مقدمات القصائد العشر (المعلقات) وعلاقتها بالتجربة الشعرية

أ.د. بهجت عبدالغفور الحديثي

المقدمة :

لقد حظيت المعلقات العشر باهتمام كبير من لدن الأدباء واللغويين والدارسين للشعر العربي القديم، واتفقوا أو كادوا على أن تلك النصوص تمثل النموذج الشعري التراثي الذي ظل قبلة الشعراء في عصورهم المتقدمة والمتأخرة، به يأخذون وإليه يصيرون، ومثلهم الذي يحتذون، ونموذجهم الذي به يقتدون، ومنه ينهلون.

ولم يتفق النقاد القدامى والمحدثون على قضية كاتفاقهم على جودة المعلقات بشكل خاص، والشعر الجاهلي بشكل عام، على الرغم مما هو قائم بين النموذج الشعري التراثي والنموذج الشعري المعاصر من فروق حاسمة في طبيعة الروافد الفكرية والفنية، وفي مفردات التجربة الشعرية، وصياغاتها الأدائية[١].

وعلى الرغم من هذا وذاك، فقد اختلفت وجهات النظر، وربما عجزت كثير من تلك الدراسات عن الفوز بملامح خصوصية بنائية متميزة، ولاسيما عندما اكتفت بالنظر الموضوعي الصرف، وخرجت بقرارها العقيم الذي أكد (واقعية) القصيدة التراثية وبساطتها. ونحن نقول : إن خلود المعلقات، وامتداد تأثيرها إلى شعر خمسة عشر قرنا بهذا الوجه أو ذاك، يدعونا إلى رفض المذهب الذي يقول ببساطتها، وبواقعيتها الحرفية.

إننا في هذا البحث المتواضع، سنمضي إلى النصوص نستنطقها، وتستقري صيغها، وما تحفل به من رموز فنية، وما تثيره من دلالات عبر تلك الصياغات اللغوية، والمعاني، والصور والتشبيهات، والاستعارات التي حفلت بها، والتي تشكل الوحدة الكلية للقصيدة الجاهلية، من خلال الموازنة الفنية والموضوعية التي

سنقيمها بين القصائد العشر، ثم نؤشر – بعد ذلك – النتائج في ضوء جملة القناعات التي يهدينا إليها التأمل التحليلي وحده.

وقبل الخوض في الموضوع ينبغي أن نشير إلى أن القصائد العشر (المعلقات) تميزت ببنائية فنية وموضوعية خاصة، تمثلت في التشكيل الفني الثلاثي (الافتتاحية- الرحلة- المحور الموضوعي). ففي الافتتاح يضخ الشاعر واحدة أو أكثر من لوحات الطلل والنسيب والظعن والطيف، وبكاء الشباب، وشكوى الزمان وربما الخمرة أو اللائمة، وهذه هي الصيغ التي ظل العرف البيني والاجتماعي والنفسي يمدها بالتفاصيل اليومية التي يلتقي عليها الشاعر والمتلقي.

ولعل تلك الصيغ بمجموعها تمثل المنفذ التعبيري لحديث النفس في تأملها للماضي،وأحلامه الضائعة، التي تحولت حرماناً يرمض النفس،ويمتلك مشاعرها،وهي عند أعتاب المخاض الشعري.أو قل: هي الجزء الذاتي من القصيدة. ولأن الماضي المندثر لا يبعث من جديد؛ولأن الشعر يبقى أعجز من أن يحيل الحلم إلى حقيقة،كان على الشاعر أن ينتزع نفسه من عالم الذكريات؛ليواجه أرض الواقع في المرحلة الثانية من النموذج الشعري.حيث تنفتح الصيغة لاستقبال لوحة الرحلة،يُعبّر من خلالها عن معاناته الذاتية أيضا،وعن معترك الصراع الدائر بينه وبين الحياة،عبر تلك المشاهدات الصحراوية التي يشاهدها أثناء رحلته،وهو على ظهر ناقة أو فرس،ثم تكون خاتمة تلك الرحلة إيذانا بانفتاح أفق القصيدة للمرحلة الثالثة التي تستوعب آثار الحدث الباعث على القول.والذي يمثل المحور الموضوعي أو قل:هو القسم الغيري فيها[٢].وإن كان لابد من الإشارة إلى المنهج الذي اتبعناه في بحثنا هذا؛ فإننا نقول: إنه المنهج التحليلي الذي ينبع من النص وإلى النص، وعلى النحو الآتي:

١. معلقة امرئ القيس :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل　　بسقط اللوى بين الدخول فحومل

لعل أول من قصّد القصيد وبكى الديار، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، هو امرؤ القيس بن حجر آخر ملوك كندة على بني أسد، على الرغم من إشارة امرئ القيس نفسه إلى ابن خزام أو خذام في قوله[٣]:

عوجا على الطلل المحيل لعلنا　　نبكي الديار كما بكى ابن خذام

ومع هذا، فإن امرأ القيس هو صاحب أول قصيدة مكتملة ناضجة عرفها الشعر العربي، بدأت بالوقوف على الأطلال، ومخاطبة الديار، والبكاء عليها، وعلى أهلها الظاعنين[٤].

إن المتأمل لمعلقة امرئ القيس، لا يجد صعوبة كبيرة في تشخيص بؤرة المعلقة، ومحورها الموضوعي الرئيس، في إطار وحدة نفسية بؤرتها، مقطع الليل الذي أفرغ فيه الشاعر معاناة الرجولة المواجهة لهَم الثأر، وبناء ما هدمته الأيام[٥].

وعليه فإننا نرى أن المحور الموضوعي، والغرض الرئيس أو قل: الباعث على القول؛ هو مقتل والده، وانهيار مجد كندة، ومحاولة إعادته والأخذ بالثأر من قتلة والده، كما هو واضح في أشعاره الأخرى حيث يقول[٦]:

بكى صاحبي لما رأى الدرب دونه　　و أيقن أنا لاحقان بقصيرا

فقلت له لا تبك عينك إنما　　نحاول ملكا أو نموت فنعذرا

أو كما يقول[٧]:

فلو أنني أسعى لأدنى معيشة　　كفاني ولم أطلب قليل من المال

ولكنما أسعى لمجد مؤثل　　وقد يُدرك المجد المؤثل أمثالي

ولهذا أيضاً نرى أن وقوف امرئ القيس على الطلل وبكاءه على الديار والدمن والآثار غير مقصود لذوات الأطلال التي لا تعني شيئاً بذاتها، ولكنها قد تعني ذاته، وماضيه، وملاعب صباه، وتعني وطنه، ووجوده. وقد حرص امرؤ القيس على أن يستثير من خلالها مكامن الشجن، ويعرض فيه صور اللوعة التي تدفق بها القلب إزاء طلل المملكة، وجدث الأب الحبيب الراحل[٨].

ومن هنا جعل الطلل مقدمة القصيدة ومنفذه إلى استدرار أعمق معطيات مشاركة المتلقي، وتذكيره واستثارته وتحفيزه من أجل إعادة المجد المنهار والأخذ بالثأر.

ولعل هذه الرؤية تمنحنا الاطمئنان إلى أن مقتل أبيه، وانهيار ملكه، وشكواه من طول ليله، يمثل بؤرة القصيدة، وباعثها الأول، كما تمنحنا الاطمئنان إلى أن «المقدمة الطللية» هي المنطلق لتأمل بنية مضمون القصيدة، وتنامي معطياتها الفنية، وأن العلاقة بين المقدمة والموضوع الرئيس، وثيقة الصلة، وإن كانت من الناحية النفسية، وعلاقة الدال بالمدلول.

فالطلل إذن: هو آثار مملكته، والحبيب، هو والده، وقد ربط الطلل بالنسيب؛ لأن النسيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، يجلب الانتباه، ويستدعي الإصغاء، ثم ليجعل ذلك سبباً لذكر الديار وأهلها الراحلين عنها(٩).

ولهذا نرى أن الباقلاني – ومن تابعه – قد وهم حين عدَّ الحبيب، حبيبة بعينها. وعاب على امرئ القيس أنه يدعو رفيقيه أو رفقاءه لأن يبكوا معه على حبيبته الراحلة، وكان يرى الأولى به أن يدعوهما؛ ليسعداه لا ليبكيا معه على حبيبته، والأصح أن يشاركاه في حبه إياها(١٠).

وعندنا أنه لم يبك على نؤي وأوتاد، وأثافي سفع، ولا على رسم دارس أو غير دارس. كما يقول امرؤ القيس نفسه، مستفهماً استفهاماً استنكارياً، نافياً بكاءه على تلك الرسوم البالية :

و إن شفائي عبرة مهراقة　　فهل عند رسم دارس من معول؟

وكذلك هو لم يبك على حبيبة بعينها، وإنما يبكي والداً حبيباً مقتولاً، وملكاً منهاراً. وما كان بكاؤه إلاَّ حزنا انسانيا مشروعا، وحافزا على الثأر، ومن منّا لا يبكي على وطن، وعلى والد، وعلى أحبة قضوا، وملك زال.

ثم بعد أن يفرغ شحنة الحزن، يعود بذاكرته إلى الماضي السعيد الذي عاشه في صدر شبابه، وفي ظل مملكة كندة؛ فيعمد إلى الغزل وإلى دارة جلجل؛ ليصور من خلال تلك الأبيات الرقيقة العذبة السهلة، حياته الناعمة الرغيدة التي قضاها في الشطر الأول من حياته، وقبل مقتل والده؛ وليبعث في نفوس المقاتلين من كندة وحمير ريح الإصرار على استعادة مجرى الحياة الرخي.

إذن هو لم يخرج عن الموضوع الرئيس، وما يزال في بؤرة المعاناة النفسية يترجح بين ماضٍ سعيد، وواقع مأساوي، سرعان ما ينتهي إلى الليل القاسي الطويل، ليواجه هموم الثأر، ومهمة إعادة المجد.

وهكذا يتنامى الحدث عبر المقدمة الطللية الممزوجة بالنسيب والصور المتدافعة الجميلة الرائعة المعبرة عن الهموم وعن نفسية أتعبها طلب الثأر والانتصار على الأعداء الذي أخفق في تحقيقه واقعياً، فعمد إلى تحقيقه في عالم الخيال، عالم الشعر(١١).

ولهذا يعمد إلى فرسه، وأداة صراعه الدائر بينه وبين الحياة؛ لينثر عليه كل صفات الإقدام والمتانة والسرعة والجمالية، وكأن تلك الصفات هي صفاته وهو يدير المعركة، فيلحق بأوائل الوحوش، التي يرمز من خلالها إلى الأعداء، فيقيدها في صرة، ولم تفلت منها آبدة، فيضربها، فتسيل منها الدماء، وتلطخ جبهة فرسه بلون كلون الحناء، دلالة على الانتصار والفرح بيوم النصر.

وأخيرا يصل إلى مقطع المطر ليعبر عن خير عميم قادم يعقب النصر، فتغرق فيه السباع، وتنتشي الطيور .....

وهكذا نرى مقاطع المعلقة مترابطة الأجزاء، يفضي بعضها إلى بعض، متصلاً ما قبلها بما بعدها عبر نقلات فنية وجسور لفظية؛ لتعبر جميعها عن وحدة نفسية أو شعورية أو معنوية كما يسميها طه حسين، تجسد وحدة الهدف، وتشخص الباعث الذي بعث الشاعر على القول، الذي ينتظم القصيدة كلها من أول بيت إلى آخر بيت(١٢).

وهكذا كانت الصلة وثيقة بين مقدمة المعلقة ومحورها الموضوعي الرئيس، وتجربتها الشعرية.

ويبقى الباب مفتوحاً للاجتهاد، وزوايا النظر، ذلك لأن مساحة التأويل في الشعر واسعة، فضلا عن ظاهرة الاتساع والشمولية والمجازية التي تميزت بها اللغة العربية من سائر لغات العالم.

٢. معلقة زهير بن أبي سلمى:

أمن أمِّ أوفى دمنة لم تكلم　　بحومانة الدراج فالمتثلم

إن المتأمل لمقدمات المعلقات يستطيع أن يقرر ابتداء أن إطلالة الشاعر على رحاب الماضي هي الأرضية المشتركة لأطر لوحات الإفتتاح دون استثناء، وبهذا الوعي يكون لنا أن نستوعب البعد الفني الدلالي للوحة الطلل. ونتأمل قدرة الشاعر على توفير المستلزمات الفنية لها ضمن إطار تجربته الشعرية.

وبناء على هذا التصور يمكننا التحرر من سلطة النظرية الموضوعية، ونمط فهمها للرسوم التقليدية. فليس من المعقول أن يكون كل شاعر صاحب طلل لا يمل من الوقوف عليه وبكائه في كل قصيدة من قصائده أو أكثرها[١٣].

وقد تكون لوحات الافتتاح قبل امرئ القيس استجابة موضوعية لمعاناة بيئية خاضها الشعراء وأفردوا لها قصائد ذات موضوع واحد لم يصل إلينا أكثرها. أما حين استقرت في افتتاح القصائد المكتملة على غرار المعلقات؛ فإنها غدت صيغة مفرغة من محتواها الموضوعي؛ وإن ظلت مهيأة لاستقبال الزخم النفسي الذي تتطلبه التجربة الآنية التي سينتظمها المحور الموضوعي من القصيدة نفسها على ما توصلنا إليه في معلقة امرئ القيس. وكما هو في معلقة زهير وسائر المعلقات.

واستناداً إلى هذا التصور، فقد افتتح زهير بن أبي سلمى مطولته بالوقوف على طلل أم أوفى، التي يزعم الزاعمون أن أم أوفى زوجته، وأنها ولدت منه أولاداً كانوا يموتون، فتزوج امرأة أخرى، ولدت له كعباً، وبجيراً، وسالماً، فغارت أم أوفى فآذته، فطلقها، فلما رحلت تبعتها نفسه[١٤].

وقد تكون أم أوفى زوجته حقيقة، وقد تكون رمزاً على عادة أغلب الشعراء الجاهليين الذين اعتادوا أن يفتتحوا قصائدهم بالطلل والنسيب، لأنهما الصيغتان الأكثر استشرافاً للماضي والأقدر على التعبير عن العواطف الذاتية، ومن خلالها يستطيع الشاعر أن يفتح مناخاً نفسياً يستوعب مخاض المعاناة ويهيئ لاستقبال معالجات موضوعه الرئيس، وبهذا المعنى تكون لوحات الافتتاح جسر المتلقي، ومنفذه إلى عالم التجربة التي بعثت الشاعر على قول القصيدة برمتها.

والذي يبدو لنا من تأمل معلقة زهير أن غرضها الرئيس هو مديح السيدين العظيمين، الحارث بن عوف، وهرم بن سنان؛ وذلك هو هاجس الشاعر وباعثه على القول. فقد قام السيدان بعمل عظيم أعادا من خلاله الحياة إلى تلك الربوع التي شهدت معركة حامية، يقال إنها دامت أربعين عاماً، وبعملهما ذلك وموقفهما القومي والإنساني استطاعا أن يحلا السلام محل الحرب التي دارت رحاها بين أبناء العم في حرب داحس والغبراء[١٥]. إن مقدمة معلقة زهير قريبة موضوعياً من مقدمة امرئ القيس؛ ولكنها تختلف عنها فنياً، حيث وظف زهير المقدمة الطللية الممزوجة بالنسيب للحديث عن الحرب والسلام؛ ليقرر أحقية مدحه للسيدين العظيمين اللذين أطفأا نار الحرب وأحلا السلام. على حين وظف امرؤ القيس طلليته للحديث عن انهيار مملكة كندة، ومقتل والده.

ولهذا نرى مقدمة زهير تقوم على الثنائية الضدية أو كما يقال: نظرية التضاد. ليظهر عظمة عمل السيدين العظيمين أولاً، ثم ليظهر قيمة السلام، في بعث الحياة وتجددها وبنائها، كما يظهر بشاعة الحرب، وما تخلفه من دمار.

فالأرض التي أتت عليها الحرب، وأذهلتها تبدو صامتة لم تتكلم، وآثار الديار المدمرة تفصح عن نفسها، فهي كالوشم في ظاهر اليد، وقد أحالتها الحرب إلى نؤي وأثافي سفع لم يكد يعرفها:

وقفت بها من بعد عشرين حجة　　فلأياً عرفت الدار بعد توهم

ولكنه حينما عرفها حياها بتحية السلام، وكأنه يقول لها: الحمدلله على السلامة:

فلما عرفت الدار قلت لربعها　　الا أنعم صباحاً أيها الربع واسلم

ثم يتبع هذه التحية بمشهد الرحيل، وكأنه يطوي صفحة الحرب ليصل إلى موضع الماء حيث الحياة المستقرة الآمنة.

فلما وردن الماء زرقاً جمامه　　وضعن عصي الحاضر المتخيم

إذن مقدمة معلقة زهير هذه، كانت فرشة؛ وبساطاً لفتح مناخ نفسي ينفذ من خلاله إلى رسم منهجية الحياة المفعمة بالسلام، ونبذ العلاقات، وتجاوز التوترات

والصراعات القبلية، وقد اعتمد على النظرية الثنائية، الضدية، حيث أن الضد يظهر حسنه الضد. ولا شك أن الحضارات تبنى تحت أفياء السلام، وليس تحت ظلال السيوف. وهل أكثر صلة أو دلالة من هذه المقدمة بالغرض الرئيس الذي يتمحور حول الحرب والسلام؟

ولابد للشاعر بعد هذا الحديث أن ينتقل إلى الهاجس الرئيس، والباعث الأول على قول القصيدة، ليخلّد فعل السيدين العظيمين. وينثر عليهما كل الصفات الحميدة، من كرم وشجاعة، ووفاء، على كل حال من سحيل ومبرم :

يمينا لنعم السيدان وجدتما　　على كل حال من سحيل ومبرم

تداركتما عبساً وذبيان بعدما　　تفانوا، ودقوا بينهم عطر منشم

ولم يبق أمام زهير، بعد هذه المعالجات الموضوعية القائمة على ثنائية الحياة والموت، الحرب والسلام، الرحيل والتفرق والاستقرار والعيش بسلام؛ إلا أن يختتم مطولته الرائعة فنياً وموضوعياً بثلاثة عشر بيتاً من أروع أبيات الحكمة المغموسة بدم القلب الذي أدماه هذا الصراع المر بين أبناء العمومة، وهذه الحرب البشعة التي أتت على الحرث والنسل.

تلك الأبيات الحكمية الصادرة من مجرب حكيم عركته السنون، وأكسبته الخبرة والدراية بالأمور، كانت كمثل الذي يصب الماء على النار. وقد ظلت قوانين ثابتة لترسيخ منهجية الحياة المستقرة المفعمة بالعطاء.

إن المتأمل لتلك الأبيات الحكمية والأبيات التي سبقتها سواء في المقدمة أم في المحور الموضوعي الرئيس، يتأكد له مدى انتمائها إلى تجربة القصيدة، وأجوائها الفكرية والنفسية، ويستطيع أن يجد – بكل بساطة – الصلة المتينة بين كل بيت من أبيات القصيدة من أولها إلى آخرها على اختلاف موضوعاتها التي يعالجها الشاعر والتي وظفها جميعاً من أجل التعبير عن تجربته الشعرية التي عاشها على مسرح الأحداث(١٦).

لقد جاءت المعلقة محكمة البناء، قوية السبك، مترابطة الأجزاء، يأخذ بعضها برقاب بعض، عبر جسور فنية يتكئ عليها الشاعر وهو يعبر من مقطع إلى مقطع أو

من موضوع إلى موضوع، ليرسم الصورة الكلية للقصيدة التي يشكل خيوطها فكر ناضج، وفن شعري تبدو عليه آثار الصنعة المحكمة والأداء الأسلوبي المنساب، من المطلع حتى الخاتمة.

لقد عبر زهير في مطولته الرائعة فنياً وموضوعياً عن تجربة شعرية كان باعثها الأساس؛ موضوع الحرب وموقف السيدين الجليلين منها .

وقد استطاع الشاعر أن يوظف جميع تلك الرموز الموضوعية من ظلل ونسيب إلى ظعن ومديح، وحديث عن الحرب والسلام ثم حكمة، ودبلوماسية عالية، توظيفاً فنياً رائعاً شكلت خيوطه قصيدة بدت كأنها صورة متحركة تحكي قصة شعب ينشد الحياة النابضة بالتآخي والمحبة والسلام.

٣. معلقة طرفة بن العبد :

لخولة أطلال ببرقة ثهمد　　تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

أعجبت بهذه القصيدة أيما إعجاب، وكان مبعث إعجابي، صدق تجربتها، ورقة ألفاظها، وعذوبة معانيها، الفكرية والفنية، وقد جاءت مشحونة بالصور التي جسدت القيم العربية الأصيلة، والمثل الإنسانية الرفيعة في ثوب شعري شفاف.

إن المتأمل لهذه القصيدة، يحس بهذا الحزن الإنساني، وهذه الكآبة، والإحباط من موقف الأقارب وأبناء العمومة الذين ظلموه وسلبوا حقه؛ وهو صاحب البيت الخالد:

وظلم ذوي القربى أشد مضاضة　　على النفس من وقع الحسام المهند

ولكنه الفتى، المتوقد حيوية ونشاطاً، يستقبل الحياة وما بها في روح رياضية – إذا صح التعبير – يجمع فيها بين اللهو والجد مادامت الحياة فانية، تأتي على الشجاع والجبان، على الكريم و البخيل على سواء.

أرى قبر نحام بخيل بماله　　كقبر غوي في البطالة مفسد

ترى جثوتين من تراب عليهما　　صفائح صم من صفيح منضد

ومادام الأمر كذلك، فعليه إذن أن يتزود من تلك الحياة ويعب من لذاتها ما استطاع، ويهين عند أعتابها كل غالٍ ورخيص، مقدس وغير مقدس، وعلام لا يكون

كريما شجاعا لا يبالي بالموت مادام أحد لا يستطيع إدراك النجاة! ولا يفلت من يد المنون :

ألا أيُهذا اللائمي أحضر الوغى　　وأن أشهد اللذات هل أنت مخلد

فان كنت لا تسطيع دفع منيتي　　فدعني أبادرها بما ملكت يدي

فلولا ثلاث هن من عيشة الفتى　　وجدك لم أحفل متى قام عودي

وشعر طرفة هذا يذكرنا بشعر الرومنطقيين الغربيين الذين غنوا أحزانهم وآلامهم. وجعلوها على معظم الشفاه والألسن كما فعل (الفرد وموسيه) في قصائده المشهورة تحت اسم «الليالي» وفيها يتحدث عن عذابه وأشجانه،وحبه المبرح وعن موته الذي يريد لحبيبته أن تبقى وفية بعده،كما هو الحال عند طرفة[١٧]:

إذا مت فانعيني بما أنا أهله　　وشقي علي الجيب يا ابنة معبد

لقد عبر طرفة في مطولته هذه أصدق تعبير عن آلامه وأحزانه، عن حياته الخاصة والعامة، عن حياة الجد واللهو، عن حياة العمل والفراغ، وعما له، وما عليه، حاول أن يرضي نفسه ويرضي قومه في آن معا.

إننا نرجح أن يكون الباعث على قول القصيدة هو العتاب، عتاب ابن العم (عمرو بن هند) خاصة والأقارب عامة ليس غير، ابن عمه الذي لم يقف إلى جانبه، وأقاربه الذين خذلوه وأسلموه، وهجروه، ونأوا عنه حتى أفرد إفراد البعير الأجرب :

الى أن تحامتني العشيرة كلها　　وأفردت إفراد البعير الأجرب

على أنه الفتى الذي لا يكترث بكل ما يلقى، ولهذا لا ينسى ذاته، وشخصيته المتميزة، وحضوره الدائم، وصفاته التي لا تقل عن صفات ناقته نشاطاً وحيوية، وأمانة، وصدقاً وإخلاصاً، وكرما تلك الناقة التي يمضي عليها ويسلي الهم :

وإني لأمضي الهم عند احتضاره　　بعوجاء مرقال تروح و تغتدي

على مثلها أمضي إذا قال صاحبي　　ألا ليتني أفديك منها و أفتدي

وهكذا يعبر من حديث الذات الذي تكفلت أبيات المقدمة بالتعبير عنه إلى حديث الوجود الجماعي؛ لأنه الفتى الذي لا يمكن أن يغفل دوره أحد، لا فرد ولا جماعة:

إذا القوم قالوا من فتى خلت إنني　　عنيت فلم أكسل و لم أتبلد

و لست بحلاّل التلاع مخافة　　ولكن متى يسترفد القوم أرفد

و إن يلتقي الحيّ الجميع تلاقني　　إلى ذروة البيت الرفيع المصمد

إنها ذاتية مقبولة، وإنها ذاتية ممزوجة بالوجود الجماعي مزجاً رائعاً ومحبباً، ومقبولاً، مزجاً يصعب الفصل بينهما عند أكثر الشعراء الجاهليين. وعند طرفة خاصة. وهو يطرح فلسفة ورؤية حول ثنائية الحياة والموت، يعرض تلك الفلسفة، ويدافع عنها، ويجادل فيها. ويذود عنها إذ يرى أن هذه الحياة: فانية ولا شيء بعدها، وأن أحداً لا يستطيع دفع منيته:

لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى　　لكالطول المرخى وثنياه باليد

إذا كنت لا تستطيع دفع منيتي　　فدعني أبادرها بما ملكت يدي

ومن هنا جاءت المقدمة لتتحدث عن أطلال خولة التي لا أراها الاّ رمزا للقبيلة التي أحبها، وتعلق بها، ولبى نداءها، ومعروف عن طرفة أنه لم يكن من العشاق الذين تعلقوا بفتاة، وهاموا بها، لا خولة ولا سعدى ولا ليلى، ولم تذكر الروايات أنه كان كذلك، كما أنها لم تذكر أن خولة كانت زوجته أو حبيبته[١٨].

ويذكرنا وقوف طرفة على ديار قومه، بوقوف امرئ القيس على أطلال كندة، الاّ أن الفارق بينهما؛ أن مبعث بكائية طرفة، وحزنه كان لما لاقاه من قومه من جفوة وهجر، على الرغم من انشداده، وحضوره الدائم، وتلبيته للدعوة التي توجه له أو لغيره.

أما بكائية امرئ القيس وحزنه، فقد كان على مقتل والده وضياع مملكة كندة ومجدها.

وعليه فإننا نرى أن الوحدة الطللية في معلقة طرفة، لا تعدو أن تكون تعبيراً عن القضايا الوجدانية والروح الفردية والجماعية في موازنة رائعة تعطي كل ذي حق حقه، وهو يصل بين المقدمة التي تمثل القسم الذاتي والمحور الموضوعي الذي يمثل القسم الغيري عبر هذه النقلات الفنية التي تجعل القصيدة صورة متحركة. يقول

الدكتور حسين عطوان: واعتماداً على هذه المقدمات، واستئناساً بها رتب الدارسون المحدثون نتائجهم التي انتبهوا إليها من أن الشاعر الجاهلي كان يدور في فلك قبيلته، لا يخرج عنه .... سوى ما أتيح له من حيز ضيق في صدور قصائده، تحدث فيه عما يعتمل في نفسه من التفكير في مشاكل الكون والحياة أو الارتداد إلى ماضيه وذكرياته، ومعنى ذلك أنه يصح أن نقسم القصيدة الجاهلية قسمين: مقدمتها، وهي القسم الذاتي، وموضوعها وهو القسم الغيري(١٩).

وهذا ما أكدته أبيات المعلقة سواء في مقدمتها الطللية الممزوجة بالنسيب، والتي يتحدث فيها عن ذاته وآلامه وآرائه وسلوكه وصفاته، وفلسفته في الحياة والوجود. أم في محورها الموضوعي الذي عبر فيه عن غيريته وانتمائه لقبيلته(٢٠).

فالمقدمة هذه إذن نابعة من محور التجربة الشعرية، وبؤرة المعلقة، وموضوعها الرئيس. المتمثل في إقصاء طرفة وإلغاء ذاتيته من لدن أقاربه، وأبناء عمومته، وربما القبيلة برمتها.

ولا شك أن مثل طرفة الشاعر الشاب، لابد أن ينتصر لذاته حينما وجد نفسه محاصراً، ومغيّبا من لدن مجتمعه،وهو الفتى الذي لا يمكن اغفال دوره، وفاعليته....

المقدمة إذن تمثل الجانب الذاتي، وتتحدث عن شخصية الشاعر طرفة، ولكن مثل هذه الذات، ومثل هذه الشخصية لا يمكن أن تكون خارج المجموع، ولهذا نراه يصل بينهما، وبين الموضوع الرئيس، وهو « العتاب» عتاب القبيلة من خلال عتاب ابن عمه الحاكم بتلك النغمة الحزينة التي تخفي وراءها ألما ممضا وشعورا إنسانيا يفيض مرارة وحزناً وألماً:

فمالي أراني وابن عمي مالكا　　متى أدن منه ينأ عني و يبعد

يلوم و ما أدري علام يلومني　　كما لامني في الحي قرط بن معبد

و أيأسني من كل خير طلبته　　كأنا وضعناه إلى رمس ملحد

على غير شيء قلته غير أنني　　نشدت فلم أغفل حمولة معبد

ثم بعد ذلك، ومادام الأمر كذلك، نراه يطلب منهم أن يذروه وخلقه، ولن يبالي بمواقفهم، وهو الرجل الذي لا يمكن أن تلغى ذاته وشخصيته، وهو راض بما يلقى على أية حالٍ من الأحوال:

فذرني و خلقي إنني لك شاكر　　ولوحلَّ بيتي نائيا عند ضرغد

إنه على الرغم من إحساسه بالظلم، وحزنه على أقاربه؛ لكن ذلك لم يضره، ولم يفت من عضده؛ لأنه ليس وغلا، ولا ضعيفاً، ولا جباناً، ولابخيلاً:

فلو كنت وغلا في الرجال لضرني　　عداوة ذي الأصحاب و المتوحد

ولكن نفى عني الرجال جراءتي　　عليهم و إقدامي وصدقي ومحتدي

وحسب شاعرنا طرفة أن نفَّس عن همومه، وعبر عن أفكاره بكل صراحة، وجرأة، وإقدام، وكان له موقف ورؤية وفلسفة في الإنسان والحياة والكون.

ومن لم يقتنع، فالأيام كفيلة بأن تكشف عن مكنونها، وتزود من لم يتزود، وتعرفه من هو طرفة:

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلا　　و يأتيك بالأخبار من لم تزود

٤. معلقة عمرو بن كلثوم التغلبي :

ألا هبي بصحنك فاصبحينا　　ولا تبقي خمور الأندرينا

اتفق القدماء على أن عمرو بن كلثوم استهل معلقته بذكر الخمرة، والتهالك على شربها، ووصف كؤوسها، وأثرها في رأس شاربها؛ بخيلاً كان أو جواداً[٢١].

إلا أن الدكتور حسين عطوان، وغيره من المحدثين غير مطمئنين إلى قول القدماء؛ لأسباب كثيرة؛ منها أنه لم يعلم – في حدود علمه– أن في الشعر الجاهلي كله قصيدة واحدة افتتحت بالخمر الا مقدمة القصيدة الخامسة والخمسين عند الأعشى، وأسباب أخرى فيها شيء من المعقولية[٢٢].

أما أنا، فغير مقتنع، وغير مستغرب من افتتاح عمرو قصيدته بالخمر، وإن كان هو الوحيد في هذا؛ وهو ليس الوحيد، وذلك لأسباب كثيرة، منها أن القدماء

أجمعوا على ذلك. ثم لا يوجد سبب للاستغراب. ولا سيما ملاءمة افتتاحية الخمرة للتجربة الشعرية. ولموضوع القصيدة الرئيس الذي هو الفخر. كما سوف نبين ذلك.

وكذلك استغرب القدماء من افتتاح دريد بن الصمة مطولته في رثاء أخيه عبدالله المقتول. إذ افتتحها بالنسيب. وقد رأوا أن النسيب غير مناسب للرثاء حيث الاختلاف في طبيعة وحالة كل موضوع منهما.

يقول ابن رشيق القيرواني: لا أعلم مرثية أولها النسيب الا قصيدة دريد بن الصمة ولكن ابن رشيق نفسه يكاد يرفض قول ابن الكلبي حين يذكر قصيدتين في الرثاء أولاهما: مفتتحة بالنسيب لأعشى باهلة. وأخرى مفتتحة بالنسيب أيضا لابن مقبل. وهو يعتذر لدريد. ويرى بأن مرور سنة على مقتل أخيه. وإدراكه الثأر. هما العاملان اللذان أتاحا له خرق القاعدة وافتتاح مرثيته بالنسيب مع أن العادة جرت ألا يفتتح الراثي قصيدته بالنسيب[٢٣].

ونحن نخالف ابن رشيق أيضا. ولا نعتذر لدريد. ونرى أنه افتتح مرثيته بالنسيب استجابة للحالة النفسية التي أتاحت له ممارسة هذا اللون من النسيب الملائم للتجربة الشعرية. وللحالة النفسية التي عاشها بعد فراق أخيه وزوجته التي طلقها؛ لأنها ذكرت أخاه. ونقصته وشتمته كما يروي الرواة؛ فوقع بين نارين. نار فراق الأخ الحبيب المقتول.ونار فراق الزوجة الحبيبة التي طلقها.فالحالة واحدة. هي حالة فراق أبدي.

ويرى الدكتور محمود الجادر أن قول ابن الكلبي لا يعدو أن يكون تعبيرا من هذه التعابير الموروثة عن علماء تلك المرحلة والتي يعبرون فيها عن شدة اعجابهم بنص؛ فيعمدون إلى إسقاط ما يماثله. فكأن ابن الكلبي أراد أن يقول: إن مرثية دريد أولى لا ثانية لها بين المراثي المفتتحة بالنسيب. فعبر بطريقة أوهمت المتأخرين بالمعنى الظاهر لنصه[٢٤].

ونعود إلى عمرو بن كلثوم، وإلى افتتاحية معلقته بالخمرة، فنقول: إن النقاد القدماء، وكذلك بعض المحدثين أجمعوا أو كادوا على أن صيغ الافتتاح بالقصائد الطويلة الجاهليات بمجموعها تعد منافذ القصيدة على ماضي الشاعر وأمسه، وهي

في الوقت نفسه. منافذ يلج الشاعر من خلالها إلى غرضه الرئيس. وإن اختياره لصيغة أو صيغتين من صيغ الافتتاح. رهن بطبيعة التجربة. وعلى هذا الأساس يحاول الشاعر أن يختار الصيغة الأكثر ملاءمة. والأكثر انسجاما مع طبيعة التجربة الشعرية والموضوع الذي تعالجه القصيدة.

ولهذا يسعى الشاعر لأن يقيم الصلة بين صيغ الافتتاحية وبين المحور الرئيس. والباعث على قول القصيدة. من خلال الجسور الفنية. يقول الحاتمي: "من حكم النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجا بما بعده من مدح أو ذم أو غيرهما غير منفصل عنه. فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض"(٢٥).

فعمرو بن كلثوم بدأ مطولته بذكر الخمرة، ومباكرة شربها. ووصف الساقية تعويضا عن النسيب الذي لا يستطيع التخلص منه حيث وجده الشعراء الجاهليون جميعهم من أفضل الصيغ التي تعبر عن الذات. والحياة. والوجود.

وعلى الرغم من ندرة الافتتاح بالخمر إلا أنه – على ما نرى – افتتاح منبثق من طبيعة التجربة التي بعثت الشاعر على قول القصيدة.

وليس أكثر ملاءمة من افتتاح قصيدة الفخر الذي هو المحور الموضوعي الرئيس. والباعث على القول بالخمرة: وذلك لأن الفخر حالة من الإحساس بالعظمة والشعور بالكبرياء والتعالي. وكذلك حالة شارب الخمرة. فهي تبعث في نفس شاربها الشعور بالعظمة والخيلاء. والتعالي. يقول الأخطل وهو يخاطب الخليفة عبدالملك بن مروان(٢٦):

إذا ما نديمي علني ثم علني　　ثلاث زجاجات لهن هدير

خرجت أجر الذيل تيها كأنني　　عليك أمير المؤمنين أمير

وهم يعتقدون كذلك أن الخمرة تبعث على السخاء والشجاعة والإقدام. وقد ذكرها حسان بن ثابت في مطلع قصيدته في مدح الرسول – صلى الله عليه وسلم –، وهجاء أبي سفيان والفخر بالمسلمين وبسالتهم في فتح مكة(٢٧):

فنشربها فتتركنا ملوكا　　وأسداً ما ينهنهنا اللقاء

عدمنا خيلنا إن لم تروها　　تثير النقع موعدها كداء

وعلى وفق هذه الرؤية، وهذا الاعتبار، نرى أن افتتاح عمرو بن كلثوم قصيدته بالخمرة، كان اختياراً موفقاً، ولعله قصد إليه قصداً، وهذا واضح في اختياره لفعل الأمر (هبي) الذي يدل على الهبوب والثورة والعنفوان على الرغم من أنه يخاطب الساقية، وفي جو من اللهو والمرح لا يتلاءم مع دلالة الفعل (هبي) وكان الأولى أن يختار فعلاً من أفعال التلطف، ولكنَّ التجربة الشعرية، والحالة الشعورية والنفسية التي كان عليها أملت عليه هذا المطلع وبهذه الصيغة الملائمة للفخر موضوع القصيدة.

ومن هنا ندرك مدى علاقة افتتاحية المعلقة بموضوعها الرئيس، وبالتجربة الشعرية، ولاسيما من الناحية النفسية والشعورية التي حاول الشاعر أن يعبر عنها في جميع مقاطع القصيدة وأبياتها.

ولهذا نخالف الدكتور عبدالمنعم خفاجي الذي يرى أن عمرو بن كلثوم افتتح معلقته بالخمر لأن النصرانية، كانت في بعض ربوع تغلب، وأن الخمر كانت شائعة في هذه الربوع لأن غيره من الشعراء الجاهليين ذكروا الخمرة ولم يكونوا من النصارى[٢٨].

وهكذا تبدو مطولة عمرو بن كلثوم، محكمة البناء شكلاً ومضموناً، وإيقاعاً، وجرساً، ودلالة، وترابطاً بين مقاطعها الثلاثة، الافتتاحية الخمرية، التي عبر من خلالها عن حماسته وذاتيته، وربما لرفضه حكم ملك الحيرة عمرو بن هند، وانحيازه للحارث بن حلزة وقبيلته بكر، وكأنه رمز إلى موقف عمرو بن هند هذا، وعدم عدالته، بالساقية التي صبنت الكأس عنه:

صبنت الكأس عنا أم عمر　　وكان الكأس مجراها اليمينا

ولمّا لم تتحقق العدالة، ولما جار الملك على عمرو بن كلثوم وقبيلته تغلب، كان على الشاعر أن يتخذ موقفاً يثبت فيه مكانته وشجاعته؛ فكانت هذه الموثبة سجلاً لمآثر تغلب ومفاخرها وبطولاتها، ونشيداً قومياً ألهى بني تغلب عن كل مكرمة.

وهكذا يصل إلى غرضه الرئيس. وهو الفخر بشجاعته وشجاعة قبيلته تغلب. فينثر كل معاني الفروسية والسيادة والعظمة على نفسه وعلى قومه:

ورثت مهلهلا و الخير منه　　زهيرا نعم ذخر الذاخرينا

وعتابا و كلثوما جميعا　　بهم تلنا تراث الأكرمينا

لنا الدنيا ومن أمسى عليها　　ونبطش حين نبطش قادرينا

اذا بلغ الفطام لناصبي　　تخر له الجبابر ساجدينا

الا لا يجهلن أحد علينا　　فنجهل فوق جهل الجاهلينا

د. معلقة الحارث بن حلزة اليشكري :

آذنتنا ببينها أسماء　　رب ثاو يمل منه الثواء

هذه المعلقة رائعة أخرى من روائع الشعر العربي. سواء من حيث وحدتها الفكرية أم الفنية والموضوعية.

انها ملحمة من ملاحم العرب الشعرية التي جسدت القيم العربية الأصيلة. وقد عبرت عن طموح الإنسان العربي من أجل التوحد. والتعايش في ظل الأمن والسلام. ورفع الظلم عن الآخرين. وهي تمثل التطلع إلى مفهوم أو شكل متطور من السلطة.

وقد تميزت هذه المطولة بإحكام نسجها. وقوة سبكها. ووحدة الفكر فيها. وهي بلاشك شاهد عدل على العقلية العربية المنظمة والفكر الناضج الحصيف. وهي تصلح أن تكون ردا على أولئك الذين يتهمون العقلية العربية بالتشتت. والخيالية. وخلو الشعر العربي قبل الإسلام من الوحدة الفكرية(٢٩).

يكفي أن تقرأ القصيدة. فتجدها مشحونة بالفكر الثاقب. والنظر السديد. والحكمة. والدهاء والدبلوماسية. وكأنها ورقة دفاع في محكمة دولية.

فالحارث يعترف بسلطة الملك وبحكمه. ويُظهر الرضى فيما سيسفر عنه من حكم. منطلقا من مفهوم المسؤولية الشخصية. محاولاً أن يبرئ قبيلته مما ألصق بها. ويرمي باللوم على بعض أفرادها. وإن كانوا قد دافعوا عن أنفسهم؛ وهو يجري في قصيدته مجرى الشعراء الذائدين عن قبائلهم. ولكن بأسلوب يدل على فهم سياسي

جديد. ومسؤولية قومية. فيعرض لما يعرض من وقائع وأحداث وقعت بين بكر وتغلب بدهاء وحكمة. ورزانة. وهدوء. من غير صياح ولا تعال. ولا تجاوز على الآخر. وهو يظهر بمظهر الراضي والمقتنع بما للملك من حق الحكومة أو الولاية حتى يحظى برضاه ويستميله إلى جانبه. وكان موقفه موقف المحامي البارع الذي يقرع الحجة بالحجة. والدليل بالدليل ويؤثر في عقول سامعيه؛ ليقنعهم بصدق ما يقول. حتى كان له ما أراد. وهم يروون أن الملك عمرو بن هند كان قد حكم في بادية الأمر للتغلبيين. ولكنه عاد فحكم للبكريين بعد سماعه لقصيدة الحارث هذه. ولهذا قال عمرو بن كلثوم مخاطبا الساقية التي جعلها معادلا موضوعيا للملك(٣٠):

صبنت الكأس عنا أم عمرو　　وكان الكأس مجراها اليمينا

إن المتأمل للقصيدة يجدها ورقة دفاع بيد محام يعرف كيف يدافع عن موكله. ويرد على خصمه. وهذا محور القصيدة. وموضوعها الرئيس. وهو يحاول أن يمزج هذا الدفاع بالفخر بقبيلته حينا. وبالتهديد. وإظهار القوة حينا آخر وبعتاب الأعداء على عدوانهم واعتدائهم على قبيلته من غير أن يعرض بهم. يفعل كل ذلك من أجل تبرئة قومه. وتصفية الخلافات. ونزع فتيل الحرب. ولم الشمل والعيش في ظل السلام. والتآخي. والجمع العربي المتين. وهو يستخدم عبارة (إخواننا) فيقول:

إن إخواننا الأراقم يغلو　　ن علينا في قيلهم اخفاء

يخلطون البريء منا بذي الذن　　ب ولا ينفع الخلي الخلاء

كما أملى عليه الموقف أن يمدح الملك منطلقا من فهم سليم للمسؤولية. ولكي يستل منه الموقف. والحكم العدل الصائب والمنصف. ولاشك أن الملك يسره أن يسمع ذلك من الحارث وأن يشيع عنه ذلك. وهو في هذا وذاك ما يزال في الموضوع الرئيس. وفي التجربة الشعرية وأجوائها:

ملك مقسط و أكمل من يمـ　　شي ومن دون ما لديه الثناء

إرمي بمثله جالت الجـ　　ن فآبت لخصمها الإجلاء

وبعد هذا، نعود إلى المقدمة التي تصدرتها (أسماء) وأول ما يتبادر إلى الذهن هذا السؤال: من أسماء هذه؟ أهي حبيبة الشاعر؟ أم هي امرأة بعينها؟ أم هي رمز لمعنى في نفس الشاعر؟

إنها على الأرجح رمز أو هكذا تبدو لنا والا فهي كما يقول ابن رشيق القيرواني: وللشعراء أسماء تخف على ألسنتهم وتحلو في أفواههم. فهم كثيرا ما يأتون بها زورا. ليلى. وهند. وسلمى .... وربما أتى الشعراء بالأسماء الكثيرة في القصيدة اقامة للوزن وتحلية للنسيب(٣١).

ويذهب الدكتور البهبيتي إلى أن الافتتاحية الغزلية صورة رمزية. ويقول: وهذا الوجه من وجوه التعبير الرمزي في الشعر الجاهلي لم يقف عند القصة؛ ولكنما تعداها إلى ذلك الغزل الذي يقدم به الشاعر لقصيدته. فهو كذلك لا يقصد به الشاعر إلى موضوعه؛ وإنما يقصد به إلى غير ذلك مما يهم الشاعر أمره. ويأخذ عليه نفسه. ومن هنا يأخذ ذلك الاستفتاح الغزلي للقصيدة الجو الذي يعيش فيه الشاعر. والذي يملي عليه شعره. فالمرأة في ذلك رمز وأسماء النساء تقليدية تجري في الشعر عند الشعراء دون وقوع على صاحباتها(٣٢).

ونحن نؤيد ما ذهب إليه البهبيتي. وقبله ابن رشيق القيرواني. ونرى أن (أسماء) في قصيدة الحارث خاصة رمز أضمر فيه الشاعر كل ما ينطوي عليه غرضه الرئيس. فضلا عن خلق الجو النفسي الذي يعيشه. والذي أملى عليه هذه القصيدة المتحركة بين العاطفة والعقل. وهي تجسد موقفاً ملتهباً أسند الأمر فيه إلى الملك عمرو بن هند؛ ليحكم في هذا النزاع القائم بين بكر وتغلب الحيين العربيين. ذلك الموقف الذي ينذر بتحطيم قيم عربية وإنسانية، وصلات أسرية. وروابط قومية.ومن هنا كانت المرأة الرمز الأكثر دلالة وحيوية من الوقفة الطللية. وهي أكثر قدرة على إضفاء مناخ الحركة الفاعلة والتجدد والوئام.في إطار مثل هذا الحدث.الذي ينذر بالتفرق والخلاف وانفصام عرى الأخوة والوفاق.فضلا عن أن الحديث عن المرأة أكثر قدرة على فتح الأرضية التمهيدية، لمناخ التفاعل الإنساني الذي لا يتيحه مشهد الطلل لوحده(٣٣).

ولهذا كان لأسماء أن تتصدر قصيدة الحارث. والظاهر أن أسماء هذه الشخصية الخيالية لها ارتباط بملوك المناذرة فهي تذكر في قصة حب المرقش الأصغر الذي خرج على ملوك المناذرة. وثار على قومه من بكر ممن أخذ صف أولئك الملوك[٣٤].

فاختيار أسماء لا غيرها – على ما يبدو – لتتصدر قصيدة الحارث كان مقصودا، لأنها ستنشد أمام ملك الحيرة عمرو بن هند ومن هنا يأتي اتصال النسيب الذي في صدر القصيدة بالغرض الرئيس. وبالحديث الموضوعي الذي عالجته القصيدة.

ثم يتابع الحارث مواضع (أسماء) ليعبر من خلالها عن تلك العلاقات الإنسانية التي أكدها في معرض القصيدة. فأسماء آذنته بالفراق والرحيل عن تلك المواضع التي كان لها عهد بها:

بعد عهد لها ببرقة شما　　ء فأدنى ديارها الخلصاء

فالمحياة فالصفاح فأعلى　　ذي فتاق فعاذب فالوفاء

لا أرى من عهدت فيها فأبكي الـ　　ـيوم دلها.وما يرد البكاء

أوحشته تلك المواضع التي عهدها آنسة بأهلها، مفعمة بالعلاقات الإنسانية. أما اليوم فلم ير فيها من عهد، فبكى، وهو يعلم أن البكاء لا يرد شيئا.

ولعله يومئ من خلال أسماء الرمز إلى إخوانه من بني تغلب، وعلاقاتهم التي تصدعت، ويربط بين أسماء تلك، وهند التي لا تعدو أن تكون رمزاً أو لقباً لفتيات ملوك المناذرة، ولاسيما عمرو بن هند، وتلك النار التي يذكرها، هي نار أوقدت في قصة خزازي[٣٥] فيقول:

وبعينك أوقدت هند النا　　ر أصيلا تلوى بها العلياء

أوقدتها بين العقيق فشخصي　　ن بعودٍ كما يلوح الضياء

فتنورت نارها من بعيد　　بخزاز هيهات منك الصلاء

ثم يستمر في الحديث عن تلك الأحداث. وعن مواقفهم. ومواقف خصومهم التغلبيين. مذكرا حينا ومعاتبا حينا آخر مع التلويح بالتهديد: فيقول:

إن نبشتم ما بين ملحة فالصا　　قب فيه الأموات و الأحياء

أو نقشتم فالنقش يجشمه النا　　س وفيه الصحاح الإبراء

أو سكتم عنا فكنا كمن أغمـ　　ـض عينا في جفنها أقذاء

لا شك أن المتأمل لهذه الأبيات يحس بصدق المشاعر الأخوية. كما يحس بهذه الحكمة والعقل الداعي إلى لم الشمل ووحدة الصف من خلال هذه الصورة الرائعة الدالة على صدق المشاعر: كمن أغمض عينا في جفنها أقذاء.

ثم يذكر أعداءهم بالعهود والمواثيق التي قطعوها على أنفسهم. ويحذرهم من مغبة التمادي بالعدوان:

فاتركوا الطيخ والتعدي و إما　　تتعاشوا ففي التعايش الداء

حذر الجوروالتعدي ولن ين　　قض ما في المهارق الأهواء

و اعلموا أننا و إياكم في　　ما اشترطنا يوم اختلفنا سواء

ويختتم هذه القصيدة القومية. السياسية. الدبلوماسية. بالفخر بقومه. إذ لابد من الفخر من أجل أن يذكر الجميع بما للبكريين من أفضال حتى على الملك :

من لنا عنده من الخير آيا　　ت ثلاث في كلهن القضاء

آية شارق الشقيقة إذ جا　　ءوا جميعا لكل حي لواء

حول قيس مستلئمين بكبش　　قرظي كأنه عبلاء

وهكذا يمزج بين الفخر والعتاب والتذكير والتهديد: ذلك من أجل الدفاع عن قومه، وتبرئتهم، ولم الشمل، والتآخي. وهو يتنقل بين حديث العاطفة الذي تكفلت به أسماء الرمز. وحديث العقل الذي تكفلت به أبيات العتاب والدفاع والفخر وكل ما أملاه عليه الحدث الذي هزه، وبعثه على قول القصيدة في صياغة شعرية عالية تذكرنا بأبيات وقصائد المتنبي.

٦. معلقة الأعشى :

ودع هريرة إن الركب مرتحل　　وهل تطيق وداعا أيها الرجل

مطلع جميل، يعبر عن مشاعر محب لا يرى بدا من وداع من يحب، بعد أن تهيأ الركب للرحيل، وآذن بالسفر، وقد أملى عليه الموقف جملة من التساؤلات التي تفسر حالة التردد، والضعف التي بدت واضحة في استعماله للفعل (تطيق) ومخاطبة نفسه بالرجل من أجل أن يستثير رجولته ويجمع قواه.

يختزل الشاعر مشهد الوداع هذا ببيت واحد، وهو يغني عن أبيات كثيرة جاءت بعده، حاولت أن تفسر حالة التردد أو قل: التضاد التي أحاطت بالمطلع، وهي حالة (النهي) التي قابلت في نفس الشاعر حالة (الوداع) واستخدامه للاستفهام الاستنكاري في قوله: وهل تطيق... أي أنه لا يطيق، وهو الرجل الذي لا تليق به حالة الضعف في أي حال من الأحوال، ومهما كانت قساوة الموقف[٣٦].

لقد سار الأعشى في قصيدته هذه على وفق منهجية شعراء المعلقات السبع أو العشر، فافتتح قصيدته بالنسيب، وبذكر المرأة (هريرة) التي نرجح أنها رمز للعلاقات الاجتماعية التي يذر الرحيل بانهيارها، وقد تكون رمزا للقبيلة التي ازمعت على الرحيل ومما يؤكد أنها رمز لهذا أو ذاك مما يضمره الشاعر، ما يروى عن الأعشى حين سئل عن هريرة هذه، فقال: لا أعرفها؛ وانما هو اسم ألقى في روعي[٣٧].

ومهما قيل في الطلل وفي النسيب الذي اعتاد الشاعر الجاهلي أن يفتتح قصائده الطوال به؛ فإنني أبقى مؤيدا للدكتور حسين عطوان فيما ذهب اليه من أنه يصح أن نقسم القصيدة الجاهلية قسمين: مقدمتها، وهي القسم الذاتي، وموضوعها، وهو القسم الغيري. وقد أشار الدكتور حسين إلى رأي (فالتربراونة) و(عزالدين إسماعيل) حيث قالا بأن قطعة النسيب في مطلع القصيدة الجاهلية تكتسب أهمية خاصة من حيث أنها الجزء الذاتي الذي يمكن أن يكشف تحليله عن أنه كان المجال الذي يصور لنا فيه الشاعر إحساسه بتلك العناصر الكونية الثلاثة: اختبار القضاء، والفناء، والتناهي، وموقفه منها[٣٨].

والنسيب أو قل: الغزل في معلقة الأعشى يأخذ بعدا آخر. قد يختلف عن النسيب في مقدمة المعلقات العشر كلها إذ يستغرق أكثر من ثلثي المعلقة من البيت (١-٤٥) علما أن عدد أبيات المعلقة بحدود (٦٦) بيتا. وهو يستطرد بالحديث عن المعشوقة، وصفاتها الجسدية، وبشرتها الوضيئة البيضاء، وشعرها المسترسل، وثغرها، وخطواتها الوادعة، وخفة حركتها الرشيقة، وهي لا تكاد تنهض أو تنثني الا وأوشك خصرها الناحل أن ينخزل. إنها صورة للمرأة الجاهلية لم نجد لها نظيرا في غير شعر الأعشى إذ ينحت منها ولها تمثالا للجمال في عصره[٣٩].

إن المتأمل لغزل الأعشى والمساحة التي أخذها في معلقته، لا يجد تفسيرا له اللهم الا ما عرف عنه من أنه كان سكيرا وماجنا وقد عرف بالغزل. ومع أن المقدمة وما فيها من طلل ونسيب يمثل القسم الذاتي كما هو عند الأعشى وعند غيره من الشعراء الجاهليين الا أنه يتصل أو يهيئ للقسم الغيري في القصيدة، على خلاف ما نجده عند الأعشى، فلم نحس بأية صلة بين النسيب وموضوع القصيدة الا في البيت الأول حيث قلنا: ربما يكون رمزا للقبيلة وللعلاقات الاجتماعية؛ ولكن أطال فيه ولم يحكم الربط بين المقدمة والمحور الموضوعي الرئيس الذي يتحدث فيه عن رجل اسمه ضبيع من بني كعب بن مسعد (أحد بيوت قيس ابن ثعلبة بيت الأعشى) قتل رجلا اسمه زاهر بن سيار من بني همام أحد (بيوت ذهل بن شيبان، بيت يزيد بن مهر) وكان ضبيع لا يعدل زاهرا، فلما هم بنو سيار أن يأخذوا بثأر زاهر، نهاهم يزيد بن مهر الشيباني أن يقتلوا به ضبيعا، وقال: اقتلوا به سعيدا (وهو أحد بني سعد بن مالك بن ضبيعة) فلما بلغ بني قيس (قبيلة الأعشى) ذلك هاجمه الأعشى بهذه القصيدة، وهو يطلب إليه فيها أن يدع بني سيار، وبني كعب وحدهم؛ فإنه إن أعان بني سيار لم يكن لقومه بد من أن يعينوا بني كعب[٤٠].

ومهما يقال بالمداخلات المتضادة، والتفسيرات الرمزية، وتميز الرمزية التي أحاطت بالمطلع فإننا نراه يغادر صورة الغرض الرئيس أو يبتعد عنه ولا يتصل به الا عبر خيوط فنية ضعيفة، نحس بها في هذا البيت أو في ذاك من أبيات المقدمة التي حاول الشاعر فيها التعبير عن رجولته، وفروسيته التي يقدمها بين يدي الحبيبة.

ويبقى النسيب، والغزل في معلقة الأعشى، والذي استغرق ما يزيد على الأربعين بيتا، يثير أكثر من ملاحظة، ولعل أقوى الملاحظات هي إفراغ مقدمة النسيب عند الأعشى من محتواها الفني، وعدم توظيف المرأة في صدر القصيدة توظيفا فنيا يتصل بالمحور الموضوعي الرئيس ويهيئ له.

إن المتأمل للوحة النسيب في معلقة الأعشى، يراها وحدة قائمة بذاتها، رسم الشاعر فيها صورة للمرأة، وهو يتابع أدق الجزئيات، ويفصل القول فيها حتى يستوفي رسم الصورة الكلية (المثال) للمرأة الجاهلية كما يراها ويهواها الأعشى في أقل تقدير.

وقد لا نجد مسوغا لهذا التفرد أو الخروج على النمط المألوف في مقدمات المعلقات كلها من حيث الالتزام بمنهجية المطالع، واتصالها بالمحور الرئيس الذي تعالجه القصيدة برمتها.

وقد يكون المسوغ الوحيد، هو كون الأعشى من شعراء الجيل الثالث الجاهليين، والذين تحولت عندهم مقدمة الطلل والنسيب إلى مقدمات تقليدية مفرغة من محتواها الفني، ولهذا نرى لوحة النسيب في قصائد شعراء هذا الجيل مستقلة، قائمة بذاتها، منفصلة عن بقية مقاطع القصيدة وموضوعاتها، وقد تحول مقطع النسيب فيما بعد الجيل الثالث الجاهلي إلى قصيدة الغزل من أول بيت إلى آخر بيت.

وهذا ما نلاحظه عند شعراء العصر الأموي، كجرير، والفرزدق والأخطل، حيث استقلت عندهم قصيدة الغزل، وإن النسيب الذي نجده في بعض قصائدهم ونقائضهم لا صلة له بالغرض الرئيس للقصيدة.

وخير دليل على ذلك قصيدة جرير الميمية التي قالها في هجاء الأخطل، وصدرها بنسيب وغزل رائع وجميل، ولكن ليس له أية علاقة أو صلة بغرض القصيدة الذي هو الهجاء، وهو لا يختلف عن النسيب والغزل في معلقة الأعشى.

وقد يكون هذا هو السبب الذي دعا حماداً الراوية، لأن يستبعد قصيدة الأعشى من مختاراته السبع الطوال الجاهليات.

وعلى الرغم من هذا وذاك، تبقى معلقة الأعشى رائعة من روائع الشعر العربي. والجاهلي بشكل خاص من حيث لغتها السهلة، العذبة، الرقيقة، وصورها، وأسلوبها وتشكيلها الفني الأفقي، وأعني بناء الأبيات بناء أفقيا غاية في الجودة وقوة السبك. سواء في أبيات الغزل أو في أبيات الهجاء والفخر والتهديد.

لا تقعدن، و قد أكلتها حطبا　　تعوذ من شرها يوما و تبتهل

سائل بني أسد عنا فقد علموا　　أن سوف يأتيك من أنبائنا شكل

إنا نقاتلهم حتى نقتلهم　　عند اللقاء وإن جاروا وإن جهلوا

كلا زعمتم لا نقاتلكم　　إنا لأمثالكم يا قومنا قتل

قالوا الطعان فقلنا تلك عادتنا　　أو تنزلون فإنا معشر نزل

وهذا يذكرنا بقوله تعالى: ((وإن جنحوا للسلم فاجنح لها)).

وهو صاحب البيت المشهور:

كناطح صخرة يوما ليوهنها　　فلم يضرها وأوهى قرنه الوعل

قال أبو عمرو بن العلاء: لم تقل قصيدة في الجاهلية على رويها مثلها[٤١].

وقال الدكتور مفيد قميحة: تلك هي معلقة الأعشى التي تبدو أكثر المعلقات شبها بمعلقة امرئ القيس من حيث الأغراض والموضوعات، إلا أننا رغم ذلك يمكننا أن نستشف خيطا فكريا يربط أجزاءها المتعددة بعضها إلى بعض؛ ذلك الخيط هو الإحساس الغامر باللذة الذي يظهر في كل أجزائها[٤٢].

٧. معلقة النابغة الذبياني :

يا دار ميّة بالعلياء فالسند　　أقوت وطال عليها سالف الأبد

لم يخرج النابغة في قصيدته هذه على منهجية بناء القصيدة الجاهلية المتعددة الموضوعات، والتي يفتتحها الشاعر عادة بالطلل والنسيب؛ لينفذ من خلال هذه المقدمة إلى غرضه الرئيس، والباعث على القول؛ وليعبر عن ذاته أولا ثم يصل ذلك بالحديث عن الآخر.

وقد وفق النابغة في التعبير عن ذاته، ومشاعره، وأحاسيسه وأشواقه الحارة في هذا النداء الذي نلمح فيه نشيج الألم وتباريح الشوق، ورقة المفاجأة التي تعبر عن حالة (انكسار) وشعور بالحزن، والقلق على مصيره، وقد بلغه تهديد أبي قابوس، النعمان بن المنذر، فلم يقر له قرار، ولم يهدأ له بال، فاتجه إلى الشعر ليستل منه هذه القصيدة الرائعة، فنياً وموضوعياً، حيث صورت حالة الخوف والقلق والحزن، ورسمت صورة لذلك الرجل الخائف المعتذر، وبهذا كانت القصيدة نموذجاً لفن الاعتذاريات، وكان النابغة رائده الأول(٤٣).

لقد وجد النابغة في صيغة النداء احساساً بالصوت وشعوراً مشتركاً بالعاطفة، وهي تتوزع بينه وبين الديار تارة، وبينه وبين (مية) التي عزّ عليه ذكرها، وشق عليه فراقها، وآلمه بعدها تارة أخرى.

ويستفيض من خلال هذه الوقفة الطللية الممزوجة بالنسيب في التعبير عن مشاعره، وعن حالة الانكسار تلك التي سيطرت على أحاسيسه التي عبر عنها بالإقفار وبانعدام الحياة.

وقفت فيها أصيلا كي أسائلها　　عيّت جوابا و ما بالربع من أحد

وقف في ذلك المكان الذي خلا، ولم يبق فيه أحد، وقف يسائله في وقت الغروب الحزين في حياة الناس؛ لأنه إيذان بالرحيل، وإشعار بالمغادرة، وشحوب الشمس الذي يوحي باختزال الحياة(٤٤).

وتبقى تلك التساؤلات الحائرة، والمظاهر الداعية إلى الحزن والانكسار، واليأس تستدر الدموع، وتهيج المشاعر لتكون حلقة الوصل بين حديث الذات وحديث الموضوع الرئيس، الذي يتمحور حول مديح النعمان بن المنذر والاعتذار إليه.

تحس بذلك الانتقال من خلال الصيغ الفعلية والألفاظ التي تومئ إلى أن الشاعر انتقل من حديث الماضي إلى الحاضر، ليواجه الحدث، ويعبر عن حالة الصراع، والتوتر الذي يسيطر على مشاعره، فيختار مشهداً كثيراً ما وظفه الشاعر الجاهلي؛ للتعبير عن حالة صراعه تلك ومعاناته. ذلك هو مشهد صراع كلاب الصيد

مع ثور الوحش. لينتصر ثور الوحش. وتنهزم كلاب الصيد أو تقتل أو العكس. وهو يوظف هذا المشهد لخدمة غرضه الرئيس.

ولعل الجاحظ أول من تنبه الى قصة ثور الوحش وعلاقتها بالغرض الرئيس حينما قرر أن قصة الثور تنتهي بمقتل الثور إذا كانت القصيدة رثاء.وتنتهي بنجاته في سائر الأغراض(٤٥).

والناقة الأمون. السريعة. الموثقة الخلق هي أداته في ذلك الصراع. ورحلته من ضفاف الماضي الى شواطئ الحاضر. وبؤرة المعاناة:

فتلك تبلغني النعمان إن له　　فضلا على الناس في الأدنى وفي البعد

وعلى تلك الناقة يصل الى ممدوحه. فيحط الرحال ويقول له:

لا تقذفني بركن لا كفاء له　　حتى و إن تأتك الأعداء بالرفد

ثم نراه ينثر – بعد ذلك – كل الصفات الحميدة على ممدوحه نثرا ممزوجا بعبارات الاعتذار. وطلب العفو. وهو لا ينسى قبيلته. فيدافع عنها. إذ يدافع عن نفسه. ويرد التهم عنه وعنها. وهو يرسم صورة فريدة للنعمان. لا نظير لها في الشعر الجاهلي:

فما الفرات إذا هب الرياح له　　تمري أواذية العبرين بالرفد

يمده كل واد مترع لجب　　فيه ركام من الينبوت و الخضد

يظل من خوفه الملاح معتصما　　بالخيزرانة بعد الأين و النجد

يوما بأجود منه سيب نافلة　　ولا يحول عطاء اليوم دون غد

ويختتمها بهذا الاعتذار الجميل:

هذا الثناء فإن تسمع لقائله　　فلم أعرض أبيت اللعن بالصفد

ها إن ذي عذرة إلا تكن نفعت　　فان صاحبها مشارك النكد

يقول الدكتور نوري القيسي: لقد كانت القصيدة تعبيراً عن النفس بمقدار ما هي تعبير عن الحالة التي كان الشاعر يسعى إلى تصويرها. وقد وفق الشاعر في

استكمال أغراضه والتعبير عن ذاته. وعن قبيلته. باقتدار ابداعي فني واضح بهذا الإحكام. والتواصل بين الصور والمشاهد. عبر هذه الصيغ اللغوية التي تحكمت في السياق وهذا الربط بين الأجزاء الذي أعطى لهذه المطولة مكانتها التعبيرية والفنية التي أهلتها لأن تكون من بين المعلقات العشر الخالدات[٤٦].

٨. معلقة لبيد بن ربيعة العامري :

عفت الديار محلها فمقامها　　بمنى تأبد غولها فرجامها

إن المتأمل لمقدمات القصائد العشر يرى أنها متشابهة إلى حد كبير. ولا سيما من حيث إطارها العام. والصيغ الموضوعية والفنية التي تعاورها الشعراء. واستخدموها في افتتاحيات قصائدهم تلك.

غير أن الذي يدقق النظر فيها. وفي مكونات القصيدة الأخرى. وفي المحور الموضوعي الرئيس لكل قصيدة. لاشك أنه يجد أنها تختلف من حيث الأغراض التي تحدد اتجاهاتها. وتحقق التواصل بينها وبين بقية المكونات التي تشكل - مجتمعة - الصورة الكلية للقصيدة. وترسم الهدف. وتحدد مسارات كل منها في تركيب هندسي غاية في الدقة والجودة. والتواصل. والنمو المطرد سواء في البناء العمودي أو الأفقي للقصيدة عبر تلاحم الأجزاء. وقوة السبك. حتى تبدو وكأنها وحدة واحدة.قد أفرغت افراغا واحدا.وسبكت سبكا واحدا[٤٧].

وكذلك القصيدة العربية القديمة عند الحاتمي: فهي مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض. وهي صورة متحركة مكتملة[٤٨].

وقبل الخوض في الحديث عن مقدمة معلقة لبيد هذه أقول: إنها مقدمة تقليدية؛ لأن لبيدا من شعراء المرحلة الثالثة. ومعروف عنه أنه شاعر مخضرم. أدرك الإسلام. وأسلم وحسن إسلامه. وهجر الشعر أو قل هجره الشعر؛ لأنه رأى أنه لايستطيع أن يرقى بفنه الشعري إلى مصاف بلاغة القرآن. وروعته البيانية.

وقد تكون وراء سكوته أو إحجامه عن قرض الشعر أسباب أخرى غير أن المقدمة الطللية أخذت تتحول في تلك المرحلة إلى مقدمة تقليدية حتى استقرت تقاليد القصيدة العربية. وكانت مقدمات العمل الفني قد اتضحت في أذهان الشعراء، وما

عادوا يبذلون ذلك الجهد من أجل إحكام قصائدهم، إحكاماً فنياً يتيح ذلك التواصل بين أجزاء القصيدة برمتها.

ولهذا يرى الدكتور حسين عطوان أن مقدمة قصيدة لبيد توشك أن تكون نسخة أخرى من مقدمة معلقة زهير. فطريقة العرض واحدة، وزوايا الصور واحدة وأوضاع المناظر هي نفسها، وأسلوب الإفراج هو عينه، وكل ما بين المقدمتين من اختلاف فانما يقع في التفاصيل الداخلية والجزئيات(٤٩).

ولعلني أخالف الدكتور حسين عطوان في قوله: إن مقدمة لبيد توشك أن تكون نسخة أخرى من مقدمة زهير لمعلقته، وأتفق معه في قوله: وكل ما بين المقدمتين من اختلاف؛ فانما يقع في التفاصيل الداخلية والجزيئات الصغيرة. وأرى أن هذا الاختلاف مهم جداً، وهو يمثل نوعاً من التطور. صحيح أن طريقة العرض واحدة، وأوضاع المناظر هي نفسها؛ ولكنها - كما أرى - تختلف من حيث التوظيف الفني لتلك الجزيئات والمكونات المتشابهة ظاهرياً والمختلفة من حيث المضمون والتواصل بينها وبين الموضوع الرئيس للمعلقة.

وطللية لبيد هذه تتميز بصورها الفنية، وعمق معطياتها الموضوعية، ودلالاتها الفنية، وهي تتحدث عن الشوق، وزخم التدفق الذي يلوح تأثيره في خفقات الوجد المنساب من خلال الدموع المنهمرة، والحسرات المتقطعة، كما تتراءى تلك الأطلال، وكأنها نقوش مكتوبة في حجارة، وهو يعبر عن العمق الزمني المقترن بالصلة القائمة بين الإنسان والأرض، من خلال الحس التعبيري الذي يرمز إلى الخلود على الرغم من كل عوامل الفناء والقهر الطبيعي والنفسي الذي يعاني منه الإنسان في تلك الطبيعة الصحراوية القاسية(٥٠).

وقد اعتاد الشاعر الجاهلي أثناء رحلته أن يتأمل تلك المشاهد الصحراوية، ويسقط عليها شيئاً من غلالة نفسه وأحاسيسه، حتى تبدو تلك الحيوانات الوديعة البديل الوحيد عن الأحبة الذين كانوا يسكنون هذه الديار، والأهل الذين كانوا ينزلون فيها، وهو يهيئ للمتلقي الصورة الشعرية المتناسقة التي تعتمل في نفسه، وتشد تفكيره، وهو يتحدث عن أماكن عزيزة عليه، وغالية على نفسه، ومشاهد جميلة تحكي مسرح حياته، وحياة عشيرته بعد أن تحملوا وشدوا الرحال، وهو واقف

يودعهم، ويودع تلك الديار التي عدت عليها وعلى ساكنيها عوادي الزمن، من غير أن تسلب الحياة كاملة منها، فهي باقية، بل خالدة كالنقش على الحجر أو كأنها زبر تجد متونها أقلامها(٥١).

ثم لا ينسى (نواراً) صاحبة الذكرى، ونوار هذه معروفة بنسبها، فمهما ابتعدت، وتقطعت أسبابها، فهي باقية خالدة في ذاكرة التأريخ، وفي قلب الشاعر وذهنه:

أقضي اللبانة لا أفرط ريبة　　أو أن يلوم بحاجة لوَامها

أوْ لم تكن تدري (نوار) بأنني　　وصَال عقد حبائل، جَذامها

وبعد تلك الرحلة الطويلة الشاقة على ناقة أمون، قوية، سريعة، ستنجيه وتوصله إلى الممدوح أو إلى الهدف الذي من أجله شدَ الرحال، وهو يرسم خارطة الطريق، ويصور المشاهد التي تعرض أمام عينيه، ينتقل من مشهد إلى مشهد، ويتوزع بين الذات والمجموع، فيفخر بنفسه، وبفروسيته، وشجاعته، وكرمه أولا. ثم يؤكد انتماءه لعشيرته، والذود عنها، وعن قيمها، ووحدتها، ووجودها ثانيا :

إنا إذا التقت المجامع لم يزل　　منا لزاز عظيمة جشامها

ومقسم يعطي العشيرة حقها　　ومذمر لحقوقها هضامها

فضلا وذو كرم يعين على الندى　　سمح كسوب رغائب غنّامها

من معشر سنت لهم آباؤهم　　ولكل قوم سنة و إمامها

وهكذا يصور كل مشهد يشاهده، وكل صورة صامتة أو متحركة تبدو أمام عينيه، من طلل وحيوان وإنسان، ويربط بين تلك المشاهد، وهو يحاول بعث الحياة فيها من جديد، مؤكداً وحدة العشيرة وتماسكها وبقاءها على الرغم من كل العوادي الطبيعية والبشرية:

و هم العشيرة أن يبطئ حاسد　　أو أن يميل مع العدو لئامها

وهكذا يربط بين المقدمة الطللية، والموضوع الرئيس، موظفاً كل الرموز وكل الصور والمشاهدات من أجل خدمة الموضوع الذي من أجله نظم القصيدة.

وهكذا بدت القصيدة صورة متحركة، وهي تحكي قصة عشيرة تخوض صراعاً مراً من أجل البقاء والانتصار على كل عوامل التحدي والفناء.

٩. معلقة عنترة بن شداد العبسي :

هل غادر الشعراء من متردم　　أم هل عرفت الدار بعد توهم

يؤكد عنترة في مقدمة قصيدته وقوف الشعراء قبله على الأطلال، ومخاطبة الديار وسؤالها، وسكب الدموع على تلك الأماكن التي كانت آنسة بأهلها، مفعمة بالحب، وبالتآخي، والجمع المتين، ودفء الاستقرار.

لقد وقف الشعراء الجاهليون على تلك الأطلال، وهم يعلمون أنها صماء لا تعي ولا تتكلم، ولا تجيب، ومع هذا يقف عليها. ويخاطبها؛ ليفرغ تلك الشحنة من العواطف والأحاسيس إزاء تلك الربوع التي دفن فيها عمره، وأودعها ذكرياته، وماضيه السعيد، وكل علاقاته الأسرية والاجتماعية والعاطفية.

أعياك رسم الدار لم يتكلم　　حتى تكلم كالأصم الأعجم

إلا رواكد بينهن خصائص　　و بقية من نؤيها المجرثم

ولقد حبست بها طويلا ناقتي　　أشكو إلى سفع رواكد جُثم

يا دار عبلة بالجواء تكلمي　　وعمي صباحاً دار عبلة واسلمي

دار لآنسة غضيض طرفها　　طوع العناق، لذيذة المتبسم

لكل هذه الوقفة الطللية، وهذه التحية الرقيقة تذكرنا بوقفة زهير على طلله الصامت الذي تعرفه بصعوبة، فلما عرفه حيّاه بتحية السلام :

وقفت بها من بعد عشرين حجة　　فلأيا عرفت الدار بعد توهم

فلما عرفت الدار قلت لربعها　　ألا آنعم صباحاً أيها الربع واسلمي

لم يخرج عنترة في مقدمته الطللية عن منهجية بقية المعلقات؛ ولكن وقفته هذه تتميز بمهارة التفكير، والتفاعل، والتحديد في الهدف والغاية. يقول الدكتور مفيد قميحة : إن تلك المقدمة تظهر مهارة في التفكير، وتحديداً في الهدف والغاية، إذ كان

الثبات رائدها، والتقليد غايتها، ولذا فاننا نرى عنترة في معلقته ككل، يختط لنفسه خطاً جديداً يحاول فيه أن يخترق جدَّ ذلك الواقع، ويفلت من شراكه الآسرة إلى حد يسمح له بالتعبير عن احساساته الذاتية، ومعاناته الداخلية، وهو يرى صعوبة في التمرد على تلك القيم والتقاليد، والعادات، وهو الإنسان الذي خبر ذلك الواقع، وعانى منه الكثير لإثبات شخصيته فيه والاعتراف بوجوده كإنسان حرَ فاعل في قومه وعشيرته(٥٢).

إن معلقة عنترة لاشك أنها من روائع الشعر العربي على مر عصوره، فقد سما فيها عنترة، وحلق في عالم الشعر المليء بالحركة والغنى الفني، والتنوع الموضوعي والإنساني، ذلك التنوع الذي غطى الحياة العربية الصحراوية، من خلال الصور، والحشود الفنية الحية المتحركة، الصادقة في التعبير، وفي نقل ذلك الواقع، وهو يحاوره، كما تحاوره، ويتكلم معها، ويسألها وترد عليه أحياناً، وأحيانا لا تجيب، وتدع الصمت يتكلم.

وصور أخرى، ومشاهد أكثر حركة، وأكثر حيوية، خيل تكر، وأخرى تفر، جماعات تقدم وأخرى تتأخر وتحجم، حبٌ وهوى وتعلق بآنسة، غادة، شابة. وفاء والتزام، ودفاع عن الحبيبة، وعن القيم، عن الكرامة، عن العشيرة.

فارس في الشعر، وفارس في الميدان، فارس مستبسل، يطلب الموت فتوهب له الحياة. إنه عنترة:

ومدجج كره الكماة نزاله　　لا ممعن هرباً و لا مستسلم

ولابد أن يكون لهذا الفارس فرس تليق به، وها هو فرس عنترة. قوي، سريع، يكر، ويفر وهو متسربل بالدماء والرماح تنوشه :

مازلت أرميهم بثغرة نحره　　ولبانه حتى تسربل بالدم

آسيته في كل أمر نائبا　　هل بعد أسوة صاحب من مذمم

لو كان يدري ما المحاورة اشتكى　　ولكان، لوعلم الكلام مكلمي

وعلى الرغم من صعوبة الموقف وساعة ترتعد فيها الفرائص، ويطير لهولها قلب الجبان، نرى عنترة البطل الشجاع الذي ملأ الحب قلبه، لا ينسى حبيبته :

ولقد ذكرتك و الرماح نواهل　　مني وبيض الهند تقطر من دمي

فوددت تقبيل السيوف لأنها　　لمعت كبارق ثغرك المتبسم

إنه غزل، وأي غزل هذا الذي يربط فيه بين لمعان السيوف، وثغر الحبيبة المتبسم؛ إنها صورة رائعة أبدعتها ريشة عنترة، ولم نجدها عند غيره من الشعراء، وما ذلك إلا لأن عنترة فارس ميدان، وفارس شعر. وهذا هو الفارس، وهذا هو غزل الشعراء الفرسان، كله حب ووفاء، وشجاعة، وكرم :

هلا سألت الخيل يا ابنة مالك　　إن كنت جاهلة بما لم تعلمي

يخبرك من شهد الوقيعة أنني　　أغشى الوغى وأعف عند المغنم

لاشك أن عنترة في وقفته الطللية، وفي نسيبه، وغزله، يريد أن يثبت انتماءه، وذاته، ووجوده، فارساً حراً كريماً، ولاسيما أنه يعاني من تمزق بين الذات والقبيلة بسبب لونه الأسود أو قل : عبوديته.

إنه يعبر عن صورة الصراع الداخلي الذي تقاسم قلبه، وشطره إلى نصفين توزعهما ذاتيته من جهه، وقومه من جهة أخرى، واعترافهم بوجوده كإنسان، حر، كريم، شجاع(٥٣).

ومن هنا كانت المقدمة قد تكفلت بالحديث عن القسم الذاتي، كما تكفلت بقية الأبيات بالحديث عن الجانب الغيري، وهو القبيلة.

ولأن العشيرة لم تكن هي الغرض الرئيس في الاعتيار الأول عند عنترة؛ ولأنه يريد أن يؤكد ذاته ووجوده أمام مجتمعه، وقبيلته التي يلحق بها، نرى الحديث عن الذات يحتل مساحة واسعة في القصيدة، ويستغرق أكثر أبياتها...

ومن هنا أمكننا القول بأن الغرض الرئيس، هو الفخر والفخر الفردي الذاتي؛ ليضع القبيلة أمام الواقع، وهو يرسم لها صورته التي لا يمكن إغفالها؛ ولهذا نرى

القوم هم الذين يدعونه، وهم الذين يطلبون منه النجدة، وهو ليس بالضعيف الذي يفخر بقومه :

لما رأيت القوم أقبل جمعهم　　يتذامرون كررت غير مذمم

يدعون عنتر و الرماح كأنها　　أشطان بئر في لبان الأدهم

ولقد شفى نفسي و أبرأ سقمها　　قيل الفوارس، ويك عنتر أقدم

لقد استطاع عنترة أن يربط ربطا محكما بين مقدمة قصيدته، وبين المحور الموضوعي الرئيس (الفخر) الذاتي. الذي أكد من خلاله عمق انتمائه، وفاعليته، وشجاعته، وكرمه، ومواقفه البطولية حيث لا يمكن إغفاله أو تجاوزه.

ولهذا نرى صورة العشيرة تختفي أو تكاد، لتظهر صورة الإنسان البطل الشجاع، تلك الصورة التي نجدها تسيطر على أجواء القصيدة كلها، من طلل إلى غزل إلى فخر فردي أو جماعي، وربما كان الغزل الموضوع الأكثر تعبيراً عن تلك الذاتية التي تحلت بكل القيم العربية والانسانية. ومن هنا ندرك مدى علاقة الغزل عند عنترة بالغرض الرئيس الذي هو الفخر، حيث اتخذ عنترة الغزل جسراً إلى الفخر، ووسيلة إلى معالجة الصراع الداخلي الذي يعاني منه.

ونحن نخالف الدكتور شكري فيصل الذي يرى أن الفخر كان من الغزل منبعه، ذلك لأن الغزل لم يكن عند الشعراء الفرسان خاصة، ولا عند غيرهم من شعراء الجاهلية غرضاً رئيساً وباعثا على القول ولم يستقل على شكل قصيدة غزلية من أول بيت إلى آخر بيت إلا في عصر صدر الإسلام(٥٤).

يقول الدكتور مفيد قميحة: تلك هي معلقة عنترة التي تبدو رغم تعدد موضوعاتها، وكأنها عمل فني متناسق أضفى عليه اللحمة شعور إنساني عارم يظهر جلياً في كل مقاطع القصيدة التي توحدت برابط متين، جمع أطرافها بعضها إلى بعض، وهذا الرابط، هو إثبات الذات المهتزة في نظر الحبيبة، والقبيلة معا(٥٥).

١٠. معلقة عبيد بن الأبرص :

أقفر من أهله ملحوب　　فالقطبيات فالذنوب

اختلف كبار رواة الشعر الجاهلي حول المعلقات، وعددها فهي عند حماد الراوية سبع، وهو أول من رواها، وسماها بالسبع الطوال الجاهليات، ولم تكن معلقة عبيد بن الأبرص هذه من ضمنها، وكذلك لم تك من ضمن رواية المفضل، ولا في رواية ابن الأنباري، ولعل التبريزي الوحيد الذي أضافها إلى قائمة ابن النحاس التي ضمت تسع قصائد، فكانت معلقة عبيد العاشرة في رواية التبريزي.

ولعل التبريزي رأى فيها من المواصفات الفنية والموضوعية المشتركة أو قل: المتوافرة في بقية المعلقات ما دعاه لأن يضمها إلى قائمته. أما من لم يعدها من المعلقات؛ فربما أنه رأى فيها شيئاً من الاختلاف فنياً وموضوعيا عن بقية المعلقات. وقد لاحظ القدماء قبل المحدثين هذا الاضطراب العروضي الذي أضفى على القصيدة طابع التقريرية والنثرية بحيث أفقدها ذلك النغم الموسيقى الذي يكسب العمل الشعري حركة وانسياباً يخففان من ذلك القصور التعبيري الذي نلمحه أحياناً في نقل التجارب إلى الآخرين[٥٦].

قال ابن رشيق القيرواني عنها: كادت أن تكون كلاماً غير موزون بعلة ولاغيرها، حتى قال بعض الناس: إنها خطبة آرتجلها، فاتزن له أكثرها[٥٧].

وقد وهم الدكتور مفيد قميحة حينما عدها من بحر الرجز ، والحقيقة هي من المخلع البسيط أو أخذ المنسرح ، وبعض أشطرها من الرجز المعروف بكثرة زحافاته وعلله ، وهو أقرب الى النثر منه الى الشعر[٥٨].

وهكذا تضافرت عوامل عدة على قصيدة عبيد دفعت بأغلب رواة الشعر الجاهلي إلى استبعادها، وعدم ضمها إلى قائمة المعلقات، باستثناء التبريزي.

ولقد وقفنا عندها؛ لأننا رجحنا أن التبريزي رأى فيها بعض الأوصاف الفنية والموضوعية الموجودة في بقية المعلقات؛ ولاسيما في بنائها الفني؛ فهي كسائر المعلقات تبدأ بالطلل، وذكر الديار، وأهلها الظاعنين عنها، ثم يرحل بشعره على ناقة أو فرس، ويصف مشاهداته الصحراوية، ويتحدث عن معاناته الذاتية، ومعترك الصراع الدائر بينه وبين الحياة وأحداثها، وتوتراتها، وقهرها الطبيعي والنفسي والإنساني، وهذا كله موجود في المعلقات العشر، وهو يجري على وفق المنهجية

التي سار عليها أصحاب المعلقات، سواء في افتتاح قصائدهم، أو في معالجاتهم الموضوعية، وصولاً إلى الغرض الرئيس للقصيدة.

وقد يكون عدم وضوح غرض المعلقة الرئيس هو وجها من وجوه الاختلاف عن بقية المعلقات، فلا عشيرة ولا مجتمع، ولا فخر، ولاغزل، الاّ بقدر ما يرتبط بالوجود، واللاوجود، بالبقاء، واللابقاء، بالمكان واللا مكان.

ومن هنا رجحنا أن يكون المحور الموضوعي الرئيس للقصيدة هو (جدلية الحياة والموت) أو ثنائية الحياة والموت، وهذا الموضوع يلتقي عليه أغلب الشعراء الجاهليين، وهو يشغل مساحة واسعة في أشعارهم وقصائدهم، سواء في المعلقات أم في غير المعلقات؛ لأنهم لم يفهموا بعد لغز الموت، وقد ظنوا أن الذي يهلكهم هو الدهر وليس غيره.

ومن هنا طرحوا رؤيتهم هذه، وفلسفتهم ونظرتهم إلى الحياة والموت على تلك المشاهدات التي يشاهدونها وهم يجوبون الصحراء.

ومن هنا كانت طللية عبيد نوعاً من الرثاء، والحزن على المكان المفقود أو المكان الذي تحول إلى قفر، وكأنه إنسان عزله الموت، وحيداً في قفر من نوع آخر، قفر تلفه الوحشة، والرهبة، والسكون، ويخيم عليه الفراغ، والصمت، والمجهول :

أقفر من أهله ملحوب　　فالقطبيات فالذنوب

وبدلت منهم وحوشاً　　وعدت حالها الخطوب

أرض توارثها الجدوب　　فكل من حلها محروب

إما قتيلا وإما هالكاً　　والشيب شين لمن يشيب

إنه يتوجع، ويذرف الدمع من أجل ذلك المكان، ومن أجل ذلك الإنسان، والأحبة الذين أقاموا فيه ردحاً من الزمن، ثم رحلوا عنه انتجاعاً إلى مكان آخر مجهول أو انتقالاً أبدياً لا رجعة من بعده(٥٩).

يقول الدكتور نوري القيسي: والواقع إن وقوف الجاهلي عند أطلال أحبته أو بكاء دياره التي هجرها أو أضطر إلى هجرها لم يكن غريباً؛ لأن الطلل عنده قطعة من

الحياة، التي تهرم كلما مضى منها جزء لا يستطيع الإنسان رده مهما حاول، كما لا يستطيع ردَّ شبابه، فكأن البكاء على الطلل أصبح يعني البكاء على الحياة أو على الذات نفسها(٦٠).

فالطلل إذن رمز للوجود الإنساني، ورمز للعلاقة الحميمة بين الإنسان، والمكان. تلك العلاقة التي أراد لها عبيد أن تتوطد وتتجذر في حالة من التعاطف المتبادل، والتفاعل بين المكان والإنسان، فالأرض بلا إنسان قفر وموت، جماد وعدم، والإنسان بلا أرض في غربة وضياع، وجود ولا هوية(٦١).

لقد عالج عبيد في معلقته هذه المعادلة أو قل هذه الثنائية الضدية، ثنائية الحياة والموت عبر هذا التأمل الوجودي الذي دفع عبيداً إلى السعي في هذه الحياة والانتصار على كل العقبات التي تقف في طريق أمنه واستقراره، وحياته، وذلك لأن التوقف لا يعني الاَ الموت، وأن الحركة لا تعني إلا الحياة.

أعاقر مثل ذات رحم　　أم غانم مثل من يخيب

فالموت رحم عاقر، والحياة رحم معطاء، ولذا كان الرحم من الرحمة، والرحم العاقر، كالقفر، واليباب، والخراب.

وعلى الرغم من إيمان عبيد بأن الموت والفناء هو مصير كل ما على هذه الأرض، فإنه لا ييأس، ولا يرفض الحياة، وإنما يرفض الجانب العابث اللاهي، على عكس طرفة بن العبد كما مرَّ بنا؛ أما عبيد فانه يرفض السكون وعدم الحركة والسعي لقهر ذلك التوقف الذي يصيب الحياة، وغربة تقطع أوصالها المتحركة.

وعبيد كما بدا لنا في معلقته هذه يحاول عرض رؤيته أو فلسفته في الحياة والموت، وهو يقدم المواعظ، والآراء التي تدعو الإنسان إلى مواصلة مسيرته في الحياة، وتبليغ رسالته الإنسانية.

ولابد إذن من الحديث عن الذات، ولابد أن يفخر بفروسيته وشجاعته وانتمائه، ووجوده حيث كان يقطع المهامه والفيافي والقفار على ظهر ناقة قوية نشيطة أو على ظهر فرس سريعة، سمحة السير حادة البصر، وكأنها عقاب تدرك ما

تطلب في سرعة متناهية، وهي إلى جانب ذلك حذرة متيقظة دائمة الترقب والتأمل ....

وبكل تأكيد فإننا نرى أن هذه الصفات من حذر إلى يقظة إلى حدة بصر وتأمل وترقب، هي صفاته التي ترتبط بالغرض الرئيس (الفخر) أشد الارتباط، وربما يدخل ذلك في باب التشخيص، وإسقاط ما في نفسه على الموجودات المحيطة به.

هذه هي معلقة عبيد بن الأبرص التي تبدو لأول وهلة، مفككة، متنافرة الموضوعات، متباينة الأغراض إلا أن النظرة التأملية تظهر غير ذلك، تظهر ترابطاً متيناً بين أجزاء القصيدة، ومقاطعها كلها، ولاسيما بين مقدمتها الطللية وموضوعها الرئيس الذي يتمحور حول الفخر الذاتي وصراع الإنسان في هذه الحياة وهو يتحدى كل عوامل الفناء من غير جزع ولا يأس، وهو القائل:

فلا تجزعوا لحمام دنا　　فللموت ما تلد الوالدة

الهوامش :

١) القيسي، نوري ، وآخرون ،نصوص من الشعر العربي قبل الإسلام ، دراسة وتحليل، (بغداد،١٩٩٠ م) ص٩

٢) عطوان ، حسين ، مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، (بيروت،١٩٨٧م) ص ٢٣٢

٣) امرؤ القيس ، ديوان امرئ القيس ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ،(مصر ١٩٥٢م) ص ١١٤

٤) الجاحظ ، الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون ، (القاهرة،١٩٣٨م) ، ج : ١ ، ص٧٤، وابن قتيبة ،الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، (مصر ١٩٦٧م)، ج:١ ص ١٠٥، ومابعدها.

٥) القيسي ، نصوص من الشعر العربي قبل الإسلام ص٨٢

٦) امرؤ القيس ، ديوان امرئ القيس ص٣٦٠

٧) امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس ،ص٣٦٠

٨) القيسي ، نصوص من الشعر العربي قبل الإسلام ،ص٨٢

٩) ابن قتيبة ،الشعر والشعراء ،ج:١،ص ٧٤ و ١٠٥

١٠) الباقلاني ،إعجاز القرآن، تحقيق سيد أحمد صقر ،(مصر،١٩٧٢م)، ص١٦٠

١١) القيسي، نصوص من الشعر العربي قبل الإسلام،ص٨٢

١٢) حسين،طه،حديث الأربعاء ،(القاهرة ،دار المعارف بمصر)،ط٩، ج:١ص٣٠،و يوسف حسين ، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، (بيروت ،دار الأندلس،١٩٨٣م)ط٢،ص٢٨٠

١٣) القيسي، نصوص من الشعر العربي قبل الإسلام ،ص١٤- ١٥

١٤) أبو سلمى ،زهير، ديوان زهير بن أبي سلمى،شرح الديوان،(مصر،دار الكتب ، ١٩٤٤م)،ص٣٤٢ ، والأصفهاني ،أبو فرج،الأغاني ، (القاهرة ،دار الكتب المصرية) ج:١٧،ص٨٢

١٥) الجادر،محمود،شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين،(بغداد،١٩٧٩م) ص٤٤٢

١٦) القيسي، نصوص من الشعر العربي قبل الإسلام ص١٥

١٧) الحديثي، بهجت،والجادر ، محمود ، كتاب التراث ،(بغداد،١٩٧٩م) ،ص٤٧

١٨) الحديثي، بهجت، نصوص من الشعر العربي الجاهلي والإسلامي والأموي دراسة وتحليل ،(مصر،٢٠٠٢م) ص ١٥٩- ١٦٠

١٩) عطوان ،مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، ص ٢٣٢

٢٠) قميحة ، مفيد المعلقات العشر ،(بيروت ،دار الفكر اللبناني،١٩٩١م)،١٠٤

٢١) الجمحي، ابن سلام، طبقات فحول الشعراء الجاهليين ، تحقيق محمود محمد شاكر، (مصر١٩٥٢م) ،ص٢٧، وابن قتيبة ،الشعروالشعراء ،ج:١،ص١٥٩، والأصفهاني ، الأغاني (الدار) ،ج١١ ،ص٥٤

٢٢) عطوان ،مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي ،ص ١٧٤- ١٧٥

٢٣) القيرواني،ابن رشيق العمدة في محاسن الشعر ونقده،ج:٢ ،ص١٥١- ١٥٢

٢٤) الجادر، محمود،مجلة الطليعة الأدبية (بغداد:دار الشؤون الثقافية ، ١٩٧٩م) ع١١ ، س١٩٧٩م

٢٥) الحاتمي، حلية المحاضرة ،ج: ١ ،ص٢١٥

٢٦) الأخطل ، ديوان الأخطل،(بيروت ،دار صادر)، ص١١٧

٢٧) ابن ثابت ، حسان،ديوان حسان بن ثابت ، تحقيق وليد عرفات،. لندن،١٩٧١م)، ص١٤٠

٢٨) خفاجي، عبد المنعم، الحياة الأدبية في العصر الجاهلي (مصر) ،ص ٢٩٢

٢٩) القيسي، نصوص من الشعر العربي قبل الإسلام،ص ٤٣٩

٣٠) الأصفهاني، الأغاني،ج: ١١، ص٣٨ وما بعدها

٣١) القيرواني، العمدة ،ج :٢، ص١٢١- ١٢٢

٣٢) البهبيتي، نجيب محمد ،تأريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري،(دار الفكر)،ط٤،ص٩٩