تقاسيم على أوتار الجوى

" دراسة تحليلية لعينية أبي ذؤيب الهذلي "

☜ إعداد

د. زينب فؤاد عبد الكريم

كلية الآداب – جامعة أسيوط

تقاسيم على أوتار الجوى

" دراسة تحليلية لعينية أبي ذؤيب الهذلي " (*)

الشاعر : فريسة الفقد ، الشعر : هبة الألم

لقد تقاطعت الطرق بين حياة أبي ذؤيب الشخصية والفنية ، وتشابكت التفاصيل ، فإذا أكبر فاجعة يمكن أن يعانيها إنسان هي السبب الذي رفعه إلى درجة عليا في عالم الإبداع ، فقد كان شاعرًا جيدًا "لا غميزة فيه ولا وهن" ، ولكنه لم يأتلق ويتوهج إلا في محنة الاحتراق بالثكل إثر فقد بنيه ، فقد أنشبت فيه المنية أظفارها كما أنشبتها فيهم ، وكانت هذه المحنة هي النار التي صهرت شخصيته الإبداعية ، وأخرجت منها جوهرة متلألئة في تاريخ الأدب

(*) هو خويلد بن خالد بن محرث من بني هذيل ، وأبو ذؤيب لقب له ، أظنه قريبا مما كانت تطلقه هذيل على صعاليكها ، إذ كانوا مشهورين بوصفهم من " ذؤبان العرب " ، وقد ذُكر عنه أنه عاش في الجاهلية دهرًا ، ثم أسلم وحسن إسلامه ، وكان "مسلمًا على عهد الرسول ﷺ ، ولم يره"، ثم خرج في غزوة إلى إفريقيا ، ومات في طريق العودة ، قيل في المغرب وقيل في مصر، والثابت تمامًا أنه مات مرتحلاً ، بعيدًا عن وطنه ، كان أبو ذؤيب حين غزا في آخر عمره ، وربما كان من دوافع خروجه المتأخر للجهاد مروره بتجربة إنسانية عصيبة ، وذلك أنه فقد خمسة أبناء له في عام واحد ؛ إذ أصيبوا بالطاعون وهم بعيدون عنه ، وكانوا قد هاجروا إلى مصر مع أحد جيوش الفتح، وماتوا فيها ، فاشتدت عليه الأزمة باجتماع الفقد بالغربة إلى الفقد بالموت ، وهو شاعر متقدم جعله ابن سلام في الطبقة الثالثة، وقال عنه "كان من فحول الشعراء، فصيحا كثير الغريب ، متمكنًا في الشعر" .

انظر ترجمته عند كل من : ابن حجر العسقلاني ، الإصابة في تمييز الصحابة ، الجزء السابع ، وابن سلام (محمد بن سلام الجمحي) ، طبقات فحول الشعراء ، السفر الأول ، وابن عبد البر (أبي عمر يوسف ابن عبد الله بن محمد بن عبد البر القرطبي) ، الاستيعاب في معرفة الأصحاب، الجزء الأول ، وابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، الجزء الثاني ، وابن واصل الحموي ، تجريد الأغاني ، القسم الأول ، الجزء الثاني .

العربي بأسره ، هي قصيدته العينية "التي تقدم بها على جميع شعراء هذيل" ، كانت هذه القصيدة منحة الألم والوجيعة ، وربما كانت بلسمًا للجراح ، وخلاصًا من الانهيار النفسي ، وهبة من الفن ، ولمسة عزاء من القدر ، إذ بفضلها توهج أبو ذؤيب مبدعًا ، وتألق حكيمًا ومستبصرًا ، بل وطاول السحاب كما تروي عنه القصص .

وقد شهد نقادنا القدامى للعينية بالروعة والإبداع ، فذكر ابن قتيبة بيته:

والنفس راغبة إذا رغبتها وإذا تُردُّ إلى قليلٍ تقنع

في القسم الأول من الشعر ، الذي حسن لفظه ، وجاد معناه ، كما رُوي أن الأصمعي قال عن البيت نفسه "هذا أبدع بيت قالته العرب" [١] .

كما رأى ابن طباطبا أن أبيات القصيدة من الأشعار المحكمة المتقنة ، المستوفاة المعاني ، الحسنة الرصف ، السلسة الألفاظ ، التي خرجت خروج النثر سهولة وانتظامًا ، فلا استكراه في قوافيها ، ولا تكلُّفَ في معانيها [٢] .

ومن المحدثين من رأى العينية قصيدة رائعة ، في الذروة العليا من الشعر[٣].

---

[١] انظر : ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٦٦م ، الجزء الأول ، ص ٦٤ ، ٦٥ .

[٢] ابن طباطبا (محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي) ، عيار الشعر ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، د.ت، ص٥٤ ، ٥٥ .

[٣] المفضل بن محمد بن يعلى الضبي ، المفضليات ، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر ، وعبد السلام هارون ، القاهرة ، دار المعارف ، هامش ص٤٢٠ .

وقد شهدت هذه القصيدة إعجابًا بالغًا من جُل من درسها ، أو دار في حماها ، فرصد بها البعض خروجًا بنائيًا على "معمار" القصيدة العربية ، مما جعلها نقلة في تطور بناء القصيدة ، وندر من تجاوز الحديث عن العينية عند تناول تطور الشعر العربي بين الجاهلية والإسلام ، وظهور أفكار جديدة وطريقة عرض جديدة ، وسمات أسلوبية وموسيقية جديدة ، وكلها كان لها جذور في عينية أبي ذؤيب [٤] .

كلمة قبل البدء :

إن التعامل مع النص الشعري العميق ، يعتمد في ظني على أمرين : الأول هو الإيمان بطبقات المعنى ، التي تكفل للعمل حياة متجددة باختلاف نوعية المتلقين وباختلاف العصور ، وتمنح القارئ حرية في رؤية زوايا أو أفكار مختلفة ، حسب تنوع الثقافات ، ومدى عمق التفكير .

---

[٤] اعتبر د. عبد القادر القط عينية أبي ذؤيب مجالاً جيدًا لتتبع ظواهر لغوية وأسلوبية بدأت تجدُّ في بناء القصيدة العربية ، من ذلك رقة الألفاظ وسلاسة الأسلوب ، وظهور الذاتية في المطلع النفسي، وتكرار بعض الألفاظ وهي ظاهرة يمكن أن نعدها إرهاصًا لما شاع فيما بعد في الشعر الأموي ، حتى ليتخذ صورة الظاهرة المشتركة ، فقد يكرر الشاعر اللفظ في البيت الواحد ، فيحقق عن طريق هذا التكرار مفارقة واضحة ... أو ليحقق به إيقاعًا يؤكد حدة الإحساس من ناحية ، ويثير عند القارئ توقع القافية من ناحية أخرى ... ويلجأ أبو ذؤيب إلى التكرار ليربط به بين بيتين فيزيد من وحدة أجزاء الصورة ، ويؤكد حدة الشعور ... وسنرى أن مثل هذا التكرار قد أصبح ظاهرة ملموسة في الشعر الذاتي الأموي .
انظر : د. عبد القادر القط ، في الشعر الإسلامي والأموي ، القاهرة ، مكتبة الشباب ، ١٩٩٢م ، ص٥٠ : ٥٢ ، وقد ذكرت د.إخلاص فخري عمارة ، هذه الظواهر اللغوية التي تناولها الدكتور القط "تكاد نقول نصًا " ، بل واستخدمت الأبيات نفسها التي استشهد بها الدكتور القط ، انظر : د.إخلاص فخري عمارة ، الإسلام والشعر ، دراسة موضوعية ، القاهرة ، مكتبة كلية الآداب ، ١٩٩٢م ، ص ٢١٨ : ٢٢١ .

والاعتقاد بوجود أعماق خبيئة داخل النص لا يطرح بذاته ضرورة تبني تفسير رمزي للعمل ، فليست كل الأعمال الإبداعية بقابلة للتفسير نفسه ، ولكني بوجه عام أظن الرمز وإن يكن بمعناه البسيط الإشاري أو الدلالي جزءًا من بناء العمل الأدبي في كل العصور ، " فالرمزية تمتد عبر العصور ، فكل الفنون رمزية مثلما أن اللغة نظام من الرموز ، فالرمزية بمعنى استخدام الرموز في الأدب شيء يلازم الأدب في الكثير من الأساليب والعصور والمدنيات" (٥) .

وليس ببعيد عن الذهن أن أقدم أنماط القص المعروفة من قصص الحيوان: مثل قصص العبد إيسوب ، أو قصص كليلة ودمنة – كانت ذات دلالة رمزية لا تخفى .

وفي كليلة ودمنة صورة طريفة لمن يتوقف عند القراءة السطحية لظاهر النص ، رافضًا أن يعترف بوجود قراءة مخالفة – إذ كانت تشبهه بمن تقدم له حبة جوز ، فيأكلها بقشرها غير مدركٍ وجوب فصل القشرة عن الثمرة "وكذا من قرأ هذا الكتاب ولم يفهم ما فيه ، ولم يعلم غرضه ظاهرًا أو باطنًا ، لم ينتفع بما بدا له من خطه ونقشه ، كما لو أن رجلاً قُدم له جوزٌ صحيح ، لم ينتفع به إلا أن يكسره " (٦) .

والثاني : هو الاعتراف بدور المتلقي الجاد والذواقة في إضفاء معان جديدة على العمل ، وهو ما يسميه النقد الحديث بنظرية التلقي ، أو استجابة المتلقي ، وهذه الرؤية "جعلت العمل الفني تتعدد معانيه بتعدد قرائه الواعين ،

---

(٥) رينيه ويليك ، مفاهيم نقدية ، ترجمة د. محمد عصفور ، الكويت ، سلسلة عالم المعرفة ، ١٤٠٧هـ = ١٩٨٧م ، ص ٢٦٧ .

(٦) كليلة ودمنة ، ص ٨٨ .

وبذا يزداد قيمة ورسوخًا ، ويضمن له كاتبه بقاءً طالما بقيت مخيلة القراء حية، قادرة على إبداع استجابة مختلفة ، تعطي العمل معنىً جديدًا وحياة جديدة " [٧] .

إن فهم القصيدة فهمًا جيدًا – لن نقول صحيحًا ، فكل قراءة التزمت بمعاني الشعر، ثم وجهتها حسب رؤية القارئ إنما هي قراءة صحيحة – يستدعي جهدًا مبدعًا من القارئ ، ربما يوازي جهد المبدع في إبداعها .

" إن عملية السير من البنية السطحية إلى العميقة تحتاج إلى قدر كبير من الخيال عند المبدع والقارئ " [٨] .

وفي ظني أن المبدع يراهن دائمًا على قدرة متلقيه الذواقة على التقاط الخيط الفكري ، الذي يبثه الشاعر بين رموزه ، ولا أبالغ إذا قلت إنه يُراهن على أن تتبع هذا الخيط يهب قارئه مزيدًا من الاستمتاع بالعمل ، " فتحديد الشيء وتسميته يعني الاستغناء عن ثلاثة أرباع المتعة التي تتيحها القصيدة ، والتي تنشأ من الارتواء بالتخمين التدريجي " [٩] .

---

[٧] زينب فؤاد ، الارتقاء مع الأحلام والانحدار مع الخطايا ، ص ٦ ، ٧ .

[٨] ميشال لوغون ، الاستعارة والمجاز المرسل ، ترجمة : حلا صليبا ، بيروت ، منشورات عويدات، ١٩٨٨م ، ص ٨٧ .

[٩] علي شلش ، في عالم الشعر ، القاهرة ، دار المعارف ، د.ت ، ص ٦٩ .

القصيدة (١٠)

١. أَمِنَ المَنُونِ وريْبِها تَتَوَجَّـــــعُ *** وَالدَهرُ لَيسَ بِمُعتِبٍ مِن يَجزَعُ

٢. قالَت أُمَيمَةُ ما لِجِسمِكَ شاحِبًا *** مُنذُ ابتَذَلتَ وَمِثلُ مالِكَ يَنفَعُ

٣. أَم ما لِجَنبِكَ لا يُلائِمُ مَضجَعًا *** إِلّا أَقَضَّ عَلَيكَ ذاكَ المَضجَعُ

٤. فَأَجَبتُها أَمَّـــا لِجِسمِيَ أَنَّهُ *** أَودى بَنِيَّ مِنَ البِلادِ فَوَدَّعوا

٥. أَودى بَنِيَّ وَأَعقَبوني غُصَّةً *** بَعدَ الرُقادِ وَعَبرَةً لا تُقلِعُ

٦. سَبَقوا هَوَيَّ وَأَعنَقوا لِهَواهُمُ *** فَتُخُرِّموا وَلِكُلِّ جَنبٍ مَصرَعُ

٧. فَغَبَرتُ بَعدَهُمُ بِعَيشٍ ناصِبٍ *** وَإِخالُ أَنّي لاحِقٌ مُستَتبَعُ

٨. وَلَقَد حَرِصتُ بِأَن أُدافِعَ عَنهُمُ *** فَإِذا المَنِيَّةُ أَقبَلَت لا تُدفَعُ

٩. وَإِذا المَنِيَّةُ أَنشَبَت أَظفارَهـــا *** أَلفَيتَ كُلَّ تَميمَةٍ لا تَنفَعُ

١٠. فَالعَينُ بَعدَهُمُ كَأَنَّ حِداقَهـــا *** سُمِلَت بِشَوكٍ فَهِيَ عورٌ تَدمَعُ

١١. حَتّى كَأَنّي لِلحَوادِثِ مَـــروَةٌ *** بِصَفا المُشَرَّقِ كُلَّ يَومٍ تُقرَعُ

١٢. وَتَجَلُّدي لِلشامِتينَ أُرِيهِـــمُ *** أَنّي لِرَيبِ الدَهرِ لا أَتَضَعضَعُ

١٣. وَالنَفسُ راغِبَةٌ إِذا رَغَّبتَهـــا *** وَإِذا تُرَدُّ إِلى قَليلٍ تَقنَعُ

١٤. ولَئِنْ بِهِمْ فَجَعَ الزَّمَانُ وريْبُـــــهُ *** إِنِّي بِأَهْـلِ مودَّتـــي لَمُفَجَـــعُ

١٥. كَمْ مِنْ جَمِيعِ الشمْلِ مُلْتَئِمِ القـــوى *** كانوا بعيشٍ قَبْلَنا فَتَصَدَّعـــــوا

---

(١٠) المفضل بن محمد بن يعلى الضبي ، المفضليات ، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر ، وعبد السلام هارون ، القاهرة ، دار المعارف ، ص ٤٢١ : ٤٢٩ .

والقصيدة بخلاف يسير في جمهرة أشعار العرب ، ص ٢٤١ : ٢٤٨ .

١٦. وَالدَهرُ لا يَبقى عَلى حَدَثانِـهِ *** جَونُ السَراةِ لَهُ جَدائِدُ أَربَعُ

١٧. صَخِبُ الشَوارِبِ لا يَزالُ كَأَنَّـهُ *** عَبدٌ لِآلِ أَبي رَبيعَةَ مُسبَعُ

١٨. أَكَلَ الجَميمَ وَطاوَعَتهُ سَـمحَجٌ *** مِثلُ القَناةِ وَأَزعَلَتهُ الأَمرُعُ

١٩. بِقَرارِ قيعانٍ سَـقاها وابِـلٌ *** واهٍ فَأَثجَمَ بُرهَةً لا يُقلِعُ

٢٠. فَلَبِثنَ حينًا يَعتَلِجنَ بِرَوضِهِ *** فَيَجِدُ حينًا في العِلاجِ وَيَشمَعُ

٢١. حَتّى إِذا جَزَرَت مِياهُ رُزونِهِ *** وَبِأَيِّ حينِ مِلاوَةٍ تَتَقَطَّعُ

٢٢. ذَكَرَ الوُرودَ بِها وَشاقى أَمرَهُ *** شُؤمٌ وَأَقبَلَ حَينُهُ يَتَتَبَّعُ

٢٣. فَافتَنَّهُنَّ مِن السَواءِ وَماؤُهُ *** بَثرٌ وَعانَدَهُ طَريقٌ مَهيَعُ

٢٤. فَكَأَنَّها بِالجِزعِ بَينَ نُبايِعٍ *** وَأُولاتِ ذي العَرجاءِ نَهبٌ مُجمَعُ

٢٥. وَكَأَنَّهُنَّ رِبابَةٌ وَكَأَنَّهُ *** يَسَرٌ يُفيضُ عَلى القِداحِ وَيَصـدَعُ

٢٦. وَكَأَنَّما هُوَ مِدوَسٌ مُتَقَلِّبٌ *** في الكَفِّ إِلّا أَنَّهُ هُوَ أَضلَعُ

٢٧. فَوَرَدنَ وَالعَيّوقُ مَقعَدَ رابِئِ الضـ *** ـضُرَباءِ فَوقَ النَظمِ لا يَتَتَلَّعُ

٢٨. فَشَرَعنَ في حَجَراتِ عَذبٍ بارِدٍ *** حَصِبِ البِطاحِ تَغيبُ فيهِ الأَكرُعُ

٢٩. فَشَرِبنَ ثُمَّ سَمِعنَ حِسًّا دونَهُ *** شَرَفُ الحِجابِ وَرَيبَ قَرعٍ يُقرَعُ

٣٠. وَنَميمَةً مِن قانِصٍ مُتَلَبِّبٍ *** في كَفِّهِ جَشءٌ أَجَشُّ وَأَقطَعُ

٣١. فَنَكِرنَهُ فَنَفَرنَ وَامتَرَسَت بِهِ *** سطعاء هادِيَةٌ وَهادٍ جُرشُعُ

٣٢. فَرَمى فَأَنفَذَ مِن نَجودٍ عائِطٍ *** سَهمًا فَخَرَّ وَريشُهُ مُتَصَمِّعُ

٣٣. فَبَدا لَهُ أَقرابُ هذا رائِغًا *** عَجِلًا فَعَيَّثَ في الكِنانَةِ يُرجِعُ

٣٤. فَرَمى فَأَلحَقَ صاعِدِيًّا مِطحَرًا *** بِالكَشحِ فَاشتَمَلَت عَلَيهِ الأَضلُعُ

٣٥. فَأَبَدَّهُنَّ حُتوفَهُنَّ فَهارِبٌ *** بِذَمائِهِ أَو بارِكٌ مُتَجَعجِعُ

٣٦. يَعثُرنَ في حَـــدِّ الظبـــات كَأَنَّما *** كُسِيَت بُرودَ بَني تَزيدَ الأَذرُعُ

٣٧. وَالدَهرُ لا يَبقى عَلى حَدَثانِهِ *** شَبَبٌ أَفَرَّتهُ الكِلابُ مُرَوَّعُ

٣٨. شَعَفَ الكِلابُ الضارِياتُ فُؤادَهُ *** فَإِذا رَأى الصُبحَ المُصَدَّقَ يَفزَعُ

٣٩. وَيَعوذُ بِالأَرطى إِذا ما شَفَّهُ *** قَطرٌ وَراحَتهُ بَلِيلٌ زَعزَعُ

٤٠. يَرمي بِعَينَيهِ الغُيوبَ وَطَرفُهُ *** مُغضٍ يُصَدِّقُ طَرفُهُ ما يَسمَعُ

٤١. فَغَدا يُشَرِّقُ مَتنَهُ فَبَدا لَهُ *** أُولى سَوابِقِها قَريبًا توزَعُ

٤٢. فاهتاجَ مِن فَزَعٍ وَسَدَّ فُروجَهُ *** غُبرٌ ضَوارٍ وافِيانِ وَأَجدَعُ

٤٣. يَنهَشنَهُ وَيَذُبُّهُنَّ وَيَحتَمي *** عَبلُ الشَوى بِالطُرَّتَينِ مُوَلَّعُ

٤٤. فَنَحا لَها بِمُذَلَّقَينِ كَأَنَّما *** بِهِما مِنَ النَضخِ المُجَدَّحِ أَيدَعُ

٤٥. فَكَأَنَّ سَفّودَينِ لَمّا يُقتَرا *** عَجِلا لَهُ بِشَواءِ شَربٍ يُنزَعُ

٤٦. فصَرَعنَهُ تحتَ الغُبارِ وجنبُـــــهُ *** متتربٌ ولكـــلِ جنبٍ مصـــرعُ

٤٧. حَتّى إِذا ارتَدَّت وَأَقصَدَ عُصبَةً *** مِنها وَقامَ شَريدُها يَتَضَوَّعُ

٤٨. فَبَدا لَهُ رَبُّ الكِلابِ بِكَفِّهِ *** بيضٌ رِهافٌ ريشُهُنَّ مُقَزَّعُ

٤٩. ففَرَمى لِيُنقِذَ فَرَّها فَهَوى لَهُ *** سَهمٌ فَأَنفَذَ ظُرَّتَيهِ المِنزَعُ

٥٠. فَكَبا كَما يَكبو فَنيقٌ تارِزٌ *** بِالخَبتِ إِلّا أَنَّهُ هُوَ أَبرَعُ

٥١. وَالدَهرُ لا يَبقى عَلى حَدَثانِهِ *** مُستَشعِرٌ حَلَقَ الحَديدِ مُقَنَّعُ

٥٢. حَمِيَت عَلَيهِ الدِرعُ حَتّى وَجهُهُ *** مِن حَرِّها يَومَ الكَرِيهَةِ أَسفَعُ

٥٣. تَعدو بِهِ خَوصاءُ يَفصِمُ جَرِيُها *** حَلَقَ الرِحالَةِ فَهِيَ رِخوٌ تَمزَعُ

٥٤. قَصَرَ الصَبوحَ لَها فَشَرَّجَ لَحمَها *** بِالنَيِّ فَهِيَ تَثوخُ فيها الإِصبَعُ

٥٥. مُتَفَلِّقٌ أَنساؤُها عَن قانِئٍ *** كَالقُرطِ صاوٍ غُبرُهُ لا يُرضَعُ

٥٦. تَأبى بِدُرَّتِها إِذا ما استُغضِبَتْ *** إِلّا الحَمِيمَ فَإِنَّهُ يَتَبَضَّعُ

٥٧. بَينَا تَعَنُّقِهِ الكُماةَ وَرَوغِهِ *** يَومًا أُتيحَ لَهُ جَرِيءٌ سَلفَعُ

٥٨. يَعدو بِهِ نَهِشُ المُشاشِ كَأَنَّهُ *** صَدَعٌ سَلِيمٌ رَجعُهُ لا يَظلَعُ

٥٩. فَتَنَادَيا وَتَواقَفَت خَيلاهُما *** وَكِلاهُما بَطَلُ اللِقاءِ مُخَدَّعُ

٦٠. مُتَحامِيين المَجدَ كُلٌّ واثِقٌ *** بِبَلائِهِ وَاليَومُ يَومٌ أَشنَعُ

٦١. وَعَلَيهِما مسرودتانِ قَضاهُما *** داوِدٌ أَو صَنَعُ السَوابِغِ تُبَّعُ

٦٢. وَكِلاهُما في كَفِّهِ يَزَنِيَّةٌ *** فيها سِنانٌ كَالمَنارَةِ أَصلَعُ

٦٣. وَكِلاهُما مُتَوَشِّحٌ ذا رَونَقٍ *** عَضبًا إِذا مَسَّ الضَرِيبَةَ يَقطَعُ

٦٤. فَتَخالَسا نَفسَيهِما بِنَوافِذٍ *** كَنَوافِذِ العُبُطِ الَّتي لا تُرقَعُ

٦٥. وَكِلاهُما قَد عاشَ عيشَةَ ماجِدٍ *** وَجَنى العَلاءَ لَو انَّ شَيئًا يَنفَعُ

تحليل القصيدة

تمهيد : كيف يصبح الموت فنًا جميلاً ؟!!

في هذه القصيدة صمم أبو ذؤيب – واعيًا أو غير واعٍ – بناءً هندسيًا متقنًا – إن لم نبالغ فنقول مبهرًا – ، قسم فيه قصيدته إلى أربعة مقاطع أو شرائح متساوية .

وقد جعل الشاعر بين مقاطعه المختلفة تلاحمًا فكريًا واضحًا ، فالمقاطع الأربعة تدور حول فكرة واحدة ، كانت واضحة عند أبي ذؤيب هي حتمية الموت ويقينيته ، وكانت فلسفة أبي ذؤيب في عرضها سوداوية ؛ نظرًا للظرف الإنساني المزلزل الذي كان يمر به ، إذ من يتخيل مجرد تخيل ثبات إنسان فقد في وقت واحد خمسة أبناء .

عرض أبو ذؤيب تجربته الشخصية المحرقة ، التي نكاد نراه فيها وهو يتلظى في سعير الفقد ، دون قدرة على رد ما ضاع ، ولا على مواجهة الحياة بدونه ، ثم قدم لنا الفكرة نفسها وهي حتمية الفناء بأشكالٍ متعددة ، وعند أبطالٍ متنوعين ما بين البشر والحيوان ؛ ليثبت لنفسه قبل أن يثبت لسامعيه أن الكل باطل وقبض الريح ، وأن كلاً يموت ، لا تستثني الحياة أحدًا ولا شيئًا .

قدم أبو ذؤيب في البداية مقطعًا عن رؤيته الشخصية لتجربته الخاصة ، ثم تدم التجربة نفسها عبر قصة حمار وحشي ، ثم عبر قصة ثور وحشي ، ثم عاد إلى الواقع الإنساني فقدمها عبر شخصية فارسين محاربين .

وفي القصيدة " يتشكل النص بطريقة أقرب إلى تشكيل السيمفونية ، لكنها سيمفونية لا تتحاور حركتها بقدر ما تتنامى في مسار وحيد الاتجاه ، في شرائح أربع ... تزيد كل منها مصداقية الحركة عن طريق نقل التجربة من المستوى الفردي إلى الإنساني ، ومن الإنساني إلى الحيواني ، ومن الذاتي إلى

الموضوعي ... إذ أن كل شريحة في نص أبي ذؤيب تشكل تعميقًا وتصعيدًا للحدة القائمة في الشريحة السابقة"[١١].

وهذه الرؤية لها وجاهتها ، وإن كنت أظن كل لوحة في القصيدة تمثل بداية جديدة لقصة جديدة ، وإن كان الختام واحدًا ، ولكن اللوحة الجديدة ليست تصعيدًا لما قبلها ، وكلها تدور حول فكرة واحدة أو مقولة واحدة ، وكل اللوحات تعزف اللحن نفسه على آلات مختلفة ، قد يبدو له رنينٌ مختلف ، أو وقعٌ مغايرة ، ولكن اللحن واحد ، وهو لحن الشجن والفقد والجوى .

" إننا نلتقي في ذلك العصر بقصيدة فريدة ... تمتاز بتصميم نادر ما أظن أنه قد تحقق في قصيدة أخرى قبلها ، تلك هي قصيدة أبي ذؤيب الهذلي ... فالشاعر يبدأ فيعرض المأساة عرضًا مركزًا موجعًا ، ثم يرسم ثلاث لوحات بديعة لحمار وحش ، ثم ثور وحش ، ثم فارس مقاتل ... وبهذا التصميم يخلع الشاعر دلالة واضحة على تلك اللوحات التي طالما رسمها الشعراء قبله على نحو موضوعي ... وفي هذا الربط بين المقدمة العاطفية واللوحات الثلاث نفسها ما ينبئ بتطور فني تحقق بعد ذلك في القصيدة العربية في العصر الأموي حين أصبحت عند كثير من الشعراء ذات تجربة واحدة ، أو دلالة واحدة ، وإن تعددت موضوعاتها " [١٢] .

---

[١١] د. كمال أبو ديب ، الرؤى المقنعة ، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦م ، ص ٢١٠ .

[١٢] د. عبد القادر القط ، في الشعر الإسلامي والأموي ، ص٥٠ (ببعض التصرف) .

مدخل : وحدة ماساة الوجود "بين البشر والحيوان"

ولابد هنا أن نتساءل : لماذا استخدم أبو ذؤيب هذين المثلين من قصص الحيوان – قصتي الحمار والثور الوحشيين – ؟ وما الدلالة التي كانت موجودة بالفعل في خلفيته الثقافية والإنسانية ، والتي يمثل هذان الحيوانان رمزين لها أو معادلين لها .

بشكل عام وبدون التوقف عند تفاصيل كل قصة على حدة فإن قصة الحمار الوحشي تمثل رمز عاشق الحياة ، المتشبث بها بعنف ، وركزت قصته دومًا على فكرة السعي نحو الحياة ، إذ يهدد الجفاف حياة القطيع ، ولا ينجي الحمار إلا قراره بالسعي نحو الماء ، والماء حياة ، وكل من لا يسعى لا حق له في الحياة ، فالحياة لا تسعى نحو أحد ، والساعي قد يتهدده الموت في كل لحظة أثناء سعيه ، ولكن ما ينجيه هو إصراره على حتمية نيل حقه من الحياة – أي الماء – .

بينما مثلت قصة الثور الوحشي في الشعر القديم فكرة "مصارع الأقدار والأحزان" والذي يتمحور وجوده حول فكرة حتمية خوض الصراع ، كي يستحق الأحياء الحياة ، فالثور يهدده الموت بشكلٍ بيِّن ، بل ويكاد يصيبه إلى أن يقرر خوض الصراع ؛ أنفة من أن ينجو بعار الهروب ، فإذا به ينتصر وينجو بمجرد اتخاذ قرار الصراع ، فهذا القرار هو الذي يهبه الحق في الحياة.

فالثور هو المصارع العنيد من أجل الحياة ، بينما الحمار هو الساعي الدؤوب لنيل حقه من الحياة .

وقد مثَّل أبو ذؤيب بالفارسين – في اللوحة الأخيرة – للرمزين معًا ، فقد كان الفارسان محاربيْن ، أي مصارعيْن ، كما كان كلاهما ساعيًا نحو ما يراه حقه في الحياة ، وهو المجد والعلاء ، ولكن أبا ذؤيب حكم على الجميع من قبل بداية القصص ، فقال "الدهر لا يبقى على حدثانه أحد" ، وأكد في الوسط "لكل جنب مصرع" وختم في النهاية بـ "لو ان شيئًا ينفع".

مع الأخذ في الاعتبار أن هذه القصيدة ليست نفعية ، وأنه لا ممدوح فيها، ولا حبيبة وراءها ، والغريب أيضًا أنه لا رحلة بها ، قد تستدعي بالتداعي الفكري وجود قصص الحيوان – ربما ماثله في ذلك استخدام ذي الرمة لقصص الحيوان في بائيته الكبرى دون أي غرض نفعي ، إذ كانت القصص هدفًا في ذاتها – وإن كان من البيِّن وجود فروق متعددة وواضحة بين قصص الحيوان المألوفة في الشعر العربي قبل استخدام أبي ذؤيب ، وبين استخدامه الخاص للقصص نفسها ، ربما كان أجلى هذه الفروق وأوضحها عدم ارتباط الحيوانات بسياق تصوير الناقة قبل البدء في قصتها الخاصة .

أما أهم هذه الفروق فهي حتمية نجاة الحيوان الرمزي في نهاية الأمر ، مهما أحدقت به المخاطر ، وأصابته بعض الخسائر ، وذلك لأنه يمتزج مع الناقة ، التي تُعد معادلاً موضوعيًا للشاعر ، وما دام الشاعر هو مبدع القصيدة، فلابد أنه حيٌ ، ولابد أن تكون الناقة التي تمثله حية ، ومن ثم فلابد من نجاة الحيوان الذي يُعد معادلاً للناقة، أما في قصص العزاء التي يقدمها أبو ذؤيب ، فإن الحيوان لا يُمثل الشاعر ، بل يُعد رمزًا لانهزام الحياة أمام

جبروت الموت ، ومثلاً لما فقده الشاعر ، ومعادلاً لمن يرثيه ، ولذا "تلقى الحيوانات الوحشية مصارعها في قصائد الرثاء قاطبة " [١٣] .

وإذا تجاهلنا كل ما قيل عن قصص الحيوان ودلالاتها الرمزية – سلبًا وإيجابًا ، وتطرفًا في الرفض ، ومغالاة في القبول – فلن نتجاوز حتمية وجود دلالة وإيحاء ومعنى كان أبو ذؤيب يرسله عبر اختياره أبطال قصصه ، التي كان من المستحيل على المفسرين الحرفيين أن يعتبروها مجرد قصص واقعية، مما يحدث لحيوانات الصحراء بالفعل ، ولا دلالة خلفها ، ولا معنى آخر يختبئ وراءها .

فقد رأى بعض الباحثين أن قصة الحيوان بكل زخمها وإيحاءاتها المتعددة، وزواياها المتنوعة لا تمثل إلا وسيلة للانتقال من الطلل إلى المدح عبر وصف الرحلة في الصحراء [١٤] ، أو لتصوير مشقة قد تستميل قلب الممدوح تجاه المضطر الذي أجبرته الظروف على رحلة شاقة ؛ لينال عطاءه [١٥] .

---

[١٣] د. وهب رومية ، شعرنا القديم والنقد الجديد ، الكويت ، سلسلة عالم المعرفة ، عدد ٢٠٧ ، ١٩٩٦م ، ص ٣٢٦ ، وانظر كذلك : د. حسنة عبد السميع ، أحلام الخيال الفني ، مستويات الدلالة في شعر ذي الرمة ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨ ، ص ٢٢٤ .

[١٤] ممن رأى ذلك من الباحثين د. علي النجدي ناصف ، القصة في الشعر العربي ، د.يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي .

[١٥] انظر مثلاً : د. سعد شلبي ، زهير شاعر الحق ، ص٢٦٠ .

ولم يكتف البعض بهذه الرؤية التي يشوبها " الاستخفاف الذي لا يجوز " كما كان يسميه د. مصطفى ناصف ، فرأينا من اعتبر هذه القصص خطرًا فادحًا أصاب القصائد بالاختلال والتفكك ، ورآها عيبًا بنائيًا لا يُغتفر ، مهما حاول البعض أن يُدافع عنها بادعاء إبداع الشعراء فيها [١٦] .

ولكن أحدًا مهما رأى في هذه القصص رأيًا حرفيًا لا يعترف بوجود أعماق أو رموز ، أو دلالات فيها ، لا يمكن أن يرى الرأي نفسه عن قصيدة أبي ذؤيب ، التي استخدم فيها رموز الحيوان .

فرضوا أم لم يرضوا كان الجميع مدركًا أن هذه القصص ليست واقعية ، وإنما هي عمل خيالي ، أبدعه الشاعر ، كي يجعل منه أمثلة للتسرية والتعزية، أي أدوا استخدمت لغرض فني ودلالي خاص في ذاتها .

---

[١٦] انظر : د. صلاح الدين الهادي ، الشماخ بن ضرار ، ص ٢١٥ وما بعدها ، وأمراء الشعر في العصر الجاهلي ، ص ٤٢٥ : ٤٢٨ .

اللوحة الأولى : الشاعر [١٧]

وقفة البوح المريرة :

تأتي اللوحة الأولى من القصيدة في إطار يسلِّم إثر تجارب مرة بعبثية القدرة الإنسانية على التصدي لما يكره البشر ، والموت هو أول وأجلى ما يكرهون ، فيتأمل الشاعر ما أحدثه الموت في نفسه من أثر فاجع ، وألم ممض، دون أن يكون بيده حيلة ، إلا التأمل والتعجب والقهر والتصبر، والألم والتجلد ، ولكنه لا يستطيع تجاوز ذلك إلى شيء نافع يرد به عن نفسه الألم والمرارة ، ولو امتلك ذلك لكان دفعه عن أبنائه أولى .

بدأ العمل باستفهام شديد المرارة من العاذلة ، التي قد تمثل رمزًا للمجتمع الذي يُدافع عن أفراده ضد الانهيار ، أو لقوى العقل التي تحاول التثبت أمام العاطفة القهارة ، فقد لامت العاذلة الشاعر على إغراقه في الحزن وإفراطه في اليأس ، فرد ردًا مفحمًا ، إذ لو لم يتوجع البشر من الموت ، وحوادثه وإصابته لأقرب الأحباء إلى القلب ، فمم سيتوجعون إذن ؟

ولكن الراصد لحقائق الحياة بقلب ثابت – ومن أين سيأتي الثبات !! – سيرى أن الدهر لا يتراجع عن إصابة البشر ، ولا يقدم عنها اعتذارًا ، مهما بلغت من إيلام للروح ، ومن تدمير للنفس ، ومن إنهاك للجسد ، وقد كان الانهيار الجسدي عند الشاعر مجرد عرض بسيط لأزمة نفسية عاتية .

فقد أصبح الشاعر ضعيفا ، هزيلا ، مؤرقًا ، متململاً ، لا يهنأ له مرقد، وكأن فراشه قد حُشي بالحصى ، فلم يعد بقادر على الاسترخاء فوقه ، ولذا لا يستقر له جسد ، ولا يهدأ له خاطر .

---

[١٧] انظر الأبيات ١ : ١٦ .

تتجلى هنا فكرة الموت وتمركزه على الجسد ، وغموض تأثيره على الروح في قصيدة "تعلي من شأن الجسم" ، "ومن خلال هذا الولاء للجسم من حيث هو مبدأ فعال يجب ألا يُتغاضى عنه يُنظر إلى عاطفة الأبوة ... ويجب أن يُنظر إلى ما حدث لهؤلاء الأبناء في ظل فلسفة الجسم المبثوثة في هذه القصيدة على اختلاف مراحلها ، ومن ثم يرى الموت فعلاً ماديًا جسميًا لا فعلاً روحيًا ... على أن الجسم هو الحقيقة الكبرى التي تُواجَه بالعداء . ويمكن أن نعرف ذلك معرفة أوضح إذا قابلنا بين هذا النمط من التفكير وتفكير آخر يكون فيه الموت حدثًا من أحداث الروح ، ولكن المعنى الروحي المتميز لا يكاد يكون واضحًا" [١٨].

فبرغم الإيمان بحتمية الموت وقدريته إلا أن الإيمان اليقيني بالعقيدة ، والتماس الصبر منها ، أو العزاء فيها – غير موجود على الإطلاق في هذا النص ، مع ملاحظة أن الدكتور كمال أبو ديب اعتبر بعض آليات النص خصائص تصورية للفكر والعقل والانفعال ، بل للإنسان في الحياة الجاهلية [١٩] ، متجاوزًا أو متناسيًا أن زمن القصيدة إسلامي ، فقد كان الشاعر مسلمًا حسن الإسلام ، وكان أبناؤه مسلمين من فرسان الفتوح .

وللشاعر تبريره البسيط لكل ما اعتراه من تغير ، وهو إحساس الثكل المرير بعد أن فقد أبناءه الذين تركوه يعاني أثر الفجيعة على نفسه ، فلم يعد يملك إلا غصة مقلقة تصيبه كلما فكر في النوم ، ودمعة حطت رحالها على مآقيه فلم تعد تفارقه .

---

[١٨] د. مصطفى ناصف ، صوت الشاعر القديم ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢م، ص ١٢٥.

[١٩] انظر : د. كمال أبو ديب ، الرؤى المقنعة ، ص ٢٢١ .

وبرغم يقين الشاعر من أن الموت حدث لا إرادي إلا أنه يظن أبناءه كانوا مخيرين فاختاروا فراقه ، وحققوا إرادتهم ، وباعدوه باختيارهم ، إذ "كان الموت هوى لهم"، وأسرعوا في رحيلهم ليتركوه وحيدا مهجورًا ، فقد كان هواه أن يسبقهم إلى الموت لا أن يسبقوه ، وذلك برغم إيمانه أن لكل حي – لا لكل إنسان فحسب – قدره ولحظة موته ، وكيفيته ، فعاش بعدهم يجتر المرارة، ويعاني الآلام والأحزان ، حتى أوشك على اللحاق بهم ، وكأن السهم الذي أصابهم يتتبعه بدأب ، حريصًا على ألا يفلته ، بل وكاد يدركه " وَإِخالُ أَنّي لاحِقٌ مُستَتبَعُ " .

" من خلال وطأة الشعور بالموت لا يعرف الشاعر على اليقين الفرق بين نمطين من الأفعال ، وتتدافع الأفعال الواضحة والأفعال الغامضة ، والأفعال الخالصة للحس والأفعال المشوبة بالغيب ، ويرتاب الشاعر في قدرته على التمييز الدقيق حتى يصبح قوله :

فَغَبَرتُ بَعدَهُمُ بِعَيشٍ ناصِبٍ *** وَإِخالُ أَنّي لاحِقٌ مُستَتبَعُ

أمرًا يلتبس فيه ما يسمونه باسم إرادة الحياة وإرادة الموت . ربما اختفت الحدود أو ربما اشتبه العدم والوجود . فإذا قال الشاعر "لاحق" خُيل إليه أنه يسعى إلى المصير مريدًا غير جزوع ، وإذا قال "مستتبع" خيل إليه – أو خيل إلى القارئ على الأرجح – أن "الفاعلية" تتعرض لمن يتتبعها بالقصاص" [٢٠] .

وقد كان الشاعر يتمنى لو أن القدر تابعه وترك أبناءه ، فقد كان مستعدًا للتصدي له بدلاً منهم ، ولمنازلته حماية لأعمارهم الغضة ، ولكنه عجز عن خوض ذلك ، إذ لم تتح له الحياة فرصة للحماية ، ولم تعطه قدرة على الفداء ،

---

[٢٠] د. مصطفى ناصف ، صوت الشاعر القديم ، ص ١٢٨ .

فبرغم أنه تمني بحق أن يدفع عنهم البلاء ، وأن يدافع عنهم ضد حوادث القدر إلا أن الموت لا يُقهر ولا يُقاوم ، فإذا حل الموت بساحة البشر ، وظهرت قدراته الضارية الوحشية سلم البشر بالعجز ، ولم يعد يجديهم ما يبذلون من جهد للهرب من سطوته الرهيبة ، فقد تحولوا طرائد لوحشٍ ضارٍ ، قد تأمل الفرائس في الفرار من مطاردته ، أو في النجاة من عدوانه ، ولكنها إن وقعت بين مخالبه وأنيابه عز عليها الأمل ، وأحاط بها اليأس من كل جانب ، وأصبح الخلاص محالًا ، ولم تحمها منه قدرة واقعية ، ولا قوة غيبية:

فإذا المنيةُ أنشَبَتْ أَظْفَارَهَا أَلْفَيْتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لا تَنْفَعُ

أما بعد أن يجلو الموت عن الساحة ، فلا تملك عيون الناجين – إلى حين – دموعها حزنًا على موتاها ، وكأنها قد أصيبت بشوك ففقئت ، وكأن الموت والحزن لم يكتفيا بما فعلاه بأبناء الشاعر ، فاستدارا إليه يُلحقان به القصور والتشوه والتدمير ، وكأنما الشاعر لا يرغب في رؤية الدنيا وقد خلت من أولاده ، فيتفنن في إيذاء نفسه غير مكتف بما أصابه من الزمن . هل في ذلك إلماح إلى فجيعة يعقوب في فقده يوسف (عليهما السلام) تلك التي استنزفت نور عينيه ، عبر بكاء مرير حتى ابيضت عيناه من الحزن ؟ .

وكأنما أصبح الإنسان الحزين المشتعل قهرًا صخرة لا يكف البشر عن استخدامها في قدح النار ، فلا تُتْرَك دون ضرب وحك ولهيب متصاعد مما يصيبها على الدوام ، ولا يكون ما أصيب به الشاعر كافيا ، بل ربما كان المؤلم أكثر هو مواجهة مشاعر الشماتة ، ومحاولة المداراة ، والظهور بمظهر القوة والعنفوان ، في حين يكون الإنسان أشد ما يكون ضعفا وانهيارا ، ولكن النفس تستجيب لصاحبها ولو بعد حين ، وتتأقلم مع الواقع مهما بلغت بشاعته ،

برغم تمردها العنيف في البداية ، فالنفس كلما فُتح لها باب الأمل طلبت المزيد، ولكنها حين ترد عنه بصرامة تقف عند الحدود المتاحة لا تتخطاها .

فالنفس هي التي تختار – بوعي أو بدون – أن تثبت أو أن تنهار ، فهي إن اختارت الثبات قد لا تصل إلى السلوان ، ولكنها قد تمنع الإغراق في الحزن ، وهي إن فشلت في النسيان فستنجح في العزاء ، وإن عجزت عن التقبل فلن تعجز عن هدهدة المرارة والألم ، بشكل أو بآخر ستصل النفس التي اختارت الثبات إلى حالة من الاتزان النسبي أمام حوادث الزمن مهما جلَّت كفاجعة فقد الأبناء .

" إن الحزين راغب في الحزن مقبل عليه ، الرغبة أو الاختيار موقف أساسي ... إننا نعترف بحاجتنا إلى الحزن ، ولكننا لا نحزن لأننا فقدنا أبناءنا فحسب ، وإنما نحزن لأننا رغبنا في الحزن أو اخترناه ... إن النفس هي التي تتخيل القهر وتشجع على الإسراف ، النفس بهذا المعنى تسيء استعمال الجسد، ولذلك يجب مناهضتها ، فكرامة العاطفة لا يمكن الحكم عليها إلا من العلاقة بين ما نسميه النفس والجسد ... إن الحزن رغبة يجب مواجهتها على نحو ما نواجه سائر الرغبات ، ونسيان وجود الجسم هو الذي يطلق العنان لهذه الرغبات ، فالجسم إذًا يجب أن يكون موضوعًا مستمرًا للتذكر والمبالاة ، الجسم ليس مادة عمياء ولكنه مادة حية " [٢١] .

---

[٢١] المرجع السابق ، ص ١٣١ .

والشاعر وإن كان قد فقد أحب الناس إليه فقد اعتاد من زمنه العنود المشاكس أن يفجعه دائمًا بأحبائه ، ولكنه لن يكون أول المصابين بالفقد ، ولا أشد الشاعرين بالمرارة ، ولا أعمق الثاكلين حزنًا ، فكم رأت الحياة جمعا ملتئما فبددته ، وأهلا متقاربين فشتتهم ، وأحباء مجتمعين ففرقتهم !!.

بدأ الشاعر يعزي نفسه ، ويذكرها بحتمية الموت ، واستحالة النجاة الدائمة من المخاطر المهددة للحياة ، ويدفعها دفعًا لرؤية الحقائق البدهية ، ومواجهة قانون العالم الأزلي ، والتماس الصبر والسلوان والتعزي عبر فلسفة بسيطة ولكنها صادقة ومؤثرة [٢٢] ، فكل كائن حي يولد ينطلق سهم الموت خلفه ، وتتشكل الحياة من لحظات الهروب من الموت والقدرة على الإفلات من شباكه لحظة بعد أخرى ، ومكيدة بعد الثانية ، ولكن المحتم أن السهم المنطلق لا بد أن يصيب هدفه يوما ما ، يكون القدر قد قرر فيه ألا مفر الآن من التسليم للموت ، فكل قوي في الحياة سينهار يوما ، وكل منيع سيصاب من نقطة ضعف لم يكن يتخيلها ، وكل فتوة ستؤتى بما يبددها ، فلم يكن الموت قاصرًا على أبناء الشاعر ، بل هو قانون الحياة العام ، وقدر الأحياء الثابت حتى لتبدو الحياة بجانبه هي الأمر العابر العارض الذي لا استمرار له ، ولا رجاء لدوامه .

---

[٢٢] والغريب أن بعض النقاد قد رأى في فلسفة أبي ذؤيب سطحية أو عدم عمق ، برغم قطعهم بإجادته في تصوير المعاني النفسية . " يمتاز أبو ذؤيب بالإجادة في الحكمة والمعاني النفسية ... حيث شاع بعض أبيات قصيدته على الألسنة لصدق تصويرها للنفس، رغم عدم العمق في = = معانيها أو صياغتها " د. عبد الحليم حفني ، الشعراء المخضرمون ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٣م ، ص ٢٨٩ .

ودخلت القصيدة دائرة التسرية والتعزية والقص ، فقدم الشاعر ثلاث قصص لثلاث قوى ، كانت قمة الحيوية والعنفوان ، وتبدو مثلاً أعلى للقوة والفتوة ، ولكنها جميعا انتهت إلى التبدد والضياع كما انتهى أبناء الشاعر ، فقد اختار أبو ذؤيب بوعي أن يكون أبطال القصص جميعًا بلا أبناء ، وكأنما أراد أن يرحمهم بخياله من فجيعة أشد من الموت ، إذا مات أبناؤهم وهم أحياء ، فقد كانت الأتان عقيمًا "عائطًا " والثور وحيدًا بلا أسرة ، والفارسان يواجهان قدرهما منفردين دون وجود أحد حولهما ، وربما قصد أبو ذؤيب أن مصير أبطال قصصه كان مماثلاً لمصيره ، إذ يتساوى عنده من مات أو من مات أبناؤه ، فقد ذهب أثره في الحالتين ، لقد كان موت الأبناء بشكل أو بآخر موتًا لجزءٍ – بل لأجزاء متعددة – من نفسه ، والقاسي أن هذا الجزء يموت ، بينما يظل العقل والحس واعيين لأثر الفجيعة ، واللافت أن أبطال القصص كانوا خمسة "الحمار ، والأتان ، والثور ، والفارسين" وكان أبناؤه أيضًا خمسة ، فكأنه مات مع كل واحد منهم ، أو مات شيء في قلبه وجزء من روحه مع كل واحدٍ منهم ، فهل رأى نفسه صاحب فجيعة تعادل خسارة كل الأبطال مجتمعين؟

"وتكتسب القصيدة وجودًا موضوعيًا ، إذ تبدأ من البيت السادس عشر بتحويل التجربة الداخلية الفردية إلى تجربة في العالم الخارجي ، بعيدة عن الذات ، لكنها مرآة لها " [٢٣] .

لقد أخرج أبو ذؤيب نفسه من دوامة المأساة العنيفة التي امتصته داخلها ، حتى لم يعد يتخيل نفسه قادرًا على الخروج منها ، ولكنه بقوة – مستمدة من غاية الضعف – أخرج نفسه ليرصدها من بعيد عند غيره من الأحياء ،

---

[٢٣] د. كمال أبو ديب ، الرؤى المقنعة ، ص ٢١٣ .

وليرصد لحظة الانهيار عند كل ثابت ، ولحظة الضعف عند كل قوي ، فكلٌ سيؤتى من مأمنه ، كما أتى القدر لأبناء الشاعر ، لقد استخدم أبو ذؤيب هذه القصص ليصل عبرها إلى إيحاء إنساني – بل وكوني – عام وشامل .

وقد بدأت القصص الثلاث جميعها ببناء لغوي واحد ، كأنما هو افتتاحية المأساة ، وذلك قوله " والدهر لا يبقى على حدثانه " .

و"التكرار اللفظي قد تكون له محاسنه في البناء الموسيقي والإيقاعي في القصيدة، ولكن ذلك لا يتم إلا إذا استخدم استخداما جيدا ، وجاء عفويا ، ومن دون صنعة " [٢٤] ولكني أظن أن أبا ذؤيب استخدمه بوعي وقصد للدلالة المؤكدة المقصودة منه لإحداث أثر يقيني بحتمية الموت ، والعجز عن مصاولة القدر ، وبخاصة مع تكرار هذه الدلالة في بداية كل قصة .

اللوحة الثانية : الحمار الوحشي [٢٥]

على ضفاف الحياة يسكن الموت :

قص لنا الشاعر – في البداية – قصة الحمار الوحشي ، ووصف بطل قصته فأسهب ، فإذا به حمار قوي أسود له أربع أتن [٢٦] ، عالي الصوت ، شديد الضجة ، وكأنه عبد أصابت السباع غنمه ، فانطلق صوته عاليًا صاخبًا "كأنه عبد لآل أبي ربيعة مسبع" ، ولكن التركيب الذي اختاره أبو ذؤيب لافت

---

[٢٤] ماجد السامرائي ، التيار القومي ، ٤٢٤ ، ٤٢٥ .

[٢٥] انظر الأبيات ١٦ : ٣٦ .

[٢٦] جاء في الجمهرة أن الجدائد : الأتن ، وقيل خطوط في الظهر ، انظر : القرشي (أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي) ، جمهرة أشعار العرب ، بيروت ، دار صادر ، ص ٢٤٢ ، وربما كان هذا المعنى أنسب للسياق ، إذ برغم اشتهار الحمار الوحشي بوجود قطيع من الأتن يصاحبه، إلا أن أبا ذؤيب ذكر بعد ذلك أن له أنثى واحدة ، وذلك حين قال "وطاوعته سمحج" .

للانتباه ، فبالتأكيد لم يكن العبيد فقط هم من يصيحون إذا أصابت السباع أغنامهم ، ولم تكن السباع متخصصة فحسب في إصابة أغنام آل أبي ربيعة ، وكأن بينهم ثأرًا مبيتًا !!. فهل كان عبيد آل أبي ربيعة ، لهم خصوصية ما في هذا المجتمع ، وفي هذا العصر ؟ أم أن الأمر أعمق من ذلك .

فما دلالة العبودية لأبي ربيعة ؟ هل هي عبودية الحمار للربيع والخصب، واستغراقه في النعيم حتى لا يدري بالسبع الذي سيهاجمه على حين غرة ، فيصبح مسبعًا يصيح من أثر الفجيعة والخسارة ؟ ومن هو السبع ؟ هل هو الدهر أم الموت ؟ أم أن الاثنين واحد ؟ ، ولا ننسى اتحاد معناهما في استخدام أبي ذؤيب ، إذ كان يسمي الدهر "حِينًا" "فلبثن حينًا ، فيجدُ حينًا" ، ويسمي الموت "حَيْنًا" ، "ثم أقبل حينُه يتتبع" ، فكأنما يشير إلى الدلالتين بكلمة واحدة ، مع خلافٍ طفيف ، أم أنه الصياد الذي سيسقط الحمار فريسة له ، كما سقط الغنم فريسة للسبع ؟ والصياد والموت – أيضًا – أمر واحد في خيال أبي ذؤيب ، ففي اللحظة التي يظهر فيها أحدهما تُخلى له الساحة ، وتختفي الحياة في اللحظة التالية ، هل هناك إشارة إلى استغراق الأحياء في ممارسة الحياة بلا وعي ولا بصيرة حتى يأتيهم الموت بغتة فينتبهون "ألهاكم التكاثر حتى زرتم المقابر" ؟ .

أما العجيب فهو رأي د. مصطفى ناصف عن البهجة التي تشع من صورة الحمار "الصائح المسبع!" ، " النهيق العالي .. هذا التعبير إشارة إلى البهجة باعتبارها أم الفضائل جميعًا ... كل ما أعلمه أن السياق يساعد على الاستمرار في الاعتماد على مفهوم البهجة " [٢٧] .

---

[٢٧] د. مصطفى ناصف ، صوت الشاعر القديم ، ص ١٣٥ .

وقد نشأ الحمار في خصب يورث النشاط والمرح ، وقد بدت الحياة في هذا الجزء من القصة كأنها حلمٌ خارج سياق الزمن ، إذ يكاد الحمار يحيا في " جنة " تهبه الخضرة الدائمة ، والماء المستمر ، والأنثى المطاوعة ، وتحجب عنه كل ما يقلق من جفاف النبت ، أو انقطاع الماء ، أو فقد الأنثى، ولكنها جنة أرضية سريعة الزوال ، ولا أمان لها ، كان أقصى مدى تهبه للمغترين بها أن "يلبثن حينًا" ، ثم تنقلب الأمور ، ففي بدء اللوحة كان مستقر الحمار مكانًا سهلاً ، تصيبه الأمطار الغزيرة ، فتنبت الرياض التي تحيا فيها الحمر، وتمارس نشاطها ولهوها ، ومشاكساتها ، ومشاجراتها ، إذ "يعتلجن" – أي يعض بعضهن بعضًا – فلماذا حين يزيد النعيم يظهر العدوان ؟ وكأن النعمة تحرض الأحياء على التجبر والطغيان ، وكأنما كان ذكر هذا التمرد نذيرًا بانقلاب الأحوال ، فقد دار الزمن دورته ، وكان لابد أن يري الحمار جانبا آخر غير المرح والنعمة ، فإذا الماء ينضب ، وكأنه نذير بزوال الخير ، ونضوب الحيوية ، فقد قررت الطبيعة الجافة أن تريهم من الدنيا وجهًا قاسيًا لم يألفوه من قبل ، وتخلي القدر عنهم ، فذكره الشقاء والشؤم بماء بعيد كان يرده قديمًا ، وكان الموت هو دليله المخلص في رحلة الهلاك المقبلة ، فقد تطوع ليقوده ، ويأخذ بيده على الطريق ، فقد "أقبل حينه يتتبع" ، ثم قال أبو ذؤيب في الكلمة التالية "وافتنهنّ" – أي يطردهن ويدفعهن إلى الجري – ، فلا ندري هل الحمار هو الذي يفتنُّ الأتن ، أم أن الموت هو الذي يفتن الجميع حِينَ تتبعهم حَيْنُهُم ؟ .

وقد حكم أبو ذؤيب بنهاية الرحلة المشئومة قبل أن تبدأ ، إذ كان دافعها الشقاء ، وقائدها الموت ، وهي رحلة مريرة ، سينتقل بعدها الحمار من الأمن إلى المطاردة ، ومن الحياة إلى الموت ، كما انتقل أبو ذؤيب من عالم الأبوة

إلى دنيا الثكل " وقد يتخذ العبور شكل رموز مكانية مثل الانتقال من أرض لأرض ومن حياة لحياة جديدة ... لا سبيل لبلوغها إلا بخوض رحلة عبر الصحراء أو الخلاء الخشن ... تقاسي فيها الروح حالة من الظمأ والعقم ... وينهار الوعي المنغلق ، فيعبر البطل للجانب الآخر من بحر اليأس المظلم . فعبر الظلام يكتسب البطل الرؤية العميقة ... فيكسر العقل في النهاية عالم الحدود المقيدة ، ويبلغ معرفة ترقى بكل خبراته ، متجاوزًا حدود العالم المعلوم إلى عالم مجهول ، وينفتح العقل والروح ، ويتحرران من المخاوف " (٢٨) .

وربما كانت هذه الرحلة وما يليها من رحلات سببًا لتحرر عقل أبي ذؤيب وروحه من المرارة والانهيار ، ودافعًا للوصول إلى حالة من التأسي والثبات .

وقد سار الحمار بأتنه رحلة معلومة تتبع فيها طريقا معروفا أملا في الماء الغزير ، فبدت الحُمر "وكأنها نهب مجمع" ، فهل نلاحظ دلالة العدوان في الكلمة ، ومدى دلالة النهب على ضعف المنهوب وعجزه أمام الناهب ؟ فكلمة نهب تجسد معنى الاختطاف والاستيلاء على القطيع من قِبل من هو أقوى منه ، هل يكون الموت هو الذي سينهب أرواحهم ، أم هو الذي استولى – بالفعل – على القطيع المنهوب ، وساقه إلى غاية معلومة عنده ؟

وكان القطيع متجمعا حول الحمار كما يجمع الياسر قداح الميسر ، ويدفعها بنفسه، فهل كانت الأتن ربابة والحمار يسرًا ، لأنه يتحكم فيها ويسيطر عليها ؟ وتبدو روح المقامرة جلية في هذا الجزء ، وكأنما يدخل الحمار بأتنه

(٢٨) د. حسنة عبد السميع ، أحلام الخيال الفني ، ص ١٧٠ .

رهانًا غير مأمون الجانب ، وقد تحولت الرقابة على الرهان من شخصية الحمار إلى كوكب العيوق ، الذي يجلس في "مقعد رابئ الضرباء" ، وكأن السماء لها عين ترصدهم ، وتمنعهم من مخالفة نظامها ، أو معاندة ترتيبها ، أو محاولة تغيير أقدارها .

وكان القائد قويًا صلبًا حادا كمسن السيوف "مدوس" ، ولكنه يزيد عنه قوة وصلابة ، إنه مسن يجلو السيف ولكنه ليس سيفًا ؛ ولذا سيعجز عن حماية قطيعه ، بل وعن حماية نفسه ، وينتهي به الموقف إلى خسارة فادحة، فورد القطيع الماء في جو شديد الحرارة ، وبدا الماء متألقًا بالصفاء ، مغريًا بالعذوبة، واعدًا بالبرودة ، رائعًا غزيرًا، دفعهم صفاؤه إلى إلقاء أنفسهم في قلبه ، وكأنما يتطهرون به ، أو يحتضنونه ، وكأنما يودعونه ، أو يودعون باحتضانه كل الحياة .

" وإذا كان هذا الماء يشي من ناحية أخرى بحياض الموت ، فأحرى بنا أن نستنتج أن منازل الموت هنا منازل طيبة " [٢٩] . وقُدِّر للحمر أن تشرب وتروي عطشها ، وكأنها تنال آخر مشتهاها في الحياة ، "لكن لحظة الشرب ليست لحظة ارتواء وهناء ، بل هي لحظة النذير الجديد" [٣٠] .

فقد أعطتها الحياة نعمة وسلبتها أعمارها ، في اللحظة التالية ، فلم تدع لها وقتًا للاستمتاع بالارتواء ، إذ "شربن ثم سمعن حسًا" لقد سمعن دبيب القدر يسعى نحوهن ، فقد ارتابت الحمر بقوة في صوت سمعته ، تحول دونه حجارة الطريق إلا أنه واضح لآذانها المرهفة ، ولمشاعرها المتوترة ، وبدا صوت تحرك الصائد فتوجست الحمر ، ولاذت الأتن بالحمار – هناك تكرار لفكرة أن

---

[٢٩] د. مصطفى ناصف ، صوت الشاعر القديم ، ص ١٣٨ .

[٣٠] د. كمال أبو ديب ، الرؤى المقنعة ، ص ٢١٥ .

الأتان الملتصقة بالحمار واحدة ، فمن قبل " طاوعته سمحج " ، وهنا "امترست به سطعاء هادية"، وكأنما يهبها القرب منه حماية تنشدها منه ، بينما يحتاج هو إلى من يحميه حين أحدق به الخطر من كل جانب ، فقد كان الصياد راميًا مصميًا لا يخطئ رمية، بل وكان اسم سلاحه "أقطع" – أي النصل العريض القصير – ، وكأنما حكم أبو ذؤيب على كل من يمسه السلاح بالقطع والموت ، وكأن القدر – أو الموت – هو الذي يحرك يده ويوجهها ، فبدأ بإحدى الأتن فأصابها ، وقد كانت هذه الأتان عقيمًا ، وحرص الشاعر على ذكر ذلك ، فهي "عائط" وهذا فارق جوهري عن القصص الرمزية التي تحتم نجاة الحمار ، فالغالب أن تكون الأتان فيها حاملاً ، وكأنها تنجو لأنها تحمل أملاً في المستقبل ، بينما الأتان هنا عقيم لا تحمل الآن ، ولن تحمل أبدًا مهما طال بها العمر ، وسقط السهم منها وقد امتلأ ريشه بالدم ، فالتفت الصائد يتناول غيره من كنانته، وكانت سهامه حادة مرهفة منتقاة ، أصاب بكل واحد منها إحدى الأتن ، حتى أهداها جميعا هديته المميتة لم يستثن ، وسقطت الحمر بين ميتة ، وجريحة تنازع لتلتقط آخر أنفاسها ، وساقطة عاجزة عن الحركة ، وجميعها قد أصيبت بالسهام القاتلة .

"ويأتلق السرد في هذا التتابع السينمائي الحاد اللاهث ، وبانخطاف صاعق يحل الموت ، وما إن تسقط الأنثى ، ويلوح الذكر الحامي المحمي باحثًا حائرًا حتى تأتي السهام القاتلة ... ولا يخفق الذكر في إنقاذ الإناث وحسب ، بل يسقط هو أيضًا تمامًا كما كان الشاعر قد حرص على أن يدافع عن بنيه ، ولكن المنية أقبلت لا تدفع، وتمامًا كما أنه واثق من أنه لاحق مستتبع" [٣١] .

---

[٣١] السابق نفسه .

وقد سال دمها على أجسادها منبئا بنهايتها الحزينة ، وإن بدا شكله على جسدها جميلاً – جميلاً في نظر من ؟ في نظر الصائد مثلاً ؟ – كأنه زينة أو ثياب ملونة ، وكأن الصياد يلونها ويزينها ويوشيها ؛ ليهبها إلى ساحة الموت جميلة متأنقة " فقد كسيت الأتن والحمار برود بني تزيد ، ولم يشأ أبو ذؤيب أن يترك الجسم عاريًا ذليلاً ، ولم يشأ أن يعطي لطرائق الدم معنى غلبة الموت على الحياة ، ولذلك ربط بين الدم والبرود – أو بين الدم والكفن – وجعل الأتن والحمار جميلة في محياها ومماتها" [٣٢] ، لماذا جاء الوصف الجمالي للدم الذي يكسو الأذرع مع لحظات الاحتضار المؤلم ، والعجز المفزع عن الوصول إلى الموت ، وعن البقاء على قيد الحياة ، وكأن القدر يتفنن في الشماتة بالأحياء ، ويتسلى برؤيتهم متشبثين بالحياة ، وعاجزين أمام الموت ؟

إن سرعة ضربات القدر لا تدع أحدًا يتهيأ لها ، فهي تأتي أسرع من ارتداد الطرف : " فرمى فأنفذ " ، إذ تحرك القدر ، وبعد حرف واحد كان قد أصاب ما قصده إصابة مميتة ، إن الموت قد حل بالساحة فأخلى له الجميع الطريق ، فها هو الحمار والأتن لم تنقذها حيويتها ، ولم يحمها عنفوانها من تجربة الموت الأليمة .

---

[٣٢] د. مصطفى ناصف ، صوت الشاعر القديم ، ص ١٤٠ ، والاعتراض للباحثة .

اللوحة الثالثة : الثور الوحشي [٣٣]

كبوة المصارع الأخيرة :

ومن ذا الذي ينجو من هذه التجربة القدرية التي لا مفر منها مهما بلغت قوة الأحياء ؟ فالدهر لا يصمد لأحداثه المتقلبة أحد ، ولو كان ثورا يضج بالقوة والعنفوان ، مثل هذا الثور الذي اختاره الشاعر ليقص علينا تجربته ، التي بدأها بإعلان فشل الثور فيها ، فرأينا ثورا ناضجا ، بدأت اللوحة به فزعًا مروعا تطارده الكلاب بعنف يُطيش صوابه ، ويبدد أمانه ، ويزلزل نفسه "والواقع أن كلمة الروع ليست هي الخوف مطلقًا ، ولكنها تتضمن قدرًا أساسيًا من الانبهار ، والشعور بجدة العالم ، وتلقي الكائنات بروح الدهشة ، فلنقل إذًا أن الثور الوحشي رغم شيخوخته ما زال يتمتع بهذا الإحساس البكر الدهش المروع ، هذا التلمس الذي لا يخلو من بعض الحذر ، ولكنه لا يصل إلى حد الريبة وسوء الظن والاستعداد للهرب أو العدوان ... ومهما يكن فإن الثور قلق حقًا ، هذا القلق المتعلق بالوجود ، ليس الثور الرمز قلقًا على ماله أو ولده أو زوجه ، ولكنه قلق على ما يعترض الجميع من عقبات " [٣٤] .

وربما كاد الثور هنا يتحول رمزًا للوعي ، وحدة البصيرة التي تكفل له استشراف ما لم يأت بعد ، ولذا فهو قلق على ما لا يقلق عليه الآخرون ، الذين لا يحسون بما يراه الثور ببصيرته ، فهو الوحيد الذي "يرمي بعينيه الغيوب" ، فالصبح المنير قد أظهر له الحقائق بينة لا لبس فيها ، فارتاع وفزع ، ولماذا يفزع من الصبح ومن الصدق ؟ هل لأن الوضوح والصدق هما الموت الواضح البيِّن ؟ فليس هناك في الحياة ما هو واضحٌ كالموت ، ولا ما هو

---

[٣٣] انظر الأبيات ٣٧ : ٥٠ .

[٣٤] د. مصطفى ناصف ، صوت الشاعر القديم ، ص١٤٢ ، ١٤٣ .

صادق مثله ، لا يُخلف موعده أبدًا ، فقد رأى الثور بعينيه ضراوة مطارديه وتوحشهم ، فدار حول نفسه في رعب ، يلتمس الأمان في أي مخرج وعبثا يفعل ، فها هو يتوجه إلى شجرة الأرطي لائذا طالبا الأمان ، ملتمسًا الحماية من التوتر ، والرعب ، والجو المعادي ، والريح الباردة العاصفة ، التي تكاد تقتلع الأشجار وتزعزعها عن أماكنها ، فهل سيثبت هو لها ؟

" ويوقظ نموذج الثور والشجرة نوعًا من المشاعر البدائية ، التي تعبر من خلالها الروح عن أحلام دفينة ، تتجاور في ظل الكناس أو الأيكة أو الأرطى ، التي يصورها الشاعر موئلاً لخصوبة متنوعة المظاهر " [٣٥] .

وصار ما يهاجم الثور قدرا غيبيا لا أمل في مواجهته ، فهو " غيوب " تعجز الأحياء عن معرفتها أو مقاومتها ، وهو يرمي بعينيه الغيوب ، ولكن طرفه مغض ، فكيف اجتمع الأمران معاً ؟ ما هي الغيوب التي نستطيع أن نستبصرها حتى وإن أغضينا العيون ، تلك التي سنراها بالبصيرة ، وسنتحقق منها بالغرائز لا بالحواس ، وقد اجتمعت للثور دلائل الهجوم ، فسمع صوت الكلاب ، ورآها بنظره الحاد وهي تتجمع حتى لا تقابله فرادى ، فتعطيه فرصة للانتصار عليها ، بل هي تخطط لهجوم جماعي كاسح تدرك أنه لن يصمد له ، ورأى الثور أن الفرار هو أمله الوحيد في النجاة – وهو فرق جوهري عن القصص الرمزية التي ترى خوض الصراع هو الملجأ الوحيد الذي يعصم الثور من الهلاك [٣٦] – وعدا الثور بأعنف وأشد ما يستطيع من سرعة وقوة ، ولكن الكلاب لحقته ، فإذا بها ثلاثة كلاب ضارية ؛ أحدها

---

[٣٥] د. حسنة عبد السميع ، أحلام الخيال الفني ، ص ٢٥٠ .

[٣٦] انظر: زينب فؤاد ، الصورة الفنية عند عبيد الشعر حتى نهاية العصر الأموي ، رسالة دكتوراه مخطوطة ، كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٩٧م ، ص ٦٥٩ ، ٦٦٠ .

مقطوع الأذن – لماذا أصر الشاعر على إبراز التشوه الذي أصاب هذا الكلب؟ هل للدلالة على أنه تمرس على الوحشية ، إذ خاض قبل ذلك صراعات عنيفة خرج منها بإصابات عمل حادة ؟ –

بلغت الكلاب أقصى حدود التوحش ، فهجمت عليه بعنف ، فقرر الثور أن يواجهها بعنف مماثل ، وحاول بكل قوته الجسدية وحيويته أن يدافع عن نفسه مستخدما قرنيه الحادين الرهيبين ، واستطاع أن ينال منها شيئًا ما ، فاصطبغ قرناه بالدماء التي أسالها من أجساد الكلاب ، وتلون القرنان بالدماء ، وما تقطع من جلدها ، فكأنما قرناه سفودان ، يُشوَى عليهما لحم لجماعة شاربين متعجلين ، يكتفون بأدنى قدر من نضج اللحم ، وما زال الدم ينضح منه ، ولم يظهر له ريح النضج، فلا يُقبل عليه إلا "شربٌ" ربما صرفهم السكر عن التثبت أمام ما يأكلون، مما لو شهدوه واعين ما ارتضوه لأنفسهم ، ولمجوه إن نالوا منه شيئًا يسيرًا .

فالثور أقبل على إيذاء الكلاب مرغمًا متأذيًا، ووضعهم – كما وضعه القدر– في نار معاناة العدوان مضطرًا، دفعًا لعدوان أشد ، وإنما كان كالجائع السكران ، الذي تلقيه محنة التضور وفتنة السكر في محنة أكل لحم أخيه ميتًا فكرهه ، هل نلمح في الصورة دلالة الألم الناري الحارق الذي يشوي الكلاب ، ولكنها لا تستطيع التراجع ربما خوفًا من "رب الكلاب" ، ولا تقدر على حماية نفسها من الألم ؟ – هل نذكر الأتن التي كانت تتعثر في حد الظبات ، والشاعر الذي كان كالمروة يُقرع ؟ فالكل اجتاز رحلة نارية من العذاب والفقدان – ، فاللوحة بأكملها مرثية للأحياء المقهورين المتوجعين ، فالكل في صراع دامٍ حارقٍ ، والكل مهزوم متألم ، المنتصر والضحية ، والمطارد والطريدة على حدٍ سواء ، ولكن كل محاولات الثور ، وصراعه

ودفاعه تبدد بلا طائل ولا أمل ، فقد كان هذا اليوم هو قدر الثور الذي لا مفر منه ، ويومه المحتوم، وكان هذا المكان هو مكان مصرعه ، ومستقر جثمانه، فما لا مهرب منه أنه " لكل جنب مصرع " .

وهذه الروح اليائسة العدمية التي تغلب على أبي ذؤيب لم تكن بعيدة تمامًا – ولكنها قد تكون غير واعية تمامًا – عن "فهم الأبعاد الرمزية لصراع ثور الوحش والكلاب بوصفه يردد أصداء صراع بين رموز الخصوبة والجفاف" (٣٧).

وهنا تغلَّب الجفاف تمامًا وأصبح سيد الموقف ، وانتهى حلم الخصوبة إلى الأبد بموت الثور ، كما فقد الشاعر – بفقد أبنائه – حلم الخصوبة وتدفق الحياة ، وأُجبر على دخول عالم من الجفاف في المشاعر بفقد الأحبة ، ومن الجفاف في الحياة بفقد الأمل في وجود أحفاد .

وبرغم بوادر النهاية فقد أثر كفاح الثور أثرا بينا ، إذ بدأت الكلاب تتراجع عن هجومها بعد أن مات بعضها ، وجرح بعضها الآخر ، وفر الباقي مروعا من مشهد القتل والدماء ، ولكن الكلاب كانت قد قطعت شوطا بعيدا في إنهاك الثور وتهيئة الجو للنصر الحاسم الذي أكمله الصائد ، " وأبو ذؤيب هنا يسند الأفعال كلها إلى القانص ، ولكن كل امرئ يعلم أن كثيراً من معجم القنص يستعمل في التعبير عن نشاط الدهر ، فالناس جميعًا يقولون إن الدهر رماه ، أو ضربه ضربة نافذة ، وهم يربطون بين الحتوف والدهر ... فالدهر إذن يختلط اختلاطًا واضحًا بالقانص ... إن الدهر في خيال الشاعر هو ذلك القانص " (٣٨) ، فنلاحظ أن قصص الصيد الرمزي لا يجتمع فيها على الثور

---

(٣٧) د. حسنة عبد السميع ، أحلام الخيال ، ص ٢٦٥ .

(٣٨) د. مصطفى ناصف ، صوت الشاعر القديم ، ص ١١٣ ، ١١٤ .

إلا عدوان واحد هو عدوان الكلاب ، ولا ينضم الصائد إلى الكلاب إلا في قصة البقرة الوحشية [٣٩] التي لابد أن تنتهي بموت أحد أبطال القصة ، وهو صغير البقرة ، فإذا اجتمع عدوانان على كائن واحد ، كان من المحتم أن يخسر خسارة بينة ، إما بموته أو بموت جزء منه هو الابن ، وهذه النقطة تماثل موقف الخسارة الذي يمر به أبو ذؤيب .

انضم الصائد إلى جانب كلابه لمؤازرتهم ، بعد أن لاحظ خسارتهم الوشيكة ، فحاول أن ينقذ آخر كلابه الهاربة – فهي عدته في الحياة ، ورأس ماله في العمل – كما حاول أن يسيطر على طريدته المنهكة قبل أن تسترد قواها ، ولذا فقد حمل الصائد سهامه ورماحه الحادة المرهفة ، ورمى الثور رمية صائبة فأصاب السهم مقتلا من الثور ، فأتاح الفرصة لآخر الكلاب المنسحبة للفرار ، كما خط آخر سطور قصة الثور ، الذي انهار بكل ثقله وقوته وضخامته ، كما يسقط فحل إبل عتيق إلا أن الثور أقوى وأروع ، فهو لا يفقد هيبته ولا كبرياءه حتى في لحظة السقوط .

"إذا كانت الحياة رحلة طويلة من الصراع على الإنسان أن يخوضها معركة وراء معركة ، وامتحاناً وراء امتحان ، من أجل بلوغ غايته التي تجسد حلمه الداخلي، وتتحقق بها ذاته ، أو يدرك من خلالها خلاصه وخصبه ، فإن تلك الرحلة يوازيها "الصيد" [٤٠] .

ومن المهم هنا أن نتساءل إذا كان الصيد يُمثل كل هذه المعاني في حياة الصائد ، فأي معان وأفكار يطرحها في ذهن الفريسة المطاردة ؟ فهي أيضًا تواجه معركة بعد معركة ، وامتحانًا وراء امتحان دون أن تبلغ غايتها ، أو

---

[٣٩] انظر : زينب فؤاد ، الصورة الفنية ، ص ٧٤٩ : ٧٥١ .

[٤٠] د. حسنة عبد السميع ، أحلام الخيال الفني ، ص ٢٢١ .

تجسد حلمها ، أو تحقق ذاتها، أو تدرك خلاصها ، بل كان النقيض على كل الأصعدة بانتظارها .

فقصة الثورة تمثل رمزًا "أقل احتشادًا بصور الحياة ، وأكثر إغراقًا في مأساوية النهاية ... ما يكاد يبرز فيه البطل حتى يفجأه الصائد والكلاب ، دون متعة تلك الفسحة الجميلة من العمر ، من الخصب والماء ، كأن رؤيا القصيدة لم تعد قادرة على تحمل التضاد الهائل بين فسحة الخصب والمصير الفاجع ، لذلك تختصر المسافة ، وتلغي صورة الفسحة ، وتبدو قصة الثور أشد مأساوية من طرف آخر ، إذ أنه يكاد ينجح في صد الموت حين يقتل الكلاب ، لكن في لحظة نجاحه يواجهه الصياد نفسه ، فيرمي ، فيهوي ، فيكبو " [٤١] .

لقد صارع الثور بحمية وإصرار ، ونال من مهاجميه بعنف ودقة ، ثم سقط بكرامة وشرف ، فحتى سقطته لم تكن تضعضعًا ، ولَمْ تَشُبْهَا المذلة ، فقد كبا لأن لكل حي كبوة ، قدِّر للثور أن تكون هي كبوته الأولى والأخيرة ، وكبا لأن القدر سطر في قانونه الأزلي أنه "لكل جنب مصرع" ، وكبا لأن كل منتصر إلى هزيمة ، وكل حي إلى موت .

هل كانت لوحة الحمار القوي الشاب المقبل على الحياة رمزًا لأبناء الشاعر الفرسان؟ وربما لذلك حلت الكارثة بالحمار وقطيعه ، وهي مجتمعة ، متلاصقة ، تتلمس من بعضها الحماية والأمان والقوة في مواجهة الحياة ، فقد مثَّل الحُمُر وحدة في وجه قسوة الطبيعة ، وقسوة الأقدار ، كما كان أبناء الشاعر متلازمين ، متلاصقين ، يمثلون وحدة في وجه الغربة ، فيرتحلون معًا، ويحاربون معًا ، بل ويموتون معًا .

---

[٤١] د. كمال أبو ديب ، الرؤى المقنعة ، ص٢١٦ ، ٢١٧ .

والغريب أن الشاعر لم يتخيل في لوحة الحمار – برغم الشباب والفتوة – صغارًا ، كما كان حال أبنائه ، الذين لم يُذكر أن أحدًا منهم قد خلَّف صغارًا، قد يلتمس أبو ذؤيب بعض العزاء في وجودهم .

وهل كانت لوحة الثور العجوز الفزع رمزًا للشاعر الذي مضى جزء طويل من عمره ، وانتصر في كثير من صراعاته ، وحين ظن أنه نجا ، وكاد يتوج حياته بنهاية هادئة ، أخرج له القدر من جعبته مفاجأة مزلزلة ، فروَّعته الأحداث ، حتى أصبح مرتعبًا من كل شيء ، منتظرًا الغدر به في كل لحظة ؟ ولذلك فقد رأينا الثور مسنًا ، وحيدًا ، منفردًا ، لا سند له إلا نفسه ، ولا أنيس له إلا هواجسه .

اللوحة الرابعة : الفارس المقنع [٤٢]

الحياة ساحة مفتوحة للموت :

عاد أبو ذؤيب إلى رصد موقف البشر من الموت من خلال قصة ، وليس من خلال سرد ذاتي ، كما حدث في اللوحة الأولى .

فليس الحمار وحده ، ولا الثور وحده من لا ينجو حين يحم القضاء ، فأقوى فرسان البشر عرضة للموت في أي لحظة يتدخل فيها القدر ضد الفارس ، مهما بلغ حذره وخبرته ، وتسلحه ، وشجاعته مثلما حدث مع فارس مهيب ، التقى في لحظة قدرية فاصلة مع فارس لا يقل عنه بسالة ومهابة ، فكلاهما قويٌ مسلح مثابر مهيب ، إذ لم يكن أحدهما غير مسلح كما كان الحمار ، فقد كان الحمار مسلحًا بشبابه وقوته وسرعة عدوه ، ولكنه ليس مسلحًا بأداة لخوض الصراع ، ولم يكن أحدهما مسنًا كما كان الثور ، وإن

---

[٤٢] الأبيات ٥١ : ٦٥ .

كان الثور المسن مسلحًا بقرونه المحددة القاتلة ، ولم يواجه أحدهما غيبًا لا يدرك كنهه ، كما واجه الثور الغيوب ، ولا غدرًا يفاجئه بالموت وهو في قلب الحياة ، كما خرج الصائد للحمار وهو في قلب الماء.

كانت المواجهة بين الفارسين صريحة عادلة ، والساحة واضحة مكشوفة، والغريمان متماثلين "فكلاهما بطل اللقاء مخدع" و "كلٌّ واثقٌ ببلائه" .

قص لنا الشاعر قصة الفارس في خمسة عشر بيتًا ، منها أربعة للفرس ، وواحد للجواد ، أي أن الحيوان داخل لوحة البشر نال ثلث اهتمام الشاعر ، وكأنما يؤكد وجوده كقوة ثالثة في الصراع ، وبقي ثلثا اللوحة للبطلين ، منها سبعة أبيات في وصفهما معًا ، وبيت واحد لكل منهما شطر منه ، هو الشطر الوحيد الذي ناله الفارس الثاني ، بينما نال الأول بيتين ، كما نالت فرس الأول أربعة أبيات ، مقابل بيت واحد لجواد الفارس الثاني ، أي أن الحيوان انفرد عند كل واحد بضعف ما ناله صاحبه من أبيات مفردة .

بدا الفارس المقنَّع كامل العدة ، محاطًا بدرع قوية ، لم تدع منه مطعنا ظاهرا ، حتى وجهه مقنع بقناع ثقيل تزداد وطأته في الحر ، حتى تترك لونه أسود ، لقد كان الشاعر حريصًا على تصوير بطله مدرعًا ، لا يبدو منه منفذ لطعنة – فمن أين ستأتيه الطعنة ؟! – حرص أبو ذؤيب على وصف الدرع السابغ ، كأنما يهب صاحبه صلابة ومنعة مستمدة من جودة درعه ، ومن قِدَمِه، وانتمائه إلى صناع مقدسين ، "هذا هو الدرع المشهور ، الذي يختفي وراءه الفارس ، هذا هو القيد الحديدي الذي يعيش عليه ، ومن خلال الدرع يقي الفارس جسده من التعامل المباشر مع العالم ، ويقي عقله من التعامل مع التجارب الحسية ، ويقي عقله من التعامل مع إشارات واضحة منضبطة

محدودة المعالم . كل شيء مقنع في عالم الفارس " [٤٣] ، بل ووضع الفارس قناعًا يشبه الدرع يغطي الوجه ، وكأنما يضفي على صاحبه سمة العزلة والابتعاد ، فمن حوله لا يرونه، ولا يبدو هو محتاجًا لرؤية أحد ، والمؤسف أن هذا الدرع الذي أنهكه بثقله لم يحمه ، وهذا القناع الذي تسبب في سواد وجهه من وطأة الحر الناري الذي يشوي وجهه حتى يحترق – لم يمنع عنه مصادفة الموت .

– هل نتذكر دائرة النار التي مر عبرها كل أبطال العمل : الشاعر ، الحمر ، الكلاب ، الثور ، ثم الفارس ؟ –

لماذا أصر الشاعر على وسم وجه بطله المختفي الذي لا نراه بالسواد ؟ هل ينضح عليه سواد النفس ، التي لا تهتم بحياة الآخرين ، وترغب في إزهاق الأرواح لتنال المجد والعلاء – ويالله من مجد أسود ! – دون دافع حتمي للقتل والقتال ؟ هل هو سواد العاقبة ، أم لون الحداد ؟

هذا البطل له فرس من أفضل الجياد ، سريعة كالريح ، قوية ، قدم لها من العناية ما جعلها قمة في القوة والسرعة ، بل إنها دُرِّعت هي أيضا كما يدرع الفرسان ، وقد أكمل قوتها أنها لا تحمل ولا ترضع منذ سنين ، وهي من الخيل العتيق الذي لا يدر عرقا إلا إذا بلغ به الجهد غايته ، ويأتي حينها عرقها قليلا كأنما يندي جسدها بالماء أو يبلله ، ثم وضع القدر في طريق هذا الفارس بطلا جريئا مقداما له جواد خفيف سريع ، فتوقفا حين التقيا ، وكأنما صادف كل منهما قدره المحتوم ، وقد وُصِف يوم لقائهما بأوصاف لا تعبر عن العنف ، بل تعبر عن البغض ، فهو يوم الكريهة ، ولن نقول كريهة لمن ، فقد

---

[٤٣] د. مصطفى ناصف ، صوت الشاعر القديم ، ص ١٥١ .

ظهر أنه كذلك لكل من خاضه ، وهو يوم أشنع بشكل مطلق ، أي أشنع من كل يومٍ آخر .

وتراشق الفارسان بالنظرات في حذر واهتمام ، كل منهما يتمنى لنفسه النصر معتمدًا على بلائه وحنكته وسابق خبرته وتجربته ، وكامل عدته وسلاحه ، يتيه كلاهما بالدرع العتيق المحكمة وكأنها من صنع داود أو تبَّع ، ويفخر كلاهما بالقناة اليمنية الوضاءة وكأنها سراج سينير لصاحبه طريق النصر ، ويجعله يقدم على بينة ، ويهديه في اليوم الأشنع إلى طريق الخلاص ، وكلاهما يمتلك السيف المرهف القاطع الذي لا ينجو شيء من مسه، فإذا بهما يتبادلان الضرب في لحظة واحدة ، وكأنها لحظة غدر فقد "تخالسا نفسيهما" ، فينهي كل منهما حياة الآخر بطعن عنيف حاد ، وجراح واسعة نازفة لا يمكن علاجها ، فسيف كل منهما "إذا مس الضريبة يقطع" ، فانتهى عمرهما، ونفد أجلهما ، وتوقف بعد الكدح المرير كفاحهما وسعيهما الدائب اللاهث ، فكل منهما عاش أفضل وأمجد وأرقى حياة ، وحاز المجد والشرف والعلا ، لو أن شيئًا من ذلك ينفع صاحبه ، أو يدفع عنه الموت ، ولكن هيهات !! .

سهمُ القدرِ المطارِد :

وقد ختم أبو ذؤيب قصيدته ختامًا حزينًا مريرًا بقوله : " لو أن شيئًا ينفع"، إذ اكتشف بعد مسيرة طويلة من التعزية ألا نفع لشيء ، لقد كان أبًا محبًا ، فلم تحمه الأبوة من الوحدة في آخر عمره ، ولم يحم الحب أولاده حين عجز عن دفع المنية عنهم "فإذا المنية أقبلت لا تدفع" ، وكان متصبرًا يدعي الثبات أمام الناس "وتجلدي للشامتين" فلم يحمه التجلد من الضعف والانهيار "ما لجسمك شاحبًا" ، ولم يحمه التصبر من الوقوع فريسة للأرق "أم ما لجنبك لا

يلائم مضجعًا" ، ولم تحمه كل مقولات المنطق والعقل من الوقوع فريسة للألم الناري "كأني مروة تقرع" ، لم تعصم النعمة الحمار من أزمة العطش ، ثم لم تحمه سرعة العدو من سهام الصائد ، ولم تحم الثور قوته ولا عنفوانه ، ولا صدق قتاله ، ولا إصابته للكلاب – من الوقوع فريسة للصائد بسهامه وكلابه، ولم يحم الفارسين شجاعة ولا بسالة ولا ثبات من مواجهة الموت ، ولم يستطع الشاعر أن يعزي نفسه ، أو يتسلى عن حزنه أو يواجه مأساته ، فقد كان ذلك ممكنًا "لو ان شيئًا ينفع" ولكنه لا ينفع .

كانت قصة الثور تحمل نبوءة أن الجميع خاسر ، المنتصر والمهزوم ، وأن ما يناله الرابح إنما هو قبض الريح ، ثم يزداد حس الفاجعة في لوحة الفارس ، فلم يعد هناك في اللوحة الأخيرة منتصر نسبي – مثلما كان الصائد في لوحتي الحمار والثور – ، بل كانت الخسارة الفاجعة ، والهزيمة المروعة، والفناء المطلق ، هي نهاية بطلي اللوحة ، لتترك قارئها ولا لمحة أمل لديه في لحظة نصر ولو وهمي ، أو موقف فوز ولو نسبي ، إذ كانت الحقيقة الصادقة الصادمة "لو ان شيئًا ينفع" .

" وهكذا تستسلم القصيدة لرؤياها الساحقة ، وتكون قد تحركت بين قطبين: قطب الاستفهام اليائس "أمن المنون وريبها تتوجع" ، وقطب التمني اليائس "لو ان شيئًا ينفع"، بعد أن نقشت نسيجها بالصيغ الوثوقية القطعية التي تؤكد اليقين اليائس "الدهر لا يبقى على حدثانه" أيًا كان ومهما كان " [٤٤] .

---

[٤٤] د. كمال أبو ديب ، الرؤى المقنعة ، ص ٢٢٠ ، ٢٢١ .

وبرغم الروح العدمية التي تنضح بها القصيدة ، فهناك من رأى فيها رأيًا مختلفًا – وعجيبًا في ظني – "لقد استطاع أبو ذؤيب أن يخيل إلينا أن الحمار والثور والفارس كل هؤلاء وجدوا أنفسهم حين فقدوها. كان مصرعهم لا يخلو من عطاء . وأصبحت القصيدة مدينة للمسات من الإشراق في ثنايا البؤس والتوتر ، خيل إلينا أبو ذؤيب على الرغم من قوله في آخر الأمر "لو أن شيئًا ينفع " أن هناك رنة نصر غامضة ، وأن انكسارات الحياة الإنسانية جزء من عظمتها، وأن إسدال الستار يتم مرة بعد مرة ، دون أن تفقد المسرحية جمهور المشاهدين والمبدعين والمتذوقين"[٤٥].

وربما قصد الدكتور مصطفى ناصف قدرة الفن على أن يحيل الألم والمرارة عملاً فنيًا جميلاً يحبه الناس ، ويأتنسون به في أزماتهم ، ويستمتعون برنة الشجن فيه، وقد تحولت نغمًا آسرًا للنفوس ، برغم ما يثيره من أسى ، وكأنما يتواصل المستمعون مع أحزان الشاعر لينسوا أحزانهم ، أو ربما يجدون في الألم وقد انقلب فنًا – نوعًا من السمو على الحزن ، والتعالي على الضعف ، والتحدي للانهيار ، وكأنما كانت القصيدة جسرًا مدته يد الرحمة والموهبة لأبي ذؤيب ليعبر فوقه – ويعبر معه كل المجروحين من مستمعيه – عالمًا من الأذى والمرارة ، وزمنًا من الفقد والفجيعة ، ليحط الجميع رحالهم في نهاية القصيدة على أرضٍ هي بين بين ، النفس فيها ليست راغبة تمامًا ولا قانعة حقًا ، والحزن فيها ليس مدمرًا للجسد والروح ، ولا هادئًا لا يؤذي ، يصل أبو ذؤيب – ومعه كل مستمعيه – إلى التكيف إن عجز عن الرضا ، وإلى السلوان إن أعجزه النسيان ، وينتهي الأمر بالجميع – كما ينتهي دائمًا إثر الفجائع المزلزلة – إلى لونٍ من التسليم وإن كان يائسًا ، ومن التصبر وإن

---

[٤٥] د. مصطفى ناصف ، صوت الشاعر القديم ، ص١٥١ ، ١٥٢ .

كان مدعى ، ومن الإذعان وإن كان محبطًا ، وربما يصل الجميع إلى قدرة جديدة على مواصلة الحياة حتى مع الإدراك اليقيني بظل الموت الممتد فوق الجميع ، وسهمه المنطلق خلف الكل .

"إن القصيدة تبدأ من زمن التفتت والانهيار والتوتر ، متجهة إلى الخارج ، أو إلى الكونية ، مفرغة بذلك شحنتها الانفعالية الحادة في تجسدات خارجية ، ومكملة مسارًا يمكن أن يوصف بأنه دائري ، لأنه يؤدي إلى إغلاق الدائرة الانفعالية ، أما على صعيد تشكيلها ، فإن القصيدة تتحرك على مسار أفقي ، يبقى في نهايته مفتوحًا ، دون أن تعود إلى نقطة انطلاقها الأولى " [٤٦] .

وينتهي النص دون أن يعود الشاعر إلى تصوير موقفه الشخصي مرة أخرى ؛ وأظن ذلك لأن ذات الشاعر هي كل الذوات السابقة التي خسرت نفسها "الثور" ، كما فقدت أحباءها " الحمار والأتن " ، وخسرت شابةً "الحمار" ، وخسرت عجوزًا "الثور" ، وخسرت إنسانيًا "الشاعر والفرسان" ، وخسرت غريزيًا " الحيوان " .

وتنغلق القصيدة بموت الأبطال المحاربين ، كما بدأت بموت الفرسان الفاتحين .

---

[٤٦] د. كمال أبو ديب ، الرؤى المقنعة ، ص ٢٢٢ .

كلمة في الختام :

ربما كان موضوع بناء القصيدة بناءً متماسكًا هو أول ما تطرحه قصيدة أبي ذؤيب بين ما تطرح من ظواهر لافتة للانتباه ، داعية للمناقشة .

فالقصيدة برغم روعتها وتعبيرها العميق السلس عن محنة الفقد ، ووجع البعاد ، ومرارة الثكل ، ومحاولات التعزي ، وتسول الصبر ، وادعاء التجلد ، ومداراة الانهيار والانهزام – إلا أن فيها شيئًا أشد جذبًا من الأفكار المطروحة، لا أدعي أن أبا ذؤيب كان واعيًا لما يقوم به من "بناءٍ معماري" لقصيدته ، إلا أننا لا نستطيع تجاوز أن هذا البناء نفسه كان دلالة وإيحاءً استخدمه أبو ذؤيب كما استخدم الأفكار ، وكما استخدم الخيال سواء بسواء .

والقصص التي قدمها أبو ذؤيب في قصيدته تجبرنا على معاودة التفكير في موضوعين هما : "وحدة القصيدة" و " رمزية الغرض الشعري " .

أ – وحدة القصيدة :

فقصيدة أبي ذؤيب لا يمكن أن تفسر بناءً على فكرة وحدة البيت ، وذلك برغم تفردها بأبيات تعتبر من مضارب الأمثال على امتداد قرونٍ طويلة ، فقد حماها الكيان الفكري المتماسك للقصة من التعرض للاتهام بتفكك الأفكار ، وهي التهمة سابقة التجهيز ، التي تنتظر جل القصائد القديمة ، مع مخالفة ذلك لواقع الشعر بشكل جلي .

"فالوحدة كائنة في الشعر الجاهلي ، واضحة فيه كل الوضوح ، وإن كل عبث بترتيب أبياتها أو ترتيب أقسامها يهدم بناءها هدما لا صلاح بعده ، ويدمر نغمها المتكامل ودلالاته ومعانيه تدميرا مخزيا لمن فعله ، ومهينًا لفن الشعراء ، ومذلاً لعقل من يقبله ... إن العلة ليست في خلو القصيدة الجاهلية من الوحدة ، بل العلة كامنة في المفهوم الساذج القريب الغور الذي تدل عليه

كلمة وحدة القصيدة عند من ينظر في الشعر نظرة خاطفة بلا تأمل ولا تمييز " [٤٧] .

وفي ظني " تتوقف القضية على الناقد ونوعيته ، ومدى ثقافته ، وقدرته على السكنى في العمل الشعري ، ومعايشته من داخله ، وكلما أخفق في مثل هذه الأمور كلها قل دوره ، وتحول هذا الدور إلى دور سلبي ، قد يؤدي إلى القطيعة أحياناً بين الشعر والقراء " [٤٨] .

وجزء لا يستهان به من هذا الأمر إنما جاء عن طريق النقد القديم ، الذي تبنى نظرة جزئية للعمل الشعري ، ولم يعتدّ إلا بالأبيات المتفردة المتميزة في القصائد ، متجاوزًا النظرة إلى العمل باعتباره كياناً متماسكًا يسمى القصيدة .

وفكرة وحدة البيت فكرة مجحفة في النظر للقصيدة العربية القديمة ، تسببت في إصابتها – في نظر متلقيها – بالتناثر والتفكك، حتى قيَّمها النقد لقرون طويلة باعتبارها أبياتًا مفردة ، لا باعتبارها عملاً متكاملًا متماسكًا ، كان الشاعر واعيًا وهو يبدعه أنه يقدم عملاً قائمًا بذاته "قصيدة" ، ولا يقدم أبياتًا متنوعة عن أغراض متعددة ، وقد أثار موقف المؤيدين لفكرة وحدة البيت – وما ترتب عليه من الحكم بتفكك القصيدة القديمة – بعض الباحثين حتى رأوه طعنة مصمية لا للشعر القديم ولا لمبدعيه فحسب ، بل للفكر العربي بشكل عام ، ما دام قد تقبل لقرون طويلة أن ينتج أدبًا مفككًا ، وأن يتقبل أدبًا مفككًا [٤٩] .

---

[٤٧] محمود محمد شاكر ، نمط صعب ونمط مخيف ، القاهرة ، مطبعة المدني ، د.ت ، ص٢٩٩.

[٤٨] عبد الوهاب البياتي ، حديث خاص منشور في كتاب المرأة في شعر البياتي ، أحمد سويلم ، ص١٣٨ ، ١٣٩ .

[٤٩] انظر : محمود محمد شاكر ، نمط صعب ونمط مخيف ، ص ٣٢٧ .

ولم يكن مؤيدو القصائد الحداثية فقط هم مهاجمو القصيدة القديمة ، ومحاولو إيجاد ثغرات عديدة بها تسمح بنقضها ، والترويج للشعر الحديث الذي يخلو من عيوبها، معتمدين في ذلك على المفاهيم النقدية القديمة ، بل إن أشد مؤيدي الشعر القديم وعددًا من أبرز دارسيه ومحبيه يقع أحيانًا في المأزق نفسه ، ليس استسهالاً لدراسة قضايا الشعر القديم عبر النقد القديم ، ولكن إيمانًا منهم بالنظرة الجزئية نفسها " وحدة البيت " التي نظر النقاد القدماء عبرها تجاه القصيدة القديمة ، فأفسدوها ومزقوها بددًا .

إن ما في القصيدة القديمة من إبداع ، قد يتجاوز في أحيان كثيرة قدرة المتلقين التقليديين على تفهم عمقها ، والتواصل معها ، والتحاور مع أفكارها .

ومن ذا يستطيع أن يتجاوز – أو يتناسى – رؤية ناقد بحجم د. شوقي ضيف لوحدة القصيدة القديمة في قوله "إن القصيدة الطويلة لا تلم بموضوع واحد يرتبط به الشاعر ، بل تجمع طائفة من الموضوعات والعواطف ، لا تظهر بينها صلة ، ولا رابطة واضحة ، وكأنها مجموعة من الخواطر يجمع بينها الوزن والقافية ، وتلك هي كل روابطها ، أما بعد ذلك فهي مفككة ؛ لأن صاحبها لا يطيل المكث عند عاطفة بعينها أو عند موضوع بعينه " [٥٠] .

والغريب أنه قد رأى أن الشعر المفكك هو ما يحتاج إلى غيره ، إذ لا يتم التعبير في البيت ، بل يتم في بيت ثانٍ أو أبيات [٥١] ، وهو بذلك يعيد رأي ابن رشيق الذي يقرر أن كل بيت في الشعر يجب أن يستقل بنفسه ، وأن ينفصل

---

[٥٠] د. شوقي ضيف ، العصر الجاهلي ، القاهرة ، دار المعارف ، ط١٦ ، ١٩٩٣ ، ص٢٢٤.
[٥١] انظر : السابق ، ص ٣٦٥ .

عما قبله ، وعما بعده، وما سوى ذلك تقصير [٥٢] ، بينما الحق أن ما يرتبط بغيره ، وما يتكامل مع غيره هو الشعر مترابط التركيب ، لا الشعر المفكك .

ومن أشد الآراء الجارحة لشعرنا القديم رأي الدكتور غنيمي هلال عنه ، وهو يسحب رؤيته على النقد والشعر القديمين معًا ، ففي رأيه " لم يكن النقد العربي القديم يحفل بالوحدة العضوية ، ولا بوظيفة الصورة العضوية ، ولم يكن الشاعر يلقي بالاً إلى تضافر الصورة مع الفكرة العامة ، أو الشعور الذي يهدف إلى تصويره ، وغالبًا ما كانت الصورة الجزئية مهوشة ، غير متآلفة في إبراز الصورة الكلية " [٥٣] .

وقد تصح هذه النظرة بالنسبة للنقد القديم ، أما بالنسبة للشعر القديم فأراها غير دقيقة ، أو غير مستقصية ، وربما غير متفهمة ، ويكفي للرد على هذا الرأي أن نحيل إلى قصيدة أبي ذؤيب الهذلي – وإلى كثير غيرها من روائع الشعر العربي – لنجعلها حجة على التماسك النصي للشعر العربي القديم ، الذي لا يتواصل مع فنياته ، ولا يلمس روحه إلا من يتعامل معه برؤية متفهمة ، وعقل متحرر من أثقال الرؤى القديمة سابقة التجهيز ، التي قد تجنب الباحث بعض المشقة ، ولكنها توقعه في مزالق الخطأ .

" نريد أن نصل إلى القول بأن فهم الشعر الجاهلي بخاصة ، والقديم بعامة لا يتأتى لدارسه إلا بفهم طبيعة هذا الأسلوب التصويري ، فهمًا لغويًا صحيحًا ، وتحليل صوره المركزة ، ولوحاته المركبة ، تحليلاً يكشف أولاً عن أصولها الميثولوجية والشعبية التي نبعت منها ، ويبرر ثانيًا تلك العلاقات

---

[٥٢] انظر : العمدة في صناعة الشعر ونقده ، القاهرة ، مكتبة الخانجي ، ٢٠٠٠ ، ج١ ، ص٤١٩.

[٥٣] د. محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، بيروت ، دار الثقافة ودار العودة ، ١٩٧٣م ، ص٤٤٧، ٤٤٨ .

الخفية التي كان الشاعر يقيمها بين عناصر الصورة مفردة ومركبة، ومكوناتها المختلفة، وبين مواقفه أو فلنقل فلسفته في الحياة وظواهرها المتناقضة في بيئته " (٥٤) .

ولأن الناقد كان متحمسًا للقيمة الإبداعية للشعر القديم وشعرائه ، وواجه الشعر القديم متجاوزًا الرؤية النقدية القديمة له ، فقد قام بتفنيد ما قامت الرؤية النقدية القديمة به من طمس لكثير من روائع التصوير ، وأرجع ذلك إلى إيمان اللغويين والبلاغيين – من ناحية – بمفهوم البلاغة القائم على حتمية التسليم بوجود صفات أو خصائص مشتركة بين أطراف الصور المجازية المختلفة ، ولميلهم – من ناحية أخرى – إلى تنقية الشعر الجاهلي من آثار الوثنية ، مما دفعهم إلى القطيعة بين الأصل الميثولوجي والشكل الفني ، ومن ثم لم يفطنوا إلى أن الشعراء كانوا يخلقون هذه العلاقات خلقًا فنيًا جديدًا ، وأن قيمة هذه الأدوات البيانية موكول في الحقيقة إلى دلالة الصورة على نحو ما يؤلفها خيال الشاعر ، وطبيعة ما يدخل في تكوينها من عناصر (٥٥) .

ب – **رمزية الأغراض :**

وفكرة الغرض الشعري كانت على الدوام قابلة لحمل أفكارٍ متعددة ، وكان قصر قراءة الغرض على الوجه الخارجي السطحي تقصيرًا فادحًا – من النقاد لا من الشعراء بالطبع – فقد تكون "الأزمة الحقيقية هي عدم وجود نقاد في مستوى الشعراء الكبار أحيانًا" (٥٦) ، وهذه القراءة الحرفية تحرم القراء

---

(٥٤) د. إبراهيم عبد الرحمن ، اتجاهات النقد في الأدب العربي الحديث – دراسات تطبيقية ، القاهرة، مكتبة الشباب ، ١٩٩٣م ، ص ٨٢ .

(٥٥) انظر : السابق ، ص ٨٤ ، وراجع له : الشعر الجاهلي ، ص ٢٧٥ .

(٥٦) عبد الوهاب البياتي ، حديث خاص منشور في كتاب المرأة في شعر البياتي ، ص١٣٨، ١٣٩.

من رؤية ثراء وعمق الشعر القديم ، فلن يستطيع أحد أن ينفي أن قصة الحيوان عند أبي ذؤيب – وعند جل من استعملها غيره – لا يمكن أن تكون قصة مقصودة لذاتها ، بل يدرك الجميع أن لها هدفًا فنيًا واعيًا ، يدركه كل من يقرأ القصيدة متفهمًا أن الشاعر يرمي من وراء القصة لدلالة ومعنى وإيحاء ، وإنما كان الغرض الظاهر – الوصف أو تصوير الحيوان – رمزًا واضحًا لدلالة أعمق ، فهو مجرد غلالة لا تخفي المعنى المتواري وراءها ، إذ قدمت القصيدة فكرة واحدة هي حتمية الفناء عبر تنويعات مختلفة هي: العرض الذاتي للفكرة، ثم قصة الحمار ، ثم قصة الثور ، ثم قصة الفارسين [٥٧] .

وليس هذا الأمر قاصرًا على العينية فحسب ، بل أكاد أزعم أنه ينطبق على جُل – إن لم نقل كل – القصائد العميقة الرائعة لكبار المبدعين ، على امتداد تاريخ الأدب العربي ، " وفي حكم الثابت بالنسبة لي أن لكل قصيدة عربية قديمة محورًا أساسيًا ، ومعنى كليًا تدور حوله ، أو موقفًا واحدًا يصل إلينا بتنويعات مختلفة عبر الأغراض المتعددة للقصيدة ، التي تؤدي كل منها المعزوفة نفسها ، وإن على آلة مختلفة .

وهذا المحور الأساسي يسيطر على روح كل قصيدة ، ويربط بين أبياتها وأجزائها ، ويجعل منها وحدة حية ، وكيانًا صلبًا قادرًا على مقاومة الزمن ، والتبدي جديدًا عميقًا ثريًا مبهرًا لكل عين جديدة تتفحصه برؤية رحبة ، وفكر منصف غير خاضع للتوجيه " [٥٨] .

---

[٥٧] انظر في فكرة رمزية الأغراض د. مصطفى ناصف ، دراسة الأدب العربي ، صوت الشعر القديم ، قراءة ثانية لشعرنا القديم ، د. كمال أبو ديب ، الرؤى المقنعة .

[٥٨] زينب فؤاد ، الصورة الفنية ، ص ٦٠٩ ، ٦١٠ .

ولكن المشكلة تكمن أحياناً في عجزنا نحن المتلقين عن الوصول إلى ذلك ، فليس كل من يقرأ الشعر الجيد قارئ جيد ، لكن المشكلة الحقيقية ليست – فحسب – في عجزنا عن الفهم ، بل في إبائنا الاعتراف بهذا العجز ، ومن ثم قد نجد من الأليق أن نصم كل ما لا نفهمه ، أو كل ما نعجز عن التواصل معه – إما بالغموض ، وإما بالسطحية ، دون أن نواجه الموقف بشجاعة ونتوقف عن قراءتنا القاصرة . " فعلى كل قراءة تخفق في اكتشاف المقولة أو الموقف ، وترى ذلك أمرًا عسير المنال ، أن تكف عن ادعاء قراءة النص " [٥٩] .

---

[٥٩] د. وهب رومية ، شعرنا القديم ، ص ١٤٩ ، وقد تابع في رأيه هذا الدكتور إبراهيم عبد الرحمن صاحب فكرة "مقولة القصيدة" ، انظر : بين القديم والجديد .

المصادر :

- القرشي (أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي) ، جمهرة أشعار العرب ، بيروت ، دار صادر.
- المفضل بن محمد بن يعلى الضبي ، المفضليات ، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر ، وعبد السلام هارون ، القاهرة ، دار المعارف .

المراجع :

- د. إبراهيم عبد الرحمن ، اتجاهات النقد في الأدب العربي الحديث – دراسات تطبيقية ، القاهرة، مكتبة الشباب ، ١٩٩٣م .
- أحمد سويلم ، المرأة في شعر البياتي ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤م .
- د. إخلاص فخري عمارة ، الإسلام والشعر ، دراسة موضوعية ، القاهرة ، مكتبة كلية الآداب ، ١٩٩٢م .
- د. حسنة عبد السميع ، أحلام الخيال الفني ، مستويات الدلالة في شعر ذي الرمة ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨م .
- ابن رشيق القيرواني ، العمدة في صناعة الشعر ونقده ، القاهرة ، مكتبة الخانجي ، ٢٠٠٠ .
- رينيه ويليك ، مفاهيم نقدية ، ترجمة د. محمد عصفور ، الكويت ، سلسلة عالم المعرفة ، ١٤٠٧هـ = ١٩٨٧م.

- زينب فؤاد عبد الكريم ، الارتقاء مع الأحلام والانحدار مع الخطايا ، مجلة علم النفس المعاصر والعلوم الإنسانية ، كلية الآداب ، جامعة المنيا ، ٢٠٠٩ .
- زينب فؤاد عبد الكريم ، الصورة الفنية عند عبيد الشعر حتى نهاية العصر الأموي ، رسالة دكتوراه مخطوطة ، كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٩٧م .
- ابن سلام (محمد بن سلام الجمحي ، ١٣٩ – ٢٣١هـ) ، طبقات فحول الشعراء ، السفر الأول ، قرأه وشرحه : محمود محمد شاكر ، القاهرة : مطبعة المدني ، د.ت.
- د. شوقي ضيف ، العصر الجاهلي ، القاهرة ، دار المعارف ، ط١٦ ، ١٩٩٣م .
- ابن طباطبا (محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي) ، عيار الشعر ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، د.ت .
- د. عبد الحليم حفني ، الشعراء المخضرمون ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٣م .
- د. عبد القادر القط ، في الشعر الإسلامي والأموي ، القاهرة ، مكتبة الشباب ، ١٩٩٢م .
- علي شلش ، في عالم الشعر ، القاهرة ، دار المعارف ، د.ت .
- ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٦٦م ، الجزء الأول .
- د. كمال أبو ديب ، الرؤى المقنعة ، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦م .

- د. محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، بيروت ، دار الثقافة ودار العودة ، ١٩٧٣م .
- محمود محمد شاكر ، نمط صعب ونمط مخيف ، القاهرة ، مطبعة المدني ، د.ت .
- د. مصطفى ناصف ، صوت الشاعر القديم ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢م.
- ميشال لوغون ، الاستعارة والمجاز المرسل ، ترجمة : حلا صليبا ، بيروت ، منشورات عويدات، ١٩٨٨م.
- ابن واصل الحموي ، تجريد الأغاني ، تحقيق : د. طه حسين ، وإبراهيم الإبياري ، القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سلسلة الذخائر (٢٠) ، ١٩٩٧م .
- د. وهب رومية ، شعرنا القديم والنقد الجديد ، الكويت ، سلسلة عالم المعرفة ، عدد ٢٠٧ ، ١٩٩٦م .