الثنائيات الضدية

دراسات في الشعر العربي القديم

الدكتورة سمر الديوب

الثنائيات الضدية

دراسات في الشعر العربي القديم

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة – دمشق ٢٠٠٩

تقديم

لا يزال النقد حتى أيامنا الحالية يسير في الأرض السهلة - على حد تعبير أندريه جيد – وينأى عن الأرض الوعرة. وقد ذهب كثير من النقاد المهتمين بالأدب القديم إلى أن شعرنا العربي لا يزال في حاجة إلى أن يتم التعامل معه تعاملاً استكشافياً، لا تعامل إحصائيات أو جداول لمعان و تركيبات بلاغية، وأغراض شعرية.

من هذا المنطلق تأتي هذه الدراسة في الشعر العربي القديم محاولة أن تطور إطار التعامل مع الشعر القديم ولاسيما في مرحلتي صدر الإسلام والعصر الأموي. وهي طريقة في التطوير قابلة للنمو بتفاعلها مع المادة الشعرية المطبقة عليها.

إننا في عصر وفرة المناهج النقدية الحديثة، ومع هذه الوفرة تشتد الحاجة إلى رؤية التراث بعين معاصرة، وتطبيق المصطلحات النقدية الحديثة على شعرنا القديم؛ لنستطيع أن نحفر عميقاً في تراثنا العربي.

وكان لي ثلاثة أعمال سابقة يتناول الأول منها الصورة الفنية عند شعراء البادية في صدر الإسلام، والثاني يدرس الصورة لدى شعراء التمرد في صدر الإسلام والعصر الأموي. أما الثالث فيحلل نصوصاً أدبية تعود لمرحلة صدر الإسلام درستُ من خلالها العلاقة بين النص الحاضر والنص الغائب. وكان هذا العمل خطوة مشجعة لي لمتابعة طريقتي في التعامل مع النص الأدبي، فبحثت في الخطاب والصورة والرؤية والرؤيا وغيرها من القضايا النقدية ذات العلاقة بجماليات الشعر على نحو تطبيقي.

وتأتي هذه الدراسة منتظمة في محورين:

الأول وفرة الثنائيات الضدية التي تحكم الشعر المدروس

أما الثاني فهو الموضوع الشعري الذي انتظمت فيه هذه الثنائيات.

وقد شغلتني فصول هذا الكتاب على مدى سنتين، واخترت الثنائيات الضدية محوراً جامعاً للشعر المدروس. فالثنائيات تحكم الشعر، وتحكم الحياة قبله، وتتجلى في الشعر بوصفها ثنائيات ضدية أو تكاملية. ولعل أجمل ما يميز الثنائيات الضدية في الشعر أن الشاعر يجمع ثنائيتين ضديّتين في شعره لكن الرؤية النقدية تستطيع أن تستشف علاقة شبه التضاد بين طرفي الثنائية.

وهذا ما قادني إلى دراسة ما يظهر في النص وما يخفى فيه، وعدِّ الغياب أشد حضوراً من الحضور في النص الأدبي، كما أوصلتني هذه الرؤية إلى دراسة مركزية الخطاب، والعلاقة بين خطاب الذات وخطاب الآخر، وهي علاقة يحكمها التضاد في النهاية.

وفي تصوري أننا لا نستطيع أن نتعامل مع أي موضوع شعري في شعرنا القديم من دون أن نطمئن إلى وجود علاقة حضور/غياب فيه، فلا نستطيع قراءة شعرنا القديم قراءة حقيقية إلا بتعرُّفنا كيفية قراءة العلاقات الداخلية التي تحكمه مروراً ببنيته الشكلية.

يضم هذا الكتاب بين دفتيه ثمانية فصول الأول منها يتكلم على الثنائيات الضدية في القصائد المنتهية بالياء المطلقة، أما الثاني فيهتم بخصوصية التصوير الفني لدى الشمّاخ بن ضرار الذبياني، ويعنى الفصل الثالث بجماليات المكان لدى شعراء الأسر والسجن في صدر الإسلام والعصر الأموي، وتناولت في فصل لاحق فلسفة اللصوص، وفهمهم الخاص

للحياة الذي تجلى في طريقة تصوير فني مختلفة، وتناولت الغزل العذري من زاوية شعرية الحضور والغياب فيه، أما ليلى الأخيلية الشاعرة التي نسيها النقاد فقد دُرست جوانب المماثلة والاختلاف مع الشعراء الفحول في شعرها، وللمكان شعرية خاصة لدى عدي بن الرقاع العاملي الشاعر الأموي، أما الشاعر الذي شغل العقول زمناً أبو العلاء المعري فقد درست جمالية النسق الضدي في شعره.

أخيراً: تأتي هذه الدراسة محاولة لإضاءة جوانب من تراثنا الشعري في ضوء المستجدات النقدية الحديثة. وفي هذا خدمة لتراثنا الشعري، وإغناء له حين ننظر إليه من أكثر من زاوية؛ لإظهار القيم الإيجابية التي يمتلكها، والتي لا تزال تغرينا بالبحث فيه دائماً.

حمص في ٢٠٠٩/٢/١ **د. سمر الديوب**

M

يعتمد الفكر بعامة في نشاطه على الثنائيات الضدية، وحوار الحدود المتقابلة والمتباينة، وهو ما يسمى بالفلسفة الجدلية، أو الديالكتيك، فتجتمع في النفس البشرية ثنائيات ضدية يمكن عدُّها كامنة في أغوار النفس الإنسانية، فالحياة غريزة واضحة الأثر في حركاتنا وسكناتنا، والموت غريزة ماثلة أمام أعيننا، والسواد والبياض موجودان جنباً إلى جنب في الحياة، ويمكن القول: إن مظاهر الحياة كلها نتيجة ذلك التجاذب بين قطبي هذه الثنائية.

ويحدث أن يحاول طرف من الثنائية أن يشل حركة الطرف الآخر، ويحدث أن نجد منطقة وسطى بين الطرفين.

والحديث عن الثنائيات الضدية يعني حديثاً عن توازي الثنائيات، وسير طرفيها جنباً إلى جنب معاً. فالكون يمثل وحدة، وهذه الوحدة هي في النهاية تعددية ضمن الوحدة. وقد حاول الفلاسفة أن يفهموا الكون، فقسموه إلى ذات (إنسان) وموضوع (كون)، ووضعوا بينهما برزخاً يفصل بين جوهر الأشياء الوجودية، فنظروا إلى كلّ حدّ على أنه طرف منفصل عن الآخر، ونجم عن هذا الفصل بين الأطراف وجود ثنائيات لاهوتية: الخير/ الشر، الحق/ الباطل...، وضدية: الظلام/ النور، واجتماعية: الظالم / المظلوم...

ففي داخل النفس البشرية يلتقي طرفا هذه الثنائية التي انشغل بها الفكر الإنساني كثيراً عبر اختلاف عصوره، وبدت الحياة صعبة التفسير بمعزل عن فكرة الأضداد والثنائيات، وبدت قائمة في كثير من جوانبها على أضداد وثنائيات.

عرّف المعجم الفلسفي الثنائية بأنها (الثنائي من الأشياء ما كان ذا شقين، والثنائية هي القول بزوجية المبادئ المفسّرة للكون، كثنائية الأضداد وتعاقبها، أو ثنائية الواحد والمادة - من جهة ما هي مبدأ عدم التعيين - أو ثنائية الواحد وغير المتناهي عند الفيثاغورثيين أو ثنائية عالم المثل وعالم المحسوسات عند أفلاطون... الخ، والثنائية مرادفة للأثنينية، وهي كون الطبيعة ذات مبدأين، ويقابلها كون الطبيعة ذات مبدأ واحد، أو عدة مبادئ (الثنوية والأثنينية))[1]

تقوم الثنائية بوصفها فكرة فلسفية على فكرة أن ثمة قدرة على الربط بين الظواهر التي يبدو أنها منفصلة، فالتضاد رابطة مثل التماثل، والتناقض رابطة؛ لأنه يعني نفي النقيض، فوجود النور ينفي وجود الظلام؛ لذا يدخل النور والظلام في علاقة تناقض، أما وجود الأبيض فيتضاد مع الأسود، فالعلاقة بينهما علاقة تضاد، فالحالتان المتضادتان إذا تتالتا، أو اجتمعتا معاً في نفس المدرك كان شعوره بهما أتم وأوضح، وهذا لا يصدق على الإحساسات والإدراكات والصور العقلية فحسب بل يصدق على جميع حالات الشعور كاللذة والألم والتعب والراحة.. فالحالات النفسية المتضادة يوضح بعضها بعضاً، وبضدها تتميز الأشياء، وقانون التضاد أحد قوانين التداعي والتقابل.[٢] لكن ثمة منطقة وسطى بين السالب والموجب في الفكر الفلسفي تربط بين الطرفين، ويستطيع الدماغ البشري أن يلتقط المنطقة الوسطى بين طرفي الثنائية، أو الجزء الأوسط الواقع بين حدّيها إذ (لا يرضى الدماغ البشري عن الانفصال الناجم عن إقامة مثل هذا التقابل القطبي، فيبحث عن موقع وسط).[٣]

ويشكل مفهوم الثنائيات الضدية عصب المدرسة البنائية في النقد والتحليل البنيوي/ البنائي. وينحدر هذا المفهوم بوصفه مفهوماً بنيوياً من دراسات ليفي- شتراوس حول الأساطير. ولا تستخدم اللسانيات / الألسنية، والتحليل البنيوي فكرة الثنائيات الضدية من جهة الكلمات والمفاهيم فحسب بل من جهة تقاليد النص ورموزه.

وتتضمن فكرة الثنائيات الضدية ذاتها مركزية نظام معين أو وجوده. وتعد هذه الدلالة الثنائية ثابتة ومنظمة في أعين البنيويين، وغير ثابتة ومحطمة لما بعد البنيويين.[٤]

والنسق هو (نظام ينطوي على أفراد فاعلين تتحدد علاقاتهم بمواقفهم وأدوارهم التي تتبع من الرموز المشتركة والمقررة ثقافياً في إطار هذا النسق، وعلى نحو يغدو معه مفهوم النسق أوسع من مفهوم البناء الاجتماعي)[٦]

يعايَنُ النسق من جهة كونه عملية معقدة ثنائية، أي أنها في جذورها تتبع من تمايز ظواهر معينة في جسد النص أو الحكاية، ثم من تكرارها عدداً من المرات، ثم من انحلال هذه الظواهر واختفائها، بهذه الصفة يكتسب النص طبيعة الجدلية [٧]؛ لذا لابد من توافر التضاد؛ ليتشكل النسق، ولكي يتشكل لابد أن ينحل؛ لتنشأ عبر التغاير (الحضور والغياب) بنية تقوم على ثنائية ضدية تتبع من التمايز بين عنصرين أساسيين.[٨]

وقد وجد التفكيكيون أن فهم الحياة على أساس الثنائيات الضدية يؤدي إلى حصرها في نمط ثابت، وليس في الحياة ثبات، فشككوا في الثنائيات التقابلية، ووضعوا المفاهيم التي تعتمد على القياس المنظم، والاتساق المنطقي موضع الشك والاستفهام.

أما ثنائية الدال /المدلول فتتحقق في الفكر التفكيكي حين تتسع المسافة بينهما، وقد وصل التفكيكيون في الفصل بينهما إلى أبعد نقطة ممكنة.

ربطت البنيوية بين العلامة والمتضادات الثنائية، فجمعت بين الدلالة والتماثل بين المتقابلات. في حين تبنّت التفكيكية مفهوم الثنائيات الضدية، لكنها ابتعدت عن التوفيق بين الأضداد. فالتفكيك تغير لا نهائي للنص بينما يرى البنيويون النص مغلقاً، والتفسير مغلقاً ونهائياً. كل قراءة، لدى التفكيكيين صحيحة إلى أن تفكك القراءة نفسها بنفسها، فكل قراءة لديهم هي إساءة قراءة. العلاقة بين التفكيك والبنيوية إذن علاقة امتداد وتمرد في الآن نفسه. فقد بدا بعض التفكيكيين بنيوياً، وحين فشل المشروع البنيوي في تحقيق طموحاتهم تمردوا عليه.

تكلم جاك ديريدا على ثنائية الظاهر والمضمر، ووجد أن هذه الثنائية دليل على أن وجود نص نهائي هو وهم كبير؛ ذلك لأن العناصر التي يتألف منها النص غير ثابتة الدلالة ، فثمة نصوص بعدد المتلقين، والنص الواحد يتعدد ويتنوع ويختلف تبعاً للحظات التلقي لدى المتلقي.

تهتم التفكيكية بعامة بتحليل الثنائيات الضدية داخل النص، وتقوم على رفض ثبات المعنى في منظومة النص، فقد درست البنيوية تموضع البنى في أنساق تحيل إلى مدلولات متعددة نهائية، وهي لم تعط منزلة فاعلة للمتلقي؛ لأن النص هو الذي يقدم المعنى إلى المتلقي، وبذلك ينطوي فهمُ المتلقي المعنى على ما يتيحه له النص بتعدد أنساقه، وحركة بنياته، وانتظام تراكيبه، أما في الفكر التفكيكي فالبنى في حال مستمرة لا نهائية؛ لانعدام الثقة بالحقيقة المطلقة، وإعادة كل شيء إلى حال ثبات، وانحطاط النموذج الإنساني أمام النص. فلا توجد حقيقة نهائية، وتحليل النص الأدبي يعني توليد تفسيرات متعددة في قراءة النص، كل قراءة تحطم القراءة السابقة لها.

يراوغ المدلولُ الدال في العلاقة بين الدال والمدلول، ويصبح الدال علامة عائمة يحاول المتلقي تثبيتها للوصول إلى المعنى، ويحيل هذا الأمر إلى ثنائية حضور/ غياب، فلا تظهر الكلمات من دون التضاد والاختلاف، وهذه الثنائية ناجمة عن الاختلاف، ولكي يعمل الحضور يجب أن يمتلك خصائص الغياب، ويتعين على ذلك أنه ليس ثمة حضور مادي للعلامة، وثمة سعي وراء المغيَّب في اللغة، والمعاني المؤجلة، وهذا يدخل في علاقة ضدية مع فكرة الحضور.

أما في الثقافة العربية فيعدّ الجاحظ من أوائل الذي التفتوا إلى قانون الثنائية الضدية على أنه قانون الحياة الجوهري، إذ يرى أن العالم بما فيه من الأجسام على ثلاثة أنحاء: متفق ومختلف ومتضاد، ثم يرد هذه المستويات الثلاثة التي تجسد حيوية القانون إلى الأصل الثنائي الإشكالي ممحوراً إياه حول الحركة والسكون، يقول: (تلك الأنحاء الثلاثة، كلها في جملة القول جماد ونام، وكأن حقيقة القول في الأجسام من هذه القسمة أن يقال: نام وغير نام).[٩]

ويعد كتاب المحاسن والأضداد للجاحظ[١٠]مثالاً على اجتماع الفكرة وضدها في فكره، إذ يقنع المتلقي بمحاسن فكرة ما، ثم يأتي بضدّها، فيوصله إلى مرحلة الاقتناع بخلاف الفكرة السابقة، فتكلم على محسن الكتابة وضدها، ومحاسن الصدق وضده، ومحاسن الوفاء وضده، ومحاسن حب الوطن وضده، ومحاسن الجواري والمطلقات وضده..

وفي النقد العربي القديم يلتقي مصطلح الثنائيات الضدية في بعض جوانبه مصطلحَ الطباق والتضاد والتكافؤ، إذ يماثل مصطلح التكافؤ مصطلحَ الطباق الذي اختلف النقاد في تحديد تسميته، فتارة يطلقون عليه المطابقة، وتارة الطباق، وتارة التطبيق، وهو في النهاية على تعدد تسمياته يعني لديهم التكافؤ والتضاد والمقابلة.[١١] لقد تراوح استعمال النقاد القدامى مصطلحَ التضاد إذن بين الطباق والتكافؤ والمطابقة والمقابلة والتطبيق. وربما لم يستطع هؤلاء النقاد الوصولَ إلى وظيفة التضاد في البيت الشعري وفاعليته. ويمكن أن نستثني الناقد الفذ القاهر الجرجاني الذي تكلم على أهميته في تشكيل الصورة الفنية قائلاً في حديثه عن التمثيل، وتأثيره في النفس:[١٢] (وهل تشك في أنه يعمل عمل السّحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك بعد ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المشئم والمعرق.. ويريك التئام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة بعد الموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين، كما يقال في الممدوح وهو حياة لأوليائه، موت لأعدائه ويجعل الشيء من جهة ماء، ومن جهة أخرى ناراً.)

خاطب الجرجاني العقل في أثناء كلامه على التضاد، ومعنى ذلك أنه يدرك أثر الثنائيات الضدية المتشكلة ضمن أنساق ضدية في خلق المعنى في النص.

أما نقادنا المحدثون فقد اعتمدوا على معطيات الفكر الغربي، وكل ناقد فهم الثنائيات ضمن المنهج بطريقته الخاصة.

فثمة ثنائيات في البنيوية، لكنها لدى النقاد بنيويات لا بنيوية، واعتمد بعضهم على مقولة واحدة من مقولات منهج نقدي، فظن أنه المنهج كله، ونادراً ما عالج بعض النقاد هذا المصطلح بشكل واضح، وقد ورد في ثنايا دراستهم. كما عالج بعضهم الثنائيات الضدية من وجهة نظر المنهج البنيوي الشكلي، فلم يخرجوا عن النص، وجمع بعضهم بين المناهج النقدية، وبعضهم الآخر خرج إلى مفاهيم حداثية أكثر من البنيوية.

تولِّد الثنائيات الضدية فضاء مائزاً للنص، إذ تجتمع جملة علاقات زمانية ومكانية، وفعلية بأزمنة مختلفة، فتلتقي هذه العلاقات على أكثر من محور، تلتقي وتتصادم وتتقاطع وتتوازى، فتغني النص، وتعدد إمكانيات الدلالة فيه، فالتضاد الفعلي والاسمي يشكل عالماً من جدل الواقع والذات في صراعها مع الحياة، ووفرة الثنائيات في النص الأدبي دليل انسجام إيقاعاته، وانفتاحه على أكثر من محور، فيمكن أن نعثر على مجموعة أنساق متضادة في النص الأدبي الواحد تضفي عليه مزيداً من الحيوية والحركة، هذه الأنساق المتضادة ذات صلة بالكون الذي تصوره سواء أكان ذلك الأمر بالتضاد أم بالتكامل؛ لذا تجتمع فيها الخصائص الجمالية.

يرى جان كوهن[١٣] أن الثنائية الضدية تنشأ من شعورين مختلفين يوقظان الإحساس، وواحد من هذين الشعورين فقط هو الذي يستثمر نظام الإدراك في الوعي، والثاني يظل في اللاوعي.

يتلقى المتلقي الثنائية ضمن النسق؛ ذلك لأنه نظام مع أن نظاميته تتجلى في مخاتلته، وطبيعته المراوغة، فتقوم الشعرية على الأنساق المضمرة، وتتأسس هذه الأنساق على مبدأ الضدية على مستوى الموضوع واللغة والصورة، وهذا ما يؤدي إلى زيادة التوتر في المسافة بين ما يظهره النص وما يضمره. وقد تكون العلاقة بين الثنائيات علاقة نفي سلبي وتضاد مطلق، وقد تكون علاقة توسط، أو تناغم وتكامل وإخصاب تكشف دراستها عن التركيب الضدي للعالم، والجدلية التي تتخلله.

* * *

- الهوامش:

1 - صليبا، جميل: د.ت، المعجم الفلسفي، ج١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ص٣٧٩.

2 - انظر المعجم الفلسفي، ص ٢٨٥.

3 - ليتش، إدموند: ٢٠٠٢، كلود ليفي شتراوس دراسة فكرية، ترجمة: د.ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ص ٢٤.

4- *J. A. Cuddon , The penguin Dictionary of literary terms and literary the ory. 1976 ven sed C.E . Preston, 1998, penguin Books 1999. PP. 28-83, P. So ،p 418.*

5 - كلود ليفي- شتراوس دراسة فكرية ، ص٢٧.

6 - كرويزل، إديث: ١٩٩٣، عصر البنيوية، ترجمة : د. جابر عصفور، ط١، دار سعاد الصباح، الكويت، ص٤١١.

7 - أبو ديب، كمال: ١٩٨١، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ص١٠٩.

8 - المرجع السابق، ص١١٠.

9 - انظر ابن بحر، عمرو (الجاحظ): ١٩٦٩، الحيوان، ط٣، حققه وشرحه عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ج١ /٢٦.

10 - ابن بحر، عمرو (الجاحظ): ١٩١٢، كتاب المحاسن والأضداد ، ط١، مطبعة السعادة بجوار محافظة مصر.

11 - انظر:

- الرازي، أبو بكر: ١٩٨٢، روضة الفصاحة، ط١ ، تحقيق أحمد النادي شعلة، دار الطباعة المحمدية، ص ٢٣٢، ٢٣٨.
- الخطيب القزويني: ١٩٩٣، الإيضاح في علوم البلاغة، ط٣، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، المكتبة الأزهرية للتراث ، مجلد ٢، ج٥/ص٦-٧.
- القرطاجني، حازم: ١٩٨١، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ط٢، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص ٤٨.

12- الجرجاني، عبد القاهر: ١٩٩١، أسرار البلاغة ، ط١، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة ، ص ٣٢.

13 - كوهن، جان: ١٩٩٥، اللغة العليا - النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة ، ص ١٨٧.

- المصادر والمراجع

- ابن بحر، عمرو (الجاحظ): ١٩٦٩، الحيوان، ط٣، حققه وشرحه عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت
- ابن بحر، عمرو (الجاحظ): ١٩١٢، كتاب المحاسن والأضداد، ط١، مطبعة السعادة بجوار محافظة مصر التوحيدي
- الجرجاني، عبد القاهر: ١٩٩١، أسرار البلاغة، ط١، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة
- الخطيب القزويني: ١٩٩٣، الإيضاح في علوم البلاغة، ط٣، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، المكتبة الأزهرية للتراث
- أبو ديب، كمال : ١٩٨١، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت
- الرازي، أبو بكر: ١٩٨٢، روضة الفصاحة، ط١، تحقيق أحمد النادي شعلة، دار الطباعة المحمدية.
- صليبا، جميل: د. ت، المعجم الفلسفي، ج١، دار الكتاب اللبناني، بيروت
- القرطاجني، حازم: ١٩٨١، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ط٢، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت
- كرويزل، إديث: ١٩٩٣، عصر البنيوية، ترجمة : د. جابر عصفور، ط١، دار سعاد الصباح، الكويت
- كوهن، جان: ١٩٩٥، اللغة العليا- النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم وتعليق : أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة
- ليتش، إدموند: ٢٠٠٢، كلود ليفي شتراوس دراسة فكرية، ترجمة : د. ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق

- المراجع الأجنبية

J. A. Cuddon ،The penguin Dictionary of literary terms and literary the ory. 1976 ven sed C.E . Preston, 1998, penguin Books 1999

الفصل الأول

الثنائيات الضدية في القصائد اليائية

انطلاقاً من فكرة أن كل شيء في الوجود يحمل معه نقيضه توجه الاهتمام إلى دراسة الثنائيات في الشعر. وفي القصائد اليائية خصوصاً؛ لأن خيطاً شعورياً يجمع هذه القصائد، ويميزها من غيرها. ففيها تتجلى ثنائيات القدرة والعجز، والماضي والحاضر، والفرد والجماعة، والحياة والموت، والإرادة والهوى ....

كما أن لحرف الروي في اليائيات وظيفة مهمة في توليد دلالات باطنية وإيحائية .وقد احتلت الثنائية حيزاً بارزاً في تفكير الإنسان منذ الأزل حتى اليوم. فحياتنا حافلة بالثنائيات المتضادة. إننا نتكلم كثيراً على الأبيض والأسود من دون أن نشعر بما تحتويه المسافة بين هذين اللونين من أمور تستحق أن نقف عندها، ونربط بينها لنكون ثقافة معينة من خلال ثنائيات ضدية .

والثنائيات موجودة منذ أن وجد الإنسان. وبعودة إلى المنظور القرآني للثنائية يتأكد لنا أنها موجود ة في التركيبة الآدمية. قال تعالى: ﴿ ياأيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى، وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا. إن أكرمكم عند الله أتقاكم ، إن الله عليم خبير﴾[١]. ففي الحياة توازن وتقابل. وهذا الاختلاف يقود إلى توجيه مسيرة الحياة نحو الأفضل. إن هذه الرؤية التوازنية المرنة تمنح الشاعر فرصة لاعتماد المنهج نفسه في التعامل مع الثنائيات في الشعر.

فإذا سلَّمنا بأن قسماً كبيراً من تفكير الإنسان يعود إلى الجمع بين المتضادات بحثنا عما في حياتنا من أفكار متضادة. وقد أدرك أبو حيان التوحيدي أن المعاني والأشكال في الحياة تتشاكل وتتلاقى مهما اختلفت منابعها، وتنوعت أحوالها. ورأى في ثنائية العقل والحس ظهوراً للفكر الفلسفي والأدبي، ورأى في اجتماع الحسّ والعقل في الإنسان دليلاً على اجتماع المتناقضات فيه. فالإنسان تركيبة متناقضة.[٢] ولم يفت الناقد الفذّ عبد القاهر الجرجاني أن يتكلم على التضاد وأثره في النفوس قائلاً " ولم أرد بقولي إنّ الحذق في إيجاد الائتلاف بين المختلفات في الأجناس أنك تقدر أن تحدث هناك مشابهة ليس لها أصل في العقل، وإنما المعنى أن هناك مشابهات خفية يدقّ المسلك إليها؛ فإذا تغلغل فكرك فأدركها فقد استحققت الفضل ..."[٣] لقد أكد الجرجاني أن الجمع بين أطراف متباعدة أمر يشدّ المتلقي، ويقوّي الانفعالات. فجمالية الجمع بين المتضادات أمر ناتج من الفكر لديه مع أنه خص كلامه بالتمثيل فقط. لقد سبق نقادنا المعاصرين في الكلام على الثنائيات الضدية. ويأتي بعد زمن كولريدج ليؤكد أن المحاكاة ليست جميلة إن لم يتحقق فيها عنصر التشابه والاختلاف معاً. [٤]

– الثنائيات الضدية في يائية عبد يغوث

إذا ما انتقلنا من دائرة الحياة إلى دائرة الشعر وجدنا أن يائية عبد يغوث تضجّ بالثنائيات الضدية. وهو شاعر جاهلي يماني، وفارس معدود، كان سيد قومه من بني الحارث، وقائدهم، أُسِرَ في بعض الوقائع فخيِّر كيف يرغب في أن يموت، فاختار أن يشرب الخمر صرفاً، ويقطع عرقه الأكحل، فمات نزفاً [٥] .

تبرز سمة الحزن في هذه القصيدة، فقد قالها وهو ينتظر الموت، فتظهر صورة الفرد الخائف أمام مجتمع آخر غير مجتمعه. والمرء في الجاهلية حين كان يخرج من إطار قبيلته يتملكه الخوف. وقد جسّد عبد يغوث هذا الخوف في صور مختلفة: فتكلم على قَدَره المحتوم، وعجزه، وحزنه بعد أن كان فارساً مغواراً وليثاً معدواً عليه وعادياً وسيداً، يقول: [٦]

فيا راكباً إمـــا عرضْـــتَ فـــبلِّغن ... نداماي من نجرانَ أن لاتلاقيا [٧]

وقد عَلمَتْ عرسي مُلَيْكَـــةُ أننـــي ... أنا الليثُ معـــدوّاً عليـــه وعاديـــا

أقول وقد شدّوا لـــساني بنـــسعةٍ ... أمعشرَ تيمٍ أطلقوا لي لـــسانيا [٨]

أمعشرَ تيمٍ قد ملكـــتم فأســـجِحوا ... فإنَّ أخاكم لم يكن من بوائِيـــا [٩]

فإن تقتلوني تقتلـــوا بـــي ســـيداً ... وإن تطلقوني تحربوني بماليا [١٠]

إن انتماءه إلى قومه يشعره بالقوة، وبقاءه وحيداً بين بني تيم يشعره بالخوف. فيعاني حال اغتراب شديدة وهو واقف أمام الموت. ومن ثنائية الفرد والجماعة تبرز ثنائية الحركة والسكون فبعد الحركة الصاخبة في يوم الكُلاب يعاني القيد والأسر(السكون) إنه سكون بعد العاصفة، ولكن من خلال هذا السكون تظهر حركة صاخبة. إنه في قيده لكنه يعلن قوته، فهو الليث، وهو السيد، وهو القوي الذي يواجه قدره بكل شجاعة .

الحديث عن ثنائية الحركة والسكون في هذه القصيدة يقودنا إلى الحديث عن ثنائية التحول / الثبات. فقد تحول عبد يغوث من حال إلى حال تحولاً جعله يعيش في صراع مع الفناء. إن الموت لديه – كما لدى الجاهلي عموماً – نهاية الحياة(الفناء). وهذا التحول هو سبب الشعور بالحزن بعد أن كان في ثبات وقوة. وفي المطلق لن يكون للحياة قيمة إن لم يُنظر إليها من مبدأ التحول. وقد شهد شاعرنا تحولاً نفسياً، وبما أن الفناء ينتظره نجده يرتد إلى الوراء. فليس من الضروري أن يكون التحول نحو الأمام، وهاهوذا يأسف لعدم قدرته على فعل ماكان يمتعه في الماضي، وهنا تبرز ثنائية الماضي/الحاضر؛ الماضي الجميل الذي كان فيه سيداً، وفارساً لايعادله فارس، وكريماً يقابله الحاضر المحكوم بالموت. يقول : [١١]

أحقَّاً عبادَ الله أن لـــست ســـامعاً ... نشيدَ الرِّعاء المُعْزبين المتَاليا [١٢]

وقد كنتُ نحَّارَ الجزور ومُعْمِـــل المطـــيّ وأمـــضي حيـــث لاحـــيَّ ماضـــيا

وأنحرُ للـــشّرب الكـــرامِ مطيتـــي ... وأصدعُ بين القَينتين ردائيـــا [١٣]

وعاديةٍ ســـوم الجـــرادِ وزعتُهـــا ... بكفي وقد أنحوا إليَّ العواليا [١٤]

كأنيَ لم أركب جــواداً ولــم أقــل لخيليَ كرِّي نَفِّسي عــن رجاليــا

ولم أسبأ الزِّقَّ الرَّويَّ ولــم أقــل لأيسارِ صدقٍ أعظِموا ضَوْء ناريا[١٥]

الجميل في حياته متحقق في الماضي، وقد انكفأ إلى الوراء عندما شعر بالضيق والاختناق؛ لأن حركة تحول حياته قد توقفت. فلا يكون الحل بالاستسلام والرضوخ، بل بمقاومة الثبات وتحوله، وهذه ثنائية مهمة في هذه القصيدة.

ونجد أثراً لهذه الثنائية في الأفعال. فالفعل المتعلق بالماضي نهاية وفناء، والفعل المتعلق بالمضارع حركة وتحول. ففي تذكر الماضي تحول إلى الوراء، لكنه في الوقت نفسه شعور بالفناء، وفي توالي الأفعال بين ماض ومضارع تضاد، كما أن الانتقال من الجمل الفعلية إلى الاسمية تضاد أيضاً. يقول : [١٦]

ألا لاتلوماني كفى اللــومَ مابيــا فما لكما في اللــومِ نفــعٌ ولاليــا

فالتعبير اللغوي صدى لهذه الثنائية. وقد بدأ قصيدته بالخطاب لصاحبين ربما كانا متخيلين. وهو خطاب يوحي برغبته في إقامة اتصال مع الآخر. ثم توالت صيغ النداء والأمر والاستفهام والتعجب والنفي، وهذه الكثرة توحي بجو اللوعة والاضطراب والقلق والتمزق والحيرة فتظهر مجموعة من الثنائيات التي تتحكم بوضع الشاعر، وموقفه من الطرف الآخر .

وعلى مستوى الصورة نجده يحولها عن المعنوي إلى المحسوس، كاشفاً بذلك عن حدة الألم الذي يستبد به،ومقدار اللوعة التي تتولد من التناقضات المتحكمة به: [١٧]

وعاديةٍ ســوم الجــرادِ وزعتُهــا بكفي وقد أنحــو إلــيَّ العواليــا

لقد استطاع في الماضي أن يقاتل القوم الذين انتشروا انتشار الجراد في المرعى، وقد وجهوا أعالي رماحهم إليه كناية عن رغبتهم في القتال. تحمل هذه الصورة حزناً عميقاً على الرغم من التفوق الظاهر فيها. وهنا نستطيع القول: إن ثمة علاقة ضدية بين ماتظهره الصورة، وماتخفيه. فمن أين له الآن ذلك الشعور الرائع بنشوة النصر، وهو مكبل بالقيود، ومنتظر مصيره المحتوم. لقد استطاع في الماضي دفع الموت عنه بقوة، وشعر بنشوة النصر لكنه الآن لايستطيع دفع قدره وهو في القيد، وهذا كفيل بإشعال نار الحزن في داخله؛ لأنه مضطر إلى قبول مايرفضه، وينجم عن ذلك تضاد بين القبول المعبر عنه في المقطع الثاني من القصيدة، والرفض الذي عبر عنه في مطلع القصيدة. فكأن القصيدة تسير على وفق خط بياني بدأه بذكر قوته وفروسيته ثم تنازل قليلاً، فطلب فك النسعة من لسانه، ثم وقع في اليأس عندما عاد إلى الماضي ليجد فيه عزاءه. فقد غلب الأسى الأملَ في هذه القصيدة، وصبغ النص بسلبية جعلت سمته المميزة الحزن العميق. فقد تصارع الموت والحياة في هذه القصيدة. وفي النهاية انتصر الموت.

أما الياء المطلقة في هذه اليائية فتبدو صوتاً إيقاعياً حاول أن يقاوم وينهض من خلال الإطلاق (الألف) وكأنه أراد أن يقف على قدميه بعد أن وقع في الأسر. وكأن هذه القافية تطلب الحرية ولو ضمن مجال ضيق. وهي بذلك توحي برغبة الشاعر في إيصال صوته إلى الآخرين. فمن حركة الروي المطلقة حاول الشاعر أن يطل على الخارج، ويعلن وجوده، ويوصل صوته الذي كتمه القيد والنسعة. فالقافية (صوت إيقاعي منفرد يعبر

عن حركة الذات في النص الشعري.)[١٨] وبذلك تصبح القصيدة انفجاراً داخلياً يحطم من خلاله – على المستوى الفني – القيد الذي يكبله.

– يائية أبي محجن الثقفي

إذا كان عبد بن يغوث قد أُسِر في يوم الكُلاب فإن أبا محجن سُجن قبل أن تبدأ معركة القادسية. فقد أقيم عليه الحدّ بسبب شربه الخمر. فقد كان من المعاقرين للخمر، المحدودين في شربها، فحبسه سعد بن أبي وقاص، ولما بدأت المعركة خرج من سجنه بحيلة تذكرها كتب الأدب[١٩]، وعاد إلى قيده بعد أن كان قتاله من أكبر عوامل النصر في المعركة. وهذه اليائية قالها في سجنه، فتصارع في داخله رغبة الجهاد في سبيل الله، وعجزه عن تحقيق هذه الرغبة. يقول: [٢٠]

كفى حَزَناً أن تُطْعَن الخيلُ بالقنــا وأُصبح مــشدوداً علــيَّ وثاقيــا

إذا قمتُ عنّاني الحديدُ وأُغلِقَــتْ مصارعُ من دوني تُصِمُّ المُناديــا

وقد كنتُ ذا مالٍ كثيــرٍ وإخــوةٍ؛ فأصبحتُ منهم واحــداً لاأخاليــا

تلتقي هذه اليائية يائية عبد يغوث في ثنائيات الماضي / الحاضر، والقدرة /العجز، والفرد / الجماعة. كما تلتقي اليائيتان في الاستفتاح بالفعل كفى. فالتنبيه الآتي مع هذا الفعل يعطي شعوراً باليقظة. وقد أتى أبو محجن بالفعل كفى مع فعل آخر يتجه نحو المستقبل. والفعل كفى يحمل معنى الأمر مايعبر عن حقيقة الانهيار في داخله. فقد انهارت طموحاته وهو يرى المجاهدين يقاتلون في سبيل الله في حين أنه يقبع في حبسه. وليس من قبيل المصادفة أن تأتي القافية يائية مطلقة. فلا يتدخل العقل في اختيار القافية أو الروي؛ إذ من المعروف أن الشاعر يهيم بخياله في كل وادٍ، والشعر يحرر الشاعر من قيود الواقع. ولو تدخل العقل في اختيار القافية لأصبح الشعر كلاماً مرصوفاً، لا شعراً، مايعني أن الشاعر لايختار الروي أو القافية؛ لأن لهذا الأمر علاقة بخياله، وبحالة لاوعي يعيشها؛ لذلك قال المزرباني يوماً: (إن علمي بالشعر قد منعني من قوله) [٢١]

إن في اليائية المطلقة مفتاحاً لفهم ثنائيات النص الضدية؛ لأن الشاعر من خلالها يربطنا نفسياً بجو الضيق والعجز الذي يشعر به، وهنا لايجد فائدة في العودة إلى الماضي، كما فعل عبد يغوث، فخيرٌ له أن يقطع صلته بالماضي مادام البعد شاسعاً بين الطرفين، كما أن في هذه القافية إيحاءً بالحزن، وإيحاء بالرغبة في الانطلاق من خلال الإطلاق.

وفي البيت الثالث ثنائية ضدية بين الماضي والحاضر، وهذا التضاد يزيد حدة التوتر؛ توتر علاقة الذات بالظرف الذي يحيط بها، وهذا التوتر يعكس التوتر الموجود بين الواقع والحلم، أو بين الرؤية والرؤيا. وهو ما يجعل النص ذا نزعة درامية .

تأخذ الثنائية عند الشاعر مركزاً لانتشارها في القصيدة، وتبدأ الأزمة من شعور أبي محجن بأنه يعيش مشكلة لاحدود لها تتمثل في حبسه، وتقييده، ومنعه من الجهاد في سبيل الله. لم يستطع التخلي عن الخمر على الرغم من حسن بلائه في سبيل الدعوة الجديدة، وقد شعر بالاختناق؛ لأن المجتمع والضوابط الدينية الجديدة لم

تفهمه، فتولد لديه شعور مستمر بالضيق، فتصارعت الثنائيات، وتصادم الفرد مع المجتمع، وهذا الصدام برأيه، ليس ناتجاً من تمرده على القوانين، إنما لأن المجتمع هو الذي لايريد أن يتفهم الفرد وما يريده.

وربما تؤدي الثنائية إلى ثنائية أخرى فتكشف عن غربته الذاتية في مجتمعه فيما يتعلق بشرب الخمر؛ لأن مجتمعه يرفض هذا السلوك، وتكشف عن البعد النفسي المتجلي في قلق الشاعر، ويبدو المكان مغتصباً للأماني والرغبات المكبوتة في صدره فالمكان (السجن) يقيد حركته، وهو بذلك يواجه طرفين متناقضين يتمثل الطرف الأول في الشاعر الذي حُبِسَ، وقُيِّدَ، و يتمثل الطرف الثاني في المكان وهو السجن، فنواجه حركة فسكوناً. إنه يحاول فك قيده، لكنه يفشل، ولايجد أمامه سوى الأبواب الموصدة. كان في الماضي بين أهله يضجّ بالحيوية، وهو الآن وحيد مقيد.

الحركة والسكون في هذا النص طرفان غير متكافئين على صعيد اللغة. فقد ذكر الطرف الأول مرة بينما احتل الطرف الثاني بقية الأبيات؛ من حيث اللغة، والمساحة المكانية. وهذه الثنائية غير متكافئة على الصعيد النفسي أيضاً. فقد جسّدت قلق الشاعر، وغربته النفسية، وألمه، ورغبته في الانطلاق. يقول : [٢٢]

هلـــمَّ ســـلاحي، لاأبالـــك، إننـــي أرى الحربَ لاتـــزدادُ إلا تماديـــا

وقد شفَّ جسمي أنني كلَّ شـــارقٍ أعالجُ كبلاً مُـــصمتاً قـــد برانيـــا

فللـــه دري يـــومَ أُتْـــركُ موثقـــاً وتذهل عنـــي أســـرتي ورجاليـــا

حُبِسْتُ عن الحربِ العـــوانِ وقـــد وإعمالُ غيري يوم ذاك العواليـــا

ولله عهـــدٌ لا أخـــيسُ بعهـــدهِ لـــئن فُرجَـــتْ ألاّ أزورَ الحوانيـــا

إن الذي يربط هذه الثنائيات مركزية الفرد (الشاعر) مقابل ثانوية الأطراف الأخرى؛ فقد قدم نفسه على أنه الإيجابي الذي يسعى بكل طاقته إلى الجهاد، والذي ينبض بالحياة، ويسعى إلى التحول، في حين أنه قدم الطرف الثاني على أنه العائق. إنه متطلع إلى الجهاد لكن المجتمع عائق أمامه. وتقدم الصور في هذا النص تقابلاً بين طرفين. وقد برز ذلك من خلال الحركة والسكون، ومن خلال الألفاظ. فقد شفّ جسمه أن يعالج كبلاً مصمتاً. إن في التفاته من الماضي إلى المضارع تضاداً على مستوى الصورة. فلم يقل عالجت؛ لأنه لن ييأس من محاولة الخلاص من القيد، كما أن الفعل لو كان ماضياً حقيقة (شفّ) لما أحدث هذا الألم المتفجر. وفي أسلوب الشرط تأليف بين فعلين قد لا يكون هناك اتفاق بينهما، يؤلف الشاعر من خلاله تركيباً فكرياً في أطراف حسية.

وبذلك تتقابل الثنائيات في هذا النص، وتتصارع الأضداد، وتبدو الألف المطلقة كمن يطلق طيراً حبيساً من قفصه.

– يائية سحيم عبد بني الحسحاس

رقيق حبشي أسود ضاق ذرعاً بمعاملة العرب للرقيق، فاتجه إلى المحرمات من مظاهر التعويض عن القبح الخَلقي. وقد سجن بسبب تمرده، وتشبيبه بنساء قومه، وهو شاعر مخضرم[٢٣]. وقد افتتح يائيته ببيت لاصلة له ببقية القصيدة [٢٤]

عميرةَ ودِّع إن تجهــزْتَ غازيــا كفى الشيبُ والإسلامُ للمرءِ ناهيا

فظاهر هذا البيت ردع عن المسيئات بسبب الشيب والإسلام، لكن بقية القصيدة سرد لمغامرات ماجنة مع نساء قومه. يقول: [٢٥] .

جنوناً بها فيما اعتــشرنا علالــةً علاقة حبٍّ مستسراً وباديــا [٢٦]

ليالِيَ تــصطادُ القلــوبَ بفــاحمٍ تراه أثيثاً نــاعمَ النَّبْــتِ عافيــا

ألِكْني إليها عمرَك اللهَ يــا فتــى بآيةِ ماجاءَتْ إلينــا تهاديــا [٢٧]

تهاديَ سيلٍ فــي أبــاطحَ سَــهْلَةٍ إذا ما علا صَــمْداً تفــرَّعَ واديــا

ففاءَتْ ولم تقضِ الذي هو أهلــه ومن حاجةِ الإنسان ماليسَ لاقيــا

وبِتْنــا وســادانا إلــى علَجانــةٍ وحِقْفٍ تهاداهُ الرياحُ تهاديــا [٢٨]

يعيش سحيم في حال صراع بين واقع يرفضه، ورغبة في العيش في هذا المجتمع، فتحولت هذه الرغبة لديه إلى نقمة. وربما كانت تجاربه الماجنة تنفيساً عن ضيق اجتماعي، ولاتدل على واقع، ومن خلال ثنائية الفرد والمجتمع تبرز ثنائية البهجة / الاكتئاب. فالتضاد الموجود في النص يشف عن قلق ذاتي، وتعليل هذه الثنائية يعود إلى ظرف الشاعر. فالنص نص غنائي، وموقف الشاعر موقف متمرد، رافض، يحاول أن يُظهر المتعة وهو يعاني الاكتئاب بسبب وضعه الاجتماعي، هذه الثنائية الضدية غير متعادلة الطرفين؛ لأن استياء سحيم جعله مأزوماً. فالنص يعبر عن مشاعر ذاتية قدمت بطريقة مبطنة.

عمله الفني رغبة في التعويض عن إخفاقه في الواقع مع المرأة، وتعويض عن السيادة التي حرم منها؛ لذلك يطيل في وصف المغامرة مع امرأة سيدة في مجتمعها؛ ليري نفسه والآخرين كيف تنزل هذه المرأة إلى مرتبة العبد، أو كيف يرتقي هذا العبد إلى منزلة المرأة.

وتأتي المقابلة بين الضدين لديه، فيذكر الضد (مستسراً) فيتوقع المتلقي أن ينطق الشاعر بالضد. والتضاد أمر فكري أساساً، وكان لديه ولع بالأضداد. يقــول: [٢٩]

ومن يكُ لايبقى على النــأي ودُّه فقــد زوَّدت زاداً عميــرةُ باقيــا

فإن تقبلي بــالودِّ أقبــلْ بمثلِــه وإن تدبري أذهبْ إلــى حــالِ باليــا

باعد سحيم في البيت الأول بين المتطابقين، الأمر الذي يشد المتلقي ويطيل مدة التوتر في البيت. ولايخفى الإيقاع الذي يولده التضاد في البيت الشعري. وهذا الإيقاع يتوازى والإيقاع النفسي، فيشبه الجو المتوتر الذي يعانيه سحيم، والذي تعكسه هذه اليائية.

وقد قدم نفسه في صورة الشخص المتعالي الذي لايقبل التنازلات، في محاولة منه للتعويض عن نقص لديه، ظهر ذلك في أسلوب الشرط في البيت الثاني. فإذا طلع بفعل الشرط شد انتباه المتلقي إلى سماع الجواب، وفي الجملة الشرطية يتحقق الجواب في حال تحقق الفعل. وفي هذا التركيب الشرطي ثنائية ضدية بين ظاهره وما

يخفيه فظاهره تحقق الجواب في حال تحقق الفعل، ومايخفيه تمني حصول هذا الفعل. ويأتي هذا الضمير المتكرر (ي) روياً متبوعاً بألف الإطلاق؛ ليعطي إيحاءً بالحزن ناتجاً من عقدة لونه. وهذه الياء المفتوحة تناسب الغزل، وباقترانها بالبحر الطويل أعطت نغماً إيقاعياً شجياً.

هكذا يبدو الوجه المتهالك على اللذة قناعاً خارجياً؛ فاللذة التي يصفها لذة قلقة فيها تمرد على العرف. فثمة ثنائية اللذة / الألم تظهر فيها قيم الخير والشر. هذه الثنائية رمز للذة حسية يعتريها قلق وألم. فالمكان الذي يجتمع فيه مع عنيزة هو حقف، أي منعرج رملي معوج، ما يعني أنه يريد أن يختبىء في جوف الأرض هو وعنيزة. وهنا أيضاً تظهر الصورة خلاف ماتبطن. فشعوره بالرهبة رافقه في القصيدة على اختلاف مستوياتها.

لقد استخدم سحيم المرأة رمزاً فنياً لإدانة المجتمع. فهي ذات جسد شهيّ، وشعر فاحم ... إنها وسيلة للانتقام من المجتمع.

وها هو ذا يعبر صراحة عن حقيقة مشكلته حين يشير إلى عقدة نقصه- سواد لونه- قائلاً : [٣٠]

فلو كنـــت وَرْداً لونُـــه لعـــشقنني ولكـــنَّ ربّـــي شـــانني بـــسواديا

فماضرَّني أن كانتُ امـــي وليـــدةً تصُرُّ وتَبْرِي باللِّقاح التَّواديا [٣١]

ويأتي بعد ذلك حديث الشاعر عن ناقته التي شبهها بثور وحشي يصارع كلاباً ضارية، فيواجه هذه الكلاب بكل قوة. يقول : [٣٢]

فصبَّحَهُ الرامي من الغَوْثِ غـــدوةً بأكلُبِه يُغْري الكـــلابَ الـــضواريا

فجـــالَ علـــى وحـــشيِّه وتخالُـــه على متنِه سبَّاً جديداً يمانيـــا [٣٣]

يذودُ ذِيادَ الخامساتِ وقـــد بـــدت سوابقُها من الكلابِ غواشيا [٣٤]

تظهر هذه المعركة المتخيلة بين الثور والكلاب رغبة الشاعر في الانتصار على واقعه فنياً؛ أي تعكس ثنائية الواقع / الحلم. فرغبة الثور في النصر، وتصميمه عليه لايقل قوة عن رغبة الشاعر في الانتصار على واقعه. وهنا يغدو الثور الوحشي معادلاً فنياً لسحيم، ومقاومة الثور هي مقاومة الشاعر، وتمرده على واقعه. ولولا هذا التفسير لما كان ثمة رابط يربط هذا المشهد ببقية أجزاء القصيدة.

يلجأ بعد ذلك إلى تقانة القطع، فيقطع حديثه عن معركة الثور والكلاب؛ ليبدأ حديثاً عن السيل المدمر الذي حطّ الوعول، والصخور الثابتة، وأغرق الثيران.[٣٥]

فدعْ ذا ، ولكن هل تـــرى ضـــوءَ يضيءُ حَبيَّاً مُنْجداً متعاليـــا [٣٦]

نعمتُ بـــه عينـــاً وأيقنـــتُ أنـــه يحطُّ الوعولَ والصخورَ الرواسيا

بكى شجْوَه واغتاظَ حتى حـــسبتُهُ من البعدِ لما جلجلَ الرعدُ حاديا[٣٧]

فأصبحتِ الثيرانُ غرقى وأصبحت نساءُ تميم يلـــتقطْنَ الـــصَّياصيا

مايسترعي الانتباه في مشهد السيل ثنائية اللذة / الألم. يظهر الشاعر سعيداً بمنظر السيل الذي أتى بعد ترقب، وقد أغرق كل شيء حوله، لكن هذه اللذة الداخلية يقابلها ألم داخلي؛ لأن الشاعر متألم مما يعانيه في واقعه من رفض، وعدم مساواة، فلجأ إلى التعويض الفني. فهذا السيل سوف يأتي على كل شيء، ويميته. حتى الثيران رمز القوة التي لاتموت في الشعر – إلا في قصائد الرثاء – يميتها سحيم .

الأمر الذي يعني أنه يريد أن يغرق كل من يؤرقه ويشعره بالظلم والغبن. وربما قام السيل هنا بفعل الغسل، والتطهير، ويكون الطقس في هذه الحال طقس اغتسال. إن مشهد السيل يظهر رغبته في التطهير. فهذا السيل يأتي على كل شيء؛ ليطهر، ويعيد تشكيل حياة جديدة لاعلاقة لها بالحياة السابقة . فالسيل رمز دمار وحياة في آن معاً؛ لأنه يميت، لكنه يعيد الحياة من جديد. لكن الحياة الجديدة التي يريدها سحيم تقف على طرف نقيض من الحياة التي يعيشها. وما يؤكد وجود الألم مقابل اللذة الظاهرة تصويره صوت الرعد بالشجو. فالعلاقة المعنوية المختبئة وراء العلاقة الحسية تكشف عن حزن الشاعر، ورغبته في التغيير. وهنا تبرز الثنائية على مستوى الصورة مرة أخرى، حين تظهر الصورة خلاف ما تبطن. فتظهر اللذة وهي تخفي الألم والحزن..

إن التناقض بين مستوى العجز، ومستوى القوة في هذه اليائية تناقض تعويضي يعيد التوازن إلى سحيم. وهنا تتقاطع لغة القوة ولغة العجز، فتقول إحداهما ماتخفيه الأخرى، وتبدو حركتهما صراعاً بين القبول والرفض / الواقع والحلم.

- يائية النابغة الجعديّ

النابغة شاعر مخضرم، كان من المعمرين الذين اعتنقوا الإسلام وحسن إسلامهم[٣٨] وهذه اليائية قصيدة بدأها بوصف الديار الدارسة، على عادة الشعراء الجاهليين، فصورها خلاء من سكانها، لكن الذي يحيي هذه الديار تلك الأمطار التي تهطل عليها. يقول: [٣٩]

ألم تسال الدارَ الغداةَ متـــى هيـــا عددْتُ لها مـــن الـــسنينَ ثمانيـــا

بوادي الظبـــاءِ فالـــسّليلِ تبـــدَّلت من الحيِّ قطراً لايُفيق وسافيا [٤٠]

أربَّت عليه كـــل وطفـــاء جَوْنَـــةٍ وأسحمَ هطَّالٍ يَسوق القواريا [٤١]

لقد مات كلّ شيء في هذه الديار فإذا بالشاعر يستقدم المطر الغزير؛ ليحييها. فثنائية الحياة / الموت بارزة في المشهد الطللي. إن صورة الموت تقابلها صورة الحياة في المطر الذي يسوق طير القواري. وكما أن هنالك ثنائية ضدية بين الحياة والموت في مشهد الطلل، ثمة ثنائية ضدية بين التعاسة والسعادة. فالقواري طير يتشاءم به العرب، ويتفاءلون به في آن معاً. ما يعني أن هذه اللفظة سلطت الضوء على نفسية الشاعر، إنه يجمع بين التعاسة والسعادة، بين التفاؤل والتشاؤم، بين الحياة والموت.

وبعد أن يتكلم على الديار في الزمن الحاضر يسترجع الماضي فيعود إلى الوراء ثماني سنوات مضت. فقد تحولت الدار إلى مكان يجمع الماضي والحاضر، ويكشف عن ازدواجية الحياة بصخبها، والموت بسكونه. يقول : [٤٢]

عهدتُ بها الحيَّ الجميــعَ كــأنهم عظــامُ الملــوكِ عــزةً وتباهيــا

وفتيانِ صدقٍ غيرُ وَخشٍ أُشــابةٍ مكاسيب للمالِ الطَّريــف معاطيــا

إذا ظعنوا يوماً ســمعتَ خلالهــم غناءً وتأييهــاً ونقــراً وحاديــا

تَواليَ من غالَتْ شَعوب فأصبحت كلولُهم تَبكي وتُبكي البواكيا (٤٤)

يطغى جو الحزن على الأبيات التي يستعيد فيها الأيام الماضية، ولاسيما في البيت الأخير، إذ ينتقي مفردات ذات دلالة مرتبطة بالموت (شعوب، تبكي، غالت). وهنا يتحول النابغة من جو الفرح إلى جو الحزن من خلال عودة إلى الوراء، وتلاعب بارع بالزمن.

ويبدو هذا المشهد مقدمة مناسبة للدخول في الحديث عن سبب هذا الحزن الشديد. فقدم صورة لهلك البعير، وموت ابن عمه، وموت أخيه وحوح. يقول(٤٥) :

تلومُ على هُلْكِ البعيــر ظعينتــي وكنتُ على لوم العــواذل زاريــا

ألم تعلمي أنــي رُزِئْــتُ محاربــاً فمالك منه اليــومَ شــيءٌ ولاليــا

ومن قبله ماقد رزئــت بوحــوحٍ وكان ابنَ أمي والخليلَ المُــصافيا

وبعد أن يقدم صورة الموت يأتي بصورة الحياة، فيصور هزيمة الأعداء في يوم النخيل. واستذكار هذا اليوم تعويض فني ؛ فقد بلغ حزنه مداه، ولابد من استذكار موقف مفرح، فتوالت لحظات الحزن والسعادة. يقول : (٤٦)

ويومَ النُّخَيْــلِ إذ أتينــا نــساءَكم حواسرَ يركضْنَ الجِمالَ المــذاكيا

ســنورُثكم – إنَّ التــراثَ إلــيكمُ حبيبٌ – قراراتِ النّجا فالمغاليا(٤٧)

تنتقل هذه اليائية بين أزمنة متعددة، فإذا بالفكرة تقاطعها الفكرة المخالفة، وإذا بالحزن يقابله الفرح. فخلاء الديار من ساكنيها أشعره بالحزن، لكن هطول المطر عليها أعطاه شعوراً بالفرح. وفي العودة إلى الوراء مظهر سعادة، والموت الذي قدمه مظهر حزن يقدم بعده هزيمة أعدائه في يوم النخيل، فيبعث في نفسه السعادة. ثم وصفُ تفرق القوم، وضعفهم مظهر حزن، يقابله نبل مالك، مظهر فرح وسعادة. يقول: (٤٨)

ولوأنَّ قومي لم تخُني جــدودُهم وأحلامُهم أصبحتُ للفَتْقِ آسيا (٤٩)

ولكنَّ قومي أصبحوا مثل خيبــرٍ بهــا داؤهــا ولاتَــضُرُّ الأعاديــا

ولكنْ أخو العلياءِ والجودِ مالــكٌ أقامَ على عهدِ النوى والتــصافيا

تظهر هذه اليائية ثنائية الحزن / السعادة، لكنها ترجح لغة السعادة؛ فالكشف عن تفرق القوم وضعفهم مصدر حزن، لكن الحديث عن نبل مالك يبعث في نفسه الفرح. وتحمل اليائية بين طياتها تبشيراً بالحياة على الرغم من جو الحزن الواضح فيها. ولعل قول النابغة: (٥١)

زَفيــرٌ مُــتَمٌّ بالمُــشَيَّأ طَرَّقَــتْ بكاهلِه فــلا يَــريمُ المَلاقِيــا (٥٢)

دليل على تفاؤله ورغبته في محاربة الموت والحزن، وتقديم الفرح والحياة بديلاً منهما؛ فهذا الوليد الذي يبصر النور رمز الحياة .

هكذا تتوالى ثنائية الحزن / السعادة ، وثنائية الحياة / الموت في هذه اليائية فينقلنا النابغة عبر أزمنة مختلفة من حال حزن إلى حال فرح، فنجد أنفسنا أمام بناء شعري في منتهى التنظيم تتوالى فيه الثنائيات الضدية عبر مستويات زمنية مختلفة، وتظهر من خلال الياء التي تجاور ألف الإطلاق فتمنح النص قوة معنوية، وينطلق حرف الألف الممدود مع الياء إلى غير حدّ.

– يائية مالك بن الريب

عُدَّ ابن الريب من الشعراء اللصوص والفتاك، ثم التحق بجيش سعيد بن عثمان ابن عفان، وشارك في الفتوح. وهذه القصيدة من أروع شعره. قالها وهو ينتظر موته.(٥٣) فأصدق اللحظات في حياة الإنسان تلك التي يكون الموت قد أصبح قاب قوسين أو أدنى فيها. وتجسد اليائية هذا الصدق، فتتعمق فيها نفس الشاعر في لحظات القوة والضعف، لحظات النصر والهزيمة، لحظات الحنين إلى الوطن الذي يعادل روح الشاعر، فيبدأ يائيته بحنينه المتقد إلى الغضا قائلاً: (٥٤)

ألا ليتَ شعري هل أبيــتنَّ ليلــةً بجنب الغــضا أُزجــي القــلاصَ
فليتَ الغضا لــم يقطــعِ الرّكــبُ وليتَ الغضا ماشى الركابَ لياليــا
ألم ترني بعتُ الــضلالةَ بالهــدى وأصبحتُ في جيشِ ابــنِ عفــانَ
وأصبحتُ في أرضِ الأعاديّ بعدما أرانيَ عن أرضِ الأعــاديّ نائيــا

يتمنى الشاعر لوجاد عليه الزمان من تلك الليالي الماضية التي قضاها بجنب الغضا. فالموت يتربص به الآن بينما كان في الماضي مكتمل الصحة والشباب. ومن خلال هذه المقابلة بين الحاضر والماضي يظهر التكرار المتمثل في التمني والتطلع إلى قضاء ليلة واحدة بجنب الغضا. وفي هذا التكرار إيحاء بتعلقه الشديد بالمكان الذي لاسبيل إلى العودة إليه إلا عن طريق الحلم. لكن الذي يهدىء نفسه تذكره أنه غادر وطنه لغاية جهادية نبيلة، ما يؤدي إلى تحقق ثنائية تشع بنور الإيمان في إشارة إلى بيع الضلالة (اللصوصية) بالهدى(الجهاد). وتترجح كفة الطرف الثاني للثنائية في لحظة صدق حقيقية يعيشها الشاعر. إن لديه حباً للجهاد في سبيل نصرة الإسلام ، لكنه حبٌّ مرتبط بحب الوطن، وحنين منقطع النظير إليه. وحب الوطن يعني حب الحياة. فقد شعر بالعجز في وقته الحاضر في حين كان في ماضيه ذا إرادة. وبما أنه لاسبيل إلى عودة الأيام الماضية يعوض شعرياً، فيشخص الغضا؛ لأنه رمز الماضي الجميل، ويعبر عن الصراع المتوقد في أعماقه في هذه العودة إلى الوراء. لقد تحول الغضا من مكان إلى رمز يستطيع الشاعر أن يحاوره. إنه تعويض نفسي عن عدم قدرته على الحركة.

إن الموت حقيقة ماثلة أمامه؛ لذلك نراه يؤكد على لسان الظباء حقيقة هلاكه قائلاً:(٥٥)

فللـــه درِّي يـــوم أتـــركُ طائعـــاً بنيَّ بـــأعلى الـــرقميتن ومـاليـــا

ودرُّ الظبـــاءِ الـــسانحاتِ عـــشيةً يُخَبِّرْنَ أني هالـــكٌ مـــن ورائيـــا

يستحضر بعض العادات الاجتماعية كالطيرة؛ لينبىء عن الحزن الذي يعتري روحه. فقد تشاءم العرب بالطير السانح، وتفاءلوا بالبارح؛ لذلك قالوا: (من لي بالسانح بعد البارح).[٥٦] هكذا يقف الموت شاخصاً في وجهه فينعدم الأمل بالنجاة، ويتصارع الموت مع الحياة، والحاضر مع الماضي. فتتسع مساحة الماضي؛ لأن فيه الراحة والسعادة، أما الحاضر فيستبق فيه الزمن، فيذكر بكاء سيفه ورمحه وفرسه وأهله عليه في الزمن الآتي. يقول: [٥٧]

تذكرتُ من يبكي عليَّ فلـــم أجـــد سوى السيفِ والـــرمحِ الرديـنـــيِّ

وأشـــقرَ محبـــوكٍ يجـــرُّ عنانَـــهُ إلى الماءِ لم يتركْ له الموتُ ساقيا

ولكنْ بأكنـــافِ الـــسُّمَينةِ نـــسوةٌ عزيـــزٌ علـــيهنَّ العـــشيةَ مابيـــا

فيا صاحبَيْ رحلي دنـــا المـــوتُ برابيـــةٍ إنـــي مقـــيمٌ لياليـــا

وقوما إذا ما اسُتلَّ روحي فهيئـــا لي السّدرَ والأكفانَ عنـــد فنائيـــا

خذاني فجرّانـــي بثـــوبي إليكمـــا فقد كنتُ قبلَ اليومِ صعباً قياديـــا

وقد كنتُ عطّافاً إذا الخيلُ أدبـــرت سريعاً لدى الهيجا إلى مَنْ دعانيا

ولاتنسيا عهدي خليلـــيَّ بعـــدما تَقَطَّعُ أوصالي وتبلـــى عظاميـــا

يتقابل الحاضر والماضي، والضعف والقوة، وهو يجود بأنفاسه الأخيرة في هذا المكان الموحش بعيداً عن أهله. وفي تشخيص الفرس والسيف والرمح أبرزَ صورة إنسان يشعر، ويتألم لمصير صاحبه، كما صور تلك الرابطة القوية بينه وبين السيف والرمح والفرس. لقد أراد أن يبحث عن كينونته فعاد إلى الماضي؛ لأنه يرفض الموت، فتحدث عن فضائله وشجاعته، وتلبية نداء القتال. الأمر الذي يكشف عن مفارقة بين زمنين. ويمضي الشاعر في الاستسلام للموت. ولكنه لايقطع عنه الأمل من أن يتزود من وطنه الحبيب ولو بنظرة إلى سهيل: [٥٨]

أقول لأصحابي ارفعـــوني فإنَّـــه يقرُّ بعيني أن ســـهيلٌ بـــدا ليـــا

لم يخف مالك من الموت، إنما خاف أن يموت بعيداً عن أهله، منفرداً. شعر بالضيق؛ لأن حياته توقفت حركة تحولها. فلن يبقى سوى الباكيات وراءه.

ولعل التضاد بين الأفعال في هذه اليائية يعكس الصراع بين الحياة والموت. فالقصيدة تدعم فعل الحياة؛ لأن النبض قد تحرك فيها من البيت الأول حين تمنى أن تعود أيام الغضا. وطغيان الأفعال على هذه اليائية يشير إلى درجة انفعال الشاعر. وهذه الأفعال ليست حركية فقط. إنها إشارة إلى زيادة الحركة واضطرابها. ففي قوله (بعت الضلالة بالهدى) إشارة إلى التحول الكبير في حياته، والحركة الصاخبة حين انتقل من حال إلى حال مخالفة. كما

أن الأفعال الماضية تأخذ دلالة الفعل المضارع. فالفعل الماضي يحطم زمنه ويتحول إلى زمن آخر (تذكرت من يبكي عليَّ) وهو يتذكر الآن. يجب أن يكون الفعل الأول في الزمن الماضي كي تسنح الفرصة للفعل الثاني أن يتكىء عليه وينقضه زمنياً . ولم تقتصر هذه الحركة على الأفعال . لقد تجاوزتها إلى الأسماء أيضاً. ففي قوله (وقد كنت **عطافاً** إذا الخيل أدبرت) لم يلجأ إلى اسم الفاعل، لقد استخدم المبالغة؛ ليزيد من حركته، وليقاوم الثبات الذي يشعر به في الوقت الحاضر.

وبذلك تصبح اليائية محاولة شعرية لكسر الثبات، والتحول في حركة مستمرة.

ويأتي الروي المطلق في هذه اليائية؛ ليوحي بأبعاد درامية. فكان الشاعر وهو يريد يرغب في أن يقف منتصباً على قدميه، عائداً إلى وطنه؛ ليموت في طمأنينة. وهو مايعكس التصوير الثنائيات الضدية / م - ٣ الضدية في أعماق الشاعر من جهة الرغبة العميقة للانطلاق (الحلم) – من خلال هذا الإطلاق في حرف الروي – والواقع وبذلك تعبر هذه القافية اليائية عن انفجار داخلي يكشف عن صراع الثنائيات داخل الشاعر.

- يائية مجنون ليلى

يعد قيس بن الملوح أحد الشعراء العفيفين الذين شكلوا ظاهرة فريدة في الأدب العربي. إنه من الشعراء الذين ماتوا عشقاً. وبلغ من شدة عشقه ليلى أن نسب العرب كل بيت فيه غزل بليلى إلى المجنون (قيس بن الملوح).[٥٩]

تعدّ هذه اليائية ثنائية تمثل قطبين تتحرك في مجالهما مجموعة من العناصر: الرجل الشاعر، البطل الذي يحاول أن يصل إلى المرأة التي يحب، والمرأة التي تعذب الشاعر بصدها، وتتركه في حال يرثى لها. ففي واقع الشاعر يتصارع طرفا ثنائية الدين / الرغبة. والذي يعنينا هنا قيس الشاعر الذي لايريد أن يقع في الخطأ، لكن حبه للمرأة (ليلى) يدفعه إلى ذلك دفعاً بتأثيرها فيه.

لقد رفض سحيم عبد بني الحسحاس ثبات القيود الاجتماعية، وتمرد عليها عن طريق عرض مغامراته مع المرأة. أما قيس بن الملوح فقد اكتفى برؤية خيالها: [٦٠]

وإني لأستغشي ومابيَ نعسةٌ لعل خيالاً منك يلقى خياليا

إنه يسير ولايعرف أين يتوجه. فما الفرق بين أن يسير إلى الأمام أو إلى الوراء إذا كان لايعرف أين هو. ومالأفظع أن يكتم هواه، وهو يعرف أنه لا يستطيع البوح به. يقول: [٦١]

فإن تمنعوا ليلى وحُسْنَ حديثها فلم تمنعوا عني البكا والقوافيا

يلوِّمني اللوّامُ فيها جهالةً فليت الهوى باللائمين مكانيا

لَوَ انَّ الهوى في حب ليلى أطعتُ ولكنَّ الهوى قد عصانيا

فأشهدُ عند الله أني أحبها فهذا لها عندي فما عندها ليا ؟

تحمل هذه الأبيات قمة التوتر على الرغم من الهدوء الظاهر فيها، وهو أمر قائم على الثنائية الضدية، ولعلنا نستطيع القول: كلما كانت الثنائيات الضدية قوية كان الشعر أكثر شعرية.

كما أن ثمة ثنائية ضدية أخرى؛ لأن الشاعر يرفض داخلياً ما يعلن قبوله. إنه يرضى بما هو أقل من القليل. لكنه في الحقيقة يطمح إلى وصل ليلى. وعلاقة الداخل بالخارج هذه علاقة يحكمها الجدل، ويترك الطرفين فريسة للصراع.

وهذا الصراع بين طرفي الثنائية أظهر صورة الفرد في مواجهة المجتمع، أما صورة المجتمع فهي صورة مُدين لقيس. وهو أمر مرتبط بالدين، وبالضوابط الاجتماعية الموجودة في البادية في العصر الأموي.

إن هذه الثنائيات والصراع فيما بينها تصب في منحى واحد هو اليأس الذي وصل إليه الشاعر؛ فقد عانى قهراً اجتماعياً، واغتراباً وصراعاً انتابه حول مايشعر به تجاه الطرف الآخر، والقيود التي تمنعه، وتقف حائلاً أمامه، ورغبته الأكيدة في امتلاكه.

نفسية قيس في هذه اليائية متلازمة مع شعره، وهي شرط لوجود هذا الشعر. فالشاعر عانى انقطاعاً في علاقته بليلى خلق له تقطعاً نفسياً مماثلاً له. تضاف إلى تناقضات اليأس / الأمل، الواقع / الحلم. ذلك كله يولدُ ثنائيات في وجدان الشاعر، فتجتمع تلك المعطيات؛ لتخلق القصيدة على وفق الثنائية الضدية.

تعدّ هذه اليائية غناءً بآلام الشاعر، وأحزانه، وما أصابه من خيبة الأمل، وما أدركه من الإخفاق، ولهذا الأمر علاقة بحرف الروي المطلق، فهذه الياء المطلقة مرتبطة بالمرأة، تشير إلى علاقة الشاعر بالمرأة، وحاجته إليها، وتشير إلى تصارع علاقته بها، فيبدو وكأنه ينكفىء إلى عالمه الداخلي. فهذه الياء المتبوعة بألف الإطلاق توحي بعودة إلى ذات الشاعر، وتعين على إطلاق حسرات وأوجاع من خلال حرف الياء اللين النابع من عمق الغم والنفس. يقول: (٦٢)

خليلـــيَّ إن تبكيـــانيَ ألـــتمسْ خليلاً إذا أنزفتُ دمعي بكـــى ليـــا

فما أُشْـــرِفُ الأيفـــاعَ إلا صـــبابةً ولا أُنْـــشِدُ الأشـــعارَ إلا تـــداويا

وقد يجمعُ اللهُ الـــشَّتيتينِ بعـــدما يظنان كـــلَّ الظـــنِّ أن لا تلاقيـــا

إنه يناجي ذاته، ويخاطب صاحبين متخيلين. فقد نزف البكاء دموع عينيه فليستعر عيني خليليه ليبكيا عليه. ونلاحظ استخدام الشاعر لفظ أنزفت بدلاً من نزف دمعي، وفي هذه التعدية بالألف معنى خاص. إنه هو الذي يتحكم بنزف عينيه. فهما لاتذرفان الدمع إنما تُنزَفانه، مايوحي برغبته في إماتة نفسه بعد ليلى، فالنزيف يوحي بموت يليه، والدمع يخرج دفاقاً كنزيف الدم.

تظهر الثنائية الضدية مرة أخرى على مستوى الصورة الاستعارية، فتوحي بالبعد النفسي لقيس وهو بعيد عن ليلى، وتشف عن رغبته القاتلة في وصالها. فثمة ثنائية ضدية على مستوى الصورة بين رؤية الشاعر ورؤياه .

ويكرر قيس مرة أخرى صورة لوعته. لكن هذه المرة يصور النار لا النزيف. يقـــول: (٦٣)

ذكت نـــارُ شـــوقي فـــي فـــؤادي لها وهج مستضرمٌ فـــي فؤاديـــا

نلاحظ في الشطر الثاني اعتماد الشاعر على الأسماء لا الأفعال. فلا سبيل إلى تحوّل حياته نحو الأفضل مادامت ليلى بعيدة عنه. وبذلك تكون النار رمزاً لشوقه الدائم إلى ليلى. فلن تتحول هذه النار في قلبه رماداً؛ لأنه ربطها بالشوق.. فالنار تحرق وتطهر. ولعله بذلك أراد أن يموت، ثم يبعث من جديد، فكثف مأساة الانهيار الذي آلمه، وجسّده في نسيج فني متشابك الخطوط.

وتتداخل عبر هذا المستوى عوالم تعود إلى تاريخه مع ليلى حين كانا صغيرين يلهوان في سعادة، ويسرقان من الدهر لحظات سعادة. فالنص الموحي يحيل إلى النص الذي يرد في ذهن الشاعر. فحياته الحالية حافلة بالتداعيات المؤلمة، في حين كانت طفولته حافلة بالذكريات السعيدة. لقد تحولت حياته، وهي الآن تعاني ثباتاً لا أمل في تحوله.

إن ثمة خصوصية في علاقة قيس بليلى في هذه اليائية، ترتبط بتجربة حب بائسة. فثمة نداء داخلي بين الشاعر ونفسه. فقد فشل في مخاطبة ليلاه وانتهى أمرها قبل ميلاد القصيدة.

والياء في هذه القصيدة مرتبطة بالليل. والليل عند العذريين (أو الشعراء العفيفين) مسرح لسرد الآمال والآلام، وهنا تبدو وظيفة الياء المتبوعة بالإطلاق في أنها مطلقة تساعد على بثّ الآلام الدفينة والأوجاع، فهو يحدث نفسه عنها في الليل قائلاً : (٦٤)

وأخرجُ من بين البيــوت لعلنـــي أحدِّث عنك النفسَ بالليــل خاليــا

أراني إذا صلَّيْتُ يمَّمْــتُ نحوهــا بوجهي وإن كان المصلّى ورائيــا

ومــابي إشــراكٌ ولكــنَّ حبَّهــا وعُظْــمَ الجــوى أعيــا الطبيــبَ

ولعل في هذا الالتفات من المخاطب إلى الغائب في مجال الحديث عن ليلى تضاداً على مستوى اللغة.

وتحمل ليلى النقيضين، إنها قادرة على إسعاده وجعله يشعر بالتعاسة في آن. يقول: (٦٥)

فأنتِ التي إن شئتِ أشقيتِ عيشتي وأنتِ التي إن شئتِ أنعمتِ باليــا

سعادة قيس وشقاؤه ملك ليلى، ورهن يديها. إن سمة البعد شديدة الحضور في هذه اليائية، فهي بعيدة جداً عنه مع أنها قريبة منه مكانياً. وهي المنى. والأمنية لاتكون أمنية إلا إذا كانت بعيدة عن الشخص.

ونلاحظ قوله (المنى) بصيغة الجمع لتحمل معها معنى التعدد ، والتنوع . إنها أمانٍ يهجس بها، لكنه لايدركها.

إن للتضاد على مستوى اللغة والصورة وظيفة في إبراز الثنائيات المتناقضة التي عاشها فيها هذا الشاعر. فحياته قائمة على متناقضات عدة؛ لذلك أتت صوره حاملة هذا التناقض، معطية الشعر نزعة درامية تكمن (في جمعها بين النزعتين المتناقضتين نفسهما في وحدة سعيدة تجمع بين الداخل والخارج، وبين الذات الشاعرة ومحيطها، وبين الحلم والواقع، وبين الوصف والغناء.) (٦٦)

وتأتي الألف المطلقة في القافية؛ لتسمعنا صوت الألم الحبيس والوجع الدفينين فيبدو كمن يريد أن يطلق كلامه، ويعتقه من الحبس في داخله كي لايهلكه.

وربما لامس سيبويه هذه الحقيقة حين قال: (والعرب إذا ترنموا ألحقوا بالألف والواو والياء، وأبعدوها إذا لم يترنموا.) (٦٧)

- مآل المعابر

إن ثمة قواسم مشتركة تجمع هذه القصائد اليائية نورد أهمها :

- يطغى على هذه القصائد الحديث عن الذات من خلال ياء المتكلم المطلقة في القافية. فالموضوع الذي تدور حوله القصيدة غالباً يكون الشاعر نفسه محوره. وثمة علاقة لهذه الياء بالألم، والوجع، والحسرات، والآهات.
- تدور معظم هذه القصائد حول محور واحد، ووحدة الموضوع ناتجة من الذاتية التي تصبغ القصيدة. فقد تحول كثير من الشعراء عن البناء التقليدي للقصيدة. وربما كان لهذا الفكر التحولي وظيفة في التجديد الشعري. فقصيدة عبد يغوث، وسحيم، ومالك بن الريب، وقيس بن الملوح تدور حول موضوع واحد، وتبتعد عن المقدمات التقليدية. أما قصيدة النابغة الجعدي فقد تعددت موضوعاتها لكنها ترتبط مع بعضها بخيط شعوري واحد، وكل موضوع مرتبط بالموضوع الذي يليه، ويعدُّ مقدمة له. فالرثاء (الحزن) الغرض الأساس في القصيدة يظهر في كل بيت فيها.
- هذه الثنائيات التي رصدت في القصائد اليائية هي ثنائيات ضدية. فقد ألف هؤلاء الشعراء بين مختلفات، مايظهر التناقض في الواقع الذي عاشوه.
- تطبع هذه القصائد بطابع الحزن، وإن ظهر فيها الفرح، فهو فرح يخفي وراءه حزناً وألماً. كما تطبع بطابع القلق الوجودي والنفسي الذي يسيطر على الشاعر. وهو قلق يعيشه ضمن مجتمعه.
- الياء المطلقة ذات أبعاد نفسية وفنية ترتبط بصميم التجربة الشعورية، وهي ضمير يقصد به المتكلم. تتحرك نحو داخل الشاعر، فتتجه إلى داخل نفسها. وهي ليست وسيلة يقصد بها شيء. إنها شيء قائم في ذاته ، هي الشيء نفسه. إنها الشاعر نفسه في النهاية مثلت قيمه مع الليل، والمرأة، والمجتمع ....

وهي - في أغلب الأحيان - قيم تحطمت في أثناء علاقته بالآخر في ثنائية ضدية؛ لذلك اتجه نحو الذات، وتحولت أدواته الفنية من ارتباطها بالآخر إلى ارتباطها بذات الشاعر.

- إن طغيان الثنائيات الضدية يعطي القصيدة شعوراً بالتوتر يتجلى في إطار الأطراف المتقابلة. فالشعرية تقوم على التوتر، وسيؤثر هذا الأمر في المتلقي حين يتنقَّل بين المفارقات من مفارقة إلى أخرى. وهذه المفارقات قدمت في إطار فني جميل بعيد عن السطحية والمباشرة.
- انسحبت الثنائية على الصور الفنية. فلا يمكن أن تدرس تلك الصور إلا من خلال الثنائيات : ثنائية الحركة والسكون، ثنائية الفرد والمجتمع، ثنائية الثبات والتحول.... وهذه الضدية في الثنائيات خلقت إيقاعاً متناغماً متطوراً على مستويات النص الشعري الدلالية والفنية والنفسية.
- كثر استخدام التشبيه على مستوى الصورة. إنه يقوم على الثنائية أو الغيرية؛ فالتشبيه لايلغي الحدود الفاصلة بين الأشياء. إنه يحافظ على تمايزها. ونجد الاستعارة بشكل واضح ؛ فهي أكثر تعبيراً عن المشاعر، وتناسب مشاعر الحزن؛ كما أنها تقوم في أساسها على طرفين: مستعار ومستعار منه.
- غلبة الأسلوب الخبري على هذه القصائد؛ لأن الشاعر ينكفىء نحو الداخل .
- وأخيراً: تأتي شعرية هذه النصوص من الثنائيات الضدية الطاغية فيها. إنها أشبه بصراع دائر في داخل الشاعر بين العقل والرغبة، الشعور واللاشعور....

- الهوامش

١ – الحجرات: ١٣ .

٢– التوحيدي، أبو حيان: د.ت، المقابسات ، مكتبة مشكاة الإسلامية الإلكترونية، الموقع على شبكة الإنترنت http://www.almeshkat.net/books ، ص٢٠ ومابعدها.

٣ – الجرجاني، عبد القاهر: ١٩٧٨ ، أسرار البلاغة في علم البيان ، تعليق : محمد رشيد رضا، دار المعرفة ، بيروت ، ص ١٣٠-١٣١ .

٤ - بدوي، د. محمد مصطفى: ١٩٥٨، كولردج (نوابع الفكر الغربي) ، دار المعارف، مصر، ص ١٨٢-١٨٣ .

٥ - الأصفهاني، أبو الفرج: ١٩٩٤، الأغاني، دار إحياء التراث العربي، ط١، ج٤٨٧/١٦ .
القصيدة موجودة أيضاً في المفضليات بتحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، ط٣- ١٩٦٤ ، ص: ١٥٥- ١٥٨ .

٦ - الأغاني ج٣/١٦ ، ٩ ، ١٠، ١١ ، ١٢/ ٤٩٠-٤٩١ .

٧ - عرضت: أتيت العروض وهي مكة والمدينة وما حولها .

٨ - النسعة: سير منسوج ، وقد شدوا لسانه بنسعة مخافة أن يهجوهم .

٩ - البواء: السواء، أسجحوا: سهلوا ويسّروا .

١٠ - تحربوني: تسلبوني وتغلبوني .

١١ - الأغاني: ١٣-٤٩١/١٨ .

١٢ - الرعاء: ج راعٍ، المعزب: المتنحي بإبله، المتالي: ج متلية وهي التي يتبعها أولادها.

١٣ - أصدع: أشقّ، القينة: الأمة المغنية .

١٤ - العادية: القوم يركضون، سوم الجراد: انتشاره في المرعى، وزعتها: كففتها ومنعتها، العوالي: ج عالية، وهي من الرمح أعلاه أو مادون السنان بذراع.

١٥ - أسبأ الزِّقَّ: أشتريه للشرب لا للبيع .
الأيسار: جمع ياسر وهو الذي يضرب قداح الميسر .

١٦ - الأغاني: ٤٩٠/١١ .

١٧ - الأغاني: ٤٩١/١٦ .

١٨ - الهاشمي، علوي: ١٩٩٣، السكون المتحرك، ط١، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ج٣٠٩/١ .

١٩ – الأغاني: ج٥/١٩، الجمحي، محمد بن سلام: د.ت، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة ،٢٦٩/١ .

٢٠ - الثقفي، أبو محجن: د.ت، شرح ديوانه، تحقيق: يوسف عبد الوهاب، مكتبة القرآن، القاهرة.

٢١ - المرزباني: ١٩٨٥، الموشح، تحقيق: محب الدين الخطيب، المطبعـــة السلفية، القاهرة، ٢٢٣ .

٢٢ - شرح ديوانه: ١-٤٣/٥ في الهامش .

٢٣ - عبد بني الحسحاس، سحيم: ١٩٥٠، الديوان ، تحقيق: عبد العزيز الميمني ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، أخباره في مقدمة الديوان ص١-٢

٢٤ - ديوانه: ١٦/١ .

٢٥ - الديوان: ٢ ، ٣ – ١٤ -١٥ -١٦ -١٧ /١٧ ، ١٩ .

٢٦ - اعتشرنا: من العشرة والصحبة .

٢٧ – ألكني: أبلغها عني رسالةً .

٢٨ - العلجانة: شجر ينبت في الرمال، حقف: جبل من الرمال معوّج، تهاداه: تنقله.

٢٩- الديوان: ١٣ ، ٢٩ /١٨ – ٢٢ .

٣٠- الديوان: ٢٦/٥٨ .

٣١- الصّرار: خرقة تشدّ على أطباء الناقة لئلا يرضعها فصيلها، التوادي: عيدان تشدُّ على أخلاف الناقة لئلا تُرْضع .

٣٢- الديوان: ٧٦-٣٠/٧٨ .

٣٣- وحشيّه: يساره، السِّبُّ: ضرب من الثياب البيض .

٣٤- يذود: يمنع، الخامسات: الإبل التي وردت الماء لخمس فهي عطاش، ومنعها شديد.

٣٥- الديوان: ٧٩-٨١-٩٠-٣١/٩١-٣٣ .

٣٦- حبياً: عالياً على وجه الأرض، منجداً: ما علا من الأرض .

٣٧ - جعل حنين الرعد كالشجو يشتكيه، الشجو: الحزن، الجلجلة: البكاء والمطر والصوت .

٣٨ - الجعدي، النابغة: ١٩٦٤، شعره ، ط١، تحقيق عبد العزيز رباح، منشورات المكتب الإسلامي، دمشق .أخباره في مقدمة الديوان .

٣٩ - شعره: ١-٣/١٦٦-١٦٧ .

٤٠ – السَّليل: موضع في ديار بني عامر، القطر: المطر، السافي: الريح التي تسفي التراب.

٤١ – أربَّت السحابة : دام مطرها، أسحم: أسود، القواري: طير يتيمن ويتشاءم به العرب.

٤٢ – شعره: ١٦-٨-٩-١٣/١٦٩-١٧٠ .

٤٣ – وخش: بمعنى الروي، الأشابة من الناس: الأخلاط .

٤٤ – الشعوب: المنية، الكلول: المعيي .

٤٥ – شعره: ٢١-٢٣/١٧٢-١٧٣ .

٤٦ – شعره: ٣١-٣٥/١٧٥-١٧٦ .

٤٧ – النجا: موضع في بلاد جعدة، يريد من البيت: سنقتلكم لتدفنوا في النجا والمغالي.

٤٨ – شعره: ٣٨-٣٩-٤٤/١٧٧-١٧٩ .

٤٩ – الجدود: ج جد وهو الحظ .

٥٠ – مالك بن عبدالله بن جعدة بن كعب الذي أجار قيس بن زهير العبسي .

٥١ – شعره : ٣٤/١٧٦ .

٥٢ – المتم: المرأة التي أتمت حملها، المشيَّأ: المختلف الجسم، طرقت بكاهله: حان خروج كاهله فشبَّ .

٥٣ - الملوحي، عبد المعين: ١٩٩٣، أشعار اللصوص وأخبارهم، ط٢، دار الحضارة الجديدة ، بيروت .

٥٤ – أشعار اللصوص وأخبارهم: ج٢/١-٢-٥-٦/٣١٨ .

وأيضاً ابن عبد ربه، أحمد: ١٩٨٣ ، العقد الفريد ، دار الكتاب العربي ، بيروت.

٥٥ - أشعار اللصوص وأخبارهم: ج٢/١٤-١٥/٣١٩ .

٥٦ - ابن منظور: ١٩٩٤، ط٣، لسان العرب، دار صادر، بيروت. مادة: سنح

٥٧ - أشعار اللصوص وأخبارهم: ج٢/١-٩٢٠-٢٢-٢٦-٢٨-٣١-٣٢/٣٩/٣٢٠-٣٢١.

٥٨ - أشعار اللصوص وأخبارهم: ج٢/٢٥/٣٢٠ .

٥٩ – أخباره في الأغاني: ج٢/٣٢٩ ومابعدها .

٦٠ – مجنون ليلى: د.ت، الديوان، جمع وشرح وتحقيق: عبد الستار أحمد فراج ، دار مصر للطباعة، ٣٥/٢٣١ .

٦١ – الديوان: ٥٥،٥٢،٥١،٥٠/٢٣٢ .

٦٢ – الديوان:٨،١٠،١١/٢٢٦-٢٢٧ .

٦٣ – الديوان: ٥٥-٢٢٩ .

٦٤ – الديوان: ٥٠/٢٢٨ .

٦٥ – الديوان: ٣٥-٣٧/٢٢٨ .

٦٦ – الهاشمي، علوي: السكون المتحرك، ج٤١٣/٣ .
٦٧ – سيبويه: ١٩٦٦ ، الكتاب ، تحقيق عبد السلام هارون ، القاهرة ، ج٤١٦/٢

- المصادر والمراجع

- القرآن الكريم
- الأصفهاني،أبو الفرج:٩٩٤، الأغاني، ط١، دار إحياء التراث العربي، بيروت.
- التوحيدي، أبو حيان: د.ت ، المقابسات ، مكتبة مشكاة الإسلامية الإلكترونية، الموقع على شبكة الإنترنت http://www.almeshkat.net/books .
- الثقفي، أبو محجن : د.ت، شرح ديوانه، تحقيق: يوسف عبد الوهاب، مكتبة القرآن، القاهرة.
- الجرجاني، عبد القاهر: ١٩٧٨، أسرار البلاغة في علم البيان، دار المعرفة، بيروت .
- الجعدي، النابغة : ١٩٦٤ ، شعره ، ط١ تحقيق عبد العزيز رباح ، منشورات المكتب الإسلامي، دمشق .
- الجمحي، محمد بن سلام: د.ت ، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة .
- سيبويه: ١٩٦٦ ، الكتاب ، تحقيق عبد السلام هارون ، القاهرة .
- الضبي، المفضل: ١٩٦٤، المفضليات، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف ، مصر.
- عبد بني الحسحاس، سحيم: ١٩٥٠، الديوان، تحقيق: عبد العزيز الميمني ، دار الكتب المصرية ، القاهرة .
- ابن عبد ربه، أحمد : ١٩٨٣، العقد الفريد ، دار الكتاب العربي ، بيروت .
- مجنون ليلى: د.ت، الديوان، جمع وشرح وتحقيق: عبد الستار أحمد فراج ، دار مصر للطباعة، ٢٣١/٣٥ .
- المرزباني: ١٩٨٥، الموشح، تحقيق: محب الدين الخطيب، المطبعة السلفية، القاهرة .
- الملوحي، عبد المعين: ١٩٩٣، أشعار اللصوص وأخبارهم، ط٢، دار الحضارة الجديدة ، بيروت .
- ابن منظور: ١٩٩٤، ط٣ ، لسان العرب ، دار صادر، بيروت .
- الهاشمي، علوي: ١٩٩٣، السكون المتحرك ، ط١، منشورات اتحاد كتاب الإمارات.

الفصل الثاني

التصوير الفني

في شعر الشماخ بن ضرار الذبياني

في شعر الشماخ كنوز فنية رائعة تحث الباحث على السعي وراءها والكشف عنها. فقد برع في مشاهد وصفية متعددة. فأبدع في وصف الحيوان أيما إبداع حتى ليدهش القارئ وهو يقرأ قصيدة له في وصف الحمار الوحشي مع أتنه، إذ إنه أجاد في وصفها، ووصف الانفعالات النفسية المرافقة لها.

فليست صورة الحيوان في شعر الشماخ مجرد وصف لحيوان ألفه الشاعر وخبر خصائصه وسلوكه، أو مجرد محاكاة لواقع عايشه. إن الصورة إبداع، وإعادة صياغة للواقع بطريقة غير مباشرة، ويمكن القول بطريقة رمزية. فالشاعر يأخذ من الواقع المادة لكنه يعالجها ويصوغها بطريقة توائم فكره ورؤيته ورؤياه، فيقدمها بطريقة تبدو للوهلة الأولى صورة عن الواقع . لكنها بعين الناقد المتبصر إعادة صياغة لهذا الواقع على وفق رؤية معينة .

إن الشاعر يفكر بالصورة، والفكرة المصورة أجمل وقعاً وأشد تأثيراً ؛ لأنها (حمّالة دلالات مفتوحة– تولّد من المعنى المباشر للفظة دلالات تخلق الارتباطات فيما بينها دلالات جديدة وأبعاداً رمزية لا تطال إلا بالتأويل؛ لأنها ليست محاكاة للظاهر ولا تمثيلاً له)[١].

وسيحاول هذا البحث أن يقف على مواطن الجمال في شعر الشماخ، وأن يقرأها منطلقاً من أن للصورة دلالات مفتوحة، فقد يكون الدال متوافقاً مع المدلول، وقد يدخل معه في حال تضاد. والنص الأدبي نص حيوي ثر؛ لأنه يعطي لكل دارس معنى من الكنوز الكثيرة المختبئة في داخله.

١ – صورة الناقة وبدائلها

صورة الناقة مثلاً لا تتخذ دلالة واحدة في شعر الشماخ، وليست دائماً المعادل الموضوعي لذات الشاعر، وليست دائماً رمزاً للكمال والجمال في شعر الشماخ، فتتغير صورة الناقة، وتتعدد دلالاتها من غرض إلى آخر لديه. يقول في قصيدة يهجو فيها الربيع بن عَلباء السَّلمي: [٢]

هل تُبْلِغَنِّي ديـــارَ الحـــيِّ ذِعْلِبَـــةٌ قوداءُ في نُجُبٍ أمثالها قـــودِ [٣]

يَهوِيْنَ أَزفَلَةً شَـــتَّى وهُـــنَّ معـــاً بفتيةٍ كالنَّشاوى أدلجوا غيـــدِ [٤]

خُوْصَ العيونِ تَبارى في أزمَّتِهـــا إذا تَقَصَّدْنَ من حَرِّ الـــصَّياخيدِ [٥]

وكُلهـــنَّ يُبـــاري ثِنْـــيَ مُطَّـــرِدٍ كحيَّةِ الطّودِ ولّى غيرَ مطرودِ [٦]

يردّ الشماخ على الربيع لخلاف بينهما فقد تعرض له بشعر فيه هجاء. وتظهر هنا الرغبة في النيل من الربيع من خلال صورة الناقة، فهي ناقة قوية كما يبدو للوهلة الأولى. إنها سريعة وقوية وخفيفة وتقارب النعامة

في سرعتها. وهذه العلاقة التشبيهية تنطوي على دلالة معنوية. وهنا تبدأ التناقضات في رسم الصورة. فهي سريعة كالنعامة هذا الطائر الوحشي. ولم السرعة؟! ولم يعرف عن الناقة صفة السرعة، ولم تشبيه الحيوان الأليف بحيوان وحشي؟ أليس في هذا التشبيه نذير حرب من نوع ما؟! النوق كلها تركض على هذه الحال؛ لذلك غارت عيونها، وهزلت، وأصبحت تمشي بشكل مشتت.

والعلاقة التشبيهية الثانية الأغرب من الأولى تشبيه الحبل بذكر الحية الخشن الملتوي. فلهذا التشبيه دلالة معنوية قوية على علاقة غير حميمية بين الناقة والحبل الذي في رقبتِها. فهي مهددة في أية لحظة بأن يتحول هذا الحبل إلى قاتل سام وهي ضمن المجموعة تباري هذا الحبل. وكلمة تباري جاءت على صيغة تحمل معنى المشاركة في الفعل، مما يشير إلى حدوث معركة أو سباق بينهما، ولا بد أن ينتصر أحدهما في النهاية. وكأن الشاعر قد حول هذه الناقة إلى صاحبة مشاعر ترغب في قتل الحية الذكر. مما لا شك فيه أن صورة الناقة هذه ليست مأخوذة من الواقع، بل هي عناصر مأخوذة من الواقع مع إعادة صياغة، على وفق رؤية تخدم هدف الشاعر. وعلى هذا تغدو صورة الناقة ناقلة عاطفية تنقل مهمة عاطفية لدى الشماخ تجاه الربيع. فهي تحمل مشاعر الحقد والعداء، وهي تسرع فتخرج من طورها الأليف إلى نطاق وحشي، فتسرع، وتباري حبلاً يشبه حية الجبل وتحاول غلبته. وهنا تغدو الناقة وسيلة الشماخ الفنية للانتصار على عدوه. وتبقى صوره حسية حركية على الرغم من تنوع صور الناقة وتلونها، فلم يستطع أن يفتّق أكمام الصورة، ويسمو بها إلى آفاق عالية من الخيال الواثب. ثم يتابع فخره عليه بنسبه والحط من قدره. ولا تثبت الناقة لدى الشماخ عند هذه الحدود. إذ تتكرر صورة الناقة المشبهة بالحمار الوحشي في أغلب مواضع ديوانه. وللحمار الوحشي مكانة خاصة جداً لدى شاعرنا. فقد كان مغرماً بوصفه مع أتنه في أحواله كلها حتى يبدو للمتلقي أنه لا يصفها لمجرد الوصف، فهي تعكس شيئاً ما في نفسه إنه ينفذ إلى أدق خصائص الداخل، حتى قال صاحب العمدة: (وأما الحمر الوحشية والقسي فأوصف الناس لها الشماخ – شهد له بذلك الحطيئة والفرزدق – وهذان يجيدان صفات الخيل والقسي أيضاً والنبل ... [٧] .

وتأتي صورة الحمار الوحشي من خلال صورة تشبيهية استطرادية. إذ يستطرد في وصف المشبه به فيغدو قصة متكاملة الأركان. يقول : [٨]

وقــولي كلمــا جــاوزتُ خَرْقــاً إلى خرقٍ لأخرى القوم : ســيروا

بناجيــةٍ كــأنَّ الرّحــلَ منهــا وقد قَلِقَتْ من الضُّمْرِ الضُّفُورُ [١٠]

علــى أصــلابِ جــأبٍ أخــدريٍّ من اللائــي تَــضَمَّنَهُنَّ إيْــرُ [١١]

والحمار الأخدري أطول الحمر الوحشية أعماراً وأعظمها وأحسنها. ويتابع الشماخ تصويره هذا الحمار حين رأى مجرى الماء قد قارب من الجفاف – ويبس بقل الأرض، وغيرته الريح الحارة وقد ضمر، وجد مشرباً في موضع ذي أبان فظل يجبر أتنه على السير كما يجبر الأجير نوقه بنبراته. فإذا ما طلب أنثاه سُمع صوته لما فيه من الحنين وحسن الترجيع والتطريب كصوت حادٍ بإبل يتغنى بها ويطربها، أو صوت مزمار. وهو حريص على أنثاه وغيور، فهو يتعارك مع الأقران؛ لينفرد بأنثاه. وهو دائم الحركة حول أتنه يرعاهن ويوردهنَّ مياهاً غير راكدة، ويسبقهن إلى الماء؛ ليطمئن أنها خالية من الصياد. ثم يطردها ليبلغ بها مكاناً آمناً. [١٢]

فظــلَّ بهــنَّ يحــدوهن قــصداً كما يحدو قلائــصَهُ الأجيــرُ [١٣]

أَقَــبُّ كــأنَّ مَنْخِــرَهُ إذا مـــا أرنَّ علـــى تـــواليهنَّ كيـــرُ[١٤]

له زَجَلٌ تقــولُ : أصــوتُ حــادٍ إذا طلبَ الوسيقةَ أو زميــرُ [١٥]

يبدو الشماخ وكأنه قد امتطى حماراً وحشياً لا ناقة أليفة. فقد تماهى معه لدرجة تشعر القارئ للوهلة الأولى أن شدة إعجابه بالحمار قد جعلته يكرر هذه الصورة، حتى وقع في النمطية [١٦].

إن الصورة المتميزة تقوم على دعامة الصدق الفني والصدق الشعوري. فليس الشاعر من يعدد ما يرى، ويحصي – إنما الشاعر من الشعور. إنه الذي يشعر بجوهر الشيء الذي يصوره. والشماخ هنا يصور حماره في أتم صوره. فهو أخدريّ – غليظ، ضامر، حركة منخريه تشبه حركة كير الحداد ما يدل على قوته وحيويته. ويفاجئنا الشماخ حين ينتبه لاختلاف الحالات الصوتية لهذا الحمار، فصوته حين يطلب أنثاه مختلف تماماً عن صوته حين يركض، وفي كلا الحالين يكون الصوت في أرقى درجاته، وفي أعلى مستويات حنانه.

ونلاحظ استخدام الشاعر لفظ وسيقة. والوسيقة من وسقتُ الشيء إذا جمعته، وهو يتحدث عن أنثاه التي يضمها ويجمعها. إنه يجمع بين صورة التوحش في الحمار وصورة الإحساس المرهف، فيعطي الحمار أبعاداً إنسانية رائعة تجتمع مع صورة التوحش لتخلق من هذا الاجتماع صورة تبلغ أعلى درجات الرمز والإيحاء من خلال الاتحاد بين التحضر والتوحش. من هنا ساغ لنا أن نربط بين صورة هذا الحمار وصورة الشماخ. أيكون الحمار الوحشي في هذه الحال صورة عن الشماخ ؟! وإن كان كذلك ألا يكون الشماخ قد بلغ أرقى مستوى من مستويات التعبير الفني ؟!

لقد حاول الشماخ إسقاط ما في نفسه من مشاعر إنسانية على هذا الحمار من حرص وغيرة وسطوة وسيطرة ورغبة . وقد عرف عنه أنه أخفق مراراً في زواجه، فعانى مشكلة العلاقة بالمرأة[١٦] ولم يعش حياة زوجية هادئة. ويذكر صاحب الأغاني[١٧] أنه أحب فتاة تدعى كلبة بنت جوال ثم خرج في سفر له فتزوجها أخوه جزء، فآلى الشماخ ألاّ يكلمه أبداً. وقيل إنه كان أحمر قصيراً، دميم الخلقة، فلم يكن مرغوباً من المرأة. وبهذا الشكل تكون صورة الحمار الغيور الساطي الراغب صورة لما يعتمل في ذاته تجاه المرأة، يقول [١٨]:

فقد لَحْقَ منه البطنُ بالصُّلْبِ غيرةً له حين يــستولي بهــنَّ نهيــقُ

فحرص الحمار ربما كان صورة عن عدم قدرته على امتلاك المرأة التي أحب في حياته.

وتتكرر صورة الحمار الوحشي الحافلة بالدلالات الجنسية في مواضع عدة من الديوان. ففي القصيدة العاشرة (أعائش ما لأهلك لا أراهم) يتحدث عن زوجه عائشة واصفاً إياها بحسن الدعابة وطيب الرائحة، ويتوسل الفلاة الواسعة بناقة قوية شديدة تجتمع فيها صفات القوة والكمال، تشبه حماراً وحشياً يبالغ الشماخ في وصف سطوته على أتنه، فيأخذ دور الراعي المسيطر على رعيته، لا ينقص شيئاً من واجباته حيالها، ولا يتساهل معها. إنه يضرب الأتان وهي تسرع فتذبل من الضعف، حتى إن سحيله – والسحيل أشدّ من النهاق – كصوت شخص مفجوع بعزيز، وهذه الأتن منها ما هي حامل، ومنها ما هي حائل. والحامل مكنته من نفسها قبل الحمل، أما بعده فأظهرت له الضغينة، وها هي الآن تسرع مبتعدة عنه سرعة العقاب: [١٩]

كــأنَّ سَــحيلَهُ فــي كــلِّ فــجٍّ تَغــرُّدُ شــاربٍ نــاءٍ فَجــوعِ

وقــد جعلْــت ضــغائنُهنَّ تبــدو بما قــد كــان نــالَ بــلا شــفيعِ

مُـــدِلاّتٌ يُـــردْنَ النَّـــأْيَ منـــه وهـــن بعـــينِ مُرْتَقِـــبٍ تَبُـــوعِ

كـــــأن مُتـــــونهنَّ مُولَيّـــــاتٍ عِصِيُّ جَنَـــاحِ طالبـــةٍ لَمـــوعِ (٢٠)

تُطـــاردُ سِـــيْدَ صـــاراتٍ ويومـــاً على خِزَّانِ قـــاراتِ الجمـــوعِ (٢١)

لعل أروع صوره الشعرية حين تتحول الأتن إلى عقاب سريعة صيود. لكن هذه العقاب لا تضيع صيدها – فغدت موازية للصائد في قوته. وهي صورة ذات دلالات رمزية متحولة. فالحيوانات تمتزج ضمن هذا العالم الرمزي، ويبدع الشاعر في شعره هذا الامتزاج. وقد أبدع الشماخ صورة الأتان – العقاب؛ ليخلق عالماً غريباً غدت الأتان فيه عقاباً محلقاً ذا قوة خارقة، إنها ذات طاقة رمزية تحمل رغبة الشاعر في الانعتاق من إسار الحياة، والتخطي إلى عالم فني يحقق الشماخ فيه ما عجز عن تحقيقه في الواقع. وهنا نجد ثنائية الواقع /الفن، وهي ثنائية ضدية. وهذه العقاب تطارد الذئاب وذكور الأرانب، فهي لا تصطاد بهدف الحياة فقط – أو بمجرد استمرار النوع والبقاء. لقد غدا الصيد لديها معادلاً لذاتها فهي تطلب الصيد للصيد والحياة.

وفي سعي الحمار وأتنه إلى مكان خصيب حشدٌ لصور القوة والحيوية والذكورة والخصب. فتحفل هذه الصورة بدلالات جنسية شتى. فبعض هذه الأتن حامل لا تدع الذكر يقربها، وبعضها حائل ومنها ما أبت على الإلقاح فظلت على مرحها ونشاطها، وعندما يرعى الحمار هذه الأتن تتلاقى الدلالات والرموز الإنسانية. إذ تتفاعل الدلالة الإنسانية والجنسية، فيغدو الحمار رجلاً يغار على إناثه ويحرص عليهن، وتغدو الإناث ماثلات أو رافضات لهذا الذكر.

ويجعلنا الشماخ في حال ترقب من ظهور الصياد. وإن لم يظهره في هذه اللوحة الشعرية. فهذا الحمار حريص على أن يضع أتنه في جو آمن، فبرع في تصوير اضطرابه بين حالات نفسية متعددة :رغبته في الإناث، ورفضهن له، وكلما اشتد في الطلب أمعنت في الهرب. ومع ذلك تبقى الحياة في نظره مغامرة شائقة. فقد فشل الشماخ في زواجه مرات عدة،وهو حريص على امتلاك الأنثى، لكنها كانت تهرب منه في كل مرة .

ويبقى اللقاء بين الحياة والموت عندما تكتمل هـذه الصورة بصورة الصياد المتربص.

إن الحمار الوحشي هنا صورة لذات الشاعر الساعية إلى إثبات نفسها أمام المرأة؛ لذلك لا يضع حماره أمام صياد، ولا يعرضه لخطر الموت، فيرفض الخضوع لعوامل الزمن والموت. حتى في مشاهد الصيد لا يكون الحمار مجالاً لفعل الزمن، بل وسيلة للانتصار على الموت. ففي القصيدة السادسة عشرة (كأني كسوت الرحْلَ جوناً رباعياً) يبدأ مباشرة في الحديث عن الحمار الوحشي من البيت الأول، ولا تذكر الناقة إلا من خلال كونها مشبهاً – أي وسيلة للوصول إلى المشبه به – الحمار الوحشي، فيضعنا في جو شائق حين يبلغ العطش بهذه الجماعة مبلغاً عظيماً، فتندفع الأتان إلى الماء؛ لتطفئ عطشها، لكن حظها التعس قد جعلها على موعد مع المنية . فقد تلقطت سهام الصائد إحدى هذه الأتن، ففضَّلَت البقية الباقية ظمأ الماء على ظمأ الحياة . فبرع في تصوير الانفعالات النفسية لهذه الأتن بين الإقبال والإحجام، والرغبة والرهبة، يقول(٢٢)

فظلَّ ســـراةَ اليـــوم يَقْـــسِمُ أمـــرَه مُشِتٌّ عليه الأمـــرُ أيـــن يـــرومُ ؟

وظلَّت كأنَّ الطيرَ فـــوق رؤوســـها صياماً تراعي الشمسَ وهو كَظُـــومُ

مخافَــةَ مَخْــشيٍّ الــشَّذاةِ عَــذَوَّرٍ لنابَيْــه فــي أكفــالِهنَّ كُلُــومُ (٢٣)

فأوردهــا مــاءً بغَــضْوَرَ آجنــاً له عَرْمَضٌ كالغِسْلِ فيه طُمومُ (٢٤)

بحــضرتِه رامٍ أعــدَّ ســلاجماً وبالكفِّ طَوعُ المِرْكَضَينِ كتومُ (٢٥)

فأهوى بمفتوق الغِرارين مُرْهَــف عليه لــؤامُ الــريشِ فهــو قَتــومُ

فَأَنْفَــذَ حِــضْنَيْها وجــالَ أمامهــا طَمِيْلٌ يُفَرِّي الجوفَ وهو سليمُ (٢٦)

فولَّت وولَّــى العيــرُ فيهــا كأنمــا يُلَهَّبُ فــي آثــارهنَّ ضــريمُ (٢٧)

وضعنا الشماخ في صورتين متعارضتين. ففي القصيدة الأولى أبعد الأتن عن سهام الصائد وفي الثانية كانت هدفاً للصيد. وهذا تأكيد لعدم نمطية الصورة لدى الشماخ. والغريب أن الحمار الوحشي لم يكن الضحية مع أنه هدف الصيد. إنها صورة الشاعر نفسه. فلا يحصل على ما يريد لكنه - في النهاية - يعلن انتصار الحياة على الموت، بطريقة، أو بأخرى .

إن لفعل الصيد دلالات رمزية. فالصياد متربص، وقد يردي المجموعة قتيلة في أية لحظة. فتتحول حياة هذا الحمار مغامرة شائقة حافلة بالشجاعة. وهذه حقيقة الحياة. فكل خطوة يخطوها الإنسان باتجاه الحياة قد تحمل الموت معها. وهنا يحسم الحمار أمره بالورود أي بمجابهة الموت. وبإعلانه رغبته في الحياة مع أتنه .

لقد فخرت عليه المرأة بسبب عيبه الخلقي، فغلبه الشعور بالعزة، وكان دائم الرحيل على ناقته؛ ليعيد لذاته اعتبارها. فرحلته على الناقة وسيلة للتسامي على مشكلته. ومن خلال الانتصار على الصائد يتفوق فنياً على هذه المشكلة. فالفن في النهاية يطهر النفس. وربما استطاع من خلال صورة الحمار المسيطر أن يتفوق فنياً، ويتجاوز واقعه المحكوم باليأس

ولا نجد لدى الشماخ معركة بين ثور وحشي وكلاب صيد، أو بين صياد وحيوان آخر غير الحمار، إلا في موضع واحد. فقد وضع الصياد مقابل الظبية وولدها. فوضعنا في جو شائق لهذا اللقاء من دون أن يحدد نهاية له تاركاً للمتلقي تخيل ما سيحدث.وفي الأحوال كلها لا يحصل اللقاء بين الصياد والفريسة إلا في مواضع قليلة. يقول: (٢٨)

وكأنــه عــانٍ يُــشاورُ نفــسَه غابــت أقاربُــه وشُــدَّ وَثاقــا (٢٩)

في عازبٍ أُنُــفٍ تبــاهى نَبْــته زهراً وأسْنَقَ وحــشُه إســناقا (٣٠)

فتوجَّسا في الــصبح ركْــزَ مُكلِّــبٍ أو جــاوزاه فأشــفقا إشــفاقا

سَمِلِ الثيــابِ لــه ضَــوَارٍ ضُــمَّرٌ مَحْبُــوَّةٌ مــن قِــدِّه أطواقــا (٣١)

ولا نجد لديه مشاهد صيد بهدف المتعة والتسلية – كما نجد لدى امرئ القيس مثلاً – فلا صورة لفرس يمتطيه لصيد أو حرب. إن حياته بعيدة عن اللهو فهو ابن بادية.

لا يبالي الشماخ كثيراً بتصوير الناقة حين يكون الهدف تشبيهها بالحمار الوحشي. وفي مواضع أخرى نراه يحقق غايته عن طريقها، وتغدو الناقة في هذه الحال رمزاً لممتطيها، ومعادلاً موضوعياً لرغبة الحياة وتحقيق الرغبات الأخرى؛ لذلك يسعى إلى أن يبرزها في صورة مثالية، ويربط بينها وبين مظاهر الخصب المتعددة .

وقد أساء الشماخ إلى الناقة عندما توسلها إلى الممدوح عرابة الأوسي بقوله [٣٢] :

فسلِّ الهمَّ عنك بذاتِ لَوْثٍ عُذافرةٍ كمطرقةِ القيونِ [٣٣]

إذا بلَّغْتني وحَطَطْتِ رحلي عرابةَ فاشرَقِيْ بدمِ الوتين [٣٤]

صفاتها القوية مسخرة لهدف إيصاله إلى عرابة، فإذا ما بلغت به الهدف لم يبال بهلاكها.فموقفه غير سليم من الناقة هنا. ثم يشبهها بالأتان لحامل التي تسرع في الهروب من الحمار الوحشي، فيقابل بين سرعة ناقته، وسرعة هذه الأتان في الوصول إلى الممدوح.

ولا تغدو الناقة هنا رفيقة الشماخ في رحلته إلى عرابة، ولا تظهر معادلاً موضوعياً لذاته في سعيها لتجاوز الهموم. إنما هي صورة لسعي الشاعر إلى الممدوح فقط. وتفصح بعض صور الناقة عن القلق والضعف والتوتر. فيشبهها الشماخ بألواح الإران في صلابتها وسعة جنبيها قائلاً: [٣٥]

وعَنْسٍ كألواحِ الإرانِ نسأتُها إذا قِيلَ للمشبوبتين: هما هما [٣٦]

فالتشبيه بألواح الإران ينطوي على دلالة نفسية. فعندما يقابل بين الناقة وألواح التابوت يبدو الموت ماثلاً أمام عينيه، وبذلك تفصح الصورة عن قلق وتوتر. ولعل صورة الناقة هذه هي صورة حياة الشاعر الواقعية، وصورة الحمار هي صورة الواقع الذي يطمح إليه،أي ثنائية الرؤية/الرؤيا، فالناقة قلقة مضطربة تشبه ألواح الإران، وبذلك تجتمع الجنازة والنشاط معاً، فيجتمع الضدان في صورة واحدة. إن الصلابة والقوة يرتبطان بحقيقة الموت والشاعر يرى في الأشياء الحياة والموت معاً. فكل شيء يحتمل الوجهين. أما الحمار فيصور في جو سلام وخصب وأمان إلى أن يباغته الصياد.

إن جمع الشاعر صورتين متناقضتين للناقة والحمار في مشهد شعري واحد، يدل على أن صورة الحمار صورة رمزية منفصلة عن صورة الناقة. والدليل على ذلك أن صورة الحمار لو كانت على علاقة بصورة الناقة لصوَّره الشاعر ضعيفاً هزيلاً نالته سهام الصائد. لكنه يقدم البديل من واقعه من خلال صورة الحمار، فيقدم رؤيته للزمن والكون من خلال الناقة القلقة الضعيفة المتوترة، ويقدم صورة لفعل الزمن بها من خلال صورة الحمار الوحشي ذات الدلالات الرمزية؛ ليعبر عن رفضه سطوة الزمن فيعلن في نهاية المشهد الرغبة في انتصار الحياة من خلال قدرة الحمار على الفرار.

صورة الحيوان في شعره جمع لأضداد ومتناقضات في نسيج صوري. من هنا لن نستطيع النظر إلى صورة الحيوان في شعره على أنها محاكاة لواقع ألفه وعاشه. لقد جسَّد مبدأ الصراع في البادية بمختلف أشكاله. فكل صورة تعبر عن وضع خاص لديه. فالناقة مرة صديقة، ومرة وسيلة، ومرة رمزالكمال والجمال المطلق .

ولعلنا نستطيع القول إن ثمة علاقة بين فعل الصيد، وفعل امتلاك المرأة لدى الشماخ. فمشهد الصيد يقتصر على صيد إناث الحمار الوحشي[٣٧] والصياد يلاحق ظبية، وهي تلهث وراء ابنها تبحث عنه. ويضعنا الشماخ في جو درامي مفتوح على تأويلات شتى، ما يعني أنه لا يرى الحياة من منظارين فقط، الأبيض، والأسود، فإما القتل

والموت، وإما الفرار والنجاء من الموت. وهنا نجد اختلافاً عن صورة الناقة – الحمار الوحشي، الواقع المعيش والواقع البديل. ففي صورة الناقة – الظبية نجد الاشتراك في السلام المفقود والقلق والخوف. فكلاهما في النهاية وجه لعملة واحدة. ومن النادر أن يضع الشاعر الصائد أمام ظبية وولدها.

أما الناقة التي تشبه بالظليم، والنعامة، فهي صورة مختلفة عن الصور السابقة، فيشبه يدي ناقته بيدي بقرة وحشية، ورجليها برجلي ظليم طويل ضخم كثير الريش، تصحبه نعامة سريعة اشتد عدوهما لإدراك البيض الذي خلفاه من بعيد[٣٨].

يدا مهاةٍ ورجــلا خاضــبٍ سَــنِقٍ كأنَّه من جَناهُ الشَّرْيَ مخلــولُ[٣٩]

هَيْــقٌ هِــزَفٌّ وزفَّانيَّــةٌ مَرَطــى زعراءُ ريشُ ذناباها هراميــلُ[٤٠]

إذا استهلا بــشؤبوبٍ فقــد فُعِلَــتْ بما أصاب من الأرضِ الأفاعيلُ[٤١]

فصادفا البيضَ قد أَبْــدَت مناكبَهــا منه الرئالُ لها منــه ســرابيلُ [٤٢]

فنكَّبا ينفُقَان البــيضَ عــن بَــشَرٍ كأنَّه ورقُ البــسباسِ مغــسولُ[٤٣]

ولعل الشماخ قد أتى بجديد في صورة الظليم وهو ينقف القشر عن فراخه مع أنثاه، لكن هذه الصورة لا تضيف جديداً إلى صورة الظليم والنعامة. ويصور الشماخ الفراخ وهي تتعم بالأمان والسلام فألوانها حسنة، وصوتها زجل، لكنه كعادته يعطي معنى الموت في الحياة، فقد شعر الظليم والنعامة بالخطر الكبير، وخافا فركضا إلى البيض بهذه السرعة.

ولا نستطيع أن نوافق الرأي القائل بأن ثمة أصلاً أسطورياً ضائعاً لصورة حمار الوحشي مع أتنه أو للظليم والنعامة[٤٤]، فلا ضرورة لقسر النصوص الشعرية بإخضاعها إلى عناصر أسطورية ضائعة. إن الصائد لدى الشماخ امتداد لذاته في تطلعها إلى التجاوز والتخطي، وصيد الأنثى ينطوي على دلالة رمزية تختلف عن صيد الذكر. فليس الرمز ثابتاً في الصورة الشعرية، إنه صورة متحولة غنية بالدلالات. إن صيد الإناث لدى الشماخ لهو تعويض حقيقي. فالصائد يطعن الإناث طعنة نافذة. ومحور هذه الصورة الحركة. أما الزمن الذي يقدمه الشاعر، فهو زمن مختلف. فهو يجعل الأتان تسير في الهجير، والصياد يترقب في شدة الظلام، فتلتقي الظلمة النور ضمن مفهوم زمني يخضع لرؤية الشاعر .

٢ - صورة المرأة وما يتعلق بها

إن النص الشعري نص مفتوح على دلالات متعددة، وعلى الباحث أن يبحث في الفروقات والتنويعات المختلفة في الصورة الواحدة في شعر الشاعر. فكيف يكون الشعر حيوياً وثراً إن قلنا إن هنالك نمطاً مكرراً. فليس الشعر جملاً تحمل دلالات ثابتة. وهذا الكلام يقودنا إلى معنى المعنى الذي تحدث عنه الجرجاني[٤٥] .

والشماخ كغيره من الشعراء يحب حيناً فتغدو المرأة واقعية في شعره، ويرمز حيناً آخر. فصورة المرأة في أحيان متعددة صورة يوظفها للتعبير عن موقف من المجتمع. وترتبط بصورة المرأة صورة الطلل والظعن والرحلة. وتتعدد صورة المرأة لديه بين حبيبة، وامرأة هاجرة، وامرأة ناشز .

- المرأة والطلل

حينما يقف الشاعر أمام الطلل يقف أمام ديار كانت عامرة بأهلها لكنها أقفرت فيما بعد بفعل الزمن. وهو يختصر الديار كلها بامرأة واحدة. ولهذا الاختصار دلالته على المستوى الرمزي. فليست المرأة مقصودة لذاتها، إنها تختصر، وليست انعكاساً لواقع دائماً. وها هو ذا يبكي أطلال الميلاء، ويدعو أن يكون هذا البكاء جماعياً [٤٦]

ليبكِ على الميلاء من كـــان باكيـــاً إذا خرجَت من رحرحان خـــدورُها

وفعل البكاء الجماعي هذا يذكرنا بفعل البكاء لدى امرئ القيس. فهو يقف ويستوقف، ويبكي ويستبكي ما يدل على أن الميلاء تختصر الجماعة، وأن رحيلها ترك هماً جماعياً. لقد عاش الشاعر البدوي في هم أرقه دائماً فهو ابن صحراء قليلة الخير والعطاء، حاجته إلى الماء حاجة ضرورية جداً. فهل يكون فعل البكاء الجماعي في هذه الحال تعويضاً عن الماء الذي يشعر بأنه في أمس الحاجة إليه ؟! أم هو طقس من الطقوس التي تؤدى للطبيعة كي لا تبخل بعطائها ؟!

لقد أرته الميلاء حياض الموت، ثم أدارت له مقلتها الكحلاء : [٤٨]

أرتنا حياضَ الموت ثمَّـت قلَّبـتْ لنا مقلـــةً كحـــلاء ظلَّـــت تـــديرها

إنها مغرية كالحياة، فتانة. لكنها أرته الموت ثم ابتعدت. والاستعارة في هذا المجال أقوى من التشبيه فهي نوع من المجاز – كما يرى القرويني – لقد جعلنا الشماخ نستشعر الموت حياً ماثلاً أمامه. فإذا بالموت مرئي – له حياض تُرى. ومثل هذه الصورة قادرة على التأثير في المتلقي. وكيف لا يشعر بمعاناة الشاعر وقد جعلته الميلاء يرى الموت أمام عينيه .

وفي تصويره طلل الميلاء زمنان: زمن الوقوف على الطلل وهو الزمن الحاضر، والزمن الماضي السعيد الذي يتضاد مع الزمن الحاضر.وفي وقوفه على الطلل يشعر بسطوة الزمن وهو يسلب الحياة والحركة. فقد ابتلي الإنسان بالرحيل؛ لأن حياة البادية قاسية، وغدا يصارع زمناً متحولاً. ومن هنا يكتسب الماء أهمية كبرى في الطلل. فقد بخلت الطبيعة على ديار الحبيبة، فدعتها إلى الرحيل. فلتنفجر عيونه دموعاً وبكاءً،وليطلب إلى الناس جميعاً البكاء. وفي قصيدة أخرى يقف على الطلل، ويستنطقه، ويبكيه وهي قصيدة مختلفة. فالطلل يأتي بعد الظعن ووصف الحبيبة [٥٠]

وعرفتُ رســماً دارســاً مخلولقــاً فوقفـــتُ واســـتنطقته اســـتنطاقا

حتـــى إذا طـــالَ الوقـــوفُ بدمنـــةٍ خرساءَ حـــلَّ بهـــا الربيـــعُ نطاقـــا

قَفْـــر مغانيهـــا تلـــوحُ رســـومُها بعدَ الأحبـــةِ مُخْلِـــقٌ إخلاقـــا [٥١]

عُجْتُ القلوصَ بهـــا أســـائلُ آيهـــا والعينُ تُذْرِي عبـــرةً تغـــساقا [٥٢]

لولا الطلل الواقعي لما وجد طلل شعري، ومع ذلك يبقى الطلل الواقعي شيئاً، والطلل الشعري شيئاً آخر، فالطلل الشعري صورة محملة بدلالات عدة اكتسبتها عبر إبداعات شعرية عديدة، خلال فترات زمنية طويلة.

ويسبق الشماخ في هذا النص الشعري مشهدي الظعن والغزل على مشهد الطلل. لكن مشهد الطلل ليس البداية، والرحلة ليست النهاية، فقد غلبت على النص بكامله صيغة الفعل الماضي، ما يعني أن مشهد الطلل والظعن قد تما في زمن واحد. فكلا المشهدين من حيث المستوى الفني مترافقان، وهما وجهان لعملة واحدة في النهاية، وبذلك يصبح الزمن طوع بنان الشاعر، يستحضره كيفما شاء، ويجتمع الزمنان: زمن الطلل الحاضر، وزمن رحيل الظعائن الماضي، وتتحطم الحدود بينهما. فرؤية الطلل كانت سبباً في استحضار الماضي لكن هذا الزمن لا يلغي الزمن الحاضر، بل يتضاد معه. فقد سطا الزمن على كل شيء حتى أصبحت الآثار الباقية كالكتابة العبرانية غير المفهومة [٥٣] .

أتعرفُ رسماً دارساً قد تغيَّرا بذَرْوَةَ أقوى بعد ليلى وأقفرا

كما خَطَّ عِبْرانيَّةً بيمينه بتيماءَ حَبْرٌ ثمَّ عَرَّضَ أسطُرا

الكتابة ثابتة لا تمحى. وقد أراد الشماخ من خلال هذه العلاقة التشبيهية بقاء الطلل أمام الزمن وعوامله. إن الكتابة فعل إنساني خلاف الطلل، فهو فعل طبيعي نتيجة فعل الزمن المدمر. فإذا بهذا الفعل يحول الطلل كتابة، فهذا الطلل طلل نفسي يجسد مفهوم الزمن في صورة شعرية، ولأن الوقوف على الطلل فعل طقسي، وليس هماً فردياً، يخاطب الشماخ رفيقه في البيت الأول ما يثبت رمزية المشهد الطللي .

وإذا لاحظنا أن الشاعر يسترجع ذكرى منزل ليلى التي تختصر القبيلة، وأن هذا المنزل في ذروة (وهي جبال ليست بشوامخ)، عنى ذلك أن الشماخ يريد لمنزل الحبيبة أن يكون بعيداً عن أن تناله سطوة الطبيعة، ومع ذلك لا يسلم، فتنهال الذكريات، وتذرف الدموع، فيردد السلام مضاعفاً على أم بيضاء: [٥٤]

أقول وقد شُدَّتْ برحلي ناقتي ونهنهتُ دمعَ العينِ أن يتحدرا

على أمِّ بيضاءَ السلامُ مضاعَفاً عديدَ الحصى ما بين حِمْصَ

واللافت نعته ليلى بـ أم ما يعني أن التي رحلت هي رمز الخصب والأمومة والعطاء، وليست امرأة معينة. وبذلك تكون صورتها تحدياً للزمن الآخذ وخلقاً على المستوى الفني مغايراً للزمن السالب؛ لذلك يكرر السلام مضاعفاً عدد الحصى ما بين حمص وشيزر على أم بيضاء، لأنها الصورة المخالفة للزمن القاهر. فالشعر الحقيقي هو الذي يكون للخيال فيه حظ كبير. فـ (ليس يعدُّ شعراً من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب، بل من حيث هو كلام متخيل)[٥٥] .

ولعل الأمر المثير للاهتمام لدى الشماخ ذكره طللاً لامرأتين في الآن نفسه. فهل أحب المرأتين معاً فحزن لرحيلهما ؟! [٥٦]

أمن دِمنتَيْن عرَّجَ الركبُ فيهما بحقلِ الرُّخامى قد أتى لبلاهما

أقامت على ربعَيْهما جارتا صفاً كُمَيْتا الأعالي جَوْنَتَا مُصطَلاهما [٥٧]

وإرثِ رمادٍ كالحمامةِ ماثلٍ ونؤيين في مظلمتين كُدَاهُما

أقامَا لليلى والربابِ وزالتا بذات السلام قد عفا طللاهما

يرى د. صلاح الدين الهادي أن هناك قوة قاهرة تتحكم في إرادته وتسيطر عليها، وتدفعه دفعاً إلى الاشتغال بطلب وصل هاتين الحبيبتين والانصراف إلى الأهل والأصحاب، إنها بلا شك قوة الحب[٥٨]. لا نوافق د. الهادي في كلامه هذا. فكيف يشغل القلب بامرأتين في الآن نفسه ؟!

اللغة الشعرية لا تنقل واقعاً ولا تصوره. فلكل كلمة في اللغة الشعرية دلالتها ضمن سياق معين. وقد سمى المرأتين بالرباب وليلى، وبعودة إلى اللسان نجد مادة ربب[٥٩] هو السحاب الأبيض، وبه سميت المرأة رباباً ما يوحي بالخير والخصب والمطر والطهر. فهذه المرأة قد أعطت الحياة قبل حصول المأساة والرحيل. وهو يحدد المكان بذات السلام مما يوحي برغبة الشاعر العميقة في حصول الاستقرار والسلام. إنه لم يتألم لفراق ليلى والرباب إنما تألم للألم الناجم عن الفراق اللامنتهي. تألم لمأساة جماعية لا فردية اقتصرتها هاتان المرأتان فعوّض بطريقة فنية .

أما مادة ليل[٦٠] فيقال: ليلى من أسماء الخمر، وبها سميت المرأة ما يعني أن ليلى رمز للماضي الجميل الخصب الممتع الذي حرم منه في الزمن الحاضر، والرباب رمز الخير والعطاء، فتجتمع فيهما معاني الخير والطهر والمتعة .

إن وجود الطلل والفناء مرتبط برحيل المرأة عنه، وخصبه مرتبط بوجودها فيه. وهو طلل خال من أي نوع من أنواع الحياة خلاف عادة بعض الشعراء الجاهليين الذين زرعوا نوعاً آخر من الحياة فيه رغبة في إحيائه.

ليست صورة المرأة والطلل تقليداً شعرياً لدى الشماخ فقط، إنها تقليد حينما يحتاج الشاعر إلى ذلك، والدليل أنه لم يلتزم بهذه الصورة في قصائده كلها أنها ليست تكراراً فارغاً، وليست زخرفة فنية. إنه يلجأ إليها حسب حاجته، وليست النساء في شعره نساءً معينات بحق، بل رموز شعرية تحمل معاني شعرية. فليست الديار للمرأة فقط إنما تخصيص المرأة بها أمر له دلالة. فمن خلال الطلل يجسد المأساة الجماعية، وقدرة الشاعر على تخطيها، وتبقى صورة المرأة السبيل إلى مواجهة الزمن. إنها الوجه المانح للحياة والخصب والمتعة. ورحيل المرأة هو رحيل الجمال والمتعة في الحياة، وإلا فأين كان حين رحلت المرأة ؟ وما منعه من الرحيل معها ؟!

- المرأة الحبيبة

من قلب صورة الطلل الخالي تنبض صورة المرأة في الماضي، فتحييه من جديد، وتختلط الحدود بين الحقيقة والوهم، فإذا بالميلاء غزال فاتر الطرف، وأسنانها كالأقحوان. وهي درة مصونة، كالعسل. وإذا بنا نستشعر أن الحياة عادت إلى الطلل من جديد، لكن هذه المرأة قد تمنعت عليه، وابتعدت عنه، بعد أن سلبته عقله[٦١] .

كأن غضيضاً من ظباءِ تبالةٍ ... يُساقُ به يوم الفراقِ بعيرُها[٦٢]

لها أقحوانٌ قيَّدتْه بإثمدٍ ... يدٌ ذاتُ أصدافٍ يُمَارُ نَؤُورُها[٦٣]

كأن حَصاناً فضَّها القَيْنُ غدوةً ... لدى حيثُ يُلْقَى بالفِنَاءِ حَصِيْرُها[٦٤]

كأنَّ عيونَ الناظرين يَشُوقُها ... بها عسلٌ طابت يَدَا من يشورُها[٦٥]

ليست المرأة في شعر الشماخ امرأة معينة دائماً، إنما اكتسبت أبعاداً رمزية؛ لذلك نجد أن المرأة في هذه القصيدة هي نفسها في بقية القصائد. لكنها لا تنطوي على دلالة واحدة إنما تكتسب مجموعة أبعاد إيحائية .

كما أن تكرار الصورة في نتاج الشاعر الواحد أو في قصائد غيره من الشعراء أمر يدل على أن الشعر العربي قد استقر في تلك الفترة على تقاليد فنية مشتركة بين الشعراء تؤلف تراثاً متماسكاً ذا سمات محددة. إن المرأة في بعض شعره هي المرأة الرمز التي تمنعت عليه في الواقع، فتمنعت عليه في الشعر. فالحزن الفني تعويض عن إخفاق في الواقع. وهي تأخذ وتعطي كالدهر،والشماخ محكوم بهذا التمزق بين المتناقضات .

لقد تعددت أسماء النسوة في شعره وفي حياته. ويرى د. الهادي أن هذا الأمر طبيعي فقد تعرف من خلال رحلاته أكثر من واحدة. وكلما فارقته إحداهن نبا به المقام في البقعة التي شهد ذكرياته معها [٦٦] .

والحقيقة غير ذلك تماماً. فالشماخ قبيح الخِلْقة نفرت منه النساء، فحاول أن يعوض فنياً عن إخفاقه مع المرأة فعوض بالشعر، وأكثر من أسماء النساء رغبة في تحقيق تعويض ما، وأسبغ عليهنّ صفات جمالية مثالية، فكان ينتح من تراث شعري فيشترك مع غيره وكان – إضافةً إلى دمامة خلقته – يشعر بالمسؤولية . فقد تزوجت أمه بعد وفاة أبيه، فشعر أن الواجب كان يحتم على أمّه أن تتفرغ لرعاية أخويه، فعادت إليهم بعد أن أخفقت في زواجها، وأسهم معها في تدبير أمور معيشتهم، فلم يتمتع في صباه بما تمتع به أقرانه[٦٧]. فكانت قصيدته في المرأة بعيدة عن اللهو والإسراف في المتعة بها .

الشماخ يصور المرأة في حالات مختلفة، ولا يصور نساء متعددات. وتعدد الأسماء في القصائد أو القصيدة الواحدة لا يدل على تعدد النساء. فصورة المرأة التي تشبه الظبي غضيض الطرف[٦٨]، وصورة الشعر الغزير الذي يشبه الحيات[٦٩] وصورة الوجه الذي يشبه البدر[٧٠] كلها صور لامرأة مثال – كما أن تشابه صفات النساء وخصالهن دليل على قوة الناحية الرمزية .

فابنة الضمرى هي ليلى عند الشماخ، والعلاقة بين الرجل والمرأة التي طمح إليها هي محور صورة المرأة. فالمرأة تميته، ثم تحييه، والانبعاث كالأرض، وثمة علاقة وثيقة بين المرأة والأرض. وقد أشار القرآن الكريم إشارة صريحة إلى هذه العلاقة بقوله تعالى(نساؤكم حرث لكم، فأتوا حرثكم أنى شئتم وقدموا لأنفسكم واتقوا الله)[٧١].

فشعر الحبيبة أسود، والسواد صفة مرتبطة بالاخضرار والخصب خصوصاً عندما يكون فاحماً، والأثيث هو النبات الكثيف. فالمرأة أرض خصبة، وشعرها الأسود الكثيف صورة جنسية ذات دلالات موحية بالطاقة والحيوية، وترتبط هنا بصورة النبات والشجر والاخضرار[٧٢]:

قامت تريك أثيثَ النبتِ منسدلاً مثل الأساود قد مُسِّحْنَ بالفاقِ[٧٣]

وهكذا تبدو المرأة وقد اختزنت في ذاتها طاقات الحيوية المتفجرة، وجسدت الطبيعة الحية الخصبة. وفي أمثال هذه الصور يجمع الشاعر بين البطولة في السعي وراءها، والرجولة في الرغبة فيها .

إن الزمن المؤلم الذي عاناه الشماخ، وحرمانه من الأب وحنان الأم، ومسؤوليته المبكرة تجاه إخوته، وإخفاقه مع المرأة، تجسّدت في صورة المرأة التي تلهبه، وتتمنع عنه، فحاضره الذي حرم فيه من الحبيبة جعله ينظر إلى ماض جميل نعم فيه بالوصال، وهو ماض متخيل، فإذا بالدهر يقلب له رأس المجن. فالطلل رمز لفعل الزمن وتحكمه بمصير البشر، لكن الشاعر يرد على الزمن بثباته على الحب، وهو يتكلم على المرأة من حيث كونها رمزاً؛ لذلك يتغزل بامرأتين في الآن نفسه. فالتعدد يعني أنه يريد أن يختصر النساء جميعاً في صورة واحدة .

صورة المرأة تحمل النقيض في شعره المتعة والحرمان، إنها الزمن في رضاه ونقمته يقول[٧٤]:

كِلا يَـومَيْ طُوالــةَ وَصْـلُ أروى ظَنُــونٌ آنَ مطَّــرَحُ الظَّنُــون[٧٥]

ومـــا أروى وإن كَرُمَـــتْ علينـــا بـــأدنى مـــن موقَّفَـــةٍ حَـــرونِ[٧٦]

يوحي المكان الذي يحدده الشاعر (طوالة) بأول ما توحي به البئر. فهي التي تؤمن حاجة الإنسان الحيوية. غير أن هذه البئر في البادية غير مؤتمنة الجانب. فقد تتعرض للجفاف، والبئر التي تحوي الحياة والموت في الآن نفسه للبدوي جسَّدت هذا التناقض الذي يشعر به الشاعر. وهو يحدد وصل حبيبته بها. فوصلها في هذا الموضع لا يقدم راحة ولا استقراراً كهذه البئر. هكذا يتصور الشماخ موضع لقائه بها عامراً وطللاً في آنٍ.

- المرأة الظاعنة

إن الصورة المبدعة لا تلغي الواقع، بل تصطرع معه؛ لتتجاوزه،ومصطلح الصورة يبدو غائماً في كثير من الدراسات[٧٧]. فالصورة ناتجة من خيال مطلق؛ لأن الشاعر يحلق في عالم من الخيال فيفكر بالصورة، ولا تأتي الصورة من خارج الموضوع .

وفي صورة المرأة الظاعنة لا نرى الشاعر يصور ظعناً خاصاً، إنه ظعن مطلق. والرحلة في القصيدة رحلتان: رحلة المرأة، ورحلة الرجل إلى جهة أخرى. وكل منهما في اتجاه وطبيعة سير مختلفة.

فجفاف الماء سبب رحيل المرأة، ورحيلها سبب جفاف حياة الشاعر، لكنه يبعث الحياة من قلب الموت، وهذه وظيفة الصورة الشعرية، أن تتخطى الواقع عن طريق إبداع فني مختلف عن الواقع، لا يلغيه، يل يصطرع معه؛ ليتجاوزه .

يرى الشاعر المرأة وقد ابتعدت، وهو أمر خيالي لكنه يريده كذلك. فهو حقيقة فنية تجسدها رغبة الشاعر بإيجادها. وقصر الرحلة على امرأة واحدة، مع أن القبيلة كلها قد رحلت لا يجعل الصورة انعكاساً للواقع، بل يحملها مصداقية رمزية .

وترتبط صورة الرحلة بصورة الطلل، وتستدعيه إلى الذهن: يقول [٧٨]

صـــدعَ الظعـــائنُ قلبَـــهُ المـــشتاقا بحزيـــز رامـــةَ إذ أردنَ فراقـــا

منَّيْنَـــــه فكـــــذبْنَ إذ منَّيْنَـــــهُ تلـــك العهـــودَ وخُنَّـــهُ الميثاقـــا

ولقد جَعَلْنَ له المُحَـصَّبَ موعـداً فلقـد وَفَـيْنَ وعاقَـهُ مـا عاقـا

بعد أن يفرغ من تصوير الظعائن التي صدعت قلبه وهو حانق وغ الثنائيات الضدية / م ـ ه ي تشبه حماراً وحشياً مع أتنه يضربنه، وينفرنَ منه. وهنا تتقابل الصورتان صورة الظعائن الراحلة التي صدعت قلب الشاعر وهو يحاول السعي في إثرها، وصورة الأتان النافرة من الحمار.

واللافت في صورة الظعائن وصف المرأة بالجمال الفائق في أثناء رحيلها. وهو أمر يزيد من درجة إحساس الشاعر بألم الفقد والخسارة [٧٩] .

يا أَسْمُ قد خَبـلَ الفـؤادَ مُـروِّحٌ مـن سِـرِّ حبِّـكِ مُعْلِـقٌ إعلاقـا

فـسلبْتِه معقولَـهُ أم لـم تَـرَيْ قلبـاً سَـلا بعـد الهـوى فأفاقـا

بدأ الشماخ صورته بالفعل صدع بما فيه من تكثيف شديد لحال الحزن الشديد، التي انتابته لحظة الرحيل.ولا يعرّف هوية الظعائن دائماً،فهو ينكرها في موضع آخر[٨٠].

إلى ظعنٍ هاجت عليَّ صبابةً لهنَّ بأعلى القرنتين حريقُ

فالظعائن هنا فكرة لا هوية لها؛ لأنها ظعن مطلقة؛ وليست ظعناً معلومة محددة. وفي ذلك يقول: [٨١]

تصدَّعَ فيه الحيُّ وانشقَّت العصا كذاك النّوى بين الخليطِ شقوقُ

ينهي الشاعر لوحة الظعن هذه بتصدع الحي وانشقاق العصا، ثم يذكر الدار القفر وغراب البين ونعيقه في ديار الجارتين. وثمة ربط بين الطير والموت في هذه الصورة، فقد اعتقد القدماء أن المرء بعد أن يُقتل إذا لم يؤخذ بثأره يتحول إلى طير يدعى هامة، وبعضهم يقول بومة. والشماخ مروع بنواعب الفراق والبكاء على الظاعنين وإذا ما خلص إلى ناقته مشى على طريق حمراء الثنايا. ولتصدع الحي وانشقاق العصا والطريق الحمراء دلالة لا تخفى. فقد أراد القول إن أمراً جللاً قد حدث حتى انشقت العصا. فهذه الكناية تحمل معنى الفرقة والتشتت ما يعني أن ثمة خراباً ودماراً. فثمة علاقة بين مشهد الظعن ومعنى الخراب والتفرقة اللذين حصلا.

ولعل رمزية هذا المشهد تقوى حينما نفكر كيف استطاع رؤية هذه الظعائن من بعيد أو أين كان حين رحلن ؟ ولم يستطيع اللحاق بهن ؟ فلمشهد الظعن نموذجية وخصوصية في آن. لقد فقد برحيلهن اللذة واللهو، فأي سلام ذلك الذي ينتظره ؟!

٣ - صورة القوس

تستحق قوس الشماخ أن يوقف عندها وقفة منفردة، لبراعته الفنية التي أظهرها في تصويرها. ولعل براعته في وصف القوس تفوق براعته في تصوير الحمر الوحشية . فقد بدأ بوصفها منذ أن كانت غصناً في فرع ضالة، حتى أصبحت قوساً متميزة في يده يضرب فيها مقاتل الوحوش. والقواس فقير يعتمد في معيشته على صيده. وقد رآها والحجب والستور تحجبها، وهو خبير بها فقرر الوصول إليها على الرغم من كل الصعاب، فأردى الشوك والرطب واليابس متحملاً الأذى الذي يمكن أن يصيبه حتى وصل إليها، فراعه منظرها [٨٢] .

تخيَّرَها القواسُ من فَرْعِ ضالَةٍ لها شَذَبٌ من دونها وحواجِزُ

فما زالَ ينجو كلَّ رطْبٍ ويابسٍ وينغَلُّ حتى نالَها وهو بارزُ

فلما اطمأنت في يديه رأى غنىً أحاطَ به وازورَّ عمَّن يحاوزُ

وهو إذ يمسك بها يشعرنا أنه عاشق ولهان أمام امرأة يحبها. فأبقاها مدة لتجف وتشرب ماء لحائها في أناة بعيداً عن الشمس. وظل في فقره وعوزه وهو يتفقدها تفقد العاشق حتى أصبحت جاهزة للصيد، ويغريه المال فيقصد بها أهل المواسم فروعت الموجودين بسحرها، ويعيش في صراع نفسي بين أن يخضع لسلطان المال والإغراء أو أن يحتفظ بها. وأغراه من حوله بالمال، فباعها، وسقط في الندم والأسى[٨٣] .

فقالوا بايعْ أخاكَ ولا يكن لك اليومَ عن ربحٍ من البيعِ لاهزُ

فلما شراها فاضتِ العينُ عَبْرةً وفي الصدرِ حُزَّازٌ من الوجدِ حامزُ

إذا أنبضَ الرامونَ عنهـا ترنَّمـت تـرنُّمَ ثكلـى أوجعتهـا الجنـائزُ

وإنا لتسترعينا صورتها وهي تترنم ترنم الثكلى التي أوجعتها الجنائز. فمن خلال هذه الصورة التشبيهية والمجازية في آن نشعر بالألم والأسى في صوت هذه القوس. فهي تترنم كالثكلى التي فقدت ولدها. وتنطوي العلاقة التشبيهية على علاقة معنوية . فالحزن الذي يعتصر قلبه سكبه على صوت هذه القوس. فرنينها لا يشبه رنيناً آخر إذ إنَّ معاناتها إنسانية، وتتوافر عناصر القصة الشعرية في هذه اللوحة الرائعة. ولعل أجمل ما فيها تلك النجوى التي جعلتنا ندخل في أعماق هذا القواس. ولم يقحم الشماخ صوته في هذه القصة بل عبر عن أخص الأفكار التي تكمن في أقرب موضع من اللاشعور. لقد جعل الحدث يتحدث عن نفسه. وبكلمة معاصرة لقد مسرحه.

ولعل الأمر الجميل في الحوار بين القواس ومن حوله تلك النقلات الحوارية بينه وبينهم. فلم يكن حواراً من طرف واحد، واستطاع الشماخ أن ينتقل في لوحته هذه من السرد إلى الحوار العادي إلى الحوار الداخلي، وكشف لنا حقيقة هذه الشخصية وطبيعتها، ثم كشف التمزق الداخلي الذي عاناه بعد أن أغراه سلطان المال.

لقد أسهم الحوار في خلق شخصيات حية، وجعل الحدث متنامياً وشائقاً .

وإذا كانت نهاية القصة تحمل معها الحل والانفراج، فإن نهاية قصة الشماخ حملت معها الشعور بالفقد والحزن والخسارة، فقد كانت حياته جملة من الخسارات المتوالية، وربما حمل فنه هذا الفقد من دون أن يشعر .

وقصة القوس لدى الشماخ تختلف عن قصة الحمار الوحشي، فهي غاية في ذاتها، ولا تبدأ بتشبيه استطرادي من وصف الصياد إلى وصف القوس مثلاً.

- خصائص التصوير الفني في شعر الشماخ

- لعل من أروع خصائص التصوير الفني لدى هذا الشاعر اهتمامه بالفلذات الوجدانية. تلك الفلذات التي لا نجد لها نظيراً لدى شعراء آخرين. ونجد ذلك بشكل واضح في وصف القوس. فقد برع في خلع المشاعر الإنسانية عليها، كما برع في وصف الانفعالات النفسية الشديدة التي رافقت حاملها .

- ربما كرر في كثير من الصور لكن الجديد لديه استيفاء المعنى وتقليبه من وجوهه المختلفة. فقد فصَّل في الحديث عن قلق الحمار وهمومه ومشاعر الأتن تجاهه بخبرة غير قليلة بحياة هذا الحيوان. وفي المدح استوفى المعاني كلها، وأراد لشعره ألا يسمو عليه شيء وفي أي غرض كان. يقول في مديح عرابة الأوسي[٨٥]:

إذا مـــا رايـــةٌ رُفِعَـــتْ لمجـــدٍ تلقَّاهـــــا عَرَابَـــــةُ بـــــاليمينِ

وهو قول بليغ مختصر، بعيد عن الإطالة. وهذه قمة البلاغة؛ لذلك عده النقاد مثلاً للإيجاز مع بلوغ الإرادة[٨٦] .

- اعتمد على التشبيه أكثر من غيره من الأنواع البيانية الأخرى. فقد لجأ كثيراً إلى التشبيه الاستطرادي، وربما انتبه ببصيرته النافذة، وخبرته الشخصية إلى خصيصة عند الموصوف لم ينتبه إليها غيره. فقد صوّر وحم الحيوان عند الحمل قائلاً [٨٧]:

وَحِمَتْ على أن قـد يقـرَّ بعينهـا تشميمُ كلِّ ثـرىً كبيـتِ العقـربِ

والوحم خاصية لدى الإنسان نقلها الشاعر لهذه الأتان عن طريق صورة استعارية. أما الكناية فقد أبدع من خلالها صوراً رائعة. فقد أراد أن يعبر عن شدة إذلاله الربيعَ بن علباء فقال[٨٨] :

وإن أَبَيْـتَ فـإتي واضـعٌ قـدمي على مَـراغِمِ نَفَّـاخِ اللَّغاديـدِ[٨٩]

فقد صور المعنى المجرد في صورة حسية، وأعطى القضية مع الدليل. فليس أقسى على شخص كالربيع أن يهان بهذه الطريقة.

وعندما أراد أن يصور حبيبته لجأ إلى كناية رائعة، فقال[٩٠]:

بيضاءُ لا يجتوي الجيرانُ طلعتَهـا ولا يَـسُلُّ بفِيْهـا سَـيْفَهُ القِيْـلُ

فلحديث هذه المرأة خاصية إذ لا يسل القول سيفه بفمها. إنها صفة الحديث، لا يؤذي حديثها أحداً لأدبها.

- لم يقتصر الشماخ على تصوير البادية بحيوانها – لقد برع أيضاً في تصوير مظاهر الطبيعة كصورة الليل حالك الظلمة الرهيب، وتصوير فعل الريح بالسحاب معبراً عن أفق البدوي الفكري فيما يتعلق بالسماء. [٩١]

من صَوْبِ سارية أطـاعَ جَهَامُهـا نكباءَ تَمْـري مُزنَهـا أوداقـا [٩٢]

فقد تخيل الشماخ السماء ناقة حلوباً تمريها السحاب، فتذرف المطر. ويقدم من خلال صورة المطر العذرية والنقاء والطهر. وهي الصفات التي نجدها في المرأة الحبيبة . ففيهما معاً معنى الموت والحياة .

كما صور الصحراء مترامية الأطراف التي تفوح منها رائحة الشيح والنبع والضال، وتعج بالحيوانات الوحشية والأليفة، وربما كان تقليدياً هنا أكثر من الجاهليين أنفسهم. ولا نجد له صورة واحدة لفرس أو لثور وحشي مع أن الفرس رفيق البدوي كالناقة. لكنه ربما شغل بولعه بالناقة والحمار، وربما ضاع قسم كبير من شعره، وما حفظته الذاكرة بقي فيما تعلق بما برع وأجاد في وصفه.

وربما خالف عمود الشعر العربي في بعض قصائده فلا يفتتحها بالطلل والنسيب والرحلة، بل يقصد قصداً إلى الوصف – كما في القصيدة الأولى – فيكون الهدف إظهار براعته في الوصف. وقد يلجأ إلى التكثيف التصويري، فيعدد النعوت للموصوف كقوله في وصف الناقة : [٩٣]

غَلْبـاءُ رَكْبـاءُ عُلكـومٌ مُـذَكَّرَةٌ لدفِّها صَفْصَفٌ قُـدَّامُها ميـلُ [٩٤]

- أما البيئة فلا يخفى أثرها في الشعرعلى دارس. فشعره كله تفوح منه رائحة البادية، وألفاظه موغلة في البداوة وبعض شعره كان موضع استشهاد البلاغيين كقوله: والشمس كالمرآة في كفِّ الأشل [٩٥] .

- لجأ إلى المبالغة والغلو في التصوير كقوله يصف دقة خصر حبيبته. [٩٦]

هَضِيمُ الحشا لا يَملأُ الكفَّ خَصْرُها ويُمْلأُ منها كلُّ حِجْـلٍ ودُمْلُـجِ [٩٧]

- وللشماخ تأملات فلسفية في الحياة والناس جسدها في صور متنوعة. فالعناء الموجود في حياته علمه الكثير، وأكسبه الحكمة والخبرة. فقد تعلم مصانعة الناس اتقاء لشرهم، يقول: [٩٨]

أجامـلُ أقوامـاً حيـاءً وقـد أرى صدورَهم تَغْلـي علـيَّ مِراضُـها

أما الشباب فقد تحسر عليه؛ لأنه كان روحة راكب على حد تعبيره [٩٩]

كأنَّ الشبابَ كــان روحــةَ راكــبٍ قضى أرباً من أهلِ سُقفٍ لغَــضْورا

- أما أثر الإسلام في شعره فيبدو ضئيلاً. فالحلف فرج . [١٠٠]

فَفَرَّجْتُ كَرْبَ النَّفْسِ عني بحَلْفَــةٍ كما شقَّتِ الشَّقراءُ عنهــا جِلاَلَهــا

وفي رثائه أحد قواد المسلمين يرثيه كما يرثي أي سيد جاهلي شريف، ولم يرث فيه البطولة والفداء في سبيل إعلاء كلمة الله . [١٠٢]

فتىً كان يــروي ســيفَه وسِــنانَهُ من العَلَقِ الآني لدى المُحْجَرِ التَّالي

لعل روعة شعر الشماخ تعود إلى أنه ترجم شعوره وأفكاره إلى صور تؤثر في المتلقي، وتجعله يعيش الحدث معه، فلم يكن وصافاً بقدر ما كان فناناً. ولعلّ العائد من رحلته مع الشماخ يبقى في داخله كما قال يوماً (حُزّازٌ من الوَجْدِ حامزُ)

- الهوامش

١ – عوض، د. ريتا، ١٩٩٢، بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت، ص ١٩٨ .
٢ – الذبياني، الشماخ بن ضرار، ١٩٦٨، الديوان، حققه وشرحه صلاح الدين الهادي، دار المعارف، مصر، الأبيات ٥ – ٨ / ١١٤. ويرجح محقق الديوان أن الخصومة بينهما عائدة إلى الخصومة بين الشماخ وبني سليم بسبب امرأته، والربيع هذا أسهم في الخصومة بشعر يهجو فيه الشماخ .
٣ – الذعلبة: الناقة السريعة، القوداء: الطويلة العنق والظهر، النجيب من الإبل القوي الخفيف السريع .
٤ – يهوين: يسرعن، أزفلة: جماعة، النشاوى ج. نشوان وهو السكران، غيد: مائلة الأعناق.
٥ – التقصد: المراد به التغير بعد السمن، صخده الحرّ: صهره .
٦ – ثني مطرد: زمام طويل، الطود: الجبل.
٧ – القيرواني، ابن رشيق: ١٩٨١، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ط٥، دار الجيل، بيروت، ٢ / ٢٢٧ .
٨ – الديوان: ٨ – ١٠ / ١٥٣ .
٩ – الخرق: الفلاة الواسعة.
١٠ – ناجية: ناقة سريعة، الضفور: جمع ضفر وهو حزام الرحل .

١١ – الجأب: الغليظ من حمر الوحش، الأخدري: المنسوب إلى أخدر، إير: جبل بأرض غطفان.
١٢ – الديوان: ١٥ – ١٧ / ١٥٥ .
١٣ – قصداً: قسراً
١٤ – الأقب : الضامر البطن، أرنَّ: صوت الشهيق، الكير: كير الحداد.
١٥ – الزجل: صوت فيه حنين وترنم .
– كرر هذه الصورة في القصائد (١، ٢، ٦، ٧، ٨، ١٠، ١١، ١٣، ١٦، ١٨ من الديوان و ٤ و ٢٣ و ٤ و ٢٣ و ٢٤ و ٣٤ من ملحق الديوان). وفي جميع هذه المواضع يستطرد من ذكر الناقة إلى تشبيهها بالحمار الوحشي
١٦ – ثمة مواضع عدَّة في ديوانه تثبت نفور المرأة منه مثل (قصيدة ٣، ١٥، ملحق الديوان قطعة ١٩) .
١٧ – الأصفهاني: أبو الفرج: ١٩٩٤، الأغاني، ط١، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ٨ / ١٠٠ .
١٨ – الديوان :٣١ / ٢٤٩، ١٩ : الديوان: ٢٢، ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٢ /٢٢٩ – ٢٣١
٢٠ – طالبة: يريد طالبة عقاباً للصيد، لموع: لمع الطائر بجناحيه: حركهما في طيرانه وخفق بهما.
٢١ – السيد: الذئب، صارة: جبل في ديار بني أسد، خزان: ذكر الأرانب، قارات، ج قارة: الجبل الصغير.
٢٢ – الديوان: ٧، ١٠، ١١، ١٤، ١٥، ١٨، ١٩، ٢٠/ ٣٠٠ – ٣٠٢ – ٣٠٣
٢٣- العذور: السيء الخلق، أكفالهن: ج كفل وهو العجز.
٢٤ - غضور: اسم ماء، العروض: الطحلب، الغسل: الخطمى يضرب بالماء ليلتجن ويصير غسولاً .
٢٥ – السلاجم: النصال الطويلة، كتوم: لا ترن إذا أنبضت فتنفر الصيد.
٢٦ – الطميل: السهم الملطخ بالدم – يغري: يشق ويمزق.
٢٧ – يلتهب: يوقد .
٢٨ – الديوان: ١٨ – ٢١ / ٢٦٤ – ٢٦٥.
٢٩ – الضمير لولد الظبية، أي كأنه أسير بعد أهله وشُدّ وثاقه فهو منكمش يفكر في حاله.
٣٠ –عازب: كلأ بعيد المطلب. أسنق وحشه: شبع حتى بشم لكثرة نبته
٣١ – محبوة : معطاة .
٣٢ – الديوان: ٧ – ٨ / ٣٢٢ – ٣٢٣.
٣٣ – عذافرة : وثيقة مجتمعة الخلق . ذات لوث : ناقة ذات قوة على السير .
٣٤ – اشرقي: غصي، أي إذا بلغتني الممدوح لن أبالي بهلاكك .
٣٥ – الديوان: ١٣ / ٣١٣ .
٣٦ – العنس: الناقة القوية، الإران: تابوت الموتى، نسأتها: زجرتها، المشبوبتان هما الشعريات الشعرى العبور والشعرى القميصاء .
٣٧ – نجد مثالاً لذلك في القصيدة (١٣، ١٤، ١٦، ١٨) .
٣٨ – الديوان: ١٦، ١٧، ٢٠، ٢١، ٢٢ / ٢٧٧، ٢٨٠ .
٣٩ – خاضب سنق: الظليم الذي اغتلم فاحمرت ساقاه والسنق هو الشبعان، من جناه الشري: من تناوله الحنظل، مخلول : في فمه خلال فيسيل لعابه .
٤٠ – الهيق: الظليم الطويل، الزفانية: النعامة التي تتبخر في عدوها كأنها ترقص، مرطى: سريعة، شعره هراميل إذا سقط .
٤١ – استهلا بشؤبوب : اشتد عدوهما .
٤٢ – أي وجدا البيض قد انفلق عن أعلى الرئال وبقي أسفلها فكان ذلك لها كالسرابيل.
٤٣ – نكبا: مالا، البشر: جمع بشرة، البسباس: نبت طيب الريح .
٤٤ – البطل، د. علي: ١٩٨٠، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، ص ١٤٤ .
٤٥ – الجرجاني، عبد القاهر: ١٩٧٨، دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار المعرفة، بيروت، ص ٢٦٢ – ٢٦٣ .
٤٦ – الديوان: ٥٠ / ١٦٢ .
٤٧ – رحرحان: جبل كثير القنان .
٤٨ – الديوان نفسه: ٧ / ١٦٢ .
٤٩ – القزويني، جلال الدين: دت، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح، ط٥، المطبعة النموذجية، القاهرة، ص ٣٤٦ .
٥٠ – الديوان: ٩ – ١٢ / ٢٦٢ .
٥١ – المغاني: المنازل التي كان بها أهلوها.

٥٢ – عجت القلوص بها: عطفت ناقتي الشابة عليها .
٥٣ – الديوان نفسه : ١ – ٢ / ١٢٩ .
٥٤ – الديوان نفسه: ٣ – ٤ / ١٢٩.
٥٥ – القرطاجني، حازم : ١٩٩١ – منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ط ٢، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ٦٢ .
٥٦ – الديوان: ١ – ٤ / ٣٠٧ – ٣٠٩
٥٧ – الربع: الدار. الصفا: الجبل، مصطلاهما: موضع الوقود منها .
٥٨ – الهادي، د. صلاح الدين: د.ت، الشماخ بن ضرار الذبياني (حياته وشعره)، دار المعارف، مصر، ص ٢٣١ .
٥٩ – ابن منظور: ١٩٩٤، ط٣، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج١ .
٦٠ - نفسه، ج١١ .
٦١ – الديوان: ٨ – ١١ / ١٦٢ – ١٦٣ .
٦٢ - تبالة: بلدة بقرب الطائف على طريق اليمن .
٦٣ – الإثمد: حجر يتخذ منه الكحل، مار: سال وجرى .
٦٤ – الحصان: المرأة العفيفة والمتزوجة استعارها الشماخ للدرة .
٦٥ – يشورها : يجنيها .
٦٦ – الشماخ بن ضرار الذبياني (حياته وشعره) ص ٢٢٤
٦٧ – الديوان نفسه ص ٨٠ – ٨١.
٦٨ – الديوان: ٨ م ١٦٢ .
٦٩ – نفسه: ٢ / ٢٥٣ .
٧٠ – نفسه ٨ / ٢٦٢ .
٧١ – البقرة: ٢٢٣ .
٧٢ – الديوان: ٢ / ٢٥٣ .
٧٣ – شعر أثيث: غزير طويل، الأساود: العظيم من الحيات، وفيه سواد، الفاق: قيل البان وقيل الزيت المطبوخ .
٧٤ – نفسه ١ – ٢ / ٣١٩ .
٧٥ - طوالة: موضع ببرقان فيه بئر، الظنون: القليلة الماء .
٧٦ - موقفة حرون: يريد الأروية، وهي أنثى الوعول .
٧٧ – الصورة لدى مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ١٩٨٣، ط٣، دار الأندلس، بيروت ص ٥ هي الاستعارة لكن هذه النظرة إلى الصورة تقزمها. فالصورة أكثر شمولية من الاستعارة .
٧٨ – الديوان:١ -٣ / ٢٦١ .
٧٩ – نفسه: ٤-٥ / ٢٦١ .
٨٠ – نفسه: ٢ / ٢٤١
٨١ – نفسه: ٦ / ٢٤٢ .
٨٢ – نفسه: ٢١، ٢٣، ٢٥ / ١٨٤، ١٨٥ .
٨٣ – نفسه: ٣٤، ٣٥، ٣٧، ١٨٨، ١٩١ .
٨٤ – الحامز: الشديد الممض المحرق .
٨٥ – نفسه: ٢٥ / ٣٣٦ .
٨٦ – العمدة: ٢ / ١٠٩ .
٨٧ – الديوان: ٥ / ٤٢٩ .
٨٨ – نفسه: ١١ / ١١٦
٨٩ – اللغاديد: تنتفخ من الإنسان عند الغضب ونفخ اللغاديد كناية عن الكبر .
٩٠ – الديوان: ٢ / ٢٧٢.
٩١ – نفسه: ١٦ / ٢٦٤ .
٩٢ – السارية، السحابة تمطر ليلاً، النكباء: ريح، تمري مزنها: تستخرج ماءها على الاستعارة، الودق: المراد هنا المطر الشديد .

٩٣ – نفسه: ٥ / ٢٧٣
٩٤ – غلباء: غليظة الرقبة، علكوم: شديدة صلبة. مذكرة: تشبه الذكر في عظم خلقها، الدف: الجنب، صفصف: ملساء مستوية .
٩٥ – أرجوزة : ١٥ / ٣٩٤ .
٩٦ – الديوان: ٨ / ٧٥ .
٩٧ – هذا البيت مما استحسنه علماء البلاغة لوقوع الكلم فيه على نفي شيء وإثباته في بيت واحد .
٩٨ – نفسه: ١٦ / ٢١٥ .
٩٩ – نفسه: ٧ / ١٣٠ .
١٠٠ – نفسه: ٩ / ٢٩٤ .
١٠١ – قدت الشقراء: وطئت فرس شقراء على جلالها فخرجت منها كذلك خرجت أنا من اليمين.
١٠٢ – ملحق الديوان: ٨ / ٤٥٦

- المصادر والمراجع

- القرآن الكريم
- الأصفهاني، أبو الفرج :١٩٩٤، الأغاني، ط١، دار إحياء التراث العربي، بيروت.
- البطل، د. علي : ١٩٨٠، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت .
- الجرجاني، عبد القاهر: ١٩٧٨، دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار المعرفة، بيروت.
- الذبياني، الشماخ بن ضرار : ١٩٦٨، الديوان، حققه وشرحه صلاح الدين الهادي، دار المعارف، مصر .
- عوض، د.ريتا : ١٩٩٢، بنية القصيدة الجاهلية – الصورة الشعرية لدى امرىء القيس، دار الآداب، بيروت .
- القرطاجني، حازم : ١٩٩١، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ط٢، دار الغرب الإسلامي، بيروت .
- القزويني، جلال الدين: د.ت، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح، ط٥، المطبعة النموذجية، القاهرة .
- القيرواني، ابن رشيق: ١٩٨١، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ط٥، دار الجيل، بيروت .
- ابن منظور: ١٩٩٤، ط٣، لسان العرب، دار صادر، بيروت .
- ناصف، د.مصطفى : ١٩٨٣، الصورة الأدبية، ط٣، دار الأندلس، بيروت .
- الهادي، د.صلاح الدين: د.ت، الشماخ بن ضرار الذبياني (حياته وشعره)، دار المعارف، مصر .

الفصل الثالث

جماليات المكان لدى شعراء الأسر والسجن

في صدر الإسلام والعصر الأموي

ثنائية مكان / إنسان حاضرة بقوة في الشعر العربي. ولعل هذه الثنائية تحضر بشكل أقوى لدى شعراء الأسر والسجن، فقد ارتبط هؤلاء الشعراء بالمكان، وابتعدوا عنه، وأقاموا جبرياً في مكان آخر.

وكل دراسة للمكان دراسة لشبكة علاقات تربط الشخصيات بواقعها، وتفاصيله. والمكان يؤثر سلباً أو إيجاباً في الذات الشاعرة، ومستقبلها ولا نبالغ إذا قلنا: إن المكان في النص الشعري يغدو شخصية فاعلة ومؤثرة مثلها مثل أية شخصية أخرى.

إن تجربة السجن والأسر فعل اغتراب زمكاني؛ لذلك أكثر الشعراء من وصف معاناتهم. والشاعر الأسير أو السجين لا يستطيع مفارقة المكان، فيخفف من وطأة هذا الأمر عليه بأن يعدِّد الأمكنة، فثمة مكان طللي، وصحراوي يهرب إليه، ووطن يحن إلى ترابه.

تجتمع في المكان ثلاثة أقانيم: (الزمان، المكان، المرأة)، ولا تتشكل صورة المكان إلا بهذا الاجتماع. ولعلنا نتلمس في دراسة جمالية المكان لدى شعرائنا تنوعاً في صوره. فقد نظر الشاعر إلى المكان الواقعي بعين النقد، وإلى المكان الحُلم بعين الرضا، وإلى المكان الفني بعين الأمل والتأمل.

والمكان عموماً لا يكون جمالياً إلا إذا ارتبط بقيمة معينة. وكلما تعددت القيم تعددت نواحي الغنى الجمالي للمكان. فالمكان لدى هؤلاء الشعراء جمالي؛ لأنه يقدم لنا جملة من القيم التي تجعلنا نكوِّن إزاءها موقفاً إيجابياً أو سلبياً، ويعني هذا الكلام في وجه من وجوهه أن جمالية المكان مرتبطة بالقيمة الاجتماعية باختلاف خصائصه.

- مكان مطلق/ مكان مقيد

إن أية دراسة للمكان لا تستوفي دراسة البعد الرمزي، وأشكال التبدي المكاني في الشعر، والقيمة الجمالية فيه هي دراسة ناقصة.

وقد قدم الشاعر من خلال المكان المقيد (السجن) جمالياً رؤى، وهموماً، ومشكلات، وحلولاً. يقول عُطارد بن قُرّان [١]

يقودُني الأخشنُ الحدَّادُ مــؤتزِراً يمشي العِرَضْنَةَ مختالاً بتقييدي[٢]

إني وأخشنَ في حِجْـرٍ لمختلفـا حالٍ، وما ناعم حـالاً كمجهـودِ

ونحن في عصبةٍ عَضَّ الحديدُ بهمْ من مُشْتَكٍ كبلَهُ مـنهم ومَـصفودِ

كأنما أهلُ حِجْرٍ ينظـرون متـى يرونني خارجاً طيـرُ اليناديـد[٣]

طيرٌ رأتْ بازياً نضحُ الدماءِ بـهِ أو أمةٌ خرجتْ رهـواً إلى عيدِ[٤]

يقدم الشاعر نقداً للمكان، ويستعين بالجمالي لإظهار فكره الخاص. ونص اللصوصية نص يحتوي نسقين: نسقاً ظاهراً يثير دهشة المتلقي بمغامراته، وتأملاته الخاصة الفلسفية في الحياة، وموقفه الخاص من مسألتي الحق والصواب، وأساليبه في صنع نسقه الخاص به، ونسقاً مضمراً يتضاد مع النسق الظاهر. فالصورة الظاهرة للشاعر أنه يعاني ألم السجن وعذابه؛ لأنه خارج على النظام، أو لأنه يمارس فعلاً يعاقب عليه، أما النسق المضمر فهو يحمل نقداً لاذعاً للسلطة التي لم تراع حاجات الأفراد، فدفعتهم إلى امتهان السرقة. فأهل حجر ينظرون إليه وهم ينتظرون خروجه كالطير التي نظرت إلى بازٍ. وعلى هذا يتحول الجمالي في السجن إلى مكان ناقد. ويظهر من خلال المكان نسقان: نسق فردي يمثل رؤية الشاعر الآخرَ، ورؤياه، متمرد على الجمعي، ليشكل فضاءه الخاص به، ونسق جمعي يمثله النحن.

أما عبيد الله بن الحرّ الجعفي فيرى السجن مكاناً للتحدي، يقول:[٥]

لنعم ابنُ أختِ القومِ يَسجُنُ مصعبٌ لطـارقِ ليـلٍ خـائفٍ ولنـازلِ

ونعمَ الفتى يا بنَ الزبيـر سَـجَنْتُمُ إذا قلقتْ يومـاً صـقورُ الرحائـلِ

فلومتٌ في قومي ولم آتِ عَجْـزَةً يُضعِّفُني فيها امـرؤٌ غيـرُ عـادلِ

لأكرِمْ بها مـن ميتـةٍ إن لَقِيتُهـا أُطاعنُ فيهـا كـلَّ خِـرقٍ منـازلِ

يثير الشاعر نسقي الزمان والمكان؛ لإظهار موقفه من مضامينهما، وليأخذ من عامل الإثارة وسيلة لإثبات مركزية الإنسان الإيجابي الفاعل. فهو يخشى أن يموت حتف أنفه في السجن، وهدفه أسمى من ذلك بكثير؛ لأن الإنسان الإيجابي في نظره لا يموت إلا تحت ظلال السيوف، وهو يشير من السجن (المكان المقيد) إلى أنه سيتحدى، ويتصدى لكل من يتضاد مع أفقه. ومن خلال القيم المتضادة التي يقدمها الشاعر الإيجابية والسلبية، الجمالية والقبحية يشكل وظيفة جمالية ينقد من خلالها الآخر، ويعلي من شأن الذات.

ولعلنا نلمس تكرار ضمير الأنا لدى شعراء الأسر والسجن. ويرى جان كوهين أن (العالم الذي تصفه الشعرية يجسد بناءً ثقافياً جدلياً معقداً يتموقع على على وفق تشكيل خيالي جديد في بنية اللغة الشعرية على هيئة أنساق مولدة للدلالة.)[٦] فيرى الشاعر نفسه المحور، وكل ما حوله خاضع له؛ لذلك يظهر جدل الداخل والخارج في السجن، هذه الجدلية التي يقدمها الجعفي تحيل الذهن على مصطلح الوجود والعدم، فيشعر الشاعر بوجود غير مستقر يوصله إلى حال اغتراب. فالداخل والخارج لا يلتقيان، والصراع بينهما صراع بين المقيَّد والمطلق، فالخارج في نظره مكان أليف يتصف بالفاعلية. وبناءً على ذلك يعطي قيمة شاعرية له. يرى باشلار أن العناصر المكانية يتم تقديمها من خلال جعل المتلقي يستعيد تجربة المكان الأليف. والذكريات المستعادة ليست معطيات ذات أبعاد هندسية، وإنما هي مصوغة بخيال المتلقي، وأحلام يقظته.[٧] لقد استطاعت قراءة باشلار أن

تخرج عن نمطية الدراسات السابقة لكنها قراءة ركزت على الدلالات النفسية للمكان على حساب دلالات معنى المعنى، أو تعددية الدلالة. فالتناقض، والصراع اللذان منحهما الشاعر للمكان قدّما جمالية درامية من جهة، ودلالة من جهة أخرى. وتوجد الدلالة بقدر ما يوجد المكان.

وقد يتخذ السجن قيمة انتقادية، يوجه الشاعر من خلاله رسالة معينة، فالشاعر العرجي يتكلم في سجنه على مغامرة عاطفية، وهو في الحقيقة يقصد أزمة الواقع. فقد عاش في الزمن الذي فقد فيه الحجاز زعامته السياسية، وأراد لنفسه منصباً في عهد هشام بن عبد الملك، ولما أخفق في طموحه تحوّل الأمر لديه إلى عدم اتزان عاطفي، فتحدث عن مغامرة عاطفية، وغزل كيدي بأم هشام، وزوجه، وأخته. يقول مشبباً بقريبة غريمه الذي حبسه (وجناء) وهو في السجن:[٨]

أسائلُ عن وجناءَ في السِّجن جارَها ... لعمـــرُ أبيهـــا إننـــي لمكلَّـــفُ

وأنَّى لك الوجناءُ؟ والسِّجنُ دونَهـــا ... ويُغلقُ دوني ذو أواسٍ مُـشرَّفُ[٩]

وفي الرِّجل مني كَبْلُ قَينٍ يؤودهـــا ... وثيقٌ إذا ما جاءَهُ الخطـــوُ يَهْتـــفُ

يُـــروَّع أحيانـــاً إذا ذُكـــرَت لـــه ... كما ريـــعَ مـــشعوفٌ مـــن النَّفـــرِ

قدم الشاعر عن طريق حوار داخلي رسالة إلى هشام بن عبد الملك، فقد أراد أن يؤكد فكرة تعلقه الشديد بوجناء، لكن السجن يقف له بالمرصاد، فيحول بينه وبينها، ولعل هذا الحوار قد كشف جانباً من شخصية العرجي، فالحدث يجري في السجن، والسجن مكان يخفي الحياة، ويثبت الزمن، كما أنه مكان معيق لتحقيق الرغبات، وقد شعر العرجي بتقييد طموحاته في السجن، فعاش في حال صراع داخلي شديد، فوجد ملاذه في الغزل الكيدي. وبناءً على ذلك يحيل الغزل الكيدي في هذا المكان تحديداً على هدف سياسي، وبذلك يتعارض النسق الظاهر في النص الشعري مع النسق المضمر، وما يظهر غزلاً في النسق الظاهر يتحول إلى انتقام في النسق المضمر، واللغة الشعرية لا تحيل إلى ذاتها؛ لأنها بالأساس ليست إلا (تمثيلاً لشيء آخر)[١١]

وإذا كان الشاعر السجين ينتظر الزمن الذي سيخرج فيه من قيده فإن الحال مختلفة تماماً مع الشاعر الأسير الذي لا يوجد أمامه سوى طريقين: الموت أو الفدية؛ لذلك تكون حاله النفسية ممزقة أكثر من الشاعر السجين، يقول ضرار بن الأزور وقد أسر في مصر:[١٢]

ألا أبلغـــا قـــومي وخولـــةَ أننـــي ... أسيرٌ رهينٌ مُوْثَـــقُ اليـــد بالقيـــدِ

وحولي علوجُ الرُّومِ مِنْ كلِّ كـــافرٍ ... وأصبحتُ فيهم لا أعيـــدُ ولا أبـــدي

فلو أنني فـــوقَ المحجَّـــل راكـــبٌ ... وقائمُ حدِّ العَضْب قد ملكـــتْ يـــدي

لأذلَلْتُ جمـــعَ الـــرُّومِ إذلالَ نقمـــةٍ ... وأسقيتُهمْ وسطَ الوغى أعظمَ الكـــدِّ

فيا قلبُ متْ همَّاً وحزنـــاً وحـــسرةً ... ويا دمعَ عيني كُنْ مَعِيناً على خدّي

يتوقف الزمن، ويثبت المكان في الأسر، ولعل مؤشرات الزمان تتداخل مع مؤشرات المكان، وبمعنى آخر تتحول المؤشرات الزمانية إلى مكانية في الأبيات فكل شيء جامد، الزمن، الحركة.. ويتضاد الواقع مع الماضي، فيثبت الزمن في المكان، ويتحول إلى مكان آسر، ولا يستطيع الشاعر الأسير مفارقة المكان، وتنصهر الذات في

الموضوع، فلا تقف على مسافة منه، فعين الشاعر تبصر وتتبصر: تبصر الواقع المؤلم، وتتبصر الموت القادم؛ لذلك بدأ كلامه بأداة الاستفتاح ألا مع ما يحمله حرف المد من إخراج للانفعالات الكامنة في داخله، أتبعها بفعل أمر ثم بجملة اسمية (أنني أسير) فالأسر حاصل لا محال، والأمل في التخلص منه أمل ضعيف، فثمة تأرجح بين دلالتي الحضور والغياب، ومن التآلف بينهما تأخذ الأبيات حظها من الجمالية. فالحياة والموت يقفان جنباً إلى جنب. ونستطيع القول إن الشاعر لا يتحدث عن المكان بقدر ما يتحدث بالمكان. والفعل أبلغها يوضح رغبة الشاعر في تحريك الزمن مكانياً، لكن هذه الرغبة في التحريك تصطدم بالسكون. وهو سكون يحمل حركته في داخله، ومن خلال أمر القلب بالموت حزناً، وأمر العين بذرف الدمع يتجلى حنين الشاعر إلى الماضي حين كان خارج الأسر فدلالة البكاء والحزن ترتبط بالزمن الماضي، فهي حركة زمنية محددة مكانياً.

كان ضرار - وسائر شعراء الأسر والسجن - مسكوناً بهاجس القفز فوق الزمن. لكن المكان يصدم رغبته، فيظهر زمن الاغتراب، يحاول الشاعر أن يهدمه، ويتجاوزه باستخدام أسلوب الشرط، وباستخدام الخطاب الموجه للآخرين تخفيفاً من الوحشة. لكن النداء في البيت الأخير يتضاد مع هذه الرغبة فقد أدرك أنه لا طائل من الحركة المكانية والزمانية. وقد كرر النداء في مطلع الشطرين؛ ليتيح لنفسه فرصة التخفيف مما يعانيه.

لقد شكلت أداة النداء دفقة دلالية ابتعدت عن الوظيفة النحوية، وأوحت بتمزق ذات الشاعر، وأضفت جواً من الحزن حين خاطب غير العاقل. كما أن الأداة (يا) تحتوي حرفي مدّ لهما امتداد سمعي، يوحيان برغبة الشاعر في اختراق حيز المكان المقيد، فيفتح الشاعر بهذا النداء أماكن الآخرين؛ ليسمعوا صوته.

كما أن احتراق القلب بالنار يقلل من وظيفة الماء (الدمع)، والدمع يقلل من احتراق القلب. بمعنى أن كلاً من الطرفين يخفف من فعل الآخر، ومن طاقته من دون أن ينفيه.

لقد قارن بين وضعين، فاكتشف هشاشة الوضع الحالي، وسلبيته، وأدرك أن المكان المقيد يعني زمناً مقيداً، فاستسلم لليأس في النهاية. وقد حضر الزمن في الجملة الشرطية، فامتنع الحدث الذي يريده لعلة في الزمن.

وقد يكون مكان الأسر منفى كبيراً يعاني الشاعر وطأته. فقد أقام كعب بن معدان الأشقري مدة بعد أن نال من يزيد بن المهلب، وثلبه، وقد ساءت حاله بعمان، فكتب إلى يزيد بن المهلب معتذراً:[١٣]

أبلغْ يزيدَ قرينَ الجودِ مألكةً ... بأنَّ كعباً أسيرٌ بين أصفادِ

فإن عفوْتَ فبيتُ الجودِ بيتُكمُ ... والدهرُ طوران مِنْ غيٍّ وإرشادِ

وإن مننْتَ بصفحٍ أو سمحتَ به ... نزعْتُ نحوك أطْنابي وأوتادي

لقد أمضى الشاعر زمناً في مديح آل المهلب، لكنّه غرَّر بقول العادي، وهذا ما أوصله إلى هذه المحنة، فعاش في قلق على مصيره. والقلق حال مرتبطة بالزمن الحاضر، وهو نتيجة لما جرى مع الشاعر في الزمن الذي عانى فيه تجربة السجن أو الأسر. يرى د. بدوي أن القلق شعور لا يتعلق بلحظة ذات كيان. فالشعور بتوقف الزمن هو شعور بالآن الذي لا حركة فيه، ونتيجة لذلك يرتبط القلق بالسرمدية[١٤] لكننا نستطيع القول إن زمن الشاعر السجين ليس زمن تجربة الأسر، ولا تجربة نقيضها، إنه زمن متأرجح بين الزمنين؛ لذلك نجده قلقاً. وقد تتبلور لدى الشاعر فلسفة خاصة في الحياة مستقاة من تجربة السجن، يقول سُحَيم عبد بني الحسحاس:[١٥]

فإن تحبسوني تحبسوا ذا وليدةٍ ... وإنْ تُطلقوني تطلقوا أسداً وَرْدا

وما الحَبسُ إلا ظلُّ بيــتٍ ســكنتُه وما الجَلْدُ إلاّ جلدةُ قارنَــتْ جلــدا

يظهر في البيتين أن جدل الداخل والخارج قائم لكن أحدهما يلغي الآخر، ولا يعود للآخر معنى، وهذه الجدلية لا تظهر المكان بقدر ما تظهر موقف الشاعر الخاص من المكان، فاستطاع سحيم أن يجسد قوة إرادته. وهذه الإرادة القوية التي تظهر في البيتين نسق ظاهر تدخل في علاقة ضدية مع ما يضمره الشاعر، فهو يظهر القوة والشجاعة في مواجهة الموقف، ويخفي ألمه الناتج من سوء معاملة بني الحسحاس له، ذلك السوء الذي دفعه إلى التمرد على أعراف القبيلة، والتشبيب بنسائها.

والسواد الذي وسم به الشاعر يندرج في رتبة العار، فقد حُكِمَ المجتمع بثقافة الشكل لا الجوهر، ويتحول الشاعر الفرد – بناء على ذلك - إلى نسق فردي منبوذ يتعامل مع النسق المضاد على وفق أفقه الثقافي، فيخترق هذا النسق؛ ليصحح مفاهيمه، ويركز على فاعلية السواد في محاربة النسق الجمعي؛ لأن للون لديه مفهوماً مختلفاً عن مفهوم النسق الجمعي. يقول:(١٦)

إن كنتُ عبداً فنفسي حــرَّةٌ كرمــاً أو أسودَ اللونِ إني أبيضُ الخُلُــقِ

فالقوة الظاهرة في الأبيات تخفي تعاسة، والسكون المفروض عليه في السجن لم ينتج سكونية إنما فجَّر شعوراً مضاداً اعتقد أنه استطاع النيل من خصومه عن طريق هذا الشعور، فقد أخذ سحيم صفات المكان، وأظهر أنه متآلف معه. إن ثمة نسقاً ناقداً يمثله صوت الشاعر، يُظهر رؤيته الفردية لسلوك المجتمع. والنسق الجمعي هو الذي أوصل الشاعر إلى حال الاغتراب، فضخم نسقه؛ ليتضاد مع نسق القبيلة. وبناءً على ذلك يمثل المكان المقيد بركان الخروج على نسق المجتمع.

وإذا كانت أنا الشاعر في المكان المقيد بنية نسقية كبرى فإن صورة المرأة بنية نسقية كبرى، وثابتة أيضاً. ففي السجن تدخل المرأة في ثنائية الحضور/ الغياب، ويستحضرها الشاعر في حال حلم، لكنها غائبة. وهذا الغياب كفيل بتحريك نوازع الشوق. يقول هدبة بن الخشرم: (١٧)

ولمّا دخلتُ الــسِّجنَ يــا أمَّ مالــكٍ ذكرتُك والأطرافُ في حلــقٍ سُــمْرِ

وعندَ سعيدٍ غيرَ أنْ لــم أبُــح بــه ذكرتُــك إنَّ الأمــرَ يُــذكرُ بــالأمرِ

يهرب الشاعر من حدود المكان المقيد بالذكرى. ففيه حال سلب مكاني للمرأة، ويسعى الشاعر بعمله الذكوري؛ ليسلب انتصار المكان على الأنثى، فتتوهج أحلامه؛ ليستعيد الأنثى المسلوبة، ويتضاد شعوران في الآن نفسه، يولدان لديه توتراً: فالحب يدفعه إلى الصراع مع المكان؛ لإثبات ذاته، والكره يدفعه إلى الانفلات من قيود المكان بحال حلم.

يضفي الحضور الأنثوي في المكان قيمة الجمال، واستمرارية الحياة فيه، لكن المرأة تحضر بصفتها ذكرى، وهذا ما يعني أنها تعمق حال الغياب، ويمكن أن نعد هذه الذكرى رحلة في المكان. والشاعر سجين الذكرى والمكان. وقد يكون للمكان المقيد أثر إيجابي يعيد الشاعر إلى نقاء فطرته، فيعلن توبته كما حصل مع أبي محجن الثقفي حين قال:(١٨)

حُبستُ عن الحربِ العوان وقد بدَتْ وإعمالُ غيري يــومَ ذاك العواليــا

ولله عهـــدٌ لا أَخِـــيْسُ بعهـــده لَئِنْ فُرِجَـتْ أن لا أزورَ الحوانيـا

- المكـان المطلق

المكان الذي يدخل في علاقة ضدية مع المكان المقيد هو الصحراء. وإذا كان الشاعر قد قام برحلة في المكان في حديثه عن المرأة في السجن فإنه قد رحل إلى المكان في حديثه عن الصحراء. وهي المكان الذي اختاره الشاعر بديلاً من المجتمع الأنسي حين فشل بإقامة علاقات طبيعية مع بني جنسه، فدخل في حال اغتراب شديد خرج منها بالعبور إلى الصحراء.

وتبدو الصحراء مكاناً معزولاً عن الأنسنة والثقافة، تتجلى فيها حال الفصام بين الطبيعة والثقافة. وإذا كان الزمان والمكان مقيدين في المكان المقيد فإنهما مطلقان في الصحراء. فقد طغى الزمان المطلق على الزمن الجامد في المكان المقيد. قال عبيد بن أيوب العنبري: (١٩)

أراني وذئبَ القفرِ خِـدنَين بعـدما تـــدانى كلانـــا يـــشمئِزُّ ويُـــذْعرُ

إذا ما عوى جاوبْتُ سَجْعَ عوائـــه بترنيمِ محـــزونٍ يمـــوتُ ويُنْـــشَرُ

تذلَّلْتُـــه حتـــى دنـــا وألفتُـــه وأمكنني لـــو أنـــي كنـــت أغْـــدِرُ

ولكننـــي لـــم يـــأتمِنّي صـــاحبٌ فيرتـــابُ بـــي مـــا دامَ لا يتغيَّـــرُ

تُظهر الأبيات من خلال المكان المطلق عمق مأساة الشاعر حين استطاع إيجاد لغة مشتركة مع الذئب، وعجز عن إيجاد مثل هذه اللغة مع بني جنسه. ومحالفة الوحوش تنم على شعور عظيم بالقلق الوجودي، إذ (يتجلى القلق من شعور الذات بوقوعها تحت قهر الموضوعية والعالم الموضوعي)(٢٠).

يؤسس الشاعر مكانه الخاص عبر المتحرك فيه لا الثابت. فقد تمركزت الصحراء في ذات الشاعر، وأصبحت هي الشاعر نفسه. وربما نستطيع القول إن الشاعر نجا من السجن الصغير، لكنه انتقل إلى سجن كبير هو بمنزلة المنفى. وما تقدمه هذه الصورة التي تدل في الظاهر على قدرة الشاعر على محالفة الوحوش، وجرأته تحيل إلى نسق مضمر يتضاد مع النسق الظاهر. فزمكان الشاعر نقد مبطن؛ لكشف ما أصاب النسق الجمعي. ويصنع الشاعر في رحلته إلى الصحراء رؤيته ورؤياه في الآن نفسه.

وإذا كان المكان قد ترك أثره في الشاعر في السجن فإنه في الصحراء يسعى إلى أن يترك أثره فيها، فلا قيمة جمالية للصحراء من دون وجود الإنسان فيها، والصورة السوداوية للصحراء تدفع الشاعر؛ لكي يستعمل أدواته المعرفية، فيبعث الوجود الإنساني في المكان. وقدرته على محالفة الذئب، ومكابدة أهوال الصحراء أمران يشيان ببطولة الشاعر، وتصديه لموت المكان بتسخير طاقته للتعامل مع الذئب الذي يشكل نسقاً مماثلاً لتوحش الصحراء. فالذئب نتيجة لوجود المكان المخيف. وفي قدرته على إيجاد لغة مشتركة معه يظهر قدرته على استبدال القفر المكاني بفاعلية الإنسان. فقد دخل في صراع مع نسق الصحراء / الذئب، وخرج منتصراً.

اختار الشاعر نسق اللاتحضر حين توجه إلى الصحراء، ورفض الاستسلام لسلطة المكان، فكوَّن ثقافة خاصة حين حاور الذئب، وحاول أن يمحو توحش المكان. وبذلك يقيم سلطته على المكان، ويشكل الجمال المكاني الخاص به.

أراد عبيد أن يوجد ألفة مع المكان، فأوجد علاقة حميمية بينه وبين الذئب بعد حذر وحرص، فلازم بين المتنافرات؛ ليعبر عن معاناته من سلطة المكان والزمان، وجابه الموت بأدوات الموت نفسها؛ ليكوِّن لنفسه مفهوماً

خاصاً للحياة. يرى كولردج أن الشاعر في لحظة الرؤيا يرى في الطبيعة المحسوسة رموزاً لحياته الباطنة تعكس تجربته الروحية[٢١]. وعلى وفق هذا الكلام نستطيع أن نردد الكلام المعاد: من عبَّر عن الشقاء، وكان الشقاء في نفسه كان شاعراً عظيماً.

يقول غيلان بن الربيع واصفاً الصحراء، والأهوال الموجودة فيها:[٢٢]

ودويَّــةٍ قَفْــرٍ كــأنَّ بهــا القطــا بِرِيٍّ لهــا فــوقَ الحِــداب يَجــولُ

تؤرق الصحراء الحياة الإنسانية، وتكشف واو ربّ عن قضية الصراع مع الصحراء، وانتصار الشاعر عليها، وإخضاعها لنسقه الخاص. وفي قوله قفر تعميق للإقفار الزماني والمكاني، فهو لا يصف منظراً، إنه يعرض قضية.

والتشرد في الصحراء حال يُتمٍ مكاني، فلا فضاء يأوي إليه شاعر الأسر والسجن. إن العيش في الصحراء مغامرة عناصرها الزمان والمكان والحدث. فثمة زمن مغامراتي، وحدث مغامراتي[٢٣]. وما يسم هذا المكان أنه قابل للاستبدال، فما يحدث مع الشاعر في هذا الجزء من الصحراء يمكن أن يحدث في جزء آخر. الصحراء مكان واسع يقابله مكان عميق في ذات الشاعر، ويظهر اتساع الصحراء توتر الشاعر الداخلي. يرى لوتمان أن المكان الفني مكان متناهٍ لكنه يحاكي موضوعاً لا متناهياً هو العالم الخارجي الذي يتجاوز حدود العمل الفني.[٢٤] والصحراء الشعرية لا تحمل دلالة واحدة إنما تختلف دلالاتها باختلاف موقف الشاعر منها. والانتقال من المكان المقيد إلى المفتوح يعني انتقالاً من الواقع إلى المتخيل.

تظهر المتاهة المكانية في الصحراء المتاهة الزمنية، وخشونة الزمن المتصحر. ويمكن القول إن الشاعر في حديثه عن الصحراء يتحول من صحراء الخارج إلى صحراء الداخل، وكل من المكانين يؤثر في الآخر، ويمرّ من خلاله.

- الحلول في المكان وحلول المكان في الشاعر

ثمة مكان يعيش فيه الشاعر يتمثل في الوطن / القبيلة، لكن هذا المكان قد يلفظه لأسباب اجتماعية أو سياسية، فيكون للشاعر أحد موقفين: الحنين للمكان، فيعيش هذا المكان في داخله، ويتوهج توهج الجمرة، والرفض للمكان فيعيش فيه بجسده، لكنه يقرر الانفصال عنه، واتخاذ موقف سلبي منه.

يقول أبو الطمحان القيني - وكان قد أُسر في حرب الفساد – [٢٥]

أرقْتُ وآبتني الهمــومُ الطــوارقُ ولم يلقَ ما لاقيــتُ قبلــيَ عاشــقُ

إلــيكمْ بنــي لأْمٍ تخــبُّ هجانُهــا بكــل طريــق صــادفتْهُ شــبارِقُ

تربط هذا الشاعر بمكانه علاقة صوفية، فقد حلَّ به بدلاً من حلول الشاعر فيه، وحركة الزمن في هذين البيتين حركة مكانية، وهذه الحركة متنامية. وقبيلة الشاعر مأوى وملجأ يحميه، مصدر الراحة والأمان، ترتبط بذكريات تسهم في تشكيل شخصيته. وقد استطاع الشاعر أن يتحول عن وصف المكان الحسي؛ ليتكلم على أثر هذا المكان في نفسه، أو يتحول المشهد الحسي للمكان إلى مكان شاعري يتخطى الحسية. ومن السهل أن يسكن الإنسان في المكان لكن ليس من السهل أن يسكن المكان في الإنسان. حينها تحدث الألفة التي تكلم عليها باشلار[٢٦]

فيصبح المكان والشاعر ثنائية تكاملية كلٌّ منهما يعطي الآخر، وتشكل قيمة المكان امتداداً للمشاعر والقيم في نفس الشاعر.

وقد يسقط الشاعر ما يعانيه في واقعه على المكان، وتتجلى بذلك جماليته. يقول السمهري بن بشر العكلي:[٢٧]

ألا ليتني من غيـــر عُكـــلٍ قبيلتـــي ولم أدرِ ما شُبَّانُ عُكْـــلٍ وشـــيْبُها

قُبيِّلَـــةٌ لا يَقْـــرعُ البـــابَ وفْـــدُها بخيرٍ، ولا يأتي الـــسَّدادَ خطيبُهـــا

فإن تكُ عُكْلٌ سَرَّها مـــا أصـــابني فقد كنتُ مصبوباً على من يريبُهـــا

يوجه الشاعر هذا الخطاب إلى قبيلته من سجنه، وقد دفعته معاناته إلى استنكار موقفها السلبي منه، ومن ثم إلى تنكُّرها. فلم تحمه وهي مكان موجود في ذاكرته بقوة على الرغم من إعلان رفضه له. وقد استفتح بيته بالأداة (ألا)؛ ليحفز المستمع على الاستماع، وليستفيد من حرف المدّ، ويخرج شحنته العاطفية مع امتداده. ويتخذ المكان دلالته السلبية من خلال موقف الشاعر منه، وعلاقته به. فما عاناه من أبناء قبيلته أسقطه على القبيلة؛ لذلك لجأ إلى المجاز المرسل في الحديث عن قبيلة عكل، وقد بدت عكل من خلال هذا المجاز مشاركة في إزعاج الشاعر بأبنائها، وبكل ما فيها وما يتعلق بها حتى حجارة عكل شاركت في هذا الموقف ضد الشاعر مع أنه كان في الماضي مدافعاً عنها، وبذلك يتقابل فضاء الذات وفضاء المجتمع في هذه الأبيات.

لا يتحدث الشاعر عن المكان بقدر ما يتحدث بالمكان عن موقف معين، والزمان جميل أو قبيح في ظل المكان. وزمان الشاعر قبيح؛ لأنه مرتبط بالدلالة السلبية للمكان. وربما نستطيع القول إن الشاعر استطاع نقل الصورة القاتمة للزمن من خلال إظهارها على شكل مكان، وبمعنى آخر لقد أَمْكَنَ الزمنَ، فاستوفاه نفسياً وفكرياً.

لقد شكل الرفض في مفهوم شاعر الأسر والسجن القيمة الكبرى لصنع عالمه، فضخم الأنا التي صنعت عالمها الخاص مقابل الآخر، وأظهر الشاعر نسقاً ناقداً للمكان، وقد ارتبط هذا النسق بمفهوم القيمة، ودخل في حال تضاد مع النسق الجمعي، فشعر بالعدم في إطار النسق الجمعي. وهذا التحول في فضاء المكان يعني تحولاً في ثقافة الشاعر، ورفضاً لسيطرة النسق المكاني.

- المكان المتحول:

يجسد الشاعر من خلال الطلل مقولة فلسفية وجودية مرتبطة بالزمان أولاً، والمكان ثانياً. قال ربيعة بن مقروم الضبي وكان قد أُسر، واستيق ماله، فخلَّصه مسعود بن سالم بن أبي ربيعة: [٢٨]

أَمِـــنْ آلِ هنـــدٍ عَرَفْـــتَ الرُّســـوما بِجُمرانَ قفراً أَبَتْ أن تريمـــا(٢٩)

تخـــــالُ معارفَهـــا بعـــد مـــا أتـــتْ ســـنتانِ عليهـــا الوُشـــوما

وقفْـــــتُ أســـــائِلُها نـــــاقتي وما أنا أم مـــا ســـؤالي الرُّســـوما

وذكَّرنـــــي العهـــــدَ أيامُهـــــا فهـــاجَ التَّـــذكُّرُ قلبـــاً سَـــقيما

ففاضَـــتْ دمـــوعي فَنَهْنَهتُهـــا على لِحْيتي وردائـــي سُـــجوما[٣٠]

الحديث الطللي استجابة نفسية أكثر من كونه تقليداً فنياً. يرى د. محمد صادق عبد الله أن المقدمة الطللية كانت قناعاً فنياً يسقط عليه الشاعر جملة أحاسيسه ويتخذها ستاراً لمواضيعه[٣١] ومع أننا نوافق الباحث فيما ذهب إليه من كون الطلل ينطوي على جانب دلالي لا نوافقه في تسميته مقدمة طللية ذلك أن وجود مقدمة في الشعر يعني وجود عرض وخاتمة، ويعني أن القصيدة مجزَّأة٠ والحقيقة أنها كلٌّ واحد ينظمها خيط شعوري، وكل حديث يقود إلى حديث آخر، ويكون مقدمة له وسبباً.

يقوم الحديث الطللي على ثلاثة محاور: المرأة والزمن والمكان، وهو يمثل موقفاً من الزمن أكثر من كونه بكاءً للمرأة، وحديثاً عن أثر المكان في نفسه. وكل ما في الطلل يشي بالسوداوية.

والطلل مكان مفقود يعيد الشاعر تأسيسه فنياً، فيكون مكاناً فنياً لا واقعياً. ونجد في مخاطبة الشاعر الرسوم الدارسة سراً يظهر في هذه المساءلة، ويمتنع في الآن نفسه. ولعل الإجابة عن سؤال الشاعر تظهر في السؤال نفسه؛ لذلك لم يطل السؤال، وتجاهل الشاعر تجاهل العارف، ولعله لم يرد جواباً عن سؤاله لكنه أراد أن يشارك هذه الديار المستعجمة شعرياً. فالمكان صامت لكنه ناطق من خلال صمته، وفي هذا النطق رفع لدرجة توتر الشاعر. ولعله أراد أن يرفع من هذه الدرجة، ولو كان الطلل قادراً على الإجابة لوضع حدَّاً لتوتره؛ لذلك نجده دائماً يسأل، ويبحث عن الجمال في الصمت الناطق، ويبقي صفة الخفاء والتجلي في المكان. فهو يعطي من جهة، ويخفي من جهة أخرى، ويكون غائباً في حضوره، وحاضراً في غيابه، فيصور الخلاء، ويبقي الوشم، فيتكلم الطلل في صمته، ويصمت في كلامه.

ويؤثر الطلل في الشاعر، وربما غدا الشاعر طللاً آخر، فكلاهما فقد شيئاً، وكلاهما يعاني أثر الزمن فيه، والقوى الخارجية التي تحاول طمس معالمه.

وما ذكر الوشم إلا رغبة داخلية في إيصال المكان إلى درجة الإفصاح. لكنه يعطي من حيث يمتنع، والعكس صحيح.

إن الحديث الطللي دليل قوي على تأثر الشاعر بفكرتي الزمان والمكان، فيخرج الشاعر من مكان إلى مكان آخر عن طريقه، ومن زمان إلى زمان آخر. يرى د. صلاح عبد الحافظ أن العفاء المكاني حلّ محله عفاء زمني[٣٢] لكن العفاء الزمني متعلق بماضي المكان الذي ذهب، فهو عفاء حاليٌّ، والزمن يمحو، ويعفي في الآن نفسه، يحفظ الديار، ويحافظ عليها. فثمة ثنائية بقاء / فناء في الزمن الطللي.

والطلل مكان ينطلق منه الشاعر إلى مكان الذكرى والحلم، فهو مكان مولِّد لأمكنة أخرى، وزمان تجتمع فيه أزمنة متعددة٠ وربما لم يضف شعراء الأسر والسجن جديداً إلى الحديث الطللي، لكنهم أعادوا صياغة المكان على وفق رؤيا خاصة بهم، فكان مكانهم تعويضاً نفسياً لفقدانهم مكانهم الذي أحبوه.

وإذا كانت الصحراء مكاناً انتصر عليه الشاعر، وترك الشاعر أثره فيه فإن الطلل مكان انتصر على الشاعر، وترك أثره فيه. والمكان الطللي مكانان: مكان ماضوي متصل بالسعادة، ومكان متحول رامز، والشاعر مصرٌّ على مقاومة السلب المكاني في الديار. والدموع تعبير واضح عن رثاء الإنسان في المكان المتحول، وهي في الآن نفسه تعبير عن رفض الشاعر المطلق سطوةَ المكان. والعلاقة بين الطلل والمرأة علاقة تنافرية. فقد تسلط القهر على المكان، فهجرته المرأة، وربما كان ذلك سبباً جعل الشاعر يفكر في التحول من الطلل إلى مكان

آخر. ويهدف التشيكل الضدي المكاني في الطلل إلى إيجاد حال تصالح مع المكان، ورغبة الشاعر في جعله مكاناً إيجابياً دائماً.

- الأقنعة الرامزة

قد يتخذ الشاعر من القناع الحيواني، أو النباتي، أو مفردات السماء رمزاً للعلاقة بينه وبين المكان. فحال الاغتراب التي يعيشها تدفعه إلى البحث عن وسيلة فنية يخفف عن نفسه من خلالها، فيبقى الأمل موجوداً.

قال ضابئ بن الحارث:(٣٣)

ومن يكُ أمسى بالمدينةِ رحلُه فإنّي وقيّارٌ بها لَغريبُ

فلا تَجْزَعَنْ قيَّارُ من حبسِ ليلةٍ قضيَّةَ ما يُقضى لنا فَنَؤوبُ

يعاني الشاعر غربة مكانية وهو في حبس عثمان- رضي الله عنه-، فيشترك في الشكوى مع فرسه (قيار) في البيت الأول، ويستخدم جملة اسمية في الشطر الثاني شعوراً منه بثبات الحال التي يعيشها في مكان الغربة، ولا يلبث في البيت الثاني أن يسقط مشاعره على فرسه، فيحاول أن يقوي من عزيمة فرسه، ويشاركه بحوار ينم على مشاعر الحزن في نفس الفرس، ومشاعر الجلد والتصبر في نفس الشاعر. والحقيقة أنه يسقط ما في نفسه على هذا الفرس، فقد غدا قناعاً رامزاً للشكوى من العلاقة بالمكان، وما حواره معه، وأنسنته إلا دليل على تحميله مشاعره هو.

إن تشخيص الفرس محاولة فنية لملء الفضاء المكاني بصوت الشاعر الذي يحنّ إلى المكان الأليف، وهو يعاني قيد المكان.

ونستطيع القول إن الجملة الخبرية (وقيار بها لغريب) هي التي استدعت الجملة الإنشائية في البيت التالي(فلا تجزعنْ قيَّارُ من حبسِ ليلةٍ).

يشكل القناع الرامز عتبة نصية تضيء مجاهل النص الشعري، ويرتبط الفرس في الشعر عادة بصفات خارقة وأسطورية. لكن فرس الشاعر حزين، يشكو غربة المكان، إنه صوت الشاعر الداخلي، ورمز لأثر الفعل الإنساني وهو يواجه جدب المكان. وحوار الشاعر معه وسيلة فنية؛ ليوجد سلطة ما على المكان، وليشكل جمالاً مكانياً ناتجاً من القدرة على السيطرة على حالَي الحزن والشكوى.

فالزمن مرتبط بليلة يحددها الشاعر، يعتقد بعدها أنه سيؤوب؛ ليعود إلى المكان الآمن. إن صورة الفرس (قيار) نسق ثقافي يظهر الانصهار التام بين الشاعر /الرجل وفرسه لتحقيق الوجود في المكان. وتتصارع صفتا الثبات والحركة في المكان الغريب. فالثبات في المكان تعارضه رغبة الشاعر وفرسه في الحركة إلى المكان الزماني، أي إلى المكان الأليف، وزمانه.

قال جَحْدر العكلي:(٣٤)

تأوبني فبتُّ لها كنيعاً همومٌ لا تفارقني حَواني

هي العُوّادُ لا عوادُ قومي أطَلْنَ عيادتي في ذا المكانِ

إذا ما قلتُ: قد أَجَلَيْنَ عني ثنى ريعانَهُنَّ عليَّ ثانِ

ومما هاجني فَازْددتُ شوقاً بكاءُ حمامتين تَجاوبان

تجاوبتـــا بلحـــنٍ أعجمـــيٍّ على غُصُنينِ مـن غَـرَبٍ وبـانِ

فأســبلتُ الــدموعَ بــلا احْتــشامٍ ولـــم أكُ بـــاللئيمِ ولا الجبـــان

كانت رؤية الحمامتين سبباً في بكاء الشاعر. ومن المعروف عن الحمام صوت هديله الحزين، وهو رمز من رموز الفقدان في الشعر.

وإذا عددنا المنفى سجناً كبيراً وجدنا الشاعر يعاني الوحدة في المكان، فيبحث في رموز الطبيعة حوله عما يشاركه شعوره، فيجد الحمامتين الباكيتين. وربما كانت هاتان الحمامتان قناعاً رامزاً للشاعر، والمرأة البعيدة منه. فالمرأة موضوع مهم جداً لدى الشاعر، فكيف إذا كان سجيناً ومغترباً٠ والمرأة حاضرة في ذهنه لكنها مقصاة في الواقع. ولعله استحضرها بطريقة فنية عن طريق صورة الحمامتين.فقد لامس بكاؤهما أعمق مشاعره، فانهالت دموعه على خديه. ولعله بهذا القناع الرامز أراد أن يخفف من وطأة المكان على نفسه، وأن يضفي على المكان أنوثة الجمال، فأورد ضمير المؤنث في قناعه الرامز.

إن كل ما يحيط بحياة الشاعر يشكل مادة صالحة للخلق الشعري، فالشاعر (يعيد بناء العالم عن طريق الحلم)[٣٥]. والحب الحقيقي الكامل لا ينمو في متاهات المنافي، إنه يحتاج إلى رسوخ المكان وثباته، يحتاج إلى شعور ثابت بالمكان، وما يتعلق به. أما حياته فكل شيء فيها متحول إلى منفى. وقناع الحمامتين الباكيتين يعمق الشعور بوطأة المكان، وبالعلاقة الحميمية مع المكان المفقود.

وبذلك يصبح الوطن متمدداً في ذات الشاعر بعد أن انقطع عنه فعلياً، وكلما ازدادت صورته توهجاً في الذاكرة ازدادت صورة مكان الغربة قتامة.

إن ثنائية الذكورة /الأنوثة واضحة في النص، والشاعر بفعله الفني يحاول أن يسلب من المكان انتصاره على الأنثى المفقودة فيه.

يقول الأُحَيْمِر السعدي:[٣٦]

لَئِنْ طــالَ ليلــي بــالعراقِ لربَّمــا أتــى لــيَ ليــلٌ بالــشآم قــصيرُ

أيا نَخَــلاتِ الكَــرْخِ لا زال رائحــاً علــيكُنَّ مُنْهَــلٌ الغَمــامِ مطيــرُ

يدعو الشاعر بالسقيا لنخلات الكرخ في الشام؛ لأنه بعيد من مكان الألفة، ويستعير مفردات السماء (المطر والغيم)؛ لتُحدث تحولاً مكانياً خيراً. والإنسان في موقفه عاجز عن التأثير في المكان، فيستحضر المطر والغمام وهما مفردتان تحملان الخير للمكان الأليف.

ونتساءل هنا لماذا اختار الشاعر النخلات تحديداً، وخصها بدعاء السقيا؟ مما لا شك فيه أن اللغة الشعرية تعتمد على الرمز والتلميح، وتأبى التصريح، ولعله أراد بالنخلات قناعاً رامزاً للعنصر الأنثوي الذي يفتقده في مكانه. لقد أنسن مفردات المكان، وخاطبها وجاء هذا الخطاب بضمير المخاطب الحاضر لا الغائب. و(قد عدّ يونغ تعلق الإنسان بالأرض شوقاً لتحقيق الانبعاث بالعودة إلى رحم الأم وانتظار حياة جديدة .. لذا يخاف أن تدفن رفاته في أي مكان آخر غير أرضه، ويرتاح لفكرة العودة إلى الاتحاد بالأرض والأم).[٣٧]

ينادي الشاعر نخلات الكرخ بصيغتي النداء (أيا) همزة النداء للقريب، ويا للبعيد في الآن نفسه، وهذا ما يعني أن غياب نخلات الكرخ مكانياً يعني حضورها نفسياً لديه، فهي قريبة منه على بعدها. فالمكان المفقود يظل حياً متوهجاً توهج الجمرة في داخله، وبمعنى آخر نستطيع القول إن المكان هو الذي يصوغ الشاعر.

يعني هذا الكلام أن رؤيا الشاعر، أو المستقبل الذي يريده هو الماضي الذي كان، فيسبغ على المكان الموجود فيه دلالة السجن، ويستولد منه دلالة الوطن. إنه منفى لكنه يذكر بالوطن من خلال الزمن الليلي بين العراق والشام.

وقد يلجأ الشاعر إلى الطيف؛ ليكون رمزاً لمقاومة سلطة المكان. فقد سُجن السمهري بن بشر العكلي، فقال:[٣٨]

ألا حـــيِّ ليلـــى إذْ ألـــمَّ لمامُهـــا ... وكان مع القومِ الأعـــاديِّ كلامُهـــا

لقد طرقتْ ليلى، ورجلـــيْ رهينـــةٌ ... فماراعني في الـــسجنِ إلاَّ ســـلامُها

فلما ارْتَفْتُ للخيالِ الـــذي سَـــرى ... إذ الأرضُ قَفْرٌ قـــد علاهـــا قَتامُهـــا

وبيضاءَ مكـــسالٍ لعـــوبٍ خريـــدةٍ ... لذيـــذٍ لـــدى ليـــلِ التّمـــامِ شِـــمامُها

كأنَّ وميضَ البرقِ بينـــي وبينهـــا ... إذا حانَ من خلفِ الحجابِ ابتسامُها

تشكل المرأة عالماً متكاملاً في حياة الرجل فكيف إذا كان شاعراً أولاً، وسجيناً ثانياً، فالمرأة بعيدة منه، ووجودها يعني الجمال، وبعدها يقفر الحياة. وقد

شعر السمهريّ أنه وقع حبيس سجنين: سجن حبس به، وسجن الحب.

بما أن المرأة بعيدة، وقلبه عاشق متيم فليجعلها تأتي فنياً بوصفها طيفاً. فالطيف وسيلة فنية للخروج من سلطة المكان.

ووجود طيف ليلى في السجن يعني أن الشاعر قد قام برحلة في المكان. وهي رحلة تكشف رؤيا هذا الشاعر السجين. فصفات ليلى تنطبق على الحياة التي يحلم بها هذا الشاعر في حريته. إنها بيضاء، مكسال، لعوب، خريدة، لذيذ شمامها في الليل. وإذا أخذنا الدلالة الإيحائية للون الأبيض وجدناه يحيل إلى معنى النقاء والصفاء، أما المكسال والخريدة فتوحيان بالترف والراحة، واللعب لا يوجد إلا في جو من الحرية، والبرق يشكل الأمل والحياة؛ لأنه مرتبط بالخير. وبناءً على ذلك تجمع ليلى صفات الحياة التي يطمح إليها الشاعر.

حياة الشاعر مقفرة، وقد تبدت حيرة الشاعر مكانياً بإقفار السجن، وهذه الحيرة مرتبطة بحيرة ذاتية تقضّ مضجعه. فالسجن مكان افتقاد الحياة، وتمثل ليلى مكان الحياة؛ لذلك يأتي طيف الحبيبة، فيبدد ظلام المكان، ويدخل في علاقة ضدية مع ظلام هذا المكان، والحيرة المرتبطة به، ولعل الاستفهام الذي أتى به الشاعر (وكيف مع القوم الأعادي كلامها) ينم على قلق الشاعر بسبب قيد المكان، وثبات الزمان، فيحمل الاستفهام هاجس الخوف والقلق على مستقبله، ومستقبل علاقته بها؛ لذلك يحضر طيفها فيه محاولة تعويضية عما يلاقيه من حرمان.

ولعل الذات الشاعرة أرادت من خلال جميع ما تقدم أن تبني عالمها الخاص عبر مفارقتها نسق الآخر. فتغدو هذه الذات شاغلة فضاء المكان بفعلها، وسلوكها.

- مآل المعابر

- لم يركز هذا البحث على السجن بوصفه مكاناً لدى هؤلاء الشعراء. لقد درس جماليات هذا المكان، والأمكنة المتعلقة به، كما توسع فدرس جماليات المنفى بوصفه سجناً كبيراً.
- لقد أظهرت دراسة المكان من زاوية النسق الضدي نسقين ضدين: ظاهراً ومضمراً، والنسق المضمر هو الذي يحضر بقوة.
- المكان في الشعر مكان نفسي لا جغرافي، يكتسب صفة المجاز المرسل، فساكن المكان هو المكان نفسه، وأدب الأسر والسجن هو أدب المكان بامتياز.
- السجن مكان ناقد، ومكان للتحدي والانتقام، وقد يكون مكاناً للتوبة، وجَّه الشاعر من خلاله رسالة، وهو فضاء يوجه موقف الشاعر. وليست فكرة السجن جديدة إنما الجديد تصوير دقائق الحياة داخل السجن.
- لم يتحدث هؤلاء الشعراء عن المكان بقدر ما تحدثوا بالمكان، وكثيراً ما رحلوا في المكان أكثر مما رحلوا إلى المكان.
- في الصحراء صنع الشاعر الرؤية والرؤيا معاً، فرفض الواقع، واستشرف المستقبل. وقد اتصفت رؤيا الشعراء – في أغلبها - بالانكفائية نحو الزمن الماضي، فلديهم رغبة في جعل الماضي أساساً للمستقبل.
- ثمة صدق نفسي وفني، لكن لا يوجد صدق مكاني. فلم يصف الشاعر المكان، لقد عبر عن موقفه تجاهه، وعرض قضيته من خلاله.
- المكان دال مفتوح على معان متعددة. وقد يكون للدال مدلولات متعددة، وهذا ما يثري النص الشعري، ويخصبه.

- شعر الطلل تعبير مكاني للزمن، يحتوي الزمن مكثفاً، والشاعر لا يقف على الطلل، إنما يقف على مسافة زمنية منه.
- القناع الرامز وسيلة فنية للتعبير عن علاقة الشاعر بالمكان، لا للحديث عن المكان.

- الحواشي

١ - الملوحي، عبد المعين: ١٩٩٣، أشعار اللصوص وأخبارهم، دار الحضارة الجديدة، بيروت، ط٢، ج١/١-١٠٤/٥.
٢ - الأخشن: اسم السجّان، العرضنة: مشية فيها بغي وتكبُّر.
٣ - الينابيد: المتفرقة.
٤ - الرهو: السير السهل.
٥ - أشعار اللصوص وأخبارهم ج٢/١-٤/ ٢٧٩ وينظر أيضاً في هذا الموضوع شعر ضابىء بن الحارث في سجنه: شعر بني تميم في العصر الجاهلي: ١٩٨٢، تحقيق: عبد الحميد المعيني، نادي القصيم الأدبي، ١-٩-٢٧٤
٦ - كوهين، جان، اللغة العليا- النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ص ١٧٤.
٧ - باشلار، غاستون: ١٩٩٦، جماليات المكان ترجمة: غالب هلسا، ط٤ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ص ٢١.
٨ - العرجي: د. ت، الديوان، رواية عثمان بن جني، شروحه حققه: خضر الطائي ورشيد العبيدي. الشركة الإسلامية للطباعة والنشر المحدودة، بغداد، ١-٢-٣-٦ /١٥٥- ١٥٦
٩ - الأواسي: الدعائم ويريد السجن،
١٠ - المشعوف الذي غلبه الحب.
١١ - سعيد، إدوارد:٢٠٠٠، العالم والنص والناقد، اتحاد الكتاب العربي دمشق، ص٢٤٦.
١٢ - الواقدي، محمد بن عمر: د.ت، فتوح الشام، دار الجيل والمكتبة الشعبية، بيروت،ج ١٤٤/٢-١٤٥.
١٣ - القيسي، نوري حمودي: ١٩٧٦، شعراء أمويون، ساعدت جامعة بغداد على نشره، القسم الثاني، ٥-٧-٣٩٤.
١٤ - بدوي عبد الرحمن: ١٩٧٣، دراسات في الفلسفة الوجودية، دار الثقافة، بيروت، ص ٢٥١.
١٥ - عبد بني الحسحاس سحيم: ١٩٥٠، الديوان، تحقيق عبد العزيز الميمني، مطبعة دار الكتب المصرية، ١-٢ /٧٥.
١٦ - الديوان نفسه: ٥٥/٢.
١٧ - ابن الخشرم، هدبة: ١٩٧٦، شعره تحقيق: د. يحيى الجبوري، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١-٢/٩٩.
١٨ - الثقفي، أبو محجن: د. ت، شرح ديوانه، تحقيق يوسف عبد الوهاب، مكتبة القرآن، القاهرة، الأبيات في الهامش: ٢-٤٣/٣
١٩ - أشعار اللصوص وأخبارهم: ج٢/ ١-٤/٢١٨.
٢٠ - برديائيف نيقولاي: ١٩٨٢، العزلة والمجتمع، ترجمة فؤاد عبد العزيز، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص.٦
٢١ - كولردج: ١٩٥٨، ترجمة محمد مصطفى بدوي، دار المعارف، مصر ص ٨٣.
٢٢ - أشعار اللصوص وأخبارهم: ج٢/٢ /١٣٦. والأخبار حول هذا الشاعر قليلة جداً، لاتذكر سوى أنه شاعر لص.
٢٣ - بختين، ميخائيل: ١٩٩٠، أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ص ٢٦.

٢٤- لوتمان، يوري: ١٩٨٦، مشكلة المكان الفني، ترجمة سيزا قاسم، القاهرة،ص ٨٨.
٢٥- أشعار اللصوص وأخبارهم: ج١ /١-٢/ ٨٠
٢٦- جماليات المكان: ص٧.
٢٧- شعراء أمويون ج ١/٦-٨/ ١٤١/١٤٢، وأشعار اللصوص وأخبارهم: ج٢ /٦-٨/ ٤٨-٤٩، بيروت، ١٩٦١.
٢٨- القيسي، نوري حمودي: ١٩٨٤، شعراء إسلاميون، عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية بيروت، ١-٥/ ٢٧٨-٢٧٩
٢٩- جمران: موضع، تريم: تبرح.
٣٠- سجوما: مصدر سجم الدمع إذا قطر.
٣١- عبد الله، د. محمد صادق: د.ت، خصوبة القصيدة الجاهلية ومعاناتها المتجددة، دار الفكر العربي، ص ١٩٢
٣٢- عبد الحافظ، د. صلاح: ١٩٨٣، المكان والزمان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره، ط ١، دار المعارف، مصر، ٢/٢٨-٢٩
٣٣- شعر بني تميم في العصر الجاهلي: ١-٢/٣٦٩.
٣٤- أشعار اللصوص وأخبارهم: ج٢/١- ٢-١٤-١٥-١٦/ ١٩٣-١٩٥
٣٥- جماليات المكان: ص ٨٤.
٣٦- أشعار اللصوص وأخبارهم: ج١/١٢- ١٣/ ٩٧-٩٨.
٣٧- عوض د. ريتا: ١٩٨٧، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي، ط١ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ص ٤٠.
٣٨- أشعار اللصوص وأخبارهم ج١/٤٣-٤٤. والطيف موضوع شعري ورد كثيراً لدى شعراء الأسر والسجن. ينظر على سبيل المثال ديوان ابن الدمينة، تحقيق محمود محمد شاكر: ١-٣/١٢٨.

طرقَتْكَ زينبُ والرِّكابُ مناخَةٌ بينّ المخارم والنَّدى يتصَبَّبُ
بثنيَّةِ العامَيْن وهناً بعدما خفقَ السِّماكُ وعارضَتهُ العَقرَبُ
وتحيةٌ وكرامةٌ لخيالها ومع التحيَّة والكرامةِ مرحبُ

- المصادر والمراجع

- باشلار غاستون: ١٩٩٦، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، ط٤، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت.
- بختين، ميخائيل: ١٩٩٠، أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة يوسف حلاق منشورات وزارة الثقافة، دمشق.
- بدوي، عبد الرحمن: ١٩٧٣، دراسات في الفلسفة الوجودية، دار الثقافة، بيروت.
- برديائيف، نيقولاي: ١٩٨٢، العزلة والمجتمع، ترجمة فؤاد عبد العزيز، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- بنو تميم في العصر الجاهلي: ١٩٨٢، مجموع شعري، تحقيق عبد الحميد المعيني، نادي القصيم الأدبي.
- الثقفي، أبو محجن: د. ت، شرح ديوانه، تحقيق يوسف عبد الوهاب، مكتبة القرآن، القاهرة.
- ابن الخشرم، هدبة: ١٩٧٦، شعره، تحقيق د. يحيى الجبوري، وزارة الثقافة والإرشاد القومي.
- ابن الدمينة: ١٩٥٩، الديوان، تحقيق محمد شاكر، مطبعة المدني، مصر.
- سعيد، إدوارد: ٢٠٠٠، العالم والنص والناقد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- عبد بني الحسحاس، سحيم: ١٩٥٠، الديوان، تحقيق عبد العزيز الميمني، مطبعة دار الكتب المصرية.
- عبد الحافظ، د. صلاح: ١٩٨٣، المكان والزمان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره، ط١، دار المعارف، مصر.
- عبد الله، د. محمد صادق: د. ت، خصوبة القصيدة الجاهلية ومعاناتها المتجددة، دار الفكر العربي.
- العرجي: د. ت، الديوان، رواية عثمان بن جني، شرحه وحققه خضر الطائي ورشيد العبيدي، الشركة الإسلامية للطباعة والنشر، بغداد.
- عوض. د. ريتا: ١٩٨٧، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- القيسي، نوري حمودي:١٩٨٤، شعراء إسلاميون، عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية، بيروت.
- القيسي، نوري حمودي :١٩٧٦، شعراء أمويون- ساعدت جامعة بغداد على نشره.
- كولردج: ١٩٥٨، ترجمة مصطفى بدوي- دار المعارف- مصر.
- كوهين: جان: ١٩٩٥، اللغة العليا- النظرية الشعرية- ترجمة وتقديم أحمد درويش- المجلس الأعلى للثقافة.
- لوتمان، يوري: ١٩٨٦، مشكلة المكان الفني، ترجمة سيزا قاسم، ألف،ع ٦، القاهرة.
- ملوحي: عبد المعين: ١٩٩٣، أشعار اللصوص وأخبارهم، ط ٢، دار الحضارة الجديدة، بيروت.
- الواقدي: محمد بن عمر: د، ت فتوح الشام، دار الجيل والمكتبة الشعبية، بيروت.

الفصل الرابع

جماليات التصوير الفني عند الشعراء

ليس البحث في الصورة أمراً جديداً على النقد العربي. إن له أصولاً تراثية قديمة تعود إلى الجاحظ الذي عرّف الشعر بأنه" صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[١] ففي هذا التعريف حكم على وظيفة الصورة في عملية البناء الشعري. وعلى أهمية أن يُصَبَّ المعنى ضمن نسيج شعريّ ما لكي يكتسب صفة الشعرية.

ولعلّ الناقد العربي الذي شكَّل خرقاً في إنتاجه النقدي لمن سبقه. ومن أتى بعده عبد القاهر الجرجاني. فقد تكلم على النظم والصياغة. وقصد الصورة. ورأى أن أجزاء الكلام يجب أن تتحد. ويشتد ارتباط الثاني منها بالأول قائلاً: "واعلم أن ليس النظم إلاّ أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو. وتعمل على قوانينه وأصوله. وتعرف مناهجه التي نُهِجَتْ فلا تزيغ عنها. وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيءٍ منها... " [٢].

لقد غاص الجرجاني في أعماق الصورة أعناق المتنافرات. و. وحلَّلها تحليلاً رائعاً حين وجد أن الصورة قادرة على تطويع جمع المتباعدات" فإنك تجد الصورة المعمولة فيها كلما كانت أجزاؤها أشدّ اختلافاً في الشكل والهيئة. ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتمّ والائتلاف أبين. كان شأنها أعجب. والحذق لمصورها أوجب"[٣].

وربما كرّر نقادنا المحدثون ماسبق وأتى به الجرجاني بصياغات مختلفة [٤].

لقد اختلفت نظرة النقاد إلى الصورة. فمنهم من رآها متمثلة في التشبيه[٥]. ومنهم من رآها متمثلة في الاستعارة[٦]. ومنهم من رآها تشبيهاً ومجازاً [٧]. ومن النقاد من طبّق عليها منهجاً معيناً كالمنهج الأسطوري. فلوى أعناق النصوص الأدبية حين حمَّلها ماليس فيها [٨]. ومنهم من وجد الصورة في الرمز والأسطورة إضافة إلى الأنماط البلاغية المعروفة . [٩]

وفي الحقيقة: يجب ألا تنطلق دراسة الصورة من منظور واحد. وإنما يجب أن ينظر إليها على أنها كلٌّ متكامل. فهي التشبيه والاستعارة. وهي التمثيل والإيحاء. لقد أتعب النقاد أنفسهم في التقسيم والتفريع في الصور والخيال. وكأنهما من عالمين مختلفين. والحقيقة أنهما من منجم واحد. فالخيال عملية ذهنية. والصورة ثمرة لتلك العملية.

على وَفْقِ هذا الكلام تصلح الصورة لتكون مدخلاً لدراسة الشعر. فالصورة اندماج للذاتي بالموضوعي. فإذا مأردنا دراسة الإيحاء مثلاً في الشعر فإننا ندرسه من خلال تفاعله مع السياق الشعري. ومن خلال ارتباطه بالنص الشعري بعناصره كلها مع مراعاة أثر كلّ عنصر في الآخر. فالنص الشعري بناء لغوي متماسك لايمكن فصل عناصره. أو دراسة عنصر بمعزل عن الآخر .

وربَّ سائل يتساءل : لماذا دراسة الصورة في نتاج شعر اللصوص تحديداً ؟

إن تسمية اللصوص أتت من وجهة نظر إسلامية بحتة في هذا العصر.

قال تعالى: ﴿ والسارق والسارقة فاقطعوا أيديهما ... ﴾[١٠] ولصوص الإسلام على علاقة وثيقة بصعاليك الجاهلية مع فارق أن الصعلوك كان يوزع مغانمه على الفقراء. أمّا اللص فقد احتفظ بما ملكت يداه. واللص كان يسرق بمفرده. وربما اتجه الصعلوك إلى مشاركة غيره في الإغارة والسلب والنهب .

وقد اهتم أدبنا العربي باللصوص اهتماماً كبيراً. ربما للطرافة الموجودة في أشعارهم. وربما لتلك التأملات الفلسفية العميقة في الحياة. والتي لايمكن أن تصدر إلا عن إنسان مجرّب فهم الحياة فهماً عميقاً. وكشف كنهها. وربما لجرأتهم وتمردهم على السلطة التي استأثرت بالأموال لنفسها وأبقت الرعية جائعة. وربما لأنهم لم يكونوا لصوصاً عاديين فحسب إنما ظهرت فئة منهم انتهجت منهجاً سياسياً معيناً . فكان بعضهم ثائراً على الحكم. ويقال: إن أدبنا العربي قد تفرد بشعر اللصوص[١١]. وليس هذا الأمر بالغريب على أدبنا العربي. فقد عُرِف الشعر بأنه ديوان العرب وسجل حياتهم . فكان الخليفة شاعراً. والأمير شاعراً. واللص شاعراً فإذا سجل الشعر دقائق حياة العرب فكيف لايصور حياة هذه الفئة التي حملت دمها على كفها. واتجهت إلى اللصوصية لكسب لقمة العيش. أو لإعلان التمرد على نظام ما. وربما مثّل شعر اللصوص حياة تلك الفئة المسحوقة من المجتمع العربي في تلك الفترة. ولولاه لقلنا: إن أدبنا العربي لم يهتم إلا بطبقة الحكام. ولعل أشدّ مايسترعي الاهتمام في أشعارهم تلك الصفات النفسية التي اتصفوا بها من عزّة نفس. وكرم. ورفض للضيم ... وروح المرح. والتأملات الفلسفية التي بدت واضحة في صورهم. وأهم من هذا وذاك التصوير الفني الرائع الذي اتسمت به أشعارهم. فأبرز ما يميز شعرهم بروز عنصر الإيحاء. ربما لأنهم عانوا القمع والاضطهاد فاتجهوا إلى هذه الطريقة الفنية في التعبير.

- الصورة البيانية في شعر اللصوص

نقصد بالصورة البيانية التشبيه والاستعارة والكناية. وتقوم الصورة التشبيهية على ثنائية قوامها طرفان حسيان أو غير حسيين. والمهم في هذه الصورة إدراك العلاقة المعنوية التي تختفي وراء العلاقة التشبيهية الظاهرة. فالصورة تحمل مضموناً فكرياً. وإن قدمت بطريقة حسية.

يرى الشاعر اللص جحدر المُحرزي العُكْلي أن الخارج من السجن – والسجن أشد مايرعب اللص – كمن يخرج من النار. [١٢]

كأنَّ ســاكنَها مــن قعرِهــا أبــداً لدى الخروجِ كمُنْتَاشٍ من النَّــارِ

لقد حُبس هذا الشاعر ببيضاء البصرة. ودُسَّ إلى جانب السجناء الآخرين الذين يرى أن وجوده معهم كوجود الكريم مع الذليل. وإذا نظرنا إلى هذه الصورة على أن الشاعر يشبه السجن بالنار مع وجود قاسم مشترك. أو وجه شبه هو العذاب الذي يلاقيه السجين في السجن لما توصلنا إلى الخصيصة الجمالية في الصورة. فأقسى تجربة عاناها اللص هي تجربة السجن؛ لأنه وسيلة لمعاقبة اللص. ولا يرى اللص – حسب فلسفته الخاصة – مسوّغاً لسجنه؛ لأن له موقفاً خاصاً. وسلوكاً خاصاً في الحياة. والسجن الذي حبس فيه هذا اللص حافل بأنواع التعذيب. فإذا باللص يعاني عذابين: عذاباً ناتجاً من الحرية. وعذاباً ناجماً عن الظلم الذي يظن أنه لحق به. وهو عذاب نفسي عظيم لشخص عاش الحرية بأبعادها. من هنا ندرك معنى المقابلة بين السجن والنار.

ولنا أن نتخيل ماتفعله النار فيمن يتلظى بها. وكيف يكون شعوره وقد خرج منها. وابتعد عن لهبها. فهل هناك أشد إيلاماً من الدخول في لهيب النار؟ وما مصير من يدخل فيها؟ ولعلّ الجمالية الأخرى لهذه الصورة استخدام جحدر أداة التشبيه كأنَّ بما تحمله من معاني الظن. فكأنه هيأ المتلقي للدخول في عالم من التخيلات. إن العذاب الذي لاقاه في السجن. وشعوره بالظلم دمج الأمور في ذهنه. فلم يعد قادراً على الحكم اليقيني على الأشياء.

ويعبّر عُطارد بن قُرَّان عن شعوره في السجن قائلاً: (١٣)

كأني جوادٌ ضـمَّه القيـدُ بعـدما جرى سابقاً في حلبـةٍ ورهـان

إن للصّ موقفاً مختلفاً عن الناس العاديين. فهو – حسب قناعاته – لم يفعل مايستوجب عليه الحبس. فالمال لله. ولاعيب إن أخذه. ولتكن الطريق السرقة .

وقديماً قالوا:" اللصّ أحسن حالاً من الحاكم المرتشي. أو القاضي الذي يأكل أموال اليتامى." (١٤)

ويعبر عُبَيْد بن أيّوب العنبريّ عن الخوف الذي ينتاب الشاعر اللص قائلاً (١٥):

كـأنّ بـلادَ الله وهـي عريـضةٌ على الخائف المطرود كِفَّةُ حابـلِ

يُـؤَتَّى إليـه أن كـلَّ ثنيَّـةٍ تَيمَّمهـا ترمـي إليـه بقاتِـلِ

لقد حمل روحه على كفه. وتشرّد في الفيافي. وعاشر حيوان الصحراء. فكانت حياته حافلة بأنواع العذاب. وقد تعايش مع هذا الخوف لكنه لم يستطع السيطرة عليه. فإذا ببلاد الله الواسعة تبدو للخائف كفة حابل. ولعل هذه الصورة قادرة على التعبير عن تأمل نفسي عميق. صالح لكل زمان ومكان .

وتبرز جمالية هذا التشبيه في التفصيل في صورة المشبه به. فإذا به يستشعر الموت في كل ثنية تواجهه. فلا أقسى من الحياة مع الخوف. إنه ينشد الأمان فيجده بعيداً .

إن الاشتراك في الصفة بين اتساع البلاد على الخائف وكفة الحابل وقع في حكم لها ومقتضىً – كما يقرر الجرجاني(١٦) – فبلاد الله على اتساعها ضيقة في عين الخائف. والعلاقة المعنوية بين الطرفين هو الأثر الذي يتركه الخوف في نفس الشاعر اللص.

ولنتأمل هذه الصورة التشبيهية في قول الشاعر السَّمهري بن بِشْر العُكْليّ:(١٧)

وبيضاءَ . مِكْسالٍ . لعوبٍ . خريدةٍ لذيذٍ . لدى ليلِ التّمَـامِ . شِـمامُها

كأنَّ وميضَ البرق . بيني وبينهـا إذا حـانَ.مـن خلـفِ الحجـابِ.

إن بسمة حبيبته من خلف الحجاب وميض برقٍ. يبدو وجه الشبه في هذه الصورة خفياً. فما العلاقة بين الابتسامة ووميض البرق؟ لقد جمع الشاعر طرفين بعيدين. والتشبيهات – كما يقرر الجرجاني (١٨) – بقدر ماتتباعد بين الشيئين تكون إلى النفوس أعجب. والنفوس لها أطرب. لقد استحالت ابتسامة الحبيبة ومضة برقٍ. والبرق في فكر الشاعر البدوي متعلق بالخصوبة والخير والعطاء.

ويرتبط التشبيه في هذه الصورة بالمطر الذي يحتل مكانة كبيرة في حياة الإنسان البدوي؛ لحاجته الماسة إليه. فإذا كانت ابتسامة الحبيبة كومضة برقٍ فلهذه الابتسامة قيمة كبيرة في نفسه تعادل قيمة الماء في حياته. إن

لهذه المحبوبة مكانة كبيرة في نفس الشاعر. لذلك ساوى بين ابتسامتها وومضة البرق الذي يجلب الخير والعطاء. وفي النهاية لافرق لدى شاعرنا الولهان بين المرأة والبرق فكلاهما وجه لعملة واحدة. إنه في أمسّ الحاجة إلى وجود المرأة في حياته؛ لأنه لص متشرد. بعيد من حياة البشر العاديين.

والعلاقة بين الابتسامة وومضة البرق ربما كانت دليلاً على أن المرأة هي المعادل الموضوعي لحياة السمهريّ بمافيها. إنها روحه. وكيف يحيا بلا روح؟!

يقول عبيد الله بن الحرّ الجَعْفي الثائر السياسي الذي ألحق بالصعاليك؛ لأنه رغب في أن ينشىء دولة الصعاليك [١٩] :

ألـــم تعلمـــي يـــاأمَّ توبـــةَ أننـــي أنا الفارسُ الحامي حقائقَ مَـذْحجِ

وأني صبحتُ الـــسجنَ فـــي رونـــقِ بكل فتىً حـــامي الـــذِّمارِ مُـــدَجَّجِ

فما إن بَرَحْنا السجنَ حتى بـــدا لنـــا جبينٌ كقرنِ الشَّمسِ غيرُ مُـــشَنَّجِ

ليست العلاقة الوحيدة المقصودة في هذا التشبيه هي الربط بين سطوع الجبين. وإشراق الشمس. إن بين المرأة والشمس علاقة أسطورية موغلة في القدم. وإذا استقرينا الصور الجاهلية وجدنا أن المرأة قد ربطت بالشمس. والرجل بالقمر. وربما كان النابغة هو الاستثناء الوحيد حين شبه النعمان بالشمس. فالشمس من مقدسات الأقدمين. وهي مؤنثة. وربط المرأة بها إعلاء كبير لشأنها لدى الشاعر العاشق.

ولعل أجمل مافي التشبيه أنه يفيد الغيرية. فينصرف الذهن إلى المشبه به. لأن فيه مايثير الاهتمام.

لقد عرَّفتنا الصورة التشبيهية بفكر الشاعر اللص. وسلوكه في الحياة. وموقفه من السلطة. فعبيد الله بن الحرّ الجعفي حين خرج من الكوفة. ولحق به الناس عقد العزم على الغارة. وكتب إلى مصعب بن الزبير هذه الأبيات: [٢٠]

فلا كوفـــةٌ أمـــي ولابـــصرةٌ أبـــي ولا أنا يثنيني عن الرحلةِ الكـــسلْ

فلا تحسبَنِّي ابن الزبيـــر كنـــاعسٍ إذا حَلَّ أغفى أو يُقال لـــه ارتحـــل

فإن لم أزرْكَ الخيلَ تردي عوابـــساً بفرسانها حولي فمـــا أنـــا بالبطـــلْ

أراد الجعفي أن يرهب خصمه السياسي. فأتى بصورة تشبيهية تركت أثراً خلّفته العلاقة المعنوية بين طرفي التشبيه. ففي هذا التشبيه إرهاب للخصم. وإيحاء بمعانٍ مختلفة. فقد تحول هذان الطرفان إلى ندّين متكافئين .

وبما أن التشبيه يفيد الغيرية. ويوهمنا أن المختلفات متآلفة انصرف الذهن إلى المشبه به. فإذا بالجعفي إنسان متيقظ . متأهب للقتال.

ولعل الصورة التشبيهية قادرة على الاختصار. فقد اختصرت معاناة الشاعر اللص. إن الصورة لديه طريقة تفكير. وليست حلية لفظية. فقد تكرر على ألسنة الشعراء اللصوص وصف معاناتهم في الصحراء. وهاهو عبيد بن أيوب العنبريّ يرى يومه في الصحراء كتنور الإماء [٢١]:

ويـــومٍ كَتَنّـــور الإمـــاءِ سَـــجَرْنَهُ وألقينَ فيه الجَزْلَ حتـــى تـــضرَّما

رميتُ بنفسي في أجـيج سَـمومه وبالعَنْس حتى صَبَّ منـسِمُها دمـا

تختصر هذه الصورة مايلاقي الشاعر من أهوال الحرب. وندرة الماء. ومع ذلك يلقي بنفسه في هذه الصحراء. إنها ثنائية الحياة / الموت التي حكمت شعر اللصوص. وتحكم حياة البشر جميعاً. فهو يرى الحياة في الموت. ويستشعر في الحياة الموت. ولكي يحافظ على حياته لايجد سبيلاً إلا أن يزج بنفسه في الصحراء الخالية من موارد الخير (الموت).

وربما كانت هذه المبالغة مقبولة؛ لأن حياة اللصوص حافلة بأنواع شتى من المغامرة. فثمة أهوال الصحراء. والوحوش. والجوع. والعطش. وافتقاد الشعور بالأمان. إنها حياة تذكرنا بالحياة التي وصفها الشنفرى في لاميته حيث اضطر إلى محالفة الوحش. ومصاحبة السيف والرمح.

ولعل في لجوء الشاعر اللص إلى التشبيه الضمني ربطاً بين المعنوي والحسي في إطار العلاقة التشبيهية ملتقطين ظاهرتين متباعدتين شكلاً. متفقتين أثراً.

دفع أحد اللصوص. وكان قفافاً. دراهم إلى بعض الصيارف. فقفّ منه الصيرفي شيئاً. فقال[٢٢] :

عجبتُ عجيبةً مـن ذئـبِ سُـوءٍ أصابَ فريـسةً مـن ليـثِ غـابِ

وإن أُخْـدَع فقـد يُخـدعْ ويُؤخـذْ عتاقُ الطير مـن جـوِّ الـسحابِ

فَقَـفَّ بكفِّـه سـبعين منهـا مـن البـيضِ المنَقَّـشَةِ الـصِّلاب

يرى الشاعر أن سارقاً صغيراً يسرق سارقاً كبيراً. كالذئب يصيب فريسة من فرائس الأسد. لقد خدع هذا الصيرفي السارق. ولاعجب فقد تصطاد الطيور في السماء. إن في هذا التشبيه الضمني ما فيه من تحفيز لفكر المتلقي. وتأكيد للفكرة بدليل حسي. فقد أتـى بصورتين متقابلتين بين السارق والمسروق. والذئب والأسد فجمع بين طرفين متباعدين معتمداً على الربط المنطقي بين صورة خداع الصيرفي للسارق. وصورة اصطياد الطيور في السماء.

وقد يلجأ الشاعر اللص إلى الاستدارة التشبيهية منوّعاً في صوره. يقول القتال الكلابي [٢٣]:

وماروضةٌ بـالحَزْنِ قَفَـرٌ مجـودةٌ يمجُّ الندى ريحانُهـا وصـبيبُها[٢٤]

بأطيبَ بعدَ النـوم مـن أمِّ طـارقٍ ولاطعـمُ عُنقـودٍ عقـارٍ زبيبُهـا

لقد أجبرنا الشاعر على أن نتخيل لريق الحبيبة طعماً يشبه طعم عنقود العنب. فتتداخل الصورة الذوقية مع البصرية. فإذا بالحبيبة قد أصبحت معادلاً لروضة خصبة. تهدف هذه الاستدارة التشبيهية إلى إجراء مقارنة بين أمرين مع عدم تفضيل أحدهما على الآخر. فالروضة. وريق الحبيبة متساويا القيمة في نظر الشاعر .

والروضة التي يصفها الشاعر خصبة ما يشير إلى معنى الخصوبة الموجود لدى المرأة. وهذه الروضة. على مغرياتها كلها. ليست بأطيب مذاقاً من ريق الحبيبة بعد النوم. وقد خصّ هذه الفترة الزمنية؛ لأن الريق يكون في أسوأ حالاته . لقد أراد أن يقول: إنه طيب حتى في هذا الوقت. وبهذا يكون الطرفان متباعدين شكلاً متفقين أثراً. فلمَ لاتستحيل الحبيبة روضة غنّاء؟ ولم لايبادل بين الحواس طالما أن الحبيبة متماهية مع الطبيعة ؟

وربما يحذف الشاعر اللص أداة التشبيه رغبة منه في الوصول إلى المشبه به بسرعة فيحقق سرعة فنية في الجمع بين طرفي التشبيه .

يقول القتال الكلابي يهجو قومه لما تخلوا عنه في حادثة رداد: [٢٥]

ولكنمـــا قـــومي قماشـــةُ حاطـــبٍ يُجمِّعها بالكفِّ. والليـــلُ مظلـــمُ[٢٦]

إن قومه من أرذال الناس مثل فتات الأشياء. سرع الشاعر الوصول إلى المشبه به بحذف أداة التشبيه؛ ليصل بسرعة إلى المشبه به. وليوصل فكرة نقمته على قومه.

لقد حملت الصورة التشبيهية فكر الشاعر اللص وفلسفته. فكيف تجلى المجاز في شعره؟

- الصورة المجازية

لقد برع الشاعر اللص في اللجوء إلى العلاقات المجازية. وأبدع صوراً حافلة بالإبداع والخيال الخصب؛ لارتباطها الشديد بالتجربة الشعورية لديه.

وقد تلتقي الاستعارة المجاز. لكنها فرع منه. فكل صورة استعارية مجاز. وليس العكس صحيحاً. يقول عبيد الله بن الحرّ الجعفي – وهو من الشعراء الذين كان لمذهبهم السياسي صلة بكونهم لصوصاً - : [٢٧]

فأقـــسمتُ لاتنفـــكُّ عينـــي حزينـــةً وعيني تبكـــي لايجـــفُّ ســـجومُها

يبيتُ النَّشاوى مـــن أميَّـــةَ نُوَّمـــاً وبـــالطفِّ قتلـــى لاينـــامُ حميمُهـــا.

لقد تغلغل الحزن في أعماق هذا الشاعر حين قارن بين حال الأمويين. وحال قتلى الطفّ. فاعتصر الألم قلبه. فإذا بعينه حزينة. لقد أسند الحزن إلى العين. والحزن في القلب. ولو فسرنا هذه الصورة على سبيل الاستعارة. وقلنا: إنه يشبه العين بإنسان حزين لما وصلنا إلى الخصيصة الجمالية في الصورة. فقد أعطاها المجاز بعداً عميقاً. فإذا بالعين تقطر حزناً. لا دمعاً فقط. وفي هذا اتساع في المعنى.

لقد بدت العين ذات مشاعر إنسانية. فلا يستهدف الحزن مشاعره فقط. إنما يستهدف كلّ جزء فيه حتى عينه. ومن أين لهذه الصورة هذا التأثير لولا المجاز الذي هدف إلى الاتساع في المعنى – كما يرى ابن جنّي- [٢٨]

يقول عبيد الله في موقع آخر: [٢٩]

ألم ترني حالفـــتُ صـــفراء نبعـــةً لها رَبـــذِيٌّ لـــم تُـــثَلَّمْ معابِلُـــهْ[٣٠]

أخو فلواتٍ حالفَ الجـــنَّ وانتفـــى من الإنسِ حتى قد تَقَضَّت وســـائِلُهْ

إن فكرة الحلف مهمة جداً في فكر الشاعر اللص. فقد عاش في صحراء قاحلة موحشة. فاضطر إلى محالفة القوس. وقد أجبرنا أن نتخيل فكرة الحلف بين القبائل حفاظاً على الأمن والاستقرار من خلال محالفته القوس. أما هو فحلفه من نوع آخر. ومن حالفهم ليسوا من بني جنسه. وفي هذا التصوير مافيه من عمق الدلالة على القمع والاضطهاد اللذين عاناهما. ولايخفى ماللمجاز هنا من قيمة فنية عالية في مخالفة المألوف. وتحريك مشاعر

المتلقي. ولولا إسناد الحلف إلى القوس والجن لما شعرنا بتلك المعاناة العميقة التي عاناها الشاعر اللص. وهاهو جحدر يعبر عن جزء من معاناته في السجن قائلاً [٣١]:

إذا تحرك بابُ السجنِ قامَ لـه قومٌ يمدون أعناقاً وأبصارا

أسند الشاعر الفعل إلى غير الفاعل الحقيقي من خلال مجاز الإسناد. فمدّ الأعناق أمر طبيعي. أمّا مدّ الأبصار فله أثر إيحائي وجمالي. فأبصار السجناء تسطيل كلما تحرك باب السجن توقاً إلى الحرية.

وفي مجال **الاستعارة** أبدع الشعراء اللصوص صوراً خالدة. فقد رأى أرسطو قديماً أن الاستعارة أعظم الأساليب[٣٢]. ففي الصورة الاستعارية ينتفي التمايز بين طرفي التشبيه. فيصبحان كلاً واحداً .

وهذا حُرَيْث بن عنّاب الطائي يحرك التراب النائم واليقظان خلال سيره في طريق اللصوصية قائلاً: [٣٣]

إذا نحن سِرنا بين شرقٍ ومغربٍ تحرَّك يقظانُ الترابِ ونائمُه

يعبر حريث عن شدة اعتداده بنفسه ورفاقه فإذا به يثير التراب حين يسير عليه. فيحرك يقظانه ونائمه. لقد شخص التراب. وأعطاه خصيصة حية. والتشخيص أفق إبداعي متميز يحطم العلاقات العادية بين الأشياء. ويبعث الحياة في الجوامد. فإذا بالشاعر يخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر. ويجني من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر [٣٤].

وللتشخيص فائدة معنوية فأي بأس يتمتع به ذلك الشاعر اللص لكي يستطيع تحريك التراب اليقظان والنائم. فليس التراب اليقظان والنائم هو المؤثر. إن المؤثر حركة الشاعر فوق التراب. تلك الحركة التي توقظ الغافي في الأرض لشدتها.

وعلى هذا يكون التراب اليقظان والنائم رسولاً يوصل رسالة من الشاعر. تعبر عن صلابته. وقوته. وتمسكه بمبدئه.

ويرى مالك بن الريب في الموت منهلاً يشرب منه ويعلّ. يقول: [٣٥]

ألا أيُّها الباغي البرازَ تقرَّبَنْ أساقيكَ بالطعنِ الغدافَ المقَشَّبا[٣٦]

فأيُّ فتىً في الحرب. والموتُ سيبه على شاربيه. فاسقني منه واشربا

ودونكَها نجلاءَ ينضحُ فرعُها نجيعاً دماً من داخل الجوفِ

حباكَ بها من لايُصَرَّدُ كأسُه إذا ماسقاها مَنْ إلى الموتِ ثوَّبا

أخو غمراتٍ لا يُروَّعُ جأشُه إذا الموت بالموتِ ارتدى وتعصبا

يدعو الشاعر خصمه إلى المبارزة بنبرة تحدّ؛ لكي يسقيه الموت الأسود. لقد جعل الموت شراباً يُسقى. واللافت استعماله الفعل أساقيك الذي يحمل معنى المشاركة في الحدث بدلاً من الفعل أسقيك. فالسقيا ستكون من الجانبين. وفي هذا الأمر إظهار لقوة الخصم. وبهذا يكون لتفوق الشاعر على خصمه لذة أكبر. وهذا الدم المتساقى ليس دماً عادياً. إنه دم مسموم. وهذا كله في مجال التخيل. دم يحمل الحقد والعداء والغضب الذي شكل الدافع لتساقي الدماء.

جعل الشاعر المتلقي يشاركه في استمتاعه بشرب دماء عدوه كالساقي الذي يترع الكؤوس خمراً. ويديرها على الشاربين مع أنه لم يصرّح بذلك تماماً. لكن الأثر الذي تتركه هذه الكأس في شاربيها يشبه الأثر الذي يتركه سقيا دم الأعداء في نفس الشاعر. وهيهات أن يرتوي من تساقي هذا الشراب!

وربما عبر هؤلاء الشعراء عن لمحاتهم التأملية في الحياة من خلال صور استعارية جميلة. يقول يزيد بن الصّقيل العُقَيْلي : (٣٨)

إذا ما المنايا أخطأتكَ وصادفَتْ حَمِيْمَك فاعلَمْ أنّها ستعودُ

يرى الشاعر أنه إذا نجا من الموت. وأصاب مقتلاً من صاحبه فإن الموت عائد إليه لامحالة. إن هذه التأملات الفلسفية- على نزعة التقليد الواضحة فيها – وليدة تجربة في الحياة. وعمق فهم لها. فقد رأى الشاعر أن الموت هو نهاية الحياة وإن طالت. فكان شعره أقرب إلى القلق الوجودي؛ لذلك نراه في حال حرب مع المنايا. فقد تصيبه. وقد تصيب غيره. ولعل الشاعر قد استوحى الآية القرآنية ﴿لكل امرىءٍ أجلٌ فإذا جاء أجلهم لايستأخرون ساعة. ولايستقدمون﴾(٣٩) فلن يستطيع تحدي المنية؛ لأنها مقدرة عليه.

ولعل أروع الصور التشخيصية تلك التي برزت في مجال الحنين إلى الوطن الذي أصبح بعيداً عن الشاعر. يقول الأحمير السّعدي:(٤٠)

أيا نخلاتِ الكَرْمِ لازالَ رائحاً عليكنَّ منهلٌ الغَمامِ مَطِيْرُ

إنه يدعو بالسقيا لوطنه. فأنزل نخلات الكرم منزلة الإنسان. مشخصاً إياها. ومجبراً المتلقي على أن يتخيل أن لها عقلاً يعي طلبه. وأذناً تسمع سؤاله. ومن أين للصورة هذا التأثير في الوجدان لولا تلك المخاطبة الرقيقة الحزينة لنخلات الكرم.

تمثل هذه الاستعارة رغبة من الشاعر في عودة أيام الهناء في وطنه ومع أهله. ولعل **الكناية** تعبر عن موقف الشاعر اللصّ تعبيراً جميلاً؛ لأن فيها معنيين: قريباً وبعيداً. ومما لاشك فيه أن الشاعر يريد المعنى البعيد. وها هو الأحيمر السعدي يعلن تمرده على واقع الفقر. ففي إعلانه لصوصيته تمرد على السلطة وقوانينها. يقول (٤١):

وإني لأستحيي من الله أن أُرَى أجرِّرُ حبلاً ليس فيه بعيرُ

وأن أسألَ المرءَ اللئيمَ بعيرَه وبعرانُ ربي في البلادِ كثيرُ

إنه يستحي من الفقر لا من السرقة. ويعود هذا الأمر إلى أن للص موقفاً وسلوكاً مختلفين عن الإنسان العادي. كما أن له فهماً خاصاً لمسألتي الحق والصواب.

فالبعران كثيرة. وهو يبيح لنفسه أن يأخذ منها مايشاء. وفي هذا الكلام إيحاء بحالة البؤس الاقتصادي الموجودة. ووضع حلّ لها هو اللصوصية .

وقد جمع أحد الشعراء اللصوص الاستعارة مع الكناية في صورة رائعة تصور إقدام اللص وإحجامه قائلاً : (٤٢)

تحجّى مكانَ الخوفِ والأمنِ خاطرٌ يشيرُ إلى الإحجامِ والموتُ فاغرُ

لم يشر الشاعر إلى القلب صراحة إنما كنّى عنه مشيراً إلى أن خاطراً قد قام في نفسه. فقد تردد كثيراً بين أن يقدم. أو يحجم. والموت فاتح فاه.

وليس أروع من هذا الدمج بين الاستعارة والكناية؛ لإيصال هذه الحال الشعورية التي انتابته.

أما القتال الكلابي فيعلن أنه لن يصالح عدوه حتى يصالح راعي الغنم الذئب. وفي هذه الكناية اختصار لمعان كثيرة في جملة مكثفة. والتكثيف سمة شعرية. يقول(٤٣):

وإني لعمــرُ أبــيهمْ لا أصــالِحُهم حتى يصالحَ راعي الثَّلّــة الــذيبُ

فالصفة " إذا لم تأتك مصرّحاً بذكرها. مكشوفاً عن وجهها. ولكن مدلولاً عليها بغيرها. كان ذلك أفخم لشأنها. وألطف لمكانها. كذلك إثباتك الصفة للشيء. وتثبيتها له إذا لم تلقه إلى السامع صريحاً. وجئت إليه من جانب التعريض والكناية. والرمز والإشارة . كان له من الفضل والمزية. ومن الحسن والرونق. مالايقلّ قليله. ولايجهل موضع الفضيلة فيه." (٤٤)

لقد كنى الشاعر عن طول مدة عدائه لأعدائه. فلن يصالح حتى يصالح الراعي الذئب. وهذه معجزة. ومعنى هذه الكناية أن على أعدائه أن ينتظروا منه ألوناً شتى من الانتقام.

- الصورة السردية

لقد عبر الشاعر اللص من خلال صورة يغلب عليها السرد عن فلسفته الخاصة في الحياة. ظهرت فيها ثنائية الجد/الهزل. فأتت في كثير من الأحيان صوراً مضحكة. لكنه الضحك الذي ينبعث من الألم .

قال أعرابي وكان لصاً : (٤٥)

ثلاثُ خــلالٍ لــستُ عــنهنَّ تائبــاً وإن لامنـــي فـــيهنَّ كُــلُّ خليــلِ

فمـــنهنَّ أنـــي لاأزالُ معانقـــاً حمائلَ ماضي الــشَّفرتين صَــقيلِ

ومنهنَّ سوقُ النَّهْبِ في ليلة الدُّجى يحارُبهــا فــي الليــلِ كــلُّ دليــلِ

ومــنهن تجريــدُ الكعــابِ ثيابَهــا وقد مالَ جــنحُ الليــل كــلَّ مَميــلِ

لا تعتمد هذه الصورة على استقلالية البيت الشعري. فلا يكتمل المعنى من دون ذكر أركان الصورة كاملة. إنه لن يتوب عن ثلاث صفات. وإن وقع في الملامة. إنه سيعانق سيفه. وسيسوق ما نهبه من الإبل في الليل المظلم. وسيغامر مع النسوة. ولعل هذه الفلسفة قريبة – في بعض جوانبها – من فلسفة طرفة بن العبد في الحياة. قدم الشاعر هذه الصورة من خلال السرد والاستعارة. وكان صوته الصوت الوحيد الذي ظهر في النص. وقد برز تحديد للزمان. وهو الليل حالك الظلمة. ففي الليل ستار يحمي اللص. ولعل حركة الشخصية ضمن هذه الصورة تقتضي تكثيفاً لغوياً كبيراً. فقد أوجز ما أراد من خلال أبيات شعرية ثلاثة. أكد في البيت الثاني استمراره في استعمال سيفه في مجال الدفاع عن نفسه. وتحصيل رزقه عن طريق اللصوصية. وأكد في البيت الثالث استمراره في طريق اللصوصية. وفي البيت الرابع تكلم على المرأة. فهي تشكل عالم اللذة بالنسبة إليه. لقد تكلم الشاعر على مايمتعه في الحياة. لكنها المتعة الظاهرة التي تخفي وراءها الألم.

لقد حُبس الشاعر أبو الطيلسان. وحبس معه حماره. فقال : [٤٦]

أيـــا أهـــلَ المدينـــةِ خبّرونـــي بـــأيِّ جريـــرةٍ حُـــبسَ الحمـــارُ

فمـــا بـــالعَيْر مـــن ظلـــمٍ إلـــيكم ومـــا بـــالعير إن ظُلِـــمَ انتـــصارُ

تؤدي هذه الصورة الساخرة مهمتين: مهمة إمتاعية مضحكة. ومهمة انتقادية لأصحاب السلطة الذين يفرحون بظلم الحمار. وهذا الحوار من جانب واحد يعبر عن شخصية المبدع التي تميل إلى التهكم والسخرية. وكانت هذه حال أغلب الشعراء اللصوص. فقد مالوا إلى الظرف والإضحاك. فإن حبس الشاعر لجريرة ارتكبها فما ذنب الحمار؟!

وقد ترد في أشعارهم قصة متكاملة الأركان كتلك التي أوردها مالك بن الريب في قصة قتله العبد أفلح. وكان قد دهمه في الليل فانتفض مدافعاً عن نفسه فأرداه قتيلاً بسيفه. يقول: [٤٧]

ادّلجتُ في مَهْمَهٍ ما إنْ أرى أحـداً حتى إذا حانَ تعريسٌ لمـن نـزلا

وضعتُ جنبيْ وقلتُ : الله يكلـؤني مهما تنمْ عنك من عينٍ فما غفـلا

مانمـــتُ إلا قلـــيلاً نمتُـــهُ شَـــئِزاً حتى وجدتُ على جثمـــاني الـــثقلا

لمـــا ثنـــى الله شـــر عدوتـــه وأنمرت لامُسئياً ذعراً ولابعـلا[٤٨]

أدفعتُ ثـاري ومـا أدري إذا لبـد يغشي المهجهـج عـض الـسيف

من يشهد الحرب يصلاها ويسعرها تراه ممـا كـسته شـاحباً وجـلا

خذها فـإن لـضراب إذا اختلفـت أيدي الرجال بضرب يختلي البصْلا

يتصاعد الحدث في هذه القصة شيئاً فشيئاً معتمداً على عنصر التشويق إلى أن يصل إلى الانفراج بخلاص الشاعر من العبد أفلح.

وفي هذه القصة شخصيتان. فثمة شخصية الشاعر. وشخصية العبد أفلح ويظهر فيها صوت الشاعر الذي أسهم في تصعيد الحدث. ورسم الشخصية. وفيها تحديد للزمان والمكان. إن أسلوب القص هذا يبتعد بالقصة عن الخطابية إلى السردية التقريرية. وتنتهي القصة بانتصار الشاعر. وحصوله على ما أراد.

- الصورة الإيحائية

يعدّ الإيحاء سمة شعرية مهمة يتجلى في الشعر في أشكال عدة. ولايظهر الإيحاء في المفردة الشعرية إلا من خلال ارتباطها بما سبقها. وما تلاها. ويذكرنا هذا الكلام بنظرية النظم لدى الجرجاني. [٤٩]

قال مسعود بن خَرَشَة المازني التميميّ. وكان قد طلبه والي اليمامة. فلجأ إلى موضع فيه ماء وقصب. [٥٠]

ألا ليتَ شعري هـل أبيـتَنَّ ليلـةً بوعثـاءَ فيهـا للظبـاءِ مكـانس

وهل أنجُوَنْ من ذي لبيد بن جـابر كأن جناتِ المـاءِ فيـه المُجـالِسُ

وهل أسمَعَنْ صوتَ القطـا تنـدبُ إلى الماءِ منـه رابـعٌ وخـوامس

يسأل الشاعر نفسه هل يعود إلى دياره في أرض وعرة تأوي إليها الظباء؟ وهل ينجو من هذه البلاد ذات المستنقعات التي لايجد فيها أنيساً ولاجليساً غير الضفادع والأسماك؟ وهل يسمع أصوات القطا تندب القطا لكي ترد إلى الماء بعد أربع أو خمس ليال ؟

إن ورود القطا إلى الماء يحمل دلالة إيحائية مرتبطة بسياق النص. وبهدف الشاعر. فعطش القطا إلى الماء هو عطش الشاعر إلى أهله؛ لذلك تمتلىء نفسه حزناً لبعده عنهم. ونلاحظ استخدام الشاعر لفظ تندب بدلاً من تنادي مع ملاحظة الحزن الذي يرتبط بالفعل ندب. فالندب صورة مرتبطة بالفقد. من هنا غدت القطا معادلاً موضوعياً للشاعر. فقد أثقلته هموم الدنيا. وتمنى العودة إلى بلاده.

ونلاحظ أن للظباء دلالة سلمية. ربما كان السلام الذي يفقده الشاعر في حياته. وعلى هذا توحي الظباء بالسلام الذي يتمناه. وتوحي القطا وهي تندب القطا بالحزن الذي يملأ نفسه.

وللألوان دلالات إيحائية متعددة. وقد يكتسب اللون الواحد عدة دلالات تختلف حسب السياق الشعري. فها هو جحدر المحرزي يرى أن سجن البيضاء قد جعل نهاره أسود.(٥١)

أقولُ للصَّحْب في البيضاء دونَكم محلةً سوَّدَتْ بيضاءَ أقطاري

مأوى الفتوةِ للأذالِ مُذ خُلقتْ عندَ الكرامِ محلُّ الذلِّ والعارِ

تضاد الألوان هذا يعطي قيمة إيحائية للصورة الشعرية. وقد استغل اسم السجن فنياً. فسجن البيضاء جعل يومه أسود. وتتداخل هنا دلالات الألوان. فسجن البيضاء لايحمل من معاني البياض إلا اسمه. وما يحتويه مناقض لمعنى اللون الأبيض؛ لذلك جعل نهاره أسود. والسواد هنا يعطي دلالات إيحائية متعددة. ففيه العذاب. وفيه الحزن. وفيه الألم النفسي والجسدي. وفي هذا الطباق عن طريق اللون محاكمة عقلية. واستنتاج للمعنى على وَفْقِ قياس عقلي. ولولا وجود اللون الأبيض لما شعرنا بالبعد القوي للون الأسود.

قال المرار بن سعيد الفقعسي. وقد سارت نوقه في الصباح بعد أن قطعت الليل. وطوته. وهي تخضب الحجارة بدمائها. وتكسر الحصا: (٥٢)

تساورُ حدَّ الضحى بعدما طوت ليلَها مثل طيِّ الرداء

تعادي نواحيَ من قبصها عن المروِ تخضبُه بالدماء(٥٣)

كأنَّ الحصا حينَ يتركنهُ رضيخُ ندى القسبِ بين الصّلاء

تتخضب مناسم هذه النوق بالدماء. والدم ذو لون أحمر. وربما كان للون الأحمر دلالة ثورية على من يحرمه العيش بسلام. ويضطره إلى امتهان السرقة وسيلة للعيش. وربما أوحى سير النوق في هذه الطريق الصعبة بسير اللص الشاعر في طريق اللصوصية والثورة. فالتمرد يوحي بالثورة والنضال للوصول إلى الهدف. كما أن الحصا الذي يتكسر تحت مناسمها لايوحي بالقوة والصلابة الموجودين في هذه الناقة بقدر مايوحي باضطرابها النفسي الذي جعلها تكسر الحصا في أثناء سيرها فوقه. وما هذا الاضطراب في السير إلا صورة عن اضطراب صاحبها. وانفعاله.

أما الحمام فقد أكثر الشاعر اللص من الحديث عنه. وقارن بين حاله في القيد. وحال الحمام الحرّ. يقول جحدر المحرزي: (٥٥)

وممّـــا هـــاجني فـــازددتُ شـــوقاً ... بكـــــاءُ حمـــــامتين تجاوَبـــــان

تجاوبتـــــا بلحـــــنٍ أعجمـــــيٍّ ... على غُصُنين مـــن غَـــرَبٍ وبـــانِ

فأســـبلتُ الـــدموعَ بـــلا احتـــشامٍ ... ولـــم أكُ بـــاللئيمِ ولا الجبـــانِ

وقلت لـــصاحبيَّ : دعـــا مَلامـــي ... وكفَّـــا اللـــومَ عنـــي واعـــذراني

فكـــان البـــانُ أن باتـــتْ سُـــلَيمى ... وفي الغَرَبِ اغترابٌ غيـــرُ دانـــي

ترتبط الصورة الإيحائية بالتجربة الشعورية. فصورة الحمام مرتبطة بصورة الفقدان. لقد أتعبت تجربة السجن شاعرنا. وشغلته. فإذا به يجد في نوح الحمام معادلاً للحزن الذي سكنه. كما أنه استخدم الأسلوب العقلي. فاشتق من البان الذي تقف عليه الحمامة بيناً. ومن غصن الغرب اغتراباً. فتشاءم من هذين الغصنين. وأوحت الحمامتان بحزن عميق.

ولعل جحدر قد عبر من خلال الصورة الإيحائية عن رأيه في التملك قائلاً: (٥٦)

وإن امـــرأً يغـــدو وحَجْـــرٌ وراءه ... وجَـــوٌّ . ولايغزوهمـــا لَـــضعيفُ

إذا حُلَّـــةٌ أبليتُهـــا ابتعـــتُ حُلَّـــةً ... كساني بها طـــوع القيـــادِ عليـــفُ

ســـعى العبـــدُ إثـــري ثـــم ردَّهُ ... تـــذكُّر تنـــورٍ لـــه ورغيـــف

لايرتبط اللص بملكية خاصة؛ لأنها تقيده. فهو يفخر بلصوصيته. ويسخر من سكان القرى؛ لأنه يحصل منهم على مايريد. إنهم يخافون على أنفسهم وممتلكاتهم. أما هو فلايملك مايخاف عليه. والعبد الذي يسعى وراءه يتذكر التنور والرغيف فيرتد. أما هو فلا تقيده ملكية خاصة. وفرسه مثله فرس عليف يأكل مما تؤمنه له غارة صاحبه.

لا تتولد هذه الدلالات الإيحائية إلا من خلال تفاعل هذه المفردات مع السياق الشعري. أما تصوير الشاعر اللص محالفته وحوش الصحراء. وعزلته فيها فيوحي بما في حياته الاجتماعية من سوء دفعه إلى الفقر والتشرد ومصاحبة الحيوان الوحشي.

قال الأحمير السعدي(٥٧):

أُراني وذئبَ القفـــرِ إلفـــين بعـــدما ... تـــدانى كلانـــا يَـــشْمَئزُّ ويُـــذْعَرُ

تـــألفني لمـــا دنـــا وألفْتُـــه ... وأمكنني للرمـــي لوكنـــتُ أغِـــدرُ

ولكننـــي لـــم يـــأتمنِّي صـــاحبٌ ... فيرتـــابَ بـــي. مـــادامَ لايتغيـــرُ

لم يستطع محالفة بني جنسه من البشر. فلجأ إلى محالفة الوحوش. توحي هذه الصورة بالحزن العميق الذي تملَّكه لعدم قدرته على محالفة بني جنسه. كما توحي بحال التشرد التي عاناها. وتظهر خلاف ماتبطن. إنها تظهر

جرأته. وقدرته على محالفة الوحوش. وتوحي بحزنه العميق. وانكساره الداخلي. وتضعنا في جو إيحائي آخر هو جوّ المقابلة بين الشاعر والذئب. فقد تألفه لما دنا. وألفه. وهنا يصل الشاعر إلى قمة الحزن. فكيف استطاع أن يألف الذئب. ولايألف بني جنسه؟!!

ولجأ الشاعر اللص إلى مايشبه **المَثَل** مكثفاً الحال الشعورية. ومختصراً كلاماً كثيراً في جملة صغيرة. فالتعبير بهذه الطريقة تعبير شديد الإيحاء؛ لأنه يعطي معاني كثيرة في ألفاظ قليلة ضمن سياق شعري ما. فالأمثال هي " الطرق إلى المعاني المحتجبة في الأشعار حتى تبرزها. وتكشف عنها. وتصورها للأفهام." (٥٨) فحين هجا فضالة بن شريك الأسدي آل الزبير قال(٥٩)

لقد أسمعت لو ناديت حياً ولكن لاحياةَ لمن تنادي

وهذه العبارة يمكن أن تجري مجرى المثل وفيها إيلام للمهجو. وتقليل من شأنه. فلو عُدَّ من الأحياء لفهم طلب الشاعر. وربما أبعد المثلُ الشاعر عن الخوض في التفاصيل. والفحش في القول. فاستعماله عبارة " لاحياة لمن تنادي" في مجال الهجاء أفاده في إيصال معانٍ كثيرة في جملة قصيرة.

وللرمز نصيب في شعر اللصوص. والرمز تعبير فني شديد الإيحاء؛ لأن المفردة التي توضع ضمن سياق لغوي تنفتح على دلالات متعددة لاتدرك إلا بالتأويل. فقد ورد المشهد الطللي بشكل ضئيل لدى هؤلاء الشعراء؛ لأنهم لم يحيوا حياة عادية لينتجوا شعراً كغيرهم من الشعراء. فغلبت المقطوعات على أشعارهم. إن صورة الطلل رمز الحنين إلى الوطن حيث كانت المرأة التي يحب. والأهل. يقول جحدر: (٦٠)

يادارُ بين بُزاخَةٍ فكثيبها فلوى غُبير سَهْلِها أو لوبِها

سَقَتِ الصَّبا أطلالَ رَبْعِكَ مُغْدِقاً يَنْهَلُّ عارضُها بلَبْسِ جُيوبِها(٦١)

أيامَ أرعى العِينَ في زَهَرِ الصِّبا وثمارَ جنات النساء وطيبِها

يخاطب الشاعر ديار الحبيبة. ويعدد الأماكن التي أصبحت مسارح للذكرى حيث كان ينعم بالأمان بين أهله. فيدعو لدياره بالسقيا. ويرغب في عودة تلك الأيام من جديد. ولعل الصورة الرمزية مرتبطة ارتباطاً قوياً بالرؤيا. فالشاعر في لاوعيه يتمنى لوتعود تلك الأيام الجميلة ذات الودّ والصفاء. ولعلنا لانعدو الحقيقة إذا قلنا: إن رؤيا الشعراء اللصوص قد انكفأت إلى الوراء. فتمنى الشاعر عودة الأيام الماضية. فارتباط الصورة الرامزة بالرؤيا لدى هؤلاء الشعراء يعطيها صفة شديدة الإيحاء. ويوسع أفقها. وهنا يغدو الماء المغدق الذي يريده الشاعر ليسقي طلله رمز التطهير النفسي. فالمطر سيغسل كلّ شيء. وسيريح نفس الشاعر المضطربة. والصراع الذي يعانيه صراع داخلي وخارجي. والتطهير تطهير نفسي. فلا يمكن أن ننظر إلى المقدمة الطللية على أنها تقليد شعري فحسب. لقد قدم الشاعر من خلال هذا التقليد الشعري أفكاره الخاصة. ولو كانت تقليداً شعرياً فقط لغدت نمطاً مكرراً فارغاً من أي محتوى فكري وفني. ويحنّ تليد الضبّي إلى أيام اللصوصية قائلاً : (٦٢)

يقولون : جاهرْ ياتليدُ بتوبةٍ وفي النَّفْسِ مني عادةٌ سأعودُها

ألا ليتَ شعري : هل أقودنَّ عُصبةً قليلاً لربِّ العالمين سجودُها

ويقول : (٦٣)

تبدلتُ من سَوْقِ الأباعرِ في الضُّحى ومن قَنَصِ الغِزلانِ بَنْيَ المساجدِ

فأصبحتُ قد أحدثت لله توبةً وخيرُ عبادِ الله في زيِّ عابدِ

على أنَّ في نفسي إلى البيضِ طِرْبةً وأني.قد أهوى ركوبَ الموارد(٦٤)

إن لديه رغبة في العودة إلى حياة اللصوصية بعد توبته حين كان يقود عصبة من اللصوص. لقد أحب العودة إلى شأنه القديم. فرمز لما في حياته القديمة من لذة وبهجة بالبيض. واشتاق إلى ركوب المخاطر والأهوال. إن ابتعاده عن البيض الحسان رمز لما في حياته من بؤس وحزن. ورغبته في العودة إليهن رمز للعودة إلى الحرية. وعلى هذا تحمل البيض الحسان. وركوب الأهوال الحياة والموت معاً. وبهذا يتخطى الرمزُ الواقعَ. وينظر إلى المستقبل ما يعني أنه يرفض الواقع. ويحلم بتخطيه.

وقد يتعلق الرمز بشخصية نسائية تتكرر في شعر هؤلاء الشعراء. فلا تكون امرأة حقيقية. إنما تكون رمزاً إلى شيء ما. يقول السمهري بن بشر: (٦٥)

ألا حيِّ ليلى . إذ ألمَّ لمامُها وكان مع القومِ الأعاديِّ

تعلَّلْ بليلى . إنما أنتَ هامةٌ من الغدِ . يدنو كلَّ يومٍ حِمامُها

وبادرْ بليلى أوبةَ الرَّكْبِ . إنهم متى يرجعوا يَحْرُمْ عليك لِمامُها

وكيف تُرَجِّيها . وقد حيْلَ دونها وأقسَمَ أقوامٌ مَخوفٌ قَسامها(٦٧)

تغدو ليلى في هذه الصورة رمزاً لحياة اللذة واللهو التي يريد الشاعر أن يحياها. فإنه غداً ميت لامحالة؛ لذلك يسارع إليها رغبة منه في الوصول إلى اللذة والراحة. وكيف السبيل إلى ليلى. وقد تباعدت المسافة بينهما؟ وهنا أيضاً نجد علاقة بين الرمز والرؤيا. إذ يتمنى العودة إلى الماضي؛ لأن المستقبل في نظره معتم. حافل بالرعب. فليعد إلى ليلى. رمز اللذة. والسعادة. والعطاء. لقد غدت ليلى متنفساً لحياة الشاعر القاسية لكنها تبدو متمنعة على الرغم من طلب الشاعر أن يتعلل بها. مما لاشك فيه أن صورة ليلى صورة رامزة. وليست صورة حقيقية. وإذا تتبعنا سائر القصيدة نجده يصورها امرأة بيضاء. لعوباً. خريدة. أتاه طيفها وهو في قيده. فتمنى أن يعيش معها بغبطة. إنها مغرية مثل الحياة. لكنها صعبة المنال مثل كل شيء تمناه في هذه الحياة. إن للفن طبيعة رمزية. وليلى رمز يتكرر لدى الشعراء. فالمرأة في شعر هؤلاء الشعراء مصدر راحة. ولكنها بعيدة. والصورة " إذا عاودت الظهور بإلحاح كتقديم وتمثيل على السواء فإنها تغدو رمزاً ". (٦٨)

ولعل الشاعر في رؤياه يبدو أسير الماضي والحاضر. أما المستقبل فيبدو معتماً. لايرى الشاعر أمامه سوى الموت؛ لذلك يفضل العودة إلى الماضي لينشد الراحة التي يفتقدها في حاضره.

- علاقة الصورة بالإيقاع النغمي لدى الشعراء اللصوص

الإيقاع حركة زمانية مرتبطة بالحركة والحياة؛ لذلك يحمل تأثيراً نفسياً. يضفي على الصورة قيماً نفسية وجمالية خاصة. وللإيقاع علاقة بالمضمون مع أنه ناتج من الشكل. فهو تشكيل نفسي بالدرجة الأولى.

ففي **الطباق** على سبيل المثال علاقة ضدية بين أمرين. وثنائية واضحة تظهر المعاناة التي عاناها اللصوص في مجتمعهم. ويقوم على أساس فكري قدم الشعراء من خلاله موقفهم الخاص من الحياة. فلا يشتد تأثير الأمور إلا حين تقرن بأضدادها.

قال عبيد الله بن الحرّ الجعفي : [٦٩]

إذا أخــذَتْ كفّــي بقــائِم مرهــفٍ وكان قصيراً عــادَ وهــو طويــلُ

عبّر الشاعر عن قصر السيوف. ومدّ الأيدي بها بالجمع بين نقيضين. ومن شأن الجمع بين المتناقضات أن يولد إيقاعاً خاصاً في الصورة. فقد أراد الجعفي أن يفخر بحسن قتاله. وقدرته على النيل من عدوه. فعبر عن هذه الفكرة بالجمع بين النقيضين.

وفي **التقسيم** مراعاة واضحة للجانب الإيقاعي في الصورة. يقول الأحيمر السعديّ[٧٠]:

فللَّيْــل إن وارانــيَ الليــل حكمُــهُ وللشمسِ إن غابــتْ علــيَّ نــذورُ

اجتماع الطباق والتقسيم جعل الصورة نشيطة إيقاعياً. فتتشابه حياة اللص الحافلة بالحركة مع إيقاع صوره. فإيقاع الصورة انعكاس لإيقاع الحياة. والتقسيم في البيت رفع وتيرة الإيقاع لاسيما أن المتطابقين يتصدران شطري البيت. ما أعطى البيت نوعاً من التناظر.

استطاع بعض الشعراء اللصوص أن يوجدوا وحدة إيقاعية ضمن النص الشعري من خلال التركيب المتماسك. والقدرة على التعبير. وها هو هفوان العُقيلي يأمر صاحبيه ألا يتأخرا لئلا يدركهما الطلب. فيقول: [٧١]

لاتخبــزا خبــزاً وبُــسَّا بَــسّاً[٧٢]
مَلْساً بــذَوْد الحُمَــسَّى مَلْــسا [٧٣]
نومتُ عــنهنَّ غُلامــاً جِبْــسا[٧٤]
أضــعفَ شــيءٍ مُنَّــةً ونَفْــسا
وقــد تَغَطَّــى فــروةً وحِلْــسا [٧٥]
مــن غُــدوةٍ حتــى كــأنَّ الــشَّمْسا
بــالأفقِ الغربــيّ تُطلــى ورســا
لاتُوقــدا نــاراً وبُــسّا بَــسّا
فــي قــصعةٍ ولاتمــسا عُــسا[٧٦]
واتخــذاها للعــدوّ تُرســا[٧٧]
مُخالــساً غُــساً وطعنــاً دَعْــسَا

إن هدير حرف السين ظاهرة تقودها حركة نفسية داخلية. تنساب الحركة الإيقاعية مع هدير حرف السين في الصورة الكلية. وتتجلى مع تكرار بعض الكلمات مثل بُسّا بَسّا مع وجود الجناس. فتتكرر الكلمة أو ما يشابهها مع

القافية التي تأتي مع حرف السين المطلقة لتكشف عن القلق الذي يعتري نفس هذا الشاعر. إنه يوصي رفاقه أن ينتبهوا. ولايتأخروا. ويتكرر الجناس مع تكرار السين راسماً هندسة إيقاعية تقوم على صفير السين المكررة في كل شطر مرة أو أكثر. فتشكل هذه الأبيات وحدة إيقاعية متناغمة. ولعل الظاهرة المثيرة للاهتمام لدى هؤلاء الشعراء ظاهرة **التقديم والتأخير**. فقلّ أن نجد صورة لاتبدو فيها هذه الظاهرة. ولعلها مرتبطة بنفسية اللص المضطربة. فقد قدموا مامن حقه التقديم في نفوسهم؛ لتخصيصه. وزيادة الاهتمام به.

يقول مرَّةُ بن محكان. (٧٨)

ولستُ – وإن كانت إليَّ حبيبـــة - بباك علـــى الـــدنيا إذا مـــا تولَّـــتِ

فلا شيء يدعوه إلى التعلق بهذه الدنيا. إن عمق إحساسه بالغربة عن مجتمعه جعله يرفض التمسك بها. وقد فصل الشاعر بين اسم ليس وخبرها بالجملة الشرطية المعترضة. ولعل هذه الخلخلة التركيبية للجملة قد ولدت خلخلة على المستوى الإيقاعي. فالتشكيل الإيقاعي تشكيل نفسي بالدرجة الأولى. " إن ثمة لذة شعرية رائعة في الحركة النفسية الإيقاعية للكلمات ومقاطعها. لكن هذه اللذة مشروطة بكون هذه الحركة آتية في مدٍّ من تفجرات الأعماق. وإلا تحولت إلى رنين صنعي بارد أجوف".(٧٩)

إن جملة الشرط الواردة في البيت الأول أتى جوابها محذوفاً. دلّ عليه السياق. والتركيب الشرطي تركيب يشدّ المتلقي. ويجعله متلهفاً لسماع الجواب. ومن ثم يرتفع الإيقاع مع فعل الشرط. ويهبط مع الجواب. فالأصل أن يقول: لست باكياً على الدنيا وإن كانت إلي حبيبة. لكن خلخلة النسق اللغوي جعلتنا نشعر أن الجملة الشرطية أتت اعتراضية. وأحدثت انقطاعاً في الإيقاع بين ماسبقها وماتلاها. وفي الوقت نفسه حرضت المتلقي على توقع الجواب. فأحدثت إيقاعاً عالي النبرة في شد المتلقي لسماع الجواب من جهة. وفي تخلخل الجواب في الجملة المعترضة من جهة ثانية. وفي تأخير خبر ليس. وزيادة تلهف المتلقي لسماعه. ومن ثم زيادة حدة الإيقاع حتى يصل إلى الخبر من جهة ثالثة .

ويتناغم الإيقاع هنا مع الإيقاع الخبري. ففي الإيقاع الخبري تكون الحركة بسيطة. متسلسلة. لكن في هذا البيت أصابها بعض الانقطاع في الجملة المعترضة. فيرتفع الإيقاع مع بداية الشطر الشعري. ونفي الحدث عن النفس (لستُ) ما يحفز انتباه المتلقي لتلقي الخبر. فيصيبه الانقطاع مع الاعتراض. لكن هذا الاعتراض حمل ارتفاعاً إيقاعياً من نوع آخر بدأ مع الشرط. وبقي مرتفعاً؛ لأن فهم جوابه متوقف على السياق. ثم ارتفع الإيقاع أكثر مع الجملة الخبرية ليستقر في نهاية البيت. فاكتمل المعنى بين اسم ليس وخبرها من جهة. و فعل الشرط وجوابه المتوقف فهمه على السياق من جهة أخرى.

وللتنكير إيقاع مائز في أشعارهم. إنه يرتبط بالصورة الشعرية من خلال حمله إيحاءات عدة. فينطلق المتلقي إلى آفاق شعرية واسعة وحافلة بالغموض. أما التنوين الذي يرافق التنكير فيعطي إيقاعاً نغمياً قوياً خصوصاً عندما يتكرر التنوين في الشطر الشعري الواحد. يقول دوير بن دؤالة العقيلي يصف حال اللص: (٨٠)

أسجناً وقيـــداً واغترابـــاً وعُـــسْرةً وذكـــرى حبيـــبٍ ؟ إنَّ ذا لعظـــيمُ

تكرار التنوين في البيت ولد إيقاعاً غنياً أظهر شدة الاضطراب النفسي الذي يعيش فيه هذا الشاعر. فقد حرم. بسبب لصوصيته. من كل شيء. فذا به يعاني السجن والقيد والغربة النفسية والحسرة. وفوق ذلك كله تأتي

ذكرى حبيبته؛ لتجعل من معاناته معاناة لاحدود لها. وثمة جانب إيقاعي آخر يضاف إلى هذا الجانب هو الإيقاع الصادر عن الإنشاء. فقد خرج الاستفهام إلى غرض بلاغي. فرفع من وتيرة الإيقاع من بداية البيت إلى نهاية الاستفهام. ويعكس هذان الأسلوبان الأزمة النفسية للشاعر. والمشاعر المختلطة التي ترافقه. فالإيقاع في هذا البيت متنوع بين ارتفاع وهبوط.

وبعودة إلى الصور البيانية من تشبيه واستعارة وكناية نجد أنها تنطوي على جوانب إيقاعية؛ إذ يقوم التشبيه على أساس المقارنة بين أمرين في صفة ما.

فمن خلال الموازنة أو التناظر بين المشبه والمشبه به تتوافر عناصر إيقاعية معينة. فـ "مما يزداد به التشبيه دقة وسحراً أن يجيء في الهيئات التي تقع عليها الحركات."[٨١] لكن هذه الحركة الإيقاعية محدودة؛ لأن المقارنة بين طرفي التشبيه تحدّ من حرية الحركة الإيقاعية. ومن أفقها. قال سارية بن زُنَيْم الدؤلي معتذراً إلى النبي محمد - صلى الله عليه وسلم - وكان بلغه أنه هجاه. فتوعده.[٨٢]

تعلّمْ رسولَ اللهِ أنكَّ قادرٌ على كلِّ حيٍّ من تِهام ومُنْجِدِ

تعلَّمْ رسولَ اللهِ أنَّك مدركي وأنَّ وعيداً منك كالأخذِ باليدِ

إن ثمة علاقة تشبيهية بين طرفين مختلفين. متفقين أثراً. فثمة طرفان. وثمة حركة إيقاعية ناجمة عن التناظر بين هذين الطرفين. لكن هذه الحركة محدودة. ووجود الأداة يبطّىء الحركة الإيقاعية. كما أن الصورة التشبيهية لاتعطي مجالاً للتخيل؛ لأنها تحصر الصورة في طرفين. أما الاستعارة فتقوم على تفجير طاقات اللغة. فإذا بهذين الطرفين ينصهران. ويبدوان كلاً واحداً . مع أن هذا التوافق وهمي. يقول عبيد بن أيوب العنبري: [٨٣]

أذقني طعمَ الأمنِ أو سَلْ حقيقةً عليَّ . فإن قامتْ ففصِّل بنانيا

تدمج الاستعارة العناصر. وتوحدها. فقد اندمج الطرفان في هذه الاستعارة ماأحدث حركة دلالية معينة. وحركة إيقاعية متناغمة مع الحركة الدلالية. فالحركة في الاستعارة أنشط من الحركة في التشبيه؛ فلا طرفان ولا أداة تشبيه. ولعل وتيرة هذا الإيقاع تزداد حين ننظر إليه من خلال ارتباطه بالسياق الشعري. فقد بدأ البيت بفعل الأمر الذي يهيء المتلقي لفعل طلب ما. فتتنشط الحركة الإيقاعية. وتلته الاستعارة (طعم الأمن) بإيقاعها النغمي النشيط. تلاه إيقاع الفصل (أو سل حقيقة) وفي هذا الفصل انقطاع في الإيقاع. لكنه ينهي الشطر الأول بتنوين نصب يسمح له بإفراغ شحنته العاطفية التي تتناغم مع التنوين. فإذا بهذا التنوين يساعد الشاعر على أن يفرغ معاناته وألمه. فقد وقف عند التنوين مع أن الجملة لم يكتمل معناها. لكنها محطة تريحه من خلال صدى التنوين المتناغم مع الصدى النفسي لديه. إنه يطلب التحقيق في جرائمه. فإما أن يعاقَب إذا ثبتت عليه الجريمة. وإما أن يعفى عنه. فيذوق طعم الأمن. وفي الجملة الأخيرة (فإن قامت ففصل ..) انقطاع إيقاعي عن الجملة السابقة. وكأنه أراد الفصل بين الحالين حين يتم التبين من حقيقة السؤال. والجملة الأخيرة تحدث انقطاعاً إيقاعياً. لكنه تولد في الآن نفسه إيقاعاً خاصاً بها. إذ يرتفع الإيقاع مع فعل الشرط. ويهبط مع جوابه؛ لنصل إلى مستوى إيقاعي محدد في نهاية البيت بعد أن ارتفع مع فعل الشرط.

صحيح أن النص الشعري مكون من مجموعة من الصور الجزئية لكنها تندرج تحت صورة واحدة هي الصورة الشاملة؛ لأن التجربة الشعورية واحدة في النص الشعري. فتتداخل العلاقات الإيقاعية مع الحال النفسية للشاعر. وتظهر الصورة الشاملة في القصيدة. وليست الصورة الجزئية وحدها. إن العمل الكامل الذي يتصف بالحيوية والنمو" يكون بربط أجزاء الصورة الكلية فيما بينها بعلاقات عضوية حية نابعة من وحدة الشعور المسيطر على التجربة الوجدانية." (٨٤)

- مآل المعابر

لقد حمل شعر اللصوص جوانب فكرية واضحة. وعبر عن طبقة مسحوقة في المجتمع ربما لم يلتفت إليها غيرهم من الشعراء. فحملت صورهم فهمهم الخاص للحياة. ولمسألة الحق والصواب. وجددوا في طرائق التعبير. فأبدعوا صوراً ظلت تشدنا إلى يومنا هذا. وقد اعتمدت صورهم على الثنائية الضدية التي عكست تناقضات الواقع الذي عاشوا فيه. فظهرت على سبيل المثال. ثنائية الجد / الهزل. فقد سخروا. وأظهروا الروح الفكاهية. حتى في المواقف الجدية.

وأكثروا من استخدام أداة التشبيه (كأن)؛ لأن معاناتهم جعلتهم غير قادرين على الحكم على الأمور بشكل يقيني.

وفي الاستعارة أبدعوا استعارات رائعة. وبرعوا في مجال التشخيص؛ لأنه يعتمد على أنسنة الجوامد. وربما كان الإنسان أشد ما اهتموا به.

وقد اقترن التصوير الحسي لديهم بالتصوير النفسي. فلم يصفوا شيئاً وصفاً خارجياً. لقد خلعوا عليه مشاعر إنسانية.

أما الرؤية فقد ارتبطت بالرمز. وانكفأت إلى الوراء؛ لأنهم ظلوا أسيري الحاضر والماضي. وقد اقترنت نظرتهم إلى المستقبل بالسوداوية .

وقد اتسمت صورهم بجوانب إيقاعية غنية أظهرت غنى الأحداث التي مرت في حياتهم.

الهوامش :

١- الجاحظ. عمرو بن بحر : ١٩٦٩. الحيوان. ط٣. حققه وشرحه عبد السلام هارون. المجمع العلمي العربي الإسلامي. بيروت. ج١٣٢/٣

٢- الجرجاني. عبد القاهر: ١٩٧٨. دلائل الإعجاز في علم المعاني. دار المعرفة. بيروت. ص٦٤.

٣- الجرجاني. عبد القاهر: ١٩٧٨. أسرار البلاغة في علم البيان. دار المعرفة. بيروت. ص١٢٧.

٤- ينظر: ناصف. د.مصطفى: ١٩٨١. الصورة الأدبية. ط٢. دار الأندلس. بيروت. ص١٤١.

عساف. د.عبدالله: ١٩٩٦. الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا. ط١. دار دجلة القامشلي. ص٤٣.

٥- عبد الرحمن. د.نصرت : ١٩٧٦. الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث. مكتبة الأقصى. عمان. ص(١٩٧-١٨٦).

٦- ناصف. د.مصطفى : الصورة الأدبية. ص٥.

٧– عبد الله. د.محمد حسن : د.ت. الصورة والبناء الشعري. دار المعارف. مكتبة الدراسات الأدبية . ص٤٩.

٨– البطل. د.علي: ١٩٨٠. الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري. دار الأندلس. بيروت. ص٣٠.

٩–دهمان. د.أحمد : ١٩٨٦. الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني (منهجاً وتطبيقاً). ط١. دار طلاس. ج١ / ٣٠٠-٢٩٩.

اليافي. د. نعيم: أوهاج الحداثة. ط١. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ص ١٧١.

١٠- المائدة : ٣٨.

١١- الملوحي. عبد المعين: ١٩٩٣. أشعار اللصوص وأخبارهم. ط٢. دار الحضارة الجديدة. بيروت. ج٧٠٩/٦.

١٢- أشعار اللصوص وأخبارهم. ط٢. دار الحضارة الجديدة. بيروت. ج٢/ب٣ /١٨٨. ويقصد الشاعر بساكنها ساكن السجن.

١٣- نفسه : ج١٠٦/٥/١.

١٤- الأصبهاني. الراغب : د.ت. محاضرات الأدباء ومحاورات الشعر و البلغاء. منشورات دار مكتبة الحياة. بيروت. ج١٩١/٣.

١٥- أشعار اللصوص وأخبارهم: ج٣٠/١٠/٢.

١٦- أسرار البلاغة. ص ١٠٩.

١٧- أشعار اللصوص وأخبارهم:ج٦/١-٤٤/٧.

١٨- أسرار البلاغة. ص١٠٩.

١٩- أشعار اللصوص وأخبارهم:ج١/٢-٢٥٩/٣.

٢٠- نفسه : ج١/٢-٢٨٢/٣.

٢١- نفسه : ج١/٢-٢ – ٣ /-٢٣٣-٢٣٣.

٢٢- نفسه : ج١/٥-٦٥٧/٢.

٢٣- نفسه : ج٨/٣-٤٩٧/٩.

٢٤- الحزن: بلاد يربوع. وهي أطيب البادية مرعى. الصبيب : شجر يختضب به.

٢٥- أشعار اللصوص وأخبارهم : ج٥٣١/٩/٤.

٢٦- قماشة : فتات الأشياء يطلق على رذالة الناس.

٢٧- نفسه : ج٢٨٣/١,٤/٢.

٢٨- ابن جني. عثمان: د.ت. الخصائص. حققه: محمد علي النجار. دار الهدى. بيروت. ج٤٤٢/٢.

٢٩- أشعار اللصوص وأخبارهم : ج١٢/٢ ، ١٤/ ٢٢٥.
٣٠- صفراء نبعة : القوس. الربذي : محركة الوتر. المعابل : النصال.
٣١- نفسه : ج١/٤/١٨٤.
٣٢- أرسطو طاليس : ١٩٦٧. في الشعر. حققه وترجمه ترجمة حديثة د.شكري عياد. دار الكاتب العربي. القاهرة. ص١٢٨.
٣٣- أشعار اللصوص وأخبارهم : ج١/٥/١٥٠.
٣٤- أسرار البلاغة : ص٣٣.
٣٥- أشعار اللصوص وأخبارهم : ج١/٢-٥/٢٩٨-٢٩٩.
٣٦- الغداف المقشب : الموت الأسود بالسم.
٣٧- المثغب : الكثير.
٣٨- نفسه : ج١/٣/٢٢.
٣٩- الأعراف : ٣٤.
٤٠- نفسه : ج١/٨/٩٧.
٤١- نفسه : ج١/٤-٥/٩٧.
٤٢- نفسه : ج٥/١/٦٥٩.
٤٣- نفسه : ج٤/١/٤٩٧.
٤٤- دلائل الإعجاز : ص ٢٣٦-٢٣٧.
٤٥- أشعار اللصوص وأخبارهم:ج٥/١-٢,٤,٥/٦٤٠.
٤٦- نفسه:ج٥/١-٢/٦٥٠.
٤٧- أشعار اللصوص وأخبارهم : ج٢/١-٢,٤,١١-١٤/ ٣١٠ – ٣١١.
٤٨- مسئياً : أراد مسيئاً فقدم الهمزة.
٤٩- دلائل الإعجاز : ص٣٦.
٥٠- أشعار اللصوص وأخبارهم:ج١ / ١-٣ / ٦٢.
٥١- نفسه:ج١/١-٢/ ١٨٨.
٥٢- نفسه : ج٣/١٧-٢٠/ ٣٤٣.
٥٣- القبص : ضرب من السير.
٥٤- الرضيخ : المنكسر. القسب : التمر اليابس. الصَّلاء : جمع صلاية وصلاءة وهي كل حجر عريض يدق عليه عطر أو هبيد.
٥٥- نفسه : ج١/١٤-٦. ١٩-٢٠/ ١٩٥.
٥٦- نفسه : ج٢/١-٣/١٨٩ - ١٩٠.
٥٧- نفسه : ج١/١-٣/٩٦.
٥٨- الزمخشري. محمد بن عمر : ١٩٥٣. الكشاف عن حقائق التنزيل. وعيون الأقاويل في وجوه التأويل. ط٢. ضبطه وصححه: مصطفى حسين أحمد.مطبعة الاستقامة. القاهرة. ج٤٩٧/١.
٥٩- أشعار اللصوص وأخبارهم : ج٤/١٢/٥٨٢.
٦٠- نفسه : ج٢/١-٣/١٧٩.
٦١- مغدقاً: مطراً هطالاً. لبس جيوبها:يعم أقطارها.
٦٢- نفسه : ج٢/١-٢/٢٠٠.
٦٣- نفسه : ج٢/١-٣/٢٠٠-٢٠١.

٦٤- طربة: شوقاً. أهوى ركوب الموارد: أحب العودة إلى شأني القديم في ركوب المخاطر والأهوال.
٦٥- نفسه: ج١/١-٤٣/٤.
٦٦- اللمام:الزيارة في الأحايين.
٦٧- القسام من القسم : والقسام : اليمين.
٦٨- ويليك. رينيه ووارين. أوستن : د.ت. نظرية الأدب. ترجمة محيي الدين صبحي. المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم العامة. ص١٩٧.
٦٩- أشعار اللصوص وأخبارهم : ج٢/١/٢٧٧.
٧٠- نفسه : ج١/٣/٩٧.
٧١- نفسه : ج٤/١-١١/ ٦٣١-٦٣٢.
٧٢- يأمر صاحبيه ألا يتأخرا حتى يخبزا الخبز. وأن يصنعا البسيسة وهي خليط من الطحين والسمن.
٧٣- الملس : ضرب من السير السريع. الحمسي : منسوب إلى حميس بن أد.
٧٤- الجبس : الغلام الكسلان النؤوم.
٧٥- الحلس : كساء على ظهر البعير.
٧٦-العس:الإناء الكبير.
٧٧- يأمرهما أن يجعلا الإبل ترساً من العدو إذا لقيا حرباً.
٧٨- نفسه : ج١/٥/١١٤.
٧٩- أدونيس : ١٩٨٣. مقدمة للشعر العربي. ط٤. دار العودة. بيروت. ص٩٤.
٨٠- أشعار اللصوص وأخبارهم : ج١ / ١/ ١٣٧.
٨١- أسرارالبلاغة ص ١٦٤.
٨٢- أشعار اللصوص وأخبارهم:ج١ / ١-٢/ ٥٦.
٨٣- نفسه : ج٢/١/٢٣٤.
٨٤- حمدان. د.ابتسام :١٩٩٧. الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي. ط١. دار القلم العربي. حلب. ص٢٦٠.

- المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- أدونيس: ١٩٨٣. مقدمة للشعر العربي. ط٢. دار العودة. بيروت.
- أرسطو طاليس: ١٩٦٧. في الشعر. حققه وترجمه د. شكري عياد. دار الكتاب العربي. القاهرة.

- الأصبهاني. الراغب: د.ت. محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء. منشورات دار مكتبة الحياة. بيروت.
- البطل. د.علي: ١٩٨٠. الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري. دار الأندلس. بيروت.
- الجاحظ. عمرو بن بحر: ١٩٦٩. الحيوان. ط٣. حققه وشرحه عبد السلام هارون. المجمع العلمي العربي الإسلامي. بيروت.
- الجرجاني.عبد القاهر:١٩٧٨. أسرار البلاغة في علم البيان. دار المعرفة. بيروت.
- الجرجاني. عبد القاهر: ١٩٧٨. دلائل الإعجاز في علم المعاني. دار المعرفة. بيروت.
- ابن جني.عثمان: د.ت:الخصائص. حققه محمد علي النجار. دار الهدى. بيروت.
- حمدان. د.ابتسام:١٩٩٧. الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي. ط١. دار القلم العربي. حلب.
- دهمان. د.أحمد: ١٩٨٦. الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني (منهجاً وتطبيقاً). ط١. دار طلاس.
- الزمخشري. محمد بن عمر: ١٩٥٣. الكشاف عن حقائق التنزيل. وعيون القاويل في وجوه التأويل. ط٢. ضبطه وصححه: مصطفى حسين أحمد. مطبعة الاستقامة. القاهرة.
- عبد الرحمن. د. نصرت: ١٩٧٦. الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث. مكتبة الأقصى. عمان.
- عبدالله. محمد حسن: د.ت. الصورة والبناء الشعري. دار المعارف. مكتبة الدراسات الأدبية. القاهرة.
- عساف. د.عبدالله: ١٩٦٩. الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا. ط١. دار دجلة. القامشلي.
- الملوحي. عبد المعين: ١٩٩٣. أشعار اللصوص وأخبارهم. ط٢. دار الحضارة الجديدة. بيروت.
- ناصف. د.مصطفى: ١٩٨١. الصورة الأدبية. ط٢. دار الأندلس. بيروت.
- ويليك. رينيه ووارين. أوستن: د.ت. نظرية الأدب. ترجمة محيي الدين صبحي. المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم العامة.
- اليافي. د.نعيم: د.ت. أوهاج الحداثة. ط١. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق.

الفصل الخامس

المماثلة والاختلاف في شعر ليلى الأخيلية

المماثلة والاختلاف في شعر ليلى الأخيلية

- مصطلح الفحولة الشعرية

ربما قضت المرأة وقتاً طويلاً وهي تبحث لنفسها عن مكان في الحياة واللغة. ففي نقدنا العربي نتكلم كثيراً على الشعراء الفحول. ولاننتبه إلى مكانة المرأة الشاعرة بين هؤلاء الشعراء. وإذا أردنا الحديث عن المؤنث نخصصه. فنقول شاعرة حين يكون المقصود من الحديث امرأة تقول الشعر.

واللغة العربية لغة ذكورية مع أنها تفوق سائر اللغات بتخصيصها ضمائر للمؤنث مثلاً. وقد بحثت المرأة. وستبحث عن مكان لها في هذه اللغة. ففي العربية نعامل الجمع جمعاً مذكراً لمجرد وجود ذكر واحد بين مجموعة من النساء. ويمنع المؤنث من الصرف كما يمنع الاسم الأعجمي تماماً. فكيف للمرأة أن توجد لنفسها مكاناً في اللغة في الوقت الذي يتسيدها فيه الآخر ويغيِّبها؟!! إن الحضور المقصود ليس حضوراً على مستوى اللغة إنما الحضور على مستوى الخطاب ؛ فحين أتكلم على شاعرة يجب أن يفهم من كلامي أني أقصدها تماماً كما أقصد الحديث عن الشاعر. فالتذكير هو الواقع والحاضر. والتأنيث هو الغياب. ومن جدلية الحضور/ الغياب يتمحور هذا البحث.

المرأة في الشعر العربي القديم موضوع. معشوقة. مادة غزلية. فشعر الشاعرات قليل إذا ماقورن بشعر الشعراء. فكيف إذا كانت هذه الشاعرة عاشقة؟! ولعل ليلى الأخيلية. وعدداً ضئيلاً من الشاعرات آثرن أن يخترقن هذه القاعدة. ولا أظن الهدف أن تكون الشاعرة نداً للشاعر ومجابهة له. إنما لأنها أرادت أن تعبر عن إبداعها. بل توجد لنفسها مكاناً. فتعبر عن علاقتها بالآخر.

تعدُّ ليلى الأخيلية نموذجاً أنثوياً مميزاً. فاعلاً في الشعر الأموي؛ لأنها أثبتت تميزاً وفاعلية في الشعر من جهة. وأكدت العلاقة بين المرأة والشعر من جهة أخرى. فقد تحولت المرأة لديها من موضوع شعري إلى ذات شعرية. فما مدى حضورها في هذا الشعر؟ وما موضوعات شعرها؟ وما جديدها؟

إن ثمة إهمالاً لأدب النساء في الأدب العربي القديم. وثمة مجاميع شعرية عديدة. ولكن المرأة حين تذكر توضع في المراتب التالية للشاعر على الأغلب.

إن السلطة في يد الرجل منذ أن انتقل الإنسان إلى مرحلة القبلية. فثمة أغراض شعرية مقصورة على الرجال كالهجاء والفخر والمدح والغزل. وارتبطت الشعرية قديماً بالفحولة. فهل الفحولة مصطلح نقدي جنسي خاص بالرجل. أم أنها مصطلح نقدي حيادي؟! إن مصطلح الفحولة مصطلح قديم شغل نقاداً قدماء ومحدثين. وهو يلقي مجموعة أسئلة حوله. فهل هو مختص بالرجل الشاعر وحده؟ هل يعني أن ثمة أدباً رجالياً يختص بجملة صفات وخصائص تجعله متسماً بهذه السمة من جهة الموضوع والفكر والفن. يقابله شعر نسائي يحمل مواصفات متباينة معه في الفكر والموضوع والفن؟ هل يوجد أدب يحمل سمات الفحولة. يقابله أدب يحمل سمات

الأنوثة؟ وبعودة إلى لسان العرب مادة رجل[١]: امرأة مُرجل: تلد الرجال. ويقال امرأة رَجُلة: إذا تشبهت بالرجال في الرأي والمعرفة. وفي الحديث: كانت عائشة. رضي الله عنها. رَجُلة الرأي.

يعني هذا الكلام ارتباط الرجل بالقوة والتفوق. ويقابله الضد وهو المرأة المرتبطة بالسهولة والرقة... ما يعني أنها مختلفة عن الرجل فكرياً وثقافياً وعقلياً...

أما لفظ الفحل فهو يعني القوي من كل حيوان. وفحول الشعر الفائقون فيه. أما المرأة الفحلة فهي السليطة[٢].

يعني هذا الكلام أن لفظ الفحل ارتبط بالرجل. ودل على معاني القوة. والتفوق. والإنجاب. وما إلى ذلك من الصفات الحميدة. وارتباطه بالمرأة دل على الوضاعة وفساد الأخلاق.

تحمل اللغة الخصوصية الفكرية والنفسية للمجتمع. فهي حصيلة عوامل اجتماعية وبيئية وفكرية ودينية. وفي ديوان الشعر العربي في الجاهلية وصدر الإسلام تعتيم واضح لشعر النساء. مع أن ثمة مواهب شعرية مميزة. وجامعو الشعر لم يدرجوا شعر المرأة وفقاً للقيمة الشعرية. ولم يعطوه أهمية لأسباب دينية واجتماعية. فجمعوا شعر النساء جميعاً بغض النظر عن الموضوعات الشعرية. لأن القائل امرأة فقط[٣]. والسؤال: أين دواوين الشاعرات؟ لماذ لانجد سوى مقطوعات شعرية. وقصائد قليلة للخنساء وليلى الأخيلية. أو بعض المراثي التي حصرها ابن سلام في طبقاته[٤]. أو البحتري الذي ضمَّن حماسته شعراً لمجموعة من الشاعرات[٥].

يعترف أبو نواس بشعرية شاعرات أفاد من تجاربهن. وذكر أنه ماقال شعراً حتى روى لستين امرأة منهن الخنساء. وليلى الأخيلية. ويقول أبو تمام إنه لم ينظم شعراً حتى حفظ سبعة عشر ديواناً للنساء خاصة[٦]. ونتساءل: أين هذه الدواوين ؟ ولماذا لم تصل إلينا؟ ولماذا هذا التعتيم على أدب المرأة قديماً؟

لقد انتصرت أم جندب لعلقمة الذي صار فيما بعد فحلاً. وتزوج بها[٧]. كما انتصر النابغة للخنساء[٨]. إن دل هذا الكلام على شيء دل على مكانة المرأة شعراً ونقداً في الأدب العربي القديم. ومع ذلك نجد ابن سلام في طبقاته يخرج المرأة من دائرة الفحولة. فالمرأة إن دخلت في دائرة الرجال صارت سليطة. فالفحلة ليست تلك التي تتمتع بحجة قوية. أما إذا اقترنت الفحولة بالرجل فيرتبط مفهومها بالحجة القوية. ونتساءل هنا هل الفحولة الشعرية قيمة ثابتة أم متحولة؟ أم أنها جمع بين ما هو ثابت وما هو متحول.

ربما قصدوا بالفحولة العناصر التي تجعل الشعر شعراً. ويمكن أن نقول: إن ملاحظات النقاد القدماء حول فحولة الشعر كانت تأتي من معايير خارجية أكثر من كونها معايير تنبع من داخل النص كالصورة والإيقاع وما إلى ذلك. فقد اعتمد نقادنا القدماء على نوع من المفاضلات. ففاضلوا بين شاعر وآخر. وحكَّموا الذوق في أحكامهم. ولم يحددوا الخصائص التي تميز شاعراً من آخر.

وقد تكلم الأصمعي في القرن الهجري الثاني على الفحولة. وقصد بها الجانب اللغوي. فقد رأى الفحولة في المزية[٩]. وهذا المقياس غير كافٍ لتحديد شعرية الشعر أو جودته. ومقياس الفحولة عنده أن تكون اللغة نجدية. بدوية. من أصل عربي. وأن تغلب صفة الشعر على غيرها. وأن يكون للشاعر عدد من القصائد الجياد. وحلاوة[١٠].

أما ابن سلام فكان مصطلح الفحولة لديه أكثر وضوحاً وموضوعية. فلم يحصر الفحولة في الجاهليين والمخضرمين فقط إنما امتد إلى عصر بني أمية. وقسم كتابه إلى طبقات. ووضع معايير خاصة في توزيع الشعراء داخل الطبقة الواحدة. ومعاييره خارج الطبقة تتعلق بقدرة الشاعر على غزارة الإنتاج. وتنوع الأغراض أكثر مما تعني تحليل النص الشعري. في حين أن معاييره داخل الطبقة الواحدة أكثر نجاحاً في تحديد سمات الشعرية.

وبعد مصطلح الفحولة ظهر مصطلح عمود الشعر العربي. وبدا واضحاً بجلاء لدى القاضي الجرجاني الذي لخص آراء الأقدمين. وأتى بعده الآمدي والمرزوقي الذي توسع في مفهوم عمود الشعر العربي. فأضاف ما أغفله الجرجاني. وأبرز ما أتى به: شرف المعنى وصحته. جزالة اللفظ واستقامته. مشاكلة اللفظ للمعنى مع شدة اقتضائهما للقافية. المقاربة في التشبيه[١١].

ومن الملاحظ أن الأمور التي ركز عليها المرزوقي لاتقف عند الشاعر وحده إنما تتعداه إلى المتلقي؛ إذ يجب والحال هذه أن يلم بهذه الأمور جميعاً؛ ليحكم على فحولة الشاعر.

مما سبق نستنتج أن ثمة صفات ذكورية في الشعر تتجلى في القوة تقابلها صفات أنثوية تتمثل في الرقة والخجل والضآلة. ما يعني أن المرأة أُقصيت من دائرة الفحول. ونستغرب أن نرى رأياً لناقد مثل العقاد يرى في الطبيعة الأنثوية مالايهيئها للشعر[١٢] وهو بذلك يطلق صفة سلبية للمرأة بشكل مطلق مقابل إيجابية الذكورة المتمثلة في القوة والقدرة.

فثمة بعدان في التعريف بالفحولة يتمثل الأول في الذكورة. فقد استثمر الأصمعي صفات أنثوية للغض من قيمة بعض الشعراء الذكور. فعدي بن زيد مثلاً (ليس بفحل ولا أنثى)[١٣]. وبنبرة فيها استخفاف بالشاعر المغلوب يقول: (والجعدي غلبته ليلى الأخيلية)[١٤].

فالنسق الثقافي العربي القديم يؤمن ولايزال بأولوية الذكورة على الأنوثة. وثمة بعد اجتماعي فالأخذ بفحولة النساء يعني خروجاً على أعراف المجتمع. فالفروسية قيمة إيجابية في حين أن الصعلكة قيمة سلبية؛ لذلك أخرج الصعاليك والعبيد والنساء. فليس في الفحولة مكان للصعلكة والرثاء؛ لهذه الأسباب أخرجت الخنساء من دائرة الفحول.

إذا كان النقاد العرب قد طالبوا بهذه المعايير. وحاكموا الشعراء على أساسها فأين يقع شعر ليلى الأخيلية بين شعر الفحول؟ هل هي شاعرة فحلة ؟أم شاعرة مسترجلة؟ أم أنثى شاعرة جارت الفحول. فلبست عباءة الفحل لتضمن استمرارية لشعرها؟

– المماثلة والاختلاف[١٥] في شعر ليلى الأخيلية

ثمة ميزتان فنيتان في شعر ليلى هما المماثلة والاختلاف. مرة تجمع بينهما ومرة تفرق. فشعر النساء شعر مضاد للنسق الثقافي. وقد جمع المرزباني - على سبيل المثال - أشعار النساء في كتاب واحد على اختلاف مستوياتهن الشعرية.

لكننا نجد تميزاً على صعيد شعرية ليلى الأخيلية. فقد مدحت. وهجت. وفخرت. وناظرت الشعراء. وغلبتهم. وتغزلت بمن تحب. أقامت ليلى بباب مروان ابن الحكم. وأنشات تقول [١٦]:

أُنيختْ لدى باب ابن مروانَ نــاقتي ... ثلاثاً لها عند النِّتــاجِ صَــريفُ[١٧]

يُطيــفُ بهــا فتيانُــه كــلَّ ليلــةٍ ... بنيرَيْنِ مِنرانُ الجِبــالِ وَريــفُ[١٨]

غلامٌ تلقَّى سؤدَداً وهُــوَ ناشــىءٌ ... - فآتت به رحبَ الذِّراع - أليفُ [١٩]

بقيــلٍ كتحبيــرِ اليمــاني ونائــلٍ ... إذا قُلِّبَتْ دونَ العطــاء كفــوفُ[٢٠]

ورُحْنــا كأنــا نمتطــي أخدريَّــةً ... أضرَّ بها رَخْوُ اللِّبــانِ عنيــفُ[٢١]

وحلأَّها حتــى إذا لــم يــسعْ لهــا ... حليٌ بجنبَــيْ ثــادقٍ وجَفِيــفُ[٢٢]

لقد عرفت كتابة النساء بدورانها حول نفسها. وانشغالها باكتشاف أعماقها. لكن ليلى الأخيلية تتولى تمثيل نفسها. وتتحول من موضوع للنطق إلى فاعل له. وهذا إن دل على شيء دل على وعي الشاعرة ضرورةَ خرق المألوف. ومخالفة المتوقع. وهدم بنية الأثر المنوط بالمرأة. فهل يختلف هذا الشعر إن أغفل اسم مبدعه عن الشعر الذي نسب إلى أي شاعر فحل من جهة قوة اللغة. وفصاحتها. وبدويتها. ومن حيث جزالة اللفظ واستقامته. تلك الجزالة التي تعني مارتفع عن الساقط السوقي. والاستقامة التي تعني انسجام حروف اللفظ حين يكون سهلاً على اللسان. وانسجام اللفظ مع قرائنه اشتقاقاً وجموعاً وتصريفاً. ومن جهة شرف المعنى وصحته الذي يعني ألا يسم الشاعر الموصوف بمعنى ليس من معانيه. والمقاربة في التشبيه التي تعني الوضوح في الصورة التشبيهية.

وهنا نتساءل هل هذا الشعر شعر أنثوي نطقت به شاعرة. أم شعر رجولي أنتجته امرأة ؟! هذا الشعر يعني أن الشعر الذكوري ليس محصوراً في الرجل فحسب. فالشعر والرجولة أو الشعر والفحولة لايعنيان على الإطلاق الشعر والرجل. ففي العصر الأموي كان النسق الفحولي (الذكوري) مسيطراً. ونتاج الأخيلية نتاج ماثل نتاج الشعراء الفحول.

وهذا يعني أن ليلى الأخيلية قد عززت فحولة اللغة؛ أي وافقت السائد في الشعر. ولم تصنع لنفسها شعراً متميزاً على هذا الصعيد. فقد نافست الفحول في موضوعاتهم الشعرية. وحاربت الفحولة بالفحولة نفسها. وحين نقرأ فخرها بقومها يتبادر إلى أذهاننا فخرعمرو بن كلثوم في معلقته التي غدت نشيداً وطنياً للتغلبيين. تقول [٢٣]:

نحن الأخايــل مــا يــزال غلامنــا ... حتى يدبَّ علــى العــصا مــذكورا

تبكــي الرمــاحُ إذا فقــدْنَ أكفنــا ... جزعاً. وتعلمنــا الرفــاقُ بحــورا

والــسيف يعلــم أننــا إخوانــه ... حران. إذ يلقى العظــام بتــورا[٢٤]

ولنحن أوثق في صــدور نــسائكم ... مــنكم إذا بكــر الــصراخ بكــورا

من شروط الفحولة التي بيَّنَ النقاد القدماءُ آراءهم فيها مجاراة القدماء في معانيهم. ونشعر حين نقرأ هذه الأبيات أننا أمام نشيد وطني آخر للأخيليين مشابه للتغلبيين. فالمرأة الشاعرة تفخر بقوة قومها. فالغلام منهم له

شهرة وحظوة حين يدب على العصا. وهم كرماء. شجعان تبكي الرماح فقد أكفهم. والسيوف تعدهم إخواناً. وقومها شديدو الحفاظ على نسائهم عند الشدة.

لقد نشأ حجاب كثيف بين الشعر بوصفه فناً في الإبداع والقول. والأنوثة بوصفها قيمة مقموعة. وثمة فرق بين التأنيث بوصفه موضوعاً شعرياً. والتأنيث بوصفه سمة للخطاب الشعري. وربما أخرج ابن سلام من طبقته شعراء رأى في قصائدهم تأنيثاً. فيروى أن عبد الملك بن مروان نقد شعر عبيد الله قيس الرقيات:

إن الحـــــــوادث بالمدينـــــــــة قــد أوجعننـــي وقــرعن مروتيــه

قائلاً: أحسنت لولا أنك خنثت في قوافيك[٢٥]. فالتخنيث منطقة متوسطة بين الفحولة والتأنيث.

فأين التخنيث في قوافي ليلى الأخيلية؟ فلا يقول هذا النص إلا من أغرق في الفحولية. ولاتتكلم ليلى هنا بوصفها أنثى لها صوتها الخاص. إنما تندمج الأنا لديها بالقبيلة؛ لتتكلم بلسان الثقافة الفحولية التي تحتل ذهن الشاعرة. وتوجه لغتها وخيالها وذائقتها؛ لذلك يمكن أن نعدها مثالاً صارخاً على تفحيل من يدخل ميدان الشعر في هذه الموضوعات قديماً. فقد ركزت جهدها لتفحيل ذاتها الشاعرة بدلاً من أن تتخذ لنفسها منهجاً مغايراً.

لقد كانت ليلى شاعرة هجاءة ومداحة[٢٦] ما يعني أنه وجب عليها أن تدخل ضمن نطاق الفحولية. وأن تشارك الفحول في موضوعاتهم. وألا تقتصر على الرثاء كما فعلت الخنساء. فأخرجها النقاد من دائرة الفحول. فلا تلتقي الفحولة الرثاءَ أو فنَّ البكاء؛ لذلك نُظِر إليه على أنه فن نسائي. وقد ترفّع بعض الشعراء عن الرثاء. فقد أعلن جرير أن حياءه منعه من ذرف العبرات. مع أنه رثاها بشعر يعدُّ أرق ماقيل في الشعر العربي من جهة العواطف الخالدة؛ لذلك حين تمت المقارنة بين حسان والخنساء قالوا: حسان شاعر. والخنساء بكاءة [٢٧].

تقول ليلى في هجاء النابغة الجعدي. وفخرها بنسبها: [٢٨]

أنــابغَ لــم تنبُــغْ ولــم تــكُ أولا وكنت صُنَيَّاً بين صُدَّيْن مَجْهَــلا[٢٩]

أنــابغَ إن تنبــغ بلؤمِــك لاتجــدْ للؤمــك إلا وسْــطَ جعــدةَ مَجْعَــلا

وهل أنتَ إن كان الهجاءُ محرمــاً وفي غيره فضلٌ لمن كان أفــضلا

لنا تامــكٌ دون الــسَّماءِ وأصــلُه مقيمٌ طوالَ الدهرِ لن يــتحلحلا[٣٠]

وماكانَ مجدٌ فــي أنــاسٍ عَلمْتُــهُ من النــاسِ إلا مجــدُنا كــان أوَّلا

هذه أبيات من نقيضة ترد فيها ليلى على هجاء النابغة الجعدي. ويرتبط الهجاء بالفخر بشكل كبير. فحين تهجو شخصاً ستفخر بقومها. وتحقير الآخر يعني – في بعض الأحيان - تعظيم الذات. قال المرزباني إن الشاعر الذي لايمدح ولا يهجو ولا يفاخر لايعد إلا ربع شاعر[٣١]. وليلى في هجائها وفخرها تستلهم المقولات التي يفرزها النسق الثقافي الشعري العام. وتظهر الأنا لديها مندمجة في القبيلة من خلال الفخر. لكننا سنجدها - في الوقت نفسه - متفردة في التمرد على العرف الاجتماعي من خلال الغزل بتوبة فقد واجهت مجتمعاً. ولم تبال بأعرافه.

وبذلك ربما تكون الشاعرة التي تقول في موضوعات الفحول شاعرة فحلة. وربما نستطيع أن نقترح مصطلح الفحولة الرقيقة للمرأة الشاعرة. فليس العيب في الشعر العربي. ولم يحمل الشعر العربي فكرة الفحل. كما رأى الغذامي حين قال إن فكرة الفحل كانت (عيباً من العيوب النسقية للنسقية العربية المتشعرنة. والتي يحملها شعرنا العربي. وتتجلى في سلوكنا الاجتماعي والثقافي بعامة)[٣٢]. لا نستطيع أن نوافق د.الغذامي فيما ذهب إليه فليس للشعر والشعراء وظيفة في ذلك. ربما كانت الوظيفة لرواة الشعر. وضوابط المجتمع.

ليست الفحولة نقيضاً للأنوثة. إنما هي نقيض للافحولة. وقد ربط د.الغذامي بين الفحولة والجنس. والمسألة لدى العرب مسألة شاعر ومتشاعر. لامسألة ذكورة وأنوثة. وإن ابتعاد المرأة عن دائرة الفحولة سببه أن بعض الموضوعات التي جعلها النقاد سمات للفحولة لاتستطيع المرأة الخوض بها؛ لأعراف اجتماعية كالطلل. والنسيب. والغزل المادي.

الممانلة في شعر ليلى حركة آلية تكرر نفسها. ما يعني أنها تعيد إنتاج الأصل بفعل التقليد والمحاكاة. فالأصل يتكرر. وتصبح له مكانة سامية في نفوس الشعراء. وليلى في مجال الممانلة لم تأت بجديد؛ لأنها تقدس الأصل وتعيده. فأقصى طموحها قانون الممانلة. وموافقة الأصل. وبذلك تشبه حريتُها حرية السجين في قفصه. فثمة نمطية في هذا الشعر. ولانستطيع أن نصفه بأنه شعر متطور.

لقد جددت من جهة كونها خاضت في موضوعات شعرية كانت حكراً على الشعراء. وربما كانت أكثر فحولية من الفحول أنفسهم. وهي في اختلافها أبدعت جديداً على مستوى الشعر. فكانت متفردة في مجالات متعددة على صعيد الموضوع. وعلى الصعيد الفني.

– التفرد والاختلاف على صعيد الموضوع

- **<u>التفرد والاختلاف في الغزل والرثاء</u>**: انفردت ليلى في معاني الغزل. وهذا التفرد يشكل انزياحاً. أو انحرافاً. عن جملة من المعاني المعروفة. فقد زاوجت الشاعرة بين الغزل والرثاء. فالتقت معاني الغزل معاني الرثاء. وتفردت الشاعرة في معاني الموضوعين. وزاوجت بين الموضوعين. فشكلت تجاوزاً على مستوى الموضوع الشعري قادها إلى تجاوز آخر. فأوصاف الغزل تختلف عن أوصاف الرثاء؛ لذلك جعلهما النقاد موضوعين مستقلين. قد يلتقي الرثاءُ المدحَ من حيث إن الرثاء مدحاً للشخص بعد موته. لكن ليلى قد أزالت الحدود بين الغزل والرثاء. فاستعارت لغة الغزل في سياق الرثاء. ظهرت من خلالها ذات موهبة شعرية فذة ومتميزة.

تقول ليلى في رثاء توبة: [٣٣]

أتته المنايا بين زَغْـفٍ حـصَينةٍ وأســـمرَ خطـــيٍّ. وخوصـــاءَ

فــلا يبعــدنْك اللهُ يــاتوبُ إنمــا لقاءُ المنايا دارعــاً مثــلُ حاســر

فإلا تــك القتلــى بــواءً فــإنكم ستلقون يوماً ورده غيــر صــادر

وتوبةُ أحيــا مــن فتــاةٍ حييَّــةٍ وأجرأُ مــن ليــثٍ بخفــانَ خــادرِ

فتى لاترى النّــابَ إلفــاً لــسَقْبها إذا اختلجـــت بالنـــاس إحـــدى

ونعَم الفتى إن كان توبةُ فــاجراً وفوق الفتى إن كان لــيسَ بفــاجر

مايسترعي الانتباه أن المرأة لم ترث امرأة في شعرها. ولم تذكر المرأة في شعرها رثاءً أو غيره. فكأن ثمة قيداً يمنع المرأة من ذكر المرأة في شعرها. وشعر ليلى الأخيلية خال من ذكر المرأة. وكذلك شعر الخنساء على الرغم من كونه شعراً رثائياً خالصاً.

كما أن ثمة حرجاً اجتماعياً في تعبير المرأة عن عواطفها شعراً يذاع على الألسنة. فلم تستطع ليلى أن تعبر عن مشاعرها تجاه توبة وهو حيّ؛ لأن هذا الشعر سيلتقطه الرواة. وهم الأمناء الثقافيون. وسينشرونه. وهذا الأمر لايليق بالمرأة الحرّة؛ لذلك توجهت إلى الرثاء. ولن تستطيع المرأة مجاراة الفحول في الغزل. وليلى في هذه الحال شاعرة متمردة على النسق الاجتماعي والنسق الشعري. فقد تغزلت عن طريق الرثاء؛ لأنها لم تستطع أن تتغزل بتوبة وهو حيّ.

والملاحظ في شعرها المتصل بتوبة أنه حديث عن توبة وحزنها عليه. ولانجد حديثاً عن خصائص المرأة. فلم تذكر شيئاً عن ذكرياتها معه. وقد كانت متزوجة برجل آخر حين جاهرت بحب توبة. ولعل المبرد قد أورد عبارة لمصلحتها قائلاً: (لقد كانت الخنساء وليلى بائنتين في أشعارهما. متقدمتين لأكثر الفحول. ورب امرأة تتقدم في صناعة. وقلما يكون ذلك [٣٦]).

ونلاحظ. في علاقتها بتوبة. خلو شعرها من نبرة الحزن المأسوي الذي صبغ شعر الخنساء. فنجد نبرة اليقين بحتمية الموت حلاً لجهرها بحبها؛ لأنها اتخذت الرثاء ذريعة لقول الشعر في توبة. وما أبيح لها. بصفتها امرأة. جعلها تستبدل بشعر الغزل غرضاً آخر هو الرثاء. فارتبط اسمها بالمرأة الوامقة في الشعر. وشعرها بعيد عن الندب الذي نجده عند الخنساء وغيرها من الشعراء الذكور؛ لذلك نستطيع القول: إنها المرأة التي أبدت مقاومة لتجاوز المهمة التي أعدت لها شعرياً. وقلما استطاعت شاعرة أن تكرر صنيعها! فالأثر الذي أوكل لها كان أثر المرأة الراثية. التي تقول الشعر لتحفظ للعائلة تماسكها الأخلاقي تجنباً للعار. وليلى الأخيلية بصنيعها تضع نفسها في وضع مغاير داخل سلم القيم الذكورية. وتؤكد أن إبداع المرأة يحمل سمة الغيرية والاختلاف.

حولت الشاعرة توبة إلى موضوع. فأتى بناؤها الشعري متأسساً عبر المغايرة. هدم ماهو معهود شعرياً. إذ قدمت شعرها منقطعاً عن السائد. في ظل واقع يتنفس الشعر السائد من دون الخروج عليه في البناء الشعري؛ لذلك يأتي شعرها هنا إبداعاً لاتباعاً. وتأتي أهميته من موضوعه. ومن طريقة تناوله. ومن خلخلة الثابت في الوجدان العربي.

والانحراف عن النسق الثقافي واضح في وصفها توبة بالخجل. فهو أشد حياء من الفتاة العذراء. فقد جرت العادة أن خجل المرأة جمال يتغزل به الرجل. لكن ليلى أعطت توبة صفات غير مألوفة. وهاهي تعلن في موقف آخر بكاءها عليه. وتستبكي النسوة معها مايذكرنا ببكاء امرىء القيس واستبكائه قبلها [٣٧].

أيا عينُ بكّــي توبَــة بــنَ حُمَيِّــرٍ بسَحٍّ كفــيضِ الجــدولِ المتفجِّــرِ

لتبكِ عليــه مــن خفاجَــة نــسوةٌ بمــاءِ شــؤونِ العَبْــرةِ المتحــدِّرِ

فيا توبَ للهيجا. ويــاتوبَ للنــدى ويـــاتوبَ للمـــستنبِحِ المتنـــوِّرِ

لا يستغني أي نص عن الأخذ من المتقدمين. وقد رأى ابن رشيق أن انصراف الشاعر عن كل معنى سبق إليه دليل غفلة. واعتماده على معاني السابقين بصورة كلية دليل جهل [٣٨]. وقد اعتمدت ليلى على معاني الأقدمين. وحرفتها عن موضوعها الأصلي. فقد بكى امرؤ القيس. واستبكى في الوقفة الطللية. وهي هنا تبكي وتستبكي في الوقفة أمام توبة. فكلاهما قد لفَّه الفناء في النهاية. ونحن نقرأ بشعر ليلى الأخيلية امرأ القيس. وعمرو بن كلثوم. ولبيداً. والخنساء. وهذا الأمر دليل تفرد وتجاوز. ما يعني أنها استأنست بمعاني المتقدمين. فاستوعبها شعرها. وأضافت إليها من روحها. وأعادت إنتاجها. والذي يأخذ المعنى. ويستوعبه ويضيف إليه من روحه يبذل جهداً أكثر من الشاعر الأول الذي أعطى المعنى فلم يرد في ذهنه أن أحداً سبقه إليه. أو أن أحداً سيأخذه ويضيف إليه. لقد أعطى المعنى وانتهى الأمر. ولعلها قد أضافت جديداً لم يسبقها إليه أحد في رثاء توبة. فهي غاضبة لمقتله. وتهدد بأخذ الثأر له. وهذا ما لم يعهده الشعر العربي سابقاً. تقول:[٣٩]

هراقَتْ بنو عوفٍ دماً غيرَ واحــدٍ لـــه نبـــأٌ نجديُّـــهُ ســـيغور[٤٠]

تداعَتْ له أفناءُ عوفٍ ولــم يكــن له يومَ هَضْبِ الرَّدْهَتَين نــصيرُ[٤١]

فقل لبني عوفٍ: ســتلقونَ غــارةً إذا مــا خَبَــتْ قمنــا لهــا فتثــور

هذه نبرة جديدة على الشعر العربي. وانحراف واضح عن الغزل الذي صدر من المرأة الوامقة. فشخصية ليلى واضحة تماماً في شعرها. فقد جعلت توبة موضوعاً شعرياً. لاعاشقاً. وتكلمت عليه أكثر مما تكلم عليها. فضخمت ذاتها. وهي تعلن حزنها الشديد عليه. ورغبتها القوية في الأخذ بثأره. وهذا الأمر يشكل انزياحاً على مستوى الموضوع. تقول ليلى في توبة أيضاً: [٤٢]

هو الذَّوبُ بل أُرْيُ الخلايا شبيهُهُ بدِرياقَةٍ من خَمْرِ بيسانَ قَرْقَف[٤٣]

فيا توبُ مافي العــيشِ خيــرٌ ولا يُعَدُّ وقد أمسيْتَ في تُرْبِ نَفْنَفِ[٤٤]

تتغزل ليلى بتوبة فهو العسل. لابل إن العسل الممزوج بالخمر يشبهه. ونجد أنها لجأت إلى أسلوب حصر الصفة فيه فقط فهو العسل. ولاأحد سواه. وتابعت بتشبيه مقلوب. ولو استبدلنا اسم ليلى باسم أي شاعر لكان شعراً غزلياً يقوله أي شاعر في حبيبته. وقد أكثر الشعراء السابقون من المزج بين الحبيبة والخمر. فسعاد التي يذكرها كعب بن زهير تجلو عوارض ذي ظلم كأنه منهل معلول بالراح:[٤٥]

تجلو عوارضَ ذي ظلم إذا ابتسمت كأنــه مُنهــلٌ بــالرّاح معلــولُ

شُجَّتْ بذي شَبَمٍ من ماءِ محنيــةٍ صافٍ بأبطحَ أضحى وهو مشمولُ

فلم يغير الموت جمال توبة. وهنا تكسر ليلى المألوف على الصعيد الدلالي. لقد زاده الموت جمالاً. فالمألوف أن تكون عسلاً. والشاعر يتلذذ بذلك العسل. لكن هنا تعطي الصورة شيئاً من التفرد والخصوصية. فتوبة عسل

ممزوج بالخمر القرقف. وفي هذه الصورة عدول عن النسق. وانزياح واضح فيه. وتُفرد توبة بالكرم في مكان آخر. فترثيه بما يمدح به الرجل الحي. تقول: [٤٦]

أريقَتْ جفانُ ابنِ الخليعِ فأصبحت حياضُ الندى زالت بهنَّ المراتــبُ[٤٧]

فعُفاتهُ لهفــى يطوفــون حولــه كما انقضَّ عرشُ البئرِ.والوِردُ عاصب[٤٨]

تفرد حبيبها بصفات لانجدها لدى شاعرة عاشقة مثلها. فتقول إن الكرم مات بموته. وتلاشت المراتب العالية. فلا نجد تلك النبرة المتفجعة على فقده. بل نجد تعداداً لمآثره. وهو مايندرج تحت مايسمى بالتأبين؛ لأنها أرادت أن تقول فيه ماتمنت قوله في حياته. ويروى أن عبد الملك بن مروان قال لها: فما أبقيت لنا ؟ قالت: الذي أبقاه الله لنا. قال: وما ذاك؟ قالت: نسباً قرشياً. وعيشاً رخياً. وامرأة مطاعة. قال: أفردته بالكرم! قالت: أفردته بما أفرده الله به. [٤٩]

- التفرد والاختلاف في المديح والهجاء:

مدحت ليلى الأخيلية الحجاج ومعاوية بن أبي سفيان ومروان بن الحكم. ورثت الخليفة عثمان بن عفان[٥٠]. بوصف الرثاء مديحاً للشخص بعد وفاته. فشاركت – بشكل ضئيل - في مجال الشعر السياسي المؤيد لفئة معينة.

وحين خاطبت ليلى الممدوح لم توجه لغتها من أدنى إلى أعلى على عادة أغلب الشعراء. فخاطبت ممدوحها مخاطبة الند للند. فقد درجت عادة الشعراء على تعداد صفات الممدوح في غلو واضح. وتغدو مهمة الشاعر تعداد صفاته الحسنة. فلا يمدح الممدوح بما فيه. إنما بأكثر مما فيه. وهذا نسق ثقافي متجذر. ولم يبتعد عنه إلا شعراء قلائل. مثل زهير بن أبي سلمى.

فقد قدمت توبة على عبد الملك بن مروان في شعرها. فغضبت عاتكة؛ لتقديمها أعرابياً جلفاً على أمير المؤمنين. فاندفعت تقول: [٥١]

أعاتــكَ لــو رأيــتِ غــداةَ بِنَّــا عزاءَ الــنفس عــنكم واعتزامــي

إذاً لعلمــتِ واســتيقنتِ أنــي مــشيعةٌ. ولــم ترعَــيْ ذِمــامي

أأجعــلُ مثــلَ توبــةَ فــي نــداه أبا الذَّبان فُوهُ الــدَّهْرَ دامــي[٥٢]

معــاذَ الله ماعَــسَفَتْ برحلــي تُغِذُّ الّــسَّيْرَ للبلــدِ التّهــاميّ [٥٣]

أقلــتِ: خليفــةٌ فــسواه أحجــى بإمرتِــــه وأولــــى باللئــــامِ[٥٤]

لئــامِ الملــك حــين تُعَــدُّ كعــبٌ ذوو الأخطارِ والخطــطِ الجــسامِ

تقف ليلى أمام أمير المؤمنين. فتفضل توبة عليه. وتعيره فساد رائحة فمه. وتفخر بأصلها وآبائها عليه. فتبدو كأنها نسيت أنها امرأة أو أنها تقف أمام أمير المؤمنين. وهنا تبرز شخصيتها القوية. ولانستطيع أن ننكر أنها بنت الإرث الثقافي. مدحت فماثلت معاني الشعراء في بعض المواضع من حيث سرد الصفات الإيجابية للممدوح

والمبالغة والإسراف في تقديمها [٥٦] لكن لها في هذا الشاهد موقفاً مختلفاً. فلم تخاطب هذه الشخصية خطاب ذي الحاجة للغني. فظهرت ذاتها أكثر مما ظهرت صورة المخاطب. وفي هذا تفرد وتجاوز واضحان.

وحين تمدح طلباً للعطاء تطلبه على لسان ناقتها. تقول في مديح معاوية بن أبي سفيان: [٥٧]

معــاويَ لــم أكــد آتيــك تهــوي برحلي رادَةُ الأصــلابِ نــابُ[٥٨]

قــريحُ الظهــرِ يفــرحُ أن يراهــا إذا وضــعَتْ وليَّتَهــا الغــرابُ[٥٩]

تجوبُ الأرضَ نحــوك مــا تــأنَّى إذا مــا الأكــمُ قنَّعهــا الــسَّرابُ

وكنتَ المرتجــى وبــك اســتغاثَتْ لتنعــشَها. إذا بَخُــلَ الــسَحابُ

لقد طلبت العطاء لكن بطريقة مختلفة عن أغلب الشعراء. فناقتها طلبت المساعدة لينعشها معاوية. فأسقطت مافي نفسها على الناقة. وجعلت منها معادلاً موضوعياً. وقالت ماتريد قوله من خلال ناقتها. وهذا كله ربما لايشكل انزياحاً عن الشعر العربي عامة والأموي خاصة. لكنه يشكل تفرداً واختلافاً عن شعر النساء. فلم تفكر إلا في الشيء الذي شغل بالها من جهة. ويتعذر عليها الخوض في موضوعات معينة كالطلل والنسيب لكونها امرأة من جهة أخرى.

وتُظهر شخصية قوية في هجائها النابغة الجعدي. ولم يعهد من المرأة الخوض في معارك هجائية مع الشعراء. مع أن ثمة مهاجاة مشهورة بين الخنساء ودريد بن الصمة لما رفضت الزواج به [٦٠]. لكن هذه المهاجاة لم تصل إلى شدة المعركة الهجائية بين ليلى وحميد بن ثور الهلالي. وتميم بن أُبَيّ بن مقبل. والنابغة الجعدي.فقد تهاجت مع النابغة. وأسكتته. وهجت تميم بن أُبَيّ بن مقبل. فعيرته نسبه وأهله قائلة:[٦١]

دعاكَ فلا من أنفسِ القــومِ أنــتم ولانسبٌ من قيسِ عيلانَ يُعْــرَفُ

- التفرد والاختلاف في الحكمة والتأملات الفلسفية:

من الشائع أن نجد شعراً لامرأة ترثي وتندب. لكن من النادر أن نرى امرأة تؤبن. أو تقول الشعر بدافع العزاء. وقد تفردت ليلى في رثائها توبةَ بمجموعة من الحكم التي يمكن أن نرى فيها تأملات فلسفية في الحياة والكون. وثمة جدلية بين الشعر والفلسفة. فكلما ازداد حظ الإنسان من الإدراك ازدادت رغبته في التساؤل الفلسفي. وهو على يقين أنه سيصل إلى وهم المعرفة لا إلى المعرفة. وقد حاولت ليلى أن تتطلع إلى تفسير مايكتنف الحياة من غموض. فتكلمت على قضايا الموت والحياة. والخير والشر. والحق والباطل. تقول: [٦٢]

لعمرك مابالموتِ عارٌ على الفتى إذا لم تصبْهُ في الحيــاةِ المعــايرُ

وما أحدٌ حيٌّ وإن عــاشَ ســالماً بأخلَــد ممَّــن غيبتْــهُ المقــابرُ

ومن كان مما يحدثُ الدهرُ جازعاً فلا بدَّ أن يُــرى ؛ وهــو صــابرُ

ولــيس لــذي عــيشٍ مَقْــصرٌ وليس على الأيامِ. والدهرُ غــابرُ

ولا الحيُّ مما يحدثُ الدهرُ معتبٌ ولا المَيْتُ إن لم يصبرِ الحيُّ ناشرُ

وكلُّ شبابٍ أو جديــدٍ إلـــى بِلـــىً وكلُّ امرىءٍ يوماً إلى الله صـــائرُ

لعل هذه التاملات الفلسفية في الحياة والموت تذكرنا بتأملات أبي ذؤيب الهذلي في عينيته الرائعة. حتى إن قولها (ولاالحي مما يحدث الدهر معتب) شبيه بقول أبي ذؤيب: [٦٣]

أمـــنَ المنـــونِ وريبهـــا تتوجـــعُ والدهر ليس بمعتبٍ مـــن يجـــزعُ

فالدهر لايسترضي من نالته المصيبة. ولايعيد إلينا من فقدناه. أما البيت الذي يليه فيذكرنا بقول كعب بن زهير: [٦٤]

كلُّ ابن أنثى وإن طالَتْ ســـلامتهُ يوماً على آلةٍ حـــدباءَ محمـــولُ

وتبدو ليلى كمن يجمع زاد الشعراء السابقين؛ ليعيد إنتاجه على وفق رؤية شعرية خاصة بها تتناسب والموقف الذي تتكلم عليه. فرثاؤها توبة يوافقه رثاء الإنسان بشكل عام. وفي هذا اختلاف عن شعر النساء من جهة التأملات الفلسفية الواضحة فيه. يرى كولردج أن الشاعر الكبير لابد أن يكون فيلسوفاً عظيماً. وأن الفيلسوف الصادق لابد أن يكون شاعراً مبدعاً! ويرى بعضهم أن الفلسفة شبح للشعر. والشعر تجسيد للفلسفة.[٦٥]

إنها تقرر بلهجة حاسمة حتمية الموت. وعبثية الحياة. وتتخذ من هذا الحديث العام مدخلاً للحديث عن الخاص. ذلك الخاص الذي تربطه بالعام علاقة وثيقة؛ لأنه انعكاس له. وربما تفردت في هذه الناحية. فقد عرف عن الشعراء حديثهم عن الخاص. وانتقالهم إلى العام – كما فعل أبو ذؤيب في عينيته – وقد تفردت ليلى في الحديث عن ثنائية الحياة والموت من خلال الحديث عن مأساة الإنسان عموماً أمام هذه الثنائية؛ لتنتقل بعدها إلى مأساتها بفقد توبة فقد انتقلت من العام إلى الخاص مع أن الحال المخالفة أكثر منطقية؛ ربما لأنها دارت نفسها وراء هذا العام... ولو قدر لها أن تقول الشعر كما شاءت لما تميزت. فسبب تميزها هو خصوصية إبداعها. وهنا نجد الشخصية الفذة القوية ضعيفة أمام سطوة الزمن والموت. فالدهر يتحكم بمجريات الكلام الشعري. وهو يتوازى والزمن الداخلي الذي تشعر ليلى إزاءه بالحزن ما أوصلها إلى شعور بالإحباط والعجز أمامه.

– التفرد والاختلاف على مستوى اللغة الشعرية

في الشعر تتفجر الطاقات اللغوية. فينحرف النص عن مساره العادي إلى وظيفة جمالية حين تتم المغايرة. وتخلق حركة إيقاعية داخل النص ناتجة من هذه المغايرة.

يرى د.الغذامي[٦٦] أن اللغة صارت فحولة. وأن قمة الإبداع هي الفحولة. ويتساءل: هل تفرض اللغة فحولتها على المرأة ؟ أم أن في اللغة مجالاً للأنوثة بإزاء الفحولة ؟!

لقد خلط د.الغذامي بين الخطاب واللغة. وهما أمران مختلفان. فليس المطلوب تأنيث اللغة. إنما المطلوب دعوة إلى أن تكون اللغة إنسانية للجنسين على السواء. وقد ناقض نفسه في الخطيئة والتكفير حين رأى أن (اللغة هي المخزون الذهني الذي تمتلكه الجماعة بينما الخطاب هو ما يختاره المتحدث من ذلك المخزون ليعبر عن فكرته.)[٦٧] إن الذكر والأنثى ثنائية تكاملية لاضدية. وإن مالت الثقافة النحوية إلى الذكورة فإن الخطاب هو الذي يظهر هوية الذات.

ونجد نماذج في شعر ليلى تدل على براعتها في تصيد الكلمات الشعرية الحافلة بالدلالات الإيحائية. تقول في مديح الحجاج: [٦٨]

إذا هبطَ الحجاجُ أرضــاً مريــضةً تتبَّــع أقــصى دائِهــا فــشفاها

شفاها من الداءِ العُضالِ الذي بها غــلامٌ إذا هــزَّ القنــاةَ ســقاها

لقد مدحت ليلى الحجاج ظاهرياً. لكن الظاهر يتناقض والإيحاء في النص الشعري. فالنسق الظاهري على علاقة تصادمية مع النسق المضمر. وقد أرادت في الحقيقة أن تنتقص من قيمته حين وصفته بالغلام. ولايخفى عن شاعرة مثل ليلى الفرق بين الغلام والهمام مثلاً. فوصفه بالغلام هو نوع من الاستصغار له. لا المديح. وبذلك أظهرت شجاعة من خلال اللغة. فعبرت عن رأيها في الحجاج وهي تمدحه.

ويرى المبرد أن الحجاج انتبه إلى معنى غلام. فقال لها: (لاتقولي "غلام" ولكن قولي "همام")[٦٩]

ونرى في حديثها عن توبة لغة تتحدث عن إبداع المرأة العاشقة. فشعرها صياغة لخطاب العشق من وجهة نظر العاشقة لا المعشوقة. وهنا تتقدم اللغة الشعرية؛ لتصبح المحور. فعبرت عن مشاعرها تجاهه بلغة حافلة بالألم والأسى. وتكلمت عليه. وهذا ما أطلق عليه د.الغذامي انكتابية الرجل. ورأى فيها تفكيكاً للفحولة. [٧٠] فهل يعني هذا الكلام أن النص الشعري. والحال هذه. قد تفككت فحولته فتحول إلى النص المؤنث ؟! في الحقيقة إن النص نص فحولي على المستوى الشعري. وليس فيه تفكيك للفحولة إنما فيه مواجهة للفحولة الشعرية بفحولة مماثلة. وانغماس في هذه الفحولة. كما أن ليلى لم تُنطق توبة. إنما تكلمت عليه. ووصفته فقط. فشخصيتها واضحة. وهذا الأمر يشكل انزياحاً لاتفكيكاً للفحولة.

وتلجأ ليلى على مستوى اللغة الشعرية إلى المجاز. والمجاز يمثل عدولاً عن الأصل اللغوي. والاختلاف أو الانحراف في اللغة يبدو واضحاً في قولها تعيِّر قابضاً فراره عن توبة: [٧١]

ولمــا أن رأيــتُ الخيــلَ تــردي تباري بالخدودِ شبا العــوالي[٧٢]

لقد أسرعت الخيل وهي تضرب الأرض برجليها فإذا بها تباري أعالي الرماح. لقد جعلتنا الشاعرة نتخيل. على سبيل المجاز. أن الخيل وضعت الرماح هدفاً لها. فأسندت الفعل إلى غير الفاعل الحقيقي فجعلت الخيل تباري أعالي الرماح وسط دلالة إيحائية لرغبتها في القتال. فرفع أعالي الرماح يحمل إيحاء بالرغبة في القتال. وقد سعى توبة إلى القتال. فأسرعت الخيل تحمل الرغبة نفسها. فبارت أعالي الرماح. لكن قابضاً خذله. وفر عنه. لقد شاركت الخيل الفارس توبة في رغبته في توجيه الخيل والرماح وجهة محددة. ومن أين لهذا البيت ذلك المعنى لولا ذلك الانحراف اللغوي.

وتعتمد ليلى على **التكرار الأسلوبي** الذي يحدث إيقاعاً نغمياً معيناً في النص الشعري. لكن هذا التكرار قد اتخذ علامة مائزة لشعر ليلى. ما يدل على أنه يخفي وراءه ظلالاً نفسية. فذكر اسم توبة يُشعر أنها عاجزة على ألاتذكره بإلحاح. وعلى هذا يكون التكرار نفسياً تستدعيه حاجة نفسية عند الشاعرة أكثر من أنّه عيبٌ لغوي. أو فقرٌ معجميٌ لديها. تقول ليلى: [٧٣]

لنعم الفتى ياتوبَ كنتَ إذا التقَــتْ صدورُ الأعالي. واستشالَ الأسافلُ

ونعمَ الفتى ياتوبَ كنتَ ولم تكــن لتُسْبَقَ يوماً كنــتَ فيــه تحــاولُ

ونعمَ الفتى ياتوبَ كنــتَ لخــائفٍ أتاك لكي يُحمى ونعــمَ المجامــلُ

لعمري وأنت المرءُ أبكي لفقــدِه بجدٍّ ولو لامَــتْ عليــه العــواذلُ

لعمري وأنت المرءُ أبكي لفقــدِه ويكثــرُ تــسهيدي لــه لاأوائــلُ

لعمري وأنت المرءُ أبكي لفقــدِه ولو لام فيه ناقصُ الرأيِ جاهــلُ

لقد شُغلت ليلى بتوبة. فأرادت أن تركز على هذا الموضوع فقط. وجمعت المعاني المتعلقة به. وصاغتها من خلال كلمات معينة. ففي قولها: لعمري لأنت المرء أبكي لفقده تعلن أنها لن تبكي فقدَ أي إنسان آخر. فلا أحد يستحق بكاءها عليه سوى توبة. وفي قولها: (لنعم الفتى ياتوب) تكرار الفتى يظهر مزايا هذا الشخص. ويركز عليها. وتكرار الاسم يظهر القيمة النفسية العالية التي يحتلها لدى ليلى.

وفي هذا التكرار اختلاف واضح عن بقية الشعراء الذين رأوا فيه عيباً أو حشواً. لقد أضفى جمالية خاصة على الفكرة. وتحول إلى علامة أسلوبية فارقة.

أما **<u>التضاد</u>** في شعر ليلى فيتجلى واضحاً في التضاد على مستوى الفكر والمشاعر. وعلى مستوى اللغة: (٧٤)

قتلتمُ فتىً لايُسْقِطُ الروعُ رمحَــه إذا الخيلُ جالت في قنــاً متكــسِّرِ

فياتوبَ للهيجا ويــاتوبَ للنــدى ويــاتوبَ للمَــستْنبحِ المتنــوِّرِ

تجمع ليلى بين فعلين أحدهما بصيغة الماضي. والثاني بصيغة المضارع. وفي هذا الجمع بين الزمنين تضاد. ففي الفعل الماضي – في هذا الشاهد - إشارة إلى الموت. وفي الفعل الثاني إشارة إلى القوة والحياة. يجب أن يأتي الفعل الأول بزمن الماضي؛ لتسنح الفرصة للفعل الثاني أن يتكىء عليه. وينقضه مايفتح مجالاً للصراع. وعلى هذا يكون الفعل الأول المسند إلى الجماعة قد أدى وظيفة معينة. تتناقض مع الوظيفة التي أداها الفعل الثاني المسند إلى ضمير المفرد. وتُظهر الشاعرة عظمة ماحدث من خلال الجمع بين الماضي والمضارع. فقد استمد كلامُها عظمته من خلال قوة الفعل الماضي الذي تناغم وإيقاع الحركة في البيت. فقد قتلوا من لايفزعه شيء. ونستطيع أن نقول: لولا وجود الماضي لما أحسسنا بقيمة الفعل المضارع.

ونجد تضاداً آخر على مستوى الجملة في البيتين. فقد انتقلت الشاعرة من الجملة الفعلية في البيت الأول إلى جمل اسمية خالصة في البيت الثاني. مايعني انتقالاً إلى السكون. فقد سكن كل شيء بعد قتله. وبذلك ينتصر السكون على الحركة. وتصبح القصيدة سكوناً. وإذا تتبعنا القصيدة كاملة وجدنا تغليباً للزمن المضارع على الماضي من جهة أخرى. كما أن تكرار اسم الفاعل في البيت الثاني مرتين يشير إلى الانفجار.

يؤثر التضاد في الأسلوب. فتختلف معاني الشعر باختلاف أزمنة أفعاله. ويتجلى التضاد على مستوى الزمن من خلال ثنائية الحياة/الموت. تقول ليلى: (٧٥)

وما نلتُ منكَ النَّصْفَ حتى ارتمت المنايــا بــسهم صــائب الوقــع

فيا ألفَ ألفٍ كنــتَ حيّــاً مُــسلّما لألقاكَ مثلَ القَسْورِ المتطــرِّفِ(٧٧)

إن ثمة تضاداً على مستوى الزمن ففي الماضي كان توبة حياً. عاشقاً. وفي الحاضر أصبح ميتاً. معشوقاً. إنها تنعي حبيبها في مونولوج داخلي تطغى عليه سلطة القمع التي عانتها عندما كان حياً. فحاولت في الحاضر أن تعيد إنتاج واقع يتماثل مع رؤيتها من خلال علاقة ذاتية باللاوعي. ويمكن بلغتها التماس جانب من التمرد الذي تبديه الذات الأنثوية؛ فتظهر في شعرها احتجاجاً صريحاً على الضغط الذي عانته. وبذلك لاتستمد ليلى قوتها من اللغة فحسب. إنما من الاصطدام المباشر بالواقع المؤطر للذات الأنثوية.

لقد فتحت اللغة عند الشاعرة آفاقاً إبداعية جديدة. لايكسر رتابتها إلا حافز من الخصوصية.

وعلى مستوى التضاد في الزمن نرى الشاعرة تتنازعها صورتان متضادتان: الماضي/الحاضر. أو الخوف من التعبير عن الحب / المجاهرة بهذا الحب. وهي ترى نفسها خاضعة لسطوة الزمن. ففي البيتين أفعال ماضية تناسب زمن توبة العاشق. والفعل المضارع الذي أتت به (لألقاك) تحولت دلالته الزمنية من الاستقبال إلى الماضي.وهذا التضاد على مستوى التقابل بين الماضي والمضارع. وعلى مستوى الزمن يؤثر في الأسلوب. ويعطيه خصوصية معينة مرتبطة بالحال النفسية للشاعرة.

ومن الانحرافات اللغوية الجميلة التي تسم لغة ليلى بسمة الاختلاف جمعها (مقدار) على مقادر بدلاً من مقادير في قولها: (٧٨)

فأقسمتُ أبكي بعد توبــةَ هالكــاً وأحفِلُ من نالَتْ صروفُ المقــادر

لقد عرف عن الشاعرة فصاحتها. وهذا الانحراف على مستوى اللغة يظهر تميزاً واختلافاً لديها. وينبه المتلقي. ويشده إلى سماع هذا الانحراف.

وقد تأتي بجملة من جمل خبرية تحتمل التصديق والتكذيب. تتبعها بشكل مفاجيء بجملة إنشائية تمثل انحرافاً يلفت انتباه المتلقي إلى الحسرة الدفينة التي تعتمل في أعماقها. تقول: (٧٩)

جزى اللهُ خيراً والجــزاءُ بكفِّــه فتى من عُقَيلٍ سادَ غيــرَ مكلَّــفِ

فتى كانتِ الدُّنيا تهــونُ بأســرها عليــه ولاينفــكُّ جَــمَّ التــصرُّفِ

ينــالُ عليــاتِ الأمــورِ بهونَــةٍ إذا هي أعيَتْ كلَّ خِــرْقٍ مــشرَّفِ

فيا توبُ مافي العيشِ خيرٌ ولاندىً يعدُّ وقد أمسيْتَ في تُرْبِ نَفْنَــفِ

<u>وتتكرر ظاهرة الالتفات بين الضمائر</u> لدى ليلى. فتعمد إلى شيء من الاختلاف أو الانحراف حين تنتقل من المخاطب إلى الغائب مثلاً: (٨٠)

فذر ذا. ولكنــي تمنيــتُ راكبــاً إذا قالَ قولاً صادقاً لــم يُكَــذَّبِ

تترك الموضوع إلى موضوع آخر على عادة الشعراء الجاهليين بقولها (ذر ذا) فتنتقل بين الضمائر انتقالاً يجعل البيت حافلاً بالحركة والحيوية. ويعطيه خصيصة أسلوبية تؤثر في المتلقي. وتشد انتباهه. وتسم مبدعه بشيء من الاختلاف عما هو مألوف. والمألوف ترك مخاطبة الغائب إلى مخاطبة الشاهد. ومخاطبة الشاهد إلى مخاطبة المتكلم. (٨١)

وقد تعمد إلى انحراف يعزز جمالية البيت. فتأتي بكلمات متماثلة مع التفعيلة في القافية. وفي هذا الأمر انحراف؛ لأن الوزن يشطر كلمات النص الشعري في العادة. تقول: (٨٢)

غلامٌ تلقى سؤدداً وهــو ناشــىءٌ - فآتت به رحبَ الذراعِ - أليفُ

بقيــلٍ كتحبيــرِ اليمــاني ونائــلٍ إذا قُلِّبَــتْ دونَ العطــاءِ كفــوفُ

ورحُنْــا كأنّــانمتطي أخدريــةً أضرَّ بها رَخْــوُ اللِّبــانِ عنيــفُ

المقطوعة مؤلفة من ثمانية أبيات. وجاءت الكلمات التي أتت في نهاية البيت متفقة مع التفعيلة. وهذا التوافق انحراف عن الظاهرة السائدة. يوجه اهتمام السامع إلى القافية. ويمنحها بروزاً تعبيرياً تعززه الوقفة بعدها.

وتميل ليلى إلى الحروف القوية الصاخبة. فتختار منها ماينا سب معنى الشدة والجهر. تقول في قتل دهر بن الحداد بن ذهل بن جعفي: (٨٣)

نحــــن قتلنــــا الملــــك الججاحــــا

دهــــــراً فهيجنــــــا بــــــه أنواحــــــا

مــــــذ حــــــجَ فاجتحنــــــاهم اجتياحــــــاً

فاجتماع الجيم والحاء يضفي على الجملة قوة وصرامة. وقد كونت ألف الإطلاق نغمة تصاعدية أكدت دلالة الأبيات. وكشفت عن انفتاح سريرة الشاعرة. فتنفتح مع ألف الإطلاق الشفتان وينبسط اللسان. وتدل هذه الحركة العضوية على هدوء داخلي يوحي بكوامن الشاعرة الواثقة من النصر. وكلما ازداد المدّ. وارتفع هذا الصوت بذبذباته ازداد البيت حدة. وقد أكد سيبويه هذه الحقيقة حين قال: (العرب إذا ترنموا ألحقوا بالألف والواو والياء. وأبعدوها إذا لم يترنموا(٨٤)).

- مآل المعابر

- تعدّ ليلى الأخيلية شاعرة متفردة. فقد جارت الفحول في موضوعاتهم. وحكمت بينهم. وتفردت في الغزل بتوبة. فكانت شاعرة فاعلة لامنفعلة. وتحولت المرأة لديها من موضوع إلى ذات. فيمثل شعرها اللبنة الأولى لبناء هيكلية شخصية المرأة / الشاعرة التي امتلكت فيها المرأة هوية الشاعر. فأخرجتها من الإطار الجنسي وحررتها.
- فرق العرب بين الفحولة واللافحولة. لابين الفحولة والأنوثة. كما فرقوا بين الشاعر والشويعر. لابين الشاعر والشاعرة. فليس الشعر الفحولي مقصوراً على الرجال فقط. ولاتعني الفحولة أبداً الشعر والرجل. كما أن الشعر والتأنيث لايعني أبداً الشعر والمرأة.

- الفحولة الشعرية هي الغاية الأسمى التي سعت إليها الشاعرة. فقد مدحت. وهجت. وفخرت. ونافست الفحول بالفحولة؛ فلبست عباءة الفحولة؛ لتجد لنفسها مكاناً في الشعر. وقد كان هدفها التساوي مع الفحول؛ لأن الفحولة هي القيمة الأسمى إبداعياً.
- لايتحمل الشعر العربي مسؤولية غياب المرأة. فالشعر ديوان العرب جميعاً. لاديوان الرجال. ونحن نوجه أصابع الاتهام إلى رواة الشعر لا إلى الشعر.
- رفضت الشاعرة صورة المرأة النمطية السلفية من حيث التبعية والعاطفية والاعقلانية. وأثبتت أن للشعر أثراً في علاقة الذات بالآخر. فاخترقت من أجل ذلك منوال الفحولة. وسربت إليه المكبوت الذي أحدث هزة في آلية التعبير الجاهزة. ووظفت شعرها من أجل تثبيت قيم القبيلة وفي مقدمتها الفخر. وتأجيج نزعة الثار. والتغني بالرجولة. وأجادت في قصيدة الرثاء. فأغنت جوانب لم تتطرق إليها المرأة الشاعرة قبلها. وبذلك جاء بناؤها الشعري قائماً على أساس الهدم. هدم المألوف. والمعهود شعرياً.

وإذا كان ابن أبي ربيعة قد أحدث انقلاباً وثورة حين قدم نفسه على أنه المعشوق والمرأة عاشقة. فإن ليلى قد أحدثت انقلاباً أقوى تأثيراً حين تغزلت بتوبة. وجعلته معشوقاً. وجعلت نفسها ذاتاً. لاموضوعاً شعرياً.

- تأتي شاعريتها وتميزها من مماثلتها الشعراء في الموضوعات التي كانت حكراً عليهم. وفي تفردها واختلافها في هذه الموضوعات من حيث المعنى. واستطاعت لغتها أن تأتي بجديد. وتنقل حقيقة ماشعرت به تجاه الرجل الذي عشقته. فالضغط يولد الإبداع. والمنع يولد سحر المنع. وما قدمته ليلى الأخيلية يتلخص في التفرد والخصوصية والاختلاف.

- الهوامش

١ – ابن منظور: ١٩٩٣. لسان العرب. ط١. دار صادر. بيروت.
٢ – نفسه: مادة فحل.
٣ – ينظر على سبيل المثال: المرزباني: ١٩٩٥. أشعار النساء. تحقيق سامي العاني وهلال ناجي. ط١. عالم الكتب. بيروت.
- ابن أبي طاهر. أحمد: ١٣٦ هـ . بلاغات النساء. وطرائف كلامهن. وملح نوادرهن. وأخبار ذوات الرأي منهن. وأشعارهن في الجاهلية وصدر الإسلام- النجف.
- يموت. بشير: ١٩٣٤. شاعرات العرب والإسلام. ط١. المكتبة الأهلية. بيروت.
- كحالة.عمر رضا: ٩٨٤. أعلام النساء. ط٢. مؤسسة الرسالة. بيروت.
٤ - ابن سلام: ١٩١٣. طبقات فحول الشعراء. طبقة بريل ليدن. ص٣٨. قسم طبقة شعراء المراثي.
٥ - البحتري: ١٩٢٩. الحماسة. طبقة الرحمانية – القاهرة. ص٤٢٣.
٦ - الرافعي. مصطفى صادق: ١٩٧٤. تاريخ آداب العرب. دار الكتاب العربي. بيروت. ج٣/٧٣.
٧ - ابن قتيبة: ١٩٨٦. الشعر والشعراء. ط٢. دار إحياء العلوم. بيروت. ط٢ ص ١٣٠-١٣١.
٨ - نفسه: ص ٢١٨.
٩ - ينظر الأصمعي: ١٩٨٠. فحولة الشعراء. ط٢. تحقيق: ش.تورّي. دار الكتاب الجديد. بيروت.ص٩-٢٠.
١٠ - المصدر نفسه: ص١٧ وما بعدها.
١١ - المرزوقي: ١٩٥١. مقدمة شرح حماسة أبي تمام ت: أحمد أمين وعبد السلام هارون. ج١/٤.
١٢ - الروبي. ألفت كمال: ٢٠٠١. بلاغة التوصيل وتأسيس النوع. الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة. ص٣٩٥.
١٣ - الأصمعي: فحولة الشعراء. ص١١.
١٤ - نفسه: ص ١٧.
١٥ - نقصد بالمماثلة والاختلاف مماثلة الشعر للأصل والاختلاف عنه.
١٦ - الأخيلية. ليلى: ٢٠٠٣. الديوان. ط٢. دار صادر. بيروت: ١-٦/٦٣.
١٧ - النتاح: الحمل. الصريف: الصوت.
١٨ - النيران: لونان من العلف.
١٩ – رحب الذراع: سخي.
٢٠ – القيل: الحاكم أو الرئيس. تحبير اليماني كناية عن القدرة على الإفصاح.
٢١ - نمتطي: نركب. الأخدرية: فرس من سلالة أخدر. وهو فحل كان لسليمان بن داود عليه السلام. اللبان: الصدر.
٢٢ - حلأ الماشية: منعها. ثادق: اسم ماء. الجفيف: اليابس من الكلأ.
٢٣ - ديوانها: ١-٤/٣٩.
٢٤ - الحران: الشديد العطش.
٢٥ - الشعر والشعراء. ص٣٤٥.
٢٦ - أخبارها في الديوان ص ١٠٩ - ١٦٧.
٢٧ – الأصفهاني. أبو الفرج: ١٩٩٤. الأغاني. ط١. دار إحياء التراث العربي. بيروت. ج٤/٣٧٣.
٢٨ - ديوانها نفسه: ١-٢. ١٣-٥/٦٩-٧١.
٢٩ - الصني: تصغير صنو وهو الشعب الصغير. الصدان: الجانبان من الشيء. المجمل: الأرض التي يضل فيها من يدخلها.
٣٠ - التامك: السامي. يتحلحل: يزول.
٣١ - المرزباني: ١٩٦٥. الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء. تحقيق: علي البجاوي. دار نهضة مصر. القاهرة ص٢٢٧.

٣٢- الغذامي. عبدالله: ٢٠٠٠. النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية) – ط١ – المركز الثقافي العربي – بيروت. ص٧.

٣٣- الديوان نفسه: ٢٢,٢١,٢٠,١٢,١١,٨/٥١-٦٠.

٣٤- الزغف: الدرع الواسعة الطويلة. الحصينة: المحكمة والمنيعة. الأسمر: صفة للرمح. الخطي: المنسوب إلى خط وهو مرفأ في البحرين. الخوصاء الضامر: الفرس عينها أصغر من الأخرى قليلة اللحم.

٣٥- الناب: الناقة المسنة. الشعب: ولد الناقة الذكر ساعة ولادته.

٣٦- المبرد. محمد بن يزيد: ١٩٩٣. الكامل في اللغة والأدب. ط٢. ت: محمد الدالي. مؤسسة الرسالة. بيروت. ص١٤٨/٢.

٣٧ – الديوان نفسه: ١-٤٥/٢,١٦-٤٨.

٣٨ – القيرواني. ابن رشيق: ١٩٨٨. العمدة في محاسن الشعر وآدابه. ط١. تحقيق محمد قزقزان. دار المعرفة. بيروت. ص١٤٨/٢.

٣٩ – الديوان نفسه: ١-٤٤/٣.

٤٠ – النجدي: الأرض المرتفعة .

٤١ – تداعت: تنادت. أفناء: أحياء. هضب الردهتين: اسم موضع وفيه كانت معركة. نصير: مساعد.

٤٢ – الديوان نفسه: ٤-٦٥/٥.

٤٣ – الذوب: العسل. الخلايا: بيوت النحل. الدرياقة: اسم الخمرة. بيسان: بلدة في فلسطين. القرقف: الخمرة المعتقة. الأري: العسل.

٤٤ – نفنف: أرض رملية لاحياة فيها.

٤٥ – ابن زهير. كعب: د.ت. الديوان. شرحه وضبط نصوصه د. عمر الطباع. دار القلم. بيروت.

٤٦ – الديوان نفسه ١١-٢٢/٢-٢٣ .

٤٧ – الجفان: ج جفنة وهي القصعة. ابن الخليع أي توبة. الحياض: مجتمع الماء.

٤٨ – العفاة:ج عاف وهو طالب المعروف.لهفى الحزن والحسرة. عاصب:شديد وممتنع.

٤٩ – الأغاني: ١٦٣/١١.

٥٠- ينظر ديوانها: مقطوعة ١-٥-١١-٢٢-٢٥-٣٩

٥١ – الديوان نفسه: ٤-٨٣/٩-٨٤

٥٢ – أبو الذبان: كنية عبد الملك بن مروان لفساد رائحة فمه التي تقتل الذباب إذا اقترب منه.

٥٣ – عسفت: توجهت وسارت على غير هدى .

٥٤ - أحجى: أكبر عقلاً.

٥٥ – كعب من آباء ليلى الأخيلية.

٥٦ – ينظر على سبيل المثال ديوانها: مقطوعة: ١١,٢٢,٣٩.

٥٧ – الديوان نفسه: ١-٢١,٢٢,٥٧/٤.

٥٨ - الرحل : السرج . الأصلاب : ج الصلب وهو الشديد ورداة الأصلاب : صفة الناقة القوية . الناب : الناقة المسنة .

٥٩ – قريح الظهر : جريحه . الولية : برذعة الحمار ونحوه .

٦٠ – الأصفهاني . الأغاني – ج١٥/٥٥

٦١ – الديوان نفسه : ١/٦٤ .

٦٢ – الديوان نفسه : ٢-٧/٤٠-٤١ .

٦٣ – ديوان الهذليين : ١٩٩٥ . ت : عبد الستار أحمد فراج . مكتبة دار المعرفة . القاهرة . ج١. القصيدة الأولى .

٦٤ – ديوان كعب بن زهير : ٣٥/٢٠ .

٦٥ – المنفلوطي . حسن : ٩٩٥ . الشعر والفلسفة . مجلة الكتاب. ج٦ . ص ٥١٣.

٦٦ –الغذامي.عبدالله: ١٩٩٦ .المرأة واللغة.ط١.المركز الثقافي.الدارالبيضاء. ص٨
٦٧ – الغذامي.عبد الله :١٩٨٥. الخطيئة والكفير. ط١. النادي الأدبي .جدة .ص٨.
٦٨ – الديوان نفسه : ٣-٤/٨٨-٨٩ .
٦٩ – المبرد . الكامل : ١٨٧/١ .
٧٠ – المرأة واللغة . ص١٨٦ .
٧١ – الديوان نفسه : ٧٩/٥-٧٠ .
٧٢ – تردي : تضرب الأرض برجليها .شبا العوالي : أعلى الرماح .
٧٣ – الديوان نفسه : ١-٣ . ٥-٧/٧٢-٧٣ .
٧٤ – الديوان نفسه : ١٥-١٦/٤٨ .
٧٥ – الديوان نفسه : ٦-٧/٦٦ .
٧٦ - النصف : العدل . الأعجف : الرقيق .
٧٧ - القسور : الأسد . المتطرف : السريع الإغارة .
٧٨ – الديوان نفسه : ٦٠/٤٤ .
٧٩ - الديوان نفسه : ١-٣ . /٦٥ .
٨٠ – نفسه : ٢٦/١٠ .
٨١ – المبرد . الكامل في اللغة والأدب . ص٢٩ .
٨٢ – الديوان نفسه : ٣-٥/٦٣ .
٨٣ – الديوان نفسه : ٣-٥/٩٥-٩٦ .
٨٤ – سيبويه : ١٩٦٦ . الكتاب . تحقيق عبد السلام هارون . القاهرة : ج٢/٤١٦ .

- المصادر والمراجع

- الأخيلية. ليلى: ٢٠٠٣. الديوان. ط٢. دار صادر. بيروت.
- الأصفهاني.أبو الفرج:١٩٩٤.الأغاني.ط١.دار إحياء التراث العربي. بيروت
- الأصمعي: ١٩٨٠. فحولة الشعراء. تحقيق: ش.تورّي. ط٢. دار الكتاب الجديد. بيروت.
- البحتري: ١٩٢٩. الحماسة. طبعة الرحمانية. القاهرة.
- الجمحي. ابن سلاّم: ١٩١٣. طبقات فحول الشعراء. طبقة بريل ليدن.
- الدينوري.ابن قتيبة: ١٩٨٦.الشعر والشعراء. ط٢. دار إحياء العلوم. بيروت
- الرافعي. مصطفى صادق:١٩٧٤.تاريخ آداب العرب. دار الكتاب العربي. بيروت
- الروبي. ألفت كمال: ٢٠٠١. بلاغة التوصيل وتأسيس النوع. الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة.
- ابن زهير. كعب: د.ت. الديوان. شرحه وضبط نصوصه د.عمر الطباع. دار القلم. بيروت.
- سيبويه: ١٩٦٦. الكتاب. تحقيق عبد السلام هارون. القاهرة.
- ابن أبي طاهر. أحمد: ١٣٦١ هـ . بلاغات النساء. وطرائف كلامهن. وملح نوادرهن. وأخبار ذوات الرأي منهن. وأشعارهن في الجاهلية وصدر الإسلام. النجف.
- الغذامي. د.عبدالله: ١٩٨٥. الخطيئة والتكفير. ط١. النادي الأدبي. جدة.

- الغذامي. د.عبدالله:١٩٩٦. المرأة واللغة. ط١. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء.
- الغذامي. د.عبدالله: ٢٠٠٠.النقد الثقافي. ط.المركز الثقافي العربي . بيروت.
- القيرواني . ابن رشيق: ١٩٨٨. العمدة في محاسن الشعر وآدابه. ط١. ت: محمد قزقزان. دار المعرفة. بيروت.
- كحالة. كمال رضا: ١٩٨٤. أعلام النساء. ط٢. مؤسسة الرسالة بيروت.
- المبرّد. محمد بن يزيد: ١٩٩٣. الكامل في اللغة والأدب. ط٢. ت: محمد الدالي. مؤسسة الرسالة. بيروت.
- المرزباني: ١٩٩٥. أشعار النساء. ط١. ت: سامي العاني وهلال ناجي. عالم الكتب. بيروت.
- المرزباني: ١٩٦٥. الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء. ت: علي البجاوي. دار نهضة مصر. القاهرة.
- المرزوقي: ١٩٥١. مقدمة شرح حماسة أبي تمام. ت: أحمد أمين وعبد السلام هارون.
- ابن منظور: ١٩٩٣. لسان العرب. ط٣. دار صادر. بيروت.
- المنفلوطي. حسن: ١٩٩٥. الشعر والفلسفة. مجلة الكتاب. ج٦.
- الهذليون:١٩٩٥.الديوان. ت: عبد الستار فراج. مكتبة دار المعرفة. القاهرة
- يموت. بشير: ١٩٣٤.شاعرات العرب والإسلام. ط١. المكتبة الأهلية. بيروت

الفصل السادس

علاقات الحضور والغياب في شعرية النص العذري

- في مفهوم الحب العذري

عبثاً حاول المفكرون والنقاد منذ زمن وضع تعريف للحب. لكن جهودهم لم تؤت أكلها؛ ذلك لأنه حال تسيطر على دقائق الإنسان جسداً وفكراً وروحاً. وقد أدرك هذه الحقيقة ابن حزم حين رأى أنَّ معانيه دقّت لجلالتها عن أن توصف. فلا تدرك حقيقتها إلا بالمعاناة[١].

الحب إذن يبدو كالقدر المحتوم الذي يصبح أمامه الإنسان وقد أسقط في يده. فيتصارع في داخله النفس والعقل. ويتنازعان أبداً. و ترمزالنفس لدى ابن حزم إلى نزعة العشق وسنَّتها. ويرمز العقل إلى استمرار الحب

واستقراره. وهما (يتقابلان أبداً. ويتنازعان دأباً. فإذا غلب العقلُ النفسَ ارتدع الإنسان.... وإذا غلبت النفس العقلَ عميت البصيرةُ. ولم يصح الفرق بين الحسن والقبيح...) [٢].

أما الظاهرة التي عرفت بالحب العذري فلا تقتصر بالضرورة على بني عذرة. فلا ينتمي كل شاعر عذري بالضرورة إلى بني عذرة. الحب العذري ظاهرة تستدعي من الناقد بحثاً في مضمراتها. فالمرأة في عالم العذريين هي الألف والياء.

إن سلسلة الشعراء العذريين سلسلة لاتعرف بداية ولانهاية. فكل شاعر لاحق يأتي؛ ليعيد ذكر السابق. ويرى نفسه الشاعر الأخير في زمان العشق. إنهم مجموعة عشقية من نوع خاص. يقول مجنون ليلى: [٣]

وقد ماتَ قبلي أولُ الحبِّ فانقضى فإن متُّ أضحى الحبُّ قد ماتَ آخره

إنهم الشعراء الذين عرف عنهم أنهم أحبوا حتى الجنون. أو الموت. وأن حبهم كان عفيفاً مقتصراً على امرأة واحدة. يروى أن سعيد بن عقبة سأل بدوياً. ممن أنت؟ فأجاب: من أولئك الذين يموتون عندما يحبون. فقال سعيد: وكيف كان ذلك؟ فأجاب البدوي: لأن نساءنا جميلات. ورجالنا عفيفون[٤]. فهل اقترن الحب العذريّ بالعفة حقّاً؟ وهل أقصيت منه لغة الجسد؟ هل يمثل ظاهر النص العذري باطنه. أم أنه يخفي مضمرات لاتدرك إلا بالتأويل ؟!!

- الشعر العذري بين أيدي النقاد

حظي شعر العذريين باهتمام كبير من النقاد العرب والمستشرقين. فقد رأى د.شكري فيصل[٥] أن هذه الطائفة كانت مثلاً واضحاً للتربية الإسلامية في سموها وتعاليها. فقد آثرت أن تعدل عن شهواتها. ونجد الرأي نفسه لدى د. شوقي ضيف[٦]. إن هذا التفسير يأخذ بمقولة أن الأدب انعكاس للواقع الاجتماعي. ولا يمثل الشعرُ انعكاساً مباشراً للواقع الاجتماعي.

ويرى بلاشير أن هذا الشعر مسطح. وقد وصف هذه العذرية بأنها ساذجة[٧].

إن عدداً قليلاً من الدراسين قرأ الشعر العذري قراءة تأويلية. وقد لامست دراساتهم هذا الجانب بشيء من الحياء. فقد وجد د. طه حسين أن أهل البادية الحجازية كانوا فقراء بائسين. فلم يُتَح لهم اللهو. وقد حيل بينهم وبين شعراء الجاهلية. وقد تأثروا بالإسلام والقرآن الكريم[٨]. لكن الفقر ليس ظاهرة مشتركة بين الشعراء العذريين. فقد عرف عن قيس بن ذريح غناه. وكذلك جميل بثينة[٩] ويبقى السؤال قائماً: لماذا لم يظهر أثر التعاليم الإسلامية إلا في شعر الغزل العذري ؟!!

أما الطاهر لبيب فقد أنكر أثر التعاليم الإسلامية في أشعار العذريين. وفسّرها تفسيراً اجتماعياً اقتصادياً. ورأى أن الحرمان الاقتصادي قد أوجد حرماناً جنسياً[١٠]. لكن في مثل هذه الحال ألا يجب أن يولّد الحرمان تعويضاً لاحرماناً مماثلاً؟! إن بحثه يفتقر إلى الدقة في هذا المجال. فقد اعتمد على مصادرعربية قديمة. ودراسات لبعض المستشرقين فوقع في مطب القراءة السياقية مع أنه نظّر لقراءة بنيوية تكوينية.

ورأى د. صادق العظم أن الشاعر العذري كان زانياً. لأنه تعلق بامرأة متزوجة. ورأى في العذرية تحطيماً فعلياً لمؤسسة الزواج المقدس[١١]. لقد قرأ النص الشعري استناداً إلى الأخبار المروية. وأهمل في كثير من الأحيان النص الأدبي مركزاً على الدلالة الاجتماعية والسياسية.

- الحضور والغياب على مستوى الموضوع

١ - الشاعر العاشق

تجتمع في الإنسان ثنائية الروح/الجسد. وهي ثنائية تكاملية. لاضديّة. وثمة انحياز نحو أحد مكونَيّ الإنسان في الشعر العذري. فقد اقتضت الرؤية التقليدية لهذا الشعر تغليب الروح على الجسد بتأثير الدين. والتراث. وضوابط المجتمع. وهنا يتبادر إلى أذهاننا السؤلان التاليان: لماذا يظهر أثر الإسلام في هذا الشعر تحديداً؟ وإذا كان الشاعر قد قدّم الروح فما المنجزات التي منحها للروح؟

الشاعر العاشق يشتاق. ويعني هذا الأمر أنه يفتقر إلى موضوع شوقه – المرأة – أي إلى ما لايملك. فالشوق هو الحركة النفسية التي تتجه نحو المحبوب. وهو الحنين إلى البعيد. هذا الشوق حركة لاإرادية. وهو مرتبط بالعشق. فقد أراد جميل بثينة الذود عن إبله. فعشق بثينة [١٢]. وأراد قيس بن ذريح ماءً. فعشق لبنى[١٣]

كما أن شدة العشق تقتضي أن يتحرك العاشق باتجاه معشوقته. وهو أمر يؤدي إلى البوح. ففي العشق طاقة وحركة. ومن العشاق من مات بسبب كتمان عشقه.

والسؤال الذي يتقدم بإلحاح هنا: لماذا صرّح الشعراء بذكر معشوقاتهم إذا كانت الضوابط الاجتماعية تمنع زواج المحبين في البادية؟ ما المانع الحقيقي الذي منع زواج جميل ببثينة. فقد كان غنياً. قوياً. وأهل بثينة كانوا أقل منه قوة ومالاً. فلم يملكوا إلا أن يشكوه إلى السلطان. لقد كان في إمكانه ألا يتمرد على قيم البادية. لكنه أعلن تمرده. ورفض أخلاقها وقيمها.

نستطيع القول: كلما أمعن العاشقان في الفراق. واللقاء المبتور ازداد العشق قوة. وازدادت الحركة الداخلية نحو المعشوقة ويؤدي هذا الأمر إلى عدم السيطرة الداخلية على النفس فيكون البوح مع الحب. يرى د. العظم [١٤] أن العاشقين يحولان دون الوصول إلى بعضهما؛ لأنهما يعرفان أنهما بذلك يبعدان شبح العلاقة الدائمة. التي ينطوي عليها الرباط المقدس. وأنهما لم يريدا الزواج بل كانا يريدان العشق.

لا يمكن أن نذهب مع د. العظم إلى أن ما دار في خلد الشاعر هو الابتعاد عن رتابة العلاقة الزوجية. إنه عاشق يحركه عشقه تجاه المرأة التي أحب. فيسيطر عليه.

لكن العاشق يصور نفسه مجبراً. لامخيراً؛ لذلك يقدم لنفسه العذر في تحدي الأعراف والقيم التي يعمل بها الناس. إنه يوجد سبباً ما دفعه إلى العفة. يقول جميل[١٥]

تذكَّرَ منها القلبُ. ما ليس ناسـياً ... ملاحةَ قولٍ. يومَ قالت. ومعهـدا:

فإن كنتَ تهوى أو تريد لقاءنـا. ... على خلوةٍ. فاضربْ. لنـا منـك.

فقلتُ: ولم أملكْ سـوابقَ عَبْـرةٍ: ... أأحسنُ. من هذي العشيّةِ. مقعدا؟

فقالت: أخاف الكاشحين. وأتّقـي ... عيوناً. من الواشين. حولي. شهَّدا

إن الذي منع لقاء العاشقين أمر آخر غير العفة. وأول مايغيب في النص العذري هو أنه قائم على مبدأ مخالف للعفة. فقد تعلق جميل وقيس بن الملوح بامرأتين متزوجتين. وحاول كل منهما أن يلتقي معشوقته بعد زواجها. وكان

دائما يصور نفسه بصورة الشاعر العفيف. المعذب. الذي يسيل كلامه عفة ؛ ليحرك مشاعر مستمعيه. فينقموا على مظهر الزوج الذي يظهره بمظهر الشرير. وعلى قوانين المجتمع.

الشاعر العاشق أبعد مايكون عن التغلب على شهوته. والسيطرة عليها. إنه يعمل على هذه الشهوة باستمرار. فيشوقها بأن يبتعد عنها تارة. ويقربها إليه تارة أخرى. إنه يعذب نفسه من دون مسوِّغ. وربما عشق الألم الذي شكل الجزء الأعظم من تجربته. أو عشق العشق ذاته أكثر مما عشق المرأة.

العفة الدينية شيء. وعفة الشعراء شيء آخر. فثمة رغبة داخلية تُنتج صراعاً داخلياً. فمجنون ليلى إذا صلى يمَّم نحوها. يقول: (١٦)

أراني إذا صلَّيْتُ يمَّمتُ نحوها بوجهي وإن كان المصلّى ورائيا

ويردد جميل معنى مشابهاً قائلاً (١٧):

أصلّي. فأبكي في الصلاة لذكرها لي الويلُ مما يكتب المَلَكانِ

فكيف يمزج الشاعر بين الصلاة. وذكر المرأة؟ ثم كيف تجتمع المرأة والصلاة؟!

لا يحاكي الشاعر العذري الدين في شعره العشقي. إنما يعي التعارض بين العشق والدين. لكن هذا الوعي وعي مأساوي. فذات الشاعر حائرة بين الطرفين. يتجاذبها كلٌّ منهما. وفي أغلب الأحيان كانت الغلبة لطرف العشق.

يقول مجنون ليلى – وقد قدَّم سبيل الحبّ على سبيل الله في أثناء ذكره لهما–(١٨):

ألا في سبيل الحب ماقد لقيته غراماً به أحيا. ومنه أذوبُ

ألا في سبيل الله قلبٌ معذَّبٌ فذكرك ياليلى. الغداةَ. طروبُ

وربما شكل كلامه خرقاً للمألوف. ولعل ذا الرمة قد بالغ حين اختلطت الأمور في ذهنه لدرجة أنه نسي كم مرة صلّى. وهذا الأمر يجب ألاّ ينسى. يقول(١٩):

وأنصِبُ وجهي نحو مكَّةَ بالضُّحى إذا ذاكَ عن فرطِ الليالي بدا ليا

أصلّي فما أدري إذا ما ذكرتُها أَثِنْتَيْنِ صلَّيتُ الضحى أم ثمانيا

أما قيس بن الملوح فتتطور الحال لديه بشكل أكبر. ويظهر التمرد بشكل أوضح. يقول(٢٠):

فلو زرتُ بيتَ الله ثم رأيتها بأبوابه حيث استجارت حَمامُها

لمسَّتْ ثيابي إن قدرتُ ثيابها ولمَ يَنْهني عن مَسِّهنَّ حرامُها

الشاعر يحج إلى بيت الله. لكنه لايهدف إلى بعدٍ قصديٍّ للحج. فالحج لقاء المؤمن اللهَ. لا الاستفادة من الوجود في المكان المقدس للقاء المعشوقة.

يقدم سؤال نفسه بإلحاح في مجال الحديث عن العشق والدين؛ لماذا يستخدم الشاعر ألفاظاً دينية في الحديث عن عشقه؟ هل لأن العشق المتعالي يستدعي لغة المطلق. أي لغة الدين الواحد؟! في الحقيقة يجب أن يبقى العشق عشقاً. والدين ديناً. لكننا نلمح شيئاً من الاستعارة من مفردات الدين لدى هؤلاء الشعراء. فالحج أحد أركان

الإسلام الخمسة. ينقله الشاعر إلى عالم العشق. لكن الشاعر الذي يتكلم على الحج الديني لم يكن يقصد هذا الحج إنما قصد حجاً آخر. أو وجده وسيلة توصله إلى الحج الدنيوي. إنه حج العاشق المتيم. لاحج المسلم المؤمن. دافعه الشوق إلى الحبيبة لا الواجب الديني. فالحج وسيلة؛ ليترك الحاجّ متاع الحياة. ويتواصل مع العالم المقدس. أما حج الشاعر العذري فهو حج لهدف خاص من دون رحلة. فهو يقع في المدينة نفسها. لقد أراد مجنون ليلى أن يلبي المارون دعوته إلى الوقوف بليلى. قائلاً [٢١]:

إذا الحجّـاجُ لـم يقفـوا بليلـى فلـستُ أرى لحجِّهـم تمامـا

تمـامُ الحـجِّ أن تقـفَ المطايـا علـى ليلـى وتُقريهـا الـسَّلاما

وتطالعنا – في هذا الإطار – صورة العاشق الشهيد. فقد ألح شعراء الغزل العذري على وصف أنفسهم بالشهداء. فجسد الشاعر العاشق يشهد على عشقه. ولاندري لماذا يبالغ الشعراء بإظهار أثر العشق في نفوسهم وأجسادهم. والعشق يظهر من دون الحاجة إلى الكلام عليه. هل يكمن السبب في أن الشاعر العاشق أراد أن يجسد العشق المطلق؟! يقول جميل [٢٢]:

يموتُ الهوى مني إذا ما لقِيتُهـا ويحيـا. إذا فارقتُهـا. فيعـودُ

يقولون: جاهدْ. ياجميلُ. بغـزوةٍ. وأيَّ جهـادٍ. غيـرهنَّ. أريـدُ!

لكـلِّ حـديثٍ بيـنهنَّ بـشاشةٌ. وكـلُّ قتيـلٍ عنـدهنَّ شـهيدُ

الشهيد مفردة مستقاة من لغة الدين. والشهيد في اللغة[٢٣] هو الحاضر. أو العالم الذي يبين ما علمه. والشهيد هو الذي يُقتل في سبيل الله.

إن جسد العاشق يشهد على عشقه. ويظهره. والشهيد في سبيل الله يُقتل في سبيل محبته لله. وكذلك شهيد العشق يموت؛ لإظهارعشقه للناس- وهو استشهاد مجازي- وليشهد الناس على موته كما شهد جسده على موته عشقاً. واللافت في كلام جميل نعته سعيه للمعشوقة بالجهاد. فجهاده مختلف عن جهاد الآخرين.

يلتبس لدى هؤلاء الشعراء مفهوم الشهادة بمفهوم الانتحار. فالموت عشقاً مخالف لتعاليم الإسلام. ففيه إتلاف للنفس في سبيل غير السبيل التي أرادها الله. وهذا الاتجاه في العشق رافض. فالشهادة والانتحار يتساويان من جهة الرغبة في إنهاء الحياة. فيستعير العاشق مفردات دينية جهادية؛ ليصور شدة عشقه.

يروي صاحب الشعر والشعراء أن مجنون ليلى قد رئي وقد أمسك به جماعة. وهو على جبل. وكان يهم أن يزج بنفسه ويقول: أخرجوني أتنسّم صبا نجد [٢٤]. يقول[٢٥]:

لقد همَّ قـيسٌ أن يـزجَّ بنفـسِه ويرمي بها من ذِروةِ الجبلِ الصَّعب

فلا غَرو أن الحبَّ للمـرءِ قاتـلٌ يقلِّبه ماشـاءَ جنبـاً إلـى جنـب

أناخَ هـوى ليلـى بـه فأذابـه ومن ذا يطيقُ الصبرَ عن مَحْمَلِ الحبِّ

لقد أراد أن يحول الانتحار إلى قيمة عشقية إيجابية- وهو انتحار وهمي- وهذا مايؤكد فكرة أن العذاب في الحب هو عين المتعة. فتتداخل صورة العاشق الشهيد. والعاشق الراغب في الانتحار. والعاشق المجاهد. وشهيد

العشق أمر يثير إشكالاً؛ لأنه يلتبس بالانتحار. فالشهادة منح الذات لله. أما شهيد العشق فهو منح الذات للمعشوقة. ويبدو أن هذه الفكرة قد سرت بين الشعراء والناس في تلك الفترة. فقد قال بعض المتأولين: من أحبّ فكتم. ووصل فعفَّ. وهجر فصبر. فمات. فهو شهيد [٢٦].

وترتبط بصورة الشاعر المجاهد. والشاعر المنتحر. والشاعر الشهيد صورة الشاعر المقتول. فلم يترك الشعراء العذريون طريقة يصورون بها عجبهم مما يفعله العشق بهم إلا تكلموا عليها. يقول جميل[٢٧].

خليليَّ فيما عشتما هــل رأيتمــا قتيلاً بكى. من حبِّ قاتله. قبلــي؟

القتل هنا قتل مجازي. فالقتيل يبكي على قاتله. إن الصراع بين الرغبة إلى الحرية. والقوى المتحكمة في الإنسان جعلت حديث هؤلاء الشعراء ذا طابع مأساوي. فشخصية الشاعر محكوم عليها بموت من البداية. وهذا الموت مقرر ومنجز. أما الحزن الذي نشعر به في شعرهم فهو يقع في المنطقة الوسطى بين المنجز والمقرر. وربما دعت هذه الأمور كلها الشاعر العذري إلى الجنون. لكنه ليس جنوناً مماثلاً للجنون المعروف. إنه جنون الشخص العاقل. فقد ارتضى الشاعر العذري هذا الجنون. وسُرَّ حين وصف جنونه؛ ذلك يمكن أن ندرجه تحت ما يسمى بالعاقل المجنون[٢٨] وجنون الشاعر العذري قد يحمل دلالة إيجابية يتباهى المجنون بها؛ فقد ارتقى عشقه إلى مراتب عليا. فجنَّ. والجنون في اللغة هو الستر والإخفاء[٢٩]. وبذلك يرى المجنون ما لايمكن أن يراه الإنسان العادي. ويكون مجنون المشاعر لا مجنون العقل.

١ - المرأة المعشوقة

ظهرت المرأة معشوقة. ومادة غزلية كما رأتها عينا الشاعر العاشق. فثمة نسق ثقافي ينهل منه شعراء الغزل العذري يظهر في تقديم صورة المرأة المعشوقة. وذكرُ الملامح الجسدية يعمق الشعور بالحرمان. ويزيد من رغبة الشاعر العاشق. وتظهر المرأة دائماً في شعر الغزل العذري خارج سلطة الزمن؛ لأنها امرأة مثال. وعمل فني يسمو على الزمن. ورمز الشباب الدائم والأبدي. يقول جميل [٣٠]:

قريبــــانِ. مربعُنـــا واحـــدٌ فكيــف كَبِــرْتُ. ولــم تكْبَــري

ولعلنا نستطيع القول إن الخيالي يتداخل بالرمزي. وبالواقعي في هذا الشعر. فالخيالي هو المجال الذي يقدم فيه الشاعر تصورات لجسد المعشوقة. وحال الحلم التي يرتقي إليها. والرمزي هو مجال اللغة ووظيفتها. والواقعي هو الذي لايمكن ترميزه. فهل نستطيع أن نستبق الأمور. ونقول: إن الشاعر حين صور جمال المرأة المعشوقة قد تكلم على أنوثة الخيال؟! فحين ننظر إلى هذا الشعر بتمعن سنرى أنه شعر جسدي حين يتحدث عن جمال الخدود الأسيلة. ويغري بتحفيز حواس اللمس. وحين يتحدث عن العنق. وسواد الشعر. وينتقل إلى عالم الروائح والمذاقات. فهذا التسامي الروحي الذي نلمسه لم يمنع الحضور المكثف لجسد المعشوقة. وتضاريسه. وهذا ما يظهر الصراع العنيف الذي اضطرم في جوانح الشاعر.

وتُقدَّم المرأة العاشقة على مستويين: مستوى الجمال الخارجي الخارق والمؤثر. هذا الجمال الذي يعبر عن مثل أعلى للجمال. طافح. ومترسب عبر معتقد ديني. أو أسطوري. فنجد نموذجاً واحداً للمرأة. يُظهر خطاب النسق الذكوري. ولايحيد عنه الشعراء. وثمة مستوى آخر متمثل في موقف العاشقة من العاشق.

فالمرأة تهاجم من حيث يفترض الدفاع. وحين تقدَّم باهرة جمالياً من الناحيتين المادية والمعنوية سترفع من درجة توتر الشاعر العاشق. وستتحول إلى موضوع قائم في ذاته. وهذا مايجعل القصيدة العذرية محاطة بجوّ مشحون بالأسئلة. فهل هو عذري حقاً. وهل هو عفيف حقاً؟! وكيف تم التجاوز على مستوى المرأة المعشوقة؟!

تظهر المعشوقة في هذا الشعر موضوع عبادة. يقول مجنون ليلى(٣١):

إذا الحجّـاجُ لـم يقفـوا بليلـى فلـستُ أرى لحجهـم تمامـا

تمـامُ الحـجِّ أن تقـفَ المطايـا علـى ليلـى. وتُقريهـا الـسَّلاما

نجدها في مكان آخر صديقة. فقد وصف الشعراء معشوقاتهم بالصديقة. ولعل هذا اللفظ لم يستخدم من قبل في مجال الغزل. فالحب العذري علاقة رجل وامرأة تشاطره الصداقة. يقول كثيّر عزة (٣٢):

تـذكرتَ فانهلَّـت لعينـكَ عبـرةٌ يجودُ بها جارٍ مـن الـدمع وابـلُ

لياليَ من عيشٍ لَهَوْنـا بوجهـهِ زماناً وسُعدى لي صديقٌ مواصـلُ

ولعل نعت المرأة المعشوقة بالصديقة أمرٌ يرفع من شأن المرأة في هذا الغزل. فهي صديقة للعاشق. تبادله اللهو. والغزل الذي أساسه الحب. لكنه حب خارج مؤسسة الزواج. يوازي هذه المؤسسة. ويعيش على هامشها. كما أن بعض المعشوقات كنّ متزوجات من آخرين؛ لذلك لايخلو هذا الكلام من الحسية. إنما ينبني على وصال من نوع خاص. إنه حب مثل أي حب آخر. فيه حاجة إلى المحبوب. يقول جميل(٣٣):

ولازادني الواشـونَ إلا صـبابةً ولا كثـرةُ النـاهين إلا تماديـا

ألم تعلمي ياعذبةَ الرّيـقِ أننـي أظلُّ. إذا لم أُسقَ ريقـكِ صـاديا؟

لقد خِفْتُ أن ألقى المنيـةَ بغتـةً. وفي النفس حاجاتٌ إليكِ كما هيـا

تعود حاجات النفس المغيَّبة من خلال المعشوقة الصديقة. وهي حاجات تصطدم بمفهوم الصداقة. فلا يمكن للعقل أن يستوعب تغزله بها. من دون التعبير عن الشوق.

تجمع بثينة – على سبيل المثال– في صفاتها امتزاج المنع بالإغـراء. يقول جميل (٣٤):

ولستُ على بذلِ الصّفاءِ هَوِيتهُـا ولكن سـبتني بالـدلالِ وبالبخـلِ

وقد اتخذ النقاد من الحديث بين العاشقين دلالة على العفة. وفي الحقيقة العفة تأتي من جمال المعشوقة. وهاهو جميل يطلب الجود من بثينة.

لا ينفصل الحب عن الجسد؛ لأنهما ثنائية تكاملية. وهذا ما أكده جميل نفسه في أكثر من موضع قائلاً (٣٥):

وإني لمشتاق إلى ريـح جيبهـا كما اشتاق إدريس إلى جنة الخلـد

إنه يشتاق إلى ريح طوق قميصها. ويصف ما حدث بينهما في لقائهما قائلاً (٣٦):

تجودُ علينـا بالحـديث. وتـارةً تجودُ علينا بالرضاب مـن الثغـر

فالرغبة موجودة لدى العذريين. وعفتهم ليست ناتجة من سبب ديني أو أخلاقي. لقد شعروا باستحالة ارتواء رغباتهم. يقول قيس بن ذريح [٣٧]:

تمتَّعْ بها مـــا ســـاعفَتْكَ ولاتكـــن عليك شجاً في الحلق حـــين تبـــينُ

وإنْ هي أعطتْـــك اللَّيـــانَ فإنهـــا لآخـــرَ مـــن خلاّتِهـــا ســـتلينُ

ويظهر التركيز لدى جميل على مواضع الجمال الأنثوي في أبيات متعددة من شعره. فهي (شختة الكشح والخصر)[٣٨]. ماتحته منها (نقاً يتهيل)[٣٩]. كشحها (كطيّ السابرية أهيف) [٤٠].

وكانت بثينة تلتقي جميلاً ليلاً. وتبتعد عنه عند طلوع الصباح. يقول [٤١]:

وكـــان التفـــرق عنـــد الـــصباح عـــن مثـــل رائحـــة العنبـــر

خلـــيلان. لـــم يَقربَـــا ريبـــةً ولـــم يُـــستخَفّا إلـــى منكـــرِ

ولعل وصف بثينة بالحياء كان ذريعة لوجود سبب للانفصال. وربما لم يحب الشعراء العذريون المرأة بقدر ما أحبوا ذواتهم فيها. وربما لم يعشقوا الحبيبة بقدر ما عشقوا الألم الناتج من الحب. وربما كانت الحبيبة صورة ثابتة في مخيلة الشاعر العاشق.

لقد نُسجت أخبار كثيرة حول زيارة العاشقين لمعشوقاتهم بعد زواجهن. فثمة إشارات في شعر جميل إلى انعدام الوفاء بين المحبين. وهذا الكلام لم يكن على سبيل التهديد لكن على سبيل التمنع والغنج. يقول [٤٢]:

بثينةُ قالـــت: ياجميـــلُ أربتنـــي فقلتُ: كلانـــا. يـــا بثـــينَ. مريـــبُ

وأريَبنـــا مـــن لايـــؤدي أمانـــةً ولايحفـــظُ الأســـرارَ حـــين يغيـــبُ

إن هذه الشكوك تزيد من العوائق التي تؤجج نار العشق. والمرأة حاضرة بجسدها الفيزيائي. لكنها غائبة. في كثير من الأحيان. في أبعادها الإنسانية. وجسدهما معاً يرتبطان بتجربة الخروج والتحدي.

وقد نجد الشاعر العذري يتغنى بالعفة. وفي الوقت نفسه يتشبث بطيف المرأة الممنوعة عنه. فتغدو المرأة/الطيف محاولة تعويضية. تنتج من نظام رقابة؛ ولأن عقل الشاعر يرفض القهر الخارجي نجده يتحدث عن الغائب. فتغدو صورة المرأة عفيفةً ظاهرياً. لكنها تحمل دلالة رفض. يقول مجنون ليلى[٤٣]:

أتاني خيالٌ منك يـــا ليـــل زائـــر فكادت لـــه نفـــسي الغـــداةَ تـــزولُ

خيالٌ لليلى زارنـــي بعـــد هجـــره ورام عتـــابي. والعتـــابُ يطـــولُ

إن ما يريده الشاعر في الواقع يجري على سبيل الخيال. والتوهم. فيحمل الطيف ألماً؛ لأنه يعني استحالة وجود المعشوقة مع العاشق. فلا يوجد طيف الحبيبة إلا حين يستحيل وجودها. ولايكون الطيف إلا بمزج الماضي بالحاضر. فتنتج منه ثنائية السعادة/التعاسة. فالزمن العذري مرتبط بالشعور الداخلي. وهو زمن بعيد عن الزمن الفيزيائي. ولن يستطيع الشاعر الخروج من الحاضر إلا بالعودة إلى الماضي معتمداً على الطيف بوصفه أداة فنية. وربما كانت المعشوقة نفسها ذات طبيعة طيفية!

ويظهر التجاوز في الشعر العذري في تقديم المرأة على أنها معشوقة ذات طبيعة خاصة. ويظهر هذا التجاوز في تعريف الحب العذري. فقد قال رجل من بني فزارة يوماً لرجل من بني عذرة: " تعدون مودتكم في الحب مزية. وإنما ذلك من ضعف البنية. ووهن العقيدة. وضيق الرؤية. فقال لو أنكم رأيتم المحاجر البُلج. ترشق بالأعين الدعج. من فوقها الحواجب الزجُ. والشفاه السّمر. تفترُّ عن الثنايا الغرّ. كأنها سرد الدرّ لجعلتموها اللات والعزى." (٤٤)

وقد تكون المعشوقة فاعلة. لامنفعلة. فنظرة عزة هي النبل. يقول كُثَيِّر (٤٥):

أصـــابتْكَ نبـــلُ الحاجبيـــةِ إنهـــا إذا ما رمتْ لايَـــستبلُّ كليمُهـــا(٤٦)

إن عين المعشوقة تخترق العاشق. فتجعله في موقع الاختراق. والضعف. وبمعنى آخر تحوله إلى وضعية أنثوية. ويعني هـــذا الكلام أن عينها تصبح عيناً فاعلة. مؤثرة. وقـــد تتحول المعشوقة إلى عين القانون. والرقيب. يقول مجنون ليلى(٤٧):

وإنـــي لأســـتحييكِ حتـــى كأنمـــا عليَّ بظهـــر الغيـــبِ منـــك رقيـــبُ

ثمة فعل خرق بالتأكيد طالما أن هنالك حديثاً عن الرقيب. والمنع. إن العاشق والمعشوقة يشكلان ثنائية لاتعني أن العاشق هو حامل الشوق. والمعشوقة منفعلة فقط. ففي داخل العاشق شوق إلى الشوق ذاته. وفي داخل كليهما حاجة إلى الآخر. والفرق بين طرفي الثنائية أن العاشق يبوح بعشقه. والمعشوقة تملك سلاح الجمال فإذا العاشق معشوق. والمعشوقة عاشقة.

٣ – العشـق

يتم تحقيق العشق عبر مؤسسة الزواج. لكن ما يطلبه الشعراء الوصال لا الزواج؛ ولذلك لابد من ذكر عوائق؛ لتتم قصة العشق. يُذكر الأب ممثلاً لإرادة اجتماعية. فهو يعطل تلاقي العاشقين. ويمنع زواجهما. وهذا ما يعلي سلطة المنع في قصة العشق. ويبدو أن ما يظفر به الشاعر العاشق المتعة بالشوق. لا لذة إشباع الرغبة. فقد حاصر القانون العشق. وشعرَ العشق. ولكن لاوجود لهذا العشق من دون شرط وجود القانون. فالعشق– على حد تعبير جميل- لهو داخل الحياة (٤٨):

وقالوا رعيت اللهوَ. والمال ضائع؛ فكالناسِ فـــيهم صـــالحٌ ومُـــضيعُ

أما الزوج فهو مانع مهم أيضاً من موانع العشق. إذ يصوره الشاعر بصورة رجل شرير. يبعد بينه وبين حبيبته. راسماً صورة مخالفة لصورته؛ فيجعل المتلقي ينسى أنه الزوج الذي يتطاول الشاعر على مايملك من دون وجه حق.

ويتكلم الشاعر على الرقيب. وهو يخاف منه ظاهرياً. أما باطنياً فيثبت رجولته. وقدرته على الوصول إلى المعشوقة على الرغم منه. فثمة علاقة بين شدة الخطر. وشدة التمسك بالمعشوقة. وترتبط الرقابة دوماً بالوشاية. وقد يكون الواقع الاقتصادي سببا. فقيس بن ذريح من عائلة ثرية. أراد والده أن يكون له أبناء يرثونه. ولم تستطع لبنى أن تنجب له ولداً. فأكرهه والده على طلاقها(٤٩).

وقد يكون موت العاشق مانعاً للعشق. فقد مات توبة بن الحميّر. فرثته ليلى الأخيلية رثاءً فريداً من نوعه؛ لأنها مزجت رثاءها له بالغزل فلم تستطع أن تتغزل به وهو حيّ. فتمردت. وتغزلت عن طريق الرثاء. تقول (٥٠):

هراقَتْ بنو عوفٍ دماً غيرَ واحـدٍ لـــه نبـــأٌ نجديُّـــه ســـيغورُ

تداعَتْ له أفناءُ عوفٍ ولم يكـن له يومَ هـضبِ الـرَّدْهَتَين نـصيرُ

فقل لبني عوفٍ: ستلقونَ غـارةً إذا ما خَبَـتْ قمنـا لهـا فتثـورُ

يمثل شعر ليلى انحرافاً عن الغزل الذي صدر عن المرأة الوامقة؛ فقد جعلت توبة موضوعاً. ومعشوقاً. وأعلنت حزنها الشديد عليه. ورغبتها في الأخذ بثأره.

وقد يكون في تطاول العاشق وتماديه من خلال زياراته المتكررة إلى المعشوقة إهدار لدمه من قبل السلطان. فقد طلق قيس بن ذريح لبنى. لكنه ظل يتعرض لها. فكتب معاوية إلى مروان أو سعيد بن العاص يهدر دمه إن ألم بها(٥١) وماكان من لبنى إلا أن وجهت رسولاً إليه تحذره من نتائج ما جرى. يقول (٥٢):

فإن تكُ لبنى قد أتى دونَ قربِهـا حجـابٌ منيـعٌ مـا إليـه سـبيلُ

فإن نـسيمَ الجـوِّ يجمـعُ بيننـا ونبصرُ قرنَ الشمسِ حـين تـزولُ

ولعل السؤال الذي يقدم نفسه بإلحاح: لماذا يهدر السلطان دم قيس وجميل في الوقت الذي يتكلم ابن أبي ربيعة على مغامراته شعراً من دون أن يُهدر دمه؟ هل أدرك السلطان الأبعاد الاجتماعية والسياسية لشعر العذريين؟!

وقد يبدو للوهلة الأولى أن المعشوق هو الممنوع. وفي الحقيقة. الممنوع هو العشق ذاته. إنه يتضمن استحالة أساسية. يقول مجنون ليلى (٥٣):

أفي النوم ياليلى رأيتـك أم أنـا رأيتك يقظانـاً فعنـدي شـهودها

ضممتُكِ حتى قلتُ ناري قد انطفت فلم تُطفَ نيرانـي وزيـدَ وقودُهـا

يسأل: هل حصل الوصل في الحلم أو في اليقظة. وفي كلا الحالين لايشفي هذا الوصل غليله. فهو غائب. وإن حضر؛ لأنه متضمن معنى الاستحالة. ووجوده يؤدي إلى عدمه. أو نفيه. و يعني هذا الأمر أن الممنوع هو العشق لا المعشوق.

- علاقات الحضور والغياب على مستوى اللغة الشعرية

ليس العشق دالاً محدوداً بحقل معين؛ لأنه يشتبك مع مجموعة معانٍ أخرى فيختلط معناه بالصوفي. والجسدي... وللعشق علاقة بالشوق. والشوق حركة تجاه الطرف الآخر. ويهدف البحث في هذا المجال إلى دراسة الغائب في اللغة. وعلاقة العشق بالمنع تلك العلاقة التي تؤكد أن خطاب العشق العذري هو خطاب خرق لنظام العلاقات الاجتماعية. وقانونها الأبوي الأخلاقي.

يرى هايدغر[٥٤] أن اللغة مسكن الإنسان. وفي الحقيقة العلاقة جدلية بين اللغة والإنسان. فهي تسكنه كما يسكنها. واللغة ليست أداة تواصل فقط – والمقصود باللغة الخطاب – إنها مرتبطة بثقافة المجتمع. وحاملة دلالات فكرية. وفي اللغة يتفوق الدال على المدلول؛ لأن مدلول الكلمات يبقى غائماً. والدلالة تتوقف على فهم الآخرين لها.

ولعل أول مايثير الاهتمام في لغة الشعر العذري ظاهرة التضاد. فالألفاظ في ظاهرها تدل على القبول لكنها باطنياً تدل على الرفض. والتمرد؛ لذلك حملت وجعاً عشقياً شديداً. وتبرز الثنائيات الضدية في مجال القبول/الرفض. والألم/اللذة. والحضور/الغياب. والبوح/الكتمان. تتجاور الأضداد في هذه الثنائيات ويعني هذا الأمر أن ثمة تعددية في ذهن الشاعر لا وحدة. والتضاد والتغاير من المكونات الجمالية للقصيدة العذرية. حين حضرت ليلى غاب قيس عن الوعي. يقول[٥٥]:

أقول لأصحابي هي الشمسُ قريبٌ ولكن في تناولِها بعدُ

لقد عارضَتْنا الريحُ منها بنفحةٍ على كبدي من طيبِ أرواحِها بردُ

فما زلتُ مغشياً عليَّ وقد مضَتْ أناةٌ وما عندي جوابٌ ولا ردُّ

تتجلى ثنائية الحضور/الغياب حين التقاها فجاءة. لقد غاب عن الوعي. كان حضوره جسدياً. فيزيائياً لكن روحه غابت. وحين أفاق رآها كالشمس. وجامع الشبه بينهما البعد على الرغم من توهم القرب. والاستحالة في الوصول إليها. لا الجمال. لذلك أسُقط في يده عندما أفاق. فلم يجد جواباً ولا رداً. إن حضور المعشوقة يعني غياب العاشق. وعندما يكون حضورها نورانياً يعني هذا الحضور اختفاءها.

تجمع المرأة ثنائية السعادة/الحزن. فيدخل عقل الشاعر العذري في حال تضاد مع المجتمع. لقد قبل العذري الامتثال لقوانين المجتمع. لكنه رفضها داخلياً. وكان من نتائج القبول ذلك الحرمان الذي صوره. إنه شاعر فيه طبيعة بشرية تنزع إلى العشق. وهذا الدال (العشق) الذي طالما ردده شعراؤنا مرتبطاً بالشوق[٥٦] يحمل دلالة حسية. وإذا عدنا إلى مادة (عَشقَ) وجدنا أن العشق لايكون روحانياً إلا بصعوبة بالغة. فالعاشق يسمى عاشقاً؛ لأنه يذبل من شدة الهوى كما تذبل العشقة إذا قطعت. والعشقة شجرة تخضرّ ثم تدقّ وتصفرّ. وعشقت الناقة إذا اشتدت ضَبَعَتُها. والعشق أشد إفراطاً من الحب[٥٧]. ويرتبط العشق بالشوق فهو حركة الهوى. و يرتبط بالهياج في المشاعر[٥٨]. وتظهر لغة العذريين هذا التضاد بين العشق والبوح من جهة والإخفاء من جهة أخرى. فثمة علاقة بين شدة الخطر. وشدة التمسك بالحبيبة. وهذا مادعا الشاعر إلى الاحتجاج. لكنه احتجاج اليائس. يقول مجنون ليلى[٥٩]:

أحبك ياليلى. وأفرطُ في حبّي وتبدينَ لي هجراً على البعدِ والقربِ

وأهواكِ ياليلى هوىً لو تنسَّمَتْ نفوسُ الورى أدناه صِحْن من

شكوتُ إليها الشوقَ سراً وجهرةً وبحتُ بما ألقاه من شدة الحبِّ

ولما رأيتُ الصدَّ منها ولم تكن ترقُّ لشكواتي شكوت إلى ربي

إذا كان قرب الدار يورث حــسرةً فلا خير للصبّ المتيمِّ فــي القــربِ

تثير هذه الأبيات جملة من الأفكار. فثمة ثنائيات متعددة تتجلى في الأبيات: منها ثنائية البوح/الكتمان. ورغبة الفرد/رغبة المجتمع. والقرب المكاني/البعد المعنوي. والألم/اللذة... إن شدة هيمنة أثر المعشوقة في نفسه يشير إلى شدة الدافع العشقي لديه؛ وهذا مايدعوه إلى البوح. و يدين الشاعر المجتمع من خلال إبراز الوجع العشقي. فالوجع الكثيف (هو المعيار الأول للعذرية)[٦٠]. انطلاقاً من هذا الكلام لانوافق د.طاهر لبيب فيما ذهب إليه من أن الشاعر العذري كان يبطن حبه بالكتمان الكامل [٦١]. فالعشق مرتبط بالشوق. والشوق حركة تجاه المعشوقة.

الحبيبة تملك العقل. لكنها بالمقابل تنفي عقل العاشق. فالعشق من دون شوق عشق للمنع نفسه. وعشق للسلطة المانعة. عشق يخدم الأخلاق. وإذا تمعنا في فلسفة العشق وصلنا إلى نتيجة مختلفة. فحب الشيء يفترض الحاجة إليه. والمشتاق دائماً يحلم أن يكون موضوع شوق مماثل للطرف الآخر. وحين فسّر النقاد الشعر العذري بحرفيته حاولوا إفراغه من الشوق. أي حاولوا جعله يستجيب لمقتضيات الحدّ من المتعة. والغزل العذري – بناء على ذلك – غزل غير منسجم مع الواقع الاجتماعي. وغير متماثل معه. وربما رأى القدماء علاقة بين شدة الهوى. والعقل. أوبين الرغبة والعقل. يقول ابن قيم الجوزية: (يخاف على من اتبع الهوى أن ينسلخ من الإيمان وهو لايشعر)[٦٢]. فاتباع الهوى يدخل في علاقة ضدية مع العقل والإيمان.

إن الجمال الذي يتحدث الشاعر عن أثره في نفسه يدخل في علاقة تضاد مع العفة التي تحترم الجمال. وتبالغ في احترامه. وهذا مايجعل هذا الشعر مصبوغاً بصفة مأساوية. وثمة من عقد علاقة سببية بين حال عدم الارتواء لدى العذريين. والحرمان الاقتصادي. يتساءل د.لبيب هل هنالك علاقة بين البؤس الاقتصادي. وتصوير الجزء الأعلى من المرأة فقط؟ ويرى أن ثمة علاقة بين انتزاع الملكية والتمرد [٦٣].

وهنا نتساءل: إذا كان الغزل العذري اكتفى بتصوير جسد المرأة من الأعلى فهل هذا دليل عفة ؟ ثم لماذا يشكل هؤلاء العذريون وحدهم مجموعة تاريخية خاصة. فالشعر العربي شعر يعبر عن شعور عام. كما أن الشعر العذري ليس مقتصراً على بني عذرة فقط. ويدل هذا الأمر على عدم وجود وضعية خاصة ببني عذرة اقتصادياً من جهة. ومن جهة أخرى إذا كان الحرمان الاقتصادي قد أوجد حرماناً ما في الشعر العذري فمن المفترض في هذه الحال أن يولّد الحرمان تعويضاً لاحرماناً مماثلاً. فثمة ثنائية فصل ووصل. ولايوجد حرمان مماثل لحرمان. فالمرأة مركز ثابت. وممتنع. والرجل يدور حركة دائرية حول هذا الممتنع. فحين تبتعد المعشوقة يقوم بأعمال بطولية؛ ليقترب منها. وحين يقترب يشعر بعدم الارتواء. يقول جميل [٦٤]:

وإني لأرضى من بثينــةَ بالــذي لو ابصرَهُ الواشي لقــرَّتْ بلابلُــه

بلا. وبــألا أســتطيعَ. وبــالمنى وبالوعدِ حتى يسأمَ الوعــدَ آملُــه

لقد حذر الجرجاني من الانبهار الجمالي باللفظ. فقد تحدث عن تبرُّج الدلالة. ورأى فيه معطلاً لعملية الفهم والإفهام[٦٥]. فهذا الامتناع الظاهري. المخادع ربما يخفي وراءه رغبة أكبر في أن يقترب منها. فالفصل والوصل قوتان متعارضتان. وربما خرج الشاعر من صراعه مع هاتين القوتين بهذه الصورة المبطنة بالعفة.

إن اللغة الشعرية لغة داخل لغة. لها وظيفة جمالية. ووظيفة إيصالية. و يجمع الثنائيات الضدية الطاغية على شعر الغزل العذري علاقة تجاور لاعلاقة وحدة. يتساءل د.أبوديب هل ينبع الجمال من الوحدة أم من التجاور؟ ويقترح حاجتنا إلى تأسيس جماليات المجاورة بدلاً من جماليات المشابهة والانصهار والوحدة [٦٦].

لايحيا الشعر العذري إلا ضمن ثنائيات الحضور/الغياب. والألم/اللذة. والتمنع/القبول. ولن يكون هذا النص شعرياً إلا إذا أخفى قاعدة لعبته. وأظهر العفة.

تستعير لغة العشق مفرداتها من مجالات مختلفة. وربما كان أهمها لغة الحرب. إذ يرى الشاعر نفسه في معركة مع المعشوقة. وهو يرغب في أن يتجاوز جميع العقبات؛ ليصل إليها. فيستنفر طاقاته كلها؛ لينفذ عبر خطوط دفاع المعشوقة. وهنا تظهر ثنائية الحب/الموت. فيرتبط الحب بمفردات القتل. والأسر. والموت. والسهام. والنبل. يقول جميل [٦٧]:

أريــدُ صــلاحَها وتريــد قتلــي وشــتى بــين قتلــي والــصلاحِ

ويصبح الشاعر منفعلاً حين تنسب إليه أفعال الحب مع أنه يقدم نفسه على أنه غير معشوق. فهو عرضة للصدود. والبخل بالوصل. وفي الحقيقة يتم التحول لدى هذا العاشق من منفعل. إلى فاعل خفيّ. تخفيه الشكوى. كما أن المصدر (قتلي) هنا يراد به إغراء الرجل؛ ليصبح خاضعاً لها. إنه من الأسماء التي يغيب فيها المقصود. ويظهر غير المقصود. وقريب من هذا المعنى قول مجنون ليلى[٦٨].

غزتني جنودُ الحبِّ من كلِّ جانبٍ إذا حانَ من جُنْدٍ قفولٌ أتــى جنــد

وللعشق دوال تتكرر لدى شعراء الغزل العذري. لعل أبرزها: اشتاق. تلهف. حنَّ. يقول الصِّمَّة بن عبدالله القشيري[٦٩]:

حننتَ إلى ريّا. ونفُــسك باعــدت مزارَكَ من ريّــا وشــعباكُما معــاً

فما حسنٌ أن تأتيَ الأمــرَ طائعــاً وتجزعَ أن داعي الــصبابةِ أســمَعا

يفترض وجود هذا الحرف (إلى) مسافة بين العاشق والمعشوقة. العاشق السابق (إلى). والمعشوقة التي تليه. والحنين مرتبط بالفقد. ويفيد معنى الشوق. ويوحي بحال الحب. والمنع. فهذه اللوعة تحمل احتجاجاً كبيراً من خلال إظهار الوجع العشقي.

ويبقى في مجال لغة العذريين أن نقف عند قصة موت ليلى الأخيلية؛ لنستنتج كيف يحول القانونُ الحبَّ إلى ضرب من المستحيل. يروي صاحب الأغاني أن توبة قد قال يوماً [٧٠]:

ولو أن ليلــى الأخيليــة ســلمت علــيّ. ودونــي تربــة وصــفائحُ

لسلَّمتُ تسليمَ البــشاشةِ أوزقــا إليها صدىً من جانب القبر صــائحُ

فمرت ليلى بجانب قبره. وقالت: (فما باله لم يسلِّم عليَّ كما قال ! وكانت إلى جانب القبر بومةٌ كامنةٌ. فلما رأت الهودج واضطرابه فزعت. وطارت في وجه الجمل. فنفر. فرمى بليلى على رأسها. فماتت من وقتها). بدأ

توبة كلامه بـ (لو) التي تفيد الامتناع. فقد وضع كلامه في حكم الممتنع. فهي تنفي. ومع ذلك أرادت ليلى أن تثبت ما يناقض ذلك. وأن يتحول هذا الممتنع إلى حقيقة.

ولم تكن البومة هامة توبة. ولم تنطلق مرحبة بها. لقد فزعت. وطارت. فأوقعت ليلى. وأماتتها. وحينئذ تحقق كلام توبة بشكل جزئي أمات ليلى. إن القانون وسلطته أوديا بحياة ليلى. وجعلا قصة حبهما من ضروب المستحيل. فالممتنع يبقى ممتنعاً ما دامت (لو) موجودة. وبذلك يكون فزع البومة عجباً من رغبة الأحياء في لقاء الأموات. إن القانون يحمي قصة الحب. وينسج خيوطها. وفي الوقت نفسه يجعل الحب مستحيلاً.

ترتبط لغة العذريين بخصوصية التشكيل الإنساني المشدود إلى السماء والأرض في آن في إطار ثنائية الروح/الجسد. ويوجد هذا الأمر شعوراً خاصاً بالتوتر.

- علاقات الحضور والغياب على مستوى الصورة الشعرية

لا تقدم الصورة الشعرية الواقع؛ لأن الشاعر يدمج ما هو واقعي بمعطيات الوعي والرمز. فتكون الصورة تعبيراً رمزياً عن الواقع.

يرى كثير من النقاد المحدثين أن العمل الفني كشف للاوعي[٧١]. لكن ذلك الأمر مرتبط بتحويل الصورة إلى مجال لدراسة الحال النفسية للمبدع. والصورة في النهاية كشف وإضاءة لذات المبدع من جهة. وعملية خلق فني من جهة أخرى.

تتكرر لدى شعرائنا صورة الفطام. فطام الطفل عن أمه. والجرح الذي يليه. وترتبط هذه الصورة بصورة أخرى هي اليتم. يقول قيس بن ذريح[٧٢]:

فإن ذُكرتْ لبنى هشِشْتُ لـذكرها كما هـشَّ للثَّـدْيِ الـدرورِ وليـدُ

ليس غريباً أن يساوي الشاعر بين فرح العاشق بلقاء معشوقته. ولهج الرضيع بالثدي. تفترض هذه الصورة الحال المخالفة. وهي المساواة بين آلام الفقد. وجروح الفطام. فثمة حالات في النفس البشرية تذكر بحالات مماثلة. فحين يتحول الوليد من مرحلة الرضاعة إلى مرحلة الفطام سينتقل إلى وضعية فراق. وهي مرحلة جديدة. حال الانفصال هذه هي التي استدعت صورة أخرى هي اليتم. فحليب الأم مصدر الحياة للطفل. وبذلك تغدو لبنى بمنزلة أمه. فلم تكن علاقته بأمه جيدة – كما يذكر صاحب الأغاني – [٧٣] لأن فيها شيئاً من التبعية؛ لذلك نراه متشبثاً بمرحلة الطفولة؛ لذلك وجدناه يحتج على واقعه من خلال مايبدو في الصورة من عفة. يقول[٧٤]:

إلى الله أشكو فقدَ لبنى كما شـكا إلـى اللهِ فقـدَ الوالـدين يتـيمُ

يتيمٌ جفـاه الأقربـون فجـسمُه نحيـلٌ. وعهـدُ الوالـدين قـديمُ

الغائبة في حياة الشاعر تذكر بغياب الأم. واليتيم هو فاقد الحنان. والحب. فاليتم حال انفصال تذكر الشاعر بحاله؛ لذلك يفرح بذكر المعشوقة كما يهش للثدي الدرور وليد بحثاً عن المتعة الأولى. فكلاهما حبيب إلى قلبه. وهو في الحقيقة لايناظر بين حبيبين بقدر ما يناظر بين زمنين: زمن كانت لبنى حاضرة فيه. وزمن غابت عنه. وبقيت الذكرى. إنه يهش إلى ذكر لبنى. وهذا اللهج بلبنى مبني على غياب لامحالة. وعلى تذكر لحظة السعادة الأولى الضائعة قبل أن يأتي

ألم الفطام. والانتقال إلى مرحلة الكلام على الآلام. وتتردد صورة أخرى تحمل دلالة صريحة على الدهر والغيب. وتحمل معنى عنف الانتقام هي صورة الغراب. يقول قيس بن ذريح [٧٥]:

ألا ياغراب البين لونُـك شـاحبٌ وأنـتَ بلوعـات الفـراقِ جـديرُ

فإن كان حقاً مـاتقول فأصـبحت همومُـك شـتَّى بـثُّهن كثيـرُ

ويقول [٧٦]:

ألا ياغرابَ البـينِ ويحـك نَبِّنِـيْ بعلمك فـي لبنـى وأنـت خبيـرُ

فإن أنتَ لم تخبرْ بشيءٍ علمْتَـه فـلا طـرتَ إلا والجنـاحُ كـسيرُ

يرتبط الغراب بالبين والدهر. ولصورته دلالتان: المعرفة. إنه ينطق بالغيب (لم تخبر. نَبِّني) والتحكم في المصائر؛ لذلك يدعو الشاعر عليه. ويروى أن لبنى أمرت غلاماً. فاشترى أربعة غربان. فلما رأتهن بكت. وكتفتهن. وجعلت تضربهن بالسوط حتى متن جميعاً. ولما سألها زوجها عن السبب قالت: دعاني ابن عمي. وحبيبي. فقد أمرهن بالوقوع فلم يقعن[٧٧]. يعني هذا الخبر أن المرأة ليست معشوقة فقط. إنها عاشقة. فاعلة. تحاول أن تأخذ بثأر العشاق. إن الدهر المتمثل في الغراب هو تلك القوة الغيبية التي نلمح من خلال صورتها رغبة الشاعر في تجسيدها بهدف السيطرة الوهمية عليها. فالانتقام من الغراب هو رفض مقنَّع للدهر. أو للقوة التي تملك أمر التفريق بين المحبين. ويقترن ذكر غراب البين بذكر انشقاق العصا. وقطع الحبل. وهو الرباط الذي يربط بين الحبيبين. يقول قيس بن ذريح[٧٨]:

وطارَ غـرابُ البـينِ. وانـشقَّتِ ببينٍ كما شـقَّ الأديـمَ الـصوانعُ

كانت العصا في الماضي سليمة. ملساء. والزمن الماضي يؤكد استحالة عودة الممتنع الزمني. فلا يمكن أن تعود العصا كما كانت. إن لتصدع العصا دلالة إيحائية لحصول الفراق. فانشقاق العصا يضرب مثلاً للافتراق الذي لايكون بعده اجتماع. وقد كانت رمزاً للسيادة والسلطة والرجولة. وانشقاقها يوحي بفقدان جميع هذه الدلالات. ولعل الشاعر في انفصاله يغترب عن ذاته. ويسلّم بالواقع. ويؤدي الفشل في الحب إلى القلق الاغترابي الكوني. وتتمازج شهوة الحياة بشهوة الموت ضمن ثنائية يتجاور طرفاها. فالزمن الذي يعيشه زمن اغترابي. والزمن الماضي كان أقل ظلاماً من الحاضر والمستقبل. ولعله أراد أن يكون الماضي موجوداً في الحاضر. وهذا ما جعل رؤيا الشاعر تنكفىء نحو الماضي. فرؤياه مفارقة للعالم. تتسم بحس مأساوي. ويبقى الشاعر أسير جدلية الماضي/الحاضر.

يقول مجنون ليلى [٧٩]:

صغيرين نرى البهمَ ياليـت أننـا إلى اليومِ لم نكبر ولم تكبر الـبَهمُ

تنكفىء الرؤيا لدى الشاعر. فيتمنى عودة الأيام الماضية. ويعني هذا الأمر أن ثمة بعداً اجتماعياً يرفض واقعه من خلاله. ويستشرف مستقبله. هذا الاحتجاج هو الذي نمى لديه الشعور بالغربة النفسية. إن وجوده يفضي إلى العدم. وكل عدم ينبثق الوجود منه. فالشاعر يعاني قسوة الزمن؛ لذلك يتخذ المكان والزمان بعدين نفسيين. فللزمن الماضي

جاذبية تجعله ثابتاً في ذهنه؛ لأنه إيجابي بشكل افتراضي. فيرفض الشاعر المستقبل؛ لأنه يريد وعي الماضي. فرؤية المستقبل انهزامية؛ لأنه في المستقبل سوف ينهار. فلم يستطع التوافق مع واقعه. والمستقبل يظلله الماضي. ويسحبه إلى الخلف. ويتجاوز الحاضر نفسه. وفي إطار هذه الجدلية يصل الشاعر إلى قمة اليأس والإحباط. يقول الصمة القشيري [٨٠]:

لقد خفتُ ألا تقنعِ الــنفسُ بعــدها بشيءٍ من الدنيا. وإن كان مقنعــا

سلامٌ على الدنيا فما هــي راحــةٌ إذا لم يكن شــملي وشــملكم معــا

فماءٌ بلا مرعى. ومرعىً بغير ما وحيثُ أرى ماءً ومرعــى فمــسبعا

إنها صورة تقوم على ثنائية ضدية(حضور/غياب). فحيث يوجد الشاعر تُفْتَقَد الحبيبة. وحيث الماء موجود المرعى مفقود. وإذا ما اجتمعا كانت سلطة السباع قاهرة. ومحولة اجتماعهما إلى عبث.

ونجد في صورة الطلل. والوقوف عليه شعوراً بحتمية الفراق. ففيه إشارة جلية إلى عدم انسجام الشاعر مع ذاته؛ لأنه يهيج الشوق. ويختصر مظاهر الغياب والاستحالة. وما يذكر في الطلل يرتبط بالماضي. وإن تحدث عنه بوصفه حاضراً. يقول ذو الرمة[٨١]:

لقد ظعنَتْ مــيٌّ فهاتيــك دارُهــا بها السُّحْمُ تردي والحمامُ الموشَّــمُ

كأنَّ أنوفَ الطيرِ فــي عرصــاتِها خــــراطيمُ أقــــلامٍ تخــــطُّ وتَعجُــــمُ

إن ثمة ماضيين في صورة الطلل: ماضي الحب الذي يبكيه الشاعر العاشق حين وقف على الطلل. وماضي الوقوف.

فالوقوف على الأطلال هو وقوف على الماضي. أو ماضي الماضي. فلا يهيج الطلل شوقَه بقدر ما يشعره برغبة في البكاء؛ لذلك يرتبط بالمستحيل. إنه بديل من الحبيبة. يظهر كأن أنوف الطير رسمت عليه خطوطاً غير مقروءة. وهذا الأثر يقرأ. لكن لاصوت له. إنه ليس حياً في النهاية؛ لأن صاحبته غائبة. كما أن ثمة علاقة بين الحَمام والحِمام (الموت) فكلاهما من جذر واحد (حَمَمَ).

ليس الوقوف على الطلل وقوفاً على أثر الحبيبة في نفس الشاعر فقط. إنه وقوف على أثر الحب نفسه. فالمعشوقة لاتحضر في الطلل إلا وهي غائبة. والحب كان نتيجة لحظات هربت من القيود.

يتجلى العشق بطابعه المأساوي في صورة الطلل. وبطابعه الشبقي في صورة النار والماء. فقد طال حديث الشعراء عن نار الشوق. والنار عنصر من عناصر الطبيعة الخمسة. وهي رمز التطهير. والرغبة. والألم. وتتخذ مدلولات مختلفة منها اللوعة. واللذع. وقيل إن القلب سمّي فؤاداً؛ لتوقده [٨٣].

ومن النار ينبثق نور الحبيبة الذي يُظهر رقة الشوق. يقول جميل مظهراً العلاقة بين النار. والنور. ووجه الحبيبة [٨٤]:

أكذّبتُ طرفي أم رأيتُ بذي الغضا لبثنةَ. ناراً. فارفعوا أيها الركــبُ!

إلى ضوءِ نارٍ مــاتبوخُ. كأنهــا. من البعدِ والإقواءِ. جَيْبٌ له نَقْــبُ

يحول الشاعر بثينة إلى كائن نوراني. وقد عدَّ ابن رشيق التشكك في هذه النار من ملح الشعر. وطرف الكلام. وفائدته الدلالة على قرب الشبهين حتى لا يُفَرَّق بينهما (٨٦)

والصورة المخالفة هي صورة الظمأ. والشوق إلى برد الماء. فالعطش مرتبط بحرقة الشوق. يرى قيس بن ذريح الماء لكنه يُمنع من وروده قائلاً (٨٧).

أتبكي على لبنى وأنــت تركتهــا وأنتَ عليهــا بــالملا أنــت أقــدرُ

لقد كان فيهــا للأمانــة موضــعٌ وللقلــبِ مرتــادٌ. وللعــين منظــرُ

وللحــائمِ العطــشانِ ريٌّ بريقهــا وللمرِح المختــالِ خمــرٌ ومُــسكرُ

الحبيبة ماء. والشاعر يذرف الدمع. أي ماء مقابل ماء. إنه يموت عطشاً. ولن يرتوي ما عاش. ويحوم حولها. وهو عطشان؛ ذلك لأنه لايستطيع الوصول إليها. ولايقدر على التخلي عنها. وهذا الأمر يولد إدانة واحتجاجاً.

كما أن صورة الحبيبة /الماء. والعاشق/ العطشان تصور التضاد بين شدة الدافع نحو الماء. والحياة. والمرأة. وشدة الكبت الذي يسد الطريق أمامه.

وكما تتجلى طاقة الحب في النار. والماء تتجلى في الدموع. نقيض النار. وهي ناتجة من طاقة الشوق النارية. فزيادة النار تتقلب إلى الضدّ أي إلى غيث يهطل على النار. فيخفف لهيب الفؤاد.

لقد حضر في الصورة شيءٌ. وغاب شيءٌ آخر. فقد أظهرت الصورة العفةَ. وأخفت الاحتجاج والتمرد. فثمة علاقة ضدية بين ماتظهره الصورة. وما تخفيه.

- مآل المعابر

- أبرز مايميز النص العذري اجتماع الأضداد مثل ثنائية الحضور والغياب. وثنائية اللفظ والمعنى. وما يتفرع عنها.
- الحب العذري تأكيد شعري لحال العشق. وكلام على الممتنع.
- هذا المنع لايلغي العشق. إنه يؤدي وظيفة مخالفة فيزيد الرغبة. ويؤكد المتعة. والخرق. ويتكلم عليهما بصورة مختلفة. إنه فن إتقان ضبط النفس؛ لذلك يترك أثراً مؤلماً ولذيذاً في الآن نفسه. فالعشق العذري يحيا في ثنائية المتعة/المنع. القانون/خرقه.
- الموت عشقاً أسطورة تضاءل ذكرها في عصور الأدب اللاحقة.
- الكلام على عفة خالصة في هذا الشعر أصبح كلاماً على الكلام. فالشاعر العذري عاشق– كما وصف نفسه – والعفة تتناقض مع دلالة مصطلح العشق من جهة. ومع ما صوره الشعراء أنفسهم في شعرهم. ما أدى إلى تناقض بين الشوق. وحركته تجاه المعشوقة. واصطناع العوائق. كما أن الحديث عن عشق مطلق يوصل إلى نفي للعشق من أساسه.
- ثمة تداخل بين الجنون. ورفض الشاعر العذري للامعقول في مجتمعه. فجنونه جنون الذي تمكن العقل منه. كما أن ثمة تداخلاً بين الغزل العذري. والرثاء؛ فالعاشق العذري يرثي نفسه. ويقدمها ذبيحة للمعشوقة. وثمة

اختلاف بين الغزل والعشق العذري. ففي الغزل يصل الشاعر إلى مرحلة الخضوع والذل. ويكون قوله موافقاً فعله الغزلي. أما الشاعر العاشق فيظهر الخضوع وفي الحقيقة يكون طرفاً فاعلاً في العلاقة العشقية ذات الأبعاد الثلاثية (العاشق. والمعشوقة. والعشق).

- في التعبير عن الوجع العشقي تصادم بين القيم الخاصة بالشعراء العشاق وقيم المجتمع القائمة على الاعتدال. وحين يبوح الشاعر بحبه يفرغ الطاقة النارية. فيتلذذ بآلام عشقه.
- يدور هذا الشعر حول ثنائية الحضور/الغياب. فالشوق – أساس العشق – يحضر فيفترض غياب المعشوقة - موضوع عشقه-. والحضور والغياب كليّان في أحيان. وجزئيان في أحيان أخرى إذ لايحضر الطيف إلاّ حين يتحقق غياب المعشوقة. في حين تحضر المعشوقة فيغيب العاشق عن الوعي. وهو غياب جزئي.

- الهوامش :

١ – الأندلسي. ابن حزم: ١٩٦٤. طوق الحمامة. تحقيق حسن كامل الصيرفي. المكتبة التجارية الكبرى. القاهرة. ص٥.

٢ – المصدر نفسه: ص١٢٢.

٣ – مجنون ليلى: د.ت. جمع وشرح وتحقيق: عبد الستار فراج. دار مصر للطباعة. ١١٠/٧.

٤ – ابن قيم الجوزية: ١٩٥٦. روضة المحبين ونزهة المشتاقين. تحقيق أحمد عبيد. المكتبة التجارية الكبرى. القاهرة. ص ٣٣٦-٣٣٧.

٥ – فيصل. د.شكري: د.ت. تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام. ط٥. دار العلم للملايين. بيروت. ص٢٣٢.

٦ –ضيف. د.شوقي: د.ت. العصر الإسلامي. ط٤. دار المعارف. مصر. ص٣٠٩.
وكذلك دراسة خليف. د.يوسف: ١٩٦١. الحب المثالي عند العرب. دار المعارف. مصر. ص١٠-١٩-٤٨-٥٢ يرى الحب العذري انتصاراً للروح على الجسد وهزيمة النفس الأمارة بالسوء أمام المثالية الخلقية التي يؤمن بها العاشق العذري ومثل هذه القراءات لاتتعدى ماتعطيه القصيدة مع أن ما تخفيه أهم مما يظهر على السطح.

٧ – بلاشير. د. ر: ١٩٩٨. تاريخ الأدب العربي. ترجمة د.ابراهيم الكيلاني. دار الفكر المعاصر. بيروت. ص٧٨٣.

٨ – حسين. د.طه: ١٩٨٠. المجموعة الكاملة. ط٢. دار الكتاب اللبناني. لبنان. ج١٠٤/٢.

٩ – الأصفهاني. أبو الفرج: ١٩٨٦. الأغاني. ط١. دار إحياء التراث العربي. بيروت. ج٣١٤/٨. يروي الأصفهاني أن والد جميل كان ذا مال وفضل وقَدْر في أهله. أما قيس بن ذريح فأخباره في الأغاني ج١٤٠/٩.

١٠ – لبيب. الطاهر: ١٩٨١. سوسيولوجيا الغزل العذري – الشعري العذري نموذجاً. ترجمة حافظ الجمالي. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي. دمشق. ص١٩١,١٠٥. ١٩٣.

١١ – العظم. د.صادق: د.ت. في الحب والحب العذري. ط٤. دار الجرمق. بيروت. ص٧٩.

١٢- الأغاني: ج٨/٢٩٣.
١٣ – المصدر نفسه: ج٩/١٢٥.
١٤ – العظم. د.صادق. ص٩٠-٩١.
١٥ – جميل بثينة: د.ت. الديوان. دار صادر. بيروت. ١-٤/٤٧.
١٦ – الديوان: ٣٦/٢٣١.
١٧ – الديوان: ٣/١٢٩.
١٨ – الديوان: ٥-٦/٤٥.
١٩ – ذو الرمة: ١٩٨٢. الديوان. ط٢. ت: د.عبد القدوس أبو صالح. مؤسسة الإيمان. بيروت. ج٢/٢٢-٢٣/١٣٠٩.
٢٠ – الديوان: ١ – ٢ / ١٩٣.
٢١ – الديوان: ١-٢/٢٠٠.
٢٢ – الديوان: ١٣-٣٣/٤٠.
٢٣– ابن منظور: ١٩٩٤. لسان العرب. ط٣. دار صادر. بيروت. مادة شهد.
٢٤ – ابن قتيبة: د.ت. الشعر والشعراء. بيروت. دار الثقافة. ج٢/٧٢/٤٧٣.
٢٥ – الديوان: ١-٣/٦٢.
٢٦ – الحصري. أبو إسحاق إبراهيم القيرواني: ١٩٩٠. المصون في سرّ الهوى المكنون. ت: شعلان عبد الواحد النبوي. دار سحنون. تونس. ج١/٩٧.
٢٧ – الديوان: ١٤/٩٩.
٢٨ – النيسابوري. أبو القاسم الحسن بن محمد بن حبيب: ١٩٩٠. عقلاء المجانين. ط١. ت: عبد الأمير مهنا. دار الفكر اللبناني. بيروت. وسمى الكاتب أمثال هؤلاء الشعراء بعقلاء المجانين.
٢٩ – لسان العرب. مادة جنن.
٣٠ – الديوان: ١٠/٦٤.
٣١ – الديوان: ١-٢/٢٠٠.
٣٢ – كثير عزة: ١٩٧١. الديوان. جمعه وشرحه د.إحسان عباس. دار الثقافة. بيروت. لبنان: ٢-٣/٢٩٣.
٣٣ – الديوان: ٢٠-٢٢/١٤٠.
٣٤ – الديوان: ٢٢/٩٩.
٣٥ – الديوان نفسه: ١٧/٤٣.
٣٦ – الديوان نفسه: ١-٢/٧١.
٣٧ – قيس ولبنى: د.ت. شعر ودراسة . ت: د.حسين نصار. دار مصر للطباعة. ١,٢/١٥٠.
٣٨ – الديوان نفسه: ١٩/٥٨.
٣٩ – الديوان نفسه: ١٦/١٠٣.
٤٠ – الديوان نفسه: ٨/٨١.
٤١ – الديوان نفسه: ١-٢/٧١.
٤٢ – الديوان نفسه: ١-٢/١٩.
٤٣ – الديوان: ٣-٤/١٧٤.
٤٤ – السراج. جعفر بن أحمد: د.ت. مصارع العشاق. بيروت. دار صادر. ١/٣٧.
٤٥ – الديوان: ٥/١٤١.
٤٦ – الحاجبية: نسبها إلى جدها الأعلى. يستبل: يصيب شفاء.
٤٧ – الديوان: ١٣/٤٨.

٤٨ – الديوان: ٧٦/١٠.
٤٩ – الأغاني: ج١٢٦/٩
٥٠ – الأخيلية. ليلى: ٢٠٠٣. الديوان. ط٢. دار صادر. بيروت. ١-٤٤/٣.
٥١ – الأغاني: ج١٣٧/٩.
٥٢ – الديوان: ١-١٤٠/٢.
٥٣ – الديوان: ٢-٨٦/٣
٥٤ – العريصة. محمد مصطفى:١٩٩٨. الترجمة والهرمنوطيقا. مجلة فكر ونقد. عدد ٦. فبراير. ص١٩. ٢٤.
٥٥ – الديوان:١-٧٩/٣.
٥٦ – ينظرعلى سبيل المثال ديــوان جميل: ٨٤/١٠. ديوان ابن الدمينة: ١٣٣/٥٦,٣/٣٨,٣/٢.
٥٧ – لسان العرب: مادة عشق.
٥٨- المصدر نفسه: مادة شوق.
٥٩ – الديوان: ١-٦٢-٦١/٥.
٦٠ – الغزل العذري. دراسة في الحب المقموع. ص٣٢
٦١ – سوسيولوجية الغزل العربي. الشعر العذري نموذجاً:١١٧.
٦٢ – روضة المحبين ونزهة المشتاقين: ص٤٦٩.
٦٣ – سوسيولوجيا الغزل العربي: ص١٩١-١٩٣.
٦٤ – الديوان:١-١١٥/٢.
٦٥ – الجرجاني. عبد القاهر: ١٩٧٨. دلائل الإعجاز في علم المعاني. صحح طبعه وعلق على حواشيه محمد رشيد رضا. دار المعرفة. بيروت. ص٣٤.
٦٦ - أبو ديب. د.كمال: ١٩٩٧. جماليات التجاور. ط١. دار العلم للملايين. ص١٧.
٦٧ – الديوان: ٢٨/٤.
٦٨ – الديوان: ٨٠/٩.
٦٩ - القشيري. الصمَّة بن عبدالله:١٩٨١. الديوان. ت: د.عبد العزيز الفيصل. النادي الأدبي. الرياض. ١-٢٠/٢.
٧٠ – الأغاني: ج١٦٢/١١-١٦٣.
٧١ – وارين أوستن. ويليك رينيه: د.ت. نظرية الأدب. ترجمة د.محيي الدين صبحي. المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية. ص١٩٣.
٧٢ – الديوان: ٨٠/١٠.
٧٣ – الأغاني: ج١٢٦/٩ ومابعدها.
٧٤ – الديوان: ١-٢ / ١٤٤ – ١٤٥.
٧٥ – الديوان نفسه: ١-٨٩/٢.
٧٦ – الديوان نفسه: ٥-٩١-٩٠/٦. والمعنى نفسه نجده لدى هدبة بن الخشرم: ١٩٧٦ – شعره ت: د.يحيى الجبوري. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي. ١-٥٨/٢
٧٧ – مصارع العشاق: ١٤٦/١.
٧٨ – الديوان: ١٠٣/٨.
٧٩ – الديوان: ١٨٦/٢.
٨٠ – الديوان: ٥٢. ٥٤. ٥٦ /١٠١-١٠٢.
٨١ – الديوان: ج١/٣-١٥٨٠/٢.
٨٢ – السحم: الغربان. تردي: تحجل.

٨٣ – لسان العرب: مادة فَأَدَ.
٨٤ – الديوان: ٣-٦/٤.
٨٥ – تبوخ: تخمد.الجيب: طوق القميص. ومدخل الأرض. النقب: الطريق إلى الجبل.
٨٦ – القيرواني. ابن رشيق: ١٩٨١. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. ط٥. ت: محمد محيي الدين عبد الحميد . دار الجيل. بيروت. ج٦٦٠/٢.
٨٧ – الديوان: ٢,٤-٨٦/٥-٨٧. أما هدبة بن الخشرم فيذرف الدمع رشاشاً: شعره١-١١٤/٢-١١٥.

- المصادر والمراجع

- أبو ديب. د.كمال. ١٩٩٧. جماليات التجاور. ط١. دار العلم للملايين. بيروت.
- الأخيلية. ليلى. ٢٠٠٣. الديوان. ط٢. دار صادر. بيروت.
- الأصفهاني. أبو الفرج. ١٩٨٦. الأغاني. ط١. دار إحياء التراث العربي. بيروت.
- الأندلسي. ابن حزم. ١٩٦٤. طوق الحمامة. ت : حسن الصيرفي. المكتبة التجارية الكبرى. القاهرة.
- بلاشير. د.ر. ١٩٩٨. تاريخ الأدب العربي. ترجمة د.إبراهيم الكيلاني. دار الفكر المعاصر. بيروت.
- الجرجاني. عبد القاهر. ١٩٧٨. دلائل الإعجاز في علم المعاني. علق على حواشيه محمد رشيد رضا. دار المعرفة. بيروت.
- جميل بثينة. د.ت. الديوان. دار صادر. بيروت.
- الحصري. أبو إسحق القيرواني. ١٩٩٠. المصون في سرّ الهوى المكنون. ت: النبوي عبد الواحد شعلان. دار سحنون. تونس.
- حسين. د.طه. ١٩٨٠. المجموعة الكاملة. ط٢. دار الكتاب اللبناني.
- ابن الخشرم. هدبة. ١٩٧٦. شعره. ت : د.يحيى الجبوري. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي. دمشق.
- خليف. د.يوسف. ١٩٦١. الحب المثالي عند العرب. دار المعارف. مصر.
- ابن الدمينة. ١٩٥٩. الديوان. ت : محمود شاكر. مطبعة المدني. مصر.
- ذو الرمة.١٩٨٢. الديوان.ط٢. ت : د. عبد القدوس أبو صالح. مؤسسة الإيمان. بيروت.
- السّراج. جعفر بن أحمد. د.ت. مصارع العشاق. دار صادر. بيروت.
- ضيف. د.شوقي. د.ت. العصر الإسلامي. ط٤. دار المعارف. مصر.
- العريصة. محمد مصطفى. ١٩٩٨. الترجمة والهرمنوطيقا. مجلة فكر ونقد. عدد ٦. فبراير.
- العظم. د.صادق. د.ت. في الحب والحب العذري. ط٤. دار الجرمق. بيروت
- فيصل. د.شكري. د.ت. تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام. ط٥. دار العلم للملايين. بيروت.
- ابن قتيبة. د.ت. الشعر والشعراء. دار الثقافة. بيروت.
- القيرواني. ابن رشيق. ١٩٨١. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. ط٥.ت: محمد محيي الدين عبد الحميد. دار الجيل. بيروت.
- قيس ولبنى. د.ت. شعر ودراسة. ت : د. حسين نصار. دار مصر للطباعة.
- القشيري. الصّمة بن عبد الله. ١٩٨١. الديوان. ت : د.عبد العزيز الفيصل. النادي الأدبي. الرياض.
- ابن قيم الجوزية. ١٩٥٦. روضة المحبين ونزهة المشتاقين. ت: أحمد عبيد. المكتبة التجارية الكبرى. القاهرة.

- كثيِّر عزَّة. ١٩٧١. الديوان. جمعه وشرحه د.إحسان عباس. دار الثقافة. بيروت.
- لبيب. الطاهر. ١٩٨١. سوسيولوجيا الغزل العربي – الشعر العذري نموذجاً. ترجمة حافظ الجمالي. وزارة الثقافة والإرشاد القومي. دمشق.
- مجنون ليلى. د.ت. الديوان. جمع وشرح وتحقيق: عبد الستار فراج. دار مصر للطباعة.
- ابن منظور. ١٩٩٤. لسان العرب. ط٣. دار صادر. بيروت.
- النيسابوري. أبو القاسم. الحسن بن محمد بن حبيب. ١٩٩٠. عقلاء المجانين. ط١. ت: عبد الأمير مهنا. دار الفكر اللبناني. بيروت.
- وارين. أوستين و ويليك. رينيه. د.ت. نظرية الأدب. ترجمة د. محيي الدين صبحي. المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الآداب والعلوم الاجتماعية.
- اليوسف. د.يوسف. ١٩٨٢. الغزل العذري – دراسة في الحب المقموع. ط٢. دار الحقائق. لبنان.

الفصل السابع

شعرية الشام في شعر عَدِيّ بن الرقاع العاملي

- الشعرية (كلام في المصطلح)

تتدرج دراسة الشعرية ضمن الدراسة النقدية الحديثة، وترتبط بمسار الرؤية لدى الشاعر، وكثافة مخزونها، وخصوصية المنهج، وعلميته. وتتجسد الشعرية من خلال المقاربة النقدية الموسومة بـ (شعرية الشام في شعرابن الرقاع)، ففضاء العنوان يحيل إلى آلية شعرية تفصل بين ظاهر النص وباطنه، وبين خطابه الظاهر والمضمر، وتكتشف الآليات التي تجعل من الشام مكاناً شعرياً لدى عدي، وتكشف هذه الآليات، وتبحث فيها.

ينطوي دالّ الشام على ثراء وعمق في دلالاته التاريخية والسياسية والاجتماعية وهذا ما ينعكس إيجاباً على التجلي الشعري للشام، فتكتسب شعريتها، وتصبح دلالتها هدفاً من أهداف القصد القرائي.

رأى جاكبسون أن الشعرية تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة، وليست مجرد بديل من شيء، ولا انبثاقا ًللانفعال، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالاتها وشكلها الداخلي والخارجي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، إنما لها وزنها الخاص، وقيمتها الخاصة.[١]

فالكلمة لدى جاكبسون تدرس بوصفها مستقلة عن أي سياق.

أما تودوروف فقد عنى بالشعرية الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية.[٢] يعني كلام تودوروف أن اهتمام الشعرية ينصبّ نحو الكلمة لذاتها، وفي ذاتها.

الشعرية ملك طاقتها المخزونة، وكثافتها، وحيويتها فضلاً على المناسبة الثقافية والجمالية والفكرية والمكانية التي يحتويها دالّ الشام، وهذا ما يضاعف طاقة الشعرية، ويعلي من شأنها القيمي والجمالي.

تأخذ شعرية الشام بعدها الأهم حين تمتلك خطاب السياسة، وخطاب المرأة، وخطاب...

وهي خطابات محجوبة في الشعر لدى الشاعر على الرغم من قوة حضورها في الغياب.

إن حضور المكاني في نسق الشعري مجال مهم في مجال دراسة شعر عدي، ذلك الحقل الذي لم يرتده ناقد بعد، فقد انتقل المكان في تشكيله الشعري إلى مرحلة تأسيس بلاغته الخاصة في الخطاب، وهذا ما ولد خصوصية في الخطاب الشعري لديه.

- الشام والشاعر

يتعدد الخطاب النقدي، واللافت أن الخطاب الأدبي يستوعب تعددية الخطاب النقدي من سيميائية وبنيوية وتفكيكية. فثمة إشكالية نقدية، ووحدة في العمل الأدبي. وشأن الخطاب الشعري شأن أي خطاب أدبي آخر يتجاذبه الصراع بين تعددية الخطاب النقدي.

وقراءة النص الشعري قراءة للواقع عبر هذا النص. ولا يمكن للفكرة في النص الشعري إلا أن ترتبط بالواقع. إذ لا يمكن لها أن تكون تجريداً. وهذا الواقع مرتبط بالمكان. وهنا يتخذ المكان دلالة اجتماعية، ونفسية، وفنية.

ارتباط الشاعر بالمكان قديم قدم الشعر، وقد عبّر عن هذا الارتباط من خلال الرسوم على الجدران قديماً، وظهرت هذه الرسوم في الشعر بصورة الوشم والكتابة في الحديث الطللي.

وترتبط إشكاليات المكان لدى الشاعربإشكالية الثنائيات: ثنائية الواقع والفن، ثنائية الشعر نفسه بين ما قال وما يقول.

تُشكل الشام لدى عدي بن الرقاع جزءاً لا يتجزأ من التجربة الإبداعية. إنها جزء متكامل كيان مادي، واقعي، رؤيوي، فيه حاضر الشاعر وتاريخه، ومستقبله مرهون به. وتشكل مكاناً شعرياً تمكِّن دارستُه الناقدَ من الشعور بفاعلية الأدب في المجتمع.

الشام لدى عدي بؤرة مكانية فاعلة، استطاعت هذه البؤرة إبداع الصورة، ولم تخلقها الصورة. إنها مكان فاعل في النص الشعري.

والعلاقة بين الذات الشاعرة والمكان علاقة جدلية. فالأنا الشاعرة تولّد المسار إلى المكان، والمكان يولِّد المسار إلى الأنا. وبذلك يشكّل المكان بؤرة تشمل مفردات القصيدة كلها بمناخه، وخصائصه. إنه بمعنى آخر مكان خلاّق. والمكان الخلاّق يماثل ذات الشاعر في جوانب، وقد يختلف عنها في جوانب أخرى.

والشاعر شامي من عاملة، وهي من قضاعة، وهو أبو داود عديّ بن زيد بن مالك بن عديّ بن الرقاع العاملي. نسبه الناس إلى الرقاع وهو جدّ جده لشهرته.[٣]

والشاعر من حاضرة الشام لا من باديتها. لُقِّبَ بشاعر أهل الشام، ومنزله كان بدمشق[٤]، ودمشق جزء من كيان الشاعر، وهو جزء من كيانها، ترعرع على أرضها، وتشرّب من مناهل ثقافتها التي وثّقت في نفسه حب الدولة الأموية، والوقوف بحزم تجاه الحركات التي حاولت التصدي لها. لقد آمن بحبه للأمويين، وكان له حظوة عندهم، واختص بمدح الخليفة الوليد بن عبد الملك؛ لأنه وجد في الأمويين أصالة الانتماء، والرغبة في الدفاع عن الشخصية العربية. (إن نشأة الشاعر في هذا الوسط الحضري، وفي عاصمة الدولة العربية قد حقق له الشعور بكيان الدولة وهي تبني حضارتها، وترسخ مواعيد بنائها وتقاليدها، فامتزج هواه بهوى الدولة، وارتبط وجوده بوجود خلفائها، يمدح أحياءهم، ويمجد أعمالهم، ويقول بقولهم، ويدافع عن مبادئ الدولة، ويؤيد سياستها، ويتحمس لها).[٥]

وقد عرف عن ابن الرقاع أنه من الشعراء الذين عنوا بصقل الشعر وتهذيبه وتنقيحه، فقد انفرد بوصف المطية،[٦] وقيل عنه: إنه أحسن من وصف ظبية.[٧]

- شعرية الشام

تعدّ شعرية المكان لديه مادة أولى لإنتاج لغة إشارية حول نواة واحدة هي المكان/الشام تنطوي على علاقة حميمية به، وتضفي عليه قيمة روحية معنوية تحيل جميع مواضع الشام فضاءً واحداً تتناغم فيه قيم الروح والمادة.

يظهر في خطابه الشعري المكاني فضاءات عشق المرأة والإنسان والمكان. فلا يوجد مكان موضوعي. ثمة مكانان: فيزيائي وفني، وهما في حال جدلية دائمة. وما يثبت على مستوى المكان الخارجي يثبت على مستوى المكان الداخلي، وللنص حقيقته التي يخلقها، فهو لا يقول الحقيقة، ويتعين على ذلك أن ما يظهره النصُّ خلاف ما يغيب فيه. فالنص لدى جاك ديريدا: (لا يكون نصاً إلا إذا أخفى عن النظرة الأولى قانون تركيبه، وقاعدة لعبته، وهو يظل لا مدركاً على الدوام).[٨]

إن ما يحدّد شعرية المكان لدى عدي توضع الأشياء في فضاء من العلاقات. هذا التوضع هو الذي يكسب الشعر شعريته، وليس الأمر خصيصة متعلقة بالأشياء في حد ذاتها.

١- شعرية الصورة الارتدادية

نقصد بالصورة الارتدادية تلك الصورة التي يعود الشاعر من خلالها إلى زمان قديم من خلال المكان، وبمعنى آخر إلى واقع قديم يصل حياته الماضية بما يجذب اهتمامه في الحاضر، فيفيد من فضاءات الماضي التي تمدّ النص الشعري بصور مختلفة تربط الماضي بالحاضر من خلال المكان الواحد المتحول.

وقد افتتحت معظم قصائد عديّ بالطلل، والطلل حديث زماني بالمكان، أي أنه حديث مكاني بالدرجة الأولى، فقد افتتح قصائده بذكر مواضع شامية متفرقة احتلت مكانة مهمة جداً لديه. وقد تمحورت شعرية الصور الارتدادية لديه عند الطلل الذي مثّل مجموعة قيم. فهوالهوية، والمادة الفنية الخصبة لخلق خياله، وهو فضاء حميمي تلاعب به الزمن، فولّد جمرة الحنين والذكرى والألم المرافق للمشاعر المرتبطة به.

يقول عديّ بن الرقاع:[٩]

عَرَفَ الـديارَ توهُّمـاً فاعتادَهـا — من بعدِ ما شَمِلَ البِلى أبلادَها[١٠]

إلاّ رواسيَ كُلْهُـنَّ قـد اصـطلى — حمراءَ أشعلَ أهلُهـا إيقادَهـا[١١]

كانـت رواحـلَ للقـدورِ فعُرِّيَـتْ — منهن واستلبَ الزمانُ رمادَها[١٢]

بـشُبَيْكةِ الحَـوَرِ التـي غربيُّهـا — فقدَت رسومُ حياضِه ورَّادَهـا[١٣]

وتنكـرتْ كـلَّ التنكـرِ بعـدَنا — والأرضُ تعـرفُ تلعَهـا

يرتبط الطلل بالمرأة التي ترتبط بالأرض بعلاقة إرثية، ويشكل المكان/ المرأة فضاء قيم أخرى، ارتباطه بها ارتباط عضوي؛ لأنه يرى ذاته من خلال المكان، ويستمد منه هويته، وينطلق إلى الفضاءات الأخرى من خلاله.

يمثل الارتباط بالمكان لديه عبوراً إلى الماضي، وعودة إلى الأيام الجميلة ضمن ذلك الفضاء. إنها خصوصية العلاقة بالأرض. ففي هذه الصورة الارتدادية إمكانية التوحد بالمكان. فثمة ازدواجية بين المكان الذي

يعيش فيه (المدينة) والمكان الذي يحمل قيم الخير والحب والجمال (الطلل). فمن المكان الماضي البدوي يستمد قيمه. وتتفاعل ثقافتا مكانين مختلفين: البداوة الحافلة بقيم الجمال والمدنية، فالفارق حضاري بين المكانين.

يتوجه الشاعر بخطابه إلى الآخر بضمير الغائب وهو ينقل عن نفسه، ويبدو خائفاً من أن يفقد المكان هويته. فكأنه كان في غفلة زمنية في المدة الزمنية التي تحول فيها هذا المكان إلى طلل بالٍ، فثمة تعميم في الحديث الطللي، ولا ينتقل من الخاص إلى العام، فقد (شمل البلى أبلادها، وتنكرت كل التنكر بعدنا).

تحيل الدار على معنى الأمان المرتبط بالإقامة فيها. لكنها بالية، فهي بذلك تجمع نقيضين: الأمان المفترض، والزوال الحاصل، أي خصوصية الحضور والغياب في الآن نفسه، وتجاور القرب والبعد.

يمثل الطلل موقفاً من الزمن من خلال المكان، تنصرف الدلالة فيه إلى الظرف الزماني للمكان أكثر من المكان نفسه. إنه مكان زماني.

لقد حضر المكان لكن ثمة غياباً لزمان ذلك المكان، وبذلك ترتبط البنية العميقة للنص بالوضع النفسي للشاعر. فمفهوم المكان سيدور في أحادية الفهم الفلسفية إن لم يقترن اقتراناً بذات الشاعر، ويقارن زمان المكان الحالي بزمان الماضي. لكن هذا الالتفات إلى الماضي لا يخدم المستقبل. إنه يثبت اللحظة في الماضي؛ لأنه يمثل حكم قيمة إيجابياً.

وثمة خطاب يتحرك نحو المستقبل من خلال الصورة الارتدادية. فمن خلال الافتتاحية التقليدية لخطاب المكان نشعر بوعي شاعري بالمكان. يقول:[١٥]

ليتَ شعري هل تخبِّرنـــي الـــديارُ بيقينٍ عن أهلِهـــا أيـــن ســـاروا
أسفاً هيّجَت فمالـــك منهـــا اليـــ ـــــومَ إلا تفجُّـــعٌ وادّ كـــــارُ
لا يجيبُ الأحياءَ من لـــيس حيـــاً والعمـــى عنـــد غيـــرِه الأخبـــارُ
فكـــأني مـــن ذكـــرِهم خـــالطتني من فلسطينَ خمرُ جَلْـــس عقـــارُ
عُتِّقتْ في القلالِ مـــن بيـــت رأسٍ ســـنواتٍ ومـــا سَـــبَتْها التِّجـــارُ

ثم يخرج من الصورة الارتدادية وحديث الخمر إلى مدح عبد الله بن يزيد بن معاوية بن أبي سفيان الذي يمثل الأمل والمستقبل بقوله:[١٦]

زعـــم النـــاس أن خيـــرَ قـــريشٍ حسباً حين تُنْـــسَبُ الأســـوارُ[١٧]

تتعدد الفضاءات الجمالية للنص بأبعادها الزمنية، ويولّد هذا الأمر غنى وأثراً مائزاً في النص. فـ (الشعر هو فن الرسم بالزمن، وهو فن استقبال حركية الزمن).[١٨] وينتقل الشاعر من ضمير المتكلم في البيت الأول؛ ليحدث التفاتاً في البيت الثاني باستخدام ضمير المخاطب، ثم نجد انتقالاً موضوعياً في البيت الثالث. ويمكن تمثيل هذه الحركة في الضمائر بالشكل التالي:

خطاب ذاتي ب١

↓

تحول في الخطاب الذاتي ب٢

↓

تحول إلى خطاب موضوعي مطلق ب٣

↓

عودة إلى الخطاب الذاتي ب٤

عاد الشاعر إلى البؤرة المكانية عبر الزمن، فحدث تقاطع زمني بين حاضر المكان وماضيه. يمكن أن نمثله بالشكل الآتي:

ماض جميل ← إقفار مكاني ← مكان بالٍ (حاضر)

ارتداد

من خلال المكان الراهن انتقل انتقالاً سريعاً إلى الماضي، ثم استمر في المكان الراهن. فالطلل مكان (يحتوي الزمن مكثفاً)[١٩]، ويظهر هذا التكثيف من خلال النفي الكوني الذي يظهر في البيت الرابع (لا يجيب الأحياء من ليس حياً)، وهنا يظهر الانقطاع بين الذات الشاعرة والمكان. فكل ما في هذا المشهد الطللي يحوّل (الطبيعة إلى ثقافة، والثقافة إلى طبيعة).[٢٠] ونجد الشاعر يبدي موقفاً نقدياً للمكان يقوم على أساس قراءة الثقافة: ثقافة الطبيعة، وثقافة المكان عبر النص الشعري، فيتكلم على عالمه الداخلي والخارجي بوصفه شاعراً.

يرى هربرت ريد[٢١] أن الأدب اجتماعي بطبعه، أداته اللغة. ونستطيع القول: إن الأدب مكاني بطبعه وفي صميمه. وها هو يعاود الالتحام بالمكان، ويعبر عن مشاعره تعبيراً مكانياً من خلال الصورة التشبيهية (كأني.. خالطتني من فلسطين خمرُ جَلْسٍ) فالخمر من فلسطين. وهذا ما يجعلها خمراً فاعلة، مؤثرة. لقد أحب الشام، فأصبحت جزءاً منه، وأصبح جزءاً منها، وما هو جميل وفاعل ومؤثر يتجلى بالمكان الشامي، كما أن من أحبّ شيئاً أكثر من ذكره بقلبه ولسانه. ومواضع الشام ليست مكاناً يذكر فحسب، إنها جزء من موضوعة وجوده، وثمة تماهٍ بين الشاعر وجغرافية الشام. وتوحي العلاقة المعنوية المستترة وراء العلاقة الحسية في التشبيه بالتمزق في الذات الشاعرة، والتماهي مع شعرية المكان. لقد أتت فلسطين في زمن الغياب إنها رمز الألم، نسب ذاته إليه، فاحتضن ذاته. فالتعبير في العمل الفني (دلالة نفسية تفصح عن العلاقة بين الفنان وموضوعه).[٢٢]

أ - شعرية الكتابة

ثمة علاقة قوية بين الكتابة والنص الشعري. فالكتابة الشعرية مسافة بين الدال والمدلول، بين المبدع والنص والمتلقي. ويمكن أن نميز نوعين من الكتابة في الشعر:

- الكتابة في المكان: يحوّل الشاعر من خلالها المكان إلى نصّ، ولا يرى الشاعر سوى المكان، فتتوهج لديه رغبة في جعل الآخرين يرون ما يراه، ويشعرون بما يشعر به.
- المكان في الكتابة: في هذا النوع يكون المكان شرطاً من شروط الكتابة. والمكان بهذا المعنى ليس مكاناً جغرافياً. إنه ذكريات ومشاعر مرتبطة بمن سكن المكان، ويسكنه.

وقد ظهر هذان النوعان في شعر عديّ. و تجلت الكتابة في المكان من خلال صورة الكتابة في الطلل، وصورة الوشم، والكتاب غير المقروء....، وتحولت الكتابة إلى عنوان في المكان المقفر بسبب الجروح والآلام المرتبطة به، وهذه الجروح رمزية. سبب هذه الجروح ابتعاد المرأة، ودخولها في عالم الغياب.

يقترن كلام الشاعر على هذا الغياب بالكتابة الظاهرة في الطلل؛ ليقيم الدليل على خلاء المكان، فالأصل هو الحضور، والواقع حضور ما لا يريد حضوره. يقول:[٢٣]

لمنِ الــديارُ مثــلُ خــطِّ الكتــابِ بالمراقيــدِ أو بــذكرِ العقــاب[٢٤]

جرَّت الــريحُ فوقهــا مُــذْ لَعِبَّــاً من أهــابيَّ ترتمــي بــالتُرابِ[٢٥]

ويقول:[٢٦]

لمَنْ رسمُ دارٍ كالكتــابِ المُنَمْــنَمِ بمنعرَج الوادي فويقَ المُهــزَّمِ[٢٧]

عَفَتْ بعد أشباحِ الأنــيسِ كأنمــا الــشخوصُ بهــا خِــيلان حُــرْضٍ

ويقول:[٢٩]

بانتْ سعادُ وليسَ الــودُّ ينــصرمُ وداخل الهمَّ ما لم تمــضِهِ سَــقَمُ

وصلتُ منزلةً قفــراً وقفــتُ بهــا كمثلها إذ بهــا الأحيــاءُ والــنعَمُ

عُجنا إليها وما عجنــا لتخبرَنــا إلا اللجاجةَ والــوهمَ الــذي تهِــمُ

بها أخاديدُ مــن آثــارِ ســاكنها كما تردَّدَ في قرطاسِــه القلــمُ[٣٠]

من الملاحظ أن الكتابة في الشعر القديم ترد في الحديث الطللي فقط. وكأن الكتابة لدى الشعراء قديماً ارتبطت بالفراق والانفصال والدخول في حال الغياب.

وترتبط الكتابة بالألم، والجرح الرمزي الذي تسببه حال الطلل؛ لأن الحبيبة قد رحلت، وتغيرت حال المكان وصفاته.

الكتابة ذكر، وهذا يعني غياب المذكور/الحبيبة. ونجد أن عديّاً قد ألحّ على الكتابة، وهو بذلك يذكر المكان الغائب، وما يتعلق به. ويمكن أن نصف كثرة ورود ظاهرة الكتابة في حديثه الطللي (باللَّهج). واللهج هو الولع بالمكان، وهذا الولع مرتبط بالكلام المكتوب، فيذكر الشاعر عهدين مختلفين للمكان نفسه، ويناظر بينهما.

واللهج بالذكر يعني وجود مرارة الفراغ. ويمكن أن نصل إلى ما يجمع هذين الضدين في إطار هذه الثنائية. ففي الذكر مرارة الفراغ، ومتعة التذكر، والبحث عن المكان الأول موضوع الحب.

بين الشاعر والمكان المفقود علاقة عشقية أساسها الشوق إليه، والافتقار إليه. وهو يكثر من ذكر فراق المكان، ويرتبط هذا اللهج بذكر المكان بالبين الذي يتردد ذكره لدى العشاق. فثمة انقطاع عن المكان. وإذا ما عدنا إلى دوال العشق وجدنا أن له أخوة هم البين، والهجر، والموت. يقول ابن داود نقلاً عن الجاحظ:[٣١] (لكل شيء رفيق، ورفيق الموت الهجر، وليس الأمر كما قال-أي الجاحظ- بل لكل شيء رفيق، ورفيق الهجر الموت).

تشبه علاقة عديّ بالمكان علاقة عشقية بين الشاعر وامرأة أحبها، ونفترض في العلاقة العشقية القائمة على أساس الشوق، والافتقار، وثنائية العاشق والمعشوق غياب المعشوق، والانفصال عنه؛ ليبقى اللهج قائماً، وشدة الشوق قائمة. فلشدة عشق عديّ المكانَ نراه يبقى منفصلاً عنه على الرغم من توقه للاتحاد به. وبذلك يصبح البين (بانت سعاد) جوهر العلاقة العشقية بين الشاعر والمكان. فالبين تكرار الرحيل في فضاءات مختلفة، وفراق المكان/ الحبيبة صورة من صور الموت داخل الحياة.

يعني الحديث الطللي تشوقاً للمكان في وضعه الماضي قبل وصوله إلى مرحلة تجذر الغياب، ويهيج الغيابُ الشوقَ، وهو شوق مرتبط بالمرأة الغائبة. هذا المكان هو المكان السابق للمعشوقة وليس جزءاً منها. فهياج الشوق مرتبط بمؤثر خارجي؛ ذلك لأن المكان الذي يحوي الذكرى أصبح مكاناً للرياح والأمطار والحيوانات الوحشية.

في حديث الشاعر قبول وتجاوز. ويكون القبول مع الصيغ الخبرية، والتجاوز مع الصيغ الإنشائية (لمن طلل؟...) هذا الوقوف على الطلل وقوف فلسفي يبوح الشاعر من خلاله بأزمة الوعي أمام المكان الذي تحول إلى زمان/ ذكرى. وتأتي عناصر الطبيعة في الطلل؛ لتمثل (أقنعة الشاعر للولوج إلى عالمه الباطني، والبلوغ إلى فكرة الأشياء وجوهرها).[٣٢] فقد فقدَ في الطلل الإنسان والمكان معاً.

الذكر يعني عدم حضور مَنْ هو حاضر في الذهن؛ لأنه انفلت من قيود الزمن. وتخضع هذه الفكرة لهندسة خاصة في الأبيات، إذ يبدأ الشاعر بتقنية الخطف خلفاً. ويحدّد المكان، ويقف على ماضيين: ماضي المكان، وماضي الحب، فيمثل الطللُ الماضي والشوق. والوقوف ليس وقوفاً على المكان، إنه وقوف على ماضي المكان وبقاياه، وثمة تقابل بين صورة ماضية مشرقة وحاضرة حزينة، وثمة حركة داخلية تتنامى، وحركة خارجية تتراجع، يعقب ذلك حركة إلى الرحلة.

الطلل إذن ينبه الذات الشاعرة، ويجعلها تستفيق على الواقع. إنه مرحلة حلم، حنين، ألم، أما المرحلة التالية فهي مرحلة الفكر والعمل.

وما يهم من ذكر الكتابة في الطلل الأثر الذي تتركه. فالعلاقة بين الأثر والمكان علاقة جدلية، كلّ منهما يحيل إلى الآخر من جهة الغياب أمام الحواس. والكتابة التي تتردد في شعر الطلل كتابة غير مقروءة، لا معنى لها، مدلولها غير واضح، تشبه المكان المستعجم. كما أن مدلول الطلل لا يوجد في ذاته إنما في الأثر الذي يتركه.

تعني الكتابة في الطلل غيابَ المعشوق، وحضوره في حال الغياب فقط. والشوق إليه يفترض الرغبة في الوصول إليه، فنجد تعددية للمكان، ونفياً للتعددية في الآن نفسه.

إن ما يدفع الشاعر إلى الكتابة عن المكان هو الشوق إلى المكان الغائب. فالغياب متأصل في لغة المكان. يؤدي هذا الشوق إلى استحضاره شعرياً، أي الشوق إلى المكان يشوق إلى استكمال التجربة الشعرية.

ليس الطلل مكاناً للحبيبة فقط، الطلل جزء من ذات الشاعر، اهتدى إليه على الرغم من عوامل الزمن والطبيعة. في مساءلته رفضٌ للانفصال عنه، وفي البكاء إقرار بفقده. (... وقد ورد من المعاني أن صور المنازل تمثلت في القلوب، فإذا عفت آثارها لم تعفُ صورها من القلوب، وأول من أتى بذلك العرب).[٣٣]

ب - شعرية التناص

ذات الشاعر مشبعة بالنتاج الأدبي السابق له؛ لذلك تدخل نصوصه في علاقات تناص مع النصوص السابقة التي تدخل بدورها في علاقة تناصية مع النص الأب. ويجمع هذا التكثيف في الذات الشاعرة عناصر متعددة، ويذكّر غياب المكان بغياب المكان الأول في ذهن الشاعر، مكان الطفولة؛ لذلك يكثر من اللهج بذكره.

يقــول:[٣٤]

لِمــن الــدارُ كعنــوان الكتــابِ هاجت الشوقَ وعيَّــتْ بــالجواب

موضعُ الأنضادِ لأيــاً مــا يُــرى ورمادٌ مثلُ كحلِ العينِ هــابِ[٣٥]

ويقول النابغة الذبياني:[٣٦]

يــا دارَ ميَّــةَ بالعليــاء فالــسَّنَدِ أقوَتْ وطالَ عليها ســالفُ الأبــدِ

وقفــتُ فيهــا أُصــيلالاً أســائلُها عيَّتْ جواباً وما بالرَّبْعِ من أحدِ[٣٧]

إلا أوارِيَّ لأيــاً مــا أبَيِّنُهــا والنــؤيُ كــالحوضِ بالمظلومــةِ

دار عديّ كعنوان الكتاب، وقد عيّت بالجواب، لا يهتدي إلى موضع أنضادها إلا لأياً، ونجد أن ثمة تشابهاً بين مفردات المطلع الطللي لدى عديّ، ومن قبله النابغة الذبياني،[٣٩] فالمفردات واحدة، تقريباً. والمواضع الشامية التي يذكرها عديّ تعد كشفاً لظلال الذات المتوارثة، تختزن الزمان والمكان والمشكلات، وتجمع الأضداد.

ونجد أن العلاقة التناصية بين النصين السابقين علاقة امتصاص، فلم يكرر عديّ جمل النابغة نفسها. ويرتبط نص عديّ بالنصوص السابقة له، ويذكِّر بالنص الغائب، ولا يعدُّ النص السابق أصلاً للنص الحاضر؛ لأنه يدخل في علاقة تناصية مع نص أسبق هو النص الأب. ويمكن أن نقول: إن التناص لا يتقلص في نصوص محددة. إنه يشتمل على أنساق، ويتكلم لغة مفرداتها حصيلة نصوص سابقة.

فالشام مكان أصبح جزءاً من الذات الشاعرة، والرحيل في المكان سلوك، وبذلك تغدو القصيدة مكاناً. و يتحول المكان من مَعْبر إلى عابر، فهو يرحل عبر الزمان والمكان. والشعر هو (الكشف عن عالم يظل أبداً في حاجة إلى الكشف).[٤٠]

يتوازى الرحيل الخارجي مع رحيل داخلي. فقد يتم الرحيل إلى الداخل عبر الزمان والمكان.

٢ - شعرية السياسة

أكّد عديّ بن الرقاع من خلال خطابه الشعري المكاني قراءته الواقعَ السياسيَّ، والأحداث السياسية المتلاحقة، فقد عرف عنه ولاؤه الشديد للأمويين. والشعر أهم جنس أدبي صوّر الواقع في ذلك الزمن، فارتبط الخطاب الشعري بالواقع السياسي، وهو خطاب يحاول أن يضفي على المكان هويته المميزة والمرتبطة بالطابع السياسي، فيحضر المكان بوصفه زمناً يعاني الشاعر في فضائه التحولات الطارئة عليه، ويُظهر شوقه لارتباط مَنْ حوله بالمكان، وبالشرط السياسي فيه.

وقد وجد الشاعر في الأمويين مادة شعرية خصبة، فكان لسياسته شعرية خاصة إذ نجد أن ثمة تداخلاً بين شعره السياسي وعشقه الصوفي للشام. فقد توحّد بالأرض، والشام حاضرة بقوة لا تغيب أبداً، تهيمن على شعريته، إنها بلغة العشق العذري حبيبته الذي لا يستطيع أن يحيا بعيداً عنها.

لقد اضطربت الحال السياسية في بداية العصر الأموي، وظهر طموح الأمويين لتأسيس دولة إسلامية في الشام، فتحولت هذه الفكرة إلى طاقة إبداعية أضاءت نصّه الشعري المكاني.

يقول عدي يمدح الوليد بن عبد الملك بن مروان:[٤١]

صلّى الإلهُ على امـرئٍ ودَّعتُـه وأتـمَّ نعمتَـه عليـه وزادَهـا

وإذا الربيـعُ تتابَعـت أنـواؤُه فسقى خناصرةَ الأحصِّ فجادَها[٤٢]

نزلَ الوليـدُ بهـا فكـان لأهلِهـا غيثـاً أغـاثَ أنيـسَها وبلادَهـا

وأصبتَ في أرضِ العدوِّ مـصيبةً بلغت أقاصي غورِهـا ونِجادَهـا

ويقول مادحاً الأمويين:[٤٣]

حتى تعرَّضَ أعلى السيحِ دونهـم والجُـبُّ جُـبُّ بنـي العَـسْراءِ

فتنكَّبوا الصوَّةَ اليُسْرى فمال بهـم على الفراضِ فراضِ الجاملِ الثَّلِمُ[٤٤][٤٥]

لولا اختياري أبا حفصٍ وطاعتَـه كادَ الهوى في غداةِ البين يغترمُ[٤٦]

ويقـول:[٤٧]

أبلغـا قومَنـا جُـذاماً ولَخمـاً قـولَ مـن عـزُّهُم إليـه حبيـبُ

كـان آبـاؤكم اذا النـاس حَـرْبٌ وهـم الأكثـرون كـانَ الحـروبُ

منعوا الثغرةَ التـي بـين حمـصٍ والكهـاتَيْن لـيس فيهـا غريـبُ

لقد تنامت الحركات في المجتمع العربي في العصر الأموي بسبب الصراع على الخلافة، ويمثل المكان مواجهة وصموداً قائماً على ثنائية ضدية: ثبات/هجوم. الشام فضاء تحركت فيه شخصيات حَكَمتها هذه الثنائية. وقد ظهر ذلك من خلال الأمر والشرط.

يظهر الرفض للآخر من خلال الشام. ويسهم هذا الرفض في تكوين وعي الشاعر، فيتجاوز وصف المكان؛ ليتكلم على السياسة بالمكان، فيشكل شعرَه بالمكان لا بالصورة. لقد امتد حكم الأمويين على أماكن مترامية الأطراف، يرافق هذا الاتساعَ المكانيَّ اتساع روحي، فهو اتساع محكوم بمساحة المكان.

يؤكد خطابه السياسي صوفية علاقته بالمكان. فهو يضفي على الأماكن الشامية قيمة إيجابية مقابل القيمة السلبية التي يضفيها على أماكن أخرى. يقول: [٤٨]

لعمـري لقـد أَصْـحَرَتْ خيلُنـا بأكنـافِ دجلـةَ للمـصعبِ[٤٩]

وردْنـا الفـراتَ وخـابورَه وكانـا همـا ثقـةَ المـشربِ

إذا مـا منـافقُ أهـل العـرا قِ عوتـبَ يومـاً فلـم يُعْتَـبِ

دلفنـا إليـه بـذي تـدرَأ قليـل التَّفقّـد للغُيَّـبِ[٥٠]

في خطاب الشام السياسي استبعاد تقديم الذات، فلا تعود الضمائر إلى الفاعل، إنها تعود إلى الخليفة الأموي والممدوحين، وتشير إلى معاني الشرف والقوة، وتصدر عن مركز واحد (الشام)، وترتبط به ارتباط المعلول بالعلة، ويضفي عليها هذا المركز من ذاته، فتعود إليه من جديد؛ لتثريه، ونلاحظ أن الشاعر يشدّ الفروع كلها إلى الأصل، ويكثف الأمكنة، وهذا ما يجعل النص يشهد توالياً لصور الدالّ التي تحيل إلى مدلول ثابت. وكثرة الأمكنة مترافقة مع الحركة في الخطاب السياسي لا مع الثبات الذي شهدناه في الصور الارتدادية. وكثرة الأمكنة مع الحركة تحيل إلى ثابت جوهري. فثمة وحدة في المكان على الرغم من تعدد أسماء الأماكن في الأمثلة السابقة. وهذا التضخم لوحدة المكان (الشام) يجعل المكان الآخر مقابلاً ضدياً له. وهذا المقابل الضدي يحتاج إلى المكان الأول؛ ليعزز حضوره بهدم حضور الآخر، فتحضر صورة العراق ودجلة، ويأتي الخطاب؛ ليعلي من مركزية الشام التي تنطوي على خفض لصورة الآخر، وحضوره الضدي مقابل النسق المكاني الذاتي.

وتحضر الشام والعراق بوصفهما يحملان مجموعة قيم سياسية ضدية إيجابية/ سلبية تبعاً لفكر الشاعر وهواه السياسي، فخطاب الشام يستبعد خطاب الآخر، و (الفن ينقل ما هو كائن إلى مستوى ما ينبغي أن يكون. وهنا تنفذ القيم إلى جوهره).[٥١]

تشكل الشام مركز جذب للشاعر، ويضفي عديّ على المكان إيديولوجية خاصة، فتغدو تضاريس المكان انعكاساً لروحه، فلجميع أماكن الشام دلالة واحدة. و(إذا كان المكان يتخذ دلالته التاريخية والسياسية والاجتماعية من خلال الأفعال، وتشابك العلاقات فإنه يتخذ قيمته الحقيقية من خلال علاقته بالشخصية).[٥٢]

ويحدد الشاعر المكان بضده في الشاهد الرابع بالعبارات ذات المسحة الحربية. وبذلك تظهر العوامل السياسية، ويتضخم العامل السياسي على حساب العوامل الأخرى التي ينحيها الخطاب، ويضاعف من حضور المكان الفاعل، ويعيد تكثيف خصائصه حين يحوّله إلى قوة مضادة للآخر السياسي.

الخطاب الضدي المتواري هو الذي يحرك خطاب المكان السياسي، فيشتبك مع الخطاب الخاص بعلاقات حضور وغياب. ويمكن أن نحدّد الخطاب الغائب في الشواهد السابقة انطلاقاً من مركزية المكان، وتضخمه، ودوران الآخر حوله. فتدخل علاقات الحضور في علاقة ضدية مع مقابلاتها المشكلة لعلاقات الغياب. فالحضور من وجهة نظر التفكيك مرئي، والغياب ظلاله العميقة، والمدلول الذي ينفتح على قراءات مستمرة[٥٣].

نستطيع القول: إن ثمة شعرية في الرؤية لدى الشاعر. فرؤيته المكانَ لا يمكن أن تكون إلا رؤية إيديولوجية، عقائدية، يحلم بشيء، ويجاهد من أجل شيء. وهذه الرؤية الشعرية ناتجة من سيرورة إبداعية معقدة ومتناقضة.[٥٤]

لقد وظف المكان؛ لتحقيق هدف مدح الأمويين، وأعادت أبياته إنتاج نصوص شعرية قديمة ومعاصرة له، فولّد المكان مجموعة من الدلالات يمكن أن نمثلها بالشكل التالي:

- المكان المعشوق **الشاعر العاشق**

← العطاء →

(إذا الربيع تتابعت أنواؤه...)

← الحماية →

(منعوا الثغرة التي بين حمص والكهاتين)

← قوة الحضور →

(حتى تعرف أعلى السيح....)

يتحول ارتباطه الذاتي بالمكان إلى بعد موضوعي، فتتحول أماكن الشام إلى كائن ذي مشاعر يترك الشخصيات تتحرك في فضائه، ويضفي عليها من قيمه، فيكون إدراك الشاعر إدراكاً مركباً، فتتحقق شعرية رؤيته، ويعيد تشكيل العلاقات بطريقة خاصة.

نلاحظ لجوء الشاعر إلى الأفعال بالزمن الماضي، ويولّد هذا الاستخدام الزمني أهمية خاصة فيما يتعلق بخطاب المكان. فما يعطي للمكان قيمته التاريخ الماضي المحدِّد لآفاق المستقبل، هذا الماضي حضاري يرتبط برؤية الشاعر السياسية، ويمكن أن نقول: إن القيم الناتجة من المكان في الخطاب السياسي لم توجد لولا نسبتها إلى الماضي القريب الذي صنعها.

وتبقى ملاحظة في مجال الحديث عن شعرية الخطاب المكاني السياسي لدى عدي هو ارتباط المدح لديه بالحديث عن الماء ضمن المكان، فثمة علاقة بين الماء والممدوح، وهذا الماء مرتبط بالمكان الشامي (خناصرة الأحص)، ويحمل الماء معاني الخير والخصوبة والعطاء والحياة، وكونه مرتبطاً بالموضع الشامي يعني إسقاط هذه الدلالات على المكان نفسه، وكون الشاعر قد بنى صورة فنية حين عقد تشبيهاً بين خير الماء في خناصرة الأحص وخير الخليفة حين نزل خليفة على الأمويين يعني هذا الكلام أن جميع القيم الإيجابية المنتمية إلى هذه الصورة قيم مرتبطة بالمكان وموقف الشاعر منه. فالمكان - حسب باشلار –[٥٥] يصوغ الإنسان.

إن القصيدة التي تحتوي على عشق المكان، ومدح سياسي للخليفة لدى عديّ هي قصيدة تحتوي على ثنائية ضدية؛ ذلك لأن المدح السياسي يقوم على امتلاء ذات الشاعر بالقيم الإيجابية التي يشتمل عليها الممدوح، فيرى فيه ما يقارب الكمال، ويشعر أن ذاته قد امتلأت إعجاباً به في حين أن عشق المكان يقوم على الشوق إليه، والشوق حركة تشتمل على فراغ وحاجة إلى المعشوق/ الشام؛ لذلك نجد أن عدياً قد وظف المكان، فجعله جسراً للوصول إلى الممدوح وإلى تأييد سياسة الأمويين، وهو في الوقت نفسه يشعر بشوقه الدائم إليه، ويلح على ذكره، بل يلهج بذكره، وهذا ما يؤدي إلى استحضاره شعرياً في معظم أبيات ديوانه.

٣- شعرية بنية السَّدم

نقصد ببنية السدم شدة عشق المكان لدرجة أننا يمكن أن نشبِّه مشاعره تجاه الشام بمشاعر شاعر الحب العذري أو ببعض مشاعر الشاعر الصوفي. ويعني السَّدم[٥٦] لغة اضطراباً وحزناً، وغضبا، وهياجاً. فالسَّدَم: الندم والحزن، والسَّدم: الهم، ورجلٌ سَدِم: نادم. والسادم: الحزين وبعير مُسدَّم إذا مُنعَ عن الضراب، والسَّدَم: اللهج بالشيء والولوع به، وفحل سَدَم وسَدِم ومسدوم ومسدَّم: هائج، وبعير سدم وعاشق سدم إذا كان شديد العشق.

من قراءة التفسير السابق نستنتج أن ثمة تشابهاً بين البعير السَّدم والعاشق السَّدِم، فينسب إلى الإنسان العاشق شدة الحزن واللهج والغضب والعشق. وإذا تمعنا في خطاب المكان لدى عدي نجد اشتراكاً في صفات

العاشق السَّدِم وعديّ؛ ذلك لأنه نظر إلى الشام نظرة عشقية فيها وجع للفراق، ولهج شديد بها، وغضب تجاه من يفكر في معاداة ساستها، وكان حلوله بها حلولاً شبيهاً بالحلول الصوفي. وقد ورد الدالّ (سدم) مرة واحدة في ديوان عدي في قوله:[٥٧]

لما غدا الحيُّ من صُرْخٍ وغَيَّــبَهم من الروابي التي غربيُّها الكمَمُ[٥٨]

ظلَّت تطلعُ نفــسي إثــرَهم طربــاً كأنني من هــواهم شــاربٌ سَــدِمُ

لكن مجمل خطابه الشعري المكاني يمكن أن ندرجه تحت مفهوم السدم وإن لم يذكر ذلك صراحة. فقد رحل الحي، وفي هذا الرحيل شمول . ولا تعني الرحلة نفياً للمكان. إنها نفي لثبات المكان. وهذا الرحيل الجماعي عن المكان يؤثر سلباً في الذات الشاعرة، فيشتمل عليها، وتأتي الرحلة بهذا المعنى مشاركةً للمكان في التحول والتجدد. لكن هذا الرحيل قد جعله يشبه الشارب السَّدم، ويجمع عديّ بين مدلول السدم الإنساني، والحيواني إذ يفترض التشبيه المشابهة في الحال، وبذلك يحيل دال السَّدم/ عشق المكان وقيمه وساكنيه على دال السدم/ الهياج والمنع من الضراب، ومن ثم يحيل إلى العشق الإنساني.

السدم إذن الهياج، والولع بالشيء أي أنه يحوي قوة تجاه موضوع السدم - وهو المكان المرتبط بساكنيه - وتشبيه هذه الطاقة بالهياج. وهنا يظهر تأثير المكان من خلال بنية السدم في الذات العاشقة إذ تحولها هذه البنية إلى ذات معتلة (كأنني شارب) فالاعتلال في الجسد أساس بنية السدم، وجسد الشاعر السَّدِم/ العاشق يتغير، ويشهد على عشقه المكانَ بما فيه، وتصدر عنه إشارات تنبئ عن فعل المكان فيه بعد أن أقفر من الحبيبة، ويستقبل تأثيرات المكان السلبية، ويتحول الشاعر في هذه الحال إلى إنسان يملك أفعاله، ولا يملك أحواله – على حد تعبير الجرجاني- [٥٩] والأحوال التي تصدر عن الشاعر هي اللوعة (كأنني من هواهم شارب سدم)، والوجد (ظلت نفسي تطلع إثرهم طرباً) وهذان الدالان من دوال العشق، يولّد دال اللوعة غضب الشاعر في حين يولّد دال الوجد حزنه. والغضب والحزن حالان مختلفتان، ذلك لأن الحزن داخلي في حين أن الغضب يُصدر أفعالاً خارجية.

إن عشق الشاعر الشامَ عشق سدمي يحوي طاقة تحيل هذا العشق إلى ما يشبه الغزل. وإذا كانت بعض معاني السدم تدور حول البعير الملجم فإن ذات الشاعر ذات ناطقة تلهج بذكر المكان، وسيكون لهجها في هذه الحال هديراً. وهذا ما يفسر لنا تكرار ذكر الأماكن في شعره.

ولنتأمل في هذه الشواهد الشعرية لنتعرف إلى تنامي بنية السدم في خطاب الشام لدى الشاعر[٦٠]

ولرُبَّ واضــحةِ الجبــينِ خريــدةٍ بيضاءَ قد ضربتْ بها أوتادَها[٦١]

تصطادُ بهجتُها المعَلَّــلَ بالــصِّبا عَرَضاً فتُقْصِدُه ولــن يــصطادَها

كالظبيةِ البكــرِ الفريــدةِ ترتعــي من أرضِــها قفَراتِهــا وعِهادَهــا

خَضَبَتْ لها عُقُدُ البِــراقِ جبينَهــا من عَرْكِها علجانَها وعرادَهــا[٦٢]

ويقــول:[٦٣]

يا شوقُ ما بكَ يومَ بانَ حــدوجُهُم ... من ذي المويقِــع غــدوةً فرآهــا

وكأنَّ نخلاً فــي مُطَيْطَــة ثاويــاً ... بالكَمْعِ بين قرارِهــا وحَجاهــا[٦٤]

أصعدْنَ فــي وادي أُثيــدة بعــدما ... عسَفَ الخميلةَ واحزألَّ صواها[٦٥]

قريَّــةٌ حبَــلَ المقــيظُ وأهلُهــا ... بحَشا مآبَ تُرى قصورُ فَراهــا[٦٦]

واحتلَّ أهلُــك ذا القتــود وغُرَّبــاً ... فالصحصحان فأين منــكَ نواهــا

فإذا تحيّــر فــي الفــؤادِ خيالُهــا ... شَــرِقَ الــشؤون بعبــرةٍ فبكاهــا

يقــول:[٦٧]

فسُقيتِ من دار وإن لــم تــسمَعي ... أصواتَنا صَوْبَ الربيــعِ المــسبلِ

قد كان أهلُــك مــرةً لــك زينــةً ... فاستُبدلوا بــدلاً ولــم تَــستبدلي

فابكي إذا بكــتِ المنــازلُ أهلَهــا ... معذورةً وظلمْــتِ إن لــم تفعلــي

يمزج الشاعر صفات المرأة بالمكان، ويخاطب الشوق، ويشخص الدار. فثمة تركيز على المكان والبعد عنه. ولعلنا نستطيع تفسير هذا الإلحاح بالإكثار من البعد عن المكان بأن المنع عامل أساس في الحديث عن بنية السدم. فالشاعر العاشق شاعر يهتاج، والشوق هو الذي يهيجه.

ويرتبط العشق بالماء (شرق الشؤون بعبرة، فسقيت من دار)، والماء مقوم مهم من مقومات الطاقة العشقية، وهو أحد عناصر الطبيعة الخمسة المرتبطة بشدة الحب. وقد ذكر عديّ ما يذكِّر بالسدم من دون أن يذكره مباشرة (بكت المنازل أهلها، تقصده ولن يصطادها، يا شوق أين منك نواها، تحيَّر في الفؤاد خيالها).

يمكن أن نتخيل الشاعر عاشقاً، وأماكن الشام معشوقة، وهويدعو بالسقيا لها، ويرتبط بها بعلاقة عضوية. ولا يمكن أن يكون الشاعر وحده حامل الشوق على وفق هذه المعادلة، فالمعشوقة تملك شيئاً يعشق قد يكون الذكرى المرتبطة بالمكان، وقد يكون جمال المكان. وهو يحدث تماهياً بين المرأة والمكان، فالمرأة تأخذ تجلياً مكانياً في الشاهد الأول.

الشاعر ناطق بعشقه، والمعشوقة صامتة، وناطقة في صمتها، تحوز الجمال والذكرى اللذين يأسران العاشق. ويمكن أن نستعير لغة العشق الصوفي ونقول: إن ثمة ثنائية مستحسَن ومستحسِن. فثمة أفكار منطلقة من مفهوم الحسن.

يتحول المكان في بنية السدم إلى موضوع جمالي. وهذه النظرة إلى المكان نظرة شعرية. فالشوق متعمق في الذات الشاعرة في حال الافتقار إلى المكان، ويقوم الشوق على أساس الفقد. وإذا ازداد ذكر الفقد بمعانيه المختلفة ازداد ذكر المعشوق، وتكثف، وتعدد وهو كلّ واحد، وقد يكون الشوق إلى المكان الأول، والمكان الأم؛ لذلك نجد مفردات العطش، والسقيا، والتماهي مع الأرض، والبكاء.

إن ما يقوي فكرة بنية السدم أننا نجد الشاعر يشبه العاشق العذري، ولا يقتصر عليه، فشدة عشقه المكانَ جعلته في حال حزن شديد، وأصابته بالتعب والاعتلال. المكان يعيش بين ضلوعه، ليس حاضراً في فكره وخياله

فحسب، يرى في المكان ما يريد أن يرى، فتتماهى الحبيبة فيه. وهو مرآة للذات الشاعرة، علاقته بها علاقة الجزء بالكل، هذا المكان احتضن السلطة الأثيرة لديه، فهو مرآة للذات الشاعرة وللسلطة.

وتظهر بنية السدم بشكل واضح في الحديث الطللي، فالطلل يعيش في داخله، وهو لا يقف عليه، والطلل قائم أساساً على المنع الذي هو أساس بنية السدم.(٦٨)

أ - الحديث الطيفي من خلال بنية السدم

ليس للطيف طبيعة بشرية، إنه ذو طبيعة نفسية، ويمثل تصورات النفس وأحلامها، يقول عديّ:(٦٩)

أهمٌّ سرى أم عــادَ للعــين عــائرُ ... أم انتابَنا من آخــر اللِيــل زائــرُ

ونحن بأرضٍ قلّما يجشُمُ الــسُّرى ... بها العربياتُ الحــسانُ الحرائــرُ

كثيرٌ بها الأعداءُ يحــصرُ دونَهــا ... بريدُ الأميــرِ المــستحثُّ المثــابرُ

فبتُّ ألهَّى في المنــامِ كمــا أرى ... وفي الشيبِ عن بعــضِ البطالــةِ

بــساجيةِ العينــين خَــوْدٍ يلــذُّها ... إذا أطرقَ الليلُ الضجيعُ المباشــرُ

يرتبط الطيف بالإقامة في مكان بعيد عن المكان الأثير لدى الشاعر، يزوره ليلاً، ويتجاوز الطيف العوائق الطبيعية والاجتماعية، وهو يرتبط ارتباطاً وثيقاً ببنية السدم؛ لأنه يقوم على اللهج بالحبيبة، وإيقاد الطاقة العشقية، والافتقار إلى المحبوبة المرتبطة بالمكان. فأساس صورة الطيف المنع. وهو منع ذو طبيعة سدمية.

لكن هذا الخيال الطيفي خيال هش، يمتلك قدرة للتحرر من قيود الواقع، لكنه يتبدد بسرعة حين يستفيق الشاعر على خيبة أمل عشقية. والخيال الطيفي الليلي خيال سدمي؛ لأنه يقوم على استحالة حضور الحبيبة، ولأنه يجعل الشاعر يجمح بخياله بعيداً عن الحقيقة، ويحقق بالوهم اتحاد العاشق بالمعشوقة التي تشكل جزءاً من المعشوقة الأساس/ الأرض.

ب - شعرية المرأة من خلال بنية السدم المكاني

ثمة علاقة متينة بين اللغة واللاشعور، فالذات الشاعرة العاشقة هي ذات اللغة، وذات اللغة، وذات اللاشعور، فيدخل اللاشعور في بنية الخطاب، وفي وحداته الصغرى، ويختفي حين تنجز الذات الشاعرة عملها الإبداعي.

وتبقى الأماكن الشامية بقعة مضيئة في حياة الشاعر، تواجه الذات من خلالها الغياب، ونجد أن تجربة الحب لدى شاعرنا تأخذ تجلياً مكانياً تتلبس صور الفضاء الذي يعيش فيه. ونجد ثنائية الانفصال عن الآخر، والاتصال بالحبيبة والمكان. والشعر حال توتر وقلق وحركة وهو في الوقت نفسه حال توازن. يقول عدي:(٧٠)

لولا الحياءُ وأنَّ رأسي قــد عثــا ... فيه المــشيبُ لــزرت أمَّ القاســمِ

وكأنها وســطَ النــساءِ أعارَهــا ... عينيه أحورُ مــن جــآذرِ جاســمِ

ويقول:[٧١]

قضاعيَّة الكَعْبين كنديَّــة الحــشا خزاعيَّةُ الأطــرافِ طائيَّــةً الفــم

يضفي الشاعر على المكان حكَم قيمة إيجابياً كونه شامياً. فالحبيبة تأخذ تجلياً مكانياً. نظرة عينيها تشبه نظرة عيني جؤذر من منطقة جاسم الشامية. وقد نسب الجؤذر إلى جاسم؛ لأنها من قرى الشام، فلجآذرها مكانة مرموقة في قلبه، ووقع نظرها يختلف في نظره عن وقع نظر غيرها من الجآذر. ولا يمكن أن تكون مفردة جاسم من حشو الكلام قد أُتي بها لاستكمال الوزن الشعري.

كل من الطبيعة الشامية والمرأة امتداد للآخر، تتحول المرأة من خلال المكان إلى مكون شعري تجسّد بنية العلاقات المتمحورة حول قطبي الاتصال والانفصال، ويتحول المكان إلى تجسيد حسيّ للانجذاب بين الطرفين.

يوحد عدي بين المرأة والمكان، ويضفي عليها من صفاته، وتتبع لذة النص من تماهي المكان في المرأة. وهو بذلك يضفي على المكان أنوثة المرأة. وثنائية الذات الشاعرة والآخر ذات بعد صوفي فهي حركة نحو التوحيد، وتقيم الذات الشاعرة في فجوة التوتر بين الأنا والآخر ضمن فضاء أشبه بالصوفي هو فضاء الحنين والألم المرافق له. فجوهر التجربة الصوفية هو أنها حركة نحو التوحيد، وتكثيف ذاتين ومكانين في ذات ومكان وزمان. وبذلك يأخذ المكون الصوفي بعداً شعرياً؛ لأنه ينبع من مسافة الانفصال والاتصال بين الذات الشاعرة والآخر.

وجمال الشام جمال مطلق، ينظر إليها عبر مسافة الحنين؛ لذلك نشعر بغياب المكان المعشوق أكثر من حضوره، فحضور المحبوب في لغة العشق المطلق أصعب من غيابه.

والمرأة لديه شكل من أشكال المكان، ووجه آخر له. وهنا تتحقق لديه **شعرية الرؤيا** من خلال التكثيف. تقوم رؤياه على الإبحار في المكان، فينفعل بالجمال الأنثوي حين يرى نفسه بين جمال الحب وحب الجمال.

رؤياه انعكاس للمكان الذي يسكنه، ويسكن فيه، ترتبط بالسياسة والأرض والمرأة، فـ (الرؤيا الشعرية ينبغي أن تنبثق عن هم مركزي يشغل الشاعر، ويستقطب طاقاته الروحية ونشاطه الحسي، وأن غنى هذه الرؤيا وفتنتها وتأثيرها يكمن فيما تحمله من قلق وإثارة).[٧٢] وقد كشف عدي عن رؤيته ورؤياه بأشياء من موجودات واقعه،.. وتقوم شعرية الرؤيا على علاقته بالأرض، وتتمثل هذه العلاقة في عنصر الحب، وفي الإقامة في الشام أو السفر إليها. فثمة بعد إشعاعي بين الشام وعدي يحول شعره المكاني إلى نشيد حماسي يؤكد الرغبة في الحلول في المكان. وهو أشبه بالحلول الصوفي. فعاطفته المتأججة تحيل علاقته بالأرض على علاقة وجد صوفي، فثمة فرح وحزن، وثمة وعي وسكرة (كأني شارب سدم). لقد توحد بالمكان، وتوحدت المرأة بالمكان، فصار كل شيء امتداداً للمكان، وبذلك تتحقق علاقة الحب بوصفها عبوراً إلى الكلي عبر الجزئي، حركة توهج. فحُسينة تشبه وحش أعفر، أو ظبية من ظباء الحُوَّة:[٧٣]

وما حــسينةُ إذ قامــت تودِّعُنــا للبين واعتقدَت شَــذْراً ومرجانــا

إلا مهــاةُ صَــريمٍ حُــرَّةٌ خَــذَلت من وحشِ أعفرَ أو من وحش نيّانا

والمزن تسبح في ريح شآمية:[٧٤]

مُزْنٌ تُــسَبِّحُ فــي ريــحٍ شــآميةٍ مكلــلٌ بعَمــاءِ المــاءِ مُنْطلِــقُ

يبدو المكان من خلال هذه الرؤيا دليل توازن في حياة الشاعر. أما الغد الذي يريده الشاعر فيتحقق من خلال المكان، وهو وليد الحاضر، فعل تجدد واستمرار، وتعمل اللغة على تجسيد هذه الفكرة.

تؤلف ثنائية الحنين/ الحلم البنية المكانية لدى ابن الرقاع غير أن مسافة التوتر تظل شرطاً للشعرية، تنبثق عن ثنائية الانفصال /الاتصال. فالحنين عامل مهم في هجر الفضاء المغلق. وتتحرك اللغة والصور والإيقاعات في فضاء مفتوح يجسد الحنين. وبناءً على ذلك نجد أن المكان يحضر حضوراً إشارياً (جآذر جاسم، وحش أعفر أو نيان، طائية الفم، ريح شآمية).

الشام مجتمع الفضيلة، والحلم، والطبيعة الجميلة. فصورة الشام أكثر شعرية لديه؛ لأنه ينظر إلى العالم عبر مسافة انفصال رؤيوي بينه وبين الحنين. فهو لا يحن إلى المكان مباشرة، إنه يعيد اكتشاف المكان من خلال الحنين.

وتمثل الإلماحات المتكررة إلى صورة المرأة في المكان توحُّدَه بالطبيعة، فهو يدخل مع المكان في حال ألفة، ويرتبط به عضوياً. وهذا ما يظهر من خلال ثنائية الأنا/ الآخر يصبح المكان فيها علامة على كيان الذات، فيضفي على المكان قيمة ما، ودلالة ما، وهو بذلك يحيله على مكان فني أو ثقافي عبر اللغة التي تشكل (المقابل اللامحسوس لعالم المحسوسات).[٧٥]

لقد نقل ما أراد من جماليات الطبيعة لتلائم حاله النفسية القلقة، فواجه غياب المرأة التي أحب، وهمومه التي يُسرُّها بعصارة كرم من قرية حُديجاء:[٧٦]

غَشيْتُ بعُفرى أو برَجْلَتهــا رَبْعــا رماداً وأحجاراً بَقين بها سَفْعا[٧٧]

أُسرُّ هموماً لــو تغلغــلَ بعــضُها إلى حجرٍ صَلْدٍ تركْنَ بــه صَــدْعا

أميدُ كــأنّي شــاربٌ لعبَــتْ بــه عقارٌ ثوت في دِنّها حججاً تــسعا

عصارةُ كرمٍ من حُدَيْجاءَ لم تكــن منابتُها مستحدثاتٍ ولا قرْعــا[٧٨]

تعود الصورة التشبيهية (الشارب الثمل) للظهور مرّة أخرى، وهي صورة تذكِّر بدال السكرة وما يحيل عليه من معاني الغياب عن الوعي. ومن المعروف عن السكرة أنها حال انفلات زماني ومكاني، لكن الشاعر يصرّ على ربط هذه الخمر المؤثرة بالشام، فيواجه قلق الذات في الحاضر بنظم الشعر، ويقدم ذلك من خلال فضاء صورة الشارب الثَّمل. وبعودة إلى بنية السدم نجد أن الشاعر يصرّ على وصف أحواله السّدمية (السكرة، الهموم، الحركة المتأرجحة)

وهذه الأحوال مرتبطة ارتباطاً جوهرياً بمواضع الشام، فيداوي ذاته الشاعرة بالشعر من شدة عشق المكان ومن سكنه. فحال السدم هي أساس العشق، ويتوجب على الشاعر العاشق أن يصف الحال التي يجدها في جميع الناس، ويخبر عنها؛ لأن شدة العشق تقتضي البوح. فـ (الفنان العظيم يجسّد في أعماله الخارجية ما يحياه في داخله).[٧٩]

إن ثمة أموراً تجمع بين الحب الطبيعي وإشارات إلى الحب الصوفي للمكان لدى عديّ ضمن إطار بنية السدم. ففي الحب الطبيعي عشق قائم على الشوق إلى المحبوب البعيد، وتقييد للعاشق، وحنين إلى المعشوق البعيد

الذي يؤدي إلى إلهاب الطاقة العشقية، ويسيطر القلب على العقل، فتتجه المشاعر من القلب الملتهب إلى العقل، ويستقبل القلب الإشعاعات الصادرة عن المكان.

أما الحب الصوفي فهو قائم على التماهي بالمكان، والتوحد به، فتصبح الذات الشاعرة جزءاً من المكان، والمكان جزءاً منها، تدل على بعض من جوانب هذه الفكرة دوال السكرة، وتغييب العقل، والغياب عن الوعي، وتحيل هذه الدوال على مدلول إفراط العاشق في الغياب؛ لأنه لا يشعر إلا بمحبوبه، ولا يطلب إلا قربه؛ لأنه بعيد منه دائماً.

- مآل المعابر

لقد تم النظر إلى المكان بوصفه مكاناً شعرياً معشوقاً لدى الشاعر، وطُبقت عليه معطيات دراسة العشق، وبُحِثَ في دوال العشق، وفي العلاقة بين نظام الخطاب ونظم الشعر. فاللغة الشعرية نظام يحتوي على دوال، ولا تستخدم الذات الشاعرة كلمات خاصة بها، إنها تستقبل مجموعة دوال تتحكم في عشقها المكان؛ لذلك يحمل الشعر أكثر من قراءة.

ويمكن أن نسجل مجموعة من النتائج حول علاقة عديّ بالشام:

- ثمة إضافة شعرية جديدة لدى عديّ تتمثل في أنه تجاوز مرحلة الرسم الشعري بالصورة إلى مرحلة الرسم بأسماء الأمكنة الشامية.
- لم يتكلم على المكان بقدر ما تكلم بالمكان، فقد جعله أساساً في بناء النص الشعري، وله مقومات فنية تتضمن أبعاداً دلالية، وهو الذي يصوغ الحدث والشخصية؛ لأنه حال نفسية وليس مكاناً جغرافياً.
- من خلال المواضع الشامية نستشف تحديد ماهية الآخر، وموقف الشاعر منه. فقد نظر إلى المكان السياسي بسياق الآخر. وقد ظهر موقفه الرؤيوي وقضيته السياسية في حديثه عن الشام.
- أضفى عدي على الشام لمحات من العشق العذري واللمحات الصوفية، وربطه بوجود الإنسان نفسه، وأضفى على الإنسان بعداً مكانياً. فثمة تجلّ مكاني في حديثه عن المرأة.

كما تتعدد الولاءات في خطاب الشام لديه. فثمة ولاء للشام، وولاء للحبيبة، وولاء للأمويين.

- موقف الشاعر موقف انتماء بنى عليه علاقته بالشام التي تبدو بأماكنها المختلفة وسيلة لتأكيد حاجة داخلية ملحة؛ لذا يعددها، ويكثر من ذكر مواضعها.
- شعرية المكان لديه شعرية مستديرة تنتهي حيث بدأت، لكنها تنمو من داخلها، فتتشابك عناصرها الداخلية. فثمة لغة شفيفة، وصور مؤثرة تدخل في علاقة تشابكية مع الإيقاع.

- الهوامش

١ - جاكبسون، رومان: ١٩٨٨،قضايا الشعرية، ط١،تر: محمد الولي، مبارك حنور، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ص٩.
٢ - تودوروف، تزفيتان:١٩٩٩، الشعرية، تر: عثمان الميلودي، ط١، دار قرطبة، الدار البيضاء، ص٥.
٣ - انظر ترجمة الشاعر في:
- الأصفهاني، أبو الفرج: ١٩٩٤، الأغاني،ط١، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ٢١٠/٩.
- ابن قتيبة:١٩٦٦، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف،مصر، ٦١٨/٢.
- ابن سلام، محمد:١٩٧٤، طبقات فحول الشعراء، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، مصر.

- الآمدي، الحسن بن بشر:١٩٦١، المؤتلف والمختلف، تح: عبد الستار فرّاج، مطبعة البابي الحلبي مصر، ص١٦٦.
- المرزباني، محمد بن عمران: ١٩٦٠ ، معجم الشعراء، تح: عبد الستار فراج، البابي الحلبي، مصر، ص ٨٦- ٨٧.
٤- الأغاني: ٩/ ٢١٠
٥- مقدمة ديوان عدي بن الرقاع: ١٩٨٧، تح: نوري القيسي وحاتم الضامن، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ص١١.
٦- الأغاني: ٩/ ٢١٢.
٧- الشعر والشعراء: ٦١٨/٢.
٨- أندلسي، د. محمد: ٢٠٠٣، الفلسفة من منطق العقل إلى منطق الجسد، جينا لوجيا الخطاب الميتافيزيقي، سلسلة دراسات وأبحاث ١١، جامعة المولى إسماعيل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، ص١٢١.
انظر أيضاً: الغذامي، د. عبد الله: ١٩٨٧، تشريح النص، ط١، دار الطليعة بيروت، ص ٣٩ فالقصيدة – كما يقول- لا تكتفي بأن تقول فقط، أو أن تعبر فقط، أو أن تصور فقط، وإنما تسعى إلى توظيف ذلك كله لتجعل منه احتمالاً نصوصياً لعالم جديد.
٩ - الديوان: ١-٥/ ٨٢-٨٣.
١٠- اعتادها: أتاها مرة بعد أُخرى، الأبلاد: الآثار، واحدها بلد.
١١- الرواسي: يريد الأثافي، حمراء: يعني النار.
١٢- أي عُرِّيت من القدور.
١٣- شُبيكة: تصغير شبكة، وهو مكان كثير الآبـــار يقرب بعضها من بعض، وتكون قريبة القعور.
١٤- القلعة: مسيل ما ارتفع من الأرض إلى بطن الوادي.
١٥- الديوان: ١، ٢، ٣، ٦، ٧ /١٧٧.
١٦- الديوان نفسه: ٤٤/ ١٨٤.
١٧- يعني عبد الله بن يزيد، وسمِّي أسواراً لجودة رميه.
١٨- الخضور، د. جمال الدين: ٢٠٠٠، قمصان الزمن، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص٤٢.
١٩- باشلار، غاستون: ١٩٩٦، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، دمشق، ص٣٩، ص٤٢.
٢٠- عز الدين، د. حسن البنا: ٢٠٠٣، الشعرية والثقافة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ص١٥٧.
٢١- ريد، هربرت: د. ت، الفن والمجتمع، ترجمة فارس ضاهر، دار القلم، بيروت، ص ١٢٠.
٢٢- أبو ريان، محمد علي: ١٩٦٤، فلسفة الجمال، دار المعرفة، الإسكندرية، ص ١٠٦.
٢٣- الديوان: ١-٢ /٤٩.
٢٤- المراقيد وذكر العقاب: موضعان.
٢٥- مذ لعب: تراب سريع،أهابي: جمع أهباء.
٢٦- الديوان نفسه: ١-٢ /١٢٨.
٢٧- الرسم: الأثر بلا شخص، المنمنم: المحسَّن الموشّى.
٢٨- خيلان: جمع خال وهو الشامة في الوجه، حُرض: نوع من النبات، العجرم: شجر تتخذ منه القسيّ.
٢٩- الديوان نفسه: ١-٢- ٥-٨ /١١٥-١١٦.
٣٠- الأخدود: شق طويل لا عرض له يتخذ من ترابه نؤي.
٣١- ابن داود، أبو بكر محمد بن سلمان: ١٩٣٢ ، كتاب الزهرة، تح: لويس البوهيمي، إبراهيم طوقان. بيروت، مطبعة الآباء اليسوعيين، ١٣٧/١.
٣٢- أحمد، محمد فتوح:١٩٧٧، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ص ١٤٥.
٣٣- ابن الأثير، ضياء الدين:١٩٩٠، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، المكتبة العصرية، ٦٠/٢.
٣٤- الديوان: ١-٣/ ٤١-٤٢.

٣٥- نضد: جمعه أنضاد، وهو ما ينضَّدُ من المتاع، لأي: بطء، الهبوة: الغبرة.
٣٦- الذبياني، النابغة: الديوان، رواية ابن السكيت، تح: د. شكري فيصل، ١-٢/٣
٣٧- الأصيل: العشي.
٣٨- الأواري: جمع آري وهو محبس الدابة، اللأي: العناء، النؤي: حاجز من تراب يُجعل حول الخباء لئلا يدخله السيل، المظلومة: الأرض التي لم يكن بها أثر سابق، الجلد: الغليظ الصلب.
٣٩- انظر الإشارة إلى هذا التشابه في مقدمة محقق ديوان عدي، ص ١٦- ١٧.
٤٠- أدونيس، علي أحمد سعيد: ١٩٨٦، زمن الشعر، دار الفكر ، بيروت، ط٥، ص٩. نقلاً عن الشاعر الفرنسي ر.شار.
٤١- الديوان: ٢٦- ٢٨، ٣٢/٩١.
٤٢- خناصرة: موضع بالشام، الأحص: جبل، الأنواء: جمع نَوْء، قد ناء النجم إذا سقط.
٤٣- الديوان نفسه: ١٦- ١٨/١١٨.
٤٤- السيح: واد، وكل نهر جار فهو سيح، الجب: حفرة في الأرض يوسع أسفلها، ويضيق أعلاها.
٤٥- نكبوها: عدلوا عنها، الثّلم: مكان.
٤٦- أبو حفص: عمر بن الوليد بن عبد الملك.
٤٧- الديوان نفسه: ١-٣ /٢٤٧.
٤٨- الديوان نفسه: ٦-٧، ١٠- ١١/ ٢٣٢- ٢٣٣.
٤٩- أصحرت: برزت، المصعب: مصعب بن الزبير حين قتله عبد الملك بن مروان.
٥٠- بذي تدرأ: بذي جيش ذي دفع.
٥١- قانصوه، صلاح:١٩٨٤، نظرية القيم في الفكر المعاصر، ط٢، دار التنوير، بيروت، ص ٢١٩.
٥٢- الباردي، محمد: ١٩٩٣، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار، اللاذقية، ج١، ص٢٣٣
٥٣- انظر في مجال علاقات الحضور والغياب: إبراهيم، عبد الله والغانمي سعيد، وعلي عواد:١٩٩٠، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص١١٦.
٥٤- انظر كاجان: ١٩٨٢، الفن والاستقبال الفني، ط١، دار ابن خلدون، ص٧.
٥٥- جماليات المكان، ص٤٢.
٥٦- ابن منظور: ١٩٩٧، لسان العرب، ط٦، دار صادر، بيروت، مادة سَدَمَ.
٥٧- الديوان: ١٣- ١٤/ ١١٧.
٥٨- صُرخ: بلد، الكُمم: مكان.
٥٩- الجرجاني، علي: ١٩٩٢، التعريفات، تح: إبراهيم الأبياري، ط٢، بيروت، دار الكتاب العربي، ص ١١٠.
٦٠- الديوان: ٦- ٩/ ٨٣- ٨٤.
٦١- واضحة الجبين: بيضاء، خريدة: حييَّة.
٦٢- خضبت: أثرت في جبينها، العقد: جمع عقدة وهي من الشجر ما ثبت أصله، البراق: جمع برقة وهي رابية فيها رمل وحجارة، العلجان شجر أخضر مظلم الخضرة ليس فيه ورق، العراد: خير الحمض أجمع ينبت في القيعان، ولا يوجد إلا في أماكن متفرقة.
٦٣- الديوان نفسه: ٩، ١٠، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩/ ٩٧- ١٠٠.
٦٤- مطيطة: موضع، الكمع: المطمئن من الأرض، القرار: المطمئن من الأرض يجتمع إليه الماء. والحجاء، ما أشرف من الأرض.
٦٥- احزأل: انقبض، الصوى: ما ارتفع من الأرض وخالطه غلظ.
٦٦- قريوة: من قرى بني عاملة، حبل المقيظ: أي حبس القيظ، مآب: قرية من البلقاء بالشام.
٦٧- الديوان نفسه: ٣٦- ٣٨/٦٩.
٦٨- انظر فيما يتعلق بالسدم في الحديث الطللي ابن سلامة، د. رجاء: ١٩٩٣، العشق والكتابة، ط١، منشورات الجمل كولونيا، ألمانيا، ص ٢١٠ وما بعدها.

٦٩- الديوان: ١-٥ /١٩٧.
٧٠- الديوان نفسه: ٧- ٨/ ١٢٢.
٧١- الديوان نفسه: ١/ ٢٦٨.
٧٢- شولز، روبرت: ١٩٩٣، اللغة والخطاب الأدبي، ص١، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص١٠٢.
٧٣- الديوان: ٢-٤ /١٦٨.
٧٤- الديوان: ١٢ /١٤٦.
٧٥- لوتمان ، يوري: د.ت، مشكلة المكان الفني، تر: سيز قاسم، عيون المقالات. الدار البيضاء، ص٦٤.
٧٦- الديوان: ١، ٣، ٤، ٦/ ٢٢٢،
٧٧- رجلة: مسيل نبت البقل.
٧٨- الأقرع: الذي لا نبت فيه.
٧٩- بوسيبلوف، غينادي: ١٩٩١، الجمالي والفني، تر: عدنان جاموس، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ص١٣.

- المصادر والمراجع

- الآمدي، الحسن بن بشر: ١٩٦١، المؤتلف والمختلف، تح: عبد الستار فرّاج، مطبعة البابي الحلبي، مصر.
- ابن الأثير، ضياء الدين: ١٩٩٠، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت.
- إبراهيم، عبد الله والغانمي، سعيد وعلي، عواد: ١٩٩٠، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
- أبو ريان، محمد علي: ١٩٦٤، فلسفة الجمال، دار المعرفة، الإسكندرية.
- أحمد، محمد فتوح: ١٩٧٧، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة.
- أدونيس، علي أحمد سعيد: ١٩٨٦، زمن الشعر، ط١، دار الفكر ، بيروت.
- الأصفهاني: أبو الفرج: ١٩٩٤، الأغاني ، ط١، دار إحياء التراث العربي، بيروت.
- أندلسي، د. محمد: ٢٠٠٣، الفلسفة من منطق العقل إلى منطق الجسد، جينالوجيا الخطاب الميتافيزيقي، سلسلة دراسات وأبحاث١١، جامعة المولى إسماعيل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس.
- الباردي، محمد: ١٩٩٣، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار، اللاذقية.
- باشلار، غاستون: ١٩٩٦، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت.
- بوسيبلوف، غينادي: ١٩٩١، الجمالي والفني، تر: عدنان جاموس، منشورات وزارة الثقافة، دمشق.
- تودوروف، تزفيتان:١٩٩٩، الشعرية، تر: عثمان الميلودي، ط١، دار قرطبة، الدار البيضاء، ص٥.
- جاكبسون،رومان: ١٩٨٨،قضايا الشعرية، ط١،تر: محمد الولي، مبارك حنور، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.
- الجرجاني، علي: ١٩٩٢، التعريفات، ط٢، تح: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت.
- الخضور، جمال الدين، ٢٠٠٠، قمصان الزمن، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- ابن داود، أبو بكر محمد بن سلمان: ١٩٣٢، كتاب الزهرة، تح: لويس البوهيمي، إبراهيم طوقان، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت.
- الذبياني: النابغة: د. ت، الديوان، رواية ابن السكيت، تح: د. شكري فيصل.
- ابن الرقاع، عديّ: ١٩٨٧، الديوان، تح: نوري حمودي القيسي وحاتم الضامن، مطبعة المجمع العلمي العراقي.
- ريد، هربرت: د. ت، الفن والمجتمع، تر: فارس ضاهر ، دار القلم ، بيروت.

- ابن سلامة ، د. رجاء: ٢٠٠٣، العشق والكتابة ، ط١، دار الجمل، كولونيا، ألمانيا.
- ابن سلاّم، محمد: ١٩٧٤، طبقات فحول الشعراء، تح: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة.
- شولز، روبرت: ١٩٩٣، اللغة والخطاب الأدبي، ط١، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت.
- عز الدين، د. حسن البنا: ٢٠٠٣، الشعرية والثقافة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت.
- الغذامي، د. عبد الله: ١٩٨٧، تشريح النص، ط١، دار الطليعة، بيروت.
- قانصوه، صلاح: ١٩٨٤، نظرية القيم في الفكر المعاصر، ط٢، دار التنوير، بيروت.
- ابن قتيبة، ١٩٦٦، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر - دار المعارف - مصر.
- كاجان: ١٩٨٢، الفن والاستقبال، ط١، دار ابن خلدون.
- لوتمان، يوري: د. ت، مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم، عيون المقالات الدار البيضاء.
- المرزباني، محمد بن عمران: ١٩٦٠، معجم الشعراء- تح: عبدالستار فراج- مطبعة البابي الحلبي، مصر.
- ابن منظور: ١٩٩٧، لسان العرب، ط٦ ، دار صادر، بيروت.

الفصل الثامن

جماليات النسق الضدي

شعر أبي العلاء المعري أنموذجاً

- كلام في المصطلح والمنهج

يبني الشاعر من الواقع أحلاماً، ومن الحقيقة خيالاً، ومن الآلام آمالاً، فيبدو كأنه يعيش عالماً غير عالمه، وحياة غير حياته. وحين يسعى الناقد إلى تطبيق نظرية نقدية معاصرة على شاعر قديم كالمعري نجد الشاعر القديم يغدو شاعراً معاصراً بما يقدمه من رؤى ومشكلات وحلول. فالشاعر القديم يرسخ قيماً معينة كما يفعل الشاعر المعاصر.

يلعب الشاعر القديم على وتر اللغة فيستخدم التشبيهات والاستعارات... والتضاد.

ويُعنى النقد الثقافي بالقواعد الأساسية لحركة المجتمع، ولمنافذ التغييرات الفكرية والثقافية والسياسية، ويعدُّ الإبداع الشعري واحداً من المغيرات الفاعلة في المجتمع.

وتحاول هذه الدراسة أن تفيد من معطيات الفكر النقدي مابعد الحداثي بما يسمى الجماليات الثقافية. فالنقد الثقافي سيركز بشكل واضح على التمايز الثقافي بين الطبقات الاجتماعية. إن حال الصراع في المجتمع بين الطبقات الاجتماعية تسهم على وفق منظور التحليل الثقافي في ولادة العديد من المناهج ذات المرجعيات والأشكال السلطوية كالصراع بين الأنا والآخر، والمركزي والهامشي...

ويحاول الناقد الثقافي قراءة هذه المناهج والأنساق الثقافية في ضوء السياقات الثقافية والظروف التاريخية التي أوجدتها .

وانطلاقاً من معطيات هذا المنهج تحاول هذه الدراسة فك مضمرات النسق الشعري لدى المعري بوصفه واقعة جمالية ثقافية تلتقي فيها الذاتُ الإنسانية الواقعَ الاجتماعيَّ في التجربة الثقافية ، ويلتقي الواقعيُّ المتخيلَ.

إن عالم المعري بناء ثقافي متعدد الأنساق الجدلية، والثقافة بوصفها آلة مولدة هي تدمير وتنظيم ونمذجة. وقد ذهب فان ديك[١] إلى أن دراسة النص الأدبي بوصفه ظاهرة ثقافية تعدُّ تتويجاً لدراسات سياقية تبدأ بالنص التداولي فالسياقي فالمعرفي، ثم السياق الاجتماعي والنفسي، وأخيراً السياق الاجتماعي الثقافي، وربط كل دراسة سياقية بهدف له علاقة بالنص الأدبي تبدأ بالنص بوصفه فعلاً لغوياً ثم بعملية فهمه وتذوقه وأخيراً تفاعلاته و المؤسسة الاجتماعية.

وتلازم هذه الدراسة الجانب الجمالي والجانب القبحي في التحليل الثقافي على الرغم من أن أصحاب مشروع النقد الثقافي يرون أن وظيفته تكمن في إبراز القبحيات داخل الأنساق المضمرة في النصوص بدلاً من التركيز على الشيفرات الجمالية.

يرى الغذامي – على سبيل المثال – أن النقد الثقافي (معني بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه. ماهو غير رسمي وغير مؤسساتي، وما هو كذلك سواء بسواء.)[٢]

يستفيد هذا النقد من تأويل النصوص، ودراسة الخلفية التاريخية، ويفيد من الموقف الثقافي النقدي والتحليل المؤسساتي، ويركز الناقد الثقافي على أنظمة الخطاب والإفصاح في النص فلا شيء خارجه.

أعلن الغذامي موت النقد الأدبي وولادة النقد الثقافي[٣] اعتقاداً منه أن تركيز القراءات النصوصية على الجمالي الشعري جعلها تغفل عن عيوب الخطاب النسقية.

ونتساءل: كيف يموت النقد الأدبي؟ وكيف يبني النقد الثقافي جسوره على أنقاضه؟ وهل يتحقق النقد الثقافي حين ينفصل عن جماليات اللغة والمعنى في الشعر؟ أم أنه يكتسب صفته الثقافية بفعل السياقات الجمالية والقيم الاجتماعية المنصهرة فيه.

يرى الغذامي أن الشعر العربي هو المخزن الخطر لهذه الأنساق، وهو الجرثومة المستترة بالجماليات[٤] في حين يرى في موقع آخر[٥] مناقضاً نفسه أنه لا بد أن يكون النص جميلاً ويستهلك بوصفه جميلاً بوصف الجمالية أخطر حيل الثقافة لتمرير أنساقها.

فالقيمة الثقافية حيلة بنظره مايعني الإعلاء من شأنها في بنية الخطاب الثقافي، والاعتراف بقدرة البلاغي والجمالي في توكيد الأنساق.

ويحاول الشاعر المبدع قراءة العالم بحسّه الإنساني المرهف، وبعلاقته الإيجابية والسلبية؛ ليعيد بناءه بوصفه كلاً ثقافياً فاعلاً. وهذا مايسمى بشعرية الخطاب الشعري، فالشعرية علم موضوعه الشعر. كما يرى جان كوهين[٦] ومن ثم تشكل نظاماً مكوناً من شبكة علاقات متداخلة ورامزة داخل النص الشعري، وتفضي هذه العلاقات المتداخلة في حركاتها، وإشاراتها إلى سياقات تحمل طابع النسقية والنظام.

- شعر المعري من وجهة نظر التحليل الثقافي

إن الهدف المرتجى من هذا المنهج هو النظر إلى شعر المعري بعين الجمال من أجل استخراج القيم السامية والمآثر العظيمة والصياغات اللغوية حيوية التفاعل، وإيحائية الدلالة، وبعيدة العمق ممثلاً ذلك كله خلاصة جهد المعري في صراعه مع الزمان والمكان والإنسان.

وسيعمل البحث على تقديم تصور لنص المعري انطلاقاً من مقولات التحليل الثقافي وجمالياته، وسيولي الأنساق الموجودة في البنى النصية أهمية بالغة للكشف عن تشكلات هذه الأنساق، ووظيفتها المؤسسة للمعاني والرموز والدلالات.

تحتوي قصيدة المعري في بنيتها العميقة أنساقاً مضمرة تتعلق بنظرته للوجود بكلية أضداده. وتأويل هذه الأنساق المضمرة من حيث هي مكونات ثقافية للمجتمع الفاطمي تحتاج إلى تأويل ثقافي عميق يبين طبيعة الموضوعات التي أنتجتها هذه الأنساق.

في مجال التحليل الثقافي يظهر صراع الأضداد في مفارقة عجيبة جمعت بين الصدام والتآلف بين الأضداد في النص الشعري.

إن الأضداد المتصادمة، والأنداد المتصارعة، والاستعارات المتنافرة أصبحت لغة تحاكي حركية العلاقات المتشابكة في شعر المعري. فما مدى فاعلية الأنساق الثقافية وماتشير إليه متشكِّلاتها المتغيرة على حدّ التآلف والتنافر؟ في شعر المعري معان غائرة خلف أشياء الأرض والسماء مكاناً، والتاريخ القديم والجديد زماناً.

وربما نستطيع أن نزعم أن الشعرية تقوم على مبدأ الأنساق الثقافية المضمرة وصورتها مؤسسة على مبدأ الضدية على مستوى الموضوع فيزداد التوتر المسافي بين العلاقات الظاهرة والمضمرة من حيث هي علاقات رامزة. والأنساق الضدية الثقافية على مستوى من الشعرية في نص المعري. فقد وظف إمكاناته المعرفية والثقافية؛ لتشكيل عوالم الصراع، وإبرازها فنياً داخل العمل الشعري.

- النسق الضدي في شعر المعري على مستوى الموضوع

لانستطيع أن نقول إن كل موضوعة يثيرها الشاعر في نصه تمثل نسقاً ثقافياً. وفي عوالم الضد داخل النص الشعري كمائن ثقافية، وأبعاد معرفية وحجم التآلف بين تنافر الأضداد وتصادمها يكشف صورة عن وعي الشاعر جوهرَ الصراع في الحياة، ويكشف صورة عن تفاعلات الشاعر مع حيثيات هذا الصراع.

أ – صراع الإنسان مع الإنسان

الحياة لدى المعري متناقضة، ويأتي تناقضها من نظرته المتشائمة، ورؤيته المختلفة عن رؤية غيره من الشعراء. وقد اتخذ المعري من صراعه مع أفراد مجتمعه ومؤسساته مفاتيح نسقية قادرة على إثارة الجدلي والمشكل؛ ليثبت نظرته في الحياة، وقدرته على إيجاد أنساق تجسد ثقافة الحلم بالإفلات من هيمنة الأنساق الزمانية والمكانية السالبة .

تصنع الأنا في حياة المعري عالمها الخاص مقابل عالم الآخرين، وهنا يتجلى الصراع لديه. إن له أسلوباً خاصاً في الإفصاح عن الأنا، يقول: (٧)

ورائـــي أمـــامٌ والأمـــام وراءُ إذا أنـــا لـــم تُكْبِرْنِـــيَ الكُبَـــراءُ

بـــأيِّ لـــسانٍ ذامنـــي متجاهـــلٌ عليَّ وخفـــقُ الـــريحِ فـــيَّ ثنـــاءُ

فإن لم يوفّه الكبراء حقه، ولم يقدروا له مكانته من الفضائل فارقهم مجملاً، وأدبر عنهم مرتحلاً بعد أن كان مقبلاً فصار أمامه وراء، والعكس صحيح، فالريح إذا مرت به أثنت عليه، فكيف يذمه من يجهله أو من لايعرف قدره؟!

يستند المعري هنا إلى رصيد ثقافي متجذر تقوم فيه الأنا مقاماً أساسياً جوهرياً، ويعتمد الخطاب على هذه الأنا لدرجة أن هذا القول هو الجملة الثقافية ليس للشاعر فحسب وإنما للثقافة بشكل عام.

والأنا لاتتكلم على الشاعر وحده، لكنها الأنا النسقية / الثقافية فهي تمثل نسقاً مشتركاً. وحين يركز على الأنا سينفي الآخر بالضرورة.

إن نص المعري يتضمن أنساقاً مضمرة تعلي من شأن الأنا، وتجعل منها نسقاً مهيمناً. يقول:(٨)

قال صحبي في لُجَّتَيْن مِن الحِنْيْ لدسِ والبيـــدِ إذْ بـــدا الفرقـــدانِ

نحنُ غرقى فكيـــفَ يُنْقِـــذُنا نجـــا لمانِ في حومةِ الدُّجى غَرِقـــانِ

من خلال هذا الحوار أراد أن يظهر موقف نجاته من الغرق في ظلمات عالم الأحياء. ولعله لم يجد منقذاً له في الأرض والسماء. فليست اللجتان إلا الظلام الأبدي. فكيف تغرق النجوم؟! إنه يريد غرق النور وفناء الضياء معبراً عن نفسه. فقد اتخذ لنفسه سلوك حياة مختلفاً، ورؤية مختلفة عن بني البشر. ثمة نسق متحول من خلال إظهار الأنا المعتدة بنفسها التي تبني عالمها الخاص. وهذا النسق يخفي في بنيته رؤية الشاعر الحياةَ بتأكيد نظرته الخاصة في الحياة بدلاً من حياة الناس العاديين. ويبدو المعري متناقضاً مع نفسه في مواقع متعددة في شعره. فتارة يقدم نفسه على أنه الشخصية الحافلة بروح التحدي والنضال الوجودي، وتارة يقدم صورة الإنسان الذي يصطدم مع الآخرين، ويشك في كل شيء حتى لايجد مايستحق العناء في هذه الحياة. مايعني أنه يقدم نسقين متضادين في شعره، وهذان النسقان يتضادان مع نسق ثالث هو النحن (ثقافة المجتمع).(٩)

ألا في سبيل المجد ما أنا فاعـــلُ عفـــافٌ وإقـــدامٌ وحَـــزْمٌ ونائـــلُ

أعندي وقد مارســـتُ كـــلَّ خفيَّـــةٍ يُـــصَدَّقُ واشٍ أو يُخَيَّـــبُ ســـائلُ

أقلُّ صدودي أنني لك مبغضٌ وأيسرُ هجري أنني عنك راحلُ

تعدُّ ذنوبي عند قومٍ كثيرةً ولاذنب لي إلا العلا والفواضِلُ

وقد سار ذكري في البلاد فمن لهم بإخفاء شمسٍ ضوؤها متكاملُ

وإني وإن كنتُ الأخير زمانُه لآتٍ بما لم تستطعْه الأوائلُ

من خلال هذه الأبيات نجد أنفسنا أمام نسقين: النسق الجمعي ويشمل ثقافة المجتمع، والنسق الفردي ويتضمن رؤية الشاعر الذاتية للآخر.

ونجد أن النسق الفردي لدى المعري غير خاضع للنسق الجمعي، إنه متمرد على النسق المضاد؛ لتشكيل عالم الذات. فيصبح النص الشعري (في أسمى تجلياته محاولة للمعالجة مع الواقع بكيفية أو بأخرى. إنه محاولة لتحقيق الانسجام عبر الانسجام الحاصل في الواقع المعيش. ولما كان هذا الواقع لاينتمي إلى النص إلا من خلال شرطه اللغوي فإن الشاعر يعيد صياغة هذا الواقع انطلاقاً من التمرد عليه لإعادة بنائه بشكل جديد تبدو معه اللغة غريبة عن واقعها الأول، واقع القول المؤتلف. وفي غرابتها تتجلى معانقتها للواقع الثاني واقع القول المختلف)[١٠].

فثمة نسق ناقد من قبل الشاعر لكيفية الأداء الإنساني، يمثل رؤيته الخاصة وسلوكه في التعامل مع موضوعات الحياة. يضخم المعري ذاته فيخاطبها أكثر مما يخاطب الآخر، ويمكن أن نعدّ هذا التضخم جملة ثقافية نسقية.

يرى د.الغذامي[١١] أن المكانة المعنوية لاتتحقق إلا بإلغاء الآخر، واتخاذ نسق مضاد منه، والثقافة الجمعية تبارك هذه الفحولة الأنوية. ونستنتج من هذا الكلام أن الفخر هو مديح للذات في النهاية. فثمة مضمر نسقي هو تحقير الآخر، ولايستقيم الفخر إلا بذلك.

لايمكن أن نذهب مع د.الغذامي إلى أن المعري قد ضخم الأنا لديه ليحقر الآخر. إنه يقدم نسقاً مضاداً لمجتمع تعمق في سلبياته أكثر من غيره. وإن كان قد لجأ إلى الأساليب البلاغية فليس من قبيل سلاح الإرهاب البلاغي الذي أكده الغذامي[١٢] فقد خلط د.الغذامي بين مفهوم الجمالي والأخلاقي. فالنزعة الجمالية برأيه أدت إلى تزييف الخطاب الثقافي العربي وتشويهه. إذ يمكن للتحليل الثقافي أن يتعلم الكثير من التحليل الشكلي. فليست النصوص الأدبية مجرد نصوص ثقافية. إنها نصوص ثقافية بفضل القيم الاجتماعية؛ لذلك يمكن أن ينظر إلى التحليل الثقافي على أنه مكمل للتحليل الأدبي لامناقض له في ضوء التمييز بين ماهو داخل النص وماهو خارجه. ويبدو أن د.الغذامي لم يختر من النصوص إلا ما وافق نظريته وأغفل الباقي!!! وبعودة إلى نص المعري نجد أنه يعزز النسق المهيمن من جهة، ويتضاد مع نسق الآخر من جهة أخرى. لكننا نلمح تناقضاً يعتري آراء المعري. فثمة حال متضادة مع نفسه، والسبب يكمن في كف بصره الذي جعله يشك في كل شيء. ففي اللزوميات نراه حائراً أشد الحيرة لاينصب نفسه واعظاً؛ لأن الرجل يبدأ بذم نفسه، ويحكم عليها بما يحكم به على الناس، يقول:[١٣]

أعاذلُ إن ظلمنا الملوكُ فنحن على ضعفنا أظلمُ

إنه يسخط على الفئة المستبدة في المجتمع حتى يسقيهم قطرات من العلقم. ونراه يخاطب عاذلاً له هذا العاذل قد يمثل رؤية المجتمع للعلاقة بين الوضع الاجتماعي والسياسة. فالشخص العاذل للشاعر معادل نسقي لثقافة المجتمع في تعامله مع تمرد الشاعر على السلطة والسياسة. ما يعني أن ثمة رقيباً اجتماعياً يحاول ضبط الأنا المتمردة. والأنا حسب تعريف نيقولاي برديئف هي (الوحدة الدائمة التي تكمن وراء كل تغيير، والمركز الذي يتجاوز الزمن ... وهي تحدد نفسها من الداخل حينما تتجاوب تجاوباً فعالاً مع المؤثرات الخارجية كلها.) (١٤)

يرتبط الفعل الإنساني في ثقافة المعري بمفهوم القيمة، ومن خلال هذه القيمة يسعى إلى المجد والسمو، وهو يحاول أن يحلّ هذه القيمة مكان النسق الاجتماعي الثابت. من هنا تبدو عبثية الحياة لديه. وتبدو نزعته إلى التشاؤم. يقول: (١٥)

غيرُ مُجْدٍ في ملَّتي واعتقادي نوحُ باكٍ ولا ترنُّم شادِ

أبكت تلكم الحمامةُ أم غنَّت على فرع غصنها الميَّاد

تعبٌ كلها الحياةُ فما أعجب إلا من راغب في ازديادِ

لاجدوى من نوح باكٍ أو ترنم شادٍ، وهنا يغدو فعل الزهد عنصراً فاعلاً في مواجهة عبثية الحياة وقهر الزمن، ويغدو موقفه العام مرحلة فعلية للخروج مما يراه سلباً في واقعه إلى مايراه إيجاباً. فكشف المسكوت عنه في هذا النص عن رغبة الشاعر في خلخلة النسق العام/المجتمع وما فيه؛ لبناء نسق ذاتي يراه مناسباً عن طريق إخماد مالايعجبه من خلال الاستفهام والنفي ...

يحاول المعري أن يكون زاهداً متأملاً فاعلاً لامعيقاً لحركة تطور المجتمع على الرغم من سوداويته، فهو يتخذ نسقاً ضدياً من النسق الجمعي؛ ليعيد تشكيله على وفق رؤيته الخاصة. فالبؤس الاجتماعي برأيه يؤدي إلى بؤس اقتصادي، والحل في نظره يكون بتأدية الزكاة، يقول: (١٦)

يا قوتُ ما أنت ياقوتٌ ولاذهبٌ فكيف تعجزُ أفواهاً مساكينا

وأحسبُ الناس لوأُعطوا زكاتهم لما رأيتُ بني الإعدام شاكينا

إنه يخاطب القوت، وهو أقل الطعام، إنه ليس ذهباً، ولاحجراً كريماً، فكيف يعزُّ وجوده بين الناس؟!

يتخذ نسقاً ضدياً من النسق الجمعي: فالموت أجمل من الحياة بكثير مع أن الموقف ليس نابعاً من المفاضلة أو النزوع إلى الأجمل بمقدار ماهو نزوع إلى العدم. وهو يسوَّغ هذا النسق رغبة منه في إزاحة النسق الموجود فإذا به يقدم نسقاً مظلماً، و يحاول أن يغيب قوة الفعل أمام قوة الموت.

وتبدو صورته التصادمية مع المجتمع بشكل أوضح في علاقته بالمرأة. إنه يحاول إحداث فراق بينه وبينها فحركته مناوئة لحركة المجتمع. وللأفعال الماضية وظيفة في الدلالة على تأكيد فكرته. فهو يدعو إلى الالتفاف حول فكره الخاص به، وحول ثقافته. وهو يستشعر في قرارة نفسه خطر هذا الفكر. المرأة خصوبة، حياة، توالد وهي بذلك تتضاد مع فكره وزهده وتشاؤمه؛ لذلك ضخم نفسه/نسقه، وجعلها تتصادم مع مجتمعه. فأصبحت الأنا لديه مستقلة غيرآبهة بفكر المجتمع.

يقــول:[١٧]

لعمرك ماغادرتُ مطلَــع هــضبةٍ من الفكرِ إلا وارتقيــتُ هــضابَها

أقل الذي تجني الغــواني تبــرُّجٌ يرى العين منها حليها وخضابها

فإن أنت عاشرت الكعاب فصَادها وحاول رضاها واحذرن غضابها

فكم بكَّرت تسقي الأمــرَّ حليلهــا من النار إذ تسقي الخليل رضابها

ويقول في موضع آخر:[١٨]

إذا شئت يومــاً وصــلة بقرينــةٍ فخير نــساء العــالمين عقيمهــا

لنا طرق في كلّ شــرقٍ ومغــربٍ إلى الموت أعيا راكباً مــستقيمها

هي الدار يأتيها من الناس قــادمٌ يحثُّ علــى أن يــستقل مقيمُهــا

لقد نظر إلى النسل على أنه مقدمة للموت ويرى د.طه حسين[١٩] أن المعري لم يكن زاهداً، إنما كان رجلاً عاجزاً عن تحقيق آماله، لكنها لم تذعن له، فأدركه اليأس من انقيادها .

لكن الأمر ليس بهذه الصورة فلم يكن المعري فيلسوفاً، ولم يكن يائساً من انقياد الآمال، لكنّ له آراء كونها من خلال نزعته العقلية، وتجاربه الذاتية، وربما من تأثره بفكر الفلاسفة الذين سبقوه، وليس الأمر رد فعل على ما عاناه فلم يمنعه العمى من أن يرى الحياة بصورة أعمق مما رآها المبصرون، وزهده ناتج من رأيه في الطبيعة البشرية.

ونراه في شوق إلى إقناع النسق الجمعي بخصوصية النسق الفردي. وفي مجال الحديث عن تضخم ذات الشاعر نرى قدرته على الاستغناء عن الجمال في حيز النسق الجمعي في سبيل تأكيد الأنا والنسق الخاص به. فالذات النسقية للمعري تفرض نفسها بباعث خاص هو عقدة العمى. فكيف لأعمى أن يتمتع بالجمال من دون نعمة البصر؟! إن ما يراه عموماً في الحياة لا يكسر رتابته إلا حافز من الخصوصية يستشعر قيمتها وأهميتها. وفعل الرؤية في موقف المعري من المرأة يعطي انطباعاً بهروب الأنا من مرآة الحياة، ويهدف إلى تحقيق تفرد للذات. وهنا تظهر ثنائية الثبات/التحول واضحة في لحظة النقد النسقي للنسق المتحرك/المجتمع. فثمة صورة تصادمية بين الشاعر والمجتمع والمرأة، وثمة علاقة حميمية مسكوت عنها في رثائه أمَّه. وها هو يحمل تحية لأمه مع ريح المسك والكافور قائلاً[٢٠]:

فيا رَكْبَ المنونِ أمــا رســولٌ يُبلِّـــغُ روحَهـــا أرَج الـــسلام

ذكيــاً يُــصْحَبُ الكــافورُ منـــه بمثلِ المسكِ مفــضوض الختــامِ

في علاقة الطفل بأمه موقف إعجاب من عالم النسق الجمعي. فالأم نسق إيجابي هدفه بناء عالم إنساني يتسم بالكمال، لكن سيرورة التحول جعلت الشاعر في موقف مضاد من النسق الإيجابي. فالزمن الحاضر هو زمن التضاد النسقي بين المؤنث/الجمعي، والمذكر/الشاعر يكشف من خلاله الشاعرعن طبيعة التحول الذي أصاب عالم المثل. هذا التحول جعله يشكل نسقاً متفرداً بثقافته وعالمه.

للمرأة وظيفة سلبية في حياة الشاعر، وفي التمايز القصدي بين الصورتين النسقيتين أمه/المرأة عموماً إظهار قصدي واعٍ لثنائيات ضدية: السلب/الإيجاب، الفرد/المجتمع... فلا نجد في شعره تعقباً لامرأة أو لظعن؛ لأن في ذلك تمسكاً بمتع الحياة، ودليلاً على إحساس بقيمة المرأة العظيمة في بعث الحياة وهو أمر لايتوافق مع رؤيته ورؤياه.

حاول المعري الانسجام مع واقعه في بعض الأحيان، ولم يكن دائماً على علاقة صدامية معه. يقول:[٢١]

ولما رأيتُ الجهل في الناس تجاهلْتُ حتى ظُنَّ أنيَ جاهلُ

فواعجبا كم يدّعي الفضل ناقصٌ ووأسفا كم يظهرُ النقصَ فاضلُ

يظهر في البيتين نسق يتخذ الشاعر فيه صفة الإنسان الحريص على صفة الثبات (التجاهل مع الجاهل).

يجسد هذا الصوت الداخلي حقيقة صوت الشاعر الداخلي والباحث عن ثبات يسهم في استمرارية الحياة على الرغم من اقتناعه بعبثيتها ، يحاول الانسجام مع العالم الإنساني في مجتمعه؛ لذلك تركز النسق الأنوي على النصح الذي يحرص على المجتمع من التصدُّع. ولعل التعجب علامة تشير إلى معرفة الملغز في الحياة. وتعجُّبُه يوحي بتطلعاته إلى إعادة المتحول إلى ثابت مستقر، فالإحساس بالجمال لديه لايوجد في عالم الحقيقة. إنه يطوف في المرايا النسقية للحياة فلا يرى إلا الجهل، قصد من هذا الطواف الاندماج والتعايش لا الانفصال. وتكرار الشيء يعني نزوع النفس إلى الاهتمام به فإقصاء المرأة، والشعور بعدميتها نسق مضاد لحركة المجتمع، إن لديه شغفاً بالحديث عن فهمه الخاص للحياة؛ لذلك يعدد آليات هذا الفهم، فتظهر حال التضاد بين الشاعر والموقف الإنساني. وبحثُ الشاعر عن الحقيقة الثابتة يواجَه دائماً بالحقيقة المتغيرة. فالنسق الآخر يحارب نسقه الخاص، ولايمكِّنه من المضي نحو هدفه المنشود.

وبذلك نستطيع القول إن إخفاق الشاعر في الوصول إلى (العنقاء والخيل والمطايا) انعكاس فعلي لثقافة الزهد والتشاؤم.

أرى العنقاء تكبر أن تُصادا فعاندْ من تطيق له عنادا[٢٢]

ينتصر الشر في النهاية لدى المعري مايدفعه دفعاً إلى الزهد والتشاؤم .

ب ـ صراع المعري مع المكان

يرى باشلار أن المكان (يرتبط بالقيمة الجمالية التي يمتلكها ، والتي يمكن أن تكون قيمة إيجابية ــ قيماً متخيلة سريعاً ما تصبح هي القيم السائدة) [٢٣]

والمكان لدى المعري مكانان: المكان العام المرتبط بقيم المجتمع، وهو مكان متصل بالسعادة الإنسانية، لكنه متصل بالشقاء لديه، ومكان رامز إلى التحول من عالم الفساد إلى عالم الحياة التي ارتضاها لنفسه، وهي حياة تحمل معها نقيضها. إنها حياة الموت، أو موت الحياة.

ومكانه الخاص يصطدم بالمكان العام في علاقة ضدية، فالمكان العام يطمس الإنسان، ويشكل خللاً يسيطر على دورة الحياة؛ لذلك يخلق الشاعر من نفسه إمكانات إبداعية يتحدى من خلالها عملية القهر المكاني للإنسان، ويصور فيه إصراره على الثبات أمام السلب المكاني.

يصر المعري على تحدي النسق المكاني من خلال إصراره على مكانه الخاص، و في هذا المكان الخاص يبتعد عن شرور المجتمع والحياة و المرأة... ففي رحلة حياته عاش هذه المتناقضات، ووجه أنساقه الثقافية لإظهار طموحاته في التغلب على سلبية المكان بإقامة علاقة تصالحية بينه وبين مفردات المكان حيث يبدو الإنسان قادراً على التفرد.

يقــول: (٢٤)

ظنَّ الحياة عروساً خلقها حــسنٌ وإنما هي غــولٌ خلقهــا شــرسُ

إن الأرضي هو المكان حسب رؤية المعري الذي تسعى فيه الذات إلى تحقيق مطامحها على الآلام لكن رؤياه السوداوية تغلب. فقوة المعري تسطو على قوة الأرضي، وتصبح الذات عنصراً منفعلاً لا فاعلاً، حاضراً في الحياة لكنه ليس محركاً لها.

إن مفهوم الحياة يستوجب التصاقاً بحدود مكانية، وإذا كانت رؤيته ملتصقة بموضوعة الانكفاء والزهد والتأمل التي توحي بانفلاته من المكان (الحياة) فإنه في مكانه الخاص يصنع الرؤية والرؤيا معاً.

لقد صارع المعري المكان العام (الحياة)؛ لأنه حافل بالأذى، وهذا الأذى لذيذ دفعه إلى محاربته لا إلى الخنوع له بطريقته الخاصة. يقول مستهوياً ذكرى طيف المرأة، وذكرى الأطلال معه:(٢٥)

مغاني اللِّوى من شخصك اليومَ أطلالُ وفي النوم مغنىً من خيالك محلالُ

صــحبْت كرانــا والركــابُ ســفائنٌ كعادِك فينــا والركائــبُ أجمــالُ

إن منازلها خالية منها فهي اليوم آثــار قائمة، ولكنَّ لخيالها في نومــه منزلاً محلالاً.

فمشهد القفر المكاني يعني علامة من علامات الموت. فالطلل يجعل الشاعر شاهداً حياً على صورتين: صورة الحياة، وصورة الموت الراهن، وتماوج النفي بين نقيضين يزيد من حيرة الشاعر ويجعله يرسخ سطوة النسق المكاني، فقد أوجد وسيلة ناجعة أخرجته من دائرية الانغلاق وسلطة المكان بحال حلم.

إنه يتحدى النسقية الطللية فيكشف عن نسق مضاد، ويظهر في حال الحلم.

وإذا كان في هذا الموضع يستعيض عن الغياب المكاني بحال حلم فإننا نجــده فــي مكانــه الخــاص قــد انتصر على الأنثى، واستجمع قواه، فأشعر المتلقي بشعور الأنس في مكانــه الخاص على الــرغم مــن ســلبية المكان ووحشته. فيتشكل شعور بالحب للمكان الخاص، وشعور بالكــره للمكــان العــام، وهــذان الــشعوران كفيلان بدفع الشاعر إلى الشعور بالتوتر نتيجة تصدع العلاقات الإنسانية. يقول:(٢٦)

أراني في الثلاثةِ مــن ســجوني فلا تسألْ عــن الخبــرِ النَّبيــثِ

لفقــدي نــاظري ولــزومِ بيتــي وكونِ النفسِ في الجسمِ الخبيــثِ

لقد نوع المعري في سجونه حتى إنه أضاف إليها سجناً آخر هو السجن العروضي. فأهم سجن سجن فيه شعره هو سجن الثقافة اللغوية.

إن ثمة استبداداً مكانياً، وحركة الصراع تبدأ من جهة المكان الذي يحيط به، والإنسان مشارك في هذا الصراع؛ لذلك يحاول المعري إيجاد نسق مكاني مضاد محاولة لتطويع النسق الأول والتفوق عليه. يقول:[٢٧]

وقد غرضتُ من الدنيا فهل زمني معطٍ حياتي لغرٍّ بعدما غرضا

في رحلته مع الحياة يعيش تناقضاتها، ويوجه أنساقه الثقافية؛ لإظهار رغبته في التغلب على سلبية المكان العام بالانكفاء إلى المكان الخاص حيث يكون لفعله الإنساني سلطة التفرد والتميز. فمن المضمرات التي يثيرها النسق المكاني في عرف المعري موضوعة الجهل، لقد انعدمت وسائل الاتصال بينه وبين مجتمعه لانعدام التفاهم، فتحققت هجرته إلى المكان الخاص.

ج - صراع المعري مع الزمان

مكان المعري مكانان، وكذلك زمانه زمانان: زمان فيزيائي وزمان خاص به. وعلاقة المعري مع الزمن علاقة توتر وإحساس بقوة غيبية تجعل القدر محتوماً.

إن سلطة الزمن/القدر المحتوم هي التي تنسج خيوط الصراع الإنساني، وتجعل رؤية الشاعر للمكان سالبة. ف (لا يمكن إدراك الزمان إلا في تعقده وتركيبه، وليس لنا الحق في تناوله كأنه معطى وحيد الشكل وبسيط.)[٢٨]

ويمثل أسلوب التضاد لدى المعري في مجال الحديث عن الزمن بنية متكاملة حمل من خلالها هموم الوجود، وهمومه الفكرية والنفسية فعكست بشكل خفي مشاعره وأحاسيسه. ففي تضاد الليل والنهار تتضح جدلية الصراع الإنساني مع الزمن في الليل. ففي الليل لدى الإنسان العادي سرّ غامض، وقوة مهيمنة تبعث على القلق والحيرة فكيف بإنسان حياته كلها ليل في ليل؟! يتردد في شعر المعري نمط الليل الزنجي[٢٩] في تصوير السواد والظلام وما يرمزان إليه من شؤم ومعاناة. يقول:[٣٠]

إذا ما اهتاج أحمر مستطيراً حسبتَ الليلَ زنجياً جريحا

ويقول [٣١]:

فكأني ماقلت – والبدر طفلٌ وشبابُ الظلماء في العنفوان:

ليلتي هذه عروسٌ من الزنجِ عليها قلائدُ من جمانِ

هربَ النومُ عن جفوني فيها هربَ الأمنِ عن فؤادِ الجبانِ

صورته الأولى في وصف البرق وتصوير الرعب في الليل، جسّد من خلالها الفزع بصورة الزنجي جريحاً وقد تلطخ بالدماء، وهو يسخِّر العناصر المتمثلة في الليل/الزنجي، فيوحي اللون الأحمر بدلالة الخطر، أما الأسود فيوحي بالشر والقبح، وذلك كله في إيقاع لوني يعقبه إيقاع موسيقي حركي في قوله مستطيراً جريحاً.

ولهذه الصورة دلالة رمزية نفسية. فقد يتبادر للذهن أن الشاعر يعبِّر تعبيراً جمالياً لكن سياق الصورة يأبى ذلك في قوله:[٣٢]

كم أردنا ذاك الزمان بمدحٍ فشُغِلنا بذم هذا الزمانِ

كل فجيعة مرت في حياة المعري ألصقها بالدهر. فالدهر نسق شعري ثقافي قاهر في غموضه وهيبته.

لقد اتخذ من الليل رمزاً لمعاناته الوجودية وتوحده، وإذا كان يرضى داءه هذا دواءً لآدميته الخطاءة[٣٣] فالليلة الزنجية هي النمط الذي استوطن نفسه عن الظلام، وتشبيه الظلماء بعروس من الزنج مقلدة بجمان تهويلٌ للصورة لا تجميلٌ لها. فمن المعروف عن الزنج أنهم يهرجون هرجاً شديداً فكيف يصير هرجهم عرساً؟!!

وما المقابلة بين البدر طفلاً، وشباب الظلماء في العنفوان، ثم بين عروس الزنج وقلائدها الجمانية إلا من وسائط الشاعر؛ لإثارة المفارقات التي يكشف بها الضد ضده.

عاب د. طه حسين على أبي العلاء في صورة الليلة الزنجية أنه (شديد النبو عن الحقيقة بعيدٌ مابينه وبينها من الأمد. فإن ذلك لايتم إلا إذا كان ائتلاف النجوم وانتظامها وموقعها من الليل كائتلاف القلادة وموقعها من العروس. ومن الظاهر أن الليل ليس بالعروس إلا في اللفظ، وأن النجوم ليست كالقلادة إلا على طرف اللسان [٣٤]).

لم يقصد أبو العلاء المعنى الظاهر وهو البهجة والمرح المتمثلان بعروس الزنج. فالليل في سواده صورة عن حياة المعري التي أضحى فيها الليل سرمدياً، وهذه العروس زنجية، وللسواد قيمة قبحية لدى العرب مهما كان جميلاً، فهذه الصورة تنطوي تحت نزعته التأملية. فحياته ليل أسود، والقلائد والنجوم أفكار تلمع في ذهنه فتكون بمنزلة النور الذي يبدد ظلمة الليل السرمدي الذي يعيش فيه. ومعنى ذلك أنه لم يعجز عن الإتيان بصورة موفقة لليل؛ لأنه كفيف البصر.

الليل لدى المعري ليل نفسي حافل بالهموم والآلام، وربما كانت النجوم المتلألئة فيه هي الأفكار التي تلمع في ذهن الشاعر في ليله الطويل. وربما أنسنه ليجد من يتجاوب معه رغبة منه في الخلاص من سطوة الزمن، فزمن الشاعر ليس زمناً فيزيائياً. إنه تجربة ممتدة حافلة بالمتناقضات والصعاب، والزمن لديه زمن نفسي انفعالي قاسٍ. يقول: [٣٥]

علِّلانـــي فـــإن بـــيضَ الأمـــاني فنيـــتْ والظـــلام لـــيس بفـــان

ربَّ ليـــلٍ كأنـــه الـــصبحُ فـــي الحـــسن وإن كـــان أســـود الطيلـــسان

لايبرح ليل المعري، فهو سرمدي في ذهن الشاعر وفي واقعه. هذا الليل الطويل يقضي على كل ماهو جميل في الحياة، وبذلك تبدو صورة الليل صورة إيحائية لثقافة الشاعر في التعامل مع قضاياه وقضايا مجتمعه. وهذا الليل المظلم - مع ذلك - إن بلغ الإنسان فيه ماتمناه يغدو نهاراً مضيئاً. وربما أراد القول: رب ظلام يعيش فيه الكفيف، ويحقق فيه من السعادة لنفسه ولمن حوله أزهى من النور الذي يعيش فيه المبصرون .

أما موضوع الشيب فهو نسق دال على تحول الإنسان من مرحلة الحيوية إلى مرحلة عقدة السلب. فسرعان مايفرض الشيب حضوره السالب في الحياة. وللشيب دلالة زمنية، تبدو سلطته قاهرة للإنسان عندما تُمحى رموز الجمال من الحياة.

وفي مجال الصراع النسقي بين الإنسان والزمان يتضاد الإنسان مع الزمن فإما أن يهرب إلى الماضي، وإما أن يثبت ويواجهه. أما في صراعه مع المكان والإنسان فيشحذ قدراته الثقافية؛ ليواجه الحياة، ويحمل ثقافة الحاضر لا الماضي؛ ليثبت لا ليغيب نفسه عن مشهد الحاضر ويتماهى مع الماضي، والمعري في شيبه يسعى إلى تحويل الحاضر إلى ماض جميل. يقول:[٣٦]

الـــشيبُ أبهـــى مـــن الـــشباب فـــــلا تُهَجِّنْـــــهُ بالخـــــضاب

هـــــذا غـــــرابٌ وذاك بـــــازٌ والبـــازُ أبهـــى مـــن الغـــراب

لقد غاب الشباب، لكن المعري لايبكيه إنما يحسن من صورة الشيب فتظهر رغبة الأنا في تأكيد فاعليتها. ويقع الشاعر ضحية ثقافتين متناقضتين: ثقافة الشباب/العمل، وثقافة الشيب/الأمل.

٢- النسق الضدي في شعر المعري على المستوى الفني

أ- الثنائيات الضديـــة

يوافق مصطلح الثنائيات الضدية في الشعر العربي القديم مايعرف بالتضاد أو الطباق. وقد عرّف أبو هلال العسكري الطباق بقوله: (قد أجمع الناس أن المطابقة في الكلام هو الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو البيت من بيوت القصيدة مثل الجمع بين السواد والبياض ...)[٣٧]

أما الجرجاني فيخاطب عقل المتلقي مدركاً أثر ماتتركه الثنائيات الضدية من أثر نفسي يشبه عمل السحر.

(وهل تشك في أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك بعد ما بين المشرق والمغرب، ويجمع مابين المشئم والمعرق... ويريك التئام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين...)[٣٨]

يؤدي التضاد إلى حال من التوتر، ومساحة التوتر– كما يراه كمال أبو ديب –تنشأ على المستوى التصويري في لغة الشعر بإتمام مفهومين أو أكثر أو تصويرين أو موقفين لامتجانسين أو متضادين في بنية واحدة يمثل فيها كلٌّ منهما مكوناً أساسياً، وتتحدد طبيعة التجربة الشعرية جوهرياً بطبيعة العلاقة التي تقوم بينهما ضمن هذه البنية [٣٩]).

وبناءً على هذا الكلام يمكن أن نقول إن قانون التضاد يوجد شبكة من العلاقات التي تتنامى فيها الأنساق المتضادة في النص الشعري. يرى الغذامي[٤٠] أن ثمة نسقين متضادين متلازمين في النصوص الأدبية أحدهما نسق ظاهري والآخر نسق مضمر في بنية النص. ويمكن أن نضيف نسقاً آخر ناتجاً من تضاد النسقين بين المبدع والمتلقي يكوّن المبدع من خلاله رؤية شمولية للحياة .

واجه المعري ثنائيات الحياة بإشكالياتها كلها، وحاول أن يصنع من خلال انفعاله بهذه الثنائيات رؤيا خاصة، فقد تنقل بين الواقع والحلم، الحياة والموت، السلب والإيجاب، وصنع من الفجوة التي نشأت بين المكونين المتضادين علاقة جديدة جعلت إبداعه موسوماً بسمة الفردية. فله رؤية فردية تناول من خلالها ما أحاط به ليس من خلال علاقات المشابهة إنما من خلال علاقات التضاد.

تتجلى – على سبيل المثال – في شعر المعري ثنائية الغنى / الفقر. ويتبنى المجتمع ثقافة الغنى، أما الشاعر فيولد أنساقاً مضادة لثقافة المجتمع. يقول: [٤١]

فإن الغنى والفقرَ في مذهبِ النُّهى لسيَّان ، بل أعفى من الثروةِ العُدْم

وما نلتُ مالاً قطُّ إلا ومـــالَ بـــي ولادرهمـــاً إلا و درَّ بـــه الهـــمُّ

إن له رؤية مختلفة عن رؤية مجتمعه في الفقر والغنى. فقد جعل المال مشتقاً من الميل؛ لأنه يميل بالإنسان عن الواجب إلى ماليس بواجب، و الدراهم سميت بذلك؛ لأنها تدرُّ الهم. وهذا جناس طريف التعليل إنه يرى الغنى الحقيقي في ثبات علاقة الإنسان بالإنسان، و يحاول أن يصحح بعض المفاهيم المجتمعية الخاطئة، فيتضاد مع صوت مجتمعه.

انعزل المعري عن كل شيء إلا عن الظلام ، فقدس الروح، ولم يقم وزناً للجسد.

يقــول : [٤٢]

لا تكرموا جسدي إذا ما حل بـــي ريبُ المنون فلا فـضيلة للجـسد

و اروه من قبـل الفـساد فإنـه جسم إذا فقـدت حرارتـه فـسدْ

الموت يؤكد قهر الإنسان فتتلاشى سلطة الإنسان أمام سلطة الموت، هذه السلطة التي تفني القوة الإنسانية، فالجسد يتحول من الإيجاب في الحياة إلى السلب في الموت، هذه الجدلية تؤرق الشاعر. وهاهو يصور الصراع الذي يعانيه من الدهر في صورة القتاد والفسيلة قائلاً:[٤٣]

والناسُ كالخيل ما هُجْنٌ بمعطيـة فـي مَرْيِهـا كعطايـا آل حـلاّب

دهري قتادٌ ، و حالي ضالة ضؤلت عما أريد، و لوني لـون لـبلاب

نحن في هذين البيتين أمام نسقين ضديين تمثلهما: صورة الإنسان المغلوب، وصورة الدهر الغالب ويدور الصراع بين الصورتين حول قضية محورية في ثقافة المعري هي الموت. فالدهر قتاد يجسد نسقياً ثقافة الغلبة والقهر، ويمتلك ميزة تجعل الذات تشعر بالاستصغار أمامه.

يقف المعري أمام مشكلات عصره حائراً بين الأضداد، فعلاقته بالسلطة علاقة تضاد، وعلاقته بالحياة علاقة تضاد، وهو يقف أمام ضدين: ضدٍّ في الزمن الحاضر، وضد في الزمن الماضي. يقول:[٤٤]

لو تعلم الأرض ما أفعال سـاكنها لطال منها لما يأتي بـه العجـب

وما احتجبت عن الأقوام من نسك وإنمـا أنـت للنكـراء محتجـب

ويقــول:[٤٥]

مالي أرى الملك المحجوب يمنعه أن يفعل الخيـر منـاع وحُجّـابُ

ويعتري النفس إنكـار ومعرفـة وكلّ معنـى لـه نفـيٌ وإيجـابُ

والموت نوم طويـل مالـه أمـد والنوم موت قصير فهو منجـابُ

في الأبيات مجموعة من الثنائيات تتسم بطابع مأساوي. فثمة جدلية حضور/ غياب إذ يحضر النفي، ويغيب الإيجاب، يحضر الإنكار، وتغيب المعرفة، يحتجب المعري وتظهر النكراء. يستمد المعري هذه الثنائيات من خلال ثقافة التفاعل في مجتمعه، ويجد المتلقي أنه إزاء ثنائية تظهر بجلاء في شعر المعري هي ثنائية الاتصال/الانفصال تظهر من خلال جدلية الفساد/الإصلاح، ومن خلال علاقة المعري بالمرأة. فعلاقته بها علاقة انفصال. لكن هذا الانفصال عن العالم الأنثوي نجده يتحول إلى اتصال مع المرأة/الأم.

اتصل بالعزلة؛ لينفصل عن المجتمع، اتصل بصوت العقل؛ لينفصل عن صوت اللذة، اتصل بالزهد؛ لينفصل عن متع الحياة الزائفة، اتصل بالبصيرة، وانفصل عن البصر. فكرة الاتصال والانفصال هذه ناتجة من فكرة الموت والتشاؤم، وغلبتها على تفكيره. والمعري في حالات اتصاله وانفصاله يتضاد مع النسق الجماعي، أو مع صوت مجتمعه. لقد جمّل القبيح، فحسّن العمى؛ ليواسي نفسه في محاولة منه؛ لتمجيد البصيرة، وإضعاف البصر قائلاً: (٤٦)

ذهابُ عينيَّ صانَ الجسمَ آونةً عن التطوُّح بالميد الأماليس

أما الألوان فتؤدي وظيفة فاعلة للكشف عن الأنساق الثقافية المضمرة، وخلق صورة فنية تفصح عن رؤيتها. ينقد من خلاله الموقف الثقافي الجمعي.

هذه الرؤية المضادة للنسق الجمعي أشعرته بالعزلة والغربة الذاتية، فشكل نسقاً فردياً تعامل مع النسق المضاد على وفق معطياته الثقافية.

ويتجلى تضاد الألوان بشكل قوي في تضاد الأبيض/الأسود لدى المعري. يقول:(٤٧)

والبدرُ قد مدَّ عمادَ نُوره والليلُ مثلُ الأدهمِ المُقَفَّزِ

باللهِ يادهرُ أذِقْ غرابَها موتاً من الصُّبح ببازٍ كُرَّزِ

تضاد الألوان في شعر المعري ظلال تخفي وراءها مفاهيم شتى. فقد خلق من تنافر الأبيض والأسود وحدة، ومن التضاد كلاً.

إن مساحة الأسود في الصورة تقابل بوشي من البياض بغية إحداث لون من التنافر والتناغم في الصورة. فالليل الذي يشبه الخيل المقَفَّز يزيد الإحساس بالأجزاء المظلمة من الصورة.

يمثل الأبيض والأسود حقيقة نفس الشاعر، ويحملان الدلالة النفسية أكثر من كونهما تقليداً، أو تحدياً ورغبة في الإبداع ولاسيما حينما يكونان متقابلين.

لقد جمع المعري بين الأضداد على نحو جمالي من خلال الصراع القائم في نفسه. يقول:(٤٨)

علّلاني فإن بيضَ الأماني فنيت والظلامُ ليس بفانِ

فناء الأماني البيض، وبقاء الظلام سرمدياً، وعسعسة الليل البهيم التي تشبه تنفس الصبح، وإتباع ذلك بصورة العروس الزنجية هذه الصور كلها أعطت تناسقاً سببه اتحاد الأضداد.

الإيحاء الذي يتركه فناء الأماني البيض، وبقاء الظلام السرمدي يحرك النفوس؛ لتتأمل مع الشاعر، وترقب ذلك الفناء الذي أصاب أحلامه وراؤه. لقد فني كل شيء حوله وهو يتحسر، ويتألم مع قتام العمى.

الموت عنده هو الإكسير الذي يطّهر ويشفي. إنه يشعر أنه مَيْت، فالحياة موت يسعى إليه. وهو بذلك يكشف عن نسق مضاد يخترق النسق الجمعي كي يكشفه، ويصحح مفاهيمه. فمفهوم الأبيض والأسود لديه يتحققان في الزهد والعزلة، ويتعارضان مع ماهو موجود لدى النسق الجمعي.

ب - الصورة التنافرية

يمكن أن نطلق على الصورة التي تجمع بين متنافرات تربط الكلمات المتضادة والمعاني الضدية اسم صورة تنافرية بغية إحداث تأثيرات خاصة لدى المتلقي. وتعتمد هذه الصورة على وجود تنافر بين طرفيها[٤٩]. ونجد أمثلة متعددة للصورة التنافرية في شعر أبي العلاء المعري. يقول:[٥٠]

لئن صدئَتْ أفهامُ قومٍ فهــل لهــا صقالٌ ، ويحتاجُ الحسامُ إلى الصَّقْلِ

سأتبعُ من يدعو إلى الخير جاهداً وأرحلُ عنها ، ما إمــامي ســوى

يدعو المعري إلى اتباع العقل، ومخالفة المجتمع فيوجد تضاداً بين نسق الأنا ونسق المجتمع. وقد استعار صفة الصدأ للأفهام، وتعدُّ الاستعارة خرقاً لعرف لغوي لدى المتلقي. إن مثل هذه الصورة قادر على إحداث عنصر المفاجأة، وأداء وظيفة تشويقية من خلال اللعب بالخيال.

يرى كوهين أن (قوة المنافرة تتناسب مع المسافة الفاصلة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي)[٥١]

ويمكن أن نقول: إن الصورة التنافرية تشكل انزياحاً على مستوى اللغة، تهدف إلى الكشف عن إمكانات اللغة البشرية.

وربما لامس الجرجاني معنى الصورة التنافرية في حديثه عن التعبير عن نقص الصفة باسم ضدها قائلاً: (وسواء عبرت عن نقص الصفة بوجود ضدها، أو وصفها بمجرد العدم وذلك أن في إثبات أحد الضدين وصفاً للشيء، نفياً للضد الآخر، لاستحالة أن يوجدا معاً فيه، فيكون الشخص حياً ميتاً معاً، أصمّ سميعاً في حال واحدة. فقولك في الجاهل: " هو ميت "، بمنزلة قولك ليس بحي وأن الوجود في حياته بمنزلة العدم."[٥٢]

من أمثلة الصور التنافرية في شعر المعري قوله: [٥٣]

وأوقدت لي نارَ الظلامِ فلــم أجــد سناك بطرفي ، بل سناك في ضِبنْي

لازمته عقدة العمى في شعره فإذا بالظلام يشتعل ناراً، وفي الليل إشارة إلى عالمه النفسي الداخلي، ففيه يشعر بغربة نفسية، ويحاول أن ينقذ نفسه من سجنها. الزمن في شعره يأخذ منحى الثبات، وهو يريد محاربة هذا الثبات.

إن الظلام الموجود في حياته يعادله ظلام موجود في مجتمعه. فصورة الظلام التي يعيشها لايمكن أن تتبدد إلا بصورة ظلام في المجتمع، والنور المفقود لايستعاد إلا بتغييب ما يزعجه. وبناء على ذلك نستطيع أن نقول: إن للرؤية والرؤية المضادة دلالة نفسية عميقة. كما أن الانحراف في اللغة يوضح قصد الشاعر في تأسيس نسقه الخاص عن طريق التنافر في السياق النسقي العام.

يقول المعري أيضاً:[٥٤]

غيرُ مجدٍ في ملَّتــي واعتقــادي نــوحُ بــاكٍ ولا تــرنُّم شــادِ

وشــبيهٌ صــوتُ النعــيِّ إذا قــيس بــصوت البــشير فــي كــلّ نــادِ

أبكــت تلكُــم الحمامــةُ أم غنَّــت علــى فــرعِ غُــصنها الميّــادِ

إن في بكاء الحمامة وغنائها تشاؤماً يمتزج بالسرور، وتختلط الحدود بينهما. ومن خلال أنسنة الحمامة تظهر المعاني العميقة المستترة خلف الصورة التنافرية، وتأخذ شكلاً يمتد على النص بأكمله. إنه يزاوج بين الموت والحياة، ويجعل من الحياة موتاً، فالميت ميت الأحياء لديه.

ومن الصور التنافرية لديه تصويره خوفَ الليل من قول الناس ومن تعييرهم فرارَه فعاد مسرعاً. يقول:(٥٥)

وليلٍ خـافَ قـولَ النـاس لمـا تـولّى سـار منهزمـاً فعـادا

دجـا فتلهَّـبَ المـريخُ فيـه وألبسَ جمرةَ الـشَّمس الرَّمـادا

لقد أضاف للصورة روحاً جديدة حين أنسن الليل، وخلع عليه المشاعر رغبة منه في إنطاقه من خلال صورة تنافرية.

ج – المفارقة اللغوية

يهدف الشاعر من خلال هذه المفارقة إلى خلق عوالم متضادة يقدم من خلالها رؤيته للوجود بثقافة جديدة مغايرة. وللمفارقة علاقة وثيقة بالأضداد التي تشكلها الحيل البلاغية التي يستخدمها الشاعر عن معنى يتضاد مع معنى آخر، وبمعنى آخر تنحرف الشيفرات الثقافية عن المباشرة في المفارقة اللغوية .

يصنع الشاعر المفارقة، ويقف عاجزاً أمامها. فـ(المفارقة تقوم على إدراك حقيقة أن العالم في جوهره ينطوي على التضاد، وأن ليس غير موقف النقيضين ما يقوى على إدراك كليته المتضاربة)(٥٦)

وتعني المفارقة فيما تعنيه الوعي الشديد بالتناقض داخل الذات الشعرية. وفيها دليل على انتصار سلطة صانع المفارقة، تظهر التناقض بين نسقين: النسق الثقافي الصانع للمفارقة، والآخر يحمل رؤية معينة تتصادم بشكل حاد مع ثقافة الآخر، فيعرض سلبياته، ويسعى إلى معاينة سلبيات الحياة من خلال التضاد. فأساسها يتجلى في المتناقضات. وقد وجدنا أثراً لهذه المفارقة في صورة الحياة والموت لدى المعري. فقد اتسمت نفسيته بالقلق والتساؤل الفلسفي تجاه موضوعات الحياة، فصور المفارقة بين ثيمتين متعارضتين: الحياة /الموت أو الزهد /المجد. يقول:(٥٧)

رآني فـي الكـرى رجـلٌ كـأني من الذهب اتخْذتُ غـشاءَ راسـي

قلنسوةٌ خصـصت بهـا نُـضاراً كهُرمُزَ أو كملـكِ أولـي خِـراسِ

فقلـتُ معبـراً ذهـبٌ ذهـابي وتلك نباهةٌ لـي فـي اندراسـي

تتصارع هواجس المجد في أعماقه مع ما يظهره من زهد. فهو يعتد بتاج العلم والتقى؛ لأنه سلطان في هذه الحياة، يعتد بعلمه تعويضاً عن نقص، وكلما عارضه أمر أيقظ فيه عقدته، فأظهر خلافها، أو دافع عنها. وهو هنا يُظهر نسقاً استعلائياً يتضاد مع نسق الآخر، ويستعلي عليه.

إن الرائي هو أبو العلاء نفسه، وقد أظهر له المنام ماأخفاه العقل الباطن من نوازع الكبرياء، ولما فاته التاج فاضل في اليقظة بين تاج المُلكِ وتاج الزهد، ولعل هدير حرف السين المكسور في القافية يشعر بحال التوتر النفسي التي يعيشها الشاعر.

يشكل الزهد في ثقافة المعري أداة ناجعة لمواجهة حقائق شغلت فكر الإنسان وتشغله، وبما أن الموت محتم، والشاعر يرى الناس منغمسين في متاع الحياة يصطنع لنفسه ثقافة خاصة من خلال مفارقة استعلائية، ويحاول أن يجعل النسق الفردي ينتصر على النسق الجمعي، فيرسم أنا مفارقة في شخصيتها وفكرها وسلوكها لأي إنسان آخر.

وقد سعى المعري إلى هذه المفارقة في شعره وفي حياته. فقد أوصى أن يكتب على قبره:

هـــذا جنـــاه أبـــي علـــيَّ ومـــا جنيـــتُ علـــى أحـــد

لقد فارق النسق الجمعي حقاً، فهو لم يجن على أحد في الحياة من جهة النسل والزواج، وكذلك لم يجن على أحد من جهة حاجاته الحياتية. فقد كان شديد الزهد.

ولعل هذه المفارقة على سبيل المستوى الحياتي والشعري هي التي جعلته يهاجم فكرة الزواج في شعره قائلاً:(٥٨)

فليـــت حـــواء عقيمـــاً غـــدت لاتلـــد النـــاس ولا تحبـــلُ

كل ما في الحياة يتحول إلى ضده في مجال المفارقة: الزمن الموجب يتحول إلى سالب، الليل الجميل يتحول إلى ليل كئيب، ومن ثم يضحي الشاعر ضحية لمفارقات الحياة، فيتنامى توتره وانفعاله كلما أدرك الحياة بعمق.

من المفارقات الطريفة قول أبي العلاء:(٥٩)

وجدنا أذى الـــدنيا لذيـــذاً كأنمـــا جنى النحلِ أصنافُ الشقاءِ الذي نجني

يفارق الشاعر النسق الجمعي في التلذذ بعذاب الدنيا، حتى إن لهذا العذاب طعماً يشبه طعم العسل. وذلك كله في إطار مفارقة النسق الجمعي مقابل إظهار نسق الأنا وتفردها.

- مآل المعابر

- هدف البحث إلى تأكيد القيمة الوظيفية التي تؤديها الأنساق الضدية في بنية نص المعري إنها بنية متحركة قادرة على التشكل، وصنع التحولات مايجعل أنساقها المضمرة ذات صفة دينامية وأبعاد دلالية.
- النسق المضمر في نص المعري لايتخذ دلالة أحادية المعنى، لكنه يبدو حاملاً لأنساق دلالية متعددة ما يجعل النص الشعري سيرورة نفسية واجتماعية وثقافية.
- ثمة وظيفة نفعية للبلاغي والجمالي في النصوص الشعرية. فالقيمة الجمالية أساس تحقيق شعرية الشعر.
- يشكل الزمان والمكان صيغاً نسقية تعكس موقف المعري من مضامينها وقضاياها، لذا يسهم بدوره في إثارة أنساق الزمان والمكان، ومن ثم إشكاليات الوجود لا لمجرد الإثارة والرصد فحسب وإنما ليأخذ من عالم الإثارة وسيلة لإثبات مركزية الإنسان الإيجابي في خلق التجربة فيتمكن من التصدي لما يتضاد مع أفقه أو يهدد كيانه.
- الأنساق الثقافية الإيجابية والسلبية والجمالية والقبحية والمتجاوبة والمتصادمة على تواليها وتناميها في النص تشكل وظيفة جمالية لدى الشاعر في نقد الآخر بأنماطه وأنساقه.

- إن دراسة الأنساق المتضادة في النص تضع أمام المتلقي فكرة النسق المتعدد. فالنص الشعري يمثل ظاهرة متسمة بالحركية والانفتاح. وهذا مايعطي النص الشعري خصوصية التعدد القرائي، وميزة التأويل الثقافي.
- ثمة محمولات ثقافية للنسق في قصيدة المعري من خلال شعرية الضد. وقد استحضر المعري عالم الأضداد التي رصدها في مجتمعه لكي يعيد تشكيلها بفعل طاقة اللغة، ولكي يولد منها أنساقاً متحولة قادرة على استيعاب تصوراته حول إشكاليات الكون والوجود.
- للثنائيات الضدية فاعلية في بناء النص الشعري من خلال توالد الأنساق وتناميها. وقد استطاع المعري تقديم رؤية للموضوعات التي واجهها في حياته من خلال استثارة جدليات متعددة تتدرج في إطار جدلية كبرى هي جدلية الحياة والموت.
- أما المفارقات الشعرية فقد ظهرت من خلالها صورة الشاعر الذي أصبح أسيراً لأنساق المجتمع الثقافية وأحداث الزمن السالبة ومحاولة إظهار نسق مضاد للنسق الجمعي. فكانت تجربة المعري الشعرية تجربة ثقافية يبدو الشاعر فيها صانعاً للأنساق.
- الصورة التنافرية تجعل من المتنافر تماثلاً دالاً على وعي الشاعر الثقافي تجاه موضوعات الحياة التي يقدمها. فيصور عالمه توافقاً وتضاداً عبر نظام نسقي خاص يجعل هذه الأنساق تشغل وظائف جمالية لاحصر لها تحفز المتلقي على تأويلها.
- استحضر المعري الأضداد، وأعاد تشكيلها بفعل اللغة، فولّد منها أنساقاً متحركة قادرة على استيعاب تصوراته حول إشكاليات الكون والوجود، فقدم في شعره صوراً مختلفة للصراع: صراعه مع المجتمع، صراعه مع الدهر... بوصفها أنساقاً ثقافية قدم من خلالها تساؤلات حول جدلية الحياة والموت، وسعى إلى تأكيد وظيفة الإنسان في ترسيخ قيم القبيح والجميل في الحياة.
- اتخذ المعري نسقاً ضدياً من النسق الجمعي؛ ليعيد تشكيله على وفق رؤيته الخاصة.
- مفهوم الرفض في فكر المعري هو القيمة الكبرى لصنع العالم تستطيع فيه الذات أن تخلق سلطتها المضادة.

الهوامش

١- التلقي والسياقات الثقافية ، بحث في تأويل الظاهرة الأدبية، عبد الله إبراهيم، ص١٣.
٢- النقد الثقافي، د.عبدالله الغذامي، ص٨٣.
٣- نفسه ص٨٩.
٤- نفسه ص٨٧.
٥- نفسه ص٧٧.
٦- بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ص٩.
٧- شروح سقط الزند، أبو العلاء المعري، القصيدة العاشرة، ١-٢/٣٩٢-٣٩٣.
٨- نفسه: ١٠-١١/٤٣١ .
٩- نفسه: ١-٢-٣-٥-٧-٩/٥١٩ ومابعدها.
١٠- اللغة الشعرية، محمد كنوني، ص٢٧.
١١- النقد الثقافي، ص١٣٠.
١٢- نفسه: ص١٧٥.
١٣- نفسه: ١٦٣/٣.
١٤- العزلة والمجتمع، نيقولاي برديائيف، ص ٩١.
١٥- اللزوميات: ٢٠٥/١ .
١٦- نفسه: ١٥٥٧/٣.
١٧- نفسه: ٢٠٧/١.
١٨- نفسه: ١٤٩٨/٣.
١٩- مع أبي العلاء في سجنه، د. طه حسين، ص١٥٩.
٢٠- شروح سقط الزند: ١٤٢٠/٤ و ١٤٢١.
٢١- نفسه ، السفر الثاني ، القسم الثاني، ص٥٢٨.
٢٢- نفسه ، السفر الثاني ، القسم الثاني، ص٥٥٣.
٢٣- جماليات المكان، غاستون باشلار، ص٣٧ .
٢٤- اللزوميات ٨٧٦/٢ .
٢٥- شروح سقط الزند : ١٢١١/١،٨و١٢٢٠.
مغاني: جمع مغنى، وهو المسكن. اللوى: منقطع الرمل. محلال: يحلّ به كثيراً.
٢٦- اللزوميات: مختارات ص١٠٣. النبيث: الخفي.
٢٧- شروح سقط الزند: السفر الثاني– القسم الثاني،ص٦٥٥.غرضت: ضجرتُ.
٢٨- جدلية الزمن، غاستون باشلار، ص٥٢ .
٢٩- ينظرعلى سبيل المثال شروح السقط: ٢٤٩،٢٤٠، ٤٥، ٦٥٧، ٨٣٨،٨٣٩.
اللزوميات: ٣٧٥/١ ، ١١٩/١ ، ١٣٠/٢-١٣١ .
٣٠- شروح سقط الزند: قصيدة ٥ ، ٣ /٢٤٠.
٣١- نفسه: قصيدة ١٤، ٦-٤٢٩/٨.
٣٢- نفسه: قصيدة ٤٢٨/١٤،٥.
٣٣- رسالة الغفران، المعري، تحقيق وشرح عائشة عبد الرحمن، ص١٢٩.
٣٤- تجديد ذكرى أبي العلاء، د. طه حسين، ص٣٢.
٣٥- شروح سقط الزند: ١،٣-٤٢٥/٢-٤٢٦ .
٣٦- شروح سقط الزند: ١٢٨٤.
٣٧- كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري،ص ٣٣٩ .
٣٨- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، ص٣٢ .
٣٩- في الشعرية، كمال أبو ديب، ص٤١ .
٤٠- النقد الثقافي، ص٧٧ وما بعدها .

٤١- شروح سقط الزند: ١١٥٥/٣ - ١١٥٦ .
٤٢- اللزوميات: ٥٢٩/١، وأروه من وراه أي شعره .
٤٣- نفسه: ١٨٠/١. المري: الجري، حلاب: فرس لبني تغلب، القتاد: الشوك، وهو شجيرة صغيرة في اليمن ترتفع قدر ذراع .
٤٤- نفسه: ١-٨٢/٥-٨٣ .
٤٥- نفسه: ١-٨٠/٣ . منجاب: زائل.
٤٦- نفسه : ٥١/٢ .
٤٧- شروح سقط الزند، القصيدة ١٣-١٣-٤٢٢/٤-٤٢٣ . الأقفر من الخيل: الذي يكون البياض في يديه إلى مرفقيهما دون الرِّجلين، الكرز من البزاة: الذي ألقى ريشه . شبه الليل بالغراب والصبح بالبازي ، والهاء في غرابها عائدة إلى البلدة.
٤٨- نفسه : ق١٤-١/٤٢٥ .
٤٩- موسوعة المصطلح النقدي، عبد الواحد لؤلؤة، ص٤١٥ .
٥٠- اللزوميات: ١٢٨٨/٢ .
٥١- بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ص١٢٥.
٥٢- أسرار البلاغة، الجرجاني، ص٧٨ .
٥٣- اللزوميات: ٥٣٧ .
٥٤- شروح سقط الزند: ٩٧١/٣-٩٧٢.
٥٥- شروح سقط الزند: ٧٩٢/٢-٧٩٤.
٥٦- موسوعة المصطلح النقدي، د.سي، ميويك، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، ص٣٤
٥٧- لزوميات أبي العلاء: ٢٣٠/٢ .
٥٨- نفسه: ١٨٨/٥ .
٥٩- شروح سقط الزند: ٩١٩/٢ .

- المصادر والمراجع

- أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، القاهرة، مطبعة المدني، ط١ ، ١٩٩١.
- بنية اللغة الشعرية: جان كوهين، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، المغرب، الدار البيضاء ، دار توبقال للنشر، ط٢ ، ١٩٩٠.
- تجديد ذكرى أبي العلاء: د.طه حسين، مصر، دار المعارف، ط٨ ، ١٩٥١.
- التلقي والسياقات الثقافية (بحث في تأويل الظاهرة الأدبية): عبدالله ابراهيم، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، العدد٩٣-٢٠٠١.
- جدلية الزمن: غاستون باشلار، ترجمة خليل أحمد خليل، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١،١٩٨٢.
- جماليات المكان: غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، بيروت، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، د.ت.
- رسالة الغفران: أبو العلاء المعري، تحقيق وشرح عائشة عبد الرحمن، مصر، دار المعارف، ط٤، د.ت.
- شروح سقط الزند: أبو العلاء المعري، مصر، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٤٥.
- العزلة والمجتمع: نيقولاي برديائف، ترجمة فؤاد كامل، لبنان، طرابلس، المنشورات الجامعية، ١٩٨٥.
- في الشعرية: كمال أبو ديب، لبنان، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١ ، ١٩٨٧.
- كتاب الصناعتين: أبو هلال العسكري، تحقيق مفيد قميحة، بيروت، دار الكتب العلمية ، ط١، ١٩٨١.
- مع أبي العلاء في سجنه: د.طه حسين، القاهرة ، دار المعارف، د.ت.
- اللزوميات: أبو العلاء المعري، مصر، دار المعارف، د.ت.

- موسوعة المصطلح النقدي: د.سي ميويك، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، بغداد ، دار الرشيد للنشر، د.ت.
- موسوعة المصطلح النقدي: عبد الواحد لؤلؤة، بغداد ، دار الرشيد، ط٢-١٩٨٢.
- النقد الثقافي: عبدالله الغذامي، الدار البيضاء، بيروت، ط٢، ٢٠٠١.