الخِطابُ الشِّعْريُّ عند حسَّانَ في هَمْزيَّة فَتْح مكَّة
دراسةٌ تحليليَّة

د. محمد شمس عُقاب

كلية الآداب، جامعة الإسكندرية

مصر

الاستلام	٢٠١٩/١٠/٣٠	المراجعة	٢٠١٩/١١/١٥	النشر	٢٠١٩/١٢/٣١

الملخص:

تقع همزية فتح مكة (عفت ذاتُ الأصابع) ضمن القصائد المشهورات بعد الإسلام، ولم تكن هذه الشهرة إلا لأسبابٍ جماليَّة، وسياقيَّة: تاريخيَّة وعسكريَّة؛ تبينَّاها في تحليل هذا الخطاب الشعري الذي تُلقِّي بالرواية والتدوال.

من هنا راجعنا ما كتب من قراءةٍ في هذه القصيدة، فلم نجده يفي بالتحليل الذي نأمله، وقد تعقَّبنا هذه القراءات، ثم رأينا أن منهج تحليل هذا الخطاب يقتضي أن نبدأ بتوثيقه من خلال المنهج التاريخي؛ لإثبات النصِّ الصحيح من الهمزية، ذلك أن الأبيات المشكوك فيها تُشْكِل كثيرًا في هذا الخطاب.

ثم انتقلنا إلى تحليل العناصر الجماليَّة والفنيَّة التي بثَّتْ الروح في القصيدة؛ كالبناء، والصورة، والموسيقى، ومن خلال هذه العناصر تناولنا مسألة الوحدة التي اختلفت فيها الأقوال في أمر هذه القصيدة.

الكلمات مفتاحية:

حسان بن ثابت - تحليل الخطاب - فتح مكة - شعر صدر الإسلام - همزية الفتح.

Hassan's poetic discourse in the Hamziyya poem about the conquest of Mecca: An analytical study

Dr. Mohammad Shams Uqab

Faculty of Arts

Alexandria University

Egypt

Received	30/10/2019	Revised	15/11/2019	Published	31/12/2019

Abstract:

The Hamziyya poem about the conquest of Mecca: ʿAfat Dhat Al-Asabiʿ is within the famous poems in the pro-Islamic period. This fame was only for aesthetic and contextual reasons: historical and military; identified in the analysis of this poetic discourse, which is transmitted by narration and circulation.

From here we reviewed what was written about this poem but we found that it didn't fulfill the analysis we hope. We have tracked these readings, and then we saw that the analysis approach of this discourse required that we begin to document it through the historical methodology, proving the correct text of the Hamziyya; because the doubtful verses are very confused in this discourse.

We then proceeded to analyze the aesthetic and artistic elements that breathed life into the poem: construction, image, and music. Through these elements we addressed the question of unity in the poem, about which there are different points of view.

Keywords:

The Hamziyya poem, the conquest of Mecca, Hassan bin Thabit.

تقديم:

ليس هذا أولَ بحثٍ يُكتب في هذه الهمزيَّة الخالدة التي يستهلُّها حسانُ بقوله:

عَفَتْ ذَاتُ الأَصَابِعِ فَالجِوَاءُ إلى عَذْرَاءَ مَنْزِلُهَا خَلَاءُ

ولعله لن يكون آخرَه؛ لما تمثِّلُه من قيمةٍ فنيَّة وتاريخيَّة كبيرة، وهي قصيدةٌ ذاتُ صِيت وشُهرة، لِمَ لا وقد سايرت حَدَثًا عالميًّا سيكونُ له ما بعده في تاريخ البشرية، إنه فتح مكة، ذلك الفتحُ الذي أمستْ الدنيا بعده مختلفةً عما قبله.

الدِّراساتُ السَّابقة:

لقد جاءتِ الأبحاث والكتابات السابقةُ في قراءة القصيدة ونقدها -فيما وقفت عليه- على نوعين: دراساتٍ أو كتبٍ عامةٍ في العصر، أو في هيئة بحوثٍ مستقلَّة.

فمن النوع الأول ما عرضه الدكتور عبد القادر القط من أمر الخلاف في صدر القصيدة، وإثباته إسلاميَّتها، ثم حديثه عن المعاني الجاهلية والإسلامية فيها، وتفرقتُه من حيث الرصانة والأداء الفنِّيُّ الجيِّد بينهما، بما نختلف فيه معه في بعض الحديث، من حيث إنَّ البحث في المضمون الإسلاميّ في القصيدة ليس هو المعوَّل عليه الذي يضمن إسلاميَّة القصيدة، فليس صحيحًا في رأينا قوله: إنَّ حسان "لا يصدر في دفاعه عن الإسلام وهجائه المشركين عن تصورٍ دينيٍّ واضح المعالم، بل يخلط بين وقائع الحروب، والأحداث الشخصية، ومعانٍ دينية يسيرةٍ لا تُعين على الاهتداء إلى أسلوبٍ فنّيٍّ جديد..."[١].

إنَّنا لا نبحث -لنحكم على شاعريَّة الشاعر- عن نسبة المعاني الإسلامية إلى بقية المعاني في شعره، هذا عملٌ رياضيّ، وهو بحثٌ في المضامين السطحيَّة، ولا يجوز أن يكون سببًا للحكم على روح شاعر، أو على توهُّج شاعريَّته أو خفوت ذلك التوهج، وإنما الحكم يكون بالبحث عن الحقائق الفنِّيَّة التي تعين على الحكم الصحيح على شعر الشاعر، وهذا ما نحاول صناعته في تحليل هذه القصيدة في هذا البحث.

وهناك تحليلٌ آخر للقصيدة للدكتور محمد بن علي الهرفي[٢]، من مزاياه الوقوف على رمزية المقدمة، بما نتفق معه في مجمل ما ذهب إليه، ثم هو يعرض الأبيات عرضًا مجملًا معلِّقا عليها، من غير تحليلٍ لعناصر القصيدة، ولكنه سقط في تبعة التحليل لأبيات لا تصح من القصيدة، وهو ما ندعو إليه في هذا البحث قبل الانخراط في قراءة الشعر.

وشغلتْ مسألة الرَّمز في مقدمة القصيدة بالَ أستاذنا الدكتور فوزي أمين في تعليقه المقتضب على القصيدة[٣]، ولكننا لا نذهب معه إلى أنها رمزٌ للمستقبل، أو أنها حُلْمٌ كما عبَّر عنه[٤].

وللدكتور عبد الله التطاوي حديثٌ في تأريخ القصيدة أيضًا، وأَوْجُهِ الصراع المختلفة فيها في كتابه (أشكال الصراع في القصيدة العربية)، وهو حديث يتناول عموم القصيدة، وليس حديثًا مفصَّلًا في تحليل العناصر الفنيَّة تحليلًا يُفضي إلى تبيُّن أسرارها الجماليَّة، وأسباب الحياة فيها. أضف إلى هذا أنه أدخل في تعليقه أبياتًا سنحكم عليها بالضعف في الجزء التوثيقيّ من الدراسة، فاستشهد بها في بناء فكرة الصراع بين الجاهلية والإسلام في الهمزيَّة التي أقام عليها كلامه[٥].

فهذه الكتابات ونحوُها نمطٌ شائعٌ في تناول القصيدة، وهو نمط يتسم بالعمومية أو السرعة في المعالجة، وقد ترى فيها إشاراتٍ ذكية، أو وقفاتٍ صحيحة على بعض أجزاء القصيدة، ولكنها تقع من غير شكٍّ في قصورٍ في شمول العناصر المهمة كافة، وفي أخطاء سببها عدم التوثيق، وعدم الاستقراء والأناة في القراءة.

أما النوع الثاني فمنه بحثٌ مستقلٌّ للدكتور نزيه محمد اعلاوي بعنوان: (إشكالية تاريخ تأليف همزية حسان بن ثابت وبناؤها الفنّيّ)[٦]، ويبيّن صاحبُ البحث قيمتَه في أنه: "يجمع في صعيدٍ واحد آراء عددٍ من الباحثين من قدماء

ومُحْدَثين حول هذه القصيدة، ويُحاول تصنيفَها، وعرضها، والتعليق عليها"[٧]، وقد وفَّى الباحث في هذا، فجمع كثيرًا من الآراء في تأريخ إنشاء القصيدة، ثم علَّق عليها، ونحن لن نناقش هذا هنا، بل سنتركه لمكانه من البحث.

ثم قال: "كما يقدِّم البحث تحليلًا جديدًا للقصيدة ينفي عنها المطاعن"[٨]، وقال: "ولما كانت الإشكالات التي أثارتها القصيدة وأُثيرتْ حولها، إشكالاتٍ تتعلَّق ببناء النصّ وتاريخ إنشائه، فقد راوحتُ في دراسة هذه القصيدة بين الوصف التاريخي، والتحليل الداخلي للنص"[٩].

والحقُّ أن جَمْعَ الآراء في تاريخ القصيدة وتصنيفها قد سوَّد معظم صفحات البحث، وأنَّ التحليل الفنيَّ الوارد في البحث لا يُجاوز أن يكون تعليقًا سريعًا لا تحليلًا لبِنية النص، بل هو محاولةٌ للكلام على (هيكل) القصيدة، وأنها غير مفكَّكة الأجزاء، محاولًا إثبات الاتصال بين أجزائها، ولم يتعدَّ هذا التحليلُ من البحث كله ثلاث صفحات[١٠].

إنه يمكننا القول: إن البحث لم يفِ بعناصر التحليل الفنِّي للنص، وإنما اكتفى بما سيطر عليه من أوله من قضية التأريخ للنص، وما استتبع ذلك من كلام على تجزئته، وإن كان ينبغي الإلماحُ إلى بعض ما انتهى إليه مما نعدُّه اضطرابًا في القراءة الفنيَّة المؤثِّرة في وحدة النص، من حيث الإشاراتُ المرفوضة التي تُظْهر حسان بن ثابتٍ مراوغًا لا يُريد أن يُظهر كل ما يعتمل في صدره من معانٍ، بل هو يتَّبع طريقةً "ذكيَّة" -كما عبَّر الكاتب- تتيح له قول ما يريد، "لكنه يُبقي لها مَخْرجًا إن قال ما يمكن أن يُلام عليه أو يؤاخَذُ في ظل الظروف الرَّاهنة"[١١]!

إنَّ هذا وحدَه يعصف بالصدق الفنِّي الذي نبحثُ عنه في طيَّات القصيدة، ويعصف بعاطفتها التي ينبغي أن تكون جيَّاشةً متَّسقةً في كل جزء من أجزائها، لا مراوِغةً حَذِرَةً، يعوقها التدبيرُ أو الخوف، وهذا كله لا يصدق في حسان شاعر الرسولِ والإسلامِ في وقته.

إنَّ كلامًا كهذا الذي يقوله الباحث من نحو: "لكنَّ حسانًا [كذا] يُدرك محددات الواقع الذي يعيش فيه، والمدى الذي يمكن أن يُطلق فيه للسانه العنان في ظل الأوضاع الجديدة التي أحدثتها الدعوة الإسلامية الناشئة، ولما كان من غير المتاح في ظل هذه الظروف، وفي كنف الرسول -صلى الله عليه وسلم- الحريص على سلامة الجماعة المسلمة ووحدة صفها، أن يُطلق حسان للسانه العنان دون حساب"[١٢]، إنَّ كلامًا كهذا كلامٌ مجتلَب، مستدعًى من رواسب سابقةٍ على قراءة النصّ، ومع أنه يحاول البحث عن تجويدٍ فنِّيّ فيما يدَّعيه قبل، فإنَّ مثل هذا يُسيء أبلغ الإساءة إلى حسان الشاعر والمؤمن، وإلى فنِّيَّة النص وحقيقته من حيث لا يدري.

دع عنك بعد كل هذا، بل قبلَه، أنَّ الباحث لم ينظر في رواية النصّ، وما داخلَه من تغيير أو أبياتٍ مشكوك في صحَّتها، وهي لها أثرٌ بالغٌ في البناء الفنِّي، وهو ما سقط فيه الباحث حين أدخل بعض هذه الأبيات الضعيفة في تعليقه على النص، ولعلَّ من أسباب ذلك اعتمادَه على شرح البرقوقيّ[١٣]، من غير الرجوع إلى واحدةٍ من نشرتي الديوان العلميَّتين المحقَّقتين[١٤]، وهذا مما يُعابُ في بحث النصوص القديمة من غير شك: ألّا يرجع الباحث إلى النشرات المعتمدة.

منهجُ الدِّراسة:

هذه الدراسة تريد الإجابة عن سؤالين تثيرهما القصيدة، وتثيرهما أقلام الباحثين من قبل:

السؤال الأول: هل هذه القصيدة مقولةٌ في زمنين لا زمانٍ واحد؛ الجاهلية والإسلام؟ وماذا يقولُ النصُّ نفسُه في هذا الأمر.

السؤال الثاني: ما الخصائص الفنيَّة التي امتازتْ بها هذه القصيدة، وجعلتها ذائعة الصِّيت في ذلك العصر وفي العصور بعد؟

إننا نحتاج إلى قراءةٍ فنيَّة للنص، تلي توثيقَ روايته -وهو الأمرُ الواجب في نصوص الشعر القديمة- ومن ثَمَّ تغوصُ في أغواره للبحث عن أسرار جماله التي نُحِسُّها ونستشعرُها فيه، فنعبّر عنها التعبير الفَنِّيَّ الصحيح، لا أن نستجلب إلى القراءة ما قد يَضُرُّ بالنصِّ والعَصْر والشاعر.

إنَّنا لا نبغي خطابًا خَطابيًّا ندفعُ به فِرْيةً ما أو كلامًا من هذا القبيل، كلّا، ولكننا نبغي دراسةً علميَّة صحيحة، تستشفُّ أحكامها من خلال النص وبعد استنطاقه استنطاقًا تامًّا لا عجلة فيه، وهذا ما لم تحظَ به كثيرٌ من نصوص الشعر في ذلك العصر.

إنَّ الشعر في صدر الإسلام ما زال يُعاني كبيرًا من الإهمال، ليس الإهمال بمعرفته المعرفة الأوليَّة، أو استخراجه من الكتب والإشارة إليه، فهذا قد استُدرك كثيرٌ منه، بل الإهمالَ في أخذه بمأخذ الجد: توثيقًا وقراءةً وتحليلا، ولو قد أُتيح لنصوصه ذلك الجهد لتغيَّرت كثيرٌ من نتائج الفنّ في العصر.

ومعنى هذا أننا سنختطُّ للبحث طريقين؛ طريقٍ توثيقي نعتمد فيه على أدوات المنهج التاريخي، يؤدِّي بنا إلى طريقٍ فنِّيٍّ نحلِّل فيه عناصر النصِّ، مفيدين من الأدوات والإجراءات المختلفة لتحليل الخطاب الشِّعري، وهي أدوات وإجراءات متنوِّعة[١٥]، ولذلك جاء عنوانه على هذه الصورة: "الخطاب الشِّعري عند حسَّانَ في همزيَّة فتح مكة: دراسة تحليليَّة".

إننا ونحن نعالج السؤالين لا ندَّعي أنّ الإجابة عن أحدهما ستكون بمعزل عن إجابة السؤال الآخر، بل البحث كلُّه وِحْدةٌ واحدةٌ يسير قُدُمًا ليجيب عن سؤاليه معًا فيما اختطَّه من خُطَّةٍ لهذه الدراسة.

مادَّة الشِّعر:

وردتْ القصيدةُ في (السيرة النَّبويَّة) لابن هشام[١٦]، وفي ديوان حسان بن ثابتٍ برواية محمد بن حبيب، وسوف نعتمد (الديوان) في الإحالة على القصيدة، ولكنَّا سنبيّن في جزء توثيق القصيدة الفروق بين الروايات، في الكتابين؛ الديوان والسيرة، وفي غيرهما من الكتب.

ولديوان حسَّان نشرتان محقَّقتان: نشرة الدكتور وليد عرفات (دار صادر، بيروت ١٩٧٤م، وهي مصوَّرة عن طبعة منشورات جِبّ التذكارية، لندن ١٩٧١م)، ونشرة الدكتور سيد حنفي حسنين (دار المعارف بمصر ١٩٧٤م).

وسوف نعتمد على نشرة الدكتور عرفات، ونجعلُها أساسًا في الإحالة على الديوان في هذا البحث، محتذين حذوَ الدكتور الطناحي الذي عرض لطبعات الكتاب جميعًا، ثم نعت طبعة عرفاتٍ بقوله: "وهذه الطبعة من الديوان محقَّقةٌ تحقيقًا علميًّا جيّدًا، وهي تفضل ما سبقها وما تلاها من طبعات"[١٧]، ولذلك لن أشير إليها في كل موضعٍ اطمئنانًا لما بيَّنتُه الآن، فإذا ما عُدْتُ إلى نشرة الدكتور سيد حنفي في بعض المواضع نَصَصْتُ على ذلك.

١- توثيقُ الرِّواية:

سار النبيُّ -صلى الله عليه وسلم- إلى (الفتح العظيم)، فتح مكة، بعد أن جاءه الصريخُ عمرُو بنُ سالم الخُزاعيُّ[١٨] بغدر قريشٍ بقومه خزاعة حلفاءِ النبي -صلى الله عليه وسلم-[١٩]، فرُوي أنَّ النبي -صلى الله عليه وسلم- قال: "قد نُصِرْتَ يا عمرَو بن سالم"[٢٠]، وفي رواية: "لا نصرني الله إن لم أنصركم"[٢١]، فكان المهيّجَ لهذا الفتحِ ابتداءً الشعر.

لم يشأ حسَّانُ بن ثابت أن يُخْلِيَ ديوانَ الشعر من صفحات هذا الفتح البيضاء، فأنشأ قصيدةً همزيَّةً رُويتْ وأُثْبتتْ في غير مصدر، فقد رواها ابنُ إسحاقٍ (ت ١٥٠ هـ) في (السيرة النبوية) -وقَبِلها في تهذيبه ابنُ هشام (ت ٢١٨ هـ)- فقال: "وكان مما قيل من الشعر في يوم الفتح قولُ حسان بن ثابت الأنصاري..."[٢٢].

وهي أُولى القصائد في رواية محمد بن حبيب (ت ٢٤٥ هـ) لديوان حسان، وابنُ حبيبٍ هو صانعُ ديوانه، وهو من أهل الصَّنْعة والرواية، وقد رُقِمَ في نسخة الديوان في صَدْر هذه القصيدة: "قال في يوم فتح مكة:

عَفَتْ ذَاتُ الأَصَابِعِ فَالجِوَاءُ إلى عَذْرَاءَ مَنْزِلُهَا خَلَاءُ"

... القصيدة[٢٣].

والقصيدة في (السيرة) ثمانيةٌ وعشرون بيتًا، وفي رواية الديوان واحدٌ وثلاثون بيتًا، يسقط منها هذا البيت الذي في رواية ابن إسحاق في هجاء أبي سفيان بن الحارث:

بِأَنَّ سُيُوفَنَا تَرَكَتْكَ عَبْدًا وَعَبْدُ الدَّارِ سَادَتُهَا الإِمَاءُ

قال فيه محقِّقُ الديوان الدكتور وليد عرفات: "هذا البيتُ لا يَرِدُ في نُسَخ الديوان الأولى، فحذفتُه لذلك، ولأنَّ مخاطبة رجلٍ كأبي سفيان بما في الشطرة الأولى [كذا]، لا محلَّ لها قبل الفتح ولا بعده حين أصبح أبو سفيان من أحسن الناس إسلامًا، ولأنَّ النبيَّ -صلى الله عليه وسلم- لم يكن يرضى عن الإغراق في هجاء قريش وأقربائه، كما أوضحَ ابنُ سعدٍ وغيرُه، ولأنَّ شطري البيت غيرُ متَّسقَيْن، ولا معنى لإدخال عبد الدار هنا..."[٢٤].

وهذا الكلام من المحقق سديد، وهو داخلٌ ضمن النقد الباطني للظروف المحيطة بالنصّ[٢٥]، وهو يعضده بالنقد الخارجي؛ إذ لم يرد البيت في نُسخ الديوان القديمة، فلعله مما أدخل على ابن إسحاق في القصيدة[٢٦]، وهذا لا يطعن في القصيدة، بل يطعن فيما ينتقد عليه منها فحسب، كهذا البيت.

ثم زادت رواية الديوان على رواية ابن إسحاق أربعةَ أبياتٍ، منها السابع في تلك الرواية، الذي هوَ:

عَلى أَنْيابِها، أو طَعْمُ غَضٍّ من التُّفّاحِ هَصَّرَهُ اجْتِنَاءُ(٢٧)

وقد أنكره السُّهيليُّ في (الرَّوض الأُنُف) فقال فيه: "البيتُ موضوع؛ لا يُشبه شعرَ حسان ولا لفظَه"[٢٨]، وهذا نقد باطنيٌّ أيضًا يقوم على قياس ما يُشكُّ فيه على ما هو موثوقٌ فيه ومشهورٌ من شعر الشاعر وطريقته ومعانيه.

وثلاثةُ الأبيات الأخرى المزيدةُ في (الديوان) على رواية (السيرة)، هي: الثامنُ والعشرون، والتاسعُ والعشرون، والثلاثون، وهنَّ هذه:

فَإِمَّـــا تَثْقَفَـــنَّ بنُـــو لُـــؤَيٍ جَذيمَـــةَ، إنَّ قَتْلَهُـــمُ شِفَـــاءُ
أولئِـكَ معشَـرٌ نَصَـروا علينا ففـــي أظْفارنـــا مِنْهُـــمْ دِمـــاءُ
وَحِلْفُ الحارِثِ بْنِ أبي ضِرَارٍ وَحِلْفُ قُرَيْظَةٍ مِنَّا بَرَاءُ(٢٩)

قال فيهنَّ المحقِّق: "الأبيات ٢٨-٣٠ ليست في (السيرة)، وأضافها السُّهيلي مع بيتٍ رابع، ومع بعض الاختلاف في النَّصّ، وفي الأبيات صُعوبة، ولعلَّها أضيفتْ في وقتٍ متأخِّر، فالذي يبدو من التعليقات المدرَجة فيما يلي أنَّ جَذيمة هم بنو المصطلق، وهم الذين غزاهم النبي يوم المُرَيْسيع حين بلغه أنهم يُجَمِّعون له. والحِلفان المذكوران في البيت ٣٠ مرفوضان على السواء..."[٣٠].

ونحن نقول: لعل هذه الأبيات الثلاثة من قصيدةٍ لحسان أقدم، جرتْ على قافية الهمزيَّة وميزانها، فأقحمها بعض الرواة فيها.

أمَّا بيت (الرَّوْض الأُنُف) المَزيد، فهو هذا القول:

ستُبصرُ كيف نفعلُ يا بن حَرْبٍ بِمَوْلاكَ الذين هُمُ الرِّدَاءُ(٣١)

فإنه مكمِّل للسياق المعنوي للأبيات الثلاثة المُنْكَرة قبله.

وثمةَ أبياتٌ منتحلةٌ متأخِّرةٌ لا قيمة لها في الرواية، ولم يُعِرْها النقَّادُ أيَّ نظرٍ لجلاء الزيف، كهذا البيت الذي جاء بعد ستة الأبيات الأولى من رواية الديوان في (شرح شواهد الكشَّاف):

كأنَّ الرَّحْل منها فوق صَعْلٍ من الظَّلْمان جُؤْجؤُهُ هواءُ(٣٢)

وهو لزُهير بن أبي سُلمى[٣٣]، مقحمٌ في القصيدة، وقد نصَّ عليه نصر الهوريني مصحِّح الكتاب[٣٤].

ومن منحول القصيدة الذي لم يُعره النقاد بالًا هذا البيت الزَّائد بعد سبعة الأبيات الأولى من رواية الديوان في (رسالة الغفران):

على فِيها إذا ما اللّيلُ قَلّتْ كواكبُه ومالَ بها الغِطاءُ(٣٥)

وكالبيت الذي في (المُزْهر)، من غير ذكر موضعه من القصيدة:

فسوف يُجيبُكم عنِّي حُسامٌ يصوغُ المحكماتِ كما يشاءُ(٣٦)

فهذه الأبيات ونحوها مما لا يُلتفت إليه؛ لشدَّة تأخره، وبُعده عن زمان الرواية، ولأنَّ الثقات الذين رووا القصيدة لم يعرضوا لما جاء منه في شيء.

تلك إذن أبياتٌ منتقدَةٌ مشكوكٌ فيها من رواية القصيدة، ونحن نقبل ما جاء في نقدها من أسبابٍ وشَكٍّ، ونقولُ به، وعليه فإنَّا نستبعدها من بناء القصيدة، فيحصُلُ لنا من القصيدة سبعةٌ وعشرون بيتًا صحيحًا، لا شكَّ فيها عند المتقدِّمين والمتأخِّرين، وهي عُظْمُ هذه القصيدة، وجوهرُها، وجِسمُها التامُّ الذي يستحقُّ التحليل والدراسة.

أما الأبيات الثمانيةُ المستبعدة وما قد يُشبهها مما انتُحل، فلا يؤثِّر في سياق القصيدة ولا في فَنِّها، بل إن بقاء هذه الأبيات أو بعضِها في القصيدة يُوهن النَّصّ، ويُعضِل به في كلِّ موضعٍ يَرِدْن أو يرد فيه.

ثم إنه هناك اختلافٌ في ترتيب بعض الأبيات في رواية الديوان عنه في رواية السيرة وغيرها، واختلافٌ في بعض اللفظ، ستجلُوه لنا المقابلة التي أثبتناها في الحاشية.

وبهذا يكونُ النصُّ الثابتُ من همزيَّة حسان بن ثابتٍ على النحو الآتي:

النَّصُّ الثَّابِتُ(٣٧):

١ عَفَتْ ذَاتُ الْأَصَابِعِ فَالْجِوَاءُ إِلَى عَذْرَاءَ مَنْزِلُهَا خَلَاءُ
٢ دِيَارٌ مِنْ بَنِي الْحَسْحَاسِ قَفْرٌ تُعَفِّيهَا الرَّوَامِسُ وَالسَّمَاءُ
٣ وَكَانَتْ لَا يَزَالُ بِهَا أَنِيسٌ خِلَالَ مُرُوجِهَا نَعَمٌ وَشَاءُ
٤ فَدَعْ هَذَا، وَلَكِنْ مِنْ لِطَيْفٍ يُؤَرِّقُنِي إِذَا ذَهَبَ الْعِشَاءُ[٣٨]؛
٥ لِشَعْثَاءَ الَّتِي قَدْ تَيَّمَتْهُ فَلَيْسَ لِقَلْبِهِ مِنْهَا شِفَاءُ!
٦ كَأَنَّ خَبِيئَةً مِنْ بَيْتِ رَأْسٍ يَكُونُ مِزَاجَهَا عَسَلٌ وَمَاءُ[٣٩]
٧ إِذَا مَا الْأَشْرِبَاتُ ذُكِرْنَ يَوْمًا فَهُنَّ لِطَيِّبِ الرَّاحِ الْفِدَاءُ
٨ نُوَلِّيهَا الْمَلَامَةَ إِنْ أَلَمْنَا إِذَا مَا كَانَ مَغْثٌ أَوْ لِحَاءُ[٤٠]
٩ وَنَشْرَبُهَا فَتَتْرُكُنَا مُلُوكًا وَأُسْدًا مَا يُنَهْنِهُنَا اللِّقَاءُ
١٠ عَدِمْنَا خَيْلَنَا إِنْ لَمْ تَرَوْهَا تُثِيرُ النَّقْعَ مَوْعِدُهَا كَدَاءُ[٤١]
١١ يُنَازِعْنَ الْأَعِنَّةَ مُصْغِيَاتٍ عَلَى أَكْتَافِهَا الْأَسَلُ الظِّمَاءُ[٤٢]

١٢ تَـظَـلُّ جِـيَـادُنَـا مُـتَـمَـطِّـرَاتٍ يُـلَـطِّـمُـهُـنَّ بِـالْـخُـمُـرِ الـنِّـسَـاءُ(٤٣)
١٣ فَـإِمَّـا تُـعْـرِضُـوا عَـنَّـا اعْـتَـمَـرْنَـا وَكَـانَ الـفَـتْـحُ وَانْـكَـشَـفَ الْـغِـطَـاءُ(٤٤)
١٤ وَإِلَّا فَـاصْـبِـرُوا لِـجِـلَادِ يَـوْمٍ يُـعِـزُّ اللهُ فِـيـهِ مَـنْ يَشَـاءُ (٤٥)
١٥ وَجِـبْـرِيـلٌ رَسُـولُ اللهِ فِـيـنَـا وَرُوحُ الـقُـدْسِ لَـيْـسَ لَـهُ كِـفَـاءُ(٤٦)
١٦ وَقَـالَ اللهُ قَـدْ أَرْسَـلْـتُ عَـبْـدًا يَـقُـولُ الْـحَـقَّ إِنْ نَـفَـعَ الـبَـلَاءُ(٤٧)
١٧ شَـهِـدْتُ بِـهِ فَـقُـومُـوا صَـدِّقُـوهُ فَـقُـلْـتُـمْ لَا نَـقُـومُ وَلَا نَشَـاءُ(٤٨)
١٨ وَقَـالَ اللهُ قَـدْ سَـيَّـرْتُ جُـنْـدًا هُمُ الأَنْصَـارُ عُرْضَـتُهَـا اللِّقَاءُ(٤٩)
١٩ لَـنَـا فِـي كُـلِّ يَـوْمٍ مِـنْ مَـعَـدٍّ سِـبَـابٌ أَوْ قِـتَـالٌ أَوْ هِـجَـاءُ
٢٠ فَـنُـحْـكِـمُ بِـالْـقَـوَافِـي مَـنْ هَـجَـانَـا وَنَضْـرِبُ حِـينَ تَـخْـتَـلِـطُ الـدِّمَـاءُ
٢١ أَلَا أَبْـلِـغْ أَبَـا سُـفْـيَـانَ عَـنِّـي مُـغَـلْـغَـلَـةً فَـقَـدْ بَـرِحَ الْـخَـفَـاءُ(٥٠)
٢٢ هَـجَـوْتَ مُـحَـمَّـدًا وَأَجَـبْـتُ عَـنْـهُ وَعِـنْـدَ اللهِ فِـي ذَاكَ الْـجَـزَاءُ (٥١)
٢٣ أَتَـهْـجُـوهُ وَلَسْـتَ لَـهُ بِـكُـفْءٍ فَشَـرُّكُـمَـا لِـخَـيْـرِكُـمَـا الْـفِـدَاءُ(٥٢)
٢٤ هَـجَـوْتَ مُـبَـارَكًـا بَـرًّا حَـنِـيـفًـا أَمِـيـنَ اللهِ، شِـيـمَـتُـهُ الْـوَفَـاءُ(٥٣)
٢٥ أَمَـنْ يَـهْـجُـو رَسُـولَ اللهِ مِـنْـكُـمْ وَيَـمْـدَحُـهُ وَيَـنْـصُـرُهُ سَـوَاءُ؟(٥٤)
٢٦ فَـإِنَّ أَبِـي وَوَالِـدَهُ وَعِـرْضِـي لِـعِـرْضِ مُـحَـمَّـدٍ مِـنْـكُـمْ وِقَـاءُ(٥٥)
٢٧ لِسَـانِـي صَـارِمٌ لَا عَـيْـبَ فِـيـهِ وَبَـحْـرِي لَا تُـكَـدِّرُهُ الـدِّلَاءُ

٢- أجواءُ النَّصّ:

مؤْلِدُ النصّ:

يظهر أن حسّان قد جهَّز القصيدة الهمزيَّةَ قبل فتح مكة (في رمضان سنة ٨ هـ)؛ لأنه هجا أبا سفيان بن الحارث فيها، وأبو سفيان قد أسلم قُبيل تحقُّق الفتح، والنبيُّ -صلى الله عليه وسلم- سائرٌ إلى مكة(٥٦)، فلا يُظَنَّ بأنَّ حسَّان قد هجا أبا سفيان إذ أسلم(٥٧)، بل قبل ذلك، أو قُبَيْله، من غيرِ ريبٍ عندنا.

ومعنى هذا أنَّ الشاعر قد استطاع بما يمتلك من المواهب والقريحة أن يحيا في أجواء الفتح حتى قبل أن يقع، وأن يتصوَّر أحداثًا لهذا الفتح سوف تقع، تَصَوُّرَ الشاعر الحاذق، الذي يستغرق في القصيدِ حتى كأنه يرى الأحداثَ أمامَه، بل يرى ما يكتنفُها من المشاعر التي تنطوي عليها أعطافُ البشر، ألم يَعْجَبْ رسولُ الله -صلى الله عليه وسلم- وهو يرى النساء يوم الفتح يلطمن وجوه الخيل؛ مصداقًا لقول حسان -رضي الله عنه-، وكأنَّ الشاعر أملى عليهنَّ ما يفعلن(٥٨)

وهذا الفتحُ الفاصلُ كان منتظرًا عند المسلمين من أيام بدر، وكانوا يستبشرون به، بل يتهدَّدون المشركين به، هادينا إلى هذا قولُ كعب بن مالك -رضي الله عنه- في غزوة بدر، ينذرُ أبا سفيان في همزية تُشبه همزية حسَّان:

فَـمَـا ظَـفِـرَتْ فَـوَارِسُـكُـمْ بِـبَـدْرٍ وَمَـا رَجَـعُـوا إِلَـيْـكُـمْ بِـالسَّـوَاءِ
فَـلَا تَـعْـجَـلْ أَبَـا سُـفْـيَـانَ وَارْقُـبْ جِـيَـادَ الْـخَـيْـلِ تَـطْـلُـعُ مِـنْ كَـدَاءِ
بِـنَـصْـرِ اللهِ رُوحُ الْـقُـدْسِ فِـيـهَـا وَمِـيـكَـالٌ، فَـيَـا طِـيـبَ الْـمَـلَاءِ(٥٩)

وهي أبياتٌ من بحر همزيتنا، وهي همزيَّةٌ مثلُها، لكن اختلف فيها المجرى (وهو حركةُ الرويّ)، فكأنها قصيدةٌ متنبِّئةٌ بقصيدةٍ أخرى أطول، وأكثر تجويدًا، تنقُشُ معالمَ الفتح بأحرف من نُورٍ في تاريخ البشرية، ذلك أنَّ المسلمين كانوا يحلُمون بهذا الفتح، حُلم الحالم العامل، لا حُلم الحالم الوسنان، وقد تحقَّق لهم ما صَبَوْا إليه بفضلٍ من الله -عز وجل-.

أما ما ذهب إليه بعضُ أهل العلم من المتأخرين كابن القيّم[٦٠]، ومَنْ قال بنحو قوله من المعاصرين[٦١]؛ من أنَّ القصيدة قيلت في عمرة الحُديبية، فلم يقل به أحدٌ من الرواة، وابنُ القيّم متأخِّرٌ جدًّا عن زمان الرواية، توفي سنة ٧٥١ من الهجرة، فمن أين جاء بهذا التأريخ المحدَّد؟ بل على النقيض: إنَّ الرواة القدماء في (السيرة) و(الديوان) قد قالوا صراحةً إنها قيلت "في يوم الفتح"[٦٢]، أو "في يوم فتح مكة"[٦٣].

وأما نَصْبُ خلافٍ على لفظةٍ أنها قيلت "يوم الفتح"، أو قيلت "قبل الفتح"، فيُزعم أنَّ هذا يَحتمل أنها قيلت قبل الفتح بسنين، كأن تكون في عمرة الحديبية؛ لورود ذكر (العُمْرة) فيها[٦٤]؛ فإنَّ في مثل هذا التوجيه جفاءً لطريقة العرب؛ إذ العربُ تُعبِّر عن الموقعة باليوم، أي بالغزوة كلِّها حتى لو كانت أيامًا متطاولة، فالتعبير بهذا يخرج كلُّه من مَعين واحد، أي أنها قيلتْ في تلك المناسبة، وأما (العُمْرة) فتكون في كل وقت، وليس شرطًا أن يكون قول حسان: "اعتمرنا" أنها عمرة الحديبية فقط، فالعُمرة في كل وقت للداخل مكة، وللحاجّ كذلك. وإيراد لفظ العمرة هنا أوسع من العمرة نفسها؛ إذ ربما أوحى بالسيطرة على مكة، أي اعتمرنا متى نشاء، ولا يكون ذلك إلا بالفتح، أي: "وإما تُعرضوا عنَّا افتتحنا البيت واعتمرنا، وإلّا قاتلْناكم"، فلا قيمةَ ذات خطرٍ من إحداث رأي جديدٍ، وإقامةِ نقاش طويل حول هذا الأمر؛ فإنه من حشو العلم.

الحفاوة بالهَمْزيّة:

لقي هذا النصُّ قبولًا كبيرًا عند المتقدمين ابتداءً من رسول الله -صلى الله عليه وسلم- والصحابة فمَنْ جاء بعدهم؛ فقد روي أنَّ النبيُّ -صلى الله عليه وسلم- قد أظهر استحسانًا للقصيدة في غير موضع، من ذلك أنه استنشد جزءًا منها أبا بكر -فيما يرويه الطبريُّ عن ابن عُمر- وهو الجزء الذي يصوِّر مشهدَ دخول جيش المسلمين مكةَ فاتحين، ونساءُ المشركين يُلَطِّمْن وجوه الخيل بالخُمُر، يَرُمْنَ ردَّها، ولا حيلة لهنَّ إلا ذلك؛ فيَعجب النبيُّ -صلى الله عليه وسلم- كيف استطاع حسَّانُ تصويرَ هذا المشهد قبلَ وقوعه ورؤيته، ويتبسَّم إلى أبي بكرٍ ويسألُه: "فكيف قال حسان؟"، فيُنشده:

عَـدِمْـتُ بُـنَـيَّـتِـي إنْ لـم تَـرْوهـا ... تُـثـيـرِ الـنَّـقْـعَ مـن كَـنَـفَـيْ كَـدَاءِ(٦٥)
يـنـازعـن الأعـنـة مُصْـعـداتٍ ... يُـلَـطِّـمُـهـنَّ بـالـخُـمُـر الـنِّـسـاءُ

فقال رسول الله -صلى الله عليه وسلم-: "ادخلوها من حيث قال حسان"[٦٦]!

هذا الحديث قال فيه الحاكم: "هذا حديث صحيحُ الإسناد، ولم يخرِّجاه"[٦٧].

وفي روايةٍ أخرى عن محمد بن عباد عن أبيه قال: لمَّا أنشد حسانُ بن ثابت النبيَّ -صلى الله عليه وسلم-: "عفت ذات الأصابع...

هَـجـوتَ مُـحَـمَّـدًا فـأجـبـتُ عـنْـهُ ... وعـنـدَ الله فـي ذاك الـجَـزَاءُ

قال النبي -صلى الله عليه وسلم-: "جزاؤك على الله الجنة يا حسّان".

ويُروى من طريق آخر أنه لما أنشد النبيَّ -صلى الله عليه وسلم-:

فَـإنَّ أَبِـي وَوَالِـدَهُ وَعِـرْضِـي ... لِـعَـرْضِ مُـحَـمَّـدٍ مِـنْـكُـمْ وِقَـاءُ

قال له النبي -صلى الله عليه وسلم-: "وقاك الله حَرَّ النار".

فلما انتهى إلى قوله:

أَتَـهْـجُـوهُ وَلَسْـت لَـهُ بِـكُـفْءٍ ... فَشَـرُّكُـمَـا لِـخَـيْـرِكُـمَـا الـفِـدَاءُ

قال من حضر: هذا أنصفُ بيتٍ قالته العرب[٦٨].

تلك بعض الأخبار فيما يُروى عن استجابات النبي -صلى الله عليه وسلم- لأبياتٍ من القصيدة، وفيها ما هو صحيح النسبة، وفيها ما يُروى في بعض الكتب مما لا نجزم بصحته[٦٩]، ونعوذ بالله أن نقول على رسوله صلى الله عليه وسلم ما لم يَقُلْه.

على أن رواية مثل هذه الأخبار في شأن القصيدة يدلُّ على حفاوةٍ قديمةٍ بها، ونقلٍ لأخبارٍ تُعلي منها عند المتقدمين، وترفع من شأنها.

وهذه الحفاوة والرضى لا نجده منسوبًا إلى النبي -صلى الله عليه وسلم- وحده، بل نجد للصحابة -رضي الله عنهم- نصيبًا منه، ولعلَّ من أحسن ما روي في ذلك قولُ عائشة أم المؤمنين -رضي اللهُ عنها-: "ما سمعت بشيءٍ أحسنَ من شعر حسان، وما تمثَّلْتُ به إلا رجوتُ له الجنة، قوله لأبي سفيان: "هجوتَ محمدًا..." إلخ القصيدة[٧٠]. إنَّ حكم عائشة هنا حكمٌ أدبيٌّ وعاطفيٌّ معًا؛ فهي تُظهر إعجابًا فنّيًّا بالقصيدة، وإعجابًا لما وُفِّق إليه من المضامين، توفيقًا ترجو له بسببه الجنة.

٣- بِنَاءُ القَصِيدة:

أطلالُ الجاهليَّة:

قيل: إنَّ هذه القصيدة قيلتْ مجزَّأةً؛ فصدرُها أنشأه حسّان في الجاهلية، وبقيَّتُها أنشأه في الإسلام، ولعل منبع هذا الرأي قولُ المُصعب الزُّبيري: "هذه القصيدة قال حسان صدرها في الجاهلية وآخرَها في الإسلام"[٧١]، وقال العدويُّ[٧٢] صاحب التعليقة على ديوان حسان بعد صدر القصيدة: "قال حسان هذه القصيدة إلى هذا الموضع في الجاهلية، ثم وصلها بعدُ بهذا القول في الإسلام"[٧٣].

إنَّ خطر هذا القول ما يذهب به بخواطرنا إلى أنَّ القصيدة -وقد قيلت في مناسبتين متباعدتين: جاهلية وإسلام- قد تباعدَ -أو انفصل- تيَّارُها النفسيُّ العاطفي، فانفكَّت وَحدتُها الشعورية، وهذا عيبٌ خطيرٌ في الشعر؛ إذ كيف تُبنى قصيدةٌ على فخرٍ جاهليٍّ في مطلع غزليٍّ طَلَلي، وفخرٍ إسلاميٍّ يَذْكُرُ رسولَ الله -صلى الله عليه وسلم- وأخلاقَ جيشِه؟

كيف يجتمع فيها إذن إسلامٌ وكُفر، أعني مظاهر الجاهلية وأخلاقَها، وأفعالَ جُند المسلمين وفيهم رسولُ الله -صلى الله عليه وسلم-، ثم لا نُحِسُّ فيها ونحن نُنشدُها من انفصامٍ أو تباعد، بل إننا نستشعرُها قصيدةً واحدةً، قيلتْ مرةً واحدة، وبها تيَّارٌ وعاطفةٌ واحدة؟

أهي براعة الشاعر الفحل، وإجادتُه تركيب شيءٍ جديدٍ على شيءٍ قديم؟ أم هو استواءُ هذه المقدِّمات في خُلُوِّها من أيِّ أثر قد يأتي في القصيدة بعدها، فهي -كما قد يُزعم- تقليدٌ يبدأ به الشعراء قصائدهم وليس من وراء ذلك شيء؟ أم أنَّ هناك اتصالًا واضحًا في القصيدة، ووحدةً يهدينا إليها إنشادُ القصيدة، وتدلُّنا عليها تلك الهِزَّة التي ننتشي بها ونحن نقرأ القصيدة من أولها إلى آخرها، غيرَ مستشعرين فتورًا بها أو انفصاما؟

إننا نذهب إلى أنَّ القصيدةَ قيلتْ في الإسلام: أولُها وآخرُها، وأنَّ مطالعها وإن بدتْ جاهليَّة فهي إسلاميَّة المولد؛ فليس كلُّ ذِكْرٍ للجاهلية في الإسلام يَذهبُ به إلى الجاهلية[٧٤]، ولدينا من الرموز ما يُعيننا على هذا الفَهم، ويُقوِّي حُجَّتَنا في الذهاب إليه.

إنَّ ذكر الجاهلية في القصيدة ليس ذكرًا جاهليًّا، بل هو ذِكْرٌ على سبيل التذكُّر، التذكُّرِ لما قد كان، من غير أَبَهٍ على الحقيقة، إنما هو استدعاءٌ لما كان يُتفاخر به، ومقارنتُه بما ينبغي أن يُتفاخر به.

وإنَّ حقيقة الفخر في نفس حسّان قد اختلفت، بين فخرٍ قديمٍ كان يعدُّه شيئًا، وفخرٍ حديثٍ هو الفخر الذي ينبغي أن يُذكر، ويمجَّد، ويُشادَ به.

ولذلك نراه يعرض في أبياتٍ قصيرة كل أعراض المغامرات والبهجة التي كانت في الجاهلية، من حُبٍّ وأرَقٍ وخمرٍ ومجدٍ زائف؛ عرضًا سريعًا عابرًا لا إطالة فيه، على سبيل التذكُّر، أو التذكير؛ عرضًا جديدًا لم يكن يراه من قبل، أو يقولُ به، ثم هو يُفيض بعد ذلك في ذكر الحياة الهانئة الجديدة التي تستأهل الفخر، بما فيها من فتحٍ ونصرٍ وفروسيَّة، وما فيها من صُحبةٍ لقومٍ أخيارٍ فيهم رسول الله -صلى الله عليه وسلم-.

هذا نقرؤه في الصدر الأول من القصيدة، بل في الكلمة الأولى منها "عَفَتْ"، أي كلُّ هذه الآثار "عَفت"، وهو مطلعٌ دالٌّ على حسم الشَّتات النفسيّ، بين فخرين، لمصلحة الفخر الجديد، فتلك المفاخر والأحوال القديمة قد عفتْ، وتغيَّرتْ، ودَرَستْ، وانقضى أمرُها.

وحتى تَعداد الأماكن: "عفت: ذاتُ الأصابع، فالجواء، إلى عذراء" ليس مقصودًا لذاته، إنما هو تعدادٌ لكل أماكن الذكرى في الجاهلية، والدليل على صحة الشمول والسَّعة بذكر هذه الرموز للأماكن، تباعد هذه الديار المذكورة عن بعضها، فهي ليستْ جميعًا في الشام كما يذكره بعض الشُّرَّاح[٧٥]، بل إن ذات الأصابع والجواء من نواحي المدينة، وأما عَذْراء فهي قريةٌ معروفة قُرب دمشق، وهي التي ينطقها العامَّةُ اليوم "عَذْرَا"[٧٦].

إنَّ بعض التفسيرات المُجْمَلة لألفاظ الشعر ربما لا تفيد في تحديد مفهوم القصيدة، أو ربما أغلقت علينا منافذ كان ينبغي أن تُفتَح لفهم مقصود الشعر.

إنَّ التَّعدادُ هنا تعدادٌ اعتباطيٌّ[٧٧] مقصودٌ به كلُّ مكان في الجاهلية، وكلُّ أرضٍ فيها من الشام إلى الحجاز إلى اليمن، وإنَّ في دلالة حرف الغاية "إلى" في البيت الشاهدَ على ذلك، أي: إلى ما شئت من غير هذه الديار المذكورة، مما يكون بينها وحولها، فليس مراد الشاعر التعداد في نفسه، وإلا لعطف بحرفٍ عاطف، ولم يستخدم حرف الغاية "إلى".

هذه الأمكنة التي شهدتْ الأحداث الجاهلية -من ديار بني الحَسْحاس وديار غيرهم- هي الآن بالإسلام "قَفْرٌ"، قفرٌ حِسّيٌّ لمن فهمه كذلك من ظاهر اللفظ، وقَفْرٌ معنويٌّ؛ فلا أثر لها في نفوس المسلمين، بل إن شئت فقل: في نفس الشاعر، الذي امتلأ قلبُه بالإسلام، فهو الآن لا يرى فخرًا يملأ النفس إلا فيه.

ثم هو على سبيل التذكُّر -كما قلنا- يستدعي بعض ما قد كان في تلك الآونة، من الأُنْس المظنون، ومن الحياة المُتْرَفة التي كان يظنُّها السعادةَ والمطلب:

وَكَـانَـتْ لَا يَـزَالُ بِـهَـا أَنِـيـسٌ خِـلَالَ مُـرُوجِـهَـا نَـعَـمٌ وَشَـاءُ

إن الشاعر -دليلًا على التذكر لا على الانخراط- لا يبدو حزينًا متأثِّرًا بوقوفه هذا؛ "فنحن لا نشعر بحنين من الشاعر لتلك الأطلال"[٧٨]، بل إنَّ الأطلال تبدو عنده "رمزًا لتلك الحِقبة التي مضتْ قبل الإسلام، والتي قد تكون النفس قد تعلَّقتْ بها فترةً من الزمن، لكننا لا نشعر عند حسان بحب هذا الطلل، ولا نشعر عنده بأي نوع من التعاطف، فالأطلال تقترن بالجاهلية والغواية"[٧٩].

ثم ينقلب حسانُ عن ذكر هذا إلى ذكر وجهٍ آخر من أوجه الحياة التي كان يظنُّ بها السعادة والبهجة، وهو التعشُّق لفتاته، هذا في ظاهر اللفظ، وإنما عنى الجاهلية عمومًا، وأسماها (شعثاء)، وفي تسميته هذه رمزٌ نفسيٌّ لما يدور في خَلَدِه الآن، من يقين بأنَّ حياتهم تلك كانت شَعثًا وضياعًا، واضطرابًا؛ إذ الشعثاء من النساء "المغبَّرة الرأس والمتلبِّدة الشعر، والشَّعَثُ تفرُّقُ الأمر وانتشاره وخللُه. فشعثاء صورةٌ أخرى للجاهلية بما فيها من فوضى، وبما فيها من ملذَّاتٍ ومغريات"[٨٠].

فمع أنها (شعثاءُ) لا رونق فيها عند من يُبصرون ولا تُعميهم اللذة؛ فإنَّها قد أغوته، وأغرتْ قلبَه في ذلك الوقت، وانظر إلى الضميرين في قوله: "تيَّمتْه"، و"لقلبه"، تجده يتحدث عن حسّان آخر سوى حسّان صاحب القصيدة، فهو يتبرَّأ من أن يكون قد تيمته الآن، أو أن يكون ذلك القلبُ قلبَه؛ لقد عمل التجريدُ عملَه الرمزيَّ الكبير، وعضد ما كان حسَّانُ يُجَوِّدُه ويتفنَّنُ فيه في هذه اللوحة الرَّمزيَّة من القصيدة.

وليقل قائل: إن (شعثاء) اسمٌ كان يدور في شعر حسان بن ثابت[٨١]، فلا معنى لهذا التأويل هنا، قلنا له: ولم اختار هذا الاسم وحدَه وهو الذي تغزَّل في شعره بغيرها كـ(ليلى) مثلًا في قوله:

فـإن تَـكُ لَـيْـلـى قـد نـأتْـكَ ديـارُهـا وضـنَّتْ بحاجات الفُؤادِ الـمُتَيَّمِ(٨٢)

أوليس في هذا دلالةٌ على قصدٍ قد تعمَّده الشاعر؟

وليقل قائلٌ إنه قد ذكر في القصيدة أنها "قد تيَّمتْه فليس لقلبه منها شفاء"؛ قلنا: إن ذلك كان على سبيل التذكر لما قد كان في الزمن الماضي، فهي قد تيَّمته هنالك، وكان يظنُّ أن حبَّها -أي حب الجاهلية- حُبٌّ نهائي لا بُرْء بعدَه، حتى جاء الإسلام فأبطل له ذلك، وشفى له قلبَه.

إنَّ ذِكْر (شعثاء) هنا رمزٌ صارخٌ على الحياة الجاهلية، مُعينٌ على فهم القصيدة، بل على فهم إحساسنا باتصال القصيدة، "إنَّ اللفظة أو الكلمة في الأدب... صورةٌ تعبيرية حيَّة، ترتكز على طاقةٍ هائلةٍ من المشاعر والانفعالات"[٨٣]، وهي في حقيقتها "نسيج متشعِّبٌ من صورٍ ومشاعر أنتجتها التجربة الإنسانية، وبُثَّت في اللفظة فزادت معناها خصبًا وحياة"[٨٤].

وورد أنَّ شعثاء اسمُ زوجته[٨٥]، والأغلبُ عند العربيِّ أنَّه لا يتغزَّل بزوجه صُراحًا[٨٦]، إلا أن يكون ذلك في الماضي قبل أن يتزوَّجا، وفي هذا إشارةٌ إلى أنَّ ذِكْرَ هذا الرمز هنا ذكرٌ للماضي وأفاعيله، فإيحاؤه مقتصرٌ على وقت ما يثيره من المعاني، وهو وقتُ الجاهلية، ولم يبق من الاسم في الإسلام وقد أسلمت زوجتُه إلا اللفظ والذكر؛ فهو -حتى مع هذا التفسير- رمزٌ على الجاهلية كما قدمنا.

ثم هو يذكر وجهًا آخر من وجوه الحياة الجاهلية التي كانوا يُفنون بها أيَّامهم، وتعملُ هي عمَلَها فيهم، ألا وهو الخمر[٨٧]، وقد ذكرها عمرو بن كلثوم في مستهلِّ معلَّقته التي هي رأسٌ في الفخر القديم، بالنَّفس وبالقبيلة:

ألا هُبِّي بِصَـحْـنِـكِ فـاصْـبَـحِـينـا ولا تُـبـقـي خُـمُـور الأَنْـدَرِيـنـا(٨٨)

إنه فخرٌ جاهليٌّ خالصٌ ابتدأهُ عمرٌو بالخمر، والخمرُ تُذكي مقالةَ البَطَر والكِبر. ولكنَّ حسَّان وهو يذكر الخمر لم يُرد ذلك، ففخرُ المسلمين فخرٌ عادلٌ لا تعالي فيه ولا ظُلْم، وفخرُهم عند الشاعر فخرٌ حقيقيٌّ، لا فخرٌ مُدَّعًى أو مستجلبٌ كما كان في بعض الجاهلية.

لقد سار حسان في ظاهر القصيد على سَنَن الجاهلية، فذكر الخمر التي كأنها ريقُ فَمِ حبيبته[٨٩]، وذكرَ كيف كانوا يجهدون في تخيُّرها، وفي استجلاب جيِّدها من القرى البعيدة، من (الأندرين) في الشام[٩٠] كما عند عمرو بن كلثوم، ومن (بيت رأسٍ) بالأردنّ كما عند حسّان بن ثابت، وكيف كانوا يجعلونها عِلَّةً لكثيرٍ من فعالهم في السَّفه والجِدّ، في السَّفَه: إن صنعوا ما يُلامون عليه قالوا: الخمر هي السبب، وفي الجِدّ: هي التي تبثُّ الشجاعة فيهم. وهذا اعتراف بضعف الدافع؛ إذ ليست شجاعتُهم نفسيَّةً ذاتية، بل هي شجاعةٌ حادثةٌ بعمل الخمر، فلو كانوا مُفيقين لكانوا جبناء عن خوض المعارك، وهذا اعترافٌ في حقيقته لا فخرَ فيه، وإنما هو تعريةٌ عامدةٌ لما كانوا يُغلِّفون به ذواتَهم من صفات مَحْمَدةٍ في الجاهلية، سيخبو أثرَها عما قليلٍ -كما يريد أن يقول- بالإسلام، وإنَّ هذا المذهب من القول على هذه

الطريقة: "نولِّيها المَلامةَ إنْ ألَمْنا": لا يكون في سبيل المدح أو التفاخر، بل إنَّ الشاعر المسلم يورده في سبيل ذكر نقائص الجاهلية، وما كانت تستر به أنفسها.

ونعم إنَّ إنشاد البيت يشي بكثيرٍ من الطرب والفخر:

وَنَشْـــرَبُـهَـا فَـتَـتْـرُكُـنَـا مُـلُـوكًـا وَأُسْـــدًا مَـا يُـنَـهْـنِـهُـنَـا الـلِّـقَـاءُ

ولكنه طربٌ وفخرٌ في ذات البيت، لا في مجمل السياق الذي أورده الشاعر حين يحكي قصَّةَ ما كانوا عليه من فخرٍ كاذب، وطَرَبٍ مُحْدَثٍ بسبب الخمر، لا بسبب حقيقة الأمر(٩١).

إنَّ الشاعر هنا لا يفخر إن شئنا الدِّقَّة، إنه يذكر (أو يتذكر) ما كانوا يُضلُّون به أنفسَهم من الكذب عليها في الحالين؛ حالِ الجدِّ، وحال الهزل.

أليست هذه الحياةُ حياةَ ضلال وسآمة، أليستْ إذن تحتاج إلى حياةٍ جديدة تدفعُ عنها الضياع والقتامة؟ أليست هذه الحياةُ أشبهَ بالتغييب المتعمَّد للقلب في مشاعره، وللعقل في معرفة ما ينتفع به؟ أليس الشاعر مُصِيبًا إذن بالتقديم لهذه الحياة الجميلة الجديدة بهذه المشاهد البائسة من الحياة القديمة، عساها أن تكون حاديًا للفرح بما انتقل إليه المسلمون من الفضل والنصر؟ أليستْ هذه السلسلة المتطاولة من الضلالات -التي رمز إليها الشاعر في أبياتٍ قليلة، وهذه مهارةٌ منه- أليست سببًا كافيًا، وقد تم النصر للمسلمين، لشكر الله عز وجل؟

ثم: أليس من الفِطْنة الفنية أن يولِّي الشاعر ظهره للحياة القديمة، ويخوض إلى الحياة الجديدة السعيدة بكثيرٍ من الأبيات، يتلذَّذُ فيها بالنعيم برسول الله -صلى الله عليه وسلم- وجيش المسلمين؟

بلى، لقد أخذ الشاعر في الفخر الجديد في ثمانية عشر بيتًا، ولم يذكر الفخر القديم إلا في تسعة أبيات فقط، أليس في هذا دليلًا على أنه إنما أورده على سبيل التذكُّر؟

لقد كانت الرموز في صدر القصيدة: الرموز اللفظية والمعنوية(٩٢)، دليلًا لنا خِرِّيتًا على انسجام العاطفة في أجزاء القصيدة، وصُوًى هاديةً إلى مواطن ارتباط الوَحدة فيها.

الذَّاتُ والأُمَّة:

الانتقال من الحديث الذاتيّ الشخصيّ (في صدر القصيدة) في الوقوف على الأطلال وحديثِ الحُب في ضمائر الواحد في: "يُؤرِّقُني"، و"تيَّمتْه"، و"لقَلْبِه"، وحتى في ضمائر الجمع التي تئولُ إلى الواحد في صفة الخمر: "نولِّيها الملامةَ إن أَلَمْنا"، "ونشربُها فتتركُنا مُلُوكًا، وأُسْدًا ما يُنَهْنِهُنا"، أي حين يشربُها الشاربُ منَّا، الانتقالُ من هذا الحديث الذَّاتيّ الشَّهْوانيّ المحصور إلى الحديث (في سائر القصيدة) بلسان الجماعة الإسلامية بذكر القتال في سبيل الله، ونُصرة الرسول -صلى الله عليه وسلم-، والذَّوْدِ عنه، والفخر به وبأنصاره: "خَيْلُنَا، جِيَادُنَا، اعْتَمَرْنَا، فِينَا، لَنَا، فنُحْكِمُ، هَجَانَا، وَنَضْرِبُ"، هذا الانتقال الذي غلبتْ على لفظه (نا) الفاعلين أو (نونُ) الجماعة، حتى لقد أسند قولَ الشعر إلى جماعة، مع أنَّه هو القائلُ وحده: "فنُحْكِمُ بالقوافي"، هذا الانتقال يرمزُ إلى النظام الجديد في الحياة الجديدة التي اختطَّها الإسلام؛ من اللهو إلى الجِدّ، ومن عَمَلِ الدُّنيا إلى عَمَلِ الآخرة، ومن صوتِ الذات المُؤْثِرة نفسَها إلى صوت الجماعة التي يُؤْثِرُ بعضُها بعضًا، ويفدي بعضُها بعضًا، وإلى صوت الوَحدةِ القويَّة المعتصمةِ بحبل الله -عز وجل-.

إنه انتقالٌ حضاريٌّ كبيرٌ في حياة العرب، وفي معاني الشعر، ومثلُ هذا هو ما نعدُّه من آثار الإسلام في الشِّعر، وما ينبغي أن نقف عنده من هذا الجانب، لا أن نبحث عن لفظة أو لفظتين إسلاميتين ترِدان هنا أو هناك من القصيدة، وإنَّه لَتغيُّرٌ كبير في مسارات المعاني يَتْبعُه تغيُّرٌ في عَمود الشِّعر من غير ريب، إن "التطور المهم الذي حدث، هو أن الإسلام

أراد لشاعر القبيلة أن يصير شاعرَ الأُمَّة، فلم يهدِّد بهذا ذاتية الشاعر، بل أراد لها أن تَرْحُب، فلا تعود محدودةً بنطاق الأسرة أو القبيلة"[٩٣].

وحتى حينما يعود في آخر القصيدة إلى ضمير الواحد في نحو: "هجوتَ محمدًا وأجبتُ عنه"، "فإنَّ أبي ووالدَه وعرضي"، "لساني صارمٌ"، "وبحري لا تُكَدِّرُه الدِّلاء"، فإنَّ الشاعر يذكرُه في مقام الصوتِ المعبِّر عن المجموع لا عن النفس، في مقامِ اللِّسانِ من الجسد، وتلك فرديَّة محمودةٌ حينئذ.

لقد هَدَتْنا الضمائرُ إلى ما كان يدورُ في أجزاء القصيدة (صَدْرِها وعجُزِها) من تيَّارات عاطفيَّةٍ مختلفة، استشعرناها في القراءة الأوليَّة للقصيدة، فدلَّتْنا على مداخل الشعر، وما كانت تحملُه نفوس الفريقين يومئذٍ، من نشوةٍ باديةٍ، وثقةٍ، واعتزازٍ في نفوس المؤمنين؛ وحَيْرَةٍ متخيَّلةٍ، ودهشةٍ وأَسَفٍ في نفوس المشركين، دهشةٍ وأسَفٍ لا يلبثان أن يزولا حين تتجلَّى حقائقُ الدين لأهل مكَّة، وتتشرَّب قلوبُهم الإيمان.

هذه اللُّحمة الوثيقة بين جُزْأي القصيدة -إن تنزَّلْنا فَرَضِينا بالقسمة- تدفعنا دَفْعًا إلى إنكار مقولة المصعب الزبيريّ، من أنَّ القصيدةَ قيل صدرُها في الجاهلية وآخرها في الإسلام، فإنها قد عُزفتْ على وترٍ شعريٍّ واحد، وسرى في جسدها تيَّارُ عاطفةٍ واحدة، لا يلتوي أو يفتُرُ أو ينقطع.

٤- الصورة:

الحقيقةُ والمَجَاز:

إنَّ الصور الحقيقية في القصيدة تطغى على الصور البيانية فيها، وهذه الصور الحقيقية ترفَعُ عن كاهل الشاعر مئونة الصور البيانية المُحتاجة إلى جُهدٍ وإعمال عقل، وهذا ما لا يلائم -في الأغلب- مقام الحماسة والفخر[٩٤]، وهو مقامٌ تجنح فيه النفسُ إلى الإسراع والتتابعِ في القول، هذا من جانب، ومن جانبٍ آخر فإنه مقامٌ واقعيٌّ بحتٌ، يذكر المناقب والمآثر، وما يكتنفهما من الصور المعتادة لا الصور المبتكرة المبتدَعة، فهو ينظرُ إلى النفسِ وإلى القوم كثيرًا، ولا يكاد ينظر إلى سواهما من شيءٍ، فهو لا يخرجُ إلى الخارج لكي يَقِيسَ أو يُصَوِّر.

من أجل ذلك نُدخل بيتيْه: بيتَه الذي يقول فيه:

وَإِلَّا فَـاصْـبِـرُوا لِـجِـلَادِ يَـوْمٍ يُـعِـيـنُ اللهُ فِـيـهِ مَـنْ يَشَـاءُ

وبيتَه الذي يقول فيه:

أَتَـهْـجُـوهُ وَلَسْـتَ لَـهُ بِـكُـفْءٍ فَشَـرُّكُـمَـا لِـخَـيْـرِكُـمَـا الـفِـدَاءُ !

نُدخلهما في الأبيات المُنْصِفَة، بل ورد أنَّ آخرهما هو أنصفُ بيتٍ قالته العرب[٩٥]، وسبب ذلك أنَّ الشاعر وقتَ قَوْلِهما نظر إلى الخارج، ليس نظر الحقيقة، بل نظرَ الادِّعاء الذي يُجبرُ السامعَ على التصديق له، والإقرار بما قال، وهو خروجٌ عن ذاتية العاطفة وتغلغلها حينئذٍ إلى عمل العقل النافع في مجال الحِجَاج والمُرادَّة في هذا الجزء من القصيدة، وهذا الجزءُ ليس خروجًا على العاطفة السائرة في أرجاء النصّ، بل هو خروج محسوبٌ في إطارها الشامل، خروجٌ لا استطراد فيه ولا إطالة، ونستطيع أن نقول إنه خروجٌ داعمٌ للجوّ الخطابيّ الفَخْريّ الجامع للقصيدة، من حيث القصدُ إلى التأثير في هؤلاء القرشيين، تأثير تخويفٍ، وارتفاعٍ عليهم بالإسلام والرسول، وترغيبٍ في أن يعودوا إلى الرَّشَد.

الصورة البيانية قليلة في القصيدة إذن؛ لأن الحقائق التي يشهدها الشاعر من أمر الرسول والفتح وجُنْد الفتح الذين يتنزَّل فيهم جبريل، أكبرُ في نفسه من أن يشغلها بصورٍ أخرى أبلغ من هذه الصور الحقيقية المشاهدَة، التي كأنها الصور المثاليَّة لو رامها بعضُ الشعراء، وثمَّة أمرٌ آخر: إنَّ بعض الشعراء حين يروم الفخر والحماسة كحسان في

قصيدتنا هذه، ربما انشغل بهما عن التصوير والتأمُّل، فهو حين ينظرُ إلى قومه وإلى نفسه منتشيًا لا يلتفتُ، أو لا يريد أن يلتفتَ إلى الأشياء حولَه، مكتفيًا بما تراه عينُه من هذه المفاخر.

وحتى تلك الصورُ الواردةُ في الهمزيَّة فهي صُوَرٌ معتادةٌ غالبًا، ومتداولة، وهذا النوع من التصوير لا يحتاجُ إلى كبير جُهْدٍ من الشاعر، أو إعمال فكر، إنما هو الاستدعاء من الموروث الشعريّ الذي يُسعفه بقليلٍ من الطاقة.

إنَّ إيراد مثل هذه الصور المألوفة لم يعد يثير فينا لذة الكشف الجديد، أو دهشة الخيال المبتكر، فهي حينئذٍ إلى الاستعمال الحقيقيّ أقربُ منها إلى ظلال المجاز وتلويناته، ونضرب أمثلةً على هذا، هذه التعبيرات التي في القصيدة: "تُثيرُ النَّقع"، "يُنازعن الأعنَّة"، "الأَسَلُ الظِّماءُ"، "لساني صَارِمٌ"، "بحري لا تُكَدِّره الدِّلاء".

تلك صورٌ قريبةٌ من حيث التكوينُ الفنِّي، وليست بمبتكرةٍ -وهذا لا يعيبُها- من حيث تاريخُ الصُّور، والنقد إنما يبحثُ في الصورة عند دراستها عن تلك الصور المؤلَّفة تأليفًا جديدًا، أو المركَّبةَ تركيبًا مختلفًا يعكس نفسيّة الشاعر وخصوصيَّة فَنِّه، فينتقل لنا من خلالها ومن ظلالها ما يعتمل في نفس الشاعر من عاطفة أو شعور.

على أنه ليست القصيدةُ خلوًا ولا عُطلًا من كل صورةٍ بيانية، فنحن نجد الشاعر في غَزَله قد أثار صورةً طريفة، حين شبَّه ريق الحبيبة بخمر مُعتَّقة مزاجُها الماء والعسل، ومزاجُ الخمر كثيرًا ما ذُكر في أشعار الجاهلية، ولا سيَّما بالماء العذب، الذي يجري بمحنيةٍ، أو الذي يسقط من السحاب، وقد يضيفون إليه عنصرًا ثالثًا يزيد في اللذة، كالحُصِّ كما في معلَّقة عمرو بن كلثوم، وهي في الفخر كذلك، "مشعشعةً كأنَّ الحُصَّ فيها"، والحُصُّ نباتٌ أحمر يزيد وَهَج الخمر، أو يُضيفون فيها ما يُشبهه مما يزيد وهَجَها، كقول عدي بن زيد العباديّ:

مُزَّةٍ قبلَ مَزْجِها، فإذا مَا ... مُزِجَتْ، لَذَّ طَعْمَها من يذُوقُ
وطَفا فوقَها فقاقيعُ كاليا ... قوتِ حُمرٌ يُثيرُها التَّصْفِيقُ
ثمّ كان المِزاجُ ماءَ سحابٍ ... لا جَوٍ آجنٌ ولا مطروقُ (٩٦)

وقد يُضيفون العسَل الممزوجَ بالماء العذب كما عند صاحبنا حسان بن ثابت، وهي إضافةٌ حسنةٌ مستملحة عند الشاربين وفي الشعر، زادها ملاحةً أنه نسبَ كلَّ هذا إلى ريق الحبيبة.

غير أنَّ أجود صور حسَّان في القصيدة الصورةُ التي عَجِبَ لها النبيُّ -صلى الله عليه وسلم- في البيت الثاني عشر، من تخيُّل النسوة -وقد فَرَّتْ رجالُهنَّ- وهنَّ يدفعن خيل المسلمين عن غَزْوِ قريشٍ، فلا يَجِدْنَ سوى الخُمُر يضربن بها وجوه الخيل؛ علَّها ترجع، عَجْزًا منهنَّ في الحيلة، وبلوغًا من الذِّلَّة والهوان منتهاهما؛ بينا خيلُ المسلمين منهمرةٌ من بين الصفوف كما ينهمرُ المطر:

تَظَلُّ جِيَادُنَا مُتَمَطِّرَاتٍ ... يُلَطِّمُهُنَّ بِالْخُمُرِ النِّسَاءُ!

إنها لصورةٌ بارعةٌ مبتكرة، تمثِّل في فنِّيَّةٍ بالغة نفسيَّة فريق المشركين وحالَهم ومآلهم تجاه اندفاع المسلمين إلى هَزْمِهم، ومُضِيِّهم قُدُمًا في طريق النصر، ولا عجب أن يطرب لها نبيُّنا محمدٌ -صلى الله عليه وسلم- ويستعيدَها فيستنشدها من كان بحضرته، ويتبسَّم.

إنَّ جودةَ هذه الصورة نابعةٌ نعم من جمالها الفنِّيّ، ونابعةٌ مما جاء في خبرها، من أنَّ الشاعرَ قد تخيَّلها قبل أن تقع حقيقةً، وقد وقعتْ كما قال، وقْعَ الحافر على الحافر!

إنَّ "الصورة في الخيال الشعري تستلزم أن يكون موضوعُها غائبًا على النقيض من الإدراك الذي يفترض وجود موضعه"[٩٧]، إنَّ الخيال في مثل هذه اللحظة هو أهمُّ ما يمتلك الشاعرُ من حاسَّة.

لقد وجدتُ في كتب أئمتنا أربعَ قراءات لهذه الصورة، الأولى: ما مضتْ، وعندنا من الخبر ما يعضدُها، فقد روى صاحب (أنساب الأشراف) في قصة الفتح قال: "ونظر رسول الله -صلى الله عليه وسلم- وأبو بكر يُسايره- إلى بنات أبي أُحيحة سعيد بن العاص بن أمية يَلْطِمن وجوه الخيل بالخُمُر وقد نَشَرْنَ شعورهنَّ، فتبسَّم وقال: "يا أبا بكر، كيف قال حسان بن ثابت؟" فأنشده: تظلُّ جيادنا..." البيت[٩٨].

إنَّ في رواية "نَشْر الشَّعر" دلالةً قاطعةً على صورة (التَّلْطيم) لا غير، وقد علَّق العدويُّ على البيت في (الديوان)، فقال: "فاجأتهم الخيل، فخرج النساء يَلْطِمن خدود الخيل، يرددنها لترجع"[٩٩]، وجاء في كتاب (الزُّهرة) لابن داود الأصفهاني بإسناده: "فلقد كانت المرأة تردُّ وجه الفرس بخمارها عن بابها"[١٠٠].

والقراءةُ الثانية: أنَّ النِّسوة صنعن ذلك بالخيل؛ لكي "يَنْفُضْن ما عليها من الغُبار، فاسْتَعار له اللَّطْم"[١٠١]، أي أنَّ صنيعَهُنَّ لا للمدافعة، بل للتدليل والخدمة ونحو ذلك، وهذا بعيدٌ في رأيي، ولا يوافق المقام النفسي لنساء قريش، إلا أن يكون قد عنى نساء المسلمين، وأين هنَّ من ذلك، بل أين هنَّ في ذلك الوقت، إنَّ المتصوَّر أنَّهنَّ لم يكنَّ دخلن مكة بعدُ في تلك الساعة، وإنما دخلتْها الجنود فقط، ثم دخلن هنَّ بعد ذلك.

والقراءة الثالثة رويتْ عن الخليل بن أحمد من أنه كان يروي هذا البيت بلفظ "يُطَلِّمُهُنَّ"، بالطَّاء ثم اللام، ويُنْكر "يلطِّمُهُنَّ" بالطاء أولًا، والطَّلْم: ضربك خبزة المَلَّة بيدك؛ لتنفض ما عليها من الرماد، والطُّلْمة: خبزة المَلَّة[١٠٢].

وثمَّة قراءةٌ رابعةٌ في (القاموس المحيط)[١٠٣]، من أنَّ النسوة صنعن ذلك يمسحن عَرَقَ الخيل بالخُمُر!، ولذلك فرواية (التلطيم) عند صاحب هذه القراءة ضعيفةٌ أو مردودة، ورواية (الطَّلْم) أرجح[١٠٤].

ولا شكَّ في أنَّ قراءة الصورة على هذا النحو الأخير قاصر؛ إذ ما علاقة أن تمسح القرشيَّاتُ عَرَق الخيل بما فيه القوم من النصر والفتح، إلا أن يكون قد عنى أنَّ المسلمات هنَّ الماسحات، وهذا أيضًا بعيدٌ وغيرُ متخيَّل؛ وما علاقة (المسح) بـ(اللطم)، هذا حركةٌ هادئة ملاصقةٌ للجسد، وذاك حركةٌ سريعةٌ قويَّة تضرب الجسد ولا تلطف به، فلا وجه إذن لترجيح الطَّلْم على اللَّطم في هذه الصورة المشهورة.

الحَرَكةُ والسُّكون:

قلنا إنَّ للصور الواقعيَّة الغلبةَ فيما كان من صورةٍ في القصيدة، وإلا فالصورُ في عموم القصيدة قليلة، وقد صاغ الشاعر صورةً مهمَّةً من صور الفتح مستخدمًا (الأفعال) في أزمنتها الثلاثة استخدامًا موحيًا بمشهد الفتح: أفعال المؤمنين، وأفعال المشركين من قريش، رامزًا بكلِّ ما فيها من دلالةٍ على نفسيَّة الفريقين، فأفعالُ المؤمنين وثَّابةٌ متحرِّكة قويَّةُ الروح عاملة، وأفعال المشركين المقابلةُ لها في ذلك الفتح خافتةٌ ساكنةٌ منتظرة، لا أثر فيها لحركةٍ إلا كحركة المحتضَر، وهذا بيانٌ للأفعال في ذلك المشهد:

البيت	الفعل عند المؤمنين	مقابله عند المشركين	تعليق
١٠	تُثِيرُ النَّقْعَ	تَرَوْهَا	عملٌ ونتيجةٌ لخيل المؤمنين في مقابل مراقبة من المشركين فقط.
١١	يُنَازِعْنَ الأَعِنَّةَ مُصْغِيَاتٍ	-	عملٌ وحركة في غير مقابلٍ يُضاهيه من المشركين.
١٢	تَظَلُّ جِيَادُنَا مُتَمَطِّرَاتٍ	يُلَطِّمُهُنَّ بِالْخُمُرِ النِّسَاءُ	حركةٌ ودأب، يقابلها حركةٌ منهزمة يائسة، ومَعيبة.

١٣	اعْتَمَرْنَا	تُعْرِضُوا عَنَّا	عملٌ وحركة في مقابل تراجع وإعراضٍ وانهزام.
١٤	...	فَاصْبِرُوا لِجِلَادِ يَوْمٍ	طلبٌ للصبر (تهديد)، وهو في حقيقته سكون لا حركة.

لقد استطاع الشاعر باستخدام هذه الأفعال أن يصوّر لنا أجواء المعركة الخارجيَّة، وأجواءَها في نفوس المشاركين فيها من الفريقين، واستطاع -وهو لسانُ المسلمين- أن ينقل لنا صورة النصر بحذافيره، وكأنَّا كُنا معهم ذلك اليوم.إنَّ العبرة ليست في تصوير صورة النصر وحده ونَقْلِهِ إلينا نقلًا مادِّيًّا مجرَّدًا، بل العبرةُ فيما وقَفَنا عليه الشاعرُ من أحاسيس مختلفةٍ ومتشابكة، انتابت كل واحدٍ من الفريقين في تلك اللحظة، نجح الشاعر في أن يُلْبِسَ تلك الأحاسيسَ كلماتِه[١٠٥]، فغدتْ إلينا حيَّةً نابضةً بما يعتمل فيها من العواطف أو النوازع، أو قل: ما يدور فيها من الرُّوح البشريَّة، وذلك ما يكتب لأي صورة الخلود عبر الزَّمن.

٥- موسيقى النَّصّ:

تَهذِيبُ النَّغَم:

الهمزيةُ على بحر الوافر، وصورته العروضيةُ المفترضة: (مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن)، ولكنه لم يُستعمل إلا على (مفاعلتن مفاعلتن فعولن)؛ لعلة القطف التي تحولت فيها (مفاعلتن) إلى (مفاعل) التي هي (فعولن)[١٠٦].

وقد سُمِّي هذا الوزن وافرًا "لوفور أجزائه وتدًا فوتدًا. قاله الخليل. وقيل: لوفور حركاته باجتماع الأوتاد والفواصل في أجزائه"[١٠٧]؛ فهو يبدأ في تفعيلته الأولى (مفاعَلَتُن) بوتدٍ (//0)، ثم فاصلةٍ صغرى مكونة من سببٍ ثقيل ثم سبب خفيف (// /0)، ثم يُكرَّر هذا مرةً أخرى في (مفاعَلَتُن) الثانية (//0 // /0)، ثم بوتدٍ آخر في التفعيلة الأخيرة (فعولن)، فتكون صورته المستعملة على هذا النحو: (//0///0-//0///0-//0/0).

ولكنَّ الشعراء يستثقلون أحيانًا السبب الثقيل الذي يرد في أول الفاصلة (// /0)، فيعصبونه[١٠٨]، أي يقلبون هذا السبب الثقيل فيجعلونه سببًا خفيفًا؛ ليخفَّ لهم الوزن، وتكثرَ السكنات في القصيدة، وتصير (مفاعلَتُن) عندهم (مفاعلْتن) على هذه الصورة (//0/0/0)، ويُضحي البيت وافر الحركات وافر السكنات، مطربًا طربًا شديدًا حينئذٍ، وتكون صورته على هذا النحو: (//0/0/0-//0/0/0-//0/0)، أو ما يقرب من ذلك تبعًا لدخول العصب في التفعيلة.

وأهم ما نلاحظه هنا أنَّ العَصْبَ، وهو زحافٌ لا علَّةٌ لازمة، قد دخل كلَّ بيتٍ من أبيات القصيدة الهمزية، في تفعيلةٍ أو أكثر؛ إلا بيتًا واحدًا منها، هو البيت ١٢:

تَـظَـلُّ جِـيَـادُنَـا مُـتَـمَـطِّـرَاتٍ يُـلَـطِّـمُـهُـنَّ بِـالْـخُـمُـرِ الـنِّسَـاءُ

وفي هذا كلُّ الدلالة على إيثار حسان تحريكَ الوزن؛ لئلّا يغدو ثقيلًا مكرورًا، بحيث يجعله هذا العصبُ غَرِدًا موقَّعًا، لا رتيبًا مملًّا، وهذا أمرٌ لا تخطئه الأذن عند إنشاد القصيدة، وهو مما يزيدها حيويَّة وجَرْسًا.

ولا عجب حينئذٍ إن عرفنا أن بعض النقاد يُلحق الهزَج بالوافر لهذه العلة[١٠٩]، فتفعيلة الهزج (مفاعيلن مفاعيلن) هي (مفاعلتن) المعصوبة؛ وما يعنينا هنا أنَّ العصب قد أحال الوافر بحرًا هَزِجًا راقصًا؛ صالحًا لأغراض الافتخار والبهجة.

وبحرُ الوافر ليس من البحور الممتدَّة طويلةِ الجملة الموسيقية؛ فهو مبني على ثلاث تفعيلات في كل شطر فحسب، (مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن)، وآخرتُها لا تستعمل إلا ناقصةً منبترةَ الآخر، فهي مصابةٌ عند العروضيين بعلَّةٍ موسيقيةٍ أطلقوا عليها القَطْف، والقطفُ إسقاط آخر سببٍ خفيف من تفعيلة الوافر وإسكانُ ما قبله[١١٠]، وكأنَّ التفعيلة قد

اقتطف من نغمتها شيءٌ، فغدت (مفاعلتن) فيها (مفاعلْ)، أو (فعولن) كما اشتُهر، فهذه التفعيلة المقتطعةُ (فعولن) تزيد في سرعة النغمة، وتُحدثُ تقاصرًا ملحوظًا في تراتب الموجة الصوتية الموجودة من قبل في التفعيلتين قبلها (مفاعلتن مفاعلتن).

ومع هذا فإنَّ لانبتار الوافر في آخر كل شطرٍ خاصَّةً فريدةً موسيقيًّا ومعنًى، "وهي أنَّ عجُزه سريع اللحاق بصدره، حتى إنَّ السامع لا يكاد يفرغ من سماع الصدر حتى يهجم عليه العَجُز، لا بل الشاعر نفسُه، [في] أثناء النظم... يشعر بهجوم العجُز والقافية بمجرد فراغه من الصدر..."[١١١].

هذا التلاحقُ في الإنشاد وإفراغِ المعنى، سمةٌ يمكن الوقوف عليها في كثيرٍ من أبيات همزية الفتح، خصوصًا بعد الصدر من القصيدة، وهي سمةٌ صوتيةٌ خَطابيَّة يرمي بها الشاعر إلى اللَّهج بالقصيدة والإسراع بإنشاد بعض أجزائها، نشوةً بما فيها من المعنى، أو تدفُّقًا من جنانه بكثرة المعاني، فهي تسيل سيلًا على لسانه؛ ولا سيَّما في مدح النبيّ -صلى الله عليه وسلم- والدفاع عنه ووصف الجيش، وتبكيتِ أبي سفيان بن الحارث، هذه معان يُحسنها الشاعر، فهي تفيض على لسانه فيضًا، ولذا فقد ختم القصيدة ختامًا مناسبًا لهذه السيولة التي يراها من نفسه: "لساني صارمٌ لا عيبَ فيه"، فهو لا يَعجِز أو يفتُر أو يكِلّ، "وبحري لا تُكدِّره الدلاءُ"، فهو واسعٌ فيَّاضٌ غَمْر.

وهذه السِّمة تضمن للشاعر انجذابَ المخاطبين إلى خطابه، فهُم لا يكادون يفترون عن تلقي أبياته، بل أشطرِه شطرًا فشطرًا؛ كأنهم يَنْسجون معه، أو يُنْشدون معه.

إنَّ السمات الشفهيَّةَ الإلقائية ينبغي أن تُراعى عند تحليل القصائد القديمة؛ فإذا كان أدبُنا الحديث بصريًّا كتابيًّا[١١٢]، فإنَّ أدبنا القديم شفويٌّ خَطابيٌّ، يخاطب الأسماع أولًا، وموسيقاهُ الإنشاديَّةُ هي أعظمُ وسائل أدائه[١١٣].

يقول الدكتور عبد الله الطيب في خصوص هذه السِّمة الإلقائية في بحر الوافر: "ولهذا فإنك أكثرُ ما تجد الوافر في نظم الشعراء ذا أساليب تغلب عليها الخطابة، لا فرق في ذلك بين رقاق الوافرات وفَخْماتها، والخطابةُ في الوافر جليٌّ فيها عنصرُ التكرار... وعرضُ جوانب مختلفة من المعنى الواحد يتبعُ بعضُها بعضًا"[١١٤]. وهذا التدفُّقُ الخطابيُّ يتجلَّى لنا في القصيدة في أجزاء الثناء على الرسول -صلى الله عليه وسلم- وجبريل -عليه السلام- والجيش، ففي هذا الجزء معانٍ متلاحقةٌ يتبعُ بعضها بعضًا، نرى هذا في هذه الأبيات: (١٥-٢١).

لقد أشرنا من قبل إلى أن الوافر وزنٌ فيه ثِقَلٌ إن لم تُعصب تفعيلتُه، وذلك أن وزن الوافر "تكثرُ فيه المقاطع القصيرة، ويتوالى منها اثنان في الجزء الواحد... وتوالي المقطعين هذا يُكسب الوزن نوعًا من ثِقَل، لو كثر وتوالى في كل بيتٍ صار رتيبًا للغاية، والشعراء مما يحتالون عليه، فيسكنون المتحرك الخامس من الجزء أحيانًا (مفاعلْتن)... وهذا التغيير الطفيف يسميه العروضيون عَصْبًا"[١١٥]، والعصبُ زحافٌ مستحسنٌ عند العروضيِّين[١١٦]، بل لقد سوَّى الدكتور إبراهيم أنيس بين (مفاعلتن) محركة اللام وساكنتها، فقال: "وكلا الحالين سواءٌ في نسبة الشيوع وحسن الموسيقى، تستريح إليهما الآذان وتطمئنُّ النفوس عند السماع أو الإنشاد"[١١٧]، فالمعوَّل عليه التعاقب بين النمطين في التفعيلة: السلامة والعَصْب معًا.

وقد كثر العصبُ في تفعيلات الهمزية كما قدَّمنا من قبل إلا في بيتٍ واحد، بما لا داعي إلى التمثيل عليه وإثباته، ولكننا نشير إلى أن حسَّان سينتفع بتلك الخاصَّة الموسيقيَّة في تطويع النَّغَم.

تجويدُ النَّغم:

لقد طوَّع حسانُ بن ثابتٍ هذا البحر الذي هو ليس بكثير التفعيلات، وليس بطويل المدى الموسيقيّ، طوَّعه لنشيده، فجعله -بحنكته وموهبته- واسعًا فضفاضًا مَرِنًا، مضيفًا مزايا إيقاعيَّة إلى ما فيه من مزايا الإطراب والإهزاج في الصوت، وذلك أنه عالج تقاصره وسرعتَه بسبب كثرة سواكنه، لا بل استغلَّ ذلك فأطال تلك السواكن بالمدود والصوائتِ المشبعة، التي هي في حقيقتها مدودٌ حينما تُلقى.

وهذا جدولٌ إحصائيٌّ يبيّنُ لنا المدودَ وعددَها في كل بيت:

رقم البيت	الكتابة الصوتية للمدود (الصوائتُ الطويلة والقصيرةُ المُشْبَعة)	عددها
١	عَفَتْ ذَاتُ الْأَصَابع فَالجِــوَاءُو .. إِلَى عَذْرَاءَ مَنْزِلُهَا خَــلَاءُو	٩
٢	دِيَارٌ مِنْ بَنِي الحَسْحَاسِ قَفْرٌ .. تُعْفِّيهَا الرَّوَامِسُ وَالسَّمَاءُو	٦
٣	وَكَانَتْ لَا يَزَالُ بِهَا أَنِيــسٌ .. خِلَالَ مُرُوجِهَا نَعَمٌ وَشَــاءُو	١٠
٤	فَدَعْ هَاذَا، وَلَاكِنْ مِنْ لِطَيْفٍ .. يُؤَرِّقُنِي إِذَا ذَهَبَ العِشَاءُو	٧
٥	لِشَعْثَــاءَ التي قَــدْ تَيَّمَتْهُــو .. فَلَيْسَ لِقَلْبِهِي مِنْهَا شِفَــاءُو	٧
٦	كَأَنَّ خَبِيئَةً مِنْ بَيْــتِ رَأْسٍ .. يَكُونُ مِزَاجَهَا عَسَلٌ وَمَــاءُو	٦
٧	إِذَا مَا الأَشْرِبَاتُ ذُكِرْنَ يَوْمًــا .. فَهُنَّ لِطَيِّبِ الرَّاحِ الفِــدَاءُو	٥
٨	نُوَلِّيهَا المَلَامَةَ إِنْ أَلَمْنَــــا .. إِذَا مَا كَانَ مَغْثٌ أَوْ لِحَــــاءُو	٨
٩	وَنَشْرَبُهَــا فَتَتْرُكُنَــا مُلُوكًــا .. وَأُسْــدًا مَا يُنَهْنِهُنَــا اللِّقَــاءُو	٦
١٠	عَدِمْنَا خَيْلَنَا إِنْ لَــمْ تَرَوْهَــا .. تُثِيرُ النَّقْعَ مَوْعِدُهَا كَــدَاءُو	٦
١١	يُنَازِعْنَ الأَعِنَّةَ مُصْغِيَــاتٍ .. عَلَى أَكْتَافِهَا الأَسَلُ الظِّمَــاءُو	٦
١٢	تَظَــلُّ جِيَادُنَا مُتَمَطِّــرَاتٍ .. يُلَطِّمُهُنَّ بِالْخُمُرِ النِّسَــــاءُو	٥
١٣	فَإِمَّا تُعْرِضُوا عَنَّا اعْتَمَرْنَا .. وَكَانَ الفَتْحُ وَانْكَشَفَ الْغِطَاءُو	٦
١٤	وَإِلَّا فَاصْبِرُوا لِجِلَادِ يَــوْمٍ .. يُعِينُ اللهُ فِيهِي مَنْ يَشَــاءُو	٩
١٥	وَجِبْرِيلٌ رَسُولُ اللهِ فِينَــا .. وَرُوحُ القُدْسِ لَيْسَ لَهُو كِفَــاءُو	٩
١٦	وَقَالَ اللهُ قَدْ أَرْسَلْتُ عَبْــدًا .. يَقُولُ الْحَقَّ إِنْ نَفَعَ البَــلَاءُو	٥
١٧	شَهِدْت بِهِي فَقُومُوا صَدِّقُوهُــو .. فَقُلْتُمْ لَا نَقُومُ وَلَا نَشَــاءُو	١٠
١٨	وَقَالَ اللهُ قَدْ سَيَّرْتُ جُنْــدًا .. هُمُ الأَنْصَارُ عُرْضَتُهَا اللِّقَــاءُو	٥
١٩	لَنَا فِي كُلِّ يَــوْمٍ مِنْ مَعَــــدٍّ .. سِبَابٌ أَوْ قِتَالٌ أَوْ هِجَــــاءُو	٦
٢٠	فَنُحْكِمُ بِالقَوَافِي مَنْ هَجَانَــا .. وَنَضْرِبُ حِينَ تَخْتَلِطُ الدِّمَــاءُو	٧
٢١	أَلَا أَبْلِغْ أَبَــا سُفْيَــانَ عَنِّــي .. مُغَلْغَلَةً فَقَــدْ بَــرِحَ الْخَفَــاءُو	٦
٢٢	هَجَوْتَ مُحَمَّدًا وَأَجَبْتُ عَنْهُــو .. وَعِنْدَ اللهِ فِي ذَاكَ الْجَــزَاءُو	٦
٢٣	أَتَهْجُوهُو وَلَسْت لَهُو بِكُــفْءٍ .. فَشَرُّكُمَا لِخَيْرِكُمَا الفِــدَاءُو	٦
٢٥	أَمَنْ يَهْجُو رَسُولَ اللهِ مِنْكُــمْ .. وَيَمْدَحُهُو وَيَنْصُرُهُو سَــوَاءُو	٧
٢٦	فَإِنَّ أَبِي وَوَالِدَهُو وَعِرْضِــي .. لِعَرْضِ مُحَمَّدٍ مِنْكُمْ وِقَــاءُو	٦
٢٧	لِسَانِي صَارِمٌ لَا عَيْبَ فِيهِــي .. وَبَحْرِي لَا تُكَدِّرُهُ الــدِّلَاءُو	١٠
	مجموع المدود في القصيدة (في ٢٧ بيتًا)	**١٧٩**

إنَّ تحليل هذا الجدول يُفضي بنا إلى عددٍ من النتائج الدالَّة، منها:

١- إذا قسمنا عدد المدود، وهو ١٧٩ مدًّا على ٢٧ بيتًا، يكون الناتج ٦,٦٣ مدًّا في كل بيت، فإذا وضعنا في حسابنا أنه لم يَقِلَّ بيتٌ من الأبيات عن خمسة مدود، علمنا أنَّ المُدود موزَّعةٌ في القصيدة بصورةٍ متناسبةٍ، ولا شكَّ في أن الشاعر لم يتعمَّد ذلك، ولكن أملتْه عليه موهبتُه، واصطنعتْه عاطفتُه الصادقة.

وهذا التوزيع المتناسبُ في المُدود نستأنس به على أن القصيدة ذاتُ عاطفةٍ نفسية موحَّدة، وتيَّارٍ شعوريّ واحد[١١٨]، وأنها لم تُقل في مقامين، إذن لاختلَّت عندنا النِّسَب، أو لاختلفت اختلافًا بيّنًا، وهذا ردٌّ آخر على من زعم أنَّ صدر القصيدة قيل في الجاهلية، كلَّا، لقد قيلت كلُّها في الإسلام، في دَفْقَةٍ عاطفيَّةٍ واحدةٍ ونَفَسٍ إسلاميّ واحد.

٢- كلُّ بيتٍ في القصيدة لم تقلَّ فيه المدودُ عن خمسةٍ، وهذا عددٌ وافرٌ لإحداث النَّغْمة المرادة عند كل بيت، وهو أمرٌ متَّسق مع مجمل جوّ القصيدة، المدَّثر بالحبور، والمتلفِّع بالنصر.

٣- مع ذلك فإنَّ عدد الأبيات التي مدودُها خمسةٌ، لم تزد عن أن تكون خمسة أبيات فقط من جملة القصيدة، وما سوى هذه الأبيات -وهو اثنان وعشرون بيتًا- زاد عدد المدود فيها حتى بلغ في بعض الأبيات عشرة مدود كاملة.

٤- لقد وجدنا أنَّ الأبيات التي بلغ فيها المدُّ الصوتيُّ منتهاه بعشرة مدود -وهي ثلاثة أبيات- لها خصائص معنويَّة واضحة:

فأولُها وهو البيت الثالثُ:

وَكَـانَـتْ لَا يَـزَالُ بِـهَـا أَنِـيـسٌ خِـلَالَ مُـرُوجِـهَـا نَـعَـمٌ وَشَـاءُ

تُثارُ فيه لواعجُ الشاعر من أجل الذكرى التي كانت محبَّبةً إلى قلبه، فكأنه قد بدت منه التفاتةٌ ما لأيَّام الصِّبا والشباب، وحنينٌ مركوزٌ في كوامن نفسه، فهنالك أطال نغمَتَه إطالةَ تفجُّعٍ وتوجُّع حين النشيد، لا إطالة قعقعةٍ وفخر؛ إنه تربُّثُ محاربٍ قد لبس لَأْمَتَه في طريقه إلى الحرب، لا متأوِّهٍ مضرورٍ بأضرار الحُب.

وثانيها وهو البيت السابع عشر:

شَـهِـدْت بِـهِ فَـقُـومُـوا صَـدِّقُـوهُ فَـقُـلْـتُـمْ لَا نَـقُـومُ وَلَا نَشَـاءُ

بيتٌ فاصلٌ يُلخِّصُ القضيةَ كلَّها بين الفريقين: فريقِ المصدِّقين القائمين بأمر الله في الأرض، وفريق القاعدين المخالفين لأمره، فكأنه ينعي عليهم بطول المدود طولَ ما دعوهم إليه من الحق، وطولَ ما عاندوهم فيه واستكبروا.

وثالثها البيت الأخير:

لِسَـانِـي صَـارِمٌ لَا عَـيْـبَ فِـيـهِ وَبَـحْـرِي لَا تُـكَـدِّرُهُ الـدِّلَاءُ

فيه يُنهي القصيدة بصوتٍ عالٍ مزمجرٍ لا يخلو من غضبٍ على من قَدَح في عرض النبي -صلى الله عليه وسلم-، فهو بيتٌ مكمِّلٌ للمعنى، والبيت الذي قبله: "فإنَّ أبي ووالدَه وعرضي...".

إنه بيتٌ مليءٌ -مع ما فيه من الزمجرة- بالاعتزاز والفخر بالنفس، ليس اعتزازًا ذاتيًّا، بل هو اعتزازٌ بما كان منه من الدفاع عن الرسول والإسلام والجيش، فليس ينبغي حينئذٍ أن يُقتطع من سياقه، أو يُظنَّ به انفرادٌ عن أجواء القصيدة.

٥- هذه المدود المتكاثرة في القصيدة تستدعي التباطؤ المتعمَّد في الإنشاد؛ نكايةً في العدوّ، وتستدعي تضخيم الصوت، وهما معًا يستدعيان العِزَّة والثَّباتَ والأَنَفَة.

٦- وهذه المدود أيضًا تساعد على الإنشاد، والقصيدةُ قيلتْ لتُلقى في جيشين: الجيش الفاتح والجيش المهزوم؛ فهي عند الفاتحين بُشرى وسعادة، وهي عند المهزومين صاعقةٌ أصابتْ قلوبَهم ومسامعَهم. إنَّ هذه القصيدة كالخطبة التي تحملُ وعدًا ووعيدًا، وإنذارًا وبِشارة.

إنَّه تحدث في قالب الإيقاع –أو ما يُسمَّى بالموسيقى الداخلية- حركاتٌ كثيرة متغيِّرةٌ ومتفاعلة تطبع القصيدة بطابَعٍ يميزها عن نظيراتها من القصائد في الوزن، ذلك أنَّ "الإيقاع كِيانٌ نصِّيٌّ معارضٌ للوزن الذي هو نظامي، فالإيقاع هو المتغيِّرُ والوزن هو الثابت"(١١٩).

فواصلُ النَّغَم:

الرويُّ الذي تنتهي إليه جملُ حسان الموسيقية هو الهمزة المُطْلقة، وقد قلنا إنَّ هذه الجمل (أو الأبيات) قد كثُرتْ فيها المدود، وهذا الرويُّ الهمزيُّ أيضًا مكتنَفٌ بمدَّين من هذه المدود دائمًا: مدٍّ قبلَه بالألف، ومدٍّ بعده بالواو، أي أنَّ هذا الجزء الأخير من البيت هو أعلى البيت صوتًا، وأطولُه مقامًا(١٢٠).

فأما مدُّ الألف قبل الهمزة فإنه يُحدث رفعًا للصوت، وفتحًا واسعًا للشفتين، وأما مدُّ الواو بعدها فإنه يُحدثُ رفعًا للصوت واستدارةً للشفتين، ولكنَّ الصوتَ يخرج من بينهما حينئذٍ -بسبب الاستدارة- كالدويِّ ذي الصدى(١٢١)، ويزيد من معدنيَّة الصوت انطلاقُهُ من الحنجرة، حيث مخرجُ الهمزة، والهمزةُ إنما تخرج من التقاء الوترين الصوتيّين فيها التقاءً شديدًا، ثم انفجارهما حين يفترقان مهتزَّين بهذا الصوت الجَهْوري الحادّ، الذي يجد في المدِّ سبيلًا وحيدًا لخروج موجته المنضغطةِ المحتبسة، هذه الموجة يُضيِّق لها الشاعر شفتيه بالضمّ، فيَحدث هذا الدَّويُّ الذي يُشبه صوتَ الهزيم، هزيمِ الرِّيح المدوِّيَة.

هذا الدَّويُّ صوتٌ صَقِيلٌ، مُسْرِعٌ، ذو هِزةٍ مَخوفةٍ عند الإنشاد، هذه الهزةُ يحدثها الحبلان الصوتيان أوَّلًا، فيندفعُ الهواء من الجوف إلى الحنك إلى الشفتين اللتين ضاقتا وانضمَّتا، فانضغط الهواء المحمَّل بالصوت قُبيل الانطلاق منهما، ولو وَضعتَ كفَّكَ أمام شفتيك إذ ذاك لأحسست اندفاع هذا الهواء وأنت تنطق بهذا الرَّويِّ المطلق على الصورة الإلقائية التي أنشدها بها الشاعر.

تَمثَّلْ هذا في كلِّ الكلمات في أواخر الأبيات: "خلآءو، والسمآءو، وشآءو، العشآءو، ومآءو، الفدآءو، لحآءو، كَدآءو، الظمآءو، النسآءو، الغطآءو، يشاءو، كِفآءو، البلآءو، نشآءو، اللقآءو، هجآءو، الدمآءو، الخفآءو، الجزآءو، الفدآءو، الوفآءو، سوآءو، وقاءو، الدلآءو".

إنها دفقاتٌ من الصوت الراعد في أواخر الجمل، ينتهي عندها الإيقاعُ الشديد لكلِّ جملة من هذه الجمل الموسيقية، وهي أصواتٌ تقرعُ الأسماع لا شك، ويُسمع فيها الشَّمَمُ والعزّة، وهي أشبه بالخطبة المقعقعة؛ إنَّ هذه القصيدةَ لا يتمُّ حُسْنُها ولا يكتملُ سِرُّها، إلا إذا أُنْشِدتْ.

إنَّ القافية تمتاز فيما تمتاز به بأنها تنال قدرًا أكبر من التركيز الصوتي، وهي موقوفٌ عليها في إنشاد الشعر العربي، و"الوقف يعني سكتةً وفاصلًا زمنيًّا بعدها، وهذه السكتة تجعلها آخر ما يُنطق به في المجموعة الكلامية التي تختمها فتعطيها قدرًا أكبر من التركيز والتكثيف والاهتمام"(١٢٢).

ولما كان هذا الصوت الهمزيُّ الصادح في القافية حاملًا لكل هذه القيم الموسيقيَّة والمعنويَّة، رأيناه أهلًا لأنْ تُنسب إليه القصيدة، وتلقَّبَ به، فإليه تجتمعُ كلُّ أجزائها الموسيقيَّة التي فصّلناها قبل.

إنَّ كثيرًا من أسرار الجمال الفنِّيِّ الذي نُحسُّه في هذه القصيدة راجعٌ إلى إيقاعها وموسيقاها من غير شك.

٦- عاطفة القَصيدة:

الإمساكُ بالعاطفة يكون من مجمل عناصر القصيدة الأخرى، والعناصرُ الأخرى هاديةٌ إلى عاطفة الشِّعر، ثم هي متَّسقةٌ في الدلالة عليها في القصائد العظيمة الخالدة.

ونحن حين درسنا الرموز في عُنصري البناء والصوت ودلالات كلّ هذا، عرفنا جليًّا أن القصيدة ذاتُ شعورٍ واحد مستمرّ، يبدأ مراوغًا في مطلع القصيدة ذي السِّمات الجاهليَّة المتعمَّدة، ثم تتكشَّف العاطفة رويدًا رويدًا حين نجمع هذه البداية باللحظات الفائرة التي أكمل فيها حسَّانُ قصيدته بعد ذلك؛ وحالِ النشوة والاعتزاز والطرب التي انتابته حقيقةً وفَنًّا إلى نهاية قصيدته.

لقد انتابتنا نحن حالٌ من الدَّهشة؛ إذ كيف نقرأ أن القصيدة من جُزأين قِيلا في زمنين متباعدين اعتمادًا على الظاهر، ونحنُ هنا نُحِسُّ -وقد أتممنا قراءتها- بتيَّارٍ جارفٍ واحد! إن هذا كلَّه كان حادينا على إعادة قراءتها من جديد مرَّةً بعد مرَّة، وفي كل مرَّةٍ نطمئنُّ إلى صدق حدسنا، لا بل صدق شعورنا الذي أحسسْناه في أول بيت في القصيدة متناميًا ومتَّسِقًا إلى آخر بيت[١٢٣]، ولا سيَّما في القراءة الثانية والثالثة، وما بعدها من القراءات، ذلك أن الكشفَ عن مزايا الشعر الجيّد، وحقائقِه الفنيَّة، لا يمكن أن يُنتَج من قراءةٍ واحدة، بل من قراءات كثيرة، وكلَّما ازداد المرء قراءةً للقصيدة زاد شغَفًا بها، وعَجَبًا منها ومما فيها من الفنّ، وكلما أعاد القراءة في أزمنة مختلفة رجعتْ إليه حالُ الشَّغَف الأولى، وحالةُ الإعجاب تلك، ورجعت إليه تلك العواطف الجامحة التي تكتنف أبيات القصيدة. وذلك كلُّه بسبب الصدق الذي هو علَّةُ خلود الفنّ[١٢٤].

تلك العواطف الجامحة التي يُصْلِحها الإنشادُ ويُقرِّبُها، أعني الإنشاد بصوتٍ مرتفع متمثِّلين حالَ الشاعر حين إنشادها في القوم في ذلك الوقت، ومتمثِّلين حال المنشدين إيَّاها من المسلمين الفَرِحين بها وبالنصر بعد[١٢٥]، لا تخرجُ في تيارها العام عن أن تكون عاطفة حماسةٍ واعتزازٍ وطَرَبٍ وفخرٍ بالرسول -صلى الله عليه وسلم- والجيشِ المسلم، وأما ما يُخالطها من مدح الرسول -صلى الله عليه وسلم-، أو هجاء أبي سفيان بن الحارث، فلا يجري ماؤه خارجَ هذا التيَّار.

أما هجاؤه فهو عتابٌ لأبي سفيان أكبرَ منه هجاءً له، وهذا متَّسق، ولا سيَّما بعد استبعاد البيت الضعيف الذي فيه الهجاءُ المُفْرِط:

بأنَّ سُـــــــــيُوفَنا تركتْكَ عَـــــــــبدًا ... وعبدُ الدار ســـــــــــــــــادَتُها الإماءُ

وأما قول حسان له:

هَـجَـوْتَ مُـحَـمَّـدًا وَأَجَـبْـتُ عَـنْـهُ ... وَعِـنْـدَ اللهِ فِـي ذَاكَ الْـجَـزَاءُ
أَتَـهْـجُـوهُ وَلَسْـتَ لَـهُ بِـكُـفْءٍ ... فَشَـرُّكُـمَـا لِـخَـيْـرِكُـمَـا الْـفِـدَاءُ
هَـجَـوْتَ مُـبَـارَكًـا بَـرًّا حَـنِـيـفًـا ... أَمِـيـنَ اللهِ، شِـيـمَـتُـهُ الْـوَفَـاءُ
فَـمَـنْ يَـهْـجُـو رَسُـولَ اللهِ مِـنْـكُـمْ ... وَيَـمْـدَحُـهُ وَيَـنْـصُـرُهُ سَـوَاءُ

فإنَّ هذا، قياسًا لمن عَرَف أهاجيَّ حسان له، وإقذاعَه في القول له؛ فإنَّ هذا ليس بشيء، إلا أن يكون عتابًا يُذكِّره فيه بسيئ صنيعه من قبل.

وفي هذا التفسير مَقْنعٌ لمن أراد أن يحتجَّ بأنَّ القصيدة قيلتْ بعد إسلام أبي سُفيان بن الحارث وهم في طريق الفتح؛ فهي مقبولةٌ حينئذٍ؛ فأشقُّ ما في هذه الأبيات قوله: "ولستَ له بِكُفْءٍ"، وهو ليس له بِكُفءٍ في الجاهلية والإسلام، وقوله: "فشرُّكما لخيركما الفداء"، فإنَّ الشريَّة هنا ليست على الظاهر، بل على التفضيل، وإلا لقال قائلٌ: أخطأ حسانُ إذ زعم في الرسول شَرًّا ما، وعلى هذا الموضع يقف السُّهيليّ فيقول: "في ظاهر اللفظ بشاعة؛ لأن المعروف أن لا يقال: هو شرُّهما إلا وفي كليهما شرّ، وكذلك: شرٌّ منك. ولكن سيبويه قال: تقول: مررتُ برجلٍ شرٍّ منك إذا نقص عن أن يكون

مثله، وهذا يدفع الشناعة عن الكلام الأول، ونحوٌ منه قوله عليه السلام: شرُّ صفوف الرجال آخرها، يريد نقصان حظِّهم عن حظِّ الصف الأول كما قال سيبويه، ولا يجوز أن يريد التفضيل في الشر، والله أعلم"[١٢٦].

فهذه الأبياتُ من القصيدة ليستْ هجاءً قاصدًا، بل قولٌ في سبيل التذكير واللوم؛ بانتهاج الطريق الخَطِل، وترك سبيل المؤمنين، وبتراخي أبي سفيان الشَّديد عن إجابة الدعوة وانتهاجِ الصراط المستقيم.

رجعنا إذن إلى تيار القصيدة الهَزِج الطَّرِب المنتشي بالقوة والنصر؛ قوة الإيمان، وقوة الجُند الذي أفاءَ الله به على عباده؛ فأذلُّوا أهل مكة في ديارهم، وفتحوها عَنْوة.

ولو وازنَّا بين الهمزية، وإحدى قصائد حسّان الجاهلية المشهورة في الفخر بنفسه وبقومه، التي مطلعُها:

ألمْ تسألِ الربعَ الجديدَ التكلُّمَا ... بمدفَعِ أشداخٍ فَبُرقةِ أظلَمَا
أبى رسمُ دارِ الحيِّ أنْ يتكلَّمَا ... وهلْ يَنْطقُ المعروفَ مَنْ كانَ أبْكما(١٢٧)

لرأيناه يقف على الطَّلل، ويتحدث حديثَ الحب في مطلعها بستة عشر بيتًا، ثم ينطلقُ منه إلى الفخر الخالص، انطلاقًا لا ظلال فيه ولا مواربة:

سأُهْدِي لها في كلِّ عامٍ قصيدَةً ... وأقعدُ مكفيًّا بيثربَ مُكْرَمَا
ألستُ بِنِعْمَ الجَارُ يُؤْلِفُ بَيْتَهُ ... كَذِي العُرْفِ ذا مالٍ كثيرٍ ومُعْدِمَا
ونَدْمانِ صِدْقٍ تُمْطِرُ الخيرَ كَفُّهُ ... إذا راحَ، فيَّاضَ العَشِيَّاتِ خِضْرمَا(١٢٨)

والشاعرُ يمضي على هذا النمط عالي الصوت، رافعًا عقيرته، حتى ليقول في أقصى أبيات الفخر منها بقومه:

لنا حاضِرٌ فَعْمٌ وبَادٍ كأنَّهُ ... شَمَاريخُ رَضْوَى عِزَّةً وتكرُّمَا
مَتَى ما تَزِنَّا من مَعَدٍّ بعُصْبَةٍ ... وغَسَّانَ نَمْنَعْ حَوْضَنَا أن يُهَدَّمَا
بِكُلِّ فتًى عَارِي الأشَاجِعِ لاَحَهُ ... قِراعُ الكُمَاةِ يَرشَحُ المِسْكَ والدَّمَا
إذا اسْتَدْبرَتْنا الشَّمْسُ دَرَّتْ مُتُونُنا ... كأنَّ عروقَ الجَوْفِ يَنْضَحْنَ عَنْدَمَا
وَلَدْنا بَنِي العَنْقَاءِ وابنيْ مُحَرِّقٍ ... فَأَكْرِمْ بِنَا خَالًا وأَكْرِمْ بِنَا ابْنَمَا
نُسَوِّدُ ذا المالِ القليلِ إذا بَدَتْ ... مُرُوءَتُهُ فِينَا وإنْ كَانَ مُعْدِمَا
وإنَّا لَنَقْرِي الضَّيْفَ إنْ جَاءَ طَارِقًا ... من الشَّحمِ ما أمْسَى صَحِيحًا مُسَلَّمَا
أَلَسْنَا نَرُدُّ الكَبْشَ عنْ طِيَّةِ الهَوَى ... ونَقْلِبُ مُرَّانَ الوَشِيجِ مُحَطَّمَا
وَكَائِنْ تَرَى مِنْ سَيِّدٍ ذِي مَهَابَةٍ ... أَبُوهُ أَبُونَا وابنُ أختٍ ومَحْرَمَا
لَنَا الجَفَنَاتُ الغُرُّ يلمعنَ بالضُّحَى ... وأسيافُنا يقطُرْنَ من نجدةٍ دَمَا(١٢٩)

لشتَّان ما بين القصيدتين ثَمَّ في النَّفَس: نَفَسٍ جاهليٍّ خالص، لا يخرج عن أن يكون جاهليًّا، ونَفَسٍ يُلمع فيه إلماعًا بما كان في الجاهلية، لا يقصده لذاته، ولا يأسى عليه، بل يأسى على ما كان فيه، ولا يُحب لنفسه أن تُفيض في تلك الذكرى، إلا على قَبيل التَّذْكِرة بما كان.

إنَّ هذا هو ما يحق أن نزعمه من أثرٍ للإسلام في الشعر الجديد والمعاني[١٣٠]، لا نقولُ إنه إلانةٌ للشعر، بل نقول: إنها خبرةٌ جديدة، وتجربةٌ جديدةٌ مرَّ بها وآمَن بها الشاعر، فبدت الصورةُ في فنِّه الشعريّ مختلفة.

"لا يصدر في دفاعه عن الإسلام وهجائه المشركين عن تصورٍ دينيٍّ واضح المعالم، بل يخلط بين وقائع الحروب والأحداث الشخصية، ومعانٍ دينية يسيرةٍ لا تُعين على الاهتداء إلى أسلوبٍ فنيٍّ جديد...".

خاتمة:

- بَنى هذا البحث منهجَه في القراءة على توثيق النص أولًا -وهو المنهج الذي ندعو إليه قبل تحليل الشعر القديم- فأعاد ترتيبه وهذَّبه؛ إذ استبعد منه الأبيات التي نُحلتْ لحسان في القصيدة، وهي ثمانية أبيات، وهي أبياتٌ تؤثِّر في حقيقتي النصّ: الفنيَّة والتاريخية.

- انتهى البحث إلى أنَّ النصَّ إسلاميٌّ روحًا ومَوْلدًا، وليس جزءٌ منه جاهليًّا كما قد أشيعَ من قبل.

- وأنه ذو وَحْدةٍ نفسيَّة واحدة تغزوه وتَغْذُوه من أوله إلى آخره، وهذا الدليل الأكبرُ على إسلاميَّته التاريخية.

- أمَّا ما ورد في صدره من طلل وغزل وخمر، فقد وجدناها رموزًا للجاهلية على سبيل التذكر.

- ثم استغرق البحث في تحليل العناصر الفنية، فبحث عنصر الصورة وعلاقته بالجوِّ العام للقصيدة، ففسَّر غلبة الصور الحقيقية المادية على الصور البيانية المجازية بما يناسب طبيعة التوجُّه النفسي والعقليِّ في القصيدة؛ إذ إن أجواء الحماسة والفخر لا تترك مجالًا لتأليف الصور المجازية إلا ما كان محفوظًا من التعبير الشعري في قوالبه القديمة.

- ووقف البحث وقفةً أخرى متأنيةً على عنصر الموسيقا، وهو من أهم العناصر التي منحت الخلود للقصيدة، بل هو رأسُها؛ فانتهى إلى غلبة النبرة الخطابية الإنشادية الصادحة في القصيدة، في موسيقاها الداخلية والخارجية، وهذا ما يتفق مع جوِّ النص، وعاطفة الشاعر.

- أما العاطفة -وهي العنصر المستخلص من بقية العناصر، وهو العُنصرُ الذي يُمِدُّ بقية العناصر كذلك- فقد جعلناه خاتمة العناصر في التحليل، والعنصرَ الذي يصبُّ البحثُ فيه، فأثبتنا فيه أنَّ الشاعر كانت تغمره روح الحماسة والبهجة الإسلامية الجديدة، لا البهجة التي كانت تحمله على نوعٍ من الفخر الجاهلي في قصائده الجاهلية.

وبعد، فهذه القصيدة فيما قدَّمناه من منهجٍ في تحليل النصّ في صدر الإسلام، صورةٌ واضحةٌ ودقيقةٌ لفَنِّ الشعر عند حسان بن ثابتٍ في الإسلام، وهي صورةٌ من شعره الصحيح، الذي أثبتنا صحته، صورةٌ تحمل الجودة الفنِّيَّة، والفحولةَ التي كان يُوصفُ بها الشاعر قبل إسلامه، وهي صورةٌ ممتازةٌ عن صورة شعره الجاهلي؛ فهو هناك كان ينسج الشعر على مغزلٍ ما، لم يستبدله في الإسلام، بل استبدل نسيجَه؛ فرأينا ألوانًا جديدةً، وخيوطًا مختلفة، وإنْ بدت فيه بصمةُ الشاعر التي لا تختلف في جاهليته أو إسلامه، وهذا شأنُ الفنّ: مرآةٌ لنفس الشاعر وتطوره.

المصَادر والمراجع:

١. الاستيعاب، لابن عبد البر، أبي عمر يوسف بن عبد الله بن عبد البر القرطبي النَّمري (تحقيق عادل مُرشد، دار الأعلام، عَمّان، ط١/٢٠٠٢م).

٢. أسس الشعر العربي الكلاسيكي - الشعر العربي القديم، تأليف إيفالد فاجنر (ترجمة الدكتور سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر، القاهرة، ط٢/٢٠١٠م).

٣. الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصّة، للدكتور مصطفى سويف (دار المعارف، ط٤).

٤. أشكال الصراع في القصيدة العربية، الجزء الثاني: في عصر صدر الإسلام، للدكتور عبد الله التطاوي (مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ٢٠٠٢م).

٥. إشكالية تأريخ تأليف همزية حسان بن ثابت وبناؤها الفني (مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، ص٢٥٤-٢٦٤، المجلد ٣٣، العدد ٢، ٢٠٠٦م).

٦. الإصابة في تمييز الصحابة، لابن حجر أحمد بن علي العسقلاني (تحقيق علي محمد البجاوي، دار الجيل، بيروت، ط١/١٤١٢هـ).

٧. الأصوات اللغوية، للدكتور عبد الرحمن أيوب (مطبعة الكيلاني، القاهرة ١٩٦٨م).

٨. أصول النقد الأدبي، لأحمد الشايب (مكتبة النهضة المصرية، ط١٠/١٩٩٤م).

٩. أنساب الأشراف، للبلاذُري أحمد بن يحيى (الجزء الأول بتحقيق محمد حَميد الله، دار المعارف بمصر).

١٠.أهدى سبيل إلى علمي الخليل، لمحمود مصطفى (شرح وتحقيق سعيد محمد اللحام، عالم الكتب، بيروت، ط١/١٤١٧هـ).

١١.تاج العروس من جواهر القاموس، للمرتضى الزبيدي، محمد بن محمد بن عبد الرزاق (مطبعة حكومة الكويت).

١٢.تاريخ دمشق، لابن عساكر أبي القاسم علي بن الحسن بن هبة الله بن عبد الله الشافعي (تحقيق عمر بن غرامة العمري (دار الفكر، بيروت ١٩٩٥م).

١٣.تخريج الدلالات السمعية على ما كان في عهد رسول الله -صلى الله عليه وسلم- من الحرف والصنائع والعمالات الشرعية، للخزاعي، علي بن محمد بن سعود (تحقيق الدكتور إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٢/١٤١٩هـ) .

١٤.تنزيل الآيات على شرح الشواهد من الأبيات، أو: شرح شواهد الكشاف، لمحب الدين أفندي (المطبعة الكبرى، القاهرة ١٢٨١هـ).

١٥.تهذيب الآثار وتفصيل الثابت عن رسول الله من الأخبار، للطبري، أبي جعفر محمد بن جرير بن يزيد (تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة).

١٦.جامع البيان في تأويل القرآن، للطبري، أبي جعفر محمد بن جرير بن يزيد (تحقيق أحمد محمد شاكر، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١/١٤٢٠هـ).

١٧.الجملة في الشعر العربي، للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف (مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١/١٤١٠هـ).

١٨.حديث الأربعاء، للدكتور طه حسين (دار المعارف، القاهرة، ط١٣).

١٩.ديوان حسان بن ثابت (تحقيق الدكتور سيد حنفي حسنين، دار المعارف بمصر ١٩٧٤م).

٢٠.ديوان حسان بن ثابت (تحقيق الدكتور وليد عرفات، دار صادر، بيروت ١٩٧٤م، مصوَّرة عن طبعة منشورات جبّ التذكارية، لندن ١٩٧١م).

٢١.رسالة الغفران، لأبي العلاء المعرّي، أحمد بن عبد الله بن سليمان التنوخي (تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، القاهرة ط١/١٩٥٠م).

٢٢.الروض الأنف، للسُّهيلي أبي القاسم عبد الرحمن بن عبد الله بن أحمد (تحقيق طه عبد الرؤوف سعد، مكتبة الحاج عبد السلام شقرون، القاهرة ١٩٧١م).

٢٣.زاد المعاد في هدي خير العباد، لابن قيِّم الجوزية، محمد بن أبي بكر بن أيوب (مؤسسة الرسالة، ط٢٧/، بيروت ١٤١٥هـ).

٢٤.الزهرة، لأبي بكر محمد بن داود الأصفهاني (تحقيق الدكتور إبراهيم السامرائي، مكتبة المنار، الأردن- الزرقاء، ط٢/١٩٨٥م).

٢٥.السيرة النبوية، لعبد الملك بن هشام بن أيوب الحميري (تحقيق مصطفى السقا وآخرين، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط٢/١٩٥٥م).

٢٦.شرح القصائد السبع الطوال الجاهليَّات، لابن الأنباري، أبي بكر محمد بن القاسم (تحقيق وتعليق عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، ط٥).

٢٧.شرح ديوان حسان بن ثابت، وضعه وضبط الديوان عبد الرحمن البرقوقي (المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة ١٣٤٧هـ).

٢٨.شرح ديوان زُهير بن أبي سُلمى، صنعة أحمد بن يحيى ثعلب (دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٤٤م).

٢٩.صحيح مسلم، للإمام مسلم بن الحجاج القشيري (دار الجيل، بيروت ٢٠٠٩م).

٣٠.طبقات فحول الشعراء، لمحمد بن سلّام الجمحيّ (قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، النشرة الثانية التي ارتضاها المحقق، دار المدني، جدة).

٣١.العيون الغامزة على خبايا الرامزة، للدماميني، بدر الدين أبي عبد الله محمد ابن أبي بكر (تحقيق الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢/١٤١٥هـ).

٣٢.فنون الأدب، تأليف هـ ب. تشارلتون (تعريب زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٥٤م).

٣٣.في الأدب والنقد الأدبي، للدكتور السعيد الورقي (دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ٢٠١٨م).

٣٤.في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية: آفاقٌ جديدة، للدكتور سعد مصلوح (منشورات جامعة الكويت ٢٠٠٣م).

٣٥.في الشعر الإسلامي والأمويّ، للدكتور عبد القادر القط (دار النهضة العربية، بيروت ١٩٨٧م).

٣٦.في النص الإسلامي والأموي، للدكتور محمد بن علي الهرفي (مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١/١٩٩٨م).

٣٧.القاموس المحيط، للفيروز آبادي، أبي طاهر محمد بن يعقوب بن محمد الشيرازي (تحقيق محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٨/٢٠٠٥م).

٣٨.قراءة النص الشعري: صدر الإسلام والعصر الأموي، للدكتور فوزي أمين (دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ٢٠٠٩م).

٣٩.قضايا النقد الأدبي والبلاغة، للدكتور محمد زكي العشماوي (دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٧م).

٤٠.القوافي، للتنوخي، أبي يعلى عبد الباقي بن عبد الله بن المحسن (تحقيق الدكتور عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٧٥م).

٤١.قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر، للدكتورة بنت الشاطئ عائشة عبد الرحمن (دار المعارف، القاهرة، ط٢/١٩٧٠م).

٤٢.لغة الشعر العربي الحديث، للدكتور السعيد الورقي (دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ٢٠٠٥م).

٤٣.المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، للدكتور عبد الله الطيب (مطبعة حكومة الكويت، ط٣/١٩٩٨م).

٤٤.المزهر في علوم اللغة وأنواعها، للسيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر بن محمد الخضيري (دار إحياء الكتب العربية، القاهرة ١٩٥٨م).

٤٥.المستدرك على الصحيحين، للحاكم، محمد بن عبد الله النيسابوري (تحقيق مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١/١٤١١هـ).

٤٦.معجم الأدباء، لياقوت بن عبد الله الحموي (تحقيق مرجليوث، لايدن ١٩٠٧م).

٤٧.معجم الشعراء، للمرزباني، محمد بن عمران بن موسى (تحقيق عبد الستار أحمد فراج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة الذخائر ٩٣).

٤٨.معجم المعالم الجغرافية الواردة في السيرة النبوية، لعاتق بن غيث البلادي (دار مكة للنشر والتوزيع، ط١/١٤٠٢هـ).

٤٩.معرفة الصحابة، لأبي نُعيم الأصبهاني، أحمد بن عبد الله بن إسحاق (تحقيق عادل بن يوسف العزازي، دار الوطن للنشر، الرياض، ط١/١٤١٩هـ).

٥٠.مناهج التحليل النقدي للخطاب، تحرير روث فوداك وميشيل ماير (ترجمة حسام أحمد فرج وعزة شبل محمد، المركز القومي للترجمة، القاهرة ٢٠١٤م).

٥١.منهج البحث التاريخي، للدكتور حسن عثمان (دار المعارف، القاهرة، ط٨).

٥٢.موسيقى الشعر، للدكتور إبراهيم أنيس (مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٢/١٩٥٢م).

٥٣.النهاية في غريب الحديث والأثر، لابن الأثير، أبي السعادات المبارك بن محمد الجزري (تحقيق طاهر أحمد الزاوى ومحمود محمد الطناحي، المكتبة العلمية، بيروت ١٩٧٩م).

الهوامش:

(١) انظر: في الشعر الإسلامي والأمويّ، للدكتور عبد القادر القط ص٤٦ (دار النهضة العربية، بيروت ١٩٨٧م).

(٢) انظر: في النص الإسلامي والأموي، للدكتور محمد بن علي الهرفي ص٤٨ وما بعدها (مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١/١٩٩٨م).

(٣) انظر: قراءة النص الشعري: صدر الإسلام والعصر الأموي، للدكتور فوزي أمين ص١٩ وما بعدها (دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ٢٠٠٩م).

(٤) انظر: قراءة النص الشعري، للدكتور فوزي أمين ص٢٦.

(٥) انظر: أشكال الصراع في القصيدة العربية، الجزء الثاني: في عصر صدر الإسلام، للدكتور عبد الله التطاوي ص١٣٧ وما بعدها (مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ٢٠٠٢م).

(٦) انظر: إشكالية تأريخ تأليف همزية حسان بن ثابت وبناؤها الفني، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، ص٢٥٤-٢٦٤، المجلد ٣٣، العدد ٢، ٢٠٠٦م.

(٧) انظر: المصدر السابق ص٢٥٤.

(٨) انظر: المصدر السابق ص٢٥٤.

(٩) انظر: المصدر السابق ص٢٥٤.

(١٠) انظر: المصدر السابق ص٢٥٤ وما بعدها.

(١١) انظر: المصدر السابق ص٢٦٠.

(١٢) المصدر السابق ٢٦٠-٢٦٢.

(١٣) انظر: المصدر السابق ص٢٦١، وشرح البرقوقي المشار إليه على ديوان حسان بن ثابت هو المنشور بالمكتبة التجارية الكبرى، القاهرة ١٣٤٧هـ، وضعه وضبط الديوان وصححه عبد الرحمن البرقوقي.

(١٤) هما: نشرة الدكتور وليد عرفات (دار صادر، بيروت ١٩٧٤م)، ونشرة الدكتور سيد حنفي حسنين (دار المعارف بمصر ١٩٧٤م).

(١٥) من هذه الأدوات والإجراءات: نوع الحجاج وشكله، التضمينات وتكوين النصوص، النبر والتنغيم، ترتيب الكلمات، اختيار الموضوع، الحبك، الصور البلاغية، البنى التركيبية، تحليل البنى الكبرى، تحليل المعاني الداخلية الجزئية، تحليل السياق. وفي العموم تهدف هذه المنهجية إلى أن تكون مرنة، وتجدر الإشارة إلى "عدم وجود منهجيَّةٍ ثابتة للتحليل النقدي للخطاب" (مناهج التحليل النقدي للخطاب: التاريخ والبرنامج والنظرية والمنهجية، بقلم روث فوداك وميشيل ماير، ضمن كتاب: مناهج التحليل النقدي للخطاب، تحرير روث فوداك وميشيل ماير ص ٦٧-٧٣ (ترجمة حسام أحمد فرج وعزة شبل محمد، المركز القومي للترجمة، القاهرة ٢٠١٤م).

(١٦) انظر: السيرة النبوية، لعبد الملك بن هشام بن أيوب الحميري ٤٢١/٢-٤٢٢ (تحقيق مصطفى السقا وآخرين، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط٢/١٩٥٥م).

(١٧) مدخل إلى نشر التراث العربي، للدكتور محمود محمد الطناحي ص٢١٦ (مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط١/١٤٠٥هـ).

(١٨) صحابيٌّ حجازيٌّ من خزاعة، كان أحدَ من يحمل ألوية خُزاعة يوم فتح مكة، وهو صاحب الصَّريخ حين نقضت بنو بكر وقريشٌ العهدَ الذي كان بينهم وبين الرسول -صلى الله عليه وسلم- فقتلوا رجلًا من خزاعة من بني كعبٍ حلفاء النبيّ، فخرج عمرو بن سالم حتى قدِم على رسول الله -صلى الله عليه وسلم- المدينةَ في عدّةٍ من قومه، فوقف عليه وهو جالسٌ في المسجد بين ظهراني الناس، فقال هذا الشعر (الإصابة في تمييز الصحابة، لابن حجر أحمد بن علي العسقلاني ٦٣٢/٤، تحقيق علي محمد البجاوي، دار الجيل، بيروت، ط١/١٤١٢هـ).

(١٩) كان مما قاله يستصرخ النبيَّ -صلى الله عليه وسلم-:

لاهُـمَّ إنِّـي نَـاشِـدٌ مُـحَـمَّـدَا
حِـلْـفَ أَبِـيـنَـا وَأَبِـيـهِ الأَتْـلَـدَا
إنَّ قُـرَيْشًـا أَخْـلَـفُـوكَ الـمَـوْعِـدَا
وَنَـقَـضُـوا مِـيـثَـاقَـكَ الـمُـوَكَّـدَا
فَـانْـصُـرْ هَـدَاكَ اللهُ نَـصْـرًا أَبَـدَا
هُـمْ بَـيَّـتُـونَـا بِـالـوَتِـيـرِ هُـجَّـدَا
فَـقَـتَّـلُـونَـا رُكَّـعًـا وَسُـجَّـدَا

(انظر الرجز كاملًا في: معرفة الصحابة، لأبي نُعيم الأصبهاني أحمد بن عبد الله بن إسحاق ص٢٠١٣ (تحقيق عادل ابن يوسف العزازي، دار الوطن للنشر، الرياض، ط١/١٤١٩هـ).

(٢٠) معرفة الصحابة، لأبي نُعيم ص٢٠١٣.

(٢١) الاستيعاب، لابن عبد البر، أبي عمر يوسف بن عبد الله بن عبد البر القرطبي النَّمري ص٥١٠ (تحقيق عادل مُرشد، دار الأعلام، عَمّان، ط١/٢٠٠٢م).

(٢٢) السيرة النبوية، لابن هشام ٤٢١/٢.

(٢٣) انتقدتْ رواية ابن إسحاق لبعض أنواعٍ من الشعر، كروايته الشعر عمن لم يُعرف بالشعر، وروايته الشعر عن الأمم القديمة البائدة كعادٍ وثمود، وروايته شيئًا من الشعر الركيك الذي لا تصح نسبتُه إلى العرب (انظر: طبقات فحول الشعراء، لمحمد بن سلّام ص٧-١١، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، النشرة الثانية التي ارتضاها المحقق، دار المدني، جدة)، والقول في رواية ابن إسحاق للشعر وتحريرُ ذلك -وخاصَّةً مما لم يُنتقد عليه من تلك الأنواع- مما لا يقوم بمثله هذا الموضع، فهو يحتاج إلى بحثٍ مفردٍ مطوَّل.

(٢٤) ديوان حسان بن ثابت ١١/٢.

(٢٥) انظر: منهج البحث التاريخي، للدكتور حسن عثمان ص١١٧-١١٨ (دار المعارف، القاهرة، ط٨).

(٢٦) الديوان ١١/٢.

(٢٧) الديوان ١٧/١.

(٢٨) الروض الأنف، للسُّهيلي أبي القاسم عبد الرحمن بن عبد الله بن أحمد ١٨٧/٤ (تحقيق طه عبد الرؤوف سعد، مكتبة الحاج عبد السلام شقرون، القاهرة ١٩٧١م).

(٢٩) الديوان ١٨/١.

(٣٠) الديوان ١٣/٢.

(٣١) الروض الأنف ١٨٩/٤.

(٣٢) تنزيل الآيات على شرح الشواهد من الأبيات، أو: شرح شواهد الكشاف، لمحب الدين أفندي ص٨ (المطبعة الكبرى، القاهرة ١٢٨١هـ). وانظر: ديوان حسان ٢٠/١.

(٣٣) شرح شواهد الكشاف ص٣٣٥.

(٣٤) انظر: شرح ديوان زُهير بن أبي سُلمى، صنعة أحمد بن يحيى ثعلب ص٦٣ (دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٤٤م).

(٣٥) انظر: رسالة الغفران، لأبي العلاء المعرّي، أحمد بن عبد الله بن سليمان التنوخي ص٢٢٦ (تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، القاهرة ط١/١٩٥٠م)، وانظر: ديوان حسان ٢١/١.

(٣٦) انظر: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، للسيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر بن محمد الخضيري ٤٤٢/٢ (دار إحياء الكتب العربية، القاهرة ١٩٥٨م)، وانظر: ديوان حسان ٢١/١.

(٣٧) اعتمدتُ في النصّ الذي أقابلُ عليه رواية (السيرة النبوية) ٤٢١/٢-٤٢٢، ما عدا البيت الثامن والعشرين، فقد أسقطته لضعفه، وذكرت مكانه في موضعه. وسوف أقابل على هذه الرواية روايةَ الديوان ١٧/١-١٨ من طريق محمد بن حبيبٍ (تحقيق الدكتور وليد عرفات)، وكلتا الروايتين وافية مع اختلافٍ في ترتيب بعض الأبيات واختلافٍ في بعض اللفظ، وأثبتنا كذلك بعض الفروق المؤثِّرة في المصادر الأخرى.

(٣٨) قال العدوي معلقًا في النسخة: "ويُروى: ما لطيفٍ" (انظر ديوان حسان بتحقيق الدكتور سيد حنفي ص٧١).

(٣٩) خبر كأنَّ في البيت محذوف، تقديره: كأنَّ في فيها خبيئةً (انظر: الروض الأنف ١٨٦/٤)، وبعد هذا البيت في رواية الديوان:

عـــلى أنيـــــابِها، أو طعـــمُ غَـــــضٍّ من التُّـــــــفَّاحِ هَصَّـــــــرَهُ اجْتِنـــــــاءُ

وهو ضعيف، أو موضوعٌ كما حكم عليه السُّهيلي.

(٤٠) المَغْث: الضرب باليد، واللحاء من الملاحاةُ: السِّباب باللسان (انظر: الروض الأنف ١٨٧/٤).

(٤١) في صحيح مسلم ١٦٤/٧: "ثكلت بُنيَّتي... تثير النقع من كَنَفَيْ كَداء".

(٤٢) في رواية الديوان: "يُبارين الأسنَّةَ مُصْغِياتٍ..."، وفي صحيح مسلم: "يُبارين الأعنَّة مصعدات".

(٤٣) في رواية الديوان: "تُلَطِّمُهُنَّ"، بالتاء. وفي معض المعاجم: "يُطلِّمهُنَّ" من الطَّلْم، والطَّلْم: ضربك خبزة المَلَّة بيدك لتنفض ما عليها من الرماد. والطُّلْمة: خبزة المَلَّة (انظر مثلًا: تاج العروس: طلم).

(٤٤) في صحيح مسلم ١٦٤/٧: "فإن أعرضتموا عنَّا اعتمرنا".

(٤٥) في صحيح مسلم ١٦٤/٧: "لضراب يومٍ"، وفي الديوان: يُعِينُ. وبعد هذا البيت في الديوان، الأبياتُ على التوالي التي أولُها: "وقال الله قد يسَّرتُ..."، "لنا في كل يومٍ من معَدٍّ..."، "فنُحكم بالقوافي..."، " وقال الله قد أرسلت"، "شهدت به..."، ثم: "وجبريل...".

(٤٦) في رواية الديوان: "أمينُ الله فينا". وبعده في الديوان حتى آخر القصيدة الأبيات: "ألا أبلغ أبا سفيان..."، "هجوت محمدًا..."، "أتهجوه..."، "هجوت مباركًا..."، "فمن يهجو..."، "فإنَّ أبي..."، "فإما تثقفنّ..."، "أولئك معشرٌ..."، "وحلف الحارث..."، "لساني صارم".

(٤٧) في صحيح مسلم ١٦٤/٧: "يَقُولُ الْحَقَّ لَيْسَ بِهِ خَفَاءُ".

(٤٨) في رواية الديوان: "وَقَوْمي صَدَّقُوهُ... فقلتُم ما نقومُ وما نشاءُ".

(٤٩) الشطر الثاني في رواية الديوان: "فأنتَ مُجَوَّفٌ نَخِبٌ هَواءُ".

(٥٠) في الديوان: "يَسَّرْتُ جُنْدًا". وبعده في (السيرة) وقد ضُعِّف وشُكَّ فيه:

بأنَّ سُـــــيُوفَنا تركتْكَ عَـــــبدًا وعبـــدُ الدار ســـادَتْها الإماءُ

(٥١) في الديوان: "فأجبتُ"، بالفاء، وكذا في صحيح مسلم ١٦٤/٧ (دار الجيل، بيروت).

(٥٢) في تفسير الطبري ١١٧/١٩: "أتشتُمُه ولست...".

(٥٣) في صحيح مسلم ١٦٤/٧: "هجوتَ محمدًا... رسول الله شيمته...".

(٥٤) في الديوان، وصحيح مسلم ١٦٤/٧: "فمن يهجو"، على الإخبار لا السؤال.

(٥٥) في الديوان بعد هذا البيت ثلاثةُ أبياتٍ ضعيفةٌ؛ كما سبق تبيانه، وهي:

فَإِمَّـــا تَثْقَفَـــنَّ بنُـــو لُـــــؤَيٍّ جذَيْمَـــةَ، إنَّ قَتْلَهُـــمُ شِفَـــــاءُ
أولئكَ معشرٌ نَصَروا علينـــــا ففي أظْفارِنـــا مِنْهُـــمْ دِمـــاءُ
وَحِلْـــفُ الحارِثِ بْنِ أبي ضِرَارٍ وَحِلْـــفُ قُرَيْظَـــةٍ مِنَّـــا بَـــرَاءُ

(٥٦) أبو سفيان بن الحارث واحدٌ من شعراء قريش، بل وُصف بأنه بشاعر قريشٍ في الجاهلية (انظر: معجم الشعراء، للمرزباني، محمد بن عمران بن موسى ص ٢٧٣، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة الذخائر ٩٣)، كان يهاجي حسانَ بن ثابتٍ قبل إسلامه، وينافح عن المشركين (انظر مثلًا: سيرة ابن هشام ٢٧٢/٣، ٢١٢/٣)، ثم أسلم يوم الفتح قبل دخول الرسول -صلى الله عليه وسلم- مكة فحسُن إسلامُه (انظر: الإصابة في تمييز الصحابة، لابن حجر أحمد بن علي العسقلاني ١٧٩/٧ (تحقيق علي محمد البجاوي، دار الجيل، بيروت، ط١٤١٢/١هـ).

(٥٧) وأبو سفيان هو القائل معتذرًا إلى الرسول -صلى الله عليه وسلم- وهو في طريقه إلى الفتح:

لَعَمْرُك إنِّي يَوْمَ أَحْمِلُ رَايَةً ... لِتَغْلِبَ خَيْلُ اللّاتِ خَيْلَ مُحَمَّدِ
لَكَالْمُدْلِجِ الْحَيْرَانِ أَظْلَمَ لَيْلُهُ ... فَهَذَا أَوَانِي حِينَ أُهْدَى وَأَهْتَدِي

(انظر: السيرة النبوية ٤٠٠/٢).

(٥٨) قال ابن هشام: "بلغني عن الزُّهري أنه قال: لما رأى رسول الله -صلى الله عليه وسلم- النساء يلطمن الخيل بالخُمُر تبسَّم إلى أبي بكر الصديق" (السيرة النبوية ٤٢٤/٢).

(٥٩) السيرة النبوية ٢٦/٢.

(٦٠) انظر: زاد المعاد في هدي خير العباد، لابن قيّم الجوزية، محمد بن أبي بكر بن أيوب ٤١٦/٣ (مؤسسة الرسالة، ط٢٧/، بيروت ١٤١٥هـ).

(٦١) انظر: أشكال الصراع في القصيدة العربية، الجزء الثاني: في عصر صدر الإسلام، للدكتور عبد الله التطاوي ص١٥١.

(٦٢) السيرة النبوية ٤٢١/٢.

(٦٣) ديوان حسان بن ثابت ١٧/١ (تحقيق عرفات).

(٦٤) إشكالية تأليف همزية حسان ص٢٥٦.

(٦٥) واضحٌ ما في رواية البيت من اضطراب، حيثُ روي بالإقواء؛ فلعله خطأ ناسخ قديم.

(٦٦) تهذيب الآثار وتفصيل الثابت عن رسول الله من الأخبار، للطبري، أبي جعفر محمد بن جرير بن يزيد ٦٦٤/٢، (تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة).

(٦٧) المستدرك على الصحيحين، للحاكم، محمد بن عبد الله النيسابوري ٧٦/٣ (تحقيق مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١٤١١/١هـ).

(٦٨) تخريج الدلالات السمعية على ما كان في عهد رسول الله -صلى الله عليه وسلم- من الحرف والصنائع والعمالات الشرعية، للخزاعي، علي بن محمد بن سعود ٢٢٤/١ (تحقيق الدكتور إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١٤١٩/٢هـ).

(٦٩) مثل ما مرَّ في: تخريج الدلالات السمعية ٢٢٤/١.

(٧٠) جامع البيان في تأويل القرآن، للطبري، أبي جعفر محمد بن جرير بن يزيد ١١٧/١٩ (تحقيق أحمد محمد شاكر، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١٤٢٠/١هـ).

(٧١) الاستيعاب ص١٧٤.

(٧٢) العدويُّ هو أحمد بن محمد بن حميد القرشي، حجازيٌّ نشأ بالعراق، وكان أديبًا، راويةً، شاعرًا. له من التصانيف: كتاب أنساب قريش، وكتاب المثالب، وكتاب الانتصار في الردّ على الشعوبية، وكتاب فضائل مُضَر (ترجمته في: معجم الأدباء، لياقوت بن عبد الله الحموي ١٣١/٤، تحقيق مرجليوث، لايدن ١٩٠٧م).

(٧٣) انظر: ديوان حسان ص٧٣ (تحقيق الدكتور سيد حنفي).

(٧٤) العمل الفني في حقيقته تخطيط متكامل، وليس عشوائيًّا، "وقد وقف برجسون عند هذه الحركة من التخطيط المجرَّد إلى التخطيط المحقَّق محاولًا أن يتبيّن دقائقها، فقال: إنَّ أول مميزاتها أنها حركة من الكل إلى الأجزاء، وليس العكس...، أضف إلى ذلك أنَّ حركته هذه تمضي بين عدة مستويات نفسية، ولا تبقى في نطاق مستوى واحد... ومن مميزاتها كذلك أنها تأتي بتغيُّراتٍ لم تكن منتظرة تطرأ على التخطيط العام...، وفي هذا التغيُّر يوجد عنصر الطرافة أو الجِدَّة... ومعنى تغيُّر التخطيط أن يكون مرنًا وليس جامدًا، إلا أنَّ القِسط من الصلابة الذي يحتفظ به بالرغم من هذه المرونة هو الذي يمكِّنه من مقاومة التغيُّر إلى حدٍّ ما" (انظر: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصّة، للدكتور مصطفى سويف ص٢١١، دار المعارف، ط٤).

(٧٥) انظر: الروض الأُنُف، للسُّهيلي ١٨٤/٤.

(٧٦) انظر: معجم المعالم الجغرافية الواردة في السيرة النبوية، لعاتق بن غيث البلادي ص١٩٩-٢٠٠ (دار مكة للنشر والتوزيع، ط١/١٤٠٢هـ).

(٧٧) وجد بعض الباحثين أنَّ الأسماء الواردة في قصائد الشعر القديم ليست لها في الغالب أهمية حقيقية (انظر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي - الشعر العربي القديم، تأليف إيفالد فاجنر ص٣٠٥-٣٠٦ (ترجمة الدكتور سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر، القاهرة، ط٢/٢٠١٠م).

(٧٨) انظر: في النص الإسلامي والأموي، للدكتور محمد بن علي الهرفي ص٤٨.

(٧٩) انظر: المصدر السابق ص٤٩.

(٨٠) انظر: المصدر السابق ص٤٩.

(٨١) من ذلك قوله مثلًا:

ديارٌ لشعثاءِ الفُؤادِ وتِرْبِها	ليالِيَ تحتلُّ المَرَاض فتَغْلَمَا

(الديوان ص١٢٦ نشرة الدكتور سيد حنفي)، وقوله:

لعَمر أبيكِ الخيرِ يا شعثُ ما نَبَا	عليَّ لساني في الخُطوبِ ولا يدي

(المصدر السابق ص١٣٢)، وقوله:

إذا انبتَّ أسبابُ الهوى وتصدَّعَتْ	عصا البَيْن لم تسطعْ لشعثاءَ مَطْلَبَا

(المصدر السابق ص١٤٩)، وغير ذلك من المواضع.

(٨٢) ديوان حسان بن ثابت ص١٨٢ (بتحقيق الدكتور سيد حنفي حسنين).

(٨٣) في الأدب والنقد الأدبي، للدكتور السعيد الورقي ص٥٢، (دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ٢٠١٨م).

(٨٤) فنون الأدب، تأليف هـ ب. تشارلتون ص٧-٨ (تعريب زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٥٤م).

(٨٥) قيل هذا، واسمها: شعثاء بنت كاهن الأسلمية، ولدتْ له أمَّ فراس. وقيل: بل كان يُشبِّبُ بشعثاء بنت سلّام بن مِشْكم اليهوديّ (انظر: الروض الأُنُف ١٨٦/٤).

(٨٦) تجنح الدراسات التي جمعت أسماء المحبوبات في شعر الغزل -وخاصة الأموي منه- إلى أنها أسماء غير حقيقية، أو أسماء خيالية؛ لكيلا تُفتضح المحبوبة بذكر اسمها الحقيقي (انظر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي - الشعر العربي القديم، تأليف إيفالد فاجنر ص٣٠٤-٣٠٥.

(٨٧) يرى الدكتور عبد القادر القط أنَّ مطلع القصيدة إسلامي، وأنَّ الحديث الصريح عن الخمر ثابتٌ في قصيدةٍ أخرى إسلامية لحسان بن ثابت افتتحها بذكر الخمر، وهي قوله:

تَبَلَتْ فُؤادَكَ في المنَام خريدةٌ	تَسقي الضَّجِيعَ ببارِدٍ بسَّامِ
كالمِسْكِ تخلِطُه بماءِ سحابةٍ	أو عاتقٍ كَدَمِ الذَّبيحِ مُدَامِ

(انظر: في الشعر الإسلامي والأمويّ ص٤٣).

(٨٨) انظر: شرح القصائد السبع الطوال الجاهليَّات، لابن الأنباري، أبي بكر محمد بن القاسم ص٣٧١ (تحقيق وتعليق عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، ط٥).

(٨٩) يُفهم من كلام الدكتور عبد الله التطاوي ميلُه إلى أنَّ القصيدة قيلت قبل تحريم الخمر، وأنَّ القول بأن صدرها قد نُظم في الجاهلية "يفتقد الوجاهة النقدية" (انظر: أشكال الصراع في القصيدة العربية، الجزء الثاني: في عصر صدر الإسلام ص١٤٨، ١٥١).

(٩٠) انظر: شرح القصائد السبع الطوال الجاهليَّات ص٣٧١.

(٩١) شرب الخمر في مثل هذه الموضع له دلالتان: وهم السيادة، والدفع إلى العطاء والكرم. ويمكن تحليل الرمز في قصائد أخرى إسلامية لحسان بدأها بمطالع جاهلية (انظر: في الشعر الإسلامي والأموي، للدكتور عبد القادر القط ص٤٦-٤٨).

(٩٢) وعلى هذا نحمل الرواية الواردة في الاستيعاب ص١٦٤-١٦٥ -إن هي صحَّتْ- : "هجم حسان على فتية من قومه يشربون الخمر، فعيَّرهم في ذلك، فقالوا: يا أبا الوليد ما أخذنا هذه إلا منك، وإنا لنهمُّ بتركها ثم يثبطنا عن ذلك قولك:

وَنَشْرَبُهَا فَتَتْرُكُنَا مُلُوكًا	وَأُسْدًا مَا يُنَهْنِهُنَا اللِّقَاءُ

فقال: هذا شيءٌ قُلتُه في الجاهلية، والله ما شربتُها منذ أسلمت".

فلا تناقض؛ إذ المعنى: "هذا معنى من معاني الجاهلية التي أعرفها، وإنما كرَّرته هنا حين أردتُ أن أصف حالنا الجاهلية، والله ما شربتُها منذ أسلمت، فلا تُعَوِّلوا عليه، وافهموا ما أردت".

(٩٣) قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر، للدكتورة عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) ص٦٦ (دار المعارف، القاهرة، ط٢/١٩٧٠م).

(٩٤) هذا لا ينفي وجود التصوير الكثيف في بعض مقامات الفخر، كما في قصيدة ابن زيدون: "ما على ظبْيَ باسُ"، ولكنا نحكم هنا على الأغلب من أمر الشعراء.

(٩٥) تاريخ دمشق، لابن عساكر أبي القاسم علي بن الحسن بن هبة الله بن عبد الله الشافعي ٢٩٥/٣٣ (تحقيق عمر بن غرامة العمري (دار الفكر، بيروت ١٩٩٥م).

(٩٦) الأبيات في: تاريخ دمشق ١٥٢/١٥ مع اختلاف في بعض الألفاظ. وانظر ها هنا كلام الدكتور طه حسين في مقاله: الخمر قبل أبي نُواس، في: حديث الأربعاء ٧١/٢ وما بعدها (دار المعارف، القاهرة، ط١٣).

(٩٧) انظر كلام الدكتور العشماوي في شرحه نظرية كولردج في: قضايا النقد الأدبي والبلاغة، للدكتور محمد زكي العشماوي ص٦٦ (دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٧م).

(٩٨) أنساب الأشراف، للبلاذُري أحمد بن يحيى ٣٥٦/١ (الجزء الأول بتحقيق محمد حَميد الله، دار المعارف بمصر).

(٩٩) ديوان حسان بتحقيق الدكتور سيد حنفي ص٧٤.

(١٠٠) الزهرة، لأبي بكر محمد بن داود الأصفهاني ص٦٨٨ (تحقيق الدكتور إبراهيم السامرائي، مكتبة المنار، الأردن- الزرقاء، ط٢/١٩٨٥م).

(١٠١) النهاية في غريب الحديث والأثر، لابن الأثير، أبي السعادات المبارك بن محمد الجزري ٤٩٧/٤ (تحقيق طاهر أحمد الزاوى ومحمود محمد الطناحي، المكتبة العلمية، بيروت ١٩٧٩م).

(١٠٢) انظر: الروض الأنف، للسُّهيلي ١٨٨/٤.

(١٠٣) القاموس المحيط، للفيروز آبادي، أبي طاهر محمد بن يعقوب بن محمد الشيرازي (طلم)، تحقيق محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٨/٢٠٠٥م.

(١٠٤) وقد تعقَّبه الزبيديُّ فقال: "قال شيخنا: بل هي (أي رواية "يلطِّمهن") صحيحةٌ جرى عليها أكثر أئمة السير رواية ودراية، وهى أظهر في المعنى" (انظر: تاج العروس من جواهر القاموس، للمرتضى الزبيدي، محمد بن محمد بن عبد الرزاق(طلم)، مطبعة حكومة الكويت).

(١٠٥) انظر في العلاقة بين الصورة والعاطفة، وأنهما متلازمان في العمل الأدبي: قضايا النقد الأدبي والبلاغة، للدكتور محمد زكي العشماوي ص٧١.

(١٠٦) انظر: أهدى سبيل إلى علمي الخليل، لمحمود مصطفى ص٤٩ (شرح وتحقيق سعيد محمد اللحام، عالم الكتب، بيروت، ط١/١٤١٧هـ).

(١٠٧) العصب: إسكان الخامس المتحرك، وإنما سمي عصبًا؛ لأن حركة الحرف اعتُصبت منه فمُنع أن يتحرك، وكلُّ شيءٍ عصبته فمنعتَه الحركة فهو معصوب (العيون الغامزة على خبايا الرامزة، للدماميني، بدر الدين أبي عبد الله محمد ابن أبي بكر ص٨٣، تحقيق الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢/١٤١٥هـ).

(١٠٨) انظر: العيون الغامزة ص١٦٢.

(١٠٩) انظر هذا الرأي في: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، للدكتور عبد الله الطيب ١٣٤/١ (مطبعة حكومة الكويت، ط٣/١٩٩٨م). وقد عرض لهذا بعض العروضيين، ولا حاجة بنا إلى إثبات الخلاف في ذلك (انظر مثلًا: العيون الغامزة على خبايا الرامزة ص١٦٨).

(١١٠) انظر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة ص١٠٦.

(١١١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ٤٠٦/١.

(١١٢) مع أنَّ من الشعراء المحدثين من يتمسَّك وهو ينسج القصيدة بسمة الإنشادية، يقول أحمد رامي مثلًا: "أنا لا أكتب الشعر أبدًا، بل أغنِّيه" (انظر: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصّة، للدكتور مصطفى سويف ص٢٣٩).

(١١٣) نتفق مع الدكتور إبراهيم أنيس في أن "موسيقى الشعر لا تبرز ولا تُحدث أثرها في النفوس إلا مع الإنشاد" (انظر كتابه: موسيقى الشعر ص١٥٨، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ، ط٢/١٩٥٢م).

(١١٤) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ٤٠٧/١.

(١١٥) المرشد، للدكتور عبد الله الطيب ٤٠٣/١.

(١١٦) انظر: أهدى سبيل إلى علمي الخليل ص٥١.

(١١٧) انظر: موسيقى الشعر، للدكتور إبراهيم أنيس ص٧٤.

(١١٨) يرى برجسون أنَّ للإيقاع وظيفةً مهمة في تذوق العمل الفنّي؛ "فهو يساعد على تحطيم الفواصل بين شعورنا وشعور الفنَّان، فيتيح لنا الدخول معه في عالم شعوري واحد" (انظر: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصّة، للدكتور مصطفى سويف ص٢١١).

(١١٩) انظر مقال: دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر، لبارتون جونسون ص١٥١ (ترجمة الدكتور سيد البحراوي، مجلة الفكر العربي، عدد ٢٥). وانظر: الجملة في الشعر العربي، للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف ص١٠١، وانظر ما كتبه الدكتور سعد مصلوح تحت عنوان: ثابت الوزن متغيّر الإيقاع، في كتابه: في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية: آفاقٌ جديدة ص٢٤٨ (منشورات جامعة الكويت ٢٠٠٣م).

(١٢٠) يقول التنوخي في كتاب القوافي: "والغرض في اختيارهم حروف المد واللين للوصل ما يتأتى فيها من مدّ الصوت، وأنه يمكن فيها من ذلك ما لا يمكن في غيرها" (القوافي، للتنوخي، أبي يعلى عبد الباقي بن عبد الله بن المحسن ص١٢٥، تحقيق الدكتور عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٧٥م).

(١٢١) القوافي في الشعر العربي غالبًا تنتهي بحركة طويلة، والحركات هي أقوى الأصوات إسماعًا، وهي أصواتٌ مجهورةٌ يخرج الهواءُ عند النطق بها من الفم دون أن تعترضه أعضاء النطق العليا على الإطلاق، وانظر: الجملة في الشعر العربي، للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف ص١٠١-١١١ (مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١/١٤١٠هـ)، وانظر: الأصوات اللغوية، للدكتور عبد الرحمن أيوب ص١٣٦، مطبعة الكيلاني، القاهرة ١٩٦٨م).

(١٢٢) الجملة في الشعر العربي ص١١١.

(١٢٣) الانفعال العاطفي يملأ تخطيط العمل الفنّي -أيًّا كان نوع هذا العمل- بالصور أو بالأصوات أو بالأحداث على حسب المادة، وتكون مهمة الانفعال أن يُبرز الذاكرة فتنثر الصور التي تملؤها حينئذٍ، فيأخذ من بينها ما يلائم التخطيط الآخذ في التحقق (انظر: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصّة، للدكتور مصطفى سويف ص٢١٠).

(١٢٤) أصول النقد الأدبي، لأحمد الشايب ص٢٠ (مكتبة النهضة المصرية، ط١٠/١٩٩٤م).

(١٢٥) لقد رأى بعضُ النقاد أن شعرنا العربي القديم شعرُ إلقاء، ولذا فإنه "من الخطأ أن نستخدم قياسًا كمّيًّا فقط في مقياس وحداته الموسيقية، بل لا بد من استخدام جملة من المقاييس الكيفية الخاصة بالإلقاء والإنشاد، منها درجة الصوت وعلوه وانخفاضه وتنوعه على حسب موقع الكلمة وتلوينه مع المواقف المختلفة..." (لغة الشعر العربي الحديث، للدكتور السعيد الورقي ص١٦٨، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ٢٠٠٥م).

(١٢٦) الروض الأنف ١٨٧/٤.

(١٢٧) ديوان حسان ٣٤/١ (بتحقيق عرفات).

(١٢٨) ديوان حسان ٣٤/١ (بتحقيق عرفات).

(١٢٩) ديوان حسان ٣٥/١ (بتحقيق عرفات).

(١٣٠) من هنا سنجد أنَّ رأي الدكتور القط الذي ذكرناه في أول البحث، من أنَّ حسان "لا يصدر في دفاعه عن الإسلام وهجائه المشركين عن تصورٍ دينيّ واضح المعالم، بل يخلط بين وقائع الحروب والأحداث الشخصية، ومعانٍ دينية يسيرةٍ لا تُعين على الاهتداء إلى أسلوبٍ فنّيٍّ جديد..." (في الشعر الإسلامي والأمويّ ص٤٦)، سنجد أنه رأيٌ غيرُ دقيق في الجملة.