المقَـدِّماتُ الغَـزَليَّـةُ للمَـراثِي الجَاهِلـيَّةِ

مُدوَّنــاتٌ في بَلاغـةِ الصَّنعـةِ

دكتور/ وليد إبراهيم حمودة

مـدرس البلاغــة والنقــد

كلية اللغة العربية بإيتاى البارود

جامعـة الأزهـر الشريـف

مُقَدِّمَة

الحمدُ للهِ العزيزِ العليمِ حَمْدًا كثيرًا، والصَّلاةُ والسَّلامُ على مَن أُرسِل شاهدًا ومبشرًا ونذيرًا.

أمَّا بعـدُ...

فما أعجبَ أن يمتزجَ الغزلُ بالرثاءِ، وأن تلتئمَ مشاعرُ الفرح والتَّرَح والبهجةِ والأسى في قصيدةٍ واحدةٍ، وما أدقَّ وأغربَ أنْ يُقدَّم لغرضٍ قوامُه الحزنُ والكربُ والكمَدُ بمعانٍ تتلألأ فيها دواعي السرور والمرح والارتياح، ثم ما أشجعَ هذا الصنيعَ، سيَّما إذا وقع من فحول الشعراء في العصر الجاهليّ، وما أشدَّ إلحاحَ النفوس المرهفة – بعد ذلك – في طلبِ بحثٍ ودراسةِ هذا النوع من الشعر، وتدبرِ ذلك البناء الفنيّ الفريد البديع، وبحثُ ذلك – بلا ريب – بحثٌ في مضمرات القلوب، وتصيدٌ لمرادات العقول، ومقاصدِ الأفكار والمعاني.

ولمَّا كان الشعرُ هو ديوانَ العرب، وسجلَّ مفاخرهم، ودليلَ أحلامهم، وشاهدَ سبْق بيانهم، وعِلمَهم الذي لم يكن لهم علمٌ أصح منه، ولمَّا كان هذا الشعرُ هو مناطَ الإعجاز الذي هو غاية البلاغة العظمى ؛ إذ بالنظر فيه تُعرَفُ حجةُ الله – تعالى – القائمةُ في كتابه إلى يوم الدين ؛ إذ إنَّ الله – تعالى – قد تحدَّى بيانَهم بالقرآن الذي هو من جنس كلامهم، فعجزوا عن الإتيان بمثله، فكان ذلك إيذاناً وإعلاماً بأنَّ كثيراً من وجوه الإعجاز البيانيّ في القرآن الكريم تتضحُ مسالكُها وتسهُل مواردُها بالنظر العميق في خصائص بيان ذلك الشعر الذي وُجِّه إليه التحدي. لمَّا كان هذا شأنَ الشعر الجاهلي وأمرَ صلته بالقرآن والإعجاز، ونيله الشرف وحيازته الفضل بهذه الصلة والعلاقة – علاقة الدالّ على المدلول – رأيتُ أن يكون بحثي في هذا الشعر آخذاً هذه الوجهة، ومترصداً

تلك الغاية، بمعنى أن يكون أيُّ درس لهذا الشعر مراعياً هذه الوشيجة وتلك اللُّحمة التي لا تنفصم بينه وبين كونه دليلَ الإعجاز، وبذلك تنأى دراسات هذا الشعر عن السطحية والاكتفاء بظواهر المعاني المطروحة في الطريق، وبذلك أيضاً تسمو البلاغة وترتقي بعيداً عن التحليل الجزئي للأساليب والصور البيانية والألوان البديعية، فيجب على أهل البلاغة أن يعيدوا قراءة كثير من موضوعات وأغراض وأفكار وطرائق هذا الشعر في ضوء ثروة عظيمة راسخة من الأدوات والآليات التي تمتلكها البلاغة، مما يمكن رجالَها من تحقيق ذلك الهدف، ومما يضمن فتحَ آفاق أخرى في فهم أغوار ذلك الشعر التليد.

ولعل من الشجاعة والجرأة أن أثبت هنا ما أستشعره من وصف النبيّ – صلى الله عليه وسلم – القرآنَ بأنه " لا يَخلَقُ على كثرة الرَّد " من أنَّ هذا الوصف يدل دلالة التزامية على أنَّ شعرَ العرب الذي هو مناط الإعجاز يتوفر فيه شئ من هذا الوصف، فيكون دعوةً إلى تقليب النظر في هذا الشعر وقتاً بعد وقت، وتثويره وردُّ الفكر إليه في كل حين، وبذلك يستبينُ الناظرُ وجوهاً أخرى جديدةً في الإعجاز ؛ لأنه موطنُ الحجة ومستودعُ الأدلة، ومما يمكن أن يُدلِّل على صدق هذا الشعور ذلك التوازي التراثي البديع – أو قل الخلط والمزج – بين دراسات الإعجاز القرآني وبلاغة النص الشعري، فلا يفهم الناسُ أنَّ القرآنَ الكريمَ حين أعجز العربَ – وهم أهل اللسن والفصاحة – عن الإتيان بمثله، أنه بذلك يصدنا عن شعرهم وبيانهم العاجزيْن، بل نحن في زماننا هذا أحوج من أهل القرون الأولى إلى ذلك النظر في أسرار الشعر الجاهلي، وذلك لبُعدنا عن بيئته ولغته وصوره وحياة قائليه وأفكارهم ورؤاهم ومشاعرهم وآمالهم وآلامهم...ولذلك كان العربيُّ الأولُ يدرك الفرقَ بين الشعر والقرآن بمجرد أن يُتلَى عليه القرآن، أو قل: يدرك الإعجاز. ومن ثم يجب ألا تتوقف عنايتنا بالشعر الجاهليّ عند حدوده الظاهرة من لغة وتشبيه واستعارة وقصر والتفات وطباق وجناس... إلى غير ذلك

من أساليب جزئية ظاهرة تتكرر كثيرًا في هذا الشعر، بل يجب علينا الغوصُ فيما وراء المعاني القريبة والأساليب الظاهرة، ومن هنا كان هذا الموضوع :

المقـدِّماتُ الغـَزليـَّـةُ للمَراثي الجَـاهليـَّـةِ

مُدَونـاتٌ في بـَلاغةِ الصَّـنعةِ

ويُعدُّ هذا البحث خطوةً على الطريق في محاولة لتوظيف الدرس البلاغي في مثل هذه الدراسات التي تُعنَى بوحدةٍ كاملةٍ من النصِّ الشعريِّ، وإني على يقين من أنَّ البلاغة هي ألصقُ أنواع العلوم والفنون بمثل هذه الموضوعات ؛ لأنها فـنٌّ وذوقٌ وإحساسٌ وشعورٌ، ولها من الأدوات ما يمكِّن أهلَـها من كشف أسرارٍ جديدة في الشعر الجاهليّ.

وتتمثل أهمُّ أسبابِ اختيار هذا الموضوع للدراسة فيما يأتي:

أولاً: أهميتُه وطرافتُه ؛ إذ يجمع الشاعرُ في قصيدته بين أمرين متضادين في الحس والشعور والواقع، وهما الغزلُ والرثاءُ، مما يحفز همةَ الباحث إلى الدرس والنظر والتأمل والاستنتاج.

ثانيـاً: التأكيدُ على أنَّ تقديم الشعراء للرثاء بالغزل كان منهجاً متبعاً وطريقةً مشهورة في الشعر الجاهليِّ، وقد جمعتُ من ذلك ثلاثاً وثلاثين قصيدة بعد تصفح وفلْي ستة وثلاثين ديواناً جاهلياً[1]، بالإضافة إلى

(١) هي: ديوان امرئ القيس، لبيد، زهير، النابغة الذبياني، طرفة بن العبد، عنترة، عمرو بن كلثوم، الأعشى، عبيد بن الأبرص، أوس بن حجر، النابغة الجعدي، حسان بن ثابت، علقمة الفحل، الحارث بن حلزة، دريد بن الصمة، مهلهل بن ربيعة، عامر بن الطفيل،= = حاتم الطائي، المثقب العبدي، سلامة بن جندل، السموأل بن عاديا، قيس بن الخطيم، عروة بن الورد، تأبط شرا، أمية بن أبي الصلت، النمر بن تولب، عدي بن زيد، المرقش

المفضليات، الأصمعيات، شرح أشعار الهذليين، الشعر والشعراء لابن قتيبة، جمهرة أشعار العرب لأبي زيدٍ القرشي، ديوان المعاني لأبي هلال العسكري، ديوان الحماسة لأبي تمام. مع العلم بأن ذلك الشعر قد ضاع منه الكثير، مما يجعل دراسة هذه المقدمات وقصائدها ذات أهمية كبيرة وفائدة عظيمة من الناحية النقدية والفنية.

ثالثاً: أنَّ مثل هذه القصائد مما يعظُم فيها الاحتفال بالصنعة، فإذا كان الإمام عبد القاهر الجرجانيّ قد قرر أنَّ النسيبَ في مقدمة القصائد " لا يُرادُ منه إلا الاحتفالُ في الصنَّعة، والدلالة ُعلى مقدار شوط القريحة، والإخبارُ عن فضل القوة، والاقتدارُ على التفنن في الصفة "[1]؛ فإنَّ توفرَ الصنعة والقوة والتفنن يكون أعظم وأشدَّ ظهوراً في مقدمة الغزل للرثاء ؛ لما بين المعنيين من التضاد والتناقض، مما يستلزم من الشاعر مزيداً من حُسن الصنعة، ومقدرة أكثر في الإحكام والنَّسج، للملاءمة بين المعنيين، وتحقيق غايته من الجمع بينهما، ولأهمية ذلك ضمنتُ العنوانَ كلمة "الصنعة".

رابعاً: أنَّ هذا الموضوع لم يجد العناية التي تليق بأهميته ودقته، فقد تناثر في بعض كتب النقد والأدب الإشارة إلى أنَّ ثمة بعض المراثي الجاهلية قد بُدئت بالغزل، دون أنْ يُعتنى بحصرها أولاً ثم دراستها دراسة خاصة يقتضيها هذا البناءُ الفنيُّ الخاص، فلم يشغل النقاد أنفسهم إلا بمناقشة فكرة هل يقبل الذوق والفن ذلك أم لا ؟ بعيداً عن التحليل والتذوق والغوص في أعماق هذه القصائد وسبر أغوارها ودراسة مقاماتها.

الأكبر، المرقش الأصغر، الحارث بن عباد، طفيل الغنوى، المتلمس، الشنفرى، الحادرة، سحيم الحساسى، لقيط بن يعمر.

(١) أسرار البلاغة: ١٠.

ولم أقف على دراسة بلاغية لهذا الموضوع إلا بحثاً بعنوان " التلاؤم بين مقدمة النسيب وقصيدة الرثاء – دراسة تطبيقية على شعر دريد بن الصمة " للدكتور محمد أحمد أبو نبوت، وقد وقع في ست وأربعين صفحة، ركَّز فيه الباحث على دراسة التناسب في ثلاث مراث قُدِّم لها بغزل في شعر دُريد، وله فيه جهدٌ مشكور، ولي عليه مآخذ كثيرة، أجلُّها أنه وقف عند ظواهر المعاني ولم يستبطن أسرارها، ولم يفصل في التحليل البلاغي، بل كان فيه وفي البحث كله على عجلة من أمره، ولم يقف عند السؤال الأهم وهو لمَ قُدم بالغزل وما دلالة ذلك ؟ ثم إنَّه قد حصر سببَ اختياره لشعر دريد يأنَّ مرثيته في أخيه عبد الله " أرثَّ جديد الحبل من أم معبد " هي التي ذاعت وانتشرت بين العلماء قديماً، حتى قال ابن الكلبي: إنه لا يعلم قصيدة رثاء بُدئت بالنسيب إلا قصيدة دريد بن الصمة. ولم يذكر سبباً آخر لاختياره دريد بن الصمة، وهذا السببُ الذي ذكره يقلل من قيمة البحث دون أن يدري ؛ لأنه قد ذكر في بداية مقدمته للبحث أنَّ هناك كثيراً من الأحكام النقدية والبلاغية التي ذكرها البعض من علماء النقد والبلاغة في القديم قد شاعت وانتشرت دون تمحيص لها وبيان وجه الصواب فيها، ومن ذلك ما ذكره ابنُ رشيق من أنَّ عادة العرب لم تجر في أن يُبدأ الرثاءُ بالنسيب كما يُبدأ المديحُ والفخرُ وغيرهما، في حين أنَّ هناك الكثير من قصائد الرثاء قد بُدئت بالنسيب، مما يُخطِّأ به كلامُ ابن الكلبي الذي ارتضاه ابنُ رشيق، ثم ذكر د/ أبو نبوت بعد ذلك ثماني قصائد فقط.

أقول: إنَّ العجيبَ أن يبني فضيلة الدكتور الكريم بحثه على فكرة ومبدأ تصحيح هذا الحكم النقدي الذي ذاع واشتهر، ثم يركن إلى ذات الحكم في اختيار بحثه وجعله في شعر دريد، ولو قرأ سعادة الدكتور المراثي الأخرى التي بُدئت بغزل، لتبيَّن له أنَّ ثمة قصائد أخرى أولى بالدراسة والتحليل من قصائد دريد – على

شهرتها – لأنَّ النسيب والغزل أظهر وأكثر فيها من قصيدة دريد المشهورة، مما يحقق للبحث صدقاً وواقعية.

كان ذلك كله دفعاً وحثاً نحو هذا الموضوع، علماً بأنني قد شرعتُ فيه قبل أن أقف على بحث الأستاذ الدكتور محمد أبو نبوت، الذي أطلعني عليه شيخي الكريم فضيلة الأستاذ الدكتور رفعت إسماعيل السوداني – حفظه الله تعالى–.

وقد حاولت في هذا البحث أن أنظر نظرة كلية في المرثية التي أحلل مقدمتها، حتى أقف على قصد الشاعر من مقدمة الغزل، ذلك القصدُ الذي كان يختلف بالضرورة من شاعر لآخر، ثم أنطلق في التحليل البلاغيِّ مراعياً هذا القصد، ومستدلاً بأبيات من القصيدة تدعم هذا الفهمَ لمراد الشاعر.

وقد خلص هذا البحثُ في: **مقدمة وتمهيد وفصلين وخاتمة وثبتين أحدهما للمراجع والآخر للموضوعات، أما المقدمة** فاشتملت على بيان أهمية الموضوع وأسباب اختياره للدراسة ومنهج بحثه. وخلص **التمهيد** لاحتواء بيان بالمراثي التي قدم لها بغزل في الشعر الجاهلي.

ثم كان **الفصل الأول بعنوان:مداخل نقدية وبلاغية، واشتمل على ثلاثة مباحث:**

المبحث الأول: رؤى نقدية.

المبحث الثاني: قيمة الفن تسمو بالتباين.

المبحث الثالث: طبيعة الشاعر الغامضة.

ثم كان **الفصل الثاني بعنوان: المقدمات الغزلية للمراثي الجاهلية – دراسة بلاغية تحليلية لخمس قصائد، واشتمل على خمسة مباحث:**

المبحث الأول: مقدمة مرقّش الأكبر.

المبحث الثاني: مقدمة مهلهل بن ربيعة.

المبحث الثالث: مقدمة النابغة الذبيانيّ.

المبحث الرابع: مقدمة أبي دُوَاد الإياديّ.

المبحث الخامس: مقدمة ربيعة بن الجَحْدر اللِّحيانيّ.

وقد تم اختيارُ هذه القصائد كنماذج للدراسة والتحليل تبعاً لتنوعها من حيث قبيلة الشاعر، ومن حيث تنوُّع المَرثيِّ بين ابن عمّ عند المرقش، وأخٍ عند المهلهل، وملكٍ عند النابغة، وبعض الأقارب عند أبي دُواد، وصاحبٍ عند ربيعة، ومن حيث تنوُّع الصَّنعة في كل مقدمة، بمعنى أنها جميعاً وإن كانت مقدماتٍ غزلية إلا أنها تختلف في بناء كل شاعر مقدمته على معان بعينها تتناسب مع قصده وغرضه وسياقه العام ؛ فاعتمد مرقش في مقدمته على ذكر الطلل والظعائن، واكتفى كلٌّ من مهلهل والنابغة بذكر الطلل – وكان لكلٍّ قصده وغرضه –، وعُني أبو دواد الإيادي بمشهد الظعائن، وجنح ربيعة بن الجحدر إلى معنى نادر وهو الطيف.

ثم ذيَّلتُ البحثَ **بخاتمة تضمنت أهم نتائجه.**

وأسأل اللهَ –تعالى– أنْ يجعلَ هذا العملَ خالصاً لوجهه الكريم، وأنْ يجزيني ووالديّ وبنيّ وسائرَ أهلي وكلَّ مَن علَّمني عنه خيرَ الجزاء، وأنْ يغفرَ لي زلتي ويتجاوزَ عن تقصيري، إنه نعم المولى ونعم النصير.

دكتور / وليـــد إبراهيـــم حمـــودة
كلية اللغة العربية بإيتاي البارود
قسم البلاغة والنقد
المحرم١٤٣٧هـ - نوفمبر٢٠١٥م

تمهيد

بيانٌ بقصائد الرثاء التي قُدم لها بغزل في الشعر الجاهلي

١- قصيدة أبي دُوَادِ الإياديّ في رثاء مَن طواه الرَّدى من أقاربه، ومطلعها(١):

منـع النـــومَ مـــاوىَ التهمـــام وجديـــرٌ بالهَـــمِّ مَـن لا ينـــامُ

٢- قصيدة أبي ذؤيب الهُذلي في رثاء أبنائه، وهي العينية المشهورة، ومطلعها(٢):

أمِـن المَنـــونِ ورَيبهـــا تتوجـــعُ والـدهرُ لـيس بمعتـبٍ مَـن يجـزعُ

٣- قصيدته في رثاء نُشيبة بن محرث، ومطلعها(٣):

صَـبا صـبوةً بـل لجَّ وهـو لجـوجُ وزالـت لـه بالأنعـمين حُـدوجُ

٤- قصيدته في رثاء نُشيبة أيضا، ومطلعها(٤):

هـل الدهـرُ إلا ليلـةٌ ونهـــارُها وإلا طلـوعُ الـشمسِ ثـم غِيارُهـا

٥- قصيدته في رثاء نشيبة أيضاً، قدم لها بتسعة أبيات، ومطلعها(٥):

عرفـتُ الديـــارَ كرَقـــمِ الـــدوا ةِ يَذبِـــرُها الكاتـــبُ الحِمـــيريّ

٦- قصيدته في رثاء ابن عُجرة وسبعةٍ معه من لحيان، ومطلعها(٦):

عرفـــتُ الديـــارَ لأم الرهيـــــ ـــنِ بـين الظُّـباء فـوادي عُـشَرْ

٧- قصيدة أبي خراش الهُذلي في رثاء أخيه عمرو بن مرة وإخوته، ومطلعها(٧):

---

(١) الأصمعيات:١٨٥ رقم(٦٥). وهي أربعون بيتاً، قدم لها بعشرة.
(٢) شرح أشعار الهذليين: ٤/١. وهي ثلاثة وستون بيتاً، قدم لها بأربعة أبيات.
(٣) شرح أشعار الهذليين: ١٢٨/١. وهي خمسة وثلاثون بيتاً، قدم لها بتسعة وعشرين بيتاً.
(٤) شرح أشعار الهذليين: ٧٠/١. وهي واحد وأربعون بيتاً،، قدم لها بثلاثين بيتاً.
(٥) شرح أشعار الهذليين: ٩٨/١. وهي ثلاثة عشر بيتاً، قدم لها بسبعة عشر بيتاً.
(٦) شرح أشعار الهذليين: ١١٢/١. وهي سبعة وعشرون بيتاً، قدم لها بسبعة عشر بيتاً.
(٧) شرح أشعار الهذليين: ١١٨٩/٣. وهي أربعة وعشرون بيتاً، قدم لها بثلاثة أبيات

لَعَمـري لقـد راعـت أميمـةَ طلـعتي وإنَّ ثَـوائي عنـدها لقليـلُ

٨- قصيدة أبي صخر الهذلي في رثاء عبد العزيز بن عبد الله بن خالد بن أسيد وهو حيّ،ومطلعها[١]:

عفـا سَـرِفٌ مـن جُمْـلَ فـالمُرتَمَى قَفـرٌ فـشِعبٌ فأدبـارُ الثنيـَّات فالغمْـرُ

٩- قصيدة أسامة بن الحارث يرثي خالداً، ومطلعها[٢]:

أجارتَنـا هـل ليـلُ ذي الهـمِّ راقـدُ أم النـومُ عـني مانـعٌ مـا أراودُ

١٠- قصيدة إياس بن سهم الهذلي في رثاء بعض أصحابه، ومطلعها[٣]:

جَلـت سـلمى وزايلـت القَـرينا ولَّـا تُطلـقِ القلـبَ الرَّهينـا

١١- قصيدة حاجب بن حبيب بن خالد، ومطلعها[٤]:

أعلنـتَ في حـبِّ جُمْـلٍ أيَّ إعـلان وقـد بـدا شأنُهـا مـن بعـد كتمـان

١٢- قصيدة الحارث بن عُبَاد في رثاء ابنه بجير الذي قتله مهلهل، ومطلعها[٥]:

بانـت سعـادُ ومـا أوفتـك مـا تعـدُ فأنـتَ في إثـرها حَـرَّانَ مُعتَـمَدُ

١٣- قصيدة دُريد بن الصِّمَّة في رثاء أخيه عبد الله، ومطلعها[٦]:

أرَثَّ جديـدُ الحبـلِ مـن أمِّ مَعبـدِ بعـاقبـةٍ وأخلفـتْ كـلَّ موعـدِ

١٤- قصيدته في رثاء أخيه خالد، ومطلعها[١]:

---

(١) شرح أشعار الهذليين: ٩٥٠/٢. وهي تسعة وعشرون بيتاً، قدم لها بستة عشر بيتاً.
(٢) شرح أشعار الهذليين: ١٢٩٥/٣. وهي ثمانية وعشرون بيتاً، قدم لها ببيتين.
(٣) شرح أشعار الهذليين:٥٤٢/٢. وهي ستة عشر بيتاً. قدم لها بتسعة أبيات.
(٤) الأصمعيات: ٢٢١ رقم(٨٢)، وهي اثنا عشر بيتاً
(٥) ديوان الحارث بن عباد: ١٥١. وهي ثمانية وأربعون بيتاً، قدم لها بثمانية أبيات، والرثاء فيها قليل.
(٦) ديوان دريد بن الصمة: ٤٥. وهي أربعة وأربعون بيتاً، قدم لها بعشرة أبيات.

أميمُ أجـدِّي عـافيَ الـرُّزء واجـشَمي ☐وشُـدّي علـى رُزءٍ ضـلوعك وابأسـي

١٥- قصيدته في رثاء معاوية بن عمرو – أخي الخنساء- ومطلعها[٢]:

ألا بكـرتْ تلـومُ بغـير قـدْرِ فقـد أحفيـتِني ودخلـتِ سِـتري

١٦- قصيدة ربيعة بن الجحدر اللحياني في رثاء أثيلة بن المتنخل، ومطلعها[٣]:

أنـَّى تـَسَدَّى طيـفُ أمِّ مُـسافعٍ وقد نام يا ابنَ القوم مَن هو ناعسُ

١٧- قصيدة زهير بن أبي سلمى في رثاء هرم بن سنان، ومطلعها[٤]:

هـاج الفـؤادَ معـارفُ الرَّسـْمِ قـَفْـرٌ بـذي الهَـضَبَاتِ كالوشـمِ

١٨- قصيدة عبيد بن الأبرص في رثاء قومه بني سعد بن ثعلبة وقد أبادتهم حروب الغساسنة، ومطلعها[٥]:

لِمـن طلـلٌ لم يَعـفُ منـه المـذانبُ فجَنبـا حِبـرٍ قـد تعفـَّى فـواهبُ

١٩- قصيدة عدي بن زيد في رثاء علقمة بن عدي، ومطلعها[٦]:

تعـرفُ أمـسِ مـن لميـس طلـلُ مثـل الكتـاب الـدارسِ الأحـولِ

---

(١) ديوانه: ٨٧. وهي ثمانية أبيات، قدم لها ببيتين.
(٢) ديوانه: ٦٨. وهي أربعة عشر بيتاً، قدم لها بخمسة أبيات.
(٣) شرح أشعار الهذليين: ٦٤١/٢. وهي اثنان وعشرون بيتاً، قدم لها بعشرة.
(٤) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى: ٣٨٢. وهي عشرون بيتاً، قدم لها بسبعة.
(٥) ديوان عبيد بن الأبرص: ٢٧. وهي مقطوعة من ثلاثة أبيات.
(٦) ديوان عدي بن زيد: ١٥٧. وهي خمسة أبيات. واختلف في علقمة: هل هو ابنه أم شخص آخر؟ ينظر: مقدمة الديوان: ١٣-١٤.

٢٠- قصيدة عُمير بن الجعد في يوم حُشاش حين قتلتهم بنو لحيان ولم ينجُ من أصحابه إلا هو، وكان حامل الراية فرماها وأعجز، فرثى بعض أصحابه وذكر جميل أخلاقهم، ومطلعها(١):

صَـــدفتْ أميمـــةُ لات حـــين صَـــدوفِ عـــني وآذنَ صُحـــبتي بخُـــفوفِ

٢١- قصيدة غُويَّة بن سُلمَى بن ربيعة في رثاء بعض قومه، ومطلعها(٢):

ألا نـــادت أُمامـــةُ باحتمـــالي لِتَحزُننـــي فـلا بـــكِ مـا أُبـــالي

٢٢- قصيدة قيس بن العيزارة في رثاء أخيه، ومطلعها(٣):

ألا تلـــك عِرسـي لا تـــزالُ تلومُنـــي ولـــو تركتنـــي قـــد كفتنـــي لـــوائمي

٢٣- قصيدة كعب بن سعد الغنوي في رثاء أخيه أبي المغوار، ومطلعها(٤):

تقـــول سُـليمى مـا لجـسمكَ شاحـــبا كأنـــك يحميـــك الـــشرابَ طبيـــبُ

٢٤- قصيدة لبيد بن ربيعة في رثاء أخيه أربد، ومطلعها(٥):

طـــرِبَ الفـــؤادُ وليتـــهُ لم يَطـــرَبِ وعنـــاه ذكـــرى خُلـــةٍ لم تَـــصقَبِ

---

(١) شرح أشعار الهذليين: ٤٦٣/١. وهي تسعة أبيات، قدم لها ببيتين.

(٢) شرح ديوان الحماسة، للمرزوقي: ٧٠٧/٣. وهي ستة أبيات، قدم لها ببيتين. وقوله:" فلا بكِ " يمينٌ فيها تهكم وسخرية ؛ لأن من يحل من قلبه امرأة محلها لا يجعلها أهلاً للإقسام بها. وقيل: أراد لا أبالي بك. وروي: " فآبك ما أبالي " فيكون دعاءً عليها، ومعنى " آبك " أبعدك الله. شرح ديوان الحماسة: ٧٠٧/١.

(٣)شرح أشعار الهذليين: ٦٠١/٢. وهي تسعة أبيات قدم لها ببيتين.

(٤)خزانة الأدب، للبغدادي: ٤٣٤/١٠.ط الخانجي، جمهرة أشعار العرب: ٥٥٥، الأصمعيات: ٩٨، العقد الفريد: ٢٢٦/٣ وغيرها. وذكر منها البغدادي اثنين وثلاثين بيتاً وقال إنه قد حذف منها الكثير. وقد قدم لها ببيتين.

(٥) ديوان لبيد بن ربيعة: ٣٦. وهي اثنا عشر بيتاً قدم لها بثلاثة أبيات.

٢٥- قصيدة متمم بن نويرة في رثاء أخيه مالك، ومطلعها[١]:

صَرمـتْ زُنيبـة حَبـلَ مَـن لا يقطـعُ حَبـْلَ الخليـل وللأمـانة تفجـعُ

٢٦- قصيدة مرقـِّش الأكبر في رثاء ابن عمه ثعلبة، ومطلعها[٢]:

هـل بالديـار أنْ تـُجيب صَـمَمْ لـو كـان رَسمـاً ناطقـاً كَلَـمْ

٢٧- قصيدة مهلهل بن ربيعة في رثاء ابن عمه ثعلبة بن عوف، ومطلعها[٣]:

طفلـةٌ مـا ابنـة المجلـِّل بيـضا ءُ لعـوبٌ لـذيـذةٌ في العِنـاقِ

٢٨- قصيدته في رثاء أخيه كليب، ومطلعها[٤]:

هـل عرفـتَ الغـداة مـن أطـلال رِهْـنِ ريـحٍ وديمـةٍ مِهطـالِ

٢٩- قصيدته في رثاء كليب أيضاً، ومطلعها[٥]:

الـدارُ قَفـرٌ عفـاها بعـد ساكـنها بالـريح بعد ارتحـال الحيّ عافيـها

٣٠- قصيدته التي مطلعها[٦]:

غـدا الخليـطان إذ جَـدَّ الخليطـان عنَّـا بأحـداجِ أحمـال وأظعـان

٣١- قصيدة النابغة الجعدي في رثاء أخيه لأمه وحوح بن عبد الله، ومطلعها[٧]:

ألـم تـسأل الـدارَ الغـداة متـى هيـا عـددتُ لهـا مـن الـسنين ثمانيـا

---

(١) المفضليات: ٤٨ رقم(٩) وهي خمسة وأربعون بيتاً قدم لها بأربعة أبيات.

(٢) ديوان المرقشين: ٦٧. وهي خمسة وثلاثون بيتاً قدم لها بستة أبيات. وهي المفضلية رقم (٥٤) في المفضليات: ٢٣٧.

(٣) ديوان مهلهل بن ربيعة: ٥٨. وهي أحد عشر بيتاً قدم لها بثلاثة أبيات.

(٤) ديوانه: ٦٩. وهي خمسة وأربعون بيتاً قدم لها بثلاثة أبيات.

(٥) الغزل في العصر الجاهلي، د/ أحمد الحوفي: ٢٦١. وهي في كتاب بكر وتغلب، ولم أجدها في الديوان.

(٦) السابق:٢٦١. وهي أيضا في كتاب بكر وتغلب، ولم أجدها في الديوان.

(٧) ديوان النابغة الجعدي:١٨٤. وهي واحد وستون بيتاً، قدم لها باثني عشر بيتاً.

٣٢- قصيدته في رثاء بعض قومه، ومطلعها(١):

سمــا لــك هــمٌّ ولــم تَطــــرَبِ وبِــتَّ ببــثٍّ ولــــــم تَنــصَبِ

٣٣- قصيدة النابغة الذبياني في رثاء النعمان بن الحارث، ومطلعها(٢):

دعــاكَ الهــوى واســتجهلتك المنــازلُ وكيــف تــصابِي المــرءِ والــشيبُ شــاملُ

(١) ديوانه: ٣١. وهي واحد وثمانون بيتاً، قدم لها بثلاثة أبيات.

(٢) ديوان النابغة الذبياني: ١٨٤. وهي ثلاثون بيتاً، قدم لها بثلاثة أبيات.

الفصـــــل الأول: مداخل نقـدية وبلاغيـــة

المبحث الأول: رُؤى نـقــديـة

لم تلق هذه القضية حقها من الدراسة النقدية المتأنية والعميقة فى القديم والحديث، لكنا لا نعدم أقلاماً سطرت حولها أراءً سريعة أثناء تناولهم لموضوعات أخرى، وسوف أثبت تلك الأراء تبعا للنظرة النقدية الرافضة لهذا الصنيع، والنظرة الأخرى المؤيدة أو المبررة، حتى نستطيع أن نخرج برؤية شاملة.

أ- النظرة الرافضة:

كان أول من أثار هذه القضية وأبدى رأيه فيها هو أبو على الحسن بن رشيق ٤٥٦هـ فى كتابه العمدة، حيث قال:

« وليس من عادة الشعراء أن يقدموا قبل الرثاء نسيبا كما يصنعون ذلك فى المدح والهجاء، وقال ابن الكلبى _ وكان علامة _ لا أعلم مرثية أولها نسيب إلا قصيدة دريد بن الصمة:

أرثَّ جديدُ الحبل من أم معبد بعاقبة وأخلفت كلَّ موعدِ؟

... وأنا أقول: إنه الواجب فى الجاهلية والإسلام، وإلى وقتنا هذا، ومن بعده ؛ لأن الآخذ فى الرثاء يجب أن يكون مشغولا عن التشبيب بما هو فيه من الحسرة والاهتمام بالمصيبة ؛ وإنما تغزل دريد بعد قتل أخيه بسنة، وحين أخذ ثأره وأدرك طلبته.

وربما قال الشاعر فى مقدمة الرثاء: « تركت كذا » أو « كبرت عن كذا » و « شغلت عن كذا » وهو فى ذلك كله يتغزل ويصف أحوال النساء، وكان الكميت ركابا لهذه الطريقة فى أكثر شعره»(١).

يُحسب لابن رشيق أنه فجر القضية، ووجه الأنظار صوب هذا الصنيع فى الشعر الجاهلى، مما حفز الهمم نحو البحث والدرس والتدبر، لكن مما يؤخذ عليه:

---

(١) العمدة: ١٥٢/٢.

أولاً: أنه لم يحقق القضية، وسار خلف قول ابن الكلبى، ومن ثم كان وجود قصائد رثاء كثيرة قدم لها بغزل، سببا فى ضعف _ إن لم يكن سقوط _ رأى ابن رشيق النقدى.

ثانياً: تصديره مذهبه النقدى فى القضية بقوله: « وأنا أقول: إنه الواجب فى الجاهلية والإسلام...» صادرٌ عن لغة فقهية، أبعد مما تكون عن لغة الفن وأحكام الشعر، ناهيك أن يكون هذا الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه، ولم يؤثر عن نقادهم قدحٌ فى هذا الصنيع، مما يرشد أىَّ باحث أو ناقد أن يتحرى كثيرًا فى إصدار أى حكم فى هذا الشعر الذى نزل القرآن متحديا أهله ؛ لذلك قيل: « إن تقاليد القصيدة القديمة _ على كثرة ما قال الناس فيها وحبروا _ هى الغموض عينه صرفا...، إن القصيدة الجاهلية _ خلافا لكثير مما تراكم فى الكتب الدائرة بين أيدى الناس _ قصيدة مراوغة، دقت فيها آثار الصنعة حتى خفيت، فخدعت كثيرا من القراء والباحثين،لا فرق فى ذلك يذكر بين متعصب لها ومتعصب عليها. أو أقل: إنها مدينة الأسرار التى لاتبوح بأسرارها إلا بعد مدارسة طويلة وشقاء بالغ »(١).

ولم نقف عند ابن رشيق على مثل هذه المدارسة وهذا الشقاء، اللذين يجعلان لرأيه قيمةً وصدقاً.

ثالثا: قوام نقد ابن رشيق لمثل هذه المقدمة مبنىٌّ على ما يقرب من العرف الاجتماعى _ بعد إصدار الحكم الفقهى _ وذلك فى قوله وتعليله: « لأن الآخذ فى الرثاء يجب أن يكون مشغولاً عن التشبيب بما هو فيه من الحسرة والاهتمام بالمصيبة، وإنما تغزل دريد بعد قتل أخيه بسنة، وحين أخذ ثأره، وأدرك طلبته.»

تبدو أولاً لغة الفقه فى تعليل ابن رشيق(يجب)، ثم إن ما أحاط بمرثية دريد بن الصمة من أحداث ذُكرت تبريراً لصنعه، من العسير أن نقف على مثلها فى عشرات القصائد الأخرى التى حذت حذوه الفنى، فضلاً عن أن القصيدة هى

(١) شعرنا القديم والنقد الجديد د/ وهب رومية: ١٤١.

التى تبقى فى مواجهة النقد، بعيداً عمايحيط بها من أحداث، خاصة فى مثل الدراسات البنيوية التى لا تُعنَى بشئٍ خارج النص، على الرغم مما لنا عليها من تحفظات.

والعجيب أن ابن رشيق أطلق حكمه ليشمل عصره وما قبله وما بعده ؛ إذ يقول: « إنه الواجب فى الجاهلية والإسلام، وإلى وقتنا هذا، ومن بعده » وهذا حكم وفرض لا يليق بالفن والشعر المتجددين القائمين على الإبداع « فالأدب موضوع لا يمكنه أن يخضع للأحكام المطلقة »[١].

وكذلك فإن « معايير الحكم على العمل الفنى ليست بأى حال معايير اجتماعية تخضع للنظرة العادية،أو الذوق الاجتماعى... إن القوانين التى يفرضها الشاعر على فنه قوانين نابعة من ذاته هو، إنها قوانين فنية، وليست قوانين اجتماعية »[٢].

- وممن سار فى ركب ابن رشيق المرحوم الأستاذ/ مصطفى صادق الرافعى، فقرر قائلاً: « وبديهى أن الرثاء لا يتعلق بالنسيب كما يتعلق به المدح والهجاء وغيرهما، ولكن وردت للعرب فى ذلك قصيدة واحدة، قال ابن الكلبى... وقال ابن رشيق... »[٣].

وعجيب من الرافعى أن ينطلق فى حكمه على قضية فنية من البديهة، دون أن يوفيها حقها من البحث والدرس والنظر، وهذا ما يفسر حكمه بالبديهة واكتفاءه برأى ابن رشيق.

---

(١) قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث، د/ محمد زكى العشماوى: ٨.

(٢) السابق: ٢٨ بتصرف. وتنظر مآخذ أخرى على مذهب ابن رشيق فى بحث: التلاؤم بين مقدمة النسيب وقصيدة الرثاء _ دراسة تطبيقية على شعر دريد ابن الصمة، د/ محمد أحمد أبونبوت: ٣٣٢- ٣٣٧، ورثاء الإخوة فى الشعر العربى حتى نهاية العصر الأموى، د/ محمد عبدالجواد خليل. رسالة ما جستير: ٤٣٩ حيث قرر أن ابن رشيق لم يراع الوحدة النفسية التى لا تتحقق إلا لشاعر حاذق متمكن من أدائه الفنية، والملائمة الرائعة بين أفكار القصيدة.

(٣) تاريخ أداب العرب، للرافعى: ٣/ ٧٢ – ٧٣.

- وممن عابوا التقديم للرثاء بغزل الدكتور/ مصطفى الشكعة، قال:

« إن استفتاح قصائد الرثاء والعزاء بذكر السرور والطرب أمرُ مجانب للذوق كل المجانبة مهما كان الدافع إلى ذكرهما »(١).

ويبدو أن نقد د/ الشكعة منطلق كذلك من وجهة اجتماعية، بعيداً عن نظرة الفن وطبيعة الشعر، وإن كان ذكره للسرور والطرب يبعد به شيئاً ما عن طبيعة القصائد التى معنا ويجانبها.

- ونقل الدكتور/ أحمد بدوى كلام ابن رشيق، ورأى أن الأفضل فى الرثاء ألا يتصل به غزل فى أوله أو أخره(٢).
- وكذلك رأى الشيخ/ حازم القرطاجنى ٦٨٤هـ ألا يصدر الرثاء بنسيب، فقال: « وأما الرثاء فيجب أن يكون شاجى الأقاويل، مُبكىَ المعانى، مثيراً للتباريح، وأن يكون بألفاظ مألوفة سهلة، فى وزن متناسب ملذوذ، وأن يستفتح فيه بالدلالة على المقصد، ولا يصدر بنسيب لأنه مناقض لغرض الرثاء،وإن كان هذا قد وقع للقدماء، نحو قصيدة دريد يرثى أخاه التى أولها: « أرث جديد الوصل من أم معبد» وقصيدة النابغة يرثى بعض آل جفنة: « دعاك الهوى واستجهلتك المنازل» وقصيدة عدى بن زيد يرثى ولده علقمة: « أعرفت أمس من لميس طلل»(٣).

غاب عن الشيخ حازم أن الوحدة النفسية والشعورية متحققة أتم تحقق فى هذه القصائد، حيث سار جو الحزن والشجن فى كل من المقدمة وموضوع القصيدة على السواء، مما يثبت صدقاً فى العاطفة، ووحدة فى الشعور، وتناسباً بين أجزاء القصيدة، وهو مالا تخطئه عين ناظر، فضلاً عن عين ناقد أو بلاغى، وهذا ما سيتم تفصيل شئ منه فى الدراسة التحليلية.

ومما يقلل من رأى الشيخ حازم لغته الفقهية (يجب) _ كابن رشيق _ ناسياً ذاتية الشاعر وإبداعه ومقدرته على التوفيق بين المتناقضات، وقد ذكر من هؤلاء شعراء كبار لايمكن أن

(١) رثاء الإخوة فى الشعر العربى حتى نهاية العصر الأموى: ٤٣٦.
(٢)ينظر: أسس النقد الأدبى عند العرب: ٢٣٣– ٢٣٥.
(٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ٣٥١ – ٣٥٢.

يفوتهم مثل كلام الشيخ حازم، ولكن فات الشيخ عمق هذه المقدمات ورمزيتها، واشتمالها على رؤية الشاعر الجاهلى لقضية الحياة والموت، وليس هنا محل تفصيل ذلك.

قلت إن الشيخ حازم بدأ رأيه بما يقرب من الأحكان الفقهية، مما قلل من نظرته ؛ وكذلك ختم رأيه وكلامه عن (أغراض الشعر) بلغة منطقية وأصولية تبعد عن لغة الفن والإبداع، قال: « فهذه إشارة إلى بعض ما يجب فى الطرق الشعرية... وكل ما أدى إلى ذلك فإنما أشرنا إليه بقوانين كلية، يعرف بها أحوال الجزئيات من كانت له معرفة بكيفية الانتقالات من الحكم فى بعض الأشياء إلى الحكم به فى بعض، وإذا كان المنتقل إليه مما يشتمل عليه المنتقل منه، أو كانا مشتركين فى علة الحكم...» [١].

فهذه نظرة ولغة أبعد ما تكون عما نحن بسبيله من محاولة فهم هذا الجانب من أسرار الشعر الجاهلى وإبداعاته.

ب- النظرة المؤيدة:

لم يتأثر كثير من النقاد بمذهب ابن رشيق، بل ذهبت تلك الكثرة مذهبا آخر يقبل أن يُقدَّمَ الرثاء بغزل، انطلاقا من رؤية فنية تمس خصوصية الشعر، وإن اختلفت تلك الرؤية من ناقد لآخر، من حيث الوجهة، والقوة أو الضعف.

ولهذه النظرة نقادٌ بلاغيون فى التراث القديم، وأول ما نلقى ذلك نلقاه فى كتاب (عيار الشعر) لابن طباطبا ٤٢٢هـ فى حديثه عن (مفتتح الشعر) وذمِّ طريقة بدء قصائد المدح بذكر البكاء وإقفار الديار وذم الزمان، فيقول: « وتستعمل هذه المعانى فى المراثى، ووصف الخطوب الحادثة»[٢].

وارتضى ذلك أبو هلال العسكرى٣٩٥هـ ونقله فى الصناعتين[٣]. ومعلوم أن تلك المعاني التى ذكرها ابن طباطبا ترد كثيرا فى الغزل وتتصل به، ومن ذلك مثلاً ماقدم به النابغة الذبيانى لرثاء النعمان بن الحارث:[٤]

---

(١) منهاج البلغاء: ٣٥٣.
(٢) عيار الشعر:١٦٢.
(٣) ينظر: الصناعتين:٤٨٩.
(٤) ديوان النابغة الذبيانى: ١٨٤.

دعـاكَ الهوى واستجهلتكَ المنازِلُ وكيف تصابِى المرءِ والشيبُ شاملُ
وقفتُ بِرَبْعِ الـدار قد غَيَّرَ البلَى معارفَها والساريـاتُ الهوا طلُ

فذكر قفر الديار.

ومن ذلك ذَمُّ دريد بن الصمة الزمانَ في رثائه معاويةَ _ أخا الخنساء _ والذى قدم له بغزل، فقال: (١).

أَسَـرَّكِ أن يكونَ الدهـرُ سَدًى علىَّ بِشَـرِّه يَغْـدُو ويَسْـرِى

وهذا كثير جداً، مما يقول مذهب ابن طباطبا، ولكن الناس غفلوا عن كلام ابن طباطبا، وراج عندهم مذهب ابن رشيق، ويبدو أن ابن الأثير ٦٣٧هـ اطلع على كلام ابن طباطبا _ كأبى هلال _ وارتضاه، ونقله عنه، ويبدو ذلك فى الاتفاق فى الألفاظ، فقرر ابن الأثير فى حديثه عن (المبادئ والافتتاحات) أنه ينبغى أن يحترز من وصف الديار بالدثور والمنازل بالعفاء، وغير ذلك من تشتت الأُلَّاف وذم الزمان، فى افتتاح قصيدة المديح ؛ لأنه مما يتطير منه، ثم قال: « وإنما يستعمل ذلك فى الخطوب النازلة والنوائب الحادثة »(٢).

وهذه المعانى _ كما قلت _ تتصل بالغزل اتصالاً تاماً فى طريقة بناء القصيدة عند الجاهليين وهذا ما صرح به ابن قتيبة ٢٧٦هـ فى ذكره سبب افتتاح القصائد بذكر الديار والدمن والآثار وخطاب الرَّبع، وإيقاف الرفقاء، قال: « ليجعل هذا سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها... ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعى به إصغاء الأسماع إليه ؛ لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب...»(٣).

---

(١) ديوان دريد بن الصمة:٦٨.

(٢) المثل السائر: ٢/٢٢٤ وينظر منه ص٢٢٧.

(٣) الشعر والشعراء:١/٧٤- ٧٥ وينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د/ عبدالله الطيب: ٣/ ٨٧٢ – ٨٧٣ ويقول ابن الرومى موضحا ابتداء هجائه بالغزل:

ألم تر أننى قبل الأهاجى أقدم فى أوائلها النسيبا
لتخرق فى المسامع ثم يتلو هجائى محرقا يكوى القلوبا
كصاعقة أتت فى إثر غيث وضِحكِ البِيض تُتبعه نحيبا

ديوانه: ١/٣٢٨.

فهذه المعانى التى ذكرها كل من ابن طباطبا وابن قتيبة، تتداخل مع معنى الغزل وأفكاره، وتؤدى إليه، ومن ثم رآها ابن طباطبا لصيقة بالمراثى أكثر من المديح،مما يفهم منه أنه لايعيب أن تُبدأ بها قصائدُ الرثاء.

- ومن القدماء الذين لم يروا فى افتتاح الرثاء بالغزل عيباً ابن شرف القيروانى ؛ فيقول عن دريد بن الصمة:

« وأما دريد بن الصمة، فصمة صمم، وشاعر جشم، وغزل عرم، وأول من تغزل فى رثاء، وهزل فى حزن وبكاء، فقال فى معبد أخيه قصيدته المشهورة يرثيه: « أرث جديد الحبل من أم معبد » وهى من شاجيات النوائح، وباقيات المدائح. »(١).

فهو يشير إلى أن افتتاح الرثاء بالغزل عند دريد كان سبباً فى شهرته وذيوع صيته الشعرى، وهو كذلك بالفعل ؛ لأنه كان سبباً فى جدل نقدى إلى يومنا هذا، ثم قرر ابن شرف أن قصيدته هذه من شاجيات النوائح وباقيات المدائح، ومَدْحُهُ لها يدل على قبول الصنعة الفنية فيها.

- ويدرس الدكتور أحمد الحوفى الغزل التمهيدى فى العصر الجاهلى، وينتهى إلى أن الشعراء لم يحبسواغزلهم التمهيدى على بعض الفنون دون بعض، فقد وجد ذلك فى الرثاء خلافاً للرأى الشائع فى دراسة تاريخ الأدب أنه لم يبدأ بغزل ؛ لأنه لا يلائم العاطفة الحزينة والقلب الملتاع، ثم ينقل كلام ابن رشيق، ويعلق عليه قائلاً: « ولكن هذا الرأى فى حاجة إلى تمحيص، فقد وجدت كثيراً من المراثى مصدرة بغزل»(٢). وعد اثنتى عشرة مرثية بدئت بغزل _ منها مرثية حسان بن ثابت لحمزة بن عبدالمطلب _ رضى الله عنهما _ وهى إسلامية _ ثم قال الدكتور الحوفى: « ولست أقصد إلى أن هذا عرف غالب بين الشعراء، وإنما أقصد إلى أنه لم يكن من الندرة إلى الحد الذى كان مقرراً فى الأذهان، أو إلى الحد الذى ذهب إليه ابن رشيق. على أن مواقف الفجيعة كانت تفجر القصيد الراثى فى أكثر الأحيان غير مصدر بغزل، وغير مصرع...»(٣). ثم يتناول د/ الحوفى علاقة الغزل بما بعده، ويقرر أنها علاقة نفسية ؛ لصدورهما عن العاطفة، ولأنهما يشغلان عقل الشاعر وفكره، وهما معا من صور

(١) مسائل الانتقاد، لابن شرف: ١٩
(٢) الغزل فى العصر الجاهلى: ٢٦٠.
(٣) الغزل فى العصر الجاهلى، د/ أحمد الحوفى: ٢٦٣.

الحياة البدوية التى يحياها، فقد كان هذا التعدد فى موضوعات القصيدة من وحي الصحراء التى حوت كل هذه المشاهد.(١).

- كما انتقد الدكتور/ يحيى الجبورى رأى ابن رشيق، بعد أن أثبته، فقال: « على أن ابن رشيق لم يكن دقيقا فى حكمه، فقد سقطت فى الشعر الجاهلى أشعار مبدوءة بالغزل (وذكر قصائد للمرقش وأبى ذؤيب ولبيد)، ونلاحظ أن هذه القصائد جميعا تبدأ بالغزل وفيها ألم وشكوى وعتاب وروح حزين، كل ذلك يمهد للانتقال إلى الرثاء، أى أن الجو السائد فى القصائد هو جو حزين، فيه ألم وشجا وحكمة وتفكر... وكثيرا مايكون حديث الشاعر مع المرأة فى القصيدة وسيلة إلى ذكر الموت، وأنه لا يعنيه فراقها وصرمها، فقد شغله أمر مفجع وخطب شديد كما فعل متمم بن نويرة، الذى لا يبالى بفراق حبيبته، بل قد سعى إلى ذلك الفراق، يقول:

صرمتْ زُنيبةُ حبلَ من لا يقطعُ حبلَ الخليل وللأمانةَ تَفْجَعُ...»(٢).

فلم يقرر د/ الجبورى عدم دقة حكم ابن رشيق من ناحية عدد القصائد فقط، بل من ناحية بلاغة الصنعة فى هذه القصائد، حيث تحققت فيها الوحدة النفسية، التى فرضت لها قبولاً فنياً وذوقياً.

- ويأخذ الدكتور/ عبدالحليم حفنى على القدماء عَيْبَهم لهذه المطالع بحجة عدم ملاءمتها للمناسبة (الرثاء) _ وذكر كلام ابن الكلبى _ ثم يقول: « ودون حاجة إلى بسطة فى التوضيح، نجد أن نقدهم هذا غير صحيح، لأنهم يعدون مثل هذا المطلع غزلا لمجرد أنه حديث مع المرأة أو عنها، مع صرف النظر عن نوعية هذا الحديث.»(٣).

ويمضى د/ حفنى فى شرح ذلك وبيانه، فيوضح أن مطلع دريد بن الصمة أبعد ما يكون عن الغزل ؛ إذ ليس فيه ما يكون بين المحبين، ولكنه تعبير عن نفسية الشاعر الذى فقد أخاه، مما سيحدث تغيراً سيئاً فى حياته، وهذه رمزية الحبل الذى رثَّ بعد جِدَّة، كما أن الحبل يرمز إلى الصلة والنسب، ثم يقول: « وإذن فهذا المطلع ليس غزلاً معبراً عن شوق أو صلة أو

(١) ينظر: السابق: ٢٦٨-٢٦٩.
(٢) الشعر الجاهلى خصائصه وفنونه، د/ يحيى الجبورى: ٣٣١ – ٣٣٣.
(٣) مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، د/ عبدالحليم حفنى: ١٥٠.

عتاب أو شئ مما يوصف بأنه غزل حقيقى، أو صلة حقيقية، وإنما هو تعبير رمزى واضح الدلالة على نفسية الشاعر بكل ما فيها من مشاعر...»[١].

وبذلك نرى تقدم د/ حفنى خطوة أخرى فى تفسير هذه الظاهرة فى الشعر الجاهلى ؛ حينما يضفى عليها بعداً رمزياً، بعد ما قرر د/ الحوفى اتساقها مع الحياة البدوية وطبيعة ما فيها من تعدد، وبعد تأكيد د/ الجبورى على تحقق الوحدة النفسية فى هذه القصائد.

- ويرى الدكتور/ محمد زكى العشماوى نفس تلك الرؤية الرمزية فى مقدمة النابغة الذبيانى لرثاء النعمان بن الحارث الغسانى والتى بدأها بقوله:

دعاك الهوى واستجهلتك المنازلُ وكيف تصابى المرءِ والشيبُ شاملُ

قال د/ العشماوى: "ومهما يكن من شيء فإن هذا الغزل قد جاء أغلب الظن رمزاً لعواطف الحزن المتأججة فى صدر النابغة، والتى تظهر فى هذا النغم الحزين الذى يطالعك فى صدر القصيدة."[٢] لكن د/ العشماوى لم يفصل هذا الرمز ولم يشرحه شرحاً مطولاً يتسق مع كون القصيدة هى المرثية الوحيدة فى ديوان النابغة، ومن أشهر المراثى التى قدم لها بغزل، ناهيك عن أن كتابه أفرد للنابغة. وعلى كل فسوف نفرد مبحثاً خاصاً لهذه القصيدة فى الفصل الثانى من هذا البحث.

- ويغرق الدكتور/ وهب رومية فى التأويل الرمزى لهذه المقدمات، حين حديثه عن المشكلات الكبرى التى كانت تؤرق ضمير الشاعر القديم وعقله، ومنها « مشكلة الموت»، فلفت د/ وهب _ متعجبا _ إلى ظاهرة اقتران حديث الحب بحديث الموت فى الشعر الجاهلى، حتى كأنهما يتبادلان المواقع، ثم يسجل رأياً سريعاً فى افتتاح قصائد الرثاء بالغزل، فيقول:« حقاً إن فى شعر الهذليين ظاهرة تستوقف القارئ وتحتاج إلى تعليل، فنحن نرى فى هذا الشعر عدداً من المراثى مفتتحة بالغزل،وأنا أظن أن هذا الغزل ينحو منحىً رمزياً، وأن هذه الصاحبة رمز للحياة الدنيا»[٣].

ومن يقرأ الباب الثانى فى كتاب د/ وهب « شعرنا القديم والنقد الجديد» بفصليه:

---

(١) مطلع القصيدة العربية: ١٥١.

(٢) النابغة الذبيانى، د/ محمد زكى العشماوى: ٤٨.

(٣) شعرنا القديم والنقد الجديد: ٢٩٧. ويراجع: المرشد إلى فهم أشعار العرب:٣ / ٨٧٤ فى رمزية النسيب فى الشعر الجاهلى

« رؤية الذات فى القصيدة العربية القديمة، رؤية الكون فى القصيدة العربية القديمة» يقف على تفصيل أكثر لمقصوده من أن ذلك رمز للحياة الدنيا، فقد شغل ذلك أكثر من مائتى صفحة من الكتاب، وملخصه الذى ينير فكرة المؤلف هنا:(١). أن المؤلف يرى كل القصص الغرامية فى هذا الشعر، كرمزية أغراضه جميعاً والتى عدَّ منها المقدمات،فهى رموز يمنحها الشعراء طاقات فنية جديدة، ويوظفونها فى التعبير عن مواقف وأمور شتى، ويقرر أن الحياة الجاهلية كانت حياة مأزومة، من ناحية فكرة الوجود الإنسانى، ومصيره، ومشكلة الحياة والموت، وأن تلك الأزمة كانت مستحكمة، وكانت النفوس ظامئة إلى التغيير، تحلم به، وتتشوف إليه، وكأنها كانت على موعد مع رسالة الإسلام العظيم، ولعل هذا هو سر ظهور القيم النبيلة التى تتلألأ فى ثنايا هذا الشعر ؛ فلم تستطع الروح العربية أن تتحرر من تلك الآفاق الضيقة إلى عالم الروح حتى جاء الإسلام، ومن هنا نفهم سر تلك الرؤية القاتمة والحالكة السواد فى شعرهم ؛ إذ أن الفناء يحاصر الحياة من كل جانب، ويكشف لها عن تفاهة الوجود الإنسانى، ومن ثم أيضاً نفهم تعامل شعراء كعلقمة وامرئ القيس مع الحياة على أنها لعب ولهو ؛ إذ لاجدوى من العمل الإنسانى ما دام مصيره الفناء المحتوم، فهذه هى رؤية امرئ القيس _ مثلاً_ لذاته وللآخرين يعبر عنها تعبيراً صريحاً لا غموض فيه:(٢)

أرانا مُوضعينَ لأمر غيب ونُسْحَرُ بالطعام وبالشراب
عصافيرٌ وذُبّانٌ ودُودٌ وأجرأُ من مُجَلَّحةِ الذئاب

---

(١) يراجع: ١٤١، ١٤٩، ١٥٠، ٢١٢، ٢٢٠، ٢٢٥، ٢٣٠، ٢٣١، ٢٤٢، ٢٤٦، ٢٥٥، ٢٧١، ٢٧٨، ٢٨٢، ٣١٢.

(٢) ديوان امرئ القيس: ٩٧، ويقول د/ مصطفى الشورى: "وكان من نتائج الإحساس بحتمية الموت والفناء التهافت على لذات الحياة ومتعها كما كان يفهمها الشاعر الجاهلى. فما دام الموت يترصده فى كل خطوة، وما دامت الحياة ستنتهى إلى رمس مظلم فى بريةٍ مقفرة، فليتزود منها ما استطاع، ليغرق نفسه فى لذائذها ومباهجها، فقد لا تتاح له هناك حياة مثل هذه الحياة، على ما فيها من شظف وخشونة، يقول طرفة:

فذرنى أروى هامتى فى حياتها مخافة شرب فى الممات مصرد
كريم يروى نفسه فى حياته ستعلم أن متنا أينا الصدى

وامرؤ القيس يدعو نفسه للتمتع بالخمر والنساء قبل أن يدركه الفناء، فيقول:

تمتع من الدنيا فإنك فانٍ من النشوات والنساء الحسان"

شعر الرثاء فى صدر الإسلام: ٢٧، ٢٨.

وهذا ما يفسر به بكاء الأطلال وكثرة مشاهد القفر والخراب والظعائن والرحيل. وما قول امرئ القيس « قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل» إلا بكاء للوجود الإنسانى فى ضعفه وانكساره وتلاشيه، إنها جنازة الجنس الإنسانى عامة، لذلك سيطر الحزن على الشعر القديم، فما من حديث عن حب لا يجتافه حزن، وما من فخر إلا ينزف دماً أو يرشح عداوة وبغضاً، ولم يكن الشاعر الجاهلى يرثى شخصاً بعينه أو ذاته، بل كان يرثى الحياة الإنسانية نفسها، يقول عبيد بن الأبرص:(١).

وكل ذى نعمة مخلوسُها وكل ذى أمل مكذوب
وكل ذى إبل موروثُها وكل ذى سلب مسلوب

ويقول لبيد(٢):

وما الناس والأهلون إلا ودائع ولا بد يوماً أن ترد الودائع

هذه إطلالة سريعة على أفكار ورؤى للدكتور وهب رومية، ترامت فى كتابه القيم، قصدت منها تجلية رأيه فى أن الصاحبة والمرأة فى مقدمة الغزل للرثاء ماهو إلا رمز للحياة التى أرقت الشاعر الجاهلى مع مشكلات كبيرة أخرى، حتى جاء الإسلام العظيم وأصل فى النفوس مفهوماً جديداً للحياة والموت، فهدأت تلك النفوس وسكنت، وشُغل مَن دخل الإسلام بما هو أجل وأعظم،فحملوا لواءه،وأقاموا شريعته.

إذن يمكننا أن نفهم من كلام د/ وهب أنَّ حرص الشاعر القديم على افتتاح الرثاء بالغزل فى كثير من قصائده، يتماهى مع رؤية هذا الشاعر للحياة وأنها عبث ولهو ما دام مصيرها الفناء المحتوم، فلا عليه أن يجمع بين المتناقضات ؛ لأنه شأن الحياة التى يحيونها ؛ فإن الرثاء وما أدى إليه من فقد وحزن ولوعة وأسى، لن يصده عن الوجه الآخر (العبث واللهو) والذى يرمز له بذكر المرأة، فالحياة ماضية بجِدِّها وهزلها، وحَيِّها ومَيِّتها، وإن تفنن فى المعانى التى تتصل بالمرأة فى تلك المقدمات، تفنناً يحقق لقصيدته الوحدة النفسية والشعورية، مما يضمن لها الصدق والخلود.

فهذه الصنعة الشعرية إذن، هى إعلان خفىٌّ، ورمزٌ إلى موقف وفلسفة الشاعر من الحياة والكون والوجود، والرثاء أنسب الأغراض لذلك، ثم أن يقدم له بغزل.

(١) ديوان عبيد بن الأبرص: ٢١.
(٢) ديوان لبيد بن ربيعة: ٨٩.

وهذا مذهب الدكتور عز الدين إسماعيل فى قطعة النسيب التى تأتى فى مطلع القصيدة الجاهلية عموماً ؛ لأن النسيب (المقدمة) يعد الجزء الذاتى فى القصيدة ؛ إذ يعبر فيه الشاعر عن موقفه من الحياة والكون من حوله، واللتين ينطويان على عناصر خفية اصطدم بها الشاعر، ومن أبرز هذه العناصر: (التناقض) و (اللاتناهى) و(الفناء)، فلم يكن يشعر الشاعر لذلك بأى اطمئنان إزاء الحياة، فكانت قطعة النسيب فى مطالع القصائد مجاله الذى يصور فيه إحساسه بتلك العناصر الكونية وموقفه منها ؛ لذلك نرى الشاعر يجمع فى تلك القطعة بين عنصرين أحدهما: يذكر بالفناء، وهو الأطلال، والآخر: يذكر بالحياة وهو الحب، واجتماع هذين النقيضين وارتباط أحدهما بالآخر تأكيد لإحساس الشاعر بالتناقض العام، فمقدمة القصيدة لم تكن إلا تعبيراً عن أزمة الإنسان فى ذلك العصر(١)، وهو معنى وتعبير د/ وهب السابق: "حياة جاهلية مأزومة".

واجتماع النسيب مع الرثاء – كما فى القصائد التى معنا – هو انعكاس لإحساس هذا الشاعر بالتناقض العام، فتجاوز حدود فكره وعقله، وظهر على آثار لغته وفنه.

وقد اعترض د/ يوسف بكار على هذا، ورآه إفراطاً من النقاد فى إثبات رمزية المقدمة، وما يهمنا من عناصر وأدلة اعتراضه قوله: "ولو سلمنا جدلاً؟ فلم لم يعبروا عن مظاهر الفناء واللا تناهى والتناقض والموت فى قصيدة الرثاء التى ابتعدوا فيها عن المقدمات، مع أنها أقرب القصائد وأنسبها لمثل هذه الموضوعات، لماذا خلت إذن من المقدمة؟ لأنها – بكل بساطة – لا تناسب الوقفة على أطلال الحبيبة وأهلها والتغزل فيها... فلو كانت المقدمة رمزاً – كما يقول المعاصرون – لما أعار القدماء تجنبها فى قصيدة الرثاء كل هذه الأهمية"(٢).

وهو دليل يدحضه موضوع البحث وعشرات القصائد (المراثى) التى بدئت بالنسيب، وأنا على يقين بأن ثمة عشرات القصائد الأخرى التى ضاعت أو لم تصل إليها يد الباحثين، وهو ما يؤكد على أن تلك الطريقة فى التقديم للرثاء بغزل كانت طريقة معتمدة ومتبعة وعلى عمود

(١) ينظر: بناء القصيدة العربية، د/ يوسف بكار: ٢٨٨ – ٢٨٩، من الظواهر الفنية فى الشعر الجاهلى، د/ سعد ظلام: ٦٤-١١٤، ١٢١، أشكال الصراع فى القصيدة العربية، د/ عبد الله التطاوى: ١/١٥ – ١٧.

(٢) السابق: ٢٩٠.

الشعر العربى، كان للشاعر أن ينظم عليها، أو أن يكافح الغرض كفاحاً دون تقديم(١)، ثم إن مقام وسياق الرثاء الذى يقدم له بغزل يختلف عن مقام ما لا يقدم له، ويبقى على الباحثين أن يدرسوا الفروق بين النسيب الذى يقدم للرثاء، والذى يقدم للمدح والهجاء.

ويبدو الدكتور حسين عطوان مذبذباً فى موقفه من هذه القضية ؛ فقرر فى كتابه (مقدمة القصيدة العربية فى العصر الجاهلى) "أن العرف لم يجر على أن تبدأ المراثى بتلك المقدمات التقليدية، إلا فى قصائد قليلة تعد خروجاً عن هذه القاعدة... وذكر كلام ابن رشيق، ثم تابع: وهى ملاحظة دقيقة حقاً، فليس فى الشعر الجاهلى مراث استهلها الشعراء بالنسيب إلا قليلاً، وإليك بعضها (وذكر قصيدة المرقش، المهلهل، النابغة، زهير)." (٢).

وأعظم ما يؤخذ على د/ عطوان هنا أنه لم يذكر من تلك القصائد إلا أربعة، على الرغم من أنها جاوزت الثلاثين فى عد هذا البحث، وعلى الرغم من أن كتابه كان مخصصاً لدراسة المقدمة فى الشعر الجاهلى، مما يفقد الكتاب قدراً من قيمته، ويبين أن جهداً قليلاً بذل فيه.

والعجيب أن د/ عطوان يناقض نفسه فى نفس الكتاب، ويذكر – فى حديثه عن وحدة الجو النفسى فى القصيدة الجاهلية – قصيدة النابغة والمرقش ودريد، ويقرر أنه قد توفر فى جميعها الانسجام التام بين المقدمة والقصيدة وموضوعها، من حيث الجو النفسى السائد فيها(٣).

ونراه فى كتابه (مقالات فى الشعر ونقده) يعرف (الوحدة النفسية)، فيقول: "ومعنى الوحدة النفسية أن الشاعر إذا كان انفعاله بمناسبة قصيدته عميقاً، وكان موقفه من القضية التى يتناولها صادقاً، فإنه كان يثبت فى قصيدته لوناً من الشعور ينبثق من مناسبتها وموقفه منها انبثاقاً دقيقاً، فإذا ضرب من العاطفة بديع فى قصيدته كلها"(٤) ويطبق ذلك على مقدمة الغزل للرثاء، فيقول: "وبالمثل فإنهم حين صدروا بعض مراثيهم بالغزل، فإنهم لم يعبروا فى غزلهم

(١) يقول د/ عبد الله الطيب فى التعليق على هذا النوع من القصائد التى لا يقدم لها: "وأكاد أزعم أن الأشعار التى تقع فى هذا الباب يكون أكثرها فى المرتبة الثانية من الجودة." المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ٨٦٩/٣.

(٢) مقدمة القصيدة العربية فى العصر الجاهلى: ١١٠ – ١١١، وينظر: الشعراء من مخضرمى الدولتين الأموية والعباسية، د/ حسين عطوان: ٣٦٩.

(٣) مقدمة القصيدة العربية فى العصر الجاهلى: ٢٣٢ – ٢٣٤.

(٤) مقالات فى الشعر ونقده: ١١ – ١٢.

عن صبابتهم بالمرأة وشوقهم إليها، بل عبروا فيه عن إعراضهم عنها وهجرهم لها." [١] وطبق ذلك على قصيدة المرقش ودريد.

فيؤخذ على د/ عطوان أنه حكم بدقة ملاحظة ابن رشيق، على الرغم من مخالفته ذلك بإثبات الوحدة النفسية لهذه القصائد، كما يؤخذ عليه تقريره قلة وندرة مثل هذه المراثى.

وقد توقف كل من الدكتور شوقى ضيف والدكتور محمد عبد المنعم خفاجى، عن إصدار رأى نقدى فى التقديم للرثاء بالغزل، وقد ذكر د/ شوقى ضيف من ذلك قصيدتين: للمرقش ولدريد بن الصمة، ومثَّل د/ خفاجى بقصيدة دريد، وقصيدة أبى ذؤيب (هل الدهر إلا ليلة ونهارها)[٢].

لكن الدكتور خفاجى أكد فى كتاب آخر[٣] أن الغزل التمهيدى فرض سلطانه على جميع أغراض الشعر، فالشاعر الحجازى قدم الغزل حتى فى قصائد الرثاء، وضرب أمثلة لذلك بقصائد: دريد بن الصمة، حسان بن ثابت، النابغة، المهلهل، الحارث بن عباد.

تعليق:

بعد عرضى لهذه الآراء الرافضة والمؤيدة، أرتضى أن يقبل الناقد هذا الصنيع من أن يقدم للرثاء بغزل، وأرى ذلك هو الوجه الأظهر والأقوى لما يأتى:

١. أن أصحاب النظرة الرافضة لم يسجل واحد منهم تحليلاً أو تفسيراً أو تأويلاً لهذه الصنعة الشعرية الواقعة فعلاً فى العصر الجاهلى، بل راحوا يعيبون ذلك فقط، متجاهلين أن ذلك قد وقع من شعراء كبار كدريد، وزهير، والنابغة، والمهلهل، ولبيد، وأبى ذؤيب الهذلى، فالنابغة مثلاً هو أشعر غطفان، وقيل هو أشعر العرب، كما ورد عن عمر بن الخطاب[٤]، ولا يوجد فى ديوانه إلا مرثية وحيدة استهلها بالأطلال والنسيب، ولم أعثر فى ديوانه على رثاء آخر إلا أربعة أبيات رثى فيها النعمان بن الحارث أيضاً[٥]، فهل صنيع شاعر بهذا القدر فى مرثيته الوحيدة، لا يستحق وقفة طويلة متأنية، يستدل بها على أن الأمر لم يكن منكراً، خاصة إذا ورد فى ديوان القاضى بين الشعراء.

---

(١) السابق: ١٢.

(٢) ينظر: تاريخ الأدب العربى (العصر الجاهلى)، د/ شوقى ضيف: ٢٠٩، دراسات فى الأدب الجاهلى والإسلامى، د/ محمد عبد المنعم خفاجى:١٣٢.

(٣) ينظر: قصة الأدب فى الحجاز، د/ عبد الله عبد الجبار، د/ محمد عبد المنعم خفاجى: ٥٢٦ – ٥٢٧.

(٤) ينظر: مقدمة ديوانه: ١٢.

(٥) ينظر: ديوانه: ٢١٢.

وكذلك زهير بن أبى سلمى، فليس له مرثية أخرى فى ديوانه غير القصيدة التى افتتحها بغزل، يرثى بها هرم بن سنان، وخمسة أبيات يرثى فيها ابنه سالماً[١]، مما يتماهى مع النابغة، ومما يتطلب مراجعة وبحثاً ؛ لأننا نجد ذلك منهجاً مطرداً عند شاعر كبير آخر، هو أبو ذؤيب الهذلى، فيقدم الغزل الطويل فى خمس مراث، والأمر كذلك عند النابغة الجعدى؛ فليس فى ديوانه من الرثاء إلا قصيدتين إحداهما قدم لها صراحة ببكاء الأطلال.

ناهيك عن أن تكون قصيدة كعب بن سعد الغنوى فى رثاء أخيه أبى المغوار[٢]:

تقول سليمى ما لجسمك شاحباً كأنك يحميك الشراب طبيب

معدودة أفضل المراثى، حتى قال عنها الأصمعى: "ليس فى الدنيا مثلها"[٣]، وقال أبو هلال العسكرى: "وقالوا: ليس للعرب مرثية أجود من قصيدة كعب بن سعد التى يرثى فيها أخاه أبا المغوار"[٤].

٢. كثرة المراثى التى قدم لها بغزل فى الشعر الجاهلى، مما يضعف من مذهب الرفض الذى ذكر بضع قصائد لم تتجاوز الثلاثة عند حازم القرطاجنى.
٣. عدم العثور على نص جاهلى يعيب هذا الصنيع، فضلاً عن عدم وجود ذلك فى العصور التالية، اللهم إلا نص ابن رشيق، الذى تم الرد عليه.
٤. ضياع كثير من الشعر الجاهلى يجعل الحكم بندرة هذا اللون حكماً غير دقيق، فضلاً عن تقرير النقاد أنه يلزم تفسير ما ورد من قصائد بدون مقدمات أنها ثورة أو تمرد على التقاليد الفنية الثابتة ؛ لأن كثيراً من القصائد سقطت مقدماتها[٥].
٥. الوحدة النفسية التى سادت هذه القصائد جعل لها صدقاً فنياً، وبعداً شعرياً عميقاً، ناهيك عن أن يكون رمزياً، يعكس موقف الشعراء من قضايا ومشكلات كونية ووجودية كبرى، أرقت عقل الشاعر الجاهلى. فكان هذا التناقض فى بناء القصيدة الموضوعى، عاكساً لتحكم التناقض واللا تناهى والفناء من عقل الشاعر الجاهلى، وقد مر تفصيل ذلك.
٦. يخلص البحث هنا إلى أن القصائد ذات المقدمات كانت تحتل المرتبة الأولى فنياً وصناعياً فى ذلك العصر، ومن ثم حرصوا على هذا التقليد حتى فى قصائد الرثاء، وإن تفننوا فى معانى المقدمة وأساليبها تبعاً لتنوع الغرض من المدح إلى الرثاء أو الهجاء أو

(١) ينظر: شرح ديوان زهير بن أبى سلمى، لأبى العباس ثعلب: ٣٤١.
(٢) الأصمعيات: ٩٨، جمهرة أشعار العرب: ٥٥٥، خزانة الأدب: ٤٣٤/١٠ وغيرها.
(٣) الأصمعيات: ٩٤.
(٤) ديوان المعانى: ٥٢٧/٢.
(٥) ينظر: مقدمة القصيدة العربية فى العصر الجاهلى: ١٠٨ – ١٠٩.

غيرهما، فعلت قيمة هذه القصائد عن تلك التى يكافح الغرض فيها كفاحاً دون تقديم، وذلك ما يقرره د/ عبد الله الطيب ؛ فيقول: "وأكاد أزعم أن الأشعار التى تقع فى هذا الباب (أى التى تخلو من المقدمة) يكون أكثرها فى المرتبة الثانية من الجودة"(١).

فما زال الشعر الجاهلى فى حاجة إلى دراسات عميقة من نواحٍ عديدة، منها طرائق ومناهج بناء القصيدة العربية ؛ لأننا إذا سجلنا فى هذا البحث مدوناتٍ سريعة ؛ فإن ثمة مغاليق كثيرة، ومنها ما يتصل بهذه الدراسة وببناء القصيدة، من مثل أن تجد قصيدة لمتمم بن نويرة – وهو ممن قدموا للرثاء بغزل – فى رثاء أخيه مالك، يبدؤها بالرثاء، ويمضى فيه حتى البيت الثامن والعشرين، ثم يذكر المرأة على طريقة ما معنا، فيقول(٢):

تقول ابنة العمرى مالك بعدما أراك حديثاً ناعم البال أفرعا

ومن ثم فإني ألتمس العذر للباحث الأريب الدكتور محمد عبد الجواد خليل في نقده لقول النابغة الجعديّ – من مقدمة مرثية له –:

وحلَّت سوادَ القلب لا أنا باغياً سواها ولا عن حُبِّها متراخيا

يقول: " فما لهذا الشيخ الهرم – وبخاصة وأنه في معرض رثاء أخيه – يتحدث عن حلول هذه الحسناء في سويداء قلبه وأنه لا يبغي سواها، ولن يستبدلها بغيرها يوماً ما، ولن يتراخى عن حبها أبداً على الرغم من أنه قد بلغ من العمر أرذله وودَّعه شبابُه واستقبل الشيبَ، فكان حقه أن يقابل هجرهَا له بهجرٍ مثله، وما كان له أن يذكر شيئاً من ألفاظ الحب ها هنا "(٣). وعلى الرغم من أنه قد التمس العذر للنابغة بعد ذلك من أن القصيدة قد تكون قد قيلت بعد فترة متطاولة من موت أخيه فكاد ينساه – كما عند ابن رشيق في قصيدة دريد – إلا أنه لا ينبغي لنا أن نعتمد على مثل ذلك ؛ لأنَّ التاريخ لا يسعفنا في مواليد ووفيات الشعراء الجاهليين فضلاً عن أن يرشدنا إلى زمن القصيدة، ناهيك عن اعتبار تلك الوجهات النقدية الحديثة التي تعتمد النصَّ وحده في التحليل مع إقصاء الخارج والتاريخ والإنسان وكل ما هو مرجعي وواقعي، فتركز فقط على ما هو لغوي " Test is contest ". قلتُ: إنني أعذر الدكتور عبد الجواد ؛ لأنَّ دراسته لم تكن موجَّهة نحو تلك الوجهة حتى يقف عندها طويلاً ؛ ولذلك فإنني أؤكد على أهمية أن يكون البحثُ في جزئية صغيرة يستقصي الباحثُ جميعَ أطرافها

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ٨٦٩/٣.
(٢) المفضليات: ٢٦٥ وهى المفضلية رقم ٦٧.
(٣) رثاء الإخوة فى الشعر العربى حتى نهاية العصر الأموى: ٤٤٤.

وعناصرِها، وإلا فإذا كان هذا هو رأي الدكتور عبد الجواد – حفظه الله تعالى – في هذا البيت للنابغة ؛ فماذا يقول في الأبيات التسعة التي ستأتي لأبي دواد الإيادي في المبحث الرابع من الفصل الثاني، وماذا يقول في مقدمة إياس بن سهم الهذلي التي فيها:

وفي تلك الظعـائنِ آنسـاتٌ جمعن مع النـُّهى حَسَباً ودينـا
وأخلاقاً وصـلن بذاك جسمـاً وبعدُ العقـل والـدلّ الـرزينـا
عقائلُ من ذرى الفرعين غُرٌّ خوالـبُ إنْ وعـدنَ فـلا يفينـا
تركـنك من عَـلاقتهنّ تشكو بهنَّ من الجـوى لعَجـاً رصينا
وأورثك الهـوى منهنَّ سُقماً بنفسك قد تضعفَّهـا مُبينـا
كمُومِ الرِّبـع أو كعِـدادِ سَـمٍّ ترى منه التبـارحَ والرُّهـونـا

وقول أبي صخر الهذلي:

تبـدَّت بأجيـادٍ فقلـتُ لصُحـبتي أألشمـسُ أصحـت بعد غيـمٍ أم البـدرُ
سراجُ الدُّجى لفـَّاءُ ممكورةُ الشَّوى مهضَّمةُ الكَشحين خَطوتُها شِـبرُ
من الخَفـرات الوازنـاتِ كلامُهـا سِقـاطٌ سُقوطَ الحَـلي مستكرةٌ نـَزرُ
تطيبُ ولو بالمـاء نشـوةُ جِلـدها إذا مـا استحمَّت والقـلائـد والنـَّشـرُ
لها أرَجٌ في البيت يَشفي من الجَوى لـذيذٌ إذا لم تبـدُ لم يُخفـهـا السـِّتـرُ
كأنَّ على أنيابهـا من رُضـابهـا وقد دنت الشعرَى ولم يَصدع الفجر
وبـلَّ النـدى من آخـر الليل جَيبُـها إذا استوسنت واستثقل الهَدفُ الهِدرُ
مجاجـةَ نَحـلٍ من قـَـراسَ سبيئـةً بشاهقـة جَـلسٍ يـزلُّ بهـا الغـُـفرُ
بإسفنطِ كـَرْمٍ نـاطـفٍ زَرجـونـةٌ بِعَقبِ سَرَى جـادت به مُزنٌ قـُمـْرُ
جُمِـعـنَ معـاً في صَحـفـة بـارقيـةٍ فصُفـِّي ذوبـاً شَـبَّ نَشوتـَـهُ الخـَمرُ
فتلك الهوى ما عشتُ والشوقُ والمُنى وفيهـنَّ ما عِشـنَ المـلاذةُ والخـَترُ

وقول المرقش الأكبر:

ديـــارُ أسمــاءَ التي تـبَـَلـتْ قـلبـي فعينـي مـاؤُهـا يسـجُـمْ
بل هل شجتك الظُّعنُ باكرةً كـأنهـنَّ النخـــلُ مـن مـلهـمْ
النَّشــرُ مسـكٌ والوجوهُ دنـا نيرُ وأطرافُ الأكفّ عَـنَـــمْ

وأشد من ذلك في الغزل واللهو قول ربيعة بن الجحدر في مقدمة الطيف:

فباتت هــدوءَ الليـل عنـدي قرينتي كـلانا علـيه ثوبُـهـا فهـو لابـسُ
إذا ذقـتَ فـاهـا قـلتَ شـوبةُ شـائبٍ مُعتـَّقةٌ مما تشـوبُ الجـوارسُ

لا يمكن بعد كل ذلك أن نؤاخذ هؤلاء الشعراء على تلك المعاني التي تفيض غزلاً وشوقاً وهياماً، بل يجب علينا أن نتفهَّم رموز هذه المعاني، سيما إذا علمنا أنَّ كثيراً من هؤلاء الشعراء الذين ابتدأوا مراثيهم بالغزل لم يكن لهم في الهوى والعشق نصيب، كالنابغة وزهير مثلاً، ومن ثم فإنَّ الدلالة الرمزية تفرض نفسها على مثل هذه المقدمات.

المبحث الثاني: قيمة الفنِّ تسمُو بالتبايُن

مرَّ فى الحديث عن الرؤية النقدية من مقدمة الغزل لشعر الرثاء، أن من النقاد من أسس رفضه لهذا اللون من الصنعة على كون الغزل مناقضاً لغرض الرثاء، ومبايناً للذوق كل المجانبة، ويكاد يكون جميع من رفض هذا اللون وهذه الطريقة، منطلقاً فى نقده من إثبات هذا التباين والتناقض.

وقد غاب عن هؤلاء (ذاتية المبدع)، وأن الشعر – كفنٍّ– بمنأى عن القواعد الصارمة، ولذا فهو يخالف العلم. كما غاب عنهم أن مثل هذه القصائد قد سمت فى عالم الشعر بما جُمع فيها من هذا التناقض، الذى يلجئ كلَّ قارئ إلى إعمال فكره وذهنه، وتجديد النظر ؛ لأن مثل هذه الصنعة هى ما يضمن للشعر البقاء.

وقد أكد القدماء والمحدثون على أن جمع الشاعر بين المتباعدين والمتناقضين، هو سبب فى رقى فنه، وهذه بعض نصوصهم فى هذا الصدد:

فالقدماء مثلاً يقررون أن التشبيه يحسن حين يجمع بين المتباعدين، يقول ابن رشيق: "وإنما حسن التشبيه أن يقرب بين البعيدين حتى يصير بينهما مناسبة واشتراك"(١)، وهذا ما أثبته الخطيب القزوينى وعده أحد سببى غرابة التشبيه الذى يحوج سامعه إلى فكر ونظر، لخفاء وجهه فى بادئ الرأى، وعبر عنه "بندور حضور المشبه به فى الذهن: إما عند حضور المشبه لبعد المناسبة بينهما، واما مطلقاً."(٢)
والذى يعنينا هو الوجه الأولُ الذى مثل له بقول الشاعر:

ولا زورديـــة تزهـــو بزرقتهـــا ... بـين الريـاض علـى حمـر اليواقيـت
كأنهـا فـوق قامـات ضـعفن بهـا ... أوائـل النـار فـى أطـراف كبريـت

فالمناسبة بعيدة بين المشبه والمشبه بـه لكونهما من جنسين بعيدى الالتقاء فى مكان واحد(٣)، وقرر العلوى أنه متى كانت المباعدة بين المتشابهين أتم، "كان التشبيه أعجب،

(١) العمدة: ٢٨٩/١.
(٢) الإيضاح: ١١٠/٤–١١١، ويراجع: مباحث فى طرق علم البيان، لشيخنا الأستاذ الدكتور رفعت إسماعيل السودانى: ١٢٤–١٢٥.
(٣) ينظر: مواهب الفتاح: ٤٥٠/٣، مفتاح العلوم، للسكاكى: ٣٤٢، ٣٥٢.

والسبب فى ذلك هو أن المباينة متى كانت أدخل بينهما كان التشبيه أشد إعجاباً فى النفوس، وأقوى تمكناً فيها ؛ لأن أكثر مبنى الطباع على أن الشيء إذا تصور ظهوره من مكان يبعد ظهوره منه، ازداد شغف النفس به..." (١).

ويؤكد الإمام عبد القاهر على هذا المبدأ، ويقرر "أن لتصوير الشبه من الشيء فى غير جنسه وشكله، والتقاط ذلك له من غير محلته، واجتلابه إليه من الشق البعيد، باباً آخر من الظرف واللطف، ومذهباً من مذاهب الإحسان لا يخفى موضعه من العقل."(٢) فالتشبيهات عند الإمام لا تهز ولا تحرك حتى يكون الشبه مقرراً بين شيئين مختلفين فى الجنس، يقول: "وهكذا إذا استقريت التشبيهات، وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد، كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب... (ثم يمثل بالبيتين السابق ذكرهما)... فقد أراك شبهاً لنباتٍ غضٍّ يرفُّ، وأوراقٍ رطبة ترى الماء منها يشف، بلهب نار فى جسم مستولٍ عليه اليبس، وبادٍ فيه الكلف. ومبنى الطباع وموضوع الجبلة على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه، وخرج من موضع ليس بمعدن له، كانت صبابة النفوس به أكثر، وكان بالشغف منها أجدر..."(٣).

وإذا كان الجمع بين متباعدين فى الصورة الجزئية (التشبيه) مما يستأهل هذا الإعجاب، والشغف ؛ لما فيه من الظرف واللطف والدقة، والحاجة إلى إعمال الفكر؛ فإن إظهار التباين والمباعدة بين المقدمة والغرض – فيما نحن بصدده – أولى

(١) الطراز: ١٦٥ – ١٦٦.

(٢) أسرار البلاغة: ١٢٩. ومما يقرب من هذا المسلك ما قاله عبد القاهر فى معرض حديثه فى الدفاع عن الشعر والرد على من ذمه، وأن الحسن البصرى وعمر بن الخطاب – رضى الله عنهما – قد تمثلا بالشعر يكون موضوعاً لغير الغرض الذى استدعى من أجله، حيث قال: "... فإذن رب هزل صار أداة فى جد، وكلام جرى فى باطل ثم استعين به على حق، كما أنه رب شيء خسيس توصل به إلى شريف، بأن ضرب مثلاً فيه، وجعل مثالاً له، كما قال أبو تمام:

والله قد ضرب الأقل لنوره مثلاً من المشكاة والنبراس

وعلى العكس، فرب كلمة حق أريد بها باطل، فاستحق عليها الذم، كما عرفت من خبر الخارجى مع على – رضوان الله عليه–. ورب قول حسن لم يحسن من قائله حين تسبب به إلى قبيح..." دلائل الإعجاز: ١٤ – ١٥. وإن كان الجمع بين المتناقضين فى مثل هذا اعتبارياً – وليس حقيقياً كما معنا – ؛ لأن الظاهر فى الكلام يكون حقاً أو باطلاً، والإرادة الباطنة تخالف ذلك.

(٣) السابق: ١٣٠ – ١٣١.

بالإعجاب، والدهشة بدقة الصنعة، ولطف المدخل، وروعة الخروج ؛ لأن ذلك التباين لف القصيدة كلها، من حيث: الغرض، البناء، فيكثر مناط الفكر، وتتعدد مواطن الدهشة.

ومن نصوص الإمام القيمة فى هذا الشأن، ما ورد فى حديثه عن الفرق بين التعقيد والكلام المحوج إلى الفكر، فقال: "فإن الأشياء المشتركة فى الجنس، المتفقة فى النوع، تستغنى بثبوت الشبه بينها، وقيام الاتفاق فيها، عن تعمل وتأمل فى إيجاب ذلك لها وتثبيته فيها، وإنما الصنعة والحذق والنظر الذى يلطف ويدق فى أن تجمع أعناق المتنافرات والمتباينات فى ربقة، وتعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشُبكة..."(١).

فالأمر إذن يحتاج صنعة وتعملاً، ومن ثم كان رفض طريقة التقديم للرثاء بالغزل، رفضاً لجهد عظيم فى الصنعة الشعرية، وصداً عن الفكر والنظر والإغراق فى التأمل.

ومن نصوصهم الدالة على أن الجمع بين المتضادين يعد من بديع الصناعة، ودالاً على قدرة الشاعرية، قول ابن أبى الإصبع عن (الافتنان) "وهو أن يفتن المتكلم فيأتى بفنين متضادين من فنون الكلام فى بيت واحد أو جملة واحدة، مثل النسيب والحماسة، والهجاء والهناء والعزاء"(٢).

ولعل هذا النص أقرب النصوص لما نحن فيه ؛ لأنه مبنيٌّ على الأغراض الشعرية، وإن اختلف من حيث النظرة الجزئية إلى البيت، ويُحمَدُ لابن أبى الإصبع أن الفكرة دارت بذهنه وسجلها، وأتى لها بشواهد، ولنا أن ننمي النص ونطوره، ليشمل القصيدة كلها ؛ لأن ذلك أدل على الإبداع والافتنان.

أما عن المحدثين فأكتفى بالإشارة إلى ما فصله د/ محمد زكى العشماوى، فى هذا المجال، حيث قرر أن الدهشة وإتيان المبدع بغير ما يتوقع أصل فى الإبداع والفن،

---

(١) السابق: ١٤٨ وينظر منه ص٣٤٢ فى التشبيه المنيع الجانب. وينظر ص ١٥١ – ١٥٢ فى شرطه فى الجمع بين المتباعدات.

(٢) تحرير التحبير: ٥٨٨، ومن الشواهد اللطيفة البديعة على أن قيمة المعنى ترتقى بالجمع بين المتناقضين ما علق به الشريف المرتضى على قول البحترى فى الطيف: ويكفيك من حقك تخيلُ باطلٍ تُردُّ به نفسُ اللهيف فترجع

حيث قال عن هذا البيت: "هو معنى جليل القدر، ثقيل الوزن، له غور عميق، وأس وثيق. وإنما أراد البحترى أن الذى يراد من الحق من بلِّ الغُلة، وإمساك الرمق، وتمتع النفس هو فى هذا الباطل، فقد تساويا فى الغرض المقصود، وقام الحق فيه مقام الباطل." طيف الخيال: ٢٩. ولاشك أن للتباين بين الحق والباطل والجمع بينهما على هذا الوجه مدخلاً فى جلالة قدر هذا المعنى، إن لم يكن هو أصل الجلال ؛ فقد كفى الحق بالباطل.

بل إن ذلك سبيل الأصالة والابتكار، وهذا ما يضمن أن يظل للشاعر على الدوام صفة الفنان، وهذا هو الفرق بين العلم والفن ؛ فالفن يناقض الإنتاج الآلى، والأثر الفنى ليس نتيجة تثبتها التجربة العلمية، وإنما نتيجة ما فى الفنان من تباين وفردية، ولذلك يعلو قدر العمل الفنى، كلما برز فيه هذا التباين الذى يسمح للشاعر مثلاً أن يأتى بالمتناقضات، خاصة إذا كان فى محاولة لتفسير الوجود وفهم أسراره ؛ إذ الخيال هو القوة التى تمكنه من أن يوفق بين المتناقضات فى عمله الفنى.

ويؤكد د/ العشماوى فى موطن آخر أن الجمع بين المتناقضات لا ينافى مبدأ الوحدة فى العمل الفنى ؛ لأنها قد تتحقق من التباين والتقابل، كما يستطيع أن يبلغ بهذه المواد المتصارعة المتباينة درجة عالية من التوازن، بل إن من النقاد من يرى أن أحسن القصائد ما بُنيت على هذا البناء المتناقض ؛ ذلك لأن التوازن بين الدوافع المضادة يعمل على تنشيط أجزاء من شخصيتنا أكثر مما تعمله التجارب المقصورة على انفعال محدود(١).ويفهم من حديثه ما مر من أن مثل هذه الطريقة يغلب عليها الرمز وتناول المشكلات الكبرى التى تؤرق الإنسان وفكره، مثل ما معنا من قصائد.

وحديثه عن وحدة مثل هذه الأعمال يتفق مع ما سبق من تقرير الوحدة النفسية فى قصائد الرثاء المبدوءة بغزل، وإشارته إلى رأى بعض النقاد من تفضيلهم القصائد التى تبنى بناء متناقضاً – لما تبعثه من نشاط وفكر – يقوى – من وجهة ما – ما سبق من تفضيل د/ عبد الله الطيب القصائد ذات المقدمات على غيرها، وأرى أن سبب ذلك هو اكتمال الصنعة الفنية فى مثل هذه القصائد، وخاصة تلك التى معنا (مراثى قدم لها بغزل)، فالمقدمة – فى الأصل – تمثل عملاً فنياً يكاد يستقل بنفسه، ناهيك عن أن يكون موضوع المقدمة وغرضها مناقضاً لموضوع وغرض القصيدة، مما يرقى بالعمل الفنى درجات أخرى ؛ لأمور كثيرة سبق بيانها.

(١) ينظر: النقد الأدبى بين القديم والحديث: ١٠، ٢٨، ١٤، ١٩، ١٥٩ – ١٦٠، وحديثه عن التوازن بين الدوافع المضادة مطل على حديث كولردج عن الخيال ودوره فى التوفيق بين الخصائص المتنافرة أو المتناقضة. ينظر: فن الشعر، إحسان عباس: ١٥٠.

المبحث الثالث: طبيعة الشاعر الغامضة

يكفى دليلاً على كون الغموض مظهراً من مظاهر الشعر الجيد، أن الشعر أصلاً صادر عن الشعور والإحساس والعاطفة المرهفة، فهو نابع من عالم الشاعر الباطنى الخفى، وإن حمل شكلاً خارجياً (لغة وصوراً وموسيقى...).

وقضية الوضوح والغموض قد نالت حظاً وفيراً من النقد، وهى متصلة بقضايا أخرى عديدة، لعل من أهمها (مهمة الشعر ووظيفته).

والوسطية والاعتدال فى هذه القضية هما السبيل الأفضل، بحيث تتحقق غاية الأدب، سواء من ناحية التأثير والإقناع بالفكرة أو صدق الإحساس والتطهير بالتخلص من ضغط العواطف وتقديم الحقائق، وبحيث لا ينزل الأدب إلى درك الإسفاف والابتذال، فيكون فى متناول الجميع(١).

فيباح فى الشعر إذن بعض الغموض، ومن حق الشاعر أن يبهم وأن يكنى عما يشاء، ولكن ليس من حقه أن يقول ما لايُفهَم، ولذلك فإن قدراً من الغموض ضرورى للشعر الجيد، على أن يكون غموضاً مشفاً، بل اعتبر البعض أن أعظم خيانة يرتكبها الكاتب هو أن يصوغ الحقيقة فى عبارة رخيصة(٢).

وهذا ما أسس له الإمام عبد القاهر فى حديثه عن التمثيل المحوج إلى طلب معناه بالفكرة وتحريك الخاطر له، قال: "ومن المركوز فى الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالمزية أولى..."(٣) ثم رد على كل ما يمكن أن يفهم أنه دعوة إلى التعقيد.

---

(١) يراجع: التيارات المعاصرة فى النقد الأدبى، د/ بدوى طبانة: ٤٣٨ – ٤٣٩، فن الشعر، إحسان عباس: ١٦١.

(٢) يراجع: النقد الأدبى، أحمد أمين: ٦٠/١، الشعر بين الجمود والتطور، العوضى الوكيل: ٩٦، الإبهام فى شعر الحداثة، د/ عبد الرحمن القعود: ١٢، ٢٥.

(٣) أسرار البلاغة: ١٣٩ وينظر منه إلى ص ١٤٨، وينظر: التصوير البيانى، د/ محمد أبو موسى: ٤٤٦ – ٤٤٨، ويراجع: مواقف الدكتور عبد الواحد علام من التراث البلاغى عرض ونقد، د/ وليد حمودة: ١٠٧٨ – ١٠٩٦.

وعلى الرغم من الدراسات والمناهج العديدة التى تناولت الشعر الجاهلى ؛ فإنه ما زال موطن الأسرار والمجاهل بكل بنائه: اللغة، الصور، المعانى: الأطلال، المحبوبة، الناقة، الرحلة، الظعائن، الفرس، البقر الوحش، الحمر، الهر، العقاب، النباتات، الأماكن، الأزمنة...[١]

وما يعنينا هنا هو قصائد الرثاء، والرثاء الجاهلى ذاته عبارة عن "موقف أسلافنا من مشكلة الحياة والموت، وتطور هذا الموقف من النظرة العابرة إلى النظرة التحليلية فى حقيقة الحياة وحقيقة الموت... ففى الظاهر رثاء وفى الحقيقة تفكير فلسفى خليق بالبحث والدرس"[٢].

فإذا أضفى د/ شوقى ضيف صفة (التفكير الفلسفى) على معانى الرثاء الجاهلى، فإنه يكسبه صفة الغموض، فما بالنا بقدر الغموض الذى يمكن أن يكتنف هذا الغرض إذا قدم له بما يناقض معانيه وعاطفته وخيالاته وصوره ولغته، وهو الغزل.

لاشك أن قدر الغموض هنا يزداد، وليس لنا أن نعيب ذلك ؛ لأن الشعراء لهم طبائع خاصة، هى طبائع العبقرية والنبوغ – وهذا مما يتصل بقضية الإلهام الفنى – وكبارهم هم الذين يتناولون فى شعرهم مشكلات الوجود الكبرى، منذ القدم، ولذلك غلفوا آراءهم فيها بغلالة من الغموض، حتى لا يصطدموا بما يغايرها، أو بما يظهر من حق ينقضها، فظلت آراؤهم وأفكارهم أشعاراً تروى، تقبل جميع آليات التأويل البسيط والمعقد، ونحن فى هذا البحث نحاول أن نجلى طرفاً من ذلك.

---

(١) ينظر: شعرنا القديم والنقد الجديد (الكتاب كله)، مفتاح القصيدة العربية، د/ كاظم الظواهرى: ١٠٢ – ١٠٦.

(٢) فصول فى الشعر والنقد، د/ شوقى ضيف: ٢٠. وينظر: الرثاء فى الجاهلية والإسلام، د/ حسين جمعة: ١٩، شعرنا القديم والنقد الجديد (الكتاب كله) وأخص منه رمزية مشهد الظعائن ص٢١٢، ٢٧٤، ومشهد الرحلة والرحيل ص ٢٧١، رمزية الطلل ص٢٤٦، مشهد الدهر ص٢٢٠، رمزية خطاب الواحد والاثنين ص ١٥٥ – ١٥٦، ٢٢٦ – ٢٣٠، مشهد الهر الذى يخدش الناقة ص ٢٠٠– ٢٠٢، رمزية الغزل ص١٤٩ – ١٥٠.
وينظر: الرؤى المقنعة، كمال أبوديب: ٤٧ فى أن مثل هذه القصائد قد تمثل رؤيا أساسية للوجود، مفتاح القصيدة العربية، د/ كاظم الظواهرى: ١٠٢ – ١٦٠.

الفصـــل الثـــانـى: المقدمات الغزلية للمراثي الجاهلية دراسة بلاغية تحليلية

المبحــث الأول

بـلاغـة الصَّنـعـة فى مقدمَة مرقِّش الأكـبـر

رثى مرقشُ الأكبر(١) ابنَ عمه ثعلبة بن عوف بقصيدة بلغت خمسة وثلاثين بيتاً، وكان ابنُ عمه هذا قد قتله المهلهل فى حروب بكر وتغلب (البسوس)، وكان مرقش مع ابن عمه، لكنه أفلت، وقال فى مقدمة القصيدة(٢):

---

(١) المرقش لقب غلب عليه لقوله البيت الثانى هنا، واسمه عمرو بن سعد بن مالك بن ضبيعة، وقيل: عوف، وقيل: ربيعة، وهو أحد عشاق العرب المتيمين المشهورين بذلك، وصاحبته أسماء بنت عوف – ابنة عمه – قال فيها شعراً كثيراً، واشتد مرضه لما تزوجت غيره، فذهب إليها ومات فى حيها، وكان يحسن الكتابة، وارتبط اسمه بحرب البسوس، فكان له فيها بأس وشجاعة. ينظر: المفضليات: ٢٣٧، الشعر والشعراء: ١/٢١٠ – ٢١٣، معجم الشعراء، ديوان المرقشين: ٩–١٦. وغيرها.
وهذه القصيدة مثال لاضطراب الوزن فى الشعر الجاهلى، شأنها شأن معلقة عبيد بن الأبرص، وقصيدة عدى بن زيد (أتعرف أمس من لميس طلل)، وغيرهما. وهذا ما جعلها محل نقد وعدم استحسان لبعض النقاد والبلاغيين القدامى، كابن قتيبة وأبى هلال العسكرى ؛ إلا أن البعض – كالزورونى – جعل اضطراب هذه القصائد فى أوزانها مما يدل على صحتها وأن أيدى الرواة لم تعبث بها ؛ لكثرة الزحاف فى الشعر الجاهلى، وهذا أيضاً ما دفع د/ شوقى ضيف إلى أن يقرر أن عروض الخليل – فى أكبر الظن – لم يضبط كل ما عرف من أوزان، وقد عدها أبو العلاء المعرى من المفردات. يراجع: الشعر والشعراء: ١/٧٢–٧٣، الصناعتين: ١١ . شرح المعلقات السبع للزورونى: ٧، معاهد التنصيص للعباسى: ٢/٨١ – ٨٣، الفن ومذاهبه فى الشعر العربى، د/ شوقى ضيف: ٧٥، مقالات فى موسيقى الشعر، د/ عبد العالى مجدوب. على الموقع: www.aljamaa.net

(٢) المفضليات: ٢٣٧ – ٢٣٨، ديوان المرقشين: ٦٧ – ٦٨. صمم: ذهاب السمع، أو ثقله. الرسم: الأثر، وقيل: بقية الأثر، ورسم الدار ما كان من آثارها لاصقاً بالأرض، والجمع أرسم ورسوم. رقش: الرقش والترقيش: الكتابة والتنقيط والتسطير فى الصحف وهو الخط الحسن، ورقش كلامه: زوره وزخرفه. والرقش: لون فيه كدرة وسواد ونحوهما. الأديم: الجلد ما كان، وقيل: الأحمر، وقيل: المدبوغ. وأديم كل شيء، ظاهر جلده. وأدمة الأرض، وجهها. تبلت: التبل أصله العداوة، أو عداوة يطلب بها، تبلهم الدهر: أفناهم، أو رماهم بصروفه. وتبلت المرأة فؤاد الرجل تبلاً ؛ كأنما أصابته بتبل. والتبل: أن يسقم الهوى الإنسان، وفى قصيدة = =كعب بن زهير: "بانت

هـل بالـديارِ أنْ تُجيـبَ صَـمَمْ ... لـو كـان رَسْـمٌ ناطقـاً كَلَـمْ
الـدارُ قَفـرٌ والرُّسـومُ كمـا ... رَقَّـشَ فـى ظَهـرِ الأديـمِ قَلَـمْ
ديـارُ أسـماءَ التـى تَبَلـتْ ... قلبـى فعينـى ماؤُهـا يَـسْجُمْ
أضـحتْ خـلاءً نَبتُهـا ثَئِـدٌ ... نَـوَّرَ فيهـا زَهْـوُهُ فـاعْتَمْ
بـل هـل شَـجَتكَ الظُّعْـنُ بـاكرةً ... كـأنهن النخـلُ مـن مَلْهَـمْ
النـشرُ مِـسكٌ والوجـوهُ دنـا ... نيـرُ وأطـرافُ البنـانِ عَـنَمْ

قال أبو العلاء المعرى مثنياً على هذه القصيدة ومنصفاً لها: "وإنها عندى لمن المفردات"(١)، وقال محقق المفضليات: "وهى من نادر الشعر الذى بدئ فيه الرثاء بالغزل"(٢).

وثناء المعرى وعدُّه القصيدة من المفردات، يفهم منه أنه يرضى تلك الطريقة فى أن يقدم للرثاء بالغزل، ما دام الشاعر صاحب صنعة ومقدرة تمكنانه من أن يفتن ويتصرف بما يناسب موضوعه، دون أن يحدث شروخاً عاطفية وأسلوبية ومعنوية، تصدع أركان بنيان القصيدة.

فالتفرد والإبداع يشملان المقدمة ؛ لأنها أول ما يقرع السمع، فحسنها داعية الإقبال، ولذلك جعل البلاغيون (الابتداء) أحد – وأول – ثلاثة مواضع ينبغى للمتكلم أن يتأنق فيها(٣).

سعاد فقلبى اليوم متبول" أى مصاب بتبل وهو الذحل والعداوة، يقال: قلب متبول إذا غلبه الحب وهيمه. وتبله الحب: أسقمه وأفسده. وقيل: تبله تبلاً ذهب بعقله. يسجم: يقطر، انسجم الدمع: انصب، وأسجمت السحابة: دام مطرها. الثأد: الندى، والثئد الذى أصابه الندى. وقال ابن الأعرابى: الثأد، الندى والقذر والأمر القبيح. والآثاد: العيوب وأصله البلل. ويقال للمرأة: إنها لثأدة الخلق، أى كثيرة اللحم. الزهو: النبات الناضر والمنظر الحسن، والزهو: نور النبت وزهره وإشراقه يكون للعرض والجوهر. ويكون بالحمرة والصفرة وغيرهما. اعتم: كثر والتف وطال. الظعن: النساء بهوادجهن. ملهم: قرية باليمامة كثيرة النخل. العنم: شجر لين الأغصان لطيفها يشبه به البنان، المفرد: عنمة، وهو ما يستاك به. وقيل: ضرب من الشجر له نور أحمر تشبه به الأصابع المخضوبة.

(١) رسالة الغفران: ٣٥٦.

(٢) المفضليات: ٢٣٧.

(٣) ينظر: الإيضاح: ١٤٩/٦.

والأنق هو الإعجاب بالشيء، وتأنق فى الأمر: إذا عمله بنيقة، وتأنق فى أموره: تجود وجاء فيها بالعجب، ومن أمثالهم: ليس المتعلق كالمتأنق؛ معناه: ليس القانع بالعُلقة، وهى البلغة من العيش، كالذى لا يقنع إلا بآنق الأشياء وأعجبها، ويقال: هو يتأنق أى يطلب آنق الأشياء(١).

فهذه بعض مظاهر التأنق اللغوية، الذى فرضه البلاغيون على من قصد الكلام: العجب، الإعجاب، التجويد، الذهاب فى إحكام الصنعة مذهباً بعيداً، ونحن نرى الشعراء يحشدون ويستجمعون كل طاقاتهم الفنية والشعورية فى المطالع والمقدمات، حتى ذهب كثير من النقاد إلى أنها تعتبر الجزء الذاتى فى القصيدة، يعبر فيها الشاعر عن موقفه من الحياة والكون، وبذلك تصبح القصيدة الجاهلية – بتعدد موضوعاتها – مجالاً ثراً لاحتواء اضطرابات نفسية متعددة الدرجات، فالمطالع – والمقدمات – صدى لنفسية الشاعر، ومرآة لفكره، بل ذهب البعض إلى أن كل معانى وصور القصيدة تنبت من مطلعها – الذى هو جزء من المقدمة – فالمطلع يمتد فى القصيدة كعروق المرجان(٢).

وهذا ما تمثله هذه المقدمة أتم تمثيل، فتكاد تكون تصديقاً لهذه الآراء، وإبرازاً لذلك نورد تحليلها وفق عناصر أسلوبية ظاهرة فيها، تمثل أساليب معمارية – إن جاز التعبير – ينمو منها أساليب أخرى، تؤدى إلى نفس غاية الشاعر من نقل معانٍ ورؤى معينة.

هل بالديارِ أنْ تُجيبَ صَمَمْ لو كان رَسْمٌ ناطقاً كَلَمْ

بنى الشاعر مقدمته على الاستفهام بـ "هل" وذلك فى وحدتى المقدمة: ذكر الأطلال، رحيل الظعائن، والاستفهام المتكرر يعكس نفسية الشاعر القلقة المأزومة، وصورة عقله الحائر الباحث عن جواب فى آفاق الغيب المجهول، وخاصة مشكلة (الحياة والموت)، تلك الحياة التى تموت كل يوم بمرأى منه، حيث يحاصره الفناء من كل جانب، "ولم يكن هذا الشاعر الجاهلى يقوى على أن يسمو بروحه فى آفاق عالم آخر مفارق، فقد كانت صبوة الروح

(١) اللسان: أنق.
(٢) يراجع: مطلع القصيدة العربية: ١٦، ٥٦، ٧٠، بناء القصيدة العربية، د/ يوسف بكار: ٢٨٨ – ٢٨٩، أشكال الصراع فى القصيدة العربية، د/ عبد الله التطاوى: ١/١٥ – ١٧، شعرنا القديم والنقد الجديد: ٢٤٢، ٢٥٤.

جامحة، ولكن آفاقها كانت ضيقة متقاربة الأطراف، ولم تستطع الروح العربية أن تتحرر من هذه الآفاق وتجاوزها إلا بعد ظهور الإسلام"(١).

فليس ثمة تصريح بالروح، لكن قارئ مثل هذه المقدمات فى الشعر الجاهلى يلمح أطيافها ترفرف فى الدلالات المادية للمفردات اللغوية التى ينشرها الشاعر فى قصيدته، وليس هذا شططاً ولا تحميلاً للشعر ولا للشاعر فى هذا الزمان فوق ما يمكن تحملهما ؛ لأن الإنسان هو الإنسان، تعنيه أفكار ومشكلات مشتركة فى كل زمان، والشعراء النابغون من أقدر الناس على البوح بذلك صراحةً أو ضمناً.

وليس هذا أيضاً بمنأى عن فهم وبيان دلالة الاستفهام فى أبيات المرقش ؛ لأن هذه المعانى التى فجرها الاستفهام – وهى قليل من كثير – هى العلقة الواصلة بين ذكر الديار والظعائن والغزل فى (المقدمة)، وبين الموضوع (الرثاء) وتجلية هذه الوشائج هى أول ما يعنى به هذا البحث، فلا يمكن ولا يصح أن يكتفى هنا بالذات أن نقول: إن الاستفهام هنا قد خرج عن معناه الحقيقى إلى معانى النفى والتعجب والإنكار والتقرير – والسياق يحتملها جميعاً وغيرها – إذ تبقى حقيقة الاستفهام جلية مشرقة، بل وسابقة على هذه المعانى ؛ لأن "مزية أداء هذه المعانى بطريق الاستفهام على أدائها بطرقها المعهودة، لا يرجع إلا إلى بقاء معنى الاستفهام فى هذه الأدوات"(٢).

فالاستفهام الحقيقى يتوارى خلف تلك المعانى المجازية، وهو دليل القلق والحيرة والتوزع والتصدع، فالسؤال هو: لماذا يحدث كل هذا؟ يعنى التحول والتبدل، ثم ما المصير؟ وكيف يكون تصرفه فى الحياة إذا أيقن أن مصيره الفناء؟ وهذا رباط المقدمة بالرثاء ؛ فكما صمت الديار، وقفرت، وخلت من أهلها، فسجم دمعه عليها، وكما حزن على رحيل الظعائن ؛ كذلك يبكى ويحزن على موت ابن عمه ويرثيه، فهو رثاء الحياة الإنسانية كلها، بدءاً من المقدمة.

---

(١) شعرنا القديم والنقد الجديد: ٢٤٢.

(٢) دلالات التراكيب، د/محمد أبو موسى: ٢١٦. وقصر التبريزى الاستفهام هنا على النفى، فقال: "اللفظ لفظ استفهام، والمعنى معنى النفى ؛ كأنه قال: ما بالدار صمم من أن تجيب." شرح المفصليات، للتبريزى: ٨٦٤/٢.

والاستفهام بـ(هل) التى لا تستعمل إلا لطلب التصديق ؛ مكَّن للمرقش أن يربط البيتين التاليين بالمطلع – فى وحدة بكاء الديار – فنسجهما نسجاً رائعاً ؛ إذ صاغهما كدليل على الجواب الذى لم يصرح به – وهو (نعم) قد أصاب الديار صمم بعد جلبة وصخب وحياة – لأن التصريح به يزيده شجىً ولوعة، والأحرى أن نقول إنه لا يعرف جواباً ؛ لأن الأمر يتجاوز مجرد الجواب، فهو يطرح من خلال هذا التجاهل موقفه من قضية (الحياة والموت)، وهذا التجاهل يتناسب مع موضوع الرثاء تناسباً فنياً بديعاً ؛ لأننا نرى المرقش فى غير الرثاء، عندما يذكر آثار ديار أسماء، ويسألها، يصرح بالجواب، مثل قوله[1]:

هل تعرف الدار عفا رَسْمُها إلا الأثافيّ ومبنى الخِيَمْ
أعرفها داراً لأسماء فالـ ـدَّمعُ على الخَدَّين سَحٌّ سَجَمْ

فهو هنا يعرف ؛ لأن الأبيات خالصة فى ذكر الديار وأسماء، وفي المرثية لا يعرف، لاتصال المعانى هنا بغرض الرثاء، وهذا من إحكام الصنعة العجيب.

والأصل فى (هل) أن تدخل على الفعل، وهى تخلص المضارع للاستقبال، وإذا عدل بها عن موالاته كان للاعتناء بالمعدول إليه، وهو هنا (بالديار)، ثم إن فى عدم موالاتها الفعل هنا دلالة على إبراز ما سيتجدد فى معرض الثابت، وذلك أدل على كمال العناية[2]، فهذا السؤال الذى يطرحه الشاعر، وتقديره وتقريبه: هل يوجد بالديار صمم يمنعها من أن تجيب؟ هذا السؤال صاغه الشاعر صياغة تضمن له الثبوت والدوام ؛ فهو باقٍ مدة بقاء الشاعر وكل من يشاهد آثار الديار، مما يضمن له بقاء قلقه وحيرته من قضية الموت والمصير.

وإدخال (هل) على (الديار) – وإفادته الدلالة السابقة – يفسر تكرار الديار فى الأبيات، ومما يضاعف الإحساس والشعور بمدى معاناة الشاعر من هذه القضية وما يشبهها من قضايا (الوجود الإنسانى)، هو إضمار الشاعر للسؤال الذى يريد من الديار أن تجيبه عليه، وهذا الإضمار والإطلاق يعظمان تلك المعاناة.

(١) ديوان المرقشين: ٧٣.
(٢) ينظر: الإيضاح: ٥٩/٣ – ٦١.

وتظهر أيضاً تلك الدلالة (المعاناة) من إطلاق الشرط فى الشطر الثانى "لو كان رسم ناطقاً كلم" فحذف جواب الشرط، فعن ماذا كان سيسأل ما بقى من آثار الدار لو كان كلَّمه؟ ويلاحظ أن هذا الشرط منبثق من الاستفهام الأول، ويؤدى نفس دلالته ؛ لأنه ينتهى أيضاً إلى الاستفهام.

وتتسق دلالة أسلوب "تجاهل العارف" فى البيت الأول، مع تلك الدلالات التى فجرها الاستفهام ؛ فقد ساق الشاعر المعلوم – وهو علمه أن الديار لا يمكن أن تجيبه – مساق المجهول الذى اقتضى السؤال ؛ إبعاداً منه فى إظها قلقه الفكرى، وبيان مجاهل الغيب التى تستعصى على عقله المحدود.

ويأتى المرقش بقوله:

الـــدارُ قفـــرٌ والرســـومُ كمـــا رَقَّـشَ فـــى ظَهـرِ الأديـمِ قَلَـمْ

مفصولاً ؛ لأنه فى حكم الجواب عن السؤال السابق، فهو كالدليل ؛ لأن جواب (هل) يكون بنعم أو لا ؛ لكن الأمر – كما قررت – ليس قضية سؤال وجواب، بل بثاً لمعانى القلق والجهل بالغيب.

واسمية الجملة (الدار قفر) يفيد معنى الثبوت والدوام، كما أفاده دخول (هل) على غير الفعل فى البيت الأول، وكذلك الأمر فى صياغة التشبيه هنا (والرسوم...)، وفى البيت الثالث أيضاً القائم على جملٍ اسمية، تحقق معنى ثبوت ودوام تلك الدلالات والمشاهد التى حفرت فى عقل الشاعر ووجدانه، وهى دلالات ومشاهد تنمي الإحساس والشعور بالقضية العظمى التى نقتنع بسيطرتها على الشاعر القديم، وهى قضية المصير وقبله قضية الوجود.

يحاول الشاعر أن يهدأ فى هذا البيت، حتى لا يظل تائهاً هائماً فى غيابات الاستفهام، فيضع الحقيقة فى أنف هذا البيت وصدره (الدار قفر)، هى الدار التى وجه لها السؤال فى البيت الأول، وهى دار معهودة له، ثم عطف على هذه الجملة قوله: (والرسوم كما...) وهى الرسوم التى تمنى أن تنطق وتتكلم أيضا في البيت الأول، فيشبه بقية آثار أهل الدار في تلك الرسوم بترقيش وكتابة القلم فى قطعة جلد. ولعل الوجه

المناسب هنا هو: بقاء الأثر وفناء المؤثر فى كل، فالخط يبقى بعد صاحبه وكاتبه، وكذلك آثار هذه الرسوم بقيت بعد رحيل أهلها، وإن اشتملت على زخرفة وزينة كأنها لوحة تتطابق مع تسطير وتنقيط وكتابة بديعة على رقعة جلد زوَّرها كاتب متقن أنيق – والشاعر هنا متأثر بتعلمه الكتابة وإتقانه لها – فلم يشفع هذا الجمال والأنق والزخرف عند حدثان الزمان أن تأتى على صانع هذا الجمال، فعدت عليه عوادى الدهر وغوائله.

وإسناد الترقيش إلى القلم ؛ لأنه آلته الفاعلة، ثم تنكيره دليل تعظيمه، والدلالتان تشفعان ما سبق، ثم إن فى هذا الإسناد مجازاً عقلياً، حذف منه الفاعل الحقيقى (الكاتب)، كما حذف من الوجود، وهو ما يخدم صنعة الشاعر هنا.

ويواصل المرقش حديثه عن (الديار) – المسئولة أو المسئول عنها فى البيت الأول – وبعد أن كان يعرفها باللام، زادها تعريفاً، فأضافها إلى صاحبته وابنة عمه (أسماء)، فقال:

ديـــارُ أســـماء التـــى تَبَلَـــتْ قلبـــى فعينـــى ماؤهـــا يَـــسْجُمْ

وقد فصل البيت لكمال الاتصال ؛ لأن قوله: "ديار أسماء..." بدل من "الدار" فى البيت الثانى، وبذلك تتلاحم الأبيات الثلاثة، ويشتد ارتباطها، وتصب فى عذق واحد، وهو الاستفهام فى البيت الأول، فكل ما يأتى فيها من معان، يعد تأكيداً وترقياً بدلالات وخيالات ذلك الاستفهام.

وقصة المرقش مع أسماء معروفة مشهورة فى مظان الترجمة له، وقد كتب أ.د/ عبد الحق حمادى الهواس بحثاً رائعاً بعنوان (أسماء المرقش)، أثبت فيه رمزية هذا الاسم (أسماء) فى الشعر الجاهلى، وبين أن الشعراء لم يستخدموه إلا بعد المرقش، حتى صارت (أسماء) فى قصائد الشعراء "ترتدى الفراق أسلوباً، وتأتزر بقطع حبال المودة، وترحل بقلب حبيبها..."[1].

ويتعدى المرقش حدود تعريف الديار بإضافتها إلى أسماء، فيصف (أسماء) بقوله: "التى تبلت قلبى"، فيتجاوز التعريف إلى الشهرة والذيوع ؛ لأن "التى" مثل "الذى"، "فلا تصل إلا بجملة من

(١) دلائل الإعجاز: ٢٠٠ بتصرف يسير.

الكلام قد سبق من السامع علم بها، وأمر قد عرفه له."[١]، فالقبيلة بل العرب جميعاً يعرفون هيامه بأسماء.

ويصح أن يكون الفعل "تبلت" مسنداً إلى "أسماء"، أو "الديار" والإسناد عليهما مجازى علاقته السببية، كما أن إيقاع الفعل "تبلت" على المفعول "قلبى" مجاز عقلى علاقته الجزئية ؛ لأن التبل هنا بمعنى أن يسقم الهوى الإنسان، والسقم للجسم كله، لكن القلب أشد تأثراً.

ثم بنى على إثبات التبل بهذه الصورة قوله: "فعينى ماؤها يسجم" وهو كناية عن شدة الحزن والأسى والألم والعذاب، وكل هذه الصور تتسق مع موضوع الرثاء.
وقوله:

أضـــحت خـــلاءً نَبْتُهـــا ثَئِـــدٌ نَـــوَّرَ فيهـــا زَهْـــوُه فَـــاعْتَمّْ

إما أن يكون استئنافاً، أو خبراً عن "ديار أسماء"، وهو هنا أيضاً يسوق حقائق مشتهرة كشهرة تبل قلبه بأسماء، فقد أضحت الديار خلاءً، ثم استأنف مورداً الأدلة على هذا الخلاء، فقال: "نَبْتُها ثَئِدٌ... نَوَّرَ فيها زَهْوُه فَاعْتَمّ" والثأد: الندى، والثئد: الذى أصابه الندى، كما فى اللسان، والثأد: الموضع الندى التراب[٢]، وقال المرزوقى فى كتابه الأزمنة والأمكنة: "وقال أبو زياد: شيخ ابنين له يرتادان، فانصرف إليه أحدهما، فقال الشيخ: خلِّ علىَّ ما وجدت، فقال: ثاد ماد، مولى عهد، يشبع منه الناب..." [٣].

وذكر فى الباب الخامس والثلاثين (باب فى ذكر المراتع الخصبة والمجدبة)، فصل: فى أن الأوطان والمراتع تختلف فى هذا الباب اختلافاً شديداً، أن الأصمعى قال: "إن الأوطان والمراتع تختلف فى هذا الباب اختلافاً شديداً ؛ لأن منها ما يطول بقاء الرطب ودوام الماء فيه، ومنها ما يقصر ذلك فيه"[٤].

---

(١) شرح المعلقات التسع المنسوب لأبى عمرو الشيبانى: ٨٦.
(٢) اللسان: ثأد.
(٣) الأزمنة والأمكنة، للمرزوقى: ٣٦٤، وفى اللسان: وجدت مكاناً ثئداً مئداً، اللسان: ثأد.
(٤) السابق: ٣٥١.

كما نقل عنه فى باب ذكر المياه والنبات، فى ذكر صفات إصابة الثرى بالماء والندى أنه – أى الأصمعى قال: "إذا التقى الثريان فهو الجود، يعنى أن يتصل الندى الظاهر بالندى الباطن المستكن فى جوف الأرض"(١).

فالندى دليل الخصب، والنبت الثئِد الندىُّ كناية عن توفر المراعى الخصبة، حتى أطلق النابغة الجعدى على (الندى) أنه أخو سلوة، فقال:

أقامت بـه حـد الربيـع وجارُهـا أخو سلوة مسَّى بـه الليل أملح

قال المرزوقى: "يريد بأخى سلوة: الندى ؛ لأنهم فى سلوة ورخاء ما أقام لهم، وهو الأملح لبياضه، وقوله: مسى به الليل: لأن الندى بالليل يسقط."(٢)

ولا يكتفى المرقش بإثبات خصب النبات وتوفره، بل يبالغ فيقول: "نور فيها زهوه فاعتم" ووصف النبات بالندى أولاً دليل على خلو المكان ورحيل أهله، أما جملة "نَوَّر..." فهى ترتقى بالمعنى، فتؤكد أنهم رحلوا منذ زمن ليس بالقصير ؛ لأن ألوان النبات المختلفة قد نورت وزينت الأرض بزخرفها، ثم يأتى بجملة "فاعتم" معطوفة بالفاء الدالة على التعقيب، بالغاً بها ترقياً آخر فى المعنى، فالنبتُ قد كثر وطال والتف واكتهل(٣).

وكل هذه الجمل تحتوى على كناية واحدة هى رحيل أسماء وأهلها وأنعامهم وشياتهم إلى مكان آخر، وكأنه يمهد بذلك للانتقال إلى مشهد الظعائن، وكأنه ينادى فى الدنيا أن الجميع راحل عنها وتاركها ومفارقها، وتبقى هى فى زخرفها وزينتها، وهو ما يطل على معانى الرثاء.

---

(١) السابق: ٣٤٦.

(٢) الأزمنة والأمكنة: ٣٥٧.

(٣) يقال للنبات إذا طال: قد اعتم، وبه سميت المرأة التامة القوام والخلق: عميمة، واعتم الكلأ: كثر والتف، ويقال: جُنت الأرض جنوناً إذا اعتم نبتها، واعتم النبت: اكتهل، وكل ما اجتمع وكثر، عميم. ينظر: غريب الحديث، للقاسم بن سلام: ٤٠٥/٤، النهاية فى غريب الحديث، لابن الأثير: ٣٠١/٣ – ٣٠٢، تهذيب اللغة: (عم ٨٨/١، غم ٢٩/٨، جن ٢٦٩/١٠)، الصحاح: (عمم) ١٩٩٢/٥، المحكم: عم ١٠٦/١ – ١٠٧، وقال التبريزى: "اعتم: كثر واستد خصاصه" شرح المفضليات: ٨٦٥/٢.

وبذلك ينتهى الشاعر من وحدة (الديار والأطلال) فى المقدمة، على مدار أربعة أبيات، أفرغها إفراغاً واحداً، وسبكها جميعاً بقالب استفهامى بديع ؛ وينتقل إلى وحدة (الظعائن) – فى بيتين فقط بعد أن أحسن التخلص إليها بعدة كنايات أكدت رحيل أسماء وأهلها – فيقول:

بل هل شَجَتْكَ الظُّعْنُ باكرةً كأنَّهنَّ النَّخْلُ مِنْ مَلْهَمْ

إذا كان المرقش قد فرغ من حديث الديار، فإنه أبقى على الاستفهام بهل هنا أيضاً، فوحدتا المقدمة موصولتان أسلوبياً بهذا الرباط ؛ فضلاً عن وضوح اتصالهما معنوياً.

و"بل" فى صدر البيت للإضراب على جهة الترك للانتقال إلى غرض آخر[1]، وهو الحديث عن (الظعائن)، وما قررناه فى السؤال بـ"هل" سابقاً، يتقرر هنا أيضاً، بل يتأكد لتكرير الاستفهام.

وفى البيت عدة أساليب تضاعف شعور المرقش بالأسى والحزن والهم أولاً، وتنمى قلقه الفكرى كما شرحناه فيما سبق، وأول هذه الأساليب يتمثل فى إسناد الشجو – وهو الهم والحزن – فى قوله: "شجتك الظعن" إلى الظُّعْنِ، وهو جمع ظعينة، وفى اللسان: الظعينة: الجمل يظعن عليه، والهودج تكون فيه المرأة، وقيل: هو الهودج كانت فيه أو لم تكن، والظعينة: المرأة فى الهودج، سميت به على حد تسمية الشيء باسم الشيء لقربه منه[2]. وسواء أريد بالظعن هنا المرأة أو الهوادج فيها النساء، فالإسناد عقلى علاقته السببية ؛ لأن الشاعر أراد أن ينقل أثر الرحيل فى قلبه، بل أقول: أثر الرحيل فى عقله، من تشتت وتوزع وعناء تفكير فى المصير، متجاوزاً دلالة الأسى والحزن ؛ لأن هذه الدلالة الأخيرة مصرح بها فى الفعل "شجتك"، فقد "كان (الرحيل) هاجساً لا يقر ولا يهدأ فى ضمير الشاعر الجاهلى، فهو راحل أو مزمع على الرحيل فى كثير من الوقت، أو متأمل من يرحل وما يرحل: الظعائن، العمر، القبائل، الأهل والرفاق، الحياة نفسها...، كان اكتشافُ المعرفة – التى كان الشاعر القديم متشوقاً إليها – شاقاً وعسيراً كهذا الرحيل، وقد كان البحثُ عن المعرفة هَمَّ الإنسان منذ قديم الدهر، ولا يجوز لنا أن نتصور هؤلاء الجاهليين بسطاء سذجاً لا يكاد تفكيرهم يجاوز ظلال رواحلهم وسيوفهم،

(١) الجنى الدانى: ٣٣٥.
(٢) اللسان: ظعن.

وكأن الله – تعالى – خصهم وحدهم بهذا الاطمئنان العقلى الكاذب، أو بهذا الخمول العقلى دون سائر خلقه."[1] إذاً كان الشعراء يستثمرون المشاهد المتاحة أمامهم وفى بيئاتهم، ليجعلوها منطلقاً إلى التفكر، وخاصة التفكر فى مصيره هو ؛ وهذا ما تفرضه كثرة الحديث عن ذلك فى الشعر الجاهلى، بعيداً عن فكرة التقليد الفنى.

والالتفات هو ثانى هذه الأساليب، فقد التفت من التكلم فى "تبلت قلبى.. فعينى" إلى الخطاب هنا فى قوله: "شجتك" وكأنه يريد أن يبث فى الدنيا كلها هذه المعانى ؛ لأنها لا تتصل به وحده، ولا تناله وحده شراكها، بل الناس جميعاً محط حبائلها، وموقع غوائلها وويلاتها.

وقوله: "باكرة" حال من "الظعن" وهو نص على موعد رحيل الظعائن وأهل الديار، وفوق ذلك بيان لشقائه وعذابه وألمه وشجنه المبكر، فهو فى هذا الشجو منذ زمن، ويأتى التشبيه: "كأنهن النخل من ملهم" مبيناً حال تلك الظعائن بمن فيها، وما فيها، وما معها، فكأن الظعائن نخل فى الطول والعظمة والهيبة والجمال، بل قل: فى القوة والرسوخ والامتداد الشامخ فى الآفاق، ومع الإحساس بكل ذلك، ضع فى نفسك سر استخدام (كأن)، من حيث إن التشبيه بها "فيه من المبالغة والتأكيد ما لا يكون مع (الكاف) ؛ لذا فهى تستعمل حيث يقوى الشبه، حتى يكاد الرائى يعتقد أن المشبه هو المشبه به لا غيره." [2].

وأنا لا أستحسن الرضا بالقول بالمبالغة والتأكيد على وجه الشبه هنا الذى هو الطول – وربما الكثرة التى سيفيدها قوله: "من ملهم" – بل أذهب بعيداً فى أغوار الشاعر، الذى عاش فى عصر يفترش الطبيعة ويلتحف السماء، وقد كانت (النخلة) تمثل لهم رمزاً للعزة والإباء والشموخ والثبات والخير والبر والبقاء والخلود، ولذلك ورد فى الحديث عند البزار بإسناد صحيح عن ابن عمر – رضى الله عنهما – قال: قال النبى ﷺ: «مثل المؤمن كمثل النخلة ما أتاك منها نفعك»[3] وإذا استحضرنا هذه المعانى فى هذا السياق، علمنا أن الشاعر يرمز

(١) شعرنا القديم والنقد الجديد: ٢٧١ – ٢٧٢ بتصرف.
(٢) أدوات التشبيه، د/ محمود موسى حمدان: ١٨٩.
(٣) ينظر: إرشاد السارى، للقسطلانى: ٧٤/٩ – ٧٥. ومما يبين شرف النخل وفضله أن لفظه يأتى كثيراً فى القرآن مخصوصاً بالذكر بعد النص على عموم ما يشمله، كلفظ (جنات)، وقد نبه الزمخشرى إلى ذلك فى قوله تعالى ﴿أتتركون فى ما ههنا آمنين * فى جنات وعيون * وزروع

إلى أن كل شيء إلى فناء، مهما كانت عزته وشموخه ومدة بقائه، وهو ما يتلاءم مع موضوع الرثاء.

وقوله: "من ملهم" إيغال فى التشبيه(١)؛ لأنه تم بقوله: "كأنهن النخل" لكنه لما أتى على التشبيه قبل ذكر القافية واحتاج إليها جاء بزيادة حسنة أدت معنى الكثرة مع المعانى السابقة ؛ لأن "ملهم" أرض باليمامة كثيرة النخل، وكأنه يومئ إلى أن القوة والكثرة لن تجديا مع حدثان الدهر.

وأنبه هنا إلى أن المرقش ذكر الديار والأطلال أولاً، ثم مشهد الظعائن والرحيل ثانياً، وهذا الترتيب يكثر فى الشعر الجاهلى، وهو ما يحتاج وقفة خاصة، ولعل فى عكس الترتيب المنطقى إشارة إلى أن الضعف والفناء هو الأصل والبداية، قال تعالى: ﴿كَيْفَ تَكْفُرُونَ بِاللهِ وَكُنْتُمْ أَمْوَاتاً فَأَحْيَاكُمْ ثُمَّ يُمِيتُكُمْ ثُمَّ يُحْيِيكُمْ ثُمَّ إِلَيْهِ تُرْجَعُون﴾ [البقرة: ٢٨]. ﴿اللهُ الَّذِى خَلَقَكُم مِّنْ ضَعْفٍ ثُمَّ جَعَلَ مِن بَعْدِ ضَعْفٍ قُوَّةً ثُمَّ جَعَلَ مِن بَعْدِ قُوَّة ضَعْفاً وَشَيْبَةً﴾ [الروم: ٥٤].

ونخل طلعها هضيم﴾ [الشعراء: ١٤٦ – ١٤٨]، وسأل عن سر تخصيص النخل بالذكر بعد الجنات وهى تشمله، حتى إنهم ليذكرون الجنة ولا يقصدون إلا النخيل، ثم أجاب: "قلت: فيه وجهان: أن يخص النخل بإفراده بعد دخوله فى جملة سائر الشجر، تنبيهاً على انفراده عنها بفضله عليها..." الكشاف: ٤٠٨/٤، كما أجاب عن سر ذلك فى قوله تعالى ﴿فيهما فاكهة ونخل ورمان﴾ [الرحمن: ٦٨]، أى عطف النخل والرمان على الفاكهة – فقال: "قلت: اختصاصاً لهما، وبياناً لفضلهما، كأنهما لما لهما من المزية جنسان آخران" الكشاف: ١٨/٦، قلت: وهذا كثير فى القرآن الكريم، ومنه: ﴿فأنبتنا به جنات وحب الحصيد والنخل * باسقات لها طلع نضيد﴾ [ق: ٩ – ١٠]، ﴿وهو الذى أنشأ جنات معروشات وغير معروشات والنخل والزرع﴾ [الأنعام: ١٤١]، ﴿فيها فاكهة والنخل ذات الأكمام﴾ [الرحمن: ١١].

كما أطلق عليه جنات من نخيل فى مواضع: البقرة: ٢٦٦، الإسراء: ٩١، المؤمنون: ١٩، يس: ٣٤.

وأنبه إلى أن تشبيه الظعائن بالنخل هنا يتسق مع ما شاع فى رثائه ابن عمه من ذكر أسماء الجبال وأوصافها، مثل: (شابة وأدم، باذخات من عماية، خيم، طويل المنكبين، الأشم)، وهو من أدق بلاغيات الصناعة الشعرية والفنية.

(١) ينظر: الإيضاح: ٢٠٢/٣ – ٢٠٣.

ثم إن فيه رمزاً إلى أن الرحيل والطواف لن ينتهيا، فليس ثمة مقام مستقر، ولا ديار آهلة على الدوام، وهذا المعنى تلحظه صراحة عند كثير من الشعراء، كما فى قول عروة بن الورد(١):

تقـول سُـليمى لـو أقمـتَ لَـسَرَّنا ولـم تَـدْرِ أنـى للمقـامِ أُطَـوِّفُ

ويقول امرئ القيس(٢):

وقـد طوَّفـتُ فـى الآفـاق حتـى رضـيتُ مـن الغنيمـة بالإيـاب

ويأتى قولُ المرقش – فى نهاية المقدمة–:

النَّـشْرُ مـسكٌ والوجـوهُ دنـا نيـرٌ وأطـرافُ البنـانِ عَـنَمْ

امتداداً للصورة التى يرسمها لمشهد الظعائن، فبعد أن أثبت لها عنصر القوة والطول والكثرة...، أتى بهذه التشبيهات المتعددة – التى استشهد بها البلاغيون على التشبيه المفروق(٣) – كشواهد على جمال من فى هذه الهوادج، وأسماء حبيبته منهن، فشبه ريحهن بالمسك، ووجوههن بالدنانير فى البياض والإشراق والاستدارة، وأطراف أصابعهن بأغصان شجر العنم فى اللين والحمرة والطيب ؛ لأنه مما يُستاك به(٤).

ولم يقصد الشاعر أن يأتى على كل صفات ومحاسن الظعائن – وفيهن أسماء – فيستقصيها ؛ لأن ذلك ليس هدفاً له، فقد يصنع ذلك فى قصائد أخرى تخلص للغزل، وهو موجود بالفعل فى ديوانه فى قصائد خلصت للغزل، لكن الأمر هنا متصل بالرثاء وبمعانى الفقد والحزن، والتفكر فى المصير، فكانت هذه الصفات الجميلة، بالإضافة إلى التشبيه بالنخل ؛ إشارة إلى أن كل حسن ونعيم وقوة وحياة إلى زوال وفناء، ولذلك لم يستطرد المرقش فى التغزل أكثر من ذلك ؛ حتى لا يخل بالمقصود، وهذا ما صنعه أيضاً فى وحدة (الديار) حيث نبه سريعاً إلى الخصب والزهو.

والبيت من شواهد الإمام عبد القاهر على التشبيه الذى لا يجب أن تحفظ فيه نظاماً مخصوصاً حتى تستخلصه، وما وجب حفظ ترتيبه إلا لأجل وزن الشعر(٥)، وهذا البيت من

---

(١) ديوان عروة بن الورد: ٥٠.
(٢) ديوان امرئ القيس: ٩٩.
(٣) ينظر: الإيضاح: ٨٨/٤.
(٤) ينظر: أسرار البلاغة: ١٠٩ – ١١٠.
(٥) وقال التبريزى: "العنم شجر أحمر ينبت فى شجر السمر، وليس منها، ويقال العنم: شجر ينبت بالحجاز يلتوى على الشجر، وهو أخضر تغشاه حمرة، كأنه أطراف الأصابع". شرح المفضليات: ٨٦٦/٢، وبذلك يكون "الالتواء" وجه شبه أيضاً.

أكثر ما استحسنه البلاغيون والنقاد فى قصيدة المرقش، حتى من ذمها وقبحها كابن قتيبة، وأنا ما زلت شغوفاً باختيارات القدماء الأفاضل للشواهد الشعرية، فكأنهم ينخلون الشعر، والقصيدة ليستخرجوا منها الدر الثمين، وهذا بابٌ لم يُفتح بعد، على الرغم من الدراسات الكثيرة للشواهد الشعرية فى مصنفات البلاغيين ؛ إلا أننى لم أقف على دراسة تتناول هذا الجانب: الاستشهاد بأبيات معينة من قصائد الشعراء، حتى إنك تجد الشاعر مثلاً لا يذكرونه إلا ببيت مفرد استحسنوه(١)، وهذا أمر يطول، لعل الله – تعالى – يُهيِّئ له رجالاً أشداءَ أوفياءَ.

وأرى فى تفريق تشبيهات المرقش فى نهاية مقدمته إيماءً إلى معانى الفرقة والرحيل والفناء، فهى تشبيهات أشتات إن جاز التعبير، والتدوير فى البيت ينمى هذا الشعور بالتشتت، وهو ما يهيئ لموضوع الرثاء، ومما يقوى ذلك أنها جميعاً معطوفة بالواو التى لا تفيد ترتيباً، بل هو مطلق الجمع، ثم إن شيوع صيغة الجمع فى هذه التشبيهات والتشبيه السابق (الظعن، النخل، الوجوه، دنانير، أطراف، الأكف – فى رواية–(٢)، عنم) – واتساق إطلاق "النشر" وتنكير "مسك" مع هذه الجموع – يوحى بأن الفناء يهدد دوماً تلك الجموع، ولا يبقيها على حالها من النعيم وألوان الجمال وصنوفه، فالموت (الرحيل) يضنى المرء باقتناص ما يحب ويهوى، ولا يبقى له إلا اللوعة والشجن والحيرة، وامتلاء النفس بالشعور بالتناقض.

(١) وبذلك يمكن أن تتجه دراسة هذا الباب أولاً إلى موضوع (من استشهد من شعره ببيت أو بيتين فى كتب البلاغة – جمع ودراسة)

(٢) يراجع: الشعر والشعراء: ٧٣/١، العقد الفريد: ٣١٣/٦، معاهد التنصيص: ٨١/٢– ٨٢. وغيرها.

المبحـث الثـانـى

بـلاغة الصَّنـعة فى مقدمة مُهلهِـل بـن ربـيعـة

قال مهلهل مقدماً لقصيدة يرثى فيها أخاه كليباً، ويرد على الحارث بن عُباد[١]:

هَلْ عَرَفْتَ الغَداةَ من أطْلالِ ... رَهْـنِ ريـحٍ ودِيمَـةٍ مِهْطـالِ
يَـستبينُ الحلـيمُ فيهـا رُسُـوماً ... دارسـاتٍ كـصَنْعةِ العُمَّـالِ
قـد رآهـا وأهلُهـا أهـلُ صِـدْقٍ ... لا يريـدون نيـة الارتحـالِ

والقصيدة خمسة وأربعون بيتاً، قدم لها مهلهل بهذه الأبيات فى ذكر الأطلال وأهلها، ثم نثر أبيات الرثاء ومعانيه وفرَّقها فى أرجاء القصيدة، مختلطةً بالغرض الثالث فيها وهو الرد على الحارث بن عباد البكرى وتهديده.

ويبدأ مهلهل مطلعه بهذا الاستفهام الراشح بمعانى التقرير والتهويل والتعجب والتعجيب، وكلها معان توحى إلى المتلقى بأن الأمر جلل، والخطب عظيم، ولاشك فى ذلك ؛ فإن قتل كليبٍ وفقده، فجيعةٌ تصغر أمامها كل فجيعة، كما أن رَدَّه هنا على قصيدة للحارث بن عباد، يضاعف نبرة الإحساس بالهول والمصيبة، تلك النبرة التى لفت القصيدة كلها.

ولشدة الأمر وعظمه وجَّه المهلهل السؤال إلى غيره "هل عرفت"؛ فالتفت ابتداء كى لا يقف الهول فى ساحته وحده، بل يتعداه إلى الجماعة وقومه الذين يشاركونه الحياة فى القبيلة؛ فخطاب الغير هنا "رمز للجماعة التى ينتمى إليها الشاعر"[٢]، تلك الجماعة التى يوجه إليها هذه الرسالة فى شكل قصيدة، فليس الأمر شأناً ذاتياً صرفاً خاصاً بمهلهل وأخيه كليب، بل هو شأن قبلى عام، وقد صرح بهذا العموم فى أول بيت بعد المقدمة – منادياً ومستغيثاً – فقال:

يـا لَقَـوْمِى للوعـةِ البلبـالِ ... ولقتـل الكمـاةِ والأبطـالِ
ولعـينٍ تَبَـادَرَ الـدمعُ منهـا ... لكليـبٍ إذْ فاقهـا بانهمـالِ

(١) ديوان مهلهل بن ربيعة: ٦٩.
(٢) شعرنا القديم والنقد الجديد: ٢٣٠ بتصرف يسير.

وانظر إلى التعميم فى "الكماة والأبطال" ثم التخصيص بذكر كليب.

فالأمر يعنى ويهم قبيلة (تغلب) فى مواجهة قبيلة (بكر)، ولذلك ناسب أن يقول بعد ذلك:

إننـــى زائـــرٌ جُموعـــاً لبكـــرٍ	بيـــنهم حـــارثٌ يريـــد نـــضالى
قـد شـفيتُ الغليـل مـن آل بكـرٍ	آل شـــيبانَ بـــين عـــمٍّ وخـــالِ
كيـف صـبرى وقـد قتلـتم كليبـاً	وشـــقيتم بقتلـــه فـــى الخـــوالى
فلَعمـــــرى لأقـــتلنَّ بكليـــبٍ	كـــلَّ قيـــلٍ يـــسمَّى مـــن الأقيـــالِ
ولعمـرى لقـد وطئـتُ بنـى بكـ	ـرٍ بمـا قـد جَنَـوْه وطءَ النعـالِ
لـــم أدعْ غيـــر أكلـــبٍ ونـــساءٍ	وإمـــــاءٍ حواطـــــبٍ وعيـــــالِ
فاشـــربوا مـــا وردتـــم الآن مِنَّـــا	واصـدِروا خاسـرين عـن شـر حـالِ

ليس هناك أدل على أن الخطاب فى مطلع القصيدة لجماعته وقومه معلنا النفير العام، من ذلك التعميم بذكر عدوهم قبيلة بكر، فعلى الرغم من أنه يرد على " الحارث " ؛ إلا أنه فرد من مجموع، وفارس من فرسان، وواحد فى قبيلة، ولذلك أسند – فى البيت التاسع – قتل كليب للقبيلة كلها، وهو مجاز عقلى علاقته الكلية، للتهويل وبيان عظم الجرم، كما أن فيه تعريضا بشجاعة كليب، وأنه لايقدر عليه إلا قبيلة بأجمعها.

انظر إلى تكرار (بكر) فى الأبيات ثلاث مرات، وكذلك تكرار (كليب) ومقابلته بالقبيلة كلها.

إن هذا التعميم يدفعنا دفعا إلى الذهاب بالالتفات المبكر فى مطلع القصيدة مذهباً أبعد مما يمكن أن يقال إنه " تجريد " ؛ إذ كيف يتفق ويتسق فى العقل والشعور أن ينأى الشاعر عن أصداء تلك الحروب (البسوس) إلى مجرد الوقوف على طلل يبكيه.

قلت: إن الخطاب فى المطلع هل (عرفت) رمز للجماعة، والاستفهام لفتٌ لها، وتهويل للأمر، وهو دعوة للنفير العام، الذى ستحشد فيه القبيلة ضد (بكر)، وقد صور الشاعر هذا واقعاً فعلاً فى البيت الثالث عشر، وتأمل قوله " الآن منَّا " فجعل المتوقع والمأمول من قومه واقعاً " الآن " وأكد على أن الأمر يعنى القبيلة كلها، فقال: " منّا ".

وعلى الرغم من إرادة الشاعر البارزةفى تأكيد هذا التعميم ؛ إلا أن عاطفته تجاه أخيه كليب، تغلبه أحياناً، فتتوزع أفعال القتل وما فى معناه بين التعميم والتخصيص.

وإذا كان المقطع (٤ – ١٣) يتسق مع الدلالة التى قررتها للخطاب فى المطلع، فإن المقطع الذى يليه (١٤ – ١٩) يتسق أيضا معها ؛ فإذا كان المقطع السابق قد عمَّم فيه الشاعر الحديث عن

(بكر) وأسند إليها قتل أخيه، فإن هذا المقطع قد اشتمل على بطولات قبيلته (تغلب) كلها، تأمل صِيَغِ الجمع فى قوله:

زعم القومُ أننا جارُ سوءٍ كذَبَ القومُ عندنا فى المقال
لم يَرَ الناسُ مثلَنا يومَ سِرْنا نسلبُ المُلْكَ بالرِّماح الطِّوالِ
يومَ سِرنا إلى قبائلِ عوفٍ بجُموع زُهَاؤُها كالجِبَالِ
بينهم مالكٌ وعمروٌ وعوفٌ وعُقيلٌ وصالحُ بنُ هلالِ
لم يَقُمْ سيفُ حارثٍ بقتالٍ أَسْلَمَ الوالداتِ فى الأثقالِ
صَدَقَ الجارُ إننا قد قتلنا بقِبَالِ النِّعالِ رَهْطَ الرِّجَالِ(١).

إنها قبيلة (تغلب) قبيلة الشاعر، يقابل بها قبيلة (بكر) قاتلة كليب، ولم تقف سريان دلالة الخطاب فى المطلع عند هذين المقطعين، بل امتدت، إلى المقطع الذى تلاهما، وكانت فيه أوضح ؛ لأنه صرح بالخطاب مرة أخرى وكرره بنفس الصيغة على مدار أربعة عشر بيتاً، وكان الخطاب فيها لاثنين على عادة الشعر الجاهلى أيضاً، فمن ذلك قوله: (٢).

يـا خليلـيَّ قَرِّبـا اليـومَ منِّـى كُـلَّ وَرْدٍ وأَدْهَـمٍ صَـهَّالِ
قَرِّبـا مَـرْبَطَ المُـشَهَّرِ مِنِّـى لكليـبٍ الـذى أشـاب قَـذَالى
قَرِّبـا مَـرْبَطَ المُـشَهَّرِ مِنِّـى واسـألانى ولا تُطـيلا سُـؤالِى

(١) القبال من النعال: الزمام الذى يكون بين الإصبع الوسطى والتى تليها. عن الديوان: ٧٠.
(٢) الورد: الحصان ما بين الكميت والأشقر. والأدهم: الأسود. المشهر: حصان المهلهل يقابل به النعامة فرس الحارث بن عباد، والذى كرر ذكره فى قصيدته كالمهلهل، حيث كان يقول مكررا " قربا مربط النعامة منى " ما زاد عن الخمسين مرة. القذال: مؤخر الرأس. عن الديوان:٧١. وينظر: ديوان الحارث بن عباد: ١٩٩ – ٢٠٥.

فهو ترق فى الخطاب من المفرد إلى المثنى، يفيد تدرجا فى الإلهاب والتهييج لقبيلته نحو النفرة والتأهب للقتال. كما أن الإحساس بالحزن والرغبة فى سرعة الانتقام تتصاعدان مع هذا الترقى فى الخطاب، ويزيد التكرار من توقد هذه الدلالات.

وهكذا سرت دلالة الخطاب السابقة فى روح القصيدة ؛" لأن الشاعر كان لسان قبيلته، وصحيفتها السيارة، ولذلك قام بين الشاعر وقبيلته ما عرف بالعقد الفنى، الذى يفرض عليه ألا يتحدث عن نفسه إلا فى نطاق ضيق " (١).

ثم إن تلك الدلالة للخطاب تتلاءم مع خطابه مع أخيه (كليب) الذى يرثيه – وقد مات –، يقول:

يـا كلـيباً أجِـبْ لدعـوة داعٍ موجـع القلـب دائـم البلبـال

فكليب مازال ضمن القوم والجماعة، لم يفارق، ومن ثم جاز له خطابه.

ونمضى مع أسرار أخرى من بلاغة الصنعة فى مقدمة المهلهل، فنشير إلى أن دخول " هل " على الماضى يدل على تحقق الوقوع وقوة إفادة التقرير، فضلاً عن التعبير بـ " عرفت " دون "علمت" ؛ لأن المعرفة " علم بعين الشئ مفصلاً عما سواه، والعلم يكون مجملاً ومفصلاً " (٢).

وتقييد المعرفة بوقت "الغداة" – وهو البُكْرَةُ مابين الغداة وطلوع الشمس – للمسارعة إلى تهييج الجماعة، وقوله: "من أطلال " – وهو متعلق الفعل عرفت – يؤدى أيضاً إلى إذكاء الإلهاب والتهييج للقبيلة ؛ إذ يوعز إليهم أن الديار جميعها صارت أطلالاً يباباً، مقفرة، وجمع "أطلال" وتنكيرها، وإدخال "من" الزائدة عليها لإفادة التنصيص على العموم، يضاعف من دلالة الإلهاب، وحض الناس على الثأر، إن الأطلال هنا رمز لتبدل حال ديار القبيلة، حيث أصابها الفقر بعد الغنى، والعزة بعد الذلة، والهزيمة بعد النصر...، ومن ثم يجب عليها أن تنهض لتعيد ذكرها ومجدها، فليس الطلل لحبيبة أو صاحبة.

(١) الشاعر والبادية، د/جمال عيسى: ١١٥ بتصرف.
(٢) الفروق اللغوية: ٦٢.

وإذا كانت تلك المعانى السابقة لصيقة بالأطلال وذكرها، فإن قول مهلهل فى الشطر الثانى:"رَهْنِ ريحٍ وديمةٍ مِهْطالٍ" يفيد أن هذه الأطلال تأبى الموت، وتجابه الشدائد، وتستمسك بالحياة، فقوله: "رهن ريح" صفة ل"أطلال" والرهن هو ما وضع عند الإنسان مما ينوب مناب ما أخذ منه، والرهن فى كلام العرب هو الشئ الملزِم، يقال: هذا راهنٌ لك، أى دائمٌ محبوسٌ عليك وكل شئ ثبت ودام فقد رَهَنَ(١)، فقوله: "رهن ريح" كناية عن دوام الريح فى الأطلال، ثم عطف عليه: "وديمة مهطال" أى أن الأطلال محبوسة على الريح، وديمة مهطال، كناية عن أن أسباب الحياة قائمة فيها، فالديمة مطر يكون مع سكون لا رعد فيه ولا برق، والهَطْلُ: المطر المتفرق العظيم القَطْرُ، وهو مطر دائم مع سكون وضعف(٢). تأمل هذه المعانى من صفات المطر: مطر، ضعيف، سكون، دائم. إن الشاعر إذا كان قد رمز لضعف قبيلته بالأطلال، فإنه أودعها أسباب الحياة والنهضة وهذا وإن كان رمزاً وتلويحاً، فإنه بمثابة التصريح لشاعر كالحارث بن عباد الذى يرد عليه مهلهل فى هذه القصيدة أيضاً، فينبئه أنهم كالمطر الضعيف الدائم فى سكون بلا رعد ولا برق، ولكن سرعان ما سيتحول مهطالاً ذا قطر عظيم بأثر الريح.

ويستأنف الشاعر الحديث عن الأطلال فى البيت الثانى بقوله:

يَستبينُ الحليمُ فيها رُسُوماً دارساتٍ كصَنْعةِ العُمّالِ

والمضارع فى أول البيت يبعث على الشعور بعودة الحياة، بعدما أثبت فعلا واحدا ماضيا فى البيت الأول " عرفت "، فالمضارع تجدد وحدوث، وحركة وحياة، وعملٌ وسعىٌ، والتعبير بالفعل " يستبين " وإسناده إلى " الحليم " وإيقاعه على " رسوماً دارسات " كل ذلك له دلالات تتسق مع قصد المهلهل بثَّ الحياة فى قبيلته مرة أخرى، وإنباء الحارث بن عباد بأن تغلب لم تمت ؛ فاستبان فى اللسان: بمعنى ظهر، واستبنت الشئَ إذا تأملتَه حتى تبين لك، والحليم اسم فاعل من الحِلم وهو الأناة والعقل والتثبت فى الأمور، والرُّسوم جمع رَسْم،وهو الأثر أو بقية الأثر،ودارسات،من درس الشئُ،عفا،ودَرَسَتْهُ الريحُ،مَحَتْهُ. (٣).

(١) اللسان: رهن.
(٢) اللسان دوم، ديم، هطل، فقه اللغة، للثعالبى: ٣٠٤.
(٣) اللسان: بين، حلم، رسم، درس.

والمعنى أن رسوم تلك الأطلال وآثارها البالية لن تبدو إلا لمن أطال النظر وأحسن التدبر، فضلاً عما تعطيه السين والتاء فى الفعل من دلالة على التكلف الذى يزيد وقت وجهد النظر والتأمل. وكأن تلك الأطلال تستعصى على البِلَى لأن آثارها لا تبين إلا بعنت ومشقة، ولذا فهى قابضة على الحياة. وهو كما قلت يرمز لقبيلته.

والتشبيه " كصنعة العمَّال " يقرر هذا المعنى، فإن الرسوم دَقَّت وخفيت حتى كأنها صنعت بأيدى عمال مَهَرَة، والوجه هو الدقة والإحكام.

ويتصل البيت الثالث بالبيتين السابقين، فيستمر الحديث عن الأطلال، ويُبقى مهلهل على ضمير "الحليم" ويقول: "قد رآها وأهلها أهل صِدْقٍ" قد لتحقيق الرؤية بعد الاستبانة والتأمل بأناة فى البيت السابق، والضمير عائد على الرسوم أو الأطلال، وقوله: " وأهلها أهل صدق " حال من ضمير المفعول، وقوله فى الشطر الثانى " لا يريدون نية الارتحال " حال ثانية، فصلت عن الأولى لكمال الاتصال ؛ لأنها منزلة منزلة التأكيد المعنوى، فعدم نية الارتحال دليل على صدق أهل هذه الديار فى حب المكوث بها.

وإبقاء الحليم فاعلاً للرؤية هنا، كما كان فاعل الاستبانة هناك، تقرير لتجريد الشاعر من تزكية قومه، فكأن أى شخص – شرط أن يكون حليماً – يشهد لهم تلك الشهادة. وإضافة "أهل" إلى "صدق" – وهو مصدر – مجاز عقلى علاقته المصدرية، يفيد المبالغة فى إثبات الصدق لهم، وكأنهم صِيغوا وخُلِقوا من الصِدق. ومبالغة الشاعر فى إثبات الصدق فى المقدمة يتناسب مع كثير من معانى الرثاء والرد على الحارث فى القصيدة، والمتأمل فى تلك المعانى يجدها محاور رئيسة يدور فى فلكها عدة معان وأغراض أخرى، مثل قوله:

زعـم القـومُ أننـا جـارُ سـوءٍ كَـذَبَ القـومُ عنـدنا فـى المقـال

وهذا بداية مقطع طويل يرد فيه على مفتريات هذا الزعم، وإثبات كذبه، وصِدْقِ قوم الشاعر فى النزال والشدائد، وهذا منبثق من المبالغة فى إثبات الصدق فى المقدمة ويقول أيضا فى ختام هذا المقطع:

صَـدَقَ الجـارُ إننـا قـد قتلنـا بقِبَال النِّعال رَهْط الرِّجال

ومن ذلك قوله فى المقطع التالى – وكله شاهد على صدقهم وثباتهم فى اللقاء –:

قَرِّبـا مَـرْبَطَ المُـشَهَّر منـى إنَّ قـولى مطـابقٌ لفِعـالى

ولم تخل أبيات الرثاء من إثبات صفة الصدق لأخيه، ولا بد أن نؤكد أن الصدق هنا لايعنى مجرد صدق الكلام، بل هى الأفعال، يقول:

فلقد كنتَ غيرَ نِكْسٍ لِذِى البأ سِ ولا واهـنٍ ولا مِكْـسالِ

فنفى عنه أن يكون نِكساً، والنِكْسُ من الرجال المقصِّر عن غاية النجدة والكرم، وهو الرجل الضعيف(١). فهو صادق فى البأس واللقاء.

ومن هنا حق للشاعر أن يناديه قبل ذلك قائلاً:

يـا كليبـاً أَجِـبْ لـدعوةِ داعٍ مُوجَـعِ القلـبِ دائـمِ البَلْبَـالِ

فهو يناديه لأنه يعلم صدقه فى الإجابة والنجدة والكرم وغيرها.

ليس الأمر إذن فى المقدمة أمر طلل لحبيب، ولا صدقٍ منها فى الوصال وغيره، مما يتصل بمعانى الغزل والشوق الحقيقيين.

ويجوز أن يكون قوله: "وأهله أهل صدق" اعتراضاً بين "رآها" ومفعوله الثانى "لا يريدون..."، إذا اعتبرناه كذلك، ولم نقدره محذوفاً، وعلى ذلك فالاعتراض بهذه الجملة يؤكد ما قررناه فى دلالتها، ويشدد على أهميتها فى المقدمة، وأنها حوت معنى خطيراً وأصيلاً، استحقت من أجله أن توضع فى حرم جملة أخرى – كما يقول د/ محمد أبو موسى فى مثل هذه الأساليب – لأنه سيطر على وجدان الشاعر، فوضعه فى غير موضعه ليشعرنا بأهميته، وأنه عنده بمكان، فجعله فى قلب الجمل(٢).

(١) اللسان: نكس.

(٢) ينظر: قراءة فى الأدب القديم: ٥٥ – ٥٦.

ثم إن مجئ هذا المعنى معترضاً، دون أن يكون معمولاً للفعل، حقق له ثباتاً وإطلاقاً، زيادة على معنى الثبوت والدوام المفاد من اسمية الجملة، فإن صفة الصدق فيهم واقع محقق لا يُنكَر، وثابتة بالضرورة، فليست فى حاجة إلى إثبات مثبت أو رؤية حليم.

وإذا كان قوله: "لا يريدون نية الارتحال" مفعولاً ثانياً لـ "رآها" كان فى قوله: "لا يريدون" حمل على المعنى؛ لمراعاة معنى الأطلال والديار أى أهلها، وهو بهذا يتخلص من مشهد الأطلال وما يوحيه من قفر وخراب، إلى إثبات الحياة التى أومأ إليها منذ المطلع، ويتعاظم ثبوت هذه الحياة هنا فى هذا التجسيد الحاصل من تسليط فعل الإرادة المنفى على النية، بعد أن شبه الارتحال بإنسان له مقاصد ونيات وعزائم، ثم حذفه ورمز له بشيء من لوازمه وهو النية على سبيل الاستعارة المكنية، وإثبات لازم المشبه به للمشبه استعارة تخييلية.

فكأن "النية" – فى الارتحال – وهى معنى مضمر بالغ الخفاء قد تجلى لهذا الحليم فاطلع عليه، فعلم أن هؤلاء قوم لا يتركون أرضهم، وهذا المعنى يرشدنا إلى علة التعبير بالحليم، مع ما سبق من علل...، والتعبير والاستعارة يفيدان المبالغة فى نفى ارتحال القوم ؛ لأن نفى الإرادة والنية أبلغ.

ولعل المبالغة فى نفى الارتحال هنا فى المقدمة يتلاءم مع معان عديدة فى القصيدة، خاصة ذلك المقطع الذى كرر فيه مهلهل قوله: "قربا مربط المشهر منى" أربع عشر مرة، وقبلها قوله: "يا خليلىّ قربا..."، فهو تكرار معنى معتمدٍ على دلالة القرب والتقريب المضادة والمطابقة للارتحال الذى يتسبب عنه البعد والابتعاد.

وهكذا نجد معانى القصيدة منبثقة من معانى المقدمة الموجزة، فهى وإن كانت ثلاثة أبيات، إلا أن أفكار القصيدة وأغراضها ترتد إليها بوجه أو بآخر، وبان لنا أن مهلهل بن ربيعة لم يقصد هنا حديثاً عن الأطلال كما عُرفت فى الشعر الجاهلى بمعانى الغزل وذكر معاهد اللهو، بل نحا بها منحىً رمزياً بديعاً، مما مكنه من غرضه، وحقق له التلاؤم، فضلاً عن حفاظه على تقليد فنى راسخ.

المبحـث الثـالـث

بـلاغة الصَّنـعة فى مقدمة النـابـغـة الذبيـانـى

قال النابغة يرثى النعمان بن الحارث الغسانى(١):

دعَـاكَ الهَـوَى واسْـتَجْهَلَتكَ المنـازلُ ... وكيـف تَـصابِى المـرءِ والشَّيْبُ شـاملُ
وقفْـتُ بِرَبْـعِ الـدار قـد غَيّـرَ البِلَـى ... معارفَهَـــا والـــسّارياتُ الهَوَاطـــلُ
أُسَـائِلُ عـن سُـعْدَى وقـد مـرَّ بَعْـدَنا ... علـى عَرَصَـاتِ الـدَّارِ سَـبْعٌ كَوَامِـلُ

هذه الأبيات من أشهر ما قدم به الشعراء للرثاء بنسيب(٢)، وهى من جياد الابتداءات عند أبى هلال العسكرى(٣)، وليس فى ديوان النابغة قصيدة فى الرثاء سواها – اللهم إلا أربعة أبيات رثى بها النعمان أيضاً –، وإذا علمنا ذلك، وكان العلم مركوزاً بمكانة النابغة فى الشعراء، وأنه القاضى بينهم، وأنه كان من عبيد الشعر، الذين يدعون القصيدة حولاً كريتا وزمناً طويلاً، يرددون فيها النظر، ويحيلون فيها العقل، يتكلفون صقلها وتجويدها، ويشغلون بها حواسهم وخواطرهم، ثم إذا أُنبئنا أنه ممن لم يُعْرَفْ عنهم أنهم قد هاموا حُباً(٤)، وأن القصيدة التى معنا قد نظمت والرجل قد بلغ حداً من النضج(٥)، فإن ذلك كله يدفع إلى دراسة بلاغة الصنعة فى هذه المقدمة، دراسةً عميقةً متأنية، تليق بمقام النابغة.

ومقدمة النابغة فى النسيب وذكر الأطلال، وهى مقدمة قصيرة لا تزخر بتلك الجزئيات والتفصيلات، والصور الواضحة المعالم، المتناسبة الأبعاد، التى تتضح فى مقدماته الطللية الأخرى(٦)، فسرعان ما ترك هنا النسيب والأطلال، ثم مضى يصف ناقته وصفاً مفصلاً بعض الشيء من البيت الرابع حتى العاشر، ثم انتقل إلى الرثاء حتى البيت الثلاثين وهو نهاية القصيدة.

---

(١) ديوان النابغة الذبيانى، بشرح الشيخ الطاهر بن عاشور: ١٨٤.
(٢) ينظر: مقدمة القصيدة العربية فى الشعر الجاهلى: ٢٣٣.
(٣) ينظر: الصناعتين: ٤٩٢.
(٤) ينظر: مقدمة القصيدة العربية فى الشعر الجاهلى: ١٩٣ – ١٩٥.
(٥) ينظر: النابغة الذبيانى، محمد زكى العشماوى: ٤٧.
(٦) ينظر: السابق: ١٩٥.

وأول معالم الصناعة البلاغية فى المقدمة ذلك الخطاب الذى بنى الشاعر مطلعه عليه: "دعاك الهوى واستجهلتك المنازل"، ونقرر منذ البداية أن دلالة هذا الخطاب تتعدى حدود (التجريد) أو (الالتفات) على مذهب السكاكى، فالقصيدة فى رثاء ملك عظيم، هو النعمان بن الحارث الغسانى، ويظهر من بعض أبيات القصيدة أنه مات فى سفر أو فى غزو بقرب رجوعه، وأن النابغة كان بصدد أن يمشى إليه عند رجوعه حسب عادته، فالفاجعة عامة، والبلوى جللت الناس، والشاعرُ لسانُ الزمان – كما كان يقول خلف الأحمر –(١) فالخطاب للجماعة، للإيذان بتبدل الحال وتغيره، وهو ما ينبئ عنه ذلك التناقض بين معنيين فى شطرى البيت الأول، فالشطر الأول فيه معنى الهوى والجهل والتصابى والنزق، وفى الشطر الثانى معنى الحكمة والقيادة وما يوحى به الشيب من معانى الكمال.

هذه هى الفكرة التى دارت عليها قصيدة النابغة فى مقاطعها الثلاثة:

المقدمة، وصف الناقة، الرثاء، وسوف نجلى ذلك أكثر فيما بعد.

إن جماعة النعمان وآله كانوا فى عزة وقوة ومنعة وقيادة حكيمة شجاعة، أيام حياته، فهل يمكن أن يرتدوا إلى ضعف وذل وتشرذم بعد مماته، هذا هو المعنى المرموز إليه فى مطلع القصيدة، فليس الهوى إلا رمزاً للنزق والطيش والعبث واللهو، والاستجهالُ جهل واستخفاف ودناءة... دُعِى إليها قوم النعمان بعد موته، وهيهات هيهات، يؤكد ذلك قولُ النابغة فى بداية الرثاء – والابتداء بهذا المعنى يدل على سيطرته على فكر الشاعر، وأنه نواة أفكاره ومعانيه فى الرثاء، كما كان فى المطلع –(٢):

وَرَبِّ بنى البَرْشَاءِ ذُهْلٍ وَقَيْسِها وشَيْبَانَ حيثُ استبهَلَتْها المَنَاهِلُ
لقد غالنى ما سَرَّها وتقطَّعَتْ لروعاتِهِ منى القُوَى والوسَائلُ

إنه إيذان بتبدل الحال كما فى المطلع، إن ما غال النابغة وتقطعت به قواه هو مسرة أهل المناهل بأن قوم النعمان أمسوا مهمَلين بلا راع ولا كبير ولا قائد ولا حكيم، ويعظم التهكم على

(١) ينظر: مقدمة القصيدة العربية فى الشعر الجاهلى: ٢٣١.
(٢) البرشاء: لقب أم هذه القبائل الثلاث. أبهل الناقة: أهملها، وقيل: لا خطام عليها، فهى باهلة وهى التى تكون مهملة بلا راع. وناقة باهل مسيّبة، ومنه قيل فى بنى شيبان هذا البيت، والمعنى: أهملها ملوك الحيرة لأنهم كانوا نازلين بشط البحر. وفى التهذيب على ساحل الفرات لا يصل إليهم السلطان يفعلون ما شاءوا. عن الديوان واللسان: بهل.

رواية "استنهلتها" أى دعتها إلى المناهل كناية عن الإقامة بها، نتيجة فقرهم وقحطهم، فأهل المناهل أصبحوا لا يخشون بأس هذه القبائل الثلاث لموت النعمان الذى كان يغزو بهم أهل المناهل وهم بنو تميم وبنو وائل.

فالنابغة معنيٌّ فى بداية رثائه بواقع أليم، يقارنه بماضٍ كريم، تلك نواة رثائه، بعيداً عن الحزن والأسى والصراخ والعزاء، إنه استنهاض للهمم، وبثٌّ للروح فى قوم النعمان وآله، واستنفار لهم، وحثٌّ وتحريكٌ ودفعٌ نحو المجد والعز والتمسك بهما، وعدم الهوى إلى مزالق الفقر والذل والضعف، "إنه منطق القوة التى كان العصر يُكبر أمرها ويُجلها، ولا يرى قيمة أخرى تنافسها أو تضارعها، فهى بانية المجد الذى تتممه قيم أخرى كالكرم... فالقوة هى حاضنة القيم فى هذا العصر وأمها وأبوها"(١).

وقد كان النابغة مؤمناً بالغساسنة وقدرتهم الحربية، ويرى أنهم قوة لا يستهان بها ؛ ولذلك كسب مودتهم فتراتٍ طويلة، وقد كان ذلك يصب فى خدمة قومه بنى ذبيان وحلفائهم، لذلك كان شعره فى الغساسنة سياسياً – لا للتكسب كما أشيع – الغرض منه صيانة القبيلة والمحافظة على كيانها واستقلالها(٢).

إن قول النابغة هنا: "حيث استبهلتها المناهل" يستشرف ويطل على قوله فى المطلع: "واستجهلتك المنازل" ويرتبط به معنى وصياغة، فإسناد الاستبهال إلى المناهل مجاز عقلى علاقته المكانية، كما أن إسناد الاستجهال إلى المنازل إسناد عقلى علاقته المحلية، وتكمن البلاغة فى هذا المجاز أن فيه إبرازاً للمكان وجعله فى دائرة الضوء والفاعلية، مبالغة فى أهميته وأثره، فكما يروع النابغة أن تلك الديار المقفرة تستخف به وتدعوه إلى الجهل والسفه، يروعه أن المناهل – وهى المنازل على الماء أو فى المفاوز على السفار –(٣) التى كان يغزوها النعمان مع قومه تتهكم بهم الآن وتسخر من حالهم بعد فقد ملكهم.

إن النابغة طوى أهل المنازل ولم يذكرهم؛ لأنه لا وجود إلا للمنازل، وكذلك طوى أهل المناهل ولم يذكرهم، للإشارة إلى قوم النعمان أنهم ليس لهم ذكر ولا مجد إلا بمناهلهم، فيمكنكم أن تلملموا آلامكم، وتستعيدوا مجدكم.

---

(١) شعرنا القديم والنقد الجديد: ٢٤٩ – ٢٥٠ بتصرف.
(٢) ينظر: النابغة الذبيانى، د/ محمد زكى العشماوى: ١٤، ٣٣، ٣٩.
(٣) اللسان: نهل.

وإسناد الفعل (دعاك) إلى (الهوى) فى المطلع استعارة مكنية، جسدت الهوى – والمراد به هوى النفس، والعشق، وإرادة النفس، ومحبة الإنسان الشيء وغلبته على قلبه – تناسباً مع المنازل الشاخصة المجسَّدة بالفعل، إبرازاً لسطوة هذا الهوى وسعيه الحثيث فى هذه الدعوة إلى زمن الصبا والنزق والعبث، أو قل: الذل والضعف والشرود.

ويستنكر النابغة هذه الدعوة وهذا الاستجهال فيقول:

"وكيف تصابى المرء والشيب شامل"

والصَّبْوة: جَهْلَةُ الفتوة واللهو من الغزل، ومنه التصابى والصِّبا، وصبا: مال إلى الجهل والفتوة، وأصبته المرأة وتَصَبَّتْهُ: شاقته ودعته إلى الصبا فحنَّ إليها(١).

فهو ينكر أن يرتد المرء إلى الغزل والتصابى بعد أن شمله الشيب، والبديع فى هذا الإنكار – الناقض للدعوة والاستجهال فى الشطر الأول – أنه صاغه فى أسلوب الاستفهام، وهو ما يتعاضد مع دلالة الخطاب فى الشطر الأول من كونه خطاباً للجماعة، واستحضاراً لهم فى الموقف، وكأنه لا يخلص اللفظ والمعنى للإنكار، بل يبقى لأصل الاستفهام مكاناً وحضوراً قوياً فى الدلالة والسياق، وإلا فلماذا اكتسى الإنكار ثوب الاستفهام؟، وكأنه يريد منهم أن ينكروا معه.

والواو الداخلة على الاستفهام بكيف للاستئناف، وإن كان الخبران فى الشطر الأول يراد بهما التعجب والإنكار، فإن ذلك مما حسَّن عطف الإنشاء فى اللفظ على الخبر فى اللفظ والمعنى.

ويستمر النابغة فى إثبات التناقض وتبدل الحال – وهو المعنى الذى لَفَّ القصيدة كلها – فيقول:

وقفتُ برَبْعِ الدارِ قد غيَّر البِلَى معارفَهـا والـسارياتُ الهواطـلُ
أُسائلُ عن سُعْدَى وقد مَرَّ بعدَنا على عَرَصَاتِ الدارِ سَبْعٌ كواملُ

وتحول النابغة إلى ضمائر التكلم هنا، بعد الخطاب فى البيت الأول، لتقرير تغير الحال، فقد شاهد ذلك بنفسه، لذلك فهو يحكيه بضميره المتكلم، والرَّبع هو المنزل والدار بعينها، والوطن متى كان وبأى مكان كان، والمعارف والوجوه، والساريات السحب التى تجئ وتمطر ليلاً،

(١) اللسان: صبا.

والهَطْلُ تتابع المطر وسيلانه(١)، وإسناد الفعل "غيّر" إلى "البلى" مجاز عقلى علاقته السببية، للمبالغة فى وقع المصيبة، وعطف "الساريات الهواطل" على "البلى" تصاعد بتصوير المصيبة، بإبراز عنصر الليل وما يرمز إليه من أهوال ومآسٍ.

وقوله: "أسائل عن سعدى..." جملة حالية من تاء الفاعل فى "وقفتُ"، تدل على تشتت حال الشاعر وتوزع وجدانه بين الماضى والحاضر، ذلك الماضى السعيد التليد بما يضفيه اسم "سُعْدَى" من أجواء السعادة وما يستتبع ذلك من دلالات ترشد إلى أسباب هذه السعادة، ولا يقصد النابغة – كما قررت – اسم امرأة حقيقية بل هو رمز لأيام السعادة التى عاشها فى كنف النعمان، وكذلك قومه، وما يتصل بالسعادة من أسبابها كالعزة والغنى والقوة... والعرصات جمع عرصة وهى كل بقعة بين الدور واسعة ليس فيها بناء(٢)، والكلمة توحى بسعة النعيم وفسحة العيش الذى ظللهم أيام النعمان، والتقييد بالعدد (سبع) للمبالغة فى طول تلك الأيام السعيدة فى كنف النعمان (المرموز له بسعدى)، لأن العرب تدل بهذا العدد على التمام والكمال – على بعض الآراء –(٣) ووصف (سبع) بكوامل، إيغال أكَّد المعنى، وزاده مبالغة، تتناسب مع تمام سعادة الناس فى زمن ذلك الملك.

كان هذا بعض بلاغة المقدمة الطللية الغزلية ودلالاتها، ويتبع النابغة ذلك بحديث عن وصف الناقة، يبدؤه بقوله(٤):

وسـليتُ مـا عنـدى برَوْحـةٍ تَخُـبُّ برَحْلـى تـارةً وتُناقِـلُ

ويمضى فى وصفها بالقوة، ويشبهها بحمار وحشى أبرز ما فيه حُسن القيادة للأتُن، وبذلك تنازع الشاعر إحساسان ضمَّن الأول المقدمة الغزلية فذكره بمشهد القفر والخراب والضعف، ولكن سرعان ما انتقل إلى التمسك بأسباب القوة والعزة، واتخذ وصف الناقة سبيلاً لذلك، فهو إحساس بالعجز، ووعىٌ بالقوة التى لابد أن يتسلح بها قوم النعمان من بعده، كى لا يتخطفهم أعداؤهم (أهل المناهل) الذين بدأ بهم رثاءه للنعمان، وهو ربط عجيب بين المقاطع الثلاثة، يدل على وحدة عضوية وفكرية وشعورية عالية.

---

(١) ينظر: اللسان: ربع، عرف، سرا، هطل.
(٢) اللسان: عرص.
(٣) ينظر: مغنى اللبيب، لابن هشام: ٤١٨/٢.
(٤) عرمس: أراد ناقة عظيمة صلبة.

ولن نتعرض أكثر من ذلك لتناسب موضوع الرثاء مع مراد الشاعر من وصف الناقة، لأن الدلالات والرموز فيها واضحة وناطقة، بل أود أن أشير أن معنى تبدل الحال وتغيره – الذى ارتكزت عليه المقدمة الغزلية – ارتكزت عليه معانى الرثاء منذ البداية، وقد مر بيان بعض ذلك فى قوله: "حيث استبهلتها المناهل"، فهم يتهكمون الآن بقوم النعمان وهذا حالٌ واقع، أما الحال الماضى فهو(١):

وكانـــت لهـــم رِبعيَّـــةٌ يحـــذرونها ... إذا خَضخَـضتْ مـاءَ الـسماء القبائـلُ
يـسير بهـا النعمـانُ تَغْلـى قـدورُه ... تجـيش بأسـباب المنايـا المراجـلُ
يحـــث الحـــداة جـــالزاً بردائـــه ... يَقـــى حاجبيـــه مـــا تُثيـــر القنابـــلُ

ومن ذلك الحال المتبدل(٢):

فـــلا تَبْعَـــدَنْ إنَّ المنيـــةَ مَنْهَـــلٌ ... وكـلُّ امـرئ يومـاً بـه الحـالُ زائـلُ
فما كان بين الخيرِ لو جاء سالماً ... أبـــو حُجُـــر إلا ليـــالٍ قلائـــلُ
فإن تَحْـىَ لا أَمْلَلْ حياتى وإنْ تَمُتْ ... فمـا فـى حيـاةٍ بعـدَ موتِـك طائـلُ

إن المتأمل يقف على ذلك التناقض الذى يؤصل له النابغة على مدى القصيدة، أى المقارنة بين حال سابق وحال واقع ؛ ولذلك تجد الأبيات الثلاثة السابقة مثلاً يحتوى كل بيت فيها على صورة من هذه المقارنة ؛ كما انقسمت الأبيات الثلاثة الأولى فى المقدمة هذا الانقسام، فقوله: "فلا تبعدن" خطاب للنعمان – وهو ميت – ونهى له عن البعد، وهو نهىٌ بمعنى الرجاء والدعاء ألا يبعد أو يموت، وفى هذا الأسلوب طىٌّ للماضى الجميل، ثم يكتمل البيت بذكر الواقع (الموت)، وكذلك البيت الثانى فيه إشارة إلى إنعام النعمان على الشاعر، وأن الخير كان سيأتيه لو أتى النعمان سالماً، لكن ذلك لم يحدث، فالبيت فيه خير وشر، وكذلك البيت الثالث: "فإن تحى لا أملك حياتى" حيث استحضر إكرام الملك الراحل له، ثم قال: "وإن تمت فما فى حياة بعد موتك طائل" فذكر الواقع الأليم.

وأنت واجدٌ هذه القسمة فى المقدمة، فالبيت الأول: هوى واستجهال وديار صبا، وشيب شامل. والبيت الثانى: ربوع واسعة، وبِلىً وليل وسحب تهطل، والبيت الثالث: سُعدى، وسبع كوامل.

---

(١) ربعية: غزوة فى الربيع. خضخضت: حركت. جالزاً: شاداً وسطه. القنابل: جع قنبلة وهى الطائفة من الخيل من أربعين إلى ستين، أى ما تثيره سنابكها من شظايا.
(٢) بين الخير: أى وبينى، لأنه لو رجع من منتزهه معافى لأغدق بالعطاء. عن الديوان.

وإذا كان النابغة قد وقف بربع الدار يتأمل فِعْلَ البِلى فيها، فإن "غسان" قبيلة النعمان، قعدوا يرجون رجوعه، وكان هذا ختام القصيدة، فقال:

بكـى حـارثُ الجـولان مِـنْ فَقْـدِ رَبِّـه وحَـورانُ منـه مُـوحشٌ متـضائلُ
قُعـوداً لـه غَـسَّانُ يرجـون أَوْبَـهُ وتُـرْكٌ ورهـطُ الأعجمـين وكابـلُ

إن الشاعر كما تخيل النعمان ما زال حياً ولذلك خاطبه فى عدة أبيات ؛ صور قعود تلك القبائل تنتظر رجوع النعمان، فقوله: "يرجون أوبه" خبر بمعنى التحسر، مبالغة فى الفجيعة، والمضارع دال على التجدد والحدوث، ودلالته مُطلة على دلالة قوله فى المقدمة: "أسائل عن سعدى" بالمضارع أيضاً، وهذا تلاؤم وحبك عجيبان بديعان، وكأن الشاعر خطط ودبر لأن يستحث القوم ويحضهم ويستنفرهم نحو المجد والمعالى، وألا يركنوا إلى الدعة والعجز والبلى، بعد موت ملكهم، فأنبأهم – فى إشارة ولمحة دالة – فى المقدمة أنه (وقف)، (أسائل)، ثم هو يخاطب النعمان على مدى القصيدة، فأحياه فيهم، وكأنى به فاز فى نهاية رثائه وقصيدته بما دبَّر له ؛ فبلغت فكرته القوم، وفطنوا إلى مراده، فقرروا هم أيضاً أن يقعدوا – بهذه الصيغة الدالة على الثبوت والدوام "قعوداً" – يرجون أوبه، وليس المراد أوباً حقيقياً، وليست العبارة دالة على مجرد التحسر والتحزن – كما سبق– لكنها تتسق فى وحيها مع فكرة المقدمة والقصيدة كلها، من بث روح الحياة فى الناس بعد موت الملك، والمضى فى طلب أسباب القوة والمجد.

وهكذا تجد معانى الرثاء متصلة بمعانى المقدمة من وجه ظاهر أو خفى، وقد أراد النابغة أن يجذب انتباه الناس منذ البداية، ولأن الغزل لائط بالقلوب – على حد عبارة ابن قتيبة – بدأ به الشاعر القصيدة، لكنه وظفه توظيفاً فنياً وبلاغياً يناسب الغرضَ العامَ والحالة الشعورية الحزينة، وأداره – كما أدار القصيدة كلها – على فكرة تبدل الحال، واستنفار الناس ودفعهم نحو العزة والمنعة.

المبحـث الرابـع

بـلاغة الصَّنـعة فى مقدمةُ أبـى دُوَاد الإيـادىّ

قال أبو دواد الإيادى[1] مقدماً لقصيدة يرثى فيها من طواه الردى من أقاربه[2]:

منـــع النـــومَ مـــاوِىَ التَّهْمـــامُ ... وجـــديرٌ بـــالهمِّ مـــن لا ينـــامُ
مـــن يـــنم ليلُـــهُ فقـــد أُعْمِـــلُ اللّيـــ ... ـــل وذو البَـــثِّ ســـاهِرٌ مُـــستهامُ
هـــل تـــرى مـــن ظعـــائنٍ بـــاكراتٍ ... كالـــــدولِىِّ سَـــــيْرُهُنَّ انقحـــــامُ
واكنـاتٍ يَقْـضَمْنَ مـن قـضب الـضر ... م ويُـــــشْفَى بِـــــدَلِّهِنَّ الهُيـــــامُ
وســـبتنى بنـــاتُ نخلـــة لـــو كنـــ ... ـــتُ قريبـــا أَلَـــمَّ بـــى إلمـــامُ

---

(١) شاعر قديم من شعراء الجاهلية، واسمه جارية بن الحجاج بن حُذاقٍ، وقيل: حنظلة بن الشرقى، وهو أحد نعات الخيل المجيدين، قال الأصمعى: ثلاثة كانوا يصفون الخيل، لا يقاربهم أحد، طفيل، وأبو دواد، والجعدى ؛ فأما أبو دواد فإنه كان على خيل المنذر بن النعمان بن المنذر، وأما طفيل فإنه كان يركبها وهو أغر إلى أن كبر، وأما الجعدى فإنه سمع ذكرها من أشعار الشعراء فأخذ عنهم. وعن أبى عبيدة أن أبا داود كان أوصف الناس للفرس فى الجاهلية والإسلام. وعن يحيى بن سعيد قال: كانت إياد تفخر على العرب تقول: منا أجود الناس كعب بن مامة، ومنا أشعر الناس أبو دواد، ومنا أنكح الناس ابن ألغز.

وكان أبو دواد قد جاور كعب بن مامة الإيادى، فكان إذا هلك له بعير أو شاة أخلفها، فضرب العرب المثل به، فقالوا: كجار أبى دواد. ينظر: الشعر والشعراء: ٢٣٧/١ – ٢٤٠، الأصمعيات: ١٨٥، الأغانى: ٤٠٢/١٦، خزانة الأدب: ٣٥٨/٢، ١٢٥/٨ – ١٢٧، ٥٩١/٩ – ٥٩٢، وجعل البغدادى هذه القصيدة فى رثاء كعب بن مامة الإيادى.

(٢) الأصمعيات: ١٨٥. الأصمعية رقم ٦٥. ماوى: أراد ياماوية. التهمام: الهم. مستهام: ذاهب اللب. العدولى: السفين المنسوب إلى "عدولى" وهى قرية بالبحرين تنسب إليها السفن. الانقحام: أن يقتحم منزلاً بعد منزل يطويه. واكنات: جالسات مطمئنات. يقضمن: القضم هو الأكل بأطراف الأسنان والأضراس. قضب: جمع قضيب. الضرم (بكسر الضاد وضمها): شجر طيب الريح. نخلة: موضع. يكتبين: يتبخرن بالكِباء وهو العود. الينجوج: العود. كبة المشتى: شدة الشتاء ومعظمه. بله أحلامهن: غافلات عن الخنا والخب. وسام: جمع وسيمة وهى الثابتة الحسن كأنها قد وسمت. الميسنانى: ضرب من الثياب، نسبة على غير القياس إلى "ميسان" وهى كورة بين البصرة وواسط. السهام: الضمر وتغير اللون وذبول الشفتين. بيسان: موضع بالأردن. تؤام: جمع توأم وهو من الجمع العزيز، برد وفليح وسنام: مواضع. المناهل: جمع منهل وهو المشرب ثم كثر ذلك حتى سميت منازل السُّفار على المياه مناهل.

يَكتبـينَ اليَنْجُـوجَ فـى كَبَّـةِ المـشـ ـــتَى وَبُلْـــهٌ أحلامُهـــنَّ وِســـامُ
ويَـــصُنَّ الوُجـــوهَ فـــى الميـــسنانِيِّ كمـــا صـــان قـــرن شـــمس غمـــامُ
وتَـــراهنَّ فـــى الهَـــوادج كـــالغز لانِ مـــا إن ينـــالُهُنَّ الـــسَّهامُ
نخـــلات مـــن نخـــل بيـــسان أينعـــ ـــنَ جميعـــاً ونبـــتُهُنَّ تُـــؤامُ
وتـــدلت علـــى مناهـــل بـــردٍ وفُلَـــيْحٌ مِـــنْ دونِهـــا وسَـــنَامُ

كان أبو الأسود الدؤلى يفضل شعر أبى دواد الإيادى على غيره، وخبر ذلك فى الأغانى. وعِدةُ القصيدة التى معنا أربعون بيتاً، بدأها بإعلان أرقه وهمه وعظيم حزنه، ثم ذكر الظعائن وأجرى غزلاً طريفاً، ثم عتب على كعب بن مامة ما بلغه عنه، ثم رثى من طواه الردى من أقاربه شباباً وكهولاً، ثم وصف الإبل والخيل وصفاً مطولاً، مكنه من ذكر بطولاته فى الحروب.

وهذه أبيات الرثاء فيها(١):

لا أَعُـــدُّ الإقتـــارَ عُـــدْماً ولكـــنْ فَقْـــدُ مـــن قَـــدْ رُزئتـــهُ الإعـــدامُ
مـــن رجـــالٍ مـــن الأقـــاربِ فـــادوا مـــن حَـــذَاقِ هُـــمُ الـــرؤوسُ العِظـــامُ
فهُـــــم للمُلائمـــــين أنَـــــاةٌ وعُـــــرَامٌ إذا يُـــــراد العُـــــرَامُ
وســـماحٌ لـــدى الـــسنين إذا مـــا قَحَـــطَ القَطْـــرُ واســـتقلَّ الرِّهـــامُ
ورجـــالٌ أبـــوهمُ وأبـــى عَمْـــ ـــرٍّو وكعـــبٌ بـــيضُ الوجـــوهِ جـــسامُ
وشـــبابٌ كـــأنهمْ أُسْـــدُ غيـــلٍ خالطـــتْ فَـــرْطَ حَـــدِّهِمْ أحـــلامُ
وكهـــولٌ بَنَـــى لهـــم أَوَّلُـــوهُمْ مَـــأثُراتٍ يَهابُهـــا الأقـــوامُ
ســـلط الـــدهر والمنـــون علـــيهم فلهـــم فـــى صَـــدَى المقـــابر هـــامُ
وكـــذاكم مـــصيرُ كـــلِّ أنـــاسٍ ســـوف حقـــا تُبلـــيهم الأيـــامُ
فعلـــى إثـــرهم تـــساقَطُ نفـــسى حـــسراتٍ وذكـــرهمْ لـــى سَـــقامُ

(١) فادوا: ماتوا. حذاق: قبيلة من إياد. الملائمون: الموافقون. العرام: الشدة والقوة. استقل: ارتحل. الرهام: الأمطار الضعيفة. الغيل: الأجمة، وهى الشجر الكثير الملتف. الحد: الحدة والغضب. الهام: جمع هامة، وكانوا يزعمون أن عظام الميت، وقيل روحه، تصير هامة فتطير ويسمونه الصدى، فنفاه الإسلام ونهاهم عنه.

وقال ابن قتيبة: "وهذه القصيدة أجودُ شعره"(١) وتفضيل ابن قتيبة للقصيدة يدل على أمرين: أولهما أن ابن قتيبة لا ينكر على الشاعر أن يبدأ قصيدته بالغزل إذا كانت فى الرثاء. وثانيهما أن ذمه قصيدة المرقش السابقة "هل بالديار أن تجيب صمم"(٢) لم يكن من جهة بدئها بالغزل وهى فى الرثاء، إنما كان من جهات أخرى من وجهة نظره، من كونها ليست بصحيحة الوزن، ولا حسنة الروى... وقد سبق تناول ذلك.

وذكر ابن رشيق فى باب المشاهير من الشعراء خبر تفضيل الحطيئة لأبى دواد، ثم قال: "وهو وإن كان فحلاً قديماً وكان امرؤ القيس يتوكأ عليه ويروى شعره فلم يقل فيه أحد من النقاد مقالة الحطيئة." (٣).

فكان أبو دواد من فحول الشعراء القدامى الذين خطوا للشعر طريقاً ورسموا له منهاجاً، وبه اقتدى اللاحقون، ويكفى أن امرأ القيس كان يتوكأ عليه ويروى شعره، بشهادة ابن رشيق وروايته.

وعلى الرغم من تعدد موضوعات القصيدة التى معنا بين غزل فى المقدمة، ثم رثاء، ثم وصف للإبل، ثم وصف للخيل، وذكر للبطولات ؛ إلا أن من يتتبع أخبار الشاعر فى كتب الأدب يجدها قد اشتهرت بالرثاء، فيذكرونها بأول بيت فى الرثاء، ولا يكادون يذكرون مطلعها، حتى إن الحطيئة حينما سئل عن أشعر الناس، قال: الذى يقول:

لا أَعُـدُّ الإقتـارَ عُـدْماً ولكـنْ فَقْـدُ مـن قَـدْ رُزئتـهُ الإعـدامُ
مـن رجـالٍ مـن الأقـاربِ فـادوا من حَذَاقِ هُمُ الرؤوسُ العِظـامُ

ونخرج من ذلك بأمرين: أولهما: أن غرض القصيدة الأصلى قد يكون الرثاء على الأرجح؛ لشهرة أبياته وعناية النقاد به، ولأنه الغرض التالى للمقدمة.

---

(١) الشعر والشعراء: ٢٣٩/١.
(٢) يراجع: الشعر والشعراء: ٧٢/١ – ٧٣.
(٣) العمدة: ٩٧/١. ورد القاضى الجرجانى فى الوساطة زعم الأصمعى أن العرب لا تروى شعر أبى دواد وعدى بن زيد، لأن ألفاظهما ليست بنجدية، قال: "وكيف يكون ذلك؟ وهذا معاوية يفضل عدياً على جماعة الشعراء، وهذا الحطيئة يسأل من أشعر الناس؟ فيقول الذى يقول، وأنشد لأبى دواد: "لا أعد الإقتار عدماً". الوساطة: ٥١. وينظر: الفاخر، لأبى عاصم: ٣٠٥، خزانة الأدب للبغدادى:١٢٥/٨ – ١٢٧.

وثانيهما: أنه على الرغم من ذيوع القصيدة فى الرثاء، واشتهار ذلك بين الأدباء والنقاد ومؤرخى الأدب وجامعى الأشعار القديمة كالأصمعى؛ إلا أننا لم نقف على رأى واحد يعيب القصيدة ويذمها؛ لأنها بدئت بغزل وموضوعها فى الرثاء، وهذا يدل على أنها لم تكن طريقة منكرة، بل يمكننا أن نقول إنها تتفق مع التقليد الفنى العام فى ذلك العصر من بدء قصائدهم بالغزل والأطلال والظعائن والرحلة، وكل ذلك متصل بالمرأة.

ولذلك كان بعض من أرخوا للأدب الجاهلى وتحدثوا عن خصائصه الفنية، حصيفاً ودقيقاً وواقعياً، حينما كان يتحدث عن أن الشعراء فى الجاهلية كانوا يقدمون لقصائدهم بالغزل، فيقول الأستاذ على الجندى – مثلاً –: "وأما الغزل فقد كان مطروقاً من جميع الشعراء، تغنوا به جميعاً، فاتخذوه حلية لقصائدهم، وزينة لأشعارهم، إذ جعلوه افتتاحيتهم على الدوام، كأنما كان ألذ المشهيات يتناولها الآكل فى بدء طعامه، فيقبل على الأكل بشغف..."[1] فلم يستثن الأستاذ على الجندى الرثاء من مطلق أشعار هذا العصر، بل قال "على الدوام"، ونأى الأستاذ الجندى عن هذا الخلاف الذى لا أصل له، من صحة التقديم للرثاء بالغزل وتناسبه مع طبيعة الفن، أو عدم صحته وعدم تناسبه.

وكان ذلك أيضاً موقف الدكتور بهى الدين زيان، حين تحدث عن المقدمة الغزلية فى الشعر الجاهلى، وما يعنينا هو قوله: "وكانت المرأة ووصفها والحديث عنها محور هذا المطلع الذى يرضى أذواق السامعين فى هذا المجتمع ويلائم نظرتهم إلى الحياة. ومن ناحية أخرى فإن هذا الموضوع إن لم يتلاءم هو والموضوعات الأخرى فى القصيدة فإنه لا يناقضها أو يعارضها، وهو فى غالب الأحوال يوجد ترابطاً بينه وبين موضوع القصيدة أو الغرض الأصلى فيها. إنه حديث عن قصة حب، فيه غالباً وفاء وشجاعة وفخر واعتزاز وأسى لماض يعتز به الشاعر، وكل ذلك لا يتناقض هو وأى فخر أو مدح أو وصف أو هجاء، وبهذا كان البدء بالغزل مقدمة صالحة يعبر فيها الشاعر عن عواطفه الشخصية، كما يرضى فى الوقت نفسه عواطف السامعين"[2].

ولم يذكر الرثاء ولم يستثنه ؛ لأن الرثاء فيه معانى المدح والفخر، وهذا بارز وواضح فى المراثى الجاهلية، فلا يعوزنا شواهد، والقصائد التى معنا تعد شواهد على ذلك، ألم يقل قدامة

(١) فى تاريخ الأدب الجاهلى، للأستاذ على الجندى: ٤١٣.
(٢) الشعر الجاهلى تطوره وخصائصه الفنية، د/ بهى الدين زيان: ٢٤ – ٢٥.

فى نعت المراثى: "إنه ليس بين المرثية والمدحة فصل، إلا أن يذكر فى اللفظ ما يدل على أنه لهالكٍ، مثل: "كان" و "تولى" و "قضى نحبه"..."(١).

إلا أن الشعراء يطوعون ويروضون الغزل ليتناسب مع الرثاء ؛ كأن يقتصدوا فيه، ولا يطيلوا فى ذكر محاسن المحبوبة ومفاتنها، فيذكرون ما يمكن أن تهش به الأسماع، وتؤسر به القلوب، وما أن يتحقق لهم ذلك، إلا أن يتحولوا إلى الرثاء ؛ ناهيك عن قدرة بعضهم من تحميل معانى الغزل وصوره دلالات رمزية عميقة.

قلت: إن قصيدة أبى دواد اشتهرت فى الرثاء، وقد فُضِّل بأبياته فيها، والرثاء هنا لا يتعلق بفرد كما هو غالب الرثاء الجاهلى، يقول الدكتور شوقى ضيف: "كان رثاء الشاعر الجاهلى غالباً يتعلق بأفراد، وقلما تعلق بمجموعة من الفرسان، ومن هذا القبيل قصيدة أصمعية لأبى دواد الإيادى يرثى فيها من أودى من شباب قبيلته وكهولهم..."(٢).

ويرشدنا الأستاذ على الجندى إلى درس ذلك وغايته، فيقول: "وهذا يوحى بأن ذكرى الأبطال الذين ضحوا بأنفسهم فى سبيل الشرف والكرامة ما كانت لتغيب عنهم، بل كانت دائماً ماثلة أمامهم، وحاضرة فى مخيلتهم، ويتحينون الفرص الملائمة للحديث عنها والإشادة بها"(٣).

فقصيدة أبى دواد من هذا النوع القليل الذى يرثى فيه الشاعر مجموعة من القبيلة، ويذكر مآثرهم وجميل صفاتهم، وقد قدم لذلك بغزل فقال:

منـــع النـــومَ مـــاوِيَ التَّهْمـــامُ وجـــديرٌ بـــالهمِّ مـــن لا ينـــامُ
مـن يـنم ليلُـهُ فقـد أُعْمِـلُ اللّيـ ـل وذو البَـثِّ سـاهِرٌ مُـستهامُ

بدأ أبو دواد قصيدته بأسلوب خبرى خالٍ من أدوات التوكيد، وأنبأ عن أن الهم العظيم الكثير قد منعه النوم، والغرض من هذا الخبر هو بث الأسى والحزن فى أسلوب هادئ رسيس، ساعد على هدوئه خلو التركيب من التوكيد الذى يشعل العواطف ويستثيرها.

(١) نقد الشعر، لقدامة بن جعفر: ١٠٠.
(٢) تاريخ الأدب العربى (العصر الجاهلى): ٢١٠. وينظر: فى تاريخ الأدب الجاهلى، لعلى الجندى: ٣٩٦.
(٣) فى تاريخ الأدب الجاهلى: ٤٠٣.

وكما خلى المطلع من أدوات التوكيد، تكاد المقدمة وأبيات الرثاء التى معنا تخلو أيضاً من أدوات التوكيد، ولعل السبب هو أنَّ من يرثيهم من شباب قومه ورجالهم وكهولهم قد قتلوا فى معارك شتى منذ أزمان بعيدة متفرقة، فلم يكن فقدهم حديثاً حتى تحتد عنده العاطفة. ثم إن ذلك السبب زاد فى حسن وقبول الابتداء بالغزل، وكأن بطولات هؤلاء المرثيين، وشجاعتهم وإقدامهم فى الحروب، وجميل صفاتهم وعظيم مآثرهم ؛ كل ذلك أسباب فرح وفخر بهم، مما يدفع إلى التغنى ببطولتهم وكريم فعالهم، بعد موتهم بزمنٍ، فكأن ذكرهم يوم فرحٍ ويوم عيدٍ، فناسب ذلك أن يقدم له بمعان تتصل بالسرور، وتدخل على النفوس النشوة والطرب والأريحية، ولا يكون ذلك إلا بالغزل.

أو قل: إن الأمرين يستويان عند القوم فى ذلك العصر: أعنى أمر الموت والفناء بعد البطولة فى اللقاء، وأمر الحياة وما تحويه من لذات وشهوات... فكما يهشون للغزل، ويرقون لذكر المرأة، ويطربون لصورة الطلل ؛ يعشقون الحروب، ويؤثرون البطولة، فكما يحبون الحياة، لا يهابون الموت. وقد يؤكد هذا الفهم تلك التفصيلات الكثيرة وهذا الاعتناء العظيم من شعرائهم بذكر جزئيات المعنيين: الغزل، الحرب، بما فى الأول مثلاً من: طلل ورسم وعفاء وآثار ورسوم وما فيه من ظباء وغيرها، وكذلك المواضع والأماكن والرياح والمياه والنباتات...، والمرأة وصفاتها الحسية والمعنوية، والرحلة بكل تفاصيلها، ووصف الناقة جزءاً جزءاً وعضواً عضواً، ووصف الظعائن والهوادج...، ترى ذلك التفصيل أيضاً فى الحروب، بذكر الأبطال والفرسان وصفاتهم، وتصوير قوتهم وشجاعتهم، وذكر آلاتهم فى القتال من سيف ورمح وقوس، وذكر الخيول... كل هذا لا يحتاج إلى شواهد؛ لأنه لا يكاد ديوان شعر جاهلى يخلو من ذلك ؛ مما يرشدنا إلى منهجهم ونظرتهم للحياة والموت، وأنهما عندهم سواء. ومن أصدق الشواهد على هذا الفهم قول طرفة بن العبد:

لَعَمْرُكَ إنَّ المَوْتَ ما أخطَأَ الفَتَى لَكَالطِّوَلِ المُرْخَى وثِنْيَاهُ باليَدِ

فالطِّوَل هو الحبل الذى يطوَّل للدابة فترعى فيه، فتلك صورة واضحة على اتصال والتصاق الحياة بالموت فى ذهن الشاعر الجاهلى. وسذاجة الصورة وعاميتها ترشدان إلى أن عموم هذا الفهم قد طال المجتمع كله، فمهما أطيل للفتى – وانظر إلى دلالة الفتوة – فى عمره، فإن حبائل الموت ممسكةٌ به ؛ إنها ثنائية عكّرت على البعض صفو الحياة، ودفعت البعض الآخر نحو اللهو واللعب والعبث ونيل جميع حظه من الدنيا قبل أن تجره المنايا وتصيبه.

فكما اتصل الموت بالحياة وارتبط به فى ذهنهم وأشعارهم، اتصل الرثاء بالغزل كثيراً، فلم يكن غريباً عنه، ولا مناقضاً له.

لذلك خلت أبيات أبى دواد من التوكيد ؛ لأنها حقائق ووقائع لا تحتاج تأكيداً.

ويبالغ أبو دواد فى إثبات همّه فى مطلع قصيدته، من عدة طرق، حيث أسند الفعل أولاً إلى "التهمام" على سبيل المجاز العقلى لعلاقة السببية ؛ إذ كان الهمُّ هو سبب منع النوم، وقد حقق المجاز عظم هذا الهم حتى

بلغ أن يكون فاعلاً للمنع. والتهمام هو الهم، على وزن تَفْعال الدال على التكثير(١).

وقوله: "ماوىَ" منادى مرخم، أصله: يا ماوية، وهو اسم امرأة، وأصله المرآة، قال الأصمعى: كأنها نسبت إلى الماء، وقيل: الماويةُ البِلَّوْر. وقال الزبيدى: "قال شيخنا: سميت المرأة ماوية تشبيهاً لها بالمرآة فى صفائها"(٢).

وهو اسم دائر على ألسنة الشعراء، فقد ورد فى شعر امرئ القيس، وطرفة، وحاتم الطائى، وجرير، والأخطل، وأبى تمام، والبحترى، وأبى العلاء، وأحمد محرم... وأصل اشتقاق الاسم يدل على الصفاء والرحمة والرفق.

والاعتراض بالنداء بين الفاعل والمفعول فيه مسارعة إلى أنَّ نَأْىَ ماوية ورحيلها هو سبب تهمامه وغمه وعدم نومه، وكأنه يناديها وقد شطت، وهو يعلم أن لا منادَى ؛ لأنه مجرد بث وتنفيس عن كربه وحزنه، ساعده على هذا البث تلك المدتان فى هذا الشطر، بالإضافة إلى المدة الدائمة فى القافية.

كما يفيد الاعتراض بالنداء عظيم مكانة ماوية فى قلب الشاعر، وأنه يفسح لها ولاسمها فى التركيب، كما يفسح لها فى قلبه، فكما ضمها بين جوانحه وأحاطها بشغاف قلبه، يحوطها فى

---

(١) قال الشيخ الصبَّان: "ومذهب البصريين أن التَّفعال بالفتح مصدر فَعَلَ المخفف، جئ كذلك للتكثير. وقال الفراء وجماعة من الكوفيين: مصدر فعَّل المضعف العين، ورجحه المصنف وغيره لكونه للتكثير، وفعل المضعف كذلك ولكونه نظير التفعيل باعتبار الحركات والسكنات والزوائد ومواقعها. وهل هو سماعى أو قياسى؟ قولان." حاشية الصبان على شرح الأشمونى: ٤٦٦/٢.

(٢) تاج العروس: موه. وينظر: الاشتقاق، لابن دريد: ٤٠ – ٤١. وفيه أن اشتقاقها يمكن أن يكون من أويت له، أى رحمته ورفقت له. وينظر: لسان العرب: موه.

التعبير بالفاعل والمفعول اللذين هما أساس بناء الكلام، فهو يختار لها مكاناً مأموناً دافئاً، كما كانت فى قلبه. والترخيم وحذف أداة النداء يصوران شدة كربه وهمه خاصة عند ذكر اسم ماوية، فتتقطع أنفاسه، فيقتصد فى الأسلوب.

وتقديم المفعول "النوم" أضفى على الأسلوب تشويقاً لمعرفة الفاعل.

وقوله: "وجدير بالهم من لا ينام" الواو فيه للاستئناف، والجملة تذييل يجرى مجرى المثل، وهو من أنواع الإطناب فى الكلام، ولذا فإنه يدل على ما سبق إثباته من أن الشاعر يورد المعانى فى أسلوب هادئ رسيس، خلى من أدوات التوكيد الظاهرة، لبُعْد ما بينه وبين قتل مَن يرثيهم، ولذلك طالت المقدمة الغزلية أيضاً بخلافها عند غيره فى الرثاء.

وأرى أن هذا التذييل لم يفد كبير معنى إلا ما سبق، فقد حوى معنى قريباً صيغ فى أسلوب قريب إلى العامية، فليس فيه بديع صنعة، اللهم إلا رد العجز على الصدر الذى حقق للبيت سبكاً وحبكاً، فاشتد اتصال التذييل بالمعنى الأول، وساعد هذا الحبك فى تأكيد فكرة عدم النوم، سيما إذا كان عن طريق ما ألحق بالجناس (النوم، ينام). ويستمر الشاعر مع الهم، فيقول:

مـن يـنم ليلُـهُ فقـد أُعْمِـلُ اللّيـ ـل وذو البَـثِّ سـاهِرٌ مُـستهامُ

يرتقى أبو دواد هنا بإثبات همه، بعد أن قال إن الهم منعه النوم ؛ فيقارن بين حاله الساهر وحال غيره النائم، فقوله: "من ينم ليله فقد أُعمل الليل" أسلوب شرط، حذف منه الجواب، وقوله: "فقد أعمل الليل" دليل عليه، والتقدير: من ينم ليله فقد استراح وذهب عنه الهم، أما أنا فأعمل الليل.

وإسناد النوم إلى الليل مجاز عقلى علاقته الزمانية، يفيد المبالغة فى تحقق النوم، فهو يصور من خلى من الهم فنام، وكأن ليله هو الذى نام، ويدل كذلك على استغراق النوم فى الليل كله، وهذا ما تفيده إضافة الليل إلى الضمير (الهاء) أيضاً، فهو ليل مخصوص.

أما حال أبى دواد "فقد أُعمل الليل" قد: دالة على التحقيق، والتعبير بالمضارع فيه نقل وتصوير للمعنى، وجذب للإحساس بمعاناة الشاعر ؛ لأن العمل هو المهنة والفعل، كما فى اللسان، وإيقاع العمل على الليل مجاز عقلى يدل على عظيم معاناة الشاعر فى طلب النوم، مقارنة بالليل الأول المطاوع لصاحبه حتى كأنه النائم، ولذلك لم يقل هنا: "ليلى" مقارنة بقوله:

"ليله" للدلالة على مطلق الليل وجنسه، وكأنه لدوام سهره وعدم نومه ليس له ليل يضيفه إلى نفسه. ويمكن أن يكون إعمال الليل كناية عن التعنى والجهد النفسى والروحى، مثل إعمال الرأى، ومثل ما يقال: يتعمل فى حاجات المسلمين أى يتعنى ويجتهد(١).

وشرح محققا الأصمعيات قول أبى دواد: "أعمل الليل" بـ "أحث المطى وأسوقها فى الليل."(٢) وليس هذا بمراد، بل المعنى أنه لسهره يعالج الليل لعله ينام، وكأنه فى صراعٍ معه، بخلاف الليل الأول المطيع.

وليس فى المقدمة ولا فى القصيدة وصف لرحلة حتى يكون المعنى ما أثبتاه.

وقوله: "وذو البث ساهر مستهام" تذييل آخر يجرى مجرى المثل، والاستئناف بالواو يقوى جريانه مثلاً.

والبثُّ هو الحالُ والحزن والغم الذى تُفضى به إلى صاحبك، والبث فى الأصل: شدة الحزن والمرض الشديد كأنه من شدته يبثه صاحبه. وأصل البث التفريق(٣).

وقال الزمخشرى فى تفسير قوله تعالى: ﴿قَالَ إِنَّمَا أَشْكُو بَثِّي وَحُزْنِي إِلَى اللَّهِ﴾ يوسف: ٨٦: "البث أصعب الهم الذى لا يصبر عليه صاحبه، فيبثه إلى الناس، أى ينشره."(٤).

وبذلك يثبت لنا أبو دواد دقة صنعته؛ إذ لم يعبر بالهم كما فى البيت الأول، مع أنه على وزن البث؛ ليفيد أن الهم بلغ مبلغاً لا يمكن كتمه، فاضطر إلى بثه ونشره، وهو ما فعله بداية من البيت الثالث وعلى مدى القصيدة.

ويتناسب مع هذا الترقى تلك الكثافة الدلالية فى جانب المسند هنا: "ساهر مستهام" فلمَّا كان البث بهذا المعنى ناسب أن يبالغ فيما يسند إلى صاحبه، فأتبع السَّهر – الذى يكون مع مجرد الهم – بقوله: "مستهام"، فى اللسان: "واستُهيمَ فؤاده فهو مُستَهَامُ الفؤادِ، أى مُذهَبُهُ."(٥) ومستهام من المجاز عند الزمخشرى فى أساس البلاغة، بالنظر إلى الأصل من هام فى

(١) ينظر: أساس البلاغة: ١٤٢/٢.
(٢) الأصمعيات: ١٨٥.
(٣) اللسان: بثث.
(٤) الكشاف: ٣١٩/٣. وينظر: الفروق اللغوية: ٢٢١.
(٥) اللسان: هيم.

البَرِّيَّة. وهامت الإبل على وجوهها، ورمل هَيَامٌ: لا يتماسك... ومن المجاز: هو هائم بفلانة ومستهام، وقد هام بها، وتهيَّمتُه، وبه هُيام، وهو الجنون من العشق(١).

فنقل المعنى من الماديات وهو هامت الناقة على وجهها لرعى ؛ إلى المعنويات وهو الجنون من العشق، وذهاب اللب، وشاع ذلك الاستعمال حتى عُدَّ حقيقة ؛ لكن أصله يظل مؤثراً فى الدلالة، فقد يشتد هيام من أضناه العشق فأذهب فؤاده، حتى تراه يهيم على وجهه فى الأرض حقاً، ترى صورة ذلك فى شعر كثير وجميل وأضرابهما، وبذلك يمكن أن نبقى على المجاز فى الكلمة ؛ لأنه قرب المعنى المعنوى فى صورة حسية، ويكون استعارة تبعية، ولم نجعلها مكنية لأن المقام يتطلب النظر إلى الفعل والحدث والتركيز عليه، وهو حركة الهيمان.

وينتقل الشاعر إلى البث، وذكر أسباب هيمانه بعد أن نأت ماوية، فأضاعت مأواه، فهام على وجهه، فبدأ المشهد بالظعائن التى هيَّمته، وهذا من معجز الصنعة وبديعها وخفىِّ ألطافها ؛ أن يتصل معنى "مستهام" – بما قررته فيه من مراعاة صورة الحركة الحسية فى أصل الدلالة مع مراعاة ما نقلت إليه من حركة ذهنية متمثلة فى ذهاب العقل وهيمانه – بحركة الظعائن المرتحلة، والتى هى سبب ذلك الهُيام:

هـل تـرى مـن ظعـائنٍ بـاكراتٍ كالعـــدولِيِّ سَـــيْرُهُنَّ انقحـــامُ
واكنـاتٍ يَقْضَمْنَ من قضب الضر م ويُـــشْفَى بِـــدَلِّهِنَّ الهُيـــامُ

بدأ أبو دواد بثَّه بهذا الاستفهام الذى يعكس ولهه وهيامه وتوزعه، إن الظعائن قد رحلت ونأت وفيها ماوية، فكيف يسأل غيره عن رؤيتها ؛ فالاستفهام خرج إلى معنى النفى، لكن تبقى آثار دلالات الاستفهام ترشح على الأسلوب والمقام معانى الشغف والطلب والتعلق.

وقد جرى هذا الاستفهام فى الشعر من بعد أبى دواد، بعد أن زيد فيه جملة "تبصَّر خليلى"، قال الزمخشرى عن قول زهير:

تبصر خليلى هل ترى من ظعائنٍ تَحَمَّلْنَ بالعليـاءِ مـن فـوقِ جُـرْثُمِ

(١) ينظر: أساس البلاغة: ٥٥٧/٢.

: "وهذا المصراع – أى الأول – من المصاريع التى تداولها الشعراء وتواردوها حتى جرى مجرى الكلمات المفردة والجمل التى لكل واحد أن يدخلها فى كلامه. فلم ينسب مورده فى شعره إلى السرقة"(١).

ونرى ذلك المصراع أيضاً فى شعر امرئ القيس، النابغة الجعدى، المرقش الأصغر، عبيد بن الأبرص، بشر بن أبى خازم، الراعى النميرى، تميم بن مقبل، سحيم عبد بنى الحسحاس، طفيل الغنوى، كعب بن زهير، وغيرهم. ويفاد من ذلك أمور هى:

أ) أن كثيراً من شعراء الجاهلية يتخذ الغزل تقليداً فنياً راسخاً وواجباً لابد منه فى مطالع القصائد، وأعظم دليل على ذلك فِعْلُ زهير، الذى كان يتأله ويتعفف فى شعره، كما قال ابن قتيبة(٢).

ب) أن عبارة ابن رشيق السابقة من أن أبى دواد كان فحلاً قديماً، وكان امرؤ القيس يتوكأ عليه ؛ صادقة، وأن امرأ القيس تأثر به حتى فى التراكيب الجاهزة، ثم شاعت فى الشعراء، ومنها المصراع الذى معنا.

ج) أن تداول تراكيب معينة بين الشعراء فى حاجة إلى دراسة خاصة ؛ إذ أننى أرى أن هذا التعبير "هل ترى من ظعائن" قد شاع فى الدلالة على الوله وشدة الهيام حتى سُئل عن المحال، قال الزوزنى فى شرح بيت زهير: " يريد أن الوجد برَّح به، والصبابة ألحت عليه، حتى ظن المحال لفرط ولهه ؛ لأن كونهن بحيث يراهن بعد مضى عشرين سنة محال"(٣).

والشعراء يثبتون فى ذات البيت دلائل هذه الإحالة، مثل ذكر الزمن الذى ارتحلت فيه الظعائن، مما يعسر معه رؤيتها، كما هنا فى بيت أبى دواد من قوله: "باكرات"، وكما فى قول النابغة الجعدى(٤):

تبصَّر خليلى هل ترى من ظعائنٍ خَرَجْنَ بنصفِ الليل من أسود الدم

(١) مقامات الزمخشرى: ١١٠.
(٢) يراجع: الشعر والشعراء: ١/١٣٩.
(٣) شرح المعلقات السبع: ١٣٦.
(٤) تاج العروس: سود.

فذكر نصف الليل، وجبلاً اسمه أسود الدم، إشارة إلى صعوبة الرؤية فى الزمان والمكان.

أو يقتصر الشاعر على ذكر أماكن جازتها الظعائن، مما يدل على نأيها، مثل قول امرئ القيس(١):

تبصَّر خليلى هل ترى من ظعائنٍ سوالكَ نقباً بين حَزْمَى شَعَبْعَبِ
عَلَوْنَ بأنطاكيَّة فوق عقمةٍ كجِرمةِ نخلٍ أو كجنةِ يَثْرِبِ
ولله علينا مَنْ رأى مِنْ تفرُّقٍ أشَتَّ وأنأى مِن فراقِ المحصَّبِ

فذكر الأماكن، ثم صرح بالنأى.

و"من" من قول أبى دواد: "من ظعائن" إما زائدة للتوكيد أو للتبعيض، كما قيل فى بيت زهير(٢). وهى من الإشارات الدقيقة التى تدل على هدوء أبى دواد ودقة صنعته. و"باكرات" صفة للظعائن تدل على بكور الرحيل.

ثم شبه الظعائن فى حركتها وخفتها بالعدولى، وهى سفن منسوبة إلى قرية بالبحرين. ويمكن أن يكون وجه الشبه هو القدم والضخامة، تمثلاً بقول ابن الأعرابى فى بيت طرفة:

عدولية أو من سفين ابن نبتل يحور بها الملاح ويهتدى

قال: "نسبها إلى ضخمٍ وقدمٍ، يقول: هى قديمة أو ضخمة... وقال الأزهرى: والقول فى العدولى ما قاله الأصمعى: شجر عَدَوْلىٌّ: قديم، واحدته: عدوليّة.

قال أبو حنيفة: العَدَوْلىُّ: القديم من كل شيء. وعن الليث: المعتدلة من النوق الحسنة المثقفة الأعضاء بعضها ببعض"(٣).

واعتبار القدم والنجابة يفيد فى التناسب مع معانى الرثاء التى دار كثير منها حول معنى عظم هؤلاء القوم وكرامة أرومتهم.

ويمكن أن يأتلف معنى حسن الأعضاء وتثقيفها واعتدالها، مع معنى الضخم والقدم، فلا يتعارضان ؛ لأن معنى الانقحام الآتى تزيد الضخامة فى تعقله.

فقوله: "سيرهن انقحام" جملة منفصلة لكمال الاتصال مع جملة التشبيه؛ لأنها بيان لها، والانقحام: من قَحَمَ الرجلُ فى الأمر قحوماً واقتحم وانقحم: رمى بنفسه فيه من غير روية.

---

(١) ديوان امرئ القيس:

(٢) شرح المعلقات التسع، المنسوب لأبى عمرو الشيبانى: ١٨٦، شرح القصائد العشر، للتبريزى: ١٠٦ – ١٠٧.

(٣) اللسان: عدل.

والإقحام: الإرسال فى عجلة، ويقال: تقحَّمتْ بفلانٍ دابتُه، وذلك إذا نَدَّتْ به فلم يضبط رأسها وربما طوَّحتْ به فى وهدةٍ أو وَقَصَتْ به(١).

ففى المادة دلالة على السرعة والقوة.

وإدخال نون النسوة على "سيرهن" لمراعاة معنى النساء فى الظعن، والظعائن كما قال ابن كيسان: "من الأسماء التى وضعت على شيئين إذا فارق أحدهما صاحبه لم يقع له ذلك الاسم ؛ لا يقال للمرأة ظعينة حتى تكون فى الهودج، ولا يقال للهوادج ظعينة حتى تكون فيه المرأة"(٢).

فالظعينة المرأة والجمل(٣).

فأسند أبو دواد السير هنا إلى النساء على الرغم من كونه للإبل لأن ذهنه وقلبه متعلقان بماوية، ولذلك أتى بالأفعال فى صيغة المضارع (ترى، يقضمن، يشفى، يكتبين، يصنَّ، تراهنَّ، ينالهنَّ) فهو يعرض الأحداث كأنها منظورة، لم تحدث فى الماضى، لأنها ما تزال فى مخيلته، بل لمَّا تفارق تلك الأحداث مقلتيه.

وقوله: "واكناتٍ" حال من الظعائن، وهو من الوَكْن وهو عش الطائر، واستعاره عمرو بن شأس للنساء، فقال:

ومن ظُعُنٍ كالدَّوْمِ أشرف فَوْقَها ظباءُ السُّلِيِّ واكناتٍ على الخَمْلِ

أى جالسات على الطنافس التى وُطِّئت بها الهوادج. والسلى اسم موضع، والدوم شجر المُقل وهى ضخام، والتوكُّنُ: حسن الاتكاء فى المجلس، والواكن: الجالس، قال الممزق العبدى:

وهُـنَّ علـى الرَّجـائزِ واكنـاتٌ طويلاتُ الذوائبِ والقرونِ(٤)

وفى الكلمة عند أبى دواد كناية عن الاطمئنان فى الجلسة، وعدم اضطراب النساء فى الهودج على الرغم من سير الإبل السريع القوى الذى يتقحم، وهذا أشبه بالاحتراس.

---

(١) اللسان: قحم.

(٢) شرح القصائد العشر، للتبريزى: ١٠٦.

(٣) ينظر: العين، للخليل بن أحمد: ٨٨/٢.

(٤) اللسان: وكن. والرجائز فى بيت الممزق جمع الرِّجازة وهى ما عُدل به ميل الحِمل والهودج. وفى التهذيب: هو شيء من وسادة وأدم إذا مال أحد الشقين وضع فى الشق الآخر ليستوى. والرجائز مراكب أصغر من الهوادج. اللسان: رجز.

وقوله: "يقضمن من قضب الضرم" حال أخرى أكدت معنى الاطمئنان السابق، وزادته بياناً، وهو كذلك كناية عن الاطمئنان والدعة والهدوء، فهؤلاء النسوة فى الهوادج يتناولن أكل نبت طيب الريح حلو المذاق فى لين ورفق وتؤدة تنبئ عن اطمئنانهن؛ إذ القَضْم هو الأكل بأطراف الأسنان، ويقال: يُبْلَغُ الخَضْمُ بالقَضْمِ، بمعنى أن الشبعة قد تُبلغ بالأكل بأطراف الفم، ومعناه: أن الغاية البعيدة قد تدرك بالرفق. والضرم: شجر طيب الريح، وكذلك دخانه طيب، وله ورد أبيض صغير كثير العسل(١).

فهن يأكلن فى اطمئنان وغير عجل ؛ لأنهن على يقين من إدراك غايتهن. وتلك الحال المطمئنة الواثقة تفضى إلى معنى الدلّ ؛ لذلك قال أبو دواد بعد ذلك مباشرة: "ويُشْفَى بدلهن الهيام"، ومما يدل على كون هذا المعنى مترتباً عن المعنيين السابقين، صحة وإمكان وضع الفاء موضع الواو، فيقال: "فيشفى..."، وعلى ذلك تكون الواو للاستئناف، لا للعطف ؛ لأن الشاعر أراد أن يبرزهذا المعنى ؛ لأنه معنى مبالغ فيه ولأنه من أهل الهيام الذين يطلبون الشفاء بهذا الدلال، وليست الواو للحال ؛ لأن الجملة فعلية فعلها مضارع مثبت، وهو مما لم يكد يجئ بالواو حالاً، كما قال الإمام عبد القاهر، لكنه أول ما جاء من ذلك بالواو بأنه حكاية حال، ويبين ذلك أن الفاء تجئ مكان الواو فى مثل هذا(٢). وعلى الرغم مما قاله الإمام فإن الواو مع هذه الجملة تفيد أن أبا دواد استأنف بها خبراً جديداً، لم يقصد ضمه إلى الفعل الأول، وإن كانت فى معنى الحال ؛ إلا أنه أراد أن يجلى هذا المعنى للطفه ومكان المبالغة فيه.

ودَلُّ المرأة ودلالُها تدللها على زوجها، وذلك أن تريه جراءة عليه فى تغنُّج وتشكُّل كأنها تخالفه وليس بها خلاف. وقيل: الدلال للمرأة، والدَّلُّ حسن الحديث وحسن المزح والهيئة(٣).

والهيام: الجنون من العشق. وهو جنون يأخذ البعير حتى يهلك، والهائم المتحير والذاهب على وجهه عشقاً(٤).

وإسناد الفعل "يشفى" إلى المصدر "الهُيام" فيه مبالغة، وبيان عظيم أثر هذا الدل فى الشفاء لمن أصابه هيام من الحب والعشق، وبذلك يكون الأسلوب مجازاً عقلياً علاقته المصدرية،

(١) يراجع: لسان العرب: قضم، ضرم.
(٢) ينظر: دلائل الإعجاز: ٢٠٤ – ٢٠٧.
(٣) ينظر: اللسان: دلل.
(٤) ينظر: اللسان: هيم.

تناسبت فيه المبالغة مع إرادة إبراز الشاعر هذا المعنى بإدخال الواو على جملته وعدم ضمه إلى الأحوال السابقة فى اللفظ.

وهذا المعنى ناظر ومطل إلى ما فى البيتين الأول والثانى اللذين دارا على إثبات الشاعر همه وأرقه وسهره وكونه "مستهام" أى ذاهب اللب، فهو يشير إلى أن شفاء هيامه هى ماوية التى رحلت مع الظعائن.

وفى قوله: "يقضمن من قضب الضرم" ثقلٌ ناتج من تكرار الضاد فى الكلمات الثلاثة المتتابعة، وزاد الثقل اجتماع القاف مع الضاد فى اثنتين منها، وهو عيبٌ يخل بالفصاحة ؛ إلا إذا اعتبرنا ثقل النطق موحياً بعظيم اطمئنان النساء فى الهوادج، وثقل الأكل المناسب لمعنى القضم وهيئة الدلّ. ولكن تكرار الضاد – على الرغم من ذلك – بما فيها من فخامة وثقل وامتلاء الفم حين النطق بها – لا يتلاءم مع رقة البيت لفظاً ومعنى وصوتاً. ويعترض أبو دواد أوصاف النساء فى الهودج، فيذكر أثر ذلك عليه، فيقول:

وسـبتنى بنـاتُ نخلـة لـو كنـ ـتُ قريبـا ألَـمَّ بـى إلمـامُ

الواو للاستئناف، والبيت كله اعتراض بين الأوصاف التى يرسمها للنساء، لبيان أثر ذلك فيه، فقرر أن بنات نخلة اللائى رحلن فى تلك الظعائن قد سبين قلبه، فصار أسيراً لديهن، قال الزمخشرى: "ومن المجاز: هن يسبين القلوب"(١) وفى اللسان: "والسَّبْيُ يقع على النساء خاصة، إما لأنهن يسبين الأفئدة، وإما لأنهن يُسبَيْنَ فيُمْلَكن، ولا يقال ذلك للرجال"(٢) ومع ذلك رضى أبو دواد هذا اللفظ، للدلالة على بلوغه فى الضعف أمام جمالهن مبلغاً أوقعه سَبِيّاً لهنَّ.

فشبه البنات بصائد أو محارب ثم حذفه ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو قوله: "سبتنى" على سبيل الاستعارة المكنية، وإسناد هذا اللازم للمشبه استعارة تخييلية، هى قرينة المكنية. وهما استعارتان ترتقيان بالتشخيص الذى التزمه الشاعر فى رسم صورة الظعائن، فهو يجسم كل عناصر الصورة حتى مشاعر الحب والعشق، صورها أسراً وسبياً.

(١) أساس البلاغة: ٤٢١/١.
(٢) اللسان: سبى.

وقوله: "لو كنت قريباً ألم بى إلمام" معناه أنه لو كان قريباً من هذه الظعائن حين رحيلها لأصابه الجنون، أو ألمت به نازلة ومصيبة[١]، والمعنى الأول أولى ؛ لأنه مشتهر فى غرض الغزل ومعانى العشق.

وتنكير "إلمام" كساه أبهة وفخامة وتهويلاً، وزاد ذلك كونه من جنس الفعل "ألم"، والأسلوب من المبالغة ؛ لأن فيه ادعاء ببلوغ وصف أثر النساء حدّاً مستبعداً فى الشدة، وفائدة المبالغة أنها حققت معنى جُعل مندوحةً للشاعر فى قوله السابق: "وسبتنى..." ؛ إذ عُلم أن السَّبْى لا يكون إلا للنساء، فكانت الصورة والفعل واللفظ مواضع نُكْرٍ ؛ فأتت المبالغة كى تزيل هذا النكر، وهذا قول الخطيب فى فائدة المبالغة وغرضها: "لئلا يُظن أنه غير متناه فى الشدة أو الضعف"[٢].

واستئناف هذه الجملة بدون الواو، وعدم اقتران جواب "لو" بلام التسويف ؛ مع أن الأكثر فى جواب "لو" إذا كان ماضياً مثبتاً، أن يقترن باللام[٣]، لأن إسقاطها يدل على تعجيل وقوع الجواب وعدم تراخيه، فهو يعقبه بلا مهلة[٤]، أقول إن الاستئناف بدون الواو، وعدم اقتران جواب "لو" باللام – بمراعاة دلالته على التعجيل – قد صوَّرا حالة أبى دواد المتحفزة العاجلة فى تقرير معنى السبى وما فيه من مبالغة، فلا يُنْكَرُ ذلك عليه.

يَكتبِينَ اليَنْجُوجَ فى كَبَّةِ المشـ ـتَى وَبُلْـهٌ أحلامُهـنَّ وِسـامُ

يستمر أبو دواد فى ذكر حال هؤلاء النسوة، ويستحضر بالأفعال المضارعة فى الأبيات تلك الحال الناعمة الرغدة الهنيئة، المفعمة بألوان الجمال وصنوف الحسن، فاكتملت عناصر الصورة الكلية فى الأبيات من ذكر الوقت (باكرات)، وذكر المكان (نخلة)، (برد، فليج، سنام)، وصفة السير، وهيئة الجلوس، ونعت الروائح، وبيان جمالهن وتشبيههن بالشمس والغزلان، بل تعدى ذلك الوصف الحسى إلى الوصف المعنوى من الدلال، والعفة والصلاح والبعد عن الريب والغفلة عن الشر والخَنَى والخِبِّ.

---

(١) لأن الإلمام هنا يحتمل أن يكون بمعنى النزول، فيقال: ألم به أى نزل به، والمُلمة: النازلة الشديدة من شدائد الدهر ونوازله. وإما أن يكون اللمم وهو الطائف من الجن والمس والجنون. ينظر: اللسان: لمم، أساس البلاغة: ٢/٣٥٥.

(٢) الإيضاح: ٦/٦٠.

(٣) ينظر: أوضح المسالك: ٤/٢٠٨.

(٤) ينظر: أساليب النفى فى القرآن، د/ أحمد البقرى: ٢٠١.

فقوله: "يكتبين الينجوج" حال أخرى من الظعائن، والمعنى يتبخرن بالعود فى كبة المشتى، أى فى شدة الشتاء ودفعته، ولعل ذلك كناية عن حرص هؤلاء النسوة على التطيُّب والتبخُّر حتى فى وقت الشدة، فقد تكون شدة الشتاء وما ينتج عنه من أضرار كالسيول ونحوها مما يُلهى الناس عن مثل هذه الأمور من التزين والتطيب، وقد تستتبع تلك الكناية كناية أخرى عن كونهن مترفات مخدومات ولهن ما يكفيهن شئون الحياة، فلا ينهضن من مجالسهن لدفع ضررٍ نزل.

وعطف على ذلك قوله: "وبلةٌ أحلامُهنَّ" والوصل للتوسط بين الكمالين ووجود الجامع المصحح للعطف. والمراد بقوله "بُلْةٌ" أنهن غافلات عن الشر، ولا يعلمن الريب ؛ لطبعهن على الخير، والبلهاء من النساء الكريمة المزيرة الغريرة المغفلة. والعرب تمدح المرأة بالبله(١).
وهذا المعنى مناسب للكناية السابقة، والتقدير فيه "أحلامهن بُلْةٌ" فقدم الصفة إبرازاً لها، واسمية الجملة تدل على ثباتهن على هذا الخلق ودوامهن على هذا الطبع، فلا يتحولن عنه، مهما كانت النوازل.

وقوله: "وسام" حذف منه المسند إليه، والتقدير: "هُنَّ وسام"، وحذف المسند إليه والإبقاء على المسند فى قافية البيت ونهايته وفصل هذه الجملة مما ضاعف من تعقُّل معنى الوسامة وتأكُّدها. ويمكن أن يكون الفصل لكمال الاتصال لتنزل قوله: "وسام" منزلة بدل الاشتمال من قوله: "بلةٌ أحلامهن" ؛ مما يدل على أن الوسامة تشمل جميع أوصافهن، فأى وصف فيهن ينتهى بك إلى معنى الوسامة. والوسيمُ هو الثابت الحسن كأنه قد وُسِمَ، والمرأة وسيمة، والوسامة الحُسْنُ الوَضيءُ الثابت(٢).

ويَصُنَّ الوُجوهَ فى الميسنانِيِّ كما صان قرن شمس غمامُ

(١) مثل: فلربَّ مثلك فى النساء غريرةٍ بلهاءً قد منعتُها بطلاق
وقول الآخر: ولقد لهوت بطفلةٍ ميَّالةٍ بلهاء تطلعنى على أسرارها
قال فى اللسان: "أراد أنها غِرٌّ لا دهاء لها، فهى تخبرنى بأسرارها، ولا تفطُن لما فى ذلك عليها."
ينظر: الأضداد، لأبى بكر الأنبارى: ٣٣٣ – ٣٣٤، اللسان: بله.
(٢) اللسان: رسم.

هذا وصل بجملة أحوال النساء ووصف جمالهن، فالوصل للتوسط بين الكمالين، لاتفاق الجملتين "يكتبين" و "يصن" فى الخبرية لفظاً ومعنى، وقد اتفقتا فى المسند إليه، مما اقتضى الوصل.

فشبه صونهن وجوههن بثياب تنسج ببلدة ميسان(١)، بصون الغمام شعاع الشمس أول طلوعها، والوجه الصون والحفظ والستر فى كل.

وهذا المعنى ملائم لفكرة الثبات على الأخلاق الحسنة، وحرف الجر "فى" يدل على المبالغة فى الصون والتستر، وهو مما تمدح به المرأة، قال أمية بن أبى عائذ الهذلى(٢):

أبلغ إياساً أنَّ عِرْضَ ابن أختكمْ رِداؤُكَ فاصْطَنْ حُسْنَهُ أو تَبَذَّلِ

والتشبيه هنا مركب، من القسم الذى يصح فيه تشبيه كل جزء من أجزاء أحد طرفيه بما يقابله من أجزاء الطرف الآخر، غير أن الحال تتغير، كما يقول الخطيب(٣).

فقرن الشمس يقابل الوجوه، والغمام يقابل الميسانى، فيفاد أن وجوههن مشرقة كضياء الشمس ؛ لكن اعتبار التركيب فى التشبيه يعكس تلك "الهيئة التى تملأ القلوب سروراً وعجباً."(٤) وعناية الشاعر بذكر نوع الثياب أو مكان صُنعه وأنه ضرب من الثياب الجياد وتعريفه باللام، دليل آخر على الترف والتنعم.

وتَـراهنَّ فـى الهَـوادج كـالغز لانِ مـا إن ينـالُهُنَّ الـسَّهامُ

البيت موصول بما قبله للتوسط بين الكمالين ؛ لأنه من جملة أوصاف النساء. وقوله: "تراهن" استمرار فى استخدام المضارع الذى ينقل الأحداث من الماضى فيجعلها واقعاً مشهوداً. وخطاب الغير هنا إشراك للمجتمع القبلى ولفت له، فالخطاب هنا رمز للجماعة التى ينتمى إليها الشاعر(٥). وقد اعتمد الشاعر على الخطاب لأنه مقطع مهم من مقاطع المعانى، وكأن الصفات السابقة للنساء كانت صفات عامة تنسحب عليهن فى حال الظعن والإقامة، لكن

(١) قال ياقوت الحموى فى ميسان: "هو اسم كورة واسعة كثيرة القرى والنخل بين البصرة وواسط، قصبتها ميسان." معجم البلدان: ٢٤٢/٥. وقال البكرى: "وميسنان موضع ينسب إليه ضرب من الثياب الجياد." قال أبو دواد: "ويصن الوجوه فى الميسانى..." معجم ما استعجم: ١٢٨٣/٤.
(٢) اللسان: صون.
(٣) ينظر: الإيضاح: ٨٥/٤ – ٨٦.
(٤) الإيضاح: ٨٦/٤.
(٥) ينظر: شعرنا القديم والنقد الجديد: ٢٣٠.

الـصفات التـى تتبـع قولـه: "وتـراهن" خاصـة بوجـودهن فـى الهـوادج، ففـصل الخطـاب بـين المقطعين، فصلاً لفظياً ومعنوياً ونفسياً ؛ لأن فى ذات الدلالة وصوت الراء ومدة الألف والنون وتشديدها مثيراتٍ للمخاطب إلـى أن المعنـى يتجـه وجهـة أخرى. ومـن دقـة الـصنعة فـى هـذا الخطاب وغرضـه أنـه جـاء وقد قاربت المقدمـة علـى الانتهاء، مما يمهِّد بـه لمعنـى آخر يجب جذب الأذهان إليه.

وقد شبه الشاعر النساء هنا بالغزلان فى الجمال والأنس، وقولـه: "ما إن ينـالهن السَّهام" جملـة مفصولة لكمال الاتصال ؛ لأنها بمنزلـة التوكيد المعنوى لجملة التشبيه، وهـى كذلك إيغال فـى المعنـى لتحقيـق التـشبيه، "أى بيـان أن وجـه الـشبه تحقـق فيمـا بـين المـشبهين لا اخـتلال فيـه بالنسبة لأحدهما دون الآخر."[١].

فعدم إصابة الغزلان بالضمر والذبول وتغير اللون دليل على ثبات الجمال والحسن، وهى دلالـة تعود بالضرورة على المشبه (النساء) ؛ فكذلك النساء ثابتات على الحسن.

نَخَـلاتٌ مـن نَخْـلِ بَيْـسَانَ أَيْنَعْـ ـــنَ جميعـــاً ونبـــتُهُنَّ تُـــؤامُ

قولـه: "نخـلاتٌ" خبـر مبتدأ محـذوف، أى: "هـن نخـلات" وفيـه تركيـز للأضـواء علـى المـسند، و"نخـلات" جمـع نخلـة، فهـو يـشبه الظعـائن بالنخـل، والمـراد الهـوادج ؛ لأن النـساء لا يـشبهن بالنخيل وإنما تشبه بها الإبل التى عليها الأحمال، كما قال الخليل بن أحمد فى قول الفرزدق:

تبـين خليلـى هل تـرى مـن ظعـائنٍ لميَّـةَ أمثـالَ النخيـلِ المخـاوفِ[٢]

و"بيسان" موضع بالأردن يوصف بكثرة النخل، واحتجوا على ذلك بهذا البيت[٣].
وبيان أن النخلات المشبه بها من نخل بيسان خاصة وتقييدها بذلك، ثم وصف هذا النخل بأنه قد نَضِج وأدرك كله، ليس هذا فحسب، بل كانت صفة نُضجه من التمام والكمال أن نبته تؤام – وتؤام يُستعار فى جمع المزدوجات كما فى اللسان، واستشهد بهذا البيت[٤] كنايةً عن الكثرة، فهذه القيود جميعاً تدخل فى تصور وجه الشبه بين الظعائن والنخلات، من الكثرة والعظمة والطول والضخامة والجمال والأبهة.

(١) مواهب الفتاح: ٢٢٢/٣.
(٢) العين: ٨٨/٢.
(٣) ينظر: معجم البلدان: ٥٢٧/١.
(٤) ينظر: اللسان: توم.

وتــدلت علـــى مناهـــل بـــردٍ وفُلَـــيْجٌ مِـــنْ دونِهـــا وسَـــنَامُ

هذه نهاية رحلة الظعائن، وهى تشبه نهاية كثير من المراثى التى يدعو فيها الشعراء للقبور بالسقيا.

والتدلى هو النزول من علو إلى استفال، وكأن العلو هى صورة النخيل السابقة، وكأن الظعائن التى تشبه النخل العالى حطت فى تلك المناهل والمواضع. و"برد" قبيلة من إياد. و"فليج" واد يصب فى فلج بين البصرة وضرية وعليه يسلك من يريد اليمامة. و"سنام" جبل لبنى دارم بين البصرة واليمامة.

قال ياقوت: "وقد كانت منازل إياد بأطراف العراق، وفليج وسنام بين العراق واليمامة، فلذلك قال أبو دواد: وفليج من دونها وسنام"(١).

فهذا الوصف كناية عن نزول تلك الظعائن فى مواضع تعمر بالمياه والأودية. وبذلك تختم صورة الظعائن ومعانى الغزل التى اشتملت عليها المقدمة، بعد أن أتى أبو دواد على جميع عناصر تلك الصورة.

والمقدمة فيها من الشجن والحزن على مفارقة ماوية ورحيل الظعائن، ما يلائم عاطفة الرثاء الحزينة الباكية، فالغزل الوارد هنا من قبيل ما يُستفتح به الشعر لجذب الانتباه وأسر القلوب، فلا يتعدى ذلك إلى التدله والانبساط فى ذكر المحاسن، ذلك الانبساط الذى يثير الغرائز، فالنساء هنا مصونات كريمات عفيفات يصن الوجوه، فما بالك بغير الوجوه، إن وصف أبى دواد للنساء اقتصر على الدلال، والاطمئنان فى الجلسة، وصفة الأكل – وكل ذلك منبئ عن الترف والنعيم – وطيب الرائحة، وغفلتهن عن الشر والخنى، والوسامة، والتستُّر، والجمال كالغزلان.

ثم إن القصيدة أتت بعد زمن من موت من يرثيهم أبو دواد، مما مكَّن له الغزل. وإذا قلنا إن الجو العام فى المقدمة والعاطفة السائدة عليها هى الأسى والحزن على رحيل الظعائن، مما تناسب مع عاطفة الرثاء ؛ فإن ثمة معان أخرى جزئية تطل على معانى الرثاء هنا، قد يظهر بعضها وقد يدق البعض من دقة الصنعة ولطف الحِسِّ.

(١) معجم البلدان: ٥٢٨/١. وقال فى موضع آخر: "وفليج من العيون التى يجتمع فيها فيوض أودية المدينة وهى العقيق وقناة بطحان." معجم البلدان: ٢٧٦/٤.

فقد فقد الظعائن وصاحبته ماوية، كما قال فى أول الرثاء:

لا أَعُـدُّ الإقتـارَ عُـدْماً ولكـنْ فَقْـدُ مـن قَـدْ رُزئتـهُ الإعـدامُ

وجمع "الظعائن" واصطحاب هذا الجمع فى المقدمة كلها: "باكرات، سيرهن، واكنات، يقضمن، بدلهنّ، يكتبين، بله أحلامهن، وسام، يصن الوجوه، تراهن، الهودج، كالغزلان، نخلات، أينعن، نبتهن، تؤام"، مما يتناسب مع الجموع التى فقدها من قبيلته شباباً وكهولاً:

مـن رجـالٍ مـن الأقـاربِ فـادوا مـن حَـذَاقِ هُـمُ الـرؤوسُ العِظـامُ
وشـــبابٌ كـــأنهمْ أُسْـــدُ غيـــلٍ خالطـتْ فَـرْطَ حَـدِّهِمْ أحـــلامُ
وكهـــولٌ بَنَـــى لهـــم أَوَّلُـــوهُمْ مَـــأثُراتٍ يَهابُهـــا الأقـــوامُ

فلم يقرن الجميع فى لفظ واحد، بل فرق ذكر الرجال والشباب والكهول، كل ذلك بصيغة الجمع أيضاً، مما بيّن عِظم الخطب وفداحة النازلة والفقد. وكما انتشرت صيغة الجمع فى المقدمة – لهذا الغرض – انتشرت كذلك فى أبيات الرثاء: "رجال، فادوا، هم الرؤوس العظام، فهم، ورجال، أبوهم، بيض الوجوه، جسام، وشباب، أسد، حدهم، أحلام، وكهول، لهم، أولوهم، مأثرات، الأقوام، عليهم، فلهم، هام، إثرهم، وذكرهم".

ومن المعانى الفرعية التى تصل الرثاء بالمقدمة الغزلية هى تلك الصفات والأخلاق التى ذكرها أبو دواد للظعائن فى المقدمة وللمرثيين فى الرثاء ؛ من ذلك مثلاً وصفه هؤلاء الرجال بالرؤوس العظام، مما يتناسب مع وصف الظعائن بالنخلات. ومن ذلك وصفهم بأنهم "أناة للملائمين"، فهو يطل على وصف "واكنات يقضمن...". أما قوله: "وعرام إذا يراد العرام" وما فيه من معنى الشدة ؛ فيتناسب مع معنى سبيهن له، وكما جمع بين أناة وعرام الرجال لاختلاف المتعلق، جمع بين إثبات دل الظعائن وقدرتهن على السبى والأسر المسبَّبيْن عن الصيد أو الحرب.

وقوله: "ورجال أبوهم وأبى عمروٌ وكعبٌ" إثبات لكرامة الأصل وعتق الأرومة، وكل حديثه عن هؤلاء النساء يثبت لهن ذلك، كما سبق تفصيله.

وقوله: "بيض الوجوه" يرتد إلى قوله فى المقدمة: "كما صان قرن شمس غمام". وقوله: "جسام" فيه معنى "نخلات" ودلالته. و"أسد غيل" – والغيل هى الأجمة أى الشجر الكثير الملتف – فيه استشراف لنخل بيسان الكثير.

وهو يثبت للشباب فرط الحدة والقوة والغضب، تلاؤماً مع طبائع مرحلة الشباب، لكنه يقرر أنه قد شاب تلك الحدة أحلام، وقد أثبت الأحلام أيضاً لتلك النسوة لكنها الأحلام التى تناسبهن "بُلْهٌ أحلامهنَّ" وتضيف إلى جمالهن ودلالهن.

أما قوله فى ختام الرثاء:

وكــذاكم مــصيرُ كــلِّ أنــاسٍ سـوف، حقــاً تُبلــيهمُ الأيــامُ
فعلــى إثــرهم تــساقَطُ نفــسى حــسراتٍ وذكــرهمْ لــى سَــقامُ

ففيه استلهام فكرة المقدمة الرئيسة من معنى الرحيل وعدم القرار، وهو ما أَرَّقَ الشاعر الجاهلى، بل الإنسان الجاهلى عموماً، فذكر المصير، والبِلى فى ختام الرثاء يؤكد اتصال المقدمة بالغرض اتصالاً وثيقاً، وأن الغزل فى المقدمة لم يكن إلا رمزاً لتجلية موقف الشاعر من الحياة والموت ونظرته إلى فكرة الوجود الإنسانى، وإن كان ذلك فى مظهر قشيب أنيق، يلبس ثوب الغزل الرقيق، لكنه يضم بين الحشايا حزن دفين وألم عميق من رؤية النهاية المفجعة لكل ما هو جميل، سواء كان هذا الجمال فى عالم النساء وما لهن من مظاهر حسن وفتنة، أو كان فى عالم الرجال والشباب والكهول فى باب البطولة والنجدة والكرامة، فلن تدع المنون حيّاً.

المبحـث الخامـس

بلاغة الصَّنعة فى مقدمة ربيعة بن الجَحدر اللِّحيانى

قال ربيعة بن الجَحدر اللحيانى فى مقدمة رثائه أثيلة بن المتنخل الطابخي، وكان معه حين قتل، ففر عنه، فقتلته بنو سعد بن فهم بن عمرو(١):

أنـــى تَـــسَدَّى طيـــفُ أُمِّ مُـــسافعٍ ... وقد نام يا ابنَ القومِ مَنْ هو نـاعِسُ
فباتتْ هُدوءَ الليلِ عندى قرينتـى ... كلانـــا عليـــه ثوبُهـــا فهـــو لابـــسُ
إذا ذُقْتَ فاها قلتَ شوبةُ شـائبٍ ... مُعَتَّقَـــةٌ ممـــا تَـــشُوبُ الجَـــوارسُ
بـصوبِ حَبِـيٍّ تحـتَ أفنـانِ سِـدْرةٍ ... بِـــأبْطَحَ تَـــسْقِيهِ شِـــعَابٌ جَـــوالسُ

اعتمد الشاعر فى مقدمته على ذكر الطيف الذى أثار فى نفسه العجب من كيفية غشيانه فى الليل، ثم استطرد من خلال ذلك إلى تخيل اشتماله على صاحبته –

(١) شرح أشعار الهذليين:٦٤١/٢. ولم أقف على ترجمة لربيعة بن الجحدر في أي من كتب التراجم والأدب وغيرها.
تسداه: غشيه وركبه وعلاه، وهو من المجاز عند الزمخشرى فى أساس البلاغة: ٤٣٢/١، وأصل السدو مد اليد نحو الشيء. مسافع: اسم امرأة. يا ابن القوم: كما تقول: يا ابن الكرام. هدوء الليل: أى حين سكن الناس، تقول: أتانا بعد هدوء الليل أى بعد هزيع منه. قرينتى: القرينة تكون بمعنى النفس والمرأة، وهى هنا بمعنى الصاحبة، وهى من المجاز عند الزمخشرى فى الأساس: ٢٤٨/٢. شوبة شائب: الشَّوْبُ: الخلط. معتقة: العتيق الكريم الرائع من كل شيء، والخيار من كل شيء، والعتق: الكرم والجمال، ومعتقة من أسماء الخمر. الجوارس: الجرس: الأكل، والصوت الخفى، ونحل جوارس تأكل ثمر الشجر. وقال الليث: النحل تجرس العسل جرساً وتجرس النور، وهو لحسها إياه ثم تُعسِّله، والمراد بالجوارس هنا: النحل. الصوب: نزول المطر، المطر، وكل نازل من علو إلى سفل فقد صاب يصوب. حَبِيٍّ: الحبِيٍّ السحاب الذى يشرف من الأفق على الأرض لكثرته. أفنان: ظلال. سدرة: السدر: شجر النبق، واحدتها سدرة، وللسدر ورقة عريضة مدورة. أبطح: سيل واسع فيه دقاق الحصى، وقال ابن سيده: وقيل بطحاء الوادى تراب لين مما جرته السيول، فإن اتسع وعرض فهو الأبطح، والجمع الأباطح، وبطحاء الوادى وأبطحه: حصاه اللين فى بطن المسيل. شعاب: الشعب ما انفرج بين جبلين، وهو مسيل الماء فى بطن من الأرض له حرفان مشرفان، وعرضه بطحة رجل إذا انبطح، والشُّعبة صدع فى الجبل يأوى إليه الطير، المسيل الصغير، والجمع شعب وشعاب. اللسان.

صاحبة الطيف– واشتمالها عليه، ثم وصف عذوبة ريقها وشبهه بالخمر المشوب بالعسل، الذى صنعه النحل فى مكان بارد.

ولجوء ربيعة بن الجحدرإلى الطيف كمقدمة لقصيدته تلك، وما استتبع ذكر الطيف من معان ؛ صنيعٌ يعوز تأملاً خاصاً، وإن كان "طيف الخيال" مما يتصل بمعانى الغزل وأفكاره ؛ وذلك لأن "مقدمة وصف الطيف لم تكن من المقدمات الأساسية فى قصائد الشعر الجاهلى، بل كانت مقدمة فرعية لم يُكثر الشعراء من استهلال مطولاتهم بها، كما أنهم لم يفرعوا فى معانيها، ولا افتنوا فى عرض صورها فى معارض شتى، وإنما أبدوا وأعادوا فى بعض المعانى الجزئية والصور البسيطة، مرددين أن أطياف صواحبهم تزورهم فى النوم وتؤرقهم، وعاجبين من اهتدائها إليهم على بعد ما يَفصل بينهم وبين محبوباتهم من المسافات المترامية والطرق الوعرة والمسالك الخفية"(١).

وبالضرورة فإن هذا دفعٌ قوى نحو دراسة مقدمة ربيعة بن الجحدر التى معنا؛ إذ بدأها بما ندر وقل فى مذاهب وطرائق الشعر الجاهلى، وقد تصفحت ديوان أبى ذؤيب الهذلى فلم أجد له أى شئ فى الطيف، بله أن يكون مقدمة.

وعلى الرغم من قلة ذلك فى الشعر الجاهلى ؛ إلا أن أبا هلال العسكرى أثبت فى "ديوان المعانى" قطعتين لقيس بن الخطيم وعمرو بن قميئة فى وصف الطيف ثم قال: "ومن هاتين القطعتين أخذ المحدثون أكثر معانيهم فى الخيال"(٢).

وهذا ماصرحنا به ونبهنا إليه فى مقدمة المرقش الأكبر من أن الإنسان هو الإنسان، يعنيه ما يعنيه فى كل زمان ومكان، فثمة معان ورؤى كثيرة مشتركة بين البشر قديماً وحديثاً، جهلوا أو علموا، تأخروا عن ركب التقدم أو سبقوا ؛ لأنها معان روحية ونفسية ووجدانية وعقلية، سيما إذا أثقلت ضمائر وأفئدة النابهين ومنهم الشعراء.

وسوف نحاول فى تحليل هذه المقدمة تلمس الدواعى والأسرار والمناسبات التى حدت بالشاعر أن يقدم للرثاء بوصف الطيف.

---

(١) مقدمة القصيدة العربية فى العصر العباسى الثانى، د/ حسين عطوان:٥٩.
(٢) ديوان المعانى:٢٧٧/١

وأود أن أضع بين يدى القارئ أولاً بعض المعانى التى يستدعيها وصف الطيف فى الشعر، وأؤكد على أنها بعض؛ لأن الشعراء قديماً وحديثاً أبدعوا وتفننوا فى هذا الوصف، وأتوا فيه بكثير من المعانى، فمنها: العجب، الأنس، حتى ضرب به المثل فقيل:"آنس من الطيف"(١)، الانسلال والسرعة، حتى قيل: "ولما انسل من يد عباد انسلال الطيف، ونجا وسَلْه ُكيف"(٢)، والهجر والفراق،"الطيفُ عنوانُ الهجر"(٣)، التمويه،"الطيف يموه بلقاء الأرواح على لقاء الأجسام"(٤)، الجود،"الطيف يجود بما يبخل به صاحبه"(٥)، اللذة المتخيلة، وهذا كثيرٌ جداً فى أشعارهم من التمتع الحسى بطيف الحبيبة، حتى "جعل أبو تمام نكاح الطيف لا يفسد الحُبَّ، ونكاح الحقيقة يفسده."(٦) العناء والمشقة، وذلك فى تصويرهم المسافات البعيدة التى قطعها الخيال، عنصر الظلام الذى أكدوا عليه، فلا يكاد يخلو شعر فى الطيف من ذكر أوقات الليل التى يتسلل فيها الطيف. العذاب النفسى والروحى ؛ لأنه طيف لا حقيقة، ولذة متوهمة مصنوعة، تزول بفلق الصبح.

هذا بعض من كثير، أحببت أن أضعه أمام عين القارئ قبل تحليل مقدمة ربيعة بن الجحدر، لأنه قد يقف من خلالها على ما لا يتيسر لى فى بيان تلك المقدمة ؛ فرب قارئ أوعى من كاتب.

يبدأ ربيعة قصيدته بهذا الاستفهام:

أنــى تَـسَدَّى طيــف أُمِّ مُـسافعٍ وقد نام يا ابنَ القومِ مَنْ هو نـاعِسُ

واستعمال "أنى" وابتداء المقدمة بها بلاغة عليا من الشاعر ؛ لأنها تثير معان تتصل بالمعانى السابق ذكرها للطيف، فالاستفهام بأنَّى لا يفيد هنا دلالة واحدة، بل يؤدى معنى (كيف)، (من

(١) جمهرة الأمثال: ٢٩٨/٢، مجمع الأمثال:٨٧/١، المستقصى: ٩/١.
(٢) إعتاب الكتاب،لابن الآبار: ٢٢٢.
(٣) شرح ديوان المتنبى، للعكبرى: ٥٦/٣.
(٤) المثل السائر لابن الأثير:١٤٦/٣.
(٥) السابق: ٢١٩/٣.
(٦) طوق الحمامة، لابن حزم: ٢٣٣ – ٢٣٤. وقال الشريف المرتضى فى ذكر ما يمدح به الطيف: "وأنه تمتعٌ وتلذذ لا يتعلق بهما تحريم، ولا يدنو إليهما تأثيم، ولا عيب فيهما ولا عار." طيف الخيال: ٦.

أين)، (متى)[1] فتضمن السؤال عن الحالية، والظرفية، والابتدائية، والزمان. أوجز ربيعة بن الجحدر كل تلك الأسئلة فى الاستفهام بأنى، وقلت أوجز، لأن المكان والزمان فى رحلة الطيف نجدهما مفصلين عند كثير من الشعراء، حيث يطيلون فى ذكر الأماكن التى يقطعها الطيف للوصول إليهم[2].

فالاستفهام يثير الدهشة والعجب والوله لتغشية الطيف الشاعر، وهى معان تناسب الرثاء، فكأن الطيف معادل موضوعى لصاحبه أثيلة ؛ إذ سرعان ما ترك الدنيا بعدما اجتمعا فيها على اللذة واللهو واللعب، ومما يدعم هذا الفهم، ويدل على براعة الشاعر فى التقديم بوصف الطيف، وربط ذلك بالرثاء، أن أول خطاب وجهه ربيعة لأثيلة المرثى كان قوله – فى البيت الرابع عشر –[3]:

فـلا تَبْعَدَنْ إمَّـا هَلكتَ فـلا شَـوىً ضـئيلٌ ولا عِزْهـيً مـن القـوم عـانسُ

فقوله: "فلا تبعدن" خطابٌ لصاحبه المقتول، وهو دعاء بعدم البعد، فكما أن الطيف كان محور المقدمة ونواتها، أرى أن هذا الخطاب والدعاء هو محور الرثاء ؛ لأنه بدأ منه ذكر بطولات أثيلة وأخلاقه الحسنة، حتى نهاية القصيدة، فاستمر فى خطابه على مدار تسعة أبيات، ماغاب عنه طيف صاحبه، وهذا التعبير الأخير (ما غاب عنه طيف صاحبه) يُجمل كلَّ ما يمكن أن يقال فى هذا التناسب البديع بين المقدمة (الطيف) والموضوع (الرثاء).

فكما غلب ربيعة َالطيفُ وسيطر على وجدانه، غلب عليه ذكر صاحبه (أثيلة) فلا ينساه، ولذلك هو يخاطبه كأنه حى.

---

(١) يراجع: الإيضاح: ٦٧/٣، الأساليب الإنشائية فى البلاغة العربية، د/ عبد العزيز أبو سريع ياسين: ٢٤٩ – ٢٥٠.

(٢) ينظر: طيف الخيال: ٦، ١٠٨.

(٣) فلا شوىً: أى ليس هلاكك بهين، ويقال: "كل شيء ما سلم دين المسلم شوىً" أى هو هين. الضئيل: الدقيق. العِزْهَى: الذى لا يخف للهو ولا يشتهيه. العانس: الذى يبلغ بعد بلوغ النكاح أعواماً لا ينكح.

وثمة وشيجة أخرى بين هذا المطلع وموضوع الرثاء، تتمثل تلك الصلة فى معنى إبداء العجز، فكما يبدو العاشق عاجزاً عن سطوة الطيف وتسلله وتمويهه وسرعته فى جنح الليل، بل وقدرته على قطع الفيافى والصعاب، فليس إلى دفعه أو ردِّه سبيل، كذلك كان أمر قتل (أثيلة)، وهو ما وصفه الشاعر بعد مقدمته، فقال(١):

ألا إنَّ خَيْـرَ النـاس رِسْـلاً ونجـدةً ... بعجـلان قـد خَفَّـتْ لديـه الأكـارسُ
فـوالله لا ألقـى كيـوم ابـن مالـكٍ ... أثيلـةَ حتـى يعلـو الـرأسَ رامـسُ
غـداةَ بنـو سـعد كـأنَّ عَـدِيَّهم ... عثـانينُ سـيلٍ فـى ذُراه القـوانسُ
فـلا ذنـبَ لـى أرمـى قريبـا وأدَّعـى ... ولكـنْ ثَرانـا القـومُ والحَـيْنُ حـابسُ
فلـو رجـلاً خادعتُـه لخدعتُـه ... ولكنَّمـا حُوتـاً بِـدَحْنَا أُقـامسُ
أقـول لـه كيمـا أخـالفُ رَوغَـهُ ... وراءَك مِـا لْأرْوَى شِـياهٌ كَـوانسُ
أذبُهـم بالـسيف ثـم أبُثُّهـا ... علـيهم كمـا بَـثَّ الجحـيمَ القـوابسُ
إذا قلـتُ قـد كعكعـتُهُم يَرِدوننـى ... كمـا تَـرِدُ الحـوضَ النِّهـالُ الخَـوامسُ
فنهنهـتُ عنـى القومَ حتـى تـداركوا ... وإنـى مـن العَـيْشِ الحُبـابِ ليـائسُ

لاشك أنه حديث عن نفسه وقتاله فى الحرب، أكثر من حديثه عن أثيلة الذى يرثيه، والذى خصص له الأبيات التسعة الأخيرة، فخاطبه فيها، ذاكراً بطولته وأخلاقه الكريمة. إن ذلك دليل لوعة وحزن شديدين، وكأنه يشعر بالذنب لقتل صاحبه، فيصف المعركة

(١) الرِّسل: الأمر الهين. والنجدة: الشدة. الأكارس: الجماعات من الناس كانوا معه فخفوا لما قتل. عجلان: موضع. عثانين: كل شيء أوائله واحدها عثنون، أى هم من كثرتهم كأنهم أوائل سيل قد أقبل. فى ذراه القوانس: يعنى أن القوم قد لبسوا القوانس، والقونس أعلى البيضة. عديهم: حاملتهم الذين يعدون على أرجلهم. أرمى: أى قاتلت. وأدعى: أقول أنا ابن فلان. ثرانا القوم: كثرونا. الحين حابس: أى من كتب عليه الهلاك حبس لذلك. أقامس: أغاط كما أغاط سمكة. روغه: روغانه وذهابه، أى أريد أن أخدعه لأرميه وهو لا ينخدع فيأبى. شياه: جمع شاة. كوانس: داخلة فى كنسها، وأراد البقر. أذبهم: أطردهم. أبثها: أفرقها. الجحيم: النار. القوابس: التى تقتبس النار تأخذها وإنما يعنى نصالاً كالجمر. كعكعتهم: رددتهم. يردوننى: يأتوننى. النهال: العطاش. نهنهت: كففت. الحباب: الحبيب. ينظر: شرح أشعار الهذليين: ٦٤١/٢ – ٦٤٤.

وشدة العدو وبأسه، بما يبين به عجزه وعجز جميع من كانوا معه عن دفعهم وقتالهم، كما يعجز عن دفع الطيف إذا حل.

ولست هنا بصدد تحليل هذه الأبيات، لكن انظر فيها إلى قوله: "ألا إن خير..." فلم يتخلص من ذكر الطيف إلى الموضوع تخلصاً لطيفاً، بل اقتضب القول دليلاً على اللهفة واللوعة والاضطراب المسبَّب عن إرادته الحثيثة فى إبداء العذر، ثم تقريره أن الناس خفوا وانفضوا لما قتل أثيلة كناية عن هول المعركة وشدة بأس العدو، ثم يبالغ فى تقرير عذره بهذا القسم "فوالله لا ألقى..." فلن يرى يومٌ أشد بأساً وقتالاً من هذا اليوم، وقوله: "غداة" الدالة على الضياء والظهور والإشراق أول النهار – بعد زمن الليل الطاغى على المقدمة – يرمز إلى أن الأمر كان بمشهد ومرأى من الناس جميعاً، فليس بسرٍّ شدته، ثم انظر إلى تصويره قوة عدوهم: "كأن عديهم عثانين سيل فى ذراه القوانس" فهم من كثرتهم كأنهم أوائل سيل قد أقبل فى ذراه القوانس وهى ما يعلو البيضة (الخوذة) ويكون فى مقدمتها، ثم لاحظ تصريحه: "فلا ذنب لى..." والتعبير بفاء السببية وما تتضمنه من معنى التعقيب والسرعة فى الحكم بعدم الذنب ؛ لأنه قدَّم ما يدل على شدة القوم، بل على خيال وتخييل فى هذه الشدة – لاحظ ارتباط ذلك بطيف الخيال – المتمثل فى التشبيه السابق، ثم تأمل استطراده فى تقرير قوة العدو: "ولكن ثرانا القوم والحين حابس" أى كثرونا، والحين هو الهلاك، وإسناد "حابس" إليه مجاز عقلى علاقته السببية أو المفعولية، يعظم به أمر الهلاك وشدته وكثرته، فلم يُحْبَس أحدٌ برأيه، بل حُبس رغماً عنه ؛ لأن الهلاك حصد الجميع، ولا ينفك ربيعة عن إثبات محاولته الدفاع والقتال، فهو يدفعهم بالسيف، ويرمى عليهم نصالاً كأنها الجمر، ولكن هو العجز: "إذا قلت كعكعتهم" أى رددتهم "يردوننى كما ترد الحوض النهال الخوامس" فهم يأتونه كما تأتى الإبل العطاش الحوض، لا يمكن دفعها ؛ لأن الإبل النهال (العطاش) الخوامس تتقحم على الماء لشدة عطشها[1]، ويختم هذا المشهد: "وإنى من العيش الحباب ليائس" فقد عجز وكان حاله فى تلك المعركة اليأس من أن يدرك عيشاً حبيباً إليه، كناية مؤكدة على توقعه الهلاك كغيره.

(١) فى لسان العرب: الخمس من أظماء الإبل أن ترعى ثلاثة أيام وترد اليوم الرابع، والإبل خامسة وخوامس.. اللسان: خمس، وقال الزمخشرى: "والخمس شر الأظماء" أساس البلاغة: ٢٥٠/١.

ليس هذا كل ما فى الأبيات، بل إن ما تركت أكثر مما ذكرت، مما يتسق مع مقدمة وصف الطيف، لكننى حاولت أن أمد خيطاً يجمع بين المقدمة والرثاء، فظهر فى معنى العجز أو قل: القدر، أو مات لأنه يموت.

ولنتابع تحليل المقدمة وبيان الصنعة البلاغية فيها...

إسناد الفعل "تسدى" إلى "طيف أم مسافع" استعارة تخييلية مبنية على استعارة مكنية، شُبِّه فيها الطيف بإنسان قوى يمكن أن يعلو وأن يغلب ويقهر. والتعبير بهذا الفعل يتضمن – مع معنى العلو والغلبة – معنى الرفق واللين والخلسة والتسلل، المناسب للطف الطيف ورقته ؛ لأن أصل الكلمة هو السدو، "وهو اتساع خطو الناقة يكون ذلك مع رفق"(١).

واستعمال هذا الفعل مع الطيف شائع فى الشعر الجاهلى، منه قول المرقش الأصغر(٢):

مَــنْ لخيــالٍ تَــسَدَّى مُوهنــاً أشــعرنى الهــمَّ فالقلــبُ ســقيمُ

وقول أمية بن أبى عائذ الهذلى(٣):

تَــسَدَّى مــع النــوم تمثالُهــا دُنُــوَّ الــضباب بِطَــلٍّ زُلالِ

والطَّلُّ: الندى، والزلال: الصافى، أى غشينا خيالها كما تغشى الضباب الأرض.

وقول ابن مقبل(٤):

بـسَرْوِ حِمْيَـر أبـوالُ البغـالِ بـه أَنَّــى تَـسَدَّيتِ وَهْنــاً ذلـك البِينَــا

كل هذا تجسيد للطيف و"أنسنةٌ" له، وقد بنى الشاعر الأبيات الثلاثة التالية على هذا التجسيد، فأشعرنا أنه يحكى عن لقاء حقيقى مع صاحبته أم مسافع، وإذا كانت الاستعارة المكنية قائمة على الخيال والتخييل ؛ فإن مما يفيد هنا أن تعلم أن الخيال عند الرومانطيقيين "هو الوسيلة الأساسية لإدراك الحقائق"(٥)، وأن "الخيال هو القدرة التى بواسطتها تستطيع صورة معينة أو

(١) اللسان: سدا.. وينظر: التمام فى تفسير أشعار هذيل، لابن جنى: ٤١.
(٢) المفضليات: ٢٤٨.
(٣) خزانة الأدب للبغدادى: ٢/٤٣٠ – ٤٣١.
(٤) اللسان: سدا، تهذيب اللغة: سد (١٣/٣٠).
(٥) قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث: ٦١ بتصرف. ويراجع: فن الشعر، إحسان عباس: ١٤٧.

إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس فى القصيدة، فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر."[١] وقد تمثل ذلك فى قول ربيعة "أنى تسدى طيف أم مسافع" أتم تمثيل، حيث خرجت الأبيات الثلاثة التالية من رحم هذا الخيال الذى سيطر على المقدمة كلها وهيمن عليها ؛ لأن هذا التخييل كان معتمد الشاعر فى بيان الحقائق من وجهة نظره، كما سبق تفصيله.

وقد قال الإمام عبد القاهر فى فائدة الاستعارة: "فإنك لترى بها الجمادَ حياً ناطقاً، والأعجمَ فصيحاً، والأجسامَ الخرسَ مبينةً، والمعانى الخفية باديةً جليةً... إن شئت أرتك المعانى اللطيفة التى هى من خبايا العقل، كأنها قد جُسمت حتى رأتها العيون..."[٢] وقد قرر الدكتور محمد أبو موسى أن طبيعة الخيال فى المكنية تختلف عن التصريحية وغيرها من أنواع البيان، حيث "ترى هنا أشياء تضاف إلى أشياء وكأنها لواحق ألحقها بها خيال الشعراء... فالشاعر هنا يُنطق الأشياء ويُفرغ عليها معان إنسانية، لتصير حركتها من حوله حركة إنسانية واعية"[٣].

وقد أطلت فى ذلك لأنه ظاهرة واضحة فى مقدمات الغزل للرثاء، بكل ألوانها: الأطلال، الظعائن، النسيب، الطيف، إن الشعراء هنا يحيلون الأشياء خلقاً آخر بما يبدعونه من خيال، يتفق ويتسق مع أغراضهم ورؤاهم الفنية والفكرية، وهذا دليلٌ على صدق فنى رفيع، وكون هذا الشعر قطعة من نفس وروح ناظمه.

وقوله: "وقد نام يا ابن القوم من هو ناعس" جملة حالية من فاعل تسدى، وهذا سبكٌ للكلام، وجَعْلُ البيت نفساً واحداً، وإن كان دخول الواو عليها يشعر باستئناف خبر جديد، لا يقصد الشاعر ضمه إلى الفعل الأول فى الإثبات، كما حقق الإمام عبد القاهر[٤]. وذلك أن تحديد

(١) قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث: ٧٠. وينظر: فى محيط النقد الأدبى، د/ إبراهيم أبو الخشب: ١٠٥ – ١٠٦، فى النقد الأدبى، مجد محمد البرازى: ٧١، الشعر والفنون الجميلة، د/ إبراهيم العريض: ٤٢.
(٢) أسرار البلاغة: ٤٣.
(٣) التصوير البيانى: ٢٥٦ بتصرف ويراجع فيه ص٢٨٣ – ٢٩٠.
(٤) ينظر: دلائل الإعجاز: ٢١٣.

وقت غشيان الطيف عنصر ركين فى ذكر الطيف عند الشعراء، كما فى قول أبى صخر الهذلى(١):

قطعن فـلاً قفراً سـوى الرُّمـدِ والمهـا وغيرَ صَدىً من آخر الليل صاخدِ

وقول ابن مقبل – وقد سبق–: "أنى تسديت وهناً ذلك البينا" والوَهْنُ والمَوْهِن: نحوٌ من نصف الليل، وقيل: هو بعد ساعةٍ منه(٢).

وهذا أدل على الشجن والأسى واللوعة ؛ لأن الليل اشتهر بأنه محلها.

والجملة أيضاً كناية عن الليل، فلم يذكره صراحة، بل ذكر لازمه ودليله، وهو نوم الناعس الذى أثقله النوم، مما يفيد معنى شمول النوم وإحاطته بجميع الناس، ولعل ذلك يتناسب مع عرضه السابق لشدة الحرب، وخاصة قوله: "والحين حابس"، ويتسق تعريف المسند إليه بالموصولية (مَنْ) مع دلالة الشمول والعموم ؛ لأنه يفيد زيادة تقرير الغرض المسوق له الكلام – وهو الشمول هنا – أو زيادة تقرير المسند (نام)(٣).

وندواؤه الطيف بقوله: "يا ابن القوم" تصعُّد بالتجسيد الذى حققته الاستعارة المكنية فى الشطر الأول، فقد تمثل أمامه حقيقة كما يتخيل، ولذلك ناداه، وشبهه بابن القوم حدباً عليه وعطفاً، ومجئ النداء معترضاً بين الفعل والفاعل يعظم هذه الدلالة ويفخمها، ويرشد إلى قدر الطيف عند الشاعر.

ويتصاعد الشاعر بالخيال فى البيت الثانى، فيقول:

فباتتْ هُدوءَ الليلِ عندى قرينتى كلانـا عليـه ثوبُهـا فهـو لابـسُ

الحديث هنا حديث عن مؤنث، بعدما كان مذكراً فى البيت الأول مراعاة للفظ الطيف، فأنث هنا مراعاةً لمعنى الطيف، أو مراعاة للمضاف إليه وهو "أم مسافع"، وهذا

(١) شرح أشعار الهذليين: ٩٣٠/٢. ويقول الشريف المرتضى: "الخيال لا يطرق فى العادة إلا مع وفود النوم وغزارته والاستثقال فيه، وهذا إنما يكون فى أواخر الليل ومع استمرار النوم وطول زمانه." طيف الخيال: ١١.

(٢) اللسان: سدا.

(٣) ينظر: الإيضاح: ١٤/٢.

الانتقال والالتفات السريع المتكرر – من الغيبة (طيف أم مسافع)، إلى الخطاب (يا ابن القوم)، إلى الغيبة (فباتت) – يؤكد على وَلَهِ الشاعر وقلقه واضطرابه، الظاهر فى بداية المطلع مع الاستفهام (أنَّى)، والمتسق مع معنى أصيل فى الرثاء، وهو محاولة الدفاع عن نفسه وإبداء عذره فى قتل أثيلة وهو معه، وهو معنى استحوذ على تسعة أبيات من القصيدة (٥ – ١٣) وقدمه على رثاء أثيلة ؛ لأنه كان مهيمناً عليه.

وقوله: "هدوء الليل" ظرف زمان، أى حين سكن الناس، وقدمه على الفاعل اعتناءً به ؛ لأنه يساعد على التفكر والتدبر، وهو قرين مشاعر اللوعة والحزن، "إن الزمن فى الشعر إحساس وشعور أكثر منه ساعات تعد وتحسب، وحين يكون هذا الزمن ليلاً كثيف الظلمة وقد تصرمت أوائله، يغدو قريناً وموئلاً للهموم والمواجع، والأشواق"[١] وبعد الزمان يثبت المكان (عندى) تأكيداً على معنى التجسيم الذى حققته الاستعارة المكنية.

وقرينته هنا صاحبته – وليست بمعنى النفس كما أولها السكرى – وإضافتها إلى ضمير التكلم يوحى بالحنين والتدله والقرب.

وفصل قوله: "كلانا عليه ثوبها" لشبه كمال الاتصال ؛ لأن بياتها عنده يثير السؤال عما فعل معها، ويجوز أن يكون حالاً، والجملة كناية عن غشيانها، وقوله: "فهو لابس" تفريع عنها وإيغال فى المعنى زاد به تأكيد الغشيان.

ويجوز أن يكون "لابس" تورية، والمعنى القريب هو اللبس مصدر لبست الثوب، والمعنى البعيد هو اللبس مصدر لبست عليه الأمر ألبس أى خلطت، ويراد المعنى البعيد وهو الاختلاط تأكيداً لمعنى الغشيان وفعله.

والتعبير بالإفراد (فهو) بعد التثنية (كلانا) مراعاة للفظ "كلا" ؛ لأن لفظها مفرد ومعناها مثنى كما قرر النحاة[٢]، وهذا الإفراد قد ترقى بالاختلاط والغشيان مع قرينته (الطيف) ترقياً عظيماً ؛ لأنه صيرهما جسداً واحداً، ثم إن اسمية الجملة تفيد الثبوت والدوام، وهى دلالة تتلاءم مع

(١) شعرنا القديم والنقد الجديد: ١٨٥.
(٢) ينظر: أوضح المسالك: ١٢٤/٣، حاشية الصبان: ١٤١/١.

الترقى والمبالغة فى الغشيان، وهذا الغشيان لا يُفسد الحب – كما نبه ابنُ حزم – لأنه ليس نكاحاً حقيقياً، ولذلك قال فى هذا المعنى(١):

فرُوحـى إنْ أنَـمْ بـك ذو انفـراد مـن الأعـضاء مـستترٌ ومَخفِـى
ووصـلُ الـروحِ ألطـفُ فيـك وقعـاً من الجسم المواصل ألفَ ضِعفِ

ثم يقول ربيعة:

إذا ذُقْتَ فاها قلتَ شوبةُ شائبٍ مُعتَّقـةٌ ممـا تـشوب الجـوارسُ

التفت ربيعة مرةً رابعة، لكنها هنا إلى الخطاب، والأليق أنه يقصد نفسه ؛ لأن محباً وعاشقاً لن يقبل أن يذوق أحدٌ غيره ريق صاحبته ؛ ومن ثم فالخطاب هنا يعد تجريداً، فقد جرد من نفسه شخصاً فخاطبه، ومسألة اجتماع التجريد مع الالتفات مسألة خلافية، وقد أجازها السبكى والسعد وابن يعقوب والسيد الشريف– واشترط الأخير البدلية – (٢)، وعلى كل فالتجريد هنا يحقق معنى الترقى السابق فى الغشيان، من جهة أن الشاعر قصد المبالغة فى غشيانها حتى صح أن ينتزع من نفسه شخصاً آخر يخاطبه، وكأنهما لما صارا جسداً واحداً (فهو لابس)، أراد الشاعر أن يتم حديثه، وقد شق عليه أن ينفصل عنها بروحه وجسده فى الخيال الذى يحياه، فمكنه الخطاب من مباشرة الحديث واستمراره، دون أن ينزع منها أو تنزع منه. ولعل هذا الفهم أعمق مما قرره د/ صلاح فضل فى جهدها الخارق لملاحقة الذات، والإمعان فى الغوص إلى آبار الوعى الباطنى العميق"(٣)، والرائع فى فهمى السابق أنه مستنبَطٌ من بلاغتنا القديمة.

وهذا التنازع على مستوى المعنى واللغة – فى التذكير والتأنيث للضمائر، والخطاب والغيبة... – يعكس حالة قلق الشاعر واضطرابه كما قلت ؛ لأنه كان معنيّاً بإبداء العذر.

(١) طوق الحمامة: ٢٦٩.
(٢) يراجع: شروح التلخيص: ٣٥٢/٤ – ٣٥٤، أسرار الالتفات فى ضوء الذكر الحكيم، د/ إبراهيم داود: ١٩ – ٢٣.
(٣) شعرنا القديم والنقد الجديد: ١٦٦ والنص فى شفرات النص للدكتور صلاح فضل.

وأداة الشرط (إذا) تدل على تحقق الوقوع، وهذا اتساق مع صنيع الشاعر من جعل الطيف حقيقةً واقعةً، وكذلك يتلاءم مع هذا الغرض للشاعر التعبير بـ(فاها) وهو مجاز مرسل ؛ لأن المراد الريق، والعلاقة المحلية، والتلاؤم من جهة أن (الفم) فى الجسدية والأنسنة أوغل من (الريق).

ويخلص الشاعر الحديث فيما سيأتى لوصف حسن مذاق هذا الريق، وأول ذلك أنه "شوبة شائب" أى مزجة مازج، دليل على دقة الصنعة والإحكام فى المزج والخلط، قال أبو ذؤيب(١):

وأطيِـبْ بـراح الـشامِ جـاء سـبيئةً مُعتَّقـــــةً وتلـــــك شِـــــيابُها

ولأبى ذؤيب شعرٌ كثيرٌ فى مزج الخمر بالعسل والماء.

وحُذف المسند إليه، والتقدير: هى شوبة شائب، والحذف يُبقى المسند – المشتمل على تلك الصفة – بارزاً وحده فى جملة الجواب.

وقوله: "معتَّقةً" خبر ثان، بعد قوله: "شوبة شائب"، وجعله خبراً، دون أن يكون معطوفاً ؛ يؤكد على أصالته فى التركيب، والعتق الكريم الرائع من كل شيء، والخيار من كل شيء، وهو الكرم والجمال، وكل شيء بلغ النهاية فى جودة أو رداءة أو حسن أو قبح فهو عتيق، والعتيق: القديم من كل شيء، وخمر عتيقة: قديمة حبست زماناً فى ظرفها، والمعتَّقة: من أسماء الخمر(٢).

فهو يشبه ريق صاحبته بالخمر المعتقة المشوبة بالعسل، وحذف الأداة يتسق مع دلالة حذف المسند إليه السابقة، ويزيد المبالغة والقوة فى وجه الشبه، وهو الحلاوة والعذوبة.

وبذلك يكون قوله: "مما تشوب الجوارس" متعلقاً بقوله: "شوبة شائب" لأن المزج كان من العسل، وقوله: "مما تشوب الجوارس" كناية عن العسل، والجوارس ذكور النحل،

(١) اللسان: شوب. وفى رواية السكرى: "فأطيب براح الشام صرفاً وهذه... معتقةً صهباءَ وهى شيابها" شرح أشعار الهذليين: ٥٤/١.
(٢) اللسان: عتق.

وهو مأخوذ من الجَرْس وهو الصوت الخفى، والأكل، ونحل جوارس: تأكل ثمر الشجر، ولها عند ذلك جَرْسٌ، وهى جوارس، قال أبو ذؤيب:

يَظـلُّ علـى الثَّمـراء منهـا جَـوارسٌ مراضيعُ صُهْبُ الرِّيشِ زُغبٌ رِقابُها

وقال:

جوارسُـها تَـأْرِى الـشُّعوفَ دوائبـاً وتنـصبُّ ألهابـاً مَـصيفاً كِرَابُهـا(١)

فالكناية لا تثبت زيادة فى المعنى، فالعسل الحقيقى، هو العسل المكنى عنه، لكنها زادت فى إثبات المعنى، فجعلته أبلغ وآكد وأشد، كما قرر الإمام عبد القاهر(٢)، فليس الغرض هنا مقصوراً على معنى (العسل)، بل إيجاب حسن صنعته ومزجه، المفاد من إسناد "تشوب" إلى "الجوارس" والجوارس هى أمراء الخلية.

بصوبِ حَبِـيٍّ تحت أفنـانِ سِدْرةٍ بِـأبْطَحَ تَـسْقِيهِ شِـعَابٌ جـوالسُ

هذا استطراد فى وصف العسل الذى مزجت به الخمر، التى شبه ريق صاحبته بها، فقوله: "بصوب حبىٍّ" متعلق بقوله: "تشوب" فى البيت السابق، والبيت كله يدور حول إثبات صفة البرودة للمكان الذى تأرى فيه الجوارس ذلك العسل الذى مزجت به الخمر ؛ لأن العسل لا يصلح إلا فى أرض باردة، كما قال السكرى فى شرحه بيت أبى ذؤيب(٣):

جوارسـها تَـأْرِى الـشعوفَ دوائبـاً وتنـصبُّ ألهابـاً مَـصِيفاً كِرَابُهـا

فقول ربيعة: "بصوب حبى" كناية عن المطر الغزير الذى نزل فى المكان الذى تأرى فيه الجوارس، لأن "الحبى" هو السحاب الذى بعضه فوق بعض، ويشرف من الأفق على الأرض حتى يدنو منها، والحَبْوُ: امتلاء السحاب بالماء، وهذا أول إثبات لبرودة المكان الذى تعرضت له الجوارس للأَرْىِ ؛ وكثرة المطر للمبالغة فى البرودة.

---

(١) ينظر: اللسان: جرس، أساس البلاغة: ١١٨/١، شرح أشعار الهذليين: ٤٩/١.

(٢) يراجع: دلائل الإعجاز: ٧١.

(٣) تأرى الشعوف: أى تُعسِّل فى الشعوف وتأخذ منها، والشعوف رءوس الجبال، والمعنى: أنها تأكل من أعلاها وتنزل إلى الألهاب، وهى جمع لِهْب وهو الشق تراه فى الجبل، والشِّعبُ كالطريق الصغير فى الجبل وهو دون اللِّهْب. الكَرَبَةُ: فصل ما بين الجبلين. شرح أشعار الهذليين: ٤٩/١ – ٥٠.

وقوله: "تحت أفنان سدرة" حال من المطر، فقد ظَلَّل هذا المطرَ ظلالُ شجر النبق المعروف بأن ورقه عريض ومدور، فهى كناية عن البرودة من وجه ثان.

وقوله: "بأبطح تسقيه شعاب جوالس" بدل من قوله: "بصوب حبىّ"، والغرض منه المبالغة فى إثبات برودة هذا الماء (الموضع الذى تأرى فيه الجوارس)، والبدل هو معتمد الحديث، كما يقول النحاة، فهذا الماء الذى نزل من السحاب المتراكم، استقر بمسيل واسع فيه دقاق الحصى، تمده بالماء "شعاب" وهى صدوع فى الجبل يأوى إليها الطير (وهى تقابل الألهاب فى بيت أبى ذؤيب السابق)، وهى باردة، لأن الطيور تأوى إليها تصطاف فيها.

و"الجوالس" لم أقف على من فَسَّرها، ولا توجد فى المعاجم دلالة تناسب السياق هنا، اللهم إلا ما وجدته فى كتاب تكملة المعاجم العربية مما يدل على أنها نبات، ففيه: "جَوَالِسُ: شنجبار، حشيشة الدرر، نبات"(١).

وفى أمالى ابن الشجرى: "يقال: جلس فلان إذا أتى نجداً، ويقال لنجدٍ: الجلس"(٢) وفى اللسان متحدثاً عن (نجد): وإنها جَلْسٌ لارتفاعها عن الغَوْرِ. وفيه: الغَوْرُ هو تهامة، وما ارتفع عن تهامة إلى أرض العراق فهو نجد، فهى ترعى بنجد وتشرب بتهامة، وذكر قول أبى ذؤيب فى وصف حمار يرعى:

فـى عَانـةٍ بجنـوب الـسِّىِّ مـشربُها غَـوْرٌ ومـصدرُها عـن مائهـا النُّجُـدُ(٣)

وقد فسره السكرى كما عند ابن منظور.

وبذلك يمكن أن يكون "جوالس" فى بيت ربيعة صفة للشعاب، ويراد بها كثرة النبات والمرعى، –على الرغم من أننا لم نقف على هذا الجمع – وتكون هذه النباتات مما يساعد على نقاء الماء وبرودته، خاصة أنه فى مكان مرتفع، ولذلك أسند الفعل "تسقيه"

(١) تكملة المعاجم العربية: ٢/٢٥٢.
(٢) أمالي ابن الشجري: ٢/٦٠٧.
(٣) اللسان: نجد، والبيت فى شرح أشعار الهذليين: ١/٥٦.

إلى "شعاب جوالس" وإن كانت السقيا من الماء حقيقة، وما الشعاب إلا مكان لها، فكان مجازاً عقلياً علاقته المحلية، خيَّل إلينا أن المكان لكثرة ما يسيل به كأنه يتحرك.

ولا أرى فى الرثاء ما يناسب هذا المعنى من المقدمة ؛ إلا قول ربيعة فى نهاية وحدة وصف هول المعركة قبل الرثاء:

فنهنهتُ عنى القوم حتى تداركوا وإنى من العيش الحُبابِ ليائسُ

فيأسه من أن يعود إلى العيش الحبيب أثناء تلك المعركة، يطل على هذا المعنى فى المقدمة، والذى اشتمل على لذةٍ شبه مفصلة، ونوعٍ من نعيم الحياة ولذائذها، لم يقتصر على مجرد لقاء صاحبته وغشيانها، بل تعدى ذلك إلى ذكر صور ومفردات تبعث على البهجة – وإن كان فى إيجاز ليلائم الرثاء – مثل: الخمر، العسل، المطر الغزير، الأفنان، السدرة، أبطح، شعاب جوالس.

فكان ختم المقدمة بهذا المعنى والإشارة إلى أن كل ذلك زائل – ولذلك أوجز فيه – مناسباً لما خُتِم به المقطع الثانى: "وإنى من العيش الحباب ليائس".

ونجمل شيئاً مما سبق فى سبب اختيار الشاعر لمقدمة الطيف هنا، وأوجه التناسب بينها وبين موضوع الرثاء، فيما يلى:

١. أن الشاعر – كما سبق تفصيله – كان معنياً بإبداء العذر فى قتل أثيلة، فأراد أن يثبت عجزه وعجز جميع من كان معه فى تلك المعركة، كما يُعجَز عن رد الطيف، وبذلك تتخلص القصيدة من الذاتية إلى شأن اجتماعى خطير، يعم القبيلة كلها، خاصة فى معرفة أسباب الهزيمة.

٢. كما أن الطيف يجود بما يبخل به صاحبه من وصل ولقاء، كذلك وصف أثيلة المرثى بالجود، وكما أن للطيف سطوة وغلبة كان لأثيلة فى الحروب قوة وشدة، وهكذا يمكنك رد معانى الرثاء إلى أوصاف الطيف.

٣. ربط الشاعر ربطاً عجيباً بين المقاطع الثلاثة، إذ أنه لما أنهى المقدمة بذكر لون من بهجة الحياة، مكنه ذلك من أن يقول فى ختام المقطع الثانى: "وإنى

من العيش الحباب ليائس"، كناية عن أنه بذل كل وسعة فى الدفاع عن صاحبه، مما يسَّر له البدء فى رثائه، وكأنه يحق له الآن أن يرثيه، بعد أن أبدى عذره.

خـاتمـــة

الحمدُ لله ذي الإنعَام ، المُتفضِّل بالإحسَان والإكرَام ، والصَّلاةُ والسَّلامُ على خيرِ الأنـام ، والشفيع يومَ القيامِ، وعلى مَن اتبَعهُ واستقامَ، أمَّا بعدُ فهذه أهمُّ نتائج هذه الدراسة:

أولاً: تقريرُ أنَّ الشعرَ الجاهليَّ ما زال في حاجة إلى دراسات كثيرة وطويلة، متأنية وهادئة، تتعمق في بحث وفهم بعض جزئياته، بعيداً عن التعميم، وأنَّ أولى العلوم المعنية بذلك هو علم البلاغة بما يملكه من ثروة عظيمة تمكن أهلَه من كشف أسرار هائلة في هذا الشعر، وأنَّ مهمتهم شريفة لاتصال ذلك كله بالإعجاز.

ثانيـاً: أنَّ التقديمَ للرثاء بالغزل كان منهجاً متَّبعاً، وطريقاً معبَّداً مسلوكاً عند الشعراء الجاهليين، فلم يكن ذلك شذوذاً أو خروجاً على قواعد الفن في ذلك الزمان، وأنَّ عقلية الإنسان في ذلك العصر – سيما الشعراء – وموقفه من فكرة الحياة والموت، والوجود الإنساني، والمصير، بالإضافة إلى طبيعة حياتهم القائمة على مظهرين رئيسيين: الصراع والحرب، والتنقل والترحال ؛ كل ذلك وغيره قرَّب تقبل ابتداء المراثي بالغزل، ومن الأدلة التي أوردناها على ذلك:

أ- كثرة تلك المراثي كثرةً لا يمكن معها تقبل إنكار أو اعتراض من أحد على هذه الطريقة، فقد بلغت فيما أحصيتُ ثلاثاً وثلاثين قصيدة، ناهيك عما ضاع من ذلك الشعر، وما لم أتصفحه من دواوين ومجموعات شعرية.

ب- أننا لم نعثر على أي نقد في ذلك العصر لهذا المنهج، ولو كان منكراً لَمَا اتبعه شعراء كبار كالنابغة وزهير ولبيد ومهلهل وأبي ذؤيب ومتمم بن نويرة، ناهيك أن يتكرر ذلك عند أبي ذؤيب في خمس مراث، وعند مهلهل في أربعة، وعند النابغة الجعدي في اثنتين، حتى إن قصيدة الرثاء الوحيدة في ديوان النابغة الذبياني بُدئت بالغزل، وكذلك الأمر عند زهير وعدي بن زيد وغيرهما. ولم يمنع ابنَ سلام من وضع متمم بن نويرة على رأس طبقة أصحاب المراثي أنه بدأ بعض مراثيه بالغزل، ولو كان ذلك معيباً لنزل به عن تلك المرتبة. وقال ابن قتيبة عن قصيدة أبي دواد: " وهذه القصيدة أجودُ شعره ". وقال ابن شرف القيرواني عن دريد بن الصمة مادحاً له: " إنه أوَّلُ مَن تغزَّل في رثاء ". حتى إنَّ ابن رشيق الذي قرر – واتبعه كثيرٌ من المعاصرين دون تحقيق – أنه ليس من

عادة الشعراء الجاهليين أن يقدموا قبل الرثاء نسيباً ؛ نراه يقرر فحولة أبي دواد الإيادي وأنَّ امرأ القيس كان يتوكأ عليه في شعره. وكذلك يقول الأصمعيُّ وغيره عن قصيدة كعب بن سعد أنه "ليس في الدنيا مثلها"، وقال أبو هلال العسكري:"ليس للعرب مرثية أجود منها"، مع أنهما بُدئتا بغزل.

ج- أنَّ القصائد ذوات المقدمات كانت تحتل المرتبة الأولى فنياً وصناعياً في ذلك العصر، فهي أدخل في الصنعة من التي يكافح الغرض فيها كفاحاً دون تقديم ؛ ومن ثم حرص الشعراء على تلك المقدمة حتى في الرثاء توافقاً مع معايير الجودة الفنية، وجذباً للأسماع ولفتاً للأذهان، فضلاً عن تحميلها دلالات رمزية تضمن لها البقاء والخلود، فيعاد قراءتها وفهمها في كل عصر. وهذا ما فسره بعض النقاد من أنَّ أحسن القصائد ما بُنيت على التناقض ؛ ذلك لأنَّ التوازن بين الدوافع المضادة يعمل على تنشيط أجزاء من شخصيتنا أكثر ما تعمله التجارب المقصورة على انفعال محدود. وأنَّ هذه الطريقة يغلب عليها الرمز والتعرض للمشكلات الكبرى التي تؤرق الإنسانَ – جنسَ الإنسان – في أيِّ زمان، ويبقى المجال مفتوحاً أمام دراسات جديدة تضع فروقاً دلالية وفنية وأسلوبية بين الرثاء الذي يُقدَّم له والرثاء الذي يأتي بلا مقدمات.

ثالثاً: انتهى البحث إلى أنَّ كثيراً من هذه المقدمات يحمل دلالاتٍ رمزيةً تتفق وتتلاءم مع الغرض العام من إنشاء القصيدة، سيما إذا اشتملت القصيدة على عدة أغراض بجانب الرثاء كالفخر، ومع هذه الرمزية فإنَّ هذه المقدمات يمكن أن ينسحب عليها تفسير ابن قتيبة ابتداءَ الجاهليين قصائدهم بالغزل وذكر الطلل وهو قوله: " ليُميلَ نحوه القلوبَ، ويصرفَ إليه الوجوهَ، وليستدعي به إصغاءَ الأسماع إليه ؛ لأنَّ التشبيبَ قريبٌ من النفوس، لائطٌ بالقلوب..." ويأتي بعد ذلك تفسيرٌ آخر أكَّد عليه البحث وفصَّله من استواء فكرة الحياة والموت في نظر هؤلاء مما جعلهم يقرنون بين مظهريهما في قصيدة واحدة، ومما دفعهم إلى اللهو واللعب حتى في أشد أوقات الحزن والأسى ؛ فكان هذا التناقض الظاهري في بناء القصيدة(غزل – رثاء) عاكساً حالة التناقض واللاتناهي والفناء في عقل الشاعر الجاهلي ونظرته للكون، وأنَّ الأمر عنده سواء: الحياة والموت، وما دام هذا هو المصير فلنمارس اللذات، ولنعالج اللهو لا نكف عنه، ومن هنا فكما كانوا يهشون للغزل ويرقون لذكر المرأة ويطربون لصورة الطلل، كانوا يعشقون مشاهد الحرب ويؤثرون البطولة، فكما كانوا يحبون الحياة كانوا لا يهابون الموت، وكما اتصل

الموت بالحياة وارتبط به في أذهانهم ووقائعهم وأشعارهم ؛ اتصل الرثاء بالغزل كثيراً فلم يكن غريباً منه ولا أجنبياً عنه ولا مناقضاً له. وهذه هي العللُ العامة في تفسير هذه الظاهرة الفنية في الشعر الجاهلي، ثم كشفت الدراسة التحليلية للقصائد الخمسة عن عِللٍ أخرى خاصة بكلِّ قصيدة وكلِّ سياقٍ ومقامٍ ، وهذا ما أفاضت فيه الدراسة البلاغية في الفصل الثاني.

رابعاً: أثبتت الدراسة دقة الصَّنعة ومهارة الشاعر الجاهلي الفنية في توظيف المقدمة الغزلية بأنواعها المختلفة في خدمة غرضه وهدفه وفكره. كما تحققت تلك الدقة في الصنعة في توفير التلاؤم بين المقدمة الغزلية وموضوعات أخرى في القصيدة، فربما انتقل الشاعر من الغزل إلى الظعن إلى الرحلة وذكر الناقة والفرس ووصف الحرب والبطولة، ثم يختم بالرثاء، وقد يقدِّم الرثاء على بعض تلك المعاني، مما يستحق دراسة أخرى تقف طويلاً عند بلاغة هذا البناء واختلافه من قصيدة لأخرى، وعلى كل فقد لاءم بين الغزل وتلك الموضوعات مما لا يشعر بشروخ في العاطفة أو تصدعٍ في الوحدة، عن طريق حسن التخلص.

خامساً: كان من حُسن الصنعة في تلك القصائد توظيف الشعراء الأساليب البلاغية المختلفة في التعبير عن القبيلة والجماعة، لأنَّ الأمر كان يعني الجميع، فظهر التجريد، الالتفات، خطاب الواحد والاثنين، تجاهل العارف...كأدوات بلاغية بارزة في هذا الإطار.

سادساً: حرص الشعراء على استخدام الأساليب والصور التي تلهب المشاعرَ وتهيج الأحاسيس للأخذ بالثأر أو الحض على القتال أو الثبات، وذكروا مفردات وصوراً في المقدمة تدل على أنَّ الحياة لن تتوقف مهما عرض فيها من مآسٍ ومصائب.

سابعاً: أبدع الشعراء في استخدام أساليب المعاني والصور البيانية والألوان البديعية في تجلية غرضهم العام من القصيدة وبالضرورة من المقدمة الغزلية، مما حقق نسجاً محكماً بديعاً للقصيدة، وتلاؤماً بينها وبين المقدمة ؛ فابتدأت مثلاً كثير من المقدمات بالاستفهام الدالّ على معان مجازية تدور حول النفي والإنكار والتعجب والتهويل، مما تناغم مع أجواء الحزن والأسى والتوزع النفسي المناسب لفكرة التناقض واللاتناهي. كما

خلت هذه المقدمات تقريباً من أدوات التأكيد الظاهرة مما أبرز هدوءاً انفعالياً وعاطفياً مكَّن الشعراء من إحكام النسج والتدقيق في الصنعة.

وشاع المجاز العقلي كثيراً مصوراً سطوة الدهر والزمان في أذهانهم، فإذا كان هذا هو فعل الزمان في معاهد اللهو والغزل ؛ فهو كذلك الفاعل في مصائب الموت والفناء. كما ساعدت الاستعارة المكنية على نقل المعنويات إلى المحسوس ؛ بياناً لشدة الإحساس بها وعظيم أثرها في النفس. كما كثر استخدام المضارع في نقل الماضي وجعله حاضراً، وبخاصة الماضي الجميل في مقدمة الغزل، تناسباً مع ذكر مآثر المرثي بالمضارع، وكأنه لم يفارقهم، وقد يساعد ذلك في فهم علة أخرى لبدء الرثاء بالغزل، وهي أنهم أرادوا من ذلك أنَّ المرثيَّ لم يفارقهم ولم يغِب عنهم بروحه وإن فارقهم بجسده، فإنه ما زال معهم في مشاهد اللهو واللعب، وحتى لا يُظهرون انكساراً ولا ضعفاً أمام أعدائهم من القبائل الأخرى حتى يأخذوا بثأره ؛ لأنَّ جُلَّ هؤلاء المرثيين قتلوا في حروب قبلية، ويؤكد هذا الفهمَ قولُ أبي ذؤيب:

وتجلُّدي للشامتين أريهمُ ... أنِّي لِرَيْبِ الدهرِ لا أتضعضعُ

وأتمثل أخيراً بقول الإمام عبد القاهر:

هذى قوانينُ تكفى من تشعُّبها ... ما يشبه البحرَ فيضاً من نواجيه
فلستَ تأتى إلى بابٍ لتعلَمَه ... إلا انصرفتَ بعجزٍ عن تقصيه

ثبت المصادر والمراجع

- الإبهام في شعر الحداثة، د/ عبد الرحمن محمد القعود. عالم المعرفة (٢٧٩) ذو الحجة١٤٢٢ – مارس ٢٠٠٢.
- أدوات التشبيه دلالاتها واستعمالاتها في القرآن الكريم، د/ محمود موسى حمدان. مكتبة وهبة ط ثانية ١٤٢٨-٢٠٠٧.
- إرشاد الساري لشرح صحيح البخاري، للقسطلاني. المطبعة الأميرية بمصر ط سابعة١٣٢٣.
- الأزمنة والأمكنة، للمرزوقي. دار الكتب العلمية – بيروت ط أولى ١٤١٧.
- أسرار البلاغة، للإمام عبد القاهر الجرجاني. ت: الشيخ محمود محمد شاكر، ط المدني أولى ١٤١٢-١٩٩١.
- أسرار الالتفات في ضوء الذكر الحكيم، د/ إبراهيم حسن داود. مطبعة الأمانة، ط أولى ١٤٠٧-١٩٨٧.
- أساس البلاغة، للزمخشري. الهيئة المصرية العامة للكتاب (سلسلة الذخائر ٩٥-٩٦) مايو٢٠٠٣.
- أسس النقد الأدبي عند العرب، د/ أحمد بدوي. نهضة مصر ١٩٩٦.
- الأساليب الإنشائية في البلاغة العربية، د/ عبد العزيز أبو سريع ياسين. مطبعة السعادة ط أولى ١٤١٠-١٩٨٩.
- أساليب النفي في القرآن الكريم، د/ أحمد البقري. دار المعارف ١٤٠٥-١٩٨٥.
- أشكال الصراع في القصيدة العربية، د/ عبد الله التطاوي. مكتبة الأنجلو المصرية٢٠٠٢.
- الأصمعيات، ت: أحمد محمد شاكر، عبد السلام هارون.دار المعارف ط خامسة١٩٧٩.
- الأضداد، لأبي بكر الأنباري. ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية – بيروت١٤٠٧-١٩٨٧.
- إعتاب الكتاب، لابن الأبار.ت:د/ صالح الأشتر.مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق،ط أولى ١٣٨٠-١٩٦١.
- الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني.ت: سمير جابر، دار الفكر – بيروت ط ثانية.
- أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، لابن هشام، ت: محمد محيي الدين عبد الحميد. المكتبة العصرية – بيروت ١٤١٦-١٩٩٥.

- الإيضاح، للخطيب القزويني. ت: د/ محمد عبد المنعم خفاجي. دار الجيل- بيروت ط ثالثة١٤١٤-١٩٩٣.
- بناء القصيدة العربية، د/ يوسف حسين بكار. دار الثقافة للطباعة والنشر ١٣٧٩-١٩٧٩.
- تاج العروس، للزبيدي. دار الهداية.
- تحرير التحبير، لابن أبي الإصبع المصري. ت: د/ حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية١٤١٦-١٩٩٥.
- تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي. دار الكتاب العربي.
- تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي)، د/ شوقي ضيف. دار المعارف ط عاشرة١٩٨٢.
- التصوير البياني، د/ محمد أبو موسى.مكتبة وهبة ط رابعة١٤١٨-١٩٩٧.
- تكملة المعاجم العربية،رينهارت بيتر آن دوزي. تعريب وتعليق: محمد سليم النعيمي، جمال الخياط. وزارة الثقافة والإعلام العراقية. ط أولى١٩٧٩-٢٠٠٠.
- التلاؤم بين مقدمة النسيب وقصيدة الرثاء – دراسة تطبيقية على شعر دريد بن الصمة، د/ محمد أحمد أبو نبوت.
- التمام في تفسير أشعار هذيل، لابن جني. ت: أحمد القيسي وآخرين. مطبعة العاني – بغداد ط أولى ١٣٨١-١٩٦٢.
- تهذيب اللغة، للأزهري. ت: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي – بيروت ط أولى٢٠٠١.
- التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، د/ بدوي طبانة. دار الثقافة – بيروت١٤٠٥-١٩٨٥.
- جمهرة أشعار العرب، لأبي زيد القرشي. ت: علي محمد البجاوي، نهضة مصر.
- جمهرة الأمثال، لأبي هلال العسكري. دار الفكر – بيروت.
- الجنى الداني في حروف المعاني، للمرادي. ت: د/ فخر الدين قباوة، محمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية – بيروت ط أولى ١٤١٣-١٩٩٣.
- حاشية الصبان على شرح الأشموني. ت: محمود بن الجميل، مكتبة الصفا ط أولى١٤٢٣-٢٠٠٢.
- خزانة الأدب، للبغدادي. ت: محمد نبيل طريفي، إميل اليعقوب، دار الكتب العلمية – بيروت١٤١٨.

- دراسات في الأدب الجاهلي والإسلامي، د/ محمد عبد المنعم خفاجي. دار الجيل – بيروت ط أولى ١٤١٢-١٩٩٢.
- دلائل الإعجاز، للإمام عبد القاهر الجرجاني. ت: الشيخ محمود محمد شاكر، المدني ط.ثالثة١٤١٣-١٩٩٢.
- دلالات التراكيب، د/ محمد أبو موسى. مكتبة وهبة ط ثانية ١٤٠٨-١٩٧٨.
- ديوان ابن الرومي. ت: د/ حسين نصار وآخرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- ديوان الحارث بن عُباد. جمع وتحقيق: أنس عبد الهادي أبو هلال. هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث ط أولى ١٤٢٩-٢٠٠٨.
- ديوان دريد بن الصمة. ت: محمد خير البقاعي. دار صعب ١٤٠١-١٩٨١.
- ديوان عبيد بن الأبرص. شرح: أشرف أحمد عدرة. دار الكتاب العربي ط أولى١٤١٤-١٩٩٤.
- ديوان عدي بن زيد. ت: محمد جبار المعيبد. وزارة الثقافة والإرشاد – بغداد ١٣٨٥-١٩٦٥.
- ديوان عروة بن الورد، لابن السكيت. ت:د/ محمد فؤاد نعناع، مكتبة الخانجي – القاهرة ط أولى ١٤١٥-١٩٩٥.
- ديوان لبيد بن ربيعة. دار صادر – بيروت.
- ديوان امرئ القيس. ت: محمد أبو الفضل إبراهيم،دار المعارف ط خامسة.
- ديوان المرقشين. دار صادر – بيروت ط أولى ١٩٩٨.
- ديوان المعاني. لأبي هلال العسكري. ت: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية – بيروت ط أولى١٤١٤-١٩٩٤.
- ديوان مهلهل بن ربيعة. ت: طلال حرب. دار صادر – بيروت ط أولى ١٩٩٦.
- ديوان النابغة الجعدي. ت: د/ واضح الصمد. دار صادر – بيروت ط أولى ١٩٩٨.
- ديوان النابغة الذبياني. ت: الشيخ محمد الطاهر بن عاشور. الشركة التونسية للتوزيع – تونس١٩٨٦.
- الرؤى المقنعة، د/ كمال أبو ديب. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦.
- رثاء الإخوة في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي، د/ محمد عبد الجواد خليل. رسالة ماجستير بكلية اللغة العربية بإيتاي البارود.

- الرثاء في الجاهلية والإسلام، د/ حسين جمعة. دار معد – دمشق ط أولى ١٩٩١.
- رسالة الغفران، لأبي العلاء المعري. ت:د/ عائشة عبد الرحمن. دار المعارف ط تاسعة.
- الاشتقاق، لابن دريد. ت: عبد السلام هارون، دار الجيل – بيروت ط أولى ١٤١١-١٩٩١.
- شرح أشعار الهذليين، لأبي سعيد السكري. ت: عبد الستار فراج. مكتبة العروبة.
- شرح ديوان الحماسة، للمرزوقي. ت: غريد الشيخ، دار الكتب العلمية – بيروت ط أولى ١٤٢٤-٢٠٠٣.
- شرح ديون زهير بن أبي سلمى، لأبي العباس ثعلب. الدار القومية للطباعة والنشر ١٣٨٤-١٩٦٤.
- شرح ديوان المتنبي، للعكبري. ت: مصطفى السقا وآخران، دار المعرفة – بيروت.
- شرح القصائد العشر، للتبريزي. إدارة الطباعة المنيرية ١٣٥٢هـ.
- شرح المعلقات التسع، المنسوب إلى أبي عمرو الشيباني. ت: عبد المجيد همو، الأعلمي للمطبوعات ط أولى ١٤٢٢-٢٠٠١.
- شرح المعلقات السبع، للزوزني. دار إحياء التراث العربي ط أولى ١٤٢٣-٢٠٠٢.
- شرح المفضليات، للتبريزي. ت: علي محمد البجاوي، نهضة مصر.
- الشعراء من مخضرمي الدولتين، د/ حسين عطوان. دار الجيل – بيروت ط ثالثة١٩٩٧.
- الشعر بين الجمود والتطور، العوضي الوكيل. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، دار القلم بالقاهرة ١٩٦٤.
- الشعر الجاهلي تطوره وخصائصه الفنية، د / بهي الدين زيان. دار المعارف ١٩٨٢.
- الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، د/ يحيى الجبوري. مؤسسة الرسالة ط رابعة١٤٠٣-١٩٨٣.
- شعر الرثاء فى صدر الإسلام، دراسة موضوعية فنية، د/ مصطفى الشورى. دار المعارف، ط أولى ١٩٨٦.
- شعرنا القديم والنقد الجديد، د/ وهب أحمد رومية. عالم المعرفة (٢٠٧) شوال١٤١٦ – مارس١٩٩٦.
- الشاعر والبادية، د/ جمال عيسى. بدون.

- الشعر والشعراء، لابن قتيبة. ت: الشيخ أحمد محمد شاكر، دار الحديث – القاهرة ط ثانية١٤١٨-١٩٩٨.
- الشعر والفنون الجميلة، إبراهيم العريض. دار المعارف ١٩٥٢.
- الصحاح، للجوهري. ت: أحمد عبد الغفور عطار. دار العلم للملايين – بيروت ط رابعة ١٤٠٧-١٩٨٧.
- الصناعتين، لأبي هلال العسكري. ت: د/ مفيد قميحة، دار الكتب العلمية – بيروت ط ثانية ١٤٠٩-١٩٨٩.
- الطراز، للعلوي. ت: محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية – بيروت ط أولى١٤١٥-١٩٩٥.
- طوق الحمامة، للإمام ابن حزم. ت: د/ الطاهر أحمد مكي. دار الهلال ط ثانية ١٩٩٤.
- طيف الخيال، للشريف المرتضى. ت: حسن كامل الصيرفي، دار إحياء الكتب العربية ط أولى ١٣٨١-١٩٦٢.
- العقد الفريد، لابن عبد ربه الأندلسي. دارالكتب العلمية – بيروت ط أولى ١٤٠٤.
- العمدة، لابن رشيق. ت: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل – بيروت ط خامسة ١٤٠١-١٩٨١.
- عيار الشعر، لابن طباطبا. ت: د/ محمد زغلول سلام، منشأة المعارف ط ثالثة١٩٨٤.
- العين، للخليل بن أحمد الفراهيدي. ت: د/ مهدي المخزومي، د/ إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال.
- غريب الحديث، للقاسم بن سلام. ت: د/ محمد عبد المعيد خان، مطبعة دار المعارف العثمانية – حيدر آباد ط أولى١٣٨٤-١٩٦٤.
- الغزل في العصر الجاهلي، د/ أحمد الحوفي.نهضة مصر ط ثالثة ١٣٩٢-١٩٧٣.
- الفاخر، للمفضل بن سلمة بن عاصم. ت: عبد العليم الطحاوي، ط عيسى الحلبي أولى ١٣٨٠هـ.
- الفروق اللغوية، لأبي هلال العسكري. مطبعة القدسي – القاهرة ١٩٨٤.
- فصول في الشعر والنقد، د/ شوقي ضيف. دار المعارف ط ثانية ١٩٧٧.
- فقه اللغة، للثعالبي. ت: د/ ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية – بيروت ط ثالثة ١٤٢١-٢٠٠١.

- فن الشعر، د/ إحسان عباس. دار الثقافة – بيروت ط ثالثة.
- في تاريخ الأدب الجاهلي، الأستاذ علي الجندي. مكتبة دار التراث ط أولى ١٤١٢-١٩٩١.
- في محيط النقد الأدبي، د/ إبراهيم أبو الخشب. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥.
- في النقد الأدبي الحديث، د/ مجد محمد البرازي. مكتبة الرسالة الحديثة – عمّان ط أولى١٤٠٧-١٩٨٦.
- قراءة في الأدب القديم، د/ محمد أبو موسى. مكتبة وهبة ط ثانية ١٤١٩-١٩٩٨.
- قصة الأدب في الحجاز، د/ محمد عبد المنعم خفاجي، عبد الله عبد الجبار. مكتبة الكليات الأزهرية.
- قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث،د/ محمد زكي العشماوي. دار الشروق ط أولى ١٤١٤-١٩٩٤.
- الكشاف، للزمخشري.ت: عادل عبد الموجود، علي معوض. ط العبيكان – الرياض ١٤١٨-١٩٩٨.
- لسان العرب، لابن منظور. دار المعارف ط ثالثة.
- المؤتلف والمختلف، للآمدي. ت: ف. كرنكو، دار الجيل – بيروت ط أولى ١٤١١-١٩٩١.
- مباحث في طرق علم البيان، د/ رفعت السوداني. مطبعة الشروق٢٠٠١.
- المثل السائر، لابن الأثير. ت: محمد محيي الدين عبد الحميد. المكتبة العصرية – بيروت ط أولى ١٤١٦-١٩٩٥.
- مجمع الأمثال للميداني. ت: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة – بيروت.
- المحكم، لابن سيده. ت: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية – بيروت ط أولى ١٤٢١هـ.
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د/ عبد الله الطيب، دار الفكربيروت ط أولى١٩٧٠.
- مسائل الانتقاد، لابن شرف القيرواني. مكتبة الخانجي – القاهرة ط أولى ١٣٤٤هـ.
- المستقصي في أمثال العرب، للزمخشري. دار الكتب العلمية – بيروت ط ثانية١٩٨٧.

- مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، د/ عبد الحليم حفني، الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٨٧.
- معجم البلدان، لياقوت الحموي. دار صادر – بيروت ط ثانية ١٩٩٥.
- معجم الشعراء، للمرزباني.ت: د/ ف.كرنكو،دار الكتب العلمية– بيروت ط ثانية ١٤٠٢-١٩٨٢
- معجم ما استعجم، للبكري. عالم الكتب – بيروت ط ثالثة ١٤٠٣هـ.
- مغني اللبيب، لابن هشام. ت: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية – بيروت ١٤١٦-١٩٩٥.
- مفتاح العلوم،للسكاكي.ت: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية – بيروت ط ثانية ١٤٠٧-١٩٨٧.
- مفتاح القصيدة العربية، د/ كاظم الظواهري. مطبعة الإخوة الأشقاء ١٤١٥-١٩٩٥.
- المفضليات. ت: الشيخ أحمد شاكر، الأستاذ عبد السلام هارون، دار المعارف ط سادسة.
- مقدمة القصيدة العربية في الشعرالجاهلي، د/ حسين عطوان. دار المعارف١٩٧٠.
- مقالات في الشعر ونقده، د/ حسين عطوان. دار الجيل – بيروت ط أولى١٤٠٧-١٩٨٧.
- من الظواهر الفنية في الشعر الجاهلي، د/ سعد ظلام. مطبعة مؤسسة يوم المستشفيات – القاهرة ١٩٨٤.
- منهاج البلغاء، لحازم القرطاجني. دار الآفاق العربية ١٩٦٦.
- مواقف الدكتور عبد الواحد علام من التراث البلاغي – عرض ونقد، د/ وليد إبراهيم حمودة. نشر مجلة كلية اللغة العربية بإيتاي البارود – عدد ٢٥ لسنة ١٤٣٣-٢٠١٢.
- مواهب الفتاح (ضمن شروح التلخيص)، لابن يعقوب. دار الإرشاد الإسلامي – بيروت.
- النابغة الذبياني، د/ محمد زكي العشماوي. دار المعارف ١٩٧٩.
- النقد الأدبي، أحمد أمين. مكتبة النهضة المصرية ط خامسة ١٩٨٣.
- نقد الشعر، لقدامة بن جعفر. ت: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي – القاهرة ١٣٨٩-١٩٧٨.
- النهاية في غريب الحديث والأثر، لابن الأثير. ت: طاهر الزاوي، محمود الطناحي، المكتبة العلمية – بيروت ١٣٩٩-١٩٧٩.
- الوساطة بين المتنبي وخصومه، للقاضي الجرجاني. ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، ط عيسى الحلبي.

ثبت الموضـــوعـــات

المقـــدمة ٦٨٣
التمهيـــد ٦٩٠

الفصـــل الأول:

مـــداخـــل نقـــدية وبلاغـــية

المبحـــث الأول: رُؤى نقـــــدية..... ٦٩٦
المبحـــث الثاني: قيمـــة الفـن تسمو بالتباين..... ٧١٤
المبحـــث الثالث: طبيعـــة الشـــاعر الغامضـــة..... ٧١٨

الفصـــل الثاني:

المقدمات الغزلية للمراثي الجاهلية – مدونات فى بلاغة الصنعة لخمس قصائد

المبحث الأول: مقدمة مرقّش الأكبر..... ٧٢٠
المبحث الثاني: مقدمة مهلهل بن ربيعة..... ٧٣٤
المبحث الثالث: مقدمة النابغة الذبيانيّ..... ٧٤٢
المبحث الرابع: مقدمة أبي دُوَاد الإياديّ..... ٧٤٩
المبحث الخامس: مقدمة ربيعة بن الجَحْدر اللِّحيانيّ..... ٧٧١
الخـــاتمـــــة..... ٧٨٧
ثبت المصـــادر والمراجـــع..... ٧٩١
ثبت الموضـــوعـــات..... ٧٩٩