

2015

The implications of variation in the story of "Himar al-Wahsh" (Zebra) in the Pre-Islamic and Mukhadram Poetry "A Reading in Al-Mufadhaleyat"

Ayman Al Ahmad
aymashaw@hotmail.com

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.aaru.edu.jo/anujsr_b

Recommended Citation

Al Ahmad, Ayman (2015) "The implications of variation in the story of "Himar al-Wahsh" (Zebra) in the Pre-Islamic and Mukhadram Poetry "A Reading in Al- Mufadhaleyat"," *An-Najah University Journal for Research - B (Humanities)*: Vol. 29 : Iss. 3 , Article 5.

Available at: https://digitalcommons.aaru.edu.jo/anujsr_b/vol29/iss3/5

This Article is brought to you for free and open access by Arab Journals Platform. It has been accepted for inclusion in An-Najah University Journal for Research - B (Humanities) by an authorized editor. The journal is hosted on [Digital Commons](#), an Elsevier platform. For more information, please contact rakan@aarj.edu.jo, marah@aarj.edu.jo, dr_ahmad@aarj.edu.jo.

دلالات التنوع والاختلاف في قصة حمار الوحش في الشعر الجاهلي والمخضرم قراءة في
"المفضليات"

**The implications of variation in the story of "Himar al-Wahsh"
(Zebra) in the Pre-Islamic and Mukhadram Poetry "A Reading in
Al- Mufadhaleyat"**

أيمن الأحمد

Ayman Al Ahmad

قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة اربد الأهلية، الأردن

بريد الكتروني: aymashaw@hotmail.com

تاريخ التسليم: (2013/11/6)، تاريخ القبول: (2014/6/25)

ملخص

تحاول هذه الدراسة أن تدقق النظر في نماذج من قصة حمار الوحش وردت في خمس قصائد في "المفضليات"، ساعية إلى تبين صورة الاختلاف في عناصر القصة بين هذه القصائد، والعناصر التي يختلف فيها، ودلالات هذا الاختلاف. وخلصت الدراسة إلى وجود تباين في عناصر القصة بين القصائد، وتمثل ذلك التباين في العناصر التي تحضر أو تغيب، وفي الصورة التي ترد عليها تلك العناصر، وطريقة صوغها، وفي موقع القصة من القصيدة. وبدا أن ذلك التباين يعود إلى اختلاف رؤية الشاعر و القضية التي تشغله في القصيدة.

كلمات دالة: قصة حمار الوحش. الشعر الجاهلي والمخضرم. المفضليات.

Abstract

This study Attempts to focus on some samples in the story of "Himar al-Wahsh" (Zebra) which occurred in five poems in "Al- Mufadhaleyat". It aims to clarifying the image of difference and the implications of variation. This paper ends up with the facts that this variation is represented in the elements which are present or absent, the image where such ingredients occur, the way where are coined, and the occurrence of the story in the poem. Finally, it is clear that this variation is due to the

difference in the vision of the poet and the issue that attracts him in the poem.

Key words: "Himar al-Wahsh" (Zebra). Al- Mufadhaleyat. Pre-Islamic Poetry

مقدمة

سعت معظم الدراسات التي عالجت قصص الحيوان في الشعر الجاهلي إلى تقديم صورة شبه مكتملة لتلك القصص من خلال تبين أبرز عناصرها المشتركة في عدد من القصائد، فعلى سبيل المثال يذكر نصررت عبد الرحمن حين يعرض لقصة حمار الوحش في الشعر الجاهلي أن القصة "تبدأ في الغالب بمنظر الحمار يرعى منفرداً، أو معه أتانته، أو تحوطه حلائله النحائص، ويكون فيهنّ الأمر الناهي، يتسرّى بما يشاء، ويعرض أخرى، ويضع رأسه الشنيم على كفل ثالثة. ثم يأتي الصيف، فيشتدّ به الظمّ، ويشتدّ بها، ويصبح واجباً عليه أن يبحث لهنّ عن منهلٍ ينقع فيه غلتهنّ، فيستاقهنّ- وهو الخبير- إلى ماء، حتى إذا ما بلغه بهنّ، تقدّم صوبه بحذر مخافة القنّاص، وأخذ يكرع منه ويتوسط عرضه كيما تراه أتنه، فتفد لترتوي. ويغلب أن يدع الشعراء الحمر الوحشية تنعم بالماء وسط اليراع، فلا يفزعونها بقانص، ويختمون صورتها ختاماً مفرحاً على نئيم الضفادع والعلاجم السعيدة. وقد يدخل الشعراء عنصر المفاجأة، فيضعون صائداً بجانب الماء، ويفتنون في تصوير بؤسه وفاقتة، حتى إذا ما أقبل الحمار رماه بسهم مريش، فينقصد السهم ويتطاير فلقاً دون أن يصيب"⁽¹⁾.

وقد أشار الجاحظ إلى صورة من الاختلاف بين عناصر قصة الحيوان في الشعر في ملاحظته المشهورة التي يقول فيها: "ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة، أن تكون الكلاب التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان الشعر مديحاً، وقال: كأن ناقتي بقرة، من صفتها كذا، أن تكون الكلاب هي المقتولة، ليس على أن ذلك حكاية عن قصة بعينها"⁽²⁾. وتنبه عدد من الدارسين المحدثين إلى وجود اختلافات في عناصر هذه القصص بين قصيدة وأخرى، ومن

(1) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي- مكتبة الأقصى- عمان- 1982- ص 82-83. وانظر: نوري حمودي القيسي- وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية- مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر- الموصل- 1974- ص 53-55. ويحيى الجبوري- الشعر الجاهلي- خصائصه وفنونه- مؤسسة الرسالة- بيروت- ط5- 1986 (ط1 1979)- ص 281-285. ووهب رومية- الرحلة في القصيدة الجاهلية- مؤسسة الرسالة- بيروت- ط3- 1982- ص 128-129. وعلي البطل- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري- دار الأندلس- بيروت- ط1- 1980- ص 138. وأنور أبو سويلم- الإبل في الشعر الجاهلي- دار العلوم- الرياض- 1983- ص 182. ومحمد بن لطفي الصباغ- فن الوصف في مدرسة عبید الشعر- المكتب الإسلامي- بيروت- 1982- ص 225. ومحمد حسين عبید الله- القصص في الشعر الجاهلي- رسالة دكتوراه- الجامعة الأردنية- 1998- ص 82.

(2) الجاحظ- ابو عثمان - الحيوان- تحقيق عبد السلام هارون- القاهرة- 2 / 220 .

هؤلاء نوري حمودي القيسي⁽¹⁾، ووهب رومية⁽²⁾، وعلي البطل⁽³⁾، وأنور أبو سويلم⁽⁴⁾، وعبد القادر الرباعي⁽⁵⁾، وريتا عوض⁽⁶⁾، ومصطفى عبد الشافي الشورى⁽⁷⁾، وسعد الجبوري⁽⁸⁾.

وحاول بعض الدارسين أن يفسر هذه الاختلافات، فرأى نوري القيسي أنها تعود إلى قدرة الشعراء "على التعبير، ومهارتهم في استخدام الصور التي اهتموا إلى رسمها، وحققهم في اختيار الألفاظ والمعاني الملائمة للجو الشعري الذي يريدون التعبير عنه"⁽⁹⁾، ورأى وهب رومية أنها تعود لصدور الشعراء "عن مواقف نفسية متباينة، فيها الرضى والأمن والفرح، وفيها الغيرة المجنونة، والريبة القاتلة..."⁽¹⁰⁾، ورأى علي البطل أن الاختلاف في القصة بين قصيدة وأخرى إنما هو اختلاف بين التمام والنقص، وعزا ذلك إلى عاملين: "ضياح الأبيات التي تؤدي تمام الصورة"، وضرب الشاعر "صفحةً عن الصورة بعد أن بدأ فيها، ناقلاً الحديث إلى صورة أخرى براها أكمل مثلاً للسرعة والقوة"⁽¹¹⁾. ورأى عبد القادر الرباعي في تحليله لقصيدتين ترد فيهما قصة ثور الوحش، أن الاختلاف في نمو أحداث القصة بين القصيدتين جاء ليرسم "نهاية كل قصيدة بوضع يتناسب ومقدمتها"⁽¹²⁾. ورأت ريتا عوض، وهي تتحدث عن شعر امرئ القيس، أن صورة الحيوان في الشعر الجاهلي "مكون بنيوي يكتسب دلالاته الرمزية من الجو الذي يلف القصيدة، والحالة الشعرية التي يعبر عنها الشاعر"⁽¹³⁾، وهذه الدلالات الرمزية تعبير "عن وضع معين يصور الشاعر نفسه فيه، بسبب التطابق بين ذاته الشعرية وبين صورة الحيوان"⁽¹⁴⁾، ودرست عوض في عجالة صورة الحيوان الوحشي في ثلاث قصائد لامرئ القيس، تتناول أولها قصة ثور الوحش، وتتناول الأخيران قصة حمار الوحش، ورأت أن "الشاعر يسقط ذاته على صورة الثور والحمار، فتنحدر الصورتان رمزاً للذات"⁽¹⁵⁾، وخلصت إلى "أن طبيعة صور الحيوان وأبعادها الرمزية يحددها الغرض الشعري، ويتحدد

- (1) الطبيعة في الشعر الجاهلي- دار الإرشاد- بيروت- ط1- 1970- ص 142، وص 319.
- (2) انظر: الرحلة في القصيدة الجاهلية- ص 129- 130، وص 242.
- (3) الصورة في الشعر العربي- ص 139. ويشير البطل إلى أن عناصر القصة لا تتكامل دائماً.
- (4) الإبل في الشعر الجاهلي- ص 183.
- (5) الصورة الفنية في النقد الشعري- مكتبة الكتاني- إربد- الأردن- ط2- 1995 (ط1 1984)- ص 144.
- (6) بنية القصيدة الجاهلية- دار الآداب - بيروت- 1992- ص 296.
- (7) الشعر الجاهلي، تفسير أسطوري- مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر- 1996- ص 133.
- (8) البناء الفكري والفني لشعر الحرب عند العرب قبل الإسلام- مؤسسة الرسالة- بيروت- ط1- 2000 - ص 296.
- (9) الطبيعة في الشعر الجاهلي- ص 142. ويشير محمد عبيد الله إلى ما بين قصص الحيوان من "تفاوت في تجويد هذه القصص" (القصص في الشعر الجاهلي- ص 19).
- (10) الرحلة في القصيدة الجاهلية- ص 242.
- (11) الصورة في الشعر العربي- ص 140- 141.
- (12) الصورة الفنية في النقد الشعري- ص 151.
- (13) بنية القصيدة الجاهلية- ص 296.
- (14) بنية القصيدة الجاهلية- ص 296.
- (15) بنية القصيدة الجاهلية- ص 307.

بها...، وتحددها أيضاً علاقة صورة الذات بتلك الصورة" (1). ورأى سعد الجبوري أن بواعث التباين "قد انبثقت من حالة الشاعر النفسية، ونظرته الفنية في اختيار مسلك معالجة الحدث الموضوعي" (2).

وإذا استثنينا بعض المحاولات، منها محاولتنا عبد القادر الرباعي وريتا عوض المشار إليهما، فإننا نلاحظ في محاولات التفسير تلك أن معظمها لا يقوم على دراسة مجمل النص الشعري الذي ترد فيه القصة، وتستخدم عبارات عامة مثل "ملائمة الجو الشعري"، و"تباين المواقف النفسية"، دون أن يصحب ذلك دراسة مقارنة تحدد بوضوح العلاقة بين الجو الشعري، أو الموقف النفسي، واختلاف عناصر القصة في القصائد المدروسة.

أما هذه الدراسة فتحاول أن تعمق النظر في مسألة الاختلاف هذه عبر دراسة نماذج من إحدى قصص الحيوان في عدد من القصائد، محاولة أن تتبين صورة الاختلاف في عناصر القصة بين هذه القصائد، والعناصر التي يختلف فيها، ودلالات هذا الاختلاف.

وتتطلب هذه الدراسة من فرضية تسعى إلى تبين مدى صحتها في هذا المجال، وترى هذه الفرضية أن الشاعر الجاهلي حين كان ينظم قصيدته، كان ينظر في الموضوعات الشعرية التقليدية التي استقرت في عصره، كالطلل، وحديث الطيف، ورحلة الطعانن، ورحلة الشاعر على ناقته، وما قد يتفرع عنها من قصص الحيوان، ووصف الحصان، وحديث الصيد، ووصف المطر، إلى غير ذلك من الموضوعات المعروفة في الشعر الجاهلي، فينتقي منها ما يرى أنه يناسب التعبير عن القضية التي تشغله، وبعد أن ينتقي من تلك الموضوعات ما ينتقي، يسلم الضوء على عناصر بعينها، ثم يصوغ تلك العناصر بطريقة خاصة تحقق التعبير عن قضيته الشاغلة وفق رؤيته الخاصة (3).

في ضوء ما سبق اختارت الدراسة قصة حمار الوحش في "المفضليات"، ويعود هذا الاختيار إلى أن قصة حمار الوحش تعدّ من أبرز قصص الحيوان التي تتكرر في الشعر الجاهلي (4)، وإلى أن القصائد الجاهلية في المفضليات تعدّ من أوثق ما وصل إلينا من الشعر الجاهلي، إلى جانب أنها تحوي خمس قصائد لشعراء جاهليين ومخضرمين تعرض لقصة حمار الوحش، قصيدتان منهما لشاعر واحد، وذلك يمكن من تقديم صورة عن الاختلاف بين قصائد لشعراء

(1) بنية القصيدة الجاهلية- ص 307.

(2) البناء الفكري والفني ... - ص 295-296.

(3) يرى إبراهيم عبد الرحمن أن الشعراء الجاهليين دأبوا على بث عناصر فنية خفية "في أغراض القصيدة وصورها وموسيقاها، وهي عناصر تختلف من شاعر إلى آخر، ومن قصيدة إلى أخرى، وتنبثق في كلّ مرة من طبيعة هذه القضية أو تلك التي ينشغل الشاعر بالتعبير عنها". (إبراهيم عبد الرحمن محمد- من أصول الشعر العربي القديم- مجلة فصول- المجلد الرابع- عدد2- فبراير 1984).

(4) يرى مصطفى الشوري أن استقصاء قصص الحيوان في الشعر الجاهلي يدل على أن قصة حمار الوحش "تربى على بقية القصص". (شعر الرثاء في العصر الجاهلي- الدار الجامعية- بيروت- 1983- ص 121). ويرى محمد النويهي أن "قصة حمار الوحش من أهم الموضوعات الفنية التي تناولها الشعر القديم" (الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه- الدار القومية للطباعة والنشر- القاهرة- دت- ص 478).

مختلفين، وصورة عن الاختلاف بين قصيدتين لشاعر واحد. ويعي الباحث أن صغر عينة الدراسة، وقصرها على مجموعة شعرية واحدة لا يسمح بإصدار حكم عام يطمئن إليه كل الأطمئنان، ولكنه يقدم صورة دالة يمكن البناء عليها.

وفي سبيل تحقيق أهداف البحث وفحص فرضيته، سينظر الباحث في قصة حمار الوحش في قصائد المفضليات في ضوء ما يظنه الباحث القضية الرئيسية التي تشغل الشاعر في القصيدة، والرؤية التي يعبر عنها محاولاً تبين إن كانت هناك علاقة بين العناصر التي اختارها الشاعر من القصة، والصورة التي ظهرت عليها تلك العناصر، والقضية الشاغلة في القصيدة.

ولما كانت القضية الشاغلة تعمُض بعض الغموض في كثير من القصائد الجاهلية، ويحتاج تبينها إلى النظر في القصيدة جميعها، فإنه لا مندوحة من رؤية مجملتها لمختلف عناصر القصيدة، بهدف تبين تلك القضية أولاً، ثم تبين موقع قصة حمار الوحش من تلك العناصر، ووظيفتها في التعبير عن رؤية القصيدة.

ونشير هنا إلى أن اشتغال البحث على قصائد لمخضرمين إلى جانب قصائد الجاهليين لا يخرج تلك القصائد من الشعر الجاهلي، فالقصائد المخضرمية هنا تحمل رؤية جاهلية، ولا يبدو فيها أثر للرؤية الإسلامية⁽¹⁾، إلى جانب أنها لا تختلف في بنائها الفني عما نعرفه من الشعر الجاهلي، ولعل من الدال ما لاحظته يحيى الجبوري من أن ابن سلام الجمحي "درج أسماء بعض المخضرمين في مراتب الشعراء الجاهليين، لأنه لم يجد الأثر البارز الذي يميزهم عن شعراء الجاهلية"⁽²⁾، ومن المخضرمين الذين درجهم ابن سلام في طبقات الجاهليين، أبو ذؤيب الهذلي⁽³⁾، صاحب القصيدة الخامسة في هذه الدراسة، ويرى الجبوري أن شعر أبي ذؤيب وأكثر المخضرمين من سكان البادية" ألصق بالشعر الجاهلي وصفاته وخصائصه"⁽⁴⁾.

أما القصائد مجال البحث، فهي:

قصيدة مُتَمَّم بن نُوَيْرَةَ التي مطلعها⁽⁵⁾:

صَرَمْتُ زُنَيْبَةَ حَبْلٍ مِنْ لَا يَقْطَعُ حَبْلَ الْخَلِيلِ وَلِلْأَمَانَةِ تَفْجَعُ

(1) يشير يوسف اليوسف إلى أن الموقف من الدهر كما ظهر في عينية أبي ذؤيب "انعكاس للعقيدة الجاهلية الداهية إلى أن ليس ثمة من حياة سوى الحياة الدنيا..." (يوسف اليوسف- مقالات في الشعر الجاهلي- دار الحقائق- بيروت- ط4- 1985- ص345).

(2) يحيى الجبوري- شعر المخضرمين وأثر الإسلام فيه- مؤسسة الرسالة- بيروت- ط2- 1981- ص56.

(3) انظر: ابن سلام الجمحي، أبو عبد الله محمد- طبقات فحول الشعراء- قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر- مطبعة المدني- القاهرة- د.ت- ج1- ص131.

(4) يحيى الجبوري- الشعر الجاهلي - ص336.

(5) المفضل الضبي- المفضليات- تحقيق: أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون- دار المعارف- القاهرة- ط10- 1994- المفضلية رقم 9- ص48.

وقصيدتا ربيعة بن مَقْرُوم، ومطلع الأولى (1):
 أمِنَ آلَ هِنْدٍ عَرَفْتَ الرُّسوماً بَجُمُرانَ قَفْرًا أَبْتَ أن تَرِيما
 ومطلع الثانية (2):
 ألا صرمتَ مَوَدَّتَكَ الرُّواعُ وجدَّ البَيْنُ منها والوداعُ
 وقصيدة حاجب بن حبيب الأَسدي (3)، ومطلعها:
 أعلنتُ في حُبِّ جُمْلٍ أيَّ إعلانٍ وقد بدا شأنها من بعد كِتمان
 وقصيدة أبي ذؤيب الهذلي، ومطلعها (4):
 أمِنَ المَنونَ ورَبِيها تَتَوَجَّعُ والدَّهْرُ ليس بِمُعْتَبٍ من يَجْزَعُ
 وسنتناول القصائد وفق ترتيب ورودها في المفضليات:

أولاً: قصيدة مُتَمِّم بن نُؤيرة

لعل فيما انتهت إليه القصيدة ما يساعد على رؤية القضية الشاغلة فيها، إذ تنتهي القصيدة بحديث عن موقف الشاعر في مواجهة الموت، ويتبدى ذلك الموقف في صورة ضبع تهاجم الشاعر وهو عاجز عن فعل أي شيء يحول دون مصيره المحتوم:

يا لَهْفَ من عَرَفاءَ ذاتِ قَليلَةٍ جاءت إليّ على ثلاثٍ تَخَمَعُ
 ظَلَّتْ تُراصِدني وتَنْظُرُ حولها ويربُّها رَمَقٌ وأني مُطْمَعُ
 وتظَلُّ تَنشِيطني وتُلجِمُ أجرياً وسطَ العرينِ وليس حيٌّ يَدْفَعُ
 لو كان سيفي باليمينِ ضربتها عني ولم أوكَلْ وجنبي الأضيَعُ
 ولقد ضربتُ به فُتْسِقِطُ ضربتي أيدي الكُماةِ كأنهنَّ الخِرُوعُ
 ذاكِ الضياعُ فإن حَزَزْتُ بِمُدْيَةٍ كَفِّي فقولِي مُحسِنٌ ما يَصْنَعُ (5)

(1) المفضليات- المفضلية رقم 38- ص 180.

(2) المفضليات- المفضلية رقم 39- ص 185.

(3) المفضليات- المفضلية رقم 111- ص 370.

(4) المفضليات- المفضلية رقم 126- ص 419.

(5) عرفاء: لها عَرَف من الشعر في قفاها، صفة للضبع. فليلة: قطعة من الشعر. تخمع: تطلع، وكذلك الضبع وخلقتها لأنها عرجاء. رمق: بقية من العيش. مطمع: مرجو موته تنشيطي: تجذب لحمي. تلحم أجرياً: تطعم جراءها اللحم. ويشار هنا إلى أننا نعتد في شرح ما غمض من الألفاظ على ما ورد في تحقيق أحمد شاکر، وعبد السلام هارون، إلا حين يشار إلى غير ذلك.

يبدو البيت الأخير واضح الدلالة على الأزمة التي يعانيها الشاعر، فالمأساة الحقيقية ليست في الإنفاق على ما في الحياة من رغائب، إنما المأساة والضياح الحقيقي هو في عدم قدرة الإنسان على مواجهة مصيره المحتوم، إنه ينظر إلى هذا المصير وهو يقترب منه، دون أن يملك فعل أي شيء في مواجهته، وتومي صورة الكفّ المحزوزة إلى أن الإنفاق يبقى الفعل الصحيح على الرغم مما يصاحبه من ألم. وبيدع الشاعر في الأبيات صورة فنية طريفة تعبّر عن عجز الإنسان وانعدام حيلته وهو يواجه مصيره، ويطغى في الصورة حس من الفجعية يتمثل في صورة تلك الضبع العرجاء التي ترصد الشاعر وهو يحتضر فاقدًا أي قدرة على الدفاع عن نفسه، ويتنامى حس الفجعية هذا في صورة ما سيؤول إليه جسد الشاعر بعد موته، إذ يصبح أشلاء تطعمها الضبع جراءها، في هذه الأجواء يخرج صوت الشاعر فيما يشبه الصراخ: "ذاك الضياح". وما دام الإنسان عاجزاً عن فعل أي شيء يحول دون الضياح الحقيقي، فليبالغ إذاً في الإنفاق على ما في الحياة، ويبدو هذا الغلوّ في الإنفاق السبيل الوحيد لمواجهة المصير المحتوم، فإذا كان الإنسان غير قادر على منعه، فلينفق على ما في الحياة من سبل العيش، وليستمتع بها قبل أن تأتي تلك المواجهة التي يفقد فيها الإنسان أي قدرة له على الفعل.

ويحاول الشاعر أن يدفع عنه إحساس الأسى الذي بدا في صورة الموت بتعزية نفسه، فقد غبطت بما لاقت في حياتها زماناً طويلاً، بينما كانت أيامها الشنيعة قليلة:

ولقد غُبطتُ بما ألقى جُقبَةً ولقد يمرُّ عليّ يومٌ أشدَّ عُـ
ولكن يقين الموت يبعث رعباً عظيماً:

لا بدّ من تَلَفٍ مُصِيبٍ فانتظر أبارض قومك أم بأخرى تُصْرَعُ
وليتأتينَّ عليكَ يومٌ مَرَّةٌ يُبكي عليكَ مُقْتَنَعاً لا تسمَعُ

وهذا الرعب الذي يشيعه يقين الموت لا يواجه بالشكوى والتوجع والجزع، إذ لن تغير الشكوى والجزع من الأمر شيئاً، فالموت أت لا محالة، والشاعر يعلم أنه للحادثات التي أفنت عظام الناس:

ولقد علمتُ، ولا محالة، أننّي للحادثات، فهل تريني أجزَعُ
أفنين عاداً ثمّ آلَ مُحَرَّقٍ فتركتهم بلداً وما قد جمَعوا

وتبدو الرؤية هنا واضحة: إن الموت يذهب كلّ ما جُمع، لذلك لا قيمة لجمع المال، بل القيمة في إنفاقه، فالضياح الحقيقي في الموت، وليس في الإنفاق على الحياة وما فيها.

هكذا يؤكد الشاعر، المنشغل بقضية الموت والحياة، أن مواجهة الموت هي في إنفاق المال، فإنفاق المال يجلب الإحساس بقوة الحياة عبر التمتع باللذات، والشعور بالقدرة على الفعل، ولكن الشاعر لا يشير هنا صراحة إلى ما يكون فيه هذا الإنفاق، إنه لا يشير إلى ما كان يغبط به في تلك الحقب، فلنر إن كانت العودة إلى ما انقضى من القصيدة يمكن أن تنبئنا عن شيء من ذلك.

تبدأ القصيدة بصورة المرأة الراحلة التي بادرت إلى قطع علاقتها بالشاعر:

صرمت زُنَيْبَةُ حبل من لا يقطعُ حبل الخليل ولأمانةً تَفَجَّعُ
ولقد حَرَصْتُ على قليل متاعها يوم الرحيل فدمعها المُسْتَنْقَعُ
جذبي حبالك يا زُنَيْبُ فإنتني قد أستبِدُّ بوصل من هو أقطَعُ

يبدو في صورة العلاقة مع المرأة شيء من الاضطراب والتناقض⁽¹⁾، فقد قطعت حبلها مع خليل حريص على ذلك الحبل، وبذلك فجعت الأمانة، والشاعر، على الرغم من موقف المرأة ذلك، حريص على قليل المتاع حتى اللحظة الأخيرة، لكن اللافت أن المرأة التي قطعت حبل الخليل تبدو في حالة من الحزن وقت الرحيل، إذ تظهر دموعها أن رحيلها يسبب لها الألم أيضاً، ويبدو غريباً أن يكون في هذا الألم صورة تتمتع الشاعر، إلا أن يرى في ذلك الألم ما يدل على أن رحيلها لم يكن لسوء فيه، وإنما كان أمراً لا تملك رده. وما يكاد الشاعر يشير إلى ألم المرأة الراحلة حتى يبادر إلى تأكيد قدرته على مواجهة قطعها العلاقة معه، وأنه لا يخضع ولا يستسلم، فهو صاحب عزيمة قوية.

ويمكن أن نرى مقدمة هذه القصيدة في ضوء ما أشير إليه من انشغال الشاعر بقضية الحياة والموت، مما قد يفسر صورة ما بدا من اضطراب وتناقض فيها، فتعدو زنيبة - في ظل هذه الرؤية- الحياة التي لا بد أن ترحل، ليس لسوء اقترفه الشاعر، وإنما لأنه لا بد من الرحيل، ولا يبدو الشاعر جزعاً ولا مستسلماً خاضعاً، بل يحرص على التمتع حتى اللحظة الأخيرة، على الرغم مما يصاحب هذا التمتع من ألم تمثل في صورة دموع زنيبة، وهو ما يذكرنا بالألم الذي بدا في صورة حرّ الكفّ بالمُدنية. وتبدو المقولة هنا صورة من المقولة التي ظهرت في نهاية القصيدة، إن الرحيل- الموت لا يواجه بالجزع ولا بالخضوع، إنما يواجه بالسعي إلى اقتناص اللذة حتى اللحظة الأخيرة، على الرغم مما قد يصاحب ذلك من ألم.

ثم تبدأ القصيدة بعد ذلك باستحضار صور من الماضي تهدف إلى مواجهة ما بدا في المقدمة من طغيان صورة الرحيل- الموت، وتتخذ هذه الصور بنية لغوية واحدة مما يدل على تشابه وظيفتها في القصيدة، إذ تبدأ جميعاً بصيغة: ولقد فعلتُ.

يشير الشاعر في الصورة الأولى إلى طريقته في مواجهة علاقاته التي يكتنفها الشدّ والجذب، فتصبح غير مريحة، إذ يجد الوسيلة دائماً للخلاص من هذا الهمّ الذي يصاحب تلك الأحوال، فهو لا ينفق الوقت في محاولة تبين الأمر، وإعادة العلاقة إلى ما كانت عليه، ولا يخضع لصاحبها، وإنما يخلص من كلّ ذلك، وخلصه يكون بناقته التي أعدها خير إعداد:

(1) تشير ابتسام الصفار إلى ذلك، وترى أن متمماً هنا عاجز عن التغزل، وتردّ ذلك إلى أن متمماً كان قد صرف نفسه "في الجاهلية للدفاع عن قبيلته، والاشتراف في أيامها وانتصاراتها، وكلّ ذلك لم يدع له فرصة كافية ليشغل نفسه بالمرأة والتغزل بها" (ابتسام مرهون الصفار- مالك ومتمم ابنا نويرة اليربوعي- مطبعة الإرشاد- بغداد- 1968- ص 42).

ولقد قطعْتُ الوصلَ يومَ خِلاجِهِ وأخو الصرَّيْمَةَ في الأمورِ المُزْمَعِ
بمُجِدَّةِ عَنَسٍ كَأَنَّ سَرَاتِهَا فَدَنَّ تَطْيِيفُ بِهِ النَّبِيْطُ مُرْفَعِ
قَاطَظَتْ أَثَالَ إِلَى المَلا وَتَرَبَّعَتْ بِالْحَزْنِ عَازِيَةً تُسَنُّ وَتَسُودُ
حَتَّى إِذَا لَحِثَتْ وَعَوَلِيَّ فَوْقَهَا قَتَرِدُ يَهُمُّ بِهِ الغُرَابُ المَوْقِعِ
قَرَّبَتْهَا لِلرَّحْلِ لَمَّا اعْتَادَنِي سَفَرُ أَهْمٌ بِهِ وَأَمْرٌ مُجْمَعِ (1)

ومجيء الناقة هنا يعبر عن القدرة على الفعل، وارتياح أماكن جديدة، والبحث عن حلول جديدة، وتبدو صورة الناقة هنا منسجمة مع أجواء المواجهة في القصيدة، فصورة القصر المرفح تشيع منه صور حياة الرفاه واللذة، وصورة العناية الفائقة بالناقة تأتي في ظلال هذه الأجواء. أما صورة الغراب المهموم، وهي من الصور الغربية في الشعر الجاهلي، فيمكن أن يرى فيها صورة مواجهة الموت والشوم بمظاهر الحياة الرخيّة المشبعة باللذة التي توفرت للناقة.

وبعد صورة الناقة هذه، يشبه الشاعر ناقته بحمار الوحش، ثم يسرد قصته التي سنفصل القول فيها لاحقاً. وبعدها يتحدث الشاعر عن حصانه:

ولقد غدوتُ على القنيصِ وصاحبي نَهْدٌ مَرَاكِلُهُ مَسَحَ جُرْشُوعِ
ضَافِي السَّبِيْبِ كَأَنَّ غُصْنَ أَبَاءَةٍ رِيَّانَ يَنْفُضُهَا إِذَا مَا يُقْعَدُ
تَنَقُّ إِذَا أَرْسَلْتَهُ مُتَقَازِفٌ طَمَاحٌ أَشْرَافٍ إِذَا مَا يُنْزَعُ
وَكَأَنَّهُ فَوَّتَ الجَوَالِبِ جَانِئاً رِئْمٌ تَضَايِقُهُ كِلاَبٌ أَخْضَعُ
داوَيْتُهُ كَلَّ الدَّوَاءِ وَزَدْتُهُ بَدَلاً كَمَا يُعْطِي الحَبِيْبُ المَوْسِعِ
فَلَهُ ضَرِيْبُ الشَّوْلِ إِلا سُوْرُهُ وَالجُلُّ فَهُوَ مُرَبِّبٌ لا يُخْلَعُ
فَإِذَا نُرَاهِئُ كَأَنَّ أَوَّلَ سَابِقِ يَخْتَنالُ فَارِسُهُ إِذَا مَا يُدْفَعُ
بَلْ رَبِّ يَوْمٍ قَدْ حَبَسْنَا سَبْقَهُ نُعْطِي وَنُعْمِرُ فِي الصَّدِيقِ وَنَتَفَعُ (2)

(1) الخلاج: الجذب والمخالفة، أو الشك. الصريمة: العزيمة. المجدة: التي تجدد في سيرها. العنس: الصلبة. سراتها: أعلاها. الفدن: القصر المشيد. أثال والملا والحزن: مواضع. قاطظت وتربعت: أقامت فصلي الصيف والربيع. عازية: بعيدة في مرعاها. تسن: يحسن القيام عليها. تودع: تجعل في دعة وراحة. القرد: السنام المجتمع بعضه إلى بعض. الموقع: من الوقوع.

(2) نهد: نام. المركل: موضع رجل الفارس من جنب الفرس. مسح: سريع العدو. جرشع: غليظ منتفخ. السبيب: شعر الذنب والناصية. الأباءة: القصبية. يقدع: يكف. تنق: ممثلي جرياً. الأشراف: الأشواط. ينزع: من قولهم نزع القوس إذا مدها. الجوالب: من قولهم "جلب الفارس على الفرس"، إذا أُرصد له قوماً في طريقه يصيحون به في الرهان. جانئاً: مكناً. الضريب: اللين الخالص. الشول: الإبل التي شولت ألبانها، أي ارتفعت. السور: ما يبقى من اللبن. الجل: غطاء الفرس.

يلحظ في صورة هذا الحصان الممتلئ قوة وحيوية عناصر متعددة، لعل من أبرزها تلك الحياة الراضية التي عاشها لما بذل له صاحبه من دواعيها، إن صورة البذل هنا تتشابه مع ما بذل مع الناقة، ويجازي الحصان والناقة البذل بذلاً، إذ تغدو الناقة وسيلة الشاعر في مواجهة الهم، ويطفر الحصان في السباق، فيؤخذ سبفه، ويبذل في الصديق. وتتسجم صورة البذل هنا مع صورة مواجهة الموت بالإنفاق التي بدت في نهاية القصيدة، ويلحظ مما سبق ارتباط صورة البذل بالظفر، فالظفر في الحياة لا يكون إلا بالبذل، لكن الظفر لا يأتي خالياً من الألم، وقد بدا ذلك الألم في صورة تلك الكلاب التي تأخذ بناحيته الرئم الذي يشبه به الحصان الظافر. وهكذا بدا حديث الحصان صورة أخرى من صور مواجهة الموت، صورة تؤكد أن الظفر في الحياة، وتذوق ما فيها من لذة وحيوية لا يكون إلا بالبذل الذي يرافقه بعض الألم.

وبعد الحصان يأتي حديث الخمر:

ولقد سبقت العاذلات بشرية رياً وراووقى عظيم متسرغ
جفن من الغريب خالص لونه كدم الذبيح إذا يشئ مشعثع
ألهو بها يوماً وألهي فتية عن بثهم إذ ألبسوا وتقتعوا⁽¹⁾

يبدو حديث الخمر هنا صورة أخرى من صور المواجهة، تشمل العناصر التي شملتها صورتنا الناقة والحصان: البذل، والظفر، والعيش المترف، واللذة، والألم. فالشاعر يسبق العاذلات في صورة مقابلة لفوت الجوالب، ولديه من الخمر الكثير الذي ينفقه على نفسه، وعلى غيره، وهو في هذا يواجه الموت الذي بدا في صورة الهم الذي طغى على الفتية. ولكن الظفر باللذة يصاحبه هذه المرة أيضاً ألم بدا في صورة دم الذبيح.

ويحسن التنبيه هنا إلى أن صورة الألم التي تكررت في حديث الموت، وحديث زنيبة، والحصان، والخمر، لا تأتي في إطار الشكوى، بل تتسلل إلى صور اللذة، فتلمح إلى أن الشاعر المنشغل بالحصول على لذته، لا يعبا بما قد يرافق هذه اللذة من ألم، بل يمكن أن نرى أنه يجعل هذا الألم عنصراً في صورة اللذة، فهو لا يبالي بالألم الذي يصاحب حزّ يده بالمديّة في سبيل الفوز باللذة، وهو يتمتع بدموع زنيبة. وفي إطار ذلك تأتي صورة الكلاب التي تأخذ بناحيته الحصان، إذ تأتي الصورة لبيان حيوية الحصان الظافر، فتبدو صورة الألم التي ترافق فعل الكلاب بالحصان صورة يشيع منها حسّ اللذة بالفوز، أما تسلل صورة دم الذبيح في حديث الخمر، فيلمح إلى أن الشاعر قد رأى في دم الذبيح المسفوح صورة من اللذة والمتعة.

لعل فيما سبق ما يدلّ على القضية الشاغلة في القصيدة، وعلى رؤيتها، فقد بدا أن مواجهة الموت هو ما يشغل الشاعر، وبدا أنه يرى أن هذه المواجهة لا تكون بجمع المال، ولا بالجزع من الموت، إنها لا تكون إلا بالانغماس العميق في الحياة، والفوز بما فيها من متع ولذات. ولا

(1) الراووق: باطية الخمر. الجفن: الكرم. الغريب: الأسود، يعني العنب. البث: الحزن والغم. ألبسوا وتقتعوا: صار لهم من الهم لباس وقناع.

يكون ذلك إلا من خلال الإنفاق على هذه المتع ، أما ما قد يصاحب هذا الإنفاق، وهذه المتع من ألم، فإنما هو أمر يقتضيه الحصول على اللذة، حتى يصبح في بعض الأحيان صورة منها.

ويعد بيان القضية الشاغلة في القصيدة، يمكن الآن النظر في قصة حمار الوحش في ضوء تلك القضية، وسبق أن أشير إلى أن حديث حمار الوحش يأتي في سياق وصف الشاعر ناقته، وكان ذلك الوصف- حسب هذه القراءة للقصيدة- صورة من صور مواجهة الموت بمظاهر الرخاء واللذة، واستناداً إلى ذلك، يمكن أن نفترض أن قصة حمار الوحش تأتي في سياق تلك الصور، يقول الشاعر:

فكأنها بعد الكلاله والسُرى	عَلِجُ تَغَالِيهِ قَدُورُ مُلْمِعُ
يَحْتَازُهَا عَنِ جَحْشِهَا وَتَكْفَهُ	عَنِ نَفْسِهَا، إِنْ الْيَتِيمَ مُدْفَعُ
وَيَظَلُّ مَرْتَبِنًا عَلَيْهَا جَاذِلًا	فِي رَأْسِ مَرْقَبَةٍ وَلَأَيْنَا يَرْتَعُ
حَتَّى يُهَيِّجَهَا عَشِيَّةَ خَمْسِهَا	لِلوَرْدِ جَابٍ خَلْفَهَا مُتَتَرَعُ
يَعْدُو تَبَايِرُهُ الْمَخَارِمَ سَمَحَجُ	كَالدَّلْوِ خَانَ رِشَاوَهَا الْمُتَقَطُّعُ
حَتَّى إِذَا وَرَدَا عُيُونًا فَوْقَهَا	غَابَ طَوَالًا نَابِئًا وَمُصَرَّعُ
لَاقَى عَلَى جَنْبِ الشَّرِيعَةِ لَاطِنًا	صَفْوَانَ فِي نَامُوسِهِ يَتَطَاءَعُ
فَرَمَى فَأَخْطَأَهَا وَصَادَفَ سَهْمَهُ	حَجْرًا فَقْلَلُ ، وَالنَّضِيَّ مُجَزَّعُ
أَهْوَى لِيَحْمِي فَرَجَهَا إِذْ أَدْبَرَتْ	زَجَلًا كَمَا يَحْمِي النَّجِيدُ الْمُشْرَعُ
فَتَصَلُّكَ صَكَاً بِالسَّنَابِكِ نَحْرَهُ	وَبجُنْدَلٍ صُمِّمٍ وَلَا تَتَّسِرُوعُ
لَا شَيْءَ يَأْتُو أَتَوْهُ لَمَّا عَلَا	فَوْقَ الْقَطَاةِ وَرَأْسُهُ مُسْتَتَلَعُ ⁽¹⁾

تبدو العلاقة بين الحمار والأتان أبرز ما يظهر في القصة التي توردها الأبيات السابقة، ولعل الناظر في صورة هذه العلاقة يرى أنها محكومة باللذة، إذ تبدو صورة تمتع الحمار بالأتان طاعية في المشهد، فهو "يحتازها عن جحشها"، وهو "يظل مرتبناً عليها جاذلاً"، وهو "يحمي فرجها" موضع اللذة، وهو يعلو "فوق القطاة، ورأسه مستتلع".

(1) الكلاله: التعب. العليج: الحمار الوحشي الشديد الغليظ. القدور: السيئة الطبع النفور، يريد أتاناً. الملمع: التي أشرق ضرعها للحمل. تغاليه: تباريه. يحتازها: يعزلها. مرتبناً عليها: عالياً عليها. المرقبة: الموضع الذي يرقب عليه. لأياً: قليلاً. الخمس: أن تشرب الإبل يوماً، ثم ترعى ثلاثة أيام، وترد في اليوم الرابع، فهو خامس أيامها من الورود الأول. الجاب: الحمار الغليظ. متترع: متسرع. المخارم: الطرق في الجبال. السمعج: الصلبة القوية. صفوان: اسم القانص. الناموس: بيت الصائد. النضي: السهم بلا ريش ولا نصل. مجزع: مكسر. النجيد: ذو النجدة. المشرع: الذي أشرع نفسه في الحرب. السنبك: مقدم الحافر. الأتو: العمل وحسن الأخذ. القطاة: موضع الردف من الأتان. مستتلع: متقدم.

ويبدو في تفاصيل القصة ما يعزّز هذه الرؤية، ويضيء جوانب من مشاهد القصيدة الأخرى، فنرى أن اللذة لا تأتي بسهولة، بل يجهد الحمار لنيلها، إذ يلفت الانتباه في القصة أن الأتان، موضع اللذة، تنفر من الحمار وتصده عن نفسها، وهي تحاول أن تهرب منه، لكنه يبقى (متترعاً) خلفها، وحين تهرب من الصائد لا تتورع عن ضرب نحره بالحجارة، لكن الحمار لا يأبه بهذا الصّد، ويبدو شديد الحرص على علاقته بالأتان، ويبدو واضحاً أن ما يحصل عليه من متعة هو سبب هذا الحرص، إنه يراقبها ويحميها حتى يبقى عليها مرتبباً قطاتها في نشوة عارمة.

إن ما يبذله الحمار من جهد هنا ما هو إلا صورة من صور البذل التي طغت على المشاهد الأخرى في القصيدة. وفي هذا السياق تأتي صورة اليتيم المدفوع، فهي تشير إلى حقّ القويّ الذي يبذل ما عنده في الظفر باللذة، وتمنعها عن الضعيف الذي لا يملك ما يبذله لنيل ما يريد. أما تشبيه الأتان بالدلو التي "خان رشاؤها"، فيبدو صورة أخرى لفجع زنيبة الأمانة، وقطعها حبل الوصل، ويبدو حرص الحمار هنا على اللحاق بالأتان صورة من حرص الشاعر على التمتع بزنيبة حتى اللحظة الأخيرة على الرغم من فجوعها الأمانة، بل يمكن أن تلمح صورة لحاق الحمار بالأتان إلى رغبة شديدة عند الشاعر باللحاق بزنيبة على الرغم من موقفها، ويبدو أن الشاعر قد أفصح في موقف الحمار مع الأتان عمّا حاول إخفاءه من رغبة في حديث زنيبة، إذ يمكن أن نرى أن تجلّد الشاعر أمام زنيبة كان يخفي رغبة بامتلاك القوة للتمتع بما هو أكثر من رؤية دمعها وقت الرحيل.

وكما ظهرت صورة الألم في مشاهد زنيبة والحسان والخمر، تظهر هنا أيضاً، فالحمار الذي يبذل كلّ جهده لحماية موضع اللذة، يضرب بالسنانك والحجارة الصمّ، ولكنه لا يهتم لذلك، إذ ينتهي المشهد وهو فوق القطاة.

أما صورة الموت في القصة، فقد ظهرت أولاً إلى جانب مشهد الحياة في صورة القصب الطوال التي علت عيون الماء، فمنها ما هو "نابت" حيّ، ومنها ما هو "مصرّع" ميت، وكأن الشاعر هنا يلمح إلى الخطر القادم، وإلى أمل النجاة منه في الوقت نفسه، ثم تظهر صورة الموت في صورة الصائد اللاطئ جنب الشريعة الذي يرمي الأتان فيخطئها، وتظهر صورة السهم المفلّ والنضّي المجزّع أن الموت كان من نصيبهما، وليس من نصيب الحمار الذي يسرع لحماية فرج الأتان في دلالة لا تخفى على الاهتمام بموضع اللذة.

وقد يبرز هنا سؤال: ألا يناقض ما انتهت إليه القصة من نجاة الحمار وأتانه من الموت ما ظهر في ختام القصيدة من حتمية الموت؟ كان يمكن أن يبدو هذا الاعتراض قوياً لو أن الصائد رمى الحمار وليس الأتان، أو رماهما معاً، ولكن الشاعر الواعي لعمله الفني، قد جعل الصائد يرمي الأتان دون الحمار، يرمي موضع اللذة، وليس صاحبها، أي أن اللذة هي التي كانت مهتدة. ولما كانت القصيدة في مشاهدنا المختلفة تؤكد على أهمية انتزاع اللذة والظفر بها، فإن ما قام الحمار ما هو إلا صورة لذلك الظفر. أما الموت فكان من نصيب الذي أراد باللذة شراً كما ظهر

في صورة السهم المفلّ، والنضّي المجزّع. ولعل من الدال أن تنتهي القصة بذلك المشهد الذي يربأ فيه الحمار قطة الأتان، فمواجهة الموت بالبدل تنتهي بالظفر بالمتعة.

لعل فيما سبق ما يظهر كيف وظّف الشاعر فنيّاً قصة الحمار الوحشيّ في خدمة رؤية القصيدة المنشغلة بقضية مواجهة الموت، وكيف اختار من عناصر تلك القصة ما يسهم بالتعبير عن تلك الرؤية، وكيف عرض تلك العناصر بصورة فيها غير قليل من خصوصية بدت في مثل صورة اليتيم المدفع، وصورة النضّي المجزّع، والفرج المحميّ، ورمي الأتان دون الحمار، وغير ذلك.

ويمكن بعد كلّ ذلك أن نرى في قصة حمار الوحش ما يخفي صورة أخرى من صور اللذة التي يرى الشاعر أن مواجهة الموت لا تكون إلا بها، إنها صورة التمتع بالمرأة، ويبدو أن الشاعر أراد أن يرسم صورة حسية واضحة لهذه المتعة دون أن يصرح بذلك، فاستخدم فنّه، ورسم لنا صورة تسيطر عليها اللذة. وبهذه الصورة اكتمل الثلوث اللذة الذي وجدناه عند طرفة في أبياته الشهيرة في معلقته، الخمر والفرس والمرأة، فبهذا الثلوث يواجه الموت، قال طرفة:

ألا أيُّ هذا اللانمسي أحضر الوغي وأن أشهد اللذات هل أنت مُخلدي
فإن كنت لا تستطيع دفع منيَّتي فدعني أبادرها بما ملكت يدي
فلولا ثلاثٌ هنّ من عيشة الفتى وجدّك لم أحفل متى قام عُودي
فمنهنّ سبق العاذلات بشرَبِةٍ كُميت متى ما تُعلّ بالماء تزيد
وكرّي إذا نادى المضافُ محنّباً كسيد الغضى نبّهتُه المتـورد

وتقصيرُ يوم الدّجن والدّجنُ مُعجِبٌ بنهكتةٍ تحت الطّراف المُعمد⁽¹⁾

ثانياً: القصيدة الأولى لربيعة بن مقروم

نحاول في هذه القصيدة ما حاولناه في القصيدة السابقة، فنبدأ بتبيين القضية التي شغلت الشاعر. وحين ننظر في القصيدة نرى أنها بدأت بوقوف الشاعر على الأطلال، ثم ذكر رحلته على ناقته التي شبهها بحمار الوحش، وذكر قصة هذا الحمار مع أتنه، ثم فخر بنفسه وبقومه. ولعلّ أيسر الطرق لتبيين القضية الشاغلة هنا يمكن أن يكون في الذهاب إلى الجزء الأخير من القصيدة، فهو الجزء الذي قد تظهر فيه قضية القصيدة بصورة أوضح من أجزائها الأخرى التي تكون عادة القناع الذي يخفي تحته الشاعر رؤيته، لذلك قد تصعب رؤية ما يخفيه ذلك القناع، دون بعض الضوء الذي يمكن أن نستمدّه من ذلك الجزء الأخير الذي يبدو أوضح تلك الأجزاء.

(1) التبريزي- شرح القصائد العشر- تحقيق: فخرالدين قباوة- منشورات دار الآفاق الجديدة- بيروت- ط4- 1980- ص132- 134. أحفل: أبالي. عودي: من يعود في مرضه. المضاف: الذي أضافته الهموم. محنّب: فرس ألقى الذراع. السيد: الذئب. الغضى: شجر. المتورد: الذي يطلب أن يرد الماء. النجن: الندى والمطر الخفيف. البهكتة: المرأة التامة الخلق.

لعلّ أول ما يلفت الانتباه في صورة فخر الشاعر بنفسه وقومه أن هذا الفخر يأتي في إطار من الدفاع، فهو يبدأ فخره بنفسه بقوله:

وإن تسأليني فأني امرؤٌ أهينُ اللئيمَ وأحبو الكريما

ويبدأ فخره بقومه بقوله:

وقومي، فإن أنتَ كذبتني بقولي فاسأل بقومي عَليماً

وهذه الأسئلة، وهذا التكذيب حوله وحول قومه، يدلّ على أنّ الشاعر يمرّ بأزمة، ونحاول أن نتبين هذه الأزمة في صورة فخر الشاعر بنفسه أولاً.

يلفت في صورة هذا الفخر أن التقابل يطغى عليها، فمن أصل أربعة أبيات يفخر الشاعر فيها بنفسه، يسود التقابل ثلاثة منها، فهو "يهين اللئيم ويحبو الكريما" كما أشار في البيت السابق ذكره، ومعطفية يحمّد بذله، بينما يذمّ اللئيم:

ويحمّدُ بذلي له مُعْتَفٍ إذا ذمّ من يَعْتَفِيهِ اللئيمُ

وهو يجزي الحسنة بالحسنة، والسيئة بالسيئة:

وأجزي القروضَ وفاءً بها بيؤسى بئيسى ونعمى نعيمًا

وهذا التقابل ينبئ عن رؤية الشاعر في القصيدة، فالحياة منقسمة إلى نعيم وبؤس، وفيها صنفان: كريم ولئيم. ولو نظرنا إلى هذه الرؤية في ضوء ما بدا من أسئلة وتكذيب حول الشاعر وقومه، لأمكن أن نرى أن الأزمة التي يعيشها الشاعر متصلة بحال الشاعر وقومه في الزمن الحاضر، زمن السؤال والتكذيب، فحالهم فيما يبدو ليس نعيماً، وإذا ما نظرنا في ضوء ذلك- في صورة اللئيم التي تكررت، وقرناها مع صورة جزاء السيئة بالحسنة والحسنة بالحسنة، فيمكن أن نلمح استياء الشاعر من لئام بدا أنهم لم يجزوا الحسنة بالحسنة، وتلمح صورة من التهديد لهؤلاء الذين سيجزيهم السيئة بالسيئة، ولكننا يمكن أن نلمح أيضاً في صورة الجزاء أن الشاعر يطلب المساعدة الآن مؤكداً أنه يجزي القروض، وسيوضح فيما يأتي من فخر الشاعر بقومه أهمية جزاء القروض.

يأتي فخر الشاعر بقومه ليلقي أضواء أخرى على الأزمة التي وضحت بعض ملامحها في فخره بنفسه، إذ يبدأ الفخر بالحديث عن أزمة:

أليسوا الذين إذا أزمّة أَلَحَّتْ على النَّاسِ تَنسِي الخُلُوما

يُهيئون في الحقِّ أموالهم إذا اللَّزَبَاتُ التَّحَيَّنَ المُسِيمَا (1)

(1) اللَّزَبَات: جمع لزبة، وهي القحط. التحين: قشّرن. المُسيم: صاحب الإبل والغنم.

وعلى الرغم من أن الأزمة التي تعرض هنا على أنها أزمة الآخرين، إلا أننا يمكن أن نلمح في التساؤل الذي بدأ به الحديث أن الشاعر يطلب المساعدة على ما تمرّ به قبيلته من أزمة، فإذا كان قومه يساعدون الناس في أزماتهم، فمن حقهم أن يُجَارُوا بالمثل. ويبدو أن الأزمة التي يمرّ بها القوم تتمثل في القحط الذي يذهب المال، وليست في قوة القبيلة، فهم على الرغم من أزمته:

طوال الرّماح غداة الصّباح ذو نَجْدَةٍ يمنعون الحَريماً
بنو الحرب يوماً إذا استلأموا حَسِبْتَهُمْ في الحديد القُروماً⁽¹⁾

ويمكن أن نلاحظ أن صفات القوة هنا لم تأت في سياق التساؤل الذي جاء فيه الحديث عن إهانة المال للناس في أزماتهم، ولعلّ في ذلك ما يدلّ على ما ذكر من أن الأزمة التي يمرّ بها القوم هي في نقص المال بسبب القحط، وليس في القوة.

وهكذا تصبح قوة القبيلة الصورة التي يتغنى بها الشاعر، فيذكر أيام قومه، ويصور قدراتهم في الحرب، وما فعلوا بأعدائهم، ويمكن أن نلاحظ في تغني الشاعر بصفات قومه وأمجادهم أمرين مهمين، أما الأول فهو أن الشاعر يرى في القوة وسيلة لمشاطرة الآخرين أموالهم، إذ يؤكد الشاعر أن قومه في يوم "النّسار"⁽²⁾ شاطرو الناس أموالهم:

به شاطروا الحيّ أموالهم هوازن ذا وفنّها والعديماً

ويمكن أن يلاحظ في ذلك صورة من صور التهديد، فإذا لم يجز الآخرون قروضهم، فإن هناك وسيلة أخرى تحلّ بها أزمة قوم الشاعر. أما الأمر الثاني، وهو متصل بالأول، فهو إشارة الشاعر إلى أن تغنيه بقوه قومه إنما هو عدّ لمآثرها، وتأكيدُه أن سبب عدّه مآثر قومه إنما يهدف إلى التذكير بالأنهم:

ولولا فوارسنا ما دَعَت بذات السُّلُيمِ تميمٌ تميماً
وما إن لأوثبها أن أَعُدَّ مآثر قومي ولا أن ألوماً
ولكن أذكّرُ آلاءنا حديثاً وما كان منّا قديماً⁽³⁾

واللافت هنا إشارة الشاعر إلى أنه لا يهدف إلى أن يخزي تميماً ولا أن يلومها حين يذكر فضل قومه عليها، إذ ليس في مساعدة قوم الشاعر لتميم ما يوجب اللوم والخزي، والذي يوجبه فيما بدا لنا أن تميماً لا تجزي القروض التي عليها، وهذا يعني أن الشاعر يريد أن يلوم، وأن

(1) استلأموا: لبسوا اللأمة، وهي السلاح. القروم: فحول الإبل.

(2) يذكر في هذا اليوم أن قوم الشاعر من بني ضبة بادروا بني عامر في "النسار"، فقتلوا منهم مقتلة عظيمة، فنأشدتهم بنو عامر الكف عن حربهم على أن يشاطروهم أموالهم، فرضوا بذلك (انظر في خبر يوم النسار) (المفضل الضبي، أبو العباس بن محمد- المفضليات- شرح: ابن الأنباري، أبو محمد القاسم بن محمد- تحقيق: محمد نبيل الطريفي- دار صادر- بيروت- ط1- 2003- ج1 ص454.

(3) أوثبها: أخزبها وأفضحها.

بخزي، وإن صرّح بغير ذلك، ويمنع التصريح أنه يمكن أن يؤدي إلى قطع الأمل بالمساعدة المأمولة، ولكن الأمر الأهم هو أن التصريح يعني أن الشاعر يصرّح بضعف قومه وحاجتهم إلى المساعدة، وهو يترفع عن ذلك. إن الأمر المثير والمُعجب هنا هو أن الشاعر يعبر عن تلك الحالة من الضعف التي يمرّ بها وقومه في صورة من الفخر، وبهذا ينجح الشاعر في استخدام قدراته الفنية ليعبر عن الضعف في صورة من القوة.

إن الاعتزاز بالنفس هو ما يمنع الشاعر من الشكوى والتصريح بالضعف، فالشكوى هوان، وقومه يمرّون بأزمة، لكنهم لا يقبلون الهوان حلاً لأزمته:

ودار هوانٍ أنفنا المَقَام بها، فحللنا محلاً كريماً

إذا كان بعضُهُم للهوان خليطَ صفاءٍ وأمّاً رؤوماً

ويبدو التعريض واضحاً بأولئك الذين يرضون الهوان، الذين لا يجزون القروض، ولكن ما المحلّ الكريم الذي استبدلوه بدار الهوان؟ إنه هذا الثغر المخوف:

وثغرٍ مخوفٍ أقمنا به يهابُ به غيرُنا أن يُقيماً

جعلنا السيوفَ به والرّماح معاقِلنا والحديدَ النّظيماً

القوة هي التي تحميهم، هي التي تميزهم عن غيرهم، هي التي تجعل الخيل أعلى من العيال:

وجرداً يقرّبن دون العيال خلالَ البُيوت يَلِكُنَ الشّكيماً

تُعوذُ في الحربِ أن لا بَرّاح إذا كلّمت لا تشكّي الكلوما⁽¹⁾

وتلقي صورة الخيل وهي تلوك لجمها ضوءاً آخر على الأزمة التي يعانيها القوم، فهذه الخيل التي تقرّب دون العيال لا يبدو أنها تجد ما تأكله، وهذا يجعلنا ندرك كيف يمكن أن تكون حال العيال. أما الصورة الأخيرة للخيل فيمكن أن تلخص أزمة الشاعر وقومه كما بدت في القصيدة، فالألم شديد، ولكن لا شكوى، فالعزيم هو من يكتفم شكواه، والشاعر وقومه أعزة لا يشتكون، لذا يستخدم الشاعر فنه ليعبر عما يمرّ به وقومه من أزمة، وهو لا يصرّح بالشكوى، بل يفخر ويفخر، لكننا يمكن أن نلمح صورة الألم في أعماق صورة الفخر، ويمكن أن نسمع صوت الأئين في الشكوى المكتومة.

كانت الشكوى المكتومة تلك قد وجدت فرصة البوح بها في مقدمة القصيدة، هناك وقف الشاعر على أطلال الذين رحلوا:

أمن آل هندٍ عرّفت الرُّسوماً بجُمرانٍ قفراً أبّت أن تريمياً

(1) الشكيم: لسان اللجام. كلّمت: جرحت.

تخالُ معارفها بعدَ ما أتتُ سنَّتَانِ عليها الوُشوماً⁽¹⁾

ويُلاحظ هنا أن الأطلال في مكان قفر، ولم يمض على رحيل أهله إلا سنتان، ويدل ذلك على أن سبب الرحيل هو الجذب الذي ترك المكان قفراً، والجذب، كما يبدو، هو سبب الأزمة التي يعيشها الشاعر وقومه. ولكن الشاعر هنا يهتم بتأكيد بقاء الرسوم، وهو يفعل ذلك في صورتين، تبدو الرسوم في الأولى رافضة الزوال والرحيل، وتبدو في الثانية مثل الوشم لا يمكن محيئه. وتبدو صورة الرسوم هنا وسيلة الشاعر الفنية التي يؤكد بها أنه على الرغم من الجذب والقفور إلا أنه يملك من القوة ما يعينه على رفض الخضوع، رفض الانتهاء. لكن هذا الإصرار على المقاومة لا يعني أن الشاعر لا يعاني، فمعاناته هي التي تدفعه للسؤال، على الرغم من إدراكه عيبية السؤال:

وقفتُ أسألها ناقتي وما أنا أم ما سؤالي الرّسوما

إنه يسأل عن العهد الذي مضى، العهد الذي لم تكن فيه الديار قفراً:

وذكرني العهدَ أيامها فهاج التذکر قلباً سقيماً

ففاضت دموعي فنهنيتها على لحيّتي وردائي سُجوماً⁽²⁾

وهنا يبيّن الشاعر شكواه، ويعترف بأزمته، لقد ذهب الماضي الجميل، وأصبحت الديار قفراً، والقلب الآن سقيم، والدموع تفيض، إن الشاعر يقرّ بضعفه الآن، ولكنه سيبدل كلّ جهده فيما سيستقبل من القصيدة للخلاص من هذا الضعف.

تبدأ المحاولة الأولى للخلاص عن طريق الرحلة على الناقة:

فعدّيتُ أدماءَ عيرانيةٍ عذافرةً لا تمَلُّ الرّسيماً

كِنازَ البُضيعِ جُماليّةً إذا ما بَعْمَنَ تراها كَتوماً⁽³⁾

وسيلة الخلاص لا بد أن تكون حيوية، قوية، صلبة، فالقوة هي ما يمكن أن يخرج من الأزمة. لكن الأمر اللافت الذي يمكن أن نراه في الناقة، أنها تكتم ألمها، فالتصريح بالألم كما ظهر في حديث الطلل صورة للضعف يجب استبدالها بصورة كتم الشكوى التي تدلّ على القوة، وتنبئ هذه الصورة بما ستكون عليه الحال حتى نهاية القصيدة.

ويختار الشاعر أن يشبه ناقتة بحمار الوحش، ويسرد لنا قصة هذا الحمار:

كأنّي أوْشَحُ أنساعها أقبّ من الحَقَبِ جأباً شتيماً

(1) تريم: تبرج.

(2) نهنتها: كفتها. سجوما: مصدر سجم الدمع إذا قطر.

(3) أدماء: بيضاء. العيرانية: التي تشبه بالعيير لصلابتها. عذافرة: ضخمة. الرسيم: ضرب من السير. الكناز: المكتنزة. البضيع: اللحم. جماليّة: تشبه الجمال. البغام: ضرب من الرغاء ليس بالشديد.

يُحَلِّيُّ مِثْلَ الْفَنَاءِ ذَبَابًا	ثَلَاثًا عَنِ الْوَرْدِ قَدْ كُنَّ هَيْمًا
رَعَاهُنَّ بِالْقَفِّ حَتَّى ذَوَّتْ	بِقَوْلِ التَّنَاهِي وَهَرَّ السَّمُومًا
فَلَمَّا تَبَيَّنَ أَنَّ النَّهَارَ	تَوَلَّى وَأَنْسَى وَحَفَاً بِهَيْمًا
رَمَى اللَّيْلَ مُسْتَعْرِضًا جَوْزَهُ	بِهَيْئِ مِزْرًا مِثْلًا عَذُومًا
فَأَوْرَدَهَا مَعَ ضَوْءِ الصَّبَاحِ	شَرَائِعَ تَطْخَرُ عَنْهَا الْجَمِيمًا
طَوَامِي خُضْرًا كَلُونَ السَّمَاءِ	يَزِينُ الدَّرَارِي فِيهَا النُّجُومًا
وَبِالْمَاءِ قَيْسُ أَبُو عَامِرٍ	يُؤَمِّلُهَا سَاعَةً أَنْ تَصُومًا
وَبِالْكَفِّ زُورًا حَرَمِيَّةً	مِنَ الْقَضْبِ تَعْقِبُ عَزْفًا نَيْمًا
وَأَعْجَفُ حَسْرٌ تَرَى بِالرِّصَا	فَمِمَّا يُخَالِطُ مِنْهَا عَصِيمًا
فَأَخْطَأَهَا فَمَضَتْ كَأَنَّهَا	تَكَادُ مِنَ الذَّرْعِ تَفْرِي الْأَدِيمًا ⁽¹⁾

لعلَّ إنعام النظر في قصة الحمار وأنته هذه يقودنا إلى القضية نفسها التي بدأ انشغال الشاعر بها، قضية ما يمرّ به وقومه من أزمة نقص المال بسبب ما عانوا من الجذب، واعتدادهم بقوتهم التي يركنون إليها. لقد اختار الشاعر حماراً قوياً شجاعاً لقيادة الأتّن العطاش إلى الماء، ويلاحظ أن الشاعر شبّه الأتّن بالقمنا (الرمّاح)، وصورة الأتّن الرّمّاح هنا تذكر بصورة قوم الشاعر، فهم "طوال الرّمّاح" كما قال، ويمكن أن يقود ذلك إلى القول إن صورة الحمار مع أنته ما هي إلا صورة فنية للشاعر وقبيلته، ولما كانت قبيلة الشاعر تمرّ بالأزمة التي ذكرت، فإن الحمر تمرّ بأزمة مشابهة، فقد ذوت البقول، وجاءت السموم، وبلغ العطش منها مبلغه، وهنا يقود الحمار أنته بكل القوة والحزم اللازمين، وكأنه في معركة، فهو يرمي الليل مستعرضاً جوزه، وهو يقود أنته للماء بالثلّ والزرّ حتى يوردها الماء، ويرسم الشاعر صورة للماء تنبئ عن تلك الأزمة التي تعيشها القبيلة، ونحسّ أن الشاعر يتغنّى بهذا الماء الوافر، فهو صاف كلون السماء المرصّعة بالدّراري التي تزين النجوم.

(1) الأنساع: سيور عراض تشدّ بها الرجال. الأقب: الضامر. الحقب: جمع أحقب، وهو الحمار الوحشي الذي في بطنه بياض. الجأب: الغليظ. الشّتم: الكريه الوجه. يطلّ: يمنع من الماء. ذبلاً: ضوامر. الهيم: العطش. القف: ما صلب من الأرض واجتمع. التناهي: جمع تنهية، وهو الموضع من الأرض له حاجز يمنع الماء أن يخرج منه. هرّ: كره. السموم: شدّة الحرّ مع هبوب الريح. الصوادي: العطاش. خزر العيون: تضيق عيونها تراقب الشمس. تغيم: تعطش. الوحف من الشعر والنبات: ما غزر وأثث أصوله واسودّ، وأراد هنا الليل. جوز الليل: وسطه. المزر: العضوض. المشل: الطارد. العذم: العض أيضاً. تطحر: تدفع. الجميم: ما اجتمع على الماء من قذئ. الطوامي: المرتفعة لكثرة ماؤها. الدّراري: عظام النجوم. الصيام: القيام. الزوراء: القوس. الحرمية: منسوبة إلى الحرم، نسبة على غير قياس. العزف: صوتها، مأخوذ من عزيف الجن. النّميم: صوت دون الزنير. الأعجف: السهم. العصيم: أثر الدم. تفري الأديم: تشق الجلد وتقطعه.

كان يمكن للشاعر أن يقف بالقصة عند هذا المشهد، كما فعل غيره من الشعراء⁽¹⁾، معبراً في ذلك عن حلمه في حلّ الأزمة، ولكنه لم يفعل، لقد أراد أن يقول شيئاً آخر، إن حياة القوم لا تستقرّ على حال، والخطر ماثل دائماً، وقد رسم الشاعر هذا الخطر في صورة ذلك الصائد الذي كان يتحين الفرصة المناسبة لإطلاق أسهمه على الحُمر، وتتجو الحمر، لكنها تصوّر في حالة من الذعر شديدة، وتبدو هذه الصورة غريبة عن صورة الحمر القوية التي بدت قبل ذلك، إنها صورة للضعف الذي ظننا أنه لن يعود بعد ظهوره الأول في حديث الطلل، ويمكن أن يطرح تسلسل صورة الضعف هذه سؤالاً مهماً حول حقيقة إحساس الشاعر بقوة قبيلته، ويلقي بظلال من الشكّ على تلك القوة المزعومة، فقد جمع الشاعر في فخره بين النقص في المال الناتج عن الجذب، والقوة الحربية، ولكن النقص في المال يمكن أن يضعف القوة، ولعل من الدالّ أن الشاعر وهو يفخر بقوة القبيلة، بالرغم من فقرها، فخر بأنهم لا يقيمون في دار الهوان، بل يحلّون ثغراً مخوفاً، ولكنه لم يفخر بقدرتهم على النزول على أرض الآخرين الخسبة، كما قال معاوية بن مالك مثلاً:

إذا نزل السّماء بأرض قومٍ رعيناه وإن كانوا غضاباً⁽²⁾

وفي ضوء ذلك يمكن أن نرى في صورة الحمر المذعورة ما يكشف ذلك الإحساس بالضعف الذي بدا غامضاً في الفخر.

ثالثاً: القصيدة الثانية لربيعة بن مقوم

جاءت قصة حمار الوحش في قصيدة ربيعة هذه في إطار فخر الشاعر بنفسه، فهو يفخر بقدرته على ورود ماء آجن على بعيه القوي الذي يشبّهه بحمار الوحش، ويسرد لنا قصة ذلك الحمار. وفخر الشاعر بنفسه هو ما يسيطر على القصيدة، وسنحاول فيما يلي أن نتبين القضية التي ينشغل بها الشاعر في هذا الفخر، وننظر إن كان لذلك صلة بقصة الحمار الوحشي كما وردت في القصيدة.

يبدأ الشاعر قصيدته بالحديث عن قطع "الرّواع" لعلاقتها معه:

ألا صرمت مؤدّتك الرّواع وجدّ البيّن منها والوداع

وقالت إنه شيخٌ كبيرٌ فلعجّ بها، ولم ترع، امتناع⁽³⁾

ويتضح هنا سبب قطع "الرّواع" العلاقة، وإصرارها على الرحيل، وتمنعها، إنه تقدم الشاعر في السن، وما يصاحب ذلك من الضعف. ولكن الأمر الأهم الذي يميز موقف المرأة هنا عن غيرها من المواقف المشابهة في القصائد الجاهلية، هو صورة تعبيرها عن ذلك الموقف، فقد

(1) انظر: نصرت عبد الرحمن- الصورة الفنية في الشعر الجاهلي- ص 83.

(2) المفضليات- مفضلية رقم 105- ص 359.

(3) لعجّ: تمادى. لم ترع: لم تكف.

تمادت في صورة رفضها، وعبرت عن موقفها بصورة فظة تخلو من اللياقة، ويبدو استياء الشاعر من ذلك واضحاً، فهي "لم ترع".

لقد أظهرت مقدمة القصيدة في البيتين السابقين صورة الأزمة التي يعيشها الشاعر، وتتمثل تلك الأزمة - فيما يبدو - في إحساس الشاعر بالضعف الناتج عن تقدمه في السن، وفيما يدفع إليه هذا الضعف من جرأة عليه، تمثل في صورة تعامل الرّواع معه، ولعل في اسم الرّواع ما يدل على شدة ما أصاب الشاعر من موقف المرأة، فقد راعته بموقفها هذا. وجرأة الرّواع على الشاعر تعني فيما تعني فقدانه السيطرة على المرأة هنا، ويمكن أن ينسحب هذا على كثير من شؤون حياته، وهنا تكمن أزمته، ففقدان السيطرة هو أكثر ما يشغل الشاعر في قصيدته، وسنرى أن الشاعر يوظف فنته الشعري في محاولة دفع ما بدا من صورة فقدانه السيطرة، والتحرر من صورة الضعف التي بدت مع المرأة.

يبدأ الشاعر محاولته هذه بتقرير ما بدا عليه من ملامح الكبر، ولكنه يعرض ذلك بصورة تجعل من ذلك الكبر أمراً إيجابياً، ويخلصه مما يدل عليه من ضعف، فالكبر يعني بلوغ الحلم، وإطراح جهل الصبا⁽¹⁾:

فإما أمس قد راجعتُ حلمي ولاحَ عليّ من شيبٍ قنّاع

والحلم يرتبط بقدرة الإنسان على السيطرة على انفعالاته، وتتمثل سيطرة الشاعر على انفعالاته هنا في عدم رده على فظاظة المرأة، فهو يصل الخليل وإن نأه. لكن الوصول إلى مرحلة الحلم قد يعني فقدان القوة والحيوية التي ترافق الكبر، لذلك يحرص الشاعر على نفي ذلك من خلال صورة فنية يجعل فيها الشيب الدال على الكبر مجرد قناع، وكأنه يقول: إن ما يبدو من مظاهر الكبر علي لا يعني ضعفي، فتحت هذه المظاهر حقيقتي التي لم تتغير بمرور الزمن، وينجح الشاعر من خلال هذه الصورة الفنية بجمع أمرين بدا أنهما متناقضان: الحيوية والاتزان، فالقصيدة التي تتشغل بفكرة السيطرة تجمع في معظم الأحيان بين هذين الأمرين، فحين ننظر في صفات الشاعر التي يفخر بها، نلاحظ أن الشاعر يحافظ على ما يدل على حلمه واتزانه، ويدفع عنه الضعف في الوقت نفسه:

فقد أصلُ الخليل وإن نأسي وغبُّ عداوتي كلاً جُداع
وأحفظ بالمغيبية أمر قومي فلا يُسدى لديّ ولا يُضاع
ويسعدُّ بي الضريُّك إذا اعتراني ويكره جانبي البطلُ الشجاع

(1) يذكر هنا أن الشاعر الجاهلي كان يربط بين التقدم في السن بالكبر والابتعاد عن الباطل، قال دريد بن الصمة في رثاء أخيه:

صبا ما صبا حتى إذا علا الشيبُ رأسه فلما علاه قال للباطل ابعد

(الأصمعي - أبو سعيد عبد الملك بن قريب - الأصمعيات - تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون - ط5 - بيروت - أصمعية رقم 28 - ص 108).

ويأبى الذمّ لي أنّي كريـمٌ وأنّ مَحَلّي القَبْلُ اليَقْـاعُ
وأني في بني بكر بن سَعْدٍ إذا تَمَّتْ زَوافرُهُم أطماعُ⁽¹⁾

وإذا أمعنا النظر في ما يقوله الشاعر هنا، فقد نجد أن ما بدا من موقف الرّواع يسيطر على الشاعر، فهو لا يقابل قطع الخليل علاقته معه بالمثل، لأنه حلّيم يسيطر على انفعالاته، وحلمه لا يعني ضعفه، فعاقبة عداوته عظيمة، ويمكن أن نرى أن الشاعر هنا يؤكد أن ما ساءه من موقف المرأة ليس صرم العلاقة، وإنما ما بدا من تهجمها عليه، وما يعنيه ذلك من فقدان سيطرته عليها، لذلك يبدو اهتمام الشاعر واضحا بتأكيد الصفات التي تدلّ على سيطرته، فهو قادر على حفظ أمر قومه حين يغيبون، ولا يُهمل أو يضاع عنده شيء، وتبدو صورة سيطرته واضحة في إطاعة جماعات قبيلته له، فهم لا يردّون له أمراً، وهذا خلاف ما بدا في موقف الرّواع. ولما كانت حالة الضعف هي التي أغرت المرأة بالتهجم على الشاعر، فإنه يحرص على دفع الضعف عنه في صور يبدو فيها استياؤه من موقف المرأة واضحا، فهو كريم لا يجوز أن يُذمّ، فكيف يمكن أن تذمه المرأة و تخاطبه بمثل ما خاطبته؟ إنه ليس ضعيفاً، بل هو ملجأ الضعفاء الذين يسعون حين يصيرون إليه.

يبدو أن محاولة الشاعر تأكيد سيطرته وقوته في الصور السابقة لم يكف للخروج من حالة الاستياء الشديد التي خلفها موقف المرأة، ويبدو أنه لم يقل ما يشفي الغليل، لذلك عمد إلى انتقاء صور حسية تجسد سيطرته وقوته، واستخدمها وسيلة فنية للتعبير عن استيائه من موقف المرأة، وبدأ بصورة قوته في المعركة:

وملمومٍ جوانبها رِداحٍ تزجّى بالرّماح لها شعاعُ
شهدتُ طرادها فصبرتُ فيها إذا ما هلّلت النكسُ اليراعُ⁽²⁾

ويلاحظ أن الشاعر هنا يؤكد على صبره في المعركة، وليس قدرته على الهجوم، فما يشغله هو رغبته في التعبير عن قدرته على السيطرة، والصبر من أهم صور تلك القدرة. ولعل مما يلاحظ أيضاً أن الشاعر يقارن بين موقفه وموقف الجبان، وقد يرى أن هذه المقارنة تضعف قوة الشاعر، فأبيّ قوة يمكن أن تظهر كبيرة إذا ما قورنت بما عند الضعيف الجبان، ولكن هذه المقارنة تدلّ على مدى انشغال الشاعر بما اتهمته به المرأة من الضعف، فتلك هي أزمته، وفخره إنما هو تعبير عنها، ومحاولة لتجاوزها، ولعل في المشهد التالي ما يدلّ بصورة أوضح على تلك الأزمة:

- (1) غب عداوتي: عاقبتها. جداع: وخيم. لا يسدى: لا يهمل ولا يترك سدى. الضربك: المحتاج الضعيف. القبل: ما استقبلك من الجبل. اليفاع: الموضع المرتفع. الزوافر: الجماعات.
- (2) ملموم جوانبها: يعني الكتيبة. الرِداح: الثقيلة. تزجى: تساق وتدفع. النكس: الوغد من الرجال. اليراع: الذي لا جرة له ولا صبر في الحرب، شبهه باليراعة، وهي القصبية، فهو خال لا قلب له.

وَحْصِمِ بِرِكْبِ الْعَوْصَاءِ طَاطٍ عَنِ الْمُثَلَّى غَنَامَاهُ الْقِذَاعِ
طَمُوحِ الرَّأْسِ كُنْتُ لَهُ لِجَامًا يُخَيِّسُهُ لَهُ مِنْهُ صِقَاعِ
إِذَا مَا أَنْادَ قَوْمَهُ فَلَانَتْ أَخَادِعُهُ النَّوَاقِرُ وَالْوَقَاعِ (1)

يمكن أن نرى الرّواع في صورة هذا الخصم، الرّواع التي ركبت الخطأ حين اتهمته بالضعف، وانحرفت عن أصول اللياقة في الخطاب، وكان همّها أن تقذع في هجومها على الشاعر، لكن الشاعر الذي بدا فاقداً للسيطرة على الرّواع، ولم يستطع أن يسكتها، تحوّل هنا إلى لجام يخيس خصمه، وكأن الشاعر في هذه الصورة يؤكد أن عدم رده على الرّواع لم يكن لضعف فيه، فقد كان قادراً على أن يلجمها، وأن يرُدّ تمنعها لينا، وتمردتها خضوعاً، وهنا يبدو تفوق الشاعر الفني، إذ يستخدم صورته ليقول ما لا يريد قوله مباشرة، ويحاول من خلال فنّه أن يخرج من أزمته عبر ما يرسم من صور قوته، دافعاً صورة الضعف وفقدان السيطرة عنه، وهذا ما يظهر أيضاً في المشهد التالي:

وَأشعثٌ قد جفا عنه الموالي لقيّ كالجلس ليس به زماع
ضربيرٍ قد هتأناه فأمسى عليه في معيشته اتساع (2)

لا يكتفي الشاعر في هذا المشهد بدفع الضعف عن نفسه، بل يصبح مصدر قوة للضعفاء، فصورة الكرم التي ترد هنا تهتم بالتحول الذي أصاب ذلك الأشعث الذي يمثل صورة للضعف الشديد، فبعد أن استمدّ قوة جديدة، تحول من الضيق إلى السعة، ومن الضعف إلى القوة.

ويلاحظ أن الشاعر جمع في المشاهد السابقة بين صور مختلفة للقوة، إذ بدأ بصورة القوة في المعركة، وأعقبها بصورة قوة الحجّة والبيان، ثم بصورة قوة المال التي ظهرت في صورة الكرم الذي جعل في معيشة الأشعث اتساعاً، أما المشهد الأخير ففيه صورة أخرى من صور القوة والسيطرة، صورة القدرة على الوصول إلى أماكن مخوفة لا يصل إليها إلا الشجاع القوي:

وماءٍ آجِنِ الْجَمَّاتِ قَفَرٍ تَعَقَّمُ فِي جَوَانِبِهِ السَّبَاعِ
وردتُ وقد تَهَوَّرْتُ الثَّرِيَا وَتَحْتَ وَلِيَّتِي وَهَمُّ وَسَاعِ
جُلَّالٌ مَائِرُ الضَّبْعِينَ يَخْدِي عَلَى يَسْرَاتٍ مَلْنَزُوزِ سِرَاعِ

(1) العوصاء: الخطة الشديدة. طاط: منحرف. القذاع: المقاذعة، وهي المسابة. يخيسه: يحبسه. الصقاع: حديدة تكون في موضع الحكمة من اللجام. أناد: تلوّى وامتنع. الأخادع: جمع أخدع، وهو العرق في موضع الحجابة من الرأس. النواقر: الدواهي. الوقاع: جمع وقعة.

(2) اللقي: الشيء المطروح. الحلس: الكساء. الزماع: المضاء في الأمر والعزم عليه. الضربير ك المضروب بمرض أو هزال أو نحو ذلك. هتأناه: أعطيناه.

له بُرَّةٌ إذا ما لَجَّ عَاجَتٌ أَخَادِعُهُ فَلَانَ لَهَا النُّخَاعُ⁽¹⁾

تبدو قوة الشاعر وشجاعته هنا واضحة، لكن الذي يلفت الانتباه ما بدا في صورة البعير القوي، إذ يؤكد الشاعر قدرته على السيطرة عليه حين يلج، ونذكر أن الشاعر استخدم فعل "لج" مع الرّواع، لكنه لم يشر إلى قدرته على السيطرة عليها كما كان قادراً على السيطرة على البعير.

ونصل أخيراً إلى قصة حمار الوحش الذي يشبهه الشاعر بغيره به:

كَأَنَّ الرَّحْلَ مِنْهُ فَوْقَ جَبَابٍ أَطَاعَ لَهُ بِمَعْقَلَةِ التَّلَاعِ
تَلَاعٌ مِنْ رِيَاضٍ أَتَأَقَّتْهَا مِنَ الْأَشْرَاطِ أَسْمِيَّةٌ تَبَاعُ
فَإِضْ مُحْمَلَجًا كَالكَرِّ لَمَّتْ تَفَاوُتُهُ شَامِيَّةٌ صَنَاعُ
يُقَلِّبُ سَمَحَجًا قَوْدَاءَ طَارَتْ نَسِيلَتُهَا بِهَا بَنَقٌ لِمَاعُ
إِذَا مَا أَسْهَلَا قَنَبَتْ عَلَيْهِ وَفِيهِ عَلَى تَجَاسُرِهَا طَّلَاعُ
تَجَانَفَ عَنْ شَرَائِعِ بَطْنِ قَوٍّ وَحَادَ بِهَا عَنِ السَّبْقِ الْكُرَاعُ
وَأَقْرَبُ مَوْرِدٍ مِنْ حَيْثُ رَاحَا أَثَالٌ أَوْ غُمَارَةٌ أَوْ نُطَاعُ
فَأُورِدَهَا وَلَوْ لِلتَّلِيلِ دَاجٍ وَمَا لُغِبَا وَفِي الْفَجْرِ انْصِدَاعُ
فَصَبَّحَ مِنْ بَنِي جِلَانَ صِلَاءً عَطِيفَتُهُ وَأَسْهَمَهُ الْمَتَاعُ
إِذَا لَمْ يَجْتَرِزْ لَبْنِيهِ لِحْمَاءً غَرِيضًا مِنْ هَوَادِي الْوَحْشِ جَاعُوا
فَأَرْسَلْ مُرْهَفَ الْغَرَّيْنِ حَشْرًا فَخَيَّيْتُهُ مِنَ الْوَتْرِ انْقِطَاعُ
فَلَهَفَ أَمَّهُ وَانْصَاعَ يَهْوَوي لَهُ رَهْجٌ مِنَ التَّقْرِيْبِ شَاعُ⁽²⁾

- (1) آجن: متغير. الجمات: جمع جمّة، وهو ما كثر من الماء. تعقم: تذهب وتجيء، أو تتشدد وتظهر ضراوتها. تهورت الثريا: سقطت للمغيب، وإنما تغيب آخر الليل. الولية: ما ولي ظهر البعير من كساء ونحوه. الوهم: البعير العظيم الجرم. الوساع: السريع في السير. الجلال: الضخم الجليل. مائر الضبعين: واسع الجلد، يمور ضبعاه، يذهبان ويجيبان، والضبع: ما بين الإبط إلى العضد من أعلاه. يخدي: يسرع ويزج بقوائمه. اليسرات: القوائم، أي إنها خفيفة. البرة: ما جعل في لحم أنف البعير من حلقة نحاس أو نحوه. لج: تهادى في الإعراض. عاجت أخادعه: رجعت وانعطفت. النخاع: عرق أبيض في داخل العنق ينفذ في فقار الصلب كله.
- (2) الجاب: الحمار الغليظ. معقلة: موضع. أتأقتها: ملأها. الأشرط: كواكب. أسمية: جمع سماء، وهي المطرة. أض: عاد. المحملج: المقتول. الكرّ: الحبل. صناع: حاذقة. السمحج: الأتان الطويلة. القوداء: الطويلة العنق. نسيلتها: ما نسل من شعرها. البنق: الأثار من البياض. قنبت عليه: ظهرت عليه وسبقته. تجانف: مال. لغب: من اللغوب، وهو الإعياء والنصب. الصلّ: الداهية. يجترز: يجزر. الغريضة: الطري. الغران: الجانبان. الرهج: الغبار. التقريب: ضرب من الجري.

لعل الناظر المدقق في قصة حمار الوحش هنا يمكن له أن يرى فيها صورة فنية يسعى الشاعر من خلالها إلى تجاوز أزمته التي بدت ظاهرة منذ بداية القصيدة، فالشاعر الذي عانى من فقدان السيطرة لجأ لفنه في محاولة امتلاك القدرة على السيطرة، ويبدو الحمار الوحشي صورة لتلك القدرة، رسمها الشاعر بلغة منتقاة بعناية فائقة لتثير العجب، فحين أراد أن يصور المكان الخصب الذي يرعى فيه الحمار، جعل التلاع الخصبة التي أشبعها السماء تطيع هذا الحمار، وكأن الطبيعة تخضع له وتأتمر بأمره، ولعل من الدال أن لا يُذكر في القصة شيء عن العطش، على الرغم من أن صورة العطش من الصور الرئيسية في قصة حمار الوحش، فذكر العطش يمكن أن يفسد ما بدا من صورة انصياع الطبيعة للحمار. وحين أراد الشاعر أن يصور اكتناز الحمار الدال على قوته جعله مثل الحبل الذي صنعتها امرأة حاذقة، والحبل وسيلة من وسائل السيطرة والقيادة، وسيلة لإخضاع من يلج.

وتظهر صورة العلاقة بين الحمار وأتانه سيطرة الحمار عليها على الرغم من محاولات الأتان الدائبة للتجاسر عليه، إذ يبقى قائدها في ذلك الطريق الذي يعرفه، ويستطيع أن يوصلها إلى الماء، فيوردها دون أن يبلغ التعب منهما.

وتأتي صورة الصائد مقدمة فنية للمشهد الأخير المثير، إذ يجعل الشاعر الصائد في أمس الحاجة للصيد، ولكن سعيه يخيب، ليس بسبب خطئه في التسديد، فهو داهية، ولكن بسبب الوتر الذي انقطع، فنجا الحمار، والذي يلفت النظر في المشهد الأخير أن الشاعر لم يأت على ذكر الأتان، وإنما جعل الحمار يعدو بكل طاقته مثيراً الغبار الكثيف، لقد اختار الشاعر أن يحصر عدسته بالحمار ويخرج منها الأتان في صورة بدت غاية في الإتقان، فالمهم هو الحمار الذي يبدو من عدوه الشديد وكأنه تحرر، إنه صورة إحساس الشاعر بتحرره من أزمته التي ظلّ يحاول الخلاص منها، وبهذا الخلاص تنتهي القصيدة، فقد نجح الشاعر بفنّه أن يخرج من أزمته، ويبدو في المشهد الأخير طليفاً حرّاً.

رابعاً: قصيدة حاجب بن حبيب الأسدي

ينشغل الشاعر في الأبيات الأربعة الأخيرة من القصيدة بمدح قوم أحسنوا إلى قومه الذين جاؤروهم حين ألمت بهم حادثات:

وَيْلٌ أُمَّ قَوْمٍ رَأَيْنَا أَمْسَ سَادَتَهُمْ فِي حَادِثَاتٍ أَلَمَتْ خَيْرَ جِيرَانِ
بِرْعَيْنِ غِبًّا وَإِنْ يَقْصُرَنَّ ظَاهِرُهُ يُعْطَفُ كِرَامٌ عَلَى مَا أَحْدَثَ الْجَانِي
وَالْحَارِثَانِ إِلَى غَايَاتِهِمْ سَبَقَا عَفْوًا كَمَا أَحْرَزَ السَّبْقَ الْجَوَادَانِ
وَالْمُعْطِيَانِ ابْتِغَاءَ الْحَمْدِ مَالَهُمَا وَالْحَمْدُ لَا يُشْتَرَى إِلَّا بِأَثْمَانِ⁽¹⁾

(1) ويل أم قوم: تعجب وتعظيم للأمر، ولم يرد بذكر الويل قبلاً، إنما يريد الفخامة. (شرح اختيارات المفضل - الخطيب التبريزي- تحقيق: فخر الدين قباوة- مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق- 1972- ج3- ص 1519). الغب: أن تشرب الإبل يوماً، وتظماً يوماً. الظاهرة: أن يشرب كل يوم نصف النهار.

لعلّ من الواضح أن المدح في الأبيات السابقة ينشغل بصفة الكرم، فالممدوحان أعطيا المال، وفازا بالسبق الذي يوجب المدح. وللكرم هنا صورة خاصة تتمثل في وقوف الممدوحين إلى جانب جيرانهم الذين أمت بهم حادثات، ولا يشير الشاعر إلى ماهية الحوادث التي أمت بقومه، ولعلّ في جعل هذه الحوادث نكرة ما يدلّ على رغبة الشاعر في عدم الإفصاح عنها، ولكن يمكن أن يفهم من البيت الثاني أن من أثار تلك الحوادث فقدان قومه لموارد مياههم، إذ يتمثل كرم مضيفيهم في صورة المشاركة في الماء، مشاركة تصل إلى حدّ التسامح عما يبدو من بعض تجاوز الجيران على حقّ مكرميهم.

إن اهتمام الشاعر بصفة التسامح لم يكن مفاجئاً، فقد بدأت القصيدة بصورة من الاعتذار عمّا يمكن أن يدلّ على إحساس الشاعر بالتقصير في مدح القوم:

أعلنتُ في حبِّ جُمْلٍ أيّ إعلان. وقد بدأ شأنها من بعد كتمــــان.

وقد سعى بيننا الواشون واختلفوا حتى تجنّبتهما من غير هجران.

فإذا نظرنا إلى مقدمة القصيدة من حيث إنها وسيلة فنية يتخذها الشاعر للتعبير عما لا يريد التعبير عنه صراحة، فإنه يمكن أن نرى في هذا النسب وسيلة فنية يعبر من خلالها الشاعر عن اعتذاره عما كان من تجاهله للممدوحين قبل ذلك، وهو يجعل ذلك بسبب الوشاة، ولكتّه يؤكد في اعتذاره أن حبّهم كان قائماً، وأن مدحه لهم الآن ما هو إلا إعلان عن ذلك الحبّ، وهو الآن حريص على إثباتهم، ومدحهم:

هل أبلُغَنتها بمثل الفحل ناجيةٍ عَنَسٍ عذافرةٍ بالرَّحْلِ مذعان. (1)

ولعلّ في صورة الناقة المذعان ما يشير إلى أن الشاعر في مدحه إنما يدعن إلى ما استحقه الممدوحون بكرمهم، ويظهر الشاعر قيمة هذا الكرم بصورة فنية بدت في قصة حمار الوحش الذي شبّه ناقته به:

كأنّتها واضح الأقراب حَلاه عن ماء ماوانٍ رامٍ بعد إمكان.

فجال هافٍ كسّفود الحديد له وَسَطَ الأمايز من نَقَعِ جَنابان.

تَهوي سَنابِكُ رَجُلِيهِ مُحَنَّبَةً في مُكْرِهِ من صَفِيحِ القُفِّ كَذان.

يَنْتابُ ماءَ قَطِيَّاتٍ فَأخْلَفَهُ وكان مَوْرُدُهُ ماءً بَحْـوْران.

(1) الناجية: السريعة. العنس: القوية الصلبة. العذافرة: الضخمة. المذعان: المطيعة المنقادة.

تظّل فيه بناتُ الماء أنجبيّةً كأنّ أعينها أشباه خيـلان
فلم يهلهه ولكنّ خاضَ غمرته يشفي الغليل بعذبٍ غير مدان⁽¹⁾

لعلّ أبرز ما في قصة حمار الوحش هنا بحثه الدائب عن الماء، وما لقيه من معاناة في الوصول إليه، فبعد أن منعه الخطر الداهم عن ماء "ماوان"، ظلّ هذا الحمار القويّ في رحلة قاسية حتى وصل ماء "قطيات"، فوجده جافاً، ولكنه وصل أخيراً إلى ماء "حوران"، فكان مورده. وماء حوران وفير، لكن الصفة الأبرز فيه أنه آمن، إذ يرسم الشاعر صورة للماء يشيع فيها الإحساس بالأمن، ويتمثل ذلك في صورة بنات الماء التي تظنّ تتناجى دون أن تفزع⁽²⁾، يرى الشاعر في هذا الأمن صورة للجمال، فعيون بنات الماء تشبه الشمامات، ولأن هذا المورد آمن يرده الحمار دون خوف، ويخوض غمرته، ويشفي الغليل من مائه العذب.

يمكن لمن ينعم النظر في قصة حمار الوحش هذه أن يرى فيها صورة فنية لرحلة القبيلة التي انتهت إلى ديار الممدوحين، وتظهر القصة هنا ما أراده الشاعر أن يبقى خافياً هناك، إذ نتعرف هنا على الحوادث التي كانت هناك نكرة، فيبدو أن القبيلة قد عرض لها عدو منعها من ورود مائها، وأنها رحلت بحثاً عن الماء في رحلة قاسية استطاعت لقوتها أن تتحمّل ما فيها من عناء شديد، ولاقت فيها الصّدّ من بعض من طلبت عونه، ولكنها أخيراً لاقت ما تتمناه حين جاورت الممدوحين الذين شاركوهم في مياههم. وهكذا يبدو أن الشاعر الذي لم يرد التصريح بما أصاب قومه من ضعف لجأ إلى قصة الحمار الوحشي ليعرض من خلالها بصورة فنية معاناة قبيلته التي دفعته إلى طلب المساعدة.

خامساً: قصيدة أبي ذؤيب الهذلي

تعدّ عينية أبي ذؤيب هذه من أشهر قصائد الرثاء في الشعر العربي القديم⁽³⁾، وعرض

- (1) الواضح: الأبيض. الأقراب: جمع قرب، وهو الخاصرة. حلاه: منعه. الهافي: السريع. الأماعر: أرض ذات حصى. النقع: الغبار. محنبة: من التحنّب، وهو الحديداب في الساقين، وليس ذلك بالأعوجاج الشديد. القف: الصلب من الأرض، وصفح القف: ما استوى منه الكدان: الحجارة الرخوة. بنات الماء: ما يآلف الماء من السمك والطير والصفادع. أنجبية: جمع نجي، وهو ما تتناجيه دون سواه. خيلان: جمع خال، وهو الشامة السوداء في البدن. المدان: ما سأل من الدلاء، فاستنقع قدام الغدير، وقيل الذي يبقى في الحوض.
- (2) يرى كمال أبو ديب أن ماء حوران "يحفل بالخطر لما فيه من بنات الماء ذات العيون المحدقة التي تستثير أعين الوشاة في حكاية الشاعر، ولما يحيط به ضمناً من احتمال للموت يتمثل في وجود الصيادين أو الحيوانات المفترسة حوله" (الرؤى المقنعة- ص 11). وأظن أن لا وجه للحديث عن وجود الخطر على الماء، فصورة المناجاة بين بنات الماء لا تدل على ذلك، ولا وجه لافتراض وجود صائد أو حيوانات مفترسة لم يشر إليها الشاعر الذي يجعل الحمار لا يخشى من خوض غمار الماء، ولعل ما جعل أبو ديب يرى ذلك الخطر رغبته في رؤية العناصر المتضادة في مورد الماء. (انظر: الرؤى المقنعة- ص 695).
- (3) انظر: اسماعيل داود الننتشة- أشعار هذيل وأثرها في المحيط الأدبي- دار البشير- عمان- 2001- ج2- ص 266.

لها عدد من الباحثين⁽¹⁾، وقد انشغل الشاعر في هذه القصيدة بقضية الموت الذي لا دافع له. وتضمّ القصيدة أربع لوحات رئيسية، تتحدث الأولى عن مصابب الشاعر بأبنائه، وترسم الثلاث الأخر صوراً للموت الذي لا يُردّ، الأولى لحمر الوحش، والثانية للثور الوحشي، والثالثة لفارسين بطلين. وتبدو الصور الثلاث تنويعاً لفكرة واحدة: كلّ حيّ صائر إلى مصيره، إلى الموت، إذ تبدأ الصور الثلاث بلازمة واحدة: "والدهر لا يَبْقَى على حَدَثَانِهِ". وتعبير الصور الثلاث عن فكرة واحدة لا يعني أن هذه الصور لا تضيف شيئاً لبنية القصيدة الفنية، فكلّ صورة من تلك الصور أسهمت، على نحو ما، في تعميق الفكرة وإغنائها⁽²⁾، وستقتصر هذه الدراسة، بسبب طبيعة موضوعها، القول على صورة حمر الوحش. ولكن قبل النظر في قصة حمار الوحش لا بدّ من رؤية صورة انشغال الشاعر بقضية موت أبنائه، فموتهم هو محرّك القصيدة، وقصة حمار الوحش ما هي إلا وسيلة فنية تظهر صورة انشغال الشاعر بمصاببه.

تطغى صورة الضعف والاستسلام على هذا الجزء من القصيدة، ويظهر البيت الأول أن الشاعر الذي يعجب من توجهه من الدهر وربيّه، قد استسلم، وأيقن أن الدهر لا يُرجى عتابه، فهو لا يعبأ بالتوجع والجزع:

أمن المنون ورَبِيهَا تَتَوَجَّعُ والدَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتَبَرٍ مِنْ يَجْزَعُ

ويظهر الاستسلام للدهر في انعدام الرغبة في الحياة بعد فقد الأبناء، وما صاحب ذلك من ألم وشحوب في الجسم، ودمعة لا تقلع:

قالت أَمِيْمَةٌ: ما لِحِسْمِكَ شاجِباً منذ ابتذلت ومثل مالِكِ يَنْفَعُ

أم ما لِحِسْمِكَ لا يلائم مضجَعاً إلا أفضنَّ عليكِ ذاك المَضْجَعُ

فأجبتُها: أمّا لِحِسْمِي أَنْتَه أودى بَنِيَّ من البلاد فودَّعوا

أودى بَنِيَّ وأعقبوني غُصَّةً بعد الرُّقَادِ وَعَبْرَةً لا تُقْلِعُ

وفي أجواء الاستسلام والعجز يبدو المال، وسيلة الحياة القوية القادرة على فعل الكثير، غير قادر على فعل شيء ينفع.

في ضوء ما سبق يُفهم لماذا جعل الشاعر الموت هوى يُتسابق إليه:

سبقوا هَوِيَّ وأَعْنَقُوا لهواهُمُ فتَخَرَّموا ولكلِّ جَنَبٍ مَصْرَعُ

فَغَبَّرْتُ بعدهمُ بعَيْشٍ ناصِبٍ وإخال أني لاجِقٌ مُسْتَتَبِعُ

(1) منهم يوسف اليوسف- مقالات في الشعر الجاهلي- دار الحقائق- بيروت- ط4- 1985- ص 344-347. وكمال أبو ديب- الرؤى المقنعة- ص 207.

(2) انظر: كمال أبو ديب- الرؤى المقنعة- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة- 1986- ص 210.

فقد أصبح الموت راحة من العيش الناصب الذي يحياه الشاعر، لذلك يستعجل الرحيل، فهو "لاحق مستتبع".

ويظهر الاستسلام والعجز في صورة المنية التي لا تدفع، المنية التي تتحول إلى وحش مفترس ليس من سبيل إلى مواجهته، ليس من سبيل إلا الاستكانة والاستسلام والبكاء المر:

ولقد حَرَصْتُ بأن أدافعَ عنهمُ فإذا المنيّةُ أقبلتْ لا تُدْفَعُ
وإذا المنيّةُ أنشبتْ أظفارها ألفتيت كلّ تميمّةٍ لا تنفَعُ
فالعينُ بعدهم كأنّ حدائقها سملتْ بشوكِ فهني عورٌ تدمَعُ

ويبدو الشاعر وقد تعب من أن يكون صخرة تقرعها الحوادث كلّ يوم، وتعب من إظهار تجلده للشامتين، فكلّ ذلك محاولة عبثية لمواجهة الموت، فلنكتف النفس عن طلب الكثير، ولنقتنع بالقليل الذي لها، مصرحة بعجزها، وهزيمتها :

حتى كأتى للحوادث مـروةٌ بصفاء المشرّق كلّ يومٍ تُقـرَعُ
وتجلّدي للشامتين أريهـمُ أتى لـرَيْبِ الدَّهْرِ لا أتصعصعُ
والنفس راغبةٌ إذا رغبّتها وإذا تردُّ إلى قليلٍ تقننـعُ
ولئن بهم فجع الزمانُ ورَيْبُهُ إنّي بأهل مودّتي لمفججـعُ
كم من جميع الشمل ملتئم القوى كانوا بعيشٍ قبلنا فتصدّعوا

في ضوء كلّ ما سبق تأتي قصة حمار الوحش في القصيدة:

والدَّهْرُ لا يَبْقَى على حَدَثَانِهِ جَوْنُ السَّراةِ له جَدَائِدُ أربـعُ
صخبُ الشُّتُورِ لا يَزَالُ كَأَنَّهُ عَبدٌ لآلِ أبي رَبيعةٍ مُسبـعُ
أكلُ الجَمِيمِ وطاوعتُهُ سَمَحُجٌ مثلُ القنّاةِ وأزعلتُهُ الأمرُغُ
بقرار قِيعانٍ سقاها وإبـلُّ واهٍ فأنجم بُرْهَةً لا يُقـالـعُ
فلابثن حيناً يَعتلجن بروضه فيجدُ حيناً في العِلاجِ ويثمـعُ
حتى إذا جَزرتُ مِياهُ رُزُونِهِ وبأيّ حين مَلاوةٍ يَتَقَطـعُ
ذكرُ الوُرودِ بها وشاقى أَمْرَهُ شؤمٌ وأقبَلَ حَينُهُ يَتَتبـعُ
فافتنَّهنَّ من السَّوَاءِ ومأوهُ بئثُرٍ وعاندَهُ طَريقُ مَهَيـعُ
فكأنَّها بالجزعِ بين نُبايـعِ وأولاتِ ذِي العَرَجاءِ نَهَبٌ مُجمـعُ
وكأنَّهنَّ رِبابَةٌ وكأَنَّهُ يَسرُّ يَفيضُ على القِداحِ ويصنـعُ

وكانت ما هو مدوسٌ مُتَقَلِّبٌ في الكفِّ إلا أنَّه هو أضلُّعُ
 فوردنٌ والعُيُوقُ مَقْعَدُ رابئِ الـ ضُرْباءُ فوق النَظْمِ لا يَتَتَأَعُ
 فشرَعَنَ في حَجَرَاتٍ عَذَبٍ بارِدٍ حَصِبِ البِطَاحِ تَغْيِبُ فيه الأَكْرَعُ
 فشرَبَنَ ثم سَمِعَنَ حِسًّا دونه شَرَفُ الحِجَابِ وَرَيْبُ قَرَعٍ يُقَرَعُ
 ونَمِيمَةٌ من قانِصٍ مُتَلَبِّبٍ في كَفِّه جَشْنٌ أَجَشُّ وَأَقْطُوعُ
 فنَكِرَتُهُ ونَفَرَنَ وَاْمْتَرَسَتْ به سَطْعاءُ هادِيَةٌ وهاذِ جُرْشُوعُ
 فرمى فأَنْفَذَ من تَجُودٍ عائِطٍ سَهْمًا فَخَرَّ ورِيشُهُ مُتَصَمِّعُ
 فبدا له أَقْرابُ هذا رائِغًا عَجَلًا فَعَيَّتْ في الكِنانَةِ يُرْجِعُ
 فرمى فأَلْحَقَ صاعِدِيًّا مُطْحَرًا بالكِشْحِ فاشْتَمَلَتْ عليه الأَضْلَعُ
 فأَبْدَهَنَ حُتُوفَهَنَ فهِارِبُ بذمائه أو باريكُ مُتَجَعِّعُ
 يَعْتَرَنُ في حَدِّ الطُّبَّاتِ كانما كَسَيْتُ بُرودَ بَنِي تَسْرِيذِ الأُدْرُعِ⁽¹⁾

تبدو قصة حمار الوحش هنا صورة لما بدا من عجز الإنسان وانهزامه أمام الدهر، أمام الموت. فالدهر قد منح الحمار الوحشي فرصة العيش اللذيذ، فظهر ممثلاً حيوية وقوة، له من الأذن أربع، وهي طوع أمره، يعيش معها في غناء ووفرة من الماء والخصب. لكن الدهر لا يبقى

(1) الجون: الأسود إلى الحمرة. السراة: أعلى الظهر، وجون السراة يعني حماراً. الجدائد: الأذن اللواتي خفت ألبانهن. الصخب: الكثير النهيق. الشوارب: مجاري الماء في الحلق، يعني يردد نهاقه في شواربه. المسبح: الذي أهمل مع السباع، أو الذي وقع السباع في غنمه. الجميم: النبات الذي يكثر، فيصير كأنه جملة. السمحج: الأتان الطويلة. أزعلته: نشطته. الأمرع: الخصب. القرار: جمع قرارة، وهو حيث يستقر الماء. الواهي: المنكسر. أجم: أقام وثبت. يعتلجن: بعض بعضهن بعضاً ويرمحه ويعارضه. يشمع: يلعب ويمزح. جزرت: نقصت وغارت. الرزون: أماكن في الجبل يكون فيها ماء. الملاوة: الزمن والدهر. الحين: الهلاك. افقنهن: فرقهن، يطردهن فنوناً من الطرد. بئر: كثير. المهيع: البين الواضح. الجزع: منقطع الوادي. الربابة: رقعة تجمع فيها قدام الميسر، والمراد هنا القدام. اليسر: صاحب الميسر. يصدع: يشق ويفرق. المدوس: مسن الصيقل يجلو به السيف. أضلع: أغلظ وأوتج. العيوق: كوكب يطلع بحيال الثريا. الضرباء: قوم يضربون بالقدام، الواحد ضريب. الرابئ: رجل يقعد فوق القوم الذين يضربون بالقدام ينظر ما يفعلون. النظم: نظم الجوزاء. لا يتتلع: لا يتقدم ولا يرتفع. الحجرات: النواحي. الحصب: الذي فيه حصباء. البطاح: بطون الأودية. الحجاب: الحرّة، وشرفها: ما ارتفع منها عند منقطعها. المتليب: المتحزم بثوبه، أو المتقلد كنانته. الجشء: القضيب الخفيف من النبع تعمل منه القوس. الأجش: الذي في صوته جشة. أقطع: جمع قطع، وهو النصل العريض القصير. السطعاء: الطويلة العنق. الهادية: المتقدمة. الجرشع: الغليظ المنتفخ الجنبين. امترست: دنت ولزقت. النجود: العبلة المشرفة. العائط: التي اعتاطت رحمها، فبقيت أعواماً لا تحمل. متصمع: منضم من الدم. الأقراب: الخواصر. رائغاً: عادلاً. عيث: مذ يده إلى كنانته ليأخذ سهماً. الصاعدي: الرفه. المطحر: السهم البعيد الذهاب. الكشح: ما بين الخاصرة إلى الضلع الخلف. الذماء: بقية نفس. المتجعجع: الساقط المتضرب.

على حدثانه، وهذا العيش اللذيذ لا بد أن ينتهي، ولا يأتي الحديث عن النهاية مفاجئاً، إذ نراها في صورة العيش اللذيذ مرة بعد مرة، نراها في تلك الإشارات إلى أن كل ما يحدث من الوفرة والمتعة مرتبط بالزمن الذي لا بد أن ينقضي، فالوابل "أنجم برهة"، والحمار وأتته يعتلجان حيناً، وهو يجد حيناً، ويلعب حيناً.

لكن اللافت فيما بدا من صورة العيش اللذيذ كان في تلك الصورة الغربية التي يُشبه فيها الحمار في حيويته ونشاطه وقوة صوته بالعبد المُسع، وتلقي صورة العبد الذي وقعت السباع في غممه ضوءاً على مصير الحمار وأتته في القصة، وترتبط بصورة المنية التي أنشبت أظفارها، وتمثل في صورة العبد معاني العجز، العجز عن مواجهة السباع، العجز عن مواجهة المنية التي لا تدفع. وهكذا تبدو صورة القوة والحيوية شبيهة بصورة العجز والموت، إنها رؤية القصيدة التي تؤكد عبثية الحياة، وعبثية امتلاك القوة، وعبثية المواجهة، لذلك لم تكن صورة العبد المسع مرتبطة بزمن سرعان ما ينقضي كما في صورة المطر واللعب، بل بدت ثابتة، فالحمار "لا يزال كأنه عبد...".

أما الزمان الذي ينقضي سريعاً، فهو زمن الوفرة واللذة، لذلك سرعان ما تجفّ المياه في وقت أشد ما تكون فيه الحاجة إليها، ويبدأ الحمار رحلة البحث عن الماء، لكن رحلته هذه المرة تختلف عما سبقها من رحيل، إنها رحلة مشؤومة، إنها رحلة الموت، والحمار فيها إنما "حينه يتتبع". ويحاول الحمار الذي "شاقى أمره شؤم" أن يتجنب مصيره بكل ما يعرف، فيفتن في طرد الأتن عن ماء "السوء"، على الرغم من كثرتة، فهو يدرك ما ينتظره من خطر هناك، ويشقى وهو يحاول أن يسلك بهن طريقاً آخر على الرغم من وضوح ذلك الطريق.

وتتلاحق الصور معبرة عن حال الحمار وأتته وهي تشاق أمرها، فتأتي صورة النهب المُجمَع لتلقي بظلال قاتمة على مصيرها المحتوم، ويبدو في تشبيه الأتن بالرقعة التي تجمع فيها قدامح الميسر، والحمار بصاحب الميسر أن اختيار الحمار طريقه إلى الماء مقامرة لا يعرف نتيجتها⁽¹⁾، وتحمل هذه الصورة أحاسيس الخوف والقلق اللذين ينتابان المقامر، وتبدو المقامرة أيضاً في صورة العيوق الذي يراقب ورود الحُر كما يراقب حكم الميسر للعبة، فالورود لا يعني الفوز، فاللعبة لم تنته بعد. أما صورة مسنّ السيف المتقلب بالكف فتومئ إلى أن الحمار في رحلته إنما يسنّ سيفاً لموته وموت من معه.

وبعد أن يرد الجمع ويشرب من ذلك الماء العذب البارد الوفير، تأتي اللحظة المشؤومة، واللافت هنا أن الحمر لا تفاجأ بالصائد، فهي تسمع الجلبة التي يحدثها، مما قد يمكنها من الهروب، لكنها لا تهرب، وإنما تتلاصق، وكأنها استسلمت لمصيرها، ويشرع الصائد في رميها واحداً تلو الآخر، ولا ينجو أحد، ويظهر مشهد الصيد مدى استكانة الحمر لمصيرها، وكأن كلاً منها كان ينتظر دوره، ويبدو المشهد غير واقعي، فالصائد لا يمكنه في الواقع أن يصيد غير واحد أو اثنين مهما بلغت مهارته وسرعه، إذ ستهرب البقية بسرعتها المعروفة، لكن المشهد لا

(1) انظر: كمال أبو ديب- الرؤى المقنعة- ص 214.

يشير حتى إلى محاولة الهروب، وحين يُذكر الهروب يذكر في صورة مأساوية، صورة الهارب بذمائه، الذي يلفظ أنفاسه الأخيرة، وهو يتساوى مع البارك المتجمع في دمه.

وتبدو الصورة الأخيرة غريبة، إذ تبدو الأذرع المغطاة بالدماء وكأنها مغطاة ببرود بني تزييد الحمراء، وكأن الشاعر يرى في صورة الموت بعداً جالياً، وكأن في موت الحمر ما يدعو للارتياح، وكأن موتها خلاص من شقائها، إنها رؤية الشاعر نفسها التي ظلت ترى أن في الموت راحة.

الخلاصة

لعل الناظر فيما سبق من القول في القصائد مجال البحث يرى أن قصة حمار الوحش التي وردت فيها إنما هي جزء رئيس من القصيدة يعبر مع أجزائها الأخرى عن القضية التي انشغل بها الشاعر في كل قصيدة، وأن هناك علاقة واضحة بين الصورة التي وردت عليها القصة والقضية الشاغلة، وأن الشاعر كان يوظف القصة فناً في التعبير عن رؤية القصيدة، وإذا أمعنا النظر في عناصر كل قصة، وقارناها بالقصص الأخرى، فإنه يمكن أن نخرج بالنتائج التالية:

أولاً: هناك تباين واضح في حضور وغياب عناصر القصة في القصائد، ويظهر الجدول التالي صورة هذا التباين:

العنصر القصصي	قصيدة متمم	قصيدة ربيعية الأولى	قصيدة ربيعية الثانية	قصيدة حاجب	قصيدة أبي ذؤيب
الأتان/ الأتن	حضور	حضور	حضور	غياب	حضور
ابن الأتان	حضور	غياب	غياب	غياب	غياب
نفور الأتان ومشاكستها	حضور	غياب	حضور	غياب	غياب
الحديث عن الرعي	حضور	حضور	حضور	غياب	حضور
جفاف الماء والعطش	غياب	حضور	غياب	غياب	حضور
رحلة البحث عن الماء	حضور	حضور	حضور	حضور	حضور
ذكر أمكنة الماء	غياب	غياب	حضور	حضور	حضور
الوصول إلى ماء جاف	غياب	غياب	غياب	حضور	غياب
المعاناة في الرحلة	غياب	غياب	غياب	حضور	حضور
ورود الماء	حضور	حضور	حضور	حضور	حضور
زمن الورود	غياب	حضور	حضور	غياب	حضور
وفرة الماء	حضور	حضور	غياب	حضور	حضور
الصائد	حضور	حضور	حضور	حضور، ثم غياب	حضور
الحمر تسمع الصائد	غياب	غياب	غياب	غياب	حضور

حالة الصائد	غياب	غياب	حضور	غياب	غياب
الحديث عن سلاح الصائد	غياب	حضور	حضور	حضور	حضور
خطأ الصائد	حضور	حضور	غياب	غياب	غياب
انقطاع وتر القوس	غياب	حضور	حضور	غياب	غياب
هروب الحمر	حضور	حضور	حضور	حضور	غياب
صورة الحمر بعد الهروب	حضور	حضور	غياب	غياب	غياب

ويلحظ من الجدول أن هناك عنصرين فقط من مجمل عناصر القصة التي وردت قد وردا في القصائد جميعها، هما الرحلة إلى الماء، والورود، وهناك أربعة عناصر يظهر كلٌّ منها في قصيدة واحدة، ويغيب في البقية، وهي الحديث عن ابن الأتان، والوصول إلى ماء جاف، وانقطاع وتر القوس، وصورة الحمر بعد الهروب، أما بقية العناصر فتحضر حيناً، وتغيب حيناً، ولعله يمكن الخروج من ذلك كله، بأنه لا يمكن القول إن هناك قصة محددة العناصر ترد في القصائد جميعها، إنما يختار الشاعر عناصر معينة من القصة يرى فيها ما يخدم التعبير عن قضيته، ثم يصوغ تلك العناصر بطريقة خاصة تناسب تلك القضية، ويبدو الشاعر في حرية تامة وهو يختار عناصر القصة، فيحذف منها ما يحذف، ويضيف إليها ما يضيف، ويغير في صورة بعضها، فقد رأينا أن حاجب بن حبيب قد حذف عنصر الأتان من القصة، وهو عنصر بدأ رئيساً في القصص الأخرى، ورأينا متمم بن نويرة يضيف صورة ابن الأتان، وهو عنصر لا يظهر في القصائد الأخرى، ورأينا ربيعة بن مقروم في قصيدته الثانية يقطع وتر قوس الصائد بدل أن يجعله يخطئ في رميها، وبدت حرية الشاعر تلك مرتبطة بما يراه من خدمة تلك العناصر لرؤيته في القصيدة.

ثانياً: يغلب أن تأتي القصة في القصيدة مرتبطة بحديث الناقة الذي يعقب مقدمة القصيدة، وقد صحَّ هذا في قصيدتي متمم وحاجب، وقصيدة ربيعة الأولى، ووجدنا اختلافاً في موقع القصة في قصيدة ربيعة الثانية، إذ جعلها في نهاية قصيدته خاتمة لصور فخره بنفسه، لكن القصة ظلت مرتبطة ببيعه الذي شبه الحمار به. أما القصة في قصيدة أبي ذؤيب، فقد اتخذت صورة خاصة كما رأينا.

ثالثاً: على الرغم من بعض التشابه في صورة صياغة عدد من عناصر القصة في القصائد، إلا أننا نجد اختلافاً بيناً في صورة الصياغة تلك، ويعود هذا الاختلاف إلى رؤية الشاعر في القصيدة، فلو نظرنا مثلاً إلى صورة الماء الذي ترده الحمر، نجد أن تميماً المنشغل بقضية الحياة والموت يشير إلى أن فوق العيون التي تردها الحمر "غاب نابت ومصراع"، ويراها ربيعة في قصيدته الأولى المنشغل فيها بالفخر بقومه "كلون السماء يزين الدراري فيها النجوم"، ولا نجد في قصيدته الثانية وصفاً للماء، ويرى حاجب في الماء الذي لا يخشى وروده بنات الماء تتناجى في صورة دالّة على ما لقيه من كرم ومدوحه وحسن تعاملهم مع قبيلته، أما أبو ذؤيب فيشير إلى أن الماء المورود "تغيب فيه الأكرع"، ويبدو في الغياب صورة الموت التي تنتظر الحمر. ويمكن أن نرى في صورة هروب الحمر من الصائد مثلاً آخر في هذا المجال،

ف نجد أن تميماً المنشغل بمواجهة الموت بالحرص على اللذة، يصور الحمار وهو يحمي فرج الأتان التي تصكّ نحره بالحجارة، ويجعل ربيعة الحمر الناجية في قصيدته الأولى تمضي مذعورة في صورة تشير إلى حال قبيلته التي ما زالت تواجه الصعاب، وفي قصيدته الثانية المنشغل فيها بنفسه يشير إلى صورة الحمار المنطلق بكل حيويته وقوته، ويخرج الأتان من الصورة، ولا نجد صورة الهروب في قصيدة حاجب المنشغل بمدح مكرميه، ونجد حماره يرد ماءً آمناً، أما أبو ذؤيب الذي يرى أن الموت لا يدفع، فلا يسمح للحمر بالهرب، بل يجعلها تتلاصق منتظرة موتها.

رابعاً: يلاحظ الناظر في عناصر القصة في القصائد أنها لا تأتي على صورة واحدة، إذ تتغير صورة بعض العناصر من قصيدة إلى أخرى بما يخدم التعبير عن رؤية القصيدة، فمثلاً نجد أن الأتان تشاكس الحمار عند متمم، وعند ربيعة في قصيدته الثانية، ولا تشير قصيدة ربيعة الأولى إلى مثل ذلك، أما أبو ذؤيب فيجعل الأتان تطاوع الحمار.

خامساً: يمكن القول إن قصة الحمار لا تستخدم دائماً في التعبير عن "صورة المجتمع القبلي" (1)، و"قضية هجرة القبائل بحثاً عن الماء والمرعى..." (2)، و"صراع الجماعة مع الحياة" (3)، أو الصراع القبلي في الحياة الجاهلية (4)، فقد بدأ أن القصائد المدروسة هنا تستخدم القصة للتعبير عن قضايا مختلفة، منها قضايا خاصة، وأخرى عامة، فقد استخدمت عند متمم للتعبير عن أهمية الفوز باللذة، وعند ربيعة في قصيدته الثانية للتعبير عن أزمته الخاصة في تأكيد تمتعه بالقدرة على السيطرة، وعند أبي ذؤيب في تأكيد حتمية الموت وعيثة مواجهته، أما عند حاجب وربيعة في قصيدته الأولى فقد استخدمت القصة للحديث عن ما تواجهه القبيلة من أزمات منها الجذب والجفاف، وما يعقب ذلك من بحث عن الماء.

سادساً: يمكن القول إن الشعراء هنا استخدموا قصة حمار الوحش ليعبروا بصورة فنية إيحائية عن قضايا لم يشاءوا التعبير عنها بصورة مباشرة، فمتمم أراد أن يعبر عن خلال القصة عن أحد أركان ثلاث اللذة في مواجهة الموت، أعني اللذة الجنسية، وعبرت القصة في قصيدة ربيعة الأولى عن تلك الأزمة التي يعيشها قومه، وفي قصيدته الثانية عبرت عن رغبته بالخلع مما بدا من ضعفه، وكانت القصة عند حاجب وسيلة فنية تظهر ما أصاب قوم الشاعر من ضعف لم يرد أن يصرح به، أما أبو ذؤيب فجعل القصة وسيلته للتعبير عما يحس به من انكسار وخضوع يصل إلى حد الرغبة في الموت.

(1) سعيد الأيوبي- عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي- مكتبة المعارف- الرباط- 1986- ص 447.

(2) أنور أبو سويلم- الإبل في الشعر الجاهلي- ص 185.

(3) سعد الجبوري- البناء الفكري والفني... ص 296.

(4) محمود عبد الجادر- شعر أوس ورواته الجاهليين- دار الرسالة للطباعة- بغداد- 1979- ص 335. وانظر:

وإياد عبد المجيد إبراهيم- البناء الفني في شعر الهذليين- دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد- ط1- 2000- ص 187.

سابعاً: يمكن القول إن ما بدا من اختلاف في قصة حمار الوحش بين القصائد لا يعود إلى اختلاف الشعراء، فلربيعه بن مقروم قصيدتان يبدو فيهما اختلاف واضح في القصة.

ثامناً: لعل فيما سبق ما يشير إلى أن الحكم على مدى إبداع الشاعر في سرد قصة حمار الوحش لا ينبغي أن يأتي بسبب اشتغال تلك القصة على عناصر أكثر من غيرها، وعلى مدى التوسع في الوصف كما يرى بعض الباحثين⁽¹⁾، وإنما لا بدّ من النظر قبل ذلك إلى العناصر المستخدمة، والصورة التي ظهرت عليها، وكيف ساهم ذلك في التعبير عن رؤية القصيدة.

وبعد، فإذا استصفينا كلّ ما سبق، يمكن القول إنه على الرغم مما يبدو من تشابه بين صورة قصة حمار الوحش في القصائد المدروسة، إلا أن هناك الكثير من أوجه الخلاف بينها، الخلاف في موقع القصة من القصيدة، وفي العناصر التي ترد، وفي صياغة تلك العناصر، ووجدنا تغييراً أصاب صورة بعضها، وقد بدا أن كلّ ذلك مرتبط بالقضية الشاغلة في القصيدة، وبالرؤية التي تنطلق منها. ولعلّ ذلك يعني- فيما يعني- أن الشاعر الجاهلي لم يكن مقلداً حين تناول هذه القصة في شعره، وأنه لم يكن يسرد قصة يحفظها، وإنما كان يختار قصة من قصص، ويختار عناصر من تلك القصة دون عناصر، ويصوغ تلك العناصر بما يناسب قضية القصيدة ورؤيتها، لذلك نجد خصوصية واضحة في كلّ قصيدة، تجعلنا لا نقبل قول من يقول إنه لا يوجد فرق بين القصائد الجاهلية، وإن العام فيها يطغى على الخاص.

References (Arabic & English)

- Abdeljader, M. (1970). *Aws Poetry and narrators in the pre-Islamic era*. Dar Al- Resala. Baghdad.
- Abdulrahman, I. (1984). *Assets of the old Arab poetry*. Fusool journal. Egypt. 4 (2).
- Abdulrahman, N. (1982). *The artistic image in the pre-Islamic poetry*. Al-Aksa library. Amman.
- Abu deeb, K. A. (1986). *Al- Haya al-mesreia alaamma lelkitab*. Cairo.
- Abu Sweilem. A. (1983). *Camels in pre-Islamic poetry*. Dar Al-Ulom. Riyadh.
- Al- Asmaee. (-). *Al- Asmaeiat*. Dar Sader. Beirut.

(1) انظر مثلاً كيف يشيد يحيى الجبوري بقصة حمار الوحش في قصيدة لأبي خراش الهذلي لأن اللوحة "اكتملت، واستوفت جوانبها (الشعر الجاهلي- ص213 – 215)، وانظر أيضاً ص382.

- Al-Ayuobi, S. (1986). *Elements of unity and linking in the pre-Islamic poetry*. Maktabat Al- Maaref. Rabat.
- Al-Batal, A. (1980). *Image in Arabic poetry until the second Hegry century*. Dar Al-Andalus. Beirut.
- Al-Jaheth. (-). *Al-Hayawan*. Cairo.
- Al-Jbori, S. (2000). *Intellectual and artistic structure of the pre-Islamic war poetry*. Al-Resaleh Associatin. Beirut.
- Al-Jbori, Y. (1985). *Al- Mukhadrameen poetry and the impact of Islam in it*. Al-Resaleh Associatin. Beirut.
- Al-Jbori, Y. (1986). *The pre-Islamic poetry*. Al-Resaleh Associatin. Beirut.
- Al-Kaisi, N. (1974). *The unit subject in the pre-Islamic poetry*. Al-Mosel. Dar Al-Kutub. Iraq.
- Al- Mufaaddal D. (1994). *Al Mufaddaleiat*. Dar Al- Maaref. Cairo.
- Al-Natsheh, E. (2001). *Huthail poetry and its impact on its surroundings*. Dar Al- Bsheer. Amman.
- Al- Nuwaihe, M. (-). *Pre-Islamic Poetry, approach to study and evaluation*. Addar Al- Qawmiyyah. Cairo.
- Al-Rabbaee, A. (1995). *Artistic image in poetry criticism*. Irbid. Jordan.
- Al-Sabbagh, M. (1982) .*The Art of Description*. Al- Maktab Al-Islami. Beirut.
- Al- Saffar, E. (1968). *Malek and Mutamem ebna Nuwaira Al-Yarboei*. Matbaat Al- Ershad. Baghdad.
- Al-Showra, M. (1996). *Pre-Islamic Poetry, mythic interpretation*. Maktabat Lubnan. Egypt.
- _____ (1983). *Lament poetry in the pre-Islamic era*. Addar Al-Jameeia. Beirut.

- Al- Tabrizi. (1980). *Sharh al qasaed al- ashhr*. Dar Al- Afaq Al- Jadedda. Beirut.
- Al- Yousef, Y. (1985). *Articles in Pre-Islamic Poetry*. Dar Al- Haqaeq. Beirut.
- Awad, R. (1992). *The structure of the pre-Islamic poetry*. Dar Al- Aadab. Beirut.
- Ebedallah, M. (1998). *Stories in pre-Islamic poetry* Jordan University. Amman.
- Ibn Sallam A. (-). *Tabaqat fuhuol al- shuaraa*. Matbaat al- madani. Cairo.
- Ibraheem, E. (2000). *Artistic construction in Huthalieen poetry*. Dar Al- Shuon Al- Thqafeia Al- Aammeh. Baghdad.
- Romeia. W. (1982). *Journey in the pre-Islamic poetry*. Associatin. Al-Resaleh. Beirut.