الوحدة الفنية

في مرثية أبي ذؤيب الهذليّ

(دراسة نقديَّة)

دكتور
سعد الدين كامل عبد العزيز شحاته
أستاذ البلاغة والنقد المساعد

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على نبينا محمد، وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين. وبعد

"فمن المعروف أن الحركة النقدية واكَبَتْ أدبنا العربي منذ أقدم العصور حتى اليوم. فقد ظهرت أولى مصطلحات النقد في العصر الجاهلي وتمثَّلت في الأحكام التي كانت تصدر تعليقاً على النصوص الشِّعريَّة أو النَّثريَّة، وتطوَّرتْ تلك المصطلحات مع ظهور الإسلام بقيمٍ جديدة خطت بالمجتمع العربي خطوات واسعة في طريق التقدم والرقي في مجال الأداء الأدبي وذوق متابعيه بفضل القرآن الكريم وما قدمه من بيان معجز، ومع النهضة الحضارية الكبيرة التي كانت بدايتها في العصر الأموي، وبلغت درجة عالية من النضج في ظلِّ الخلافة العبَّاسيَّة دخل الأدب العربي ومعه حركة النَّقد طوراً جديداً تمثَّل في استفادة الثقافة العربية من تراث الأمم التي امتزج بها العرب، وكان من الطبيعي أن يصاحب ذلك حركة نقديَّة تعمل على وضع أسس للبلاغة تعتمد معايير أكثر دقَّة واحتكاماً إلى المنهج العلمي، وكان من ثمرات هذه الجهود ظهور مصطلحات نقديَّة أخذت في النموّ والتكاثر على مرِّ العصور.

ومنذ أوائل القرن التاسع عشر بدأت الأمة العربية في اليقظة من سباتها الطويل، وكانت البداية هي العناية بالتراث القديم ولاسيما في عصور الازدهار الماضية، فنشر عدد كبير من عيون هذا التراث، ومن ناحية أخرى عمل المجتمع العربي وبخاصة في مركزي نهضته الرئيسين: مصر والشام، على اللحاق بركب الحضارة الأوربية الغربية، وأسهمت في هذه النهضة حركة الترجمة التي حمل لواءها رفاعة رافع الطهطاوي وتلاميذه، فنقل إلى العربية كثيراً من آداب الغرب وعلومه، وكان من آثار هذا

التفاعل ظهور فنون أدبية جديدة مثل الرواية والقصة القصيرة والأدب المسرحي والمقال الأدبي، وتبع ذلك سيلٌ متعاظم من المصطلحات النقدية الجديدة"[١].

ومن هذه المصطلحات الجديدة: مصطلح الوحدة، فقد ظهر لأول مرَّة في كتابات الناقد الإنكليزي كولردج[٢]. وحاول النقاد تطبيقه على موروثنا الشعري القديمة فانقسموا إلى قسمين: الأول: يرى عدم تحققه في القصيدة القديمة، ومن الحَيْف أن نُلزم الشعراء بهذا المصطلح، وأن النقاد القدامى لم يحفلوا بتحققه. أمَّا الثاني: فيرى أن هذا المصطلح كان متحققاً لدى الشعراء في القصيدة القديمة، وأن النقاد القدامى احتفلوا به، وأشاروا إليه وإن كان عندهم لم يكن معروفاً باسم الوحدة، ولّما رأيت كلَّ هذا أردت أن أدلي بدلوي في هذا المعترك النقدي من خلال دراسة نقديَّة للوحدة في قصيدة من عيون المراثي في الشعر العربي كلِّه وهي مرثية أبي ذؤيب الهذلي، فكان عنوان دراستي: الوحدة الفنية في مرثية أبي ذؤيب الهذلي دراسة نقدية.

أسباب اختيار الموضوع:

وقد حفزني إلى الكتابة في هذا الموضوع عدة حوافز أجملها في الآتي:

١-أن هذا الموضوع -حسب علمي- لم يتناوله أحد من الدارسين قبلي أقصد دراسة الوحدة في مرثية أبي ذؤيب الهذلي دراسة نقدية.

٢-إيماني الشديد بأصالة تراثنا النقدي واكتماله على يد جماعة من النقاد لم يشهد التاريخ مثلهم في كل اللغات الحية ما تركوا شاردة ولا واردة ذات قيمة

---

(١) معجم مصطلحات الأدب- الجزء الأول، صفحات: هـ - و - ز - ح. مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ١٤٢٨هـ - ٢٠٠٧م، بتصرف كبير.

(٢) وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي- د. حياة جاسم محمد ص: ٤٩، ط دار العلوم للطباعة والنشر ١٩٨٦م.

وتكشف عن إبداع المبدعين إلاَّ ونصُّوا عليها قاعدة وشرحاً وتطبيقاً.

٣-الرد على أولئك الذين اتهموا التراث الشعري بأنَّ الشعراء قد خلت تجاربهم الشعرية من كلِّ وحدة.

٤-الردّ على مَن قال: إنَّ التراث النقدي قد خلا من الإشارة إلى الوحدة بمفهومها الحديث ولم يجعلها مقياساً نقديّاً.

٥-نقل الدرس النقدي من مجاله النظري البعيد عن النص الأدبي إلى مجاله التطبيقي على قصيدة تعدّ من عيون المراثي في الأدب العربي تمثل غرضاً شعريّاً استحوذ على نصيب وافر من نتاج الشعراء.

خطّة البحث :

يتكون هذا البحث من مقدمة، وتمهيد، وفصلين، وخاتمة، وفهرسين.

المقدمة: وفيها أهمية الموضوع، وأسباب اختياره، وخطته، ومنهجه.

التمهيد: وفيه التعريف بالشَّاعر، ومرثيته، وتعريف الوحدة في النقد الحديث.

الفصل الأول: نصوص وحدة القصيدة في التراث النقدي قديماً وحديثاً وفيه مبحثان:

المبحث الأول: نصوص وحدة القصيدة في التراث النقدي قديماً.

المبحث الثاني: نصوص وحدة القصيدة القديمة عند نقاد العصر الحديث ورأيهم فيها.

الفصل الثاني: الوحدة في مرثية أبي ذؤيب ويتكون من: مدخل ومبحثين:

المدخل:

المبحث الأول: قراءة الوحدة في مرثية أبي ذؤيب.

المبحث الثاني: العوامل التي ساعدت على تحقيق الوحدة في مرثية أبي ذؤيب.

الخاتمة: وفيها أهم النتائج والتوصيات التي توصل البحث إليها.

فهرس المصادر والمراجع، وفهرس الموضوعات.

منهج البحث :

وسأسير في هذه الدراسة بمشيئة الله تعالى- على المنهج التكاملي الذي يجمع بين عدة مناهج هي: التأريخي والفني والاستقرائي.

هذا وستعتمد هذه الدراسة على نصِّ القصيدة الواردة في ديوان الهذليين، ولا تهمل الدراسة بطبيعة الحال فروق الروايات التي وردت لبعض الأبيات في غير ديوان الهذليين كالتي وردت في المفضليات أو في جمهرة أشعار العرب أو خزانة الأدب أو الشعر والشعراء[1].

وأخيراً أحسب أن هذه الدراسة تسهم بجزء في هذا المعترك النقدي، فإن كانت كما حسبت فهذا فضل الله يؤتيه من يشاء، وإن كانت الأخرى فحسبي أني اجتهدت وأخلصت النية لله تعالى، والله من وراء القصد.

---

(١) انظر القصيدة في: ديوان الهذليين- نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب ص١- ص٢١. ط دار الكتب القومية للطباعة والنشر القاهرة ١٩٦٥م، وجمهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي، تحقيق: محمد علي الهاشمي، ج٢/ص٦٨٣، ط لجنة البحوث والتأليف والنشر، والشعر والشعراء لابن قتيبة: ص٢٥٢، وخزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، للبغدادي، تحقيق عبد السلام هارون، ج١/ص٤١٨، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، وديوان المفضليات لأبي العباس المفضل بن محمد الضبي مع شرح وافر لأبي محمد القاسم بن محمد بن بشار الأنباري، تحقيق: كارلوس يعقوب لايل، ص: ٨٤٨ إلى ص٢٨٢، ط مطبعة الآباء اليسوعيين، شرح المفضليات للتبريزي، تحقيق علي محمد البجاوي، القسم الثالث: ص ١٣٩٧ إلى ص١٤٤٩، ط دار نهضة مصر للطبع والنشر، والمفضليات، تحقيق عبد السلام هارون وأحمد محمد شاكر: ص٤١٩ إلى ص٤٢٩. ط دار المعارف، وكتاب شرح أشعار الهذليين – صنعة أبي سعيد الحسن بن الحسين السكري، ج٢، حققه عبد الستار أحمد فراج، راجعه محمود محمد شاكر، ط مكتبة دار العروبة.

التمهيد

أولاً: التعريف بالشاعر:

اسمه ونسبه:

خويلد بن خالد بن مخزوم بن محرَّث بن زيد بن مخزوم بن صاهلة بن كاهل بن الحارث بن تميم بن سعد بن هذيل بن مدركة بن إلياس بن مضر بن نزار بن معد بن عدنان[١].

مكانته الأدبية:

هو شاعر فحل مخضرم، أدرك الجاهلية والإسلام، وهو أشعر هذيل، عدَّه ابن سلاّم في الطبقة الثالثة من فحول الجاهليَّة، وقرن به نابغة بني جعدة، والشماخ، ولبيداً، وقال في ترجمته: "وكان أبو ذؤيب شاعراً فحلاً لا غميزة فيه ولا وهن"[٢].

وقال البغدادي في خزانة الأدب: "هو أشعر هذيل من غير مدافع". وفد على النبي –صلى الله عليه وسلم– وهو في مرض موته، فأدركه وهو مسجى، وصلى عليه وشهد دفنه صلى الله عليه وسلم[٣].

وفاته:

مات أبو ذؤيب في زمن عثمان بن عفان –رضي الله عنه– في طريق مصر، ودفنه ابن الزبير وكان معه، وقال أبو عمرو الشيباني: مات في طريق إفريقية[٤].

* * *

---

(١) جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام – لأبي زيد القرشي، تحقيق: محمد علي الهاشمي ج٢/ص٦٨٣.

(٢) طبقات فحول الشعراء، لابن سلام الجمحي: ص١٠٣، ١١٠.

(٣) خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، البغدادي، تحقيق: عبد السلام هارون، ج١/ص٤٢٣، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(٤) الشعر والشعراء لابن قتيبة الدينوري: ج٢/٦٥٣.

ثانياً: التعريف بمرثية أبي ذؤيب ومكانتها الأدبية:

هذه القصيدة قالها أبو ذؤيب في رثاء بنيه، وقد هلك له خمسة بنين في عام واحد أصابهم الطاعون، وقيل: كان له سبعة بنين شربوا من لبن، شربت منه حيَّة ثم ماتت فيه، فهلكوا في يوم واحد(١).

إنَّ غرض القصيدة هو الرثاء، ولم تتفق كلمة النقاد على عدِّ الرثاء فنّاً مستقلاً بذاته، فقال بعضهم: "إنَّ الشِّعر بُنِي على أربعة أركان: المدح والهجاء والنسيب والرثاء"، ولكنّ كثيراً منهم على عدم عدِّ الرثاء غرضاً مستقلاً، فقد جعلوه تابعاً للمدح، يقول ابن رشيق: أكثر ما تجري عليه أغراض الشعر خمسة: النسيب والمدح والهجاء والفخر والوصف"(٢).

مكانة القصيدة الأدبية:

يقول الشيخ عبد السلام هارون وأحمد محمد شاكر في تحقيقهما للمفضليات عن هذه القصيدة: هي في الذروة العليا من الشعر، قال الأصمعي وأبو عمرو وغيرهما: "أبرع بيت قالته العرب قول أبي ذؤيب:

والنَّفـــــسُ راغبةٌ إذا رغَّبْتَها فإذا تُرَدُّ إلى قليلٍ تقنَـــــــعُ

وقالوا أحسن ما قيل في الصبر قول أبي ذؤيب:

وتجلُّدي للشَّامتينَ أُريهـــــمُ أنِّي لرَيب الدَّهر لا أتضعضَعُ

والنَّفـــــسُ راغبةٌ إذا رغَّبْتَها فإذا تُرَدُّ إلى قليلٍ تقنَـــــــعُ

---

(١) ديوان الهذليين ص١، وجمهرة أشعار العرب ص٦٨٣، وشرح المفضليات للتبريزي، القسم الثالث: ص١٣٩٧ ط دار نهضة مصر.

(٢) العمدة لابن رشيق ج١/٧٧، ٧٨، وشعر الرثاء في العصر الجاهلي دراسة فنية، د. مصطفى عبد الشافي الشورى ص١٢٥، ط مكتبة لبنان.

وفي الأغاني (ج٦/ص٥٩): أن المنصور لّما مات ابنه الأكبر جعفر طلب من ينشده هذه القصيدة من أهل بيته حتى يتسلَّى بها، فلم يجد حاجبه في الحاضرين من بني هاشم من يحفظها، ثم وجد له شيخاً كبيراً مؤدّباً من غيرهم أنشده إيَّاها وأجازه، وقال: لمصيبتي بأهل بيتي أن لا يكون فيهم أحدٌ يحفظها –لقلَّة رغبتهم في الأدب– أعظم وأشدّ عليَّ من مصيبتي بابني"[1].

وقال عنها الدكتور يحيى الجبوري أيضاً "وليس هناك قصيدة –فيما أحسب– تفوق هذه القصيدة بروعة معانيها وعمقها وإنسانيتها وصدق عاطفتها"[2].

وفيما يلي نصّ القصيدة التي تعتمد عليها الدراسة كما جاء في ديوان الهذليين:

١–أمِن المَنون ورَيبهـــــا تتوجَّعُ ... والدَّهرُ ليس بمُعتـــبٍ مَن يجزَعُ

٢– قالتْ أُميمةُ ما لِجسمك شاحباً ... منذُ ابتُذِلْتَ ومثلُ مـــالِكَ ينفَعُ

٣– أمْ ما لجنبك لا يُلائمُ مضجعاً ... إلاَّ أقضَّ عليك ذاكَ المضـــجَعُ

٤– فأجبتُها أنْ ما لجســـــميَ أنَّهُ ... أودَى بَنِيَّ من البـــلادِ فودَّعوا

٥– أودَى بنيَّ وأعقَبوني حَســـرةً ... بعد الرُّقاد وعَبرةً ما تُقلـــــعُ

٦– سَبَقوا هويَّ وأعْنَقوا لِهواهُـــمُ ... فَتُخُرِّموا ولكلِّ جنبٍ مصرَعُ

٧– فغَبرتُ بعدهمُ بعيش نـــاصِب ... وإخالُ أنِّي لاحـــــقٌ مُستتبَعُ

٨– ولقد حَرَصتُ بأن أُدافعَ عنهمُ ... فإذا المنيَّةُ أقبلتْ لا تُدفَـــــعُ

---

(١) المفضليات، تحقيق عبد السلام هارون وأحمد محمد شاكر: ص٤٢٦. ط٦، دار المعارف.

(٢) الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، د. يحيى الجبوري ص٣٣٦، ط مؤسسة الرسالة.

٩- وإذا المنيَّةُ أنشبتْ أظفـــارَها ألفيتُ كلَّ تميمةٍ لا تنفَـــــعُ

١٠- فالعينُ بعدهمُ كأنَّ حِـــداقَها سُملتْ بشوكٍ فهْيَ عُورٌ تدمَعُ

١١- لاَبُدّ مِنْ تَلَفٍ مُقيمٍ، فانْتَظِرْ أَبِأَرْضِ قَوْمِكَ أَمْ بِأُخْرَى المَصْرَعُ

١٢- حتَّى كأنِّي للحوادثِ مَروةٌ بصفا المُشَرَّقِ كلَّ يوم تُقرَعُ

١٣- ولَقَد أَرَى أَنَّ البُكاءَ سَفاهَةٌ ولسَوْفَ يُولَعُ بالبُكا مَنْ يُفْجَعُ

١٤- وَلْيَأْتِيَنّ عَلَيْكَ يَوْمٌ مَـــــرّةً يُبْكَى عَلَيْكَ مُقَنَّعاً لا تَسْمَعُ

١٥- وتجلُّدي للشَّامتينَ أُريهِـــــمُ أنِّي لرَيب الدَّهر لا أتضعضَعُ

١٦- والنَّفـــــسُ راغبةٌ إذا رغَّبْتَها فإذا تُرَدُّ إلى قليلٍ تقنَـــــــعُ

١٧- كم مِن جَمِيع الشَّمْلِ مُلْتَئِم الهـــوى باتوا بعيْشٍ ناعم فتَصَدَّعُوا

١٨- فلَئِنْ بِهِمْ فَجَعَ الزَّمانُ وَرَيْبُـــهُ إِنِّي بأَهْلِ مَوَدَّتِي لَمُفَجَّـــعُ

١٩- والدَّهْرُ لا يَبْقَى عَلَى حَدَثَـــانِهِ في رأس شـــاهقةٍ أعزُّ مُمَنَّعُ

٢٠- والدَّهْرُ لا يَبْقَى عَلَى حَدَثانِهِ جَوْنُ السَّرَاةِ لهُ جَدَائِدُ أَرْبَعُ

٢١- صَخِبُ الشَّوارِبِ لايَزَالُ كأَنَّهُ عَبْدٌ لآلِ أَبِي رَبيعَةَ مُسْبَعُ

٢٢- أَكَلَ الجَمِيمَ وطاوَعَتْهُ سَمْحَجٌ مِثْلُ القَناةِ وأَزْعَلَته الأَمْرُعُ

٢٣- بِقَرَارِ قِيعانٍ سَقاها وَابِـــــلٌ وَاهٍ، فَأَثْجَمَ بُرْهَةً لا يُقْلِـــعُ

٢٤- فَلَبِثْنَ حِيناً يَعْتَلِجْنَ بِرَوْضَـــةٍ فَيُجِدُّ حِيناً في العِلاَجِ ويَشْمَعُ

٢٥- حتَّى إِذَا جَزَرَتْ مِياهُ رُزُونِهِ ... وبأَيِّ حِينِ مَــلاوَةٍ تَتقَطَّعُ

٢٦- ذكَرَ الْوُرُودَ بها وشَاقَى أَمْرَهُ ... شُؤْمٌ وأَقْبَــلَ حَيْنُهُ يَتَتَبَّعُ

٢٧- فَافْتَنَّهُنَّ مِنَ السوَاءِ ومــاؤُهُ ... بَثْرٌ، وعانَدَهُ طرِيقٌ مَهْيَــــعُ

٢٨- فكأَنَّها بالجِزْعِ بَيْنَ يُنــابعٍ ... وأُولاَتِ ذِي العَرْجاءِ نَهْبٌ مُجْمَعُ

٢٩- وكأَنَّهُنَّ رِبــــــابةٌ وكأَنَّهُ ... يَسَرٌ يُفِيضُ على القِدَاحِ ويَصْدَعُ

٣٠- وكأَنَّما هُو مِــدْوَسٌ مُتقَلِّبٌ ... في الكَفِّ إِلاَّ أَنَّهُ هُوَ أَضْلَعُ

٣١- فَوَرَدْنَ والعَيُّوقُ مَقْعَدَ رَابِىءِ الــ ... ــضُّرَباءِ فَوقَ النَّظْمِ لا يَتَتَلَّعُ

٣٢- فَشَرَعْنَ في حَجَرَات عَذْبٍ بارِدٍ ... حَصِبِ البِطاحِ تَغِيبُ فيه الأَكرُعُ

٣٣- فَشَرِبْنَ ثمَّ سَمِعْنَ حِسًّا دُونَهُ ... شَرَفُ الحِجابِ ورَيْبَ قَرْعٍ يُقْرَعُ

٣٤- ونَمِيمَةً مِنْ قــانِصٍ مُتلَبِّبٍ ... في كَفِّهِ جَشْءٌ أَجَشُّ وأَقْطُعُ

٣٥- فَنَكِرْنَهُ فنَفَرْنَ وامْتَرَسَتْ بهِ ... سَطَعَاءُ هَادِيَةٌ وهادٍ جُرْشُعُ

٣٦- فَرَمَى فأَنْفَذ مِنْ نَجُودٍ عائِطٍ ... سَهْماً، فَخَرَّ وَرِيشُهُ مُتَصَمِّعُ

٣٧- فَبَدَا لَهُ أَقْرَابُ هَذَا رَائغــــاً ... عَجِلاً، فَعَيَّثَ في الكِنانة يُرْجِعُ

٣٨- فَرَمَى فأَلْحَقَ صاعِدِيًّا مِطْحَراً ... بالكَشْحِ فاشْتَمَلَتْ عليهِ الأَضْلُعُ

٣٩- فأَبَدَّهُنْ حُتُوفَهُنَّ فَهــارِبٌ ... بِذَمائِهِ أَو بارِكٌ مُتَجَعْجِعُ

٤٠- يَعْثُرْنَ في حَدِّ الظُّباتِ كأَنَّما ... كُسِيَتْ بُرُودَ بَنِي يَزِيدَ الأَذْرُعُ

٤١- والدَّهْرُ لاَ يَبْقَي على حَدَثانِهِ شَبَبٌ أَفَزَّتْهُ الكِلاَبُ مُرَوَّعُ

٤٢- شَعَفَ الكلاَبُ الضَّارِياتُ فُؤَادَهُ فإِذَا رأَى الصُّبْحَ المُصَدَّقَ يَفْزَعُ

٤٣- ويُعوذُ بالأَرْطَى إِذَا ما شَفَّهُ قَطْرٌ ورَاحَتْهُ بَلِيـــــلٌ زَعْزَعُ

٤٤- يَرْمِي بِعَيْنَيْهِ الغُيُوبَ وطَرْفُهُ مُغْضٍ يُصَدقُ طَرْفُهُ ما يَسْمَعُ

٤٥- فَغَدَا يَشرِّق مَتْنَهُ فَبدَا لـــــهُ أُولَى سَوَابِقِها قَرِيباً تُوزَعُ

٤٦- فاهْتاجَ منْ فَزَعٍ وسَدَّ فُرُوجَهُ غُبْرٌ ضَوَارٍ وَافيانِ وأَجْدَعُ

٤٧- يَنْهَشْنَهُ ويذُبُّهُنَ ويَحْتَـــمِي عَبْلُ الشَّوَى بالطُّرَّتَيْنِ مُوَلَّعُ

٤٨- فَنَحا لها بِمُذَلَّقَيْنِ كأَنَّمـــا بِهِما منَ النَّضْحِ المُجَدَّحِ أَيْدعُ

٤٩- فكأَنَّ سَفُّـــــودَيْن لَّما يُقْتِرَا عجِلاَ لهُ بِشِوَاءِ شَرْبٍ يُنْزَعُ

٥٠- فصَرَعْنَهُ تحتَ الغُبارِ وجَنْبُهُ مُتَتَرِّبٌ، ولكلِّ جَنْبٍ مَصْرَعُ

٥١- حتَّى إِذا ارتَدَّتْ وأَقْصَدَ عُصْبَةً منها، وقامَ شرِيدُها يَتضَوَّعُ

٥٢- فَبدَا لهُ رَبُّ الكِلاَبِ بِكَفِّهِ بِيضٌ رِهابٌ ريشُهُنَّ مُقَزَّعُ

٥٣- فَرَمَى لِيُنْقِذَ فَرَّها فَهَوَى لهُ سَهْمٌ، فأَنْفَذَ طُرَّتَيْهِ المِنْزَعُ

٥٤- فَكبَا كما يَكْبُو فَنيقٌ تارِزٌ بالخَبْثِ إِلاَّ أَنَّهُ هُوَ أَبْرَعُ

٥٥- والدَّهْرُ لا يَبْقَى على حدَثانِهِ مُسْتَشْعِرٌ حَلَقَ الحديدِ مُقنَّعُ

٥٦- حَمِيَتْ عليه الدِّرْعُ، حتَّى وَجْهُهُ منْ حَرِّها يومَ الكريهَةِ أَسْفَعُ

٥٧- تَعدُو بهِ خَوْصاءُ يَفْصِمُ جَرْيُها حَلَقَ الرِّحَالَةِ فَهْيَ رِخْوٌ تَمْزَعُ

٥٨- قَصَرَ الصَّبُوحَ لها فَشُرِّجَ لَحْمُها بالنَّيِّ فَهْيَ تَثُوخُ فيها الإِصْبَعُ

٥٩- مُتفَلِّقٌ أَنْسَـــاؤُها عنْ قانِىءٍ كالقُرْطِ صَاوٍ غُبْرُهُ لاَ يُرْضَعُ

٦٠- تَأَبَى بِدِرَّتِها إِذا ما اسْتُكْرِهَتْ إِلاَّ الحَمِيـــــــمَ فإِنَّهُ يَتَبَضَّعُ

٦١- بَيْنَا تَعَنُّقِهِ الكُماةَ ورَوْغِـــهِ يَوْماً أُتِيحَ لهُ جَرِيءٌ سَلْفَعُ

٦٢- يَعْدُو بهِ نَهِشُ المُشَاشِ كأَنَّهُ صَدَعٌ سَلِيمٌ رَجْعُهُ لاَ يَظْلَعُ

٦٣- فَتناديَا وتَوَافَقَتْ خَيْلاَهُما وكِلاَهُما بَطَلُ اللِّقاءِ مُخَدَّعُ

٦٤- متَحامِيَيْنِ المَجْدَ، كلٌّ وَاثِقٌ بِبلاَئِـــــهِ، والْيَوْمُ يَوْمٌ أَشْنَعُ

٦٥- وعليهما مَسْرُودَتانِ قَضَاهُما دَاوُودُ أَو صَنَعُ السَّوَابِغِ تُبَّعُ

٦٦- وكِلاَهُمـــــا في كَفِّهِ يَزَنِيَّةٌ فيها سِنانٌ كالمنارَةِ أَصْلَعُ

٦٧- وكِلاَهُما مُتَوَشِّحٌ ذَا رَوْنَقٍ عَضْباً إِذَا مَسَّ الضَّرِيبَةَ يَقْطَعُ

٦٨- فَتَخالَسَا نَفسَيْهِما بِنَوَافِـــذٍ كَنَوَافِذِ العُبُطِ الَّتي لاَ تُرْقَـــعُ

٦٩- وكِلاهُما قد عاشَ عِيشَةَ ماجِـــدٍ وجَنَى العَلاَءَ، لَوَ انَّ شيْئاً يَنْفَعُ

* * *

ثالثاً: تعريف الوحدة في النقد الأدبي الحديث:

لّما كان هذا المصطلح النقدي وارداً إلينا من الأدب الغربي في العصر الحديث وكان الوحدة من أوائل مظاهر التجديد والتأثُّر بالنّقد الغربي في أدبنا الحديث لزم علينا أن ننقل تعريفه عندهم أوّلاً، ثم نذكر تعريفه عند نقادنا في العصر الحديث. وأشمل تعريف عندهم لمصطلح الوحدة وأوضحه هو تعريف كولردج الذي يقول: "إذا كنابحث عن تعريف للقصيدة الحقّة التي هي جديرة بهذا الاسم، فإني أقول: إنه يتحتم عليها أن تكون عملاً تتآذر أجزاؤه ويفسر بعضها بعضاً، ويساهم كلّ جزء فيها بالقسط الذي يتناسب ويتناغم مع أهداف الوزن وآثاره المعروفة"[١].

أمَّا عن تعريف نقادنا للوحدة في العصر الحديث، فقد تنوعت تعاريفهم تبعاً لوصف الوحدة عندهم، فمنهم من وصفها بالموضوعية، ومنهم من وصفها بالعضوية، ومنهم من وصفها بالفنية، ومنهم من وصفها بالمعنوية، ومنهم من وصفها بالحيوية، ومنهم من وصفها بالشعورية.

فالوحدة الموضوعية عندهم: يراد بها وحدة الموضوع داخل القصيدة، أي أنه يجب على الشاعر أن ينظم قصيدة مِنْ أَلِفِهَا إلى يائها في موضوع واحد لا يخرج عنه.

أمَّا المراد بتعريف الوحدة العضوية عندهم فهو: "وحدة الموضوع ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع، وما يستلزم ذلك في ترتيب الصور والأفكار ترتيباً به تتقدَّم القصيدة شيئاً فشيئاً حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور، على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحيَّة، لكل جزء وظيفته فيها ويؤدِّي بعضها إلى بعض

---

(١) نقل هذا التعريف الدكتورة/حياة جاسم محمد في كتابها: وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي ص: ٣٦. وقد نقلته عن النص المترجم للدكتور محمد مصطفى بدوي في كتابه كولردج ص: ١٥٦.

عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر"[١].

أمَّا تعريف الوحدة الفنية فهي كما يقول الدكتور مصطفى عبد الشافي الشورى: "إننا عندما نذكر عبارة (الوحة الفنية) إنما نعني شيئاً واحداً وهو هيمنة إحساس واحد، أو لحظة شعورية واحدة أو رؤية نفسية ذات لون محدد في العمل الفني كلّه، وأن الصور الشعرية بكل أشكالها المجازية وبمعناها الجزئي والكلي هي وسيلة الفنَّان لتجسيد هذا الإحساس"[٢]. أمَّا الوحدة المعنوية والحيوية والشعورية والعاطفية والنفسية فهي تندرج تحت الوحدة الفنية بتعريفها السابق.

---

(١) النقد الأدبي الحديث د. محمد غنيمي هلال ص: ٣٧٣، ط نهضة مصر.

(٢) شعر الرثاء في العصر الجاهلي، دراسة فنية، د. مصطفى عبد الشافي الشورى ص: ١٢٩، ط الشركة المصرية العالمية للنشر.

الفصل الأول

نصوص وحدة القصيدة في التراث النقدي قديماً وحديثاً

وفيه مبحثان:

المبحث الأول: نصوص وحدة القصيدة في التراث النقدي قديماً.

المبحث الثاني: نصوص وحدة القصيدة القديمة عند نقاد العصر الحديث ورأيهم فيها.

المبحث الأول

نصوص وحدة القصيدة في التراث النقدي قديماً

إذا تأمّلنا النصوص التي سطَّرها نقادنا في التراث النقدي القديم وجدناها تنقسم إلى قسمين: الأول: يدلّ دلالة واضحة على اعتناء القدماء بما يسمى في العصر الحديث بالوحدة، وأنهم طالبوا الشعراء بها. الثاني: يدل دلالة واضحة أيضاً على أنهم لم يهتمّوا إلاّ بالبيت الشعري فلم يعيروا تلاحم أجزاء القصيدة أدنى اهتمام، ومن الظلم البيِّن أن نحكم على التراث النقدي القديم كله بهذه النصوص ونهمل إهمالاً متعمّداً تلك النصوص الواضحة التي تدلّ على أنهم احتفلوا بترابط أجزاء القصيدة، فهم في كثير من الأحيان قد اقتربوا إلى ما يمكن أن نطلق عليه اسم الوحدة بالمفهوم النقدي الذي أتى إلينا في العصر الحديث من الغرب، ومن الخير أن نذكر طرفاً من هذه النصوص، ومن تلك متجردين من الهوى، ونترك القارئ ليحكم بنفسه، أمَّا رأينا فسيظهر جليّاً واضحاً عمليّاً في الفصل الثَّاني عندما نقرأ الوحدة داخل إحدى قصائد هذا التراث الشعري الهائل وقد ظهرت واضحة جليَّة لا ينكرها إلاّ معاند.

من النصوص النقدية التي تمثل القسم الأوّل:

لعلّ من أقدم النصوص النقديَّة التي لها علاقة قريبة جدّاً بوحدة القصيدة ما قاله الجاحظ: " وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا جيداً، وسبك سبكا واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري على الدهان"[١].

---

(١) البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ص: ٦٧، ط الثالثة، القاهرة: ١٩٦٨م.

وابن قتيبة يجعل الشاعر يبدأ بالنسيب ثم يخرج منه إلى وصف الناقة ثم ينتقل إلى المدح مجيداً، يقول ابن قتيبة: "فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيملّ السامعون، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد"(١).

لابن طباطبا نصٌّ يدعو فيه إلى وحدة القصيدة يقول: "أحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقض تأليفها، فإن الشعر إذا أسس تأسس فصول الرسائل القائمة بأنفسها، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها، والأمثال السائرة الموسومة باختصارها لم يحسن نظمه، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها، نسجاً وحسناً وفصاحة، وجزالة ألفاظ، ودقة معان وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً على ما شرطناه في أول الكتاب، حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً"(٢).

وللحاتمي نصٌّ يقترب فيه من مفهوم الوحدة في العصر الحديث، هذا النص نقله الحصري القيرواني في زهر الآداب، ونقله أيضاً ابن رشيق في العمدة: "قال الحاتمي: مثلُ القصيدةِ مثلُ الإنسان في اتِّصَالِ بعضِ أعضائه ببعض؛ فمتى أنفصلَ واحدٌ عن الآخر وبَايَنَهُ في صحَّة التركيب، غادر الجسمَ ذا عاهَةٍ تتخوَّنُ محاسنَه، وتُعَفي معالِمَه ؟ وقد وجدت حُذَّاقَ المتقدّمين وأربابَ الصناعةِ من المحدَثين يحترسون في مثل هذا الحال احتراساً يجنّبهم شوائبَ النقصان، ويقفُ بهم على محَجَّةِ الإحسان، حتى يقعَ

(١) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، ج١/ص٧٤-٧٥، تحقيق أحمد شاكر.

(٢) عيار الشعر- ابن طباطبا العلوي، ص ١٢٦، ص١٢٧.

الاتّصَالُ، ويُؤْمَن الانفصال، وتأْتِي القصيدةُ في تَنَاسُب صدورها وأعجازها وانتظام نسيبها بمديحها كالرسالة البليغة، والخُطْبَة الموجَزَة، لا ينفصلُ جزءٌ منها عن جزء"[١].

بل ابن رشيق يصرح في كتابه العمدة أن بعض النقاد "يستحسن الشعر مبنيّاً بعضه على بعض"[٢].

من النصوص النقدية القديمة التي تمثل القسم الثاني: وهم الذين اهتموا بوحدة البيت ولم يهتموا بتلاؤم أجزاء القصيدة وتلاحمها. يقول ابن رشيق: "وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائماً بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده"[٣]. بل إنّ الأمر لم يقف عند احتفائهم بالبيت فقد احتفوا بنصف البيت بل ربعه، يروي أبو الفرج الأصفهاني أن معاوية بن بكر الباهلي قال لحمّاد الراوية: بم تقدَّم النابغة؟ قال: باكتفائك بالبيت الواحد من شعره، لا بل بنصف بيت، لا بل بربع بيت، مثل قوله:

حلفتُ فلم أترك لنفسك رِيبةً وليس وراءَ الله للمـــرء مـــذهُب

كل نصف يغنيك عن صاحبه، وقوله:

....أيّ الرجال المهذَّبُ؟

ربع بيت يغنيك عن غيره"[٤].

---

(١) زهر الآداب، الحصري القيرواني، ضبط زكي مبارك، ج٣/ص١٦، ط الثانية، القاهرة. والعمدة لابن رشيق: ج٢/ص١١٧.

(٢) العمدة لابن رشيق: ج١/ص٢٦١.

(٣) العمدة لابن رشيق: ج١/ص٢٦٢.

(٤) الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، ج١١/ص٨٢٧، ط دار الكتب المصرية.

ويأتي نصٌّ للمرزباني يوضح هذه النظرة، يقول: "خير الشعر ما لم يحتج بيت منه إلى بيت آخر، وخير الأبيات ما استغنى بعض أجزائه ببعض إلى وصوله إلى القافية، مثل قوله:

الله أنجح ما طلبت به والبر خير حقيبة الرحل

ألا ترى أن قوله: "الله أنجح ما طلبت به" كلام مستغن بنفسه، وكذلك باقي البيت. على أن في البيت واو عطف عطفت جملة على جملة، وما ليس فيه واو عطف أبلغ في هذا وأجود. وهو مثل قول النابغة الذبياني في اعتذاره إلى النعمان:

ولست بمستبق أخاً لا تلمه على شعث، أيُّ الرجال المهذب؟

فقوله في أول البيت كلام مستغن بنفسه، وكذلك آخره، حتى لو ابتدأ مبتدئ فقال: "أي الرجال المهذب" لاعتذار أو غيره لأتى بكلام مستوفىً، لا يحتاج إلى سواه"[1].

ويأتي نص آخر لابن الأثير يمتدح فيه التصريع يقول: "فالمرتبة الأولى، وهي أعلى التصريع درجة، أن يكون كل مصراع من البيت مستقلا بنفسه في فهم معناه، غير محتاج إلى صاحبه الذي يليه، ويسمى التصريع الكامل"[2].

وكما امتدح هؤلاء النقاد وحدة البيت عابوا أيضاً التضمين وهو تعلُّق البيت بالذي يليه، فهناك نص لابن عبد ربه يذكر فيه أن التضمين من عيوب القوافي يقول: "لا تكون القافية مستغنية عن البيت الذي يليها، نحو قول الشاعر:

وهم وَردوا الجفار على تَميم وهم أصحابُ يوم عُكاظ، إنِّي
شهدتُ لهم مَواطن صالحاتٍ تُنبِّئهم بودّ الصَّـــــدر مِـــنِّي

(١) الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، المرزباني: ص٣٣.

(٢) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين ابن الأثير، ج١/ص٢٤٢، ط مصطفى البابي الحلبي.

وهذا قبيح؛ لأنَ البيت الأول متعلق بالبيت الثاني لا يستغني عنه، وهو كثير في الشعر"[١].

كما عاب التضمين أيضاً قدامة بن جعفر والمرزباني وأبو هلال العسكري، يقول قدامة في عيوب إتلاف المعنى والوزن: "هو أن يطول المعنى عن أن يحتمل العروض تمامه في بيت واحد، فيقطعه بالقافية، ويتمه في البيت الثاني، مثال ذلك قول عروة بن الورد:

فلو كاليَوْم كان علي أمرِي ومَنْ لك بالتدبُّرِ في الأُمُور

فهذا البيت ليس قائماً بنفسه في المعنى، ولكنه أتى بالبيت الثاني بتمامه، فقال:

إذاً لملكتُ عصمَة أمِّ وهبٍ علَى ما كان من حسَك الصدورِ

وقال امرؤ القيس:

أبعدَ الحارثِ الملكِ ابن عمروٍ وبعدَ الخيرِ حُجْرٍ ذِي القبابِ

فالمعنى ناقص عن تمامه، فأتمه في البيت الثاني، وقال:

أرجِّي من صروفِ الدهرِ ليناً ولم تغْفُلْ عن الصمّ الصلابِ"[٢].

أما نص المرزباني فيعرف التضمين من عيوب الشعر فيقول: بيت يبنى على كلام يكون معناه في بيت يتلوه من بعده مقتضياً له"[٣].

أمَّا نص العسكري فيقول: "التضمين أن يكون الفصل الأول مفتقرا إلى الفصل الثاني، والبيت الأول محتاجا إلى الأخير كقول الشاعر:

كأنَّ القلبَ ليلة قيل يُغدى بليْلى العــامريَّة أو يُرَاحُ

---

(١) العقد الفريد، ابن عبد ربه، ج٦/ص٣١٤.

(٢) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، ص٢١٧، ط مطبعة السنة المحمدية.

(٣) الموشح للمرزباني، ص٢٥.

قطــاةٌ غَرَّهَا شَرَكٌ فباتَتْ تُجاذِبُهُ وقد عَلِقَ الجَناحُ

فلم يتمّ المعنى في البيت الأول حتى أتمه في البيت الثاني وهو قبيح"[1].

وبعد فهذه نصوص نقدية تمثل وجهة نظر الفريقين (من قالوا بوجود الوحدة، ومن قالوا بعدم وجودها) أوردناها وتركنا التعليق عليها لأمرين:

الأول: وضوح هذه النصوص وضوحاً تامّاً لا يحتاج إلى تعليق منّا عليها ودلالته على آراء أصحابها دلالة واضحة أيضاً.

الثاني: أننا لم نرد التعليق عليها حتى لا نقع فيما وقع فيه غيرنا من ليٍّ أعناق هذه النصوص وتطويعها لخدمة رأيهم في عدم وجود الوحدة أو حتى القول بوجودها فأردنا أن نترك هذه النصوص يقرؤها القارئ الحصيف كما هي دون تدخّل من أحد فيفهمها كما قالها أصحابها.

أمّا عن خلاصة رأينا في هذه النصوص النقدية التي أوردناها بقسميها فيتلخص في الآتي:

١-أنّ من قالوا: إن النقاد العرب القدامى لم يعرفوا الوحدة ولم يحتفوا بها ولم يوجهوا نظر الشعراء إليها بناءً على تلك النصوص التي نقلنا بعضاً منها قد جانبهم الصواب؛ لأنهم قد أهملوا تلك النصوص التي وردت عن النقاد ويقتربون فيها جدّاً من مفهوم الوحدة في العصر الحديث وكما هي عند الغرب.

٢-أنّ من قالوا إن النقاد العرب القدامى عرفوا الوحدة أو حتى اقتربوا من مفهومها في العصر الحديث بناءً على تلك النصوص النقدية القديمة التي نقلنا بعضاً منها قد

---

(١) كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، ص٣٦، عيسى البابي الحلبي.

جانبهم الصواب أيضاً؛ لأنهم قد أهملوا النظر في تلك النصوص النقدية التي تمسك بها أصحاب الرأي الأول.

٣-أعتقد أن القول الفصل في تلك القضية: هو أن الوحدة كانت معروفة بشكل كبير لدى النقاد والشعراء أيضاً وإن لم تجتمع كلمتهم على استحسانها أو استقباحها، ومما يدعم هذا ويقوِّيه أن نصوصاً نقديَّة عند بعض النقاد حين تقرؤها تشعر أنهم يحتفون بالوحدة، بينما توجد نصوص نقدية عندهم أيضاً حين تقرؤها تشعر أنهم يحتفون بانفصال أجزاء القصيدة واستقلال أبياتها عن بعضها البعض.

٤-أعتقد أنّه من خلال التجرّد التام والنظرة التأمليّة في الموروث الشعري القديم نستطيع أن نقول: إن الوحدة قد تحققت في بعض القصائد دون بعض، وكان تحققها تامّاً في بعض الأغراض الشعرية دون بعض، وليس لأحدٍ أن ينكر تحققها في مثل قصيدة أبي ذؤيب على نحو ما سنرى في الفصل الثاني الخاصّ بالدراسة التطبيقيّة.

المبحث الثاني

نصوص وحدة القصيدة القديمة عند نقاد العصر الحديث ورأيهم فيها

إذا نظرنا إلى رأي النقاد المحدثين في تلك النصوص النقدية القديمة التي تحدثت عن تحقيق الوحدة أو عدم تحقيقها وجدناهم انقسموا إلى قسمين:

الأول: يؤيد وجود وحدة داخل القصيدة العربية القديمة، وهؤلاء هم الذين نظروا في تلك النصوص التي ذكرناها في المبحث الأول وغيرها من النصوص التي تدل دلالة واضحة على احتفاء النقاد القدامى بوحدة القصيدة فاتخذوا من تلك النصوص ما يدعمون به قولهم ورأيهم.

الثاني: لم يؤيد وجود وحدة داخل القصيدة، وقد اتخذ هؤلاء أيضاً من تلك النصوص النقدية وغيرها من النصوص التي تدلّ دلالة واضحة على عدم احتفاء النقاد القدامى بوحدة القصيدة ما يدعمون به رأيهم وقولهم.

أولاً: النصوص النقدية الحديثة التي تدلّ على وجود الوحدة في التراث الشعري القديم منطلقة من رأي النقاد القدامى الذين احتفوا بالوحدة.

من أهم النصوص النقدية الحديثة ولعلّه أهمها على الإطلاق التي تقول بوجود الوحدة في القصيدة القديمة هو نصٌّ للدكتور/ طه حسين في كتابه حديث الأربعاء وهو بصدد تحليله لمعلقة لبيد بن ربيعة عندما قال على لسان محاوره: "على أن هناك شيئاً آخر أراك تتعمّد إهماله والإعراض عنه؛ لأنك تشفق فيما أظنّ من التعرض له والوقوف عنده وهو استقامة بناء القصيدة العربية في الشعر القديم خاصة هو أنها ليست وحدة ملتئمة الأجزاء، وإنما تأتيها الوحدة من القافية والوزن، فلولا أن لبيدك هذا اختار البحر الذي اختاره، والقافية التي اختارها، لما تشابهت أجزاء قصيدته، ولما

اتصل بعضها ببعض، ولكانت أبياتاً منثورة لا قران لها فحدثنا عن هذه الوحدة ما صنع الله بها في شعر القدماء..... .

ثم يرد الدكتور طه حسين على محاوره هذا قائلاً: "هون عليك واصطنع شيئاً من القصد، ولا تنس أني لا أكتب ما تقول لأردّ عليه شيئاً فشيئاً وإنما أسمع منك فأردّ عليك فارفق بذاكرتي بعض الرفق فإنك تحمِّلها ما لا تطيق: قال أجبني ما صنع الله بوحدة القصيدة عند شعرائك القدماء؟ قلت: صنع الله بها خير ما يصنع بآثاره فأوجدها، وأتقنها، وأتمّها إتماماً لا شك فيه، ولا غبار عليه، وما سمعت من خصوم الشعر القديم حديثهم عن وحدة القصيدة عند المحدثين وتفككها عند القدماء إلا ضحكت وأغرقت في الضحك"[1]. فطه حسين يرى أن معلقة لبيد تتمتع بوجود وحدة بين أجزائها.

أمَّا الدكتور يحيى الجبوري في كتابه (الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه) فيرى أن "بنية القصيدة في الشعر الجاهلي ضربان من القصائد، الضرب الأول: قصائد طويلة كاملة، تعالج – في غالبها– أكثر من موضوع واحد، أي أن فيها مجموعة تجارب مجزأة إلى مراحل وموضوعات، مرتبطة أحياناً ومفككة في أحيان أخرى، وكذلك أسبابه وعلاته، وهذا الضرب من الشعر هو الذي اعتنت به الدراسات قديماً وحديثاً، ويتمثل في القصائد الطويلة المشهورة وأهمها المعلَّقات.

أمَّا الضرب الثاني من الشعر الجاهلي فهو القصائد القصار والمقطعات وفيها نجد التجارب الشعورية الكاملة والصور الصادقة للحياة الجاهلية وأصداء أمينة لخفقات قلب الشاعر وترجماناً لعواطفه وأحاسيسه، ذلك لأنها قصائد أصيلة لم تصدر عن

(١) حديث الأربعاء، طه حسين، ج١/ص٣٠، ط الحلبي ١٩٣٧م.

صناعة أو تكلّف، وتتمثل في هذه القصائد وحدة الموضوع والتجربة الشعورية الصادقة على ما فيها من سرعة وإنجاز. وعلى هذا فالحديث عن بناء القصيدة ومراحل تكوينها لا ينصرف إلا إلى القصائد الطوال، هذه القصائد التي تتعدد فيها الموضوعات وتسير على نظام معيَّن ونسق موروث سنَّه القدماء منذ عهد متقدِّم في الجاهلية، وتبعه المتأخرون في صدر الإسلام، وسار على نهجهم كثيرٌ من شعراء العصر الأموي والعباسي على تفاوت في مقدار التبعية والالتزام"[١].

ولم تك موضوعات القصيدة أو أجزاؤها مرتجلة على غير نظام، بل يمهد الشاعر للموضوع الذي يختاره، فيجعل له مقدّمة طللية، ينتقل بعدها وبعلاقة من تداعي الخواطر إلى ذكر أهل هذه الأطلال.

لقد انصرفت عناية الشعراء منذ القدم إلى الاهتمام بمطالع قصائدهم لأنها أول ما تفاجئ السامع فلا بدّ أن يكون لها وقع حسن، ولذلك فقد حمد النقاد للشعراء مطالعهم الحسنة التي تكون واضحة سهلة المأخذ مع القوة والجزالة"[٢].

وقد لاحظوا التناسب بين الشطر والعجز وترابط المعنى بينهما، وكذلك لاحظوا مناسبة المطلع لموضوع القصيدة، فإذا كان المقام مقام حزن كان الأولى بالمطلع أن ينبئ بذلك من أول بيت، وإذا جئنا إلى القصائد الطويلة التي هيّأ الشاعر لها كلّ أسباب فنِّه ومذاهبه، نجدها تبدأ بالديار والوقوف على الأطلال وبكائها والتأمل فيها، فالديار هي ديار الحبيبة، وهذا لا يعني أن كل الشعر الجاهلي كان يفتتح بذكر الديار، وبعضها بذكر المرأة والتشبيب بها، وأحاديث النفس حولها، وإذا انتهينا من مقدمات القصائد، نسير مع الشاعر خطوة أخرى، لنراه كيف يغادر الموضوع، الذي ابتدأ به إلى موضوع

---

(١) الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه ص ٢٤١، ٢٤٢.

(٢) العمدة ج١/ص٢١٨.

آخر، أينتقل فجأة دون تمهيد أو يمهد لذلك بأبيات؟ وهل هناك علاقة بين الديار والغزل وما بعدهما من ذكر الناقة أو الوصف أو الفخر؟.

الشاعر المجيد هو الذي يحسن الانتقال فيغادر موضوعه الأول إلى الذي يليه دون خلل أو انقطاع، ويجعل معانيه تنساب إلى الموضوع الآخر انسياباً بحيث لا يشعر قارئه بالنقلة، بل يجد نفسه في موضوع جديد هو استمرار للأول وامتداد له، وبين الموضوعين تمازج والتئام وانسجام.

وهناك أساليب كثيرة في التخلص والانتقال، وقد يستخدم الشاعر لذلك: الاستفهام أو الإشارة أو بعض الحروف كالفاء والواو وربَّ وبل، وحسن الخاتمة، وقد لاحظ النقاد أن لخاتمة القصيدة أثراً في النفس ووقعاً مهمّاً؛ لأنها آخر معنى يبقى في الأذهان، وفي الشعر الجاهلي نهايات جميلة[1].

ثم يلخص الدكتور يحيى الجبوري رأيه في أن الوحدة الموضوعية: تقوم على أساس تنمية الشاعر لأقسام القصيدة تنمية عضوية بحيث ينشأ كل جزء من سابقه نشوءًا طبيعيّاً مقنعاً، ويستدعي الجزء الذي يليه استدعاء حتميّاً، حتى تتكامل أجزاء القصيدة وتشتملها عاطفة موحدة.

وتتحقق هذه الوحدة في القصائد ذات الموضوع الواحد، وهي القصائد القصصية؛ وكذلك تتحقق في القصائد الطويلة ذات الموضوعات المتعددة كل جزء على انفراد، وليس يعني هذا أن يكون بين موضوعات القصيدة انسجاماً في طريق التخلص أو الانتقال، والشعر الجاهلي والشعر القديم بعامّة لا تتوفر في قصائده الطوال هذه الوحدة إلا قليلا، ومن الخطأ والتعسُّف الفاحش تطبيق المفاهيم الأوربية الحديثة

(١) ينظر: الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه ص٢٤١ وما بعدها بتصرّف.

على الأدب القديم، مع اختلاف طبيعة كلّ أدب في النظرة والموضوع، فقد دخلت الأدب الحديث قيم ومفاهيم جديدة بحيث صارت الوحدة الموضوعية والعضوية ضرورة لا غنى عنها- على قلة توفرها في الشعر الحديث نفسه- وليس كذلك الأدب القديم وعلينا أن نتفهم الشعر القديم في حدوده وظروفه ومقاييسه في عصوره تلك.

فالوحدة الموضوعية أو الوحدة المعنوية كما يسمِّيها الدكتور طه حسين في حديث الأربعاء[١]، وقد أسماها النويهي في كتابه الشعر الجاهلي الوحدة الحيوية[٢]، وأسماها البستاني الوحدة الشعورية[٣]، تتحقق في الشعر الجاهلي في أجزاء من القصائد الطويلة في الموضوع الواحد وتتحقق في الشعر الذي يسرد قصة أو يصور أحداثاً بعينها وتتحقق في كثير من القصائد القصار، وقصائد الغزل وقصائد الرثاء[٤].

إن التئام أجزاء القصيدة لا يعني الوحدة الموضوعية أو العضوية إن الوحدة تتحقق في كل جزء من أجزاء القصيدة لدى لبيد أو لدى غيره من الشعراء المجيدين، فإذا اعتبرنا كلّ قسم من أقسام القصيدة وحدة مستقلّة نستطيع أن نلتمس الوحدة الموضوعية في هذا الجزء أو ذاك[٥].

وهناك نص نقدي آخر لناقد في العصر الحديث من أشدّ المتحمسين إلى القول بوجود الوحدة في الشعر القديم هذا النص للدكتور محمد زكي العشماوي يقول: "والذي نريد أن ننتهي إليه بعد هذا التحليل للحياة العربيَّة من اجتماعيّة وجغرافية

---

(١) حديث الأربعاء، طه حسين ص٣٠.

(٢) الشعر الجاهلي، النويهي ج٢/ص٤٣٥.

(٣) روائع الشعر الجاهلي، البستاني ص٣٠.

(٤) الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه ٢٦٥، ٢٦٦.

(٥) ينظر: السابق ص٢٦٠ وما بعدها بتصرّف.

وفكريّة هو أن ثمة وحدة تسود الشعر الذي كان أهمّ مظهر من مظاهر نشاطهم الفكري وحياتهم العقليّة، والفنية تلك الوحدة يمكنك تسميتها وحدة الصراع من أجل الحياة ومن ثم فمن الممكن القول بأن في الشعر الجاهلي وحدة، وأن في الشعر الجاهلي شخصية إنسانية واحدة لا تفتأ تطالعك بملامحها وقسماتها أينما وجهت بصرك[١].

ومن النقاد الذين قالوا بوجود الوحدة في القصيدة القديمة وخاصة قصيدة الرثاء الدكتور مصطفى عبد الشافي يقول: "ذهب بعض النقاد المحدثين إلى اتهام الشعر الجاهلي بانعدام الوحدة العضوية فيه، إلاّ أن الدراسة التحليلية العميقة لهذا الشعر تكشف عن إمكان تحقيق الوحدة العضوية فيه، ولا يجوز لأي ناقد أن يلقي حكماً عامّاً كهذا قبل استقصاء لقصائد الشعر الجاهلي بعامّة وقبل دراستها دراسة تحليلية لا تقف عند الشكل الظاهري، بل تعمد إلى الأبعاد الأخرى التي قد يتضمنها النص الشعري أمامه"[٢]. وعن تحقيق هذه الوحدة في شعر الرثاء خاصة يقول: "والذي أريد أن أنتهي إليه من هذه المقدمة هو أن ثمة وحدة تسود شعر الرثاء في العصر الجاهلي، تلك الوحدة يمكننا تسميتها: وحدة الصراع بين الحياة والموت، أو وحدة الإحساس بوحشة الحياة وقسوتها وبالجزع من فداحة الموت وفظاعته، وبالتالي الإحساس بالفقد والحزن والأسى واليأس"[٣].

---

(١) النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية، د. محمد زكي العشماوي، ص: ٢٣٦، ط دار الشروق.

(٢) شعر الرثاء في العصر الجاهلي ص١٢٧.

(٣) السابق ١٢٩.

ثانياً: أهمّ النصوص النقديّة التي تدلّ على عدم وجود وحدة في الشعر القديم:

الدكتور محمد غنيمي هلال من أهم النقاد المتحمسين إلى القول بعدم وجود وحدة في القصيدة العربية القديمة يقول: "ولا بد أن تكون الصلة بين أجزاء القصيدة محكمة، صادرة عن ناحية وحدة الموضوع ووحدة الفكرة فيه، ووحدة المشاعر التي تنبعث منه، أي أنها صلة تقضي بها طبيعة الموضوع، ووحدة الأثر الناتج عنه فليست للقصيدة الجاهلية وحدة عضوية في شكل ما من الأشكال، لأنه لا صلة فكرية بين أجزائها فالوحدة فيها خارجية لا رباط فيها إلا من ناحية خيال الجاهلي وحالته النفسية في وصفه الرحلة لمدح الممدوح، وكان لهذا الرباط الواهي مبرر من الميراث في العصر الجاهلي"(١).

من أهمّ هذه النصوص بل لعله أهمها على الإطلاق نصّ للدكتور/شوقي ضيف يقول: "ومن الحقّ أنّ القصيدة العربيّة لم تكن تعرف هذه الوحدة العضوية معرفة واضحة قبل عصرنا الحديث إلاّ نادراً، وربما كان مرجع ذلك إلى تقيد شعرائنا في العصور الوسطى بنموذجها الذي وضعه لها شعراء العصر الجاهلي، حيث نجد القصيدة متحفاً لموضوعات مختلفة، لا تربط بينها أي رابطة قريبة، فالشاعر يبدؤها بوصف الأطلال والديار والنسيب، ثم يستطرد إلى وصف الصحراء وحيوانها الأليف الوحشي، حتى إذا فرغ من هذا الوصف خرج إلى الغرض الأساسي لقصيدته من الفخر أو المدح أو الهجاء أو الاعتذار أو الرثاء، وربما ختمها بالحكم والأمثال وما أشبه القصيدة الجاهلية في هذا النمط بالفضاء الواسع الذي كان يترامى تحت عين الشاعر الجاهلي، فإنها تجمع مثله أشياء متناثرة غير متلاصقة ولا ملتحمة وليس ذلك فحسب، فإن الشاعر لا يثبت عند معنى بعينه من معاني هذه الموضوعات التي يؤلف منها قصيدته

(١) النقد الأدبي الحديث، د/محمد غنيمي هلال، ص٣٧٤، ٣٧٥، ط نهضة مصر.

بحيث يخرجه من حقيقته الحية إلى حقائق الكون الكلية، فهو لا يتعمَّق في الوجود النفسي ولا في الوجود الكوني إنه شاعر حسي يركز حسَّه في معنى أو بيت، ثم ينتقل عنه سريعاً ويثب وثباً أو قل يقفز قفزاً هنا وهناك فلا استقرار، وقد يكون ذلك أثراً من آثار حياته الراحلة الدائرة وراء مساقط الغيث والكلأ، تلك الحياة البدوية التي لم تكن تستقرّ في موضع من المواضع. وهو كذلك في معانيه لا يستقرّ عند معنى من المعاني ولا يطيل المكث فيه. بل يمرُّ به عادة مروراً خاطفاً وعلى هذا النحو تألَّفت القصيدة الجاهليّة من أبيات متجاورة متناثرة كأبيات الحيّ وخيامه فكلّ بيت له حياته واستقلاله. وكلّ بيت وحدة قائمة بنفسها وقلّما ظهرت صلة وثيقة بين بيت سابق ولاحق. وبذلك فقد القصيدة وحدتها لا من حيث الأبيات في الموضوع الواحد فهي تتجاور مستقلاً بعضها عن بعض، وهكذا دار النقد والشعر على وحدة البيت"[(١)].

وهناك نصّ آخر للدكتورة حياة جاسم محمد تقرر فيه أنّ النقد القديم كان يقوم على العناية بوحدة البيت لا وحدة القصيدة تقول: "نستطيع بعد هذا الاستقراء لكتب النقد العربي القديم، أن نقرر أن نقدنا القديم يقوم على العناية بوحدة البيت لا وحدة القصيدة وأن البيت بوصفه وحدة مستقلّة مكتفية بذاتها هو محور الأبحاث والأحكام النقديّة، وأنّ القصيدة بوصفها كلاً موحداً لم تكن محور اهتمام النّقاد"[(٢)].

ولا أدري لماذا كان هذا الحكم من الدكتورة حياة بعد هذا الاستقراء لكَمٍّ كبير لكتب النقد العربي القديم؟! لعلّ هذا الحكم يرجع إلى أنها لم تكن محايدة في تناولها لتلك القضيَّة عند النقاد القدماء فقد كانت تميل إلى نصرة النقاد الذين قالوا بوحدة البيت،

---

(١) في النقد الأدبي، د/شوقي ضيف، ص ١٥٤-١٥٥، ط دار المعارف بمصر.

(٢) وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي دكتورة حياة جاسم محمد ص٨٢، ط دار العلوم للطباعة والنشر.

ظهر ذلك جليّاً حينما أوَّلَتْ كلَّ النصوص النقدية الصريحة التي اقتربت أو كادت أن تقترب من مفهوم الوحدة في العصر الحديث وهذا الكَمّ الهائل من النصوص النقدية ذكرها الدكتورة وعلقت عليها بما يخدم رأيها وقضيتها وبما لا يحتمله النص[1]؛ لذا نرى أنّها قد تخلَّت عن الحيدة التامَّة التي يجب أن يتحلَّى بها الباحث والناقد.

(١) وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي راجع من ص٥١ -٨٢.

الفصل الثاني
الوحدة في مرثية أبي ذؤيب

وفيه:

مدخل.

المبحث الأول: قراءة الوحدة في مرثية أبي ذؤيب.

المبحث الثاني: العوامل التي ساعدت على تحقق الوحدة في مرثية أبي ذؤيب:

أولاً: التكرار.

ثانياً: الروابط النحوية بين الجمل.

ثالثاً: الصور الكلية.

رابعاً: الاستطراد.

مدخل

يقول كولوردج في تعريفه للخيال: "الخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس في القصيدة، فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر"(١).

ويعلّق الدكتور مصطفى عبد الشافي الشورى على هذا النص بقوله: "ولعلّنا ندرك إلى أي حدّ ربط كولوردج بين ملكة الخيال وتحقيق وحدة العمل الفني فالوحدة التي يعنيها كولوردج هي وحدة الشعور أو العاطفة أو الإحساس(٢).

وإن ما نسميه بالوحدة الفنية في القصيدة ليس في الحقيقة إلا الوحدة العاطفيّة، وأننا عندما نذكر عبارة الوحدة الفنية إنما نعني شيئاً واحداً هو هيمنة إحساس واحد، أو الخطة شعوريّة واحدة أو رؤية نفسية ذات لون محدد في العمل الفني كله وأن ثمة وحدة تسود شعر الرثاء في العصر الجاهلي، تلك الوحدة يمكننا تسميتها: وحدة الصراع بين الحياة والموت أو وحدة الإحساس بوحشة الحياة وقسوتها وبالجزع من فداحة الموت وفظاعته، وبالتالي الإحساس بالفقد والحزن والأسى واليأس(٣).

* * *

المبحث الأول

(١) كولوردج، محمد مصطفى بدوي ص١٥٨.

(٢) شعراء الرثاء في العصر الجاهلي دراسة فنية، د. مصطفى عبد الشافي الشورى ص١٢٨، ط مكتبة لبنان.

(٣) السابق ١٢٩.

قراءة الوحدة في مرثية أبي ذؤيب

إن قصيدة أبي ذؤيب يشيع فيها جو واحد هو جوّ الحزن والألم والفراق؛ لأنها تدور حول موضوع واحد هو رثاء الشاعر لبنيه، وقد التمس الشاعر معنى الحزن في كلِّ ما يدور حوله ليعمقه ويؤكده عند نفسه أوَّلاً، ثم لدى الآخرين ثانياً، وكأنَّه يريد أن يشرك العالم كلَّه في مأساته، فقصيدته عبارة عن مشاهد يبدؤها بمقدمة حوارية مع زوجته بالإنشاء (الاستفهام):

أمِن المَنون ورَيبهـــــــا تتوجَّعُ والدَّهرُ ليس بمُعتــــبٍ مَن يجزَعُ

ليعبر عن حالة التردد الانفعالي والنفسي الذي أصابه، وهذه المقدمة في حقيقتها ليست إلاَّ شكوى من الزمان الذي فجعه في أولاده الخمسة، وبعد هذه المقدمة يدخل الشاعر إلى وصف فجيعته بصورة مجازية يشبه فيها حالته مع الزمن وأنه لم يستطع أن يردّ سطوته وجبروته عن أولاده بثلاث حكايات كل حكاية فيها بطل شديد تنتهي بمصرع هذا البطل، ويبدأ كل قصَّة بهذه النغمة المغلوبة التي تفيض بالإحساس العميق بقهر الدهر وقسوته وشراسته على الأحياء:

والدَّهْرُ لا يَبْقَى عَلَى حَدَثانِهِ .....

وهذه الحكايات الثلاثة إنما هي مشبهات بها لحالته مع الدهر وليست حكايات أو قصصاً أو صوراً منقطعة لا مناسبة بينها في القصيدة وإنما وجه الشبه فيها بين حالته وحالة هؤلاء الثلاثة (الحمار الوحش، والثور، والبطل المقاتل) هو أنهم جميعاً لم يفلت أحد منهم من أحداث الدهر.

فالصورة الأولى تحكي قصة حمار الوحش الفتيّ الشديد الذي له أُتُن أربع يعيش معهنّ في خصب وحياة لاهية، فلما نقصت مياه الوادي ذكرن وروداً قديمة فاندفعن نحوها بنشاط موفور والحمار بينها يحفزها ويثيرها ويحوطها حتى وردن الماء وشربن ثم

سمعن صوت قانص فنكرنه ونفرن منه ولكن القانص رمى بسهمه فأصاب أتاناً ثم أردف آخر فأصاب ثانية، وما زال كذلك حتى أتى عليهنَّ جميعاً وصِرْنَ بين متمرِّغ في دمه، وهارب ببقيَّة حياة فيه، يوشك أن يسقط. هذا عرض سريع لقصة هذا الحمار وأتنه التي ساقها أبو ذؤيب مثلاً من أمثلة ثلاثة رواها للدهر الذي لا يفلت منه أحد"[١].

وإنما ذكرها الشاعر ليشبه حالته بها وأبو ذؤيب هنا في قصَّة هذا الحمار يحدق تحديقاً طويلاً في حال الحمار ومرعاه ومرحه ويندس في نفس الحمار وما يجري فيها من ألوان الجدّ والهزل في تلك الحياة الشابة الناعمة الفارغة التي ترى فيها الحركة والنشاط والجدّ واللعب ثم يطوي الشاعر هذا الموقف بقوله: «حتَّى إِذَا فرغَتْ مِياهُ رُزُونِهِ» فينهى هذه الحالة بكلمة (حتى) التي تصل بنا إلى الغاية والنهاية وينطلق الكلام بعدها إلى وصف هذه النهاية فيقدم أبو ذئيب في بدايات الكلام ما يشير إليها فذكر أنه شاقى أمره شؤم وأن حَيْنه أي هلاكه أقبل يتتعتع أي يجيء قليلاً قليلاً في قوله:

فَافْتَنَّهُنَّ مِنَ السوَاءِ ومــاؤُهُ بشر، وعائَدَهُ طرِيقٌ مَهْيَـــعُ

حالة مرتبة على تذكر الورود فأخذ في أفانين من العدو هابطاً من أعلى الحرَّة"[٢] إلى أحد موارد الماء، وإذا يبدأ الشرب حتى يسمع الحمار وأتنه ما يريب فينفرن متفرقات وساق حظّ الحمار مع إحدى الأُتن إلى اتجاه الصياد فأطلق سهمه ليصيب الأتان ويرتبك الحمار وبسهم آخر يردّ به الصياد، وظلّ الصياد يرمي حتى أصابهنّ جميعاً. "وما أشبه حال الشاعر بذلك كله، فالتحديات التي تواجه الحمار وأتنه من جفاف المرعى وشدّة الحرّ ومن صياد متربص به إنما هي الرموز الناطقة التي تنمّ عن

(١) قراءة في الأدب القديم، د/محمد أبو موسى ص٣٠٦.

(٢) المرجع السابق نفسه.

المصاعب والعقبات التي تواجه الشاعر في هذه الحياة التي نهايتها الموت، فهو يؤكِّد أن الإنسان لا محالة ذاهب بدون رجعة[١].

ويستأنف الشاعر بعد ذلك صورة ثانية معيداً نفس النغمة التي جعلها رأس كل حكاية فتعمل على وحدة الجوّ العام والشعور المستثار وكأنّ جوهر القصيدة هو بناء نغمها"[٢].

وفي الصورة الثانية صورة الثور التي يشبِّه بها الشاعر حالته فيستهلها الشاعر برسم الكارثة في قوله: « والدَّهْرُ لا يَبْقَى عَلَى حَدَثانِهِ » يعني أنه مؤمن بحتمية الموت المقررة، فلا حياة باقية ولا سعادة مستديمة "وقصَّة الثور خضعت لثلاث حركات أساسية: أُولاها مشيئة الحياة أو إبداء الحرص عليها، ثم الحركة الثانية حيث المجازفة بمواجهة الموت تحت الشمس، والحركة الأخيرة يبلورها الموت القاضي على كلّ حيّ مهما تطلّ أيامه ومهما تتنوع أسباب مقاومته، وفي ظني أنّ الشاعر أبى إلا أن يجعلها معبِّرة عن ثلاثة مستويات أحسَّها أو عاشها في كل لحظات حياته مع أولاده. وفي الصورة الثالثة: صورة هذا الفارس البطل المحارب الشجاع الذي أَلِفَ الحربَ وشدَّها تعدو به فرس كريم قد أجهدها من كثرة ما خاض بها الحروب، ثم هو كلف بها وبطعامها ورعايتها؛ لأنها من عُدَّة حربه، هذا المحارب أُتيح له فارس مثله، في قوته، وبسالته، وخبرته بالحروب، ثم يصف أبو ذؤيب لقاءهما الذي انتهى بهما معاً، فكلاهما اختلس نفس صاحبه، وابتلعهما الفناء"[٣].

---

(١) شعر الرثاء في العصر الجاهلي دراسة فنية، ص٧٣.

(٢) قراءة في الأدب القديم، ص٣١٢.

(٣) المرجع السابق ص٣١٩.

ونخلص من كل ما سبق توضيحه إلى أننا لا نجد في انتقال الشاعر من رثاء بنيه المباشر في الأبيات الخمسة عشر الأولى إلى ذكر قصة الحمار الوحشي وتصوير مصرعه على يد حوادث الدهر ونوائبه التي لم يستطع أن يفرَّ منها أيَّة غرابة؛ لأنَّ هذين الأمرين -في نظري- تجمعهما عاطفة واحدة وذكر إحداهما يستدعي ذكر الأخرى، فرثاء الشاعر لبنيه الذين اغتالتهم المنيَّة وهم بين يديه وهو حريص أن يدافع عنهم فلم يستطع يدعو إلى ذكر قصة هذا الحمار الوحشي وأُتنِه أو أتانه وتصوير قوتهما ومراعيهما وتغير أحوال الزمان حولهما ومطاردة القانص وإصابته لهما في مواضع قاتلة، فكلا القصتين تجمعهما عاطفة واحدة وهي عاطفة الحزن وشعور واحد وهو الشعور بالأسى من سطوة الدهر وغلبته.

كما أننا لا نجد في انتقال الشاعر من رثاء بنيه المباشر ومن ذكر قصَّة هذا الحمار الوحشي وأتنه إلى ذكر قصة هذا الثور أية غرابة أيضاً؛ لأن هذه القصَّة أيضاً تعمق عاطفة الحزن لدى الشاعر كما أنها تجتمع معهما في هذا الإحساس والشعور بالأسى الذي يكاد يودي بحياة المرء أيّاً كانت قوَّة تحمُّله وصلابته حينما يعجز أيما عجز أمام ردِّ نوائب الدهر، فتصوير الشاعر لقصَّة الثَّور لا تقلّ عن تصويره لقصَّة حمار الوحش وأُتُنه، فهذا الثور عنده مشيئة للحياة حريص عليها، يظهر ذلك في مواجهته لنوائب الدهر وصروفه على كثرتها وتنوعها ورغبته في الانتصار عليها محاولاً البقاء، ثم تأتي المنيَّة التي تقضي على كل تلك المحاولات التي بذلها هذا الثور وتكون النتيجة المحتومة التي لم يستطع الشاعر أن ينجِّي أولاده منها. كما أنني لا أجد في انتقال الشاعر من رثاء بنيه المباشر، ومن انتقاله قصتي الحمار الوحشي والثور إلى ذكر قصة مصرع هذين البطلين اللذين حَرِصَا على الحياة أية غرابة أيضاً؛ لأنَّ قصتهما تعمق إحساس الحزن والشعور بالأسى لدى الشاعر.

إنَّ عاطفة الحزن هي الصلة التي تشدّ أجزاء القصيدة إلى بعضها، فهي العاطفة التي تشدّ الشاعر إلى ذكر قصَّة الحمار الوحشي وأتنه وتصوير ما فعل الدهر بهم، وهي نفسها التي تشدّ الشاعر إلى ذكر قصّة الثور وتصوير ما فعل الدهر به أيضاً، وهي التي تشدّ الشاعر إلى ذكر قصة هذين البطلين وتصوير نهايتهما على الرغم من حرصهما على البقاء. وعند التأمُّل نجد أبيات المرثية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً ببعضها، فالبيت الثاني:

قالتْ أُميمةُ ما لِجسمك شاحباً منذُ ابتُذِلْتَ ومثلُ مـــالِكَ ينفَعُ

مرتبط بالبيت الأول؛ لأنه مسبب عنه فشحوب جسم الشاعر مسبب عن المنية التي هاجمت أولاده وخطفتهم منه رغم حرصه على بقائهم بجانبه.

والبيت الثالث:

أمْ ما لجنبك لا يُلائمُ مضجعاً إلاَّ أقضَّ عليك ذاكَ المضـــجَعُ

شديد الارتباط بالبيت الثاني؛ لأنه يتضمن سؤالاً آخر معطوفاً على السؤال الذي ذكره الشاعر في البيت الثاني فكان بين البيتين ما يكون بين المتعاطفين من ترابط، فإذا أضفنا أن السؤالين كانا عن شيء واحد، فالأول عن سبب شحوب جسمه، والثاني عن عدم ملاءمة هذا الجسم لمضجعه كما ورد في رواية أخرى للبيت: «أمْ ما لجسمك لا يُلائمُ مضجعاً»[1].

فجسم الشاعر قد لحقه التغيُّر والضمور وأصبح المضجع لا يوافقه من جراء حزنه على أولاده.

والبيت الرابع:

فأجبتُها أنْ ما لجســـــميَ أنَّهُ أودَى بَنِيَّ من البـــلادِ فودَّعوا

---

(١) انظر: ديوان المفضليات مع شرح لأبي محمد الأنباري- عنه بشرحه ومقابلة نسخه كارلوس يعقوب لايل ص٨٥٢، ط الآباء اليسوعيين بيروت ١٩٢٠م.

شديد الارتباط بكل من البيتين الثاني والثالث؛ لأنه جواب عن السؤالين اللذين تضمنهما البيتان الثاني والثالث، فالشاعر يصرح بالجواب فيذكر السبب في تغيُّر جسمه وعدم ملاءمة المضجع له أنه إيداء بنيه أي هلكتهم، وهناك رواية أخرى للبيت: أما بجسمي، وموضع (ما) رفع بمعنى الذي بجسمي إيداء بنيّ[١].

وفصَّل التبريزي في شرحه للمفضليات القول في "أمَّا" فقال: يجوز أن يكون أصله أنْ ما فأدغم النون في الميم و(أَنْ) هذه تكون مخففة من الثقيلة، فإن جعلتها عاملة على (ما) دخلها من الحذف تكون (ما) بمعنى الذي، و"بجسمي" صلته، ويكون (أنَّه) في موضع الرفع على خبر أنَّ، والتقدير: أجبتها بأنّ الذي بجسمي أنه أودى بنيَّ أي إيداء بنيَّ؛ لأنَّ (أنَّ) وما بعده في تقدير المصدر، والمعنى: تأثير إيداء بنيَّ وهلاكهم؛ لأنَّ ما كان بجسمه من الهزال وسوء الحال لم يكن الإيداء وإنما يكون أثره ومسببه، ويكون موضع الأولى نصباً بأجبتها؛ أي أجبتها بهذا، وإن جعلت (أنَّ) غير عاملة فيما يليه مثل: "أنْ هالكٌ كلٌّ من يحفى وينتعل"[٢]. يكون (ما) في موضع الرفع بالابتداء، و"أنه أودى بنيَّ" في موضع الخبر؛ والتقدير: أجبتها بأنَّ الأمر والشأن الذي بجسمي إيداء بنيَّ وتوديعهم، فإن قيل: إنّ الجواب بأمَّا، وقد حصل السؤال عن شيئين لابدّ من العطف عليه وتكريره؛ ألا ترى أنه لو قيل: ما خبر زيد وعمرو؟ فقلت: أمّا زيد فغائب- لم يكن بدٌّ من أن تتبعه: وأمّا عمرو فكذا. وأبو ذؤيب لم يكرر (أما) فما وجهه؟ قلت: إن السؤال من المرأة وإن كان صورته أنه يتناول شيئين: الجسم، والجنب- فإن طريق جوابه طريق واحد، لوروده مورد ما هو سؤال عن أمرٍ واحد. ولما كان السبب في كل

---

(١) ديوان المفضليات ص٨٥٢.

(٢) ديوان الأعشى: ٤٥.

واحد مما سألت عنه هو السبب الذي هو الآخر اكتفى أبو ذؤيب بالجواب عن أحدهما؛ لأن فيه تفصيلاً لما أجمل كلامها، وكان في حكم من أجاب عن جميعه"[١].

والبيت الخامس:

أودَى بنيَّ وأعقَبوني حَسـرةً عند الرُّقاد وعَبرةً ما تُقلـعُ

مرتبط بالبيت الرابع؛ لأنّ الشاعر كرر فيه الجواب عن سؤالي البيتين الثاني، والثالث "أودى بنيَّ".

والبيت السادس:

سَبَقوا هويَّ وأعْنَقوا لِهواهُـمُ فَتُخُرِّموا ولكلِّ جنبٍ مصرَعُ

مرتبط بالبيت الرابع والخامس؛ لأن الشاعر يتحدث فيه عن كيفية إيداء أولاده وهلكتهم في الشطر الثاني من البيت: «فَتُخُرِّموا ولكلِّ جنبٍ مصرَعُ». أي أخذوا واحداً بعد واحد، ومصرع: يجوز أن يراد به الموضع ويجوز أن يراد به الحدث.

والبيت السابع:

فغَبرتُ بعدهمُ بعيش نـاصِب وإخالُ أنِّي لاحـقٌ مُستتبَعُ

مرتبط بالبيت السادس؛ لأنّ الشاعر فيه يتألم على مصرع أولاده وأخذهم واحداً بعد واحد، فالبيت أوله تألم «فغَبرتُ بعدهمُ بعيش نـاصِب» أي ذو نصب، وآخره إظهار يأس «وإخالُ أنِّي لاحـقٌ مُستتبَعُ».

والبيت الثامن:

ولقد حَرَصتُ بأن أُدافعَ عنهمُ فإذا المنيَّةُ أقبلتْ لا تُدفَـعُ

---

(١) شرح المفضليات ، التبريزي، تحقيق علي محمد البجاوي، القسم الثالث ص ١٤٠١-١٤٠٢، ط دار نهضة مصر للطبع والنشر.

مرتبط بالبيت السابع؛ لأن الشاعر يتوجع فيه بعد تأله في البيت السابع يقول متوجعاً: قد كان مني حرص على الدفاع عنهم، ففاجأتُ المنيَّة مقبلة لا يُرَدُّ وجهها، كأنَّه أراد حرصت على مدافعة كل شيء دونهم، وإذا جاء الأجل المحتوم فإنه لا يغالب"[1].

والبيت التاسع:

وإذا المنيَّةُ أنشبتْ أظفـــارَها ألفيتُ كلَّ تميمةٍ لا تنفَـــعُ

مرتبط بالبيت الثامن؛ لأنَّ الشاعر يكرر فيه "إذا المنية" وكأنّه يظهر عجزه عن دفع المنية عن أولاده فإذا أعلق الموت مخلبه في شيء ليجتذ به ويذهب به بطلت عنده الحيل وصار الغلب له.

والبيت العاشر:

فالعينُ بعدهمُ كأنَّ حِـداقَها سُملتْ بشوكٍ فهْيَ عُورٌ تدمَعُ

مرتبط بالبيت التاسع؛ لأنَّ الشاعر يصف حاله أمام غلبت المنيّة له فكأن عينيه قد فقئتا بحديدة أو ما يجري مجراها لذا فهي لا تنقطع عن البكاء والتعبير بالمضارع (تدمع) لإفادة التجدد والحدوث حالاً بعد حالٍ.

والبيت الحادي عشر:

حتَّى كأنِّي للحوادثِ مَروةٌ بصفا المُشَرَّقِ كلَّ يوم تُقرَعُ

مرتبط بالبيت العاشر وتكملة له؛ لأنّ الشاعر ما زال يوضح أثر المنية عليه فقد صار مضافاً للمصائب تعروه وتدوسه؛ فهو في وطئها له بمنـــزلة تلك المروة.

---

(١) شرح المفضليات ، التبريزي، القسم الثالث ص ١٤٠٥.

وتأمَّل معي الأبيات الماضية وما فيها من ترابط وتلاحم بين أجزائها، وما فيها من تسلسل منطقي بين أحداثها بحيث إن كلّ فكرة فيها تسلمك إلى الفكرة التي تليها ويصعب عليك تقديم بيت وتأخير آخر، كما أنّ المشاعر التي أثارتها هذه الأبيات واحدة وهي مشاعر الأسى والحزن والفقد للأحبَّة، كما أنَّ الأفكار والصور مرتبة ترتيباً به تقدمت القصيدة شيئاً فشيئاً، وحينما ندع هذا جانباً وننظر في الأبيات: الثاني عشر، والرابع عشر، والسابع عشر، والثامن عشر، نجد أنها قلقة في موضعها قد حرمت التلاحم والانسجام مع ما مضى من أبيات فأفكارها ليست مرتبة مع الأبيات السابقة، ولا تتقدم بها القصيدة، وليست بها حرقة الحزن وألم الفقد والحرمان، فالعاطفة فيها أقلّ من سابقتها، فهي قلقة في مكانها؛ لذا أرى أن هذه الأبيات التي أشرت إليها سابقاً ليست من مرثية أبي ذؤيب، فلعلَّ الرواة نقلوها سهواً أو عمداً من قصائد أخرى لشعراء آخرين إلى هذه المرثية، ولعل الرواة قد نحلوها ووضعوها وضعاً في مرثيته، ومما يدعم ما ذهبت إليه ويقويه أنّ معظم المصادر التي ذكرت قصيدة أبي ذؤيب قد خلت من هذه الأبيات أو من بعضها، كما أنّ هذه المصادر قد أشارت إلى وجود هذه الأبيات في دواوين أخرى منسوبة إلى شعراء آخرين غير أبي ذؤيب وأن بعضها منحول. فالبيت الثاني عشر:

لاَبُدّ مِنْ تَلَفٍ مُقيمٍ، فانْتَظِرْ أَبِأَرْضِ قَوْمِكَ أَمْ بِأُخْرَى المَصْرَعُ

روي هذا البيت في المفضليات لمتمم بن نويرة من قصيدته التي أوَّلها: «صَرَمَتْ زُنَيْبَةُ حَبْلَ مَن لا يَقْطَعُ» وروايته فيه:

لاَبُدّ مِنْ تَلَفٍ مُصِيبٍ، فانْتَظِرْ أَبِأَرْضِ قَوْمِكَ أَمْ بِأُخْرَى تُصْرَعُ؟

والبيت الرابع عشر:

وَلَيَأْتِيَنّ عَلَيْكَ يَوْمٌ مَـــرّةً يُبْكَى عَلَيْكَ مُقَنَّعاً لا تَسْمَعُ

روي هذا البيت أيضاً في المفضليات لمتمم بن نويرة من قصيدته المشار إليها سابقاً، وروى دونما تغيير.

والبيتان السابع عشر والثامن عشر:

كم مِن جَمِيع الشَّمْلِ مُلْتَئِم الهــوى باتوا بعيْشٍ ناعم فتَصَدَّعُـــوا

فلَئِنْ بِهِمْ فَجَعَ الزَّمـــانُ وَرَيْبُـــهُ إِنِّي بأَهْـــلِ مَوَدَّتِي لَمُفَجَّـــعُ

ورد هذان البيتان في النسخة الأوربية لديوان أبي ذؤيب ضمن الملحق المشتمل على الأبيات المنحولة والتي لم توجد في ديوانه[1]. كما أن هذه الأبيات لم تذكر في بعض المصادر كالمفضليات شرح أبي محمد القاسم بن محمد بن بشار الأنباري، تحقيق كارلوس يعقوب لايل، فالأنباري لم يذكر الأبيات: الثاني عشر، والثالث عشر، والرابع عشر، والسابع عشر، والثامن عشر الآتية:

١٢- لاَبُدّ مِنْ تَلَفٍ مُقيمٍ، فانْتَظِرْ أَبِأَرْضِ قَوْمِكَ أَمْ بِأُخْرَى المَصْرَعُ

١٣- ولَقَد أَرَى أَنَّ البُكاءَ سَفاهَةٌ ولسَوْفَ يُولَعُ بالبُكا مَنْ يُفْجَعُ

١٤- وَلَيَأْتِيَنّ عَلَيْكَ يَوْمٌ مَـــرّةً يُبْكَى عَلَيْكَ مُقَنَّعاً لا تَسْمَعُ

١٧- كم مِن جَمِيع الشَّمْلِ مُلْتَئِم الهــوى باتوا بعيْشٍ ناعم فتَصَدَّعُوا

١٨- فلَئِنْ بِهِمْ فَجَعَ الزَّمانُ وَرَيْبُـــهُ إِنِّي بأَهْلِ مَوَدَّتِي لَمُفَجَّـــعُ[2]

أمَّا المفضليات – تحقيق عبد السلام هارون وأحمد شاكر فلم تذكر الأبيات:

---

(١) ديوان الهذليين، ص: ٣.

(٢) ينظر: المفضليات شرح الأنباري ص٨٥٧، ديوان الهذليين ص٣، ٤.

الثاني عشر، والثالث عشر، والرابع عشر[١].

أمَّا التبريزي في شرح المفضليات فلم يذكر الأبيات: الثاني عشر والثالث عشر والرابع عشر أيضاً[٢].

كما أنّ التقديم والتأخير وقع بين البيتين السابع عشر والثامن عشر ففي ديوان الهذليين:

١٧- كم مِن جَمِيع الشَّمْلِ مُلْتَئِم الهــوى باتوا بعيْشٍ ناعم فتَصَدَّعُوا

١٨- فلَئِنْ بِهِمْ فَجَعَ الزَّمانُ وَرَيْبُــهُ إِنِّي بأَهْلِ مَوَدَّتِي لَمُفَجَّــعُ

وفي المفضليات -تحقيق هارون وشاكر- تقدم البيت الثامن عشر على السابع عشر:

ولَئِنْ بِهِمْ فَجَعَ الزَّمانُ وَرَيْبُــهُ إِنِّي بأَهْلِ مَوَدَّتِي لَمُفَجَّــعُ

كم مِن جَمِيع الشَّمْلِ مُلْتَئِم الهــوى باتوا بعيْشٍ ناعم فتَصَدَّعُوا

وفي جمهرة أشعار العرب تحقيق محمد الهاشمي تقدم البيت السابع عشر على الثامن عشر[٣].

---

(١) ينظر: المفضليات تحقيق هارون شاكر، ص٤٢٢.

(٢) ينظر: شرح المفضليات للتبريزي، القسم الثالث: ص١٤٠٨، تحقيق علي محمد البجاوي.

(٣) ينظر: جمهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي- تحقيق محمد الهاشمي، ص٦٨٥.

والذي يظهر لي وأرجحه بعد كل هذا. أن هذه الأبيات ليست من قصيدة أبي ذؤيب التي يرثي فيها أولاده وإنما هي من صنع الرواة إما بنقلها عمداً أو سهواً من شعراء آخرين، وإمَّا بنحلها إيّاه، والذي جعلنا نذهب إلى هذا الرأي عدّة أمور:

الأول: أن هذه الأبيات كلَّها أو بعضها لم تجمع المصادر التي ذكرت القصيدة على ذكرها بل تجدها أهملت كلية في بعض المصادر أو أهمل بعضها حتى المصادر التي ذكرت بعضها لم تتفق على ترتيب معيَّن لها بل اختلفت فيما بينها بالتقديم والتأخير.

الثاني: أن عاطفة الشاعر في هذه الأبيات أقلّ وأضعف بكثير من عاطفته في الأبيات السابقة فإذا كانت عاطفة الحزن هي التي تشدّ أجزاء القصيدة فأين الحزن والحسرة والأسى والألم على فراق الأحبَّة في هذه الأبيات هي أشبه بحكم تخرج من فم أي إنسان لم يذق مرارة الحزن على فقد بنيه جميعاًفي عام واحد.

الثالث: أننا لو تأملنا في الأفكار التي تحملها هذه الأبيات لم نجدها مترتبة على الأفكار التي حملتها الأبيات السابقة؛ لذا لم تتقدم بها القصيدة شيئاً فشيئاً نحو الاكتمال.

الرابع: أننا لو نظرنا في الصور التي حوتها هذه الأبيات نجد أنها دون الصور التي سبقتها والصور التي لحقتها، أين هذه الصور من قول الشاعر:

وإذا المنيَّةُ أنشبتْ أظفـــــارَها ألفيتُ كلَّ تميمةٍ لا تنفَـــــعُ

وأين هذه الصور من الصور اللاحقة بها في قوله:

والدَّهْرُ لا يَبْقَى عَلَى حَدَثـــانِهِ في رأس شـــاهقةٍ أعزُّ مُمَنَّعُ.

فالفارق الكبير بين تصوير الشاعر لمعانيه في هذه الأبيات وباقي أبيات القصيدة يجعل هذه الأبيات ليست منها.

والبيت العشرون:

والدَّهْرُ لا يَبْقَى عَلَى حَدَثانِهِ جَوْنُ السَّرَاةِ لهُ جَدَائِدُ أَرْبَعُ

يرتبط بما قبله؛ لأن الشاعر يعتبر في حدثان الدهر بحمار الوحش، لما ذكروا من أنّه يعمر مائتي سنة وأكثر من ذلك[١]. كأنَّ الشاعر أراد أن يقول: لئن هلك بنيَّ وتواترت عليَّ المصائب بعدهم فإنّ الدهر لا يبقى على حدثانه شيء حتى هذا العير حمار الوحش الأسود الظهر الذي له أتن أربع جفَّت ألبانها لم تسلم من نوائبه ونوازله، فهذا الكلام مَثَل لأن الوحش في تباعدها عن كثير من الآفات وعلى نفارها الشديد، وحِذارها لا تتخلص من الموت فكيف بأبنائي[٢].

والبيت الحادي والعشرون:

صَخِبُ الشَّوارِبِ لايَزَالُ كأَنَّهُ عَبْدٌ لآلِ «أَبي رَبيعَةَ» مُسْبَعُ

مرتبط بالبيت العشرين؛ لأنّه الشاعر يصف حمار الوحش الذي ابتدأ ذكره في البيت السابق فيصفه بعلوّ الصوت؛ لأنّ÷ يردد نهاقة في شواربه فيكون ذلك أدعى لارتفاع الصوت، ثم يأتي الشاعر بصورة تشبيهية يوضح فيها دوام صياح هذا الحمار وكثرته فيلحقه بصياح هذا العبد الذي وقع السبع في غنمه فهو يصيح طلباً للنجدة مما وقع به. ففكرة هذا البيت مترتبة على فكرة البيت السابق.

والبيت الثاني والعشرون:

أَكَلَ الجَمِيمَ وطاوَعَتْهُ سَمْحَجٌ مِثْلُ القَناةِ وأَزْعَلَته الأَمْرُعُ

مرتبط بالبيت الحادي والعشرين؛ لأنّ الشاعر بعدما وصف ارتفاع صوت هذا الحمار وكثرة صياحه أتى في هذا البيت ليخبر عن أنّ هذا الحمار رعى الربيع وطاوعته

---

(١) ديوان الهذليين، ص: ٤.

(٢) شرح المفضليات للتبريزي – القسم الثالث ص١٤٠٩، ص١٤١٠ بتصرّف.

أتان طويلة على ظهر الأرض ليست إلى ارتفاع كالقناة في طولها واستقامة جسـدها، وبعدما أكل الحمار الربيع الخصب نشط.

والبيت الثالث والعشرين:

بِقَرَارِ قِيعانٍ سَقاها وَابِـلٌ وَاهٍ، فَأَثْجَمَ بُرْهَةً لا يُقْلِـعُ

مرتبط بالبيت الثاني والعشرين؛ لأنّ الباء من قوله (بقرار قيعان) متعلقة بقوله: (أزعلته الأمرع) في البيت السابق؛ لأنه أقرب الأفعال إليها أي أنّ الفعل أزعل أقـرب إلى الباء من الفعلين (أكل وطاوع) أي أن هذا الحمار أنشطته مساعدةُ الخصب لـه في مرعى يستقرّ الماء فيه من كثرة الأمطار التي تهطل على الأرض الصلبة الطيبة الطـين، والفكرة في هذا البيت مترتبة على ما قبلها من أفكار ومتسلسلة معها تسلسل منطقي بحيث تسلم الفكرة الأولى إلى الثانية والثانية إلى الثالثة وفق ما يقتضيه العقل.

والبيت الرابع والعشرين:

فَلَبِثْنَ حِيناً يَعْتَلِجْنَ بِرَوْضِـةٍ فَيُجِدُّ حِيناً في العِلاَجِ وَيَشْمَعُ

مرتبط بالبيت الثالث والعشرين؛ لأنّ الضمير في قوله: (فلبثن) للأتن المصاحبات لهذا الحمار الوحشي فالشاعر يحكي حال الحمار مع هذه الأتن، فيعضّ بعضهنّ بعضاً من فرط النشاط والحمار يغالبهنّ ويعارضهنّ مرة بجدّ ومرة يشمع لا يجد من قولهم: المرأة الشموع اللعوب المزّاحة، ونشعر ونحن نقرأ هذا البيت خاصة بتذكر الشاعر لأولاده وهم يلعبون حوله ويمرحون في خصب وطيب زمان فكأنّ هذا البيت

رمز لحقبة نعم فيها الشاعر مع أولاده، وهذا مما يدعم أنّ الشاعر لم يقصد ذكر قصة الحمار مع أتنه بقدر ما قصد ذكر قصته هو مع أولاده وما مرَّ بهم من أيام تنعموا فيها بصنوف شتى من النعيم، ثم ينتقل الشاعر إلى وصف مرحلة وحقبة أخرى من مراحل حياة هذا الحمار مع أتنه في البيت الخامس والعشرين:

حتَّى إِذَا جَزَرَتْ مِياهُ رُزُونِهِ وبأَيِّ حِينِ مَــلاوَةٍ تَتقَطَّعُ

وهذا البيت مرتبط بالبيت الرابع والعشرين؛ لأن قوله (حتَّى إِذَا جَزَرَتْ) متعلق بقوله: (فلبثن حيناً) فالأتن قد لبثن زمناً طويلاً مع هذا الحمار إلى أن نقصت مياه المناقع وغارت بعد أن كانت مستقرَّةً في أعالي الجبال، فكلمة (حتى) تصل إلى الغاية والنهاية لهذه المرحلة الحياتية، ثم ينطلق بعدها إلى وصف النهاية. وروى الأصمعي: (بأي حر ملاوة تتقطع) وفسره الأنباري بأنه ليس للاستفهام بل هو خبر فيه تعجب كقولك: أي حين دهر انقطع عنه الماء حين لا يبصر عنه كما تقول: بأي حين مات ابنه حين رقّ عظمه وكبرت سنه[١].

والبيت السادس والعشرون:

ذكَرَ الْوُرُودَ بها وشَاقَى أَمْرَهُ شُؤْمٌ وأَقْبَــلَ حَيْنُهُ يَتَتَبَّعُ

هذا البيت مرتبط بالبيت الخامس والعشرين؛ لأنَّ الشاعر ما زال يحكي عن هذا الوقت العصيب الذي مرَّ بالحمار وأتنه، فالحمار بعدما انقطعت عنه مياه المطر الغزيرة ذكر الورود بهذه العيون القديمة، ولم يتقدم للعيون ذكر، وهذا كثير في كلام العرب[٢].

---

(١) ديوان المفضليات شرح الأنباري ص٨٦١.

(٢) المفضليات تحقيق عبد السلام هارون ص٤٢٣.

فأخذ حمار الوحش الأتن لعلمه بعطشها نحو الماء، فغالب في الشقاء الشؤمُ أمْرَهُ، وأقبل يتتبع آثار الحين أي الهلاك لما أرصد له ولأتنه من مكائد القُنَّاص.

والبيت السابع والعشرون:

فَافْتَنَّهُنَّ مِنَ السوَاءِ ومـــاؤُهُ بَثْرٌ، وعائَدَهُ طرِيقٌ مَهْيَـــــعُ

مرتبط بالبيت السادس والعشرين؛ لأنّ الضمير في قوله: (فَافْتَنَّهُنَّ) هو نفس الضمير في قوله: (ذكر الورود بها) العائد على الأتن المصاحبات لحمار الوحش أي أن هذا الحمار قد فرقهنّ فنوناً من الطرد على هذه الأرض المستوية الممتدة ذات الحجارة السود، فهو يفزها ويثيرها ويحوطها، وهذا البيت وما قبله يمثل المرحلة الحياتية الثانية و"أبو ذؤيب في هذا المشهد يتعجل النهاية فيقدم في بدايات الكلام ما يشير إليها في البيت السابق فذكر أنه شاقي أمره شؤم وأن حينه أي هلاكه أقبل يتتعتع أي يجيء قليلاً قليلاً، وفي هذا البيت السابع والعشرين حالة مترتبة على تذكر الورود أي أنه تذكر الورود فأخذ في أفانين من العدو هابطاً من أعلى الحرة بفتح الحاء أي الأرض ذات الحجارة السودُ هذا معنى السواء الذي يراد به وسط الحرة أو أعلاها، وقوله: (وماؤه بثرٌ) أي كثيرٌ فيه أنه كان يمكن أن يجد غناءَه في هذا الماء، ولكن سبقت عليه الشقاوة، وقوله: "وعائَدَهُ طرِيقٌ مَهْيَـــــعُ" أي عارضه أو عرض له طريق بيِّن واضح فاندفع في عدوه، والشاعر هنا يحاول بصبر، وفن أن يوضح هذا الجزء من الموقف، وهو اندفاعه بأتنه نحو هذا الماء القديم، فقد ذكر افتنانه أي أخذه فنوناً من الجري، وقد صادف مهيعاً"[١].

والبيتان: الثامن والعشرون، والتاسع والعشرون:

---

(١) قراءة في الأدب القديم، د. محمد محمد أبو موسى ص٣٠٨، ط مكتبة وهبة.

فكأَنَّها بالجِزْعِ بَيْنَ يُنــابعٍ وأُولاَتِ ذِي العَرْجــاءِ نَهْــبٌ مُجْمَــعُ

وكأَنَّهُنَّ رِبــــــابةٌ وكأَنَّهُ يَسَرٌ يُفِيضُ على القِدَاحِ ويَصْدَعُ

مرتبطان بما قبلهما وكلّ منهما مرتبط بالآخر؛ لأنّ الشاعر يشبه هذه الأتــن وهي مسرعة بالنهب المجمع الذي يحرص منتهبه على الإفلات من صاحبه فهو جــادّ في سوقها محمى في دفعها، وهو تشبيه واقع؛ لأنّها صارت للموت نهباً مجمعاً، والجــزع – بكسر الجيم– منقطع الوادي، وينابع اسم موضع، والعرجاء أكمه أو هضبة، وأولاتها ما حولها، "أبو ذؤيب هنا لا يصف سرعتها وتجمعها فحســب، وإنمــا يــربط ذلــك بالأماكن التي هي مسرح حركتها وميدان قصتها"[١].

وكان الشاعر موفقاً حين عبَّر بكلمة مجمع قال ابن الأنباري: "نهب مجمع أي إبل انتهبت فأجمعت فجعلت شيئاً واحداً، وإذا جمعت شيئاً تحت يدك فصررته فهو مجمع"[٢].

أي أن هذه الأتن كانت شديدة الالتصاق، وفي البيت التاسع والعشرين يأتي الشاعر بشبه آخر لهذه الأتن قال أبو عبيدة: شبَّه الحمار باليَسَر أي صاحب الميسَّر، وجعل أتنه كقداح يجيلها ويقلِّبها. والمراد حسن طاعتها له، وانقيادها لتدبيره"[١].

والبيت الثلاثون:

وكأَنَّما هُو مِــدْوَسٌ مُتقَلِّبٌ في الكَفِّ إِلاَّ أَنَّهُ هُوَ أَضْلَعُ

---

(١) قراءة في الأدب القديم، ص٣٠٨.

(٢) ديوان المفضليات ص٨٦٢.

مرتبط بالأبيات السابقة ومترتب عليها فبعد أن أتى الشاعر بصورتين تشبيهتين للحمار مع الأتن تشبيهتين في البيتين السابقين أفرد الحمار هنا بصورة تشبيهية، فشبهه في اجتماعه وصلابته بالمسنّ الذي تصقل به السيوف، ثم فضَّله على هذا المسنّ فهو أغلظ منه وأشدّ. والشّاعر يهتمّ بهذا الجزء من تلك المرحلة الحياتية لهذا الجمع مع أتنه فيكثر من الإتيان بالصور التشبيهية التي توضح حالة الأمن والطمأنينة التي يحياها هذا الحمار مع أتنه قبل أن يلقوا هذا المصدر المشؤوم.

والبيت الحادي والثلاثون:

فَوَرَدْنَ والعَيُّوقُ مَقْعَدَ رَابِئِ الـ ـضُّرَباءِ فَوقَ النَّظْمِ لا يَتَتَلَّعُ

مرتبط بما قبله ومترتب عليه ترتيباً منطقيّاً فهو بداية تلك المرحلة الحياتية الثالثة من حياة هذا الحمار مع أتنه، فالشاعر يقول: إن هذه الحمر قد وردن الماء في آخر الليل حين طلوع كوكب العيوق فوق الجوزاء كأنه رابئ الضرباء- وهو الرجل الذي ينظر من يضربون بالقداح- وهذا الوقت تميل فيه الثريا للغروب والعيوق خلفها قريباً قرب هذا الرقيب[1].

والبيت الثاني والثلاثون:

فَشَرَعْنَ في حَجَرَات عَذْبٍ بارِدٍ حَصِبِ البِطاحِ تَغِيبُ فيه الأَكرُعُ

مرتبط بالبيت الحادي والثلاثين؛ لأنّ الشاعر يرتب على الورودِ الشروعَ في الشرب، فالحمار والأتن قد دخلت في ماء عذب بارد بطاحه ذات حصباء، وإذا كان الماء على حصباء كان أعذب له وأصفى، ويشير الشاعر بقوله: " تَغِيبُ فيه الأَكرُعُ"

---

(١) شرح المفضليات للتبريزي، القسم الثالث، ص١٤١٧.

إلى كثرته وعمقه.

والبيت الثالث والثلاثون:

فَشَرِبْنَ ثمَّ سَمِعْنَ حِسًّا دُونَهُ شَرَفُ الحِجابِ، ورَيْبَ قَرْعٍ يُقْرَعُ

مرتبط بما قبله ومرتب عليه فالشرب يترتب على الشروع، فالحمير قد شربت ثم بعدما اكتمل شربها سمعن حسّاً ودبيب قرع ونميمة من قانص، وهنا بداية لحظة الخطر والنهاية التي يقررها الشاعر في البيت الرابع والثلاثين:

ونَمِيمَةً مِنْ قــانِصٍ مُتلَبِّبٍ فِي كَفِّهِ جَشْءٌ أَجَشُّ وأَقْطُعُ

وهذا البيت مرتبط بما قبله ومترتب عليه؛ لأنّ الشاعر في البيت السابق قــد صور لنا توجس الحمر بعد الشرب وهنا يحكي الشاعر عن تهيئ الصائد أتمّ التهيء فقد تحزما استعداداً للصيد وأمسك بكفّه قوساً ونصالاً، ومن لؤم هذا الصائد أنــه أمهــل الحمر في ورودها، حتى تروى فتثقل بطونها، فيصير ذلك عوناً عليها.

والبيت الخامس والثلاثون:

فَنَكِرْنَهُ فَنَفَرْنَ وامْتَرَسَتْ بِهِ سَطَعَاءُ هَادِيَةٌ وهادٍ جُرْشُعُ

مرتبط بالبيت الرابع والثلاثين ومترتب عليه فبعدما أحست الحمير بالصائد المتهيء لصيدها نكرنه ونفرن منه، وتلازمت الأتن والحمار والتصق كلٌّ منهما بصاحبه

---

(١) ديوان الهذليين ص٦.

فزعاً ورعباً فـ"الصورة هنا صورة فزعة مذعورة الأتان تلتصق بالحمار، والحمار يلتصق بالأتان تسابقه فتهديه، ويسابقها فيهديها، لم تعد هناك سيطرة منضبطة كما كان الحال في العدو الأول، الذي هو عدو أمل وطلب للماء، الحمار هناك كأنّه يَسَرٌ يفيض على القداح، وهو يتقلَّب تقلُّب المدوس، والأمر هنا ليس كذلك. وإنما هو ذعر وإفلات من الموت، هي تمضي، وهو يمضي هي تسبقه وهو يسبقها، هي هادية، وهو هادٍ ثم هي تمترس به، وكلمة امترست فيها كثيرٌ من المعاناة والاعتمال والتكلّف، ثم هي تعكس حالة الفزع والطيش كما تعكس ضعف الأنثى ولياذها بالذكر طلباً للأمن والحماية أبو ذؤيب يفرغ أنفاسه على صوره، ويبعثها من روحه ووجدانه"(١).

والبيت السادس والثلاثون:

فَرَمَى فأَنْفَذ مِنْ نَجُودٍ عائِطٍ سَهْماً، فَخَرَّ وريشُهُ مُتَصَمِّعُ

مرتبط بالبيت الذي قبله، ومترتب عليه؛ لأن الشاعر يقول: لما تمكن الصائد من الحمر رماها فأنفذ سهمه في جنب أتان طويلة فسقط السهم لخروجه من جنب الأتان، وقد تلاصقت قذذه بالدم.

والبيت السابع والثلاثون:

فَبَدَا لَهُ أَقْرَابُ هَذَا رَائغـــاً عَجِلاً، فَعَيَّثَ في الكِنانة يُرْجِعُ

مرتبط بالبيت الذي قبله ومترتب عليه؛ لأن الشاعر ما زال في وصف مقتـــل

(١) قراءة في الأدب القديم، ص٣٠٩، ٣١٠.

الصائد لهذه الأتان، فقد ظهر للصائد أقراب هذا الحمار رأى خواصره، وإنما الذي بدا للصائد قرب أي خصر واحد فجمعه بما حوله، فغيث الصائد أي أمال يده إلى كنانته ليأخذ سهماً آخر ليرمى به مرة ثانية.

والبيت الثامن والثلاثون:

فَرَمَى فأَلْحَقَ صاعِدِيًّا مِطْحَراً بالكَشْحِ فاشْتَمَلَتْ عليهِ الأَضْلُعُ

مرتبط بما قبله؛ لأن هذا البيت إنما هو وصف للسهم الذي تناوله الصائد بعدما أصاب الأتان أول مرة، فهو سهم صاعدي مطحر أي دقيق ملتصق القذذ، فرمى به فأصاب كشح الحمار فاشتملت عليه الأضلع، أي اشتملت الضلوع على السهم، وإنما رمى الصائد الكشح لحذقه بالرمي؛ لأنه ليس بينه وبين الجوف عظم يردّ السهم.

والبيت التاسع والثلاثون:

فأَبَدَّهُنْ حُتُوفَهُنَّ فَهارِبٌ بِذَمائِهِ أَو بارِكٌ مُتَجَعْجِعُ

مرتبط بما قبله؛ لأن الشاعر يقول: إن الصائد قد فرَّق أسهمه في الحمر فأعطى كلَّ واحد نصيبه من الموت فمنها ما هرب ببقية نفسه، ومنها ما صرع ولصق بالأرض.

والبيت الأربعون:

يَعْثُرْنَ في حَدِّ الظُّباتِ كأَنَّما كُسِيَتْ بُرُودَ بَنِي يَزِيدَ الأَذْرُعُ

مرتبط بما قبله؛ لأن الشاعر يرسم صورة تشبيهية للدم المتدفق من الأتن بغزارة، فالأتن والسِّهام فيها تعثر في هذا الدم حتى يغطي أذرعها فتصير كأنها كسيت

برود اً حمراً.

ومن يتأمل أبيات هذه القصة يجدها مرتبطة ببعضها ومتماسكة في تصوير عاطفة الشاعر، وما اعتمل في نفسه من حزن وألم لفقد أبنائه كما يجد أيضاً اتصال المعاني وتكاملها في تصوير قصة هذا الحمار مع أتنه التي يرمز الشاعر بها أصلاً إلى قصته هو وقضيته. كما أن صور الشاعر وأسلوبه في بناء قصيدته على درجة واحدة من القوة والحسن.

والبيت الحادي والأربعون:

والدَّهْرُ لاَ يَبْقَي على حَدَثانِهِ شَبَبٌ أَفَزَّتْهُ الكِلاَبُ مُرَوَّعُ

مرتبط بالبيت الأربعين؛ لأنّ الشاعر ينتقل من قصة هذا الحمار إلى قصة الثور بيسر مستخدماً شطر البيت الأول الذي كرره في قصيدته ثلاث مرات: والدهر لا يبقى على حدثانه، وهو في الحقيقة ينتقل من آلامه وحزنه على أولاده ويتعزى بقصة هذا الثور التي تجلب الحزن أيضاً بعدما تعزى بقصة الحمار الوحشي مع أتنه المحزنة أيضاً فهو ينتقل من حزن إلى حزن آخر، وكأنّه يريد أن يصرخ بأعلى صوته ويقول: إن ما أصابني لم يسلم منه أحد حتى هذا الثور المسنّ الذي روعته وأفزعته هذه الكلاب الضواري.

والبيت الثاني والأربعون:

شَعَفَ الكلاَبُ الضَّارِياتُ فُؤَادَهُ فإِذَا رأَى الصُّبْحَ المُصَدَّقَ يَفْزَعُ

مرتبط بالبيت السابق ومترتب عليه بتكرار كلمة (الكلاب) فالشاعر يعدد ما

فعلته مع هذا الثور فبعدما استخفته وطردته وروعته أذهبن فؤاده فزعاً ورعباً.

والبيت الثالث والأربعون:

ويُعوذُ بالأَرْطَى إِذَا ما شَفَّهُ قَطْرٌ ورَاحَتْهُ بَلِيـــــلٌ زَعْزَعُ

مرتبطٌ بما سبق؛ لأنّ الضمير المستتر في الفعل (يعوذ) يعود إلى الثور، فالحديث متصل في وصف حالة هذا الثور، فهو يعوذ بالأرطى ليمتنع بعدما جهده المطر والريح الباردة الشديدة.

والبيت الرابع والأربعون:

يَرْمِي بِعَيْنَيْهِ الغُيُوبَ وطَرْفُهُ مُغْضٍ يُصَدقُ طَرْفُهُ ما يَسْمَعُ

مرتبط بما قبله ومترتب عليه، فالثور يرمي بطرفه المواضع التي لا يرى ما وراءها يخاف أن يأتيه منها ما يكره، فهو ينظر ثم يطرق وله بين ظهري ذلك النظر إغضاء فإذا سمع شيئاً رمى ببصره فكان ذلك تصديقاً لما سمع.

والبيت الخامس والأربعون:

فَغَدَا يَشرِّق مَتْنَهُ فَبدَا لـــــهُ أُولَى سَوَابِقِها قَرِيباً تُوزَعُ

مرتبط بما قبله ومترتب عليه، فالثور يظهر متنه للشمس ليذهب ما عليه مـــن المطر، فظهر له سوابق الكلاب تُكَفّ وتُحْبَس على ما تخلف منها؛ لأنها إذا لقيت الثور

فرادى لم تَقْوَ عليه وقتلها واحداً واحداً، وإذا اجتمعت أعان بعضها بعضاً[1].

والبيت السادس والأربعون:

فاهْتاجَ منْ فَزَعٍ وسَدَّ فُرُوجَهُ غُبْرٌ ضَوَارٍ وَافيانِ وأَجْدَعُ

مرتبط بما قبله ومترتب عليه، فالثور حين رأى الكلاب قادمة نحوه ملأ ما بين قوائمه بالعدو الشديد الذي لم يدع انفراجاً بينها لسرعة حركته، والكلاب التي تضرب إلى الغبرة هي التي أفزعت الثور وحملته على العدو. " وَافيانِ وأَجْدَعُ" بدل من غبر، ويريد بالوافي السالم الأذن. والأجدع: المقطوعها لتكون علامة له.

والبيت السابع والأربعون:

يَنْهَشْنَهُ ويذُبُّهُنَ ويَحْتَمِي عَبْلُ الشَّوَى بالطُّرَّتَيْنِ مُوَلَّعُ

مرتبط بما قبله؛ لأن الكلاب صرن ينهشن الثور وهو يردّهن ويحتمي، والتعبير بالنهش يوحي بأن الكلاب أخذت من الثور كل مأخذ، فالنهش: هو تناول اللحم، أو الشيء من غير تمكن شبيهاً بالاختلاس والثور عبل الشوى أي غليظ القوائم يظهر خطتان في جنبه.

والبيت الثامن والأربعون:

فَنَحا لها بِمُذَلَّقَيْنِ كأَنَّما بِهِما منَ النَّضْحِ المُجَدَّحِ أَيْدعُ

---

(١) شرح المفضليات، للتبريزي، القسم الثالث: ص١٤٣٠.

مرتبط بما قبله فالثور نحا للكلاب ليعضّها أو ليطعنها بقرينة المحددين فأصـــابها حتى لطخ قرنه بالدّم.

والبيت التاسع والأربعون:

فكأَنَّ سَفُّـــــودَيْن لَّما يُقْتِرَا عجِلاَ لهُ بِشِوَاءِ شَرْبٍ يُنْزَعُ

مرتبط بالبيت السابق ومترتب عليه، فالشاعر يشبه قرن الثور خارجاً من جنبي الكلب بالسفودين اللذين لم يقترا بشواء شرب أي لم يشو بهما، ولم يستعملا بل هما جديدان، وذلك أحرى لهما وأجدر أن ينفذا.

والبيت الخمسون والحادي والخمسون:

فصَرَعْنَهُ تحتَ الغُبارِ وجَنْبُهُ مُتَتَرِّبٌ، ولكلِّ جَنْبٍ مَصْرَعُ

حتَّى إِذا ارتَدَّتْ وأَقْصَدَ عُصْبَةً منها، وقامَ شرِيدُها يَتضَوَّعُ

مرتبطان بالبيت السابق ومترتبان عليهما، فالثور قتل جماعة من الكلاب وارتدّ الباقي عنه كما يرتدّ السيف عن الضريبة، وقام ما بقي منها يتضوع أي يتصاغر ويتضاءل خوفاً وتهيباً من الثور.

والبيت الخمسون تراه قلقاً في موضعه، ولعل ما يفسر هذا القلق والنبو وعدم الالتحام أن معظم القصائد التي روت القصيدة لم ترو هذا البيت. قال الضبي: لم يرو

هذا البيت أبو عبيدة[١]. والتبريزي في شرحه للمفضليات لم يروه أيضاً[٢]. وأبو زيد القرشي لم يرو هذا البيت أيضاً[٣].

والبيت الثاني والخمسون:

فَبدَا لهُ رَبُّ الكِلاَبِ بِكَفِّهِ بِيضٌ رِهابٌ ريشُهُنَّ مُقَزَّعُ

مرتبط بالبيت الذي قبله ومترتب عليه؛ أي ظهر للثور صاحب الكلاب والصائد وفي كفه أسهم نصالها بيض رقاق الشفرات قد سوَّى ريشها وقدَّر.

والبيت الثالث والخمسون:

فَرَمَى لِيُنْقِذَ فَرَّها فَهَوَى لهُ سَهْمٌ، فأَنْفَذَ طُرَّتَيْهِ المِنْزَعُ

مرتبط بالبيت الذي قبله ومترتب عليه أي رمى الصائد بسهم في جنبي الثور ليشغله عن باقي الكلاب التي فرَّت وينقذ هذا الباقي منه.

والبيت الرابع والخمسون:

فَكَبَا كما يَكْبُو فَنيقٌ تارِزٌ بالخَبْثِ إلاَّ أَنَّهُ هُوَ أَبْرَعُ

مرتبط بالبيت الذي قبله، فالشاعر يصف مصرع هذا الثور بعدما نفذ سهم الصائد فيه فسقط على وجهه كما يسقط فحل الإبل، وهكذا تتضافر أبيات هذه الصورة لتعبر عن مشاعر الحزن التي ألَّمت بالشاعر، ويلاحظ اتصال معاني الأبيات وارتباطها ببعضها فهي جميعاً تصف هذا الثور ولا نستطيع أن نقدم بعض الأبيات،

---

(١) ديوان المفضليات، شرح الأنباري ص٨٧٥.

(٢) شرح المفضليات، للتبريزي، القسم الثالث: ص١٤٣٤.

(٣) جمهرة أشعار العرب ص٦٩٤.

ونؤخر بعضها فهي تتصل ببعضها وتتماسك وتتكامل، وتتضافر في إكمال تجربة الشاعر الحزينة التي عبرت عنها مرثيته، والعاطفة المسيطرة عليه في هذه الأبيات هي عاطفة الحزن التي تتجلى في كلمات الشاعر التي عمل على اختيارها بعناية فعندما تتأملها تجدها تقطر دماً وحزناً، مما يجعلنا نؤكد ما قلناه سابقاً من أن عاطفة الحزن هي الصلة والرابطة التي تشدّ أجزاء القصيدة إلى بعضها.

والبيت الخامس والخمسون:

والدَّهْرُ لا يَبْقَى على حدَثانِهِ مُسْتَشْعِرٌ حَلَقَ الحديدِ مُقنَّعُ

مرتبط ومترتب على ما سبق، فالشاعر يكرر هذا الشطر "والدَّهْرُ لا يَبْقَى على حدَثانِهِ" للمرة الثالثة وكأنه يتعزى به كما أوضحنا سابقاً ويبدأ بعد هذا الشطر في وصف المشهد الثالث الذي يشبه حالته به، فهذا المحارب الذي يصفه الشاعر بأنه مستشعر حلق الحديد أي يلبسها شعاراً فوق جسده ثم هو مقنع أي لابس لأمته أحد بطلين متصارعين ينتهي الأمر بمقلهما على يد بعضهما.

والبيت السادس والخمسون والسابع والخمسون:

حَمِيَتْ عليه الدِّرْعُ، حتَّى وَجْهُهُ منْ حَرِّها يومَ الكريهَةِ أَسْفَعُ

تَعدُو بهِ خَوْصاءُ يَفْصِمُ جَرْيُها حَلَقَ الرِّحَالَةِ فَهْيَ رِخْوٌ تَمْزَعُ

مرتبطان ومترتبان على ما قبلهما؛ لأن الشاعر يصف فيهما عدة هذا المحارب واستعداده فهو يلبس الدرع في يوم الكريهة، فتحمى الدرع عليه حتى تغير وجهه، وتعدو به فرس مرخاء سهلة الجري.

والبيت الثامن والخمسون:

قَصَرَ الصَّبُوحَ لها فَشُرِّجَ لَحْمُها بالنَّيِّ فَهْيَ تَثُوخُ فيها الإِصْبَعُ

فهو مرتبط بما قبله؛ لأنه تكملة لوصف فرس هذا المحارب إلا أن الشاعر أخفق فيه حيث وصفها بأن عليها من اللحم والشحم ما لو غمزت فيه الأصبع لم يبلغ العظم، قال الأصمعي: هذا من أخبث ما نعتت به الخيل؛ لأنّ هذه لو عدت ساعة لانقطعت لكثرة شحمها، وإنما توصف الخيل بصلابة اللحم[١]. ولعل إخفاق أبي ذؤيب في الوصف يرجع إلى أنه لم يكن صاحب خيل[٢].

والبيت التاسع والخمسون، والستون:

مُتفَلِّقٌ أَنْسَـــاؤُها عنْ قانِيءٍ كالقُرْطِ صَاوٍ غُبْرُهُ لاَ يُرْضَعُ

تَأَبَى بِدِرَّتِها إِذا ما اسْتُكْرِهَتْ إِلاَّ الحَمِيـــــــمَ فإِنَّهُ يَتَبَضَّعُ

مرتبطان بما قبلهما ومترتبان عليهما؛ لأنهما تكملة لوصف فرس هذا البطـــل المحارب.

والبيت الحادي والستون:

بَيْنَا تَعَنُّقِهِ الكُماةَ ورَوْغِـــهِ يَوْماً أُتِيحَ لهُ جَرِيءٌ سَلْفَعُ

مرتبط بما قبله؛ لأنّ الشاعر يقول فيه: إنّ هذا المستشعر بين تعنقه الكماة وبين روغانه، أي بين أن يقبل ويراوغ أتيح له رجل جريء الصدر أي محارب آخر ينازله.

والبيت الثاني والستون:

يَعْدُو بهِ نَهِشُ المُشَاشِ كأَنَّهُ صَدَعٌ سَلِيمٌ رَجْعُهُ لاَ يَظْلَعُ

---

(١) كتاب شرح أشعار الهذليين – لأبي سعيد السكري، حققه عبد الستار أحمد فراج ومحمود ومحمد شاكر: ج٢.

(٢) المرجع السابق نفسه.

مرتبط بالبيت السابق؛ لأنه وصف لهذا المحارب الثاني الجريء فيقول الشاعر: يعدو بهذا الجريء فرس نهش المشاش أي خفيف في العدو كأنه ظبي لا صغير ولا كبير.

والبيت الثالث والستون:

فَتناديَا وتَوَافَقَتْ خَيْلاَهُما وكِلاَهُما بَطَلُ اللِّقاءِ مُخَدَّعُ

مرتبط بما قبله؛ لأن الشاعر يبدأ في وصف المعركة بينهما بعد أن وصف عدتهما في الأبيات السابقة شرع في وصف المعركة التي تدور بينهما فكل واحد منهما قد نزل عن فرسه وترجل كلاهما للقتال.

والبيت الرابع والستون:

متَحامِيَيْنِ المَجْدَ، كلٌّ وَاثِقٌ بِبلاَئِـــهِ، والْيَوْمُ يَوْمٌ أَشْنَعُ

مرتبط بما قبله، فما زالت المعركة دائرة بين البطلين وهما يتناهبان المجد أي كل واحد منهما يحمي المجد أي يطلب أن يغلب فيذكر. ثم ابتدأ الشاعر بوصف نفسية كل منهما فكلّ واثق ببلائه بلاء حسناً.

والبيت الخامس والستون:

وعليهما مَسْرُودَتانِ قَضَاهُما دَاوُودُ أَو صَنَعُ السَّوَابِغ تُبَّعُ

مرتبط بما قبله ومترتب عليه، فالشاعر يصف ضرب كلّ منهما للآخر، فقد تعاورا بالطعن مسرودتين أي درعين فرغ منهما داود النبي –عليه السلام–.

والبيت السادس والستون، والسابع والستون:

وكِلاَهُمـــا في كَفِّهِ يَزَنِيَّةٌ فيها سِنانٌ كالمنارَةِ أَصْلَعُ

وكِلاَهُما مُتَوَشِّحٌ ذَا رَوْنَقٍ عَضْباً إِذَا مَسَّ الضَّرِيبَةَ يَقْطَعُ

مرتبطان بما قبلهما، فالشعار يكمل فيهما ما يفعله كل منهما بالآخر من فنون الضرب والقتال، فقد تطاعنا بسنانين حادين أراد برمحين حادين ينيران كالسراج الذي يبرق، وبيد كلٍّ منهما سيفاً سيفاً قاطعاً إذا مس الضريبة قطعها.

والبيت الثامن والستون:

فَتَخالَسَا نَفسَيْهِما بنَوَافِــذٍ كَنَوَافِذِ العُبُطِ الَّتي لاَ تُرْقَــعُ

مرتبط بما قبله؛ لأنّ الشاعر في هذا البيت يصف نهاية كل منهما علــى يــد صاحبه، فكل من هذين البطلين قد اختلس نفس صاحبه بطعنــات نوافــذ تشــبه في اتساعها ونفاذها وعدم التئامها شقوقاً في ثياب جدد لا ترفع بعد شقها.

والبيت التاسع والستون:

وكِلاهُما قد عاشَ عِيشَةَ ماجِــدٍ وجَنَى العَلاَءَ، لَوَ انَّ شيْئاً يَنْفَعُ

هذا البيت نهاية لقصّة هذين البطلين ونهاية للقصيدة كلها، فكل من البطلين قد أخذ ما يكفيه من الشرف والسؤدد لكن لم يشفع لهما ذلك من النجاة من الموت الذي لحق بهما كما لحق بأبناء الشاعر، فلا شيء ينجي من الموت هذه هي الحقيقة الخالدة التي أراد أن يثبتها الشاعر حتى يتعزى بها على فقد أولاده.

هكذا نجد أن مرثية أبي ذؤيب لأبنائه قد استطاعت أن تنتظم في نوع من الوحدة الفنية والعضوية والموضوعية والعاطفة والنفسية والشعورية، فقد شدت عاطفة الحزن أجزاء القصيدة إلى بعضها، وقد وجدنا الأبيات تتصل ببعضها وتتماسك

وتتكامل، وتتضافر في إكمال تجربة أبي ذؤيب الحزينة التي عبرت عنها مرثيته أكمل تعبير وهي تدور حول موضوع واحد هو الرثاء.

* * *

المبحث الثاني

العوامل التي ساعدت على تحقيق الوحدة في مرثية أبي ذؤيب

لقد اتخذ الشاعر من عدة عوامل سبيلاً لتحقيق الوحدة داخل قصيدته، وهي:

أولاً: التكرار الذي يتردد دائماً بين الحين والحين في القصيدة، وقد كان له أثر كبير في تسلسل أفكار الشاعر وفي ترابط أجزاء قصيدته من كلمات وجمل وأبيات حتى غدت القصيدة بفضل هذا التكرار قطعة شعريَّة واحدة يصعب الفصل بين أجزائها حيث عمد إليه الشاعر عمداً وقصده قصداً، فالتكرار خصيصة فنية بارزة في هذه القصيدة كما هو ظاهر عند تأملها، ولعلّ الباعث من وراء ذلك باعث نفسيّ، فنفس الشاعر قد ألَّم بها حزن عميق كاد يقتله لولا تجلّده، فكان التكرار وسيلة من وسائل إخراج هذه المشاعر المكبوتة، فمع كلِّ تكرار يخرج الشاعر بعضاً من الحزن الذي في صدره؛ لذا يرى ابن رشيق أنّ "أولى ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء؛ لمكان الفجيعة وشدة القرحة التي يجدها المتفجِّع، وهو كثير"[(١)].

والتكرار ممتدّ في قصيدة الشاعر كما سنرى من أول بيت إلى آخر بيت فيها فهو يلجأ إليه في قوله:

قالتْ أُميمةُ ما لِجسمك شاحباً ... منذُ ابتُذِلْتَ ومثلُ مـــالِكَ ينفَعُ

أمْ ما لجنبك لا يُلائمُ مضجعاً ... إلاَّ أقضَّ عليك ذاكَ المضـــجَعُ

فتكرار أداة الاستفهام (ما) في قوله: ما لجسمك- ما لجنبك- وكذا تكرار كلمة مضجع في قوله: "لا يُلائمُ مضجعاً". وقوله: "ذاكَ المضـــجَعُ". له أثره الكبير في التلاحم بين البيتين وارتباطهما وحالة الشاعر النفسية والإنفعالية هي التي حملته على

---

(١) العمدة لابن رشيق: ج٢/ص٧٦.

التكرير، وكأنّه انفلت من قوة التحكم في النطق من هول الفجيعة فراح يكرر أداة استفهام واحدة (ما) ويكرر كلمة واحدة معبرة وهي كلمة (المضجع) ولو أنّه أراد استبدالها بغيرها من الكلمات التي بمعناها لما استطاع.

وفي البيتين الثالث والرابع يلجأ إلى هذا التكرار أيضاً في قوله:

فأجبتُها أنْ ما لجســـــميَ أنَّهُ أودَى بَنِيَّ من البـــلادِ فودَّعوا

أودَى بنيَّ وأعقَبوني حَســـرةً عند الرُّقاد وعَبرةً ما تُقلـــــعُ

فكرر الشاعر لفظة (أودَى بنيَّ) ليربط بين البيتين فيزيد من وحدة القصـــيدة، ويؤكد بهذا التكرار أيضاً حدَّة الشعور عنده "ثم قوله: أودى بنيَّ- تراه خبراً مرسلاً لا تشنج فيه ولا تهويل ولكنه يطوي وراءه حسّاً متقداً بالوجع، والعبارة في ظاهرها هادئة ولكنها تثبت مأساة وترى الشاعر يكرر هذه الجملة (أودى بنيَّ....) وتجد أنفاسه تعلو وتتصاعد مع تكرارها ويشتدّ وجده وتنهمر دموعه تعلو هذه النغمة حتى يلجأ الشاعر بسرعة إلى ما يحبس نغمتها ويخفف حدتها فيذكر طبيعة الحياة والأحياء؛ فلكل جنـــب مصرع، وهو لاحق مستتبع.... والمنية لا تدفع... وإذا أنشبت أظفارها فكل تميمـــة لا تنفع"[1].

وفي البيت السادس تكرار لكلمة (هويّ) في قوله: «سَبَقوا هويَّ وأعْنَقوا لِهواهُـــمُ» وكلمة (هويّ) لغة هذيل يريد (هواي)، فجعلهم كأنهم هووا الذهاب

(١) قراءة في الأدب القديم، ص ٣٠٣.

لتسارعهم إلى المنية وهم لم يهووه كأنه يقول: خالفوا الذي كنت أهوى، ولهذا التكرار وظيفة أخرى غير العمل على وحدة القصيدة وهي القيمة الصوتية التي تستميل الأذن بسبب ما يحدثه التكرار من جرس هذه الحروف المكررة.

وكما احتفى الشاعر بتكرار الكلمات فيما سبق عمل على تكرار بعض الحروف، ففي البيت الثامن يبدؤه بقوله: "ولقد حَرَصتُ بأن أُدافعَ عنهمُ" ثم يكرر هذا الحرف (قد) في البيت الثالث عشر في قوله: "ولَقْد أَرَى أَنَّ البُكاءَ سَفاهَةٌ" وهذا التكرار في نظري ربما يكون مقصوداً فيه تكرار الحرف (قد) تكرار القسم حيث إن اللام موطئة للقسم، وعلى كلا الأمرين فهذا التكرار ساعد على ترابط جزءين بعيدين في القصيدة وله مزية سمعية ترجع إلى الموسيقى التي يحدثها التكرار وأخرى فكرية ترجع إلى المعنى الذي يريد الشاعر أن يؤكده، فإذا كان القسم من وسائل التوكيد في ذاته ليستطيع أن يقنع المخاطب بأنه حرص بكل طاقته أن يدافع عن أبنائه كما أنه لا يبكي ولا ينخرط في العويل لأنه لا يفيد، فتكرار القسم زيادة في تقرير هذين المعنيين لدى المخاطب.

وفي البيت السابع يركز الشاعر على المنية في قوله: "فإذا المنيَّةُ أقبلتْ لا تُدفَـــعُ" ويكررها في البيت الثامن فيقول: "وإذا المنيَّةُ أنشبتْ أظفـــارَها" وهذا التركيز من الشاعر ليس على المنية وحدها بل ركَّز على فعل المنيَّة من قبل ذلك بأولاده في قوله : "أودى بنيَّ" وكرره أيضاً؛ لأن المنية وفعلها هي علّة ما أصابه من الضنى والأسى والشحوب.

وفي تكرار أداة الشرط (إذا) التي تأتي للشرط المحقق وإيثار الشاعر لها ما يوحي بسطوة هذه المنيّة وأن أيّ أحد لا يستطيع ردَّها ولا الإفلات منها، وبناء الفعل للمجهول يوحي بقوَّة أثر الفاعل المحذوف فمهما أولى الشخص من قوّة لا يستطيع

الإفلات منها فهي سبع يفترس الناس لا ينجو منه أحد حتى لو تعوَّذ بالتمائم و"يزداد الأسلوب الخبري ترابطاً وغنى حين يكتنفه أسلوب الشرط الذي يمتاز بحركتين مترابطتين ومتقابلتين في آنٍ معاً، الأولى منهما تتصاعد مع فعل الشرط والثانية تهبط مع جوابه حيث يصل الإيقاع إلى مستقرّه[١]. وأدوات الشرط تنتظم جملتين ودورها في الربط يتمثل في الوصل بين جملتين تعبران عن شيئين أو عملين يتمَّان في الحال نفسه أو في الظرف ذاته"[٢].

وفي البيتين الثالث عشر والرابع عشر يكرر الشاعر كلمة (البكاء- البكا- يبكي) في قوله:

ولَقْد أَرَى أَنَّ البُكاءَ سَفاهَةٌ ولسَوْفَ يُولَعُ بالبُكا مَنْ يُفْجَعُ

وَلَيَأْتِيَنّ عَلَيْكَ يَوْمٌ مَـــــرّةً يُبْكَى عَلَيْكَ مُقَنَّعاً لا تَسْمَعُ

ولعل هذه الكلمة "كانت أكثر الكلمات في اللغة العربية قديماً ارتباطاً بفكرة الموت، وإيحاء بمعاني النقص والشقاء والعجز عن تحقيق الآمال"[٣]. ولا غرابة في ذلك فإن فكرة الحزن واستدعاء البكاء فكرة سيطرت على نفسية الشاعر ومن ثمَّ سيطرت على شعره فاضطر لذلك أن يكررها وأن يعيدها بصيغ مختلفة مرة ممدودة ومرة مقصورة ومرة بصيغة الفعل المضارع، وكان لهذا التكرار فوق تلك الوظيفة أثر كبير في تلاحم أجزاء القصيدة وارتباطها مما تتحقق معه الوحدة المنشودة للشاعر.

---

(١) قراءة في الأدب القديم، ص ٣٠٣.الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي ص٢٢٠.

(٢) الأسلوبية ونظرية النص، د/إبراهيم خليل ص١٤٢، ط المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

(٣) التكرار في شعر الخنساء دراسة فنية، د/عبد الرحمنم بن عثمان الهليل ص٨٦، دار المؤيد.

ويلحُّ الشاعر في البيت السابع عشر على تكرار كلمة أخرى هي: (فجع- لمفجع-) في قوله:

فلَئِنْ بِهِمْ فَجَعَ الزَّمانُ وَرَيْبُـــهُ إِنِّي بأَهْلِ مَوَدَّتِي لَمُفَجَّـــعُ

ومن قبل ذلك في البيت الثالث عشر كلمة (يفجع) في قوله:

ولَقَدْ أَرَى أَنَّ البُكاءَ سَفاهَةٌ ولسَوْفَ يُولَعُ بالبُكا مَنْ يُفْجَعُ

ومما نلحظ من تكرار التراكيب في القصيدة تكرار أبي ذؤيب شطر بيت وهو الصدر في الأبيات رقم: ٢٠، ٤١، ٥٥، في قوله:

٢٠-والدَّهْرُ لا يَبْقَى عَلَى حَدَثانِهِ جَوْنُ السَّرَاةِ لهُ جَدَائِدُ أَرْبَعُ

٤١-والدَّهْرُ لاَ يَبْقَي على حَدَثانِهِ شَبَبٌ أَفَزَّتْهُ الكِلاَبُ مُرَوَّعُ

٥٥-والدَّهْرُ لا يَبْقَى على حدَثانِهِ مُسْتَشْعِرٌ حَلَقَ الحديدِ مُقَنَّعُ

وبعد هذا التكرار على تباعده هو الخيط الذي ينتظم وحدة هـــذه القصـــيدة ويجعل القارئ والمتلقي لها على ذكر أجزائها، وهذا هو السر الذي جعله يكرر هـــذا الشطر على مسافات شبه متساوية من البعد. ولعل من أسرار هذا التكرار "تذكر مـــا قد بعد بسبب طول الكلام"[(١)].

ومن تكرار الكلمة في قصيدة أبي ذؤيب تكرار كلمة (كلاهما) التي تكررت في الأبيات رقم ٦٣، ٦٦، ٦٧، ٦٩، يقول:

---

(١) أسرار التكرار في لغة القرآن، د/محمود السيد شيخون ص٥٩، ط مكتبة الكليات الأزهرية.

٦٣- فَتناديَا وتَوَافَقَتْ خَيْلاَهُما وكِلاَهُما بَطَلُ اللِّقاءِ مُخَدَّعُ

٦٦- وكِلاَهُمـــا في كَفِّهِ يَزَنِيَّةٌ فيها سِنانٌ كالمنارَةِ أَصْلَعُ

٦٧- وكِلاَهُما مُتَوَشِّحٌ ذَا رَوْنَقٍ عَضْباً إِذَا مَسَّ الضَّرِيبَةَ يَقْطَعُ

٦٩- وكِلاهُما قد عاشَ عِيشَةَ ماجِـدٍ وجَنَى العَلاَءَ، لَوَ انَّ شيْئاً يَنْفَعُ

عند التأمل في ظاهرة التكرار في القصيدة نرى أنّ الشاعر أكثر من استعمالها بين الحين والحين، وقد وقد وقعت في صدور الأبيات كما وقعت في حشو الأبيات، وقد وقعت في الحروف والكلمات المفردة والجمل وأشطار الأبيات. وأرى أن للتكرار الواقع في مرثية أبي ذؤيب وظيفتين قصدهما الشاعر هما: الوظيفة الأولى: أنه أراد أن يسلط الضوء على ما كرره ليكشف عن اهتمامه به، ومن ثَمَّ يلفت نظر السامع إلى هذا المكرر فتحدث المشاركة الوجدانية بينهما فيحزن كما حزن الشاعر ويتأمل ويتحسر كما تألم الشاعر وتحسر. يقول د/مصطفى عبد الشافي: "وإذا قرأنا القصائد والمقطعات التي ورد فيها ذلك التكرار وجدنا أن الشاعر إنما يريد أن يسلط الضوء على نقطة حساسة في التعبير ويكشف عن اهتمام المتكلم بها. فالتكرار يضع بين أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر ، ومن ثَمَّ يغدو بمثابة الضوء الذي يسلطه الشاعر على الأعماق كي يسهل الاطلاع على خباياها وعلى اللاشعور الكامكن فيها، وهو

تكرار لا شعوري"[١].

ويصح القول بأنه: "يجيء في سياق شعوري كثيف يبلغ أحياناً درجة المأساة ومن ثَمَّ فإنَّ العبارة المكررة تؤدِّي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية واستناد الشاعر إلى هذا التكرار يستغني عن عناء الإفصاح المباشر وإخبار القارئ بالألفاظ عن مدى كثافة الذروة العاطفية[٢].

الوظيفة الثانية: تحقيق الوحدة بين أجزاء القصيدة "وأخيراً قد يلجأ الشاعر إلى التكرار من أجل أن يربط به بيتين فيزيد من وحدة أجزاء الصورة ويؤكد أيضاً حدّة الشعور[٣]. كما في قول أبي ذؤيب:

فأجبتُها أنْ ما لجســـــميَ أنَّهُ أودَى بَنِيَّ من البـــلادِ فودَّعوا

أودَى بنيَّ وأعقَبوني حَســـرةً عند الرُّقاد وعَبرةً ما تُقلـــــعُ

كذلك تكرار شطر البيت:

والدَّهْرُ لا يَبْقَى عَلَى حَدَثَـــانِهِ .....

فعلى الرغم من تباعده في القصيدة إلاّ أنه حقق وظيفته من الربط بين أجزائها كما بينت سابقاً.

* * *

(١) شعر الرثاء في العصر الجاهلي، دراسة فنية، ص ١٥٣ بتصرف.

(٢) قضايا الشعر المعاصر- نازك الملائكة ص٢٨٧.

(٣) شعر الرثاء في العصر الجاهلي، دراسة فنية، ص ١٥٥.

ثانياً: الروابط النحوية بين الجمل:

عمل الشاعر على استعمال الكثير من أدوات الربط بين الجمل ليشيع التماسك ويحقق الوحدة في القصيدة، وهذه الروابط هي: الضمائر، وأدوات العطف.

فالضمائر الظاهرة والمضمرة كثيرة لدرجة أنه لا يكاد يخلو شطر بيت منها فأفعال هذه القصيدة كثيرة ومتنوعة بين الماضي والمضارع، والضمائر الملحقة بها كثيرة أيضاً وعود هذه الضمائر على ما تقدَّم من الكلام يشيع نوعاً من الترابط والتماسك بين أجزاء القصيدة وخصوصاً إذا كان الضمير يعود على ما تقدَّم ذكره في البيت السابق فإنه يكون رابطاً بين البيتين فلما تكثر هذه الروابط يصبح القصيدة كلاًّ متماسكاً لا أبيات مفردة، وقد يكون عود الضمير على كلمة بينها وبين الضمير أكثر من بيت فيزيد ذلك من تحقق الترابط والوحدة، تأمل هذه الضمائر ومرجعها وما تعود عليه فيما يلي الضمير في قوله: (فأجبتها)، في البيت الرابع يرجع ويعود على أميمة في البيت الثاني، والضمير في قوله: (سبقوا) في البيت السادس يعود على قوله: (بنيّ) في البيتين الرابع والخامس، وكذلك الضمائر في قوله: (وأعتقوا لهواهم) في البيت السادس، وفي قوله: (بعدهم) في البيت السابع، وفي قوله: (أدافع عنهم) في البيت الثامن كل هذه الضمائر تعود على قوله: (بنيّ) في البيت الرابع. ثم تأمل هذه الضمائر أيضاً وما تعود عليه وكيف أنها تشيع الترابط والالتحام بين أجزاء القصيدة، فالضميران في قوله: (أكل الجميم وطاوعته) في البيت الثاني والعشرين يعودان على حمار الوحش في البيت الحادي والعشرين، والضميران في قوله: (فلبثن حينا يعتلجن) في البيت الرابع والعشرين يعودان إلى قوله: (سمحج) في البيت الثاني والعشرين، والضمير في قوله: (ذكر الورود بها) في البيت السادس والعشرين يعود على الحمار في البيت الحادي والعشرين، والضمائر في قوله: (فوردن- فشرعن- فشربن- فنكرنه- فنفرن)

في الأبيات الحادي والثلاثين والثاني والثلاثين والثالث والثلاثين والخامس والثلاثين) كلّها تعود على الأتن المصاحبات لحمار الوحش الوارد ذكرهنّ في البيت الثاني والعشرين، انظر كيف أنّ هذه الضمائر جعلت هذه الأبيات قطعة واحدة لا يمكن الفصل بين أجزائها مما عضد الوحدة في القصيدة وزادها تحققا، والضمائر في قوله: (فرمى فأنفذ- فبدا له- فرمى فألحق) في الأبيات السادس والثلاثين والسابع والثلاثين والثامن والثلاثين تعود على الضمائر في قوله: (وامترست به) في البيت الخامس والثلاثين. والضمائر في قوله: يرى الصبح- ويعود بالأرطى- يرمي بعينيه- فغدا يشرق- فاهتاج – فنحا) في الأبيات من الثاني والأربعين إلى الثامن والأربعين كلّها تعود إلى النور في قوله: (شبب أفزته) في البيت الحادي والأربعين. والضمائر في قوله: (فتناديا- متحاميين وعليهما- فتخالسا) تعود على البطلين.

أمَّا أدوات العطف فهي تعدّ بحق ظاهرة تلفت الانتباه في القصيدة وخاصة الفاء التي استحوذت على إعجاب ناقد كبير كابن رشيق القيرواني الذي مدح أبا ذؤيب لاستعماله للفاء بكثرة في قصيدته قال: "والعرب لا تنظر في أعطاف شعرها بأن تجنس أو تطابق أو تقابل فتترك لفظة للفظة أو معنى لمعنى كما يفعل المحدثون ولكن نظرها في فصاحة الكلام وجزالته وبسط المعنى وإبرازه وإتقان بيئة الشعر، وإحكام عقد القوافي وتلاحم الكلام بعضه ببعض حتى عدوا من فضل صنعة الحطيئة حسن نسق الكلام بعضه على بعض، ثم ذكر شواهد ذلك من شعر الحطيئة ثم قال: "وكذلك فعل أبو ذؤيب ثم ذكر قوله:

فَوَرَدْنَ والعَيُّوقُ مَقْعَدَ رَابِىءِ الـــ ـــضُّرَباءِ فَوقَ النَّظْمِ لا يَتَتَلَّعُ

فَشَرَعْنَ في حَجَرَات عَذْبٍ بارِدٍ حَصِبِ البِطاحِ تَغِيبُ فيه الأَكرُعُ

فَشَرِبْنَ ثمَّ سَمِعْنَ حِسًّا دُونَهُ ... شَرَفُ الحِجابِ ورَيْبَ قَرْعٍ يُقْرَعُ

فَشَرِبْنَ ثمَّ سَمِعْنَ حِسًّا دُونَهُ ... شَرَفُ الحِجابِ ورَيْبَ قَرْعٍ يُقْرَعُ

ونَمِيمَةً مِنْ قــانِصٍ مُتلَبِّبٍ ... في كَفِّهِ جَشْءٌ أَجَشُّ وأَقْطَعُ

فَنَكِرْنَهُ فَنَفَرْنَ وامْتَرَسَتْ بهِ ... سَطَعَاءُ هَادِيَةٌ وهادٍ جُرْشُعُ

فَرَمَى فأَنْفَذ مِنْ نَجُودٍ عائِطٍ ... سَهْماً، فَخَرَّ وريشُهُ مُتَصَمِّعُ

فَبَدَا لَهُ أَقْرَابُ هَذَا رَائغــــاً ... عَجِلاً، فَعَيَّثَ في الكِنانة يُرْجِعُ

فَرَمَى فأَلْحَقَ صاعِدِيًّا مِطْحَراً ... بالكَشْحِ فاشْتَمَلَتْ عليهِ الأَضْلُعُ

فأَبَدَّهُنْ حُتُوفَهُنَّ فَهــارِبٌ ... بِذَمائِهِ أَو بارِكٌ مُتَجَعْجِعُ

فأنت ترى هذا النسق بالفاء كيف اطرد له ولم ينحل عقده ولا اختلّ بنــاؤه، ولولا ثقافة الشاعر ومراعاته إياه لما تمكن له هذا التمكن[1].

ويعلق أستاذنا الدكتور محمد محمد أبو موسى على نص ابن رشيق بقوله: وهذا نص كريم قطعت به الكلام، فالأحداث هنا تتلاحق بسرعة، والحركة في الشعر واضحة، والصور محددة ترى حركة الصائد، بعدما رمى الأتان، وهو عجل في البحث عن سهم آخر في كنانته، لما بدت له شاكلة الحمار وهو يروغ، وترى هذه الفاءات لا تخطئك دلالتها في قوله: فبدا. فغيث.. فرمى.. فألحق... فاشتملت، وتجدها تتكاثر في هذه الصورة الأخيرة بوجه عامّ؛ لأنها تصف أحداثاً متتابعة. ترى ذلك في قوله:

---

(١) العمدة ج١/١٣٠.

(فوردن والعيوق.... فشرعن... فشربن... فنكرنه... إلى آخر ما ترى، ولكن ليست هذه الفاءات التي تصف أحداثاً متراخية تراخياً ما كهذه الفاءات التي تنتظم الأحداث الأخيرة"[١]. آثرت هنا نقل النص كاملاً؛ لأنه يلقي الضوء على هذا التلاحم والترابط والتماسك التي أحدثته تلك الفاءات في القصيدة فكانت عاملاً مساعداً في وحدتها الفنية والعاطفة والشعورية والنفسية، وحدة الأفكار وترتيبها ترتيباً منطقيّاً به تسلسل الأحداث وتتعاقب بلا مهلة، فالإيقاع متتابع سريع وهو ما تفيده الفاء دون الواو، ولعلّ هذا هو السبب في إيثار الشاعر لها.

وفي قصة الثور تعمل الفاءات على الربط بين أجزائها فترتب أحداثها ترتيباً منطقيّاً به تتقدم القصيدة شيئاً فشيئاً نحو نهاية هذه الأحداث المتتابعة المنتظمة في سلك واحد، تأمل هذه الفاءات وما عطفته من أحداث "فغدا... فبدا... فاهتاج... فنحا... فصرعنه... فبدا له رب الكلاب... فرمى... فأنفذ... فكبا، تأملها وهي في موقعها من تتابع الأحداث في قوله:

٤٥- فَغَدَا يَشرِّق مَتْنَهُ فَبدَا لـــــهُ ... أُولَى سَوَابِقِها قَرِيباً تُوزَعُ

٤٦-فاهْتاجَ منْ فَزَعٍ وسَدَّ فُرُوجَهُ ... غُبْرٌ ضَوَارٍ وَافيانِ وأَجْدَعُ

٤٧- يَنْهَشْنَهُ ويذُبُّهُنَ ويَحْتَـــمِي ... عَبْلُ الشَّوَى بالطُّرَّتَيْنِ مُوَلَّعُ

٤٨- فَنَحا لها بِمُذَلَّقَيْنِ كأَنَّمـــا ... بِهِما منَ النَّضْحِ المُجَدَّحِ أَيْدعُ

٤٩- فكأَنَّ سَفُّـــــودَيْن لَمَّا يُقْتِرَا ... عجِلاً لهُ بِشِوَاءِ شَرْبٍ يُنْزَعُ

٥٠- فصَرَعْنَهُ تحتَ الغُبارِ وجَنْبُهُ ... مُتَرِّبٌ، ولكلِّ جَنْبٍ مَصْرَعُ

---

(١) قراءة في الأدب القديم -بتصرف-: ص٣١١، ٣١٢.

٥١- حتَّى إذا ارتَدَّتْ وأَقْصَدَ عُصْبَةً منها، وقامَ شرِيدُها يَتضَوَّعُ

٥٢- فَبدَا لهُ رَبُّ الكِلاَبِ بِكَفِّهِ بِيضٌ رِهابٌ ريشُهُنَّ مُقَزَّعُ

٥٣- فَرَمَى لِيُنْقِذَ فَرَّها فَهَوَى لهُ سَهْمٌ، فأَنْفَذَ طُرَّتَيْهِ المِنْزَعُ

٥٤-فَكبَا كما يَكْبُو فَنيقٌ تارِزٌ بالخَبْثِ إلاَّ أَنَّهُ هُوَ أَبْرَعُ

ولو تأملنا الفاء في قصة البطلين نرى أن الشاعر لم يكررها إلا مرتين في البيت الثالث والستين يقول:

فَتناديَا وتَوَافَقَتْ خَيْلاَهُما وكِلاَهُما بَطَلُ اللِّقاءِ مُخَدَّعُ

والبيت الثامن والستين:

فَتَخالَسَا نَفسَيْهِما بِنَوَافِـذٍ كَنَوَافِذِ العُبُطِ الَّتي لاَ تُرْقَـعُ

وعلى الرغم من قلّة تكرارها هنا إلا أن لها أثراً كبيراً في ربط أطراف تلك القصَّة، فالشاعر جعلها في البداية (فتناديا) أي نادى كلٌّ واحدٍ منهما صاحبه ودعاه للقتال، وفي النهاية في قوله: (فتخالسا نفسيهما بنوافذ) أي جعل كل واحد منهما يختلس نفس صاحبه أي يطعنها طعنة نافذة. وهكذا نرى أن لفاءات الشاعر أثراً كبيراً في ربط أجزاء القصيدة ربطاً محكماً حتى صارت كلاماً متماسكاً يصعب الفصل بين أجزائها.

ولعلّ ما يعضد ما ذهبت إليه من أنّ كثرة استعمال الشاعر للفاءات أدَّى إلى الوحدة الظاهرة في القصيدة ما ذكره بعض الباحثين في قوله: " وهذا يدلّ على أن هناك صلة بين تتابع الفاءات التي تدلّ على تتابع الأفعال، وذلك التطور الحركي في هذا النوع من القطاعات ولكن لا تقف المسألة عند استخدام الفاءات فحسب، بل

كذلك الفاءات وما لصق بها من أفعال حيث تتم كلها على الحركة والتتابع بل ما سبق في الأبيات الأولى"[١].

* * *

ثالثاً: الصورة الكلية:

من العوامل التي ساعدت على تحقق الوحدة في مرثية أبي ذؤيب استعماله للصور الكلية التي شبه حالته بهم في فقده لأبنائه وعجزه أن يدفع عنها المنية، وقد استعمل الشاعر ثلاث صور كلية هي:

صورة حمار الوحش والثور والبطلين المتصارعين، وهذه الصورة الكلية تعد صوراً جزئيّة داخل الصورة الكلية للقصيدة بكاملها فهي عبارة عن مشبه حال الشاعر مع أبنائه ومشبه به متعدد، وكل من المشبه والمشبه به هيئة مركبة "ومن سمات الرؤية النقدية الحديثة في نظرها إلى الصورة الشعرية اعتبارها وحدة في بناء فني متكامل، ويستتبع ذلك أن تتآلف الصور في العمل الشعري كله، وأن تعمل جميعاً في اتجاه واحد دون تعارض أو تنافر، بل إنّ الرومانيين ذهبوا إلى أن القصيدة ليست إلا صورة كلية مؤلفة من مجموعة من الصور الجزئية"[٢].

وبعض الباحثين في العصر الحديث يذهب إلى أن "الصورة المركبة أو الكلية هي القصيدة كلها، أو مجموعة من أبيات منها تدور حول فكرة متصلة تعددت قوالب التعبير عنها، وتنوعت الصور الجزئية التي تتناولها في تسلسل وتصاعد ونمو مطرد حتى تنتهي بعد استيفاء أنحاء الفكرة"[٣].

---

(١) شعر الرثاء في العصر الجاهلي، دراسة فنية، ص ١٦٨.

(٢) التعبير البياني – رؤية بلاغية نقدية –د/شفيع السيد ص١٥٦، ط دار الفكر العربي.

(٣) الصورة بين القدماء والمعاصرين دراسة بلاغية نقدية، د/محمد إبراهيم عبد العزيز شادي، ص٤٨، ط مطبعة =

ويذهب بعض النقاد أيضاً إلى أن القصيدة "لوحة فنية أو فسحة مكانية تنتشر فوقها الصور كما تنتشر بقع الألوان"(١).

فالصور الكلية الثلاث في القصيدة تمثل فيها عنصر الصراع بين الحياة والموت وهو ما أراد الشاعر أن يوصله للسامع والمتلقي كأنه يريد أن يقول: إن هذا الصراع ثابت ومتحقق في كل شيء حي سواء أكان حيواناً أم إنساناً، فما حدث له يحدث لكل شيء في الكون، فالمنية تخترم الأحياء دائماً، والشاعر اتخذ من شطر بيت: "والدَّهْرُ لا يَبْقَى عَلَى حَدَثَــانِهِ" مرتكزاً أخذ يكرره بعد كل صورة جديدة يأتي بها مثلاً له. والدكتور كمال أبو ديب يجعله لازمة أسلوبية في بداية كل مشهد من المشاهد الثلاثة، حيث يمثل الحقيقة المتكررة، ويمثل الشطر الثاني الهوية المتغيرة ذات الوظيفة الواحدة في النص"(٢). والصور الكلية الثلاث تبدأ بمتغير فالأولى تبدأ بقوله:

..... جَوْنُ السَّرَاةِ لهُ جَدَائِدُ أَرْبَعُ

والصورة الكلية الثانية تبدأ بقوله:

..... شَبَبٌ أَفَزَّتْهُ الكِلاَبُ مُرَوَّعُ

والصورة الكلية الثالثة تبدأ بقوله:

..... مُسْتَشْعِرٌ حَلَقَ الحديدِ مُقَنَّعُ

وحينما تتأمل القصيدة تشعر أن الصورة الثانية امتداد للأولى، والثالثة امتداد للثانية، فالصائد الذي ربح الصراع مع الحمار والثور يمثل الموت الذي انهزم أمامه

= السعادة.

(١) الصور الفنية في شعر أبي تمام د/عبد القادر الرباعي ص٢٠٩، ط نشر جامعة اليرموك الأردن.

(٢) الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي – كمال أبو ديب ص٢٢١، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب.

الشاعر، أما البَطَلان فقد انهزما أيضاً أمام الموت. فهذه الصور قد أبرزت لنا أن هذه القصيدة تحمل غرضاً واحداً رثاء الشاعر لأبنائه وأن معاني هذه القصيدة تدور حول معنى واحد غلبة الموت وقهره للأحياء.

* * *

رابعاً: الاستطراد[١]:

يبدو الاستطراد ظاهراً في هذه القصيدة فهو أحد أهم العوامل التي ساعدت على تحقق الوحدة فيها برغم ما توحي به طبيعته من تشتت ذلك أن ذهن الشاعر يسير في خط واضح محدد، وحين تدعوه المناسبة إلى وصفٍ جانبي كقصة حيوان أو تفصي جزء من أجزاء الموضوع أو استكمال معنى من المعاني ، ولكنه سرعان ما يعود إلى سياقه الأول ليربط بين الموضوع العام وهذا الخروج العارض، فالشاعر يتحدث عن الحمار الوحشي ثم يمضي يحكي محنة هذا الحيوان وصراعه مع الموت وقتله على يد الصياد والكلاب في النهاية، حتى إذا انتهى من صورة المشبه به الأولى عاد إلى موضعه الأصلي وهو الحديث عن الموت وقهره للأحياء مرة أخرى ثم ما يلبث أن يستطرد بذكر قصَّة الثور وما يعانيه حتى يصل في النهاية إلى قتله على يد الصائد، فإذا ما انتهى من صورة المشبه به الثانية عاد مرة ثالثة إلى موضوعه الأصلي وهو الحديث عن الموت وغلبته للأحياء ثم ما يلبث أن يستطرد بذكر قصَّة البطلين المتصارعين حتى يصل في النهاية إلى تصوير مقتلهما على يد بعضهما وبذلك يكون الشاعر قد انتهى من صورة المشبه به الثالثة " أي أن هناك وحدة موضوعية يحافظ عليها الشاعر، ويعقد لأجلها هذه الصور الجانبية كي تكتمل الصورة العامة التي يريدها، والشاعر قد حافظ على الخط

(١) ينظر: دراسة عن الاستطراد بشكل موسع في بحثنا: "الاستطراد دراسة تاريخية فنية تطبيقية" مجلة كلية اللغة العربية بجرجا.

الشعوري العام للقصيدة، وبذلك ظهرت فيها الوحدة الفنية وظهرت القصيدة متماسكة"[١].

(١) شعر الرثاء في العصر الجاهلي، ص١٣٣ بتصرف.

الخاتمة

الحمد لله بنهمته تتم الصالحات، بعد هذه المعايشة لهذا المعترك النقدي نصل بحول الله – تبارك وتعالى– إلى خاتمة هذا البحث لنسجل أبرز ما أسفر عنه من نتائج وهى :

١–أن أبا ذؤيب الهذلي شاعر فحل مخضرم وقصيدته في الذروة العليا من الشعر.

٢–مصطلح الوحدة ورد إلينا في العصر الحديث من خلال التأثّر بالنقد الغربي، فأول من أطلقه الناقد الإنجليزي كولوردج.

٣–نقدنا القديم اقترب كثيراً جدّاً من مصطلح الوحدة في العصر الحديث ومن مفهومها إلاّ أنه لم يعرف المصطلح.

٤–بالنظر والتأمل في نتاج الشعراء القدامى نجد أنّ نتاجهم الشعري قد تحققت الوحدة بمفهومها الحديث في الكثير منه خاصة نتاجهم في غرض الرثاء.

٥–يجب نقل الدرس النقدي من مجاله النظري إلى مجاله التطبيقي.

٦–أن مرثية أبي ذؤيب قد تحققت فيها الوحدة بكل الأوصاف التي وصفت بها من الموضوعية والعضوية والفنية والنفسية والشعورية والعاطفة والحيوية ووحدة الصراع. فتعريفات كلّ هذه الأنواع من الوحدة تنطبق على هذه المرثية[١]. وقد أثبت البحث كل ذلك عمليّاً.

٧–من خلال قراءة الوحدة في المرثيّة رأينا كيف أنها تنتظم في سلك واحد من الأفكار والشعور والعاطفة، فقد تعانق فيها الفكر والشعور للتعبير عن معاناة أبي ذؤيب، فعاطفة الحزن شدت أجزاء القصيدة وأبياتها إلى بعضها، ووجدنا الأفكار التي

---

(١) تعريف الوحدة في النقد الحديث وأنواعها ص١٢ من البحث.

تحملها الأبيات تتصل ببعضها وتتماسك وتتكاسل، وتتضافر في إكمال تجربة أبي ذؤيب الحزينة.

٨-من خلال قراءة الوحدة في القصيدة استطعنا الحكم على بعض الأبيات أنها لا تنتمي إلى القصيدة، وكأنّ هذا الحكم مبنيّ على أساس علميّ.

٩-هناك عدّة عوامل ساعدت أبي ذؤيب على تحقيق الوحدة في مرثيته هي: التكرار – الروابط النحوية- الصور الكلية- الاستطراد.

كانت هذه هي أهمّ نتائج البحث.

أمَّا عن التوصيات: فالبحث يوصي بضرورة نقل النظريات النقدية الحديثة من مجالها النظري إلى مجالها التطبيقي على نتاج الشعراء وتجاربهم.

فهرس المصادر والمراجع

١- أسرار التكرار في لغة القرآن، د/محمود السيد شيخون ، ط مكتبة الكليات الأزهرية.
٢- الأسلوبية ونظرية النص، د/إبراهيم خليل ، ط المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
٣- أشعار الهذليين – لأبي سعيد السكري، حققه عبد الستار أحمد فراج ومحمود ومحمد شاكر، راجعه محمود محمد شاكر، ط مكتبة دار العروبة.
٤- الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، ط دار الكتب المصرية.
٥- البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط الثالثة، القاهرة: ١٩٦٨م.
٦- التعبير البياني – رؤية بلاغية نقدية –د/شفيع السيد ، ط دار الفكر العربي.
٧- التكرار في شعر الخنساء دراسة فنية، د/عبد الرحمن بن عثمان الهليل ، دار المؤيد.
٨- جمهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي، تحقيق: محمد علي الهاشمي. ط لجنة البحوث والتأليف والنشر
٩- حديث الأربعاء، طه حسين، ط الحلبي ١٩٣٧م.
١٠- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، للبغدادي، تحقيق عبد السلام هارون، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب.
١١- ديوان الأعشى.
١٢- ديوان المفضليات لأبي العباس المفضل بن محمد الضبي مع شرح وافر لأبي محمد القاسم بن محمد بن بشار الأنباري، تحقيق: كارلوس يعقوب لايل، ط مطبعة الآباء اليسوعيين.

١٣- ديوان الهذليين- نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب. ط دار الكتب القومية للطباعة والنشر القاهرة ١٩٦٥م.
١٤- الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي – كمال أبو ديب ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب.
١٥- روائع الشعر الجاهلي، البستاني.
١٦- شرح المفضليات للتبريزي، تحقيق علي محمد البجاوي، القسم الثالث، ط دار نهضة مصر للطبع والنشر، المفضليات، تحقيق عبد السلام هارون وأحمد شاكر.
١٧- زهر الآداب، الحصري القيرواني، ضبط زكي مبارك، ط الثانية، القاهرة. والعمدة لابن رشيق.
١٨- الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، د. يحيى الجبوري ، ط مؤسسة الرسالة.
١٩- شعر الرثاء في العصر الجاهلي، دراسة فنية، د. مصطفى عبد الشافي الشورى، ط الشركة المصرية العالمية للنشر.
٢٠- الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق أحمد شاكر.
٢١- الصورة بين القدماء والمعاصرين دراسة بلاغية نقدية، د/محمد إبراهيم عبد العزيز شادي، ط مطبعة السعادة.
٢٢- الصور الفنية في شعر أبي تمام د/عبد القادر الرباعي ، ط نشر جامعة اليرموك الأردن.
٢٣- طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي.
٢٤- العقد الفريد، ابن عبد ربه،
٢٥- العمدة في محاسن الشعر وآدابه – ابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد قرقزان، ط دار المعرفة.

٢٦- عيار الشعر- ابن طباطبا العلوي.
٢٧- في النقد الأدبي، د/شوقي ضيف، ط دار المعارف بمصر.
٢٨- قراءة في الأدب القديم، د. محمد محمد أبو موسى ، ط مكتبة وهبة.
٢٩- قضايا الشعر المعاصر- نازك الملائكة.
٣٠- كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، عيسى البابي الحلبي.
٣١- كولوردج، محمد مصطفى بدوي.
٣٢- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين ابن الأثير، ط مصطفى البابي الحلبي.
٣٣- معجم مصطلحات الأدب- الجزء الأول، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ١٤٢٨هـ - ٢٠٠٧م.
٣٤- المفضليات، تحقيق عبد السلام هارون وأحمد محمد شاكر. ط٦، دار المعارف.
٣٥- الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، المرزباني.
٣٦- النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية، د. محمد زكي العشماوي، ط دار الشروق.
٣٧- النقد الأدبي الحديث، د/محمد غنيمي هلال، ط نهضة مصر.
٣٨- نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، ط مطبعة السنة المحمدية.
٣٩- وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي دكتورة حياة جاسم محمد ، ط دار العلوم للطباعة والنشر.

* * *