شعرية الانسجام والنسق النفسي

معلقة النابغة الذبياني (يا دارَ مَيَّةَ) نموذجا

د. بيومي محمد بيومي طاحون

قسم الدراسات الأدبية - كلية دار العلوم

جامعة الفيوم

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

التمهيد .. رؤية تنظيرية

(١)

القصيدة وحدة متكاملة .. رؤية تنويهية لموقف النقاد

اضطربت آراء النقاد وتنوعت في مناقشة قضية وحدة النص الأدبي ويعود سر اهتمامهم بموضوع الوحدة إلى تأثيرات الدراسات النقدية الغربية(١) التي ظهرت في أوروبا حول نظرية الخيال عند "كولردج Coleridge ١٧٧٢- ١٨٣٤" ودوره في جمع المتناقضات، وخلق صور جديدة عن طريق إقامة وحدة بين العناصر المشكلة للصورة المرسومة الجديدة، فالخيال عنده "هو القوة القادرة على الخلق والتوحيد..."(٢)، وزاد الاهتمام بفكرة الخيال ودوره في الخلق الفني على أيدي فلاسفة أمثال: (كانت، شيلنج، وشوبنهور، ونيتشه ... وغيرهم).

إن العلاقة بين الخيال ووحدة العمل الفني علاقة ترابط سببي، فوحدة العمل الفني لا تتحقق دون خيال، كما أن الخيال هو خالق الوحدة الفنية، "إنه القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس في القصيدة، فتحقق الوحدة بينها بطريقة أشبه بالسحر"(٣)، ويلتقي مع كولردج (وردزورث) الذي يرى أن الخيال هو القدرة الكيماوية التي بها تمتزج العناصر المتباعدة في أصلها والمختلفة كل الاختلاف كي تصير مجموعا متآلفا منسجما(٤). وبعد

---

(١) ولعل القدم إشارة إلى مفهوم الوحدة العضوية في العمل الأدبي إشارات أفلاطون حين تحدث عن الوحدة في الخطابة، ومن بعده (أرسطو) وتطبيقها -أي فكرة الوحدة- على المسرحية والملحمة، ومن بعدهما (هوراس وكوانجيتوس) وحديثه عن الوحدة في الشعر اليوناني، وفي القرن التاسع عشر تحدث (هوجو) عن أهمية وحدة العمل الأدبي وأنها ضرورية.

(٢) العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والجديد، ص٢٤٠.

(٣) محمد مصطفى بدوي، كولردج، ص١٥٨.

(٤) ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص٤١٣.

كولردج - وورث شغل الاهتمام بالوحدة معظم النقاد ودارسي الأدب الغربيين من الرمزيين الفرنسيين(١) والشكليين الروس(٢) والنقاد الجدد في أمريكا، والنقاد الإنجليز(٣) والألمان(٤) والإيطاليين(٥) وغيرهم ممن اسهموا في تأسيس هذا المفهوم وتحديده. ويمكن القول إن معظم النقاد الغربيين الذين جاءوا بعد (كولردج) ترد آراؤهم في مجملها إلى راي كولردج، وقلما تجد أحدا منهم تجاوزه.

واستطاع نقاد الأدب - بفضل الثقافات الفلسفية والجمالية- ان "يطوعوا مجموعة من المبادئ الجمالية؛ كمبدأ الانسجام والتناسب، ومبدأ توافق الأجزاء، ومبدأ التوازن، ومبدأ التدرج والتطور؛ لتخدم القصيدة بصفتها اثرا فنيا جماليا تشترك في بعض أصولها الفنية مع كثير من الفنون الجميلة"(٦)

وقد تساءل النقاد المعاصرون عن إمكانية وجود هذه الوحدة في الشعر العربي القديم، فذهب (طه حسين) إلى أن الوحدة المعنوية في القصيدة العربية لا تأتيها من الوزن والقافية فقط بل لها وحدة داخلية جوهرية تتصل بالمعنى قبل أن تتصل باللفظ أو الوزن والقافية، واستطاع أن يدرس قصيدة لبيد من داخلها، ممسكا بالخيط المعنوي الذي يحقق لها بناء فنيا مكتملا (٧). وناقش(محمد مصطفى بدوي) الوحدة في قصيدة لبيد وقرر أنها وحدة منطقية تلتئم فيها الأجزاء ولا تتناقض، ولكنها ليست مقياسا للحكم على الشعر وقيمته؛ لأن الوحدة المنطقية قد لا تكشف الخيط الشعوري الممتد، "فالوحدة في الشعر ليست مجرد وحدة بنائية

---

(١) أمثال: بودلير، جورمون

(٢) أمثال: ايخنباوم بوريس، فينوغرادوف.

(٣) أمثال: آ.ريتشاردز، سيسل دي لويس، إليزابيث دور، إليوت.

(٤) أمثال: ليسنيج، أسكار وايلد.

(٥) أمثال: كروتشه.

(٦) ينظر: روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ص٢١- ٢٦.

(٧) طه حسين، حديث الأربعاء، ج١/ ص٢١- ٣٠

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

كما هي الحال في المقال الفلسفي والعلمي، وإنما هي وحدة عضوية حية"(١) وعضوية القصيدة -حسب فهمه- هي البناء المتنامي أو البنية العضوية النامية التي نجدها في الكائن الحي، والتي -حسبها- ترتبط عناصر القصيدة جميعا كما يرتبط الجذر والساق والأغصان والأوراق، "وإذا فتشنا عن هذه الوحدة العضوية -في الشعر العربي جاهلية وغير جاهلية- فلن نجدها في جله، وإن لم يكن كله"(٢)

وقد توصل (محمد زكي العشماوي) بعد تحليله للحياة العربية بمظاهرها الاجتماعية والفكرية والجغرافية إلى أن ثمّة وحدة تسود الشعر العربي الذي كان أهم مظهر من مظاهر نشاطهم الفكري وحياتهم العقلية والفنية، يطلق عليها (وحدة الصراع من أجل الحياة) (٣)، وقرر د. العشماوي – بناء على مجموعة من العوامل الجغرافية والاجتماعية والاقتصادية، وما كان يسود من تقاليد وينتشر من قيم وأعراف- خلو القصيدة القديمة من الوحدة العضوية، وإيجاد نمط خاص في التعبير والصياغة(٤).

ويضطرب الحكم بوحدة القصيدة العربية عند العشماوي، فمرة – في رده على طه حسين- يزعم أن القصيدة العربية ليس فيها وحدة عضوية، ومرة يؤكد تحققها – كما في قصيدة لبيد- وينكر على المحدثين أمثال (نعيمي هلال ومحمد مصطفى بدوي) اتهام الشعر الجاهلي بانعدام الوحدة العضوية فيه(٥). وفي موضع ثالث يتساءل مستنكرا هل تحقق وحدة الصراع في معلقة لبيد تحقق للوحدة العضوية فيها؟ وهل تصور لبيد لموقف الإنسان الحقيقي ومصيره في مواجهة الحياة في عصره كاف

(١) محمد مصطفى بدوي: دراسات في الشعر والمسرح، ص٦.
(٢) السابق: ص٢٠.
(٣) العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص١٤٥.
(٤) السابق ص١٢٣، ١٢٤.
(٥) قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث: ص١٨٧.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

لتحقيق الوحدة العضوية في القصيدة؟ ويجيب بنفسه نافيا تحقق ذلك قائلا: "لو صح هذا لكان الشعر الجاهلي كله محققا للوحدة العضوية، وهذا ما لا نستطيع أن نذهب إليه، ذلك لأننا مع إيماننا بما في الشعر الجاهلي من قدرة على التصور والرمز والإيحاء، وبما فيه من نماذج حية وفريدة في الفن الشعري، فإننا لا نستطيع أن نذهب إلى أنه قد استطاع في جملته أن يحقق وحدة القصيدة العضوية بالمعنى الحديث للكلمة إلا في بعض قصائد ومقطوعات استطاعت أن تحقق هذه الوحدة بفضل قوة الخيال عند أصحابها، وبفضل استجابة الشاعر لتجربة شعورية مركزة ومحددة، وبفضل قدرة الشاعر على إخضاع جميع عناصر فنه لهذه التجربة الشعورية الواحدة"(١). وفي الصفحة نفسها يؤكد – نافيا حكمه السابق- أن معلقة لبيد قد تحققت لها الوحدة العضوية على رغم طول القصيدة، وتعدد أقسامها، وانتقالها من غرض إلى غرض.

هكذا اختلف النقاد اختلافا جوهريا حول مفهوم الوحدة العضوية، الذي يشي في نظرهم بفكرة النمو الداخلي والتطور الكلي والتكامل الديناميكي، وتختلف التسميات ولكنها تتفق في "أن الوحدة عملية داخلية في بنية القصيدة، أما التنوع في عناصرها، فهو تعدد في إطار الوحدة الكلية، تعدد يخضع لنوع من التوازن ودرجة من النظام يقوم به الخيال الخلاق، وليس يراد من الوحدة أن تتحول القصيدة إلى مجموعة من الأقيسة المنطقية بحيث لا يمكن تقديم بيت على آخر، إذ لا قيمة للتسلسل المنطقي بين أبيات القصيدة؛ لأن المطلوب هو التسلسل الفني الناتج عن النمو الداخلي للقصيدة"(٢).

وسواء أكان المسيطر على القصيدة روحها أم عاطفتها أم حدسها أم جمعها بين المتناقضات كلها مسميات تؤكد وجود خيط نفسي أو إيحائي أو عاطفي يمسك القصيدة من أولها إلى آخرها، يساعد على نمو صورها

(١) السابق، ص١٨٠.

(٢) بسام قطوس: وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث، ص٣٥.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وتحريكها من ناحية، وتحقيق انسجامها والترابط بين أجزائها من ناحية اخرى، والوحدة – على هذا النحو- "هي الرباط الذي يضم التجربة والصور والانفعالات والموسيقى والألفاظ في وشاح خفي أثيري. وبهذه الوحدة تتكامل القصيدة وتدب فيها الحياة"(١).

وعلى الرغم من تعدد وجهات النظر حول مصطلح الوحدة في الشعر فقد نادى النقاد المحدثون بضرورة وحدة القصيدة، وضرورة تحقيقها، وتباينت وجهات النظر في نسب فضل الريادة؛ فمنهم (٢) من يرى أن (حسين المرصفي) هو أول من دعا إلى وجوب تحقيقها، وآخر(٣) يعقد الزعامة (للعقاد)، وثالث(٤) يحل (مطران) في المحل الأول، ويرى أن الوحدة العضوية مبدأ دعا إليه مطران، وأخذ به في سائر شعره، ورابع(٥) يجعل البداية الحقيقية لصاحبي الديوان (العقاد والمازني) اللذين ارتضيا الوحدة المعنوية اسما للوحدة المطلوبة.

وعلى الرغم من أن الدراساتَ السابقة اهتمت بوحدة القصيدة العربية فإنها – في وجهة نظري- لم تجلِ بعمق الحقيقة التي أسست هذا الانسجام بين أجزاء القصيدة، ذلك لأن النقاد القدماء لم يحكموا التجربة الشعرية لدى الشاعر الجاهلي، فكانت الأبيات مجردة من المحتوى النفسي، والجو الانفعالي، والحقيقة أن التنوع والتباين في الحياة الجاهلية لا يمكن أن يظل مستمراً دون أن تصهره الذات، وتجمع أجزاء القصيدة على الرغم مما يوجد فيها من مقاومة وصراع، ولكن البناء المتكامل هو الذي يستطيع أن يبلغ بهذه المواد المتصارعة والمتباينة درجة عالية من التوازن.

---

(١) مصطفى السحرتي: الشعر العربي المعاصر على ضوء النقد الحديث، ص٨٢.

(٢) اسماعيل الصيفي: بيئات نقد الشعر عند العرب، ص١٣٦.

(٣) عبد الحي دياب: عباس العقاد ناقداً، ص٤١٠- ٤٢٨.

(٤) محمد مندور: الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الأولى، ص٢٢. النقد الأدبي الحديث: ص٤٠٣. السربوني، خليل مطران، أروع ما كتب، ص٧٢. حياة جاسم: وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي، ص٩٥.

(٥) يوسف بكار: بناء القصيدة العربية، ص٢٨٨.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

فلو تأملنا (مثلاً) بنية رحلة الصيد في الهيكل البنائي للقصيدة العربية القديمة، ووحدة موضوعاتها، لاكتشفت "الأبعاد النفسية والاجتماعية والحضارية التي تربط هذا "الكل المتكامل" في القصيدة القديمة، ولتبين أن رحلة الصيد جزء لا يتجزأ من هذا النظام والبناء العام للقصيدة، وعلاقته ضمن سلسلة العلاقات التي شكلت الكيان الروحي والمادي للإنسان ما قبل الإسلام"(١).

والشاعر الجاهلي "كان بطبعه عزوفا عن النظر بهذا المعنى الفلسفي إلى ظواهر الكون والحياة، وإنما كان يقف من علاقته بالكون عند الإحساس والخبرة الجمالية والتجاوب العاطفي، وهي أمور ذاتية لا سبيل إلى التحكم فيها، ومن حق الشاعر أن يصورها وأن يتجاوز كل حد في هذا التصوير، إلا ما يمجُّه الذوق وتأباه طبيعة الحس السليم من الكذب الصريح والتمويه الزائف والغلُو المفرط"(٢).

ولم يصل النقاد إلى حقيقة الوحدة العضوية في القصيدة الجاهلية؛ لأنهم التزموا التفسير الحرفي للمعاني الشعرية والوحدة الفكرية العقلية المادية، وعدوا الصور الشعرية انعكاساً لصور الواقع ومحاكاة لأحداث واقعية عاشها الشاعر ووصفها في شعره، ولم يلتفتوا إلى النواحي الفنية في القصيدة الجاهلية؛ مما جعلهم عاجزين عن التنبه إلى الوحدة الفنية التي تحكم جميع أبياتها وأجزائها المختلفة، فظلت في رأيهم صوراً متفرقة وأشتاتا بلا دلالة فنية.

وتكمن درجة البناء والتوازن في القصيدة في درجة توافر الخيط النفسي الذي يربط بين الأجزاء المتصارعة والمتناقضة، "ومن ثم فلا يفزعنا أن نجد تناقضاً بين أجزاء القصيدة الواحدة ما دام التوازن قائماً

---

(١) عصام محمد المشهراوي: دلالات الوحدة في قصيدة الصيد الجاهلية، مجلة جامعة الازهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية ٢٠١٠، مج ١٢، عدد ٢، ص١١٤.

(٢) محمد الكتاني، الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، المغرب، ١٩٨٢م، ج١/ ٣٦٥.

بين هذه المتناقضات"(١)، وتؤكد اليزابيث أن "البناء العفوي هو تنظيم الانفعالات، وإخضاع التعدد للوحدة واستخراج النظام من الفوضى"(٢).

وبناء على ما سبق؛ فإن المشاهد المختلفة في كل قصيدة من القصائد المطولة يمكن "أن يعد كل منها كالمفردة التشكيلية المؤلفة دائرة مكتملة، المتآلفة بدورها من أشكال هندسية متداخلة، مستقلة ومتواصلة ومتناسبة ومتكثرة، وإن هذه المفردة وإن كانت عملاً كاملاً فهو منقوص ومجتزأ من حيث كونه عملاً فنياً... فمشهد الطلل، وإن كان مكتملاً بذاته لما هو وحدة فنية يكتنه الواقع واللحظة الحاضرة... تتزامن فيها الأضداد وتصطرع، ويتحقق التجاوز الفني، فهو وحدة فنية منقوصة؛ لأن وجوده مفرداً ينقص الرؤية الأساسية للواقع والوجود وما يرتبط بها من فلسفة جمالية فنية، تقوم بتولد اللحظة من اللحظة وتناسل الصورة من الصورة وانبثاق المشهد من المشهد... وتؤكد اللانهاية في الواقع والوجود والكون"(٣)؛ فمثلا مشهد الأطلال المكون من صور الوقوف على الديار، وتعيينها، ووصفها، وصور الحزن والبكاء والأسى، وسؤال الديار واستعجام الجواب يتولد منه مشهد المرأة المثال/ رمز الجمال والحب والإخصاب، ومنه - أي من مشهد المرأة- ينبثق مشهد الرحلة/ رمز التجاوز، وفيه وصف الناقة، ومنه تتولد معركة الصيد، فمشهد المدح أو الفخر الذي تكتمل به الدائرة، "إن تكرار هذه المشاهد هو حركة في المكان تجعل هذه الأجزاء تشاهد معا في لحظة من الزمان، ومن هنا كانت بنية القصيدة بنية تجريدية لا عضوية"(٤)؛ ولو تأملنا وحدة القصائد المعلقات بعامة نجدها وحدة فنية شعورية تتكون من توافر مجموع

---

(١) العشماوي: النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية، ص٢٥٨.

(٢) اليزابيث: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه؟ ترجمة محمد إبراهيم الشوش، منشورات فرنكلين، بيروت، ص٢٧.

(٣) ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية، ص٢٣٩- ٢٤٠.

(٤) ينظر: الأبعاد الفكرية والفنية ص١٧١. ودلالات الوحدة في قصيدة الصيد الجاهلية، ص١١٨.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

عناصر (وحدة الباعث والهدف، ووحدة العاطفة، ووحدة الموضوع) فضلا عن وحدة الوزن والقافية التي لها أثرها في تأطير المشاعر وتناسق بنية القصيدة، وتقديم "صورة إيقاعية تعين القارئ على ترتيب وهيئة لمعنوياتها"(١) على وفق معطيات الوحدة الكلية الموسيقية.

ويرى النويهي غير ذلك، حيث يرى أن الوحدة الموسيقية من العوائق التي تحول دون قيام وحدة في القصيدة، إذ يرى أن وحدة الوزن والقافية (وحدة البيت والشكل العروضي) وحدة خارجية شكلية، مفروضة من الخارج تصرف الشاعر عن تحقيق الوحدة الداخلية المبنية على وحدة الباعث العاطفي (الدافع) ووحدة الهدف (الغاية)(٢). وأظن أن وحدة الوزن والقافية جزء من القصيدة ولا يمكن -البتة- وضعها كبديل عن الوحدة العضوية، ولا يمكن -أيضا- تغافل دورها في تحقيق التكامل والانسجام.

وتلعب العاطفة والانفعال دورا مهما في تحقيق وحدة النص من خلال التوافق بين الذات المبدعة وموضوع النص، حيث تتصهر المعاني وتتشكل اللوحات على وفق الحالة المزاجية والشعورية للمبدع، والعاطفة تنتشر في العمل الأدبي على شكل موجات تثور وتهدأ ولكنها لا تتناقض، فـ "ليس معنى الوحدة أن تحتوي القصيدة على موضوع واحد؛ لأنه ما من قصيدة تستطيع أن تنحصر في موضوع واحد لا في الأدب العربي ولا في الأدب الغربي ... لكن الأهم أن يكون بين موضوعاتها انسجام في العاطفة المسيطرة، وفي الاتجاه المركزي نحو حقائق الكون وتجارب الحياة"(٣).

والقصيدة - بلا شك- لا تخلو من الفكرة الممزوجة بالعاطفة الشعورية والانفعال الذاتي، ومن ثم يكون التأثير في المتلقي وإثارة انفعاله هو الحاكم الرئيس للحكم على النص وفهمه فهما منطقيا لا التتابع المتسلسل للوحدات؛ أي علينا تتبع الخيط العاطفي الذي يحكم

---

(١) يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ص١٦٨.

(٢) النويهي، الشعر الجاهلي؛ منهج في دراسته وتقويمه، ج٢/ ٤٢٢.

(٣) السابق: ج٢/ ٤٣٥-٤٣٦.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

القصيدة، فـ"المهم في القصيدة أن يتتبع القارئ التجربة العاطفية لا ندرج البناء الفكري فيها، فإذا تلقى الصور المتلاحقة وتأثر بها فذلك حسبه، وذلك هو الواجب الأول الذي لا بد للقصيدة من أن تؤديه"(١)، ومن ثم تكمن معرفة الشاعر في معرفة عاطفته.

ويرى (إبراهيم عبد الرحمن) أن كل جزء من أجزاء القصيدة قيل وحده، ثم جمعت هذه الأجزاء فتشكلت في عمل شعري واحد "له رسوم وتقاليد فنية وموضوعية فرضت نفسها على الشعراء بحيث لم تعد تصح قصائدهم إلا إذا جاءت على نمطها، من حيث الجمع بين هذه المعاني أو أكثرها في عمل شعري بعينه، كانوا يسمونه الطويلة جينا والقصيدة حينا آخر"(٢). ويرى (صالح مفقودة) أن "تعدد الأغراض لا يرتبط بتفكك القصيدة وليس دليلا عليه، وإنما التعدد قد يؤدى إلى الاتحاد، ولا يؤدى بالضرورة إلى التفكك والانفصال. إن تتالي هذه الأغراض قد يكون السبب في جعلها قصيدة موحدة، وهذه ما نجده في المعلقات"(٣).

وإن سلمنا جدلا بتعدد الوحدات في القصيدة القديمة، فإننا نرى أنها تنصهر مع بعضها البعض عبر الوصلات الفنية وروابط حسن التخلص (اللفظية والمعنوية)، وروعة الأداء الفني، وأن وسائل تماسك النص وترابطه تتجاوز فكرة وحدة البيت وعزله عن النسيج الشعري؛ لأن "استحسان أبيات مفردة لا يمكن أن يتخذ وحده دليلا على إيمان بوحدة البيت أو يتخذ مبدأ ومقياسا؛ لأننا ونحن نواكب تطور الأدب والنقد معا ونعايش الدعوة إلى وحدة القصيدة ما زلنا نستحسن من الشعر والقصائد أبياتا مفردة كثيرة ونستشهد بها"(٤).

وزبدة القول أن الوحدة العضوية - كما يراها كولردج- هي أن تكون القصيدة "عملا يتآزر أجزاؤه ويفسر بعضه بعضا، ويسهم كل جزء

---

(١) إحسان عباس، فن الشعر، دار بيروت للطباعة والنشر، ط٢، ١٩٥٩م، ص١١٣.

(٢) إبراهيم عبد الرحمن، الشعر الجاهلي، ص٣٢٣.

(٣) صالح مفقودة، الأبعاد الفكرية والفنية في القصائد السبع، ص١٥٢ ١٥٣.

(٤) يوسف بكّار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، ص٣٤٦.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

بالقسط الذي يتناسب ويتناغم مع أهداف الوزن وآثاره المعروفة"(١). ويقرر (شوقي ضيف) قصد النقاد بالوحدة العضوية للقصيدة "أن تكون بنية حية تامة الخلق والتكوين، فليست القصيدة ضربا من المهارة في صياغة أبيات من الشعر، وإنما هيَ بناء بكل ما تحمله كلمة بناء من معنى، إنها عمل تام ينقسم إلى وحدات تسمى أبياتا، ولكن كل بيت خاضع لما قبله لا تحجزه عنه خنادق ولا ممرات، فهو خيط من النسيج يدخل في تكوينه ويساعد على تشكيله"(٢).

إن إمكانية تحقيق الوحدة الفنية (العضوية) في القصيدة الجاهلية – بناء على ما سبق- أمر وارد وليس ببعيد، وإن تفكك القصيدة إلى وحدات (لوحات) أمر ربما يضعف الوحدة ولكن لا ينفيها .. ويجب أن ننظر إلى القصيدة على أنها "تجربة ذاتية نفسية، تربطها وحدة شعورية وفكرية، تجعل منها بنية عضوية متماسكة"(٣)، تصاغ فيها الأحاسيس والأفكار صوغا تترابط فيه العناصر برباط وثيق من وحدة شعورية وذهنية. وحقا ان العمل الفنيَ –كما يقول هربرت- نوع من الإذاعة الذاتية عن الفنان، وتعبير رمزي عن أحاسيسه النفسية العميقة وأن معرفتنا بنفسيته تحل لنا كثيرا من المعضلات الأدبية(٤).

ويجب أن ننظر للقصيدة على أنها وحدات متماسكة لا مبعثرة، متماسكة النسق مترابطة النسيج الشعري، وهي بناء متكامل توطدت أجزاؤه واتسقت معانيها بحيث لا ينظر فيها لجزء دون جزء ولا إلى بيت دون بيت، وحينها تبدو أجزاء القصيدة مترابطة بعضها مع بعض، وتسهم جميعها في رسم لوحة فنية متكاملة "وحين يربط الشاعر بين أجزاء عمله الشعري فإنه لا يلجأ إلى عملية الربط المنطقي وإنما يهتم بالنواحي

---

(١) محمد مصطفى بدوي، كولردج، ص١٤٩ نقلا عن سيرة أدبية لكولردج ج٢/ ص٣-١٢.

(٢) شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص١٥٣.

(٣) السابق، ص١٥٦.

(٤) ينظر: محمد خلف الله: من الوجهة النفسية في دراسة الأدب، ص١١، ١٦.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الفنية بعناصرها المختلفة من عاطفة وخيال وموسيقى..."(١). ولا يؤثر الإخلال في تسلسل الأبيات - على وفق الفهم السابق- في عضوية الصورة الشعرية، ومن ثم لا يتغير مضمون الصورة ولا مضمون الفكر، "والأمر بكمن في تنظيم فهم القارىء لمضمون الصورة، ونقل ذلك المضمون متسلسلا متتابعا؛ بحيث يحمل القارىء أو المتلقى على استيعاب الظواهر المصورة على نحو أكمل، ومن ثم على زيادة تأثيرها الفكري والعاطفي"(٢).

ولست أريد أن أقدم سردا تقويميا شاملا – وهو كثير جدا- لحركة النقاد تجاه وحدة النص الأدبي القديم ودرجات تماسكه وترابطه، ولكنني وقفت – على ما قدمت من احتراس- أود أن أشير إلى بعض الآراء التي تنير جوانب دراستنا ببسط آراء النقاد ما لها وما عليها؛ رغبة في التوصل إلى أن وحدة النص الشعري لا تقبل التجزئة إلى شكل ومعنى، أو إلى جزء وغرض؛ لأن النص الشعري القديم لو تباينت أجزاؤه دون تعاضد كان جانبا من إثبات المقدرة الشعرية فقط، وانفصمت عراه الرابطة بين خيوطه الشعورية.

ومعلقة النابغة - التي نحن بصدد تحليلها- هي تجربة شعورية جعلها الشاعر في مقاطع على النمط القديم، وأجاد الربط -حسب رؤيتي- بين هذه المقاطع فأصبحت القصيدة كلا متكاملا في خيط نفسي واحد، تتلاحم فيه المعاني، وتترابط فيه الأجزاء، وتتلاحق فيه المقاطع في تسلسل وتتابع لا تنافر وتباين، وهي خواطر متجانسة بعيدة عن التفكك والتخلخل، وهذا ما نقصده بالوحدة الشعورية (النفسية) في قصيدة النابغة.

ولابد أن تكون التجربة الشعرية "واضحة المعالم متميزة الأجزاء في نفس الشاعر، وكل جزء يقود إلى أخيه، ولا يمكن أن يقوم جزء تال بدون

(١) مفقودة، الأبعاد الفنية، ص١٧٢.

(٢) فينو غرادوف، مشكلات الشكل والمضمون، ص١٣٤.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

سابقه، لأنه هو الذي يضفي إليه، وليس بين جزء وجزء فجوات ولا وهاد ولا عوائق بأي شكل من الأشكال، بل الأجزاء تتعاقب متصلة، وكل جزء يغاير صاحبه، ولكنها ليست المغايرة التي تفصله منه وتجعله نابيا عنه فبينهما أو بين الأجزاء جميعها وحدة تجعل منها كلا واحدا أو تجربة واحدة، وهي وحدة ليست عاطفية فقط ولا عقلية فقط، بل هي عاطفية عقلية معا، تعمل فيها النفس ويعمل فيها العقل، وتعمل فيها خبرة الشاعر بوسائله اللغوية والخيالية والموسيقية. ويمتزج هذا العمل كله ويتصهر ويتوحد في قصيدة، لا تصور شيئا سواه"(١).

ومن ثم تتشكل الأبيات من خلال صور المشاعر والانفعالات والأفكار في رابطة من الاتساق النفسي الذي يكون التدرج البنائي بين الجزئيات فالشاعر يجود ويرتب ويعدل ويصحح ويهدم أحيانا؛ ليعيد البناء من جديد، فرغبته تكمن في بناء القصيدة بناء شعوريا متكاملا ترتسم في اللوحات بجميع خطوطها وظلالها وأضوائها وألوانها.. والشاعر ينتقي مشاعره ومعانيه وصيغه وألفاظه وإيقاعاته وأفكاره وعواطفه ليكون تجربة حقيقية تامة الأجزاء مكتملة الخلق والتكوين.

ومن ثم يستطيع الشاعر أن يحقق وحدة بين نصه وروح العصر. وتصور موقف الإنسان ومصيره وصراعه مع الحياة، وربما هذه سمة من سمات الشعر الجاهلي بعامة، سمة متكررة عند الشعراء، وربما مثل هذا النسيج الشعري بين ملكات الشاعر ومعطيات عصره يطلق عليه (الوحدة الشعرية)، تلك الوحدة القادرة على الخلق والرمز والإيحاء، والتي تختلف قليلا عن الوحدة العضوية بمفهومها الحديث التي تتحقق على وفقه "بفضل قوة الخيال، وبفضل استجابة الشاعر لتجربة شعورية مركزة ومحددة، وبفضل قدرة الشاعر على إخضاع جميع عناصر فنه لهذه التجربة الشعورية الواحدة"(٢).

---

(١) شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص١٣٨.

(٢) العشماوي، النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة، ص٢٨١. قضايا النقد الأدبي، ص١٨٠.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

(٢)

بنية القصيدة في شعر النابغة الذبياني

ثمة أحاديث دارت حول شاعرية النابغة، فـ (ابن سلام) يضعه في الطبقة الأولى ضمن شعراء الجاهلية مع كل من امرئ القيس وزهير والأعشى، ويسوق حجج كل فريق، ومن احتج للنابغة يرى أنه "أحسنهم ديباجة شعرٍ، وأكثرهم رونق كلام، وأجزلهم بيتا، كأن شعره كلام ليس فيه تكلف..." (١). ويقص صاحب الأغاني أخبار النابغة بادئا بنسبه واسمه، ولقبه ومكانته في قومه، وطبقته بين الشعراء(٢).

وينماز شعر النابغة بأنه "لطيف رقيق إذا تملكته عاطفة قوية من إشفاق أو حماسة أو رهبة، كما ترى في أهاجيه ومدائحه واعتذاراته، وهو في اعتذارياته حزين عميق الحزن، قلق مضطرب، بداخله التشاؤم واليأس الشديد، ذلك كله لأن خيال الشاعر دقيق واسع، يسمو إلى درجة عالية في إكمال الصورة، وإيضاح المشابهات، يتوسع بالتشبيه، ويفسح له خياله المجال في التصوير، كما في وصفه للفرات وغيره من الصور التشبيهية. وتمتاز معانيه بالدقة والانسجام والتآلف، والصدق، والقرب من العقل والبعد عن التعقيد والغموض مع مراعاة المخاطبين ومع البصر بمواقع الكلام، كما يمتاز شعره ببلوغه غاية الحسن والجودة، ونقاوته من العيوب، وجودة مطالع قصائده وأواخرها، كما يمتاز بحسن ديباجته، وجمال رونقه، وجزالة لفظه، وقلة تكلفة، وليس له نظير في وصف الإحساسات الفنية كالخوف"(٣).

وجوانب كثيرة في شعره تفصح عن مهارته في صوغ القصيدة ونظمها سواء من حيث ألفاظه، أو من حيث صوره ومعانيه؛ "أما من حيث

---

(١) ينظر الشعر والشعراء ص١٠٨، ابن سلام: ص٤٦. شوقي ضيف: ص٢٩٧.

(٢) الأغاني: ١١/ ٣٧٩٠.

(٣) اشعار الشعراء الستة: ص١٧٨.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الألفاظ فإنك لا تقع منها على لفظة نابية، إنما تقع على الألفاظ المحكمة المستخدمة في دلالاتها الدقيقة، ولعل ذلك ما جعله يلتزم الألفاظ البدوية الغريبة حين يصف الديار والصحراء والحيوان الوحشي. أما حين يمدح الملوك أو يرثيهم، أو يعتذر إليهم فإنه يستخدم الألفاظ المأنوسة الجزلة الناعمة"(١).

أشار (كمال أبو ديب) عند حديثه عن بنية القصيدة الجاهلية إلى البنية وحيدة الشريحة والبنية المتعددة الشرائح(٢). والقارىء لديوان النابغة يلحظ أن بنية القصيدة تتنوع على وفق النوعين، الأول وهو بنية القصيدة تحت موضوع واحد، وذلك متحقق في ديوانه – تقريبا- في أربع قصائد(٣)، منها ما يمكن أن يكون قصيدة مكتملة سقطت منها مقدمتها ورحلتها. والنوع الثاني: القصيدة متعددة اللوحات البنائية، وذلك متحقق في ديوانه – تقريبا- في ثلاث عشرة قصيدة(٤)؛ وتتكون – عادةً – القصيدة متعددة الغرض في شعر النابغة من ثلاث مراحل متلازمة هي (الافتتاح والرّحلة والغرَض)، يعالج الافتتاح الطلل والظعن، أو الغزل والخمر، أو الشيب والشباب، أو الشكوى أو الفروسية، وتعالج الرحلة وصف الناقة، ورحلتها، وتشبيهها بحيوان صحراوي (كالثور الوحشي، والحمار الوحشي، والأتان والظليم)، أما الغرض فيمثل الهدف أو الاستجابة الآنية لظروف

(١) ينظر الشعر والشعراء ص١٠٨، ابن سلام: ص٤٦. شوقي ضيف: ص٢٩٧.

(٢) ينظر: الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، ص٤٨- ٤٩.

(٣) ينظر ديوان النابغة: (قصيدة أَلا أَبْلِغَا ذُبيانَ عَنّي رسالةً [عتاب] ص١٥٣/ قصيدة أَمِنْ آل مَيّةَ رائحٌ او مُغْتَد [غزل] ص٨٩/ قصيدة نُبِّئْتُ زُرعَةَ والسّفاهَةُ كاسْمِها [هجاء] ص٥٤/ قصيدة إنّي كأنّي لَدَى النُّعمانِ خَبّرهُ [مدح] ص٤٩).

(٤) ينظر – مثلا- القصائد الاعتذارية في ديوانه (ص١٤، ٣٠، ٦٧، ١٤٩) وغيرها من قصائد الديوان (٤٠، ٦١، ١١٥، ١٢٥، ١٣٠، ١٣٧، ١٤١، ٢٠٢، ٢١٣). وهذه القصائد تسيطر على ثمان منها المقدمة الطللية، ويصف فيها الشاعر الرحلة والناقة وما تشبه به، وقصائد – أيضا- بلا رحلة؛ مما يؤكد أن ابن قتيبة حينما حاول تفسير بنية القصيدة الجاهلية لم يستقرئ كل الحالات بشأنها.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

طارئة دفعت الشاعر الى إنشاد القصيدة (١). وهذا التوزيع الذي ذكرناه ليس عاماً، قد يتخلّى الشاعر عن أجزاء معيّنة من التمهيد، وقد يتخلّى عن الرّحلة بأكملها، ويهجم بعد المقدّمة مباشرةً على غرضه، وقد يصف الناقة وصفاً موجزاً دون أن يشبهها بحيوان صحراء.

وقد حاول النقاد القدماء – رغم تركيزهم على وحدة البيت- تفسير الأغراض الفرعية المتعددة في القصيدة القديمة والبحث عن العلاقة بينها، والتآلف بين أجزائها، وقد امتاز من النقاد القدماء (ابن قتيبة)؛ إذ كان أوّل من أشار إشارةً صريحةً إلى أجزاء القصيدة متعددة الأغراض، وحاول تفسيرها بقوله:

"سمعت بعض أهل الأدب يذكر أنّ مقصد القصيد إنّما ابتدأ فيها بذكر الدّيار والدّمن والآثار، فبكى وشكا وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين (عنها)؛ إذ كان نازلة العَمَدِ في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدَر، لانتقالهم من ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ، وتَتَبُّعهم مساقطَ الغيث حيث كان. ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدّة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشّوق، ليُميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي (به) إصغاء الأسماع (إليه)؛ لأنّ التشبيبَ قريب من النفوس لائط بالقلوب... فإذا (علم أنّه قد) استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له، عقّب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النصب والسّهر، وسرى اللّيل وحرّ الهجير، وإنضاء الرّاحلة والبعير. فإذا عَلِمَ أنّه (قد) أوجب على صاحبه حقّ الرّجاء، وذمامة التأميل، وقرّر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح فبعثه على المكافأة وهزّه للسّماح .. فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه

(١) ينظر: شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين: ص٢٤٣. والرّحلة في القصيدة الجاهلية: ص١٧- ١٨.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الأقسام فلم يجعل وحدا منها أغلب على الشعر ولم يطل فيمل السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد"(١).

وإذا أمعنا النظر في تفسير (ابن قتيبة)؛ يتبين لنا أنه ينظر إلى القصيدة الجاهلية على أنها قصيدة مدحية فقط، الهدف منها التكسب، وهو بذلك يتجاهل الصور الأخرى للقصيدة القديمة؛ القصيدة ذات الموضوع الواحد، والقصيدة متعددة الأغراض التي تبدأ بالغزل أو البكاء على الشباب أو ذكر الخمر، وقد تكون القصيدة بدون رحلة، هذا الحكم الجزئي الذي لا ينطبق على كثير من نماذج الشعر القديم، كما علل سبب مجيء النسيب في أول القصيدة تعليلا (بسيطا) مفاده استمالة قلوب المستمعين، وقد أثار هذا التفسير ردوداً كثيرةً لدى المحدثين(٢)، ولكن يكفي - إنصافا- أن ابن قتيبة فتح الطريق أمام النقاد القدماء والمحدثين للنظر إلى القصيدة ككيان متكامل، يؤدّي كلٌ جزء فيه دوراً مهماً(٣)، وهو بلا شك مخطط للقصيدة الجاهلية، أشار إليه ابن قتيبة كما سمعه، وهو مخطط – بالتأكيد- لا يصدق على كل القصائد الجاهلية، ولم يتقيد به الشعراء تقييدا حرفيا، ولعله نمط ربط بين موضوعات القصيدة والحياة الاجتماعية قبل الإسلام، له دلالاته التاريخية والإنسانية التي تتكشف عبر النصوص الشعرية.

---

(١) ابن قتيبة: الشعر والشعراء: ١/٧٤- ٧٥. انتقد المستشرق الألماني (فالتر براونه) قول ابن قتيبة الذي سمعه من بعض أهل الأدب قائلا: "إن قطع النسيب التي نجدها في صدور القصائد الجاهلية ليست وسيلة إلى غاية أبعد منها، وإنما هي غاية في نفسها". (ينظر: فالتر براونه: الوجودية في الجاهلية، مجلة المعرفة السورية، السنة الثانية، ع٤، حزيران١٩٦٣، ص١٥٦- ١٦١).

(٢) ينظر: حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي: ص٢٢٦، وبناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث: ص٢٧٩، ٢٨٠. عز الدين إسماعيل: روح العصر، ص١٧- ٢٨.

(٣) ينظر: مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي: ص ٢١٦، ٢١٩، وحديث الأربعاء: ١/٣١، وشعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين: ٢٤٢.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

(٣)

ملابسات العلاقة بين النعمان والنابغة الذبياني

إن العلاقة بين النابغة والنعمان بن المنذر – ملك الحيرة- علاقة يشوبها كثير من الغموض، فراوي ديوان النابغة لم يرو لنا إلا القصائد التي قيلت بعد غضب النعمان على النابغة مع أن صلة الشاعر بهذا الملك قديمة، فقد كان النابغة كبيرا عند النعمان خاصا به، فهو صنيعه ومن عماله وأهل أنسه، تحقق مجده الأدبي والمادي في كنفه مما أثار حفيظة الوشاة، يحكى أن النابغة رأى زوجة النعمان (المتجردة) يوما وغشيها شبها بالمفاجأة فسقط نصيفها واستترت بيدها وذراعها، فكادت ذراعها تستر وجهها لعبالتها وغلظها فقال قصيدته التي أولها:

أمِنَ آلِ ميّةَ رائحٌ أو مغتَدِ عَجْلانَ ذا زادٍ وغيرَ مُزَوَّدِ

قال الراوي: "فأنشدها النابغة مرة بن سعد القريعي، فأنشدها مرة النعمان، فامتلأ غضبا فأوعد النابغة وتهدده، فهرب منه فأتى قومه، ثم شخص إلى ملوك غسان بالشام فامتدحهم"(١)، وقال من رويت عنه خبر النابغة إن السبب في هربه من النعمان أن عبد القيس بن خفاف التميمي، ومرة بن سعد بن قراع السعدي عملا هجاء في النعمان على لسان النابغة، وأنشدا النعمان منه أبياتا يقال فيها ... ويذكر الرواة رواية عن المفضل: "أن مرة بن سعد القريعي الذي وشي بالنابغة كان له سيف قاطع يقال له ذو الرّيقة من كثرة فرنده وجوهره، فذكره النابغة للنعمان فأخذه، فاصطنع ذلك القريعي حتى وشي به إلى النعمان وحرّضه عليه"(٢).

تؤكد هذه الروايات خصوصية العلاقة بين الملك النعمان والنابغة، فهي نوع من الصداقة والإلف النفسي، كما تشير إلى أن المتجردة كانت

(١) الأغاني ١١/ ٣٧٩٤- ٣٧٩٨

(٢) السابق: ١١/ ٣٧٩٩.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

بعيدة عن أمين الشاعر على الرغم من قربه من الملك، كم يفهم من قول الراوي "فرأى زوجته المتجردة يوما فغشيها شبيها بالمشاجرة.

إن هذه الزوجة لم تتكشف على أحد حتى أقرب الناس إلى مجلس زوجها، كما أن الروايات المختلفة تشير - رغم إنكار شوقي ضيف - إلى مرة بن سعد الفزيعي، وعبد قيس بن خفاف التميمي بأنهما لطالما هجاء في النعمان على لسان النابغة فلما علم به فر على وجهه، ومرة وعبد قيس من تميم، ومن الطبيعي في مثل هذه الظروف أن تحقد تميم على ذبيان وتنافسها التقرب إلى ملك العرب "النعمان بن المنذر" وعلى شاعرها وسفيرها لدى الملوك. فالأمر أعمق من قصة سيف يؤخذ من صاحبه، وفي صور النابغة حقدهم وكذبهم في اعتذاره للنعمان. يقول النابغة:

لَعَمْري وما عَمْري عليّ بهيّنٍ ... لقد لطقتْ بُطْلاً عليّ الأقارعُ
أقارعُ عوفٍ لا أحاولُ غيرها ... وجوه قُرودٍ تبتغي من تجادعُ
أتاك امرؤٌ مُستبطنٌ لي بُغْضَةً ... له من عدوٍ مثل ذلك شافعُ
أتاك بقولٍ هَلْهلِ النَّسْجِ كاذبٍ ... ولم يأت بالحقّ الذي هو ناصعُ
أتاك بقولٍ لم أكُن لأقوله ... ولو كَبلتْ في ساعديّ الجوامعُ
حَلَفْتُ فلم أترك لنفسك ريبةً ... وهل يأثمنْ ذو إمّةٍ وهو طائعُ(١)

أما قصة الأبيات التي يقال إن التميمين عملا هجاء في النعمان على لسان النابغة وأنشدا النعمان أبياتا منها فلا تستطيع تصديقها لما فيها من (هجاء مسف لم يعتده الجاهلي). كما أن أحدا لا يجرؤ أن ينطق بشيء منها على مسامع هذا الملك العظيم، حيث تتهم الملك بأنه لا يراعي حرمة لأم ولا خدم، وتتهمه في رجولته وخلقه ودينه، وترميه بالجبن والجهل، والخيانة والتفاهة وخفة الوزن بين الملوك(٢).

(١) ديوانه ص٣٤- ٣٥.

(٢) ينظر السابق: ق ٣٦ ص١٧٠.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ومثل هذا لا يقال (قط) لملك كالنعمان بن المنذر، وكلها حكايات من اختراع الرواة، وما آفة الأخبار إلا رواتها، هؤلاء الذين لم يهتدوا إلى أسباب حقيقية للقطيعة بين الملك وشاعره، فراحوا يظنون الظنونا، وعز عليهم أن يعزوا ذلك للأسباب الحقيقية، وهي أسباب سياسية(١).

وتمضى الروايات في التضارب والتناقض، من ذلك ما يرويه صاحب الأغاني عن عدد من الرواة ثم يقول: "قالوا جميعا إن الذى من أجله هرب النابغة من النعمان انه كان والمنخّل بن عبيد بن عامر اليشكري جالسين عنده، وكان النعمان دميما ابرش قبيح المنظر، وكان المنخل من أجمل العرب، وكان يرمى بالمتجردة زوجة النعمان، ويتحدث العرب أن ابني النعمان منها كانا من المنخل. فقال النعمان للنابغة: يا ابا أمامة صف لي المتجردة في شعرك، فقال قصيدته التي وصف فيها جسدها وصفا بعيدا عن كل احتشام فلحقت المنخل من ذلك غيرة، فقال للنعمان: ما يستطيع أن يقول هذا الشعر إلا من جربه، فوقر ذلك في نفس النعمان وبلغ النابغة فخافه فهرب فصار إلى غسان"(٢).

وواضح ما في هذه الأقوال من زيف، ونعت النعمان بكل قبيح، واتهام زوجته، وانها انجبت من غيره ولدين لا واحدا، والرجل صابر على عشيقها حتى تنجب الثاني، ونساء العرب الحرائر ابعد ما يكون عن مثل هذا فما بالنا بسيدة عصرها في ذلك الوقت. اي نوع من الرجال هذا الذي يطلب من رجل آخر أن يصف له زوجته ولا يغار عليها؟، بل الغيرة لحقت هذا العشيق المدعى "فلحقت المُنَخّل من ذلك غيرة" ولا يحرك الملك ساكنا وعرضه ينهش وعورات النساء تتكشف والإقرار بالفعل يقرع

(١) وهي ان النابغة اضطر لمغادرة بلاط النعمان والتوجه إلى الغساسنة حتى يفك أسرى قومه عندهم عقب معارك رجحت كفة الغساسنة، وظل النابغة عندهم ليرد كيدهم عن قومه، وبعد موت خصما ذبيان (عمرو واخوه النعمان) فكر في العودة إلى بلاط النعمان بن المنذر. (ينظر: شوقي ضيف: العصر الجاهلي، ص٢٧٧).

(٢) الأغاني: ١١/ ٣٨٠٠.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

مسامعه ولا يتنبه إلا حين ينبهه هذا العشيق، حين قال: "ما يستطيع ان يقول هذا الشعر إلا من جرّبه، فهو يرمى زوجة الملك بالفاحشة وجلالته يصغي، وكل ما أحدثه ذلك لديه أثر في النفس "فوقر ذلك في نفس النعمان" . اين نخوة الرجل وغضبة الملك وغيرة الزوج؟، ومن ذا الذي يجرؤ على الحديث عن ملكه في حضرته هكذا؟.

وتتهدم كل الأقوال والروايات حين يقول جامع الأخبار: "قالوا: وكان المنخل يهوى هندا بنت عمرو بن هند فبلغ عمرا خبر المنخل فأخذه فقتله"(١). ومن المعلوم أن النعمان بن المنذر جاء بعد وفاة أخيه عمرو بأكثر من عشر سنوات. فهل حدثت الأكذوبة في قبر المنخّل اليشكري؟!

إن أمورا كثيرة تجعلنا نتوقف عند نسبة هذه الاتهامات المزيفة إلى النابغة، منها: تضارب الروايات كما مر، ومكانة الملك النعمان، وما عرف عنه من الهيبة والنفوذ، واتساع سلطانه، وتقرب القبائل إلى المناذرة اتقاء لبطشهم، وصون هذه الملكة وعفافها فقد أربكتها المفاجأة فسقط نصيفها فأسرعت تستر وجهها بمعصمها حَياء، وكأنها لم تر أجنبيا قبل ذلك، كذلك ما عرف عن النابغة من عفة لسان اصطبغ بها شعره (٢) حتى في هجائه، فهو يحذر "زرعة بن عمرو" الذي أشار عليه بنقض خلف بنى أسد -حلفاء ذبيان- يحذره السفه والغدر والخيانة، وينفى عنه الشاعرية:

نبئتُ زُرْعَةَ والسَّفاهَةَ كاسمها يهدي إلَيَّ غرائبَ الاشعارِ(٣)

"ولا يكفينا هذا للشك في هذا النص، وإنما نتأمل دقائقه بعد ذلك فنرى العجب العجاب، نرى أن النعمان بن المنذر الذي يغار على زوجته أشد الغيرة، والذي يقال إنه أبعد ما بينه وبين النابغة من أجل شك بعثته

(١) السابق: ٣٨٠٠، ٣٨٠١

(٢) تدل اخباره واشعاره الصحيحة على انه كان سيدا شريفا من سادات قومه، يبدو سيدا وقورا ذا خلق وشيم كريمة، فهو لا يتدنى في سفاهة ولا يتبذل في مجون.

(٣) ينظر ديوانه: ص٥٤

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

قصيدة المتجردة أو قول المنخل، نرى أن رجلا كالنعمان تتأجج في صدره نار الغيرة والحب يرضى أن يكلف النابغة بتصوير امراته "قال النعمان للنابغة: يا أبا أمامة صف المتجردة في شعرك، فجردها الوصف من كل ما يستر عورة أو خلق أو حياء "في قصيدة لم تخل من دعارة وفجر، ثم يسمح النعمان لنفسه أن يستمع إلى القصيدة حتى نهايتها في جمع من أصدقائه، وبعد كل هذا لا تحركه غيرته إلا بعد أن ينبهه المنخل أن يقول للملك هذا القول العجيب "ما يستطيع أن يقول هذا الشعر إلا من جربه" وفي هذا القول طعنات قاتلة موجهة إلى الملك في وقاحة ونزق"(١).

"ونحن لا نقرؤها حتى نجدها تتضمن غزلا مفحشا وهو غزل لا يتفق وشخصية النابغة الوقور. ولو أن هذا اللون من الغزل كان دائرا في شعره لأمكن أن نقبله، ولكنه يأتي شذوذا في هذه القصيدة، ليدلل-كما مر في غير هذا الموضع- على خبر مصنوع وضعه الرواة؛ ليفسروا به السبب في غضب النعمان بن المنذر على النابغة؛ إذ جعلوه يتغزل بزوجته هذا الغزل الماجن الذي يندى له الجبين، وكأنما ضاقت الدنيا على النابغة فلم يجد امراة يتغزل بها هذا الغزل المفحش سوى زوج النعمان"(٢).

وأيضا من المبررات أن في هذه الفترة التي عاش فيها النابغة بلغ النزاع اشده بين المناذرة والغساسنة، وتكررت محاولات السيطرة من كل منهما على قبائل من عرب نجد بعد أن انفرط عقد هذه القبائل أثر حرب داحس والغبراء، ويوم شعب جبلة. كما تنافس أمراء هاتين الإمارتين في جذب الشعراء يدعون لهم، وينالون عطاياهم، وكان من أهم هؤلاء الشعراء (الأعشى والنابغة).

(١) زكي العشماوي: النابغة الذبياني، ص٧٦، دار النهضة العربية، ١٩٨٠.

(٢) شوقي ضيف، الادب الجاهلي، ص٢٧٧.

(٤)

بين يدي النص

اعتبر الخطيب التبريزي قصيدة النابغة (الدالية) الاعتذارية من القصائد العشر[١]، وهي من المعلّقات المذهبات. ومن أهم جوانب هذه القصيدة (ذكر الديار الدارسة، والانتقال إلى وصف الناقة وتشبيهها في قوّتها ونشاطها بالثور الوحشي، ووصف الصراع بين الثور والكلاب، والتخلص من وصف الناقة إلى مدح النعمان، والاعتذار والاجتهاد في تبرئة نفسه مما اتهم به زورا وبهتانا).

وفي شعر النابغة بعامة، وفي غسّانياته كما في اعتذارياته، ومنها قصيدته الدالية، في جميع ذلك تتجلّى صورة واحدة لشاعرية متكاملة ذات خصائص بيّنة واضحة المعالم من أهمها: البعد عن التكلف، ودقة التعبير، وحسن الديباجة ورونقها، والعناية بالكنايات والاستدارات التشبيهية فضلاً عن الاستهلالات الجيدة وحسن التخلص إلى الأغراض الأساسية كالمديح والاعتذار.

ويبدو أن النابغة لم يطب له المَقام طويلاً بين غساسنة الشام، أو أنه هيّجه حنينُه إلى العراق. وكان الزمن أسرع إلى برء النابغة من خوفه وألمه من النعمان، وإلى إذابة أحقاد النعمان على النابغة، مما زرعه في نفسه الحسّاد والوشاة. ولذلك يعود النابغة إلى قصور الحيرة، تسبقه اعتذاريات رائعة للملك، كان من أفضلها القصيدة الدّاليّة.

لقد فتحت دالية النابغة باب الحيرة، وقلب ملكها أمام الشاعر الطريد مرة أخرى، وعاد الصفاء إلى علاقتهم، والقصيدة تتردّد ما بين الوقوف على الأطلال عبر نغم حزين، إلى وصف ناقته وتشبيهها بالثّور، ومناظر من الصّيد والقنص، والعراك ما بين الثور والكلاب، إلى أن بلغ موضوعه الأساسي، فيقدّم نفسه مرة أخرى للملك، مُبرءاً من أخطائه، معتذراً عن

---

(١) النابغة هو الشاعر الوحيد الي عُدت له قصيدتان في المعلقات؛ فـ(الدالية) معدودة ضمن العشر لدى التبريزي، و(الرائية) إحدى السبع لدى المفضل الضبي كما يقول صاحب الجمهرة.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الجفوة السابقة، لاجئاً أخيراً إلى نوع من المديح المغلّف بالحب والصداقة، وتكرار طلب التصافي والإخلاص ما بين ندّين.

ويمتزج النفس القصصي بالسيالة الشعرية، حتى يبدو ثمة انسجام داخلي في بنية القصيدة؛ ففي لوحة وقوفه أمام الأطلال عرض لمشاعر إنسانية تسطر علامات البكاء، ودلالات الحزن، والتلاشي والظلام، يقول:

امست خلاء وامسى اهلُها احتملُوا أخنى عليها الذي أخنى على لُبَدِ

وقد تضمن كذلك إشارة إلى أسطورة (لبد) أعتى نسور لقمان بن عاد، التي توحي بجبروت الزمان واندراس الذكريات، ومضيّ الأحبة، تحت كرّ أيامه. وينتقل الشاعر إلى وصف منظر صيد، بعد أن يشبه ناقته بالثور، ثم كيف همت الكلاب بالصيد. ويستخدم الشاعر صوراً واقعية بارعة في وصف التضاد والصراع، وألوان الهجوم والطعن. ويرصد لكرم الملك وشجاعته بصور مضخّمة، مفخّمة، اللّفظ والإيحاء والتشابيه. حتى يصل إلى قصة أخرى، هي قصة زرقاء اليمامة، وكأنه في تشبيه صواب الرؤية عند الملك بزرقاء اليمامة، يطلب منه أن يحكم في موضوعه بنفس النظرة والروية. ويلجأ الشاعر إلى تضخيم خوفه من الملك، ويرجوه التمهل في أمره، ويشبه جبروته وكرمه بالفرات إلى أن يطلب المعذرة والغفران.

إن الخوف وعدم الشعور بالأمان الذي يعاني منه الشاعر بعد تهديد النعمان له انعكس على أجزاء القصيدة كلها، ولون مفرداتها بألوان الخوف والحزن[1]، وهو خوف مشوب بأمل النّصر إلاّ أنّ الظّروف تبدو أقوى من قدرة الشاعر، هذا الإنسان الذي يبدو ضعيفاً أمام القوى الجبارة الّتي تستطيع تغيير الأمور

(1) القارئ للدالية النابغة يلحظ اللون الأصفر ممثلا في (أصيلانا)، واللون الأسود ممثلا في (الليل)، ولم يلون الثور بـ (الأبيض) وهو الأشهر، وإنما ذكره موشي أظلاعه، ولك أن تنظر للون الأحمر (لون الدم) ودلالته وهو خارج من بطن الكلب، ولم يظهر اللون الأبيض إلا في صورة (سيف الصيقل الفرد)، وبقراءة الألوان نلحظ دلالات الحزن والكآبة وهي بلا شك تناسب حالة الشاعر.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وقهر الإرادات، فهذه الدار كانت متحصنة لا يستطيع أحد الوصول إليها، و
تستطيع السيول التأثير فيها؛ لأنها في مكان عالٍ على مستند الجبال، إلا أ
الدهر كان أقوى منها بفعل العوامل التي تعاقبت عليها حتى غيرت ملامحه
ولم يستطع الشاعر التعرف عليها، وترد هنا لفظة (مظلومة) وإن كان
اللغويون قد اقتصروا على معناها اللغوي إلا أنها تدل على ما يعانيه الشاعر من
الظلم والجور، ولم تستطع الجهود المبذولة حماية هذه الديار، لقد أمست هذه
الديار خلاءً لا حياة فيها، رحل عنها أهلها، فالدهر يغير كل شيء.

إنّ الشاعر يشكو – دوما- في اعتذاراته من تغير الأحوال وتبدلها بينه
وبين النعمان بفعل الوشاة، الذين دمروا تلك العلاقة الوطيدة التي كانت
من القوة بحيث لم يخطر على بال الشاعر أنها ستنتهي، وظل الشاعر
يتساءل عن الأسباب التي تجعل النعمان يستجيب لقول الوشاة مع أن أدلتهم
لا تقف أمام ما يطرحه النابغة من أدلة وأيمان مغلظة يرددها في كل
اعتذاراته، ولكن النابغة لم يجد الجواب الشافي لما يطرحه:

وقفت فيها أصيلاناً أسائلها عيت جواباً وما بالربع من أحد

ولكي يسلي همّه يذهب إلى ناقته (٧- ٨) محاولاً نسيان الماضي، وما بين
العزم على الذهاب والتردد في العودة يعود في النهاية إلى النعمان، وكأنه
يطالبه بفتح صفحة جديدة في العلاقات بينهما. وهذه الناقة القوية هي
أشبه بثور وحشي (٩- ١٩)، والفزع يسيطر عليه حتى في رحلته إلى
النعمان، فهو فزع خائف من عدم قبول عذره، فيظهر هذا الفزع والخوف
في الثور الوحشي، وإن كان يريد بذلك سرعة الناقة في الظاهر.

إن هذا الثور يمثل رمزا للنابغة الذي يصارع الأهوال، تأتيه من كل
جانب منفردا، ولا يكاد يتخلص من همٍ حتى يهجم عليه همٌ آخر، فها هو
الثور يعاني من الجوع والمطر والبرد، ولم تكتف الأيام بهذا بل يفاجئه
صوت الصياد وكلابه، ويظل في صراعٍ معهم حتى ينتصر[1]، وما هؤلاء
الكلاب إلا أعداء النابغة الذين وشوا به إلى النعمان.

(١) الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص٢٢٦.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وعندما نصل إلى غرض القصيدة من (٢٠- ٤٩) نجد أنّ الطمع في عدل النعمان، والخوف من بطشه يسيطران على معظم أبيات القصيدة، وهذا الجوّ يكادُ يُسيطرُ على عاطفة الشاعر، فهو يشبه النعمان بنبيّ الله سليمان (عليه السلام) الّذي أرسله الله ليصلح شأن البريّة، ويمنع ارتكاب الأخطاء والآثام، وبكلمة مختصرة يُقيم العدلَ.

ومما سبق يتبين أن تشبيه الشاعر ناقَتَه بالثور الوحشي والاستطراد في وصف حالته النفسية لم يكن بعيداً عن جوّ القصيدة، فهو يدقّق في اختيار أوصاف مناسبة تلفت نظر النعمان إلى العدل، وتُشعره بالمسؤولية، وهنالك تشبيه آخر أقرب من هذا، إذ يطالب الشاعر النعمان بأن يكون مثل فتاة الحيّ في حكمه، وقدرة تميّزه كعدم خطأ فتاة الحيّ في دقّة حكمها على عدد الحمام على الرغم من كثرته واندفاعه، وكأنه يقول له: كُنْ حكيماً في إصدار حكمك عليّ ولا تخطئ في أمري. ويقدم النابغة في ساحة النعمان الأيمان المغلظة، ويعرج بقسمه إلى ذكر تأمين الله تعالى للطيور في الجرم ومنع الناس من اصطيادها، (والمؤمن العائذات) إنه يطمح في مكان آمن يلوذ إليه كهذه الطّيور، فهو لم يرتكب ذنباً يستحق العقاب.

إنّ طغيان الزمن والقوّة الجبارة الّتي ظهرت في الأطلالِ والتي توحي بعدم التكافؤ تظهر في موازنةِ الشاعر بين حالة ضعفه وقوّة النّعمان، هاتان الحالتان غير المتكافئتين، يضاف إلى قوّة النعمان كراهية بعض هؤلاء الوشاة، ودفعهم النعمان للانتقام، إنّها عواملٌ جارفة ستؤدّي إلى طمس واندثار علاقة الشاعر بالنعمان، وربّما يؤدّي ذلك إلى طمس حياة الشاعر بأكملها وتحويلها كتلك الأطلال إلى أشلاء، لذا فهو يطلب من النعمان التمهّل قبل أن يحكم على الشاعر في حالة غضب:

أنبئتُ انّ ابا قابوسَ أوعَدَني ولا قرار علّى زارٍ من الأسدِ

مهلاً فِداءٌ لك الأقوامُ كُلّهُمُ وما أُثَمِّرُ مِن مال ومن ولَدِ

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

لا تقْذِفنّي بـرُكْنٍ لا كفـاءَ لـه وإن تألّفَـكَ الأعـداءُ بالرّفَـدِ

وهكذا نجد أن أجزاء القصيدة الاعتذارية متلاحمة فلا يعقل أن يقول النابغة هذه القصيدة وهو يعاني من الخوف والظلم، ويطمع في العفو والتبرئة؛ فيقف على أطلال الحبيبة ثم ينتقل إلى الرحلة دون أن يكون لهذا كله صلة بموضوعه الذي يقلقله، إن الجو ليس جوا للذكر الأحباب الذين مضوا، كما أنه ليس جوا لوصف الناقة والتفصيل في متابعة ثور وحشي، لقد استطاع النابغة تحميل أجزاء قصيدته هموما تتناسب مع ما يذكره في غرضها، وكانت كلها تصب في هذه البوتقة التي تسيطر عليها عاطفة واحدة وإن تعددت الأجزاء؛ لأنها تتضافر في تمثيل الذات والآخر والمواقف الاجتماعية، ومن هنا تكمن اهمية دراسة النص الشعري كقصيدة – تترابط أجزاؤها- لا كغرض فرعي وإلا تمزق النص تمزقا.

وقد لوحظ في القصائد الاعتذارية جميعها انها لا تبدأ بالغزل لحساسية الموضوع، وارتباطه بالخلاف بين الشاعر والنعمان، فمن غير المعقول أن يردد النابغة أمام النعمان تصابيه، أو أن يظهر أمامه بمظهر المتصابي حتى لا يؤكد تلك المقولة التي أشاعها الوشاة[1]، لكنه حينما اتجه إلى مدحة ملك آخر (عمرو بن هند) بدأ قصيدته بمقدمة غزلية منها:

أتاركـةٌ تَـدَلُّلَها قَطـامِ وضِـنّاً بالتّحيّـة والكـلامِ

فـإن كـان الـدّلالَ فَـلا تَلَجّـي وإن كـانَ الـوداعَ فبالسّـلامِ(٢)

*****

(١) جميع قصائد الاعتذار عند النابغة تبدأ بمقدمة طللية عدا قصيدة واحدة بداها بالشكوى من الهموم وطول الليل، وقصيدتان من أربع قصائد بدون رحلة، وأما القصيدتان اللتان ذكر فيهما رحلة لم يصف فيهما سرعة ناقته، ولم يقف عندها طويلاً.

(٢) ديوانه: ص١٣٠.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

...ن البحثي .. رؤية تحليلية

(المبحث الأول)

افتتاحية الطلل والمدخل النفسي

يرى كثير من النقاد أن القصيدة القديمة منظومة شعورية حسية صعب أن يتوصل دارسها وناقدها إلى نوعية الخيط الذي يسلكها، والسلك ذي ينظمها إلا إذا تأملها مليا من مطلعها إلى نهايتها، وتقطيع هذه منظومة الشعورية إلى حبات منفردة يصعب معه الكشف بل يضل معه مُفسِّر ويشطط به فهم المعنى المراد. ولمطلع القصيدة أهمية بالغة في تعرف على الانطباع الذاتي للشاعر فهو مفتاح وهادٍ على الطريق في تلك الرحلة، رحلة البحث والكشف عن مزاجية الشاعر، وموجة ذكرياته، وصنعته، وتمسكه بالثوابت والتقاليد، وحل شفرات النص، فهو "يحتل موقعه في إطار التمهيد الفني المعروف في القصيدة الجاهلية"(١).

"إن مدارسة قصيدة من القصائد تحتاج – أول كل شيء- إلى تمثل القصيدة جملة، وتمثل أجزائها تفصيلا، تمثلا صحيحا أو مقاربا، بدلالة جمهور ألفاظها على بنائها ومعناها، ثم تحتاج إلى تحديد معاني الألفاظ في موقعها من الكلام، ثم إلى ضبط الدلالات التي تدل عليها الألفاظ والتراكيب جميعا، ثم إلى تخليص ألفاظها وتراكيبها من شوائب الخطأ الذي يتورط فيه الشراح والنقاد، ثم إلى إزالة الإبهام الذي مرده إلى التهاون في تمييز فروق المعاني المشتركة بين الشعراء"(٢).

أصبح الوقوف على الطلل والبكاء عليه تقليداً راسخاً في القصيدة العربية، وقسما مشتركا بين معظم الشعراء؛ لأنه يستجيب إلى حاجات ملحة في الذات العربية قبل الإسلام، "فهو فرصة متاحة يعبر فيها الشاعر عن مشاعره وخواطره حلا لمشكلة الفراغ دون أن يخل بالعقد الفني بينه

(١) دراسات نقدية في الأدب العربي: ص٨٢- ٨٣.

(٢) نمط صعب ونمط مخيف: دار المدني بجدة، ط١، ١٩٩٦م، ص٢٠٣.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وبين القبيلة"[1]، وقد يكون الحنين إلى الطلل في حقيقته حنيناً إلى الوطن، " أو تعبيراً عن شعور الجماعة بالحرمان من الوطن المكاني وبالحنين إلى الاستقرار والمقام الثابت"[2] في ظل هذا الرحيل المستمر. وقد يكون الجدب/ الخراب/ الرحيل هو النواة التي تكونت منها الطللية في شعر العرب الجاهليين.

إننا لا ننكر أن تكون هذه العوامل أو بعضها سببا في تكوين ظاهرة الأطلال لكننا نشعر أن ثمة أمر أكثر عمقاً من هذه العوامل[3]، "فالكلام عن الطلل ليس لأجل الطلل، بل لأجل الدلالة؛ يأخذ منها أمثولة ويكشف عن سر، وهو في الوقت نفسه رمز يحتضنها، ويمكن أن يقال باستمرار. فالطلل ليس مجرد شيء إنما هو أشياء كثيرة، إنه طاقة انفتاح، لهذا يصبح الشاعر بحديثه عنه معاصراً لأصوله الشخصية ومعاصراً لماضيه"[4]، حيث يعبر عن إشكالية وجودية مؤلمة، إشكالية تضرب أصولها في صميم الواقع المادي والنفسي والمعتقداتي للإنسان.

إن وقوف الشاعر على الأطلال كأنه يرمي إلى إيقاف الزمن وهو حركة وصيرورة ليحقق انتصاراً عليه فيجمده في لحظة إبداعية تتخطى فعله المدمر. وليس عبثاً والحال هذه أن يتكرر مشهد الطلل في القصيدة العربية "فهو ليس حجارة أو رماداً وملعباً للبهائم وإنما هو كرة تطل

---

(1) عبد القادر فيدوح: القيم الفكرية والجمالية في شعر طرفة بن العبد، رسالة ماجستير، جامعة وهران، ص٨٩.

(2) نوري حمودي: الطبيعة في الشعر الجاهلي، ط٢، مكتبة النهضة العربية، بيروت، ص٢٦٠.

(3) ثمة دراسات متنوعة قدمت تفسيرات وتأويلات للمفتتح الطللي في القصيدة القديمة، منها –مثلا: (يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف خليف: دراسات في الشعر الجاهلي، عصام خلف كامل: الطلل والموت، دراسة في شعر المعلقات).

(4) أدونيس: كلام البدايات، ط١، دار الآداب، ص٤٢- ٤٣.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

على الأيام الخوالي وهنيهات الهناء وخيلاء الشباب"[1]، إنه ذكرى الأسلاف ومكان العودة إليهم، والطلل ليس مساً أو قبواً أو كهفاً إنما مكان مصغر للكون[2]، يشير إلى صعوبة تناغم الإنسان مع محيطه القاسي، وهذا ما يمنحه سمة القداسة، وتتجلى رموز هذه القداسة المحيطة به: في خلوة للتأمل، وحيوان وحشي لا تمتد إلَيه يد القناص، نبات اشتد ولا يمكن قلعه، وهو بحق مكان تتربع فيه كوكبة من الرموز التي تشيع في النفس كوامن الوحدة واليأس[3].

ولا غرو أن تظهر ملامح الحزن وعلامات البكاء وهو يقف على الطلل، إنه يستعيد ذكريات ذاخرة "نقطة انطلاقها من الماضي، فالشاعر لا يرى الحركة والنماء والثراء في الحياة إلا إذا بدأ من نقطة قديمة، وكلما كانت عريقة أعان ذلك على فكرة البعث"[4]، هذه الفكرة غيرت مفهوم البكاء الحسي، وأصبح البكاء في مضمونه إعادة إنتاج الطلل، نوع من اللقاء مع الماضي، فالشاعر يبكي المكان الذي تغير فالديار عفت وأقوت، وطال عليها الزمن، ولم يبق بها إلا الأواري لأيا، والنؤى كالحوض، إنه يرى الماضي في الحاضر، إنه صراع بيْن الغياب عن المكان والحضور فيه، فهو مأساة لكنه في الوقت نفسه أمل، فهو ماض لكنه يطل على الحاضر والمستقبل[5]. وهي محاولة للتواصل مع الماضي والتناغم مع مفرادته التي تمثل "إحساس الإنسان وتجربته الخاصة حين ضربت على أوتار معاناته...

---

(1) عبد الإله الصائغ: الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص٦٣.

(2) ينظر: جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا (رموزها، أساطيرها، انساقها)، ت مصباح الصمد، ط٢، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ص٢٢٣- ٢٢٤.

(3) همام المشهراوي: دلالات الوحدة في قصيدة الصيد، ص١١٩.

(4) مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص٦٠- ٦١.

(5) ينظر: ادونيس: كلام البدايات، ص٤١- ٤٢.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ووحدت ظل البيئة والزمان والمكان لعموم الإنسان طاوية كل شحوب الزمن وماضيه لتعيش في إحساسه النفسي وشعوره الذاتي"[1].

ومثل هذا الجو النفسي كانت تصاحبه "موجات من الذكريات، وتستحضر في رحابه أعداد من المحاورات الخيالية والمناجاة غير المنظورة التي توحي بصدق الصلة، وقوة التعاطف، وشدة الائتلاف، وتظل أصداء هذه الأحاديث تتجاوب في شعر الحنين بلغة ترق ألفاظها، وصور تزهو ألوانها، وأحاسيس تسفح في ثناياها العبرات، وتنساب في طياتها غرر الآهات لتشحن الحديث بدفقات من العواطف المكبوتة، وإيحاءات التواجد الذاتي"[1].

فهو إذ يستوحي جزءاً من ماضيه ويسرد أبعاده، لا يخرج عن إطار ما كان يعانيه لحظة ولادة القصيدة من أجواء نفسية بسبب خلافه مع ممدوحه (النعمان بن المنذر) عندما سعى الوشاة لإبعاده عن منزلته فاتخذ من البناء القصصي في مقدمتها هذه، وسيلة للتعبير عن قضيته المركزية وصراعه مع الواقع، فالنابغة شاعر "يشغل كل وسائل التعبير.. من حوار، وحوار داخلي، وسرد، وما إلى ذلك؛ لكي يجسم التجربة الذاتية الصرفة في إطار موضوعي حسي"[2]. ولا غرابة في ذلك؛ لأن "المقدمة الفنية للقصيدة الجاهلية تبقى وثيقة الصلة بالتجربة الموضوعية المطروحة في غرض القصيدة الرئيس، من حيث التوجه النفسي والأدائي"[1].

وهكذا التزم الشاعر العربي القديم بالمقدمة في قصيدته، فهي تلك الظاهرة الفنية التي برزت مع نشأة القصيدة في العصر الجاهلي، وظل الشعراء يصدرون بها قصائدهم على مسيرة الشعر القديم، ومن سار على نهجه من المحدثين المحافظين، والمقدمات أنواع؛ منها المقدمات الغزلية،

---

(١) خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة، ص٢٨١.

(١) محاولات في دراسة اجتماع الأدب، ص٨٤- ٨٥

(٢) الشعر العربي المعاصر، ص٢٨٢.

(١) دراسات نقدية في الأدب العربي، ص٥٨.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

والطللية، ومقدمات الشيب والشباب والطيف وغيرها، والنابغة اختار المقدمة الطللية، فقال:

يا دارَ مَيّةَ بالعَلْياءِ، فالسَّنَدِ أَقْوَتْ، وطَالَ عَلَيْهَا سَالِفُ الأَبَدِ

وقفتُ فيهَا أُصَيْلاناً أُسَائِلُهَا عَيَّتْ جَوَاباً، وما بالرَّبْعِ مِنْ أَحَدِ

إلاَّ الأَوَارِيَّ لأْيَاً مَا أُبَيِّنُهَا والنُّؤْيُ كَالحَوْضِ بالمَظْلُومَةِ الجَلَدِ

رُدَّتْ عَلَيهِ أَقَاصِيهِ، ولَبَّدَهُ ضَرْبُ الوَلِيدَةِ بالمِسحَاةِ فِي الثَّأَدِ

فَلَّتْ سَبِيلَ أَتِيٍّ كَانَ يَحْبِسُهُ ورفَّعَتْهُ إلَى السِّجْفَيْنِ، فالنَّضَدِ

أَمْسَتْ خَلاءً، وأَمسَى أَهلُهَا احْتَمَلُوا أَخْنَى عَلَيهَا الَّذِي أَخْنَى عَلَى لُبَدِ

اختار النابغة هذه المقدمة الطللية بداية للمرحلة الشعورية التي مرر من خلالها أحاسيسه النفسية، وبسط أفكاره التي تنتصف لذاته؛ لتتناسق مع الموضوع الأساس الذي يقصده من وراء نظم القصيدة، فلم تكن لوحة الطلل مجرد استدعاء للذكريات، وبث الصبابة؛ لجلب الأسماع إليه بل كان الوقوف أمام الطلل والنؤى والأثافي وبقية الآثار استدعاء رمزيا لتلك الأيام الماضية التي قضاها في حنايا الحيرة؛ لتتداعى كذلك في ذهن المتلقي (النعمان)، ولتكون "التمهيد الذي يخلق الجو المناسب لقول القصيدة"[1]، ولتكون ذلك الجسر الذي ينفذ من خلاله إلى عالم التجربة التي بعثت الشاعر على قول القصيدة، فقد كان ذكر الديار والأطلال بمثابة الرمز لتجربة الغربة النفسية التي يمر بها الشاعر وهو يعاني ألم الفراق والبعد عن تلك الديار، وهو اقتراب نفسي وليس زمانيا ولا مكانيا، وإن تضافرت "معطيات المكان والزمان والإنسان؛ لتؤكد اطراد فعل

(1) نوري حمودي القيسي: الطبيعة في العصر الجاهلي، ص٢٥٤.

الزمان والمكان، وديمومة العلاقة الإنسانية الرابطة ما بين الرجل والمرأة مهما أدركها من معوقات وتحولات"[1].

وربما قيل إن تلك اللوحة في القصيدة تعكس تجربة حقيقية مر بها الشاعر في حياته، فهو ما يزال يعيش في بيئة الصحراء والبادية، وإنه استذكر بعض الأطلال والديار التي مر بها في أثناء إحدى رحلاته، وتذكر أهلها وبكى عليهم. وما هذا الوصف المفصل والدقيق للأثافي والنؤى، وصورة الوليدة وغيرها من تفاصيل العنصر الطللي الافتتاحي إلا شواهد على حقيقة التجربة وواقعيتها، وأن الشاعر وصف ما كان يراه بالفعل، وليس هناك ثمة دلالة للحيرة والنعمان ورمزية للشاعر من قريب أو بعيد.

فالمقدمة الطللية – إذن- ترتكز على كثير من المواقف التي داب الشعراء على تناولها في قصائدهم، ولا سيما الوقوف على الطلل، وتحديد المنازل، واستعجام الدمن، ووصف بقايا الآثار، وأثر الرياح والأمطار، ووصف قطعان الوحوش في عرصاتها، زيادة على استيقاف الصحب وسؤالهم، والبكاء معهم، واستذكار الأيام الماضية وتذكر أهلها الراحلين، وعند مقارنة ذلك كله بهذه اللوحة الطللية عند النابغة نجد أن الشاعر وقف على الأطلال منفردا (وقت الأصيل) فليس ثمة أصحاب يستوقفهم ويسائلهم ويبكي معهم - كعادة غيره- فالوقوف الانفرادي للشاعر أقرب لصورة هروبه منفردا من النعمان، ومن ثم عودته إليه ملتمسا العفو والسماح، والتسامح عن طريق هذه (الدالية) الاعتذارية.

وهو وقوف الأصيل إيذانا بالغروب والانتهاء، وتأكيدا لدلالات التشاؤم والحزن فالأمل يتلاشى، والنهاية حتمية، وقد أفاد التصغير ذلك المعنى. والشاعر جمع في هذه الافتتاحية بين "المكان والزمان في كيان واحد .. ورأى أن الزمن هو قوة التدمير الكامنة في الأشياء، والعاملة على سحقها

---

(1) صلاح رزق، كلاسيكيات الشعر العربي، المعلقات العشر، دراسة في التشكيل والتأويل، ج1/ ٥٤١.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

من الداخل.."[1] وأكدت الألفاظ دلالة المشاعر الداخلية والأحاسيس، وتبين الذات المبدعة؛ (فأقوت) أي صارت خالية، وخلو المكان من أهله وساكنيه دليل الوحشة، ولفظة (أصيلانا) إيذان بالزوال وانتهاء النور وبدء الظلام إيذ الفناء والعدم. و(عيّت جواباً) لم يسمع له أحد، سواء أكان ذلك حقيقة بأن المكان ليس به أحد، أم أن هناك من يسمع ولا يستجيب، وهذا أشد. (ما بالربع من أحد) أي من أحد يعول عليه، ويشد من أزر النابغة، ويظاهره ويسانده في محنته. (إلا الأواري) ربما كانت الأوتاد تلك التي يضرب بها المثل في الذلة والهوان. فالوتد لا يستطيع الشكوى، والنابغة يقول (ما أبينها) فما من فائدة من كلامه.

وكذلك تحديد المنازل (العلياء فالسند) واستعجام الدمن ووصف بقايا الآثار (إلاّ الأَوَارِيّ لأْياً مَا أُبَيِّنُهَا...) وذكر كيف أصبحت خلاء من أحد، كلها جاءت خالية من ذكر أثر الرياح والأمطار التي أتت على تلك الديار لتجعلها بقايا دارسة وأطلال. وإذا لم يبق من الديار إلا بعض موجوداتها -شاهدا على الماضي- ويميل الشاعر إلى توظيف الحوار الداخلي (المونولوج) في حوار الموجودات واستنطاقها، فالذكرى حوار مع الماضي ومجال مفتوح لاعتراف الشاعر بخفايا نفسه، ورغبته في إعادة الأمن والاستقرار اللذين كان ينعم بهما في حضرة النعمان يوم كان شاعره الأول، ذلك أن "بناء القصيدة وتركيبها قد يكون، إذا حاول الشاعر تحريره من الجمود والرتابة، إسقاطا لما تحمله نفسيته من تعقيد لا شعوري"[2].

وكذلك لم يصف قطعان الوحش في عرصاتها، فهو ما يزال يرمز لمشهد ديار الحيرة التي لم تزل عامرة بأهلها زاهية بملكها، وما استعجام الدمن وعدم رَدِّ الجواب إلا تعبيرا عن غربة الشاعر في تلك الديار، وأثر ما بثه الوشاة في مسامع النعمان عليه، الأمر الذي لم يجد من ينصفه أو

(1) مقالات في الشعر الجاهلي، ص١٧٣.

(2) القيم الروحية في الشعر العربي قديمه وحديثه ص٧٠.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

يصف إليه ما يهم، فهذا وحيدا ماثلا لا يحدث عما في أعماقه وأعماقه، فحاله الديار من الأهل، وارتحالهم عنها ربما كان يقصد بذلك الشاهد عاذلها ومن (المرافقين) الذين كان يأوي في الشاهد مفهوم المعنى، أو ربما قصد بارتحال أهل الديار ارتحاله هو، إذ أراد أن يخبر النعمان بأن الحيرة غدت حين تركها شاهد ماله، وهكذا تتماهى معالم المكان وتتداخل أبعاده الفيزيائية، لتتشكل أبعاد فضائه الجديد، على وفق حالة الشاعر النفسية وحالة القلق الخارجي، ومن ثم يتداخل الفضاء المكاني مع الفضاء النفسي فيتكون الفضاء الدلالي الذي تطرحه الكلمات وأنساقها البنائية داخل النص الغائبي.

ولو سلمنا جدلا بصحة هذه الفرضيات فإنه من المفترض أن يكون الشاعر منكسرا حزينا يطلب رضا النعمان بما يظهره من ألم ولهب وتمزق، ولكنه يبدو معتزا بنفسه غاية الاعتزاز؛ فوجوده في الحيرة يتنفس بالحياة، وتركه إياها تصبح خرابا وأطلالا دارسة. (وهي سمة تظهر خصائصها في أجزاء اللوحات التالية). ومن ثم لم يتباك الشاعر أو يذرف الدموع وهو يقف على الأطلال بل كان جلدا متماسكا على خلاف لطلل من الشعراء.

والشاعر هنا لم ينتقل من ذكر الطلل إلى ذكر النسيب فيشكو لوعة الوجد والحزن، وألم الصبابة ولوعة الشوق، وما كان ذكر الديار وآثارها ومناداة (مية) في أول القصيدة إلا تقليداً سرعان ما تركه الشاعر خلفه موغلا بلوحة الطلل ومفرداتها[1] وصورة الوليدة لا الفتاة (احترازا مما قد يتبادر في ذهن المتلقي/ النعمان من ملبسات العلاقة بينه وبين المتجردة) وهي تلعب في التراب حول الخباء.

(1) ذكر المرأة عند النابغة لا يعدو استكمال فن وإظهار شاعرية، حيث كانت سرديات القصيد القديم تستوجب ذلك؛ لتهيئة الشاعر للإنشاد، وجدير بالإشارة إن في ديوانه اسماء [مية، اميمة، امامة، سعدى، سعاد، هند، لعم] وكلها لا تتجاوز البيت والبيتين يذكرهما حين يقف على ديار ما، وسرعان ما يترك الديار ومن فيها منتقلا إلى عنصر آخر . (ينظر ديوانه: ص ١٤، ٤٠، ١١٥، ١٣٧، ١٤١، ١٨٢، ٢٠٢) . والقصيدة التي أطال حديث المرأة فيها ص٢٠٢، قال راويها إنها منحولة.

وهكذا أحكم الشاعر صنعته الفنية ولوحته الطللية في دقة تصوير وحدة الموقف واتساق التجربة مع حالته النفسية، ومع ما يريد نقله وما يريده - أيضا- أن يستقر في وجدان المتلقي. ومن ثم هو العنصر الفتاحي أفاد منه الشاعر في بناء قصيدته وإحكام وحدتها الشعورية، والعنصر الطللي هو العتبة/ الممر الذي يلج منه الشاعر إلى النص، وقد صبغه الشابغة في هذه الدالية؛ ليكون استدعاء رمزيا لتجربة الألم وتصويرا لمعاناته، فضلا عن خلق جو من التلاؤم والانسجام بين حالة الشاعر وتعاطف المتلقي معه.

إن الطلل وسيلة يعبر الشاعر من خلالها عن مكنون ذاته وشعوره الداخلي، والصراع بين الذات والآخر، أو الصراع بين الحياة والموت، فالطلل بشكله الشاعر الجاهلي من مفردات الواقع والحياة، ويصوغه على وفق التحولات المكانية، والتعابير الاستفهامية التي لا تخلو من الإمدادات النفسية والاستفسارات الطلبية، وحركة الأفعال التي تعبر عن الحركة والنشاط والحيوية والقوة.

وهكذا تكتمل مقومات الإحباط والانكسار في لحظات المقارنة ما بين الاستغراق النسبي لمشهد الذكريات والشباب، وأنس المحبوب، والاستغراق في التأمل الآني لما بقي من الآثار، ويظهر النداء في صدر القصيدة مدعما بالجملة المشوبة بالرجاء، فهو يستعين بالآخر الإنسان والمكان (ديار مية) بالتحديد، وهي ديار عيبت عن الرد في مواجهة الواقع الماثل أمام الرؤية البصرية، والرؤية النفسية القلبية.

والتمكين المفردات رغم حركية النداء والانحدار من مرتفع الـ [illegible] الهبوط والسؤال بلا جواب؛ لأن الجواب يأتي منكسرا أمام سطوة الـ [illegible] وسطوة المحطيات، فالديار (أقوت وطال عليها سالف الأبد)، والذات [illegible] بشاعره بنفسه هو المأزوم نفسيا، المهتز عاطفيا، المهتز بذاته [illegible] المتلهف يلوذ بالماضي المنكسر ليتمسك به في مواجهة الحاضر [illegible] يستعين بما يساعد على التماسك النفسي، ويؤ [illegible]

(فيها) وسرعة الزمن (أصيلانا)، ويأتي السؤال بلا رد، وفي عدم الرد تما العجز، فربع الحي ليس به أي أحد، وإن تخفف النابغة/ الشاعر عبر تقلي الطلل الموروث من النفي المطلق بالاستثناء قائلا: (إلا الأواري ...) وه صورة الأعواد المعقوفة التي تشد بها حبال الخيمة، وتربط بها الخيل وهي صورة "تحاكي حال الانكسار، والاستمساك بعمق المكان"[1]، ويستم التأمل فإذا بحاجز التراب الذي يمنع الماء من الوصول الى الخيمة يبدو كالحوض -ولكنه ليس كمألوف الأحواض- فهو (بالمظلومة الجلد) بصفة خاصة. وهي الأرض التي تُحفر وليست بموضع حفر، وبذلك وق عليها ظلم -تماما كنفس النابغة المظلومة التي ستذهب ظلما وعدوانا. و(يحبسه) توحي بانحباس نفسه، ورغبته الجامحة في الانعتاق والتحرر والانطلاق من قيود النعمان.

وتستدعي الحال النفسية مزيدا من التأمل للسياج الطيني الذي أحكم إعداده حول الدار، ويستكمل النابغة جزئيات الصورة الدقيقة قائلا:

رَدَّتْ عَلَيْهِ أقَاصِيهِ، ولَبَّدَهُ ضَرْبُ الوَلِيدَةِ بالمِسحَاةِ فِي الثَّأَ

خَلَّتْ سَبِيلَ أَتِيٍّ كَانَ يَحْبِسُهُ ورفْعَتْهُ إلى السَّجْفَينِ، فالنَّضَ

وهذ فكرة تشبه ما نصنعه في أيامنا للتخلص من ماء المطر الساقط على سطح المنزل أو في شرفاته، وهي فكرة تؤكد اتخاذ التدابير اللازمة أمام التجرف والهدم والمطر الساقط، وهي صورة استحضرها الشاعر من مخزون ذاكرته في هذا الموقف تحديدا؛ ليؤكد "ضرورة مواجهة مقتضيات اللحظة الراهنة والموقف الذي يفرض نفسه على الشاعر، ويستوجب مواجهته بكل ما يمكن الاحتشاد به من كوامن القوة، ورصيد الحكمة، والخبرة بالحياة والأحياء"[2].

(1) كلاسيكيات الشعر العربي، ج1/ 551.

(2) السابق، ج1/ 552.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

لقد بذلت الوليدة جهدا مضاعفا، إذ إن الحفر كان في أرض قاسية صلبة، ورغم ذلك كله لم تنجح في دفع الهلاك والردى عن المكان، ومن ثم أصبح السكون مخيما على المكان، وسادت الوحشة والصمت، وهنا تكمن فكرة الصراع بين الحياة والموت، ويظهر ذلك في الجهد المبذول من الوليدة إذ تحفر حول الخيمة، وتجمع ما تفرق من تراب النؤى، وتلصق بعضه ببعض، مقيمة حاجزا يذود عن خبائها.. والشاعر يقف متسائلا وما من مجيب، ليس سوى النؤى والأوتاد، إنها آثار الصراع بين الحياة والموت، بيد أن انتصار الموت واضح، فها هي الديار خالية بالية، والنابغة منفردا في أزمته يعاني الهم وحده وليس معه أحد، وهو خائف مرتقب في مكانه لوقع التهديد والوعيد، وهو يبذل الجهد ولكن بلا جدوى، فالوليدة بذلت الجهد ورفعت النؤى حتى بلغت به السجفين وانتهى كل ذلك سدى، وها هو (لبد) أعتى نسور لقمان بن عاد أخنى عليه الدهر، وقهره الموت قهرا، والنابغة ينتظره نفس الحال.

إن مشهد الطلل ومأساته وصورته ليس ببعيد عن حالة النابغة التي تبدلت به الأحوال، وانقلبت الأمور، وتلبد به الخوف بديلا عن الأمن، والفقر بديلا غن الغنى، وأصبح محبوسا مظلوما، انحسرت عنه دلالات القرب، وأضحى في خلاء لا يملك شيئا ولا يأبه به أحد، ويصارعه حينئذ طلل الواقع وطلل النفس تنازعه. إنه العبء النفسي الرهيب، الذي تحمله النابغة، فلقد جُرد من رتبته التي كان قد سما إليها، وهو الآن مثل ذلك القائد الذي نزعت عنه الأوسمة والنياشين، وسيق إلى المحاكمة تلك التي ستحكم عليه بالإعدام. "إن النابغة لا يعنيه أن يصور عواطفه تجاه امراة، ولا ينسب بامراة، ولا يعنيه أن يصور حبا، وإنما يعنيه الزمن أو الفناء الذي أخنى على دار ميّة والسند. هذه الدار خلت من سكانها منذ زمن طويل ولم يعد أحد هناك يجيب سؤاله"[1].

(1) ينظر: دراسة الأدب العربي: ص٢٧٠.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

إن "الوقوف عند الطلل يستحيل عند الشاعر إلى حركة صراع داخلية عتيقة تعيد إلى نفسه الزمن وتخلق فيها دوافع النزوع إلى الابتعاد عن هذا الجو، وهذه الحالة تولد عند الشاعر قوة الاندفاع لتخطى المرحلة، والتحرك نحو موقف جديد والتواصل من أجل استكمال السرد القصصي؛ لتأخذ الصورة أبعادها وتستكمل حلقاتها، وتولد في نفس الشاعر توالى الإلحاح لمغادرة المحل الذي هيأ له الشاعر دواعي الصمت، وحشد لصوره من عوادي الزمن وقسوة الطبيعة وتوالي السنين، ما جعله ذريعة للانتقال"(١)، والنابغة ينتقل بين أغراضه الفرعية بعفوية تسطر آلامه النفسية وتؤكد براعته الفنية.

وبعد تسطير مشهد الطلل واستغراق التأمل لما فيه، يستيقظ الوعي ويرى المشهد الماثل، مستسلما للواقع الراهن الذي لا يجوز تجاوز ما فيه؛ فالديار خالية والأهل احتملوا الرحيل، والمكان تغير حاله وأصبحت سيرورته إلى الخواء والخراب، وهي سنة القدر ولا بد أن يطولها الزمن والمصير الحتمي، حيث أفسدها ما أفسد آخر نسور لقمان- فالناموس مطرد وحتمية الموت لا فرار منها مهما عمر الإنسان. ولا سبيل أمام الشاعر المأزوم، الذي يسيطر عليه مفردات التشاؤم والإحباط واليأس- مثل غيره من الشعراء في هذه المواقف العصيبة- غير الانتقال السريع لمصاحبة رفيق صادق العون، قادر على المواجهة، رمز النضال والعمل من اجل الحياة، تلك الناقة العيرانة القوية الصلبة، التي يتجاوز بها مأساة الأزمة طلبا للتبرئة ورأبًا للصدع، ورغبة في جمع شتات الأمر، يقول النابغة:

فَعَدِّ عَمَّا تَرَى، إِذْ لاَ ارتِجَاعَ لَهُ ... وانْمِ القُتُودَ عَلَى عَيْرانَةٍ أُجُد

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني: ص٢٤٩.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

(المبحث الثاني)

الناقة رمزا للتجاوز[1] وتكأة للتخلص

لقد كان مشهد الرحلة في القصيدة العربية الجاهلية تقليداً شعرياً له "بنيته الفنية المتميزة، وأنه ليس من نمط ثابت الزامي لبنية القصيدة الجاهلية، وإنما هي مجموعة متشعبة من الوحدات الفنية التامة المؤلفة بنية دائرية يلتقي مستهلّها بمنتهاها وتنبثق عنها دوائر"[2]، وهكذا يلتزم الشعراء نظاما تعبيريا متعاقب الوحدات الفنية، حيث انبثق مشهد الرحلة من المشهد الطللي؛ غير أن الرحلة في قصيدة النابغة رحلتان: رحلة الذات المأزومة، ورحلة الناقة ومشهد الصيد؛ طلبا للتبرئة ورضاء للنعمان.

إن مشهد الصيد هو امتداد لهذه الرحلة الشاملة، وأن الناقة – التي تشمخ في وجه العاصفة قوية صلبة- هي الوجه المشرق للحياة، الذي ينمي بالشاعر الحس بالتسامي، والرغبة في البقاء. وفي كل يمتزج الواقع بالطقوس والإنسان بالحيوان ليدل على عمق العلاقات الإنسانية. ويستكشف حقيقة الصراع الوجودي الذي هو لب الحياة الكونية، وناموسها الخالد؛ صراع من أجل تحقيق الذات، وتحدي القدر، ومقارعة الموت واليأس في زحمة هذه الحياة القاسية المفعمة بالانكسارات والغموض والمآسي، لكنها تنبئ عن تشبث الإنسان الجاهلي بالحياة ورغبته في الاستزادة منها، "فالمعركة الكونية مستمرة، بل إنها محور استمرارية الوجود الإنساني والكوني. وعلى صعيد آخر فإن الكلاب الجائعة والمقتحمة والمهاجمة الثور، رمز للشك والتوجس والالتباس الذي يعاني منه الشاعر وليس من

---

(1) رمزا لتجاوز الاستغراق في استذكار الماضي، ومجابهة الواقع بما يتطلب إدراك المسئولية والوعي بالمواجهة، وسبيل التوجه إلى النعمان لرأب الصدع وجمع شتات الأمر بما يحفظ مكانة كل منهما، ويعطي كل ذي حق حقه. ومن ثم كان اختيار الوسيلة المعينة/ الناقة.

(2) ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، الصورة ..

(المبحث الثاني)

الناقة رمزا للتجاوز[1] وتكاة للتخلص

لقد كان مشهد الرحلة في القصيدة العربية الجاهلية تقليداً شعرياً له "بنيته الفنية المتميزة، وأنه ليس من نمط ثابت الزامي لبنية القصيدة الجاهلية، وإنما هي مجموعة متشعبة من الوحدات الفنية التامة المؤلفة بنية دائرية يلتقي مستهلّها بمنتهاها وتنبثق عنها دوائر"[2]، وهكذا يلتزم الشعراء نظاما تعبيريا متعاقب الوحدات الفنية، حيث انبثق مشهد الرحلة من المشهد الطللي؛ غير أن الرحلة في قصيدة النابغة رحلتان: رحلة الذات المأزومة، ورحلة الناقة ومشهد الصيد؛ طلبا للتبرئة ورضاء للنعمان.

إن مشهد الصيد هو امتداد لهذه الرحلة الشاملة، وأن الناقة – التي تشمخ في وجه العاصفة قوية صلبة- هي الوجه المشرق للحياة، الذي ينمي بالشاعر الحس بالتسامي، والرغبة في البقاء. وفي كل يمتزج الواقع بالطقوس والإنسان بالحيوان ليدل على عمق العلاقات الإنسانية. ويستكشف حقيقة الصراع الوجودي الذي هو لب الحياة الكونية، وناموسها الخالد؛ صراع من أجل تحقيق الذات، وتحدي القدر، ومقارعة الموت واليأس في زحمة هذه الحياة القاسية المفعمة بالانكسارات والغموض والمآسي، لكنها تنبئ عن تشبث الإنسان الجاهلي بالحياة ورغبته في الاستزادة منها، "فالمعركة الكونية مستمرة، بل إنها محور استمرارية الوجود الإنساني والكوني. وعلى صعيد آخر فإن الكلاب الجائعة والمقتحمة والمهاجمة الثور، رمز للشك والتوجس والالتباس الذي يعاني منه الشاعر وليس من

---

(1) رمزا لتجاوز الاستغراق في استذكار الماضي، ومجابهة الواقع بما يتطلب إدراك المسئولية والوعي بالمواجهة، وسبيل التوجه إلى النعمان لرأب الصدع وجمع شتات الأمر بما يحفظ مكانة كل منهما، ويعطي كل ذي حق حقه. ومن ثم كان اختيار الوسيلة المعينة/ الناقة.

(2) ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرىء القيس، ص٣٥٥.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

يقين سوى حتمية ذلك الصراع الداخلي العنيف، ولذلك فإن انتصار الثور هو صمود أمام الشكوك..."[1].

لقد قرر الشاعر القلق فعل الرحيل؛ هربا من مكان يسوده القحط والجفاف، وتنهار فيه العلاقات الإنسانية بينه وبين النعمان، ويستأثر فيه الزمن المتسلط الغاشم، وما انتجه من تدمير الديار ومحو الآثار. وليس أمامه إلا (الناقة) رمزا لتجاوز المأساة الطللية، وتحقيق الصلح، وتهدئة الوضع. ولئن استطاع النابغة "الرحيل عن هذه الديار المقفرة، والتخلص منها، إنه لا يستطيع التخلص أو التحرر من "الدهر" الذي أفسد هذه الديار، وأفسد أيام الشاعر الغابرة فيها. إن فكرة "الدهر" مقيمة في عقله لا تبرحه، ولابد من مواجهتها – ولو بصورة مضمرة- كيلا تفسد أيامه الباقية كما أفسدت سالفتها. ولذلك بدأ الشاعر يحصن ناقته – أو معادله الموضوعي- فإذا هي: موثقة الخلق، قوية كأنها العير في قوتها، مقذوفة باللحم قذفا، لأنيابها صريف مسموع، وهي حادة، نشيطة مسرعة وقت الهاجرة، حين تكل المطايا وتفتر، بل هي في سرعتها في هذه الهاجرة كثور وحشي ..." [2].

وتعود شعراء الجاهلية – غالبا- الخروج من مأساة الطلل، والمضي نحو رحلة الحياة من خلال الألفاظ الصريحة؛ مثل: (دع عنك، دع ذا، عدِّ، فَسَلِّ، عَدَّيْت... وغيرها)، وهو ما تجاوزه المحدثون فيما بعد، أولئك الذين يختلسون التخلص اختلاسا رشيقا، بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من المعنى الأول إلا وقع في الثاني لشدة الممازجة والالتئام والانسجام[3]، وهو ما يعرف بحسن التخلص أو الخروج المتصل، وهذا لا يعني أن النابغة

(1) السابق، ص٢٩٥.

(2) وهب روميه: شعرنا القديم والنقد الجديد، ص٣٢٨- ٣٢٩.

(3) الحموي، خزانة الأدب، ج١/ ٣٢٩.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

قد فاته التجويد وهو رابع الطبقة الأولى عند (ابن سلام) وكان "أحسنهم ديباجة وأكثرهم رونقا وأجزلهم بيتا"[1]. يقول النابغة:

فَعَدِّ عَمَّا تَرَى، إِذْ لاَ ارتِجَاعَ لَهُ وانْمِ القُتُودَ عَلَى عَيْرانَةٍ أُجُدِ

مَقذوفَةٍ بِدَخِيسِ النَّحضِ، بَازِلُهَا لَهُ صَرِيفٌ، صَرِيفُ القَعْوِ بالمَسَدِ

وعبارة (فَعَدِّ عَمَّا تَرَى، إِذْ لاَ ارتِجَاعَ لَهُ...) عبارة موجزة لها دلالة وظيفية في بنية القصيدة حيث حسن التخلص وروعة الانتقال وسرعة الانطلاق، وتبرير الانتقال المفاجئ، ووظيفة دلالية تنسجم مع المضمون الفكري والنفسي، حيث ترمز إلى ما يريده من النعمان ويطلب منه الصفح والعفو. فالنابغة يتخلص فنيا من الوقوف على الطلل؛ ليرحل على ناقته – التي هي على غير النوق في السفر- القوية العظيمة الفقار، الممتلئة اللحم الذي دخل بعضه في بعض، وهي ناقة خلقت خصيصا للمهام الصعبة.

والناقة في قوتها تعادل كينونة الشاعر وحالته فهي (المعادل الموضوعي) لذاته، وناقة النابغة إن أعيتها الرحلات والسفر فهي غير هزيلة، وهو كذلك لم يتخلله الضعف والخور، وإن كانت قوية فهو عزيز الجانب قوي الحال، لم يرحل إلى الممدوح/ النعمان طلبا للنوال والمال، بل رحل لتبرئة ساحته مما اتهم فيه. ومن ثم تتوالى المشاهد، والشاعر ثابت جلد رابط الجأش عزيز الجانب فهو لم يبك أو لم تدر منه الدموع عند وقوفه على الطلل، وهو يرحل إلى النعمان لا طلبا للمال ولا هربا من الديار ولا رغبة في اللقاء فحسب إنما تبرئة واعتذار عما لحق به من وشاية وكذب وافتراء.

إن صورة الحيوان في الشعر الجاهلي "مكون بنيوي يكتسب دلالاته الرمزية من الجو الذي يلف القصيدة والحالة الشعورية التي يعبر عنها الشاعر. وهذا المكون يفصح عن تجربة الشاعر فيعطى القصيدة هويتها

(1) ابن سلام، طبقات الشعراء ١/ ٦٦، العصر الجاهلي، ص٢٦٨.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الفنية ويحددها ويتحدد بها"[1]. وهنا يصف النابغة ناقته وصفا فنيا متميزا، يؤكد معرفته بالتقاليد الفنية الموروثة من جهة، ويكشف سرد اوصاف الناقة ذاتيته الثابتة التي لم ينل منها فزع او خوف من جهة اخرى، "وكأنه يستعلي على الموقف، وينطق بلسان الحال قائلا إنه يعرف كيف يفنده، ويتجاوزه دون ان ينال منه، او يفسد عليه شأنه وعلاقاته"[2].

ومن ثم فالناقة هي الرمز الذي يكتنف حياة الشاعر ويحتويها، ولا يمكن فهم أوصاف الناقة وعلامات القوة والصلابة إلا من خلال فكرة الرمز، والرمز "يبدأ من الواقع ليتجاوزه فيصبح أكثر صفاء وتجريدا، ولكن هذا المستوى التجريدي لا يتحقق إلا بتنقية الرمز من تخوم المادة وتفصيلاتها، لأنه يبدأ من الواقع ولكنه لا يرسم الواقع بل يرده إلى الذات، وفيها تنهار معالم المادة وعلاقاتها الطبيعية لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤيا الذاتية للشاعر"[3].

وللرحلة غايات عند الشعراء، منها أن الهرب إلى رحلة أسطورية في مجاهل الصحراء تجسد أنموذج البطولة الذي يراود الشاعر البدوي في مواجهة تحدي الواقع المفروض، حيث تعد الناقة الأداة الشاخصة في ذلك الميدان[4]، وما أحلاها من صحبة، جعلته يرسم لها صورة فنية طريفة، رغم أنه مسبوق بها إلا أن بصمته فيها.

*****

(1) ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية، ص٢٩٦.

(2) كلاسيكيات الشعر العربي، ج١/ ٥٤٢.

(3) محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، ط٣، القاهرة، ١٩٨٤م، ص١٣٦- ١٣٧.

(4) نوري حمودي، وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، دار الكتب للطباعة والنشر، ص٣٤.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

(المبحث الثالث)

لوحة الصيد.. الصراع والرمز

يعتزم النابغة - بعدما أصابه اليأس واعتصره الألم- الرحلة على ناقته الصلبة، الموثقة الخلق، تلك الناقة التي تسابق الزمن بما تتوافر عليه من صفات؛ وهي قادرة على أن تحفظ الماء في جسمها، وأن تعيش على نبات خشن ذي أشواك، وهناك آيات غريبة في شكل أقدامها، ولهذا كانت الناقة هي التعبير الصحيح عن فكرة الثبات والقهر والصمود، لذلك فهي قادرة على انتشال الشاعر من همومه وأحزانه، وحمايته من مخاطر الصحراء؛ (وحدة، حيوان وحشي، طبيعة قاسية) وكأنها أمٌ تحتضن أبناءها وتحيطهم برعايتها وعنايتها[1]. إن هذه العلاقة الغريبة بين الشاعر والناقة تتضمن كمًا من الدلالات، وتكشف كمًا من المعاناة، لكنها في النهاية رمز للصلابة والقوة، والتحدي للطبيعة وصراع الدهر، وهي رمز للنضال من أجل الحياة، وصورة تقود العربي في كل تفكيره وسلوكه[2].

شبه النابغة – مثل غيره من الشعراء[3]- الناقة بالثور الوحشي في قوته، ونشاطه، وقدرته على تحمل الصعاب ووعورة الصحراء، وقدّم لنا مشهدا للصيد، مفعما بكثير من المعاني والدلالات التي تعضد موقفه الذي يريد الوصول إليه. يقول النابغة:

كأنْ رَحْلي، وَقَدْ زَالَ النّهارُ بِنا ... يَومَ الجليلِ، عَلَى مُستأنِسٍ وحِدِ

من وَحشِ وَجْرَةَ، مَوْشِيٍّ أَكَارِعُهُ ... طَاوي المَصيرِ كَسَيفِ الصّيقل الفَرَدِ

مرتْ عَلَيهِ، مِنَ الجَوزَاءِ، سَارِيَةٌ ... تُزجِي الشّمَالُ عَلَيهِ جَامِدَ البَرَدِ

---

(1) ينظر: مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص٩٩- ١٠٠.

(2) ينظر: العشماوي، النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة، ص٢٣٢.

(3) يأتي الثور الوحشي مشبها به للناقة في عدد من القصائد الجاهلية، ينظر المفضليات – على سبيل المثال- (قصائد٢٦/ ٢٤، ٤٠/ ٥١، ٤٩/ ١٠، ٩٧/ ١٢، ١٢٠/ ١٧)

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

فَارتَاعَ مِنْ صَوتِ كَلاَّبٍ، فَبَاتَ لَهُ ... طَوعَ الشَّوَامتِ مِنْ خَوفٍ ومِنْ صَرَدِ

فَبَثَّهُنَّ عَلَيهِ، واسْتَمَرَّ بِهِ ... صُمْعُ الكُعُوبِ بَرِيئَاتٌ مِنَ الحَرَدِ

وكَانَ ضُمْرَانُ مِنْهُ حَيثُ يُوزِعُهُ ... طَعْنَ المُعَارِكِ عِندَ المُحْجَرِ النَّجُدِ

شَكَّ الفَرِيصَةَ بالمِدْرَى، فَأَنفَذَهَا ... طَعْنَ المُبَيْطِرِ، إذْ يَشْفِي مِنَ العَضَدِ

كَأَنَّهُ، خَارِجًا مِنْ جَنبِ صَفْحَتِهِ ... سَفُّودُ شَرْبٍ نَسُوهُ عِندَ مُفْتَأَدِ

فَظَلَّ يَعْجُمُ أَعلَى الرَّوْقِ، مُنقَبِضًا ... فِي حَالِكِ اللَّونِ صَدْقٍ غَيرِ ذِي أَوَدِ

لَمَّا رَأَى واشِقٌ إقعَاصَ صَاحِبِهِ ... وَلاَ سَبِيلَ إلَى عَقْلٍ، وَلاَ قَوَدِ

قَالَتْ لَهُ النَّفسُ: إنِّي لاَ أَرَى طَمَعًا ... وإنَّ مَولاكَ لَمْ يَسلَمْ، ولَمْ يَصِدِ

فَتِلْكَ تُبْلِغُنِي النُّعمَانَ، إنَّ لَهُ ... فَضلا عَلَى النَّاسِ فِي الأَدنَى، وفِي البَعَدِ

وحرص الشاعر القديم على ذكر موطن الثور (وجرة)؛ ليؤكد عراقته وصلابته، وهو من باب إشراك الحيوان معه في بيان أصله، والاعتزاز به، فالعربي "يخلع ذاته وشخصيته على موصوفاته، لذلك يحرص على التنويه بأصل هذا الثور، كما يحرص هو – بالذات- على التفاخر بأصله ومحتده وسؤدده"(١).

فالنابغة يجد نفسه وجهاً لوجه أمام هذه الطبيعة القاسية؛ صحراء موحشة، الرّحيل فيها صعب، عالم مجهول، غير مأمون الجانب، لا يهتدي الراحلون إلى وجهتهم ما لم يكن لهم دليل يرشدهم إلى سبيل الخلاص، والواقع أن الرحلة في هذا الصدد ليست مرحلة هامشية وإنما مرحلة انتقالية من المقدمة إلى الجزء الأخير من القصيدة، "فهي جزء أساسي في هذا الكل المتماسك ورموزها المتمثلة في الناقة، والصحراء، وحيوان

(١) إيليا الحاوي، النابغة، ص٢١٨

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الوحش، وغيرها من الرموز التي تدل على معان عميقة يجسد الشاعر من خلالها صراعه المستمر مع الطبيعة والحياة"[1]. وذلك بتخطي فعل الزمن المدمر، وحتمية الموت، ورعب المصير بالمغامرة والطموح لنيل المكاسب.

إن لجوء الشاعر القديم إلى مصاحبة الفلاة بطبيعتها الرهيبة ومناخها القاسي، ووحوشها الضارية، وحشراتها الفتاكة؛ لأنه يرى "ذاته مجدبة مقفرة، لا تجد ما يداوي سأمها، يلجأ إليها، لأنه شديد الحاجة إلى الشعور بعالم ظاهره القسوة والمعاناة، ويَستعلي على العاطفة المتغيرة"[2]. ومن هنا ادرك الشاعر/ الثور ضرورة المجابهة والتوحش، و"التوحش موئل شعري، يأوي إليه الشعراء، استجداء للشعر، وملاذا من الهموم، وصهرا لعلاقات تتسامى على علاقات الضرورة في الحب والبغض، والسلم والحرب .. فهم يبدؤون بالأطلال، ويوحشونها، ويقيمون الشعر على انقاض الراحلين عنها، فيدعون لها بالسقيا، ويتأملون جمال الوحشيات التي حلت بها، ثم يدخلون الذات في عناق مع المتوحش عبر الناقة التي يصطحبونها في الفلوات المنكرة، ويستدنون بقناعها الشعري عالم المتوحشات، فينفتح الشعر على عالم الوحش من خلال الثور الوحشي، وحمار الوحش والنعام .. فتجد حينئذ العلاقة بين الوحش ومواجهة الحياة، ومغالبة الموت هي الواجهة التي يقدمها الشاعر على ما عداها من الأمور الشعرية، من خلال الشكل البنائي للقصيدة العربية القديمة، وتجدها كذلك تجسيدا للمعاناة الإنسانية، مع القلق والهم، وتجاوز منغصات الحياة والإحن والبغضاء"[3].

إنها مرحلة وصل وجمع مملوءة بالرغبة الجامحة إلى تحقيق الاستقرار والتماسك الاجتماعي، وضمان الطمأنينة للذات في المحيط المتوحش القائم على الاضطراب والصراع والخطر والتفكك والانحلال،

---

(1) نور الدين السيد: الشعرية العربية، ص٣٥٨.

(2) مصطفى ناصف: صوت الشاعر القديم: ص ٣٣، ٣٧.

(3) على سرحان القرشي، رحلة الذات في فضاء النص الشعري القديم ص١٠٩، مطبوعات النادي المدينة المنورة الأدبي، رقم ١٤٧/ ١٤٢١هـ.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وتظل الرحلة هاجساً في وجدان الشاعر الجاهلي ولكن هل دمر الشاعر ذاته ففدت خراباً لا يصلحه تحول؟! من البين أن الذات لم تكن مدمرة لكنها قلقة مأزومة، يتعمقها الاحساس بالفناء، ويؤرقها الغموض، ويرهقها الوعي، و"لكنها في جميع أحوالها عاشقة للقوة، مؤمنة بها، حريصة عليها..، وإذا كانت هذه الذات تجسد مأساتها في وجودها القلق المأزوم"[١] فإن رحيلها وبحثها الدؤوب، وما يرافقه من اخطار يؤكد إنسانيتها الحقة ويعبر عن جوهرها الإنساني. هذا الجوهر الذي يتضح بشكل أعمق عندما ينتقل الشاعر للتعبير عن أصالة تجربته إلى مشهد الصيد، الذي ينسجم انسجاماً بنائياً بما قبله ومع ما بعده، وكأن القصيدة جملة من المقاطع متماسكة البناء، متوازنة الأجزاء، منسجمة الصور.

إذن يبدو مشهد الصيد في القصيدة الجاهلية، حلقة ضمن سلسلة من حلقات المطاردة بين الحيوانات، يستكشف نوعاً من المعارف والثقافات، والمعتقدات والطقوس، والأسرار والرموز تشكل جميعها البنية الثقافية والحضارية والروحية للإنسان العربي قبل الإسلام[٢].

وبناء على ما تقدم؛ فالشاعر الجاهلي لم يكن يبكي ذاته، إنه أحس بمأساة الجدب والتصحر، والبلى والتغير والزوال، (ثنائية الصراع بين الحياة والموت)، والقلق الذي يوحي "بعمق أن الفناء يتربص بالإنسان"[٣]، لا يريد أن يستمر في الوقوف، فالوقوف ثبات والثبات موت، "وإنما لجأ إلى الحركة؛ لأنه لا يشعر بالحياة إلا من خلالها، ولهذا كانت الناقة هي التعبير الحقيقي عن فكرة الحركة واستمرارية الحياة التي كانت شغله الشاغل في هذه البيئة الصعبة القاسية" [٤]، "وما صورة الناقة في الشعر القديم إلا رمزٌ لهذا المعنى من النضال من أجل الحياة" [٥]، خاصة بعد

---

(١) وهب روميه: شعرنا القديم والنقد الجديد، ص٢٧٢.

(٢) دلالات الوحدة في قصيدة الصيد، ص١٢٤- ١٢٥.

(٣) نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص١٦٢.

(٤) مصطفى الشورى: الشعر الجاهلي؛ تفسير أسطوري، ص١٠١.

(٥) قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص١٣٦.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

فراغ شحنة الحزن وسؤال الديار وهي خرساء صماء، ولا يبقى إلا استشراف الأمل ورغبة الحياة، فتكون الرحلة لمواصلة السير وتسلية الهم.

لقد بدأت هذه الرحلة عندما امتطى الشاعر – وهو يكتنفه الغموض والخوف- ناقته متجاوزاً عوالم مجهولة وأهوال ومخاطر محدقة، مسجلا مشاهد الصراع الدرامي بين الكلاب والثور الوحشي، تلك المشاهد التي يستعر فيها الصراع ولا يهدأ ولا يخفت، تتمثل صوره الخارجية في صراع الكائنات، وصوره الداخلية في صراع الذات. ومشهد الرحلة في القصيدة العربية وحدة بذاته، تتشابك متكاملة مع الوحدات الأخرى، وقد حاولت (ياروسلاف ستيتكيفتش) – على وفق مكونات طقس العبور وانتقال الإنسان من مرحلة إلى أخرى- أن تجعلها مرحلة هامشية (عتبية) تسيطر عليها رموز الغموض والقلق وعدم الاستقرار مثل الفقر وجدب الصحراء والحيوانات الوحشية، وفي هذه المرحلة يتعرض العابر إلى الخطر أو الموت تأتي بعدها مرحلة التجمع أو إعادة الاندماج في المجتمع (الانتماء القبلي) [1].

وتأكيدا لهامشية الرحلة أن الشاعر في مواجهة الأخطار والصعاب يمر بمرحلتين، مرحلة الوقوف على الطلل وما ينبثق من دوائر الرحلة والناقة. ومرحلة الولوج إلى الغرض الرئيس (المدح والاعتذار)؛ "أي إنه كالعابر في مرحلة الهامشية في طقس العبور، عند النظر إلى رحلة الشاعر سنجدها رحلة غير محددة المعالم، رحلة داخل الصحراء – رمز الجدب والقفر- مما يدل على خطورتها وغموضها- والناقة نفسها تحمل من الصفات ما يدل على عدم الثبات على شيء معين- وعاطفة الشاعر تجاه الناقة غير مستقرة، كل هذا يعد من رموز المرحلة الهامشية، قلق، عدم استقرار، حيرة، اضطراب... والشاعر في المرحلة الهامشية لا يشغله سوى ذاته ولا يتحقق نجاحه في إتمام طقس العبور إلا في لوحة الغرض، حيث

(1) ينظر: ستيتكيفتش: القصيدة العربية وطقوس العبور، دراسة في البنية النموذجية، مجلة المجمع الدمشقي، مج٦٠ ج١، ١٩٨٥، ص٥٨- ٦٠.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الاتزان والتصالح مع النفس، وذلك بمعرفة كل ما يدور في اللاشعور، وهذا يجعلنا أمام بناء متكامل الأركان للقصيدة الجاهلية، يبدأ بالمقدمة الطللية أو ما ينوب عنها ورحلة الشاعر أو ما يعادلها كالغزل بالمراة، ثم لوحة الغرض، وبمعنى آخر لوحة الانقطاع ثم لوحة الهامشية ثم لوحة الاندماج"[1].

وعندما نقف عند لوحة الصيد (هنا) ونشاهد صراع ثور الوحش مع كلاب الصيد، تثار مسألة حقيقة التجربة وواقعيتها مرة اخرى بسبب الوصف الدقيق لمعركة الصيد ومشاهد الصراع، وكأن الشاعر يسرد الحدث الدرامي، ويوظفه رمزيا للتأثير على المتلقي، ولعل النظرة السريعة في قوله:

كَأَنَّ رَحْلي، وَقَدْ زَالَ النَّهارُ بِنا يَومَ الجليلِ، عَلَى مُستأنِسٍ وحِدِ

توحي بأن الشاعر في أثناء رحلته وقف على هذا المشهد وأخذ يشاهده من بعيد، وكأن التقدير السياقي (وقف على مستأنس وحد). فالثور (مستأنس)، ناظر بعينيه إلى من يتفرسه فأصابه الخوف والقلق وأمعن في الهروب، وكأن رؤيته للأنسي صيرته خائفا مذعورا هذا على وفق تفسير(التبريزي) لمعنى آنس اي أبصر. وربما تتكشف دلالة مستأنس بانه وحيد آنس إلى وحدته[2]، وكأن الثور وجد في وحدته وتفرده وبعده عن الحلائل وعن بنى جنسه أنسا وراحة، لأنه يشك في كل إنسان، "ولو صح أن الثور فُزِّع – بالمعنى النثري المألوف- لما فهمنا كيف تعلق الشعر القديم به. وسوف يفقد الشعر القديم غير قليل من روعته إذا نسب الخوف المطلق إلى الثور، أو زعمنا أنه يتلقى العالم خائفا غير مطمئن إلى جانبه"[3]، وبلا شك لا يقصد الشاعر في المشابهة "أي ثور في اية

(1) إسماعيل محمد عبد العاطي: الاسطورة والرمز في الشعر العربي القديم، نهضة مصر، ص١٨٣.

(2) في الشعر الإسلامي والأموي، ص٤١٤ هامش ٣.

(3) مصطفى ناصف: صوت الشاعر القديم، ص١٤٢.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وضعية، لكنه هو هذا الثور المُفَزّع في الصحاري، لا يألو جهدا في العدو، لما تداخله من الخوف خشية القناص"[1].

إن الثور – فيما يبدو- حين اختار لنفسه هذا الضرب من العيش كالصعلوك الثائر المتمرد، الذي يأبى الذل، فابتعد عن الديار العامرة، يواجه الموت وحده في الفلاة، ويصارع في سبيل الحياة العزيزة، والنابغة في هذه اللحظة التي يصور فيها الثور بالانفراد، كأنه يريد أن ينحو منحى ذلك الثور في مواجهة الموت وحده. وبهذا تكون الصورة أقرب إلى قصة حقيقية حصلت للشاعر في أثناء رحلته إلى النعمان هذا من جهة التفسير الظاهري.

أما من ناحية التأويل الرمزي وقراءة تفاصيل لوحة الصيد وربطها بالحالة الشعورية، فإن اللوحة على وفق هذا ترمز إلى شخص الشاعر وصراعه مع الوجود، وحينها يصح القول بأنه ليس من المعقول أن يستطرد الشاعر بوصف لوحة صيد استغرقت تقريبا (عشرة أبيات) من المتن النصي، وهو في موقف الاتهام وحالة الدفاع عن النفس، وكأن صراع الثور شبيه بصراع الشاعر مع أعدائه، وما الصّياد والكَلّاب وكِلابه إلا معادلات موضوعية لأولئك الذين اتهموه وأرادوا به سوءا عند النعمان. "ولا يخفي أن الاحساس بالانتصار للثور إحساس غمر نفس المبدع، فسعد به سعادة المتعاطف مع المقهور المنفرد الذي يتربص به آخرون لمجرد بلوغ متعة الصيد والطعام، ولا يغيبن عن خاطر القارئ المتأمل أن شيئا ما يربط ما بين حال الثور وحال الشاعر، فالشاعر كذلك يتعرض لمن يتربص به، ويريد أن يوقعه فريسة الملك افتراء وحقدا، وهو يؤمل في أعماقه أن ينال ممن فعل هذا بضربة نافذة كضربة الثور للكلب"[2].

(1) محمود العشيري: الشعر سردا- دراسة في نص المفضليات، ص١٠٤.
(2) صلاح رزق: كلاسيكيات الشعر العربي، ص٥٥٩.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

قفز النابغة قفزا سريعا بالأحداث - وذلك دليل على شدة توتره وقلقه- قفزا يتجاوز فيه المألوف في قصة الثور حينما يشتد المطر يأوي إلى شجرة الأرطى؛ ليحفر كناسا يقيه المطر والبرد، وحينما تشرق الشمس يذهب مستدفئا بها، وهنا تهاجمه الكلاب المتربصة وتشتعل المعركة. والمهم أن الثور حين أحس بالصياد يهمس لكلابه (فارتاع من صوت كَلّاب)، وبات مبيت سوء من برد وجوع في حالة سيئة يشمت عدو البائت إذا بات بها؛ ويحمل الفعل (بات) عند النابغة "معنى الفزع والضيق والقلق وسو المبيت، وهو يكشف عن نفسية الشاعر المهمومة..." [1]. وانقاد الثور لقوائمه القوية الحادة، وكأن القوائم تحركت قبل التفكير، إنها الحياة وغريزة حب البقاء، وتشتعل المعركة، وينتصر الثور بطعنة هي الإبرة التي يشكها البيطار حين يعالج الحيوان من داء يصيب الكتف.

ويجسد الشاعر قوته، ويثبت بصمته الفنية من خلال درامية الصورة التي تتمثل في الخيال الشعري والسرد القصصي لقصة قتل الكلب الأول (ضُمْران)، وهروب الكلب (واشِق) جبنا وهربا، فدم صاحبه قد راح هدرا (فلا عقل ولا قود ولا دية ولا قصاص) فما جدوى المعركة مع ثور لا يجارى ولا يبارى، وتخيل صورة القرن وهو خارج من بطن الكلب بعد طعنة نجلاء، كأنه (سَفُّود شَرْب) ملتهب احمر مثل (سفود الشي) إشارة إلى قوة الثور وحدة قرنه، وزاد من روعة الصورة قوله (نَسُوهُ عند مُفْتَأَدِ)؛ اي نسوا النابغة نفسه الذي كان سفيرهم المتجول الذي يذب عنهم الأذى، ويدفع عنهم الأعداء، كما غدا سيد الشعراء، والحكم الذي يفصل بينهم فيرفع ويضع، ويقول فيستجاب له، وكأنهم طعموا من خلاله ثم رموه أو نسوه فصار مثل سقط المتاع، إنها المرارة والأسى والحزن والفزع الذي يشعر به النابغة، ألم يقل قبل إنه أصبح في خلاء، كما أن الدار (أصبحت خلاء، وأضحى أهلها احتملوا ...)، وهي صورة فيها من علامات القوة والتمكن والتهديد والوعيد لأعدائه إذا تمكن منهم بعد كشف حيثيات الجقيقة للنعمان، وفيها تشفي واضح بهلاك المعتدي الظالم ممثلا

(1) خالد الزواوي: الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، ص١٦٧.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

في الكلب (ضمران). وهذا المشهدَ توظيف أمثل لمشهد الصيد؛ لينسجم مع المضمون الفكري والنفسي للشاعر فضلا عن المحافظة على طبيعة البناء المتعاقب للقصيدة، تلك الهيكل المتفق عليه عند النقاد.

على هذا النحو كانت صورة الثور وهو يدافع عن نفسه ويدفع الأخطار وهو لا يملك سوى قرنيه، والحياة حوله يسطر فيها قانون البقاء للأقوى، والضعيف لا مكان له، وما بين الفرار والبقاء، والإقبال والإدبار، والتردد والتمهل كانت وضعية الثور في قرار المواجهة والمجابهة، وهي صورة الذات الشاعرة، فـ "العمل الفني تدفع إليه نفس الأسباب التي تدفع إلى الحلم، ويحقق فيه الأديب رغباته المكبوتة في اللاشعور-ويتخذ منن الرموز والصور ما يُنَفس عن هذه الرغبات في الوقت نفسه"(١). وتجسد لوحة الثور الوحشي في الشعر الجاهلي "نوعا من التطهير (الكاثرسيز) الأرسطي الذي يتخفف به الفنان الكلي من ضغوطه اليومية ويحقق رغباته المكبوتة، غير منفصل رغم ذلك عن التفكير الشامل الخاضع لمنطق الشعور"(٢).

وينتهي مشهد الصيد سريعا بعد مقتل (ضمران) وإن كان مشهد موته عنيفا حزينا أشفقنا عليه وهو يعجم القرن المغروس في أحشائه، ويتلوى من الوجع في لحظاته الأخيرة، ورأينا (واشقا) يفكر في الفرار بعدما أيقن ان الدائرة ستدور عليه كما دارت على رفيقه ضمران(٣). وإن كانت صورة المشهد قاسية فهي صورة يتشفى صاحبها بموت المعتدى الأثيم. "هل ترى كيف تقمص الثور شخصية البطل المحارب؟ أو قل: عاد إلى أصله البشري – أي إلى الشاعر- ثم كيف زاده القتال وعيا؟، فإذا هو طبيب يداوى المرضى؟ ما المرض الذي كان يداويه هذا الثور؟ إنه مرض الظلم

(١) عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ١٩٦٣، ص٤٨.
(٢) ثناء انس الوجود، رمز الماء في الأدب الجاهلي، ص٢٤٨
(٣) ينظر: قراءة في الأدب القديم، ص٢٣١- ٢٣٢.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

والعدوان، ولا شفاء لهذا المرض إلا بالقوة والصراع ..."[1] إن الثور المنتقم هنا الشافي من العضد (معادل) للنابغة ومكافئ له، كما أن الكلاب رمز للنعمان، والكلاب المطعونة رمز للوشاة والحاقدين على النابغة، وهو يتمنى طعنهم - وربما طعن النعمان؛ لأنه ظالم له بتصديقهم، فلماذا لا يكون مصيره مثلهم؟! وفي انتصار الثور الوحشي تأكيد بلا شك لقدرة الناقة وتحقيق الغلبة لها، ومن ثم انتصار للشاعر؛ فهي الناقة "تجسيد لأحلام الشاعر وأشواقه، وتعبير عن حنينه إلى الصلابة، ومن رغبته العميقة في مقاومة الدهر"[2]

إن جزئيات الصورة تتداخل ويختلط بعضها ببعض، لقد رأينا الثور يطعن (ضمران) طعنة شديدة فيقتله، وهذه رغبة النابغة وامنيته ان يقتل حاقديه، "وقد يمثل الكلبان حالة الاصطراع الداخلي الكامنة في شخصية الشاعر، وذلك عبر إقدام أحدهما، وإحجام الآخر، أو تراجعه عن الطريدة فهما -بذلك- قد يعكسان تذبذبه بين الفرار والمجابهة، ولكن حالة التشوش هذه قد اندمجت في صورة ظاهرية متسقة، استطاع الخيال ان ينسقها بحض من اللاشعور"[3]. وهي جزئيات تتوافق مع مشاعر النابغة وتردده بين آمال مسعاه وخوف مصيره، فإذا كان الثور (مُستَأنس وَحِد) فإن النابغة - كذلك- يتوجس ويرهف سمعه لوقع القدم فقد يكون أحد عيون النعمان ترقبه، وإذا كان الثور مشردا ضائعا في الصحراء لا يأكل فالنابغة كذلك -في مواجهة النعمان- وحده. والكلب (واشق) المحجم عن النزال هو النابغة نفسه، يفكر في الهروب، وعدم المثول أمام النعمان، فلربما بقر بطنه، وراح دمه هدرا دونما قصاص أو دية، ولكنه -اي واشق-

(1) شعرنا القديم والنقد الجديد ص٣٣١.

(2) السابق: ص٣٢٦.

(3) تحليل نفساني لمعلقة النابغة، ص١١٣، يوسف اليوسف، مجلة قضايا عربية ع١/ إبريل ١٩٧٥.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

فلا أنه سيموت جوعا، والنابغة كذلك يشعر أن الموت محيط به فلا فكاك منه، وتعددت مواطن الخوف في أكثر من قصيدة عنده(١).

إن مشهد الصيد وجزئيات لوحة الثور الوحشي هي امتداد طبيعي للقلق الوجودي الذي يعانيه الشاعر، وتتشابك الصورة ويخلع النابغة على نفسه صفات الثور، فإذا كانت الكلاب رمزا للوشاة الحاقدين، فإن الثور هو رمز للنابغة ومعادل له، وإذا تكونت مفردات الصورة من صراع مرير (الصراع النفسي الذي يدور داخل الكلب)، هو ذلك الصراع الذي يكشف عن الصراع النفسي الذي يعانيه النابغة.

وبناء على ما سبق، لا نستطيع الفصل بين أجزاء المعلقة فهي منذ اللحظة الطللية إلى المديح والاعتذار مرورا بلوحة الثور تعكس الحالة النفسية للشاعر في تناسق عجيب، والفصل بين الأجزاء بلا شك يفقد القصيدة التناسق الشعوري، حيث يتحكم العامل النفسي في ترتيب الجزئيات النصية على وفق الضغوطات النفسية، ودواعي المواجهة ودواعيات الموقف، وهنا تكمن براعة الشاعر القديم في تماسك النص، ودقة الوصف، وصدق البناء الشعوري.

سلك النابغة سبيل المدح المشوب بالاعتذار؛ مسطرا مفردات التلطف والملاينة في مخاطبة النعمان، وهو في مدحه يجمع ما بين الخوف والترقب، والاضطراب والقلق؛ لذا جاءت صورة الفرات في هذا السياق الشعري عاكسة للاضطراب والخوف وظلمات النفس المعذبة، فأمواج الفرات المتلاطمة إن هي إلا الظلام الدامس، والخوف الذي يتلاطم داخل النابغة، والرياح الهوج التي تدفع تلك الأمواج؛ إنها المخاوف التي تهاجم الشاعر عبر تصوره بأن الأعداء يتربصون به ليوجهوا له اللطمات، والأمواج التي ترمي الشاطئين بالزبد، زبد الكلمات والنعمان يتوعده ويتهدده، والوديان المترعان باللجة هم أولئك الذين ينفثون بالوشاية

(١) ينظر ديوانه: (ق البائية، ق العينية، ق النونية).

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ويبهرون صدور النعمان، والشاعر في زحمة المطاردة وحصار العيون والوشاة- أشبه بذلك الملاح المحاصر بالأمواج والرياح الهائجة والطوفان العرم، وكما أن الملاح يستحق الإشفاق عليه فكذا النابغة يستثير شفقتنا عليه[1]

وينتهي مشهد الصيد ليستدرك فضل النعمان وهو في طريق الرحلة في الصحراء، حيث تخبره إحدى النياق بفضل النعمان على الناس كلهم قائلا:

فَتِلكَ تُبَلِغُنِي النُعمانَ، إنَّ لهُ فَضلاً عَلَى النّاس فِي الأَدنَى، وفي البُعدِ

ليكون مدخلا مناسبا للدخول إلى غرض المديح، ولكن التساؤل المطروح هل لوحة الصيد حشو زائد في هذا النص أو إسقاط رمزي لصراع الواقع؟ وبخاصة أن الاستدراك بالفاء (فتلك) غير قادر على قطع الانطباع لدى المتلقي والانتقال المفاجئ ربما يجعل الملتقي يستشعر بوجود ثمة قطع أو عدم ترابط في الأجزاء الفرعية. وأظن أن رمزية وحدة الصيد والدلالات المقروءة منها، وأدوات الشاعر في سردها، والدقة في وصفها هي (معطيات وسبل) للانتقال للغرض الرئيس في نص المعلقة وهو الاعتذار المشوب بطلب العفو عن طريق مفردات المدح.

(1) ينظر: تحليل نفساني لمعلقة النابغة بتصرف: ص١١٥.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

(المبحث الرابع)

الغرض من النص[1] .. محور الارتكاز

والآن فلنمض إلى الجزء المدحي الذي يمثل الغرض من النص، حيث يمهد الشاعر بالمقدمات؛ ليمنحه دفقات شعورية منتظمة تساعده على التأثير في المتلقي، وعلى إثارة انفعاله عاطفيا مع الشاعر، ومن ثم التجاوب مع ما يريده منه، وفي ثلاثين بيتا - أي أكثر من نصف الأبيات- يسرد الشاعر صفات الممدوح/ النعمان؛ صفات الكرم والجود، والحكمة والعقل والتدبر، حيث أفاض القول وسطر ملامح الفضل من خلال سرده لقصتين من التراث، تعضد ما يريده، وهما: (قصة سليمان، وقصة زرقاء اليمامة)، والقصتان – رغم إنكار شوقي ضيف وطه حسين لهما أو لأحدهما- تؤكدان – حسب رأيي- ثقافة الشاعر واستثماره لدلالات التراث في إثراء التجربة الشعرية، وإقناع المتلقي من ناحية، والإشارة إلى صفات النعمان التي منها: دقة الحكم والتأني في اتخاذ القرار فضلا عن معطيات الكرم والجود وصفات الحكمة والتدبر من ناحية أخرى، وذلك في سردية بنالية تترابط فيها الأبيات لا تتنافر، ويتسلسل ترتيبها، وتحسن صورها، وتحمل طابع القصصية والدرامية؛ يقول النابغة مادحا النعمان ومعتذرا إليه[2]:

أَرَى فَاعِلاً، فِي النَّاسِ، يُشْبِهُهُ وَلاَ أُحَاشِي، مِنَ الأَقْوَامِ، مِنْ أَحَدِ

سُلَيْمَانَ، إِذْ قَالَ الإِلَهُ لَهُ قُمْ فِي البَرِيَّةِ، فَاحْدُدْهَا عَنِ الفَنَدِ

سَيْسِ الجِنِّ إِنِّي قَدْ أَذِنْتُ لَهُمْ يَبْنُونَ تَدْمُرَ بِالصُّفَّاحِ وَالعَمَدِ

---

(1) هو الجزء الرئيس من أجزاء القصيدة، والهدف الذي يسعى الشاعر إليه في قصيدته.

(2) يريد المعتذر أن ينجو من اللوم؛ فيجمع ما بين المدح والاعتذار، ويعد هذا مقبولا في مثل هذه الاعتذارية، فقد أوقع الوشاة بين المُعتذِر والمعتذر له، وتصدعت علاقتهما، وهنا تكمن أهمية المدح في تجسيد الذات الإنسانية وهي تواجه الآخر المتعاظم.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

فَمَـــن أَطَاعَـــكَ، فَانفَعْـــهُ بِطَاعَتِـــهِ كَمَا أَطَاعَكَ، وادلُلْهُ عَلَـــى الرُّشَـ
وَمَـــنْ عَصَـــاكَ، فَعَاقِبْـــهُ مُعَاقَبَـــةً تَنهَى الظَّلُومَ، وَلاَ تَقعُدْ عَلَى ضَمَـ
إلاَّ لِمِثْلِـــكَ، أَوْ مَـــنْ أَنـــتَ سَـــابِقُهُ سَبْقَ الجَوَادِ، إِذَا استَولَى عَلَى الأَمَـ
أَعطَـــى لِفَارِهَـــةٍ، حُلُـــوَ تَوَابِعُـــهَا مِنَ المَوَاهِبِ لاَ تُعْطَـى عَلَـى نَكَـ
الوَاهِـــبُ المَائَـــةَ المِعْكَـــاءِ، زَيَّنَهَـــا- سعدَانُ تُوضِحَ فِـي أَوبَارِهَـا اللِّبَـ
والأُدمَ قَـدْ خُيِّسَـتْ فُتْـلاً مَرافِقُهَـا مَشْـدُودَةً بِرِحَـالِ الحِيـرَةِ الجُـ
والرَّاكِضَـاتِ ذُيُـولَ الرِّيْـطِ، فانقَهَـا بَرْدُ الهَوَاجِـرِ، كالغِـزْلاَنِ بالجَـ
والخَيلَ تَمزَعُ غَرباً فِي أعِنَّتِهَا كالطَّيرِ تَنجُـو مِـنْ الشَّؤبُـوبِ ذِي الـبَـ

يناى النابغة بشاعريته عن جبروت الواقع الذي يمثله النعمان، فيقدم المدح ومفردات التلطف والملاينة مستدعيا التراث، حيث استدعى قصة نبي الله سليمان – معادلا موضوعيا لشخصية النعمان- الذي عرف بعدله وعلمه وحكمته، وكأن النابغة يريد من النعمان أن يبسط حكمه ولا يستمع لأقوال الوشاة، وأن يحمل حكمه صفة الثواب لمن يستحق، وصفة العقاب لمن تصدر عنه الإساءة، ويواصل استرضاءه، فيسبغ عليه كامل الصفات التي تميزه عن غيره ولا تتاح إلا لمثله (إلاَّ لِمِثْلِكَ)، فهو الواهب للخير الفاعل له دون توقف أو انقطاع. وهو لا يشبهه أحد من البشر في الزمن الحالي والزمن الآتى، فلا نظير له في الناس ونظيره يأتي مدده من السماء، ألا وهو سليمان الذي سأل الله أن يهبه ملكا ليس لأحد من بعده.

وتبرز صنعة النابغة الفنية في إحكام الموروث الشعري، وامتزاج بالحالة النفسية والصراع الداخلي بين المتكلم والمخاطب، ومحاول التبرئة وطلب العفو والصفح، ويعقد مقارنة تسعى إلى تهدئة النفس

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

فسليمان (المُقَارن به) يختص بالمدد الإلهي في تقويم عوج البرية (قم في البرية)، وإصلاح شأنها وإرشاد الناس (فاحددها عن الفند)، ومعه الجن خدم وعون (وخيس الجن)، أعالوا له البنيان (يبنون تدمر بالصفاح والعمد)، وهم خلق من خلق الله يجزى المطيع منهم (ومن أطاعك فانفعه بطاعته..)، ويجازى العاصى بالعقاب ردعا له ولغيره (ومن عصاك فعاقبه..).

ويخاطب النعمان مستعطفا إياه بنظرتين؛ الأولى أن ينظر إلى ملكه وسلطانه نظرة التأمل والهدوء كي تصرفه عن التمادي في الاستعلاء والغضب، وتعينه على بسط الحق وإعمال العقل، وتدبر الحكمة وتنفيذ العدل. والنظرة الأخرى نظرة إلى الأتباع والأعوان والمقربين، وتمييز المطيع من العاصي، والصادق من الواشي، من يستحق الجزاء ومن يستحق العقاب.

ويستمر الاسترضاء بفتح أبواب التهدئة واللين من جانب الشاعر، حيث يواصل الخطاب في إجراءات المنح والعطاء، فالممدوح ليس مثله (فَاعِلاً فِي النَّاسِ)، فهو يتبع العطاء حلو العطايا والمواهب دونما كدر ولا نكد ولا توجس، فالعطاء ممدود والعطية فارهة، والنابغة يسترضي النعمان وينتظر العفو وإن أصابه الاضطراب قليلا، فـ"الاضطرار إلى اللام في المستثنى، وطرح البديل بالحَرف "أو"، وبعد المسافة بين العامل والمعمول، والتباس الربط بين البيت وسابقه؛ يكشف عن شيء من الإحساس بالاضطراب بين يدي الموقف، والاحساس بالتعمل النسبي، رغبة في استرضاء المخاطب، وحسن التوسل الذي يبشر بشيء من القبول النسبي للعذر المنطقي الذي يسوقه الشاعر بين يدي ممدوحه"(١).

ويخلص إلى الإحساس العام الذي يسيطر عليه من خلال الأداء الشعري المتميز، الذي يكشف موهبة الصانع وحرفة القائل من علو النغمة

(١) صلاح رزق: كلاسيكيات الشعر العربي، ص٥٦٥.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

المتصاعدة، ونبرات الخطاب، وفرط المبالغة؛ فهو المعطي الذي يصدر منه العطاء هبة وعددا، يهب (المائةَ المعكَّاء)، ويهب (الرّاكضات) ويهب (الخَيلَ تَمزَعُ)، تبدو آثار نعمته على من ينل عطاءه، فهو المانح الخيل الفتية المتلبدة الأوبار، التي ترعى أنجع ما ترعاه الإبل مرعى السعدان، فهي خيل سائمة مهملة في المرعى، لا تستعمل ظهورها. وهي في سرعتها تشبه أسراب من الطير أصابها مطر شديد فيه برد، وهي إن فرت بسرعتها من السحاب المحمل بالمطر، فهو يفر من الظن السيئ ببسط معطيات تبرئته من خلال هذه الدفقات الشعورية عالية الصوت؛ رغبة في تعرية وشاية الخصوم وفضح مقولتهم الكاذبة، وتأكيد مكانته لدى النعمان، موفور العطاء، كريم الهبات التي لا يجود بها أحد غيره.

ويستمر الدفع الشعوري يدفع بالشاعر دفعا فإذا به - بعيدا عن جلجلة الأصوات- يدخل في قصة فتاة زرقاء اليمامة، تلك الفتاة الحصيفة التي دققت النظر في سرب حمام منطلق إلى ورد مائه، وقد تضام بعضه إلى بعض[1]، وهي قصة ضرب بها المثل في سلامة النظر وصحة الحكم، وضمنها ابن أبي الإصبع ضمن أمثلة الإيجاز، وقال إن: "النابغة سَرَدَ هذه القصة بألفاظ الحقيقة عريّة عن الحشو الخشن والمعيب ولم يغادر منها شيئا"[2]، يقول النابغة:

احكُمْ كَحُكمِ فَتاةِ الحَيِّ، إذْ نظرَتْ ... إلى حَمَامِ شِراعٍ، وَارِدِ الثَّمَدِ

يَحفُّهُ جَانِبا نِيقٍ، وتُتْبِعُهُ ... مِثلَ الزُّجَاجَةِ، لَمْ تُكْحَلْ مِنَ الرَّمَدِ

قَالَتْ: أَلاَ لَيْتَمَا هَذا الحَمَامُ لَنَا ... إلى حَمَامَتِنَا ونِصفُهُ، فَقَدِ

فَحَسَّبُوهُ، فَألفَوهُ، كَمَا حَسَبَتْ ... تِسْعاً وتِسْعِينَ لَمْ تَنْقُصْ ولَمْ تَزِدِ

---

(١) فتاة الحي: هي الزرقاء من بنى جَدِيس، من أهل اليمامة مضرب المثل في النظر وجودة البصر، ويقال لها: زرقاء اليمامة، وكانت ترى من مسيرة ثلاثة أيام .

(٢) ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر، ص٤٦٤.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

فَكَمَّلَتْ مَائَةً فِيهَا حَمَامَتُهَا وَأَسْرَعَتْ حِسْبَةً فِي ذَلِكَ العَدَدِ

وقد سرد النابغة القصتين غاية منه ليشارك المخاطب/ النعمان في فكرة معينة، وكأنه أراد أن يضرب للنعمان (مثلا) في سليمان الذي أعطاه الله القدرة على تسخير الرياح وتسخير الجن في بناء تدمر، وكيف أمر سليمان بإثابة المحسن ومعاقبة المسيء؟، وكان النعمان هو المعنّي من ذلك، فطلب العدل في الرعية أوجبه الله على الملوك الذين اختارهم (بسلطته) ليحكموا البشر، وبما أن النعمان وأهل الحيرة يعتنقون النصرانية فمن المؤكد أن النعمان سيتأثر بقول النابغة ويفكر فيه، ويقنن الطريقة التي سيجازى بها المطيع ويعاقب بها العاصي.

ويستميل النابغة النعمان وقد امتلك زمام مشاعره، فيخاطبه مباشرة بأن يحكم (كَحُكمِ فَتاةِ الحَيِّ، إِذْ نظرَتْ) وهي صاحبة النظرة الثاقبة، الدقيقة المتبصرة، حيث تبصر العدد من نظرة يصعب على العادي أن يكون شبيهها، فهي بنظرة أصابت عدد الحمامات المتراكم بعضه على بعض وهو يقصد ماء الثمد، (وَأَسْرَعَتْ حِسْبَةً فِي ذَلِكَ العَدَدِ)، وجاء حكمها دقيقا على الرغم من عناد الآخرين، أولئك الذين قصد الشاعر تشبيههم ضمنا بمن يحيط بالنعمان، وبمن أوغر صدره على الشاعر دون بينة أو دليل. أي كن حكيما في أمرك مصيبا في رأيك، ولا تقبل ممن سعى إليك وشاية وزورا، واحكُمْ كَحُكمِ فَتاةِ الحَيِّ / زرقاء اليمامة إذ أصابت ووضعت الأمر موضعه.

وهكذا مهد الشاعر لنفسه ما يريد إيصاله للنعمان، والنفس بدأت تتشرب الهدوء النفسي، وضرورة المواجهة، وسرعة الموالاة والمباشرة بـ(فاء العاطفة والربط)، وتغليظ القسم قصدا للتبرئة مما يتّهم به ومنعا للذم، يقول:

فَلا لَعَمْرُ الَّذِي مَسَّحتُ كَعْبَتَهُ وَمَا هُرِيقَ، عَلَى الأَنصَابِ، مِنْ جَسَدِ

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

أزال النابغة - قدر المستطاع- عثرات الطريق، ومهد السبل للوصول إلى النعمان، ماثلا بين يديه ضعيفا، مبرئا نفسه مما ألصق به من وشايات كاذبة، مستخدما ما أوتي من براعة الصياغة الشعرية، ووسائل التماسك النصي من أدوات العطف والنفي ولام القسم، وما يقترن من ارتفاع الجرس الصوتي ليناسب حدة الغضب، فالتهمة كبيرة والواشي سعيد بفريته، والمتهم بريء يقدم دليل براءته بالقسم والتقديس أمام المُحكّم مانح الطير المُحلّق الإحساس بالأمن، فلا يهيجها أحد ولا ينفرها.

وهي أبيات بمثابة الممر النهائي للدخول لمركزية الغرض وبؤرة الصراع الداخلي الذي ينم عن القلق النفسي، وهي فكرة التبرئة والدفاع عن النفس، يقول:

والمؤمنِ العَائِذَاتِ الطَّيرَ، تَمسَحُهَا ... رُكْبَانُ مَكَّةَ بَينَ الغَيْلِ والسَّعَدِ

مَا قُلتُ مِنْ سَيِّءٍ مِمَّا أُتيتَ بِهِ ... إِذاً فَلاَ رفَعَتْ سَوطِي إِلَيَّ يَدِي

إِلاَّ مَقَالَةَ أَقوَامٍ شَقِيتُ بِهَا ... كَانَتْ مَقَالَتُهُمْ قَرْعاً عَلَى الكَبِدِ

إِذاً فعَاقَبَنِي رَبِّي مُعَاقَبَةً ... قَرَّتْ بِهَا عَينُ مَنْ يَأتِيكَ بالفَنَدِ

أُنْبِئْتُ أنَّ أَبَا قَابُوسَ أَوْعَدَنِي ... وَلاَ قَرَارَ عَلَى زَارٍ مِنَ الأَسَدِ

مَهْلاً، فِدَاءٌ لَكَ الأَقوَامُ كُلُّهُمُ ... وَمَا أُثَمِّرُ مِنْ مَالٍ ومِنْ وَلَدِ

لاَ تَقْذِفَنِّي بِرُكْنٍ لاَ كِفَاءَ لَهُ ... وإِنْ تأَثَّفَكَ الأَعدَاءُ بالرِّفَدِ

ويُقَدِّم النابغة أيمانه الوثنية المغلظة إلى النعمان؛ تبرئة من القول الزور؛ وامتصاصا لغضبه، واستعطافا للمتلقي؛ فيُقْسم بكلِّ ما كان مقدسا عند العرب، حيث يُقْسم بتلك الأنصاب التي كانت العرب تذبح عندها القرابين وتمثل مشهدا للتقديس، ويقسم بالبيت العتيق في مكة، وبمن زاره من ركبان مكة، والطير العائذات بالحرم مستكينة، لا يهيجها أحد ولا

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

بنفرها، وكأن لسان حاله يردد: الطير لاذ بالحرم وحلق في أرجائه يشعر بالأمان، وأنا ألوذ بك طلبا للأمان، فأنا (مَا قُلتُ مِنْ سَيِّءٍ) مما أتاك الوشاة به، لكنهم قالوا مقالتهم التي شقيت بها عندك، فقرعت بها كبدي وهتكت من أجلها. "وتكرار القسم هنا مع اختلاف مدلوله واستطراده فيه تعزيز لدفعه، وتقوية لحجته من ناحية، وإظهار لولائه وخضوعه من ناحية أخرى"(١).

ويأتي جواب القسم مفعما بعلو النبرة وحدة الصوت (مَا قُلتُ مِنْ سَيِّءٍ مِمَّا أُتيتَ بِهِ)، "وفي القصر إطلاق النفي وتأكيده، وفي إفراد المعمول (سَيِّء) وتنكيره تعميم مقصود لكل ما قل أو هان مما يدخل في نأبه، وفي سبق (مِنْ) له قصد إلى النص على ما قلّ منه، ثم تأتي جملة الصلة المشيرة إلى ما نقل إلى المخاطب معتمدة على التجهيل والتعميم في الموصول الذي ينتفي معه بيان الحد والنوع استهانة وتحقيرا، ثم في جملة الصلة التي عمد الشاعر إلى بناء فعلها للمجهول تحديا واستهانة كذلك بمن أتى بتلك الفرية، وبما أتى .. أيًا ما كان الذي أتى به"(٢).

ويقينا منه بالبراءة وثقة منه في نزاهته يجزم (آنفا) بأنه لو كان فعل ما اتهم فيه كذلك كان الجواب استنكارا بحرف الجواب (إذا) المتبوع بـ(فاء) السببية المشفوعة بـ(لا) التي تجاوزت النفي إلى الدعاء، (إِذاً فَلاَ رفَعَتْ سَوطِي إِلَيَّ يَدِي)، وتأكيد العقوبة (إذا فعَاقَبَنِي رَبِّي)، عقوبة تنبو برضا الحاقدين فهي (مُعَاقَبَةً قَرَّتْ بِهَا عَينُ مَنْ يَأتِيكَ بالفَنَدِ). وعقوبة النعمان (كونه غاضبا) شبيهة بعقوبة سليمان، تلك العقوبة الربانية التي فُوِّض فيها لتقويم المعوج وإصلاح الشأن.

ويختزل النابغة حيثيات الحكم السابق قائلا: إن كل ما حدث ليس داء مقالتي إنما هو جراء مقالة أقوام، شقيت بمقالتهم الشقاء الذي تجاوز

(١) العشماوي: النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية، ص٩٨.
(٢) كلاسيكيات الشعر العربي، ص٥٦٩.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الأثر المعنوي النفسي إلى القرع الذي أتلف الكبد وتركه يعاني الألم والحزن المكتّم الذي لا يشعر به أحد سواه، ولا يستشعر الآلام غيره. وليس أمام النابغة سوى إعلاء شأن النعمان، وإظهار مكانته، وتصوير موقفه إزاء غضبه وهو حقيق بالشفقة والعطف، وإزاء رضائه وهو يرفل في النعيم، وإزاء تهديده وهو مُنه في موقع الفريسة. والنابغة يتوسل رضاه بعد مباغته بخطاب التهديد وصدمة الخطب من أبي قابوس الذي وعيده تقريع وتخويف، ووعيد وتهديد، لا تستقر له النفس ولا تطمئن، ولا شك أن زئير النعمان مثل زئير الأسد لا تشعر معه بالأمان والاستقرار، "والنفي المطلق في ولا قرار قد أشاع هذا الفزع المفزع"[1].

وعلى القارئ أن يتلمس من المصدر المنون (مَهْلاً) درجات الاستعطاف المشوب بالكبرياء ونبرات الرفق واللين؛ فمثل هذه اللفظة لا يخاطب بها الملوك عادة، وكأن النابغة يعاتب النعمان، فالأخير لو نفينا عنه التمهل فماذا بقي له؟ ولا بأس فالنابغة لا يهدأ له بال ولا يستقر على قرار ولكنه يعتذر وهو سيد قومه ذبيان – سادة عرب الشمال آنذاك. ورغم كثرة أعداء النابغة فإنهم كالأثافي يحيطون به إحاطاتهم بالنار، يجتمعون حول النعمان ولا يستطيعوا مهما تآزروا أن يثبتوا له، ويخرج من الاستعطاف إلى المديح مشبها النعمان وكرمه بالفرات وفيضانه، وما (الفرات والنعمان) إلا وجهان لعملة واحدة، فكلاهما – على الرغم من الاضطراب والهيجان- يتدفق بالعطاء، يقول النابغة:

فَمَا الفُراتُ إذَا هَبَّ الرِّيَاحُ لَهُ تَرمِي أواذِيُّهُ العِبْرَينِ بالزَّبَدِ

يَمُدُّهُ كُلُّ وَادٍ مُتْرَعٍ، لَجِبٍ فِيهِ رِكَامٌ مِنَ الينبُوتِ والخَضَدِ

إن صورة الفرات والأمواج المتلاطمة، لا تبعد عن صورة الطلل ومأساته، ولوحة الثور الوحشي، فالقصيدة كلها منظومة عجيبة، لا يمكن الفصل بين أجزائها. والخوف والهَلع، والكرب والقلق، والأين والعرق

(1) العشماوي: النابغة الذبياني، ص٩٠.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ملامح خوف انتابت الملاح الخائف من غضب النهر الثائر (الفرات) لذلك يظل ممسكا بدفة السفينة طلبا للنجاة، وهي الملامح نفسها التي انتابت النابغة الخائف من غضب (النعمان) ووعيده، لذلك يظل على استعطافه له ليس طلبا للنوال – رغم انه متفرد العطاء فياض العطايا (سيب ونافلة)، ولا يحول عطاؤه اليوم دون عطائه في غد- وإنما رضاء له، وإن لم يقبل استعطافه ولا اعتذاره فإنه قد ألقى به في مهاوي النكد والند، يقول:

يَظَلُّ مِنْ خَوفهِ، المَلاَّحُ مُعتَصِماً بالخَيزُرانَة، بَعْدَ الأينِ والنَّجَدِ

يَوماً، بأجوَدَ مِنهُ سَيْبَ نافِلَة وَلاَ يَحُولُ عَطاءُ اليَومِ دُونَ غَدِ

هَذَا الثَّنَاءُ، فَإِنْ تَسمَعْ بِهِ حَسَناً فَلَمْ أُعرِّضْ، أَبَيتَ اللَّعنَ، بالصَّفَدِ

هَا إنّ ذِي عِذرَةٌ إلاّ تَكُنْ نَفَعَتْ فَإِنّ صَاحِبَها مُشَارِكُ النَّكَدِ

ويعتذر للنعمان عما لم يرتكبه، مضمنا نصه الشعري جماليات الأداء الفني وتنوع الثقافة الشاعرية بين نوادر التراث، وأمثلة العدل والإنصاف، مؤكدا براءته بالقسم بما هو مقدس، ومؤكدا لنا أن أجزاء نصه تترابط بعضها مع بعض عبر الوصلات الفنية، لتكون الوحدة الشعورية والنفسية في النسيج الشعري، والتي بدورها تكون صدقا فنيا في الصور والوصف، ورسم العناصر وتحديد الأبعاد، ورسم الخطوط وتلوين اللوحات، وكأن البناء الفني وحدة متكاملة.

وترتيب الأبيات بهذه الكيفية المشار إليها يبدو مقبولا غير أن الوحدة لا تتحقق في كل اللوحات بنفس الدرجة، وربما غير متحققة بدرجة كبيرة؛ إذ بإمكاننا داخل العنصر الواحد أن نقدم ونؤخر بل ونحذف أحيانا، ومع ذلك فإن القصيدة تبقي مرتبطة بالمعني الكلي الذي تدور حوله. ولكنها الشاعرية والنفس الطويل والتناص مع القصص التراثي، وهي محتويات أرادها الشاعر في بسط معطيات اعتذاره للنعمان –وهو على خلاف غيره في باب الاعتذار- لم يضعف ولم يستكن ولم يتذلل، فصوت

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

اعتذاره يمثل اعتذار الإنسان الذي ينأى بنفسه عن الشبهات. وهي قصيدة متكاملة تبث رسالة إنسانية تحمل نواعج الاعتذار للنعمان.

وهكذا استطاع النابغة ببصره الثاقب للتقاليد الشعرية وبصيرته المتقدة أن يتجاوز الصراع مع الواقع، ويسطر معطيات الاعتذار في رسالة شعرية تتجاور فيها الأجزاء من الناحية الشعورية، وتتضافر ملامح الخوف والاعتذار، وآليات خفض الجناح بين يدي المخاطب، والمبالغة في إعلاء شأنه، وسرد كريم عطائه؛ يريد أن يظفر بعطفه ورضاه، آملا في أن تتدفق مياه المودة في العلاقة الحميمية بينه وبين النعمان بعد أن تعكر صفوها من قبل الوشاة والحاسدين.

كل ذلك تحت إحساس شعوري داخلي موحد، ساعد على تكوين وحدة شعورية عن طريق الكلمات والصور والتناص والأسلوب، ومحاولة التوازن والتمازج بين مشاعر الفرد ومشاعر الآخر مع ضرورة إثبات الذات وتكوين الشخصية. فالنابغة يقدم اعتذارا لتبرئته من الوشاية والكذب، وهو اتهام جعله في صراع نفسي بين محاولة الدفاع عن نفسه والمحافظة على ذاته وشجاعته وقيم مجتمعه، وهي متناقضات سطرها الشاعر من خلال تجربته الشعورية في (داليته) التي ليست صورا متتابعة إنما هي أجزاء تتضافر عبر وصلات فنية، يروي فيها ظمأه النفسي، ويطلب – من خلالها- الصلح والمصالحة مع النعمان.

*****

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

(المبحث الخامس)

الصراع الدرامي ووحدة النص

أشرت -آنفا- إلى التئام أجزاء القصيدة على وفق الأنساق النفسية والحالة الشعورية للذات الشاعرة، والآن أشير إلى امكانية استجلاء ترابط النص على وفق الحركة الدرامية والتطور السردي، والدالية - التي نحن بصددها- مثال واضح للخطاب القصصي، فهي زاخرة بتضمين القصة التي تجري مجرى المثل المضروب مثل: (قصة لبد) التي كانت مثلا يضرب على الفناء والموت، وان الدهر لا يبقي على أحد، وأيضا توظيف القصص الموروثة القديمة – أو توظيف الأسطورة – (قصة النبي سليمان)، و(قصة زرقاء اليمامة)؛ حيث وظف النابغة القصة الموروثة؛ لخدمة الغرض الرئيس (الاعتذار المشوب بالمدح)؛ حيث ابرز في القصة الأولى سمات القوة والقدرة على الحكم، وأبرز في الثانية سمات بعد النظر والدقة في الحكم .

أما (قصة ثور الوحش وكلاب الصيد)، فهي قصة مكتملة الأركان؛ (الزمان والمكان والشخصية)؛ فالزمان (أصيلاناً)، والمكان (الجليل)، والشخصية الرئيسة (الثور الوحشي) حيث وصف مظاهره الخارجية (الوالم الموشية بخطوط سود، ويظهر في المربع كالسيف الصيقل لونه- وهو لو قرنين حادين) والداخلية النفسية من (الوحدة والقلق والخوف)، وتتطور الأحداث ويشتد الصراع بين الثور الوحشي وكلاب الصيد في موقف يصاحبه تطور في مستوى الأحداث، فضلا عن اهتمام الشاعر بوصف مشهد الصراع وصفا دقيقا مكثف المعاني، يتميز بالحركة والقوة والتشويق، وهكذا سارت احداث الحكي في تصاعد على وفق الحالة الشعورية والنفسية للشاعر، هذا من ناحية، وعلى وفق تصاعد البناء النصي المكتمل العناصر من (زمان ومكان وشخصيات وحبكة) من ناحية أخرى.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

(خاتمة)

يذكر الدكتور إبراهيم الدابغة (يا دار ميّة) قصيدة متلاحمة الأجزاء، ينتمي فيها مقاطع الوحدة النفسية، فلا يعقل أن يقولها النابغة وهو يعاني من الحزن و الألم و يتمسك بالتقاليد الشعرية التي تخالف حالته النفسية، فيقف على الأطلال الحبيبة، ثم ينتقل الى الرّحلة دون أن يكون هناك صلة بموضوعه الذي يقلقه، إن الجو ليس جوا لذكر الأحباب الذين رحلوا، كما أنه ليس جوا لوصف الناقة و التفصيل في متابعة ثور وحشي، فقد استطاع الدابغة تحميل أجزاء قصيدته هموماً تتناسب مع ما يذكره و هو بصدده، وما يناسب حالته النفسية، والقصيدة كلها بوتقة واحدة تصب فيها الجزئيات الفرعية. وقد لاحظنا في قصائد النابغة الاعتذارية جميعها أنها لا تبدأ بالغزل؛ لحساسية الموقف وارتباطه بالخلاف بين الشاعر و النعمان، فليس معقولا أن يردد النابغة - أمام النعمان- مقدمة إن كان متصابيا، أو أن يظهر أمامه بمظهر المتصابي حتى لا يؤكد تلك المقولة التي أشاعها الوشاة زورا وبهتانا.

ومن خلال تحليلنا لهذه القصيدة وجدنا أنّها تسير على وفق النسق النفسي لقصائد الشاعر؛ فتنسجم الروابط اللفظية والمعنوية، وتلتئم الأجزاء النصية، وتسيطر عليها عاطفة واحدة، مهيمنة عليها من مقدمتها مرورا برحلتها حتى الغرض الرئيس، وهذا يوضّح – في تصوري- خطأ من يذهب إلى أنّ القصيدة الجاهلية المتعددة الأغراض عبارة عن أجزاء منفصلة لا رابط بينها؛ فمن الممكن انعدام وحدة البناء الشكلية (العضوية) ولكن لا يمكن انعدام وحدة الخيط النفسي (الخوف مثلا) في هذه القصيدة خاصة، وقصائد الاعتذارية عامة. ومن المخرجات المكتشفة في هذه القصيدة اتساع الصورة الحسية عبر الامتداد اللفظي في تفصيل صفات المشبه به-مثل تفضيل جودة النعمان على جريان نهر الفرات، ووصف الناقة بالثور الوحشي؛ وهو ما يعرف بالتشبيه الدائري-عند البلاغيين- وعودة آخر الكلام على أوله.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وأيضا التأكيد على أن المقدمة الطللية تشكل تجسيدا لقلق الشاعر الجاهلي إزاء إشكالية الحياة والموت، وتمثيلا لحيرته بين عالم الفناء والبقاء. وأن الناقة وسيلة الشاعر للإحساس بوجود الحياة، والثور الوحشي يمثل مقاومة الموت والاندفاع نحوها. وأخيرا التأكيد على شاعرية النابغة ووقاره وأخلاقه الرفيعة؛ لذلك ارتفعت منزلته في الجاهلية، وتم اختياره محكِّما بين الشعراء في عكاظ.

*****

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

المصادر والمراجع

١. إبراهيم عبد الرحمن، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، مكتبة الشباب، القاهرة.

٢. إحسان عباس، فن الشعر، دار بيروت للطباعة والنشر، ط٢، ١٩٥٩م.

٣. أدونيس: كلام البدايات، ط١، دار الآداب.

٤. إسماعيل محمد عبد العاطي: الأسطورة والرمز في الشعر العربي القديم، نهضة مصر للطباعة والنش، ط١، ٢٠٠٦م.

٥. ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق حفنى محمد شرف، القاهرة، طبعة وزارة الأوقاف، لجنة إحياء التراث، ١٩٩٥م.

٦. الأصفهاني: الأغاني، طبعة دار الكتب، القاهرة.

٧. الحموي، خزانة الأدب، تحقيق عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، ط١، ١٩٨٧م.

٨. اليزابيث: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه؟ ترجمة محمد إبراهيم الشوش، منشورات فرنكلين، بيروت، ١٩٦١م.

٩. إيليا الحاوي، النابغة سياسته وفنه ونفسيته، دار الثقافة للطباعة والنشر.

١٠. بسام قطوس: وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث، دراسة في تطور المفهوم واتجاهات النقاد المعاصرين، دار الكندي للنشر والتوزيع.

١١. ثريا عبد الفتاح: القيم الروحية في الشعر العربي قديمه وحديثه حتى منتصف القرن العشرين ١٩٥٠، دار البشير للنشر والتوزيع، ٢٠٠٤م.

١٢. ثناء أنس الوجود: رمز الماء في الأدب الجاهلي، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٠م.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

١٣. جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا (رموزها، أساطيرها، أنساقها)، ت مصباح الصمد، ط٢، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت.

١٤. حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، ١٩٧٠م.

١٥. حياة جاسم: وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٢م.

١٦. خالد الزواوي: الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ١٩٩٢م.

١٧. روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الفكر العربي للطباعة والنشر.

١٨. ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرىء القيس، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٢م.

١٩. سوزان ستتكيفتش: القصيدة العربية وطقوس العبور؛ دراسة في البنية النموذجية، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، مج٦٠، الجزء الأول، ١٩٨٥م

٢٠. شاكر: نمط صعب ونمط مخيف: دار المدني بجدة، ط١، ١٩٩٦م.

٢١. شوقي ضيف، الأدب الجاهلي، دار المعارف، مصر.

٢٢. شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ١٩٦٦م.

٢٣. صالح مفقودة، الأبعاد الفكريةِ والفنية في القصائد السبع المعلقات، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٣م.

٢٤. صلاح رزق، كلاسيكيات الشعر العربي، المعلقات العشر، دراسة في التشكيل والتأويل، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٩م.

٢٥. طه حسين، حديث الأربعاء، دار المعارف، مصر، ١٩٦٢م.

٢٦. عبد الإله الصائغ: الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

٢٧. عبد الحي دياب: عباس العقاد ناقدا، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة.

٢٨. عبد القادر فيدوح: القيم الفكرية والجمالية في شعر طرفة بن العبد، رسالة ماجستير، جامعة وهران، ١٩٨٣م.

٢٩. عز الدين اسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ١٩٦٣.

٣٠. عصام محمد المشهراوي: دلالات الوحدة في قصيدة الصيد الجاهلية، مجلة جامعة الازهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية ٢٠١٠، مج ١٢/ع٢.

٣١. على سرحان القرشي: رحلة الذات في فضاء النص الشعري القديم، مطبوعات نادي المدينة المنورة الأدبي، رقم ١٤٧/ ١٤٢١هـ.

٣٢. ابن قتيبة: الشعر والشعراء: تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، ١٩٨٢م.

٣٣. كمال ابو ديب: الرؤى المقنعة؛ نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة، ١٩٨٦م.

٣٤. محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والجديد، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٤م.

٣٥. محمد زكي العشماوي: النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية، دار الشروق، ط١، ١٩٩٤م.

٣٦. محمد صادق حسن: خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة، دراسة وتحليل ونقد، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، ١٩٨٥م.

٣٧. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣م.

٣٨. محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، ط٣، القاهرة، ١٩٨٤م.

٣٩. محمد الكتاني، الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، المغرب، ١٩٨٢م.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

٤٠. محمد مصطفى بدوي: دراسات في الشعر والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٤١. محمد مصطفى بدوي، كولردج، دار المعارف، مصر ١٩٥٨م.

٤٢. محمد النويهي، الشعر الجاهلي؛ منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للظباعة والنشر، القاهرة.

٤٣. محمود عبد الله الجادر: شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين، دار الرسالة للطباعة والنشر، بغداد، ١٩٧٩م.

٤٤. محمود العشيري: الشعر سردا؛ دراسة في نص المفضليات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط١، ٢٠١٤م.

٤٥. مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، مصر، ط٣، ١٩٧٠م.

٤٦. مصطفى الشورى: الشعر الجاهلي؛ تفسير أسطوري، دار المعارف، ط١، ١٩٨٥م.

٤٧. مصطفى ناصف: صوت الشاعر القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢م.

٤٨. مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت.

٤٩. النابغة الذبياني: ديوان، تحقيق محمد أبو الفضل، دار المعارف، مصر، ١٩٧٧م.

٥٠. نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، الأردن، ١٩٧٦م.

٥١. نور الدين السيد: الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، ٢٠٠٧م.

٥٢. نوري حمودي: الطبيعة في الشعر الجاهلي، ط٢، مكتبة النهضة العربية، بيروت

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

٥٣. نوري حمودي، وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، العراق، ١٩٧٤م.

٥٤. وهب روميه: الرحلة في القصيدة الجاهلية، نشأتها وتأصيلها ومحاولات تفسيرها، المطبعة البوليسية، ١٩٧٤م.

٥٥. وهب روميه: شعرنا القديم والنقد الجديد، ع٢٠٧، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٩٦م.

٥٦. يوسف بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، بيروت، دار الأندلس، ط٢، ١٩٨٣م.

٥٧. يوسف اليوسف: تحليل نفساني لمعلقة النابغة، مجلة قضايا عربية ع١/ إبريل ١٩٧٥.

٥٨. يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق بالتعاون مع ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط٣، ١٩٨٧م.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner