جامعة حلب
كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة
قسم اللّغة العربيّة

الإحساس الجماليّ في الشّعر الجاهليّ

الصّورة الفنّيّة أنموذجًا

رسالة مقدّمة لنيل درجة الدكتوراه في الدراسات الأدبيّة

إعداد الطالب

محمّد عبد الرحمن تركي

١٤٣٤هـ/٢٠١٣م

جامعة حلب

كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة

قسم اللّغة العربيّة

الإحساس الجماليّ في الشّعر الجاهليّ

الصّورة الفنّيّة أنموذجًا

رسالة مقدّمة لنيل درجة الدكتوراه في الدراسات الأدبيّة

إعداد الطالب

محمّد عبد الرحمن تركي

بإشراف الدكتور

فاروق أحمد اسليم

الأستاذ في قسم اللغة العربية بجامعة حلب

١٤٣٤هـ/٢٠١٣م

تصريح

أصرّح بأنّ هذا البحثَ بعنوان (الإحساس الجماليّ في الشّعر الجاهليّ – الصّورة الفنّيّة أنموذجًا) لم يُسبقْ أنْ قُبِل للحصول على أيّة شهادة، ولا هو مُقدّم حاليّاً للحصول على شهادة أُخرى.

المُرَشَّح طالب الدراسات العليا

محمّد عبد الرحمن تركي

تاريخ ١/٨/٢٠١٣

Declaration

I hereby certify that this work (The Aesthetic Sense in Pre-islamic poetry The Imagery Pattern) has not been accepted for any degree or it is not submitted to any other degree.

Candidate

Mohammad Abdurrahman Torky

Date:1/8/2013

شهادة

نشهد بأنّ العمل المقدّم في هذه الرسالة هو نتيجة بحثٍ علميّ قام به المرشّح محمّد عبد الرحمن تركي، بإشراف الدكتور فاروق اسليم، الأستاذ في قسم اللغة العربية بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة حلب. وأنّ أيّة مراجع أخرى ذكرت في هذا العمل موثَّقة في نصّ الرسالة وحسب ورودها في النّصّ.

تاريخ ١/٨/٢٠١٣

المُرشَّح — المشرف على الرسالة

محمّد عبد الرحمن تركي — الأستاذ الدكتور فاروق اسليم

Testimony

We witness that the described work in this treatise is the result of scientific search conducted by the candidate Mohammad Abdurrahman Torky under the supervision of doctor Farouq Sleem, professor at the department of Arabic, Faculty of Arts, University of Aleppo.

Any other references mentioned in this work are documented in the text of the treatise.

Date: 1/8/2013

Candidate — Supervisor

Mohammad Abdurrahman Torky — Farouq Sleem

قُدِّمَت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلّبات نيل درجة الدكتوراه في اختصاص الأدب الجاهليّ، من كلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة حلب.

A thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy in Pre-Islamic literature Studies in the Faculty of Humanities at the University of Aleppo.

نوقِشتْ هذه الرسالة، وأُجيزتْ بتاريخ ٩/ ١٠ /٢٠١٣م.

- الأستاذ الدّكتور عبد الرّزّاق الخشروم رئيساً
- الأستاذ الدّكتور عبد السّتّار سيد أحمد عضواً
- الأستاذ الدّكتور سعد الدّين كليب عضواً
- الأستاذ الدّكتور فاروق اسليم مشرفاً
- الدّكتورة ميسون الشّوّا عضواً

فهرس البحث

الموضوع	الصفحة
المقدّمة	أ
التمهيد: الإحساس الجماليّ والصورة الفنيّة	**١**
أوّلاً: الإحساس الجمالي	**٢**
ثانياً: مفهوم الصّورة الفنيّة ومصادرها وأنواعها	**٥**
– مدخل	٥
– مصادر الصّورة الفنّيّة	٦
– أنواع الصّورة الفنّيّة	٨
الفصل الأول: الإحساس الجميل	**١٠**
أولاً: الجميل في تاريخ الفكر الجماليّ	**١١**
ثانياً: تجلّيات الجميل في الشعر الجاهلي	**٢٦**
١– الإنسان الجميل: المرأة الجميلة	٢٦
١–١) التشكيل الجسدي	٢٦
١–٢) القيم الأنثويّة	٥٧
٢– جمال الحيوان:	**٦٦**
٢/١– الإبل: تشكيل الجسد وأنسنة المشاعر	٦٦
٢/٢– الخيل	٧٩
٢/٣– الثّور الوحشيّ	٩٩
٢/٤– حيوان الطّلل تجدُّدُ الحياة	١٠٩
٣– جمال الطبيعة:	**١١٦**

الفصل الثاني: الإحساس الجليل	**١٢٨**
أوَّلاً: الجليل في تاريخ الفكر الجمالي	**١٢٩**
ثانياً: تجلّيات الجليل في الشعر الجاهلي	**١٣٦**
١- جلال الإنسان:	**١٣٦**
١/١- الشاعر	١٣٦
١/٢- الفارس	١٤٤
١/٣- الصّعلوك المخيف	١٥٦
١/٤- جلال الملوك والسَّادة	١٦١
٢- جلال الخلق والفعل الحيواني:	**١٦٦**
٢/١- الناقة	١٦٦
٢/٢- الحصان	١٧٨
٣- جلال الطبيعة:	**١٨٧**
٣/١- الصّحراء	١٨٧
٣/٢- الليل	١٩٣
٣/٣- الرّيحُ العاصفة	١٩٩
٣/٤- البرقُ والرّعدُ والسّحبُ	٢٠٤
الفصل الثالث: الإحساس المأسوي	**٢١٤**
أولاً: المأسويّ في تاريخ الفكر الجماليّ	**٢١٥**
ثانياً: تجلّيات المأسوي في الشعر الجاهلي	**٢١٨**
١- مأساة الإنسان:	٢١٨
١/١- المرأة الظاعنة	٢١٨
١/٢- الرّجل المغترب	٢٢٥
٢- مأساة المصير الحيواني:	**٢٤٢**
٢/١- شؤمُ الناقة	٢٤٢

٢/٢- لوحة الصيد ومأسويّة الصراع	٢٤٨
٣- مأساة الوجود الطبيعي:	**٢٥٩**
١/٣- بكائيّةُ الطَّلل	٢٥٩
٢/٣- مخلّفات السّيول الجارفة	٢٦٦
الفصل الرابع: الإحساس القبيح	**٢٧٠**
أولاً: القبيح في تاريخ الفكر الجماليّ	**٢٧١**
ثانياً: تجلّيات القبيح في الشعر الجاهلي	**٢٧٥**
١: قبح الفعل والشكل الإنساني	**٢٧٥**
١/١- بشاعةُ الحروب	٢٧٥
٢/١- الجسد المعيب	٢٨٦
٣/١- الأفعال القبيحة	٢٩٤
٢: قبح الحيوان	**٣١٤**
١/٢- لئام الطيرِ ودنيئُها	٣١٤
٢/٢- ضِعَافُ الطَّيرِ	٣١٩
٣/٢- الحيوانات القمّامة	٣٢٢
٣: قبح الطبيعة	**٣٢٦**
الخاتِمة	**٣٣٠**
المصادر والمراجع	**٣٣٥**
ملخص البحث باللغة الإنكليزية	**٣٤٩**

المقدّمة

المقدّمة

الإحساس الجمالي في الشعر الجاهلي

الصّورة الفنيّة أنموذجاً

يتميّز علم الجمال بعلاقته بالفنون كلِّها (الرسم والتصوير والنحت والرقص والموسيقا....) فالجمال يتحقق في لوحةٍ فنيّةٍ أو في قصيدةٍ شعرية أو في تمثالٍ حجري.... ومن هذا المنطلق نستطيع أن نتحدث عن أهمية هذا العلم وتحقّق عالميته.

ومع أنّ مصطلح (علم الجمال) حديث النشأة؛ إذ لم يمضِ على ظهوره أكثر من مئتي عام على يد الفيلسوف الألماني ألكسندر باومجارتن، فإن مفهوم الجمال وتجلياته والإحساس به قديم قدم التاريخ نفسه. وقد تطرقت معظم دراسات الشعوب إلى كثيرٍ من قضايا الجمال ومسائله، سواء في ذلك الحضارات كلّها كالهندية واليونانية والرومانية والعربية الإسلامية والأوربية.

والحقيقة أن هذه القضايا كثيرةٌ، وسبب ذلك يعود –كما أسلفتُ– إلى علاقة علم الجمال بالفنون الإنسانية كُلِّها.

حاولتُ في هذا البحث أن أرصد مفهوماً جدّ مهمّاً في مضمار علم الجمال وهو: الإحساس الجمالي من خلال الصورة الفنية؛ هذا الإحساس الذي نشأ لدى الإنسان من خلال الممارسة الحياتية اليومية، وهو يظهر من خلال انفعال الإنسان وتأثّره بالبيئة المحيطة به، التي تحرّك فيه أحاسيس متنوعة، تجعله، ينفعل بها ويحوّلها إلى مفاهيم وقيم تنطق بها الصورة، فنحن أمام الجبل نشعر بالعظمة والرهبة والجلال، وتراودنا الأحاسيس الجميلة عندما نرى لوحةً فنيةً متناسقةً في حجمها وألوانها. وكذلك الأمر لبقية المفاهيم الجمالية: المأسوي والقبيح... واتّخذ البحث من الشّعر الجّاهلي ميداناً لاستجلاء مفهوم الإحساس الجمالي، كما سيقتصر على دراسة هذا الإحساس من خلال الصّورة الفنيّة التي عمّقت وأوضحت موقف الشاعر من الظواهر التي يراها أمامه؛ إذ ستُظهر الصّورة الفنيّة الإحساس بمفاهيم (الجميل والجليل والمأسوي والقبيح)، وقد تجلَّت هذه المفاهيم في هذا الشعر بكثرةٍ، يعبّر فيها الشاعر عن أصناف معينةٍ منها.

وتنبغي الإشارة هنا إلى أنَّ الإحساس بهذه المفاهيم هو أحكام صادرة عن المتلقي أو الناقد أو القارئ الجماليين أيضاً من خلال فهمهم وإلمامهم بالصورة الفنية.

وتنبع أهمِّية البحث من كونه يعالج ظاهرةً لم تتناولها الدراسات السابقة، وهي مفهوم الإحساس الجمالي في الصّورة الفنية، وهي دراسة الإحساس بالجمال في الصورة الفنيّة، أي دراسة المفاهيم والقيم الجمالية كما تجلّت في المشبّه به، أو المستعار منه، وبذلك تختلف هذه الدراسة عن دراسات أخرى تناولت القيم والمفاهيم الجمالية في الشعر الجاهلي، إذ درست تلك المفاهيم كما تجلّت في الموضوع نفسه.

ومن أبرز تلك الدّراسات دراسة الدكتور أحمد محمود الخليل: الرؤية الجمالية في الشعر الجاهلي؛ تناول فيها القيم الجمالية في فصله الأوّل؛ حيث ركّز على جمال المرأة فقط، وتناول جلال الرجل والسيل والناقة، وتحدّث عن جوانب ضيّقة في القيم الأخرى (السامي والبطولي والمأسوي، والسخري والهزلي)، وبيّن في فصله الثاني الأسس الجمالية (الواقعي والمثالي والمجتمعي والثقافي والفني)، وكان الفصل الأخير عن المعايير الجمالية (الوظيفي والنفعي ومعيار المتعة)، ودراسة الدكتور فؤاد المرعي الموسومة بالوعي الجمالي عند العرب قبل الإسلام، تحدّث في الفصل الأوّل عن الشعر باعتباره مصدر المفاهيم الجمالية، وناقش في الفصل الثاني مفهوم البطولي، في حين تكلّم على مفهوم الجميل في الفصل الثّالث، ودراسة الدكتور عبد الله خلف العسّاف: بحوث جمالية في الشعر الجاهلي، التي ضمّت أربعة فصول، الأوّل: المثَل الجمالي والنقد الأدبي، وتناول في الفصل الثاني حقول التراجيدي في الشعر(الطلل والرحيل والاغتراب والصعلكة)، وتحدّث في الفصل الثالث عن حقول الجميل في المرأة والفارس والحصان بتكثيف كبير جدّاً، وبيّن في الفصل الأخير حقول القبيح في الشعر الجاهلي (الواشي والحرب)، وهي من المراجع الأساسيّة للبحث، ولكن من الملاحظ أنّها درست القيم والمفاهيم الجمالية كما تجلّت في موضوعات الشعر الجاهلي لا في الصورة الفنيّة، أي أنّها بحثت في المفاهيم الجماليّة كما ظهرت في وصف الشعراء لمظاهر الطبيعة أو في تغزّلهم بالمرأة، في حين يذهب بحثي إلى دراسة الإحساس بتلك المفاهيم كما تتجلّى في الصورة الفنيّة.

وقدّمت هذه الدراسة في بداية كل فصل منها، تمهيداً نظرياً لنشأة كل مفهوم من المفاهيم الجمالية، لدى علماء الجمال والفلاسفة، بدءاً من العصر اليوناني وانتهاءً بالعصر الحديث.

والدّراسة مبنيّة على النصوص الشعرية في العصر الجاهلي، للكشف عمّا تتضمنه الصورة الفنيّة في هذه النصوص من مفاهيم جمالية، قصد إليها الشاعر أم لم يقصد، ممّا يعني حريّة البحث في استنطاق الصورة الفنيّة في النص الشّعري انطلاقاً من فهمنا للعصر الجاهلي ومجتمعه وثقافته، وبما لا يتعارض وروح النص.

ويطمح هذا البحث إلى أن يسهمَ في إغناء المكتبة العربية في ميداني علم الجمال والشعر الجاهلي على حدٍّ سواء.

وقد قام البحثُ على المنهج التحليلي البلاغي مستفيداً من علم الجمال باتّجاهاته المختلفة، من مثالية هيغل إلى مادية ماركس في الكشف عن مدى تجلّي المفاهيم الجمالية في الشعر الجاهلي وعرضها عن طريق الصورة الفنية التي يعبّر فيها الشاعر عن أحاسيسه وعواطفه تجاه الواقع الذي يعيش فيه بالصورة البلاغيّة (التشبيه، الاستعارة، الكناية) وغيرها من أنماط التصوير – التي ستذكر لاحقاً، مع أنَّني لم ذكر أنواع الصّور في متن الرّسالة تجنّباً للإطالة والتّكرار – التي تؤثّر في الحواس المختلفة (السمع والبصر واللمس..).

واعتمد البحث على ثلاث مجموعات من المصادر والمراجع، تضم المجموعة الأولى المصادر الأساسية لِمادة البحث، وهي الدواوين الشعرية والمجموعات الشعرية، أمَّا المجموعة الثانية فتضم مجموعة من المراجع المهمة في علم الجمال تحديداً، والمجموعة الثالثة تضم مجموعة من الكتب النقدية العامة...

وعلى هذا انتظم البحث في تمهيد وأربعة فصول وخاتمة، اختص التمهيد بالحديث عن الإحساس الجمالي وظهوره عن طريق الصورة الفنيّة.

أمّا **الفصل الأوّل** من البحث فتناول مفهوم (الإحساس بالجميل)، فقدم، أوَّلاً عرضاً موجزاً لتعريفات هذا المفهوم، لدى الفلاسفة وعلماء الجمال. وانتقل بعد ذلك للبحث عن تجليات هذا المفهوم وصوره في الشعر الجاهلي المحدَّدة في ثلاثة نماذج، وهي صور جمال الإنسان والحيوان والطبيعة،

إذ تحدّثت عن صور المرأة فيما يتعلّق بجمال الإنسان، وصور الناقة والحصان والثور الوحشي وحيوان الطلل فيما يتعلّق بجمال الحيوان وصور الطبيعة الصامتة والمتحرّكة في جمال الطبيعة.

وأمّا **الفصل الثاني** فعالج المفهوم الجمالي (الجليل والإحساس به)، مستعرضاً تعريف الفلاسفة وعلماء الجمال لهذا المفهوم، منتقلاً، بعد ذلك إلى النّماذج الشّعرية التي مثّلت هذا المفهوم في الشّعر الجاهلي وأظهرته الصّورة الفنية، وقد وجدت أن هذا المفهوم تجلى في الشعر الجاهلي في ثلاثة نماذج، وهي جلال الإنسان (الشاعر والفارس والصعلوك والممدوح)، وجلال الحيوان (الناقة والحصان)، وجلال الطبيعة: (الصحراء والليل والريح والمطر والسحاب).

وعمد **الفصل الثالث** إلى استجلاء المفهوم الجمالي الأكثر تشويقاً عند الجاهليين الذي برعوا في تصويره ونقله بحق أكثر من غيره، وهو المأسوي: إذ سيقدم أوّلاً: مقدمة عامة عن هذا المفهوم مستعرضاً آراء علماء الجمال والفلاسفة، ومن ثمَّ سيقف عند مأساة الإنسان والمتمثّلة في صور (المرأة الظاعنة والرجل المغترب)، ومأساة المصير الحيواني (شؤم النّاقة ولوحة الصيد)، ومأساة الوجود الطّبيعي (لوحة الطلل ومخلّفات السيول الجارفة).

أمّا **الفصل الرابع** فبحث عن صور القبيح الفنيّة في الشعر الجاهلي، متَّحدثاً كالعادة عن أسس هذا المفهوم في تاريخ الفكر الجمالي، وعن علاقته بالمضحك. وتتجلى صور هذا المفهوم في أشعار الجاهليين في ثلاثة مستويات أولاها صور قبح الفعل والشّكل الإنساني والمتمثلة في: الحرب وما تجره من الويلات على المجتمع الجاهلي الذي لا يعرف إلا العصبية القبلية. وقبح الجسد والنقائص وهما صفتان أساسيّتان يتجلى فيهما القبح مع الضحك، وثانيها صور القبح الحيواني المتجلية في (لئام الطّير وضعافها والحيوانات القمّامة)، وثالثها القبح الطبيعي المتمثّل فيما تكره العين مرآه، وتَعافه النفس.

وتأتي **الخاتمة** أخيراً لتلخّص أهمّ ما عالجه البحث، وما توصّل إليه من نتائج بعد استقراء النصوص الشعرية وتحليلها.

التّمهيد

أوّلًا: الإحساس الجماليّ.

ثانيًا: مفهوم الصّورة الفنّيّة ومصادرها وأنواعها.

– مدخل.

– مصادر الصّورة الفنّيّة.

– أنواع الصّورة الفنّيّة.

الإحساس الجماليّ والصورة الفنيّة

أوّلاً: الإحساس الجماليّ:

يستند الإحساس الجماليّ لظواهر الواقع إلى الحواس السليمة؛ فيتشكّل الإحساسُ من خلال ما ينتابنا عند إدراكنا لها للوهلة الأولى؛ إذ تتولّد لدينا مواقف جماليّة متباينة نحوها، فمن خلال حاسّتي البصر والسمع يدخل الجميل والجليل والتراجيدي والكوميدي إلى وعينا، فإدراك التفّاحة مثلاً من حيث المذاق أو الرّائحة أو اللّمس يثير أحاسيس مختلفة، لكنّ استيعابها من حيث المنظر هو الاستيعاب الوحيد الذي يمنحنا متعةً جماليّة(١).

ومن المسلّم به أنّ الإحساس الجمالي يختلف بين فردٍ وآخرَ، ومن أمةٍ إلى أخرى، ومن عصرٍ إلى آخرَ، لكنّه اختلافٌ محدودٌ، قد يمسُّ جانباً من الجوانب، أو عنصراً من العناصر التي تشكّل القيمة الجمالية على اختلاف أشكالها، وهذا ناتج في البداية من سلامة أذواق مدركيها، والاستعمال الحقيقي للحواس المختصّة في تقويمها، فباستطاعتنا أن ندرك من خلال حاسّتي الشّم والذوق المفيد بيولوجيّاً والضروري للجسم (الطعام مثلاً)، وكذلك المنعش (رائحة الزهور)، لكنّنا لا نستطيع بالاستناد إلى هاتين الحاستين استيعاب القيم الاجتماعيّة، والمفيد اجتماعيّاً بمعناه الشّامل(٢).

وتحمل هذه الظواهر الواقعيّة صفاتٍ متعدّدةً، يتشكّل الإحساس الجمالي من خلال ما تطبعه في النفس، وما تثيره في إشاراتٍ واضحةٍ للحواس، ((فالاستيعاب الجمالي هو الأساس النفسي لعمليّات إنشاء الصور الذاتيّة للعالم الموضوعي إنّه بعبارةٍ أخرى الأساس النفسي لعمليّة الانعكاس الفنّي))(٣).

---

(١) انظر الجمال والجلال، الدكتور فؤاد المرعي، دار طلاس دمشق، الطّبعة الأولى ١٩٩١، ص ٣٣.

(٢) انظر المرجع نفسه ص ٣٣ – ٣٤.

(٣) علم الجمال البرجوازي المعاصر، مجموعة من العلماء السوفييت، ترجمة الدكتور فؤاد المرعي، دار الفجر، حلب، ص ٢٥.

فمن الظواهر ما يقترب منّا فيبعث في نفوسنا الرّاحة والرّضا، فيتمّ تقييمه جماليّاً ووضعه في زمرة الأشياء الجميلة، ونشعر إزاء ظواهر أخرى بالدهشة والرّهبة؛ لِما تتمتّع في ذاتها من صفات الكمال والفرادة واللامحدوديّة، فتطغى على نفوسنا، وتمتلك علينا عقولنا، ((فالموضوع لا يكون جليلاً إلاّ حينما ننسى خطرنا ونهرب كليّةً من أنفسنا، كما لو نعيش في الموضوع ذاته، ونستمدّ طاقتنا من محاكاته، وهذا الانتقال إلى الموضوع بحيث نعيش حياة هذا الموضوع، هو في الحقيقة من مميّزات كلِّ تأمّل كامل))[1]. ونقف من ظواهر أخرى موقفاً تراجيديّاً حزيناً، يُبيّن لنا المفارقات التي كانت عليها تلك الظواهر، وما آلت إليه نتيجة العوامل الطبيعيّة أو البشريّة التي طرأت عليها، فيتولّد لدينا شعورٌ باليأس والعجز والإحباط.

والإحساسُ في الشّعر يكشف عن نفس الشاعر الخاصّة في سبر ما تنطوي عليه الحياة، وما يرشح منها نبعاً وفيضاً على الطبيعة وحدساً راقياً وإلهاماً جميلاً، فهو جزءٌ من أصل الجمال. فقد وقف الشّاعر عند الظواهر الجماليّة كلِّها، فحقّق توازناً كبيراً بين سَعة الحياة بما فيها من مفردات وقدرات، وما وجد في الطبيعة من جمال في ذاتها.

والشاعر يستكشف في الطبيعة ما لا تراه عين الإنسانِ العادي، وهو في رؤيته هذه يبعث الضوء لينير ظلمة الحقيقة في النفس، وينزعَ عنها كلَّ أقنعتها القاتمة، ويزرعَ فيها السناءَ والأمل، وبذلك يضعُ هذا الشاعر نفسَه في مواجهة نفوسٍ إنسانية مختلفة، بعضها متعَبة، وبعضها معذَّبة، والأخرى متألقة نحو السمو والارتفاع؛ فالشاعر لا يحيا لذاته، ولا يعملُ من أجل إشباع رغباته وحدسه الشعري فحسب، بل هو إنسانٌ ذو رسالةٍ معينةٍ، ويشعرُ أنّه ينطقُ باسمِ قوّةٍ عليا قاهرة قد تعلو على شخصيته وتنفعلُ معها، وتلهمه أفضل ما عنده من إبداع، ولعلّ هذا هو السبب الذي يجعل الكثير من الشعراء يشعرون بأنّ لهم حياة أخرى، تتعدّى وجودهم الزماني والمكاني، وهذه الحال قد تُصدِّقُ بقوة: أنّ الجمالَ الذي لا يقفُ عند حدّ نزع الكره والبغضاء واستئصال كلِّ ما يشوه جمال وجه البشرية الجميل، وينهض بالنفوس، ويدفعها نحو حياتها واستقرارها ليس بجمالٍ يرتاح إليه

(١) الإحساس بالجمال جورج سانتيانا، ترجمة محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص ٣٢٤.

المرء. والجمال الشعري يقدّم أو يثبت صلاتٍ لكلِّ ما هو موجود من أمورٍ، ربّما تراها عين الشاعر وحده، فيكون شعره صوتَ الحياة الصافية وسرَّها، فتكون له القدرة على التقاط اهتزازاته الكامنة في أعماقه أو بعثها، وهذه الاهتزازات إنّما هي رعشة لخفقات قلبية أو نفسية، تصل إلى مسامع مصغية، ونفوس متلهّفة، وأفئدة متشوّقة، لتصل إلى جوهر الحياة، فيكون الشاعر قد اشترى فيها حريته الأبدية، وما تسمو إليه نفسه الأبية، من قيم عليا طالما ظلّ يمنّي نفسه في الوصول إليها، فيفرغ شحناته الشعرية المنبثقة من نزعات نفسه في جمالية شعرية خلّاقة.

والشّعراء ومنهم الجاهلي رأوا في طبيعتهم المحيطة بهم كلَّ ما تسمو إليه نفوسهم، فنقلوها معبّرين من خلالها عن موافقة أنفسهم أشياء، ومتّخذين من الأشياء الأخرى موقفاً يُفصحُ عن مدى نفورهم واشمئزازهم منها... والشّاعر الجاهليّ عبّر عن حاجته للجمال الحقيقي بأنْ وصف الطبيعة، وعرّج على سحرها وقوة إدهاشها في تلك الصحراء المترامية الأطراف التي تكاد تخلو من قطعٍ خضراء تبتسم في وجهه، وتروّح عنه بعض آلامه.

ووقف من جمال المرأة الحسي والمعنوي مبدياً بطريقة أو بأخرى نظرة الجاهلي إلى جمال الأنوثة التي عدَّها موطناً يلجأ إليها وقت تعاسته وبؤس حياته.

ولا نعدم ما قدّم هذا الإنسان من مواقف عديدةٍ إزاء كل ما يواجهه في حياته اليومية، فاستنكر بعضاً من الأمور، وعلّق على أخرى بالرضا، وعلى ثالثة بالمقت الكبير، ونقل ذلك كله بحسٍّ مرهفٍ في مطولاتِ قصائده ومقطعاته، حتى غدت صورةً غنائيةً، ترسمُ ما كان سائداً في عصره، فتمثّل دور المصلح الاجتماعي تارةً، ووقف إلى جانب المرأة في عفّتها وحيائها تارةً أخرى، وعبّر عن جلال الفارس وقوّة السلطان حيناً ثالثاً.

ومن هنا نستطيع القول إنّ الشاعر الجاهلي أبدى عين النقد لكلّ ما رآه، وما سمعه، وما أحسّ به، علّه يستطيعُ بشعره أنْ ينقل حضارة العصر الذي عاشه بما فيه من تناقضات غريبة وأشياء مرعبة.

ثانياً: مفهوم الصّورة الفنيّة ومصادرها وأنواعها:

مدخل:

تعدُّ دراسة الصّورة الفنيّة من الوسائل المهمّة التي تساعد الباحثَ في التّعرّف إلى نفسيّة الشّاعر وطرق تفكيره، فمن خلالها تظهر المعاني المجرّدةُ والأفكار الكامنة في مخيّلته، فالصورة تحيل المعاني من أشكالها السّكونيّة العامّة إلى صيغ إيحائيّة معبِّرة عن الواقع تعبيراً غير حرفي، يختلف في درجة وضوحه أو غموضه، وبذلك تخرج الألفاظ في التركيب الصوري عن دلالتها المعجميّة، لتأخذ دلالاتٍ جديدةً تعطي النّص جدّيّة مع كلِّ قراءةٍ جديدةٍ تتناوله، فإذا أردنا دراسته فيجب، لتكونَ الدراسةُ عميقةً ومفيدة، أن ندرسه في نطاق النصّ وسياقه الفني، على نحو يضمن له عمقَ التأثير، متوسّلين لذلك بأبسط وسائل التصوير الشعري، وهو التشبيه، ثم بالرمز وبينهما الاستعارة وألوان التّصوير الأخرى.

ومن هذا المنطلق عُدّت الصّورة الوسيلةَ الأساسيّةَ للشاعر والأديب في ((نقل فكرته وعاطفته معاً إلى قرّائه أو سامعيه))[1]. ويقاس نجاح الصورة في مدى قدرتها على تأدية هذه المهمة، كما أنّ حكمنا على جمالها أو دقّتها يرجع إلى مدى ما استطاعت أنْ تحقّقه من تناسب بين حال المبدع الدّاخلية، وما يصوّره في الخارج تصويراً دقيقاً خالياً من الجفوة والتعقيد، وفيه روح الأديب وقلبه[2].

والصورة الشعرية ملازمة للشعر منذُ وُجِدَ، لكنّ استخدامها يختلف بين شاعرٍ وآخر[3]؛ فالمادة التي يتناولها الشعراء عموماً واحدةٌ لكنَّ ((اختلاف الصورة التي تُعْرَض فيها المادة هي التي تعطيها قيمة جمالية مختلفة))[4]. فليسَ هناك موضوعات شعريّة بطبيعتها، وأخرى غير شعرية ((ولا نحكم على الموضوع إلاّ حَسْبَ ما عالجه الشّاعر من جهة قوّة التصوير، ثمّ من جهة قوة المعاني

(١) أصول النقد الأدبي، أحمد الشّايب، مكتبة نهضة مصر، الطبعة السّابعة ١٩٦٤، ص٢٤٢.

(٢) انظر المرجع نفسه ص٢٤٩.

(٣) انظر فن الشعر، الدكتور إحسان عبّاس، دار الثّقافة، بيروت، لبنان، الطّبعة الثّالثة، ص٢٣٠.

(٤) الأسس الجمالية في النقد العربي، عز الدّين اسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، الطّبعة الأولى ١٩٥٥، ص٢١٤.

وجلالها))[1]، فهناك أشياءُ كثيرةٌ تبدو للنظرة الأولى غيرَ شاعرية، ولكنّ الشاعر المبدع إذا أضفى عليها شعوره وتصويره وأخيلته القوية استطاع أن يقدّم معاني جمالية وإنسانية؛ فبقوّة الملكة الشعرية يستطيع الشّاعر أن يجد موضوعات للتجارب الصادقة في كلّ ما حوله متى خلعَ عليها من إحساسه، وفاض عليها من خياله، وبهذه الملكة التصويرية يستطيع نقل المشاهِدَ اليوميّة إلى عالم الشعر[2].

ولمّا كانت الصورةُ ليستْ لغواً ولا اعتباطاً يقصدُ منها مجرّد تجميلٍ وزينةٍ، وإنّما هي تعبيرٌ عن نفسيّة الشاعر[3]، وجبَ أنْ تكونَ الصورة عضويةً في التجربة الشعرية؛ بمعنى أنْ تؤدي كل صورةٍ وظيفتها داخل التجربة التي هي الصورةُ الكليّةُ، فتساير الصورة الجزئيةُ الشعورَ العامَّ في القصيدةِ، وتشاركَ في الحركةِ العامّةِ لها حتّى تبلغَ الذروةَ في النماءِ، ثمَّ تنتهي إلى نتيجتها الطبيعية التي تؤلّف وحدتها العضويّة النامية، ومن ثمَّ كان على الشاعرِ أن يَحْذَرَ من أنْ تضطرب صورُه، فتتنافرَ الأجزاءُ في داخلها، أو تتنافى مع الفكرةِ العامة أو الشعورِ السائدِ في التجربةِ نفسِها[4].

مصادر الصّورة الفنّيّة:

إنّ دراسة مصادر الصّورة لا تنأى عن أن تكون محاولةً لرصد آفاق المخيّلة طبقاً لعلاقة الذّات بالموضوع في الصّورة الشّعريّة، وما تنطوي عليه من مشكلات تعكس طبيعة مواقف الشّعراء من حدّي هذه العلاقة التي توجَّهُ إلى جانب انتقائهم لموضوعات الصّور، وطبيعة انسجامها، وتشكيلها، والتعبير عنها.

فالصورة هي المرآة العاكسة لهذه العلاقة ونمطها، وكيفيّة امتزاج عناصرها على نحوٍ يكشف عن خصوصيّة ذهن الشّاعر، والمؤثّرات فيه.

---

(١) النقد الأدبي الحديث، الدكتور محمد غنيمي هلال، دار النّهضة العربية، القاهرة، الطّبعة الرّابعة ١٩٦٩، ص ٣٩٠.

(٢) انظر المرجع نفسه ص٣٣٨.

(٣) انظر فن الشعر ص ٢٣٨.

(٤) انظر النقد الأدبي الحديث ص٤٤٧ وما بعدها.

والصّورة الشّعرية لدى الشّعراء ومنهم الشاعر الجاهلي رؤية خاصّة للواقع الذي يعيشه، كما أنّ لكل شاعرٍ طريقته الخاصة في التعبير، قد تتحكّم فيها الحالة النفسية والموقف الذي يعانيه، ومدى قدرة الشاعر على الخَلْق، ومن هنا جاء التمايز بين الشعراء في صورهم الشعرية؛ فربّما كانت الصورة في جزئيّتها وعناصرها واحدة، ومع هذا فإننا نشعر باختلافٍ بين شاعرٍ وآخر في طريقةِ التعبير عن هذه الصورة، والواقع أنّ الناظر إلى الصورة الشعرية لدى الشعراء الجاهليين يرى أنّها تتجه إلى أكثر من اتجاه، وتمتاز بسحرها الخاص، وتأثيرها الجمالي، وحيويّتها التي لا تنكر، وهذا ما ينفي مقولة الدكتور عزّ الدين إسماعيل الذي يتّهمها بالجمود ويصفها بأنّها حسيّة حرفية شكلية[1].

لقد امتاح الشّعراء الجاهليون صورهم من الواقع بجانبيه: الحسّي، الذي ترتدّ صورُهُ إلى مجالات الحياة الإنسانيّة كلّها، إضافةً إلى الطّبيعة بأنواعها المختلفة، والذّهني، المتمثّل بالمؤثّرات النفسيّة والانفعالات المختلفة من جانب، والمؤثّرات العقليّة من جانب آخر، فعُدَّ الواقع، مع الخيال، المصدر الأساس الذي يعتمد عليه الشعراء في تشكيل مضمون صورهم الشّعريّة، إذ تمثّلُ الصّورةُ حواراً ذاتيّاً بين المبدع والواقع، يكشف عن طبيعة المواقف التي تثيرها التجربة في حياة المبدعين لتأكيدِ أنّ ((ذات الشّاعر تتحقّق موضوعيّاً في الصّورة أكثر ممَّا تتحقّق في أيِّ عنصر من عناصر البناء الشّعري))[2].

أمَّا الخيال فهو أساسُ الصورةِ الأدبيّة، مهما كانت درجته الفنيّة؛ فإليهِ يرجع تحقيق الاندماج بين الشعور واللاشعور، وتحقيق التوافق بين الوحدة والتنوّع، وهو الذي يخلق العمل الفني، ويستطيع الشّاعر من خلاله خَلْقَ الجوِّ والنغم والعالم المثالي، إنّه يستطيع أن يخلق من ذاته أو يضفي من روحه حياةً على الموضوع، إذ يصبح الموضوع حيّاً مثل الكائن الحي، وبوساطته يصل الشاعر إلى صميم الأشياء، ولا تنشط هذه الأشياء إلاّ تحت تأثير العاطفة.

(١) الأدب وفنونه، عزّ الدين إسماعيل، طبع دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٦٥، ص١١٢.

(٢) الصّورة والبناء الشّعري، محمد حسن عبد الله، دار المعارف بالقاهرة، ص ١١٢.

وممّا يلاحظ أنّ بعضَ النّقاد العرب القدماء أهملوا الخيالَ إلى حدٍّ كبيرٍ وفهموه فهماً خاطئاً. إذْ رأى بعضهم في التخييل خداعاً للعقلِ وضرباً من التزويق فالشاعرُ ((يُثبتُ أمراً هو غير ثابتٍ أصلاً، ويدّعى دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقولُ قولاً يخدعُ فيه نفسه ويُريها ما لا يُرى))[1]، لكنّ هذا الفهم مغايرٌ حتماً لطبيعة الإبداع الشعريّ، كما أنّ إبداع الشاعر الجاهلي كان بعيداً غاية البعد عن الآراء النقديّة الّتي ظهرت بعدُ في الثقافة العربية، وكان لها تأثير ما في الشّعر توجبه معرفة الشّعراء لمثل تلك الآراء النقديّة.

أنواع الصّورة الفنّيّة:

تتبدّى الصّورة في الشّعر في عدّة أنواعٍ هي:

١) الصورة المشهديّة (غير الرّامزة): وهي التي لا يُعمِلُ الشّاعرُ فيها خيالَهُ، فيتجسّم المعنى بعيداً عن التّشبيه أو المجاز بأنواعه.

٢) الصورة التشبيهيّة: إنّ مهمة التشبيه داخل القصيدة الواحدة إضافة حقيقة نفسيّة جديدة، والتعاون مع غيره في إبراز رؤية الشّاعر وتحديد موقفه من الشّيء الذي يصوّره، وإيقاع الائتلاف بين الأشياء المختلفة، وهو علاقة قائمة على الإتيان بمثيلٍ تقوى فيه الصّفة. واشترطت النظرة النقديّة القديمة أن يكون الشبه الحسّيّ أساساً فيه، أمّا النّظرة المعاصرة، فقد أقامت التّماثل طبقاً للإدراك الداخليّ لحركة الأشياء، وانفعال الشّاعر بها، فذاب التماثل الشكليّ القديم في حركة انفعاليّة توحّد التغاير والتشابه في علاقة المشابهة.

٣) الصورة الاستعاريّة: تقدِّم الاستعارة للصورة جمالها وحسنها الفائق، في حال حَسُنَ استعمالها؛ فالجمال في الاستعارة آتٍ من خفائها ودقّتها، ومدى ما تقدّمه من خدمة ضمن السّياق الذي ترد فيه، ومقدار ما تبعثه في النفس من لذّة وقوّة تخيّل وتصوّر، وإمتاع الإحساس، وتثقيف الذّوق وتربيته، فمن ((شأن الاستعارة أنّك كلّما زدت التشبيه إخفاءً، ازدادت الاستعارة حسناً، حتّى

(١) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، علَّق حواشيه أحمد مصطفى المراغي، مطبعة الاستقامة، القاهرة؟، ص ٣١١.

إنّك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلامُ قد أُلِّفَ تأليفاً إنْ أردتَ أن تُفصحَ فيه بالتشبيه خرجتَ إلى شيءٍ تعافه النفسُ، ويلفظه السمعُ))[1].

٤) الصورة الكنائيّة: وهي الصورة التي تشير إلى المعنى المطلوب، باستخدام لفظ غير موضوع له في الأصل، فتؤثِّر في نفس المتلقّي والمتذوّق عن طريق التصريح، فإذا أراد ((المتكلِّم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنىً هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ إليه، ويجعله دليلاً عليه))[2].

٥) الصورة الرّامزة: وهذه الصورة على نوعين؛ أولهما: يدلُّ على صورةٍ ماديَّةٍ متَّفقٍ عليها بين أفراد المجتمع الذي تنتمي إليه هذه الصورة، وثانيهما: الصورة التي تحمل المعنى، وترمز إليه، في غير علاقةٍ تشبيهيّةٍ أو استعاريّةٍ، ويتأتّى فهمها من خلال إعمال الفكر، وسلامة الذوق، في استعمالٍ شبهِ روحي، أو عقلي؛ فالحديث عن البستان مثلاً، يومئ إلى المعارف المتنوّعة، والمكنونات الكثيرة.

إذاً، فالصّورة الشّعرية بجميع أنواعها تقوم بإظهار الإحساس الجمالي عند الشّاعر، وتُبرزُ وعيه الكامل لحركة الأشياء من حوله، وتسمية كلّ حركة ضمن إطارها المخَصّص لها في الحقل الجمالي، وتُوَضِّح قدرة الشّعراء على التّعبير عن ذواتهم ونفسيّاتهم في واقعهم المعيش.

(١) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، نشر مكتبة القاهرة، شركة الطّباعة الفنيّة المتّحدة ١٩٦١، ص ٢٩٢.
(٢) المصدر نفسه ص ٥١.

الفصل الأوّل

الإحساس الجميل

أوّلًا: الجميل في تاريخ الفكر الجمالي.

ثانيًا: تجلّيات الجميل في الشّعر الجاهلي

١: جمال الإنسان: المرأة الجميلة.

٢: جمال الحيوان.

١ – الإبل. ٢ – الخيل.

٣– الثور الوحشي. ٤– حيوان الطّلل: تجدُّدُ الحياة.

٣: جمال الطبيعة.

١ – الكثبان الرّمليّة. ٢ – النباتات والزهور.

٣ – الرِّياض. ٤ – الوديان.

الفصل الأول: الإحساس الجميل

أولاً: الجميل في تاريخ الفكر الجماليّ:

أرسى اليونانيون الأسس الأولى لعلم الجمال من خلال فلسفة المتقدّمين: هيرقليط وديمقريط... وجاء بعدهم الفلاسفة الثلاثة المشهورون: (سقراط وأفلاطون وأرسطو). ولكلٍّ آراءٌ خاصّةٌ حول مفهوم الجميل وأحوال مجيئه؛ فقد أكّد هيرقليط (٥٤٠ – ٤٨٠ ق.م): ((أنَّ التناسق هو وحدة الأضداد، وبتداخلها مثلاً، يتداخل اللون الأسود بالأبيض، والأصفر بالأحمر، وكذلك في الموسيقا نحصل على تناسق عندما يجتمع مختلف الأصوات والأنغام؛ العالي والمنخفض الطويل والقصير))[١].

فأهمّ صفةٍ للجميل عنده التناسق أو التناسب، ونحن ((نرى التناسق في الكون، كما، ونرى أنّه أساس الارتباطات الإنسانية، وهو بالتالي موجود في الإنتاج الفني))[٢].

ويرى هيرقليط الجميل بأنّه متغيّرٌ ومتجدّدٌ باستمرار، وأنّ التغيّر قانون لكلّ الظواهر، ويسميه (القانون الشامل). وهو إلى جانب ذلك يرى الجميل في الطبيعة نفسها، ويرى الفن من خلال ارتباطه بالطبيعة، لأنّه يقلّدها[٣].

ويتفق ديمقريط (٤٦٠ – ٣٧٠ ق.م) مع هيرقليط في نظرته إلى الجميل إذ ينطلق من المبدأ الحسي في تحديد ماهية الجميل، فالجمال عنده ((يكمن في النظام والتناسق وفي التناسب والانسجام بين الأجزاء وفي النسب الرياضية الصحيحة))[٤].

---

(١) موجز تاريخ النّظريّات الجماليّة، أوفيسيانيكوف وسمير نوفا، تعريب باسم السّقّا، دار الفارابي، بيروت، الطّبعة الثّانية ١٩٧٩، ص١٤-١٥.

(٢) المرجع نفسه ص١٤.

(٣) انظر الجمال والجلال ص٣٨.

(٤) انظر المرجع نفسه ص١٥.

ويرى أيضاً أنّ أهمّ خاصّة في الجميل هي الاعتدال الذي أعطاه أرسطو فيما بعد اهتماماً كبيراً، مؤكداً ((أنّ الاعتدال: الجميل في كلّ شيء))[1]، ويتابع قائلا: ((لا يعجبني النقص، ولا تعجبني الزيادة، ومَنْ يتجاوز المعيار الصحيح ينقلب أمتع الأشياء عنده إلى أشدّ الأشياء إزعاجاً))[2].

أما هوميروس المفكّر الإغريقي فقد استخدم تعبير (الرائع ، التناسق، الجمال)؛ ففي رأيه كل ما هو جميل ومتناسق ورائع هو واقعي، يستطيع الإنسان أنْ يفهمَه ويلمَسه بحواسّه، فالفن عنده حرفة، وقد أعطى مثالاً على تأثير المغنّي الإغريقي ديمودوك بأغانيه في حرب طروادة، وهذا يعني تأثير الرقص والغناء في حياتهم[3].

ورأى الفيثاغورثيون قديماً أنّ الانسجام ناجمٌ عن وحدة المتنوعات ((فقد تصوّروا الكون انسجاماً جميلاً متناغماً، ورأوا أنّ الانسجامَ قانونٌ ثابتٌ جامدٌ ساكنٌ))[4].

ونلاحظُ أنّ الرأي الصادر عن الفيثاغورثيين يتفقُ وما جاء به كلٌّ من هيرقليط وديمقريط عن تحديد مفهوم الجميل والشعور به. ويركز سقراط (٤٧٠ – ٣٩٩ ق.م) على صفاتٍ أربعٍ موجودة في الجميل، وهي:

١- **الحسيّة**: وتستند هذه الصفةُ إلى توقفِ الإدراك الجمالي على حواس الإنسان، ((إنّ الفتاة الجميلة هي شيٌ جميلٌ بالتأكيد))[5]، هذا ما أجابه هيبوس على سؤال سقراط ما الجميل؟

٢- **التنوع والشمول**: يؤكد سقراط ذلك في اعتراضه على إجابة هيبوس ((... والفرس الجميلة، التي مجّدتها الآلهة بقولها المأثور، أليست شيئاً جميلاً))؟ ثمّ ((طيب، أليست القيثارة الجميلة

(١) المرجع السّابق ص٤٠.

(٢) المرجع نفسه ص٤٠.

(٣) انظر فلسفة النظريات الجمالية، الدكتورة غادة المقدّم عدره، جرّوس برس، طرابلس، لبنان، الطّبعة الأولى ١٩٩٦، ص٣٩.

(٤) الجمال والجلال ص٣٨.

(٥) المرجع نفسه ص٤١-٤٢.

شيئاً جميلاً؟)) وأخيراً، يطور سقراط نظريته إلى نهايتها فيسأل ((الآنية الفخارية الجميلة، أليست شيئاً جميلاً))، وهكذا فللجميل صفة واحدة موجودةٌ في أشياءَ عديدةٍ[١].

٣- **النسبيّة**: فللجمال نسبٌ معينة، إذْ يتصف الجمال في رأي سقراط بأنّه متفاوتٌ بين المخلوقات كافّةً، وهناك مثلٌ أعلى للجمال، قد يصلُ الشيءُ الجميلُ إلى نسبةٍ محددةٍ على هذا المقياس، ويؤكد أهميّة الموازنة بين الأشياء من أجل تحديد درجة جمالها. فـ ((أجمل الأواني الفخارية بشعٌ بالمقارنة وجنس الصبايا كما يؤكد الحكيم هيبوس))[٢]، ويأخذ مقولة هيرقليط المعروفة ((أجملُ القردة بشعٌ بالقياس إلى الإنسان، وأجملُ الناس قبيحُ بالنسبة إلى الرب))[٣].

٤- **المنفعة**: يفهم سقراط كلَّ شيءٍ قياساً بالمنفعة التي يؤديها للإنسان، فبقدر ما يكون الشيءُ نافعاً يكون أكثر جمالاً، وإلا فالقبح يكون صفةً ملازمةً له، يقول: ((إنّ حظَّ الشيءِ من الروعة يتناسب مع النفع والغاية المرجوة منه، وعلى العكس من ذلك فالقبيح والرديء هو الشيء الذي لا جدوى منه))[٤].

وإذا تحولنا إلى تلميذه أفلاطون (٤٢٧ – ٣٤٧ ق.م) وجدناهُ يُفرقُ بين نوعين من الجمال، الأول: الجمال الحسيّ ويعدّه ناقصاً ومزيّفاً، والثاني: الجمال الروحي، وهو الأساس، وهو الجمال المطلق؛ فقد نظر أفلاطون إلى الأشياء المحسوسة على أنّها متغيرة ومتحولة، فهي من أجل هذا لا تدوم، فإذا ظهرت على الوجود فهي لا تثبت، بل تظهرُ قويةً، ثم تضعف، وتضمحلُّ، وتموت؛ فهي إذن لا يمكنها أنْ تمثّل حقيقة الوجود لأنها ذات طابع روحي كامن في المثل العليا أو عالم المثل الأزلية، عالم الأفكار[٥]، فالجميل الروحي عند أفلاطون غير موجود في عالمنا الأرضي ((بل يوجد في

(١) انظر المرجع السّابق ص٤١-٤٢.

(٢) المرجع نفسه ص٤٢.

(٣) المرجع نفسه ص٤٢.

(٤) موجز تاريخ النظريات الجمالية ص١٧.

(٥) انظر فصول في علم الجمال، عبد الرّؤوف برجاوي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطّبعة الأولى ١٩٨١، ص٢٠٧.

في عالم الأفكار وعالم المثل – العالم الأبدي اللامتغير، إنّه يولد، ولا ينقرض، ولا يزيد، ولا ينقص، بل هو رائعٌ دائماً وفي جميع الحالات))[1].

والجميل عند أفلاطون هو المتناسب، فإذا أراد أحدنا أنْ يبحثَ عن الجميلِ فلا بدّ له من البحث عن الانسجامِ والتناسب، فالجمال الروحي عند أفلاطون يسمو على الجمال الحسي، وهو بذلك لا ينفي أهمية الحس في إدراك الجميل، فلكلٍّ جماله، لكنّ مفهوم الجمال عنده أصبح أرقى عندما فصل الشكل عن المضمون.

ونجد أنّ صفة التناسب أو التناسق تبدو أساسيةً لفهم معنى الجمال عند أرسطو (٣٨٤ – ٣٢٢ ق.م)، وبهذا يعود أرسطو إلى كلام معلّمه أفلاطون مؤكداً أنّ: ((الكائنَ أو الشيء المكوّن من أجزاء متباينة، لا يتم جماله ما لم تترتَبْ أجزاؤه في نظام، وتتخذْ أبعاداً ليست تعسفية، ذلك لأنّ الجمال ما هو إلا التنسيق والعظمة))[2].

ويركز أرسطو على صفة الاعتدال بوصفها صفةً جماليةً من خلال تحليله للاستيعاب الفني إذ يقول: إنّ الحجمَ والتناسب والنظامَ والتناظرَ، كلّ هذه الأوصافِ من وجهة نظره، خصائص للجميل، وهو يرى أن معرفة الأعمال الفنية تقوم على أساس معرفة الطبيعة الأصلية للأشياء في تلك الأعمال[3]، وتطرّق إلى علاقة الجمال بالخير والفائدة، فالجمال الأخلاقي هو أستطيقا الخير، وأنّ كلَّ ما يُنتَجُ في الطبيعة والفن ليس له من غاية سوى الخير. وفي تحليل القيمة يلاحظ أنّ الفائدة هي الخير الشخصي، وتُعَدُّ واسطة، أمّا الجمالُ فهو الخيرُ، كما يلاحظ أنّ ميدان الفضيلة جَمعَ بين الجمال والأخلاق، ويكون العمل جميلاً عندما يتجلّى بتجرده، لأنّ التجرد في ذاته جميلٌ، والعمل الأخلاقي

(١) موجز تاريخ النظريات الجمالية ص٢١.

(٢) علم الجمال، دنيس هويسمان، ترجمة أميرة حلمي مطر، مراجعة الدكتور أحمد فؤاد الأهواني، دار إحياء الكتب العربية، ص٢٤.

(٣) انظر الجمال والجلال ص٥٢-٥٣.

عظيم وجميلٌ، ولكنْ إذا كان مضمونُ الجمالِ والخيرِ واحداً فإنّ وجهتي نظرهما مختلفتان؛ فالجمالُ يتطلّبُ (التأمّل) في حينَ أنّ الخيرَ يقتضي العمل[1].

وعلى هذا فقد فرّق أرسطو بين الخير والجمال، فالخير وساطة ندرك به الجمال، أمّا الجمالُ فهو جميلٌ في ذاته، ولا يحتاج إلى وساطة علاقات.

ويرى أفلوطين أنّ هناك جمالاً علوياً، تستمدُّ الأجسام جمالها منه؛ فالأجسام الجميلة هي في الواقع آثارُ وصورُ وظلالُ الجمال العلوي، ولكي نعرف هذا الجمال العلويَّ يجب أن نخلِّص أرواحنا من جميع أصناف المضايقات الدنيوية[2]، وهو بعد ذلك يردُّ جمال النفس إلى العقل قائلاً: ((من العقل تستمدُّ النفسُ جمالها، أمّا أنواعُ الجمال الأخرى مثل الأعمال والنوايا فإنّ جمالها مُستمدٌّ من النفسِ، ولأن النفسَ إلهية، ولأنَّها جزءٌ من الجمال فإنها تجعلُ كلَّ ما تمسّه وتسيطر عليه جميلاً، على الأقل في حدود قدرة الشيء على تلقّي الجمال))[3]. فمن هنا يضع أفلوطين درجاتٍ للجمال فالعقل في رأيه هو الجمال المطلق، ومنه تأخذ الأشياء الأخرى جمالها. ويتابع قائلاً: ((ولما كان الجمالُ عنصراً رئيسياً وأساسياً من النفس منذ وجودها، فإنّها عندما ترى الجميل تندفع نحوه على أساس التشابه الذي بينهما، وبهذا ترتفع من العالم الحسي إلى العالم العقلي، حتّى يتحققَ وجودها الحقيقي، ويكونَ كلُّ شيءٍ جميلاً بقدر ما فيه من وجود))[4].

فبهذا نُقدرُ أنّ معانقة النفس للجمال لا تكون عن طريق المادة بل عن طريق الصورة، لأنّها حاملٌ للجمال، الوجود الحقيقي... وتصبح النفس قبيحة من خلال اختلاطها بالمادة.

ومع تطوّر الدراسات الجمالية ظهرت في القرون الوسطى دراسة استثنائية لتوما الأكويني أخضع فيها الجمال لوجهة النظر الدينية، يقول: ((إنّ أعلى درجات الجمال موجودة في الإله الذي

(١) انظر علم الجمال والنقد، الدكتور بشير زهدي، جامعة دمشق، الطّبعة الأولى ١٩٨٢، ص٨٣.

(٢) انظر فصول علم الجمال ص٢٦٠.

(٣) جدل الجمال والاغتراب، مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار الثّقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ص٣٣.

(٤) المرجع نفسه ص٣٤.

يُعَبِّرُ عن أصل الجمال في الفنّ والطبيعة))[1]، وفي رأيه يجب أنْ تتوافر ثلاثة شروط من أجل تمييز الجميل، وهي: الكمال والتناسب الصحيح ثم الوضوح[2].

أمّا الفيلسوف الألماني باومجارتن (١٧١٤ – ١٧٦٢م) الذي أطلق في العصور الحديثة مصطلح علم الجمال، فالجمال عنده ((نظامٌ بين الأجزاء في علاقتها المتبادلة، وفي علاقة كلّ جزء منها بالكلّ، وإنّ أروع صور الجمال تتجسّد في الطبيعة))[3].

ويحددُ ليسينغ (١٧٢٩ – ١٧٨١م) مفهومه للجمال من خلال التناسب فـ ((الجمال الجسدي ينحصر في الجمع المنسجم بين الأجزاء التي تمكّن الإحاطة بها بنظرة واحدة، أمّا القبح فهو تنافر الأجزاء والكل... والجمال الجسماني يكون نتيجة الجمع بين جمال الأشكال والألوان والتعبيرات))[4].

في حين كانت نظرة ليبنتز للجمال ((ترتدي الطابع الصوفي؛ فهو يرى أنّ رؤيتنا للجمال صادرةٌ عن وجود انسجام أزلي بين الذرات الروحية، وبين شعورنا الداخلي المتميز بالحيوية الدافقة والخصوبة الروحية، وكلّما أمعنا النظر في أنوار الجمال المشرقة، عن طريق الشرح والتفسير العلمي، ازدادت هذه الأنوار في نفوسنا وضوحاً وجلاءً، وساعدت على كشف جمال هذا الكون الكبير كشفاً كاملاً))[5]. أما شكسبير فيعرف الجميل قائلاً: ((إنّ الجميل يصبح أجمل بمائة مرّة إذا توِّج بالحقيقة القيّمة))[6].

(١) فلسفة النظريات الجمالية ص١٢.

(٢) انظر دراسات في علم الجمال، الدكتور عدنان رشيد، دار النّهضة العربيّة للطّباعة والنشر، بيروت، الطّبعة الأولى ١٩٨٥، ص١٠.

(٣) علم الجمال والنقد ص١١٦.

(٤) الجمال والجلال ص٥٨.

(٥) فصول في علم الجمال ص٣٩.

(٦) الجمال والجلال ص٥٥.

ويرى ديكارت الذي وضع الأسس الفلسفية لعلم الجمال الكلاسيكي ((أنّ الشيء جميلٌ بقدر قلة تباين عناصره واختلافها، وبقدر وجود التناسب بينهما، وأنّ هذا التناسب يجب أنْ يكون حسيّاً، وأنَّ المحبَّب إلى النفس هو الذي لا يكون بسيطاً وسهلاً فهمه لدرجة لا يترك شيئاً للتمنّي، إنّ على الشيء الجميل مع ذلك أن يكون واضحا متميِّزاً))[١].

ويردُّ فريدريك شيللر (١٧٥٩ – ١٨٠٥م) الجمال إلى البساطة[٢] ، ويؤكد أنّ الشيء الجميل هو الذي يشعرنا بالحرية المطلقة، يقول: ((إنّ الجمالية لها أهميتها على الرغم من الاعتقاد السائد بأنها لا تؤدي بنا إلى كشف أي حقيقة، والواقع أنّ تأمل الجميل يحقق أهمية كبيرة لدينا، وهو شعورنا بالحرية، وبقدرتنا على تجاوز الطبيعة، فعن طريق الجميل نشعر بإنسانيتنا، فالعمل الفني الحقيقي يجعلنا نشعر بحرية أرواحنا وبقدرتنا على تحقيق التوافق بين العقل والحس، وهذا هو دور الفنان الأصيل الذي يستطيع تحطيم كل مظهر مادي بوساطة الشكل الروحي))[٣]. ويتابع قائلاً: ((وبهذا نخلص إلى أنّ الجميلَ قادرٌ على إسعاد العالم، حيث تتلاشى كلّ ضرورة ، إلى جانب عالم الطبيعة حيث يسود الحافز الطبيعي، فيتم التوافق بين الحافزين الطبيعي والروحي))[٤].

ويقف هيغل (١٧٧٠ – ١٨٣١م) في تعريفه للجميل عند الفكرة وظهورها بالشكل الحسي قائلاً: ((إنّ الجميلَ هو التجلّي المحسوسُ للفكرةِ، فمضمون الفن ليس سوى الفكرة، أمّا صورته فتتلخص في تصويرها المحسوس والخيالي، ولكي يتداخل هذان الوجهان في الفن، لا بدَّ للمضمون كي يتحوّل إلى موضوع فنّي من أنْ يصبح لائقاً لمثل هذا التحويل))[٥].

(١) علم الجمال والنقد ص١١٤.

(٢) انظر الجمال والجلال ص٦١.

(٣) فلسفة النظريات الجمالية ص١٢٨.

(٤) المرجع نفسه ص١٢٩.

(٥) علم الجمال، هويسمان ص٤٥.

ويرى هيغل أنّ الجمال في الفن أرقى من الجمال في الطبيعة وأنّ جمال الطبيعة ناقصٌ[١]، يقول: ((ليس جميلاً إلا ما يجد في تعبيره في الفن، بوصفه خلقاً روحياً، ولا يستأهل الجمال الطبيعي هذا الاسم إلا في نطاق علاقته بالروح))[٢].

أما تشرنيشفسكي (١٨٢٨ – ١٨٨٩م) فقد عرّف الجميل في قوله: ((الرائع هو الحياة، فالكائن الذي يرى فيه الإنسانُ الحياة كما يفهمها هو الكائن الذي يبدو له رائعاً، والشيء الرائع هو الشيء الذي يذكّره بالحياة))[٣].

ومن هذا يظهر لنا تعريف تشرنيشفسكي للجميل: أن جمال الطبيعة أرقى من الجمال في الفن، لأنّ جمال الطبيعة يتعلّقُ بما هو واقعي حيٌّ، يقول: إنّ ((ظواهر الحياة سبيكة خالصة من الذهب... أما الأعمال الفنية فورقةٌ نقدية قيمتها الداخلية ضئيلة جداً[٤]. وبهذا يعارض هيغل الذي يرى نظرةً معاكسةً لما يراه تشرنيشفسكي؛ فقد رأى تشرنيشفسكي أن الجميلَ مظهرٌ من مظاهر الحياة، وسبب تفضيله للجمال الطبيعي يرجع إلى أنّ الجمال الفني مرتبطٌ بالإنسان مباشرةً.

وقد وقف الدكتور سعد الدين كليب من مسألة المقارنة بين الجمال في الطبيعة والجمال في الفن قائلاً: ((إنّ هذه المقارنة خاطئة منطقيّاً، فهما مختلفان من ناحية النوع، ولا تجوز المقارنة بين شيئين مختلفين في النوع))[٥].

ويقدّم سانتيانا (١٨٦٣ – ١٩٥٢م) رأيه في الجمال قائلاً: ((هو قيمةٌ إيجابية نابعةٌ من طبيعة الشّيء، جعلنا عليها وجوداً موضوعياً، أو في لغة أقلّ تخصصاً، الجمالُ هو لذة نعدّها صفةً في

(١) انظر فكرة الجمال، هيغل، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطّليعة، بيروت، الطّبعة١، ١٩٧٨، ج١/٧٧-٧٨.
(٢) المدخل إلى علم الجمال، هيغل، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطّليعة، بيروت، الطّبعة الأولى ١٩٧٨، ص٨.
(٣) علاقات الفن الجماليّة بالواقع، تشيرنيشفسكي، ترجمة يوسف حلاّق، وزارة الثّقافة، دمشق ١٩٨٣، ص١٦٥.
(٤) المرجع نفسه ص١٧-١٨.
(٥) القيم الجمالية في الشعر الحديث، الدّكتور سعد الدّين كليب، أطروحة دكتوراة، جامعة حلب ١٩٨٩، ص١٣.

الشيء ذاته))[1]، ويكمل مفهومه عن الإحساس الجمالي قائلاً: ((الإحساس بالجمال يختلف عن باقي الإحساسات الأخرى لأنّه إحساسٌ وإن كان يخاطبُ الشعورَ، إلا أنّه مصحوبٌ بإدراك وبحكم نقدي أو بفعل تفضيل؛ بمعنى أنّنا لا نفضّل الأشياء لأنها تنطوي على جمال معين، وإنما تصبح الأشياء جميلة وذات قيمة لأننا نفضِّلُها))[2].

ويشير كروتشه (١٨٦٦ – ١٩٥٢م) إلى مصطلح العبارة الموفّقة، ويُعرِّفُ بها الجميلَ، ويؤكّد من خلال حديثه عن الجميل أنّه لا يقتصر وجوده على العبارة فحسب، بل يكونُ موجوداً في غيرها أيضاً، يقول: ((فَنَعتُ الجميل، مثلاً، لا يقال للعبارة الموفّقة فحسب، بل يقال أيضاً في نعت حقيقةٍ علميّةٍ ما، أو نعتِ عملٍ أخلاقي، أو عمل موجّه للنفعِ، ولهذا يتحدثون عن (الجمال الذهني) و (الجمال الخلقي) و (العمل الجميل)))[3].

وفي معرض حديثه عن الجمال الطبيعي والفني يقول: ((إنّ الجمال الطبيعي ليس إلاّ تخميناً وحافزاً وحسبُ، أما الجمال الحقيقي فمن عمل الفن، لأنّه ينبعُ من الحدس، ويتفجّر من العاطفة، والإحساس بشكل صورةٍ تكون جميلةً بقدر ما تكون نقيةً وقوية التعبير))[4].

ونرى الجمال عند ماركيوز مرتبطاً بين الحواس واللذة، إذْ يقول في تعريف الجميل: ((إنّ ما هو جميلٌ هو في البداية محسوسٌ، وهو يقع على الحواس، هو موضوع للذة، موضوعٌ للغرائزِ الجنسية غير المصعَّدة، ومع ذلك فيبدو أنّ الشيء الجميلَ يقع في منتصف الطريق بين الأهداف المصعَّدة والأهداف اللامصعّدة))[5].

(١) الإحساس بالجمال ص٩٢.

(٢) مقدمة في علم الجمال ص١٢.

(٣) علم الجمال، بنديتو كروتشه، عرّبه نزيه الحكيم، راجعه بديع الكسم، المطبعة الهاشميّة، ص١٠٣.

(٤) النقد الجمالي، أندريه ريشار، ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، الطّبعة الثّانية ١٩٨٩، ص١٨٩.

(٥) جدل الجمال والاغتراب ص١١٠.

أمّا شارل لالو (١٨٧٧ – ١٩٥٣م) فيجعل المفاهيم الجمالية في الجدول الآتي فيقول: ((ذلكم هو الشكل الجمالي الأول، والأكثر قرباً من متناول اليد، والأكثر امتلاءً، لقانون التناسق العام:

التناسق	متحققاً	ملتمساً	مفقوداً
في الناحية العقلية	جميل	رائع	ظريف
في الناحية الفاعلية	فخم	مؤثر	مضحك
في الناحية الانفاعلية	لطيف	مفجع	تهكّمي))[١].

فالتناسق عند لالو هو أساس الجمال، ويؤكد ذلك في تعريفه للجميل بقوله: ((التناسق الذي يدركه العقل، ويقدّره الذوق))[٢].

وقد كتب بوالو عن الجميل معرّفاً إياه قائلاً: ((إنّ الجميل هو الصادق ولا شيء غيره))[٣].

وأخيراً نقف عند تعريف لوك للجمال بقوله: ((إن الجمال هو انتظام الأجزاء وتناسقها، إمّا بفعل طبيعته الأصيلة أو بفعل التعوّد، أو بفعل الرغبة، وبشكل يعطي لذة ورضى نفسيين؛ فاللّذة والألم هما إذن أكثر من مجرد شاهدين على الجمال والقبح، بل هما ماهيّتهما))[٤].

مما تقدّم يُلاحظ أنّ الجمال قائمٌ على مجموعةٍ من الصفات تكاد تكون متشابهة عند كلّ من تحدّث عنه فالتناسق والانسجام والتوافق والاعتدال... كلّ ذلك عدّه المتحدثون عن الجمال من الصفات الأساسية له، وتجدر الإشارة بعد ذلك إلى مقولة مفادها: ليس للجمال مقياسٌ يقاس به أو قيمةٌ ثابتةٌ يمكننا الاعتماد عليها والرجوع إليها في تحديد ماهية جمال شيءٍ ما. فالجمال المطلق يعود إلى الله سبحانه وتعالى وكلّ ما عداه يعدُّ جمالاً نسبياً بالقياس إلى الجمال المطلق.

(١) مبادئ علم الجمال، شارل لالو، ترجمة خليل شطّا، دار دمشق، الطّبعة الأولى ١٩٨٢، ص٦٦.

(٢) المرجع نفسه ص٦٥.

(٣) الجمال والجلال ص٥٦.

(٤) علم الجمال قضايا تاريخيّة ومعاصرة، الدكتورة وفاء محمد ابراهيم، مكتبة غريب، القاهرة، ص٥٦-٥٧.

ولا بدّ لنا في هذا المجال من أن نذكر آراء فلاسفة العرب المسلمين وأدبائهم حول فهمهم لِماهية الجمال، ويستطيع الدّارس والمدقّق لهذه الآراء والنظريّات ملاحظة اتجاهين في فهم الجميل عندهم، يدور الاتجاه الأول في ربط الجمال بالمعاني الحسيّة التي تدرك بوساطة الحواس، أمّا الاتجاه الثاني فيذهب مذهباً مغايراً إذ يربط الجمال بالذّات والصّفات الإلهيّة، لكنّ كلا الاتجاهين يلتقيان في المبادئ الأساسية لتحديد ماهية الجميل[١].

فالجميل عند الأدباء والنقاد العرب المسلمين القدامى، ومنهم الجاحظُ (٧٧٥ – ٨٦٨م) الذي يطالعنا في بعض آرائه عن الجمال، وتحديد معاييره، قائلاً: ((أنا مبيّنٌ لك الحقَّ هو التمام والاعتدال))[٢]، ثم يشرح هذين المفهومين قائلاً: ((ولست أعني بالتمام تجاوز مقدار الاعتدال كالزيادة في طول القامة وكدقة الجسم وأعظم الجارحة من الجوارح... فإنّ هذه الزيادة متى كانت فهي نقصان من الحس، وإنْ عُدَّت زيادةً في الجسم[٣]. والحُسْنُ عند الجاحظ صفةٌ تضاف إلى الشيء، فيفضّله الناس على غيره، وهذا يبدو في قوله: ((ليس في الناس شيءٌ أقلّ من ثلاثة أصناف: البيان الحسن، والصوت الحسن، والصورة الحسنة))[٤]. وهو القائل في نسبيّة الجمال ((التاجُ بهيٌّ؛ وهو على رأس الملك أبهى، والياقوت كريمٌ حسنٌ؛ وهو على جيد المرأة الحسناء أحسن))[٥].

(١) مجمل التحديدات الأولية لمفهوم الجميل عند العرب المسلمين من نقاد وأدباء وفلاسفة ومتصوفة، ولسنا بصدد الحديث عن الجمال الإلهي، لأنّ مجال البحث هاهنا يبتعد عن تحديد مفهوم الجمال الإلهي وموقف المهتمين به.

(٢) الرسائل، أبو عثمان عمرو بن بحر، الجاحظ، تحقيق عبد السّلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٦٤، ج٢ ص١٦٢.

(٣) انظر المصدر نفسه ص ١٦٢.

(٤) الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق عبد السّلام محمد هارون، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة ١٩٥٦، ج١ ص٢٨٨.

(٥) الرسائل، أبو عثمان عمرو بن بحر، الجاحظ، تحقيق السّندوبي، المطبعة الرّحمانيّة، مصر، الطّبعة الأولى ١٩٣٣، ص٢١٨.

ومن هنا نستطيع أن نقول: إنّ الاعتدال والتناسب والكمال والنسبية صفاتٌ حدّدها الجاحظ في توضيح مفهوم الجمال، وهذا ما وجدناه عند معظم الفلاسفة اليونانيين القدماء.

ويحدّد ابن طباطبا (ت ٩٥٦م) مفهوم الجميل على شَرْطَي الحسن والجميل، وهما الاعتدال والتناسق؛ وذلك في أثناء حديثه عن عيار الشعر قائلاً: ((وعيار الشعر أنْ يوردَ على الفهم الثاقب، فما قَبِلهُ واصطفاه فهو وافٍ، وما مجّه ونفاه فهو ناقص، والعلّة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه، ونفيه للقبيح منه، واهتزازه لما يقبله، وتكرُّهه لما ينفيه))[١]، فالاعتدال والملاءمة ضروريان لتحقيق مفهوم الحسن والجميل عنده، ويقابل هذه الصفة لديه الاضطراب ((وعلّة كلّ حسن مقبول الاعتدال، كما أنّ علّة كل قبيحٍ منفي الاضطراب. والنفس تسكن إلى كلّ ما وافق هواها، وتقلق مما يخالفه..))[٢].

وفيما يخصّ تحديد ماهية الجميل عند الفلاسفة والمتصوفة العرب القدامى قدّم الفارابي (ت ٩٥٠م) مفاهيم موازية لمفهوم الجميل مثل البهاء والزينة، والحقيقة أنّ الفارابي يربط الجمال بالكمال؛ فالكمال المطلق هو المعيار الأساسي للجمال عنده، يقول: ((والجمال والبهاء والزينة في كلِّ موجودٍ هو أنْ يوجد وجودَهُ الأفضل، ويحصل له كمالهُ الأخير، وإذا كان الأول وجوده أفضل الوجود، فجمالهُ فائتٌ لجمال كلِّ ذي الجمال، وكذلك زينته وبهاؤه، ثّم هذه كلّها له في جوهره وذاته، وذلك في نفسه وبما يعقِله من ذاته))[٣].

فالجمال المطلق في رأيه يُنسبُ إلى الله سبحانه وتعالى وكلّ ما عدا ذلك يعدُّ جمالاً نسبياً، ويستمد جماله من الجمال الإلهي.

---

(١) عيار الشعر، ابن طباطبا، تحقيق وتعليق طه الحاجريّ ومحمد زغلول سلام، المكتبة التّجاريّة الكبرى، القاهرة ١٩٥٦، ص١٤.

(٢) الأسس الجمالية ص١٢٢.

(٣) آراء أهل المدينة الفاضلة، ابن خلدون، مطبعة التّقدّم، مصر، الطّبعة الثّانية ١٩٠٧، ص٢٠.

وينحو الفيلسوف والطبيب ابن سينا (٩٨٠ – ١٠٣٧م) منحى سابقه الفارابي عادّاً الجمال المطلق عائداً إلى الذّات الإلهية؛ وهو المعيار الأساسي للجمال لديه ((وجمال كلّ شيءٍ وبهاؤه هو أن يكون على ما يجب له[١].

وفي مقال ثانٍ له عن الجميل ((ولا يمكن أنْ يكون جمالٌ أو بهاءٌ فوق أنْ تكون الماهية عقلية محضة، خيريّةٌ محضة، بريئةٌ عن كلّ واحدٍ من أنحاء النقص، واحدةٌ من كلّ جهة))[٢].

وفي كتاب حي بن يقظان لابن طفيل يُرجعُ على نحو ما سبق الجمال المطلق إلى الله وحده، قائلاً: ((وليس في الوجود كمال ولا حسنٌ ولا بهاءٌ ولا جمالٌ إلا صادرٌ من وجهته، وفائضٌ من قِبَلِهِ، فمن فقدَ إدراكَ ذلك الشيء، بعد أنْ تعرّف به، فلا محالة أنّه ما دام فاقداً له يكون في آلام لا نهاية لها، كما أنَّ من كان مُدْركاً على الدوام، فإنّه يكون في لذّةٍ لا انفصام لها، وغبطةٍ لا غاية وراءها، وبهجةٍ وسرورٍ لا نهاية لهما))[٣].

ويركّز الفلاسفة والمتصوّفة في تراثنا العربي على شرطٍ أساسيٍّ من شروط الجميل وهو الاعتدال، الذي يشتمل على مفاهيم عدّة كالتناسب والتناسق والتوافق والانسجام[٤]، وفي هذا التوافق ما جاء به فلاسفة العرب المتقدمين، مع أفكار فلاسفة اليونان قديماً.

فالتّوحيدي (ت ٩٩٠م) يدعو إلى التأمل في منشأ الجمال، والتفكير في الأسباب الباعثة على الشعور بالجميل والارتياح إليه، يقول: ((ما سبب استحسان الصورة الحسنة؟ وما سبب هذا الولوع الظاهر؟ والنظر والعشق الواقع من القلب، والصبابة المتيِّمة للنفس، والفكر الطارد للنوم، والخيال الماثل للإنسان؟ أهذه كلها من آثار الطبيعة؟ أم هي من عوارض النفس؟ أم هي من دواعي

(١) انظر كتاب النجاة، ابن سينا، نقّحه وقدّم له، ماجد فخري، دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطّبعة الأولى ١٩٨٥، ص ٢٨١ – ٢٨٢.

(٢) المرجع نفسه ص٢٨١.

(٣) انظر فلسفة النظريات الجمالية ص٦٩.

(٤) انظر البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي، الدّكتور سعد الدّين كليب، وزارة الثّقافة، دمشق، الطّبعة الأولى ١٩٩٧، ص١٧٠.

العقل؟ أم من سهام الروح؟ أم هي خالية من العلل، جارية على الهذر؟ وهل يجوز أن يوجد مثل هذه الأمور الغالبة، والأحوال المؤثرة على وجه العبث، وطريق البطل؟))[1].

ويوضّح هذا النص أنّ التوحيدي مهتمٌّ بالتعرّف إلى الأصل في التذوق الجمالي، أهو مجرّد ظاهرة طبيعية، أم هو ظاهرة عقلية، أم هو غير هذا كله؟.

يميز التوحيدي بين نوعين من الجمال: الجمال الحسي المادي، والجمال الإلهي. وهو يرى أنّ الجمال المطلق لا يتوصّل إليه إلاّ بالعقل، أمّا الجمال الحسي فيدركه الإنسان بحواسّه[2].

وقد أسهب الغزالي (١٠٥٨ – ١١١١م) في تصوّر الجميل، ودقّق في ماهيّته وشروطه ومعاييره، في كتابه (إحياء علوم الدين)، فقسم الجمال إلى حسيٍّ ومعنويٍّ، وأكّد صفةَ الكمال فلكلِّ شيءٍ كماله الذي يليق به، مشيراً إلى نقطةٍ مهمّة وهي ملاءمة الشيءِ لوظيفته، يقول: ((اعلم أنّ المحبوس في مضيق الخيالات والمحسوسات ربّما يظن أنّه لا معنى للحسن والجمال إلا تناسب الخلقة والشكل وحسن اللون وكون البياض مشرّباً بالحمرة وامتداد القامة، إلى غير ذلك مما يوصف من جمال شخص الإنسان، فإنّ الحسن الأغلب على الخلق حسن الإبصار، وأكثر التفاتهم إلى صور الأشخاص، فيُظنُّ أنّ ما ليس مبصراً ولا متخيّلاً ولا متشكّلاً ولا متلوّناً مُقَدَّرٌ، وإذا لم يُتصوَّر حسنُه، لم يكن في إدراكه لذّةٌ، فلم يكن محبوباً، وهذا خطأٌ ظاهرٌ. فإنّ الحسن ليس مقصوراً على مدركات البصر، ولا على تناسب الخلقة وامتزاج البياض بالحمرة، فإنّا نقول: هذا خطٌّ حسنٌ ، وهذا صوتٌ حسنٌ، وهذا فرسٌ حسنٌ، وهذا إناءٌ حسنٌ، فأيّ معنى لحسن الصوت والخط وسائر الأشياء إن لم يكن الحسن إلا في الصورة، ومعلومٌ أنّ العين تستلذُّ بالنظر إلى الخطّ الحسن، والأذن تستلذّ استماع النغمات الحسنة الطيبة، وما من شيءٍ من المدركات إلاّ وهو منقسمٌ إلى حَسَنٍ وقبيحٍ، فما

(١) الهوامل والشوامل، مسكويه والتّوحيدي، تحقيق السّيد أحمد صقر، مطبعة لجنة التّأليف والترجمة والنّشر، القاهرة ١٩٥١، ص ١٤٠.

(٢) انظر فلسفة الجمال، نشأتها وتطوّرها، أميرة حلمي مطر، دار الثّقافة للنّشر والتوزيع، القاهرة، الطّبعة الثّانية ١٩٨٣، ص٩٦.

معنى الحَسَن الذي تشترك فيه هذه الأشياء، فلا بدّ من البحث عنه، وهذا البحث يطول ولا يليق بعلم المعاملة الإطناب فيه، فنصرّح بالحقِّ، ونقول: كلّ شيء فجماله وحسنه في أنْ يحضر كماله اللائق به الممكن له فإذا كانت جميع كمالاته الممكنة حاضرة، فهو في غاية الجمال، وإنْ كان الحاضر بعضها فله من الحسن والجمال بقدر ما حضر، فالفرس الحسن هو الذي جمع كلّ ما يليق بالفرس من هيئة وشكلٍ ولونٍ وحسنِ عدوٍ وكرٍّ وفرٍّ عليه، والخطُّ الحسن كلّ ما جمع ما يليق بالخطِّ من تناسبِ الحروف وتوازيها واستقامةِ ترتيبها وحسن انتظامها، ولكلَّ شيءٍ كمالٌ يليق به، وقد يليقُ بغيره ضدّه، فحسن كلّ شيءٍ في كماله الذي يليق به))[1].

ومما تقدّم نستنتج أنّ الجمال لدى العرب المسلمين اتّسم بسمتين أساسيّتين هما الكمال والاعتدال... وأن الجمال الإلهي هو الجمال المطلق ويعود إليه جمال الكائنات كلِّها.

(١) إحياء علوم الدين، الغزالي، نسخة مصوّرة عن النسخة الأميرية ج٤ ص٢٥٦-٢٥٧.

ثانياً: تجلّيات الجميل في الشّعر الجاهليّ

١: الإنسان الجميل: [القيم والتشكيل الجسدي] المرأة الجميلة:

١-١) التشكيل الجسدي:

ثمّةَ مقوماتٌ أساسيّةٌ يجب أنْ تتوافر في المرأة الجميلة، بحسب الذوق الذي كان عليه العربي قبل الإسلام، ومن تلك المقومات: الردفان العريضان، والساقان النحيلتان، والعنق الطويل، والقوام الممشوق، والعينان الواسعتان، والأرداف الممتلئة....

ويلاحظ الباحثُ الحسيَّةَ ظاهرةً في صفات المرأة الجاهليّة، إضافةً إلى حضور الجانب المعنوي لجمالها، فكلا الجانبين مترابطان لا ينفصلُ أحدُهما عن الآخر، ويتّسمان بالكمال والتناسق والانسجام وعدم التنافر، وفقاً للشروط والمعايير التي اتّخذها القدماء في تقييم الجمال بعامّة، ونحن إذا أتينا بهذين الجانبين عَنْوَنَّا الأوّل: بالتشكيل الجسدي، والثاني: منظومة القيم الأنثويّة، فمن الأوّل حديث الشعراء الجاهليّين عن قوام المرأة وجماله، على نحوٍ أسبغ عليها صفات الدقّة والانسياب؛ فصوّروا جمالَ المرأة المثال مبرزين تناسق أعضائها، وهندسة جسدها، ليبرزوا مشاعرهم الحسيّة تجاهها، فشبّهوا **قوامها** بالتمثال[١]، يقول امرؤ القيس واصفاً قوام محبوبته فائق الجمال[٢]:

ويــا رُبَّ يــومٍ قَــدْ لَهَــوتُ وليلــةٍ بآنســـةٍ كأنّهـــا خـــطُّ تمثـــالِ

فمعشوقته تؤنسُ في الأوقات جميعها، فَيَسعَدُ بقربها، ويمضي معها وقتاً طويلاً، فهي تشبه في قوامها وجمال جسدها صورةً منقوشةً بأيدٍ ماهرة، إذ تبدو له بظلالها ودقّة رسمها (الخطّ) آيةً في الجمال الذي تتعلّق فيه الأبصار، وفي ذلك تعبيرٌ عن الإحساس بالدفءِ من طرفٍ، والشّعور

---

(١) انظر ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي، تحقيق الدكتور عزّة حسن، الطبعة الثانية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٢م، ص ١٨٢ ((دُمى صَنعاءَ خُطَّ لها مِثالُ))، والأعشى، شرح وتعليق الدكتور محمد محمد حسين، مكتبة الآداب بالجمامين ١٩٥٠، ص ٢٤٣ – ٢٤٤ ((كالتماثيلِ عليهَا حُلَلٌ))، و١٦٣ ((وتُقبِلُ كالظبيِ تِمثَالُها)).

(٢) ديوان امرئ القيس، تحقيق الدكتور محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر ١٩٥٨، ص٢٩، الآنسة: امرأة ذات أُنسٍ، خطُّ تمثال: نقش صورة.

بالتناسق والدقَّة من طرفٍ آخر، والتّشبيه بالتمثال المعبود في الجاهليّة يأخذ أبعاداً مقدّسةً، إضافةً إلى الدِّقَّة والحذر في صنعه، ممّا يجعله جميلاً في المنظر، مقرَّباً في المكانة، ولخصوصيّة التِّمثال وأهمِّيَّته بالنسبة إلى الجاهليين، شبَّهوا المرأة به، مشيرين إلى جمالها ودقَّتها.

ومن هذا القبيل تشبيهُ النِّساء بالدُّمى في حُسن القوام والملاسة[1]، يقول امرؤ القيس ((والأُدْمُ كالدُّمى))[2]، فهو إحساس خاصّ بجمال المرأة في قوامها الدّقيق، وكأنَّها دميةٌ مصنوعةٌ بحذر وعناية فائقين، وكذلك قولِ النابغة: ((أو دميةٍ من مَرمَرٍ مرفوعةٍ))[3]، فلماذا تكون الدمية (المرأة) مرفوعةً؟ لا تلمسها الأيدي، وينظر إليها فقط، أليس من قبيل تقديس المرأة، وإيلائها الدور الأساس في حياتهم، وإحساسهم في سرِّ وجودها وكنهِ بقائها، فالتّشبيه يمنح الإحساس بالتناسق والمتانة والنّعومة، إضافةً إلى اللَّون الأبيض، وهو الغالب على المرمر، وإلى المنزلة العالية الرَّفيعة، التي

(١) انظر ديوان امرئ القيس ٥٨ ((كَأَنَّ دُمَى سَقْفٍ على ظَهرِ مِرمَرٍ))، و١١٠ ((أَو كَبَعضِ دُمَى هَكَرْ))، والنابغة الذبياني، صنعة ابن السكّيت، تحقيق الدكتور شكري فيصل، دار الفكر ١٩٦٨، ص ٣٣، وبشر ١٨٢ ((دُمَى صَنعَاء، خُطَّ لَها مِثَال))، والأعشى ١٣٩- ١٦٣ - ١٧٥ - ١٩٩ - ٢٠٩ - ٢١٧، وأبي دؤاد، ضمن دراسات في الأدب العربي، لغوستاف غرنباوم، ترجمة الدكتور إحسان عبّاس ورفاقه، إشراف محمد يوسف نجم، مكتبة دار الحياة، بيروت، ١٩٥٩، ص ٣٢٤، وعبيد بن الأبرص، تحقيق الدكتور محمد علي دقّة، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠٣، ص ٤٢ و ٩٢، وديوان سحيم عبد بني الحسحاس، تحقيق الأستاذ عبد العزيز الميمني، نسخة مصوّرة عن طبعة دار الكتب ١٩٥٠م، الدار القوميّة للطباعة والنشر القاهرة، ص ٣٧ ((لِمِندٍ وَأَترَابِهَا شَبَهِ الدمى)) و ٤٣ ((وَمَا دُمَيَةٌ من دُمَى مَيسان))، وعدي بن زيد العبادي، تح: محمد جبار المعيبد، وزارة الثقافة والإرشاد، العراق، بلا، ص ٨٤ ((كدمى العاج في المحاريب))، وعبيد بن الأبرص ٩٢ ((وَأَوَانِسُ مثل الدُّمَى)).

(٢) ديوانه ص ٨٨.

(٣) ديوانه ص ٣٣.

تضفي الإحساس بالجمال شعوراً بالتبجيل، وقد يكون شعوراً بالقداسة، على نحو ما تذهب إليه بعض الدِّراسات الأسطوريَّة للشعر الجاهلي[١]؟

كما شبّهوا حسن قوامها ورقّته بالغصنِ الغضِّ[٢]، يقول امرؤ القيس في محبوبته عندما باشرها الحديث، وانقادت إليه مُسْتمعَةً إلى حسن كلامه، فجذبها وأحسَّ بها كغُصنِ النّخيلِ الممتلئ:

فَلَمَّا تَنَازَعنَا الحَدِيثَ وَأَسمَحَتْ هَصَرتُ بِغُصنٍ ذِي شَمَارِيخَ مَيَّالِ[٣]

فمحبوبته الممتلئة حياةً وحيويّة، تشبه الغصن في رقّته وتثنّيه، وجعل الغصن مُثقلاً بالشماريخ (الثمار)، حتّى مال إلى الأرض، وفي ذلك ما يُشعِرُ بانشغال امرئ القيس بجانب الخصب من المرأة، بالإضافة إلى الرّقّة، وفي ذلك ما يوحي بالآمال التي تشغل الشَّاعر، لتعيد هذه المرأة إلى حياته الفرح والسرور، خاصّة أنّ صاحبته (بسباسة) قد رمته بالكبر والعجز الجنسي.

وكَثُرَ في الشِّعرِ الجاهلي تشبيهُ قوامِ المرأة الجميل والممشوق بالغزال[٤]، والغزلان تُعرَفُ بملاسة أجسادها، ودقّة أعضائها، وهي تجذب الأنظار بحسنها وجمال شكلها وفرادة حركاتها.

---

(١) انظر الصورة الفنيّة في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، الدكتور نصرت عد الرحمن، مكتبة الأقصى، عمان ١٩٧٦م، ص ١٠٨، والصورة في الشّعر العربي حتَّى آخر القرن الثّاني الهجري، الدكتور علي البطل، دار الأندلس، الطبعة الأولى ١٩٨٣، ص ٥٧.

(٢) انظر ديوان امرئ القيس ١٥٦ ((كَخُرعوبَةِ البانةِ المُنفَطِرِ))، والنابغة ٣٨ ((كالغُصنِ في قِنوانِه المُتَوَرِّدِ))، وديوان كعب بن زهير، قرأه الدكتور محمد يوسف نجم، دار صادر بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٥م، ص ٢١ ((إذ هي كغُصنِ البان))، والأعشى ٣٥٣ ((نِيَاف كَغُصنِ البانِ))، وقيس بن الخطيم، تحقيق الدكتور ناصر الدين الأسد دار صادر بيروت، ص ١٠٦ – ١٠٨.

(٣) ديوانه ص ٣٢، أسمحت: انقادت وسهلت بعد صعوبتها وامتناعها، هَصَرْتُ: جَذَبْتُ ومَدَدْتُ، الغصن: جسمها لنعومته وتثنّيه، شماريخ: أراد شماريخ النّخيل لتداخله وغزارته.

(٤) انظر ديوان أوس بن حَجَر، تحقيق وشرح الدكتور محمد يوسف نجم، دار صادر بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٧٩، ص ١٣ ((وقَدْ لَهَوتُ بِمِثْلِ الرِّئمِ آنِسَةٍ))، والنابغة ١٧ ((كالغزلان بالجَرَدِ))، وديوان بشر ص٥٩–٦٠ ((وما مُغْزِلٌ أَدماءُ أَصبحَ خِشْفُها))، و١٦٧ والأعشى ص٢١٣و١٦٣ ((يُصبِحُ كالظبي تمثالها))، وسحيم ص١٨ و٤٣، والمفضليات، المفضّل بن محمد الضّبي، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السّلام هارون، دار المعارف، الطّبعة الثّامنة، ص٢٤٢.

ولتشبيه المرأة بالغزال معنيان؛ يشير أولاها إلى القداسة التي ربطها الشّعراء بالمرأة، وأحسّوا بها نبعاً للحياة، واستمراراً لها، فقد كانت للغزال منزلةٌ مهمَّة في حياتهم؛ إذ أسقط الشعراءُ قيمة الغزال المُقدّسة على المرأة في تشبيهاتهم، فـ ((خلعوا على المرأة قداسة معبوداتهم، فنحن نراها شمساً، ودميةً من الدمى المعبودة، وغزالاً من الغزلان المقدسة، بل إنّنا نراهم يخصّونها بالقدرة على إحياء الموتى))[1]، ويقول امرؤ القيس[2]:

وماذا عليه إذا ذكرتُ أوانساً كغزلان رملٍ في محاريبِ أقيالِ

لقد انتهى الأمر بشاعرنا، بعد حديثه المطوّل عن قوّته وشجاعته وعنفوان شبابه، إلى الاعتراف بعجزه وتقدُّمه في العمر، فعمد إلى الأنس بالنساء، في لياليه الطويلة، وتشبيههنّ في جمالهنّ وطول أعناقهنّ بالتماثيل المزخرفة الموضوعة بلطفٍ في محاريب الملوك، فالأجدر بالشاعر وسواه عدم المساس بهنّ، والتمتّع بمنظرهنّ من بعيد.

والمعنى الثّاني لتشبيه المرأة بالغزال هو تشبيه قوامها بقوام الغزال حيويّةً ورشاقةً ودقّةً، وهذا ما أحسّ به بشر بن أبي خازم عندما رأى صاحبته، قائلاً في تشبيهه: ((وما مُغْزِلٌ أَدمَاءُ..... بأحسنَ مِنها إذْ تَرَاءَت))[3]، فمثل هذا التّشبيه يصنَع إحساساً بالإعجاب والرِّضا، ويبعث في النَّفس الحيويَّة والنشاط، فالغزال معروفٌ برشاقته وخفَّته، بعيدٌ عن الفحش الجسدي، ضامرٌ، وهذا ما ألفه الجاهلي عن الغزال، فشبَّه به قوام محبوبته الجميل.

(١) الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، الدكتور مصطفى عبد الشافي الشورى، الشركة المصريّة العالميّة للنشر، الجيزة، الطبعة الأولى١٩٩٦، ص٧٥.

(٢) ديوانه ص٣٤، أوانس: اللواتي يؤنس بهنّ، أقيالٌ: ملوك، المحاريب: الغرف، غزلان الرمل: خصّها لأنّها أحسن من غيرها؛ وهي الآرام.

(٣) ديوانه ص ٥٩-٦٠، وانظر أيضاً ديوان سحيم ١٨ و ٤٣، والنابغة ١٧٠، والأعشى ٢٠٩ ((كَخَذولٍ تَرعَى النواصف))، وشرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل، تحقيق السيّد أحمد صقر، المطبعة المحموديّة بالقاهرة ١٩٣٥، ص ٦١ ((كَأَنَّها رَشَأٌ في البيت ملزوم))، والمفضّليّات٢٤٢.

واللاّفت للنظر تشبيههم قوامها بقوام المهرة، في رشاقتها وضُمرهَا وتهاديها في المشي[1]، ومن ذلك قول الأعشى[2]:

عهـدي بهـا فـي الحـيِّ قَـد سُـرْبِلَتْ هَيفَـــاءَ مثـــلَ الـــمُهرةِ الضّـــامرِ

فقد أتى الأعشى في البيت بطرفي الصورة البيانيّة، فالضّمير في قولُه (بها) هو المشبّه، وقد نعتَ صاحبَ الضَّمير بضمرِ بطنها ودقّة خصرها، وشبَّهها لذلك بالمهرة الضَّامر، وفي ذلك إشارةٌ إلى صِغَرِ سنِّ الفتاة ونشاطها، إضافةً إلى ما توحي به لفظة (المهرة) من تكريم، ومن صفاتٍ ترتبط بالفروسيَّة الموحية بأنَفَةِ الفتاة وعزَّتها.

وقد جاء الأعشى بتشبيهٍ جميلٍ لقوامِ صاحبته، إذ جعل منها وقت قيامها حبلاً دقيقاً، فهي ضامرةُ البطن، مستويةُ الخَلْقِ؛ يقول: ((وإذا قامت نيافاً كالشّطن))[3]، وفي هذا التشبيه يودعُ الأعشى سحراً خاصَّاً في قوام صاحبته، وبنائه الفاتن، فهو مستوٍ، لا تُخالطُهُ سِمَنَةٌ، ولا يُفسِدُهُ فحشٌ، فالحبلُ متينٌ، أملسٌ، متراصٌ بعضه على بعضٍ، وفي ذلك ما يبعثُ الإحساسَ بالرضا والإعجابِ بطول صاحبته وقوامها الجميل الذي يبعث راحة في النظر، وأماناً في القلب.

وأودعوا في **الوجه** صفات الضياء والألق، ليومئوا إلى فتوّة محبوباتهم، وتوقّد روح الشباب فيهنّ، وجمالهنّ الخالص، الذي صوّروا من خلاله الجمال المثال، وتوجّهوا إليه، فشبّهوه بتشبيهات كثيرة متعدّدة المصادر (المنزل، النبات، الحيوان، السماء)، وجعلوا لكل صورة خصوصيّتها المثيرة،

(٢) انظر ديوان الأعشى ص ١٧٥، وقيس بن الخطيم ٢٣٢، وديوان الحطيئة، شرح ابن السكيت، السّكري، السّجستاني، تحقيق نعمان أمين طه، شركة مكتبة ومطبعة البابي الحلبي وأولاده، مصر، ص ٢٧٣.

(٢) ديوانه ص١٣٩، سُرْبِلَتْ: لبست السِّربال، وهو القميص، الهيفاء: الضّامرة البطن الدّقيقة الخصر، المهرة: ولد الفرس.

(٣) المصدر نفسه ص ٣٥٧، الشّطن: الحبل.

فصورة المصباح[١] تشعّ ضياءً في المنزل، بالقرب منه، فيها الدّفء، وإشراقة المكان، والهدوء وإشراف المستقبل، يقول امرؤ القيس[٢]:

يُضِـــيءُ الفـــراشَ وَجْهُهَـــا لِضَـــجِيعِها كَمِصـــبَاحِ زَيـــتٍ فِـــي قَنَادِيـــلِ ذُبَّـــالِ

فجمال المصباح (المشبَّه به) نابعٌ من الضّياء الصّادر عنه، الذي يبعث على الرّاحة النَّفسيّة، ويُبَشِّرُ بالأمل الجميل والحلم المنتظر المعقود على معاني النّور والإشراق.

وقد شبّهوا وجهها بضوء المنارة[٣]، وأضفوا عليها قدسيّة خالصة، وخصّوا منارة الرّاهب لأنّها تكون في مكان مرتفع، يسمو بالمرأة وبمكانتها لدى الشاعر الجاهليّ، ويعطيها قدسيّةً توازي قدسيّة ذلك الراهبِ المتعبّد المنقطع عن الناس، يقول امرؤ القيس[٤]:

تُضِـــيءُ الظَّـــلامَ بالعِشَـــاءِ، كَأَنَّهَـــا مَنَـــارةُ مُمْسَـــى رَاهِـــبٍ، مُتَبَتِّـــلِ

ويتبدَّى الإشراقُ والبياضُ في تشبيههم لوجهها بالدّينار في بياضه ولمعانه واستدارته[٥]، إذ ينمُّ هذا التشبيه على وجه دائري ممتلئ أحبُّوه، وجَذَبَهم جَمَالُه، فالدينار عملةٌ نقديَّةٌ مصقولَةٌ بعنايةٍ، وَقَد أُخرجَتْ بوساطة الآلات بيضاء، يزينها بريقٌ ولمعانٌ خاصَّان، يقول عديُّ بن زيد[٦]:

شَـــادِنٌ فـــي عَينِـــهِ حَـــوَرٌ وتَخَـــالُ الوَجـــهَ دِينَـــارا

---

(١) انظر ديوان امرئ القيس ص ٢٦٢ ((كالمصباحِ في الذُّبْلِ))، وعبيد ١٦٨ ((كَأَنَّ سُنَّتَهَا في كُلَّ دَاجِيَةٍ.... حينَ الظَّلامُ بهيمٌ ضوءُ مصباح))، والنابغة ١٣٨ ((وتَخَالُها في البيتِ إذ فاجأتها... قد كان محجوباً سراج الموقد)).

(٢) ديوانه ص٢٩، الذُّبَّال: الصّانعون للفتائل.

(٣) انظر شرح أشعار الهذليين، السكري، تحقيق عبد الستار أحمد الفرّاج، القاهرة ١٩٦٥، ج٢ ص ٧١٤.

(٤) ديوانه ص ١٧، المنارةُ ها هنا: المُسرَجَة، ويُحتَمَلُ أنَّه يريد صومعة الرّاهب، ممسى راهب: أي المنارة التي تضيء في وقت إمساء الرَّاهب، المتبتّل: المجتهد في العبادة، المنقطع عن الناس.

(٥) انظر ديوان قيس بن الخطيم ص ١٤٦، ((ووجهاً خِلتُهُ لمّا بَدَا لي غَداةَ البَينِ ديناراً نقيدا))،أي: واضحاً صافياً، لا يعكّره شيءٌ، وسحيم ١٨ ((وَوجْهاً كَدينارِ الأَعزَّةِ صافيا)).

(٦) ديوانه ص١٠٠، الشّادن: ولد الظبية؛ ويريد المرأة، الحَوَر: اشتداد بياض بياض العين وسواد سوادها، فهي حوراء، وصاحبها أحور.

وجذبتهم مرآة الفضّة في صفائها ورونقها، فشبّهوا وجه المرأة بها[1]، مشيرين إلى ملاستها ونعومتها، يقول المرقّش الأصغر[2]:

أَرَتــكَ بِــذَاتِ الضَّــالِ مِنهَــا مَعَاصِــماً وَخَــــدّاً أَسِــــيلاً كَالوَذِيلَــــةِ نَاعِمَــــا

فصفاء المرآة المحبَّب وملاستها جعلا الشّاعر الجاهلي يشبِّه وجهَ صاحبته بها، ممّا يعطي الوجه تناغماً خاصّاً ومنظراً فريداً يبعثان الانسجام بين طرفي التَّشبيه؛ فاللّون الأبيض سحر الشّاعر الجاهلي، فأراده مصاحبَ لون وجهها الجميل في طلّته وإشراقه.

ويشبّه المخبّل السّعديُّ وجه صاحبته بالصّحيفة البيضاء الخالية من الشّوائب، في قوله: ((وتُريك وجهاً كالصحيفة))[3]، فسرُّ الجمال الكائن في وجهها فجّر إحساس الشّاعر ورغبته فيها، من خلال اللّون الذي أسر فؤاده، وأشار إلى صباها وحداثة سنّها ونقاء بشرة وجهها وبياضها السَّاحر.

ويأتي الأعشى بصورةٍ طريفةٍ لوجه محبوبته، عندما يشبّهه بأصل اللّيف الأبيض، ويزاوج بين بياض وجهها وسواد شعرها، مشيراً إلى أنّ جمال المرأةِ يكون في شدّة ابيضاض وجهها، وشدّة اسوداد شعرها، فبضدّها تُعرَفُ الأشياءُ، يقول: ((وَوَجهاً كالفِتَاقِ))[4]، فقد جمع هذا الوجه شدَّة البياض المشبَّه بأصول اللّيف، إلى جانب اللّين الكامن في المشبَّه به. ثمّ ما يلبث أن يُشَبِّه وجهها بالفضّة في بياضها ونفاستها، ((ومُسْبَكِرّاً على مثْلَ اللُّجينِ))[5]، فالفضَّة مَعدِنٌ ثمينٌ، يتلألأ في بياضه ولمعانه، فيَجذب المُتعة والرَّاحة، ويعطي الأمل، ويُحَفِّزُ على العمل، شرطاً لامتلاكه والتّمتّع به.

(١) انظر ديوان الأعشى ص ٣٢١ ((ومُسْبَكرّاً على مِثْلِ اللُّجين)).

(٢) المفضّليات ص٢٤٥، المعصَمُ: موضع السّوار، الوذيلةُ: مرآة الفضة.

(٣) المصدر نفسه ص ١١٥.

(٤) ديوانه ص٣٢١، الفتاق: أصل الليف الأبيض.

(٥) المصدر نفسه ص ٣٢١، المسبكرّ: الشّعر المسترسل، اللجين: الفضّة.

وشبّهوا وجهها بوجه الغزال[1]، يقول حسّان بن ثابت في وجه زوجته شعثاء[2]:

وَوَجْهـــاً كَوَجْـــهِ الغَـــزَالِ الرَّبِيْـــ ـــبِ، يَقْـــرُو تِلاعـــاً وَأَسْـــنادَها

إنَّ هذا الغزال قد رُبِّي وعُنِي به عنايةً خاصّةً، فطعامه منتقىً، ومصدر نمائه مختار، وذلك ما جعله ناصحاً، مدوَّر الوجه. فحسّان قاربَ وجهَ شعثاءَ به في حسنه ونضارته. فوجه الغزال يقوم في نظر الجاهليين على التّناسق والانسجام بين أجزائه، في تموضعها وحجمها وسحرها وجمالها، فجمال وجه الغزال المربّى، موفور الصّحّة، كان مبعثاً للتّشبيه.

وفي تشبيهٍ جميلٍ للوجوه يجعل حسان بن ثابت بياضها شبيهاً بالبَرد، يقول[3]:

يَحْمِلْـنَ حُـوّاً حُـوْرَ الـمَدَامِعِ فـي الـرَّ يْـــطِ، وبِـــيْضَ الوُجُـــوْهِ، كَـــالبَرَدِ

إذْ شبَّه بيض الوجوه بالبَرَد، بجامع اللَّون، إضافةً إلى ما تحمله لفظة البَرَد من دفعٍ للحرِّ، وإمتاع بالبرودة، خاصّةً أنَّ شبه الجزيرة العربية معروفة باشتداد لهيبها وقسوة مناخها، فقد أخذ المشبّه خصوصيَّةً لما فيه من الإمتاع والإنعاش.

كما شبَّه بعضهم وجه المرأة بالهلال، يقول عمرو بن قميئة[4]:

وَوَجـــهٌ يَحَـــارُ لَـــهُ النَّـــاظِرو نَ، يَخَـــالُونَهُمْ قَـــدْ أَهَلُّـــوا هِـــلَالَا

فقد صوّر دهشة القوم وحيرتهم وانبهارهم، لرؤية وجه صاحبته، بحال من شاهد الهلال في السّماء وانجذب نظره إليه في سحر وجمال كبيرين، فقد جَمع وجهُها الضياءَ والنَّقاءَ، فأصاب قلبَ الشَّاعر سكونٌ وانبهار، لسحره وقوَّة إشراقه، وهذا ما جعل الوجه مُشرقاً يجلب الأمن والسَّكينة

(١) انظر ديوان بشر بن أبي خازم ٢٠٨.

(٢) شرح ديوان حسّان بن ثابت الأنصاري، وضعه وضبطه وصحّحه عبد الرحمن البرقوقي، المكتبة الرحمانيّة، مصر، ١٩٥٩، ص ١٣٨، الربيب: المربّى، تقرو: تقصد، التِّلاع: جمع تلعة، وهي أرض مرتفعة غليظة، الأسنادُ: جمع سَنَد، وهو ما قابلك من الجبال، وعلا من السَّطح.

(٣) المصدر نفسه ص١١٠، الحُوّة: سمرة الشفة، شفةٌ حوّاء: حمراء تضرب إلى السواد، الرَّيط: ريط الملاءة.

(٤) ديوان عمرو بن قميئة، تحقيق وشرح الدكتور خليل إبراهيم العطية، دار صادر، بيروت، الطبعة الأخيرة، بيروت ١٩٩٤، ص٧٩، أي كأنّهم قد رأوا برؤية وجهها هلالاً.

لمشاهده. والقمر مصدرُ الضّياء والضّوء، ينير الدّروبَ، ويكشف الظّلمة، تُشَدُّ إليه النّفوسُ، وتطغى على المرء بمشاهدته أحاسيس شتَّى من الأمل والتّفاؤل.

وشبَّهوا وجهها أيضاً بالشمس[١]، كقول قيس بن الخطيم[٢]:

تَبَــدَّتْ لَنَــا كَالشَّــمسِ تَحــتَ غَمَامَــةٍ بَــدَا حاجِــبٌ منهــا، وَضَــنَّتْ بِحَاجِــبِ

فهذا التشبيه يوحي بأنّ المحبوبة قد أظهرت جزءاً منها وسترت الجزء الآخر، كما أنَّ ذِكر الغمامة يشير إلى حزمة الأعراف والتّقاليد السائدة التي حجبتْ عنه محبوبته، فما استطاع وصالها، وبقيت مستترةً وراء رداءٍ خشيةَ افتضاح أمرها، وتفشّي أسرارها؛ ففي الشّمس الحياة والدّفء، كما يكمن في وجه المرأة الدفء والعطاء، والشّمس تبعثُ النّورَ فتضيئ الكون بأشعّتها، وكذا المرأة تبعث في الرَّجل الأمل وحب العمل والمثابرة.

وفي هذا الإطار يقرن الجاحظُ جمال الإنسان بجمال الأشياء في الطبيعة، فقال: ((وكذلك قولهم: كأنّها القمرُ، وكأنها الشمسُ، فالشمسُ وإنْ كانت حسنةً، فإنّما هي شيءٌ واحدٌ، وفي وجه الإنسان الجميل، وفي خَلْقِهِ ضروبٌ من الحُسْنِ الغريب والتركيب العجيب))[٣]، إضافةً إلى وجود شَبَهٍ ما بين شكل كلٍّ من الشّمس والقمر وشكل وجه الإنسان، بل إنَّ ((العربَ في الجاهليّةِ قد صوّروا صوراً للشمسِ على هيئةِ إنسانٍ، وهذا الإنسانُ يمثّلُ حسناء عارية))[٤].

---

(١) انظر ديوان النابغة ٣٤ ((كالشّمس يوم طلوعها بالأَسعُدِ))، و ٢٣٤، وطرفة بن العبد مع شرح الأعلم الشنتمري، صحّحه ونقله إلى العربية مكس سلغسون، طُبع في مدينة شالون على نهر سَون، مطبعة برفرند ١٩٠٠، ص ٩ ((ووجهٌ كَأَنَّ الشَّمسَ حَلَّت رِدَاءَهَا))، وقيس بن الخطيم ١٠٤ – ١٠٥ ((قَضَى لها اللهُ حينَ يَخلقها.... ألاَّ يَكُنَّها سَدَفُ)) و ((فَرَأيتُ مثلَ الشَّمس يومَ طُلوعِها))، وشعر النّمر بن تولب القيسي، الدكتور نوري حمودي، مطبعة المعارف، بغداد، بلا، ص ٣٨ ((وَصَدَّت كَأَنَّ الشَّمسَ تحتَ قِنَاعِها))، والمفضّليّات ١٩١، إذ شبّهه سويد بن أبي كاهل بالشّمس أثناء نظرها في المرآة ((مثلَ قرن الشّمس في الصّحوِ ارتفع)).

(٢) ديوانه ص ٧٩، الحاجب: الجانب.

(٤) رسائل الجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ج٢ ص ١١٦.

(٤) التاريخ العربي القديم، ديتلف نيلسن، ترجمة فؤاد حسنين وزكي محمد حسن، النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٨م، ص٢٢١.

ومن هذا القبيل تشبيه وجه المرأة في حُسنه وإشراقه بالدرّة المتوهّجة في قاع البحر[١]، فهي عند المُخبّل السّعدي: ((كعقيلة الدّرّ))[٢]، وهي عند حسّان بن ثابت: ((أحسنُ... من دُرّةٍ أغلى الملوك بها))[٣]، فالضّياء المعنيُّ هنا لسائر جسدها، ومنه الوجه الظَّاهر في حسنه وبريقه الآسر، وتكمن في التَّشبيه النّدرةُ، إضافةً إلى الضّياء المنبعث من وجهها، الذي ينيرُ المكانَ، ويبعث الرّاحة، ويجلب المتعة.

وتحدّثوا عن جمال الفم مقترناً ((بالخمرِ والماءِ، مصدر الحياة، وهذا ما يُرَجِّحُ أنَّ نظرةَ الشاعر للفم كانت نظرةً شهويّة ممهّدةً للّقاء الحقيقي بالمرأة، الذي يترتّب عليه استمرارية الحياة))[٤]، فشبّهوا طعمه بطعم العسل[٥]، كقول امرئ القيس في ثغر محبوبته العَذْب[٦]:

ومؤشّـــــرٍ عَـــــذْبٍ مَذَاقَتُـــــهُ بَـــــرْدُ القِـــــلالِ بِـــــذَائبِ النَّحـــــلِ

فجمالُ فم المحبوبة آتٍ من طعمه اللذيذ الذي أحسّ به الشّاعر، أو تخيَّل الإحساس به، فشبَّهه بالعسل المذاب البارد المجموع من أزهار الجبال، وخصَّ الجبال تأكيداً على نقاء أزهارها، وبُعْدِها عمّا يدنّسها من الإنس أو الحيوان، وهو في ذلك يركِّز على الإحساس الذّوقي الممتع الناتج عن طيب فمها بجامع اللّذّة والمتعة الكامنتين في فمها، اللّتان تبعثان النَّشوةَ، وتزيدان القُربَ.

---

(١) انظر ديوان قيس بن الخطيم ١١١ ((كَأَنَّها دُرَّةٌ أَحاطَ بها الغَوَّاص))، والنابغة ١٣٢ ((كَمُضِيئَةٍ صَدَفِيَّةٍ))، وبشر ٥٩ ((رَأى دُرَّة بيضَاء)).

(٢) المفضّليّات ١١٥، وعقيلة كلِّ شيءٍ: خيرته.

(٣) شرح ديوانه ١٧٥.

(٤) قراءة ثانية لشعرنا القديم، مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، بلا، ص١٤٠-١٤١.

(٥) انظر شرح أشعار الهذليين ج١/ ١٤٢-١٤٥ ((ومَا ضَربٌ بيضَاء..بِأَطيَب من فيها إذا جِئتَ طارقاً))، وديوان الأعشى ٩٣ ((وأَرْياً مَشورا))، و ٢٧٧، وامرئ القيس ٢٩٨، وعبيد ١٦٨.

(٦) ديوانه ص٢٠٣-٢٠٤، المؤشّر: الثغر الذي فيه تحزيز، القِلال: جمع قُلّة إنْ شئت من الجبال، وإن شئت من من الأبنية، الذائب: العسل.

وشبّهوا طيب **فم المرأة** وأثَره بالخمرة المعتّقة[1]، كقول بشر بن أبي خازم مصوِّراً جمال ثغرِها الذي يسبي العقولَ، ويُفْقِدُ المرءَ توازنه، لجمال الأسنان المعروضة فيه[2]:

لَيَـــاليَ تَســـتَبِيكَ بِـــذِي غُـــرُوبٍ يَـــرِفُّ، كَأَنَّـــهُ وَهنـــاً مُـــدَامُ

هذه المرأة بجمال ثغرها، تسبي صاحب اللبِّ؛ فأسنانها مرصوفة حادةٌ، تلمع في ساعة متأخِّرة، ويركّز على ساعة الليل المتأخرة؛ إذ تكون المرأة قد أطبقت فمها مطوّلاً، فالأجدر أنْ تظهرَ رائحته، لكنه يبقى لذيذ الطعمِ، كأنّ فمها مدامٌ معتّقٌ، وقد كانت الخمرة مقرَّبة لديهم، يتباهون في تقديمها، ويتنادمون في حضرتها، تجمع الصَّحب، وتعزِّي المكلوم، ومن هنا لم يجد الجاهليُّ أطيب منها ولا أمتع، فشَبَّه طيب فم صاحبته بها، في جماله وطعمه، فهي تُسلي شاربها عن همومه، فيشعر بالنشوة والاستمتاع.

وكَثُرَ التشبيهُ المركَّب لديهم في أثناء حديثهم عن جمال فم المرأة، فاستطردوا إلى وصف الخمرة وعتقها، وفي هذا إشارةٌ إلى تعلُّقهم بها، واندفاعهم إلى إبراز كرمهم من خلالها[3]، يقول

(١) انظر ديوانه أيضاً ١١٠ ((إذا ذُقتَ فَاهَا قُلتَ: طَعمُ مُدَامَةٍ))، و ١٥٧، وأوس بن حجر١٣-١٤ ((كَأَنَّ ريقَتَهَا بعدَ الكَرى اغتَبَقَت من ماءِ أصهبَ))، وعبيد١٥٤ ((كَأَنَّ ريقَتَهَا بعدَ الكَرى اغتَبَقَت صهباءُ))، و٩٣و٨٥ ((كَأنَ ريقَتَها شِيبَت بسلسالِ))، وبشر٨٧ و١٧٧و١٦٣ ((كأنَّ مُدَامَة من أذرعات عليها)) و ٢٠٨ ((كَأنَّهُ وهناً مُدَامُ))، وديوان سلامة بن جندل، تحقيق الدكتور فخر الدّين قباوة، نشر وتوزيع المكتبة العربية، حلب باب النصر، الطبعة الأولى ١٩٦٨، ص١٤٢- ١٤٥ ((كَأَنَّ ريقَتَها...، كَأسٌ))، والأعشى٨٣ و١٢٩و٢٧٧، وشعر النمر بن تولب ٧٧، وديوان عنترة بن شدّاد العبسي، تحقيق محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، القاهرة ١٩٧٠، ص ١٩٤((أَو عَاتِقاً من أذرعَات))،وعدي بن زيد ٧٧، وعمرو بن قميئة ٥٦ ((كَأنَّ المُدَامَ بُعيدَ المَنَامِ عليهَا))، والنابغة ١٦٠، والمفضليّات ٦١ ((كَأَنَّهُ إذْ ذُقْتَهُ عانِيَّةٌ))، والأصمعيَّات، عبد الملك بن قُريب، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السّلام هارون، دار المعارف بمصر، الطبعة السّابعة ١٩٩٣، ص ١٧٣ ((كَأَنَّ على عوارضِهِنَّ راحاً))، وسحيم ٤٤ ((تهادى به صَرخَديّاً رُصَافا)).

(٢) ديوانه ص ٢٠٨، تستبيك: تذهب بعقلك فتصير كالسبي لها، بذي غروب: ثغر؛ والغروب: أشَرٌ وحدٌّ في الأسنان؛ وذلك لحداثتها، يرفُّ: يبرق، وهناً: بعد ساعة من الليل، المُدامُ: الخمر.

(٣) انظر الموت في الشعر الجاهلي، محمد تركي، رسالة ماجستير، جامعة حلب، ٢٠٠٩، ص ٥٠ وما بعد.

المرقّش الأصغر مشبّهاً فم محبوبته بطعمه اللذيذ الطيّب، مفضّلاً طعمَه على طعم الخمرة الشقراء التي صُفِّيتْ وعتّقت زمناً طويلاً[1]:

وما قهوةٌ صهباءُ كالمسكِ، ريحُها تُعَلَّى على الناجودِ طَوْراً، وتُقْدَحُ
ثَوَتْ في سباءِ الدّنِ عِشْرِيْنَ حِجَّةً يُطانُ عليها قَرْمَدٌ وتُرَوَّحُ
بأطيبَ مِنْ فيْها، إذا جئتَ طارقاً مِنَ الليلِ، بَلْ فُوها ألذُّ وأنصحُ

فقد نعتَ فَمَ المحبوبة بصفتين أساسيّتين أولاهما: الرّائحة العطرة، فجعلها كريح المسك الذي ينجذب إليه مَن يشمّ شذاه، ويَسعدُ بقرب مصدره، وبذا لا يرغب بمفارقته، ولا الابتعاد عنه. وثانيها: الطّعم اللذيذ الطيّب المشبّه بالخمرة المعتّقة المصفّاة، التي خُبِّئت سنوات طويلة في سبائها، وكأنّها شيء عزيز على مالكها، فسعى بما أُوتي من حيلٍ لبقاء لونها وريحها، وهذا ما يُقرّب أيضاً شاربها، بعد أن تسبيه وتذهب بعقله، فيكون طوعاً لصاحبته، وفي اجتماع تلك الصّفتين يتحقّق الانسجام بين الشّاعر وصاحبته، ويتمّ اللقاء بينهما، ويفضي إلى ما يصبو إليه، ويأمل حدوثه، وهو الخصب والتكاثر واستمرار الحياة.

وقد يخلطون أنواعاً عديدةً من الطّعوم في وصف طيب فمها[2]، كما فعل عبيد بن الأبرص؛ إذ مزج بين الشّهد والأترجِّ والتفّاح، فأفضى به ذلك بعد تأمُّلٍ قصير، دلّت عليه كلمة (تخال) إلى أنَّ ريق محبوبته يشبه في طعمه طعم هذه الفواكه مخلوطةً بالعسل، يقول[3]:

---

(١) المفضّليات ص٢٤٢، القهوة: الخمر، الصهباء: الشقراء أو الحمراء، تُعَلَّى: تُرفَع، النّاجود: المصفاة، تُقدح: تُعْرفُ بالقِدح، ثَوَتْ: أقامت، في سباء الدنّ: في أسره وحصاره، يُطانُ: يُجْعَلُ عليها الطين، القَرْمد: طينٌ يُطلى على رأس الدّنّ، تروح: تخرج إلى الريح وتبْرد.

(٢) انظر ديوان امرئ القيس ١٥٧ ((كَأنَّ المُدَامَ، وَصَوبَ الغمامِ وريحَ الخُزامى، وَنَشْرَ القُطُر))، وفي بيته التّالي يقول: ((يُعَلُّ بهِ بَرْدُ أنيابها))، والأعشى ٩٣و٥و٢٧٧ ((كأنَّ طَعمَ الزَّنجبيلِ وتُفّاحاً))، وعمرو بن معد يكرب في الأصمعيّات ١٧٣ ((كأنَّ على عَوَارِضِها راحاً يُفَضُّ عليهِ رُمَّانٌ يَنيعُ))، وديوان أميَّة بن أبي الصلت، جمع وتحقيق ودراسة وصنعة الدكتور عبد الحفيظ السلطي، المطبعة التعاونية، دمشق ١٩٧٤، ص ٥١٢ ((كَأَنَّ المِسكَ تَخْلُطُهُ بِفيها وريح قَرَنفُلٍ والياسمينا)).

(٣) ديوانه ص١٦٨- ١٦٩، الأترجُّ: فاكهةٌ طيبةُ الرائحة.

تَخـــالُ رِيْـــقَ ثناياهـــا إذا ابتســـمَتْ كَمَـــزْجِ شَـــهْدٍ بِـــأتْرُجٍّ وتُفَّـــاحِ

لقد أحسَّ الشَّاعر في أثناء تقبيل فم صاحبته، وتبسُّمها بطعم العسلِ، وأشكال الفاكهة العديدة، فابتسامتها تشكّل مصدر ارتياح نفسيّ عند الشّاعر، إذ تعطي المرأة عنده طعوماً مختلفة ولذيذة، كما أنَّها نادرة وصعبة المنال في بيئة الشَّاعر، وهذا ما يجعل الإحساس بتملُّكها أكثر إمتاعاً وحرصاً على استمراره في طلبها.

وقد دارت بعض الصور عند الجاهليين عن **كثرة الرّيق** في فم المرأة، وكأنّه ماءٌ ممزوج بالمسك[1]، فأتى طرفة بن العبد بحديثٍ طريفٍ عن ريق صاحبته، مؤكّداً كثرته، وهذا دليل على طيبِ رائحة فمها، إذ شبّه ماءَ فمها في طيبه وبرودته بالماء البارد ممزوجاً برضاب المسك، يقول[2]:

وإذا تَضْـــحَكُ تُبْـــدِي حَبَبـــاً كَرُضَـــابِ المِسْـــكِ بالمـــاءِ الخَصِـــرْ

صـــادفَتْهُ حَرْجُـــفٌ فـــي تَلْعَـــةٍ فَسَـــجَا وَسْـــطَ بَـــلاطٍ مُسْـــبَطِرْ

فالفرقُ بينَ عبيد وطرفة أنَّ الأوّل ذاق ريق صاحبته، أمّا الثاني فلم يذقه، بل وصفه عن بُعْدٍ، وكأنّ فَمَها حُقَّةُ مسكٍ فاحَ عبيرها، فملأ الأرجاءَ، جاعلاً الماءَ صافياً كصفاء ريقها، ترقرقه ريحُ الشمال على أرضٍ مستويةٍ ظاهرة القاع، فأحسَّ بنشوةٍ، هامَ قلبه لها، وملأ رأسه من خلال حاسَّة الشَّمِّ القويَّة التي امتازَ بها، وقد مزج رضاب المسك بالماء الشديد البرودة الذي يُنعشُ الجسم بطعمه الطَّيِّب وبرودته، فيبعث في نفس صاحبه حيويَّةً فريدةً، ونشاطاً لا يُوصَف، ويزيد في قُربِ صاحبته.

كما شبّهوا طعمَ ريق صواحبهم بطعم عصير العنب[1]، فعروة بن الورد يُجِيبُ سائله بصدق الإحساس عمَّا يَوَدُّ فِعلَه في أوّل فرصةٍ تَصُحُّ له، مقرّاً بالأنس مع صاحبته، والتلهّي بها عن همومه،

(١) انظر ديوان أميّة بن أبي الصلت ٥١٢ – ٥١٣، وبشر ٨٧ ((كأنّ نِطَافَهُ شِيبَتْ بمِسْكٍ))، وديوان الحادرة، تحقيق وتعليق ناصر الدين الأسد، دار صادر بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٩١، ص ٤٦ – ٥٠، والنابغة ١٦١، وعنترة ١٩١، والمفضّليّات ٢٤٥، الأصمعيَّات٦٣.

(٢) ديوانه ص٥١، تُبدي حبباً: طرائق من ريقها، خَصِرَ الماءُ: اشتدَّ بَرْدُه، الحرجف: ريح الشمال إذا عطفت، التلعة: مسيل الماء إلى الوادي، سجا: سكن واستقر، البلاط: أرضٌ مستوية في صفاة، المُسبَطِرّ: السَّهل الممتدّ.

فيحسُّ بطعم ريقها ((كالعنب العصيرِ))[٢]؛ فطعمُ العنب المعصور يبعث إحساساً باللّذَّة والمذاق الطَّيِّب، وجعله كالعصير بعد نومها إشارةً إلى طيب فمها وكثرة ريقه، وبعده عن الرَّوائح المُنفِّرة، ممَّا يزيد القُربَ والألفة، ويعزِّزُ الوصل والاستمتاع.

أمّا في مجال جمال الفم الشّكلي، فقد شبّهوه في صفائه وبياضه بالبلور[٣]، كقولِ المسيّب بن عَلَس في فم صاحبته: ((ومَهاً يَرِفُّ))[٤]، فالبلور أبيض اللّون، شفَّاف، وهذا يبعثُ على الرَّاحة النفسيَّة والهدوء، ويعطي جماليَّة فريدة، تظهر من خلال أسنانها اللامعة والنظيفة التي تشير إلى نظافة صاحبته، فتجذب المحبَّ، وتخلب عقله.

ومن استعاراتهم في تصوير الفم قول أوس بن حجر: ((إذ تستبيك بمصقولٍ عوارضه))[٥]، كناية عن جمال خَلقها وحِدَّتها، ومظهرها الجميل عند ابتسامتها، فالفم الذي يشير إليه أوس يسبي صاحب اللُّبِّ، خاصَّةً، وقد حوى على أسنانٍ مرصوفةٍ تلمع في بريقٍ أخَّاذ.

وجعلَ امرؤ القيس شفاه صاحبته رُبدَ اللون ((وشفاهُها رُبْدُ))[٦]، والرُّبدُ لون محبّبٌ عند الجاهليّ، للتقارب اللّوني بين الجنسين، نتيجة عوامل الطبيعة والحرِّ الشَّديد في شبه الجزيرة العربيَّة.

وثمَّة صور متنوّعة للشّعراء الجاهليين تؤكِّد احتفالهم بإدهاش المرأة لهم ببياض وجهها وثغرها، بل نراها تتوهَّجُ، وتغدو عوارضها برقاً عارضاً في سماء الصحراء الواسعة[١]، يقول امرؤ القيس[٢]:

---

(١) انظر ديوان الأعشى ٩٣، والنَّمِر ((كَأَنَّ مُدَامَةً....والعِنَبَ القَطيفا على أنيابِ جَمرَةَ)).

(٢) ديوان عروة بن الورد، شرح ابن السّكيت، حقّقه وأشرف على طبعه، ووضع فهارسه، عبد المعين الملوحي، مطابع وزارة الثّقافة والإرشاد القومي، بغداد، ص ٥٧، آثر ذي أثير: مثل قولك: آثراً ما، أي: أوّل كلّ شيء، آنسةٌ: الآنسة غير النفور، الرضاب: قِطَعُ الريق.

(٣) انظر ديوان الأعشى ٣٢١ ((وَتَبسِمُ عن مهاً))، و ١٥٣ ((وَمَهاً تَرُفُّ غُرُوبُهُ)).

(٤) المفضّليات ص٦١، المَها: البللور، يرفُّ: يتلألأ. وانظر ديوان الأعشى ص٣٢١.

(٥) ديوانه ص ١٣، وانظر ديوان عنترة ١٩٤.

(٦) ديوانه ص ٢٣٣، الرُّبدُ: أي: تضرب إلى السّواد.

يَسْـــــبِيْنَنِي بِعَـــــوارِضٍ مصـــــقولةٍ كـــــالبَرْقِ، رَجَّـــــعَ وَسْـــــطَهُ، الرَّعْـــــدُ

فالصّورة الاستعاريّة الأولى مأخوذةٌ من بريق السّيوف بعد صقلها، فتصبح كالبرق يضيء هدوء الليل وظلمته، وله منظر أخّاذ، يرتسم في السَّماء، ويبشِّر بقدوم المطر، وما المطر إلاّ خيرٌ وسقيا، وفيه منافع جمّة؛ والملاحظ أنَّ امرأ القيس جمع بين البرق والرّعد العنيف المُخصب الذي يساعد على وضوح البرق، ويزيد في إشراقه، ويلعب دوراً أساسيّاً في عمليَّة الإنبات، فهو يبشِّر بالجديد القادم بعده، وكأنَّه يصوِّت بالبشرى التي ستملأ أرجاء المكان، وتزدهر جوانبه، فقد اجتمعت عناصر الصّورة كلُّها لتأكيد معنى الجميل النّاتج من جمال أسنان هذه المرأة.

وشبّهوا **أسنانها** في جمالها واشتداد بياضها بزهر الأقحوان الذي غسلته قطرات المطر النديّة[٣]، كنايةً على عذريّتها وفطريّتها، كقول بشر بن أبي خازم[٤]:

يفَلِّجْـــنَ الشِّـــفاهَ عَـــنِ أقحُـــوانٍ جَـــلاهُ غِـــبُّ سَـــاريةٍ قِطـــارُ

لقد استعار بشرُ بياض الأقحوان المندّى بحبّات المطر المتوالي، وأضفاه على أسنان النسوة التي بدت في أثناء حديثهنّ ناعمةً، متلألئةً، قد مكث الرّيق عليها، فزادها ألقا؛ فشَجرُ الأقحوان بشير الخير، ومنبَتُه يشير إلى الرَّبيع الذي يكسو الأرض، وآثر سقياه بمطرِ الليل كثيرِ الهطولِ لتوضيحِ الخير الكبير الذي يصيب بلاد محبوبته الرّاحلة عن ظمإٍ، وفي ذلك نداءٌ خفيٌّ لها بالعودة إلى ديارها، ليعود الخصبُ إلى قلبه المنكسر، وتقرُّ عينُه برؤيتها.

---

(١) انظر ديوان قيس بن الخطيم ٦٠، وعدي بن زيد ٧٧، وشعر عمرو بن شأس، د. يحيى الجبوري، جامعة بغداد، بلا، ص ١٠٤.

(٢) ديوانه ص٢٣٣، العوارض: الأسنان التي تلي الثنايا، ترجيع الرّعد: صوته.

(٣) انظر ديوان طرفة ص٥١ ((كَأَقَاحي الرَّمْلِ غُرٌّ))، والأعشى ص١٥٣ ((كَذُرَى مُنَوِّرِ أقحوانٍ))، و٢٠٩ ((وَشَتيتٍ كالأقحوان))، وديوان لقيط بن يعمر الإيادي، حقّقه وقدَّم له عبد المعيد خان، دار الأمانة، مؤسّسة الرّسالة، بيروت، الطّبعة الأولى ١٩٧١، ص ٥٢ ((كالأقحوانِ إذا ما نَوْرُهُ لَمَعَا))، والنابغة ص٣٦-٣٧ وكعب بن زهير ص٩٣ ((كَأَنَّها أقاح))، وعدي بن زيد ٤٢ ((وشَنيبٌ كالأقاحي))، و٧٧ ((وثنايا كالأقحوان عِذابٌ)).

(٤) ديوانه ص١٠٣، يُفَلِّجْنَ: يفتحنَ، غِبُّ ساريةٍ: بعد ساريةٍ، والساريةُ: السحابة تأتي ليلاً، القِطارُ: جمعُ قطر: قطر المطر.

والجدير بالملاحظة في صورة بشر أنَّها تفتقر إلى العنف الذي شاهدناه في الصورة السَّابقة عند امرئ القيس، لكنَّها تمتاز بالرِّقَّة والهدوء، فقد صرَّح بشر ببياضِ أسنان محبوبته في تشبيهه، إضافةً إلى طيب رائحة فمها، وذلك عندما قرنها برائحة الأرض المبلَّلة بالمطر.

وإلى جانبِ الأقحوانِ، شبَّه الشّعراء الجاهليّون أسنان محبوباتهم بشجر السَّيال المتلألئ ذي اللون الأبيض[١]، يقول عمرو بن قميئة[٢]:

وتُجْـــري السِّـــواكَ عَلَـــى بَـــارِدٍ يُخَـــالُ السَّـــيَالَ، وَلَـــيسَ السَّـــيَالَا

استعار عمرو صفة البياض الذي يتّسم به زهر السّيال، ليُبرزَ جمالَ أسنان محبوبته وبياضها، وجعلها باردةً، لينعمَ بالانتعاش في أثناء تقبيله، وكأنّها تعطيه إمداداً روحيّاً، ونشوةً لا تُقارب، فيحسّ بالعذوبة والجمال المطلقين في أثناء رؤيتها، أو الحديث معها، وهذا ما جعل أسنانها جميلةً، تأخذ لبَّ الشّاعر وتأسره.

وشبّهوا أسنانها في بياضها وصِغَرِ حجمها بحبّات البَرَد[٣]، فقد شبَّه النابغة لونَ شفتيها ولماها بقادمتي جناح حمام الأيك، فانكشفَ بياضُ أسنانها عن بَرَدٍ مضيءٍ، يقول[٤]:

تجلـــو بقـــادمتي حمامـــة أيكـــةٍ بَـــرَداً أُسِـــفَّ لِثَاتُـــهُ بالإثْمِـــدِ

---

(١) انظر ديوان امرئ القيس ١٧٨ ((وَلَونُهُ كَشَوكِ السَّيالِ))، وشعر عمرو بن شأس ص٦٢، والأعشى ٥ ((فَتَجري خِلالَ شَوكِ السَّيال))، و ٩٣ ((وتَفترُّ عن مُشْرِقٍ بارِدٍ، كَشَوكِ السَّيال))، و٢٧٧ ((ألمَى كَأَطراف السَّيال رَتِل)).

(٢) ديوانه ص٥٧، السواك: ما يُدْلك به الفم من العيدان، السيّال: شجرة سبط الأغصان عليه شوك أبيض، إذا نزع خرج منه مثل اللبن، واحدته سيالة، ذكر السَّيال، وأراد شوكَه.

(٣) انظر ديوان قيس بن الخطيم ص٦٠ ((كَأَنَّهُ بَرَدٌ))، وعمرو بن معد يكرب في الأصمعيات ص١٧٣ ((تَرى بَرَداً أَلَحَّ بهِ الصَّقيعُ))، وسحيم ص٤٤ ((وبيضاً كأنَّ حَصَا مُزْنَةٍ))، والأعشى ص١٢٩ ((بَرَداً أُسِفَّ لِثَاتُهُ بِسَوادِ))، وطرفة ص ٥١ ((بَدَّلَتهُ الشَّمسُ من مَنبَتِهِ بَرَداً)).

(٤) ديوانه ص٣٦، القادمتان: الريشتان اللتان في مقدم الجناحين، والقوادم: أشدُّ سواداً من الخوافي.

حيث بدا جمالُ أسنانها بتمايزها من لون شفتيها الداكنتين، وجعلها مجلوّةٌ بالإثمد، دلالةً على نظافتها وحرصها الشديدين عليها، وفي البَرَدِ تكمن الصّلابة والبريق المتلألئ الذي يشعُّ أملاً، ويبعث الرّاحة، لأنَّه يرجع في نهايةِ الأمر إلى الماء، والماء سِرُّ الحياة، وجوهر بقائها.

وشبّهوا النّور الظّاهر من أسنانها، وهي مجلوّة، بشعاع الشّمس، إذ زاد سويد بن أبي كاهلٍ اليشكري إشراقَ أسنان محبوبته، حتّى ناظر بها ضوء الشمس سطوعاً وإشراقاً، حينما يسطعُ بينَ الغيوم في وضح النهار، ويُعلّلُ سببَ هذا الضياء الزّائد، ويُرجعه إلى قضيب الأراك الذي صقلت به أسنانها، فغدت بيضاء، تشعُّ وتَبْرق، يقول[1]:

حُـــرّةً، تجلـــو شـــتيتاً واضـــحاً كشـــعاعِ الشّـــمسِ فـــي الغَـــيْمِ سَـــطَعْ
صَـــــقَلَتْهُ بِقَضِـــــيْبٍ ناضِـــــرٍ مِـــــنْ أراكٍ طَيِّـــــبٍ حتّـــــى نَصَـــــعْ

ذكر الشّاعر الغيم تشوّقاً للمطر، بشير الخير والاستقرار، وفي هذا ما يدلُّ على إحساس بالرِّضا والسّعادة بجمال الأسنان وبلونها الأبيض البرّاق وتناسقها، وما ينتج عن ذلك من طيب رائحة فمها.

ومن كناياتهم في أسنان المرأة قول عمرو بن شَأس: ((وبَرَّاق العوارض))[2]، فهي تبرق وتلمع، وفي هذا كناية عن توهّجها النّاجم عن شدَّة نظافتها، وقولُه: ((وَتَبسِمُ عن شَتيتِ النّبت غُرٍّ))[3]، كناية عن صِغَرِ أسنانها وتناسقها، ما يبعث إحساساً باللذَّة والقرب، ويدلُّ على فتوَّتها؛

(١) المفضّليات ص١٩١، الشتيت: المتفرّق؛ أرادَ أسنانها المفلَّجة، الواضح: الأبيض، الصّقْلُ: الجلاء، ناضرٌ: ناعمٌ أخضر ريّان، الأراك: شجرٌ يتّخذ منه السّواك، نَصَعَ: خَلُصَ لونه.

(٢) شعره ص ١٠٤.

(٣) المصدر نفسه ص٦٤.

فهي غرَّاء صغيرة، حديثة العهد بالحبّ، تكمن فيها الفطرة والعذريَّة والجمال، ونجد في قول الأعشى: ((وَتَفتَرُّ عن مُشرِقٍ بارِدٍ))[1]، وفي هذه الصّور جمعاء امرأةً مثالاً اصطنعها الشّاعر لمعشوقته الفاتنة.

ورأى الشعراء الجاهليّون أنّ جمال **عيني المرأة** يكمنُ في صفاتٍ عدّة كالحَوَرِ[2]، فقد شبّه امرؤ القيس عيني محبوبته بعيني ظبيةٍ حوراء تحنو على طفلها الصغير، قائلاً[3]:

نَظَـــرَتْ إِلَيـــكَ بِعَـــينِ جَازِئَـــةٍ حَـــورَاءَ، حَانِيَـــةٍ عَلَـــى طِفـــلِ

فأودعَ في عينيها الدفءَ والحنان، حنانَ الأمّ المتعطّفة على ابنها، تطلب وصاله، وكأنّها تريدُ البقاءَ معه فترةً أطول؛ فهو فلذة كبدها وقرّة عينها، وتعدُّ عينا المرأة صلة الوصل الرّئيسة بين العاشقَين، فجمال العيون يكمن لدى الجاهليين في شدَّة سواد سوادها، وشدَّة بياض بياضها، فتبدو واضحة لا تخالطها حمرةٌ، وفي هذا كناية عن صحَّتها وبعدها عن الأمراض، وهذا ينسجم أيضاً ووجهها الأبيض النّقي، وشعرها الأسود الطّويل.

والصِّفة الثانية لجمال العيون الاتّساع[4]، كقول زهير بن أبي سلمى مشبِّهاً عيني محبوبته الواسعتين بعيني البقرة الوحشيّة: ((تُنَازِعُهَا المَهَا شَبَهاً))[1]، إذ يدور التشبيه حول صفات الاتساع

(١) ديوان عدي ص ٧٧، وانظر فيه أيضاً ((وَشَنيبٍ كالأَقَاحي))، وشعر عمرو بن شأس ١٠٤ و ٦٤، والأعشى ٩٣.

(٢) انظر ديوان امرئ القيس ١٦ ((بِنَاظِرَةٍ من وَحشِ وَجرَةَ مُطفِلِ))، و٢٧٢ ((حوراءُ آنسَةٌ))، وعبيد ص٩٢ ((حُورُ العيونِ قَد استَبَينَا))، وعمرو بن قميئة ص٥٥ ((لَهَا عَينُ حَورَاءَ في رَوضَةٍ))، والأعشى ص٣٢١ ((أَضاءَتْ أَحوَرَ العَينَينِ طَفْلاً))، و ٢٨٦، وشرح ديوان حسان ص٣١٣ ((لَهَا عَينُ كَحلاءِ المَدافعِ مُطفِلِ))، وعدي بن زيد ٥١، وقيس بن الخطيم ١٢٤ ((تَراءَت بِمُقلَتَي غَريرٍ))، و١٠٦ ((حَورَاءُ جَيدَاءُ يُستَضاءُ بها))، وديوان كعب بن زهير٥٩ ((حوراءُ جَادَ لَها النَّجاءُ)).

(٣) ديوانه ص٢٣٨، الجَازئة: هنا الظبية التي جزأت بأكل الرُّطب عن الماء؛ والرطب: الكلأ، الحوراء: الحسنة بياض العين وسوادها، الحانية: المتعطّفة على طفلها.

(٤) انظر ديوان طفيل الغنوي، تحقيق محمد عبد القادر أحمد، دار الكتاب الجديد، الطّبعة الأولى ١٩٦٨، ص١٠٦ ((وَمُقلَةِ جُؤذُرٍ يَرعَى بَشَامَا))، والنمر ٦٠ ((وَكَأَنَّها عينَاء أمُّ جُؤَيذرٍ))، وعبيد ١٢٣ ((كَأَنَّ عُيُونَهُنَّ

والاستدارة؛ وهو ما يعطي المرأة زيادة في جمالها، وقرباً من معشوقها، لأنّها تلفت الانتباه، وتشدّ النفس إليها، وما يلبث قليلاً حتّى يكرّر هذه الصّفة في أبياتٍ تاليةٍ، فيقول: (فأمّا المُقلتَان فَمِن مَهَاةٍ)، وذلك ما يُشعِر المتلقّي بالإحساس الجميل الذي انتاب الشّاعر عند رؤيتها.

ويقتبسُ النابغةُ الذبياني صورةً جميلةً، يضفيها على جمال عيني محبوبته، إذْ تجْعَلُنا نشعُرُ بعظمةِ الحبّ الذي تكنّه للشاعر، فهي لا تستطيع الكلام مخافةَ أهلها، لكنّها تتعاملُ معه بالإيماء والإشارة، كما يفعل المريضُ في أثناء تقليب طرفه بين زائريه، ولننظر إلى بيتيه اللذين يصف فيهما عيني محبوبته، يقول في الأوّل، وهما في قصيدةٍ واحدة[٢]:

نَظَـــرَتْ بِمقْلـــةِ شَـــادِنٍ مُتَرَبِّـــبِ أَحـــوَى أَحَـــمِّ المقلتـــين مُقلَّـــدِ

فنراه استخدم عيني ظبيٍ صغير مربّى بعناية فائقة، مدلّلٍ، تملأ جسمه ضروب الصحّة والامتلاء، ينظر لما حوله بعينين سوداوين، اشتعل فيهما بريق الحياة وألقها، وهو إضافةً إلى ذلك يرتدي ملاءة جميلةً، كنى بها الشاعرُ عن دلاله من قِبَلِ أفراد العائلة فهو يريد لمحبوبته أن تكونَ كالمشبّه به تماماً في حيويّتها وجمالها. أمّا بيته الثاني، فيقول فيه:

نظـــرتْ إليـــكَ بحاجـــةٍ لـــم تقْضِـــها نَظَـــرَ السّـــقيمِ إلـــى وجـــوهِ العـــوّدِ

إنّ هذه الحاجة المقصورة تمثّلت في طرف البيت الثاني، عندما وازاها الشاعرُ بنظرةِ المَريضِ لمن حولَه من الزائرين؛ فهو لا يستطيع أنْ يتكلّمَ معهم، أو يُعَبِّرَ عمّا في داخله تجاههم، فما لديه من حيلةٍ سوى هذه النظرات التي ملأتها نبضات قلبه وأنّاته التي تخفي خلفها آلاماً لا يُحِسُّ بها إلاّ هو. أمّا تلك الفتاةُ فقد كتَمَتْ حاجتها أيضاً، وذَبلَت عيناها.

عُيونُ عينِ))، وديوان كعب بن زهير ص٩٢ ((وَتَرنو بِعَينَي نَعجَةٍ امٍّ فَرقَد))، وعمرو بن شأس ٦٣ ((وَعينَي جُؤذرٍ)).

(١) شعر زهير بن أبي سلمى، صنعه الأعلم الشنتمري، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة، المكتبة العربية، حلب باب النصر، الطبعة الأولى ١٩٧٠، ص٥٦، المها: البقر الوحشي، من المها: عيونها.

(٢) ديوانه ص٣٥ –٣٦، الشّادن: الظّبي أوّل تحرّكه، مُتَرَبِّبٍ: غزال رُبِّيَ في البيوت، الأحوى: في ظهره خطّتان، الأحمّ: الأسود.

والشَّيءُ اللاّفتُ للانتباه في أشعار الجاهليين في أثناء حديثهم عن جمال العيون، أنّهم يصفون حالها بالخوفِ والهلعِ[1]، في إسقاطٍ منهم على الغزال أو المهاة وغيرها، وهذا ما أبرَزه قيس بن الخطيم في وصف مقلتي محبوبته، قائلاً[2]:

تَـــرَاءَتْ لَنَـــا يَـــومَ الرَّحِيـــلِ بِمُقلَتَـــي غَرِيـــرٍ، بِمُلْتَـــفٍّ مـــن السِّـــدرِ مُفْـــرَدِ

لمْ يشأْ الظَّرفُ لقيس أنْ يتمتَّعَ بصاحبته، ويقضي معها الأوقات بجمالها وظرافتها، إذ فاجأته عندما أجهزَت راحلةً مودِّعةً في فترةٍ يسيرةٍ، بعيني ظبيٍ صغيرٍ، أُفْرِدَ عن أمّه، فلاحقه الخوفُ، والذّعرُ إشارةً إلى تلهّفها الشّديد له، وحسرتها على فراقه، فهي لم تُطِقْ تلك السّاعة؛ فبدتْ والهةً حيرى، لا تعرف ما يمكن أنْ تعملَ، وقد أحسّ الشّاعر في عينيّ صاحبته الإحساس نفسه الذي انتاب ولد البقرة.

وشبّهوا عينَ المرأةِ بعين الحُبارى الخائفة التي تُلاحِقُها الصّقور، فقد أبدعَ أبو ذؤيب الهذلي في ذلك، قائلاً[3]:

تَـــوَقَّى بِـــأطْرَافِ القِـــرانِ، وَعَيْنُهَـــا كَعَـــينِ الحُبَـــارى، أخْطَأَتْهَـــا الأَجَـــادِلُ

هذه الفتاةُ عاملةٌ جادةٌ، تراها بين الجبال، تحتطبُ في سعيٍ دؤوب لحياتها، تنظرُ إلى صاحبها نظرةَ الخوفِ والهلعِ مخافةَ أنْ يُفتَضحَ أمرُها، تلتفِتُ يمنةً وَيَسرةً، تتفحَّص الجو في نظرةٍ دائريَّة لحملاقيها، كطائرِ الحُبارى الذي يُعْرَف بِجُبْنه، وقد أغارتْ عليه جماعة الصقور تريدُ اصطياده، فجثا في مخبأٍ له يتحسَّسُ مهرباً آمناً، يقيه من تلك الصقور المفترسة، فقلبُه يدقُّ، وعيناه جاحظتان ترقبُ مَنْ يطارده، وحَلْقُه قد جفَّ من الخوف، وهنا نجد أبا ذؤيب يركِّز على جمال عينيها الواسعتين الذي يظهر من خلال كثرة الالتفات، حبّاً للشّاعر بالقَدَر الذي تصبو إلى رؤيته والنظر إليه.

---

(١) انظر ديوان امرئ القيس ص١٠٥، وطرفة ٣٥ ((تَخلِسُ الطَّرفَ بِعَينَي بُرغزٍ))، و١١٥ ((لَهَا نَظَرٌ سَاجٍ إليكَ تُواغِلُه))، وعدي بن زيد ص٤٢ ((تَسرُقُ الطَّرفَ بِعَينَي جُؤذُرٍ))، وبشر ٧٨ ((فتصطادُ الرِّجالَ إذا رَمَتْهم)).

(٢) ديوانه ص ١٢٤، مُغتَدِي: من الغداة؛ الرجوع مساءً، تراءت: تعرّضتْ لنا لنراها، غرير: ظبي، السِّدْرُ: شجر، مفرد: وحيد خائف.

(٣) شرح أشعار الهذليين ج١ ص ٨٢، تَوَقَّى: تُشْرِفُ، القران: الجبال الصغيرة، الأجادل: الصّقور.

واستعانوا بألفاظِ الصيدِ والطَّرْدِ في وصفِ ما لاقوه من عيني محبوباتهم[1]، كقول النَّمِرِ بن تولب في عيني سُلَيْمى التي أحبّها وتَعَلَّق قلبُهُ بها[2]:

فقلْتُ: وَكَيْفَ صَادَتْنِي سُلَيْمى ولَمّا أرمِها حتّى رَمَتْنِي

كَنُودٌ، لا تَمُنُّ، ولا تُفادي إذا عَلِقَتْ حبائلُها بِرَهْنِ

فسليمى تصطادُ الرّجالَ بسحرِ عينيها، وكأنّها سِهامٌ تلقيها في أفئدةِ العاشقين، لا تُهادِنُ أوْ تُصالحُ، ولا يتمكّنُ أسيرُها من الفديةِ، فتَحكُمُ – بعد التَّواصل – على من أحبّها بأبَديَّةِ الحبِّ والأسر، وهذا أجملُ للشاعر وأدعى عنده للفخر، لأنّها رمته وأصابت منه مطلباً؛ ومن أجل هذا أحبّ الشعراء هذه العيون، وافتتنوا بها.

ويَكْمُنُ **جمالُ الشَّعْرِ** عند الشعراء الجاهليين، في صفات عديدةٍ، أهمّها: الكثافة، والتداخل[3]، لأنَّ ((خواصَّ الشعرِ ذاتها تعتمدُ على هذا التقابل؛ في انسيابه على الظهر من ناحية، وارتفاعه إلى أعلى من ناحية أخرى، وفي تثنّيه تارةً، وإرساله تارةً أخرى))[4]، فامرؤ القيس يشبِّه في معلّقته شَعرَ محبوبته الطّويل والغزير بقنو النّخلة الملتفّ، وقد رُفعت بعض الخِصَل إلى أعلى، فأعطى الشّاعرَ في نظرته إليه منظراً جماليّاً فريداً، ونتج عن هذا التّداخل ضياع المشط في شعرها، يقول[5]:

وَفَرْعٍ يُغَشِّي المَتْنَ أَسْوَدَ فاحِمٍ أَثيثٍ كَقِنْوِ النَّخلَةِ المتَعَثْكِلِ

---

(١) انظر ديوان الأعشى ص ٣٢١ ((وَقَدْ صادَتْ فؤادكَ إذ رَمَتْهُ))، والنّابغة ٣١ ((وَلَقَدْ أَصابتْ قَلْبَهُ من حُبِّها))، وسحيم ٣٧.

(٢) شعره ص١١٧، الكنود: الكَفور للمواصلة.

(٣) انظر ديوان طرفة ص٤٨، وقيس بن الخطيم ص٢١٢– ٢١٣ ((قَامَت تُريكَ أَثيثاً رُكَامَا))، والأعشى ص ٣٩– ٥– ٤١ – ٢٠٩ ((وَأَثيثٍ جَثْلِ النبات)).

(٤) قراءة ثانية لشعرنا القديم ص١٣٧.

(٥) ديوانه ص١٦–١٧، الفرع: الشعر الطويل، الأثيث: الكثير النبات، القِنوُ: الغِدْقُ؛ وهو كِبَاسَةُ النخلة، المتعثكل: المتداخل لكثرته، الغدائر: ذوائب الشعر، مستشزراتٌ: مفتولات، موضوعات على صدرها، المَدارى: جمع مَدْرَى وهو المشط.

غَـــدَائرُهُ مُسْتَشْـــزِراتٌ إلـــى العُـــلا تَضِـــلُّ الـــمَدَارَى فـــي مُثَنَّـــى، وَمُرْسَـــلِ

لقد عقدَ الشّاعر مشابهةً بين شعر صاحبته، وقنو النخلة ذي التفريعات الكثيرة، الملتفَّة بعضها على بعضها الآخر، فَقِنوُ النخلة يحتوي على الحياة واستمراريتها، فهو مصدر الغذاء المباشر، وهو ما ينطبق على فتاته الشّابة القابلة للعطاء أيضاً، وفي كلا الحالين يستمدُّ الشّاعر قوَّته، ويستعين بهما في أمله ورجائه، إضافةً إلى الخصب الذي تمتلكه المرأة الجاهليّة في عميق إحساس الشّاعر، وجاء بشرٌ على المعنى نفسه عندما شَبَّهه في كثافته وسواده والتفافه بعناقيد ثمر الأراك، وفي ذلك يكمن خِصبُ المرأة وعطاؤها، يقول: ((سُخَامٌ كَغِربانِ البَرِيرِ مُقَصَّبُ))[1].

وشبّهوا شعرَ محبوباتهم في غزارته وطوله بشجر الكرم الكثيف، المسنّد إلى دعائمه[2]، كقولِ النابغة[3]:

وَبِفَـــاحِمٍ، رَجْـــلٍ، أثِيْـــثٍ نَبْتُـــهُ كَـــالكَرْمِ، مَـــالَ عَلَـــى الـــدِّعَامِ الـــمُسْنَدِ

فشعرها أسود مسترسلٌ على خلاف امرئ القيس الذي جعله ملتفّاً لغزارته، لكنّهما اشتركا في تشبيههما بمصدر العطاء والخصب: (النخيل والعنب)، وفي غزارته وكثافته، وفي ذلك دلالة على قوّة عطاء المرأة المشبّه وجمالها، فالتّشبيه بشجر الكرم يومئ إلى الحياة والأمل الذي يعقده كلٌّ من المرأة والرّجل فيها.

وشبّهوه في طوله بالحبال[1]، فمن ((تمام الانسجام أنْ يكون هذا الشعرُ الأسودُ طويلاً متَّسقاً مع القوام الفارع، والقدّ الأهيف، والجيد الناصع، وكذلك كانت المرأة، وكان ذوقُ الرّجل))[2].

---

(١) ديوانه ص ٥٩، السّخامُ من الشّعر: الأسود، البريرُ: النضيج من ثمرِ الأراك، وغراب البرير: عنقوده الأسود، المُقَصَّب: الملتوي المُجَعَّد.

(٢) انظر شعر ربيعة بن مقروم الضبّي، ضمن شعراء إسلاميّين، للدكتور نوري حمودي القيسي ص٢٥٧، ((تَخَالُهُ فَوقَ مَتنَيهَا العَناقيدَا)).

(٣) ديوانه ص٣٥، الفاحم: الشعر الشديد السواد، الرّجلُ: الذي ليس بجعدٍ، الأثيثُ: الكثير أصول الشعر، الدِّعَام: ما دُعِمَ به أو سُنِدَ به.

الرّجل))[٢]. فقد جمعَ المرقّش الأصغر بين بياض الوجه، وسواد الشعر، فبدا ذلك أشدّ جمالاً، ومقارنةً أكثر ظهوراً ولفتاً للانتباه، يقول[٣]:

ألا حبّـــذا وجْـــهٌ تُرِينـــا بياضَـــهُ ومُنسَـــدِلاتٍ كَالـــمَثَانِي فَوَاحِمَـــا

وممّا تجدر الإشارة إليه أنّ أغلبيّة الشعراء الجاهليين جعلوا للشّعر ضفائرَ معقودة بإحكام، مسترسلة على المتن أحياناً، أو موضوعةً فوقَ ترائبها أحياناً أخرى، وكَنُّوا من خلال حديثهم هذا عن نظافة المرأة، لشدَّة اعتنائها بشعرها وتطييبه، فالشَّعر الكثيفُ الملتَفُّ يحتاج إلى عناية فائقةٍ من قِبَلِ صاحبته، ولننظر إلى وصفهم لشَعرٍ من يُحبُّون، يقول امرؤ القيس: ((بأَسودَ مُلتَفِّ الغدائِرِ واردٍ))، ويقول طرفة: ((وعلى المتنين منها وَارِدٌ، حَسَنُ النَّبتِ، أَثيثٌ مسبَكرّ))، ويقول المُرقّش الأصغر: ((تَرَاءتْ لَنَا يَومَ الرَّحيلِ بِوَارِدٍ))[٤]، ولننظر إلى بعض الكلمات المستخدمة من قبل الشّعراء مثل (ملتف، وارد، حَسَنُ النَّبت، أثيث، ريَّان القرون، غربان البرير، الكرم) وغيرها، نجد أنَّها في مجملها تشير إلى الخصب والتدفُّق الذي أحسَّه الشَّاعر في المرأة صاحبة الشَّعر، وصانعةَ الحياة.

وشبّهوا شَعرَ محبوباتهم بالحيّاتِ السودِ الطِّوال، كقول المُزَرِّد بن ضرار الذبياني[٥]:

وأَسْـــحَمَ رَيّـــانِ القُـــرُونِ كأنّـــهُ أَسَـــاوِدُ رَمَّـــانَ السِّـــباطُ الأطَـــاوِلُ

---

(١) انظر ديوان عمرو بن قميئة ص ٥٦ ((كَأَنَّ الذَّوائبَ في فَرعِهَا حِبَالٌ))، والأعشى ٢٧٥.

(٢) الغزل في الشعر الجاهلي، الدكتور أحمد محمد الحوفي، مكتبة نهضة مصر، الطبعة الثانية معدَّلة ومزيدة، ص٥٢.

(٣) المفضّليات ص٢٤٥، المُنسَدِلاتُ: الذوائب المسترخية، المثاني: الحبال، الفواحِمُ: السّود.

(٤) انظر ديوان امرئ القيس ص ١٧٧، وطرفة ٤٨، والمرقّش في المفضَّليَّات ٢٤٤ و ١٩١، يقول سويد: ((وقروناً سابِغاً أَطرافُها غَلَّلَتها ريحُ مِسكٍ ذي فَنَع))، وأميّة بن أبي الصلت ٥١٢، وشَرح ديوان حسَّان ١٣٨ ((قامَتْ تُريكَ مُغدَودِناً)).

(٥) المفضّليات ص٩٤، الأساود: الحيات السود، رَمَّان: موضع ببلاد طيئ، السِّباط: اللينة، الأطاول: الطّوال.

فالعلاقةُ بين شَعْرِها وحيّات الوادي تكمنُ في طوله ونعومته ولونه الأسود الداكن، إضافةً إلى أنّ هذه الغدائر تلامسُ جسدها الأبيض الليّن البضّ، وقد خصَّ هذا الوادي لأنَّه قريبٌ من الرّيف، ممّا جعل حيّاته طويلةً ليِّنةً، قليلة السّمّ.

ومن السِّمات الجمالية التي تناولها الشعراء الجاهليّون في **العنق**: الطولُ، فقد شبّهوا جِيْدَ المرأة طويلة العنق، بجيد الغزال(١)، كقول امرئ القيس:

وجِيْـــدٍ كَجِيْـــدِ الـــرِّئمِ لـــيسَ بفـــاحِشٍ إذا هِـــــي نَصَّـــــتْهُ ولا بمُعَطَّـــــلِ(٢)

فجيدُها طويلٌ كجيدِ غزالٍ، تتمرَّكزُ فيه آياتُ الحُسنِ والجمالِ، وفي ذلك إشارةٌ إلى طول صاحبته، ثمَّ استدرك، وقال: وليس بفاحشٍ، أي: أنّ طوله يتناسب وطول المرأة الموصوفة.

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ امرأ القيس قد استغرق جزءاً كبيراً من البيت واصفاً جيد صاحبته؛ فهذا إحساس الحبيب المُقرَّب الذي يعاين عن قُربٍ جمالَ عشيقته ومفاتنها، ولم يُشِر إلى الحُليّ إلاّ بقوله الموجز (ولا بمُعَطَّلٍ)، فكان له تأثير مهمّ في إبراز جمال العنق، فالانسجام في عنق المحبوبة المشبَّهِ بعنق الغزال جعله محبَّباً لدى الشّاعر، وهو صفةٌ مطلوبةٌ لتأكيد جمال العنق.

ويعزّزُ عبيد بن الأبرص جمال طول عنق محبوبته بلينه، وبياضه النقي، يقول(٣):

---

(١) انظر ديوان طرفة ٨ ((خَذولٌ تُراعي رَبرباً بخَميلَةٍ))، وعنترة ٢١٤ ((كأنّما التفتت بجيد جَدَاية))، وشرح ديوان علقمة ٤٢ ((وَجِيدِ غَزَالٍ شَادِنٍ))، وديوان قيس بن الخطيم ١٢٥ ((وجيدٍ كَجيدِ الرِّئمِ))، وشعر المثقِّب العبدي، تحقيق الشّيخ محمد حسن آل ياسين، مطبعة المعارف، بغداد ١٩٥٦، ص ٣١ ((كَغزلانٍ خَذَلْنَ بِذَاتِ خَالِ))، والحادرة ٤٥ ((كَمُنتَصَبِ الغزالِ الأتلَعِ))، وسحيم ١٥ ((كَأَنَّ الصُّبَيريَّات...ظِباءٌ حَنَّت أعنَاقَها بالمَكَانس))، و٤٣ ((وَجيداً كَجيدِ الغَزالِ النَّزيف))، وعمرو بن شأس ٦٣ ((لَيَالِيَ تَستَبيكَ بِجِيدِ رِئمٍ))، والأعشى ٣٦٧ ((وَجِيدِ أَدمَاءَ لَمْ تُذعَرْ فَرائِصُها)) و٣٢٣ ((كَأَنَّ ظِباءَ وَجرةَ مُشرفاتٍ))، وشعر عبدة بن الطبيب، صنعة الدكتور يحيى الجبوري، دار التربية للطّباعة، بغداد ١٩٧١، ص ٢٥.

(٢) ديوانه ص١٦، الجيد: العنق، ليس بفاحش: ليس بكريه المنظر، فاحش الطول، نَصَّتْهُ: مدَّتْهُ وأبرزته، المعطَّلُ: الذي لا حَلْيَ عليه.

(٣) ديوانه ص١٢٣، الأقراب: واحدها قرب وهي الخاصرة، الأجياد: واحدها جيد وهو العنق، الرَّيط: كلّ ثوب ليّن دقيق أبيض، المصون: نقيٌّ لم تتداوله الأيدي. وانظر ديوان الحادرة ص٤٥.

يَمِلْـــنَ علـــيَّ بـــالأقرَابِ طَـــوْراً وبالأجيَـــادِ كَـــالرَّيطِ الـــمَصونِ

لقد مِلْنَ عليه بخصورهنَّ تارةً وبادرنَهُ بالقربِ والتودّد، وبأجيادهنَّ البيضِ كأنّهنَّ ثيابٌ بيضاء صافٍ لونها، ولم تمسسها الأيدي، دلالةً على نقاء صاحباته، وولوجه وحده عليهنّ، وسَبقه إليهنّ، فهذه الثِّياب تومئ إلى طهارة محبوباته وعفَّتهنَّ، وقد خصَّ الثِّياب المصونة البيضاء نظراً لما يُعرفُ عن اللّون الأبيض من النّقاء والصّفاء، ولما يشير إلى الهدوء والرّاحة، ويبعث اللّذّةَ عند النَّظر إليهنّ.

ومن كناياتهم في جيد المرأة استخدامهم عبارة ((نياف القُرط))، كما جاء في وصف تأبَّط شَراً لعُنُق محبوبته[1]، وهي كناية عن طول عنقها، وتعود هذه الكلمة على قِرطها الطَّويل المتدلِّي من أذنيها، وهذا يشير إلى طول رقبتها، وجمالها المحبَّبِ.

أمّا **أصابع** يدي المحبوبة، فقد أعطاها الشاعر الجاهلي وصفاً جمالياً دقيقاً، فشبّهها بالدّيدان البيض الصّغيرة، كما في قول امرئ القيس: ((كَأَنَّه أَسَارِيعُ ظَبيٍ))[2]، وبعود السّواك، كقول امرئ القيس أيضاً: ((أَو مَسَاوِيكُ إِسْحِلِ))[3]، فكلا التشبيهين يقوم على رقَّة أصابع المحبوبة ولطافتها، فالأساريع ديدانٌ لطيفةٌ يضرب لونها إلى حُمرة، صافية، يكاد يُرى ما بداخلها، وهذا يشير إلى النّعيم الذي تعيش فيه محبوبته؛ فهي مُقَدَّرةٌ، يقوم على خدمتها خدمٌ، وكذلك يأخذ السِّواكُ ذو اللون الأبيض صفةَ الصَّفاء والنَّقاء والنَّضارة إلى جانب اللين الكامن فيه، فتكتسب المحبوبة بعداً اجتماعيّاً رفيعاً.

وشبّهوا بنانها بالعَنَم[4]؛ وهو شجرٌ أحمرُ اللونِ ناعمٌ، كقول النابغة مشبِّهاً بنان محبوبته في أثناء رؤيته لها في لحظة خاطفةٍ، فالموقف لا يحتملُ إطالة النظر، فبَدَت أصابعها غَضَّة طريَّة تشبه النبات، وفي منظر العَنَمِ غير المعقود على أغصانه، تتجلَّى رِقَّةُ محبوبته وحداثة سِنِّها، يقول[1]:

---

(١) ديوان تأبّط شرّاً وأخباره، جمع وتحقيق وشرح علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، الطّبعة الثّانية ١٩٩٩، ص ٢٠٢.

(٢) ديوانه ص ١٧، ظبيٌ: هنا اسم رملة، أساريع: دواب بيض تكون فيه.

(٣) ديوانه ص ١٧، الإسحِلُ: شجرٌ يُستاك به.

(٤) انظر المفضّليّات ص ٢٨٣ ((وأطراف البنان عَنَمْ)).

بِمُخَضَّـــبٍ رَخْـــصٍ، كَـــأَنَّ بَنَانَـــهُ عَـــنَمٌ عَلَـــى أَغصَـــانِهِ، لَـــم يُعْقَـــدِ

فبنانُ محبوبته لطيف ليِّنٌ، وهذا ما يشير إلى مكانتها الرَفيعة، واهتمامها بنفسها، وبعدها عن الأعمال الشَّاقَّة التي تُخَرِّش الأصابع، فاستمدَّ لونَه الصَّافي من لون العنم الأحمر، واكتسب لينه وطراوته من لينه أيضاً، فخيِّل للشَّاعر إمكانيّة عقده لطراوته وغضاضته.

كما شبّهوا بنان صواحبهم بسيور جلدٍ صافٍ، فراعهم ذلك، يقول عدي بن زيدٍ[٢]:

رَاعَنِـــي مِنهَـــا بَنَـــانٌ نَـــاعِمٌ كَسِـــيُورِ القَـــدِّ فِـــي مِثْـــلِ البَـــرَدْ

لقد وصفَ عديٌّ بنانَ صاحبته، فشبَّهه بسيور جلدٍ دقيقة ناعمة غير مدبوغة، فهي في رقَّتها ولينها ولطافتها تشبه أصابع محبوبته الغضَّة، وتزيُّداً في وصف بياضها جعل هذه السّيور كالبرد، فقد كان منظره يدهشهم، ويلهمهم الكثير من التشبيهات.

والبنانُ عندهم كالحرير[٣]، فقد ذكَّر الأعشى بثوبٍ من حرير، استرسلت منه أفضال النسيجِ في جمال لونه وروّعته، يقول[٤]:

وَأَلْـــوَتْ بِكَـــفٍّ فِـــي سِـــوَارٍ يزينهـــا بَنَـــانٌ كَهُـــدَّابِ الـــدِّمَقسِ الـــمُفَتَّلِ

لقد تبدّى للشاعر جمالُ معصمها، وبريقُ سوارها، ولفتت انتباهه أصابعُ كفّها المرفوعة، وكأنّها قطع الحرير الأبيضِ المفتول ليونةً ورقّةً، فالقيمة الجماليّة الموجودة في قِطَعِ الحرير (المشبّه به) تكمن في نفاسته ولونه الأبيض، إضافةً إلى أنَّ الشّاعر جعله مفتولاً زيادةً في جماله ودقَّة صنعه.

---

(١) ديوانه ص٣٥، المُخَضَّب: الكفُّ، رخصٌ: ليّنٌ لطيف، العَنَمُ: شجرٌ يَحمَرُّ وَيَنعَمُ، لم يُعقَد: كناية عن شدَّة لينه.

(٢) ديوانه ص٤٢، البنان: الأصبع، القدّ: الجلد غير المدبوغ.

(٣) انظر ديوان الأعشى ص٢٠١ ((بَنَانٌ كَهُدَّابِ الدِّمَقسِ مُخَضَّبُ)).

(٤) ديوانه ص٣٥٥، ألوى: أشار، الهُدّاب: ما استرسل من أطراف النسيج، الدّمقس: الحرير الأبيض، المفتّل: المفتول.

وممَّا تناوله الشّعراء الجاهليّون في وصفهم لجمال المرأة لون **بشرتها** حيث أرادوها بيضاء صافية يشوبها شيءٌ من الصّفرة[١]، كأنّها ظباءٌ العيس الجميلة، يقول عبيد بن الأبرص[٢]:

وسَبَتْكَ ناعِمَةٌ صَفِيُّ نواعمٍ بيضٍ غرائرَ كالظِباءِ العِيسِ

إنها في منتهى النعومة، شديدة البياض، تسبي العقول، وهذا يدلّ على تفرّدها، وقلّة مثيلاتها، فهي ممتلئة نشاطاً وحيويّة، مقبلة على الحياة بعنفوان الشّباب، قادرة على تقديم ضروب المتع للشاعر، وهذا ما ينسيه همومه ومشاكله، كالظِّباء الشقرِ في منظرها الفريد، وقد اكتست لوناً ذهبيّاً أضفى على جسدها بريقاً أسر الشّاعر، وملك عليه عقله.

كما شبَّه الشّعراء بشرة المرأة الصافية بالفضّة[٣]، كقول لقيط بن زرارة يصف زوجه[٤]:

لها بَشَرٌ صافي الأديمِ كأنّهُ لُجَينٌ، تَراهُ دونَ حُمْرِ المجاسدِ

لقد اتَّبع لقيط مبدأ التضاد اللّوني؛ فألبس زوجته ثياباً حُمْراً، غالى بها الصِّناع، والحمرة لديه لونٌ يجذب الأنظار، تحبُّه المرأة، ويومئ بالحركة والحيويَّة والعنفوان، يستر جسم زوجته الصَّافي، كأَنَّه لشدَّة بياضه قِطَع الفضَّة، وهذا ما يبعث الارتياح، ويتَّصف بالوداعة والرقَّة اللّذَين تتمتَّع بهما زوجته.

واستعاروا من الدُّرَّةِ جمالها ووهيجها، مشبّهين بها بشرة المرأة[٥]، كقول أبي ذؤيب الهذلي في جمال بشرة محبوبته ابنة السهمي:

---

(١) انظر ديوان امرئ ١٦ ((كَبِكرِ مُقَاناةِ البياضِ بِصُفرَةٍ))، والنابغة ٣٨ ((صَفراءُ كالسِّيراء))، وطفيل الغنوي ٦٣ ((أُشرِبَت لونَ صُفرةٍ))، والأعشى ٣٦٧ ((كأنّها درّة زهراء))، و ٢٥٥ ((كالحُقّةِ الصّفراء))، والمفضّليات ١٣١.

(٢) ديوانه ص١١٦، صفيُّ نواعم: صفوة الشيء: خياره وخلاصته، غرائر: جمع غريرة؛ وهي الشّابة التي لا تجربة لها، العيس: ظباءٌ بيضاء يخالطها شيءٌ من شقرة.

(٣) انظر ديوان الأعشى ص ٣٥٥ ((تَلألُؤها مثلَ اللُّجين)).

(٤) انظر كتاب الدكتور أحمد الحوفي، المرأة في الشعر الجاهلي، دار النّهضة، مصر، ١٩٨٠، ص١٥٢، الأديم: الجلد، اللّجين: الفضّة، المجاسد: جمع مجسد وهو كل ثوب أُشْبِعَ من الصّنْعِ.

(٥) انظر ديوان النّابغة ص ٣٢ ((كَمُضيئَةٍ صَدَفِيَّةٍ))، وقيس بن الخطيم ١١١ ((كَأَنَّها دُرَّةٌ))، وشرح ديوان حسّان ١٧٥ ((وَلَأَنتِ أحسَنُ إذا بَرَزَتْ لنا.... من دُرَّةٍ))، والمفضّليّات ١١٥ ((كَعَقيلَةِ الدُّرِّ)).

كـــأنّ ابنـــةَ السَّـــهمِيَّ دُرَّةُ قَـــامسٍ لَهَـــا بَعْـــدَ تَقْطِيـــعِ النُّبُـــوحِ وَهَـــيْجُ[1]

لقد جعل أبو ذؤيب ابنة السّهمي درّةً في أعماق البحار، ولهذا التشبيه أكثر من مدلول؛ فهي نادرةٌ، متفرّدة في جمالها وقيمتها، ومن ثمّة يحتاج المرء إلى جهد كبير للحصول عليها، والفوز بها، من قِبَلِ غوّاص ماهر يشبهه. وأكّد في شطره الثاني على سريّة مكانها، فالغائص ينسلّ لطلبها بعد هدأةٍ من الناس ونومهم، وهذا يدلّ على ألقها وأهميتها الكبيرة.

وشبّهوا جلدَ معشوقاتهم باللبن، في بياضه وصفائه، يقول الأعشى[2]:

مِـــنْ كُـــلِّ بيضَـــاءَ مَمْكُـــورَةٍ لَهَـــا بَشَـــرٌ ناصِـــعٌ كـــاللَّبَنْ

فكلمة ممكورة تنفي عنها النحول، وإلاّ بدت عروقها، وصَاحَبَ البياضُ زرقةً، وأفسدَ جمالَ لونها؛ فاللّبن ذو اللّون الأبيض الخالص له مدلوله الجماليّ الآسر، الذي أعطى جسدَ المحبوبة بعداً جماليّاً انسجم وباقي أعضائها في تناغمٍ جعل قلب الشّاعر متيّماً، وحرَّك عنده الإحساس الجميل بصاحبة الجسد الفاتنة، وفي تشبيه آخر له يشبّهُ بياض جسمها وملاسته بالذهبِ في بريقه ونعومته ولمعانه، فهي إذا جُرِّدَت حَسِبتَ ((خَمِيصَةً عَلَيهَا، وجِرْيَالاً يُضيءُ دُلامِصا))[3]، فقد جمع سواد الشّعر – الذي يشبه الكِساء المخطّط باللّون الأسود – إلى لون جسدها الذّهبيّ المضيء، فشدَّ النَّظر وأمتع الحواس في لينه وانسيابه.

وقد وصف الشعراءُ الجاهليّون **خصر المحبوبة** بالدقَّة والانسجام مع أعضاء الجسم الأخرى، إذ ((يُسْتَحْسنُ الخصر الدقيق للمرأة، لأنّ ضخامة المعدة قد تؤذي الجنين، وتضغط عليه في الرحم، وتشير إلى التزيّد من الطعام فوق ما تستدعيه وظائف الحياة في جسم الإنسان، فالذّوق العربيّ في دقة الخصور، وبروز الأرداف، ذوقٌ محمود، يذكيه حبُّ التنسيق، كما يذكيه تكوين وظائف

(١) شرح أشعار الهذليين ج١ ص ٥٥، القَامسُ: الغائص، النُّبوح: أصوات الناس وجَلَبَتُهم، الوهيج: التوقُّد.

(٢) ديوانه ص١٧، الممكورة: ممتلئة الأعضاء من اللحم مع دقّة العظام، البَشَرُ: الجلد.

(٣) ديوانه ص١٤٩، الخميصة: كساء أسود مُربَّعٌ، مخطّط بخطّين، شبّه به شعرها، الجريال: الذهب، دلامصُ: لمّاع.

الأعضاء))[1]، فامرؤ القيس شبّه خصر محبوبته بالرّمام اللّين رقّةً ولطفاً، بقوله: ((وكَشحٍ لَطِيفٍ كَالجَدِيلِ مُخَصَّرٍ))[2]، فالإحساس بالجمال متأتٍّ من لطافة الرّمام اللّيّن، الدّقيق (المشبّه به) المعقود بلطفٍ، وهذا ما جعل خصر المحبوبة دقيقاً، ضامراً، يبعث الحيويّة والخفَّةَ في تناسقٍ جذّاب محبَّب.

وشبّهوا الخَصر في رقّته ونعومته بخصر الغزال[3]، كقول عبيد بن الأبرص واصفاً خصر محبوبته[4]:

فَبِمَا أَدخُلُ الخِبَاءَ على مَهْضُومةِ الكَشحِ طَفْلَةٍ كالغَزَالِ

إنّ الموقف قطيعةٌ وانفصال بين عبيد ومحبوبته، لكنّه يتذكّر أيّامه الخالية، عندما كان يدخل الخباء على فتاته الناعمة. والحاجة إلى دخول الخباء تعني الحاجة إلى الدِّفء والسكينة، بالقرب من فتاة لطيفة الخصر، ليّنة، كخصر الغزال الدّقيق الضّامر، البعيد عن التَّرهّل والسِّمنة، وهذا ما يعطي الفتاةَ الحيويَّةَ في حركاتها، ويضفي على جسدها فيضاً جماليّاً كبيراً.

ونفى طرفة بن العبد الشَّاعر الشَّاب عن صاحبته خولة قُبحَ خصرها وامتلاءه في أثناء حملها، فهي رشيقة ضامرة البطن سهلَتُهُ، بعيدة عن التَّرهُّل والقبح، يقول[5]:

لَهَا كَبِدٌ مَلْسَاءُ، ذاتُ أَسِرّةٍ، وكشحانِ، لَم يَنْقُصْ طَواءَهُمَا الحَبَلْ

وقد شبّه بعض الشّعراء خصر صواحبهم في دقّتها، وضمرها، بسيوف الهند، كما فعل قيس ابن الخطيم: ((كأنّ بطونهِنَّ سيوفُ هندٍ))[6]، فالضُّمْرُ في المرأة محبَّبٌ عند الشّعراء الجاهليين، وهذا

(١) شاعر الغزل، عباس محمود العقاد، دار المعارف بمصر، ص٩٤.

(٢) ديوانه ص١٧، الكشح: الخصر، الجديل: زمام مُتّخذٌ من سيور؛ وهو ليّنٌ.

(٣) انظر ديوان طرفة ص٤٧ ((لَهَا كَشْحَا مَهاةٍ مُطفِلٍ))، وشعر عمرو بن شأس ص٩٨.

(٤) ديوانه ص١١٠، الكشح: الخصر، مهضومة الكشح: رقيقة الخصر لطيفته، الطفلة: الرَّخصَةُ النَّاعِمة.

(٥) ديوانه ص٨٦، الكبد: أراد بطنها ووسطها، الأسِرّة: المكان والطرائق، الكشحان: ما انضمّت عليه الأضلاعُ من الجنبين، ويقال لهما الخاصرتان، لم ينقص طواءهما: أي هي خميص البطن، ليست بمفاضة، الحبل: الحمل.

(٦) ديوانه ص ١٤٦.

يشير إلى الرّقّة التي تتحلّى بها محبوبته، ويومئ إلى خفَّة حركتها ونشاطها، وهذا مايجعلها عاملةً برشاقةٍ وحيويّة.

وكثُرت كناياتهم الدَّالة على دقَّة خَصر صواحبهم كقول امرئ القيس: ((هضيم الكشح))[١]، و((لطيفةُ طَيِّ الكَشحِ))[٢]، وقول علقمة الفحل: ((صِفرُ الوشاحين))[٣]، وقول كعب بن زهير((خفَّاقة الحشا))[٤]، وقول امرئ القيس في استعارته: ((مُلِئَتْ تَرائِبُها، وَجاعَ وِشاحُها))[٥].

وفي مقابل دقَّة الخصر شبَّه الشعراء الجاهليّون امتلاء **أرداف** المرأة، وضخامتها بالكثبان والأدعاص المتحرّكة[٦]، وفي هذا ما يستدعي التفكير في صلة الرابط بين طرفي التَّشبيه، فهو يشير إلى إلى ((مبدأ الخصوبة المنشودة التي فقدها الشاعر، فارتحل يبحثُ عنها، أو أنّ ذلك من تسرّبِ بعض الأفكار الاعتقادية التي كانت تقدّس المرأة وردفيها، مع إيراد بعض الألفاظ الدالة على التقديس والعبادة، فهي كبيضة الدّعص الكبيرة التي وضعتها نعامةٌ، فأدفأتها وصانتها))[٧].

(١) ديوانه ص ١٥، وانظر عبيد ١١٠، وبشر ٨٧ و ١٧٧.

(٢) المصدر نفسه ص ٣٠، وانظر شعر عمرو بن شأس ٩٨.

(٣) شرح ديوان علقمة الفحل ٦١، وانظر ديوان ابن الأَسِلت، أبو قيس صيفيّ، جمع وتحقيق حسن محمد باجودة، دار التّراث، القاهرة، ١٩٧٣، ص ٧٢.

(٤) ديوان كعب بن زهير ص ٢١.

(٥) ديوانه ص ٢٧٢، مُلِئَت: من اللّحم، التَّرائب: جمع تريبة؛ وهي موضع العِقد، وَجاع: أي هي خميصة البطن، البطن، لطيفته.

(٦) انظر ديوان امرئ القيس ص ٢٧٢ ((والبَوصُ يَشبَهُ رَملَةَ الدَّهسِ))، وعبيد ١٧و٢٧٢، وديوان طرفة ٥٢ ((وإذا ما مَشَتْ تَدَاعَى قاصِفٌ))، وعمرو بن قميئة ٥٦ ((إلى كَفَلٍ مثلَ دَعصِ النقا))، والأعشى ٣٥٧ و٣٦٧ ((وَكَفلٍ كالنَّقا))، و ١٦٣ ((إذا أدبرت لِمَّتها دعصة))، عمرو بن شأس ٩٨ ((كَأَنَّها نقاً))، وشرح أشعار الهذليين ج ٢ ص٧١٤ ((كَرَملَةِ دَمَثٍ يُضيءُ لَهَا الظَّلام))، وديوان السّليك بن السّلكة، ضمن ديوان الشّنفرى، إعداد وتقديم طلال حرب، دار صادر، بيروت، الطّبعة الأولى ١٩٩٦، ص ٧٥.

(٧) الصّحراء في الشعر الجاهلي، الدكتور أحمد موسى النّوتي، عالم الكتب الحديث، عمّان، الأردن، الطبعة الأولى الأولى ٢٠٠٩، ص٢٢٦.

وهذا قولٌ وجيهٌ، لكن يستحسن التفكير في خلوِّ بعض الأبيات من الألفاظ المزعومة، وتكرار بعضها من قبل الشعراء، من غير قصدٍ سوى إرادة المشابهة من حيث الشكل الخارجي فقط، ويرجع ذلك إلى ما استطاع الشاعر أنْ يُسقطه على الطبيعة، فوجد في الكثبان الرملية المنهارة، خير مثالٍ على ثقل أرداف المرأة من طرف، وارتجاجها من طرفٍ آخر، يقول امرؤ القيس:

كَحِقْفِ النَّقا، يمشي الوَليدُ فَوقَهُ بما احتسبا مِن لَيّنِ مسٍّ وتَسْهالِ[1]

فهل في كلامِ امرئ القيس هذا، ما يوجبُ القداسة، وصيغ الإجلال والإعظام؟ أم هي لعبة كلاميّة، يقرّب فيها الشاعرُ الصلة بين المشبّه والمشبّه به على سبيل الشكل؟ ووحدة الحركة في كلا الطرفين.

أمّا الأعشى، فقد شبّه أرداف النساء اللاتي يتبخترن في مشيتهنّ بالقربة الصغيرة، الممتلئة بالماء، ولاحظَ كيفيّة ارتجاج الماء فيها، وعقد مقارنة بينها وبين ارتجاج أرداف النسوة، يقول[2]:

والسَّاحباتِ ذيولَ الخزِّ آونةً والرَّافلاتِ على أَعجَازِهَا العِجَلُ

ومما تقدّم يتبيّنُ أنَّ الشاعرَ الجاهلي وقف في صوره عند كلِّ عضو في المرأة، واصفاً، مستعيراً ما في طبيعته لإسقاط صفات المشابهة، مضفياً عليها سمات الجمال والأناقة والاتساق، حتى غدت تمثالاً رفيع المنزلة، يُرفعُ، فلا تمسّه الأيدي، تقرّباً منها، وإظهاراً لحبّها ومكانتها، بصفتها رمزاً للأمومة والخصب؛ تهبُ الحياةَ، وتبهجُ القلوبَ، وتطرب الآذان، وتُطْلقُ الألسنة.

(١) ديوانه ص٣٠، الحقف: ما استدار من الرمل، النّقا: مثله، احتسبا:اكتفيا؛ وإنما خصّ الوليدين لأنّهما إذا كثروا أفسدوا الحقف.

(٢) ديوانه ص٥٩، الرّافلات: رفل: جرّ ذيله وتبختر في مشيه، العِجْلَةُ: القُربَة الصغيرة.

١-٢) القيم الأنثويّة:

أكَّد الشّعراء الجاهليّون في أثناء حديثهم عن التشكيل الجسدي للمرأة ضرورةَ الانسجام والتناسب القائمين على التوسّط والاعتدالِ، بعيداً عن الإفراط والتفريط.

وتحدّثوا عن جمال المرأة الروحي (الأخلاقي) الذي تمتّعت به المرأة الجاهليّة في جوانب متعدّة فوصفوا **عِفّةَ المرأة وحياءها**، فكانت من أهمّ الصفات المعنويّة التي وصف بها الشعراء المرأة في العصر الجاهلي، ولا غرابة في ذلك لأنّ ((الأخلاق العربيّة قامت على دعائمَ منها الاعتزاز بالشرف، والحرص على حسن الأحدوثة، وسمعة الأسرة، وصيانة المرأة، فكان لابدَّ للرجال والنساء من العفّة ومن التعفّف))[١]، لذلك عدَّت العربُ عفّةَ المرأة ((أعظم حلاها، وأفخر خِلالها، وكانت المرأة العفيفة الممنّعة هي المثل الأعلى في نظر الرّجال))[٢]. فالمرأة عند امرئ القيس حيّيةٌ قليلةُ الكلام، وذلك أجمل لها وأحسن، يقول: ((فَتُورُ القيامِ، قَطِيعُ الكَلام))[٣]، إنّها صورة كنائيّةٌ لامرأةٍ حييّة، تتوازن في قيامها؛ إذ تقوم على دفعاتٍ، زيادةً في وقارها، وهي إضافةً إلى ذلك لا تتكلّمُ إلاّ في أوقات الضرورة، وفي هذا ما يدلُّ على رجاحةِ عقلها، وحُسْنِ تصرّفها، فإذا ما تكلّمتْ يتكشّف حياؤها، إذ تومئ إلى ما تريد بكلمات قليلة وموجزة، ومن هنا أحسَّ الشّاعر بجمالها الفاتن الذي تبتعد فيه عن الفحش، وتقترب من العفَّة المطلوبة.

وكنّى الشّعراء الجاهليّون عن عفّةُ المرأة بارتداء الخمار[٤]، كقول دُريد بن الصمّة في محبوبته:

---

(١) المرأة في الشعر الجاهلي ص٧٤.

(٢) المرجع نفسه ص٣٥٤.

(٣) ديوانه ص١٥٦، فتور القيام: ليسَت بوثّابة في قيامها، قطيع الكلام: نزرة الكلام، تفْتَرُّ: تبتسمُ، غروب: حِدَّةُ الأسنان، حَصِرٌ: باردٌ. وانظر ديوان أبي قيس صيفيّ بن الأسلت ص٧٢ ((قَطُوفُ الخُطَى، تَمشي الهوينا، فَتَنبَهِر)).

(٤) انظر ديوان عبيد ١٥٣ ((تُدني النَّصيفَ بكَفٍّ غيرِ موشومَة))، والنابغة ١٥٨، والسّليك ص٧٤ ((لَقَد أَعجبتني لا سَقوطاً قِناعُها)).

مِـــنَ الخَفِـــرَاتِ، لا ســـقوطاً خِمَارُهـــا إذا بَـــــرَزَتْ، ولا خُـــــرُوجَ الـــــمُقَيَّدِ[1]

فهي تحافظُ على نفسها، وتصونُ مفاتن جسمها، وتتمثّلُ هذه الصفات من خلال أفعالها التالية: وضعها للنِّقاب الذي يغطّي كامل وجهها ما عدا عينيها، وارتداؤها طويلَ الثيابِ التي تستر جسمها بحيث لا يبرز موضع الخلخال منها، وفي ذلك كناية عن حيائها وحشمتها، وتمثّلها الأعراف السّائدة.

وصوّر الشّعراء مشية محبوباتهم، مؤكّدين في صورهم الحياءَ الذي يتمتّعن به[2]، يقول المزرِّد بن ضرار: ((وَمَشْيَ خَزيلِ الرَّجعِ فيه تَفَاتُلُ))[3]، ففي مَشيِ ولد البقرة الصّغير خفّة وتقاربٌ، إضافةً إلى الرِّقَّة الّتي أودعت في قدميه، وهذا مايشير إلى الانسجام التّام بين أعضاء جسمه، ممّا يعطيه الحيويّة والرَّشاقةَ، ويقول امرؤ القيس: ((وإذ هي تمشي كَمَشْيَ النّزيف))[4]؛ فمشي الإنسان المنزوف يكون بطيئاً ملتوياً في تؤدةٍ، ممّا يعطي صاحبته بعداً جماليّاً، يشدُّ نَظَرَ الشَّاعر، ويأسر فؤاده، وقد قيل إنَّ ((التثنّي في مشي الجارية أحسنُ ما فيها، وذلك في الغلام عيبٌ))[5].

(١) ديوان دريد بن الصمّة الجشمي، قدّم له الدكتور شاكر الفحّام، جمع وتحقيق وشرح محمد خير البقاعي، دار قتيبة ١٩٨١م. ص٤٥، الخفرات: جمع خَفَرَة؛ وهي الشديدة الحياء، المقيَّد: موضع الخلخال من المرء.

(٢) انظر ديوان الهذليين، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة الطبعة الأولى ١٩٤٥، ج١ ص ٥٥ ((كَأنَّها عَقيلَةُ نَهب)) والأصمعيّات ٦٠، وأشعار اللصوص وأخبارهم، جمع وتحقيق عبد المعين ملوحي، دار الحضارة الجديدة، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٩٣، ج٢ ص ٣٥٩ ((يمشين وهناً وبعد الوهن من خَفَرٍ))، وأبي قيس صيفيّ بن الأسلت ٧٢ ((قطوف الخُطى تمشي الهوينا فتنبهر)) و ((مَشيهُنَّ التأطّرُ))، وقيس بن الخطيم ١٠٧ ((تمشي كَمَشْيِ الزّهراء في دَمَثٍ)).

(٣) المفضّليّات ص ٩٤.

(٤) ديوانه ص ١٥٦.

(٥) الفكر الجمالي عند الجاحظ، الدّكتور محمد الوادي، دار الفرقان للّغات، حلب، الطبعة الأولى ٢٠١٠، ص ٥٠.

كما تمثّلت عفّتها في حرصها على نفسها وبيتها، في أثناء غياب زوجها[1]، وهذا من ((مكمّلات حياءِ المرأة في نظر الرّجل، لأنّه دليل على تصوُّنها، وعفّتها، وتمنّعها، وأنوثتها، وقد أُعجب به العربُ، لأنَّ أخلاقهم قائمة على الغيرة والعفّة والإشادة بالمرأة المستكمِلة لصفات الأنوثة))[2]. وقد تحدّثَ علقمة الفحل عن هذا قائلاً[3]:

إذا غابَ عنْها البَعْلُ لَمْ تفشِ سِرَّهُ وَتَرْضى إيابَ البَعْلِ حينَ يؤوبُ

فهي بنتُ حسبٍ ونسبٍ، لا تَقِفُ عند مَدْخِلِ بيتها، تَتَحَدّثُ مع الذاهبين والعائدين، تحفظُ سرّ زوجها وأمانته، فإذا ما رجع فإنّها ترضيه بالسمعة الحسنة، والكلام الجميل.

وقدَّم الشّعراء الصّعاليك واللصوص صوراً كنائيَّةً عديدةً لجمال المرأة المعنوي، تعبِّر عن حيائها، وخفرها، وعفّتها[4]، وعدّوا ذلك أدعى لحسن أخلاقها، وكريم أفعالها، وقد مثَّلت تائيّة الشنفرى أجمل وصفٍ لجمال المرأة المعنوي، إذ وصفها بالعفّة، والمحافظة على سمعتها الحسنة، وأبدى إعجاباً بتحجّبها وعدم تلفُّتها في أثناء سيرها، يقول[5]:

لقد أعجَبتني، لا سَقُوطاً قناعُها إذا ما مَشَت يوماً، ولا بِذَاتِ تَلَفّتِ

ويصفُ السّليكُ بن السُّلكة المرأة بأنّها عَفِيْفَةٌ، لا تُلْحِقُ العارَ بأهلِها، فهيَ امرأةٌ حييّةٌ، نظراً لحرصها على سمعتها، يقول[6]:

من الخَفِراتِ لَم تَفْضَح أَبَاها ولم تَرفَعْ لإخْوَتِها شَنارا

(١) انظر ديوان السّليك ٧٤ ((لَقَد أَعجبتني لا سَقوطاً قِناعُها))، والمفضّليّات ١٠٩ ((تَحُلُّ بِمَنجَاةٍ من اللّومِ بيتَها))، وشرح ديوان علقمة ١٠ ((إذا غابَ عَنهَا البعلُ لم تُفشِ سِرَّهُ)).

(٢) الغزل في الشعر الجاهلي ص٧٥.

(٣) شرح ديوانه ص ٩-١٠، منعمة: بنت ترفٍ ونعيم، البعل: الزوج، يؤوب: يرجع.

(٤) انظر أشعار اللصوص وأخبارهم، ج٢ ص ٣٥٩ ((وَمِن حَيَاءٍ غَضِيضِ الطَّرفِ مستورِ)).

(٥) المفضّليات ص ١٠٩.

(٦) ديوانه ص٧٤-٧٥، الخَفِراتُ: جمع خفرة، وهي شديدةُ الحياء، الشَّنارُ: العيب والعار.

جَسَّمَ صفةَ العار، وجعلها تُرْفَعُ كأنّها شيءٌ ماديٌّ محسوسٌ، يستطيعُ الناسُ رؤيته، وفي هذا التجسيم نلمحُ تشديد الشعراء على ضرورة ابتعاد النساء عن ارتكاب الفواحش، لِكيلا يسري خبرها في كلّ مكان، فيُفتضح أمرها، وتجلب الخزي لأهلها.

ومن متمّمات جمال المرأة **زينتها**، وتعلّق قلوبِ الشّعراء بها، ((فالزينةُ من شيات الأنثى من بني البشر، ولكنّها من شيات الذكر في الحيوان، لأنّ الطبيعة تُزيِّنُ الذكر من الطير وغيرها، بما يغري الأنثى ويجتذبها، أمّا في عالم البشر فإنّ الأنثى تَتَزَيَّنُ لِتَجْلِبَ الذَّكَر))[1].

وللشّعراء الجاهليين مغامراتٌ شيّقةٌ مع النساء، وصفوا فيها أوقات دخولهم عليهنَّ، والحالةُ التي كنَّ عليها، في قصصٍ دراميّةٍ، تجعلنا نعيش الأحداث بتفصيلاتها وخطورتها[2]، يقول امرؤ القيس[3]:

إذا ما الثُريّا في السّماءِ تَعَرَّضَتْ ... تعرُّضَ أثناءِ الوِشاحِ المُفَصَّلِ

فَجِئتُ، وقدْ نَضَتْ لِنَومٍ ثيابَها ... لدَى السِّتْرِ إلاّ لِبْسَةَ المُتَفَضِّلِ

فقَالَتْ: يَمِيْنَ اللهِ مَالكَ حيلَةٌ ... وما إنْ أَرى عَنْكَ العَمَايَةَ تَنْجَلِي

خَرَجْتُ بها تَمشِي تَجُرُّ وَرَاءنا ... على أَثَرَيْنا ذَيْلَ مِرْطٍ مُرَحَّلِ

واللافتُ للنظرِ في أبياتِ الشاعر أنّنا نستطيعُ أنْ نستقِطَها على حَالتِهِ النفسيّة التي عاشها، خاصّةً، بعدَ مقتلِ والده، وتصميمه على الأخذ بثأره، ففي بيته الأول يُحَدّدُ ساعةَ الإغارة على العدوِّ، وفي بيته الثاني يُقارنُ بين حالته المرتبكة الخائفة، وحالة العدوّ، وهو هادئ البال، مطمَئن

(١) الغزل في الشعر الجاهلي ص ١٠٨.

(٢) انظر ديوان الأعشى ص٢٥٣-٢٥٥ و ٩٥ عندما يتحدّث عن لباسها، ((ترى الخَزَّ تلبَسهُ ظاهراً وتُبْطِنُ من دون ذلك الحريرا))، وامرئ القيس ٣٤- ٣٥ و ١٧١ ((تَعَفَّى بِذَيلِ الدِّرعِ إذْ جِئتُ مَوقِدي))، والأصمعيّات ٦٠.

(٣) ديوانه ص١٤، المفصّلُ: الذي جعِلَ بين كلّ خرزتين لؤلؤة، نَضَتْ نَزَعتْ، اللِّبْسةُ: هيئةُ اللباس، المُتَفَضِّلُ: اللابسُ ثوباً واحداً، حِيْلَةُ: احتيال، العَمَاية: الجهالة؛ وهو من عمى القلب، المِرطُ: إزار خِزٍّ لَهُ عَلَمٌ، المُرَحَّلُ: المُوشّى.

القلبِ، غارق في نومِهِ العميقِ لقوّتِهِ ومناعتهِ، أمّا ما يخفى وراءَ بيته الثالث: فإقرارٌ منها بقدرته وذكائه في اختيار الوقت المناسب للأخذِ بثأره، فهو ليس بِعَمٍ، ولا فاقدٍ لعقله، لكنّه ينتهزُ الفرصَ من أجل تحقيق غاياته... أمّا في بيته الأخير، فقد جاء بقيمة النصرِ الذي طالما انتظره فتراتٍ طويلةً، وكأنّهُ قد زُفَّ إلى ليلةِ عُرْسٍ.

وإذا أردنا الوقوف على ظاهرِ الأبيات، نقرأُ بين ثناياها ذلك النّعيمَ الطافحَ بين يدي المحبوبة، فمن لبسها الفاضل إلى وِشاحها المطرّزِ... إلى حُبيباتِ المسكِ المتناثرة فوق فراشها في بيته الذي يقول فيه[1]:

وتُضْحي فتيتُ المسكِ فوقَ فِرَاشِهَا نَؤومُ الضُّحَى لَم تَنتَطِقْ عَنْ تَفَضُّلِ

فهو كنايةٌ عن ترفها ورفاهتها؛ ويتضمّن معنىً آخر، وأمّا نومها حتّى الضحى؛ فهو دلالةٌ على مَنْ يقومُ بخدمتها، وتدبير شؤون بيتها.

وكنّى بشرُ بن أبي خازمٍ في ذكر غذاء محبوبته الذي اعتادتْ على تناوله على ترفها، وهذا ما لاحظهُ حينَ توسّمَ في وجهها الفصاحة والصفاء، يقول[2]:

غَذَاهَا قَارِصٌ يَجْرِيْ عَلَيْهَا وَمَحْضٌ حِيْنَ تنْبَعِثُ العِشَارُ

جَعَلَ بِشْرٌ في بيته حليبَ الناقةِ صعباً، وركَّزَ على هَيَجَانِها، وثورتها في أثناء حَلْبِها، وفي ذلك ما يدلّ على اهتمامِ الأهل بتلكَ الفتاةِ اللعوبِ، وإروائها بالحليبِ، من ناقةٍ نضُجَ حَمْلُها، وقاربتْ على الولادةِ، وهذا ما يجعلُ حَليبها مفيداً، ويجعل الرّفاهَ والنعمةَ رفيقين لصاحبته الملأى حيويّةً ونشاطاً، بفعل غذائها، وهو ما يجعل إحساسَ الشّاعر يتعاظم تجاهها لرفاهها ودلالها.

---

(١) المصدر السابق ص١٧، نؤوم الضحى: لها من الخدم ما يكفيها، لم تنتطق: لم تشدّ عليها نطاقاً، بعدَ تفضّل، والتفضّل: لِبسُ ثوباً واحداً، أي: ليست بخادمة فتتفضّل وتنتَطِق للخدمة، وانظر ديوان قيس بن الخطيم ١٠٦.

(٢) ديوانه ص١٠٤- ١٠٥، القارص: اللبن الذي أُخذَ فيه الغَنم، يجري عليها: دائمٌ لها في كلِّ يوم، المحضُ: اللبن الذي يُحْلَبُ وتذهَبُ رغوته، العِشارُ: التي تمَّ لها عشرةُ أشهرٍ من حملها، انبعاثها: ثورتها إذا أرادوا احتلابها. وانظر فيه أيضاً ١٧٧ ((هَضيمُ الكَشح ما غُذّيَتْ بِبُؤسٍ)).

ويَتَرَدّدُ طرفةُ بنُ العبْدِ بينَ تَقْديسِ المرأةِ الأم وَتقديسِ الجَسَد، عندما شبّهَ المرأةَ بالسُحبِ، وهي بشير الخيرِ والخضرة اللّذين يملآن الأرضَ خيراً ونَماءً، يقول[1]:

لا تَلُمْنـــي، إنّهـــا مِـــنْ نســـوَةٍ رُقَّـــدِ الصَـــيفِ مَقَاليـــتَ نُـــزُرْ

كَبنـــاتِ الـــمَخْرِ يَمْـــأَدْنَ كَمَـــا أنْبَـــتَ الصَّـــيفُ عَسَـــالِيجَ الخَضِـــرْ

ووَصَفُ طرفةُ مَحْبوبَته بكلمة (رُقَّدِ الصيف) أوّلاً، و(مقاليتَ نُزُر) ثانياً كناية واضحةٌ على تفرّغها لشؤون جسدها، دون أن تكابد مشقّة حملِ الأطفال ورعايتهم، والعلاقةُ القائمةُ بين تلك النسوة –ومنهنَّ صاحبته– وبين بنات المَخْرِ؛ أنّ حبيبتَه لا يعيشُ لها ولدٌ، فتبقى نحيفةً لا يؤثر الحمل في جسمها، وتكون في هذه الحال أكثر نشاطاً وحيويّةً، بعيدة عن التّرهّل تماماً كالسحابة التي تأتي في نهاية الشّتاء، وتكون قليلةَ حمول المطر، تمشي بسرعة، بيضاء، تعطي السّماء منظراً جماليّاً فريداً.

ووصف الشعراء من زينة المرأة الياقوتَ والحلْيَ على ترائبِها[2]، فالنَّابغة استرقَ النظر إلى مواكبِ النساء حين عمدْنَ للرحيل، فخلب ذلك عقله، وقال[3]:

صَـــفَحْتُ بنظـــرةٍ، فرأيـــتُ منهـــا تُحَيْـــتَ الخِـــدْرِ واضـــعةَ القِـــرامِ

تَرائـــبُ تَستضِـــيءُ الحَلْـــيُ فيهـــا كجَمْـــرِ النَّـــارِ، بُـــذِّرَ بـــالظّلامِ

كـــأنَّ الشَّـــذْرَ واليـــاقوتَ منهـــا علـــى جَيْـــداءَ فـــاتِرَةِ البُغـــامِ

---

(١) ديوانه ص٥٢– ٥٣، رُقَّدُ الصّيف: مَكفيَّات لا يهتَمِمْنَ بخدمة، المقاليت: جمع مقلات، وهي التي لا يعيش معها ولد، والقَلْتُ: الهالك، النَّزُرُ: القليلاتُ الأولاد، الواحدةُ نزور أي: لا يُرْضعن وَلَداً ولا يهتَمِمْنَ به، فذلك أصلح لهنَّ، وأتمُّ لنعمَتِهِنَّ، بنات المخر: سحائبُ يأتينَ قبلَ الصيفِ، العساليج: جمع عسلوج، وهو شيءٌ أبيض يخرج في الصّيف، ليّنٌ يتثنّى، يَمْأَدْنَ: يتحرّكنَ ويَتَثَنَّيْنَ، الخَضِرُ: نباتٌ أخضر.

(٢) انظر ديوان بشر ص١٧٧، والنابغة ص٣٠–٣٢، وشرح ديوان علقمة ص١٩و٤٠، وقيس بن الخطيم ص١٠٦–١٠٨، والمفضّليات ص٢٣١، وشعر النّمر بن تولب ص٨٢–٨٣، والأعشى ص٩٥ و ٢٨٥.

(٣) ديوانه ص ١٥٩، البينُ: الفراق، صَفَحْتُ: التفتُّ، القِرام: الستر الرقيق، وكلّ ماستر الهودج فهو قِرام، الترائب: عظام الصدر، بُذِّرَ: أضاء، الشَّذْر: خرز يُعمَلُ من الفضّة والذهب مثل الدّرّة، البغام: الصوت، الجيداء: طويلة العنق في دقَّةٍ.

فالسّترُ الرقيق، والحليُ المضيءُ الذي يُغَطّي ترائب محبوبته يدلاّن على ترفِ صاحبته ورفاهها الكبيرين.

إنّ نظرة الشاعرِ الخاطفة إلى مراكبِ النساء المرتحلات بيَّنتْ له السِّتر الرقيق الموضوع على خدّيها، وترائبها، وحليّها، وجيدها الطويل الذي تملؤه ذهباً منتشراً، يغطّي جزءاً كبيراً من ترائبها، فبدا في ظلمة الليل كجمر النّار الذي بُعثر؛ فانتشرت أجزاؤه المضيئة، وبدا لونه أحمر اللون، فأعطى مع اللون الأسود، لون الليل، جماليّة لونيَّةٍ مثيرة بخصوصيَّتها الأنثويَّة.

ويُكَنّي عنترة العبسي على رَفَاه محبوبته وراحتها في قوله: ((تُمسي وتُصبِحُ فَوقَ ظَهرِ حَشِيَّةٍ))[1]، وفي ذلك ما يشير إلى تعاكس الظروف التي مازته عنها وأبعَدَته، فقد عرف قسوة العيش ومرارته.

ويتلازمُ الحديثُ عن الرّفاه والتزيّن، بالإعجاب **برائحة المرأة**؛ فالمرأةُ المُرْهَفةُ لا بُدَّ أنْ تَنْعُمَ بطيبِ الرائحة، خاصّةً، أنّها بعيدة عن عمل المنزل، وخدمة الآخرين. وقد وصف شعراء العصر الجاهلي رائحة المرأة، وأسهبوا في الحديث عنها، مشبّهين رائحة محبوباتهم بالبخور، وبريح الخمرة المعتّقة[2]، ومن هذا القبيل قول امرئ القيس[3]:

إذا قَامَتَا تَضَوَّعَ المِسْكُ مِنهُمَا نسيمَ الصَّبا، جَاءتْ بريحٍ مِنَ القَطُرْ

كَأَنَّ التِّجارَ أصعَدُوا بسبيئةٍ مِنَ الخُصِّ، حَتَّى أَنْزَلوهَا عَلَى يُسُرْ

فقد شبّه في بيته الأوّل رائحة فتاتيه بريح البخور القادم عبر نسيم الصَّبا المشهود له بطيب الرّائحة، فغزا أنف الشاعر، وامتلأ رأسه طيباً. ويُذكِّر ريح البخور بالأجواء المقدّسة المنتشرة حتى وقتنا الحاضر، وكأنّني بالشاعر يصنع حرزاً يقي فيه صاحبتيه من الأذى.

---

(١) ديوانه ص ١٩٨.

(٢) انظر ديوان امرئ القيس ص١٥و٤١و ٢٤٥.

(٣) ديوانه ص١١٠-١١١، قامتا: هزّ وفرتنى، تضوّعَ: تحرّكَ وفاح، النّسيم: أوّلُ كلِّ ريح، القُطُر: عودُ البخور، أصعدوا: ارتفعوا من مكان بعيد، السَّبيئة: الخمرة المشتراة، الخُصُّ: موضعٌ بالشام به أطيبُ الخمر، اليُسُر: موضعٌ بالحَزَن، وكان امرؤ القيس نَزَلَ فيه.

وفي بيته الثّاني يُشَبِّه الريحَ الصّادرة عنهما بريح الخمرة المعتّقة، تهبّ من مكان مرتفع، وذلك أدعى لانتشارها بالسرعة القصوى، فتملأ المكان أريجاً وطيباً عند قيامهما، فقد دفعت حاسّةُ الشّم الشّاعرَ إلى الاستئناس بهنَّ، والتمتّع بقربهنّ، وذلك لطيب الرّائحة الناتجة عنهنّ.

وتتبّع الشعراء النساء الظَّاعنات اللاّتي أَصَبْنَ برحيلهنّ قلوب الشعراء باللّوعة، وتحدّثوا عن طيبهنّ الذي ملأ المكان[1]، فجعل عبيد بن الأبرص ريحهنّ تشبه ريح المسك غالي الثمن، وهو يتحدّث إليهنّ، يقول[2]:

كـأنَّ الصَّـبا جـاءتْ بِـرِيحِ لطيمـةٍ مـن المسـكِ، لا تُسـطاعُ بـالثمنِ الغـالي

وريـحُ خُزامـى فـي مَـذَانِبِ روضـةٍ جَـلا دِمْنَهـا سـارٍ مِـنَ الـمُزنِ هَطَّـالِ

إنّ صورةَ عبيد شَمِيَّةٌ قرنها برائحتين أولاها: رائحةُ المسك التي جاءت به ريح الصبا، وثانيها: ريح زهر الخزامى النابتِ في روضةٍ خصبةٍ هطل عليها المطرُ مراراً، فجلاها وطيّبَ رائحتها، فقد حاول من خلال هذين التشبيهين الإبقاء على مكوثهنّ، والإقلاع عن الرّحيل؛ فالمكان في رأيه ما يزال صالحاً للإقامة، والرّيح الطيّبة تعبق في أرجائه، وتصوّر في تشبيهه الثّاني روضةً غنّاء تحوي أنواعاً عديدةً من الزهور في مقدّمتها زهر الخزامى المشبعة بالأمطار، تتساقط عليها ليلاً؛ فهذا أدعى لهُنّ للبقاء، والتمتّع بهنّ دائماً.

أمّا الشّنفرى فقد رسم صورة صاحبته، ذات الرائحةِ العطرة التي تملأُ أنحاءَ البيتِ عطراً، فكأنَّهُ أُحيطَ بريحانٍ نَديٍّ، سرتْ عليها وقتَ الشتاء ريحٌ فحملتْ رائحته العطرة، وانتشر عطرها في كلِّ مكان، يقول:

فَبِتْنـا كـأنَّ البيـتَ حُجِّـرَ فَوْقَنـا بِرَيْحَانـةٍ ريْحَـتْ عِشـاءً وَطَلَّـتِ

---

(١) انظر ديوان امرئ القيس١١٠، وقيس بن الخطيم ص٦١ و ١٣٥، وشعر النّمر بن تولب ص٦٠-٦١، وعدي بن زيد ٧٦، وشرح أشعار الهذليين ج٢ ص ٥٢٩، وجران العود النّميري، صنعة أبي جعفر محمد بن حبيب، تحقيق نوري حمودي القيسي، دار الرّشيد، العراق ١٩٨٢، ص ٤٥.

(٢) ديوانه ص ١٣١، الصَّبا: ريحٌ لطيفة المسرى، اللطيمة: القطعة من المِسْك، المَذَانِبُ: مجاري الماء من التِّلاع إلى الروض، المُزنُ: سحبٌ تأتي ليلاً، هطَّال: تهطلُ الصَّبَّ.

بِرَيْحانـــةٍ مـــن بَطْـــنِ حَلْيَـــةَ نَـــوَّرَتْ لَهـــا أَرَجٌ، مَـــا حَوْلَهـــا غَيْـــرُ مُسْـــنِتِ[1]

ويُودِعُ المتلَمِّسُ الضبعي سرَّاً قويّاً مُقَدَّساً في ريحِ جاريةٍ شاهدها، إذْ جعلَه بمنزلة الدواء الشافي للمصاب بحمَّى خيبر لِمَنْ يتنشَّقه، يقول[2]:

فَلَـــو أنَّ محمومـــاً بِخَيْبَـــرَ مُـــدْنَفاً تَنَشَّـــقَ رَيَّاهـــا، لَأَقْلَـــعَ صـــالِبُهْ

ويُظْهِرُ الطّيبُ، على يَديّ أمِّ علي، صاحبةُ عدي بن زيد، رفاهَها ودلالها؛ فهو خليط من المسك والعنبر والبان، وبذا غدا أسودَ اللون، فائحَ الرائحة، يقول[3]:

أَطْيَـــبُ الطّيـــبِ طِيْـــبُ أُمِّ علـــيٍّ مِسْـــكُ فـــأْرٍ، وعَنْبَـــرٌ مفتـــوقُ

خَلَتَطْـــــهُ بـــــآخَرٍ، وبِبَـــــانٍ فهـــو أحـــوى، علـــى اليـــدينِ، شَـــرِيْقُ

وهكذا نلاحظُ أنَّ كلا الجمالين الجسدي والمعنوي يتكاملان في سبيل إضفاء صفة الكمال التي رغب فيها شعراء العصر الجاهلي على موصوفاتهم، فأتت المرأةُ الجميلة التي تتحلّى بالجمال الجسدي موسوماً بالجمال الخُلُقي... وهذا يدفعنا إلى القول: إنّ المرأة التي تناولها الشعراء الجاهليون امرأةٌ خياليّةٌ أكثر منها امرأةً واقعيّة شاهدها الشاعر الجاهلي، وعاش معها.

(١) شرح ديوان الشّنفرى، جمع وشرح وتحقيق، الدكتور محمد نبيل طريفي، دار الفكر العربي، بيروت، الطّبعة الأولى ٢٠٠٣، ص ٣٨، حُجِّرَ: أُحِيطَ، ريحت عشاءً: فاحت رائحتها في العشاء، أطلّت: أصابها الندى، حَلْيَة: وادٍ بتهامة، والسَّنْتُ: الجدبُ والإقفار.

(٢) ديوان المتلمس الضبعي، عُني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه حسن كامل الصّيرفي، جامعة الدول العربية، معهد المخطوطات العربية، ١٩٧٠، ص٢٧٤، خيبر: واحة شمال المدينة على طريق الشام مشهورة بالحمى، دَنَفَ المريض: ثَقُلَ مَرضه ودنا من الموت، فهو مُدْنَف، ريّاها: طيبها ورائحتها، الصّالب من الحمّى: المُعافى.

(٣) ديوانه ص٧٦-٧٧، فَتَقَ العنبر والمسك: استخرج رائحته، الأحوى: الأسود، شَرِيق: شَرِقَ الشَّيئُ: اختلط، وشَرِقَ لونهُ: احمرّ.

٢: جمال الحيوان: [الخَلْقُ والأنسنة والتجدّد]

٢/١- الإبل: تشكيل الجسد وأنسنة المشاعر:

تناولَ جميعُ الشعراء الجاهليين الناقةَ في قصائدهم، وأسهبوا في ذكر أوصافها وما تَتَمَتَّعُ به من خصوصيّةٍ، تجذب الشاعر إليها، وتُقَرّبُهُ منها، إذ تمتَلِكُ الكثير من المقوّمات التي تجعلُ منها صديقةً للجاهلي، ومن ذلك صبرها على التعب، وقلّة حاجتها إلى الماء والعلف، فهي وساطته الأولى، وعونُه على أُمورِ حياته كلِّها، ولهذا كلِّه اعتمدَ عليها في قطعِ لُبانةِ مَنْ أَحبَّ وخَذَلَهُ، وفي رحيلِه عن بقايا الديار المندرسة التي أوجَعَتْ قلبَهُ، وأدمعتْ عينيه، وفي وصوله إلى أحد السَّادة والسّلاطين أو الملوك باغياً نواله، متكسّباً خير عطاياه وفضائله، من هنا وجبَ علينا دراسةُ العلاقة بين الشاعر والناقة، فيما تضمّنته أشعارهم، وأدلتْ به قرائحهم.

وأُعْجِبَ الشاعر الجاهليُّ **بخَلْقِ النّاقة** إعجاباً شديداً، إذ صوّرَ كلَّ عضوٍ من أعضائها، مشيراً إلى ارتباط وظيفته بشكله وجمال تركيبه، لأنّه ((يَرى فيها نواحي الجمال، وعبقريّة الكون، التي لا يحيط بها وصفٌ ولا عَدٌّ))[١]. فقد ضُربَ المثلُ في الناقةِ وخَلْقِها، وهذه دلالةٌ واضحةٌ أكّدها القرآنُ الكريمُ في قوله تعالى: {أفلا يَنظرونَ إلى الإبِلِ كيفَ خُلِقتْ}[٢]، وفيه أيضاً تعدادٌ لفوائدها في سورة النحل، يقول عزّ وجلّ: {والأنعامَ خَلَقَها لكم فيها دِفْءٌ ومنافعُ ومِنْها تأكُلُون ۞ ولكم فيها جَمالٌ حينَ تُرِيْحُونَ وحين تَسْرَحون ۞ وتَحملُ أثقالَكُمْ إلى بَلَدٍ لَم تكونوا بالِغِيهِ إلاّ بشِقِّ الأنفسِ إنَّ ربَّكُمْ لَرؤوفٌ رَحيم}[٣].

(١) شعر الطّبيعة في العصر الجاهلي، الدكتور نوري حمودي القيسي، دار الإرشاد، بيروت، الطّبعة الأولى ١٩٧٠، ص ١٠٠.

(٢) سورة الغاشية، الآية ١٧.

(٣) سورة النحل، الآية ٥-٧.

ومن تصوير الشُّعراء الجاهليين جمال خَلق النَّاقة قول أوسُ بن حجر[1]:

وأَدْمـاءَ مثـلَ الفَحْـلِ يومـاً عرضـتُها ... لِرَحْلـي، وفيهـا جُـرأةٌ وتَقَـاذُفُ
فـإنْ يَهْـوَ أَقْـوامٌ رَدَايَ فإنّمـا ... يَقِينِـي الإلـهُ مـا وَقَـى وأُصـادِفُ
وَعَـنْسٍ أَمـونٍ قـد تَعَلَّلْـتُ مَتْنَهـا ... علـى صِـفَةٍ، أو لـم يَصِـفْ لـيَ واصِـفُ
كُمَيْـتٍ عَصـاها النَّقْـرُ صَـادِقَةِ السُّـرى ... إذا قِيْـلَ للحَيْـرَانِ: أيـنَ تُخَـالِفُ؟

فقد شبَّه أوس في البيت الأول ناقته البيضاء بالفحل من الإبل بلونها الأبيض الناصع، والفحلُ أقوى بنيةً من الناقة الأنثى، وبهذا تكون أقدرَ على حمل الرّحل ومستلزماته، وتحمّل الصعاب، وسرعة الحركة، وهذا ما يجعل الشّاعر يحسُّ بالأمان، وسط حال الرعب والقسوة التي عايشها بعد مضايقة خلاّنه، فكانت نعم المعينُ للانسلاخ من واقعه الذي يعيش فيه، ويتحمّل آلامه، كما أنَّ وصفها بالبياض يُعضِّدُ هذا الإحساس بالأمان والأُنس.

ونراهُ أيضاً يوظِّفُ كثيراً من الكلمات التي تدلُّ على جمال ناقته الشّكلي ففي كلمة (تَقَاذف) دلالةٌ واضحةٌ على جثّتها وعِظَمِ هيكلها، فكلُّ جزءٍ منها يدفَعُ الآخرَ قوّةً ونشاطاً، ويتابعُ في بيته الثالث كلامَهُ مبيّناً السببَ في اختياره هذه الناقة، في قوّتها وضخامتها؛ فبمثلها يستطيع التخلّص مِن أعدائه الذين يودّون له الهلاك، ويتطلّبُ ذلك أيضاً ناقةً كالصخرة، مِنْعَةً وصموداً، فصعوبةُ الأيّام وقسوتها تتطلّب ناقةً صُلبةً، توازي الضغوطات، وتتحدَّى الصعاب، وقد أودعَ في كلمة (أمون) حاجته النفسيّة إلى الأمن والاستقرار في غياهب الصّحراء الواسعة بعد رحيل الأحبَّة، إذ ذهب على وجهه، لا صاحب له إلاّ هذه الناقة؛ فهي لا تحتاجُ إلى هادٍ تستبينُ منه طريقَ الخلاص، وهنا يكمن سرُّ استحباب الشَّاعر لها، وإحساسه بقوَّتها.

---

(١) ديوانه ص ٦٤-٦٥، أدماء: ناقةٌ بيضاء اللون، مثل الفحل: مُذَكَّرةُ الخَلْقَةِ، عَرَضْتها: أرحلتها معترضة، تقاذفُ: يدافع بعضها بعضاً، ردايَ: موتي، العَنْسُ: الناقةُ القويّة شُبِّهَتْ بالصخرة لصلابتها، أمون: وثيقةُ الخَلْق، كميت: ذات حمرة يخالطها سواد، عصاها النَّقْرُ: تستغني عن الضَّرب بأنْ تُنْقَر؛ النّقرُ: الضَّرب بالمنقر، السُّرى: السيرُ ليلاً، الحيران: التائه، تخالف: تذهب وتتَّجه.

وفي أبياتٍ تالية يشبّه زَبَدَ لغامِها بعد سيرها الطويل بمحلوج القطن الذي تبعثره آلات الحاكة، قائلاً[1]:

عَـلا رأسَـها بَعْـدَ الهِيَـابِ، وسَـامَحَتْ كَمَحلُـوجِ قُطـنٍ، تَرتَمِيـهِ النَّـوادِفُ

وفي ذلك إشارةٌ لعمليّة الاجترار الذي خصَّ بها الله بعض مخلوقاته من الحيوان، وتومئ هذه العمليَّة إلى ديمومة اليقظة عند الناقة، حتَّى في أوقات استراحتها، وكأنّها آلات تعمل، ممَّا يُشعر بأَنَّها ملاذٌ للشَّاعر أنَّى شاء، كما أَنَّ للون زَبَدِ لغامها صلة بلونها الأبيض، وبما يصنعه من إحساس بالرَّاحة، يفارق غيره من الألوان.

وشبّه الشّعراء نوقَهم في ضمرها بالهلال في عُشْرِه الأوّل أو الأخير، ومن ذلك قول عبيد بن الأبرص[2]:

ثُـمَّ أَبـرِي نِحْاضَـها فَتَراهَـا ضَـامِراً بَعـدَ بُـدْنها، كـالهلالِ

لقد رآها الشَّاعر في نهاية رحلته، وقد أدّت واجبها تُجاهه، ضامرةً كأنّها الهلال؛ فكلاهما سامٍ مرتفعٌ من طرف، ومتقوِّسٌ قد خبا ضوؤه، وقلَّت فعاليّته، وبذلك بدا الشّاعر متعاطفاً معها، شاكراً جهدها الذي بذلته في إيصاله المكان الذي يبغيه.

وشبّهوا نياقهم في خفّة مشيها ورشاقتها بالعروس التي تتبختر[3]؛ وهي تلبسُ ثوبها الأبيضُ، وقد زُفَّتْ إلى عريسها، يقول طرفة بن العبد[4]:

فَـذَالَتْ كَمَـا ذَالَـتْ وَلِيـدَةُ مَجْلِـسٍ تُـرِيْ رَبَّهَـا أَذْيَـالَ سَـحْلٍ مُمَـدَّدِ

إنّ هذه الناقة فرحة؛ تختال في مشيتها، وهي إضافَةً إلى ذلك، وليدةٌ، شابَّةٌ كطرفة نفسِهِ، لأنّها تعلم أنّ راكبَهَا قويٌّ جَلدٌ، لا يهابُ الموتَ، فتطابقت أحاسيسها وأحاسيس صاحبِها، وعَلِمَت

(١) ديوانه ص ٦٦، أي أنّها إذا همّت لتقوم كسا رأسها زَبَدُ لُغامِها، وكأنّه محلوج القطن.

(٢) ديوانه ص١١٤، نَحْضُها: لحمها.

(٣) انظر ديوان الهذليين ج١ ص ٥٥.

(٤) ديوانه ص ٢٤، ذالت: ماست في مشيتها وتبخترت، السَّحْلُ: ثوب أبيض؛ وإنَّما أراد أنَّ النَّاقة أدماء تضرب إلى البياض.

أنّ طرفة يستطيع حمايتها والذودَ عنها، كما يُدافع الرَّجلُ عن امرأته وحِمى بيته، والصّورة في البيت في غاية التَّعبير عن الإعجاب بخَلق النَّاقة الجميل الذي صنع لدى طرفة إحساساً شبيهاً بما تصنعه العروس لبعلها، وهي تتبختر في مشيتها، وتحاول أسره بإبراز مفاتنها.

وشبَّهَهَا المُثقِّبُ العبديُّ في حُسنِ سيرِها ولطيفِ حركتها بالمِروَدِ والمِحصَدِ، فقد أتى جمالها واستحبابُ الشّاعر لها، وإحساسه الجميل بلطفها من خلال ما تؤدّيه من حركات منتظمة، وكأنّها تقوم بعرضٍ رياضيٍ حيٍّ، تزهو بنشاطها، وتَفخر بقدراتها، يقول[1]:

تُعْطِيكَ مَشْياً حَسَناً مَرَّةً حَثَّكَ بالْمِرْوَدِ والمِحْصَدِ

ووقفوا عند جمال عينيها، فشبَّهوها في صفائها بعيني امرأةٍ تَلْبَسُ خمارها المثقوب[2]، وهي تنظرُ إلى ما حولها في حَذَرٍ واستحياءٍ، وقد أشار علقمة الفحل إلى هذا في قوله[3]:

إذا ما ضَرَبْتُ الدّفَّ أوْ صُلْتُ صَوْلَةً تَرَقَّبُ مِنّي غَيْرَ أَدْنى تَرَقُّبِ

بعينٍ كَمِرْآةِ الصَّنَاعِ تديرها لِمَحجِرِها مِنَ النّصيفِ المثقّبِ

فناقتُه شديدةُ الحساسيّةِ لما يريد راكبها، يستعين بها على قَطْعِ وصال مَن أحَبّ، لاشتمالها على ميزات كثيرةٍ تخدم الغرض الذي يبغيه الشّاعر؛ فهي شديدة، ممتلئة نشاطاً وقوّة، ضامرة بالمعنى الذي يجعلها خفيفةً وسريعة؛ لا تحتاج إلى الأمر المتتابع والزّجر المتواصل، تفهم من الإشارة الأولى، وهذا ما قرّبها لدى علقمة، تنظر إليه بعين صافيةٍ كالمرآة المستخدمة من قِبَلِ المرأة التي تريد أن تزيّن نفسها.

(١) شعره ص٧، المِرْوَدُ: ما تدور فيه كيف شاءت، الرائد: الرّحا.

(٢) انظر ديوان كعب بن زهير ص١٢٠- ١٢١.

(٣) شرح ديوانه ص٢٢- ٢٣، الدفُّ: الجنبُ، صُلْتُ: صُحْتُ، تَرَقَّبُ: تَخافُ، امرأةُ الصّناع: المرأة الحاذقة بالعمل، المِحجَرُ: ما حول العين، النَّصيف: الخمار، المثقَّب: ذو الثقوب.

وتحدّثوا عن جمال ذنب النّاقة، فشبّهوه بعِذقِ النخيل الممتلئ خصوبةً[1]، كقول علقمة الفحل[2]:

كـــأنّ بِحَاذيهـــا إذا مـــا تشـــذَّرتْ عَثاكِيـــلُ قِنْـــوٍ مِـــنْ سُـــميحةَ مُرْطِـــبِ

تَـــذُبُّ بـــه طـــوراً، وطـــوراً تُمِـــرُّهُ كَـــذَبِّ البشـــيرِ بـــالرِّداء المهـــدّبِ

يشبِّه ذَنَبَهَا المبتلَّ بعثاكِلِ النخيلِ الكثيفةِ، وقد ربطَ مواضع النّخل ببئر سميحة المعروف بعطائه وكثرة مائه، وجعل العثاكيل رطبةً أيضاً دلالة على حيويّتها وحياتها وخصوبتها.

وتتجلَّى بشائر الخير والخصب أيضاً في بيته الثاني، عندما يُشبّه حركة ذنبها، وهو ينتقلُ يمنةً ويسرةً على فخذيها، ويدفعُ الذّباب عن جسمها، بحركة فتىً يلوّحُ بثوبٍ ذي أهداب ليراه النّاس، ويستبشروا بالخير والانتصار.

وشبّهوا جمالَ جسدِها وضموره بالسّيف الصّلب[3]، مستوحين منه المعاني العديدة في المضاء والقوّة، ودقّة صنعته، ولطيف شكله، كقول عمرو بن شأس[4]:

فَـــــاقطَعْ بِلَادَهُـــــمُ بِنَاجِيَـــــةٍ كالسَّـــيفِ، زَايَـــلَ غِمْـــدَهُ النَّصْـــلُ

إنّها ناقةٌ قويّة تُنجي الشّاعر من المهالك والأخطار، كالسيف حدَّةً ومضاءً، علاوةً على ضُمرِها الباعث لقوّتها ونشاطها، فالسَّيف المصقول يحمل معاني الصّلابة والقوّة، وقد أخرجه الشّاعر من غمده إشارةً إلى حركته الرَّشيقة وبريقه المتلألئ، فأضفى على النّاقة جمال الحركة، والتَّوقّد المستمر.

---

(١) انظر ديوان المتلمس ص ٣٢٠ ((كأنَّ على أنسائهِ عِذْقَ خَصْبَةٍ))، وشعر زهير ١٦٢ ((وتَلوي بِرَيّانِ العَسيبِ تُمِرُّهُ))، والأعشى ١٠٥ ((تلوي بِعِذقِ خِصابٍ كُلَّما خَطَرَتْ))، و١١٩ ((كأنَّ على أنسائِها عِذْقَ خَصْبَةٍ)).

(٢) شرح ديوانه ص٢٣، الحاذان: ما وقع عليه الذنب من الفخذين، تَشَذّرَت: ضربت بذنبها، العثاكيل: العراجين، القنو: عرجون البسر، سميحة: بئرٌ قديمة، تَذُبُّ: تدفع الذباب، البشير: الإنسان المُبَشِّر، المهَدَّبُ: ذو الأهداب.

(٣) انظر ديوان كعب بن زهير ص٣٠ ((كَجَفنِ اليَمَانيّ))، وشرح ديوان علقمة ٢٢.

(٤) شعره ص٣٩-٤٠.

أمّا أسامة بن الحارث الهذلي فقد جعَلَ يَدَي ناقته في إرقَالها كَيَدَي امرأةٍ تلاحي أخرى، وقَدْ غلا الحقدُ في صدرها، يقول[1]:

كَـــأنَّ يَـــدَيهَا إذَا مَـــا أَرقَلَـــتْ يَـــدا ذَاتِ ضِـــبَّينِ تَعـــرو سِـــبَابَا

فالمرأة التي تَشتم الخصمَ تتعالى كلتا يديها في ارتفاعٍ وانخفاضٍ سريعين، يشير فعلها إلى النّشاط اللّاواعي للحركة الصّادرة عنها، وكذا جعل ناقته القويّة المسرعة في إرقالها تقوم بعرضٍ جماليٍّ رائعٍ أفرح الشّاعر وملأه فخراً بامتلاكها.

ومن استعاراتهم في ضمر النّاقة، وجمال بنيتها، قول علقمة الفحل: ((وَعَنسٍ بَريناهَا))[2]، فالنّاقة لا تُبرى، ولكنَّ استخدامهم لها لأوقات طويلَةٍ قد سبَّب لجسمها هُزالاً مستَحبّاً لدى الشّاعر الجاهلي، وكذلك قول كعب بن زهير ((وَنيُّها قَد تَحسَّرا))[3]؛ وقد أتى على المعنى نفسه.

فللنّاقة عند الشّعراء الجاهليين مكانٌ مُقَرَّبٌ لأفئدتهم؛ فقد وقفوا عند كلِّ عضوٍ جميلٍ فيها، فأسهبوا في وصفه، وأكثروا من التشبيه والمقارنة، لأنَّهم وجدوا فيها الصّاحب والمساعد القريب في التغلُّب على واقعهم المأسويّ الذي ألـمَّ بهم، مركّزين من خلال وصفها على معالم الحياة والخصب (المرأة والنَّخل)، والأمل والإشراق (محلوج القطن و الهلال)، فكان وصفهم يتحسَّسُ الخلاص، ويوحي بالجمال المطلق.

وكان للصّلة الوثيقة بين الجاهليّ والإبل أثرٌ في **أنسنة الإبل** عند الشّاعر الجاهليّ ولا سيّما ما نراه في أسلوب المحاورة بين الشاعر وناقته[4] والتجاء الشّاعر الجاهلي بهمومه وأحزانه إلى ناقته القوية الجسور، قاطعاً بها الفيافي الطويلة. فقد وجدها أهلاً للنجدة والصداقة، وتبادل الآراء؛ يسألها

(١) ديوان الهذليين ج٢ ص ١٩٧، الإرقال: ضربٌ من السير قريبٌ من العدْوِ، الضِّبَّان: الحقدان، تعرو: تشتم.

(٢) شرح ديوانه ص ١٢.

(٣) ديوانه ص ٣٠، نيُّها قد تحسّرا: ذهب شحمها.

(٤) انظر ديوان امرئ القيس ١١٦، وعبيد ١٠٢، وبشر ٩٨، والمفضَّليَّات ١٧٢، والأصمعيَّات ١٥٠، وقصائد جاهليّة نادرة، صنعة الدّكتور يحيى الجبوري، مؤسسة الرّسالة، بيروت، الطّبعة الأولى ١٩٨٢، ٢٢٠.

وتجيبه، وتشتكي إليه حالها في رحلة قدّر الزمانُ عليهما أنْ يتعايشا معاً؛ يُفضي كلٌّ منهما إلى الآخرِ مآسيه وأحزانه ((أليست الناقة شريكة العربي في مسرَّاته وأحزانه، ومعوانه على بلوغ مأربه، وإمضاءِ همومه؟ وبذا قوِيَتْ الرّابطةُ بينهما، حتّى ليكاد يناجيها بخلجات نفسه وتناجيه))[1]. فقد خاطب امرؤ القيس ناقته، مستعطفاً، داعياً لها بالسلامة، حاثّاً إياها على السرعة للوصول إلى هدفه المنشود، فكانت عند حُسنِ ظنّه، فأسرعتْ في رَكضِها، يقول[2]:

جَالَتْ لِتَصْرَعَني فقُلتُ لها: اقْصِري إنِّي امرؤٌ، صَرعِي عَلَيكِ حَرَامُ

فَجُزِيْتِ خَيْرَ جَزاءِ ناقةِ واحدٍ وَرَجَعْتِ سالَمَةَ القَرَا بِسَلامِ

وهو في صريح عبارته وقوّةِ إدراكه يدعو بالسلامة لنفسه من مصائبِ الدّهر، وضرباته الموجعة، إذ أنسن ناقته، جاعلاً منها صديقاً حميماً، يتفهَّم قوله ويشعر بأوجاعه، ويمدُّ يدَ العون لمساعدته، وهذا ما أظهرته النّاقة عندما جدّت في سيرها، وانتشلته من حالته النفسيّة المعقّدة.

وضمنَ مجالِ التوحّدِ بين الشاعر وناقته، نعتها بالصّاحب[3]، والمعروف أنّ المرءَ يَلجأُ إلى صاحبه وقت الضِّيق، وقد لجأ الجاهليُّ إلى ناقته لاعتزازه بها، وَإحساسه بقربها، يقول امرؤ القيس[4]:

قَدْ أَقْطَعُ الأرضَ، وهيَ قَفْرٌ وَصَاحبي بَازلٌ شِمْلالُ

إنّه يقطعُ الأرض، ولكن إلى أين؟ ولنتخيّل الشاعر وناقته مرتفعان عن الأرض، يبغي كلٌّ منهما ما يبغيه الآخر، وتأتي الجملة الحالية، لتقول: إنّ هذه الأرض قَفرٌ متصحِّرةٌ، لا ماء فيها ولا زاد، بل لا ملجأَ يقيه من حرِّ الهاجرة، لكنّه يدمدمُ في آذاننا أنّه استعان بمصاحبَةِ ناقةٍ فتيّةٍ، تسابقُ الريح خفّةً وسرعة، وهذا ما يُشعره بالأمان والخلاص من الهمِّ الذي انتابه وأثقل عليه حياته.

---

(١) الشعر العربي بين الجمود والتطوّر، محمد عبد العزيز الكفراوي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، الطبعة الرابعة ١٩٦٩م، ص٣٧.

(٢) ديوانه ص١١٦، جالتْ: عَدِلَت عن الطّريق وفي البيت إقواء، القَرا: الظّهر.

(٣) انظر ديوان الأعشى ٢٢١ ((هي الصَّاحبُ الأدنى)).

(٤) ديوانه ص١٨٩، بُزُولُ الناقة: انفطار نابها في سنّ التاسعة، شملال: خفيفة سريعة.

كما أبرزَ الشّعراء المشاركة الوجدانية المعيشة والمتخَيَّلة بينهم وبين نوقهم؛ فامرؤ القيس عندما شعر بالموت جَعَلَ إبِلَهُ قائمةً لَمْ تَذُق شيئاً من الطّعام، مشاركةً له في مصابه، يقول[1]:

علـــى قُلُـــصٍ تَظَـــلُّ مُقَلّـــداتٍ أَزِمَّـــتُهُنَّ، مـــا يَعْـــدِفْنَ عُـــوْدا

لقد أحسَّت نوق الشّاعر بحالته، وعَلِمت أنّه سيفارق الحياة عن قريب، فذرفت العبرات من مآقيها، وذَبُلَ وجهها، تأسِّياً عليه، وخوفاً لمفارقته. فالشّاعر حوَّل مجموعة الإبل المرافقات له في رحلته إلى قرائن بشريّةٍ، تشعر بالمصاب، وتتفهّم نهاية المرء الموجعة، وجعل منها بديلاً عضويّاً عن أهله وأصحابه الذين نكّلوا به، ونأوا عن مساعدته والوقوف إلى جانبه.

وصوَّروا مشاركةَ النّاقةِ لهم في حنينهم لأرضِ مَن أحبَّوا[2]؛ فقد حاور الشاعر ناقته أحياناً بحوارٍ فيه التطمينُ والترغيب، محاولاً إبعادَ المللِ والضَّجرِ عنها، فتستجيبُ إليه بآذانٍ صاغية، وقلوبٍ حرَّقتها اللّوعة، لكنَّه في الوقتِ نفسه يخاطبُ نفسه التي أثقلتها الغربة، وأوجعها الحنين، ولوَّعها البعد، يقولُ عبيد[3]:

وَحَنَّـــتْ قَلُوصِـــي بَعْـــدَ وَهْـــنٍ وهَاجَهـــا مـــعَ الشّـــوقِ يومـــاً بالحِجَـــازِ وَمِـــيْضُ
فَقُلْـــتُ لهـــا: لا تَضْـــجَرِي إنَّ مَنْـــزِلاً نَـــأَتْنِي بـــه هنـــدٌ إلـــيَّ بغـــيضُ
دنـــا منـــكِ تجْـــوَابُ الفـــلاةِ، فَقَلِّصـــي بمـــا قـــد طبـــاكِ رِعْيَـــةٌ وَخُفُـــوضُ

إنَّ هذا الحنينَ الذي ادّعاه الشاعر في ناقته بعدَ منتصفِ الليل ما هو إلاّ حنينُ الشاعرِ نفسه، عندما كان في هدأةٍ من اللّيل المخيف، لا يستطيع النوم بَعْدَ أنْ نأتْه صاحبته هند في أرض الحجاز، فالوميض يهيجُ الحيوانَ، لكنّه لا يشُدُّه إليه شوقاً، والناقةُ تحنُّ إلى مثيلها من الحيوان، بل تَحُنُّ أحياناً إلى صاحبها، لكنّها لا تحنُّ إلى مَنْ يُحِبُّه صاحبها، لقد جعلَ من النَّاقة إنساناً يشعرُ ويحنُّ

(١) ديوانه ص٢١٤، ما يعدِفْنَ: ما يأكلْنَ وما يَذُقْنَ.

(٢) انظر ديوان سلاّمة بن جندل ص١٣٩.

(٣) ديوانه ص١٠٢-١٠٣، حنّتْ قلوصي: نزعت إلى أوطانها، القلوص: الفتية الشابة من الإبل، الوهن: نحو من منتصف الليل، الوميض: وميض البرق، نَأَتْني: ابتعدتْ عنّي، تجواب الفلاة: قطعُها، قَلِّصي: شمّري، طَباكِ: دعاكِ، الرِّعْيَةُ: المرعى، الخَفْضُ: الدَّعة والسكون.

ويشتاقُ، ويفهمُ لغةَ الإشارة، فبدأ يطارحها همومه وأوجاعه، ويشرح لها سبب إحجامه عن مصدر الوميض الذي حنَّ إليه، فعندَ هندٍ يشعرُ بالأمنِ والرّاحة، وينعم في بلادها بالهدوءِ والسكينة ورغدِ العيش، فالشاعر ((ينازعُ ناقته هذا الحنين، ولا يستطيعُ كتمان حوار الذات، فالنأيُ مصدرٌ مثيرٌ للحنين، والتي نأتْ هي هند، فردّةُ الفعلِ القوية لديه جعلتهُ يحاولُ النأيَ على قَلوصه التي حَمَلت الحنين عنه))[1].

ووصفوا سير النّاقة طَوال الليل، وتَحَمُّل الأرقِ والتعبِ المُضْني معهم[2]، في سبيل الوصول إلى ممدوحيهم ليكسبوا ودَّهم، وينالوا عطاءهم، يقول بشر بن أبي خازمٍ[3]:

أذاكَ أمْ تِلْكَ؟ لا، بل تلكَ تَفْضُلُه غِبَّ الوجيفِ إذا ما أَرْقَلَتْ تَخِدُ
لَمّا تَخَالَجَتِ الأهواءُ، قُلْتُ لها: حُقَّ عليكِ، دُؤوبُ اللّيلِ والسَّهَدُ
حتّى تزوري بني بدْرٍ، فإنَّهُمُ شُمُّ العَرانينِ، لا سودٌ ولا جُعُدُ

إذ يفضّلُ بشرٌ ناقته على الثور الوحشي، المعروف بقوّته وقدرته على تحمّل المصاعب والمشاق؛ فهي متناهية السرعة، وكلماته: (غِبَّ الوجيف، أرقلتْ، تَخِدُ) تدلُّ على سرعة السير والنشاط المتزايد الذي تمتلكه هذه الناقة، وتُبَيّنُ ذلك المدى من السرعة الذي يَوَدُّ الشاعرُ تحقيقه في عجلةٍ من أمره، متمنّياً الوصول إلى بني بدر، وكَسْبِ ودّهم، ونيل مرضاتهم، ولا يتأتّى ذلك إلاّ من خلال الجهدِ الدّؤوب، والعمل المتواصل، والسهر المتتابع.

ولا يُخْفِي الشاعرُ الصُّعْلُوكُ أبو الطِّمِّحَان القيني حنينه إلى وطنه ومعشره اللَّذَين نأى عنهما بعيداً، في رغبةٍ منه –وعن سابق إصرارٍ وتصميم– لصعوبة العيش في وطنه، وقسوةِ معشره، فقام يذكر حنين ناقته السريعة إلى أوطانها، ويتذكّرُ معشره، قائلاً:

---

(١) الصَّحراء في الشِّعر الجاهليّ ص ١١٤.

(٢) انظر الأصمعيّات ص ١٥٠، وشرح ديوان حسّان ١٣٠.

(٣) ديوانه ص٩٨، ذاك: يريد ثور الوحش، الوجيف: ضربٌ من السيرِ السريع، أرقَلَتْ: أسرعتْ، تَخِدُ: من الوَخد؛ وهو ضربٌ من سيرِ الإبل سريع، تَخَالَجَتِ الأهواء: اختلفت، شَمُّ العَرانين: كنايةٌ عن الرّفعة والعلو، وشرفِ الأنفسِ، جُعْدُ: من صفات الرّجال؛ يكونُ مدحاً وذمّاً (الذمّ: قصيراً أو بخيلاً والمدح عكسها).

ألا حنَّـــتِ المِرْقَـــالُ، وَائتَـــبَّ رَبُّهـــا تَـــذَكَّرُ أوطانـــاً، وأَذكـــرُ مَعشَـــري
ولـــو عَرَفَـــتْ صَـــرْفَ البُيُـــوعِ لَسَـــرَّها بِمَكّـــةَ، أنْ تَبْتَـــاعَ حَمْضـــاً بـــإِذْخِرِ
أسَـــرَّكِ لـــو أَنَّـــا بِجَنْبَـــي عُنَيْـــزَةٍ وحَمْـــضٍ، وَضُـــمْرانَ الجَنَـــابِ، وَصَـــعْتَرِ
إِذَا شَـــاءَ رَاعِيهَـــا اسْـــتَقَى مِـــنْ وَقِيعَـــةٍ كَعَـــينِ الغُـــرابِ، صَـــفْوُها لَـــمْ يُكَـــدَّرِ[1]

يخاطبُ الشّاعر ناقته بحنينٍ قاتلٍ، مُسقطاً حنينَه على صاحبته النَّاقة، بعدما عرف أنّها حنّتْ لأوطانها وازداد شوقها، فأخذت تصدرُ صوتاً يشبه الأنين، فأحسَّ به، وحرَّق فؤاده، فهاجَهُ وأطربه، فطار بجناحي خيالِه إلى أسواق المدينة القديمة التي شبَّ فيها، وتعوّدَ على أصوات الباعة المنتشرين على جانبيّ الطريق، فناداها، وهي في غفلةٍ وسكون، تذرفُ العبراتِ: بأنْ أقلعي عن شرودك، وتخيّلينا معاً في أرضِ النشءِ الأوّل، نتذاكر أيّام الطفولة، ونتلَذّذُ بهناءةِ الحياة. ولمكانة النَّاقة الكبيرة التي استحوذت على الشَّاعر، وملكت فؤاده وحسَّه، وقد وصلت إلى مرتبة الصَّداقة والصُّحبة الحميمة، نرى الشَّاعر يُعزِّزُ ناقتَه ويُدلّلها بشرب الماء من مكان صافٍ، وصفه بعين الغراب، وقد أومأ من خلال بيته الأخير إلى العيش الهانئ والحياة السَّعيدة على أرض الأهل والأحبَّة الذين اشتاق إليهم، وحنَّ لرؤيتهم.

وتَتَحَدَّث ناقةُ المثقِّبِ العبدي عن حال صاحبها، كما هي الحالُ عند أغلبِ الجاهليين، الذينَ مَلّوا من التِّرحال والتنقُّلِ، وسئموا حياتهم القاسية، مصوّرين حالها[2]، وهي تسأل صاحبها: ماذا بعد هذا الارتحال؟ وهل سنصلُ إلى نهايةٍ فأليّة نرتاحُ بعدها إلى الأمن والاستقرار؟ يقول[3]:

إذا مـــا قُمْـــتُ أَرْحَلُهـــا بليـــلٍ تـــأوّهُ آهـــةَ الرّجـــلِ الحـــزينِ
تقـــولُ إذا دَرَأْتُ لهـــا وَضِـــيني: أهـــذا دينُـــهُ أبـــداً ودينـــي؟

(١) قصائد جاهليّة نادرة ص٢٢٠، المِرقال: الناقةُ تُسرعُ في سيرها، من الإرقال وهو سيرٌ فوق الخَبَب، ائتَبَّ: تهيّأ للذّهاب، الحَمْضُ: كلُّ نبتٍ يقومُ على سوق ولا أصل له؛ وهو مالح، الإذخر: حشيش طيّبُ الرائحة، عُنيزة: قارة سوداء في بطن وادي فَلَج من ديار بني تميم، حمض: موضع بالبحرين، الوقيعة: مكان صلب يُمسكُ الماء.

(٢) انظر ديوان الأعشى ص ٧ و ٤٧، والمفضّليّات ٣٧٢.

(٣) المفضّليات ص٢٩١ – ٢٩٢.

أَكُـــلُّ الـــدّهرِ حِـــلٌّ واتحـــالٌ أمـــا يُبقـــي علَـــيَّ، ولا يَقِينـــي؟!

إنّها تأوّهاتُ المُثَقَّبِ نفسه، الحزين، الذي تفاجأ بغدرِ صاحبه، فتوجّعَ لمرارة البعد، وتحرّقَ بنار الهجرِ، وتيقَّنَ صعوبة الاتصال من جديد، مُخْفِياً وراءَ تساؤلاته المتكرّرة التي أطلقها على فم ناقته، الشريك، الألمَ الذي انتابه، مستغرباً فِعْلَ الدَّهر الذي لا يبقي الإنسان على حاله، فكلُّ يومٍ لابدَّ من جديدٍ يُبْعَث، وأحداثٍ تتوالى، حتّى يقع الإنسان في مصيدة الموت.

أمّا المتلمّس الضبعي فقد أهاجه الشوقُ إلى العراق بعد هجائه عمرو بن هند، فأسقطَ حنينه على ناقته، محمّلاً إيَّاها بعضَ همومه، وآلامه... فقد استعار من الليل انسدال همومه، ومن الصحراء لهيب شوقه، واسترشدَ بالنجمِ سهيل، وكشف بعد ذلك عن ذاته المقنّعة بظلامِ الليل وظلال الصحراء، فيقول: (أنّى طربت) متذكّراً حبيبته التي يلتهبُ القلب شوقاً إليها، وتحولُ بينهما (فلوات) من الأرض واسعةٌ، فيها الموت والهلاك، محاولاً اجتياز المكان الصعب على ناقته القويّة، مُلْغياً دورها في اختيار الوجهة التي تهبُّ منها صبا الحبيب، يقول[1]:

حَنَّـــتْ قَلُوصِـــي لَهَـــا، والليـــلُ مطَّـــرقٌ بَعْـــدَ الهُـــدوءِ، وَشَـــاقَتْها النَّـــواقيسُ
مَعقُولَـــةٌ، يَنظُـــرُ التَّشْـــريقُ راكبهـــا كَأَنَّهـــا مِـــن هـــوىً للرّمـــلِ مســـلوسُ
وقـــدْ ألاحَ سُـــهيلٌ بعـــدما هَجَعـــوا كَأنَّـــهُ ضَـــرَمٌ بـــالكَفِّ مَقْبُـــوسُ
أنّـى طَرِبْـتِ، وَلَـمْ تُلْحَـيْ علـى طَـرَبٍ وَدُونَ إِلْفِـــكِ أَمْـــرَاتٌ أَمـــاليسُ
حَنَّـتْ إلـى نَخْلَـةِ القُصـوى، فقلـتُ لهـا: بَسْـــلٌ عليـــكِ، ألا تلـــكَ الـــدهاريسُ

(١) ديوانه ص٨٢-٩٣، القلوصُ: الناقة الفتيّة، مُطَّرِقٌ: مطروق، شاقَتها: أثارت شوقها، النواقيس: أصوات أجراس الكنائس، معقولة: مربوطة، التشريق: ثلاثةُ أيّام بعد يوم النّحر، لأنّ لحمَ الأضاحي يُشَرَّقُ فيها للشمس، سُلِسَ عقْلُه: ذهبَ فهو مَسْلُوسٌ، ألاحَ: لمع، سهيل: نجمٌ بهيٌّ يطلع في أواخر القيظ، الضَّرم: النار، مقبوس: مشتعل، تُلْحَي: تلامي، أمرات: جمع مَرتْ؛ وهي الأرض التي لا نبت فيها، أماليس: جمع إمليس؛ وهي الأرض المستوية، الإلف: الصاحب والحبيب، نخلة: وادٍ على طريق الشام؛ ولعلّه أراد مكاناً بالعراق،بَسْلٌ: حرامٌ، الدّهاريس: الدّواهي المنكرات، امّي: اقصدي، الأشوس: الذي ينظر إليك بعين المبغض، البَوْبَاةُ: ثنيةٌ في طريق نجد ينحدر منها صاحبها إلى العراق، عمرو: عمرو بن هند، قابوس: أخوه.

امِّـــي شـــآميَّةٌ، إذْ لا عِـــراقَ لنـــا قومـــاً نَـــوَدَّهُمُ، إذْ قومُنـــا شُـــوسُ
لَـــنْ تَسْـــلُكي سُـــبُلَ البَوْبَـــاةِ مُنجِـــدَةً مَـــا عَـــاشَ عَمـــرٌو، ومـــا عُمِّـــرْتَ قـــابوسُ

لقد أهاجَ الوميضُ المُختَلَقُ الصادرُ من بلادِ نجد ناقة عَبيد، أمّا ناقةُ المتلمّس فأهاجتها الفوانيس المضيئة في بلاد العراق، وقد اتّفق كلا الشاعرين في الوقت؛ وهو بعد منتصف الليل، عندما يطبقُ جوٌّ من الهدوء المخيف والمرعب على نفس الشاعر، فيتذكّرُ ما أوجعه في ماضي أيامه، وهنا تذكَّرَ المتلمّسُ يمين عمرو بن هند، الحاكم الظالم الذي حالَ دون ولوج الشاعر الأرض المقدّسة بالنسبة إليه، فَجَنَّ جنونه، وجعل هذا الجنون يجتاح عقل ناقته، فغدتْ سكرى تتخبّط بنار الشوق والحنين؛ لقد أضلّت الطّريق، لولا سُهيلٌ الذي أضاء السماءَ، إضافةً إلى صوت النواقيس التي شَغِفَ بها الشاعرُ وتساءل بعد ذلك عمّا أهاج ذلك الشوق رغمَ المسافات الشاسعة التي تفصل بينه وبين مَن أحب، قابعاً في بيته الخاص، ومخصّصاً المكان الذي ترك فيه قلبه؛ وهو نخلة القُصوى، متوجّعاً لهذه الذكرى ومتوسّلاً على كلِّ سامعٍ ليرقَّ لحاله، ويسترعي لمأساته، فالإحساس الجميل في هذه اللّوحة يكمن بالمقدار العظيم الذي شاركت فيه الناقة صاحبها الشَّاعر؛ فأحسَّت بلوعته وصدق حنينه، وشاركته أحزانه وكأنَّها إنسان عاقل، وينتفضُ الشّاعر من جديد متناسياً كلّ ما اعتراه في هذه الليلة، فَذكَّرَ ناقته بأنّ الطريق إلى الشام سالكٌ، وقد نبذَ العراق من قلبه ما دام فيه مَنْ يُبْغِضَهُ ويُنَغِّصُ عليه.

وقد صرَّحَ سُبيع بن الخطيم التَّيمي في أثناء حديثه إلى محبوبته صروفَ، عن صادق لوعته، وكامل حنينه إليها، وعمَّا تُكنّه ناقته، مصوّراً حالة الناقة النفسية، والصِّراع الدائر في أحشائها حُبّاً، واشتياقاً، يقول[1]:

إمَّـــا تَـــرَي إبلـــي كَـــأَنَّ صُـــدُورَها قَصَـــبٌ بأيـــدي الزَّامـــرينَ مَجُـــوفُ
فَزَجَرْتُهـــا لَمَّـــا أَذَيـــتُ بِسَـــجْرِها وَقَفـــا الحنـــينَ تَجَـــرُّرٌ وَصَـــرِيفُ

(١) المفضّليات ص٣٧٢-٣٧٣، المجوف: الواسع الجوف؛ يريد أنّ إبله تحنّ، أَذَيْتُ: تأذّيتُ، السَّجْرُ: فوق الحنين من الإبل، قفا: تَبِعَ.

فـــاقني حيـــاءكِ، إنَّ ربَّـــكِ هَمُّـــهُ فـــي بَـــينِ حَـــرْزَةَ والثُّـــوَيرِ طفيـــفُ
فاســـتَعْجَمَتْ وتَتَابعَـــتْ عَبَرَاتُهـــا إنّ الكـــريمَ لِمـــا ألـــمَّ عَـــرُوفُ
واعتادَهـــا لـــمّا تضـــايقَ شِـــرْبُها بلِـــوى نَـــوَادِرَ مَرْبَـــعٌ وَمَصِـــيْفُ

لقد أحلّ الشاعر نفسه في ناقته، فبدت تلك الناقة إنساناً يشارك الشَّاعر الحنين والفراق، وغدا صدْرُها يجيشُ شوقاً، ويتكلّم بلسان حالها، وكأنّها قصباتُ الزامرين في إقامةِ أفراحهم، فالمشاركة العاطفيَّة بين الناقة والشَّاعر جعلت الموقفَ يتَّسم بالصِّدق، وينتاب الشَّاعرَ إحساسٌ بالغبطة والفرح للتَّماهي الكبير الذي أحلَّه في ناقته، فبدت لحظات الإحساس باللّوعة ممزوجةً بالفرح العارم عندما وجد مَن يشاركه في آماله، ويسعى معه إلى تحقيقها.

ويتعالى الشاعر بكبرياءٍ وشموخ على أنّاته القويّة، زاجراً ناقته عندما استغرقت وقتاً طويلاً في أنّاتها، وتَصَبَّبَ غضَباً منها، فقد استمرّتْ واستمرّتْ، وتَبِعَ هذا الصوتُ الصادرُ من صدرها صوتٌ آخر من أنيابها، اقشعرَّ له بدنُ الشاعر، فناداها – وهو في الحقيقة ينادي نفسه – أنْ كفّي عن حنينكِ، فلم تسمع إليه، فأقرَّ بحقّها، ووسمها بالكريم العارف لحدوده.

لقد أحسَّ الشَّاعرُ الجاهليُّ في ناقته أهلاً للنجدة، وموئلاً يريحُ من خلاله صدمات كبريائه، فقرَّبها وشبَّهها بما يليقُ بمقامها، ويُرضي عزَّها لديه، فأرادها قويَّةً، تلتهب فتوَّةً ونشاطاً، خدمةً لأغراض نفسه وأهدافه، ووصفها بالجمال الذي يبغي من ورائه الخصب والأمل، واستعادة الحياة، طالما سعى إليها في رحلة حياته الشَّاقَّة، وأسقط عليها لباس التَّعقُّل والإحساس الصَّادق، وقد قَصَدَ من وراء ذلك كلِّه إلى التَّعبير عن نفسه الفتيَّة، وروحه المتوقِّدة، ودوافعه الصَّادقة، حبّاً بالحياة، وطلباً للأمن والأمان.

٢/٢- الخيل:

اهتمَّ الجاهليّون بالخيل اهتماماً كبيراً، وعدُّوها مظهراً للزينة واللهو، إذ كانوا يعقدون لها حلبات السباق، ويقرّبونها من خيامهم، واعتادوا ألاّ يعلو أفراسهم إلاّ على المشهور منها، حتّى يأتي ولدُها معروفاً، ولهم مواسمٌ لذلك وعادات[١]، وكانوا يقصدون الفحلَ من مواضعَ بعيدةٍ[٢]؛ لأنَّ الأفراسَ عُرِفَتْ بنسبها في القبائل الأخرى، وكانوا ((لا يهنّئون إلاّ بغلامٍ يولد، أو شاعرٍ ينبغُ فيهم، أو فرسٍ تُنتِجُ))[٣].

ومن هذا المنطلق وقفوا عندَ الخيل مطوَّلاً؛ فتحدّثوا عنها في أشعارهم، وغزا ذكرها أبيات قصائدهم، فذكروا جمال لونها، وهندسة تركيبها، وصوّروا سرعة اندفاعها، وتحدّثوا عن مشاركتها لهم في مشاعرهم، وفهمها الكامل لحاجات فارسها، في حزنه وفرحه، وفي رغبته ورهبته، وفي حلّه وترحاله، حتّى غدتْ فرداً في بيوتاتهم، لا تَخْتَلِفُ عن أعزِّ أبنائهم، وأكثرهم قرباً.

وقد أبرزَ الشّعراء الجاهليّون جمال **خَلْقِ الخيلِ**، فوقفوا عند جمال **اللون**، وقاربوه بأشياء من طبيعتهم المحيطة، فمن الخيل الأشقر[٤]، كما عند امرئ القيس الذي أسبغ على فَرَسِهِ لوناً تختلطُ فيه دماءُ الطّرائد بلونه الأبيض الناصع، في لوحات صيده، قائلاً[٥]:

كـــأنَّ دمَـــاءَ الهَاديـــاتِ بِنَحـــرِهِ عُصَـــارةُ حِنَّـــاءٍ بِشَـــيبٍ مُفَـــرَّقِ

---

(١) انظر نخبة عقد الأجياد، محمد بن عبد القادر الجزائري، دار الفكر، دمشق، ط٢، ١٩٨٥، ١٩٥-١٩٩.

(٢) انظر كتاب الإبل، الأصمعيّ، ضمن الكنز اللّغويّ، نشره الدّكتور أوغست هفنر، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، ١٩٠٣، ص٩٧، ونخبة عقد الأجياد ١٨٨.

(٣) العمدة في صناعة الشعر وآدابه ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، عني بتصحيحه السيد محمد بدر الدين النعساني الحلبي، مطبعة السعادة، الطبعة الأولى ١٩٠٧م، ج١ ص ٦٥.

(٤) انظر ديوان امرئ القيس ص٢٠، وديوان عبيد ١١٨ ((إذا ما اقتَنَصنا لا يَجِفُّ خِضَابُها))، والمفضّليّات ٢٨٠ و١٠٦-١٠٧، وديوان الشّنفرى ضمن الطرائف الأدبية، عبد العزيز الميمني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٦م، ص ٢٨، وسلامة ٩٨، والأعشى ٢٨٥ ((على ترائِبِهِ خِضَابُه))، وشرح ديوان علقمة ٤٠ ((بِشَيبٍ مُخَضَّبِ))، وطفيل الغنوي ٢٣ ((واستشعرت لون مُذْهَبِ)).

(٥) ديوانه ص١٧٦، الهاديات: أوائل الوحش المتقدّمات.

امتلك امرؤ القيس فرساً نشيطاً، جميل اللّون، يستطيع اللّحاق بطرائده وإيصال الشّاعر لما يحبُّ ويرضى، يتقدَّم دائماً، لذلك صُبِغَتْ شعراته البيض بدماء الطّوارد المقصودة بسهام الشّاعر عند نفور الدَّم من أجسادها، قبل أن تقع أرضاً، ويصيب الشّاعر منها مقتلاً.

وشبّهوا لون خيلهم بشاة الرّمل الحمراء المائلة إلى السَّواد[1]، يقول عبيد بن الأبرص: ((كُمَيْتٍ كَشَاةِ الرَّملِ، صَافٍ أَدِيمُهُ))[2]، فلون فرسه الذي يعتدُّ به، يشابه لونَ ظباءِ الرَّملِ المعروفة بلونها النقيّ الصافي، نقاء قلب صاحبه، وذلك ممّا زاد الشّاعر تعلّقاً به، وحرصاً على اقتنائه، فاللّون له دورٌ كبير في خَلْقِ الألفة بين الفرس وصاحبه.

وشبّهوا بياض خيلهم بالفضّة[3]، في نقاء لونها وصفائه، كقول زهير بن أبي سلمى يصف بياضَ فرسه الذي يسرُّ عيون الناظرين[4]:

ولَقَدْ غَدَوتُ، عَلَى القَنِيصِ، بِسَابِحٍ مِثْلَ الوَذِيلَةِ، جُرْشُعٍ، لَأْمِ

فزهير يحبُّ لون السلام؛ وهو اللون الأبيض، الذي ترتاح إليه العيون، ويترك في القلب أثراً جميلاً وانطباعاً حلواً، فشبَّه لون فرسه بالفضَّة ببريقها الأخّاذ وجوهرها النّفيس، فقد ضمَّن زهير هذا التشبيه جمال فرسه من ناحية شكله الخارجيّ المحَبَّبِ، إضافةً إلى قيمته الكبيرة على نفس الشَّاعر،

(١) انظر شعر زهير ١٨٢، وعبيد ١١١ ((مِثلَ شَاةِ الإرانِ))، وشرح ديوان علقمة الفحل ٢٤ ((كُمَيتٍ كَلَونِ الأُرجُوان)) و٢٩ ((وَرَاحَ كَشَاةِ الرَّبلِ)) و٤٠ ((فَظَلتُ وَظَلَّ الجونُ))، والأعشى ٢١، وأميّة بن أبي الصلت ٤٨٧ ((كُمَيتٍ بَهِيمِ اللونِ))، وطفيل ٤٥ ((تُشَبَّهُ كُمْتَ الخيلِ))، وعدي بن زيد ٧٤ ((بِكُمَيتٍ كَعُكَاظيِّ الأَدُم))، وكعب بن زهير ١٦و٢٨ ((كَتَيسِ الإرانِ الأَعْفَرِ))، المفضليّات ٣٦٩ ((كَلَونِ الصِّرفِ عُلَّ به الأديمُ))، و٢٤٣ ((كُمَيتٍ كَلَونِ الصِّرفِ)).

(٢) ديوانه ص٩٩، الشاة: الظبي، ويقال البقرة.

(٣) انظر ديوان امرئ القيس ٧٤، المفضّليات ص١٠٦-١٠٧ ((تُعلَى عَليهِ مَسائِحٌ من فِضَّةٍ)) و٤٠ ((كَأَنَّ مَسيحَتي وَرِقٌ عليها))، والوحشيّات، أبو تمّام، تحقيق الشّيخ عبد العزيز الميمني، دار المعارف بمصر، الطّبعة الثّانية ١٩٧٠، ص ٩٩ ((سَابِحٍ أَسطَعَ مثلَ الصَّدَعِ الأَجرَدِ))، نقلاً عن كتاب مشهد الحيوان ٩٩.

(٤) شعره ص١٨٢، القنيص: الصيد، سابح: فرس جواد خفيف، الوذيلة: الفضّة، الجُرشُع: الضخم الجنبين، اللأم: الملتئم الشديد.

فهو من أنفس ما يمتلكه وأحسنه. أمّا صفات الضّخامة والشدّة فتناسبان الغاية، وتحقّقان المطلب الذي يسعى إليه زهير.

وقد وقفوا عند غرّة خيلهم، فشبّهوها بالدّرهم، في بياضها واستدارتها، فغرّة فرسِ المرقّشِ الأصغر بيضاء، صافية اللّون، يقول: ((كُمَيْتٍ، كَلَونِ الصِّرْفِ، أَرْجَلُ أَقْرَحُ))[1]، فوجهه مضيءٌ، يقشعُ الهمَّ عن نفسِ صاحبه، ويولِّد لديه التفاؤلَ بالمستقبل. وغرّةُ الفرسِ عند أبي دؤاد الإيادي أشبه بالشعرى المضيئة[2]:

لهـــا قُرحـــةٌ تـــلألأُ كالشِّعْـــرى، أضـاءَتْ، وَغَـمَّ عَنهَـا النُّجـومُ

إنَّ غُرَّة فرس أبي دؤاد تُضيئُ كالشّعرى المتوقِّدة في السّماء وسط النّجوم التي خبا ضوؤها عند ظهور هذا النّجم، بل تكادُ النّجومُ تُطفأُ عندما تتلألأُ غرةُ فرسه، وهذا إحساسٌ بالقداسة التي يمتلكها فرسه. وقد شبّه بشر بياض غرّة فرسه بالخمار قائلاً: ((كأنّ بياضَ غُرَّتِهِ خِمَارُ))، إشارةً منه إلى غطاء المرأة المُنسَدِلِ على وجهها، والحافظِ له، فكثافةُ الشّعَرَات البيض التي غطَّت وجه الفرس، أعطته جماليَّةً، قاربت في تشبيه بشر خمارَ المرأة، وهذا من قبيل الحديث المتقاطع بين الفرس والمرأة عند الشُّعراء الجاهليين.

ووصفوا خيلهم بنقاء اللون ووحدته[3]، فأميّة بن أبي الصّلت يمتدح فرسه النقيّ لوناً بقوله[4]:

كُمَيْـتٍ، بهـيمِ اللّـونِ، لـيس بفـارضٍ ولا بِخَصِـيفٍ، ذاتِ لـونٍ، مُـرقَّمِ

استرعى بعض الجاهليين صفاء اللّون ولذي لا يخالطه آخرُ فيفسد جماله؛ ويبدو الفرس مخطَّطاً بأكثر من لونٍ، ينأى عن العين منظره.

---

(١) المفضّليات ص٢٤٢-٢٤٣، أقْرَحُ: ذو قرحة؛ وهو بياضٌ في الوجه مثل الدّرهم، فإذا كَبُرتْ فهي غُرَّة.

(٢) شعره ص٣٤٣، القُرحة: الغُرّةُ وسطَ الجبهة.

(٣) انظر المفضّليّات ص ٤٠ و٢٤٣.

(٤) ديوانه ص٤٨٧، البهيمُ: الذي لا يخالطُ لونه لونٌ آخر، الفارض: المُسنُّ، الخصيف: ما اجتمع فيه لونان معاً، المُرقّم: المخطّطُ.

ووصفوا لونها الأسود، فشبّهوه بالخيام السّود، كقول صخر الغيّ: ((كأنَّها البُجُدُ))[1]، فقد شَبَهَ الخيلَ في كثرتها وألوانها الموحّدةِ بالخيام، وبهذا جَعَلَ منها مسكناً ومأمناً عند الحاجة إليها في حربهم وسلامهم، وفي صيدهم وزينتهم، وسباقهم. وشَبَّهوا لون الخيل بالغربان السّود تارةً أخرى، كما عند صخر الغيُّ أيضاً في قوله: ((كَأَنّها العَجَدُ))[2]، فجعلها كالغربان، عندما عرضوها متبخترات في مشيها، وأرادوا بيعها، فَلَمْ تَتُقْ نفْسُ الشاعرِ هذا المنظر، للنيّةِ التي قَصَدَهَا مالكوها؛ وهي التخلّي عنها، وبيعها.

كما شبّهوا سوادها بالليل، وفي ذلك إشارةٌ إلى جماليَّة لون الليل، خاصَّة أنَّ اللَّيلَ يطوي بين جناحيه كلَّ شيءٍ، ويكون سِّتراً لطالبيه، فاللّون الأسود يوحي بالقهر والغَلَبَة، ويومئ إلى المجهول في بنيته القويَّة، وبذلك وصف الشُّعراء من خلال اللّون الأسود ماهيَّةَ خيلهم، وكَنُّوا بها عن قوَّتها وشدَّة طباعها، وكذلك عَدَّت الخنساء فرس أخيها صخر في وصفها له، قائلةً: ((مُجَلبَبٌ بسَوادِ اللَّيلِ جِلبابَا))[3]، فللفرس مكانةٌ كبيرةٌ عند الجاهليين، وقد استعانوا به على الكثير من حاجاتهم، وهذه إشارةً إلى ضخامة الفرس وارتفاعه؛ فالجلباب رداءٌ واسعٌ يضمُّ جسماً عظيماً، إضافةً إلى أَنَّها ذكرت جلباب المرأة؛ الذي يُعَدُّ أيضاً بمنزلة الحِصن الواقي لمفاتنها وأعضاء جسدها من العيون.

كما تحدّثَ الجاهليُّ عن **تكوين فرسه**، فتناوله عضواً عضواً، وبيّنَ وظائفَ كلِّ عضوٍ على حدة، موظّفاً الإشاراتِ الزّمانية والمكانيّة في بعض الأحيان للإفادة من قوّة هذا الفرس وسرعته وَتحمُّله الشدائدَ طوال اليوم.

(١) شرح أشعار الهذليين ج١ ص ٢٥٩، البُجُدُ: بيوت ومظالّ.

(٢) المصدر نفسه ج١ ص ٢٥٩، العَجَدُ: الغربان.

(٣) ديوان الخنساء، شرحه وضبط نصوصه وقدّم له الدّكتور عمر فاروق الطبّاع، دار الأرقم، بيروت، ص١٧، الجلباب: الرِّداء الواسع، وانظر طفيل الغنوي ٤٥.

فقد شبَّه الشّعراء الجاهليّون خيلهم بالهيكل[1]؛ وهو بناءٌ ضخمٌ، وابتغوا من وراء ذلك التّشبيه التعبير عن رغبتهم بالأمن لأنفسهم من ضربات الدّهر الموجعة، إضافةً إلى المكانة العالية التي خصّوا بها خيلهم، لحاجتهم إليها في أغلب أوقاتهم، يقول امرؤ القيس[2]:

وقَــدْ أَغْتَــدي والطَّيــرُ فــي وُكُناتِهــا بِمُنْجَــرِدٍ، قَيْــدِ الأَوَابِــدِ، هَيْكَــلِ

إنَّ توظيفَ الشّاعرِ لزمان خروجهِ، أشارَ إلى حالتهِ النّفسيّة المضطربةِ في إحدى لحظاتِ تعلُّقها الحميم بشيءٍ تُحِبُّه، إذْ أرادَ مِن هذا الخروجِ الابتعادَ عن واقعهِ المرير، تحتَ وطأةِ ليله الطّويل الذي لا يكادُ ينجلي عن صبحٍ مريحٍ لمآسيهِ وأفكارهِ.

فصفاتُ الجمالِ تتداخلُ وصفاتِ الجلالِ في تشبيهه الفرسَ بالهيكلِ؛ وهو بيتُ النصارى الضّخم، فالجلال يرجع إلى ضخامة بنيته، وعظمة خَلقِه، أمّا الجمال، فيرجعُ إلى اعتبار الهيكلِ الملجأ الآمن لدى أصحابه عند ضيقهم، تُقدَّم فيه الابتهالات، وتُعبدُ فيه الآلهة، والفرسُ أيضاً مقدّسٌ ومقرّبٌ لديه، لذا انطلق عليه مبكّراً، لأنّهُ إحدى الوسائل السّحريّة التي أنجدتْ الشاعر من محنته، واقتلعته من الكوابيس الجاثمة على صدره، لينطلق من ظلمة الليل ورهبته، إلى ضياء النّهار ورحابته، فأحسَّ بالأمان والرّاحة.

وشبّه الشّعراء خيلهم في ضمرها بالعصا[3]، يقول امرؤ القيس: ((كَأَنَّهَا هِرَاوَةُ مِنْوَالِ))[4]، لقد أيبس الجري لحم فرس الشّاعر، حتّى ضَمُرت، وأصبحت نشيطة، خفيفة الحركة، صلبةً، وهذا ما أعطاها بُعداً جماليّاً كبيراً ، أراح الفارسَ، وحقَّق ما صبا إليه، ففي هذه الصّفات بدت كأنّها عصا

(١) انظر ديوان امرئ القيس ص ٣٦ ((على هَيكَلٍ نَهدِ الجُزارَةِ جَوَّالِ))، ودريد ٥٥ في قوله: ((على هيكل نَهْدِ الجُزارَةِ مُرمَدِّ))، والأصمعيّات ٤٠.

(٢) ديوانه ص١٩، وُكناتها: مخابئها، منجرد: قصير الشعر، قيد الأوابد: يسبق الوحش، هيكل: ضخم.

(٣) انظر ديوان امرئ القيس ١٣٧، وشرح ديوان علقمة الفحل٧١ ((سُلاّءةٌ كعصا النّهديّ)) و ٣٤ ((تَرَى شَخْصَهُ كَأَنَّهُ عودُ مَشْجَبِ))، وشعر أبي دؤاد ٣٠٦، والأعشى ٣٣٣و٢٨٥ ((أجردُ كالهِراوَة)) و٢١ في قوله: ((وكُلُّ كُمَيتٍ كَجَزعِ الخِصَاب))، والمفضّليّات١٠٤ ((وأَجردَ كالهراوةِ صاعِدِيٍّ))، و٢٧٧ ((أو قارحاً مثلَ الهراوةِ))، و ٢٤٢ ((غَدَونَا بِصَافٍ كالعَسيبِ))، و ٩٧ ((مُوَثَّقَةٌ مِثْلُ الهِراوةِ حائلُ)).

(٤) ديوانه ص ٣٧، الهراوة: العصا؛ وهي هاهنا من آلات الحائك.

الغزّالين التي لا تُؤخذ إلاّ من العيدان الصلبة، التي لا يمكن الاستغناء عنها في عملهم، كما لا يمكن الاستغناء عن هذه الفرس العاملة، وفي هذا تركيزٌ من الشاعرِ على فكرة العمل الصحيح للنجاة والسلامة.

وشبّهوها في ضمرها بالحيّة الليّنة، كقول علقمة الفحل: ((كالحُبَابِ المُسَيَّبِ))[1]، وهذا يومئ إلى طول فرسه وضمره، بالمعنى الذي يجعله خفيفاً ونشيطاً، إذ يصبح، وهو على هذا الشَّكل، قادراً على القيام بالانعطافات السَّريعة، وأداء الحركات الفريدة، وهذا ما جعل إحساس الشَّاعر يلتهبُ حُبّاً، ويزداد لديه الفرس مكانةً. كما شبَّهوه بالحبل المفتول[2]، كقول بشر: ((كأنّ سَرَاتَهُ... مَسَدٌ مُغَارُ))[3]، وهذا ما يعطي الفرس شكلاً جميلاً، يظهر كأَنَّه قطعةٌ واحدة، مضبَّر الخَلقِ، مفتول العضلات، شديد، قادر على حملِ الشَّاعرِ وأدواته.

وشبّهُوا ظهورها في ملاستها وسهولتها واستوائها بالصخرة الملساء[4]، التي لا يستطيع أحدٌ الوقوف عليها، يقول امرؤ القيس[5]:

كُمَيْتٍ، يَزِلُّ اللَّبْدُ عَنْ حَالِ مَتْنِهِ كَمَا زَلَّتِ الصَّفْوَاءُ بالمُتَنَزَّلِ

فالفرس الكميت أصلبُ حافراً وأشدُّ خَلقاً، وهو هنا أملس الظهر، سهلهُ، يسقط اللّبد عنه لنعومته وملاسته، بالمعنى الذي جعله جميلاً نظر صاحبه، كأنّه الصخرة التي ينأى المطر عنها لملاستها وصلابتها، وهو في ذلك أقوى لحمل صاحبه وتحمُّله، وكأنّنا بالشّاعر يفتخر بامتلاكه هذا الفرس، ويؤكِّد فتوّة نفسه وشبابه.

---

(١) شرح ديوانه ص ٢٩.

(٢) انظر ديوان امرئ القيس ١٤٦ ((لاحِقُ الإطلَينِ، مَحبوكٌ مُمَرْ))، وعمرو بن قميئة ٦٢ ((أَطَال الشَدَّ والتقريب حتّى ذكرتُ به مُمَرّاً أندَرِيًّا))، وديوان كعب بن زهير ١٦ ((مُمَرٌّ كَسِرحانِ القَصيمَةِ))، وشرح ديوان علقمة ((مُمِرٌّ كَعَقْدِ الأَندرِيِّ)).

(٣) ديوانه ص ١١٢ – ١١٣.

(٤) انظر المفضَّليَّات ص ١٣١ ((تَئِقٍ كَجُلمودِ القِذافِ)).

(٥) ديوانه ص٢٠، اللَّبْدُ: الجُلال، الحال: موضع اللّبدُ من ظهره، الصَّفواء: الصخرة الملساء، المُتنزّل: النازل عليها.

كما شبّهوا خيلهم في ضمرها بالسِّهام[١]، كقول عبيد: ((والعَناجيجُ كالقِداحِ))[٢]، فالسِّهام تُصنع من المعادن القاسية، ويحتاج صنعها إلى مهارة عالية، ودقَّة متناهية، إضافةً إلى حاجة الجاهليِّ إليها، فقد قرَّبها، وأحسن العناية بها؛ لأنَّه يدفع من خلالها عن نفسه وأهله، العدوان والمظالم، ويخوض بها غمار الوغى، وفي تشبيهه هذا جعل للخيل مكانةً يُلتَجَأُ إليها في أوقاته جميعها.

وتحدّثوا عن قطاته[٣]، كقول امرئ القيس: ((كَأَنَّ مَكَانَ الرِّدْفِ مِنْهُ عَلَى رَالِ))[٤]، فمكان الرّديف منه مرتفعٌ، كأنّه مؤخّر فرخ النعامة المشرف، وهذا ما يساعد الرّديف من الثبات خلف الفارس (قائد الفرس)، فيلتحم كلٌّ منهما في الآخر، كأنّهما قطعةٌ واحدة، وذلك أثبت لهما.

وشبّهوا عيني الفرس الصافيتين بمرآة المرأة الحاذقة في عملها[٥]، فهي نظيفةٌ مجلوَّةٌ، ومن ذلك قول امرئ القيس[٦]:

وَعَـــيْنٌ كَمِـــرْآةِ الصَّـــنَاعِ تُـــديْرُها لِمِحْجَرِهـــا مِـــنَ النَّصـــيفِ الـــمُنَقَّبِ

فعين فرسه تشبه مرآةِ الحاذقةِ في عملها، القائمة عليه وحدها، لا تدعُ أحداً يشاركها فيه خشيةَ إفساده، وقد خصَّ المرآةَ لأنّ الصَّناع تعمد إلى مرآتها مراراً في اليومِ الواحد، تنظر إلى نقابها، وهذا ما يستدعي أنْ تكون المرآة نظيفةً، لا تشوبها كدرةٌ، ولا تُعَطِّلها غبرة، فجعلَ عين فرسه تشبهها صفاءً ولمعةً، والعين الصّافية تساعد الفرس على الرّؤية الجيّدة، وتعطيه منظراً جمالياً يُشعِرُ بالرَّاحة والاطمئنان والثقة.

---

(١) انظر ديوان عبيد ١١٢ ((كالمَنزَع المَريش))، وطفيل الغنوي ٤٦، وعامر بن الطفيل، رواية محمد بن القاسم الأنباري، دار صادر، بيروت ١٩٧٩م، ص ١٠٧و١٢٩، وعنترة ٣٣٣، والأصمعيَّات ٢٨٠ ((كَسَافِلَةِ القَناةِ)).

(٢) ديوانه ص ١١١.

(٣) انظر ديوان امرئ القيس ص ٤٩.

(٤) ديوانه ص٣٦، الرأل: فرخُ النعامة، وهو مُشرف المؤخر، فشبّه قطاة الفرس، وهي موضع الرديف منها خَلْفَ الفارس، بمؤخّر الرأل.

(٥) انظر شرح ديوان علقمة الفحل ٣٥ ((وعينانِ كالماويّتان))، وديوان عنترة ٢٦٢ الذي شبَّهها بعين اللأحول اللأحول ((قَبلاءُ شاخصَةٌ كَعينِ الأحول)).

(٦) ديوانه ص ٤٨، الصّناع: الحاذقة في عملها؛ فمرآتها مجلوّةٌ دائماً ونظيفة، النّصيف: الخمار، المنقّب: المنقَّبُ به، المِحجَرُ: ما استدار حول العين.

كما شبَّهوا أُذنَيه بأذني البقرة الوحشيَّة المذعورة[١]، يقول امرؤ القيس[٢]:

لَــهُ أُذُنَــانِ تَعْــرِفُ العِتْــقَ فِيْهِمَــا كَسَــامِعَتَيْ مَــذعورَةٍ وَسْــطَ رَبْــرَبِ

إنّ عِتْقَ أذني فرسه وكِبَرِهما يؤذن بتحسّس الأصوات الدّقيقة، فإذا ما نَظرْتَ إليهما عَرَفْتَ فيه الأصالة والنّجابة فهما كسامعتي بقرةٍ وحشيّةٍ، ذُعِرَتْ، فَنَصَبَتْ أذنيها، تُدَقِّقُ في مصدر الصوت ومُحْدِثِه، وهي وسط قطيع كبير، وخصَّها من بين القطيع ليدلَّ على رهافة سمعها أكثر من غيرها، ولتكون المشابهة أكثر تأثيراً في بيان التَّميُّز؛ الفرس بين الخيل، والبقرة بين القطيع.

وشبّهوا ذنبه الطويل بعثاكيل النّخيل الممتلئة، يقول امرؤ القيس[٣]:

وَأَسْــحَمُ رَيَّــانُ العَسِــيْبِ، كَأَنَّــهُ عَثَاْكِيْــلُ قِنْــوٍ، مِــنْ سُــمَيْحَةَ مُرْطِــبِ

فَذَنب فرسه أسود اللّون كثيف ممتلئٌ، وليِّنٌ وهذا ما يشير إلى ضخامة جسمه وامتلائه، وصحَّته التَّامَّة، فيبعث فيه نشاطاً زائداً وحيويَّةً كبيرةً، فيشبِّهه بشماريخ نخل مُرطِبِ التي تعوَّدَت السِّقاء ليلاً ونهاراً، فَسَمَقَت وغَلُظَ قِنوُها، وأجادت بالخير والعطاء. وشبّهه عنترة بالرِّداء[٤]، وكنَّى علقمة الفحل عن كثافته وغزارته ((سَدَّ فروجَهُ بِضافٍ فويق الأرض))[٥]، وهذا مايومئ إلى صحَّة الفرس وسلامته، ويعطي الفرس منظراً جماليّاً أخّاذاً، يسدُّ به فروج رجليه، ويُكملُ التّناسق والانسجام بين أعضائه الأخرى.

(١) انظر شرح ديوان علقمة ص ٢٤ ((كَسامعَتَي مَذعورةٍ وَسْطَ ربرَبِ)).

(٢) ديوانه ص ٤٨، تعرفُ العِتْقَ فيهما: أي أنّ أذنيه دقيقتان مؤلَّلتان، مذعورة: البقرة الوحشيّة، الربرب: القطيع من البقر.

(٣) ديوانه ص٤٨، أسحم: ذيل أسود، الرّيّان: المُمتَلِئُ النَّاعِمُ، العَسيبُ: عَظْمُ الذَّنب، القِنْوُ: عِذْقُ النَّخلَة، سُميحَة: اسم بئر.

(٤) ديوانه ص ٢٦١ ((ولَهُ عَسيبٌ ذو سَبيبٍ سابغٌ مثل الرِّداء)).

(٥) شرح ديوانه ص ٤٠.

وتَصوَّروا عنقَ الفرسِ في طوله وانسيابه، وجردته جِذعَ شجرةٍ طويلاً، أُزيلتْ عنه أوراقه وأشواكه، وتُرِكَتْ في نهايته بعضُ الأوراق والثّمر بمنزلة الرأس في الحصان[١]، يقول امرؤ القيس[٢]:

وَمُسْتَفْلِكُ الذِّفْرَى كَأَنَّ عِنَانَهُ وَمَثْنَاتَهُ، في رَأْسِ جِذْعٍ، مُشَذَّبِ

وهذا ما يُثبتُ اهتمام الجاهلي بفرسه؛ إذ يقوم بعمليّة التّشذيب بين فترةٍ وأخرى لشعرات الفرس، ليبدو أكثر جمالاً وأقرب إلى نفسِ صاحبه.

وتناول الشعراء في وصفهم كلَّ عضو في الفرس، فوصفوا منها الوجه[٣]، والحافر[٤]، والساقين[٥]، والمتنين[٦]، وشعرات العرف[٧]، والجبهة[٨]، والمنخر[٩]، كما وصفوا جمال

(١) انظر ديوان سلامة بن جندل في كنايته عن طول عنق فرسه ص ١٠٦ ((تمَّ الدَّسيعُ إلى هادٍ لَهُ بِتَعِ))، ودريد ٥١ ((مُنيفٌ كَجِذْعِ النَّخلَةِ المُتَجَرِّدِ))، وطرفة ٦٥ ((كَجُذُوعٍ شُذِّبَتْ عَنْها القُشُرْ))، وشرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، حقّقه وقدّم له الدّكتور إحسان عبّاس، الكويت ١٩٦٢، ص ١٢ ((بِغَرْبٍ كَجِذْعِ الهاجرِيِّ المُشَذَّبِ)).

(٢) ديوانه ص ٤٩، المُستَفلِكُ: المستدير كالفَلكَة، الذِّفرى: عَظمٌ نأتئ خلفَ الأذن، وإذا ما استدار كان أعتق له، المثناةُ: الحبل المشدود في رأسه، المشذّب: الذي نُزع شوكه وسعفه.

(٣) انظر ديوان امرئ القيس إذ شَبَّهه بالسِّنان ص ٧٤، وسلامة ٩٨ ((أسيلُ الخدِّ))، و١٠٠ ((ليس بأَقنى ولا أَسْفَى))، والأصمعيَّات ٤٠ ((أَسيلٍ سَلْجَمٍ))، وشرح ديوان لبيد ص ١٤ ((على خَدٍّ مَنْحوضِ الغَرارَيْنِ صُلَّبِ)).

(٤) انظر ديوان عنترة ص ٢٦١ ((صمَّ النَّسورِ كَأَنَّها من جندَلِ))، وشرح ديوان علقمة ٧٠ ((لا في شظاها ولا في أرساغها عَتَبٌ))، ودريد ٥٦ – ٥٧ ((وتخطو على صُمٍّ، كأَنَّ نسورَها نوى السَّقْبِ))، والأصمعيّات ٤١ ((له بين حواميه نسورٌ كَنَوى القسْبِ)).

(٥) انظر شرح ديوان علقمة ص ٣٧ ((وللسَّاقِ أُلهوبٌ))، وامرئ القيس ٧٥ ((عَبْلُ اليَدَيْنِ))، و ((ساقا نعامَةٍ))، والأصمعيات ٤٠ ((لَهُ ساقا ظَليمٍ)).

(٦) انظر الأصمعيّات ص ٤١ ((وَمَتْنانِ خَظَّاتانِ))، وعنترة ٢٦١ ((وَكَأَنَّ مَتْنَيْهِ....مَتْنا أَيِّلٍ)).

(٧) انظر ديوان سلامة ص ٨ ((ضافي السَّبيبِ))، والأعشى ٢١ ((حُرُّ القَذَالِ، طويلُ الغُسَنْ))، وبشر ٢١٣ ((نواصيها قِيامُ)).

(٨) انظر ديوان امرئ القيس ٢١، وشرح ديوان علقمة ٣٥، وسلامة بن جندل ١٠٦، والأصمعيّات ص١٤١–ص١٤١–١٤٢، المفضّليّات ١٠٧ ((وسواء جبهته مداك عروسِ)).

(٩) انظر ديوان بشر ١١٣ ((كَأَنَّ حَفيفَ مِنخرِهِ....كِيْرٌ مُسْتَعارُ))، وعنترة إذ شبَّهه بجحر الضَّبّ ٢٦٠، وكذلك امرئ القيس ١٦٥.

إقبالها[1]، وحُسنَ إدبارها[2]، وإعراضها[3]، وذلك في لوحات متكاملةٍ للتشكيل الجسديّ، ومن هذا هذا القبيل وصف امرئ القيس لكمال مشهد الفرس واستواء الخَلْقِ، بعد رحلة شاقّة، فبدأ مقْطعه بجملةٍ عبَّرت عن نفسيّته المضطربة وذعره الكبير[4]:

وأركـــبُ فـــي الـــرَّوْعِ خَيْفَانَـــةً كَسَـــا وَجْهَهَـــا سَـــعَفٌ مُنْتَشِـــرْ
لهـــا حَـــافِرٌ مِثْـــلُ قَعْـــبِ الوَلِيْـــ ـــدِ، رُكِّـــبَ فِيْـــهِ وَظِيـــفٌ عَجِـــرْ
لهـــا ثُـــنَنٌ كَخَـــوَافِي العُقَـــا بِ، سُـــوْدٌ يَفِـــئْنَ إذا تَزْبَئِـــرْ
وســـاقانِ كعْبَاهُمـــا أَصْـــمَعا نِ لَحْـــمُ حِمَاتَيْهمـــا مُنْبَتِـــرْ
لَهـــا عَجُـــزٌ كَصَـــفَاةِ المَسِيْـــ ـــلِ أَبْـــرَزَ عَنْهَـــا جُحَـــافٌ مُضِـــرْ
لهـــا ذَنَـــبٌ مِثْـــلُ ذَيْـــلِ العَـــرُو سِ تَسُـــدُّ بِـــهِ فَرْجَهـــا مِـــنْ دُبُـــرْ
لَهـــا مَتْنَـــانِ خَظَاتَـــا كَمَـــا أَكَـــبَّ عَلَـــى سَـــاعِدَيْهِ النَّمِـــرْ
لَهـــا عُـــذَرٌ كَقُـــرُونِ النِسَـــا ءِ، زُكِّـــبْنَ فـــي يـــومِ ريـــحٍ وَصِـــرّْ
وسَـــالِفَةٌ كَسَـــحُوقِ اللُّبَـــا ن، أَضْـــرَمَ فِيْـــهِ الغَـــوِيُّ السُّـــعُرْ

(١) انظر الأصمعيَّات ص ١٤١، إذ يشبِّه الأسعر الجَعفِيُّ إقبال فرسه بالصَّقر، وعبيد ١١٨ إذ يُشَبِّهها بعود الطِّيب: ((فَكَأَنَّما ذُبِلَتْ من الهِنديِّ غَيْرَ يَبوسِ)).

(٢) انظر ديوان عبيد ١١٨ ((فَكَأَنَّما قارورَةٌ صفراءُ ذاتُ كبيسِ))، الأصمعيّات١٤١-١٤٢.

(٣) انظر ديوان عبيد ١١٨، الأصمعيّات١٤١-١٤٢.

(٤) ديوانه ص١٦٣- ١٦٦ الرّوع: الفزع، الخيفانة: الفرس السريعة الخفيفة، والخيفانة: الجرادة، وجهها: ناصيتها، ناصيتها، المنتشر: المتفرّق، القَعْبُ: القِدْحُ الصغير، الوليد: الصبي، الوظيف: ما بين الرسغ إلى الركبة، أو ما بين الرسغ إلى العرقوب في اليد، العَجِرُ: الذي كأنّ فيه عقداً لصلابته، الثُّنن: الشعرات التي خلف الرُّسْغِ، الخوافي: ما بعد القوادم يلين أصل الجناح، يفئنَ: يرجعنَ، ازبئرارها: اقشعرارها، الكَعَابُ: المفاصل، أصمعان: صغيران، الحَمَاتان: اللحمتان الغليظتان اللتان فوق الكعبين، منبتر: لصلابته كأنه بائنٌ متفرّقٌ، الصَّفاةُ: الصخرة، الجُحَاف: السيل الذي يجحف كلّ شيء، خظاتان: مكتنزتان باللحم، العُذَرُ: الشعرات آخر العُرف، الصِرُّ: شدّةُ البرد، السالفة: العنق، السّحوق: الطويلة، اللبان: شجر، سراة المجنّ: ظهر التّرس، الوِجارُ: جُحْرُ الضَّب، تريح: تتنفَس، حَدْرة: مكتنزة صلبة ضخمة، بَدْرَةٌ: تبدر بالنظر، المآقي: جمع مآق ومُؤْق، شُقَّتْ: تفتّحت، دبَّاءة: القَرعة، مغموسة في الغُدُر: ناعمة، الأَثْفِيَّةُ: الصَّخرة المدوّرة المجتمعة، المُلَملَمَةُ: المجتمعة، أعْرَضَتْ: مكّنتكَ من النظر إليها، السرعوفة: الجرادة، أراد هنا الاستواء في الخلق، المُسبَطِرّ: الممتدّ الطويل، مجالٌ: جولانٌ.

لَهـــا جَبْهَـــةٌ كَسَـــرَاةِ المِجَـــنِّ حَذَّقَـــهُ الصَّـــانِعُ الـــمُقْتَدِرْ
لَهَـــا مَنْخِـــرٌ كَوِجَـــارِ السِّـــبا عِ فَمِنْـــهُ تُـــرِيحُ إذا تَنْبَهِـــرْ
وعَـــيْنٌ لَهـــا حَـــدْرَةٌ بَـــدْرَةٌ شُـــقَّتْ مَآقِيْهِمـــا مِـــنْ أُخُـــرْ
إذا أَقْبَلَـــتْ قُلْـــتَ دُبّـــاءَةٌ مِـــنَ الخُصْـــرِ مَغْمُوسَـــةٌ فـــي الغُـــدُرْ
وإنْ أَدْبَـــرَتْ قُلْـــتَ أَثْفِيَّـــةٌ مُلَمْلَمَـــةٌ لَـــيْسَ فِيْهـــا أُثُـــرْ
وَإِنْ أَعْرَضَـــتْ قُلْـــتَ سُـــرْعُوْفَةٌ لَهَـــا ذنَـــبٌ خَلْفَهَـــا مُسْـــبَطِرّْ
وَلِلسَّـــوْطِ فِيْهَـــا مَجَـــالٌ، كَمَـــا تَنَـــزَّلَ ذُوْ بَـــرَدٍ مُنْهَمِـــرْ

أرادَ –بعدَ انتهائه من لوحة الصيدِ، ومقتل الكلبِ– التّرويح عن نفسه، فركبَ فرسه الخفيفة، كَالجرادةِ خفَّةً ونشاطاً، وقد أَسدلتْ شعراتٍ كَستْ جبهتها كأنّها سعفُ النخلة المتفرّدة، وبدأ يصفُ فرسهُ التي استعان بها ليخرجَ من حالتهِ السوداويّة بَعدَ معركةٍ دارتْ رحاها بينه وبينَ ثعلبةَ بن مالك منافِسِهِ في الـمُلكِ، ولابدَّ لهذه الفرس أنْ تمتلكَ ميّزات جماليّةً عظيمةً، أحسّ بها من خلال إقباله عليها، فبدأ بناحية رأسها، وثنّى بحوافرها الصغيرة كالقدح الصغير وهذا أرشق لها وأمكن في الجري، وَتَضَمَّنَ الحافرُ وظيفاً معقّداً ما يشير إلى صلابته وقوّته، ولم ينسَ شعرات الرّسغ السود فشبّهها بريش الغراب في مُقَدّم جناحه، وهذه الشعرات دقيقة ناعمةٌ يبعثرها الهواءُ حيناً، فترجعُ مجتمعةً ثانيةً، وتتوسّط الركبةُ ساقي الفرس؛ وهي صغيرةُ الحجم، ناتئةٌ بقطعة صغيرة من اللحم الصلب، ويصعدُ إلى عجزها فيشبّهها بالصخرة الملساء التي أتى عليها السيل، فنظّفها واقتلع ما عليها، أمّا ذنبها فطويلٌ، يصلُ إلى الأرض، تَسدُّ به فتحة قوائمها، كذيل العروس الذي يستر عورتها، ويعطيها منظراً جماليّاً فاتناً، ويأتي إلى متنها، فيراهما قد كسيا لحماً قليلاً، فأنبأَ عن صلابتها وقوّتها كأنّهما ساعدا نمِرٍ مُكِبٍّ عليهما، فبدتا مفتولتين، تجمَّعَ عليهما اللَّحمُ في ظرفةٍ وجمال.

وممَّا يساعدُ على إبراز جمال هذه الفرس شعراتها الكثيفات آخر العرف التي شابهت ضفائر النّساء المعقودة في يوم ريح، فتبعثرت، وتجمّعت فوق بعضها لكثرتها، وفي هذا مُقاربةٌ بين الفرس والمرأة في بعض خصائصها. واتّخذَ من شجر البان وطولها قرائنَ لعنقِ الفرسِ، وتَعَمَّدَ إضرام النار فيها

ليدلّلَ على لونها الذي شابَهَ لون النار المشتعلة في أغصان شجر البان الطويلة، فتجمّرت، وبدتْ شقراء اللون، واستعان بالترسِ في سعته وصلابته، وفنِّ صنعه، وقدرة صاحبه، ليصوّرَ لسامعه صفات جبهتها، وتحمّلها كلّ ما يواجهها، فهي كالتّرس يحتملُ عن صاحبه ضربات العدوّ الموجعة، وجعل منخرها واسعاً كَجُحْرِ الضّبِّ، وهو أحمدُ في الخيلِ لتتمكّنَ من التنفّسِ بسهولةٍ، وقتَ الجريِ الشديد، والتعبِ المضني، وصوَر عينيها الواسعتين الصّلبتين الصّافيتين، وقد تَفَتَّحَتْ مآقيهما مِنْ آخرها، وهذا ما يعطي الفرسَ قوّةً في النظرِ، وحدّةً في استكشاف الأمور، ثمَّ انتقل في بيته الثالث عشر إلى وصف شكلها العام فيقول: إذا أقبلتْ إليك حسبتها قرعةً ملساء رطبة، وقد أُشبعت ريّاً، واقتطفتْ وقت نضجها التّام، وشبّهها بالقرعة للطافة مُقْدمها ورقّته، أمّا إذا أدبرت عنك فكأنّها الصخرةُ الملساء غير الناقصة، طولانية الشكل صلبة لم تتأثّر بالعوامل الجويّة، وإذا ما تمعّنت فيها مطوّلاً رأيتها كالجرادة استواءً في الخلق، وزيادةً في العتق، وهي مع ذلك قليلةُ اللحمِ، حسنةُ المظهر، تجرُّ خلفها ذيلاً طويلاً، أضفى عليها جمالاً أخّاذاً ومظهراً حسناً. وهي في نهاية الأمر، سريعةٌ كأنّها السّحاب ذو البرَدِ في سرعة وقعه وقوّة انصبابه.

وشبّهوا صدرها وقت صيدهم بمداك العروس الملوّنة بعد طحنِ الطّيبِ عليها[1]، يقول عَبيد ابن الأبرص[2]:

وَإِذَا اقْتَنَصْنَا، لا يَجِفُّ خِضَابُهَا وَكَأَنَّ بِرْكَتَهَا مَدَاْكُ عَرُوْسِ

فصدرها وقت الصّيد ملطّخٌ بدمائها، وهذه كنايةٌ على جسارتها وتقدّمها على حُمُرِ الوحشِ، ويشبّهه في سيلانِ الدمِ منه بصلاية العروس التي يُسْحَقُ عليها الطيب، مؤكّداً وجه الشّبه بينهما في لونيهما وحجميهما معاً.

(١) انظر ديوان امرئ القيس ٢١، وسلامة بن جندل ١٠٦، والأصمعيّات ص١٤١-١٤٢، وشرح ديوان علقمة ٣٥، والمفضّليّات ١٠٧ ((وسواء جبهته مداك عروس)).

(٢) ديوانه ص١١٧- ١١٨، الخضاب: الدّم، البركة: الصّدر، المداكُ: الصلاية التي يسحق عليها الطّيب.

ويجري علقمة الفحل على عادة الشعراء السابقين له، فَيُشَبِّهُ خاصرة فرسه بخاصرة الظبي في نعومتها، وساقيه بساقي نعامةٍ طويلةٍ، وظهره بظهر حمار الوحش في اتّساعه وكثرة لحمه، ويقبع هذا الحمار على هضبةٍ مرتفعةٍ تمكّنَ مِنَ الصعودِ إليها لقوّته، قائلاً[1]:

لَـــهُ أَيْطَـــلا ظَبْـــيٍ، وســـاقا نعامَـــةٍ وصَـــهْوَةُ عَيْـــرٍ، قـــائمٍ فَـــوْقَ مَرْقَـــبِ
كَثِيْـــرِ ســـوَادِ اللّحْـــمِ، مـــا دامَ بادنـــاً وَفـــي الضَّـــمْرِ مَمْشُـــوقُ القَـــوَائِمِ شَـــوْذَبِ

فالخاصرة الضّامرة تساعد الفرس على الجري السّريع، وكذا السّاقان المشبّهان بساقَيْ نعامةٍ إشارةً إلى طولهما وقلّة اللّحم عليهما، ما يعطي الفرس رشاقةً وحيويَّةً كبيرتين، أمّا الظّهر فهو ممتلئٌ كظهر حمار الوحشِ، وقد تأتّى جمالُهُ من اتّساعه وإراحته الفارس، ويُتابعُ علقمة وصفَ فرسه، فيبيّنُ أنّه ممتلئٌ، وقد تناول الطعام، وهو في الطرف المقابل ممشوق القوائم، تام الخلق، حسنُ المظهر.

وعلى هذا نستطيعُ القول: إنَّ الشعراءَ الجاهليّين اتّخذوا معاييرَ متقاربة ومعانيَ متشابهة، عند حديثهم عن جمال الحصان الشكلي، فالأغلب رَكّزَ على حافره الظّريف، وشعراته الجميلات، وساقيه الطويلتين، وذَنَبِهِ المرطّب كقنو النخل، وظهره الذي يشبه الحبل في ضموره وانفتاله، وجبهته الوضّاءة المنيرة التي تنير قلب الشاعر، وتبدّدُ حالةَ الغمِّ والحُزنِ إلى الفرح والضياء.

وتناولَ الشعراء الجاهليون **سرعةَ الخيل** في أشعارهم، وأسقطوا عليها حالاتهم، وما يدور في نفوسهم، فأكثروا من تشبيهاتها، وأبقوا حديثهُم بعد ذلك التشبيه على المشبّه به، شارحين ومفصّلين -في أغلب الأحيان- حالاته، ومكامن القوّة والنشاط فيه، فشبّهوا نشاط الخيل وسرعتها بالصخرة الملقاة[2]، يقول امرؤ القيس[3]:

مِكَـــرٍّ، مِفَـــرٍّ، مُقْبِـــلٍ، مُـــدْبِرٍ، مَعـــاً كَجُلْمُـوْدِ صَـخْرٍ، حَطَّـهُ السَّـيْلُ مِـنْ عَـلِ

(١) شرح ديوانه ص٣٤، الأيطل: الخاصرة، الصهوة: الظهر، العَيْرُ: حمار الوحش، قائم: منتصب، البادن: السمين، الممشوق: الحَسَنُ القوام، الشَّوذب: الطويل الحسن الخلق المنسجم، وانظر المفضّليات ص١٠٦-١٠٧.
(٢) انظر المفضّليّات ١٣١ ((تَئِقٍ كِحِلمودِ القِذَاف))، وعمرو بن قميئة ٦١ ((بُويزلُ عامِه، مِردَى قِذاف)).
(٣) ديوانه ص ١٩، الجُلمود: القطعة من الصّخر.

فالمكرُّ والمفرّ يتوازيان في ترتيبهما مع الإقبال والإدبار، ويدلُّ ذلك على جاهزيَّةِ الفرس في الأوقات جميعها، فهو في صلابته وصلابة حافره وسرعته كقطعة الصّخر الصُّلدة الّتي رَمى بها السيلُ من مكانٍ مرتفع، وفي التحام هذه الصِّفات بالفرس أحسَّ الشَّاعر فيه مكاناً يُطلبُ منه الأمان، وحاجةً تقضي بالنجاة.

وشبّهوا سرعة الخيل بشؤبوب المطر المنهمر[1]، في سرعة اندفاعه وقوّة ركضه، يقول امرؤ القيس[2]:

مِسَحٍّ، إِذَا مَا السَّابِحَاتُ عَلَى الوَنَى أَثَرْنَ غُبَاراً بِالكَدِيْدِ المُرَكَّلِ

إنَّ جريَ هذا الفرس، وما ينتجُ عنه من الغبار، ليشكّلُ لوحةً فنيّةً رائعةً، تشي بمعانٍ عديدةٍ، في مقدّمتها طلبُ الحرّية، والثورة المنبعثة من داخل الشّاعر إلى الخارج، فيما يعيشه من غليان داخليّ يحيل أعماقه إلى مِرْجل ملتهب، يوشك على الانفجار.

إنّها ثورة الفارس ضدَّ القيد وطلب الحريّة.. إنّها في نهاية المطاف انتصارٌ للشاعر على ما وقعَ فيه، وما يعيشه، وإضافةً إلى ذلك أودع الشَّاعر في تشبيهه الخير والأمل المنتظر (الخلاص) من المُشّبَّه به، لحاجة الجاهليّ إليه، وظمئه الشَّديد لحياة جديدة.

وشبهوا الفرس في سرعته بخذروف الوليد[3]، كقول امرئ القيس[4]:

---

(١) انظر ديوان امرئ القيس ٢٠ و٥٠ ((وَوَلَّى كَشُؤبوبِ العَشيِّ)) و٨٦ و ١٧٤ ((كَغَيْثِ العَشِيِّ الأَقْهَبِ المُتَوَدِّقِ))، وديوان زيد الخيل الطّائي، صنعه الدكتور نوري حمّودي القيسي، مطبعة النعمان النجف الأشرف، ص ٦٨، وشرح ديوان علقمة ٢٦ ((فَكَأَنَّما تَجَلَّلَهُ شُؤبوبُ غَيثٍ)) و٣٧ ((وَوَلَّى كَشُؤبوبِ العَشيِّ بِوابِلٍ))، عدي بن زيد ٥١ ((كَأَنَّ رَيِّقَهُ شُؤبوبُ غَادِيَةٍ))، وسلامة بن جندل ١٠٣و٢٣٢ ((هَوِيَّ سَجْلٍ منَ العلياءِ مَصبوبِ))، ودريد ٥٦، وطفيل ٢٤، والمفَضَّليَّات ١٢١، والأصمعيَّات ٤٠.

(٢) ديوانه ص ٢٠، مسحّ: يسحّ العدو سحّاً مثل سحّ المطر؛ وهو انصبابه، السابحات: الطير، الونى: الفتور، الكديد: ما غلظ من الأرض، المركّل: الذي ركلته الخيل بحوافرها.

(٣) انظر ديوان امرئ القيس ٥١ ((يَمُرُّ كَخُذْروفِ الوِليد المُثَقَّبِ))، وشرح ديوان علقمة ٣٧ ((يَمُرُّ كَخُذروفِ الوَليدِ المُثقَّبِ)).

(٤) ديوانه ص٢١، درير: سريع، الخذروف: الخرّارة التي يلعب بها الصبيان.

دَرِيْـــرٍ كَخُـــذْرُوْفِ الْوَلِيْـــدِ أَمَـــرَّهُ تَقَلُّـــبُ كَفَّيْـــهِ بِخَـــيْطٍ مُوَصَّـــلِ

فخذروف الغلام يُشَدُّ بخيطٍ موصّلٍ معقود، وهذا ما يجعلُه أسرعَ عند إفلاته من الخيط، ودورانه على الأرض، وبهذا التشبيه يبدو الفرس في أشدِّ سرعته وأعظم حركاته، وبهذا يضفي الشّاعر الخفّةَ والحيويَّةَ على فرسه، ممّا يعطي الإحساس بجمال الفرس صدقاً، ويُشعرُ بتحكّم الشّاعر بالفرس وبحركاته الملتهبة، كما الوليد الذي يلعب بخذروفه، بيسرٍ وسهولة.

كما شبّه الشّعراء خيلهم في سرعتها بالعقاب[1]، الذي ينقضُّ على فريسته، يقول امرؤ القيس[2]:

كَـــأَنّي بِفَتْخـــاءِ الجَنـــاحَيْنِ، لِقْـــوَةٍ صَـيُوْدٍ مِـنَ العِقْبَـانِ، طَأْطَـأْتُ، شِـمْلالِ

حسِب الشّاعر نفسه راكباً على عُقاب سريعةٍ، ووصفها بكلمة صَيود، لأنَّ لها فراخاً، ينتظرون عودتها بالطعام، فهي شديدة الحَذَر، ترقُبُ فريستها بذكاء وفطنة، وتعمل بكلِّ ما أوتيت لتعودَ إليهم، خشية أن يسطو أحد عليهم، فيفترسهم، لهذا توصف بالسّرعة الفائقة.

وشبَّهوها في سرعتها بالبازيّ[3] المحلِّقِ في السماء في سرعةٍ شديدةٍ، يقول امرؤ القيس[4]:

كَـــأَنَّ غُلامِـــيْ إذا عَـــلا حَـــالَ مَتْنِـــهِ عَلـــى ظَهْـــرِ بَـــازٍ فـــي السَّـــماءِ محَلِّـــقِ

لقد استخدم امرؤ القيس كلماتٍ عديدةً تومئ إلى سموِّ فرسه وتميُّزه وشدَّة سرعته، ومن خلال هذه الكلمات (علا، ظهر، السَّماء، مُحَلِّق) قدَّم إعجابه الشديد ودهشته، عندما تخيَّل الفرس بازاً مُحلِّقاً في أثناء اعتلائه من قِبَلِ غلامه، وهذا يدلُّ أيضاً على ضُمرِهِ وخفَّة حركاته.

---

(١) انظر ديوان بشر ص٩٠، وزيد الخيل، ص ٦٨، وضرار بن الخطّاب الفهري، جمعه وحققه وشرحه الدكتور فاروق اسليم، دار صادر بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٦، ص ٤٩ ((بكُلِّ مُجَلَّحَةٍ كالعُقَّاب))، ودريد ٣٨ ((كَأَنّي وبَـزّي فـوقَ فتخـاء لِقْـوَةٍ))، والـمُفَضّليّات ٣٧ ((لكنَّهـا تهفـو بتمثـال طائرٍ...خُداريّـةٍ))، و٤٠ ((هَـوِيَّ عُقـابِ عَرْدَةٍ)).

(٢) ديوانه ص٣٨، الفتخاء: اللينة الجناحين، اللقوة: السريعة من العقبان، طأطأتُ: دانيتُ وخَفَّفتُ، الشملال: الخفيفة السريعة.

(٣) انظر ديوان الأعشى ص٢١ ((أَزْرَقَ ذا مِخْلَبٍ قَدْ دَجَنْ)).

(٤) ديوانه ص١٧٣، حال متنه: حال الفرس: موضع الراكب.

وأفردُوا صوراً طريفةً لسرعة خيلهم، في مرحلة من جريها، فشبّهوها بالنار التي تأكلُ السَّعفَ اليابسَ[١]، يقول امرؤ القيس[٢]:

سَبُوحاً جَمُوحاً، وَإِحْضارُها كَمَعْمَعَةِ السَّعَفِ المُوْقَدِ

ففرسُهُ التي أعدَّها للحربِ تمتازُ بسرعتها الفائقة، وتتناسبُ هذه السُّرعة طرداً وحديث المعركة وإقدام الخيل فيها وإحجامها؛ فالحَربُ تلتهِم كلَّ شيءٍ، والفرسُ تقطع الفَلَواتِ، وتبيحُ المسافات؛ فتراها لشدّة سيرها، قد وازتْ بين رأسها ويديها ورجليها، كأنّها تسبح، وتفوقُ في مرحلةٍ من سيرها وشدَّتها سرعةَ النار التي أُوقِدَتْ في السَّعف اليابس، وبذلك يسقط الشَّاعر على نفسه صفات الإقدام والجرأة على المجهول، وقد جاء إعجاب الشَّاعر بها، لأنّه رأى فيها ما يُقوِّيه على خوض غمار الحرب.

وشبّهوا سرعة الخيل بمريخ الوليد الموجَّه[٣]، حيثُ يُثَقَّلُ في طرفٍ منه، ويُرمى باتّجاه الهدف، يقول أوس بن حجر[٤]:

وَوَدِّع إِخْوَانَ الصّفاءِ بِقُرْزُلٍ يَمُرُّ، كَمَرِّيْخِ الوَلِيْدِ، المُقَزَّعِ

فوداع الأصدقاء والإخوان عند غدرهم، يتطلّبُ من الشاعرِ ركوبَ فرسٍ سريعٍ، ينجيه ويُخَلّصه من حالِ الأسى التي وقع فيها، فعمد إلى فرسٍ قويٍّ صلبٍ، يشبَه مرّيخ الوليد، خِفَّةً ونشاطاً، وجعل المرِّيخ مقزَّعاً، لزيادة سرعته وقوَّة انطلاقه.

---

(١) انظر ديوان امرئ القيس ١٨٧، ودريد ٥٧ ((لَهَا حُضُرٌ، كيفَ الحريقُ؟))، والنَّمِر بن تولب ٥٠ ((كَضرامِ النَّارِ في الشّيح)).

(٢) ديوانه ص١٨٣، السَّبُوح: السريعة، الجموح: التي تذهبُ على وجهها من السرعة، الإحضار: فوق التقريب؛ مرحلةٌ من السير، المعمعةُ، هنا: صوت النّار في السّعف.

(٣) انظر ديوان زيد الخيل ٣١-٣٢ ((وبالكَفِّ مَرِّيخُ الوليدِ))، وشرح ديوان علقمة ٣٧.

(٤) ديوانه ص٦١ قُرزُلُ: فرس طفيل بن مالك، كمرّيخ الوليد: هو قضيب يجعل الصبي في أعلاه تمرة وطينة تثقله، ثمّ يرمي به بغير ريش.

وشبّهُوها في سرعتها عند انسلالها وإثارتها الغبار، خاصّة على أرض المعركة، بالسهام[1] التي نفذت في الهدف، يقول بشرُ بن أبي خازم[2]:

أَثَـــرْنَ عَجَاجَـــةً، فَخَـــرَجْنَ مِنْهَـــا كَمَـــا خَرَجَـــتْ مِـــن الغَـــرَض، السِّـــهامُ

فإثارة العجاج تشير إلى شدَّة السّرعة وخفّة الحركة، التي جعلت الأفراس محطَّ إعجاب بشر، وأشارت إلى جماليّة المنظر المصوَّر، فقدَّم إحساسه الغالب على حاسَّة البصر لديه، فعكست ردَّة فعله العاطفيّ الجيّاش في أثناء المشاهدة.

وكَثيراً ما يشبّهُ الشعراء الجاهليّون أفراسهم في سرعتها بالذئابِ[3]، لِشدّةِ عدوها، وخِفّةِ انقضاضها على فريستها، يقول عبيد بن الأبرص[4]:

وَطِمِـــرَّةٍ، كَالسِّـــيْدِ، يَعْلُـــو فَوْقَهـــا ضِـــرْغَامَةٌ، عَبْـــلُ الـــمَنَاكِبِ، أَغْلَـــبُ

وقد عُرِفَ الذِّئبُ بسرعته وحيلته ودهائه، ومعرفته مسالك الصحراء الواسعة وطرقها الطّويلة، إضافَةً إلى ضمره ورشاقته، ممَّا يعطيه ضروباً من السّير، وألواناً من الحركة، قاربت ما شاهده عبيد في فرسه، وأحسَّ به في أثناء ركوبه. وممَّا يزيد الأمر جمالاً، أنَّ قائد هذا الفرس قويٌّ، غليظٌ كالأسد الهَصور قوَّةً وذكاءً.

---

(١) انظر ديوان زيد الخيل ٦٨، وعبيد ١١٢ ((فَهْوَ كالمِنْزَعِ المَرِيْشِ من الشَّوحَطِ))، وعامر بن الطُّفيل ١١٨ ((تُباري مَراحيها الوَشيجَ المُقَوَّما))، والمفضّليات ص١٣١، والأصمعيّات٢٨ ((طِرفٍ كَسَافِلَةِ القَناةِ ذَنوبُ)).

(٢) ديوانه ص٢١٣، الغرض: الهدف.

(٣) انظر شعر زهير ١٨٢، وديوان عبيد بن الأبرص ٦٦ ((وَطِمِرَّةٍ كالسِّيدِ)) و ٩٨، وزيد الخيل ص٦٨ ((يَجُمُّ كَسِرحانٍ))، و ٣٨و ٣١ ((تَجَرُّدُ سِيدٍ))، وأبي دؤاد الإيادي ص٢٨٤ ((كالسِّيدِ ما استَقبَلَتهُ))، وديوان عامر بن الطفيل ص٦٠و١٣٠، وشرح ديوان حسّان ص٢٣٦ ((مِثْلُ سِرحانِ غابَةٍ وَخَّاط))، وامرئ القيس ٦٧ و ٨٦ ((حَثيث الرَّكضِ والذَّأَلانِ))، وطفيل الغنوي٥ و٢١و٢٣و٣٣، والأصمعيّات٥٤ ((كالسِّمعِ لم يَنقُبِ البَيطارُ سُرَّتَهُ))، و ٢٩، والمفضّليات٦٦و٢٨٠ ((كالسِّيدِ مُعتَدِلاً)).

(٤) ديوانه ص٦٦، طِمِرَّةٌ: فرسٌ أنثى كريمة سريعة، السِّيدُ: الذئب، الضّرغامة: الأسد، عَبلُ المناكب: غليظ المناكب، أغلب: غليظ الرّقبة.

وقد شبّهوها أيضاً بالكلابِ الضّارية في سرعتها خلفَ فريستها، فهي قادرةٌ على الكرِّ والفرِّ والانعطاف في وقتٍ واحد، ونفوسها مشحوذةٌ بالأناة والتحمّل، يقول عبيد بن الأبرص[1]:

مُسْـــــرِعاتٌ، كَـــــأَنَّهُنَّ ضِـــــرَاءٌ سَـــمِعَتْ صَـــوْتَ هَـــاتِفٍ، كَـــلاَّبِ

فكلابُ الصّيد المدرَّبةُ، تكون ضامرةً، خفيفةً، سريعة الحركة، مهيّأة للانقضاضِ في كلِّ لحظةٍ، كفرسه تماماً، وتزداد سرعتها حدَّةً عند سماعها صوت صاحبها، وذلك بالقدر الذي تستولي على طرائدها وتنهشُها.

وشبَّهوا سرعة الخيل أيضاً بسرعة الدّلو، تُلقى في بئر عميقة[2]، يقول النابغةُ الذبياني[3]:

مَاريَّـــةٌ، مثـــلُ مَـــرْيِ الـــدَّلْوِ، مُرْكِضَـــةٌ إذا الحَمِـيْمُ، عَلَـى الأَعْطَـافِ، يَنْحَلِـبُ

..... تَهْـوِي هُـوِيَّ دَلاةِ البئـرِ أَسْـلَمَها بَـيْنَ الأَكُـفِّ، وبـينَ الجَمَّـةِ الْكَـرَبُ

ففرسه تمتلك ميزات كثيرة، تجعلُ منها مثالاً في السرعة، وَنَهْبِ الفلوات؛ فهي سليمةُ القوائمِ صحيحتها، تشبهُ دلواً يسقطُ في بئرٍ عميقةٍ، وهي جاهزةٌ في أيِّ وقتٍ يُفاجِئها فارسها للغارة والقتال، تتمتَّعُ بحوافرَ قويّةٍ، تسرقُ الأرضَ في عدوِها، وبَعدَ هذا كلّه تصبحُ أهلاً لتشبيهاتٍ متواليةٍ، فهي كالدلوِ المُحكَمِ الذي أنزلهُ السقّاءُ في بئرٍ طويلةٍ.

واتّخذُوا مِنَ السّحاب صفةَ السرعةِ، وأضْفوها على خيلهم، يقول علقمةُ الفحل[4]:

فـــأدرَكَهُنّ، ثَانيـــاً مـــن عَنَانِـــه يَـــمُرُّ، كَمَـــرِّ الـــرَّائحِ الـــمُتَحَلِّبِ

---

(١) المصدر نفسه ص ١٧٦، وانظر ديوان بشر ص ٥٨ ((كما جنَّتْ مُجَوَّعَةٌ ضِراءُ))، والمفضّليّات ٣٢٥ ((كَأَنَّها إذا هَبَطَتْ غُوطاً كِلابُ طَوارِدُ)).

(٢) انظر ديوان سلاّمة ١٠٣ ((كَفَرْغِ الدَّلوِ، أُتْغوبِ)) و ٢٣٢ ((يَهوي هَويَّ سَجْلٍ من العليَاءِ مَصبوبِ))، والمفضّليّات ١٢١، والأصمعيّات ٢٨ ((كَأَنَّهُ إذا جَدَّ سَجلٌ)).

(٣) ديوانه ص١٧٤– ١٧٥، ماريّةٌ: خفيفةٌ تمضي في العدْو، الحوالب: كل ما خرج منه فهو حالب، الجَمّة: كثرة الماء، الكَرَبُ: عَقْدُ الحبلِ على عَراقي الدَّلوِ؛ والعَراقي: الخشبات كالصَّليب.

(٤) شرح ديوانه ص٢٦، ثانياً من عَنَانِهِ: إذا جذب الفارس العنان نحوه، الرَّائح: السحابُ، المتحلِّبُ: المتساقط المتتابع.

فالسَّحابُ يمرُّ بسرعةٍ كبيرة، وقد جعل السَّحابَ مُتَحَلِّباً زيادة في سرعته، وإشارةً إلى فائدته ونفعه، فلو قال كالسَّحاب فقط، لكان المشبَّهُ أقلَّ حيويَّة ودلالةً على مقصود الشَّاعر، في إطلاق صفة السّرعة والنشاط على فرسه، وهذا ما يبعث في النَّفس شعوراً بالسعادة والرِّضى لامتلاك الشَّاعر فرساً نجيباً، أبلغه الطَّرائد في سرعةٍ مذهلةٍ، ما أدَّى إلى إمتاع الشَّاعر وفرحته.

وشبَّهوا سرعتها بسرعة الصقر، وهو يَنقَضُّ على فريسته[1]، يقول المثقّبُ العبديّ[2]:

كَالأَجْـــدَلِ الطَّالِـــبِ رَهْـــوَ القَطَـــا مُسْتَنْشِـــطاً، فِـــي الْعُنُـــقِ الأصْـــيَدِ

إنَّ صنيعَ الصَّقر في لحم الفرائس وتخزينها في وكره، تجعلُه أَشدَّ افتراساً وتَعطُّشاً للدماء، خاصّةً، بعد تفكيره في نقصِ الغذاء في قابل الأيّام، وهذا ما يجعله دائم البحث والعمل، بنشاطٍ دؤوب، وحيويَّةٍ متجدِّدة، فقد قارب الإحساس الجميل للشَّاعر بكرم فرسه وسرعته الفائقة، بين ذلك الصَّقر العامل والفرس النشيط، وقد جعل الصَّقرَ يطلب القطا السِّمان كناية عن أَنَفَته وعزَّته، وإحكام صيده ومهارته العالية، وكذلك يُقَدِّم الفرس ضروباً من السُّرعة والنشاط والحيويَّة.

ويصوّرُ طفيل الغنوي سرعةَ فرسِهِ وجمالِ حركاته بالثور الوحشيّ الرّاكض خلف قطعان الظّباء، الممتلئ خفّة، كأنّه يسبح في الهواء، يقول[3]:

وَيحْمِـــلُ بَـــزّي ذُو جِـــرَاءٍ كَأَنّـــهُ أَحَـــمُّ الشِّـــوَى وَالـــمُقْلَتَيْنِ سَـــبُوْحُ

فَـــرُوْدٌ بِصَـــحْرَاءِ اليَفَـــاعِ، كَأَنَّـــهُ إِذَا مَـــا مَشَـــى خَلْـــفَ الظِّبَـــاءِ نَطِـــيْحُ

تبيَّن جمال الفرس من خلال الاستعارة في نهاية بيته الأوّل في كلمة (سَبوح)، وهذا يشير إلى شدَّة السّرعة من خلال امتداد أرجل الفرس ويديه في الفضاء، فبدا كأنّه يسبح في صحراءٍ أُردَ بها،

(١) انظر ديوان الحارث بن حلزّة، جمعه وحقّقه وشرحه الدكتور إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩١م، ص ٤٣ ((وَكَأَنَّهُ صَقرٌ)).

(٢) شعره ص١٤، الأجدل: الصقر، وروى الأصمعي (رهم القطا)؛ وهي السِّمان، والرَّهو: السير السَّهل، مستنشط: من النشاط، والعنق الأصيد: المرتفع.

(٣) ديوانه ص٤٠، البزّ: الثياب؛ كنّى بها عن نفسه، الجراء: الواحد جرو: الصغير من كلّ شيء؛ وأراد بذي الجراء: الثور الوحشي؛ شبّه به فرسه بقوته ونشاطه، السّبوح: الذي يسبح في عدوه، فرودٌ: منفردٌ، النّطيحُ: الفرسُ في جبهته دائرتان.

ينتهبُ الأرض في حركةٍ دؤوبةٍ أعطته ألقاً وكِبْراً في نفس طفيل، فأُعجِبَ به، وصوَّر مكامن الجمال في جسمه.

وشبّهوا خيلَهم بالكُدريّة الظمأى[1] الّتي عاينت حوض ماء، فهَوَت إليه تسدُّ رمقها، يقول النابغة[2]:

أو مَـــرَّ كُدْرِيَّـــةٍ حَـــذَّاءَ هَيَّجَهَـــا بَـــردُ الشَّـــرَائِعِ مِـــن مَـــرَّانَ أَو شَـــرَبُ

ويضعنا سلامةُ بن جندل في قصّةٍ مثيرةٍ، حينما يشبّه فرسَهُ في ذُعره ونشاطِه براعٍ نامَ عن غنمه، ففاجأه ذئبٌ متوحّشٌ، انقضّ عليها، فقام مذعوراً خشيةً ورعباً، في حيويَّة كبيرةٍ، وجعل هذا الرَّاعي حافياً، لسهولة حركته، يقول[3]:

كَأَنَّـــهُ يَرْفَئِـــيٌّ نَـــامَ عَـــنْ غَـــنَمٍ مُسْـــتَنْفَرٌ فِـــيْ سَـــوَادِ اللَّيْـــلِ، مَـــذْؤوبِ

وقد كَنّوا عن سرعة خيلهم باستخدام كلمة سابح، لتصوير شدّة عدوِ الخيل، كقول زهير بن أبي سلمى: ((وَلَقَد غَدَوتُ على القنيصِ بِسابِحٍ))[4]، فلوحة الصَّيد لدى الشُّعراء الجاهليين تتطلَّب فرساً سريعاً، كَأَنَّه يسبَح لِشِدَّةِ رَكضه.

لقد استولت الخيلُ على عقول أصحابها، إذ كانت عوناً لهم على أمور حياتهم، يأوي إليها طالبُ البهجةِ والمتعة، كما يتعاورها صاحبُ الحاجة، فتقضي بها أعمالهم، ولهذا كلِّه، أحبّوها، وقرّبوها، واستأنسوا بها، وروّحوا عن أنفسهم بركوبها... فتقاسمَ الفرسُ والشاعر الخير والسعادة، والأمل والعمل، واشتدّت بهم الحال فتقاسما الحياة بما فيها.

---

(١) انظر ديوان امرئ القيس ١٢١ ((أو كَقَطاةٍ كَاظِمَةِ الناهل))، والنابغة ١٧٥، وشعر زهير ١٧١، وزيد الخيل ٦٨ ((مِسَحٌّ كَفَتخَاءِ الجَناحَينِ))، ودريد٥٥، والأصمعيّات٥٤، والمفضّليّات ٣٦٩.

(٢) ديوانه ص ١٧٥، كُدريّة: قطاة، حذّاء: خفيفة سريعة قصيرة الذّنب، مُرّان: ماء، الشّرائع: شرائع المياه والمواضع التي تُوردُ، والشُرَبَةُ: ماءٌ يكون حول الشّجرة.

(٣) ديوانه ص١٠٩، اليرفئي: الراعي الحافي، مستنفرٌ: مُفَزَّع خائف، مذؤوبُ: الذي وقع الذئب في غنمه. وانظر شعر أبي دؤاد ٢٩٦.

(٤) شعره ص١٨٢، وانظر أيضاً الخنساء ١٧، وامرئ القيس ٢٠ و ٨٦.

٣/٢- الثّور الوحشيّ:

تُطَالعُنا صورة الثور الوحشي في أشعار الجاهليين عند حديثهم عن ناقتهم؛ إذْ يتعمدُ الشّاعر وصلَ صورتها بصورة الثور الوحشي في تشبيه مطوّل، يترك الشاعر فيه صورة الناقة مُفيضاً في رسم صورةِ الطرف الثاني من التشبيه، فيرسمُ صورةً كاملةً مفصّلةً لهيكله الجسدي؛ من لونٍ وحجمٍ وحركةٍ، ثمَّ يبدأُ في توسيع الصورة طويلاً بحكاية أحداث تكادُ تكون قصّةً طريفةً[1] وحزينةً في الوقتِ نفسه.

وتظهرُ صورةُ الثور الوحشي في اللوحات الفنيّة لدى الشعراء الجاهليين بشكلٍ متوالٍ، فقد صوّروهُ وهو يجوب رياضَ الصحراء كثيرة العشب والشجر، إذ يقلبون نعيمه شقاءً، وسروره ألماً وفزعاً، فينتابه القلقُ والخوفُ، خاصّةً، عندما يرى المطرَ المتدفِّقَ من السماء، في ساعات الليل الأولى، وعند طلوع الفجر بتباشيره وإشراقهِ الجميل، فيكون الصيّاد له بالمرصاد مع كلابه الضارية، فلا يجدُ الثورُ بُدّاً مِنْ أنْ يُطْلِقَ لقوائمهِ العنان طالباً النجاة، لكنَّ الكلاب تُدْرِكُهُ وتَنْهشُ قوائمه، فتدميه وتمزّقها، وأحياناً يَخُرُّ الثورُ مُلَطَّخاً بدمهِ على رِمالِ الصحراء الملتهبة.

وفي هذه اللّوحات الفنيّةِ ما يَجمعُ بين الحياةِ والموت، ويُظهر مأساةَ الإنسان الجاهلي الذي يجوب القِفار، ويتحدّى الصعاب، ضارباً أطرافها بقوّةٍ وإرادةٍ، مُؤهَّلاً بالفوز والنجاة من هواجسِهِ التي أثقلتْ فؤاده، وعشّشتْ داخله، وأخذت تلاحقه من مكان إلى آخر.

وفصَّلَ الشعراءُ في ذكر أوصافِ الثور وقوّته ومكانته، وركّزوا في وصفهم على اللون، الذي دَلَّل على مكانة الثور، وشفَّ عن داخله من نقاء السَّريرة وصفاء النَّفس.

وقد احتفل الشّعراء الجاهليّون **بخَلْقِ الثّور الوحشيّ**، فشبّهوا لونه بتشبيهاتٍ عديدَةٍ، تشير كلٌّ منها إلى حالِ الثور، وتدلّ على وضعه النّفسيّ، فقد شُبِّه لونه في أثناء هربه من الصيّاد وكلابه بشعلةٍ من نارٍ ملتهبةٍ[2]، يقول امرؤ القيس:

---

(١) انظر الصورة في الشعر العربي، علي البطل ص١٢٥.

(٢) انظر ديوان أوس بن حجر ص ٤:

يَخْفَـى، وَأَحْيَانـاً، يَلُـوْحُ كَمَـا رَفَـعَ الـمُنِيْرُ بِكَفِّـهِ لَهَبـا

وديوان بشر ١٣٤ ((كأنّه شُعلَة مُقبِسِ)).

فـــأَدْبَرَ يَكْسُـــوهَا الرَّغـــامَ، كَأَنَّـــهُ عَلـى الصَّـمْدِ، والآكـامِ، جَـذْوَةُ مُقْـبِسِ[1]

وافقَ الشَّاعرُ بين لون الثَّور في أثناء جريه أمام الكلاب التي عكَّرت صباحه، ولون النَّار الملتهبة، إحساساً منه بوهيج الثور، وغيظه الشديد، وأشار إلى أنَّ هربه لم يكن ضعفاً منه، ولا خوفاً من مواجهة الكلاب، بل كان تفادياً لقتالها وإراقةِ الدّماء على رمال الصحراء، وهذا ما صوّره أغلبُ الشعراء الجاهليين، حين أَضفوا على الثور الوحشي صفات الأمان والدّعةِ والسّلم، فأطلق لقوائمه العنانَ، كأنّهُ نورٌ متتابعٌ، أضاء ظلمةَ الشرِّ المرتقب، في تشبيه نابع من عقيدة بعض الشّعراء وسلميّتهم.

ويكون الثَّور أبيضَ اللونِ، تُخالطه نقاطٌ سودٌ تمنحه جماليّةً فريدةً[2]، يقول أوس بن حجر[3]:

وكَـــأَنَّ أَقْتَـــادِيْ رَمَيْـــتُ بِهَـــا بَعْـــدَ الكَـــلالِ مُلَمَّعـــاً شَـــبَبَا

...لَهِقـــاً، كَـــأَنَّ سَـــرَاتَهُ كُسِـــيَتْ خَـــرَزاً نَقَـــا، لَـــمْ يَعْـــدُ أَنْ قَشُـــبا

فعندما نأى الثّور (الشّاعر) بنفسه عن العراك صباح ليلته الباردة، ظهر مبرّأً من العيوب والآثام، ذكيّاً في أفعاله، نقيّ السّريرة، صبيح الطلّة، لا تداخله الضغائن، ولا الأحقاد.

---

(١) ديوانه ص١٠٣، أدبر: رجعَ، الرَّغام: التراب، وها: عائدة على الكلاب، الصّمد: ما غلُظَ من الأرض، الأكامُ: الكُدَى؛ جمع كُدية: وهي ما غَلَظَ من الأرض أيضاً، الجذوة: القطعة من النار، المُقْبِسُ: الذي عنده من النار ما يُقْتَبَسُ منه.

(٢) انظر ديوان النابغة ٧ ((من وَحشٍ وَجرَةَ مَوشِيٌّ أَكارِعُهُ))، والمتلمّس ٢٢٨ ((لَهُ جُدَدٌ سود))، والمثقِّب ١٠ ((كأنّها أسفعُ ذو جُدّةٍ))، و ((كأنّما ينظر في بُرقُعٍ))، وشرح ديوان لبيد ١٤٦ ((كأنّه نِصعٌ جَلَتهُ الشَّمسُ))، المفضّليّات ١٩٦ ((وعلى المَتنَينِ لَونٌ قَد سَطَع)) و ٢٣٠ ((كأَنَّهُ نِصعُ يَمَانٍ))، وكعب بن زهير ٣٣ ((كَأَنَّ جِلدَ شِواهُ في ديباجٍ))، وشرح ديوان علقمة ٣٩ ((فَيوماً على بُقْعٍ دِقاقٍ صُدُورُهُ)).

(٣) ديوانه ص٢، الأقتاد: جمع قَتَد؛ وهو خشب الرّحل، الشَّبَبُ: ثور الوحش الذي تمَّ ذكاؤه، المُلَمَّعُ: الذي يكون في جسمه بُقَعٌ تُخالفُ سائرَ لونه، اللّهِقُ: الأبيض، السراة: الظهر، نقاً: جمع نقاوة وهو خيار الشيء، قَشُب: جلي؛ أي: هو حديث عهد بالجلاء.

أكّدَ الشّعراء في تشبيههم لون الثور بالكوكب الدّريّ سلميّةَ الثور وبعده عن المشكلات، إضافةً إلى سموِّ مكانته؛ فاللون الأبيض الغالب على الثّور في تصوير الشّعراء يدلُّ على الطُّهر والمحبَّة والسَّلام، ويبعث في النفس شعوراً بالرَّاحة والسّكينة، وتنطبق حال الثَّور على حال الشعراء الذين انصرفوا عن الحروب التي أشعلتها عقليّة بعض من سادوا قبائلهم، وجرّوها إلى طريق الهلاك، فأرادوا من تشبيهاتهم أنْ يخلقوا جوّاً بعيداً عن المشاحنات والتخاصم، فألبسوا ثورهم صفات الضياء والإشراق نحو مستقبلٍ واعدٍ، يُنيرُ كأنّهُ الكوكب الدرّي[1]، يقول أوس بن حجر[2]:

وَانْقَضَّ كَالدُّرِّيِّ يَتْبَعُهُ نَقْعٌ، يَثُوْرُ تَخَالُهُ طُنُبَا

يشير أوس إلى سرعة الثّور الفائقة في أثناء هربه من كلاب الصّيد، فبدا كأنَّه كوكبٌ مُنقضٌّ من السّماء في سرعةٍ خياليّةٍ عظيمة في جمال شكله وصفائه، وقد أثار الثّور خلفه غباراً ملأ المكان، ومنع قوى الشّر من رؤيته والنيل منه، فغدا ببياض جسمه بشير الخير ضدّ الشّر الذي أراد الاعتداء وإشعال الحروب المستمرّة، وهذا ما دفعَ الجاهليين إلى تشبيه ثورهم بالسيف المصقول[3]، يقول النابغة الذبياني مشبِّهاً ثوره به، في حدّته وقوّته ولونه: ((طَاوِيْ المَصِيْرِ، كَسَيْفِ الصَّيْقَلِ الفَرِدِ))[4]، فانتصافُ النهار بلهيبه، وسطوع شمسه على الثور الضّامر، أبيض اللّون، أعطاه صفة السّيف المصقول المنزوع من غمده، رقّةً ونقاءً، إضافةً إلى الخفَّة والنَّشاط، وما هذا السّيفُ إلاّ النابغةُ نفسه عندما يغضبُ ويحتدُّ، فَيُخَرِّقُ أعداءه في شدّته وقوّتِهِ، فالشّاعر لا يسكت عن الخطأ، يُقبِل كالسّيف، من غير خوف ولا وجل.

---

(١) انظر ديوان بشر ص٥٥ ((كَأَنَّهُ في ذُراها كَوكَبٌ يَقِدُ)) و٩٧، وديوان عبيد ص١٤٣ ((كالكوكَبِ الدّريِّ يُشرِقُ مَتنُهُ))، والأعشى ص٢٧٩ ((فانصَاعَ مُنصَلِتاً كالنَّجمِ)) و ((كالنَّجمِ يَختَارُ الكَثِيبَ أَبَلّ))، و ٣٣٣ ((وأَدبَرَ كالشِّعرى وضُوحاً ونُقبَةً))، وشرح أشعار الهذليين ج١ص٦٠ ((كَأَنَّه كوكَبٌ في الجوِّ مُنْحَرِدُ))، وشعر المثقِّب ١٣ ((تنحَسِرُ الغمرَةُ عَنهُ كما يَنحسر النّجم عن الفرقدِ)).

(٢) ديوانه ص٣، النَّقعُ: الغبار السَّاطع، الدريّ: الكوكب المنقضّ يدرأ على الشيطان، طُنُب: فسطاط مضروب.

(٣) انظر ديوان النابغة ١١١ ((حتّى غَدَا مِثلَ نَصلِ السّيفِ مُنصَلِتاً))، وشرح ديوان لبيد ٨٠ ((كَنَصلِ السَّيفِ حُودِثَ بالصِّقالِ)).

(٤) ديوانه ص٦-٧، طاوي المصير: ضامر، المصير: المعى، الصّيقل: المصقول، الفَرِدُ: بلا غمد.

وشبَّهوا وجهه الجميل بديباجةٍ مطرّزةٍ[1]، يقول سويد بن أبي كاهل مصوّراً جمالَ متنِه الأبيض، وقوائمه ووجهه[2]:

فَكَأَنّي إِذَا جَرَى الآلُ ضُحًى ... فَوْقَ ذَيَّالٍ، بِخَدَّيْهِ سُفَعْ
كُفَّ خَدَّاهُ عَلَى دِيْبَاجَةٍ ... وَعَلَى المَتْنَيْنِ، لَوْنٌ، قَدْ سَطَعْ

فانتصاره في معركته الفاصلة مع الكلاب جعله يضجُّ فرحاً، تملؤُهُ الحياة بمباهجها ومفاتنها، يتبخْتَرُ في مشيته، ضامِرَ البطنِ، صافيَ اللونِ، جميلَ الوجهِ كقطعةِ ثوبٍ مُطَرَّزةٍ، وقد أسقط الشّاعر صفاتِ ثوره في نصره وخيلائه على نفسه، بعد زيارة طيف المحبوبة في المنام، وقد غابت عنه زمناً طويلاً، فقرَّر الارتحال على ناقة شبيهةٍ بهذا الثور.

وقد أسهبوا في وصفه، متناولين كامل أعضائه[3]، كقول المتلمّسُ الضبعي في ثورٍ شبّهَ به ناقته الكريمة، فعَدَّدَ نُقاطاً كثيرةً لفتتْ انتباهه؛ فهو مُخَطَّطٌ باللون الأسود، وأكرُعُه سودٌ كأنّها الجِلدُ، وذراعاه خضراوان كالحرير في الملاسة، ووجهه أبيضٌ كالديباج، وقرناه سوداوان أملسان، وظهره يلمعُ كالبرق، متوجّساً خائفاً، لاذَ في ظلِّ شجرةٍ كَأنّها فراشٌ للمبيت، يقول[4]:

لَهُ جُدَدٌ سُوْدٌ، كَأَنَّ أَرَنْدَجاً ... بِأَكْرُعِهِ، وَبِالذِّرَاعَيْنِ سُنْدُسُ
وَبِالوَجْهِ دِيْبَاجٌ، وَفَوْقَ سَرَاتِهِ ... دَيَابُوْذَةٌ، وَالرَّوْقُ أَسْحَمُ أَمْلَسُ
يَجُوْلُ بِذِي الأَرْطَى، كَأَنَّ سَرَاتَهُ ... كَبَرْقِ نَزِيْعٍ، وَالسَّحابَةُ تَرْجُسُ

---

(١) انظر ديوان المتلمّس ٢٣٠ ((وبالوَجهِ ديباجٌ)).

(٢) المفضّليات ص١٩٦، الذيّال: الثور الطّويل الذّنب، سُفَعٌ: جمع سفعة؛ وهي سوادٌ يضرب إلى حمرة، كُفَّ: ضمَّ، المتنان: مكتنفا الصلب، سطع: علا.

(٣) انظر شعر المُثَقِّب العبديّ ص ١٠، وديوان الأعشى ص ٢٩٥، وديوان كعب بن زهير ص ٣٣ – ٣٤.

(٤) ديوانه ص٢٢٨–٢٣٢، جُدَدُ: خطوط، الأرَنْدَجُ: جلدٌ أسود يستخدمه الأساكفة، السندس: ضربٌ من الثياب الخضر مصنوع من الحرير، الأكرع: من الدواب ما دون الكعب، الديباج: الحرير الغليظ، ديابوذ: ثوب ينسج على نيرين وهي كلمة معرّبة مركّبةٌ من: دو: اثنان، وبوذ: لحمة، الرّوق: القرن، الأسحم: الأسود، ذو الأرطى: بلدٌ ينبتُ الأرطى وهو شجرٌ ينبتُ في الرمل له هدب، النزيع: الغريب ينزل من بلدٍ إلى آخر، تَرجسُ: ترعد وتمطر.

تتقابلُ في أبياتِ المتلمّس نوازعُ الخوف ونوازع الأمن والثقة بالنفس، فنوازعُ الخوف التي أسقطها على نفسه نشعر بها في كلماتٍ متعدّدةٍ (أسحم – يجول – نزيع – ترجس) عندما أقصاه عمرو بن هند عن العراق، موطن الأحبّة، ومربع الصبا، فقد أقلقه هذا البعد، وترك في نفسه حنيناً يتجدّد كلّ وقت، وفي آخر الليل على شكلٍ خاصٍّ؛ إذْ السماءُ تمطرُ، والهواء يصفر، وهو ينتقلُ من مكان إلى آخرَ، يبحثُ عن مكانٍ يأويه، ويُهدّئُ حاله، أمّا عن نوازع الأمن والثقة بالنفس الظاهرة في أبياته فنتلمَّسها في (ديباج، برق، السحابة..)، فتومئُ هذه الكلمات إلى الأمل المنتظر بعد انقشاع الليل، وزوال الخوف والترقّب، ففي كلمة حرّ نشعر بالحريّة والأمان التي يطلبها الشاعر، وفي كلمتي (ديباج وبَرْقٌ) تكمن صفاتُ الضياء والأمل البرّاق، أمّا في السحابة فيرجو منها الخير له ولِمَنْ أحبَّ، ولِما يتطلّعُ إليه مستقبلاً، وهذا ما أشار إليه في بيته الأخير، عندما هدأتْ نفسُ الثور الموصوف بالقلق والتوجّس، فبات قريرَ العين بجوار شجرةٍ، وقضى ليله يحلمُ باللقاء الدائم.

وشبّهوا لون ثورهم الأبيض بالثوب اليماني[1]، كقول المرقّشِ الأصغرِ في ثورٍ قوائمه سودٌ كالفحم[2]:

تَعْـــدُوا إِذَا حُـــرِّكَ مِجْـــدافُها عَـــدْوَ رَبَـــاعٍ، مُفْـــرَدٍ كَـــالزُّلَمْ

كَأَنَّـــهُ نِصْـــعُ يَمَـــانٍ، وَبِالْـــ أَكْـــرُعِ، تَخْنِيْـــفٌ، كَلَـــوْنِ الْحُمَـــمْ

ففي صورته الأولى نحسُّ الثورَ مذعوراً، لا يألو ركضاً خشيةَ اقتناصه، خاصّةً أنّهُ قَدْ أُفْرِدَ عَن رفاقه، يلُفّه الخوف والحذرُ من كلِّ جانبٍ، وهو كالقدح الصغير في كمال خلقته، وهذا ما يزيده سرعةً ونشاطاً، أمّا صورته الثانية فقد جعل الثور في بياض جسمه ونقائه كالثوب الأبيض النقي وأسفل قوائمه سوداءٌ كلون الفحم وهذا ما يزيده جمالاً وألقاً.

---

(١) انظر شعر المثقب ص١٠، وشرح ديوان لبيد ص١٤٦.

(٢) المفضّليات ص٢٣٠، مجدافها: ما يُستحثُّ به من سوطٍ ونحوه وشبّه السوط بمجداف السفينة، الرّباعُ: الثور، المُفرد: الذي أفردته خشية القناص فهو لا يألو عدواً، الزُّلَمُ: قدح الميسر؛ شبّهه به في اندماج خَلْقِه، النِصْعُ: الثوب شديد البياض، يمان: يماني، الأكرع: جمع كراع وهو مستدقُّ الساق العاري من اللحم، التخنيف: اللون، الحمم: الفحم.

وشبّهوه في بياضه وصفاء لونه وانفراده مع نفسه بنجم سهيل، يقول النابغةُ الجعدي[1]:

فَبَـــاْتَ عَـــذُوْباً للسَّـــمَاءِ كَأَنَّـــهُ سُـــهَيْلٌ، إِذَا مَـــا أَفْرَدَتْـــهُ الْكَوَاْكِـــبُ

لقد انفردَ هذا الثور جائعاً، تتساقطُ عليه نسمات الرياح، لا يقيهِ منها ملاذٌ، خائر القوى، وحيداً، أبيضَ اللون كنجمِ سهيلٍ وقتَ سطوعه في السماء وابتعدت عنه نجوم المجرّة، ونلمحُ في هذا التشبيه أموراً عدّةً أولاها: ما تدلُّ عليه كلمة عَذوب من إفراده وحدَه، وعدم تناول الطعام، وهذا يدلُّ على أمرٍ خطير حصلَ لهُ، وثانيها: أنّ الوقت الذي تحدّث عنه الشاعرُ صيفاً حيث السماءُ مليئةٌ بالنجومِ المضيئة، فشبّهه بأسطع نجمٍ بدا منها وهو سهيل، وثالثها: أنَّ الثور الوحشيّ كان مكشوفاً وهذا ما يزيد خوفه.

وأبرز الشعراء الجاهليون **جمال حركة الثور الوحشي** منذ اللحظة الأولى لظهوره في لوحاتهم الفنيّة، حين شبّهوا نوقهم به، فبدا عظيم الحجم قويّاً متماسكاً يقطعُ الفيافي طيلةَ النّهار، إضافةً إلى وقتٍ متأخّرٍ من الليل، فيتّجهُ إلى شجرة الأرطى طالباً وقتاً قصيراً من الراحة، وحمايةً من لذع الصقيع، أو حرّ الصحراء، فيحفرُ في أصلها مربضاً له، يكتنُّ فيه بضعَ ساعاتٍ،كأنّهُ الأسيرُ المنقبضُ على نفسه[2]، يقول امرؤ القيس[3]:

تَعَشّـــى قَلِـــيْلاً، ثُـــمَّ أنحـــى ظُلُوْفَـــهُ يُثِيْـــرُ التُّـــرَابَ، عَـــنْ مَبِيْـــتٍ وَمَكْـــنِسِ

يَهِيْـــلُ، وَيُـــذْرِيْ تُرْبَهَـــا، وَيُثِيْـــرُهُ إِثَـــأْرَةَ نَبَّـــاثِ الْهَـــوَاْجِرِ مُخْمِـــسِ

فَبَـــاتَ عَلَـــى خَـــدٍّ أَحَـــمَّ، وَمَنْكِـــبٍ وَضِـــجْعَتُهُ، مَثْـــلُ الأَسِـــيْرِ الـــمُكَرْدَسِ

---

(١) شعره، تحقيق عبد العزيز رباح، المكتب الإسلامي، دمشق، الطّبعة الأولى ١٩٦٤، ص١٨٢-١٨٣، العَذوب: الذي لا يستره من السماء شيءٌ، ولا يأكل شيئاً.

(٢) انظر ديوان بشر ١٣٢ ((مِثلَ الأسير المُكَردَسِ)).

(٣) ديوانه ص١٠٢- ١٠٤، تعشّى: دخل في العشاء، المُكْنِسُ: الموضع الذي يكتنُّ فيه من الحرِّ والبرد، نبّاث الهواجر: رجلٌ اشتدّ عليه حرُّ الهاجرة فجعلَ ينبثُ التراب، أي يثيره ويستخرجه ليصلَ إلى بردِ الثرى، مُخْمِس: الذي تَرِدُ إبله الخِمس، وهو من إظماء الإبل، وهي أن ترعى ثلاثة أيّام وترد اليوم الرّابع، الأحمّ: الأسود، المكردس: المطروح على جنبه المُتَقَبِّضُ.

فالحرُّ الشديدُ أحرقَ فؤاده، وأشعلَ لهيب جسمه، فوجدَ في الليلِ مأوىً للراحة، لكنّهُ عاد للعملِ من جديد، عندما كرّسَ قوّته في حفر التّراب، بانياً لنفسه ملجأً يؤويه ويحتضنه، ولنلاحظْ أنَّ الشاعر قال: (عن مبيت)، وكأنّ الثّور يعلمُ أنَّ باطنَ الأرضِ يحوي برداً وسلاماً، وكأنّنا بالشاعر يحكي قصَّته منذ مطلع قصيدته، فقد بحثَ عن مبيتٍ عند ماويّة، ورجاها إيضاح موقفها، وها هو ذا يبحثُ عن مبيت باطن الأرض، ينبشُ التراب عن يمين ويسار، طالباً برد الثرى، فقضى ليله مكبّاً على وجهه، يعاني ضيقاً وألماً، مكسور الخاطر، مكبّلاً كأنّه أسيرُ الحرب، يتخَبَّط لا يدري ماذا يعمل، وقد تطابق إحساس الشّاعر المعجب بالثور مع إحساس ثوره، من خلال فكرة العمل الدّؤوب طيلة النّهار، حتّى وقت متأخّر من الليل، ويأتيه مع الليل الهمّ القاتل والتفكير الطّويل في الصّباح الآتي، والصباحُ يحمل في طيّات ضوئه مجموعةً مدرّبةً من كلاب الصيد، فيتهيّأُ لمعركة الفصل مجبراً، والتي يتحقّق فيها انتصاره أو خيبة أمله، في رحلته الشاقّة، طلباً وحبّاً في الحياة، وجاء تعاطف الشَّاعر مع الثور نتيجة الواقع المرير الذي يشهده الثور، وهو يُحسُّ أنَّ الصباح سيحضِّر له ما لا يرغبه. لذلك عمد الشّاعر إلى تشبيه نفسه بالرّاهب المتعبّد المسالم، بإسقاط هذه الصّفة على الثّور المقاتل، وشبّه كلابَ الصيد بالصّبية الذين يتبرّكون به، يقول امرؤ القيس[1]:

فَأَدْرَكْنَـــهُ، يَأْخُـــذْنَ بِالسَّـــاقِ وَالنَّســـا كَمَـــا شَـــبْرَقَ الْوِلْـــدَانُ ثَـــوْبَ الـــمُقَدَّسِ

فمحبّةُ الكلاب لدم الثور الوحشي جعلتها تتراكض وراءه باذلةً أقصى جهدها للوصول إليه، والالتحام به وتمزيق لحمه، وقد شابهوا في عملهم هذا ولدان الحي الذين يتمسّحون بالرّاهب المتديّن، فكادوا في شديد تبركهم أن يمزّقوا ثيابه، وبهذا أضفى الشاعر على الثور وعلى نفسه أيضاً صفة العقل والتديّن، القائِمَينِ على حُبِّ السّلام، والابتعاد عن نزعات الدنيا، ومفاسدها.

وتنكشفُ المعركة، فإذا بالثور يزهو بانتصاره الجميل، مستمرّاً في نشاطه وحدّته مثل فحل الإبل الذي كفَّ عن الضِّراب[2]، بينما طلبت الكلاب الراحة والظلَّ من شدّة التعب والإعياء:

(١) ديوانه ص١٠٤، شَبرقَ: خرّق ومزّق، المقدَّس: الراهب.

(٢) انظر ديوان بشر ص ١٣٤.

وَغَــوَّرْنَ فِــيْ ظِــلِّ الْغَضَــى، وَتَرَكْنَــهُ كَقَــرْمِ الْهِجَــانِ الْفَــارِدِ الــمُتَشَمِّسِ[1]

فالجمل المدلَّل المقرَّبُ من صاحبه، الذي يعتني به عنايةً خاصّةً، يكون أشدّ نشاطاً، وحيويّةً من غيره، وبهذا بدا الثور بَعدَ خُرُوجِهِ من المعركةِ الدّائرة بينه وبين الكلاب متماسكاً، واثقاً بنفسه، فأحسّ الشّاعر بنشوة النّصر التي يطلبها لنفسه.

وينكشفُ الثور الوحشيّ، في لوحة فنيّةٍ ظريفة، في حركاته، بعدَ أنْ حفر بجانب الشّجرة ليستظلّ بها، وأشرع صدره وقرنيه تُجاه الرّيح، كحدّادٍ محنيِّ الظهرِ، ينهمكُ في عمله باجتهاد دؤوب[2]، يقول النابغة[3]:

مُقَابِــلَ الــرِّيحِ رَوْقَيْــهِ وَكَلْكَلَــهُ كَــالْهِبْرِقِيِّ، تَنَحَّــى يَــنْفُخُ الفَحْمَــا

لقد أحسَّ الشاعرُ مشكلات مجتمعه، وأراد إصلاحه، لكنَّ مسعاهُ باءَ بالإخفاق مرّاتٍ عديدةً، وبعمله الدؤوب هذا قارب الحداد في صنعته وإخلاصه في عمله، لكنّه بعدما شعرَ باليأس قرّر الرحيل، جادّاً في سيره، يقطع الفلوات بعزيمةٍ وشجاعة. يبغي قوت أبنائه، وبذا أحسّ بضرورة المثابرة، وتحدّي المشكلات التي تعترضه آناء الليل.

وشبّهوه في سرعته وحركته اللطيفة بنصول العِقد الذي فُرِطَت حبّاته، يقول بشر بن أبي خازم واصفاً ثوره بعد الخروج من الرّمل ومعاناته من الليل الطّويل، منادياً الصبحَ بالمجيء[4]:

فبَــاتَ يَقُــوْلُ: أَصْــبِحْ لَيْــلُ! حَتَّــى تَجَلَّــى عَــنْ صَــرِيْمَتِهِ الظَّــلامُ
وَأَصْــبَحَ نَاصِــلاً مِنْهَــا ضُــحَيًّا نُصُــوْلَ الْعِقْــدِ أَسْــلَمَهُ النِّظَــامُ

(١) ديوان امرئ القيس ص١٠٤، غوَّرْن: الكلاب؛ أي: دخلن، والقرم: الفحل الكريم الذي لا يُركب، المتشمّس: الذي ينفر حدّةً ونشاطاً، الفارد: الممسك عن الضّراب.

(٢) انظر شرح ديوان لبيد ص٧٨.

(٣) ديوانه ص١١٠– ١١١، روقاه: قرناه، كَلكَلُه: صَدره، الهبرقي: الحدّاد.

(٤) ديوانه ص٢٠٩– ٢١٠، الصّريمة: الرملة الضّخمة، تنعدم عن بقيّة الرمال، النظام: الخيط.

لقد ضاق إحساس بشر بطول الليل وقتامة الحياة، عندما نادى ثورُه اللّيلَ في تَعجُّبٍ وَضجرٍ، ردّدها كثيراً، شاكياً ومُتألِّماً، وعند الصباح ولَّى الثور عن رملته بقفزاتٍ سريعةٍ، فتراءى للشاعر كما لو أنَّ حبَّات من اللؤلؤ انفردت عن بعضها، بعد انقطاع نظامها، وفي العقد تكمن النفاسة والأناقة.

وشبّهوه بعد انتهاء معركته مع الكلاب بالفرس المختال[1]، لانتصاره في حلبات السباق، فانتشى مسرعاً، تخبطُ يداه التّراب، فتفلقه كما يلعبُ المقامرون لعبتَهم المفضّلة، فيأتي لبيد بن ربيعة العامري بصورة جميلةٍ يقول[2]:

وَوَلَّـــى تَحْسُـــرُ الْغَمَـــرَاتُ عَنْـــهُ كَمَـــا مَـــرَّ الـــمُرَاهِنُ، ذُوْ الْجَـــلالِ

..... تَشُـــقُّ خَمَائِـــلَ الـــدَّهْنَا يَـــدَاهُ كَمَـــا لَعِـــبَ الـــمُقَامِرُ بِالْفَيَـــالِ

فقد أتى الإحساس الجميل في حركة الثّور نتيجة الفوز الذي حقّقه بعد انحسار غمرات المعركة وانبلاج ضوئها عن كِبَرِ نَفس الثّور وصاحبه الشّاعر، ووصوله إلى مبتغاه الذي طلبه في بداية رحلته، وجاء إحساس الشّاعر في بيته الثّاني نتيجة انتصار راحلته (الثّور) على عوادي الزّمان والمكان، فقارب بهجتها وسرورها بذلك الغلام الذي ربح الرِّهان، واكتسب الكثير، فما كان منه إلاّ أن يحقّق لنفسه ما كان يصبو إليه قبل بدء الرِّهان.

وتَتَقَاربُ خطوات الثّور الوحشيّ عند سويد بن أبي كاهل مع خطوات صغير البقر الوحشي في جمال مشيته وخفّة حركته، يقول[3]:

يَبْسُـــطُ الـــمَشْيَ إذا هَيَّجْتَـــهُ مِثْـلَ مَـا يَبْسُـطُ، فِـيْ الْخَطْـوِ، الـذَّرَعْ

(١) انظر شرح ديوان لبيد ١٤٦ في كنايته ((يَمَلُّ موفوراً، ويَمشي جانباً رَبِذا)).

(٢) شرح ديوانه ص ٨٠، تَحسُرُ: تنكشف، الغمرات: أهوال القتال، المراهن: فرس الرهان، ذو الجلال: المجلّل صوناً له، الدَّهناءُ: اسم صحراء، الخمائل: جمع خميلة؛ وهي الرملة ذات الشجر، الفيال: لعبة.

(٣) المفضليات ص١٩٦، الذّرع: الصغير من ولد البقرة.

فبعد الانتصار الكبير الذي حقّقه الثّور، أحسَّ بأنّه قد ملك الدُّنيا بجميع جهاتها، فتناسى الهمَّ الذي واكبه منذ ساعاته الأولى، وأصبح كصغير البقرة الوحشيَّة، لا يعرف غير اللَّعب، ولا تقف أمامه العثرات، فتكون خطواته رشيقةً، ترسم لوحاتٍ فنّيّةً جميلة ومتتابعة.

وبذلك تأَكَّد أنَّ الشَّاعر الجاهليَّ استخدم لوحة الثَّور في وصف لونه وحركاته، ليحقِّق ما صبا إليه، وما وَدَّ قوله، عن نفسه الصَّافية، وقوَّته الكبيرة، التي حاول بعقله النيِّرِ ضبطها في الوجهة الصّحيحة، وعبَّر من خلالها أيضاً عن غربته القاتلة، وحنينه الدائم، وأكَّد حتميَّة النصر، وتحقيق الأماني.

٢/٤- حيوان الطّلل: تجدُّدُ الحياة:

توقّف معظمُ الشعراء الجاهليين في مقدّمات قصائدهم عند أطلال المحبوبة الدّارسة، فبكوا واستبكوا، وناشدوا أصحابهم للوقوف إلى جانبهم في هذه اللحظة المأسوية، مصوّرين ما فعله الدّهر في ربوع الديار من خرابٍ، ودمارٍ شامل، فلم يَبقَ إلاّ آثارٌ قليلة تدلُّ على أنّ هناك مجموعاتٍ عزيزةً على قلب الشاعر كانت تسكن فيها، وقد تحوّلت إلى ديارٍ قفرٍ نتيجة القحط والجفاف من جهة، أو الحروب المتبادلة بين القبائل من جهةٍ أخرى.

لكنّ الشاعر لم يرتضِ تَركَ هذه العوامل تفعل ما تشاء في ديارٍ أحبّها، وقضى وقتاً جميلاً بين أفيائها، فما لبث أنْ بعث فيها الحياة من جديد؛ متمثّلة بمجموعةٍ من الحيوانات التي ترعى، وتلعب، وتعبث، مشكّلةً حالةً من الخلق الجديد، فعمدَ ((إلى مفارقةٍ فنية قائمةٍ على مفارقة الحياة نفسها؛ ليخلع حالةً من حالات الفرح، والسعادة بدلاً من الرّهبة والسكون في الأطلال، ولعلَّ هذا كلّه يحمل إعادةً لذكريات الماضي، وإصراراً على استمرار الحياة، ولا سيّما حين يركّزُ على صفة التوالد في الحيوان، ويبرزُ صفة المها والظّباء في صورة الأحبّة...))[١].

فعمدَ إلى تشبيه هذه الحيوانات بالكثير من التشبيهات الدّالة على الحركة والحياة المتجدّدةِ، وكأنّه ((يطرح في الطلليّة حياةً جديدةً، يعارضُ بها الفناء القائم، ولكنّ النقص ينتابها؛ فهي ليست حياةً إنسانيّةً، وهي، مع ذلك، إرهاصةٌ لحياةٍ بشريّةٍ محتملةٍ، أو وعدٌ بحياةٍ جديدة))[٢].

فقد شبّه الشّعراء الجاهليّون بعض حيوان الطَّلل في مشيتها بالنساء[٣]، فأوس بن حجر شَبّه النّعام بالإماء وهنَّ يرفلنَ في الجُبَبِ الطويلة، قائلاً:

---

(١) مشهد الحيوان في القصيدة الجاهليّة، الدكتور حسين جمعة، دار دانية، دمشق، بيروت، الطّبعة الأولى ١٩٩٠، ص٢٢٦.

(٢) الزمن في الشعر الجاهلي، الدكتور عبد العزيز محمد شحادة، دار الكندي، الطبعة الأولى ١٩٩٥، ص١٠٤.

(٣) انظر ديوان امرئ القيس ٢٢، إذ شبَّه البقر الوحشيّ بالإماء قائلاً: ((كأنّ نِعَاجهُ عَذَارى دُوارٍ في المُلاءِ المُذَيَّلِ))، وشعر زهير ٥٣ ((كأنَّ خُنْسَ النّعِاجِ الطّاوِياتِ، بِهَا، الملاءُ))، و طرفة بن العبد ص٧٠ ((كالإِمَاءِ

تَمْشِـــيْ بِهَـــا رُبْـــدُ النَّعَـــامِ كَمَـــا تَـــمْشِي إِمَـــاءٌ سُـــرْبِلَتْ جُبَبَـــا[1]

فقد خلق أوسٌ الحركةَ في ديار محبوبته منذ الكلمة الأولى في بيته، عندما جعل النّعام في ربوع الدّيار، يتنقّل في أفيائها، ويعكس صورة الحبيب الغائب، وزاد في خلق الحياة وحيويّتها، عندما شَبَّه تلك النعام بالإماء، وفي هذا أيضاً محاولةٌ لإعادة الحياة إلى مرابع الديار، وتذكّر لحالها عندما كانت تماضرُ حاضرةً فيها وقد تبادر إليه ذلك الإحساس ليبتعدَ بنفسه المضطربة عن حال الفقدِ التي وقع فيها وأحسَّها عند رؤية الدّيار المندرسة، وقد ألبس الإماءَ جُبَباً سوداً طويلات، يجعلهنّ يمشين بتؤدة، وبذا قارب مشيَ النّعامِ بمشيِ الإماء، وللمقاربة اللّونيّة بين النّعام الرّبد والنّساء المتجلببات أثرها الكبير في خَلقِ الحياة في الطّلل الدّرس.

وصوّر الشّعراء الجاهليون حيوان الطلل الولود بأنواعه المختلفة[2]، فزهير بن أبي سلمى يكنّي بصوره عن نبذِ الاقتتال وعلى الصّلح اللذين يصنعان السلام والعيش الرَّغيد. وتبدّى هذا واضحاً من خلال ما قدّمه في معلّقته، فنزوح سكّان الديار عنها جعلها خاويةً على عروشها، فلم يشاهد الشاعر فيها سوى العِين والآرام والطِّلاء[3]:

بِهَـــا الْعِـــيْنُ، والآرامُ، يَمْشِـــيْنَ خِلْفَـــةً وَأَطْلاؤُهَـــا، يَنْهَضْـــنَ مِـــنْ كَـــلِّ مَجْـــثَمِ

فقد كانت هذه ((الآرام والعِينُ الدالّةُ على نوق هرم والحارث، تعبّرُ عن إحساسٍ جديدٍ في دلالة وإيماء موضوعه، حيث دلّت على تبدّل وحشة الدار إلى مباهج أُنسها وألفتها، وكانت نبوءة

أَشرَفَتْ حُزَمَهْ))، وانظر فكرة الخصب والأمومة عند زيد الخيل ص٨٠ ((كَأَنَّهَا إِمَاءٌ بَدَتْ عن ظَهرِ غَيبٍ حَوَامِلُ))، والمفضّليّات ص٢٠٤ ((كَأَنَّهَا إِمَاءٌ تُزجَّى بالعَشِيِّ حَوَاطِبِ)).

(١) ديوانه ص١، الرُّبْدُ: لون بين السواد والغبرة، الجُبب: جمع جُبّة؛ وهي نوع من الثياب.

(٢) انظر ديوان عبيد بن الأبرص ٧٦و١٢٣ ((لآرامِ النِّعَاجِ بِهَا سِخَالُ))، وأوس ٦٣ ((مَطَافيلُ عُوذ الوَحْشِ فيه عَوَاطِفُ))، وزيد الخيل ص٨٠ ((كَأَنَّهَا إِمَاءٌ بَدَتْ عن ظَهرِ غَيبٍ حَوَامِلُ))، والنابغة ١٣٦ ((بِهِ عُوذُ المَطَافِلِ والمَتالي))، والمفضَّليَّات ٢٤١ ((تُزجي بها خُنْسُ الظِّباء سِخالَها))، وبشر ١٧٠ ((إلاَّ الجآذِرَ تَمتَري بِأنوفِها، عُوذاً))، و ٢٠٠ ((تَظَلُّ النِّعاجُ العِينُ في عَرَصَاتها، وأَولادها))، وشرح ديوان لبيد ٢٦٨ ((تَكَاثَرَ قُرزُلٌ والجونُ فيها))، والحطيئة ١٨٠ ((تَمَشَّى بِهَا ظِلْمَانُهُ وَجآذِرُه)).

(٣) شعره ص ١٧.

ميلادٍ جديدٍ بعد أنْ أحسَّ الشاعر بعودة الأمن إلى ربوع الأقارب، وتوقّفِ الحرب الذميمة، وإشاعة جوٍّ جديدٍ من الألفة امتصَّ مخلّفات العداوة...))[1].

وشبّه عبيد بن الأبرص ظباء الدّيار التي تحنو على أطفالها بأباريق الفضّة البيضاء، المملوءة خمراً، مظهراً عنايةً فائقةً بمجموعة الظباء البيضاء التي ترمز إلى الهدوء والسّكينة، قائلاً[2]:

وَظِبَـــــاءٍ، كَـــــأَنَّهُنَّ أَبَارِيْـــــ ـــقُ لُجَـــيْنٍ، تَحْنُـــوْ عَلَـــى الأَطْفَـــالِ

إنّ إحساس الشّاعر بالفراغ المخيف جعله يستحضر ساعات اللهو والسّعادة، فشبّه الظِّباء بأباريقِ الفضّة في بياضها، وجعل لها أطفالاً تحنو عليها وترعاها، وكأنّه يطلب في تلك السّاعات القربَ من النّساء الولود، حرصاً على الحياة، ومحبّةً في البقاء.

وكنُّوا عن الخصب الذي حلَّ بالدّيار بوصفهم الصِّبغ الذي بدا على أرجل النعام لكثرة أكلها الربيع الظاهر في نواحي الدّيار[3]، كقول عبيد[4]:

بُـــدِّلَتْ مِـــنْهُمُ الـــدِّيارُ نَعَامـــاً خاضِـــبَاتٍ يُـــزْجِيْنَ خَـــيْطَ الرِّئَـــالِ

لَمْ يكْتَفِ عبيد بإقامة حياةٍ على الصعيد الحيواني بعد مغادرة القوم، بل دعاهم للعودةِ إلى منازلهم، لكثرة الأمطار التي تعاورتها، وانقلاب القفر إلى ربيع كسا وجه الأرض، وبدّل أحوالها، فكثرت النعام وتوالدت، وأصبحت الحياة ممكنةً بعد طول غياب.

ويتساءلُ بشر بن أبي خازم في صورته التي شَبّه بها الثّيران بالتجّار: أيقبعُ على مرابع ميّةَ بعدما درست وتفانى ذكرها؟ مستغرباً ما ألمّ بها، وما أحْدثته صُروفُ الزمان، فلم يجد فيها سوى

(١) المعاني المتجدّدة في الشّعر الجاهلي، الدّكتور محمد صادق حسن عبد الله، مكتبة النّهضة المصريّة، القاهرة ١٩٩٤، ص١٦٥.

(٢) ديوانه ص١٠٧، لُجين: فضّة، وذلك لطول أعناقها، وحسنها، وبياضها، تحنو: تعطف.

(٣) انظر ديوان بشر ١٧٠ ((حُمُّ القَوادِمِ))، وشرح ديوان لبيد ٧٣ ((وَخيطاً من خَواضِبَ مُؤْلِفاتٍ)).

(٤) ديوانه ص ١٠٧، الخاضبُ: الذي أكل الربيع فاحمرّت سوقه، الخَيْطُ: الجماعة من النَّعام، الرّئال: أفراخ النعام واحدها رِئل.

ثيران الوحش تعدو كأنّها تُجّار من الأنباط لابسوا البرانس المُطَرّزة؛ وفي هذا دِلالةٌ على رغبته في إعادة إحياء الحركة التي شُلّت، من خلال التبادل التجاري بين القبائل، يقول[1]:

تَمَشَّـــى بِهـــا الثِّيْـــرَانُ، تَـــرْدِي كَأَنَّهـــا دَهَـــاقِيْنُ أَنْبَـــاطٍ عَلَيْهَـــا الصَّـــوَامِعُ

ورسمَ النّابغةُ الذبيانيُ برهافة حِسّه وعبقريّته الفنيّة صورةَ جماعات البقر الوحشي الراتعة في مرابع الديار التي تناوبت عليها زخّات المطر أيّاماً عديدةً، فازدهرت الأرض وأنبتت، واستوطنتها تلك الجماعات، وتوالدت فيها، حتّى غدت لوحةً فنيّةً ترجمت الحياةَ الجديدة، قائلاً[2]:

تَأَبَّـــــدَ لا تَـــــرَى إلاَّ صِـــــوَاراً بِمَرْقُـــــوْمٍ عَلَيْـــــهِ العَهْـــــدُ خَـــــالِ
تَعَاوَرَهـــــا السَّـــــواري وَالغَـــــوَادي وَمَـــا تَـــذْرِي الرِّيَـــاحُ مِـــنَ الرِّمَـــالِ
أَثِيْـــــثٌ نَبْتُـــــهُ جَعْـــــدٌ ثَـــــرَاهُ بِـــــهِ عَـــــوْذُ الـــــمَطَافِلِ وَالـــــمَتَالِي
يُكَشِّـــــــــفْنَ الألاءَ مُزَيَّنـــــــــاتٍ بِغَـــــابِ رُدَيْنَـــــةَ السُّـــــحْمِ الطِّـــــوَالِ
كَـــــأَنَّ كُشُـــــوْحَهُنَّ مُبَطَّنَـــــاتٍ إِلَـــى فَـــوْقِ الْكِعَـــابِ بُـــرُوْدَ خَـــالِ

يكشفُ النابغةُ دِمَنَ ظلاّمةَ وقت حلوله بها، فقد كانت الدّيار تتألّقُ حياةً، وتتنفّسُ أريجاً، لكنّها غدت دارسةً بعد رحيلها، تَأبّدَ المكان: عندما افتقر منها ومن ريحها. فالنابغة يُخبرنا في البيت الأوّل بحال الديار التي لم يجد فيها سوى جماعاتٍ من بقر الوحش تتوطّنُ أرضاً قد بلَّ ترابها المطرُ، فتذكّر رائحةَ الترابِ المنبعثةِ تحت حوافر البقر، وتدرّج صعوداً في بيته الثاني فجعل الأمطارَ تتوالى على مرابع محبوبته الدّارسة، وأكّد وجود الرياح جالبة الخير ومانحة الأمل، إلى أنْ وصل في بيته الثالث،

(١) ديوانه ص١٤٠، تَردي: تعدو، الدَّهاقين: جمع دُهقان؛ وهو التَّاجر، الصَّوامِعُ: البرانِسُ، وانظر المفضَّليَّات ص ٢٢٩ في قول المُرَقِّش الأكبر مشبِّهاً البَقَرَ ((كالفَارسيّين مَشوا في الكُمَم)).

(٢) ديوانه ص١٣٦-١٣٧، تأبّد: توحّش، الصّوار: القطيع من بقر الوحش، مرقوم: فيه آثار عليها، العهد: أوّل مطر يقع بالأرض، خالٍ: لا شيء فيه، السّواري والغوادي: أمطار الليل والنهار، تعاورها: تناوبها، أثيث: كثير ملتفّ، جعدٌ: فيه نُدُوَّة، قد لزم بعضه بعض، الثرى: التراب المبتلّ، العود: التي قد وضعت حديثاً من الظباء، المتالي: التي قد نُتِجَ بعضها وبقي بعضها، الألاءُ: شجر، الغاب: الأجمة: يريدها الرماح، ردينة: امرأة، السُّحم: السود، الكشوح: خواصر البقر، مُبَطَّنات: خماص، الخال: ضرب من البرود.

ونتيجةً لتلك الأمطار والرياح المتناوبة أخرجَ نبات الأرض وجعله غزيراً ملتفّاً ليومئ لنفسه أولاً، ولقوم محبوبته ثانياً بالعودة، لأنّ ما يشاهده كافٍ لما تطلبه حياة الاستقرار، وأظهر لنا، خلافاً لبيته الأوّل، صغارَ الظِّباء التي تستطيع العيش مع ذلك النبت الطالع من الديار، وتلك الأمطار التي أحدثت ربيعاً مُدهشاً، وشبّه في بيته الرابع قرون البقر والظباء بطولهنَّ وعظمتهنَّ بالرماح الطويلة، وهذه كنايةٌ عن طول عهدها بالديار، وهو كنايةٌ أيضاً عن رفاهية العيش الجديد في ديار المحبوبة الراحلة، وختم في بيته الأخير لوحته الفنيّة الزاخرة بالجمال والأنس بأنْ شبّه خواصر البقر الضامرة في جمال شكلها وحسن طلّتها بالبرديِّ المشهور آنذاك نوعاً نفيساً.

ويردِّدُ دريد بن الصمّة الجشمي أسماءَ الحيوانات التي سكنت الأطلال بعد امّحاء آياته واندراسها، فوجد الحُمرَ الوحشيّة، وجماعاتِ الظلمان البيضاء، وبقر الوحش التي ترعى البقول، قائلاً[1]:

سَـــوَاكِنُهُ جَوَامِـــعُ بَـــيْنَ جَـــأْبٍ يُسَـــاقِطُ بَـــيْنَ سِـــمْنَتِهِ النَّسِـــيْلا
إِذَا مَـــا صَـــاحَ حَشْـــرَجَ فِـــيْ سَـــحِيْلٍ وَإِرْنَـــانٍ، فَأَتْبَعَـــهُ سَـــحِيْلا
وَظِلْمَـــانٍ مُجَوَّفَـــةٍ بَيَاضـــاً وَعَـــينٍ تَرْتَعِـــي مِنْـــهُ بَقُـــوْلا

لقد جعل دريد حيوان الطلل جماعاتٍ مختلفةً، وهذا يدلُّ على تنوّع مصادر الحياة في الطلل، فالجماعة الأولى حُمر الوحش الغليظة، فارطة السمنة، وهذا كنايةٌ عن طول أعمارها وكثرة أكلها مما يوجد في الطلل من خير وزرع، وأضاف صفة الصوت القويّ لها، إمعاناً في صحّتها ونضجها، وتزيّداً في حركتها، وإحداثِ صخب الحياة وضجّتها، أمّا الظلمان البيضُ والبقر التي ترعى البقول فكلٌّ منها قد أشغله ما أنبت الطلل، وَوَجَد فرصةً غنيّةً للتكيّف والتأقلم مع الحياة الجديدة التي أوجدها الشاعر.

(١) ديوانه ص١٠٠، سواكنه: جمع ساكن والهاء عائدة للطلل، جوامع: مجتمعين، الجأب: الحمار الغليظ، النسيل: الوبر المتساقط، الحشرجة: تردّد النفس، السحيل: الصوت القوي، الإرنانُ: الصّيحة الشديدة، ظلمان: جمع ظليم وهو ذكر النعام، مجوّفة بياضاً: جوفها أبيض، الأعين: واسع العين والأنثى عيناء، وهي صفة بقر الوحش.

ويشبّه النَّمِر بن تولب نعاج أطلال محبوبته في مشيتها بمشي العباديين، لابسي الخفاف الضّخمة، قائلاً[1]:

فَتَــرَى النِّعَــاجَ بِهَــا تَمْشَّــى خَلْفَــهُ مَشْــيَ الْعِبَــادِيين فــي الأَمْــوَاقِ

وقد خَصَّ النّمر العِباد في تشبيهه هذا للإشارة إلى أنّ الطلل الدّارس قادرٌ على استيعاب الحياة من جديد، ولتشبيه النّعاج في مشيتها بالعِباديين دلالةٌ على الحركة والأمن والهدوء التي عمَّت أرجاء الطَّلل الدّاثر.

ويملأُ الحارثُ بن حِلِّزة المكانَ نوراً وضياءً، بعد امّحاءِ آثاره وعفائه، عندما شبّه خدودَ البقر بالشمس في ضيائها وسطوعها، فأدخلَ النورَ إلى قلبه المعتم بعد مغادرة أحبائه وخيالهم الطّلل[2]:

لاشــــيءَ فِيْهَــــا غَيْــــرَ أَصْــــوِرَةٍ سُــفْعِ الْخُــدُودِ يَلُحْــنَ كَالشَّــمْسِ
أَوْ غَيْــــرَ آثَــــارِ الْجِيَــــادِ بِأَعْــــ ــــرَاضِ الْخِيَــــامِ، وَآيــــةِ الــــدّعسِ

وكنّوا عن الخصب الذي حلَّ بالطَلل بعد رحيل الأحبَّةِ بذكرِ البقر الوحشيّ في جسمها الأبيض الذي يشبه ثوباً أبيضَ طويلاً، ذكَّر الشُّعراء بلباس الرَّفاه والحياة والخصب[3]، يقول خُرَاشَةُ ابن عمرو العبسي واصفاً البقر ومشبِّهاً قرونها برماح جندٍ كُثُرٍ، ركزوها تجاه السماء[4]:

---

(١) شعره ص٨٠، العِباد: قوم من قبائل شتّى من بطون العرب اجتمعوا على النصرانيّة، فأنفوا أن يتسمّوا بالعبيد وقالوا: نحن العِباد، الأمواق: مفردها مُوق: ضربٌ من الخفاف.

(٢) ديوانه ص ٤٨، الأصورة: جمع صوار؛ وهو القطيع من بقر الوحش، السُّفْعُ: جمع أسفع، وهو السواد الذي يعلوه احمرار، يَلُحْنَ: من لاحَ بمعنى ظهر، أعراض الخيام: نواحيها، الدّعس: شدّة الوطء.

(٣) انظر المفضَّليَّات ص ٤١٣:

كَــأَنَّ الظِّبَــاءَ بِهِــا والنَّعــا جَ، أُلْبِسْــنَ مــن زَراقــيٍّ شِــعَارا

(٤) المفضّليات ص٤٠٥، النّعاج: البقر الوحشي، الملا: المتّسع من الأرض، الدّخول وحومل: موضعان، الملمّعة: التي فيها ألوان مختلفة، السُّفعة: سوادٌ يضرب إلى حُمرة، السَّابري: ثوب أبيض، الأَعصَلُ: الصُّلبُ الذي لم يقوّمه التثقيف.

وَبُـــدِّلَ مِـــنْ لَيْلَـــى بِمَـــا قَـــدْ تَحُلُّـــهُ نِعَـاجَ الـمَلا، تَرْعَـى الـدَّخُولَ فَحَـوْمَلا
مُلَمَّعَـــةً بالشـــأْمِ سُـــفْعاً خُـــدُودُها كَـــأَنَّ عَلَيْهـــا سَـــابِرِيّاً مُـــذَيَّلا
كَـأَنَّ جُنـوداً رَكَّـزَتْ حيـثُ أصـبَحَتْ رِمَاحـــاً تَعـــالَى مُســـتَقِيماً وَأَعْصَـــلا

صرّحَ الشاعرُ في بدايةِ أبياتِه بالعمليّةِ التبديليّةِ التي جعلتِ البقرَ الوحشيّ ينوب عن محبوبته ليلى وقومها في الطّلل، ومن هذا المنطلقِ نستطيعُ القولَ: إنَّ الشاعرَ أرادَ من هذه العمليّةِ إفساحَ المجالِ لمحبوبته للعودةِ إلى ديارها من جديدٍ بعدما تقوى مرّةً أخرى على الحياةِ التي فقدتها في هذا المكانِ الخصيبِ الرّحيب، ومِن ثمَّ جَعَل البقرَ ترعى الطّللَ المذكورَ؛ وفي هذا إشارةٌ واضحةٌ إلى احتواءِ المكان أصنافَ الزّروعِ والخضرةِ المتألّقةِ التي تضمنُ سُبُلَ البقاءِ والديمومةِ. وشرعَ يصفُ البقرَ وحيويّتها؛ فهي سُفْعُ الخُدودِ، يلبسها اللونُ الأبيضُ في تخيُّلٍ تامٍّ لملابسِ محبوبتِه قبلَ مُغادرةِ المكانِ.

وشَبَّهَ البقرَ في بيتِه الأخيرِ بقرونِها الطويلة منها والغليظة بجنودٍ ركزوا رِماحهم إلى أعلى؛ فمنها ما كان مُستقيماً، والآخرُ استعصى على التقويمِ، ما يدلُّ على طولِ أعمارها، وسمنتها بعدما أكلَت الرّبيعَ الظاهرَ في أرجاءِ الطّللِ.

ففي تشبيهِ البقرِ بقرونها الطويلةِ بالجنودِ المتمركزةِ على أرضِ الطّللِ مِنْ قِبلِ هؤلاءِ الجُندِ الذينَ حلّوا المكانَ، ريثما تعودُ محبوبَتُهُ، وتعودُ الحياةُ مِنْ جديدٍ، فينعمُ بالحيويّةِ، وتَدِبُّ الحياةُ في كلِّ مكانٍ يرتبطُ به إبرازاً للحياة الجديدة.

٣: جمال الطبيعة:

نقصد هنا الطبيعة الساكنة، وتشتمل على ما تحويه الأرض والسماء من جمالٍ تشاهده أعينُ الشعراء، فتألف إليه، وتُسَرُّ به، وتُدهشُ لرؤيته، فتوقّفوا عند مظاهر الكثبان الرمليّة، والزهور والرياض، وتحدّثوا عن ريح الصبا... واستوسموا الجمال الحقيقي في القمر والنجوم، ودُهشوا لمنظر الشمس وسحرها، فقدَّسوها، وأسقطوا عليها هالات الإكبار والإجلال، وشبّهوا بها حِسَانَ نسائهم.

فقد تحدّث الشعراء الجاهليّون عن **الكثبان الرمليّة**؛ فكثر ذكرها في أثناء حديثهم عن الأطلال، وخصّوا ملتوى الرّمل لصلابته وثبات أوتاد أبنيتهم فيه، لأنّه أمكن لحفر النؤي، وتعرّضوا له أيضاً في حديثهم عن الثيران الوحشيّة التي تتعرّض لهجمات الصيَّادين، فتتّخذُ الرمالَ الصّريحة للاختفاء لشدّتها وصلابتها، وصلاحها للبقاء[١].

وشغلت هذه الكثبان مساحاتٍ واسعةً من الصحراء العربية، وذكر اللغويّون أكثر من ثمانين اسماً لها، وكان أشهرها: الكثيب، والنقا، والدعص، والحِقْف[٢]، وقد ذكر الثعالبي وصفاً دقيقاً لتشكّلها، فقال: ((الرّمل الكثير: العقنقل، فإذا نقص فهو عَداب، فإذا نقص فهو كَبَب))[٣].

ومن الرِّمال المشهورة التي ذكرها الشعراء الجاهليّون في أشعارهم: رملة عالج، ورملة حَومَل، ورملة لِيْن، يقول عبيد[٤]:

تَغَيَّـــرَتِ الـــدِّيارُ بِـــذِي الـــدَّفِيْنِ فَأَوْدِيَـــةِ اللِّـــوَى، فَرِمَـــالِ لِـــيْنِ

وقال امرؤ القيس[٥]:

قِفَـا نَبْـكِ مِـنْ ذِكْـرَى حَبِيْـبٍ وَمَنْـزِلِ بِسِـقْطِ اللِّـوَى، بـينَ الـدَّخُولِ، فَحَوْمَـلِ

(١) انظر ديوان النابغة ص٦٦، وديوان بشر ص ٦٤ ((عَفَتْ من سُلَيْمى رامةٌ، فكثيبُها))، و ٩٧ و١٣٧، وعبيد ١٤٢، وشرح ديوان لبيد ١٤٤ ((وَيَمُدُّهُ بُطْحٌ تَهايُلُهُ على الكثبان)).

(٢) انظر المخصّص، ابن سيده، المطبعة الأميريّة ببولاق ١٩٩٥، ج١ ص١٣٤- ١٤٥.

(٣) فقه اللغة وسرّ العربية، الثعالبي، دار الكتب العلميّة، بيروت، د/ت، ص٣٠٠-٣٠١.

(٤) ديوانه ص ١٢١.

(٥) ديوانه ص ٨.

فمن علامات جمال هذه الكثبان ومكانتها لدى الجاهليّ وقوفهم المطوّل في أرجائها؛ يبكون ماضيهم الجميل، ويتذكّرون ساعات السّعادة بين ساحاتها، فقد ضمَّت هذه الكثبان وتلك الأودية منازلاً محبَّبةً إلى قلب الشّعراء، إضافةً إضافةً إلى احتوائها على الحبيب الذي ملأ قلب الشّاعر حياةً وحيويّةً وأملاً.

ويأتي جمال هذه الكثبان من كونها المعالم الرئيسية في صحرائهم الواسعة، فكانت عاملاً من عوامل الاهتداء بها إذا ثبتت، أو عاملاً من عوامل الضلالِ إذا تحرّكت بفعل الرياح العاتية...

أمّا فيما يتعلّقُ بجمال **النباتات والزهور**، فقد تشعّب حديث الشّعراء فيها إلى ثلاثة أنماط؛ إذ ذكروا في أولاها: الجمال الطبيعي من خلال مغامراتهم وتطوافهم في صحرائهم الواسعة، حين ينزلون على أرضٍ معشوشبة؛ تملأُ جنباتها أشجار وأزهار، فتغدو قطعةً بهيجةً، تسرُّ عيني ناظرها، وثانيها: حديثهم عن نباتات الصحراء، واستفادتهم منها، وثالثها: الأزهار، مع قلّتها في أرضهم بسبب غلبة الجفاف، إذ كَثُرَ ذكرها في مواطن الغزل والتشبيب والرثاء.

فمن الأولى حديث المرقّش عن ديار محبوبته بعد خلائها من أصحابها، وقد امتلأت بألوان عديدةٍ من النباتات الندية، فأعطاها ذلك جمالاً ورونقاً، شدَّا قلب الشاعر، وأفرحاه، وأحسَّ بالحياة تغمرها، وتملأ جنباتها، يقول[1]:

دِيَـــارُ أَسْـــماءَ التـــي تَبَلَـــتْ قَلْبِـــي، فَعَيْنِـــي مَاؤُهـــا يَسْـــجُمْ

أَضْـــحَتْ خَـــلاءً؛ نَبْتُهَـــا ثَئِـــدٌ نَـــوَّرَ فِيهـــا زَهْـــوُهُ، فَـــاعْتَمّ

ذكر المرقّش النّدى الذي بلَّل أزهار ديار محبوبته أسماء ونباتاتها بعد مغادرتها، فأوحى من خلال كلمة (ثئد) إلى الماء وهو سرُّ الحياة، ومنبع العطاء، وجوهر البقاء والأمل، وما نتج عنه من خضرةٍ عمَّت المكانَ لغزارتها وعديد ألوان الرَّبيع فيها.

(١) المفضّليات ص٢٣٧، أصل التَّبل: العداوة؛ تبلت قلبه: أصابته بتبل، كناية عن إخضاعها إيّاه، يسجم: يقطر، الثأد: الندى؛ والثَّئِدُ: الذي أصابه الندى، زهوه: لونه من أحمر وأبيض وأصفر، اعتمَّ: كثر واشتدّ خصاصه.

وتحدّث امرؤ القيس عن مكان مُعشبٍ نزل فيه، وشبّهه في جمال أرضه وخصوبته، وتألّق ألوانه بعنب الثعلب زاهي اللّون، يقول[1]:

وَغَيْثٍ كَأَلْوَانِ الْفَنَا قَدْ هَبَطْتُهُ تَعَاوَرَ فِيْهِ كُلُّ أَوْطَفَ حَنَّانِ

فالسّحاب المتدنّي من الأرض يومئ إلى مافيه من خيراتٍ كبيرةٍ خاصَّةً أنَّ الشّاعر جعل السُّحبَ تتتابع عليه، وتَصبُّ ما فيها من ماءٍ، وجعلَ لهذه السُّحبِ صوتاً يضجُّ بما فيه مبشِّراً بالغد المشرق، والخصب الدّائم.

ويذكر لبيد بن ربيعة مكاناً يصفه بالبعيد في أثناء حديثه عن مآثره ومناقبه وأفعاله، قد ارتاده من دون خوفٍ أو وجلٍ، ويحدّثنا عمّا يحتويه ذلك المكان من خضرةٍ وعذوبةٍ، بفضل السُّحب التي توالت عليه ليلاً ونهاراً، يقول[2]:

أَوْ عَازِبٍ جَادَتْ عَلَى أَرْوَاقِهِ خَلْقَاءُ عَامِلَةٌ، وَرَكْضُ نُجُوْمِ
مَرَتِ الْجَنُوْبُ لَهُ الْغَمَامَ بِوَابِلٍ وَمُجَلْجِلٍ قَرِدِ الرَّبَابِ، مُدِيْمِ
حَتَّى تَزَيَّنَتِ الْجِوَاءُ بِفَاخِرٍ قَصِفٍ، كَأَلْوَانِ الرِّحَالِ، عَمِيْمِ
هَمَلٌ عَشَائِرُهُ عَلَى أَوْلادِهَا مِنْ رَاشِحٍ مُتَقَوِّبٍ، وَفَطِيمِ

إنَّ جمالَ المكان الذي حلَّ به لبيد لم يعدْ مكاناً عاديّاً بالنسبة إلينا؛ بل لا بُدَّ أنْ نَصْرِفَ جهداً إضافيّاً لتخيّلَه، والاستمتاع به عن بُعْد، وكأنّنا نعيش قطعةً من حالات الشاعر الخياليّة التي

(١) ديوانه ص٩١، الغيث: هنا الكلأ والعشب، الفنا: عِنَبُ الثعلب، هَبَطتُهُ: نزلتُ فيه، تعاور: تداول وتعاقب، الأوطف: سحاب دانٍ من الأرض، الحنّان: الشديد الصوت الذي يُسمع لصوته ولرعده حنينٌ كحنين الإبل، وانظر ديوان بشر ص٢١٢.

(٢) شرح ديوانه ص١١١ – ١١٢، العازبُ: المكان البعيد، الأرواق: جمع رَوْق: وهو الجانب، الخلقاء: السحابة التي لا فرجة فيها، عاملة: ممطرة دائبة، ركض النجوم: سقوطها، أي: سقوط مطرها، مَرَت: حَلَبَت، الوابل: المطر الشديد، مجلجل: كثير الرّعد، قَرِدٌ: مجتمع، الرّباب: السَّحاب، مُديم: دائم، الجواء: الأماكن المتطامنة، الفاخر: النبات الذي نما واستطال بالنسبة لما حوله، القصيف: الذي يتكسّر من طوله، الرِّحالُ: الطنافسُ، العميمُ: الكثير الملتفُّ، هَمِلٌ: متروك، العشائر: ما يرتاد ذلك النبات من ظباء وبقر، الراشح: الراضع، متقوّب: صغير قد أخذ زغبه يتطاير عنه، الفطيم: أكبر سنّاً من المتقوّب، وانظر في المعنى نفسه المفضّليات ص٢٨٢.

تعمَّدَ اللجوء إليها لاستبدال حال الجفاف والقحط من طرف، وليبدي لنا شدّة بأسه بارتياد الأماكن البعيدة في سبيل الاعتداد بنفسه من طرفٍ ثانٍ، فمظاهر الزّينة في البيت الثّالث تُفصحُ عن جمال ذلك المكان الذي لبس ثوباً جميلاً بفضل السُّحبِ الكثيرة المتعاقبة، فاستطال نباته، والتفَّ على بعضه ، فشكَّل لوحةً فنّيّةً متعدّدة الألوان، تزخرُ بمعاني الجمال والرّقّة والعذوبة.

ومن الثانية: شجر الغضا، فقد استفادوا منه في شتائهم لجزالة ناره، وشدّة توقّده، واستلهموا من منه احمرار جمره فشبّهوا به جمال الحلي ولمعانه على صدور من أحبّوا، يقول امرؤ القيس[1]:

كَأَنَّــهُ عَلَــى لَبَّاتِهــا جَمْــرُ مُصْــطَلٍ أَصَــابَ غَضــىً جَــزْلاً، وَكُــفَّ بِأَجْــذَالِ

وشبّه طفيل الغنوي عِرْفَ فرسه الأحمر بتأجّجِ العرفج حال اشتعاله، قائلاً[2]:

كَــــأَنَّ عَلَــــى أَعْرَافِــــهِ وَلِجَامِــــهِ سَــــنَا ضَــــرَمٍ مِــــنْ عَــــرْفَجٍ، مُتَلَهِّــــبِ

وذكر الشعراء الجاهليّون ما كانوا يستخدمونه للتزيّن معتمدين على نباتاتٍ كالعظلم والورس والشيّان، يقول بشر في هذا[3]:

لَــمْ تَــرَ عَيْنِــي وَلَــمْ تَسْــمَعْ بِمِــثْلِهِمُ حَيّــاً كَحَــيٍّ لَقَيْنَــاهُمْ بِبُسْــيانا
العــاطِفِيْنَ عَلَــى مَــا كَــانَ مِــنْ أَلَــمٍ كَأَنَّمَــا خُضِّــبُوا وَرْســاً وَشَــيّانا

ومن الثالثة: تشبيه زهر الأقاحي بثغور الحسناوات لبياضها وإشراقها، وما نعرفه عن زهر الأقحوان من صغر أوراقه، وفلجها كان أقرب لاستعماله في مثل هذه التشبيهات، يقول طرفة مصوّراً ثغر صاحبته[4]:

تَضْــحَكُ عَــن مِثْــلِ الأقــاحِي حَــوَى مِــنْ دِيْمَــةٍ سَــكْبِ سَــمَاءٍ دَلُــوحْ

(١) ديوانه ص٢٩، الأجذال: أصول الشجر.

(٢) ديوانه ص١٠.

(٣) ديوانه ص ٢٢٠، الشَّيّانُ: العندم، ويقال له دمُ الأخوين، وانظر امرؤ القيس ص٥٥ و ٢٤٦ والأعشى ص١٩١و ٣٢٣.

(٤) ديوانه ص ١٥٠.

وفي هذا أيضاً قال الأعشى[1]:

وَتَضْحَكُ عن غُرِّ الثَّايا كَأَنَّهُ ذُرَى أُقْحُوَانٍ، نَبْتُهُ مُتَنَاعِمُ

أمّا الخزامى فهو نبتٌ معروفٌ بطيب رائحته، وجمال منظره، وقد أتى شعراء الجاهليَّة على ذكره في أثناء حديثهم عن جداول المياه، والرياض المعشبة، يقول عبيد[2]:

وَرِيْحِ الخُزامَى في مَذَانبِ رَوْضَةٍ جَلا دِمْنَها، سارٍ مِنَ المُزْنِ، هَطَّالِ

وما يلفتُ الانتباه في أشعار الجاهليين أنّهم خصّوا بعضَ أنواع الأزهار لمناسباتٍ مختلفةٍ، فقد شبّهوا أسنانَ النساء بالأقاحي، وعَمَدوا إلى ذكر الخزامى عند حديثهم عن الرياض والمياه الرقراقة المنسابة، بينما كثُرَ ذكر الريحان والفَغْوَ والحوذان عند رثائهم قريباً أو عزيزاً افتقدوه، يقول أوس بن حجر[3]:

لا زال ريحانٌ، وَفَغْوٌ ناضرٌ يَجْرِي عليك بِمُسْبِلٍ هَطَّالِ

وخَصَّ الشّنفرى طيبَ رائحةِ الرّيحان وقت العشاء، بعد غروب الشمس بقليل، حيث الهواء العليل والجوّ الطّرب، يقول[4]:

فَبِتْنا كَأَنَّ البيتَ حُجِّرَ فَوْقَنا بِرَيْحانَةٍ رِيْحَتْ عشاءً وَطُلَّتِ

بريحانَةٍ مِنْ بَطْنِ حلْيَة نَوَّرَت لَهَا أَرَجٌ، مَا حَوْلَها غَيْرُ مُسْنِتِ

جعل الشّنفرى المكان محاطٌ برائحة الرّيحان المجلوبة بنسمات الرّيح العليلة، وذكر وقت العشاء لأنّه أظهر لانتشار الرّائحة، فصاحبَ ذلك الطّيب تبلّل الزّهرة بالنّدى، ما أعطاها الحيويّة

(١) ديوانه ص٧٧، وانظر فيه أيضاً ص٢٠٩ و ٣٥٣ وديوان بشر ص٦٣.

(٢) ديوانه ص١٣١، وانظر ديوان امرئ القيس ص١٥٧، المذانب: مجاري الماء من التِّلاع إلى الرَّوض، سارٍ من المُزنِ: السَّحابة جاءت ليلاً.

(٣) ديوانه ص ١١٠، وانظر النابغة ص ٦٣ و ١٢٠، وأوس ١٠٥ ((لازال مسكٌ وريحانٌ لهُ أَرَجٌ))، وشرح ديوان لبيد ٥٣ ((سَرارَةُ رَيْحانٍ بِقاعٍ مُنَوِّرِ))، وكعب بن زهير ٦٤.

(٤) المفضّليات ص١٠٨، حجّر: أحيط، ريحَت: أصابها ريحٌ فجاءت بنسيمها، طلّت: أصابها الطلّ، وهو: الندى، حلية: وادٍ بتهامة، وبطنُ حليةَ فيه حَزَن، أي: أرض غليظة، ونبت الحزن أطيب من غيره ريحاً، الأَرَجُ: توهّج الرّيح وتفرّقها في كلّ جانب، المسنت: المجدب.

والاستمراريّة في العطاء وبعث الحياة، واختارها من بطن حَلْيَةَ المعروف بغِلَظِ أرضه، لأنَّ رائحته أطيب من غيره، وجعل المكان خصيباً حول هذه الرّيحانة زيادةً في جماليّته، وتنويعاً في العطاء الطَّيّب.

وأنبت كعب بن زهير في ديار محبوبته الراحلة أنواعاً من الزّهور والنباتات أعطت جمالاً لها، واستفادت الحيوانات منها في إدرار حليبها، يقول[1]:

لا زالت الريحُ تُزْجي كُلَّ ذي لَجَبٍ غَيْثاً، إذا ما وَنَتْهُ ديمةٌ، دَفَقا
فأَنْبَتَ، الفَغْوَ والرّيحانَ، وابلُهُ وَالأَيْهُقَانَ، مَعَ المُكنانِ، والذُّرَقَا
فَلَمْ تَزَلْ كُلُّ غَنَّاءِ البُغَامِ بِهِ مِنَ الظِّبَاءِ، تُراعي عاقداً خَرِقَا
تَقْرُو بِه مَنْزِلَ الحَسْناءِ إذْ رَحَلَتْ فاستَقْبَلَتْ رُحَبَ الجوفَيْنِ، فَالعُمَقَا

وقد شبّهوا الشّيب الذي يعلو الإنسان في كبره بزهر الثغام الأبيض، في مقاربةٍ جماليّةٍ طريفة، يقول الأعشى[2]:

فَإِنْ تَكُ لِمَّتِي – يا قَتْلُ– أَضْحَتْ كَأَنَّ عَلَى مَفَارِقِهَا ثَغَامَا
.....فَإِنَّ دَوَائِرَ الأَيَّامِ يُفْنِي تَتَابُعُ وَقْعِهَا الذِّكرَ الحُسَامَا

وتناولوا **الرياضَ** التي يتربّعون فيها، وقدّموا وصفاً مسهباً لها، فهي مسافاتٌ واسعةٌ من صحارى جزيرة العرب، وقارب عددُها مئةً وستاً وثلاثين روضة عند ياقوت الحموي[3]، والجمع

(١) ديوانه ص٦٤-٦٥، تزجي: تسوق، كلّ ذي لجب: كل سحاب له صوت، ونته: ونت عنه، أي: فترت، الديمة: المطر يدوم أيّاماً وليالي في سكون، الفَغْوُ: نبت له زهر يشبه زهر الحنّاء، الوابلُ: الواسع القطر، الأيهقان: الجرجير البري وله نور أصفر، المكنان: نبتٌ إذا رعته الماشية حسن حالها، وهو يفرز اللبن، الذُّرق: الواحدة ذرقة؛ الحندقوق، الغنّة: صوت يخرج من الأنف في رقّةٍ وحسن، البُغامُ: حنين الظبية أو الناقة إلى ولدها، تُراعي: تحفظه بعينها، العاقد: الذي عقد عنقه ونام، الخرق: الضعيف القيام لصغره، تقرو به: تتبعه وترعاه، رحب الجوفين: متسع، العُمَق: مكان.

(٢) ديوانه ص١٩٥، وانظر ديوان عامر بن الطفيل ص٤٨٠ وديوان بشر ص٢١٠.

(٣) انظر معجم البلدان، ياقوت الحموي، دار صادر، بيروت ١٩٧٧، مادة: (روضة).

روضاتٌ، ورياض، ورُوض ورِيضان[1]، والرَّوضَةُ: الموضِعُ يجتمع فيه الماء، ويكثر نبته، وفيه جراثيم ورواب سهلة صغار في سرار الأرض، يستنقع فيها الماء، وأكبرها بحجم بغداد، وأقلّها مئة ذراع[2].

وقد كانت الرِّياض محطّ أنظار جميع القبائل العربية، لخصوبتها وفائدتها، إذ غدت أماكن للاقتتال، يقول طفيل الغنوي[3]:

فَلَوْ كُنَّا نَخَافُكَ لَمْ نَنَلْهَا بِذِي بَقَرٍ، فَرَوْضَاتُ الرَّبَابِ

وأدرك عنترةُ جمالَ فمِ محبوبته، فشبّهه بالروضة الأُنُف التي سقاها الوسمي، فأضحت قطعةً تخلبُ العقولَ لجمالها، وحسن مرآها، فها هو الذّباب يترنّمُ فرحاً، كما يفعل شارب الخمرة في أثناء لذّته، يقول[4]:

أو رَوْضَةً أُنُفاً، تَضَمَّنَ نَبْتَهَا غيثٌ، قليلُ الدِّمنِ، ليسَ بِمَعْلَمِ
جادتْ عليها كُلُّ عَيْنٍ ثَرَّةٍ فَتَرَكْنَ كُلَّ حَدِيْقَةٍ، كَالدّرهَمِ
سَحَّاً، وَتسكاباً، فَكُلَّ عَشِيَّةٍ يَجري عليها الماءُ، لَمْ يَتَصَرَّمِ
فَتَرَى الذّبَابَ بِهَا، يُغَنِّي وَحْدَهُ هَزِجاً، كَفِعْلِ الشَّارِبِ، المُتَرَنِّمِ
غَرِداً، يَسُنُّ ذِرَاعَهُ بِذِرَاعِهِ فِعْلَ المُكِبِّ، عَلَى الزِّنادِ، الأَجْذَمِ

ويستنشقُ عبيد بن الأبرص رائحةَ العبير الزكيّة، من روضةٍ مجاورة خضّر الربيعُ أرضها، بعدما أصابها مطرٌ غزيرٌ لدرجة صَعُبَ ارتيادها من قبل الناس، يقول:

---

(١) انظر لسان العرب، ابن منظور محمد بن مكرم، طبعة جديدة محققة، دار صادر بيروت، الطبعة الثانية ٢٠٠٣، مادة (رَوَضَ).

(٢) انظر المصدر نفسه، مادة (رَوَضَ).

(٣) ديوانه ص٩١.

(٤) ديوانه ص ١٩٦- ١٩٨، الأُنف: لم تُرْعَ، الدِّمْنُ: البعر، المَعْلَم: المكان المشهور، جادت: المطر الغزير، العين: مطر دائم، الثّرة: الغزيرة، الحديقة: البستان الذي يستقر فيه الماء وهي الروضة، السُّح: الصبّ الشديد، ومثله التسكاب، يتصرّم: ينقطع، الهَزِج: الصوت المتتابع، المترنّم: الذي يمدّ صوته ويرجعه، الغرد: الذي يمدّ في صوته ويطرب، يَسُنُّ: يُحدّد، ومنه سنّ السكين إذا حدّها، الزناد: العمود الأعلى، والزندة: العمود الأسفل، الأجذم: المقطوع الأنف. وانظر ديوان أبي قيس صيفيّ بن الأسلت ص٦٣.

فـــي روضـــةٍ ثَلَـــجَ الرّبيـــعُ قَرارَهـــا مُوْلِيَـــةٍ لَـــمْ يســـتَطِعْها الـــرُّوَّدُ
وبـــدا لكوكبهـــا صَـــعِيْدٌ مِثْـــلَ مَـــا رِيْـــحَ العَبيـــرُ عَلـــى المـــلابِ الأصْـــفَدُ[1]

ويحدّثنا الأعشى عن روضة التناضب، كثيرة الشجر والعشب، ذات الرائحة العطرة، قائلاً:

مليكِيَّـــــةٌ جَـــــاوَرْتُ بالحِجَـــــا زِ قومـــاً، عُـــدَاةً، وَأَرْضَـــاً شَـــطِيرا
بِمـــا قَـــدْ تربَّـــعُ روْضَ القَطـــا وَرَوْضَ التَّناضِـــبِ، حَتّـــى تَصِـــيْرا
كَبَرديَّـــة الغِيْـــلِ، وَسْـــطَ الغَريـــف إذا خَـــالَطَ الـــمَاءُ مِنْهَـــا السُّـــرُورا[2]

وقد شبّه النَّمِرُ بن تولب روضةَ امرأته جمرةَ بالبسط المزركشة والثياب الملوّنة، لكثرة اخضرارها وعديد أزهارها، قائلاً[3]:

صَـــرَمَتْكَ جَمـــرةُ، واســـتبدَّ بِـــدارِها وغَـــدَتْ عَـــوادِي الحَـــرْبِ، دُوْنَ مَزَارِهـــا
زَبَنَتْـــكَ أركـــانُ العَـــدُوِّ، فأَصْـــبَحَتْ أَجَـــأُ وَجُبَّـــةُ مِـــنْ قَـــرَارِ دِيارِهـــا
وكأَنَّهـــا دَقْـــوَى تَخَيَّـــلُ نَبْتُهـــا أُنُـــفٌ، يَغُـــمُّ الضَّـــالَ، نَبْـــتُ بِحَارِهـــا
عَزَبَـــتْ، وَبَاكَرَهَـــا الوســـمِيُّ بِدِيْمـــةٍ وطفَـــاءَ، يملؤُهـــا إلـــى أصْـــبَارِها
وَكَـــأَنَّ أَنْمَـــاطَ الـــمَدانِ وَسْـــطَها مِـــنْ نُـــوْرِ حَنْوَتِهـــا، وَمِـــن جرْجارِهـــا

(١) ديوانه ص١٤٤، ثَلَجَ: خَضَّر، أي جعلها باردة، الخَصِرُ: البارد من كلّ شيء، قرارها: وسطها، مَوْلِيّة: أصابها مطر الوليّ؛ وهو المطر الثاني، والوسمي: الأول، لم يستطعها الرُّوَّدُ: لم يبلغها فهي أطيب إذا لم يبلغها الناس، كوكبها: ماؤها الذي في وسطها، الصّعيد: الثرى وهو التراب الندي، رِيْحَ: نُفِحَ، الملاب: ضرب من الطيب، الأصفد: نعت العبير؛ وهو الجيد. وانظر في المعنى نفسه شعر النمر بن تولب ص١١١-١١٢.

(٢) ديوانه ص٩٣، الشطير: الأرض المجهولة، تربَّع: ترعى، البرديّة: نبات تُصنَع منه الحِصرُ، الغِيلُ والغريف: الأجمة من الشجر.

(٣) شعره ص٥٩-٦٠، الصَّرم: القطع، جمرة: امرأة النَّمر بن تولب، زبنتك: دفعتك، أجأُ وجبَّةُ: موضعان، القرار: موضع، تَخَيَّلُ: تكوَّنُ بالنور فتريك رؤيا تخيَّلُ إليك أنّها لون ثمّ تراه آخر، الأُنف: التي لم تُرْعَ، يغمّ: يعلو ويسدّ، الضَّال: السِّدْرُ البري، البحار: جمع بحرة؛ الأرض المستوية، عَزبت: بَعَدت، الوسميُّ: الأمطار، سحابة وطفاء: مسترخية الجوانب لكثرة مائها، أصبَارُها: أعاليها ورأسها، أنماط: ضرب من البسط أو الثياب الملوّنة، الحَنوَة: نبات سهلي طيب الرائحة، الجرجار: عشبة لها زهرة صفراء حسناء.

وتجدرُ الإشارةُ هنا إلى أنّ الرياض تعفو كما تعفو الأطلال، وتخرج الأحبة منها بعد أن يصوِّحَ عشبها، وتنتفي خصوبتها، يقول السليك بن السلكة[1]:

عَفَتْ رَوْضَةُ السُّقْيا مِنَ الحَيِّ بَعْدَنا فَأَوْقُتُها فَكُتْلَةٌ، فَخُدُوْرُها
فَرَوْضُ القَطا بَعْدَ التَسَاكنِ حقبَةً قفاراً، كَأَنْ لَمْ تَلْقَ حَيّاً، يرودُها

أمّا **الوديان** فقد اقترن ذكرها في أشعارهم في أثناء حديثهم عن الأحبّة، والاشتياق إلى ديارهم، وفي وصف الظعائن المرتحلة، فقد ذكر امرؤ القيس وادي الخزامى الذي أَلِفَ فيه محبوبته سلمى، قائلاً[2]:

وتَحْسَبُ سَلْمَى لا تَزَالُ تَرَى طَلاً مِنَ الوَحْشِ أو بَيْضاً بِمَيثَاءَ مِحْلالِ
وَتَحْسَبُ سَلْمَى لا تَزَالُ كَعَهْدِنا بوادي الخزامى أو على رسِّ أوعالِ

واتَّبع امرؤ القيس محبوبَتَهُ، وهي تنتقل من مكان إلى آخر، تصعد وادياً، وتهبط آخر، وقد انفطر قلبه حزناً على فراق من أحبّ، يقول[3]:

فَأَتْبَعْتُهمْ طَرفِيْ، وقد حَالَ دونَهم غَوَارِبُ رَمْلٍ ذِي ألاءٍ وَشِبْرِقِ
على إثْرِ حيٍّ عَامِدِيْنَ لِنِيَّةٍ فَحَلُّوا العَقِيْقَ، أو ثَنِيَّةَ مُطْرِقِ

وأبدع زهير بن أبي سلمى صورةً رائعةً في تشبيهه النساء الظَّاعنات؛ عندما جعلهنَّ وقد دَخَلْنَ وادي الرّسّ كاليد المقتربة من الفم، في أثناء مرورهنَّ به، يقول[4]:

بَكَرْنَ بكوراً واسْتَحَرْنَ بسُحْرَةٍ فَهُنَّ وَوادي الرَّسِّ كاليدِ في الفمِ

---

(١) انظر الصّحراء في الشّعر الجاهليّ ص ٢٣٢.

(٢) ديوانه ص ٢٨، الطَّلا: ولد الظَّبية والبقرة، المَيثَاءُ: مسيلُ الوادي، المِحلالُ: الذي يُحَلُّ عليه كثيراً، الرُّسّ: البئر، أوعال: هضبة.

(٣) ديوانه ص١٦٩، غَواربُ رَمْلٍ: أوائِلُهُ، الألاءُ: شجر واحِدُهُ أَلاءةٌ، الشِّبرِقُ: شجر أيضاً، مُطْرِقُ: وادي، العقيق: مكان.

(٤) شعره ص ٢٠.

وقد كانت خصوبة هذه الوديان، ووفرة مياهها، وهواؤها العليل، من أبرز العوامل التي أسهمت في جلب القبائل العربية في ذلك العصر لتسكن فيها، وارتبطت أسماؤها بمواقعهم وأيّامهم، فخلّدوها في أشعارهم، كقول لبيد بن ربيعة[1]:

دَرَسَ الـــمَنا، بِمُتَـــالِعٍ، فأبَـــانِ وَتَقَادَمَـــتْ بـــالحُبسِ، فالسُّـــوبَانِ

وتناول المهلهل في شعره وادي الأحصّ الذي كان لبني تغلب، باكياً قتلى أخوانه في مواقع كثيرة جرت فيه مع أخوتهم بني بكر، يقول[2]:

وادي الأحـصَّ، لَقَـد سَـقاكَ مِـنَ العِـدى فَـــيضُ الـــدُّموعِ، بأهلـــه الـــدَّعس

وصف الشعراء الجاهليّون جمال الطبيعة المحيطة بهم، وكان لها دورٌ مهمٌّ وبارزٌ في أشعارهم، فجاءت صورةُ الكثبان الرّمليّة في أثناء حديثهم عن حياة التنقّل والارتحال التي ألفوها، فتقصّدوا بعد رحلتهم تلك الإقامةَ في رَمْلٍ صُلْبٍ يمكّنهم من المكوث لفتراتٍ طويلةٍ، مبتعدين في ذلك عن كثبان الصّحراء المتحرّكة التي تُوقِعُ بهم في غياهب المجهول والضّياع، وكَثُرَ وصفُ الأزهار والنباتات عند حديث الشُّعراء عن مغامراتهم وقواهم الكبيرة معدِّدين أنواعاً كثيرة منها.

واستلهموا من الطبيعة (صور النبات) صوراً كثيرةً، استعانوا بها في وصف الخيل والمرأة والشيب وغيرها، وخصّوا بعض أنواعها عند حديثهم عن الرّثاء، وتركوا بعضها للحديث عن حالات الفرح والسرور والإقبال على الدنيا، وذكروا فائدة بعضها لمواشيهم في إدرار الحليب، وحُسْنِ حالها.

وكان حديث الشُّعراء عن الرِّياض قطعةً فنيَّةً مزركشةً، وخصبةً كالرِّياض نفسها التي تعدَّدت ألوانها، وكَثُرت أزهارها، فكانت رغم ذلك مصدرَ اقتتالٍ لخصوبتها، وأهمّيتها.

وصف الشّاعر الجاهليّ الإنسان الجميل مركّزاً على خصائص مهمّة، تحلّى بها الرّجل؛ فصوَّرَ الفارس الكريم الذي يجود بكلِّ ما لديه في سبيل الآخرين، ويتجنَّبُ العاذلة ولومها على إنفاق ماله، مشيراً إلى العفَّة المرتبطة بفعل الكرم اللذين يجعلان الفارس جميلاً في إحساس الشّعراء.

---

(١) شرح ديوانه ص ١٣٨، المَنا: منزل، مُتالعُ: جَبل، تَقَادَمَت: قَدُمَت، السُّوبان: وادي لبني تميم.

(٢) شرح ديوانه، شرح وتحقيق محمد علي أسعد، دار الفكر العربي، بيروت، الطَّبعة الأولى ٢٠٠٠، ص ١٢١.

أمّا الصّعاليك فقد بدا جمالهم في لوحات الشّعراء الجاهليين من خلال وجوههم المضيئة (المصباح والشِّهاب ولون الذّهب)، وكرمهم الذي فاق الواقع المنظور في أبعاده جميعاً، ومستوياته كافَّةً، وقد كانت لحركة الصّعلوك وخفَّتِه دورٌ كبيرٌ في إرساء صفة الجمال عليه، وذلك في مجال عمله الذي أوكله إلى نفسه في مواجهة بعض تعاليم المجتمع القبليّ آنذاك.

وكانت صور الممدوح أكثرَ غنىً، وأشدَّ كثافةً في التّعبير عن إحساس الشّعراء الكبير بجمال الرّجل الكريم في أفعاله (البحر والنهر والرّيح والرّبيع)، المضيئ في طلَّتِه (القمر والشِّهاب والشّمس)، فبعث الجمال صوراً تزخرُ بالإعجاب والرّاحة لفعل الممدوح وشكله.

وقدَّم الشّعراء الجاهليّون الصّور الكثيرة التي تعبّر عن جمال المرأة (الخَلقيّ والخُلقيّ)، فشكَّلت تلك الصّور تمثالاً للمرأة؛ رمز الخصب والعطاء في هندسة شكلها، وجمال أفعالها وأخلاقها.

ووصف الشّعراء الجاهليّون في جمال الحيوان الإبل، وقدّموا الصّور الكثيرة المعبّرة عن إعجابهم الشّديد بجمال خَلْقها (اللون والإحكام والحركة والأعضاء الرّامزة)، مشيرين إلى خدمات النّاقة وعطائها، إضافةً إلى نسبة صفة الأنسنة إلى النّاقة، وشعورها الجميل الذي انصبّ في بوتقة شعور الشّاعر وإحساسه، فقرَّبها، وأحسنَ إليها.

كما أبرز الشّعراء الجاهليّون جمال خَلْقِ الخيل (اللون والتّركيب والسّرعة)، وإيحاء كلِّ صورةٍ إلى الجمال والخصب والحياة، والإقلاع بوساطتها عن واقع الحياة المرّ، الذي آسى الشّعراء، وعكّر صفوَ حياتهم.

وفي لوحة الثّور الوحشيّ قدَّم الشّعراء الجاهليّون صوراً أبرزت سلميّة الثور ووداعته؛ فاللون الأبيض ذو الإيحاء الجميل والهادئ، يبعث الرّاحة النّفسيّة المطلقة، ويشير إلى الأمل والتفاؤل من الرّحلة، كما قدَّمت الصّور جمال الحركة والالتفات والتعقُّل التي تحلَّى بها الثّور/الشّاعر، في طريق التّعامل مع بعض القضايا الشّائكة في المجتمع الجاهلي.

وشكَّلت صورُ حيوان الطَّلل حالاً من الحياة الجديدة، أعقبت حالة الفَقْدِ والأسى التي أحسّ بها أغلب الشّعراء الجاهليين.

وأنبأت صور الطّبيعة عن الإحساس الجميل الذي صدر عن الشّعراء في قدرتهم الكبيرة على وصفِ ما أحاط بهم من مناظر خلاّبةٍ، كانت في قليلٍ أو كثير عاملاً من عوامل الرّاحة والهدوء لقلوب الشّعراء، وحقّق لأحلامهم فسحةً من التنويع والشّمول في أغراض أشعارهم.

الفصل الثاني

الإحساس الجليل

أوّلًا: الجليل في تاريخ الفكر الجمالي.

ثانيًا: تجلّيات الجليل في الشّعر الجاهليّ

١: جلال الإنسان.

١ – الشّاعر. **٢ – الفارس.**

٣ – الصعلوك. **٤ – الملوك والسّادة.**

٢: جلال الخَلق والفعل الحيواني.

١ – الناقة. **٢ – الحصان.**

٣: جلال الطبيعة.

١ – الصّحراء. **٢ – اللّيل.**

٣ – الرّيح العاصفة. **٤ – البرق والرّعد والسّحب.**

الفصل الثاني: الإحساس الجليل

أولاً: الجليل في تاريخ الفكر الجماليّ:

رفض بعض علماء الجمال وجود المفاهيم الجمالية، وقالوا بمفهوم الجميل فقط ومنهم: كروتشه[١]، وهويسمان[٢]، على سبيل المثال لا الحصر، ورغم رفضهم هذا، عدّد الأوّلُ خمسةً وعشرين منها[٣]، وأرجعها الثاني إلى شيء سمّاه الغبطة، وإليها يُرجِعُ أنواعَ الشعور الأخرى جميعها.

ومفهوم الجليلِ قديمٌ، تحدّث عنه الكثيرُ من الفلاسفةِ وعلماء الجمال قديماً وحديثاً، وقد تجلّى وعيُ الإنسانِ لهذا المفهوم منذ العصور البدائيّة، ذلك أنّ ((الإنسان البدائي الذي كان عاجزاً عن وعي الظواهر الجبّارة المحيطة به، راح يؤلِّهُ تلك الظواهر، حفاظاً على وجوده الإنساني الذي كان مُهدَّداً بالفناء بسببها، أي: أنَّ الكثير من آلهة الإنسان البدائي يُمثِّلُ قوى الطبيعة في عنفوانها، مثل العواصف والصواعق والرّعد والبرق والمطر...))[٤].

وعمدَ المصريّون القدماءُ إلى احتواء الجليل وفهمه من خلال بناء الأهرامات الضخمة، وتماثيل أبي الهول، وكان هدفُهم من ذلك ((أنْ تُربِّي عند المشاهد إحساساً بالجلال يقومُ على الخوف من الربِّ، و الخضوع له))[٥].

وعبّر الفيثاغوريّون عن مفهوم الكمال ((الذي يعرِّفونه بأنّه الظاهرة الجميلة جمالاً مثاليّاً، يتفوّقُ على جمال كلِّ ما عداه، والمنسجمة انسجاماً خارقاً، لا مثيل له))[٦]، وفي هذا التعريف يكمنُ وعيُهم لمفهوم الجليل، بما يتقاربُ ومفهومنا في العصر الحديث عنه؛ فالانسجامُ الخارق، والجمالُ المثالي الذي لا يقاربه جمالٌ يُعدَّان النواةَ الأساسيّة لفكرة الجليل.

---

(١) انظر علم الجمال، بنديتو كروتشه ص ١١٥.

(٢) انظر علم الجمال، دنيس هويسمان ص٨٦-٨٧.

(٣) انظر علم الجمال، بنديتو كروتشه ص ١١٥-١١٦.

(٤) القيم الجماليّة في الشعر العربي الحديث ص١١٧.

(٥) المرجع نفسه ص٩٨.

(٦) المرجع نفسه ص٩٦.

ويُعتقَدُ أنّ لونجينوس (٢١٣ – ٢٧٣م) أوّلَ من أدخلَ مفهوم الجليلِ إلى الفكر الجمالي، غير أنّه كان كثيراً ما يشير إلى دراساتٍ سابقة عليه، ولا سيّما دراسات نسيسيلي، ممّا يعني أنّ لونجينوس لم يكن المصدرَ الأوّلَ لمفهوم الجليل[١].

ويُعدِّدُ لونجينوس جملةً من الظواهر التي تشير إلى الجليل ومنها ((الأفكار الخارقة، وتَهيِّجُ العواطفِ، وجمالُ الكلمات المقترن بعظمة الأفكار، وأخيراً جمال الطبيعة))[٢].

ويرى أنّ الظاهرة الجليلةَ هي التي تستعصي على العقل الإنساني، فينأى عن الإحاطة بها، إلّا بعد تفكّرٍ ورويّة، فيظهرُ أمامها ضعيفاً خائر القوى، وعليه، فالإنسان لا يشعر بالجليل حين يتأمّلُ منظراً طبيعيّاً خلّاباً، أو أنواعاً من الزهور في حديقة المنزل، لكنّه يُصاب بالدهشة حين يتأمّلُ بحراً هائجاً أو بركاناً ثائراً ((إنّ ما يثيرُ الإحساس بالجليل عند الإنسان ليس النار التي يشعلها لنفسه، بل النار السماويّة، ومن المناظر الجليلة التي تهزّ الإنسانَ منظرُ البركان الذي يقذفُ الصخورَ الملتهبة الضخمة، ويبصقُ الحِمَمَ السّائلةَ أنهاراً))[٣].

أمّا أفلاطونُ فيرى في تحديده الجليل أنّ الرائعَ صفةٌ من صفات الجمال، فهو لا يولدُ ولا ينقرض، ولا يزيدُ ولا ينقصُ، بل هو رائعٌ دائماً، وفي جميع الحالات[٤].

فالرائعُ عنده صفةٌ أعلى من الحواس، ووسيلةُ إدراكِه لا تتمُّ إلّا عن طريقِ العقلِ، فالرائعُ عنده ((لا يمكنُ أنْ يتمَّ من خلال عمليّةِ الإبداعِ، ولا من خلالِ تفهُّمِ الإنتاج الفنيّ، ولكن عن طريقِ التفكيرِ، أيْ فهم الرائعِ عقليّاً، ويقولُ: إنّ كلَّ شيءٍ زمني في هذا العالم هو صورةٌ لمثالٍ أبديٍّ موجودٍ في عقلِ الآلهةِ))[٥].

(١) انظر الجمال و الجلال ص٩٥.

(٢) المرجع نفسه ص٩٦.

(٣) المرجع نفسه ص٩٦.

(٤) انظر فصول في علم الجمال ص٢٠٨.

(٥) فلسفة النظريّات الجماليّة ص٥٤.

وتتلخّصُ أفكار أفلوطين في نظرته إلى الجلال بالنقاط الآتية:

١ – إنّ الأشياء تبدو رائعة من خلال احتكاكها بالأفكار.

٢– كلّما تخلّصَتْ الروحُ من الأشياء الماديّة الدنيويّة، اقتربت من الرائع.

٣– الخير يقف في قمّة الأشياء، وهو أوّلُ وأسمى جمال، وإدراكُ هذا الجمال هو أسمى من الأجسام الجميلة[١].

ونستنتج من نقاطه تلك: تركيزه على العقل والروح وما ينتجُ عنهما في إدراك مفهوم الجلال الذي يتنزّهُ عن دنيّاتِ الأمور وماديّتها، ويعطي الأفعالَ الخيّرة الجمال المطلق السامي.

وجسّدَ الشّعرُ الدّرامي الهندي القديم الجليل منْ خلال الدراما الشعريّة الهنديّة (ساكونتالا)، ((التي تتحدّثُ عن الصفات الروحيّة السّامية لفتاة هنديّة من خلال قصّة حبّ شاعريّ سامٍ، يتجلّى الجليلُ في صورةِ الحبِّ الإنسانيّ الأرضي النبيل))[٢]، وهم بذلك يتصوّرون الجليل في الأفعال الإنسانيّة السامية، مبتعدين عن تقديرات الجلال الطبيعي التي تفوقُ إدراك الإنسان للوهلة الأولى.

ويأتي هنري هيوم (١٧١١ – ١٧٧٦م) في بداية القرن الثامن عشر بمفهوم العظمة الذي يوازي عنده الجليل قائلاً: ((لماذا تبهرُنا الأهرامات المصريّة أو كنيسة القدّيس بطرس في روما، أو السماء الصافية الزُرقة اللامتناهية الأطراف، والجواب: إنّه إلى جانب الدقّة والتناسق والنظام، فإنّنا هنا نتأمّلُ أشياءَ وظواهرَ ذات أحجامٍ هائلة))[٣].

وتلعبُ الأسسُ الحسيّةُ دورها الهامّ في تمييزِ الفارقِ بين الجميل والجليل عند إدموند بيرك (١٧٢٩ – ١٧٩٧م)، فيعرِّفُ الجليل والجميل بقوله: ((.. الموضوعات الجليلة هي ذاتُ أبعاد كبرى، بينما الموضوعات الجميلة هي صغيرة نسبيّاً. الجمالُ يجبُ أن يكون ناعماً مُشِعّاً، بينما العظيم ضخم مشدود. الجمال يتّسمُ بالخطوط المستقيمة، وإنْ شذَّ قليلاً فبخجل يكاد لا يُرَى، وربّما

(١) انظر فصول في علم الجمال ص٢٦٠.

(٢) الجمال والجلال ص٩٩.

(٣) موجز تاريخ النظريّات الجماليّة ص١٣٤.

رغب العظيمُ في الخطوط المستقيمة، ولكنّه إنْ انحرفَ أو شذّ عنها، فانحرافه شديدٌ بيّنٌ. الجمال يجبُ أنْ يكونَ خفيفاً ولذيذاً، أمّا العظيمُ فصُلبٌ بل وثقيلٌ))[1].

ويضربُ بيرك أمثلةً على مفهوم الجليل الذي يقوم عنده على أساس الخوف والرهبة، فيرى أنَّ: ((كلَّ ما يبدو لنا خطراً يملؤنا خوفاً وخجلاً: صوت الشلّال، هدير العاصفة، جلجلة الرعد. وعلى العموم فإنَّ أيَّ تجاوزٍ في القوّة فجائي، أكان في الفضاء أو في الزمن، أو النور أو الصوت أو اللون أو الظلام والمجهول، والظلمة المفاجئة أوالفراغ المُفاجئ.... تُثيرُ فينا شعوراً بالخوفِ، كما أنَّ تصوّرَ الألمِ والخوف يُعتبران أساسَ العظمة))[2].

ويجدُ ديكارت أنَّ الشيء الرائع المُؤلَّف من تكامل مجموعة أجزاء متناسقة، إذا فُصِلَت هذه الأجزاء بدتْ أقلّ جمالاً، أو ضاع منها الجمال[3].

في حين يرى كانط (١٧٢٤ – ١٨٠٤م) أنّ الجليلَ ما يفوق العقولَ بسماته، ويتجاوزُ مُدرَكاتنا، ويولّدُ في نفوسنا شعوراً بالعظمة، ((ونشعرُ بعدمِ مقدرتنا على إحاطته بأنظارنا وحواسِّنا))[4].

ويرى كانط فوارقَ عديدة بين الجميل والجليل، تتوافقُ والعقل والمنطق ونظرتنا إلى الكون بما فيه من ظواهرَ مُتعدِّدة، فيقولُ: إنّ الجميلَ يختلفُ عن الجليلِ في أنّه يُوجد دائماً فيما هو محدود، في حين يوجد الجليل فيما هو لا محدود، وما يبعثُ فكرة اللانهاية، ففي الجميل يرتبطُ سرورنا أو لذّتنا بالكيف في حين يرتبطُ سرورنا بالجليل من جهة الكمّ، ويتميّزُ الجميلُ بأنّه يثيرُ قوانا الحيّة فيقترنُ بلعب الخيال، أمّا الجليل فيتميّزُ بأنّه يثير فينا الشعورَ بتوقّف هذه القوى الحيويّة، ثمّ يوحي إلينا

(١) النظريّات الجماليّة إ.نوكس، ترجمة محمّد شفيق شيّا، منشورات بحسون الثقافيّة، بيروت، الطّبعة الأولى ١٩٨٥، ص٧٩.

(٢) موجز تاريخ النظريّات الجماليّة ص١٣٦.

(٣) انظر فصول في علم الجمال ص٣٠٤.

(٤) موجز تاريخ النظريّات الجماليّة ص ٢٦٤.

الجميل الطبيعي بنظام الطبيعة، أمّا الجليل فنُحِسُّ نحوه بالقداسة و الإعجاب[١]. ونرى من خلال ما تقدّم أنّ الدهشة والفجاءة والإجلال أهمُّ السِّمات التي يمتازُ بها الجليل عند كانط.

ويرى إ. نوكس أنّ الشعورَ بالجلال ((ينشأ من إدراك عجز الحسّ عندنا أمام ضخامة الطبيعة وهولها))[٢].

أمّا هيغل فيرى أنّ الجليلَ هو تفوُّق الفكرة على شكلها التي تتجسّد فيه، ويربط الجليل أيضاً بفكرة اللاانهائي، أو المُطلَق[٣].

ويُعلِّقُ الدكتور سعد الدّين كُليب على ما جاء به هيغل من ربط الجليل باللامحدود واللامتناهي، عادّاً هذا الربط خطأ ((إذ إنَّ هيغل بحصره هذا، قد توصّل إلى نفي الجلال عن الحياة الإنسانيّة، مُؤكِّداً أنّ ثَمّةَ جليلاً واحداً هو الله، وهذا ما جَعَلَهُ يرى الهشاشةَ والدَّناءة في موقف الإنسان تُجاه الله))[٤].

ويُعرِّفُ تشيرنيشفسكي الجليل بقوله: ((السّامي هو الشيء الأكبر كثيراً من الأشياء التي تقارن به. الموضوع السامي هو الموضوع الذي يفوقُ بقياسه كثيراً الموضوعات التي تُقارَن به، والظاهرة السّامية هي الظاهرة الأقوى كثيراً من الظواهر الأخرى التي تُقارَن بها))[٥].

ويضربُ أمثلةً على تعريفه فيقول: ((... و أمواجُ البحر أعلى كثيراً من أمواج هذه البحيرات، ولذا فالعاصفة في البحر ظاهرة سامية، وإنْ لم تُهدِّد حياة أحد، الريح العاتية أثناء العاصفة الرعديّة أقوى مئة مرّة من الهواء العادي، وصفيرها وزئيرها أقوى كثيراً من صفير الريح القويّة العاديّة وزئيرها...))[٦].

---

(١) انظر فلسفة الجمال، أميرة حلمي مطر، ص١٠٤.

(٢) النظريّات الجماليّة إ.نوكس، ص٨٥.

(٣) انظر المدخل إلى علم الجمال ص١٣٢- ١٣٣.

(٤) القيم الجماليّة ص١٢١.

(٥) علاقات الفنّ الجماليّة بالواقع ص٣٤.

(٦) المرجع نفسه ص٣٤.

ويعرض سانتيانا للحالات التي يتحقّقُ فيها مفهوم الجليل، فيرى أنّنا حينما تعترض سبيلنا أشياء غريبة، نعملُ على مواجهتها والتّصدي لها، ممّا يجعلُنا نشعر بإمكان انفصالنا عن عالمنا ((وبثباتنا المُجرّد، ومع هذا الإحساس يُخلَقُ الجلال))[1].

أمّا سوريّو فيقول: الجليل هو أعلى درجات الجمال[2].

أمّا في تراثنا العربيّ فإنَّ الحديث عن الجليل ارتبط غالباً بالذّات الإلهيّة وصفاتها وأفعالها، فالجاحظُ يرى أنّ الجليلَ فوق مستوى الإنسان، فوصف القرآنَ بالجلالة، وبذلك عجز العربُ عن مُجاراة بيانه، لأنّه فوق مستوى بيانهم، وأكثر روعةً من بلاغتهم[3].

وحدَّد الفارابي مفهومَ الجليل بالكمال، وجعلَهُ أساس الجلال، وجعل الكمالَ لله وحده. فهو صاحبُ الجلالِ النهائيِّ المُطلَقِ، يقولُ: ((إنّ العظمةَ والجلالةَ والمجدَ في الشيء إنّما يكونُ بحسبِ كماله، إمّا في جوهره، وإمّا في عَرْضٍ من خواصّه، وأكثر ما يُقالُ ذلك فينا، إنّما هو لكمالِ ما لنا في عرضٍ من أعراضنا مثل اليسار والعلم، وفي شيء من أعراض البدن. والأوّلُ لمّا كان كماله بايناً لكلِّ كمالٍ، كانَتْ عظمتُه وجلاله ومجدُه بايناً لكلِّ ذي عظمةٍ و مجدٍ))[4].

ويُضيفُ ابنُ الدّبّاغ إلى ما جاء به الفارابي صفات القهر والسطوة والاستيلاء التي تجعلُ الإنسانَ يشعرُ بالخوفِ والإهاب من صاحب السطوة والقوّة والجبروت، يقول: ((ومَنْ تجلّى له بنعومته الواجبة له من العزِّ والقهر والعظمة والجبروت والسطوة والقدرة، والاستيلاء، ونظرَ إلى نفسه فرآها فقيرةً، مقهورةً، ناقصةً، ذاهبةً في عِزِّ كبريائه، وقهر سلطانه، فوجد لذلك في نفسه من الدّهَشِ

(١) الإحساس بالجمال ص٢٥٦.

(٢) انظر الجمال و الجلال ص١١٨.

(٣) انظر الفكر الجمالي عند الجاحظ ص٥٤-٥٥.

(٤) آراء أهل المدينة الفاضلة ص٢٠.

والـذهول مـا يكـادُ يطمـسُ معالـمَ ذاتـه، ويُفـني رسـومَ صـفاته، فيُقـالُ: إنّ هـذا مَشـاهدٌ لصـفاتِ الجلال))[1].

وأمّا ابن عـربي فيُعرِّفُ الجـلال بقوله: ((نُعوتُ القهـر مـن الحضـرة الإلهيّة))[2]. مُؤَكِّداً صـفة القهر التي أتى بها ابن الدّبّاغ، لكنّها تتفرّدُ لديه في تحديد معنى الجلال.

فـالجلالُ في الـتراث العربِي مُرتبطٌ غالبـاً بالعظمـة والقـدرةِ الخارقـة، إضـافةً إلى صـفات الـذّات الإلهيّة المتعلّقة بالكمال المطلَق.

(١) مشارق أنوار القلوب، ومفاتح أسرار الغيوب، ابن الدّبّاغ، عبد الرحمن بن محمد الأنصاري، تحقيق هـ. ريتر، دار صادر و دار بيروت، بيروت ١٩٥٩، ص٦٩.

(٢) اصطلاح الصوفيّة، ابن عربي، ضمن كتاب الرسائل، تقديم محمد عبد الرحمن المرعشلي، اعتنى بها سمير خالد رجب، دار إحياء التّراث العربي، بيروت، الطّبعة الثّانية ٢٠٠٢، ص٤١٣.

ثانياً: تجلّيات الجليل في الشّعر الجاهليّ

١: جلال الإنسان:

١/١- الشاعر:

للشّاعر في العصر الجاهلي منزلةٌ عالية؛ فهو لسان حال القبيلة، وصحيفتها الناطقة ((وكان اعتزاز القبيلة بشاعرهم أكبر من اعتزازها بالفارس الذي يحمي الحمى بسيفه، وهو وَضْعٌ قضتْ به ظروفُ الحياةِ في ذلك العهدِ الجاهلي، ودفعت إليه حاجةُ القبيلةِ إلى قياداتٍ وجدانيةٍ، تبثُّ في أبنائها المروءةَ، والنجدةَ، وإباء الضيم، وتحدوهم في صراعها من أجل الوجود والبقاء))[١].

وتضمّنَ شعرُ الجاهليينَ ما يدلُّ على هذه المكانةِ التي احتلّها الشاعرُ والدور المهمِّ الذي أولتهُ القبيلةُ لهُ؛ فهو أقدرُ من غيره على نقلِ القيمِ والإشادةِ بالأنماط الجديدةِ من السلوكِ؛ وهو أيضاً أكثر الناسِ قدرةً على نقدِ بعضِ الأنماطِ والأعراف التي لا تتّفقُ وحاجةِ مجتمعهِ، ورؤيته الخاصةِ. فحساسيّةُ الشاعرِ تمكّنه من الالتفاتِ إلى ما لا يَلتَفَتُ إليهِ عامّة النّاس، كما تمكّنه من الكشفِ عن جوانبَ إنسانيةٍ لا تبرزُ عادةً على المستوى العقلي المحدود.

فليس الشعر مجرّد تصوير للحياةِ وما فيها من مُثلٍ وقيمٍ وأنماطَ سلوكيةٍ، وهو، كأيّ أثرٍ فنيٍّ، يُعَدُّ إنْ ((في قليلٍ أو كثيرٍ نقداً للحياةِ، ومحاولةً لإنقاذها من تهوُّشِ تكوينها، وإمدادها بقسط أكبر من التناسقِ والوضوحِ، إنْ لم يكن الكمال))[٢].

وقد التمسنا في أشعار الجاهليين تعبيرهم عن قوّة أشعارهم وسطوتها من خلال الصور التي ابتدعها كلُّ شاعرٍ مبرزاً فيها إحساسه الجمالي بالكلمة، وبما تُحدِثهُ من تأثيرٍ في المتلقّي، فهو يريد ((من خلالها أنْ يمتلكَ الكونَ بنظامه التصوّريِّ الخاصِّ، الذي يحدثُه في قصيدته، فالقصيدةُ عنده

(١) قيم جديدة للأدب العربي، عائشة عبد الرحمن، دار المعارف بمصر ١٩٧٠، ص٢٧.

(٢) فلسفة تاريخ الفن، أرنولد هوسر، ترجمة رمزي عبد الرّحمن جرجس، مراجعة الدّكتور زكي نجيب محمود، سلسلة الألف كتاب، مصر ١٩٦٨، ص١١٩.

شبيهةٌ بابتهالاتِ العابدِ، وتميمةِ الساحر، ويخرجها بدوافعَ روحيةٍ وفكريّةٍ قاصداً بها السيطرةَ على الكون))[1].

خاصّةً أنَّ مثل هذه الأشعار كانت تبثُّ في المجامع العامةِ، وملتقى العشائرِ، ليُكتَبَ لها الذُّيوعُ العاجلُ، ويضمنَ لها الانتشار السريع بين القبائل[2]، يقول أوس بن حَجر[3]:

وإنْ هـــزَّ أقـــوامٌ إلـــيَّ وَحَـــدَّدوا كَسَـــوْتُهُمُ مِـــنْ حَبـــرِ بَـــزٍّ محـــتَّمِ
يُخيَّـــلُ فـــي الأعنـــاق مِنَّـــا خزايـــةٌ أوابـــدُها تَهـــوي إلـــى كـــلِّ موسِـــمِ
وقـــدْ رامَ بحـــريَ بعـــدَ ذلـــكَ طامياً مـــن الشُّـــعراءِ كـــلُّ عَـــوْدٍ ومُقحـــمِ
ففـاؤوا، ولـم أَسْـطو علـى أمٍّ بعضـهم أَصـــاخَ، فلـــم يُنصـــتْ، ولـــم يـــتكلَّمِ

يؤكّدُ أوسٌ قوّة شعره، فيشبّهه في شهرتِه الواسعةِ بالثوب اليماني المعروف لدى الناس كلِّها، إذ ستنشر قصائده في أماكن تجمّع الناس، يتناولها القاصي والداني، وتضخيماً لمكانة شعره وقوّة أدائه،يصوّر الشعراء المعجبين به، الذين أرادوا النيل منه، فما استطاعوا إلى ذلك سبيلا، وأُعجمتْ ألسنتهم عن القول، مستخدماً عدداً من الصّور لإظهار قوّة أشعاره، وعظيم وقعها؛ ففي صورته الاستعارية الأولى التي استغرقت الشطر الثاني من بيته الأوّل استعار لشعره صفة الرداء الذي سيخلعه عليهم، وهو رداءٌ مشهورٌ في أسواق اليمن، وقال محتّمٌ، أي: أنّه سيُشهرُ صاحبه لا محالة، واستخدم الاستعارة أيضاً في كلمة (تهوي) في بيته الثاني لتهويل الموقف الذي يبغي الوصول إليه؛ وهو انتشار أشعاره بين الأعراب، فهذه القصائدُ ستُعَلّقُ في أعناق حامليها الخزي والعار مشبّهاً إيّاها في شهرتها بالمعلّقات على جدار الكعبة. ودلّل في بيته الثالث في استعمال لفظة بحري على كثرة أشعاره، وعميق

(١) الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، مصطفى عبد الشافي الشورى ص٨٣.

(٢) انظر ديوان بشر ص ١٢٨ ((وَسوطٍ كان أَهونَ من قوافٍ كَأَنَّ رِعالهنَّ رِعالُ طيرِ))، وشرح ديوان المهلهل ١٢٦ ((وقصيدةٍ شَعْواءَ باقٍ نورُها))، والمفضّليّات ٦٢ و ٢٧٩.

(٣) ديوانه ص ١٢٣- ١٢٤، حَبْرُ بزٍّ: ثوبٌ حسنٌ، محتّمٌ، وهو من ضروب اليمن، الخزاية: ما يوجب الشين والعار، الأوابد: ما ضرب منها في الآفاق واشتهر، العَوْدُ: البازل من الجمال، المُقحَمُ: الذي يقحمُ سناً في أخرى؛ يريد فحول الشعراء وضعافهم، على أمّ بعضهم: على بعضهم، أصاخ: سكت مفحماً.

معناها، مقلّلاً من شأن الشعراءِ الآخرينَ الذين لا يستطيعون السباحة في لجه المتلاطمة، وختمَ إحساسه العارم في بيته الأخير بالتعبير المجازي (أمّ بعضهم)، وقد قصد بعض الشعراء الذين يلاحقهم، ويخيّلُ إلينا أنّ هؤلاء الشعراءَ قد ارتكبوا جرماً يحاسبون عليه، وما على الشاعر العظيم إلاّ السطو عليهم في صورةٍ حركيّةٍ مثيرةٍ تتابع أحداث المتابعة والركض، مبيّناً أنّه لو قبض عليهم لأذاقهم مرارة اللقاء ووضع حدّاً لكُلٍّ منهم.

وكان الشاعر الجاهلي يسعى جاهداً ليأتي بكلماتٍ وصورٍ تعبّرُ عن مكنونات نفسه، وقوّةِ أدائه؛ لتُكتَبَ لقصائده الشهرةُ الدائمةُ، والبقاءُ الطويلُ[1]، كما جاء عند عبيد بن الأبرص عندما قال[2]:

أَلَستُ أشقُّ القولَ، يقذفُ غَرْبُهُ قصائدُ منها آبنٌ وهَضيضُ

أُغِصُّ إذاً شَغْبَ الألدِّ بريقه فينطِقُ بعدي، والكلامُ خَفيضُ

ابتدأ عبيد أبياته بصورة استعاريّة (أشقّ القول)، مشيراً إلى قوّة شعره وتأثيره الكبير، وكأنّه ينحتُ كلماته من الجبل الأصم، إذْ تنبع عن نفسٍ عظيمةٍ تأبى الظلم والتعدّي – وَتَقْذِفُ المهجُوَّ في المشقّة، يتطاير منه الشررُ. وما تلك الأفعالُ المضارعةُ إلاّ تعبيرٌ عن ثبات كلماته وتحكّمها في جسده، كما لو أنّ سيفاً صقيلاً جلّح لحمه وأرداه أرضاً. أمّا في بيته الثاني فقد جعل كلماته كاللقمة الواقفةِ في حلقِ مَنْ عاداه، إذ لا يستطيع المرء الكلام إلاّ بصوتٍ خفيضٍ، كأنّه يختنقُ طالباً الرحمةَ والرأفةَ من الشاعر.

(١) انظر ديوان عبيد ص ١٠٤ ((صَعَقْتُكَ بالغُرِّ الأوابد))، وبشر ٥٦ ((سأَقذفُ نحوَهم بِمُشَنَّعاتٍ لها من بعد هلكِهِمُ بقاءُ))، وشعر زهير ٧٠ ((سيأتي آلَ حصْنٍ، أينَ كانوا من المَثُلاتِ، مافيها ثناءُ))، وكعب بن زهير ٦٩ ((وإن يَهْلِكْ تُخَلَّدْ نواطِقُه))، والأعشى ١٤٣ ((لَيَأتِيَنْهُ مَنْطِقٌ سائرٌ))، و١٥١ و ٢٤٥.

(٢) ديوانه ص١٠٣– ١٠٤، غَرْبُهُ: حدّتُه، آبنٌ: عائبٌ متَّهِمٌ، الهضيض: الكسر والدق، أُغصُّ: أُغصُّ العدو، الشغبُ: تهيّج الشرّ والفتنة والخصام، الألدّ: الشديد الخصومة.

وقد ألبس الشاعر كلماته ثوباً معنويّاً يدل على الحال التي سيترك فيها صاحبَه، ففي البيت تقف دلالات السخرية والاتهام وراء كلمة (آبنٌ)، كما تُشيرُ كلمةُ (هضيض) إلى دقِّ رقبة المهجوِّ وكسرها، وفي كلتا الحالين؛ الأوّل:يكون الرجل المقصودُ في عذابٍ طول العمر من هذه البصمة التي تركها شعر عبيد فيه، أمّا الثاني: فيؤكّد التهشّم والتحطّم الذي سيؤدي به إلى الهلاك والموت، ((وبهذا خلق عبيد ذاتاً أخرى، تتصف بصفات السلب، تأكيداً لخاصيّة الاختراق والقوّة والشجاعة التي تميّز كلّ ذات تتحرك نحو عالم المبارزة قولاً وإنجازاً))[1].

وأرجعوا قوّة أشعارهم وإحكامها إلى شياطين شعرهم[2]، التي تنفث في عقلهم روحَ الشعرِ، يقول النابغة الذبياني مهدّداً مهجوَّه يزيد بن عمرو بقوافٍ محكمةٍ، لا يفوته التعرّف إليها بعد سماعها[3]:

أَتُهْدي ليَ الوعيدَ بذاتِ وَجٍّ ... كأنّي لا أراكَ ولا تراني
بِحَسْبِكَ أنْ تُهاضَ بِمُحكَماتٍ ... يمرُّ بها الغَويُّ على لساني
فقَبْلَكَ ما قَذَعْتُ وقاذعوني ... فما نُزِرَ الكلامُ وما شجاني
يصدُّ الشاعرُ الثُّيانُ عنّي ... صدودَ البَكْرِ عن قَرْمٍ هجانِ
أثِرْتَ الغيَّ، ثمَّ نزعتَ عنه ... كما حاد الأزبُّ عن الظِّعانِ

(١) الخطاب الشعري الجاهليّ، رؤية جديدة، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، الطّبعة الأولى ٢٠٠٥، ص١٣٤- ١٣٥.

(٢) انظر ديوان امرئ القيس ٣٢٥ ((أنا الشّاعر المرهوبُ حولي توابعي))، وعبيد ١٠٢ ((فَوَلَّيْتُ ذا مَجْدٍ، وَأعطيتُ مِسْحَلاً))، وشرح ديوان حسّان ١٧٤، والمفضّليّات ٢٠٢ ((وأَتاني صاحبٌ ذو غيْثٍ))، والأعشى ٢٥٧.

(٣) ديوانه ص١٤٨- ١٤٩، وُجٍّ: موضع بالطائف، لا أراك ولا تراني: كأنّي لا أعلم أنّك تهجوني، ولا تعلم أنّي أُبلِّغُ، تهاض: تكسر وتذلل، محكمات: قوافٍ، الغويُّ: شيطانه، قذعتُ: شتمتُ، نُزِرَ: قلَّ، شجاني: غمّني، الثنيان: الصنديد الفحل، البَكر: التي لم تُزوّج، القرم: الفحل الذي لم يمسسه حبل، الهجان: الأبيض الكريم، الغي: الباطل والجهل، نزعتُ عنه: عجزت عنه، الأزب: كثير شعر العينين، الظّعان: نِسْعةٌ طويلةٌ يُشدُّ بها مركب من مراكب النساء.

افتتح النّابغة أبياته بسؤال تهكّمي، وجّهه لمهجوّه عمّا يفعل، وكأنّه لا يدري مَن يكون النابغة! وأردف هذا بأنْ جعل من شعره مطرقةً تكسر شوكته، وتُنزلُ من كِبريائه، فيخاطبه قائلاً: كم من أناس قبلك وجّهوا إليّ التُّهم، وأرادوا إيقاعي، لكنّهم لم ينقصوا من قوافيَّ الشهيرة، ولم تهمّني أفعالهم؟ وجاء في بيته الرابع بصورة، أكّد من خلالها تفوّقه على شعراء عصره، عندما شبّه نفسه بالكريم من الإبل الذي تخاف منه الناقة البكر الفتيّة، وتمتنع عنه، فخلع على نفسه فيها صفات السيادة والقدرة، فهو شاعرٌ فحلٌ معروفٌ بأشعاره، وهو على خُلُقٍ كريمٍ، لا يبادر بالتعدّي والشتيمة، وضمّن في كلمة (هجان) ما تحلّى به من نقاء السريرة، وصفاء القلب، وجمال الروح.

ويختم أبياته قائلاً: لقد باشرْتَ بالعداوة أولاً، لكنّك أيقنتَ بعدم صوابك في الطريق الذي اتّبعته، فَحُدْتَ عنه كما حاد صاحب الظعن عنها وقت ابتعادها، مشبّهاً مهجوّه بذلك الأزب الذي لاحق بعينيه أطياف الظعينة الراحلة، لكنه وصل إلى مرحلةٍ لم يعد يراها لكثرة شعر عينيه، وها هو صاحبه لم يعد يميّز طريق الصواب من الضلالِ، فقفل راجعاً عمّا ابتدأه.

أمّا كلماتهم فتلاحقُ المهجوَّ في كلِّ مكان، وإنْ كان ساكناً في أعالي الجبال[1]، فتناله بالأذى الكثير، وتصيب منه مهلكة كبيرة، إذْ تقوم بنقلها فتيان الإبل، ذوات العزم الشديد، يقول بشر بن أبي خازم[2]:

سأرمي بالهجاءِ ولا أَفيهِ ... بني لأَمٍ، وللمُوقيِّ واقي
وسوفَ أخصُّ بالكلماتِ أَوساً ... فيلقاهُ بما قد قُلْتُ لاقي
إذا ما شئتُ نالك هاجراتي ... ولم أُعمِل بهنَّ إليكَ ساقي
قوافٍ عُرَّمٌ لم يَسبِقوها ... وإنْ حلّوا بسلمى فالوِرَاقِ

(١) انظر شعر زهير ٦٩ ((من الكلمات أعْساسٌ مِلاءُ)).

(٢) ديوانه ص١٧٩، أوس: هو أوس بن حارثة بن لأم الطائي، الهاجرات: الكلام القبيح، واحدها هاجرة، من الهجر؛ وهو الفحش والقبح من الكلام، قوافي عرّم: شديدة قويّة مؤذية، سلمى: أحد جبلي طيئ، الوِراق: هضبة لبني الطمّاح من بني أسد، القُلُص: جمع قلوص: الفتية من الإبل، المناقي: جمع مُنقية، وهي الناقة السمينة ذات الشحم، من النِّقْيِ، وهو الشّحم أو المخ، يحملها إليكم: يروونها لحسنها وقوّتها.

أُجهّزهـــــا، ويحمِلُهـــــا إلـــــيكم ذوو الحاجـــاتِ والقُلُـــصُ المَنـــاقي

جسَّم بشرٌ لغةَ القول وجعلها كالسّهم الذي يقذف باليد، ويصيب من جسم مهجوّه أثراً بالغاً، يؤدي إلى نزف دمه، وشلّ حركته، وإعجام فمه عن النطقِ، وأبى في بيته الثالث التنازل في إيصال قوافيه سيراً على الأقدام، وهذا ما يشير إلى جلال القول الصّادر من الشّاعر وثقله الكبير الذي تنأى عن حمله الرِّجال الأشدَّاء بمفردهم.

وحمَّل في بيته الرابع قوافيه كلمات وصورَ وازى بها حمولة الجيش الجرّار من سلاحٍ وعتاد، لم يسبق وأنْ رأوا مثلها، وقصد إلى إعمالها في أجسادهم، كما يدور في المعركة القتالُ الشديدُ بين الفرسان الأبطال، وإمعاناً في قوتها وشدة وطئها، جعل الشاعر من الرجال العظماء والنوق السمينة وسائلَ لنقل هذه القوافي إلى مهجوّه.

إنّ الواقع المؤثّر الذي يتركه الهجاء (الكلمة القاسية) في نفوس المهجوّين يجعلهم يخافون الشعراء، ويرهبون ألسنتهم، ويتفادون كلامهم المقذع، وسهامهم الصائبة. وقد أدرك الشعراء هذه الحقيقة، فخفّوا إلى الهجاء كلّما أرادوا النيل من خصومهم، يشهرونه في وجوههم سلاحاً فتّاكاً، كما تُشْهَرُ الأسلحة في الحروب بين القبائل المتقاتلة؛ فشبّهوا أشعارهم بالسِّهام الصّائبة[1]، والسّيوف القاطعة[2]، كقول عبد قيس بن خفاف عن هذه الحقيقة التي اتخذها ضرورةً في الحياة، ليدافع عن نفسه: ((وَوَقْعَ لسانٍ كحدِّ السِّنان))[3]، فالكلمات التي سينطق بها عبد قيس والمأخوذة عدّة للنّائبات لها وقعٌ شديدٌ في المهجوّ؛ تنال منه أذًى شديداً، كأنَّها نَصلُ الرّمح الحاد، الموجّه إلى أجساد العدوّ، تجرحه وتدميه وترديه قتيلاً.

(١) انظر ديوان النّابغة ص ١٩٧ ((قوافٍ كالسِّهامِ إذا استمَرَّتْ))، وشرح ديوان حسّان ١٢٧.

(٢) انظر شعر زهير ص ١٧٩ ((بِرَجْمٍ كَوَقْعِ الهُنْدُوانيّ))، والمُفضّليّات ٢٠١ ((ولساناً صَيْرَفيّاً صارماً كَحُسامِ السَّيفِ))، و٣٥٣ ((وَصَبَّ عليهم لسانٌ كَصَدْرِ الهُنْدُوانيّ صارمٌ)).

(٣) الأصمعيات ص٢٣١، والسِّنان: نصلُ الرُّمح.

وشبّهوا قوافيهم التي نطقوا بها بقوافي الجنّ، بعد تمكّنهم من نطق القوافي الأنسيّة[1]، مشيرين إلى هروب الحوادث والمصائب منهم، يقول بدر بن عامر الهذلي[2]:

ولقد عرفتُ القولَ يأتي ساكناً ... ولقد عرفتُ مقالةَ التخشينِ
ولقد نطقتُ قوافياً أنسيّةً ... ولقد نطقتُ قوافيَ التّجنينِ
ولقد توارثني الحوادثُ واحداً ... ضَرْعاً صغيراً ثمَّ ما تعلوني
فتَرَكْنَني لمّا رأينَ نواجذي ... في الرّوقِ مِثلَ معاولِ الزّيتونِ
عُصْلاً قواطعَ إنْ تكادُ لبَعْدَما ... تفري صريعَ عِظامِها تُفريني

يطالعنا بَدْرَ بن عامرٍ في بيته الأول بتجسيمين: أوّلها تجسيم القول في هيئة ماديّة، وجَعَلَهُ ساكناً لا يصيب أحداً بأذى أو ضرٍّ، وثانيهما: جعل المقال شيئاً خشناً يُلْمس باليد، ويلحقُ الضررَ، وكذا عمل في بيته الثاني، وشارك الجنَّ في قصائده المشهورة، أمّا في بيته الثالث، فقد بنى صورته الاستعارية في كلمة (توارثني) على أساسٍ ماديٍّ؛ تمَّ فيه اقتسام حاله بين حوادث الأيام ونوائبها، وفي هذا دلالة واضحة على قوّته، وعظيم قدرته، إذْ نجد التحدّي الأكبر في ألفاظه (واحداً، ضرعاً، صغيراً) وفي كلٍّ منها إشاراتٌ إلى حداثة سنّه ولين عوده، ومع هذا لم تستطع حوادثُ الأيام التغلّب عليه، فكيفَ بعد أنْ شبَّ وكبر، وأصبح مخضرماً، متمرّساً في مقارعة الخطوب ومواجهة مصائب الدّهر، ويتطلّب ذلك مفرداتٍ تدلُّ على المقام، وتبرهن على مصداقيّته؛ فاستخدم (توارثني، ما تعلوني، تركنني، معاول، عصلاً، قواطع، تفري، صريع)، وجميع هذه المفردات تحمل بين طيّاتها إشاراتٍ إلى القوّة والصلابة التي تحلّى بها، وجعلها سلاحاً يتوكأُ عليه في حياته.

(١) انظر شعر الحُصين بن الحمام المُرّيّ، ضمن مجلّة المورد، جمع وتحقيق الدّكتور مهدي عبد جاسم، المجلّد السّابع عَشر، العدد الثّالث ١٩٨٨ ((وقافِيَةٍ غَيْرُ إنْسيَّةٍ قَرَضْتُ من الشّعرِ أمثالها)).

(٢) شرح أشعار الهذليين ج١ ص ٤٢٠، ساكناً: ليس معه شر، أنسيّة: مما يقول الإنس، التجنين: مما يقول الجن، توارثني: تأخذني هذه بعد هذه، الضّرع: الصّغير الحجم، تعلوني: تقهرني، النواجذ: أقصى الأضراس، الرّوق: أول الشباب، المعاول: الفؤوس، الأعصل: المعوج، تفري: تقطع، صريع عظامها: ما صُرِعَ من عظام شجر الزيتون.

وشبّهوا قصائدهم بالمياسم التي توضع علامات، وتُغرزُ في أجساد العبيد، ليعرفوا من خلالها، يقول حسّان بن ثابت[1]:

لكلِّ أناسٍ ميسمٌ يعرفونه ... وميسمنا فينا القوافي الأوابدُ
متى ما نَسِمْ لا يُنكِرُ الناس وسمنا ... ونعرفُ به المجهولَ ممَّن نكايدُ
تلوح به تعشو إليه وُسُومُنا ... كما لاح في سُمْرِ المِتَانِ الموارِدُ
فَيَشْفِيْنَ مَنْ لا يُستطاعُ شِفاؤُه ... ويَبْقَيْنَ ما تبقى الجبالُ الخوالدُ
ويُشْقِيْنَ مَنْ يغتالنا بعداوةٍ ... ويُسْعِدْنَ في الدنيا بنا مَنْ نساعِدُ

يُكنّي حسان في بيتيه الأولين عن خبرتهم الطويلة في قرض الشعر، حتّى غدا شعرهم رقيةً يستطبُّ بها لأحبابهم ومساعديهم، وسهماً تبقى آثار كلومه في أجساد أعدائهم وحسّادهم، كما تخلّف الحرب آثارها في أجساد السيوف والرماح، وهذا ما أوضحه في بيته الثالث، وفيه إشارةٌ إلى خبرته القتالية الكبيرة.

وختم أبياته بصورة استعاريّةٍ جميلةٍ أضفت على الأبياتِ ملخّص القولِ في كلمتي (يُشقينَ ويُسعدنَ)، فقد جعل قصائده بمنزلة الآلهة في عصور الجاهليّة الأولى، إذ كانوا يعتقدون بها، ويعبدونها، ويتوسمون بها الشفاءَ من كلِّ داءٍ، أفلا يدلُّ هذا على مكانة الشّاعر الكبيرة وجلاله من خلال الكلمات التي تصدر عنه، فلا يستطيع أحدٌ الاقتراب منه والنيل من عزيمته، خاصّةً عندما يستعينُ بشياطين شعره في قوله وهجومه؟

لقد اعتدّ الشعراء الجاهليون بأشعارهم القويّة، وقوافيهم المحكمة؛ فاستخدموها أسلحة فتّاكةً، يتوعّدون بها أعداءهم، ويفخرون بها على سواهم، وبها أحسَّ الشّاعر بتفوّقه، وامتياز شعره، وقوّة أدائه، وكان كل شاعر يمتلك ناصية القول، والتصرّف بالكلام، أكثر من غيره.

(١) شرح ديوانه ص١١٨-١١٩، نكايدُ: المكايدةُ: معالجة الشّيء تريده بسوء، تلوح به: تبدو وتظهر، تعشو إليه: تقصده وتتبعه، الموارد: المهالك، والمراد هنا: مواقع الحرب، سمر المتان: الرماح، الخوالد: الخالدة، يشقين ويسعدن: القصائد، نساعد: نواليه وننا صره.

٢/١- الفارس:

قدَّم الشعراءُ الفرسان في العصر الجاهلي صوراً عديدةً؛ أفصحوا من خلالها عن ذواتهم المُتعالية، ونفوسهم المشحوذة قوّةً وعظمةً؛ فوصفوا أنفسهم قبل دخول المعركة، وبعد خروجهم منها، مُشيرين إلى أشكالهم(١)، وكثرة أسلحتهم(٢)، وفي هذا ما ينمُّ على تعلّقهم الكبير بساحات الوغى، ويُشيرُ إلى شغفهم للقتال واستعدادهم له في أيّ لحظة تفرضها عليهم ظروف الحياة آنذاك، يقول عنترة(٣):

عَجِبَتْ عُبيلَةُ مِن فتىً مُتَبَذِّلٍ ... عَاري الأشَاجعِ، شَاحِبٍ كالمُنْصُلِ
شَعْثِ المَفَارق، مُنهِجٍ سِربَالُهُ ... لَمْ يَدَّهِن حَولاً، ولَم يَتَرَجَّلِ
لا يَكتَسي إلّا الحَديدَ إذا اكتسى ... وكَذَاكَ كُلُّ مُغَاورٍ مُستَبسِلِ
قَد طَالَ مَا لَبِسَ الحَديدَ فإنَّما ... صَدَأُ الحَديدِ بِجِلدِه لَمْ يُغسَلِ
....إمَّا تَرَيني قَد نَحَلْتُ، ومن يكُنْ ... غَرَضاً لأطرافِ الأَسِنَّةِ يَنْحَلِ

فالحياة الكريمة التي يبتغيها عنترة تتطلّبُ منه الإقدام والجرأة، فلهذا صوّر نفسه في حال تأهُّب قصوى لِمَلمّات الأمور، مُستعدّاً لولوج المعارك في كلّ وقت؛ فهو المُتصرِّفُ في أمور القتال، وهذا ما جعله أجعد الشعر، خلِقَ القميصِ، تتوضَّع على جسده درع من حديدٍ فتراتٍ طويلة، حتى يُخيَّلُ إلينا أنّ الصّدأ قد طُبِعَ على جسمه ولازمه، وهذا ما دعاه إلى القول: إنّ عبيلةَ عجبت لمرآه ولحاله البائسة المتغيّرة، فشبّه نفسه في البيت الأوّل بالسّيف لضُمورِهِ وقوّة عزيمته التي ترتعد منها

---

(١) انظر ديوان سلامة بن جندل ص١٩٢، وطفيل ص٢٠، ولبيد ص ٢٢، وأمية ص٤٥٦، وزيد الخيل ص٦٠، والنابغة ١٠٠، وعروة ١٠٣.

(٢) انظر ديوان طفيل ص٣٦، وشعر عمرو بن شأس ص٩٦ وص٤٧، وشرح أشعار الهذليين ص٣٩-٤٠، وديوان النابغة ص١٠٠، والأصمعيّات ص١٢٨ وسلامة ص١٤٩، وعبيد ص٨٣.

(٣) ديوانه ص٢٥٣-٢٥٤، المُتبذِّل: المُتصرِّف في الحروب والأسفار، الشاحب: المُتغيّر، العاري: القليل اللحم، الأشاجع: عصب ظاهر الكفّ، المُنصُلُ: السّيف، شُعثُ المفارق: مُتغيّر الشعر، المُنهِج: البالي الخَلِق، السّربال: القميص، يَدَّهِن: يتطيّب، يترجّل: يتمشّط، المغاور: الغارات، المُستبسل: الرّامي بنفسه إلى الهلاك، طال ما لبس الحديد: طالت مباشرته للحروب، نَحَلتُ: هَزَلْتُ.

فرائصُ أعدائه، وسوّغ سببَ نُحوله في البيت الأخير وشحوب لونه رادّاً ذلك إلى أنّه قد وضع نفسه هدفاً للرّماح، وفي ذلك إشارةٌ إلى قوّته وشدّة بأسه وصلابة جسمه؛ فالفارسُ المِقدام لا بدّ أن يكونَ نحيلاً، ضامراً، على نحْوٍ يُعطيه رشاقةً وخفّةً تُقدِّرهُ من الكرّ والفرّ.

كما شبّه الشّعراءُ الفرسان أنفسهم وأجسامهم النّحيلة بسبب الغارات والحروب المتواصلة بأشلاء اللّجام القديمة، كقول زيد الخيل الطّائي[1]:

رأَتْني كَأشلاءِ اللِّجامِ، ولَن تَرَى أَخَا الحَربِ إلّا سَاهمَ الوجهِ أَغبَرا

أَخَا الحَربِ، إن عضَّتْ به الحَربُ عَضَّها وإنْ شَمَّرَت عن سَاقِها الحَربُ شَمَّرا

شبّه زيدٌ نفسَه ببقايا اللّجام التي طال بها العهدُ، فقدُمَت ورثَّ حالُها، وهي في طولها وقلّة عرضها تتّفقُ وجسمه الطّويل، النحيف الّذي عوّدته مصائبُ الدّهر وخطوبه، ومواقع الحرب فيه أنْ يكونَ ضامراً هزيلاً، شاحبَ الوجه. وقد نعتَ نفسه بأخي الحرب؛ فالأخ يكونُ ملازماً لأخيه في سرّائه وضرّائه، وهو بهذه الّصفة جعل من نفسه صنواً للحربِ، دلالةً على قوّته وشدّة بأسه وجلاله المشبّه بجلال الحرب الطّاحنة. ونراه في بيته الثاني يؤكّد هذه الحقيقة عادّاً نفسه بديلاً واقعيّاً عن قومه وفرسانهم، فيضعُ نفسه في مواجهة مصيريّة مع الحرب، غَيرَ فَزِعٍ ولا وَجِل.

ويأتي الأسعرُ الجُعْفِيّ بصورة فريدة، يُشبّهُ فيها حالَ الأبطال في ساحات القتال، وقد استعرَت نارُ الحرب وعلا الغبارُ، وشُقَّ على الأبطال في مواقعهم، يقولُ[2]:

وكَتيبَةٍ وجَّهتُهَا لكَتيبَةٍ حتَّى تَقولَ سَرَاتُهُمْ: هَذَا الفَتى

لا يَشتَكونَ المَوتَ غَيْرَ تَغَمْغُمٍ حَكَّ الجِمالِ جُنوبَهنَّ مِن الشَّذَى

يَخرُجْنَ مِن خَلَلِ الغُبَار عَوابِساً كَأَصَابِعِ المَقرورِ أَقْعَى فَاصْطَلى

(١) ديوانه ص٦٠، أشلاء اللّجام: سيوره التي تقادمت، ساهم: ضامر، هزيل: متغيّر، عضَّها: لم يفتر لغمزها إن غمزته، شمّرت: قلّصت ولقحت، واشتدَّ أمرها.

(٢) الأصمعيّات ص ١٤٢، التغمغمُ: أصوات الأبطال في الوغى عند القتال، الشّذا: ذباب أزرق عظيم يقعُ على الدّوابّ فيؤذيها، العوابس: الكريهات المنظر لِمَا هنّ فيه من الحرب والجهد، المقرور: الذي أصابه القرّ، وهو البرد.

يَتَخَالَسُونَ نُفوسَهُمْ بِرِمَاحِهِمْ فكأنَّما عَضَّ الكُماةُ على الحَصَى

إنَّه فارس مقدام، تشهد له سادات الحرب وقوَّادها، يترأَّس كتيبةً من الفرسان الشجعان، لا يهابون الموت، ولا يتذمرون لحظات المعركة الحرجة، فيشبّه أصواتهم الخافتة فيها، وهم في ضرب وطعن شديدين، بالصوت الصادر عن حكِّ الجمال أجسادها، بعد تعرِّضها لِلَدْغِ الذُّباب، وفي ذلك كناية عن صبرهم وتحمّلهم، ويقدِّم في بيته الثالث صورةً لهم التقطتها بعد انكشاف الغبار عن أجسادهم ووجوههم العابسة والمنقبضة على بعضها لشدَّة القتال، فبدت أشكالهم كأصابع الرّجل تجمَّع بعضه على الآخر، فتقلّصت واحمرّت، فأشعل ناراً يلتمسُ فيها الدفء؛ وكأنّ الدَّمَ قد حُبِس عن وجوههم؛ فبدت كالحةً مخيفةً، خاصةً أنّهم عَلِموا أنّ نفوسهم مرهونٌ استلابها برماحٍ تترقّبُ الفرصة السانحة، فكشّروا عن أنيابهم وتقلّصَت شفاههم، وكأنّما وضعوا بين أسنانهم حصيّاتٍ عضّوا عليها، وفي هذا إشارةٌ للحال النفسيّة والجسديّة المرتبكةِ وسط معمعة الخيل وأصوات السيوف والرماح، فجلال الفرسان يكمن في شدَّة بأسهم وقوَّتهم الفائقة التي جعلتهم يواجهون أعداءهم ببسالةٍ وجرأةٍ لا مثيل لهما؛ فالجرأة والصَّبر على الشَّدائد سلاحان استخدمهما الفرسان الأشدَّاء، وهذا ما شكَّل الإحساس بجلالهم شكلاً وفعلاً.

وقد شبَّهوا أنفسَهم وفتيان قومهم بالأسود الكاسرة[1]، في أثناء المعركة، يدافعون عن حِمى القبيلة وحقوقها، كما تدافع الأسود عن أجمتها، يقولُ طرفة[2]:

بشَبابٍ وكُهُولٍ نُهُدٍ كَلُيوثٍ، بَينَ عِرِّيسِ الأَجَمْ

تتحدّث الأبيات عن فكرتين، شبّه في الأولى الفرسان الشجعان بالأسود الضارية، وجعل منها كلمةً واحدةً، إذ يقفُ بعضُهم لبعض ظهيرا، يتعاونون كأنّهم عضو واحد، وفي ذلك تكمنُ

(١) انظر ديوان سلامة بن جندل ص ١٩٢، ودريد١١١، وطفيل١٢٠ ((بأَكرَمَ من عَطْفَةِ الضَّيغَمِ))، وعبيد١٣٣، والنابغة٢٠٠، وزيد الخيل٥٠-٥١، وأميّة بن أبي الصلت٤٥٦، و٤٥٨، وقيس بن الخطيم ٧٠ ((فَلَمّا استَقَلَّ كَلَيْثِ الغريف))، والمفضليّات٣٣ و٤١٦ ((وكُنَّا بها أُسْداً زائرا))، والأصمعيَّات ١٨٧ ((وَشَبابٌ كَأَنَّهُم أسْدُ غِيْلٍ)).

(٢) ديوانه ص١١٠، النُهُدُ: المرتفعو الهامات، العرِّيس: موضع الأسد في الغابة، الأجمة: الغيضة من الشجر.

قوّتهم، وتقوى عزيمتُهم، فيضمنون التفوّقَ والنصرَ، ويبقي على الأسود صفة الإهاب، عندما صوّرها قابعةً في مكانها، واثقة بالنصر، لقوّتها وضراوتها، ومعرفتها أحوال خصومها.

وتدور الفكرة الثانية حول قوّة البطش وعظمة اللقاء، إذ يجعلُ فرسان قومه متفوّقين في عدّتهم وعتادهم، وهذا ما يؤدّي إلى إهلاك الأعداد الكثيرة من الأعداء صرعى تحت أقدام الخيل. والجمعُ بين الصورتين يوحي بالجليل الذي يقوم على سَحقِ الطَّرف المقابل والفتكِ به وتقطيع أوصاله، وجعله جثَّةً هامدةً لا تتحرَّك، ويكون ذلك بما يمتلكه المشبَّه من القوَّة والشدَّة.

وشبّهوا الفرسانَ أيضاً بجنّ عبقر[1]، كما يقولُ زهير بن أبي سُلمى[2]:

بخَيْـــلٍ، عَليهـــا جِنَّـــةٌ عَبقريّـــةٌ جَـــديرونَ يَومـــاً أَنْ يَنـــالوا، فَيَســـتَعْلوا

فهؤلاء الفرسان، يضجّون حركةً ونشاطاً، تملأُ قلوبهم الفطنةُ، وتغشى أبصارهم الحيطةُ، يخرجون إلى أعدائهم، فلا يعرفون إليهم مسلكاً، ولا يلتمسون منهم مخرجاً، حالهم كالجنّ التي لا تُرى، يضربون بأيدٍ ماهرة، ولا يُستطاعُ أن يُوصَلَ إليهم؛ ولا يخفى ما في هذا التشبيه من رعبٍ وجلال يخيفان الأعداء عند اللقاء، فيبتعدون عنهم في وجلٍ وخوف، ومن هيبةٍ تُرجِفُ القلوبَ، وجلالٍ يُرعِدُ الأوصال ويملأُ العيونِ كِبْراً وفزعاً.

وشبّه الشعراءُ فرسانَ قبائلهم بنصل السَّيف القاطع[3]، في جبروتهم ومضائهم وخفّة حركاتهم، يقول طفيل الغنوي[4]:

---

(١) انظر ديوان النابغة ص٢٠٠ ((عليها مَعْشَرٌ أشباهُ جِنٍّ))، و ٩١، وديوان حاتم الطائي، رواية هشام بن محمد الكلبي، صنعة يحي بن مدرك الطّائي، دراسة وتحقيق الدكتور عادل سليمان جمال، مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطّبعة الثّانية ١٩٩٠، ص١٣٨ ((بنو جِنّيَّةٍ وَلَدَتْ سيوفاً))، والحطيئة ١٤٠، وشعر زهير ٢٠٤ ((جِنٌّ إذا فَزِعوا))، وديوان العبّاس بن مرداس، جمعه وحقّقه الدّكتور يحي الجبوري، دار الجمهوريّة، بغداد ١٩٦٨، ص ٦٣ ((كَجِنٍّ مساكِنُها عَبْقَرْ))، وشرح ديوان لبيد ٥٤ ((كُهُولٌ وشبّانٌ كَجِنَّةِ عَبْقَرِ)).

(٢) شعرُه ص ٣٥.

(٣) انظر ديوان عنترة ص٢٥٣، وسلامة بن جندل ١٩٢ ((كَما اهتَزَّ عَضْبٌ باليَمينِ، صَقيلُ)).

(٤) ديوانه ص ٥٩، البهلول: السّيّد الجامع لصفات الخير.

وغـــارةٍ، كَجَـــرادِ الـــرِّيحِ، زَعزَعَهـــا مِخْـراقُ حَـربٍ، كَنَصْـلِ السَّـيفِ، بُهلـولُ

فالصّورة المقتبسة لهذا الفارس الجبّار الجليل تعود إلى السيف في حدّته وصلابته، فالفارسُ يقومُ في المعركة بتخريق أعدائه وتقطيعهم، كما يفعل السيف في أجسادهم، وبذلك يضفي الشاعر عليه صفات القوّة والبطش والتخريق التي تحيلُ الأعداء إلى كائنات غير قادرة على الدّفاع عن نفسها، ترتعدُ خوفاً منه، في خفَّته وجبروته وسطوته.

وشبّهوا أنفسهم بالسّيول الجارفة في طبيعتها وقوّتها[1]، وما تلحقه في الأعداء من خراب ودمار وقتل وتشريد، يقول قيس بن الخَطيم[2]:

جَـاءَتْ بَنـو الأَوسِ عَارِضـاً بَـرَداً تَحْلِبُـــه الـــرِّيحُ مُقـــبِلاً حَلَبَـــا

أَرعَـــنَ مِثـــلَ الأَتِـــيِّ أَعقبَـــهُ صَـــوبُ مُلِـــثٍّ يُســـيِّلُ الحَـــدَبَا

فيشبّه ابن الخَطيم بني الأوس بالسحاب الكثيف المُحمّل بالبرَد في كثرتهم وشدّة زحفهم، دلالة على قوّتهم وشدّة بطشهم؛ فالسحابُ الكثيف ينذرُ بالموت والهلاك، ويلحق الدّمار، خاصّةً أنّه جاء مُصاحَباً بالرِّيح الشديدة والبرد الكثير، وقد شكَّل ذلك السحاب مطراً شديداً، شكّلَ بدوره سيلاً جارفاً، أخذ كلَّ شيءٍ أمامه؛ فقوّة الأوس تومئُ بهلاك كتائب العدوّ المُضادّة التي ستواجهه، فتُلحِق بهم القتل والتَّشريد والتَّحطيم، كما فعل السَّحابُ بالأرض، وما نتج عن فعله التّدميريّ.

وشبّهوا فرسانهم بالصقور[3]، في سرعتها وقوّة اصطيادها لفرائسها، يقولُ المُنخَّل اليشكري[4]:

وعلـــى الجِيـــادِ الـــمُضْمَرا تِ فَـــوارسٌ مِثْـــلُ الصُّـــقُورِ

(١) انظر ديوان عنترة ص٣٠٠، ودريد بن الصُمّة ص١٠٣، وبشر ص٧٥.

(٢) ديوانه ص ١٧٦، بَرِدُ: فيه بَرَدٌ، الأرعَنُ: الجيش يُشَبَّهُ برَعنِ الجبل، الأتِيُّ: سيلٌ يأتيك من غيرِ أن يُصيبَكَ مطره، صَوبُ مُلِثٌّ: مطرٌ دائم، الحَدَبُ: ماغلُظَ من الأرضِ وارتفع.

(٣) انظر ديوان طفيل الغنوي ص٩٢.

(٤) الأصمعيّات ص٥٩، يجفن: يُسرعنَ، الوجيف: السريع من السير، النّعَم: الإبل والشّاء.

يَخـــــرُجنَ مـــــن خَلَـــــلِ الغُبـــــا رِ يَجِفـــــنَ بـــــالنَّعَمِ الكَثيـــــرِ

فهؤلاء الفوارس الأبطال ينقضُّون على أقرانهم في سرعةٍ فائقة، فيضربُون أجسادهم بإحكام، كالصقور التي تنهال على فريستها من مكانٍ مُرتفع، إذ تعرفُ مكامن القوّة والضّعف عندها، فتناولتها من المكان الذي يصعبُ على الفريسة الإفلات. هكذا شاهد المُنخَّل فرسان قومه الذين خرجوا من المعركة منتصرين، وقد غنموا منها الكثير.

وشبّه بعض الشعراء الفرسانِ الموتَ بأنفسهم المشحوذة قوَّةً وعظمةً، يقولُ عنترة[1]:

إنّ المنيّـــةَ، لـــو تُـــمَثَّلُ مُثِّلَـــتْ مِثْلِـــي، إذا نَزَلـــوا بضَـــنْكِ الـــمَنْزِلِ

وأيُّ شيءٍ مُرعبٍ أكثر من الموت؟ يخشاه الصغير والكبير، فلا تتحدّاه قوّة، ولا يقف في وجهه حاجز، وهذا ما جعل عنترة يشبّه الموت بنفسِه؛ فنفس عنترة أكثر جلالاً من الموت الذي يُسقى للفرسان حين النّزول بساحات الوغى.

وأظهروا في أشعارهم قوَّتَهم وبراعَتهم في فنون القتال واستخدامَهم الذَّكي لأدوات الحرب المعروفة، ومقارعتهم أندادهم من الفرسان الأبطال الذين شهدوا لهم بالحنكة القتاليّة، والتمرُّس في صدّ الهجمات بالسيوف والرِّماح، فوصفوا **الطّعنة النجلاء**، وشبّهوها بسعير النَّار المُتوقِّدة[2]، يقولُ زيد الخيل[3]:

وَلَـــو تَصَـــبَّرَ لِـــي حتَّـــى أخالطَـــهُ أســـعَرتُهُ طَعنَـــةً كالنَّـــار بالزِّنْـــدِ

(١) ديوانه ص٢٥٢، الضَّنك: الضّيق، المنزل: الأمر الشّديد.

(٢) انظر شرح ديوان لبيد ٢٠٧ ((كَأنَّ رَشاشَها لَهَبُ الضِّرامِ))، والمفضَّليَّات ص ٣٤٩ ((طَعناً كَإلهابِ الحريقِ المُضْرَمِ)).

(٣) ديوانه ص٥١، سَعَّرتُ النَّار: أوقدتُها، تصَبَّر: الضمير عائدٌ إلى عامر بن الطّفيل، الزَّنْدُ: العودُ الأعلى الذي تُقْدَحُ به النّار.

إنّها طعنةٌ حارقةٌ، تزيد الخَصْمَ توجّعاً، يتلقّاها بسرعة كبيرة وخاطفة، تأتيه بغتةً كما يُقْدَحُ الزَّندُ عند إشعال النّار، تُشعِلُ مَن تُصيبُه، ولذلك أراد زيد الخيل منها أن تلتهمَ أعداءه، وتجعلَ منهم رماداً، فلا يبقى لِأَثرهم شيءٌ.

وشبّهوا الطَّعنة أيضاً بنافورةٍ في قوّتها وشدّة انبعاث الدّم منها[1]، يقولُ عَبيد بن الأبرص[2]:

وقَــد أتــركُ القِــرنَ الكَمــيَّ بِصَــدرِهِ مُشَلْشَــلَةٌ فَــوقَ النِّطــاقِ تَفــوحُ

دَفــوعٌ لِأطــراف الأنامــل ثَــرَّةٌ لَهَــا بَعــدَ إشــرافِ العَبــيطِ نَسـيحُ

يُظهرُ عَبيدٌ شجاعتَه وتفوّقَه في القتال، وخبرتَه الطويلة في مُقارعة الأعداء، من خلال طَعَناته الصّائبة وضرباته المُبرحة لِأقرانه الشجعان، وهذا كناية عن استعداده التّامّ ولباسه الكامل، وقال الكميَّ: دلالةً على تركيز ضرباته في المواضع الحسّاسة في جسم النّد، فقد أرادها في صدره، عن تصميمٍ سابق حتّى يُصيبَ منه مَقتلاً، فتفوحُ رائحة الدّم منه، ويتدفّق الدَّم بسرعة، يدفع الأصابع، وفي هذا يكمُنُ إحساس الشاعر بتغلّبه وإحكام سيطرته وشدّة بأسه، وأدائه المتميّز، ويصنع لدى السَّامع إحساساً جماليّاً بجلال صاحب الطَّعنة وقوَّته وخبرته العالية في ميادين القتال، والدقَّة المتناهية في تصويب الضَّربات إلى الخصم، فيزرع في قلوب أعدائه رعباً كبيراً، فيحتاطون لأمرهم ويتقهقرون عنه، وما ذلك إلّا من خلال الهيبة التي يجسّدها جلال المشهد.

وشبّه بعضُ الشعراء طعناتهم ونفور الدم من جسم أعدائهم بدفقة البول من النّوق الحوامل الخائفة[3]، يقولُ دريد بن الصّمّة الجشمي:

---

(١) انظر ديوان عنترة ص٢٧١و٢٠٧، وعمرو بن كلثوم، إعداد وتقديم طلال حرب، الدار العالمية، بيروت لبنان، الطبعة الأولى ١٩٩٣م، ص٩٩-١٠٠، المفضليّات ص١٨٤، والأصمعيَّات ص ٢٣ ((بِمُرِشَّةٍ لَها سَنَنٌ كالأَتْحَمِيِّ المُخرَّق))، و١٥٢ و٢٣٧.

(٢) ديوانه ص ٩٦، القِرنُ: المثيل في الشَّجاعة، الكَميُّ: الشُّجاع المُتكمّي في سلاحه، مُشَلْشَلَةٌ: يقطر منها الدّم، ثَرَّةٌ: غزيرةٌ، إشرافُ العبيطُ: ظُهوره، والعبيطُ: الدَّم الطَّريّ، نسيحُ: دَفْعٌ وَنَثْرٌ.

(٣) انظر ديوان النابغة ص٦٢، وشعر عمرو بن شأس ص٩٣.

وإن تُسهِلوا للخيلِ تُسهِلْ عليكُمُ بطَعنٍ كَإيزاعِ المَخاضِ الضَّوارِبِ[1]

شبّه خروج الدّم بخروج البول من النّوق الحوامل، وهو منظرٌ مُثيرٌ للرّهبة والدّهشة واقشعرار البدن، وخصَّ الإبل الحوامل لأنَّ الطبيعة الفيزيولوجيَّة للحوامل تجعل دَفقةَ البول أقوى وأسرع، وهذا ما يؤكِّد قوَّة الطَّعنة النّافذة في جسم المصاب وشدَّة نفور الدَّم منها، ما يصنَعُ لدينا إحساساً بجلال المقاتل الباسل الذي أحكم ضرباته وطعناته، ومزَّق أجساد أعدائه.إضافةً إلى أنَّ النّوق الحوامل لا تستطيع المشي بخفّة ورشاقة، وهي من أهمّ سمات البطل الفارس المقدام، فخلع عليهم صفات الثقل والتباطؤ إحساساً منه بتفوّق قومه عليهم وانتصار جمعهم.

وجعل الشعراء لطعناتهم صوتاً يجتلب سباع الليل، ويهديهم الطريق إلى صاحبها، لتنهشَ لحمه تضوّراً وجوعاً، يقول عنترة[2]:

بِرحيبَةِ الفَرغَين يَهدي جَرسُها باللّيلِ مُعتَسَّ السِّباعِ الضُّرَّمِ

إنّ الخصم الذي يواجهه عنترة قويّ، شاكي السلاح، يُخيفُ الكُماة من شدّة بأسه وقوّته، لكنّ الشاعر يقف ثابت القدم، واثقاً بنفسه، لا تغلبُه شدّة ولا قوّة، يُوجّهُ بكلتا يديه طعنة من رمحه القاتل تنفُذ في جسم نظيره، فيثقب جسده ثقبين كبيرين، وينبجس الدّم منهما، ويخرّ المُدجّج أرضاً، وما إن سمعَت سباع الليل صوت الدّم يخرجُ بغزارة حتّى أتَت، فبدأَت تنهشُ لحمه وتقطعه إرباً[3]، يقولُ[4]:

وتَركتُهُ جَزَرَ السِّباعِ يَنُشْنَهُ ما بَينَ قُلَّةِ رَأْسِهِ وَالمِعْصَمِ

(١) ديوانه ص٢٨، إن تُسهِلوا: تنزلون السَّهل من الأرض، الإيزاع: إخراجُ البول دفعةً واحدة، الضَّواربُ: اللّواقح، المخاضُ: الحوامل من النوق.

(٢) ديوانه ص٢١٠، رحيبة: طعنة واسعة، الفرغ: مخرج الدم، الجرس: الصوت، المعتسُّ: الطالب بالليل، الضُّرَّم: الجُوَّع.

(٣) انظر ديوان طرفة ص١١٠، وعنترة ص٢٨٨-٢٩٦، ودريد ص١٠٣، المفضّليّات ص٣٠٤و٣٢٦.

(٤) ديوانه ص٢١٠، جَزَرُ السِّباع: لحماً للسِّباع، ينُشنه: يتناولنه ويأكلن منه، القُلّة: أعلى الرأس، المِعصَمُ: موضع السِّوار من الذراع.

كما صوّرَ الشعراءُ **ضرباتهم القاتلة** المُوجّهة إلى أعدائهم في ساحات المعركة، وما تتركُه من أثرٍ بالغ مُميت؛ فشبّهوها بمشفر البعير، يقولُ عمرو بن شأس[1]:

بِطَعْـــنٍ كـــإيزاغِ المخَـــاض إذا اتّقَـــتْ وضَـــربٍ كَـــأفواهِ الـــمُضرَّجَةِ الهُـــدْلِ

إنّ ضربات الفرسان في ساحة القتال شديدة، فكلٌّ يدافعُ عن نفسه، ويبتغي إصابةَ عدوّه، فيتفتّحُ لحمه وتتطاير بعضُ قطعه، ويبقى الجرحُ مفتوحاً ينزف دماً طريّاً، تسترخي جنباته إلى أسفل، ممّا يُصعِّد الموقف القتالي، فيستدمي المُقاتلون الفرسان لشدّة الضّرب والطّعان، والنتيجة الحتميّة في هذا التصوير هي بقاء نزف الجرح الواسع المُشبَّه بمشفر البعير الجَرِب، وهذا ما يُؤخِّرُ في شفائه والتحامه، فيسبِّبُ لصاحبه نزفاً طويلاً ينتهي به إلى الموت تحت أقدام الفرسان.

ومن الشّعراء من شبّه ضربات الفرسان في رؤوس أعدائهم وأجسادهم بوقع المطر على الخيمة التي تمَّ حبكها بشكلٍ جيّد ومهارة عالية، يقولُ الحارثُ بن حِلِّزة اليشكري[2]:

وحسِـــبتِ وَقْـــعَ ســـيوفِنا برؤوسِـــهِمْ وَقْـــعَ السَّـــحابةِ بـــالطِّرافِ الـــمُشرَجِ

فالصِّفة الغالبة على هذه الصّورة تكاد تكون سمعيّة؛ فالتناسب الذي عقده الشّاعر بين وَقع السّيوف على رؤوس أعدائه، وبين نزول المطر على الجلد هو من قبيل الصّوت أوّلاً، ويقابلُه في الطّرف الثاني تصوير الحارث كثرة أعدادهم وقوّة ضرباتهم وغزارتها، ما يؤدّي إلى إتلاف العدو، وتخريق رؤوس الفرسان وتحطيمهم، وفي مثل هذه اللحظات لا يستطيعُ أعداؤهم فعل شيءٍ. وتشير هذه الصورة إلى أنّ الحارث وقومَه يتمركزون في مكان مرتفع، يجعلهم ينهالون ضرباً على أعدائهم، كما تأتي السّحابة بمطرها من مكان مرتفع. فتسمع لضرباتهم صوتاً يُقرّع بالرؤوس ويفكّكها، كوقع المطر الشديد على خيمة الجلد الأسود. والمطر هنا يُصيبُ الخيمة من جميع أطرافها، وفي هذا إشارة إلى قوّة قوم الشّاعر ومقاتليهم، وإحاطتهم العدوّ من كل جانب.

---

(١) شعره ص٩٣، كأفواه المضرجة: شبّه اللّحم الذي يتدلّى من فم الجرح بمشفر البعير الذي به قروح في فمه فيهدل لها مشفره.

(٢) ديوانه ص٤٣، الطِّرافُ: الخيمة من جلد، المُشرَجُ: المَخِيْطُ.

وشبّهوا ضربات الفرسان أيضاً بضربات الفؤوس التي تنحتُ جذوع الشّجر وتُقلّمُها، يقولُ زهير بن أبي سُلمى[1]:

حتَّى إذا مـا التَقـى الجَمعـانِ، واختَلَفـوا ضَـرباً، كَنَحْـتِ جُـذوعِ النَّخْـلِ بالسَّـفَنِ

يرتكزُ التّشبيه في بيت زهير على طرفين حسّيين يتضمّنُ الأولُ: أجساد الفرسان المُتقاتلين بجميع أطرافهم، ويقومُ المُشبّه به على أساس حسّي يفوقُ الأوّل مُتمثِّلاً بالنحت في جذوع شجر النّخيل وتهذيبها بالفؤوس. والتشبيه يثير إحساساً بأنّ كلَّ طرفٍ من المتقاتلين يهذِّب الآخر، ويعملُ على تصفيته والخلاص من شرّه ومآثمه ضرباً وطعناً ونحتاً لأنّ فيه ضررَ الفريق الثاني وإعاقة حياته، أمّا الطرف الحسيُّ الثاني فيقوم بتشذيب الزوائد الضارة من شجر النخيل التي تمنع إثمارها وعطاءها واستمراريّة حياتها، وبذلكَ يبعثُ زهيرٌ الأمل في الحياة، من طرفٍ، وينفّرُ من القتال وما يجرّه ويؤدي إليه في الطرف المقابل إحساساً منه بصعوبة العيش أياماً رغيدةً، لا عناءَ ولا قسوةَ ولا استعلاء.

وينفردُ دريدُ بن الصمّة في تصوير وقع الرّماحِ في جسدِ أخيه، ويشبّهها بوقع إبر النسّاج في ثوبه الذي يصنعه، قائلاً[2]:

فَجِئْـــتُ إليـــهِ، والرِّمَـــاحُ تَنُوشُـــهُ كَوَقْـعِ الصَّيَاصِـي فـي النَّسِـيْجِ الـمُمَدَّدِ

فتشبيه دريد هذا يدلُّ على هول المعركة، وضراوتها؛ فالرّماح توجّه بكثافةٍ ودقّةٍ عاليةٍ إلى جسمِ أخيهِ؛ فَتُحْدِثُ فيه جروحاً بالغةً وكثيرةً، وتُصدِرُ صوتاً كأَنّها آلةُ حائك ماهرٍ يصنعُ ثوباً، ويَتَفَرّعُ التشبيهُ هنا فرعينِ، أوّلهما: كثرة الرّماح المتوجّهة إلى أخيه؛ تنهشُ لحمه، وثانيهما: صوتها وهي تدخلُ أعضاءه يُشاكلُ صوتَ شوكة النسّاج في ثوبه، ويومئُ التشبيهُ إلى أنّ أخاه كان مأوًى كريماً للفقراء والمحتاجين.

---

(١) شعره ص٩٩، اختلفوا ضرباً: اختلفت الأيدي بالضّرب والقتال، أي يرفعون أيديهم ويخفضونها كما تُنحَتُ الجذوعُ بالسَّفَنِ: تُلمَّسُ به، وقال الأصمعي بالسّنن: الفؤوس، الواحدة سِنَّةٌ.

(٢) ديوانه ص٤٨، تنوشه: تناوله، الصّياصي: مفرده صيصة، وهي شوكة الحائك التي يسوّي بها السداة واللحمة: أي لها خشخشة، كَوقْعِ صياصي الحاكة في ثوبٍ يُنسج.

وتحدّثوا عن **الدّماء** التي تصيب أبدان الفرسان المقاتلين الناتجة عن الضربات والطعنات التي تشقُّ الأرضَ، وتزيل الهامات من مكانها، مشبّهين لونها بلون الأرجوان[1]، يقول عمرو بن كلثوم[2]:

نَشُـــقُّ بِهَـــا رؤوسَ القَـــوْمِ شَـــقّاً وَنُخْلِيهـــا الرِّقـــابَ فيَخْتَلِينـــا
تَخَـــالُ جَمَـــاجِمَ الأَبْطـــالِ مـــنهم وســـــوقاً بالأَمَـــاعِزِ يَرْتَمينـــا
نَجِـــذُّ رُؤُوسَـــهَم مِـــنْ غَيْـــرِ وِتْـــرٍ فَمَـــا يـــدرونَ مَـــاذا يَتَّقُونـــا
كَـــأَنَّ ثيابَنـــا مِنَّـــا وَمِـــنْهُم خُضِـــبْنَ بِـــأُرجُوانٍ أو طُلِيْنـــا
كَـــأَنَّ ســـيوفَنا فينـــا وفـــيهم مَخَـــارِيْقٌ بأيـــدي لاعِبينـــا

فعمروٌ يقاتلُ بكلماته، ويجعلُ منها أسلحةً توازي قوّةَ قومه وسطوتهم وحمايتهم النّاس الموالين لهم؛ فهم أبطال الحروب وأسياد المواقف، يتمتّعون بالحكمةِ أوقاتَ سلمهم، وبالبطشِ والتحطيمِ في حربهم ومعاركهم، يمتلكون عتاداً حربياً مجرّباً، فيقفُ مُعَدِّداً خصالَ قومه، ومنها شقُّ الرؤوس، وقطع الرّقاب وتهشيم الجماجم، ويدع المرء يتخيّلُ الأبطال الصرعى ما بين مفلوق الرأس، ومشقوق الصدر، فهذا يتضرّج بدمه، وذلك يتمايلُ في نزيفه، والآخر يرتمي أرضاً بعدَ فلقِ جمجمته... هذا كلّه –كما يدّعي– من غير ثأرٍ أو انتقامٍ لشرفهم وكرامتهم، مصوّراً أعداءه حيرى، يتخبّطون وقد خُضّبت ثيابهم بالدماء الكثيرة، وكأنّها طُليت بكثافة، ويأتي في بيته الأخير بتشبيهٍ مخيفٍ يدعُ السيوفَ الكاسرةَ على كثرتها وشديد صليلها، كأنّها مخاريقُ الأطفالِ الموجّهة تغزو الرقاب، وتشقُّ الصدور، مشيراً في تشبيهه هذا إلى تمرّسهم، وإتقانهم استخدام السيوف، مذ كانوا صغاراً، وكأنّهم يلعبون بها، وهو في البيتين الأخيرين يشير إلى قوّة الخصم أيضاً؛ فثياب الطّرفين خُضِّبت بالدّماء، وبدت سيوفهما كأنّها مخاريق اللاعبين، وهذا من قبيل الإنصاف والإقرار بجلال العدوّ أيضاً.

---

(١) انظر ديوان عنترة ص٢٠٧و٢٩٥و٢٤٤و٢٤٥، وطفيل ص١٠٠، وسلامة ص١٩٣و١٥٤، وطرفة ص ٥٨ ((وعَلى الخيلَ دِماءٌ كَالشَّقِرْ))، وشرح ديوان لبيد ٢٥٢ ((سِراعاً، وقد بلَّ النَّجيعُ الحوامِلا))، والمفضّليات ص١٨٤و٣٢٦ ((عليه نجيعٌ من دمِ الجَوفِ جاسِدُ))، وص ٣٦٢ ((نجيعٌ كَهُدَّاب الدِّمَقْسِ المُسيَّرِ))، وص ٣٩٦.

(٢) ديوانه ص١٣٧.

تناولَ الشّعراء في أشعارهم صفات الفارس الشجاع الذي لا يخاف الموت، ولا يأبه النزالَ، فهم كالأسود تارةً والصقور والسيول والسيوف ثانيةً، وكالموت المحتّم لأعدائهم تارةً أخرى، ووقفوا عند طعناتهم الموجّهة، وضرباتهم المهلكة، وقدراتهم الخارقة في تقطيعِ الأوصالِ، وتهشيم الرؤوسِ والجماجمِ، كلُّ ذلك في سبيلِ إخافةِ مَن يطمعُ فيهم، ويتحيّنُ الفرصةَ السانحةَ للانقضاضِ عليهم... وتأكيداً مِن بعضِ الشعراء لذواتهم، وحضورهم الذي غيّبته الأعرافُ السائدة، كما فعلَ عنترة ومَن شابهه.

٣/١- الصّعلوك:

أدى التمايز بين أفراد المجتمع الجاهلي إلى ظهور جماعات أنكرت حياة الذلِّ والهوان، فانتشرت في صحرائها المقفرة، وعلى دروبها المخيفة، ومراقبها المرتفعة، تغيرُ على أصحاب الثروة والنفوذ، في سبيل تأمين لقمة العيش. عُرفت بالسّرعة وقوة القلب، ونفاذ البصر والشجاعة، فكانت أسودَ الصحراء وذؤبانها،كأنها سيوف قاطعة أو صقور جارحة، لا تهاب الموت، امتلأت دواوينها بنغمة البأس والشدّة التي تحلَّت بها، فشبّهت أنفسها بالصقور المغيرة[١] على فرائسها، كقول أبي كبير الهذلي[٢]:

وإذا رَميـــتَ بـــهِ الفِجَـــاجَ، رأيْتَـــهُ يَنْضُـــو مخارمَهـــا، هُـــوِيَّ الأَجْـــدَلِ

يتشعّب التشبيه إلى شعبتين، أمّا الأولى فتشير إلى السّرعة القصوى التي يمتلكها الصعلوك عندما يُرمى في دروب الصحراء المخيفة، وقال:(رميت به)، إشارة إلى قوّته وقدرته على تحمّل المسؤوليّة المطلقة، منقطعاً عن العالم البشري الذي يحتويه ويتأقلم معه، وبهذه الصفات يستطيع تسلّق الجبال الوعرة والمرتفعة، وتحقيق مطلبه والنجاة بنفسه.

وأمّا الشُّعبة الثانية فتدلّ على جلال الصّقر المفترس الذي يلطِّخُ مخالبَه وفمَه بدم الفريسة ويقطّعها إربا، فتخاف منه، وترتعد فرائصها، وتبلغُ روحها أعلى حلقومها، فالصعلوكُ في رأي الشاعرِ يملك صفات الصقر في سرعته وقوّته، إنّه لا يخاف الموت، ولا يأبه بالوحدة والانعزال.

وضمن جلال القوّة والعظمة، وإيماناً بالمبدأ الذي رسمه الصَّعاليك لحياتهم، شبّهوا أنفسهم بالوحوش الكاسرة[٣]، يقول الشنفرى[٤]:

---

(١) انظر شرح ديوان الشنفرى ص٧٦، وديوان الهذليين ج٢ ص١٢١-١٢٢.

(٢) شرح أشعار الهذليين ج٣ ص١٠٧٤- ١٠٧٥، الفِجاجُ: الطُّرُقُ، ينضو: يقطع ويجوز، المَخارم: أنوفُ الجبال، الأجدلُ: الصقر.

(٣) انظر ديوان تأبّط شرّاً ص ٢٤٩ ((فَإنْ يَسْطو فَليثٌ أَبَلُّ))، وشرح أشعار الهذليين ج٢ ص٦٨٧-٦٨٨.

(٤) شرح ديوانه ص٤٣، المَخِيلَةُ: من خال يخال، أي: تكبّر، الوَردُ: الشُّجاع، وهو ضمن الطرائف الأدبية ص٣٤.

هـــمْ عرَفـــوني ناشِـــئاً ذا مَخِيلَـــةٍ أُمَشِّـــي خِـــلال الـــدَّارِ كالأسَـــدِ الـــوَردِ

فالأسد معروفٌ بقوّته وشراسته، تخاف منه وحوش الصحراء، وتتجنّب إزعاجه ومخاصمته، وقد زاد الشنفرى لنفسه صفات الفتوّة والنشاط في كلمة (ناشئاً)، فخصوصيَّة التشبيه بالأسد متأتِّيَةٌ من التِّيهِ والاستعلاء؛ فالصعلوك الشَّاب يستطيع التغلّب على شدائد الأيام وصعوبة الحياة، ومواجهة الصعاب بالعظمة والكبرياء التي وجدها في نفسه وقوّة بناء جسمه، فغدا يذهبُ ويجيءُ مختالاً ينظر بطرف عينه، يترقب الناس حوله، لا يأبه لشيء كالأسد الشجاع الفتيّ. ومن هذا المنطلق لا يقوى أحدٌ على مواجهته، وخاصةً أنه توعّد بني سلمان قتل مئةٍ منهم عندما قتلوا والد زوجه.

وشبّهوا أنفسهم بالسيف القاطع[1]، الموجّه إلى رقاب أعدائهم وهاضمي حقوقهم، يقول عمر بن بُرَاق[2]:

أَلَـــم تَعْلَمِـــي أَنَّ الصَّـــعاليكَ نَـــومُهم قَلِيْـــلٌ إذا نـــام البَطـــينُ المُسَالـــمُ

جُـــزارٌ إذا مـــسَّ الضَـــريبةَ لـــم يَـــدَعْ بهـــا طمعـــاً، طَـــوعُ اليـــدينِ، مُكـــارِمُ

ففي بيته الأول كناية عن سهرهم في سبيل تحقيق العدل وإرساء قيمة الحق، وعن عفتهم وقلّة طعامهم وأَثَرَتهم، فهم ضامرو البطن، نحيلو القوام كالسَّيف قوّةً ومضاءً. والسَّيفُ يحمل دلالاتٍ عديدةً؛ ففي حدّته طبعهم وأخلاقهم، وفي قوّته وضرباته شجاعتهم وإقدامهم وامتيازهم، وفي خفّته رشاقتهم وضمورهم. وهم بتلك الصفات يواجهون ويقاومون ويدافعون عن حقوقهم من طرفٍ، ويؤدون واجباتهم في الطرف الآخر.

وشبّهوا أنفسهم بالريح الحاصبة[3] التي تَقذف بالحصى، يقول مَعْقِلُ بن خويلد:

فيـــــا رُبَّ حَيـــــرَى جُماديَّـــــةٍ تَنَـــــزَّلَ فيهـــــا نَـــــدًى ســـــاكِبُ

---

(١) انظر شرح أشعار الهذليين ص ١٠٧٥ ((وَحَرفُ السّاق منه طيَّ المِحمَلِ))، و ((ماضي العزيمة كالحُسامِ المِقْصَلِ))، وديوان تأبّط شرّاً ٢٠ ((ولا كان ريشي من ذُنابي ولا لَغْبِ)).

(٢) شعره ضمن ديوان الشّنفرى ص١٠٨، البَطينُ: العظيم البطن، الجُزارُ: السَّيف الماضي، الضَّريبة: المضروب بالسّيف.

(٣) انظر شرح أشعار الهذليين ج١ ص١٦٢- ١٦٣.

مَلَكْـــتُ سُـــرَاهَا إلـــى صُـــبحِهَا بِشُـــعْثٍ كَـــأنّهمُ حَاصِـــبُ[1]

يقدّم ابن خويلد المصاعب التي تحتويها ليلته الشّتائية القاسية، ففيها يحتار المرء وتضيق به السّبل، وهي في أشدّ الشّهور برودةً وقسوةً، إضافةً إلى النّدى الكثير الذي يسبّب الانزلاقات المتوالية لمرتادي الطّرق الوعرة، إلاّ أنّه يستطيع تجاوزها ورفاقه الذين يتمتّعون بقوى خارقةً؛ فهم كالرّيح القويّة التي تقتلع كلّ شيءٍ أمامها وتسوقه كرهاً، ولهذا أضفى على زملائه طبائع الاقتلاع والتّشريد لما يشاهدونه أمامهم، فيحلّ الخراب والدّمار، وقال:(شُعْثٌ)، زيادةً في جلالهم ومناظرهم المخيفة.

ورثى تأبّط شرّاً صديقاً له كان صاحَبَهُ في غارةٍ على بني العَوصِ، فجعله بهامته الضخمةِ شجرةً عظيمةً، يقول[2]:

لَـــنِعْمَ فَتًـــى نِلْـــتُمْ، كَـــأَنَّ رِدَاءَهُ علـى سَـرْحَةٍ مِـنْ سَـرْحِ دَوْمَـةَ، شَـانِقُ

فهو في ضخامة جثّته وامتلاءِ قامته كالشجرةِ الطويلة الضخمة، يملأ القلب فزعاً ويبهر الأبصار جلالاً وقدرةً. والشجرةُ بمعناها اللغوي: الحِصنُ والبناءُ، فهو ذو مكانةٍ مرموقةٍ في مجتمعه، يلوذ به الفقراءُ والمحتاجون، فيدفعُ عنهم بأسهم وضائقتهم، علاوةً على أنّ الشجرة تحتمل معاني الخصب والعطاء والإثمار، ولهذا أسف الشاعر على فقده، وهدّد قاتليه بالانتقام السريع، مشيراً إلى رفاقه الأقوياء المتحلّين بصفات القوّة والبطش، يقول[3]:

لأَطْـــرُدَ نَهْبـــاً، أوْ نـــرودَ بفتْيَـــةٍ بأَيْمَـــانِهِمْ سُـــمْرُ القَنَـــا والفَتَـــائِقُ

---

(١) شرح أشعار الهذليين ج١ ص٢٨٩، حيرى: ليلة طويلة، جُمادية: باردة، ملكت: ضبطت، حاصب: كأنهم ريح تقذف بالحصى.

(٢) ديوانه ص ١٢٣، السَّرحة شجرة طويلة عظيمة، دومة: موضع، شانق: مشدود، وانظر ديوان عروة ص١١٦-١١٧.

(٣) المصدر نفسه ص ١٢٣، النَّهبُ: الغارة والهجوم، رادَ: طلب، القنا: جمع القناة وهو الرمح، الفتائق: جمع الفتيق: الحاد المشرق، مَسَاعرةٌ: أشدّاء، وهي جمع مسعر، موقد نار الحرب، الغضا: شجر خشبه من أصلب الخشب، وفحمه صلب، وجمره شديد الالتهاب لا ينطفئ بسرعة، الشقائق: جمع الشقيقة، وهي ما انتشر من البرق فوق الأفق.

مَسَـــاعِرَةٌ، شُـــعْثٌ، كَـــأَنَّ عُيُـــونَهم حَرِيْـقُ الغَضـا، تُلْفَـى عَلِيْهـا الشَّـقَائقُ

إنّهم فُرسانٌ شجعانٌ متأهّبون دائماً للأخطار التي تحيق بهم، يسعون من أجل المساواة التي نادوا بها وأمثالهم في القبيلة، يتأجّجون غيظاً وحنقاً، تتبدّى علامات الجلال عليهم، فهم شعثُ المفارق، وهذا يدلُّ على كثرة اشتغالهم بالغزو والكفاح والضرب في أعماق الصحراء، والسَّكن على دروبها المخيفة؛ عيونهم متوقّدة بنار الحماسة والإقدام كنار الغضا المشتعلة في الأرض، ويقابلها في السماء برقٌ ورعدٌ مخيفٌ يزمجر كأصواتهم وحركاتهم، فهم يأكلون أعداءهم كما تأكل النارُ الحطبَ، فلا تذرُ منهم أحدا، كأنّهم جيوش جرّارةٌ.

ومن الطّريف تشبيهُ تأبّط شرّاً نفسه وجَمْعَ الصعاليك حوله بالضَّبَاب، متوعّداً بني خُثَيم بغزوة كبيرة، قائلاً[1]:

حيـــاتي، أَو أَزورَ بَنِـــي عُتيْـــرٍ وَكَاهِلَهَـــا بِجَمْـــعٍ ذي ضَـــبابِ

إذْ قصدَ في تشبيهه كثرة الرجال الذين سيقودهم معه لغزو بني خُثيم. وللضَّباب ميزاتٌ عدّة؛ فهو يغشى القوم فلا يستطيعون الرؤية الجيدة، فينهالون عليهم طعناً وضرباً، فيشفي غليله منهم، وهو في تشبيهه هذا يؤكّدُ قيمة الصّعاليك من ناحيةٍ أخرى، فمرجع الضباب وأصله ماءٌ، وفي الماء الخصبُ والحياةُ لمن أرادها، وفيها الغرقُ والموتُ أيضاً لمن وقفَ في وجوههم ومنعهم من تحقيق أمنياتهم.

وتحدّثوا عن **ضرباتهم القويّة** التي تُكْسَرُ لها عظامُ أعدائهم[2]، يقول الشنفرى عندما اجتزّت يده قُبيلَ مقْتَلِه، وكانت فيها شامةٌ[3]:

لا تَبعـــدي إمَّـــا هلَكْـــتِ شَـــامَهْ فَـــرُبَّ وادٍ نَفَّـــرْتُ حَمَامَـــهْ

(١) ديوانه ص ٦٩، كاهل القوم: سندُهُم، الرَّجْلُ: جمع راجل، وهو السائر على رجليه.

(٢) انظر ديوان الهذليين ج١ ص٣٨٨، وديوان الشنفرى ضمن الطرائف الأدبية ص٣٨.

(٣) شرح ديوانه ص ٨٠ – ٨١، لا تبعدي: لا تهلكي، شامة: شامة سوداء كانت في راحته، القَتام: الغبار الأسود، السَّوامُ: الماشية، تُرسَلُ لتُرعى.

وَرُبَّ قِـــــرْنٍ فَصَـــــلْتُ عِظامَـــــه وَرُبَّ خَـــــرْقٍ قَطَعـــــتُ قَتَامَـــــهْ

وَرُبَّ حَـــــيٍّ فرَّقْـــــتُ سَـــــوَامَه

يخاطب الشّنفرى شامته مصرّحاً أنَّه قام بأفعالٍ جليلةٍ لتشهد عليها؛ فقد جاب الوديان ونفَّر حمامها، وفصل عظام خصمه في المعركة مراراً بقوَّته وشجاعته، وقطع الصّحراء المخوفة بمفرده، وقد ثير الغبار الأسود، مشيراً إلى شدَّة بأسه ومعرفته مسالك الصّحراء رغم مجاهلها الكثيرة. كلُّ هذه الأفعال دعت الشّنفرى إلى الافتخار بجلال أفعاله وصموده.

كما شُبّهت الطعنة القاتلة بالمُرِشَّة التي ينفر الدم منها كأنه رشاش من الماء[1]، وبالنافذة التي تحرق الأجساد وتخرج من الطرف المقابل[2]، ويتحدّث تأبّط شرّاً عن طعنته النجلاء التي تمزّق الأجساد، وتُزْهِقُ الأرواح قائلاً[3]:

قَـدْ أطْعَـنُ الطَّعنـةَ الـنَّجلاءَ عَـن عُـرُضٍ كَفَـرْجِ خَرْقـاءَ وَسْـطَ الـدَّار مسـكينِ

فهو يشيد بطعناته الصّائبة التي تُحدِثُ جرحاً واسعاً في جسم الخَصمِ، ويشبّهه بشقّ ثياب المرأة العاملة في منزلها، وقال (وسط الدّار) إشارةً إلى أنَّ هذا الشّقّ قد يكون كبيراً، مادامت المرأة الحمقاء مستترةً في بيتها، لم تغادره، فيشاهدها النّاس، وتبينُ عورتها.

ويأتي السُّليك بتشبيه ترتعد منه الأوصال وترتجفُ القلوب، عندما يشبّه مفالق الرؤوس بعود الحنظل المصفرّ، يقول[4]:

كـــأَنَّ مَفَـــالِقَ الهَامَـــاتِ مِـــنهُمْ صَـــــرَاياتٌ تَهادَتْهـــا الجَـــواري

---

(١) انظر شرح أشعار الهذليين ج١ ص١٦٢، وديوان عروة ص٩٨، وديوان السّليك ضمن ديوان الشنفرى ص٩٣.

(٢) انظر شرح أشعار الهذليين ج٢ ص٦٨٨ ((شَقَّ المُعَنَّتِ في أديمِ المِلْطَمِ))، و ج١ ص٤٠ ((كَنَوَافِذِ العُبُطِ التي لا تُرقعُ)).

(٣) ديوانه ص ٢١٩، النّجلاء: الواسعة، العُرُضُ: الجانب، الخرقاء: الحمقاء، وعنى بالفرج: ما انشقَّ من ثيابها.

(٤) ديوانه ضمن ديوان الشنفرى ص٩٢، المفالِقُ: مواضعُ الشُّقِّ، الهامات: جمعُ هامة، وهي: الرَّأسُ، الصَّرايات: جمعُ الصَّرايَةِ، وهي: الحَنْظَلَةُ التي اصفرَّت، وقيل: الصَّرايةُ: نقيع الحنظل.

ففي هذا التشبيه إشارةٌ إلى استقزام العدو ولاستخفافهم به، ويشير إلى شدّة وقع سيوفهم، فتفْلَقُ الرؤوس قِطَعاً طوْلانيّة، يسيل منها الدم، فيخِرُّ أصحابها أرضاً، وتُتركُ جثثُهم لتأكلَ منها سباعُ الفلاةِ وطيورها، وجعل منها هدايا تُلَفُّ وتتبادل بين الجواري، كناية عن ذيوع بأسهم وقوّتهم، وانتشار أفعالهم وأقوالهم على ألسن القاصي والدّاني.

فالجلال الذي تحلَّى به الصَّعاليك في المجتمع الجاهليّ نابعٌ من أشكالهم الجليلة وأفعالهم الفريدة؛ إذ يمتازون عن فرسان الجاهليَّة بحربهم وإغارتهم على شكل جماعات صغيرةٍ، تقطع طرق القوافل التِّجاريَّة، وتغزو القبائل المُتخمة المتَّصفة بالأنانيَّة والتفرُّد بجمعِ الثَّروات وادِّخارها. فتشبيه الصّعلوك لنفسه بالصَّقر والوحش أو السَّيف القاطع والرِّيح الحاصبة والضباب الخانق الذي يمنع الرُّؤية، ماهو إلاّ تعبيرٌ عن شدَّةِ بأسه وسطوته التي تزرع الرُّعب في القلوب الضَّعيفة، التي أسهمت في إبعادهم وتعمَّدت ظلمهم.

١/٤- جلال الملوك والسَّادة:

عانى الشعراء الجاهليّون قسوة الزمان عليهم وسلطته المطلقة التي شملت كلّ شيءٍ لديهم، فخفّوا راحلين يبحثون عن قوّةٍ تفوق سلطة الزمن وقسوته، فوجدوا في الملوك والسادة المانحين من طرف، والأشداء في الطرف المقابل الملجأَ الأساسيَّ والحِمى المطلوب، فقد ((رأى الشاعر في الأشخاص ذوي القدرة والقوّة والنعمة ملجأً وملاذاً، وتَصَوَّرَهم منقذين له من الزمن وبطشه، ولذلك، لا عجب أن يرى فيهم قوّةً معادلةً للزمن نفسه، فالقوّة التي سيلجأُ إليها الشاعر يجب أن تكون، بداهةً، من نوع القوّة التي يهرب منها، ليحقّق التوازن والتكافؤ في عالم الشّاعر، ويسوده الاتّزان))[1]، فالتَّصوُّر الجاهلي للبطل والسيد العظيم يرتبط بأفعاله، فلا قيمة للإنسان الذي لا ينفع ولا يضرُّ، ومن هنا كان النَّفع والضَّرر هما الصِّفتان الغالبتان في الرَّجل الكامل، وكانت الشجاعة والقوّة من ألزم الصفات التي يُمتدح بها، فالممدوح محارب يواجه المصاعب وينتصر في الحروب، فيَقتل

(١) الزمن في الشعر الجاهلي ص١٦٠.

ويُشرِّدُ ويُقَطّع الأوصالَ، ولا شكَّ أنَّ أقصى درجات النفع والضرر فيه أنْ يهب الحياة ويأخذها؛ فبدفاعه عن جماعته يهب لهم الحياة الكريمة، حياةً كانت على وشك أنْ تُسلب منهم، وعندما يتغلّبُ على أعدائهم يسلبهم حياتهم ويقلص وجودهم.

فقد شبّه الشعراءُ ممدوحيهم في عظمتهم وجبروتهم بالليل الذي يغشى كلَّ شيءٍ ويُحيل الضياءَ ظلمةً، يقول النابغة الذبياني[1]:

فَإِنَّكَ كَاللَّيلِ الَّذي هُوَ مُدْرِكِي وَإِنْ خِلْتَ أَنَّ المُنْتَأى عَنْكَ وَاسِعُ

لقد ألبس الشاعرُ الملكَ النعمان لباساً مهيباً عندما جعله كالليل في ظلمته ورهبته، ولا سيّما أنّ الليل يطبقُ على الأرض، فَتُحْجَبُ الرؤية عن الإنسان، ومن هنا يقع في ضلال وعمى، لا يهتدي الطريق الصحيح، وربّما جرّ عليه ذلك الوقوع في مجاهل الضّياع والوحشة.

لقد قرّر النابغة الابتعاد عن الملك النعمان والتواري عن أنظاره، لكنه أيقن أنَّ لا ملجأ من الليل إلاّ إليه، فأحسَّ في تلك اللحظة أنّ النعمان يسيطر عليه ويقبع على أنفاسه، ويقيّده من جهاته الأربع، فخفَّ إلى تقديم العذر وطلب الرضا، لأنَّ النعمان كالليل لا مهربَ منه، كما لا يستطيع المرء الهرب من الليل، والليل يملك على الإنسان نفسه؛ فهو مُرعبٌ ومخيف، يضلِّل السَّاري ويُهلكُ الجهول الخمول.

وشبَّهوا ممدوحيهم الأشدّاء بالأسود[2]، في قوّتها وسلطتها، يقول زهير بن أبي سلمى في ممدوحه هَرِمِ بن سنان[3]:

---

(١) ديوانه ص٥٢، المنتأى: البعد.

(٢) انظر ديوان امرئ القيس ص٢٥٦، والنابغة ص٢٠، وبشر ص١٦٧- ١٨٣، وشعر زهير ص٥٠-٥١ و١٦٨و٢١٦، والأعشى ص٦٥و٣٤١، وقيس بن الخطيم ص١٩٤، وضرار بن الخطّاب الفهري ص٥١، والخنساء ص٦١.

(٣) شعره ص٨٢، تَتَّجه: يواجه بعضها بعضاً، أَجْرُ: جمع جَرْوٍ، والجرو للسّباع وغيرها من الكلاب، وجمعُه: أَجْرٍ وجِراء، وردٌ: تعلوه حمرة، عُراض: عريض، ضَرَاغِمٌ: جمع ضرغامة؛ وهو من نعت الأسد، غُثْرُ: غُبْرُ، أُحْدانٌ: جمع واحد؛ أبدل الواو همزة، أي: لايزال عنده الواحد من الرجال.

وَلأَنْـــتَ أَشْـــجَعُ، حِـــيْنَ تَتَّجِـــهُ الـــ أَبطـــالُ، مِـــنْ لَيْـــثٍ، أَبـــي أَجْـــرِ
وَرْدٍ، عُـــرَاضِ السَّـــاعِدَيْنِ، حَدِيْـــ ـــدِ النَّـــابِ، بـــينَ ضَـــرَاغِمٍ غُثْـــرِ
يَصْـــطَادُ أُحْـــدَانَ الرِّجـــالِ، فَمَـــا تَنْفَـــكُّ أَجْرِيْـــهِ علـــى ذُخْـــرِ

شبّهَ زهيرٌ ممدوحَهُ بالأسدِ الكاسرِ عندما تتواجه الأبطالُ، وتشتعلُ نارُ الحربِ، بل إنّه أقوى من الأسدِ وأشجعُ، وجعلَ هذا الأسد ذي جِراءٍ، وهذا ما يتطلّبُ منه السَّعيَ الدَّؤوب لإطعامهم، مهما امتلكت الفريسة من القوّة والتمرّس القتالي، خوفاً عليهم من الجوع والموت... والأسدُ ذو الجِراء يكون صاحب خبرةٍ طويلة في اصطياد الفرائس والانقضاض عليها، وهو أيضاً وحشٌ وَلود، وهذا ما يمتاز به ممدوح زهير من جهة القوة والبطش والأبناء، وشرع في بيته الثاني يعدِّد ميزات ذلك الأسد الشجاع الذي يفتك بالأعداء، فهو عريضُ السّاعدين كنايةً عن قوّته وشدّة تحمّله، خُلِقَ نابُه من حديد؛ وهي استعارةٌ تشير إلى حدّته وضراوته، إذْ يمزّقُ فرائسه ويرديها صرعى في حلبات القتال. وهو في البيت الثالث صيودٌ يرمي الرجال بسهامه القاتلة، فتقعُ واحداً تلوَ الآخر.

كما شبّهوا ممدوحيهم بالسيوف في مضائها وحِدّتها[1]، يقول النابغة الذبياني في ممدوحه عمرو بن هند[2]:

قَـدْ خَلَّـتْ الحَـرْبُ عَنْـهُ فَهْـوَ يُسْـعِرُها كالْهُنْـــدُوانِيِّ حَلَّـــى حَـــدَّهُ الأَدَمُ
شِـهَابُ حَـرْبٍ، يَـدِيْنُ الظَّالِـمُونَ لَـهُ فِـيْ كُـلِّ حَـيٍّ لَـهُ الْبَأْسَـاءُ والْـنِّعَمُ

فعَمرو بن هندٍ لا يسكتُ عنِ الخطأِ؛ إنّهُ قطعةٌ من نار تُحرِقُ من يقتربُ منها، فلا تُبْقي له أثراً، يُشْعِلُ الحروب وإنْ ابتعدت عنه، ويُؤجّجُ النفوسَ ويرهبها، شديد قويّ مقدام،وهذا ما جعل النابغة يأوي إليه مادحاً، يرجو نواله ويطلب حمايته، فيشعر بالأمان والسّكينة.

(١) انظر ديوان عمرو بن قميئة ٧٠ ((تُرِيْشُ رجالاً وتُبري رجالا))، والنّابغة ١٢٦ ((لا النِّكْسُ ولا الخاملُ))، والأعشى ص٦٥ ((ويصبحُ كالسَّيفِ الصَّقيلِ إذا غدا))، و١٩٩ ((كَصَدْرِ السَّيفِ أخْلَصَهُ صِقالُ)).
(٢) ديوانه ص٢٢٣، خَلَّت الحَرْبُ: تَرَكَتْهُ، يُسْعِرُها: يُوقِدُها، الأَدَمُ: يريد قِرابه.

وهو في شطره الثاني سيفٌ قاطعٌ يجذُّ الرقابَ، يلتئمُ لشدّة وقعه في أعدائه، يكمن الموت بين كفّه وقبضة سيفه، وجديرٌ بمن يشعل النار ويشهرها أن ينتصر ويتغلّب على ظالميه، وهذا ما جعل النابغةَ المظلومَ الذي أراد ردّ ظلمه، يلتجئ إليه يمتدحه ويقوى به.

ومن الشعراء مَنْ أعطى صفة قدسيَّة خالصة للممدوح، فجعل منه بديلاً عن الإله المعبود[1]، وأضفى عليه صفات الضر والنفع، واستسقى به المطر، وجعل الحياة والموت ملك يده، يقول الأعشى مادحاً هوذةَ بن علي الحنفيّ[2]:

غَيْثُ الأَرَامِلِ وَالأَيْتَامِ كُلِّهِمُ ... لَمْ تَطْلَعِ الشَّمْسُ إلاّ ضَرَّ أوْ نَفَعَا

مَنْ يَلْقَ هَوْذَةَ يَسْجُدْ غَيْرَ مُتَّئِبٍ ... إذَا تَعَصَّبَ فَوقَ التّاجِ أوْ وَضَعا

.... أَغَرُّ أبْلَجُ يُستَسْقى الغَمامُ بِه ... لو صارَعَ النَّاسَ عَنْ أحلامهم صَرَعا

فالممدوحُ كالغيث النازل من السماء، يباركُ الأرضَ وينبتُ الزرعَ، ويُفْرِحُ الناس بما سيؤول إليهم من الخير الوافر والرزق الواسع، إنّه يفعل ما يشاء، يُسرُّ أقواماً ويحزن آخرين، فله بعد كلّ مطلع شمسٍ قصةٌ وحكايةٌ، إنّه الإله أو ما شابهه؛ يخرُّ له الناس سجّداً، إجلالاً لقدره وتعظيماً لسلطانه ورداً لجميله.

لقد استخدم الشّاعر أسلوبَ الشّرط، فهذا واقعٌ لا محالة دون وعيٍ منهم، وكأنّهم مستسلمون له، معلنون الولاء والطاعة لجبروته، لكنَّه في الوقت نفسه، يفصح عن الأسباب التي تجعل الناس في ولائهم هذا، مشيراً إلى علمه الغزير وصباحةِ وجهه، فهو الوسيط للربِّ، يدرُّ خيرات السماء.

كانت لصور الشُّعراء الجاهليين في مدح الملوك والسَّادة خصوصيَّة كبيرة؛ زانت أفعالهم، وقدَّرت عالياً الخير والأمن المرتجى منهم، فبهم يلتجئ الضَّعيف، وعليهم يتوكَّل الفقير، وإلى أكنافهم

(١) انظر شرح ديوان علقمة الفحل ص ١٤-١٦، وديوان عدي بن زيد ص٦٠ – ٦١، وديوان بشر ص٨٦، وديوان النابغة ص١٢٦، والأعشى ص٢١و٥١و٩و٤٩و٣٦٩.

(٢) ديوانه ص ١٠٧.

يرحل مبتغو نوالهم، فيغدقون عليهم، ويجيرون مَن طلب إجارتهم. فالليل الذي يكنُّ كلَّ شيءٍ زماناً ومكاناً كان صفةً ملازمةً لهؤلاء السّادة الذين ملكوا القوَّةَ نفسَها المعادلةَ لقوَّة الليل، وهو سِترٌ يحمي الضّعيف، وهم في قوَّتهم وجلالهم أسودٌ وسيوفٌ قاطعة؛ تدافع عن الحِمى، وترمي بالشَّر والهلاك لأعدائهم، فبهم يحقِّق الفرد التوازن مع عوادي الزَّمان التي هرب منها. وصفات القداسة والـمَلَكِ تنطبع في أفعالهم وأشكال وجوههم، وبهذا نرى أنَّ السيِّد في المجتمع الجاهلي كان بمنزلة الرَّب الذي يحمي النّاس ويرزقهم، ويدفع الضَّيم، ويحقِّق العدل.

٢: جلال الخَلق والفعل الحيواني:

٢/١- الناقة: ضخامة التَّشكيل، والغاية في القوّة:

تجلّى جلال النّاقة في وصف الشاعر الجاهلي في عدّة محاور، أبرزها حديثه عن الأماكن الضخمة التي تبعثُ في نفسه إحساساً بالجلال والعظمة من طرف، وبالهدوء والسكينة والأمن من طرف آخر، كالقصر المنيف والبيت المرتفع اللذين يأوي إليهما الفرد ويحتمي بهما، وتشبيهها بالسّفينة الذَّاهبة في عرض البحر، وفيها أيضاً ما ينتشل الشاعر من حاله النفسيّة التي آل إليها بعد وقوفه على الأطلال المندرسة بفعل العوامل البشرية والطبيعيّة المتكرّرة، وتكرّر تشبيه الناقة في جلال شكلها وعظيم فعلها بالسيف القاطع، إحساساً من الشاعر بالنجاة والخلاص الذي يضفيه السّيف بفعل الفارس في المعارك الطاحنة، وشُبِّهت النَّاقة أيضاً بمطرقة الحدّاد القويّة، وفي ذلك إشارةٌ إلى قوّة نياقهم وعملها الدؤوب في إيصاله لِما يحب ويرغب... وقد عمد بعض الشعراء في تشبيه النّوق بألواح الإران إلى إسناد قوّة الفعل إلى النَّاقة، هذا الفعل الذي يهدم الحياة الماضية ويزرعُ في نفسِ الشاعرِ حياةً جديدةً تنسيه آلامه وأحزانه.

فمن تشبيه الناقة بالقصر[١]، قول لبيد بن ربيعة[٢]:

فَصَدَدْتُ عَنْ أطلالِهِنَّ بِجَسْرَةٍ عَيْرَانَةٍ كَالقَصْرِ ذِي البُنْيَانِ

وكأنّي بالشاعر يريد القول: إنّ هذه الناقة عظيمة مقدّسة لا يستطيع أحدٌ النيل منها، والقصر أيضاً يضمن السّكينة أماناً شبه دائم من عوادي الدهر، والبشر خاصّة، وقد جعله لبيد طوابق عديدة قد يتيه مرتاده، ويعجز عن الإلمام بكامل بنائه، وفي هذا إعجاب بالناقة التي يركبها،

(١) انظر ديوان دريد ص٧٣ ((كأنّها فَدَنٌ بالطّينِ ممدورُ))، وديوان عنترة ص ١٨٤ ((وكأنّها فَدَنٌ))، وديوان الأعشى ص ١٧ ((بِدَوْسَرَةٍ جَسرةٍ كالفَدَنِ))، و ٨٩ ((كبيتِ الصيدلانيِّ دَامِكا))،وشرح ديوان لبيد بن ربيعة ص ٧٦ ((كعَقْرِ الهاجري))، والمفضّليات ص ١٢٩ ((كأنّها فَدَنُ ابن حيّةَ شادهُ بالآجر)).

(٢) شرح ديوانه ص ١٤٠، صَدَدْتُ عنها: تركتها، وتحوّلت عنها، الجسرة: الناقة الضخمة، عَيرانةٌ: كالعِير في نشاطها.

فقد رجا فيها السكينة كما الملكُ الذي يتفيّأ ظلَّ قصره المحروسِ جيّداً، ومن هنا جعل الشاعر لنفسه حِرْزاً قويّاً يضمن حمايته والذود عنه في رحلته الشاقة التي يبغي منها الوصول إلى حياة أشدّ غنىً، وأرفع منزلة.

وقد شبّهوا نياقهم في ضخامتها بأنواع من البناء المحكم[1]، وقد جعلوه مُحكماً إشارةً إلى إحكام خَلْقِ الناقةِ وشدّتها وصلابة جسمها، وقوّة تحمّلها، لِتُناسبَ الغايةَ التي استوقفت الشعراء، يقول امرؤ القيس مشبّهاً ناقته ببنيان اليهودي، فقد عزّى نفسه حين بان القوم وانقطعت أخبارهم[2]:

فَعَزَّيْتُ نفسي حينَ بَانُوا بجَسْرَةٍ أَمُوْنٍ، كَبُنْيَانِ اليَهودِيِّ، خَيْفَقِ

فالشّاعر التجأ إلى مثل هذه الناقة القويّة الضّخمة التي شبّهها ببنيان اليهودي المعروف بضخامته وارتفاعه، وهذا ما يبعث في النَّفسِ إحساساً بجلالها، فيقفُ المرءُ مندهشاً أمامه، يُعجَبُ بإحكامِ بنائه وشدَّةِ ارتفاعه، ومن معالم الجلال المُتَّصفِ به ذلك البناء أخذ صفات ناقته الجَليلة في ضخامتها وارتفاعها وطولها، لتتمكَّنَ من تقديم العزاء لنفسه المُتعَبةِ، وتُخَلِّصَهُ بأمان من الواقع الذي يعيشه.

وقد جعل امرؤ القيس هذه الناقة بمنزلة الصّديق وقت ضيقه، فلجأ إليها تعزّياً لنفسه؛ وهي ناقةٌ جسورٌ، لا تهاب شيئاً، أمونٌ لا يُخشى عثارها، أحسّ من خلال صفاتها بالأمن يطغى على هَواجِس الرّعب والخوف من المجهول الذي ينتظره، وفي نهاية بيته وصفها بالطول، وهذا ما يجعلها أشدّ قوةً، وأمضى عزيمةً في قطع الصحراء الواسعة التي سلكها.

---

(١) انظر ديوان طرفة ص ١٥ ((كَقَنْطَرَةِ الرّومِيِّ))، وعبيد ص١١٦ ((كالأُجُمِ المَطينِ))، وشعر زهير ص١٨٣((كبُنيانَة القُرِيِّ))، وشعر عمرو بن شأس ص٢٩ ((لها عَجِزٌ مثلُ الرّتاجِ))، وبشر ص ١٤٥ ((أموناً كَدُكَّانِ العِبادِيِّ))، والأعشى ص٥ ((كَقَنطَرَةِ الرّومي))، و ص٨٩ ((كبُنيانِ الصَّفا))، والمفضّليات ص٦١ ((وكَأنَّ قَنطرةً بموضِعِ كُورِها)).

(٢) ديوانه ص ١٦٩، بانوا: انقطعوا، الجسرة: النّاقة الطّويلة ، الأمونُ: النّاقة الموثقة الخَلْق، التي يؤمن عثارها، الخَيفَقُ: الطَّويلة.

كما شبَّه الشعراء الجاهليّون نوقهم في عِظَمِها وضخامتها بالسفينة[1]، يقول بِشر بن أبي خازم[2]:

أُجَالِـــدُ صَـــفَّهم ، ولقـــد أَرانـــي علـــى قَـــرْوَاءِ تَسْـــجُدُ للرِيَـــاحِ

فالجلال الذي أحسَّ به الشاعر نابعٌ من ضخامة سنام الناقة وطوله الذي يواجه الريح كما الشّراع، فتميله عن يمينٍ وشمال، وهنا يحكي لنا الشاعر قصّة المواجهة العنيفة بين ذاته المتهدّمة التي أثقلتها الهموم وأوجعها الحنين، وأعدائه الذين يكيدون له، ويخبرنا أنّ هذه المواجهة تحتاج إلى ناقةٍ قويّة تجابه المخاطر المحدقة، كالسّفينة في جلالها وعظمتها، تشقُّ طريقها في تحدٍّ تامٍّ للمياه في أسفلها والرياح الهوجاء في أعلاها.

وشبّهوا نياقهم بمطرقة الحدّاد في صلابتها وقوتها[3]، وقد استمدّوا معاني القوة منها أملاً في المضي والنجاء الذي يبغيه الشاعر، فعَبيدُ بن الأبرص يركب ناقةً قويّة، تُخضع الصحراء لإرادتها، تقطعها بنشاطٍ وقوّةٍ، يقول[4]:

جـــاوَزتُ مَهْمَّـــه يَهْمَـــاءَ بِعَيْهَمَـــةٍ عَيْرَانَـــةٍ، كَعَلاةِ القَـــيْنِ، مَعْقُوْمَـــهْ

لقد غلبَ إحساسَ الشّاعرِ جلالُ الناقة وحدّتها، فوجد فيها خيرَ منتَشِلٍ له من همومه وأحزانه، وقد جعل ناقته في نهاية بيته عقيماً، وهذا يدل على العقم المكاني (الصحراء التي يقطعها)، والعقم النفسي (الحالة المذرية التي وصل إليها)، وعقم الناقة وعدم إنجابها يعطيها قوّة؛ إذْ تبقى محافظة على جسمها... وكأنّ النهاية التي يبحث عنها الشاعر هي أيضاً عقيمة... ونلاحظ أنّ

(١) انظر شعر المثقّب ص ٣٨ ((على قَرواءَ مَاهِرةٍ دَهِيْنِ))، وديوان طرفة ص ١٨ ((كَسُكَّانِ بُوصِيٍّ))، وشعر زهير ص ٢٠١ ((عَوْمَ القَوَادِس))، وشرح ديوان لبيد ص ١٤٢ ((كَسَفينةِ الهنديِّ))، والمفضّليات ص٦٢ ((وَنُمُدَّ ثِنْيَ جَدِيْلِها بِشِرَاعِ))، و ٥٨ ((وإن أدبرَتْ قُلْتَ: مَشحونَةٌ))، و٢٩١.

(٢) ديوانه ص٩٠، القرواء: النّاقة الطّويلة السّنام، شبّه بها السّفينة، تسجدُ للرّياح: تميل معها حيث أمالتها.

(٣) انظر ديوان عبيد ص ١٥٥ ((عَيرانةٍ كَعَلاةِ القَينِ مَلمومَة))، و٨٢ ((بجَسرةٍ كَعلاةِ القَينِ شِملالِ))، وشعر المثقّب ٣٤ ((عذافرةٍ كمطرقة القيون))، وطرفة ص ١٨ ((وَجُمْجُمَةٌ مِثْلَ العَلاةِ))، وشرح ديوان لبيد ٩٥ ((وتَحتي خَنوفٌ كالعَلاةِ عَقيمُ))، والمفضَّليَّات ١٣٦ ((بِجَسْرَةٍ كِعَلاةِ القَينِ دَوسَرَةٍ))، و٢٢٨ ((أَو عَلاةٍ قَدْ دُرِّبَتْ)).

(٤) ديوانه ص ١٥٥.

الشاعر كرّر حرف الهاء في معظم مفردات البناء الشعري (مهمه، يهماء، عيهمه، عيرانه، معقومه..) وهذا الحرفُ لصيقُ الدّلالة بما في نفس الشاعر من الهموم والأحزان، ما جعله يتنهّد كثيراً.

وشبّهوها بألواح التّابوت القاسية[1]، إذ لابدّ للشُّعراء المرتحلين من نوقٍ قاسيةٍ وقويّة، يقول امرؤ القيس[2]:

وعَـــنْسٍ، كَـــأَلْوَاحِ الإرانِ، نَسَـــأتُها عَلـــى لاحِـــبٍ، كَـــالبُرْدِ، ذِي الحِبَـــرَاتِ

فتشبيه النّاقة أو بعض أجزائها بالتابوت أو الضّريح وغيره من ألفاظ الموت يلقي في نفس الشاعر إحساساً بالجلال، فكأنّما يستعين الشاعر بالموت الذي لا يُقْهَرُ طلباً للنّجاة والخلاص، فيضفي على ناقته صفات القدرة والجبروت، فتسير به على طريق الأمان الذي سلكه وزجرها للإسراع فيه.

كما شبّه الشعراء نياقهم في قوتها، ومضائها بأدوات الحرب كالسّيف[3]والرمح والقوس وغيرها، يقول عبيد بن الأبرص[4]:

تحتـــي مُضَـــبَّرَةٌ، جَـــرْدَاءُ، عِجْلِـــزَةٌ كَالسَّـــهْمِ، أَرْسَـــلَهُ مِـــنْ كَفِّـــهِ، الغـــالي

---

(١) انظر ديوان طرفة ص١٠ ((أمونٍ كألواح الإرانِ))، وبشر الذي شبّه سنامها بارتفاعه بضريحٍ ارتفع فوق التراب ص٩٣ ((إلى سَنَدٍ كَما ارتَفَعَ الضَّريحُ))، وفي تشبيه سنامها بجثمان البليّة ديوانه ص ١٤٥ ((فوقها سَنامٌ كجُثمانِ البليَّة أتلَعُ))، والنابغة ص١٨٥ ((فكأنّما إذا جَنَأتْ فوقَ الذّراعينِ شَرجَعُ))، وشرح ديوان لبيد ص ١٨ ((طليحاً كَألواحِ الغبيطِ المُذأّبِ))، والأعشى ص٧ ((في جناجِنٍ كإران المَيْتِ))، وكعب بن زهير ص٤٢ ((على ذات لوثٍ كالبليّةِ ضامرِ)).

(٢) ديوانه ص٨١، العَنسُ: النَّاقة الطيّبة الشّديدة، الإرانُ: هو السّرير لموتى النَّصارى، نسأتُها: زجرتُها، اللاّحِبُ: الطَّريق البيِّنُ، الحِبراتُ: الموشّى.

(٣) انظر ديوان الشماخ، حقّقه وشرحه صلاح الدّين الهادي، دار المعارف بمصر، ١٩٦٨، ص٢٧ ((كأنَّ ضلوعَها من الماسخيَّاتِ القِسِيِّ الموتّرا))، وكعب بن زهير ص٦٥ ((تَرى المَريَ كَنصْلِ السَّيفِ))، وص٥٩ ((وكأنَّ موضِعَ رحلِها من صُلبِها سَيفٌ))، وشعر عمرو بن شأس ص٣٩ ((بناجيةٍ كالسَّيف زايلَ غِمدَه النَّصْلُ))، وسلامة بن جندل ص ١٥٠ ((كالصَّعدَةِ الجَرداءِ))، وشرح ديوان لبيد ١١٥ ((حَرَجٍ، كَجَفْنِ السَّيْفِ)).

(٤) ديوانه ص٨٣، المضبَّرةُ: المُدْمَجة، الجرداء: القصيرة الشعر، العجْلِزَة: الشديدة، الغالي: الذي يغلو بالسهم؛ أي يباعد.

ففي أدوات الحرب تكمنُ القوّة، وبها يدافع المرءُ عن نفسه وأهله مكائد الحياة، وقد كانت ذات مكانة عالية عند الجاهليِّ، يُعْنَى بها وينتقي أجودها وأقساها، وبتلك الصفات أراد لناقته التي سيقاتل عليها أو سيرحل أن تكون متحلِّية بها، لتستطيع تأدية الغرض الذي استخدمها الشاعر لأجله.

وعمد الشعراء الجاهليون إلى تشبيه نياقهم في ضخامتها وقوّتها بالصخرة[1] في صلابتها وتحمّلها، كقول عمرو بن قميئة[2]:

بِضَامِرَةٍ، كَأَتَانِ الثَّمِيلِ عَيرَ انَةٍ، مَا تَشَكَّى الكَلالا

فبيتُ ابن قميئة يبيّنُ بوضوحٍ إحساسه بجلال الناقة التي ركبها، راغباً غير راهبٍ، وهو على يقين تام بقوّتها المشابهة للصخرة الصمّاء الصلبة التي لا تشكو كلالاً، ولا تألو جهداً في قطع الصحراء الموصوفة قبلُ (يلعب فيها السّراب) و (يخشي بها المدلجون الضَّلالا)، لتوصله إلى ممدوحه، طلباً للرحمة وسعياً لنواله وعطائه، وقد ذهب إلى تشبيهها بالصخرة القائمة في وجه السّيل إشارةً إلى ضخامتها وعدم تحرّكها، وبهذا يُبقي في ناقته قوّةً لا تعادلها قوّةٌ، ولا يستطيعُ أحدٌ الوقوف في وجهها.

كما شبّهوا نياقهم في ضخامتها وقوّتها ببعض الحيوانات كحمار الوحش والثور الوحشي، والجمل وغيرها؛ فمن تشبيه الناقة بالثور الوحشي[3] في ضخامته، قول النابغة[4]:

كَأَنَّ رَحْلِي، وَقَدْ زالَ النَّهارُ بِنَا يَوْمَ الجَلِيْلِ عَلَى مُسْتَأْنِسٍ، وَحَدِ

---

(١) انظر شعر المثقّب العبدي ص٧ ((إلى حَارِك، ثمّ كرُكنِ الحَجَرِ الأَصْلَدِ))، والأعشى ص١٨٩، وأوس ص١٨ ((عَيرانَة كَأتانِ الضَّحْلِ))، والمتلمس ص١٠٥ ((عنْسٍ مُداخِلَةُ الفَقارَةِ عِرْمِسِ))، وطرفة ص ١٧ ((مَوَارِدٌ من خَلْقَاءَ))، وعمرو بن شأس ص٢٨ ((قطعتُ بِفَتْلاء الذّراعين عِرْمِسِ)).

(٢) ديوانه ص٦٩، الضّامرة: النّاقة، أتانُ الثَّميل: الصَّخرة الضَّخمة في باطن المسيلِ، لا يرفعها شيء، ولا يحرّكها.

(٣) انظر ديوان النّابغة ص٢٠٥ ((كأنها خاضِبٌ أظلافُهُ لَهِقُ))، وص١٦٥ ((كأنّ السّوط يقبض بطن طاوٍ))، وديوان بشر ص١١٦ ((كأنّها بِحَرْبَةِ مَوْشِيُّ القوائمِ))، وص١٤٥ ((كأنّها فَرِيدٌ))، وعبيد ص١١٤ ((كأنّها ذو وشومٍ))، وص٥٦ ((أو شَبَبٌ يحفرُ الرُّخامى))، وكعب بن زهير ص١٢١ ((شبَّهتُها لَهِقَ السَّراةِ مُلَمَّعا))، والمثقّب ص١٠ ((كأنّها أسفعُ ذُو جُدَّةٍ))، وص٨٢ ((كَمفرد وَحَدٍ)).

(٤) ديوانه ص ٦.

لقد جعل النابغة ناقته شبيهةً بثورٍ وحشيٍّ ضخمٍ، كثيرِ النَّشاط، وركّز على زمن الوصف الذي تناول به الثور؛ وهو وقت زوال النهار، ليومئَ للقارئِ أنّ الناقة، وبعد انتهاء النهار، مازالت قويّةً، نشيطةً قادرةً على حمله مع رَحلِهِ، وقال في نهاية بيته وَحَدِ، فجعله منفرداً في سيره، لأنه أشدُّ لفزعهِ وأخفُّ لحركته، وهذا ما قرّب الناقة في جلالها من الشاعر، لأنّه أحسَّ فيها خيراً بالنسبة إليه، فقد انتزعته من حاله التي كان فيها، وسارت في الطريق الذي ودَّ السيرَ فيه.

وقد كان الشعراء الجاهليّون يشبّهون نياقهم بالثور الوحشي، لأنّ الثور ((مقدّسٌ، وكان رمزاً للخصبِ واستمرار الحياة، كما كانت الناقة))[1].

وشبّهوا نياقهم في قوّتها بالجمل الغليظ[2]، يقول بشر بن أبي خازم[3]:

جُماليَّـــةٍ غَلْبـــاءَ مَضْـــبورةِ القَـــرَى أمـــونٍ ذَمـــولٍ كـــالفَنيقِ العَجَـــنَّسِ

ربط بشرُ جلال ناقته بصفاتٍ عديدةً امتازت بها؛ فهي شديدةٌ، تشبه الجمل الغليظ في عِظَمِها وخَلقها، غليظة العنق، متراصّة عظام الظّهر، مكتنزة اللّحم، وهي إلى جانب ذلك كلِّه موثوقٌ عثارها وإعياؤها، تنجو بصاحبها عندما يقصدها، وتسير به نحو طريق الخلاص والأمان، كالفحل المكرم لنجابته وكرامته على أصحابه.

واللافت للانتباه في أشعار الجاهليين عند تشبيه الناقة بالثور أو الحمار الوحشي أو الجمل أنهم يُضفون عليها سمات السّرعة إضافة إلى القوّة والضخامة التي تتمتّعُ بها تعبيراً عن الإحساس

(١) الشعر الجاهلي تفسير أسطوري ص١١١.

(٢) انظر ديوان عبيد ص٥٦ ((كأنّها من حَميرِ غَابٍ))، والنّابغة ٧٦ ((وتحتي مثل الفَحْلِ))، وعنترة ٢٠٤ ((زَيّافةٍ مثلِ الفنيقِ المقرَمِ))، وشعر النَّمِر بن تولب ص٩٤ ((كالفَحْلِ عَجْلى))، وبشر١٩٠ ((عَيرانَة مثل الفَنيقِ المُكَدَّم))، و١٣١ ((عُذافِرةٍ كالفَحلِ)).

(٣) ديوانه ص ١٣١، النّاقة الجُماليّة: الوثيقة، تشبه الجمل في خَلقها وشدَّتها وعِظَمِها، غلباء: غليظة العنق، مضبورة القَرى: مضبورة الظّهر، من الضّبر، وهو شدَّة تلزيز العظام واكتناز اللّحم، أمون: أمينة وثيقة الخَلق، وهي التي أَمنَتْ العثار والإعياء، ذمول: تسير الذّميل؛ وهو ضربٌ من سير الإبل فيه سرعة ولين، الفنيق: الفحل من الإبل المكرم الذي لا يركب ولا يُهان لكرامته عليهم، ويودَعُ للفحلة، العَجَنَّسُ: الجمل الضّخم الشّديد.

بالنجاة، لأنّ الناقة السريعة التي تقطع الفيافي تستطيع بسرعتها أنْ تحقّقَ ما يصبو الشاعر إليه، منذ اللّحظة الأولى التي قصدها، وفي تشبيه الناقة بالحمار الوحشي[1]، يقول عبيد بن الأبرص[2]:

كـــأنَّ قُتـــودي فَـــوقَ جَـــأْبٍ مُطْـــرَّدٍ رَأَى عَانَـــةً تَهْـــوِي، فَـــوَلَّى مُوَاشِـــكا

شبّه عبيد ناقته بحمار وحشيٍّ طردهُ رفاقُه، وابتعدوا عنه، فأصبحَ يشكو الوحدةَ والعزلةَ، كما الشاعر، يتوجّسُ خيفةً من أدنى حركةٍ قربه، وفجأةً، رأى جماعة حُمُرٍ من بعيدٍ تركضُ مسرعةً، فهوى إليها مُسرعاً، وسرعة الهارب الخائف شديدة وقويّة، وهذا ما ابتغاه الشّاعر من الحمار، فالتحق بهذه الجماعة التي تضمنُ له الأمن، ويُحقّق من خلالها الهدوء، ويكسر حاجز الخوف الذي انتابه بعدما طُرد من قِبَلِ رفاقه.

وقد تفرّد الأعشى في تشبيه ناقته التي امتطاها في قوّتها وتحمّلها وضخامتها بحرف الجبل القاسي، يقول[3]:

قطَعْـــتُ، وصـــاحِبِي، سُـــرُحٌ كِنَـــازٌ كَـــرُكْنِ الـــرَّعْنِ، ذِعْلِبَـــةٌ قَصِـــيْدُ

وأظنُّ، لم يبقَ شيءٌ أقسى وأضخم من الجبل حتّى يشبّهَ الشعراءُ نياقهم بهِ؛ وهذا ناتجٌ عن إحساسهم بقوّة الناقةِ وصلابتهاالتي استحوذها كلُّ شاعرٍ فيهم وعَمدَ بوساطتها إلى الوصولِ بعدَ الخلاصِ من محنتهِ إلى ما يحبُّ ويرغبُ. فالجبلُ بضخامته وجلاله الفائقين يقف مُعترضاً للعواصفَ والأعاصيرِ، وهذا ما جعل الجاهليُّ يُشبِّه ناقَتَه به، فقد اتَّخذه أغلب الشُّعراء الجاهليين رمزاً للصّمود والتَّحدِّي في وجه جحافل الموت القاسية.

---

(١) انظر ديوان بشر ص٨١ ((كأنّ قتودها بعد الكلالِ على شَتيمٍ أَحقَبِ))، والأعشى ص٧ ((ذاكِ شبّهتُ ناقتي))، و ٥ و ١٦٥.

(٢) ديوانه ص١٣٥، القُتود: عِيدانُ الرَّحل، الجَأْبُ: الحمار الغليظ، المُطَرَّدُ: الذي قد طرده الحمير، العانةُ: جماعة حُمُر، تهوي: تسرع في عدوها، مُواشِكاً: سريعاً.

(٣) ديوانه ص٣٢٣، سُرُحٌ: منبعثةٌ سهلةُ السير، كِنازٌ: ضَخمةٌ، الرّعنُ: أَنف الجبل، الذِّعلبَةُ: السَّريعة، القَصيدُ: الناقة السَّمينة، لها نقى؛ والنَّقى: كلُّ عُظيمٍ ذي مخّ.

وقد استمدّوا صوراً للناقةِ وجلالها من مشاهد الجنِّ، فهذا الخَطَفِيُّ -جَدُّ جرير- يشبّهُ النوقَ السائرةَ في الليلِ ترفعُ أعناقها وتهزُّ رؤوسَها بالجنِّ التي تمدُّ أعناقها، يقول[1]:

يَـــرْفَعْنَ باللّيـــلِ إذا مـــا أَسْـــدَفا أعْنَـــاقَ جِنَّـــانٍ وهامـــاً رُجَّفـــاً

وَعَنَقـــاً بَـــاقِي الرَسِـــيْمِ خَطِيفـــا

وتشير أغلب الأسماء التي أطلقها الجاهليّ على النّاقة إلى إظهار الجلال الذي تحلّت به، لإثارة الدّهشة لدى السّامع، لما يحملُه **جلال الاسمِ** من إسقاطاتٍ على أشياء وهميّة وأخرى طبيعيّة، وثالثة حيوانيّة، وأحياناً دينيّة...

فقد شبّه الجاهليُّ ناقته بالعَنْتَريس[2]، والعَفَرْناة[3]، وهما من أسماء الغيلان، يقول عبيد بن الأبرص: ((عَنتَريسٌ، كأنَّها ذو وُشوم))[4]؛ وهذا يبعث في النفس إحساساً بالرّهبة والجلال الكائنين في هذه الناقة القويّة التي تقطع الفيافي، وتتغلّب على الصّعاب والشّدائد، والتشبيه بالغول؛ وهي حيواناتٌ وهميّةٌ كان ولا يزال مخيفاً للإنسان، يبعث في نفسه الرّهبة والهول.

وشبَّهوا نياقهم بأشياءٍ طبيعيّةٍ كالعرندسِ، وهو السّيل، وفي ذلك يقول الأعشى: ((عَرَنْدَسَةٍ، لا يَنْقُضُ السَّيْرُ غَرْضَها))[5]؛ فالسَّيلُ يجرف كلَّ ما يواجهه، وقد كان محطّ خوف وإجلالٍ من قِبَلِ

---

(١) البيان والتبيين، الجاحظ عمرو بن بحر، تحقيق عبد السلام هارون، الطبعة الأولى، طبع لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة،ج١ ص٢٨٣، والحيوان، الجاحظ عمرو بن بحر، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي و أولاده بمصر، الطبعة الأولى ١٩٣٨م، ج٦ ص٥٣، العَنَقُ: سيرٌ شديد، الرّسيمُ: أشدُّ منه، الخطيفُ: السّريع.

(٢) انظر ديوان عبيد بن الأبرص ص١١٤ ((عَنْتَريسٍ كِأَنَّها ذو وُشُومٍ))، وديوان الأفوه ضمن الطرائف الأدبية، عبد العزيز الميمني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٦، ص ١٦ ((بِهَوجَلٍ عيرانةٍ عَنتريسٍ))، وديوان الأعشى ص ٧ ((عَنتَريسٌ تَعدو إذا مَسَّها السُّوطُ))، وص٢١١ ((عَنْتَريسٌ، نعَّابةٌ مِعْناقُ))، وص٢٧٧ ((بعَنْتَريسٍ كالمَحالَةِ))، والمفضَّليَّات ص ٥٦ ((عَنْتَريساً ذمولاً)).

(٣) انظر ديوان الأعشى ص١٠٣ ((بِذاتِ لَوثٍ عَفَرْناةٍ))، و٢٤١ ((بِعَفَرناةٍ إذا الآلُ مَصَحْ)).

(٤) ديوانه ص١١٤، ذو وشوم: ثور وحشي.

(٥) ديوانه ص١١٩.

الجاهلي؛ فقد أعظمه وأعلى من شأنه، لأنّه يمتاز بصفات القدرة والتحطيم والقوّة، فبعث في نفسه شعوراً وإحساساً قويّاً، جعله يشبّه ناقته به، لأنّه أرادها قويّةً تقهر كلَّ شيءٍ وتتغلّبُ عليه، فهو في حاجةٍ ملحّةٍ لمثل هذه القوةِ في ظروفه التي يعايشها ويودُّ الإقلاع عنها.

كما شبّهوا نياقهم في قوتها وصلابتها بالصخرةِ، وأطلقوا عليها أسماء تشير إلى ذلك الجلال الذي تتحلّى به كالعِرْمِسِ والجَلْمَدِ والجَلْعَدِ[1]، يقول المتلمّس: ((مُدَاخِلَةُ الفَقَارَةِ عِرْمِسُ))[2]، ويؤكّدُ بشرٌ صفةَ القوَّةِ في ناقَتِهِ في قوله: ((وَجْنَاءَ عِرْمِسِ))[3]، فالصخرةُ تتحمّلُ في قساوتها العواملَ الطبيعيّةَ والبشريّةَ جميعها، وقَد ضُرِبَ المَثَلُ في ذلك، وفي تشبيه الشاعر الجاهلي ناقته بالصخرةِ يؤكّدَ صفات القوّة التي تتّسم بها ناقتُهُ التي أعدّها لقطعِ لبَانَةِ منْ أحبَّ، أو للسّفر إلى مانح العطاءِ والخيرِ والحياة.

وتضمّنتْ صورةُ الناقةِ الجليلةِ عند الجاهليين في عنصرها الطبيعيِّ لوحةَ الشجرةِ العظيمةِ العَلَنْداةِ[4]، في إسقاطٍ منهم على كلِّ ما هو جليلٌ وعظيمٌ، إضافةً إلى ما تحملُهُ الشجرةُ من الخيرِ؛ ففيها الرزقُ والفيءُ، وتُعَدُّ في جذورها ضاربةً إلى أعماقٍ بعيدةٍ، كما الناقةُ التي اقتناها، ذاتُ حسبٍ ونسبٍ رفيعين، ومن هنا أبدى الشاعرُ عراقةَ ناقته، يقول عبيدُ بن الأبرصِ: ((جاوزْتَها بِعَلَنْدَاةٍ))[5]، فقَطْعُ الصحراءِ واجتيازُها يتطلّبُ ناقةً عظيمةً وطويلةً، وهذا الطولُ الذي أصرَّ عليه يقفُ جنباً إلى جنبٍ مع إحساسه بطول الصحراءِ وعرضهاالذي أصرَّ على تجاوزها.

(١) انظر ديوان عَبيد ص ١٨ ((عَيرانَةٌ كَأَتانِ الضَّحْلِ))، والنّابغة ٧٤ ((فَسَلِّ الهوى، واستَحمِلِ الهمّ عِرْمِساً))، وعمرو بن شأس ص٢٨ ((قطعتُ بفتلاءَ الذّراعينِ عِرْمِسٍ))، وشعر المثقّب ص٧ ((مُكرَبَةٍ أَرْسَاغُها جَلْمَدِ))، والأعشى ص ١٩ ((كَخَلْقاءِ من هَضَباتِ الدَّجْنِ))، و ٩٧ ((بِناجِيَةٍ كَأَتانِ الثَّميلِ))، و٢١١ ((عِرْمِسٌ تَرْجُمُ الأَكامَ))، و٣٣٣ ((عِرْمَسٌ بازِلٍ))، والمفضّليات ص٢٣٣ ((جَلْعَدٌ غَيْرُ شارِفٍ)).

(٢) ديوانه ص ١٧٨.

(٣) ديوانه ص ٣١.

(٤) انظر ديوان النابغة ص٢٣٦ ((جاوَزْتُهُ بِعَلَنْداةٍ))، والمفضّليات ص٢٣٣ ((خَنوفٌ عَلَنْدى)).

(٥) ديوانه ص١٥٥.

ومن العناصرِ الحيوانيّةِ المستخدمةِ عندَ الجاهليِّ، التي يتجلّى فيها جلالُ الاسم، وتحمِلُ صفات الشدّةِ والعَظَمَةِ والقوّةِ، الشَّدَنيّةُ، نسبةً إلى الظبي الشادنِ(١)، والعَنْسُ وهو العُقَابُ(٢)، وكذلك يأتي بمعنى النّاقة القويّة التي شُبِّهت بالصّخرة لصلابتها، وبألواح الخشب كقولِ امرئ القيس: ((وعَنسٍ كألواحِ الإران))(٣)، فألواح سرير المَيتِ منتقاةٌ من أقسى أنواع الخشب، لتتمكّن من حمل مَنْ عليها، وبذلك أخذتْ ناقته منها صفات الشدّة والقوّة.

كما شبَّهوا نياقهم بالنَّعامة، فأطلقوا عليها اسم الذِّعْلِبة(٤)، كما في قول الأعشى(٥):

وشِمِلَّةٍ حَرْفٍ كَأَنَّ قُتُودَها جَلَّلْتُهُ جَوْنَ السَّراةِ خَفَيْدَدَا

فقد جاء إحساس الشاعر في هذا التشبيه لصيقاً بذَكَر النَّعام في طوله وسرعته وقوّة حركته، وشدّةِ نَشاطه، فأراد لناقته أنْ تماثلَه في صفاته، باغياً من وراء ذلك النجاةَ والخلاصَ من واقعه المرير.

وشبَّهوا ناقتهم في جلال شكلها واسمها بالعَيرانَةِ، من العَيْر، وهو حمار الوحش(٦)، كقول لبيد لبيد

---

(١) انظر جمهرةَ أشعارِ العربِ، محمد بن أبي الخطاب القرشي، تحقيق محمد علي البجّاوي، دار النّهضة، الفجالة، ص١٦٤، وديوان عنترة ص ١٩٩ ((هَلْ تُبْلِغَنّي دارَها شَدَنيَّةٌ؟)).

(٢) انظر ديوان النابغة ص١٨٥ ((وعَنسٍ بَراها رِحلَتي))، والمتلمّس ص١٠٥ ((عَنْسٌ مُداخِلَةُ الفَقارَةِ)) و ((عَنْسٍ إذا ضَمِرَت))، وأوس بن حِجْرٍ ص٦٤، وبشر ص٥٥، والأعشى ٦٧ ((كَسَوتُ قُتُودَ الرَّحْلِ عَنْساً))، و المفضَّليّات ٣٧٠ ((عَنْسٍ عُذافِرةٍ))، والأصمعيّات ٤٠.

(٣) ديوانه ص٨١.

(٤) انظر ديوان النابغة الذبياني ص٧٦، و ص ٢٥١ ((كَرُكْنِ الرَّعْنِ ذِعْلِبَةً وَقاحا))، وص٢٥٩، وديوان بشر ص٣٥ و١٥٣ و٢٠٤، وص ٨٠ ((بِنَجاءِ صادِقَةِ الهَواجِرِ ذِعْلِبِ))، والأعشى ص٣٢٣، والمفضّليات للمسيب بن عَلَس ص٦١ ((صكّاء، ذِعْبِلَةٍ، إذا استدبرتها)).

(٥) ديوانه ص ٢٢٩، الشملَّةُ: الخفيفة، الحرف: الصلبة، القتود: عيدان الرَّحل، الخفيددُ: الظّليم، وهو ذكر النَّعام.

(٦) انظر ديوان أوس بن حجر ص ١٨ ((عَيرانةٌ كأتانِ الضَّحْلِ))، وعبيد ص ١٥٥ ((بعيهَمَةٍ عيرانة))، وص١٥٥ ((عيرانة كعلاةِ القَينِ))، وص٥٥ ((عيرانةٌ مُؤجَدٌ فَقَارُها))، وبشر ١٩٠ ((عَيرانةٍ مِثلِ الفَنيقِ المُكدَمِ))،

ابن ربيعة العامري: ((عيرانةٌ كالعِقْرِ ذي البنيان))[1]، وهذا يدلُّ على ضخامتها وارتفاعها عن الأرض، وكأنّي بالشاعر يريد الارتقاء عمّا يدنّس عليه حياته، ويُعَكّرُ صفوَ عيشه، فامتطى ناقةً طويلةً تشبه حماراً وحشياً في قوّتها وشدّتها.

أمّا ما ألحقه الشّاعر الجاهليُّ من عناصرَ وثنيةٍ، وأضفاه على ناقته فمنه تشبهيها بإحدى البِيَعِ، فَنَعَتَها بِجِلْذِيَّةٍ[2]، ويقال بأنّها الأرض الصُّلبة كنايةً عن صلب ناقته، وإحساسه بقوّتها، كقول أوس بن حجر: ((جُلْذِيَّةٌ وَصَلَتْ دَأْياً بألواحِ))[3]، وقد أعطى الشعراء الجاهليّون صوراً لنياقهم تدلُّ على جلال اسمها وإقدامها، فقالوا: جسرة[4]، وجُلالةً[5].

فالملاحظ أنَّ الشُّعراء الجاهليين قدَّموا للنّاقة صوراً في جلالها وعظيم خَلْقِها من خلال تشبيهها بالأماكن (القصر – البناء بأنواعه)، التي تجلب لهم الأمن والاستقرار في واقع وجوديٍّ أقلقهم وعكَّر صفْوَ حياتهم، وقد كانت النّاقة راحلة الشُّعراء الرّئيسة في مسيرة حياتهم، تنقلهم من مكان إلى آخر، وتوصلهم إلى الممدوح؛ صاحب الكرم والقوَّة المعادلة لقوَّة الزَّمن الكاسرة، لذلك لابدَ لهذه الناقة من أن تكونَ قويَّةً، صلبةً كمطرقة الحداد، وألواح الخشب القاسية، وأدوات الحرب

وعمر بن قميئة ٦٩ ((عَيْرانَةٍ ما تَشَكَّى الكَلالَ))، والأعشى ص ٥ ((خَنوفٍ عَيرانةٍ شِملالِ))، والمفضَّليّات ص ٥٦ ((فَقَرَّبْتُ للرَّحْلِ عَيْرانَةً)).

(١) شرح ديوانه ص ١٤٠.

(٢) انظر ديوان الأعشى ص ٢٠٧ ((فقَرَّبْ لِرَحْلِكَ جُلْذِيَّةً))، والمفضَّليّات ص ٣٩٨ ((جُلْذِيَّةٍ كَأَتانِ الضَّحْلِ))، وشعراء النصرانيَّة، جمعه الأب لويس شيخو، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت ١٨٩٠، ص ٤٩٩ عند علقمة الفحل.

(٣) ديوانه ص١٨.

(٤) انظر ديوان امرئ القيس ص١٦٩ ((وعَزّيتُ نفسي حين بانوا بجَسرةٍ))، وشعر زهير ص١٨٣ ((وَإِنِّي لَتُعْديني على الهمِّ جَسْرةٌ))، وشرح ديوان لبيد ص٢٠٨ ((فَصَدَدْتُ عن أطلالهنَّ بجسرةٍ))، ودريد ص٧٣ ((واكبتُهم بأَمونٍ جَسرةٍ))، وعبيد ص٨٢ ((وقد أُسلّي نفسي بجسرةٍ))، والأعشى ص١٧ ((بدوسَرَةٍ جَسرةٍ كالفَدَن))، وص٨٩ ((وَخَرقٍ مخوفٍ قد قطعتُ بجسرةٍ))، وبشر١٩٠ ((لولا تسلِّي الهمَّ عنك بجسرةٍ)).

(٥) انظر ديوان عبيد ص١١٦ ((أَفَلا تَناسَى حُبَّها بجُلالَةٍ))، وكعب بن زهير ص٥٩ ((دعها، وسلِّ طلابها بجلالةٍ)).

والصَّخرة، وهذا ما يجعلها في إحساسهم جليلةً كجلال هذه الأدوات، قادرةً على أداء المهمَّة التي أُوكِلَتْ إليها، وكانت السَّفينة عند الجاهليين رمزاً للقوَّة والصمود في وجه أمواج البحر العاتية، فيشقّ حيزومُها عُباب الماء، لا تأبَهُ الرِّياح في أعلى الشِّراع، وتغُضُّ طرفاً عن دائرة المياه المحيطة بها من كلِّ جانب، فهي البشير المُخَلِّصُ للشَّاعر الجاهليّ من محنته الماكثة على قلبه. وقد كان للحيوانات القويَّةِ (الجمل والثور والحمار) دورٌ مهمٌّ في صور الجاهليين التي التقطها الشُّعراء، وأَكَّدوا بإحساسهم الجمالي الدَّور الكبير الذي تلعبه النّاقة في حياتهم، فالثّور (المشبّه به) بجلاله وقوَّةِ جسمه يستطيع حملَ رحلِ الشّاعر، وقطعَ الصّحراء المقفرة، وصدَّ الهجمات المعادية، أمّا الحمارُ فللشّعراء مقصَدٌ مهمٌّ في تشبيه النّاقة به؛ فهو العقل المُدبِّرُ والحامي لأتنهِ، إضافةً إلى حجمه وقوَّته وسرعته الفائقة. وأمّا الجنّ فهي من الحيوانات المخيفة التي كانت تترصَّدُ الشُّعراء في عرض الصّحراء، يسمعون عزفها، وتدور الألسنُ عن قواها الخارقة وإمكاناتها العظيمة، وبذلك أراد الشُّعراء لنوقهم أن تتَّصف بالقوَّةِ والعَظَمَةِ في الفعل والشَّكل.

٢/٢- الحصان: جلال الشكل، وعظيم الفعل:

تجلّى الإحساس بجلال الفرس عند الشاعر الجاهلي في أثناء حديثه عنه في مشهدي الصّيد والحرب غالباً؛ فقد أضفى الشاعر على فرسه ألواناً عديدةً من القوّةِ والإقدامِ، تشعر القارئ بذاك الجلال الذي يكلّلُ فرسه، ويتحلى به، ممّا جعله مقرّباً لديه، يعتمدُ عليه في صيده (لهواً أو حاجةً)، فتحدّثوا عنه بشكله الكامل، ووصفوا أعضاءه بالقوّة والصلابةِ، فقد شبَّهوه بالهيكل في جلال شكله وحجمه وقوّةِ بنائه[١]، كما جاء عند الشاعر امرئ القيس رادّاً القداسة التي تحيط بالهيكل -وفيه تُقدَّم الابتهالات، وَتُوَجَّه إلى الرَّبِّ المطالب والحاجات- إلى فرسه المنجد له، فقد وضع فيه سرّاً قويّاً ينتشله من أوهامه، ويخرجه من ظلمات نفسه إلى رحابة العالم المضيء الذي طمِحَ إليه، يقول[٢]:

وَقَــدْ أَغْتَــدِي والطَّيْــرُ فــي وُكُنَاتِهَــا بِــمِنْجَرِدٍ قَيْــدِ الأَوَابِــدِ هَيْكَــلِ

فَإحساسُ الشّاعر بقدسيّة فرسهِ وَمَكَانته العالية إلى جانب ضخامة شكله، جعله يشبّهه بالهيكل العظيم، مضيفاً إليه الكثير من المعاني المقدّسة التي يتمّ القيام بها داخل ذلك البناء الضخم، وهو بذلك يُوجِدُ في فرسه الكثيرَ من المواقف الجليلة التي لازمت الجاهلي في رحلة حياته الصعبة في صحرائهم المترامية الأطراف، إضافةً إلى أنّ وصف الشاعر الجاهلي لفرسه بهذه الضخامة والقوّة تُمَكِّنه من تقييد حُمر الوحش المبتغى اصطيادها، فهذه الصفات جميعها جعلتْ الفرسَ مقرّباً إلى صاحبه، ومعشوقاً فريداً لديه.

ويبدو أنّ الحديث عن الخيل والإطالة فيه لم يكن محض صدفة ووصفاً مشهديّاً مكروراً عند الجاهليين ((لأنَّ في رموز الحيوانات عند العرب الأقدمين نجد أنّ الحصان -كما هو الحال عند سائر الساميين وغيرهم- يلعبُ دورَ حيوان الشمس المقدَّس؛ فهو ينوبُ عن الإلاهة الشمس في بلاد العرب الجنوبيّة))[٣].

---

(١) انظر ديوان دريد بن الصمّة ص١٠٢ ((وذو خُصَلٍ نَهْدُ المَراكِلِ هَيكَلِ))، وديوان عنترة ص٢٥٩ ((بمُقَلِّدٍ نَهْدِ المَرَاكِلِ هَيْكَلِ))، وشعر ربيعة بن مقروم ص٢٦٨ ((بسليمِ أوظفةِ القَوائمِ، هيكلِ)).

(٢) ديوانه ص ١٩.

(٣) التاريخ العربي القديم، ديتلف نيلسن ص٢٢٠.

ولخيرِ الخيلِ وأهمّيّتها بالنسبة إلى الجاهليين شبّهوها بجذع النخلِ[1] في عِظَمِهِ وقوَّتهِ، وأرادوا من هذا التشبيه الإشارة إلى الدور المهمّ للخيل في حياتهم وإحساسهم بجلالها وتجسيداً لقوّتها، فهي بمنزلة تلك الشّجرة مصدرُ الرزق وقوتُ اليوم والغد، وفي هذا يقول الأعشى: ((وكلَّ كُمَيتٍ كَجذِعِ الخِصَابِ))[2]، ويقول عبد الله بن سَلَمَة الغامديّ: ((ولقد غَدوتُ على القَنيصِ بِشَيْظَمٍ، كالجِذْعِ))[3]، فالإحساس بالجلال في هذه التشبيهات آتٍ من قوّةِ الجذع وعظمتِهِ أولاً، ومن فائدة شجر النّخل ودورها في حياتهم ثانياً.

ومن قبيل القداسة التي ألحقها الجاهليون بخيلهم أنْ شبّهوها في ضخامة هيكلها، وسحرها الدّائم بالتمثال[4]، وفي ذلك يقول عدي بن زيد[5]:

فَتَنَامَـــتْ أَفْحُـــلٌ نُجُـــبٌ بِـــهِ فَهـــوَ، كالتِّمثـــالِ، جَيَّـــاشٍ، هَـــزِمْ

فالإحساسُ بالجلال الذي ألحقه الشاعر بالفرس يتمثّل في شطر بيته الثاني حين نعته بالتمثال لِما يحتويه من القدسيّة والاهتمام، وكأنّي بالفرس محطُّ أنظار الناس في حسن طلعته وعظيم أهميّته، خاصّةً أنَّ كلَّ شيءٍ مقدَّسٍ وعظيمٍ يُصنَعُ له تمثالٌ تعبيراً عن مكانته، وتعظيماً لشأنه.

ونستطيعُ أنْ نَردَّ الجلالَ أيضاً إلى ذلك الصوت العظيم الذي يصدرُ عن فرسٍ عظيمٍ كفرس عدي؛ أذْ يشبه في صوته هزيمَ الرَّعدِ، وهذا جلالٌ ناتجٌ من عظمة الفرس وجلال شكله، فهو جيّاشٌ يفورُ غيظاً وحنقاً، وهَزِمٌ: يُرْعِدُ مَنْ حولَهُ ويُنبئُ بالعواصفِ بعد لحظاتٍ قلائلَ.

---

(١) انظر ديوان عبيد ص٧٨ ((والخيلُ عاكفةٌ عليه كأنّها سُحُقُ النَّخيلِ))، وطفيل ص٢٧ ((بأجْرَدَ طاوٍ كالعَسِيبِ المشذّبِ))، وامرئ القيس ص٤٦ ((كأنَّ سراته سَرْحَةُ مَرْقَبِ))، والأعشى ص٩ ((وجِياداً كأنّها قُضُبُ الشَّوحَطِ)) وص٢٧ ((سَما بتَليلٍ كجِذعِ الخِصابِ))، وص٢٨٥ ((بِمُشَذّبٍ كالجِذعِ))، وشرح ديوان علقمة ص٣٦ ((كأنَّ لِجامَه يُعالي به في رأسِ جذعٍ مُشذّبِ))، وص٣٤ ((كأنّه سَرْحَةُ مَرْقَبِ))،ودريد بن الصمّة ص٥١ ((مُنيف كجذعِ النَّخلة المتجرِّدِ)).

(٢) ديوانه ص٢١.

(٣) المفضّليات ص١٠٦.

(٤) انظر ديوان عبيد بن الأبرص ص١١٢: ((حتّى يؤوب كالتمثالِ)).

(٥) ديوانه ص٧٤.

ووصفوا حوافرَ خيلِهم الصُّلبة، فشبّهوها بالحجارة القاسية[1] التي تحطّم الظِّرابَ وتتصدّعُ الأرضُ تحت حوافرها، يقول علقمةُ الفحل[2]:

وَسُـــمْرٌ يفَلِّقْـــنَ الظِّـــرابَ، كَأَنّهـــا حِجَـــارةُ غَيْـــلٍ، وارِسَـــاتٌ بِطُحْلُـــبِ

لقد تجسّدَ جلالُ الفرس عند علقمة بقوّةِ حوافره وشدّةِ وقعها على الأرض، فقد جعلَ حوافر فرسه الشديدةِ حجارةً صمّاءَ قويّةً تُكسِّرُ ما تحتها، وهذا بالطبع ناتجٌ من ثقلِ ذلك الفرسِ وعظيم هيكله، وقد ألبَسَ تِلك الحجارة (المشبّه به) نباتاً أخضرَ، وهو ما يزيدها قوّةً وصلابةً، وأودع في المشبّه به أيضاً ملاسةً أكّد من خلالها شدّةَ وقعِ الحوافرِ القاسية في الأرض التي تطؤها، ما يؤدي إلى ثبات الحوافر في الأرض، ممّا يزيد من سرعة الفرس وإقدامه، ويظهرُ جلالَه وقوّته عند مشاهديه، كما شبّهوها بالمعاول الحديديّة التي يُكسَرُ بها الصّخر[3]، كما جاء في قول طرفة[4]:

جـــافلاتٍ فـــوقَ عُـــوْجٍ عُجُـــلٍ رُكِّبَـــتْ فيهـــا مَلاطـــيسُ، سُـــمُرْ

لقد أحسَّ الشاعر بجلال فرسه وبقوّته الكامنة في قوَّة حوافره وصلابتها، فاختار لها معاول الحديد، ليُدَلِّلَ على جلالِ فرسه، وقال: (سُمُر) لأنَّ ذلك أشدَّ لها وأصلب.

وقد وقف الشعراء الجاهليّون عند جلال أعضاء الفرس، فوصفوها عضواً عضواً، وأنبأتِ الصّورُ القارئَ بجلال صاحبها وقوّته، ومن ذلك عرضُ الشعراءِ صوراً جليلة لجوف الفرس؛ إذ شبّهوه

---

(١) انظر شعر زهير ص١٧١ ((تَردي على مطمئنّاتٍ))، وامرئ القيس ص٨٦ ((ويخدي على صمٍّ صلابٍ))، وص٢٦ ((وصمٍّ صلابٍ ما يقينَ من الوجى))، و ص٤٧ ((ويخطو على صمٍّ صلاب كأنّها حجارة غِيل))، وعنترة ص٢٦١: ((صمُّ النسورِ كأنّها من جندلِ))، وكعب بن زهير ص ١٦ ((مَساحِيَ لا يُدمي دَوابرَها الوَجى))، والأصمعيّات ص٤١ ((يَخُدُّ الأرض خَدّاً بصُمُلٍ سُلْطٍ)).

(٢) شرح ديوانه ص٢٥، سُمْرٌ: حوافره، الظِّراب: الحجارة الناتئة المحدّدةِ الأطراف، الغيلُ: النهر، وخصَّ حجارة النَّهرِ لصلابتها، وارسَاتٌ: مصفّرات، الطحلبُ: خضرةٌ تعلو الماء المزمن.

(٣) انظر شعر ربيعة بن مقروم ص٢٦٩ ((لَكَادَ إذا جَرى منهُ الغريمُ يَدقُّ فأسَ المِسحَلِ))، والشّماخ ١٠٥.

(٤) ديوانه ص ٦٤، جافلاتٌ: ماضياتٌ سِراعٌ، عُوجٌ: قوائمُ فيها انحناء، العُجُلُ: السِّراعُ، المَلاطيسُ: جمعُ مِلْطاس؛ وهو مِعْوَلٌ يُكسر به الصَّخر.

بزحلوقِ الملعب[١]، وهذا ما يبعثُ في النفسِ إحساساً بالجلال والضخامةِ، فزحلوق الملعب يدلُّ في شكله الضَّخم على مهارة صنعهوملاسته، ومتانة المادّة المصنوع منها. وشبّهوا قطاته بالكرة الحديديّة القاسية[٢]، وأسندوها إلى مؤخر الفرس الذي وصفوه في كِبَرِ مساحته بسفحِ الجبل أحياناً[٣]، وبالرّحل وبالرّحل الذي تشدُّ عليه السروج[٤]، إشارةً إلى تماسكه وقوّته وإحكام خَلْقِهِ، أو مؤخّر الرَّأل المرتفع[٥]، والصخرة القاسية، وتحدّثوا عن متنيه، فشبّهوهما بزحلوقٍ من الهَضْبِ[٦]، وهو مكانٌ مرتفعٌ متماسكٌ، تغلبُ عليه السهولةُ في المَلمَسِ والجلالُ في الشكل، وهذا ما يشير إلى طول الفرس، وكان هذا محبّباً لديهم.

وشبَّهوا أعناقَ خيلهم بالحجارة الصُّلبة التي تُنصَبُ وتذبحُ عليها القرابين[٧]، وتكون هذه الحجارة متينةً مصبوغةً بالدّم، مُشْرَبة منه، إشارةً إلى صلابة أعناق الخيل وضخامتها، ما يُشعِرُ بالجلال الذي تتمتّعُ به الخيل. كما شبّهوها بجذع النخلة الممتلئ[٨]، إحساساً بكرم الفرس ونَجابته، وشبّهوا مِحْجَرَ عيني الفرس بالحجارةِ القاسية المصفّحة[٩] لحماية العينين من الأذى، وهو ما يساعد الفرس على الرؤية الجيّدة لما يَلحَقه ويبغي هو وصاحبه الوصول إليه، أمّا كَفَلُ الفَرَسِ فشبّهوه

(١) انظر شرح ديوان علقمة ص٢٥.

(٢) المصدر نفسه ص٢٥.

(٣) ديوان امرئ القيس ص٤٩.

(٤) شرح ديوان علقمة ص٢٥.

(٥) انظر ديوان امرئ القيس ص٣٦، وتشبيهه بالصخرة، انظر ديوان عنترة ص٢٥٩ ((نهد القطاةِ كأنّها من صخرة ملساء)).

(٦) انظر الأصمعيات ص٤١.

(٧) انظر ديوان سلامة بن جندل ص٩٨.

(٨) انظر ديوان طرفة ص٦٥ ((كَجذُوعٍ شُذِّبَتْ عنها القُشُرْ))، وعنترة ص٢٦٠ ((وكأنَّ هَادِيْهِ إذا استقبَلْتُهُ جِذْعٌ))، ودريد ص ٥١ ((مُنيفٌ كَجِذْعِ النَخلةِ المُتَجَرِّدِ))، ديوان الأعشى ص٢١.

(٩) انظر شرح ديوان علقمة ص٣٦، وامرئ القيس ص٤٨.

بالكثيب من الرمل[١]، وجعلوه ملبّداً بالندى زيادةً في تماسكه وقوّتِه، فقد كانت الكثبان الرّمليّة مبعثاً مبعثاً للخوف والفزع عند تحرّكها وانتقالها من مكانها، وهذا ما يُسبّبُ أذًى في ألبنيتهم وخيامهم.

ومن جلالِ أعضاء الخيل عندهم تشبيه حفيف منخر الفرس بكير الحداد، يقول بشر: ((كَأَنَّ حَفيفَ مِنخرِهِ....كِيْرٌ مُسْتَعارُ))[٢]، دلالةً على شدّةِ الفرس وقوّته، وقالوا كيراً مستعاراً لأنّه إذا كان كذلك كان العمل به أحثَّ وأسرعَ، وفي ذلك إحساسٌ من الشاعر بضخامة الفرس وَسِعَةِ جَوْفِهِ، وهذا مُستَحبٌّ عندهم؛ لإخراج النفس وإراحة الفرس.

وشبّهوا أنفَهُ أيضاً بجحرِ الضَّبِّ[٣]، دلالةً على كِبَرِ حجمهِ وتصميمِ شكلهِ، ممّا يساعدُ في إخراجِ هواء جوفه في دفعاتٍ كبيرةٍ، تريحُ الفرسَ وَتَزيدُ فِيْ نشاطِهِ، وقد شَبَّهَهُ عنترةُ بجحرِ الضبِّ[٤] الواسعِ في عُمْقٍ، وهذا مظهرٌ من مظاهرِ الإحساسِ بجلال تكوين الخيل التي تناولها الشعراءُ في ذلك العصر، وشبّهوا خَدَّهُ الأملسَ المصقولَ بحَدِّ السَّنان[٥] إشارةً إلى صلابته وقوّة عَظْمِهِ، فنصل السّيف يكون مصقولاً بمهارةٍ عاليةٍ، إضافةً إلى الصّلابة الكامنة في مادّة صنعه، وقد أتى الجلال الكامن في أعضاء الفرس سابقة الذّكر من خلال ما يتَّصف المشبّه به من الشّدّة والصّلابة، أكثر من الحجم الكبير الهائل الذي يشعرنا بالجلال في لا محدوديّته ولا نهائيّته المخيفة، الدّالّة على جلال الأشياء الموصوفة عند الجاهليين.

(١) انظر ديوان امرئ القيس ص٤٧.

(٢) ديوانه ص١١٣.

(٣) انظر ديوان امرئ القيس ص١٦٥.

(٤) انظر ديوانه ص٢٦٠:

كَـأَنَّ مَخْـرَجَ رُوْحِـهِ مِـنْ وَجْهِـهِ سِـــرْبَانِ كَانـــا مُـــوْلجين لجَيْـــأَلِ

(٥) انظر ديوان امرئ القيس ص ٧٤ ((خَدٌّ مُذَلَّقٌ كَحَدِّ السِّنان)).

ومن ملامحِ جلال الخيلِ وَصْفُ الشعراءِ لها في ساحات الوغى من خلال أفعالها وأشكالها، فقدْ كَنَّى الشعراءُ عن جلالِ الخيل وجرأتها بوطءِ القتلى، ومزاحمة أرجلها قِطَعِ الرِّماحِ المتكسّرةِ[1]، وفي هذا يقول الحُصَينُ بن الحمام المُرِّي[2]:

يَطَأنَ مِنَ القَتْلَى، وَمِنْ قِصَدِ القَنَا خَبَاراً، فما يَجْرِيْنَ، إلاّ تَجَشُّمَا

فالمشهدُ إحساسٌ بصريٌّ من الشاعر لأفراسهم بجلالها، وهي تطأ الكثير من القتلى، وقد جاء بحرف الجرِّ (من) كنايةً عن كثرة القتلى في ذلك اليوم الجليل، وكذلك فعلَ الشاعر بالنسبة إلى قِطَعِ الرِّماح المنتشرة على الأرض، وجعلَ مِنَ الجثثِ أرضاً رخوةً أجهَدَتْ الخيلَ في مشيها، وكأنّها تمشي على أرضٍ ليّنةٍ فيها الكثير من الحفرِ. وهذا ما أجّجَ إحساسَ الشاعر المتزايدَ نحو تلك الخيل التي لا تأبهُ شيئاً في طريقها، فتتخطّاهُ ونفسها مليئةٌ عزيمةً ومضاءً.

ومن كنايات الشعراء عن جلال خيلهم أنْ جعلوها تثير الغبار، لشدّةِ وقعِ أقدامها على الأرض[3]، وشبّهوا خروجها من الغبارِ بخروج السهام من الهدف بعد تحقيق الإصابة، يقول بشر بن أبي خازم[4]:

أَثَرْنَ عَجَاجَةً، فَخَرَجْنَ مِنْهَا كَمَا خَرَجَتْ مِنَ الغَرَضِ السِّهَامُ

وقد شبّهوا أفراسهم في نشاطها وَحِدَّتها بالغيلانِ الخبيثةِ، مكراً ودهاءً[5]، وذلك لإثارة الرّعب في نفوس المتلقين، وإشعاراً بِمَا أحسَّ به الشّاعر في حركاتها وإقدامها، يقول عمر بن شأس[1]:

شأس[1]:

(١) انظر ديوان طرفة ص٦٦ ((تَذَرُ الأبطالَ صَرْعَى بينَها))، وزيد الخيل ص ٩٤ ((دَلَجَ الليلِ، وإيطاءَ القتيل)).

(٢) المفضَّليّات ص ٦٦، قِصَدُ القَنا: القطع المتكسّرة من الرّماح، الخَبارُ: الأرضُ الليّنة فيها جُحور، التجشّم: حملُ النفس على المشقّة وما تكره.

(٣) انظر ديوان امرئ القيس ص ٧٥ و٥٠، وشعر زهير ١٧١، والأصمعيّات ٤٢.

(٤) ديوانه ص٢١٣، الغرض: الهدف.

(٥) انظر ديوان عبيد بن الأبرص ص١٤٨ ((الخيل في الأرسان أمثال السَّعالي))، ودريد ص٣٦ ((على جُرْدٍ كَأمثالِ السَّعالي)).

وَأَفْرَاسُـــنا مِثْـــلُ السَّـــعالي، أصـــابَهَا قِطـــارٌ، وَبَلَّتْهـــا، بِنَافِجَـــةٍ، شَـــملُ

فإحساسُ الشاعر بجلالِ أفراسهم تكوّنَ بعدَ إرواءِ المطرِ الكثيف لها وغسلها، وهذا ما أعطاها حيويّةً أكبرَ ونشاطاً زائداً، بدتْ بعدَ تبلّلها بالماءِ الذي جاءت من ريح الشمالِ كالسَّعالي، وهي تفورُ في أرض المعركة، تصيبُ قلوبَ الفرسانِ رهبةً وخوفاً، وتزرعُ في نفوسهم يقيناً تامّاً بالهربِ والانسحاب من المواجهةِ.

وقد شبّهَ الشعراءُ خيلَهم في المعركة بالأسود الضارية التي تقتحم الهياج، دون فزعٍ ولا خوفٍ، وبهذا تكون مُشارِكَةً لأصحابها في تحقيق النصر وإلحاق الهزيمةِ في صفوف العدو، يقول دُريدُ بن الصمّة الجشميّ(٢):

فَكُنْـــتُ، كَـــأَنِّي وَاثِـــقٌ بمُصَـــدَّرٍ يُمَشِّـــيْ بِأَكْنَـــافِ الحُبَيْـــبِ بِمَشْـــهَدِ

لقد تشكّلَ إحساسُ الشّاعر بجلالِ الفرس وقوّته في أثناء مقارعة الأعداءِ وصموده أمامهم، وهو ما حدا به إلى تشبيهه بالأسد الكاسرِ الذي لا يأبهُ المخاطرَ، يتمشّى في أنحاء المكان بشموخٍ وكبرياءٍ، وهو واثقٌ بمكانته بين أفراد جنسه، ويشعرُ باحترامٍ كبير منهم، لقوّته وجسارته، ونجده يشير إلى صدرِ الفرسِ الشديد الذي تكمن فيه القوّةُ والتّحدّي، ويتلقّى به سهامَ الأعداء ورماحهم.

وإحساساً بجلال الفرسِ في ساحات المعركةِ، وإقدامه الجسور عندما تشتعلُ الأرضُ لهيباً بالغبار، شبّه الشعراء الجاهليّون الفرسَ بالصقر الكاسر لحظةَ هجومه على الفريسة(٣)، يقول دريد بن الصمّة في ذلك(٤):

عَتِيْـــدٌ لأَيَّـــامِ الحُـــرُوبِ، كَأَنَّـــهُ إذا انجـــابَ رَيعَـــانُ العَجَاجَـــةِ، أَجْـــدَلُ

(١) شعره ص٨٦، النّافجة: السّحابة كثيرة المطر، وأصل النّافجة: أوّل كلّ شيء يبدأ بشدّة، شَمْلُ: ريحُ الشّمال.

(٢) ديوانه ص٥١، مُصَدّر: أسدٌ شديدُ الصّدر، الأكنافُ: النواحي، الحبيب ومشهد: موضعان.

(٣) انظر ديوان عنترة ص٢٦٢: ((وانقضّ انقضاضَ الأجدلِ)).

(٤) ديوانه ص١٠٢، انجاب: انقشعَ وظهرَ، ريعان العجاجة: الغبار، الأجدل: الصقر.

وفي الصَّقرِ تكمنُ معاني القوّةِ والجلال في عظيمِ حجمهِ وقوّةِ مخالبهِ، وشدّةِ إحكامِ هجومِهِ على فرائِسِهِ. فقد ألهمَ مشهدُ الصقرِ المفترسِ الشاعرَ إحساساً بالجلالِ، فَنَعَتَ بهِ فرسَهُ، وهوَ يقتحمُ الوغى يقتلُ ويجرحُ، ويُثيرُ الغبارَ، ويرعدُ فرائصَ العدوِّ.

ويتجلّى الإحساسُ بالجلال عند الشاعر الجاهليِّ بالنسبة إلى فرسه في تشبيه سرعته الفائقة في موقفي الصيد والحربِ بالنارِ التي تأكلُ الحطبَ[1]، ولننظر إلى وصفِ الإحساسِ الذي انتاب طرفةَ بن العبدِ عندما جدّتْ أفراسُ قومه في سرعتها تبغي المعركة، وتذرُ الأبطالَ صرعى معفّرين بالدّماءِ[2]:

فَهَـــي تَـــرْدِيْ، فَـــإذا مـــا أُلْهِبَـــتْ طَـــارَ مِـــنْ إحْمَائِهـــا شَـــدُّ الأُزُرْ

فالإحساسُ بشدّةِ سرعةِ الخيلِ، وانتهاب الأرضِ بين أرجُلها يقابلها في المشبّه به التهام الحطب اليابسِ مِن قِبلِ النار المشتعلةِ، وهذا يولّدُ في وعي الشاعر جلالاً ودهشةً لا تقارب.

ونلحَظ في الشّعر الجاهلي عبارةَ ((يعلكنَ الحديدا))[3]، وهي استعارةٌ استخدموها للدّلالة إلى قوّةِ خيلهم وبأسِها في غاراتهم، خاصّةً عندما يشتدّ سعيرُ الحرب، وتعلو أصواتُ الفرسان، وحمحماتُ الخيولِ، فيحسُّ الشاعرُ بجلالِ الفرس في أثناءِ تلك اللحظةِ المخيفةِ، ويسمعُ لَوْكَ الحديد تحتَ أضراسه من شدّةِ وطء المعركةِ، يقول خداشُ بن زهير: ((حِدَادُ الطَّرْفِ يَعْلُكْنَ الحَديدا))[4].

فقد قام الإحساس الجليل الذي اتَّسمت به الخيل عند الجاهليين من خلال الصور الكثيرة التي أضفوها على كامل جسمه؛ فوصفوه بالهيكل، وهو مكانٌ مقدَّس تُقَدَّم فيه الابتهالات، وتُطلب

(١) انظر ديوان امرئ القيس ص ٥٠ ((فللسّاقِ أُلهوبٌ))، و٥١ ((من شَدِّ مَلْهَبِ))، وشرح ديوان علقمة ٣٧ ((من الشَّدِّ مُلْهِبِ))، وزيد الخيل ٣١ ((فللسَّوطِ أُلهوبٌ))، وشرح ديوان ليد ١٥ ((بشَدٍّ من التّقريبِ عَجلانَ مُلْهِبِ)).

(٢) ديوانه ص٦٥، الرديان: السير السّريع، ألهبت: اشتدّتْ في سرعتها كلهيب النار، الإحماء: مثل الإلهاب، شدُّ الأُزُر: طارت الأزرُ المشدودةُ لشدّةِ جريها.

(٣) انظر ديوان النّابغة ص ١١٢ ((وَخَيْلٍ تَعْلِكُ اللُّجما)).

(٤) شعر خداش بن زهير، صنعه الدكتور يحيى الجبوري، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق ١٩٨٦، ص ٤٣.

من الرَّبِّ الحاجات، وهذا ما يؤكِّدُ أنَّ الخيل كانت الملاذ الآمن للجاهليّ عند حاجته في لهوه وحربه معاً، ولخيرها شبَّهوها بأشجار النَّخل الهائلة؛ وهي مصدرٌ للرِّزق والقوت، وكان لشجر النّخيل قُدسيَّة مهمَّة عندهم. والملاحظ عند حديث الشُّعراء الجاهليين عن أجزاء الخيل وصفها بأشياء قاسيةٍ كالحجارة والصُّخور والمعاول الحديديّة، وهذا ينبئُ عن جلالها وصلابتها وقدرتها على تحمُّل المشاقِّ والمصاعب.

٣: جلال الطبيعة:

٣/١- الصّحراء:

قدّمَ الشعراءُ الجاهليّون العديدَ مِنَ الصورِ الشعريّةِ، أوضحوا من خلالها إحساسهم بجلال الطبيعة من حولهم، ولا سيّما صحراؤهم مترامية الأطراف، المخيفة في امتدادها وقلّة معالمها وكثرة حيواناتها المتوحّشة، وكان هذا الإحساس ينبعُ من قلبٍ يرتجفُ خوفاً وفزعاً في أثناء قطعِ المسافاتِ الطويلةِ بغيةَ الوصول إلى الهدفِ المنشود، وغالباً ما يكون ممدوحاً أو امرأةً يبتغي منهما الشاعرُ الحياةَ أو ما يمتُّ إليها بصلة[١].

ويبرزُ إحساسُ الشّاعرِ الجاهليِّ بجلالِ الصّحراءِ من خلالِ الأسماءِ التي استعملها، إضافةً إلى التّشبيهاتِ والكنايات التي أضفاها عليها؛ فقد تكرّرَ ذكرُ الخَرْقِ في ثنايا قصائدهم، معبّرينَ عن الضّلالِ والتّيه الذي يواجههم فيه؛ فامرؤ القيس يشبّهُ هذا الخرقَ بجوفِ العَيْرِ، إذْ يستندُ على ملاسته وإقفارِهِ من النّبتِ، وهذا يضعُ الإنسانَ في مجهولِ الطَّريقِ وعثرةِ الهداية، يقول: ((وَخَرْقٍ كَجَوْفِ العَيْرِ قَفْرٍ، مَضِلَّةٍ))[٢]، فالإحساسُ بجلالِ هذا الخَرْقِ آتٍ من إقفارِهِ وإضاعته لراكبه، وقد كان الجاهلي، والشّاعر بشكلٍ خاص، يسعى في رحلته إلى النّجاة، وتغيير حاله التي أصابته إثر معاينةِ الطّلل ورؤيةِ معالمِ الخراب والموت اللذينِ حلاّ بهِ، ومن هنا، لم يَكُن الشاعرُ يبغي الوقوعَ في ضلالٍ آخر، ومشاهدَ تذكّرُهُ بالضّياع والشّتات التي ضَرَب صفحاً عنها في رحلته هاته.

وتَجدُرُ الإشارةُ هنا إلى أنّ غالبيّةَ الشعراءِ الجاهليين قد ذكروا الصحراءَ وتشبيهاتِها في مَعرِضِ اعتزازهم وفخرِهم بقطعها، رَغْمَ عسرةِ الطريقِ وصعوبةِ اجتيازه.

وتكرَّرَ ذِكرُ الفعل: (يخافُ) ومرادفَاتِهِ في أثناءِ حديثهم عن الصحراءِ وكشفهم عن الإحساس الجليل الذي ينتابهم، فيكشفُ عن عمقِ الشعور بالخوفِ، في حَشْدٍ متتابعٍ لأسبابِ

(١) انظر الصحراء في الشعر الجاهلي ص٥٦.

(٢) ديوانه ص ٩٢.

الخوفِ والهلاكِ، كالبومِ وعدم توافر الماء وظهور التَّعبِ، واختفاء الدليل[١]، فامرؤ القيس يصفُ لنا ما عاناه في الصحراء بقوله[٢]:

وَخَـرْقٍ، يَخَـافُ الرَّكْـبُ أنْ يُـدْلِجُوا بِـهِ شَـدِيْدٍ عَلَـى الأَسْـفَارِ، مُنْفَتِـقِ الصُّـوى

ولننظر إلى ما قاله بشر يصفُ الخَرْقَ المَخُوفَ، الذي يبعثُ إحساساً بالجلال مقترناً بالخوفِ: ((بكلِّ خَرْقٍ مَخُوفٍ، غَيْرِ مُعْتَسَفِ))[٣].

ومِنْ وَحْشَةِ الصحراء وشدّة رهبتها، قَلَّ مَن يرتادها ويقطعها[٤]، لِعِلْمِهِ بالمعاناةِ الكبيرة التي تَجْتَاحُ قوَّته، وتُذهِبُ جَلَدَهُ، فالخَنْساء شبّهت الخَرْقَ بقطعَةِ الحَديدِ المُسطَّحة التي تَصْفُرُ فِيْها الرّيحُ من كلِّ جانبٍ، وأردفتْ قائلةً: ((مَخوفٍ رَداهُ))، فهوَ يذهبُ بسالكهِ إلى الموتِ[٥]:

وَخَـــرْقٍ، كَأَنْضَـــاءِ القَمِـــيْصِ، دَوِيَّـــةٍ مَخُـــوْفٍ رَدَاهُ، مَـــا يُقِـــيْمُ بِـــهِ رَكْـــبُ

فَشِدَّةُ صَفِيْرِ الرّياحِ تُنْبئُ عن خلاء الأرضِ مِن الحياةِ، وهذا بالطّبعِ يدفعُ المرءَ بإحساسه إلى الوقوف رهبةً وخوفاً من جلالِ المخاطرة، ومضاعفةِ العزيمةِ لقطعِ هذه الصحراء؛ ما دامَ شعورُ القَلَقِ قدْ سيطر على أفئدةِ قاطعيها.

---

(١) انظر ديوان امرئ القيس ص ٩١ ((وَخَرْقٍ بَعيدٍ قد قَطَعْتُ نِياطَهُ))، وشعر زهير ١٩١ ((وَبَلْدَةٍ لا تُرامُ خائفَةٌ))، وديوان بشر ص٦٠، وعبيد ٩٩ ((وَخَرْقٍ تصيحُ الهامُ فيه مع الصَّدى، مَخوفٌ))، وديوان الخنساء ص١٦ ((وَخَرْقٍ، كَأَنْضَاءِ القميصِ دويَّةٍ، مَخُوفٍ))، والأعشى ص ٨٩ ((وَخَرْقٍ مَخوفٍ قد قطعتُ بجَسْرَةٍ))، وكعب بن زهير ٩٤ ((وَخَرْقٍ يخافُ الرَّكْبُ أنْ يُدلجوا به))، وعروة ٧٧ ((وغَبْراءَ مَخْشِيٍّ رداها، مَخوفَة)).

(٢) ديوانه ص ٣٣٢، الإدلاجُ: السَّيرُ من أوَّل الليلِ إلى آخره، الصُّوى: الأعلام.

(٣) ديوانه ص ١٧٤، غيرُ مُعْتَسَفِ: غير مقطوع.

(٤) انظر الأصمعيّات ص٤٩- ٥٠ ((بَلْ رُبَّ خَرْقٍ لا أنيسَ به))، وَصَيفِيّ بن الأسلت ص١٧ ((وَأَقْطَعُ الخَرْقَ يُخافُ الرَّدى فيه))، والأعشى ٧٣ ((وَيَهْماءٍ بالليل غَطْشى الفلاةِ))، و ١٠٣ ((وَبَلْدَةٍ يَرْهَبُ الجَوَّابُ دُلْجَتَها)).

(٥) ديوانها ص ١٦، الخَرقُ: الأرض تخرّقها الرِّياح، الأنضاءُ: جمع نضو، حديدة اللِّجامِ، القميص: الدَّابة تَقْمُصُ بصاحبها، دويَّةٌ: صفة الأرض القفراء.

ومن مؤشّراتِ الجلالِ التي أحاطتْ بالصحراءِ اتّساعُ رقعتها، فبدت كأنّها أراضٍ نيطت بأخرى، فالشاعر يجدُ نفسَهُ أمامَ فضاءٍ مُمْتَدٍّ لا نهايةَ لهُ ولا حدود[1]، يقولُ عمْرو بن شأسٍ مُشَبِّهاً هذا الخَرْقَ بالعَبَاءةِ الطويلةِ وتعاريجها العديدة[2]:

وَخَـــرْقٍ، كأَهْـــدَامِ العَبَـــاءِ، قَطَعْتَـــهُ بَعيـــدِ النِّيـــاطِ بـــينَ قُـــفٍّ وَأَرْمُـــلِ

فالصّحراءُ ذات مساحةٍ جغرافيّةٍ كبيرةٍ، تَتَشَكَّلُ من الرّمال المتحرّكة بأشكالٍ متعدّدةٍ؛ ما ارتفع منها أو انخفض تبعاً لحركة الرياح التي تصفُرُ فيها وتدوي، تنقل التّراب عن يمينٍ وشمال.

فقدَ جَعَلَ عمرو للعباءة أهداماً جمعاً، وهذا ما يؤيّدُ اتّساع المساحةِ والشعور بالعناء والتعبِ في قطعها، والوقوف في حضرتها صمتاً[3]، خشيةَ الوقوعِ أسرى ترابها الساخن، يقولُ الأعشى واصفاً الخوفَ عندَ القومِ الذي أدّى بالناس إلى الخَرَسِ[4]:

رُبَّ خَـــرْقٍ مِـــن دونهـــا يُخْـــرِسُ السَّفْـــ ـــرَ، وَمِيـــلٍ يُفْضِـــي إلـــى أَمْيَـــالِ

فسكوتُ القومِ عنِ الكلامِ يومئُ إلى الهولِ الكبيرِ الذي أحدثته رحابةُ الصحراء العاصفة، وخُلُوُّها من الأُنسِ، وجلالها الذي يقطَعُ الأوصالَ وَيُفْزِعُ القلوبَ الحَذِرَةَ.

ونَسَبَ الشعراءُ الجاهليّون إلى الصحراء – في صورٍ استعاريّةٍ جميلةٍ – اغتيال سالكيها[5]،

---

(١) انظر ديوان امرئ القيس ١٧٧ ((وكم دونها من مَهْمَهٍ وَمَفازَةٍ))، وعبيد ١٥٥ ((هذا وداويَّةٍ يعمى الهُداةُ بها))، وشعر زهير ٢٨١، وشرح ديوان لبيد ١١٤ ((وَلَقَد قَطَعْتُ وصيلَةً مجرودةُ))، والأعشى ص ٢٧.

(٢) شعره ص٥١، بعيدُ النِّياط: شديدُ البُعد، ونياطُ المَفازة: بُعدُ طريقها كأنّها نيطَت بمفازةٍ أخرى لا تكاد تنقطع، القُفُّ: ما ارتفعَ من متن الأرض، أرمُلُ: مكان.

(٣) انظر شعر عمرو بن شأس ص ٢٨ ((وَخَرْقٍ يخافُ الرّكبُ أنْ ينطِقوا به))، وديوان الأفوه ضمن الطرائف الأدبيّة ص١٨: ((بمهمهٍ ما لِأنِيس به حِسٌّ))، والأصمعيّات ٤٩ ((بَلْ رُبَّ خَرْقٍ لا أنيسَ بهِ))،والمفضّليّات ٤١٩.

(٤) ديوانه ص ٣.

(٥) انظر قصائد جاهليّة نادرة ص٩٢، وديوان الهذليين ج٢ ص ٢٨ – ٢٩.

وكأنّها يدٌ للموت طولى، يقولُ الأعشى[1]:

وَكَـــمْ دُوْنَ بَيْتِـــكَ مِـــنْ مَهْمَـــهٍ وَأَرْضٍ، إِذَا قِـــــيْسَ أَمْيَالُهـــــا
يُحـــاذَرُ مِنْهَـــا عَلَـــى سَـــفْرِهَا مَهَامِـــــهُ تِيْـــــهٌ، وَأَغْوَالُهـــــا

يعدّد الأعشى الصّحارى الموصولة ببعضها، التي تفصل بينه وممدوحه، إذ يعجز البصر عن إدراك أبعادها لِكِبر مساحتها، ويستعمل الفعل (يحاذر) الدّال على الحذر الشّديد لسالكيها، خوفاً من الضّلال والتّيه اللّذين يؤدّيان إلى الموت في رحابة الجلال الذي تحتويه تلك الصّحراء القاهرة، الموصوفة باغتيال سالكيها.

والبيداءُ مِن أسماء الصحراءِ القاحلة، إذْ يتعاكسُ معناها مع مقصد الشعراء الجاهليين في بحثهم عن الحياة وفسحةِ الأمل المفقودة، فقد صوّرها الجاهليّون قفراً لا ماءَ فيها، ولا موارد تروي ظمأ النفسِ والجسد، ولهذا يقفُ الشعراءُ أمام جلالٍ، يتحدّى قواهم، ويُضيعُ مفاتيح الأمل المرتقب، فهيَ كالبُردِ[2]. ممّا جعل الأعشى يحسُّ بالجلال الخانقِ، ويختصره في صورةٍ لا تخفي ما وراءها من الظلال العميقة لمقاصده، يقول[3]:

وَبَيْـــدَاءَ قَفْـــرٍ، كَبُـــرْدِ السَّـــدِيرْ مَشَـــــارِبُها دَاثِـــــرَاتٌ أُجُـــــنْ

فتزدادُ الصورةُ خصوصيّةً عندما نجدُ أنَّ البيداءَ والثوب الأبيضَ شيءٌ مُتَّحِدٌ، معَ تَركيزِهِ على خاصيّةِ اللون الأبيض الذي يعلّلُ به الشيخُ نفسهُ نحوَ الأملِ، فمن خلالِهِ تصفو الحياةُ، وتهدأُ النفوسُ وتُرتقبُ ساعاتُ الفرج.

(١) ديوانه ص ١٦٥، المَهْمَهُ: الصَّحراء، الميلُ: ما أحاطَ به البصر، تيهٌ: يَضِلُّ سالكها، الغَولُ: بُعْدُ المَسافَةِ، لأنَّه يغتال مَن يمُرّ به، والغَولُ كذلك المشقَّة.

(٢) انظر ديوان عبيد ص ١٥٥ ((هذا ودويَّة.... ناءٍ مسافتها، كالبُرْدِ ديمومه))، والبُرْدُ: ثوبٌ فيه خطوط.

(٣) ديوانه ص ١٧، السَّديرُ: أرضٌ باليمن، البُردُ: ثوبٌ مُخَطَّطٌ، المَشاربُ: المياه والآبار، داثرات: مطموسة بالرِّمال، أُجُنٌ: جَمْعُ آجِن، وهو الماء المُتَغَيِّر اللون والطَّعم لركوده.

ويكثرُ ذكرُ السراب مع الصحراء البيداء، وتتعدّدُ تشبيهاته، فهو عند الأعشى كالرَّازقيِّ المُعَضّدِ[1]، وعندَ المثقّب كالرِّيط الأبيض[2]، ويجعله الشِّماخ متوهِّجاً حين يقول: ((إذا خَبَّ آلُ الأَمعَزِ المُتَوَهِّجِ))[3]، وتفرّد زهير بن أبي سلمى في تشبيه السّراب بالسّيوف في لمعانها[4]، إذ تومئ السّيوف إلى الموت الكامن في حدِّها المصقول الذي يلمع في فضاء الصّحراء الواسع آذناً بالهلاك وسوء العاقبة لمرتاديها، فالصّحراء بهذا التّشبيه تكون جليلةً بالمعنى الذي يُسَبِّب الذّعر والخوف من الضّياع الذي يؤدّي بدوره إلى الموت.

وتَحَدّثوا عمّا يثيرُ إحساسَ الجلالِ عندهم في الصحراء الموحشة، فذكروا الجنَّ وعزيفَه، وصوتَ الصدى[5]، يقول أسماءُ بن خارجة[6]:

وَبِهِ الصَّدى، والعَزْفُ تَحْسَبُهُ صَدْحَ القِيَانِ، عَزَفْنَ للشَّرْبِ

فالصَّدى يتعلّقُ بأرواح الموتى، ويطلبُ لها الثأرَ والانتقام، وصوته مدعاةٌ للخوفِ والحزنِ، والجنُّ تملأُ المكانَ بعزيفها، وكأنّها قيانٌ تصدحُ للشاربينَ. وَكأنّي بالمكانِ مشحونٌ بآياتِ الرعبِ وأصواتِ الخوفِ.

لقد سيطرَ الخوفُ على أحاسيسِ الشعراءِ، وأخذَ بمجامعِ قلوبهم، لأنَّ صوتَ الغرابِ من علاماتِ الشؤمِ والارتباطِ بالفزعِ والضيقِ النفسيّ، وعزفَ الجانِّ مخيفٌ، يتفارطُ قلبُ الشاعرِ عندَ

(١) ديوانه ص ١٨٩، الرّازِقِيُّ: ثوبٌ أبيض من الكتّان، المُعَضَّدُ: ثوبٌ معضَّدٌ في موضع العَضُد.

(٢) انظر شعره ص١٩ ((لوامعُ يُطوى ريطُها وبرودُها)).

(٣) ديوانه ص ١١.

(٤) شعره ص ١٧٧.

(٥) انظر شعر زهير ص١٩١ ((تسمعُ للجنِّ عازفينَ بها))، و((وتضجُّ من رهبةٍ ثعالبُها))، ((ويصّعّدُ من خوفها الفؤاد))، و((لايرقدُ بعدَ الرّقادِ صاحبُها))، وامرئ القيس ص ٣٨٤ ((تلافيتُها والبومُ يدعو بها الصّدى))، و((قد أُلبِستْ أقراطُها ثِنْيَ غَيْهَبِ))، وعبيد ٩٩ ((وَخَرْقٍ يَصيحُ الهامُ فيه مع الصَّدى))، وشرح ديوان حسّان ص١٧١ ((ينعى بها الصّدى أخاهُ، كما ينعى المفجَّعُ صاحبَ القبرِ)).

(٦) الأصمعيات ص٥٠.

سماعه، أو لنقلْ عند إحساسه بأنَّ الصوتَ الصادرَ عنِ الرّياح القويّةِ في الأرضِ القاحلةِ هو صوتُ الجنِّ.

وللشعراءِ الجاهليينَ تشبيهاتٌ أخرى تثيرُ الخوفَ في النفوسِ، وتشيرُ إلى إحساسهم بالجلالِ، فقد جعلَ الأعشى الصحراءَ خاويةً من كلِّ شيءٍ عدا رجيع الدّوابِ عند اجترارِ غذائها، فشبّهها بظهرِ الترسِ[1]، قائلاً[2]:

وَفَـــلاةٍ، كَأنَّهـــا ظَهْـــرُ تُـــرْسٍ لَـــيْسَ إلاَّ الرَّجِيـــعَ فيهـــا، عَـــلاقُ

والمعروفُ عنِ التّرسِ أنّه أملسُ، صافٍ، ذو لونٍ واحدٍ، وهو علاوة على ذلك، قاسٍ يردُّ به الفارسُ ضرباتِ الخصمِ، فينزلقُ الرّمحُ عنه... ومن هنا قاربَ الشاعرُ بين صحرائه في قساوتها وملاستها، وخلائها من الأعشاب، وبينَ ذلك التُّرسِ، حتّى أنَّ هذه الصورةُ تشفُّ عن الحجارةِ القاسيةِ الصمّاءَ التي تتصدّعُ فيها أَرجلُ الفَرس، فتقدحُ ناراً، ويكادُ يتعثّرُ لولا إجادةِ فارسِهِ ضُروبَ العَدوِ وفُنُونَ القيادةِ.

وشبّهوا أعلامَ الصحراءِ الباليةِ قليلةِ الظهورِ بشعراتِ الرّأسِ المتباعدةِ، وفي هذا التشبيه إشاراتٌ عديدةٌ إلى اتّساعِ الصحراءِ مِن جهةٍ وقلّةِ معالمها من جهةٍ أخرى، ما يدعو للخوفِ من مغبّةِ الولوج فيها وعدم اهتداءِ الطريقِ، ومن ثَمَّ الضَّياعُ الآخرُ الذي قرّرَ الشاعرُ الجاهليُّ الابتعادَ عنه، عندما حدّثته نفسُه بالرحيلِ، وفي ذلك يقول سويدُ بن أبي كاهل[3]:

وَفَـــــلاةٍ واضِـــــحٍ أَقْرَابُهـــــا بالِيَـــاتٌ مِثـــلُ مُرْفَـــتِّ القَـــزَعْ

(١) انظر شرح ديوان لبيد ٩٥ ((وَمَرْتٍ كَظَهْرِ التُّرْسِ قَفْرٍ قَطَعْتُهُ))، وديوان الأعشى ص ٣٣٣ ((وفَلاةٍ كأنّها ظهرُ تُرْسٍ))، وشرح ديوان الشّنفرى ص٧٧ ((وَخَرْقٍ كَظَهْرِ التّرسِ)).

(٢) ديوانه ص٢١١، الفلاة: الصحراء، التّرس: صفحة من الفولاذ مستديرة؛ تُحمَلُ للوقاية من السيف ونحوه، الرّجيعُ: الجِرّة، لأنّ الدّابة تسترجعُ ما أكلتْ حين تجترُّ، العَلاقُ: ما تبتلع به الماشية من الشجر.

(٣) المفضّليات ص١٩٣، الأقراب: الخواصر؛ أرادَ جوانبها وأطرافها، المُرْفَتُّ: المتكسّرُ المتحطّمُ، القزَعُ: جمع قزعة، وهي بقايا تبقى من الشّعر في الرّأس.

وما يُثِيرُ في النَّفسِ الوَحْشَةُ والخَوْفُ والإحساسُ بالجلالِ عندَ حسانِ بنِ ثابتٍ ظُلْمَةُ الصحراءِ حتّى أنّكَ تحاولُ أنْ ترى أصابعَ يديكَ فَيَشُقُّ عليك هذا، يقول[1]:

وتَحُوْلُ دُوْنَ الكَفِّ ظُلْمَتُها حَتَّى تَشُقَّ على الذي يَسْري

فجلال الصَّحراء بطبيعتها الموحشة ورهبتها القاتلة أقلق الشُّعراء الجاهليين، وملأ قلوبهم وأحاسيسهم رهبةً وخوفاً؛ فالصَّحراء مكانٌ واسعٌ، تلعبُ الرِّيح في أرجائه، وتُصدرُ أصواتاً مخيفةً، خاصَّةً، في ساعات الليل المتأخّرة. إذ ارتكزتْ صور الجاهليين في وصف الصَّحراء على توضيح الإحساس الجليل بالخوف من المكان القَفْرِ الذي عاش فيه الشّاعر، إضافةً إلى التَّعبير عن الضَّلال والضَّياع النّاجم عن ارتياد ذلك المكان وقطعه في رحلة شاقَّةٍ للوصولِ إلى الهدف المنشود، في أثناء القهر الذي شلَّ تفكير الجاهليين عند الحديث عن مسألة الموت والتفكير بالحياة، ورؤية المكان/الطلل خاوياً بعد دروسه بفعل العوامل الطّبيعيّة والبشريَّة التي اجتمعت على تغيير معالمه وإحداث شرخٍ واسعٍ بين ماضي الشَّاعر التَّليد ومستقبله المجهول. فشكَّلت الصُّور لوحةً فنيَّةً أسهمت بشكلٍ واضح في تعرُّف طبيعة المكان الجاهليّ، وبيَّنت التَّحدّي الصّارخ بين القوى الطَّبيعيَّة والبشريَّة آنذاك.

٢/٣- اللّيل:

أحسَّ الشاعرُ الجاهليُّ بقسوة الليلِ ووحشته، فوقفَ منبهراً بظلمته وجبروته، واصفاً القلق الفكري والنفسي الذي انتابه بمجرّدِ دخول الليل وإسدالِ أستاره، فقبعَ منتظراً ساعاتِ الفجرِ، علّها تحملُ إليهِ بصيص أملٍ وفرحةً، فيريح نفسَه المتعبة.

ولم يكنْ ليلُ الشاعرِ واحداً، وإنّما وقفَ كلُّ شاعرٍ يتحدّثُ عن ليلٍ قضاهُ في قلقٍ أثار هواجسه، ونشّطَ وساوسه، فبدا واهياً أمامَ أحداثهِ وساعات صمته، معبّراً بإحساسه المرهفِ عن جلاله وإثارته الرّهبةَ والفزعَ في نفسه.

(١) شرح ديوانه ص ١٧١.

فقد صوّرَ الشعراءُ ليلَ الصحراءِ المرعب في أثناء قطعها، وأظهروا شتّى أنواعِ البطولاتِ والتّحدّي، وذكروا ما يتعرّضهم خلالَ ولوجهم فيها[1]، يقول حسّان بن ثابتٍ[2]:

وَاللّيلَـــــةُ الظَّلْمـــــاءُ أُدْلِجُهـــــا بـــــالقَوْمِ، فـــي الدَّيمُوْمَـــةِ القَفْـــرِ

يَنْعَـــى الصَّـــدى فِيْهَـــا أَخـــاهُ كَمَـــا يَنْعَـــى الـــمُفَجَّعُ، صـــاحِبَ القَبْـــرِ

وَتَحُـــــوْلُ دوْنَ الكَـــــفِّ ظُلْمَتُهَـــــا حَتَّـــى تَشُـــقَّ عَلَـــى الـــذي يَسْـــري

تكاثرت العواملُ التي أثارتْ إحساسَ الشاعرِ بجلالِ الليلِ ورهبته، فالليل مظلمٌ بكثافةٍ، والمكانُ موحشٌ قفرٌ، لا نبتَ فيه ولا أنيس... والمسافةُ طويلةٌ بين الشاعرِ والأملِ المشرقِ الذي يبتغيه... وبين أرجاء الصحراء صوتٌ مخيفٌ للصّدى ينادي للثّأر، كما يخبرُ ناعي الميتِ النّاسَ بموضوعِ الموت. وما كان أمام الشاعر سوى الصبرِ والتجلّد حتّى ينالَ من كفِّ الصباحِ المشرقِ أملاً بالحياةِ من جديدٍ، وشعوراً بالأمنِ والدّعة يسلكُ مفاصلَ جسمه.

ويحدّثنا الأعشى عن ليله الذي حَسِبَ نجومَهُ ثابتةً في مكانها، لا تكاد تتحرّكُ[3]، وفي هذا إشارةٌ واضحةٌ لمعاناته وقوّةِ التأزّمِ النفسي الناجمِ عن جلالِ المكان ووحشته.

ويجعلُ امرؤ القيس من الليل لباساً يسترُ به أطراف الصحراء المترامية، حيثُ العمايةُ والضلالُ يسيطرانِ على المكانِ، وتلفُّ الوحشةُ قلبَ الشاعرِ، فتعمى عليهِ سبلُ الهداية، يقولُ[4]:

تلافيتُهـــا، والبـــومُ يـــدعو بهـــا الصَّـــدى وَقَـــد أُلْبِسَـــتْ أَفْرَاطُهـــا ثِنْـــيَ غَيْهَـــبِ

وصل الشّاعر إلى الصّحراء في وقتٍ متأخّرٍ من اللّيل المظلم، حيث كانت البومُ تنعبُ في جنباتها تنادي بالثّأر، وقد لفّها ظلامٌ شديدٌ منع الرّؤيةَ وأجبر الشّاعر على الإحساس بالفزع

(١) انظر ديوان امرئ القيس ص ٣٨٤، وشعر الـمُثقِّب ٣٠- ٣١، وأوس ٣٤، وشرح ديوان حسّان ٧٢، والأعشى ٥٩ ((للجنِّ بالليلِ في حافاتها زَجَلُ)).

(٢) شرح ديوانه ص١٧١، أدلجُ: أسيرُ الليلَ كلّه، الديمومة: المفازة البعيدة الأرجاء، ينعى: النَّعْيُ: إذاعة الموت والإخبار به.

(٣) ديوانه ص٨٩.

(٤) ديوانه ص ٣٨٤، تلافيتُها: تداركتُها وصرتُ إليها ليلاً، الصَّدى: ذَكَر النَّعام، الأفراطُ: الأَكامُ الـمُرتفعة من الأرض، الغيهَبُ: الظُّلمة، الثِّنْيُ: ما تثنَّى منها وتتراكب.

والخوف، فغدا الظَّلام أطباقاً استولت على قلب الشّاعر، وأشعرته بجلال تلك الصّحراء اللّامتناهية، وليلها اللّامحدود.

ويشبِّهُ الأعشى ليلَ الصحراءِ التي اجتازها بقوّةٍ وتصدٍّ، رابطَ الجأشِ ثابتَ الجَنَانِ بقبّةٍ ضخمةٍ قدْ ضُرِبَتْ عليهِ، نُسِجَ أعلاها من الشعرِ الأسودِ الخشنِ، وأسفلها من الطيلسانِ الأسود، قائلاً[1]:

وَلَيلٍ يَقُولُ القَوْمُ مِنْ ظُلُماتِهِ ... سواءٌ بصيراتُ العيونِ، وعُوْرُها
كأنَّ لنا مِنْهُ بيوتاً حصينةً ... مُسوحٌ أعاليها، وَسَاجٌ كُسُوْرُها
تَجَاوِزْتُهُ، حَتَّى مَضَى مُدْلَهِمِّه ... وَلاحَ، مِنَ الشَّمسِ المُضِيْئةِ، نُوْرُها

فظلمةُ اللّيلِ الشديدةِ جَعَلتِ القومَ يساوونَ بين البصيرِ والأعمى لانعدامِ الرؤية، وهذا ما يبعثُ إحساساً بالجلالِ والرّهبةِ من المجهولِ القابعِ وراءَ ظلمةِ الليلِ ووحشتهِ، ولذلكَ عمدَ الأعشى ذو العشاءِ في عينيه، متحدّياً إلى اجتيازه، فانبعثَ الأملُ عند سطوعِ الضوءِ صباحاً. فانفرجَ كربُهُ، وباعدَ ذلك الأملُ المعقودُ بنواصي الصحراء بينه وبينَ الخوفِ الذي ملأ قلبه، وسيطرِ على جوانحه.

ووَصفوا ليلَ السجينِ المعنّى في ظلمةِ السجن الرهيبِ، وهو لا يهدأُ لهُ جَفنٌ، ولا يغمضُ له طرفٌ، تطولُ لياليه، وتتضاعفُ أثقاله، منتظراً الصبحَ، ظانّاً أنّه سيكشف عنه الغمّةَ، ويزيلُ عنه الكربَ، ويكفيه معاناته الشديدة، وفي ذلك يقول عدي بن زيد[2]:

طَالَ ذَا اللَيْلُ عَلَيْنَا فَاعْتَكَرْ ... وَكَأَنِّي نَاذِرُ الصُّبْحِ سَمَرْ
مِنْ نَجِيِّ الهَمِّ عِنْدِي ثاوِياً ... بَيْنَ مَا أُعْلِنُ مِنْهُ وَأُسِرّْ
وَكَأَنَّ اللَيْلَ فِيهِ مِثْلُهُ ... وَلَقِدْماً ظُنَّ بالليلِ القِصَرْ

(١) ديوانه ص٣٧٣، مسوحٌ: جمع مِسْحٍ؛ وهو الثوب الخشنِ المنسوج من الشعر، السّاج: الطيلسان الأسود أو الأخضر، الكَسْرُ: جانب البيت وجمعها كسور، وهو ما تدلّى من جانب الخيمةِ لأنّه يثنى ويُكسَر عند الرّفع، وانظر ديوان الأفوه الأودي ضمن الطرائف الأدبية ص١٦ ((والليلُ كالدأماء...)).

(٢) ديوانه ص٥٩، اعتكرَ الليلُ: اشتدَّ سوادُه، جَشَر الصبحُ: انفلقَ، شَئِزٌ: قلقٌ وذعرٌ، أهدأتَ الصبيَّ: إذا جعلتَ تضربُ عليه بيدك رويداً لينام، خَلَسَ: سلبَ، أجداني: أعطاني.

لَـــمْ أغمِّـــض طولَـــهُ حَتَّـــى انقضـــى أتَمَنَّـــى لَـــوْ أرى الصُّـــبحَ جَشَـــرْ
شَـــئِزٌ جَنْبِـــي، كَـــأَنِّي مُهْـــدأٌ جَعَـــلَ القَـــيْنُ عَلَـــى الـــدَّفِّ إِبَـــرْ
غَيْـــرُ مَـــا عِشْـــقٍ، ولَكِـــنْ طَـــارِقٌ خَلَـــسَ النَّـــوْمَ، وَأَجْـــدَاني السَّـــهَرْ

فقد جعل عديٌّ الليلَ لصفائه وسكونه معتكراً، لأنّهُ أحسَّ بطوله، وهو قابعٌ خلفَ القضبانِ الحديديّةِ، يتنفَّسُ الصّعداءَ، منهكاً، كأنَّ الهمَّ إنسانٌ يتربّعُ على صدره، يريدُ انتزاعَ روحه، وبدا الهولُ الكبير الذي أصابَه في بيته الرابع عندما شرعَ يصوّر لنا حاله، ساهرَ الليلِ، موجعَ الجنبِ؛ فقد استطاع أنْ يبدي إحساسَه بجلالِ الليلِ من خلالِ صورة المضطجعِ على إبرٍ محمّاةٍ، تحزُّ جلدَه، وتكوي جنبَه، فانقطَعَت أنفاسُه، والدّليلُ على هذه الحال؛ ما ينبئُنا به شعرُه، مِنَ القافيةِ الساكنةِ التي تشيرُ إلى الضيقِ النَّفسيِّ والسكوتِ المشحون بالخوفِ منَ العاقبةِ التي سينتهي إليها، فَشعرَ بالاختناقِ، وَأَحسَّ أنَّ الموتَ قريبٌ، فأخذَ يحدِّثُ نَفسَهُ عن قربِ انبلاجِ الصَّباحِ وصُدورِ الحُكمِ.

وصوّروا ليلَ المحبِّ العاشقِ الذي شُدَّت نجومه إلى الصَّخر[1] فهامَ الشَّاعر على وجهِه حُبّاً وَكَلَفاً، فَغَزا الهمُّ قَلْبَه، وَداهَمَه الخوفُ، فأصبحَ أليفَ الأرقِ ونجيَّ السُّهادِ، فقد أحسَّ الشاعرُ بأنَّ كلَّ شيءٍ في هذا الليلِ معاندٌ لطلوعِ الفجرِ الذي يرمزُ إلى الحياةِ والتَّجدّدِ، يقولُ امرؤ القيسِ[2]:

أَلا أَيُّهـــا الليـــلُ الطَّويـــلُ ألا انجـــلِ بصـــبحٍ وَمـــا الإصـــباحُ مِنـــكَ بأَمْثَـــلِ
فَيَـــا لَـــكَ مِـــنْ لَيْـــلٍ كَـــأَنَّ نُجُومَـــهُ بكُـــلِّ مُغـــارِ الفَتْـــلِ شُـــدَّتْ بِيَـــذْبُلِ

فقد تساوى الليلُ والنهارُ عند امرئ القيس، لأنّهُ لن يجدَ في إشراق الصَّباح القادمِ أملاً جديداً، بل سيزيدُ الصباحُ ألمَه، ويجدِّدُ معاناتَه، فقد تخيّلَ، وهو على هذه الحالِ، بأنّ النّجومَ ماكثةٌ في مكانها، وقد ربطت إلى جبلٍ بحبالٍ متينةٍ، منعتها من الأفولِ، وما هذا الجبلُ إلاّ الهمُّ والألمُ اللّذانِ قبعا على جسَدِهِ وسلبا منه حلاوةَ النومِ ولذّةَ الفراشِ.

---

(١) انظر ديوان الأعشى ص٣٢١ ((كأنَّ نجومَها رُبطتْ بصخرٍ))، و ٦٩، والمفَضَّليّات ١٩٢ في وَصفِ ليل المُحبّ.

(٢) ديوانه ص ١١٨ – ١١٩.

وفي تشبيهٍ طريفٍ جسَّدَ امرؤُ القيس الزّمنَ في مشهدٍ تمثيليٍّ يمثّلُ من خلاله صورةَ الزمانِ البطيءِ، كياناً ملموساً، يتعاملُ معه في ضوءِ معاناته منه، واصطدامه به، فهو كالموجِ الكثيفِ الذي يُغرقُ البحَّارَ الماهرَ أحياناً، يقول[1]:

ولَيْـــلٍ كَمَـــوْجِ البَحْـــرِ أَرْخَـــى سُـــدُولَهُ عَلَـــيَّ بِـــأَنْوَاعِ الهُمُـــوْمِ، لِيَبْتَلِـــيْ

فاللّيلُ وموجِ البحر –وهما طرفا التّشبيه– أُسدِلا على الشاعر لِيَكتُما أنفاسَه، فأوسعاهُ ضروباً من الهمِّ وألواناً مِنَ القلقِ، فقد أخذَ الليلُ يسيطرُ على حواسِّ الشاعرِ ويشلُّها، ليصبحَ في غيبوبةٍ لا يستطيعُ الخلاصَ منها، وذكرَ موجَ البحرِ في جلاله حينَ يضربُ الشاطئَ، مشيراً إلى ذلك الصراعِ الواقع بين الشاعر واللّيل عند دخوله من طرف، وبين الموج وشاطئ البحر من طرفٍ آخرَ، لكنّ امرأَ القيس قدّمَ صورةً محسوسةً أخرى؛ قام بها بتحويل الليل إلى كائنٍ حيٍّ ثقيلِ الظلِّ، يتحرّكُ ببطءٍ، ويُعربُ عن رغبةٍ بالمكوثِ الطويلِ إلى درجة أنَّ الشاعرَ رجا منه المغادرة، كأيِّ ليلٍ وراءه صبحٌ، لكنّهُ هذه المرّة كانَ ليلاً قاسياً؛ عانى فيه الشاعرُ قلقاً نفسيّاً، خُيِّلَ للشاعرِ أنَّ نجومَهُ ربطتْ بجبالٍ متينةٍ، أحسَّ الشاعرُ بعدها باستمرار الليلِ وعدم بزوغِ ضوء صباحه ((كَأَنَّ نُجُومَهُ بكُلِّ مُغارِ الفَتْلِ شُدَّتْ بِيَذْبُلِ))، وفي ذلك إشارةٌ إلى الشَّلل التّامِّ الذي أصابَ الشاعرَ، مع عدمِ قدرته على فعلِ شيءٍ ينجيه، فأخذتْ الحَيرةُ تتخبّطه، والشعور بالبلاء الكبير يسري إلى أنحاء جسمه، فالليلُ في هذا السياق صورةٌ ((احتماليّة، خياليّةٌ، لا تعكسُ الواقعَ، وتبدعُ عالماً فنيّاً رمزيّاً، يعيدُ صياغةَ ذلك الواقعِ، ويجلو خفاياه))[2].

(١) المصدر نفسه ص١٨.

(٢) بنية القصيدة الجاهليّة، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس،ريتا عوض، دار الآداب، بيروت، الطّبعة الأولى ١٩٩٢، ص١٩٤.

ووصفوا ليلَ المقهور المعترفِ بحتميّةِ الموتِ وقسوته، فجعلوه بطيئاً في أُفوله، وحادّاً يسرق النوم من عيني صاحبه[1]. لقد أيقنَ صخرُ الغيّ هذه الحقيقة، فباتَ مهموماً، ساهرَ الليلِ، لا يحسُّ بانقضائه، يقول[2]:

أَرِقْــتُ، فَبِــتُّ لَــمْ أَذُقِ الــمَنَامَا وَلِيْلِــيَ، لا أُحِــسُّ لَــهُ، انْصِــرَاما

لَعَمْــرُكَ، وَالــمَنَايَا غَالِبَــاتٌ وَمَــا تُغْنِــي التَّمِيْمَــاتُ الحِمَامَــا

يُصَرِّحُ الشَّاعر في بيته الأوَّل عن أعراض ضَعفه شاكياً قِلَّةَ نومه وإحساسه بطول اللّيل وقسوته، وبطءِ ساعاته، منتظراً قدوم الصَّباح، راجياً أن ينتشلَهُ من ألم المعاناة ويُخَلِّصَه من هول الليل ورهبته، فأخذ في بيته الثّاني يُقِرُّ بمسبِّبات تلك الأعراض المؤلمة، فيُقسمُ بأغلى ما يملك المرءُ، وهي الحياة، أنَّ سبب أرقه غَلَبَةُ الموت وقهره، بعدما أيقنَ من عُمْقِ أحاسيسه بعدم فائدة الرُّقى في دَفْعِ الموت الواقع لا محالة.

لَقَد صوَّر الشُّعراء الجاهليُّون الليل في جميع حالاته؛ ليل الصَّحراء، وليل السَّجين، وليل المُحبِّ، وليل المُعذَّبِ المقهور، ففرَّقوا من خلال صورهم بين الأحاسيس التي انتابتهم وسيطرت على أفئدتهم؛ فليل السَّاري مختلفٌ تماماً عمَّا سواه، وقد يحمل ألواناً من الرَّهبة لا يمتلكها غيره، وينتاب السَّجينَ في ليله شعورٌ لا يتبادر إلى قلب المحبّ، وهو في انتظار الصَّباح ليَنعُمَ برؤية صاحبته، ومع كلِّ هذه الليالي تختلف الأحاسيس التي تنتاب المقهور الخائف من الموت عن إحساس غيره ممَّن وصف الليل، وأبرز الإحساس الجماليَّ فيه، ولذلك اختلف الإحساسُ بالليل عند الشُّعراء، ولم يكن واحداً في سواد سمائه وسكون أجوائه.

(١) انظر ديوان بشر بن أبي خازم ص ١٠٥، والنّابغة ٥٤، وامرئ القيس ١٠٥، والأفوه الأودي، شرح وتحقيق الدكتور محمد التونجي، دار صادر بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٨م،ص ٧٣ – ٧٤، والأصمعيّات١٨٥، وسحيم ٣٧.

(٢) ديوان الهذليين ج٢ ص٦٢، التّميماتُ: العُوَذُ.

٣/٣- الرّيحُ العاصفة:

تابعَ الجاهليُّ حركاتِ الرياح، ورصدَ اتّجاه هبوبها، متنبّئاً بنزول مطرٍ يبتهجُ له، أو بحلولِ جدبٍ يثير أساه ومخاوفه، وعلى هذا تفاءل ببعضها؛ لما تحمله إليه من خيرٍ وخِصبٍ، وتشاءمَ من بعضها لاقترانها بالعقمِ والقحطِ. فكان إذا هبّتْ عليه ريحُ الشمالِ خافها وقلقَ منها، لأنّها متبوعةٌ بالجوعِ والعوزِ والضيقِ؛ فساءتْ صورتُها عندَهُ، وأصبحت أمارةٌ من أماراتِ الشحِّ والأذى.وَقَد جسّدَ أوسُ بنُ حَجر شدّةَ هذه الريحِ ولذعاتِ بردها القارسِ في صورةِ الضجيعِ الذي يتزمّلُ في كسائه مجانباً ضجيعته، غير مكترثٍ بحالها وسوء مبيتها، يقول(١):

وَعَـــزَّتِ الشَّـــمْأَلُ الرِّيـــاحَ، وَقَـــدْ أَمْسَـــى كَمِيـــعُ الفَتَـــاةِ مُلْتَفِعَـــا
وَشُـــبِّهَ الهَيْـــدَبُ العَبَـــامُ مِـــنَ الـــ أَقْـــوامِ، سَـــقْباً، مُلَبَّســـاً فَرَعَـــا

لقد سوّغَ القهرُ المتكرّرُ الذي كان يتعرَّضُ له العربيُّ من هذه الرّيح الشماليّة الهوجاء الخوف منها، فجسّد بإحساسه المرهفِ صوراً معبّرةً عن حاله في أثناءَ وقوعها؛ فأوسٌ يريدُ أنْ يوضّحَ غلبةَ هذه الريحِ في أيّامهم، وما تُحدِثُه في أجسادهم، فجاء بصورةِ ذلكَ الرّجلِ الذي تزمّلَ لحافه وغضّ طرفاً عن ضجيعته لشدّة البرد وضيقِ الحالِ، وزاد في وصفِ قسوتها أنْ جعلَها تُخْرِسُ الرَّجلَ الشديدَ الخلقِ، وتبقيه متلفّعاً بالأهدام الكثيرة ذاتِ الذوائب التي تشبه هَيْدبَ السحابِ. ولننظر إلى هذا التشبيه قليلاً لنقرأ على لسان الشاعر طلبَ الماء من السحابِ، ليغيّرَ هذه الحالة التي وقعتْ والقحط الذي عمَّ، ونراه يأتي بتشبيهٍ آخر ليؤكّد ما ذهبنا إليه ثانياً في طلب الخير والخصب، وهو تشبيه ذلك الرجلِ المغطّى بالمولود الجديد الذي يلبس جلداً آخرَ غيرَ جلده، حتّى تدرَّ عليه أمُّه، وفي صورة السَّقْبِ هذه نرى أيضاً طلباً متكرّراً من الشاعر لنزول المطر من السماء وإسقاء الأرض التي ستعشبُ هي في نهايةِ المطاف، وتتغيّر الأحوال.

---

(١) ديوانه ص٥٤، عزّت الشَّمأْلُ الرّياحُ: غلبتها، الكميعُ: الضجيعُ، تلفّعَ: تزمّلَ، الهيدبُ: الذي عليه أهدام خلقان تذبذب كأنّه السّحاب، العَبامُ: الكليل اللّسان، السَّقْبُ: الحديث الولادة من الغنم، الفَرَع: الجلد الآخر غير جلده.

وقد كانت الريحُ الشَّماليّة الهوجاء قاسيةً حتّى على أطلال الجاهليين، التي تمثّلُ ذكريات حبِّهم القديم وملاعبِ طفولتهم الغالية، ولهذا كَثُرَ ذكرها في أشعارهم، وندّدوا بفعلها الذي دمّرَ كلَّ شيءٍ وأعفى ديارهم[1]، يقول بشر بن أبي خازم وقد وسَمَها بالعاصفة[2]:

تَغَيَّـــرَتِ الـــمَنَازِلُ مِـــنْ سُـــلَيْمى بِرَامـــةَ فَالكَثِيـــبِ إلـــى بُطَـــاحِ

فَـــأَجْزَاعِ اللِّـــوَى، فَبِـــرَاقِ خَبْـــتٍ عَفَتْهَـــا الـــمُعْصِفَاتُ مِـــنَ الرِّيَـــاحِ

لقد أتَتْ هذه الرّياح العاصفة على كلِّ شيءٍ؛ لَمْ ينجُ منها مكانٌ إلاّ وغيّرت معالمه، وهذا ما نلتمسُه من تعداد الشاعر للأماكن التي جرفتها الريح الشماليّة فأتت على السَّهلِ (رامةَ والكثيبِ وبُطاح) وعلى الوديان الصالحة للزراعة والإقامة، فأقضَّت مضاجعَ أهلها، ولم تتخلّصْ منها الصحراءُ الواسعةُ، ولهذا كان الشعراءُ يصوّرون ما أحسّوا بأنفسِهم تُجاهها من الخوف والذّعرِ لجلالها وعدم إبقائها شيئاً على حاله، مما اضطرّهم إلى تركِ منازلِهم في أغلبِ الأحيانِ، أو التحصّنِ والحذرِ من وقوعها في مرّاتٍ أخرى.

وقد تتعاونُ ريح الشمال معَ الدَّبور على طمسِ معالِم الأطلال، فيتجسّدُ الإحساسُ بالجلالِ بعد الخراب الذي تُحدثانِهِ فيها، ومن ذلك ما قاله بشرٌ أيضاً[3]:

وجَـــرَّ الرَّامِسَـــاتُ بِهِـــا ذُيُـــولاً كَـــأنَّ شَـــمالَها بَعْـــدَ الـــدَّبُورِ

رَمَـــادٌ بَـــين أظـــآرٍ ثَـــلاثٍ كَمـــا وُشِـــمَ الـــرَّواهشُ بـــالنؤورِ

---

(١) انظر ديوان النّابغة ص ٧٣ و ٦٥ و ٢٥٨، وعبيد ٧٥، وطرفة ٨٦، وعمرو بن شأس ٦٢، وأميّة بن أبي الصَّلت ٥٠٣، وعديّ بن زيد ٩٠، والمفضّليّات ١٠٥.

(٢) ديوانه ص٨٧، رامةُ والكثيبُ وبُطاحُ: أسماء مواضع، الأجزاعُ: جمعُ جِزع، وهو ما اتّسعَ من مضايق الوادي حيث ينبت الشجر، ويمكن أن يقيم الناس، اللِّوى: اسم وادي، البِراقُ: جمع البرقة، وهي أرض غليظة مختلطة بحجارة ورمل، وخِبتُ: صحراء بين مكّة والمدينة، المُعصفاتُ من الرياح: التي تثير التراب والورق.

(٣) ديوانه ص١٢٥-١٢٦، الرّامساتُ: الريح التي تثيرُ التّرابَ وتدفنُ الآثارَ، الشَّمالُ: ريح الشَّمال، والدّبور: ريحٌ مهبّها من المغرب، الأظآر: جمع ظِئْر؛ وهي النّاقة العاطفة على غيرِ ولدِها، المرضعةِ له، الرّواهش: عَصَبٌ وعروقٌ في الذّراع، واحدتها راهشة.وانظر المفضليّات ص١٠٦((وكأنّما جَرُّ الرّوامسِ ذَيلَها)).

إذ جعلَ بشرٌ من الرّياح الرّامسة بَشَراً تجرُّ ذيولها كبرياءً وأنَفَةً، تطمسُ معالمَ الدِّيارِ وتغيّرُ أحوالها، فالرَّجلُ المتبخترُ يحسبُ نفسه أكبرَ مِن أقرانه، يمشي رافعَ الرّأسِ، موفورَ الصحّة، لا يُبقي عليه شيئاً كما يحسبُ، وهذه حالُ الرّياح وفعلها في الأطلالِ كما جسّدها الشاعرُ؛ لاتخشى أحداً، ولا تهاب مَن يقفُ في وجهها، تسوّي الأرضَ من خلفها، وتجعلُ التّرابَ في سويّةٍ واحدة، تدفنُ معالمَ الأرضِ وتهلكُ الزّرعَ. وأكَّدَ في شطرِ بيته الأوّل ومطلعِ البيتِ الثاني على تعاور كِلا الريحين أطلالَ المحبوبة بالخراب والدّمار؛ مشبّهاً ريح الشمالِ والدَّبورِ في تماسكهما وتعاورها في أوقاتٍ متعاقبةٍ لديارِ الأحبّةِ بالرّمادِ المجتمع والملتفّ حولَ حجارةِ القِدرِ، وجاء بتشبيه ثانٍ لحجارة القِدرِ والتفاف الرّمادِ عليها في تماسكٍ تامٍّ وإحكام متين بالنؤور التي تلامسُ عروق الدّمِ على أيدي الحسان من النساء الجاهليّات اللاَّتي يتَّشمْنَ به. وفي تجسيدِ الشَّاعر في بدايةِ البيتِ الأول وتشبيهاته التَّالية نلتمسُ طلبَه للحياةِ في تلكَ الديار التي عفتها رياحُ الشمالِ والدبور، مسترجعاً لما كان فيها بالأمس القريب أو البعيدِ من الحياة والازدهار، وقد جاءَ على ذكرِ الوشمِ إحساساً منه بأنَّ الدّيار سوفَ تُسْكنُ وتعودُ إليها الحياةُ من جديدٍ، وجعلَ الوشمَ عاملاً حيّاً على ما رآهُ من آثارِ الخرابِ والدَّمارِ اللذينِ حلاّ بالدّيارِ بعد رحيلِ الأهلِ عنها، يدفعُ به إحساسَه بالموتِ والعدَمِ بعد مشاهدة المناظرِ الخَربة بفعلِ الرِّياحِ الهوجاءِ التي وقفَ أمامَ خرابِها وقفةَ الذّاهلِ.

وقد كنَّى النابغةُ الذبيانيُّ عن قوّةِ الريح التي أتتْ على ديار محبوبته، فغيّرتْ معالمها، وأسهمت في امِّحاء رسومِها، بصوتها الشديد، فجعلَ لها حنيناً يفوقُ حنينَه إلى ذكرياتِ الماضي الذي قضاه في أفيائها، يقول[1]:

عَرَفْتُ لَهَا مَنَازِلَ مُقْفِرَاتٍ تُعَفِّيْهَا مُذَعْذِعَةٌ حَنُوْنُ

بِمُنْخَرِقٍ، تَحِنُّ الرِّيْحُ فِيْهِ حَنِيْنَ الجُلْبِ فِي البَلَدِ السَّنِيْنِ

(١) ديوانه ص٢٥٨، مذعذعة: ريح شديدةٌ تذعذعُ ما مرّتْ عليه، حَنونُ: لها حنينٌ، أي: صوتٌ شديد، الجُلْبُ: الإبل يُحمَلُ عليها متاع القوم، السَّنين: الأرض التي أُكِلَ نباتها.

إذ جعل النّابغة حنين الرّيح في ديار محبوبته قويّاً، يعصف بقلبه المنكسر، كأنّه حنين نوقٍ جوعى، أصاب بلادها قَفْرٌ، فأخذت تحنُّ إلى ما يسدُّ جوعها، فأراد النابغةُ من وراء تلكَ الريحِ الشديدةِ إحياءَ الديارِ بعدَ موتها، بدليلِ تشبيهه في البيت الثاني، وما أردفه في البيت الذي قالَ فيه مباشرةً[1]:

وَيَعْقِبُهَـــــا، فَيَسْـــــهَكُهَا مُلِـــــثٌّ صَـــدُوقُ الرَّعْـــدِ، مُنْسَـــكِبٌ، هَتُـــوْنُ

لقد امتزجتْ مشاعرُ الجلالِ من فعلِ الرِّيح بديار صاحبةِ الشاعرِ بفرحته في أثناءِ رؤيةِ السحاب الكثيف أو اختراع صورته والذي ينمُّ عن مطرٍ غزيرٍ مقبلٍ، يبلّلُ التراب ويحيي الأرضَ الميتة، وتَمَثَّلَ ذلك الإحساسُ في بيتٍ تالٍ له، إذْ يقولُ فيه[2]:

وَقَـــدْ تَغْنَـــى بِهَـــا، والـــدَّهْرُ ضَـــافٍ لَـــهُ وَرَقٌ، تَمِيْـــدُ بِـــهِ الغُصُـــوْنُ

هذه الدّيارُ حملتِ الشّاعرَ بينَ ثناياها سنينَ طويلةً، لكنَّ الحالَ لا يدومُ، ولأسبابٍ تَعدَّد ذكرها في أبيات الشعراء الجاهليين تمّ الرحيلُ عنها، فسكنتِ الرياحُ الهوجاءُ عوضاً عنهم، إلى أنْ جاءها الشاعرُ بعد انقطاعٍ طويلٍ، فأرادَ إحياءها بعدَ مشاهد الخراب والاندثار التي رآها، فتذكّرَ أيامَها الأوائلَ، وقد كان الدّهرُ ضاحكاً في وجهه والخيراتُ تملأ ساعدَيهِ. فشبَّهَ الدَّهر في صورةٍ فريدةٍ بالشّجرةِ المثمرة، وهنا يرجعُ الشاعرُ من خيالاتِهِ البعيدةِ، ويستفيقُ على حركةٍ مِنْ قِبَلِ صاحبه أحسَّ بها إلى جوارِه، ليسألهُ عن تِلكَ الظُّعُنِ التي تَركتْ تِلكَ الدّيارَ للرّياح، يقول[3]:

أَصـــاحِ، تَـــرَى، وَأَنْـــتَ إِذاً بَصِـــيْرٌ حُمُـــوْلُ الحَـــيِّ يَرْفَعُهَـــا الـــوَجِيْنُ

ويُعْلِمُنا أنّهُ كان في ذهولٍ دائمٍ، وتوجّعٍ غيرِ قَليلٍ لمشاهدةِ ديارِ المحبوبةِ فارغةً من كلِّ شيءٍ، تلعبُ بها ريحُ الشّمال، ويدلّ على ذلكَ قوله: (وأنتَ إذاً بصيرُ)، وما تلكَ الجملة الاعتراضيّة إلاّ إقرارٌ بإحساسه الكبير بجلال مرأى الدّيار وعظيمِ فعلِ الزَّمان بها.

---

(١) المصدر نفسه ٢٥٨، مُلِثٌّ: مقيمٌ، هتونُ: صبوبٌ؛ يعني: سحاباً.

(٢) المصدر نفسه ص٢٥٨، تَغنى: تعيش، ضافٍ: واسع، تميد الغصون: تميلُ به.

(٣) المصدر السّابق ص٢٥٨، الوجينُ: ما غلظَ من الأرض.

ويشبّهُ أميَّةُ بنُ أبي الصلت فِعلَ الرّياح العاصفةِ في ترابِ ديارِ المحبوبة بفعلِ الرّحى التي تذري الطّحين، يقول[1]:

عَرَفْتُ الدَّارَ، قَدْ أَقْوَتْ سِنِيْنَا لِزَيْنَبَ، إِذْ تَحُلُّ بِهَا قَطِيْنَا
أَذَعْنَ بِهَا جَوَافِلُ مُعْصِفَاتٌ كَمَا تَذْرِي المُلَمْلِمَةُ الطَّحِيْنَا

لقد أسندَ الشاعرُ إلى الرّياحِ صفاتٍ عدّةً تَدلُّ على إحساسِهِ بجلالِ فعلِها؛ فهيَ سريعةٌ: وهذا ما يدلُّ على سرعةِ خرابها واقتلاعِ ما تواجهه في طريقها، وهي إضافةً إلى ذلكَ عاصفةٌ: تصرعُ كلَّ شيءٍ وتسوقُهُ أمامَها، وقد تكوَّنَ لدى الشاعرِ إحساسٌ بالفناءِ والصّهرِ مشابهٌ لِمَا تفعلُه عجلاتُ الرّحى بحبّاتِ الحنطةِ، إذْ تجعلُها ناعمةً... والمعنى المقصودُ هنا أنَّ الرّياحَ لم تتركْ شيئاً على حالِه، كما تفعلُ الرّحى في إحالةِ الحبِّ إلى ذرى ناعمة.

ويؤكِّدُ تكرار فعلِ الرّياحِ بمعالِمِ الدّارِ، مُركِّزاً على زمان الفعلِ (العصر)، وهذا الزمنُ المقصودُ إنّما يكونُ فرصةً كبرى للريحِ لتفعلَ ما فعلته في ديارِ محبوبته زينبَ، يقول[2]:

وَسَافَرَتِ الرِّيَاحُ بِهِنَّ عَصْراً بِأَذْيَالٍ، يَرُحْنَ وَيَغْتَدِيْنَا

إذاً وقف الشُّعراء الجاهليّون من الرِّيح موقفاً اختلطت فيه مشاعر الإجلال والتَّعظيم لفعلها الكاسح الذي أحال العمار خراباً، والأملَ موتاً ويأساً، فكانت الصُّور التي لصقها الشُّعراء بالرِّيح دالَّةً على قوَّتها وجلالها في مقابل الاستسلام التَّامِ لفعلها في ديارهم، فَلَم يكن باستطاعتهم مواجهتها وتغيير مسارها، فتعالت أنَّاتهم، وكَثُرَت شكواهم، وأخذ بهم اليأس جميع حالاتهم.

(١) ديوانه ص٥٠٣، أقوَتْ: خَلَت، القطينُ: السّاكن، أذَعْنَ بها: ذهبنَ بها، تذري: تثير وتذهب به، الجوافلُ: الرياح السريعة، تجفُلُ: تطردُ التراب وتسفيه، المُلَملِمَةُ: الرَّحى.

(٢) المصدر نفسه ص٥٠٣، سافرت الرّياحُ بهنَّ: كنسَتْهُ وفرّقَتْهُ، عصراً: الدّهر، ذيل الرّياح: ما جرّته على وجه الأرضِ من التراب والغبار.

٤/٣- البرق والرّعد والسّحب:

شكّلَ هذا الثلاثي موضوعاً فنيّاً بارزاً، ظهرَ في كثيرٍ من القصائدِ الجاهليّة، فغدا رمزاً للخوف والقلق من المجهولِ الآتي مِنْ وراءِ تلكَ السُحبِ الكثيفةِ والبرقِ العارضِ في السّماء، ذي الإيحاءاتِ الكثيرةِ التي أقضّتْ مضجِعَ الشعراءِ الجاهليين، خاصّةً بعدَ انبعاثِ أصواتٍ غريبةٍ بعدَ فترةٍ وجيزةٍ (الرّعد)، حسبَ لها الشعراءُ الكثيرَ وارتابوا لأمرها؛ فنظروا إليها على ((أنّها قِوَى لا حولَ للإنسانِ على توجيهِها، أو صرفها عن إرادتها في إنزالِ الخطوبِ والكوارثِ بالإنسان))[١].

فقد شكّلَ البرقُ إحساساً بالجلالِ والرّهبة لدى أغلب الشّعراء الجاهليين، فَصَدَّروا به مقطوعاتهم ذات الصّفة النفسيّة المحضة، واستعانوا عليه بصحبهم[٢]، إشارةً إلى إحساسهم بثقلِ حضوره وخوفهم من ضوئه السّاطع بعدَ رقادِ النّاسِ وخلوّهم إلى أنفسهم في ذكرياتٍ حرّقت قلوبهم وأثارت حنينهم، أو في وضحِ النّهارِ بعدما تلبّدتِ السّماءُ بالسّحبِ الدّاكنةِ، فأصبحَ النّهارُ شبيهاً باللّيلِ، فامرؤ القيسِ يطلبُ العونَ على البرقِ عندما رأى وميضه قد أضاءَ ذرى السُحبِ المتراكمةِ فوقَ بعضها، يقول[٣]:

أَعِنِّي عَلَى بَرْقٍ أَرَاهُ وَمِيْض ... يُضِيءُ حَبِيّاً، في شَمَارِيخَ بِيضِ
وَيَهْدَأُ تَارَاتٍ سَنَاهُ، وَتَارَةً ... يَنُوْءُ، كَتَعْتَابِ الكَسِيرِ، المَهِيْضِ
وَتَخْرُجُ مِنْهُ لامِعَاتٌ كَأَنَّهَا ... أَكُفٌّ، تَلَقَّى الفَوْزَ عِنْدَ المَفِيْضِ

---

(١) الخوف في الشعرِ الجاهلي، الدكتور جليل حسن محمد، منشورات دار دجلة، عمّان، الطّبعة الثّانية ٢٠٠٩، ص٢٣٩.

(٢) انظر ديوان أوس بن حجر ص١٥ ((إنّي أرقتُ وَلَمْ تَأْرَقْ مَعِيْ صاحِيْ))، وعبيد ص١٤٥ ((يا مَنْ لبرقٍ أبيتُ الليلَ أرقُبُهُ))، والنابغة ص٢٤٦ ((أصاحِ ترى برقاً أُرِيكَ وميضَهُ))، وسُحيم ص٤٦ ((أحارِ ترى البرقَ لَمْ يَغْتَمِض)).

(٣) ديوانه ص٧٢، الوميضُ: اللاّمعُ، الحَبِيُّ: السَّحاب المتداني، الشماريخُ: ما ارتفعَ من أعاليه، ينوءُ: يتحرّك في ثقلٍ، تَعتاب: أن يمشي البعيرُ أو غيره على ثلاث قوائم؛ أبطأ لمشيه، المَهيضُ: الذي كُسر بعد أن جُبِر من كسره، وذلك أشدُّ عليه، تخرج منه: من الحبيِّ، اللاّمعات: البُروق، الفَوزُ: هاهنا القَهرُ والغَلَبَةُ، المفيض: الذي يضرب في القداح باليَسر... فالأكفّ تتلقّى إفاضته وتتسابق إليها.

فالإحساسُ بجلالِ البرقِ يبدأُ عندَ الشاعرِ منَ الكلمةِ الأولى؛ فطلبُ العونِ إشارةٌ واضحةٌ إلى عَدَمِ استطاعةِ الشاعرِ تحمّلَ المشهدِ بنفسه، وقد بدأَ الخوفُ يغزو قلبَهُ، ويُشغِلُ فكرَه.

ثمَّ ما يلبثُ أنْ يصفَ ذلكَ الوميضَ السَّاطعَ في ترقّبٍ وحذرٍ شديدين؛ فالبرقُ يهدأُ لفتراتٍ طويلةٍ، ويأتي بعدها بضوءٍ يمشي ببطْءٍ، كأنّهُ رجلٌ قد كُسرت ساقُه بعدَ كسرٍ قديمٍ، لم يمضِ وقتٌ طويلٌ على معافاته. وكأنّي بالشاعرِ يصفُ حالَهُ بعدما دَبَّ الكِبَرُ في جسمِهِ، إذ قال في نهايةِ قصيدته[1]:

أَرَى الـمَرْءَ ذَا الأَذْوَادِ يُصْبِحُ مُحْرَضاً ... كَإِحْرَاضِ بَكْرٍ فِي الدِّيارِ مَرِيضِ
كَأنَّ الفَتَى لَمْ يَغْنَ فِي النَّاسِ سَاعةً ... إِذَا اخْتَلَفَ اللَّحيَانِ عِنْدَ الجَرِيْضِ

ثمَّ يتابعُ في وصفِ البرقِ الصادرِ عنِ السحبِ المتراكمةِ، وقد أحسَّ به في تارته الثانية يشتعلُ بسرعةٍ، فيشبّهُهُ بالأكفِّ التي ترتفعُ متسابقةً إلى الفوزِ بما يفضي به القِداحُ، لكنَّ إحساسَه بالإخفاق والهزيمةِ أمامَ سطوةِ الأيامِ وقسوتها، جعلَهُ يصرّحُ بأنَّ ذلك الفوزَ لا يعني إلاّ الهزيمة والقهرَ أمامَ الفناءِ والزَّوال، وما هذا البرقُ الموجودُ دائماً إلاّ سبب يأسِه وعدمِ احتماله لقوى الطبيعةِ الصادرةِ عن واجدٍ لم يُعْرَفْ كنههُ بعدُ.

وشبّه عبيدُ بنُ الأبرصِ البرقَ في شدّةِ ضوئه ولمعانه بتلألؤ النّار، يقولُ[2]:

كَأنَّ تَبَسُّمَ الأَنْوَاءِ فِيْهِ ... إِذَا مَا انْكَلَّ عَن لَهِقٍ، هَصَاصِ
ولاحَ بها تَبَسُّمُ واضِحاتٍ ... يَزِيْنُ صَفائحَ الحورِ القِلاصِ

---

(١) ديوانه ص٧٧، يصبِحُ مُحْرَضاً: أي يصير المرءُ إلى الكِبَرِ والضّعفِ بعد أنْ كان صاحب أذوادٍ ومالٍ، والأذواد: جمع ذود، وهو قطيع الجِمال من الثلاثة إلى العشرة، والمُحْرَض: الذي أحرضه المرضُ إذا أنحلَ جِسمَه، وأذهبَ قوّته، البَكْرُ: الفَتى من الإبل، اللّحيان: الفكّان.

(٢) ديوانه ص١٦٣، الأنواء: النجوم، وقال تبسّمَ الأنواء: أرادَ لمعانَ البرق على التشبيه، انكلَّ السحاب: تبسّمَ البرقُ، اللَّهِقُ: الشديدُ البياض، الهَصاص: تلألؤ النار، الواضحات: من الوَضح، وهو الضّوء، صفائح الحور: وجوهُهنّ، والحور من النّساء: النَّقيّات الألوان والجلود لبياضِهنّ، القِلاصُ: جمع قلوص؛ وهي الفتيّة من الإبل، وأراد الجواري الفتيّات من النّساء.

فالنّارُ هنا توحي بالجلالِ عند التهابها وشدّة ضراوتها، وقد اقتَبَس الشاعرُ من النّارِ صفةَ الإضاءةِ الشّديدة، وأضفاها على البرقِ في ساعات الليل الحالكِ، ليصفَ إحساسَهُ العميقَ عند رؤيةِ البرقِ معترضاً في السماء، بين السّحبِ الممتلئةِ والمثقلةِ بالماءِ، وقد بعثَ هذا المَشهدُ في نفسِهِ الأرقَ والهمَّ، فقالَ في مطلَعِ قصيدَتِه: ((أرقتُ لضوءِ بَرْقٍ في نَشَاصِ))، والنَّشاصُ هو السَّحابُ المتراكمُ فوق بعضه، والذي ينبِئُ بالمطر الكثيرِ الذي قد يحول سيلاً جارفاً، يخرّب الطلولَ، ويسحقُ ما وقعَ في طريقه، وهذا ما يشير إليه عندما جعلَ البرقَ وما ينتج عنه سبباً به في إقفار ديار صاحبته كُبَيْشَة، وتغيير معالمها وآثارها، قائلاً[1]:

حَتَّى أذَعْنَ بِهِ، وَكُلُّ مُجَلْجِلٍ حَرِقِ البَوَارِقِ، دَائِمِ الإرْزَامِ

يعودُ مرّةً أخرى مشبّهاً البرقَ في وميضِه بالنّارِ الملتهبةِ، فقد تَعاورَ كلٌّ منه مع الرياحِ الهوجاءِ على إقفارِ الدّيارِ ونزوحِ أهلِها وفَقْدِه لمن أحبَّ، وتعلّقَ قلبُه بها.

وقد شبّه بعض الشعراء ألسنةَ البرقِ الملتهبة بسيوفٍ مجلوّةٍ أو رماحٍ تلمعُ في الأفقِ[2]، وقد جرى الشعراء في تشبيهاتهم تلك في أغلب الأحيانِ على غرضِ القصيدة، فَعدَيُّ بن زيدٍ يشبّهُ البرقَ العارضَ في السماءِ، وهو داخلَ السُّحُبِ بالسيوف المشرفيّة؛ وكأنّه يتطلّعُ للحريّة مِن خلالِ الإحساسِ الكامن وراء تلك السيوف المجلوّة، والتي تلمعُ كالبرقِ المتخيَّلِ في ذهنه، وهو قابعٌ خلفَ القضبان الحديدية، يرجو الإفراج عنه، أو يلمّح في قصيدته هاته إلى الحلِّ الذي يدورُ في خلده (الحرب)، وهي المعادلُ لحرّيته، يقول[3]:

أَرِقْتُ لِمُكْفَهِرٍّ بَاتَ فِيْهِ بَوَارِقُ يَرْتَقِيْنَ رؤوسَ شِيْبِ

---

(١) المصدر نفسه ص٧٥، به: بالمنزل، مُجَلْجِلٌ: سحابٌ مصوّتٌ برعد، حَرِقُ البوارق: كأنّه نارٌ توقدُ، الإرزام: صوت الرّعد.

(٢) انظر شرح أشعار الهذليين ج٢ ص٥٣٤، في قول أميّة بن أبي عائذٍ ((كأنَّ وميضَ البرقِ تحتَ كفافِه، تَكَشّفُ رَمّاحٍ)).

(٣) ديوانه ص٣٧، المُكفهرُّ: السَّحاب المتوالي المتراكب، الشِّيبُ: السَّحائب التي فيها سواد وبياض، شبَّهها بالرؤوسِ الشِّيبِ، المشرَفيّة: سيوفٌ منسوبة، الدَّخدارُ: الثَّوب المصون.

تَلُـــوْحُ الـــمَشْرَفِيَّةُ فِـــيْ ذُرَاهُ وَيَجْلُـــوْ صَـــفْحَ دَخْـــدَارٍ قَشِـــيْبِ

لقد كشفَ عديٌّ إحساسه بجلال البرْقِ مقترناً بجلال فعلِ السجّان، الذي قام بوضعه داخلَ السجن، وقد بلغَ من العمر عِتيّاً، والذي يُدَعِّمُ الافتراضَ الذي ذهبتُ إليه ما جاء به في بيتين تاليين، يقول فيهما(١):

كَـــأَنَّ مَآتِمـــاً بَاتَـــتْ عَلَيـــهِ خَضَـــبْنَ مَآلِيـــاً بِـــدَمٍ صَـــبِيْبِ

يُلأْلِـــئْنَ الأَكُـــفَّ عَلَـــى عَـــدِيٍّ وَيُعْطَـــفُ رُجْعُهُـــنَّ إلـــى الجُيُـــوبِ

فلماذا البكاءُ إذاً؟ وما المقصودُ بالدَّم المُراق؟ أليس هذا ما يُشير إلى الحرب التي ينادي بها عديٌّ من وراء ذلك التشبيه؟! لقد أحسَّ الشاعرُ بالقهرِ فوق عذابات سجنه، فبدأ يُشرّعُ الحلول المناسبة لإخراجه من السجن الذي آلَ إليه واصفاً نفسه بالثوب الطّاهر النَّقي ((ويجلو صَفْحَ دَخْدَارٍ قَشِيبِ))، إنّ تلك السيوفَ ستجلو الحقيقةَ عن الشاعر، وتُثْبِتُ براءَتَهُ.

أمّا الرّعدُ فهو مرافق للبرقِ، إلاّ أنّ صوته يتأخر عنه؛ لأنّ الضوء أسرع من الصوت، وقد شبّه الشعراء الجاهليّون صوتَ الرَّعد في قوّته وشدّته بهدير الإبل(٢)، كما جاء عند أوس بن حجر(٣):

كَـــأَنَّ فِيْـــهِ عِشَـــاراً جِلَّـــةً شُـــرُفاً شُـــعْثاً لهـــامِيْمَ، قَـــدْ هَمَّـــتْ بِإرشَـــاحِ

هُـــدْلاً مَشَـــافِرُهَا، بُحّـــاً حَنَاجِرُهَـــا تُزْجِـــي مَرَابِيْعَهَـــا، فـــي صَحْصَـــحٍ ضَـــاحِي

---

(١) ديوانه ص٣٧-٣٨، المآلي: جمعُ مئلاةٍ: وهي الخرقة تمسكها المرأةُ عند النّوح، يُلألئن: يُحَرّكنَ.

(٢) انظر ديوان عدي بن زيد ص٣٨ ((كَأنَّ دُفُوقَ جَونٍ تعتَرِيهِ، تُجَانِبُ قَاصِباً، فَحَنِيْنَ نيبِ))، وشرح أشعار الهذليين ج١ ص ١٦٧ ((يَجُشُّ رَعداً كَهَدْرِ الفَحْلِ))، وعبيد ٨٦ ((مَرْيَ العسيفِ عِشاره))، وشرح ديوان لبيد ٩٠ ((وأنواحاً عليهنَّ المآلي))، وقد شبَّهه لبيد بصوت الغنم؛ انظر شرح ديوانه ص ٣٠:

كـأَنَّ فيـه لـمّا ارتَفَقْـتُ لـهُ رَيْطـاً وَمِرْبـاعَ غـانِمٍ لَجِبـا

(٣) ديوانه ص١٧، العِشارُ: الناقة التي أتى على حملها عشرةُ أشهرٍ، الجِلَّة: المسنّاتُ من الإبل، والشُرُفُ: الكبار منها، اللَّهاميم: الغزار، الإرشاح: إذا اشتدَّ فصيل الناقة وقوي، هُدلٌ: مسترخية، تُزجي: ترعى، الصَّحْصَحُ: المكان المستوي الظاهر، المِرباعُ: النَّاقة التي تضعُ في ربيعيّة النتاج؛ وهو أوّله، وإنّما يعني أولادها، الضّاحي: الظّاهر للشمس.

لقد اختار أوسٌ الإبل المسنّة الضخمة ذات الصوت القوي، وهي جاثمةٌ بين أبنائها الذين أنجبتهم في الوقت المناسب لإدرار الحليب، ليُشَبِّهَ قصفَ الرَّعدِ وجلبته بصوتها الخشن الصادرِ عن خوفٍ عميقٍ وَصَدْرٍ كبيرٍ، وذلك أقوى للصوت وأشدّ، وَجَعلَ في بيته الأول الإبلَ في شهرها العاشرِ من الحمل، وهذا ما يزيد من حمولة بطنها، ويؤثّر في طبقات الصَّوت الصَّادرِ عنها، وبهذا يكون الصوتُ مبعثاً للخوفِ مِن قِبَلِ سامِعه، فقاربَ ذلك الصوتَ بصوتِ الرّعد الناجمِ عن تكدّسِ طبقاتٍ من السّحبِ السَّوداءِ الدَّاكنةِ فوق بعضها في السَّماء التي بات يرقبها في خوفٍ وحذر.

وقد شبّه أميّةُ بن أبي عائذٍ الهَذليّ صوتَ الرَّعدِ وشدّةَ قصفِه بزئير الأسد الغاضب، قائلاً[1]:

وَأَعْقَبَ تِلْمَاعاً بِزَأْرٍ، كَأَنَّهُ تَهَدُّمُ طَوْدٍ، صَخْرُهُ يَتَكَلَّلُ

إنّها ليلةٌ شاتيةٌ قاهرة؛ تَكَرَّرَ فيها وميضُ البرقِ، أعقبه صوتٌ يدكّ الجبالَ قوّةً وشدّةً، فتتهدّم صخوره، فكيفَ فعلَ بأطلالِ المحبوبةِ إذاً؟! لقد أحسَّ الشاعرُ بجلال ذلكَ الصوت وجبروته، وقدّرَ الفعلَ العظيم الذي أحدَثَه في ديارها، فقدّمَ صوراً مكثّفةً لذلك المشهدِ الذي عانى منه، فقد تحدّثَ في لغة الماضي في بدايةِ لوحته، قائلاً: ((عفتها صباً، ترمي السّراديحَ بالحصا))، وما لبث أنْ انتقلَ إلى الحاضرِ في صوره المتتالية عن السحب والبرق والرعد، فأسقطَ المشهدَ الآنيَّ على ما شاهده من عفاءٍ وخرابٍ حلاّ بالدّار، وبعدَ أنْ قدّمَ الصورَ المحيطة بالمشهدِ كاملاً ختم أبياته مؤكّداً على العوامل نفسها التي تعاونت لتغيير معالمِ الدّارِ، فقال[2]:

فَذَاكَ عَفَاهَا، وَالفَنَاءُ مَعَ البِلَى تَعَاقُبُ أَحْوَالٌ بِهَا، تَتَحَوَّلُ

وفي لوحةِ السُّحبِ قدّمَ الشعراءُ الجاهليّون صوراً عديدةً للإحساسِ بجلالها، في أثناء معاينتهم لها منذ اللحظة الأولى لتشكّلها، وحتّى لحظة انصباب المطر وإفراغ حمولتها على أرض الصحراء المتعطّشة، وتشكّلِ السيولِ الجارفةِ في أغلبِ الأوقات، وما يصدرُ عن ذلك من ترويع للإنسان والحيوان على حدٍّ سواء وخرابٍ يشملُ الأبنيةَ، وإهلاكٍ للمزروعاتِ، وتجريفٍ للسهولِ والوديان...

(١) شرح أشعار الهذليين ج٢ ص٥٣٤، الزأرُ: صوت الرّعد، يتكلّل: يتهدّم.

(٢) المصدر نفسه ج٢ ص٥٣٣.

إنَّ وصْفَ الشعراءِ الجاهليين للسَّحاب كانَ منطلقاً واضحاً للتعبيرِ عمّا يدور في أنفسهم تجاه موضوعاتٍ وجوديّةٍ خالصةٍ، أرّقت عيونهم وأفزعت قلوبهم، فوجدوا في هذه اللوحةِ متنفّساً لآهات صدورهم وشللِ أفكارهم قُبالةَ الضغط النفسي الذي كانوا يعايشونه.

فقد صوّروا السّحاب المتشكّلَ في السماء، وأرقوا لِمشاهِدِهِ، وأكّدوا قرب هيدَبِهِ مِنَ الأرض(١)، يقول أوس بن حجر في ذلك(٢):

دَانٍ، مُسِفٍّ، فُوَيْقَ الأَرْضِ هَيْدَبُهُ يَكَادُ يَدْفَعُهُ، مِن قَامَ، بِالرَّاحِ

لقد اشتدَّ الأرقُ بالشاعر بعد نومِ الصَّحبِ، وبقي يعاني قسوةَ الليلِ وحدَه، فوجد في ذلك السحاب المتدلّي قوّةً تضغطُ على أنفاسه، فأحسَّ بجلالِ تلكَ السحبِ وما تحمله من ماءٍ، وما يصدرُ عنهما من أصواتٍ مخيفةٍ. كلُّ ذلك كانَ مبعثاً للخوفِ والأرقِ في نفسِ الشاعرِ، نتيجةَ تحوّل السماء عمّا كانت عليه، وكأنّ شيئاً غريباً قد حصلَ لها.

ويستمرُّ الشاعرُ في وصفِ عملِ ذلكَ السحابِ المصحوب بأصواتٍ قويّةٍ مخيفةٍ، فيؤكّدُ على قوّته، مشبهاً ذلكَ العملَ بالأرضِ بأفحوصِ القطاة مرّةً، وبالمدحاةِ التي يلعبُ بها الصّبيةُ في ذلك العصر، يقول(٣):

يَنْزَعُ جِلْدَ الحَصا، أَجَشُّ، مُبْتَرِكٌ كَأَنَّهُ فَاحِصٌ، أَوْ لاعِبٌ، دَاحِي

---

(١) انظر شرح أشعار الهذليينَ ج١ ص١٣١ ((له هَيدَبٌ يعلو الشِّرَاجَ، وهَيدبٌ مُسِفّ))، و ج١ ص٢٩٥ ((أجشُّ ربَحْلاً له هيدبٌ))، وديوان طفيل ص٤٤ ((له هَيدبٌ دانٍ))، وديوان الأفوه الأودي ص٩((له هيدبٌ دانٍ ورعدٌ ولجّةٌ))، والمفضّليات ص١٢٦ ((له هيدبٌ داني السَّحاب دفُوقُ)).

(٢) ديوانه ص١٥، مُسِفٌّ: شديدُ الدنوِّ مِنَ الأرض، هيدبُه: ما تدلّى منه.

(٣) ديوانه ص١٦، أجشّ: غليظَ الصوت؛ وهو صفةٌ للرعد الذي يصحَبُ هذا السَّحاب، المتبرّك: من ابترك أي أسرع في العدو، وجدّ فيه، الفاحصُ: الذي يقلّبُ وجه التراب، كما تفعلُ القطاةُ حيث تشقُّ أفحوصتها، الدّاحي: وهو الذي يلعبُ بالمدحاةِ؛ وهي خشبة يدحي بها الصّبي، فتمرُّ على وجهِ الأرضِ، لاتأتي على شيءٍ إلا اجتحفته....، وانظر ديوان طرفة ص٧٧ ((أربَّت به نأجةٌ تزدهي الحصا)).

لقد كان فعلُ السحاب عظيماً وجليلاً، عندما بدأَ بتفتيتِ الحصا لشدّةِ وقعِهِ على الأرض، وقد كان إحساسُ الشاعرِ بجلالِ فعلِ السحاب نتيجةً لقوّته وتجريفه لما وقفَ أمامه، ففي هذه الحال يغيّرُ السحابُ الأرضَ ويسلبُ منها الخيراتِ، ويتركها قاحلةً جرداءَ، لا نباتَ فيها، ولا حيوان.... وكان التشبيهُ مقارباً لواقعِ الحياةِ البدويّةِ، فعملُ السحابِ بالأرضِ كان شبيهاً لما تفعله القطاةُ في أثناء وضعِ أفحوصها، فتقوم بحفرِ الترابِ، وتضعُ البيضَ، خوفاً عليه من الهلاكِ، مما يؤثّرُ سلباً في النباتاتِ الصحراويّة التي كانت الغذاءَ الرئيس لهم آنذاك.

وقد شبّهوا السَّحاب بالليلِ المظلمِ في سواده وتكدّس قطعه أطباقاً فوق بعضها[1]، أو بالبحر في اتساعه وظلمةِ مائه[2]، كما جاء في قول عبيد بن الأبرص[3]:

كَلَيْـــلٍ، مُظْلِـــمِ الحَجَـــرَاتِ، داجٍ بَهِـــيمٍ، أو كَبَحْـــرٍ ذِيْ بَـــوَاصِ

إنّ سواد السّحاب المتراكم فوقَ بعضه أثار في نفسِ الشاعرِ هواجسَ أخافته، وملأت عليه عقله، فشبّهه في شطره الأول بالليل المظلم، وهذا ما يجعلُ المرءَ في شللٍ تامٍّ لعدمِ الرؤيةِ أمامه، فَتَضِلُّ به السُّبلُ، ويعمى بصره عن هداية الطريق، فتقعُ في المجهول.

أمّا تشبيهه في شطره الثاني بالبحرِ في اتّساعِ مساحته، فقد يعطينا الماءُ لوناً مائلاً إلى السَّواد أيضاً، وقد جعلَ البحرَ مترامي الأطرافِ، إشارةً إلى صعوبةِ الاهتداء في أنحائه أيضاً والهلاكِ لراكبه، وهذا ما يبعثُ إحساساً بالجلالِ والرّهبةِ في ارتياده من جهةٍ، والنظر الدائم إليه من جهةٍ أخرى.

---

(١) انظر ديوان عبيد ص١٥٤ ((في مكفهرٍّ، وفي سوداءَ مركومة))، و ص٨٦ ((جونٌ تكركره الصبا))، وطرفة ص٧٧ ((وأسحم وكّاف العشيّ))، وشرح أشعار الهذليين ج١ ص١٢٨ ((على حبشيَّات لهنّ نئيجُ)).

(٢) انظر ديوان عدي ص٣٨ ((كَأنَّ دفوقَ جونٍ تَعْتَرِيهِ))، وشرح أشعار الهذليين ج١ ص١٢٨ ((حنَاتِمُ سودٌ ماؤهنَّ ثَجِيجُ))، وديوان المُزَرِّد، تحقيق ابراهيم عطيّة، مطبعة أسعد، بغداد ١٩٦٢، ص٢٤ ((من الدّهمِ رَجَّافٌ)).

(٣) ديوانه ص١٦٢، الحجرات: النواحي، البهيم: الشديد السواد، البواصي: ضربٌ من السفن؛ وهي الزوارق، ويأتي معنى البَوْص: البُعْدُ.

ولعلّ في ضخامةِ النوقِ أثراً بارزاً في تشبيه السحابِ عند الجاهليينَ بقطع الإبل المتراصّةِ جنباً إلى جنبٍ في سماء الشاعر[1]، وهذا ما أشار إليه النابغة عندما قال[2]:

أجَشَّ، سماكِياً، كَأَنَّ رَبَابَهُ أَرَاعِيْلُ شَتّى مِنْ قَلائصَ، أُبَّدِ

لقد قام إحساسُ الشاعر بجلال السَّحاب على تشبيهه بمجموعات الإبل المتوحّشة؛ وكأنّها تريد الانقضاضَ على شيءٍ لتأكلَه، فهي بضخامةِ حجمها وشدّةِ سرعتها، أومأتْ للشاعر بالهلاكِ النَّاجمِ عن ذلك التشبيه، إذا ما داهمتِ الأرضَ، وسقطت على مجموعات البشر فيها.

ويشبّه أبو ذؤيبٍ الهذلي السّحاب المتراكم فوق بعضه بمخاريق ملتفّةٍ على بعضِها، يقول[3]:

أَرِقْتُ لَهُ، ذاتَ العِشَاءِ، كَأَنَّهُ مَخَارِيقُ، يُدْعَى تَحْتَهُنَّ خَرِيْجُ

فالخوفُ والفزعُ ملآ قلبَ الشاعرِ عند العشاء؛ وفي هذا إشارةٌ إلى أنَّ القلقَ لازمه طيلةَ الليل، فقد صوّرَ ذلكَ السحابَ المتراكمَ قطعاً قطعاً وبشكل طولانيّ بأنّه سيهبطُ إلى الأرض، ويصيبُ منه شيئاً، كما في مخاريق الأطفالِ التي ستضرَبُ على أحدهم، وتصيب منهم، فيقعُ عليه الخوفَ، ويلوذُ بالهروب.

وقد شبّهوا السَّحابَ المتراكمَ فوقَ بعضه، والمترامي بعضه إثرَ بعض بالجبال، يقول المُزَرِّدُ[4]:

مِنَ الدُّهْمِ رِجَّافٌ كَأَنَّ رَبَابَهُ جِبَالُ السَّرى، يُرْمَى إليهِ ويَرْتَمِي

لقد جاء إحساسُ الشاعرِ بجلالِ السحاب المصوّر وكثرة مائه مِن تشبيهه بالجبالِ العاليةِ، والجبلُ يبعثُ في النفسِ إحساساً بالرّهبةِ والخوفِ لارتفاعه وعدم ارتياده من جِهةٍ، ولجهلِ ما يُحَبّئُ خلفَه مِن جهةٍ أخرى، فإذا كان السّحابُ كالجبالِ أرقَ الشاعرُ الجاهلي لِما يحمله من الماء الكثير، ولا سيَّما أنَّ المطرَ الكثيرَ يسبّبُ السيولَ الجارفةَ، وما هذا إلا الحرصُ على البقاءِ والأمنِ، لذا نرى في

(١) انظر ديوان أبي دؤاد ص ٣٣١، وطرفة ٨٦، وأوس ١٧.

(٢) ديوانه ص ٢٤٦، أجَشُّ: في صوته بُحَّة، سِماكيّاً: مُطِرَ بنوءِ السِّماك، رَبابُهُ: سَحابُهُ، أراعيلُ: قطيع من قلائص، أُبَّدُ: توحَّشتْ.

(٣) شرح أشعار الهذليين ج١ ص١٢٩، له: للسّحاب، مخاريق: مخاريق الصبيان التي يلعبون بها، خريج: لعبة لهم.

(٤) ديوانه ص٢٤.

كثيرٍ مِنَ الأحيانِ الشعراءَ الجاهليين يدعونَ عند مشاهدةِ السحابِ بالسقيا لأرضِ مَنْ أحبّوا[1]، سقيا خيرٍ وخِصبٍ وليسَ بلاءً ودماراً[2].

شكَّل إحساسُ الشّاعر بجلال الطبيعة صوراً جليلةً، أفصحت عن خوفه وقلقه ممّا تشاهده عيناه، فاستدعى الصّاحب للوقوف إلى جانبه خشيةً وفرقاً، وتحدَّث معه للتخفيف من وطأةِ حاله النَّفسيَّة المضطربةِ، فأسبغ على البرق والرَّعد صوراً واقعيَّةً جليلةً (النار والسّيوف المجلوَّة وصوت هدير الإبل)، وعلى السُّحُبِ جلالاً كبيراً (البحر وغيره).

فالشّاعر الجاهليّ صوّر الإحساس الجليل الذي انتابه فيما شاهده من حوله، فحاول بدايةً تضخيم الأنا الصّادرة من داخلة (جلال الشّاعر)، في إثباتٍ لقوّة أشعاره وسطوتها، لزرع الرّعبِ في نفوس الأعداء، وصُنعِ هالةً كبيرةً من حوله ترتجف منها أوصالهم، لعلمه بالمكانة التي احتلّها على الصّعيد الاجتماعيّ في القبيلة، فقدّم صوراً تشير إلى جلال كلماته، وتأثيرها البالغ، وما لبث أن أثبت جدارته في ميدان القتال، فصوَّر شكلَهُ المخيفَ (اللّباس، الهيئة)، وإقدامه وجرأته (الأسد، الجانّ، السّيف، السّيل، الموت)، في محاولةٍ منه لتضخيم الذّات في مواجهة عبثيّة الزّمان وروغانه، ووقوفاً في وجه آلة الموت الحادّة التي تحصد الأرواح، وتزهق النّفوس.

أمّا الصّعلوك، فقد ابتنى لنفسه من خلال الصّور الشّعريّة صرحاً كبيراً يقيه صروف الأيّام، مركِّزاً على قوّة جسمه الضّامر كالسّيف، وسرعته الفائقة، وطعناته وضرباته التي تفتح في أجساد الأعداء جروحاً لا تلتئم، في سبيل إرساء تعاليمه التي اعتدّ بها، وحاول جاهداً تطبيقها، ليحلَّ الأمنُ، وتسود العدالة في مجتمعاتهم.

(١) انظر شرح أشعار الهذليين ج١ ص١٢٨، وديوان عبيد بن الأبرص ص٨٦.

(٢) ديوان سلامة بن جندل ص ١٣٧ ((هَتَكَتْ على عوذِ النّعاجِ بيوتها))... وديوان سحيم ص٤٨ ((يكبُّ العِضاه لأذقانها))... إلخ.

وقد أسبغ الشّعراء على الممدوح صوراً توحي بالجلال المطلق (الليل، السّيف، الأسد، الإله، المَلَك)، سعياً لتحقيق التوازن لأنفسهم بين قوى الزّمان الكاسر، وقوّة الممدوح، الملجأ الأكبر لأنفسهم المتعبة اليائسة.

وقد خصّ الشّعراء الجاهليّون الحيوان بالصّور الجليلة؛ فشبّه النّاقة في ضخامةِ شكلها وبنيتها بأنواعٍ من البناء المحكم، وبالسّفينة الذّاهبة في عرض البحر (الأمن والحماية)، وأكّدوا صلابتها، مستمدّين من المطرقة وألواح الخشب وأدوات الحرب، والصّخور القاسية معاني القوّةَ والمتانةَ، وشبّهوها ببعض الحيوانات الجليلة كالثّور والحمار والجنّ (القداسة – الرّهبة)، فهي راحلة الشّاعر، ووسيلتُه الوحيدة في قطع الصّحراء، وتناسي الهموم، والوصول إلى الممدوح.

أمّا الخيلُ، فقد أولاها الشّاعر الجاهليّ اهتماماً كبيراً، وبيّن الدّور الكبير الذي لعبته في حياتهم؛ فشبّهها بالهيكل في جلال شكلها (القداسة)، وبجذع النّخيل (القوّة والغذاء)، وتناول أجزاء جسدها الصُّلبة، فجعل حوافرها كالصّخر قوّةً ومتانةً، وجوفَها كزحلوق الملعب اتّساعاً وعظمةً، وقطاها كَسَفحِ الجبلِ ضخامةً وارتفاعاً، وأعناقها كالحجارة الصّلبة التي تذبح عليها القرابين في صلابتها وأهمّيتها، ولِما تقدَّمَ من صفات الجلال اقتحمَ عليها ساحات الوغى، فكانت كالأسود قوّةً، والغيلان حدّةً ونشاطاً، والصّقورِ سرعةً وانقضاضاً.

وكان للطّبيعة الجليلة في أشعارهم صورٌ كثيرةٌ؛ فوصفوا الصّحراء ورهبتها، ودلّلوا من خلال قطعها على قوّتهم، وأحسّوا بقسوة الليل ووحشته، فوصفوا ليل الصّحراء، وليل السّجين، وليل المحبّ، وليل المقهور بالموت، وكان لكلِّ ليلٍ خصوصيّته وإيحاءاتُهُ بالجلال الذي يضرب أوصال المرء خوفاً وفزعاً. أمّا الرّيح فقد غيَّرت معالم الدّيار وكنستها، فقهرت الشّاعر، وأدخلت إلى قلبه الذّعر والخوف، وشكّلت البرق والسّحب والرّعود مصدرَ قَلقٍ كبيرٍ، فتتبّع تشكُّل السّحب، وتخوّف من الوميض الصّادر عن السّماء، ومن الأصوات النّاجمة عنها، فشبّه تلك الأصوات بحنين الإبل تارةً، وزئير الأسد أخرى.

الفصل الثالث

الإحساس المأسويّ

أوّلًا: المأسوّي في تاريخ الفكر الجمالي.

ثانيًا: تجلّيات المأسويّ في الشّعر الجاهليّ

١: مأساة الإنسان.

١ – المرأة الظّاعنة.

٢ – الرّجل المغترب.

٢: مأساة المصير الحيواني.

١ – شؤم الناقة.

٢ – لوحة الصّيد ومأسويّة الصراع.

٣: مأساة الوجود الطبيعي.

١ – بكائيّة الطّلل.

٢ – مخلّفات السّيول الجارفة.

الفصل الثالث: الإحساس المأسوي

أولاً: المأسويّ في تاريخ الفكر الجماليّ:

يقوم مفهوم المأسوي على فكرةِ الصراعِ، صراعِ الإنسانِ وقدره، إذ يبدو المصير المأسوي للإنسانِ ((صداماً بينَ الإنسانِ وقدره))[1]، أو نتيجةَ تدخُّلِ القدرِ.

إذْ تُطلقُ صفةُ المأسوي على الأمور المفجعةِ، كموتِ إنسانٍ عزيزٍ مقرَّبٍ، ونتيجةً لذلكَ تُستثارُ فينا عاطفةُ حزنٍ قويّةٌ؛ فالمأساةُ ((تنتهي نهايةً مُحزنةً، وغالباً ما تتجسّدُ النهايةُ بالموتِ الجليلِ، إلا أنّها لا تولِّدُ لدى المتلقي شعورَ الألم والخوفِ والحزنِ الحقيقيّ، بل تُحرِّكُه، تهزُّه، وتُعَمِّقُ وعيَهُ، وتُنَمِّي عواطِفَهُ))[2].

وصراعُ الإنسانِ مع الحياةِ وتناقضاتِها، ومحاولتُه التَّغلُّبَ عليها يتَّصِفُ بالمأسوي، لأنَّ المأسوي يقومُ على الصّراعِ بين مظاهر القبحِ والجمالِ، والتفاهةِ والجلالِ. المأسوي في الواقعِ ((خاصّةٌ جوهريّةٌ لمضمونِ الحياةِ الاجتماعيّةِ، وتنشأُ عن علاقاتِ هذه الحياةِ وتناقضاتها التي تبزرُ تاريخيّاً))[3].

فموتُ البطلِ في صراعه مع الطبيعةِ من أجلِ قضيّةٍ إنسانيّةٍ أو اجتماعيّةٍ يُعَدُّ مأسويّاً، وحُزْنُنا عليهِ يُعَدُّ ((حزناً على أنفسنا، وعلى انتقادِ القيمِ اجتماعيّاً، وخوفنا عليه، هو خوفٌ على عدمِ إنجازِ مثَلِنا الأعلى في الجمالِ، إذْ إنَّ سقوطَ البطلِ يعني استفحالَ القُبحِ والتَّفاهةِ في الحياةِ الاجتماعيّةِ))[4].

لقد ارتبطَ مفهومُ الجمالِ عندَ سوفوكليس اليوناني بالموت؛ فليس هناكَ ما هوَ أكثرُ جمالاً مِنَ الموتِ في سبيلِ الواجبِ، وإنَّ التعزيةَ الوحيدةَ هي في الموتِ مِن أجلِ ما يجبُ عملُه. فجمالُ الموتِ هو في التضحيةِ في سبيلِ الواجبِ، مِمَّا جعلَ المأساةَ انتصاراً عليها، وهو ليس تمثيلاً شعريّاً للحزن بل

(١) علاقات الفن الجمالية بالواقع ص٤٢.

(٢) علم الجمال، نايف بلوز، منشورات جامعة دمشق، الطّبعة السّابعة ٢٠٠٢، ص١٠٢.

(٣) الجمالي والفني ص٢٠٩.

(٤) القيمُ الجماليّةُ ص٢٣١.

تعبيراً عن انتصارِ العقلِ[١]. أمّا أرسطو فقد أكّدَ الناحيةَ النفسيّةَ للمأساةِ حينَ رأى فيها إثارةً لمشاعرِ الشفقة والخوفِ، مِمّا يعني تطهيرَ الإنسانِ من خلالِ تلكَ الانفعالات[٢].

وتستأثرُ المأساةُ عندَ أرسطو بمناقشةِ همومِ الطبيعةِ العليا، فقد رأى أنَّها ((محاكاةٌ لِمن هم أفضلُ مِنّا))[٣]، وقد استمرَّ الأمر على هذه النمطيّةِ حتّى القرنِ التاسع عشر؛ إذْ أصبحتْ المأساةُ تُناقِشُ همومَ عامّةِ الشعب وقضاياهم، ولمْ يعُد الأمرُ مخصوصاً بالطبقةِ النبيلةِ في المجتمع.

ويرى كَانط في المأساةِ صميمَ الحياةِ الإنسانيّةِ؛ ((فالحياةُ مأسويّةٌ في جوهرها، لأنَّ التناقضَ بينَ الحريّةِ مُطلَقٌ لا حلَّ لهُ))[٤].

ويعدُّ تشيرنيشفسكي المأسويَّ أرفعَ وأعمقَ نوعٍ من أنواعِ السّامي[٥]، فالمأسويُّ عنده ((هو عذاب الإنسانِ وهلاكُه))[٦]، وهو ((المُرعب في الحياةِ الإنسانيّة))[٧].

ويتداخلُ مفهومُ المأسويُّ وبعضِ المفاهيمِ الجماليّة الأخرى، فالجليلُ يسترعي الانتباهَ، وموتُه أو أُفوْلُه يولّدُ إحساساً مأسويّاً، خاصّةً إذا تعلّقَ هذا الجلالُ بالنماذج البشريّة، ((أمّا على صعيد الطبيعةِ، فلا نجدُ ذلكَ التداخلَ، والسببُ هو أنَّ التراجيديَّ لا علاقةَ لهُ بالطبيعةِ إطلاقاً، حيثُ إنَّه ظاهرةٌ اجتماعيّةٌ في مبتداه ومنتهاه))[٨]، لكنَّ الطبيعةَ قد تحملُ طابعاً مأسويّاً، يعكسُ وجهةَ نظرِ الفردِ وتطلّعاتِه نحو المجد والخلود، فيحقّقُ المنظر الطبيعي، الخرابُ والدمارُ مثلاً، إحساساً بالمأساةِ،

(١) انظر علم الجمال والنقد ص ٧٢.

(٢) انظر فنّ الشعر، أرسطو، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثّقافة، بيروت، الطّبعة الثانية ١٩٧٣، ص ١٨.

(٣) انظر المرجع نفسه ص ٤٣.

(٤) علم الجمال، نايف بلوز ص١٠٢.

(٥) انظر علاقات الفن الجمالية بالواقع ص٣٨.

(٦) المرجع نفسُه ص٥٣.

(٧) المرجع نفسه ص٥٣.

(٨) انظر القيم الجماليّة ص ٢٢٩ – ٢٣٠.

فلولا الشّكل المأسويّ في المكانِ وظهوره للعَيانِ لَما تمكّنَ الشاعرُ مِنَ الإحساسِ بالمأساةِ في داخِلِه، وتطبيقها على مظاهرَ تزخرُ بالموتِ والزوالِ.

وتندمجُ أحياناً مظاهرُ الجميلِ بالمأساةِ، فالبطلُ المأسوي جميلٌ بكلِّ تأكيدٍ ((ومن دون ذلكَ لا يمكنُ أنْ يُخَلِّفَ ذلكَ البطلُ في الذاتِ الجماليّةِ إحساساً بالشفقةِ والأسى والأسف، بمعنى أنَّ تلكَ الأحاسيسَ لا تنتابُ الذاتَ الجماليّةَ في تلقّيها للتراجيدي، إلاّ لأنّها رأتْ في سقوطِ ذلكَ البطل سقوطاً للجمال، أو احتقاراً للقيم الاجتماعيّة))[1].

أمّا القبيحُ فهو في حقلٍ مقابلٍ للمأسوي، وشتّان ما بين القبيح والمأسوي؛ فالأوّل ينهضُ من الظاهرة المرذولة اجتماعيّاً، بينما ينهضُ الثاني من الظاهرة القيّمة اجتماعيّاً.

(١) القيم الجماليّة ص٢٢٩-٢٣٠.

ثانيًا: تجلّيات المأسويّ في الشّعر الجاهليّ

١: مأساة الإنسان:

١/١- المرأة الظاعنة:

عبّر الشعراء الجاهليّون عن الإحساس بالمأسويِّ، في أثناء وصفهم لرحيل المحبوبة الظاعنة، بصورٍ جماليّة كثيرةٍ، حمَلَتْ للقارئ شعور أصحابها باليأسِ والإحباط تُجاهَ ذلكَ الفناءِ المطبقِ الذي أصابَ المكانَ، والسكونِ المخيفِ الذي أوحى بالموتِ، وَأَشعر بالهزيمةِ بعد الرّحيلِ المفجعِ.

وقد استنكرَ الشعراءُ الجاهليّون هذه الرحلة المفاجئةِ في أغلبِ الأوقاتِ، لعدم علمهم بالمكان الذي ستستقرُّ فيه، فالوجهةُ غالباً مجهولةٌ، والغموضُ يكتنفُ أحمالها، وما على الشاعرِ إلا نزفُ العَبَراتِ، وتحمّلُ الأسى واللوعة.

طغى التشبيهُ على صور الشعراء الجاهليينَ لِظُعُنِ المحبوبةِ السائرةِ؛ فشبّهوها بالنّخيلِ[(١)]، كقولِ امرئ القيس يسألُ صاحبه عنها، وقد همّت للرّحيلِ مع بكور صباحهِ[(٢)]:

أَوَمَـــا تَـــرَى أَظْعَـــانَهُنَّ بَـــوَاكِراً كَالنَّخْـلِ، مِـنْ شَـوْكَانَ، حِـيْنَ صَـرَامِ

إنّها ساعةُ أسىً يقضيها الشاعرُ، مودّعاً تلكَ الظُّعن الرّاحلة، وقد قدّم لبيته سؤالاً في صيغة الاستفهام الإنكاري؛ فهو مُشاهِدٌ لها، عارفٌ لحالها، لكنّ ذهابَها أذَهلَهُ وأقلَقَهُ؛ فقد خلا المكان برحيلها من الحبِّ والخصبِ، وغدا خاوِياً مِنَ الأُنسِ والسمر والمتعة.

---

(١) انظر ديوان امرئ القيس ص١٦٨ ((كَنَخْلٍ مِنَ الأعراضِ غيرِ مُنَبَّقِ))، وديوان بشر ص٥٦ ((كَأنّ حمولهم... نَخِيلُ مُحَلَّمٍ فيهِ انحناءُ))، وشرح ديوان لبيد ص٥٨-٥٩ ((كأنَّ أظعانَهم... جَعْلٌ قِصَارٌ، وعيدانٌ))، والمفضّليّات ص٢٣٨ ((كَأَنَّهنَّ النَّخلُ مِن مُلهَم))، وشعر عمرو بن شأس ص٤٠ ((كالدُّومِ أو أشباهها الأثلُ))، وعبيد بن الأبرص ص١٥٣ ((كَأنّ أظعانَهم نَخلٌ موثَّقَةٌ))، ودريد ص٤٦ ((أو الأثْأبُ العُمُّ المُخَرَّمُ سُوقُهُ)).

(٢) ديوانه ص١١٥، شَوكانُ: موضع كثير النَّخل ناعمُه.

إنَّ رؤيةَ الشاعرِ للظُّعنِ في الصباح الباكرِ، وقد علت هوادجهنَّ، واختلفتْ ألوانها، جعلَهُ يتذكّرُ أشجارَ النخيلِ المثمرةِ التي حان قِطافُها. وما رحلةُ المرأةِ عنِ الديار، وقد حُمِّلَتْ في هوادجها في إحساسه إلا رحلةُ الخيرِ والأملِ المعقودِ بثمار ذلكَ النخلِ اليانعِ، وهذا يعني القفرَ والجدبَ اللذين سيؤول إليهما المكانُ الذي يتربّعُ الشاعرُ على أفيائه، وينعم بخيراته.

وقد ألهمَ السرابُ بعضَ الشعراءِ الجاهليينَ في تشبيه الظُّعُنِ بالنَّخيل في ارتفاع هوادجهنَّ، وتَعَدُّدِ ألوانها[1]، وهذا ما يشير إلى المأساة التي أحسَّ بها هؤلاء الشعراءُ نتيجة رحيلهنَّ عن الدّيار وإقفارها بعدهنَّ، وفي هذا يقول عمرو بن قميئة[2]:

تَخَـــالُ حُمُـــولَهُمْ فـــي السَّـــرا بِ، لَمَّـــا تَـــوَاهَقْنَ سُـــحْقاً طِـــوَالا

لقد لفَّ السّرابُ حمولَ النساءِ الظاعناتِ، فبَدَتْ كأنّها أشجار النخيلِ الطّوال، ونلمح في قوله: (لَمَّا تَوَاهَقْنَ) إشاراتٍ واضحةً إلى العجلةِ والإسراعِ مِن قِبلِ المرتحلين.. وهذا بالطبعِ لا يُرضي الشاعرَ؛ فهو المنادي بالبقاء والتريّثِ في حالاتهِ جميعِها، لأنّهُ عَلِمَ أنَّ تِلكَ الرحلة ستؤدّي إلى إقفار المكانِ، ثمَّ الوحشةِ والخوفِ مِنَ البقاءِ، لذلكَ وجدْنا أغلبَ الشعراءِ الجاهليينَ، بعد الوقوف على الأطلال، ومشاهدةِ الظُّعنِ ووصفها يتركون المكانَ، ويرتحلون على نوقٍ قويّةٍ، تنسيهم ذلكَ الواقعَ المؤلمَ الذي وقعوا فيه.

إنّ إحساسَ الشاعرِ الجاهليِّ بالقهر والفناءِ عند مشاهدةِ الأطلال الدّارسةِ جعلَه يبتدعُ رحلةً تكادُ تكونُ وهميّةً لتلكَ النسوةِ، وهذا ما يُنْبِئُنا به ذلكَ السرابُ في عرضِ الصحراءِ الملتهبةِ؛ وكأنَّ الظعائنَ سرابٌ ووهمٌ زائلانِ، لا وجودَ حقيقيّاً لها، إنّما الحالةُ النفسيّةُ التي وقعَ فيها الشّاعر فرضتْ عليه ذلك النخيلَ؛ فأحياناً يَلمَحُ فيهنَّ نخيلاً باسقاً، يملأُ المكانَ، وقد نَضُجَ حملُه، واقتربتْ ساعةُ

(١) انظر ديوان امرئ القيس ص٥٧ ((فشبّهتهم في الآلِ لمّا تَكَمّشوا... حدائقَ دومٍ)).

(٢) ديوانه ص٦٨، المواهَقَةُ في السّير: المواظبة، ومدّ الأعناق.

قطافِهِ، وأحياناً أخرى يُرى مِن وراءِ ذلكَ السرابِ أيضاً سُفناً تتخبّطها المياهُ مِن جميع أطرافها، فتكادُ تُغمَرُ بأمواجها، فيشبّهُ بها تلكَ الظُّعُنَ المرتحلةَ[1].

يقولُ المثقِّبُ[2]:

وَهُـــنَّ كَـــذَاكَ، حِـــيْنَ قَطَعْـــنَ فَلْجـــاً كَـــأَنَّ حُـــدُوجَهُنَّ، عَلَـــى سَـــفِيْنِ

يُشَـــبَّهْنَ السَّـــفِيْنَ، وَهُـــنَّ بُخْـــتٌ عُرَاضَـــاتُ الأَبَـــاهِرِ، وَالشّـــؤونِ

يتَدَرّجُ المثقّبُ في تشبيهاتِهِ؛ فيرى الرواحلَ سُفناً تمخرُ المياهَ وتشقّها، وقد خُيِّلَ إليه السرابُ بحراً لِعَظَمَتِهِ وامتداده على أرضِ الصحراءِ المشتعلةِ،فوراء تِلكَ السفنِ، وهيَ((التصوّراتُ الأولى للهربِ مِن فكرة الهدمِ التي ينطوي عليها الطّلَلُ))[3]، يقبعُ إحساسٌ بالهلاكِ والمشقّةِ من ارتيادِ البحرِ، بأمواجه المتلاطمة؛ وينبثقُ إحساسٌ آخرُ يدعو لتلكَ الظُّعُنِ بالسّلامةِ، ولنفسِهِ بالهزيمةِ من الواقع الذي آلَ إليه بعدَ رحيلِ الأحبةِ...، لكنَّ الإحساسَ الأولَ أقربَ غالباً إلى نفسِ الشاعرِ الذي لم يُطق تلك الساعة التي همَّ بها الركبُ للرحيلِ، وتركوا المكان يفورُ رعباً، وتملأُ جنباتِه اللَّوعةُ والأسى والغربة.

ومِنْ ثَمّةَ يُخَيَّلُ إليه بِأنَّ تِلكَ السفنَ جِمَالٌ عظيمةٌ، طويلةُ الأعناقِ، قادرةٌ على حملِ تلكَ النسوةِ اللاتي أردْنَ البحثَ عن مكانٍ أفضلَ وواقعٍ أجملَ يَعِشْنَ فيه، لكنّهنَّ أبقينَ قلبَ الشاعرِ ملتاعاً محَرَّقاً؛ وهو العارفُ أنّ رحيلهنَّ لن يجلبَ إلا الدّمارَ والخرابَ، وسوءَ العاقبةِ، ولهذا صوّرَ معظمُ

(١) انظر ديوان امرئ القيس ص٥٧ ((فشبّهتهم في الآلِ سفيناً مُقيّراً))، وشعر زهير ص٩٧ ((كما يغشى النواتِيُّ غِمَارَ اللجِّ بالسَّفنِ))، وعبيد بن الأبرص ص٩٣ ((كَعَومِ السفينِ في غوارِبَ لجَّةٍ))، وطرفة ص٦ ((كأنَّ حدوجَ المالكيّةِ خلايا سفينٍ))، وعمرو بن قميئة ص٤٤ ((كالعَدَوليِّ رائحاً مِن أوالِ))، والنّابغة ٢٤٩ ((كَأَنَّ الظُّعْنَ...= =سَفينُ الشِّحْرِ))، وعدي بن زيد ص٦٠ ((هل ترى مِن ظُعُنٍ باكرةٍ كخلافِ البحرِ))، وعمرو بن شأس ص٧٤ ((وخِلْتُ ظعائناً مِن آلِ ليلى أُصُلاً سَفِينا)).

(٢) شعره ص٣١، الفَلْجُ: طريق أو وادٍ، الحدوج: الأحمال، السفين: جمع سفينة، بُخْتٌ: جِمالٌ طِوَال الأعناق، عراضات: جمع عُراضة؛ والعُراض هو العريضُ المفرط، الأباهر: الظهور؛ وأصلُ الأبهر عرقٌ في الظهر، الشؤون: جمع شَأنٍ، وهي العروق التي تجري منها الدموع.

(٣) قراءة ثانية لشعرنا القديم ص١٥٩.

الشّعراءِ الجاهليّين هذا الموكبَ الجنائزيَّ الضخمَ، تنوشُهُ الطيرُ مِن كلِّ جانبٍ، تنقضُّ عليهِ، تحسَبُه لحماً طريّاً صالحاً للطعام[1]، وهذا ما جاء به زهير، شاعرُ الحكمة، المتعقّل في إعطاءِ آرائه.

يقول زهير[2]:

عَلَـــوْنَ بِأَنْمَـــاطٍ، عِتَـــاقٍ، وكِلَّـــةٍ وِرَادٍ حَوَاشِـــيْهَا، مُشـــاكِهَةِ الـــدَّمِ

فلماذا جعلَ زهير هذه الأنماطَ بلونها الأحمر تشبه الدّمَ؟ إنّها المأساةُ الحقيقيّةُ لرحلة هؤلاءِ النسوةِ، بل لرحلة الخصب والأمل المزروعين في أفياء تلكَ البقعةِ مِنَ الأرضِ التي وقفَ عليها الشاعرُ، وحالَ رحيلُهُنَّ الأرضَ قفراً، موحشةً، ومِن هنا تصوّرَ زهيرٌ الموكبَ الظعنيَّ أحمرَ اللون، وما اللونُ الأحمرُ بباعثٍ على الراحةِ والأملِ؛ إنّه يشير ببساطةٍ إلى الدّمِ والثأرِ والاقتتالِ الذي لا يُعْرَفُ عُقباهُ، ولا يستطيعُ العقلُ تصوّرَهُ.

ويشيرُ علقمةُ الفحل صراحةً إلى الطير، فيقول[3]:

عَقْـــلاً، وَرِقْمـــاً، تَظَـــلُّ الطَّيـــرُ تَخْطَفُـــهُ كَأَنَّـــهُ، مِـــنْ دمِ الأجـــوافِ، مَـــدْمُوْمُ

فالطيرُ الحائمةُ فوقَ موكبِ الظُّعُنِ تَحْسَبُ الأنماطَ لحماً، ومِنَ المعروفِ أنَّ الطيرَ تألفُ المعركةَ بعد انقضائها، لكثرةِ الجُثَثِ على الأرضِ، فتصيبُ منها مأكلةً، فإحساسُ الشاعرِ بالمأساةِ جعلَهُ يتصوّرُ أنّ موكبَ النساءِ محفوفٌ بالمخاطرِ والمكائدِ، وأنَّ هذهِ الأسرابَ مِنَ الطيور تُشيرُ إلى الهلاكِ الوشيكِ الذي قد يلفُّ المرتحلاتِ؛ ويُوقِعُ بهنَّ؛ وهذا كلُّه نتيجةُ الوجهةِ المجهولةِ التي سارَ إليها الرَّكبُ، ومِن هنا كان ((اللاانتماء والمجهولية سبباً في أنّ الظعائنَ تقعُ فريسةً لطيورٍ منقضّةٍ

(١) انظر ديوان امرئ القيس ص٤٣ ((عَلَونَ بأنطاكية فوقَ عِقْمَةٍ))، وص١٦٨ ((وحَفَّفْنَ مِنْ حَوْكِ العِرَاقِ المُنَمَّقِ))، وعبيد بن الأبرص ص١٥٢-١٥٣ ((عَالَينَ رَقْماً وَأنماطاً مظاهرةً))، و((كَأنّها من نَجِيعِ الجوفِ مدْمومه))، وشعر المثقّب ص١٦ ((وعلى الأحداجِ رقمٌ كالشَّقِرْ))، والأعشى ص٣١٣ ((وحَثَثْنَ الجِمالَ يسْهَكْنَ بالباغِزِ والأرجوانِ))، وص٣٢٣ ((عليها العبقريّةُ والنُّجودُ)).

(٢) شعره ص١٩، الأنماط: التي تُفترش، عِتاق: كِرام، كِلّةُ: السِّتر، حواشيها: نواحيها، مشاكهة: مشابهة.

(٣) شرح ديوانه ص٥٩، العَقْلُ والرّقم: ضربان من البرود أحمران، تَخْطَفه: تضربه لحسبانها أنّه لحم لحمرته، مدموم: مطليٌّ بالدم.

تتخطّفها))[1]، والمقصودُ باللاانتماء صورةُ الوعي الجماعي الجاهلي الذي لا ينتمي إلى المكان (إنّه لفرط خضوعه للمكان، الصحراء، لا ينتمي إليه)، لأنّه -بالضبط- لايعي ذاته، فهو مستمرٌّ في دورته على نفسه فقط، في رحلةٍ لا تنتهي كما يبدو[2].

إنّ رحلة الظَّعائن إلى المجهول أمرٌ يقبله المنطق، لكنَّ هذا المنطقَ نابعٌ مِن صميم الشاعر وإحساسه، وهذا ما نؤكّده نحن؛ لكنَّ الشاعرَ الجاهلي في أثناء حديثه عن تلكَ الرحلةِ كان واثقاً بنفسه، دارياً بأمر الهلاك الذي سينجمُ عنها، لا يتخبّطه شيءٌ، ولا يدور على نفسه، وهو غارقٌ بالضياع، إنّه فارقَ صنوَهُ الذي يُكملُ حياته، ويثمرُ الخصبَ والحياةَ، وبِفَقْدِهِ أصبح حائراً عاجزاً عن فعلِ أيِّ شيءٍ... ولهذا ركِبَ مَطيَّتَهُ الجسورَ، وارتحلَ إلى مكانٍ يؤمِّنُ لهُ حياتَه بجهدِهِ وعملِهِ، وليسَ ((برحلةٍ لا تنتهي كما يبدو))!

وقد صوّر الشعراءُ الجاهليّونَ عن طريق الكناية حال النسوة، وهنّ متربّعاتٍ على هوادجهنَّ، وقَدْ نَوينَ الرحلةَ المجهولةَ، يتهامسْنَ في حَذَرٍ، كما يقولُ أوسُ بن حجر[3]:

لَـيْسَ الحَـدِيثُ بِنُهْبَـى، يَنْتَهِـبْنَ، ولا سِـرٌّ، يُحَدِّثْنَـهُ فـي الحـيِّ، مَنْشُـورُ

ويصفُ الأعشى النِّساءَ المرتحلاتِ في موكبٍ مهيبٍ، وَقَدْ خشعنَ مِن هولِ الفراق، قائلاً[4]:

خَاشِـعَاتٍ، يُظْهِـرْنَ أَكْسِـيَةَ الخَـزِّ، وَيُـبطِنَّ دونَهـا، بشُـفوفِ

فَعلامَ هذا السكونُ؟! ألا يشيرُ صراحةً إلى التَّأسّي لفراقِ الشاعرِ والأرضِ التي اعتادت تلكَ النسوةُ العيشَ فيها والتنعُّمَ من خيراتها؟ وقدْ اضطرِرْنَ مكرهاتٍ إلى تغييرِ الحالِ بحثاً عن الكلأِ والماءِ الذي آلَ للفقدِ...

(١) فلسفة الشعر الجاهلي، الدكتور هلال الجهاد، دار المدى للثّقافة والنشر، دمشق، الطّبعة الأولى، ٢٠٠١، ص١٤٤.

(٢) المرجع السّابق ص١٤٤.

(٣) ديوانه ص٤٠، النُّهبى: اسم النَّهب؛ يريد أنَّ حديثهنَّ لا يذيعُ في الحي.

(٤) ديوانه ص٣١٣، خاشعات: ساكنات خاضعات، الخَزُّ: الحرير، يُبْطِنَّ دونها: يَلْبَسْنَ تحتها، الشُّفوف: الرّقيق من الثياب.

وصوَّرَ الشعراءُ الجاهليّون الحالَ التي آلوا إليها بعدَ فراقِ الأحبّةِ، وما أحسّوا بِه، كقولِ النّابغةُ[1]:

فَبِـــتُّ، كـــأنَّنِي يَسَـــرٌ غبـــينٌ يُقَلِّـــبُ، بَعْـــدَمَا اختُلِـــعَ، القِـــدَاحَا
أَو الثَّمِـــلُ النَّزيـــفُ تَعَاوَرَتْـــهُ نَـــدَامَى غَرْبَـــةٍ، فَسَـــقَتْهُ راحـــا

وأَفسدَ رحيلُ الظُّعُنِ قَلبَ عمرو بن قميئة، وَضلَّ طريقَهُ، فعاشَ ألمَ الحيرةِ وقسوة القلقِ لِفراقهنَّ، يقول[2]:

تَامَـــتْ فـــؤادَكَ يَـــوْمَ بَيْـــنِهِمْ عِنْـــدَ التَّفَـــرُّقِ ظَبْيَـــةٌ عُطُـــلُ

فإحساسُ الشاعرِ بهولِ الواقعةِ جاءَ من خلالِ الضَّلالِ الذي حلَّ بِهِ وبِقَلْبِه، ويذكرُ التَّفرّقَ الذي يؤدّي إلى الوحدةِ والعذابِ والحسرةِ على الفقدِ، وهذا ما يؤولُ بالشّاعر إلى الموتِ والفناءِ.

أمّا الأعشى فقد أصابَهُ العطشُ وَأَشرفَ على الهلاكِ، لشدّةِ ما أصابَهُ عند رؤيةِ الحمولِ، وقد تجهّزتْ للرّحيلِ، يقول[3]:

عَلَـــى تِلْـــكَ الحُـــدُوجِ إِذَا احزألَّـــتْ وَأَنْـــتَ بِهِـــم غَدَاتئـــذٍ، مَجُـــودِ

لقد شكَّل رحيل المرأة عند الشُّعراء إحساساً مأسويّاً صبغ أشعارهم بنغمة الحزن والفقد، فبدت لوحة الظُّعن المرتحلة أشبهَ بترنيمات عاطفيَّةٍ خرجت من قلوب ملتاعةٍ، حرَّقها البعدُ، وأوجعها الأنين. فبدأها الشُّعراء بسؤالٍ يشير إلى الضَّياع والتَّخبُّط، وأردف سؤاله بتشبيهات متعدِّدةٍ تومئ إلى

---

(١) ديوانه ص٢٥٠، اليَسَرُ: الذي يضرب بالقداح في الميسر، الغبين: المخدوع، أُخْتُلِعَ: أُخِذت منه السّهام، النَّزيفُ: الذي قد أنزفَتْ عقلَهُ الخمرةُ، وانظر ديوان سلامة ص ١٥٩، والمفضَّليّات ٤١٣ ((كأنّي اصطبحتُ عُقاريّةً))، و٢٠٤، والأصمعيّات ١٣٣((فَبِتُّ كأنَّ الكأسَ طالَ اعتيادُها))، وامرئ القيس ص١١٥:

فَظَلَلْتُ في دِمَنِ الدّيارِ، كأَنَّنِي نشـــوانُ بـــاكَرَهُ صَـــبُوحُ مُـــدَامِ

(٢) ديوانه ص٥٢، تامَت: ضَلَّلَته وأفسدت عقله، العُطُلُ: التي لا حَلْيَ لها.

(٣) ديوانه ص٣٢٣، الحُدوجُ: جمعُ حِدْج وهو من مراكب النِّساءِ كالهودج، احزألَّت: ارتفعت، الغَداة: من الفجر إلى طلوع الشمس، المَجودُ: العطشان والمُشرف على الهلاك.

إرادة الشّاعر في البقاء، وتعكس وجهة نظره الرَّافضة لمبدأ الرّحلة القائمة، وتأسيساً للمبدأ الذي نادى به قام بتشبيه الموكب الظُّعنيِّ بالسُّفن التي تتخبَّط في عَرض البحر، وركَّز على فكرة السَّراب الزَّائل، وصبغ الهودج وما عليه باللون الأحمر محذّراً من الانتكاسات السَّلبيِّة التي سيقع فيها الموكب، فتتخطَّفها الطَّيرُ، وتصبح عرضةً للهلاك.

٢/١- الرّجل المغترب:

تَتَجَلّى مأساةُ الشاعرِ الجاهليّ في صراعاته من أجلِ البقاء، وهذا البقاءُ مربوطٌ بالعيشِ الكريم، الذي يتأقلمُ معه الجاهليّ على الصُّعدِ كلِّها؛ الاجتماعيّة منها والاقتصاديّة والسياسيّة والفكرية. فإذا ما وجد فيها نقصاً -وهذا بالطبعِ- تحت سيادة العصبية القبليّة، التي كانت تحكم المجتمع آنذاك، انتفضَ وثارَ على مجتمعه؛ بقليلٍ أو كثيرٍ، وفي هذه العمليّة يقعُ الشاعرُ الجاهليُّ فريسةَ البعد والغربة التي رآها الدكتور هلال الجهاد في كتابه فلسفة الشعر الجاهلي[١] اغتراباً يضمُّ مفهومين مزدوجيّ الدلالة؛ الأول سلبيٌّ والثاني إيجابيٌّ، وبتوضيحٍ أكبرَ يقولُ عن الأولِ بأنّهُ اغترابٌ حتمِيٌّ، وعدَّ الثاني اغتراباً حُرّاً.

وهذا ما جاء به الدكتور عبد الرزاق الخشروم أيضاً في كتابه الغربة في الشعر الجاهلي[٢]؛ إذْ سمّى الاغترابَ الأول غربةَ القهرِ؛ إذْ ليس للإنسان فيها أيُّ سلطةٍ، وإنّما اصطلحت مجموعةٌ مِن العواملِ على خَلقِها، والثاني: غربة الذات، إذْ قصدَ إليها الإنسانُ (الشاعرُ) الجاهليُّ قصداً، وتجلّتْ في حنينِه إلى الماضي، وخروجِه على القبيلة وعلى القيم الدينيّة والروحيّة التي آمنَ بها المجتمعُ الجاهليُّ، ونحن إذْ ندرسُ اغترابَ الشاعرَ الجاهليّ نقتربُ كثيراً من فهمِ الدراستين السابقتين لمفهوميّ الغربة الأول والثاني.

إنَّ **غربةَ الشّاعر عن أرض المنشأ** تجعله يحسُّ نفسه مثقلةً بالهمومِ، تحفّها المخاطرُ من كلِّ جانبٍ، تأكلُه اللَّوعةُ، وتخنقُه الحسرةُ، لِبُعدِهِ عَن الدّيارِ التي نشأ فيها وترَعرعَ، يقولُ امرؤ القيس مصوّراً هذه الحال، وهو في سفره إلى ملكِ الرّوم[٣]:

لَقَـــدْ أَنْكَرَتْنِـــي بَعْلَبَـــكُّ وَأَهْلُهـــا وَلَابْـنُ جُـرَيْجٍ فـي قُـرَى حِمْـصَ أَنْكَـرا

(١) انظر فلسفة الشعر الجاهلي ص١٩٣-١٩٤.

(٢) انظر الغربة في الشعر الجاهلي، الدكتور عبد الرزّاق الخشروم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٢م، ص١٤.

(٣) ديوانه ص٦٨، بَعْلَبَكُّ: قريةٌ بالشام بين دمشقَ وحمص، ابن جُريجٍ: رجلٌ أنكره أيضاً.

هو يَصفُ حالَه بعيداً عن أهلِه وديارِه، فلا يرى شيئاً يُسَرُّ به ويُوافِقُهُ، حَتَّى أصحابَهُ خذلوه جميعاً، بعدما سقطَ مُلْكُهُ، وتحوّلت حالُه، وفي هذا كنايةٌ واضحةٌ عن العقليّة المتسلّقة التي كانت ولا تزال سائدةً حتّى أيّامنا هذه؛ نُصاحِب ذا الجاه والمال ما دامَ ملكُه قائماً، ونبتعد عنه إذا ما تغيَّرت أحواله ومال به زمانه، يقول(١):

كَـذَلِكَ جَـدِّي، مَـا أُصـاحِبُ صـاحِباً ... مِـــنَ النَّـــاسِ، إلاَّ خَـــانَنِي، وتغيّـــرا
وَكُنَّـــا أُناســـاً قَبَـــلَ غَـــزْوَةِ قَرْمَـــلٍ ... وَرِثْنَـــا الغِنَـــى والـــمَجْدَ أَكْبَـــرَ أَكْبَـــرَا
وَمَـا جَبُنَـتْ خَيْلِـي، وَلَكِـنْ تَـذَكَّرَتْ ... مَرَابِطَهَـــا مِـــنْ بَـــرْبَعِيْصَ وَمَيْسَـــرا

فامرؤ القيس أحسَّ بالغربة نتيجةَ سفرِه، طالباً العَونَ على بني أسدٍ مِن قيصرِ الرّوم –كِبراً واستعلاءً– فَلَمْ يعُدْ أحدٌ يرتضيه صاحباً لظروفه التي وقع فيها، خاصّةً بعد وقعةِ قرمل التي كان النصر فيها حليفَ أعدائه، مُبرّراً الغلبةَ لحنينِ الفرسان إلى ديارهم، نافياً عنهم التَّقاعسَ والجبنَ.

وتبلغُ المأساةُ بالشاعر حدّاً لا يُطاقُ، وهو في طريقِ العودةِ، وقد حلَّ به المرضُ، وَأَنْهَكَ عافيتَهُ، ودنا أَجَلُهُ، وهو بعيدٌ عن ديار قومِهِ، فيحسُّ بالألَمِ والمرارةِ، ويذكرُ ضعفَ حالِهِ ووَهْنَ عزيمتِهِ، وهذا كلُّهُ بسببِ بُعْدِهِ عن أهلِهِ وموته، وهو على أرضٍ غيرِ أرضِهِ، وفي أُناسٍ لا يمتون إليه بصلةٍ؛ يذكرون حالَهُ، ويتوافدون إليه، يقول(٢):

أَلا أَبْلِـــغْ بَنِـــيْ حُجْـــرِ بـــنِ عَمْـــروٍ ... وَأَبْلِـــغْ ذَلِـــكَ الحَـــيَّ الحَرِيْـــدَا
بِـــأَنِّيْ قَـــدْ بَقَيْـــتُ بَقَـــاءَ نَفْـــسٍ ... وَلَـــمْ أُخْلَـــقْ سِـــلاماً، أَوْ حَدِيْـــدا
فَلَـــوْ أَنِّـــيْ هَلَكْـــتُ بِـــدَارِ قَـــوْمِيْ ... لَقُلْـــتُ: الـــمَوْتُ حَـــقٌّ، لا خُلُـــوْدَا
وَلَكِنِّـــيْ هَلَكْـــتُ بِـــأَرْضِ قَـــوْمٍ ... بَعِيْـــدٍ مِـــنْ دِيَـــارِكُمُ بَعِيْـــدا
...بِـــأَرْضِ الـــرُّومِ لا نَسَـــبٌ قَرِيْـــبٌ ... وَلا شَـــافٍ، فَيُسْـــنِدُ، أَوْ يَعُـــوْدَا

(١) المصدر السّابق ص٦٩–٧٠، بربعيصُ ومَيسَرُ: موضعان.

(٢) المصدر نفسه ص٢١٣–٢١٤، الحريدُ: الذي ينزل ناحيةً منفرداً، السِّلامُ: الحجارة، واحدها: سَلِمَة، يعودوا: يزوروا.

لقد تتابعتْ ألفاظُ البعْدِ والهلاكِ في أبياتِ امرئ القيس: (أبلغ ذلك الحي، الحريدا، هلكتُ، بعيدٍ، بعيدا، أرض الروم، لانسبٌ قريبٌ)، وهي تدلّ على مأساةِ الشاعرِ في بحثه المتواصلِ عن الخلودِ واستمرارِ المجدِ، والعزِّ الذي كان يتحلّى به طوالَ فترةَ شبابِهِ، لكنّهُ وقعَ رهينَ الموتِ الذي أقرّ بحتميّته، وقد كان متعطّشاً إليه، وهو قريبٌ مِمَّنْ يحبُّ، بينَ أهلِهِ وحاشيته...

لقد كنّى الشعراءُ الجاهليّون لمن يغترب عن الدّيار بأشياءَ كثيرةٍ تنبئُ عن الضياع والهزيمةِ، وإلحاقِ التدميرِ الشاملِ في صاحبها، فها هو زهيرُ بن أبي سلمى يخبرنا عنها بوعيِهِ الكبيرِ للحياةِ، قائلاً[1]:

وَمَنْ يَغْتَرِبْ، يَحْسَبْ عَدُوّاً، صديقَهُ وَمَنْ لا يُكَرِّمْ نَفْسَهُ، لا يُكَرَّمِ

إذاً، جعل الاغترابُ زهيراً يتحمّلُ عدوّهُ، كأنّهُ صديقٌ حميم، وفي هذا أذًى شديدٌ للإنسانِ المتعقّلِ، الذي يرى في الغربةِ إهانةً للنفسِ، فوقفَ يدعو وبكلِّ صوتِه إلى تكريمِ الإنسانِ لنفسِهِ وإبعادِها عن مزالقِ البعدِ والتهوّرِ.

فالغربةُ غربتان: غربةُ النفسِ، وغربة المكان، تتكالبان على الغريب لتسحقَه، يقول امرؤ القيس[2]:

يَجُوْلُ بِآفَاقِ البِلادِ، مُغَرِّباً وَتَسْحَقُهُ رِيْحُ الصَّبَا، كُلَّ مَسْحَقِ

إنَّ إحساسَ الشاعرِ في صورتِهِ هذه إزاءَ الغربةِ جعلَ المغتربَ شيئاً سهلاً كالذرِّ، تَذروهُ ريحُ الصبا وتُبْعِدُهُ، والناتجُ عن هذا الإبعادِ الضياعُ والهلاكُ والنهايةُ المأساويّة في مَهبِّ الريح؛ وعدم الهدايةِ للطريقِ البيّنة التي تأخذُ بالإنسانِ إلى معارجِ البقاءِ والخلود الذي رجاه.

---

(١) شعره ص٣٦، وانظر المفضّليات ص٣٨٥ ((واترك محلَّ السديرِ لا تَحلنْ به))، وديوان قيس بن الخطيم ص١٥٣.

(٢) ديوانه ص١٧١، يجول: من الجَوَلانُ؛ وهو الدوران والذهاب والمجيءُ، آفاق البلاد: نواحيها، مغرّباً: مبعداً ذاهباً، تسحَقُه: تُبعده وتذهب به.

ويشبّهُ الشعراء الجاهليّون الغربةَ بالموتِ[1]، فقد بلغَ الإحساسُ بالغربة الموحشة عند طرفة بن العبد أنْ شبّهها بالموتِ الهالك، وهذا ما يكشفُ عنْ شدّةِ مكابدته، وعمقِ كلومِه، حاشداً المعاني الدّالة على الضّعفِ والضَّعةِ والضياع، عند مقارنته بينَ محاسنِ الإقامة بين الأهل، ومقابحِ الغربةِ، مجَسِّداً لوعتَهُ العاصفةَ وحزنَه الماحقَ اللذين لا يقوى على احتمالِهما؛ يقولُ[2]:

ولـيسَ امـرؤٌ، أفْنَـى الشَّـبابَ، مُجـاوِراً ... سـوَى حَيِّـهِ، إلاّ كَـآخَرَ هَالِـكِ

أَلا رُبَّ يَـوْمٍ، لَـوْ سَـقِمْتُ، لَعَـادَنِي ... نِسـاءٌ كِـرَامٌ، مِـنْ حَيِـيٍّ وَمَالِـكِ

ظَلِلْـتُ بِـذِي الأَرْطَـى، فُوَيْـقَ مُثَقِّـبٍ ... بِبِيئَـةِ سـوءٍ، هَالِكـاً، أوْ كَهَالِـكِ

تَـرُدُّ عَلَـيَّ الـرِّيْحُ ثَـوْبِيَ، قَاعِـداً ... إلـى صَـدَفِيٍّ، كَالحَنِيَّـةِ، بـارِكِ

فالغربةُ تساوي الموتَ عند طرفةَ، إنّه يتأسّف على شبابِه الضائعِ في بلادٍ غريبةٍ، ويأملُ – وهو في غربتِه تلك، والإحساسُ بالضياع يتملّكَه، والسقمُ يروّضُ أرجله فوق جثّتِهِ – أنْ يكونَ بينَ أبناءِ عمّه وبناتهم، وفي ذكره لهذه الأماكن تذكّرٌ تامٌّ للأهلِ والأحبابِ، وأملٌ عارمٌ بالعودةِ، ويخبرنا في بيته الثالثِ كيف آلتْ حالُه في موضعِ ذي الأرطى: إنّها بيئة سوءٍ لا يستطيعُ التعايشَ فيها، بعيداً عن أرضهِ؛ فهي مأساةٌ بالنسبةِ إليهِ؛ فهو هالكٌ لا محالة؛ فالرِّياحُ تلعبُ بأطرافِ ثيابه، وهو غارقٌ في العبراتِ والذكرياتِ المؤلمة.

ويشبّهُ الأعشى الرجلَ المغتربَ عن أهله بالأرنبِ، إذا أرادَ أنْ يطالبَ بحقّهِ في غير أرضِهِ، ويقدّمُ النصحَ –نصحَ مجرّبِ الأمور وخبيرها– إلى كلِّ صاحبِ عقلٍ وبصيرة، بألّا يغتربَ عن أهلِهِ وأرضهِ قائلاً[3]:

---

(١) انظر ديوان عمرو بن قميئة ص٣٢ ((تَنَفَّذُ منهم نافذاتٌ فسُؤْنَنِي)).

(٢) ديوانه ص٨٢–٨٣، حَيِيٌّ: بطن من قيس، ومالك: من رهط طرفة، ذو الأَرطى: موضع فيه أرطى؛ وهو شجرٌ يُدبَغُ به، مثقّب: موضع، بيئةُ سوء: مكان سوء، صَدَفيٌّ: بعيرٌ منسوبٌ إلى صَدف: حيٌّ من حضرموت، الحنيَّةُ: القوس؛ شبّه بها البعير لضمره، بارك: جالس.

(٣) ديوانه ص١١٣، الرّهط: الجماعة، يُحطم: يكسر، مجرٌّ ومسحَبٌ: من الجرّ والسَّحب، وهو مصدرٌ ميمي، كَبْكَبُ: جبل.

مَتَـى يَغْتَـرِبْ عـنْ قَوْمِـهِ، لا يَجِـدْ لَـهُ عَلَـى مَـنْ لَـهُ رَهْـطٌ، حَوَالَيْـهِ، مُغْضَـبَا
وَيُحْطَـمْ بِظُلْـمٍ، لا يَـزالُ يُـرَى لَـهُ مَصَـارِعَ مَظْلُـوْمٍ مَجَـرّاً، ومَسْـحَبا
وَتُـدْفَنُ مِنْـهُ الصَّـالِحاتُ، وَإنْ يُسِـئْ يَكُـنْ مَـا أَسَـارَ النَّـارَ فـي رَأْسِ كَبْكَبَـا

فأُولى المصائب التي تتوالى على المغترِبِ الوحدة والعزلةُ، فيشعرُ إزاءها بالعجزِ واليأسِ، وينتابُهُ إحساسٌ بالضّعفِ والوَحشةِ؛ فَلو أرادَ مَنْ يسانِدُهُ ويقفُ إلى جانبِهِ لن يرى أحداً، وثاني تلكَ المصائبِ يجسّدها الأعشى ويجعلُ من الظلمِ آلةً تحطِّمُ أعضاءَهُ، وتفصلُ عظمَهُ، إنّها الغربة!! ولا شكّ، فيتقاذفه الظلمُ جرّاً وسحباً ولا ناصرَ له، وثالثُ المصائبِ المأسويّة: يشيرُ إليها بتجسيمٍ خالصٍ للصالحات التي يقومُ بها، فيتناساها القومُ الغرباءُ، ويُعرضوا عنها، لكنّهُ إن أساءَ، فَلَهُ الويلُ: إنّهم يفتضحون أمرَهُ، ويُشهِرونَ فعلَهُ، كالنارِ في أعلى الجبلِ، وفي هذا إشارةٌ إلى الخزي والعارِ اللذين يلحقان المغتربَ عن أهلِهِ وأرضِهِ، وإذا أراد طالبُ الحقّ منّي شيئاً يسيراً في ظلِّ غيابِ قومِي عنّي، يراني ضعيفاً كأنّي أرنَبٌ مكسورٌ، يقول[1]:

أَرَانـي لَـدُنْ أَنْ غَـابَ قَـوْمِي كَأَنَّمَـا يَرَانـي فِـيْهِمْ طَالِـبُ الحَـقِّ، أَرْنَبَـا

وقد استخدمَ الشعراءُ الجاهليّون نوقَهم للتعبيرِ عن الشوقِ والحنينِ لديارهم[2]، فإذا بها تحنُّ لآياتِ الدّيار، ويتنازعُها الشوقُ صبابةً، ويجتاحُها/الشاعرَ الاشتياقُ القاتل، يقول عبيد بن الأبرص[3]:

وحنَّـتْ قَلُوصِـي بَعْـدَ رَهْـنٍ، وهَاجَهَـا مَـعَ الشَّـوقِ، يَوْمـاً بالحجَـازِ، وَمِـيْضُ

(١) المصدر السّابق ص١١٥.

(٢) انظر شعراء النصرانيّة ص ١٠٧ ((وَحَنَّتْ قَلُوصِي أَنْ رأتْ سوطَ أحمرا))، وقصائد جاهليّة نادرة ص ٢٢٠ ((ألا حنّت المِرْقالُ وَأَنْتَبَّ ربُّها))، والكامل في اللغة والأدب، أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، تحقيق عبد الحميد الهنداوي، طبع دار الكتب الوطنية،بيروت لبنان، الطبعة الأولى ١٩٩٩، ج١ ص٣١-٣٢ ((تحنُّ فتبدي ما بها من صبابةٍ)).

(٣) ديوانه ص ١٠٢.

وتزدادُ تجربةُ المغتربِ أسىً ولوعةً، حينَ يتعرّضُ الوطنُ والأهلُ لمخاطر الحروبِ، فيعودُ الشاعرُ مِن غربتهِ، ويرى كُلَّ شيءٍ دارساً أو مُهَدَّماً، فينتابُهُ الحُزنُ، وتَتَخطّفُه الفجيعةُ[1]، يقول الأسودُ بنُ يعفر النهشليُّ[2]:

مَـــاذَا أُؤَمِّـــلُ بَعْـــدَ آلِ مُحَـــرِّقٍ تَرَكُـــوا مَنَـــازِلَهُمْ، وَبَعْـــدَ إيَـــادِ

وتُشكِّلُ **غربةُ الشّاعر عن مجتمعه** فئةً لا يُستهانُ بها في عدادِ المجتمعِ الجاهليّ؛ فمنهم الأغربةُ والأدعياءُ والصَّعاليكُ والسجناءُ والأسرى، وسنكتفي بالحديث عن الفئاتِ الثلاث الأولى، لِسعةِ البحثِ في هذه الفئاتِ جميعها، لنرى، ومِن خلالِ صورهم الإحساسَ بالمأساةِ التي لحقتْ بهم إزاء رفضِ المجتمع الجاهليّ لهم (الأغربة والخلعاء)، أو رفضهم لبعضِ المبادئ التي سادت ذلكَ المجتمعَ، كما فعلَ الصّعاليكُ.

أمّا **الغربان** –وهم أبناء الإماء السُّود اللّاتي كنَّ يعملنَ في خدمةِ السّادةِ وأربابِ الأموالِ– فقد كانوا سُبّةً يُعَيّرُ بهم آباؤهم، ومَردُّ ذلكَ لونُهم الأسودُ المغاير لمحيطهم.

فقد رفضَ بعضُهم الحياةَ الموكلةَ إليهم (الحَلبُ والصّر) كما قالَ عنترةُ، وتمرّدوا على الوضعِ الاجتماعيِّ السائدِ آنذاكَ، لإحساسهم بهوان منزلتهم، وَضعَةِ مكانتهم في القبيلة، وكانوا يُقرَّونَ بقبح أشكالِهم؛ فها هو سحيمُ عبد بني الحسحاسِ أتى نسوةً فلم يقبلنَ به، مشبِّهاً نفسَهُ بالكَلبِ قبحاً، يقول[3]:

فَشَـــبَّهْنَنِي كَلْبـــاً، وَلَسْـــتُ بِفَوْقِـــهِ وَلا دُوْنَـــهُ، إنْ كَـــانَ غَيْـــرَ قَلِيـــلِ

(١) انظر ديوان عبيد بن الأبرص ص٩٧، وص١٣٩.

(٢) المفضَّليات ص ٢١٧.

(٣) الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني علي بن الحسين، طبعة دار الكتب المصرية، إعداد مكتب تحقيق دار إحياء التراث العربي، طبعة كاملة وجديدة، بيروت لبنان، الطبعة الأولى ١٩٩٤، ج ٢٢ ص ٣٠٦.

فالصورةُ ترسمُ إحساساً مُفجعاً بمأساةِ نفسه، وهوانِ منزلتِه في مجتمعٍ قائمٍ على العصبيّةِ القبليّة، فالموتُ في اختلافِ صورهِ أرحمُ له من الإحساسِ الذي لَزِمَ حياتَهُ، مِن دونِ أنْ يكونَ له أيُّ دورٍ فيه.

وفي كنايةٍ للسُّليك عن مرارةِ الهوانِ ومأساةِ نفسه، وإحساسه بالضّعةِ والاغترابِ عن مجتمعهِ، يذكرُ أنَّ رأسَه قد أصابَهُ شيبٌ كثيفٌ لرؤيةِ خالاته مستعبداتٍ مسترقّاتٍ، ولا يقوى على خلاصهنَّ، يقول[1]:

أَشَـــابَ الـــرَّأْسَ أَنِّـــي كُـــلَّ يَـــوْمٍ أَرَى لِـــيْ خَالَـــةً بَـــيْنَ الرِّجَـــالِ
يَشُـــقُّ عَلَـــيَّ؛ أَنْ يَلْقَـــيْنَ ضَـــيْماً وَيَعْجِـــزُ عَـــنْ تَخَلُّصِـــهِنَّ مَـــالِيْ

أمّا عنترةُ الذي ظلَّ يناضلُ ضمنَ قبيلَتِه حتّى نالَ حرّيتَهُ، فقد أَخذَ يدافعُ عن نفسِهِ أمامَ الاحتقار الذي لاحقه، ورأى أنْ يقوّمَ المرءُ في أعمالِه، وحُسنِ سيرَتِه، لا مِن خلالِ لونِهِ، فوقف يفخر بنسبه وأصله الموصول بحام ذي اللون الأسود، يقول[2]:

يُقَدِّمُـهُ فتًـى مـن خَيـرِ عَـبْسٍ مَنصـباً أبـــوهُ، وأمُّـــهُ مـــن آلِ حـــامِ

فعنترةُ يُقرِنُ جمال الفتى بقوّتِه وشجاعته، ودفاعه عن القبيلة، فهو فارسٌ مقدامٌ تراه في مقدِّمة الفرسان المدافعين عن حمى القبيلة، ومايلبث أن يُقدِّم برهانين يمجِّدُ فيهما انتسابه إلى والده سيِّدِ قومه، وإلى أمِّه بلونها الأسود، مشيراً إلى سواد حام بن نوح عليهما السّلام في لون بشرته، ويدفع من خلال هذا النَّسب العيب المزعوم، والتُّهمة التي تلحقه، وبهذا يدعو الشاعرُ إلى احترامِ غربتِه التي لا حولَ له فيها ولا قوّة، ومن هذه الصورةِ نلمَسُ الإحساسَ المأسويَّ الذي غطّى الفارسَ المقدامَ، وشلَّ حركَتَهُ.

(١) الكامل ج٢ ص٤٦٠، وديوانه ضمن ديوان الشّنفرى ص ٩٧.

(٢) ديوانه ص٢٤٥، يُقَدِّمُهُ: أي: يقدم الفرس، وأراد بالفتى نفسَهُ، من آل حام: يعني امَّه سوداء، وحام: أبو السّودان، وهو حام بن نوح.

لقد كانت منزلةُ الغربان في مجتمعِ الجاهليّةِ وضيعةً، تجلبُ إليهم الهمَّ والقلقَ بناءً على التمييز العنصريّ الذي قام عليه المجتمعُ آنذاكَ، فلمْ يروا بُدّاً مِنَ الخروجِ على تعاليمِهِ، وسنِّ مبادئَ يحترمونَها، وتوَفِّرُ لهم الحياةَ الكريمةَ الهانئةَ، وهم في ذلكَ لا يطالبونَ إلاّ بأقلِّ حقوقِهِم، وأدقّها.

وأمّا **الدَّعيُّ** –وهو الذي يعيشُ في قبيلةٍ ليست قبيلتَهُ– فقد كان يشعرُ بالمذلّةِ والهوان في تلكَ القبيلةِ الجديدةِ التي التحقَ بها، فعانى الأدعياءُ غربتَهم وسطَ قومٍ ليسوا منهم من خلالِ مفهومِ العصبيّةِ القبليّةِ، ومنهم الشنفرى الذي تصعلَكَ بعدَ فترةٍ، أمّا الحطيئةُ، فلمْ يملك للتعبير عن حزنِهِ وألمِهِ إلاّ هجاءَ أمّه هجاءً مقذعاً، دالاً بذلكَ على الألمِ الذي امتلأت به نفسُهُ إزاءَ العارِ الذي لحقَ به منها، وَلَمْ يكنْ يُعرَفُ لَهُ أبٌ، فقالَ[1]:

تقــولُ لِــيَ الضَّــرَاءُ لَسْــتَ لِوَاحِــدٍ ... وَلا اثْنَــيْنِ، فــانظُرْ كَيْــفَ شِــرْكُ أولئكــا
وَأَنْــتَ امْــرُؤٌ تَبْغِــيْ أَبــاً، قَــدْ ضَــلَلْتَهُ ... هَبِلْــتَ، أَلَمّــا تَسْــتَفِقْ مِــنْ ضَــلالِكا

أمّا المتلمّسُ الذي كانَ في قومِ أمّهِ –فلمْ يستطِعِ التَّبرُّؤَ مِنْ أخوالِه، ومعاملتهم معاملةَ الأغرابِ– فهو يذكرُ إهانةَ أخوالِه وضيمهم له، قائلاً[2]:

وَلَــوْ غَيْــرُ أَخْــوَالِيْ أَرَادُوا نَقِيْصَــتِي ... جَعَلْــتُ لَهُــمْ، فَــوْقَ العَــرَانِيْنِ مَيْسَــما
... ومَــا كُنْــتُ إلاّ مِثْــلَ قــاطِعِ كَفِّــهِ ... بِكَــفٍّ، لَــهُ أُخــرَى، فَأَصْــبَحَ أَجْــذَما
فَلَمّــا اسـتَقَادَ الكَـفَّ بـالكَفِّ، لَـمْ يَجِـدْ ... لَــهُ دَرَكــاً، فِــي أَنْ تَبِــيْنَ، فَأَحْجَمــا
يَــدَاهُ أَصَــابَتْ هــذِهِ حَتْــفَ هــذِهِ ... فَلَــمْ تَجِــدِ الأُخْــرَى عَلَيْهَــا، مُقَــدَّما
فَــأَطْرَقَ إِطــرَاقَ الشُّــجَاعِ، وَلَــو يَــرَى ... مَسَــاغاً لِنابَيْــهِ، الشُّــجاعُ لَصَــمَّما

(١) ديوانه ص ٢٥٧.

(٢) ديوانه ص ٢٩–٣٤، العَرانينُ: مفردها العِرنين؛ وهو أوّلُ الأنف، مَيسَمُ: علامة، الأَجذَمُ: المقطوع إحدى كفّيه، استقادَ الأسير: طَلَب منه أنْ يقيّدَ القاتل بالقتيل، الدّرك: اللّحاق، الإحجام: الرجوع، الشُّجاع: الحيةُ الذَّكر، مَساغُ: سهولةُ مدخل الشّراب؛ يريد مضيّاً في الأمر.

لقد ضرب لنا المتلمّسُ مثلاً حكيماً، شبّهَ مِنْ خلالِه العملَ الذي أرادَ القيامَ بِهِ في هجاءِ قومِهِ بالرّجلِ الذي قطَعَ إحدى يديهِ بالأخرى، فَما نَجَتِ اليدُ الباقية التي اضطرَّ لقطعِها أيضاً؛ فهو بعيدٌ عن ديارِ قومِهِ لأبيهِ، مقطوعُ اليدِ الأولى، فَمَا حَسْبُهُ إلاّ السّكوتُ والرّضا، رغمَ الإهانةِ والذّلِّ، وهذا أفضلُ حلٍّ يراهُ أمامَ أخوالِهِ، لِئلّا يُكْمِلَ القطيعةَ الثانيَةَ فَيَنْدَمَ على فعلَتِهِ، كما حَصلَ مع الشّجاعِ مِن الحيّاتِ، حينَ توقَّفَ عن نهشِهِ، رغمَ أنّ العملَ كان سيتواصلُ مِن قبله لو رأى لنابيهِ مساغاً وسهولةً.

لقد وقعَ المتلمّسُ أسيرَ الحيرةِ والشّكِّ علاوةً على نَسَبِهِ المغموزِ الذي جَلبَ لهُ غربةً روحيّةً وجسديّةً قاتلةً، تَسَابَقَ معها ليكونَ صريحاً واضحاً في حياتِهِ، بعيداً عن المأساةِ الوجودية التي لحِقَتْ بهِ، فما استطاع إلى ذلكَ سبيلا.

وأمّا **الصّعاليك** فقد نظر المجتمعُ الجاهليّ إلى غالبيّتهم نظرةَ ازدراءٍ واستهجانٍ، فكان منهم الطّريدُ والضّالُّ والغرابُ، وقد عبَّروا بصورهم الشِّعريَّة عن صيحاتِ الجوعِ والفقرِ، إلى جانبِ الإحساسِ بالامتهانِ والذّلِّ، فقد طُرِد بعضهم من مجتمعه لأنّه خالف أعرافه فعاش حياةً ملؤُها اليأسُ والاضطراب، ولم يكُن خروجَهم مُتصعلكين عبثاً أو طيشاً، بل كان سببُهُ الظلمَ والجورَ في توزيع الثرواتِ والحقوقِ بينَ أفرادِ المجتمَعِ.

ونلمسُ في صورهم أسباباً عديدةً دفعت بهم للتَّصعلك والخروج على مجتمعاتهم. ولعلَّ أبرزها الفقر النَّاجم عن الظُّلم الذي خلّفَ صبيةً هُزلاً، ونسوةً جوعى، فهذا المزرّدُ بن ضرارٍ يصفُ حالَ فقير (صعلوك) وعائلتِهِ وقد تملّكَهم الجوعُ، وضاقَتْ بهم سُبُلُ العَيشِ، قائلاً[1]:

إلــى صــبيةٍ مِثْــلَ الــمَغَالِي وَخِرْمِــلٍ رَوَادٍ، وَمِــنْ شَــرِّ النِّسَــاءِ الخَرَامِــلُ

فَقَــالَ لَهــا: هَــلْ مِــنْ طَعَــامٍ فَــإنَّنِي أَذُمُّ إلَيْــكِ النَّــاسَ، أُمُّــكِ هَابِــلُ

(١) المفضّليات ص١٠١-١٠٢، المغالي: ضِعافٌ كالسّهام، خَرْمِل: حمقاء، الرواد: الطوّافة في بيوت جاراتها، ولا تقعد في بيتها لشرِّها، أُمُّكِ هابل: دعاء، الطَّوي: البئر، حائل: أتى عليه حول، طليحاً: ضعيفاً، البلابل: هموم صدره.

فَقَالَـتْ: نَعَـم، هَـذَا الطَّـوِيُّ، وَمَـاؤُهُ وَمُحْتَـرِقٌ مِـنْ حَائـلِ الجِلْـدِ قَاحِـلُ
فَلَمَّـا تناهَـتْ نَفْسُـهُ مِـنْ طَعامِـهِ وَأَمْسَـى طَلِيْحـاً، مَـا يُعَانِيْـهِ بَاطِـلُ
تَغَشَّـى، يُرِيْـدُ النَّـومَ، فَضْـلَ رِدَائِـهِ فَأَعْيَـا علـى العَـيْنِ الرُّقَـادَ البلابـلُ

لَقَدْ عَاشَ هذا الرّجلُ حياةً كئيبةً بعدما تقطّعتْ به الحالُ، وعادَ إلى بيتهِ، فصوّرَ حالَ أبنائهِ الجائعين، الذين أهزلهم الضّعفُ وقلّةُ الطّعامِ، فإذا هم كالسّهام في ضمرها ونحالتها، لا يملكون قوتَ يومهم، ويعيب على زوجتهِ تطوافها في بيوتِ الجيران، فهي من شرِّ النساءِ؛ لعدمْ تقديرها الحالَ المأساوي الذي وصل إليه زوجها، وعندما سألها عن الطّعامِ أجابته في استهزاءٍ، نعم نملكُ ذلكَ البئرَ من الماءِ فاستغنِ بهِ عن الطّعامِ، إضافةً إلى تلك القُربة الخَلِقَة التي دار عليها الحَولُ، ففسدت ولم تعُد صالحةً للاستعمال. إنّها حالةٌ حرجةٌ لذلكَ الصّعلوكِ البائسِ وقعَ فيها، نتيجة إعراض المجتمعِ عنهُ، وعن أمثالِه من الجائعين. ويذهبُ بعيداً، ليصفَ حالَهُ وقتَ نومِهِ، خائرَ القوى، جائعاً، فتتناولَه الهمومُ، وتأبى عيناهُ النّومَ، وَقَد غطّى نفسَه بفضلِ ثيابِه.

وهذا السُّليكُ يقدّمُ لنا صورةً للصّعلوك الجائعِ الذي لا يملكُ زادَ يومِهِ، حتّى قاربَ الموتَ لشدّةِ جوعِهِ وصبره على هجرِ مجتمَعِهِ لَهُ، يقولُ(١):

وَمَـا نِلْتُهَـا حَتَّـى تَصَـعْلَكْتُ حِقْبَـةً وَكِـدْتُ لأَسْـبَابِ المنِيَّـةِ، أَعْـرِفُ
وَحَتَّـى رَأَيْـتُ الجُـوعَ بالصَّـيفِ، ضَـرَّنِي إذا قُمْـتُ تَغْشَـانِي ظِـلالٌ، فَأَسْـدُفُ

هذا الرجلُ الجائعُ في فصل الصيف، يقومُ فيدور عليه رأسُهُ، فيكادُ يقعُ مِنْ شدّةِ جوعِهِ وألمِ بطنِهِ، فكيف به إذاً، في فصل الشتاءِ الباردِ، وقلّةِ ذاتِ الحيلةِ؟...إنّها بالطّبعِ حياةٌ مأسويّةٌ بكلِّ معانيها. إنهم كانوا يعيشون غربةً أليمةً، يتناذرهم الموت في كلِّ ساعةٍ، وتتخطّفُهم العواملُ الطبيعيّةُ، لكنَّ شِدّةَ بأسِهِمْ، وعزيمتهم جعلتْ منهم أبطالاً في ساحاتِ الوغى، وعلى دروب الصحراء الطّويلة.

(١) ديوانه ضمن ديوان الشّنفرى ص ٩٤، وانظر ديوان عروة ٥٢ ((وأحسو قراحَ الماءَ))، وشرح ديوان حسّان ١٢٨ ((وأطوي على الماءِ القَراحِ)).

وقد فضّلَ الشّعراءُ الصعاليكُ الموتَ على الحياةِ المقيتةِ، حياةِ الخنوعِ والفقرِ، والرّحيلِ الدائمِ، يقول عروة[1]:

فَلَلْمَــوتُ، خَيْــرٌ لِلْفَتَــى مِــنْ حَيَاتِــهِ فَقِيْــراً، وَمِــنْ مَــوْلًى تَــدِبُّ عَقَارِبُــه

لقد اختار عروةُ بن الوردِ الموتَ وفضّلَه على الذي يلاقيهِ في غربته، وعلى الفقرِ الذي أكلَ أوصالَهُ؛ وهناكَ سببٌ آخرُ لاختيارِهِ الموتَ، وهو ظُلمُ أقربائه ومجتمعه لهُ، فقد جعلَ لهمْ عقاربَ تلدغُ، وتُفْرِغُ سُمّها في جسدِه ورفاقِهِ، فاختارَ طريقاً مخالفاً، وبنى أمجاداً خَلّدتْ اسمَهُ، وقدّمتْ مبادئه حتّى يومنا هذا، بعيداً عن جوِّ العقاربِ المشحونِ بالبغضِ والكرهِ عن النظرةِ الدونيّةِ التي أحسّها مؤلمةً، فغدا زمانه وغدت أيامُه مأسويّةً يتصارعُ فيها ورفاقَهُ الصعاليكُ مع قوى الشرِّ التي اجتمعت عليهم من كلّ حدبٍ وصوب.

ومع مرورِ الزمنِ، وتقدّمِ السنّ، يشعرُ المرءُ **بغربةُ الذّاتِ** (الشيخوخة)، فإذا به قد تقوّس ظهره، وبدتْ ملامحُ الشُّحوبِ على وجهِه، فينتابُهُ همٌّ وقلقٌ كبيران، ويحسُّ بالعجزِ والضعفِ، فيتمنّى الموتَ هرباً مِنْ آلامِ الشيخوخةِ، متحسّراً على شبابِهِ الفائتِ، وبذلكَ ينفصلُ عن ذاتِهِ وواقعه، ويبدأُ مرحلةَ اغترابٍ ثقيلةٍ، فيملُّه المقرّبونَ، ويدخلُ الأسى والحزنُ إلى قلبِهِ، فلا يجدُ ما يواسيه سوى الشكوى والبكاءَ؛ فقد صوّرَ امرؤ القيسِ ذلكَ مشبّهاً نفسَهُ بذَكَرِ الإبلِ المريضِ، قائلاً[2]:

أرى المــرءَ ذَا الأذْوَادِ يُصْــبِحُ مُحْرَضــاً كَــإِحْرَاضِ بَكْــرٍ، فِــي الــدِّيارِ، مَــرِيضِ

لقد أحسَّ امرؤ القيسِ بمأساةِ الحياةِ، فقدّمَ حِكمةً تُخْبِرُ بأنَّ صاحبَ المالِ والأولادِ لا بدَّ له من الهرمِ والضّعفِ، مهما قويَ عُودُهُ، ليؤولَ في نهايةِ حياتِه مريضاً، عاجزاً، كفَحْلِ الإبلِ الفتيِّ الذي أصابَهُ المرضُ فأقعَدَهُ، وَأكلَ جِسمَهُ، وخَصَّ صغيرَ الإبلِ لأنّهُ أقلُّ احتمالاً للمرضِ، وأسرعُ تغيّراً وهُزالاً.

---

(١) ديوانه ص ٢٩.

(٢) ديوانه ص٧٧، يصبحُ مُحْرَضاً: يصير إلى الكِبرِ والضّعفِ، الأذواد: جمع ذود، وهو قطيع الجمال بين الثلاثة إلى العشرة، والمُحْرَضُ: الذي أحرَضَهُ المرَضُ إذا أنحلَ جسمَهُ، وأذهبَ قوّتَهُ.

ونلمَحُ في تشبيهاتِ دريدِ بن الصمّةِ الجُشَمِي لنفسِهِ عَميقَ الأسى والكآبةِ لحالهِ التي وصلَ إليها بعدَ كِبَرِ سنّهِ، يقول[1]:

أَصْبَحْتُ أَقْذِفُ أَهْدَافَ المَنُونِ كَمَا ... يَرْمِي الدَّرِيْئَةَ، أَدْنَى فُوْقَهُ الوَتَرِ

.....فِي مَنْزِلٍ نَازِحٍ مِ الحَيِّ مُنْتَبَذٍ ... كَمَرْبَطِ العَيْرِ، لا أُدْعَى إِلى خَبَرِ

كَأَنَّنِيْ خَرِبُ، جُزَّتْ قَوَادِمُهُ ... أو جُثَّةٌ، من بُغَاثٍ في يَدَيْ هَصِرِ

إنَّ الشعورَ بالضّعفِ جعلَ دريداً يتوقّعُ إصابتَه في أيِّ لحظةٍ بسهامِ الموتِ القاتلةِ، ومن يكُ عرضةً لها سيشعرُ – لا محالةَ – باليأسِ والضّجرِ والمأساة القاتلة لنهايته المفجعة.

لقد كان دريدٌ مِن سادات الجاهليّةِ وفرسانها الأشداءِ، لكّن الكِبَرَ زحَفَ إلى جسمه فأهزلَهُ، مِمّا جعلَ القومَ يُبعدونه عن مجالسهم، ويتّهمونه بالخرف، وتصوَّر نفسه مربوطاً بعيداً عن خيامهم كما يُربطُ الحمار الذي لا فائدةَ منه في ليلهم، وذلكَ خوفاً من سماع صوته، ثمّ يذهبُ إلى أبعدَ من ذلكَ، فيشبّهُ نفسَهُ بذكرِ الحبارى الذي قُصّتْ قَوادِمُهُ، فلمْ يَعُدْ قادراً على الحركةِ، أو بالجثّةِ الهامدة أمامَ وحشٍ مفترسٍ، ونلاحظُ من خلالِ تلكَ التشبيهاتِ، أنَّ قلبَ الشاعرِ قد امتلأ إحساساً بالأسى، لتقدّمه في السنّ، وعدم قدرته على القيام، بما كان يتميّزُ به قبلُ، كما يقول[2]:

وَإِنَّنِيْ رَابَنِيْ قَيْدٌ حُبِسْتُ بِهِ ... وَقَدْ أَكُونُ، وَمَا يُمْشى عَلَى أَثَرِي

ويتمنّى المتقدّمون في السنِّ الموتَ، ويفضّلونَهُ على حياةِ اليأسِ والعجزِ، وقد صاروا في عِداد النساءِ المرتحلات، ويحملنَه معهم، وَيأمَنَّ على أسرارهنّ منه، يقول زهير بن جناب الكلبي[3]:

أَمِيْنَاً عَلَى سِرِّ النِّسَاْءِ، وَرُبَّمَا ... أَكُوْنُ عَلَى الأَسْرَارِ، غَيْرَ أَمِيْنِ

---

(١) ديوانه ص٦٦، الدريئة: الحلقة التي يتعلّم الرامي الطعنَ والرميَ عليها، الفُوَقُ: رأسُ السّهم، العَيْرُ: الحمار، وكانوا يربطونه بعيداً عن البيوت، الخَرِبُ: ذَكَر الحبارى، جُزَّتْ: قُصَّت، هَصِرٌ: حَيْوَانٌ مفترس.

(٢) المصدر نفسه ص٦٦، والشطر الثاني كنايةٌ عن نشاطه، وشجاعته إبّانَ شبابه.

(٣) ديوان زهير بن جناب الكلبي، صنعه الدكتور محمد شفيق البيطار، دار صادر بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٩م، ص١٠٤.

وَلَلْمَــوْتُ خَيْــرٌ مِــنْ حِــدَاْجٍ مُوَطَّــأٍ مَــعَ الظُّعْــنِ، لا يَــأْتِيْ الــمَحَلَّ لِحِــيْنِ

إنّ إحساسَ الشاعرِ بعجزِهِ وَضعفِه شكّلَ لديهِ ضيقاً مِنَ الحياةِ بأسرها، فتمنّى الموتَ للخلاصِ من حالته المأسويّة التي آلَ إليها، وَلا سيَّما بُعْد النساءِ عنه وعجزه عن اللّهو والصِّبا[1].

وفي كتاب المعمِّرين أشعارٌ كثيرةٌ يشكو فيها أصحابها من العَجز والوهن اللذين كتما أنفاس الشُّعراء فتمنّوا الموت[2]، فحاطبُ بن مالكٍ النّهشليّ يُشبِّه مَن طالَ به السنُّ وتقدّم بالقردِ الذي يدبُّ على الأرض، في صورةٍ مأسويّةٍ مقيتةٍ، يقول[3]:

وَلَلْمَــوتُ خَيــرٌ لامْــرِئٍ، مِــنْ حياتِــهِ يَــدِبُّ دَبِيْبــاً فِــي الــمَحَلَّةِ، كَــالقِرْدِ

فالصّورةُ تُنبئُ عن الإحساسِ بالمأساةِ التي آلَ إليها؛ فالقِردُ في بشاعةِ هيئته وقبحِ منظره، يدفعُ النّاسَ إلى تجنّبِ مشاركته طعامَهم وشرابَهم وجلساتِهم، فيغدو غريباً بينهم، مبعداً، فيلتاعُ قلبُهُ، ويرمي على الدّهر سببَ حالِه، ومن هذا القبيل قول فالحِ بن حلاوة[4]:

وَقَــدْ كُنــتُ ذا بــأوٍ عَلَــى النَّــاسِ مَــرَّةً إِذَا جِئــتُ أمــراً، جِئتُــهُ الــدَّهْرَ مِــنْ عَــلِ

فَلَمَّــا رَمَــانِي الــدَّهرُ، صِــرْتُ رَزِيَّــةً لِكُــلِّ ضَــعِيْفِ الــرُّكْنِ، أَكْشَــفَ أَعْــزَلِ

فهذا ما آسى الشاعرَ الجاهليَّ وقَرّحَ قلبَه؛ لقد صارَ مكشوفاً، أعزلَ اليدين، لا حاميَ لهُ مِن ضرباتِ الدّهر، بعد أنْ كانَ فتىً مقداماً، لا يأتي أمراً إلاّ من ارتفاعٍ، فتغيّرتْ حالُهُ وآلَ إلى ضعفٍ، وقلّةِ حيلةٍ، فشكا أمرَهُ، وتحسّرَ على أيّامِ شبابِه، وَفضّلَ الموتَ.

---

(١) انظر ديوان عبيد بن الأبرص ص٨٢و ١٠٩و ١٢٢، وشرح ديوان علقمة الفحل ص٢٢، ديوان أوس بن حجر ص٥و ١١٧، والأفوه الأودي ص ٧٢ – ٧٣، وديوان كعب بن زهير ص١٩٣، وديوان امرئ القيس ص١٠٧، والأصمعيات ص٢٢و ١١٤، والمفضّليات ص١٨٦و ٣٧٥و ٣٩١و ٤١٣و ٤١٨، وديوان الحطيئة ص٣٤٩.

(٢) انظر المعمّرون والوصايا،السجستاني، أبو حاتم، تحقيق عبد المنعم عامر، دار إحياء الكتب العربية، ١٩٦١م، ص ٦٥ ((فصار لقىً في البيت لايبرح الفَنا))، وص ٧٠ ((وصار مثّي البيتُ مِثْلَ الحِلْسِ مُطَرَّحاً))، وص ٢٩ ((كَأَنَّني سِليمُ أَفاعٍ))، وص٧١ ((إنَّ الكبيرَ إذا طَالَتْ زمانَتُهُ))، وص١٢٥ ((قليلُ الطَّعامِ، عسيرُ القيامِ)).

(٣) المصدر نفسه ص ٣٧.

(٤) المصدر نفسه ص٦٦.

حاولَ الشاعرُ الجاهليُّ التغلّبَ على أصنافِ الغربةِ سابقةَ الذّكرِ بكلِّ ما أوتيَ مِن سبلٍ وحِيَلٍ، رغمَ المصاعبِ التي واجهته، واليأسِ الذي فتَّتَ عظامَه، فكانت حياتُه في غربته مأسويّةً نتيجةً للصراعِ القائمِ بينَ الحياةِ والموتِ، أو لنقلْ بين حريّةِ الذاتِ وما تواجِهُهُ من أعرافٍ وتقاليدَ نشأَ عليها المجتمعُ الجاهليُّ.

لكنَّ الغربةَ الوحيدةَ التي لم يستطعِ التغلّبَ عليها، ومدافعتها هي **غربة الموت**، ((وهذه أبعدُ صورِ الاغترابِ إمعاناً في الرّهبةِ والجزعِ))[1]، فأقرَّ بحتميّته[2]، وَصوّرَ مخاوفه منه؛ فقد شبّهَ الشعراء الجاهليّون المنيّة بحيوان مفترسٍ لهُ أظفارٌ وأنيابٌ حادّةٌ[3]، سيعلقُ بها، لأنّها تطالُ كلَّ شيءٍ، ولا تُبقي على أحدٍ، يقول امرؤ القيس[4]:

وَأَعْلَمُ، أَنَّنِي، عَمّا قَلِيْلٍ سَأَنْشَبُ فِي شَبَا ظُفُرٍ، وَنَابِ

فهناكَ علمٌ وإحساسٌ من قبلِ الشاعرِ بموته القريب؛ لقد جسّمَ امرؤ القيسِ المنيّةَ في صورةِ حيوانٍ مفترسٍ، سينقضُّ عليه، ويغرزُ مخالبَه وأنيابه في جسده، فيتمزّق، ويسيلُ الدّمُ، لتخرجَ روحُه وهو يكابدُ الألمَ بينَ يدي ذلكَ الحيوانِ الذي لا يرحمُ؛ ومن ثَمَّ تكونُ نهايته المأسويّة التي أنهتْ حياتَهُ ومَلذّاتِه، وانقطعَ طريقُ اللهوِ والعبثِ، في ظلِّ غيابِ الإيمان الذي يعصمُ الإنسانَ من اليأسِ، ومن إحساسِه بالخيبةِ والإحباطِ.

---

(١) انظر الوطن في الشعر العربي من الجاهليّة إلى نهاية القرن الثاني عشر الميلادي، الدكتور وهيب طنوس، حلب، الطبعة الأولى ١٩٧٥، ص٣٣٩.

(٢) انظر ديوان بشر ص٧٥ ((رهين بلىً، وكلُّ فتىً سَيَبلى))، والنّابغة ص١١٩ ((فلا تبعدَنْ، إنَّ المنيّةَ موعدٌ))، وعمرو بن كلثوم ص١٢٩ ((وإنّا سوفَ تدركنا المنايا))، وعنترة ص٢٢٧ ((أرى الدّهرَ لا ينجي من الموتِ ناجيا))، وص ٢٥١ ((إنَّ المنيّةَ منهلٌ))، وص٢٥٢ ((إنّي امرؤٌ سأموتُ إنْ لم أُقتلِ))، وعامر بن الطفيل ص٢٤ ((وكلُّ فتىً بعد السلامةِ شاحِبُ))، والخنساء ص١٦١ ((والدَّهر لا تبقى له باقيه))، والمفضّليات ص٢٨٦ ((إنَّ الفتى رَهنٌ بذي لَونين خدّاعِ)).

(٣) انظر المفضّليات في قولِ أبي ذؤيب الهذليّ ص٤٢٢ ((وإذا المنيّةُ أنشبت أظفارَها).

(٤) ديوانه ص١٠٠، شبا كلِّ شيءٍ: حدُّهُ، سأَنشَبُ: سأعلق.

وقد شبّه الجاهليّون الحياةَ التي تؤولُ إلى موتٍ مؤكّدٍ بشيءٍ مُعارٍ لابدَّ مِن استرجاعِهِ، يقول المهلهل[1]:

أَرَى طُـــوْلَ الحَيَـــاةِ، وَقَـــدْ تَـــوَلَّى كَمَـــا قَـــدْ يُسْـــلَبُ الشَّـــيْءُ الـــمُعَارُ

وهذا إحساسٌ بحتميّةِ الموتِ وقربِهِ، فالحياةُ في نظرِ الـمُهَلْهِلِ شيءٌ مستعارٌ لِفترةٍ، وَلابدَّ من انقضاءِ مهلَةِ الإعارةِ، ليغدو المرءُ إلى مصيرِه الذي رُسمَ لهُ، وهو الموت...

وشبّهَ طرفةُ بنُ العبد الموتَ بالحبلِ المرخى، وآخره في يدٍ قويّةٍ، متى شاءَ الموتُ يشدُّ ذلكَ الحبلَ، فيوقِعُ صاحبَه حتفَ أنفِهِ، يقول[2]:

لَعَمْـرُكَ، إنَّ الـمَوْتَ مَـا أَخْطَـأَ الفَتَـى لَكَـالطِّوَلِ الـمُرْخَى، وَثِنْيَـاهُ بِالْيَـدِ

مَتَـى مَـا يَشَـأْ يَوْمـاً، يَقُـدْهُ لِحَتْفِـهِ وَمَـنْ يَـكُ فِـي حَبْـلِ الـمَنِيَّةِ، يَنْقَـدِ

طرفةُ الشّابّ؛ وهو في ريعانِ شبابِه، يُقسمُ بالحياةِ المحبّبةِ: بأنَّ الموتَ لنْ يخطئ أحداً، وهو كالحبلِ المربوطِ في العنقِ وطرفَهُ في يدِ صاحبه؛ وهذا الحبلُ محكمُ الشدِّ، قويٌّ ذو عقدٍ، يضيقُ النفَسَ وينزِعُ الروحَ، ويتحكّمُ في المرءِ شدّاً؛ بإيعازٍ مِنَ الموتِ في الساعةِ التي يريدُها. ولنلاحظَ أنّهُ قالَ: يقُدْهُ لِحَتْفِه؛ وهذه إشارةٌ إلى القوّةِ المطلقةِ، والتّحكّمِ التّامِّ من قِبلِ الموتِ صاحب الحبلِ، وقالَ أيضاً: (وَمَنْ يَكُ فِي حبلِ المنيّةِ) ليشير إلى الالتصاقِ التامِّ، والقربِ المتناهي بين المرءِ وحتفه، وفي هذا إثارةٌ للرّعبِ في نفسِ المتلَقّي، ليعيشَ غربةً لا يستطيعَ التخلّصَ منها مدى حياته؛ فالموتُ يقطعُ الملذّاتِ، ويسحقُ كلَّ جميلٍ عندَ الإنسانِ خاصّةً؛ أنّ أغلبَ الجاهليينَ لَمْ يعتقدوا بالبعثِ والحسابِ بعدَ الموتِ.

أمّا النّابغةُ فيشبّهُ الموتَ بالمرأةِ الحاملِ، مؤكّداً مجيأه، كالمرأةِ التي لابدّ لها من إتمامِ حملِها، ذاكراً موتَ النعمانِ بنِ المنذرِ، يقول[3]:

---

(١) شرح ديوانه ص٨٧، تولّى: أدبر، وانظر شرح ديوان لبيد ٥٧ ((هل النَّفْسُ إلاّ مُتْعَةٌ مُسْتَعارَةٌ))، و ١٧٠((وما المالُ والأهلونَ إلاّ وديعةٌ)).

(٢) ديوانه ص٢٣، الطِّوَلُ: الحبلُ، ثِنياه: ما انثنى منه على اليد، حتفُه: موتُه، ينأى: يبعد.

(٣) ديوانه ص٢٣٢.

تَمَخَّضَـــتِ الـــمَنُونُ لَـــهُ بِيَـــوْمٍ أَتَـــى، ولِكُـــلِّ حَامِلَـــةٍ، تَمَـــامُ

فالمخاضُ عسيرٌ، ومؤلمٌ أيضاً، فكيفَ إذا كانَ الموتُ يتمخّضُ على المرءِ؟! لابدّ أنْ يصيبَ منه ويأتي عليه؛ وعلى ذلكَ يبني النابغةُ إحساسَه بحتميّة الموت وسلطته الواقعة والنافذة، ويتخوّفُ من الساعةِ التي تدقُّ ناقوسَ نهايةِ الحياةِ وبلوغها تمامَ الوقتِ.

وجعلَ عدي بن زيدٍ للموتِ حادياً يلاحقُ المرءَ، ويخطفُ منه حياتَه، في إقرارٍ منه بحتميّةِ الموتِ، وخوفٍ من ملاحقتِهِ، يقول[1]:

وَلكـــنْ، كَالشّـــهَابِ، فَـــثَمَّ يَخْبُـــو وَحَـــادِيْ المـــوتِ عَنـــهُ مَـــا يَحـــارُ

لقد أحسَّ عديٌّ بسطوةِ الموتِ، وملاحقةِ الأنفسِ، فارتابَ وارتعدتْ فرائصه، فتخيّلَ الموتَ رجلاً يركضُ خلفَ المرءِ، لا يتركه، ولا يستطيعُ منه خلاصاً، سيبقى يلاحقه حتّى يأخذَ أنفاسه، وفي ظلِّ الملاحقةِ والمتابعةِ، يفترُ عزمُ المرءِ، وتتناهى قوّته، وينجمُ عن ذلكَ وقوع المرءِ في قبضةِ رسولِ الموت.

وجعلَ الشعراء الجاهليّون للموتِ سهاماً على سبيل الاستعارة[2]، تصيبُ من المرء مقتلاً، وفي ذلكَ يقول عروة بن الورد في معرض حديثه عن سعيه وراءَ الرزقِ[3]:

فَـــإِنْ فَـــازَ سَـــهْمٌ لِلْمَنِيَّـــةِ، لَـــمْ أَكُـــنْ جَزُوْعـــاً، وَهَـــلْ، عَـــنْ ذَاكَ، مِـــنْ مُتَـــأَخَّرِ؟

فالسِّهامُ المبعوثةُ من الموتِ لن تخطئَ هدفَها، فهوَ على درايةٍ تامّةٍ بوقوعِ الموتِ في ساعته، وعند ذلكَ لن يكونَ خائفاً، والسهامُ حادّةٌ تشقُّ صدرَ مَن أُرسِلتْ إليه، وَتقطِّعُ لحمَه، فتذهبُ روحُه، ويفارقُ أصدقاءه وأقرباءه في غربةٍ لا نهايةَ لها ولا حلَّ.

---

(١) ديوانه ص ١٣٢، وانظر في الأغاني ج٢ ص٤٢٧، وانظر طبقات فحول الشعراء، الجمحي محمد بن سلام، شرح محمود محمد شاكر، الطبعة الأولى، طبع دار المعارف المصرية، القاهرة، ص١٦١:

وَأعلَـــمُ أنْ ســـتدركني المنايـــا فـــــإلاّ أتّبعْهـــــا تتّبعنـــــي

(٢) انظر ديوان عمرو بن قميئة ص ٤٥ ((أَقصَدَتْني سِهامُهُ إذ رَمَتني))، وشرح ديوان لبيد ٣٠٨ ((إنَّ المنايا لا تطيشُ سهامُها))، والأغاني ج ٢ ص ٤٢٤ ((إنّي وَجَدْتُ سهامَ الموتِ مُعْرِضَةً)).

(٣) ديوانه ص٣٦.

وقد شبّهَ الشعراءُ الموتَ بالغولِ[1]، كقولِ المرقّشِ الأصغرِ[2]:

وَلِلْفَتَـــــى غَائِـــــلٌ يَغُولُـــــهُ -يَابنـــةَ عَجْـــلانَ- مِـــنْ وَقْـــعِ الحُتُـــوْمْ

فالغيلانُ مخيفةٌ تُفزعُ المرءَ، ويطير صوابه لسماعِ ذكرها، وقد ذكرها الشعراءَ الجاهليّون في أثناء وصفِ الصحراء، وارتيادهم لمسالكها ليلاً، والغولُ يدركُ المرءَ، ويستطيعُ التغلّبَ عليه، ومن هذا الإحساسِ المرعبِ ساوى الجاهليُّ بين الموتِ والغول من حيث القدرة على ملاحقته وكتمِ أنفاسِه والقضاءِ عليهِ.

لقد قاسى الجاهليُّ في غربته، بعيداً عن أهله وأرضه، ولاقى أصنافاً كثيرةً من العذاب والأسى، فحسبَ العدوَّ صديقاً، وقَدّمَ الحِكمَ التي تَنهى عن الاغترابِ، لئلا يسحقَ البعدُ أوصالَه، ويأكلَ الشوقُ جوانبه، وشبّهَ المغتربَ عن قومِه بتشبيهاتٍ تدلُّ على ضعفه وعجزه، وعبّرَ بصوره عن غضبه الشديد على أعراف القبيلة المتمسّكةِ بالعصبيّةِ، رافضاً مبادئها في إبعاده لِلَونٍ أو عيبٍ لا دخلَ له به، وكان الموتُ أقسى أنواعِ الغربةِ التي لم يجد لها حلاًّ فقاومه؛ ظانّاً بأنّه سيعبُّ من لذاتاتِ الحياةِ ما استطاعَ، ويفعلُ أشياءً تُخلّدُ ذكرَه بعدَ موتِهِ، فصوّرَ خوفَه لقدومِ الموتِ، في إحساسٍ لا يقلُّ ألماً وأسفاً على سِنِيِّ حياتِه قبلَ مجيءِ الموتِ (هادمِ اللّذات).

(١) انظر المعمّرون والوصايا ص ٢٧ ((كَذاكَ الدَّهرُ، والأيّامُ غولٌ)).

(٢) المفضّليات ص٢٤٩، يغوله: يذهب به، الحتوم: جمع حتم؛ وهو القضاء.

٢: مأساة المصير الحيواني:

٢/١- شؤمُ الناقة:

عرفَ الشعراءُ الجاهليّونَ البليّةَ؛ وهيَ ناقةٌ تُعقَلُ عندَ القبرِ حتّى تَموتَ، فإذا مات منهم كريمٌ، بَلُوا ناقتَه أو بعيره؛ فعكسوا عنقها، وأداروا رأسَها إلى مؤخّرها، وتركوها في حفيرةٍ، لا تُطعَمُ ولا تُسقى حَتّى تموتَ، وربّما سُلخَت ومُلِئَ جلدُها ثُماماً[١].

وكانوا يزعمون أنَّ من ماتَ ولم يُبْلَ علَيهِ حُشِرَ ماشياً، ومن كانت له بليّةٌ حُشِرَ راكباً على بليّته، وفي هذا إشارةٌ إلى اعتقاد بعضِ الجاهليينَ بالبعثِ بعدَ موتهم، وارتحالهم إلى مكانٍ مجهولٍ بعيدٍ، لذلكَ كان الاهتمامُ بالناقةِ لِتُحمَّل مشاقَّ ذلكَ الرّحيلِ الغامضِ، ونرى ذلكَ في شعرِ عمرو بن زيد الكلبي يوصي ابنَهُ ألاّ ينسى عَقْلَ ناقته على قبره، فهيَ الزّاد في الحشرِ[٢]:

أَبُنَـــيَّ زَوِّدْنِـــي إِذَا فَـــارَقْتَنِي ... فِـــي القَبْـــرِ، رَاحِلَـــةً بِرَحْـــلٍ قَـــاتِرِ
لِلْبَعْـــثِ أَرْكَبُهـــا، إِذَا قِيْـــلَ اظْعَنُـــوا ... مُسْتَوْسِـــقِيْنَ مَعـــاً لِحَشْـــرِ الحَاشِـــرِ

إنّها نهايةٌ مأسويّةٌ للناقة التي كانت منجدةَ الشاعرِ الجاهليّ في حِلّه وترحالِه، ومخلّصةَ المهمومِ من الشعراء بقوّتها وصبرها الكبيرين، تغدو بعدَ موتِ صاحبها بليّةً لا تُطعم، ولا تُسقى حتّى تموت. وثَمَّة آراء تُسَوِّغُ تلك النِّهاية؛ فهي مكافأةٌ للميتِ على ما كان يعقِره من الإبلِ في حياتِه لضيفانِهِ، محتجّينَ بقولِ زيادِ الأعجم يرثي المغيرة بنَ المهلّبِ[٣]:

فَـــإِذَا مَـــرَرْتَ بِقَبْـــرِهِ، فَـــاعْقُرْ بِـــهِ ... كَـــوْمَ الجِـــلادِ وَكُـــلَّ طِـــرْفٍ سَـــابِحِ
وَانْضَـــحْ جَوَانِـــبَ قَبْـــرِهِ بِـــدِمَائِها ... فَلَقَـــدْ يَكُـــوْنُ أَخَـــا دَمٍ، وَذَبَـــائِحِ

(١) انظر بلوغ الأرب في معرفةِ أحوال العرب، محمود شكري البغدادي الألوسي، عني بشرحه وتصحيحه محمد بهجت الأثري، المطبعة الرحمانيّة بمصر، ط٢ ١٩٢٤م، ج٢ ص٣٠٧.

(٢) المصدر نفسه ص٣٠٩، القاتر: الجيّد، مستوسقين: مجتمعين.

(٣) انظر المصدر نفسه ص٣٠٩، والحياة العربية من الشّعر العربي، الدّكتور أحمد محمد الحوفي، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٧٢، ص٤٩٢.

وهي إعظامٌ للميتِ، كما كانوا يذبحون للأصنامِ. وقِيلَ إنّهم فعلوا ذلكَ لأنّ الإبلَ كانت تأكلُ عِظامَ الموتى إذا بليت[1]؛ فكأنّهم يثأرون لهم منها، وقيلَ إنّ الإبلَ أنفسُ أموالِهم، فكانوا يريدون بعقرها أنّها قد هانت عليهم لِعظمِ المصيبةِ[2].

ومن مأساةِ الإبل وخوفها أنّها كانت تتهيّبُ الذَبحَ، إذا ما رأت قبراً، لأنها نظرت غيرها يُذبحُ عليه، أو لأنّها تتهيّبُ الدّمَ، كما قالَ أحدُهم في أثناء مروره على قبر ربيعةَ بن مكدِم[3]:

نَفَــرَتْ قَلُوْصِــي عَــن حِجَــارَةِ حَــرَّةٍ بُنِيَــتْ عَلــى طَلْــقِ اليَــدَيْنِ، وَهُــوْبِ

إنّ النّاقةَ لتشعرُ بنهايتها المأسويّةِ في أثناء مشاهدتها قبراً، لعلمها أنّ نهايتها ستكون كمن سبقها من بناتِ جنسها، فتنفُرُ عنِ القبرِ، وتتجنّبُهُ خشيةَ هلاكِها، وحرصاً على سلامةِ حياتِها.

وقد كانت الناقةُ في الشعرِ الجاهليِّ موئلاً للشعراءِ، يمتطونَ ظهرَها، في رحلتِهم الشاقّةِ بعيداً عن الألمِ والقلقِ في أثناءِ مشاهدةِ الديارِ المقفرةِ، تمسّكوا بها، وعدّدوا خصالَها، لكنّها لم تتجافَ في أشعارهم وصورِهم عن مظاهرِ القلقِ والهمِّ الذي عاينَه الشاعرُ الجاهليُّ طيلَةَ رحلتِه في الحياةِ القاسيةِ التي عاشَها؛ فشبّه بها أصنافاً شتّى من المشاهداتِ الواقعيّةِ التي تبعثُ ألماً وحسرةً في النفسِ، فهذا الحارثُ بن حِلّزة يجعلُ الإنسانَ المهمومَ لحيرتِه وشتات فكرِهِ مثلَ البليّةِ التي يُشدُّ عنقُها إلى مؤخّرتها، ويكاسُ رأسُها حتى تصبحَ عمياءَ، لا ترى شيئاً، يقول[4]:

أَتَلَهَّــى بِهَــا الهَــوَاجِرَ، إِذْ كُــ ــلُّ ابْــنِ هَــمٍّ، بَلِيَّــةٌ عَمْيَــاءُ

---

(١) انظر شرح ديوان لبيد ص ٦٣:

والنِّيْبُ، إنْ تَعْرُ منِّي رِمَّةً خَلَقاً بعدَ الـمَمَاتِ، فـإنِّي كنـتُ أثْـئِـرُ

(٢) انظر بلوغ الأرب ص٣٠٩.

(٣) المصدر نفسه ص ٣١٠.

(٤) ديوانه ص ٢٢، بها: بالناقة، الهواجر: انتصاف النهار، ابن همٍّ: ذو همٍّ، البليّةُ: ناقةُ الرجلِ المعقولة عند رأسه بعد وفاتِه.

فقد ذُكرت الناقةُ في بيتِ الحارثِ في سياقٍ تشبيهيٍّ للرّجلِ الحائرِ، القلقِ الذي لا يَعْرف طريقَ الصوابِ، فقد شادَ الشاعرُ بالناقةِ وبمكانتها في شطرِه الأوّل، فجعلَها أهلاً للتلهّي والترويحِ عنِ النفسِ، بسببِ الهمومِ القابعةِ على صدرِه، وما لبث في شطره الثاني أنْ جعلَها عمياءَ؛ لا تقدِرُ على فعلِ شيءٍ كالمهمومِ الحزينِ، مُشَتَّتِ الأفكارِ نتيجةَ ما شَاهدَه في أطلالِ محبوبتِه.

وقد شبّهَ بشرُ بنُ أبي خازمِ الأسدي سنامَ ناقتِه في امتلائهِ وضخامَتِهِ بجثمان البليَّةِ الطّويلِ، قائلاً[1]:

أمونـــاً، كَـــدُكَّانِ العِبَـــادِيِّ، فَوقَهَـــا سَـــنَامٌ، كَجُثْمَـــانِ البَلِيَّـــةِ، أَتْلَـــعُ

لقد امتلأ صدرُ بشرٍ ألماً ووجعاً على فراق محبوبته، بعدَ صيرورة الديار قفراً يوحي بالموتِ والهلاكِ، فتوسَّل بناقةٍ أمونٍ؛ تحفظُ راكبها، وتؤمّنُ عليه، وجعلها أموناً لا غير لحاجته إلى الأمان والسكينةِ، وقد نعتَ سنامها بجثمان البليّةِ إحساساً منه بالخوفِ والهلعِ الذي ملك عليه فؤاده وجوانحه؛ فالناقةُ البليّةُ تُشْعرُ بالخوفِ شكلاً ومآلاً، وقد حمّل الشَّاعرُ ناقته التي ودَّ الارتحال عليها طلباً للنجاة خوفَهُ، فقاربَ بين مأساته بعد مشاهدة مظاهر الموتِ والخراب في أطلالِ المحبوبة ومأساةِ الناقة التي تحملُه عندما تصير بليّةً، وكلتا الحالين يبعثُ على الشُّعور بالرَّهبة والجزع.

أمّا الجُمَيحُ فقد شبّهَ المرأةَ المسكينة، ذات الأسمال البالية بالنّاقة البليّة التي عُقِلَتْ عند القبورِ مكمومةً، متروكةً بلا كلأٍ أوماءٍ، يقول[2]:

أَوْ مَـــنْ لِأَشْـــعَثَ بَعْـــلِ أَرْمَلَـــةٍ مِثْـــلِ البَلِيَّـــةِ، سَـــمْلَةِ الهُـــدْمِ

(١) ديوانه ص١٤٥، الأمُونُ: الناقةُ الصلبةُ الشديدةُ الخلقِ التي يؤمَنُ عِثارُها، العِباديُّ: نسبةً إلى العباد؛ قومٌ من قبائلَ شتّى اجتمعوا على النصرانيةِ، أتلع: طويلٌ مرتفعٌ.

(٢) المفضّليات ص٣٦٨، الجُميحُ: لقبٌ، واسمه: مُنقذُ بن الطّماحِ بن قيس، الأشعثُ: البائسُ الفقير، الأَرمَلَةُ: المحتاجة المسكينة، السّمِلُ: الثوبُ الخَلِقُ، الهُدمُ: البالي من الألبسة وغيرها، وانظر تشبيه لبيد للمرأة الهزيلة بالنّاقة البليّة، شرح ديوانه ٣١٩ ((مثلُ البليَّةِ قالِصٌ أَهدامُها)).

إنَّ اقتران ذكر الناقةِ بما يبعثُ على الشعورِ باليأسِ والكآبةِ يدلُّ بشكلٍ صريحٍ إلى ما أوحتْ به تلكَ الناقةِ مِن شعورٍ، يقومُ على إدراكٍ مباشرٍ لحالِ الأرملةِ التي مات عنها زوجها، وبقيتْ في حالٍ سيءٍ تُكابِدُ شظفَ العيشِ، فقيرةً لا تملكُ من أمرها شيئاً، سوى أهدامٍ باليةٍ ذكّرت الشاعرَ بالناقةِ البليّة وبنهايتها المأسويّةِ عندما تُلْبَسُ برذعةً خَلِقَةً ويُحبسُ عنها الطعامَ حتّى تموتَ.

وفي تشبيه أبي خراشٍ لحجارة القبر الذي سيأوي إليه بعدَ طول حياته القاتمةِ، وإحساسه بالضيق والعجز أمامَه، بالبعير إشارةً لمأسوية النهاية التي آلت إليها الناقةُ، يقول[1]:

إِذَا رَاحُوا سِوَايَ، وأَسْلَمُونِي لِخَشْنَاءِ الحِجَارَةِ، كَالْبَعِيْرِ

فالموت يبعثُ على الإحساسِ بالألم والخوفِ نتيجةَ الغربةِ الأبديّة التي ستواري صاحبَها بالتراب، وارتباط الناقة أو البعير بهذه النهاية المأسويّة في تشبيه الحجارة بها، في حجمها إشارةٌ واضحةٌ إلى شؤم الناقة التي سيفارقها أبو خراش، فيجعلُ منها حجارةً تكون بقربه، فلا يركبها أحدٌ سواه.

فإحساسُ الشاعرِ بالخوفِ من المآلِ الأخيرِ لَمْ يكنْ عبثاً في اختيار شريكة حياته أنْ تكونَ خيرَ صديقٍ له، وهو في طبقاتِ الأرضِ، وتحتَ الحجارةِ الكبيرة.

وارتبطَ تشبيه عروة بن الورد للصعلوك الخاملِ الذي يقعدُ مع النّساءِ بالبعير المحسَّر، في قوله[2]:

يَعِيْنُ نِسَاءَ الحَيِّ، مَا يَسْتَعِنَّهُ وَيُضْحِيْ طَلِيْحاً، كَالْبَعِيْرِ الْمُحَسَّرِ

لقد ساوى عروة بين الصعلوك الذي يألفُ منزلَه، فلا يغادرُه إلى غزوٍ أو عملٍ، ولا يأبَهُ بشعور الفقراء والمحتاجين، وجلُّ همّه إملاءُ بطنه والنوم العميق، ساوى بينه وبين البعير الذي لا فائدة منه، الذي يبعثُ مرآهُ على الاشمئزاز لضعفه وقلّة خدماته، فيفرَدُ ولا يُعتنى بأمرِه، فتصبحُ نهايته غير

(١) ديوان الهذليين ج١ ص١٣٦.

(٢) ديوانه ص٧٢، يَعِينُ: يساعدُ، طليحاً: قد أعيا وحسر من العملِ كأنّه بعيرٌ محسّر؛ أي: مُنهَك.

محمودةٍ، ويملّه القومُ، ويتمنّون موتَه؛ وهذا إحساسٌ بضعفه، وعدم مناسبته للعمل الذي ابتغاهُ الشاعرُ في مسيرة حياته.

ولقد لحقَ الشؤمُ الناقةَ من خلالِ ما رسخَ في فكرِ الجاهليينَ مِن إقدامِ (قدار بن سالف) على عقر ناقةِ صالح –عليه السلام– فتسبّبَ بغضب الإله الذي أهلكَ قومَه، فكانت صورته نموذجاً أعلى للشرِّ، وصورة الناقة نموذجا للموت والهلاك، حتّى إنَّ العرب ضربت المثلَ فيها؛ فقالوا: (أشأمَ مِن أحمر عاد)[1]،وقد لخَّص هذه الحقيقةَ زهير بن أبي سلمى في نظرته الشموليّة الحكيمة، في أثناء موازنته بين حصيلةِ الحرب والناقة، قائلاً[2]:

فَتُنْتِجُ لَكُمْ غِلْمَانَ، أَشْأَمَ كُلَّهُم كَأَحْمَرِ عادٍ، ثُمَّ تُرْضِعْ، فَتَفْطِمِ

إنَّ هذه الحرب ببشاعة نتائجها تشبه ناقةَ الشؤمِ التي تضعُ حملَها بكرِهِ، وتجرُّ الويلاتِ على مُشعِليها؛ كما لاقى أهلُ عادٍ الهلاكَ والموتَ عندما عقروا الناقةَ، ويكون حليبها أيضاً بمنزلة السمِّ القاتلِ.

ونتيجةً للشؤمِ الذي حملته الناقةُ، فقد تشاءمَ العربُ من شهر شوّال الذي تتلَقَّحُ فيه الناقةُ، وتشاءموا من تزويجِ أولادهم وبناتهم فيه[3]، حتّى أصبحت الناقةُ في نظرهم مثالاً للشؤمِ، وصيّروها في بعض أشعارهم، كغراب البين، قال الشاعر[4]:

---

(١) جمهرة الأمثال، أبو هلال العسكري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعبد المجيد قطامش، دار الفكر، الطّبعة الثّانية ١٩٨٨، ج١ ص ٥٥٨.

(٢) شعره ص ٢٨.

(٣) انظر اللسان مادة (شَوَلَ).

(٤) العقد الفريد، ابن عبد ربه، دار إحياء التراث العربي، بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٩٩م، ج٥ ص٣٤٧، وانظر الأنوار ومحاسن الأشعار، أبي الحسن علي بن محمد المعروف بالشمشاطي، تحقيق الدّكتور محمد يوسف، راجعه عبد الستّار أحمد فرّاج، مطبعة حكومة الكويت، الكويت ١٩٧٧، ص١٤٨ في قول الكاهن عوف بن عامر بن حسان:

وَما الذّنبُ إلاّ للأباعرِ، إنّها ممَّا تُشِتُّ جميعهم، وَتَغرقُ

إنّ الغرابَ بيمنه يدنو الهوى وَتَشِتُّ بالشَّملِ الشَّتيتِ، الأنْيُقُ

وَمَـا الشُّـؤمُ فـي نَعْـبِ الغُـرَابِ، وَنَعْقِـهِ وَمَـــا الشـــؤمُ إلاَّ ناقَـــةٌ وَبَعِيـــرُ

وفي هـذا تتجلّى مأسويّة الحيـوان (الناقـة) لِمـا تجلبُـه مـنَ الـدّمار والشّـرِّ لأصـحابها، فكـانوا ينفـرون منهـا، كمـا ينفـرون مـن الغـراب، المعـروفِ بشـؤمِه، ويحيلـون إلى الناقـةِ مـا اقترفـتْ أيـديهم مـن سوءٍ، وما وقعوا فيه من شرِّ عملٍ. وكانوا يعتقدون ذلكَ لِما رسخَ في نفوسهم من أنَّ حربَ البسوسِ قامتْ بسبَبِ ناقةٍ، فأُضيفَ الشُّؤمُ إليها في قولِهم: (أَشأمُ منَ البسوس)[1]، وفضلاً عن ذلكَ كُلِّه كانت ((الناقةُ في الأساطير الجاهليّةِ هي ربّةُ الحربِ، تلقح الأسنّةَ والرّماح، فتحملُ حملاً كريهاً، وَتَدِرُّ دماً أحمرَ مشؤوماً))[2]، ومن هذا البابِ أيضاً، قولهم: (أَشأمُ من ورقاء)[3]؛ وهي ناقةٌ مشؤومةٌ، ذلك أنّها نفرت براكبها، فذهبت في الأرض.

وتَتّضِحُ معالـمُ التشاؤمِ من الناقةِ لدى الشعراء الجاهليين عندما قتلوها في لوحة الصراع مع الصّيادِ وكلابه، حيث شبّهت بالثور الوحشي وسواه؛ خاصّةً في موضوع الرثاء أو الموعظة، وهو عُرفٌ سار عليه أغلبُ شعراء الجاهليّة، نزوعاً إلى موروثٍ قديمٍ، تختزنه الذّاكرة، ولعلّ عينية أبي ذؤيب الهذلي أوضح القصائد التي ينطبقُ عليها ذلك في لوحة صيده[4]، فقد جاءَ رثاؤه لأبنائه تالياً لوحة مقتل الناقة، في اتّساقٍ لم يأتِ اعتباطاً، وبمعنى أوضح أنَّ قتلَ الناقة هو الذي أَصَلَّ الشؤمَ عليه، وأفضى إلى موتِ أبنائه.

(١) جمهرة الأمثال ج١ ص ٥٥٦.

(٢) دراسات في الشعر الجاهلي، الدكتور أنور أبو سويلم، دار الجيل، بيروت، ودار عمّار، عمّان، الطّبعة الأولى ١٩٨٧، ص١١٢.

(٣) جمهرة الأمثال ج١ ص ٥٥٩.

(٤) سنقوم بدراستها في لوحة الصيد لاحقاً.

٢/٢- لوحة الصيد ومأسويّة الصراع:

صوّر الشعراء الجاهليّون الثورَ (الحياة – الخير) مسالماً، وديعاً؛ يرعى الكلأ وحيداً منفرداً[١]، كنايةً عن ابتعاده عن المشكلات والمشاحنات اليوميّة البائسة، ووقفوا إلى جانبه وتعاطفوا معه. فما أن يرحلَ النهارُ، ويدخلَ المساءُ حتى تلجئه الطّبيعة القاسية إلى شجرة الأرطى[٢]، فيلوذُ بها خائفاً من اللّيلِ المظلمِ والبردِ الشديد، وكأنّه أسيرٌ مقهورٌ[٣]، غلبَ عليهِ التّعبُ، وأوهى جسمَه، ويغلب على لونه البياض[٤]، وهو إشارةٌ إلى الحياةِ والأملِ والسّلام، ويُمضي الثورُ ليلَتَه الباردة إلى أن يأتي الصباحُ بتباشيرِه الأولى، فيسمعُ نبأةَ صائدٍ، يغري كلابه الشّرسة، لتُطيحَ به، فتبدأُ اللحظةُ المأساوية، لحظة الصراع بينَ الثور والكلاب؛ فيما أسقطه الشعراء على الصِّراع بين الحياة والموت؛ الثورُ الذي يسعى إلى الحياة، يطوي البلادَ، في رحلةٍ شاقّةٍ هرباً من واقعه المؤلم، والكلابُ التي ترمزُ إلى الموتِ.

ولَعلَّ في عنصرِ المفاجأةِ الذي قدّمه الشعراءُ الجاهليّونَ دليلاً واضحاً على مباشرةِ الكلابِ (الموت) للقتال، ففي صراع الثور والكلاب إشارةٌ واضحةٌ إلى إحساسِ الشاعرِ بالمأساة التي لاقت الثور (الحياة والسلام)؛ خاصّةً أنَّ الثورَ لم يكُن في حالةِ الاستعداد للمعركةِ، بينما كانتْ الكلابُ مستعدّةً لخوضها، وفي ذلك تكمن المأساةُ لعدم التكافؤ بين القوى،ولِترقُّبِ أحد الطرفين مضرّجاً بدمائه، حسب الغرض من القصيدة.

---

(١) انظر ديوان النابغة ص٣١ ((على مُستأنِسٍ وَحَدِ))، وبشر ص١٤٥ ((كأنّها فريدٌ بذي بركانٍ طاوٍ))، و ديوان الأعشى ص٢١٣ ((أو فريدٍ طاوٍ)).

(٢) انظر ديوان امرئ القيس ص١٠٢ ((وباتَ إلى أرطاةٍ حقفٍ))، والنابغة ص٢٣٧ ((وباتَ حنيفاً لأرطاةٍ))، وبشر ص١١٧ ((وأرطاةِ حِقفٍ خانها النّبتُ يحفِرُ))، والأعشى ص٢٦٣ ((وبات في دفِّ أرطاةٍ))، وص٢٩٥ ((يلوذُ إلى أرطاةٍ حِقْفٍ)).

(٣) انظر ديوان امرئ القيس ص١٠١: ((وضجعته مثلَ الأسيرِ المكردسِ)).

(٤) انظر ديوان امرئ القيس ص١٠٤((كأنّه جذوة مُقْبِسٍ))، وأوس ١ ((وانقضَّ كالدّرّيّ))، و٢ ((رميتُ بعدَ الكلال ملمّعاً شبابا))، وبشر ٩٤ ((فجالَ كأنْ نِصْعاً حميرياً))، والأعشى ص٢٩٧ ((فأدبرَ كالشِّعْرَى وضوحاً ونقبةً))، وص٢٧٩ ((فانصاع مُنصَلتاً كالنَّجم))، والمثقّب العبدي ص١٠ ((مُلَمّع الخدين))، وسُحيم ص٢٨ ((ناصعُ اللّون طاوياً)).

لقد أحسَّ الثّورُ بصوتِ الصّائدِ وكلابِهِ، ففاجأنه[١]، وأَنزلَ الخوفَ والرّعبَ في فؤادِه، ولمْ يدرِ ما يفعلُ، ولسلميّة الثور (الشاعر) أطلقَ لأرجلِه عنان السّرعةِ[٢]، مبتعداً عن القتالِ، مستمسكاً بروحِ المحبّةِ والوئامِ، لكنَّ الصيّادَ وكلابَه لم يفهموا لغةِ السِّلمِ، بل كانت كلابُه مشحونةً بالشرِّ قويّةً مميتةً، وهذا ما أبداهُ الشعراء في وصفها، فشبّهوها بتشبيهاتٍ تدلُّ على الرّعب الذي تحمله، والشرّ الذي تتلبّسُ به[٣]، يقولُ أوسُ بنُ حجر: ((كَأَنَّ أحناكَها السُّفلَى مَآشِيرُ))[٤]، فهي في ضراوتها وشدّتها تُنزلُ الرّعبَ في نفس الثورِ، وأسنانَها حادّةٌ كأنّها مناشيرُ الخشبِ، تقطعُ أوصالَ الثورِ، أمّا عيونها، فقد جعلوها في أغلبِ الأحيان زرقاً[٥]،تتوقّدُ طمعاً في الصيدِ الثّمينِ، وتقدحُ منبئةً عن ضراوتها وتعطّشها للدّماء، وانتظار الفرصةِ السانحةِ للانقضاضِ، آذانُها مشقوقةٌ لحسن اصطيادها، واعتماد الصائدينَ عليها[٦]، ضامرةً كأنّها السِّهامُ، حدّةً وقوّةً، يقول عبدةُ بن الطّبيب: ((كأَنَّهُنَّ من الضُّمرِ، المزاجِيلُ))[٧]، وهي، كالحديدةِ القاسية في ضمرِها وشدّة تدرّها عند بشر: ((كأنّها

(١) انظر ديوان بشر ص١٤٥ ((ففاجأه من أوّل الرأي غدوةً))، وأوس ص٤٢ ((أحسَّ ركزَ قنيصٍ من بني أسدٍ))، والنابغة ص٨ ((فارتاعَ من صوت كلاّبٍ))، والمفضّليات ص٤٢٥((شَبٌ أَفزّتْهُ الكِلابُ مُروّعُ))، وص٤٢٥ ((شعفَ الكلابُ الضاريات فؤادَه))، وكعب بن زهير ص٣٤ ((رابه نبأةٌ، وأضمر منها))، والمثقّب ص١٠ ((يصيخُ للنبأةِ أسماعه)).

(٢) انظر أوس بن حجر ص٢ ((وولّى مجدّاً، وأزمعنَ اللحاقَ به))، والنابغة ص٢٥٣ ((وأَعمى للنجاءِ مخذرفاتٍ))، وشرح ديوان لبيد ص٧٨ ((فجال، ولم يجلْ جُبناً))، والمفضّليات ص١٣٩ ((فانصاع، وانصَعْنَ يهفو كلّها سَدِكٌ))، وص٤٢٦ ((فاهتاجَ من فزعٍ، وسدّ فروجَه))، والأعشى ص٢٩٥ ((وأطلقَ على مجنوبها فاتّبَعْنَهُ)).

(٣) انظر ديوان أوس ص٤٢ ((يَسعى بِعُضْفٍ كأمثالِ الحصى))، وص١٣ ((كأنّهُنَّ بجنبيهِ الزنابيرُ))، والمفضّليات ص١٣٩ ((فليس منها إذا أمكَنَ، تهليلُ)).

(٤) ديوانه ص٤٢.

(٥) انظر ديوان بشر ص١٤٥ ((بأكلبةٍ زرقٍ ضوارٍ))، وكعب بن زهير ص٣٤ ((زُرقاتٍ عيونها لتغيرا))، وجعلها امرؤ القيس حمراء في ديوانه ص ١١١ ((كأنَّ عيونها نُوّار عُضْرسٍ)).

(٦) انظر المفضّليات ص١٣٩ ((سفعٌ بآذانها، شينٌ وتنكيلُ)).

(٧) المفضليات ص١٣٩، المزاجيل: السِّهام الصّغيرة.

خطاطيفُ من حولِ الطريدةِ تلمعُ))[1]، وهي في سرعتها كأسراب النَّحلِ، يقول كعب بن زهير: ((طافِياتٌ، كَأَنَّهُنَّ يعاسيبُ))[2]، وهي واسعةُ الفم كنايةً عن شدّةِ افتراسها، يقول كعب بن زهير: ((كالحاتٍ معاً، عوارضَ أشداقٍ))[3]، وفي أعناقِها قِدَدٌ من جلودِ الطّرائدِ زيادةً في هيجانها وقوّةِ فتكها[4]. وهذه الصفاتُ تشيرُ إلى قوّة الكلاب وشدّةِ بأسِها وفتكها، ما يُخَيلُ إلينا أنَّ القوّةَ الطَّاغيةَ تكمنُ في الشرِّ المهاجم، والموتِ القادمِ لا محالة.

وبعد الفرار الذي لجأ إليه الثورُ يحدِّثُ نفسَه حديث العاقلِ/الشاعرِ: أن لا منجاةَ من الكلابِ بالهزيمةِ والمجانبةِ[5]، يقول امرؤ القيس[6]:

وَأَيْقَنَ إِنْ لاقَيْنَهُ أنَّ يومَهُ بِذِي الرَّمْثِ، إِنْ ماوَتْنَهُ، يَومُ أَنْفُسِ

فالصّراعُ القادمُ سيكونُ شديداً عليه وعلى الكلاب، لأنّ كلّ طرفٍ يريدُ إنزالَ الموتِ بعدوّه، لذلكَ كان إحساسُ الشاعرِ بمأساةِ الصراعِ ونهايتِه عظيماً، فجعلَ الثورَ ينهزمُ في البداية،حذراً لا جُبناً، يقول لبيد: ((فَجالَ، ولَمْ يَجُلْ جُبْناً))[7]. بل ليعرف حقيقةَ المواجهةِ، وما يُسفر عنها من إراقةِ الدّماءِ، وبعدَ هذا التفكير، انعطفَ الثورُ على الكلابِ ببسالةٍ، بعدَ تيقّنه من إصرارِ الكلابِ

(١) انظر ديوانه ص١٤٦، الخطاطيف: جمعُ خُطّاف؛ وهي الحديدة الحجناء، شبَّه بها الكلاب لدقَّتها لضمورها.

(٢) ديوانه ص٣٥.

(٣) المصدر نفسه ص٣٥.

(٤) انظر ديوان الهذليين ج١ ص١٢٧ ((إلاّ الضّواري في أعناقها القُدَدُ))، وديوان بشر ص ٩٧ ((غُضْفٌ، نواحِلُ، في أعناقِها القُدَدُ))، وشرح ديوان لبيد ٢٤١ ((تَرى القَدَّ في أعناقِهِنَّ قوافِلا))، والأعشى ١٠٧ ((ترى من القِدِّ في أعناقها قِطَعا)).

(٥) انظر ديوان النابغة ص٢٥٤:

يقول: لَقَد رأيتُ اليومَ نكراً وللنَّكراءِ مَا حَمَلَ السِّلاحا

وكعب بن زهير ص٣٥:

مَا أرى ذائداً يزيدُ عليها غابَ عنه أنصارُه مَكْثورا

(٦) ديوانه ص١٠٤، ذو الرّمثِ: موضع فيه رِمث؛ وهو ضربٌ من الشجر، وقولِه: إنْ ماوتْنَهُ: يعني طلبت الكلابُ موتَ الثور، وطلبَ موتها.

(٧) شرح ديوانه ص ٧٨.

على المعركة، انعطفَ قويّاً وجَلداً، كبطلٍ يدافعُ عن نفسه، فكرَّ كما يقول النّابغة: ((كَرورَ الباسلِ البطلِ المحامي))[١]، وشبّهه أيضاً بالرجل المقاتل الذي يعترِكُ في ساحِ الوغى مع نظرائه، فيطْعَنَهُم ((طعنَ المُعارِكِ، عِنْدَ المُحْجَرِ، النَّجُدِ))[٢]، ويشبّه أوس بن حجر الثورَ في قتاله الكلابَ بصدقِ عزيمةٍ وقوّةٍ كاسحةٍ بالرجلِ الذي يريدُ الثأرَ، فإذا ناوشها بدا ((كأَنّهُ حينَ يعلُوهُنَّ موتُورُ))[٣]. كلُّ ذلكَ، لأنَّ الثورَ قد رأى من الكلابِ –وهو في دعةٍ وسكونٍ لا يأبه القتالَ– الموتَ مراراً، فقد قدّمَ بشرٌ ما انتابَ الثورَ حينَ رأى الكلابَ، قائلاً: ((تُرِيهِ حياضَ الموتِ ثمّتَ تُقْلِعُ))[٤]، وبدأ العراكُ بينَ الثورِ والكلابِ، فاستخدمَ الثورُ قرنيهِ الحادّتينِ كسلاحٍ ذاتيٍّ، يدافعُ بهما عن نفسهِ التي اقتربَ وقتُ استلابها منه.

ووصف الشعراءُ قرنيَ الثّور الحادّين السّوداوين، وشبّهوهما بأشياءَ صلبةٍ تدلُّ على حدّتهما وقساوتهما، وهذا مايُعطيهما القدرةَ على اختراقِ جوفِ الكلابِ[٥]، فترديها صريعةً، بعد إشراب القرون من دماء الكلابِ[٦].

(١) ديوانه ص٢٥٤.

(٢) المصدر نفسه ص٩، المُعارِكُ: المُقاتِلُ، المُحْجَرُ: المَلجأُ، النَّجُدُ: الشجاع. وانظر شرح ديوان لبيد ص٢٤٠ ((قتالُ كميٍّ غابَ أنصارُ ظهرِه)). والأصمعيّات ص١٨٣ ((فكرَّ كما كرَّ الحَوارِيُّ)).

(٣) ديوانه ص٤٣.

(٤) ديوانه ص١٤٦.

(٥) انظر ديوان بشر ص٩٤ ((بِسَحْماوَينِ ليطَهُما صَحيحُ))، وأوس بن حجر ص٤٣ ((فشكّها بذليقٍ حَدُّهُ سَلِبٌ))، والمفضّليات ص١٣٩ ((فاهتزَّ ينفضُ مدرِيّين، قد عَتُقا))، و((شَروى شبيهَين مكروباً كعوبهما)).

(٦) المفضّليات ص٤٢٦ ((بمذلّقَين، كأنّما بهما من النَّضْحِ المُجَدّحِ أَيدَعُ))، و((رَوقُهُ من دمِ الأجوافِ مَعلولُ))، وبشر ص١٤٦:

يَخُشُّ بِمِدْرَاهُ القُلُوْبَ، كأنّما ... بِهِ ظَمَأٌ مِنْ داخِلِ الجَوفِ، يَنْقَعُ

وشبّهَ بعضُ الشعراءِ قرني الثورِ بسفودِ شواء، أُزيلَتْ عنه قطعُ اللَّحم، فبدا أحمر اللونِ، يقول النابغةُ[1]:

كَأَنَّــهُ، خَارِجــاً مِــنْ جَنْــبِ صَــفْحَتِهِ سَــفُّوْدَ شَــرْبٍ نَسُــوْهُ عِنْــدَ مُفْتَــأَدِ

ولْنَنْظُر إلى المشبّهِ به وهو السّفود الذي تُضَمُّ به قِطعُ اللحمِ؛ وهو ينفذُ في جوف الكلبِ، فتراهُ يوميءُ إلى الحياةِ، الحياةِ اللاهيةِ من طرف، والهادئةِ من طرف آخر، إذ في الطّعامِ حياةٌ وقوّةٌ، في حين اشتملَ قرنُ الثورِ على معاني الموت الذي أرادَ الشاعرُ مدافعته بالحياةِ، وأضافَ إلى السّفودِ كلمة (شربٍ) تلكَ الجماعات التي تشرب الخمرة وتفتخر بها، فهي الحياة في إحدى وجهاتها وطرائقها... وأخذَ الكَلبُ الآخرُ يفكّرُ بطريقِ الخلاصِ، إذْ لا يملكُ شيئاً يقدّمه فديةً، وينتزعُ صاحبَه من حبائلِ الموتِ الذي آلَ إليهِ، يقول النابغةُ[2]:

لَمَّــا رَأَى وَاشِــقٌ إقْعَــاصَ صــاحِبِهِ وَلا سَــبِيْلَ إلــى عَقْــلٍ، وَلا قَــوَدِ
قَالــتْ لَــه الــنّفسُ: إنّــي لا أرى طمعــاً وَإنَّ مــولاكَ، لَــمْ يسْــلَمْ، ولــم يَصِــدِ

لقد تراجعَ واشقٌ عندما رأى صاحبَه قد قُتِلَ وضُرِّجَ جَسَدَه بالدّماءِ، واخترقَه قرنُ الثورِ، وراح مُحدِّثاً نفسَهُ بعدم فائدة المال المُدَّخر عند قدوم ساعة الموت، فعبَّر بلسان الشّاعرِ في حكمةٍ تجمعُ تجربةَ الحياةِ وخبرتها: أنْ لا فائدةَ من إتمامِ الحَرْبِ، وإهلاكِ الأنفسِ، فالهزيمةُ والإقرارُ بالغَلَبةِ هما الطريقُ الوحيد أمامَه للنجاةِ.

---

(١) ديوانه ص١١، المُفْتَأَدُ: المطبخُ والمُشتَوى، وانظر المفضّليات ص٤٢٦ ((فكأنَّ سفودينِ لَمَّا يقتَرا))، ونحا الأعشى منحاهُ، فقالَ في ديوانه ص٢٩٥:

وَأَنْحى لِهـا إذْ هَـزَّ فـي الصَّـدْرِ كَمـا شَـكَّ ذو العُـودِ الجَـرَادَ

وانظر شرح ديوان لبيد ص ٧٩:

يَشُـكُّ صِـفَاحَها بـالرَّوْقِ شَـزراً كمـا خـرجَ السِّـرادُ مـنَ النِّقـالِ

(٢) ديوانه ص ١٢، واشق: اسم لكلب، الإقعاصُ: الموت الوحيُ، أي الموت في أرضه، العَقْلُ: إعطاءُ الديّةِ، المولى: ربُّ الكلابِ، لَمْ يَسْلَمْ ولم يَصِدِ: قُتِلَتْ كلابُهُ.

فإذا أردنا الوقوفَ عند كلمة (العَقْل) نراها تلمّحُ إلى فعلِ الإنسانِ الذي يدفعُ الموتَ أيضاً، إضافةً إلى حديثِ نفسِ الكلبِ مع صاحبها تشير إلى العقلِ، عقلِ الشاعرِ الرافضِ لمبدأ الهجومِ والصّراعِ الذي أحسَّ الشاعرُ بنهايته المأسويّةِ التي هدمتْ أركانَ المجتمعِ الجاهليِّ وفَتَّتْهُ، إذْ قامتْ حياةُ المستهترينَ على الفتنةِ وإنزالِ الصِّراعاتِ بينَ القبائلِ، وكان نتيجتُها ما عبّرَ عنه الشعراء، وصوّرَوهُ في إحساسٍ صادقٍ نابعٍ من قلوبهم ومشاعرهم، ينفِّرُ من الحروبِ، ويفصِحُ عن مآلِها[1]،كقولِ عبدة بن الطّبيب[2]:

وَلَّى، وَصُرِعْنَ مِنْ حَيْثُ الْتَبَسْنَ بِهِ مُضَرّجاتٌ بِأَجْرَاحٍ ومَقْتُوْلُ

فالالتباس في بيت عبدة يُشيرُ إضافةً – إلى امتزاج الدّماء ببعضها – إلى حالةِ الاختلاطِ والجهلِ والضّياعِ التي تسفرُ عنها وقائعُ الحرب والاقتتالِ المكروه والمقيتِ عند الشعراءِ الجاهليينَ.

لقد أحسّ الشعراءُ الجاهليّونَ بمأسويّة الصراعِ الدّائرِ في مجتمعاتهم، فأسقطوا على الثور والصائد وكلابِه حالاتِ الحروب، فَنَفّروا منها، ودعوا بلسانِ الأطرافِ جميعها إلى نبذِ الخلافاتِ، والابتعادِ عن المفاجآتِ والفتنِ والأحقادِ، ليسلمَ الناسُ ويعيشوا في هناءٍ ومحبّةٍ.

ووصفَ الشعراءُ الجاهليّون **الحمارَ الوحشيَّ** بدافعِ إظهار قوّةِ الناقةِ المُشبّه، أو رغبتهم في إظهار سرعةِ خيلِهم، وقدرته على اللّحاقِ بذلكَ الحيوان المعروفِ بمتانته وصلابتِه وسرعته. فتتبّعوا مراحلَ طرده، وتقصّوا أحوالَه مع أُتُنِه، فكان وصفهم له ضمنَ إطارِ تصوّرهم الإنساني لهُ، فكلُّ

---

(١) انظر ديوان النابغة ص٢٥٥:

فَغَادَرَهُنَّ مُنعَفِراً زَهِيْقاً وَآخَرَ مُثبتاً، يَشْكُوْ الجِرَاحا

وانظر ديوان بشر ص١٣٣:

فَأَزْهَقَ زِنْبَاعاً، وَأَتْلَفَ فَارِغاً وَأَنْفَذَهُ مِنْها بِطَعْنَةِ مُخْلِسِ

وبشر ص٩٣ ((وغادَرَ فَلَّها مُتَشَتّتاتٍ))، وص٩٤ ((وقد أَراها حِياضَ الموتِ شاصٍ أو نطيحُ))، وانظر شرح أشعار الهذليين ج١ ص٣٠:

حَتَّى إذا ارتَدّتْ وَأقْصَدَ عَصْبَةً مِنها، وقامَ شريدُها، يتَضَوَّعُ

(٢) المفضّليات ص١٤٠، ولّى: الثور وصُرعت الكلابُ، التبسنَ به: اختلطنَ.

شاعرٍ ((يُفَصِّلُ في وصف حمار الوحش تفصيلاً يُطْلِعُكَ على نوع ما يجري بقلبه من انفعالات الغيرة والحرص على أنثاه، لا يقاربه فيه إلاّ الإنسان))[1]. وكانَ الماءُ يشغلُ فكرَه ويقضُّ مضجعَ نومِه، لكنَّ نباهته وفطنته جعلتْه حريصاً كلَّ الحرصِ على مواقعِ الخطرِ التي تحيطُ بمواردِ المياه، فكثيراً ما تجمّعَ الصائدونَ حولَها، وتربّصوا فيها لِحُمُرِ الوحش وأتنهم، يقول امرؤ القيس[2]:

أَرَنَّ عَلـــى حُقْـــبٍ حِيـــالٍ طَرُوْقَـــةٍ كَـــذَوْدِ الأَجِيْـــرِ الأَربَـــعِ الأَشِـــرَاتِ

عَنِيْـــفٍ بِتجْمِيْـــعِ الضَّـــرَائِرِ، فَـــاحِشٍ شَـــتِيْمٍ، كَـــذَلْقِ الـــزُّجِّ ذِيْ ذَمَـــرَاتِ

إذاً يتجلّى في هذه الأبياتِ حسنُ صنيعِ الفحلِ بأُتُنِهِ، وحمايتِه لها، ولم يكن أوسُ بن حجر بعيداً عن معاني امرئ القيس، فقد أظهرَ حِيرةَ الحمارِ في تدبيرِ شؤونِ أُتُنِه، وتلبيةِ حاجاتها[3].

وصوّرَ زهيرُ بن أبي سلمى الحمارَ وهو يراجعُ ذهنه، متذكّراً موردَ ماءٍ، لكنَّ وجودَ بعضِ العقباتِ حالتْ دونَهُ، وبقيتْ الأتنُ عطاشاً، حتّى تيقّنَ الحمارُ بأنّ شريعةَ الماءِ قد لفَّها الأمنُ، فساقَ الأتنَ إليها[4].

ومعَ ذلكَ الفعلُ الإنساني الذي تستّرَ خلفَه الشعراءُ نلمحُ مظاهرَ الأمنِ التي تلفُّ الحمارَ، والسكينة التي جُبِلَ عليها، والسِّلمِ الذي ناشده في ابتعادِه عن الاقتتالِ والصراعِ.

لكنَّ الطرفَ الآخرَ (الصيّادون) كانوا يختبئون في غياهبِ المواردِ، يسعى بعضُهم بسهامِه، وآخرَ بحبالِه، لانتهازِ فرصةِ الصيدِ الثمينِ (الشرّ)، ومع ذلكَ صوّرَ الشعراءُ في أغلبِ مقطوعاتِهم

---

(١) تاريخ الشّعر العربي، نجيب محمد البهبيتي، دار الفكر ومكتبة الخانجي بمصر، الطّبعة الرّابعة ١٩٧٠، ص٩٦.

(٢) ديوانه ص٧٩- ٨٠، أَرَنَّ: صوّتَ، الحُقْبُ: جمع الحَقباء؛ وهي البيضاءُ العَجزُ، الحيال: جمع حائل؛ وهي التي لم تحمل، الطّروقة: وهي التي لم يضربها الفحل، العنيفُ: الأخرقُ، الشَّتيم: القبيح، أراد قبحَ فعله بهنَّ، وَذَلْقُ الزجّ: حَدُّهُ، ذَمَرات: يزجرهنَّ ويذمرهنَّ مرّةً بعدَ مرّة.

(٣) انظر ديوانه ص٦٧- ٧٣، وديوان النابغة الذبياني ص ٧٥، والأعشى ص١١٩- ١٢٠- ٣٢٥ ، والشمّاخ ص٣٧، والمفضّليات ص١٨٨- ١٨٩.

(٤) انظر شعره ص٢٠٨، وانظر أوس بن حجر ص ٦٧ – ٦٩، والنّابغة ١١٤ – ١١٥، وشرح ديوان لبيد ٨٢ ((وذَكَّرها مناهِلَ آجِناتٍ)).

الحمارَ ناجياً من عمليّات الغدرِ والتربّصِ[1]، ويعودُ الحمارُ وأُتُنِه إلى حياتِهم الطبيعيّةِ بعدَ شربِ الماءِ الذي كان الشّاغلَ الأكبرَ لأناسِ المجتمع الجاهلّي وقطعانهم، وتعودُ فِرَقُ الصيّادينَ خائبةً بعدَ مجانبةِ سهامهم للحمارِ وأُتُنِه[2]، كما يقولُ الأعشى[3]:

فَمَـــرَّ نَضِـــيُّ السَّـــهْمِ تَحْـــتَ لَبَانِـــهِ وَجَـــالَ عَلَـــى وَحْشِـــيِّهِ، يتَمْـــثِمِ

ومن الشعراءِ مَنْ قتلَ الحمارَ الوحشيَّ مصمّماً، كما فعلَ أبو ذؤيب الهذلي وغيرِه[4]، إذْ قتلَ الحمارَ، ومنْ قبلُ قَتلَ الثورَ الوحشيَّ، يقول[5]:

فَرَمَـــى، فَـــأَلْحَقَ صَـــاعِدِيَّاً مُطْحَـــراً بالكَشْـــحِ، فَاشْـــتَمَلَتْ عَلَيْـــهِ الأَضْـــلُعُ
فَأَبَـــــدَّهُنَّ حُتُـــــوْفَهُنَّ، فَهَـــــارِبٌ بِذَمائِـــــهِ، أَوْ بَـــــارِكٌ مُتَجَعْجِـــــعُ
يَعْثُـــرْنَ فـــي حَـــدِّ الظُبَـــاتِ كَأَنّمـــا كُسِـــيَتْ بُـــرُوْدَ بَنِـــي تَزِيْـــدَ الأَذْرُعُ

لقد أخذتْ يدُ المنون أولادَهُ الخمسةَ فقدّمَ صورَ الحُمُرِ الوحشيّةِ تَعزّياً بفقدِهم، لأنَّ سلطة الدّهر مطلقةٌ، تطالُ كُلَّ شيءٍ، حتّى ذلكَ الحمارَ الوحشيَّ المعروفَ بقوّتِه وصلابتِهِ (المشبّه به)، وبذلكَ أحسَّ أبو ذؤيبٍ، والشعراءُ الجاهليونَ في أغلبهم مِمّن قتلَ الحُمُرَ الوحشيّة/الناقة بمأساةٍ كبيرةٍ

---

(١) انظر شعر زهير ١٣٢ – ١٣٤ و ٢٠٧ – ٢٠٨.

(٢) انظر ديوان الشمّاخ ص٥:

فَلَهَّـــفَ أُمَّـــهُ لَمَّـــا تَوَلَّـــتْ وَعَـــضَّ عَلَـــى أَنامِـــلَ خائبـــاتِ

وعمرو بن قميئة ص٦١ ((وَعضَّ على أنامله لهيفاً))، والمفضّليّات ص٤٢٤ ((فخرَّ، وريشُهُ مُتَصَمِّغُ))، وص١٨٩ ((فلهَّفَ أمَّهُ، وانصاعَ يهوي))، وص١٨٣ ((فَأَخطَأَها، فَمَضَتْ كلُّها)).

(٣) ديوانه ص١٢١، نَضِيُّ: فعيلُ من نَضَى، أي: خَلَعَ ونَزَعَ، اللَّبانُ: الصَّدر، الوَحْشِيُّ: الجانب الأيمن، الثَّمثَمَةُ: الاحتباس.

(٤) المفضّليات ص٤٢٥– ٤٢٦، وانظر ديوان امرؤ القيس ص١٢٤ وبعد، وديوان الهذليين ج٢ ص٦٦، والشّماخ ٨٥.

(٥) المصدر نفسه ص٤٢٥، الصَّاعِديُّ: المُرهَفُ، المُطْحَرُ: الذي ألزقت قُذَذُهُ؛ أي ريشه أُدِقّت جدّاً، الكشح: ما بين الخاصرة إلى الضّلع الخلفي، عليه: على السهمِ، أبدَّهُنَّ حتوفَهنَّ: أعطى لكلّ واحدة حتفها على حِدةٍ، الذّماءُ: بقيّةُ النفس، المتجَعْجِع: الساقط المتضرّب.

تقفُ خلفها يدُ الدّهرِالطُّولى؛ فتقتلُ مغتالةً البشرَ وتفرّقَ شملَهم، وتحطّمُ أواصرَ القرابةِ الأسريّةِ التي أبداها الشعراءُ من خلالِ حدبِ الحمار على أُتُنِهِ ورعايته لها.

لقد كان الصراعُ بينَ الصّائدِ وحُمُرِ الوحشِ في لوحةِ أبي ذؤيبٍ شديداً ومخيفاً؛ إذْ رمى الصائدُ المحترفُ/الموتُ سهمَه، فنفذَ في كَشحِ الحمار، وتجمّعتِ الأضلاعُ على بعضِها، وخصَّ أبو ذؤيبٍ الكشحَ ليبدي حِذْقَ الصائدِ، فما من عظمٍ يسترُ الجوفَ، وفي هذا يكونُ الموتُ أقربَ إلى قلبِ الطريدةِ. ولم يفتأ أبو ذؤيبٍ في تصويرِ ساحةِ المعركةِ – ولو مِن بُعدٍ – فجعلَ لكلِّ حمارٍ سهماً يقرّبُ منيّتَهُ، ويسلبُ الحياةَ منه، كما سلبَ الدّهرُ أرواحَ فلذات كبدِهِ، وكانَ الموتُ نصيبَ بعضِها، يترنّحُ في دماءٍ مصبوبةٍ، ولاذَ آخرُ بالهربِ؛ باغياً إكمالَ حياتِه مع بقيّة النفس التي تركها السهمُ فيهِ. ولم يؤاتِ تلكَ الحُمُرُ الحظَّ في إرواءِ ظمئها، بل ضرّجَتْ أجسادُها بالدماءِ، فبدتْ كأنّها برودٌ موشَّاةٌ بألوان الدّمِ.

أدّى ورودُ الماءِ بهذه الحُمُرِ الوحشيّةِ إلى نهايةٍ مأسويّةٍ أسقطها الشعراءُ الجاهليّونَ على ربِّ الأسرةِ الذي كافحَ طيْلَةَ حياتِهِ متنقّلاً وأسرتَه في أرجاءِ الصحراءِ، يبحثُ عن مواقعِ الكلأِ والماءِ، متوجّساً خائفاً من سهامِ قبيلةٍ غازيةٍ، وأخرى قابعة له بالمرصادِ، تريدُ قتلَه والذودَ عن حماها ومائها من الأغرابِ.

وبدت **البقرةُ الوحشيَّةُ** في الشعرِ الجاهليِّ صورةً للأمِّ الحنونِ/القبيلة، التي تلمُّ الشَّملَ، وتقوّي أواصرَ النّسبِ، وقد عبّرَ الشعراءُ الجاهليّونَ بعد تشبيه الناقةِ بالبقرةِ بقوّتها وصلابتها عن مسألة الحياةِ والموتِ التي أقضّتْ مضجعهم، وشغلتْ تفكيرَهم، ويكادُ أغلبُ مَن ذكرَ البقرةَ/المشبّه به، يتماثلُ في وصفِها محتميةً بأرطاةٍ ألجأتها إليها ليلةٌ شديدةُ المطر، ويُلاحقُها صيّادو الباديةِ مع كلابِهم الشّرسة وذُؤبانهم المتوحّشة، ومع إشراقةِ الصباحِ تبدأُ المعركةُ أحداثَها، بعدما فقدتْ البقرةُ جزءاً من حياتِها /وليدها، بسببِ الغفلةِ والالتهاءِ بروضةٍ مُمْرعةٍ كثيرةِ العشبِ.

ظهرتْ صورةُ البقرةِ الوحشيّةِ في الشعرِ الجاهليِّ لتحكي صورةَ الرُّعبِ والقلقِ الذي عاشَهُ مجتمعُ الجاهليّةِ بحثاً عن الماءِ والعشبِ، وتتغلّبُ إرادةُ البقرةِ (الخير والسلم) على إرادة الصيّادينَ (الشر والقتال)، ممثِّلةً جانباً من الصراعِ المأسويِّ الذي أحسَّ بهِ الشاعرُ من خلالِ إغارةِ اللصوصِ والغزاةِ على مضاربِ الحيِّ، ووقوعِ الصغارِ قتلى مُمَثَّلينَ بصغيرِ البقرةِ الوحشيّةِ.

وصوّر زهيرُ بن أبي سلمى حالَ البقرةِ/الأم التي غفلَتْ عن وليدِها، فعبثتْ بهِ يدُ الجناةِ/منتهزي الفرص، في إشارةٍ من الشاعرِ إلى آثارِ التّفرُّقِ والتَّشَتُّتِ التي تُصيبُ اللّاهثينَ وراءَ مُتعِ الحياةِ والغافلين اللّاهين عن حرمةِ حماهم وأواصرِ نسبِهم، فقالَ مشبّهاً ناقتَه: ((مسافرةٍ، مزؤودةٍ، أمِّ فَرْقَدِ))[1]. فهذه البقرةُ مذعورةٌ لوحدتها وابتعادِها عن حمى المجتمعِ الذي تنسب إليهِ، لكنّها لَمْ تَسكُنْ إلى الموتِ القادمِ، فتسلّحت بقرنيها الحادّين، تتّقي بهما الأخطارَ المحدقةَ: ((غدتْ بِسِلاحٍ مِثلُهُ يُتَّقى بِهِ))[2]، ويُشيْرُ زهيرٌ إلى حالِ البقرةِ، وما أوقعها في هذه المأساةِ المريرةِ قائلاً: ((طَبَاها ضُحاءٌ أو خَلاءُ))[3]، ويصوِّرُ سببَ وقوعِ الحادثةِ/مقتل فريرها، قائلاً: ((أضاعَتْ، فَلم تَغْفرْ لها خَلَوَاتُها))، فالشّرودُ سببٌ في الهلاكِ والموتِ، ولمْ يكتفِ زهيرٌ بمأساةِ البقرةِ لفقدِ صغيرِها، وإنّما أتبَعَه بمحاصرةِ الصيّادينَ لها ومحاولةِ الإيقاعِ بها، وهذا بالطبعِ يؤكّدُ ضياعَ الأمِّ/القبيلةِ، يقول[4]:

ولَـمْ تَـدْرِ وَشْـكَ البـيْنِ حتّـى رأَتْهُـمُ وَقَـدْ قَعَـدوا أنْفَاقَهـا، كُـلَّ مَقْعَـدِ

إنَّ زهيرَ يريدُ التأكيدَ بحسِّهِ الجماليِّ الفُرقةَ التي ستحصلُ نتيجةَ المعركةَ المأسويّةَ التي جُبِرَتْ البقرةُ على خوضِها، ففي كلِّ مواجهةٍ هلاكٌ ودمارٌ شديدان.

(١) شعره ص١٦٣، وانظر شرح ديوان لبيد ص ١٧١.

(٢) شعره ص١٦٣.

(٣) المصدر نفسه ص١٦٤.

(٤) المصدر نفسه ص ١٦٥.

لكنَّ البقرةَ بحنكتها وتعقّلِها تعمّدتِ الهربَ والنّجاةَ إلى الأملِ المتمَثِّلِ في شخصِ الممدوحِ؛ وهو هَرِم بن سنان، فلاقتْ البقرةُ بشجاعتها وما امتلكتْهُ من سلاحٍ خفيفٍ الفَرَجَ والنّجاء ((نجاءٌ مجِدٌّ، لَيسَ فِيهِ وتيرةٌ))[1].

وبذلك أكّدَ زهيرٌ عمْقَ المأساةِ التي تتعرّضُ لها القبيلةُ، ولا سيّما تَصَدُّعُ الشملِ وفكرةُ الارتحالِ، فوجدَ البقَرَةَ عنصُراً يُسقطُ آمالَها وأفعالَها على القبيلةِ.

(١) المصدر السّابق ص١٦٦.

٣: مأساة الوجود الطبيعيّ:

٣/١- بكائيّةُ الطَّلل:

يمثّلُ الطَّللُ الجاهليُّ لوحةَ صراعٍ وجوديٍّ بين ثلاث قوىً كوّنتْ طرفي التأثّرِ والتأثير؛ أولاها: الزمان (القوّة)؛ وهو العاملُ الأساسُ في إحداثِ التأثير المباشرِ في الطرفِ الآخرِ من الصراعِ المتكوّنِ من المكان (الخراب والاندثار) الموحي بالموت والزّوال؛ والإنسانُ الذي هُزِمَ نتيجةَ امّحاءِ رموزُ البقاء واضمحلالِها(التغيّر والضّعف).

ولهذا انطلقَ الشاعرُ الجاهليُّ من المكانِ في تصويرِ إحساسه بالمأساةِ التي آلَ إليها، بعدما كان عامراً بمظاهرِ الحياةِ والخصبِ، فالمكانُ ((حالةٌ نفسيّةٌ ينطقُ بالألفةِ))[١]، وكانت المرأةُ (الإنسان) تتربّعُ أعلى قممِه؛ فأصبحت قفراً بمغادرتها، ومن هنا رأى الشاعرُ مظاهرَ الموتِ والدمار إلى جانب الغيبيّة التّامّةِ بفقدها. مشيراً إلى ذلكَ في مقدّماتِ قصائده المبدوءةِ بـ (لمن طلَلٌ – لمن دِمنٌ – لمن الدّيارُ وغيرها)، إذ تعودُ هذه الغيبيّةُ إلى ذهولٍ كبيرٍ أصابَ الشاعرَ عندَ رؤيةِ المكانِ، وتغيُّرِ ملامحِهِ، وانتشارِ الموتِ في أفيائِهِ، فأحسّ فيه حقيقةَ وجودِهِ، الذي ينطوي على القلقِ واليأسِ والتشاؤمِ، فارتعدتْ فرائصُهُ، وهيّجَ المكانُ فؤادَهُ[٢]، وهو منبعُ الإحساسِ العاطفي، كما يقولُ زهير: ((هَاجَ الفُؤادَ مَعَارِفُ الرّسمِ))[٣].

وقد استعانَ الشاعرُ الجاهليُّ بلغةِ العدِّ والإكثارِ منَ الأماكنِ، بغيةَ الانتصارِ على عاملِ القوّةِ والتأثير/الزمنِ – رغبةً منه في انصهار الزمان في بوتقة المكانِ، والتغلّبِ عليه[٤].

---

(١) جماليّات المكان، غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت ١٩٨٤م، ص٨٦.

(٢) انظر ديوان بشر ص١٩٦ ((فهاجَ لكَ الرّسمُ منها سقامَا))، وديوان الهذليين ج٢ ص٢٢٧ ((أهاجكَ مغنى دمنةٍ ورسومُ)).

(٣) شعر زهير ص ٢٨١.

(٤) انظر قراءة ثانية لشعرنا القديم ص٦٢.

وقف الشاعرُ على أطلالِ محبوبته الدّارسةِ، وقلّبَ بصرَهُ في أرجائها، فشاهدَ العبثيّةَ التي لحقتْ بها، فتنازعتهُ أحاسيسُ القلقِ والرهبةِ والحزنِ من هذا الفناءِ المطبقِ، الذي عاثَ في كلِّ شيءٍ فساداً وتدميراً، فكانت وقفتُه أمامَ الطَّلَلِ تُشكّلُ وعياً لذاتِهِ ومصيره، ومصيرِ الكونِ المهدّدِ بالهلاكِ والزوالِ.

لقد أحسَّ الجاهليُّ بمأساةِ المكانِ، من خلالِ ما تبقّى من معالِمِ الدّيارِ، بعد ارتحالِ المرأةِ/رمز الخصبِ والحياةِ، فعزا ذلكَ الدّمارَ والخرابَ إلى مغادرتها، يقولُ بشر: ((تَحَمَّلَ أَهْلُهَا مِنْها، فبانوا))[1]، وأحالَ عنترةُ العبسيُّ إقفارَ الدّيارِ وتقادُمَ عهدِه بعدَ رحيلِ أمِّ الهيثم: ((أقوى وأَقْفَرَ بعدَ أمِّ الهيثمِ))[2]، وكذا فعلَ عمرو بن شأسٍ الأسديّ: ((مَنَازلُ قَدْ أَقْفَيْنَ مِنْ أمِّ نَوْفَلِ))[3]، ويُعَلِّلُ عَبيدُ ابنُ الأبرصِ سبَبَ بكائِهِ على أطلالِ قومِهِ قائلاً: ((شَوقاً إلى الحيِّ أيّامَ الجميعُ بها))[4]، إذْ يتبَيَّنُ أنَّ السببَ الوحيدَ في إقفارِ المكانِ ووحشتِه هو غيابُ العنصرِ الإنسانيِّ الذي كان رمزاً للبقاءِ والنقاءِ. ويؤكّدُ النابغةُ تأثيرَ الزمانِ في أطلالِ أهلِه وأحبائِه، عندما يقولُ: ((أَخْنَى عَلَيْها الذي أَخْنَى على لُبَدِ))[5]؛ فالإنسانُ والمكانُ مُحَاربانِ مِنْ قِبَلِ الزمنِ الذي أفسدَ على الجاهليِّ حياتَهُ، وجعلَهُ تائهاً قلقاً يائساً، يرثي وجودَه، ويندبُ مكانَ سكنِهِ وذكرياتِ حُبِّهِ.

(١) ديوانه ص١٣٧.

(٢) ديوانه ص١٨٥.

(٣) شعره ص٤٩.

(٤) ديوانه ص٨١، وانظر ديوان النابغة ص٣٠ ((أمستْ خلاءً، وأمسى أهلُها احتملوا))، وكعب بن زهير ص٢٠ ((تَحَمّلَ مِنها أَهْلُها، فنأتْ بهم)).

(٥) ديوانه ص٣٠، أخنى: غيّرها وأفسدها، لُبَد: النسر الذي كانَ لِلُقمان، وعمّرَ طويلاً.

صوّرَ الشعراءُ الجاهليّونَ في لوعةٍ وأسىً كبيرين ما تبقّى مِنَ الدّيار بعد تعرّضِها للدّمارِ والامّحاءِ (فناء المكان)، فذكروا: الأواريَّ والنؤيَ والرّمادَ[1]، وقد طُمِسَت معالمُها، فلمْ يَعُدِ الشاعرُ قادراً على مشاهدتها إلاّ بعدَ إعمالِ النظرِ، يقولُ النابغةُ[2]:

إلاّ الأُواريَّ لأيـــاً مـــا أُبَيِّنُهـــا والنـــؤيَ كـالحوضِ بالمظلومـةِ الجَلَـدِ

كانتْ شدّةُ الطَّمسِ قويّةً، وأتى الهدمُ على المكانِ، فاستولى عليه، وَبدّدَ معالمَ الحضور الإنساني، وزرعَ الرّعبَ والوحشةَ القاتلةَ في أطلالِ الشاعرِ/ماضيه، فَلَم تَعُدِ العينُ تستبينُ شيئاً من الذّكرى/الحياة، بل لم تقع الرؤيا إلاّ على الخراب/الموتِ، الذي عمَّ المكانَ وشغَلَهُ.

إذ شبّهَ النابغةُ النؤيَ –المحفورَ بالمكانِ الموحشِ– بالحوض،فذكَّرَهُ بالماء ومصدره المخوف بالخطر بفعلِ عوامل الزمنِ الذي أتى أُكُله على المكان، فطمَسهُ وبعثرَ معالمَهُ؛ مؤكّداً صلابة المكان وقوّتِهِ في مواجهةِ عواملِ الفناءِ من خلالِ كلمةِ (الجَلَدِ)، فهو يدعو لنفسِهِ والمكانِ الذي يقفُ أمامَهُ بالجَلَدِ والصبرِ لنوائبِ الدّهرِ القاتلةِ، ويعبِّرُ في استخدامِ كلمةِ (المظلومةِ) عن الفعلِ الجائرِ الذي وقعَ على المكانِ، فَظُلِمَ، وتبدّدتْ معالمُه، فآسى الشاعرَ، وأدمعَ عينيهِ.

إنَّ إحساسَ الشاعرِ الجاهليِّ بمأساةِ المكانِ/الإنسان بعدَ رؤيةِ معالمِ الخرابِ والدَّمار اللذين حلَّا بالديارِ جعلَهُ يُشَبِّهُ بقاياها بتشبيهاتٍ تدلُّ على الفناءِ والموتِ وتعارُكِ الحياةِ والموتِ واقتتالهما في نفسِ الشاعرِ، فها هو بشرُ بن أبي خازم يشبّهُ معارفَ الدّارِ بلونِ جلدِ الحيّةِ، قائلاً[3]:

لِمَـــنِ الـــدِّيَارُ، غَشِـــيتُها بـــالأَنْعُمِ تَبْـــدُو مَعَارِفُهـــا كَلَـــوْنِ الأَرْقَـــمِ

(١) انظر ديوان بشر ص٢٠٠ ((ونؤيٌ كحوضِ الجربةِ المتهدّمِ))، وعبيد ص١٠٧ ((مقفراتٍ إلاّ رماداً غبيّاً))، و((وأواريَّ قد عَفونَ ونؤياً))، والمفضّليات ص١٧٤ ((فلأياً ما تبينُ رسومُ دارٍ))، و٢٥٩ ((فلم يبقَ منها غيرُ نؤيٍ مهدَّمِ))، و((غيرُ أوارٍ كالركيِّ دِفانِ))، وكعب بن زهير ص٢٠ ((فلم يبقَ منها غيرُ نُؤيٍ مذعذعِ)).

(٢) ديوانه ص٣٠، الأواريُّ: الآخيَّةُ تشدُّ بها الدّابّةُ، اللّأيُ: الشّدةُ، النؤيُ: حفرةٌ تُجعلُ حولَ البيتِ أو الخيمةِ لئلا يصلَ إليها الماءُ، المظلومة: الأرض التي حُفرَ فيها حوضٌ، ولم يستحق ذلك، الجَلَدُ: الأرضُ الغليظةُ الصلبةُ.

(٣) ديوانه ص ١٨٩،الأنعمُ: موضع، الأرقَمُ: الحيّة التي في جلدها نُقَط.وانظر المفضّليات ص٣٤٥.

إذْ يتبدّى الإحساسُ بالمأساةِ التي حلَّتْ بالدّيارِ في تشبيهِ ما تبقّى منها بنقطٍ صغيرةٍ على جلدِ الأفعى؛ فالأفعى توميُ بالشّرِّ، وتُنْذِرُ إلى الهلاكِ والموتِ، فبعثَت الدِّيار في نفسِ الشاعرِ إحساساً بالموتِ الذي سيؤولُ إليه الشاعرُ، بعدَ تمكّن قوى الدّهرِ من سيطرة عبثِيَّتِها على المكان الذي كان مجمّعاً للشَّملِ ومحطَّةً للعيشِ الرّغيدِ الذي أفِلَ، ولمْ يعُدْ بإمكانِ الشاعرِ استرجاعه، وهذا ما روّعَ قلبَهُ وزادَ محنَتَه، وضخّمَ إحساسَهُ بالمأساةِ الشّاملةِ.

وشبّهَ الشعراءُ الجاهليّونَ بقايا الدّيارِ بثوبٍ بالٍ، مزَّقهُ مرورُ الأيامِ وتعاقبُ الليالي[1]، يقول سلامةُ بنُ جَنْدَل[2]:

وماذا تُبَكِّي مِنْ رسومٍ مُحيْلَةٍ خَلاءٍ كَسَحْقِ اليُمْنَةِ المُتَمَزِّقِ

فالدّيارُ آلتْ إلى رسومٍ تكادُ لا تُرى؛ أتى عليها الحولُ، وهذا تأكيدٌ لسطوةِ الزمنِ المطلقةِ، إنّها صرخةٌ من الشاعرِ إليهِ، ليستفيقَ من سكونِه وروعته، إنّها نبرةُ صوتِ الزمن الحاسمة؛ أتت على الإنسانِ/المكان فجعلتْ الأولَ باكياً، وسحقتْ الثاني، فشابهتْ معالمُه الثوبَ اليماني البالي.

واستخدمَ الشاعرُ في تشبيهِ الدِّيارِ صورةً مجسّمةً تُشيرُ إلى عظمةِ الخرابِ/الموت الذي حلَّ بالدّيارِ، فكلماتُ (السحقِ والتمزيقِ) تُسفرُ وتوميُ إلى الهلاكِ والزوالِ والضياعِ، فلم يعدِ المكانُ مأهولاً بلْ مُزِّقَ، وشُقَّتْ أوصالُه، فآلَ إلى قِطَعٍ صغيرةٍ تذكّرُ بماضٍ مجيدٍ ولّى دونَ رجعةٍ.

(١) انظر ديوان كعب بن زهير ص٤١ ((مُقيمٍ كأخلاقِ العباءةِ داثرِ))، وديوان عبيد بن الأبرص ص١٤٦ ((مِثلَ سَحْقِ البُرْدِ))، وص٨١ ((مثلَ سَحِيقِ اليُمْنَةِ البالي)).

(٢) ديوانه ص١٥٦، مُحِيْلَةٌ: غابَ عنها أهلُها حولاً أو أكثر، خلاء: خالية، السحقُ: الثوب البالي، اليُمنة: ضرب من برود اليمن.

كما صبغَ الشعراءُ الجاهليّون الديارَ الدّارسةَ/المكانَ الموحشَ، باللونِ الأسود؛ الذي يُشيرُ إلى الموتِ، ويُعزّزُ المأساةَ القاتمةَ[١]، يقولُ حسّانُ بن ثابتٍ[٢]:

لِمَـــنِ الـــدّارُ، أَقْفَـــرَتْ ببُـــواطِ غَيْـــرِ سُـــفْعٍ، رَوَاكِـــدٍ، كَالغَطـــاطِ

إذْ رمزَ حسّانُ بن ثابتٍ إلى وحشيّةِ المكانِ ومأسويّته/الموت الظاهر، بطائرِ القطا أسودَ اللونِ، مشيراً إلى الكآبةِ والخوفِ من تغيُّرِ المكان الطبيعي الثابت الذي طالتْهُ يدُ الدَّهرِ، فعبَثَتْ به، ودرستْ معالمُهُ. فأحسَّ بالرّعبِ لِمَآلِ حياتِه إلى نهايةٍ، وملذّاتِه إلى زوالٍ، وقد حمّلَ الموقفَ التراجيدي هذا بطائرِ القطا ذي اللون الأسود، وجعل معالمها ثابتة ساكنة، مشيراً إلى توقُّف الحياة، وهذا ما أفصح عن الإحساس الذي عايشه الشَّاعر عند رؤية المكان القَفْرِ الموحي بالموت.

إنَّ استخدام الشاعرِ للّونِ الأسودِ/نذير الموت وقرينُ العُتمِ قد حملَ دلالاتِ الضياعِ والعماءِ التي أصابتِ الديارَ/المكان، فلمْ يعدِ الشاعرُ قادراً على استبانةِ معالِمها المندثرةِ، تلكَ الديارُ التي جمعتِ الشَّملَ، وأحدَثَتِ الودَّ، فانقلبتْ بما تبقّى من آثارها نذيراً أقلقَ الشاعرَ، وأذاقَ فؤادَهُ إحساسَ المأساةِ التي عمَّتِ المكانَ، وشغلتِ القسمَ الأكبرَ منه.

إنَّ ارتحالَ المرأةِ عن الديارِ/المكان زاد قلقَ الشاعرِ ومأساتِهِ، فوقفَ نادباً الحياةَ الاجتماعيّةَ الآفلةَ/الماضي السعيد، والتي آلتْ في لحظةِ وقوفِهِ إلى خرابٍ جادٍّ من معاني الوجودِ والديمومةِ/مأساةِ المكان، فذكَّرَ الطللُ الخربُ بعضَ الشعراءِ الجاهليينَ بالقبر[٣]؛ فالطَّلَلُ في هذه اللحظةِ أشبهُ بعالَمٍ فقد البعدَ الإنسانيَّ الحيَّ ذي النشاط والحركةِ والحيويّةِ، يقول بشر بن أبي خازم[٤]:

(١) انظر ديوان بشر ص ١٢٦، و١٥٣ ((كأنَّ خوالداً في الدّار سُفْعاً))، وديوان الحطيئة ٢٦، والنّابغة ٤٣ ((رمادٌ كَكُحْلِ العينِ))، ودريد ١٠٠ ((تَعَفَّتْ غيرَ سُفْعٍ ماثلاتٍ)).

(٢) شرح ديوانه ص٢٣٤، بُواط: موضعٌ، غيرُ سفعٍ: السّفعةُ: السّواد المشرّبُ حُمرةً، رواكِدَ: ثابتة، الغطّاط: ضربٌ من القطا؛ غبرُ البطونِ والظهورِ والأبدان، سود بطون الأجنحة، طوال الأرجل والأعناق، لِطاف.

(٣) انظر ديوان دريد بن الصمّة ص٦٩ ((وبنيانُ القبور أتى عليها)).

(٤) ديوانه ص١٣٠، فاقداً: مفقوداً، المَرمَسُ: القَبْرُ.

ذَكَــرْتُ بِهــا ســلمَى، فَظَلَّــتْ كَــأَنَّنِي ذَكَــرْتُ حَبِيْبــاً، فَاقِــداً، تَحْــتَ مَــرْمَسِ

جَعَلَ بِشرٌ الطَّلَلَ شبيهاً بالقبر، فوقفَ عليهِ يتذكّرُ محبوبتَهُ، ويتحسّرُ على فراقها، متأسّياً للتحوّل العجيب الذي أصابَ المكانَ، ناعياً الوجودَ البشريَّ (الإنساني)، مُشَكِّلاً من طرفي المعادلةِ (سلمى، الديار/السلامة – الحبيب المفقود/القبر، الموت)، بُعداً تراجيديّاً مؤثّراً يشهد على الفناءِ المطبقِ والمخيف (الخراب) الذي أحدثه عاملُ الزمن في المكان المحفور في قلبِ الشاعر.

ويزدادُ الإحساسُ بمأساةِ المكانِ عند الشاعر الجاهلي عند إحلالِ وحوش الحيوان سكّاناً جدداً بدلاً من الوجودِ الإنساني، فتزدادُ نغمةُ الفَقدِ، ويتعمّقُ الشعورُ بالفاجعةِ[1]، يقول عبيد بن الأبرص: ((إنْ بُدِّلَتْ أهلَها وحوشاً))[2]، لقد علتْ موجةُ الحزنِ، فغدونا أمامَ رثاءٍ للحياةِ الكونيّةِ قاطبةً.

وأحسَّ الشاعرُ بسطوةِ الزمن/عامل القوة، على الإنسانِ ومكانه الضّعيف من خلال الصور العيانيّة المشتملةِ على مظاهر الخراب والدّمارِ الذي يوحي بالموتِ المطلقِ، ومع هذا لم ينسَ – وهو في ذهولٍ وحيرةٍ – أنْ يحيّيَ الطللَ، ويسألَه[3]، وهو في معرفةٍ تامّةٍ بعجمةِ المكانِ وعدم استطاعته ردَّ الجواب، ولهذاالسَّبب زادَ إحساسُه بمأساةِ المكانِ الخربِ الذي جمعَه مع أحبّائه زمناً طويلاً، وهو في هذه الحال ينادي ذلكَ الحضورَ الاجتماعيَّ السالفَ، يقولُ أبو ذؤيبٍ موضّحاً ذلكَ[4]:

---

(١) انظر المفضّليات ص ٤١٢ ((تَبَدَّلَتِ الوحشَ من أهلها))، و ٢٥٩ و ٤١٣.

(٢) ديوانه ص ٤٦.

(٣) انظر ديوان امرئ القيس ص١٠٢ ((كَأَنِّي أُنادِي أَوْ أُكَلِّمَ أَخْرِسا))، وص١١٩ ((واستعجمَتْ عن منطقِ السائلِ))، والأصمعيّات ص ١٣٣ ((وهل تفقهُ الصمُّ الخوالدُ منطِقي))، وص٢٢٦ ((فعَيَّ عَلينا نؤيُها ورمادُها))، والشّماخ ص ٧٣ ((فوقَفْتُ واستنطَقْتُه استنطاقا))، وشعر عبدة بن الطبيب ص٥٣ ((قليلاً، فلمّا استعجمت عن جوابنا))، وعنترة ص١٨٢ ((أعياكَ رسمُ الدّار لَمْ يتكلّمِ حتّى تكلّمَ كالأصمِّ الأعجمِ))، كعب بن زهير ص ٦٤ ((لو أنَّ مَنْزِلَ حيٍّ دارساً نطقا))، وشعر عمرو بن شأس ص٦٧ ((ديارَ ابنةَ السعدي هندٍ تكلّمي))، والمفضّليات ص٢٣٧ ((هلْ بالدّيارِ أنْ تُجيبَ صَمِمْ))، وص١٨١ ((وقفتُ أسائلُها ناقتي)).

(٤) ديوان الهذليين ص١٣٩، وانظر ديوان بشر ص١٥٩:

وَقَفْتُ فيها قَلُوصي كي تُجاوبني أو يُخْبِرَ الرّسمُ عنهم أيّةً صرفوا

أَسَــاءَلْتَ رَسْــمَ الــدَّارِ أَمْ لَــمْ تُسَــائِلِ عَــنِ السَّــكْنِ، أَمْ عَــنْ عَهْــدِهِ، بالأَوَائِــلِ

إنَّ استعجامَ المكانِ عن سؤالِ الشعراءِ لَمْ يكن مجرّدَ كلماتٍ نظمَها كلُّ شاعرٍ في قصائدِهِ، ليخلُصَ إلى غرضِه الأساسيّ الذي وَهَبَ القصيدةَ من أجلِه، بل كانَ بمقدور الشعراءِ كافّةً أنْ ينطِقوا الطللَ/المكان، ليخبرَهم عن حالِهِ، وحالِ من سَكَنَهُ قَبْلُ، لكنَّ الشعراءَ جميعاً أكّدوا على عجزِ المكانِ؛ وهذا يشيرُ إلى موقفٍ حاسمٍ اتّخَذَهُ المكانُ من الشعراءِ؛ لأنّهم خضعوا للزمان، وارتحلوا عنه، فخَلَّفوا في جنباتِه الدّمارَ والخرابَ.. بل وقفوا مع الزمان في تَعفيةِ المكانِ وإقفارِه، فَسَلَبَ منهم العيشَ الرّغيدَ والحبَّ الصادقَ والحياةَ الآمنةَ، وملأ قلوبهم همّاً وقلقاً وحيرةً، ومن هنا كان الشاعرُ غريباً عن المكانِ، لم يعرفْهُ أولاً، وجاءَ ردُّ المكان على موقف الشعراء بالصَّممِ والسكونِ ثانياً.

وما كان من الشُّعراء الجاهليين بعد هذا الإحساس المأسويّ القاتل باندثار المكان وفراغه إلاّذرف الدموع والبكاءِ الشديدِ[1]، الذي رمزَ إلى رثاءِ الحياةِ الإنسانيّةِ الآفلةِ، وتعاونِ كلٍّ من الزمان والمكان عليهم، ففجّرَ الدَّمعُ في أعماقهم صرخةً أخيرةً أمامَ الحضور القوي/الزمان، في مواجهة الهشاشةِ والتهدّم/الإنسان والمكان، وأزمعوا الرحيلَ على ناقةٍ قويّةٍ؛ يتسلّون بها الهمَّ الذي أصابهم عند مشاهدة الديارِ الدارسةِ.

(١) انظر ديوان بشر ص ٦٩ ((أَلَمْ يَأْتِها أنَّ الدّموع نِطافَةٌ))، وطرفة ٧٤ ((تَسجُمُ العين أَو تُهَلْ))، وعبيد ٤٧ ((عيناك دمعهما سَروبُ))، وأوس ٣٩ ((أَمْ هَلْ كبيرٌ بَكَى))، والنابغة ١٢٢ ((أُسائلها وقد سَفَحَت دموعي))، والمفضّليات ٢٢٩ ((فالدَّمعُ على الخدَّينِ سَحٌّ سَجَمْ)).

٢/٣- مخلّفات السّيول الجارفة:

صوّر الشعراءُ الجاهليّونَ السيولَ الجارفةَ تعبيراً عن رغباتهم في إصلاحِ واقعهم المعاش، بعدما عمَّ الفسادُ، وكثرتِ الحروبُ واشتدَّ الظلمُ؛ فجعلوهُ قويّاً غزيرَ المطرِ، بعيداً عن صفاته في إحلالِ الخصبِ والنماءِ، فكان أداةً فعّالةً لدى الشاعرِ للوقوفِ في وجهِ المكانِ وقهرِهِ.

واستخدمَ الشاعرُ الجاهليُّ الناقةَ والسيلَ الجارفَ لمصارعةِ المكان، في محاولةٍ منهُ لتسخيرِ الطبيعةِ الجارفةِ، لتقفَ في وجهِ المكانِ المَخوفِ[١]، فوصف آثارَ السَّيل بإسهابٍ كبيرٍ؛ إذْ أتتْ مياهُهُ الجارفةُ على البناءِ، فاقتلعتْهُ وشقّتِ الأرضَ، يقول خَفافُ بن ندبة: ((يَشُقُّ الحِدَابَ))[٢]، إنّهُ فعلٌ جائرٌ على المكانِ، فَفِعْلُ الشّقِّ ينبئُ عن عملٍ عظيمٍ حاضرٍ، ويُبغى من ورائه استخراجُ ترابٍ جديدٍ/التغيير المقصود، وبهذا يحصلُ الشاعرُ على بغيته، وينالُ ما ألحَّ عليه من وراء السيلِ الجارف هذا.

وقد جعلَ امرؤُ القيس هذا السَّيلَ بقوّته وغزارةِ أمطارِهِ يقتلعُ البيوتَ مِنْ جذورِها إلاّ ما بُنيَ من حجارةٍ صمّاءَ، إذْ لم يستطعْ ذلكَ السيلُ هدمَهُ؛ بل يمكننا القولُ: إنَّ الشاعرَ لَمْ يتركِ المجالَ للسَّيلِ لتحطيمها، ففيها تكمنُ القوّةُ، والأساسُ المتينُ الذي ابتغاهُ الشاعرُ، يقول: ((ولا أُطُماً، إلاّ مَشِيداً بِجَنْدَلِ))[٣]، فعاملُ البقاءِ بالنسبةِ لهذه البيوت كامنٌ في إشادتها الموثقة/إرادة الشاعر، فوقفت في وجه السيلِ الجارفِ لحصانتها ومناعتها؛ وكأنّي بالشاعرِ يقول: إنّ البقاءَ والثباتَ للصحيحِ، ولا وجودَ للخطأِ أينما حلَّ؛ فهو المسحوق دائماً، ولو بعدَ حينٍ؛ ففي مجالِ القوّةِ تكمنُ الأنفةُ والسيادةُ، وترزحُ النفوسُ الضعيفةِ تحتَ عواملِ الضعفِ التي أرادَ الشاعرُ هدمَها، وإعادةِ بنائها من جديد. حتّى الجبالَ أتى عليها ذلكَ السيلُ، فاستقزم الشاعرُ امرؤ القيسِ جبل طميّة في تحدٍّ سافرٍ

(١) انظر الصحراء في الشعر الجاهلي ص٩٤.

(٢) الأصمعيّات ص٢٦.

(٣) ديوانه ص٢٥، الأُطُمُ: البيوت المسطَّحة، الجَنْدَلُ: الحِجارَة المتينة.

لقوى الطبيعة المتمثّلةِ بذلكَ الجبلِ، الذي طالما أشادَ الشعراءُ ببقائهِ ومَنَعَتِهِ، وتحدّيهِ للموتِ والفناءِ، يقول[1]:

كَـــأَنَّ طَمِيّـــةَ الـــمُجَيْمِرِ غُـــدْوَةً مِـــنَ السَّـــيْلِ، والغُثَّـــاءِ، فُلْكَـــةُ مِعْـــزَلِ

فقد رآهُ الشاعرُ صغيراً، لا يبينُ إلاّ برأسِه؛ خوفاً من السيلِ الجارف الذي اصطنعه امرؤ القيسِ.

أمّا بالنسبةِ إلى النباتِ والأشجار فقد أغرقها الشاعرُ بالماء حتّى أذقانِها، فتقطّعتْ أوصالُها، و((علا الأُكمَ منهُ وابلٌ بعدَ وابلٍ))[2]، كما يقولُ خفافُ بن ندبةَ، ووصلَ إلى نهاياتِ الأشجارِ، فطمرها بالغُثاء: ((أسالَ شقاً يعلو العِضاةَ غثاؤُهُ))[3]، وهو عندَ امرئ القيس ((يكِبُّ على الأذقانِ دَوْحَ الكَنَهْبَلِ))[4].

إنّني إخالُ الشاعرَ يتحدّثُ عن بعضِ الأفرادِ الذينَ طغوا في الأرضِ فساداً، وأرادَ من سيلِهِ الجارفِ أنْ يُوقِعَهم في شركِهِ، ويسوقَ أشلاءهم ويُنهي مصائرهم.

وقد أتى سيلُ امرئ القيس على النَّخيلِ في تيماءَ، فلمْ يتركْ فيها جِذْعاً، يقول: ((وَتَيْماءَ، لَم يَتركْ بها جِذْعَ نَخْلَةٍ))[5]؛ والمراد بالجذعِ هنا أساسُ الشجرة، فلماذا لم يَقُلْ الشاعرُ: لم يترك بها نخلةً؟! إنَّ الشاعرَ على يقينٍ تامٍّ، وبقصديّةٍ سافرةٍ منه أرادَ للشرِّ أن يُقتَلَع من جذوره، فأرادَ الشاعرُ أن يمحي أثر الظّالمين ويأتي بجديدٍ، ففاجأ الأرض بالسيلِ، واقتلعَ الأشجار، وما يُشيرُ إلى ذلكَ الهلاك ويؤكّدُ ما نذهبُ إليه من إرادة التّطهير تشبيهُ امرئ القيس الأشجارَ الطافيةَ برؤوسٍ بشريّةٍ عليها العمائمُ إذ يقول: ((وترى الشَّجراءَ في رَيِّقِهِ.... كرؤوسٍ قُطِعتْ فيها الخُمُر))[6].

---

(١) المصدر السّابق ص٢٥، طَمِيَّةُ: اسمُ جبل، المُجَيمِرُ: أرض لبني فَزارَة.

(٢) الأصمعيات ص٢٦، الأُكُمُ: جمعه الأكمة: مجموعة الأشجار.

(٣) المصدر نفسه ص٢٦.

(٤) ديوانه ص٢٥.

(٥) ديوانه ص ٢٥.

(٦) المصدر نفسه ص١٤٥، الخُمُرُ: العمائمُ، ريّقهُ: أوّله؛ أول المطر.

أمّا الحيوان المشابه للإنسانِ في بعضِ صفاتِه وطبائعه، فقد أتى عليه السَّيلُ أيضاً، فها هي الضّبابُ عند خُفاف بن ندبة تسكن في قاع الأرض، وتختبئُ بين أحجارها، تهرعُ لحلولِ السيلِ، يقولُ[1]:

كَـــأَنَّ الضِّـــبَابَ بالصَّـــحارَى عَشِـــيَّةً رِجَـــالٌ، دَعَاهـــا مُسْتَضِـــيفٌ لِمَوسِـــقِ

فلماذا شبّه الشاعرُ الضبابَ برجالٍ هرعوا مسرعينَ إلى الطعامِ في تلكَ الساعةِ؟ ولماذا هذه السرعةُ إلى الدّعوةِ؟

إنَّ الشاعرَ أرادَ القولَ بأنَّ الجبناءَ والضعفاءَ ينتهزونَ الفرصَ دائماً للإيقاعِ بالجَمال، ولما أحسّوا بالموت والهلاكِ أسرعوا مهرولينَ إلى أصحابِ الكرمِ والسيادةِ يحتمون بحماهم، ويطلبون العونَ خشيةً على نفوسهم، وصوناً لها من المهالك.

ولا يكتفي الشاعرُ بتدميرِ الأرضِ في قيعانها ووديانها، بل يجعلُ من السيلِ جارفاً مجتمعاً، يعلو الجبالَ، ويُنزلُ سكانها من الوعول والعقبانِ؛ يقول خفاف بن ندبة: ((وينتحي فراخَ العقابِ بالحِقَاءِ المُحلِّقِ))[2]، ويقول امرؤ القيس: ((فأنزلَ منه العُصمَ من كلِّ مَنزِلِ))[3]؛ وفي ذلكَ تتجلّى المأساةُ الطبيعيّةُ التي ألحقها السيلُ بالطبيعة جامدةً ومتحرّكةً، وكأنَّ الشاعرَ يحاولُ إعادةَ بناءِ المنظومةِ الكونيّةِ من جديد، أمّا السِّباعُ فقد أتاها السيلُ، وأغرقها/الشرُّ بمائه الفيّاضِ، فظهرت، وهي تسبحُ في الماءِ شبيهةً ببقايا نبتِ العنصلِ[4]:

كَـــأَنَّ سِـــباعاً فِيـــهِ غَرقَـــى، غُدَيَّـــةً بِأرجَائـــهِ القُصْـــوَى، أَنـــابيشُ عُنْصُـــلِ

(١) الأصمعيّات ص٢٦، الضِّبابُ: جمع ضَب، المستضيفُ: المستغيثُ، المَوسِقُ: اسم مكان من الوسق وهو الجمع، وانظر ديوان امرئ القيس ص١٤٤، وطرفة بن العبد ص ١٣٠ ((وضبابٌ سفَرَ الماءُ بها)).

(٢) المصدر السّابق ص٢٦، ينتحي: يقصد، الحِقاء: جمع حِقو؛ وهو الموضع الغليظ المرتفع على السيل، المحلّق: المرتفع في طيرانه.

(٣) ديوانه ص٢٦، العُصم: الأوعال، وانظر شرح ديوان لبيد ص ٣١ ((فَحَدَّرَ العُصْمَ من عَمايَةَ للسَّهلِ)).

(٤) المصدر نفسه ص ٢٦.

إنَّ الشاعرَ امرأَ القيس يقزّمُ قوى الشرِّ، ويحاولُ الإيقاعَ بها وتدميرها، فَتَظْهَرُ في صورةٍ مُقَزِّزَةٍ كبقايا أعشابٍ لا فائدةَ منها ولا خير.

وبهذا نرى أَنَّ الشّاعر الجاهليّ حمَّل صورَه إحساسه المأسويّ، فعبَّرَ عن قلقه وخوفه الشَّديدين من ارتحال المرأة/رمز الخصب والأمل، وشبَّه هوادجها بصوَرٍ تدلُّ على الحركة والحياة؛ فالنخيل تضمر بثمارها سرَّ الحياة، وتُعَدُّ السُّفنُ وسيلةَ المهموم للخلاص من محنته القاتلة، وهمومه الثَّقيلة، وحذّر من الكوارث الكبيرة التي ستلاحق المرتحلات من خلال تشبيههم كِللَ الهوادج باللون الأحمر، وحديثه المطوَّل عن السَّراب وتضليله.

وتحدَّث عن إحساسه المأسوي الكبير بالغربة الماحقة بعديد أنواعها، وكثير همومها ومآزقها؛ فقدَّم صوراً عن سَحْقِ الغربة لصاحبها، فشبَّهها بالموت الآخذ لكلِّ شيءٍ. فالغربة تشلُّ حركة المرء، وتشعره بالملل والضجر، فشكا همومه إلى ناقته/الصّاحب القريب، فشاركته الحنين، باثّاً فيها ما يعتلج في صدره، وما يدور في خَلَدِهِ.

وصوَّر الحيوان المأسويّ/النّاقة في موضعين: اتَّخذ الأوّل صفةَ الشُّؤم فيها من خلال ما رسخ في عقله عن عقر ناقة صالح، مُشَبِّهاً بعض الحالات المأسويّة بها (الرَّجل الحائر، المرأة المسكينة، حجارة القبر، الصّعلوك الخامل....)، إشارةً إلى حالتها المأسويَّة، وجعلها في الموضع الثاني/لوحة الصَّيد تُحابه المخاطرَ والأهوال، وتتحدَّى الصّائد وكلابه، في لوحةٍ مأسويَّةٍ تزخر بالدِّماء، مُعَبِّرَةً عن حالة المجتمع الجاهليّ وصراعه الطَّويل من أجل البقاء.

وفي لوحةِ الطَّلل ضمَّنَ الشّاعر الجاهليّ مواقفَهُ من قضيَّة الحياة والموت، الشّاغل الأكبر لعقله، والمُحرِّك الأساس لهمومه وأحزانه، وحاول في لوحة السّيل الوقوفَ بقوَّة في وجه كلّ التَّحدّيات التي تواجهه، واقتلاع العناصر الفاسدة من المجتمع الذي يعيش فيه.

الفصل الرابع

الإحساس القبيح

أوّلًا: القبيح في تاريخ الفكر الجمالي.

ثانيًا: تجلّيات القبيح في الشّعر الجاهليّ

١: قبح الفعل والشّكل الإنساني.

١ – بشاعة الحروب.

٢ – الجسد المعيب.

٣ – الأفعال القبيحة.

٢: قبح الحيوان.

١ – لئام الطّير ودنيئها.

٢ – ضعاف الطّير.

٣– الحيوانات القمّامة:

٣: قبح الطبيعة.

الفصل الرابع: الإحساس القبيح

أولاً: القبيح في تاريخ الفكر الجماليّ:

ردَّ معظمُ علماءِ الجمالِ والفلاسفةِ القبحَ إلى كلِّ ما يشعرُ بالنفورِ وعدم الانسجامِ، فالقبيحُ عندَ القدماء ولا سيّما أفلوطين هو كلُّ ما ليسَ بصورةٍ، فالقبحُ يأتي مِن اختلاط الصورةِ بعناصر ماديّةٍ غير النّفسِ، وعلى هذا تكونُ المادّةُ ينبوعَ القبحِ، والصورةُ هي ينبوعَ الجمالِ، وهذا الجمالُ يرجعُ إلى العقلِ، لأنّهُ يبتعدُ عنِ الموجوداتِ الحسيّةِ. وجمالُ النفسِ مستمدٌّ من العقلِ، ولهذا فإنّها تكونُ جميلةً عندما تتشبّهُ باللهِ(١).

ويرى أفلاطون أنَّ القبحَ يضادُّ النافعَ، واللذيذَ يضادُّ الضّارَّ والمؤلمَ، فهناكَ علاقةٌ بينَ القبحِ والألم، فعندما يمتازُ أحدُ الأشياءِ من الآخرِ بالجمالِ، فإنَّ التفوّقَ في الجمالِ لا يتأتّى إلاّ بإحدى هاتينِ الصفتينِ، أي: اللذة أو المنفعة، أو بهما معاً، وعندما يكونُ أحدُ الأشياءِ أقبحَ مِن غيرِه، فإنَّ الذي يجعلُهُ أقبحَ هو الإسرافُ في الألمِ والضّرر؛ فالظلمُ أكثرُ رداءةً، لكنَّ ارتكابَه أكثرُ قبحاً(٢).

وقد قدّمَ باومجارتن رأيَهُ في القبيح مِن خلالِ مقابلتِه مع الجميلِ، فالجميلُ هو الكاملُ الممتِعُ، والقبيحُ هو الناقصُ الباعثُ على الضّيقِ(٣).

ويرى ليسينغ أنّ القبحَ يُمثِّلُ التنافرَ بينَ الأجزاءِ والكلِّ، وأكّدَ أنَّ القبيحَ ليس موضوعَ الفن، وهو لا يُستخدمُ في الفنِّ إلاّ من أجلِ تعزيزِ الجميلِ(٤).

(١) انظر جدل الجمال والاغتراب ص ٣٤ – ٣٥.

(٢) انظر فصول في علمِ الجمال، ص٢٠٢.

(٣) انظر الأسس الجماليّة في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة،د. عزّ الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط١، ١٩٩٢، ص٤٦.

(٤) انظر الجمال والجلال ص٥٨.

أمّا رأي كانط في القبح فيقومُ على أنّنا باستطاعتنا تصويرَ أيّ شيءٍ في الفنّ، ولو كان قبيحاً في الطبيعةِ، ولكنَّ هناكَ ما لا يمكنُ أنْ يُصوَّرَ في الفنّ، وهو ما يُثيرُ الاشمئزازَ، غير أنَّ الذوقَ ينظّمُ العبقريّةَ، ويوجّهها في الفنونِ الجميلة[١].

ويفصّلُ هيغل بين قيمة القبيح وقيمة الجميل، ويرى أنَّ القبحَ في الأشياءِ أمرٌ نسبيٌّ؛ فمهما كانت الأشياء التي يحكيها قبيحة ((فإنّها لا تجعلُ العملَ نفسهُ قبيحاً، لأنَّ العملَ الفنيَّ يتمتّعُ بقيمةٍ جماليّةٍ منفصلةٍ عن جمالِ الشيءِ أو قبحه))[٢].

ويرى تشيرنيشفسكي أنَّ القبحَ هو الشيء الذي لا ينبّئنا بالحياةِ، ولا بتطورها الموَفّق[٣]، ويقابلُ الجميلَ بالقبيحِ... فالقبيحُ كلُّ ما يعوقُ الجمال، ويدخلُ في إطار مفهوم الضّار بالحياة، القاتل لها[٤].

وكما عرّفَ كروتشه الجميلَ بأنّهُ العبارة الموفّقة، يُعَرّفُ القبيحَ بأنّه العبارة غير الموفّقة، أو المخفقة، ويرى للقبح درجاتٍ ومراتبَ، فهناكَ القبِيح جداً، وهناكَ القبيحُ القريبُ من الجمالِ[٥]. فإذا افتقرَ القبحُ إلى كلِّ عناصر الجمالِ، لم يعُد قبحاً بالنتيجة؛ أو يزولُ التناقضُ الذي منه نشأَ.

ويعالجُ شارل لالو قضيةَ القبحِ في الفنِّ، فيرى أنَّ ((القبحَ في الفنِّ ليس فقط غيابَ التناسق، ولكنّه موقفٌ سلبيٌّ، أو معادٍ للتناسقِ، هو عدمُ تناسقٍ ينتشرُ في المكانِ الذي ننتظر أنْ يكونَ، أو يجب أنْ يكونَ منسجماً متّسقاً، والقبحُ ليس هو فقط الخالي من البوليفونيا المتعدّدةِ الأصوات، ولكنّه الذي يُفترضُ وجود أصوات بوليفونيّة متعدّدة/فاشلة))[٦].

---

(١) فلسفة الجمال، أميرة حلمي مطر، ص١٠٧.

(٢) الأسس الجمالية في النّقد العربي ص٥٠.

(٣) انظر علاقات الفن الجمالية بالواقع ص٢٢.

(٤) انظر الجمال والجلال ص٧٢.

(٥) انظر علم الجمال، كروتشه ص١٠٤.

(٦) مبادئ علم الجمال، شارل لالو ص٧٥.

ويُضيفُ ((على هذا النحو، فلكي تكونَ الطبيعةُ قبيحةً، يجب أنْ تبدو أنّها أخطأتْ هدفاً ما، وأنْ نتّهمها، إلى حدٍّ ما لاشعوريّاً، بأنّها فشلتْ في تطبيقِ صياغةٍ فنيّةٍ ملازمةٍ، والتي بدونها تكونُ، لا جماليّةً، والقبحُ في الطبيعةِ هو مبدئياً المسخُ الأعجوبيّ))[1].

تبيّنَ لنا مما سبق رأيانِ في القبحِ، أمَّا الأوّل فيرى أنَّ القبيحَ مضادٌّ للجميلِ، فإذا كان الجميلُ يتّصفُ بالانسجامِ والتناسقِ والتوافقِ، فإنَّ القبيحَ يتّصفُ بالتنافرِ، وعدم التوافق، ويجعلنا نحسُّ بالتقزّزِ والألم.

وأمّا الثاني فيرى أنَّ القبيحَ ليس مضاداً للجميلِ فحسبُ، بل إنّه ليس هناكَ قبحٌ في الأساس، وما هو قبيحٌ في الطبيعةِ، قد يكونُ جميلاً في الفنِّ ((إنَّ العملَ الفني بحدِّ ذاته جميلٌ أو قبيحٌ...، إنَّ ما نسميهِ في الطبيعةِ قبحاً، قد يصلح لأنْ يكونَ موضوعاً جميلاً للفن؛ وإلاّ، فهل يقلُّ الشحاذونَ الذين رسمهم موريلو جمالاً ودقّةً، وصنعةً، عن العذارى الحسناواتِ اللائي صوّرهنَّ بريشته السّاحرة))[2].

تتقاربُ وجهاتُ النظرِ بين فلاسفةِ العربِ المسلمينَ وعلماء الجمال الغربيين، فالشيء القبيحُ عند الجاحظِ هو ما جانبَ الاعتدالَ، وخالفَ التناسبَ والتناسقَ، وكثُرتْ فيهِ العيوبُ[3].

وهو نسبيٌّ عنده، ونسبيّتُه مرهونةٌ بالظروفِ الزّمانيّةِ والمكانيّة والاجتماعيّة التي تحيطُ به، فهناكَ خِصالٌ في بعضِ الناسِ أكثرُ قبحاً منها في بعضهم الآخر، مثل ((الضيقُ في الملوكِ، والغدرُ في ذوي الأحساب، والحاجةُ في العلماء، والكذب في القضاةِ، والشحُّ في الأغنياء))[4].

ويشيرُ ابن الدّباغ إلى النّفور الذي يحصلُ عندَ مشاهدةِ نبات ما قد ذبُلَ وذهبت نضارتُه، هذا على المستوى الحسّي للقبحِ، أمّا على مستواه المعنوي فيشيرُ إلى النفورِ عند مشاهدةِ إنسانٍ فَقَدَ

(١) المصدر السّابق ص٧٥-٧٦.

(٢) مشكلة الفن، إبراهيم زكريا، مكتبة مصر، القاهرة، د. تا، ص٦٠

(٣) انظر الفكر الجمالي عند الجاحظ ص٥٥.

(٤) البيان والتبيين ج٤ ص٩٦.

عقلَه، قائلاً: ((وكذلكَ تنفرُ النفسُ أيضاً عن جسمِ النباتِ إذا ذهبتْ نضارتُه، وحُوِّصتْ غضارتُهُ، وانعكستْ صورتُهُ، فصارَ حطاماً. بلْ تنفُرُ عن الصورة الآدميّة إذا ذهبَ عنها رونقُ العقلِ، فأظلمتْ، كمَنْ غلبَ على مزاجِه الماليخوليا، ولو كانتْ تلكَ الصورةُ محبوبةً قبلَ ذلكَ، وتنفرُ عن كلِّ صورةٍ ناقصةِ الخَلْقِ أو مشوَّهةٍ))[1].

ويرى لسان الدّين بن الخطيبِ القبحَ في التّنافرِ وعدمِ الانسجامِ، يقول: ((إنَّ النفسَ إنّما تحبُّ الملائمَ على الجملةِ، وهو معنى الخيرِ، وتكرهُ المنافرَ، وهو معنى الشرِّ، ولا خيرَ كالوجود، ولا شرَّ كالعدَمِ))[2].

وأشارَ العربُ المسلمونَ إلى أنّه ليسَ هناكَ مِن قبحٍ في ذاتِ الشيءِ، فالقبحُ ((في الأشياءِ هو للاعتبار، لا لنفسِ ذلكَ الشيءِ، فلا يوجد في العلمِ قبحٌ إلا باعتبار، فارتفعَ حكمُ القبحِ المطلقِ مِنَ الوجودِ، فلم يبقَ إلا الحُسنَ المطلقَ))[3].

(١) مشارق أنوار القلوب ص٥١.

(٢) روضة التعريف بالحبّ الشريف، لسان الدين بن الخطيب، تحقيق وتقديم عبد القادر أحمد عطا، دار الفكر العربي، مصر، د. تا، ص٣٩٧.

(٣) الإنسان الكامل، عبد الكريم الجيلي ص٥٣.

ثانيًا: تجليات القبيح في الشّعر الجاهليّ

١: قبح الفعل والشّكل الإنساني:

١/١- بشاعةُ الحروب:

تَعَدَّدَتْ بواعثُ الغاراتِ والحروبِ في العصرِ الجاهليِّ، وتنوّعتْ دواعيها، بيدَ أنَّ الحاجةَ إلى مصادرِ العيشِ كانتْ تُشكِّلُ أكبرَ هذه الدّواعي، لأنّها كانت إحدى وسائلِ الحياةِ في وسطٍ يتّصفُ بالقحلِ، ويطغى عليه الجفافُ(١).

وعلى الرّغمِ من أنَّ الدّواعي الاقتصاديّة كانت من أكبر العوامل المؤدّية إلى الحروب وتأجيجِ نيرانها، فإنّنا نجد عواملَ أخرى كالثأرِ وطلبِ السيادةِ، والسعي إلى الزّعامةِ والشرفِ لا يُنكرُ تأثيرها في الإسهام بنصيبٍ وافرٍ في إيقادِ جذوة الحروب، وإشعالِ ضرامِها(٢)، ومهما تكنِ البواعثُ التي اضطرّتِ الجاهليينَ إلى الحروبِ والغاراتِ فإنّها لَمْ تستطعْ أنْ تنفي عنها وجهها الكالحَ، ومظاهرَها القاتمةَ، لِمَا كانت تسوقُه إليهم من كوارثَ فاجعةٍ، وأهوالَ مفزِعةٍ؛ فالحربُ طاقاتٌ تُهدرُ، وأنفُسٌ تُزهَقُ، ونساءٌ تُسبى، وأرحامٌ تُقطَعُ، وهي هتكٌ لكلِّ ما يجب صونَهُ، لذا حذّرَ الشعراءُ الجاهليّونَ مِن مغَبَّةِ إشعالِ نارها، وخَوَّفوا من تأجيجِ أوارِها، فشبّهوها بما يقزّزُ للعينِ مرآهُ، وينأى عنِ القلبِ احتمالُه، وتَنفرُ الآذانُ عندَ سماعِه؛ ولمْ تكُن دعوةُ الجاهليِّ إلى حقنِ الدِّماءِ إلاّ تعبيراً ((عنْ خوفٍ إنسانيٍّ من النتائجِ التي تؤولُ إليها، والمآسي التي تتمخَّضُ عنها))(٣). فاستقدموا الصورَ البشعةَ والمرعبةَ لتلكَ الحروبِ؛ ليوقظوا في نفوسِ المتلقينَ حالةً من الوعي والعقلِ مقابل الانفعالات التي تُزيِّنُ لهم الحروبَ، وتغريهم بالقتالِ؛ فالعاقلُ مَن خافَ عاقبةَ الحربِ فتحاشاها، وأدارَ ظهرَه لها، أمّا الجاهلُ فهو مَن تهافتَ عليها، دونما تقديرٍ لأهوالها، أو تحسّبٍ لدواهيها.

---

(١) انظر ديوان عامر بن الطفيل ص١٣٧.

(٢) المصدر نفسه ص١١٤-١١٥.

(٣) الخوف في الشعر العربي قبلَ الإسلامِ ص١٤٥.

لقد خَبِرَ دريدُ بنُ الصمّةِ الحروبَ، وجرّبها عن كَثَبٍ، وأحسَّ بقبحِ نتائجها، فدعا إلى التفكُّرِ والحكمةِ قبلَ مباشرتِها، وقدّمَ ضروباً عديدةً لحروبٍ سابقةٍ جَرَّتْ على أهلِها وبالاً كبيراً، لشدّةِ ما سالَ فيها مِن دماء، يقول[1]:

سُلَيْمُ بنُ مَنصُورٍ، ألَمَا تُخَبَّروا ... بِمَا كَانَ مِنْ حَرْبَيْ كُلَيْبٍ وَدَاحِسِ
وَمَا كَانَ في حربِ اليحابِرِ مِن دَمٍ ... مُبَاحٍ، وَجَدْعٍ مُؤْلِمٍ لِلْمَعَاطِسِ
وَمَا كَانَ فِيْ حَرْبَيْ سُلَيمٍ، وَقَبْلَهُم ... بِحَرْبِ بُعَاثٍ، مِن هَلاكِ الفوَارِسِ
تَسَافَهَتِ الأَحلامُ فِيْهَا جَهالَةً ... وَأُضْرِمَ فِيْهَا كُلُّ رَطْبٍ، وَيَابِسِ

جسّدَ دُريدٌ في صوره الدّاعيةِ إلى التعقّلِ والسلامِ الصورةَ المرعبةَ للحربِ التي ستنشبُ؛ مستفيداً من مواقعِ العربِ السّالفةِ، وما حدثَ فيها، فضربَ لهم مثلاً حربَ داحسٍ والغبراءِ، وحربَ اليحابر التي أباحت دماءً كثيرةً، وقطّعتِ الأنوفَ، وأرادَ مِن ذكرِ تقطيعِ الأنوفِ زرعَ الخوفِ في نفوسِهم، لأنَّ قطعَ الأنفِ يعني الذّل والهوان، وَجَعَلَهُ مؤلماً حقيقةً مبَيِّناً مِنْ وراءِ ذلكَ النتائجَ المؤلمةَ للحربِ الواقعةِ، كما ذكَرَ الحربَ التي كانت بينَ الأوسِ والخزرجِ، وما جَرَّتْ عليهم مِن قتلِ الفوارسِ وإضرامِ النّارِ في كلِّ جانبٍ حتّى أتتْ على كُلِّ شيءٍ، ويُنَبّهُهم عن سبب المواقع سالفةِ الذّكرِ قائلاً: ((تَسافَهَتِ الأحلامُ فيها جهالةً))، مشيراً إلى خفّةِ العقولِ وطيشها التي أنشبتِ الحربَ، وأنزلت الدّواهي العظيمةِ بالأقوامِ، مُحذّراً مِن الجهلِ المؤدّي إلى الدّمارِ والهلاكِ.

وفي سبيلِ التّنفيرِ مِنَ الحربِ، ورسمِ الصّورةِ القبيحةِ لها بغيةَ تجنّبها والابتعادِ عن مهالكها، نـدّدَ الشعراءُ الجاهليّون بفكرةِ الحربِ، وأقاموا ((نوعاً مِن بلاغةِ الدّعايةِ ضدّها))[2]، فشبّهوها

(١) ديوانه ص٨٨، حرب كليب: إشارةٌ إلى حرب البسوس، داحس: فرسٌ، وكانت الحرب بين عبسٍ وذبيان، اليَحَابِرُ: ضربٌ من الطيرِ، وهو لقبٌ لمراد بن مالك من مذحج من سعد العشيرة، ويحابر: هو مراد، ثمَّ سُمّيت القبيلة يحابر، جَدَعَ: قصَّ الأنفَ، المعاطِسُ: جمع معطس، وهو الأنف. بُعاث: يوم معروف كان بينَ الأوس والخزرج؛ وبعاث: اسمُ حِصْنٍ للأوس. سَفِهَ: خفَّ وطاشَ وجَهِلَ.

(٢) قراءة ثانية لشعرنا القديم ص٤٧.

بالغولِ[١]، وهو من الأشياءِ اللامرئيّةِ، ويُعَدُّ جزءاً من عالمِ التخييلات والخرافات، استمدَّ منه الشعراءُ الدِّلالاتِ المعبّرةِ عن الخوف والبشاعةِ، وألبسوها ثياباً كريهةً للحرب، يقولُ أبو قيس صيفيّ بن الأسلت[٢]:

أَنْكَرْتِـــــهِ حِـــــيْنَ تَوَسَّـــــمْتِهِ وَالحَـــــرْبُ غُـــــولٌ، ذاتُ أَوْجَـــــاعِ

فقوام الصورةُ هنا الموروثُ الخرافيُّ الذي أودعَ في ذهن الشاعرِ ومُتَلَقِّيْهِ معاً تلكَ الصورةَ الرهيبةَ لهذا الكائنِ المخيفِ، الذي يغتالُ الناسَ بلا شكلٍ أو حجمٍ أو حركةٍ أو صوتٍ؛ وهذا الاضطرابُ في تشكيلِ الصورةِ الموهومةِ يشيرُ إلى حِدّةِ النفسِ وخوفها مِن إشعالِ نارِ الحروبِ وتزكيتها؛ إضافةً إلى شكلِ الغولِ القبيحِ الذي رسَمَهُ الشعراءُ الجاهليّون في أثناءِ حديثهم عن الدّهر وتشبيهاتِه به. وصوّرَ الحربَ في نهايةِ بيتِهِ بأنّها (ذاتُ أوجاعٍ)، فهي تحملُ الهمومَ والمآسي على مُشعِلِيها، وتَشملُ الطرفَ الآخرَ أيضاً من الصراعِ من أجلِ البقاءِ، وكأنَّ البادئَ بالحربِ أخذَ لِنفسِهِ صفةَ الزمانِ في سلبِ الآخرينَ حياتَهم، في تحدٍ صارخٍ لمقوّماتِ كلِّ قبيلةٍ جاهليّةٍ وقوّتِها، كبيرةٍ كانتْ أم صغيرة.

وشبّهوها بالمرأةِ الحسناءَ في بدايتها[٣]، والتي سُرعان ما تؤولُ إلى عجوزٍ شمطاءَ، فتظهرُ على حقيقتها المرّةِ، وتُسفِرُ عن نتائجها المرعبةِ، يقول عمرو بن معد يكرب[٤]:

الحـــــربُ أَوَّلُ مَـــــا تَكُـــــونُ فَتِيَّـــــةً تَسْـــــعَى بِزِيْنَتِهَـــــا لِكُـــــلِّ جَهُـــــوْلِ
حَتَّـــــى إِذَا حَمِيَـــــتْ، وَشَـــــبَّ ضِـــــرَامُها عَـــــادَتْ عَجُـــــوْزاً، غَيْـــــرَ ذَاتِ حَلِيْـــــلِ
شَـــــمْطَاءَ، جَـــــزَّتْ شَـــــعْرَهَا، وَتَنَكَّـــــرَتْ مَكْرُوْهَـــــةً لِلشَّـــــمِّ وَالتَقْبِيْـــــلِ

(١) انظر ديوان أبي قيس صيفيّ بن الأسلت ص٦٦ ((هي الغولُ للأَقْصَينَ أوْ للأَقَارِبِ)).

(٢) ديوانه ص٧٨.

(٣) انظر ديوان امرئ القيس ص٣٥٣، وأبي قيس بن الأسلت ٦٨.

(٤) ديوانه، صنعة هاشم الطَّعان، المؤسسة العامة للطِّباعة والصّحافة، مطبعة الجمهوريَّة، بغداد ١٩٧٠، ص١٥٦.

رسمَ عمروٌ صورةً للحربِ بدتْ في أوّلها جَذّابةً آسرةً تخلبُ لبَّ الجهولِ، وتوهِمُهُ بنصرٍ ظافرٍ، وأمانٍ حالمةٍ، لكنّها سرعانَ ما تكشفُ – إذا ما استعرَ لظاها – عن حقيقتِها المرعبةِ القبيحةِ، فهي فتنةٌ متبوعةٌ بحركةِ النفسِ من حال الاطمئنانِ والرّغبةِ الملحّةِ في الإقبالِ عليها، إلى حال الاضطرابِ والرّهبةِ من ويلاتها، وقد جسّدَ الشاعرُ هذا التدرّجَ المعنويَّ عن طريقِ التحوّلِ إلى عالمِ المحسوساتِ؛ إذ انتقلَ من المرأى الجميلِ إلى المرأى القبيح، ومن المُحَفّز إلى المنفِّر، مِن المرأةِ الفاتنةِ، وهي تملأُ العينَ بهاءً والأنفَ أريجاً واللمسَ نعومةً، إلى عجوزٍ شوهاءَ، يسوءُ منظرُها، وتنتنُ رائحتُها، ويخشنُ مَلمَسُها، وقد بدا المحتوى النفسي للشاعرِ بهذا التشخيصِ مفعماً بالكرهِ والتقزّزِ تُجاهَ الحربِ التي تورّثُ الويلَ، وتُشيعُ المأساةَ وتعمُّ الهلاكَ.

ولعلَّ اقترانَ ذِكرِ الحربِ بالمرأةِ عائدٌ إلى ما رسخَ في ذهنِ الشاعرِ الجاهليِّ مِن مُعطياتٍ أسطوريّةٍ قديمةٍ عن المرأةِ المحاربةِ أو آلهةِ الحرب[1]، ومِن هنا استعارَ الشاعرُ صفات الرّعب منها للحربِ، فالعوانُ امرأةٌ تتابعَ عليها الرجالُ، فأصبحتْ مبغوضةً مخيفةً تُنْذرُ بالشرِّ والويلِ، وغدتْ صفةً ملازمةً للحرب[2]، إذا استمرَّ اشتعالُها وامتدَّ لهيبُها، وقُوتِلَ فيها مرَّةً بَعْدَ مرّةٍ؛ لِما تُخلّفُهُ مِنْ مُعاناةٍ، وتَجْلِبَهُ من هلاكٍ، وفي ذلكَ يقولُ زهيرٌ بن أبي سلمى[3]:

إِذَا لَقِحَتْ حَرْبٌ عَوَانٌ مُضِرَّةٌ ضَرُوسٌ، تَهِرُّ النَّاسَ، أَنْيَابُها عُصْلُ

(١) انظر الصورة في الشعر العربي، الدكتور علي البطل ص٨٤.

(٢) انظر المُهَلهل بن ربيعة حياتُه وشعره، دراسة وتحقيق نافع منجل شاهين، رسالة ماجستير، كليّة الآداب، الجامعة المستنصريّة ١٩٨٦، ص٣٥١، وقيس بن الخطيم ٩٣، وزيد الخيل ٨٩ ((حَرباً ستلقحُ عن حِيالِ))، والأعشى ٣٧١، والأصمعيّات ٧١ ((لَقِحَتْ حربُ وائلٍ عن حيالِ))، وبشر ٨٨، وديوان أبي قيس صيفيّ بن الأسلت ص٦٦-٦٧:

تَـزَيَّنُ للأقـوامِ ثُـمَّ يَرَونَهـا بِعاقِبَـةٍ، إذا بيَّنَـتْ أُمَّ صـاحبِ

(٣) شعره ص ٨٨، لقِحَت: اشتدّت، عوانٌ: ليست بأولى قد قوتل فيها مرّة بعد مرّة، مُضرَّة: مُلِحّة، ضروس: سيّئة الخُلُق، عضوض، تَهِرُّ الناس: تُصَيِّرهم يهِرّونها: يكرهونها، عُصُلُ: كالحة معوجّة.

صوّر زهيرٌ بإحساسِ الرَّجلِ الحكيمِ، مُجرّبِ الأمورِ وخبيرِها قبحَ الحربِ ووضاعتها في صورةِ امرأةٍ حسناءَ تَخلِبُ ألبابَ الرجالِ، فيتعاورونَ عليها، الواحدُ تلوَ الآخرِ فتَحمِلُ مِن أحدِهم، ويُفتَضَحُ أمرُها بينَ الناسِ، ويكونُ هذا الفِعلُ ضرراً خالصاً لها، لِتَتابعِ عمليّةِ الحلولِ الجنسي عليها مِن قِبلِ الفاسدين اجتماعيّاً وأخلاقيّاً/التَّضاد الاجتماعي.

لجأَ زهيرٌ إلى هذا التشبيهِ القبيحِ لِما يحمِلُه مِن بُغضٍ في عقلِيّة الجاهليين واعتقاداتِهم، ولأنّه ينافي أخلاقيّاتِهم، وليُقَرِّبَ إلى عقولِهم الخطَرَ النَّاجمَ عنِ الحربِ إذا استمرَّ سعيرُها، واشتدَّ أوارُها، وقد أردفَ الصورةَ الأولى بأخرى؛ إذْ شبّهَ الحربَ الضَّروسَ بوحشٍ مفترسٍ ذي أنيابٍ حادّةٍ، يُهاجمُ الناسَ، ويفترسُهم، وحمّلَ هذه الصورةَ الجزئيّةَ بُعداً مُخيفاً لطبيعةِ حياتهم في الصحراءِ الواسعةِ التي تحتوي على الوحوش المفترسة، التي تفاجئُ سكّانَ الصحراء في لياليها الدّامسة.

وصفَ زهيرٌ الحربَ بالعوانِ، فأوضحَ ماهيّتَها، وجعلَها مُضِرَّةً أيضاً، في صورٍ متواليةٍ ليبرز حالتَي البغضِ والقبحِ اللتين تَتَّصفُ بهما الحربُ، ويصبحَ الفعلُ القبيحُ الناجمُ عنها واضحاً مِن خلالِ تكرارِ صفاتِ القبحِ والبشاعةِ.

وشُبِّهت الحرب على نحوٍ مُخيفٍ بالناقةِ/رمز الخصب[1]، بعدما استقرّتْ في خَلدِ العربي وضميرِه بعضُ الصفاتِ الموروثةِ عنها في الشؤمِ والهلاكِ الذي أصابَ قومَ عادٍ في أعقابِ عقرِ ناقةِ صالحٍ عليه السلامُ، يقول زهيرٌ: ((وَتَلْقَحْ كَشَافاً ثُمَّ تُنتِجْ، فَتُتْئِمِ))[2]، فناقةُ عادٍ التي استعارها زهيرٌ للحرب لا تَلِدُ إلاّ الشؤمَ في ذرّيتِها، ولا تُغْلُلُ سوى الشرِّ القاتلِ، وهذه الصّورة تكشفُ عن أصالتها وقيمتها الفنيّة بدلالاتها الموحية بالآثار التي تُحدثها في نفوس متلقّيها مِن قبحٍ وكراهيةٍ وخوفٍ ونفورٍ، ثُمَّ يكون حملُها توأماً مِن الذريّة الفاسدة، وهذا ما يزيدُ إحساسَ الهَلَعِ والخوفِ من مصير أولئكَ الوِلْدان المشوّهين عقليّاً وجسديّاً، فيتحاشاهم الناسُ، وينفرونَ منهم لسوءِ خلقتهم وقبحِ أشكالهم.

(١) انظر بلوغَ الأرب ج٣ ص١٦٣ ((تجرُّ عليكما عواقبها يوماً مِنَ الشرِّ أَشْأَما)).

(٢) شعره ص٢٧.

كلُّ ذلكَ، كان دعوةً من زهيرٍ للابتعاد عن الحرب، وتجسيد نتائجها المدمّرة التي تجرُّ الويلاتِ على أصحابها، بفعلٍ قصديٍّ منهم في سعيٍ إلى تدميرِ ذواتِهم، في نزوعٍ عدوانيٍّ رهيبٍ يسعى للسيطرةِ على كلِّ شيءٍ ضمنَ ((إرادةٍ داخليّةٍ عميقةٍ))[1]، وهذا ما يؤكّدُه زهيرٌ وغيرُه في تشبيهِ الحربِ بالنار[2]، التي تأكلُ كلَّ شيءٍ أمامَها، يقول[3]:

مَتَى تَبْعَثُوهَا، تَبْعَثوهَا ذميمَةً وَتَضْرَ، إِذَا ضَرّيتُمُوها، فَتَضْرَمِ

إنّ تأكيدَ ضميرِ الجماعةِ يشيرُ بصراحةٍ تامَّةٍ إلى ذلكَ الفعلِ القصدي النّاجم عن الاستعلاء والتّكبُّرِ، والبعيدِ عن التعقّلِ والحكمةِ. فالشرطُ المبدوءُ بمتى يستحوذُ في الجواب الذمَّ والقدحَ لنتائجها وآثارها القبيحةِ.

ويُعَقِّبُ زهيرٌ بشرطٍ آخرَ يشتعلُ لهيباً مع اشتعالِ لهيب الحرب المقصودِ/الفعل الداخلي، ليؤكّد في هذه الصورةِ أنَّ الحربَ ساكنةٌ لا تستعرُ بمفردها، ولا تلتهمُ الأشياءَ إذا لم تجد مَن يوقِدُ أوارها وسعيرَها، ويؤكّدُ ثانيةً، مخاطباً أصحاب العقول السليمة: أمّا إذا أوقدتم الحربَ، فستأتي عليكم، وتزدادُ لهيباً، وتأكلُ ما تصادفُه أمامها دونَ تردّدٍ أو تأنٍّ؛ ويأتي بعدَ هذه الصورةِ بأخرى حسيّةٍ، عناصرها بارزةً لهم في الأوقاتِ جميعِها، يستخدمونها في استخراج قوتِ يومهم، ليُظْهِرَ لهم شدّةَ الألم التي تخلِّفُها تلكَ الحربُ، ويبيّنَ انقلابَ الحالِ في صورةِ المشبّهِ بهِ مِن حالِ استفادةٍ إلى موتٍ وعزْلٍ وتدمير، يقول: ((فَتُعْرِكُكُمْ عَرْكَ الرّحى بِثِفَالِها))[4]، فالرَّحى تُستَخدمُ لطحنِ الدقيقِ الذي يتقوَّتُ به المرء، ويُبقي على حياتِه، وقد استخدمها زهير لزرع الرّعب والرّهبة في نفوس مشعلي الحروب؛ فالحرب تطحنُ أبدانَ مَن يُشعلُها، وتجعلُه ومن حالَفَهُ قوتاً كالدّقيق الذي يُذرى بالرِّياح، ويذهبُ ذِكرُه، ويؤولُ إلى موتٍ وهلاكٍ، إذْ لا يبقى مِن أثرِهِ شيئٌ.

---

(١) قراءةٌ ثانية لشعرنا القديم ص١١١.

(٢) انظر ديوان أبي قيس صيفيّ بن الأسلت ص٦٦ ((متى تبعثوها تبعثوها ذميمةً))، والأعشى ٢٣١ ((كأنَّما حَشَّ الغواةُ بها حريقاً مُوقَدا)).

(٣) شعر زهير ص٢٧.

(٤) المصدر نفسه ص٢٧.

وقد استعارَ الشعراءُ الجاهليّونَ من الحيوانِ المفترس صورتَه المجسّمةِ التي يتجلّى فيها بأنيابٍ قاطعةٍ[1]؛ يهاجمُ الناسَ، ويزرعُ في قلوبِهم الرّعبَ، فأبدع الشعراءُ منه صوراً أسبغوها على الحربِ في صورها المرعبةِ القاتلةِ، وساعدَهم على ذلكَ الاختيارِ المتفرِّدِ وجودُ الحيواناتِ المفترسةِ بكثرةٍ في بيئاتهم المخيفةِ، وعلى دروبها الطَّويلةِ المشحونةِ بالخوفِ والرّهبةِ، يقول بشرُ بن عمرو بن مَرثَدٍ: ((إذا فُرَّتِ الحربُ عن أَنيابِها الرُّوق))[2]، وهذا إحساسٌ مِن الشاعرِ يومئُ إلى بشاعةِ الحربِ، ونتائجها الوخيمةِ، فأرادَ إنزالَ ذلكَ الإحساسِ في قلوبِ مَن تسوّلُ له نفسُهُ إشعالَ الحربِ؛ وتزكيةَ نيرانِها، فجعلَ مصيرَه القتلَ والتَّمزيقَ أشلاءَ هامدةً، تعبثُ بها الوحوشُ الكاسرة.

وقد شبّه الجاهليون الحربَ في قبحها وبشاعتها بحوضِ الماءِ المنتِنِ، وجَعَلُوهُ مُرَّ المذاقِ، لا يُستَساغُ شربُ مائِهِ، يقولُ أبو قيس صيفيّ بن الأسلتِ[3]:

فَإِيَّـــاكُمُ والْحَـــرْبَ لا تَعْلَقَـــنَّكُم وَحَوْضـاً وَخِـيْمَ الـمَاءِ، مُـرَّ الـمَشَارِبِ

إذاً، صوّرَ أبو قيسٍ بشاعةَ الحربِ وقُبْحَ نتائجِها بحوضِ الماءِ القذرِ، فَالماءُ مصدرُ العيشِ الأساسي، يراه الجاهليُّ، ولا يتمكّنُ مِن وُرُودِه، لمرارةٍ فيه، وسوءِ مرآه، وكذا تكونُ الحربُ مثلها مرّةً، لأنّها تُفَتِّتُ الشَّمْلَ، وتقطعُ الرّحمَ، يقول أيضاً[4]:

تُقَطِّـــعُ أَرْحَامـــاً، وَتُهْلِـــكُ أُمَّـــةً وتَبـري السَّـديفَ مـن سـنامٍ، وغـاربِ

وقد قالَ أبو قيسٍ: (مرَّ المشاربِ) بصيغةِ الجمعِ، مشيراً إلى قبحِ الحربِ في وجوهها كافةً، وسوءِ نتائجها على مختلفِ الصُّعدِ، وفي الأزمنةِ والأمكنةِ جميعِها.

---

(١) انظر شعر زهير ص٨٨ ((أنيابُها عُصْلُ))، وزهير بن جناب الكلبيّ ص ٨٩ ((وأَنيابٌ من الحَربِ تَحْرُقُ))، وبشر ص ٧٦ ((وأَبدَتْ ناجذاً منها ونابا))، وعنترة ٣٤٠ ((أَسَدٌ إذا ما الحربُ أَبدتْ نابها))، وحاتم ص ١٤٨ ((إذا الحرب أَبدَتْ عن نواجِذِها العُصْلِ)).

(٢) المفضّليات ص ٢٧٤، فُرَّت: كشفت عن أسنانها، الرُّوق: جمع روقاء، والرُوق: طول الأسنان.

(٣) ديوانه ص٦٦، لا تَعْلَقَنَّكم: لا تَجْعَلَنَّكم بمنزلة العَلَق، وهو ما تتبَلَّغُ به الماشية من الشَّجر.

(٤) المصدرُ نفسه ص ٦٦، تَبري: تقطع، السّديفُ: لحمُ السَّنام، الغاربُ: أعلى الظَّهر، وانظر ديوان بشر ص ١٣٩، وعمرو بن شأس ص ٣٠ – ٣١، وديوان الهذليين ج ٢ ص ١٤٨.

وفي معرضِ حديث الخنساءِ عن أخيها صخر، وطلبها مِن ساداتِ قومِها الأخذَ بثأرِه، تُشبِّهُ الحربَ بأشخاصٍ ركبوا ناقةً جرباء، تُهْلِكُ كُلَّ شيءٍ حولَها، تقول[1]:

وَالحَــربُ قــد رَكِبَــتْ جربــاءَ بــاقرةً حَلَّــتْ علــى طَبَــقٍ، مِــنْ ظهرِهــا، عــارِ

فهيَ تشيرُ في تشبيهها إلى النتائجِ الفظيعةِ التي تكمنُ في الحروب، فمركبُها ناقةٌ جرباء تُعدي، وتنقلُ الأمراضَ التي تُسبّبُ الموتَ لباعِثِيها، وموقدي جذوتِها، ويحلُّ القحطُ في أفياءِ الأرضِ النازلةِ بها، وهو ما يُسبّبُ الجوعَ والهلاكَ الذي يؤولُ بأصحابها إلى الموتِ. لقد أيقظَ موتُ صخرٍ إحساسَ الفاجعةِ في قلب الخنساء، فأثارَ هذا الحَدَثُ المؤلِمُ حُرقةً في فؤادِها، فشنَّتِ الحربَ الكلاميّةَ على مَنْ تَسَبَّبَ في مقتله، لكنَّها ظلَّت تُنَفِّرُ مِن عواقبِ الحربِ المُدَمِّرةِ، ونتائجها القبيحةِ من خلالِ صورةِ الناقةِ الجرباء التي يتحاشاها القومُ، ويتجنبون استعمالَها.

وقد شبّهَ مرثِدُ الخير الحميريّ الحربَ بأفعى سامّةٍ، تنفثُ السمَّ على مشعلِيها، يقول[2]:

فَــإنَّ جُنَــاةَ الحَــرْبِ لِلْحَــيْنِ عُرضــةٌ تُفَــوِّقُهُمْ مِنهــا الــذُّعافَ الــمُقَشَّما

إنَّ إحساسَ الشاعرِ بقباحةِ الحربِ ونتائجها جَعَلَهُ يشبّهُها بأفعى قاتلةٍ، تمتلك سُمّاً زعافاً يقتلُ شاربَهُ، وقد حَذَّرَ الشاعرُ مِنْ إحماءِ نارِ الحربِ، وَتَوَعَّدَ باعثيها بشربِ ذلكَ السمِّ على دفعاتٍ، بما يزيد في إهلاك المقاتلين وقتلهم، إذْ يقولُ[3]:

حَــذَارِ، فَــلا تَسْــتَنْبِثُوها، فَإنّهــا تُغَــادِرُ ذا الأنــفِ الأشــمِّ، مُكَشَّــما

---

(١) ديوانها ص٦٠.

(٢) بلوغُ الأرب في معرفةِ أحوال العرب ج٣ ص١٦٤، الحَيْنُ: الهلاكُ، تُفَوِّقهم: تسقيهم الفُواق: وهو ما بينَ الحلبتين كأنّه يحلبُ حلبةً ثمَّ يسكتُ ثمَّ يحلبُ أخرى، الذُّعاف: السُّم، المقشَّمُ: المخلوط.

(٣) المصدر نفسُه ص١٦٦، لا تستنبثوها: لا تُخْرِجوا نبيثَها، وهو ما يخرجُ من البئر إذا حُفِرتْ، يريد: لا تثيروا الحرب، المُكَشَّمُ: المقطوع.

قبَّح الشُّعراء آثارَ الحروبِ ونتائجها للتنفيرِ والابتعادِ عن إذكاءِ نيرانها؛ فهي تتركُ صاحبَ الجاهِ الأشمّ معفَّراً أنفُهُ في الترابِ، مكسوراً، مدحوراً، وهذه كنايةٌ عن عواقبها القبيحةِ، لأنّها تحقِّرُ الناسَ، وترمي بهم في مهالكِ الشرِّ، وطرقِ الضياعِ والتشتّتِ والذّل والهوان.

وقد جسّم قيسُ بن الخطيم الحربَ بشيءٍ لهُ حائطان؛ أمّا الأوّلُ فهو الموتُ، وهو في الطّرف الأسفلِ، يتلقّى القتلى والجرحى، يقول(١):

لَهَا حَائِطَانِ، الْمَوْتُ أَسْفَلَ مِنْهُمَا وَجَمْعٌ مَتَى يُصْرَخْ بِيَثْرِبَ يُصْعِدِ

وأمّا الحائطُ الثاني فهوَ الجموعُ الغفيرةُ التي تتعارك في ساحاتِ الوغى، وهي على أُهبَةِ الاستعدادِ، مجهّزةً في كلِّ زمانٍ لخوضِ الحربِ، متى دعا إليها مُشعلوها. وقَد صوّرَ الشَّاعر شدَّة الضِّرابِ الحادِثِ في المعركةِ الدّائرةِ بينَ الشَّرعَبيّ وراتج وقساوتَه؛ فهو يقطعُ الأوصالَ، ويُمزّقُ اللَّحمَ، يقول(٢):

ألا إنَّ بينَ الشَّرْعَبِيّ وراتِجٍ ضِرَاباً كَتَخْذِيمِ السَّيالِ الْمُعَضَّدِ

فالحرب تُقَطِّعُ العظمَ وتفتّتُهُ، كما يفتّتُ المرءُ شجرَ السّيال، فترى الأشلاءَ المتطايرةَ في السماء، والدَّمَ النَّافرَ من أجسادِ المقاتلين، وتُصبَغُ ملابسُ الجُنْدِ الحربيّة لوناً أحمرَ، لكثرةِ الدّماء المتصبّبةِ، وهذا يشيرُ إلى كثرةِ القتلى والجرحى، والدّماءِ التي تَتَصَبَّبُ حتّى تملأَ الأرضَ ومرتفعاتِها، يقول(٣):

تَرى اللّابةَ السوداءَ يَحْمَرُّ لونُها وَيُسهِلُ منها كُلُّ رِيْعٍ وَفَدْفَدِ

---

(١) ديوانه ص١٢٦، جَمعٌ: جمعُ الناسِ.

(٢) المصدر نفسه ص١٢٥، الشّرعبي وراتج: موضعان، تخذيم: تقطيع، السيّال: شجر له شوك أبيض، المُعضّد: المقطّع.

(٣) المصدر نفسه ص١٢٦، اللّابة: الحرّة، يحمرّ لونها من الدم، يُسهِلُ: ينزل، الرِّيع: المرتفع، الفَدفَدُ: فيه صلابةٌ وحجارة.

تمثّلَ الشاعرُ في إحساسِه المرهفِ صورَ الحربِ، وَخَبِرَ نَتَائِجَها وما يترَتَّبَ عنها، فأخَذَ يُنَفِّرُ بصوره المرئيّةِ المرعبةِ من الحربِ، ويدعو إلى اجتنابِها، لأنَّها تجلبُ الهلاكَ والموتَ، وَتُقطِّعُ الرَّحِمَ، وتزرعُ في قلوب الناس الحقدَ والبغضاءَ.

وفي صورةٍ منفّرةٍ تتحدّثُ بإمكاناتِها وعناصرها، يدعو الأعشى أبناءَ عمومته إلى الإعراضِ عن الحربِ، والجنوحِ إلى السِّلمِ، فذلكَ أدعى إلى المحبّةِ، وأحفظُ للأعراضِ والأموالِ، يقول[1]:

بَنِـيْ عَمِّنَـا، لا تَبْعَثُـوا الحَـرْبَ بَيْنَنَـا كَـرَدِّ رجِيْـعِ الـرَّفْضِ، وارْمُـوْا إلـى السِّـلْمِ

... فـلا تَكْسِـرُوا أرمَـاحَكُمْ فـي صُـدُوْرِكُم فَتَغْشِـمَكُمْ، إنَّ الرّمـاحَ مِـنَ الغُشْـمِ

فالبيتُ الأولُ يحتوي على تشبيهٍ مُرَكَّزٍ يدعو إلى تركِ الحربِ، وعدمِ التهوّرِ، فهي قبيحةٌ كروثِ الحيواناتِ شكلاً ورائحةً نتنةً،كأنَّه يقول لهم:إنَّها أَقْذَرُ شيءٍ تعرِفُونَهُ.

ويحتملُ التشبيهُ أيضاً مدلولاً عميقَ الأثرِ في النَّفسِ؛ فقد كانَ الجاهليّون يصنعون من روث الحيواناتِ ومخلّفاتها قطعاً لإشعالِ النارِ بغيةَ التدفئةِ وطهي الطعام، ومن هنا جاءَ تشبيه الحرب بالرّوثِ الذي يشتعلُ ناراً مُتأجّجةً، ويحرِقُ كلَّ مقتربٍ منه.

أمّا بيتُه الثاني فقد ضمّنَه كنايتين؛ ففي شطره الأوّل يجعلُ صدورَهم واحدة، فهم أبناءُ عمومةٍ، فالقتلُ والدَّمارُ لأيِّ طرفٍ سيصيبُ الطرفَ الآخرَ لا محالةَ، وفي شطره الثاني ينبّهُهم لئلاّ يكونوا غُشماً، طائشينَ، بلا عقلٍ، فيوقعُ بينهم، وتفنى قوّتُهم.

(١) ديوانه ص٣٠٥، الرّجيع: أرواثُ البهائمِ وأقذارُها، الرّفضُ: الإبلُ الراعية، ارموا: أي: أرمؤوا:من أرمأ إليه إذا دنا.

وفي أبياتِ عامر بن الطفيل الآتيةِ تصويرٌ طريفٌ يُنبئُ عن بشاعةِ الحربِ وعواقبها الوخيمةِ، التي ظهرتْ بعدَ انتهاءِ المعركةِ، يقولُ مفتخراً متحمّساً لِما فعلوه في أحياءِ العربِ وبيوتاتِهم[1]:

وَنَحْـــنُ صَـــبَحْنَا حَـــيَّ أَســـمَاءَ بالقَنـــا ... وَنَحْـــنُ تَرَكْنَـــا حَـــيَّ مُـــرَّةَ مَأْتَمـــا

بَقَرْنَـــا الحَبَـــالَى مِـــنْ شَـــنُوءَةَ بَعْـــدَما ... خَبَطْنَـــا بفَيْـــفِ الـــرِّيحِ نَهْـــداً وخَثْعَمـــا

مُجَنّبَـــةً، قـــد لاحَهـــا الغَـــزوُ بعـــدما ... تُبَـــارِي مَرَاخِيْهـــا الوَشِـــيجَ الـــمُقَوَّما

ونَحْـــنُ صـــبَحْنا حَـــيَّ نجـــرانَ غـــارةً ... تُبِيْـــلُ حَبَالاهـــا مخافتَنـــا دَمَـــا

إذاً، خَبِرَ الشّعراء الجاهليّون النّتائج المترتّبة عن الحروب، وقدَّروا حجمَ الخسائر التي تَجرُّها عليهم، فَخفّوا من خلال صورهم إلى التّنفير منها، والدَّعوة إلى الابتعاد عنها، فشبَّهوها بما تتقزَّزُ منه نفوس الجاهليين، وينأى عن فعله أصحاب العقول والضَّمائر الحيَّة، في سبيل تجنُّبِ المجتمع الجاهليّ الدَّمار والخراب الشّاملين؛ فالغولُ من الحيوانات اللامرئيَّة المخيفة؛ تزرع الرُّعب في النّفوس، وتؤجّج مشاعر الخوف، والمرأة المُصوَّرة تُعبِّرُ عن حال الحرب وتغيُّرِها وشكلِ وجهها الكالح المقيت في نهايتها، ويلحق هذا التّشبيه تشبيه الحرب بالمرأة العوان، وما يتمخَّض عنها في عقليَّة أغلب الجاهليين من استنكارٍ وكرهٍ وبغض، وإلى هذا تشير النّاقة الشُّؤم في ولادتها المشوَّهة، والتي تُسبِّبُ عاهاتٍ وتشوُّهاتٍ تشبه ما تُكنُّه الحروب، وتجرُّه على البشر من نتائج وخيمة على الصُّعدِ كافَّةً.

(١) ديوانه ص١١٧-١١٨، حي أسماء: بنو فزارة، مآتماً: النساءُ يجتمعنَ في سرورٍ أو غمٍّ، بقرْنا: شققْنا، نَهْدٌ وخَثعَم: حيّان، مُجنّبة: الخيل، وكانوا يتجنّبونَ الخيلَ ويركبونَ الإبلَ للوقتِ الذي يحتاجونَ إليها في الحرب، المراخي: السِّراع، الوشيج: شجر الرّماح، نَجران: موضع في اليمن، تَبيْل: أي: الغارة؛ تبيلُ الحبالى دماً من الخوف.

٢/١- الجسد المعيب:

صوّرَ الشعراءُ الجاهليّونَ الجسدَ القبيحَ عند المرأةِ والرجل، لكنَّ اهتمامَهم وشغفهم بالجمالِ طغى على تصوير إحساسِهم بالقبحِ النّاجمِ عنِ الشكلِ والمعنى، وقد أعانَهم الهجاءُ في تصويرِ ما استُكْرِهَ عندهم، ونَبَتْ عيونُهم لمرآه، فالقبحُ نقيضُ الجمالِ، ويعني لديهم الخَلَلَ النّاجمَ في تحقيقِ مبدأ الانسجامِ على الصّعيد المرئي شكلاً والخُلُقي مضموناً.

كان الجاهليّون يبغضون القامةَ القصيرة عند الرجلِ والمرأةِ، وينتابُهم إحساسٌ بالقبحِ، لأنّ القامةَ القصيرة تنبئُ عن الضّعفِ والمذلّة، وتُبعدُ أصحابَها عن مشاركتِهم في جلائل الأمورِ، وصعابها. فالخنساءُ رفضتْ الزواج من دُريد بن الصِّمة لأنّه قصيرُ القامةِ، ضعيفٌ، لا يقوى على شدائدِ الأمورِ، تقول[1]:

مَعَاذَ اللهِ، يَنْكِحُنِي حَبَرْكَى قَصِيْرُ الشِّبْرِ مِنْ جُشَمَ بنِ بكرِ

لقد صوّرتْ كرهَها للقامةِ القصيرةِ في صورتها الكنائيّةِ (قصير الشِّبْر) ؛ وهو أيضاً يحملُ في جسمِهِ صفةً تشير إلى القبحِ المُستَكرَهِ في أعينِ النساءِ، بعد تقدُّمه في السّنّ؛ وهي ضعفُ الرّجلينِ وهُزالهما، وهذا ما ينبئُ عَنْ ضعفٍ جسديٍّ تتطلّبُه الكثيرُ من المَهمّاتِ، وهو إلى حين سيكونُ قعيدَ الفراشِ، لا يتمكّنُ مِنَ المشي أيضاً.

وعند احتدامِ القتالِ في ساحاتِ الوغى يتبيّنُ أنَّ قصرَ القامةِ من الأشياءِ المُعابةِ والمكروهةِ عند الشعراءِ الجاهليينَ، فالرجلُ القويُّ ما كانَ ممتلئَ الجسمِ، طويلاً، شديداً على الأعداء، يقولُ أُنيفُ بن زبّان[2]:

تَبَيَّنَ لِي أَنَّ القَمَاءَةَ ذِلَّةٌ وأَنَّ أَشِدَّاءَ الرِّجَالِ طِوالُها

(١) ديوانها ص٥٣، الحِبركى: الضّعيف الرّجلين الذي يكاد يكون مُقعداً من ضعفِهما، قصير الشِّبر: مُتقارب الخَلق.

(٢) الكامل في اللغة والأدب ج١ ص ٩٢.

فالقماءة ذلَّة، وقصَر القامة معابة وقبح، لأنَّها تدلُّ على ضَعْفِ المرءِ وهوانه، وعلى العجز الكامن في قِصَره، ولهذا نرى النَّابغة الجعديّ ينفي عن ممدوحيه صفات القماءةِ والضّآلة، يقول[1]:

لا ضِـــآلٌ، ولا عَـــوَاوِيرُ، حَمَّـــا .. لُـــونَ يَـــوْمَ الخِطَـــابِ للأَثْقَـــالِ

لقد قرنَ النابغةُ بينَ الضعفِ والعجزِ وحَملِ الأثقالِ؛ فالأجسامُ الضعيفةُ لا تَقْدِرُ على المشقّةِ، ويكمُنُ فيها الاسترخاءُ والعوزُ، لذا نراهُ ينفي عن أشدّاءِ الرّجال مظاهرَ الضَّعفِ والوهنِ القبيحينِ.

كما صوّرَ الشعراءُ الجاهليّون الأجسامَ المترهّلةَ في بعضِ أجزائها؛ كالعُنُقِ والبطنِ والفخذ وغيرِها، مِمّا يُستَقْبحُ في المرأةِ والرجلِ، وتُعتبرُ الرَّهلةُ إعاقةً جسميّةً لكلٍّ منهما؛ إذ ينوء صاحبُها عن القيامِ بمهمّاتِ الأصحّاءِ، ففي هيكلِه الجسدي عيبٌ ما يؤخِّرُه عن أبناء جِنسِهِ، وعن القيامِ بواجباتِهِ الحياتيّةِ على أكملِ وجهٍ. فقد شبّهَ حسّانُ بن ثابتٍ قومَ الحَارثِ بن كعبٍ المُجاشعي في أجسادهم بالبغالِ، على سبيل الاستهزاء، ممّا يولّدُ القبحَ الكامنَ في طولِهم وخفّةِ عقولِهم، يقول[2]:

لابـأسَ فـي القَـوْمِ مِـنْ طُـولٍ، وَمِـن عِظَـمٍ جِسْـــمُ البِغَـــالِ، وأحـــلامُ العصـــافيرِ

فالسّخريةُ من القومِ ناجمةٌ عن شدّةِ طولِهم وخِفَّةِ عقولِهم؛ فالطّولُ الشّديدُ يُنبئُ في إحساسِ الشاعرِ تُجاه القوم أنفسهم عن قِلّةِ عقولِهم وصِغر حجمها، ويتابعُ في تشبيهِ قومِ المهجوِّ، فيعيبُ عليهم الطولَ المستقبحَ، فيشبّههمْ بالأخشابِ الطويلةِ، ويجعلُ في أسفلها ثقوباً، تلعبُ فيها الرّياحُ من كلِّ طرَفٍ، يقول[3]:

كـــأَنَّكُمْ خُشُـــبٌ جُـــوْفٌ، أَسَـــافِلُهُ مُثَقَّـــبٌ، فيـــهِ أَرْوَاحُ الأعاصِـــيرِ

(١) شعره ص٢٣٠، العواويرُ: جمع عُوّار؛ وهو الضعيف الجبان.

(٢) شرح ديوانه ص٢١٣.

(٣) المصدر نفسُهُ ص٢١٤، مُثَقَّبٌ: مخرَّقٌ، الأعاصير: الرياح.

فالصّورةُ التي رسمها حسّان للقومِ تشيرُ إلى تَجَرُّدِهم من كلِّ شيءٍ؛ فقد نفى عنهم الخيرَ الناجمَ من الأشجارِ التي يستخرجُ منها الخشبُ، وتكونُ الأخشابُ قاسيةً، وهذا دلالةٌ على قسوةٍ في طِباعِهم وشِدّةٍ في تعامُلِهم، وقد جعلَ في أسفلِ الأخشابِ ثقوباً زيادةً في إنقاصِ شأنها، فهي تُصفِرُ، وتؤرّقُ المارّينَ، كما تحمِلُ هذه الثقوبُ دلالةً على قربِ سقوطِ الأخشابِ، فالفراغُ الموجودُ في أسفلِها مُهَدَّدٌ دائماً بالضّعفِ، ومن ثمّةَ التلاشي.

وينفي سُحيمُ عبدُ بني الحسحاس عن صاحبته وصالَ دنيءِ النّفسِ، قبيح الأفعالِ، وهو في قولِه هذا يرفع شأنَ صاحبته، ويُعلي قدرَها، فالعيبُ والقبحُ مرسومان في إحساسِ سُحيمٍ تجاه صورة الرجلِ المكتنز الذي جعلَ همّه بطنه، فغدا مُفرطاً في السُّمنةِ، بادناً، غيرَ مستحبٍّ من قِبلِ النساء، يقول مشبّهاً[1]:

وَلا عَضِـــلٌ جَثْـــلٌ، كَـــأَنَّ بَضِـــيْعَهُ يَرَابيـــعُ، فـــوقَ المنكبـــينِ، جُثُـــومُ

إنَّ القبيحَ المُستَهجَنَ في الرّجلِ مُتأَتٍّ مِن أكلِهِ وكثرةِ نومِهِ، وهذا يدلُّ على استرخائه وهوانِهِ، ويشيرُ إلى بلادَتِهِ وقلّةِ حركتِه، فهو في خمولٍ دائمٍ، ولا يسعى إلى رياضةٍ. لا يقومُ بمهمّاتِ الرجلِ، فتراهُ بادناً مكتنزَ اللحمِ، يتربّعُ اللّحمُ على ساعديه ومنكبيه، كأنَّ قِطَعَهُ في عِظَمِها وتَجَمُّعِها قطعانٌ من اليرابيع النائمةِ.

ويُشبّهُ طرفةُ بنُ العبدِ ابنَ عمّه عندما رامَ ظلمَه وأَمعنَ في طلبِهِ بامرأةٍ كشحاءَ، ضامرةَ البطنِ، وهذا يُشيرُ إلى قُبحِ الرّجلِ ومذَلَّتِهِ، يقول[2]:

وَلا خَيْـــرَ فِيْـــهِ، غَيْـــرَ أَنَّ لَـــهُ غِنَـــى وَأَنَّ لَـــهُ كَشْـــحَاً، إذا قَـــامَ أَهْضَـــما

فالبغيُ والظلمُ يتطلّبانِ الشّدةَ والعزمَ، فيأتي طرفةُ بنقيضهما، ليثيرَ في نفسِ السّامعِ لوناً من الهزءِ، فينعته باللّطفِ واللّين، فهو كثير المالِ، يشبهُ النساءَ في خصورِهنَّ. ومَنْ كانتْ صفاتُهُ كذلكَ،

(١) ديوانه ص٣٦، العَضِل: المُكتنزُ اللحم، الجَثْلُ: العظيم الخَلْق، بَضيعُهُ: لحمُه، يرابيع: جمع يربوع، المِنكَبُ: مجتمع رأس العضد والكتف، الجثوم: النيام.

(٢) ديوانه ص٩٤، الكَشْحُ: الخصر، الأهضمُ: الضّامر.

مُستَقبحةً عندَ الرجال الأشدّاء، فالأولى بالآخرين تناولَه بالضحكِ والسّخريةِ، وهو لشدّةِ انتفاخه وبروزِ أطرافِه يشبهُ شجرَ النّخيلِ الممتلئ، تَعكفُ النساءُ حولَهُ، وَيَقِلْنَ تحتَ أفيائه، يقولُ[1]:

يَظَــلُّ نِسَــاءُ الحــيِّ يَعْكُفْــنَ حَوْلَــهُ يَقُلْــنَ عَســيبٌ مِــن سَــرارَةَ مَلْهَمــا

شابَه المهجوُّ النساءَ في أفعالِه وصفاتِه، فقد جالَسَهنَّ واستمتعْنَ بالحديثِ إليه والنومِ إلى جَنْبِه، لكنَّ المفارقةَ في تشبيهِ طرفةَ تكمنُ في صيرورةِ المهجوِّ شجراً يُستظلُّ بِه، وهذا يومئُ إلى طولِ مكوثِه أرضاً، وقلّةِ تحرُّكِه، ما يبعثُ على النفور منهُ، فهو في حالةِ استرخاءٍ دائمةٍ وقلّةِ عملٍ، وكأنّهُ ربّاتِ البيوتِ الكَسْلَى.

ومِمَّا يُثيرُ القبحَ أيضاً في صورةِ مهجوّ طرفةَ أنّهُ تعوّدَ الشربَ ليلاً ونهاراً، حتّى انتفخَ، وتورَّمَ جِسْمُهُ، فلمْ يَعُدْ قادراً على الحركةِ، يقول[2]:

لَــــهُ شُــــرْبَتَانِ بِالنَّهــــارِ وَأربــــعٌ مــن الليــلِ، حَتّــى آضَ سُــخداً مُوَرَّمــا

..كَــأَنَّ السِّــلاحَ فَــوْقَ شُــعْبَةِ بَانَــةٍ تَــرَى نُفَخــاً وَرْدَ الأســرّةِ أَســحَما

لقد بلغَ التشبيهُ حدَّ النُّضجِ، وأشارَ إلى كَسَلِ المهجوِّ ورزالته، فَدَيْدَنُ المهجوِّ الشّربُ واللَّعِبُ والاسترخاءُ، حتى آلَ بهِ ذلكَ إلى الانتفاخِ الشديدِ واللّينِ الظّاهرِ، وكأنّهُ ماءُ الرّحمِ في ليِنهِ ورخاوته، وهذا ما يحملُ الكرهَ والاشمئزازَ من لونهِ ورائحتِه الكريهة، القذرة، ويتابعُ في بيتِهِ الثاني مُشبّهاً المهجوَّفي ليِنه وتعطُّفِهِ بشجر البان المعروفِ بضعفِه وقلّةِ تَحَمُّلِهِ، فيجمعُ اللينَ والطراوةَ إلى الضعفِ والعجزِ والخمولِ، وينعتُ بها ابنَ عمّهِ الذي أصرَّ على ظلمِه، وكأنّي به يقول: مَاذا تُرجّي من رجلٍ أرادَ ظلماً، وهذه صفاتُهُ!؟

(١) المصدر السّابق ص٩٥، العسيبُ: النّخل، سَرارَةُ: وسط النخلة، مَلهَمُ: موضع باليمامة.

(٢) المصدر نفسه ص٩٤، آض: شَرِبَ حتّى انتفخَ، سُخداً: ماءُ الرَّحم الذي يخرجُ مِن الولدِ، شبّه به جسده في نعمته وترجرجه، مُوَرّم: من الورم، شعبة: غصن، بانةٌ: شجرةٌ ضعيفةٌ ليّنة، نُفخاً: كثرة شحمِهِ، ورهل لحمه، وِرْدُ الأسرّةِ، أي: احمرَّت أسرَّة البطنِ من النعمة، والأسرّة: طرائق العَكن، الأسحم: الأسود.

ويستقبحُ عامر بن الطفيل أقواماً من العربِ في صفاتِهم وأشكالِ خَلْقِهم، فيصفُ رقابهم، ويُشبّهها بمدقَّاتِ القصّارين، ويعيبُ عليهم أشكالَ مؤخّراتهم، قائلاً[1]:

رِقَـــابٌ كَالـــمَواجِنِ، خاظِيـــاتٌ وَاسْـــتَاهٌ عَلَـــى الأَكْـــوَارِ، كُـــوْمُ

فالقباحةُ التي أَحسَّ بها عامرٌ ناجمةٌ عن رقابهم الغليظة، وهذا ما يسبّبُ الإعاقةَ في العملِ والحَرْبِ أيضاً، ويُنبئُ عن ثِقَلٍ مُستَكْرَهٍ في أجسادَهم، ما يؤدي إلى قلّةِ الحركةِ والتّرقَبِ والحذرِ. أمّا المؤخّرةُ فكبيرةٌ، مُفْرِطةٌ في البشاعةِ؛ فهي تُعوقُ المشيَ، وتبعثُ نفوراً في منظرها، ويتشابَهُ فيها الرجلُ مع المرأةِ، وهذا قبيحٌ في الرأيِ العامِّ الجاهليِّ؛ لأنَّ الصفاتِ السّالفةَ الذّكرِ تبعثُ على العجزِ والضَّعْفِ والخمول.

صوّرَ الشعراءُ الجاهليّونَ جمالَ المرأةِ الحسّيَّ والمعنويَّ، ووقفوا عندها مطوّلاً، وقلَّ في أشعارهم تصويرُ القبحِ الجسدي لها، مِمّا يعطي انطباعاً فرديّاً لكلِّ شاعرٍ حسبَ رؤيته للجمال ونقيضه، بما يتوافقُ مع الوعي الجماليِّ السّائدِ في ذلكَ العصرِ، ويُحقّقُ الانسجامَ بينَ مكوّناتِ الجمال التي خَبِرَها العصر، وتداولها شُعراؤه.

ومِن صورِ المرأةِ القبيحةِ التي رسمها الشعراءُ الجاهليّون، والتي شكّلتْ خَرقاً فاضحاً لنمطيّةِ الجمالِ المشكَّلةِ آنذاك، قولُ الأسود بن يعفر النهشلي[2]:

لَهـــا وَرِكَـــا عَنْـــزٍ، وسَـــاقَا نَعَامَـــةٍ وَأَسْـــنَانُ خِنْزِيْـــرٍ، وَمَكْشِـــرُ أَرْنَـــبِ

إنَّ إحساسَ الأسودِ بقبحِ المرأةِ ناجمٌ عن تصويرِ أجزاءِ جَسَدِها بِشَكلٍ يُنَافي الانسجامَ والتناسقَ المعروفين في جمالِ المرأةِ الجاهليّةِ المعتاد، فجعلَها مُشَوَّهةً بوِركَيها النحيلتين، وكان الشعراءُ

(١) ديوانه ص١٣٢، المواجن: الواحدة ماجنة: الغليظة الصلبة، الخاظيات: السمينات المكتنزات، الأستاه: الواحدة است: السَّافلة، الأكوار: الواحد كُور: رَحْلُ البعير، الكُوم: الضّخمة المرتفعة. وانظر ديوان دريد بن الصمّة ص٧٤ ((وفي الأستاه تأخيرُ)).

(٢) ديوان الأسود بن يعفر النّهشليّ، صنعة الدكتور نوري حمودي القيسي، مديريّة الثّقافة العامّة، بغداد ١٩٧٠، ص٢٣.

يصفونه بالامتلاءِ والضخامةِ، وشبّهَ ساقيها بساقي نعامةٍ هزيلين، وأسنانها تشبهُ أسنانَ الخنزير، مشيراً إلى بروزها وعدم استوائها، في جوف فمٍ مفتوحٍ دائماً، يشبهُ فمَ الأرنبِ المثيرَ للاشمئزازِ والنفور.

فالتّنافرُ بينَ مكوّناتِ جسدها بعثَ على القُبحِ وعمّقَ الإحساسَ به، فغدتْ المرأةُ لا تشبهُ في صورتِها المرسومةِ جِنسَ النسوةِ، مبتعدةً عن الأنوثةِ والجمالِ المحبّبِ.

ويُشبّهُ الجُميحُ زوجَتَه الشرسةَ باللَّبوةِ المرضعةِ، ذاتِ الجراءِ، في شكلِها، بعدَ تساقُطِ الشعرِ عنها، وقد خصَّ هذه الصفةَ عند تعامُلِها معه، يقول(١):

أَمَّـــا إذا حَـــرَدَتْ حَـــرْدي، فَمُجرِيـــةٌ جَـــرْدَاءُ، تَمْنَـــعُ غـــيلاً غَيْـــرَ مَقْـــرُوبِ

إنَّ القبحَ في هذه اللّوحةِ مُتأتٍّ من المعنى والفعلِ؛ فشراسةُ الزوجةِ في تعامُلِها مع زوجِها أشبَهت فعلَ اللبؤةِ ذاتِ الجراءِ عندما تهاجَمُ في أجمتها، فَتَحْتَدُّ غَضباً، وتوجّهُ قدراتها كافّةً إلى الخطرِ المهاجمِ، لتمنعَ عن أولادها الأذى. لكنَّ زوجةَ الجُميحِ تتعاملُ بهذه الشراسةِ والعنفِ مع زوجها وضجيعِ فراشها، أفلا يدلُّ ذلكَ على قُبحِ المرأةِ وفعالها؟ ويحطُّ من قيمتها وذكائها في تدبّرِ أمورِ بيتها، فيشبّهها بالوليدِ الذي لا يفقه شيئاً من أمور الحياةِ، عند مواجهتها لأمرٍ عصيبٍ، يقول(٢):

وَإِنْ يَكُـنْ حَـادِثٌ يُخْشَـى، فَـذُو عِلَـقٍ تَظَـــلُّ تَزْبُـــرُهُ مِـــن خَشْـــيَةِ الـــذِّيبِ

وهذه كنايةٌ عن جُبنها وقلّةِ حيلَتِها، وهذا يُنْبِئ عن قبحِ فِعالِها تجاهَ الأمورِ العظيمةِ، على نقيضِ الصورة السّابقةِ التي تحملُ بينَ جنباتها القبحَ المستكرهَ في الزوجةِ.

(١) المفضّليّات ص٣٥، حَرَدَت حَردي: قصدتْ قصدي، المُجريةُ: ذاتُ الجراء؛ اللبؤة، الجرداء: المتساقطة الشعر، الغيلُ: الأجمة والشجر الملتفّ.

(٢) المصدر نفسه ص٣٥، عِلَقٌ: جمعُ عِلْقة؛ وهو قميصٌ لا كميَّ له، يُتّخذُ للصغير، تزبُرُهُ: تَزْجُرُهُ: يريدُ أنّها وقت الشدائد لا تُغني، كالصبيِّ لا يهتدي أنْ يَفرَّ من الذئبِ حتّى تَزجُرَه، لِقِلَّة معرفته، فهي لا رأي لها.

وقد شبّهَ أحدُ الشعراءِ بني أسدٍ بالعناكبِ الشُّهبِ، لأكلِهم اللّبنَ الخالِصَ دونَ اللحمِ، وذلكَ لِلُؤمِهِم، فَغَدَتْ جُعُورُهم بيضاءَ، وهذا ما يُستَقبحُ عند الجاهليِّ، يقول[1]:

عَرَاجِلَـــةٌ، بـــيضُ الجُعُـــورِ، كَـــأَنَّهُم بِمُنْعَـــرِجِ الغيطـــانِ، شُـــهْبُ العَنَاكِـــبِ

فالعلاقةُ بينَ هؤلاءِ القومِ والعناكبِ تقومُ على أمرينِ، قوام الأوّل: اللّون الموحّد نتيجة تقوّيهم على اللّبنِ دون غيرِه، وهذا يلعبُ الدَّورَ الرئيسَ في ابيضاضِ جعورِهم، وقبحِ عاداتِهم في هذه الخاصّةِ، والثاني: يؤدّيهِ أكلُ اللّبنِ الذي يبعثُ اللينَ في الجعورِ والأرجلِ أيضاً، ما يَعوقُ القومَ على فعلِ الشدائدِ، وينبئُ عن هشاشتهم وضعفهم تجاه غيرِهم، وهذا ما جعلَ الشاعرَ يصوّرُهم في قبح فعالِهم وقبح بعضِ أجزاءِ جسدهم.

أمّا قبحُ الرجالِ فله شأنٌ آخرُ؛ فقد شبّهَ المتلمّسُ عمْراً بنَ هندٍ في هجاءٍ لذيعٍ لهُ بالكلبِ، وقد جعلَهُ كلبَ سوءٍ لخساسته وحرصهِ واختلال تركيبهِ الخَلْقِي؛ يقول[2]:

قُـــولا لِعَمْـــرِو بِـــنِ هِنـــدٍ غيـــر مُتَّئِـــبٍ يَـــا أَخْـــنَسَ الأَنْـــفِ، والأَضْـــرَاسُ كَالْعَـــدَسِ
مَلِـــكُ النَّهَـــارِ، وأَنْـــتَ اللّيْـــلَ مُومِسَـــةٌ مَـــاءُ الرِّجَـــالِ عَلَـــى فَخِـــذَيْكَ كَـــالقَرَسِ
لَـــوْ كُنْـــتَ كَلْـــبَ قَنِـــيصٍ، كُنْـــتَ ذا جُـــدَدٍ تكُـــونُ أَرْبَتَـــهُ فـــي آخِـــرِ الـــمَرَسِ
لَعَـــوَا حَرِيصـــاً، يَقُـــولُ القَانِصَـــانِ لَـــهُ: قُبّحـــتَ ذا أَنْـــفِ وَجْـــهٍ، ثُـــمَّ مُنْـــتَكَسِ

ففي هذه الأبيات تتداخلُ قيمُ القبحِ الحسيّةِ والمعنويّةِ، ويتداخلُ الإحساسُ بقبحِ الشّكلِ العام ولا سيّما في الوجهِ، وقُبحِ المعنى المركّبِ على تناقضاتٍ حادّةٍ في سلوكِ ذلكَ الرجلِ المَلِكِ وخُلُقِه.

فالوجهُ مركزُ الجمالِ عند الإنسانِ، ومركزُ الوجهِ الأنفُ، ففي تموضعِه جمالٌ وقُبحٌ، والأنفُ في غرضِ الهجاءِ لا يرمزُ إلى الأنفَةِ والشموخِ فحسب، بل تتعلَّقُ به صورُ الجمالِ والقبحِ لموضعه

(١) انظر المعاني الكبير، ابن قتيبة، تحقيق حيدر آباد، الهند ١٣٦٨، ج١ ص٥٩٦.

(٢) ديوانه ص ٢٩٧، غيرُ مُتَّئِبٍ: غيرُ مُستحي، مومِسة: فاجرة، القَرَسُ: أراد القريس، وهو الجامد، والقَرْسُ: البَرْد، الجُدَدُ: العلامات، الأُربَةُ: العُقدة، المَرَس: الحبل، اللّعوُ: الشَّرَهُ، مُنْتَكَسُ: خائب.

ومكانِه الدّقيقِ، وأنفُ الملكِ عمرو هنا أخنسُ، مرفوعٌ إلى أعلى، وهذا ما يَجْعَلُ الفَمَ أيضاً في حالةِ قُبْحٍ لانجراره مع الأنف. وزادَ في تشبيهِهِ قُبحاً أنْ جَعَلَ فمَ المهجوِّ مفتوحاً على أسنانٍ سوداءَ صغيرةٍ، تشبه العَدَسَ لوناً وشكلاً، وسوادُ الأسنانِ يوحي بالمكانة الاجتماعيّةِ المتدنية، إذْ لا تَجِدها إلاّ في طبقاتِ المجتمعِ الدنيا، فكأنّني بالشاعرِ يرمي المهجوَّ بالقبحِ والحقارة في بيته الأول.

وفي بيته الثاني يصوّرُ المَلكَ بامرأةٍ عاهرةٍ، يساءُ شرفُها دائماً، وهنا يبني الشاعرُ صورتَه على التناقضِ أيضاً؛ فالملكُ معروفٌ بمهابته وسديد حكمه، يخضعُ له النّاسُ جميعاً، لكنَّ المهجوَّ يملكُ نهاراً، ويوطأُ ليلاً، فهذا يدعو إلى السخريةِ والتهكّمِ.

وللقارئِ أنْ يتصوّرَ ملكاً جليلاً، يحكمُ نهاراً بالسّلطان والحزمِ، وهو يحملُ صفاتِ امرأةٍ بغيٍّ مومسٍ!! إنَّ المَلكَ، في تصويرِ الشاعرِ، رجلُ عملٍ، يُفني عمره غيرَ لاهٍ، ولا عابثٍ، فنهارُه عناءٌ، وليلُه عطاءٌ.

أمّا في بيتِه الأخير فيشبهه بكلبِ صيدٍ دنيءٍ، حريصٍ، لا يملكُ مِن أمرِه شيئاً، فكلبُ الصيدِ المدرَّبِ والمُحبّب إلى أهلِه وأصحابِه، يكونُ مُعزّزاً ومُقرّباً، لكنَّ غيرَه يبقى كالملكِ لئيماً مطروداً منكسراً، لا يُبغى منه شيءٌ، ولا تُعَدُّ له مكانةٌ.

وقد هجا طفيلُ الغنوي قوماً، فنعتَهم بِصِغَرِ الرؤوس، وشبّهَ أنوفَهم بالبعرِ، قائلاً[1]:

صُـــلْعٌ، صَـــلامِعَةٌ، كَـــأَنَّ أُنُـــوفَهُم بَعْـــرٌ، يُنَظِّمُـــهُ الوَلِيـــدُ بِمَلْعَـــبِ

وهنا يرتكزُ القبحُ على صفتين أساسيّتينِ في القومِ، أولاها: الرؤوسُ الصغيرةُ، وهذا يشيرُ إلى صِغَرِ عقولِهم، وخفّتها، فأرادَ الشاعرُ مِن وراءِ ذلكَ الوصفِ إلصاقَ الغباءِ بهم، وهذا ما يجعلهم عُرضةً للتهكُّمِ والسُّخرية، وثانيتها: الأنوفُ الصغيرة التي تشبه البعر؛ فالقبح في هذه الأنوف يكمنُ في صغرها، والأنف مركزٌ لجمالِ الوجهِ، فإذا كان الأنف أفطسَ ملصوقاً بالوجه أعطى صاحبه قبحاً يجانب الانسجام والتوافق المطلوبَين في تحقيق البعد الجماليّ المنظور آنذاك، والأنوف الصَّغيرة تعوق التَّنفُّسَ واستنشاق الهواء بشكلٍ مريح، وهذا ما جعل الشَّاعر يصفهم بها، وكأنَّه يريد لهم الموت

(١) ديوانه ص٢٩، الصّلامعةُ: من صَلمَعَ رأسَهُ: حلَقَه، والصَّلامِعَةُ: الدِّقاقُ الرؤوسِ.

خنقاً، وقد جعل الوليدَ يلعب بهذا البعر؛ يُصفِّفه ويدحرجه، وهذا يومئ إلى شدّة الاستهزاء والسُّخرية من القوم.

٣/١- الأفعال القبيحة:

قَبَّحَ الشعراءُ الجاهليّونَ في صورهم صفات **الغَدرِ والخيانة**، وألصقوا بأصحابها صوراً منفّرةً، تُشيرُ إلى الدورِ السلبي الذي تلعبُهُ هذه العاداتُ في إحلالِ الكرهِ والتفرّقِ في مجتمعاتِهم، فالحطيئةُ هجا أُمَّه، واتّهمها بنقلِ الأحاديثِ والأسرارِ، وهو بذلكَ يحضُّ على الابتعادِ عن تلكَ الأفعالِ السيئةِ، يقول[1]:

أَغِرْبَالاً إذا اسْتُودِعْتِ سِرّاً وَكَانُوناً على المُتَحَدِّثينا

لقد شبَّه أمّه بالغربال، وهذه الآلةُ كما نعلمُ لا يبقى فيها شيءٌ إلاّ القليلَ من المادّةِ المُرَادِ تنظيفها، فأمّه تنقُلُ الأحاديثَ بينَ القومِ، وتؤلّبُ بعضَهم على بَعضٍ، فلا تَتْرُكُ للسّرِّ مكاناً عندها، وهذا يؤدي بالطّبعِ إلى خَلْقِ الفِتَنِ، وإثارةِ الأحقادِ والضّغائنِ، وهي صفةٌ مستقبحةٌ عند الجاهليينَ، ثمَّ يعاود مرّةً أخرى، فيشبّهها بكانونِ النارِ الذي يحرقُ؛ فهي تقومُ بإشعالِ نارِ الفتنةِ بينَ المتحدّثينَ في أثناءِ نقلِ الأخبارِ، والتزيُّدِ في أحداثها.

وقد صوّرَ الشعراءُ الجاهليّونَ غدرَ المرأةِ بزوجها، وهذه الصفةُ تثقِلُ عليهم، وتكسرُ ظهورَهم. فعندما أرادَ أُحيحةُ بن الجلاّح غزوَ قوم زوجته تمارضت الزوجةُ، وشكّتْ رأسَها، فباتَ يعصبُها حتّى دنا الفجرُ، فانسلّتْ لتُنْذِرَ قومَها، وقد جعلتْ ذلكَ العملَ خديعةً ليثقُلَ، ويتردّدَ في القيامِ بالغارةِ، فقالَ مصوّراً ما حدثَ معه[2]:

تَبُوعٌ لِلْحَلِيْلَةِ حيثُ كانَتْ كَمَا يَعْتَادُ لُقْحَتَهُ الفَصِيلُ

إذا ما بِتُّ أعصِبُها، فباتت عَلَيَّ، مكَانُها الحُمّى النَّشِيلُ

(١) ديوانه ص١٢٣، الكانون: كنايةٌ عن النمّام، وقيل: هو الثقيل، وقيل: هو كانون النار لأنّه يؤذي.

(٢) جمهرة أشعار العرب في الجاهليّة والإسلام ص ٥١٩.

لَعَـــلَّ عِصَـــابَهَا يُبْغِيْـــكَ حَرْبـــاً وَيـــأْتِيْهِمْ بِعَوْرَتِـــكَ الـــدَّلِيْلُ

فالشّاعرُ في بيتِه الأولِ يبيّنُ للقارئِ مدى اللهفةِ والمحبّةِ اللتين يكنُّها لزوجَتِه؛ إذْ يقومُ بتلبيةِ طلباتِها، ويسعى إلى راحتها دائماً، فعملُه من أجلِها ولأجلِ سعادتها يشبهُ عملَ القائم على رعايةِ الإبلِ، فيوردُها في زمانها المحدّدِ، يهتمُّ بأمرها، ويُقَدّمُ لها حاجاتِها، لكنَّه يتفاجأُ بزوجته، وقد تمارضتْ ليلاً، وادّعتْ أنَّ الحمّى أصابتها، فقامَ أيضاً على شأنها، بدورٍ يلطفُ فيه العملُ، ويخلصُ فيه المودّةَ، فأحسَّ أنَّ الحمّى تلاحِقُه وتُضعِفُ جِسمَه، وما ضرَّه ذلكَ إلاّ بعدَ عِلمِه بغدرِ زوجتِهِ وروغانِها؛ إذْ أرادت من وراءِ فعلِها أنْ تخبرَ قومَها بالغارةِ المزمعةِ.

وقدْ شبّهَ المتلمّسُ الضبعيُّ عمرو بن هند بعرقوب في غدرِه وقلّةِ أمانته وإخلافِهِ المواعيد، فقال[1]:

الغَـــــدْرُ والآفـــــاتُ شـــــيمَتُهُ فَـــافْهَمْ، فَعُرْقُـــوبٌ لَـــهُ مَثَـــلُ

فعرقوبٌ كان في ذاكرةِ الجاهليينَ مضربَ مثلٍ على خِيانَتِهِ وغدرِه، وكذا جعلَ المتلمّسُ عمرو بن هند في طباعِهِ وأفعالِهِ التي لا يُحْمَدُ عُقْباها، ولا يؤتَمَنُ جانبُهُ..

وشبّهَ الشعراءُ الجاهليّونَ الإنسانَ الذي يغدرُ بالثّعلب في مكرِهِ ودهائهِ[2]، يقولُ طرفةُ بن العبد[3]:

كُلُّهُـــــمْ أَرْوَغُ مِـــــنْ ثَعْلَـــــبٍ مَـــا أَشْـــبَهَ اللَيْلَـــةَ بِالبَارِحَـــةْ

إنَّ إحساسَ الجاهليِّ بقبحِ الغَدْرِ والخيانةِ، وقبحِ نتائجها جَعَلَهُ يرمي بهذه الصفاتِ، مشبّهاً فاعلَها بالثّعلب الماكرِ الذي يأكلُ لحومَ البشرِ ويقَطِّعُها، فالغيبةُ والغدرُ شيمتانِ كريهتان، وفاعلهما يقومُ بينَ الناسِ بخَلْقِ الفِتَنِ والصّراعاتِ، كأَنّهُ ثعلبٌ ينهشُ أجسادَ البشرِ، ويزرعُ الفُرقةَ بينَهم.

(١) شعراء النصرانيّة ص٣٣٩، وانظر شرح ديوان علقمة ٢٠ ((كموعودِ عُرقوبٍ أخاه بِيَثربِ)).

(٢) انظر ديوان الهذليين ج ١ ص ٢٢٠ – ٢٢١.

(٣) ديوانه ص١١٤، الشطر الثاني: ضُرِبَ مثلاً لشَبَهِ بعضِهم بعضاً في روغانِهم، وخذلانهم إيّاه.

وقدْ شبَّه عنترةُ العبسي رجلاً مِن بني أَبانَ كانَ قد مسكَ عليه رمحاً، بالذئبِ الضخمِ الذي يشربُ ماءً مالحةً، فيتبوَّل مراراً، يقول[1]:

كَـــأَنَّ مُؤَشّـــرَ العَضُـــدينِ حَجْـــلاً هُـــدُوْجاً بَـــيْنَ أَقْلِبَـــةٍ مِـــلاحِ

إنّ الغدرَ والخيانةَ تُنْبِآنِ عن أخلاقٍ مذمومةٍ وعاداتٍ كريهةٍ؛ لقد جعلَ عنترةُ ذلكَ الرجلَ ذئباً بمكره وخداعِه، وجعلَ هذا الذئبَ ضخماً، لا يقدرُ على الحركةِ جيّداً، ففيهِ تكمنُ البلادةُ، وعليهِ يحلُّ الكسلُ والاسترخاءُ، وقالَ: (مؤشّرُ العضدينِ) كنايةً عن رقّةِ لحمِه؛ فشبَّهه بالذئب لقلّة وفائه وأمانته، وقد جمعَ المهجوُّ هذه الصفاتِ القبيحةِ، وجعلَه عنترةُ يَعبُّ الماءَ من بئرٍ مالحٍ، لأنَّ الماءَ المالحَ تؤدي بشاربها إلى الإسهال وكثرةِ التبوّلِ، وهذا يجعلُ الذئبَ متَّسخاً دائماً، تلازِمُه الرائحةُ الكريهةُ، فينفرُ عنه أبناءُ جنسِه، ويتحاشونَ معاملَته.

ويشبّهُ طرفةُ بنُ العبد عمرَو بنَ بشرٍ في غدره وقلّةِ أمانته وخيانته بالكمأِ الأبيضِ، الذي ينبتُ على وجه الأرضِ، يقول[2]:

فَأَصْـــبَحْتَ فَقْعـــاً نَابِتـــاً بِقَـــرَارَةٍ تُصَـــوِّحُ عَنْـــهُ، والـــذليلُ ذليـــلُ

لقد جعلَ طرفةُ هذه النبتةَ في سطحِ الأرضِ؛ تتشقّقُ التربةُ عنها فَتَظهرُ، لكنَّ صِغَرَ حجمِها، يحجبُ النّاسَ عن مشاهدتِها، فتوطأُ بأرجلهم وتَفسُدُ حالُها، فأخَذَ صفات الدناءةِ والذلِّ منها، وألصقَهُ بهذا الرّجلِ الذي رامَ ظلمَهُ وإبعادَهُ، ونلمَحُ في كلمةِ (تُصَوِّحُ): الصراخَ الشديدَ الذي ينتابُ المهجوَّ عن وطئهِ مِن قِبلِ المارّةِ، وهذا إحساسٌ مِنَ الشاعرِ بمهانةِ المهجوِّ صاحبِ الغدرِ والخيانةِ، وقبحِه.

---

(١) ديوانه ص٢٩٠، مؤشّرُ العضدين: ذئباً، لأنّهُ رقيقُ لحمِ العضدين، شبّه الرجلَ به لتركِ الوفاءِ، وقلّةِ الأمانةِ، الحجْلُ: الضخم، الهدوج: المتقاربُ الخطو، الأقلِبةُ: جمع قَليب؛ وهو البئرُ، المِلاحُ: جمع مِلح، وقيل الملح.

(٢) ديوانه ص٧٨، الفَقْعُ: الكمأُ الأبيضُ مثلاً للذّليلِ، لأنّه ينبتُ على وجهِ الأرضِ فيوطأُ، قَرارَةُ: ما اطمأنَّ من الأرضِ، تَصَوُّحُ: تَشَقُّقُ القرارةِ من الفقعِ عند طلوعه.

وشبّهَ النابغةُ الذبيانيّ عُيينةَ بن حصنٍ بجِمالِ بني أُقيش، وكان عُيَيْنَةُ قطعَ الحلفَ بين بني ذبيان وبني أسد، فقالَ لائماً ومعاتباً على فعلِه[1]:

كَأنَّكَ مِن جِمَالِ بني أُقيشٍ يُقَعْقَعُ خَلْفَ رِجليهِ بِشَنِّ

تكونُ نَعامةً طوراً، وطَوراً هَوِيَّ الريحِ، تَنسُجُ كُلَّ فَنِّ

لقد خان عُيينةُ الحِلفَ، وقطعَ المواثيقَ، مُتَذَبْذِباً في أحكامِهِ قليلَ الصبر، كَأَنه جمال بني أقيش؛ وقد عُرِفَ عنها نفورُها وهيجانُها. وبهذا جمعَ المهجوُّ الغدرَ والخيانةَ إلى جانبِ الطيش وقلّةِ العقلِ والحلمِ، والصبرِ، فغدا كالنّعامةِ في عَقْلِه وفسادِ بصيرَتِه، تأخُذُه الريحُ كُلَّ جانبٍ، ينوّعُ في أفعالِه، ويتفنَّنُ في أحكامِه وغدرِه، فاستخدام الاستعارة في كلمة (تنسج) يشير إلى العمل المتكرّر في الخديعة والمكر .

ويلحقُ بهذا الجانبِ أيضاً شخصُ المخبرِ في غدرِه وقلّةِ أمانته؛ فغايتُه الأساسيّةِ إفسادُ كلِّ ما هو جميلٌ في الحياة، يمتلكُ خيالاً خصباً؛ يساعِدُه على نقلِ الأخبارِ وإضافةِ الأكاذيبِ التي تؤدي إلى إثارةِ الفِتَنِ، وتجرُّ الويلات، على الصُّعُدِ عموماً، وعلى الصَّعيدين الاجتماعيّ والعاطفيّ خصوصاً، إنّها شخصيّةٌ تَعمَلُ في الخفاءِ، ويتستّرُ صاحِبُها بقبحِ أفعالِهِ التي جسّدها الشعرُ الجاهليُّ.

وقد ربطَ الشعراءُ الجاهليّونَ الصورَ القبيحةَ في سلوكِه، مبتعدين عن رسم معالِم شخصيّتِه؛ وهذا يدلُّ على قذارةِ العملِ الذي يقومُ به، سواءٌ أكانَ عن نفسٍ راضيةٍ منه، أو كانَ مرسلاً مِن قِبلِ باعثي الحقد ومبتغي الأذى بينَ النّاسِ.

وقد رسمَ النابغةُ الذبيانيّ صوراً عديدةً جسّدتِ القبحَ الذي يحملُهُ الواشي/المُخبِرُ، والذي يحملُ غدراً، يُثقِلُ القلوبَ، ويؤجّجُ النفوسَ، يقول[2]:

---

(١) ديوانه ص١٩٨، بنو أُقيش: قومٌ يضربُ المثلُ بجمالهم بأنّها نفورةٌ، قليلةُ الصبر، هَوِيُّ الريح: تهوي مَرَّةً هوي الريح، تنسجُ كلَّ فنٍّ: كلَّ ضرب من الألوان.

(٢) ديوانه ص٧٦، الواشي: النّمامُ، يشي بالكذب ويُحْسِنُه كما يُوَشّى الوَشْيُ. وفي مجال عمل الواشي على الصّعيد العاطفيّ انظر ديوان أوس ٦٤، وكعب بن زهير ٧٣، والنَّمِر ٣٨، وديوان الهذليين ج ١ ص ١٩، والمفضّليّات ٣٧٠.

لَـئِنْ كُنْـتَ قَـدْ بُلِّغْـتَ عَنِّـي وِشَـايَةً لَمُبْلِغُـكَ الواشـي، أَغَـشُّ وَأَكْـذَبُ

فسماتُ الواشي: الكذبُ والخيانةُ وتشويه الأخبار والظلم، فهو عديمُ الأخلاقِ، قبيحُ الأفعالِ، ينمُّ فعلُه عن رَجُلٍ بلا ضميرٍ أو قلبٍ.

وتجدرُ الإشارةُ إلى أنَّ الشعراءَ الجاهليينَ قد استخدموا في وصفِ المُخْبِرِ التعبيرَ المباشرَ/التقريريّ، دونَ الصورةِ الفنيّةِ المستخدمةِ في رسمِ الشخصيّاتِ الأخرى وصوغِها، وربّما يعودُ ذلكَ إلى ارتباطِ الموقفِ بالحالةِ النفسيّةِ والانفعاليّةِ للشاعرِ، ومع ابتعاد شخصِ الواشي عن الصور الفنيّة، فقد كان لعملِه الأثرُ الأكبرُ في نفسيّةِ النابغةِ الذي تألّمَ كثيراً من الأخبارِ الكاذبةِ التي نُقِلت إلى النعمان، وحدثَ له ما حدثَ، يقول[1]:

فَـلا تَتْرُكَنِّـي بالوَعِيـدِ، كَـأَنَّني إلـى النَّـاسِ مَطْلِـيٌّ بـه القَـارُ، أَجْـرَبُ

فالواشي يُلحِقُ بالمرءِ الوحشةَ والانفرادَ، بما يحملُهُ مِن كَذِبٍ وتضليلٍ للأحداثِ؛ ينأى عنه النّاسُ، ويتجنّبونَ معاشَرتَه، كالبعيرِ الأجربِ الذي ينقُلُ العدوى، ويُوقِعُ في الأجسادِ هلاكاً وموتاً.

ومِن هذا المنطلقِ ندَّدَ الشعراءُ الجاهليّونَ في صورهم بالغدرِ والخيانةِ لأنّها تَجلِبُ الفِتَنَ، وتَحُضُّ على الاختصامِ، فأسبغوا على حامليها صوراً قبيحةً منفّرةً، كَرِهَ الجاهليّون مرآها، وتقزَّزت أجسامُهم من فاعليها؛ فغدا الشعراءُ بفعلِهم وسيلةً إعلاميّةً تنشرُ قبائحَ الأفعالِ، وتطلبُ مِن النّاسِ الابتعادَ عنها، لأنّها تورثُ الضغائنَ، وترمي النّاسَ بالمهالكِ والشرور.

ورأى الشعراءُ الجاهليّونَ في **الحماقة** صفةً ملازمةً لأرذالِ النّاسِ وعَامَّتِهم، فقدّموا صوراً عن إحساسهم بقبحِ مَنْ حَمَلها، واهتَمَّ بأمورٍ دنيا، لا تُسْمِنُ ولا تُغْني من جوع، فَرَضِيَ بها مقابلَ الحظِّ الجيّدِ في الحياةِ، والسمعةِ المتلألئةِ البرّاقةِ، يقولُ الحارثُ بن حِلّزة[2]:

---

(١) المصدر السّابق ص٧٧-٧٨، تتركّني بالوعيد: يستوحشُ ميّي الناس لما يعملون من سَخَطِكَ عليَّ، القار: الخضخاض؛ أراد كُلّ ما يُطلى به البعيرُ؛ لسواد لونه.

(٢) ديوانه ص٤٧ – ٤٧، المعاشر: الجماعات، الوُلْدُ: الأولاد، الزُّبابُ: فأرٌ لا شعرَ له، والعربُ تضربُ به المثلَ في الرقّة، الجَدُّ: الحظُّ، النُّوكُ: الحمقُ، ظلال العيش: كنايةٌ عن بهجة الحياة، الرُّشد: العَقلُ.

ولَقَـــــدْ رَأَيْـــــتُ مَعَاشِـــــراً قَـــدْ جَمَّعُـــوا مَـــالاً وَوُلْـــدا
وَهُـــــمُ زَبَـــــابٌ حَـــــائِرٌ لا يَسْـــــمَعُ الآذانُ رَعْـــــدا
فـــــانْعَمْ بِجَـــــدٍّ لا يَضِـــــرْ كَ النُّـــوكُ، مَـــا أُعْطِيْـــتَ جَـــدَّا
فَـــالنُّوكُ خَيْـــرٌ فِـــي ظِـــلا لِ العَـــيْشِ مِمَّـــن عَـــاشَ كَـــدَّا
هَـــلْ يُحْـــرَمُ الـــمَرْءُ الْقَـــوِيُّ وَقَـــدْ تَـــرَى للنُّـــوكِ رُشْـــدَا؟!

فالأبياتُ تَتَحَدّثُ عن جماعاتٍ حمقى جَمَعَتِ المالَ، وخَلَّفَتْ الأولادَ، فهمّهم في الحياةِ العيشُ الهانئُ، ولو كانَ على حِسابِ حماقتهم وغفلتهم، وهذا ما أكّده البيتُ الرابعُ؛ فكلماتُ الأبياتِ تُفْصحُ عن السخريةِ من أفعالِ هؤلاءِ النّاس، وعَجَبِ الشاعرِ لحالهم، فشبّههم بالفأرِ الأجردِ المعروفِ بنباهته وفطنته، وجعلَ هذا الفأرَ لا يكترثُ بما حولَه، رغمَ ما يمتلكه من حساسيّةٍ مفرطةٍ تجاهَ ما يحصلُ حولَه، فهؤلاءِ القومُ مشغولونَ بسفائهِ الأمورِ، حَيرى، لا همَّ لهم سوى جمعِ المالِ وملءِ البطونِ، وهذا ما يعيبُه العُرفُ الجاهليُّ، ويستقبِحه، ويُشيرُ في بيتِه الأخيرِ في سخريةٍ تامّةٍ منهم إلى أنّ هؤلاءِ الأقوامِ قد جعلوا الحماقةَ بمثابةِ العقلِ، وفضّلوها عليهِ، فلمْ يَعُدْ يعيبُهم أيُّ فعلٍ.

وهجا أوسُ بن غلفاءَ الهجيمي يزيدَ بنَ الصَّعِقِ الكِلابي، فشبّههُ بِعَيْرِ امرأةٍ تسلأُ السَّمنَ في حماقته وجهلِه، قائلاً[1]:

كَأَنَّـــكَ عَيْـــرُ ســـالِئةٍ ضَـــرُوطٍ كَثِيْـــرُ الجَهْـــلِ، شَـــتَّامُ الكِـــرَامِ
وَإِنَّ النَّـــاسَ قـــد عَلِمُـــوكَ شَـــيْخاً تَهَـــوَّكُ بالنَّوَاكَـــةِ كُـــلَّ عَـــامِ

فالمهجوُّ معروفٌ بحماقتِه وجهلِهِ، فَلَهُ في كُلِّ عامٍ عَمَلٌ يُشيرُ إلى غبائه وتهوّرِهِ، فَقلّةُ العقلِ تُسبّبُ الحيرةَ والتّردّدَ، وهذا ما عُرِفَ عَن يزيد، عندما أرادَ هجاءَ بني تميمٍ، فشبّههُ بالعَير المعروفةِ بغبائها وحماقتِها وحيرتها، إذا ما ألمتْ بها حادثةٌ، فهو يحملُ البلادةَ والحماقةَ وقلّةَ العقلِ، وهي من

(١) المفضّليات ص٣٨٨، العَيْرُ: الحمار، السّالئة: المرأةُ التي تسلأُ السمنَ، التهوّكُ: التحيّر والتّردّد، أو السقوط في هوّة الردى، النَّواكَةُ: الحُمْقُ.

المصائبِ على الإنسانِ، وهو على ما فيه من حماقةٍ وجهلٍ يشتمُ الكرامَ ويسبّهم، ففي فعلِه هذا إشارةٌ تكفي عن حماقته وقلّةِ حيلَتِه.

ويشبّه الأعشى يزيد بن شيبان بالوعلِ في حماقتِه وجهلِه، فيقول[1]:

كَنَـــاطِحٍ صـــخرةً يومـــاً، ليفلِقَهـــا فَلَـــمْ يَضِـــرْهَا، وَأَوْهَـــى قَرْنَـــهُ الوَعِـــلُ

أسبغَ الشاعرُ على مهجوّهِ صفةَ الحماقةِ والجهلِ، فعند اشتدادِ المعاركِ، وتَحَمُّل الناس لها، يتصدّى يزيدٌ في غباءٍ منه وجهلٍ للقيام بأفعالٍ لا يَقدرُ عليها، فيحسبُ أنَّ قوّتَه تكفي لهزيمةِ الأعداءِ، لكنّه يُمنى بالخسران، لعدم تقديره حجمَ الخطرِ وشدّةِ الأعداءِ، فيخسرُ العراكَ، ويبوءُ فِعلُهُ بالفشلِ، ويشبّهه بعملِه هذا بالوعلِ الذي رأى صخرةً أمامَه، فحسبَ عن جهالةٍ منه أنَّ في استطاعته كسرها، لكنّهُ لم يعرف عواقبَ عملِه، ومع هذا، ولجهلِه، قام بنطحها، فكسرَ قرنه، ولم تتضرّرِ الصخرةُ. إنّه إحساسٌ من الشاعرِ بشدّةِ حماقةِ المهجوِّ الذي عَميَ عن تقدير الأعشى وقومه في قوّتهم وجسارتهم في المعاركِ.

وشبّهَ الشعراءُ الجاهليّونَ الحمقى بطائر الحُبارى المعروف بحماقته وقلّةِ حيلته[2]، يقول زهير[3]:

مَـــنْ يتجـــرّمْ، لِـــي، المنَـــاطِقَ ظَالِمـــاً فَيَجْـــرِ، إلـــى شـــأوٍ بعيـــدٍ، ويســـبحُ
يَكُـــنْ كَالحُبـــارى، إنْ أُصـــيبَ، فمِثلُهـــا أُصِـــيْبَ، وَإنْ تُفْلِـــتْ مِـــنَ الصَّـــقْرِ تَسْـــلَحِ

يهدِّدُ زهيرُ بنُ أبي سلمى مهجوّهُ، ويُنَبِّهَهُ على ظلمِهِ واتِّهامِهِ بما ليسَ هو فيه، ساخراً منه، متوعّداً بمصيره الذي سيؤولُ إليه، فباستطاعةِ الشاعرِ أنْ يرميَهُ بالهجاءِ الفاحشِ، فيجري إلى مكانٍ

(١) ديوانه ص٦١، كناطحٍ: وعلٌ ينطحُ الصخرةَ، يفلق: يكسر، أوهى: كَسَرَ.

(٢) انظر المفضّليات ص٣٨٨ ((وهم تركُوكَ أسلحَ من حبارى))، وديوان الهذليين ج٣ ص ٩٥ – ٩٦، وسويد بن أبي كاهل ١٩.

(٣) شعره ص٢٥٩، يتجرّم: من الجرم، الشأو: الطّلق من الجري، يسبح: من السباحة، الحبارى: طائرٌ يضربُ به المثلُ في الحمق، تَسْلَح: تتغوّط.

بعيدٍ من الشاعرِ لشدّةِ هجائه، ويتستَّرُ عن الناس، ثمَّ يشبّهه بالحبارى في جُبْنِها وحماقتِها، ذلكَ إنْ استطاعَ الصقرُ افتراسها، فكانَ له مابغي ورامَ، وإنْ أفلتت منه تتغوّطُ على نفسِها جبناً وفَرَقا، إذْ أنزلَ المهجوَّ مكانها، وشدَّدَ الخناق عليه، واتّهمهُ بالحماقةِ والخوف من الشاعرِ، لأنَّ هجاءهُ سيقتلُ خصمَه أو يجعلُهُ يتغوّطُ على نفسِهِ، وتخرجُ منه رائحةٌ كريهةٌ، وسبب ذلكَ كُلِّه معقودٌ في تطاولِ المهجوِّ، وظُلْمِ الشاعرِ بكلماته.

ويُكنّي النابغةُ الذبيانيُّ في هجائه عامر بن الطفيل عن حماقتِه وجهلِه وقلّةِ عقلِهِ، هازئاً به، مقلّلاً من أهميّة فخره، فيقول[1]:

فَإِنَّـــكَ سَـــوفَ تَحْلُـــمُ أَوْ تَنَـــاهى إذا مَـــا شِـــبْتَ أوْ شـــابَ الغُـــرَابُ

فالصورةُ مليئةٌ بالسخريةِ والتهكّمِ من المهجوِّ، وقد جاءَ هذا الهجاءُ كَرَدِّ فعلٍ على أشعار عامرِ بن الطفيل وفخره بنفسه، فاتّهمه النابغةُ بالحمقِ والجهلِ، وضرَبَ له مثلاً أبْعدَ فيه عامراً عن تَمَلّك العَقْلِ والحلم؛ فقد ربطَ النابغةُ حِلْمَ عامرٍ وتحليهِ بالعقل عندما يشيب، وتتقدّم به السنُّ، إذْ لا داعيَ من عقلِه بعدَ مشيبِه وعجزه، واشترطَ أيضاً في تحلّي عامر بالعقلِ مَشيبَ الغرابِ، وهذا لن يحصلَ مطلقاً. ومن هنا نجدُ أنَّ إحساسَ الشاعرِ بقُبْحِ الحماقةِ والطيشِ لدى عامرٍ جعله يستبعدُ عنه صفاتِ العقلِ في صورةٍ سخريّةٍ مُشبَعةٍ بالهزءِ والاستقزام.

وعندما هجا طرفةُ بن العبد بني المنذر بن عمروٍ، وتناولَ حماقَتَهم وقلّةَ تدبّرهم لشؤون الحياةِ، جعلَ في خصاهم مرضاً، إشارةً إلى الضَّعفِ والتشوّهِ في أولادهم، واستقبحَ فعلَهم عندما سوّدوا رجلاً جاهلاً دنيئاً، يقول[2]:

إذا جَلَســـوا خَيَّلْـــتَ تَحْـــتَ ثِيَـــابِهم خَرَانِـــقَ تـــوفى بالضَّـــغيبِ، لهـــا نَـــذْرا

(١) ديوان طفيل الغنوي ص٢٢، تحلُم: تَعْقِلُ، تناهى: أي تتناهى عن جهلكَ.

(٢) ديوانه ص١١٣، الخَرانِقُ: أولاد الأرانب، الضّغيبُ: صوتُ الأرنب، سَوَّدوا رهواً: سَوَّدوا رجلاً هو في الجهلِ والدناءةِ كالرّهو: وهو طائرٌ أصغرُ من الكَرَكيّ، تزوّد: جمَّع، وانظر شرح ديوان حسّان ٢٠٣ ((أحلامُ طيرٍ في قلوبِ حميرٍ)).

.... هُـمُ سَـوَّدوا رهـواً تَـزَوَّدَ فـي اسـتهِ مِـنَ المـاءِ، خَـالَ الطَّيْـرَ وارِدَةً عَشْـرا

لقد قرنَ طرفةُ جهلَ القومِ وحماقتهم بأمرين، أوّلهما: جعلَ في نسلِهم عيباً ومرضاً يُنبئُ عن تشوّهٍ في الخَلْقِ وقلّةٍ في العقلِ، فهؤلاءِ القومُ لِكِبَرِ خُصاهم تسمعُ لها صوتاً كلّما جلسوا، وقد شبّهَ هذا الصوتَ بصوتِ الأرانب التي نذرتْ على نفسِها إصدارَ الأصواتِ، وربّما يكونُ لصوتِها أثراً مزعجاً في نفسِ الشاعرِ، وثانيها: جعلَ غباءهم كامِناً في تسويدِ رجلٍ دنيءِ النفسِ، أحمقَ، لا يفقَهُ شيئاً، يشابه طائرَ المُكاكي الأحمق الذي يتزوّدُ الماءَ عن عشرِ أيّامٍ قادمةٍ، فتثقلُ استُه، ويقبَحُ منظرُه، وفي هذا إشارةٌ إلى حماقةِ الرئيس الجهول، الذي يألفُ الوسخَ، وتفوحُ منه رائحةٌ قبيحةٌ، تبعثُ الأذى وتُنَفِّرُ الجلساءَ.

وقد عابَ دريدُ بن الصمّةِ الجشمي آلَ سفيانَ في كثرتهم وقوّتهم لكونهم أجساداً دون عقولٍ، كأنّهم العصافيرُ، يقول[1]:

يَـا آلَ سُـفْيَانَ مَـا بَـالِي وَبَـالُكُمُ أَنْـتُمْ كَثِيْـرٌ، وفـي الأحْـلامِ عُصْـفُورُ

إذا غَلَبْـتُم صَـدِيْقاً، تَبْطِشُـونَ بِـهِ كَمَـا تَهَـدَّمُ فـي الـمَاءِ الجَمـاهِيْرُ

إنَّ إحساسَ الشاعرِ بقبحِ أفعالِ بني سفيانَ ناتجٌ عن أمرين، أفصحَ في بيته الأولِ عن أحدهما؛ وهو كثرةُ عددهم وقلّةِ عقولِهم، وماذا يَنْفَعُ الجمعُ الغفيرُ، إذا لم يوجد العقلُ المتحكّمُ في شؤونِهم، والمدبّر لحركاتهم وقوّة وجودهم على الأرض، فهم كثيرو العدد، لكنَّ عقولَهم صغيرةٌ كحجم العصفور، وهذا ما جعلهم حمقى، لا يتدبّرون أمورهم، وجسّدَ في بيته الثاني مفهومَ التشبيه الأوّل، فهم في صغرِ عقولِهم، يبطشون بأصدقائهم، فلا يتركون معيناً لهم أو صاحباً، وبذلكَ يقضون على أنفسهم من غير درايةٍ، كالرِّمال المتراكمة التي تبدو عظيمةً، لكنْ سرعان ما تتلاشى وتتبدَّد عند وضعها في حوضِ ماءٍ، فيذهب كيانها، ويصغر حجمها.

(١) ديوانه ص٧٤، الأحلام: جمع حلم، وهو العقل، الجماهير: الرِّمال الكثيرة المتراكمة.

وللشّعراء الصعاليك دورٌ بارزٌ في إظهار قيمةِ القبيح من الأفعالِ التي ينأى عنها المجتمع بعامّةٍ، ومجتمعهم بخاصّةٍ، فعروة بن الورد يُندّدُ بالحمقى الغفلى، أصحاب البطون الملأى، يقول واصفاً الصعلوكَ الخامل[1]:

قليلُ التماسِ الزادِ إلاّ لنفسه إذا هوَ أمسى كالعَرِيشِ المجوّرِ

يُعينُ نساءَ الحيِّ، ما يَسْتَعِنَّه ويُمسي طليحاً، كالبعيرِ المُحسَّرِ

فالصّعلوكُ الخاملُ منبوذٌ من زمرةِ الصّعاليكِ، لذا نجد عروةُ يصرخُ بأعلى صوتِه، شاتماً ذلكَ الصعلوك الذي لا يسعى أمامَ غيرِهِ، ينامُ في العشاءِ، لا يأبَهُ إلاّ لِنفسه، فيشبِّهه بعملِه ذلكَ بالخيمةِ التي كُسرت حمائلها؛ فالخيمةُ تعني الحمى والمأوى والسِّترُ، فإذا ما تهدّمَ ركنٌ فيها، تعرَّضَ أصحابُها للهلاكِ، ولم تَعُدْ صالحةً للسكنِ، فالصعلوكُ الكسولُ إذاً، أشبهُ بتلكَ الخيمةِ التي لا فائدةَ منها، ولا رجاءَ من إقامتها.

إنَّ عروة يدعو إلى العملِ واكتسابِ صفاتِ الشرف والتضحية، يذمُّ البليدَ، ويكرهُ الأحمقَ الذي نعتَهُ في بيته الثاني، وجعله في مراتبِ النساء، يساعدَهنَّ، ليسَ عن إقبالٍ منه، بل إذا طلبْنَ منه العون، فهو يهلكُ نفسَهُ في أمورٍ شائناتٍ، لا خيرَ منها ولا نفع، ويأتيهِ المساءُ، فيُرى كالبعيرِ الهزيلِ الذي لا يقوى على فعلِ شيءٍ، فموتُه خيرٌ من حياتِه.

ويقومُ الإحساسُ بالقبحِ عندَ الشعراءِ الجاهليينَ في موضوعِ **الجُبنِ** على مظاهرَ حسّية ومعنويّة تتمثّلُ في معاني الضعفِ والخوفِ والذلِّ، وهذا ما يعني انتفاءَ صفاتِ الرجولةِ والإقدامِ؛ وقد أحسَّ الشعراءُ بقبحِ هذه الصِّفاتِ لكونها ((تتنافى مع صفاتِ البطلِ الحقيقي، وتُصوِّرُ الجبانَ بصورة

(١) ديوانه ص٧١-٧٢، العريش: ما يشبه الخيمة، المجوّر: الساقط، طليحاً: قد أعيا وحسر من العمل، كأنّه بعيرٌ محسّرٌ هزيل.

مَن لا شهامةَ عنده، ولا يحافظُ على الشرفِ والكرامةِ، كلُّ همّه الرَّاحةُ والمتعةُ الجسميّة، والملذّاتُ الوضعيّة التي تكسبُهُ المهانة والاحتقار))[1].

وكان الشعراءُ الجاهليّونَ يصوّرون هذه الأفعالَ القبيحةَ بطريقتينِ؛ تقومُ الأولى على إلحاق الأذى والخزي بشكلٍ مباشرٍ وتقريريٍّ، وقوامُ الثانية الصورُ الفنّية المثيرة التي تبعثُ على كراهية الخصمِ وقبحِ أفعاله، فقد شبّه الشعراء الجاهليّونَ خصومَهم بالكمأةِ في لينها وذلّها[2]، فالنابغةُ الذبياني يشبّهُ النعمانَ بن المنذر بالكمأةِ الرّخوة، فيقول[3]:

حَـــدِّثُوني بنـــي الشَّـــقيقَةِ مَـــا يَمْـــ .. ـــــنعُ فَقْعـــاً بِقَرْقَـــرٍ أَنْ يَـــزُولا

فالكمأةُ تنبتُ على سطحِ الأرض، وتكونُ بلا جذورٍ، فهو يصوّرُ النعمانَ في ذُلِّه وحقارته بهذه النبتةِ الهشّةِ، فهي صغيرةٌ وظاهرةٌ، لا تمتلك جذوراً، وهذا يعني أنَّ النابغةَ يُشكّكُ في نسبِ مهجوّه النعمان، وينفي عنه عراقةَ النسب، وهي من جهة ثانية بلا جذعٍ ولا أغصان؛ وهذا يمنعُ المارّةَ مِن رؤيتها، فتوطأُ بالأقدامِ، وتزولُ، وتنتهي حياتُها.

ويشبّه الشعراءُ الجاهليّون الجبناءَ الأذلاءَ بالنّعامِ[4]، ذلكَ الحيوانُ المعروفُ بخوفِه وذعرِه وجُبنه؛ وكَثُرَ هذا التشبيهُ في معرض حديثهم عن جُبْنِ أعدائهم وخوفهم في ساحاتِ المعارك، يقول مُعْقَرُ بن حمار[1]:

---

(١) شعر الحرب في العصرِ الجاهلي، الدكتور علي الجندي، دار مكتبة الجامعة العربية، بيروت، الطبعة الثّالثة ١٩٦٦، ص٢٥٢.

(٢) انظر ديوان طرفة ص ٧٩ ((فَأَصْبَحْتَ فَقْعاً نابتاً بِقَرارَةٍ))، والأعشى ١٤٩ ((متى كُنتُ فقعاً نابتاً بِقصائصا))، وشرح ديوان لبيد ص ٢١٩ ((وما كنتُ فقعاً أنبتتهُ القراقِرُ)).

(٣) ديوانه ص١٤١، الشقيقةُ: بنتُ أبي ربيعة بن ذهل بن شيبان وهي جدّةُ النعمان، الفَقْع: الكمأةُ البيضاء الرّخوة التي تنبتُ على وجه الأرض، القَرقَرُ: المستوي من الأرض، وهذا مثلٌ عن الذلّ.

(٤) انظر ديوان عنترة ص٢٨٦ ((لم يَسلِبوها، ولم يُعْطَوا بها ثمناً، أيدي النَّعام)) و٣٤٠ ((فاذهَبْ، فأَنت نعامةٌ مذعورَةٌ))، وعامر بن الطفيل ص١١٠ ((كَما نَفَّرْتَ بالطَّرْدِ النَّعاما))، وبشر بن أبي خازم ص ١٩٩ ((وأمّا بنو عامرٍ...غَداةَ لَقَوْنا، فَكَانُوا نَعَاما))، والأعشى ص١٩١ ((كأنَّ نعامَ الدَّوِّ باضَ عليهم)).

كَـــأَنَّ نَعَـــامَ الـــدَّوِّ بَـــاضَ عَلِـــيْهِمُ وَأَعْيُـــنُهم تَحْـــتَ الحَبِيـــكِ حَـــوَاجِرُ

صوَّرَ الشاعرُ خوفَ الأعداءِ وجبنهم بطريقين، شبَّه في الأولى الأعداءَ بالنعامِ الخائفِ، وخَصَّ نعامَ الصّحراءِ لأنّه أكثرُ خوفاً وجبناً من غيره، يتحسّسُ النبأةَ الصغيرةَ، فترتعدُ فرائصُه، ويخفقُ قلبُه جزعاً؛ وقال: (باض عليهم)، أي جعلَ على قلوبهم وأعينهم ثِقلاً، ينوءُ الجبناءُ عن حَمله، لشدّةِ وقعِ الحربِ، حتّى غشيهم الخوفُ والجبنُ، وهمّوا بالفرارِ، وأمّا في الثانية فقد جعلَ عيون القومِ الخائفينَ تتبدّى من خلفِ الدّروع ساكنةً لشدّةِ خوفهم وهلَعِهم، وكأنّها الحجارةُ الصّماءُ الجامدةُ، وهذا كنايةٌ عن خوفهم الشديد، وجبنهم الذي حجَّرَ عيونهم، وساقهم إلى الموت.

ويستخدمُ امرؤ القيس لفظةَ (قَبَّح) حقيقةً، ليرمي بها بعضَ قبائلِ العربِ التي خَذلتْ عمَّه يوم الكُلاب، فحُقَّ عليها الصفاتُ القبيحة في أفعالها ودناءتها، يقول[٢]:

ألا قَـــبّحَ اللهُ البَـــرَاجِمَ كُلَّهـــا وَجَـــدَّعَ يَرْبوعـــاً، وعَفَّـــر دارمـــا

وآثَـــرَ بالمِلْحـــاةِ آلَ مُجَاشِـــعٍ رِقَـــابَ إِمَـــاءٍ، يَقْتَنِـــينَ الـــمَفَارِما

ففي البيتِ الأول تظهرُ صورُ القبحِ التي رمى بها الشاعرُ القبائلَ في كلماتِ (قَبَّحَ، وجدّع، وعفّر)، فالكلماتُ تشيرُ إلى رجاءِ الشاعرِ ودعائه بالمذلّةِ والمهانةِ للفعلِ القبيحِ الذي قام به هؤلاءِ الأقوام، فصورةُ القبحِ الجسديّ عامّةً، وتقطيعُ الأنوفِ وإلصاق الوجوه في التّرابِ تنبئُ عن إحساسِ الشاعرِ بصغرِ حامليها الذينَ يدعو لهم بالمذلّةِ. وقد خصّ الشاعرُ آلَ مجاشعٍ بصورةٍ قبيحةٍ، تملأُ النفسَ شعوراً بالتقزّزِ والاستهجان، فأرادَ إذلالهم وتقبيحَ فعلِهم من خلالِ تشبيه رقابهم؛ وهي موضع المهانةِ بالنسبةِ إلى الرجال برقاب الإماءِ الحائضاتِ اللاتي يتَّخذن قِطَعَ الخِرَقِ لِمَنعِ سيلانِ الدمِ وقتَ الحيضِ، فمقاربةُ الشاعرِ بينَ هذه القبيلةِ والنساءِ الحائضاتِ تشيرُ إلى ذلّهم وهوانهم وجبنهم من جرّاءِ ما فعلوه مع عمّه شرحبيل.

---

(١) قصائد جاهليّة نادرة ص١١١، الحَبيكُ: الدّروع.

(٢) ديوانه ص١٣٠، البراجم ويربوع ودارم: قبائل من تميم، جدّع: قطع أنوفهم، عفّر: أذلَّ، وألصقهم بالعَفر وهو التراب، آثرَ: خَصَّ، المِلحاةُ: الملامة، مجاشع: بيت تميم وأشرافها، المفارم: جمع مَفْرَمةٍ؛ وهي خِرَقٌ تتّخذها النساءُ للحيض، يقتنين: يكتسبْنَ ويتّخذنَ؛ وخصَّ الرقاب لأنهم ينسبون الذلَّ إليها.

ولِقيسِ بن الخطيم في تشبيهِ الجبناءِ صورتانِ، أمّا الأولى فشبَّهَ فيها بني دَحِيٍّ في الحربِ بالغنمِ السَّمينةِ التي تُذبحُ دون داءٍ أو كسرٍ، فيقول(١):

وَكَـــأنَّهمْ فـــي الحَـــرْبِ، إذْ تَعْلُـــوْهُمُ غَـــــنَمٌ تُعَبِّطُهـــــا غُـــــوَاةُ شَـــــرُوْبِ

فإحساسُ الشاعرِ بجبنِ القومِ وذلّهم في الحروب عند احتدامها، وهي صفةٌ قبيحةٌ عنده، جعلَه يشبّهُ أعداءه بالغنمِ في ذلّها وهوانها؛ فالغنمُ من الحيواناتِ الأليفةِ، تخضعُ للإنسانِ، وتستكينُ لأمره دونَ مقاومةٍ أو تردّدٍ، يألفها الهوانُ، وتَغلُبُ عليها قلّةُ الحركةِ، وها هم أعداؤه كذلكَ، وقد جعلَ الغنمَ أصحّاءَ لا عيب فيها، زيادةً في إذلال خصومه؛ فقد بلغَ بها الجبنُ أنْ يذبحها غُواةُ الشَّرب؛ وهي في مذلّةٍ وهوانٍ، لا تُقَدَّرُ، ولا يُعطفُ عليها، لبخسِ أثمانها وهوانها على أصحابها.

وأمّا صورتُه الثانيةُ فقد شبّه فيها أعداءه بولدانِ الإبلِ في ذلِّهم، وهم يقفون بين أمّهاتِهم الحلائبِ للرضاعةِ، فيُمنعُ عنها الحليبُ، يقول(٢):

ظَأَرْنـــاكُمُ بـــالبيضِ حَتَّـــى لأَنْـــتُمُ أَذَلُّ مِـــنَ السُّـــقبانِ بـــينَ الحَلائـــبِ

فَلِشِدَّةِ الهَوانِ وعِظَمِ الجبنِ الذي يتحلّى به هؤلاءِ القومِ، استطاعَ قومُ الشاعرِ إجبارهم على ما يريدون ويتمنون دون مقاومةٍ أو قتالٍ شديدٍ؛ لِهوانهم وحقارتهم، فغدَوا في ساحاتِ المعركةِ وكأنّهم ولدانُ الإبلِ الجائعةِ، التي ترومُ ما يقيتها، تَتَوَدَّدُ وتقْتَرِبُ، تئنُّ، وترغو، وتدمعُ عيونُها في صِغَرٍ منها، ومذَلّةٍ حتّى يُنَفَّذَ طلبُها، وتُسقى، فهي مِن الجبنِ والمذلّةِ في درجةٍ تُعادلُ جبنَ القومِ الخصمِ وحقارتهم.

---

(١) ديوانه ص٦١، يُعَبّطها: عَبَط الذبيحة: نحرها من غيرِ داءٍ ولا كسر، وهي سمينةٌ فتيّة، وانظر ديوان عامر بن الطّفيل ص ٥٠، وشرح ديوان لبيد ٢٣٠ ((فإن كنتَ قَدْ سَوَّقْتَ مِعْزى حَبَلَّقاً))، ولتأبّطَ شرّاً تشبيهٌ فريدٌ في تشبيه الأعداء في شدَّة جبنهم، ومذلّتهم؛ إذ يشبّههم بالجَدي المربوط عند حفرةٍ لصيد السِّباع، يقول:

أُكَفْكِفُ عنهُمْ صُحْبتي، وإخالُهُمْ مـن الـذُّلِّ تَعْـراً بالتِّلاعـةِ أَعْفَـرا

(٢) المصدر السّابق ص٩٤، ظَأَرناكُم: عطفناكم على ما نريد، السُّقبان: جمع سَقْبٍ، وهو الذّكر من أولادِ الإبلِ، الحلائب: جمع الحلوبة؛ وهي التي تحلب.

وقد شبّه عنترةُ العبسيّ أعداءه وهم في ساحاتِ الوغى، وقد كرهوا رماحَ قومِه، وهَرّوها، بهريرِ الكلابِ وخوفها مِنَ الأفاعي السامّةِ، يقول: ((نُزَايِلَكم حَتَّى تَهرّوا العَوَاليا))[1]، ومِن ثمّةَ يأتي التشبيهُ، فيقول: ((هَرِيرَ الكِلابِ، يَتَّقِيْنَ الأفاعيا))[2]، فقد شبّه عنترةُ قومَه بالأفاعي السامّةِ التي تنفُثُ سُمَّها في أجسادِ الأعداءِ، فتقتلهم، وجعلَ خصومَه كلاباً في ذلّهم وجبنهم، يخافونَ الأفاعي، ويصرخونَ لمرآها، فتدورُ الكلابُ رأساً على عَقِبٍ، متجاهلةً الأفاعي لحقارتها وهوانها وضعفها، في تسليمٍ منها لقوّةِ الخصمِ، وعدمِ القدرةِ على مواجهته، فإحساسُ الشاعرِ بجبنِ الأعداءِ جعلَه يشبّههم بالكلابِ التي لا تعرفُ غيرَ النباحِ، بأقوالٍ دون أفعال مُشرّفةٍ.

ويَعْظُمُ التَّشبيهُ، ويزيدُ عنترةُ من جبنِ أعدائه وإذلالهم، فيشبّههم في هوانهم وحقارتهم، وخذلان بعضهم بعضاً بالإبل المُسنّةِ مرتخيةِ المؤخّرةِ، التي تجمّعتْ على رِمَمِ العظامِ لتأكلَها، لتقوى استها، ويشتدَّ عزمها، يقول[3]:

تَفَادَيْتُمُ أَسْتَاهَ نِيْبٍ، تَجَمَّعَتْ على رِمَّةٍ مِنَ العِظَامِ تَفَادِيا

لَقَد بلغَ الجبنُ بالقومِ حدّاً لا يطاقُ، فاستقبحه الشاعرُ، وأحسَّ بقبحِ أفعالهم وبشاعتِها؛ يلوي أحدُهم على الآخرِ، يحتمي به، فترى كُلاً منهم أجبَنَ مِن صديقِه، يلتَفّون حولَ بعضِهم جبناً؛ كما تعوّلُ الإبلُ في أكلِ العظامِ الباليةِ، حتّى تُغَذّي نفسَها، وتقوَى على الحياةِ، لكنَّ العجْزَ في كِلا الطَّرفينِ بادٍ، والحقارةُ مُتأتّيةٌ في أفعالهما القبيحةِ التي تنبئُ بالنّقصِ والموتِ.

ويُشبّهُ دريدُ بن الصمة الجشمي الفارسَ القويَّ الذي حمى ظعينتَه منه ومن أصحابه بالصقرِ الكاسرِ، في حينَ شبّهَ فوارسَ قومِه الخائفينَ بالبُغاثِ جبناً وفزعاً، يقول[4]:

---

(١) ديوانه ص٢٢٤، العوالي: الرماح.

(٢) المصدر نفسه ص٢٢٥، الهرير: صوت الكلاب، يتّقين الأفاعي: يخافون منها.

(٣) المصدر السّابق ص٢٢٥، تفاديتم: جعل بعضكم بعضاً يتّقي الرّماح ببعضٍ، ويُقوّي نفسَه لصاحبه فيخذله، النِّيبُ: جمع ناب؛ وهي الناقةُ المسنّة، تجمّعت: الإبل، رِمَّة: العظام البالية.

(٤) ديوانه ص٩٥، بغاثُ الطير: ألائمُها وشرارُها وما لا يصيدُ منها، واحدُها بغاثةٌ، الأجدل: الصقر.

وَتَــرَى الفَــوَارِسَ مِــنْ مَخَافَــةِ رُمْحِــهِ مِثــلَ البُغَــاثِ، خَشِــينَ وَقْــعَ الأَجْــدَلِ

إذ يقومُ التشبيهُ على مفارقةٍ جوهريّةٍ في طرفينِ؛ أحدهما قويٌّ يتمثّلُ بشخصِ الفارسِ المقاتلِ الشجاعِ، إذ شبّهَه بالصقر حدّةً وقوّةً؛ في أثناءِ هجومِه الكاسحِ على الفريسةِ واصطيادِها، في حينَ يقومُ الطّرفُ المقابلُ على الضَّعفِ والهوانِ والجُبنِ، فلا يستطيعُ المواجهةَ، فيتسلّحُ بالهزيمةِ، وينتابُه شعورُ القهرِ والاستكانةِ، وتكونُ النتيجةُ حليفَ الأقوى، ويبوءُ الضعيفُ (الجبانُ) بالفشلِ والهزيمةِ، فالفوارس تقابل البُغاثَ وهو في الطَّرف الأوّل ممثّلاً بالضَّعف، أمّا خوف الفوارس من رمح الفارس القويِّ يقابله في الطّرف الآخر خشيةَ البُغاث من انقضاض الصّقر الجارح المتمثِّل بالقوّة.

ويشبّهُ عمرو بن شأسٍ الأسدي الأبطالَ يتراكضونَ من خشيةِ الموتِ، في جبنهم وحقارتهم وضعفِ شوكتهم بالقطا الخائفةِ التي ترومُ خلاصاً من الموتِ، فيقول(١):

إذا ركــضَ الأبطــالُ مِــنْ خشــيةِ الــرّدى كَــرَكْضِ الغَطَــاطِ فــي يَــدِ الــمُتَنَمِّسِ

فالمشهدُ ينبئ عنْ خوفٍ وضعفٍ في طرفي التشبيه؛ فخوف الأبطالِ من الموتِ وتراكضهم، ينبئُ عن الجبنِ الذي احتوته صدورهم، فأقلعوا عن مواجهة خصومهم، فكأنّهم القطا الذي يركضُ عند مشاهدته حيواناً أقوى منه، يريد افتراسه، فملأَ الخوفُ قلبَهُ، واستولى الجبنُ عليه، فغدا مزهوّاً بنفسه، والأبطالُ محطَّ ضعفٍ وموئلَ ذُعرٍ، فلم يجدوا سوى الهربِ.

وقد شبّهَ عروة بن الورد أخوالَهُ بالثعالبِ في جُبنها، عندما تشتدُّ أوارُ الحرب، تهربُ من المواجهةِ، وإذا ما انجلت وفُرّج عنهم الغمُّ، فهم كالأسودِ الضاريةِ، يقول(٢):

ثَعَالِــبُ فــي الحَــرْبِ العَــوانِ، فــإنْ تَــبُخْ وَتَنْفَــــرِجُ الجُلـــى، فـــإنَّهمُ الأســـدُ

إنّها صورةٌ ساخرةٌ؛ قوامُها المفارقةُ والتناقضُ في أفعالِ أخوالِه وصفاتِهم، فالثّعالبُ معروفةٌ بمكرها ودهائها، إلى جانبِ جُبنها وقتَ الشدائدِ واحتدامِ المواجهة، فرمى في تشبيههِ أخوالَهُ بالجبنِ

(١) شعره ص٣٢، الغطاطُ: ضربٌ من القطا، وهي غُبرُ الظهور والبطون والأبدان، المتنمّس: لعلّهَ أرادَ النِّمسَ؛ وهي دويبةٌ تقتلُ الثعبانَ.

(٢) ديوانه ص٤٧، تَبُخ: تنطفئُ الحرب، الجُلى: الأمر العظيم.

الذي يتحلّى به الثَّعلبُ عندما تلمُّ به حادثةٌ. أمّا إذا انجلتِ الحربُ، وانصلحَ الأمرُ، وهدأتِ النفوسُ، فيشبهونَ الأسودَ الضّاريةَ ظلماً وعدواناً، لا قوّةً وحمايةَ حرماتٍ.

وعدَّ الشعراءُ الجاهليّونَ **البخلَ** عاراً على المرءِ، وقد صوّروا هذه الصفةَ السيئةَ بطُرقٍ مختلفةٍ، واهتموا دائماً بنفي البخلِ عنهم، وعن ممدوحيهم؛ فممدوحو الأعشى بن النّباش ((لا بخلَ فيهم))[1]، وممدوحُ أُسيد بن عنقاء ((لا بخلَ لديهِ، ولا حصر))[2]، ولا يوجد لدى ممدوحي المتنخّل الهُذليّ ((خالٌ ولا بَخَلُ))[3]، ونفى السموءلُ البخلَ عن قومِه بقولِه[4]:

فَنَحْنُ كَمَاءِ المُزنِ؛ مَا فِي نِصَابِنا كَهَامٌ، وَلا فِيْنَا يُعَدُّ بَخِيْلُ

فقد نفى السموءل عن قومِه ثلاثةَ أشياءٍ؛ أمّا الأول فالاختلاطُ في النّسب والهُجنَةُ المذمومةُ عند الجاهليينَ، فقالَ: (نحنُ كماءِ المزن) في نقائهم وصفاءِ نسبهم، وأمّا الثاني فأبعدَ عن قومِه البلادة والكسل، فهم السّبّاقونَ إلى ساحاتِ الوغى إذا ما استُدعوا، وأمّا الثالث فنفى مِن خلالِه صفةَ البخلِ القبيحة عنه وعن قومِه، إذْ نَلمَسُ من صيغةِ النفي هاتِه أنَّ السموءل أَبقى مَفهومَ البخلِ مُلتَبِساً؛ فلم ينفِ عن قومِه البخلَ قطعاً، لكنّه في نظرتِه إلى رجالات قومِه عدَّ سلوكَهم وأفعالَهم بعيدةً عن البخلِ، فهم كرماءُ، ولا يستطيعُ أحدٌ أنْ يُسلكَهُمْ في عِدادِ البخلاء، وفي ذلكَ إشارةٌ إلى تفاوتِ مستوى الجود على المستوى المنظور في قومِه.

فالبخلُ عند الجاهليين بشِعٌ وقبيحٌ، وهو عارٌ يَسِمُ صاحبَه، ويُنَفّرُ الناسَ منه، يقول عدي بن زيد[5]:

---

(١) شعر تميم في العصر الجاهلي، جمع وتحقيق صلاح كزّارة، ١٩٨٢، القصيدة ١٤، البيت الرابع.

(٢) سمط اللآلئ، أبو عبيد البكري، تحقيق عبد العزيز الميمني، القاهرة ١٩٣٦ – ١٩٣٩، ص٥٤٣.

(٣) ديوان الهذليين ج٢ ص٣٤.

(٤) ديوان السّموءل، تحقيق محمد حسن آل ياسين، بغداد ١٩٥٥، ص١٥، المُزنُ: السّحابُ الأبيضُ، واحدته مزنةٌ، النِّصابُ: الأصلُ، الكَهامُ: الكليل الحدّ.

(٥) ديوانه ص١٠٧ – ١٠٨، رجلٌ مُلَهّد: مستضعفٌ ذليل.

وَلِلْخَلْــقِ إِذْلالٌ، لِمَــنْ كَــانَ بَــاخلاً ضــنيناً، وَمَــنْ يَبْخَــلْ يُــذَلَّ وَيُزْهَــدِ
وَلِلْبَخْلَــةِ الأُولَــى لِمَــنْ كَــانَ بَــاخلاً أَعِــفُّ، وَمَــنْ يَبْخَــلْ، يُلَــمْ وَيُلَهَّــدِ

أحسَّ عديٌّ بقبحِ البخلِ، فرسمَ صورةً طريفةً للرّجلِ البخيل الذي يَضِنُّ بما لديه، فاستعملَ أُسلوبَ الشرط في مجال التحذيرِ من هذه العادةِ القبيحةِ؛ لأنَّ عربَ الجاهليّةِ عُرفوا بطيبهم وجودُهم منقطِعُ النظير، فقد جاءَ الشاعرُ بهذا الأسلوب ليؤَكّدَ صفةَ الإذلالِ التي تلحقُ الشحيحَ، فتبقى تُلازمه حتّى يملَّ الناسُ منه، ويزهدوا رؤيته.

ويتركُ مجالاً رحْباً لذلكَ البخيلِ حتّى يتركَ فعلَه السيّءَ، ويدعوه إلى مراجعةِ نفسِه وإبعادِها عن اللومِ، فكلُّ بخيلٍ مُستضعَفٌ وذليلٌ حتّى يثبِتَ براءتَهُ مِنْ فِعْلِهِ، ويَجِبَّ عَن نفسِه المَهالكَ والألسنَ اللاذعةَ التي تتناولَه بالذمِّ.

ويُصعِّدُ الشعراءُ الجاهليّون نظرتَهم إلى البخلِ، فيقطعونَ كلَّ علاقةٍ مع البخيلِ، فالأعشى يصفُ ممدوحَهُ بالترفعِ عن شُربِ الخمرِ مِن أيدي البخلاءِ فيقول: ((لا يَشْرَبُ كَأْساً بكَفِّ مَنْ بَخِلا))[1]، ويباعدُ عبد قيس بن خُفاف نفسَه عن البخلاء: ((أُوَالِي الكَرِيْمَ، وَأَجْفُو البَخِيْلا))[2].

وقد تَعَدّدتْ طُرقُ الوصفِ والتصوير عند الشعراء الجاهليينَ لسلوكِ البخلاء، فاستعملوا الاستعاراتِ المنوّعةَ في سبيلِ التنفيرِ من قبحِ هذه العادة والابتعادِ عنها، فربطُ ضرعِ الإبلِ احتفاظاً بالحليبِ كانتْ علامةً من علاماتِ البخلِ القبيحةِ؛ فممدوحو الأعشى أيضاً: ((مَا عُوِّدوا في الحيِّ تَصْرَارَ اللِّقَحْ))[3]، ويُبعدُ ضَمرَةُ بن ضَمْرَة النَّهشليّ عن نفسه هذه الصفةَ، في ذمٍّ واحتقارٍ، لفاعليها؛ إذ يقول: ((أَأَصُرُّها، وبَنِي عَمّي ساغِبٌ؟))[4]؛ فهذه العادةُ مُستَقبَحةٌ عند الشعراءِ الجاهليينَ، وهي

(١) ديوانه ص٢٣٥، والمُرادُ أنّه ليس بخيلاً.

(٢) شعر تميم القصيدة ١٤٦، البيت الثّامن.

(٣) ديوانه ص٢٤٣، صرَّ الناقةَ: شدَّ ضرعها بالصرار حتّى لا يرضعها ولدها، اللُّقَحُ: جمع لَقحة: وهي الناقة الحلوب.

(٤) شعر تميم القصيدة ١٢٤، البيت الثّالث، ساغب: جائع، وانظر ديوان الأعشى ٢٨١.

منَ الأفعالِ المذمومةِ، فكيفَ ينامُ مالكُ النوقِ في نعمةٍ ورخاء، وبنو عمِّه جوعى؟!؛ والصرُّ هنا يُشيرُ أيضاً إلى صرِّ الأيدي، وإغلاقِها عن السائلينَ والمحتاجينَ.

كما أنَّ رَشحَ ضَرعِ الناقةِ بالماءِ الباردِ ليحتفظَ باللبنِ كانَ دليلاً على بُخلِ فاعلِيه، وفي ذلكَ يقولُ الحارثُ بن حلزَةَ ناصحاً ابنَه: ((لا تَكسَعِ الشَّوْلَ بِأَغْبَارِها))[1].

وضمنَ كناياتِ البخلِ التي تناولَها الشعراءُ الجاهليّونَ بالتصوير المذمومِ، تَرْكُ الإبلِ دونَ حَلْبٍ، وفي هذا يقولُ عامرُ بنُ الطفيل[2]:

سُوْدٌ صَنَاعِيَةٌ، إِذَا مَا أَورَدوا صَدَرَتْ عَتُومَتُهُم، وَلَمَّا تُحْلَبِ

فهؤلاءِ الأقوامُ يمتلكونَ النوقَ الكثيرةَ، وهم على علمٍ بتربيتها وتسمينها، وقد أشارَ عامر إلى فعلهم هذا مِن مُنطلَقِ السخريةِ والاستهزاءِ بقبح أفعالِهم وبخلِهم، لأنهم يتركونَ النياقَ دونَ حَلْبٍ إلى آخرِ الليلِ حَتَّى لا يسمعَ الضيوفُ حركةَ حلبِها؛ فيطلبوا الحليبَ، أو يُجبروا على سكبه لهم.

وقد صوّرَ بشرُ بنُ عُلَيْق الطائي بخيلاً تَجَنَّبَ حَلْبَ نُوقِهِ، لئلاّ يُحدِثَ صوتاً، فيسمع المارّةُ، ويلتمسُ شيئاً منه، وكانَ يشربُ الحليبَ مباشرةً من ضرعِ الناقةِ، فيقولُ: ((فاقعُدْ يا بنَ مَصَّانَ مُرغَماً))[3]. وقد ضُرِبَ المَثلُ بهؤلاءِ، فقيلَ: ألأمُ مِنْ راضِعِ اللبنِ[4].

وصوَّرَ الشعراءُ ردّةَ فعلِ النخيلِ؛ فالأعشى يباعدُ عن ممدوحه قيس بن معد يكرب التجهّمَ في وجهِ السائلينَ، فيقول: ((إذا نَفْسُ البخيلِ تَجَهَّمَتْ سُوَّالَها))[5]، ونسبَ الأعشى التجهّمَ إلى

---

(١) ديوانه ص ٦٥، الكَسْعُ: أن ينضحَ على درِّها الماء البارد ليرتفع اللبن، الشَّولُ: الإبل التي ارتفعت ألبانها، الغُبْرُ: بقيّة اللبن في الضّرع، وانظر ديوان الخنساء ص ١٥:

إذا مـرّتْ بهـم سَـنَةٌ جَمـادٌ أبـيُّ الـدُّرِّ لـم تُكْسَـعْ بِغُبْـرِ

(٢) ديوانه ص٢٩، الصَّناعيّة: الحِذاقُ بتربيةِ النِّياقِ وتسمينها، العَتُومَةُ: الناقةُ الغزيرةُ اللبنِ، لَمَّا تُحلَب: أي لم يحلبوها بخلاً منهم، لأنّهم لا يريدونَ أن يسقوا الأضياف من لبنها.

(٣) قصائد جاهلية نادرة ص١٩٠، ورجل مصَّان: إذا كان يرضع من لؤمه، فلا يحلبها لئلاّ يُسمعَ صوت الحَلْبِ، فيُطلبَ منه.

(٤) انظر جمهرة الأمثالِ ج٢ ص٢٢٠.

(٥) ديوانه ص ٢٩، تَجَهَّمَهُ وتَجَهَّمَ له: استقبَلَه بوجهٍ كريهٍ مُكْفهرّ، سوَّالُها: سائليها.

نفسِ البخيلِ، لأنَّ لامتناعِ النفسِ عن العطاءِ علاماتٌ تَظهَر على الوجهِ مباشرةً، فيتغيّرُ لونُهُ، ويجتمِعُ لحمُه على بعضٍ، وهذا السلوكُ بالطبعِ يجعلُ السائلَ في حرَجٍ، وعدمِ رغبةٍ في إلحاحِ السؤالِ، ومتابعةِ الطلبِ، وبعضُ النّاسِ يُحْجِمُ عن العطاءِ: ((إنْ بَعْضَهُمْ إذا سُئلَ المَعْرُوفَ صَدَّ وَجَمْجَما))[1]، فالصورةُ التي يظهرُ فيها السائلُ ترتكزُ على العفّةِ واللُّطفِ، بينما يظهرُ المسؤولُ المُرادُ خيرُه وعطاؤُهُ مُتَغَيِّرَ اللونِ كالِحاً عابساً، يَقْطَعُ سُبُلَ الجودِ بالصّدِّ والإحجامِ. ويصوّرُ الأعشى أيضاً موقفاً لبخيلٍ طُرِقَ بابُه ليلاً، فَفَزِعَ عندما رأى الطارقَ سائلاً، وكأنَّه شاهدَ أسداً أو أفعى قبالَتَه، يقول[2]:

إذَا زارَهُ يوماً صَدِيْقٌ كَأَنَّما يَرَى أَسَداً في بَيْتِهِ، وَأَسَاوِدا

فالسّائلُ يشبهُ الأسُدَ أو الأفعى؛ وهذا يشيرُ إلى الدّورِ السلبيّ الذي يقومُ بهِ الصديقُ عندما يريدُ زيارةَ أحدِ أصدقائه البخلاءِ. ففي نفسِ البخيلِ تدورُ حكاياتٌ وقِصصٌ عن صديقِه الزّائرِ، فيحسبُ في مجيئه آياتِ الضّرر، ويشهِدُ في وجههِ سُمّاً ناجماً عن زيارته، أو سطوةً لمالِه وممتلكاتِه، وهذا ما أحسَّ به الأعشى عندما صوّرَ البخيلَ فَزِعاً، ضَيِّقَ الصَّدْرِ، فاستقبحَ هذه العادةِ، وحذّرَ من أصحابِها، وأبعدَ عن ممدوحِيْهِ صفاتِها.

ومن كناياتِهم قولُ أميّةَ بن أبي الصّلتِ، نافياً عن قومه نَكْتَ الأرضِ تَلَمُّساً لعِلَّةٍ ما يقدّمونها إلى سائليهم، يقول[3]:

لا ينْكِتُونَ الأرضَ عِنْدَ سؤالِهم لِتَلَمُّسِ العِلاَّتِ بِالعِيْدانِ

فهذه العمليّةُ تشيرُ إلى إحجامِ البخيلِ عن العطاءِ، يتفكَّرُ مليّاً، وهو يعبثُ بالأرضِ، وكأنَّ أحداً صدمه، وحيّرَ أمرَهُ عندما طلبَ منه شيئاً، ونتخيَّلُ البخيلَ ينبشُ الأرضَ بالعيدان من هولِ الفاجعةِ التي ألمّتْ به، مطرِقَ الرأسِ، يتنفّسُ بسرعةٍ زائدةٍ؛ يريدُ إضاعةَ السائلِ وإيقاعِه بِشَرَكِ سؤالِه،

(١) المصدر نفسه ص٢٩٧، صدَّ: أَعْرَضَ، جَمْجَمَ: أحجَمَ.

(٢) المصدر نفسه ص٦٥.

(٣) ديوانه ص ٥٠١.

فالسّكوتُ ينبِئُ عن التَّكمُّشِ والانقباضِ اللّذينِ حلاّ بالبخيلِ نتيجةَ السؤالِ، وهذا ما ابتعد عنه ممدوحو أميّة في حال سؤالهم.

وقد شبّهَ طرفةُ بن العبد البخيلَ تارةً بشجر الحَرملِ الذي يُمنَعُ أكلَهُ، وبالأرضِ الصُّلبةِ تارةً أُخرى، فيقول[1]:

هُـمُ حَرْمَـلٌ أعْيَـا عَلَـى كُـلِّ آكِـلٍ مُبِيْـراً، وَلَـو أمسـى سَـوامُهُمُ دَثْـرا

جَمـادٌ بهـا البَسْـبَاسُ تُـرْهِصُ مُعْزُهَـا بَنَـاتِ اللَّبُـوْنِ، والسَّـلاقِمَةَ الحُمْـرا

فقد بنى طرفةُ إحساسَهُ بقبحِ البخلِ في صورتينِ، جعلَ من الأولى البخلاءَ كالحرمَلِ؛ وهو نباتٌ مرُّ المذاقِ، لا يُؤكلُ، ويُخشى الاقترابَ منه، فهؤلاءِ القومُ في بخلهم أشبَهُ بهذا النباتِ المرِّ الذي لا تُرجى منه فائدةٌ، ولا يُطلبُ من شجره خيرٌ، وتَزَيَّدَ في تصويرِ مضارِّ هذا الشجرِ فجعلَهُ مُهلِكاً، حالَ المهجوّين الذين يمنعونَ السائلَ عطاءهم، وقد ملكُوا المالَ الكثيرَ الذي لا يُحصى.

وشبَّه في الصورةُ الثانيةُ البخلاء بالأرضِ الصُّلبةِ، لا تُثمِرُ ولا تُغني مِن جوع، وعليها تَتصَدَّعُ حوافِرُ الإبلِ لقساوتِها وشدّةِ صمَمِها التي شابهت هؤلاءِ القومِ في أفعالِهم وتَحَجُّرِهم ومنعهم السائلينَ، فهم لا تنزوا أيديهم بالخيرِ، ولا تنقُطُ بالفائدة. إنّما تتكسّرُ على عتباتِهم أسئلةُ المحتاجينَ وخواطرهم. وبهذا نرى أنّ البُخلَ لدى الجاهليينَ كان عاراً يُخشى ارتيادُهُ، ومسبَّةً يتلافى أصحابُ العقولِ التَّستُّرَ خلفها والامتثالَ لأوامرها. لذا سلكَ الشعراءُ السُّبلَ الكثيرةَ في تصويرِها، وتوبيخِ مَنْ تَمَثَّلَ بِها، وحمَلَها، وألصقوا به صفاتِ الشُّحِّ؛ وأسبغوا عليهِ الشّتْمَ واللائمةَليقلعَ عنها، ويبتعدَ عن فِعْلِها، فكانوا متَمَثّلي الدعوةِ إلى الإصلاحِ والمساعدةِ والتكافُلِ المبني على التوزيعِ العادلِ.

(١) ديوانه ص١١١ – ١١٢، أعيا: تَعذَّرَ، مُبيراً: مُهْلِكاً، والبُوارُ: الهلاكُ، السّوام: المالُ مِنَ الإبلِ وغيرِها، الدَّثْرُ: الكثير الذي لا يُحصَى كثرةً، جَمادُ: الأرض لا نباتَ فيها، البَسْباسُ: نبتٌ أكثر ما يكونُ في وَعِرِ الأرضِ وخَشِينِها، تُرهِصُ مُعْزُها: من قولِهم رَهَصتْ الدّابّةُ؛ وهو أنْ يُصيبَ باطنَ الحافرِ شيءٌ يوهنُهُ، والمُعْزُ: الأرضُ الصّلبة، السلاقمة: العظام من الإبل.

٢: قبح الحيوان:

٢/١- لئام الطيرِ ودنيئُها:

حَمَّلَ الشعراءُ الجاهليّونَ الطَّيرَ جُملَةً مِن الدلائلِ الفكريّةِ والاجتماعيّةِ، فكانَ مشهدُ تصويرِ الطيرِ في القصيدةِ الجاهليّةِ تعبيراً عن وِجهةِ نظرِهم تجاهَ بعضِ جوانب الحياةِ، فاستحضروه في أغلبِ أغراضهم، مصوّرينَ مواقفَ كثيرةً تضجُّ بأبعادِها النفسيّةِ، ومدلولاتِها الذهنيّةِ العميقةِ رغمَ التشابُهِ الحسّي الجامعِ بينها أحياناً.

فالرَّخمُ مِن أخسِّ الطيرِ وألأمِها[1]، وعلى الرّغمِ مِن حجمِها الكبيرِ وجسدها المُمْتَلِئِ يقوى عليها الغرابُ، وينالُ منها، فهي مثالٌ للضَّعفِ والهوانِ؛ وقد جاءَ ذكرُها في الشعر الجاهلي عند حديث الشعراءِ عن صفاتِ الغدرِ والجُبنِ، إضافةً إلى تصويرِها في مُنتهى القذارةِ، ومشاركتها الطيورَ الجارحةَ والوحوشَ في أكلِ الجُثثِ.

وقد أشار الشعراءُ إلى جُبنِ الرّخمِ وخوفِهِ الشديدِ في أنّها تضعُ بيضَها في أعالي الجبالِ، فَضُربَ المثلُ في بيض الأنْوُقِ[2]، إذْ جاءتْ في صورِ الجاهليينَ، وفي هذا يقول المُرقِّشِ الأكبرِ[3]:

مِـــنْ دُونِـــهِ بَـــيْضُ الأَنُـــوقِ وَفَـــو قَـــهُ طَوِيْـــلُ الـــمَنْكِبَيْنِ أَشَـــمُّ

فقد استخدم المُرَقّش صفاتِ هذا الطير في حديثه عن رثاءِ ابن عَمِّهِ، فالشاعرُ يُخَفِّفُ مِنْ وطءِ المصيبةِ، ويَعَزّي نَفْسَهُ بإدراكٍ واعٍ لشمولِ الموتِ كُلَّ حيٍّ، فها هو ذا الوعلُ المعتصمُ في أعالي الجبالِ، وبيضُ الرّخمِ لَمَ تَبْلُغَ ارتفاعه، أدركَهُ الموتُ، وحذا نحوه، والمقصود في البيتِ جُبنُ هذا الطائرِ، وخوفُه على عُشّهِ وصغارِهِ ونَفْسه من الهلاكِ.

(١) الحيوان ج ٣ ص ٥١٩ – ٥٢١.

(٢) انظر جمهرة الأمثال ج١ ص٢٣٨.

(٣) المفضّليات ص٢٣٨، الأنْوُقُ: الرَّخْمُ؛ وهو لا يبيضُ إلاّ في أبعد ما يقدر عليه من الأمكنة، أي أنَّ الرّخمة تقصُرُ عن بلوغِ أقصى هذا الجبلِ، طويل المنكبين: يريد جبلاً، الأشمّ: المشرف.

وقد صوّرَ الشعراءُ الجاهليون مَنْ أرادوا هجاءه بِقَذارَتِه واشتهاره بالوساخةِ على هيئة هذا الطائر، يقولُ الأعشى[1]:

يَـــا رَخْمـــاً قَـــاظَ عَلَـــى يَنْخُـــوْبِ يُعْجِـــلُ كَـــفَّ الخَـــارِئِ الـــمُطِيبِ

فدلالةُ التشبيهِ تكمنُ في إحساسِ الشاعرِ بقبحِ أفعالِ المهجوّ؛ فهو مِن الدناءةِ والجُبنِ بمثابةِ الرَّخمِ الذي يعتادُ القذارةَ ويألفها، يقفُ في ساعاتِ الحرِّ الشديدةِ، ينتظرُ الـمُتَغَوِّطينَ، وَيَسبِقُ أيديَهم إلى مؤخّراتهم، وهذا يدلُّ على اعتياد هذا الطائرِ الرائحة المنتنة، وبقاءِ جسده مبتلاً بالقذارةِ، ممّا يُنفّرُ منه، ويُخشى التعامُلُ معهُ.

ومِن لؤمِ الرَّخمِ أيضاً مشاركتها الطيورَ الجارحةَ، والحيواناتِ المفترِسةَ في أكلِ الجَيفِ، خاصّةً في أثناءِ معاركهم، وفي نهاياتها، فأكلُ الجُثَثِ مشهورٌ عندها، يستمدُّ الشعراءُ من هذه الصورِ معانيَ مختلفةً[2]، وقد شاركت الرّخمُ الذئابَ في أكلِ الجيفِ، يقول عَلْباءُ بن أرقم[3]:

وَرُحنـــا علـــى العِـــبْءِ الـــمُعَلَّقِ شِـــلْوُهُ وَأَكْرُعُـــهُ، والـــرَّأْسُ للـــذّئبِ وَالـــرَّخَمْ

أمّا **الغرابُ** فهو طائرٌ أسودُ اللونِ، أكبرُ حجماً من الحمامِ، مِن أسمائِه الغُدَافُ وَحَاتِمٌ؛ لأنّهُ يَحْتِمُ بالفِرَاق، والأعورُ تطيّراً منه[4]، وقد لَزِمَه لَقَبُ غُرابِ البينِ؛ لأنّهُ يُنْذِرُ بالفِراقِ بينَ الناسِ حتّى صارَ رمزاً للشؤمِ في شَكْلِهِ وصوتِهِ معاً.

وجاءَ ذِكرُ الغرابِ في القصيدةِ الجاهليّةِ مُحمّلاً بجملةٍ من القيمِ الفِكريّةِ والفنيّةِ، فكانت صورُه الحسّيّةُ مصدراً للصورِ المجازيّةِ، وهذا ما جَعلَهُ مصدراً لبعضِ الحكاياتِ التي عرفها العربُ، فصارَ رمزاً للغدرِ والخيانةِ.

---

(١) ديوانه ص٢٦٥، الرّخم: طائرٌ يأكلُ العُذْرَةَ، قاظَ: من القيظ؛ شدّة الحرّ، اليَنخوبُ: الجبان، والينخوبة: الأست، الخارئُ: المستنجي، والتطيّب: الاستنجاء.

(٢) انظر ديوان دريد بن الصمّة ص١٠٦، وشعر زهير ص١٠٦، وعمرو بن معد يكرب ص١٣٤، وقصائد جاهليّة نادرة ص١٣٤.

(٣) الأصمعيّات ص ١٦٠.

(٤) انظر الحيوان ج٣ ص٤٣٩.

وتطالعنا صورةُ الغرابِ في القصيدةِ الجاهليّةِ في مشهدِ الأطلالِ والهجرِ والتطيّرِ، ومِن ذلكَ قول النابغةِ الذبيانيّ[1]:

زَعَـــمَ البَـــوَارِحُ أَنَّ رِحْلَتَنـــا غَـــداً وبِـــذَاكَ تَنْعَـــابُ الغُـــرَابِ الأَســـوَدِ

فالغراب أخذ في ذهنيّةِ الشعراء الجاهليينَ صفةَ الخرابِ والشؤمِ وإيقاعِ التفرقةِ بينَ المتحابينَ، فكانتْ نظرةُ الجاهليينَ إليه مُحَمَّلةً بالبغضِ والكرهِ بمجرّدِ رؤيته وسماعِ صوتِهِ، فإحساسُ الشاعرِ بقبحِ الغرابِ ولونِهِ الأسودِ أتى مِن خلالِ الخبر الذي جاءَ بِهِ الغرابُ ناعباً في أفياءِ الدّيارِ، فيُعطِي البُعْدَ التراجيديَّ الذي ألـمَّ بقلبِ الشاعرِ حينَ زيارةِ الغرابِ مكانَ إقامةِ الشاعرِ ومحبوبتِهِ.

وقد أحسَّ عنترةُ الغرابُ في لونِه عِظَمَ الفاجعةِ التي أخبره بها ذلكَ الغرابُ الذي وقفَ ينعبُ في أُذُنِ عنترةَ، مُخبِراً ومُنْذراً بالخرابِ الآتي، يقول[2]:

ظَعَـــنَ الـــذينَ فِـــرَاقَهم أتوقّـــعُ وجـــرى بِبَيـــنِهِمُ الغُـــرَابُ الأبقَـــعُ
حَـــرِقُ الجَنـــاحِ، كـــأنَّ لَحْيَـــيْ رَأْسِـــهِ جَلَمـــانُ، بالأخبـــارِ هَـــشٌّ مُوْلَـــعُ
فَزَجَرْتُـــــهُ ألاّ يُفَـــــزِّخَ عُشَّـــــهُ أَبَـــداً، ويُصـــبِحُ واحـــداً يَتَفَجَّـــعُ
إنَّ الـــذِينَ نَعَبْـــتَ لِـــي بِفِـــرَاقِهم قَـــدْ أَسْـــهَرُوا لَيْلِـــي التِّمـــامَ، فـــأوجَعُوا

لقد رسمَ عنترةُ إحساسَه بالقبحِ الشّديدِ الذي احتضنَه ذلكَ الطائرُ في آخر كلمةٍ مِن شعره، إذْ حَمَلَ إليهِ الغرابُ الوجَعَ وسهرَ اللّيلِ بطولِه، نتيجةَ الأخبارِ التي جاء بها إليه، فالنَّعيُ: إخبارٌ واضحٌ بموتِ شخصٍ ما، وجاءَ هذا النَّعيُ في أبياتِ عنترةَ على لِسانِ الغراب رمزِ الشؤمِ والدّمارِ، محمَّلاً في لونِه الأسودِ الدّالِ على الموتِ أيضاً، وقليلٍ من الحياةِ (البقع البيض) بالاندثار والعبثيّةِ التي حلّتْ في قلبِ الشاعرِ، علاوةً على حلولِها في أطلالِ محبوبَتِه عبلةَ. وكانَ الغرابُ المساعدَ الأوّلَ للقومِ ومنهم

(١) ديوانه ص٢٩، البوارح: الطيورُ التي يتطيّر منها الجاهليّون، وهذا البيتُ مُصَحَّحٌ بعدَ إقواءِ الشاعرِ، فكان الشطر الثاني: وبذاكَ خبّرنا الغرابُ الأسودُ. والنعيب: صوت الغراب.

(٢) ديوانه ص٢٦٢ – ٢٦٣، ظَعَنَ: ارتَحلَ، أتوقّعُ: أُحِسُّ، بَينِهَم: فُراقِهم، الأبقعُ: الذي خالطَ سوادهُ بياضٌ، حَرِقُ الجَنَاحِ: مُتَنَاثِرُ الرِّيشِ، اللحيان: جانبا الوجهِ، جَلَمانُ: مِقرضان، هشٌّ: مسرور، مُولَع:مُهْتَمّ، زَجَرْتُهُ: لمتُه، يتفَجَّع: يتألّم، التَّمامُ: الكمال، وانظر ديوان بشر بن أبي خازم ص ٩٢.

عبلةُ، على الرّحيلِ والبُعدِ، وعندما كانَ الغرابُ اللّاعبَ الأساسيَّ في هذهِ العمليّةِ قدّمَ له عنترةُ صفاتٍ جارحةً، تُنْبِئُ عن قُبْحِ أفعالِهِ، وعظيمِ مُصابِ عنترةَ؛ فجعلَه ناثراً ريشَه الأبقعَ في أرجاءِ الدّيارِ، يُحتِمُ بنعيبه وقوعَ الألمِ والوجعِ في نفسِ عنترة، فشبّهَ منقارَه عند نعيبه بالمقصِّ المفتوحِ؛ إشارةً إلى تقطيعِ الغرابِ لحبائلِ الودِّ والاتصالِ الموجودةِ بينَ القومِ وتمزيقها، وما دامَ الغرابُ رمزاً للبعدِ والفراق، فقد رآهُ عنترةُ مسروراً بنقلِ الأخبارِ الموجعةِ، مهتمَّاً بإيصالِها في الزمن والمكانِ المناسبينِ، وهذا ما زادَ إحساسَ الشاعرِ كُرهاً ولعنةً عليهِ، فدعا بملءِ فَمِهِ إلى قطعِ سلالةِ ذلكَ الغرابِ، ورجا أن يعيشَ وحيداً بعيداً عن أهلِهِ وأبناءِ جِنسهِ، مُتَفَجّعاً مهموماً محروقَ القلبِ والأعضاءِ، كما فعلَ في الشاعرِ.

وجاء تصويرُ الشعراءِ الجاهليينَ للبوم –وهو طائرٌ يقعُ على الذكرِ والأنثى[1]، وَخَصَّ الذَّكرَ بالصّدى، والهامةَ بالأنثى[2]– في معرضِ حديثهم عن قبحِ الحيوان وجُبنِه، فهو لا يألَفُ إلاّ الأماكنَ الخالية والموحشةَ، ولا يُشاهَدُ إلاّ ليلاً على الأغلبِ؛ ولذلكَ دُعِيَ بغرابِ الليلِ[3]، جبناً منه، وخشيةَ افتراسِه، ولرداءةِ بَصرِه؛ ولهذا تراه لائطاً بالأرضِ ساكناً، يراكَ، ولا تَراهُ، على امتلاءِ نفسه بالرّعب والخوفِ، والهامُ عند الجاهليينَ من رموزِ الثأرِ، ففيها يقولُ عمرو بن معد يكربَ[4]:

لَصَاحَتْ تُنادي الهامُ مِنهُم بأرضِنا صِياحَ النَّدامى حولَ بيتِ تِجارِ

فاقترانُ الهامِ بالقتلِ والثأرِ أعطاها بُعداً مُنَفّراً لدى الجاهليينَ، خاصّةً إذا لم يستطيعوا أخذَ ثأرِهم، وصوتُها يبعثُ في النفسِ ألماً وحسرةً، فهي تُذَكِّرُ أهلَ القَتيلِ به وبوجوبِ الأخذ بثأره، ومن هنا كانت منطلقاً ومصدراً للاقتتالِ، ورمزاً للموتِ والشرِّ الدائمين.

(١) انظر اللسان (بَوَمَ)، وحياة الحيوان الكبرى، كمال الدّين الدُّميري، دار الفكر، بيروت، د/ت، ج١ ص١٦٠.
(٢) المصدر نفسه مادة (هَوَمَ) و (صَدَيَ).
(٣) انظر حياة الحيوان ج١ ص١٦٠.
(٤) ديوانه ص ١٠٧.

فعمرو بن معد يكرب يشبّهُ الأصواتَ الصادرةَ عنها في معرضِ فخره بأبطالِ قومِهِ، وشدّةِ قتلِ الأعداءِ، بصوتِ صادي الخمرة الذي ينادي نديمَه لشربها،فينتشي بالحياة، ويتناسى همومَها، وهي كذلكَ تنادي النفوسَ والضمائرَ لإحياءِ مَنْ تَعَطّشتْ أرواحهم، وبَلِيتْ أجسادهم تحتَ التراب للانتقامِ وبعث الراحةِ لذويهم القتلى.

وقد ذكرت الخنساءُ البومَ في صفةِ الجُبنِ والخوفِ، عندما أرادتْ تصويرَ الهمومِ الكثيرة التي أشغلت بالها، وأقضّت مضجعها، تقول[1]:

مَــرُّ الحَــوَادِثِ، يَنْقَــادُ الجَلِيْــدُ لَهــا وَيَسْــــتَقِيْمُ لَهَــــا الهَيَّابَــــةُ البُــــومُ

(١) ديوانها ص١٠٣، الجليد: الجَلودُ الصّبور، الهيّابةُ: الذي يَهابُ؛ وهو الجبانُ الضعيفُ.

٢/٢- ضِعَافُ الطَّيرِ:

صوّرَ الشعراءُ الجاهليّونَ الطِّيورَ الضعيفةَ، كالحبارى والقطا والعصافير، وأخذوا منها صفاتِ الضعفِ والذلِّ والغباءِ والهوانِ، فاستعملوها في بعضِ أغراضِهم، وضَمَّنوا صورَهم دلالاتٍ فكريّةٍ، ساهمَتْ في توصيلِ أهدافِهم، والنيلِ من أعدائهم.

فالحبارى طائرٌ أكبرُ من الدّجاجِ، طويلُ العُنقِ، رماديّ اللونِ، في منقارِهِ بعضُ طولٍ[١]، ولَه في دُبْرِه خزانة[٢]، يخشى الإنسانَ ويختبئُ منه، وقد عُرِفَ عنه استعانَتُهُ بالسَّلْحِ لمقاومةِ مَن هو أقوى منهُ، وقد استعارَ زهير بنُ أبي سلمى ذلك لهجاءِ عوفِ بن شمَّاس، فقالَ[٣]:

مَـــنْ يَتَجَـــرّمْ لِـــيَ المنَـــاطِقَ ظالمـــاً فَيَجْـــرِ إلـــى شـــأوٍ بعيـــدٍ، وَيَســـبَحِ
يَكُـــنْ كالحُبَـــارى، إنْ أُصـــيبتْ، فَمِثلُهـــا أُصـــيبَ، وإنْ تَفْلِـــتْ مِـــنَ الصَّـــقرِ، تَسْـــلَحِ

إنَّ إحساسَ الشاعرِ بوضاعةِ المهجوِّ وَهَوانه ذكَّرهُ بطائرِ الحبارى الممتلئ ضعفاً، والمشحونِ جُبناً وخوفاً، فالمهجوّ لا يستطيعُ إلاّ الكلامَ، فهو بعيدٌ كلَّ البُعدِ عن صفاتِ الرجلِ الشجاعِ، يتلفّظُ بالسّوءِ، ويتوارى عن الأنظارِ خوفاً وفرَقاً كالحبارى الضعيفةِ التي هاجمَها صقرٌ، فإذا شاءتِ الظروفُ بقتلِها فلَهُ ما أرادَ، أو تقومُ هذه الحبارى وعن ضعفٍ في شخصيّتِها، وخوفٍ يملأُ كيانَها بإبرازِ السلاحِ في مؤخّرتِها ليكونَ عوناً لها على الصّقرِ الذي أثارَ في نفسها القلقَ، فجعلتْ ترقبُه باستمرارٍ، في خوفٍ ووَهنٍ كبيرين[٤].

ويُشبّهُ دريدُ بن الصمّةِ نفسَهُ، وقد بلغَ مِنَ الكِبَرِ عِتيّا بِخَرَبٍ، قُصّت قوادمُه، فلم يعُد قادراً على فعلِ شيءٍ، يقول[٥]:

---

(١) انظر حياة الحيوان الكبرى ج١ ص٢٢٦.

(٢) انظر الحيوان للجاحظِ ج١ ص٢٤٨.

(٣) شعره ص٢٢١، يتجرّمُ: يتجنّى، المناطق: جمع مَنطِق، وهو النُّطقُ، ويريد: مَن يتكلّم عليَّ كلامَ السّوءِ ظلماً يكن مثلَ الحُبارى، الشَّأْوُ: الطَّلَق والغاية.

(٤) انظر ديوان دريد بن الصمّة ص٣٢.

(٥) المصدر نفسه ص٦٦، الخَرَبُ: ذكر الحُبارى، جُزّت: قُصّتْ، الهَصِرُ: الأسدُ المفترسُ.

كَـــأَنَّني خَـــرَبُ جُـــزَّتْ قَوَادِمُـــهُ أو جُثّـةٌ مِـن بُغَـاثٍ فـي يَـدَي هَصِـرِ

إنَّ الهوان والضّعفَ اللذين آلَ إليهما الشاعرُ عند تقدُّمِه في السنِّ جعلاه يحسُّ في نفسِهِ العَجزَ عند القيامِ بجِساماِ الأمورِ وجلائلها، فأشبَهَ، وهو في سنٍّ مُتقدّمةٍ، ذكرَ الحُبارى، مقصوصَ الجناحِ، فأصبحَ قصيراً، لا يقوى على الطيرانِ، ذليلاً ومُهاناً، لا يلوي إليه أحدٌ.

أمّا التشبيهُ الآخرُ فقد جَعلَ فيه نفسَه مطرَّحاً بين يدي أسدٍ مُفترسٍ كالجُثَّةِ من بغاثِ الطيرِ، في جُبنٍ منها وذُلٍّ؛ يسفكُ دمها، ويُقطّعُ أشلاءها، ويفعلُ فيها ما يُريدُ، دونَ مُقاومةٍ تُذكرُ، أو حركةٍ مِن جناحٍ تَدفعُ به أذى الأسدِ عن نفسها.

وللقطا جملةٌ مِن الصّور الفنيّة استعملَها الجاهليّونَ في موضوعاتِ شعرِهم؛ فهو طائرٌ أصغرُ حجماً مِن الحمامِ، واحدته قطاةٌ[1]، وله ثلاثةُ أنواعٍ تبعاً للونِه، فالجوني ما كان أسودَ البطنِ، وبطن الجناحِ[2]، وهو أضخمها، والغطاط: له أرجلٌ أطولُ مِن سابقه[3]، أمّا ثالثها؛ فهوَ الكُدْريُّ وهو ما كانَ قصيرَ الذَّنب والأرجلِ، يميلُ ظهرُه إلى الصُّفرةِ، وبطنُ جناحِه أبيضَ[4]، وقد شبّهَ جعفرُ بن عَلبةَ أعداءه بقطاً فرَّ من صقرٍ خوفاً وفزعاً، يقول في تشبيهه المركَّبِ[5]:

كَـــأَنَّ العُقَيْلِيّـــينَ يَـــومَ لَقَيْـــتُهم فِـــرَاخُ قَطـــاً لاقَـــيْنَ أَجْـــدَلَ بازِيـــا

فتشبيه جنود الأعداءِ بفراخِ القطا إشارةٌ إلى جُبْنِهم يومَ اللقاءِ؛ فَطَرفا التشبيهِ مِنَ الطُّيورِ، لكنَّ الطرفَ الأوّلَ/الأعداء يوحي بالضَّعفِ والانكسارِ، بينما تكمُنُ إيحاءاتُ القوّةِ والعظمةِ في طرفِه الثاني/الشاعر، فالأعداءُ ترتجفُ قلوبُهم خوفاً مِنَ الشاعرِ ورفاقه، كما ترتجفُ صغارُ القطا عند مشاهدتها الصقرَ الكاسرَ متوجّهاً إليها، يريد التهامَها، فَيتلَقَّفُها واحدةً تلوَ الأخرى، وتلوذُ الفراخُ

(١) انظر الحيوان للجاحظِ ج٥ ص٢١٧و ٥٧٦.

(٢) انظر اللسان مادة (جون)، وانظر شعر زهير ص٢٥٢، والمفضّليات ص٢٩٠.

(٣) انظر اللسان مادة (غطط).

(٤) انظر ديوان النابغة ص١٧٥: ((أو مرَّ كدريّةٍ)).

(٥) الوحشيات ص ٢٣.

بالصمتِ والقهر الذي سينتهي بها إلى الموتِ الفاجعِ، فالأعداء فراخُ قطًا ضُعفاً، والشّاعرُ يشبه الصّقر الكاسر قوَّةً وعزيمة.

وقد شبه الشعراء الجاهليّون ثفناتِ الناقةِ بأفحوصِ القطا[1]، وهذا يدلُّ على صِغرِ حجم القطاةِ وضعفِها، ويُرسي عدداً من المعطيات النفسيّة والفكريّةِ، ممّا يُغني القصيدةَ الجاهليّةَ بالأخيلَةِ الحسيّةِ الموحيةِ.

أمّا العصفورُ، وهو طائرٌ معروفٌ، فقد ضُرِبَ به المثلُ في صِغَرِ الحجم[2]، والضعف[3]، لضآلةِ جسمِه وخفَّته، يقول دريد بن الصمّةِ مشبّهاً[4]:

كَـأنَّ وِلْـدانَهم، لَمَّـا اخْـتَلَطْنَ بِهِـم تَحْـتَ العَجَاجَـةِ بِالأَيْـدي، العَصَـافِيْرُ

وهذا يشيرُ إلى ضعفِ العصفورِ، وضآلَةِ حجمِهِ، فقدْ شبَّهَ دريدٌ أعداءَهُ الذين راموا سرقةَ إبلهِ بالقزامةِ والتّقلُّصِ، فهم في جبنهم وخوفِهم وضآلَةِ حجمِهم بعيدونَ عن مقارعَتِه وأصحابِه، لذلكَ بدوا في قِصَرِهم وأحجامهم الصغيرةِ كالعصافيرِ الممسوكةِ بالأيدي، يفعلُ بها صاحبها ما يشاءُ، يُذِيقُها صنوفَ العذابِ، وهذا تأكيدٌ على قوّةِ دريدٍ وقومِهِ، وشدّةِ بطشهم بالأعداءِ الأقزام.

(١) انظر ديوان الحادرة الذبيانيُّ ص ٦٦، وبشر ص ١٦٤ – ١٦٥، والنابغة ص ١٧٧.

(٢) انظر الحيوان ج٥ ص٢٢٩، وديوان دريد بن الصمّة ص٧٤ ((أنتم كثيرٌ وفي الأحلامِ عصفورُ))، وشرح ديوان حسان ص٢٧٠.

(٣) انظر ديوان امرئ القيس ص٦٧ ((عصافيرٌ وذبّانٌ ودودٌ))، وشرح ديوان لبيد ٥٦ ((فإنَّنا عَصافيرُ من هذا الأَنامِ المُسَحَّرِ)).

(٤) ديوانه ص٧٧.

٣/٢- الحيوانات القمّامة:

صوّرَ الجاهليّون العديدَ مِن الحيوانات التي تألَفُ الجثثَ الحيوانيّةَ والبشريّةَ، فتأكلُ اللحمَ، ولا تُبقي منه شيئاً، فالضِّباعُ حيواناتٌ صحراويّةٌ مفترسةٌ، وقد برزتْ عند الجاهليينَ في صورة المعاركِ رمزاً للتشاؤمِ والفزعِ، وتُشيرُ المصادرُ القديمةُ إلى أنَّ الضبعَ لا تكتفي بإفناءِ الجسدِ وإبادتِه، بل إنّها تُحاولُ إبادةَ كلَّ ما يسهمُ في وجودِ الجنسِ البشريِّ؛ فهي تقومُ بعد مشاهدتها الجثثَ بممارساتٍ جنسيّةٍ استنزافيّةٍ[١]، ومِن ثمّةَ تأتي عليها ولا تبقي منها شيئاً، يقول العبّاس بن مرداس[٢]:

ولـو مَـاتَ مـنهم مَـنْ جَرَحْنـا، لأصْـبَحَتْ ضِـــبَاعٌ بأَكْنـــافِ الأراكِ عَرْائســـا

وهذا ما يبعثُ في النفسِ إحساساً بقبحِ تلكَ الحيوانات وشرورها، فالعملُ الذي تقومُ به يبعثُ على النفور والاشمئزازِ، وبه تكمنُ العداوةُ الحيوانيّةُ للإنسانِ.

والضِّباعُ من الحيواناتِ القويّةِ، حديدةُ النابِ، ضخمةُ الجسمِ، عظيمةُ البطون، عِراضُ الآذانِ، تسطو على الفريسةِ، فَتُقَطِّعُها، يقولُ الأعلمُ الهذلي يصفُ صِغَارَ الضِّباعِ والتهامِها الصيدَ[٣]:

وَتَجُـــــرُّ مُجْرِيـــــةٌ لَهَـــــا لَحْمِـــي، إلـــى أُجُـــرٍ حَوَاشِـــبْ
سُـــــودٌ سَـــــحَالِيْلٌ كَـــــأَنَّ جُلُـــــوْدَهُنَّ ثِيَـــــابُ رَاهِـــــبْ
آذانَهُـــــــنَّ إذا اِحْتَضَـــــــرْ نَ فَرِيْسَـــــةً، مِثْـــــلَ الـــــمَذَانِبْ
يَنْـــــزَعْنَ جِلْـــــدَ الـــــمَرْءِ نَـــــزْ عَ القَـــــيْنِ أخْـــــلاقَ الـــــمَذَاهِبْ

(١) نهاية الأرب في فنون الأدب، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري، دار الكتب المصريّة،مصر، الطَّبعة الأولى ١٩٢٥م، ج٢ ص١١٧.

(٢) ديوانه ص٧١، عرائس: جمع عروس، يشير إلى ما يكون من الضِّباع من ولوعها بركوب القتلى.

(٣) ديوان الهذليين ج٢ ص٨٠، المُجرية: الضبعُ ذاتُ الجراء، أُجُر: جمع جَرْوٍ، الحواشب: المنتفخات الجنوب، السحاليلُ: العظام الطوال، المذانبُ: جمع مِذنبة؛ وهي المَغرفةُ التي يُغْرَفُ بها، المذاهبُ: بطائن مذهبة تغشى بها أجفان السّيوف.

فالأعلمُ يصوّرُ الضّباعَ في لوحةٍ تكادُ تنطقُ تعريفاً بهم وبِأُسلوبِ حياتِهم وشراستِهم،وكيفيّةِ تعامُلِهم مع الفريسةِ الميتةِ، فالصِّغارُ مُنتفِخِي البُطونِ، وهذا يدلُّ على كَثرةِ أكْلِ الجُثثِ، سودٌ تلمعُ جلودُهنَّ كأنّها ثيابُ راهبٍ مُظْلِمَةٌ، وهذا ما يوحي بالموتِ القابعِ على أجسادِها، والشرِّ المُحضَّرِ في ذهنيّتها، تُحدِّدُ آذانَها الغَليظَةَ عند حضورِ الفريسةِ، فَتَبدو كأنّها المغارفُ الكبيرةُ المُقَعّرةُ، ما ينبئُ عن فرطِ حساسيّتها، وشدّةِ انتباهِها للحركاتِ الخارجيّةِ حولَها، فهي حذرةٌ، خبيثةٌ، لا تفوتُها فائتةٌ. ويُكملُ مصوّراً طريقَتَها في أكلِ الجُثثِ الجاهزةِ؛ فهي تنزعُ جلدَ الفريسةِ بأنيابها الحادّةِ كما ينزعُ الحدّادُ البطائنَ المذهّبةِ عن أجفان السيوف.

وقد صوّرَ الشعراءُ الجاهليّونَ الضباعَ وهي تنبشُ قبورَ الأمواتِ لأكلِ الجُثثِ بعدَ دفنها[1]، يقول ساعدة بنُ جُؤيَّةَ[2]:

إذا مَـــا زارَ مُجَنَّـــأةً عَلَيْهـــا ... ثِقَـــالُ الصَّـــخْرِ، والخَشَـــبُ القَطِيـــلُ

وغُـــوْدِرَ ثَاوِيـــاً، وتَأوَّبَتْـــهُ ... مُذَرَّعَـــةٌ، أُمَـــيْمُ لَهَـــا فَلِيْـــلُ

لَهَـــا خُفَّـــانِ قَـــدْ ثُلِبَـــا، وَرَأْسٌ ... كَـــرَأْسِ العَـــودِ، شَـــبْهَرَةٌ نَـــؤُوْلُ

تَبِيْـــتُ الليْـــلَ، لا يَخْفَـــى عَلَيْهـــا ... حِمَـــارٌ حَيْـــثُ جُـــرَّ، ولا قَتِيْـــلُ

كَمَشْـــيِ الأقْبَـــلِ السَّـــارِيْ عَلَيْهَـــا ... عِفَـــاءٌ كالعَبَـــاءةِ، عَفْشَـــلِيْلُ

فَـــذَاحَتْ بالوَتَـــائرِ، ثُـــمَّ بَـــدّتْ ... يَـــدَيْها عِنْـــدَ جَانِبِـــهِ، تُهِيْـــلُ

---

(١) انظر البرصان والعرجان والعميان والحولان، الجاحظ، عمرو بن بحر، تحقيق محمد مرسي الخولي، مؤسسة الرّسالة، بيروت، الطّبعة الثّانية ١٩٨١، ص١٦١-١٦٢ ((فَظَلاّ يَنبُشانِ التُّربَ عَنّي))، وديوان تأبّطَ شرّاً ص٢١٧ ((بغبراءَ أو عرفاءَ تغدو الذّفائنا))، وديوان دريد بن الصمّة ص١٠٣ ((يطيفُ به نَسرٌ، وعرفاءُ جيألُ)).

(٢) ديوان الهذليين ج٢ ص٢١٥، المُجَنَّأَةُ: القبر، القَطيلُ: المقطوع، تأوَّبه: جاءت إليه، المذرّعةُ: صفةٌ غالبةٌ على الضبعِ لتخطيطِ يديها، أمَيمُ: تصغيرُ أُمامة؛ مُرخَم؛ وهي زوجُه، الفَليلُ: الشَّعرُ والوبرُ، ثُلِبَ: كُسِرَ وَخَشُنَ، العَوْدُ: الجملُ المُسن، الشبهَرَةُ: المُسنّةُ، النَّؤولُ: التي تهتزُّ في مشيتها، الأقبلُ: الأحول، العَفاء: الشعر والوبر، العَفْشَلِيلُ: الغليظَ الجافي، ذاحتْ: أسرعتْ، الوتائر: طرائق مرتفعة من الأرضِ، بدتْ يديها: فتحتْ ما بينَ يديها، تُهيلُ: تَنبشُ.

فالضّبعُ ترتادُ القبورَ، تنبشها، وتُخرجُ صاحِبَها، فَتلتهمُهُ؛ فالقبرُ مُحْكَمٌ؛ وقد وُضِعت عليهِ صخورٌ ثقيلةٌ، وألواحٌ مِن الخشبِ، وهي لقوّةِ جسمِها تخترقُ الصخورَ وتزيحها إلى جنباتِ القبرِ، وتكسرُ الأخشابَ. تمتلكُ خُفين قويّين مفلوقينِ، ورأساً كبيراً يشبهُ رأسَ الجملِ المسنِّ، وهذا بالطّبعِ يحتوي على أسنان كبيرةٍ حادّةٍ، تقطَعُ الأوصالَ، وتفري اللحمَ وتُمزِّقُه، مكسوّةٌ بشعرٍ جافٍّ كالعباءةِ؛ فهي جَافّةُ الطَّبعِ، حادّةُ المزاجِ، غليظةٌ، تمشي ببطءٍ، كأنّها مُثقلةٌ، ورغمَ ثقلها هي دؤوبٌ تقضي ليلَها بطولِه تبحثُ عن فريسةٍ تقتاتُ منها، وتكونُ هذه الفريسةُ جُثَّةً على الأغلبِ؛ يَندُّعنها حمارٌ هلكَ، أو إنسانٌ صُرِعَ، تنظرُ في مختلفِ الجهاتِ كأنّها أحولٌ يسير بالليل، طمعاً في العثورِ على طلبِها، فإذا دنَتْ مِن القبورِ المتتابعةِ المتشابهةِ؛ اندفعتْ لتنتهي إلى قبرٍ دُفِنَ صاحبُه حديثاً، فتنبشُه بيديها لتستخرجَ مَا فيهِ وتأكُلَهُ، فهي مِنَ الدّناءةِ والقباحةِ تتتبّعُ الجِيفَ والجُثثَ، فتعيشُ عليها.

وقد علمَ الشعراءُ الجاهليّونَ طبعَ الضِّباعِ وارتيادَها وقائعَ الحروبِ وساحاتِ الاقتتالِ، بعدَ انتهاءِ الطّعانِ، فصوّروا شدّةَ فتكِهم بأعدائهم، وافتخروا بتركِهم جُثثاً هامدةً، تعوجُ عليها الضباعُ، فتلتَهمَها[1]، وفي ذلكَ يقولُ عبدُ المسيحِ بن عَسَلَة، مصوّراً في لوحةٍ فنيّةٍ حالةَ الأعداءِ، وقد باتوا صرعى في عَرَضِ الصحراءِ[2]:

لَعَمْـــرِي لأَشْـــبَعْنا ضِـــبَاعَ عُنَيْـــزَةٍ إلـى الحَـوْلِ مِنْهـا، والنُّسُـورَ القَشـاعِما

تَمَكَّـــكُ أَطْـــرَافَ العِظَـــامِ غُدَيَّـــةً وَنَجْعَلُهُـــنَّ للأنـــوفِ خَواطِمـــا

فجميْعُ هذه الحيوانات الموجودة في ذلكَ الموقعِ مشترِكةٌ في فاعليّةِ الإفناءِ والتدمير، وقد استعانَ بها الشّاعرُ لتشاركه في هذه الجريمةِ القبيحةِ. فالإحساسُ بقبحِ هذه الحيوانات مُتَأَتٍّ من أُلفتها الجثثَ، ومشاركتها في هدم الحياةِ الإنسانيّةِ، وإيصالِ الكائنِ الإنسانيّ إلى حافّاتِ الموتِ،

(١) انظر البرصان والعرجان للجاحظ ص١٣٩ ((وأشبعنا الضِّباعَ))، و((تركْنا العُرْجَ عاكِفَةً عَليهم))، وشرح ديوان الشّنفرى ص ٥٢ ((وَلكن أبشري أمَّ عامرٍ))، وديوان تأبّط شرّاً ص ٢١٧ ((بغبراءَ أو عرفاءَ تَغدو الدَّفينا)).

(٢) المفضّليات ص٣٠٤، عنيزة: موضع، القشاعم: جمع قشعم، وهو المُسنُّ مِنَ النسورِ الكبيرِ منها، تَمَكَّكُ: تتمكَّكُ، التمَكُّكِ: إخراجُ المخِّ من العظم بالشّفتينِ، غُديّة: تصغيرُ غَداة، خواطما: خطمْنا أُنُوفَهم بهذه الوقعة، أيّ صيَّرنا بها عاراً عليهم، كالعلامةِ على أنوفِهم.

وتناولها لجسده بعدَ موتِه، وتقطيعِ أوصالِه، والتهامِ ما تبقّى منه، وتَقَصُّدها طمسَ معالمِ وجودِه بعدَ موتِه.

ولقباحةِ الضبع وفسادِه، ضربت العربُ به المثل[1]، فهي لشدّة فسقها واستهتارِها، تضحكُ (تحيض) إذا رأت القتلى، وقد ضُرّجوا بالدّماء، فتفرزُ دماً مشابهاً بلونِهِ دمَ القتيلِ، وفي ذلكَ يقول تأبّطَ شرّاً[2]:

تَضحَكُ الضَّبعُ لِقَتْلَى هُذِيلٍ وَتَرَى الذِّئْبَ لَهَا يَسْتَهَلْ

فهي ظاهرةٌ يصعب تفسيرها، وتشيرُ إلى قبحِ الفعلِ الناجمِ عنها.

أمّا النسرُ فهو مع قوّتِه منَ الحيواناتِ الدنيئةِ، يُشارِكُ الضباعَ والذئابَ في أكلِ الجيفِ، يقولُ دريد ابن الصمّة[3]:

تَرى كُلَّ مُسوَّدِ العَذَارينِ فارسٍ يُطِيفُ بِهِ نَسْرٌ، وعَرْفَاءَ جَيْأَلُ

ويفتخر تأبّطَ شرّاً بأنْ يكونَ طعاماً للنسور، قائلاً[4]:

وَإِنْ تَقَعِ النُّسُوْرُ عَلَيَّ يَوْماً فَلَحْمُ المُعْتَفَى لَحْمٌ كَرِيمُ

(١) انظر حياة الحيوان الكبرى ج١ ص٦٤١، وجمهرة الأمثال ج ٢ ص ١٠٤ – ١٠٥ ((أَفسَدُ من ضَبعٍ)).

(٢) المصدر نفسه ص٦٤١.

(٣) ديوانه ص١٠٣، العِذاران: العارضان من الخد،، العرفاء: الضبع؛ لكثرةِ شعرِ رقبتها، الجيأل: الضبع.

(٤) ديوانه ص ٢٠٤.

٣: قبح الطبيعة:

قلَّ في الشعر الجاهلي تصوير الطبيعة القبيحة، بينما كان اهتمامُ الشعراءِ مرتكزاً على تصويرِ الجمالِ الطبيعيّ وجلالِه، فجمالُ الوديانِ والرياض والزهور والرياح العليلةِ خَلَبَ عقولَهم، وَأسرَّ نَواظِرهُم، وأدخَلَ راحةً نفسيّةً ملكتْ عليهم أفئدتَهم. أمّا الجلالُ، فقد صوّروه، ووقفوا منه في دهشةٍ وحيرةٍ، فأفزعتهم سطوتُهُ، وأقلَقَتْهم نتائجُه وآثارُه؛ فالأمطارُ الكثيرةُ والرياحُ الهوجُ غيَّرَتْ معالمَ الدّيارِ التي تعني لهم الحياةَ والأملَ والإشراقَ. وكانت الصحراءُ مخيفةً؛ تتنقَّلُ بينَ أرجائها كواسرُ الطَّيرِ، والحيواناتُ المفترسةُ، وتصيحُ الهامُ في جنباتها، ويُخَيَّلُ إليهم ألوانٌ مِنَ الجِنِّ والغيلانِ والعفاريتِ، أمّا الليلُ فقد طالَ عليهم، وعانوا فيه قسوةَ الهمِّ والأحزان.

وفي مجالِ القبحِ الطبيعي اهتمَّ الشعراءُ الجاهليّونَ بتصويرِ بعضِ النباتاتِ الضَّارّةِ، والأشواكِ المؤذيةِ، وقد عُرِفَ منها السّيالُ والعضاة والهَراس؛ إذ جاء حديثُهم عنها عندما أرادُوا تصويرَ الألمِ والقلقِ والحذرِ والانتظارِ، فأوسُ بن حجر سقطَ أرضاً عندما كانَ راكباً على ناقَتِه، واندقّتْ فخذُه، فاشتدَّ به الألمُ، فشابَهَتِ الآلامُ في حِدَّتها وقوَّتِها طعنةً مِنْ شوكِ السّيالِ، يقول[1]:

كَـــأَنَّ أَطَـــاوِلَ شَـــوْكِ السَّـــيالِ تَشُـــكُّ بِهَـــا مَضْـــجَعِي شَـــاجِرُه

فإحساسُ الشاعرِ بالألمِ الشديدِ نتيجة الإصابةِ جعلَهُ يتذكَّرُ الألمَ الناجمَ عن شوكِ السَّيالِ، فنباتُ السَّيالِ أخضرُ اللونِ، وزهره أبيض، شبّهت به أسنانُ المرأةِ بكثافةٍ، ولكنَّ شوكَه جارحٌ، ومؤلمٌ بالمعنى الذي يبتغيهِ الشاعرُ بفعلِ الشوكِ لا بالمنظرِ العام، أو بالفائدة الكامنة فيه.

وقد صوّرَ الأعشى حالةَ محبوبتِه المضطربة، وابتعادِ النومِ عن أجفانِها بجريان شوك السَّيال فيها، يقول[2]:

بَاكَرَتْهـــا الأَغْـــرَابُ فِـــي سِـــنَةِ النَّـــوْمِ فَتَجْـــرِي خِـــلاَلَ شَـــوْكِ السَّـــيَالِ

(١) ديوانه ص٣٥.

(٢) ديوانه ص٥، غَرْبُ الشيء: حَدُّه، والسَّيال: شجرٌ له شوك.

لقد استعارَ الأعشى لحالةِ محبوبته القلقةِ؛ وقد جفا النومُ عنها وَخْزَ هذا الشوكِ المؤلم الذي أصابَ حرقةً في عينيها، فباتَتْ في حالةِ سَهَرٍ وهمٍّ دائمين عندما سمعت بعدول الشاعرِ عنها. فالشوكُ الموجودُ بين جفونِها يُهَدِّدُ حياتَها بالخطر، وينذِرُ بالعمى، وبهذا لا تستطيعُ المحبوبةُ رؤيةَ الأشياءِ من حولِها بعدَ فِراق مَن أحبّتْ. وكَأَنّي بالشّاعرِ يصوّرِ حالَتَه، وقد ابتعدتْ عنه المرأةُ بعدما شابَ وبَلَغَ من العمر عتيّاً، فاستترَ بالسَّفرِ وبالأشغالِ، مواسياً نفسَهُ التي غَزَاها الهَمُّ والعجزُ والكَدَرُ.

أمّا النابغةُ فقد أوقعتِ الوشايةُ في قلبِ النعمانِ السخطَ والغضبَ عليه، فاستعارَ لِقَلقِه – الذي راوَدَهُ، واضطرابه الذي سيطرَ عليه، وأقَضَّ مضجعه – صورةَ الهَرَاسِ الذي بسطته الزائراتُ في فراشِه، فرسمَ صورةَ القَلَقِ والانتظار قائلاً[1]:

فَبِـــتُّ كَـــأَنَّ العَائِـــداتِ فَرَشْـــنَنِي هَرَاســاً بِــهِ يُعْلَــى فِرَاشِــي، وَيَقْشَــبُ

فإحساسُ الشاعرِ بقبحِ الهراسِ ناجمٌ عن الأذى الذي لحقَ به، والقلقِ الذي انتابَهُ من شوكِهِ الذي أشعلَ لهيباً في جسدِهِ، فلمْ يَعُدْ قادراً على النَّومِ، مُحْمَرَّ الجِلْدِ، متوجِّعَ الجنباتِ، وقد ضاعفَ الشاعرُ مِن توجّعِهِ عندما صوَّر أنَّ الشوكَ يُعادُ عليه مرّاتٍ عدّة، فَيذيقُه ألماً فظيعاً، ولا يستطيعُ تَحَمّله.

صوّرَ الشعراء الجاهليّون الخراب الذي لَحِقَ بعضَ الحصونِ والقِلاعِ والأبنيةِ، وحوَّلها إلى أكوامِ رملٍ وحجارةٍ، وذلكَ في أثناءِ حديثهم عن الموت وسطوته، وبلوغِه كلَّ شيءٍ، معتبرين ومتّعظين بقدرته الخارقة، وبطشه الشديد، فالأعشى يصوّر قصرَ ريمان وقد خوى من ساكنيه، وأضحتِ الثعالبُ سكنى بدلاً عنهم، وقد كانوا شعباً منتظماً، يُدَبِّرُ أمرَهم ملكٌ عظيمٌ قويٌّ، يرجونَ ثوابَهُ، ويتّقونَ عِقابَهُ، وتَداولَت عليه الفُرس والحبشُ، فهدموا بابَه، وتداعتْ شُرُفاتُه، فاختلطت بالتّرابِ، ثُمَّ يُعَزّي نَفسَه بحالِ كُلِّ شيءٍ إلى زوال، والشبابُ إلى مشيب وعجزٍ ثمَّ موت؛ يقول[2]:

---

(١) ديوانه ص٧٤، العائدات: الزائرات، الهَرَاسُ: شوكٌ يؤذي، يَقشَبُ: يُجَدّدُ.

(٢) ديوانه ص٢٨٩، ريمان: قصر من قصور اليمن القديمة، كِعابُه: جمع كعبة، وهي الغرفة أو كلّ بيت مربّع، ما به: ساكنوه، ويؤوبون إليه، أي: يرجعون، السُّوقةُ: الرّعيّة من النّاس، رجلٌ حَكَمٌ: مُسِنٌّ، الثواب: الجزاء، يُعَدُّ له=

يَـــا مَـــنْ يَـــرى رَيْمَـــانَ أَمْـــ ـــــسى خَاويـــاً، خَرِبـــاً كِعَابُـــهْ
أَمْسَـــــى الثَّعالِـــــبُ أَهْلَـــــهُ بَعْـــدَ الـــذِينَ هُمُـــو مَآبُـــهْ
مِـــنْ سُـــوْقَةٍ حَكَـــمٍ، وَمِـــنْ مَلِـــكٍ يُعَـــدُّ لَـــهُ ثَوَابُـــهْ
بَكَـــرَتْ عَلَيْـــهِ الفُـــرْسُ بَعْـــ ـــدَ الحُـــبْشِ حَتَّـــى هُـــدَّ بَابُـــهْ
فَتَـــرَاهُ مَهْـــدُومَ الأَعَـــا لِـــيْ، وَهـــوَ مَسْـــحُولٌ تُرَابُـــهْ
وَلَقَـــدْ أَرَاهُ بِغُبطَـــةٍ فـــي العَـــيشِ مُخْضَـــرّاً جَنَابُـــهْ
فَخَـــوَى وَمَـــا مِـــنْ ذِيْ شَـــبَا بٍ دائـــمٍ أَبَـــداً شَـــبَابُهْ

جاء تصويرُ الشاعرِ لهذا القصرِ العظيمِ تَخفيفاً مِنْ وطأةِ الموتِ، والشعور بالعجزِ والضَّعفِ أمامَ جبروتِ الموتِ وقوّته، فبشائرُ الخرابِ وفراغِ القصرِ عِظَةٌ لأولي العقولِ وأصحابِ الأفئدةِ، فتنازعَ الشاعرُ إحساساً بعظمِ الواقعةِ وهولها، وقد عبّرتِ الكلماتُ التي تُشيرُ إلى الماضي (أسى، بكرن، هُدّ، خوى) على إحساسٍ عميقٍ بالتلاشي والزوالِ، وانتابَ الأعشى إحساسٌ بحالةِ القصر المأسويّة التي آلتْ إلى خرابٍ لأرجاءِ المكانِ، فغيّر معالمَه، وطمسَ آثارَه، فتراه مهدَّماً/مهدوم الأعالي، وهذه كنايةٌ عن قدرة الموتِ وسطوتِه، فما مِن شيءٍ، ولو كانَ طويلاً أو عظيماً، بقادرٍ على الصمودِ أمامَ الحقيقةِ التي أقرَّ الشعراءُ بها/حقيقةُ الموت، لقد تجمّعت أكوامُ الترابِ في أرجاءِ القصرِ، وعلى مداخِلِه، فأوحتْ بالهزيمةِ بعدَ العزِّ والغبطةِ التي ملأتِ المكانَ، والاخضرار الذي سادَ جنباتِه.

لقد قام إحساس الشّاعر الجاهليّ في صور القبح على استهجان المظاهر المنافية للتّناسق والانسجام في الشّكل، واحتقار الأعمال المؤدّية إلى تدهور الأوضاع المعيشة عامّةً؛ فإزكاء نار الحرب عملٌ مُستَقبَحٌ بغيض، يجرُّ الويلات على النّاس، ويُعرِّضُ المجتمعات للتّفكّك والانقسام، في ظلِّ

=ثوابُه: أي يُرجى ويتّقى، بكرت عليه: أسرعتْ، هُدَّ بابُه: ذلكَ لأنَّ وهريز الغاوي لَمّا هَزَم الحبشة جاء بالعلمِ فَلَم يدخل من البابِ، فتطيّر أن يدخلَ العلم منكوساً، فأمرَ بهدم البابِ، مسحول: مسحوق، الجناب: الفناء، وما قَرُب من محلَّةِ القوم، خَوِيَ: سقطَ وتَهدّمَ. وانظر في ديوانه أيضاً ص٢٥١، إذ حَتَّمَ هلاكَ القرى ومساكن ثمود في بلاد الشام، و٢٨١.

العصبيّة القبليّة القاتلة في بعض جوانبها، فكان لصور الحرب دورٌ مهمٌّ في إيقاظ العقول النّائمة، وكَبحِ العواطف المتوقّدة، التي تُزيِّنُ لأصحابها الاستحقاق التّامَّ للقيام بالاعتداء على حرمة القبائل الأخرى، وهتك أعراضها.

كما صوَّر الشّعراء الجاهليّون مكامن القبح في المرأة والرّجل على حدٍّ سواء؛ فقِصر القامة، والتّرهّل في الأجسام، وصغر الرّؤوس، تنافي التناسق الشّكلي الذي يصنع الجمال، وهي من صفات القبح التي عابها شعراء الجاهليّة، واستهجنوا الخامل البليد، الذي جعل همّه الأكل والنّوم، فارتخت مفاصله، وامتلأ جسمه.

وقدّموا للمرأة صوراً كثيرةً تشير إلى قبح شكلها (صغر العينين، وكِبر الأثداء)، إضافةً إلى صور الشّراسة في تعامل المرأة مع الزّوج، وغدرها وخيانتها.

ووقفوا في صورهم عند الأفعال القبيحة الموجودة في المجتمع الجاهليّ (الجُبْن، والغدر، والوشاية، والغفلة، والبخل)، فنفّروا منها، بغية التّطهير والقضاء على مظاهر الفُرقةِ، وإبعاد النّاس عن تمثُّلها، لخلق جوٍّ تسوده المحبّةُ، فيكونَ قوامه التّعاون والمساواة، في إسقاطاتٍ مباشرةٍ وغير مباشرة (رمزيّة) على الحيوان، لتستأثر الحكمة في النّفوس.

وقد حرّكت صور القبح الحيواني لدى الشّعراء جملةً من الدّلائل الفكريّة والاجتماعيّة؛ فكان مشهد الطّير في القصيدة الجاهليّة تعبيراً عن وجهة نظر الجاهليين تُجاه الحياة بمختلف ميادينها. فصوّروا من خلاله مواقفَ كثيرةً تضجُّ بالأبعاد النّفسيّة، ومدلولاتها الذّهنيّة العميقة.

ولم يكن المنظر الطّبيعيّ عند الشّعراء الجاهليّين قبيحاً بالمعنى الحقيقيّ للقُبح؛ بل استعانوا ببعض النّباتات الضّارّة في تصوير حالاتهم النّفسيّة والفكريّة.

الخاتمة

الخاتمة

كان بحث (الإحساس الجمالي في الشعر الجاهلي) دراسةً لثقافة الشعراء الجاهليين الجمالية من خلال الصّورة الفنيّة التي تكشف عن نفسيّتهم وطرق تفكيرهم، فتظهر المعاني المجردة والأفكار الكامنة في مخيلاتهم، فالصّورة تحيل المعاني من أشكالها السّكونية العامّة إلى صيغٍ إيحائيةٍ مُعبّرة عن الواقع تعبيراً غير حرفي، يختلف في درجة وضوحه أو غموضه، وبذلك تخرج الألفاظ في التركيب الصّوري عن دلالتها المعجمية، لتأخذ دلالات جديدة تعطي النصّ المقروء بعداً معرفيّاً مع كل قراءة جديدة تتناوله.

لقد كانت المفاهيم الجمالية التي تناولتها الدراسة من خلال الصّورة الشّعرية مدخلاً خاصاً لسبر طرقِ تعاملِ الشّعراء الجاهليين مع معطيات الحياة الاجتماعية والاقتصادية والنفسيّة، فقد عبّروا من خلال استيعابهم للجميل عن خصوصية (الإنسان – الحيوان – الطّبيعة)، فقدّموا نماذج صادقةً أشارت إلى الإحساس الجميل الذي يجعل من هذا الثلاثي متصفاً بالجمال، مقرّباً إلى النفوس، ومشحوناً بألق الحياة وحيويتها؛ فقد اتّخذت المرأة في جمال (الشكل والمعنى) صوراً فريدةً جعلت منها مثالاً للأم، ومصدراً للحنان، وعنواناً للخصب والحياة والتجدّد.

وتجلّى جمال الحيوان في صور الجاهليين من خلال الإيحاءات والإشارات الخفيّة والصريحة، فجمال الناقة والفرس ارتبط بغايات نفعيّة غالباً، ومشاركتها الوجدانية للشعراء في حلِّهم وترحالهم، وسلمهم وحربهم، بينما أوضحت صور الثور الوحشي عن سلميّة الشّاعر وصفاء سريرته، وغربته التي عاشها في صراعٍ شديدٍ بين الحياة والموت، وأومأت صور حيوان الطّلل إلى تجدّد الحياة وبعثها في رحم المكان الصالح للاستمرار والبقاء رغم الإقفار ومعالم الخراب الظاهر في أرجاء الديار. وكان للشعراء موقف واضح من جمال الطبيعة الذي يعطي الحياة تفاؤلاً، فقدّموا من خلال خصائص الطبيعة بعض مواقفهم الفكرية والثقافية تجاه الحياة.

وناقش **الفصل الثاني** جلال (الإنسان والحيوان والطبيعة)، فاتّخذ الشّاعرُ لنفسه وأشعاره مكاناً مرموقاً يؤثر في نفس المهجويين ، ويقوّم الأخطاء والعادات السّيئة السّائدة في المجتمع آنذاك، وكان للفارس في المعركة الدور الكبير في الذود عن حمى القبيلة، وإنزال الرعب والقتل والتشريد في خصوم قبيلته وأعدائها.

أما الممدوح فقد اعتبره الشّعراء الجاهليين الطّرفَ الموازي لقوة الدهر الذي تيقنوا بسلبه لحلاوة الحياة وبهجتها، فبعطائه ينتشل أصحاب الحاجة من محنتهم، ويعوّضهم النّقص والإحساس به تجاه عوادي الزمان والحروب وغيرها ، والإحساس بالفقد الذي رآه في أثناء رؤية الطّلل المهدم.

وكان للصعلوك أثر بارز في قول كلمة الحق التي تمهّد للعدل والمساواة التي ابتغاها نتيجة الحرمان والظلم الذي مورس عليه لأسباب لا دخل له فيها كاللون والنسب وغيرهما.

أما إحساس الشاعر الجاهلي بجلال الحيوان فقد أظهر الناقة قويّةً صلبةً تحمل في خَلقِها أنواع الجبروت والصمود، فهي الراحلة الوحيدة التي ستوصله إلى الممدوح، وتقهر بقوتها لهيبَ الصّحراء واتساعها الكاسر.

وأبدت صور الخيل في جلال شكله وسرعته الفائقة قدرة الفرس على تحمل المصاعب في لوحات الصيد والحروب. إضافة إلى وقوف الخيل إلى جانب الفارس وظهور أحاديث الأنفس المتكررة بين الفارس وفرسه فغدا الفرس جزءاً لا يتجزأ من صاحبه.

وصوّر الشّعراء الجاهليين جلال الطبيعة ومواقفهم منها وإحساسهم بالخوف والرهبة، فالصّحراء مكان فسيح تعزف فيها الجن، ويظهر فيها السّراب/ اليأس القاتل. وكان الليل بظلامه الشديد مصدراً للهموم ومبعثاً للأرق؛ فأحس الشّعراء بطوله على اختلاف أنواعه (ليل السجين، المحب، المقهور...). وكانت الرياح بفعلها الكاسح لمعالم الديار شاهداً على الذهول الكبير الذي أصاب الشعراء عند الوقوف أمام الطّلل المغيَّر بفعل الرياح، وتكاتف الأمطار.

وشكل السّحاب والبرق وما صاحبهما من رعدٍ مصدرَ قلق وذعر شديدين لم يعرف الشعراء نتائجها، فقعدوا يصورون هياج السماءِ وغضبها في خوف وتذكّر للصحب والرفاق، والحبيبة.

وعالج **الفصل الثالث** إحساس الشعراء بمأساة (الإنسان – الحيوان – الطبيعة)، فصوّروا رحلة المرأة/الخصب والأمل، وتوقعوا النهاية المأسوية لها، وملاحقة الطّيور الجارحة لأحمالها مصورين الكلل الحمراء التي شابهت الدم الذي نزف من مآقيهم على فراق صنو الحياة ومكملها.

وكان لصور الغربة مجالاً خصباً للتعبير عن حالة الضياع التي وقع فيها الشعراء عن أرضهم ومجتمعاتهم ، إضافة إلى غربة الموت السّاحقة التي لم يجدوا لها حلاًّ، فبكوا على حياتهم وحاولوا جاهدين العبَّ من لذاذاتِ الحياة قبل إحكام يد الدهر على أعناقهم.

والملاحظ في صور المأسوي للحيوان أن الناقة/مخلص الشاعر من الهموم، رمزت إلى الشؤم، واقترن ذكرها في مخيلة الجاهليين بالخراب والدّمار الذي لحق بقوم النبي صالح (عليه السلام)؛ فشبهت أيضاً بما يشير إلى حالات اليأس والتفاهة والوضاعة. وكانت صور الثّور الوحشي في معركته مع الكلاب والصائد تشير بوضوح إلى مأساة البطل/الشاعر، ووضعه المأزوم في الحياة، فحاول جاهداً وبتكفير سليم التَّغلبَ على قوى الشّر التي تروم به وبمجتمعه الهلاك والدمار.

وتمثلت مأساة الطبيعة في لوحة الطلل الرامز إلى الموت المخيّم على مكان سعادة الشاعر، وملهى طفولته وأحلام مستقبله.

وفي لوحة السّيل التي اصطنعها الشّعراء للتطهير، لم يدع الماء الغزير الإنسان والحيوان والنبات إلا وأخذ منهم النّصيبَ الكافي من التّدمير والخراب.

وقام إحساس الشّاعر الجاهليّ في صور القبح فيما عالجه **الفصل الرابع** على استهجان المظاهر المنافية للتّناسق والانسجام في الشّكل، واحتقار الأعمال المؤدّية إلى تدهور الأوضاع المعيشة عامّةً؛ فإزكاء نار الحرب عملٌ مُستَقبَحٌ بغيض، يجرُّ الويلات على النّاس، ويُعرِّضُ المجتمعات للتّفكّك

والانقسام، في ظلِّ العصبيّة القبليّة القاتلة في بعض جوانبها، فكان لصور الحرب دورٌ مهمٌّ في إيقاظ العقول النّائمة، وكَبحِ العواطف المتوقّدة، التي تُزيِّنُ لأصحابها الاستحقاق التّامَّ للقيام بالاعتداء على حرمة القبائل الأخرى، وهتك أعراضها.

كما صوَّر الشّعراء الجاهليّون مكامن القبح في المرأة والرّجل على حدٍّ سواء؛ فقِصر القامة، والتّرهّل في الأجسام، وصغر الرّؤوس، تنافي التناسق الشّكلي الذي يصنع الجمال، وهي من صفات القبح التي عابها شعراء الجاهليّة، واستهجنوا الخامل البليد، الذي جعل همّه الأكل والنّوم، فارتخت مفاصله، وامتلأ جسمه.

وقدّموا للمرأة صوراً كثيرةً تشير إلى قبح شكلها (صغر العينان، وكِبر الأثداء)، إضافةً إلى صور الشّراسة في تعامل المرأة مع الزّوج، وغدرها وخيانتها.

ووقفوا في صورهم عند الأفعال القبيحة الموجودة في المجتمع الجاهليّ (الجُبْن والغدر والوشاية والغفلة والبخل)، فنفّروا منها للتّطهير والقضاء على مظاهر الفُرقةِ، وإبعاد النّاس عن تمثُّلها، لخلق جوٍّ تسوده المحبّةُ، فيكونَ قوامه التّعاون والمساواة، في إسقاطاتٍ مباشرةٍ وغير مباشرة (رمزيّة) على الحيوان، لتستأثر الحكمة في النّفوس.

وقد حرّكت صور القبح الحيواني لدى الشّعراء جملةً من الدّلائل الفكريّة والاجتماعيّة؛ فكان مشهد الطّير في القصيدة الجاهليّة تعبيراً عن وجهة نظر الجاهليين تُجاه الحياة بمختلف ميادينها. فصوّروا من خلاله مواقفَ كثيرةً تضجُّ بالأبعاد النّفسيّة، ومدلولاتها الذّهنيّة العميقة.

ولم يكن المنظر الطّبيعيّ عند الشّعراء الجاهليّين قبيحاً بالمعنى الحقيقيّ للقُبح؛ بل استعانوا ببعض النّباتات الضّارّة في تصوير حالاتهم النّفسيّة والفكريّة.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

أوّلاً: المصادر

- الأصمعيّات، عبد الملك بن قُريب، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السّلام هارون، دار المعارف بمصر، الطّبعة السّابعة ١٩٩٣.
- الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني علي بن الحسين، طبعة دار الكتب المصرية، إعداد مكتب تحقيق دار إحياء التراث العربي، طبعة كاملة وجديدة، بيروت لبنان، الطبعة الأولى ١٩٩٤ م.
- الإنسان الكامل، عبد الكريم الجيلي، مكتبة محمد علي صبيح، مصر، د.تا.
- الأنوار ومحاسن الأشعار، أبو الحسن علي بن محمد، المعروف بالشمشاطي، تحقيق الدّكتور محمد يوسف، مراجعة عبد الستّار أحمد فرّاج، الكويت ١٩٧٧.
- آراء أهل المدينة الفاضلة، ابن خلدون، مطبعة التّقدّم، مصر، الطّبعة الثّانية ١٩٠٧.
- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، علَّق حواشيه أحمد مصطفى المراغي، مطبعة الاستقامة، القاهرة؟.
- البرصان والعرجان والعميان والحولان، الجاحظ، عمرو بن بحر، تحقيق محمد مرسي الخولي، مؤسّسة الرّسالة، بيروت، الطّبعة الثّانية، ١٩٨١.
- البيان والتبيين، الجاحظ عمرو بن بحر تحقيق عبد السلام هارون، الطبعة الأولى، طبع لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٤٨.
- بلوغُ الأَرب في معرفة أحوال العرب، محمود شكري البغدادي الألوسي، عني بشرحه وتصحيحه محمد بهجت الأثري، المطبعة الرحمانيّة بمصر، الطّبعة الثّانية ١٩٢٤م.
- جمهرة الأمثال، أبو هلال العسكري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعبد المجيد قطامش، دار الفكر، الطّبعة الثّانية ١٩٨٨.
- جمهرة أشعار العرب في الجاهليّة والإسلام، محمد بن أبي الخطاب القرشي، تحقيق محمد علي البجاوي، دار النّهضة، الفجالة.

– الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق عبد السّلام محمد هارون، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة ١٩٥٦.

– حياة الحيوان الكبرى، الدّميريّ، دار الفكر، بيروت، د/ت.

– خزانة الأدب ولبّ لباب العرب، عبد القادر البغدادي، تح: عد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، القاهرة ١٩٦٨م.

– دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، نشر مكتبة القاهرة، شركة الطّباعة الفنيّة المتّحدة ١٩٦١.

– ديوان الأسود بن يعفر النّهشلي، صنعة الدّكتور نوري حمودي القيسي، مديريّة الثّقافة العامّة، بغداد ١٩٧٠.

– ديوان الأعشى، شرح وتعليق الدكتور محمد محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز ١٩٥٠.

– ديوان الأفوه الأودي، شرح وتحقيق الدكتور محمد التونجي، دار صادر بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٨م.

– ديوان أبي دؤاد الإيادي، ضمن دراسات في الأدب العربي، لغوستاف غرنباوم، ترجمة إحسان عبّاس ورفاقه، إشراف محمد يوسف نجم، مكتبة دار الحياة، بيروت ١٩٥٩.

– ديوان أبي قيس صيفي بن الأَسِلت، دراسة وجمع وتحقيق الدّكتور حسن محمد باجودة، مكتبة دار التّراث، القاهرة ١٣٩١.

– ديوان امرئ القيس، تحقيق الدكتور محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر ١٩٥٨م.

– ديوان أميّة بن أبي الصلت، جمع وتحقيق ودراسة وصنعة الدكتور عبد الحفيظ السلطي، المطبعة التعاونية، دمشق ١٩٧٤م.

– ديوان أوس بن حجر، تحقيق وشرح الدكتور محمد يوسف نجم، دار صادر بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٧٩.

– ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي، تحقيق الدكتور عزّة حسن، الطبعة الثانية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٢م.

– ديوان تأبّط شرّاً وأخباره، جمع وتحقيق وشرح علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الثّانية ١٩٩٨م.

– ديوان الحادرة، تحقيق وتعليق ناصر الدين الأسد، دار صادر بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٩١م.

– ديوان الحارث بن حلِّزة، جمهه وحقّقه وشرحه الدكتور إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩١م.

– ديوان الحطيئة، شرح ابن السكيت، تحقيق نعمان أمين طه، شركة مكتبة ومطبعة البابي الحلبي وأولاده، مصر.

– ديوان حاتم الطائي، رواية هشام بن محمد الكلبي، صنعة يحي بن مدرك الطّائي، دراسة وتحقيق الدكتور عادل سليمان جمال، مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطّبعة الثّانية ١٩٩٠.

– ديوان حميد بن ثور الهلالي، صنعه الأستاذ عبد العزيز الميمني، القاهرة مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٥١م.

– ديوان الخنساء، شرحه وضبط نصوصه وقدّم له الدّكتور عمر فاروق الطبّاع، دار الأرقم، بيروت.

– ديوان دريد بن الصمّة الجشمي، قدّم له الدكتور شاكر الفحّام، جمع وتحقيق وشرح محمد خير البقاعي، دار قتيبة ١٩٨١م.

– ديوان زهير بن جناب الكلبي، صنعه الدكتور محمد شفيق البيطار، دار صادر بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٩م.

– ديوان زيد الخيل الطّائي، صنعه الدكتور نوري حمّود القيسي، مطبعة النعمان النجف الأشرف.

– ديوان السّليك ضمن ديوان الشّنفرى، إعداد وتقديم طلال حرب، دار صادر، بيروت، الطّبعة الأولى ١٩٩٦.

– ديوان سلامة بن جندل، تحقيق الدكتور فخر الدّين قباوة، نشر وتوزيع المكتبة العربية، حلب باب النصر، الطبعة الأولى ١٩٦٨م.

– ديوان سحيم عبد بني الحسحاس، تحقيق الأستاذ عبد العزيز الميمني، نسخة مصوّرة عن طبعة دار الكتب ١٩٥٠م، الدار القوميّة للطباعة والنشر القاهرة.

– ديوان الشّماخ، حقّقه وشرحه صلاح الدّين الهادي، دار المعارف، مصر ١٩٦٨.

– ديوان ضرار بن الخطاب الفهري، جمعه وحققه وشرحه الدكتور فاروق اسليم، دار صادر بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٦.

– ديوان طرفة بن العبد مع شرح الأعلم الشنتمري، صحّحه ونقله إلى العربية مكس سلغسون، طُبع في مدينة شالون على نهر سَون، مطبعة برفرند ١٩٠٠م.

– ديوان طفيل الغنوي، تحقيق محمد عبد القادر أحمد، دار الكتاب الجديد، الطّبعة الأولى ١٩٦٨.

– ديوان عامر بن الطفيل، رواية محمد بن القاسم الأنباري، دار صادر بيروت ١٩٧٩ م.

– ديوان عبيد بن الأبرص، تحقيق الدكتور محمد علي دقّة، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠٣.

– ديوان عدي بن زيد العبادي، تح: محمد جبار المعيبد، وزارة الثقافة والإرشاد، العراق، بلا.

– ديوان عروة بن الورد، شرح ابن السّكيت، حقّقه وأشرف على طبعه، ووضع فهارسه، عبد المعين الملوحي، مطابع وزارة الثّقافة والإرشاد القومي، بغداد.

– ديوان عمرو بن قميئة، تحقيق وشرح الدكتور خليل إبراهيم العطية، دار صادر، بيروت، الطبعة الأخيرة، بيروت ١٩٩٤م.

– ديوان عمرو بن كلثوم، شرح مجيد طرّاد، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٨م.

– ديوان عمرو بن معد يكرب الزبيدي، صنعة هاشم الطّعّان، المؤسّسة العامّة للطّباعة والصّحافة، مطبعة الجمهوريّة، بغداد ١٩٧٠.

– ديوان عنترة بن شدّاد العبسي، تحقيق محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، القاهرة ١٩٧٠م.

– ديوان قيس بن الخطيم، تحقيق الدكتور ناصر الدين الأسد دار صادر بيروت.

– ديوان كعب بن زهير، قرأه الدكتور محمد يوسف نجم، دار صادر بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٥م.

– ديوان لقيط بن يعمر الإيادي، حقَّقه وقدَّم له عبد المعيد خان، دار الأمانة، مؤسّسة الرّسالة، بيروت، الطّبعة الأولى ١٩٧١.

– ديوان المتلمّس الضّبعي، عُني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه حس كامل الصّيرفي، جامعة الدّول العربية، معهد المخطوطات العربية ١٩٧٠.

– ديوان المزرّد، تحقيق إبراهيم عطيّة، مطبعة أسعد، بغداد ١٩٦٢.

– ديوان النابغة الذبياني، صنعة ابن السكّيت، تحقيق الدكتور شكري فيصل، دار الفكر ١٩٦٨.

– ديوان الهذليين، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة الطبعة الأولى ١٩٤٥م.

– الرّسائل، الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، طبعة السّندوبي، المطبعة الرّحمانيّة، مصر، الطّبعة الأولى ١٩٣٣.

– الرسائل، الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، طبعة عبد السّلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.تا.

– الرسائل، ابن عربي، تقديم محمد عبد الرحمن المرعشلي، اعتنى بها: سمير خالد رجب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، الطّبعة الثانية ٢٠٠٢.

– زهر الآداب وثمر الألباب، الحصري القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ١٩٥٣ م.

– سمط اللآلئ، أبو عبيد البكري، تحقيق عبد العزيز الميمني، القاهرة ١٩٣٦ – ١٩٣٩.

– شرح أشعار الهذليّين، السكري، تحقيق عبد الستار أحمد الفرّاج، القاهرة ١٩٦٥م.

– شرح شعر زهير بن أبي سلمى، صنعه الأعلم الشنتمري، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة، المكتبة العربية، حلب باب النصر، الطبعة الأولى ١٩٧٠م.

– شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، وضعه وضبطه وصحّحه عبد الرحمن البرقوقي، المكتبة الرحمانيّة، مصر، ١٩٥٩.

- شرح ديوان الشّنفرى، جمع وشرح وتحقيق، الدكتور محمد نبيل طريفي، دار الفكر العربي، بيروت، الطّبعة الأولى ٢٠٠٣.
- شرح ديوان علقمة بن عبدة، تحقيق السيّد أحمد صقر، المطبعة المحموديّة بالقاهرة ١٩٣٥.
- شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، حقّقه وقدّم له الدّكتور إحسان عبّاس، الكويت ١٩٦٢.
- شرح ديوان المهلهل، شرح وتحقيق محمد علي أسعد، دار الفكر العربي، بيروت، الطّبعة الأولى ٢٠٠٠.
- شعراء النّصرانيّة، جمعه الأب لويس شيخو، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت ١٨٩٠.
- شعر خداش بن زهير، صنعه الدّكتور يحيى الجبوري، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق ١٩٨٦.
- شعر ربيعة بن مقروم الضّبي، ضمن شعراء إسلاميين، الدّكتور نوري حمودي القيسي.
- شعر عمرو بن شأس، الدكتور يحيى الجبوري، جامعة بغداد، بلا.
- شعر المُثَقِّب العبدي، تحقيق الشّيخ محمد حسن آل ياسين، مطبعة المعارف، بغداد ١٩٥٦.
- شعر النّابغة الجعدي، تحقيق عبد العزيز رباح، المكتب الإسلامي، دمشق، الطّبعة الأولى ١٩٦٤.
- شعر النَّمِر بن تولب القيسي، الدكتور نوري حمودي، مطبعة المعارف، بغداد، بلا.
- طبقات فحول الشعراء، الجمحي محمد بن سلام، شرح محمود محمد شاكر، الطبعة الأولى، طبع دار المعارف المصرية القاهرة.
- العقد الفريد، ابن عبد ربه، دار إحياء التراث العربي بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٩٩ م.
- العمدة في صناعة الشّعر وآدابه ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، عني بتصحيحه السيد محمد بدر الدين النعساني الحلبي، مطبعة السعادة، الطبعة الأولى ١٩٠٧م.
- عيار الشّعر، ابن طباطبا، تحقيق وتعليق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجاريّة الكبرى، القاهرة ١٩٥٦.
- فقه اللغة وسر العربية، الثّعالبي، دار الكتب العلميّة، بيروت د/تا.

- الكامل في اللغة والأدب، أبو العباس محمد بن يزيد المبرد تحقيق عبد الحميد الهنداوي، الطبعة الأولى، طبع دار الكتب الوطنية،بيروت لبنان ١٩٩٩.

- كتاب الإبل، الأصمعي، ضمن الكنز اللغويّ، نشره الدّكتور أوغست هفنر، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت ١٩٠٣.

- كتاب النّجاة، ابن سينا، نقّحه وقدّم له ماجد فخري، دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطّبعة الأولى ١٩٨٥.

- لسان العرب، ابن منظور محمد بن مكرم، طبعة جديدة محققة، دار صادر بيروت، الطبعة الثانية ٢٠٠٣ م.

- المخصّص، ابن سيده، المطبعة الأميريّة ببولاق، ١٩٩٥.

- المعاني الكبير، ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم، تحقيق حيدر آباد، الهند ١٣٦٨.

- المعمّرون والوصايا، السجستاني، أبو حاتم، تحقيق عبد المنعم عامر، دار إحياء الكتب العربية ١٩٦١م.

- المفضّليّات، المفضّل بن محمد الضّبي، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السّلام هارون، دار المعارف، الطّبعة الثّامنة.

- الموازنة بين الشّعراء، أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، تحقيق السيّد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة ١٩٦١.

- معجم البلدان، ياقوت الحموي، دار صادر، بيروت ١٩٧٧.

- نهاية الأرب في فنون الأدب، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري، مطبعة دار الكتب القاهرة، ١٩٢٥م.

- الهوامل والشّوامل، التّوحيدي، تحقيق السّيد أحمد صقر، مطبعة لجنة التّأليف والترجمة والنّشر، القاهرة ١٩٥١.

- الوحشيّات، أبو تمّام، تحقيق الشّيخ عبد العزيز الميمني، دار المعارف بمصر، الطّبعة الثّانية ١٩٧٠.

ثانياً: المراجع

- الإحساس بالجمال، جورج سانتيانا، ترجمة محمد مصطفى بدوي، مراجعة وتصدير زكي نجيب محمود، مكتبة الأنجلو مصريّة، القاهرة، د.تا.
- الأساطير العربية قبل الإسلام، محمد عبد المعيد خان، لجنة التّأليف والترجمة والنشر بالقاهرة، الطّبعة الأولى ١٩٣٧.
- الأسس الجماليّة في النّقد العربي، عز الدّين اسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، الطّبع الأولى، ١٩٥٥.
- أشعار اللّصوص وأخبارهم، جمع وتحقيق عبد المعين الملوحي، دار الحضارة الجديدة، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٩٣.
- أصول النقد الأدبي، أحمد الشّايب، مكتبة نهضة مصر، الطبعة السّابعة، ١٩٦٤.
- البطل في التّراث، نوري حمودي القيسي، المجمع العراقي، بغداد ١٩٨٢.
- البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي، الدكتور سعد الدين كليب، وزارة الثقافة، دمشق١٩٩٧م.
- بحث في علم الجمال، جان برتليمي، ترجمة أنور عبد العزيز، دار نهضة مصر، القاهرة١٩٧٠ م.
- بنية القصيدة الجاهليّة، الصّورة الشّعريّة لدى امرئ القيس، ريتّا عوض، دار الآداب، بيروت الطّبعة الأولى ١٩٩٢.
- التاريخ العربي القديم، ديتلف نيلسن، ترجمة فؤاد حسنين وزكي محمد حسن، النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٨م.
- تاريخ الشّعر العربي، نجيب محمد البهبيتي، دار الفكر ومكتبة الخانجي بمصر، الطّبعة الرّابعة ١٩٧٠.
- الجمال والجلال، الدكتور فؤاد المرعي، مطبوعات دار طلاس، دمشق، الطبعة الأولى ١٩٩١.
- جدل الجمال والاغتراب، مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار الثّقافة للنشر والتوزيع، القاهرة.

- جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت١٩٨٤ م.
- الحياة العربية من الشّعر العربي، الدّكتور محمد أحمد الحوفي، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٧٢.
- الخطاب الشّعريّ، الدكتور حسن مسكين، رؤية جديدة، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، الطّبعة الأولى ٢٠٠٥.
- الخوف في الشّعر قبل الإسلام، الدكتور جليل حسن محمد، الخوف في الشّعر قبل الإسلام، منشورات دار دجلة، عمّان، الطّبعة الثّانية ٢٠٠٩.
- دراسات في الشعر الجاهلي، الدكتور أنور أبو سويلم، دار الجيل، بيروت، بلا.
- دراسات في علم الجمال، الدّكتور عدنان رشيد، دار النّهضة العربيّة للطّباعة والنشر، بيروت، الطّبعة الأولى ١٩٨٥.
- الزمن في الشعر الجاهلي، الدكتور عبد العزيز محمد شحادة، دار الكندي، الطبعة الأولى، ١٩٩٥.
- الشّعر الجاهليّ تفسير أسطوري، الدّكتور مصطفى عبد الشّافي الشّورى، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، الطّبعة الأولى ١٩٩٦.
- الشعر العربي بين الجمود والتطور، محمد عبد العزيز الكفراوي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، الطبعة الرابعة ١٩٦٩م.
- شاعر الغزل، عبّاس محمود العقّاد، دار المعارف، مصر، بلا.
- شعر الحرب في العصر الجاهليّ، الدّكتور علي الجندي، دار مكتبة الجامعة العربية، بيروت، الطّبعة الثّالثة ١٩٦٦.
- شعر الطّبيعة في العصر الجاهلي، الدكتور نوري حمودي القيسي، دار الإرشاد، بيروت، الطّبعة الأولى ١٩٧٠.
- شعر تميم في العصر الجاهلي، جمع وتحقيق صلاح كزارة ١٩٨٢.

- الصّحراء في الشّعر الجاهليّ، الدكتور أحمد موسى النوتي، عالم الكتب الحديث، إربد، الطّبعة الأولى ٢٠٠٩.

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

- الصّورة في الشّعر العربي حتّى آخر القرن الثّاني الهجري، الدّكتور علي البطل، دار الأندلس للطّباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الطّبعة الثّالثة ١٩٨٣.

- الصّورة والبناء الشّعري، الدّكتور محمد حسن عبدالله، دار المعارف بالقاهرة.

- الطرائف الأدبية، عبد العزيز الميمني، دار الكتب العلمية، بيروت، الطّبعة الأولى ٢٠٠٦م.

- علاقات الفن الجمالية بالواقع، ن.غ. تشرنيشفسكي، ترجمة يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٣م.

- علم الجمال البرجوازي المعاصر، مجموعة من العلماء السوفييت، ترجمة الدكتور فؤاد المرعي، دار الفجر، حلب.

- علم الجمال، بنديتو كروتشه، ترجمة نزيه الحكيم، المطبعة الهاشمية ١٩٦٣م.

- علم الجمال، قضايا تاريخيّة ومعاصرة، الدكتورة وفاء محمد ابراهيم، مكتبة غريب، القاهرة.

- علم الجمال، نايف بلّوز، منشورات جامعة دمشق، الطّبعة السّادسة ٢٠٠٢م.

- علم الجمال، دنيس هويسمان، ترجمة أميرة حلمي مطر، مراجعة الدكتور أحمد فؤاد الأهواني، دار إحياء الكتب العربية.

- علم الجمال والنّقد، الدكتور بشير زهدي، جامعة دمشق، الطّبعة الأولى ١٩٨٢.

- الغربة في الشعر الجاهلي، الدكتور عبد الرزاق الخشروم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٢ م.

- الغزل في الشّعر الجاهلي، الدّكتور أحمد محمد الحوفي، الطّبعة الثّانية، معدّلة ومزيدة، مكتبة نهضة مصر.

- الفكر الجمالي عند الجاحظ، الدكتور محمد الوادي، دار الفرقان للّغات، حلب، الطّبعة الأولى ٢٠١٠.
- فصول في علم الجمال، عبد الرّؤوف برجاوي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت الطّبعة الأولى ١٩٨١.
- فكرة الجمال، هيغل، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطّليعة، بيروت، الطّبعة الأولى ١٩٧٨.
- فلسفة تاريخ الفن، آرنولد هوسر، ترجمة رمزي عبد الرّحمن جرجس، مراجعة الدّكتور زكي نجيب محمود، سلسلة الألف كتاب، مصر ١٩٦٨.
- فلسفة الجمال، نشأتها وتطوّرها، أميرة حلمي مطر، دار الثّقافة للنّشر والتوزيع، القاهرة، الطّبعة الثّانية ١٩٨٣.
- فلسفة الشّعر الجاهليّ، الدّكتور هلال الجهاد، دار المدى للثّقافة والنّشر، دمشق، الطّبعة الأولى ٢٠٠١.
- فلسفة النّظريّات الجماليّة، الدكتورة غادة المقدّم عدره، جرّوس برس، طرابلس، لبنان، الطّبعة الأولى ١٩٩٦.
- فن الشّعر، الدكتور إحسان عبّاس، دار الثّقافة، بيروت، لبنان، الطّبعة الثّالثة.
- في التربية الجمالية، فريدريك شيللر، ترجمة وفاء محمد ابراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١م.
- قراءة ثانية لشعرنا القديم، الدكتور مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، بلا
- قصائد جاهليّة نادرة، مؤسّسة الرّسالة، بيروت، الطّبعة الأولى ١٩٨٢.
- قيم جديدة للأدب العربي القديم والحديث، الدّكتورة عائشة عبد الرّحمن، دار المعارف بمصر ١٩٧٠
- المدخل إلى علم الجمال، هيغل، ترجمة جورج طرابيشي، در الطليعة، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧٨م.

- المرأة في الشّعر الجاهلي، الدّكتور أحمد محمد الحوفي، دار النّهضة، مصر ١٩٨٠.
- المعاني المتجدّدة في الشّعر الجاهلي، الدّكتور محمد صادق حسن عبد الله، مكتبة النّهضة المصريّة، القاهرة ١٩٩٤.
- مبادئ علم الجمال، شارل لالو، ترجمة خليل شطّا، دار دمشق، الطّبعة الأولى ١٩٨٢.
- مسائل فلسفة الفن المعاصر، جان ماري جويّو، ترجمة سامي الدروبي، دار اليقظة العربية، دمشق الطبعة الثانية ١٩٦٥م.
- مشهد الحيوان في القصيدة الجاهليّة، الدّكتور حسين جمعة، دار دانية، دمشق، بيروت، الطّبعة الأولى ١٩٩٠.
- مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، أميرة حلمي مطر، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩٤م.
- موجز تاريخ النّظريّات الجماليّة، أوفيسيانيكوف وسمير نوفا، تعريب باسم السّقّا، دار الفارابي، بيروت، الطّبعة الثّانية ١٩٧٩.
- النقد الأدبي، أحمد أمين، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٧٦م.
- النقد الأدبي، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر ١٩٦٢م.
- النّقد الأدبي الحديث، الدكتور محمد غنيمي هلال، دار النّهضة العربية، القاهرة، الطّبعة الرّابعة ١٩٦٩.
- النّقد الجمالي، أندريه ريشار، ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، الطّبعة الثّانية ١٩٨٩.
- النقد الفني، جيروم ستولنيتز، ترجمة فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- نخبة عقد الأجياد، محمد عبد القادر الجزائريّ، دار الفكر، دمشق، الطّبعة الثّانية ١٩٨٥.
- الوطن في الشّعر العربي من الجاهليّة إلى نهاية القرن الثّاني عشر الميلادي، الدّكتور وهيب طنّوس، حلب ١٩٧٥.

ثالثاً: الرّسائل الجامعيّة:

- القيم الجماليّة في الشّعر العربي الحديث، الدّكتور سعد الدّين كليب، أطروحة دكتوراة، جامعة حلب ١٩٨٩.

- الموت في الشّعر الجاهلي، محمد تركي، رسالة ماجستير، جامعة حلب ٢٠٠٩.

- المهلهل بن ربيعة، حياته وشعره، دراسة وتحقيق نافع منجل شاهين، رسالة ماجستير، كليّة الآداب، الجامعة المُستنصريّة ١٩٨٦.

رابعاً: المجلاّت:

- شعر الحُصين بن الحمام المُرّيّ، ضمن مجلّة المورد، جمع وتحقيق الدّكتور مهدي عبد جاسم، المجلَّد السّابع عَشر، العدد الثّالث.

Summary:

Aesthetics distinguishes its relationship with most of arts (drawing, photograph, dance and music). Beauty can be found in a piece of art, a poem statue. From this concept we can talk about its importance and internationalness.

Even though aesthetics idiom is modern, it started two hundred years ago by the German philosopher Alexander bao Magartin, the concept of beauty and sense is as old as the history itself.

Most people,s studies went to a lot of beauty cases beauty cases the same way for all civilizations ascidians, Greece, Roman, Arabic, Islamic and, European.

In fact these cases are too much and the cause for this is as I mentioned to the relationship between aesthetics and all human arts.

I will try in this research to concentrate on phenomena which is very important in this field, it is {the Aesthetic s sense, throughout the Imagery pattern} this sense was born with human in everyday life and appears through interaction and surroundings which create various emotions that affects him and he transformed them in to concepts and principles where Imagery spells them.

In front of the mountain, we feel greatness, fearness and we also have nice senses when we see a piece of art that has harmony in its size and colours and the same for other aesthetic concepts the disastrous and ugly the ugly ones…

The search will take the pre- Islamic poetry as a field to discover the aesthetic sense, and will only study this sense through the imagery which clarified the poet's attitude towards views that he sees in front of him. The Imagery will show the sense of poet toward concepts {nice, great, disastrous, ugly} and these were much created in poetry where the poets expresses about certain kinds of them.

Here we should refer that the sense in these concepts is rules comes from the receiver, critic or reader from his understanding and concentrating on the imagery.

The importance of the search comes from caring to phenomena that had not been studied before, It is the aethetic sense in imagery pattern. The study of principles and values as founded in the things we take the image from.So that this research is different from other ones in this field.

The most important study was made by Dr Ahmad Mahmod Al Khalil (the aesthetic scene in the pre-Islamic poetry) chapter one has the aesthetic values, he concentrated only on woman's beauty and he studied greatness of man, flood camel and talked about narrow sides of other values (heroic, disastrous, satirical and humorous).

In the second chapter he explained the aesthetic values (actually, ideal, social, cultural, and artisan).

In the last chapter he explained about aesthetic criteria in addition to the studying by Dr fuad Al Murii That has aesthetic conscious by Arab be for the pre- Islam age.

He talked in the first chapter about poetry that It is the source of the aesthetic principles and in the second one, he discussed the concept of hero ship and discussed the (beauty) principle.In his third and studying chapter Dr. ABd Allah Khalaf Alassaf: aesthetic researches in pre-Islamic poetry which have four chapters, The first the aesthetic example and the critical evaluation, in the second one has tragedy fields in poetry (ruin migration, oddness, thieve).

The third chapter he talked about several sides of aesthetic in (woman, knight and horse) very much and caring. In the last chapter, He explained the ugliness in pre- Islamic poetry. (spy and war). It is considered one of the major book for research. But It apparently studied the aesthetic values and ideas as happened in pre-Islamic

topics not in the imagery that it searched in aesthetic principles as appeared when the poets described elements of nature or their love towards woman. Mean while my research is especially about the study of the sense with those rules in the imagery.

This research will try to provide in the beginning of each chapter a theoretical introduce to the origin of every concept for the scientists of aesthetics and philosophy, starting from Greece and ending with the modern age.

The research will be based on poems of the pre- Islamic ages, to discover what the imagery has involved in these texts. The poet meant them or doesn't. That leads to freedom of search to make the imagery speaks, depending on our understanding to the pre – Islamic age, society and culture not far away from the text soul.

This research aims to enrich the Arabic library in two sides the aesthetics and pre-Islamic poetry at the same time.

The research will be based on the grammatical descriptive analyzing type depending on the aesthetics in different ways from the idealism of Higle to materialism of Marks to find out aesthetic rules in pre-Islamic poetry and exposing it through the imagery that the poet expresses about his senses and emotions in real life that he live (similar, metaphor and sub merged metaphor) and others which had affected on the ways of senses (hearing, seeing, touching).

The research will depend on three sources and references. The first combination contains the major sources to subject, they are volumes of poetry and poems while the second one contains the important sources in the aesthetics. The third one has a combination of old and modern critical public books. So that, the search will be organized in an introduction, four chapters and conclusion.

The introduction will be about aesthetic sense and its appearing by imagery.

The first chapter of this research will discuss the principle of beauty tasting. It will present firstly a precise show for the definitions of this principle, according to philosophers and beauty scientists. Then it moves for the search of this principle and its imagery in the pre Islamic poetry which are found in three prototypes which are the beauty of human, animal and nature.

I explained the imageries of woman concerning the aesthetic of human and imageries of camel, horse, the wild ox and the ruins animals concerning the anesthetic animal besides of the beauty of silent and active nature.

The Second chapter studied the aesthetic concept (the great and the sense in it) through the definition of philosophers and scientists for this concept. After that moving to poetry models that established this concept imagery in the pre-Islamic poetry. This can be seen through the anesthetic imagery. I have found that this was created in pre-Islamic poetry in three models; They are human aesthetics (proud, poet, thief and knight). Animal aesthetics (camel, horse and wild ox) the beauty of nature (desert, night, wind, rain and clouds)

The Third chapter analyzed the most attractive aesthetic concept by pre-Islamic people who succeeded in writing and moving it more than others, it is tragedy. It will first present common introduction about this concept showing opinions of scientists of aesthetics and philosophers, then it will stop at the tragedy of human, animal and nature, as examples as (emigration of woman, ode man, hunting, ruins floods and bad camels).

The fourth chapter studied the image of ugliness in through pre Islamic poetry explaining like usual about the basics of this concept in the history of the aesthetic thinking and its relation with the laugher and this can be seen in the pre- Islamic poets. This can be seen in three levels, first of them human ugliness prototyped in war which cause everything bad and disastrous. A Society that doesn't know

anything but killing and slavery. The ugliness of body and vices. Ugliness and laughing can be found in these two characteristics. The second thing is Imagery of the animal ugliness which are clear in (bad and weak birds, rubbish animals). The Third is the ugliness of nature that is what the eyes hate to see.

The conclusion comes to summarize what the research studied, and what it reaches from results after reading poems and analyze them.

Aleppo University

Faculty of Arts and Humanities
Department of Arabic

The Aesthetic Sense in Pre-islamic poetry

The Imagery Pattern

Thesis submitted for a doctoral degree
in Literary Studies

Achieved by

Mohammad Abdurrahman Torky

1434 / 2013

Aleppo University
Faculty of Arts and Humanities
Department of Arabic

The Aesthetic Sense in Pre-islamic poetry

The Imagery Pattern

Thesis submitted for a doctoral degree
in Literary Studies

Achieved by

Mohammad Abdurrahman Torky

Supervised by

Dr Farouq Ahmad Sleem

Assistant Professor, Department of Arabic
Aleppo University

1434 AH / 2013 AC