محنةُ الأسرِ والقتلِ
في
مرثاةِ عبدِيغوثِ الحارثيّ لنفسِه ،
وأبعادُها النفسيةُ والفنيةُ

بقلم

أ.د/ حسام محمد علم

أستاذ ورئيس قسم الأدب والنقد

المساعد بجامعة الأزهر الشريف

محنةُ الأسرِ والقتلِ في مرثاةِ عبدِيغوثَ الحارثيّ لنفسِه ، وأبعادُها النفسيةُ والفنيةُ

بقلم
أ.د/ حسام محمد علم
أستاذ ورئيس قسم الأدب والنقد
المساعد بجامعة الأزهر الشريف

المقدمة

الحمد لله، الهادي إلى سبيلِ الرشاد، وصلاةً وسلاماً على سيدنا محمد خيرِ العبادِ ، وعلى آله وصحبِه الأطهارِ الأمجاد ، ... وبعدُ

فلقد اتسعت مداراتُ الحديثِ عن الأغراضِ أو الفنونِ الشعريةِ، وقد رفدَها شغفٌ غيرُ مسبوقٍ بقسماتِها أو ملامحِها الفنيةِ-اتساعاً مطرداً كان من نتاجِه الطبعيِّ أن رأينا زخماً موضوعياً، وقد اندرج تحتَه شعرُنا القديمُ في تنوعيةٍ واستقلاليةٍ، مكتنزاً مخزوناً حافلاً بالقيمِ الاجتماعيةِ والفكريةِ تلك التي تحاكي واقعَها العربيَّ في أدقِّ خصوصياتِها، وأعمِّ أحوالِها معاً.. لهذا كلِّه فإن هذه الموضوعاتِ مثَّلتْ أو قدَّمت المرجعيةَ المجتمعيةَ بكلِّ ما فيها من تشابكٍ أو تفارقٍ منذُ طفولتِها ؛ فكانت المرآةَ المحدَّبةَ التي انعكست عليها كلُّ علائقِ الإنسانيةِ بظروفِها أو ملابساتِها الاجتماعيةِ في إطارِ مردودِها العرفيِّ على الرغمِ من غيبةِ الضوابطِ التاريخيةِ ؛ لتصبحَ هذه الموضوعاتُ هي السجلَ الخالدَ آنذاك... من بين هذه الموضوعاتِ - الأكثرِ لصوقاً بالواقعِ البيئيِّ، وعلوقاً بالنفسِ الإنسانيةِ إرسالاً واستقبالاً بل نزوعاً إلى الحسِّ الاجتماعيِّ- يبرزُ فنُّ الرثاءِ[1] ذاك المركبُ المعقدُ

(١) الرثاء لغةً من رثى فلانٌ فلاناً يرثيهِ رَثْياً ومَرْثِيَة ، إذا بكاه بعد موته. قال: فإنْ مدحته بعدَ موتهِ قيل : رثَّاه يرثِّيه ترثية ورثيتُ

المترسبُ في قاعِ نفسٍ ممتلئة بوعي حالمٍ للحياة من مجموعِ أو مخزون المبلغِ الإجماليِّ للصراعِ الملحميِّ؛ والمُمثِّلُ للتضادية الثنائية الشديدة الخصوصية الكائنة في البقاء بكلِّ أطيافه الحالمة تلك التي تسمي بمنطقِ التفاؤلِ هنا، والفناءِ المحدقِ بكلِّ ظلاله القاتمة التي تطمسُها أصباغُ التشاؤمِ، إذ تتعاظمُ -بشكلٍ تكثيفيٍّ فاعل في المحيط المجتمعيِّ والعرفيِّ- مشكلةً معجماً متأصلاً ، إذ يدعم ويرسخ نعرة القبلية الجاهلية، وذاك هدفٌ غائيٌّ قد يسهمُ كثيراً في كشفِ المجهولِ عن تقاليد الجاهلية البالية التي بعَّدت ما تقرب من خطوط على مدارات النسب ، القرابة ، وفرقت ما تجمعَ من وشائجٍ أو أواصر المودة ، لهذا كله فإن فنَّ الرثاءِ قدَّمَ القيمةَ التأسيسيةَ الكبرى لحياة الأممِ؛ لأنه راحَ يجسد -بوضوحٍ- مجمل النظرات التأملية الحائرة والغائرة معاً وذلك في وحدة الوجود ووحدة المصير..!! فضلاً عن هذا كلِّه فإن ما يتمتعُ به من سطوة وبُعد ذي تأثيرٍ وقوة تصوير للواقعِ المجتمعيِّ في مرحلة القهرِ أمام الموت في العرف الجاهليِّ.. كلُّ هذا لقمينٌ بطوقه في الذاكرة الإنسانية، طالما أنه يكشف النقاب عن علائقِ الجدلِ القائمِ بين طموحاتِ الشاعرِ ومأسويةِ الواقعِ في منظوره..

هذا وتتعاظمُ النظرةُ إليه تباعاً في رحلة تشكيله حتى راد البعضُ قديماً يمثلُ نوعاً من السحرِ الذي دفعَ أستاذَنا شوقي ضيف

المَيِّتَ رثياً ورثاءً ومرثاةً ومَرْثية ورَثَيْتُه مدحته بعدَ موته ، قيل وبكيته ورثوتُ الميتَ أيضاً إذا بكيتُهُ وعدَّدْتَ محاسنَهُ ، وكذلك إذا نظمت فيه شعراً .. راجع: اللسان مادة (رثي) .

واصطلاحاً تقولُ: هو واحدٌ من الموضوعاتِ البارزة في شعرنا العربيِّ القديم يبكي فيه شعراؤنا من رحلوا عن دنياه وسبقوهم إلى الدار الآخرةِ ، وهو بكاء موجودٌ منذُ أن وجدَ الإنسان ، وحتى يرثَ اللهُ الأرضَ ومَنْ عليها .

إلى سبر أغوار ذاك الفنّ -وذلك إبان الحديث عن بداياته- إذ رأى أنه "بدأ كما كانَ الحالُ عندَ الأمم الأخرى بادية كانت أو راقية بصورة تشبهُ أن تكونَ سحراً حتى يطمئنَّ الميتُ في مرقده، ولا تصيبَ روحُه الأحياءَ من ورائه بشرٌ، ثم أخذَ يفقدُ هذه الغايةَ مع الزمن، ومازال حتى انتهى إلى الصور الجاهلية من الإفصاح عن إحساس الناس العميق بالحزن الجارف قبلَ الموتى ، ومحاولة ذكراهم بتمجيدهم وبيان فضائلهم التي ماتت بموتهم مع التفكير في القدر وقصور الناس أمامه"[1]...مثلُ هذه المفاهيم وغيرها استطاعت مجملةً أن تجسدَ طبيعةَ العبقرية الرثائية التي أسهمَت في تكوين الإنسان:

١- شعورياً - بأن توسّعَ من دائرة إحساسه منشطاً إيَّاها، ويجعلَها أكثرَ رهافةً، وأشدَ تأثراً بالمؤثرات الخارجية.

٢- وفكرياً : بأن تضربَ بجذورها في أنماطٍ من الفكر الذي يرتقي بالمجتمعات البدائية.

٣- وانفعاليًّا: بأن تقدمَ الباعثَ أو المثيرَ الذي يولّدُ الإحساسَ وما تتضمنه من تعبيرات حركية؛ لذا فإن شاعرَ الرثاء واصلَ البحثَ والمغامرةَ صعداً من أجل الوصول إلى جوهر الوجود أمامَ تحولات الكون ، وتراكيب العوالم الإنسانية لاسيما النفسيةً..!!.

وعلى هذا التصور فإنه تجدرُ الإشارةُ إلى القول بأنه لا توجدُ أمةٌ -مهما كانت حالُها مستغرقةً في ظلمات البداوة ، أو صاعدةً إلى مراقي الحضارة- إلاّ وتبكي موتاها بكاءً يصورُ حزنَ الإنسان جراءَ فقده عزيزاً عليه، أو لشعوره الدافق بدنو أجله ، وأن يلقى نفسَ المصير مهما تغايرت الدوافعُ أو تباينت الأسبابُ ، إذ يعتريه الفزعُ والانفجاعُ ولربما الهولُ والروعُ الشديدُ فتترمدُ عيناه في انتظار مشهده الأخير على مسرح الدنيا ذاك الذي سطره له القدرُ، وما عليه

(١) راجع: [illegible]، صـ٧، دار المعارف بمصر، سنة ١٩٧٥م.

إلاَّ أن يتقبلَ طوعاً لا كرهاً ؛ لأن ما شاءَ اللهُ كانَ ، وما لم يشأ لم يكنْ... ومثلُ هذا الاعتقادِ المؤسسِ قد يعمِّقُ بل يرسخُ القضيةَ في الأذهانِ لتشغلَ المساحةَ التي ينبغي لها أن تشغلَها تقعيداً وتأصيلاً بشكلٍ أو بآخرَ في الفكرِ الإنسانيِّ ذاك الذي تعاورَ عليها بعد أنْ دأبَ كثيراً في التأملِ والبحثِ حتى يستبينَ الرأي، ولأيا أسندَ فكرهُ على جدارِ الطمأنينةِ وأراحَ عقلَه وقلبه بعدما أشرقَ الكونُ بنورِ الإسلامِ .

ولأن الرثاءَ – ذاك الموضوعَ الشعريَّ– يجئُ حديثاً حانياً على ماضويةِ جلائلِ الفعالِ الكريمةِ وحسنِ فعالِ الميتِ تأبيناً عليه؛ لذا فإن عواطفَ الشعراءِ –في هذا الصددِ– غالباً ما تجيءُ سلبيةً طالما أنها تحملُهم على العكوفِ بالنفسِ، والتفكيرِ في خلوةٍ مبحرةً نحوَ الأعماقِ كمحاولةٍ جادةٍ للوصولِ إلى جسرِ العظةِ والاعتبارِ لتكونَ هي ثمرةَ الغوصِ الشاقِّ في ذاكَ البحرِ الدنيويِّ ، إذ أنه يعلنُ عن مغاليقِ النفسِ ورؤاها المطلسمةِ ...

على أن ممعنَ النظرِ في هذه العاطفةِ الشعوريةِ التي صارت أحاديةَ الشرحِ والوصفِ – تلك عاطفةُ الشاعرِ التي غابَ عنها ونيسُها وقد رحلَ إلى العالمِ الأخرويِّ– قد يرى أنها تمثلُ ارتدادَ الشاعرِ إلى نفسه بشكلٍ يدعو إلى الحسرةِ والألمِ. صحيحٌ أن هذه الفلسفةَ الإيمانيةَ الخالصةَ لم يكنْ الجاهليُّ الذي كان بمنأى عنها ليستوعبَها بالشكلِ الأمثلِ على الرغمِ من وجودِ الحنفاءِ في عصرِه؛ لكن لوعةَ الفراقِ الأبديِّ، وما تخلفه وراءَها من جملةِ الإحباطاتِ الموهمةِ قد تجعله ماضياً في غيِّه، راغباً في تحقيقِ أمانيه الماثلةِ في الوصالِ بأن يعاودَ الراحلُ الحياةَ من جديدٍ، فيرويَ ظمأَ أهلِه من جانبٍ، وليكشفَ الستارَ عن المجهولِ الأبديِّ على جانبٍ آخرَ.. ذاك الذي يهتكُ كلَّ أقنعةِ الوهمِ والخوفِ والفزعِ والارتياعِ؛ ولكن هيهات..!

من هنا يصبحُ الرثاءُ مترجمَ أنات النفس الملتاعة التي أضناها فراقُ الميت أياً كانَ، والكاشفَ عن إخفاقات طموحاتها دونَ إيجاد أيّ من السبل للخلاص منها طالما أن العقيدةَ الحقةَ قد تخلت عنه في وقت راحَ يواجهُ الواقعَ فيه بكلّ تعقيداته وتهويماته ، وهو في هذا وذاك أمامَ عالمٍ مرموزٍ لا يجدُ بدًّا من أن يتوحدَ روحيًّا مع النفس صدقاً وحقًّا حتى يعرف ماهيته، وخصوصاً لما نفهمُ أن الرثاءَ يخرجُ مضارعاً لسوداوية النفس القانطة التي يعذبُها نشدانُها الرغبةَ الملحةَ في البقاء أو الحياة على الرغم من انعدام ما يجعلُه يتشبثُ بها كقحل الطبيعة وفقر بيئتها والاندثار الحضاريّ الذي يلُفها؛ لكن الأملَ في الاستمرارية والسعي نحوَ معاودة الحياة إشراقاتها من جديد؛ لتشعَ أطيافُ السعادة – يصبحُ مطلباً ملحًّا ليعوضَ حالةَ التبدد والتبخر قبل أن تتحولَ تلك الأناتُ والآهاتُ شعراً ممثلاً في خطاب إعلاميّ دالٍ وكاشفٍ عن أبعاد هذه المسرحية ذات الطابع الملحميّ المثير هنا.

هذا ويدفعني أكبرُ الظنّ إلى القول بأن الشعراءَ في الرثاء ليسوا على حالٍ واحدة، إذ يتفاوتون على مدى العصور بتفاوت ظروفهم المعيشية أو الحياتية ، وكذلك أنماطهم السلوكية والمعرفية وطبائعهم النفسية تلك التي تلعبُ دوراً بالغَ الأهمية في إيجاد قيمة إيجابية قادرة على الحوار في غيبة الفارس ذلك الفقيد، وعلائقه، وما تركه من ذاك الرصيد أو المبلغ الإجماليّ لكمّ التجاوب والتجاذب المبنيّ على التذاوب شعورياً مع الآخرين، فضلاً عن هذا كلّه فإن الانخراطَ التدريجيَّ في النسق العقديّ والثقافيّ بوعي أو بدون وعي.. كلُّ هذا أحدثَ الطلَ للأسباب المباشرة ، وغيرِ المباشرة الدافعة لفضّ إشكالية البقاء والفناء.

مؤدَّى الكلام فإننا نؤكدُ على ضرورة الربط بين الرثاء والجانب النفسيّ لدى الشاعر طالما أنه يسهمُ في استضاءة جوانبَ مخبوءة

في حنايا النفس البشرية.. وكلُّ هذا خليقٌ بكشف ماهية العلل والأسباب ورسم الأبعاد التي تؤكدُ على أن النفسَ تذهبُ كلَّ مذهب، وتنزعُ منزعاً حسياً وشعورياً خالصاً يصادقُ على الدورِ الفاعلِ لها في توفيرِ منجزٍ إبداعيٍّ رثائيٍّ لا يمكنُ تصورُ تاريخِ إدبنا العربيِّ بدونه ، وتلك حقيقةٌ أدبيةٌ راهنةٌ لا تحتاجُ إلى نباهةِ ناقد.

هذا وتجدرُ الإشارة إلى القول بأن محمدَ بنَ سلامِ الجمحيَّ صاحبَ طبقاتِ فحولِ الشعراءِ هو أولُ من تلمسَ علائقيةَ الرثاءِ بالنفسِ الإنسانية ؛ لما تمتعَ به من حسٍّ مرهفٍ وذكاءٍ حادٍ ، إذ صادقَ على وجهةِ نظرهِ بأن أفرد لهم طبقةً أطلقَ عليها أصحابَ المراثي[1] من بينِ ثلاثِ طبقاتٍ نوعية[2] وقد تلت الطبقاتِ العشرَ الجاهليةَ ... وتلك نظرةٌ فاحصةٌ تعبرُ عن رويةٍ منهجيةٍ علميةٍ تتسمُ بالتجديدِ والوعيِ الاجتماعيِّ ، فضلاً عن توازنها الذي كفلَ لها تفردَها .. فإن دلت فإنما تدلُ على أن هناك علائقَ ذاتَ طابعٍ خفيٍّ .

إنه الماثلُ في أصالةِ العنصرِ النفسيِّ في مرحلةِ التأثيرِ الواعيةِ للتعبيرِ حيثُ إنه عملٌ صادرٌ عن مجموعةِ القوى النفسية، .. ومثلُ هذهِ الإشاراتِ قد فتحت عيوننا فوجَّهت أنظارَنا صوبَ نفسيةِ المبدعِ كمحاولةٍ لاستشارةِ كوامنها واستنطاقِ تشكيلاتها ، وتسويغِ آلياتها وفقَ رؤيةٍ منهجيةٍ ذاتِ مقاييسَ أو أحكامٍ نقديةٍ مؤسسةٍ ..

---

(١) هم أربعةُ شعراءُ جاؤوا مرتبين كالتالي: متمم بن نويرة ، وأعشى باهلة ، والخنساء ، وكعب بن سعد الغنويَ .

(٢) لأن الأولى "أصحاب المراثي" قد اعتمدت على الغرض ، اما الثانية "شعراء القرى العربية" فقد ألمح من خلالها إلى البيئة التي تؤدي دوراً بالغَ الأهمية في تكوين القيم الأخلاقيةِ والتطلعاتِ الاجتماعيةِ ، وأما الثالثة " شعراء اليهود " التي أشارَ فيها إلى الدين فإنه ذكرها؛ لما لها من بالغ الأثر وأكبر النفع في تكوين القيم العقديةِ والنفسيةِ والإنسانيةِ لدى مجتمعاتِ البشريةِ .

ولأن الرثاءَ في عرفنا الأدبيِّ بوجهٍ خاصٍّ ما هو إلا نافذةٌ نطلعُ منها على إخفاقاتِ النفس، وجملةِ جراحاتها التي لا يداويها إلا الانسياحُ في غياهب النسيانِ تلك التي تفضي إلى نسجِ الحجابِ الحاجزِ بينِ المأمولِ والواقعِ المنظورِ؛ لذا فإن المتأملَ يستطيعُ الوقوفَ على ثلاثةِ ألوانٍ رثائيةٍ تتباينُ درجاتُ أصباغها أو حرارتها على حسبِ درجاتِ القرابةِ المكانيةِ والتعلقِ الروحيِّ بالميت - إذ يتولدُ عن هذا كلِّه ندبٌ وتأبينٌ وعزاءُ .. كلٌّ محددٌ بحدوده النفسيةِ والاجتماعيةِ والإنسانيةِ في إطارٍ من المرجعيةِ الفنيةِ والموضوعيةِ والجماليةِ..

هذا وسوف ستوجهُ اهتماماتنا صوبَ الندبِ[1] ذلك الذي يجيءُ غالباً موزعاً على اتجاهين اثنين:

الأول: بكاءُ الأشرافِ والأصدقاءِ والأهلِ والأقاربِ والنواحُ عليهم.

والحقُ نقولُ : إن هذا الاتجاهَ قد استغرقَ فيه شعراءُ الجاهليةِ استغراقاً كانَ من شأنه أن عكسَ بوضوحٍ العلائقَ النفسيةَ ، وما بها من شوائبَ أو أواصرَ وذلك لأناسِ هذا العصرِ ، فضلاً عن هذا كلِّه فإنه قد عكسَ كلَّ المقاييسِ الشعريةِ التي ينبغي على الناقدِ أن يحيطَ بها علماً طالما أننا بصددِ رسمِ الخارطةِ النفسيةِ لشعراءِ هذا اللونَ.

---

(١) الندب: لغةً النَّدْبةُ أثرُ الجُرحِ إذْ لم يرتفعْ عن الجلدِ، والجمع ندب، وأندابٌ ، ونُدُوب، والنَّدْبُ أن تدعو النادبةُ الميتَ بحسن الثناءِ في قولها وافلاناهْ ! واهناه واسم ذلك الفعل النُّدبة ، وهو بابٌ من أبوابِ النحو .. كلُّ شئ في ندائه فهو من باب النُّدبة .
راجع: اللسان مادة "ندب"
واصطلاحاً: هو النواحُ والبكاءُ على الميتِ بالعباراتِ المتشحةِ بالشجى والألفاظِ المشحونةِ بالأسى ، فيه يولولُ النائحون والباكون ويصيحون مسرفين في النحيبِ وسكبِ الدموع الغزار، هذا ويمثلُ هذا الغرضُ الصورةَ الأولى في الرثاءِ الجاهليِّ ، إذ تجتمعُ النساءُ في المأتم للصياح والعويل على الميت ، واستمرَّ ذلك في الإسلام.

وتحليل القياسات القائمة على التجربة المشاهدة لهم ولذويهم ، وهنا نهتبل الفرصة فنقول: إن علماء النفس قد عبَّدوا الطريق للولوج إلى عالم الشعراء الرحيب ، هذا ولسنا بحاجة إلى عرض الأمثلة التي تصادق على ما سبق، لأنها ليست صلب الدراسة .

أما عن الاتجاه الآخر فهو رثاءُ الذات ذاك الذي يبكي فيه الشاعرُ نفسَه ساعةَ الاحتضار حينَ يحسُّ إحساساً يقينياً بدنوِّ الأجل أو مباغته الموتَ وذلك عندما يكشرُ عن أنيابه فلا يجدُ بدّاً من أن يفزعَ إلى أبيات يسكبها من سويداء نفسه القاطنة في أبيات تسجلُ كارثته -على حدِّ تصوُّره- التي ستحلُّ به وشيكاً، إذ ستعصفُ بعمره مقتلعةً جذوره من الدنيا مصورةً آلامَه وأحزانَه على فراق فردوسه الأرضيَ بكلِّ ما فيه من حدائق الأهل الغناء والجداول الرواء التي تنحدرُ إليها تلك التي ستمنحه البقاءَ فيها.

هذا وننظرُ إلى تراثنا الأدبيِّ القديم فنجدُ امرأ القيس أولَ من يستوقفنا في هذه المحطة عند قوله[1]:

أيا جارتا إن المزارَ قريبٌ ∴ وإني مقيمٌ ما أقامَ عسيبُ
أيا جارتا إنا غريبانِ هاهنا ∴ وكلُّ غريبٍ للغريبِ نسيبُ

إبان سفره إلى القسطنطينية طالباً المؤازرةَ والنصرَ من جستنيان ملك بيزنطةَ ، لكن رحلته قد باءت بالفشل فعادَ كاسفاً حزيناً وقد ماتَ مسموماً بأنقرةَ أثناءَ عودته،إذ تزامنَ احتضارُه مع احتضار حمامة كانت تسجعُ، لذا جاءَ التوافقُ الذي نجمَ عنه تلك المخاطبةُ .

والمتأملُ في مثل هذا النوع ألا وهو ندبُ الشعراء أنفسهم قد يلمسُ -عن كثب بما لا يدعُ مجالاً للشكِّ -ترسخه بما يعني تأصله وتجذرُه في التربة الجاهلية بدليل أننا نرى بينَ أيدينا الكثرةَ المطلقةَ من النصوص الدالة تلك التي تصادقُ على صحة ما سبق.

---

(١) راجع ديوان امرئ القيس ص ٣٥٧ .

إننا إن خلنا في ذلك فنظرةً إلى يزيد بن خذّاق الذي رأى بعض الأدباء أنه كانَ أولَ مَنْ تدبَ نفسَه وذكرَ الموتَ على لسانه فقال[1]:

هل لِفَتًى مِن بنات الدّهرِ من واقِ ∴ أمْ هَلْ لـه مـن حِمَامِ المَوتِ من رَاقِـي
قد رجّلوني وما رُجّلتُ من شَعَثٍ ∴ وألبَسُـوني ثيابـاً غَيـرَ أخـلاقِ[2]
وأرسلُوا فِتيةً مـن خيرِهـم حَسَباً ∴ ليُسنِدُوا في ضريحِ الثّربِ أطبَاقِي[3]

حيثُ قَدمت الأبياتُ فصلاً تمثيلياً راسماً نهايته وقتَ احتضاره سواءً أكانت آنيةً أم مستقبليةً باعتبارِ ما سيكونُ ، وذلك في مشاهدَ متلاحقةِ الصورِ متباينةِ المناظرِ، متدفقةِ الأحداثِ ، إذ تمرُّ في تحسريةٍ ذات طابعٍ استسلاميٍّ .

وهناك شاعرُنا عبدُ يغوثَ الحارثيُّ ومرثيتُه موضوعُ حديثنا ، وبؤرةُ اهتمامنا إذ سوف نعرضُ له حديثاً مفصلاً على صدرِ صفحاتِ بحثنا التالية .

هذا ولا يفوتنى القول بأنه قد تقفى أثرَ هذا الشاعرِ متأثراً به واحدٌ من أعلامِ رثاءِ الذاتِ، إنه مالكُ بنُ الريبِ الذي وجدَ نفسَهُ غريباً عن وطنه وديارِه عندما غزا خراسان ، ثم ينظرُ حولَه فلا يجدُ مَنْ سيدفنُه بأن يحفرَ له قبرَه ، فلما حضرتْه الوفاةُ ناحَ على نفسه في مرثيةٍ[4] ستظلُّ باقيةً بقاءَ الدهرِ .

---

(١) هو شاعرٌ جاهليٌّ قديمٌ ينتسبُ إلى بني شن بن أقصى بن عبدالقيس النزاري ، حيث جاءت هذه الأبياتُ من قصيدةٍ يهجو فيها النعمان بنَ المنذر ويتوعده .. راجع: المفضليات ، ط٧ ، ص٢٩٥ ، هذا ولقد نسبت إلى الممزق العبدى في مصادر أخرى ؛ لكن ابن قتيبة قد صحح هذا كلّه، وأثبت أنها ليزيدَ .. راجع الشعر والشعراء ، ج١ ، ص٣٨٦ ، دار الحديث سنة ١٩٩٦م .

(٢) جاء في الشعراء ج١ ص١٦ ، وما بالشعر من شعثٍ .

(٣) جاء في الشعر والشعراء ج١ص٣٨٥،الشطر الثاني..في ضريح القبر .

(٤) لقد قام الدكتور محمد عبدالمنعم عبدالكريم بدراسةٍ نقديةٍ لهذه المرثيةِ وكان عنوانها "شاعرٌ يرثي نفسَه"، مطبعة الأمانة ، سنة ١٩٨٧م .

على كلٍّ فإننا بعد أن عرضنا حديثاً ذا إطلالة سريعة للندب ذاك اللون الشعريِّ الذي نبت نبتاً تلقائياً في نفوس تهوى العزة والتمجيد فإنه جاءَ محاولةً حثيثةً نحوَ فهمِ مسألة البقاءِ والفناءِ على أساسٍ من وازعٍ معرفيٍّ..،وسواءٌ أكانَ الندبُ ذاتياً صادراً عن نفسٍ ملتاعة، أم غيرياً ممن كانوا من الأهلِ والأقاربِ فإنه ينبغي أن نؤكدَ على أمرٍ من الأهمية بمكانٍ ذكرِه وهو أن للرثاء أهدافاً أو قيماً فنيةً[1] ولجتماعيةً[2] وعرفيةً[3]

---

(١) ماثلة في : إنَّ أنينَ الشاعر وتفجعَه ذاك الذي أشعلَ وقدةَ الأسى والحسرةِ في نفسِه ، وبخاصةٍ حين يصيبُه القدرُ في ابنِه أو في أخيه – إذ لقي كلاهما حتفه رغمَ أنفِه سواءً أكانَ على فراشِه ، أم على إثر ضربةٍ قاصمةٍ بالسيف فيترنحُ ترنحَ الذبيحِ وقد أناخَ رأسَه للحفرةِ راغماً دون تناصر أو معين– كلُّ هذا يدفعُه إلى أن يترجمَ ما سبقَ أن يبثُّ في أشعارِه لوعةً وأسىً وحرقةً بعاملِ الانشطارِ والانهيار .

(٢) ماثلة في : أن هذا الفنَّ قدمَ قيمةً ذاتَ إيقاعيةٍ شجيةٍ في المجملِ الحسيِّ والفكريِّ معاً ، إذ جاءَ قاسماً مشتركاً بين الرجالِ والنساء، وإن كان للنساءِ الحظُّ الأكبرُ في تلك القسمةِ الثقيلة ؛ لما يتمتعن به من مؤهلاتٍ يستطعنَ من خلالها القيامَ أو تأديةَ مهمةِ ندبِ الميتِ على الوجهِ الأكمل، وكانت العادةُ تجري على حلقهنَّ رؤوسهنَّ، ولطمهن خدودهن بأيديهن والنعال والجلود، وقد يقمن بذلك في مجالسِ القبيلة، وعلى القبور، وفي مواسم الحجِّ.. وكلُّ هذا يصادقُ على وحدةِ الشعور أو الحسِّ الاجتماعيِّ في المحيطِ القبليِّ.

على هذا التصور يجيءُ هذا الفنُّ نتاج أمشاجٍ متباينةٍ من مشاعرَ نسائيةٍ حانيةٍ ، وكذلك رجاليةٍ مضطربةٍ لتتآلفَ في دراماتيكيةٍ مكونةً المبلغَ التحسريَّ أو التفجعيَّ الشديدَ من الفقيدِ..!!.

(٣) ماثلة في: أن حياةَ العربِ في الجاهليةِ كانت حربيةً تقومُ على سفكِ الدماءِ ، فهم غالباً قاتلون مقتولون ، لا يفرغون من حربٍ حتى يدخلوا في أخرى على حدِّ تعبيرِ أستاذِنا شوقي ضيف؛ لذلك كان الكبرُ قانوناً عندهم يخضعُ له كبيرُهم وصغيرُهم هو قانونُ الأخذ بالثأر .. إنه شريعتُهم المقدسة تلك التي تصبغُ بما يشبه

ونفسيةً[1]، وقد أماطت اللثامَ عن وجهِ هذا المجتمعِ القبليِّ فرسَّمت قسماتِه، وحددت ملامحَه حتى غدا على الصورةِ التي وصلت إلينا.

الصبغة الدينية، وليس لأيّ فردٍ من أفرادِ القبيلةِ حقٌّ أو ما يشبه الحقّ في نقض هذه الشريعةِ ، ولا الوقوف ضدَّها أو الخروج عليها.. من هنا كانَ حرصُ العربيّ على أن يعيشَ يومَه مترعاً مفاخراً بقدرته على إمتاع نفسهِ جلداً مظفراً غانماً .. راجع : العصر الجاهلي ص ٥٣ .

نفهمُ من خلال هذا كلّه أن العرفَ الجاهليَّ اقتضى أن يعيشَ المرءُ دنياه طولاً وعرضاً؛ لعلمِه اليقينيّ بأن الموتَ واقعٌ لا محالة، فضلاً عن هذا فإن إن ممعنَ النظر في وقفةِ الطلل وما تخللتها من نظراتٍ حائرةٍ في مفهوم وحدةِ المصير لا سيما حيالُ فناءِ الأشياءِ بعامل الرياح ذي الأحاديةِ التسببيةِ أو التعلليةِ – بمعنى أن الرياحَ التي أحدثت دماراً وخراباً في ديار الحبيبةِ فصارت أطلالاً باليةً هي نفسُها التي أزجت السحابَ فنزلَ المطرُ لتدبَّ الحياةُ من جديدٍ على هذا الطلل – فهذه الأحاديةُ ذاتُ الخيريةِ والانعدامية الخيريةِ معاً كان ينبغي أن تهديَه إلى وحدانيةِ خالقِها ألا وهو اللهُ سبحانَه وتعالى ، وإن كانَ على بعدِ خطوةٍ واحدةٍ من هذا المفهوم العقديّ ؛ من هنا نقولُ : إن كلَّ هذهِ التحولاتِ قد أذكت العقليةَ الجاهليةَ وقد وجهتها توجيهاً سديداً صوبَ البحثِ الجادّ عن حقيقةِ الخالق، وذلك من خلال النفاذِ إلى حقيقةِ الأشياء وفهمِها على ضوءِ الوعي العلميّ السليم.

(١) ماثلة في أنه : لأن الشعرَ مطمحُ النفس وهو مبتداها ومنتهاها لاسميا ذلك اللونُ الشعريُّ الذي استطاعَ أن يسبرَ أغوارها ليترجمَ مجملَ نزعاتِها المضطربةِ ونشدانها طموحها وأفراحَها وأتراحها فكشفَ عن تضاريسِها وعوالمِها المرموزةِ والمفتوحة ؛ لذا فإننا لا نعدو الواقعَ إذا قلنا:

إن هذه الفنَّ حاولَ جاهداً أن يقفَ موقفَ الباحثِ الداهش أو الذاهل على الرغم من جدةِ المعطياتِ الحسيةِ الكائنةِ لا سميا الماثلةُ في غرائبيةِ البقاءِ والفناءِ فاستطاعَ أن يثورَ على هدوئها وسكونِها واستسلامِها حيالَ الأشياء وفنائها؛ لذا راحَ يكشفُ عن صراعات النفس وما يعتريها من شعور بالألم والحسرة وضياع

عوداً على بدء فإن مرثاةَ عبد يغوثَ الحارثيِّ لنفسه بعدَ محنة الأسر التي تكبدَها – والتي تعدُّ ذوبَ فؤادِ حزين ، إذ انتقل بها من شعر الحالة والمقام إلى شعر الخطاب الدائم على مرِّ العصور – تجئ واحدةً من الشذرات التي أضاءت حنايا ذاك التراث الأدبيِّ الخالد ، وقد جاءت مزيجاً متعادلاً من جمالية فنية متميزة ورؤى نفسية متفردة – إذ مارس فعلَه الإبداعيَّ من خلالها... من هنا كانت الضرورةُ داعيةً للخوض في مضمارها ، وعليه كان موضوعها "محنةُ الأسر والقتل في مرثاةِ عبد يغوثَ الحارثيِّ لنفسه ، وأبعادُها النفسيةُ والفنيةُ"، حيثُ جاء محتوى الدراسةِ موزعاً على فصلين مسبوقين بتمهيد .

ففي التمهيد وعنوانُه " حياةُ الشاعر وبيئتُه" قدمنا بطاقةً معرفيةً لعبد يغوثَ الحارثيِّ بدأتها بالحديث عن اسمه ونسبه وقبيلته ، وأهمِّ رجالاتها شهرةً في المجالات الحياتية ، هذا بالإضافة إلى طبقته وأخباره ، ومحنة أسره ومقتله، وشاعريته، إذ رأت الدراسةُ أن هذه المحطات قد تسهمُ بشكلٍ فاعلٍ في استضاءةِ جوانبَ مخبوءةٍ في عالمِ عبد يغوثَ الشاعريِّ

أما الفصلُ الأولُ فكان عنوانُه " القصيدةَ تحقيقاً وشرحاً وتعليقاً" وفيه اعتمدت المصدرَ الذي اتخذَّ القصيدةَ الكاملةَ أصلاً ، ثم قستُ عليه باقي الروايات ، مع الإشارةِ إلى الاختلاف ومصدره سواءً أكان ناتجاً عن تحريف أو تصحيف أو خطأ ، هذا بالإضافة إلى تفسير ما استعصى علينا فهمُه من الكلمات تيسيراً لعمليةِ الشرحِ التي كانَ لها بالغُ الأثرِ وأكبرُ النفعِ في كشفِ جوانبَ مهمةٍ في حياةِ الشاعرِ وعالمه الشعريِّ..

الآمال ، وكلُّ هذا كان من شأنه أن يميطَ اللثامَ عن الرثاءِ وأبعادِه النفسيةِ في ضوءِ التفسيرِ النفسيِّ بكلِّ قياساتِه ومؤشراتِه وتداعياتِه.

وأما الفصلُ الثاني فكان عنوانُه "محاورَ الخطاب الشعريِّ في محنة عبد يغوثَ الحارثيِّ وأبعادَها النفسيةَ والفنيةَ"، وفيه أثبتت الدراسةُ أن تلك المرثاةَ التي اتسمت بالتجذر والرسوخ في أعماق تجربته الإنسانية قد جاءت نزوعاً للواقع البائس، إذ ترجمت معاناةَ أسره التي جاءَت مثيراً أو نتاجاً طبعياً لقتله.

وهنا نقول : لقد تضافرت فيها المشاعرُ الملتهبةُ والأفكارُ العميقةُ ممتزجةً بالرؤية الشاعرة التي تتبني – بحساسية مدروسة– الكشفَ عن أسرار الكون وخفايا الوجود على الرغم من تدافع قوى القهر الإنسانيِّ عليه ، ليتبلورَ كلٌّ في شكل الفجيعة التي تكشفُ عن مرارة التناقض بينَ ما يتمناه ، وما يقرُّهُ الواقعُ، ويظهرُ الإنسانُ المحطمُ الذي جرحت النوائبُ فؤادَه ، وثلمت النوازلُ عواطفَه، فإذا هو شجٍ بآلامه ، إذ راحَ يشكو مأساةَ النفس التي اكتوت بجوى الفاجعة .. وهنا ارتفعَ بالحقيقة الشعرية إلى مستوى الانكشاف لهذه التجربة التي حركَت خطابها الشعريَّ على ثلاثة محاورَ ، هذا ولقد استوعبَ كلُّ مبحث محوراً فجاءَ موضحاً كالتالي :-

الأول التقريعيُّ : إذ تناثرَ في أنحاء عالمه النفسيِّ حرقةٌ وألماً وحسرةٌ ليجئَ الناتجُ الدوامات والاضطرابات النفسية التي عصفت بهدوئه وسكونه وقد استقرت بينَ ضلوعه ..!!

الثاني المعرفيُّ: وقد جاءَ نشاطاً لحظياً استرفدَ مقوماته بقوة الذاكرة مما ترسخَ في وجدانه من مرجعية ماضوية ممثلاً – على الصعيد النفسيِّ – مرحلةَ الإشباع التعويضيِّ لدى الشاعر الذي جاءت شخصيتُه مثالاً لحالة تلبس القناع الشعريِّ لشخصية هي –في واقع الأمر – مضطربةٌ ؛ لذا جاءت "الأنا"[1] ذات الجانب الظاهريِّ من

(١) مصطلحٌ نفسيٌّ يجئُ واحدةً من بنية الشخصية حيثُ سنعرض له حديثاً لاحقاً .

شخصية الشاعر وقد طغت على كلّ ما دونها لتصبح لها الكلمةُ العليا على الرغم من توافي المحن عليه، وقد انطلقت متشبعة بالعوالم اللاشعورية تلك التي أسلمته إلى قهر ويأس قاتل .

الثالث الاستعطافيّ : إذ كشف عن موقفه النضاليّ الثائر على السكون والاستسلام محاوراً ومناظراً ليرسخ قيمةَ الحرية في حركية الحياة وصولاً للعدالة والمساواة ، ثم آدابها الماثلة في فهم الفعل "الموت" ،وردّ الفعل"مقاومة الموت"،وهنا يرمزُ لغريزة الحياة المتأججة لديه بشكل لا يهدأ ، إذ يتمددُ إدراكه المصاحبُ "للأنا" ذاك الذي يعيش في المسافة بينَ الوعي واللاوعي..من هنا تظهرُ التناقضيةُ في إحساس الشاعر..فتارة يعلنُ الجسارة والتصدي،وتارة يُخرجُ اللاوعيّ كلّ ما بنفسه من إحباطات تسللت إليه من أعماق وجدانه، وهو في هذا وذاك يضاربُ ذاتاً وعالماً غريبين تحت وطأة تحولات الواقع البائس ، ولا يجدُ بدّا من الاستسلام،إذ لا تستطيعُ"الأنا"أن توقف اللاشعور من التأثير ...

وعلى كلّ فإنّ خطابَ عبد يغوث استطاعَ أن يحولَ القضيةَ من خصوصية نفسية شديدة الحساسية إلى دوال انكشافية مليئة بالانجراح الناتج عن انهزامية أمامَ معولِ القتل ، والرغبة الجامحة في الانتقام الغريزيّ من آسريه، وذاك هو العرف الجاهليّ المهيضُ.. هذا بشكل عامّ ..

وبشكل خاص فإن ذاك الخطابَ – على المسار النفسيّ – أحدَ آليات المنجز النقديّ – قد استثارَ كوامنَ النصّ، واستنطق تشكيلاته، ليحلق بتحولاته الموافقة والمفارقة لواقعه في وجدانية داخلية ، وقد كشفت عن بعض من نفسية المبدعِ التي انتقلت إلى آثاره في قصدية وعفوية معا .

أما على الصعيد الفنيّ فنقولُ : لقد قدمت الشعريةُ – منتجةُ ذاك الخطاب بمحاوره الثلاثة – على الرغم من تعدد سياقاتها وتفاوت دلالاتها ودقة إشاراتها وبلاغة عباراتها وتقنية مستوياتها – منجزاً

فنياً يصعبُ على المتأمل تصورُ تراثنا الجاهليَّ الرثائيَّ دونَ الوقوف أمام تلك القصيدة التي تمثل مرحلة الإبداع والاستمرار والتجاوز والنفاذ من قلب الشاعر وانعكاساتها على قلب المتلقي ، ليحقق أعلى مستوى من التفاعل بين الشكل التركيبي بتبعاته الذهنية والنفسية ، وبين الرؤى الشعرية النابضة بعوالمها المرموزة والمفتوحة .

وملاكُ الأمر نقولُ : إنه إذا كانَ الشعرُ يمثلُ جانبَ الشاعر الفكريَّ المثالي لا جانبهُ العمليَّ ، ومنه تنشأُ الأحاسيسُ السامية والعواطفُ النبيلةُ – فإن هذا لا ينطبقُ على هذه القصيدة ، إذ تمثَّلَ فيها الجانبان معاً لتتجلى تلك التجربةُ النفسيةُ العميقةُ موحيةً بأسمى المعاني النبيلة ، وتبرزَ –بوضوح– صورةُ المأساة الإنسانية الماثلة في محنة أسره وقتله التي فتت في عضده..

هذا ولا تزعمُ الدراسةُ أنها قد ترجمت اللغةَ الفنيةَ والمعرفيةَ لذلك الخطاب الشعريَّ ؛ لكنها مهّدت الطريق لدراسات قادمة يكونُ المنهجُ النفسيُّ وقتها أكثرَ جرأةً وحضوراً فاعلا – وقد خطا خطوات واسعةً نحوَ الكمال – على المسارين الأدبي والنقدي ..

والله الموفقُ

التمهيد : حياةُ الشاعرِ وبيئتُه

أ- اسمه ونسبه:

هو عبدُيغوثَ بنُ صلاءةَ[1]،وقيلَ:هو عبدُ يغوثَ ابنُ الحارثَ

(١) هكذا جاء اسُمه في : نشوةِ الطرب في تاريخ جاهلية العرب لأبي سعيد الأندلسي تحقيق د. نصرت عبد الرحمن ح١ ص ٢٣٨ دار الأقصى بدون تاريخ، ومنتهى الطلب من أشعار العرب لأبي غالب بن ميمون ص١٥٨ مكتبة إستانبول سنة ١٩٨٦م "مخطوط"، والحلل في شرح أبيات الجمل للبطليوسي ط١ ص ٢٣٩ تحقيق وتعليق د. مصطفي إمام ، القاهرة ، سنة ١٩٧٩م، وشعراء النصرانية قبل الإسلام ط٣ ص ٧٥ ، دار الشرق ، بيروت ١٩٨٤م، وتاريخ الأدب العربي لعمر فروخ ط٢ ح١ ص ٢٣٨ بيروت سنة ١٩٦٩م.

هذا ويرى ابنُ دُريدٍ أنَّ اشتقاق (يغوث) من غاث يغوث غوثا، فاستعملوا مصدره وتركوا تصريفه، إلا أنهم لم يقولوا إلاَّ أغاثني، ولم يجئ في الشعر الفصيح، وقد سُمُّوا غوثاً ، غويثاً ، وهذه الياء التي في (غياث) مقلوبةٌ من الواو.. انظر: الاشتقاق ص٤٠ مكتبة الخانجي بمصر، بدون تاريخ.

ثم بالنظر إلى (يغوث) فإنه ورد ذكرُها في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿وَقَالُوا لَا تَذَرُنَّ آلِهَتَكُمْ وَلَا تَذَرُنَّ وَدًّا وَلَا سُوَاعًا وَلَا يَغُوثَ وَيَعُوقَ وَنَسْرًا﴾ سورة نوح آية " ٢٣" ، حيثُ رأى المفسرون أن وداً وسواعاً ويغوث ويعوق ونسرا أسماء أصنام كان العربُ يعبدونها في الجاهليةِ من دون اللهِ ، أما "ود" فكانت لكلب بدومة الجندل، وأما "سواع" فكانت لهذيل، ويغوث كانت لمراد ثم لبني غطيف بالجوف عند سبأ، وأما يعوق فكانت لهمدان، وأما نسر فكانت لحمير لآل ذي الكلاع ، ويرون -عوداً- أن يغوث ويعوق ونسرا (كانوا قوما صالحين بين آدم ونوح ، وكان لهم أتباعٌ يقتدون بهم ، فلما ماتوا قال أصحابهم الذين كانوا يقتدون بهم : لو صورناهم كان أشوق لنا إلى العبادة إذا ذكرناهم ، فصوروهم فلما ماتوا وجاء آخرون دبَّ إليهم إبليسُ فقال: إنما كانوا يعبدونهم وبهم يسقون المطر=

ابن وقاص بن صلاءة بنُ المعقل [١] بنُ كعب الأرت [٢] بنُ كعب ابنُ الحارث بنُ عمرو بنُ وعلة[٣] بن جلد[٤] ابن مالك

=فعبدوهم..) راجع تفسير القرآن العظيم لابن كثير ط١ ح٤ ص٣٨٥ ، دار الفكر العربي ، بيروت ، سنة ١٩٩٧م.

أما صلاءةُ فهو يطلق على مدقِّ الطيبِ .. قال سيبوبة: إنما همزت ولم يكُ حرفُ العلةِ فيها طرفا؛ لأنهم جاءوا بالواحدِ على قولهم في الجمع صلاء، مهموزة..

راجع: اللسان مادة (صلا).

(١) انظر: المفضليات بشرح الأنباري ص٣١٥ دار المعارف بمصر. سنة ١٩٦٢م ، وشرح المفضليات للتبريزي ق ٢ ص ٦٠٧ ، دار نهضة مصر، بدون تاريخ ، ومعجم الشعراء الجاهليين والمخضرمين د.عفيف عبد الرحمن ص ٩٩ دار العلوم، سنة ١٩٨٣م، ديوان المفضليات ص ٣١٥ بيروت، سنة ١٩٢٠م، والأغانى ص ٦١٦٦ طبعة دار الشعب بدون تاريخ ، ومختار الأغاني ح٥ ص ٢٥٣ القاهرة، سنة ١٩٦٥م، والعقد الفريد ح ٦ ص ٧٢ دار المعارف بمصر، سنة ١٩٦٢م ، وخزانة الأدب للبغدادي ح٢ ص ١٩٧ مكتبة الخانجي بمصر.

هذا ولقد اكتفت مصادرُ أخرى بنسبته إلى قبيلته فقالت: عبد يغوث الحارثي نذكر منها:المقتضب للمبرد ح٢ ص ٢٠٤، وشرح المفضل لابن يعيش ح٥ ص ٥٠ ، والنقائض ح١ ص ١٥٢.

(٢) لعل هذا الاسم قد جاء صفة لازمة لصاحبه ؛ لأن الأورتة هى الشعرُ الذي على رأس الحرباء.. راجع : اللسان مادة أرت.

(٣) من علا يعلو من العدو الشديد مثل كره من كرا يكرو ، ولربما علة من علا يعلو.

(٤) هكذا جاء في جمهرة أنساب العرب ص ٤١٦ ، واللباب في تهذيب الأنساب للجزري ح١ ص ٣٢٥ والمختصر في أخبار البشر ح١ ص ١٠٣، ومعجم قبائل العرب القديمة والحديثة لعمر رضا ح١ ص١٧٣، ولب اللباب في تحرير الأنساب ط١ ص ٢٣١، ونهاية الأرب ط٢، ص ٤٩، وتاريخ ابن خلدون ح٢ ص٢٥٥، ومعجم البلدان والقبائل اليمنية ط٢ ص ١٥٦. =

ابن أدد[1] بن زيد بن يشجبَ بن عريب[2] بنُ زيد بنُ كهلان بنُ سبأ بنُ يعربَ[3] ابنُ قحطانَ[4] بنُ عامر بنُ شالخ بنُ أرفخشدَ بنُ سام بنُ نوحٍ[5].

ب- طبقته:

إنه على الرُّغم من أنَّ ابنَ سلامٍ لم يدرجْهُ أو يصنفْهُ تحتَ أيِّ طبقةٍ فحليةٍ قد تجعلُه في مصافِ الشعراءِ -إلاَّ أنه من أهلِ بيتِ شعرٍ معرقٍ في الجاهلية، إذ كانَ واحداً من الشعراءِ المعدودين، وفارساً من فوارسِها المتميزين، فضلاً عن هذا كلِّه فلقد كانَ سيداً لقومه من

= أما في الأنساب لسلمة العوتبي ص ٣١٧ فقد جاء علة بن خالد فلعل "خالد" محرفة من الأصل "جلد" ، وجاء: جلد بن وعلة في كل من: الإبناس في علم الأنساب للوزير المغربى ص ٧٦ دار اليمامة ١٩٨٠م. ومختلف القبائل ومؤتلفها ط١ ص ٦٠ إصدارات النادى الأدبى بالرياض ، ١٩٨٠م. والمغني في ضبط أسماء الرجال ومعرفة كنى الرواة ص ٨٥ ... فلعل " وعلة" هنا محرفة من "علة" والجلد من الغنم والإبل التي لا ألبانَ ولا أولادَ لها ؛ كأنها اسمٌ للجمع .. راجع.. اللسان مادة "جلد"

(١) أدَد: تطلقُ على الأمر الفظيع العظيم والداهية ، وهو أبو قبيلة من اليمن معروفٍ .. راجع : اللسان مادة "جلد"

(٢) عريب: حيٌّ من اليمن معروفٌ .. راجع: اللسان مادة "عرب".

(٣) يعرب: اسم حيٍّ معروفٌ .. راجع: اللسان مادة "عرب"

(٤) انظر: جمهرة أنساب العرب طـ٥ ص ٤٠٥ ، دار المعارف بمصر ، سنة ١٩٨٢م. هذا ولقد لقب بالمرعف تشبيهاً له بالفرس الذي يتقدمُ الخيلَ ، أو نسبة لأنفه وقد سالَ منه الدم (وإن كنتُ أرجحُ الأخير).

(٥) انظر: المصدر نفسه ص ٤٠٥ ، حيثُ أكملتُ نسبه بعدَ التحقق منه ، وذلك بالرجوع إلى جمهرة أنساب العرب ص ٤٠٥.

بني الحارث بن كعب[١] ، وقائدهم يومَ الكلابِ الثاني إلى بني التيم[٢] ، وفي ذلك أُسِرَ فقتلَ[٣] .

---

(١) انظر: المفضليات ص ١٥٥ دار المعارف بمصر سنة ١٩٤٠م ، وشرح المفضليات للتبريزي ق ٢ ص ٦٠٧ دار نهضة مصر ، ونشوة الطرب في تاريخ جاهلية العرب ح١ ص ٢٣٨، والأغاني ص ٦١٦٦- ٦١٦٧ ، طبعة دار الشعب بدون تاريخ، ومهذب الأغاني ص ٥٢ ، وشعراء النصرانية ص ٧٥.

(٢) هكذا جاء في الاشتقاق لابن دُرَيْد ص ١٨٥، وضرائر الشعر لابن عصفور الأشبيلي ص ٤٧، ونشوة الطرب ح١ ص ٢٣٨، والنقائض ح١ ص ١٥٣ ، والمحبر لأبي جعفر ح١ ص ٢٥١، وخزانة الأدب ح٢ ص ١٩٥، وتاريخ الأدب العربي للدكتور عمر فروخ ط٥ ح١ ص ٢٠٥ .

هذا ولقد ذكرت مصادرُ أخرى أن عبدَ يغوثَ كانَ قائدهم إلى بني تميم تذكر منها الأغاني ص٦١٦٧، ومهذب الأغاني ح٥ ص٢٥٣، وهنا أظنُّ أن يكونَ الصحيحُ قائدهم إلى بني التيم.. لأنه بالرجوع إلى أيامِ العرب- وخصوصاً يومَ الكلابِ الثانى سنرى أن القبيلة المحاربة كانت بني التيم من قريش تلك التي أسرت عبدَ يغوثَ، ولربما أنها بنو التيم بن النَّمر بن وبرةَ بن تغلبَ بن حُلوان بن عمران بن الحافي بن قضاعة، أمَّا أن تكون بنى تميم فهذا وهمٌ محضٌ.

(٣) يذكر الدكتور عمر فروخ أن الذي أسرَ عبدَ يغوثَ هو شخصٌ من بني عمير بن عبد شمس من بني التيم من قريش.. ثم يستطردُ قائلاً: إن عبدَ يغوثَ أرادَ أن يفتديَ نفسَه بمائةٍ من الإبل، ولكن بني التيم أبوا ، وقالوا: قُتِلَ فارسُنا النعمانُ بنُ جساس، ولم يقتل من بني الحارثِ فارسٌ معدودٌ فلابدَّ من قتلِ عبدِ يغوثَ بالنعمان- ينظر في تاريخ الأدب العربي ح١ ص ٢٠٥، وهنا يضيف د. جواد علي قائلاً:.. بعد أن دفعه الأهتم لبني التيم أخذه عصمه بن أبير التميمي فانطلق به إلى منزله فقال عبدُ يغوثَ يا بني تيم اقتلوني قتلةً كريمة فقال عصمة: وما تلك القتلةُ؟ قال: أسقوني الخمرَ ، ودعوني أنوحُ على نفسي فجاءه عمصةُ بالشرابِ فسقاه ثم قطعَ عرقَه الأكحلَ، وتركه ينزفُ ومضى وجعلَ معه رجلين=

ج ـ قبيلته:

بنوالحارث بن كعب قبيلةٌ مَذحجيةٌ من القحطانيةِ[1]، وهم بنوالحارث ابن كَعْبَ بنُ عمرو بن عُلَة بن جَلْد بن مالك بن أُدد بن زيد بن يَشْجُبَ بن عريبَ، إذ ينتسبون إلى كهلانَ بنِ سبأ بن يعربَ بن قحطان[2] ... ولعلنا لا نجافي الصوابَ إذا قلنا: إنها تمثلُ جمرةً من جمراتِ العربِ، وبيتُ الحارثِ بن كعبٍ في بني عبدِ المدانِ، وهو أحدُ بيوتاتِ العربِ، وديارهم بنجرانَ، إذ كانوا جيراناً لبني ذُهلِ بن مزيقياء بن الأزد، وبني الحارث بن كعب بن عبد الله بن مالك بن نصر بن الأزد مجاورين لهمدانَ[3]. هذا ولقد كانت نجرانُ قبلهم لجرهمَ، ثم نزلها بنو الحرثِ بن كعب فغلبوا عليها بني الأفعى، ثم خرجت الأزدُ من اليمنِ فمرُّوا بهم ، وكانت بينهم حروبٌ وأيام ومع

=فقالا لعبدِ يغوثَ: جمعت أهل اليمن، ثم جئت لتصطلحَ .. انظر كيفَ رأيت صُنع اللهِ بك فقالَ القصيدةَ التي بين يدي الدراسةِ..

راجع: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ح٩ ص ٤٨٢ دار العلم للملايين– بيروت سنة ١٩٧٢م.

(١) راجع : نهاية الأرب في معرفة أنساب العرب للقلقشندي ط١ ص ٤٩ دار الكتاب المصري ١٩٨٠م ، ونبو الحارث وبنو الحرث بلحارث كلُّها لغاتٌ في مسمى واحدٍ لشخصٍ واحدٍ هو الحارث، والحارث اسم الفاعل من الفعل "حرث"، أمَّا الحرث فهي الوصف بالمصدر ، وأما بلحرث فإن النون قد حذفت هنا من "ابن" ، ومذحج من ذحجته الريح أي جرَّته.

(٢) انظر: جمهرة أنساب العرب ط٥ ص ٤١٦ دار المعارف ١٩٨٢م ، والمختصر في أخبار البشر لأبي الفداء ح١ ص ١٠٣ دار المعرفة ، لبنان ، بدون تاريخ ، واللباب في تهذيب الأنساب ح١ ص ٣٢٥ مكتبة المثنى ببغداد ، بدون تاريخ ، وجمهرة النسب ح١ ص ٢٠٤ المطبعة العربية ، ١٩٣٧م.

(٣) انظر: معجم البلدان ، ياقوت الحموي ، ح ٥ ص ٣٠٨ دار الكتب العلمية ، ١٩٩٠م ، وجامع أنساب قبائل العرب لسلطان السرحاني، ص ٥٠، ٥١ ، دار الثقافة بقطر ، ١٩٧٨م.

من أقام في جوارهم من بني نصر بن الأزد وبني ذُهْل بن مزيقياء ، لكنهم اقتسموا الرياسةَ على نجرانَ معهم، وكان من بنى الحارث هؤلاء المذحجين – بنوالديان، واسمه يزيد بن قطن بن زياد بن الحارث بن مالك بن الحارث بن كعب[1].

مهما يكنْ من أمر فإنَّ القبيلة طالما سكنت نجرانَ ؛ لذا يصبحُ لزاماً علينا أن نحددَ جغرافيةَ هذا المكان.

يرى المؤرخون أن نجرانَ بنَ زيد بن سبأ بن يشجبَ بن يعرب بن قطحانَ كان أولَ من عمَّرها ونزلها وهو المرعفُ، وإنما صار إلى نجران، لأنه رأى رؤيا فهالته فخرج تائهاً حتى انتهى إلى واد فنزلَ به فَسُمِّيَ نجرانَ[2].

من قراهم : حَرْبَة [3] ، وديار نجران [4]

---

(١) انظر: تاريخ ابن خلدون ح٢ ص ٢٥٥- ٢٥٦م.

(٢) نجران: بفتح النون وسكون الجيم وراء مهملة ونون في الآخر – بلدةٌ من بلادِ قبيلةِ همدانَ ، واقعةٌ في الإقليم الأول حيثُ الطول سبع وستون درجة ، والعرضُ تسعَ عشرةَ درجة ، وهى بُليدَةٌ فيها نخيلٌ بين عدن وحضرموت في جبال بين قرى ومدائن وعمائر ومياه ... انظر: معجم البلدان ح ٥ ص ٣٦٩.

(٣) حَرْبَة: قرية لبني الحارث بن كعب، وهم أهلُ كراع القريتين ورؤساؤهم آل الدملق، وآل العيزار، وآل اليأس.. انظر: صفة جزيرة العرب للهمذاني صـ ٢٢٠.

(٤) ديار نجران: هي المسمى كعبة نجرانَ- كانت لآل عبد المدان بن الدَّيان سادة بني الحارث بن كعب حيثُ بنوه مربعاً على مستوى الأضلاع والأقطار مرتفعاً عن الأرض ، يُصْعَدُ إليه بدرجةٍ على مثال بناء الكعبةِ، فكانوا يحجونه وطوائف من العرب ممن يحلّ الأشهر الحرمّ، ولا يحجون الكعبة.. وكانوا أهلَ ثلاثة بيوتٍ يتبارون في البيع، وفيها آلُ المنذر بالحيرة وغسان بالشام، وبنو الحارث بنجرانَ ، وكانَ بديار نجرانَ الشجرُ والرياضُ والمياهُ ... انظر: معجم ما استعجم ج١ ص ٦٠٣.

وسحبل[1] والدّبية[2] ، ومن مياههم : الأفْراط[3] والبَتْراء[4] وخُلَيْقَة[5] ، ومن وديانهما "دسّ المروت[6] وثجر[7] والنّضارات[8].

---

(١) سَحْبَل: بفتح أوله وسكن ثانية ثم باء موحدة مفتوحة ، العريض البطن ، ويقال: وعاء سحبل أي واسع، وسَحْبَل موضعٌ في ديار الحارث بن كعب كان جعفر بن علبة الحارثي يزور نساء بذي عقيل فنذر به القوم فقبضوه، وكشفوا دبر قميصه وربطوه إلى خيمة، وجعلوا يضربوه بالسياط، ويقبلون ويدبرون به على النساء اللاواتى قد كان يتحدث إليهن حتى فضحوه وهو يستعفيهم ويقول، يا قوم: القتلُ خيرٌ مما تصنعون!... مزيداً من التوضيح راجع : معجم البلدان ح٣ ص١٩٣بيروت ١٩٨٤.

(٢) الدّبّية: بفتح الذال المعجمة، وكسر الباء الموحدة: وياء مشددة من تحت آخرها – قريةٌ تحفظُ باسمِها لبني الحماسة من بلحارث بن كعب".. انظر: صفة جزيرة العرب ص ١٢٩.

(٣) الأفراط: مياهٌ بينَ الجوفِ ونجرانَ والأفراطِ ، واحدها الفرط ، وهى لبنىالحارث بن كعب.. انظر:صفة جزيرة العرب ص٢٥٠.

(٤) البتراء: بئر قليلُ، وقيل كثيرٌ يوجدُ شمالي بلاد الحارث بن كعب.. انظر: "المصدر السابق" ص ٢٩٤.

(٥) خليقة: ماءةٌ على الجادة بينَ اليمامةِ، ومكةِ لبني الحارث بن كعب، والخليقة في اللغة الخلق، وجمعها الخلائق.. انظر: معجم البلدان ٢٩ ص ٣٨٧، طـ بيروت، ١٩٨٤م.

(٦) دس المروت:اسم وادٍ وقيل:اسمُ نهر لبلاد بني الحارث بن كعب.. انظر: معجم البلدان ح٢ ص ٧٤ بيروت ١٩٨٦..

(٧) ثجر: أوديةٌ في بلاد بنى الحارث، وقبل ماءُ لبني الحارث بن كعب قريبٌ من نجران.. انظر: صفة جزيرة العرب ص ٢٥٤

(٨) النضارات: أودية من ديار بني الحارث بن كعب ، قال فيها جعفر بن علبة شعراً.. انظر: معجم البلدان ح٥ ص٧٢، بيروت، ١٩٨٤.

ومن جبالها : تُخْتُم [١]، والعَوْهَل الأعلى ، والعوهل الأسفل[٢]، والفُرُط[٣].

على أن المتأملَ في الأماكنِ التي تقعُ في ديارِ بني الحارث تلك الماثلة في "نجران" وديارها، يرى أنها تشكلُ مجملَ العلائقية المركزية التي تقتربُ حثيثاً من المدنية بكلِّ ألوانها البيئية وأطيافها المجتمعية، وهذا الأمرُ من شأنه أنه يدعِّمُ ويرسِّخُ وشائجَ أو أواصر التشبث بالوطنِ لاسيما عندما تُنتَفي ترددية الحلِّ والترحال تلك التي تزعزعُ دعائمَ التمسك بالتربة ، ذاك المهد والأصل الذي بحث عنه الجاهليُّ كثيراً ، ثم إنَّ ما يعمقُ وحدةَ الموطن – عوداً – أن تصبحَ ديارُ نجرانَ المسماةُ "كعبةُ نجرانَ" هي القبلةُ العقديةُ تلك التي يتضرعُ إليها الحارثيون بكرةً وعشياً لتقربهم إلى اللهِ زلفي .. فهذه الحركيةُ الترددية الماثلةُ في التزاورية أمرٌ يثري الحياةَ التجارية لوقوعها على مفترقِ الطرقِ التجارية القديمة التي كانت تربطُ جنوبَ الجزيرةِ وشمالها بالعالمِ القديمِ .. هذا على جانب

على الجانب الآخر فإن ما حازت عليه نجرانُ وديارُها من أشجارٍ وزروعٍ وثمارٍ ومياهٍ ، كلُّ هذا ساعدَ على إيجادِ الاستقرارِ الماديِّ والنفسيِّ ذاك الذي جذَّر العلاقة بالوطنِ.

---

(١) تُخْتُمُ: يروى بضم التاء الأولى، والتاء الثانية وكسرها اسم جبل بالمدينة ، وجاء تخنم بالنون في بلاد بلحارث بن كعب .. انظر: معجم البلدان ح٥ ص ١١٠.

(٢) العوهل الأعلى والعوهل الأسفل ، قيل : إنهما جبلان يحملان كيلين.. انظر: المصدر نفسه ح٢ ص ٨٦

(٣) الفُرط: بضمها والطاء المهملة والفرط– الجبل الصغير، والجمع أفراط، وهى أكام شبيهات بالجبال وقيل فرط: موضع بعينه وقيل طرف العارض في عارض اليمامة حيث انقطع في رمل الجزء. انظر: البكرى: معجم ما استعجم ج٤ ص ١١٤٢عالم الكتب بيروت سنة ١٩٨٣م.

د. هذا ويتعاظمُ حجمُ القبيلةِ عندما تراها تفرعت في بطونٍ عدة وهي:

بنو عبدالمدان[1] نسبةً إلى عمرو بن الديان، واسمُه يزيدُ بنُ قَطَن بن زياد بن الحارث[2] بن مالك بن عبد الله بن ربيعةَ بن كعب بن الحارث، وهم من الأجوادِ المطعمين الممدوحين ، كما كانوا فرساناً وشجعاناً[3]، وهم بيت مَذْحج، وأخوالُ أبىالعباسِ السفاحِ[4].

وبنو قنان[5]، ومنهم الحصينُ ذو الغصةِ بن زياد بن شداد بن قنان بن سلم ابن وهب بن عبد الله بن ربيعة بن كعب، رأس بني الحارث ، وعاش مائةَ سنة، ولولده شرفٌ عظيمٌ، هذا ولقد سُمّى ذا الغصةِ؛ لأنه كان إذا أراد كلاماً يغتصُّ بريقه فيصعبُ عليه الكلامُ، وأصلُ الغصصِ بالريق ونحوه. فإذا كانَ بالريق فهو غصصٌ، وإذا كان بالماءِ فهو الشرقُ، وإذا كان من مرضٍ أو ضعف فهو الجرضُ، وإذا كان من كربٍ أو بكاءٍ فهو جازٌ من جيز يجاز جازاً[6].

وبنو صِلاءةِ بن كعب: منهم سلمةُ بن صلاءةَ بن كعبٍ وسلمة هذا المعروفُ بذي المروة، وإنما سُمّى ذا المروةِ؛ لأنه رمى رجلاً بمروة فقتله ، والمروةُ الحجارةُ التي تكونُ في سفوحِ الجبالِ ، والجمع والمرو[7] ومنهم شاعرنا عبدُ يغوثَ بن الحارث بن معاويةَ

---

(١) المدان: صنم ، واشتقاقة من دان يدين ، والدين الجزاء والطاعة والدأب.

(٢) انظر: جمهرة أنساب العرب ص ٤١٦ ، ونهاية الأرب طـ٥ ص٥٥.

(٣) انظر : الأنساب لسلمة العوتبي ، ص ٣١٨.

(٤) انظر: جمهرة أنساب العرب ص ٤١٦.

(٥) قنان من قولهم قن في الجبل، وأقنّ إذا صار في قنّه أي أعلاه، والقُنان بضم القاف ردْن القميص لغة يمانية ، ويقال أيضاً : القنّ لعبد بن العبد ، والجمع أقنان . وقال بعض أهل اللغة عبدُ قن وعبدان قن، والجمع قن ، الواحد والجمع فيه سواء.

(٦) انظر : الاشتقاق ، ابن دريد ، ص ٤٠٣.

(٧) انظر : المصدر نفسه ص ٤٠٠.

ابن صلاءةَ بن كعب بن ربيعةَ بن الحارث ، أحدُ رؤساء اليمن أسرَتْهُ بنوالتيم يوم الكلاب، وقُتِلَ صبراً وهو على مذحجٍ يومئذٍ[١] . من ولده عُلبةُ ابن ربيعة بن عبد يغوث[٢]، هذا ولقد كان لعلبةَ ابنٌ اسمه جعفر وكان شاعراً، إذ قُتِلَ صبراً في الإسلام بمكةَ في صدرِ دولةِ السفاحِ ، وأقدمَ عليه خمسون من بني عقيل فقتلوه وهو القائل:

أَلهَفي بِقُرّى سَحبَلٍ يومَ أحلَبَتْ .·. علينا الوَلايا والعدوُّ المُباسِلُ

وكان أبوه حياً حين قتلَ ، ومنهم مُسهِر بنُ يزيدَ بنُ عبد يغوثَ بنُ صلاءةَ الذي فقأَ عينَ عامر بن الطفيل يومَ فَيْفِ الريحِ[٣].

وبنوزياد[٤] بن الحارث بن مالك بن ربيعةَ بن مالك بن كعب ابن الحارث ، منهم المخرَّمُ[٥] بنُ حزن بن زياد، وقد كانَ رأسَ ، وكان شاعراً مجيداً شريفاً في الجاهلية، وقُتِلَ مع أبي موسى الأشعريِّ[٦].

---

(١) انظر: جمهرة أنساب العرب ص ٤١٧ ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٢م.

(٢) راجع: المصدر السابق ص ٤١٧ ، بالنظر إلى هذا النسب فهو غيرُ صحيح حتى وإن وصل إلينا من بعض أهل العلم بالنسب؛ لأنه لا يعقل أن يكونَ عبدُ يغوثَ الجدَّ الأولَ لعُلبة سيما أن عُلبة أمويٌ وعبد يغوث جاهليٌ ؛ لذا فإنني أعتقدُ بأن هناك ثلاثة أسماء أو أربعة –على الأقل– قد سقطت من خيطِ النسب.

(٣) راجع: جمهرة أنساب العرب ص ٤١٧.

(٤) انظر: نهاية الأرب في معرفة قبائل العرب ص ٢٧٧.

(٥) راجع: جمهرة أنساب العرب ص ٤١٧.

(٦) مَخْرَم مفعل من الخرم ، وهو خرمك الشئ ، والمخرم: النقب في الجبل، والطريق في الجبل والجمع مخارم. والخورمة بالصخرة بخور فيها نقبٌ والأخرم: مخرم الكتف وهو موضع انقطاع عيره الاشتقاق ص ٤٠٣.

ومنهم يزيدُ بنُ المخرم بن زياد، وكان شاعراً جاهلياً كثير الشعر، وله مناقضةٌ مع مالك بن حريم الهمدانيّ ، هذا ولقد ذُكرَ في قول الشاعر[1]:

فقلتم تعالَ يايزي بَني مخرّمٍ ∴ فقلتُ لكم إنّي حليفُ صُداءِ

ومنهم: مزلج الزيادي، وهو عمر بن مخرَّم بن زياد، وكان شاعراً[2].

وبنو الدار واسمه يزيد: ومنهم بنوالحماس وهو بنوالحماس من بني الحارث بن كعب من القحطانية[3]، ومنهم بنوالنجاش، ، واسمه عامر بن ربيعةَ ، فمن بني النجاشِ النجاشي الشاعرُ، واسمه قيسُ بنُ عمرو بنُ مالكِ بنُ معاويةَ بن جريح بن النجاش ، وهو عمرو بن ربيعة بن كعب بن الحارث، ومنهم شريكُ بنُ الأعورِ. واسم الأعورِ هانئ بن نهيك بن دُرَيد بن سلمةَ، صاحبُ علي عليه الرضوانُ، وشريك بن الأعور هذا كان من رجالهم.

وبنو الضَّباب بكسرِ الضَّادِ ، وبائين موحدتين بينهما ألف، بطن من الحارثِ بن سلمةَ بن ربيعةَ بن الحارث بن كعب[4].

هـ. أكثرُ رجالِ قبيلةِ الشاعرِ شهرةً في المجالاتِ الحياتية:

نقولُ: نظراً لما نعمَ به الحارثيون من استقرارٍ وأمنٍ قد انعكس على كافةِ المستوياتِ الحياتيةِ ، فقد كانَ من الطبيعيّ أن نلمس تفوقَ الكثيرين من رجالِها في المجالاتِ وخصوصاً الفكريةَ ونذكرُ منها:

---

(١) انظر: البيت في: معجم الشعراء للمرزباني ص ٤٢٤، دار الجيل بيروت، سنة ١٩٩١م.

(٢) انظر: معجم الشعراء للمرزباني ص ٤٣.

(٣) انظر: نهاية الأرب في معرفة أنساب العرب ص ٥٢، والحماسه في اللغة: الشجاعة ومنه سميت الشجاعة حماسة.

(٤) انظر: نهاية الأرب في معرفة أنساب العرب ط٢ ص٦٣، دار الكتاب المصرى، ١٩٨٠م.

مجالَ الحكمِ وفيه : نجدُ شريك بن الأعور الذي دخل على معاويةَ بن معاويةَ ابن أبي سفيانَ، وكان شريكُ قصيراً، وأراد معاويةَ أن يضعَ من قدرة فقالَ له: إنك لشريكٌ، وما بك من شريك، وإنك لابنُ الأعور، والقصيرُ خيرٌ من الأعور، وإنك لقصيرٌ ، والطويلُ خيرٌ من القصير ، فقال له شريك: مهلاً يا معاويةُ إنك لابن حرب، والسلم خير من الحرب، وإنك لابنُ صخر ، والسهلُ خيرٌ من الصخر . وإنك لمعاويةَ ، وما معاويةُ إلا كلبةٌ عوت فاستعوت، ثم استشاط غيظاً ، وشدَّ من سيفه شبراً، وقال شعراً في ذلك[1].

وذاك يزيدُ بنُ عبد المدان الذي كانَ سيداً مهاباً وحكيماً وبطلاً شجاعاً وشاعراً مرموقاً طوالَ حياته، خاض معاركَ عديدةً، كان فيها الفارسَ المجلَّى، والمحاربَ النبيلَ الشريفَ ، سأله ابنُ جفنةَ عن سبب تسمية الرياح بأسمائها فأجابه يزيدُ إجابةً سديدةً جعلت ابن حفنةَ يصادقُ على علمه وبالغ حكمته ؛ لذا قالَ له: إنَ هذا للعلم يابن عبد المدان[2] .

وهناك مخرمُ بنُ حزن بن زياد الحارثيَ الذي جاء عنه انه رأسَ، وكان شريفاً حيثُ قُتلَ مع أبي موسى الأشعري.

وهنالك المأمورُ بنُ تبراءَ الزياديُ الذي يكني بأبي كبشة ، رأسَ بني الحارث بن كعب في الجاهلية دهرا، وهو شاعرٌ جاهليٌ معروفٌ حيث كانت مذحجُ في أمره تتقدمُ وتتأخرُ[3].

وهل ننسى الحارث بنَ كعب المذحجيَ أفصحَ خطباء زمانه، وقد سلمَ له طولُ باعه في البلاغةَ وعلو شأنه في الفصاحةَ ، وآية ذلك أنه قد قيل عنه أنه جمع بنيه لما حضرته الوفاةُ وقال :

---

(١) انظر: الأنساب لسلمة العوتبي ص ٣٢٤.
(٢) انظر: الأنساب لسلمة العوتبي ص ٣٢٤.
(٣) راجع: الأغاني ص ٨١٣٥ طبعة دار الشعب ، بدون تاريخ .

..احفظوا وصيَّتي ، وموتوا على شريعتي ، إلهكم فاتقوه يكفيكم الهمَ من أموركم، ويصلحُ لكم أعمالَكم ، وإياكم ومعصيتَه لا يحلُ بكم الدمارُ، ويوحشُ منكم الديار.. يا بنيَّ كونوا جميعاً ولا تفرقوا فتكونوا شعاً[1].

ونذهبُ إلى المجالِ الدينيِّ فنجدُ الديان الحارثيّ حيثُ يقول عنه يزيدُ: "إنه إذا أصبحَ كان يقول آمنتُ بالذي رفعَ هذه (يعني السماءَ)، ووضعَ هذه (يعني الأرض) وشقَّ هذه (يعني أصابعه) ثم يقولُ: سجد وجهي للذي خلقه.."[2].

وهناك سَلَمة بن الحارث بن ربيعة بن الحارث بن كعب له روايةٌ، وهو من أصحاب علي[3] .

وننتقل إلى المجالِ الحربيِّ فنجد الشميدرَ الحارثيَّ، وهو فارسٌ مشهورٌ من شعراء الجاهلية[4] ، ومنهم طفيلُ بن يزيد الحارثي ، وهو فارسٌ جاهليٌّ أُغيرَ على إبل قومٍ من العرب فلحق أصحابه الإبل المغيرين ، فجعلوا لا يدنو منهم أحدٌ إلا قتلوه[5]، ومنهم مُسْهِر بن يزيد بن عبد يغوث بن صلاءة، وكان فارساً إذ فقأ عينَ عامرِ بن الطفيل يوم فيف الريح[6] ، ومنهم غُلبةُ بن ربيعة ابن عبد يغوث بن

(١) راجع: معجم الشعراء ص ٣٩٢ دار الجبل بيروت سنة ١٩٩١م ، ومعجم الشعراء الجاهليين والمخضرمين ص ٣١٧ لعفيف عبد الرحمن ص ٣١٧.
(٢) انظر: شعراء النصرانية قبل الإسلام ط٢ ص٨٢ ، دار الشرق بيروت، سنة ١٩٨٢م .
(٣) انظر: جمهرة أنساب العرب لابن حزم طـ٥ ص ٤١٧.
(٤) انظر: شرح ديوان الحماسة للمرزوقي ح١ ص ١٢٤.
(٥) انظر: خزانة الأدب ح٥ ص ١٦١.
(٦) انظر: جمهرة أنساب العرب ص ٤١٧.

معاوية بن صلاءة بن المعقل الحارثى حيث كان فارساً وشاعراً من شعراء الإسلام(١).

أما في مجالِ الشعرِ فلقد كثرَ عددُ شعراءِ قبيلةِ الشاعرِ ، لكنه لم ينلْ أحدٌ منهم حظًّا من الذيوعِ والشهرةِ سوى شاعرنا عبد يغوث، والنجاشي الشاعر، وجعفر بن علبة الحارثى ، حيثُ قدمَ هذا الفريقُ شعراً موثّقاً، أما الفريقُ الآخر فلقد ضاعَ أغلبُ شعره، ولم يصلْ إلينا عنه سوى النزرِ القليل ونذكرُ منه: الشاعر يزيد بن عبد المدان الذي يقول(٢):

يا لَلرِّجالِ لطارقِ الأحزانِ .·. ولِعامِرِ بنِ طُفَيلِ الوَسنانِ
كانتْ إتاوةُ قومِهِ لمُعَرِّقٍ .·. زمناً وصارتْ بعدُ للنُّعمانِ

والشاعر عتبة بن بجير المازني الحارثي الذي يقول(٣):

وَمُستَنيحٍ باتَ الصَّدى يَستَثيهُ .·. إلى كلِّ صوتٍ فَهوَ في الرَّحلِ جانِحُ

والشاعر يزيد بن مخرم بن حزن الحارثي الذي يقول(٤):

الا ابلغ بَني هَمدانَ عنّي .·. رسالةَ ماجِدٍ وارِي الزِّنادِ
بأنّ شُوَيعِراً منكمْ أتاني .·. لهُ قولٌ يُقالُ بلا سِدادِ

وبعدُ : فإن ما سبقَ ذكرهُ كان عرضاً سريعاً لقبيلة عبد يغوث الحارثيِّ وسلطتها الفاعلة في تحريك محاور الحياة الحارثية على كافة المجالات، ولعل هذا يجعلُنا نقولُ وتحنُ مطمئنون- : لقد لعبَ بنو الحارث دوراً فاعلاً على مسرحِ الجزيرةِ العربيةِ وذلك في الحياةِ الجاهلية ، إذ كانت إحدى جمراتِ العربِ الثلاثِ التي تمثلت فيها بوضوحٍ - مقوماتُ الشخصيةِ العربيةِ بشكلٍ علم، والجنوبيةِ بشكلٍ خاصٍّ.

---

(١) راجع: الأغاني ص ٤٥٦٦٦ .
(٢) انظر: المصدر نفسه ص ٨١٧٣.
(٣) انظر: ديوان الحماسة ح٢ ص ٥٨.
(٤) راجع : معجم الشعراء ، ط١ ، ص٤٢٣ ، دار الجيل ، بيروت ، سنة ١٩٩١م .

و ـ أسره ومقتله:

بالنظر إلى أسره فلقد قيلَ: إنه لما قتلَ عبدُ يغوثَ مصاد بن ربيعةَ أحدَ فرسانِ بني تيم الرَّباب اقتصَّ عصمةُ بن أُبَيْر أثرَهُ حتى قبضَ عليه- وقد اتفقَ معه عبدُ يغوثَ على أن يعفيَه من القتلِ مقابلَ مائةَ بعيرٍ ، فوافقَ- ثم انطلقَ به حتى خبأهُ عندَ الأهتمِ، على أن جعلَ له من فداه جُعلاً[1].. فوضعه الأهتمُ عندَ امرأته العبشمية التي أعجبَها كمالُ خلقته على خلاف عصمةَ الذي كان نحيفاً وهزيلاً ، هذا وقد قالت لبعد يغوثَ مَنْ أنت؟ قال: أنا سيدُ القومِ فضحكت وقالت: قبحك اللهُ من سيد حينَ أسرَك مثلُ هذا ، وهنا يقولُ عبدُيغوثَ:

وتضحكُ مِنّي شيخةٌ عَبْشميّةٌ ... كأنْ لَمْ تَرَى قبلي أسيراً يمانيا

فأجمعت الرَّباب إلى الاهتمِ فقالت : ثأرُنا عندَك ، وقد قُتلَ مصادُ والنعمانُ فأخرجْه إلينا ! فأبي الأهتمُ أن يخرجَه إليهم .... ، فكادَ أن يكونَ بينَ الحيين- الرَّباب وسعد- فتنةٌ ، هذا ولقد أعفي الأهتمُ نفسَه من هذا الحرجِ بقوله : إنما دفعه إليَّ عصمةُ ابنُ أبير ولن أدفعَه إلا لِمَنْ دفعَه إليَّ ؛ فليجئْ وليأخذْه ، فأتوا عصمةَ فقالوا: يا عصمةُ قُتلَ سيدُنا النعمانُ، وفارسُنا مصادُ ، وثأرُنا أسيرُك ، وفي يدك ...

فما ينبغي لك أن تستخبيه! فقال: إني ممحلٌ[2] وقد أصبتُ الغنى في نفسي، ولا تطيبُ نفسي عن أسري ! فاشتراه بنو الجساس -وقيل الحسحاس - بمائةِ بعيرٍ ، فدفعه إليهم[3] .

أما عن مقتله فلقد قيل: إنهم عندما أخذوه وهمُّوا بأن يقتلوه.. قال لهم: يا بني تيمٍ إنكم قاتليّ ولابدَّ ، فاقتلوني قتلةً كريمةً -ولعل

---

(١) جمع جعال وهو ما جعل على العمل من أجر.

(٢) أصابه المحل أى الفقر ..

(٣) راجع: موسوعة الشعر العربي ط٢ ، ج٣ ، ص٢٢٩ ، بيروت سنة ١٩٧٤م.

هذا ماثل في قصيدته- فخشوا أن يهجوهم فشدوا على لسانه نسعةً[1]؛ لكنه قال لهم : اسقوني الخمرَ، ودعوني أنحْ على نفسي ، فقال له عصمةُ : نعم ... فسقاه الخمرَ ، وأطلقَ لسانَه ، وقد عقدَ لهم ألا يهجوهم ، وأُطلقَ لسانُه وأمهلوه حتى قالَ قصيدتَه التي بين يدي الدراسة ، ثم قطعَ عصمةُ له عرقاً ، يقالُ له الأكحلُ وتركه ينزف حتى مات "سنة ٥٨٤ أى ٤٠ق.م[2]"، ومضى عنه ، وقد ترك معه ابنين له فقالا لعبد يغوث : جمعت أهلَ اليمنَ وجئت لتصطلمنا .. فكيفَ رأيتَ اللهَ صنعَ بك"[3] .

هذا وقد نتساءلُ هنا قائلين: هل حملت قصيدةُ عبديغوثَ إشاراتٍ واضحةً عن قتله، ورثاءٍ لنفسه..؟!!؛

ونحنُ نجيبُ على هذا التساؤلِ نقولُ: إن أغلبَ الاعتقاد قد يدفعني إلى الزعمِ بأنه قالَها لما علمَ بمقتله -أي جهز إلى القتل ؛ لأن المتأملَ في البيتين التاسعِ والعاشرِ يرى أن عزمَ بني تيمِ الرَّبابِ المعقودِ على قتله كانَ أمراً جازماً؛ لأنه قد قتلَ سيدَهم النعمانَ ، وفارسَهم مصادَ -على حدِّ زعمهم؛ لذا فلن تشفعَ له أيةُ توسلات، وبخاصةٍ الماثلةُ في تسهيلِ أمرهِ طالما أنه بأيدهم مقاليدُ الأمورِ ، وهنا قالَ :

أَمَعْشَرَ تَيْمٍ قَدْ مَلَكْتُمْ فَأَسْجِحُوا ∴ فَإِنَّ أَخَاكُمْ لَمْ يَكُنْ مِنْ بَوَائِيَا

---

(١) النسعة : القطعة من النسخ وهو سير يضفر من جلد .

(٢) راجع : موسوعة الشعر العربي ط٢ ، ج٣ ، ص٢٢٩ ، بيروت سنة ١٩٧٤م.

(٣) انظر: الخبر في الأغاني ص٦١٦٦ ، طبعة دار الشعب ، سنة ١٩٨٤م ، والمفضليات بتحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون ط٧ ، ص ١٥٥ ، والعقد الفريد لابن عبدربه الأندلسي ، ج٦ ، ص ٨١ ، ٨٢ ، ومنتهي الطلب من أشعار العرب ، لأبي ميمون بن غالب ، ص ١٥٨ .

من هنا جاءَ تسليمه بالأمرِ الواقعِ الماثلِ في قتله واضحاً في البيت العاشر القائل :

فإنْ تَقتلوُني تقتلوا يـيَ سَيّداً .:. وإنْ تُطلِقوني تُحرِبوُني بمَاليَا

إذ يؤكدُ على صحة ما ذهبنا إليه ... هذا أولاً .

ثانياً: إن ما تحملُه الأبياتُ من إشاراتٍ ضمنيةٍ -وقد جاءت مبثوثةً بينَ تضاعيفها- مثل " لومه المتكرر على مَنْ أوقدوا نارَ الحربِ ، ثم طلبه أن يقتلَ قتلةً كريمةً ؛ لأنه سيدٌ معروفٌ، .. وأخيراً مصادرته الحاضرَ في الماضي لينصرفَ كلّ إلى حديث الذكريات ، وذلك من خلال أسفه على لذائذه الماضيات في القصيدة.. فمثلُ هذا يبرهنُ على رثائه لنفسه، هذا وسوف نشيرُ إلى ذاك الأمرِ حينما نتناولُ الأبياتَ بالتحليلِ .

ثالثاً : إننا من خلالِ عرضنا لمحنة أسره وقتله يتضحُ لنا أن فترةَ الأسرِ تكادُ تكونُ وقتَ اتخاذِ قرارِ القتلِ ، إذ يصادقُ على ذلك الإتيانُ به من بيتِ الأهتمِ الذي كانَ مختبئاً به وعندئذٍ اُتخذَ قرارُ القتلِ ، وعليه فإن نوحَه على نفسه كانَ رثاءً لذاته هنا ... صحيح أنه لم يكثرْ من البكاءِ على نفسه – كبقيةِ الجاهليين؛ ربما لأنه سيدُ قبيلته وفارسُها المعروفُ، إذ يصبحُ الاعتزازُ والمنعةُ والإباءةُ من شمائله، وهذه معانٍ وقيمٌ نلمسها بوضوحٍ عندَ الشعراءِ السادةِ والأمراءِ والخلفاءِ عندما يؤسَرون قديماً.

ز- شعره:

بالنظرِ فيما وصلَ إلينا من شعرِ لعبدِ يغوثَ فإنه قليلٌ ، إذ لا نكادُ نعثرُ له إلا على هذهِ القصيدةِ ، وهذا بالطبعِ لا يعطينا الصورةَ

الكاملةَ التي ترينا نفسَه ؛ لأن قصيدةً واحدةً كهذه ليسَ من شأنها أن تكشفَ أو تبرزَ لنا الخصائصَ الموضوعيةَ والبنائيةَ والفنيةَ لهذا الشعرِ.

مهما يكنْ من أمرٍ فإنه -كما يبدو لي - شاعرٌ تأمليٌّ ، يقلبُ النظرَ كثيراً في أحوالِ الخلقِ كمحاولةٍ لاستشفافِ الخبرة من التجربةِ الصادقةِ؛ لذا فإن الطريق إلى عوالمه يصبحُ أمراً شاقّاً ، إذ لا يفلحُ منظارُ واحدٌ في كشفِ حنايا أو أطواءَ نفسه المتعرجةِ حيناً، والمتقاطعةِ حيناً آخر، هذا بشكلٍ عامٍّ .

وبشكلٍ خاصٍّ فإن الشاعرَ يستهلُّ القصيدةَ " ألا لا تلوماني" - التي بين يدي الدراسة طالما أن بني التيم سيهمُّون بقتله - بنهي صاحبيه ، وقيل ابنيه عن لومِه؛ لأن اللومَ لا يجدي نفعاً سيما بعد أن يقعَ ما يقعُ من موضوع اللومِ.. ثم رجا مَنْ يأتي العروضَ أن يبلغَ أصحابَهُ من نجرانَ أن لا لقاءَ بعد الآنَ حيث إنه سيموت ..

هذا وينتقلُ الشاعرُ إلى موقفِ التقريعِ من قومه باللومِ إذ أُصيبوا بهزيمةٍ نكراءَ في وقعةِ يومِ الكلابِ الثاني ، كمحاولةٍ منه لإلقاءِ التبعةِ أو المسؤوليةِ عليهم ، بعد ذلك يفخرُ الشاعر بشجاعته وكرمه وصموده أمامَ الأعداءِ؛ لأنه لو شاءَ هربَ ؛ لكنه ثبت ليحميَ الذمارَ، هذا ولقد انشطرت الذاتُ الشاعرةُ نصفين متقابلين:

الأول: عندما يصفُ لنا كيفَ أُسرَ ووقع في يد بني التيم ، ثم محاولته في إيجادِ السبيلِ للعفو عنه بما يشبهُ الرجاءَ والتمنيَ ، ولكن دون جدوى ، فالثأرُ سبقَ عذلَهَ .

الآخر: وفيه يقصُّ لنا كيف أحاطت به نسوةُ بني التيمِ ، إذ يسخرن منه حتى أن بعضهنَّ يراودنه عن نفسه ؛ لكنه استعصمَ .. وهنا تتجسدُ مأساةُ الشاعرِ الذبيحِ لاسيما عندما تتشظى منها معاني أسره ووقوفه في عيونِ الآخرين، ثم

يعود فيفتخرُ – ثانيةً – بشجاعته وبراعته في الطعن والقتالِ، ويتأسفُ على لذائذه الماضيات حيث ذهبتْ هباءً.

على كلٍ فالقصيدةُ واحدةٌ من الشذرات التي تضئُ حنايا تراثنا الأدبيِّ ؛ ليظلَّ نبراساً يهتدي به الباحثون والدراسون إلى معرفة مكامنِ روعة هذا التراثِ الأصيلِ الباقي بقاءَ الدهرِ .

الفصل الأول
القصيدة تحقيقاً وشرحاً وتعليقاً

يقولُ الشاعرُ والأبيات[1] من الطويلِ:

---

(١) **انظر**: ديوان المفضليات للضبي مع شرح للأنباري، وإضافة لكارلوس يعقوب ص٣١٥-٣٢٠، بيروت، سنة ١٩٢٠م، والمفضليات بشرح الأنباري ص١٥٥- ١٥٨ ، دار المعارف بمصر ، سنة ١٩٤٢م، وشرح المفضليات للتبريزي ق٢ص٦٠٧-٦١٣ تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، سنة ١٩٧٧م، وخزانة الأدب البغدادي ح٢ ص١٩٧-٢٠٢ مكتبة الخانجي بمصرَ حيثُ جاءت القصيدةُ متفقة مع المفضليات عدداً وترتيباً ، وموسوعة الشعر العربي لمطاع صفدي وآخرين ح٣ص٢٣٠-٢٣٣بيروت سنة١٩٧٤م حيثُ جاءت القصيدةُ متفقة مع المفضليات عدداً وترتيباً ، و مختار الأغاني ح٥ ص٢٥٣-٢٥٤ القاهرة سنة ١٩٥٦م، والأمالي للقالي ح٢ ص١٣٢-١٣٣، دار الآفاق الجديدة بيروت سنة ١٩٨٠م حيثُ جاءت القصيدةُ ما عدا العاشرَ، ومنتهى الطلب من أشعار العرب لأبي ميمون بن غالب ص١٥٨، ١٥٩ ، مكتبةِ إستنابول ، ١٩٨٦م "مخطوطة" ما عدا الثالثَ عشرَ .

وانظر:الأغاني ص٦١٦٦-٧١٦٧ حيثُ جاءت القصيدةُ ما عدا البيتين الثالثَ عشرَ والسابعَ عشرَ مرتبة كالتالي(٨،١٤،١٢،٧،١-١٨،١٦،١٥،١١-٢٠).

وانظر: سلسلة أخبار العرب لحسن مغنية ص٥٥،٥٣ مؤسسة عز الدين سنة ١٩٨٣م حيثُ جاءت الأبياتُ ما عدا البيتين الثالثَ عشرَ والثامنَ عشر ، هذا ولقد جاءت الأبيات مرتبة كالتالى (١٤،١٠،٩،١٢،٨،١١،٧،١-٢٠،١٩،١٧).

وانظر شعراء النصرانية قبل الإسلام ص٣ ط دار المشرق بيروت سنة ١٩٦٧م حيثُ جاءت الأبياتُ ما عدا الثالثَ عشرَ ، هذا ولقد جاءت مرتبة مع المفضليات كالتالى(١ــ١٤، ٩، ١٢، ٨، ١١، ٧ــ٢٠).

وانظر: النقائض لأبي عبيدة ح١ ص ١٥٣-١٥٤ مطبعة بريل ١٩٠٥م حيثُ جاءت الأبياتُ مرتبة مع المفضلياتِ كالتالى (١-٢٠،١٩،١١،١٠،٨،١٣،١٢،٤، ٥-٧).=

ألا لا تلوماني كفى اللوم ما بيا .·. فما لكما في اللوم خيرٌ ولا ليا[1]

= **وانظر:** الكامل في التاريخ لابن الأثير ح١ ص ٣٨١-٣٨٣ دار الفكر ، بيروت ، سنة ١٩٧٨م حيثُ جاءت الأبياتُ مرتبة مع المفضليات كالتالي: (١-٩،٨،٤، ٥،١٤،٢١،٢٠، ١٧-١٠،١٨).

وانظر: شرح نقائض جرير والفرزدق لليزيدي ح٢ ص٣٢٥-٣٢٦ حيث جاءت الأبياتُ مرتبة مع المفضليات كالتالي(١-٤، ١٩،١١،١٠،٨،١٣،١٢، ٥،٢٠-٧)

(١) **التخريج:** وردَ البيتُ هكذا في شرح المفضليات للتبريزي ق٢ صـ٦٠٧ ، والأمالي ح٣ صـ١٣٢ ، وخزانة الأدب ح٢ صـ١٩٦، والعقد الفريد ح٦ صـ٧٢، ومنتهى الطلب من أشعار العرب صـ١٥٨، ونشوة الطرب في تاريخ جاهلية العرب ح١ صـ٢٣٩ والبيان والتبيين للجاحظ ح٢ ص٢٦٧، والحماسة البصرية ح١ صـ٩٣، وشرح المفصل لابن يعيش ح٥ صـ٥٠، وحماسة الظرفاء ح١ صـ٦٤، وشرح شواهد المغني ق٢ صـ٦٧٦، والمفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ح٩ ص٤٨٢ وسلسلة أخبار العرب لحسن مغنية صـ٥٣ ، وتاريخ الأدبي العربي لعمر فروخ ح١ صـ٢٠٦، والاقتضاب في شرح أدب الكتاب للبطليموسي صـ٣٢٢، وشذور الذهب في معرفة كلام العرب لابن هشام صـ٩٢، وشرح شواهد الشافية صـ١٣٧.

وجاء الشطر الثاني:.....: وما لكما في اللوم خيرٌ ولا ليا .

في كل من: المفضليات بشرح الأنباري صـ١٥٥ ، وديوان المفضليات صـ٣١٥ وموسوعة الشعر العربي ح٣ ص ٢٣٠ ، **(فلعل وما)** هنا محرفة من " فما " وإن كنا نرى أن الفاء تقدمُ دلالة جوابية ذات قناعةٍ ذهنيةٍ أكثر تفاعلية من الواو.

وجاء برواية: .....: فما لكما في اللَوم نفعٌ ولا ليا.

في كلٍّ من: الأغاني صـ٦١٦٦ ، ومهذب الأغاني ح٢ صـ٥٢، والإفصاح في شرح الأبيات المشكلة في الإعراب للفارسي ط٢ ص١٧٠ ، والكامل في التاريخ لابن الأثير ح١ صـ٣٨١ ، وشعراء النصرانية قبل الإسلام صـ٧٦ ، وشرح النقائض برواية اليزيدي ح١ صـ٢٢٥ ، والنقائض لابي عبيدة ح١ ص١٥٣ . =

ألَـمْ تَعْلَمَـا أنَّ الملامَـةَ تَنْفَعُهـا ∴ قليـلٌ ومـا لَـوْمِي أخِـي مـن شِـمَالِيَا(١)
فيـا رَاكِبـاً إمَّـا عَرَضْـتَ فَـبَلِّغَنْ ∴ نَـدَامَـايَ مِـنْ نَجْـرَانَ أنْ لا تَلاقِيَـا(٢)

=وبرواية: ..... : **فما لكما في الملامةِ حظٌ ولا ليا**
في مختار الأغاني ح٥ صـ٢٥٣.

الشـرح: ينهى الشاعرُ صاحبيه؛ لأن الخطابَ لاثنين، ولربما يكون لابنيه الذين كانا معه عند قتله، ولعل هذا مائلٌ في قوله "تلوماني" حيثُ جاءت الألفُ في الفعل لتدلَّ على الاثنين، وهما الرجلان اللذان تركهما عصمة مع عبد يغوث ، وعموما فالشاعر ينهاهما عن اللوم؛ لأنه لا يعودُ على أحدٍ بالخير.

(١) **التخريج: البيت:** وردَ هكذا في شرح المفضليات للتبريزي ق٢ صـ٦٠٧ ، والمفضليات بشرح الأنباري ص١٥٥ ، وديوان المفضليات صـ٣١٥ ، والأمالى ح٣ صـ١٣٢، وخزانة الأدب ح٢ صـ١٩٦، والعقد الفريد ح٦ ص٧٢، وجاء الشطر الثانى برواية: ..... : **وما لومى أخى من سِمَاتيا.**
في شذور الذهب ص٩٢، فلعل "سماتيا" محرفة من "شماليا"، والشمال واحدُ الشمائل ، وهى الطبائعُ والأخلاقُ، هذا ولقد اعتبرها ابنُ خالويهِ أن ليس في كلام العربِ جمعٌ، وواحدٌ بلفظِ الواحدِ. ينظر في : ليس من كلام العرب ص٢٦٨.
الشرح: لأن الشاعرَ على علمٍ يقينىٍّ بقلةِ نفعِ اللومِ، لذا فإنه ليس من أخلاقه.

(٢) **التخريج:** هكذا ورد الشطر الأول في شرح المفضليات للتبريزي ح٢ صـ٦٠٨، وشرح المفضليات للأنباري صـ١٥٦، وديوان المفضليات صـ٣١٥، وخزانة الأدب ح٢ صـ١٩٧، والعقد الفريد ح٦ صـ٧٣، والأمالي ح١ صـ١٣٢.
وبرواية: ..... "**فبلغا**" : في مهذب الأغاني ح٢ صـ٥٢ ، والكامل في التاريخ ح١ ص٣٨١، **وبرواية:** ..... " **بلغن**" : في كتاب سيبويه ح٢ صـ٢٠٠.
فبالنظر إلى الرواية الأولى فبلغا فقد جاءت نون التوكيد الخفيفة بالألف على شاكلة:﴿ كَلَّا لَئِن لَّمْ يَنتَهِ لَنَسْفَعًۢا بِٱلنَّاصِيَةِ ﴾ (العلق:١٥)، وأما الرواية الثانية "فبلغن" فأصلها فبلغان وقد حذفت الألف للالتقاء الساكنين.=

أبا كَرِبٍ والأيهمَيْنِ كِليهِمَا ∴ وقَيساً بأعلى حَضرَمَوتَ اليَمَانِيا(١)

= ثم **بالنظر** إلى **(راكبا)** فإنها جاءت بالتنوين على النداء فلربما تكون: فيا **راكباه** للندبة وقد حذفت الهاء ؛ لأنه لا يصحُّ أن تكون منصوبة حيثُ أنه قصد راكباً بعينه...

ويجوزُ **أن** يكونَ المنادى (راكباً) غيرُ مقصودٍ بالنداء على مثال: يا رجلاً أقبلْ فتصبح (رجلاً) أيُّ رجلٍ من الرجال.

المعاني: - **العَرُوض:** نقول عرض الرجل:إذا أتى العروض "بفتح العين" وضمها وهى مكة والمدينة وما حولها وقيل: واليمن أيضاً.

- الندامى: جمع ندمان بالفتح بمعنى نديم ، وهو المشارب وإنما قيل له ندمان من **الندامة؛** لأنه إذا سكرَ تكلمَ بما ينـدمُ عليه، وقيل المنادمة مقلوبة من **المدامنة** ، وذلك إدمانُ الشراب، ويأتى الندمان والنديم أيضاً **المصاحب** والمجالس على غير الشراب.

- نجران: بفتح **النون** وسكون الجيم مدينة بالحجاز من شق اليمن سميت بنجران **بن يزيد** ابن يشجب بن يعرب وهو أولُ من نزلها، وأطيب البلاد نجران **من** الحجاز وصنعاء من اليمن ودمشق من الشام والسرى من خراسان). ينظر معجم ما استعجم للبكرى مادة " نجران" .

هذا ويرى ياقوت أن نجران في عدة مواضع أقربها نجران في مخاليف اليمن من **ناحية** مكة، قالوا سمى نجرانَ بنَ يزيدَ بنَ سبأ بن يشجبَ بنَ يعربَ بن قحطان ؛ لأنه كان أول من عمرها ونزلها. ينظر: معجم البلدان ح٥ صـ٣١٠.

الشرح: يرجو الشاعرُ من يأتي العروضَ أن يبلغَ أصحابَه من نجرانَ أن لا لقاءَ ؛ **لأنه** قد أسِر.

(١) **المعاني:** أبو كرب: **هو** بشر بن علقمة بن الحرث.

الأيهمان: **هما** الأسود بن علقمة بن الحرث، والعاقب هو عبد المسيح بن **الأبيض.**

قيس: هو **قيس بن معدى** كرب وهو والدُ الأشعث الكندي.

حضر موت: **موضعٌ باليمن معروفٌ حيثُ يقال لأهل حضرموت الحضارمة وكذلك للتين يسكنوها.**

الشرح: يتذكرُ الشاعرُ أسياداً أو سادةً من أشراف اليمن المعروفين **بالشجاعةِ** والكرم- أمثال بشر بن علقمة بن الحرث ،=

جَزَى اللهُ قَـوْمِي بِـالكُلابِ مَلامَـةً ∴ صَـرِيحَهُمُ والآخَـرِينَ المَوَالِيَـا(١)
ولو شِئتُ نَجَّتْنِي من الخَيلِ نَهْدَةٌ ∴ تَـرى خَلْفَهـا الحَـوَّ الجِيـادَ تَوَالِيَـا(٢)
ولكِنَّنِـي أَحْمِـي ذِمـارَ أَبِـيكُمُ ∴ وكـانَ الرِّمـاحُ يَخْـتَطِفْنَ المَحَامِيَـا(٣)

=والأسود بن علقمة، والعاقب وهو عبد المسيح بن الأبيض، وقيس بن معدى كرب، وابنه الأشعث الكندي الذى كان يسكنُ أعلى حضرموت اليمن- حيثُ كانتْ بأيديهم مقاليدُ الأمور...!!

(١) **المعاني**: الكُلابِ: يضم الكاف- يوم الكلاب الثاني.. كلاب أهل اليمن وتميمُ وفيه أسر عبد يغوث. صريحهم: خالصهم ومحضهم في النسب. الموالي: الخلفاء ها هنا.

الشرح: يلومُ الشاعرُ قومَه لما وَقعَ بهم، أو نزل بالكلابِ حيثُ هُزمَتْ اليمانيةُ، وأسِرَ كثيرٌ من السادةِ والأشرافِ، وكانَ واحداً منهم.

(٢) **التخريج**: هكذا وردَ البيتُ في شرح المفضليات للتبريزي صـ٦٠٨، والأمالي ح١ صـ١٣٢، والأغاني صـ٦١٦٦ أما في شعراء النصرانية قبل الإسلام صـ٧٨ فقد جاءَ البيتُ كالتالى:

ولو شئتُ نجَّتْنِى عن الخيلِ ترى خلفها الجُردْ الجيادِ

المعاني: النهدة: المرتفعة الخلق، وكلُّ ما ارتفع يقالُ له: نهدنا للقوم- أي ارتفعنا إليهم للقتال. الحوُّ: تطلقُ على الخيل التي تضربُ إلى خضرةٍ، والحوُّ الخضرة. وهذا ولقد خصَّ الحوَّ دليلاً على الصحةِ والقوةِ. تواليا أى تتبعها؛ لأن فرسَهُ خفيفةٌ تقدمت الخيلَ.

الشرح: يقول الشاعرُ: إنه لو أرادَ الهزيمة لنجَّته فرسٌ أصيلة تسيرُ في المقدمةِ دائماً، وتتركُ الخيلَ الجيادَ وراءَها.

(٣) **التخريج**: هكذا وردَ البيتُ في: شرح المفضليات للتبريزى صـ٣١٦، وخزانة الأدب ح٢ صـ١٩٩ والعقد الفريد ح٦ صـ٧٣ والأغاني صـ٦١٦٧، أما في الأمالي للقالى ح١ صـ١٣٣ فقد جاء الشطر الثاني كالتالى:... : **وكانَ العوالي ...**

المعاني: ذمار: تطلقُ على كلِّ ما ينبغي حياطتُه ، والذودُ عنه كالأهل والعرض. العوالي: مفردها العاليةُ، وهي النصفُ الذى يلي السنَّان من القناةِ.=

أقـولُ وقـد شـدّوا لِسَـانِي بنِسْـعَةٍ ∴ أمَعْشَـرَ تَـيْمٍ أطْلِقُـوا عَـن لِسَـانِيا(١)
أمَعْشَـرَ تَـيْمٍ قَـدْ مَلَكْتُمْ فَأَسْجِحُوا ∴ فَـإِنَّ أخَـاكُمْ لَمْ يَكُـنْ مِـنْ بَوَانِيَـا(٢)
فإنْ تَقْتُلُونِي تَقْتُلُوا بِي سَيِّداً ∴ وإنْ تُطْلِقُونِي تَحْرُبُونِي بِمَالِيَا(٣)
أحقّاً عِبَادَ اللَّهِ أنْ لَسْتُ سَامِعاً ∴ نَشِيدَ الرُّعَاءِ المُعْزِبِينَ المَثَالِيَا(٤)

= **الشـرح:** يكملُ الشاعرُ معني البيتِ السابق مؤكداً أنه ثبتَ، ليحميَ الدّمارَ، وفضّل البقاءَ وسطَ المعركةِ على عار الهزيمـةِ ؛ رُغم أنَّ الرماحَ كانَ تُصيبُ المحاميَ والمدافعَ.

(١) **التخريج:** هكذا وردَ البيتُ في شـرح المفضـليات صـ٦٠٩، وخزانة الأدب ح٢ صـ١٩٩، وموسوعة الشـعر العربـي ح٣ صـ٢٣١، أما في شعراء النصرانية صـ٧٩ ، والعمـدة لابـن رشيق صـ١٩٣ فقد ورد الشطر الثاني كالتالي:

..... أمَعْشَرَ تَيْمٍ أطْلِقُوا عَـن لِسَـانِيا

المعاني والشرح: النِسعة بكسر النون: سيرٌ منسـوخٌ ، وفيـه قولان : **الأول أن** هذا مَثَلٌ وذهب إليه القـالي فـي أماليـه ح١ صـ١٣٢ **وذكره** الأنباري وذلك في شرح المفضليات فقـال: لأن اللسانَ لا يشدُّ، **وإنما** أرادَ بذلك لينطلقَ لسانهُ بشكرهم، وإنهم إن لم يفعلوا ذلك فلسانه مشدودٌ لا يقدرُ على مدحهم . الثاني أنهم شدّوه بنسعة خشية أن يهجوهم.

(٢) **المعاني :**لسجحوا:سهلوا ويسروا في أمري.أخاكم:هو النعمان بن جساس.البواء:السواء،وهنا يريدُ:أن أخاكم لم يكن نظيراً لي،فأكون بواءً له. **الشرح:**يخاطبُ الشاعرُ بنى تميم قائلاً: أمَّا وأنكم قد ملكتم أمري، فكونوا أقربَ للتسامح واعلموا أنَّ أخاكم لم يكنْ نظيراً لي.

(٣) **التخريج:** هكذا جاء في: شرح المفضليات للتبريزي صـ٦١٠... أما في خزانة الأدب ح٢ صـ٢٠٠، وموسوعة الشعر العربي ح٣ صـ٢٣١ فقد جاءَ الشطرُ الثاني كالتالي:

..... : وإن تطلقوني تحربونى بماليـا

المعانى والشرح: يخاطبُ الشاعرُ بني التيم قائلاً: إنْ قتلتمـوني فقد قتلتم سيدًا، **وإن** تطلقوا سراحي أعطِكم كلَّ ما أملِكُ.

(٤) **التخريج:** هكذا جاء: في شرح المفضليات صـ٦١٠، وخزانـة الأدب ح٢ صـ٢٠٠ أما في شرح نقائض جرير والفـرزدق ح١ صـ٣٢٦ فقد جاء الشطر الثاني : =

وتضحك مني شيخة عبشمية ∴ كأن لم ترى قبلي أسيراً يمانيا(١)
وظل نساءُ الحيّ حولي ركّداً ∴ يراودنَ مني ما تريدُ نسائيا(٢)
وقد علمت عرسي مليكة أنني ∴ أنا الليث معدوّاً عليّ وعاديا(٣)

=..... : .... " **الرُّعاء**"..... بتشديد الراء و ضمِّها.

المعاني: الرُّعاء بالكسر فهي جمع الراعي. المعزب: المتنحى بإبله. المتالي: التى قد نتجَ بعضها وبقي بعضُ، والواحدة "مُتلِية" وهو اسم فاعل.

الشرح: يظهرُ الشاعرُ حبَّه للحياة قائلاً: سأقتلُ عندكم، ولن أسمعَ ثانية غناءَ الرُّعاء وراءَ إبلهم.!

(١) **التخريج:** هكذا جاءَ البيتُ في شرح المفضليات صـ٦١١، والأغاني صـ٦١٦٧ والعقد الفريد ح٦ صـ٧٣، وموسوعة الشعر العربي ح٣ صـ٢٣٢. هذا ولقد جاءَ الشطر الأول في شرح نقائض جرير والفرزدق ح١ صـ٣٢٥ ، برواية:

وتضحك مني كهلة عبشمية .....

المعاني والشرح: عبشمية نسبة إلى عبد شمس، والذي أسر عبد يغوث فتًى من بنى عمير بن عبد شمس يقال له عصمةُ، وكان أهوجَ فانطلق به إلى أهله فقالت العبشميةُ لعبد يغوثَ – حيثُ رأته عظيماً جميلاً: مَنْ أنتَ؟ قالَ: أنا سيدُ القوم.. فضحكت وقالت: قبَّحك اللهُ من سيدِ قومٍ حينَ أسرَكَ هذا الأهوجُ.

(٢) **التخريج:** هكذا جاءَ في شرح المفضليات للتبريزي صـ٦١١ ، والأغاني صـ٦١٦٧ وموسوعة الشعر العربي ح٣ صـ٢٣٢، أما في النقائض لأبي عبيدة التميمي ح١ صـ١٥٣ فقد جاء الشطر الأول كالتالى: **وظلَّ نساءُ التَّيْم**.....: .....

المعانى : ركّد: ساكنات وهادئات.

الشـــرح: يقولُ: إن نساءَ التيم اجتمعت حولهُ، وكأنهن يبتغين منه ما تبتغيه نساؤه ... !!

(٣) **التخريج:** البيتَ وردَ هكذا في شرح المفضليات للتبريزي صـ٦١١، والأغاني صـ٦١٦٧، ومهذبه ح٢ صـ٥٣، ومختار الأغاني خ٥ صـ٢٥٤، ومعاني أبيات الحماسة ص٨ ومنتهى الطلب صـ١٥٩، ونشوة الطرب ح١ صـ٢٤٠، هذا ولقد وردَ الشطرُ الثاني: =

وقد كُنتُ نحّارَ الجَزُورِ ومُعمِلَ الـ .·. مَطِيِّي وأمضِي حيثُ لا حَيَّ ماضِيَا[1]
وأنحَرُ للشَّرْبِ الكِرَامِ مطِيَّتِي .·. وأصدَعُ بينَ القِينَتَينِ رِدَائِيَا[2]

= ..... : أنا الليث معدواً عليَّ وعادياً

في كلٍّ من شرح المفضليات للأنباري صـ١٥٨، وديوان المفضليات صـ٣١٨، والحلل في شرح أبيات الجمل صـ٣٢٩، وخزانة الأدب ح٢ صـ٢٠١، وموسوعة الشعر العربي ح٣ صـ٢٣٣، حيثُ ذكرَ الرواية الأولى في الهامش.

الشرح: يفتخر الشاعرُ بشجاعته فيقولُ: إن زوجته تعلمُ علمَ اليقين: أنه الفارسُ الشَّهْمُ إن هُوْجِمَ، وإن هاجَمَ.

(١) **التخريج:** وردَ البيتُ هكذا في شرح المفضليات للتبريزي صـ٦١١، وشرح المفضليات للأنباري صـ١٥٨، وديوان المفضليات صـ٣١٨، والأغاني صـ٦١٦٧، ومهذب الأغاني ح٢ صـ٥٣ ، ومختار الأغاني ح٥ صـ ٢٥٤ ، وخزانة الأدب ح٢ صـ٢٠١.هذا ولقد وردَ البيتُ برواية: **وقد كنت نجاراً.....** في موسوعة الشعر العربي ح٣ صـ٢٣٣ كرواية ثانية. وكما يبدو لي أن هناك تصحيفاً قد وقع في "نجاراً" والصحيح ما أثبتناه.

وورد البيت: **وقد كنت نحراً الجزور ومعمل الـ:.....وزن.** في سلسلة أخبار العرب صـ٥٥. "فالوزن" محرفة من "المطي" حتى يستقيم المعنى.

المعاني: المطي: جمع مطية وهي البعير هنا...

الشرح: يقول: وكنتُ السيدَ الماضيَ في كلِّ درب مخافة أن ينأى عنها كلُّ حيٍّ.

(٢) **التخريج:** ورد البيت هكذا في شرح المفضليات للتبريزى صـ٦١٢، وشرح المفضليات للأنباري صـ١٥٨، وديوان المفضليات صـ٣١٩، ومنتهى الطلب صـ١٥٩، وخزانة الأدب ح٢ صـ ٢٠١، والأمالي ح١ صـ١٣٣، والأغاني صـ٦١٦٧.

وجاء الشطر الأول برواية: وأعقر للشراب الكرم : .....

في كل من: العقد الفريد ح٦ صـ٧٣ وسلسلة أخبار العرب صـ٥٥ هذا ولقد أشار القالي في أماليه إلى رواية وهي: وأعبط للشرب ح١ صـ١٣٧ . =

وكُنتُ إذا ما الخيلُ شمَّصَها القَنَا ∴ لَبيقاً بتصريفِ القَناةِ بَنانِيَا(١)
فيا عامِ فِكَّ القيدَ عنّي فإنني ∴ صَبورٌ على مَرِّ الحوادثِ ناكِيا(٢)

= وبالنظر إلى أعقر" فإنها محرفة من"أنحر"وإن كان كلا المعنيين واحد ، وكذلك "أعبط" فإن معناه أنحر مطيتى من غير علة بها...

المعاني : الشرب : جمع شارب كصاحب، وصحب . أصدع: أشق . القينة: الأمة كالمغنية كانت أو غير مغنية وها هى هنا كما يبدو لنا مغنية.

الشرح: يذكر الشاعرُ أيامَ لهوِه، وكيفَ كانَ ينحرُ مطيتَه لرفاقه في شربِ الخمر، وكذلك يقسم رداءه بينَ الغانياتِ.

(١) **التخريج:** البيتُ وردَ هكذا في شرح المفضليات للتبريزي صـ٦١٢ ، وشرح المفضليات للأنباري صـ١٥٩، وديوان المفضليات صـ٣١٩، ومنتهى الطلب صـ١٥٩، وخزانة الأدب ح٢ صـ٢٠١، والأمالي ح١ صـ١٣٣، وتاريخ الأدب العربي ح١ صـ٢٠٧، وموسوعة الشعر العربي ح٣ صـ٢٣٣، وأيام العرب في الجاهلية صـ١٣١،

وورَد الشطرُ الثاني بروايةِ: ..... : **لتبقى بتصريف القناة..** وعنه أخذ لويس شيخو في شعراء النصرانية صـ٧٩، وهنا يبدو لى أن تصحيفاً قد وقع في "لتبقى" والأصل "لبيقاً" . هذا وقد أضافَ البغداديُّ رواية أخرى للشطر الأول وهى:

وكنت إذا ما الخيلُ شمَّسها القنا : .....

وكذلك ذكر القالىُّ نفسَ الروايةِ الأولى مضافة إلى الرواية هذه، ويرى أن شمصها وشمسها واحدٌ ، والسينُ أجودُ.. وجاء الشطرُ الأولُ ٠

برواية: ..... **نفرها القنا:** .....

في الأمالي ح١ صـ١٢٤، وخزانة الأدب ح٢ صـ٢٠١.

المعاني: نفرها: جعلها تحرن . شمصها : نفرها . البيق : الظريف والرفيق والحاذق.

الشرح:يقولُ الشاعرُ:إذا ما اشتدت الحربُ ونفرت الخيلُ من الرماح أبدى مهارتَه وحذقه وبراعتَه في الطعن والقتال واستعمال الرمح٠

(٢) **التخريج** : لقد جاء هذا البيت في : الكامل في التاريخ لابن الأثير، ج١ ، ص ٣٨٢ ، دار الفكر بيروت سنة ١٩٧٨م . =

وعاديةٍ سَوْمَ الجَرادِ وَزَعْتُهَا ∴ بكفّي وقد أنحَوا إلىَّ العَواليَا[1]
كأنّي لم أركَبْ جواداً ولم أقُلْ ∴ لخيليَ كُرّي نفّسيَ عن رِجاليَا[2]

= **المعاني: نلكيا**: أى قاتلاً ومقتولاً .

الشرح: يستعطفُ الشاعرُ الذين أسروه بأن يطلقوا سراحَه فإنه عاشَ حياتَه صبوراً على الشدائدِ، يقدمُ نفسَه فداءً للواجبِ.

(١) **التخريج**: البيتُ وردَ هكذا في شرح المفضليات للتبريزى صـ٦١٢، وشرح المفضليات للأنباري صـ١٥٨، وديوان المفضليات صـ٣١٩، وخزانة الأدب ح٢ صـ٢٠٢، والأمالي ح١ صـ١٣٣، والأغاني صـ٦١٦٧، ومهذبه ح٢ صـ٥٣، ومختار الأغاني ح٥ صـ٢٥٤، والعقد الفريد ح١ صـ٧٣، وشرح شواهد المغني، ق٢ صـ٦٧٥، البيان التبيين ح٢ صـ٢٦٨، والكامل في التاريخ ح١ ص٣٨٢، وشعراء النصرانية صـ٧٩، وموسوعة الشعر العربي ح٣ صـ٢٣٣، وأيام العرب في الجاهلية صـ١٣.

وورد الشطر الثانى برواية:.....: **بكرى وقد أنحوالي العواليا**..
فلعل "بكري" وقع فيها تصحيف من الأصل "بكفي".

كما جاءَ بروايةِ: .....: **برمحي وقد أنحوا**..
في سلسلة أخبار العربي ص٥٥.

المعاني: العادية: القومُ يعدون من العدوّ، وهو الركض، وسوم الجراد: انتشاره في طلبِ المرعى. وزعتها: أى كففتها والوزاع الكاف والمانع...هذا ويضيف القالي في أماليه حول معنى الوازع قائلاً : إن الحسنَ رحمه اللهُ لما ولي القضاءَ قال : لابدَّ للسلطان من وزعه. أنحوا الرماح : أمالوها والعالية من الرماح أعلاه وهو ما دونَ السنان بذراع.

الشرح: يريد الشاعرُ القولَ : بأن الخيلَ كالجرادِ في كثرتها ، ومع ذلك فقد استطاعَ أن يشتت شملها، بينما كانت الرماحُ العوالي تصيبُ إليه من كلّ جهةٍ.

(٢) **التخريج** : البيتُ وردَ هكذا في شرح المفضليات للتبريزي ص٦١٢ ، وشرح المفضليات للأنباري ص١٥٨ ، وديوان المفضليات ص٣١٩، ومنتهى الطلب من أشعار العرب ص١٥٩، والأغاني ص٦١٦٧ ومختار الأغاني ح٥ ص٢٥٤ =

ولم أسبأ الزق الروي ولم أقل ∴ لأيسار صدق أعظموا ضوء ناريا(١)

= ومهذب الأغاني ح٢ ص٥٣، شعراء النصرانية صـ٧٩، وتاريخ الأدب العربي ح١ صـ٢٧، هذا ولقد أشار الأغاني صـ٦١٦٧، والأمالي ح١ صـ١٣٣، والخزانة ح٢ صـ٢٠٢ والعقد الفريد ح١ صـ٥٣، وصاحب سلسلة أخبار العرب إلى رواية:

..... : **لخيلى كري قاتلى عن**

كما أشار صاحب شعراء النصرانية إلى رواية أخرى هى:

..... : **لخيلى كري من ورائياً**

وكما يبدو أن "قاتلى، كرى" محرفتان من الأصل "نفسى".

الشرح: يأسفُ الشاعرُ على أيامه الخالياتِ فيقول: كأنى لم أكنْ ذلك الفارسَ المقدامَ والسيدَ المطاعَ الذى كانَ يذبُّ عن قومه، والحاصل أن البيتَ يفيض بالحنين إلى حياةِ الفروسيةِ وأسفهِ على نهايتهِ الفاجعةِ هذه.

(١) **المعانى:** السباء بالكسر والمد : اشتراء الخمر للشرب لا للبيع، **الأيسار** : الذين يضربون القداح وهم المقامرون ومفرد الأيسار ياسر . **الزق الروي:** وعاء الخمر المملوء أعظموا ضوء ناريا: حتى يهتدى إليها ضيوف آخرون.

الشرح: إنه إلى جانب أسفِه على الرجولةِ فهو يأسفَ على لذائذه الماضياتِ، وعلى شربه الخمرَ وكرمَه في الميسر، وطلبه إلى أترابه وأتباعه أن شددوا من إيقادِ النار؛ ليراها الضيوفُ فيأتوا لمشاركتي في طعامي وشرابي.

الفصل الثاني
محاورُ الخطابِ الشعريّ في محنةِ عبدِ يغوثَ الحارثيّ ، وأبعادُها النفسيةُ والفنيةُ

مدخلٌ لدراسةِ هذا الفصلِ :

إن مما لا شكَّ فيه أنَّ النفسَ الإنسانيةَ تنطوي على تفلسف يختزنُ -بينَ أطوائه- العديدَ من الأسرارِ القابعةِ في قاعها، إذ لا سبيلَ لإظهارِها مادمنا مشدودين بحبالِ التخصصِ الواحد دونَ الالتفاتِ إلى علائقِ التواصلِ والتلاحمِ أو التفاعلِ بينَ العلومِ الاجتماعيةِ التي لم تترجمْ ماهيةُ علائقها بعدُ على الرغمِ من ثورةِ تكنولوجيا معلوماتِ العصرِ المذهلةِ ، لاسيما إذا عرفنا أن التفكيرَ والنشاطَ والشعورَ قواسمُ مشتركةٌ بينَ هذهِ العلومِ لاسيما الأدبُ وعلمُ النفسِ .

صحيحٌ أنَّ النقادَ قد استعاروا الكثيرَ من الفروضِ الأساسيةِ عن عملِ اللاشعورِ الذي هو الفنُّ نفسُهُ، وكيف يعبرُ عن رغباته الكامنة بالتداعي أو بعناقيدَ من الصورِ، كما استعاروا كيفيةَ عملِ الأحلام[1] وما تكتنزُه من تعبيرٍ متلو .. مثل الخلطِ الكلاميِّ أو الخلطِ المكاني، وغيرهما مما يمثل "السمتَ أو الهيئةَ الأساسيةَ للتشكلِ الشعريِّ[2]،

---

(١) هي المادةُ الثريةُ التي تتجسدُ فيها الأنماطُ الأوليةُ للاشعورِ الجمعيِّ في أبلغِ صورها، فالأحلامُ كالرموزِ تحدثُ بعفويةٍ ولا تبتدعُ ، وهي المدخلُ الرئيسيُّ لكلِ معرفتنا عن الرمزيةِ والرموز... راجع: الإنسان ورموزه لكارل جوستاف وآخرين (ترجمة سمير عليّ)، منشورات وزارة الثقافة والإعلام " سلسلة الكتب المترجمة، بغداد، ١٩٨٤م

(٢) يرى النفسيون أن الأسبابَ الدافعة للعملِ الأدبيِّ هي نفسُها التي تدفعُ للحلمِ في ظلِّ تشابكاتِ الحياة وتعقيداتها وذاك وجه الشبه بينهما، إذ يحققُ من الرغباتِ المكبوتةِ من اللاشعورِ التي أحبطها=

فضلاً عما استعاروه من فكرة النماذج العليا أو محتوى اللاشعور الجماعيّ[1]، ناهيك عن الجهد الذي بذلَهُ التجريبيون من النفسيين

=الواقعُ ما يحقق الحلم، وهو كذلك يتخذُ من الرموز والصور وسيلة ما تمكّنُه من النفاذِ إلى محتويات اللاشعور، لينفسَ عن هذهِ الرغبات، ويخلقَ من هذه الرموز والصور علاقاتٍ بعيدةً وغريبة في الوقتِ نفسهِ بالنسبة للعقل الواعي؛ لأن الأدبَ يشبهُ الحلمَ فكأنه تعبيرٌ عن الأسلاف... راجع: الفن اليوم لريد هربرت ، ترجمة محمد فتحى وجرجس عبده ، دار المعارف بالقاهرة ، ص٩٤ ، ١٩٨١م ، هذا من جانبٍ... على الجانب الآخر فإن الشاعرَ يستمدُ عملهُ الشعريَّ من اللاوعي وهو أشبهُ بالإلهام الغيبيِّ الذي كان مصدره الشعرَ عند أفلاطونَ ، إذ يصبحُ الفنُّ تحقيقاً وهميًّا للرغبات، كما أنه تعبيرٌ عن أملٍ مكبوتٍ من الشعور يسببُ الكبتَ أو الرقابة المفروضة في الشعور حتى انتقاله إلى اللاشعور.. راجع: النقد الأدبي ومدارسه الحديثه لستانلي هايمن، ترجمة د. إحسان عباس، د. محمد يوسف نجم ج١ صـ١٢، ١٣، دار الثقافة، بيروت ، سنة ١٩١٩م.

(١) راجع: النقد العربي الحديث ومذاهبه للدكتور عبد المنعم خفاجي "الحلقة الثانية" ص٨٢ دار الطباعة المحمدية ، بدون تاريخ .. حيثُ يؤكدُ على اللاشعور الجمعيِّ الذي نادى به يانج إلى جانبِ الفرديِّ في العملِ الأدبيِّ على عكس "فرويد" الذي يركزُ على الشعور الفرديِّ فقط ، إذ رأى أن مردَّ الأدبِ إلى الأساطير البدائيةِ الموروثةِ عن عصور الإنسانيةِ الأولى تأسيساً عن غير وعي، وكأن الأدبَ تعبيرٌ عن الأسلافِ.. راجع: يانج تأليف ماجي هايد ومايكل مالجنس صـ٥٩.

هذا وتجدرُ الإشارة إلى القول بأن الدكتورة نبيلة إبراهيم قد استفادت في تفسير الأدبِ الشعبيِّ من مفاهيم يانج عن اللاشعور الجمعيِّ والنماذج الأوليِّ .. راجع: الدراسة الشعبية بين النظرية والتطبيق، مكتبة القاهرة الحديثة، القاهرة، بدون تاريخ

وبالنظر فيما سبقَ فإنه يبلورُ مفهومَ النزعات المتعارضةِ تلك التي تكونها أمشاجٌ متباينة من المشاعر الذاتيةِ والجماعيةِ لدى=

للنقاد ، إذ كانَ من شأنه أنه أماطَ اللثامَ عن سلوكياتِ الإنسانيةِ في الجماعات ، وكلُ هذا وجهُ استفادةٍ مشروعٌ .. لكنه على الرغمِ من هذا كلِّه لم يزلْ أدبُنا ذاك التعبيرُ المقنعُ الذي يمثلُ تحقيقاً لرغباتٍ محسوسةٍ أو غيرِ محسوسةِ المعانيةِ قياساً بالأحلام[1] -بحاجةٍ إلى دراساتٍ نفسيةٍ تطبيقيةٍ تنظرُ إلى العملِ الأدبيِّ مثلاً من خلال عدةِ مناظيرَ أهمُّها العقليُّ[2] والخياليُّ[3] والعاطفيُّ[4] حتى نتمكن من استنطاقِه ليعربَ عن نفسِه .

=المشاعر ، ولما لا وهو كائنٌ بشريٌ له شخصيتهُ الخاصةُ من ناحيةٍ ، وهو ممثلٌ للجنس البشريِّ من ناحيةٍ أخرى.

(١) إن ما يؤكدُ ما ذهبنا إليه هو ما أقرَّهُ فرويد عندما جعلَ الأدبَ ثمرةَ مرحلةٍ جنسيةٍ نفسيةٍ تمرُ بصاحبِه، فكأنما الأديبُ لا يجدُ ما يشبعُ رغباتِه المكبوتة في حياته الحقيقيةِ، ومن ثَم يعوضُ عن ذلك بأدبه".. هذا وتعدُ مثلُ هذهِ الأفكار والدراساتِ مرحلة مبكرةً من المرحل التي مرَّ بها التحليلُ النفسيُّ إذ تسمى بالمرحلةِ الكلاسيكيةِ راجع: الدراسات النفسية والأدب لشاكر عبدالحميد، مجلة عالم الفكر ، المجلد ٢٧، العددان ٣، ٤ ، سنة ١٩٩٥م ، ومن صحائف النقد الأدبي الحديث للدكتور عبد الوارث عبد المنعم الحداد ط١، صـ١٠٩ ، مطبعة الأزهر بالقاهرة ، سنة ١٩٨٩م.

مؤدى هذا القول: أن الأدبَ وليدُ الصراع القابع في العقل الباطن أو اللاشعور أو إن شئت فقل: الكبت ، على أن الرغباتِ المكبوتة أو ذاك الكبت يفصحُ عن نفسه في غيبةِ الرقيبِ، ونقصدُ به الوعيَ أو السيطرةَ على النفس، كما هو الشأن في الأحلام وحالاتِ الاضطرابِ النفسيِّ أو العصاب...

راجع: دراسات في الأدب والنقد للدكتور حلمى على مرزوق، مطبعة الرسالة الجامعية ، سنة ١٩٨٤م.

(٢) هو المتمثلُ في الفكرةِ التى يأتي بها الكاتبُ لبناء موضوعهِ.

(٣) هو الشعورُ الذى يثيره الموضوعُ في نفسه والذي يودُ أن يثيرَهُ فنياً.

(٤) هو القدرةُ على التأمل القوي العميق.

تمثيلاً لما سبقَ نؤكدُ على أننا قد لا نجافي الصوابَ إذا قلنا: إنَ النفسَ التي يصبحُ الأدبُ مبتدَاها ومسعاها ومنتهاها قد "يصنعُ كلٌ منهما الآخر[1] وآيةٌ ذلك، أن القصيدةَ التي تتخلقُ في حنايا النفسِ وتمكثُ في أحشائها حتى تجئَ لحظةُ الخلاصِ الحتميَ؛ فإنها سرعانُ ما ترتمي في عوالمها من جديدٍ عندما نستدعي المنظارَ النفسيَ ليكشفَ المخبوءَ تحتَ ركامِ الألفاظِ .. وهكذا دواليك.

ما سبقَ من حديثٍ كانَ عن النفسِ في العمليةِ الأدبيةِ بشكلٍ عامٍ تأسيساً ومراجعةً وتحليلاً، أما عن نفسِ الشاعرِ بشكلٍ خاصٍ فإنها –في اعتقادي– جاءت أكثرَ إفصاحاً[2] وبالتالي كانَ منَ الممكنِ التعرفُ على جزءٍ كبيرٍ من أبعادِ هذه الشخصيةِ وإن كنتُ اختلفُ مع من يقولُ: إن الشاعرَ كالطائرَ لا يستطيعُ الشدوَ في العاصفةِ؛ لأن شاعرنا عبدَ يغوثَ الحارثيَ واحدٌ من الأفذاذِ الذين أخذوا مادتَهم الشعريةَ أو الإلهاميةَ من معاناتِهم الحياتيةِ حتى ظهرت طبيعتُه الملحميةُ التي تيسَرُ العبورَ إلى دخائلِه؛ فكانت البوصلةَ الموجهةَ والكاشفةَ عما في حنايا نفسِه، لاسيما أننا قد فهمنا أن منبعَ الإبداعِ هو اللاشعورُ تلك المادةُ التي تصنعُ منها الأحلامُ، وأن الشعراءَ يغوصون فيها، ويخرجون منها برموزٍ يشعرون فيها باللذةِ الجماليةِ دونَ إدراكٍ لمعناها الحقيقيَ[3] .

---

(١) راجع : التفسير النفسي للأدب لعزالدين إسماعيل ص٥ ، دار المعارف بالقاهرة ، ١٩٦٣م.. حيثُ استفادَ من كتابات فرويد وبخاصة الكبتُ واللاشعورُ والتناقضُ وعقدةُ " أوديب" وغيرها في تفسيرِه لبعض الأعمال الأدبيةِ ، وأشهرها روايةُ " السرابِ" لنجيب محفوظ، و"هاملت" لشكسبير، وغير ذلك من الأعمال الفنيةِ.

(٢) معنى هذا أن الأدبَ والأحلامَ يتشابهان في أن كليهما يغيبُ فيه العقلُ الواعي، إذ تكونُ السيطرةُ فيهما للعقلِ الباطن الذي يسبحُ في عالم الروحانية كما يحلو له.

(٣) راجع: التحليل النفسى والفنان لمصطفى سويف، مجلة "علم النفس"، ج٢ ، ص٣٨٢، ١٩٤٦م .

إننا لا نبالغُ إذا قلنا: إن وقدةَ حماسته ومعاناته أشعلت جذوةَ شاعريته بإفضاءٍ شعريٍّ لينتقلَ بشعره من الحالِ والمقامِ إلى شعرِ الخطابِ الدائم لكلِّ العصور، إذ مارس فطنه الإبداعيَّ وفقَ رؤى نفسية ذات إشعاعية تمتعت بكثيرٍ من الفنية على الرغم من هاجسِ الغربةِ الذي كانَ يسكنُه بدافعِ الأسرِ، وحسِّ المناجاةِ الذي كانَ يستدعيه ، وحرِّ المعاناةِ الذي راحَ يصطليه رغبةً في الانعتاقِ من وهجِ الوجدِ الحارقِ ، وحسِّ المكاشفةِ الصادقِ اللذين جاءا حصاداً مرّاً – إلى الانفساحِ والانزياحِ ، لكنه القاهرُ قاصمُ الظهرِ ..!! ؛ لذا فإن ما سبق يعطفُنا على شعره انجذاباً وحنوّاً وتفهماً لقضيته ، وتضامناً معه في محنته الكبرى وهي وقوعُه أسيراً في بني التيم ثم قتله.

على أنه قد يأخذنا العَجبُ العجابُ عندما يدرك المتلقي بأن عبدَ يعوثَ قد نظم هذه المرثيةَ الباقيةَ بقاءَ الدهرِ حين أحسَّ بدنوِ أجله، وأن الموتَ قادمٌ لا محالةَ مهما كانت التضحياتُ أو تعاظمت الدياتُ هنا. على هذا النحو فإنه سيقتَلُ ، ولن يستطيعَ الفكاكَ من المحتوم بشكلٍ أو بآخر؛ لذا فإنه لم يتحققْ له ما أرادَ، إذ كان يبتغي الوسيلةَ إلى العدو بالنجاةِ من القتل بأيِّ ثمنٍ.

صحيحٌ أنه دفعَ مائةَ بعيرٍ لعصمةَ آسره مقابلَ أن ينجوَ بنفسه؛ ولكنَ دونَ جدوى .. لقد قطّعَتْ عروقُه فانكفأَ على جراحه يلعقُها في غيبوبةٍ ممتدةٍ على صفحةِ الشعورِ زماناً ومكاناً مشكّلةً ضبابيةً فعليةً، وظلَّ ينزفُ حتى القطرةِ الأخيرةِ من دمه تلك التي صادفت الدمعةَ الأخيرةَ من عينيه ، وقد مُزجَتا معاً في مأسويةٍ لا تنتهي لتتفجرَ من تهويماتِ الخطابِ وتجليها في آفاقٍ مليئةٍ بالشجن، وتدفعها إلى مساراتٍ مشحونةٍ بالعواطفِ المشبوبةِ ؛ ليصيرَ الإنسانَ المحطمَ الذي جرحت النوائبُ فؤادَه ، وثلمت النوازلُ عواطفه ، وإذا هو شجٍ

بآلامه.. وعجباً على ما صارَ إليه؛ لأن قبيلتَه قد تخلت عنه في محنتِه، وكأنه يدفعُ جزاءَ ما صنعَ من تضحياتٍ لها ..!!

على كلٍّ فإن المتأملَ في الأبياتِ بعيني التحليلِ والنقد يرى أن خطابَ محنته الشعريَّ يرتكزُ على ثلاثةِ محاورَ متعددةِ السياقات ، ومتفاوتةِ الدلالات؛ لكنها جاءت دقيقةَ الإشاراتِ وبليغةَ العباراتِ، ومحددةَ المستوياتِ والصياغاتِ، وذلك للمتلقي الناقدِ الذي لا يجدُ بدّاً من قراءتها واستيعابها استيعاباً يصادقُ على تفاعلِه مع المرسلِ بشكلٍ غيرِ مباشرٍ في قضيته؛ لأن مهمته النقديةَ هنا هي المعاونةُ الدالةُ والكاشفةُ "تحليلياً" عن النظامِ الداخليِّ الذي يكادُ ينغلقُ على ذاتِه.

المبحث الأول
المحورُ التقريعيّ

وفيه يقدمُ الشاعرُ منجزاً فنيًّا أو إبداعياً يصعبُ على المتأملِ تصورُ تراثنا الجاهليَّ الرثائيَّ دونَ الوقوفِ أمامَ تلك القصيدةِ التي تمثلُ مرحلةَ الإبداعِ والاستمرارِ والتجاوزِ أو النفاذِ إلى قلبِ الشاعرِ وانعكاساتها على صدرِ المتلقي الذي ينسى نفسه بما سيسطرُ عليه من اتطباعيةٍ فوريةٍ.

على كلٍّ فإننا حتى نسيرَ في الطريقِ على سبيلٍ راشدةٍ ينبغي الإلمام بالأدواتِ الشعريةِ حتى نتمكنَ من الوعي بمفهوم الخطابِ ، هذا بالإضافة إلى أدواتٍ ثانويةٍ سوف نستعيرها من فنون قوليةٍ وتشكيليةٍ أخرى، إذ نستطيعُ من خلالها استنارةَ كوامنِ النصِّ واستنطاقَ تشكيلاته وجمالياته..

في البدء – ونحنُ بإزاءِ هذا المطلعِ[1] ذاك الذي يمثلُ أدواتَ إنتاجِ هذا الخطابِ – نرى أن من يتصدى لمقصدٍ من المقاصدِ ينبغي أن يكونَ مفتتحُ كلامِه ملائماً لذلك المقصدِ دالاً عليه شعراً كانَ أم

---

(١) حظي المطلعُ باهتمام القدماءِ حتى قالوا: أحسنوا معاشرَ الكتّابِ الابتداءاتِ ، فإنهن دلائلُ البيانِ ، وكانوا يوجبون على من يتصدى لمقصدٍ من المقاصدِ أن يكونَ مفتتحُ الكلامِ ملائماً لذلك المقصدِ .. راجع: المثل السائر ج٢، ص٢٣٦ ، أما المعاصرون فلقد تناولوه إبان حديثهم عن تجاربهم الشعريةِ ، وهما قسمان الأول: مع ابن رشيق فيما جاء به أما الآخر فيرى أنه ليس شرطاً عندهم أن يكونَ المطلعُ أولَ ما ينظمُ في القصيدةِ أمثال خليل مطران...
راجع: خليل مطران، أروع ما كتب لمحمد صبري ، ص١١٥مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، سنة ١٩٦٠م .

نثراً ، وذاك مفتاحُ القصيدة[1] الذي يجبُ أن يكونَ أولَ ما ينظمُ في القصيدةِ إيذاناً بفتح بابها المغلق، ولا يستطيعُ الشاعرُ نظمَ قصيدةٍ دونَ أن يواتيَه مطلعُها ويطمئنَ إليه[2]، إذ إنه أولُ ما يقعُ في السمعِ من القصيدةِ ، والدالُ على ما بعدَهُ، المنزَّلُ من القصيدةِ منزلةَ الوجه والغرَّة.

على كلٍّ فلنستمعْ إليه وهو يقولُ[3]:

ألا لا تَلُومَاني كَفَى اللَّومَ ما بِيَا ∴ فما لَكُما في اللَّومِ خَيرٌ ولا لِيَا
ألَمْ تَعْلَمَا أنَّ المَلامَةَ نَفْعُها ∴ قَليلٌ وما لَومِي أخِي من شِمَالِيَا

حيثُ نلمسُ الخطابَ الدائمَ هنا في النهيِ الملزمِ والموجهِ ذاك المتسربلُ بالندم والضياع الشديدين لصاحبيه طالباً منهما أن يعفياه

---

(١) لأنهم كانوا يعدون الشعرَ قفلاً "أوله مفتاحهُ" .. راجع : العمدة ح١، صـ٢١٧.

(٢) راجع: الأسس النفسية للإبداع الفني لمصطفى سويف، صـ٢٢٣.

(٣) **القول الأول**: أن يكون خاطب رفيقين له، ولربما ابنيه على حسب ما جاء به الأصفهانيُّ في أغانيه. وهذا ما لا نظرَ فيه.

القول الثاني: أن يكونَ خاطبَ رفيقاً واحداً وثنَّى ؛ لأن العربَ تخاطبُ الواحدَ بخطابِ الاثنين فيقولون للرجل: قوما ، واركبا. قال الله تبارك وتعالى مخاطباً مالك خازن جهنم: " أَلْقِيَا فِي جَهَنَّمَ كُلَّ كَفَّارٍ عَنِيدٍ "(قّ:٢٤) فثنى وإنما يخاطب واحداً، والعلة في هذا أن أقلَّ أعوانِ الرجلِ في إبله وماله اثنان، وأقلَّ الرفقةِ ثلاثٌ، فجرى كلامُ الرجلِ على ما قد ألفَ في خطابه لصاحبيه.

القول الثالث: أن يكون أرادَ " قفن" بالنون فأبدلَ الألفَ من النون، وأجرى الوصل على الوقف ، وأكثرُ ما يكون هذا في الوقف، وربما أجرى الوصلَ عليه . وكان الحجاج إذا أمر بقتل رجلٍ قال "يا حرسي اضرباً عنقه!" قال أبو بكر: أراد اضربن فأبدل الألف من النون. وقال الله عز وجل ﴿كَلَّا لَئِن لَّمْ يَنتَهِ لَنَسْفَعًۢا بِٱلنَّاصِيَةِ﴾ (العلق:١٥) وقال في موضع آخر ﴿وَلَيَكُونًا مِّنَ ٱلصَّٰغِرِينَ﴾ (يوسف: الآية٣٢) فالوقف عليهما لنسفعا وليكونا" .

من اللومِ، وذلك لإحساسه اليقينيِّ المبنيِّ على تجاربَ سابقةٍ -وقد باءت بالفشلِ - بأن اللومَ لا يجدى نفعاً وخصوصاً بعدما يقعُ ما يُحاذرُ منه ، إذ يصبحُ اللائمُ أشبهَ بمن ينعقُ في الصحراءِ ، أو كمن ينقشُ على الماء..!!

فالشاعرُ هنا يحاولُ التخلصَ لا التنصلَ من تبعةِ الهزيمةِ وأحداثِها تلك التى تخيمُ بضبابِها على بهوِ نفسه ؛ لتحجبَ كلَّ الرؤى التي كان ينبغي أن تتساقطَ من منافذِ الحوارِ على واقعه النفسيِّ البائسِ فتثورَ على سكونها وشدةِ إظلامِها ؛ لكنها لم تستسلمْ بل راحت تعبثُ بظلالِه وخلفياتِه وجملةِ تشكيلاته النفسيةِ والاجتماعيةِ لتحيا وتتحركَ خلفَ كيانه الماديِّ، وهي على ضيقِ مداراتِها تصبحُ حركاتُها خابطةً فى التيه، لذا فإننا لا نتعجبُ عندما تريقُ أصباغها سواءً عن عمدٍ أو دونَ قصدٍ على كلِّ لوحةٍ ترسمُها شاعريته المثلى، وسنرى هذا لاحقاً وقد أحالتْه كياسةُ الشاعرِ سحراً، كما نلمسُ رغبته فى إلقاءِ التبعةِ الماديةِ والذهنيةِ لاسيما المسؤوليةُ على مَنْ شرعَ في إيقادِها ألا وهو أكثمُ بن صيفيَ، ذاك الحكيمُ الجاهليُّ المعروفُ الذي انتصحتَ قبيلتُه بنصحه، ولم يجنِ حصادَها المرَّ سوى عبد يغوثَ الحارثيِّ وذلك بمناشدةِ الموكلين به أو ابنيه على حدِّ زعمِ الأصفهانيِّ - أن يكفا عن ملامته، أو يستعفياه من اللومِ ، معللاً لذلك تعليلاً حكيماً أو موجّهاً؛ لعلمه اليقينيِّ المؤسسِ على تجاربَ داعمةٍ بأنه: لا خيرَ في اللومِ سوى تعميقِ وترسيخِ معاناةِ الندمِ والتحسرِ على ما فات، وهذه الحكمةُ تمثلُ جانباً كبيراً من الواقعيةِ فى التعبير؛ لأن الملامةَ لا خيرَ فيها أو على الأقل خيرُها قليلٌ؛ لهذا لم يكترثْ أو يحفلْ بها؛ وهذه نظرةٌ فلسفيةٌ عريضةٌ ، إذ تمتعت بمطلقِ العقلانية، وغايةِ التفهمِ للطبيعةِ الإنسانيةِ تلك التي دأبت على اللومِ الموجَّه والملحَّ بشكلٍ تلقائيٍّ بغضِّ النظرِ عن المحصولِ الإيجابيِّ ، ثم تجئ

مرحلةُ الاستسلامِ التامِّ بعدما ضلت آمالُه طريقَها فى صحراء اللامأمولِ؛ لتكشفَ عن شعوره الخانقِ تجاه أسره، وذلك بلغةٍ تعددت أطيافُها ، وتنوعت تعبيراتُها إذ وصلت إلينا من خلالِ رسالةٍ حزينةٍ استطاعَ أن يختصرَها فى قوله:

فيا راكباً إمّا عَرَضْتَ فَبَلِّغَنْ ∴ نَدَامايَ مِنْ نجرانَ أنْ لا تلاقيا

حيثُ بعثَ بالوداعِ الحاني والأخيرِ المتسربلِ بالحنينِ الجارفِ للموطنِ الأصيلِ لا البديلِ الذي كانَ مسرحَ الطفولةِ والصبا ذاك اليمنُ السعيدُ ؛ ليضربَ كلَّ ما سبقَ بسهمٍ وافرٍ فى بُعْدٍ تأصيليٍّ مؤسسٍّ على مرجعيةٍ وجوديةٍ مفادُها: الذوبانُ في القبليةِ بكلِّ أطيافها أو أصباغها الجاهليةِ ليتحققَ التشبثُ بالوطنِ ، والارتماءُ في عوالمِ عصبيته القبليةِ آنذاك، راجياً كلَّ مَنْ يأتي العروضَ عليه أن يبلغَ أصحابهُ من نجرانَ أن لا لقاءَ بعدَ الآنَ؛ لأنه ينتظرُ منيته التي لم يستطعْ ذودَها عن نفسه مهما ملكت يداه من أسبابِ الظفرِ والقوةِ أو الأخذ بمقاليدِ الأمورِ ..

تأسيساً على الرأى السابقِ فإننا نقولُ: إن تعميقَ حجمِ مأساةِ النفسِ المحزونةِ التي اكتوت بجوى الفاجعةِ ..، ثم تغلغلها وانتشارها على أصعدته النفسيةِ ليصبحُ من الطبعيِّ أن تدفعَ تياره النفسيَّ إلى حدِّةِ الانفعالِ، وعلوِّ النبرةِ التوبيخيةِ إلى أعلى معدلاتها النفسيةِ ، لكن شيئاً من هذا كلِّه لم يحدثْ، إذ لم يزلْ يحتفظُ لقصيدته بالهدوءِ، على الرغمِ من أنه لم يزلْ يطاردُ ذاتاً وعالماً ما يلبثا أن يظهرا في رموزٍ لمعانٍ ثريةٍ مغطاةٍ تحتَ وطأةِ التحولاتِ والمفارقاتِ التي تأخذُ طابعَ الدراما الشعريةِ، وكأنها ترصدُ بعداً جديداً لموقف عبدِ يغوثَ في الصراعِ مع الموتِ الذي يلاحقهُ مطارداً إياه على مدارِ اللحظةِ، وهو لا يجدُ بداً من الاستسلامِ أو الإذعانِ طوعاً وكرهاً له.

هذا ولم ينقطعْ تيارُ الشاعرِ المتدفقُ الدافعُ لخطابه التقريعيِّ أو التوبيخيِّ ذاك المفعمُ بالألمِ والمتناثرِ في أرجاءِ القصيدةِ حرقةً ولوعةً

وأسّى ؛ لتتجمعَ بورتا الإسقاطاتِ والمفارقاتِ من خلال تصادم تيارات السطحِ بالعمق ، وكان الناتجُ المزيدَ من الدواماتِ والاضطراباتِ النفسيةِ .

فالإسقاطات[1] : قد انهمرت بتقريعاتها على قومه، وقد عاتبَ إياهم ، وبخاصةِ الأشرافُ منهم والسادةُ الذين كانت بأيديهم مقاليدُ الأمورِ؛ لكنهم أساؤا تقديرَها بشكلٍ غيرِ مبررٍ فكانت عاقبةُ أمرهم خُسراً ، إذ هزمُوا هزيمةً نكراءَ في يوم الكلاب الثاني وفيه يقولُ:

أبا كَرِبٍ والأيْهَمَيْنِ كِلَيْهِمَا ∴ وقَيساً بأعلَى حَضرَمَوتَ اليَمَانِيا
جزَى اللهُ قَومِي بالكُلابِ مَلامَةً ∴ صَرِيحَهُمُ والآخَرِينَ المَوَالِيَا

والمفارقات : الماثلةُ في ارتقاء الحقيقةِ الشعريةِ سامقةً إلى مستوى الانكشافِ لتكشفَ عن مرارةِ التناقضِ بينَ ما يقالُ، وما حدثَ بالفعلِ، أو بينَ ما هو كائنٌ وما ينبغي أن يكونَ حيثُ يخرجُ من معاناته لهيباً يجتاحُ كلَّ ما يقابلُه.

إن أصعبَ ما يتصورُه المرءُ هو أن تتحملَ نفسُه جنايةَ غيرِها، أو أن يجنيَ امرؤٌ الحصادَ المرَّ لقرارٍ صُنِعَ بيدِ غيرِه ، ولعلَ هذا هو الماثلُ أو الحاصلُ في الأمر، إذ يعاودُ الشاعرُ ثانيةً إلقاءَ المسئوليةِ على مَنْ نصبُّوا أنفسَهم أوصياءَ على القبيلةِ، إذ أبت بنو التيمِ إلاَّ أن تقتلَهُ بالنعمانِ بن جساس[2] ويقالُ : إن عبدَيغوثَ لم يكنْ قاتلَه، وعجباً على ما آلت إليه أعرافُ الجاهليةِ العرجاء .

فالشاعرُ هنا يهتكُ كلَّ الأقنعةِ التي تتسترُ خلفَها كلُّ ترهلات الواقعِ الجاهليِّ البغيضِ والمهيضِ، ثم يضئُ السبلَ المفضيةَ إلى

---

(١) الإسقاط مصطلحٌ نفسيٌّ يدلُّ على تفريغ أو تخلص المرء من عيوبهِ أو مشاكله وذلك بإسقاطها على الآخرين ؛ لتحدثَ الراحةُ المؤقتةُ .

(٢) جاء الحسحاس في العقد الفريد لابن عبدربه الأندلسي ج٦ ، ص٨٢ .

الخلاص منها؛ لكنه -فى هذه المرة- راحَ يؤكدُ على وحدة الشعور الجمعيِّ فى التبعة الذهنية ، وذاك المرمى سعى الأدبُ دائماً نحو إصابته ربما لاحتلاله الصدارةَ من نفسه حيثُ إنه كان قبلياً على دين قبيلته سواءً أكانت ضالةً أم راشدةً كحالِ بقيةِ الجاهليين الذين قال عنهم دريدُ بنُ الصمة[1]:

وَهل أنا إلاَّ من غَزِيَّة إن غَوَتْ ∴ غَوَيتُ وإن تَرْشُد غزيةُ أرْشُدِ[2]

عوداً نقولُ: إنه لو انفردَ بذاتيته لاستطاعَ النجاةَ بنفسه؛ لكنه ثبت ليحميَ الذمارَ، إذ أولى القبليةَ اهتماماً بالغاً، وتلك قيمةٌ إنسانيةٌ عليا راحَ الشاعرُ يؤكدُ على إيصالها إلى المتلقي بكلِّ مفرداتها وأطيافها وتبعاتها هنا ... فما بينَ "الأنا" الشعورية لعبد يغوث أو ذاتيته وجماعيةِ أو وحدة الشعورِ الجمعيِّ تتكونُ التركيبةُ من النزعاتِ المتعارضة[3] تلك التي تصورُ واقعَ الحياةِ وما يضطربُ فيها من عواطفَ، أو ما يمورُ فيها من صراعٍ ، وذاك بعدٌ يعلي من شأنِ الأعمالِ الأدبيةِ التى ترتبطُ بالجماعة، إذ تتمتعُ بالخصوبةِ والحيويةِ لتتآلف مخيلةُ الشاعرِ الإنسانيةُ بالإبداعِ النفسيِّ ، وسنرى لاحقاً كيف احتفى بالصورةِ النفسية أكثرَ من الخياليةِ هنا حتى إنها جاءت نبراساً، وقد أضاء حنايا تلك الشعريةِ منتجةِ النصِّ هنا.

---

(١) من حُشَم بن معاوية بن بكر بن هَوازن بن منصور بن عكرمة بن خصفة بن قيس عيلان ، ويكنى أبا قرَّة، أحد الشجعاء المشهورين وصاحب الرأى فى الجاهلية.. راجع: الشعر والشعراء ، ج٢ ، ص٧٤٩ .

(٢) بنو غزية فخذ من جُشَم قبيلة الشاعر.. راجع: الشعر والشعراء لأبن قتيبة ، ج٢ ، ص٧٥٠ .

(٣) لم يقف يانج باللاشعور عند نطاق الأفرادِ بل مدَّه إلى نطاق الجماعاتِ وما تحكم به من ذكرياتِ ، هى الأساطيرُ القديمةُ قدمَ الإنسانيةِ إذ تمدُّ بها الشعرَ فيثرَى بها ، وقد نسجها خيالُ الجماعةِ هنا .. راجع: يانج تأليف ماجى هايد ومايكل ، ص٥١ .

والناظرُ إلى المسالك التعبيرية التي اتبعها الشاعرُ فى تشكيل مفردات هذا الخطاب يرى أنه صدَّر بيتَهُ الأولَ بمنبه أسلوبيٍّ عالي النبرة، شديد النغمة قوي الجرس، ممتد الصوت وهو "ألا" كي يوفرَ للأسلوب أبعادَهُ التسفيهية الغايةَ في الانفعالية ، وذلك بطريقة أدائية سبيلاً لتفجير مكامن طاقاته الحزينة بعدما استنفرَ كلَّ مشاعر الإحباط مستثيراً كوامنَها، ومطلقاً العنانَ لآثارها التي انسحبت على مساحة نفسه طولاً وعرضاً ؛ فتكاثفت بشكل تراكميٍّ هنا ...

هذا ولا يفوتنا القول : بإن الأحداثَ قد أدتَ دوراً بارزاً فى إبداع الدلالة لاسيما فى التحليل الفونتيميِّ أو الصوتيِّ لـ "ألا لا"[1] وذلك عن طريق الهمزة الانفجارية التي استوعبت كلَّ حالات التنفيس عن التقتير والقنوط ، ثم تستمرُ حالةُ التسرية مع اللام والرغبة فى إطلاقها لتتناسبَ مع حالة الضجر، ثم تكرار المقطع الأخير للتتناسبَ أو للتتزامنَ مع الرغبة الجامحة فى الإسكات دونَ التلويح إلى إمكانية الإفشاء ، على الرغم من أن الدفقةَ الشعريةَ المحددةَ هنا تكادُ تعتمدُ فى إنتاجيتها على الإفضاء وذلك من خلال دالٍّ ثلاثيِّ الإنتاج.

الأول: الناتجُ الصوتيُّ المنبثقُ من الداخل إلى الخارج محطماً إطارَه منطلقاً مستدعياً المساحةَ التي تستوعبُ صرخةً ؛ لتتناسبَ مع العمقِ النفسيِّ للألمِ الناتج عن جرحه الغائر ..!!

الثاني: دلالةُ التوجعِ المعجميةُ والصادرة من خلال "كفى اللومَ ما بيا".

الثالث: امتزاج الناتجين معاً ليتشكلَ حجمُ المعاناةِ الذي لا يمكنُ إدراكه إلا من خلال عزلهماً بدءاً..

---

(١) تكون منبهاً ويكون ما بعدها أمرٌ ونهيٌ أو إخبارٌ، وتكون تقريعا وتوبيخاً، ويكون الفعلُ بعدها مرفوعاً لا غيرَ، وقد تُرْدَفُ بـ "لا" أخرى فيقالُ "ألا لا" حيثُ جعلَ "ألا" تنبيهاً و"لا" نهياً.

عوداً فإن استخدامَ اللامِ مع الألف المطلقة مرتين لهو قادرٌ على إخراج نفسه الحارِّ الذي اكتوت به نفْسُه المحترقةُ لتمتصَّ او تتشربَ كلَّ أصباغِ الضجرِ المحتملة ، والقائمة في الصدرِ سواءً عَمَدَ إليها أم لم يعمدْ .. وكلُّ هذا جاءَ بهدف تكثيف مبدأ التقريع والتوبيخ الذي دأبَ الواقعُ العربيُّ آنذاك عليه مراوغةً ؛ وذلك لتعميق رفضَ التفاهمِ حولَ الواقعِ على أساسٍ من الحضورِ الفاعلِ لتحلَّ الأريحيةَ الشكليةَ محلَّ الغضبِ الذي انزرعَ في نفسه المتعطشة للحرية ، والتواقة إلى العدلِ والمساواة على أساسٍ من المرجعيةِ الأخلاقية.

هذا وتستمرُ حالةُ الرفضِ القاطعِ والجامعِ لكلِّ معاني اللا عودة تحتَ سطوةِ خمسِ أدواتٍ متنوعةِ الدلالةِ السلبيةِ ما بينَ نفي ونهي وجزمٍ، وقد جاءت موضحةً كالتالي "لا – لا – لا – لم – ما" ليعلنَ الشاعرُ عن بغضه لكلِّ أشكالِ التفاهمِ مع الواقعِ بشكلٍ مباشرٍ، وليقطعَ –على نفسه– طريقَ العودةِ للأملِ الكاذبِ أو المخادعِ ، فضلاً عن قناعته الذهنية– بما وقرَ في نفسه ، وقد جهزَ لأن يقتلَ .

ثم ننظرُ إلى حركيةِ أدواتِ النفي السابقةِ ومدى فاعليتها على المستويين –الدلاليِّ والصياغيِّ – في الخطابِ التقريعيِّ فإننا نراها فى البيتِ الأولِ جاءت نهياً ماثلاً في "لا تلوماني" للرغبةِ الجامحةِ في إثناءِ صاحبيه عن إبداء أو إسداءِ أيِّ نصحٍ هما زاعماه ؛ لأن مثلَ هذا يعدُّ بكاءً على اللبنِ المسكوبِ أو على الطللِ ، ثم تجئُ العلةُ المركبةُ الدلالةِ في رفضِ النصحِ بالتحاورِ أو التشاورِ والتناظرِ من خلال إبرازِ قيمةٍ تضامنيةٍ ذات استشرافيةٍ تستنطقُ التجاوبَ، وتعلي من كمِّ التذاوبِ بينه وبين صاحبيه وهي الماثلةُ في "فلا لكما في اللوم خيرٌ" ثم "ولا ليا" وذلك لتسري في نفس المتلقي نوعاً من الترفقِ والترققِ بحاله إيذاناً بالتعاطفِ المبررِ معه والقائم على التوافقِ الذهنيِّ.

هذا ويجئ البيتُ الثاني حاملاً تفصيلاً بعد إجمالٍ في استفهامية تقريرية متوقعة تماماً نذكرُ منها الماثلةَ في الداخلة على "لم" التي كان من شأنها أنها صادرت الطمَ كلَّهَ في الماضوية كقيمة نتيجية مسلمة بعدَ عدة أساليبَ إجرائية تمهيدية سابقة، وأخيراً يجئ النفي اليقينيُّ الرياضيُّ الممهدُ له بعدة محفزات وذلك للتوقع بشكل مباشر ، إذ يؤكدُ أو يصادقُ على ذلك قوله "وما لومى أخي من شماليا" ؛ وذلك ليرسخ قيمةً إنسانيةً تبرهنُ على صدقِ ما ذهبَ إليه الشاعرُ هنا ، وهي فهمُ الأشياء على أساسٍ من الواقعِ المعرفيِّ معرفةً ذهنيةً لتصبحَ آليةً علميةً ذات قناعةً ذهنية؛ فضلاً عن أن نكره "شماليا" قد احتفت بمبادئ الشاعرِ، وجملةً ما حازَ عليه من قيمٍ ومثلٍ وأعرافٍ خاصة تلك التي تتعارضُ مع مفهومِ أبناءِ قبيلته.

والواضحُ أن الشاعرَ – من خلالِ هذين النظامين – الصياغيِّ والدلاليِّ – حاولَ أن يقطعَ الطريقَ على كلِّ من يحاولُ أن يبديَ نوعاً من التعاتبِ أو العذلِ ؛ لأن المسألةَ قد آلت إلى ما هو عليه الآنَ .. إذ أنه أسيرٌ يرسفُ في أغلاله، ومهما يستصرخْ أو يستنجدْ فلن يستمطرَ – تعاطفاً عليه أو تكاتفاً معه.. إنه ينتظرُ قتلَه، ولن تشفعَ له أيَّةُ توسلات؛ لذا فلا مجالَ للومِ طالما أنه هو الذي يجني حصادَ أسيادِ وأشرافِ قبيلته المرَّ طوعاً وكرهاً.

ونعاودُ النظرَ في البيتِ السابقِ فنجدُ التأكيدَ على حالةِ رفضه من خلال نكره مادةَ "لوم"[1] وقد جاءت منفيةً في أغلبها سواءً أكان مباشراً في "لا تلوماني" ، "فما لكما في اللوم "ما لومي" أم ضمنياً في

(١) جاءت مادة "لوم" بمعنى العذل ، تقول لامهُ على كذا ، يلُومه لوْما وملاماً وملامَة ولوْمة، فهو ملوم ومليم ، أي استحقَّ اللومَ ... " .. راجع: اللسان مادة " لوم " .

"الملامة نفعها قليل" ، "كفى اللوم" ، وفي هذا وذاك إشارةٌ تصادقُ على كثرة تجاربه الإنسانية وفلسفته الهادئة في الحياة.

وقبلَ أن نغادرَ البيتين السابقين فإنه يمكننا تسجيلَ ملاحظة جديرة بالذكر هنا، وهى حركيةُ الضمائر فى إطار أو وفق منظومة متسقة اتساقاً فنياً بطريقة تبادلية سواءً في الخطاب الماثل والموجه من خلال "التاء" التي للمخاطبة في "تلوماني" ، أم "كاف الخطاب" في "لكما" ، ثم معاودة ذكر "التاء" في "تعلما" ، ثم الردّ مبادلةً بـ "ياء المتكلم" في "تلوماني" و "لومي أخي وشماليا" ، على أن ذكرَ الشاعر لهذه الضمائر المخاطبة إنما جاءَ لتتبنى -بحساسية مدروسةَ- مسألةَ الإزاحة ، وذلك لإلقاء التبعية الذهنية ومطلق المسؤولية على أصحاب القرار، وما ينبغي أن يكونَ ؛ لكنه يدركُ في النهاية - بإحساس يقينيٍّ منه- أنه هو الذي سيتحملُ النتيجةَ وحده بشجاعة المخطئ فى ظلّ تلك التقاليد البالية أو المفاهيم العرجاء .

ثم بالنظر إلى الأساليب التى جاءت متنوعةً ما بينَ إنشائية ماثلة في "ألا" التوبيخية التقريعية ثم "ألم" الماثلة في الاستفهامية التقريرية فإنها تعضدُ ما ذهبَ إليه عبدُ يغوثَ الحارثيُّ إذ جاءت مؤكدةً وداعمةً لخطابه الشعريّ، وكذلك خبرية مصدرةً بأن المصدرية فى "أن الملامة نفعها قليل" ليعترضَ أو يمتعضَ تأويلاً على قلة نفعِ الملامة هنا.

هذا ولقد اختفت الصورةُ الفنيةُ من المقدمة؛ ربما ؛ لأن اهتمامَ الشاعر برسم الصورة النفسية كان أكثرَ من الصورة الفنية؛ إذ أن إبرازَ الحالة النفسية والذهنية كان مطلباً أكثرَ أولويةً واهتماميةً فى هذا الصدد طالما أنه يخدمُ العمليةَ الشعريةَ هنا ، لاسيما أن استقطابَ دوائر الحسّ لبناء شبكة نفسية كان هدفاً غائياً مقدماً على دوائر العقل الذي يجنُ الخيالُ إحدى قواها....

ثم نستكملُ أسطرَ ذاك الخطاب في الأبيات التالية:

فيا راكباً إمَّا عَرَضْتَ فَبَلِّغَنْ ∴ نَدَا مايَ مِنْ نجرانَ أنْ لا تلاقيا
أبا كَرِبٍ والأيهَمَينِ كِلَيهِمَا ∴ وقَيساً بأعلَى حَضرَ موتَ اليَمَانِيا
جزَى اللهُ قَومِي بالكُلابِ مَلامَةً ∴ صَرِيحَهُمُ والآخَرِينَ المَوَالِيَا

حيثُ نرى منحنى الخفوت قد أخذَ في الصعود، وهو الناجمُ عن الاستسلامِ المطنِ ذاك الذي يمثلُ أقصى درجاتِ القهرِ بشتى أصباغه سواءً أكانت نفسيةً أم اجتماعيةً أم روحيةً أى قهر النفسِ الإنسانية، إذا تعطلت هنا إرادةُ الإنسانِ في الفترةِ التي فقدَ فيها الحريةَ بموجبِ أسره لنلمسَ تراكيبَ نفسيةً معقدةً يُستعصى أن نفضَّ مغاليقها المطلسمةَ ما لم نعرفْ طبيعةَ تطورِ رؤى الشاعرِ السابقة.

إننا لا نبالغ إذا قلنا : لقد أدَّت عدةُ محفزاتٍ دوراً بالغَ الأهمية على الصعيدين الدلاليِّ والصياغيِّ ، ولعل مسالكَ عبد يغوثَ التعبيريةَ فى البيتين –الثالثِ والرابعِ – تبرهنُ على ذلك إذ تؤكدُ لنا حالةَ الضياعِ التى استثارت نفسَه، وقضت على كلِّ معاني الأملِ، وخصوصاً من خلال النداءِ الموجَّه لكلِّ من يتوجه للعروض وهو "يا راكباً" وقد جاء المنادى نكرةً غيرَ مقصودةٍ للعموم والشمول دونَ تخصيصٍ لأىِّ حيثُ لا يتعينُ واحدٌ بعينه –إذ ربما يكونُ حارثياً – ، وقد تركَّبا معاً ليتكونَ الأسلوبُ الطلبيُّ الدالُّ على الالتماس والاستعطاف، ثم مجئ "إمَّا" سواء أكانت شرطيةً تحقيقيةً ، أم شكيةً –وإن كنت أميلُ إلى الأخيرة – ثم جواب الشرط الطلبيِّ المصدرِّ بفاء الجزاء ، إذ لمسنا فعل الشرط "عرضتَ" ثم النتيجة الجوابية الماثلة فى بلِّغنْ.. وأخيراً ذكر "لا" النافية للجنس المطلقة لجلب الاستحالة بكلِّ أفضيتها .. فمع إعادة التركيب بعدَ التفكيك –بقصد استيعاب المنهجِ الدلاليِّ – يستعيدُ الخطابُ كونيتَه بل عافيتَه الإبداعيةَ مؤكداً على ما وصلَ إليه من يأسٍ وضياعٍ ، هذا ولقد قدَّمَ الشاعرُ جملةَ مؤكداتٍ لفظيةٍ متميزةٍ تعضدُ رأيَه فيما عنَّ له من أمرٍ ، وتصادقُ

على صدقية خبراته الحياتية حيثُ نجدُ "ما" الزائدة ، و"كليهما" ونون التوكيد الماثلةَ فى بَلَغَن" قد جاءت دالةً وكاشفةً ومؤكدة على صدق النتيجية الجوابية ، كذلك جاء استخدامَ الشاعرِ "لو" الدالة على امتناعِ نجاته من الذي وقَع له طالما أنه لم يدخلْ الحربَ للدفاعِ عن نفسه، بل راحَ يحمي الذمارَ ، ولعل "لكننى" هنا قد جاءت لتمنعَ وقوعَ الفهمِ الخاطئِ استدراكاً منه على الواقعِ الذى يريدهُ الشاعرُ، وتأكيداً على صدقِ ما عزمَ عليه.

على كلٍّ فإن المحورَ السابقَ -من خلالِ جملةِ ما اكتنزَ من تعبيراتٍ وتصوُّرات- قد حاكى واقعَه المتردي الماثلَ في محنةِ أسره؛ ليمثلَ مطلقَ الشفافيةِ والمصداقيةِ هنا .

المبحث الثاني
المحورُ المعرفيّ

وفيه يحاولُ الشاعرُ أن يشدوَ بغنائيته،إذ يستدعي الذاتَ استدعاءً ملحّاً ليعلنَ من - خلالها- عن رغبته الشديدة في استرجاعِ الماضي؛ ليستعيدَ منه قطاعاً عريضاً من ذكرياته الخارجية يُمكّنُه من استعادة بعضٍ من الثقة التي تكادُ تسلبُ منه، ومثلُ هذا النشاط التأليفيَ يمثلُ -في ضوءِ التحليل النفسيِّ- مرحلةً من مراحل الإشباعِ التعويضيَ لدى الشاعرِ الذي جاءت شخصيته مثالاً واضحاً لحالة تلبس القناعِ الشعريَ لشخصيته المضطربة كي تعبرَ عن الارتدادات العميقة لخيالها اللاشعوريَ .. على أنَّ هذه الاستعادةَ لم تجدْ لها سبيلاً للانكشافية إلا من خلال مجموعة من المشاهد المتجاورة الممهد لها بآنية وصفية أو حالية حكائية إذ جاءت مثيراً طبعيّاً للماضوية هذا وسنعرضُ لها حديثاً الآنَ.

مهما يكنْ من أمر فإن إيثارَ الشعرية للأعماقِ قد يستندُ على قوة الذاكرة التي تمتاحُ منها كلَّ ما ترشّحَ من تلك المرجعية لاسيما الأحداثُ الشخصيةُ التي تجوسُ في حنايا الماضي ؛ لكن استدعاءَ عبديغوثَ جاء مختلفاً ، إذ تصادمَ مع الآنَ والحاضرِ اللذين فقدهما في مواجهة غيرِ متكافئة ... وهنا يصبحُ من الطبعيِّ أن يستعينَ بالماضي كمحاولة عابثة ليتغلبَ بأطيافه على أصباغِ الواقعِ ومأساته، وهذا ما حدث بالفعل.

على كلّ فإن الخطابَ المعرفيَّ التاليَ -بما يحملُ من دفء- قد استوعبتْ كمّاً وافراً من الانتشاء والزهو الذي يصلُ إلى حدِّ الإبهارِ ، والواضحُ أن الذاتَ الشاعرةَ قبلَ وأثناءَ عمليةِ الاستدعاءِ قد انشطرت نصفين متقابلين:

الأول: يصفُ لنا فيه وقوعَه أسيراً في يدِ بني التيمِ، ثم محاولاته الدؤوبة في إيجاد السبلِ التي تكفلُ له ممارسةَ أو إبداءَ الحدِّ الأدنى من

حريته[1] ومطلقِ إرادته وذلك بإطلاقِ سراحه بعد أن أوثقتــه ظــروفُ الأسرِ وقد ضلَّ طريقَه، وتنكَّبَ عن الرجوعِ أو العودِ الحميدِ لإخفاقه فى الصراعِ فجاءت صرخاتُه تمثلُ الرجاءَ البعيدَ المنالِ ، أو التمنــىَّ غيــرَ الممكن.. وهنا تخبت جذوةُ "الشعورية"[2] الحراريةِ لتتوهجَ الشــاعريةُ في تآلفية، ومطلقِ إبداعيةٍ قد تحكي المحنةَ التي اعتصرتهُ ، وراحــت تعصفُ بآماله لتلقيَ بها في مهاوي الردى.

الآخر: حينَ يقصُّ علينا كيفَ أحاطت بــه نســوةُ بنــي التــيم ساخرات منه بعدَ الشعورِ بالضياع واليأسِ الذي يطبقُ على روحــه بعدَ أن فتَّ في عضده ليكتملَ المشــهدُ المأســويُّ ، وهنــا تتــألقُ الاشتهائيةُ الماديةُ في أبشعِ صورها الجنســية ، وبخاصــة عنــدما راودته إحداهنَّ عن نفسه ، لكنه استعصمَ فــي انكشــافيةٍ معيبــة، وانعكاسيةٍ مخلَّة بالشرفِ هنا وخصوصاً العبشميةَ ، وهى أمُّ –وقيــلَ زوجةُ– فتًى من بني عمير بن عبد شمس يدعى الأهتم ذاك الذي كانَ أهوجَ فانطلقَ به إلى أهله لكى يخبئَه في بيته فقالت لعبد يغــوثَ:– حيثُ كانَ عظيماً جميلاً مهاباً مرهوبَ الجانب – مَنْ أنتَ..؟!! قــال : أنا سيدُ القومِ على الرغم من غيبوبةِ الأسرِ التي تعتريــه فضــحكت، وقالت :– فى تهكميةٍ ساخرةٍ قبَّحكَ اللهُ من سيدِ قومٍ حينَ أسَرَكَ هذا

---

(١) إنها تعنى قدرةَ الإدراكِ الإنسانية على الفعل،وتخيل الفعل وتصــميمه بوازع نفسىٍّ واجتماعي ولا يقلل من هذهِ الحرية إلا أن تكونَ ردَّ فعلٍ أو فعلاً منعكساً يجبرُ فيه الإنسانُ على فعله، إذ يسقطُ عنصرُ التعرفِ على البواعث لترك العمل لا التعضيد... انظر:علم النص الأدبي من منظور اجتماعي لمدحت الجيار صــ١٣٤.

(٢) نسبة إلى الشعور ، وهو ذاك المكون العقليُّ الذي يكون موجــوداً خلالَ عمليةِ الاستبطان ، إذ يشتملُ على الاحساساتِ والإدراكــاتِ وعناصرِ الذاكرةِ التي يكونُ المرءُ واعياً بهــا بشــكلٍ مؤقــت .. راجع: الأسس النفسية للإبداع الأدبي " والقصة القصيرة خاصة " لشاكر عبدالحميد ص٤٩ ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٩٢م .

الأهوجُ.. وهذا تقريعٌ وتوبيخٌ يعمقُ من جراحِ الأسى لديه، ويكادُ يقضي على كلِّ مشاعرِ الأملِ.

هذا ويعبرُ الشاعرُ عما سبقَ بقوله :

وتضحكُ مني شيخةٌ عبشميةٌ ∴ كأنْ لم ترَى قبلي أسيراً يمانيا

وهناك شئٌ لافتٌ ينبغي ذكرُه وهو أن هذا البيتَ راحَ يعضدُ ويساندُ هذا المحورَ إذ إنه يعكسُ بدوره تقريعاً فلسفياً هادئاً من خلال التضاديةِ التي انطوى عليها البيتُ لتتشكلَ ملهاةٌ سادرةٌ ، ومأساةٌ قاهرةٌ ....

فالملهاةُ نراها وقد صدرت عن "العبشمية" تلك الطامعةِ في فتوته ، والراغبةِ في استمالته إرضاءً لشهواتها ، دونَ اكتراثٍ بمشاعرِ السيدِ الأسيرِ وظروفِه التي تحيطُ به ....، ولعل هذا الموقفَ يكشفُ عن وجهِ العرفِ الجاهليِّ القميءِ في هذا الصدد .

والمأساةُ ناجمةٌ عن التحسرِ والندمِ على ما آلَ إليه حالُه من هوانٍ وضياعٍ حتى إنه صارَ قسمةً مزاجيةً وليأخذْ كلٌّ منها حظَّه بالشكلِ الذي يرتضيه، وذاك إجراءٌ مبررٌ جاهلياً على أسيرٍ يعتقدُ أنه قتلَ سيدَهم وفارسَهم ، وقد جهزَ لأن يُقتلَ .

هذا وتجئُ مسالكُ البيتِ التعبيريةِ هنا كاشفةً وموضحةً هذا التوبيخَ غيرَ المباشرِ ، وذلك من خلالِ تصديرِه البيتَ بالفعلِ المضارعِ "تضحكُ" الدالِّ على وقوعِ حدثِ السخريةِ مع استمرارِ تجددِه ، ثم إسنادِ القائمِ بالسخريةِ عليه وهو "عبشمية" ذلك المسندُ إليه ، وقد جاءت نكرةً للتحقيرِ منها ، فضلاً عن نحتها نحتاً نسبياً يتناسبُ مع حالته النفسية التي تمتلئُ ضجراً منها ، لكن الشطرَ الثانيَ جاء ممهداً ومؤسساً لخطابٍ معرفيٍّ قائمٍ ينسي الشاعرَ بعضَ آلامه ، هذا بالإضافة إلى التوبيخ غير المباشرِ ذاك الذي يصدرُ عنه ؛ ليظهرَ حجمُ المعاناةِ التي يكابدُها هنا ..

مهما يكنْ من أمرٍ فإنَّ تصويرَ الشاعرِ لفجيعتِه في حياتِه وشبابِه الذي شُرِخَ ، قد جاء ضمنَ الإطارِ الواعي بالحياةِ وشدةِ التأثرِ بها ...؛ كل هذا قد مثلَ القوةَ الضاغطةَ التي جعلتْه يكشفُ النقابَ عن نفسه مشهراً بطاقتَه المعرفيةَ فى وجهِ بني التيمِ في مونولوجَ أو حديثٍ من طرفٍ واحدٍ خافتٍ ليصبحَ دالاً وكاشفاً أو موضحاً الشطرَ الآخرَ من البيتِ السابقِ .

هذا ويستطيعُ المتأملُ فى مفرداتِ هذه البطاقةِ أن يلمسَ أنها قد منحت الجسارةَ والتعرِّي والمنلجزَةَ والرغبةَ في التصدي قوةً غيرَ مألوفةٍ في مثلِ هذه المواقفِ..قوةً تُحسَبُ له فى تاريخِ تحدي الصعوباتِ، وقهرِ التحدياتِ لاسيما أن معادنَ الرجالِ قد تظهرُ بوضوحٍ وقتَ الشدائدِ، إنه صراعٌ ملحميٌّ تظهرُ فيه عجائبُ المعقولِ بقصدِ الإيحاءِ الفنيِّ الذي هدفَ إليه ؛ لذا فإننا نراه يفخرُ بتفوقِه الماديِّ قائلاً:

وقد علمتْ عِرسي مُليكةُ أنني ∴ أنا الليثُ مَعْدُوًّا عَلَيَّ وعَادِيا
وكُنْتُ إذا ما الخيلُ شُمِّصَها القَنَا ∴ لَبِيقاً بتصريفِ القَنَاةِ بَنَانِيَا
وعاديةٍ سَوْمَ الجَرَادِ وزَعْتُها ∴ بكفِّي وقد أنْحَوا إليَّ العَوَالِيَا

حيثُ راحَ يؤكدُ على براعتِه المنقطعةِ النظيرِ فى الطعنِ عندَ النزالِ حتى إن الدفاعَ عن شرفِ القبيلةِ وسؤددها كانَ مناطَ اهتماماتِه.. وهاهو يبدى هنا كلَّ ألوانِ المهاراتِ الحربيةِ والحذقِ الفائقِ الحضورِ؛ ليعلنَ لأصدقائه قبلَ أعدائه أن حصادَه الدنيويَّ من مكافأةٍ لا ينبغي أن يكونَ هكذا، بل ينبغي أن يتناسبَ مع إمكاناتِه الماديةِ والمعنويةِ ، أو بما قدمَ من تضحياتٍ لقبيلته .....!!

كما افتخرَ بتفوقِه المعنويِّ الماثلِ فى التغني بنسبه وأهله على الرغمِ من تخليهم عنه وقتَ الشدةِ، وكانت العاقبةُ أن يحملَ جنايةَ غيره وحدَه هنا حينَ قال:

وقد كُنْتُ نَحَّارَ الجَزُورِ ومُعمِلَ الـ ∴ مَطِيِّ وأمضِي حيثُ لا حَيَّ مَاضِيَا
وأنحرُ للشَّرْبِ الكِرَامِ مَطِيَّتِي ∴ وأصدَعُ بينَ القِينَتَيْنِ رِدَائِيَا

فنراه يؤكدُ على جانبِ الكرمِ إذ أثبت أنه كانَ كريماً، تحسنُ وفادته الملوكُ ، كما أنه كانَ ينحرُ مطيته لرفاقه، ويشربهم الخمرَ حتى الثمالة، وكان يقسمُ رداءَه[1] للفتيات وقيل: إن شقَّ الرداءِ كانَ دليلاً على الاستغراقِ فى الخمر.

على كلّ فإننا لا نبالغُ هنا إذا قلنا: إن اجتماعَ الفخرِ بلونيه الماديِّ والمعنويِّ المألوفين فى يائيته هنا -وإن كان قد قدم الأخير عن الأول تأصيلاً لعراقته، وتدليلاً على قيمه المثلى- ليحملُ لنا بين طياته إشارتين واضحتين:

الأولى: ما تمتعت به شخصيتُه من مطلق أو كمالِ القوةِ العقليةِ، وفائق التوافقِ أو التجانس بموجبِ التعادلِ بين قواه النفسيةِ والجسمانيةِ فإنها كلُّها أدواتٌ تؤكدُ لنا أن أسرَه إنما كانَ الحصادَ المرَّ الذي كانَ لزاماً عليه أن يجنيَه من خلالِ رحلةِ الإبحارِ التي فقدَ فيها أخيراً مجدافيه ؛ لذا كانَ من المحتَّمِ أن يغرق...

الأخرى: التأثيرَ المباشرَ على المتلقي الذي يتعاطفُ معه بشكلٍ لافتٍ تعاطفاً لا ينقصه الصدقُ الثوريُّ وصولاً إلى التواجدِ والتبنى الإيجابيَ ، هذا وتجدرُ الإشارةُ إلى القول بأن الشاعرَ آثرَ أن يقدمَ حواشي خطابهُ في صورةٍ وصفيةٍ ممتعةٍ للنظرِ ؛ لتكتملَ للوحةِ كلُّ خطوطها العامةِ والخاصة فقال:

كأنّي لم أركَبْ جواداً ولم أقُلْ ∴ لخيلي كُرّي نَفّسي عن رِجاليا
ولم أسبأ الزِّقَّ الرَّوِيَّ ولم أقُلْ ∴ لأيْسَارِ صِدْقٍ أعظِمُوا ضَوْءَ نَارِيَا

وإن كانَ قد وصفها فى أولِ قصيدته فقال:

ولو شِئتُ نجّتْني من الخَيلِ نَهْدَةٌ ∴ تَرى خَلْفَها الحُوَّ الجِيادَ تَوَالِيَا

حيثُ إن المتأملَ فى الأبياتِ السابقةِ يرى أنه قد حدد لفرسه ثلاثَ صفاتٍ جرى العرفُ الجاهليُّ مجرّى قائماً على تعدادها وهي:

---

(١) كذلك يقال : إنّ العرب كانت تتفاءلُ بخدر المرأةِ لرداء الرجل.

الأولى: اقترانُ الارتفاعِ بالإسراعِ ، وهذه الثنائيةُ قد تمثلُ قيمةً فضلى، وقد خلعت على فرسه مكامنَ الروعةِ والرهبةِ معاً، إذ أنها – بهاتين الصفتين – يمكنُ لفارسها الاستعانةِ بها في الحربِ والرحلةِ معاً.

الثانية: النفورُ من كثرةِ الرماحِ الموجهةِ إليها هي وراكبها، وتلك كنايةٌ عن صفةٍ تشهدُ على مثابرتها وجلادها ثم تفوقها على نفسها في ميدانِ الحربِ .

الثالثة : الكرُّ فى ميدانِ الحرب ، وذلك للتخفيف من ضغطِ أعدائهم عليهم.

مهما يكنْ من أمرٍ فالأبياتُ الثلاثةُ استطاعت أن تقدمَ مثلثَ المثاليةِ للفرسِ الذي جاءت قاعدتُه الإسراع، وكان ضلعاه الكرَّ والنفورَ، ليحققَ لها مطلقَ الحركيةِ المجديةِ، وكلُّها مفرداتٌ تُستثمرُ فى خدمةِ العمليةِ الحربيةِ، وكذلك الرحلاتُ التى يسعى الشاعرُ إليها دائماً؛ وكلُّ هذا كائنٌ في المفهومِ العربيِّ.

عوداً على بدءٍ نقولُ –ونحنُ مطمئنون– إن ضمَّ منظرِ وصفِ الفرسِ–كخطٍّ عرضيٍّ إلى لوحةِ الفخرِ الذاتيِّ –كخطٍّ طوليٍّ رئيسٍ فى اللوحةِ– ليقدمُ قيمةً تطبيقيةً عظمى من شأنها أن تقدمَ المعطياتِ الإجرائيةَ والفعليةَ التي تصادقُ بل تراهنُ على ما ذهبَ إليه عبدُ يغوثَ الحارثيُّ هنا.. هذا من جانب.

على الجانبِ الآخرِ فإن ذكرَ الفرسِ هنا ربما جاءَ ؛ لأنه كانَ المعلمَ الحقيقيَّ لفكرةِ الكرمِ والنجدةِ لدى الشاعرِ، ولعل هذا يبدو لنا أكثرَ وضوحاً حينَ يحرصُ الشعراءُ أن يصفوا الفرسَ محارباً ومجاهداً وطموحاً ومقتحماً للصعابِ؛ لأنه لا يدخرُ شيئاً من وسعه في سبيلِ غايةٍ معينةٍ معلومةً كانت أم مجهولةً.

على هذا التصورِ فإن الكرمَ هنا لا يبذلُه الفرسُ من فيضِ طاقاته أو ما زادَ عن قوته الأصليةِ؛ لكنه يقدمُ كلَّ ما لديه لا يبخلُ

بشئ لذا فكانَ الفرسُ هو المعلمَ والممثلَ الحقيقيَ للرجلِ الكريمِ ، فالفرسُ ذلك الإنسانُ الكاملُ صورةٌ تجسمُ أملَ الشاعرِ في المستقبل.. إنها صورةُ الرجلِ الكريمِ النبيلِ الذي أصلتهُ العزةُ والفخرُ، وهذا إفرازٌ طبيعيٌ فالشاعرُ – وهو يبحثُ عن مجموعةِ القيمِ والمثلِ – يحاولُ أن يجسدَها في صورةٍ معينةٍ، وبالطبع فلن يجدَ أمامه سوى الفرسِ أو الناقةِ أو أيِ حيوانٍ آخر يكونُ مصدراً للقوةِ إذ يحتمي به.

وننتقلُ إلى البعدِ النفسيِ الذي رسَّمته شاعريةُ عبدِ يغوثَ فنقولُ:

لقد بدأت – أو شرَعَتْ في غيرِ تزلحمٍ– "الأنا"[1] ذاتُ الجانبِ الظاهريِ من الشخصيةِ ذاتِ الإحساسِ الإنطوائي[2] تطغى على كلِ ما دونها لتصبحَ لها الكلمةُ العليا متأثرةً ، وقد انطلقت متشبعةً بالعوالمِ اللاشعوريةِ والشعوريةِ تلك الماثلةِ في محاولاتِ القهرِ الإنساني المستمرةِ من الجانبِ الآخرِ ذلك الذي آثر الإذلالَ سبيلاً للإيصالِ والحوارِ دونَ أن يكترثَ بالمشاعرِ الإنسانيةِ أو أي إغراءاتٍ مجتمعيةٍ أو قبليةٍ ، فضلاً عن تأثره بعالمِ الواقعِ المتمثلِ في تقاليدِ المجتمعِ وقوانينه وعلاقاته ، بمعنى أن الذي يقعُ أسيراً من الطبعيِ أن تُمارسَ عليه كافةُ أنواعِ القهرِ الإنسانيِ الماثلةِ في سلبِ الإرادةِ أو تعليقها

---

(١) هو الجانبُ الظاهريُ من بنيةِ الشخصيةِ ، إذ يتأثرُ بالعواملِ اللاشعوريةِ من ناحيةٍ ، وبعالمِ الواقعِ من ناحيةٍ أخرى .. ففي عالمِ الواقعِ نجدُ المجتمعَ بقوانينه وتقاليده وأعرافه وعلاقاته وأفراده ، وكذلك الأزمنة والأمكنة والأشياء ، ومختلف المؤثرات التي ندركها بحواسنا ونتأثر بها .... على كل فإن الأنا شعورية منطقية خلقية تتأثر بعالم الواقع ...

(٢) يحيا هؤلاء على الانطباعاتِ الغامضةِ ، ويغوصون في أعماقِ ذواتهم وأغوارِ أحاسيسهم، إذ يبدون متواضعين.. راجع: يونج تأليف ماجي هايد ومايكل ماكجنس، ترجمة محيي الدين فريد ، المجلس الأعلى للثقافة سنة ٢٠٠١م.

لفترة، وتلك عاداتُ الحروبِ القبلية وغيرِ القبليةِ التي تتخلى عن الكثيرِ من القيمِ الأخلاقيةِ بشكلٍ أو بآخر ، وبخاصة في المواقف الحربيةِ وملابساتها الظرفية بكلِّ خطوطها أو أبعادها النفسية.

على كلٍّ فإن " الأنا " الجانبَ الظاهريَّ في شخصيةِ عبديغوث قد تبدو لنا منطقيةً شعوريةً خلقيةً تتصلُ بعالمِ الواقعِ ، وتعملُ بوصفها لغةَ الايصالِ بينَ النزعاتِ الغريزيةِ الفطريةِ وعالمِ الواقعِ ؛ لأنه على الرغم من الواقعِ المأسويِّ الجاثمِ على صدره بكلِّ أصباغه فإنه لم يُلقِ باللائمةِ على هذه التقاليدِ الباليةِ بقدرِ ما ألقى بالتبعةِ الذهنيةِ والنفسيةِ على قبيلته التي لم تُبدِ حراكاً لما يحدثُ ، ولعلَ هذا ما أصابَ الشاعرَ بالصاعقةِ حتى كادَ يقتلُ غمّاً ، إذ كان من المفترضِ أن تسعى القبيلةُ جاهدةً لنجدته ؛ ولكن هيهات هيهات...!!

وهنا قد يسألُ سائلٌ فيقولُ: هل كانَ هذا حالُ الحروبِ الجاهليةِ إذا أُسرَ محاربٌ أن يصبحَ قرياناً أو كبشَ فداء ..!!

الحقّ -ونحنُ بصدد التصدى لهذا السؤالِ بالإجابة- نقولُ: إن ممعنَ النظرِ أو المتأملِ في تاريخ الحروبِ الجاهليةِ قد يرى أن كثيراً من القبائل كان لا يهدأ لها بالٌ أو ثائرةٌ عندما يقعُ واحدٌ من فوارسها في أيدى أعدائها، إذ تظلُّ القبيلةُ في حالةِ طوارئَ حتى يحصلَ أسيرُها على سراحه..

إننا إن خلنا في ذلك فنظرةً إلى أيامِ العربِ في الجاهليةِ تلك التي شكّلَ أسرُ فارسٍ واحداً من أهمِّ البواعثِ أو الدوافعِ الحقيقيةِ لنشوبِ الحربِ...

عوداً على بدءٍ فإن شخصية عبديغوث قد تجلت فيها "الأنا" العليا ذات النمط الحدسيِّ[1] المكلفةَ بالأنا ، والرقيبةَ على تصرفاتها

(١) هؤلاء لديهم القدرة على رؤية الأشياء التى قد تقعُ خارجَ نطاق البصر فيرون أنهم عباقرةٌ في صراع مرير مع تجربةٍ خفيةٍ لا يعكرها سوى الصفوةِ من أمثالهم.=

تلك التي تمثلُ الناقدَ الخلقيَّ الأعلى الذي يشعرُ الأنا بالخطيئة في أروع صورها ، وبالتالي قامت بدورِ الموجه والضابط لإيقاع النفسُ والعقل معاً في هذا المحور، أما "الهي" أو "الهو"[1] اللاشعورية الموكلة باختفاء النزعات- وهذا ما يسمى "بالكبت"[2] لاسيما في حلمِ اليقظة[3]- فإن كليهما قد اختفى من المضمارِ النفسيِّ في سباقِ الأنماطِ النفسية في هذا المحور ؛ لأنه اعتمد على المكاشفة.

على كلٍّ فإن الشاعرَ حاولَ في خطابه المعرفيِّ أن يكشفَ النقابَ عن أصله ، ولعل هذا ماثلٌ في ظهور "الأنا" أي ضميرِ المتكلمِ المتصلِ غالباً اتصالاً عضوياً متلاحماً ؛ ليكشف نفسياً عن "الأنا" ذاك الجانب الظاهريِّ من الشخصية، وليعكسَ موضوعياً وفنياً حالةَ التداخلِ والتلازمِ المتشابكِ مع الأحداثِ بصفةٍ تلازميةٍ سواءً الظاهر

= هذا ولم نستغرقْ في تطبيق هنا مقاييس النفس الإنسانيةِ عند يانج؛ لأنه لم يركزْ على الشعور الفرديِّ لكنه وجَّه جلَّ اهتماماته بالشعور بل الجماعيِّ ، إذ أكدَّ على أن مردَّ الأدبِ إلى الأساطير البدائية الموروثةِ عن عصور الإنسانية الأدبى عن غير وعي أو ما يشبه الحلم، وكأن الأدبَ تعبيرٌ عن الأسلافِ هذا أولاً.

ثانياً :أن يانج لم يقفْ باللاشعور عند نقطة الأفرادِ، وما يحلمون من ذكرياتٍ بل مدَّه إلى نطاق الجماعاتِ وما تحلم به من ذكرياتٍ هى نفسها الأساطيرُ.

(١) هى قيمة لا شعورية تهدفُ إلى تحقيق الرغبةِ والابتعاد عن الألم، إذ لا تتقيد بقيودٍ منطقيةٍ، من مركباتها النزعةُ الجنسية

(٢) هو مجملُ العملياتِ العقليةِ المفترضةِ التي تنشطُ من أجل حمايةِ الفردِ من الأفكار والاندفاعاتِ والذكرياتِ التي يمكنُ أن ينتجَ عنها القلقُ والخوفُ والشعورُ بالذنبِ إذا أصبحت واعية .. راجع : الأسس النفسية للإبداع الأدبي " في القصة خاصة " للدكتور شاكر عبدالحميد ص٥٢ .

(٣) هو لا يعدو أن يكونَ أكثرَ من سلسلةٍ من الأفكار والصور إذ يحققُ من الرموز والصور علاقاتٍ بعيدةً.

في "لكنني، شئتُ، أنا ، كنتُ ، مطيتي ، وزعتُها، كنتُ " ، أم المضمر ذاك الذي كادت تنطمرُ أحداثُه تحتَ ركامِ السنين؛ ليستغرقَ في ماضويته التي تتناسبُ مع حالةِ اللا تصديقِ الآنية طالما أنه سيتعذرُ التطبيقُ الفعليُّ إذ سيموتُ، وذلك في "تحَّار، معمل، أمضى، أصدع " إذ سيطرت "الأنا" على كلّ ما دونها من الضمائرِ ؛ لتظهرَ مواجهةُ الذاتِ بكلِّ أطيافها الفعليةِ ذات المسؤوليةِ في ذاك الخطابِ الشعريِّ... وهذا أمرٌ يحتاجُ إلى قدرٍ من الحذرِ حتى لا يكونَ هناك خلطٌ بينها وبينَ المبدعِ، إذ أن الثاني هو الذى يشغلُ الأولَ ، فالذاتُ التي تمرُّ بسلسلةٍ من التحولاتِ ، وتستقطبُ عناصرَ كونيةً ومكانيةً قد تتسمُ بالتغيرِ، كما تستوعبُ الزمنَ بأبعاده العقليةِ والمجازيةِ بطواعيةٍ لقمينةً بتفسيرِ دوائرِ الإبهامِ التي تتكاثفُ على محيطها طالما أن ما سبق كلُّه أمرٌ يخضعُ للتشكيلِ ، على أن يكونَ المكانُ الزمانيُّ في القصيدةِ بناءً فنياً، وموازياً للكونِ، إذ أن المواءمةَ بين حياته في ذاك الواقعِ الثابتِ وبين حياتِه في إطارٍ أو مناخِ التحولِ وكسرِ المواضعاتِ، أى مناخِ التجددِ والخلقِ تحت وطأةِ المعاناةِ.. كلُّ هذا يدفعَه إلى الانفجارِ ليعلوَ صوتُ المبدعِ الذي استوت التجربةُ عنده وما عليه إلاَّ أن يترجمَها لنا شعراً .

ونذهبُ إلى البعدِ الفنيِّ في ذاك الخطابِ فنرى أن الناظرَ إليه- بسياقاته الحاضرةِ والغائبةِ وجملةِ مسالكه التعبيريةِ التي راحَ يشكلُ منها خطابَه ومجملَ تقنياته على المستويين الصياغي والدلالي - يراه قد استخدمَ الضمائرَ ذاتَ الإحالاتِ الفضفاضةِ تلك التي تتمتعُ بقدرٍ كبيرٍ من الطاقةِ التنفيسيةِ التي تستوعبُ كلَّ حالاتِ الاستدعائيةِ للماضويةِ.. ونذكرُ منها ضميرَ المتكلمِ منفصلاً في "أنا" ، ومتصلاً في "إنني، علمتُ، لستُ، وزعتُها" إذ جاءت مضمومةً لتستوعبَ حالاتِ الجدةِ والشدةِ والقوةِ ، وكلُّها قادرةٌ على خلقِ مداراتٍ ذاتِ مجالاتِ

متشابكة من القوى المعاكسة حتى تلتهمَ مساحاتِ الضيمِ والذلّ والاستكانة محاولةً التصالحَ معَ الآنَ على أساسٍ من الواقعِ النفعيّ، إذ تصبحُ مطاردةُ فلولِ اليأسِ أمراً واجبَ الحدوثِ.

هذا ويواصلُ بحثَه عن أشباهه الحقيقيةِ في محاولةٍ لتجميعِ ملامحها أو قسماتها الأصليةِ داخلَ شخصيته الشعريةِ وخارجها ، إذ يظهرُ هذا بوضوحٍ من خلالِ المقاطعِ السرديةِ التي حملت خصائصَ غنائيةً واضحةً تكتسبُ مجملَ جمالياتها من خصوصيتها التي دأبت كثيراً على تثبيت أصباغها لتحديدِ ماهيتها

ثم نعيدُ النظرَ كرةً أخري في المضمرِ الماثلِ في "أقولُ، مُعمل، أمضي، أكرّ، أصدعُ، لبيقاً" ، فتراه يتناسبُ مع فخره الكامنِ تحتَ ركامِ معاناته التي تتوزعُ بينَ ثنايا خطابه حسرةً وألماً، إذ جاءَ كلُّ هذا محاولةً منه كي يشعرَ بني التيمِ بحقيقته تلك التي كانَ يسعى لإثباتها ، واستثمارِ خصوصيتها النفسيةِ في خدمةِ المجالِ الإراديّ المطلقِ أي يحصلُ على حريته الفرديةِ ، هذا فضلاً عن إبداعه لعدةِ أساليبَ ذات صيغٍ دلاليةٍ تهدفُ إلى التوكيدِ؛ لتعلىَ من شأنِ التحديدِ والتخصيصِ ونذكرُ منها :

– أسلوبَ القصرِ في "أنا الليث" إذ بعدَ عن دائرةِ التخيرِ النحويّ الماثلِ في التقديمِ والتأخيرِ أو النفي والاستثناء وغيرهما ، طالما أنه يقررُ حقيقةً يرجو تثبيتَها في الذهنِ ، أيضاً فإننا رأينا استمراريةَ الدفعِ بـ "أنا" الدالةِ على التعزي والتفجعِ وتحملِ تبعاتِ الواقعِ المأسويّ، ثم الخبرِ الماثلِ في المعرفةِ "الليث" إذ راحَ يخصصُ ويحددُ ويقصرُ الخبرَ "الليث" على نفسه بعد أن أسنده إليه..

لكن شيئاً لافتاً ينبغي الإشارةُ إليه هنا وهو أن هذه الجملةَ ربما جاءت لترأبَ الصدعَ الماثلِ في كيانِ عبدٍ يغوث الحارثيّ المتهدمِ أو المنهارِ في داخله.

هذا ولقد لاحظنا إلحاحَ الشاعرِ على النفي الموجه من الـداخل والخارجِ معاً في الجزمِ والنفي والقلبِ الماثلِ في "لم" ليؤكدَ – مراهناً ومصادقاً – على حقيقته الإنسانيةِ وقيمه الأخلاقيـة .... هـذا مـن جانب.

على الجانب الآخر فإنها توقفُ عجلةَ الزمانَ لتصادرَ المستقبلَ الذي تضاءلت آمالُه حتى تلاشت في ماضويةٍ ليصبحَ نسياً منسياً .

وننتقلُ إلى الربطِ في "لو" شئتُ نجَّتْني المشروطِ بـ "لو" بفعليةِ كائنةِ الحدثِ وهي "شئت"، ونتيجيةٍ واجبةِ التنفيذِ وهي "نجتني"؛ لكنها متعلقةٌ بالفعلِ أي متوقفةٌ عليه، فنجد "لو" الامتناعية للنجاةِ لانتفـاء المشيئة أو رغبة عبديغوثَ الأكيدةِ في النجاةِ أو الظفرِ بـالنفسِ دونَ النظرِ إلى القبيلةِ ؛ لكنها التقاليدُ الجاهلية..!!

هذا ولقد عبرَ عن الفعليةِ الحدثيةِ الكائنةِ والمحتملةِ الحـدوث تلك التي بالإمكان وذلك بالفعل "شئت" المسبوقة بـ "لو" .

أما عن حركيةِ الأفعالِ التي انصرفت في مجملها للثباتِ واللزومِ فلقد رأينا أن ذكرَه لها قد جاءَ سواءً الماضيةِ التي تقتضـي تجـددَ المعنى المثبتِ به شيئاً بعدَ شئ ، أم المضارعة القادرة على استعادةِ الحدثِ أي تجددِ صورتِه أمامَ العينِ وهيئته فتصـلح لتحريكـه فـي النفس، ثم المزاوجة بينهما – ليؤكدُ على أن أجزاءَ الحدثِ لا تتجمعُ دفعةً واحدةً أي يقدمُ الحدثَ بصورةٍ تدريجيةٍ متجددةٍ ، وهنا نستطيعُ أن ندركَ حجمَ الاستغراقِ في الأفعالِ ذاك الذي يقدمُ من المعنى مـالا يقدمُه الاسمُ مثل "أمضى، أنحر، أصدع، قوى، يخـتطفن" ، لاسـيما القيمةُ الدلاليةُ ذاتُ الانكشافيةِ ...

ثم نعيدُ النظرَ في أبياتِ محورِ هذا الخطابِ فنجـدُ أن تكـرارَ "كنت" هنا قد ينبئُ عن علاقةِ الشاعرِ بالزمنِ، وهنا تبـرزُ المفارقـةُ الشعوريةُ التي تفسرُ إحساسَ الشاعرِ بالتصادمِ فتجعله يصفُ الزمنَ

القديم في آنيةٍ مستنفرةٍ لتظهرَ المقابلةُ الحادةُ بينَ الحاصلِ أو الماثلِ وبينَ الذي كانَ هنا ..

كذلك فإن جملةَ الاشتقاقاتِ المقدمةِ في الخطابِ الشعريِّ – أمثال "العوالي– عاديةٍ– المحاميا– نحار– مُعْمِل– ماضياً– معدوداً– عادياً"– تمثلُ نوعاً من الإيجازِ الذي يتناسبُ مع هول الموقفِ ، فضلاً عن هذا كلِّه فإنها تقدِّمُ ضرباً متميزاً من ضروبِ الاقتصادِ اللغويِّ ذاك الذي يتوخاه الدرسُ البلاغيُّ.

ثم ننظرُ إلى الصورةِ في الخطابِ السابقِ فنجدُ أنها جاءت نفسيةً في أكثرها؛ لكنه على الرغمِ من هذا كلِّه قد لمسنا أكثرَ من صورةٍ في شكلِ تشبيهٍ بليغٍ ، لاسيما الماثلُ في قوله "أنا الليثُ" ، ثم امتداده وترشيحه بشكلٍ أكثرَ من

رائعٍ حيثُ توسلَ بها الشاعرُ لتوضيحِ الفكرةِ، وتقريبِ المعنى بشكلٍ جماليٍّ متفردٍ ، كذلك نلمسُ الاستعارةَ المكنيةَ في " وكان الرماحُ يختطفن المحاميا" حيثُ صورَ الرماحَ وحرصَها على نيلِ زعيمِ القومِ وقتله لأهميته ، فبموته يهونُ قومهُ وينهزمون ثم يتلاشون" ، أما عن الكناياتِ فستلمسُ أربعاً ماثلةً في: "تحَّار الجزور ، أنحر للشرب الكرام مطيتي" فإنهما كنايتان عن صفةِ الكرمِ ، وهناك " أصدعُ بينَ القينتين " التي جاءت كناية عن كثرةِ السكرِ والطربِ ، وأخيراً "لبيقاً بتصريف القناة بنانيا" وهي كنايةٌ عن مهاراته في القتالِ وجسارته، إذ جاءَت على سبيلِ التطلفِ والخفاءِ الذي يتناسبُ مع حساسيةِ الموقفِ البائسِ ذاك الماثلِ في كونه أسيراً ولا يريدُ أن يوسعَ فجوةَ الخلافِ بينه وبينَ خصومه أكثرِ من ذلك خشيةَ أن يزدادَ الأمرُ ضغثاً على إبالةٍ.

هذا ولم نعدمْ ذكرَ المجازِ المرسلِ في لوحته الفنيةِ بعلاقتِه الجزئيةِ في الصورةِ السابقةِ نفسها حيثُ أطلقَ البنانَ وهو يريدُ الكلَّ،

إذ أرادَ به اليدَ كلَّها، وهو تعبيرٌ عن المهارةِ والصمودِ والجسارةِ في المناجزةِ.

ملاكُ الأمرِ نقولُ إنِ شعريةَ عبديعوثَ هنا -منتجةَ ذاك المحورِ مستعينةً بمجموعةِ الأدواتِ التي تمتلكُها، والتي تمثلُ أدواتِ الإنتاجِ الإبداعيِّ- تستلزمُ ردَّ فعلٍ تجميعيٍّ يعملُ على إعادةِ التركيبِ لتكتملَ عمليةُ الكشفِ.. وكلُّ هذهِ الأدواتِ تضبطُ موضوعَ خطابِه المعرفيِّ الإبداعيِّ بكلِّ خواصه الموافقةِ والمفارقةِ؛ لتحققَ له التوحدَ والتماسكَ والانسجامَ، وتضعَ له من المساعداتِ ما يعينُه على الإيصالِ والاتصالِ مع المتلقي حتى بدا خطابُه المعرفيُّ خارطةً استكشافيةً إذ قدمتِ المعطى التاريخيَّ لحياةِ الشاعرِ في وضوحٍ ويسرٍ.

المبحث الثالث
المحورُ الاستعطافيُّ

وفيه راحَ عبدُ يغوث يبثُ من خلاله عدةَ تمنيات ممكنةً أو غيرَ ممكنة الحدوث على حسب الحالة المزاجية ودرجات الرغبة في التشفي من الجانب الآخر ؛ لكنه كان يتمنى أن تتعقل بنو التيم لتستوعبَ حالته النفسيةَ لينطلقَ من أغلال ما يراه رقاً وعبوديةً وخضوعاً حيثُ توزعَ الخطابُ على مسارَين على حسب الانخراط التدريجيِّ في النسق النفسيِّ.

الأول: وهو الاستغراقيُّ الماثلُ في قوله:

أقولُ وقد شدُّوا لساني بنسعةٍ	∴	أمعشرَ تيمٍ أطلقوا عن لسانيا
أمعشرَ تيمٍ قد ملكتم فاسجحوا	∴	فإنَّ أخاكم لم يكن من بوائيا
فإن تقتلوني تقتلوا بي سيداً	∴	وإن تطلقوني تحربوني بمآليا
أحقاً عبادَ اللهِ أن لستُ سامعاً	∴	نشيدَ الرعاءِ المعزبينَ المثاليا
وتضحكُ مني شيخةٌ عبشميةٌ	∴	كأن لم ترَى قبلي أسيراً يمانيا
وظلَّ نساءُ الحيِّ حولي ركَّداً	∴	يراودنَ مني ما تريدُ نسائيا

حيثُ يرى أنه إن كانَ هذا كذلك ولا مناصَ من قتله فإن الأملَ لم يزلْ موصولاً أو معقوداً بناصيته للتحررُ على الرغم من أنهم قد شدُّوا لسانه بنسعة خوفاً من هجائه ، وتلك قيمةٌ انسلابيةٌ تمثلُ استمراريةً لكلِّ حالاتِ السحقِ والقهرِ النفسيِّ والروحيِّ؛ لذا فإنه يأملُ أن يكونوا رحماءَ معه بعضَ التراحمِ، عطوفين عليه ، وبارين به ، طالما أنهم قد ملكوا أمرَه وقد دانت الغلبةُ لهم بأن كانت بأيديهم مقاليدُ الأمورِ.. فهو ليس بالرجل العاديِّ ذاك الذي يجابهُ بمثل هذه المنغصات ؛ من هنا فإنه كانَ لا يجدُ حرجاً من أن يترفعوا عن الدنايا أو صغائرِ الأمورِ، بأن يسهّلوا أو ييسّروا في أمره لاسيما إذا كانوا على علمٍ يقينيٍّ مسبقٍ بأن عبدَ يغوثَ بريءٌ من دمِّ النعمانِ بنِ حساسٍ، وعليه فلا يصحُّ أن ترتكبَ نفسٌ جنايةَ غيرِها مهما كانت التبعاتُ.

على كلّ فإن لسانَ حاله يقولُ: ارحموا عزيزَ قومٍ ذلَّ فإذا لم يكونوا كما ينبغي أن يكونَ فإنه يشترطُ عليهم أنهم إذا قتلوه أن يتداركوا أو يتذكروا أنهم يقتلون سيداً كريماً وفارساً مغواراً ورجلاً عظيماً، وإذا عفوا عنه فإنه سيعطيهم كلَّ ما يملكُ؛ لأنه يتمنى أن يحيا ، كما يأملُ أن يبلغَ بنى التيمِ بأنه عاشَ صبوراً على الشدائد ذا عزيمةٍ لا تلينُ ، لبيقاً بتصريفِ الأمور ، يقدمُ نفسَه فداءً للواجبِ .

هذا وينتقلُ الشاعرُ بعدَ ذلك إلى الجانبِ التوبيخيِّ الذي بلغ مداه بشكلٍ غيرِ مباشرٍ، لاسيما عندما سخرت منه العبشميةُ لما أسرُه مصادُ، وخبّأه عندَ زوجها، وقد رأته جميلاً عظيماً فقالت له: قبحَّكَ اللهُ من سيدِ قومٍ حينَ أسركَ هذا الأهوجُ.

الآخر: وهو التحسريُّ ذاك الذي تناثرَ ألماً وحرقةً وأسىً على صعيدِ نفسه وهو الماثل في قوله:

كأنّيَ لم أركَبْ جواداً ولم أقُلْ ∴ لخيليَ كرّي نفّسي عن رجاليا
ولم أسبأ الزّقّ الرّويّ ولم أقُلْ ∴ لأيسارِ صدقٍ أعظِمُوا ضوءَ ناريَا

إنه إحدى إفرازاتِ ذاك التدنيِّ الاستعطافيِّ الذي نتجَ عنه مكوّناً حكميّاً وقد امتاحَهُ من معنى سرعةِ انقضاءِ الحياةِ الدنيا وبطءِ مجيءِ الأملِ ، إذ أحالت الظروفُ كلَّ ما سبقَ من لذائذه الماضيةِ إلى خيالٍ هو قريبٌ منه هنا وقد نسجه الواقعُ المتردىّ بكلِّ ملابساته الظرفيةِ نسيجاً متهالكاً ، إذ اتسعت فيه مساحاتُ اليأسِ ، والشاعرُ من خلالِ هذا وذلك يواجه الموتَ فيحاولُ جاهداً أن يتخلصَ من شبحه المرعبِ ذاك الذي أردفَ أعجازَه وناءَ بكلكله عليه ، ولكن ما كلُّ ما يتمنى المرءُ يدركُه..!!

على كلّ فهو يأسفُ على نهايته الفاجعةِ هذه ، ولذائذه الخالياتِ لاسيما شربُه الخمرَ وكرمُه في الميسرِ، وطلبُه إلى أترابه أن شددوا من إيقادِ النارِ، ليراها الضيوفُ فيأتوا لطعامه وشرابه .

ولما ننتقلُ إلى البعد النفسيِّ في ذاك الخطاب الاستعطافيَّ الذي يتعارضُ جملةً وتفصيلاً مع الخطاب المعرفيَّ السابق ؛ ربما للتباين الواضح في طبيعتهما التكوينية والضمنية والغائية أو التشكيلية هنا؛ لذا يتوجهُ مباشرةً إلى منطقة المفارقة بكلِّ فاعلياتها الذهنية والنفسية، والتسفيهية وكذلك منطلقاتها الاجتماعية لاسيما عمقها الضديَّ الحاصل والماثل في الحرية بكلِّ دلالاتها الإيجابية العليا ، والعبودية بكلِّ أصباغها الخضوعية أو الخنوعية ذات السلبية العليا؛ لتظهرَ نقاطُ التخالف والتناكر ، إذ تتسعُ على إثرهما مساحاتُ التراتب هنا لاسيما على البعد النفسيِّ بكلِّ إشعاعاته الخافتة هنا .... معنى هذا أنه عاشَ عيشةً ذاتَ تنافرية شعورية بين مطرقة القهر وسندان الموت ، على أن هذه الثنائيةَ مثَّلت نسيجاً متآكلاً في مواجهة الحياة ليشكلَ كلٌّ ردَّ فعلية طبعية ، إذ حفَّزت ملكةَ الإبداع عند عبد يغوثَ الحارثيِّ حتى رأينا كلَّ معاني الانسلابية والانهزامية وقد انساحت أو انسحبت على كافة مجالاتها أو أصعدتها الحياتية . هذا ولم يحتشدْ الشاعرُ ليدافعَ عن هذه القضية أو ليدفعَ عن نفسه الفزعَ منها، وإنما نقعُ عليها مجسدةً في تجربته الشعرية تجسيداً دراميا ، إذ تظهرُ أيديولوجيةُ خطابه الماثلةُ في وجهة نظرٍ يعبرُ من خلالها عن انعكاس الواقع على واقعه النفسيِّ.. من هذا الواقع تنحدرُ آمالُهُ فيه بقوة نحوَ هوة سحيقة من الضياع، علماً بأن الشاعرَ لم يستطعْ أن يبديَ حراكاً إزاء تلك الأحداث طالما أنه يواجهُ وحدهَ تلك التقاليد القبلية العرجاء بكلِّ تكتلاتها وتوتراتها ومجملِ تعرجاتها على رقعة وحدة الصفِّ العربيِّ آنذاك.

فالموتُ عندَ الشاعر -كما يبدو لنا- ليس موقفاً فلسفياً تجريدياً ، أو تمويهياً أو نزعةً ذاتَ طبيعة قد تحملُ المرءَ على السكون والاستسلام بموجب التسليم به على الرُّغم من غيبة الضوابط

العقدية ، وخصوصاً الافتقارَ إلى الوازعِ الإيمانيِّ والأخلاقيِّ الدافعِ إلى تقبلِه على أساسٍ من الرضا الروحيِّ هنا... ، أو منفذاً هروبيّاً من الواقعِ المريرِ على أثرِ عدمِ فهمِه وصعوبةِ التعاملِ معه -إذن- على أساسٍ من الرضا النفسيِّ ؛ وإنما هو موقفٌ نضاليٌّ ثوريٌّ مناوشٌ، أو غيرُ مستسلمٍ طالما أنه متشبثٌ بالحياة، ولا يجد بُدّاً من أن تكونَ نهايته بيده ، هو لا بيدِ أعدائه على الرغمِ من بذلِه الرخيصَ والنفيسَ في سبيلِ نصرةِ قبيلتِه هكذا ، إذ يفنى الكلُ في واحدٍ من أجلِ إحياءِ مبادئها الراسخةِ على الصعيدين العربيِّ والشخصيِّ هنا...؛ إنها معركةٌ نفسيةٌ تتضاءلُ فرصةُ فوزِه بها ؛ لأنه يدخلُها بدونِ سلاحٍ .

ولعلنا لا نجافي الصوابَ هنا إذا قلنا: إن مثلَ هذا الموقفِ النضاليِّ الثائرِ على السكونِ والاستسلامِ -إذ لا يسلمُ رافعاً الرايةَ البيضاءَ بسهولةٍ – جاء أمراً كائنَ الحدوثِ ؛ لكنه -على صعيدٍ آخر- راحَ يرسخُ مدعماً قيمةَ الحريةِ في حركيةِ الحياةِ وصولاً للعدالةِ والمساواةِ وإحقاقاً للحقِ، ودرءاً للمظالمِ بكلِ ألوانها القاتمةِ.

والمتأملُ في المرثيةِ التي يرثي فيها نفسَه نجدُه يكشفُ النقابَ عن رؤيته وموقفه النضاليِ ، إذ نلمس طابعَ الفعلِ "الموت" ، وردَّ الفعلِ "مقاومةَ الموت" في نفسه ذاك الذي يرمزُ إلى سقوطه بعدَ هوانه على الآخرين في تصوره بدافعِ غريزةِ الحياةِ المتأججةِ لديه بشكلٍ لا يهدأُ ولا يخفُ ضرامةً ، ثم عدمِ قبوله الضيمَ والخنوعَ أو الخضوعَ والذلَ والاستسلامَ.

فالتشبثُ بالحياةِ وعدمُ الرضوخِ لمسببات الانهيارِ تجسده لغةُ الشاعرِ وإحساسُه الدافقُ بالحزنِ واليأس أو الاستسلام الجبريِّ طالما أن كلَّ العواملِ أو الظروف تلعبُ ضده في هذا الخطابِ وذلك بشكلٍ مباشرٍ أو غيرِ مباشرٍ؛ ولأن الإدراكَ المصاحبَ "للأنا" يعيش دوماً في

المسافة الممتدة بينَ الوعي واللاوعي؛ لذا فإننا قد نلمسُ أحياناً حالةً من الترددية أو التناقضية في إحساس الشاعر ... فتارة يعلنُ ويراهنُ على جسارته في قوة تصديه لعوامل الطبيعة، وتارةً أخرى ينتحُ اللاوعي أو الإلهام الغيبيُّ كلَّ ما بنفسه من ألوان العذابات النفسية التي اغترفت من معين الفاجعة جراءَ المحتم ذاك المخيم على بهو نفسه، ولا يجدُ بدّاً من الاستسلام له مهماً تساقطت أشعةُ الأمل البعيد على ظلّه؛ ليصدقَ عليه قولُ أبي حيان التوحيدي -مع تحفظي عليها-: سمعت أبا سليمان يقولُ "نحنُ نساقُ بالطبيعة إلى الموت، ونساقُ بالعقل إلى الحياة[1].

وننظرُ في البعد الفنيِّ الذي قدمه لنا الشاعرُ فنرى أن "الأنا" لم تستطعْ أن توقفَ اللاشعورَ من التأثير على الشعور ، أو الحدِّ منه مهما كانت التداعياتُ في تلك الدفقة الشعورية الموجزة التي تتحركُ داخلَ الإطار الكليِّ لذاك الخطاب الشعريِّ بعدَ استدعاء الزمان بأطيافه الثلاثة ؛ إننا إن خلنا في ذلك فنظرة إلى مسالكه التعبيرية التي جاءت لتتناسبَ وفقَ نطاقها الدلاليِّ والصياغيِّ حيثُ الآنية والحالية والمستقبلية لتصبحَ كلُّ الاحتمالات أو الخيارات مطروحةً لتحديد المستويات المعرفية والقيمية الإجرائية ، فضلاً عن المواءمة التي توافقُ الحكايةَ أو تتسقُ معها في تآلفية وتمازجية تمنحُ الحدثَ السرديَّ صفةَ الشرعية أو الوجوبية .. وكلُ هذا يؤكدُ على استمرارية حالة الإلحاح المتعمدة والراصدة لدقائق التفكير والرغبة الجامحة في مقاومة الموت.. هذا على جانب...

على الجانب الآخر فإن الخطابَ -في جملته- يرسمُ صورةً فعليةً للثباتِ على الموقف وعدم الإزاحة أو التعديل في المفهوم

([1]) راجع: "المقابسات" تحقيق حسن السندوبى طـ٢ ص ٢٤٣، دار سعاد الصباح، سنة ١٩٩٢م.

النضاليِّ المقاومِ لشبحِ الموتِ الهادرِ ، ثم تجئُ الجملةُ الفعليةُ المصدرةُ بحرفين الأول "الواو" وهى أداةُ الربط لتتلاحمَ – من خلالها – المشاهدُ كلُّها مكونةً السياقَ العامَّ وهي تبدو في وحدةٍ عضويةٍ ضمنيةٍ متكاملةٍ ، ثم "قد" الدالة على التحقيقِ وذلك للتأكيدِ على أن شدَّ اللسانِ كانَ درءاً ليكفَّ عن الحديثِ عن آسريه لاسيما هجاؤهم... على أن هذين الحرفين قد أدَّيا دورَهما في إبداعِ الدالةِ لاسيما في ربطِ الجملةِ الحاليةِ التي بيَّنت هيئةَ عبد يغوثَ أثناءَ الحكي أو للمخاطبةِ ، وسواءً أكانَ الشدُّ حقيقياً أو مجازياً هنا فإن جدليةَ ثنائيةِ الضمائرِ الكائنةِ في "ياء" المتكلم بكلِّ خصوصياتها ، و"واو الجماعة" بكلِّ تكتلاتها استطاعت أن تبرزَ حجمَ المواجهةِ الثنائيةِ غيرَ المتكافئةِ بين الضميرين – الإفراديِّ أو الذاتي والجمعيِّ... على أن اللافتَ للنظرِ هنا هو أننا نرى الحدثيةَ الآنيةَ والحاليةَ والمستقبليةَ الماثلةَ في "أقول" ظلت في تصارعٍ مع ماضويةٍ حدثيةٍ والمصدرةِ في "شدوا" ، ثم الرغبة الجامحة في الإطلاقِ المعلنِ عنه بشكلٍ صريحٍ هنا في "أطلقوا" وهذه تركيبةٌ غايةٌ في التقنيةِ الدلاليةِ والصياغيةِ.

هذا ولما ننتقلُ إلى المستوى الصياغيِّ هنا لذاك الخطابِ فسوف نلمحُ لوحةَ الاستعطافِ وقد استوفت مبلغَها الجماليَّ عبرَ عدةِ أساليبَ إنشائيةٍ – وقد جاءت مركبةً تركيباً نسقياً متميزاً سواءً أكانَ قد صدرَ منه عن قصديةٍ أم عفويةٍ بأسلوبِ نداءٍ وفعلين آمرين بعدهما بشكلٍ متناظرٍ:

الأول : لمسناه واضحاً في صدرِ الشطرِ الثاني من البيتِ الأولِ لخطابه الشعري وهو: "أَمَعْشَرَ تَيْمٍ أطْلِقُوا عن لِسَانِيا "

أما الآخر: فلقد جاءَ في صدرِ الشطرِ الأولِ من البيتِ الذي تلاه وهو:

أَمَعْشَرَ تَيْمٍ قَدْ مَلَكْتُمْ فَأَسْجِحُوا

فالمتأملُ في الشطرين السابقين يرى –عن كثبٍ– مماثلةَ أسلوبِ النداءِ فيها حيثُ تكررت أداةُ النداء "الهمزة" للتقرير، ومنادى

وهو "معشر تيم" ذاك المركب الإضافي ، على أن إضافةَ معشرٍ لتيم قد تحملُ بين ثناياها خطاباً استعطافياً من نوعٍ خاص، إذ راحَ يؤكدُ على العصبية القبليةِ وأصباغها الشديدةِ التركيزية، فضلاً عن هذا كلّه فإنه يستدرُّ كرمَهم بموجبِ التعبيرِ المغرقِ في الشفافيةِ ومطلقِ التوسليةِ، وهذا يؤكدُ على استمراريةِ عبد يغوثَ في بثِّ خطابه الدافعِ إلى الاعتذارِ مقابلَ إحداثِ حالةٍ من الرضا عنه، ثم العفوِ عنه.

هذا ولقد دعَمَ الأسلوبين السابقين بفعلين آمرين ، الأولِ "أطلقوا" يتمنى منهم راجياً إطلاقَ لسانه لعله يمتدحُهم ، وبالتالي ينزعُ فتيلَ هذه الأزمةِ فيتصالحُ على أساسٍ من المصلحةِ الشخصيةِ ، أما الآخر " أسجحوا " فلقد جاءَ مصدَّراً بجملةٍ فعليةٍ مسبوقةٍ بـ "قد" وهي "قد ملكتم" إذ تمكّنهم من الاستغراقِ في الملكيةِ، والإقرار بتفردهم بزمامِ الأمورِ، وما عليهم سوى التحلى بآدابها لاسيما العفوُ عندَ المقدرةِ، وهذه قيمةٌ تعليليةٌ مبررةٌ لما سيترتبُ عليها من أمورٍ.

والناظرُ فيما سبقَ يرى أن دفقةَ الشاعرِ السابقةَ راحت تكثفُ من إيقاعيتها عندما لمسنا التزاوجَ بينَ هذا الإيقاعِ الدلاليِّ والإيقاعِ الصوتيِّ القائمِ على التكرارِ التأسيسيِّ في "أمعشرتيم- أمعشرتيم" ، وهذه الإضافة من شأنها أن تجعلَ الإيقاعَ مزدوجاً على مستوى السطحِ والعمقِ .. وكلُّ هذا يسترعي انتباه المتلقي الداخلي ليتلمسَ حالةَ الاستعطافِ أو التوسل العظمي، هذا ونلحظُ ميلَ الخطابِ -في كثيرٍ من مناطقه - إلى استخدام السردِ كأداةٍ لإنتاج نوعٍ من الحكي داخلَ الشعريةِ تخصيصاً لها بأدواتٍ مستعارةٍ من فنونٍ قوليةٍ كالسرد والشخصياتِ في القصة ، ولربما الحوارِ في المسرحيةِ.

على كلٍّ فإن الأمرَ هنا يدعمُ الإحساسَ بالقدرةِ الفاعلةِ ثم العفو، وكأن الشاعرَ الجاهليَّ يستخدمُ المنظورَ الإسلاميَّ هنا باستشرافيةٍ وعفويةٍ عظمى هنا ؛ لذا فإننا لا نبالغ إذا قلنا: إن هذه الأساليبَ الطلبيةَ استطاعت أن تقدمَ -في مستوياتها الصياغيةِ

والدلالية – المبلغَ الإجماليَّ للاستعطاف بدافع الرغبة في البقاء ومقاومة الموت من خلال مقاومة الذلّ والضيم الماثل في هوانه على الناس : أقاربَ وأباعد ...!!.

إن ما يؤكدُ رغبته في البقاء هو ما جاءَ فى الجملتين التاليتين، وهما:"فإنْ تقتلوُني تقتُلوا بيَ سَيِّداً"،"وإنْ تُطْلقُوني تحرُبوُني بمَاليَا"، من تصديرهما بحرف الشرط "إنْ" الدال في اللغة على الشكّ في وقوع الحدث، وكأن الشاعرَ كان يتمنى في قرارة نفسه أن يكونَ قتلُ معشر تسيم موضعَ شكّ لا موضعَ يقين،وبخاصة أنه سيدٌ في قومه،عظيمٌ في عشيرته.

ثم ننتقلُ إلى الجملة الخبرية المصدرة "بإن" التأكيدية الماثلة في : " فإنَّ أخاكمْ لمْ يكُنْ من بَوَائيا " حيثُ جاءَ الفعلُ بعدها مجزوماً بلم التي قلبت الحدثيةَ الحاليةَ والمستقبليةَ وقد صادرتها في الماضوية ؛ لكي تتناسبَ مع حالة التأكيد المطلق على تبرئته مما قد يعلقُ به ، هذا ولقد لجأ الشاعرُ إلى التكرار المتناظر لعناصرَ صوتية وإيقاعية معينة مثلما لمسنا في الأسلوبين السابقين لتصبحَ معادلاً شكلياً للمعنى المقصود ، إذ يبرزُ له أبعاده الفنيةَ ، ويعمقُ نقاطَ التمايز والتجاوز في الإطارين الصياغيِّ والدلاليِّ ، فضلاً عن وحدة الجوِّ الشعريِّ فإنها تقدمُ المعطى الفكريَّ في جرأة وانسيابية متدفقة .

هذا ويبدو أن إحساسَ الشاعر قد آلَ إلى ضياعٍ سحيقٍ بعد أن ضلَّ طريقَهَ ، أو تنكبَ عن الصراع ، ليزدادَ الفزعُ والارتياعُ ، وهنا يتبددُ الأملُ البعيدُ الذي راحَ يصدرُ بيتَهُ التالي بالهمزة الاستفهامية ؛ لتؤديَ دوراً بالغَ الأهمية في استبعاد معاودة الحياة من جديد ، إذ سيلقي حتفَه، ويسدلُ الستارَ على أمانيه العريضة التي سيطويها الموتُ وذلك بحسِّ أو مرجعية قبلية جاهلية ، وعليه فإنه لا يملك سوى التحسر على لذائذه الماضيات التي آحالَها من مستقبلية يصعبُ تحقيقُها إلى ركامٍ ما ضويٍّ يستعصى ابتعاثُه .

هذا وتجدرُ الإشارةُ إلى أن مثلَ هذه الأساليب – فضلاً عن إنها تمثلُ صورةً للعمليات العقلية التى تتمُّ في ذهن المبدع ونمط تفكيره – إنما تجئُ انعكاساً طبعيّاً ومرآةً صادقةً لحالة نفسية معينة وكاشفة عن مكنونات الشاعر، ومعبرةً عن دخائله وخبراته الخاصة ، واهتزازات الإحساس عنده ، واستعداده النفسيِّ الذي انعكسَ على كلماته وتراكيبه؛ لذا فلقد مثلت قوةً ضاغطةً راحت تتسلطُ على إحساس المتلقي في طواعية وشفافية بموجب أنها الوجهُ الظاهرُ للمعنى النفسيِّ، وهنا كانَ لابُدَّ من إحداث توافقٍ بين المعاني النفسية، والتراكيب الدالة عليها..

وننظرُ إلى الألفاظ في هذا البعد – بعدَ أن دلفَ إلى صميم المعاناة ، وتمثلت له الفجيعةُ على حقيقتها – فسنجدُ الحواريةَ ذات السلبية العليا تلك الماثلة في حركية الأفعال وانعكاساتها سلباً؛ وذلك لترسمَ الصورةَ النفسيةَ لطرفي النزاع هنا ونذكرُ منها: "تضحكُ" للسخرية المتعمدة بإسناد العبشمية إليها قياماً فاعلاً بها ، وقد نحتها نحتاً نسبياً تمخضُ عنه أن جاورت الباءُ الشينَ في تنافرية مثقلة ليرسمَ –من خلالها– وجهاً قميئاً وقد آذاه كثيراً ؛ فقدَّمَ السببيةَ من خلال حصرٍ ماثلٍ في شبه جملة مكوَّنٍ من "من" الدالة على السببية وياء المتكلم العائدة على الشاعر المتسبب أو باعث الضحك والسخرية، ثم مطلاتها الماثلة في "كأن لم ترى" قبلي حتي يبرزَ حجمُ فهمِ الأشياء وفقَ معاييرها فى التفات رائع إلى مَنْ تحملَ التبعةَ أو المسوؤلية ذاك الأسير " اليمانيُّ " ، إذ جاء في شبه الجملة ضميراً ثم مسؤولاً بصفته التحريرية ذاك العربيُّ اليمانيُّ الممعنُ في العروبة منذ أن فطرَه اللهُ ، ثم الاستمرارية في السخرية المعلن عنها بـ "ظلَّ" بعد سلبه قيمَه الحديثةَ، ليصبح زماناً مجرداً محضاً من كلَ ملابساته الحديثة أو الفعلية ، ثم الاستسلامية ذات الانجراحية والانهزامية

المعلنة في إطلاق "يراودن" ، وغاية الاستسلامية الماثلة في " ما تزيد " إذا أعطى للألفاظ القدرة الخارقة على هتك كافة الأستار والحجب، وولوج العوالم التي يحرمُ عليها ولوجها عبرَ سراديبَ ملتوية تنسجُها وتسيرُ فيها حتى تصلَ إلى عالم المتلقي ، ..

ولأن شاعرنا فارسٌ لذا فإنه يعرفُ معنى اللفظ، ويقدرُ قيمتَه بل يعرفهُ ويخافُه في آن، هذا ويبدو أن الكلمات هنا ليست قوالبَ لنقل المعنى بل شظايا لإثارة الأحاسيس ، ورموزاً لاستدعاء المعاني الكامنة في الأعماق والتلميح إلى الكثير من الأحداث ذات الدلالات الثرية؛ لذا فإنها –ولا غروَ– تتحولُ إلى أحجار قاتلة أو شظايا حارقة يكتوي بها كلُ مَنْ يقترب منها بحسِّه ..!!

أما عن البعد الآخر هنا وهو التحسرىّ فلقد قدمت فيها الأفعالُ دوراً بالغَ الأهمية هنا وخصوصاً أنه اعتمدَ على خاصية الانزياح والإحالة القصوى باستخدام "لم" الجازمة القالبة والنافية وذلك لتصدير الحالية والمستقبلية في الماضوية بكلِّ أصباغها التركيزية إيذاناً بإسدال الستار على تلك المأساة الواقعية هنا في "لم أركبْ– لم أقلْ– لم أسبأْ– لم أقلْ – ....." وقد صدَّره بـ "كأن" هذا لدفعِ الوهمِ أو رفعِ الإبهامِ هنا.

وحينَ ننظرُ إلى تجربة محنة أسره التأملية تلك التى جابَ في آفاقها عبدُ يغوثَ بشاعريته تلك التي تضافرت فيها المشاعرُ الملتهبةُ مع الأفكار العميقة ممتزجةً بالرؤية الشاعرة التى تتبنى – بحساسية مدروسة – الكشفَ عن أسرار الكون وخفايا الوجود على الرغم من توافي قوى القهر الإنسانيِّ عليه فسنرى أنها امتاحت صدقَها من واقعها الفعلىِّ ، إذ تحكى صورةً نفسيةً عميقةً بعدما وقفَ على أجزائها بفكره، ورتبها ترتيباً يتسقُ مع توافي الأحداث فيها ؛ فجاءت ترجمةً صادقةً لصاحبها الذى عاشَ رحلةً من المكابدات، وضرباً من المحنِ والشدائدِ شقَّ على غيره أن يتحمَّلها.

إننا لا نعدو الواقعَ إذا قلنا: إن عناصرَها الماثلةَ في العاطفةِ والأفكارِ والصورِ التعبيريةِ قد ظهرت جليةً متمتعةً بالتوافقِ والإنسانيةِ ، إذ جسدَ ملحمته بعدما نضجت في نفسه تجربتُه فكانت أشبهَ بالمعطمِ الأيقونيِّ الخالدِ على غُرَّةِ تراثنا الأدبيِّ...

فالعاطفةُ تلك القوةُ الدافعةُ للتجربةِ التي تنقلُها من دائرةِ النفسِ إلى عالمِ الواقعِ الخارجيِّ في عبارةٍ موجزةٍ تعكسُ لنا نبضاتِ الشاعرِ الحيةِ ودقاتِه الشعوريةِ تجاه تجربته التي تستحوذُ على نفسه فيجيشُ بها صدرُه مضطرماً .

ونحن لا نعدو الواقعَ إذا قلنا: إنها هي في جوهرها مجموعةٌ من الانفعالاتِ المنظمةِ التي تجمَّعَتْ حولَ موضوعِ رثاءِ الذاتِ بعد أن سَّجلَ الشاعرُ موقفَه النضاليَّ الثائرَ ذاك الباقي بقاءَ الدهرِ ، وإن كانت الموجةُ العاطفيةُ قد ظهرت شبهَ منحصرةٍ في الخطابِ الاستعطافيِّ وقد برزَ عنصرُ الصدقِ في تيارِ مدِّها العاطفيِّ هنا .

هذا ولقد ظهر صدقُها الذي استلَّه من أعماقِ وجداته فظهرَ ماثلاً في الاستعطافِ الحاني في قوله:

أحقّاً عبادَ اللّهِ أنْ لستُ سامعاً

وقوتها في قوله:

إنْ تقتلوني تقتلوا بي سَيِّداً

وتدفقها واستمرارها في قوله:

وظلَّ نِساءُ الحيِّ حَولي رُكَّداً

ننتقلُ إلى الأفكارِ فنرى أن الرؤى الكثيفةَ للشاعرِ لم تمنعْ من القيمةِ الشعريةِ الخاصةِ به إلى خطابه ، إذ راحَ يضربُ من جديدٍ في مفازةِ الخلقِ ، وفي فدافدِ الحوارِ، إذ إنه لم يستتمْ إلى ثراءِ العالمِ الخصيبِ ذاك الذي اكتشفه خلفَ قناعِ التقاليدِ البالية ؛ لكنه واصلَ البحثَ والمغامرةَ لتتوحدَ في أغواره مستخلصاً موضوعَه وهو رثاءُ ذاته وقد عكست الأبياتُ إفضاءَ نفسه بالحقيقةِ، إذ بدت ممتلئةً بوعي للحياةِ من حوله،وإن سيطرَ عليها تحسرٌ لا ينتهي بلذائذه الماضيات.

على كلٍ فلقد انطلقَ ينشدُ جوهرَ الوجودِ خلفَ تحولاتِ الكونِ ، مازجاً النشدانَ بالمغامرةِ الجسورةِ ؛ وهو يطاردُ ذاتاً وعالماً تحتَ وطأةِ هذهِ التحولاتِ ومنطلقِ الاستشراقاتِ.

هذا وتجدرُ الإشارةُ إلى طبيعةِ تطورِ رؤى الشاعرِ التي كانَ من شأنها أنها استطاعت أن تفضَّ مغاليقَها المطلسمةَ لاسيما موقفُ الشاعرِ من ثنائيةِ الحياةِ والموتِ وذلك لرصدِ بُعْدٍ متميزٍ ألا وهو موقفُ الشاعرِ من قضيةِ الموتِ، فالشاعرُ قد تعطلت كلُّ قواه الذهنيةِ، وتماهت قواه النفسيةُ بعدما أصابَه الخنوعُ والقنوطُ من تحولاتِ الواقعِ البائسِ.

إنه إذا كانَ الشعرُ يمثلُ جانبَ الشاعرِ الفكريِّ المثاليِّ لا جانبَه العلميَّ، ومنه تنشأُ الأحاسيسُ الساميةُ والعواطفُ النبيلةُ فإن هذا لا ينطبقُ على هذه القصيدة ؛ إذ تمثَّلَ فيها الجانبان معاً لتتجلى تلك التجربةُ النفسيةُ العميقةُ موحيةً بأسمى المعاني النبيلةِ ، فتبرزَ بوضوحٍ صورةَ المأساةِ الإنسانيةِ.

هذا ولا يفوتنى القول بأن الزمنَ الذي احتلَّ المساحةَ الكبرى هنا قد شكَّلَ وعاءَ التجربةِ فكان ساحةَ الصراعِ ليظهرَ الموقفُ الشعريُّ مسيطراً على مجرياتِ تجربتِه ، ولعلَ هذا أكسبَها ثراءً وعمقاً ونفاذاً...

ونذهبُ إلى الصورةِ التعبيريةِ لاسيما الموسيقيةُ فنقولُ: إنه بالنظرِ إلى إيقاعِ القصيدةِ وهو لبُّ التجربةِ – فقد جاءَ شديدَ الخفوفِ، ربما لأنه ناجمٌ عن استخدامِ الطويلِ الذى يجئُ اختيارُهُ مناسباً لرثاءِ الذاتِ والشكوى والألمِ؛ لذا عنى به الجاهليون عنايةً كبيرةً وظلَّ الشعراءُ يعنون به في صدرِ الإسلامِ[1] لما فيه من جزالةٍ وفخامةٍ تتسقُ مع جوهرِ رثاءِ الذاتِ هنا، فضلاً عن أنه يتوافقُ ضمناً

(١) راجع: العروض القديم "أوزان الشعر العربي وقوافيه" ص ١٠٢ للدكتور محمود على السمان ، دار المعارف بمصر سنة ١٩٨٤م.

مع التأني والتؤدة والهدوء وطول النفس الذي يجلبُ التفكيرَ المستطيل ، فهذا الإيقاعُ المصلصلُ القويُّ من البحرِ الطويل الذي تزامنَ مع توهجِ المعنى إلى ذرى الانفصالِ ليتحولَ إلى صرخاتٍ تترجمُ الفجيعةَ، وليكشفَ عن مرارةِ التناقضِ بين ما يتمناه ، ويقره الواقع ، إذ يرتفعُ بالحقيقةِ الشعريةِ إلى مستوى الكشوفِ والبديهات – لهو أنسبُ الإيقاعات على صعيدِ البنيانِ الموسيقيِّ لهذه التجربةِ التأمليةِ التي تجسدُ موقفَ الشاعرِ المملوءِ بالحزنِ، الساخطِ على تهرؤاتِ الواقعِ المهيضِ آنذاك.

أما عن قافيةِ القصيدةِ فإن حرفَ رويها هو "الياء" المفتوحة الممدودة التي نتجَ عن مدِّ فتحها ألفٌ لازمةٌ للقافيةِ ومتممةٌ لها ، إذ تسمى وصلاً في اصطلاحِ علمِ القافيةِ ، كما أنها مسبوقةٌ بألفٍ لازمةٍ قبلها تسمي تأسيساً، والياءُ من أرقِّ الحروفِ وألينها وقد زادتها ألفُ الوصلِ والتأسيسِ تناسباً ؛ لاستيعابِ حالةِ الحزنِ والبكاءِ والنوحِ التي بنيت عليها القصيدةُ، وترجمةِ الصدقِ العاطفيِّ ترجمةً دقيقةً .

هذا ولقد وُفِّقَ في بناءِ الإطارِ الموسيقي سواءً في الوزنِ أم القافيةِ ، كذلك فلقد لعبت الحروفُ " الواوُ، والياءُ، والألفُ" دوراً بالغَ الأهميةِ في استيعابِ حالاتِ الاضطرابِ النفسيِّ والقلقِ والقهرِ الروحيِّ لدى الشاعرِ ، فضلاً عن أن سكونَها يتوافى مع حالاتِ السكونِ والاستسلامِ وترقبِ الموتِ لدى الشاعرِ.

وأما عن الموسيقى الداخليةِ فلقد كشفت عنها جملةُ أدواتٍ أهمُّها التصريعُ والجناسُ الاشتقاقيُّ الذي لمسناه بوضوحٍ في القصيدةِ ، فضلاً عن موسيقى الحرفِ والكلمةِ... فإن هذا كلَّه قد شكلَ البنيانَ الموسيقيَّ لتجربته؛ لذا فلقد حققت القصيدةُ أعلى مستوًى من التفاعلِ بين الشكلِ التركيبيِّ بكلِّ تبعاته الذهنيةِ والنفسيةِ، وبينَ الرؤى الشعريةِ النابضةِ بالمعاناةِ الإنسانيةِ المتواصلةِ أو الأسى الذي تنزَّى من جوانحه ...

ونذهبُ إلى اللغةِ بشكلٍ عامٍّ فنرى أنها امتلأت بالجرأةِ والتدفقِ في غزارةٍ وانسيابيةٍ دونَ حدوثِ أي عوائقَ لغويةٍ تحدثها القافيةُ، كما امتلأت بالحكائيةِ المباشرةِ في مقاطعَ ، وغيرِ المباشرةِ في مقاطعَ أخرى.

إن التكرارَ الحكائيَّ وسردياته صعوداً في مراقي العاطفةِ والانفعالِ، فضلاً عن سمو الموضوعِ ليؤكدُ أنها جاءت لغةً مثلٍ عليا، وقيمٍ هادفةٍ تناسبُ جوهرَ الفكرةِ طالما أنها من نسيجِ واقعه ، ولعلَ هذا قد فعَّلَ الجانبَ الدراميَّ في عمله ذاك الماثلِ في الصراعِ ، وكلُ هذا يراهنُ على موقفه الأصيلِ في الإدراك الجماليِّ العامِ ، إذ إن تفاعلاتِ النصِّ والشعورِ الإبداعيِّ والشعورِ النقديِّ ... كلُ هذا حددَ السمتَ الدراميَّ الذي عمَد إليه التركيبُ ، والذي يحطمُ كلَّ أسوارِ التراتبِ العرفيِّ ...

هذا وتجدرُ الإشارةُ هنا إلى القولِ بأن خاصيةَ تداعي الأفعالِ وتعاقبِها وربطِها من خلالِ آليةِ العطفِ لاسيما الواوُ التي استعانَ بها ليدلُ على التتابعِ في نموِ التجربةِ وربطِها ببعضها في إطارِ السياقِ العامِ ، وهذا كلُه استطاعَ أن يقدمَ الخارطةَ المعرفيةَ لواقعه النفسيِّ والبيئيِّ في وحدةٍ نصيةٍ متكاملةٍ ؛ وهنا نلمسُ السحرَ والإبداعَ في كياسةِ الشاعرِ...

وننظرُ إلى الصورةِ فنقولُ: إن الشاعرَ قَدَّمَ أنموذجاً خالصاً أي منفرداً للصورةِ النفسيةِ على عكسِ المتعارفِ عليه عند شعراءِ الجاهليةِ الذين حفلوا بالصورةِ الخياليةِ أكثرَ من أيِّ شئٍ آخر ، وهذا أمرٌ طبعيٌ استثمرَ الشاعرُ فيه خبراته ، ومجملَ أدواته الفنيةِ من ألفاظٍ وأخيلةٍ وموسيقى ، فضلاً عن تلاحمِ الأبياتِ وتسلسلِها والتآلفِ والانسجامِ في العباراتِ ... كلُ هذا منحَ القصيدةَ وحدةً فنيةً متفردةً فعكسَ ما بداخله من معاناةٍ وقهرٍ شديدين..

على كلّ فإن القصيدةَ المتأصلة في تجربته الإنسانيةِ جاءت ترجماناً صادقاً ومعبراً عن هذه الثنائيةِ - الموتِ والرغبةِ في الحياة- تلك التي صبغت رؤيته للكونِ والحياةِ في إطارٍ من الفهمِ الواعي لكلّ ما حوله في هذا الوجودِ فقدمت خطاباً هادراً بالتهديد حيناً ، وهاتفاً بالملاطفةِ حيناً آخرَ ؛ لكنه - في هذا وذاك - استطاعَ أن يستنبطَ خوافيَ النفسِ على الرغم من أن ظروفَ أسره قد أوثقته، فكانَ شعرُه ثورةً على التقاليدِ الباليةِ وقد اكتملَ لها نضجُها واختمارُها فجاءت غايةً في الجمالِ وروعةِ المثالِ الشعريِّ .

الخاتمة

بجدةُ الأمرِ نقولُ : إن القصيدةَ قد قدمت غرضاً متميزاً بل دالاً وكاشفاً وذلك من موضوعات الشعر العربيِّ ألا وهو رثاءُ الذات بموجب ما عاناه من أسرٍ وإعدادٍ لقتله ، وقد اتسمَ بالتجذرِ والرسوخِ في أعماقِ تجربته الإنسانيةِ تلك التي تمتعت بالشفافيةِ والنزوعِ إلى الواقعِ اليائسِ في قصديةٍ وعفويةٍ مراهناً على القيمِ الموضوعيةِ، وباحثاً عن الحريةِ الفرديةِ والجماعيةِ معاً حيثُ لمسنا الإثارةَ إشارةً وعبارةً بكلِّ ألوانها وتداعياتها المعرفيةِ والحسيةِ والفنيةِ الجانحةِ إلى التفاعليةِ الإيجابيةِ بموجبِ التأثرِ الحاني والسامي الصادرِ عن شاعرٍ عذبه طموحُهُ، محاولاً الانعتاقَ من واقعه المأسويِّ بجدله وتوتره وأزمته – ربما لشدة تركيزه وقتامة أصباغه – حتى إن القصيدةَ بباعثها الحزنيِّ الذي انسكبَ على كلِّ مشاعره فيضاً مدراراً .. وناتجها التحسريَّ أن تفلحَ في تكوينِ تقرحاتٍ دمويةٍ واسعةِ المساحةِ، ممتدةِ الأثرِ ، فضلاً عن أنها شديدةُ الإدراكيةِ والتفاعليةِ وغايةِ التأثريةِ في الوعي والشعور الإنسانيِّ ، وكان من حصادها الفنيِّ الهائلِ أن دفعَ محاورَ خطابِ محنته الشعريِّ بكلِّ توجهاته وتواتراته ، ومجملِ علائقه الجدليةِ إلى تحويل القضيةِ من خصوصيةٍ شديدةِ الحساسيةِ إلى منطقةٍ دلاليةٍ ذاتِ انكشافيةٍ مليئةٍ بالانسلابِ والانجراحِ الناتجِ عن انهزاميةٍ أمامَ الواقعِ الحاصلِ.

وأخيراً نقولُ: إن هذا الخطابَ بتحولاته الموافقةِ تلك أو المرافقةِ له، والمفارقةِ على الرغم من إغراقه في الذاتيةِ ليحلقَ في وجدانيةٍ داخليةٍ قريباً ما تكونُ ذاتيةً موضوعيةً ، وهذا ما تحققَ للقصيدةِ حقاً وصدقاً ، فضلاً عن هذا كلّه فإنه استطاعَ أن يستنبطَ خوافيَ النفسِ على الرغمِ من أن ظروفَ أسرِه قد أوثقته لكن أعداءه أطلقوا لسانَه فقدمَ واحدةً في فرائدِ لآلئِ تراثنا الأدبيِّ القديم...

المصادر والمراجع

أولاً : أهم المصادر :

١- التوحيدي : "المقابسات" ، تحقيق حسن السندوبي، دار سعاد الصباح، سنة ١٩٩٢م.

٢- ابن حزم: "جمهرة أنساب العرب"، ط ٥، دار المعارف بمصر، سنة ١٩٨٧م

٣- أبو سعيد الأندلسي : " نشوة الطرب في تاريخ جاهلية العرب " ، تحقيق الدكتور نصرت عبدالرحمن، مكتبة الأقصى، عمان، سنة ١٩٨٢م

٤- الأصفهاني : " الأغاني " ، طبعة دار الشعب ، بدون تاريخ .

٥- الضبي : "المفضليات" بتحقيق أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون، ط دار المعارف بمصر ، سنة ١٩٦٢م .

٦- ابن قتيبة : " الشعر والشعراء " ، ط ١ ، دار الحديث ، ١٩٩٦م.

٧- المرزباني : " معجم الشعراء " ، دار الجيل ، بيروت ، سنة ١٩٩١م .

٨- ابن منظور : " لسان العرب " ، دار المعارف بمصر ، بدون تاريخ.

٩- ياقوت الحموي : " معجم البلدان " ، بيروت ، سنة ١٩٨٤م .

ثانياً : المراجع :

أ- العربية :

١- أ. سعيد الغريبي: شاعر هذيل ط١، دار مبين للنشر والتوزيع، سنة ١٩٩٤م

٢- د. سلطان السريحي: "جامع أنساب قبائل العرب"، دار الثقافة بقطر ، سنة ١٩٧٨م .

٣- د. شاكر عبدالحميد : الأسس النفسية للإبداع الأدبي " في القصة القصيرة خاصة"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢م .

٤- د. شوقي ضيف :- "الرثاء" ، ط٤ ، دار المعارف بمصر ، سنة ١٩٧٥م

٥- د. صلاح فضل : "تبرات الخطاب الشعري"، مكتبة الأسرة، سنة ٢٠٠٤م

٦- د. عبدالمنعم خفاجي : " النقد العربي الحديث ومذاهبه " ، دار الطباعة المحمدية ، بدون تاريخ .

٧- د. عبدالوارث عبدالمنعم الحداب :- " من صحائف النقد الأدبي " ، ط٥ ، مطبعة الأزهر ، سنة ١٩٨٩م .

٨- د. عز الدين إسماعيل: "التفسير النفسي للأدب"، دار المعارف بمصر، سنة ١٩٦٣م

٩- د. عفيف عبدالرحمن: "معجم الشعراء الجاهليين والمخضرمين"، دار العلوم، ١٩٨٣م

١٠- محمد أحمد جاد المولى: "أيام العرب في الجاهلية"، دار الفكر، سنة ١٩٦٩م

١١- محمد صبري : " خليل مطران أروع ما كتب " دار الكتب والوثائق القومية ، بالقاهرة ، ١٩٦٠م .

١٢- د. محمود على السمان: "العروض القديم" ، دار المعارف بمصر ، سنة ١٩٨٤م .

١٣- د. مدحت الجيار :- " علم النص الأدبي من منظور اجتماعي " ، ط٢ ، دار الوفاء للطباعة والنشر ، سنة ٢٠٠٥م .

١٤- د. مصطفي سويف :- " الأسس النفسية للإبداع الفني " ، في الشعر خاصة ، القاهرة، دار المعارف، سنة ١٩٧٠م .

١٥- د. نبيلة إبراهيم : "الدراسة الشعبية بين النظرية والتطبيق "، دار الطباعة المحمدية ، بدون تاريخ .

١٦- لويس شيخو : " شعراء النصرانية قبل الإسلام " ، ط٢ ، دار المشرق ، بيروت ، سنة ١٩٨٢م .

ب- الأجنبية :

١- د. أوسبورن : الماركسية والتحليل النفسي ، ط٢ ، ترجمة د. سعاد الشرقاوى ، مراجعة ونقد د. مصطفي زيوار، دار المعارف بمصر، سنة ١٩٨٠م .

٢- ريد هربت : الفن اليوم ، ترجمة محمد فتحى وجرجس عبده ، دار المعارف بمصر ، سنة ١٩٨١م .

٣- ستانلي هايمن :- النقد الأدبي ومدارسه الحديثة " ، ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩١٩م .

٤- سيجموند فرويد : الموجز في التحليل النفسي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ٢٠٠٠م .

٥- كارل جوستاف وآخرون :- " الإنسان ورموزه " ، ترجمة سمير على ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٨٤م .

٦- ماجى هايد ومايكل ماكجنس : يانج ، ترجمة محي الدين مزيد ، المجلس الأعلى للثقافة ، سنة ٢٠٠١م .

ثالثاً : من المجلات العربية :

١- " التحليل النفسي والفنان" ، مقالة بمجلة علم النفس ، العدد الثاني ، ص٣٨٢ ، لمصطفي سويف ، سنة ١٩٤٦م .

٢- " الدراسات النفسية والأدب" ، مقالة بمجلة عالم الكويت ، لشاكر عبدالحميد ، مجلد ٢٣ ، العددان ٣ ، ٤ ، ١٩٩٥م .

٣- النقد الأدبي ، ماذا يمكن أن يفيدَ من العلومِ النفسيةِ الحديثــةِ " ، لمصطفي سويف ، مقالة "بمجلة فصول"، الهيئة العامة المصرية للكتاب، المجلد الرابع ، العدد الأول ، ســنة ١٩٨٣م .

٤- "شعر الهوية ونقض فكرة الأصل :- الأنا بوصفها الأنا الأخرى " للدكتور علاء عبدالهادى مقالة بمجلة عــالم الفكــر المجلد ٣٦، الكويت، سنة ٢٠٠٧م