ISSN 2227-9202

مجلة

بحوث جامعة حلب

سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية والتربوية

مجلة دورية محكمة تصدر عن جامعة حلب

العدد الرابع والسبعون لعام 2011

عام الاصدار :2016

سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية والتربوية

رئيس هيئة التحرير

أ.د كمال خضري

نائب رئيس الجامعة لشؤون البحث العلمي والدراسات العليا

مدير التحرير

أ.د.نوار كعدان – أ.د.أحمد زياد محبك

هيئة التحرير

أ.د. صلاح كزارة	أ.د. عيسى العاكوب	أ.د. محمد غسان دهان
أ.د. أحمد القطب	د محمد العبد الله	أ.د بلال صفي الدين

التنضيد والاخراج

م.رامة ملقي

ماورد في هذا العدد يعبر عن آراء الكتاب أنفسهم ولا يعكس بالضرورة آراء هيئة التحرير أو سياسة جامعة حلب

المحتوى

د. محمد قاسم عبد الله د. عبد الرحمن أحمد عجان	اتجاهات أعضاء هيئة التدريس نحو درجة التزام طلبة الجامعة بأخلاقيات التعلم	13
د. محمد قاسم عبد الله سماح ممدوح القدور	فعالية الذات الأكاديمية وعلاقتها بالتحصيل الدراسي دراسة ميدانية على عينة من طلاب مدرسة المتفوقين والمدارس الحكومية في محافظة إدلب	29
د. ظافر يوسف باكير محمد علي	أشكال من بلاغة تقديم الخبر جوازاً في شعر إيليّا أبو ماضي	47
د. محمّد حسن عبد المحسن زهراء النّجار	الأنساق الثّقافيّة الحديثة في مفهوم الشّعر رسائل الأدباء الخاصّة أنموذجًا	63
د. أسماء معيكل سميرة حنّان	تجليات الراوي السردية في شعر شوقي بغدادي	83
د. توفيق داوود هويدا عبد الأحد	تمكين المرأة مقاربة "تسوية"	103
د. محمد قاسم عبد الله هديل قباني	مفهوم الذات وعلاقته بالوحدة النفسية دراسة ميدانية على عينة من الأطفال اللقطاء في إحدى دور الإيواء في محافظة حلب	123
د. حسين بيوض منى عبد الهادي	نشأة الشعر العذري دراسة تاريخية	141
د. محمد يوسف الشربجي محمد كامل قره بللي	منهج نقد الحديث عند الحافظ الذهبي (ت 748هـ)"نقدُه أحاديثَ في «صحيح مسلم» أُنْمُوذَجاً"	155
د. سعد الدين كليب أمل نجّار	مفهوم التجربة الجماليّة	177
د. سعد الدين كليب أمل نجّار	رموز التجربة الجمالية في شعر علي الناصر	195
د.عيسى العاكوب إيمان معاز	الأسرار البلاغية والإعجازية للحذف في القرآن الكريم في الدِّراسات البيانيّة الحديثة	215
د. عيسى العاكوب إيمان معاز	المعاني البلاغيّة والجمالية للتَّقديم والتَّأخير في القرآن الكريم في الدِّراسات البيانيّة الحديثة	235

د. فاضل عبد الله حنا	دراسة مقارنة لأهمية الخدمات التي تقدمها مراكز مصادر التعلّم في جامعتي دمشق والبعث من وجهة نظر طلبة كلية التربية في الجامعتين	253
د. مصطفى عثمان نور شريّف	لغات الأقاليم العربية في مؤلّفات الأدب الجغرافي العربي (كتاب أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم للمقدسي(ـ 390) نموذجًا)	277
د. فاروق اسليم عبد الله تريسي	صورة (الذات) عند صخر الغَ في مشهد الرثاء	295
د. فاروق اسليم عبد الله تريسي	مواقف (الذات) من (الآخر) عند الشعراء الصعاليك	315
د. جورج ساعور لينا ميشيل توما	دور اللغة الأولى في تدريس اللغة الإنجليزية كلغة أجنبية	337
د. صالح الخطيب	الاختبار الوطني للغة الإنكليزية: مرحلة التصمي	339
د. محمد حاج محمد	أوديب زمن وهوية	341

صورة (الذات) عند صخر الغَيّ
في مشهد الرثاء

فاروق اسليم، عبد الله تريسي*

قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة حلب

* طالب دراسات عليا (ماجستير)

الملخّص

يمثّل الموت شكلاً من أشكال الزمن المدمّرة، التي تنقضّ على (الذات) فتنفيها، فإذا ما رأته اهتزّت من داخلها، وشعرت بالعجز أمامه، أو شعرت بالفناء والعدم يحيط بها، وهو ما يهدّد بقاءها واستمرارها. وهذا الموقف المؤلم تعيشه (الذات) إذا ما فقدت أحد أفرادها، لأنّ فَقْد واحدٍ منها خسارةٌ للجميع.

وسيتناول هذا البحث صورة (الذات) عند أحد أفرادها، هو الصعلوك صخر الغيّ، من خلال رثائه لصعلوك آخر، أو (أنا) أخرى، هي أخوه أبو عمرو ابن عبد الله، من خلال إشكالية البقاء والاستمرار، وقلق الوجود والخلود، بالنسبة إلى (الذات)، وصورة الفجيعة، ومحاولة التشبّث بالحياة، للمحافظة على (الذات) من الفناء والعدم[1].

المقدّمة

لقد شكّل الصعاليك (ذاتاً) جديدة في المجتمع الجاهلي، في مقابل المجتمع نفسه، الذي جعلت منه (آخراً)[2] لها، وعِماد هذه الذات أنّهم ((فئة خاصة تتميز عن المجتمع بطابع خاص، شعاره الاعتداد بالنفس دون الأهل أو القبيلة))[27/1]،

ورد البحث للمجلة بتاريخ 2011/2/16

قبل للنشر بتاريخ 2011/4/14

(1) تعني لفظة (الأنا The Ego): الفرد من (الذات The Self)، لأنّ (الذات) تدلّ على جماعة. وسنستخدم المصطلحين في بحثنا كلاً حسب موطنه، فـ (الأنا) للصعلوك، و(الذات) للصعاليك، أو لمفهوم الصعلكة.

(2) ليس مصطلح (الآخر The Other) في هذا البحث صفةً ممنوعة من الصرف، فهو هنا يدلّ على مسمّى، أو ذات، لذلك فهو جامد، فينصرف.

والمحافظة على القيم، والمساواة بين الأفراد في المجتمع الواحد. وبذلك كانت الصعلكة من أبرز الظواهر الاجتماعية في ذلك العصر.

وقد اختار هذا البحث قصيدة لأحد الصعاليك، تناول فيها صورة (الذات) المرثيّة، من خلال رثاء أحد أفرادها، في إطار إشكالية البقاء والاستمرار، وقلق الوجود والخلود، بالنسبة إلى (ذات الصعاليك)، وصورة الفجيعة، ومحاولة التشبّث بالحياة، للمحافظة على (الذات) من الفناء والعدم.

ويقوم منهج البحث على دراسة الصورة بوصفها عملاً أدبياً تخييلياً لا يخلو من معنى يحمله، وربط ذلك بالقصيدة مجتمعة، وبيان علاقة الصورة بـ (الذات) أو (الآخر)، والشكل الذي قدّمته فيه، مع الأخذ بعين الاعتبار دور المبدع في تشكيل هذا كله، لأنّه فرد في (الذات)، ويُستَدَلُّ على ذلك كلّه بما يتوفّر من علائق الصورة المرسومة بالمعنى الذي تحمله، وهي علائق وثيقة الصلة بمنظومة (الذات/ الآخر) عند الصعاليك.

1- في الصورة الفنية:

تعدُّ الصورة الفنية عنصراً أساساً في الأعمال الأدبية عامّة، وفي الشعر خاصة، لأنّها الوسيلة الفنية التي يُظهر التجربة الشعورية للمبدع بكل ما تحويه من أفكار وخواطر ومشاعر وأحاسيس، ومن دونها لا يمكن الولوج إلى أعماق تجربة الأديب، فهي ((جوهر التعبير الجمالي، وقوام اللغة الفنية)) [42/2]. لذلك أولاها النقاد والباحثون المحدثون عنايتهم؛ فاشتغلوا بتحديد مفهومها، ووظائفها، وتبيان أنواعها، ودراسة مصادرها، وأثرها الفني في بناء القصيدة.

وقد وضع الباحثون المحدثون عدداً من التعريفات لمصطلح (الصورة الفنية) أو (الصورة الأدبية)، محاولين تبيان ماهيتها، وطبيعتها، والبحث في وظائفها وطرق تشكيلها، فجاؤوا بجملٍ عديدة حاولت تعريف هذا المصطلح، تدور كلّها حول كون الصورة الفنية ناقلاً للمعنى الحقيقي، أو المراد، من ذهن المبدع إلى المتلقي، بصورة غير معتادة، أو طريقة في التعبير لا يدركها أكثر الناس. [للتوسّع: 30/3 و99/4].

وتتكوّن الصورة الفنّية من عناصر يولّف المبدع بينها ليشكّل منها الصورة. وهذه العناصر هي: المعنى المراد تصويره أو نقله، واللّفظ أو الكلمات الشعرية المؤثّرة، والخيال. أمّا المعنى فإنّه سابق في الوجود على التركيب اللفظي، فهو موجود ومكتمل في الواقع أو الذهن، ثم يسعى المبدع، أو الأديب، إلى إيصاله إلى غيره، ويهدُفُ إلى أن يتمكّن في نفس المتلقي تمكُّنَه في نفسه، ((مع صورة مقبولة أو معرض حسن)) [319/5]. وأمّا اللفظ؛ فللكلمات قدرة على توجيه الأفكار وتنظيمها، من خلال تركيبها بشكل خاص. ذلك أنّنا إذا ما أبقينا على الألفاظ دلالاتها، وسقناها في النسق النحوي الدرسي – فعل وفاعل، أو مبتدأ وخبر – لكانت عبارة عن انعكاس سلبي للحياة فيها، لكنّنا إذا ما اتّخذناها وسيلة لنقل أفكارنا غدت وسيلة لبثّ الحياة في الحياة نفسها [319/5]. وأمّا الخيال فهو الذي يشكّل المعنى والكلمات معاً، فهو مَلكة تعين صاحبها على تصوير المعنى على غير ما كان عليه حقيقةً، وهو يركّب اللغة – تبعاً لذلك – تركيباً خاصّاً قد يخرج بها عن الاستعمال المألوف، فيُكسب اللغةَ قوة التأثير في المتلقي. فهو إذاً فاعلٌ في المعنى واللفظ.

من هنا تأتي أهمية الصورة الفنية في العمل الأدبي، ذلك أنّها هي الطريقة الخاصة التي يلجأ إليها الأدباء في التعبير عن معانيهم التي في أذهانهم، وتتحدّد أهمّيّتها بالقدر الذي تحدثه في المعنى من خصوصية وتأثير تميل النفسُ الإنسانية إليهما[1]، في حين أنّها لا تميل إلى المعنى الذي يقدَّم مجرّداً. إنّ مزيّة الصورة على الكلام المجرّد هي أنّها تقدّم المعنى بطريقة لا يستطيعها أكثر الناس ولا تخطر لهم على بال، فيستجيدها المتلقي ويعجب منها ويطرب لها. إنّ الصورة تنحرف بالمتلقي عن المعنى المقصود المباشر إلى مجموعة من الألفاظ والعبارات تساويه في الدلالة، لكنّها تمارس نوعاً من المحاورة والتمويه للمعنى أمام المتلقي، فتُبرز جانباً من المعنى وتُخفي آخر، حتى تستثير المتلقي فيُقبل على تأمّل الصورة واستنباط مدلولاتها،

(1) نشير هنا إلى أنّ الصورة الفنية لا تغيّر من طبيعة المعنى في ذاته، وتنحصر مهمّتها في التغيير في طريقة عرض المعنى وكيفية تقديمه.

فينكشف له بذلك ما كان خفياً من المعنى، ويظهر الغرض المقصود [326/5].

وإذا كانت الصورة الفنية – في نهاية المطاف – تعبيراً عن معنًى ما في الواقع أو في الذهن، فإنّ هذا هو الباب الذي سنلج منه إلى بيان صورة (الذات)، ودور الصورةِ – بوصفها جانباً فنياً في القصيدة – في تقديم (الذات) – بوصفه جانباً موضوعياً فيها–.

2– رثاء صخر الغي لأخيه أبي عمرو[1]:

جاء في أشعار الهذليين أنّ أبا عمرو بن عبد الله –أخا صخر الغي– نهشته حيّة فمات. فرثاه أخوه صخرٌ بهذه الأبيات[245/1/6 و51/2/7]. وزاد صاحب (الأغاني) أنّهما كانا ((في غزاةٍ لهما، فباتا في أرضٍ رَمْلةٍ[2]، فنهشت أخاه أبا عمرو حيّة، فمات)) [348/22/8]. يقول صخر الغيّ:

1– لَعَمرُ أبي عَمرٍو لَقَد ساقَهُ المَنا إلى جَدَثٍ يُوزى لَهُ بِالأَهاضِبِ
2– لِحَيَّةِ قَفْرٍ في وِجارٍ مُقيمَةٍ يَنَمّى بِها سَوقُ المَنا والجَوالِبِ
3– أَخي لا أَخا لي بعدَهُ، سَبَقَتْ بِهِ منيَّتُهُ جَمعَ الرُّقى والطّبائِبِ
4– أَعَينَيَّ لا يَبقى عَلى الدَّهرِ فادِرٌ بِبَهورَةٍ يَحتَ الطَّخافِ العَصائِبِ
5– يَمَلّى بِها طولَ الحَياةِ، فَقَرنُهُ لَهُ حِيَدٌ أَشْرافُها كالرَّواجِبِ
6– يَبيتُ إِذا ما آنَسَ اللَّيلَ كانِساً مبيتَ الكبيرِ ذي الكِساءِ المُحارِبِ
7– مَبيتَ الكبيرِ يشتَكي غَيرَ مُعتَبٍ شَفيفَ عُقوقٍ مِن بَنيهِ الأَقارِبِ
8– يَدَلّى عليهِ مِنْ بَشامٍ وأَيْكَةٍ نَشاةَ فُروعٍ مُرْثِعِنٍّ الذَّوائبِ
9– بِها كانَ طِفلاً ثُمَّ أَسدَسَ وَاستَوى فأَصبَحَ لِهماً في لُهومٍ قَراهِبِ
10– يُرَوَّعُ من صوتِ الغُرابِ فينتحي مَسامَ الصُّخورِ فَهْوَ أَهرَبُ هارِبِ

(1) نشير قبل الدخول إلى دراسة القصيدة، إلى أنّ الراثي والمرثي صعلوكان أخوان، وما نودّ التذكير به من خلال هذه المعلومة هو اتصاف الصعاليك بالخشونة في العيش، والقسوة في المعيشة، ومفارقة الموطن والمربع، ونعيم الإقامة، إلى تنكّب الجبال والصحارى والقفار، للغزو أو الهرب... والتذكير أيضاً بالصفات الخلقية التي اكتسبوها، أو التزموها، أو وصفوا أنفسهم بها، والقوة الجسدية التي اكتسبوها بسبب عيشهم صعاليك هاربين، في فجاج الأرض القاسية.

(2) الأرض الرَّمْلة هي الأرض المكوّنة من الرمال، لا حجارة فيها، ولا تنبت شيئاً. كالصحارى.

11- أُتـيحَ لـهُ يَومـاً وَقَـد طـالَ عُمـرُهُ جَرِيْمَـةُ شَـيخٍ قَـد تَحَنَّـبَ سـاغِبِ
12- يُحـامي عليـهِ فـي الشِّـتاءِ إذا شَـتا وفـي الصَّيفِ يَبغيـهِ الجَنـى كَالمُناحِبِ
13- فلمّـا رآهُ قـال: لِلَّـهِ مَـن رَأى مِـنَ العُصْـمِ شـاةً قَبْلَـهُ فـي بالعواقِبِ
14- لَـوَ انَّ كريمـي صِـيدَ هـذا أعاشَـهُ إلـى أنْ يُغيثَ الناسَ بعضُ الكواكِبِ
15- أحـاطَ بِـهِ حَتّـى رَمـاهُ وَقَـد دَنـا بأسْـمَرَ مَفتـوقٍ مِـنَ النَّبـلِ صـائِبِ
16- فَنـادى أخـاهُ ثُـمَّ طـارَ بشَـفرةٍ إليـهِ اجْتـزارَ الفَغْفَعِـيِّ المُناهِـبِ

3- شرح مفردات القصيدة:

1- المَنـا: القَدَر. يقال: مَنـاكَ الله بشـيء، أي: قَدَره لـك. الجَدَث: القبـر. يـوزى لـه: يُشخَص لـه ويُرفع لـه إلى موضـع مرتفع. الأهاضِب: أراد: الأهاضـيب: جمـع جمعٍ لـ (هَضْبَة)، فهي جمعٌ لـ (هَضْبٌ)، والثانية جمعٌ لـ (هَضْبَة)، وهـي الجبل المفترش بالأرض ليس بالطويل، أو: رأس الجبل. وإنّما تعجّب الشاعر هنا من أنّه لم ينْزل به إلى الأرض، بل كان موته في مرتفعٍ.

2- الوِجار: كل جُحْرٍ يسكنه حنش. تَنَمّـى: صـعِدَ، أو ارتفع. سَوْق المَنـا: ما يسوقه الموت من أسبابه. الجوالِب: ما يجلبه الدهر. وغالباً ما يعبّر بها عن المصائب أو الكوارث، فهي مثل: (عوادي الدهر). أراد الشاعر: ساق الموت الحيّة فارتفع بها إلى أبي عمرٍو لتنهشه. وفي (ديوان الهذليين): ((لِحَيّة جَحْرٍ)).

3- الرُّقـى: ج (رُقْيَـة). الطبائـب: السَّحَرة، و: ج (طبيـب). أراد الشـاعر: سبقت منيّتـه أن نجمع ما نرقيه به، وأن نأتي له بالأطباء. فلم تغنِ عنه الرُّقى ولا الأطبّاء.

4- الفادِر: المسِنّ من الأوعال. النَّيهورة: الهُوِيُّ في الجبل أو الرمل. الطِّخاف (مثلّثة الطـاء): الرّقيـق مـن السـحاب. العصـائب: مـن السـحاب: الشّـقائق. كـأنّ الغـيم بتكاثره على الجبل أصبح كالعصائب. وفي (ديوان الهذليين): ((فعَينَيَّ)).

5- تَمَلّـى بها: تمتّعَ بالتيهورة، وكان بها آمناً. الحِيَد: ما نتأ من القَرْن، فهي حروفٌ وجوانب شَواخص. والحَرْف ينبُتُ في القَرْن بعد السّنة، وربّما قيست سِنِيُّ الوعل بعـدد حـروف قرنـه. الأشـراف: ج (شُـرْفة)، وهـي أعلـى الشـيء. أراد: أشـراف الحِيَد. الرَّواجِب: ما نتأ من أصول الأصابع عند ضمّ الكف. شبّه أشراف الحِيَد

بها في دقّتها.

6- كانساً: متّخذاً كِناساً، وهو بيتٌ يُحفر في أصل شجرةٌ، تصنعه الظباء وتقيم فيه. ذو الكساء: الرجل الكبير عليه كِساء، ومعلومٌ أنّ الشيوخ والهَرِمين يتثقّلون في ثيابهم، ولا يتخفّفون تخفُّف الأحداث. المحارِب: المغاضب لأهله وولده، المخاصم لهم. أراد الشاعر: يبيت كما يبيت رجلٌ كبير ذو كساء قد خاصم أهله فانزوى في كِناسٍ اتخذه بعيداً عنهم، والتفع كساءَه، وانطوى فنام منقبضاً. وقد نصب (الليلَ) ليجعل الكبيرَ آنساً به. وفي (ديوان الهذليين): ((مبيت الغريب)).

7- غير مُعتَب: لا أحد يُعْتِبُه، ولا يُطلَب رضاه. الشفيف: الأذى، والوجع. العقوق: القطيعة. أراد: كبيرٌ لا يُعتبه أحد من أولاده إذا استعتبهم، فهم يستخفّون به ولا يطلبون رضاه، فاشتكى من أهله عقوقاً فتنحّى عنهم، فهو ينام على كَمَد.

8- من بَشامٍ: من شَجر. الأيكة: الغَيْضَة. نَشاة الفروع: ما طال منها. المُرْثِعِنّ: المتدلي المسترسل. الذوائب: الأغصان. وهذا البيت ليس في (ديوان الهذليين).

9- أسْدَسَ: وقع سديسه، وهو السّنّ التي تلي الرباعية. وفي هذا معنى الكِبَر. اللُّهْم: المُسِنّ. القراهِب: ج (قَرْهب): الثور الضّخم المسنّ، استعاره هنا للوعل. فهذا الوعل وجماعته مَسَانّ. أراد: كان صغيراً، ثم كبِرَ حتى صار مسنّاً، ثم لِهْماً بين أوعالٍ مَسَانّ. وفي (ديوان الهذليين): ((فاستوى)).

10- يُرَوَّع: يُفزَّع. مسام الصخور: المسرح فيها، والممرّ بينها. ينتحي: يعتمد. أراد: كان صغيراً يفزع من كلّ شيء، فيعمد إلى الصخور يمرُّ فيها مسرعاً، هرباً ممّا يفزعه.

11- أتيح له: عرض له ومُنِيَ له وقُدِّرَ له. جريمة شيخٍ: هنا قلبٌ، وإنّما أراد الشاعر: شيخٌ جريمةٌ. والجريمة: الكاسب للقوم. تَحنَّب: احدودب، فهو محنيّ الظهر لكِبَر سنّه. الساغب: الجائع. وفي (شرح أشعار الهذليين): ((كاسب شيخٍ، أي: صائدٌ يكسب لأبيه)). فأبقى اللفظ على حاله، ولم يقلبه. وجَعلَ (تحنَّبَ) صفةً للشيخ، و(ساغب) للجريمة. وما دفعنا إلى ما اعتقدنا هو وصفه للشيخ الجريمةِ

بـ (تحنَّب)، ثم فسّرنا القصيدة على ما افترضنا هنا، وبيّنّا كيف يكون الشيخ (محدوداً) ثم يوصف بأنّه ((طارَ إليه اجتزارَ الفَعْوَيِّ المُناهِب)). وإبقاء المعنى على حاله يعضد التأويل الظاهريَّ للنّصّ، لكنّه يذهب بشيءٍ من جمال التأويل الفني للقصيدة وبنائها ودور الصورة فيه.

12- الجَنى: ما يُجنى مطلقاً، وأكثر إطلاقه على ما يُجنى من الأرض. المُناحِب: المجاهِد في فعل الشيء. والمعنى: يراعيه، فهو في الصيف يطعمه الثمار المتاحة، وفي الشتاء يقيه الأذى ويحيطه ليبعد عنه البرد. وإنّما أراد الشاعر: أنّ الحيّة تابعته حيناً، فلم يكن صيده سهلاً عليها، وكانت تحيطه ببصرها حتّى تتمكّن منه. ويعضد ما نذهب إليه -من أنّ الحية تحامي على أبي عمرو، وليس الكاسب يحامي على شيخ- قوله بعد بيتٍ: ((أطاف به)). وفي (شرح أشعار الهذليين): (الجنا)، وهو خطأ في الرسم؛ لأنّ الألف منقلبة عن ياء، وهي في اسم ثلاثيّ.

13- العُصْم: صفة للوعول، لاعتصامها في رؤوس الجبال فلا تنزل ولا يقدر شيء على إنزالها إلا القويّ، كالسيل. أو: ربّما وُصفت بها من (العُصْمة)، وهي البياض في أذرعها. في العواقب: في مثل هذا الزمان. أراد الشاعر: أنّ الحيّة تعجّبت من حسن هذا الوعل، وكأنّ مَنْ كان مثله نادرٌ لا يُعثر عليه. وفي (ديوان الهذليين): ((مِثْلَ ذا بالعواقِبِ)).

14- كريمي: مَنْ أُعيلُهُ. صيدَ هذا: صيدَ له هذا الوعلُ. يُغيث الناسَ بعضُ الكواكِبِ: يُمطَروا. وكانت العرب تُضيف الأمطارَ والرياحَ والحرَّ والبردَ إلى الأنواء، وهي الكواكب الساقطة، أو في مطالعها، فيقولون: (مُطِرْنا بنَوْءِ كذا). ينظر: لسان العرب، مادة (نوأ). وهذا البيت ليس في (ديوان الهذليين).

15- أطاف به: أحاط به، أي الصائد، أو الشيخ الكاسب. الأسمر: السهم. المفتوق: العريض النَّصْل. الصائب: القاصد، الذي يصيب ما قصد فلا يخيب. وفي (ديوان الهذليين): ((أطافَ)).

16- الاجتزار: افتعالٌ من (جَزَر)، وهو نحر الجَزور. وفعله (اجتزر) مستخدمٌ أيضاً

بهذا المعنى. الفعفعيّ: الخفيف. وفي (لسان العرب) أنّها تطلق على (الجازر) عند هذيل. المناهِب: المبادر السريع الأخذ، كمَنْ ينتهب.

4- صورة (الذات) في القصيدة:

يمثّل مشهد الموت للذات شكلاً مدمّراً من أشكال الزمن، يَنْقُضُ الذات ويقضي عليها فيفنيها، فإذا بها حين تراه أمامها تهتزّ من داخلها، وتشعر بالعجز والنقصان، أو بالفناء والعدم، ذلك أنّ العرب كانوا يدركون وجود (القضاء والقدر)، ويظنّون فيهما قوة مسيطرة قادرة على البطش والفتك، وبعث الحياة أو إحلال الموت [16/9]، ويؤمنون بالموت حقيقة لا مراء فيها [232/10]. لكنّ (الذات) تسعى إلى مقاومة هذا الفناء باستحضار الماضي الذي صنع (الذات)، أو صُنعت فيه، لتؤكّد أنّها حاضرةٌ لم تزل، وتدّعي أنّها قادرة على المقاومة والثبات، والتغلّب على محاولة (الموتِ) إفناءها. ولا شكّ في أنّ غريزة البقاء والتغلب على قسوة الحياة الجاهلية كانت محرّكاً للذهنية العربية في تصرّفاتها وسلوكها، ودافعاً لها في كل مظاهر حياة الإنسان الجاهلي[222/10].

إنّ الأثر الانفعالي الذي يحدثه أمرٌ كالموت -بوصفه أثراً سلبياً، وعدوّاً للذات - يدفع (الذات) إلى مواجهته ومحاولة تخفيف أثره السلبي عليها، بأن تبدأ أولاً بالتقوقع حول نفسها، والانغلاق على ذاتها، كما تفعل السلحفاة عندما تستشعر الخطر، ثم بمحاولة لمّ الشمل وترتيب الصف، لتتمالك نفسها وترتّب أمورها، وتسعى إلى مواجهة السلبية وإيقافها.

ولأنّ أمراً قاسياً كالموت يُعدُّ مصيرياً بالنسبة إلى الذات، التي هي قلقة أصلاً، وغير مستقرة ولا ثابتة، فإنّها تتحصن له بأقوى ما لديها، وأشدّ ما عندها من وسائل الثبات والبقاء، فإذا بها تستجدي مفردات (الذاتِ)، و(أنواتَها)، ومقوّماتها، وأسلحتها... للدفاع عن بقائها، ولمعالجة الطارئ هذا مهما كلّف الأمر، وقدر الطاقة. إنّ (ذات الصعاليك) ذات قلقة هشّة، غير مستقرةٍ، ولا سيما في المكان، وهذا ما يجعلها تستميت في الدفاع عن بقائها، وعن استمراريتها.

وقد تجلّت استماتة الذات هنا في شكل فني هو رسم صوة (الأنا)، أو صورة

(الذات) من خلال (الأنا/ المرثي)، بعد أن نُكئ جرح المصير، وشعرت (الذات) بالخوف من المستقبل بسبب حلول الموت فيها، فإذا بها تستعين بمفردات بيئة (الذات) لتحصين نفسها، ومقاومة الموت.

تبدأ القصيدة بعرض مصاب (الذات) أو (الأنا/ الشاعر صخر الغي) على وجه التحديد، فمشهد الموت مشهد صعب يؤلم (الذات)، ويتسبّب لها بحالة من العجز والانكسار، ولاسيّما مع جماعة مثل جماعة الصعاليك، ينقصهم العدد، وهم يعدّون الواحد منهم بألف مِمّا يَعُدُّ الآخرون، ولا قرار لهم ولا مأوى. فاخترام المنيّة واحداً منهم يُمثّل خسارة جسيمة لهم، لذلك نجد الصعاليك يُكثرون من حيل البقاء –كالعَدْو والهرب[1]–، ومن مناصرة بعضهم بعضَهم الآخر، ومن الثأر لمن يُقتل منهم بمن استطاعوا من (الآخر). أمّا الرثاء فأمرٌ معلومٌ محتوم.

لقد أملت الصدمة على الشاعر أن يبدأ القصيدة مباشرة بالإشارة إليها، بل بتوضيح الفاجعة التي ألمّت به وبقومه؛ إذ اخترمت المنية واحداً من أفراد (الذات)، وعضواً منها، وهو لصيق بـ (الأنا) هنا فوق كونه (أنا) أيضاً، إنّه أخو الشاعر الراثي، وهذا ما يُعظم المصيبة ووقعها على الشاعر.

وقد اختلفت بنية القصيدة هنا عن عامّة قصائد الشعر الجاهلي في المطلع والغرض، فهي لم تبدأ بطلل، كما أنّها بُدئت بغرضها وتأخّر فيها ذِكر الحيوان إلى ما بعد الفراغ من الغرض. ذلك أنّ قوة العاطفة لدى (الأنا/ الراثي) التي نشأت عن مصاب الموت هذا هي التي دفعت إلى ذلك، فلم يطق الشاعر حبس مشاعره إلى نهاية النص، فبدأ يتحدّث عن مصابه وألمه منذ أول النص. وأمّا الحيوان فلم يكن تقليداً فنّيّاً في نصه، وإنّما كان له دور فنّيّ كبير في بناء النصّ، لذلك وضعه حيث ينبغي.

غير أنّ (الأنا) لم يُطِلْ في عرض المصيبة أو الفاجعة، ففي ذلك إظهار لضعف (الذات) التي قامت – فيما قامت عليه – على القوة ورباطة الجأش، كما أن

(1) لجأ بعض الصعاليك إلى الهرب من مواقف استشعروا الغلبة فيها، وفخر بعضهم بأنّه هرب ولم يُلْحَق، وما وَصْفهم بالعدّائين والرَّجْليّين إلا من مثل هذه المواقف.

إظهار الجزع يخالف سمات الرجولة والشجاعة... لذلك لم يستغرق الأمر غير ثلاثة أبيات – تشكل المقطع الأول من القصيدة –، يذكر فيها الشاعر موت أخيه، ومنزلته عنده. غير أنّ هذه الأبيات الثلاثة التي تشكّل فاتحة القصيدة، وتشكّل مسرح إظهار الجزع وألم المصيبة لفقده، تعبر عن ارتفاع بـ (الذات) من خلال الارتفاع بقبر (الأنا/ المرثي). صحيحٌ أنّ أبا عمرٍو ساقته الأقدار إلى حتفه، وإلى قبره، لكنّ قبره كان جدثاً ((يوزى له بالأهاضبِ))، في مكان مرتفع، حيث رؤوس الجبال. فدلالة ارتفاع المكان هنا تقودنا إلى ارتفاع المكانة، وما ارتفاع مكانة النهاية إلا دليلٌ على ارتفاع مكانة الحياة.

وإذا كان الموت واحداً والأسباب متعددة، وعليك العيش بعزٍّ أو الموتُ كريماً، فلْيَمُتِ الصعلوك في دار حِفاظه، وفي قمم الجبال التي ألفها طول حياته، وبسبب تنَمّى إليه وارتفع، فقد ساق القدر حيّة من جحرها في الأرض، وتنَمَّى بها إلى حيث الصعلوك، لتنهشه فيموت، فيقع القدر المحتوم الذي لا ينفع معه ((جمع الرُّقى والطَّبائب))، وتحصل الفجيعة، ويشعر صخر الغيّ بأنّه فَقَدَ أخاه، فلا أخا بعده.

ويمكن لنا القول هنا: إنّ هذه الأبيات وما تقدّمه من ذكرٍ للفجيعة وحلولها، تنحدر من خصائص تفكير الإنسان الجاهلي وآلية إدراكه للعالم والوجود من حوله؛ إذ كان الفكر الجاهلي يحوي بذوراً من النظام الفكري الأسطوري من حضارات قديمة، يتمثّل في الاعتقاد بوجود (القضاء والقدر)، بوصفهما آمرَيْن للقوى الخيّرة والقوى الشرّيرة، باعثين طيور الموت تحوم في الفضاء تتخطّف مَنْ تشاء. فها هو (المَنا) يسوق أبا عمرٍو إلى جدثه، و(المَنا) نفسه يتنمّى بالحيّة إلى موضع أبي عمرٍو لتنهشه، والأمر كلّه يسبق جمع الرُّقى والطبائب.

بهذا العرض الموجز الذي لا يخلو من دلالات الارتفاع بالذات وتكريمها، ينتهي مقطع رواية موت الصعلوك، وتصوير مشهد موته سريعاً، والإشارة إلى فقده وعزّه بين جماعته فلا شيء بعده يعدله، في شيء من الواقعية الواضحة التي تسم

الأبيات[1].

لقد قدّمت (الذات) في المقطع السابق – من خلال (أنا/ الشاعر) – مشهد الفجيعة التي أصابتها، والأمرَ المثير الذي سيدفعها إلى الالتفاف حول ذاتها والتقوقع حول نفسها، وذلك لمواجهة الأثر الانفعالي السلبي الذي حاق بها، فهي تسعى إلى حماية نفسها من أمثاله، وإلى معالجة الأثر السلبي هذا، وأداتها هنا هي رسم صورة للذات من خلال (الأنا/ المرثي) – تستمدّهما من بيئتها، فهي بذلك تحصّن نفسها وتحميها، وتستعين على ذلك بما تمدّها به البيئة. ونعني هنا صورة الوَعْل.

يقول صخر الغيّ الأبيات (4–16):

فعَينَيَّ لا يَبقى عَلى الدَّهرِ فادِرٌ بتَيهـورَةٍ تَحـتَ الطِّخـافِ العَصـائِبِ

إنّ العلاقة بين الإنسان والطبيعة في العصر الجاهلي وثيقة، لمباشرة الإنسان الجاهلي الطبيعةَ في سكناه ومعيشته وحلّه وترحاله... فكانت الطبيعة تقدّم المادّة الأساس/ الخام للشاعر الجاهلي ليبدع من خلالها ويقيم عليها فنّه، من خلال الصور والتشبيهات بالمادّي المحسوس من الطبيعة. فالشاعر في ذلك كالفاخور[2]، يستخدم أدواتٍ من الطبيعةِ بسيطةً، لكنّه يعمل فيها بإحساسه. وقد قام الفكر الإبداعي الجاهلي على مشابهة الإنسان بالظواهر الطبيعية ومفرداتها، أو العكس، فكان التشبيه والاستعارة أبرز الطرق لبناء الصورة الفنية في الشعر الجاهلي.

وقد استعان الشاعر في هذه الأبيات بالوعل ليرسم صورة أخيه الميْت، ذلك أنّ الصعاليك لَمّا خرجوا من (الذات الأم/ المجتمع الجاهلي) وأنشؤوا (ذاتهم/ الصعاليك)، لجؤوا إلى الجبال العاصمة والصحارى المقفرة، فكانت بيئتهم، واتخذوها أهلهم، واتّحدوا مع موجوداتها، فإذا هُمْ وهِي كالجسدِ الواحد. وما تصوير الشاعر أخاه المرثيّ بالوعل إلا مثال على ذلك.

لقد كان الوعل في الشعر الجاهلي صورةً للرجل الشديد، وغالباً ما يوصف

(1) أشار د. خليف ود. حفني –أبرز دارسي الصعاليك وشعرهم– إلى اتّسام شعر الصعاليك بالواقعية الواضحة [378/1 و 283/11].

(2) صانع الفخّار.

بأنّه يجول فوق الجبال على زَلَقٍ ذي كِهاف[1]، فلا يُنْزله من عليائه إلا السيول [89/12]، أو ما شاكلها قوةً. فصورة الوعل صورة للشدّة والسيطرة، وامتلاك المكان، والعلو. ولم يخرج شاعرنا عن هذا المفهوم عامة، إذ إنّه وصف أخاه المرثي – من دون تصريح – بأنّه وعل مُسِنّ، يطوف في الهُوِيِّ في الجبل، تحت مجامع السحاب قريباً منها[52/2/7]. فهو في مكانٍ مرتفعٍ عال، عاش فيه طول حياته، بل إنّه عرك هذه الجبال وعركته، فإذا به يخبرها ويحفظها عن ظهر قلب[2]. لقد جاء إليها – أو وُلد فيها – صغيراً، طفلاً، تدرّج في مراحل عمره كلّها هنا في هذا المكان وهذا العلو، كان ((يروع من صوت الغراب فينتحي مسام الصخور)) يهرب إليها، كان صغيراً يجزع فيفرّ، لا يمتلك المكان بل يخضع إليه فيحتمي به، ويحمي ذاته، ثم إنّه ((أسدس فاستوى فأصبح لِهْماً))، فامتلك المكان، وتملّى به طول حياته، وخبِرَه عن ظهر قلب، فكان من علائم ذلك أن ظهرت نتوءات في قرنه دلالة على كبره وحكمته وحنكته، ومعايشته التجارب. وهذا الوعل مؤنسن، أي أن فيه من صفات الإنس النفسية الداخلية بعضها، ذلك أنّ في الصورة تبادلاً بين الصعلوك والوعل، وتماهياً لهذه (الأنا) في تلك. فلا الصعلوك حيوان، ولا الوعل إنسان. إن هذا الوعل – لشرفه ومنزلته– هو كبير قومه قدراً، كأنّه كاسبهم وعائلهم، وحامل همّ الصعاليك في اغترابهم، فإذا به عند النوم ينام منفرداً مبيتَ الغريب، أو مبيتَ مَن يختلف مع أهله فيأخذ كساءه وينتحي جانباً من البيت فينام منفرداً –وكذا الوعل لا ينام إلاّ منفرداً [53/2/7]–، وليس فعله هذا عن سوء تصرّف منه، بل إنّه كالكبير الذي يشتكي عقوق أولاده وأقاربه، إذ إنّهم يستخفون به ولا يرضونه ولا يُعتبونه، فلا عتب لهم عليه.

وتبدو حركة الأبيات متصاعدة في رسم (الأنا) هنا كتصاعد الحياة زمناً، بل كتصاعد (الذات/ الصعاليك) بوصفهم (جماعة) غيرَ المجتمع الجاهلي، وكأن الشاعر

(1) الزَّلَق: المكان المزلقة الذي لا تثبت فيه الأقدام. والكِهاف: الكهوف. والصورة من شعر لبشر بن أبي خازم.

(2) هذا التأويل مبني على ظنّي بأنّ البيتين (8–9) مكانهما (5–6) في القصيدة، بناءً على الترتيب الزمني لمضمون الأبيات لا على الفضاء النصي للقصيدة، إذ يغرب أن يصف الشاعر مرثيّه بالكِبَر والهرم ثم يعود إلى طفولته فيذكر تدرّجه في مراحل عمره، ثم يعود إلى ذكر نهايته ومماته. ومسألة اختلاف الرواة في ترتيب الأبيات حين نقلهم للقصائد المستظهرة معروفة في الشعر القديم كلّه.

يختزل (الذات/ جماعة الصعاليك) في (الأنا/ المرثي)، في شكل يعبّر عن امتزاج هذا الاختزال بذاك التقوقع، والفرد في الجماعة، فلا تدري معه أيتحدث عن المرثي؟ أم عن الجماعة إنّه يتحدث عن (الأنا/ المرثي) منطلقاً من (الذات/ الجماعة)، مستعيناً بمفردة أخرى (للذات/ الجماعة) –هي (الوعل)– أتت من البيئة، فتشبيه الصعلوك بالوعل التفافٌ من (الذات/ الجماعة) على نفسها لمجابهة (الآخر/ الموت)، أو ما يهدد بقاءها واستمرارها. إنّ الذي مات فردٌ، لكنها فاجعة أصابت (الذات) كلها، فاستدارت على نفسها لنجد (الوعل) بين أيدينا.

وتتابع الأبيات تصاعدها لتصل بعد الحياة إلى الموت، وترسم مشهد الموت هذا بشكل يحكي كيف اغتيلت[1] (الأنا)، أو هذا الوعل. يقول صخر الأبيات (11–16):

أُتيحَ لهُ يَوماً وَقَد طالَ عُمرُهُ جَريْمَةُ شَيخٍ قَد تَحَنَّبَ ساغِبِ

لقد بَصُرَت بهذا الوعل المسنّ حيّة كبيرة جائعة، شبّهها الشاعر بشيخ كَبِرَ وأسنّ وله عيالٌ يقتات لهم، فإذا هو (جريمتهم)، والجريمة من الناس أدعى للسعي وترصّد الرزق والاحتيال له، وهذا الشيخ محدودب – للصوقه بالأرض –، وفي هذا معنى التخفّي والترصّد والتلصّص، وهو ساغب، فذلك أدعى لترصّده وسعيه وراء مقتنصه. إنّ الشاعر هنا يقدّم صورة (الآخر/ القاتل) مبالغاً في وصف شدّته واحتياله؛ ذلك أنّ الوعل الذي عرف بامتلاكه الجبال وسيطرته عليها لا يُنزله منها إلا السيول أو ما شاكلها قوة وشدّة، فهذه الحيّة كبيرة فهي خبيرة مجرّبة، وهي (جريمة) قوم تتكسّب لهم[2]، وقد لصقت بالأرض تخفّياً حتى لا يشعر بها الوعل، وهي فوق ذلك كلّه جائعة.

(1) أعني باللفظة هنا معناها الأصلي، أي: أُخذ غيلة. وليس ما تدلّ عليه اليوم عند العامّة من مفهوم القتل بدافعٍ سياسي.

(2) لا تتكسّب الحيّات – من الناحية العلمية– أبداً، فمعظم أنواعها لا تعتني بصغارها مطلقاً، وأكثرها عنايةً بها نوعٌ يكنّف عشّاً لبيضه، فتخرج الصغار من البيوض وتسيّر بأمر الله لتبحث عن قوتها، وتقتات ما تقدر عليه من الحشرات ونحوها حتى تكبر. لكنّ الشاعر جعل الحيّة كاسبةً لأنه ألبسها لبوس الشيخِ جريمةِ القوم.

ثم إنّ صورة الحيّة في الشعر الجاهلي مربوطة بالخديعة والمكر، ولهذا يتشاءم منها العرب، وهي تعبّر عن السرعة والفتك، والأخذ غيلة، فلا يقدر على الصعلوك إلا من كان قوياً مثلها. إلا أنّ الحيّة لم تكن لتقدر عليه لولا حيلتها، ذلك أنّها أخذت تحامي عليه في الشتاء، وتَبغيه الجنَى في الصيف جاهدةً ما استطاعت. وإنّما أراد الشاعر بذلك أن يقول: إنّها لزمته وتابعته وراقبته، وطال فعلها هذا ما بين شتاء وصيف، وجهدت في متابعته، إذ إنّها لمّا رأته أعجبها هذا الوعل، واستجادته، فظلّت تُطيف به حتى أصابت منه مقتلاً ونهشته. وقد خصّ الشاعر مشهد القتل ببيتين يصوّران عملية القتل، إذ دنت الحية، فرمته بسهم عريض النصل فأصابته، ثم نادت أختها وطارت إليه بخفّة فذبحته بسرعة كمن ينتهب نهباً فيسرع به. وما هذه الصورة إلا تصوير لفعل الحيّة – الواقعي – بفريستها[1]، إذ إنّ الحيّات لا تقتل خطفة، لكنّها تنهش فريستها ثم تلتفّ عليها وتعتصرها حتى تموت، ثم تبتلعها، وإن كانت سامّة نهشتها ونفثت السمّ فيها فشلّت حركتها، ثم انتظرتها حتى تموت. فالعملية في الحالين تستغرق وقتاً، لكنه ليس بطويل.

وليس من شأن الأدب أن يرسم الصورة الواقعية للحدث المعاش، ولا ينبغي لدارسٍ أن يستنبط منها حادثة واقعية فيقيس عليها كيف يفعل الناس أو كيف تتصرف الدواب. صحيحٌ أن الشعر انعكاس لما يراه الشاعر ويعيشه، غير أنّ هذا الانعكاس ليس آلياً، وليس صادقاً من حيث الحقيقة أو مفهوم الواقع، بل إنّه يمرّ بآليات تصنعه أدباً وتخرجه فنّاً، كالتشبيه والاستعارة والمبالغة والتجسيم والتلوين... وإن كان ممكناً أن نلمح فيه جوانب من الحياة الواقعية، تقرب أو تبعد من الواقع، تصدق أو تحيد عن الصدق... وإذا كان شعر الصعاليك يتسم بـ (الواقعية) – كما قال دارسوه – فليس غريباً أن يستغرق مشهد الموت بيتين بدلاً من كلمة (مات) أو (قتل). ثم إنّ مشهد

(1) لا تقتل الحيّات فرائسها خطفةً، فعملية قضائها على فريستها تستغرق وقتاً، ذلك أنّ السامّ من الأفاعي ينفث سمّه في جسد فريسته نفثاً، أو ينهش قطعة من جسده، وينتظر برهةً حتى يسري السُّمّ فيه ثم يموت. وغير السامّ منها يُطبق على فريسته ويعتصرها حتى تختلف أضلاعها فتموت خنقاً، وهذه الفعلة أيضاً تستغرق بعض الوقت لتقضي على الفريسة، لكن الوقت في الحالين غير طويل.

الموت في هذه الأبيات لم يكن صريحاً واقعياً، أي أن الشاعر لم يقل فيه: لقد نهشته الحية ثم اعتصرته ثم أكلته، وإنما ساق القصّة كلها بعد أن ألبسها لبوس وعلٍ وشيخ كبير كاسب، ولم يكن غريباً في هذه الصورة الفنية –لأدبيّتها – أن يوصف هذا الرجلُ الشيخُ المسنُّ المحدودبُ بالخفة في الطيران إلى الوعل لاجتزاره، فعلَ الناهبين.

إنّ وظيفة الصورة الفنية في الأدب أن تثير الانتباه إلى المعنى الذي تعرضه بطريقة تجعلنا نتفاعل بها مع ذلك المعنى، إنّها لا تأتي في النص لذاتها مجرّدة، بل تأتي للفت الانتباه إلى المعنى المراد تقديمه من خلالها[1]، بطريقة مفاجئة وغير متوقعة، وكلّما كانت أكثر غرابة ومفاجأة كانت أعمق تعبيراً ودلالة على المعنى المراد تقديمه. لقد حدث المعنى وتمّ قبل رسم الصورة، ثم جيء بالصورة لتحتوي المعنى هذا وتقدّمه بطريقة مميّزة، وتعبير خاصٍّ يلفت النظر إليها وإلى المعنى الذي تحمله [328–327/5].

والمعنى الذي تسعى الصورة الفنية إلى تقديمه مغلّفٌ بسلسلة من الإشارات إلى عناصر أخرى مرتبطة بهذا المعنى على نحوٍ ما، هذه السلسلة من الإشارات والتراكيب والعناصر تفرض على المتلقّي نوعاً من الانتباه واليقظة بتوسطها بين المتلقي والمعنى المحمول، وبطريقة رسمها التي تقدّم المعنى، فينشغل المتلقي بالبحث عن المعنى في ثنايا هذه الصورة، ولابدّ من وجود استدلالٍ ما يربط المتلقي بالمعنى، وعلى المتلقي إيجاده، فإذا ما وصل إلى المعنى عن طريق التفكر في الصورة وعناصرها وأدواتها، مستعيناً على ذلك بما توفَّر له من وسائل الاستدلال، خرج من ظاهر التعبير المجازي إلى الحقيقة[2]، من المشبّه به إلى المشبه، ومن المستعار إلى المستعار له، ومن المكنّى به إلى المكنّى له. وعلى قدر الجهد المبذول في عملية البحث والربط والاستدلال هذه، وعلى قدر المعنى الذي يصل إليه المتلقي، تتحدّد المتعة الذهنية التي يشعر بها المتلقي – دارساً أو باحثاً–، وتتحدّد قيمة الصورة الفنية

(1) لذلك فهي أدبية، وليست واقعية. والفرق بين المراد لذاته والمراد لغيره هو الفرق بين ما هو أدبيٌّ وما ليس أدبياً.

(2) مع التنبيه على عدم جعل الحقيقة هدفاً في العمل الأدبي، حتى لا يصبح وثيقة تاريخية.

في العمل الأدبي.

لقد استعار الشاعر هنا صورة الوعل للمرثي، وصورةَ الشيخِ العجوز الجريمةِ للحيّة، وحمّل الصورة ما رأينا من معنى صورة (الأنا) و(الذات) وقلق الأخيرة على مصيرها في الوجود بعد مصابها في (الأنا/ المرثي)، كما حمّلها صورة (الأنا) من القوة والشدّة والعلو والتملّك، والصفات الإيجابية المبتغاة لمواجهة الموت بوصفه أثراً سلبياً يحيق بالذات، وحمّلها صورة (الآخر/ القاتل/ سبب الموت)، من المكر والخديعة والفتك، إذ إنّ (الذات) ليست سهلة المنال، وهي تعيش قلق وجود وقلق بقاء، لذلك فهي تصرّ عليه، وتدافع من أجله، وتسعى إلى امتلاك البيئة وأسباب العيش والبقاء.

إنّ هذه الصورة لم تكن أبداً مقصودة لوصف وعل في أعالي الجبال ارتقت إليه حيّة، فلعلّ ارتقاء الحيّاتِ الجبالَ غريباً، إذ مكانها السهولُ، وجحورُها في الأرض. لكنّ المقصود تقديم صورة (الأنا/ المرثي) بشكل فني مستقًى من البيئة الواقعية، التي هي إحدى أدوات (الذات) في مواجهة الفناء والعدم، و(الآخر/ الموت)، والتحصن ضدّه، ومعالجة طارئه بتأكيد حضور (الذات) والتأكيد على استمراريّتها وبقائها، وعلى امتلاكها لهذا الذي كان سبباً في الموت[1].

ويُحسب للشاعر هنا أنّه لم يعمد إلى إظهار بلاغة الصورة بالمعنى الذي قصد إليه القدماء، وهو أن تقوم الصورة على التشبيه لتوضيح الغامض وجعله ظاهراً، مع حسن الصياغة والتأليف. فالصورة هنا جاوزت هذا الفهم الوظيفي الجامد للصورة الفنية عند القدماء – القائم على الشرح والتوضيح للإقناع، وليس للتعبير الفني أو الإمتاع الذهني– إلى الوصول بالصورة إلى جَعْلِها غاية في ذاتها، مقصودة بالتعبير عن نفسها وتجربتها ومعناها – السابق عليها – وما يشعر به مبدعها ورؤيته للكون أو المسائل الوجودية من حوله، ونقلها مصاب (الذات) من خلال رؤية المبدع، ففيها تركيز على المبدع، وإظهار لخصوصية تجربة (الذات)، وليس في الصورة تشبيه بأركانٍ لتوضيح فكرة عقلية ما أو إقناع المتلقي بها، وربّما كان مما دفع الشاعر إلى

(1) أعني الأرضَ من حيث هي مكان جغرافي قسيمٌ للسماء، فمن الأرض خرجت الحيّة لتنهش الصعلوك، فردّت (الذات) بأنّها ملكة البيئة الجغرافية، والجبال جزءٌ منها.

تجاوز النمط التقليدي –القائم على اعتبار المتلقي– إلى النمط الأكثر فنية وأدبية – اعتبار المبدع– الصبغةُ الوجدانية لحالة الموت التي لدى الشاعر، فهو يعبّر عن انفعال وجداني، ولا يشرح مسألةً ما أو يوضح تعبيراً ما وهو خالي الذهن.

وقد كانت هذه الصورة التي قدّمها الشاعر هنا من النوع النامي الذي يتدرّج في النموّ حتى يصل إلى نهاية إيجابية أو سلبية، كنموّ النبتة التي تحيا وتنمو إلى أن يدركها الفناء. وقد كانت النهاية هنا سلبية كأغلب صور الرثاء في الشعر الجاهلي. وقد ظهرت هذه الصورة على شكل قصّة نمت فيها الأحداث وتتابعت منذ صغر هذا الوعل إلى إسداسه إلى شيخوخته، إلى اغتياله، فكانت النهاية مؤلمة موافقة للحزن المصاحب لشعر الرثاء، وما فيه من عاطفة متألمة لا تخلو من مسحة انكسار، أسهم في صنعها قرب الشاعر من المرثي درجتين: درجة الأخوة، ودرجة (الذات/ الصعلكة).

لقد نما هذا النص وتطوّر مدفوعاً بالأسباب والأحداث التي رافقت نشأته وأسهمت في تشكيله. فالنص في الأصل محاولة من (الذات) للرجوع إلى الماضي لتستمدّ منه خصائص بقائها، ومقوماته، مستعينة بالبيئة ومفرداتها وعناصرها لتدلّل على بقائها، فإذا بالأفعال الماضية تسيطر على النصّ كله، وإذا بالأسماء تستحيل جامدةً لتدلّ على معاني محدّدة. غير أنّ هذه السيطرة للفعل الماضي لم تعنِ بقاء النص في إطار الماضي وعدم تطوره أو عودته إلى الحاضر، ذلك أنّ النصّ – كما رأينا – من النوع النامي الذي يحكي قصة فيتطور معها، وقد رأينا ذلك في ترتيب أحداثها، وفي أحرف العطف الدالة على الترتيب أو التعقيب أو التراخي، وفي معاني المفردات نفسها ودلالاتها على مراحل زمنية معيّنة تطول أو تقصر (طفلاً، لهماً، قراهب، طول الحياة...). أمّا الأفعال المضارعة في النص فمحكومة بالماضوية المحيطة بها، فكلّها مسبوق بـ (كان)، فالوعل (كان طفلاً يروّع فينتحي)، والشيخ الذي كان (يحامي على الوعل ويبغيه الجنى) كان قد (أتيح) يوماً ما فيما مضى. أو هي محكومة بـ (لم)، فالفرخان (لم يريا أمّهما)، و(لم يهدأا). فهذه الأفعال هي في واقع الحال ماضية من حيث الزمن، زد على هذا أنّك لا تجد في القصيدة كلّها أفعالاً

مضارعةَ الصيغة تبلغ أصابع اليد الواحدة. إنّ سيطرة الماضوية على القصيدة تؤكّد لنا أنّها محاولة من (الذات) لاستحضار الماضي لتأكيد وجودها واستمداد القوة لبقائها والسيطرة على ما أصابها ومقاومة (الآخر/ الموت)، فالموت أمر جلل ولا شكّ، والعرب تؤمن بوقوعه وتخطّفه الأنفس، ولاسيما مع انتشار الغزو فيهم، ومع حياة الصعلكة على وجه العموم.

وقد أسهمت هذه الصورة – وأختُها[1]– في تحقيق مفهوم (الوحدة الشعرية) في بناء القصيدة، لأنّها حوت – أو قدّمت – استشفاف الشاعر للروح الإنسانية في العصر الذي عاش فيه، وفي المعضلة الاجتماعية التي كان فيها، وعلاقة ذلك كلّه بالحياة والوجود، والصراع من أجل بقاء (الذات) في الحياة القاسية، وفلسفة (الذات) و(الآخر) من خلال منظومة (المجتمع/ القيم). وأسهمتا في أداء وظيفة القصيدة كاملة، المتمثّلة في نقل الإحساس – الذي شعر به المبدع وعايشه– إلى المتلقي الذي أراد إشراكه معه في ذلك الإحساس، إحساس (احتضار الذات)، وتقديم مشاعرها في لحظة الموت وسيطرة (الآخر)، وسؤال الخلود والفناء. إنّ اجتماع ما سبق ينمُّ على أنّ الشاعر استطاع – بشعريّته – أن ينفذ إلى نوعٍ من الإدراك والمعرفة الإنسانية بالعواطف الإنسانية في عصره، فساق الشعر حيث ينبغي أن يكون الشعر، وصنع أدباً كما ينبغي أن يكون، فخرج بذلك من قالب الجمود و(التقريرية) و(الواقعية) إلى

(1) في النصّ صورة أخرى (للذات) تماثل صورة الوعل من حيث أنّها صورة من البيئة المحيطة بالصعاليك، في الأبيات (17–24)، وهي صورة لِقْوَة – أنثى عقاب– خفيفةٍ قويةٍ تصطاد كثيراً وتملأ عُشّها مما تصطاد، ولها فرخان يتوسّدان لحوم الأرانب، وقلوبُ الطير ملقاةٌ في عشها كنوى التمر الذي يلقيه الناس عند مآدبهم كثرةً. رأت هذه اللّقوة غزالاً صغيراً تركته أمّه عند سَمُرة وذهبت لترعى، فانقضّت عليه وهو غافلٌ عنها، لكنَّها في انقضاضها – وهي تهوي إلى الغزال– لم تبصر زَيْداً – حرفاً ناتئاً من الجبل– فاصطدمت به، فانكسر جناحها وتدلّى، وإن لم ينقطع، فتعطّلت أداة صيدها ووسيلة تنقّلها، فخرّت من علياء مجدها إلى الحضيض، وفقدت سبب قوّتها وطريقة كسبها، فجزعت واضطربت، ثم ماتت، فلم يَعُدْ إلى عشّها وفرخيها، فافتقداها، وأحاط بهما الخوف، فلم ينفكّا يصرخان جوعاً وفزعاً. وقد استعار الشاعر صورة اللقوة وفرخيها لرسم صورة (الذات)، من خلال موت أخيه (الأنا/ المرثي)، وعَرَضَ من خلالها مضامين فكرية استشعرها الراثي في حياة (الذات) و(الأنا)، وعلاقتها بسؤال البقاء والوجود في المجتمع الجاهلي، وثنائية الخير والشرّ.

لَبوس (الأدبية) أو (الشعرية)، فأعطى لكلّ جزء حقّه، ولكلّ مقطع مكانه، بنظمٍ وسبكٍ جيّدين، فجاءت القصيدة متّحدة الأجزاء، واحدةَ الإحساس، معبّرة عن المعنى بـ (الصورة الفنية) على ما ينبغي أن يُفهم عليه وظيفتها.

المراجع

1. **حفني** عبد الحليم، 1987- شعر الصعاليك: منهجه وخصائصه. الطبعة الأولى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 435.
2. **مجموعة باحثين غربيين**، د.ت – اللغة الفنية. تر: محمد حسن عبد الله، بلا طبعة، دار المعارف، مكتبة الدراسات الأدبية 94، القاهرة، 156.
3. **البطل** علي، 1983م- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري. الطبعة الثالثة، دار الأندلس، بيروت، 237.
4. **الصائغ** عبد الإله، 1997- الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية. الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 334.
5. **عصفور** جابر، 1992- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. الطبعة الثالثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء،.
6. **السكري** أبو سعيد، د.ت . شرح أشعار الهذليين. تحقيق: عبد الستّار فرّاج أحمد، مراجعة: محمود محمد شاكر، مكتبة دار العروبة ومطبعة المدني، القاهرة،
7. **الهذليون**، 1995- ديوان الهذليين. الطبعة الثانية، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 3 أجزاء.
8. **الأصفهاني** أبو الفرج، 1371هـ/ 1952م- الأغاني. مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 24 جزءاً.
9. **طنوس** وهيب، 1414هـ / 1993م- نظام التصوير الفني في الأدب العربي. مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، جامعة حلب، 212.
10. **العشماوي** محمد زكي، 1415هـ/ 1994م- النابغة الذبياني، مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية. الطبعة 1، دار الشروق، القاهرة، 212.
11. **خليف** يوسف، د.ت . الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي. الطبعة الرابعة،

دار المعارف، مصر، 352.

12. **عبد الرحمن** نصرت، 1403هـ/ 1982- الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث. الطبعة الثانية، مكتبة الأقصى، عمّان، الأردن، 310.