المعاني الثواني عندما تعجز المعاني السطحية المباشرة للوصول إلى معانٍ
مستساعة لبعض النصوص الأدبية العميقة ، حيث إدراك النقد العربي القديم أهمية
التأويل وضرورته في بعض الأحيان، وفطنوا إلى ذلك مبكراً وسُمُّوا هذا الباب بباب
الانِّساع؛ وحُدِّدَ عند ابن رشيق؛ وهو أقدم من خصَّ الانِّساع باب خاص به، هو:
"أن يقول الشاعر بيتاً يتَّسع فيه التأويل، فيأتي كلُّ واحد بمعنى، وإنَّما يقع ذلك
لاحتمال اللفظ وقوَّته وانِّساع المعاني"⁽²⁾ وفضلاً عن تخصيص باب للانِّساع في
الكتب النَّقدية التي تناولت هذا الباب⁽³⁾ وردت إشارات كثيرة في كتب نقدية
أخرى كثيرة ، منها ما ورد عند علي بن عبد العزيز الجرجاني في كتابه "الوساطة

4-أن يكون المتأوِّل أهلاً لذلك إذا توافرت فيه الشروط، وأن لا يتعارض التأويل مع نصٍّ قطعي أو معلوم من
الدين بالضرورة.

(2) القيرواني، ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه: محمد محي الدين عبد الحميد، دار
الجيل، بيروت، ط5، 1981، ج2، ص93 .

(3) انظر: تحرير التحبير لابن أبي الأصبع، ط1، القاهرة، 1995، ص454 والطراز ليجي بن حمزة العلوي،
ط دار الكتب العلمية، بيروت، 1982، ج3، ص89 والمتزع البديع للسجلماسي، ط مكتبة المعارف،
الرباط، 1980، ص429 وخزانة الأدب لابن حجة الحموي ط دار الهلال، بيروت، 1991، ط2، ج2،
ص403، وخزانة الأدب للبغدادي، ط دار الكتب العلمية، بيروت، 1998، ط1، ج3، ص152.

بين المتنبي وخصومه" باسم التأويل، فبعد تأويله بيتا للمتنبي علّق قائلاً: "وباب التأويل واسع، والمقاصد مغيّبة، وإنّما يستشهد بالظاهر، ويتبع موقع اللفظ"⁽⁴⁾.

واستوقفتني مقولة قيّمة لابن طباطبا العلوي في كتابه "عيار الشعر" حيث يقول: "إذا اتفق في أشعار العرب التي يحتج بها تشبيه لا تتلقاه بقبول، أو حكاية تستغربها، فابحث عن معناه، فإنك لا تعدم أن تجد تحته خبيثة إذا أثرها عرفت فضل القوم بها، وعلمت أنّهم أرقّ طبعاً من أن يلفظوا بكلام لا معنى تحته"⁽⁵⁾.

هذا القول يوجب على من يتعاور تفسير النصوص الأدبيّة أن يطلق العنان للبحث عن المعاني المتخفية تحت الألفاظ، وتجاوز المعاني السائحة على السطح، في حال لم يستقم وجه المعنى، ولم يناسب الظاهر أحوال المقام. وأحوال المقام هنا مجموعة المعطيات الخارجيّة الخاصة بثقافة مجتمع القصيدة وحداثتها الذي دفع الشاعر للقول، والمعطيات النّصيّة الداخليّة المتعلقة باللغة والقرائن المتوافرة التي تمنع ورود المعنى الظاهر، وتلجّ على القارئ النبیه للبحث عن معنى آخر، أو عن خبيثة كما سماها ابن طباطبا في قوله السابق ليستقيم وجه المعنى ويتفق مع أحوال القصيدة.

ومن يدقق النظر في قول ابن طباطبا، يجد أنّه حدّد هذه الخبايا في النّص الذي يُحتجّ به، وهو الشعر العميق وليس السطحي، إذ أنّ النّص السطحي لا يؤوّل، فالتأويل نقيض فكرة السذاجة والسطحية⁽⁶⁾، وينطبق هذا على جلّ الشعر

(4) الجرجاني، علي بن عبد العزيز: الواسطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البحاي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، 1966، ص 374.

(5) العلوي، ابن طباطبا: عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الستار، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982، ص 17.

(6) صالح، صلاح: مشكلات النقد التأويلي، بحث مقدم في مهرجان القرين، الكويت، 2006، ص 19، الموقع الإلكتروني: (www.kuwaitculture.org/qurain13/word/s)



الجاهلي، فهو شعر عميق ولا يقتنع بالظاهر، ولا يمكن الركون إلى دلالات ألفاظه الظاهرة التي اعتمد عليها الشارح القديم للشعر الجاهلي، فجزأ القصيدة إلى لوحات متنافرة عفت ملامحها وحرمتها من التحلي بأية آصرة من آواصر الوحدة.

ويلمح المدقق فضلاً عن ذلك أن ابن طباطبا متيقن من رصانة العقل العربي وسلامة الذوق والطبع العربيين، ورفيها، بحيث يجب أن يؤدي ذلك إلى سلامة نتاجهما اللغوي من التنافر والتفاوت ويخلو من الاستهجان والتناقض.

فعلى الرغم من هذا كله لم نلق نشاطاً تأويلياً يذكر عند مفسري الشعر الجاهلي خاصة، أو من جدّ في البحث عن خبايا النصوص القديمة؛ إذ أن هناك حاجة ملحة لفهم مقاصد الشعراء الجاهليين أكثر من غيرهم؛ نظراً للفارق الزمني بين القائل والمفسر وما يستدعيه ذلك من تغير في الدلالات، فوقع المفسر القديم في مطبات كثيرة لم يستطع الخروج منها إلا بالتمحّل ولي أعناق النصوص؛ ولذلك تستوقف قارئ اليوم صعوبات كثيرة في فهم بعض النصوص الجاهلية، وتصادفه تشبيهات مستغربة، ومعاني لوحات غير مقنعة ومنبّئة عن موضوع القصيدة لا يتلقاها بالقبول والاستساغة.

ويلحظ القارئ أيضاً حسب الشرح القديم انتقال الشاعر من موضوع إلى آخر بشكل اعتباطي، ومن غير تمهيد أو تهئية أو حتى حاجة لهذه اللوحة أو ذاك المعنى، ومن غير تعاضل أو توقف. يرى رولان بارت (ROLAN BART) أن النص هو السطح الظاهري للنتاج الأدبي، وعليه يجب رصد عوالم التخيل اللغوي جيداً، وأن يتم رصد الكلمة بوصفها وحدة فريدة وجوهراً فرداً⁽⁷⁾، حيث لا يمكن فهم مقاصد النصوص الأدبية ذات القيمة العالية من القراءة الأولى، ولا يغني المعنى الأولي الذي تعطيه القراءة الأولى كثيراً؛ لأن القراءة الأولى ليس بإمكانها استنبات

(7) بارت، رولان: *لذة النص*، ترجمة: د. منذر عياش، دار لوسي، باريس، ط 1992، ص 65.



المقاصد، "والاعتبار بالمقاصد والمعاني في الأقوال والأفعال، فإنَّ الألفاظ إذا اختلفت ومعناها واحد كان حكمها واحداً، فإذا اتفقت الألفاظ واختلفت المعاني كان حكمها مختلفاً، وكذلك الأعمال⁽⁸⁾؛ لذلك فإنَّ العناية، كلّ العناية بفهم الخطاب، فهو المقصود⁽⁹⁾ وعليه المدار، وتكون استجابة المتلقي حسب مستويات الإدراك، فإن لم يفهم القصد لن يكون هناك استجابة صحيحة من المتلقي، أو ستكون الاستجابة ضعيفة أو مخالفة لما يريد الباحث وذلك حسب تفسير المتلقي للغة، وبمقدار فهمه للألفاظ، وأحياناً كثيرة تكون اللغة عاجزة عن إيصال مراد المتكلم، عندما تكون الرسالة مشوهة أمّا لعيب في جهاز نطق المتكلم أو متأّت من ضعف قدرته اللغوية.

أما الألفاظ والعبارات في الشّعر، فلها أبعاد غير متوقعة؛ لأنَّ القصيدة من حيث هي عمل فني ليست إلاّ تشكيلاً خاصاً بمجموعة من ألفاظ اللغة⁽¹⁰⁾؛ لذلك على من يتعاور تفسير النصوص الشعرية أن لا يقف عند المعنى اللغوي المباشر إن كان هذا المعنى مخالفاً لأحوال المقام، وعليه أن لا يملّ من البحث عن خبايا الألفاظ المتوارية تحته بالتنقيب في طبقات المعاني، فهناك معانٍ أول ومعانٍ ثانٍ - كما يسميها حازم القرطاجي - فالمعاني الأول هي التي يكون مقصد الكلام وأسلوب الشعر يقتضيان ذكرها، وبنية الكلام عليها، والثواني هي التي لا يقتضي مقصد الكلام وأسلوب الشعر بنية الكلام عليها⁽¹¹⁾.

(8) الجوزية، ابن قيم: أعلام الموقعين عن رب العالمين، المطبعة المنيرية، القاهرة، ج3، ص95.

(9) الشاطبي، أبو اسحاق: الموافقات في أصول الشريعة، تحقيق: محمد عبد الله دراز، ط المكتبة التجارية، القاهرة، ج2، ص84.

(10) إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر وقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط3، 1981، ص50.

(11) القرطاجي، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن حوجة، ص24.



أما عبد القادر الجرجاني فسمّى المعنى الأول "المعنى" وسمّى الثاني "معنى المعنى"، وقصد بالمعنى؛ المفهوم من ظاهر اللفظ أي المعنى المعجمي؛ ومعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر⁽¹²⁾، وتستطيع أن تصل إلى المعنى بغير واسطة ومن غير كدّ للذهن إن كنت من أبناء المجتمع اللغوي أو تستعين بالمعاجم إن كنت من غير أبناء المجتمع اللغوي، أمّا معنى المعنى فلن تجده في المعاجم، ويحتاج إلى كدّ الذهن حتى من أبناء المجتمع اللغوي، ومن العسير على غير أبناء المجتمع اللغوي أن يصلوا إلى المعنى الثاني، كما أكدّ سوسير (Saussure) حيث يرى أن العلامة ناقصة المعنى إذا أدركها أحد من غير المجموعة اللغوية التي تستعملها⁽¹³⁾؛ لأنّ لكلّ علامة في مجتمعتها عالم من التخيل والتاريخ المتعاقب على دلالاتها المتغيرة التي لا حدّ لها عبر أزمان الأُمَّة، وأطوارها الحضارية.

فالشاعر يستطيع التقاط إحدى دلالات كلمة ما في طور من أطوارها أو بعض إيجاءاتها، ويوظفها في سياقاته المختلفة بطريقة لا تحسب على التّناص، مستحضرا دلالة غائبة تعمل على إلغاء دلالة حاضرة مستعملة ومتداولة، فالشاعر يهيم في أودية المعاني وصورها الذهنيّة ولا يريد من الألفاظ التي يستخدمها ظواهر ما وضعت لها في اللغة، ولكنه يشير بمعانيها إلى معانٍ أخرى⁽¹⁴⁾ فقد وصفهم ربّ العالمين بقوله تعالى: "﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ، وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَالًا يَفْعُلُونَ﴾" (الشعراء: 226)، وبما أنّهم يقولون مالا يفعلون، فإنهم يقولون مالا يقصدون أيضا؛ لأنّ الشاعر أثناء النظم يقع تحت سيطرة العقل الباطن، يهيم بين

(12) الجرجاني، عبد القادر : دلائل الإعجاز، تحقيق : محمد عبده ومحمد الشنقيطي، تعليق : محمد رشيد رضا ، المكتبة التوفيقية ، القاهرة، طبعة جديدة ومنقحة ومصححة ، ص 262-263 .

(13) وهبة، مجدي: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص 42.

(14) عصفور ، جابر : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي ، بيروت ، 1992، ط1، ص356 و357.



صور المعاني للبشرية جمعاء، فمن البدهي أن يأتي بصور غريبة، والألفاظ عبارة عن رموز لصور ذهنية تغيب عن عقل المفسر للوهلة الأولى، فلا بد له من كدّ الذهن والبحث عن الخبايا المتدثرة بالألفاظ، فإذا أردنا أن نصل إلى فهم صحيح للتصوُّص الشعرية؛ علينا أن نلحق بالشاعر في أعماق عقله ووجدانه.

النقد الحديث والوحدة الموضوعية:

لقد أتعّب النقاد البحث عن صورة مقبولة من صور الربط بين لوحات القصيدة التراثية الطويلة لكي يبرزوها في برد من برود الوحدة، أيّاً كان شكل هذه الوحدة، وأيّاً كان مصدر هذا البرد عربياً أو غربياً، والقصيدة في المنظور الحديث تمثل اهتزازات النفس الشاعرة إزاء موضوع نفسي أو كوني معين⁽¹⁵⁾، وينطبق ذلك على القصيدة الجاهليّة الطويلة ولا بد من أن تتألف أبيات كلّ لوحة وتتأزر ويكمل كل بيت فيها البيت الذي سبقه؛ لأنّ القصيدة الجاهليّة الطويلة مكونة من لوحات متعددة ترتبط بموضوع واحد محدّد، هو الذي أثار انفعال الشاعر واستدر منه القول، ولا بد أن تتأزر اللوحات وتأخذ بأعناق بعضها بعضاً، وترتبط كلُّ لوحة باللوحة التي سبقتها، وتمهد للوحة التي تليها، فتكون كلُّ لوحة لبنة ثابتة في بناء القصيدة، إذا ما نزعناها اختلّ ذلك البناء، ولا يمكن أن نطلب من الشاعر الفحل صاحب النفس الشعري الطويل أن يجعل القصيدة الطويلة كلّها لوحة واحدة، ولو فعل لكانت القصيدة مملة جداً، فأبى لوحة هي مجموعة متناسقة من المناظر، يمكن استكمالها في عدّة أبيات، وإن زادت عن الحدّ المقبول أصبحت منفرة وغير مستساغة للذوق الصافي، والقصيدة تشبه الفلم السينمائي المكوّن هو الآخر من مجموعة من الصور تتأزر فيما بينها متوجّهة نحو صورة حل العقدة أو مشكلة

(15) العاكوب، عيسى: العاطفة والإبداع الشعري، دار الفكر المعاصر، بيروت ودار الفكر، دمشق ط1، 2002، ص92.



الفلم الرئيسة، وهي الصورة الغاية ، حيث يتدرج بعدها سائراً إلى نهايته ، فيخرج الفلم على الشاشة وحدة واحدة .

والمستعرض لأسماء الوحدة المنشودة في القصيدة العربية التي أعلنت الفوز بها بعض الدراسات الحديثة⁽¹⁶⁾، يتضح له أن هذه الدراسات لم تصل إلى رؤية واضحة لشكل الوحدة المتوخاة بحيث تغطي بنصيب من الصدق الفني وبمساحة من القبول والرضا والقناعة من قبل المتلقي العادي ناهيك عن المتخصص، والسبب في ذلك أنها لم تكن مقنعة قبل ذلك للناقد نفسه، وما أن تمضي عليها مدّة من الزمن حتى يظهر نقصها وتهاونها وتتهاوى ركائماً، فتفقد ذاك الحماس والتأييد حتى من مؤيديها الأول؛ وهو صاحب فكرتها والمدافع عنها قبل ذلك.

ومن كثرة هذه الأسماء وتنوعها وتناقضها أحياناً، يدرك المرء صعوبة استقراء مفاهيمها، ومن ثم صعوبة تطبيقها على القصيدة العربية حتى غامت الرؤية النقدية حول هذا الموضوع، وأصبحت الوحدة المطلوبة غير واضحة المعالم في النقد

(16) للتمثيل على أسماء الوحدة التي أعلنت بعض الدراسات الحديثة الفوز بها: الوحدة العضوية؛ وعناها كل من: عبد الرحمن شكري في كتابه في "النقد الأدبي" ص 259، والعقاد في "الديوان": ج 2 ص 45 - 46، والشابي في "الخيال الشعري عند العرب"، ص 114، وجماعة أبلو في "جماعة أبلو وأثرها في الشعر الحديث"، ص 559، و شوقي ضيف في "في النقد الأدبي" ص 154، ومحمد غنمي هلال في "في النقد الأدبي الحديث" ص 401 والوحدة النفسية المنطقية: د. طه حسين في "الأدب الجاهلي" ص 204 و"حديث الأربعاء" ج 1، ص 31 وفي "حديث الشعر والنثر" ص 213، ووحدة الانفعال الشعري وجمال الموسيقى: مصطفى السحري في "الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث" ص 82، والوحدة الحيوية: د. محمد النويهي في "الشعر الجاهلي" ص 2، ص 450، ووحدة العاطفة: عز الدين اسماعيل في "الأسس الجمالية في النقد العربي" ص 313، والوحدة الشعرية: د. إحسان عباس في "فن الشعر" ص 199، والوحدة الفنية: د. مصطفى ناصف في "الصورة الأدبية" ص 26، ووحدة الحياة في معلقة امرئ القيس في "معلقات العرب" ص 400. أنظر جاسم، حياة، وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي، وزارة الإعلام العراقية، بغداد، ص 95-135.



الحديث، فأصبحت تعني الانفصام الفكري لعقلية الشاعر الجاهلي عند بعض الدارسين، أو تعني الاضطراب النفسي والعاطفي عنده، ووصف بأنه صاحب عواطف جزئية متباعدة، وينتقل بعواطفه من عاطفة إلى أخرى دون تمهيد مناسب، وما القصيدة إلا أبيات مستقلة لا يربطها رابط سوى الوزن والقافية. وقد انسحب هذا الوصف على كثير من جوانب الحياة الجاهلية فبدأ العصر مفكك الأجزاء، متباعد الذهن، لا تشدُّ بينه آصرة ولا يربط أجزائه رابط⁽¹⁷⁾.

وقد أولى المستشرقون اهتماماً بالبحث عن الوحدة في القصيدة الجاهلية الطويلة، وعندما لم يجدوها عدوا ذلك مطعناً في القصيدة العربية⁽¹⁸⁾، وقد تابع بعض النقاد العرب آراء المستشرقين وصدروا عن الآراء نفسها⁽¹⁹⁾، وعلى الجملة

(17) القيسي، نوري: وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، جامعة الموصل، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، 1974، ص7

(18) انظر: بروكلمان، كارل: تاريخ الأدب العربي، ترجمة: عبد الحميد النجار، دار المعارف، القاهرة، 1977، ج1 ص61. و جب، هاملتون: المدخل في الأدب العربي، ترجمة: كاظم سعد الدين، مطبعة دار الجاحظ، بغداد، 1969، ص154. و جوتييه، ليون: المدخل لدراسة الفلسفة الإسلامية، ترجمة محمد يوسف موسى، مطبعة الرسالة، القاهرة، 1945، ص87. و ص104 و 105.

(19) انظر: إسماعيل، عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي، مطبعة الاعتماد، القاهرة، 1955، ص313 و مندور، محمد: الشعر المصري بعد شوقي، القاهرة، 1955، ص12. و مندور، محمد: النقد المنهجي عند العرب، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ص49 و ص54. و حاوي، إيليا: فن الفخر وتطوره في الأدب العربي، بيروت، 1960، ص18. و طبانة، بدوي: معلقات العرب، مطبعة الرسالة القاهرة، 1958، ص400. و ضيف، شوقي: العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط3، ص224. و الجندي، علي: في تاريخ الأدب الجاهلي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1977، ص334. و العقاد، عباس: مراجعات في الأدب والفنون، دار الكتاب العربي، بيروت، 1966، ص85. و أمين، أحمد: النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1967، ط4، ج1 ص266. و العاكوب، عيسى: العاطفة والإبداع الشعري، ص40.

فإن آراء المستشرقين والعرب قد اتفقت على أن القصيدة العربية الطويلة أبيات متفرقة لا تجمعها وحدة.

من هنا وجد بعض النقاد مسرباً للطعن في بنية القصيدة العربية القديمة بأنها تفتقر لوحدة الموضوع افتقاراً شديداً ، وأن أي محاولة للبحث في هذا المجال ستبوء بالفشل حتماً، ثم تسلل الطعن من القصيدة إلى العقل العربي؛ فوصفوه بأنه عقل طفولي، حسي، جزئي، قاصر عن إدراك المعاني الشمولية، وأنه عقل مأزوم مفرق متطرف؛ أي يفضل طرفي الأشياء وقرن الأضداد والمتشابهات بالطرف الأول، ومن ثم يتم الانتقال من هذا الطرف إلى ذلك الطرف انتقالاً فجائياً، في حين يعتزُّ النقاد الغربيون بالعقلية الآرية ويصفونها بالقدرة على التقريب التدريجي بين الأضداد ووصلها ببعضها وصلًا متناسقاً كما يقول ليون جوتييه في دراسة له بعنوان "المدخل لدراسة الفلسفة الإسلامية"⁽²⁰⁾.

وقد يتحمل الشرح القديم للقصائد الجاهلية مسؤولية كبيرة في ذلك، وقبلنا لهذا الشرح، وإضافتنا عليه هالة من القداسة لقدمه، وسكوتنا عن الآراء النقدية الحديثة؛ غربية كانت أم عربية حول وحدة الموضوع في قصائد تلك المرحلة، وتصديقنا لها وانجرارنا خلفها، حيث يرى النقاد المحدثون أن القصيدة تتكون من عدة لوحات؛ تحت كل لوحة موضوع وعاطفة تغاير مواضيع وعواطف اللوحات الأخرى، فإذا ما سلّمنا بذلك، فإننا نؤكد الحكم السابق على العقل العربي بالاضطراب والتشوّه .

على الرغم من ذلك كله لم نلق نشاطاً تأويلياً يُذكر عند النقاد القدامى والمحدثين لشرح الشعر الجاهلي وغيره، أو من جدّ في البحث عن خبايا ألفاظ الشعر الجاهلي خاصة، إذ هو بحاجة ملحة لفهم مقاصد الشعراء، حيث أن

(20) جوتييه، ليون : المدخل لدراسة الفلسفة الإسلامية، مرجع سابق، ص 104-105



هناك مطبّات كثيرة تستوقف القارئ في كثير من نصوص الشعر الجاهلي، ولا يتلقاه كثير من القارئ بالقبول والاستساغة، فتصادفنا تشبيهات كثيرة مستغربة، ومعاني لوحات غير مستساغة، ومنبّئة عن موضوع القصيدة، وكثيراً ما نلاحظ حسب النظرة السطحيّة للشعر الجاهلي انتقال الشاعر الجاهلي من عاطفة إلى أخرى في القصيدة الواحدة، وانتقاله من موضوع إلى آخر من غير تمهيد أو تهينة أو حتى حاجة لهذه اللوحة، أو ذاك المعنى في ضوء هذا الشرح. وهذا الأمر منافٍ لدور العاطفة في الفن ومنافٍ أيضاً لسيطرهما على عقل الإنسان وجسمه في حال فورتهما؛ فتدفعه للنظم؛ مستمرة في ذلك حتى ينتهي من آخر بيت في قصيدته.

دور العاطفة في الشعر:

ومن هنا يحقُّ لنا أن نتساءل؛ كيف استطاع الشاعر الجاهلي أن يغير عواطفه في لحظات نظمه قصيدته دون أن يختلف مستوى الجودة في مقاطع القصيدة؟ والشعر الجاهلي في أغلبه شعر شفوي ارتجالي، يصور عاطفة مشبوبة صادقة. فكيف ينتقل الشاعر من عاطفة الحب والحنين والغزل أو الطلل أو ذكر الشيب في لوحات الافتتاح بسرعة ومن غير تمهيد إلى عاطفة الإعجاب بالناقة مثلاً ومن ثم إلى عاطفة الغضب في الهجاء والفخر ومن ثم إلى عاطفة الموضوع الرئيس التي ربما تكون عاطفة الرغبة أو الرهبة أو الرجاء والطمع.

وإذا ما تساءلنا؛ هل هناك مساحة في النفس البشرية عندما تقع تحت تأثير عاطفة معينة قويّة أن تراوح بينها وبين عاطفة أخرى متضادة معها، بحيث تمكّن الشاعر بأن يتغزل في مقام الرثاء أو هيجان العاطفة في حالات التهديد والوعيد والحرب والبأس والشدة والاعتذار والاستعطاف والخوف والموت الزؤام وتقادم السن والهرم وهجوم المرض والشيب على الجسد.



فهل يمكن للمرء أن يشعر بالحزن والفرح في الوقت نفسه! أو أن يبكي ويضحك في آن واحد! أو يغضب وينبسط معا! ونحتكم في هذه الاستفهامات إلى كلام خالق النفوس والأجساد والعارف بطبيعة ما خلق في قوله تعالى: ﴿مَا جَعَلَ اللَّهُ لِرَجُلٍ مِنْ قَلْبَيْنِ فِي جَوْفِهِ﴾ (الأحزاب: 33)

وقبل أن أبدأ بلم شعث القصيدة القديمة ذات اللوحات المتعددة سأبين دور العاطفة الرئيسي في عملية الإبداع الفني في الشعر خاصة. فالعاطفة باعث العملية الشعرية ودافعها القوي، والفن في أساسه انفعال أو جيشان نفسي ناتج عن هيجان عاطفي إزاء مثير معين أو بتعبير آخر هو تلك الهموم التي تعترى الشاعر من أمر يعصبه فتحرمه النوم، فكم قضت الهموم مضاجع الشعراء الجاهليين! ومنهم الأسود بن يعفر حيث يقول:

نَامَ الْخَلِيٌّ وَمَا أَحْسُ رُقَادِي وَالْهَمُّ مُحْتَضِرٌ لَدَيَّ وَسَادِي⁽²¹⁾

ولقد جعل النقاد المحدثون التجربة الشعرية المقياس الأول الذي يقاس به الشعر، والتجربة الشعرية تعني؛ وصف الشاعر عاطفته الصادقة وانفعاله العميق تجاه داع قائم في نفسه وصفاً لغوياً يأخذ سبيل الشعر أسلوباً له، فالقصائد التي تتسم بهيجان العاطفة تنزع إلى أن تكون موزونة⁽²²⁾.

ومن المعلوم أن أجود الأشعار وأكثرها تأثيراً في نفوس المتلقين هي تلك التي تتصف بقوة العاطفة الشعرية، وصدق التعبير عن ذات النفس⁽²³⁾، لذلك كان أبلغ الشعر العربي تأثيراً في النفوس هو الشعر الجاهلي؛ لأنه شعر الأمة في بداوتها

(21) النهشلي، الأسود بن يعفر: الديوان، صبعة د. نوري حمودي القيسي ن منشورات وزارة الثقافة والأعلام، بغداد، 1970، ص 21.

(22) رتشاردز، أ.أ. : مبادئ النقد الأدبي، ترجمة د. مصطفى بدوي، مطبعة مصر، القاهرة، ص 184.

(23) العاكوب : العاطفة والإبداع الشعري، ص 36.

الأولى، وهي ما زالت غفلاً بعد لم يحدّها قيد ولم يعقلها قانون، ولم تتأثر بغيرها من الأمم فتذهب بصفاء نفوسها وصدق عواطفها.

ولم يغفل النقد العربي دور العاطفة ولكنه لم يسمّها بهذا الاسم، وإنّما أشار إليها بدواعي الشعر ويّين أنواعها، فقال ابن قتيبة: "وللشعر دواع تحت البطيء وتبعث المتكلف منها، الغضب والطرب والشراب والشوق والطمع"⁽²⁴⁾، وقالوا: كفاك من الشعراء أربعة، امرؤ القيس إذا ركب وزهير إذا رغب والنابعة إذا رهب، وعنتره إذا غضب⁽²⁵⁾.

لا نغالي في القول أنّ الألفاظ تأتي مقسومة على رتب العواطف في صدقها وقوتها، وخير مقياس يدل على صدق العاطفة وقوتها جودة نتاجها الشعري وقوة تأثيره في المتلقين، فلقد رثى متمم بن نويرة زيد بن الخطاب ولم يكن رثاؤه فيه بمستوى رثائه في أخيه مالك، فقال له عمر بن الخطاب: لم أرك رثيت زيدا كما رثيت أحمك مالكا، فقال: إنّه، والله، يحركني لمالك ما لا يحركني لزيد⁽²⁶⁾ فنستنتج من قول متمم أنّ جودة الشعر مرتبطة ارتباطاً قوياً بقوة العاطفة وصدقها، ومن قول أرطاة بن سهية مجيباً عبد الملك بن مروان على سؤاله عن شعره: فقال: "والله يا أمير المؤمنين ما أطرب ولا أغضب ولا أرغب ولا أرهب وما يكون الشعر إلّا من نتاج هذه الأربع"⁽²⁷⁾.

(24) الدينوري، ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج1، ص31.

(25) القيرواني، ابن رشيق: العمدة، ص95.

(26) المبرد، أبو العباس: التعاوي والمراثي، تحقيق محمد الديباجي، مطبعة زيد بن ثابت، دمشق، 1976، ص21.

(27) الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مؤسسة جمال للطباعة والنشر، بيروت ج13 ص31.



يظهر من هذه الأمثلة أنَّ العاطفة هي باعث العملية الشعرية عند الشعراء، وأنَّ مستوى الجودة في الشعر يأتي تبعاً لمستوى قوة العاطفة وصدقها، ومن المعروف أنَّ النفس البشريَّة لا تستطيع تغيير عاطفتها إذا كانت قوية بسرعة، فلا يستطيع الإنسان أن يفرح ويحزن في آن واحد، ورسولهما الضحك أو البكاء، والعقل السوي لا يستطيع أن يفعلهما سوية في وقت واحد إلاَّ إذا كان هناك خلل في البنية التركيبية للعقل، ويرى فرويد (Freud) أنَّه "لا بد من علاقة بين فكرتين تلي أحدهما الأخرى سواء أكانت تلك العلاقة ظاهرة أو غير ظاهرة، فالعقل لا يستطيع أن يغير الموضوع حينما يشاء"⁽²⁸⁾.

الوحدة الموضوعية المنشودة:

إنَّ استقلالية البيت الشعري في القصيدة القديمة لا يتعارض مع الوحدة الموضوعية أو الوحدة العضوية فيها، فالقصيدة العربية الجاهلية تمثل في بنائها الهندسي القبيلة العربية في أنماط معيشتها في حلها وترحالها ووحدة الهمم والدم والمصير فيها، فالعرب البدو يقيمون في الديار إقامة غير دائمة يعقبها رحيل وإقامة فرحيل وهكذا، فالإقامة والرحيل قطبا الحياة العربية في صحارى الجزيرة العربية، وهذا النمط السلوكي في حياة العرب في جاهليتهم متمثل في فنههم الشعري؛ فالإقامة القصيرة تعادل الوقوف على الأطلال والرحيل هو الرحيل في حياتهم وفي شعرهم، وقد عُرف البدوي بسرعة الانتقال، والرحيل المفاجئ؛ فطُيَّ بيت الشعر والفرش لا تحتاج إلى وقت طويل، فكم من بدوي رحل في دجى الليل ولم يعرف به جاره الجنب! وخاصة إذا ما أبتلى بجرم أو غرم؛ حيث يختار الرواحل التي لا ترغى إذا وضنها وشدَّ عليها حمولتها في هجعة الليل، وخلال وقت كلمح اليدين

(28) الحوفي، أحمد: الغزل في العصر الجاهلي، دار القلم، بيروت، 1961، ص 298، نقلا عن: برت، سرل: كيف يعمل العقل، ترجمة الأستاذين محمد خلف الله وفؤاد جلال، ج 1، ص 45.

يكون قد ابتعد عن الديار واتخذ سبيله في هذه البيداء سرباً، وغاب في غلس الدجى، تضرره الوديان وتعلو به النجود حتى يصل مأمنه، فقد قابل هذا السلوك المعيشي في الصحراء سرعة الانتقال في القصيدة العربية، فلا يحتاج منه الانتقال في القصيدة سوى كلمات قليلة "دع عنك ذا".

وأما من ناحية البناء الهندسي، فالبدوي يسكن بيت شعر مقسوماً إلى مصراعين متوازنين، وكلُّ شيء في حياتهم مقسم إلى قسمين متساويين؛ أحماهم على مطاياهم، ورحلاتهم في الصيف والشتاء وحرهم كراً وفراً، وأيامهم مع ملوكهم بؤس ونعيم، فأجسادهم تحلُّ بيتاً من شعرٍ متساوي الشقين وتحلُّ أرواحهم بيتَ شعرٍ متساوي المصراعين.

واستقلال البيت الشعري جاء من استقلال بيت الشعر، فبيت الشعر الذي يسكنه البدوي يجب أن يكون مستقلاً من جهاته الأربع؛ ليسهل عبور الشاة والبعير، وانطلاق الخيل إذا غارت، وللمحافظة على حرمة البيوت وأسرارها. وقد استعار الخليل بن أحمد الفراهيدي مصطلحاته في العروض من بيت الشعر مثل؛ الإقواء والخبن والقبض والطى والكف، ويقول "رتبت البيت من الشعر ترتيب البيت من بيوت الشعر" (29).

وسنجري جهدنا التطبيقي على معلقة من أكثر المعلقات افتقاراً إلى الوحدة الموضوعية في نظر النقاد هي معلقة طرفة بن العبد، معترفين بجهد الدكتور طه حسين في التماس ملامح من الوحدة العضوية في قصيدة لبید ومقدرين جهده في ذلك، وإيمانه بوجود مثل هذه الوحدة في القصيدة الجاهلية وحماسه لها، ولكن مفارقين منهجه في دراسته لهذه القصيدة الجاهلية التي أحسن فيها الشاعر الوصف

(29) المرزباني، أبو عبيد الله محمد بن عمران: الموشح، تحقيق محمد الجاوي، دار النهضة، القاهرة، 1965، ص 15.



وأحسن الانتقال، ويُحْمَلُ الدكتور حسين المناهج الدراسية للشعر القديم التي تتصف بالسطحية واعتماد المعنى الظاهري للنص الشعري إنكار الدارسين للوحدة الموضوعية والعضوية في القصيدة الجاهلية الطويلة⁽³⁰⁾، دون الإفادة من الدلالات المستترة تحت الألفاظ، والرموز الفنية وأسماء الأماكن، وأسماء الأشخاص التي ترد في النصوص، ومن ثم قبولنا للشرح القديم لهذه الرموز واكتفاء الشراح القدامى بإشارة واهية عديمة القيمة لأسماء الأشخاص أو أسماء الأماكن بقولهم: اسم مكان أو اسم رجل أو اسم امرأة من غير أن يوضح علاقة هذه الرموز بموضوع القصيدة والشاعر أو الإفادة من مدلولاتها.

من البدهي إنَّ كلَّ اسم يرد في أيِّ حديث يجب أن لا يرد زوراً، ولا بد من أن يكون له علاقة ما بهذا الحديث، وليس كما قال ابن رشيق القيرواني أنَّ الشعراء كانوا يأتون بأسماء النساء زوراً في قصائدهم لمجرد أنها حَلَّتْ في أفواههم⁽³¹⁾، وسأستنطق هذه الرموز الحافلة بالدلالات القيمة لاستجلاء وجه المعنى المستتر تحت غلالة شفافه من الألفاظ، مستعيناً بالمعاجم اللغوية والجغرافية وكتب الأنساب حتى يظهر خيط الوحدة الموضوعية بجلاء.

وبالنظر إلى البناء الهندسي لقصيدة طرفة بن العبد، وتسميات النقاد للوحات القصيدة حسب موضوعاتها حيث جاءت على النحو الآتي:

- 1- لوحة الطلل: وأبياتها (1 - 2)
- 2- لوحة الظعن: وأبياتها (3 - 5)
- 3- لوحة نسيب: وأبياتها (6 - 13)
- 4- لوحة الناقة: وأبياتها (14 - 39)

(30) حسين، طه : حديث الأربعاء، دار المعارف، القاهرة، ط11، 1975، ص30 .

(31) القيرواني، ابن رشيق: العمدة، ج2 ص121 .



5- لوحة الفخر: وأبياتها (40- 67)

6- لوحة العتاب: وأبياتها (68- 81)

7- لوحة الفخر: وأبياتها (82- 100)

8- لوحة الحكمة: وأبياتها (100-102)

وإذا ما استطعنا ردّ اللوحات النافرة؛ وهي لوحة الطلل ولوحة الظعن ولوحة النسيب وإلغاء موضوعها التي تنتمي إليه وتقريبه إلى موضوع القصيدة الرئيس، وربطه ربطاً منطقياً من غير اللجوء إلى الروابط المعروفة التي كان يعوّل عليها النقاد في محاولاتهم التماس وحدة للقصيدة الجاهليّة، فإننا قادرون على إعادة بناء القصيدة حول موضوعها الرئيس الواحد وهو همُّ الشاعر، والباعث الموضوعي للقول الذي سيتضح لنا بعد قليل.

الباعث الموضوعي للقصيدة:

أجمعت معظم الروايات على أنّ الباعث الموضوعي لمعلقة طرفة بن العبد، هو حادثة نهب إبل طرفة التي استرعاه فيها أخوه معبد من قبل جماعة من مضر، وفشله في استردادها بعد أن تحدى أخاه معبد عندما عاتبه على تركه إبله سائبة في البلاد قائلاً له: أترى إنّ نُهبت إبلك هذه سيردها شعرك هذا! فقال له: نعم، وإنّي لا أخرج فيها أبداً حتى تعلم أنّ شعري سيردها إنّ نُهبت⁽³²⁾، فلما نُهبتْ؛ أقبل يتعب في طلبها، فطلب مساعدة ابن عمه مالك ولم يجد عنده خيراً يرجي، وادّعى جوار قابوس وعمرو ابني هند ولم يفلح⁽³³⁾، وقد خاب ظنه مسبقاً في قبيلته وأحواله خاصة عندما حرموه من إرث أبيه⁽³⁴⁾ بعد وفاة والده العبد بن

(32) زيدان، جرجي: تاريخ آداب اللغة العربية، مرجع سابق، ج 3 ص 229.

(33) الجندي، علي، طرفة بن العبد، دار الفكر العربي، القاهرة، ص 23، 25.

(34) الدينوري، ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 105.



سفيان، وطرفة بعد صغير، وقد كان لهذا الحرمان تأثير عظيم في نفس الصغير؛ حتى إذا شبَّ وكاد أن يستغني عن أمِّه، بدأ يطلب حقه بحدِّ سيفه، فكانت أول قصيدة له تحدى بها أحواله؛ طالبا بها حقه منهم، ومنها هذه الأبيات⁽³⁵⁾:

ما تَنْظُرُونَ بِحَقِّ وَرْدَةٍ فِيكُمْ صِغَرَ الْبُنُونِ وَرَهْطُ وَرْدَةٍ غُيِّبُ
قد يَبْعَثُ الْأَمْرَ الْعَظِيمَ صَغِيرُهُ حَتَّى تَظَلَّ لَهُ الدَّمَاءُ تَصَبَّبُ
أَدْوَا الْحُقُوقِ تَفِرُّ لَكُمْ أَغْرَاضُكُمْ إِنَّ الْكَرِيمَ إِذَا يُحَرَّبُ يَغْضَبُ

لقد هيج هذا الفشل في استرداد الإبل عاطفة طرفة، بعد أن كشفت له هذه الحادثة عن هوانه على قبيلته، وهم أعمامه وأحواله، وأوصل توالي هذه الأحداث سورة الغضب عنده إلى ذروتها، فنفت هذه القصيدة الرائعة محاولاً تحقيق ما فشل في تحقيقه على أرض الواقع، والشعر محاولة لتحقيق ما لا يمكن تحقيقه في حدود الواقع، ومحاولة لإزالة النقص في النفس وإرضائها⁽³⁶⁾ كأحلام اليقظة، ويرى فرويد أن العمل الإبداعي ينبع من أحلام اليقظة⁽³⁷⁾، ويقول علي كمال: "الحالم كالفنان؛ كلاهما حالم بالأساس، وكلاهما مدفوع برغبات مكبوتة؛ لأنَّ الواقع يحرمهما، وكلاهما يسعى لإرضائها بطريقته الممكنة؛ الحالم في حلمه والفنان في إبداعه⁽³⁸⁾".

فقد كانت أحلام طرفة ورغباته استرداد إبله المنهوبة، وهذه الرغبة هي الباعث الموضوعي للقصيدة، وهي التي أشعلت عاطفة الغضب عنده عندما فشل في استردادها عياناً على أرض الواقع؛ فاستردها بفننه، وثبتَّها تمثالاً في ديوان الشعر

(35) الجندي، علي: طرفة بن العبد، مرجع سابق، ص 23.

(36) كمال، علي: أبواب العقل الموصدة / باب النوم والأحلام، مرجع سابق، ص 717.

(37) المرجع نفسه، ص 711.

(38) المرجع نفسه، ص 713.

العربي لا تنهب ولا تعتر، من هنا نستطيع أن نزعم بأن لوحة الناقة هي لوحة القصيدة الرئيسة، لذلك جاءت أطول اللوحات وأكثرها تفصيلاً وعمقاً ودقة في الوصف وغرابة، وكأنه كان يريد أن ينحت تمثالا لنوقه، فلم يغادر بضعة من جسدها إلا ووصفه وصفاً دقيقاً.

إن المدقق في هذه اللوحة يدرك بأن طرفه لم يكن وصفه لها وصف راکب معتل هودجها وإنما كان وصف راعٍ في المرعى، حيث بدأ بوصفها من الخلف من عسيبها وقت الضراب في المرعى واستمر في هذا الوصف الدقيق ناقلاً زاوية تصويره من جهة إلى أخرى حيث وصف الفخذين ثم فقرات الظهر والأضلاع، وبعد انتقال إلى وصف النوق من الأسفل وكأنه يستظل بظلها، وهكذا استمر بهذا الوصف الدقيق حتى وصل إلى مارها فوصفه بالعنق والنجابة.

هذا الوصف الدقيق لأعضاء الناقة دفع طه حسين إلى الشك في هذه اللوحة، زاعماً أنها دُست في القصيدة دساً من قبل علماء اللغة الاختصاصيين⁽³⁹⁾، معتقداً أن علماء اللغة يعرفون أسماء أعضاء الناقة أكثر من طرفه!! ومن أخبر بالناقة من طرفه وأبجن! ذاك الرجل العربي الجاهلي الذي كان يستبطن ناقتة ويستظل بظلها وقت الحجير، وعاش معها ليلة ونهاره، وحاورها محاوراً المحب لحبيبه المعجب به، شاعراً بجمومها وآهاتها وتعبها وجوعها وعطشها.

شك طه حسين بلوحة الناقة، ولم يدُر في خلده أن هذه اللوحة هي موضوع القصيدة الرئيس، ورغبة طرفه المكبوتة، وباعثه للنظم. وتابع العشماوي رأي حسين في لوحة الناقة عند طرفه، ويرى أنها السبب في حرمان

(39) حسين، طه: حديث الأربعاء، مرجع سابق، ج 1 ص 58



القصيدة من الوحدة العضوية⁽⁴⁰⁾: "قد كان من الممكن لمعلقة طرفة أن تحقق هذا النمو الداخلي المتدرج الذي يصل إلى نقطة التجمع الأخيرة، وكان من الممكن أن تتضافر جميع أجزائها بأذرع بعضها؛ ذلك لو حذفنا وصف الناقة الذي لم يكن فيه التصوير الإيحائي أو الرمزي ما يحقق الهدف الذي نسعى إلى تحقيقه في القصيدة مجتمعة... لو صح ما ذهب إليه د. طه حسين لكان من الممكن أن يكون للقصيدة شأن آخر، ولأمكنها أن تحقق ما حققته قصيدة لبيد من توازن بين أجزائها المختلفة على الرغم مما توحى به في الظاهر من عدم الانسجام، عندما نرى الشاعر يتغزل ثم يصف ثم يفتخر".

وبعد أن تبين لنا موضوع القصيدة الرئيس المتمثل بلوحة الناقة، وهي هموم طرفة التي أرقته واستدرت منه القول، والمرتبطة بدواعي قول القصيدة والتي تحقق رغبات طرفة وأمنيته، نتقدم إلى اللوحات التي سبقت هذه اللوحة؛ وهي لوحة الطلل، ثم لوحة الظعن فلوحة الغزل، هذه اللوحات التي طردت من ربة موضوع القصيدة الرئيس، وهو ما أوهمنا به شراح الشعر القدامى، وأيدته الدراسات النقدية الحديثة التي عجزت عن ردّها إلى حظيرة موضوع القصيدة، وهو باعث القول والداعي الذي قام بنفس الشاعر فدفعه للنظم.

اللوحة الأولى في قصيدة طرفة هي لوحة الطلل وهي مطلع القصيدة:

لِخَوْلَةٍ أَطْلَالَ بِرُقَةٍ تَهْمَدُ تَلُوحُ كَبَاقِي الْوَشْمِ فِي ظَاهِرِ الْيَدِ
وَقُوفًا بِهَا صَحْبِي عَلَى مَطِيئِهِمْ يَقُولُونَ لَا تَهْلِكُ أَسَى وَتَجَلَّدِ

الطلل هو ما شخص من آثار الناس بعد رحيلهم عن الديار، وما يخلفه العربي البدوي بعد رحليه، وتركه المكان هو بقايا خطوط النوى، والنوى عبارة عن

(40) العشماوي، محمد زكي: النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية، دار الشروق، ط1، 1994، ص284.



حفرة بعرض نصف متر تقريباً أو أقل تحفر قبل فصل الشتاء أمام بيت الشعر وتعطف على جانبيه، والهدف منه جرُّ مياه المطر إلى الجانبين حتى لا تتسرب إلى داخل البيت، وهذا النؤي ينهدم بعد فصل الشتاء، ويدرس ويختفي بفعل حركة الدواب عليه، ويحتاج إلى تحديد في كل فصل شتاء جديد، وثلاثة حجارة سود هي الأثافي، وربّما بعض رُمَم الحبال وهي الأواري تبقى في مربوط الدواب، وهذا كلُّ ما يبقى من آثار بيت الشعَر، وهذه لا تسمى أطلالا وإنما هي رسوم فقط، وحتى لو كان الشاعر من سكان مدر القرى، فالقرى لا تصبح أطلالاً في عمر الشخص الواحد؛ أي في عمر الشاعر، وتعمر دهرًا وتتوارثها الأجيال جيلاً فجيلاً.

لقد جاء الطلل في القصائد الجاهليّة مفتتحاً لموضوعات غير الحنين إليه، ولو كانت عاطفة الحنين صادقة، وقوية عند الشاعر حال توظيفه للوحة الطلل في قصيدته، لقصر قصيدته على الطلل، ولما استطاع الانفكاك منه بسرعة، وتجد كثيراً من لوحات الطلل مكوّنة من بيت واحد كما هو الحال عند طرفة في معلقته، ولم نجد قصيدة اقتصرت على الطلل، ولم نعرف شاعراً كان الطلل همه وموضوعه الرئيس، ولم نجد شاعراً قال قصيدة في لحظة وقوفه على الأطلال؛ أي لم تكن عاطفة الحنين إلى الطلل باعثاً من البواعث الأصيلة للقول عند العرب.

ولا أريد أن يُفهم من هذا الكلام أن رؤية آثار الديار لا تثير في العربي مشاعر الحنين في تلك اللحظات، لا بل لها تأثير كبير في نفس العربي، وربما تحمله هذه الوقفة على البكاء والنحيب، وتجزع منها نفسه، ولكن دون أن يقول في تلك اللحظة شعراً، ولا بد أنّها تختزن في الذاكرة .

ويروي عصمة بن مالك أنّه رافق ذا الرُّمة إلى آثار مي بعد أن خلت من أهلها، فنظر ذو الرُّمة إلى الديار، فما ملك عينيه، فقلت له: مه. فانتبه، فقال: "إني لجد وإن كان مي ما ترى" وقال بيتاً واحداً من الشعر:



ألا يا اسلمي يا دارَ ميٍّ على البلى ولا زالَ مُنْهَلاً بِجَرَ عَائِكَ الْقَطْرُ! ⁽⁴¹⁾

وهذا البيت مطلع قصيدة سابقة، قالها يهجو بها بني امرئ القيس بن مناة ⁽⁴²⁾، فكيف نعلل عدم قول ذي الرُّمة إلا بيتاً واحداً في حدث يستدعي منه القول، وكان ساعته مستشاراً ويكي على الدُّمن؟ والشاعر عاشق معروف بعشقه وبمنازل قومه وهم من أهل البادية! وكيف بالشعراء الذين وقفوا مراراً على الأطلال في قصائدهم وهم ليسوا ممن مارس الوقوف عليها حقيقة من سكان المدن والقرى، ومن لم يعرفوا بالعشق، وموضوع قصائدهم بعيد كلَّ البعد عن عاطفة الهوى والحنين إلى الديار في ساعات النظم.

فالمتمأمل للنصوص التراثية وسير أصحابها؛ يرى عقم التصور الموضوعي للوحة الطليّة، فثمة شعراء لا يصلح ظرفهم البيئي أو الشخصي لبعث القناعة بأنهم مارسوا ذلك على وجه الحقيقة كشعراء المدن، أمثال: عدي بن زيد وحسان بن ثبّت وقيس بن الخطيم وزهير بن أبي سلمى ⁽⁴³⁾، وليس من المعقول أن يكون كلُّ صاحب طلل لا يمل من الوقوف عليه وبكائه في كلِّ قصيدة من قصائده أو أكثرها ⁽⁴⁴⁾.

فما حقيقة هذا الطلل؟ وما البعد الرمزي له؟ لقد استقر لدينا أن كلمة طلل قد جُرِّدت من مدلولها المكاني، واستقر في الشعر مدلولها الزماني، فغدت تعني

(41) ثعلب، أبو العباس: مجالس ثعلب، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة المعارف، القاهرة، 1949، 1/42.

(42) ذو الرُّمة، غيلان بن عقبة، الديوان، ت: د. عمر فاروق الطَّبَّاع، دار الأرقم، بيروت، ط1، 1998، ص194.

(43) الجادر، محمود: دراسات نقدية في الأدب العربي، منشورات وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، 1990، ص12.

(44) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.



الماضي العافي المنقطع، فقول طرفه "لخولة أطلال بركة تهمد"؛ أي لخولة ماضٍ دائر ببرقة تهمد، ولا تعدو الأطلال عن هذا المدلول في الشعر الجاهلي. وسيتعزز رأينا هذا فيما يستقبل من هذا الحديث.

فلوحات الافتتاح بشكل عام لم تكن إلا نافذة على أمس الشاعر⁽⁴⁵⁾، وإطلالة على رحاب الماضي⁽⁴⁶⁾، يستدعي بها الشاعر من مخزونه المعرفي في الذاكرة ما له علاقة بموضوعه الرئيس وهمه الذي أرّقه فدفعه إلى القول، فحالة الإحباط واليأس التي أصابت طرفه من جراء فشله في استرداد إبله التي أوصلت عاطفته إلى ذروتها، اضطرتّه إلى الارتداد إلى ماضية متذكرا بدايات تشرده وضياعه معيّنًا الأسباب التي أوصلته إلى هذه الحالة من المذلة والهوان والقنوط ليحمّلها إحباطه وفشله، يقول فرويد: "إنّ التجربة القويّة في الحاضر توقظ في الكاتب الخلاق ذكرى تجربة سابقة"⁽⁴⁷⁾، وأنّ القصيدة ليس إلّا التقاء التجربة الحاضرة بالتجربة الماضية وبعث لها⁽⁴⁸⁾.

يقول ابن قتيبة: "إنّ الذين حرموه من إرث أبيه هم أخواله"⁽⁴⁹⁾، ومرّ معنا سابقا مدى تأثير هذه الحادثة على نفسيته، فقد حملت أول قصيدة له مطالبته بحقه وتحديّهُ لأخواله بحرب تصبب فيها الدماء.

(45) الجادر، محمود: شعر أوس بن حجر ورواته الجاهلين، دار الرسالة، بغداد 1979 ط1، ص325.

(46) الجادر، دراسات نقدية في الأدب العربي، مرجع سابق، ص12.

(47) كمال، علي: أبواب العقل الموصدة / باب النوم والأحلام، مرجع سابق، ص717.

(48) سويّف، مصطفى: الأسس الفنية للإبداع الفني، دار المعارف، مصر، 1959، ص271.

(49) الدينوري، ابن قتيبة: الشعر والشعراء، مصدر سابق، ص105.

أما خولة، فقد نسبها ابن الكلبي إلى بني كلب⁽⁵⁰⁾ وهي تخريجة واهية من أحد القصاصين رداً على سؤال من أحد السُّمَّار، فأين طرفة العُماني وبلاد بني كلب؟ ومتى عاش طرفة في بني كلب حتى يعشقها، وكيف لطرفة وهو في هذه الحالة من الغضب والإحباط والفشل أن تسمح له عاطفته المشبوبة أن يغيّرَها بعاطفة أخرى متضادة مع عاطفته الأصلية، وهي عاطفة الغضب إلى عاطفة حب وغزل، يتذكر بها أطلالاً ذاهبة لمحوبة غائبة لا يساعد الظرف الموضوعي على تذكرها، وكيف استطاع التغيير ولم تختل مستوى جودة الأبيات، وأرى بعد ذلك أن خولة ليست من النساء في شيء، والشاعر استمنح بعض دلالات هذا الاسم للإشارة إلى أحواله، وخولة؛ مصدر خال يخول خولة، إذا رعى أهله⁽⁵¹⁾ والخؤولة من الرعاية والعطف، وقد وردت بعض روايات الشطر الأول من المطلع في بعض المخطوطات⁽⁵²⁾ تشير إلى ما ذهبنا إليه بأن الشاعر كان يقصد بخولة خؤولته وليس محبوبة؛ فكان أكثر جرأة للإشارة إلى أحواله بلفظ (وخولة) بدلا من خولة:

وَحَوْلَةُ أَطْلَالٌ بِرُقَّةٍ تَهْمَدُ تَلُوحُ كَبَاقِي الْوَشْمِ فِي ظَاهِرِ الْيَدِ

ويسعفنا فيما ذهبنا إليه اسم المكان الذي كانت تقطنه خولة، فهو برقة ثمهد، وهذه البرقة تقع في ديار أحواله البكرين ولا تقع في بلاد بني كلب، فثهمد برقة مرتفعة أو هي جبل أحمر وعر، في حمى ضريّة؛ الذي يمتد من ضريّة الواقعة في

(50) الأنباري، أبو بكر: شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق عبد السلام هارون، دار المعارف بمصر ط2 ص132.

(51) البطليوسي، أبو بكر: شرح الأشعار الستة الجاهلية، تحقيق: ناصيف عواد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2000، ص11.

(52) ورد في مخطوطتين هما مخطوطة كوبريلي تحت رقم 1328 ومخطوطة يحيى باشا الجليلي في الموصل تحت رقم 29، انظر في ذلك شرح القصائد التسع المشهورات لأبي جعفر النحاس، تحقيق أحمد خطاب، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1973، ص208 حاشية 6.



ديار البكرين إلى المدينة⁽⁵³⁾، ثم إنَّ العرب يتجافون عن سُكْنى البرق؛ لأنَّها أرض غليظة مختلطة بحجارة ورمل⁽⁵⁴⁾، فحجارتها حادَّة تتلم أظلاف مواشيهم وأخفاف إبلهم، وتشقق أقدامهم، وهم ما بين حافٍ يسري على ساقٍ ومنتعل، وإنَّما جاء بها هنا ليومئ بها إلى ضنك العيش وقسوته وشظفه عندما كان عند أحواله. فطرفة يُحمِّل أحواله مسؤولية ما آلت إليه أحواله من ضنك وشدَّة وإحباط، وهذا ديدن النفس البشرية في محاولاتها التهرب من المسؤولية، والبحث عن مشجب لتعليق أخطائها وفشلها عليه. ويكني طرفة عن قبيلته بني بكر بخولة في قصيدة أخرى يقصرها على مدح قبيلته مضيفاً عليها آيات الحسن والجمال "صادت القلب بعيني جؤذر" و "بنحر فوقه المرجان جم" كناية عن الثراء والغنى، ويؤكد على ذلك مباشرة بطلبه السامعين السؤال عن بني بكر المعروفين بالشجاعة يوم تحلاق اللمم: وهو يوم من أيام حرب البسوس لبكر على تغلب⁽⁵⁵⁾؛ ليتيقنوا من صدقه في أوصاف خولة. فما علاقة خولة ببكر و حروبها لو كانت تعني غيرها !:

يا خَلِيلِي قَفَا أُخْبِرْ كَمَا	عَنْ أَحَادِيثَ تَعَشَّيْتُ وَ هَمَّ
بَلَّغَا خَوْلَةَ أَنِّي آرَقُ	مَا أَنَامُ اللَّيْلَ مِنْ غَيْرِ سَدَمٍ
صَادَتِ الْقَلْبَ بَعَيْنِي جُؤَذَرٍ	وَبَنَحْرٍ فَوْقَهُ الْمَرْجَانُ جَمَّ
مُنِيَّةُ النَّفْسِ إِذَا مَا جُرِّدَتْ	وَمَشَتْ حَوْلَ حَشَايَا وَقُرْمٍ
سَأَلُوا عَنَّا الَّذِي يَعْرِفُنَا	بِقَوَانَا يَوْمَ تَحْلَقُ اللَّمَمُ

(53) البكري، عبد العزيز: معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع، تحقيق: مصطفى السقا، عالم الكتب، بيروت ط3، 1983: 347/3.

(54) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: اللسان، مادة برق: 16/10.

(55) إبراهيم، محمد أبو الفضل و البحوي، علي محمد: أيام العرب في الجاهلية، المكتبة العصرية، صيدا — بيروت، 2005، ص131.



نَزَعُ الْجَاهِلِ فِي مَجْلِسِنَا فَتَرَى الْمَجْلِسَ فِينَا كَالْحَرَمِ
وَتَفَرَّغْنَا مِنْ ابْنِي وَائِلٍ هَامَةَ الْمَجْدِ وَخُرْطُومَ الْكَرَمِ⁽⁵⁶⁾

وإذا ما توقفنا قليلا عند البيت الثاني و الثالث ، فكلمة " سدم " في البيت الثاني معناه : الهم والندم أو غيظ مع حزن ، أي ليس العشق والشوق والتبريح ، أما البيت الثالث ، ففيه مفارقة كبيرة عن أحوال العشاق في المحافظة على أسرار المحبوب وكتمها ، ففي صدر البيت يقول : " مُنِيَّةُ النَّفْسِ إِذَا مَا جُرِّدَتْ " . فهذا الأمر غير مقبول من عاشق متيم من أي ثقافة كان ، وفي أي أمة وجد أن يعرض أوصاف محبوبته بهذه الصورة الحسية لإغراءات جسدها عندما تنضو ملابسها وتمشي بين الحشايا والوسائد الملونة في محرمها أمام خليليه والناس ، والعاشق غيور على معشوقته فكيف به إذا كان عربياً جاهلياً بكرباً كطرفه ! ذاك الشاب العربي الشهم الأبي الفخور بشبابه وبشجاعته وبقومه . وإذا ما تمسكنا برأي النقد القديم بأن حولة محبوبة إنسيّة لطرفة ؛ فأنا نحكم على طرفه بأنه ديوث يُدَلِّلُ على عرضه ، وعلى باقي شعرائنا الجاهليين المسنين بالصَّبَابَةِ والطيش والتزق فيما أوردوه من أوصاف النساء في قصائدهم .

لوحة الظعن :

وفي لوحة الظعن مزيد من الثقة فيما ذهبنا إليه.

كَأَنَّ حُدُوجَ الْمَالِكِيَّةِ غُدُوَّةَ خَلَايَا سَفِينٍ بِالتَّوَاصِفِ مِنْ دَدٍ
عَدُوْلِيَّةٍ أَوْ مِنْ سَفِينِ ابْنِ يَامِنٍ يَجُورُ بِهَا الْمَلَّاحُ طَوْرًا وَيَهْتَدِ
يَشْقُ حَبَابَ الْمَاءِ حَيَزُومُهَا بِهَا كَمَا قَسَمَ التُّرْبَ الْمُفَايِلُ بِالْيَدِ

(56) الجندي ، علي : طرفة بن العبد ، دار الفكر العربي ، ص 130 و 131 و 132 .



يقول جلُّ شراح الشعر الجاهلي إنَّ المالكيَّة نسبة إلى مالك من بني كلب، ولم أعر في كتب الأنساب على ما يؤيد ذلك، وإنَّما الصحيح هو ما أورده البطلوسي من أنَّ المالكية نسبة إلى مالك بن ضبيعة البكري، وهو الجدُّ الأكبر لطرفة⁽⁵⁷⁾، فيكون المقصود بالمالكيَّة قبيلة الشاعر "بكر"، وقد وصف طعائنها بالعِظَم والضحامة كناية عن الجاه والثرء التي كانت تتمتع بهما قبيلة بكر، وقد اشتهرت بالغنى واليسر وكثرة النعم من النخل و الزروع⁽⁵⁸⁾.

ويسعفنا الأعشى في تأييد ذلك حيث ورد الشطر الأول عنده في قصيدة يعاتب بها أخواله بني عباد ومالك البكرين في شيء حدث بينهما حيث يقول:

أَتَصْرِمُ رِيًّا أَمْ تُدِيمُ وَصَالَهَا بَلِ الصَّرَمِ إِذْ رَمَتْ بَلِيلَ جَمَالِهَا
كَأَنَّ حُدُوجَ الْمَالِكِيَّةِ غُدُوَّةٌ نَوَاعِمُ يَجْرِي الْمَاءُ رَفْهًا خِلَالِهَا⁽⁵⁹⁾

وفي هذه الأبيات يحمّل طرفة قبيلته مسؤولية القطيعة بينهما، وأنَّها هي التي بدأت ذلك، ويحمّل رئاستها ما آلت إليه أحوالها من الفرقة والانقسام نتيجة الجور والظلم الذي وقع على أبنائها. و يومئ طرفة في قصيدة أخرى يمدح بها قبيلته بني بكر⁽⁶⁰⁾ إلى عدم تأهيل شيخ القبيلة للقيادة، وأن مثل هذه القبيلة العظيمة تحتاج إلى شيخ جدير بها، كفيء لسيادتها؛ حازم الأمر، شجاع في الملمات، كامل النباهة، سيّد السادات، وشيخ الشيوخ؛ لأنَّ بني بكر جديرة بذلك كما يرى:

وَنَكُرُ الْخَيْلَ فِي أَدْبَارِهَا يَوْمَ لَا يَعْطِفُ إِلَّا ذُو كَرَمٍ

(57) البطلوسي، أبو بكر: شرح الأشعار الستة الجاهلية: مصدر سابق، ص 13.

(58) الحموي، ياقوت: معجم البلدان، دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي، بيروت، ط 1، 1997، مج 4 ص 506.

(59) الأعشى، ميمون بن قيس: الديوان، شرح: يوسف شكري، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1992، ص 143.

(60) الجندي، علي: طرفة بن العبد، دار الفكر العربي، ص 133 و 134 و 138.



أَجْدَرُ النَّاسِ بِرَأْسِ صِلْدَمٍ حَازِمِ الْأَمْرِ شُجَاعٍ فِي الْوَعَمِ
كَامِلٍ يَجْمَعُ آلاءَ الْفَتَى نَبِهٍ سَيِّدِ سَادَاتِ خِصَمِ
فهم خليقون بمثل هذا الشيخ " برأس صلدم " لأنهم خير معد كلها:

خَيْرُ حَيٍّ مِنْ مَعَدٍّ عِلْمُوا لِكَفِيِّ وَلِجَارٍ وَابْنِ عَمِ
يَجْبُرُ الْمُخْرُوبُ فِينَا مَا لَهُ بِنَاءٍ وَسَوَامٍ وَخَدَمِ
نُقُلٌ لِلشَّحْمِ فِي مَشْتَاتِنَا نُحُرٌ لِلنَّيْبِ طُرَادُ الْقَرَمِ
مِنْ بَنِي بَكْرٍ إِذَا مَا نُسِبُوا وَبَنِي تَغْلِبَ ضَرَّابِي الْبُهَمِ
نُمْسِكُ الْخَيْلَ عَلَى مَكْرُوهِهَا حِينَ لَا يُمْسِكُ إِلَّا ذُو كَرَمِ

لوحة الغزل :

أما اللوحة الثالثة وسميت لوحة الغزل وليست فيها من الغزل في شيء، وحق النسيب في الغزل أن يكون حلو الألفاظ رسلها ، قريب المعاني سهلها، غير كز ولا غامض ، وأن يختار له من الكلام ما كان ظاهر المعنى لين الإيثار ، رطب المكسر ، شفاف الجوهر ، يطرب الحزين ، ويستخف الرصين ⁽⁶¹⁾ فأين ألفاظ هذه اللوحة من هذا الكلام! وهي مكونة من خمسة أبيات:

وَفِي الْحَيِّ أَحْوَى يَنْفُضُ الْمَرْدَ شَادِنٌ مُظَاهِرٌ سَمِطِي لُؤْلُؤٍ وَزَبَرْجَدِ
خَذُولُ ثُرَاعِي رَبْرَبًا بِخَمِيلَةٍ نَاولُ أَطْرَافِ الْبَرِيرِ وَتَرْتَدِي
وَتَبْسِمُ عَنْ أَلَمِي كَأَنَّ مَنُورًا تَخْلَلُ حُرَّ الرَّمْلِ دِعْصَ لَهُ نَدِ
سَقَتُهُ إِيَاةَ الشَّمْسِ إِلَّا لَشَاتِهِ أَسْفَ وَلَمْ تَكُـدْ عَلَيْهِ بِأَثْمِدِ
وَوَجْهَهُ كَأَنَّ الشَّمْسَ حَلَّتْ رِذَاءَهَا عَلَيْهِ نَقِيُّ اللَّوْنِ لَمْ يَتَخَدَّدِ

(61) الفيرواني ، ابن رشيق : العمدة ، ج2، ص116 .



يقول الشاعر في الحيّ خَشَفُ أَسْمَرِ اللَّونِ كبير قليلا، وكاد أن يستغني عن أمّه يحاول أن يحصل على نصيبه من ثمر الأراك بقوة روقيه، يلبس عقدين من لؤلؤ وزبرجد الواحد فوق الآخر، فمن هو هذا الخشف؟ لقد حدّد الشاعر منزل هذا الغزال الصغير في الحي، الشادن الذي كاد أن يستغني عن أمّه ويطلب حقه بقوة روقيه (ينفض المرد) لقد أصبح بمقدوره الآن أن يحصل على طعامه بقوته الذاتية، ويتزين بزینتين يلبسهما الواحدة فوق الأخرى، يقول ابن رشيق أنّه كنّى بالمدكر عن المرأة⁽⁶²⁾، لو قبلنا رأي ابن رشيق أنّه كنّى بهذا الغزال الشادن عن محبوبة، فما أوصاف هذه المحبوبة؛ صغيرة (الشادن)، سمراء (أحوى)، شرسة الطباع (ينفض المرد). فهل هذه الأوصاف محببة عند العرب؟ والجواب لا، ليست هذه من أوصاف المرأة المحببة عند العرب، فالمرأة المحببة عند العرب هي الخجولة التي لا تكتر التلفت، وثيدة المشية و خفيضة البصر وكأنّها تبحث عن شيء أضاعته في الطريق، وتكون مشربة بالبياض ناعمة كبيضة الخدر المصانة، قال امرؤ القيس:

مُهْفَهْفَةٌ بَيَاضٌ غَيْرُ مُفَاضَةٍ تَرَائِبُهَا مَصْقُولَةٌ كَالسَّجَنَجِ
كَبْكُرِ الْمَقَانَةِ الْبَيَاضِ بِصُفْرَةٍ غَذَاهَا نَمِيرُ الْمَاءِ غَيْرُ الْمُحَلَّلِ⁽⁶³⁾

وقال الأعشى :

بَيَاضٌ ضَحُوتُهَا وَصَفٌ رَأَى الْعَشِيَّةَ كَالْعَرَارَةِ
بِقَوَامِهَا الْحَسَنِ الَّذِي جَمَعَ الْمَدَادَةَ وَالْجَهَارَةَ⁽⁶⁴⁾

(62) المصدر السابق، ج 1 / 225 .

(63) الشنتمري، الأعلام : أشعار الشعراء الستة الجاهليين: تحقيق : لجنة إحياء التراث العربي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ص34 .

(64) الأعشى ، ميمون : الديوان ، ص116 .



فالحسن فيها فضلا عما سبق : أن تكون عظيمة الكفل (وَاهْتَرَّ مِنْهَا ذُنُوبُ
الْمَتْنِ وَالْكَفَلِ⁽⁶⁵⁾) و(إِذَا تَأْتِي يَكَادُ الْخَصْرُ يَنْخَزِلُ⁽⁶⁶⁾)، عظيمة الوركين والذراعين
منعمة (هَرَكُولَةٌ فُنُقٌ دَرَمٌ مَرَّافُهَا⁽⁶⁷⁾) (أَوْ بَيْضَةٌ فِي الدَّعْصِ مَكْنُونَةٌ⁽⁶⁸⁾) و(ليست
بَسَوْدَاءَ وَلَا عَنَفْصَ⁽⁶⁹⁾) أي ليست سوداء ولا شرسة الطباع، (ولا الْقِصَارُ وَلَا
السُّودُ الْعَنَّاكِيْبُ⁽⁷⁰⁾).

وما هما سمطا اللؤلؤ والزبرجد اللذان تتزين بهما هذه الفتاة السمرء؟ وهي
على رأي ابن رشيق محبوبة طرفة، فقد تمحل شراح الشعر القدامى جميعهم في شرح
السمطين فقالوا: إنَّه ظبي أحوى له خطآن من سواد المدامع⁽⁷¹⁾، فكيف تظهر
المدامع السود على الوجه الأسمر!

وبالتالي ماذا قصد الشاعر بغزال صغير أحوى له مدمعان سوداوان، أي ما
الفائدة التي يضيفها إلى أوصاف الفتاة السمرء الصغيرة الشرسة من زيادة وصف
الأحوى بأن له مدمعين سوداوين؟ وربما قال قائل: أنَّه قصد بالحوَّة حوَّة الشفاه
وليس الوجه، فنقول له: لو قصد حوَّة الشفاه لَأَتَى بقرينة كما فعل ذو الرُّمة بقوله:

(65) المصدر السابق ، ص 145.

(66) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(67) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(68) المصدر نفسه، ص92.

(69) المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

(70) جندل، سلامه بن جندل : الديوان : نشره الأب لويس شيخو، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1910،
ص26.

(71) الأنباري، أبو بكر: شرح القصائد السبع الجاهليات، مصدر سابق، ص139 ومع باقي الشروح؛
التبريزي وابن النحاس والبطلوسي وغيره .



لَمَيَاءُ فِي شَفْتَيْهَا حُوءٌ لَعَسُ فِي الثَّلَاثِ فِي أَنْيَابِهَا شَنْبُ⁽⁷²⁾

فالأحوى: الأسود من شدة الخضرة، وقال النضر: الأحوى من الخيل هو الأحمر، وفي حديث أبي عمرو النخعي: وَلَدْتُ جَدِيًّا أَصْفَعَ أَحْوَى أَيَّ أَسْوَدَ لَيْسَ بِشَدِيدِ السَّوَادِ⁽⁷³⁾.

وقد وردت هذه الصفة وبالصياغة نفسها عند تأبط شرا، أو عند ابن أخته وهو يرثي صعلوكاً من صعاليك العرب:

مَسْبِلٌ فِي الْحَيِّ أَحْوَى رِفْلٌ وَإِذَا يَغْزَوُ فَسَمِعُ أَرْزَلُ⁽⁷⁴⁾

فهل يتغزل الشاعر هنا بهذا الصعلوك؟ وهل يقصد حُوءَ الشفتين؟ كما تبادر للمفسر في وصف طرفه للأحوى، فحملوه على الغزل، وأين الغزل في كل هذا؟ ثم لم نَرَأَنَّ الشاعر قد شَفَّ نفسه الشوق وأسهره الغرام وأضناه، وغير ذلك من أحوال المحبين.

فهل آن الأوان أن نكتشف هذا الأحوى الصغير الذي كبر وكاد أن يستغني عن أمه؟ وهو يقطن الحي نفسه، ويطلب حقه بحد سيفه، فمن يكون غير طرفه نفسه! وطرفة أحوى كما يقول المرزباني: "آدم أزرق ولسانه أسود كاللسان الظبي"⁽⁷⁵⁾، والزيتان "مظاهر سمطي لؤلؤ وزبرجد" هما حُوءُ الوجه وحُوءُ

(72) ذو الرُّمَّة، غيلان بن عقبة: الديوان، ت: د. عمر فاروق الطَّبَّاع، دار الأرقم، بيروت، ط1، 1998 م، ص65.

(73) ابن منظور: اللسان، مادة (حوى).

(74) شرا، تأبط: شعر تأبط شرا، تحقيق سلمان داؤد وجبار جاسم، مطبعة الآداب في النجف، ط1، 1973، ص165.

(75) المرزباني، أبو عبدالله محمد بن عمران (384هـ) معجم الشعراء، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، مكتبة عيسى البابي الحلبي، 1960، ص202.



اللسان، وتعتزُّ العرب بسمار بشرة وجوه الرجال، ويمقتون لون العلوج للرجال؛ وهو بياض مشرب بالحمرة وهم غير العرب.

أمَّا باقي أبيات اللوحة فهو يتحدث بها عن أمِّه الخذول "وردة" التي خذلها قومها عندما حرموها وابنها من إرث أبيه، فعكفت على تربيته ابنها دون مساعدة أحد من أعمامه، وهم أخواله أيضاً، حتى شبَّ وكبر وأخذ يطلب حقه بسيفه، لذلك انتقل من الأحوى المذكر الصغير في البيت الأول إلى أمِّ خذول تعني بابنها في خميلة تعيش على هامش الحياة، مستورة وراضية بذلك "تَنَاولُ أَطْرَافَ الْبَرِيرِ وَتَرْتَدِي".

وقد تمحَّل المفسرون كثيراً في شرح هذا البيت أيضاً، فقالوا: تُراعي ربرباً؛ ترعى مع القطيع، وتُراعى غير ترعى، فُتراعي: تعني وتهتم وليس ترعى مع القطيع، فقال زهير بن أبي سلمى في المعنى نفسه :

بَجِيدٍ مُغْزَلَةٍ ، أَدْمَاءَ ، خَاذِلَةٍ مِنْ الظُّبَاءِ تُرَاعِي شَادِنًا خَرِقًا⁽⁷⁶⁾

ثم قالوا الخذول: هي الظبية التي خذلت قطيعها وبقيت مع ولدها، ولكنهم عندما شرحوا البيت قالوا ترعى مع القطيع، وقد أوهمهم "الربرب" : وهو الصغير من أطفال الحيوان الذي تبلغ أمُّه بالاعتناء به عناية عظيمة . وقد أورد ابن منظور بهذا المعنى قول اللحياني :

تُرَبِّبُهُ، مِنْ آلِ دُودَانَ ، شَلَّةٌ تَرْبَةً أُمَّ لَا تُضِيعُ سَخَالَهَا⁽⁷⁷⁾

ومن معانيه الشائعة في الشعر الجاهلي ؛ "القطيع من البقر الوحشي والظباء"⁽⁷⁸⁾، ولا تقف الكلمة على دلالة واحدة هي الدلالة المباشرة الحاضرة،

(76) أبي سلمى ، زهير :شرح ديوان زهير بن أبي سلمى ، صغحه : أبو العباس ثعلب ، قدم له : حنا نصر الحتي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، 2004 م، ص: 54 .

(77) ابن منظور ، اللسان ، مادة ربرب ، ج 6، ص 70 .



ولكل كلمة عالم من الدلالات، منها ما زال شائعاً في الاستخدام ، ومنها ما حمل ، وتُرك ولكنه بقي في ذواكر الشعراء خاصةً، والطبقة تُربُّبُ رشاءها، ويسمى ربباً أو مربوباً ؛ وهو الخشف الصغير، حيث تعتزل به أمُّه القطيع بمكان بعيد آمن، تعني به وترعاه وتحميه من العاديات حتى يشتد عوده ويصبح شادناً، ويبدو لي أنَّ الطبقة أكثر الأُمات ولها وارتياًعاً و فرعاً على صغيرها ؛ وربما راجع ذلك لكثرة أعدائه من ذوات الناب ، حتى كُنِّيَ بها عن الأمِّ الحنون ، فقال عمرو بن قميئة :

شَفَتْ إِلَى رِشَاءِ تُرَبِّبُهُ ولها بذات الحاذِ مُعْتَزَلُ⁽⁷⁹⁾

وقال تعالى: ﴿وَرَبَّائِكُمُ اللَّاتِي فِي حُجُورِكُمُ﴾ [النساء: 23]، و"الريب" من رَبَّه يَرْبُّه رَبّاً وهو اليتيم الذي كفله غير أبيه، ، أي ابن امرأة الرجل من غيره، ويقال رَبَّرَبَ الرجل إذا ربي يتيماً⁽⁸⁰⁾ .

وفي باقي أبيات اللوحة يتحدث عن والدته مادحاً واصفاً إيَّاه بالعفَّة وشرف المحتد، ففي البيت الثالث يُكني بجمال المبسم ولمعان الأسنان عن الشرف والعفَّة "تبسم عن ألى" أي عن ثغر جميل وأسنان لامعة لكثرة الريق، والألى؛ وفرة الريق⁽⁸¹⁾ ووفرة الريق تطيب الأنفاس ، وكان طرفة بحاجة أن ينقي شرف أمِّه من الدَّنَس وقد مات أبوه العبد بن سفيان وهو ما زال صغيراً، ومن الأدب اليوناني القديم قول فرجيل : " يعرف الطفل أمِّه من مبسمها " وأثرَ عن شكسبير أنَّه قال :

(78) التبريزي ، أبو زكريا يحيى بن علي : شرح القصائد العشر ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده ، ميدان الأزهر بالقاهرة، ط2 ، 1965 ، ص138 .

(79) قميئة ، عمرو : الديوان ، تحقيق : حسن كامل الصيرفي ، جامعة الدول العربية ، معهد المخطوطات العربية ، 1965 ، ص93 .

(80) ابن منظور: اللسان ، مادة ربرب، ص405 .

(81) المصدر السابق ، مادة لما ، ج13 ، ص239 .

" لا يوجد وردة في العالم أجمل من ثغر أمي " (82) ، وهذه الكناية عن العفة والشرف مازالت عندنا في بلاد الشام، حيث تقول أم العروس عندما يأتي الزوج ليأخذ عروسه من بيت أبيها إلى بيت الزوجية ؛ "آويها (من آو) ما قبل فمها إلا أمها". وتقال باللهجة الدمشقية .

ونأتي إلى دلالة النقاء والتحديد ؛ التحديد في الوجهة يصيب كبار السن من آثار الزمن، فلو كان يصف فتاة صغيرة لما أشار أن وجهها لم يتحدد؛ لأنه لا فائدة مضافة من وصفه عدم تحديد وجهها وهي بمقتبل العمر، ولا حاجة أن يثبت لنا ذلك؛ لأن هذا أمر معروف لا يحتاج إلى تأكيد، والوجه النقي الأبيض غير المتحدد عند كبار السن يكون كناية عن كرم الأصل وعلو الشرف والنسب ، فقال زهير بن أبي سلمى مادحا الهرم بن سنان :

أُمَّكَ بَيَّضَ مِنْ قُضَاعَةٍ ، فِي الْبَيْتِ الَّذِي يُسْتَكْنُ فِي طُنْبَةٍ (83)
والأُمُّ البَيضاء : الأُمُّ التي لا عيب فيها ، نَقِيَّةٌ مِنَ الدَّنَسِ .

وقال زهير في مدحه أيضا :

أَغْرُ أَبْيَضُ، فَيَّاضُ، يُفَكِّكَ عَنْ أَيْدِي الْعُنَاةِ، وَعَنْ أَعْنَاقِهَا، الرِّبْقَا (84)
وقال حسان بن ثابت مادحاً آل جفنة في دمشق :

بَيْضُ الْوَجْهِ كَرِيمَةٌ أَحْسَابُهُمْ شَمُّ الْأَنْوَفِ مِنَ الطَّرَازِ الْأَوَّلِ (85)

(82) حور ، محمد : الأم في الشعر المعاصر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت و دار الفارس للنشر والتوزيع ، عمان ، ط1 ، 2011 م ، ص 39 و 40 .

(83) أبي سلمى ، زهير : شرح ديوان زهير بن أبي سلمى ، ص 67

(84) المصدر السابق ، ص 69 .

(85) ثابت ، حسان: الديوان ، تحقيق د. عمر فاروق الطباع، دار القلم ن بيروت، 1993، ص 164 .



فإذا أراد الواحد منا أن يصف والدته، فبأي الأوصاف يصفها، غير أوصاف الحنان والعطف على أبنائها والشرف والعفة ونبل المنبت وسمو الأصل !
لوحة الناقة :

تبدأ لوحة الناقة بأبيات ثلاث يبين فيهما مسعاها لاسترداد إبله، وأنه مضى لهمه" وهو إعادة الإبل من المضربين الذين نهبوا غير عابئين به وبشعره الذي عوّل عليه كثيراً، حيث امتطى ظهر ناقة مرقال تروح وتغتدي بشجاعة واقتدار ومعرفة بالطرق التي توصله إلى هدفه وهو القطيع المنهوب، وهي:

وَإِنِّي لَأَمْضِي الْمَهْمَ عِنْدَ احْتِضَارِهِ بَعُوجَاءَ مَرْقَالٍ تَرُوحُ وَتَغْتَدِي
مُونِ كَالْوَاكِحِ الْإِرَانِ نَسَائِهَا عَلَى لَا حَبِّ كَأَنَّهُ ظَهَرُ بُرْجِدٍ
تُبَارِي عِتَاقاً نَاجِيَاتٍ وَأَتَبَعْتُ وَظِيْفًا وَظِيْفًا فَوْقَ مَوْرٍ مُعَبَّدٍ

فقد كان هم طرفه ورغبته المكبوتة التي يسعى لتحقيقها هو استرداد إبله، فامتطى ناقته ومضى لأمره فوق طريق متشابك الخطوط لتخالج أمره واشتراكه عليه، ولكنه قوي العزيمة كناقته التي يركبها والتي لا بد وأن يحقق بها رغباته ويزيل همّه، فأرقلت به حتى دخل نوق القطيع في البيت الثالث وكأنّه أسترده من ناهبيه "تباري عتاقاً"؛ أي تسايرها وتمشي معها فوق مرعى مألوف له ومعروف لإبله فوق مور معبد، وأنها بدأت ترجع إليه عندما يناديها "هَوْبٌ هَوْبٌ" :

تَرِيْعُ إِلَى صَوْتِ الْمُهَيْبِ وَتَتَّقِي بِذِي خُصَلٍ رَوَعَاتٍ أَكَلَفَ مُلَبِدٍ⁽⁸⁶⁾

ثم بدأ يصف نوق القطيع في المرعى وصف راعٍ لا واصف راكب، فقد بدأ الوصف من الذنب بقوله:

كَأَنَّ جَنَاحِي مَضْرَحِي تَكْنَفَا حِفَافِيهِ شُكَّا فِي الْعَسِيبِ بِمِسْرَدٍ

(86) التبريزي : شرح القصائد العشر ، ص 146 .



واستمر في وصف الناقة وصفاً تفصيلياً لم يغادر بضعة من جسدها إلا ووصفه حتى وصل إلى مارنفا فوصفه بالعتق والنجابة بقوله:

وَأَعْلَمُ مَخْرُوتٍ مِنَ الْأَنْفِ مَارِنٌ عَتِيقٌ مَتَى تَرْجُمُ بِهِ الْأَرْضَ تَرْدَدُ

قد ثبت لنا فيما سبق بأن رغبة طرفة، استرداد إبله المنهوبة، وكانت هي الباعث الرئيس لقول القصيدة، لذلك أصبحت لوحة الناقة هي لوحة الموضوع الرئيس في هذه القصيدة، وقد شعر طرفة بأنه قد حقق هذه الرغبة وتخلص من الهموم واسترد الإبل فنياً، وهكذا فإن الفنان كالحالم، كلاهما حالم بالأساس، وكلاهما مدفوع برغبات مكبوتة ؛ لأن الواقع يحرّمهما، وكلاهما يسعى لإرضاء نفسه بطريقته الممكنة ؛ الحالم في حلمه، والفنان في إبداعه⁽⁸⁷⁾، فالعمل الفني هو كالحلم في أحلام اليقظة، يعطي صاحبه الشعور وكأنه يحقق حلماً في الحياة الواقعية، فالشعر أحلام يقظة للشاعر، وتبدو الأحلام العقلانية في الفن وكأنها عملية من عمليات الحياة العقلية أثناء اليقظة⁽⁸⁸⁾.

بعد أن استطاع طرفة استرداد إبله المنهوبة بشعره فنياً، وأحس أنه كسب الرهان في تحديه لأخيه معبد، عندما لامه على ترك إبله سائبة من غير راع، وسأله إن نُهبت إبلك سيردها شعرك هذا! فقال له: نعم سيردها إن نُهبت، وسترى. وقد عاش طرفة الحلم الشعري وكأنه حقيقة، فساق إبله مسرعاً وقد ألهبها بالسوط " أَحَلْتُ عَلَيْهَا بِالْقَطِيعِ " عندما ارتفع النهار وتوقد حصي الأمعز الصوان، عندئذ شعر بالنصر وجاشت نفسه بالعزة والأنفة، فحق له أن يفتخر بنفسه بعد أن آبت إليه الثقة بقدرته على تحقيق رغباته وآماله، فقال مفتخراً بذلك .

(87) كمال، علي : أبواب العقل الموصدة : مرجع سابق، ص 713 .

(88) المصدر نفسه، ص71



لوحة الفخر :

إِذَا الْقَوْمُ قَالُوا مَنْ فَتَى خَلْتُ أَنِّي عُنَيْتُ فَلَمْ أَكْسَلْ وَلَمْ أَتَبَلَّدْ
أَحَلْتُ عَلَيْهَا بِالْقَطِيعِ فَأَجْدَمْتُ وَقَدْ خَبَّ آلُ الْأَمْعَزِ الْمُتَوَقِّدْ

واستفاقت نشوة النصر عنده بعد سيطرته على قطيعه وعوده نوقه إليه ، وكما كان فرحه عظيماً بها ، كانت هي فرحة أيضاً به، وبدأت تريه صوراً من صور الدلال والمودة :

فَذَالَتْ كَمَا ذَالَتْ وَلِيدَةُ مَجْلِسٍ تُرِي رَبَّهَا أَذْيَالَ سَحْلٍ مُمَدَّدِ
فجاشت نفسه بالرضا والثقة بنفسه، فاندفع يفتخر بقوته وبشبابه ، ومحاور فخر الشاب العربي ثلاثة أشياء هي : الشرب والشجاعة وملاعبة الغيد :

فَلَوْلَا ثَلَاثٌ هُنَّ مِنْ عَيْشَةِ الْفَتَى وَجَدَّكَ لَمْ أَحْفَلْ مَتَى قَامَ عُودِي
فَمَنْهَنْ سَبَقُ الْعَاذِلَاتِ بِشَرْبَةِ كُمَيْتٍ مَتَى مَا تُعَلَّ بِالْمَاءِ تُزِيدِ
وَكَرِّي إِذَا نَادَى الْمُضَافُ مُحَنِّبًا كَسِيدَ الْغَضَا بَبْهَتِهِ الْمُتَوَرِّدِ
وَتَقْصِيرُ يَوْمِ الدَّجْنِ وَالدَّجْنُ مُعْجَبٌ بَبْهَكْنَةٍ تَحْتَ الطَّرَافِ الْمَعْمَدِ
والشجاعة مرتبطة بالكرم بعلاقة طردية؛ فكلما علا نوط الشجاعة عنده علت عنده قيمة الكرم، فلا نعلم أن اجتمعت الشجاعة والبخل في إنسان ولا اجتمع الجبن والكرم أيضاً، وهاتان القيمتان مرتبطتان بنظرة الإنسان إلى المنايا بعلاقة عكسية؛ فكلما كانت صورة الموت عنده ضئيلة وحتمية المصير كان أكثر شجاعة وجرأة على ركوب المخاطر؛ لأنه يرى ذلك:

أَرَى الدَّهْرَ كَثَرًا نَاقِصًا كُلَّ لَيْلَةٍ وَمَا تَنْقُصُ الْأَيَّامُ وَالدَّهْرُ يَنْفَدِ
لَعَمْرُكَ إِنَّ الْمَوْتَ مَا أَخْطَأَ الْفَتَى لَكَالطَّوْلِ الْمُرْخَى وَثَنِيَاهُ بِالْيَدِ

وبعد لوحة الفخر هذه وقد اشبع غروره وزهوه بشبابه عقب شعور بالهوان إثر نهب إبله ، وفشله في استردادها ، أخذ يعاتب ابن عمه عتاباً دافئاً في البداية على



ما فرط في جانبه، وتقاعسه عن مساعدته في استرداد إبله، ثم تعلق نبرة خطابه له شيئاً فشيئاً بعد أن يأس منه، فقال:

فَمَالِي أَرَانِي وَابْنِ عَمِّي مَالِكاً مَتَى أَدُنْ مِنْهُ يَنَأَ عَنِّي وَيَبْعِدُ
لَوْ وَمَا أَذْرِي عَلامَ يُلُومُنِي كَمَا لَا مَنِي فِي الْحَيِّ قُرْطُ بْنُ أَعْبَدِ
وَأَيَّاسَنِي مِنْ كُلِّ خَيْرٍ طَلَبْتُهُ كَأَنَّا وَضَعْنَاهُ إِلَى رَمْسٍ مُلْحَدِ
وَطَلَمُ ذَوِي الْقُرْبَى أَشَدُّ مَضَاضَةً عَلَى الْمَرْءِ مِنْ وَقَعِ الْحُسَامِ الْمُهَنَّدِ
فَذَرْنِي وَخُلُقِي إِنِّي لَكَ شَاكِرٌ وَلَوْ حَلَّ بَيْتِي نَائِيًا عِنْدَ ضَرْعَدِ

إنَّ حالة العتاب والاعتذار أو الاستعطاف عند شاب متباه بشبابه مثل طرفه ومُدلَّ على الآخرين بشعره، تُعدُّ حاله انخزال وهوان، سيما وأنَّ الذي يعاتبه سادر برأيه وثابت عند موقفه، لم يتأثر بهذا العتاب ولم يصغ له، لذلك شعر طرفه بالتندم على معاتبته؛ لأنَّه لم يقدره ولم يعتذر منه عما فرط في حقه، فيثور ثانية في وجهه مفتخراً بسيفه وأنَّه في غنى عنه إذا ابتدر القوم السلاح وليس بحاجة مادام قائمه بيده:

أَنَا الرَّجُلُ الْجَعْدُ الَّذِي تَعْرِفُونَهُ خَشَّاشٌ كَرَأْسِ الْحَيَّةِ الْمُتَوَقِّدِ
فَأَلَيْتُ لَا يَنْفَكُ كَشْحِي بِطَائِفَةٍ لِأَبْيَضَ عَضْبِ الشَّقْرَتَيْنِ مُهَنَّدِ
إِذَا ابْتَدَرَ الْقَوْمُ السَّلَاحَ وَجَدْتَنِي مَنِيعاً إِذَا بَلَّتْ بِقَائِمِهِ يَدِي

ثم يردف الشجاعة بالكرم لتكتمل رجولته، فالشخصية العربية لا تكتمل إلا بالشجاعة والكرم، وبعد ذلك يهدده ويتوعده بأنَّ الغد سوف يخبره بما يجني له من عظام الأمور وجلال الأفعال التي لم يشهدها منه فيما مضى من الأيام، وسيخبره بها من لا يبعه زادا (بتاتا) أو يشتري منه ميرة وخلافه.

والأخبار الجديدة مصدرها التجار في الأسواق دائماً لتعاملهم مع أهل البادية والناس من مختلف الديار، وأزعم أنَّ ابن عمه مالكا هذا كان تاجراً؛ فقد



كانت اليمامة سوقاً من أسواق العرب في الجاهلية للبيع والشراء والمفاخرة والمنافرة⁽⁸⁹⁾، كـ

قال له ستأتيه الأخبار ممن لا يشتري منه بتاتاً أي زادا ولا يتعامل معه بضرب المواعيد لعقد الصفقات التجارية؛ لعظم هذه الأخبار وأهميتها التي سوف يشهدونها في مستقبل الأيام وتصل أخبارها كل الناس دون مشقة وطلب، فقال مُنهيّاً قصيدته بهذين البيتين متوعداً ومهدداً:

سَتُبْدِي لَكَ الْيَّامُ مَا كُنْتَ جَاهِلًا وَيَأْتِيكَ بِالْأَخْبَارِ مَنْ لَمْ تُزَوِّدِ
وَيَأْتِيكَ بِالْأَخْبَارِ مَنْ لَمْ تَنْبَعْ لَهُ الْبَيَاتِ لُوحَاتِ الْبِنَاءِ الْجَدِيدِ
بِتَاتًا وَلَمْ تَضْرِبْ لَهُ وَقْتَ مَوْعِدِ

والآن نعيد ترتيب اللوحات ونسميها بأسمائها بحيث يظهر ارتباطها واضحاً مع لوحة الموضوع الرئيس وهي لوحة

الناقة: لوحات البناء القديم

لوحة الطلل	1 - 2	لوحة لوم لأحواله وبيان العلاقة بينهما
لوحة الضعن	3 - 5	لوحة وصف القبيلة ولوم رئاستها
لوحة الغزل	5 - 10	لوحة فخر بنفسه وبمسلك أمه وردة الخنول
لوحة الرحلة	10 - 13	لوحة الانطلاق لاسترداد الإبل
لوحة الناقة	14 - 39	لوحة استرداد الناقة ووصفها (الموضوع الرئيس)
لوحة الفخر	40 - 67	لوحة فخر بعد استرداد الإبل فنياً
لوحة عتاب لابن عمه	68 - 81	لوحة عتاب لابن عمه
لوحة الفخر الثانية	82 - 100	لوحة الفخر الثانية
لوحة حكمــــــــــــــــة	101 - 102	لوحة تهديد ووعيد

89 - جمعة، إبراهيم: الأطلس التاريخي للدولة السعودية، مرجع سابق، ص 18.



الخلاصة:

إنَّ العودة للنصوص القديمة ذات فائدة في كشف خبايا النصّ الأدبي، إذا اعتمدتْ القراءة المتأنّية التأملية التي تتجاوز الدلالات المباشرة للألفاظ ، والغوص فيما وراء سطح النصّ الأدبي ، والنصّ هو سطح النتاج الأدبي، كما يقول رولان بارت ، ولا يمكن لم لوحات القصيدة الجاهلية بغير المنهج التأويلي الميرمنويطيقي ؛ لأنّه يطلّع على دواخل الشاعر، ويبيّن لنا ما اعتمل في نفس الشاعر ساعة القول ، فيكون التأويل وحدة في ضوء هذا المنهج هو القادر على تحقيق الوحدة الموضوعية للقصيدة القديمة ، وإذا ما تحققت الوحدة الموضوعية تحققت الوحدة العضوية والنفسية .

ومن المعروف أنّ ولادة القصيدة كانت بسبب حدث قويّ رمضَ نفس طرفة البكري ، ذلك الشاب العربي المتباهي بشبابه والمدلّ بشعره على الناس وعلى ملوك زمانه ، يوم انخدل ولم يستطع استرداد إبله المنهوبة ولم يمنعها شعره ولا شبابه كما كان يظنّ .

والأدب يُعدّ معالجة فنية للواقع ، يحقق رغبات قائله ، ويسدّد ما اعتراه من نقص، فنيّاً ، فكلّ قصيدة تدور حول هدف وترتبط لوحاتها بهذا الهدف ارتباط الأغصان والأوراق بالساق، تبعد عنه قليلاً أو كثيراً ولكن لا تفارقه، حيث يمثل الساق في الشجرة الموضوع الرئيس للقصيدة وبالتالي ارتباط الساق بالجذر؛ وهو هدف القصيدة وحدثها الذي كان سبباً لميلادها وقد كان قائماً في نفس الشاعر وهو يقول قصيدته .

إنّ قراءات كثيرة متأنّية استطاعت أن تكشف قيماً جديدة لنصوص قديمة، فقدت قيمتها الحقيقية في زمانها ومكانها، ونجحت في إظهار حقائق تاريخية كبرى عن النص وزمانه وعن قائله وأحداث عصره وسيرته .



وحوك القصيدة في لوحاتها المتعددة تشبه حوك البساط في رُقمه ووشيه وتفوييف ألوانه، فتأتي اللوحات مرتبطة بموضوع القصيدة الرئيس ، والألوان والرقم مرتبطة بخيط يشدّها ويدور معها في كل هذه الرُقم والتصاوير .

وقد توصلت هذه القراءة إلى دلالات جديدة غير الدلالات المتعارف عليها في الشرح القديم :

ففي المطلع أظهرت القراءة أنّ خولة ليست فتاة من بني كلب كما زعم ابن الكلبي ، وليست هذه اللوحة لوحة طلل لمحوبة راحلة ، وليست هذه الظعن أيضاً ظعن محبوبته خولة وإنّما هي إشارة إلى مفارقة قبيلته بكر له وإنكارها لتصرفاته ، هذه القبيلة ذات الظعن الضخمة التي كُنّي بها عن الغنى واليسار، وهي محاولة من الشاعر لتحميل أسباب فشله على مشجب الخؤولة ، هولاء الذين حرّموه إرثه وهو صغير، واعتنت به أمّه وردة بنت عبد المسيح " الخذول " فقيراً دون مساعدة أحد من أقاربه وأنّ موقف شيخ القبيلة تجاهه كان سبباً في تشرده في البلاد، هولاء الذين كانوا يعدلون طورا ويجورون أطوارا إلى أن تحامته العشيرة كلّها وأُفردَ أفراد البعير الأجرب المطليّ بالقار . ومن الجليّ أنّ هذه الدلالات الجديدة للمطلع تظهر قوة ارتباطها مع حدث القصيدة ودواعي قولها التي كانت قائمة في نفس الشاعر ساعة نظمها .

ويجد المتابع بعد ذلك لدلالات لوحة "الأحوى" الغزليّة— كما يرى الشرح القديم — بأنّها غير الدلالات القديمة التي جعلت هذه اللوحة لوحة غزليّة، وإنّما هي لوحة افتخار بشبابه وصفاته الجسدية والخلقية، وتعلن أنّه أصبح قادراً على المطالبة بحقه المسلوب بعد أن شبّ وكبر، وختمها بالثناء على أمّه مقدراً عطفها عليه وكان آنذاك ربيباً يتيماً ، وتحملها في ذلك الكثير من التعب، ومحاولته تنقية شرفها وكُنّي



عن نبل مسلكتها وعفتها ، وهذه اللوحة بهذه الدلالات أيضاً تظهر ارتباطها ارتباطاً جلياً واضحاً مع موضوع القصيدة دون تعسف ولا إكراه .

أمّا لوحة الناقة وهي أطول اللوحات وأدقها وأعمقها ، وهي التي مثلت هدف طرفه ورغبته المكبوتة في استرداد إبله ، وقد استردها فنيّاً في حين فشل في استردادها عياناً ، وحقق حلمه بذلك ، ومن شدّة رغبته في رؤية قطيعه المسترد ، وصفه وصفاً دقيقاً للإمساك بصوره خوفاً من النهب مرة أخرى ، وقد اختلف عن وصف الشعراء الجاهليين لإبلهم حيث كانوا يصفون ما يشاهدونه من أعضاء الناقة وهم يعتلون رحلها مثل إرقال رقبته ورجم رأسها ووعثاء الطريق الممتد أمامهم ، كما ورد عند طرفه في الأبيات الثلاث الأولى من لوحة الناقة عندما ركب ناقته قاصداً قطيعه على طريق متشابك ومُحير ، أمّا وصف طرفه بعد ذلك فقد اختلف اختلافاً كليّاً ، إذ بدأ يصفها وصف راع لا وصف راكب ، راع يراعى إبله في مرعى معبد معروف ، لم يغادر بضعة من جسدها إلا ووصفها بدقة متناهية وكأنّه ينحت تمثالاً يريد تثبيتته خوفاً من النهب والهروب والسرقة .

وبعد تحقيقه هدفه في لوحة الناقة ، جاءت اللوحات الباقية ، تقود بعضها بعضاً لتلتحم مع موضوع القصيدة الرئيس ، حيث بدأها مفتخراً بشبابه ، ومحاور فخر الشاب العربي : الفروسية والشرب وملاعبة النساء ، وقد تضمنت هذه اللوحة فلسفة طرفه وأفكاره العميقة تجاه الحياة والموت ، دالة من جهة أخرى على قدرة العقل العربي على ارتياد هذه الآفاق العميقة في الفكر وأغوار النفس البشرية ، ثم جاءت بعد ذلك لوحة عتاب دافئ لابن عمه في البداية لمحاولة التقرب منه ، ولكنه سرعان ما تأر لنفسه ؛ لأنه شعر أنّ عتابه لابن عمه لا يجدي نفعاً ، ولن يردّه عن غيّه في موقفه تجاهه ، وشعر أنّه أوقع نفسه في حالة انخزال جديدة ، فصاح مفتخراً بنفسه مرة أخرى ، وأنّه ليس بحاجة إلى أحد ما دام قائم سيفه بيده . وأخير جاءت

خاتمة القصيدة بيتين على شكل حكمة، وهما فضلا عن ذلك، يحملان رائحة التهديد والوعيد دفاعاً عن الكرامة، ليؤكد بهما قبل أن يُنهى قوله على قدراته في المستقبل، وأنه وإن بان منه ضعف، فسوف يُري الناس بلاءه في قابل الأيام، وسيندم الذين خاصموه، ويعلم الذين ظلموه أي منقلب سينقلبون . وبذلك ظهر للعيان خيط الوحدة الموضوعية الذي تبارى مع لوحات القصيدة، وكان يأخذ بأعناقها وكائنها حلقات مترابطة في سلسلة متينة النظم قوية الحبك، مرصوفة البنيان.

{ وَذَلِكَ خَيْرٌ وَأَحْسَنُ تَأْوِيلًا } [النساء: 59]

الهوامش

- إبراهيم ، محمد أبو الفضل و البجاوي ، علي محمد : أيام العرب في الجاهلية ، المكتبة العصرية ، صيدا — بيروت ، 2005 .
- (1) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم : لسان العرب، دار صادر ودار بيروت، بيروت، 1955.
- (2) أبي سلمى ، زهير : شرح ديوان زهير بن أبي سلمى ، صنعه : أبو العباس ثعلب ، قدم له : حنا نصر الحتي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، 2004 م
- (3) إسماعيل، عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي، مطبعة الاعتماد، القاهرة، 1955.
- (4) إسماعيل ، عز الدين : الشعر العربي المعاصر وقضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط3، 1981
- (5) الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مؤسسة جمال للطباعة والنشر، بيروت.



- (6) الأعشى، ميمون: الديوان، شرح يوسف شكري فرحات، دار الجليل، بيروت، ط 1، 1992.
- (7) أمين، أحمد: النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 4، 1967.
- (8) الأنباري، أبو بكر: شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق عبد السلام هارون، دار المعارف، بمصر.
- (9) البطليوسي، أبو بكر: شرح الأشعار الستة الجاهلية، تحقيق ناصيف عواد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 2000.
- (10) البكري، عبد العزيز: معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع، تحقيق مصطفى السقا، عالم الكتب، بيروت ط 3، 1983.
- (11) تأبط شرا، شعر تأبط شرا، تحقيق سلمان داؤد وجبار جاسم، مطبعة الآداب في النجف، ط 1، 1973.
- (12) التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي: شرح القصائد العشر، تحقيق محي الدين عبد الحميد، مكتبة محمد علي صبيح، القاهرة 1964.
- (13) ثابت، حسان: الديوان، تحقيق د. عمر فاروق الطباع، دار القلم، بيروت، 1993.
- (14) ثعلب، أبو العباس: محالس ثعلب، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة المعارف، القاهرة، 1949.
- (15) الجادر، محمود: شعر أوس بن حجر ورواته الجاهلين، دار الرسالة، بغداد 1979.
- (16) الجادر، محمود: دراسات نقدية في الأدب العربي، منشورات وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، 1990.



- (17) الجرجاني ، علي بن عبد العزيز :الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي ، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه ،القاهرة ، 1966
- (18) الجرجاني، عبد القادر : دلائل الإعجاز، ، تحقيق : محمد عبده ومحمد الشنقيطي ، تعليق : محمد رشيد رضا ، المكتبة التوفيقية ، القاهرة، طبعة جديدة ومنقحة ومصححة .
- (19) جمعة، إبراهيم: الأطلس التاريخي للدولة السعودية، داره الملك عبد العزيز- الرياض ط2، 1972.
- (20) جندل، سلامة : الديوان، نشره الأب لويس شيخو، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1910.
- (21) الجندي، علي: في تاريخ الأدب الجاهلي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1977.
- (22) الجندي ، علي : طرفه بن العبد ، دار الفكر العربي ، القاهرة .
- (23) الجوزية ، ابن قيم : أعلام الموقعين عن رب العالمين، المطبعة المنيرية، القاهرة، ج 3 .
- (24) حاوي، إيليا: فن الفخر وتطوره في الأدب العربي، بيروت، 1960
- (25) حسين، طه: حديث الأربعاء، دار المعارف، القاهرة، ط11، 1975.
- (26) الحموي، ياقوت: معجم البلدان، دار صادر، بيروت، 1957.
- (27) حور ، محمد : الأم في الشعر المعاصر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت و دار الفارس للنشر والتوزيع ، عمان ، ط1 ، 2011 م .
- (28) الحوفي ، أحمد : الغزل في العصر الجاهلي ، دار القلم ، بيروت ، 1961 .
- (29) الدينوري، ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق د. مفيد قميحة ونعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2 1985.

- (30) ذوالرُّمَّة، عقبة بن غيلان: الديوان ، ت: د. عمر فاروق الطَّبَّاع، دار الأرقم، بيروت، ط1، 1998 م.
- (31) زيدان، جرجي: تاريخ آداب اللغة العربية، دار الهلال، 1957.
- (32) سوييف، مصطفى: الأسس الفنية للإبداع الفني، دار المعارف، مصر، 1959.
- (33) الشاطبي ، أبو إسحاق : الموافقات في أصول الشريعة، تحقيق : محمد عبد الله دراز، ط المكتبة التجارية، القاهرة، ج 2 .
- (34) الشنتمري، الأعلام: أشعار الشعراء الستة الجاهليين، تحقيق لجنة إحياء التراث العربي، دار الآفاق الجديدة، بيروت.
- (35) صلاح، صالح: مشكلات النقد التأويلي، بحث مُقدَّم في مهرجان القرين، الكويت، 2006م، نسخة. الإلكتروني: (www.kuwaitculture.org/qurain13/word/s)
- (36) ضيف، شوقي العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط3.
- (37) طبانة، بدوي: معلقات العرب، مطبعة الرسالة القاهرة، 1958 .
- (38) العاكوب، عيس: العاطفة والإبداع الشعري، دار الفكر المعاصر، بيروت ودار الفكر، دمشق ط1، 2002.
- (39) عباس العقاد، مراجعات في الأدب والفنون، دار الكتاب العربي، بيروت، 1966.
- (40) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، مطبعة الاعتماد، القاهرة، 1955
- (41) العشماوي، محمد زكي: النابغة الذبياني مع دراسة للقصيد العربية في الجاهلية، دار الشروق، ط1، 1994.
- (42) عصفور ، جابر : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، المركز الثقافي ، بيروت ، ط1، 1992 م .

- (43) العلوي، ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ود. محمد زغلول، المكتبة التجارية، القاهرة، 1956 .
- (44) قمينة ، عمرو : الديوان ، تحقيق : حسن كامل الصيرفي ، جامعة الـول العربية ، معهد المخطوطات العربية ، 1965 .
- (45) القيرواني، ابن رشيـق: العمدة، تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط4، 1972.
- (46) القيسي، نوري: وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، جامعة الموصل، مؤسسة دار الكتب، 1974.
- (47) كمال، علي: أبواب العقل الموصدة، باب النوم وباب الأحلام، دار واسط، ط2، 1990.
- (48) المبرد، أبو العباس: التعازي والمراثي، تحقيق محمد الديباجي، مطبعة زيد بن ثابت، دمشق، 1976.
- (49) المرزباني، أبو عبيد الله محمد بن عمران: معجم الشعراء، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، مكتبة عيسى البابي الحلبي، 1960.
- (50) المرزباني، أبو عبيد الله محمد بن عمران: الموشح، تحقيق محمد البجاوي، دار النهضة، القاهرة، 1965.
- (51) مندور، محمد: الشعر المصري بعد شوقي، القاهرة، 1955.
- (52) مندور، محمد: النقد المنهجي عند العرب، مطبعة نهضة مصر، القاهرة.
- (53) النهشلي، الأسود بن يعفر: الديوان ، صـنعة: د.نوري حمودي القيسي ، منشورات وزارة الثقافة والأعلام ، بغداد ، 1970
- (54) وهبة، مجدي: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984



المراجع الأجنبية المترجمة

- (1) بروكلمان، كارل: تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبد الحميد النجار، دار المعارف، القاهرة، 1977.
- (2) جب، هاملتون: المدخل في الأدب العربي، ترجمة كاظم سعد الدين، مطبعة دار الجاحظ، بغداد، 1969.
- (3) جوتييه، ليون: المدخل لدراسة الفلسفة الإسلامية، ترجمة محمد موسى، مطبعة الرسالة، القاهرة، 1945
- رتشاردز، أ.أ. : مبادئ النقد الأدبي، ترجمة د. مصطفى بدوي، مطبعة مصر، القاهرة، 1963.