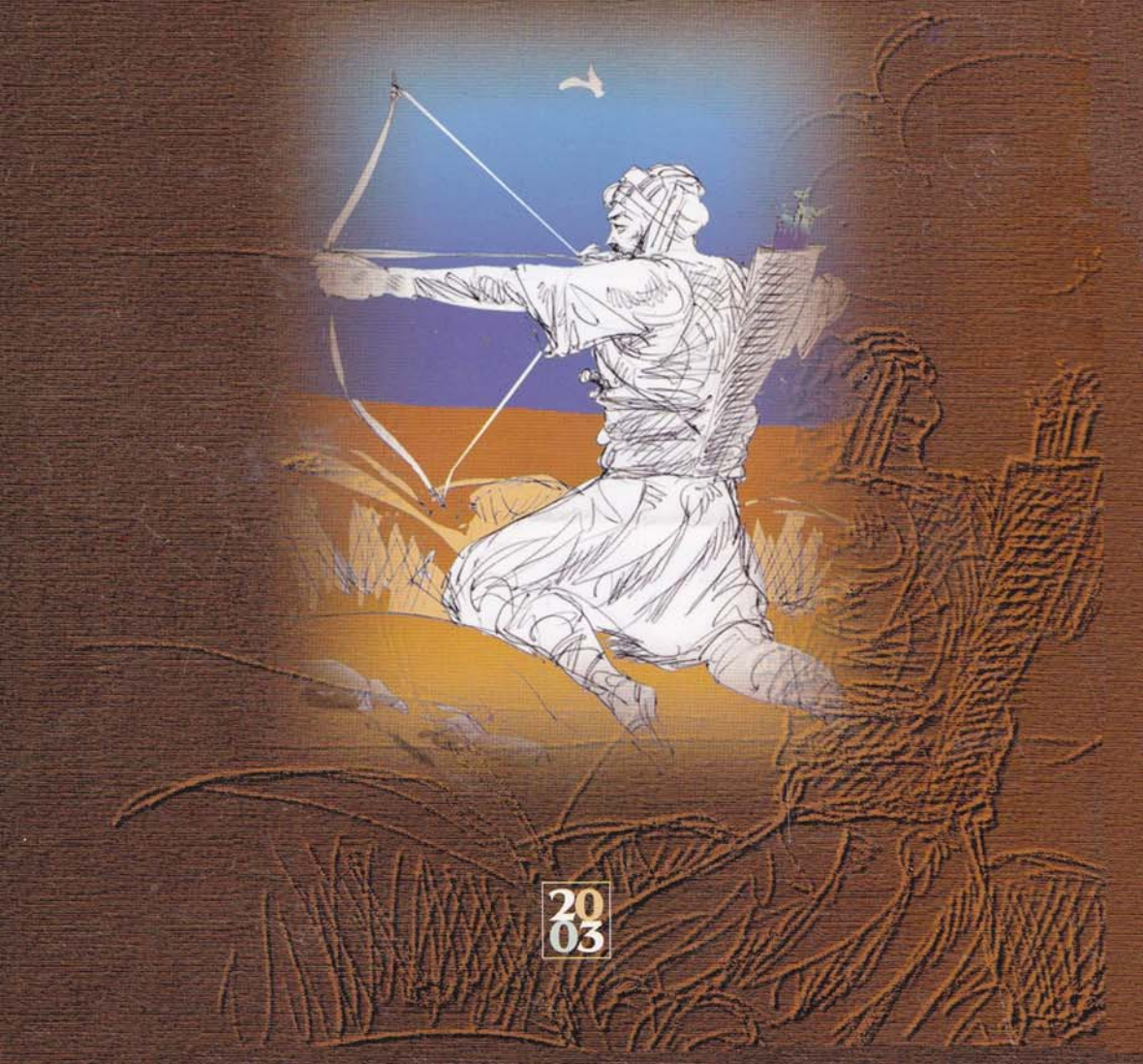
رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

سلسلة كتب ثقافية
تصدرها وزارة الثقافة
المملكة الأردنية الهاشمية
كتاب الشهر ٥٣

الصورة الفنية في شعر

الشَّمَّاخ

محمد علي ذياب



2003

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

الصورة الفنية في شعر

الشماخ

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
ر.إ.: ٢٤٨/ ٢/ ٢٠٠٣

٨١١,٠٩
ذيا ذياب، محمد علي
الصورة الفنية في شعر الشماخ/ محمد علي ذياب.ـــعمان: وزارة الثقافة، ٢٠٠٣ .
(٣٠٨)ص.

ر.إ.: ٢٤٨/ ٢/ ٢٠٠٣ .
المواصفات:/ الشعر العربي/ / الدراسات/
تم اعداد بيانات الفهرسة و التصنيف الاولية
من قبل دائرة المكتبة الوطنية

الهيئة الاستشارية للنشر (أبجدياً):

د. أحمد الطراونة

د. باسم الزعبي

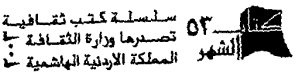
أ. زياد أبو لبن

أ. سالم الدهام

د. سلوى العمد

أ. عزمي خميس

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com



الصورة الفنية في شعر

الشماخ

محمد علي ذياب

2003

الأهداء

إلى ابنتي (نهى) ....
التي تصيّدها الردى غيلةً وظلماً،
فرحلتْ سريعاً، وتركتْ ألماً وحزناً وجرحاً راعفاً لا يَنْدَمل ....
إلى روحها الطَّاهِرة أُهدي هذا الجهد المتواضع.

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

تقديم

بقلم الأستاذ الدكتور: حسين عطوان

للباحثين العرب المحدثين كتب كثيرة في الصورة الفنية، قام معظمها على المنهج الأسطوري، وكان بعضها تكراراً لبعض التنظير في الفكر والتقرير في التفسير، والتعميم في الحكم، ولم يسلم من ذلك إلا قليل منها، ولكن بعض تلك الكتب اعتمدت المنهج التطبيقي، فكانت متزنة بعيدة عن التمحل في التأويل، والعسف في الحكم.

وقد اختار الأخ الصديق السيد محمد علي ذياب أن يدرس الصورة الفنية في شعر الشماخ، فأحسن بذلك صنعاً، إذ ترك الاهتمام بحياة الشاعر وموضوعات شعره وخصائصه، فتجنب بذلك التكرار، لأن حياة الشماخ وشعره قد درسا من قبل، وتجنب بذلك أيضاً أن تكون دراسته وصفية تقليدية، فجمع بين جِدَّة الموضوع وجدة المنهج.

ولم يُغْرق في الحديث النظري عن الصورة الفنية، ولم يثقل بها دراسته، بل استوعب النظريات المختلفة في الصورة الفنية، واستفاد منها في دراسته التطبيقية للصورة المصورة الفنية في شعر الشماخ.

وراقني في دراسته ما تتميز به من دقة في التقسيم والتنظيم، وآية ذلك أنه مهد لها بتمهيد وجيز واف غير منقوص، وشاف غير مخل عن مفهوم الصورة عند العرب ومناهج دراستها، وتعريفها عند الباحثين العرب والغربيين، ثم أتبع ذلك بأبواب الدراسة، وهي ثلاثة: فخصص الباب الأول لموضوعات الصورة في شعر الشماخ، ووزعه بين ثلاثة فصول، هي الإنسان، والحيوان، والنبات، والمجتمع والحضارة. وجعل الباب الثاني لدلالة الصورة والأفكار في شعر الشماخ، وفرقه بين ثلاثة فصول، هي الصورة والأفكار، والصورة وعلاقة الزمان والمكان، والصورة والرمز. وأفرد الباب الثالث لتشكيل الصورة في شعر الشماخ، وقسمه بين ثلاثة فصول، هي الصورة وأشكال البلاغة، والصورة المفردة والعلاقات الثقافية، والصورة والإيقاع الموسيقي، وختم دراسته بتحليلٍ تطبيقي على قصيدة

الشماخ الزائية المشهورة.

وعلى هذا النحو أحكم تقسيم دراسته وتنظيمها، فتسلسلت أبوابها، وتكاملت فصولها، وأخذ بعضها برقاب بعض، فكانت مترابطة متماسكة غير متقطعة ولا مفككة.

وراقني في دراسته ما تتمتع به من حسن العرض وسلامة التحليل، وصحة الاستنتاج، واعتدال الحكم، ذلك أنه فهم النصوص فهماً صحيحاً، ولم يحملها ما لا تحتمل، ولكنه لم يُعْنَ بظاهر النصوص، ومعانيها القريبة وحدها، بل عُني أيضاً بدلالاتها الخفية، ورُموزها القوية.

وراقني في دراسته أنه أحاط بمصادر موضوعه ومراجعه الحديثة العربية والمنقولة إلى العربية إحاطة كافية، وأنه وعى أفكار النقاد العرب والأجانب وأراءهم وعياً عميقاً، ووظفها في مواضعها الصحيحة من دراسته توظيفاً دقيقاً.

ويطيب لي أن أبارك له في هذا العمل العلمي الجاد، وأرى أنه يبشر له بمستقبل زاهر، بحيث يصبح بجهده الكبير، ونظره الثاقب، ومنهجه الصحيح، وأسلوبه السلس واحداً من الأعلام المرموقين في الدراسة الأدبية في قادم الأيام.

عمان ٢٠٠٣

الجامعة الأردنية

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

المقدّمة

كنت طالباً في المرحلة الإعدادية حينما تحدّث معلم اللغة العربية في مدرستي، الشاعر المقدسيّ علي سعيد خلف -رحمه الله- عن شاعر يلقّب بالشمّاخ، اشتهر بوصفه للقوس وصفاً أجاد فيه وأبدع، وزاد من اهتمامي بهذا الشاعر أنني ولدت في قرية تسمى "الشماخ" وهي إحدى قرى (الشوبك).

وبقي هذا الاهتمام الخاص بالشاعر ينمو داخل نفسي وكأنما هو نوع من الاهتمام بقريتي. وتطوّر تعلّقي بهذا الشاعر حينما أصبحت طالباً في كلية الآداب بالجامعة الأردنية، فعدت إلى المكتبة استقصي أخباره وحياته، لعلّ فيها ما يحقّق رغبة دفينة في النفس، وسرعان ما شدّني إلى الشاعر دقّة وصفه وحُسْن تصويره للحمر الوحشيّة وللقوس، فأبدع في هذا الجانب وأجاد حتى عدّه بعض النقّاد القدامى من أوصف الناس للقوس والحمر الوحشيّة.

ودفعني هذا الأمر إلى محاولة التعرّف إلى شاعريّة الشمّاخ في ضوء دراسة الصورة الفنيّة في شعره، خاصّة وأنه لم يلقَ الاهتمام الكبير عبر المسيرة النقدّية الممتدة من عصره إلى عصرنا هذا. وإن كان ثمة اهتمام يذكر بشعره فهو اهتمام اللغويين والنحاة بحثاً عن الشواهد النحوية واللغوية لعنايته بغريب اللغة، فضلاً عن أن الشمّاخ كان يعيش لفنه بعيداً عن التكسّب ودوامة المديح والهجاء.

كما أن من بين الأسباب التي دفعتني إلى الكتابة في هذا الموضوع طبيعة مصطلح "الصورة" الذي شاع استخدامه في نقدنا العربي المعاصر، فقد تبنته جلّ الدراسات النقديّة والجماليّة المعاصرة في دراسة الشعر العربي قديمه وحديثه، مما حرّك في النفس موجة من الاهتمام بهذا المصطلح، فدأبت على دراسة الكتب المهتمة بهذا الموضوع من أجل سبر أغواره وفهمه، وخلصت إلى أنه يمكن التعامل مع المصطلح في إطار نقدي أوسع وبشكل أكثر شموليّة، خصوصاً إذا اعتبرنا أن الصورة وثبة من وثبات الخيال، يشكّلها الشاعر من اللغة، فالتشبيه والاستعارة والكناية والمجاز بعامّة، جميعها قابلة لأن تكون صورة، كما أن فهم طبيعة مصطلح "صورة" عبر تطوره التاريخي وكذلك فهم الرؤية النقديّة

للصورة في دراسات المحدثين يسّر لنا مسألة اختيار موضوع الدراسة وهو "الصورة الفنيّة". وقد حدا بي هذا الموضوع إلى الاطلاع على ما استطاعت يدايَ أن تقع عليه من الدراسات المتخصصة التي اتخذت المصطلح "صورة" عنواناً لها. ومن بين هذه الدراسات المعنونة بمصطلح الصورة دراسة الدكتور مصطفى ناصف "الصورة الأدبية" التي ركّز فيها على معالجة الاستعارة، مع الالتفات إلى المعنى الأدبي، وكذلك دراسة الدكتور جابر عصفور "الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب" وتقدّم هذه الدراسة الإطار النظري للصورة الفنية إذْ استطاع جابر عصفور إزاحة السُّدم البلاغية الصارمة عن أنماط الصورة، من تشبيه واستعارة وكناية فمنحها أبعاداً جمالية ودلالية متطورة على نظرية القدامى النقدية والجمالية، هذا في الدراسات المعاصرة، أما إذا عددنا الآراء المبثوثة في كتب القدامى فإنّها تشكل في مجموعها نظرية نقدية وجمالية.

ومن الدراسات المهمّة كذلك، دراسة الدكتور نصرت عبد الرحمن "الصورة الفنية في الشعر الجاهلي" وتختلف عن الدراستين السابقتين في الأساس النقدي والجمالي لدراسة الصورة الفنية، إذ اعتمد الأسطورة في دراسته للصورة، وتلتها دراسة أخرى للدكتور علي البطل بعنوان "الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني للهجرة" عالج فيها الصورة من جانبها الأسطوري، وراح يثبت أن صور الشعر الجاهلي تتشكل من بقايا أسطورية.

وقد ابتعدت عن هذا المنهج في دراسة الصورة لإيماني بأنّ مواد الصورة قد تكون التجارب الإنسانية، وقد تكون الأساطير، وقد تكون الأفكار، فهي جميعاً صالحة للعمل الفني. أمّا الدراسة التي تقترب من منهجنا اقتراباً تلامسياً فهي دراسة الدكتور عبد القادر الرباعي المعنونة بـ "الصورة الفنية في شعر أبي تمام" حيث اعتمد الرباعي المنحى التطبيقي أكثر من المنحى التنظيري، فأفدت من منهجه ومن طريقته في تناول الصورة ومصادرها ودلالتها وتشكيلها الفنّي، بالإضافة إلى ما قرأته عن الصورة في دراسات أخرى مثل "الصورة الشعرية" لمؤلفه سي دي لويس، و "الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي" لمحمد الولي، و "بناء الصورة الفنية في البيان العربي" للدكتور كامل

حسن البصير، وكتاب "الصورة الفنية معياراً نقدياً" للدكتور عبد الإله الصائغ، و "الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني" لأحمد علي دهمان.

أمّا أخبار الشمّاخ وحياته فقد كفاني مؤونة البحث عنها الدكتور صلاح الدين الهادي في مؤلفه القيّم "الشمّاخ بن ضرار الذبياني حياته وشعره" إذْ تتبع أخباره في مختلف المصادر، كما درس شعره بعد أن حقق ديوانه(*) وجمعه من بطون الكتب الأدبية واللغوية والنحوية، فجزاه الله خير الجزاء على جهده القيّم وصبره على البحث والاستقصاء. كما درس محمود محمد شاكر لوحة القوس عند الشمّاخ من خلال قصيدته "الزائية" ولم يخفِ إعجابه بشاعريّة الشمّاخ وقدرته على التصوير والتجسيد.

ومع ما تحمله هاتان الدراستان من قيمة إلا أنهما لم تلتفتا كثيراً إلى جوانب الصورة الفنية في شعر الشمّاخ، وقدرته على التصوير. ولذا تركت الموضوع يمارس فعاليته في بيان منهج الدراسة؛ لذلك اقتضت ضرورة المنهج تقسيم هذه الدراسة إلى : تمهيد وثلاثة أبواب وخاتمة.

وجاء التمهيد نظرياً عالجتُ فيه تطور مفهوم الصورة عند العرب ومناهج دراستها وتعريفها عند النقاد العرب والغربيين.

بينما درستُ في الباب الأول موضوعات الصورة من خلال ثلاثة فصول، تحدثتُ في الفصل الأول عن صورة الإنسان، وفي الثاني عن صورة الحيوان والنبات، وفي الثالث عن صورة المجتمع والحضارة.

فأمّا الباب الثاني فعالجتُ فيه دلالة الصورة في شعر الشمّاخ ضمن ثلاثة فصول أيضاً، تحدثتُ في الفصل الأول عن الصورة والأفكار، وفي الثاني عن الصورة وعلاقات الزمان والمكان، وفي الثالث عن الصورة الرامزة.

وأمّا الباب الثالث فعالجتُ فيه تشكيل الصورة في شعر الشماخ، فكان الفصل الأول عن

---

* الشماخ: هو معقل بن ضرار بن حرملة الذبياني. شاعر مخضرم من نجد أمتد به العمر حتى آواخر خلافة عثمان بن عفان ومات غازياً في أذربيجان، صلاح الدين الهادي. الشماخ، حياته وشعره ص ٧٧-٧٨ .

الصورة وأشكال البلاغة، والثاني عن الصورة المفردة والعلاقات الثقافية، والثالث عن الصورة والإيقاع الموسيقي.

وحاولت دراسة أنموذج من ديوان الشمّاخ فاخترت القصيدة الزائية أنموذجاً تطبيقياً.

ولا شكّ أن هناك صعوبات قد واجهتني أثناء هذه الدراسة منها اللغة في شعر الشمّاخ، فلم يكن التعامل مع شعر الشمّاخ من الأمور السهلة، واصطدمت بوعورة ألفاظه وغريبها، ولكن طبيعة البحث تطلّبت منّي الصبر والتدقيق والعودة إلى المصادر القديمة والحديثة وكذلك المعاجم اللغوية حتى استطعت التغلب على هذه الصعوبة بحمد الله وعونه. كما واجهتني صعوبة تحديد مصطلح الصورة، فهو ليس من المصطلحات المحدّدة المعالم، بل تعدّدت فيه الاجتهادات والتعريفات والتفسيرات بحسب تعدد المناهج والمذاهب الأدبية، فملت إلى وجهة الدكتور الرباعي وتعريفه لهذا المفهوم وسرت على نهجه، مع الأخذ بعين الاعتبار طبيعة الشاعر الفنية وبيئته وظروفه التي قد تختلف عن ظروف غيره من الشعراء.

وثمة كلمةٌ أخيرة لا بدّ من ذكرها هنا. وهي أنني حرصتُ على أن أُبقي فصول هذا الكتاب ومباحثه الرئيسية كما هي؛ ليس فقط لاعتقادي بأن تفاصيل البحث المطوّل في حياة الشمّاخ وشعره، وتتبع الصور الفنية التي انطوت عليها قصائده ستكون أكثر أمانةً في بيانها لمواقع شعر الرجل ولغته، وإنما أيضاً لأنها تجسّدُ مرحلة من حياة المؤلف وبحثه لا يمكن تغييرها أو التعديل فيها بصورة جوهرية من دون الإساءة إلى منهج البحث وطريقة الدرس المتبعة فيه. وهو منهج لا يكتفي بالتأريخ لحياة الشمّاخ من خلال شعره، كما هي الحال في كل منهج تاريخي، وإنما يحاول أن يجعل من النص معياراً ووسيلة أساسية لتوفير معرفة أعمق بحياة الشاعر الداخلية ومخيّلته الفنيّة الغنيّة بصورها ومفرداتها ولغتها التي تمزج على نحوٍ دائمٍ بين مؤثرات المدينة العربية الإسلامية، التي كانت بعضُ قيمها ونوازعها الأخلاقية تتشكل على نحو غامض وغير حاسم في بعض قصائده.

وإذا لاحظ القارئ شيئاً من التكرار والإعادة لبعض الموضوعات والصور المدروسة، فيجب أن

يكون مفهوماً أنهما تكرار وإعادة تفرضهما طبيعة النص أو النصوص نفسها. وهو أمرٌ لا يعود فقط إلى أن الشاعر يكرر حياته أحياناً، ويجترّها كما يجترُّ البعيرُ الطعامَ المخزون في معدته، وإنما أيضاً إلى أن تشابه الموضوعات والمظاهر الحياتيَّة وتواليها وطبيعة الزمن الأفقي الذي يمتدُّ أمام عيني الشاعر امتداد الصحراء الفسيحة، هو الذي يفرض على نصه هذا النوع من العودة المتكررة إلى الموضوع والصورة المتولدة منه والمنعكسة عنه. وذلك لا ينفي بطبيعة الحال وجود اختلافات دقيقة على صعيد الصورة الراصدة والصورة المعبِّرة التي ينطوي عليها كل بيت وكل مقطع وكل قصيدة من قصائد الديوان

وأنا أظن أنَّ القراءة المتأنية للتحليل المحايد الذي انجزته قراءتُنا النقدية للمتن الشعري الخاص بهذا الشاعر ستكون كفيلة بإيضاح كثير من الالتباسات والشكوك، تلك التي يمكن أن تخامر ذهن القارئ لدى تفحُّصِه الأولي لهذه الدراسة. وإذا ما أحسَّ القارئ بعد ذلك أن هذه الدراسة يمكن أن تسهم بعض الإسهام في بلورة نظرته إلى بعض النصوص وزيادة فهمه لنصوص أخرى، وجعله قادراً على أن يربط بين دوافع الشاعر والمدركات الحسية المادية والخيالية التجريدية الموجودة على نحو فاعل في تجربته الحياتية والوجودية، فإن المؤلف يستطيع الزعم بأنه حقق بعض ما يرجوه من أهداف رائدها خدمة هذا الجانب من تراثنا المشرق ولغتنا العربية المجيدة.

والله من وراء القصد

المؤلف

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

تطور مفهوم الصورة عند النقاد العرب

مدخل:

١-مفهوم الصورة في النقد العربي القديم:

لا شك في أنّ الصورة من حيث هي وسيلة للتعبير موجودة منذ القديم، والشعر كما يقول إحسان عبّاس[١]: "قائم على الصورة منذ أن وجد وحتى اليوم، ولكن استخدام الصورة يختلف بين شاعر وآخر، كما أن الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في طريقة استخدامه للصور". واستخدمت الصورة في الشعر القديم "مطية لأجل التوصيل، مطية لوسق الأفكار، ولم تكن هي المستهدفة في حد ذاتها"[٢]. وكانت غاية الشاعر الجاهلي والإسلامي نقل المشاهدات والتجارب التي شاهدها أو مرّ بها عن طريق التشبيه والاستعارة محاولاً في تصويرها الاقتراب من الحقيقة.

ولعلّ أول النصوص التي لامست مفهوم الصورة في نقدنا العربي القديم ما ورد في قول الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) وهو يتحدث عن الشعر بأنه "ضرب من النسج وجنس من التصوير"[٣]. وكأنه أراد بكلمة "التصوير" هنا، العملية الذهنية التي تصنع الشعر، وتقدّم المعنى بطريقة حسيّة. كما ذكر قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) كلمة الصورة في قوله[٤]: "إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة"، فقد اعتبر قدامة الصورة بمثابة الشكل والإطار الخارجي للشعر.

وإذا كان هذا المصطلح لم يستخدم بلفظه في نقدنا القديم، فقد اهتم هذا النقد بوسائل الصورة الفنية "وأشكالها البلاغية فعالج التشبيه والاستعارة والكناية"[٥]. فهذا أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) يذكر الصورة في أقسام التشبيه إذْ جعل من أقسامه "تشبيه الشيء صورة، وتشبيهه لوناً وصورة"[٦].

كما ذكر ابن الأثير (ت ٦٣٧هـ) كلمة الصورة وهو يعدد أقسام التشبيه الأربعة وجعلها في مقابل المعنى فقال[٧]: "أمّا تشبيه معنى بمعنى.. وأمّا تشبيه صورة بصورة، كقوله تعالى ﴿وعندهم قاصرات الطرف عين، كأنهن بيض مكنون﴾ "الصافات، آية ٤٨، وآية ٤٩"، وأمّا تشبيه معنى

بصورة كقوله تعالى: ﴿والذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة﴾ "النور، آية ٣٩"، وهذا القسم أبلغ الأقسام الأربعة لتمثيله المعاني الموصوفة بالصور المشاهدة، وأمّا تشبيه صورة بمعنى كقول أبي تمام:

وفتكت بالمال الجزيل وبالعدى فتك الصبابة بالمحب المغرم

ففتكه بالمال والعدى صورة مرئية لفتك الصبابة وهو فتك معنوي، وهذا القسم ألطف الأقسام الأربعة لأنه نقل صورة إلى غير صورة". ويبدو أن مفهوم الصورة قد تأثر بمعركة النقاد والبلاغيين العرب في الفصل بين اللفظ والمعنى، فاللفظ هو الصياغة الشكلية للعمل الأدبي، والمعنى هو الفكرة المجرّدة التي تفي بالغرض، وكما نلاحظ فإن قول الجاحظ السابق وقول قدامة يأتيان في إطار تفضيلهما لفظ الشعر على معناه لأن المعاني في متناول الجميع وهي كما يقول الجاحظ[٨]: "مطروحة على الطريق.. وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع وجودة سبك الألفاظ..".

وقد تطور عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) بمفهوم الصورة عندما وجد فيه "حلاً لإشكاليتين واجههما النقد العربي قبله، وهاتان الإشكاليتان هما المفاضلة بين اللفظ والمعنى، وتكرار المعاني عند الشعراء"[٩]. حيث لا يرى الجرجاني أن نظم الشعر هو اختيار للألفاظ كما قال الجاحظ بل هو اختيار ونظم للمعاني كما يختار الرجل الأصباغ ويمزجها ويرتبها "وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قد تهدّى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخيّر والتدبّر في أنفس الأصباغ، وفي مواقعها، ومقاديرها، وكيفية مزجه لها وترتيبه إيّاها.. إلى ما لم يهتد إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب، كذلك حال الشاعر والشاعر في توخيهما معاني النحو ووجوهه التي علمت أنها محصول النظم"[١٠].

وهكذا فإنّ عبد القاهر أول من أعطى للصورة دلالة اصطلاحية، وهي تعني لديه الفروق المميزة بين معنى ومعنى، وشبهها بالفروق التي تميز هيكل إنسان ما عن إنسان، وخاتماً عن خاتم،

وسواراً عن سوار حيث يقول: "واعلم أن قولنا: الصورة إنّما هو تمثيل وقياس لما نعلمه في عقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة.. بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك.. ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقاً عبّرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك"[١١]. ويبدو واضحاً أن الجرجاني قد أعطى للصورة رؤية جديدة فهي عنده ليست إلا المميزات المفرّقة للشيء عن غيره، وقد تكون في الشكل وقد تكون في المضمون لأن الصورة مستوعبة لهما والنظرة لأحدهما لا بدّ أن تنعكس على الآخر ولا يمكن الفصل بينهما.

ولم يهتم النقد العربي القديم بالنشاط الخيالي ودوره في تكوين الشعر وربما اقترن مفهوم "التخييل" في الموروث النقدي والبلاغي بعمليات المخادعة والإيهام والسحر والغلوّ والأقاويل الكاذبة الباطلة، ومن هنا نستطيع أن نفهم محاولات عبد القاهر في بحثه العلاقة بين التخيل ومظاهر النشاط التصويري أو البلاغي الأخرى كالتشبيه والاستعارة حيث ينفي صلة الاستعارة بالتخييل ويرى أنها من قبيل المعاني الصادقة حيث يقول[١٢]: "وجملة الحديث الذي أريده بالتخييل ههنا ما يثبت فيه الشاعر أمراً غير ثابت أصلاً ويدّعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى. فأمّا الاستعارة فإن سبيلها سبيل الكلام المحذوف في أنك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله وهو يثبت أمراً عقلياً صحيحاً ويدّعي دعوى لها نسخ في العقل".

ونجد أن حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ) قد تقدم خطوة أوسع في فهمه للتخييل والمحاكاة، فهو يرى أن "التخييل" والمحاكاة؛ هما الحقيقة المميزة للشعر[١٣]. وقد أولى قضية التخييل الشعري اهتماماً كبيراً، فمن الطبيعي أن يتطلب الوصول إلى فهم عناصر العمل الأدبي - كما يراها حازم - وهي الألفاظ والمعاني والصور الذهنية والعالم الخارجي "وعياً عميقاً لسيكولوجية التخيل ومعرفة دقيقة بقدرة المخيلة على تشكيل الصور والتأليف بينها، وقد تحقق ذلك كله لحازم بفضل إفادته من الفلاسفة.. وبذلك عني عناية فائقة بكيفية تشكيل الشاعر لصوره من ناحية وألح على طريقة

انتظامها في ذاكرته وتداخلها وتشابكها تبعاً لما بينها من تناسب من ناحية ثانية "[١٤]. ويبدو أن تصوّر النقاد العرب للصورة لم يخرج عن تصوّرهم للخيال على الرغم من أن الشاعر الجاهلي كان يفضل "التعبير المجرد / القليل الصُّور/ الذي يقصد إلى إمتاع العقل أكثر مما يقصد إلى إمتاع الخيال "[١٥].

وهكذا نرى أن نقدنا القديم قد اقترب من مصطلح الصورة وإن اختلفت الدلالات والرؤى باختلاف النقاد، فقد تعني الصورة الإطار الخارجي أو القالب الذي يوضع فيه الموضوع وتصب فيه التجربة أو كما يراها الجرجاني المميزات المفرّقة للشيء عن غيره، فهي قد تكون في الشكل وقد تكون في المضمون لأن الصورة في رأيه مستوعبة لهما، والنظرة لأحدهما لا بدّ أن تنعكس على الآخر ولا يمكن الفصل بينهما، وقد تعني ما تعارف عليه البلاغيّون من استعارة وتمثيل وتشبيه وكتابة وغيرها من الأنواع الأدبية ووسائل التخييل والمحاكاة.

"وليس مصطلح الصورة الشعرية جديداً في النقد الأدبي العربي، فقد عُرِفَ منذ بدايات الكتابة النقدية العربية، ولكن العودة إليه في نقدنا المعاصر كانت عن طريق الاستفادة من النظريات الغربية الحديثة وبالأخصّ الرومنطيقية والرمزية "[١٦].

ويأخذ الرباعي على نقّادنا القدامى محافظتهم على الأساليب التي ألفوها فلم يأخذوا بأسباب التطور العقلي للحياة فيقول: "إن العلة التي نراها في القدامى هي أن كثيراً منهم، إن لم يكونوا جميعاً، لم يعترفوا تماماً بالتطور العقلي للشعراء والناس، هذا التطور الذي يتطلب وسائل أسلوبية خاصة في كل مرحلة من مراحل الشعر المختلفة.. لم نكن نسمع من نقّادنا القدامى غالباً إلاّ المطالبة في أن تظل الأشكال البلاغية القديمة سائدة فيما يليها من عصور "[١٧].

ويبدو لي أنه إن كان هناك من مأخذ على نقّادنا القدامى فهو أنهم لم يطوّروا أدواتهم، ولم يتوسعوا في مفهوم الصورة ولم يستطيعوا أن ينتقلوا بالمصطلحات البلاغية ووسائل التعبير المختلفة النقلة المأمولة، يقول صلاح فضل[١٨]: "وإذا كانت البلاغة القديمة قد حاولت اكتشاف أنواع

التعبير ولكن الملاحظ أنها وقفت بعد هذه الخطوة أو المرحلة الأولى، ولم تبحث عن الهيكل أو البنية العامة لهذه الأنواع المختلفة مما انتهى بها إلى العقم والتجمّد حتى ماتت في نهاية القرن التاسع عشر".

ولا شكّ في أن لتطوّر العلوم وتنامي الخبرات النقدية في عصرنا الحديث وعدم توافرها في العصور السابقة ما يبرر لنقّادنا القدامى هذه النظرة الجزئية في تناول الصورة والوقوف بها عند الخطوة الأولى دون تحقيق دلالات الصورة وأبعادها وشموليتها كما هي في نقدنا الحديث، ولعلّ من الأسباب المعللة لابتعاد نقّادنا القدامى عن الدراسة الكلية للشعر التي تعتمد الصورة وسيلة وأداة، هو هذه النظرة الثنائية التي تعمقت في نفوسهم بين الألفاظ والمعاني، وأدت إلى الفصل بين شكل العمل ومضمونه، وما ترتب على الصورة باعتبارها جانباً من جوانب الصياغة الشكلية، فطغى البحث في هذه الثنائية على النظر إلى الأبعاد الجمالية الناتجة من تمازجهما وائتلافهما.

٢-مفهوم الصورة في النقد العربي الحديث.

تأثّر النقّاد العرب المحدثون بمفهوم الصورة عند الغرب واختلفت نظرتهم لهذا المفهوم حسب مصادر معرفتهم وثقافتهم وأماكن دراستهم، وجاءت آراؤهم وأحكامهم ومواقفهم مطابقة للمناهج والآراء التي اطلعوا عليها. يقول أحمد مطلوب[١٩]: "وقد تهيأ لمصطلح الصورة أن يعود إلى الدراسات النقدية بعد اتصال العرب بالغرب في القرن العشرين وبعد أن أخذوا يدرسون التراث العربي في ضوء المناهج الحديثة، واختلفوا في فهم الصورة لاختلاف المنابع التي استقوا منها، وتعدّد المذاهب الأدبية والنقدية التي لم تتفق في تحديدها ومعناها".

وقد ذهب بعض الباحثين إلى أن مصطلح الصورة من المصطلحات الوافدة التي ليس لها جذور في النقد العربي[٢٠]: فقد ذهب زكي مبارك إلى أن الصورة الشعرية فن جديد في نقد الشعر وفي الموازنة بين الشعراء، وقد زعم أنه هو الذي حدد هذا الفن وضبط المراد منه وكشف ما يعتوره من الغموض[٢١].

ولا شكّ أنّ تعامل نقّادنا المعاصرين مع مفهوم الصورة قد تطوّر وتأثّر بالمفاهيم الجديدة

والمناهج الوافدة إلينا فلم تعد الصورة "أثر الشاعر الذي يصف المرئيات وصفاً يجعل قارئ شعره ما يدري أيقرأ قصيدة مسطورة أم يشاهد منظراً من مناظر الوجود؟"(٢٢).

فالصورة ليست لوحة مرسومة تعتمد على المرئيات البصرية فقط تاركة بقية الحواس بحيث يفقد الشاعر حيويته، ولا تحمل من الرؤى والدلالات البعيدة ما يضفي عليها العمق والبعد عن السطحية والمباشرة والحرفية في نص الأشياء، بل يجب أن تعتمد التكامل في بنائها والوحدة في ترابطها والإيحاء في تعبيرها والتآزر الجزئي في تكاملها وإنهائها(٢٣)، إذْ أصبحت الصورة الشعرية رؤية، ولكنها ليست رؤية حالمة، بل هي "رؤية تلتقط وتسجل وتختار وتركب وتكون مشهداً كاملاً وهي تجربة تجوب الآفاق، متدفقة عارمة تحطم ما يعوقها وترفض أن تخضع للقوالب".

والصُّورةُ مصطلح يضيق ذرعاً بالحصر والتحديد، فهي لا تعني عند الرباعي ذلك التركيب المفرد الذي يمثله تشبيه أو كناية أو استعارة فقط، ولكنها أيضاً ذلك البناء الواسع الذي تتحرك فيه مجموعة من الصور المفردة بعلاقاتها المتعددة حتى تصيّره متشابك الحلقات والأجزاء بخيوط دقيقة مضمومة بعضها إلى بعض في شكل اصطلحنا على تسميته بالقصيدة!(٢٥). بينما يؤكد عبد الله عسّاف(٢٦) "أن الصورة كائن له ما للكائن الحيّ من مواد مكوّنة ومن صفات مميزة، مواد الصورة هي الواقع والفكر والعاطفة واللاشعور والخيال، وصفاتها كثيرة منها؛ الرمز، الإيحاء، الرؤيا، التكثيف والغموض.. ".

ويدخل في تحديد طبيعة الصورة عدّة عوامل؛ كالتجربة والشعور والفكر والمجاز والإدراك الحسي والتشابه والدقة(٢٧).

ويختلف مفهوم الصورة باختلاف المذاهب وتعدّد أفرع المعرفة في عصرنا الحديث، بل إنّ مفهوم الصورة في الشعر ليس واحداً دائماً "وإنّما هو في تحوير وتبديل مستمرين، حتى أن كل مدرسة فنية تعطيه المفهوم الذي يتفق وفلسفتها العامة(٢٨)". ولا يكتفي بعض الباحثين والنقّاد بإرجاع مفهوم الصورة إلى المذاهب الفنية والأدبية والفلسفية السائدة في هذا العصر، واختلاف رؤية كل أديب

وفيلسوف وفنان بحسب المدرسة التي ينتمي إليها، بل يذهب عبد الرحمن بدوي إلى أن الصورة[٢٩]: "هي النتاج الطبيعي لقصر عمر الإنسان، وفداحة الأمانة التي حملها، وهذا التباين هو الذي يرغمه على النظر في كل شيء بعين النسر المحيطة وترجمة مخاوفه بصيحات موجزة، وهذا هو جوهر الشعر، فالإنسان صامت والصورة هي التي تتكلم، إذ إنّ من الواضح أن الصورة هي التي تقوى على مجاراة نبضات الطبيعة". ويرى إحسان عبّاس الصورة من زاويتين[٣٠]: "الأولى أن الصورة تعبير عن نفسية الشاعر وأنها تشبه الصور التي تتراءى في الأحلام، والثانية أن دراسة الصورة مجتمعة قد تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة". بينما يرى جابر عصفور الصورة من زاويتين مختلفتين إذْ يقول[٣١]: "أما عن طبيعة الصورة ذاتها فقد نظرت إليها من زاويتين تراعي كل منهما جانباً من جانبي الصورة في مفهومها القديم، يتوقف الجانب الأول عند الصورة باعتبارها أنواعاً بلاغية هي بمثابة انتقال أو تجوز في الدلالة لعلاقة مشابهة كما يحدث في الكناية أو أضرب المجاز المرسل، ويعالج الجانب الثاني طبيعة الصورة باعتبارها تقديماً حسياً للمعنى".

وتختلف آراء النقّاد العرب في طبيعة الصورة حسب اختلاف مناهجهم ومشاربهم، فيرى علي البطل أن هناك اتجاهين للكشف عن ذلك، يتجه أولهما اتجاهاً سلوكياً يهتم بالصور الذهنية من حيث هي نتيجة لعمل الذهن الإنساني في تأثره بالعمل الفني وفهمه لها، ويصنّف هذا الاتجاه الصورة بحسب مادتها إلى صور بصرية وسمعية وشمية وذوقية.. الخ ويتجه ثانيهما اتجاهاً رمزياً ويرى الصورة باعتبارها تجسد رؤية رمزية ويهتم فيها بالأنماط المكررة التي سميت بعناقيد الصورة[٣٢].

ولعلّ أصحاب مدرسة الديوان النقدية من أوائل من اهتم بموضوع الصورة كعنصر مهم وركن أساسي لتحقيق التجديد الشعري، واعتبروها وسيلة لما تطلعوا إليه من تجديد في مقاييس الشعر النقدية وعزوفهم عمّا وجدوا عليه المحافظين من اهتمام بالصنعة والطلاوة اللفظية والخيال القريب، حيث حاولوا تقديم مفهوم نظري تتجلّى فيه طبيعة التشكيل الجمالي الحديث للصورة، وحاولوا أن يفصحوا بنقدهم عن تأثرهم بالرومانسيين والرمزيين[٣٣]، وأعلوا من شأن العاطفة والخيال بوصفهما

مصدرين مهمين لرفد الصورة بالجدة والحيوية ورأوا أيضاً أن على الشاعر: "الإيحاء عن طريق الصورة والموسيقى بحالات نفسية، إيحاء ينير للآخرين- عن طريق التأمل - نفوسهم فيستشعرون وقع التجربة التي عاناها الشاعر في واقع حياته، أو بطاقته التصويرية التي تخلق التجارب بل تستطيع أن تخلق الحياة ذاتها" (٣٤).

وتوالت بعد ذلك محاولات النقّاد وجهودهم النقدية في بحث الصورة كما توالت الدراسات الشعرية المستقلة التي تتخذ من الصورة أساساً لفهم الإبداع وتقويمه وَفْقًا لدلالات الصورة المختلفة وما تصب فيه من مناهج، حتى بدت هذه الكثرة مقلقة ومربكة إذْ إنَّ غالبية الباحثين والنقّاد العرب يرون الصورة "ضمن إطار الرؤية العينية، أي أنها مجموعة الملامح المرئية التي يجسّد الشاعر من خلالها معانيه المجرّدة" (٣٥). ولمّا يصلْ الباحثون والنقّاد إلى مفهوم محدد للصورة؛ ولهذا جاءت معظم الدراسات العربية على أهميتها قاصرة عن بلوغ المراد "وأوقع المفهوم القاصر للصورة بعض الدراسات العربية بالغموض والتناقض والتكرار" (٣٦). كما يؤكد ذلك كمال أبو ديب حيث يقول(٣٧) "أما في النقد العربي الحديث فما يزال تحليل الصورة هشاً ذوقياً جزئياً قاصراً من حيث توفر النظرة الحيوية إلى الصورة فيه.. لكن الحقيقة الأكثر جذرية في النَّقد العربي للصورة في أفضل نماذجه، قد تكون اعتماده المطلق على معطيات النقد الأوروبي وقصوره عن تنمية آفاق نصية جديدة".

ويرى صلاح فضل أسباباً أخرى لضعف نقدنا الأدبي وبقائه عاجزاً عن خلق تيار مُجدِّد يستثمر العناصر القائمة ويضعها في قلب المصطلح الحديث حيث يقول(٣٨): "ومن يستخدمون مقولات الشعر الحديث يهربون من التحليل الدقيق للصور ويكتفون بالمصطلحات العامة المهمة، وتبدو صلتهم بالتراث القديم مبتوتة تعتمد على سوء الظن أو الجهل مما يجعلهم عاجزين عن خلق تيار استمرار مجدد يستثمر العناصر القائمة ويضعها في قلب المصطلح الحديث بجهد تنظيري رشيد، ولن يتأتى هذا إلاّ إذا بعث لدينا علم الأسلوب على أسس لغوية وفلسفية جديدة".

ويبدو واضحاً خوف بعض الباحثين من أن نقادنا قد وقعوا في المفاهيم والمناهج الغربية

وحاولوا تطبيقها رغم خصوصيتها على دراسة أدبنا العربي، تقول ريتا عوض[٣٩]: "إنّ الآفة الحقيقية هي استيراد المناهج والآراء الجاهزة، بدون حس نقدي حقيقي.. وبدون استيعاب لخصوصية التراث الشعري العربي، وبدون الأخذ بحقيقة لا تقبل الجدل وهي أن أيَّ دراسة نقدية أو تحليل لعمل شعري لا ينبثق من منطلق العمل نفسه بل يأتيه من الخارج محكوم عليه بالإخفاق".

لا ريب أن الحكم على التراث بمقاييس مخالفة لمقاييس عصره دون مراعاة للتطور وخاصة في مجال العلوم والعلوم الإنسانية، ودون فهم لخصوصية هذا التراث، لن تعطي النتائج المرجوّة، ولا بد لنا ونحن نقرأ نصاً شعرياً قديماً من مراعاة الظروف والأفكار التي كانت سائدة أنذاك، مع استخدام الوسائل والتقنيات والمناهج المعاصرة، يقول وهب رومية[٤٠]: "إن قراءة النص الشعري القديم قراءة معاصرة ضرورة ملحّة وسبيل لا يحق لنا أن نتنكبها إذا أردنا أن نصطنع الجد في أمر هذا الشعر".

٣-تعريف الصورة.

لعلّ من المفيد لنا أن نَعْرِف وظيفة الصورة ودورها في العمل الأدبي بالنسبة للفنان المبدع والناقد والمتلقي قبل أن نعرض لأهم تعريفات الصورة.

فصلاح فضل يرى أن الفكرة الشائعة عند بعض النقّاد عن وظيفة الصورة أنها تجسيد للأشياء المجرّدة والعبور من الأمر المعنوي إلى الشيء المحسوس فكرة غير دقيقة، فالصورة عنده "هي تجاوز اللغة الدلالية إلى اللغة الإيحائية وهي عبور يتم عن طريق الالتفاف خلف كلمة تفقد معناها على مستوى لغوي أول لتكتسبه على مستوى آخر"[٤١]. وهي عند غالي شكري "تجسيد لرؤية الفنّان الشاملة للعلاقة بينه وبين العالم من خلال جزيئات صغيرة ممتلئة بالفكر والحياة معاً"[٤٢].

ولعلّ من أولى المهام للصورة أنها تجسد تجربة الفنان وتبلور رؤاه وتعمق إحساسه بالأشياء، وتساعده على تمثل موضوعه تمثلاً حسيّاً، كما تساعده على التواصل مع العالم الخارجي والاتحاد به "فوظيفة الصورة تتحدّد هنا بأنها ميدان امتزاج نفس الأديب بعالم الطبيعة"[٤٣].

أمّا أهمية الصورة بالنسبة للناقد المعاصر "فهي وسيلته التي يستكشف بها القصيدة، وموقف

الشاعر من الواقع، وهي إحدى معاييره الهامة في الحكم على أصالة التجربة، وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسق يحقق المتعة والخبرة لمن يتلقاه "[٤٤]. ويرى إحسان عبّاس في الصورة أنّها أكبر عون للناقد على تقدير الوحدة الشعرية أو على كشف المعاني العميقة التي ترمز إليها القصيدة[٤٥].

أمّا بالنسبة للمتلقي فإن "أصل المتعة التي تقدمها الصورة يرتدّ إلى نوع من التعرّف على ما تجهله فتقبل عليه، لعلها تجد فيه ما يشبع فضولها "[٤٦]، فالصورة إلى حدّ ما تساهم في عملية إمتاع المتلقي والتأثير فيه عن طريق شرح المعنى وتوضيحه، وتؤدي إلى ترغيب المتلقي في العمل الأدبي أو تنفيره منه.

أمّا من حيث تعريف الصورة فقد اختلفت التعريفات وتعددت بتعدد رؤى النقّاد والباحثين واختلاف رؤيتهم وثقافتهم، فمنهم من ربط الصورة بالوجدان وعدّ الصورة تركيبة وجدانية ليس غير، مثل عز الدين إسماعيل[٤٧] بقوله "الصورة تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع". أو كما عرّفها سيمون عسّاف بقوله[٤٨]: "إن الصورة في أساس تكوينها شعور وجداني غامض بغير شكل، بغير ملامح، تناوله الخيال المؤلف أو الخيال المركب فحدده وأعطاه شكله، أي حوّله إلى صورة تجسّده".

ومنهم من ربط مصطلح الصورة بشكلها مثل علي البطل ويقول في ذلك: "الصورة تشكيل لغوي يكوّنها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها "[٤٩].

ومن الدارسين من ربط الصورة بالعقل وعدّها تشكيلاً عقلياً مثل الدكتور عبد القادر الرباعي الذي يقول: "إن الصورة في المفهوم الفني أية هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن، شريطة أن تكون هذه الهيئة معبّرة وموحية في آن .. لكن هذا المفهوم العام للصورة، أما المجال التفصيلي له فيجعل الصورة تركيبة عقلية "[٥٠]. ويرى أحمد دهمان الصورة تركيبة عقلية حيث يقول: "إنّ الصورة الشعرية هي تركيبة عقلية وعاطفية معقدة، تعبّر عن نفسيّة الشاعر وتستوعب أحاسيسه وتعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة عن طريق ميّزة الإيحاء والرمز فيها "[٥١].

ويعرّف الدكتور عبد القادر القط تعريفاً يجمع فيه كل الوسائل التصويرية المتاحة للشاعر بما فيها الوسائل البديعية كالمقابلة والجناس وغيرها حيث يقول: "إنَّ الصورة في الشعر هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خالص؛ ليعبّر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني"(٥٢). وكأنه يرى في الصورة بوتقة تظهر بداخلها الألفاظ والمعاني وتتشكل بطريقة فنية لتعبر عن التجربة الشعرية في القصيدة.

ويعرّفها صالح أبو أصبع فيقول: "إنها تركيب لغوي لتصوير معنى عقلي وعاطفي متمثل بعلاقة بين شيئين يمكن تصويرهما بأساليب عدّة، إمّا عن طريق المشابهة أو التجسيد أو التشخيص أو التجريد، أو التراسل"(٥٣). بينما تعرّفها ريتا عوض بأنها "البُعد المكاني للنص الشعري المحوّل اللغة عن طبيعتها التقريرية المباشرة، عن سياقها الزمني إلى سياق رمزي فني متميز"(٥٤).

ويرى محمد حسن عبد الله أن الصورة متمردة على جميع التعاريف فهي كل ما سبق، وهي التشبيه والاستعارة والكناية وهي صورة رسمت بالكلمات وهي الوصف بالكلمات شحنت عاطفة وانفعالاً وهي التعبير ذو الدلالات وهي التجسيد للمجرد"(٥٥).

ويوجز أحمد خليل تعريف الصورة بقوله "الصورة هي كل تعبير انفعالي غير مباشر ولا حرفي"(٥٦).

لقد تعددت هذه المفاهيم للصورة وتناقضت أحياناً واختلفت باختلاف أصحابها واجتهاداتهم المستمدة في الغالب من الغرب ولم يستطع عبد الإله الصائغ إيجاد التعريف الجامع المانع للصورة الفنية حيث يقول ".. وإذا كان لا بد من الإشارة إلى الجهود التي درست الصورة فإن الذي وجدناه كان مزاجاً من الاجتهادات المتأثرة بثقافة الدارس ورؤيته لطبيعة الشعر ووظيفته فضلاً عن موقفه من التراث والمعاصرة، ولم نجد التعريف الجامع للصورة الفنية في سائر المصادر التي عرضنا لها"(٥٧).

ويرى عبد الله عساف أن التعاريف السابقة للصورة ناقصة وغير مكتملة الجوانب، فإن ربط الصورة بالوجدان مفهوم ناقص إذا ما قورن بالمفهوم النظري المعاصر للصورة الفنية، وأن من عد الصورة تشكيلاً عقلياً، لا يميز بين الصورة الفنية وبين المسألة الرياضية ويخلط ويساوي بين الفن والمنطق وبين الفن ومعطيات العقل الأخرى كالفلسفة والعلوم، وأما من قال إن الصورة تشكيل لغوي فهو قول ليس دقيقاً فالصورة ليست هي اللغة وإنما هي إيحاء اللغة التي توحي بالتشكيل، هي من خلال إيحائها تكوّن لدى المتلقي التشكيل المطلوب ولا ترسخه، ومفهوم الصورة أعتبار أنّه تشكيل لغوي يعود إلى مفهوم البنيويين للصورة الذين يعدونها تشكيلاً لغوياً، وكذلك يأخذ على من عدّ الصورة وعاءً أو إطاراً للفكر والإحساس - وأبرز من تبنّى هذا الرأي أحمد دهمان في كتابه الصورة البلاغية - عدم فهم مصطلح الصورة فهماً دقيقاً إذ ليس من المعقول أن تتجاوز الصورة عنصر الواقع الموضوعي لأنها ستفقد كثيراً من جماليتها وتأثيرها وتغدو صورة غنائية ولا تتجاوزه "(٥٨).

وهكذا فإن غالبية الباحثين والنقّاد يربطون الصورة بعنصر من عناصر الذات ويسحبون ذلك على الصورة بعامة، والصورة لا تمتلك تأثيرها من خلال عنصر واحد، ولا يمكن أن تكون ذات قيمة جمالية إذا لم تكن تحتوي مجمل العناصر في حالة اندماجية كلية(٥٩).

وعلى الرغم من أننا نتفق مع عبد الله عساف في معظم ما يراه حول الدراسات العربية للصورة والتي جاءت في معظمها قاصرة عن بلوغ المراد ولم تتوصل إلى مفهوم محدد للصورة، إلا أننا لا ننفي أن تلك الدراسات أعطت أبعاداً جديدة للصورة، وأبانت عن جوانب جمالية في دراسة الصورة في الشعر أو دراسة الشعر من خلال الصورة. ولم يقف هذا الاضطراب في تعريف الصورة وتحديد مفهومها عند النقّاد والباحثين العرب بل اختلفت كذلك وتعددت مفاهيمها وتعاريفها عند النقّاد الغربيين، وسنعرض لبعض تعريفات النقّاد الغربيين لها.

يعرّف سي دي لويس الصورة الشعرية بقوله "إنها في أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات "(٦٠). "وهذا التعريف يكرر قولة سيمونيدز المشهورة الرسم شعر صامت والشعر رسم ناطق، وما كتبه

ليونارد دافنشي الرسم شعر يرى ولا يسمع والشعر رسم يسمع ولا يرى أو ما أكده بيكاسو حين أعلن قائلاً: وبعد كل هذا فالفنون جميعها واحدة، إنك تستطيع أن تكتب صورة بالكلمات مثلما تستطيع أن ترسم المشاعر في قصيدة "(٦١).

وعرّف عزرا باوند الصورة بأنها "تلك التي تقدم عقدة فكرية وعاطفية في لحظة من الزمن" (٦٢). ويرى بول ريفردي "أنّ الصورة إبداع ذهني صرف"(٦٣). ومهما يكن من أمر فالصورة بحاجة إلى الفكر وحين تخلو من الفكر تغدو فوضى لا طائل منها، شريطة ألاّ يتعدى الفكر على بقية العناصر الأخرى بحيث تصبح الصورة وعاء لنقل الأفكار فتنتفي قيمتها الجمالية. ويرى صاحبا نظرية الأدب أن الصورة قد تكون بصرية وقد تكون سمعية أو قد تكون بكاملها سيكولوجية، ففي علم النفس تعني كلمة "صورة" إعادة إنتاج عقلية، ذكرى لتجربة عاطفية أو إدراكية غابرة ليست بالضرورة بصرية. ويستشهدون برأي آي. إ. ريتشاردز في كتابه مبادئ النقد الأدبي "إن ما يعطي الصورة فاعليتها ليس حيويتها كصورة جمعت ميزتها كحادثة ذهنية ترتبط نوعاً بالأحاسيس، فالصورة هي إعادة وتمثيل للإحساس"(٦٤).

وبالرغم من التباين الشديد الذي يبدو للوهلة الأولى في تعريف الصورة الشعرية في النقد الغربي الحديث فإنّ الباحثة ريتا عوض، استطاعت أن تصنّف عشرات الدراسات المختلفة لمفهوم هذا المصطلح ضمن اتجاهات رئيسة ثلاثة، وتستعرض هذه الاتجاهات بشيء من التوسع فترى أن بعض النقّاد اتجه إلى تعريف الصورة الشعرية بالمجاز والمعادلة بينها وبين الاستعارة، وأن الإتجاه الأكثر ترسخاً في تاريخ النقد الأدبي الغربي ذاك الذي طابق بين الصورة الشعرية والصيغ البلاغية وبالأخص الاستعارة. واتجه نقّاد آخرون إلى تعريف الصورة بما هي انطباع حسيّ ففرق ويليك ووارن في كتابهما "نظرية الأدب" بين الصورة والمجاز والرمز والأسطورة، وربطا الصورة بخاصية الحسية وفرقا بينها وبين المجاز. أمّا الاتجاه الثالث فكان دراسة الصورة الشعرية بوصفها تشكيلاً لأنماط رمزية وهو أقرب ما يكون إلى محاولة التوفيق بين الاتجاهين الآخرين، ويعنى بدراسة الوظيفة للأنماط

الصورية مجازية كانت أم حرفية[٦٥].

ويرى الرباعي أن الرمز بالرغم من طابعه الفكري لا يلغي الحس ولكنه بعد عملية التوصيل يقلل من فاعليته، ومن هنا يأتي الغموض الذي غالباً ما يرتبط بالرمز في الدراسات النقدية الحديثة "[٦٦].

وليس من مهمة البحث إثبات صحة رأي أو خطأ آخر وإنما يرمي إلى اختيار منهج للبحث يستفيد من المناهج المختلفة ولا يتبنّى موقفاً مسبقاً، فلقد تداخلت الآراء وتعدّدت حول مفهوم الصورة بحيث يصعب على الباحث أن ينهج في أي اتجاه من الاتجاهات السابقة دون أن يأخذ ويستفيد من وسائل الاتجاهات الأخرى، لأن منهجاً بعينه أو اتجاهاً من هذه الاتجاهات لم يتوصَّل إلى إلغاء اتجاه آخر نهائياً.

ولذلك فإنّا ملزمون بالاعتماد على منهج تكاملي بحيث ننتخب من الآراء الكثيرة المتعددة آراءً نعتقد صوابها، وذلك لتشكل رأينا في الصورة وفي كل ما يتصل بها من مسائل فنيّة، فكل محاولة لإيجاد تحديد نهائي مستقر للصورة هي ضرب من المحال وذلك لارتباط الصورة بالإبداع الشعري ذاته وفشل المحاولات التي تريد تقنينه وتحديده، وذلك لخضوعه لطبيعة متغيرة.

وسأحاول الاستفادة ما استطعت من وجهة نظر الرباعي في جوانب تكوين الصورة وهي الجانب الحسيّ والباطني وجانب الدافع وجانب القيمة "[٦٧]. ولا يمنع ذلك من أن أنظر إلى محيط النص الخارجي لتحديد بعدي الزمان والمكان واجتلاء المناسبة لخدمة أبعاد النص. ثمّ استقرئ بنية النص الداخلية وشبكة العلاقات فيه وجدليتها مستفيداً من أنظمة اللغة سواء البلاغي أو الموسيقي أو الصوتي لأنّ كل نظام فيها عبارة عن نافذة تطلُّ بنا على النص لاستجلاء أبعاد الصورة وجوانبها المختلفة.

هوامش:

١-إحسان عبّاس: فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط٣، [د. ت]، ص ٢٣٠ .

٢-محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠، ص ٢٦٠ .

٣-الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، المجمع العربي الإسلامي، بيروت، ط ٣ لسنة ١٩٦٩، ٣/ ١٣٢ .

٤-قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال الدين مصطفى، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٦٣، ص ٨ .

٥-عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، مطبوعات جامعة اليرموك، ١٩٨٠، ص ١٥٠ .

٦-أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، ١٩٧١، ص ٥٢١-٥٢٤ .

٧-ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى البابي، القاهرة، ١٩٣٩، ص ٣٩٧ وما بعدها.

٨-الجاحظ، الحيوان، ٣/ ١٣١ - ١٣٢ .

٩-ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٢، ص٧١

١٠-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٨٩، ص ١٢٣

١١-المصدر السابق، ص ٥٠٨ .

١٢-عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، شرح وتعليق وتحقيق محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز الشرف، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩١، ص ٢٥٣ .

١٣-حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦، ص ١٧-٧١ .

١٤-تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، الطبعة الأولى، ١٩٨٣، ص ١٨٩؛ وانظر حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص ٣٨ - ٣٩ .

١٥-مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٥، ص ١٨٦ .

١٧-عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الأوروبي، مجلة المعرفة، العدد ٢٠٤، لسنة ١٩٧٩، ص ٦٢ .

١٨-صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مطبعة الأمانة، ط١، القاهرة، ١٩٧٨، ص ٢٨٤ .

١٩-انظر: كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٧، ص ٣، من تقديم الدكتور أحمد مطلوب للكتاب.

٢٠-انظر: نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، مطبوعات مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٧٦، ص ١٢ .

٢١-انظر: زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، دارالكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨، ص ٦٢ .

٢٢-أبو القاسم محمد بدري، الشاعران المتشابهان الشابي والتجاني، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٩، ص ٣٤ .

٢٣-انظر: عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧، ص ١٥٢ .

٢٤-أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر، دمشق، دار طلاس، ١٩٨٦، ص ٣٢٤ .

٢٥-عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط١، ١٩٨٤، ص ١٠ .

٢٦-عبد الله عساف، الصورة الفنية في الشعر العربي المعاصر في سورية ولبنان، رسالة دكتوراة، غير مطبوعة، جامعة حلب، ١٩٨٨، ص ١٠ .

٢٧-انظر: أحمد دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهرة، ص ٣٠٠ .

٢٨-عبد القاهر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الأوروبي، مجلة المعرفة السورية، عدد ٢٠٤، ص ٤٢ .

٢٩-انظر: عبد الرحمن بدوي، في الشعر الأوروبي المعاصر، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٥، ص ٧٤ - ٧٥ .

٣٠-إحسان عبّاس، فن الشعر، ص ٢٣٨ .

٣١-جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٣، ص ١٠ .

٣٢-علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص ٢٨ .

٣٣-انظر: عبّاس محمود العقاد وإبراهيم المازني، الديوان، ط٣، القاهرة، ١٩٦٣، ص ٢ وما بعدها.

٣٤-محمد مندور، فن الشعر، القاهرة، [د. ت]، ص ٦٤، وانظر عبّاس محمود العقاد وإبراهيم المازني، الديوان، القاهرة، ط٣، ١٩٦٣، من ص ١٧-٢٣ .

٣٥-صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، ط١، ١٩٨٦، ص ٢٦ .

٣٦-عبد الله عسّاف، الصورة الفنية في الشعر العربي المعاصر، ص ٢٤ .

٣٧-كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلّي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٣، ١٩٨٤، ص ٢٠

٣٨-صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص ٢٧٨ .

٣٩-ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، ص ١٨ .

٤٠-وهب رومية، الرحلة في القصيدة الجاهلية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٣، ١٩٨٢، ص ١٠ .

٤١-صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص ٢٧٩ - ٢٨٠ .

٤٢-غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٢، ١٩٧٨، ص ١٢٤ .

٤٣-أحمد دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر، ص ٣٣١ .

٤٤-جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص ٧ .

٤٥-إحسان عبّاس، فن الشعر، ص ٢٣٠ .

٤٦-جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص ٧ .

٤٧-عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨١، ص ١٢٧ .

٤٨-ساسين سيمون عسّاف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نوّاس، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع، بيروت، ط٢، ١٩٨٢، ص ٢٦ .

٤٩-علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص ٣٠ .

٥٠-الرباعي، الصورة في النقد الأوروبي، مجلة المعرفة، عدد ٢٠٤ لسنة ١٩٧٩، ص ٤٢ .

٥١-أحمد دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر، ١/ ٣٧٦ .

٥٢-عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٤٢٥ .

٥٣-انظر صالح أبو إصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، سنة ١٩٧٩، ص ٣١ .

٥٤-ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، ص ١٤٦ .

٥٥-محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١، ص ١٦٦ .

٥٦-أحمد خليل، الرؤية الجمالية في شعر الجاهلية والإسلام، رسالة دكتوراه غير مطبوعة، جامعة حلب، ١٩٨٩، ص ٢٩٧ .

٥٧-عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٧، ص ٥٨ .

٥٨-انظر: عبد الله عساف، الصورة الفنية في الشعر العربي المعاصر، من ص ١٣-١٦ .

٥٩-انظر: المرجع السابق، ص ١٦ .

٦٠-سي دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد الجنابي، مالك ميري، سليمان حسن إبراهيم، الدار الوطنية للتوزيع والإعلان، بغداد، ١٩٨٢، ص ٢١ .

٦١-انظر: انكلين. ر. روجرز، الشعر والرسم، ترجمة مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠، ص ٤٦-٥١ .

٦٢-رينيه ويليك، أوستن، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٨٥، ص ١٩٥ .

٦٣-عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط ٣، ١٩٨١، ص ١٣٣-١٣٤ .

٦٤-انظر: رينيه ويليك واوستن وارين، نظرية الأدب، ص ١٩٤-١٩٥ .

٦٥-انظر: ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، من ص ٣٩ - ٦٤ .

٦٦-عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الأوروبي، مجلة المعرفة، عدد ٢٠٤، ص ٥٨ .

٦٧-المرجع السابق، ص ٤٢ - ٤٣ .

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

الباب الأول

موضوعات الصورة في شعر الشماخ

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

مدخل

نسعى في هذا الباب إلى متابعة موضوعات شعر الشماخ كما تراءت من خلال الصور الفنية التي جاءت في شعره، ومما لا شك فيه أنّ مواد العمل الفني ثابتة لا تتغير، ولكن ما يتغير هو الوسائل والأساليب والمناهج التي تستخدم هذه المواد؛ فالمبدعون يتغيرون بتغير العصور، وتتبدل تبعاً لذلك أشكال التعبير الفني، ولكن المادة التي يتركب منها أي عمل فني تنتمي إلى العالم المشترك أكثر مما تنتمي إلى الذات الفردية، على الرغم من أن الفني تعبير عن الذات.

والإنسان من الموضوعات المشتركة بين الفنون بالإضافة إلى الطبيعة والكائنات الحيّة، فهي جميعاً موضوعات تتقاسمها جميع الفنون وفي كل العصور، وطبيعة الموضوعات في معظمها حسيّة "لأنّ مواد الفنّان هي الأشياء المحسوسة التي يستخدمها لتأليف صوره"*.

إن مواد العمل الفني غير مقتصرة على الأشياء الحسيّة، فهناك موضوعات لا ندركها بحواسّنا بل بخيالنا وتمتد لتشمل السلوك الإنساني والأفكار والمواقف الإنسانية. يقول أوستن وارين ورينيه ويليك: "فعلى صعيد معين نجد مواد العمل الأدبي الرفيع كلمات وعلى صعيد آخر تجربة السلوك الإنساني وعلى صعيد ثالث الأفكار الإنسانية والمواقف"**. وبذا يوسعّ صاحباً نظرية الأدب من دائرة هذه المواد، مما يجعل حريّة الحركة للفنّان في مأمن عن التقييد أو الحدّ.

إنّ الشاعر يعيش في وسط إنساني، ويقيم علاقاته مع الناس، فهو مدني بطبعة، ومن ثمَّ فهو يتعرّف إلى مظاهر الحياة الإنسانية، ونظراً لاختلاف الناس في طباعهم وأمزجتهم تتعدد المواقف وتتباين.

---

* عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص ٣٥٨.

** انظر: نظرية الأدب، ص ٢١٨.

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

الفصل الأول
الصورة والإنسان

أولى موضوعات الصورة التي سنتطرق إليها في شعر الشماخ، الإنسان، وتجدر الإشارة إلى أن الشاعر لم يكن بمعزل عن مجتمعه، بل كان جزءاً من هذا المجتمع، يتعامل معه بحذر ويسيء الظن ويخاف الغدر والفقر أحياناً، ويحسن الظن ببعض الناس ويرجو منهم العون والغنى أحياناً أخرى، شأنه في ذلك شأن أي إنسان آخر، إلا أن الشاعر يختزن ما يشاهده من مظاهر الحياة الإنسانية في ذاكرته مع التجارب الإنسانية والأفكار المختلفة بحيث يصبح هذا المخزون فيما بعد المجال الحيوي الذي يرجع إليه كلما أراد التعبير بالصورة عن موقف انفعالي أو حالة وجدانية.

وإذا حللّنا صور الانسان في شعر الشماخ فإنها تتمثل في الآتي:

أ-المرأة: المرأة أكثر الناس استئثاراًبصور الشاعر، ويبدو أن علاقة الشاعر بالمرأة من حيث هي معشوقة لم تكن علاقة إيجابية، ولم تكن بحالة أحسن من علاقاته مع زوجاته، فقد أخفق في علاقاته بالمرأة زوجاً وعاشقاً رغم أنه حاول مراراً أن يشيد صرحاً للحب في علاقة مرادفة، ولكن الإخفاق كان دوماً له بالمرصاد، ومع ذلك بقيت المرأة المعشوقة تعيش في شعوره ووجدانه.

ولعلّ من أساب ما مُني به من الإخفاق في علاقاته النسائية أن الشماخ لم يكن يتمتع بصفات خَلْقية جميلة، ولم يكن سخيّاً في الإنفاق على نفسه وأهله، وهاتان الصفتان كفيلتان بإبعاد أي امرأة عنه، يقول صلاح الدين الهادي: "أمّا نحن، فنكاد نميل إلى أن خِلْقَتَه قد تكون هي علّة شقائه في حياته الزوجية، فقد ذكرنا آنفاً أنه كان أحمر قصيراً، ونضيف هنا أنه كان ممتعاً بإحدى عينيه، وهذا لا يعني أن ما ذكرناه هو السبب الوحيد المحتمل، فقد نستطيع أن نقرنه بسبب آخر، لعله يرجع إلى أن

الشماخ كان يشدد على نفسه وعلى أهل بيته في المعيشة "[1]. ولم يُصوِّر لنا شعره صورة المرأة العاشقة إلا في القليل النادر، فجلّ شعره يصوّر لنا حبه للمرأة وتلهفه إلى لقائها.

يقول الشماخ:

وماذا على الميلاءِ لو بَذَلتْ لنا من الوُدِّ ما يخفى وما لا يَضيرُها[2]

فقد صوّر المرأة التي يعشقها بأنها شريفة ذات حسب ونسب "مُمَجَّدةَ الأعْراق "[3] و "وسيطةُ قومٍ صالحين "[4] ممنّعة "لا يجتوي الجيرانُ طَلْعَتَها "[5] "ولا تجوُدُ بموعودٍ لمُشْتاق "[6] وهي منعّمة "برود الأصياف "[7] ولم "تغتزل يوماً على عود عوسج "[8] وهي جميلة تدخل البهجة والسرور على من يراها "فلو أن مدنفاً تداوى برياها شفاه نشورها "[9] وهي عفيفة حيية "صفي أتراب لها حييات "[10] و "إن مرّ من تخشاه اتقته بمعصم "[11] وهي مؤدبة لا تعرف الشتم والغيبة والحقد "ولا يَسُلُّ بفيها سيفه القيل "[12].

هذه هي ملامح المرأة وصفاتها التي يحبها الشاعر، وهي بمجموعها تحول دون وصول الشاعر إليها ويكتفي من الغنيمة بالإياب، ويبتهج حينما يعلم أنها غير متزوجة، فيكفيه سعادة أن من يحبها لا تحب غيره، فيقول:

يُقِرُّ بعيني أن أُنَبَّأَ أنها وإن لم أَنلْها أَيِّمٌ لم تَزَوَّج[13]

وهذا شعور مشبّع بالأنانية وحب الذات، وإذا تتبعنا تلك الصور بشيء من التفصيل فسنجد من الملامح التي ذكرها الشاعر:

١-اللون:

كرر الشاعر في أكثر من قصيدة صفة اللون الأبيض حين صوّر المرأة، وعلى الرغم من أن مثل هذا اللون نادر في الجزيرة العربية ذات الصيف الطويل المحرق، إلا أن بياض المرأة العربية من نعمتها

التي لا تدع بشرتها تمُسّ شمساً أو زمهريراً"(١٤).

فهذه المرأة في صور الشماخ كما يقول:

وسيطةُ قومٍ صالحين يَكُنُّها من الحرِّ في دار النَّوى ظِلُّ هَوْدَج(١٥)

فهي حتى في سفرها تجد المكان الظليل الذي يمنع أن تلّوح الشمس بشرتها. وقد استخدم الشاعر هذا اللون بمعان مختلفة، فهي:

بَيْضاءُ لا يجتَوِي الجيرانُ طَلْعَتها ولا يَسُلُّ بِفَيِها سَيْفَه القِيلُ(١٦)

فالشاعر في الصورة السابقة مزج معنى العفة ونقاء العرض من الدنس والعيوب بمعنى آخر وهو أن بياضها قد جاء من بقائها في بيتها لا تخرج ولا تتعرض للشمس فيتمنّى الجيران رؤيتها. ويؤكد معنى النقاء والشرف في بيت آخر، حينما يقول:

من البِيضِ أعْطَافاً إذا اتّصلتْ دعتْ فِراسَ بنَ غَنْم أو لَقِيط بنَ يَعمرا(١٧)

فهي من أولئك البيض العفيفات وقد حاول أكثر من شاعر أن يربط بين البياض والطهارة والشرف، فلقب سيدتنا فاطمة بنت الرسول -عليه أفضل الصلاة وأتمّ التسليم- الزهراء أي البيضاء، كناية عن طهارتها وشرفها وعفتها.

ويؤكد ما ذهبنا إليه قول الشماخ:

أَلاَ مَنْ لِقلبٍ قد أَشَتَّ بِلُبِّه دَواعِي الهوى من حُرَّة اللون عَوهَج(١٨)

وحرة اللون هي المرأة صافية اللون التي لم تلوحها آثار الطقس والمناخ الصحراوي، ولم تجعد وجهها الحرارة والفقر والهم والحزن، وقد تعني كلمة حرّة فيما تعنيه الطهارة والشرف والرفعة.

ويكنّي الشاعر محبوبته ليلى بأم بيضاء، حيث يقول:

على أُمِّ بَيْضَاءَ السَّلامُ مضاعَفاً عَدِيدَ الحَصَى ما بينَ حِمْص وشَيْزَرَا(١٩)

وقلتُ لها: يا أُمَّ بَيْضاءَ إنَّهُ كذلِكَ بَيْنَا يُعْرفُ المرءُ أُنْكِرا

فأم بيضاء هي ليلى التي يبعث لها بسلامه بعد أن شط مزارها، ونأت ديارها. وهو يكنّيها

بالبيضاء التي تعنى لدى الشاعر معنى الوفاء والشرف والإخلاص متّفقاً بذلك مع وفائه لأصدقائه الذين وقفوا معه في شدّته حينما تخلّى عنه أقاربه، يقول الشماخ:(٢٠)

تَـذكَّـرتُ لمـا أَثْقَلَ الـدَّينُ كَـاهِـــلي وَصَـانَ يَـزيـدُ مـالـه وتَعـــــذَّرَا

رِجَـالاً مَضـوا مِنِّي فلستُ مُقَـايِضاً بهم أبـداً من سـائِـر النَّـاسِ مَعْشَرَا

ويبدو أن هذا اللون قد بهر الشاعر فهو دائماً يشبّه الأسنان البيضاء بالأقحوان، فيقول:(٢١)

لهـا أُقحُـوانٌ قيَّـدتْه بـإِثْـمِـدٍ يَـدُ ذاتُ أَصـدافٍ يُـمَارُ نَـؤُورهـا

والأقحوان من نبات الربيع مفرّض الورق دقيق العيدان، له نور أبيض كأنه ثغر جارية حديثة السن فهو "نبت طيب الريح، حواليه ورق أبيض ووسطه أصفر "(٢٢).

واللون الأصفر أيضاً من الألوان التي أعجب بها الشاعر، فهو يصف المرأة بقوله: (٢٣)

كـأَنَّ الـزعفـرانَ بِمِعْـصَـمَيهـا وبـالّـلـبـاتِ نَـضْحُ دمٍ نَجيع

وقد أكثر الشعراء من وصف لون بشرة المرأة باللون الأبيض أو الأصفر، فهذا الأعشى يرى أنها تبدو في الصباح بيضاء وفي المساء صفراء كالعرارة، قال(٢٤):

بيـضـاء ضحـوتهـا وصفـ راءالعـشيـة كـالعـرارة

فالأبيض والأصفر هما اللونان المفضّلان عند شاعرنا، كما يقول(٢٥):

إن مـرّ من تخشـى اتَّقته بِمعصَم وَسِبٌّ بِنَـضْح الـزعفـران مُضرّج

٢-الطيب والزينة واللباس:

اهتم الشماخ بزينة المرأة وطيبها وما تضفيه على جمالها من وسائل الزينة المختلفة، وقد صوّر لنا الشاعر المرأة المنعّمة المشغولة دائماً بنفسها وبشرتها وشعرها. ولكي تبدو صافية اللون طريّة الملمس والبشرة؛ تقضي أغلب أيام الصيف الحارة نائمة في خدرها، يقول الشاعر في إحدى أراجيزه(٢٦):

يَـــا رُبَّ غَـــازٍ كـــارهٍ لـلأَبِجَـــافْ

أَغـــدَرَ في الحَـيِّ بَـــرُودَ الأَصْـيَـــافْ

فهي نؤوم الضحى لأنها مخدومة مترفة، وهي مشغولة عن غيرها بالمرآة التي تظهر جمالها، كما هي مشغولة بشعرها الذي تعتني به، فهو يقول:

تُـدني الحمَامـةَ منهـا وهـي لاهِيـةٌ من يـانِعِ المَرْدِ قنـوانِ العنَـاقِيـد(٢٧)

وتتباهى بشعرها وضفائرها الطويلة التي تشبه الحيّات السود وخاصة حينما تضيف إلى شعرها أنواع الزيوت لكي يبدو لمّاعاً يقول الشمّاخ:

قـامت تُـريكَ أثيـثَ النبْتِ منْسـدِلاً مثلَ الأَساوِدِ قد مُسِّحْنَ بَالفَاقِ(٢٨)

ويذهب به الخيال إلى أن يشبه إنبلاج الصبح بمفرق الرأس الدهين

إذا مـا الـصُّبـحُ شَقَّ الليْلَ عـنه أشَقَّ كَمَفـرَقِ الـرأسِ الـدِهين(٢٩)

ومن تشبيهاته العجيبة للقوس حين تخرج منها السهام وكأنها فتاة تدفع بذوائبها وشعرها الطويل، يقول الشمّاخ:

مُـضرّجَـةٌ مـن كلِّ عَجْلَى كـأنهـا ذَوَائِبُ مِـراحٍ نَفُوجِ الغَدَائِـر(٣٠)

وتهتم المرأة بنظافة أسنانها وتجلوها دائماً لكي تبدو جميلة برّاقة، ويعبر الشماخ عن ذلك بقوله:

تَمِيحُ بِمِـسـواكِ الأَراكِ بَنَـانهـا رُضَابَ النَّدى عن أُقحُوانٍ مُفَلّجِ(٣١)

أما الروائح وألوان التجميل المحببة لديها فهي الزعفران والعنبر، فأينما اتجهت تضوّعت عطراً ورائحة طيبة:

بهـا شَرَقٌ مـن زَعْفـرَانٍ وَعَـنْـبَرٍ أطارَتْ من الحُسْنِ الرِّدَاءَ المُحَبَّرا(٣٢)

وقوله:

وإن مـرّ مـن تَخْشـىَ اتّقته بِمعصَم وَسبٍّ بِنَضحِ الـزعفـران مُضرّجِ(٣٣)

وهي دائماً مخضبة الأطراف بالحنّاء وألوان الزينة المختلفة، فهي:

مُرْتَّجَةَ البُوصِ خَضِيبَ الأَطرَافْ(٣٤)

والكحل من وسائل تجميل العين، وقد اشتهرت المرأة العربية بعيونها الحوراء الجميلة، وإذا ما

زُيِّنت بالكحل فإنّها تزداد جمالاً خاصة إذا كانت بيضاء البشرة فتبدو كأنها الظبية في جمال ألحاظها، يقول الشمّاخ(٣٥):

أَرَتْنَا حِياضَ الموتِ ثُمَّتَ قلَّبتْ لنا مُقْلةً كحلاءَ ظلَّت تُديرها

كأنَّ غَضِيضاً من ظباءِ تَبَالَةٍ يُساقُ به يوم الفِراقِ بَعِيرُهَا

أمّا الوشم، فقد كان من وسائل التجميل المحببة عند العربيات، ويبدو الوشم جميلاً برسوماته المختلفة على المعصم واليد والوجه خاصة إذا ما أضيف إليه دخان الشّحم الذي يعطيه لمعاناً وبريقاً. كقول الشمّاخ(٣٦):

وترفعُ جِلْبَاباً بعبْلٍ مُوَشَّمٍ يَكُنُّ جَبِيناً كان غيرَ مُشَجْج

والنؤور دخان الشَّحم يعالج به الوشم ويحتسى به حتى يخضرّ.

ومثل هذه المرأة التي تهتم بزينتها ورائحتها الزكيّة لا تألو جهداً في البحث عن أيّة وسيلة لتحفظ بها جمالها وعطرها، فهي في الشتاء لا تتدفأ إلاّ على الخشب الذي يعطي رائحة جميلة تشبه رائحة البخور بدلاً من أن تمتلئ ثيابها برائحة الدخّان، يقول الشمّاخ(٣٧):

يُثَقِّبُ نارَها والليلُ دَاجٍ بعيدان اليَلَنجُوجِ الذَّكِيّ

فهي توقد اليلنجوج في الشتاء لتتبخر به، وتنتشر في مجلسها الروائح الزكيّة.

ويكفي هذه المرأة تطيباً ورائحة زكية لو أن المريض تداوى برياها لشفاه نشورها وأبرته من المرض. يقول الشماخ(٣٨):

وكانتْ على العِلاَّتِ لو أنَّ مُذْنَفاً تداوَى بِرِيَّاهَا شفاهُ نُشُورُهَا

٣-اللباس:

لباسها: وردت في شعر الشمّاخ بعض النماذج من لباس المرأة كالجلباب، والوشاح والسبّ، والرداء المحبر، والخمار، ومما يزيد لباسها حسناً وجمالاً ما تضيفه من عطر وطيب إليه "... وسب بنضح الزعفران مضرج "(٣٩). والسبّ هو الخمار، ومثل قوله(٤٠):

بهـــا شَرَقٌ مـن زَعْفَـــرانٍ وعَـنْـبَرٍ أَطـارَتْ مِن الحُسْنِ الـرِّدَاءَ المُحَبَّرا

فهذا الرداء الموشّى مضمخ بأنواع الطيب، ولأنها مدلّة بجمالها فهي لا تختمر فتستر شيئاً عن الناظر، خاصة في حالة ابتهاجها وسعادتها. أما حين تخشى أحداً من الناس، أو تحزن لمخاصمة، فإنَّ خمارها لا يفارقها، فتتقي به الغرباء وتخفي خلفه دموعها كي لا يراها الناس حزينة باكية.

تقـولُ وقَـدْ بَلَّ الـدمـوعُ خِمَـارَهـا: أَبَـى عِفَّتِي ومَنْـصِبي أَنْ أُعَيَّرا[41]

أمّا وشاحها المرصّع بالجواهر، فلرقتها ورهافتها فإن ودع الوشاح يؤذيها ببرده فتتجافى عنه[42]:

تَخَـامَـصُ عن بُـرْدِ الـوِشَـاحِ إذا مشتْ تَخَامُصَ حَافِي الخيلِ في الأَمْعَزِ الوَجِي

وإشارة إلى ثرائها وما تضعه على ثيابها من الحرير والذهب والجواهر التي تلمع أثناء مشيتها، يقول الشماخ[43]:

تَمْـشِي مَبَـاذُهُـا الفـرِنْـدُ وهِـبْرِزٌ حسَنَ الـوَبِيص يَلُـوحُ فيه الـدَّهْنَجُ

٤-جسم المرأة:

للشعراء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام مقاييس خاصة لجمال المرأة تختلف إلى حدٍ ما عن مقاييس جمال المرأة في العصور اللاحقة، ويبدو أن أشد ما يلفت نظر الشعراء في المرأة تلك الصفات النادرة التي لا تشمل معظم النساء، وربما كان لظروف المرأة الصعبة وحياتها التي تشارك فيها الرجل جُلّ أعماله، وصعوبة مناخ الجزيرة العربية أثره الواضح في أن معظم النساء نحيلات غير ممتلئات، ومن هنا جاء إعجابُهم الشديد بالمرأة الممتلئة الساق والمعصمين، مع الخصر الدقيق. كما وصفها الشماخ في إحدى أراجيزه[44]:

يـا لَـيْـتَـنِـي كلَّـمْـتُ غـيْرَ خَـارِجِ
أُمَّ صَـبِـيٍّ قـــد حَـبَـــا أَوْ دَارِج
غَـرْثَـى الـوِشَـاحِ كَـزَّةَ الـدَّمَـالِج

فهم يحمـــدون في المرآة أن تكون دقيقة الخصر ممتلئة موضع الدَّملج والخلخال. كما يقول

الشمّاخ(٤٥):

هَضِيمُ الحَشَا لا يَمْلأُ الكفَّ خَصْرُهَا ويُـمْلأُ مـنهـا كلُّ حِجْلٍ ودُمْلجِ

وقوله(٤٦):

تُلاَعِبُـني إذا مـا شئـتُ خُـوْدٌ على الأَنـماطِ ذات حَـشًـى قَـطيعِ

كما يعجب الشاعر بالجسم الممتلئ الذي يرتج عند الحركة. كقوله(٤٧):

"مُرْتَجَّةَ البُوصِ خَضِيبَ الأَطرَافْ"

وإذا تتبعنا هذه الصور الحسيّة في المرأة فإننا نجد أن الشاعر قد صوّر وجه المرأة كالبدر، فهو يقول(٤٨):

وتَعَـرَّضَـتْ فـأَرتْك يـومَ رحيلهـا عَـذْبَ المَـذَاقَـةِ بَـارِداً بَـرَّاقـا

في وَاضِحٍ كـالـبـدْر يـومَ كَـمَالِه فَلـمِـثْلِهـا راعَ الفُـؤادَ وَرَاقـا

ويرى جبينها صافياً جميلاً لم تلفحه حرارة الشمس، ولم تؤثر فيه فتحفر ندباً وتجاعيداً، فهو كامل النضارة، يقول(٤٩):

وتـرفعُ جِلْبَـابـاً بعبْلٍ مُـوَشَّـمٍ يُكِنُّ جَبِينـاً كـان غيرَ مُـشَجَّج

أمّا العين فهي كحلاء تشبه الظبي الأغن، يقول الشمّاخ(٥٠):

أَرتْنـا حِيَـاضَ المـوتِ ثُـمَّتَ قلَّبتْ لنـا مُقْلـةً كحلاءَ ظلت تُـدِيـرهـا

كـأَنَّ غَـضِـيـضـاً من ظبـاءِ تَبَـالَـةٍ يُـسَـاقُ به يـوم الفِـراقِ بَعِـيرُهـا

وأسنانها بيضاء صغيرة مفلّجة تحافظ عليها باستعمالها المسواك، فهي تشبه الأقحوان، أمّا لثّتها فسمراء، يقول الشماخ(٥١):

لهـا أُقْحُـوانٌ قـيَّـدتْه بـإِثْـمِـدٍ يَـدٌ ذاتُ أَصـدافٍ يُـمَارُ نـؤُورُهـا

ويرسم ابتسامة صاحبته في إحدى أراجيزه، فيقول(٥٢):

لَّمَـا رأَتْـنَـا وَاقِفِـي المَـطِـيَّـاتْ

قـامـتْ تَـبَـدَّى لِي بـأَصْلَـتِيَّـاتْ
غُـرٌّ أَضـاءَ ظَلْمُهَـا الثَّنِيَّـاتْ

فهذه الأسنان الجميلة تضيء ما حولها من لثة سمراء وهي صفة محببة عند الشعراء.

أمّا الجيد: فقد أعجب شاعرنا -كغيره من شعراء العرب- بالمرأة الطويلة الجيد التي تشبه الظبية حين تشرئبُّ بعنقها لتبحث عن وليدها، ونراه يخاطبها(٥٣):

دَارُ الفتـاةِ الـتي كُنَّـا نقـولُ لَهـا يـا ظَبْيَـةً عُـطُلاً حُـسَّـانـةَ الجِيـد

وقد يكون الجيد أجمل إذا كان بدون حليّ، فيبدو زاهياً لا يخفيه شيء، وقد يخالط لَون الجيد أحياناً بعض الحمرة التي تظهره وكأنه قد رش بالنجيع.

كـأَنَّ الـزعفـرانَ بِـمِعْـصَـمَيْهـا وبـالـلَّـبـاتِ نَـضْحُ دمٍ نَجـيعِ

ويبدي الشماخ إعجابه بعنق المرأة وما يثيره في نفسه من لاعج الشوق حينما يقول(٥٤)

أَلاَ مَـن لقلـبٍ قـد أَشَـتَّ بلـبِه دَواعِي الهـوى من حُـرَّة اللـون عَـوهَجِ

فاللون الصافي الذي لا يخالطه شيء والعنق الطويل من الصفات التي تثير أشواق الشاعر وتجعله مشتت الذهن.

اليد: يختار الشماخ موقفاً مشابهاً لحالة الناقة وهي تسير مسرعة فتمد ذراعيها كما تمد المرأة الجميلة الشريفة ذراعيها وتشير وتعتذر بهما بعد السباب، وقد تقوّل عليها ابن ضرتها أقوالاً أفحش فيها كثيراً، يقول الشمّاخ(٥٥):

كأنَّ ذِرَاعيّها ذِرَاعَا مُدِلَّةٍ مُمَجَّدَةِ الأَعْرَاقِ بُعَيْـدَ الـسِّبَـابِ حـاولـتْ أَن تَعَـذَّرَا
مُمَجَّـدَة الأعـراق قـال ابـنُ ضَرَّةٍ عليْهـا كلامـاً جـارَ فيه وأَهْجَـرَا

وقد لفت انتباه الشاعر تحريك المرأة ليديها وذراعيها، إذْ يبدو ذراعها ومعصمها موشَّماً وممتلئاً وجميلاً، يقول(٥٦):

وإن مَـرَّ من تَخْشَـى اتَّقْته بِـمعْصَمٍ وَسِـبٍّ بِنَـضْح الـزعفـران مُـضَّرجِ

وتــرفعُ جِلْبَــابــاً بعبْلٍ مُــوَشَّـمٍ يُكِنُّ جَبِينــاً كــان غيرَ مُـشَجَّج

كما وصفها بأنها خضيبةُ الأطراف بالحناء، أي تضع الخضاب على يديها ورجليها لتبدو أكثر جمالاً، كما تزين المرأة معصميها بالزعفران فيكسبها لوناً جميلاً.

كــأنَّ الــزعفــرانَ بِـمِعْـصَـمَيْهــا وبــاللَّبــاتِ نَـضْحُ دمٍ نَجيعِ(٥٧)

ولفت نظره جمال أظافرها التي تشبه الصدف في لمعانها وبهائها وبريقها، إذ يقول(٥٨):

لهــا أُقْحُــوانٌ قـيَّــدتْه بــإِثْـمِــدٍ يَــدٌ ذاتُ أصــدافٍ يُـمَارُ نَــؤُورُهَــا

وغالباً ما يصّور الشاعر المرأة وقد وضعت الأساور والدماليج في يديها كقوله:

إذا جــاء عــالاَهَــا على ظَهْـرِ شَرْجَعٍ كمُـرْتَفَقِ الحسْنَـاءِ ذاتِ الجَبَـائِرِ(٥٩)

٥-أشكال أخرى من صور المرأة:

إذا تتبعنا الصور السابقة وجدناها حسيّة تصوّر وجه المرأة وثغرها وعينيها وفمها وجيدها ويديها وخصرها وردفيها، ولكن الشاعر لم يقف عند هذا النوع من الصور بل قدَّم لنا صوراً أخرى معنويّة للمرأة تبين عفتها وشرفها وتنعمها وتمنعها ومزاحها ورغبتها في الآخرين من غير أبناء عشيرتها. ومن شعره في ذلك قوله(٦٠):

تقــولُ وقــدْ بَلَّ الــدمــوعُ خِمَــارَهــا أَبَــى عِفَّـتـي أومَـنْـصِـبـي أَنْ أُعَـيَّرا

فمركزها الاجتماعي لا يسمح لأحد أن يشتمها ولا يسمح لها بأن تنزل إلى مستوى الشتم والقذف؛ ولذلك فقد بللت الدموع خمارها حزناً على الموقف الذي وضعت فيه، وهي شريفة لا تسمح للغرباء أن ينظروا إليها فهي تحتجب عنهم:

وإن مـرّ من تَخْشَـى اتَّقَتْه بِمعْصَمٍ وَسِبٌّ بِنَضْحِ الـزعفـران مَضَّرجِ(٦١)

ولا يقف الحد عند الغرباء بل حتى جيرانها لا يكادون يرونها فهي كما يقول:

بَيْضَـاءُ لا يجْتَـوِي الجيرانُ طَلْعَتَهـا ولا يَـسُلُّ بِفِيهــا سَـيْفه القِيلُ(٦٢)

فهي عفيفة اللسان لا تستغيب أحداً كعادة مجالس النساء ولا تذكر أحداً بسوء، وهي لشرفها

وعفتها لا تجود لأحد بِوَصْلٍ ولا تعطي موعداً لمشتاق:

مَـاذَا يَهِيجُكَ لا تَـسْلَى تـذكُّـرَهـا ولا تجُـودُ بَمَـوْعُـودٍ لمُـشْتَـاقِ[٦٣]

وهي بخيلة صدود، فيقول:

ومـاذا على الميْلاءِ لـو بَـذَلتْ لنـا من الوُدِّ ما يخفى وما لا يَضيرُها[٦٤]

بل أنها لا تكتفي بذلك بل تتجاهل حاله وأشواقه:

وقلتُ لهـا: يـا أُمَّ بَيْـضـاءَ إنَّهُ كـذلِكَ بَيْنَـا يُعْـرفُ المـرءُ أُنْكِـرَا[٦٥]

وترحل عنه وتتركه دون أن يرتكب معها خطأ، كقوله راجزاً:

قـد أَصْبَحَتْ زَوْجَـةُ شماخٍ بِـشْرْ
فما أَنَـالُ اليـومَ منْهَـا منْ خَبَرْ[٦٦]

ويصل به اليأس من عدم وصالها إلى مرحلة يكتفي فيها من الغنيمة بالأياب، ويسر حينما يعلم أنها لم تتزوج، فيكفيه أنه لا يشاركه في حبها أحد ولا هي مشغولة عنه بشخص آخر:

يُقِـرُّ بعيـني أَن أُنَبَّـأَ أنّهـا وإنّ لم أَنَلْهـا أيِّـمٌ لم تـتـزوّج[٦٧]

وعلى الرغم من إعجابه بها وحبه لها فهو يعترف بأنه لم يستطع أن يفوز بها:

كِـنـانيـةٌ إلاّ أَنَلْهـا فَـإنهـا على النَّأْي من أهل الدَّلاَل المُوَلَّج[٦٨]

ويعزو صعوبة ذلك لرحيلها بحيث أصبحت المسافات الطويلة والصعوبات الجمة وأحقاد قومها حواجز تحول بينه وبينها:

وكيفَ تَلاَقِيهَـا وقـد حـالَ دونَهـا بَنُو الهَوْنِ أَو جَسْرٌ ورهْطُ ابن حُنْدُج[٦٩]

وقوله:

وحَـالَ دونَكِ قـومٌ في صـدورهـم من الضَّغِينَة والضَّبِّ البَلاَبِيلُ[٧٠]

ولشد ما يعجبه من المرأة خفرها وعفتها فهو لا يفتأ يردد في شعره وأراجيزه هذه المعاني، كقوله راجزاً[٧١]:

إن ضُبَـاع ابْتَكَـرتْ على سَفَـرْ
بـانـتْ وكـانـت حُـرَّةً ذاتَ خَفَـرْ
مـن العَفيفـاتِ الجميلاتِ الصُّـوَرْ

وقد استعار الشماخ الدرّة لشرفها ومنعة مكانتها فشبه المرأة العفيفة بها، فهو يقول(٧٢):

كـأَنَّ حَصَـانـاً فَضَّهـا القَيْنُ غُـدوَةً لَـدَى حيثُ يُلْقَى بالفِنَاء حَصِيرُها

ويشبه صعوبة الوصول إليها بصعوبة الوصول إلى أنثى الوعول التي تعتصم من الصيادين بمكان حصين، بل إن اسم أروى محبوبة الشاعـر قد قاده إلى تشبيهها بـأروى أنثى الوعل، فهو يقول(٧٣):

ومـا أروى وإن كَـرُمَتْ علينـا بِـأَدْنـى مـن مُـوَقَّفَـةٍ حَـرونِ
تُـطِيفُ بهـاالـرمـاةُ وتَـتَّقِيهم بـأَوْعَـالٍ مُعَـطَّفَـةِ القُـرُونِ

ومع ذلك فليس كل النساء يتمنعن ويرفضن الاتصال، فكما أن المرأة قد توصف بالخفر والحياء والحشمة فكذلك أيضاً قد توصف بدماثتها وحلو معشرها ومرحها، مثل قوله:

ولـو أَنِّي أَشـاءُ كـنَـنْـتُ نفـسِي إلى لَـبَّـاتِ هَـيْكَلـةٍ شَـمُـوعِ(٧٤)

فالمرأة الشموع هي المرأة اللعوب كثيرة المزاح، وإذا كان بعضهن يضعن جلابيبهن على وجوههن حياء واتقاء من الناس، فإن هناك من تفرح حينما تبدو سافرة غير محتجبة، بحيث تبدو محاسنها ومفاتنها، كما قال:

بهـا شَرَقٌ مـن زَعْفَـرانٍ وعَـنْـبَرٍ أَطارَتْ من الحُسْنِ الرِّدَاءَ المُحَبَّرا(٧٥)

فهي لا تكتفي بشذاها الطيب بل تظهر جمالها للناظرين، وهناك نوع آخر من النساء يعشقن الرجال الغرباء ويتمنين لقاءهم، وفي ذلك يقول:

وإني لمـنْ قـوْمٍ على أنْ ذَمَمْـتِهِـم إذا أوْلَمُـوا لم يُـولِمُـوا بـالأَنَـافِحِ
وإنَّكِ مـن قـومٍ تَحِـنُّ نِـسـاؤُهـم إلى الجَانبِ الأَقْصَى حَنِينَ المَنَائحِ(٧٦)

فشبّه نساء الأعداء بالشياه الممنوحة للآخرين للاستفادة منْ حليبها ولبنها، فلا تنفك تحن إلى مرعاها الأول مع قطيعها السابق وتستمر في الثغاء مدة طويلة دون أن تألف المكان الجديد. وكذلك حال نساء بني سليم -خصومه-، فهن دائمات الحنين للغرباء وودهن مبذول لهم، وهي صورة مخالفة تماماً لصورة العفة التي امتلأ بها ديوانه.

ب-الصيّاد:

جاءت صورة الصيّاد في شعر الشماخ استكمالاً لمستلزمات صورة الصيد بشكل عام أو لصورة الحمار الوحشي ونهاية رحلته الموفَّقة في بحثه عن الماء. وقد تكررت صورة الصيّاد في خمس قصائد من ديوان الشماخ وإن اختلفت أشكال هذه الصورة وزواياها.

فقد صوّر الشمّاخ الصيّاد بحالته الرقيقة وأسماله البالية فهو "أطلس"(٧٧) "قليل التلاد"(٧٨) "سمل الثياب"(٧٩) "ليس بذي بتات"(٨٠). دائم البحث عن طعام لزوجته وأطفاله الخمس "أبو خمس يطفن به صغار"(٨١)، فالصيد عنده ليس هواية وإنما وسيلة للعيش، حتى أصبح عند بعضهم احترافاً، فانماز بهذه الصفة رجال من الصيادين المهرة كالعكراش(٨٢) وابني غمار أو ابني عيّاذ(٨٣) والعامري(٨٤)، وعامر أخو الخضر(٨٥)، وأبني يزيد بن مُهر، وابني زميع، وهيثم وعبد بن خالد، وابني قريع(٨٦).

أمّا وسائله للصيد، فهو "قليل التلاد غير قوس وأسهم"(٨٧) "وأهوى بمفتوق الغرارين مرهف"(٨٨) وكلابه "ضوارٍ ضمّرٍ)(٨٩) وقترته يموهها بمختلف الأشكال حتى لا تعرفها الحمر فيخاتلها ليخدعها ويوقعها في مراده.

وإذا تتبعنا هذه الصور بشيء من التفصيل، فسنجد أنه صوّر الصيّاد بثيابه المتسخة يختبئ للحمر بين صفائح الصخور فلا يكاد يبدو منه شيء، ينتظرها بصبر نافذ وشوق كبير لرؤية دمائها تسيل فتدخل السرور على أطفاله الخمس الذين يتضورون جوعاً وهم يطوفون حوله يطلبون منه ما يسد الرمق، وأصواتهم تلاحقه في بحثه عن الصيد السمين:

فـــوافقهـنَّ أَطلـسُ عـــامـــريٌّ بـطـيٌّ صفـــائحٍ مُـتَـســـانـــداتِ
أَبـــو خمـــسٍ يُـطِفْـنَ به صِغَـــارٍ غَـدَا منهنَّ ليـس بـذي بَتَـاتِ(٩٠)

وحينما تبتعد هذه الحمر عن المكان الذي يتوقع الصيّاد أن تأتي منه يشعر بحزن وآلام ممضة من الحسرة على فوات الفرصة:

وصـدَّتْ صـدوداً عن ذَريعَـةِ عَثْلَبٍ ولا بْنَيْ غمارٍ في الصُّدُورِ حَزَائِزُ(٩١)

أمّا حين تخطئ سهامه الصيد وتفرّ منها هاربة بعيداً مخلفة وراءها الألم والخيبة والمرارة في نفسه وقلبه، يعود الصيّاد أدراجه وسط مشاعر من الحزن والخزي من أطفاله الذين ينتظرونه وقد تركهم نهباً للجوع والعراء:

فـــســـدّد إذ شَرَعْـنَ لهـنَّ سَهْـماً يَـــؤُمُّ به مقـــاتلَ بـــادِيـــاتِ
فـلـهَّـفَ أُمَّـه لمـــا تـــولَّـــتْ وعَـضَّ على أَنـــامِلَ خـــائِبـــاتِ
وهـن يُـثِـــرْنَ بـــالمعْـــزَاءِ نَقْعـــاً تـــرى منهـــا لهـنَّ سُرَادقـــاتِ(٩٢)

ويبدو أن صيّاد الشماخ قد رافقه الفشل في كثير من رحلاته فقد عض أنامله كثيراً وهو يرى الحمر الوحشية تفر أمامه تاركة وراءها الغبار الكثيف والحسرة والندم؛ يقول يوسف خليف: "ومع الحمار نرى الصيّاد بسهامه الزرق الحادة متربصاً به عند الماء في انتظار وروده، وأمّا مع الثور فنرى الصيّاد بكلابه الغضف السريعة المدرّبة على الصيد، وفي الحالتين ينتهي الصراع دائماً بنجاة الحيوان خضوعاً لما استقر عليه التقليد الفني القديم من الإبقاء على حياة الحيوان ما دام المجال مجال تشبيه الناقة به حتى يستقيم للشاعر وجه الشبه الذي يقصد إليه من القوة والسرعة والصبر على الشدائد والقدرة على مفاداة الخطر.."(٩٣).

لقد كان الفشل والخيبة والمرارة غالباً من نصيب الصيّاد رغم أسلحته التي أحسن إعدادها، فسهامه إذا أصابت صيداً فإنه لا محالة ميت، فرميته ليس لها دواء، وهي مرهفة حادّة الطرفين، مزينة بأشكال مختلفة من الريش، إذْ تبدو قاتمة اللون حوافها زرقاء ورؤوسها مدببة حمراء من دماء

الهاديات، ويمازج الشماخ بين هذه الألوان بريشة الفنان المبدع:

مُـطِلاً بِـزُرْقٍ مـا يُـدَاوَى رَمِيُّهـا وصفـراءَ من نَبْعٍ عليهـا الجلائِـزُ(٩٤)

وحينما تخرج هذه السهام من القوس وترتطم بأي جسم آخر، فإنها تُخْرِجُ شرراً كالزناد، يضيء في الصباح كأنه نيران عرفج.

بِـزُرْقِ النَّـواحي مُـرْهَفَـاتٍ كـأَنَّما تـوقُّـدُهَـا في الصُّبْحِ نِيرَانُ عَـرْفَجِ(٩٥)

أمّا قوسه فقد تخيرها وتعب في إعدادها وتثقيفها فجاءت صورة في الفن واشتهرت قوس الشماخ حتى أصبحت معلماً بارزاً من معالم فنه الشعري، فهو يقول ضمن قصيدة طويلة:

تَخَيَّرَهَـا القـوَّاسُ من فَـرْعِ ضَـالَـةٍ لَهَـا شَـذَبٌ من دونهـا وحـوَاجِـزُ
فما زَالَ يـنْجُـو كلَّ رطْبٍ ويـابـسٍ ويَـنْغلُّ حتـى نـالَهـا وهْـوَ بَـارِزُ
فـمظَّعَهَـا عـامِيْنِ مـاءَ لحُـائِهَـا ويَـنْـظُـرُ منهـا أَيُّهـا هَـوَ غَـامِـزُ
أَقـامَ الثِّقـافُ والـطَّـرِيـدةُ دَرْأَهَـا كما قوَّمتْ ضِغْنَ الشَّمُوسِ المَهَامِزُ(٩٦)

فهذه القوس قد أعدّها إعداداً جيداً في اختيارها من بين فروع الأشجار الكثيفة وتركها عامين تتشرب ماء لحائها. ووصفها في مكان آخر بقوله:

بـحـضَرَتِـه رامٍ أَعـدَّ سَـلاجِمـاً وبـالكف طـوْعُ المِـرْكَضَيْنِ كتـومُ(٩٧)

فهي قوس منقادة الجانبين لا صدع فيها ولا ندوبٌ، بل هي ملساء قوية شديدة القذف، وأميل في شرح كلمة كتوم إلى معنى أنها لا صدع فيها، بدلاً من معنى أنها لا ترن إذا انبضت، كما جاء في شرح الديوان وقد أبدع الشاعر في وصف قوسه حينما قال:

قَـذُوفٌ إذا خـالـط الـظَّـبْيَ سَهْـمُهَـا وإنّ رِيغَ منهـا أَسْلَمَتْهُ النَّـواقِـزُ(٩٨)

فالظبي هنا إن لم يمت بسهامها مات هلعاً، فهو لا يقدر على المشي من شدة الخوف فيسقط بين يدي الصيّاد. ويعجبه صوتها حين يشد أوتارها فيشبهه بأصوات الجمال المتعاركة، يقول:

إذا نَفَّـزُوهـا بـالأَبَـاهِيـمِ جَـرْجَـرَت عَجِيجَ الرَّوَايَا من عُرُوكِ الكَرَاكِر(٩٩)

ومن وسائله للصيد أيضاً الكلاب المدرّبة الضارية، التي تطارد الفريسة بلا تعب ولا كلل، مهرته الأشداق تطوّق أعناقها بالأطواق، تغدو مبكرة بحثاً عن الصيد السمين.

فغـدا بهـا قُبَّـاً وفي أَشْـدَاقهـا سَعَـةٌ يُجَلْجِلُ حَـضْرُهـا الأَشْـدَاقـا

يـرجُـو ويـأْمُلُ أَنْ تـصيـدَ ضِرَاؤُه يُـوفِي النِّجَـاءَ يُبَـادِرُ الإِشْرَاقَـا(١٠٠)

أمّا قدرة الصيّاد على الصيد فتبدو من خلال الصور المتلاحقة، التي يصور فيها الشاعر مهارة هؤلاء الصائدين في الرماية:

ولـو ثَقفَـاهَـا ضُرِّجَتْ من دِمَـائِهـا كما جُلِّلَتْ فيها القِرَامَ الرَّجائِزُ(١٠١)

فابنا غمار لو صادا هذه الحمر الوحشية للبست ثوباً من دمائها، أمّا عامر أخو الخضر فكأن ما يرميه منها ميت لا يتحرك، لحسن دقته في الرمي بحيث يختار مكان الرمية.

وحلَّأَهـا عـن ذِي الأَرَاكَـةِ عَـامِـرٌ أَخُو الخُضْرِ يَرْمِي حيثُ تُكْوى النَّواجِزُ

قَـلِيلُ الـتلادِ غـير قَـوسٍ وأَسْهُـمٍ كـأَنَّ الـذي يَـرْمِي من الـوحشِ تَـارز

مُـطلاً بِـزُرْقٍ مـا يُـدَاوَى رَمِيُّهـا وصفراءَ من نبعٍ عليها الجلائزُ(١٠٢)

بل إنَّ الحمر الوحشية لتشعر أحياناً بوجود الصيّاد بالرَّغم من أنه كارز في مكانه ومختبئ في قترته لا يظهر منه شيء، فتحسُّ به وتنفر بسرعة مبتعدة عن الماء:

فلـمَّا رأَيْـنَ المـاءَ قَـد حـالَ دُونَهُ زُعَافٌ لدى جنْبِ الشَّرِيعةِ كَارِزُ(١٠٣)

جـ-الشاعر والآخرون:

وردت في شعر الشماخ صور تبرز شخصية الشاعر وطموحه واعتداده بنفسه وصبره وعشقه وحزنه، كما جاءت كثير من الصور في الديوان تبيّن موقف الشاعر من الآخرين وإعجابهَ بممدوحه واعتزازه بقومه وكرهه لأعدائهم وأعدائه، وحبه لأصدقائه، وسأحاول تسليط الضوء على بعض هذه الصور، لا لأنها تمثل شخصية الشاعر فقط؛ بل لأنها صفات جيدة كانت تسود مجتمع الشاعر، أهمها:

١-شخصية الشاعر:

في معرض ردّه على الرَّبيع بن عَلْبَاءَ السَّلمي[١٠٤]، ينبّه الشماخ خصمه ويهدده، ويذكره بأنه من بيت مجد وعز من بني ذبيان، فيقول:

إِنِّي امرؤٌ من بني ذُبيانَ قد عَلِمُوا ... أَحْمِي شَريعَةَ مَجْدٍ غَيْرِ مَوْرُود

أَنا الجِحَاشِيُّ شَماخٌ وليس أَبِي ... بِنِخْسَةٍ لِنَزِيعٍ غيرِ مَوْجُود[١٠٥]

فمهمة الشاعر بين قومه مهمة كبيرة للمحافظة على أمجادها وحماية حماها، ويصور الشاعر نفسه بأنه حصان السبق لهذه القبيلة:

فاجْرُوا الرِّهانَ فإِنِّي ما بقيتُ لكم ... غَمْرُ البَديهةِ عَدّاءُ القَرَادِيدِ

مُحَاذِرُ السَّوْطِ خَرَّاجٌ على مَهَلٍ ... من الأَضَامِيم سَباقُ المَوَاخِيد[١٠٦]

فهو كالحصان القوي القادر على تخطّي الصعاب مهما كانت، والفائز دائماً في السباق. ويصوّر نفسه الأبيّة التي لا ترضى الضيم ولا تقبل السكون على غبن فيقول:

ولستُ إِذا الهُمُومُ تَحَضَّرَتْنِي ... بأَخْضَعَ في الحوادثِ مُسْتَكِين[١٠٧]

فإذا ما أظلته الهموم وأثقلت كاهله الأحزان لم يستكن لها ولم ييأس، بل يحاول أن يتجاوزها ويخرج منها إلى ما هو أفسح وأرحب:

ولَمّا رأَيتُ الأَمرَ عَرْشَ هَوِيَّةٍ ... تسلَّيْتُ حاجَاتِ الفؤادِ بِشَمَّرا[١٠٨]

ويقول:

على مثلها أَقْضِي الهمومَ إِذا اعتَرَتْ ... إِذا جَاشَ همُّ النَّفْسِ منها ضَمِيرُها[١٠٩]

والشمّاخ مع قدرته على تخطّي الصعاب، وقوة تحمله لها، يستخدم في الأمور الصعبة حكمته وعقله، ويوازن بين الأمور ليختار منها ما يراه صحيحاً، فهو يقول:

ومَرْتَبَةٍ لا يُسْتَقَالُ بها الرَّدَى ... تَلافَى بها حِلمِي عن الجهلِ حَاجِزُ[١١٠]

لقد كان حلمه حاجزاً له من أن يقع في الجهل أو في هذا الأمر المهلك. ودائماً تختار عزيمته

وإرادته القوية أحد الأمرين بدون خوف أو تردد، فهو يقول:

وكنتُ إذا ما شُعْبَتَا الأَمْرِ شَكَّتَا عَزَمْتُ ولم يَحْبِلْ هُمُومي إِبَاضُها
ولم يُسْلِ أَمراً مثلُ أَمْرٍ صَرِيمةٍ إذا حاجةٌ في النفس طالَ اعْتِرَاضُها[١١١]

أمَّا جَلَدُه وقوة صبره على لواعج الشوق فتبدو في قوله:

عَزَمَ التَّجَلُّدَ عن حبيب إِذْ سَلا عنه فأَصبح ما يَتُوقُ مَتَاقا[١١٢]

ويستغرب من هذه المرأة التي تركته قبل أن تعرف أخلاقه وحُسن عشرته، فيقول:

ولم تدرِ ما خُلقي فتعلم أنني لدى مُستقرِّ البيت أُنعِمُ بالها[١١٣]

ويعطي صورة أخرى لقوة احتماله وصبره على الأذى فيقول:

أَجَامِلُ أَقواماً حياءً وقد أَرَى صُدُورَهُمُ تَغْلِي عَلَيَّ مِرَاضُها[١١٤]

أمّا وفاؤه للآخرين من أحبّائه وأصدقائه فيظهر في تأكيده على هذا المعنى في مثل قوله:

فكلُّ خليلٍ غيرُ هَاضِمِ نَفْسِهِ لوصْلِ خليلٍ صارمٌ أَو مُعَارِزُ[١١٥]

وهو يتذكر وفاء الناس الذين وقفوا معه في الشدائد حينما بخل أخوه عن مساعدته لمّا أثقل الدين كاهله، ومدوا له يدَ العونِ والمساعدة، فيبادلهم الوفاء بوفاء، فيقول:

لَقومٍ تَصَابَبْتُ المعيشةَ بعدَهم أَعَزُّ عَلَيَّ مِنْ عِفَاءٍ تَغَيَّرَا
تَذكَّرتُ لمّا أَثْقَلَ الدَّينُ كَاهِلِي وَصَانَ يَزِيدُ مالهُ وتَعذَّرَا
رِجَالاً مضَوا مِنِّي فلستُ مُقَايِضاً بهم أَبداً من سائِرِ النَّاسِ مَعْشَرا[١١٦]

ويقول في مكان آخر:

فقد أَتاني بأَنْ قد كُنتَ تغضبُ لي وَوَقْعَةٍ عنك حقّاً غيرَ إِيرَاقِ
فسوف يلقاهُ منِّي -إِن بَقِيتُ له- لاقٍ بأَحْسَنِ ما يَلْقَى به اللاَّقِي[١١٧]

ويعجب أحياناً لصور الرجولة التي كانت سائدة في عصره، فيقول في إحدى أراجيزه:

أَرْوَعُ خَـــرَّاجٌ مِـن الـــدَّوِيَّـــاتْ
يَـسْرِي إِذا نـــامَ بَـنُـــو الـسَّرِيَّـــاتْ
يَـبِـيـتُ بَـيْنَ شُعَـبِ الحَـــارِيَّـــاتْ
جَـوَّابُ لَيْلٍ مِنْجَـرُ العَـشِيَّـاتْ(١١٨)

٢-علاقته بالآخر، الآخرين:

أما صورة الآخر في شعره فتبدو من خلال تصويره لمن يمدحهم أو يهجوهم مبرزاً الصفات السائدة في مجتمعه.

أ-صورة الممدوح: لم يكن الشماخ مكثراً في شعر المدح؛ ولذا لم يتجاوز عدد الممدوحين أربعة، وربما كان لظروف حياته واهتمامه برعاية مصالحة وعدم الاتكاء على التكسب بالشعر، ما يبرر قلة شعر المديح عنده، فهو الذي يقول:

لَمَـــالُ المـــرءِ يُـصْلِحُه فَـيُغْنِـــى مَفَـــاقِـــرَهُ أَعَفُّ مِـن القُـنُـــوعِ
يَـــسُـــدُّ به نَـــوَائِـبَ تَعْـتَرِيه مِن الأَيَّـامِ كـالنَّهَلِ الـشُّرُوعِ(١١٩)

ومع ذلك فقد مدح عرابة بن أوس -رضي الله عنه-، فصوّره رجلاً ورث المجد كابراً عن كابر فهو من بيت عز ومجد:

في بيـت مَـأْثُـرةٍ عـزٍّ ومكْـرُمـة سبَّاقُ غاياتِ مَجْد وابنُ سبَّاقِ(١٢٠)

وقومه لا يجاريهم في الرفعة والكرامة أحد:

ومـثلُ سَرَاةِ قـــومِـك لم يُجَـــارَوْا إلى رُبُعِ الـرِّهَـانِ ولا الـثَّـمِينِ(١٢١)

ومن الصفات التي أعجبته في عرابة، الكرم والسماحة والوفاء، إذْ يصوِّر ذلك بقوله:

ضَخْمُ الـدَّسِيعَـةِ مِتْلافٌ أَخُـو ثِقـةٍ جَزْلُ المواهِبِ ذو قِيلٍ ومِصْدَاقِ(١٢٢)

وعرابة كما يقول عنه الشماخ:

غَـــدَاةَ وجـــدتُ بَحْـرَكَ غَـيْرَ نَـزْرٍ مَـشَـارِعُه ولا كَـدِر العيـونِ(١٢٣)

وهو المفرّج عن الكروب والمحتاج كربته:

أَنتَ المجلِّي عن المكروب كُربتَه والفاتحُ الغُلَّ عنه بعد إيثاقِ
والشاعبُ الصَّدْعَ لا يُرْجَى تَلاؤُمه والهمَّ تُفْرِجُه من بعد إغلاقِ(١٢٤)

كما صوّر الشماخ في مدحه أحد أبناء البادية الذين يكرمون الضيف، وتتمثل فيهم معاني الفروسية والشهامة، على الرغم من أن لباسه وهيئته تبدو على غير مخبره، فمظهره يمثل حياة البادية القاسية وما فيها من شقاء، أمّا مخبره فهو الكريم العفيف الغيور الفارس الشجاع، كقوله:

وأَشْعَثَ قَدْ قَدَّ السِّفَارُ قَمِيصه وجَرُّ الشِّواءِ بالعَصَا غير مُنْضَج
دَعوتُ فلبَّاني على ما يَنُوبُني كريمٌ من الفِتْيَان غير مُزَلَّج
فتىً يملأُ الشِّيزَى ويُرْوي سِنَانَه ويضربُ في رأْسِ الكمِيِّ المُدَجَّج
أَبَلٌ فلا يرضى بأَدْنَى معيشةٍ ولا في بُيُوتِ الحَيِّ بالمُتَوَلِّجِ(١٢٥)

وفي رجز الشماخ مدح لعبد الله بن جعفر بن أبي طالب(١٢٦)، فهو يبرز كرمه خاصة إذا ما طرق الأضياف في الليل بيته فيلقاهم بخير ما يُلاقي به المضيف ضيفه من البشاشة وحُسْن الحديث وواجبات الضيافة، يقول:

إنك يا ابن جعفر خير فتى
ونعم مأوى طارقٍ إذا أتى
ورب ضيف طرق الحي سُرَى
صادف زاداً وحديثاً ما اشتهى
إن الحديث طرف من القرى
ثم اللحافُ بعد ذاك في الذَّرا(١٢٧)

وهو في تصويره هذا لم يخرج عن الصور والمعاني التي كانت تسود مجتمعه.

ب-صورة المهجو: شعر الشماخ قليل في موضوع الهجاء، وليس فيه ما يدلُّ على هجاء مقذع، ولا أرى في شعره صحّة ما يقوله أبو الفرج الأصفهاني: "كان الشمّاخ يهجو قومه، ويهجو ضيفه،

ويمنّ عليه بقراه "[١٢٨]. وهو كما يبدو لا يتحرش بالناس، ولكنهم إذا أساءوا إليه كان ردّه عليهم قاسياً، ويحذرهم من هجائه، كما ورد في قصيدته التي يهجو فيها الربيع بن علباء السلمي، إذْ يبدو فيها أنه يدافع عن نفسه وعشيرته، ولا يهاجمه بقوة، يقول الشمّاخ[١٢٩]:

فإن كَرِهْتَ هِجَائِي فاجْتَنِبْ سَخَطِي ... لا يُـدْرِكَنَّكَ تَفْـرِيعِي وَتَـصْعِيـدي

فَـالحقْ بِبجْلَـةَ نَـاسِبْهُـمُ وكُـنْ مَعَهم ... حتَّـى يُعِيرُوكَ مَجْـداً غيرَ مَـوْطُـودِ

ويقلل من شأن عشيرة الربيع حينما يفتخر بنسبه وعشيرته، فيقول[١٣٠]:

إنَّ الـضِّرابَ بِبِيـضِ الهِنْـدِ عَـادَتُنـا ... ولا نُعَـوِّدُ ضَرْبـاً بـالجَلاَميـد

وفي هذا الفخر بنفسه وبقومه إشارة إلى أن قوم الربيع لا يملكون أسلحة يدافعون بها عن أنفسهم وحماهم، وأنّ الأسلحة الوحيدة لديهم هي الحجارة، فهم عُزَّل لا يحملون السلاح، ولا يضطرون للدفاع عن أنفسهم، لأنهم جبناء مهانون، وشبيه بقول الشماخ هذا قول الأعشى:

لسنا نقاتل بالعصى ولا نرامي بالحجارة[١٣١]

وهي كناية عن فروسيتهم، وتمكنهم من القتال بأدوات الحرب، وليسوا كالرعاة الذين لا يملكون سوى العصي والحجارة.

وقد صوّر الشماخ رجلاً في إحدى أراجيزه، فرسم له صورة تنضح بعبارات السخرية، وسوء التصرف في المأكل، والملبس، والمجلس، فهو يأكل التمر بنواته، وإذا جلس لا يستر فرجه، ولا يراعي الأدب، وهو جبان لا يخدم القوم، ولا يقوم بواجبات الرعاية والحماية، وهي في مجملها صفات يرفضها المجتمع، ولا يتمنى أحد أن يتصف بها، يقول فيه:

يـسـأَلهـا عـن بَعْلهـا أَيُّ فَتَـى
خِـبٌّ جَـبَـانٌ وإذا جَـاعَ بَكـى
لا حَـطَبَ القـومَ ولا القـومَ سَقَـى
ولا ركـاب القـومِ إنْ ضَـاعَتْ بَغـى

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

ولا يُـــوَارِي فَـــرْجَه إذا اصْـــطَلى
ويـــأْكُلُ الـتَّـمْـــرَ ولا يُلْقِي الـنَّـــوَى
كـــأَنَّهُ غِـــرَارَةٌ مَلأَى حَـنَـــى(١٣٢)

ج-صورة القوم: يردد الشماخ في أكثر من عشرين بيتاً من قصائد الديوان كلمة قوم، أو ما هو في معناها، وقد يطلقها على أبناء عشيرته، أو مجموعة من الناس، أو القبائل المعادية له، وهو شديد الاهتمام بالانتساب إلى قومه، وعشيرته، ويعد الانتماء إلى القبيلة شرفاً وحماية لها وله من الأذى، يقول(١٣٣):

إِنِّي امرؤٌ من بني ذُبيانَ قد عَلِمُوا أَحْمِي شَرِيعَـــةَ مَجْـــدٍ غَـيْرِ مَـــوْرُودِ
مَعِـــي رُدَيْـــنِـــيٌّ أَقْـــــوامٍ أَذُودُ به عن حَـوْضِهم وفَـرِيصِي غَيْرُ مَـرعُـودِ

ويعد نفسه لسان قومه فهو المدافع عنهم، والذائد عن حياضهم، ويفتخر بقومه وكرمه في مثل قوله(١٣٤):

وإِنِّي لمـن قـــــومٍ على أَن ذَمَّتِهِـــم إِذَا أَوْلَـــوا لم يُـــولِـــوا بـــالأَنَـــافِحِ

فهو من هؤلاء القوم الكرماء الذين لا يقدّمون لضيوفهم إلاّ الذبائح السمينة، فلا يذبحون لهم ضعاف البهائم والصغير منها، ويرى الشماخ أن شرف الانتساب إلى العشيرة هي صفة حميدة حتى بالنسبة للمرأة التي يحبها فهي:

وسيـطـــةُ قـــومٍ صـــالحين يَكُـنُّهَـــا من الحرِّ في دار النَّوى ظِلُّ هَوْدَج(١٣٥)

أمّا الفتاة القبيحة التي يهجوها فهي:

وإِنَّكِ مـن قـــومٍ تَحِـنُّ نِـســـاؤُهـم إلى الجَانِبِ الأَقْصَى حَنِينَ المَنَائح(١٣٦)

فقد جمع في هجائه هذا كل نساء القبيلة المعادية له لتكتسب السمعة السيئة. ثم يصف مجموعة

من الناس كانوا قد أحسنوا إليه ووقفوا معه، فيقول(١٣٧):

لَقومٌ تَصَابَبْتُ المعيشةَ بعدَهم أَعَزُّ عَليَّ مِنْ عِفَاءٍ تَغَيَّرَا

فهو لا يقصد بلفظة قوم هنا عشيرة كاملة أو قبيلة بعينها بل مجموعة من الناس الطيبين الذين وقفوا إلى جانبه ولو كانوا من قبائل متفرقة، وفي هذا الاتجاه نفسه يكره بعض الناس دون أن يكونوا عشيرة بعينهم، فيقول:

أُجَامِلُ أَقواماً حياءً وقد أَرَى صُدُورَهُمُ تَغْلِي عَلَيَّ مِرَاضُها(١٣٨)

وقوله:

وحَالَ دونَكِ قومٌ في صدورهم من الضَّغِينَة والضَّبِّ البَلابِيلُ(١٣٨)

أما حينما يمدح شخصاً بشرفه ونسبه فإنه يعني بكلمة القوم الأهل والعشيرة مثل قوله:

ومثلُ سَرَاةِ قومِك لم يُجَارَوْا إلى رُبُعِ الرِّهَانِ ولا الثَّمِينِ(١٤٠)

ويبدو أنّ اهتمام الشاعر بأهمية الانتماء إلى القبيلة جعله يخاطب صاحباته بأسماء قبائلهن أو عائلاتهن فيكنيهنّ بابنه الأموي وابنة الضمري وابنة الراقي، وبعضهن بالكنانية نسبة إلى عشيرتها، فيقول:

أَلا تلكَ ابنةُ الأَمَوِيِّ قالتْ أَراكَ اليوم جسمُك كالرَّجِيعِ(١٤١)

وقوله:

لَعَمْرِيَ لا أَنْسَى وإنْ طالَ عَهْدُنا لِقاءَ ابنة الضَّمْرِيِّ في البلدِ الخالي(١٤٢)

ويقول:

كِنَانيةٌ إلاَّ أَنَلْها فَإِنَّها على النَّأْي من أَهل الدَّلالِ المُوَلِّجِ(١٤٣)

فهي منسوبة إلى كنانة، وقد يكون المقصود بذلك هنا كنانة بن خزيمة الجد الرابع لرسول الله صلى الله عليه وسلم(١٤٤).

أمّا بالنسبة إلى قبيلة ضمرة فلعلّها قبيلة ترجع إلى ضمرة بن أبي بكر بن عبد مناة بن كنانة،(١٤٥) كما ذكرها في رجزه حينما قال:

خَوْدٌ من الظَّعَائِنِ الضَّمْرِيَّاتْ(١٤٦)

الهوامش

١-صلاح الدين الهادي، الشماخ بن ضرار، حياته وشعره، دار المعارف بمصر ١٩٦٨، ص٩٦؛ وانظر: جمهرة اللغة، تأليف أبو محمد بن الحسن بن دريد، (٣٢٠هـ)، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد، ط١، ١٣٤٥هـ، ج٢/ ٣٩٠؛ وكذلك لسان العرب، مادة (عور).

٢-انظر الديوان، ص ١٦٢ .

٣-انظر الديوان، ص ١٣٥ .

٤-انظر الديوان، ص ٧٤ .

٥- انظر الديوان، ص ٢٧٢ .

٦- انظر الديوان، ص ٢٥٣ .

٧- انظر الديوان، ص ٣٦٩ . برود الأصياف: تكثر من النوم صيفاً.

٨- انظر الديوان، ص ٧٤ . العوسج: شجر من شجر الشوك.

٩- انظر الديوان، ص١٦٤ . المدنف: الذي براه المرض حتى أشرف على الموت.

١٠- انظر الديوان، ص ٣٧٢ .

١١- انظر الديوان، ص ٧٥ .

١٢- انظر الديوان، ص ٢٧٢ .

١٣-انظر الديوان، ص ٧٦ .

١٤-عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، ص ١٨٧ .

١٥-الديوان، ص ٧٤ .

١٦-الديوان، ص ٢٧٢، لا يجتوي: لا يكره.

١٧-الديوان، ص ١٣٦ . من البيض أعطافاً: من النساء النقيّات من الدنس والعيوب.

١٨- الديوان ص ٧٣ . العوهج: المرأة التامَّة الحسنه، أو الطويلة العنق.

١٩-الديوان، ص ١٢٩ . شيزرا: قلعة تشمل كل كورة بالشام.

٢٠-الديوان، ص ١٣١ . يزيد: هو أخُ الشاعر وهو مزرد بن ضرار.

٢١-الديوان، ص ١٦٢ . الأقحوان: من نبات الربيع له نور أبيض كأنه ثغر جارية؛ النؤور: دخان الشحم يعالج به الوشم.

٢٢- انظر: لسان العرب، مادة (قحو)

٢٣- انظر الديوان: ص ٢٢٤ . الزعفران: صبغ أصفر وهو من الطيب؛ اللبات: جمع لبة وهو موضع القلادة من الصدر؛ النضح: الرش؛ النجيع: دم الجوف يضرب إلى السواد.

٢٤- ديوان الأعشى، شرح وتعليق محمد حسين، المطبعة النموذجية، مصر، ١٩٥٠، ص ١٥٣ .

٢٥- الديوان، ص ٧٥ . السب: شقة رقيقة الثياب.

٢٦-الديوان، ص ٣٦٩ . الايجاف: سرعة السير؛ أغدر: ترك. بَرُود الأصياف: كثيرة النوم صيفاً.

٢٧- الديوان، ص ١١٣ . الحمامة: المرآة؛ المرد: الغصن من ثمر الأراك.

٢٨- الديوان، ص ٢٥٣ .

٢٩- الديوان، ص ٣٣٤ . أشق: طويلاً.

٣٠- الديوان، ص ٤٤١ . العجلى: القوس السريعة السهم. نفوج الغدائر: ثائرة الذوائب.

٣١- الديوان، ص ٧٥ . تميح: تنحي.

٣٢- الديوان، ص ١٣٦ . الشرق: التضمخ؛ المحبر: الموشّى المزيّن.

٣٣- الديوان، ص ٧٥ .

٣٤- الديوان، ص ٣٦٩ . مرتجة البوص: ممتلئة الردفين في لين.

٣٥- الديوان، ص ١٦٢ . غضيض الطرف: فاتر الطرف.

٣٦- الديوان، ص ٧٥ . العبل: الذراع الضخم.

٣٧- الديوان، ص ٤٦٣ .

٣٨- الديوان، ١٦٤

٣٩- الديوان، ٧٥ .

٤٠- الديوان، ١٣٦ .

٤١- الديوان، ١٣٦ .

٤٢- الديوان، ٧٥ . تَخَامَصُ: تتجافى. الأمعز: المكان كثير الحصى.

٤٣-ملحق الديوان، ص ٤٣٣ . الفرند: الحرير. الهبرز: الذهب الخالص. الوبيص: البريق. الدهنج: جوهر كالزمرد.

٤٤- الديوان، ٣٦٣، ٣٦٤ .

٤٥- الديوان، ٧٥، الدملج: السوار في اليد.

٤٦-الديوان ٢٢٣ . الخود: الفتاة الحسنة الخلق.

٤٧- الديوان، ٣٦٠ . البوص: الردفين.

٤٨- الديوان، ٢٦٢ .

٤٩- الديوان، ٧٥ .

٥٠- الديوان، ١٦٢ . تبالة: بلدة بقرب الطائف على طريق اليمن.

٥١- الديوان، ١٦٢ .

٥٢- الديوان، ٣٧١ .

٥٣- الديوان، ١١٢ .

٥٤- الديوان، ٧٣ . العوهج: المرأة التامة الخلقة، الطويلة العنق.

٥٥- الديوان، ١٣٤، ١٣٥ .

٥٦- الديوان، ٧٥ .

٥٧- الديوان، ٢٢٤، وانظر الديوان ، ص ٣٦٩ .

٥٨- الديوان، ١٦٢ .

٥٩- الديوان، ٤٤١ . الجبائر: الدماليج؛ الشرجع: السرير.

٦٠- الديوان، ١٣٦ .

٦١- الديوان، ٧٥ .

٦٢- الديوان، ٢٧٢ .

٦٣-الديوان، ٢٥٣ .

٦٤- الديوان، ١٦٢ .

٦٥- الديوان، ١٣٠ .

٦٦- الديوان، ٤٣٧ .

٦٧- الديوان، ٧٦ .

٦٨- الديوان، ص ٧٤ .

٦٩- الديوان، ٧٩ .

٧٠- الديوان، ٢٧٢ . الضب: بكسر الضاء وفتحها: الغيظ والحقد. البلابيل: شدة الهموم.

٧١- الديوان، ٤٣٧ .

٧٢- الديوان، ١٦٣ .

٧٣- الديوان، ٣١٩، ٣٢٠ . الموقفة: من التوقيف وهو البياض مع السواد. الحرون من الدواب هي التي إذا استدر جريها وقفت فلم تبرح.

٧٤- الديوان، ٢٢٣ .

٧٥- الديوان، ١٣٦ .

٧٦- الديوان، ١٠٨ .

٧٧- الديوان، ٧٠ .

٧٨- الديوان، ٨٣ .

٧٩- الديوان، ٢٦٥ .

٨٠- الديوان، ٧٠ .

٨١- الديوان، ٧٠ .

٨٢- الديوان،٩٥ .

٨٣- الديوان، ١٨١ .

٨٤- الديوان، ٧٠ .

٨٥- الديوان، ١٨٢ .

٨٦- الديوان، ٤٤١، ٤٤٢ .

٨٧- الديوان، ١٨٣ .

٨٨- الديوان، ٣٠٢ مفتوق الغرارين: حديد الشفرتين.

٨٩- الديوان، ٢٦٥ .

٩٠- الديوان، ٧٠ .

٩١- الديوان، ١٨١ .

٩٢- الديوان، ٧١ .

٩٣- يوسف خليف، ذو الرمة، شاعر الحب والصحراء، دار غريب للطباعة، القاهرة، ص ١٧٦ . وانظر كتاب الحيوان للجاظظ، ٦/ ٢١

٩٤- الديوان، ١٨٣ . الصفراء: القوس، النبع: شجر أصفر وهو أجود ما تتخذ منه القسى.

٩٥- الديوان، ٩٣ .

٩٦- الديوان، ١٨٤، ١٨٥، ١٨٦ .

٩٧- الديوان، ٣٠٢ . السلاجم: النصال الطويلة.

٩٨- الديوان، ١٩٢ . النواقز: القوائم.

٩٩- الديوان، ٤٤١ . الأباهيم: جمع إبهام، جرجرت: صوّتت، الروايا: الإبل تستقي الماء، العروك: الضاغط، نفزها: حركوها.

١٠٠- الديوان، ٢٦٥ .

١٠١- الديوان، ١٨٢ .

١٠٢- الديوان، ١٨٢، ١٨٣ . تارز: اليابس الذي لا يتحرك.

١٠٣- الديوان، ١٩٣ .

١٠٤- الديوان، ١١١ .

١٠٥- الديوان، ١١٩ . ابن نخسة بكسر النون: ابن الزنية، النزيع: الغريب عن القبيلة.

١٠٦- الديوان، ١٢١

١٠٧- الديوان، ٣٢٢

١٠٨- الديوان، ١٣٢

١٠٩- الديوان، ١٦٩

١١٠- الديوان، ١٧٤

١١١- الديوان، ٢١٤، ٢١٥ الأباض: الحبل.

١١٢- الديوان، ٢٦٢

١١٣- الديوان، ٢٨٨

١١٤- الديوان، ٢١٥

١١٥- الديوان، ١٧٣ معارز: منقبض عنه.

١١٦- الديوان، ١٣١ العفاء: الشعر الأبيض.

١١٧- الديوان، ٢٥٧، ٢٥٨ إيراق: تهديد ووعيد.

١١٨- الديوان، ٣٧٤، ٣٧٥ منجر: شديد السوق للإبل.

١١٩- الديوان، ٢٢١، ٢٢٢

١٢٠- الديوان، ٢٥٧ عرابة بن أوس، صحابي جواد من الأنصار، توفي نحو ٦٠هـ.

١٢١- الديوان، ٣٤٠

١٢٢- الديوان، ٢٥٧

١٢٣- الديوان، ٣٤٠

١٢٤- الديوان، ٢٥٧

١٢٥- الديوان، ٨٠، ٨١، ٨٢

١٢٦- الديوان، ٤٦٧ ورد في التحقيق نسبتها إلى عبد الله بن جعفر بن محمد الصادق، ولا يعقل أن يكون الشاعر قد عاش في زمنه الذي يمتد إلى أيام الرشيد.

١٢٧- الديوان، ٤٦٦، ٤٦٧

١٢٨- انظر: الأغاني، ٩/ ١٨٧

١٢٩- الديوان، ١١٥، ١٢٢

١٣٠- الديوان، ١٢٤

١٣١- ديوان الأعشى، ص ١٥٩ .

١٣٢- الديوان، ٣٨٠، ٣٨١، ٣٨٢ . الغرارة: الجوالق. الحشى: حطام التبن.

١٣٣- الديوان، ١١٩ .

١٣٤- الديوان، ١٠٧ .

١٣٥- الديوان، ٧٤ .

١٣٦- الديوان، ١٠٨ .

١٣٧- الديوان، ١٣١ . وردت في الديوان "تصابَبْتُ" وأميل إلى ما ورد في اللسان (تصابيت).

١٣٨-الديوان، ٢١٥ .

١٣٩- الديوان، ٢٧٢ .

١٤٠- الديوان، ٣٤٠ .

١٤١- الديوان، ٢٢٢ .

١٤٢-الديوان، ٤٥٥ .

١٤٣-انظر: حاشية الديوان، ٧٤ .

١٤٤- الديوان، ٧٤ .

١٤٥- الديوان، ٧٤ . انظر شرح الديوان، ص ٣٧١ .

١٤٦- الديوان، ٣٧١ .

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

الفصل الثاني
صورة الحيوان والنّبات

أولاً: الحيوان:

لقد جاء أكثر شعر الشماخ وصفاً لحياة الحيوان، وتصويراً لنشاطه وحركاته، ولعلَّ موضوع الوصف من أهم الموضوعات التي طرقها الشماخ في شعره، ومن أكثرها التصاقاً بطبيعته وحياته. فالشماخ -كما يبدو لنا من شعره- قد عاش جلّ حياته في رعي الإبل وتربيتها، وهو ابن تلك البيئة التي اعتمدت الحيوان أساساً في حياتها ومعيشتها وترحالها، فهو القائل[١]:

لَمَالُ المرءِ يُصْلِحُه فَيُغْنِي ... مَفَاقِرَهُ أَعَفُّ من القُنُوعِ

يُسَدُّ به نَوَائِبَ تَعْتَرِيه ... من الأَيَّامِ كالنَّهَلِ الشُّرُوعِ

وأهم حيوان رافق العربي في صحرائه، وجعله جسراً لهمومه وأحلامه وطموحه هو الجمل، وقد وصف الشماخ الناقة، وذكر الإبل في مائة وأربعين بيتاً موزّعة في قصائد الديوان، وتشكل نسبة هذه الأبيات إلى مجموع شعره في الوصف ٣٦٪ تقريباً.[٢]

١-الناقة:

وصف الشماخ الناقة وصفاً حسياً في غالبيته، فصوّر شكلها وجسمها، ورأسها، وعنقها، وسنامها، ويديها، وذراعيها، ومناسمها، وذنبها، وصدرها، وجنبيها، وساقيها، وعينيها، ووجهها، وأسنانها، ولونها، وسرعتها، وقوة تحملها، وضخامتها، وصلابتها، وعمرها، ولبنها، وانتهى إلى القول:

فكلُّ بَعيرٍ أَحسنَ النَّاسُ نَعْتَه ... وآخر لمّ يُنْعَتْ فِدَاءٌ لضَمْزَرَا[٣]

وسمات ناقةُ الشماخ: فتلاء الذراعين"[٤]، "صَمُوتَ السُّرى"[٥]، "هِلْواعُ الرواح"[٦]، "غلباءُ، ركباءُ، علكومٌ مذكرةٌ[٧]"، "قوداءُ في نجبٍ[٨]"، "من الكُومِ المقاحيد"[٩]، "لدفها

صفصف "(١٠)، "كألواح الأران "(١١)، وظهرها "كعلاة القين "(١٢)، "ترمي الغيوب بمرآتين من ذهب "(١٣)، "تكاد تطير من رأي القطيع "(١٤)، وهي عيرانة ذات إرقال وإعناق "(١٥).

ولم يكتف الشاعر بهذا التصوير الحسي لتفاصيل جسم الناقة بل قدّم صوراً لحالة الناقة في أثناء قطع الفلوات الواسعة، وقوة تحملها، ومعاناتها، وحذرها الشديد، وحنينها أثناء السفر، يقول الشماخ (١٦):

وَحَـرْفٍ قـد بعثْتُ على وَجـاهَـا ... تُـبـارِي أَيْـنُقـاً مُـتَـواتِـرَاتِ
تخـالُ ظِلاَ لَهـنَّ إذا اسـتَقَلَّـتْ ... بـأَرْحُلِنَـا سَبَـائِبَ تَـالِيـاتِ
لهُـنَّ بـكـل مَـنْـزِلَـةٍ رَذَايَـا ... تُـرِكْـنَ بهـا سَـواهِـمَ لاغِـبَـاتِ
تَـرَى كِـيرَانَ مـا حَـسَرُوا إذا مَـا ... أَرَاحُـوا خلفهـنَّ مُـرَدَّفَـاتِ
تـرى الـطَّيْر العِتَـاقَ تَنُـوشُ منهـا ... عُـيـونـاً قـد ظَهَـرْنَ وغَـائِـراتِ
كـأَنَّ أَنـيـنَهُـنَّ بـكـلِ سَهْـبٍ ... إذا ارتحلـتْ تجـاوُبُ نـائحـاتِ

وقوله:

والعيـسُ داميـةُ المَنَـاسِمِ ضُـمَّـرٌ ... يَقْـذِفْنَ بـالأسلاءِ تَحْتَ الأَرْكُبِ(١٧)

إنها صورة معبّرة عن هذا السفر الطويل عبر الصحاري اللاهبة، والجدب والجفاف، والأرض الصلبة التي تأكل الأقدام فتصيبها بالوجى. والنياق في سيرها متتابعات كأن ظلالهن بقايا خرق بالية تعبث بها الرياح، وتمتد أيام الرحلة فيبدأ الضعف والهزال يصيب هذه الركاب الضامرة، فتتساقط على الطريق، وتتأخر عن القافلة فيقتلها الظمأ، وتنوشها مناقير الطيور، فتستل الضوء من عيونها، وتتجاوب الأودية بأنينها، وكأنها تجاوب نائحاتٍ على فقيد عزيز، هذه في الغالب صورة المعاناة للرحلة التي لا تجتاز مصاعبها إلاّ الناقة القوية الصلبة السريعة، التي تشبه في صلابتها الحمار الوحشيّ بقوة

جسمه وسرعته في العدو، يقول الشماخ[١٨]:

فما وصلُها إلا على ذَاتِ مِرَّةٍ يُقَطِّعُ أَعْنَاقَ النَّواجِي ضَرِيرُهَا
جُمَالِيَّةٌ في عِطْفِهَا صَيْعَرِيَّةٌ إِذَا البازِلُ الوجْنَاءُ أُرْدِفَ كُورُهَا
عَلَنْدَاةُ أَسْفَارٍ إِذا نَالَها الوَنَى ومَاجَتْ بها أَنْسَاعُها وضُفُورُهَا
لَجُوجٌ إِذا ما الآلُ آضَ كأَنَّهُ أَعَاصِيرُ زَرَّاعٍ بِنَخْلٍ يُثِيرُهَا
كأَنَّ قُتُودِي فوق أَحْقَبَ قارِبٍ أَطَاعَ لَهُ من ذِي نُجَارٍ غَمِيرُهَا

كما شبَّهَ هذه الناقة بالنعامة في سرعتها حين قال:

هَلْ تُبْلِغَنِّي ديارَ الحيِّ ذِعْلِبَةٌ قَوْداءُ في نُجُبٍ أَمثالها قُودِ[١٩]

شبَّهَ الشماخ ناقته بالذعبلة، وهي النعامة الطويلة العنق والظهر، كما شبّهها بالظبية التي تركت وليدها الصغير بمكان بعيد، فهي تسرع لتصل إليه قبل أن ينال منه الصائدون، حينما قال[٢٠]:

فبعثتُ هِلواعَ الرَّواح كأَنَّها خَنْساءُ تتبع نائياً مِخراقا

كما شبَّه سرعتها بالمطر السريع في شدته وانصبابه حينما قال[٢١]:

تَخْدِي يَدَاهَا ورِجْلاها على شَرَكٍ سَحَّ النَّجَاءِ من بارِقٍ بَاقِ

فمثل هذه الصحراء الواسعة وما فيها من ظمأ، وجوع، وحر شديد، وحرارة لاهبة لا تقطعها إلاّ الناقة التي تشبه الحمار الوحشي في صلابته، وسرعته، والنعامة، والظبية في سرعتهما، ولهذا فقد وصف الشماخ ناقته بصفات كثيرة، قد تنهض في مجملها لتصوير قوة الناقة، وصلابتها ومن الصفات، الحرف[٢٢]، ذات مرة[٢٣]، وجناء[٢٤]، علنداة أسفار[٢٥]، لجوج[٢٦]، العرمس الوجناء[٢٧]، عُذافِرَةٌ[٢٨]، دوسرةٌ علكوم[٢٩]، ذاتُ لوثٍ عذافرة[٣٠]، جَسْرَة[٣١]، ولايكتفي بهذه الصفات بل يصوّر قوة تحملها بقوله:

جَمَالِيَّةٌ لو يُجْعَلُ السَّيْفُ غَرْضَهَا على حَدِّهِ -لاسْتَكْبَرَتْ أَنْ تَضَوَّرَا[٣٢]

كما يشبّه منسمها بالمحارة لصلابته[٣٣]:

لهـــا مَـنْـسِـمٌ مـثلُ المَحَـــارةِ خُفُّهُ كـأَنَّ الحَصَى من خَلْفِه خَـذْفُ أَعْسَرَا

وقوله[٣٤]:

كَـأنَّ حـصـى المَعْـزَاءِ بين فُـرُوجِهَـا نَـوَادِي نَـوىً رُضْخٍ أُشِبَّ ارْفِضَـاضُهـا

ويعطي الشماخ صوراً كثيرة للناقة مقترنة بعمرها، وألوانها، أو نجابتها أو هيئاتها، أو سرعتها، أو القسوة عليها، وغيرها من الصور التي سنحاول ابرازها.

أمّا ما يقترن من الصور بعمرها، فنجد القلوص[٣٥]، والبعير[٣٦]، والذعلبة[٣٧]، والسديس[٣٨]، واللقاح[٣٩]، والحيال[٤٠]، والبازل[٤١]. ونلاحظ أن جلّ اختياراته وصوره تتصل بالناقة الشابة. وتقترن هذا الصور بلونها وخاصة اللون الأبيض وهو اللون المفضّل -كما يبدو عند الشماخ-، فيصف ناقته بالأدماء[٤٢]، والهجان[٤٣] كأنها درة زهراء[٤٤]، وحين يرحل على هذه الناقة لا يظهر عليها شيء من التعب، غير أن لونها -لكثرة عرقها- أثناء السفر الطويل- قد تبدّل من الأبيض إلى الأسود، يقول[٤٥]:

ولا عـيـبَ في مكـــروهـهـــا غـيرَ أَنّه تـبـدّل جَـوْنـاً بعـدَ مـا كـانَ أزْهَـرَا

كما نلاحظ اهتمامه بهذا اللون في تشبيهه لناقته بالحيوانات الأخرى، فهو يختار من الحمر الوحشية: الأحقب، وهو الحمار الأبيض الحقوين -شبيهاً لناقته، حين يقول[٤٦]:

بنـــاجـيـــةٍ كـــأنَّ الـــرحلَ مـنهـــا وقـد قلقت من الـضُّـمـر الـضُّفُـورُ

عـلى أصلابِ جـــــأب أخـــــدري مـن اللائـي تَـضَـمَّـنَهُـنَّ إيـــرُ

وقوله[٤٧]:

كـأن قتـودي فـوق أحقب قـارب أطـاع له مـن ذي نُجـارٍ غـميرهـا

وقوله[٤٨]:

كـأن قتـودي فـوق جـأب مـطـرّد من الحُقَبِ لاحتهُ الجـدادُ الغـوازر

وقوله[٤٩]:

كأني كسوتُ الرَّحْلَ أحْقَبَ سَهْوَقاً أَطَـــاعَ له فِي رَامَـتَـيْنِ حَـــدِيقُ

وقوله[٥٠]:

كـــأنَّ رَحْلِي على حَقْبَـــاءَ قـــاربـــةٍ أَحْمَـى عليهـــا الأَبَـــانَـيْنِ الأَرَاجـيلُ

أمّا الصور المقترنة بالنجابة فنلاحظ منها الهِجَان[٥١]، والخَطُوط[٥٢]، والنُجُب[٥٣]، والحَرْجُوج[٥٤]، ومن صفات النجابة قول الشماخ عن أذني ناقته[٥٥]:

وحُـــرّتَـينِ هِجـــانٍ لـيـــس بـيـنـهـمـا إذا هُمـــا أشـتـــأتـــا لـلـــسـمـع تمـهـيـلُ

وتعدُّ العرب البياض من الألوان هجاناً وكرماً[٥٦]. وتأبى الناقة النجيبة شرب الماء الآسن وإن كان بها عطش، يقول الشماخ[٥٧]:

إذا وَرَدَتْ مـــاءً هـــدُوءاً جِمَـــامُـهُ أَصَـاتَ سَـدِيـسـاهَـا به فَـتَـشَـوَّرَا

وهي لا تحتمل ضرب السوط كغيرها من الإبل، فلا تلبث أن ترى السوط حتى تزداد سرعة ونشاطاً، يقول[٥٨]:

مَـــرُوحٍ تَغْـتَلِي بـــالْـبِـيـــدِ حَـــرْفٍ تكـــادُ تَـطِـيرُ مـن رَأيِ القَـطـيعِ

وقوله[٥٩]:

وتَقسِمُ طـرفَ العَيْنِ شَـطـراً أمـامهـا وشَـطْـراً تَـراهُ خِـشْـيـةَ الـسَّـوْطِ أَخْـزَرَا

أمَّا الصفات التي تقترن بنشاط الناقة وسرعتها، فهي:

ذعلبة[٦٠]، ناجية[٦١]، صيعريَّة[٦٢]، عجرفية[٦٣]، عاصف[٦٤]، مِرْجَم[٦٦]، هلواع[٦٧]، معاجيل[٦٨]، مروح تغتلي بالبيد[٦٩]، هوجاء النجاء شملة[٧٠]، تحدي يداها ورجلاها[٧١]، كأنما يظعنَّ عن أُهويات[٧٢].

وناقة الشماخ نشيطة قوية يحتاج راكباها إلى تسكينها بالإبساس والقرقرة خِشيةَ أن تلقي بهما على الأرض كما يقول الشماخ[٧٣]:

إذا ارْتَـدَفَـاهَـا بعـد طُـولِ هِبَـابِهَـا أَبَـسَّـا بِهَـا من خِـشْـيـةٍ ثم قَـرْقَـرَا

وكأنَّ تحت جنبيها هراً أو ابن آوى ينشب مخالبه بها، فيثيرها مسرعة، كما يقول الشماخ(٧٤):

كـأَنَّ ابنَ آوَى مُـوثَقٌ تحتَ غَـرضِهـا إِذَا هُـوَ لَمْ يَكْلِـمْ بنَـابَيْهِ ظفَّـرَا

ويصوّرها الشماخ حين تدلج ليلاً مسرعة فتقطع الفيافي كأن يديها تصف لها كيفية هذا الإدلاج، فيقول(٧٥):

إِذَا مـا أَدْلَجَـتْ وصَفَـتْ يـداهَـا لهـا إِدْلاجَ لَـيْلَـةَ لا هُـجُـوعِ

وعلى الرغم من قوة تحمّلها ونشاطها وسرعتها الزائدة، إلاّ أنّ الصحراء المرعبة وطول السرى والإدلاج قد بدا واضحاً في أجسام الإبل وعيونها وأخفافها، يقول(٧٦):

كـأنهـا وقـدّ بَـرَاهَـا الأَخْمَـاسْ
ودَلَـجُ اللَّـيْلِ وهَـادٍ قَـيَّـاسْ
وَمَـرِجَ الـضَّفُـر ومَـاجَ الأَحْلاسْ
شَرَائِجُ الـنَّبْعِ بَـرَاهـا القَـوَّاسْ

أمّا عيونها فقد غارت من شدة الحر والهلاك، كما يقول(٧٧):

خُـوصَ العيـونِ تَبَـارَى في أَزِمَّتهـا إذا تَقَـصَّـدْنَ من حَـرِّ الـصَّياخيـدِ

وتغيرت من السمن إلى الهزال، وأصبحت عيونها غائرة تنوشها الطير وتنقر المتأخرات منها عن الركب، حيث يقول(٧٨):

تـرى الـطَّيْر العِتَـاقَ تَنُـوشُ منهـا عُيـونـاً قـد ظَهَـرْنَ وغَـائِـراتِ

أو قوله يصف ناقته وقد وصلت إلى أحد العيون بعد طول عطش وسفر(٧٩):

وأَضحَتْ على مـاءِ العُـذَيْبِ وعينُهَـا كـوقْبِ الـصَّفَـا جِلْسِيُّهَـا قـد تَغَـوَّرَا

فكأن عينيها من شدة الهزال قد غارت فأصبحت كالنقر في الصخر.

وقد أصاب القرح أخفافَها من شدة الحر وطول السرى على الأرض المعزاء، كما لا تُبقى سرعة السير لها جنيناً في أحشائها فتقذف بأجنّتها قبل كمالها، وناقته دامية تتشكى من كلومها، يقول(٨٠):

والعيسُ دَامِيةُ المناسِمِ ضُمَّرٌ يَقْذِفْنَ بالأَسْلاءِ تحتَ الأَرْكُبِ

وقوله[٨١]:

إليكَ بعثتُ رَاحِلَتِي تشَكَّى كُلُومَاً بعد مَقْحَدِهَا السَّمِينِ

أما حزامها والنسوع فقد تركت آثاراً فيها "من علوب النسعتين وطروق"[٨٢]، "وإذا غاطت الأنساع فيها تزغّمت"[٨٣]، "وماجت بها أنساعها وضفورها"[٨٤]. وقد تبدل عرقها وصبغ لونها باللون الأسود "بعد ما كان أزهرا"[٨٥]، "وكأن بِذِفْرَيَيْها كُحيلا"[٨٦]،فهي "نَضَّاخَةِ الذِّفْرَى"[٨٧].

وهذه الصور التي آلت إليها ناقته تقودنا إلى العلاقة التي كانت بين الشاعر وناقته، فهي لا تخلو من القسوة أحياناً، وتبدو لنا هذه العلاقة، من قول ابن أخيه "جبار بن جزء" في أرجوزته، إذ يصف عمّه الشماخ بقوله[٨٨]:

رُبَّ ابن عَمٍّ لسليمى مُشْمَعِلْ
يُحِبُّه القومُ وتَشْنَاهُ الإبِلْ

فالإبل تكرهه لأنه يسوقها سوقاً عنيفاً، وتبدو هذه العلاقة في فلتات الكلمات التي تأتي ضمن صُوَرِه، فهو يردد في أكثر من قصيدة صفة الحرف للناقة، وهي على اختلاف معانيها تعطي صورة لناقة هزيلة ضامرة، أضناها السفر والرحيل. كما في قوله[٨٩]:

وَحَرْفٍ قد بعثْتُ على وَجَاهَا تُبارِي أَيْنُقاً مُتَواتِرَاتِ

فناقته -على الرغم من حفاها- تباري النوق الأخرى، وقوله "على وجاها" تلفت انتباهنا إلى قسوة المعاملة فهو لا يرحمها، وعلى الرغم من حفاها يسوقها بشدة لكي تباري هذه النياق.

وفي البيتين التاليين يتّضح لنا لماذا تشناه الإبل، فهو يستمر في سوقها دون راحة، وإذا وقفت فهي لفترة قليلة كحسو الطير، ثم تستمر في سيرها، يقول في ذلك[٩٠]:

وشُعْثٍ نَشَاوَى من كَرَى عندضُمَّرٍ أُنَخْنَ بِجَعْجَاعٍ قليلِ المُعَرَّجِ
قليلاً كحَسْوِ الطيرِ ثم تقَلَّصتْ بنا كلُّ فتْلاءِ الذِّراعيْنِ عَوْهَجِ

فالمسافرون عليها سكارى من قلة النوم وكثرة السفر.

أمَّا استخدامه السوط لضرب الناقة، فيبدو في قوله[٩١]:

وأَدْمَاءَ حُرْجُوجٍ تَعَالَلْتُ مَوهِناً بِسَوْطِيَ فارْمَدَّتْ فقلتُ لها عَجِ

وقوله[٩٢]:

وَإِنْ فَتَرَتْ بعد الهِبَابِ ذَعرتُهَا بأَسْمَرَ شَخْتٍ ذَابِلِ الصدرِ مُدْرَجِ

وقوله[٩٣]:

وتَقْسِم طَرْفَ العين شَطْراً أَمَامَها وشَطْراً تَراهُ خشيةَ السَّوْطِ أَخْزَرَا

قوله[٩٤]:

مَرُوحٍ تَغْتَلِي بالْبِيدِ حَرْفٍ تكادُ تَطِيرُ من رَأْيِ القَطيعِ

وقوله[٩٥]:

وإن ضُرِبَتْ على العِلاَّتِ حطَّتْ إليك حِطَاطَ هَادِيةِ شَنُونِ

فهو يستخدم السوط لضربها كلما فتر نشاطها، وتباطأت سرعتها حتى أصبحت تخاف من منظر السوط، وتمشي موزعة النظرات بين رؤية الطريق، ورؤية السوط، يحاول أن يستخرج ما فيها من نشاط لكي تسير بأقصى سرعة على الرغم مما بها من علاّت. ولا يعرف وقتاً للسير بل يسري بها ليلاً أو فجراً أو في وقت القيلولة، كما يقول[٩٦]:

وإِنْ رَمَيْتَ بها في طَامِسٍ دأَبَتْ إذا تَرَقْرَقَ آلٌ بَعْدَ رَقْرَاقِ

وقوله[٩٧]:

إذا ما حَرَابِيُّ الظَّهيرةِ لم تَقِلْ نَسَأْتُ بها صَعْرَاءَ طالَ امْتِعَاضُها

فالوقت وقتُ حر الظهيرة و "حر الصياخيد"[٩٨]، ومع ذلك يستخدم العصا، والمنسأة ليجبرها على السير في هذا الوقت رغم امتعاضها، وأحياناً يسري بها مع الفجر، كقوله[٩٩]:

ذعرتُ بها سربَ القَطَا وَهْوَ هاجدٌ وعينُ الفلاةِ لَمْ تُبَعِّثْ رِيَاضُهَا

ويستفيض في وصف تألمها من النسوع التي تحزم بها، وكأني به يستعذب ألمها وبغامها، وفي ذلك

يقول[١٠٠]:

عَلَنْدَاةُ أَسْفَارٍ إذا نَالَها الوَنَى ... ومَاجَتْ بها أَنْسَاعُها وضُفُورُها

يَرُدُّ أَنَابِيبُ الجِرَانِ بُغَامَها ... كما ارتدَّ في قَوْسِ السَّرَاءِ زَفِيرُها

وقد سُلَّ عنها الضِّغْنُ في كل سَرْبَخٍ ... له فَوْرُ ما تَبُوخُ سَعِيرُها

فلها صوت ألم يتردد في حنجرتها كأنه صوت قوس هزّت وترها الرياح، هذا الألم أفقدها حنينها وشوقها إلى ديارها، وكأنها في اضطرابها مرجل يغلي، لا تنطفئ حرارته الشديدة، ويقول[١٠١]:

إذا غَاطَتِ الأَنْسَاعُ فيها تَزَغَّمَتْ ... عُذَافِرَةٌ يُوفي الجَدِيلَ انْتِهَاضُهَا

تَشَكَّى كِسَير رِجْله كُلَّما مَشَى ... عليها قليلاً عادَ فيها انْهِيَاضُهَا

فهي تتألم من هذه الانساع التي تحز جسمها، فكأنها كسير كلما مشى على رجله المكسورة عاد الألم إليه ثانية. ولكنه لا يأبه لألمها وهو مستمر في سوقها حتى يستنفذ كل سرعتها، وينسيها شدة السَّوق، والضرب ما فيها من آلام النسعتين فلا تكاد تحس هذا الألم، وفي وصف ذلك يقول[١٠٢]:

أَجَدَّتْ هِبَاباً عن هِبَابٍ وسامحتْ ... قُوَى نِسْعَتَيْها بعد طُولِ أَذَاهُمَا

ورغم ما في حنينها من ألم وشوق وشكوى قد عبّر عنه الشاعر بصورة فنيّة حينما ربط بين حالتين متشابهتين؛ حنين الناقة، وهديل الحمامة، حيث يقول[١٠٣]:

حَنَّتْ على سِكَّةِ السَّارِي فجاوَبَهَا ... حَمَامَةٌ من حَمَامٍ ذاتُ أَطْوَاقِ

كادتْ تُساقِطُني والرَّحلَ أَنْ نَطَقَتْ ... حمامةٌ فدعتْ ساقاً على سَاقِ

رغم كل هذا الحنين فإن الشاعر لم يلتفت لألمها فظلّ يعنّفها بالسوق الشديد حتى أنساها بإجهاده لها كل حنين "وقد سل عنها الضِّغْنِ"[١٠٤]، فلم تعد تخشى الألم، وأصبحت تفزع من صوت الحادي[١٠٥]:

وكادت على ذاتِ التَّنانير ترتمي ... بها القُورُ من حادٍ حَدَا ثم بَرْبَرِا

وتبدو إثرته لنفسه وعدم اهتمامه بحالة الناقة وما تعانيه واضحة في قوله[١٠٦]:

إذا بلَّغْتِنِي وحَطَطْتِ رَحْلِي عَرَابَةَ فاشْرَقِي بِدَمِ الوَتِينِ

فهذه الناقة إذا ما أوصلته إلى ممدوحه فإنه لا يأبه -بعد ذلك- لهلاكها وما فيها من جروح وهزال، بل يدعو عليها بالموت بعد أن توصله إلى المكان الآمن، وكأنه يفي بنذر نذره إذا ما أوصلته إلى الممدوح أن يهدر دمها.

الهيئة والحركة: أمَّا ما اقترن من الصور بهيئتها وحركتها فهو كثير، فحركة سيرها في الصحراء "عاصفاً تولي الحصى سمر العجايات مجمرا"(١٠٧)، تتطاير خلفها الحصى والحجارة كأنها "نَوَادي نوىً رُضُخٍ أَشِبَّ ارفِضاضها"(١٠٨) و"كأن الحصى من خلفه حذفُ أَعسَرَا"(١٠٩)، ويشبه حركة يديها أثناء سيرها بحركة يدي امرأة مدلّةٍ قد تشاجرت مع ابن ضرتها، وفي هذا يقول(١١٠):

كأَنَّ ذِرَاعَيْهَا ذِرَاعا مُدِلَّةٍ بُعَيْدَ السِّباب حاولتْ أَنْ تَعَذَّرَا

فذراعا الناقة تشبه ذراعي امرأة لجوج تحرك يديها وذراعيها الطويلتين "ذرَاعا لَجُوجٍ عَوْهَجٍ مُلْتَقَاهُمَا"(١١١). ولا تكتفي ناقته بحركة ذراعيها بل إنّ لذنبها أثناء السير حركات "تلط به الحاذين طوراً"(١١٢)، وتذب الذباب الأزرق الذي لصق بجلدها(١١٣)، ويشبه ذنبها بعذوق النخل الممتلئ(١١٤):

خَطُورٍ بِرَيَّانِ العَسِيبِ كَأَنَّهُ إِهَانُ عُذُقٍ فوقهنَّ عُذُوقُ

أَمَّا عنقها فيتحرك مع حركة زمامها فيشبه بحركته ومرونته قضيب الخيزران أو الأفعى، حيث يقول(١١٥):

إِذا عِيجَ منها بالجديل ثنتْ له جِرَاناً كخُوطِ الخَيْزُرَان المَعَوَّجِ

وقوله(١١٦):

وكُلهنَّ يُبَارِي ثِنْيَ مُطَّرِدٍ كحيَّةِ الطَّوْدِ ولَّى غَيْرَ مطرودِ

ويصور حركتها أثناء المشي فهي "تغالي برجليها"(١١٧)، و"ذات إرقال وإعناق"(١١٨)، وأقدامها "مُكْرَباتٌ في مَرَافِقِها"(١١٩)، وأرجلها "فُتْلٌ صِيَابٌ مَيَاسِيرٌ مَعَاجِيلُ"(١٢٠)، وحينما يركبها

الشاعر تَصكُّ أسنانها فتخرج صوتاً كصوت الدجاج[١٢١]:

كـأنَّ على أنْيـابِهـا حينَ يَـنْتَحِي صِيَـاحَ الـدَّجـاجِ غُـدوةً حينَ بَـشَّرَا

وهي تسير في القافلة بشكل متتابع "متواترات"[١٢٢]، وأحياناً تهوي "أزفلة شتَّى"[١٢٣]، كل منها تطارد غيرها بلا كلل ولا تعب. وتخال ظلال هذه النياق كأنها خرق بالية لعبت بها الرياح[١٢٤]:

تخـالُ ظـلالَهـنَ إذا اسـتقلَّـتْ بـأرْحُلِنَـا سبـائِبَ بـالِيَـاتِ

السمنة والألبان: أمّا الصور المقترنة بألبانها فقد ربط الشاعر بين سمنتها وبين لبنها وحليبها، فإذا كانت الإبل سمينة فإن حليبها سيكون مدراراً "طيب الطعم حلواً غير مجهودٍ"[١٢٥]، وحينما يقلُّ حليب الناقة أو يخلو ضرعها من الحليب فإن ضرعها يستغيث بشحمها المنضود على ظهرها طرائق طرائق، فيفرغ له ويلبي النداء، يقول الشماخ[١٢٦]:

إذا دَعَـتْ غَـوْثَهـا ضَرَّاتُهـا فَـزِعَـتْ أَطْبَـاقُ نِيءٍ عَلى الأَنْبَـاجِ مَنْضُـودِ

وكلما ارتفع سنام الناقة كانَ ذلك إشارة إلى طيب حليبها وسهولة حلبها، قال الشماخ في معرض هجائه لأحد الأشخاص[١٢٧]:

لا تَحْسَبَنْ يـا ابْنَ عِلْبَـاءٍ مُقَـارَعَتِي بَـرْدَ الـصَّريح من الكُـومِ المَقَـاحِيـدِ

ومن الصفات التي تنهض بهذه المعاني عند الشاعر "مقحدها السمين"[١٢٨]، "المدفئات"[١٢٩]، و"حارك في قناة الصلب معدول"[١٣٠]، وهذه المعاني تصور النياق السمينة المكتنزة شحماً ولحماً والممتلئة لبناً صريحاً إذا ما وجدت المرعى الخصب[١٣١]:

إنْ تُمْـسِ في عُـرْفُـطٍ صُلْعٍ جَمَـاجِمُهُ من الأَسَـالِيقِ عَـارِي الـشَّـوكِ مَجْـرُودِ

تُـصْبِحْ وقـد ضَمِنَتْ ضَرَّاتُهـا غُـرَقـاً من طيِّبِ الـطَّعْمِ حُلْـواً غيرَ مَجْهُـودِ

٢-الحمار الوحشي:

"وقال الحطيئة في وصيته: أبلغوا الشمّاخ أنه أشعر غطفان. وهو أوصف الناس للحمير. ويُروى أن الوليد بن عبد الملك أنشد شيئاً من شعره في وصف الحمير، فقال: ما أوصفه لها! إني

لأحسب أن أحدَ أبويه كان حمّاراً "(١٣٢).

وقد تردد وصف الحمر في معظم قصائد الديوان وبلغ ما قاله في تصويرها نحو(١٧٢) مائة واثنين وسبعين بيتاً، أي بنسبة (٤٣٪) ثلاثة وأربعين بالمئة من مجموع شعر الوصف عنده (١٣٣).

وَصفَ الشمّاخ الحمار بمصطلحات فنية من مثل كلمة جأب(١٣٤)، أحقب(١٣٥)، أخدريٌّ (١٣٦)، جأب مطرد من الحقب(١٣٧)، مسحاج(١٣٨)، أَحْقَبَ سَهْوَقاً(١٣٩)، أحقب قارباً(١٤٠)، جوناً رباعياً(١٤١)، مِصَكّ(١٤٢).

ويبدو من هذه الأوصاف أنه حمار قوي، غليظ، عضّاض، طويل الساقين، يضرب لونه إلى السواد المخطط بخطوط بيضاء عند بطنه، أو المشرّب باللون الأحمر. وتجدر الإشارة إلى أن الشاعر من خلال هذه الأوصاف لم يكتف بالإطار الخارجي لصورة الحمار كثيراً، ولم يقف عند هذا الإطار بل صوّر صوراً كثيرة لحالات الحمار المختلفة ونفسيته التي تظهر من خلال غضبه وغيرته وزجله وبحثه الدائم عن الماء وخوفه من الصيّادين وتوجسه منهم، وأسبغ على هذه الصور بعض الصفات والخصائص الإنسانية، وما فيها من صراع بين المواقف، كما رسم صوراً لشراسته، وطباعه، ومطاردته للحمر الوحشية، ومعاناة الأُتن من بحثها الدائم عن الماء، وما تلاقيه من قسوة، وشراسة من الحمار الوحشي أثناء الحمل.

ويرسم الشمّاخ بريشة الفنّان المبدع الأماكن التي ترعى فيها الحمر الوحشية وما هيئتها وطبيعتها، والعلاقة بينها وبين المكان وأثر هذه العلاقة على تشبيه الحيوان، فهو يحدد مواقعها وقد جاءت المواقع " ما بين الجنان ويأجج(١٤٣)، أو " من اللاتي تضمنهن إِير "(١٤٤)، أو " أطاع له في رامتين حدائق "(١٤٥)، أو " أطاع له من ذي نجار غميرها "(١٤٦)، فهذه الأرض مرابع الحمر الوحشية فيها عاشت واشتد عودها، وقد بدا أثرها واضحاً في نمو جسم الحمار فهو " أقب ترى عهد الفلاة بجسمه "(١٤٧)، و " صنيع الجسم من عهد الفلاة "(١٤٨)، و " ارتعى الوسمي "(١٤٩)، و " تربع من حوض ... نتاج الثريا "(١٥٠)، و " رعى بُهمى الدكادك "(١٥١)، و " تربع ميث النير "(١٥٢). وهو

القائل[١٥٣]:

رعتْ بَارِضَ الوَسْمِيِّ حتى تَحَمْلَجَتْ وطُيِّرَ عن أَقْرَابِهِنَّ عَقِيقُ

وتربعت أكنان القنان حتى إذا ما يبست هذه المرابع، وجفَّ عشبها، وغارت عيونها، واشتد الحر، بدأت رحلة البحث عن الماء، فيصوّر الشمّاخ ذلك قائلاً[١٥٤]:

فلمّا أَن رأَى القُرْيَانَ هاجَتْ ظواهِرُها ولاحتْه الحَرُورُ

وأَحنقَ صُلْبُهُ وطَوَى مِعَاهُ وكَشْحِيْه كما طُوِيَ الحَصِيرُ

دَعَاهُ مَشْرَبٌ من ذِي أَبَانٍ حِسَاءٌ بالأَباطِح أَو غَدِيرُ

ويلفت الشاعر انتباهنا بقوة إلى استخدامه للمكان العالي أو المرتفع، وقد تكرّر هذا المعنى في معظم قصائده، فالحمار الوحشي مثلاً حينما يفكر بالبحث عن مورد الماء ليقود قطيعه نحوه، يقف على مكان مرتفع ليقرّر إلى أين يتّجه، يقول الشمّاخ[١٥٥]:

يَظَلَّ بأَعْلاَ ذِي العُشَيْرةِ صائماً عليهِ وُقُوفَ الفَارِسِيِّ المُتَوَّجِ

وقوله[١٥٦]:

فظلَّ على الأَشْرَافِ يَقْسِمُ أَمرَه أَيَنْظُرُ جُنْحَ الليلِ أم يَسْتَثِيرُها

وقوله[١٥٧]:

فأَصبح فوق النَّشْزِ نشزِ حَمَامةٍ له مَرْكَضٌ في مُستَوى الأَرض بارزُ

وقوله[١٥٨]:

قَطُوفٌ شَحُوجٌ باليَفَاعِ كأَنه لِمَا رَدَّ لَحْيَاهُ السَّحِيلَ خَنِيقُ

وقوله[١٥٩]:

وظلَّت تَفَالَى باليَفَاعِ كأَنَّها رِمَاحٌ نَحَاهَا وِجْهَةَ الرِّيحِ رَاكِزُ

وقوله[١٦٠]:

فظل سَرَاةَ اليوم يقسِمُ أمرَه مُشِتٌ عليه الأمرُ أين يَرُوم؟
بِرَابِيَةٍ يَنْحَطُّ عنها مُعَشِّراً ويَعْلُو عليها تارةً فيَصُومُ

هذه بعض الأمثلة التي يتكرّر فيها اختيار الحمار الوحشي للمكان المرتفع، ولعلّ السبب يكمن في خوف الحمار الوحشي وحذره من الصائدين، ولذلك فهو يشرف من مكان مرتفع ليطمئن على القطيع فيعطيه هذا المكان إحساساً بالزعامة بينما تحيط به بقية الأُتن والحمير تنتظر أوامره. ونلحظ مرة أخرى أن المكان المرتفع يتكرّر في شعر الشمّاخ في غير قصائد الحمر الوحشية بل في أمكنة أخرى، مثل قوله(١٦١):

نَمَاهَا العِزُّ في قَطَنٍ نَمَاهَا إلى فَرْخَيْنِ في وَكْرٍ رَفِيعِ

فالفرخان يعيشان في مكان مرتفع، وظعن صاحبته يراه "بأعلى القرنتين"(١٦٢)، وناقته "سرت من أعالي رحرحان"(١٦٣)، وهي "علياء نضاخة الذِّفرى مذكرة"(١٦٤)، ويصف مكان انطلاق النعامة، فيقول(١٦٥):

تَرَوَّحَا من سَنَامِ العِرْقِ فالْتَبَطَا إلى القِنَانِ التي فيها المَدَاحِيلُ

والحمار الوحشي يرعى "أنف الربيع"(١٦٦). ولعلّ هذا الاهتمام بالعلو وتكراره في مختلف صوره يبرز ما في نفس الشاعر من طموح وسعي نحو تحقيق الأماني الغالية البعيدة الوصول.

ويصوّر الشمّاخ المناخ الذي تعيش فيها الحمر كاشتداد الحر، ورحلة البحث عن الماء ودروه في توجيه حركتها والخوف من الصيادين، حيث يبدو الحمار الوحشي في هذه الصوّر مشرفاً على مرتفع عالٍ تحيط به الأُتن تنتظر أمره، وهو مطرق مفكر يقلّب الأمور، ويختار الوقت المناسب للسير نحو الماء، وهو على أشد ما يكون من الحذر والحيطة، وكأنه يمارس والأُتن طقوساً لاستدرار المطر والماء، كما يفعل الناس في لحظات انحباس المطر.

وتتكرّر معاني هذه الصور بأشكال وألفاظ مختلفة مثل قوله في وقوف الحمار على مرتفع يتدبر أمره وأمر الأُتن(١٦٧):

فظلَّ بها على شَرَفٍ وظَلَّتْ صِياماً حوله مُتَفَالِياتِ

وقوله[١٦٨]:

يَـظَلَّ بـأَعْلا ذِي العُـشَيْرةِ صَـائِماً عـلِيه وُقُـوفَ الفَـارِسِيِّ المُتَـوَّجِ

وقوله[١٦٩]:

فـظلَّ على الأَشْراف يَقْـسـمُ أَمـرَه أَيَـنْـظُـرُ جُـنْحَ الليلِ أَم يَـسْـتَـثِيرُهـا

وقوله[١٧٠]:

لَهُـنَّ صَلِيلٌ يَـنْـتَـظِـرْنَ قَـضَـاءَهُ بِـضَـاحِي عَـذَاةٍ أَمْـرَهُ وهُـوَ ضَـامِـزُ

وقوله[١٧١]:

بِـرَابِيَـةٍ يَـنْحَـطُّ عـنهـا مُعَـشِّراً ويَعْلُـو عليهـا تـارةً فـيـصُـومُ

وَظَلَّـتْ كـأَنَ الـطيرَ فـوق رءُوسهـا صِيَـاماً تُـرَاعي الـشَّمْسَ وَهْـوَ كَظُومُ

وتتماثل هذه الصور لبداية الرحلة وما قد يكتنفها من صعاب، ولموقف القائد في بحثه عن المورد الآمن في الوقت المناسب، فهذه الإشارات الفنية التي يبدو فيها الحمار الوحشي حائراً مطرقاً مفكراً لا يتكلم، ومتوجساً يدير طرفاً على حذر، ويقسم أمره بين أن يسير بها إلى الماء أو ينتظر حتى يجنّ الليل، بينما الأُتن صائمة عن الحركة والأكل، وكأن على رأسها الطير، تنظر مرّة إلى الحمار الوحشي، وأخرى إلى مغيب الشمس. إنها صور يمكن أن نتخيلها لشيخ القبيلة، وهو مطرق، يُفكِّرُ بالرحيل -بعد أن أجدب المرعى وجفت عيون الماء- إلى موقعٍ آمنٍ خصيب.

ويبدو أن الأُتن قد تعوّدت على أن يقودها الحمار إلى المورد ليلاً، ولهذا فهي ترقب الشمس بانتظار مغيبها "صياماً تراعي الشمس وهي كظوم"[١٧٢]. بينما الحمار يفكر في الأمر "أينظر جنح الليل أم يستثيرها"[١٧٣]، و"لما رأى الإظلام بادره بها"[١٧٤]، و"إلى أن أجنّ الليل وانقض قارباً"[١٧٥].

ويصوّر لنا الماء وموقعه وصفاته، فيراه مرّة ماءً صافياً، ومرّة غير صافٍ ولكنه لحاجته إليه وشدة عطشه يتمنى وروده "أواجن طاميات"[١٧٦]، و"شرائع لم يكدرها الوقير"[١٧٧]، "صافٍ

غديرها "(١٧٨)، و "مراكض حائر عذب معين "(١٧٩)، "ماء بغضور ... فيه طموم "(١٨٠)، و "فيه جموم "(١٨١)، و "ماء رَوَاء "(١٨٢). أمّا ما يحيط بهذا الماء "له غارة لفاء "(١٨٣)، أو كما يقول الشمّاخ(١٨٤):

عليها الدُّجَى مُسْتَنْشَآتٍ كأنّها هَوادِجُ مشدودٌ عليها الجَزَاجِزُ

ويتربص الموت في نواحيه، فهو يقول(١٨٥):

فأَوْرَدَها معاً ماءً رَوَاءً عليه الموتُ يُحْتَضَرُ احتِضَارَا

وتصل الحمر إلى الماء متعبة بعد أن ساقها بشيء من القسوة لاستخراج أقصى سرعة، بينما ترمحه بحوافرها، حيث يقول(١٨٦):

يَزُرُّ القَطَا منّهَا ويُضْرَبُ وجْهُه بمُخْتَلِفَاتٍ كالقسيِّ النَّوَاتِرِ

وقوله(١٨٧):

وكمشها ثبْتُ الحِضَارِ مُلازِمٌ لما ضاعَ من أَدْبَارِهِنَّ لَزومُ

ويظهر حزم الحمار وإمرته وشراسته من خلال هذه الصور فهو "يعضّ على ذوات الضُّغن منها "(١٨٨)، و "أضر بمقلاة كثير لغوبها "(١٨٩)، و "أضر بخانقات "(١٩٠)، و "لنابيه في أكفالهن كلوم "(١٩١).

وفي صور كثيرة يرسمها الشاعر تبدو لنا شخصية الحمار الوحشي وطباعه، فهو إذا ما "أقلقه هم دخيل ينوبه "(١٩٢)، فإنه يظلُّ "صائماً عليه وقوف الفارسي المتوج "(١٩٣)، و "يقسّم أمره "(١٩٤)، و "هو ضامز "(١٩٥)، ويدير طرفاً على حذر توجّسه كثير "(١٩٦)، حتى إذا ما وصل إلى قرار "انقضّ قارباً "(١٩٧) يحدوها "برجع من نهاق "(١٩٨) وقد أوردها "تقريباً وشداً "(١٩٩)، و "كما يحدو قلائصه الأجير "(٢٠٠) أو يشلّها "كما شلّ إجمال المصلّ أجيرها "(٢٠١) حتى إذا ما وصل إلى الماء "جال بهن من خيفة الموت والهاً "(٢٠٢)، و "خاض أمامهن الماء "(٢٠٣)، و "فلما أن تغمّر صاح فيها "(٢٠٤)، وولت هاربة على عجل من أمرها وولى العير خلفهن "كأنما يلهّبُ في أثارهن

ضريم "(٢٠٥).

أمّا الصيّاد المتربص بهن فإنه قلّما كان يظفر بشيء من الغنيمة، وقد تكون هذه النتيجة هي المعادل الموضوعي للحمار الوحشي الذي يشبّه به الشاعر ناقته، فهو لا بدّ أن يكون حذراً قوياً سريعاً ينجو من الأخطار المحدقة به.

أمّا أثر الطراد وملاحقة الصائدين له ومطاردته للحمر الوحشية، فقد بدت آثارها واضحة في جسمه وحركاته كما يصف الشّماخ ذلك(٢٠٦).

كـأنَّ قتـودي فـوق جـأب مطـرّدٍ من الحُقبِ لاحتهُ الجِـدَادُ الغَـوَارِزُ

وقوله(٢٠٧):

يُطَـرِّدُ عَـانَـاتٍ وينفِي جحَـاشَهـا كَـمَا كَـانَ شُـذَّانَ البِكَـارِ فَتِيقُ

حتى أصبح من كثرة ملاحقته لها طاوياً ضامراً:

فقَـدْ لَحِقَ منه البَطْنُ بـالصُّلْبِ غَيْرَةً له حين يَـسْتَـوْلِي بِهِـنَّ نَهِيقُ(٢٠٨)

ويصوّر الشّماخ هذه المطاردة بقوله(٢٠٩):

فـصـددْنَ عـنه إِذْ وَحِمْـنَ عَـوَاذِلاً حتـى استَـمَـرَّ وأَنْكَـرَ الأَخْلاقَـا

يَـرْمَحْـنَه بَعْـدَ اللِّـمَامِ أَوَابِـيـاً شُمْـسـاً فقـدْ أَحْنَقْنَهُ إِحْنَـاقَـا

فهو بعد أن وسقت له الأُتن وحملت منه دون أن يغرم شيئاً بدأت بالابتعاد عنه، ولما حاول الاقتراب رمحته بحوافرها حتى أثارت غضبه وسخطه عليها. والحمار دائماً شبقٌ لا يقف عند حدٍ ويتعرض للضرب منها:

إِذا مـا اسْتَـافَهُـنَّ ضربْـنَ مـنه مكـانَ الـرُّمحِ من أَنْفِ القَـدُوعِ(٢١٠)

أمّا الأُتن فقد صوّرها الشّماخ في مختلف الحالات، وكأنها نساء القبيلة فهي تبدو "صياماً حوله متفاليات "(٢١١)، "حصان الفرج "(٢١٢)، "صَوَتْ منهن أقراط الضروع "(٢١٣)، "مدلات يردن النأي منه "(٢١٤). "فصددن عنه إذا وحمن عواذلاً "(٢١٥)، "وَحِمَت على أن قد يَقَرُّ بعينها "(٢١٦). وكأنه بهذه الصفات يحاول أنسنة الأُتن.

كما صوّر الشمّاخ هذه الأُتن واقفة تنتظر أوامر الحمار صامتة "تراعى الشمس منه وهو كظوم" (٢١٧)، وقد لصقت منها البطون فهنّ "صوادي متقانعات" (٢١٨)، و "وكأن عيونها إلى الشمس -هل تدنو- ركي نواكز" (٢١٩).

أمّا شكلها وألوانها فتبدو من خلال قوله(٢٢٠):

في عَـانَـةٍ حُقْبٍ عَلَتْ أَصْلابَهـا جُـدَدٌ وحَـانَ سَـوادُهـا الأَعْنَـاقـا

سـالـتْ على أَذْنـابِهـا وتَخَـالُهـا بُـرْداً على أكـتـافهـا أَخْلاقـا

وقوله(٢٢١):

العلاقة بين الحمار الوحشي والصياد:

كـأَنَّ مُـتُـونَهُـنَّ مُـوَلِّيَـاتٍ عِـصِيُّ جَـنَـاحِ طَـالِـبَـةٍ لَـمُـوعِ

قد يمدح الشمّاخ حالة القلق والفزع والخوف التي تعيشها الأُتن أثناء بحثها عن الماء وخوفها من الصياد ومطاردة الحمار لها بقوله(٢٢٢):

ولَمَّـا استغـاثـتْ والهَـوَادِي عُيُـونُهـا من الـرُّهْـبِ قُبْلٌ والنُّفـوسُ نَـوَاشِـزُ

فـأَلقتْ بـأَيـديها وخـاضتْ صدورُها وهُـنّ إلى وَحْـشِـيِّهـنَّ كَـوَارِزُ

أمّا خوف الأُتن من الصائدين فهو العلاقة بين الموت والحياة، وغالباً ما تنجو الحمر الوحشية بما تتمتع به من الحذر واليقظة- من مكر الصياد ودهائه وسهامه، ويصور الشماخ ذلك والحمر الوحشية تولي هاربة حالما أحسّت بالصيّاد وأسهمه، وتركته يتلظّى بخيبة أمله، يقول الشمّاخ(٢٢٣):

فـلـهَّـفَ أُمَّـه لمـا تـولَّـتْ وعَـضَّ على أَنـامِلَ خـائِبـاتِ

وهـن يُـثِـرْنَ بـالمعَـزَاءِ نَقْعـاً تـرى مـنـه لهـنَّ سُرَادقـاتِ

فلقد تركت خلفها سحابة من الغبار وأسرعت تطلب النجاة وتضرب الأرض الصلبة بحوافرها فتحيلها غباراً يمنع الرؤية:

فـولّـت وولّى العَيْرُ فـيهـا كـأنّـما يُـلَهَّـب في آثـارهـن ضَـريـمُ(٢٢٤)

أمّا قوة حوافرها فتبدو في تعاملها مع الأرض المعزاء الممتلئة بالحجارة والحصى:

مَتَى ما تقعْ أَرْسَاغُه مُطْمئِنَّةً على حَجَرٍ يَرْفَضُّ أَو يَتَدَحْرَجِ(٢٢٥)

٣-الظبية:

من يتأمل الشعر العربي في وصف المرأة فسيجد العلاقة الوثيقة بينها وبين الظبية وبخاصة في مواطن الجمال، وقد استخدم الشعراء العرب صفات الظبية لتصوير المرأة، وطول عنقها، وجمال عينيها، ورشاقتها، وتمنّعها وصعوبة الوصول إليها. وقد أفاد الشمّاخ من هذه الصفات، ووظّفها في تصوير جمال المرأة ومنعتها، وفي تصوير سرعة ناقته وفي تصوير اشتداد الحرّ حيث تلجأ الظباء إلى الأشجار لتستظل بظلّها.

وتبدو ملامح الظبية في تصوير اجتماع صاحبته ولحظة وداعها وهي في هودجها عندما التفتت بطرفها نحوه مودّعة، كأنها ظبية فاترة الطّرف "من ظباء تبالة"(٢٢٦). كما تبدو في وصف آخر جميلة العنق، ولم يجد شبيهاً لهذه الصورة إلاّ عُنق الظبية، حيث يقول(٢٢٧):

دَارُ الفتاةِ التي كُنَّا نقولُ لَهَا يا ظَبْيَةً عُطُلاً حُسَّانةَ الجِيدِ

كأَنَّها وابنَ أَيَّامٍ تُرَبِّبُهُ منْ قُرَّةِ العيْنِ مُجْتَابَا دَيَابُودِ

فقد شبّه صاحبته بالظبية التي تعيش حياة هانئة مع وليدها وقد قرّت عينها بعد أن احسّت الأمن وخصب المرعى، ولبست وابنها ثياباً بيضاء تزيدهما جمالاً، وتمد عنقها إلى الأغصان فيبدو جميلاً كجمال جيد صاحبته.

أمّا صاحبته المتمنعة التي لا ينال منها وصلاً فيشبهها -في صعوبة الوصول إليها- بالأروى تعيش في أعالي الجبال لا يصل إليها الصائدون، فيقول(٢٢٨):

وما أَرْوَى وإِن كَرُمَتْ علينا بِأَدْنى من مُوَقَّفَةٍ حَرونِ

تُطِيفُ بها الرُماةُ وتَتَّقِيهم بأَوْعَالٍ مُعَطَّفَةِ القُرُونِ

وكما يحيط أبناء القبيلة بصاحبته، تحيط الأوعال بهذه الظبية فتمنع الآخرين من الوصول إليها.

ويصوّر الشاعر ناقته السريعة وكأنها ظبية ترعى بعيدة عن وليدها حتى إذا ما تذكرته وأحست الخوف عليه عادت مسرعة إليه حيث يقول(٢٢٩):

فبعثتُ هِلْواعَ الرَّوَاحِ كأنَّها خَنْساءُ تتبعُ نائياً مِخْرَاقَا

ويرسم صورة لهذا الظبي في الكناس وقد استظل بهذه الأشجار حيث يبدو بياض جسمه كأنه "حِرجٌ تحت لَوْحٍ مُفرّجِ"(٢٣٠) وقد ثنى يديه إلى قرنه وكأنه أسير مشدود الوثاق تذكّر أهله وأقاربه، حيث يقول(٢٣١):

فَثَنَى يديْه لِرَوْقِهِ مُتَكَنِّساً أَفْنَانَ أَرْطَاةٍ يُثِرْنَ دُقَاقَا

وكأنه عَانٍ يُشاور نفسَه غابتْ أَقَارِبُه وشُدَّ وَثَاقَا

فهذا الظبي يتوسط ظِلّ الأرطاة في الغداة والعشي، في هذا الوقت الحار من النهار في الفلاة التي يقطعها الشاعر إلى ممدوحه.

٤-النعامة:

وظّفَ الشاعر الصفة الغالبة على النعامة وهي سرعة العدو في صور مختلفة من شعره، فمرّة يطلق على الناقة السريعة كلمة ذعلبة، وهي النعامة، ومرّة يشبه سرعة النعامة وهي مندفعة في سيرها كأنها زخّة من المطر السريع، ويصف آثار عَدْوها تاركةً خلفها غباراً كثيفاً و بصماتٍ واضحة حيث تضرب الأرض برجليها أثناء عدوها، يقول الشمّاخ(٢٣٢):

إِذَا اسْتَهَلاَّ بِشُؤْبُوبٍ فقد فُعِلَتْ بما أَصَابَا من الأَرضِ الأَفَاعِيلُ

وقوله(٢٣٣):

إِذَا اجْتَهدا التَّرْوِيحَ مَدَّا عَجَاجَةً أُعَاصِيرَ مما يَسْتَثِيرُ خُطاهُمَا

أمّا عدوها ففيه تَبَخْتُرٌ وكأنها ترقص، حيث يصفها بقوله(٢٣٤):

هَيْقٌ هِزَفٌّ وَزَفَّانِيَّةٌ مَرَطَى زَعْرَاءُ ريشُ ذُنابَاهَا هَرَامِيلُ

وأحياناً أخرى يصف النياق بالنعام السفانج في خفتها وسرعتها، حيث يقول راجزاً(٢٣٥):

وهُـنَّ كـالـنَّعَـائِـم الـسَّفَـانِجِ

وقد تكرر وصف النعامة في حوالي (١٤) أربعة عشر بيتاً من شعر الديوان.

٥-الثور الوحشي والبقر الوحشي:

لم يلتفت الشمّاخ في شعره كثيراً إلى الثور والبقر الوحشي، فلقد شغله الحمار الوحشي عن غيره من الحيوانات، وفي الديوان أرجوزتان فيهما وصف للثور الوحشي. فقد شبّه ناقته أثناء سيرها بثور وحشي قَصَد مرتعاً خصيباً فهاجمه الصياد بكلابه، وقد تنكبت الشمس للمغيب فيسرع طالباً النجاة. وقد ورد ذكر البقر الوحشي في ديوانه مرات عندما شبه النساء في البيتين الأولين بالبقر الوحشي في جمالهن دون تحديد لمواضع الجمال فقد تركها مطلقة في قوله(٢٣٦):

إلى بَقَـرٍ فـيهـنَّ لـلعـيْنِ مـنـظـرٌ ومَـلْـهـىً لمـن يـلْـهُـو بهـنَّ أَنِـيـقُ

رعيْنَ النَّدَى حتى إذا وَقَد الحَصَى ولم يـبق مـن نَـوْءِ الـسِّماكِ بُـرُوقُ

فجمالهن يمتّع العين بحسنه، كما شبه يدي الناقة بيدي البقرة الوحشية "يدا مهاة"(٢٣٧).

وما ورد من أراجيز في الديوان غير مؤكد نسبها إلى الشاعر لا تعطي الدليل على استخدام الشاعر في صوره للبقر الوحشي أو الثور الوحشي(٢٣٤).

٦-الخيل:

جاء ذكر الخيل في ثمانية أبيات من شعر الشمّاخ، وقد استخدم صفات الخيل في بعض الأحيان وأسبغها على الإنسان. فهو يشبّه المرأة الجميلة المدلّة على جاراتها، وهي تتمشى بتبختر وتمايل، وكأنها فرس أصيبت بالحفى تمشي على أرض صلبة. فهي تتوخى في مشيتها وتتلاطف خوفاً من الألم، حيث يقول الشمّاخ(٢٣٩):

تَخَـامَـصُ عـن بَـرْدِ الـوِشَـاحِ إذا مـشـتْ تَخَامُصَ حَافِي الخيلِ في الأَمْعَزِ الوَجِي

ويصف الشاعر نفسه بالحصان السبوق الذي يفوز بالرهان دائماً، ويخرج من السباق منتصراً على بقية الخيل(٢٤٠) فيقول:

فـاجْـرُوا الـرِّهَـانَ فـإنِّي مـا بقيتُ لكـم غَـمْـرُ البَـديهـةِ عَـداءُ القَـرَادِيـدِ
مُحَـاذِرُ الـسَّـوْطِ خَـرَّاجٌ على مَهَلٍ مـن الأَضَـامِيـم سَبـاقُ المَـوَاخِيـدِ

وشبّه خروجه من المخاصمة التي حدثت بينه وبين قوم زوجه وتبرئته من شكواهم بخروج الفرس بارزة بعد أن أزالت عنها جلالها.

ويبدو أن معرفته بالخيل وأدواتها قليلة على الرغم من قوله بأنه "الفارس الحامي لدى الموت نزال"(٢٤١)، فهو يعد عدة الخيل استعداداً للقتال، حيث يقول(٢٤٢):

وأعـددتُ للسَّـاقَيْنِ والـرِّجلِ والنَّسَـا لِجَـامـاً وسَرْجـاً فـوق أَغْـوَجَ مُخْتَـالِ

وكما يبدو فإن اللجام ليس للساقين والرجل.

٧-بقية الحيوانات الأخرى:

تردّدت بعض أبيات الشعر التي تصور بعض الحيوانات في حالات مختلفة، فقد وصف الشاعر الثعالب وهي تهرب لائذة من العقاب كما يفرُّ الغريم من وجه دائنه، بقوله(٢٤٣):

تَلـوذُ ثَعـالِـبُ الـشَّرَفَيْنِ منهـا كـما لاذَ الغـريـم مـن التَّـبِـيعِ

أمّا الذئب، فقد ورد ثلاث مرات في ديوان الشمّاخ دون أن يوظفها في أي معنى جديد من صوره، كما جاء وصف الضبع مرة واحدة في معرض وصفه لحرارة الشمس في الصحراء، حيث يقول(٢٤٤):

إذا شُرفَـاتِ الآل زَالَـتْ ونَـصَّفَـتْ تَـنَـاطَحَ ضَبْعَـاهَـا به ويَـدَاهُمَـا

وقـد ورد ذكـر ابن آوى(٢٤٥)، وابن عـرس(٢٤٦)، والـدجـاج(٢٤٧)، والأرنب(٢٤٨)، والسلحفاة(٢٤٩).

وقد جاء ذكر الأفعى أربع مرات، فهو يصف حالته حينما تعتريه الهموم إثر رحيل صاحبته فتمنعه الهموم من النوم، وكأنه شخص يخاف أن تخرج عليه أفعى وهو نائم، ولذلك فهو دائم الانتباه والحذر "كالمتّقي رأس حية"(٢٥٠). ويصف مرة أخرى الأمر الذي لا ضرر منه ولا خوف كحية الماء

التي لا تضر، فيقول(٢٥١):

لا تَحْسَبنِّي -وإِنْ كُنْتَ امرءاً غَمِراً كحيَّةِ الماءِ بين الطَّيِّ والشِّيدِ

ويصف شعر المرأة وقرونها المنسدلة على كتفها بالأفاعي السود حينما يقول(٢٥٢):

قامتْ تُرِيكَ أَثِيثَ النَّبْتِ مُنْسَدِلاً مثلَ الأَسَاوِدِ قد مُسِّحْنَ بَالفَاقِ

كما جاء على ذكر الذباب(٢٥٣)، والنحل(٢٥٤)، وما تقدّمه من عسلٍ صافٍ لذيذ.

الطيور:

استخدم الشاعر بعض الطيور في أطر العلاقة بين ناقته وصفات هذه الطيور وأهمها:

القطا: وقد جاء ذكرها في معرض وصف رحلاته على ناقته التي أفزعت سرب القطا الهاجع قبل أن ينهض مع الفجر من أوكاره في مثل قوله(٢٥٥):

ذعرتُ بها سربَ القَطَا وَهْوَ هاجدٌ وعينُ الفلاةِ لم تُبَعّثْ رِيَاضُها

وقوله(٢٥٦):

ذعرتُ به القَطَا ونفَيْتُ عنه مَقَامَ الذِّئْبِ كالرَّجُلِ اللَّعِينِ

وقوله(٢٥٧):

وسِرْبَيْنِ كُدْرِيَّيْنِ قد رُعْتُ غُدوةً على الماءِ معروفٌ إليَّ لُغَاهُمَا

أمّا العقاب فقد صورها من خلال تصويره للحمر الوحشية وهي تعدو مسرعة وقد بدأت متونهن تلمع من بعيد كجناحي العقاب السريع، فيقول(٢٥٨):

كأَنَّ مُتُونَهُنَّ مُوَلِّيَاتٍ عِصِيُّ جَنَاحِ طَالِبَةٍ لَمُوعِ

ويصّور العقاب ومطاردته للذئاب والأرانب والأفاعي لكي يطعم صغاره القلقة الجزعة من شدة الجوع، فيقول(٢٥٩):

قليلاً ما تَرِيثُ إذا اسْتَفَادتْ غَرِيضَ اللَّحْمِ من ضرمٍ جَزُوعِ

ويصف الشاعر قلبه المضطرب حزناً وشوقاً لصاحبته، فيقول (٢٦٠):

وبـــاتَ فـــؤادي مُـــسْـتَخَفَّـــاً كـــأَنَّهُ خَـــوَافِي عُقَـــابٍ بـــالجَنَـــاحِ خَفُـــوقُ

أمّا الحمامة، فقد وظّف الشاعر هديلها ولونها في صوره، فقال يصف ناقته التي تحنُّ إلى موطنها وأصبحت تجاوب في حنينها الحمامة الحزينة، فيقول(٢٦١):

وإنْ رَمَيْتَ بهـا في طَـامِـس دأبت إذَا تَـــرَقْـــرَقَ آلٌ بَعْـــدَ رَقْـــراقِ

حَنَّتْ على سِكَّةِ السَّارِي فجاوَبَها حَمَـــامَـــةٌ من حَمَـــامٍ ذاتُ أَطْـــوَاقِ

كادتْ تُسَاقِطُنِي والرَّحلَ أَنْ نَطَقَتْ حمـامـةٌ فـدعتْ سَـاقـاً على سَـاقِ

ويصف مورد الحمار الوحشي الذي وصل إليه بعد عناء وتعب فإذا هو جون من الماء المتغير اللون فوق طبقات من الطحلب الأخضر، وتبكي بالقرب منه حمامة حزينة، وكأنه يضفي موسيقى حزينة على هذا الجو المفعم بالمرارة، فيقول(٢٦٢):

حتَّـى استغَـاثَتْ بِجَـوْنٍ فـوقه حُبُكٌ تَـدْعُـو هَـدِيلاً به الـوُرْقُ المَنَـاكِيلُ

أمّا لون الحمام فيشبه بقايا الأثار والأطلال الحزينة وما تخلّفه من الرماد، فهو الأسود الذي يضرب إلى الغبرة، حيث يقول (٢٦٣):

وإرْثِ رمـــادٍ كـــالحـمامـــة مَـــاثِلٍ ونُـــؤْيَـيْنِ في مَـظْلُـومتَـيْنِ كُـدَاهُمـا

أمّا الغراب: فقد صوّره الشمّاخ حالة حزنه التي يعيشها بعد رحيل صاحبته وما يتناوب فيها من أصوات الغربان التي تفزعه لأن نعيقها يشعرك بالفراق والحزن والأسى، فقال(٢٦٤):

ولَـمّـا رأَيـتُ الـدَّارَ قَفْـراً تَبَـادَرَتْ دُمُـوعٌ لِلَـوْمِ العَـاذِلاتِ سَبُـوقُ

فظلَّ غُـرَابُ البَيْنِ مُـؤْتَبِـضَ النَّسَـى لـه في دِيَـــارِ الجَـــارَتَـيْنِ نَعِـيقُ

هذا أهم ما ورد في شعر الشمّاخ من حيوانات وطيور وحشرات وقد استخدمها في تصوير مشاهد لسرعة ناقته، ونفسيته وحالاته المختلفة.

ثانياً:النبات

كان يجب أن يكون هذا العنوان أوسع في مضامينه. استخدم الشمّاخ أسماء بعض النباتات في

صوره المختلفة للمرأة والناقة والحمار الوحشي والبقرة الوحشية والظباء، وكذلك في تصويره لسرعة اشتعال النيران، وهو في ذلك يوظّف معاني هذه الأسماء ومدلولاتها توظيفاً فنياً لتبرز المعنى الذي يريده، ولتزيده وضوحاً، فمثلاً يقول حين يصف صاحبته(٢٦٥):

منعمةٌ لم تلقَ بُؤْسَ مَعِيشةٍ ولم تَغْتَزِلْ يوماً على عُودِ عَوْسَجِ

فاستخدم لفظة العوسج، هذا النبات الشوكي الذي يجرح ويؤذي من يقترب منه، فهو رمز للمعاناة والجذب والفقر.

أمّا الآراك فيستخدمه كمسواك لتجميل أسنان صاحبته، فيقول(٢٦٦):

تَمِيحُ بِمِسْواكِ الأَراكِ بَنَانُهَا رُضَابَ النَّدى عن أُقْحوانٍ مُفَلَّجِ

ويصف أسنانها بالأقحوان المفلّج، وقوله أيضاً(٢٦٧):

لها أُقْحُوانٌ قيَّدتْه بإثمِدٍ يَدٌ ذاتُ أصدافٍ يُمَارُ نَؤُورُهَا

فهذه الأسنان البيضاء تشبه في جمالها وتشتتها أوراق الأقحوان الأبيض.

كما صوّر قرونها الكثيفة بعناقيد الكرم، بقوله(٢٦٨):

تُدْني الحمَامةَ منها وهْيَ لاهِيةٌ من يانِعِ المَرْدِ قنْوانِ العنَاقِيدِ

أمّا استخداماته للنباتات في تصويره للناقة، فقد صوّر الشمّاخ مرعى الناقة حيث تسمن وتدرّ حليباً حلواً. فيقول(٢٦٩):

إنْ تُمْسِ في عُرْفُطٍ صُلْعٍ جَمَاجِمُهُ من الأَسَاليقِ عَارِي الشَّوكِ مَجْرُودِ

تُصْبِحْ وقد ضَمِنَتْ ضَرَّاتُها غُرَقاً من طيِّبِ الطَّعْمِ حُلْواً غيرَ مَجْهُودِ

فهذا النوع من النباتات حينما تأكله الناقة يمتلىء ضرعها بالحليب الطيب الطعم والمذاق. كما تأكل ناقته القَتّ وتتسابق الخيل إلى أكله، حيث يقول(٢٧٠):

إذَا نَاهَبَتْ وُرْدَ البَرَاذِينِ حظَّها من القَتِّ لم يُنْظِرْنَها أَنْ تَحَدَّرَا

فلا تنتظر البراذين ناقته حتى تقبل وتأكل معهن بل يستعجلن في أكله دون انتظار.

ويصوّر الشمّاخ ناقته بالصلابة والدقة فهي تشبه أغصان شجر النبع الذي يستخدم لصناعة القوس، فيقول راجزاً[٢٧١]:

شَرَائِجُ الـنَّـبْعِ بَـرَاهَـا الـقَـوَّاسْ

كما يصوّر عنق ناقته ومطاوعته للقياد بمرونة "بخطوط الخيزران"[٢٧٢] الذي يتثنّى بسهولة ومرونة.

أمّا ضلوعها فهي "كالقسي المؤتّرا"[٢٧٣] وعرقها كأنها مناديل "رجال يعصرون الصنوبرا"[٢٧٤] وبغامها يشبه الصوت الذي يتردد في قوس السراء "كما ارتد في قوس السراء زفيرها"[٢٧٥]، والسراء شجر تصنع منه القسي. وتخطر ناقته بذنبها الذي يشبه شماريخ النخل "كأنه إهانُ عُذُوق فوقهنَّ عُذُوقُ"[٢٧٦].

ومن النباتات التي ذكرها الشمّاخ البُهمى، وهو نبت من أفضل البقول ويبدو أنه يكثر في بداية المطر، حيث يرعاه الحمار الوحشي، فيقول[٢٧٧]:

خَلاَ فـارْتَعَـى الـوَسْـمِيَّ حتـى كـأَنَّما يَـرَى بِـسَفَـا البُهْـمَـى أَخِلَّـةَ مُلْهِجِ

كما يشبّه هذه الأُتن في صلابتها ودقتها بقضب النبع، فيقول[٢٧٨]:

كَقُـضْـبِ الـنَّـبْعِ مـن نُحُـصٍ أَوَاب صَـــوَتْ مِـنْهُـنَّ أَقْـــرَاطُ الـضُّرُوعِ

ويشبّه ذنب الأتان بالذعلوق، وهو بقل يشبه الكراث ملتوي، فيقول[٢٧٩]:

يَـأْوِي إذا كَـشَحَـتْ إلى أَطْـبـائِهـا سَلِـبُ العَـسِـيـب كـأنه ذُعْلُـوقُ

ويشبّه نسور حوافر الحمار الوحشي بنوى التمر التي تند عن الثمرة، فيقول[٢٨٠]:

مُفِجُّ الحَـوامِي عـن نُـسُـورٍ كـأنهـا نَوَى القَسْبِ تَرَّتْ عن جَرِيمٍ مُلَجْلَجِ

وتستظلُّ الظباء والثور الوحشي بشجر السدر والأرطي فهو يقيها من الحر ويمنعها من الصيادين، حيث يقول[٢٨١]:

فَـثَـنَـى يـديْهِ لِـرَوْقِهِ مُـتَـكَـنِّـسـاً أَفْـنَـانَ أَرْطَـاةٍ يُـثِـرْنَ دُقَـاقَـا

وقوله(٢٨٢):

إذا الأَرْطَـــى تَـــوَسَّـــدَ أَبْـــرَدَيْه خُـــدُودُ جَـــوَازِيءِ بـــالـــرَّمْلِ عِـينِ

ويقول في وصف الحسان(٢٨٣):

أَوْ كَـظِـبَـاءِ الـسِّـــدَرِ العُـبْرِيَّـــاتْ

فأضاف الظباء إلى شجر السدر لأنه مكانها المحبوب ومستظلها الدائم.

وحينما يختار صورة للنار المشتعلة فإنه يختار أنواعاً من النباتات السريعة الاشتعال كنبات المَرْخ والعَرفج، فيقول(٢٨٤):

وقَعْـنَ به مـن أول اللَّـيل وقْعـــةً لَـدَى مُلْقَحٍ من عُـودِ مَـرْخٍ ومُنْتجِ

وقوله(٢٨٥):

بِمَفْطُـوحَـة الأَطْـرافِ جَـدْبٍ كـأَنّما تـوقُّـدُهَـا في الـصَّخْـرِ نيرانُ عَـرْفَجِ

الهوامش

١-الديوان، ٢٢١، ٢٢٢ .

٢-انظر: صلاح الدين الهادي، الشماخ بن ضرار حياته وشعره ص ١٨٢ .

٣- الديوان، ١٤٥ .

٤- الديوان، ٨٣ .

٥- الديوان، ٢٥٤ .

٦- الديوان، ٢٦٣ . هلواع: سريعة.

٧- الديوان، ٢٧٣ .

٨- الديوان، ١١٤ .

٩- الديوان، ١١٦ . الكوم المقاحيد: التي عظم سنامها مرتفع.

١٠- الديوان، ٢٧٣ . لدفها صفصف: جوانبها ملساء مستوية.

١١- الديوان، ٣١٣ الأران: خشب يشد بعضه لبعض يحمل فيه الموتى.

١٢- الديوان، ٢٧٤، ٤٥٩ العلاة: السندان الذي يضرب الحداد عليه الحديد.

١٣- الديوان، ٢٧٤

١٤- الديوان، ٢٧٤

١٥- الديوان، ٢٥٤ . الإعناق: ضرب من سير الدواب والإبل. الإرقال: ضرب من الخبب. العيرانة: الناجية في نشاط.

١٦- الديوان، ٦٧، ٦٨ . الحرف: الناقة الضامرة الصلبة، السبائب: الثياب الرقيقة. رذايا:الناقة المهزولة.

١٧- الديوان، ٤٢٩ . الأسلاء: جمع سلى، وهي جلدتها الرقيقة التي تكون فيها ولدها.

١٨- الديوان، ١٦٥، ١٦٦ . ذات مرة: ناقة قوية. بعير ذو ضرير: إذا كان قوياً على السفر. صيعرية: نشيطة الغمير: النبت الصغير.

١٩- الديوان، ١١٤ .

٢٠- الديوان، ٢٦٣ . ناقة هلواع: سريعة.

٢١- الديوان، ٢٥٦ . تخذي: تسرع. سح النجاء: سريعة كأنها تصب الجري صباً.

٢٢- الديوان، ٦٧، ٢٢٦ . والحرف: هي الناقة الضامرة شبهت بحرف الجبل، وقيل سميت حرفاً لانحرافها من السمن إلى الهزال.

٢٣- الديوان، ١٦٥ . ذات مرة: ناقة قوية.

٢٤-الديوان، ١٦٥ . الوجناء: التامة الخلق، الغليظة لحم الوجنة.

٢٥- الديوان، ١٦٥ . علنداة: هي ضرب من الشجر تشبه ناقة طويلة شديدة.

٢٦- الديوان، ١٦٦ . اللجوج: المتمادية في نشاطها.

٢٧- الديوان، ٢١٢ . العرمس: الصلبة الشديدة، وأصل العرمس: الصخرة شبهت الناقة بها.

٢٨- الديوان، ٢١٣ . عذافرة: الصلبة العظيمة الشديدة.

٢٩- الديوان، ص ٢٧٣ . العلكوم: الشديدة الصلبة المجتمعة الخلق. الدوسرة السفينة الضخمة.

٣٠- الديوان، ٣٢٢ . ذات لوث: ناقة ذات قوة على السير. وعذافرة: صلبة شديدة أمينة وأنيقة المظهر.

٣١- الديوان، ٤٥٩ .

٣٢- الديوان، ١٣٤ . الغرض: الحزام، التضور: التلوي.

٣٣- الديوان، ١٣٨ . خذف أعسر: الخذف: الرمي، الأعسر: الذي يعمل بيساره.

٣٤- الديوان، ٢١٣ .

٣٥- الديوان، ١٠٤، ٢٦٢ . وهي الناقة الشابة.

٣٦- الديوان، ١٤٥ .

٣٧- الديوان، ١١٤ . الناقة السريعة والبكرة الحدثة.

٣٨- الديوان، ١٣٨، ٤٢٩ . السن الذي بعد الرباعية.

٣٩- الديوان، ٢٤٥ .

٤٠- الديوان، ٢٤٥ .

٤١- الديوان، ١٦٥ .

٤٢- الديوان، ٨٣ .

٤٣- الديوان، ٢١٩، ٢٧٤ .

٤٤- الديوان، ٢٧٥ ,

٤٥- الديوان، ١٣٤ .

٤٦- الديوان، ١٥٣ .

٤٧- الديوان، ١٦٦ .

٤٨- الديوان، ١٧٥ .

٤٩- الديوان، ٢٤٥ .

٥٠- الديوان، ٢٨٠ .

٥١- الديوان، ٢١٩ . الهجان: كرائم الإبل.

٥٢- الديوان، ٣٢٦ . الناقة الحطوط: السريعة النجيبة.

٥٣- الديوان، ١١٤ .

٥٤- الديوان، ٨٢ . الحرجوج: الناقة السمينة الطويلة، الضامرة الوقادة القلب.

٥٥- الديوان، ٢٧٤

٥٦- الديوان، ٢٧٤ . انظر: شرح الديوان للبيت السابق.

٥٧- الديوان، ١٣٨ .

٥٨- الديوان، ٢٢٦ .

٥٩- الديوان، ١٣٧ . الخزر: النظر الذي كأنه في أحد الشقين.

٦٠- الديوان، ١١٤ . الذعلبة: الناقة السريعة شبهت بالنعامة لسرعتها.

٦١- الديوان، ١٥٣، ٢٥٤ . الناجية: السريعة.

٦٢- الديوان، ١٦٥ . الصيعرية: نشيطة لها اعتراض في سيرها.

٦٣- الديوان، ٢١٢ . عُجرفيَّة من سير الإبل: إعتراض في نشاط.

٦٤- الديوان، ١٤٠ .

٦٥- الديوان، ١٦٦ . لجوج: متمادية في نشاطها.

٦٦- الديوان، ٢٢٥ المرجم: الجمل الشديد يرجم الأرض بخفيه لقوته وسرعته.

٦٧- الديوان، ٢٦٢ . هلواع: سريعة.

٦٨- الديوان، ٢٧٧ .

٦٩- الديوان، ٢٢٦ . تغتلي: تسرع.

٧٠- الديوان، ٢٤٤ . الشملة: الخفيفة السريعة.

٧١- الديوان، ٢٥٦ . تخدي: تسرع.

٧٢- الديوان، ٣٧٥ . أُهويات: جمع أُهوية وهي الوهدة العميقة كالهوة، يصفهن بالغاية في السرعة.

٧٣- الديوان، ١٤٤ .

٧٤- الديوان، ١٣٦ .

٧٥- الديوان، ٢٢٦ .

٧٦- الديوان، ٣٩٩، ٤٠٠ . الأحلاس: جمع حلس، وهو الكساء الذي تحت الرحل.

٧٧- الديوان، ١١٤ .

٧٨- الديوان، ٦٨ .

٧٩- الديوان،١٤١ .

٨٠- الديوان، ٤٢٩ .

٨١- الديوان، ٣٢٤ . المقحد: السنام.

٨٢- الديوان، ٢٤٤ . العلوب: جمع علب، وهو أثر الضرب وغيره.

٨٣- الديوان، ٢١٣ . تزغم الناقة: صياحها وحدّتها.

٨٤- الديوان، ١٦٥ .

٨٥- الديوان، ١٣٤ .

٨٦- الديوان، ٢٢٥ .

٨٧- الديوان، ٤٦٠ .

٨٨-الديوان، ٣٨٩ . مشمعل: سريع ماض نشيط.

٨٩- الديوان، ٦٧ .

٩٠- الديوان، ٨٢، ٨٣ .

٩١- الديوان، ٨٤ .

٩٢- الديوان، ٨٥ .

٩٣- الديوان، ١٣٧ .

٩٤- الديوان، ٢٢٦ .

٩٥- الديوان، ٣٢٦ . حطت: اعتمدت في سيرها على أحد شقي زمامها. الشنون: التي تكون بين السمنية والمهزولة.

٩٦- الديوان، ٢٥٤ . الطامس: المكان البعيد الذي لا مسلك فيه.

٩٧- الديوان، ٢١٢ . الصعراء: المائلة العنق من النشاط.

٩٨- الديوان، ١١٤ .

٩٩- الديوان، ٢١٣ .

١٠٠- الديوان، ١٦٥، ١٦٦ . السراء: شجر تصنع منه القسي.

١٠١- الديوان، ٢١٣ .

١٠٢- الديوان، ٣١٥ .

١٠٣- الديوان، ٢٥٥، ٢٥٦ .

١٠٤- الديوان، ١٦٦ .

١٠٥- الديوان، ١٤١ .

١٠٦- الديوان، ٣٢٣ .

١٠٧- الديوان، ١٤٠ . العجايات: جمع عجايا، وهي عصب مركب فيه فصوص من عظام كأمثال فصوص الخاتم تكون عند رسغ الدابة. المجمر: الصلب الشديد المجتمع.

١٠٨- الديوان، ٢١٣ . أُشب: اشتد. ارفضاضها: تفرقها.

١٠٩- الديوان، ١٣٨ .

١١٠- الديوان، ١٣٤ .

١١١- الديوان، ٣١٤ .

١١٢- الديوان، ٢٤٥ .

١١٣- الديوان، ٢٧٦ .

١١٤- الديوان، ٢٤٤ . العسيب: عظم الذنب. الإهان: هو الشمراخ من شماريخ النخل. العذوق: وهو القنو من النخل.

١١٥- الديوان، ٨٥ .

١١٦- الديوان، ١١٤ . الطود: الجبل.

١١٧- الديوان، ٣١٣ .

١١٨- الديوان، ٢٥٤ . الإرقال: ضرب من الخبب. الإعناق: ضرب من سير الدواب والإبل منبسط.

١١٩- الديوان، ٢٧٧ .

١٢٠- الديوان، ٢٧٧ . صياب: لا تحيد عن القصد، مياسير: خفاف تلاين في مشيها، معاجيل: تعجل في السير مسرعة.

١٢١- الديوان، ١٤٤ .

١٢٢- الديوان، ٦٧ .

١٢٣- الديوان، ١١٤ .

١٢٤- الديوان، ٦٧ .

١٢٥- الديوان، ١١٧ . غير مجهود: أي أنه لا يمذق وكل لبن شد مذقه بالماء فهو مجهود.

١٢٦- الديوان، ١١٦ . النيء: اللحم الذي لم ينضج، الأطباق: طبقات الشحم، الأعقاب: الطرائق يكون بعضها خلف بعض كأنها منضودة عقب على عقب، والمراد هنا طرائق الشحم على ظهر الناقة.

١٢٧- الديوان، ١١٦ . المقاحيد: السمان، الكوم: التي عظم سنامها وارتفع.

١٢٨- الديوان، ٣٢٤ .

١٢٩- الديوان، ٢٢٠ .

١٣٠- الديوان، ٢٧٤ . الحارك: مفصل ما بين الكاهل والعنق . معدول: معتدل السمنة.

١٣١- الديوان، ١١٧ . العرفط: شجر من شجر العضاه.

١٣٢-البغدادي، خزانة الأدب، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، ج٣، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص١٩٦ . وانظر الأغاني لأبي فرج الأصفهاني، ج٩، دار الكتب العلمية ببيروت، ط١، ١٩٨٦، ص ١٨٧ .

١٣٣- انظر: صلاح الدين الهادي، الشماخ بن ضرار حياته وشعره، ص١٦٦، ١٦٧ .

١٣٤- الديوان، ٦٨ . الجأب: الغليظ من الحمر الوحشية.

١٣٥- الديوان، ٨٦ ، ١٥٤ الأحقب: الحمار الذي في موضع الحقب منه بياض

١٣٦- الديوان، ١٥٣ . الأخدري: منسوب إلى أخدر وزعموا أنَّ أخدر فحل كان لكسرى أردشير فتوحش، واجتمع بعانات فضرب فيها، فالمتولد منها يقال له أخدري.

١٣٧- الديوان، ١٧٥ .

١٣٨- الديوان، ٢٢٨ . السحاج: الحمار الوحشي العضّاض.

١٣٩- الديوان، ٢٤٥ . السهوق: الطويل الساقين.

١٤٠- الديوان، ٢٢٦ .

١٤١- الديوان، ٢٩٩ .

١٤٢- الديوان، ٣٢٦ . المصك: الحمار الوحشي القوي المجتمع الخلق.

١٤٣- الديوان، ٨٦ . الجناب: بكسر الجيم، موضع بعراض خيبر ووادي القرى، ويأجج مكان من مكة على ثمانية أميال.

١٤٤- الديوان، ١٥٣ . إير،بكسر أوله جبل بأرض غطفان.

١٤٥- الديوان، ٢٤٥ . رامتان: تثنية رامة، منزل بينه وبين الرمادة ليلة في طريق البصرة إلى مكة.

١٤٦- الديوان، ١٦٦ .

١٤٧- الديوان، ٨٦ .

١٤٨- الديوان، ٦٨ .

١٤٩- الديوان، ٨٩ .

١٥٠- الديوان، ص ٨٧ . حوض على وزن فعلى (بفتح الفاء)، موضع قيل في بلاد كلاب، وقيل ماء لهم.

١٥١- الديوان، ١٥٤ . البهمى: النبت، الدكادك: ما تكبس واستوى من الرمل.

١٥٢- الديوان، ١٦٧ . ميث: جمع ميثاء، وهي الأرض السهلة. النِير: بكسر النون، جبل بأعلى نجد.

١٥٣- الديوان، ٢٤٧ . البارض: أول ما يبدو من النبات. الأقراب: جمع قرب من الخاصرة، العقيق: الشعر الذي يكون على المولود أثناء ولادته.

١٥٤- الديوان، ١٥٤ . أبان جبل شرقي الحاجر فيه نخل وماء. القريان: جمع القرى، وهو مجرى الماء إلى الرياض.

١٥٥- الديوان ص ٩٤ .

١٥٦- الديوان ص ١٦٨ .

١٥٧- الديوان ص ٢٠١ .

١٥٨- الديوان ص ٢٤٧ .

١٥٩- الديوان ص ٢٠١ .

١٦٠- الديوان ص ٣٠٠- ٣٠١ .

١٦١- الديوان ص ٢٢٨ .

١٦٢- الديوان ص ٢٤١ .

١٦٣- الديوان ص ١٣٩ .

١٦٤- الديوان ص ٤٦٠ .

١٦٥- الديوان ص ٢٧٨ .

١٦٦- الديوان ٢٢٥ .

١٦٧- ص٩٤ .

١٦٨- الديوان، ص١٦٨ .

١٦٩- الديوان، ٢٠١ .

١٧٠- الديوان، ٢٤٧ الضاحي من الأرض: الظاهر البارز، الضامز: الساكت.

١٧١- الديوان، ٢٠١ .

١٧٢- الديوان، ص٣٠١ .

١٧٣- الديوان، ١٦٨ .

١٧٤- الديوان، ١٧٩ .

١٧٥- الديوان، ٣٠١ .

١٧٦- الديوان، ٧٠ . أواجن: متغيرات الطعم واللون. طاميات: ممتلئات.

١٧٧- الديوان، ١٥٦ . الوقير: الغنم السائمة الكثيرة بما فيها من الكلاب والحمير وغيرها.

١٧٨- الديوان، ١٦٨ .

١٧٩- الديوان، ٣٢٨ . مراكض حائر: المكان المطمئن الوسط المرتفع الحروف يتحير فيها ماء السيل.

١٨٠- الديوان، ٣٠١ .

١٨١- الديوان، ٣٠٢ . جموم: كثرة.

١٨٢- الديوان، ٤٤٥ .

١٨٣- الديوان، ١٦٨ .

١٨٤- الديوان، ١٧٩ . الدجى: جمع دجيه وهي الصوف الأحمر، والدجية: قترة الصائد. الجزاجز: خصل العهن والصوف المصبوغة.

١٨٥- الديوان، ٤٤٥ .

١٨٦- الديوان، ٤٤١ . القطا: جمع قطاة وهي موضع الردف. النواتر: القسي التي تقطع وترها لصلابتها.

١٨٧- الديوان، ٣٠١ . كمشها: اعجلها واشتد في سوقها. ثبت الحضار: ثابت العدو مستقيمة.

١٨٨- الديوان، ٦٩ .

١٨٩- الديوان، ٩٠ . المقلادة: التي يموت أولادها. لغوبها: لعوبها.

١٩٠- الديوان، ٢٢٨ . خانفات: خنفت الدابة تخنف بيديها إذا ضربت بهما الأرض من النشاط.

١٩١- الديوان، ٣٠١ . أكفالهن: جمع كفل وهو العجز.

١٩٢- الديوان، ٣٠٠ .

١٩٣- الديوان، ٩٤ .

١٩٤- الديوان، ٣٠٠ .

١٩٥- الديوان، ١٧٧ . الضامز: الساكت.

١٩٦- الديوان، ١٥٦ .

١٩٧- الديوان، ٣٠١ .

١٩٨- الديوان، ١٩٩ ,

١٩٩- الديوان، ١٥٦ .

٢٠٠- الديوان، ١٥٤ .

٢٠١- الديوان، ١٦٨ . المصلّى: السابق المتقدم.

٢٠٢- الديوان، ٤٤١ .

٢٠٣- الديوان، ١٥٦ .

٢٠٤- الديوان، ١٥٧ .

٢٠٥- الديوان، ٣٠٣ .

٢٠٦- الديوان، ١٧٥ .

٢٠٧- الديوان، ٢٤٦ .

٢٠٨- الديوان، ٢٤٩ .

٢٠٩- الديوان، ٢٦٨ .

٢١٠- الديوان، ص ٢٢٩ . القدوع: الفحل.

٢١١- الديوان، ٦٨ .

٢١٢- الديوان، ٣٦٨ .

٢١٣- الديوان، ٢٩٩ .

٢١٤- الديوان، ٢٣٠ .

٢١٥- الديوان، ٢٦٨ .

٢١٦- الديوان، ٤٢٩ .

٢١٧- الديوان، ٣٠١ .

٢١٨- الديوان، ٦٨ .

٢١٩- الديوان، ١٧٦ .

٢٢٠- الديوان، ٢٦٧ .

٢٢١- الديوان، ,٢٣٠ طالبة: عقاب طالبة للصيد.

٢٢٢- الديوان، ١٩٥ . الوحشي: الجانب الأيمن. كوارز: مائلات.

٢٢٣- الديوان، ٧١ .

٢٢٤- الديوان، ٣٠٣ .

٢٢٥- الديوان، ٩٢ .

٢٢٦- الديوان، ١٦٢ .

٢٢٧- الديوان، ١١٢ . الديابود: ثوب ينسج بنيرين.

٢٢٨- الديوان، ٣١٩، ٣٢٠ .

٢٢٩- الديوان، ٢٦٣ .

٢٣٠- الديوان،٨٥ .

٢٣١- الديوان، ٢٦٤ .

٢٣٢- الديوان، ٢٧٩ .

٢٣٣- الديوان، ٣١١ .

٢٣٤- الديوان، ٢٧٧ .

٢٣٥- الديوان، ,٣٦١

٢٣٦- الديوان، ٢٤٢ .

٢٣٧- الديوان، ٢٧٧ .

٢٣٨- الديوان، ٣٦٢، ٣٩٣ .

٢٣٩- الديوان، ٧٥ .

٢٤٠- الديوان، ١٢١ .

٢٤١- الديوان، ٤٥٦ .

٢٤٢- الديوان، ٤٥٦ .

٢٤٣- الديوان، ٢٢٧ .

٢٤٤- الديوان، ٣١٣ .

٢٤٥- الديوان، ١٧٦ .

٢٤٦- الديوان، ١٤٣ .

٢٤٧- الديوان، ١٤٤ .

٢٤٨- الديوان، ٢٣١ .

٢٤٩- الديوان، ٢٧٠ .

٢٥٠- الديوان،٧٨ .

٢٥١- الديوان، ١٢١ .

٢٥٢- الديوان، ٢٥٣ .

٢٥٣- الديوان، ٢٧٦ .

٢٥٤- الديوان، ١٦٣ .

٢٥٥- الديوان، ٢١٣ .

٢٥٦- الديوان، ٣٢١ .

٢٥٧- الديوان، ٣١١ .

٢٥٨- الديوان، ٢٣٠ .

٢٥٩- الديوان، ٢٣٠ .

٢٦٠- الديوان، ٢٤٨ .

٢٦١- الديوان، ٢٥٤، ٢٥٥، ٢٥٦ .

٢٦٢- الديوان، ٢٨٢ .

٢٦٣- الديوان، ٣٠٩ .

٢٦٤- الديوان، ٢٤٢، ٢٤٣ .

٢٦٥- الديوان، ٧٤ .

٢٦٦- الديوان، ٧٥ .

٢٦٧- الديوان، ١٦٢ .

٢٦٨- الديوان، ١١٣ .

٢٦٩-الديوان، ١١٧ .

٢٧٠- الديوان، ١٤٣ .

٢٧١- الديوان، ٤٠٠ .

٢٧٢- الديوان، ٨٥ .

٢٧٣- الديوان، ١٣٣ .

٢٧٤- الديوان، ١٣٧ .

٢٧٥- الديوان، ١٦٥ .

٢٧٦- الديوان، ٢٤٤ .

٢٧٧- الديوان، ٨٩ .

٢٧٨- الديوان، ٢٢٩ .

٢٧٩- الديوان، ٤٥٣ .

٢٨٠- الديوان، ٩٢ .

٢٨١- الديوان، ٢٦٤ .

٢٨٢- الديوان، ٣٣١ .

٢٨٣- الديوان، ٣٧٢ .

٢٨٤- الديوان، ٨٢ .

٢٨٥- الديوان، ٩٣ .

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

الفصل الثالث

صورة المجتمع والحضارة

الرؤية الاجتماعية:

الإنسان مدني بطبعه يعيش ضمن مجتمع تسوده تقاليد، وأعراف، وقيم، وعلاقات متشابكة، ويسعى الإنسان جاهداً -في حياته- لكي يعيش في توافق واتّساق مع هذه المعطيات لتحقيق ذاته.

وشاعرنا الشمّاخ ابن بيئته قبل كلِّ شيءٍ، وضمن هذه المنظومة يشاهد أفراداً من أصول مختلفة وديانات متباينة كالهندي[١]، والفارسي[٢]، والقبطي[٣]، والنصراني[٤]، والحبرْ اليهودي[٥]، وقد يلتقي الغني والفقير، والعبد[٦]، والهجين[٧]، والأجير[٨]، والغريم والتبيع[٩]، والخليع[١٠]، والرجل اللعين[١١]، والعاني[١٢]، والعرّاف[١٣]، وسمل الثياب[١٤]، ومن أطارت من الحسن الرداء المحبّرا[١٥]. وقد يحضر المواسم ويشاهد ما فيها من بَيعٍ يغلي السَّوم[١٦]، والصنّاع[١٧]، والناسج[١٨]، والإسكافي[١٩]، والخابز[٢٠]، والخوارز[٢١]، ومن "يعصرون الصنوبرا[٢٢]، والزراع[٢٣]، والعطار اليماني[٢٤].

ولا يقف الشاعر بجمود إزاء هذه الحالات بل يتفاعل معها تفاعلاً يمنحه خبرة جماليّة وفنيّة، نتيجة مشاهداته اليوميّة لأنماط الناس، وأشكالهم، وطباعهم، لتصبح مشاهداته هذه، بمنزلة المادة الأولى التي يعيد تنظيمها من خلال تفاعلها مع ذاته.

وقد يلاحظ الشمّاخ بعض الأفعال، والحركات، والعادات الاجتماعية، وبعض الوسائل، والأدوات المستخدمة في مجتمعه، فيلتقطها بعين الفنّان المبصرة، وتختزنها ذاكرته ليعيد خلقها فيما بعد، وتوظيفها في بنائه الفني. فعادة المسح على اللحى وقبضها بأصابع اليد لفتت انتباهه أثناء مخاصمته مع عائلة زوجه، "وتمسح حولي بالبقيع سبالها"[٢٥]. ويصوّر مشي البقر الوحشي في المرعى، فيلتقط صورة مشابهة لها فيقول: "كمشي النصارى في خفاف اليرندج"[٢٦]، أو مشي القبط في المدارج"

(٢٧)، ويصور سوق الحمار الوحشي أُتنه بقسوة وعنف "كما يحدو قلائصه الأجير"(٢٨)، أو "كما شلّ أجمالَ المصلِّي أجيرها"(٢٩)، وتفر الثعالب من العقاب "كما لاذ الغريم من التبيع"(٣٠)، وتبدو آثار الديار باهتة الخطوط والملامح "كما خط عبرانيةً بيمينه بتيماء حَبْرُ"(٣١)، وحين تفارقه صاحبته وترحل بعيدة إلى ديار أهلها فهي "كدلو الصَّنَاع رَدَّها مستعيرها"(٣٢).

وتسجل عينه اللاقطة "مفرق الرأس الدهين"(٣٣)، و"الأشعث"(٣٤)، و"الغِسْل"(٣٥)، وثاني الجيد(٣٦)، ليعيد استخدامها في صوره، كما يلاحظ الأدوات المستخدمة مثل "المهامز(٢٧)"، و"قدر ما تبوخ سعيرها"(٣٨)، و"مطرقة القيون"(٣٩)، و"علاة القين"(٤٠)، و"حلو زل عن ظهر منسج."(٤١)، و"رحى الطحين"(٤٢)، وفأس "ذات حد"(٤٣)، و"الثِّقاف والطريدة"(٤٤)، و"عصا الهجين"(٤٥)، و"الألواح الإران"(٤٦)، و"حنانة النيرين"(٤٧)، و"المرساة"(٤٨)، ويستعمل هذه الوسائل الحضارية في صوره وتشبيهاته فتظهر متكاملة مع أجزاء الصورة الكلية في القصيدة.

أمّا العادات الاجتماعية فقد تراوحت بين العادات الحميدة والأخرى السلبية وتظهر واضحة في صورة عادة الكرم، واستقبال الضيوف، فالممدوح "فتىً يملأ الشيزى"(٤٩)، و"فتى يمريء الساري"(٥٠)، و"يروي نديمه"(٥١)، وإذا أولموا للضيف "لم يولموا بالأنافح"(٥٢)، وقدرهم "ما تبوخ سعيرها"(٥٣)، والممدوح "ليس كجامد لحز ضنين"(٥٤)، بل إن كرمه وعطاياه "بحارُ لُجٍّ غواربها تقاذف بالسفين"(٥٥). وتبدو عادة إكرام الضيف والبشاشة في وجهه وتقديم القرى ومسامرته بالأحاديث الطيبة من الصفات الحميدة التي يتغنّى بها الشعراء في مدحهم، فقد مدح الشمّاخ عبدَ الله بن جعفر الصادق، فقال فيه راجزاً(٥٦):

وَرُبَّ ضيفٍ طرق الحيَّ سُرَى
صادف زاداً وحديثاً ما اشْتَهى
إنّ الحديثَ طَرَفٌ من القِرَى
ثم اللِّحافُ بعد ذاك في الذَّرا

ومن العادات الاجتماعية السائدة في مجتمع الشاعر أثناء السفر أن يتسابق الكرماء في خدمة المسافرين ومساعدتهم بتقديم الطعام والشراب، ويتهيأون لذلك فيلبسون لباساً بسيطاً يساعدهم على الطبخ والشواء وتقديم الطعام، وقد مدح الشمّاخ أحد ممدوحيه بهذه الصفة، فقال[٥٧]:

وأَشْعَثَ قَدْ قَدَّ السِّفَارُ قَمِيصَهُ وجَرُّ الشِّواءِ بالعَصَا غير مُنْضَجِ

فتىً يملأُ الشِّيزَى ويُرْوِي سِنَانَه ويضربُ في رأْسِ الكمِيِّ المُدَجَّج

وإذا كانت هذه صفاته في السفر فهو في "الشَّولِ وَشْوَاشٌ وفي الحي رَفِلْ"[٥٨].

ومن العادات المذمومة السيئة ما جاء في الأرجوزة الثالثة من الديوان من الصفات التي يذمها العربي، وبعض العادات التي كان يمارسها الجبان والضعيف والبخيل في حياته، ومنها[٥٩]:

خَبٌّ جَبَانٌ وإذا جَاعَ بَكَى

لا حَطَبَ القومَ ولا القومَ سَقَى

ولا ركابَ القومِ إنْ ضَاعَتْ بَغَى

ولا يُوَارِي فَرْجَه إذا اصْطَلَى

ويأْكُلُ التَّمْرَ ولا يُلْقِي النَّوَى

ومن العادات الاجتماعية الجيدة عنده ما قاله: "ولا في بيوت الحي بالمتولِّج"[٦٠]. أمّا العلاقة بين الزوجين فتبدو بارزة في شعره، ولعلها جزء من معاناته الزوجية، فهو يستغرب نشوز امرأته وذهابها إلى بيت أهلها غاضبة بعد أن "سقنا إلى الحي مالها"[٦١]، وقوله[٦٢]:

ولم تَدْرِ ما خُلْقِي فتعلم أَنَّني لَدَى مُسْتَقَرِّ البيت أُنْعِمُ بَالَهَا

وحينما تترك المرأة بيت الزوجية بدون طلاق تذهب إلى أهلها كارهة العودة إلى زوجها تعدُّ من "النساء الطوامح"[٦٣]، اللواتي رغبن عن أزواجهن.

ويصّور الشمّاخ بعض العادات وما يدور في المجتمع بعد أن تطمح الزوجة من قيل وقال حيث يشمت الرجلُ الرجلَ الذي طمحت امرأته، يقول الشمّاخ[٦٤]:

وكنتُ إذا زَالَتْ رِحَالةُ صاحبٍ شَمِتُّ به حتى لَقِيتُ مِثَالَها

أما النساء فإنهن "يغرن لمبهاج أزالت حليلها"(٦٥)، ويحاولن مناصرتها وتأييدها بقولهن "يحق لليلى أن تعانَ وتنصرا"(٦٦).

كما يستخدم الشمّاخ بعض الأحداث الاجتماعية التي حدثت في مجتمعه بين زوجين ويستشهد بها على سوء العلاقة الزوجية وما تؤول له من نهاية حزينة، فيقول(٦٧):

ولم أَكُ مِثْلَ الكَاهِلِيِّ وعِرْسِهِ سقَتْهُ على لُوحٍ دِمَاءَ الذَّرَارِحِ

وقالت: شرابٌ باردٌ قد جَدَحْتُه ولم يَدْرِ ما خَاضَتْ له بالمَجَادِحِ

ويصوّر الشمّاخ علاقته مع إحدى زوجاته التي تلومه على اهتمامه الزائد برعاة مواشيه وإبله، وقلّة اهتمامه بها وقد أدت العلاقة السيئة بها إلى اعتلال جسمه، ونفسيته، يقول راجزاً(٦٨):

قالتْ: أَلاَ يُدْعَى لهذا عَرَّافْ

لم يبق إلاَ مَنطِقٌ وأَطْرَافْ

ورَيْطَتَان وقميصٌ هَفْهَافْ

وشُعْبَتا ميسٍ بَرَاها إِسْكَافْ

ويبرر لها سبب اهتمامه بإبله وحرصه عليها، فيقول(٦٩):

أَعَائِشُ ما لأَهْلِكِ لاَ أَرَاهم يُضيعون الهِجَانَ مع المُضِيع

وكيف يُضيع صاحبُ مُذْفِئَاتٍ على أَثْبَاجهنَّ من الصَّقِيعِ

لَمَالُ المرءِ يُصْلِحُه فَيُغْنِي مَفَاقِرَهُ أَعَفُّ من القُنُوعِ

وعلى عادة الأزواج حينما يهددون نساءهم بالزواج من امرأة أخرى، يقول الشمّاخ(٧٠):

ولو أَنِّي أَشاءُ كَنَنْتُ نفسِي إلى لَبَّاتِ هَيْكَلةٍ شَمُوعِ

تُلاعِبُني إذا ما شئتُ خَوْدٌ على الأَنْماطِ ذاتُ حَشًى قَطِيعِ

ويسخر الشمّاخ وإخوته من "أويس القرني" الذي جاء خاطباً أمهم، ويُبرز من خلال رجزه

نوع الصداق الذي يقدّم للمرأة، فيقول راجزاً[٧١]:

تَقُـولُهـا نـاكحـة أُوَيْـسـا

يُهْـدِي إِلـيهـا أَعْـنُـزاً وتَـيْـسَـا

وقد يُعجب المرأة في الرّجل كثرةُ ماله كما يبدو ذلك من خلال إحدى أراجيز الديوان[٧٢]:

أَعْـجَـبَهـا إِذْ لَـبِـنَـتْ رُبَـابُـه

ورَائِـبٌ جـاشَـتْ بـه وِطَـابُـه

٣-مفاهيم وقيم اجتماعية

نلمس في شعر الشمّاخ بعض المفاهيم الاجتماعية التي سادت عصره كمفهوم أنّ النّوى يفرّق بين القاطنين، فهم يجتمعون حينما تخصب الديار ويكثر المطر، حتى إذا ما قلّ المطر تفرّق القوم، يقول الشمّاخ[٧٣]:

تَـصَـدَّعَ فيه الحَيُّ وانْشَقَّتِ العَصَـا كـذاكَ النَّـوى بين الخَلِيطِ شَقُـوقُ

ومن هذه المفاهيم أن الحب قدرٌ على الإنسان لا يجد منه فكاكاً وهو مكتوب على الشاعر، وبهذا الصدد يقول[٧٤]:

وإِنِّي عَـدَانِي عـنْكُـمُ غَـيْرَ مَـاقِـتٍ نَـوَارَنِ مكـتـوبٌ عليَّ بُغَـاهُمَـا

كما يرى أن الحياة وأهلها كالعارية المستردة، فيقول[٧٥]:

فـأَنبـأْتُهـا أَن الحيـاةَ وأَهلَهـا كَعَـارِيَـةٍ أَوْفَى بهـا مُـسْـتَعيرُهـا

ب-ومن المفاهيم التي سادت عندهم مفهوم الجنّ ودوره في الحياه وإسناد بعض الأفعال والأقوال إليه، كما جاء في بعض روايات القصيدة التي قيلت في رثاء عمر بن الخطاب وإسناد هذه الرواية إلى أم المؤمنين عائشة رضي الله عنهما[٧٦]، كما يصور الشمّاخ صوت الرياح في الصحراء، فيقول[٧٧]:

كـأَنَّ هَـزِيـز الـرِّيح بين فُـرُوجِه عَـوَازِفُ جِنٍّ زُرْنَ جِنّـاً بِجَيْهَـا

جـ-ومن المفاهيم الإسلامية الواردة في شعره حلف اليمين، وما يُصوِّره لنا الشمّاخ من ذلك الخلاف الذي دار بينه وبين قوم زوجه بني سليم، فشكوه إلى الخليفة عثمان بن عفان رضي الله عنه، فأمر كَثِير بن الصّلْتِ رضي الله عنه أن يستحلفه، فحلف، بعد أن قلب الكلام على ناحية كَثير وقومه، فقال: ما هجوتكم يعني كَثِيراً وقومه، فقال له خصومه أَعِدَ اليمين، فرفض كثير(٧٨)، ووصف ذلك بقوله(٧٩):

فَفَرَّجْتُ كَرْبَ النَّفْسِ عنِّي بِحَلْفَةٍ ... كما شقَّتِ الشَّقْرَاءُ عنْها جِلاَلَها

بِصَاعِقَةٍ لو صَادَفَتْ رمْلَ عَالِجٍ ... وَرَمْلَ الغَنَا يوماً لَهَالَتْ رِمَالَهَا

فاليمين كما يعتقد العرب والمسلمون صعبة ولها تأثير سلبي على حالفها إذا كانت كذباً، فيصوّر الشمّاخ تأثير هذه اليمين ويشبهها بالصاعقة التي لو نزلت على جبل من الرمال لصدعته وقسّمته وشتّته.

٤-أثر الترحال:

من مظاهر الحياة الاجتماعية في شعر الشمّاخ، حياة الترحال التي يعيشها المجتمع البدوي، وهم في سبيل معيشتهم يبحثون دائماً عن الأرض الخصبة والمياه العذبة ينتجعون إليها وينزلون حولها، وتمتد بهم رحلة الحياة فترة من الزمن لا يلبثون بعدها أن ينفرط جمعهم، وينادي منادٍ بالرحيل فيتشتت القوم ويتفرّق الأحبة، وتحين لحظات الوداع، وتبدأ الظعائن بالرحيل بعد أن خلّفت في أفئدة الشعراء والعاشقين ذكريات وأسىً فإذا هي تنضح بعد حين شعراً رقيقاً تكتنفه مسحة من الحزن ولوعة النأي، تلك الناجمة عما خلّفه الأحبة من آثار الدمن والأطلال التي تنعى من فارقها من الأحبة، ويبيّن الشمّاخ في شعره أسباب الرحيل، فيقول(٨٠):

رعيْنَ النَّدَى حتى إذا وَقَدَ الحَصَى ... ولم يبق من نَوْءِ السِّماك بُرُوقُ

تَصَدَّعَ فيهِ الحَيُّ وانْشَقَّتِ العَصَا ... كذاك النَّوَى بين الخَلِيطِ شَقُوقُ

ويصوّر أثر الرحيل والفراق، فيقول(٨١):

صَدَعَ الظَّعائِنُ قلبَه المُشْتَاقَا ... بِحَزِيزِ رَامَةَ إِذْ أَرَدْنَ فِراقَا

وتَعَـرَّضَـتْ فـأَرتْك يـومَ رحيلهـا عَـذْبَ المَـذَاقَـة بَـارِداً بَـرَّاقَـا

ويصوّر موقف صاحبته أثناء الرحيل، فيقول(٨٢):

وكـادتْ غـداةَ البيْن يَـنْطِقُ طَـرْفُهَـا بما تحتَ مكنونٍ من الصَّـدْرِ مُشْرَجِ

ويمازج الشمّاخ في صوره هذه معتمداً على خاصية التراسل بين الحواس، فلحاظها تذيقك مذاقاً طيباً؛ وطرفها يكاد ينطق بحديثٍ حار يصلى بحرّه اللحم النيء في قوله(٨٣):

وأَعْجَلَنَـا وشْكُ الفـراق وبيننـا حـديثٌ كتَنْفيس المَرِيضَيْن مُزْعِجُ

حـديثٌ لَـوَانَّ اللحـمَ يَـصْلَى بِحَـرِّه غَـرِيضاً أَتَـى أَصْحَـابَه وهـو مُنْضَجُ

ولكن الشاعر بعد أن تنأى الحبيبة ويشط مزارها، تستعر الأشواق بين ضلوعه فيركب ناقته ليبحث عن ديار المحبوبة، وتستمر الرحلة أياماً ولياليَ يلاقي فيها من الصعاب والظروف القاسية ما يلاقي، فيقول لأصحابه(٨٤):

فقلـتُ لـصحبـتي: هل يُـبْلِغَنِّـي إلى لَـيْلى الـتَّهَجُّـر والـبُكُـورُ

وإِدْلاَجِـي إذا الـظَّـلـماءُ أَلـقَـتْ مَـرَاسِـيَهَـا وهَـادٍ لا يَجُـورُ

٥-البيع والشراء:

ومن مظاهر الحياة الاجتماعية ظاهرة البيع والشراء وخاصة في المراسم، وما فيها من مساومة بين البائع والمشتري، ويقدّم لنا الشمّاخ كثيراً من الألفاظ التي يتداولها الباعة وما ترمز إليه من حضارة وتطوّر وصل إليهما المجتمع، وذلك من خلال تصويره للقوس التي أعدها القوّاس واختارها من بين الأشجار الكثيفة ومظّعها عامين بعد أن أجرى عليها الثقاف والطريدة فخرجت غاية في الصنع، وحين عرضها للبيع وجد من يعطيه لقاءها ثمناً كبيراً لجودتها، حيث يقول(٨٥):

فَـوَافَى بهـا أَهلَ المَـوَاسِمِ فـانْبَرى لهـا بَيِّعٌ يُغْلِي بهـا الـسَّـومَ رَائِـزُ

فقـال له: هلُ تَـشْـتَرِيهـا فـإنّهـا تُـبَـاعُ بـما بِـيعَ الـتِّلادُ الحَـرَائِـزُ

فـقـال: إِزَارٌ شَرْعَـبِـيٌّ وأَرْبَـعٌ مـن الـسِّـيَرَاءِ أَوْ أَوَاقٍ نَـوَاجِـزُ

ثَمانٍ من الكِيرِيِّ خُمْرٌ كأَنَّهَا من الجَمْرِ ما ذَكَّى على النَّارِ خَابِزُ

فكلمة "أهل المواسم، بيّع، والسوم، ورائز، التلاد الحرائز، إزارٌ شرعبي، السِّيراء، والكيري"، كلها ألفاظ الناس، يستخدمونها أثناء بيعهم وشرائهم، استطاع الشمّاخ أن يعيد تركيبها ضمن هذه الصورة ليُحسَّ المرء بحركة البيع وما فيها من محاولات المساومة من كلا الطرفين البائع والمشتري.

٦-وصف شرب الخمر:

ومن مظاهر الحياة الاجتماعية والسلوك الإنساني في شعر الشمّاخ تبدو لنا ظاهرة شرب الخمر وحالة شاربها، وقد شاع شرب الخمر في عصور التاريخ المختلفة، وأفرد له الشعراء مساحاتٍ كبيرة في أشعارهم كامرئ القيس وطرفه بن العبد والأعشى وغيرهم.

ولما جاء الإسلام حرّم تعاطي الخمر، وبالرَّغم من أن الشمّاخ قد عاش في بداية العصر الإسلامي، إلا أن صوره التشبيهية تتحدث عن الخمر وشاربها ولكن شعره في ذلك قليل، ويبدو أن موقف الشاعر من الخمر غير واضح، لقلة الشعر الذي وصل إلينا في ذلك، ولصعوبة وضع حد فاصل بين حياته في العصر الجاهلي وحياته في العصر الإسلامي، ولأنه ابن البادية التي تَقِلُّ فيها مظاهر الترف واللهو والحانات مقارنة مع الحواضر. ويبدو أن الشمّاخ قد استغل هذه الظاهرة فنياً وأفرغ فيها إحساسه بالاضطراب والتبدّل، على الرغم من معرفته بحكمها الديني والاجتماعي، يقول الشمّاخ(٨٦):

فبتُّ كأَنّني سافَهْتُ خمراً معتَّقةً حُمَيَّاهَا تدُورُ

فالشمّاخ لا يريد هنا أن يعبّر عن حالته الوجدانية بأسلوب تقريري مباشر، لشعوره أن المفردات وحدها غير قادرة على تجسيم اللحظة الانفعالية وتشخيصها مما دفعه إلى إفراغ مكنوناته النفسية في موضوع الخمر وحالة الشارب وما يحسه من فتور وارتخاء ونشوة.

ونقل الشمّاخ حالة المنتشي بشرب الخمرة، وما تحدثه من تمايل وترنح واضطراب إلى حالة المسافرين الذين أتعبهم السرى فأحسّوا إحساس الشارب، فها هو يقول(٨٧):

وشُعْثٍ نَشَاوَى من كَرى عند ضُمَّرٍ أُنِخْنَ بِجَعْجَاعٍ قليلِ المُعَرَّجِ

فأعناقهم مائلة من خمر الكرى كأنهم نشاوى مما لحق بهم من عناء السير وقلة النوم، كما جاء في إحدى أراجيز الديوان(٨٨):

يَمِيدُ سَاريها كمَيْد السَّكرانْ

والسكران أضعف حالاً وتمالكاً لنفسه من المنتشي، ولذلك يستخدم الشمّاخ في صوره كلمة نشاوى، كقوله(٨٩):

يَهْوِينَ أَزْفَلَةً شَتَّى وهُنَّ معاً بِفِتْيةٍ كالنَّشَاوَى أَدْلَجُوا غِيدِ

الهوامش

١-الديوان، ٢٧٥ .

٢-الديوان، ٨٧ .

٣-الديوان، ٣٦١ .

٤-الديوان، ٨٣ .

٥-الديوان، ١٢٩ .

٦-الديوان، ٣٦٣ .

٧-الديوان، ٣٢٥ .

٨-الديوان، ١٥٥ .

٩-الديوان، ٢٢٧ .

١٠-الديوان، ٢٢٤ .

١١-الديوان، ٣٢١ .

١٢-الديوان، ٢٦٤ . العاني: الأسير.

١٣-الديوان، ٣٦٧ .

١٤-الديوان، ٢٦٥ .

١٥-الديوان، ١٣٦ .

١٦-الديوان، ١٨٧ .

١٧-الديوان، ٨٦ .

١٨-الديوان، ٣٦٢ .

١٩-الديوان، ٣٦٨ .

٢٠-الديوان، ١٨٨ .

٢١-الديوان، ١٩٤ .

٢٢-الديوان، ١٣٧ .

٢٣-الديوان، ١٦٦ .

٢٤-الديوان، ١٩٣ .

٢٥-الديوان، ٢٩٠ .

٢٦-الديوان، ٨٣ .

٢٧-الديوان، ٣٦١ .

٢٨-الديوان، ١٥٥ .

٢٩-الديوان، ١٦٨ .

٣٠-الديوان، ٢٢٧ .

٣١-الديوان، ١٢٩ .

٣٢-الديوان، ١٦٤ .

٣٣-الديوان، ٣٣٤ .

٣٤-الديوان، ٨٠ .

٣٥-الديوان، ٣٠١ . الغِسْل: الخطمى يضرب بالماء ليتلجّن ويصير غسولاً.

٣٦-الديوان، ١١٥ .

٣٧-الديوان، ١٨٥ .

٣٨-الديوان، ١٦٦ .

٣٩-الديوان، ٣٢٢ .

٤٠-الديوان، ٢٧٤ . العلاة: السندان.

٤١-الديوان، ٨٦ .

٤٢-الديوان، ٣٢٥ .

٤٣-الديوان، ١٨٥ .

٤٤-الديوان،١٨٥ .

٤٥-الديوان، ٣٢٥ .

٤٦-الديوان، ٣١٣ . الإران: خشب يشد بعضه إلى بعض تحمل عليه الموتى، وقيل تابوت الموتى.

٤٧-الديوان، ٤٦٠ .

٤٨-الديوان، ١٥٣ .

٤٩-الديوان، ٨١ . الشيز: خشب أسود للقصاع.

٥٠-الديوان، ٨١ . انظر: رواية البيت في الديوان.

٥١-الديوان، ٨١ .

٥٢-الديوان، ١٠٧ . الأنافح: الحمل الصغير. الأنفحة: كرش الحمل أو الجدي ما لم يأكل، فإذا أكل فهو كرش.

٥٣-الديوان، ١٦٦ .

٥٤-الديوان، ٣٣٦ . اللحز: البخيل.

٥٥-الديوان، ٣٤٠ .

٥٦-الديوان، ٤٦٦ . الذّرى: الكِنُّ، والذرّى: ماكنّكَ من الريح الباردة. لسان العرب، مادة (ذرا).

٥٧-الديوان، ٨٠، ٨١ .

٥٨-الديوان، ٣٩٠ . الشَّولُ: من النوق التي خفَّ لبنها وارتفع ضرعها. وشواش: خفيف سريع. رفل: متبختر.

٥٩-الديوان، ٣٨٠-٣٨١ .

٦٠-الديوان، ٨٢ .

٦١-الديوان، ٢٨٧ .

٦٢-الديوان، ٢٨٨ .

٦٣-الديوان، ١٠٤ .

٦٤-الديوان، ٢٨٩ .

٦٥-الديوان، ١٣٥ .

٦٦-الديوان، ١٣٥ ,

٦٧-الديوان، ١٠٥، ١٠٦ ,

٦٨-الديوان، ٣٦٧، ٣٦٨ ,

٦٩-الديوان، ٢١٩، ٢٢٠، ٢٢١ .

٧٠-الديوان، ٢٢٣ .

٧١-الديوان، ٤٤٦ .

٧٢-الديوان، ٣٥٦، ٣٥٧ .

٧٣-الديوان، ٢٤٢ .

٧٤-الديوان، ٣١٢ .

٧٥-الديوان، ٤٤٠ .

٧٦-انظر الديوان، ٤٤٩، والتعليق على روايات القصيدة وشرحها. وانظر الأغاني، ج٩/ ١٨٨ .

٧٧-الديوان، ٤٦١

٧٨-انظر: الأغاني، ج٩، ص ١٨٩ .

٧٩- الديوان ٢٩٤، ٢٩٥ .

٨٠-الديوان، ٢٤٢ .

٨١-الديوان، ٢٦١، ٢٦٢ .

٨٢-الديوان، ٧٧ .

٨٣-الديوان، ٤٣٣ .

٨٤-الديوان، ١٥٣ .

٨٥-الديوان، ١٨٧، ١٨٨ .

٨٦-الديوان، ١٥٢ .

٨٧-الديوان، ٨٢ .

٨٨-الديوان، ٤١٣ .

٨٩-الديوان، ١١٤ .

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

الباب الثاني

دلالة الصورة في شعر الشمّاخ

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

الفصل الأول

الصورة والأفكار

إن رؤيـة الشاعر للحياة وما تتطلبه مـن عمل، وأمل ومن صبر، وعزيمـة، قويّة، وما تحتاجه من علاقات اجتماعية مبنية على الحب، والوفاء، والاعتزاز، والانتماء إلى المجتمع والقبيلة، تبدو واضحـة في صور الشمّاخ التي يرسمها في قصائده بشكلٍ يمكننا معه أن نستدل من خلالها على صورة الإنسان في ذلك المجتمع، وما يعانيه من هموم، وصراع، وظروف اجتماعية صعبة. ومن هذه الأفكار:

١-العمل والأمل:

يبدو لنا الشمّاخ -من خلال شعره الذي يصوّر فيه امرأة تُعاتبه على اهتمامه الزائد بإبله -محباً للعمل، فهو يقوم بنفسه على رعاية إبله ويتحمل في سبيلها شظف العيش وقساوة حياة الرعي، ويرى أن العمل هو الوسيلة التي بها يستطيع الإنسان المحافظة على كرامته وتمنعه ذل السؤال، يقول الشمّاخ(١):

لَمَـالُ المـرءِ يُـصْلِحُه فَـيُغْنِـى مَفَـاقِـرَهُ أَعَفُّ مـن القُـنُـوعِ
يَـسُـدُّ به نَـوَائِـبَ تَعْـتَرِيه مـن الأَيَّـام كـالـنَّهَلِ الـشُّرُوعِ

ويرى أن باستطاعته أن يعيش الحياة بلذاتها، ووسائل اللهو المختلفة فيها، ولكنها لن تحقق له الغنى، ولن تمنعه من الفقر فيقول(٢):

ولـو أَنِّي أَشـاءُ كـنَنْتُ نفـسِي إلى لَـبَّـاتِ هَـيْكَلـةٍ شَمُـوعِ
تُلاعِـبُـني إذا مـا شِـئـتُ خَـوْدٌ على الأَنْـماطِ ذاتُ حَـشـىً قَـطيعِ

ويُثني الشمّاخ على الإنسان -ذي العزيمة الماضية- الذي لا يرضى بالقليل، ولا يقنع بالكفاف،

وهنا يصف الشمّاخ أحد ممدوحيه قائلاً:

أَبَلُّ فلا يـرضـى بـأَدْنَـى معيـشـةٍ ولا في بُيُـوتِ الحيِّ بـالمُتَـوَلِّجِ[٣]

إنّ نقيض العمل، كما يراه الشاعر، هو التردد بين بيوت العشيرة؛ يغازل النساء، ويتلذذ بمحادثتهن، دون أن يكون عنده من الأعمال ما يشغله عن هذا التصرف، أو يكون عنده من الطموح ما يدفعه لتحقيق غاياته. وعلى الرغم من أن النفس تميل إلى المتعة والسهل من الأمور، فإن الشاعر يجشّم نفسه هول المصاعب، ويحمّلها ما لا تحتمل، فها هو يقول[٤]:

صَلِيتُ بهـا في المُصْطَلِين بحَـرِّهَـا فَطَلَّتْ وقد كانتْ شديداً عِضَاضها

وغَمْرةِ موتٍ خُضْتُ حتى قَطَعْتُها وقـد أَفَظَعَ الحِبْسَ الهِدَانَ خِيَاضُها

ولا شكّ أن عزيمة الشاعر، وقوة إرادته، هي التي تدفعه إلى تقبّل الصعاب، واجتياز المخاطر والابتعاد عمّا تشتهيه النفس من الأمور السهلة الهينة، يقول الشمّاخ[٥]:

وأمْـرٍ تَـشْـتَهيه الـنَّفْـسُ حُلـوٍ تـركـتُ مخـافـةً سـوءَ الـسَّمَاعِ

وقوله[٦]:

وكنتُ إذا مـا شُعْبَتَـا الأَمْـرِ شَكَّتَـا عَـزَمْتُ ولم يَحْبِلْ هُمُومِي إِبَـاضُهـا

فهو لا يتردد في الاختيار ولا يضعف أمام الهموم.

ويرى الشمّاخ أن الأماني لا تتحقق إلا بالعزيمة القوية، والجهد المتواصل، ولا تأتي الأمجاد لأي شخص بسهولة ويسر، فهذا ممدوحه يسمو نحو الأمجاد والخيرات، ولا يكون السموّ إلاّ ببذل الجهد والطاقة اللازمين، يقول الشمّاخ[٧]:

رأَيـتُ عَـرَابَـةَ الأَوْسِيَّ يَـسْـمُـو إِلى الخـيراتِ مُـنْقَـطِعَ القَـرِيـن

أَفـادَ مَحَـامِـداً وأَفـادَ مَجْـداً فلـيْـسَ كجـامِـدٍ لِحِـزْ ضَنِين

وإذا كانت المحامد والأمجاد تكتسب عن طريق الحركة، والعمل، والفعل الطيب؛ فإنّ في عمله أحسن الجزاء وأوفر الربح، لنقرأ مع الشمّاخ هذه الأبيات في معرض وصفه للقوس[٨]:

تَخَيَّرها القَوَّاسُ من فَرْعِ ضَالَةٍ ... لَهَا شَذَبٌ من دونها وحَوَاجِزُ

نَمَتْ في مكانٍ كَنَّها واستوتْ به ... فما دُونَها من غِيلِها مُتَلاَحِزُ

فما زَالَ يَنْجُو كلَّ رطْبٍ ويابسٍ ... ويَنْغَلُّ حتى نالَها وهْوَ بَارِزُ

فأَنْحَى إليها ذاتَ حَدٍّ غُرَابُها ... عَدوٌّ لأَوْسَاطِ العِضَاهِ مُشَارِزُ

فمظَّعَها عامينِ ماءَ لِحَائِها ... ويَنْظُر منها أَيَّها هُوَ غَامِزُ

أَقامَ الثِّقافُ والطَّرِيدةُ دَرْأَهَا ... كما قَوَّمتْ ضِغْنَ الشَّمُوسِ المَهَامِزُ

فَوَافَى بها أَهلَ المَوَاسِمِ فانْبَرى ... لها بَيِّعٌ يُغْلِي بها السَّومَ رائِزُ

لقد صوّر الشمّاخ هذا الجهد المبذول، والدّقة والتأنّي في العمل، حتى إذا ما بدت رائعة خالية من العيوب، ذهب بها إلى السوق ليبيعها، فلقيه من أعجب بها ودفع بها أغلى الأثمان. وما هذا الشعر إلاّ دليلٌ على تقدير الآخرين للجهد والعمل المبذول.

ويصوّر الشمّاخ حالة الإنسان الذي لا يملك شيئاً، ويلجأ إلى الآخرين ليستدين منهم، حتى إذا ما طولب بدفع الدّين، فإنه يلوذ مختبئاً، ويفر من وجه دائنيه، إنها حالة مزرية بالإنسان الكريم، ولا يرضى بها إلاّ من ضعفت عزيمته، يقول الشمّاخ[٩]:

تَلُوذُ ثَعَالِبُ الشَّرَفَينْ منها ... كما لاَذَ الغَرِيم من التَّبِيعِ

وهكذا تبدو فكرة العمل واضحة في شعر الشمّاخ تعززها قوة الإرادة والقدرة على التحمل، وهو في سبيل تحقيق الأهداف، يستخدم من الوسائل التي تعينه على الوصول، أقوى الهجان، وأقدرها على السير، رغم وعورة المسلك واتساع الفلوات، كما يدفعه الأمل الكبير والعزيمة الماضية للوصول، يقول الشمّاخ[١٠]:

وكنتُ إذا حاولتُ أَمراً رَمَيْتُه ... لِعَيْنَيَّ حتى تَبْلُغَا مُنْتَهاهُما

ويخرج من همومه وقلقه إلى فُسحة الأمل. فلا تحاصره الهموم وتقعده عن العمل، يقول الشمّاخ[١١]:

ولستُ إذا الهُمُومُ تَحَضَّرَتْنِي بأَخْضَعَ في الحوادثِ مُستَكِين

ويعتمد الناقة القوية للخروج من أزماته، فيقول(١٢):

فَسَلِّ الهَمَّ عنك بذاتِ لَوْثٍ عُذَافِرَةٍ كمِطْرَقَةِ القُيُون

وقوله(١٣):

سَلِّ الهُمُومَ التي باتتْ مُؤَرِّقَةً بجَسْرَةٍ كعَلاَةِ القَيْنِ شِمْلاَل

وقوله(١٤):

على مثلها أَقْضِي الهمومَ إذا اعتَرَتْ إذا جَاشَ همُّ النَّفْسِ منها ضَمِيرُها

فالناقة القوية هي رفيقة رحلاته يجتاز بها الفلوات، ويقطع بها الفيافي، وتقرّبه من آماله وطموحاته، وإذا كانت الناقة تفرّج الهم وتحقق الغايات، فإنّ الوسيلة الثانية عند الشاعر لتحقيق الأماني، هي الإرادة القوية والعزيمة الصادقة، يقول الشمّاخ(١٥):

ولم يُسْلِ أَمراً مثلُ أَمْرِ صَرِيمةٍ إذا حاجةٌ في النفَس طالَ اعْتَرَاضُها

٢-المفاهيم والمعتقدات:

لقد برزت بعض الصور التي تجسّد بعض المفاهيم والمعتقدات التي كانت سائدة في مجتمع الشاعر، ويبدو الشاعر متأثراً في بعضها بالإسلام، وفي بعضها الاخر متأثراً بمفاهيم جاهلية.

فالشمّاخ يصوّر أثر حلف اليمين وما تتركه في النفس من رهبة خاصة إذا كانت هذه اليمين كاذبة أو غموساً. والمؤمن يجب أن لا يحلف اليمين إلاّ إذا كان مضطراً لذلك، تأكيداً لقوله تعالى: ﴿ولا تجعلوا الله عُرضةً لأيمانِكم﴾(١٦).

يصوّر الشمّاخ كيف ضاقت به الأمور قبل أن يحلف، حتى إذا حلف فرّج الهم بهذه الحلفة التي تشبه الصاعقة التي إن نزلت على جبل جعلته دكاً، يقول الشمّاخ(١٧):

فَفَرَّجْتُ كَرْبَ النَّفْسِ عنِّي بِحَلْفَةٍ كما شقَّتِ الشَّقْرَاءُ عنها جِلاَلَهَا

بِصَاعِقَةٍ لو صَادَفَتْ رمْلَ عَالِجٍ وَرَمْلَ الغَنَا يوماً لَهَالتْ رِمَالَهَا

ومن هذه الأفكار والمعتقدات ما يدور بين الناس من مفاهيم لا ترتبط بدليل علمي أو شرعي، مثل حزن الطبيعة على شخص مات، أو اضطراب حركة النجوم والكسوف والخسوف حزناً على فقيد. إنّ هذا الاعتقاد من المفاهيم الجاهلية التي جاء الإسلامي فأنكرها على من يؤمن بها، يقول الشمّاخ في رثائه عمر بن الخطاب(١٨):

أَبَعْدَ قتيلٍ بالمدينةِ أَظْلَمتْ له الأَرضُ تَهْتَزُّ العِضَاهُ بأَسْؤُقِ

فالأرض لا تظلم لمثل هذه الأسباب -على جلالها- ولا تحجب الشمس حزناً على أحد، وقد قال رسول الله -صلى الله عليه وسلم- في ذلك الحديث الشريف "إنّ الشمس والقمر آيتان من آيات الله وإنهما لا ينكسفان لموت أحد ولا لحياته، فإذا رأيتموها فكبّروا وأدعوا الله وصلوا وتصدّقوا"(١٩).

ويؤمن الشاعر بالقضاء والقدر، ويرى أن الحب مكتوب على الشاعر لا يستطيع منه فكاكاً فيقول(٢٠):

وإِنِّي عَدَانِي عنْكُمُ غَيْرَ مَاقِتٍ نَوَارَانِ مكتوبٌ عليَّ بُغَاهُمَا

وصور الشاعر الخوف من السلطان، وهو أمر لازم الناس عبر مسيرة حياتهم، فجاء الإسلام ودعا المؤمن أن لا يخاف إلاّ الله، ورغم ذلك فإنه يؤكد الخوف من الحاكم، يقول في ذلك(٢١):

لولا ابنُ عفَّانَ والسلطانُ مُرْتَقَبٌ أُوردْتَ فَجّاً من اللَّعْبَاءِ جُلْمُودِ

ومن المعتقدات التي كانت في مجتمع الشاعر التَّطير من نعيق الغراب وما يجلبه من شؤم وحزن وفراق، وقد ساد هذا المفهوم بين الناس قبل مجيء الإسلام، يقول الشمّاخ(٢٢):

فظلَّ غُرَابُ البَيْنِ مُؤْتَبِضَ النَّسَى له في دِيَارِ الجَارَتَيْنِ نَعِيقُ

خليليَّ إِني لا يَزالُ تَرُوعُني نَوَاعِبُ تبدو بالفِراق تَشُوقُ

وكذلك الحال بالنسبة لهديل الحمام، فبعضهم يرى أن صوت الحمام يثير في النفس الحزن والأسى كقول الشمّاخ(٢٣):

حَنَّتْ على سِكَّةِ السَّارِي فجاوَبَهَا حَمَامَةٌ من حَمَامٍ ذاتُ أَطْوَاقِ

ومن خلال الأمثلة الشعرية السابقة، نلاحظ أن الشمّاخ لم يتأثر في أكثر أفكاره بالفكر الإسلامي ، ومفاهيمه الجديدة.

ومن المفاهيم التي يعلي الشمّاخ من شأنها وتتجسد معانيها في أشعاره بصور مختلفة، مفهوم الاعتزاز والانتماء إلى القبيلة والعشيرة، على الرغم من أن الشمّاخ يعيش في مجتمع إسلامي تدعو تعاليمه إلى التقوى دون نظر إلى أنساب الناس وأحسابهم أو أجناسهم وألوانهم، يقول الشمّاخ(٢٤):

أَنَــا الجِحَــاشِيُّ شَـماخٌ ولـيـس أَبِي بِـنِخْـسَـةٍ لِـنَـزِيعٍ غـيرِ مَـوْجُـود

ويؤكد المعنى السابق مرة أخرى، فيقول(٢٥):

إِنِّي امـرؤٌ من بني ذُبيـانَ قـد عَلِمُـوا أَحْمِـي شَرِيعَـةَ مَجْـدٍ غَـيْرِ مَـوْرُود

ويمدح الشاعرُ أحدهم فيؤكد هذا الاعتزاز، حينما يقول(٢٦):

في بـيـت مَـأْثُـرةٍ عـزٍّ ومكْـرُمـةٍ سبَّـاقُ غـايـاتِ مَجْـد وابنُ سبَّـاقِ

ويمتد هذا المفهوم ليشمل المرأة بحيث يصبح الانتماء إلى قبيلة أو عشيرة عزيزة الجانب من عناصر جمال المرأة واكتمال صفاتها ومحاسنها. فيكفيها أنها كنانية(٢٧)، أو وسيطة قوم صالحين(٢٨)، أو ممجدة الأعراق(٢٩)، أو تعوذ بحبل التغلبي(٣٠)، بل إن الشاعر في بعض الأحيان ينسبها إلى زعيم القبيلة أو إلى شخص مشهور بعينه، في مثل قوله(٣١):

من البِيضِ أَعْطَافاً إِذا اتَّصلتْ دَعَتْ فِـرَاسَ بنَ غَـنْم أَو لَقِيـط بنَ يَعْمُـرا

أو قوله(٣٢):

تعـوذُ بِحَبْلِ التَّغْلِبيِّ ولـو دَعَتْ عليَّ بـنَ مـسعـود لعـزَّ نَـصِيرُهَـا

٣-الديار وآثارها: يعود الشاعر إلى الديار بعد رحيل صاحبته ليستدعي من خلالها ذكريات الأمس، أو يمرّ عليها أثناء رحلته بعد أن انقطعت الأخبار وتشتت الجموع وعفت الديار، ولم يبق إلا أثار المنازل وما فيها من بقايا تستثير دواعي الحزن ومكامن الشوق والمحبة، يقول الشمّاخ(٣٣):

عَفَـتْ ذَرْوَةٌ مـن أَهلهـا فَجَفِـيرُهـا فَخَـرْجُ المَـرَوْرَاةِ الـدَّوَاني فـدُورهـا

على أنّ لِلـمَـيْلاَءِ أَطلالَ دِمْـنَـــةٍ بِـأَسْقُفَ تُـسْـدِيهـا الـصَّبَـا وتُنِيرُهـا
لِيَبْكِ على الميْلاَءِ من كـان بـاكيـاً إذا خـرجت من رَحْـرَحَـانَ خُـدُورُهـا

وقوله[٣٤]:

عفَـا بطْنُ قَـوٍّ من سُلَيْمَـى فعَـالِـزُ فـذاتُ الغَضَـا فـالمُشْرِفَـاتُ النَّـواشِـزُ
فكلُّ خليلٍ غـيرُ هَـاضِـمِ نَفْـسِهِ لِـوصْلِ خليلٍ صـارمٌ أَو مُعَـارِزُ

ويقول أيضاً[٣٥]:

أَمِـنْ دِمْـنَتَيْنِ عَـرَّجَ الـرَّكْبُ فيهـما بِحَقْلِ الـرُّخـامَـى قَـدْ أَنَـى لِبِلاهُمـا
ففـاضـت دمـوعي في الـرِّداءِ كـأَنَـما عَـزالِيَ شِعـيـبَـيْ مخلفٍ وكُلاَهُمـا

ولا شك أن هذين المعنيين، الظعائن والأطلال، وما يثيرانه من أشواق وحنين قد طرقهما أكثر الشعراء في الجاهلية لاستدرار عواطف الشاعر وحتى يستلهم منهما مقدمات قصائده، ويدلي بدلوه سواء أكانت عواطفه ومعاناته حقيقية أم غير ذلك.

ولعلّ الترحال في حياة الشاعر ونمط حياة البادية وما فيه من تصدّع الحي وتفرّق الخليط في كل اتجاه والبحث الدائم عن المرعى، من الأسباب المرجّحة في أن الشمّاخ لم يعش قصة حب حقيقية بل إنّ هذا الاضطراب في المعيشة لا يسعف الشاعر على أن يتجاوز مرحلة الإعجاب بصاحبته والانتقال إلى مرحلة أعلى، ولذلك جاء أغلب شعره مصوّراً الحب من جانب واحد، كما لم يستطع أن يصوّر أحاسيسه ومعاناته ودقائق مشاعره، بل جاء معظمه مصوّراً إعجابه بالأخلاق والعفة والجمال الخارجي لصاحباته. فالشمّاخ يتمنّى وصل صاحبته التي سرعان ما ترحل، ويمنعه أهلها من وصالها، وفي هذا يقول[٣٦]:

وحَـالَ دونَكِ قـومٌ في صـدروهـم من الـضَّغِينَـة والـضَّبِّ البَلاَبِيلُ

وهذا الترحال الدائم لصاحباته قد جعله يتعلق بأكثر من واحدة، ويذكر بعضهن بأسمائهن أو بالكناية أو بالألقاب وبعضهن غفل، مثل: ليلى[٣٧]، وأسماء[٣٨]، وأم بيضاء[٣٩]، والميلاء[٤٠]،

وسلمى[٤١]، وابنة الراقي[٤٢]، وسعاد[٤٣]، وأروى[٤٤]، وضباع[٤٥]، وما هذه الكثرة من الأسماء إلاّ دلالة على أثر عوامل التغير والتبدل في حياة الشاعر. ومن هنا أكثر الشاعر من تصوير الجوانب الخارجية عن المرأة تلك التي لا تعطي أثراً للوعة ولا شعوراً بالمكابدة والمعاناة، بل هي دلالة على إعجاب بهذه الصفات الكريمة في المرأة مثل العفة، والحياء، وعفة اللسان، وشرف النسب، وجمال الشكل.

فالمرأة الجميلة في نظر الشاعر هي التي "وإن مرّ من تخشى اتقته بمعصم"[٤٦]، و"لا يسلُّ بفيها سيفه القيل"[٤٧]، و"صفي أتراب لها حييات"[٤٨]، و"هضيم الحشا لا يملأ الكف خصرها"[٤٩]، وهي "ظبية عُطّلا حُسّانه الجيد"[٥٠]، و"لها أقحوانٌ قيّدته بإثمد"[٥١]، و"ممجدة الأعراق"[٥٢]، و"وسيطة قوم صالحين"[٥٣].

فهذه الصور الوصفيّة لا تصوّر حالة عشق المعشوقة، بل هي حب من طرف واحد هو الشاعر، أما الفتاة فهي غير معنيّة كثيراً بهذا الأمر، ولذا لم ينل منها شيئاً، مثل قوله: "كنانية إلا أنلها فإنها ..."[٥٤]، وقوله "... وإن لم أنلها"[٥٥].

ويؤكد الشمّاخ هذا الرأي حينما يخاطب إحدى زوجاته التي طمحت عنه وتركته دون أن تجرّبه وتعرفه على حقيقته، يقول الشمّاخ[٥٦]:

فإنَّكِ لو أُنْكِحْت دارتْ بك الرَّحَى ... وأَلْقَيْتِ رِحْلِي سَمْحَةً غيرَ طَامِحِ

وقوله في قصيدة ثانية[٥٧]:

ولم تَدْرِ ما خُلْقِي فتعلم أَنَّني ... لَدَى مُسْتَقَرِّ البيت أُنْعِمُ بَالَها

وقوله أيضاً[٥٨]:

وقلتُ لها: يا أُمَّ بَيْضاءَ إِنَّهُ ... كذلِكَ بَيْنَا يُعْرفُ المرءُ أُنْكِرَا

فهو يعاتب أم بيضاء عتاباً رقيقاً لتجاهلها إيّاه، ويتمنّى على الميلاء أن تعطف عليه بما لا يضيرها، فيقول[٥٩]:

وماذا على الميْلاءِ لو بَذَلتْ لنا ... من الوُدِّ ما يخفى وما لا يَضِيرُها

ويتحقق بعدئذٍ من أن وصل أروى أمر مشكوك فيه، ولن ينال منه شيئاً، فيقول(٦٠):

كِلاَ يَـوْمَـيْ طُـوَالَـةَ وصْلُ أَرْوَى ظَـنُـونٌ آن مَـطَّـرَحُ الـظَّـنُـونِ
ومـا أَرْوَى وإن كَـرُمَـتْ علـينـا بِـأَدْنـى مـن مُـوَقَّفَـة حَـرونِ

ولعلّ تجاربه الفاشلة مع النساء وعدم حفظهن للود والعهد وزواجه العاثر أكثر من مرة قد دفعه إلى التأكيد على معنى الوفاء والمحافظة على الوعد والعهد سواء مع المرأة أو مع الرجل، يقول الشمّاخ(٦١):

فكلُّ خليلٍ غيرُ هَاضِمِ نَفْسِهِ لوصْلِ خليلٍ صارمٌ أَو مُعَارِزُ

ويؤكد على معنى رد الجميل بجميل مثله والوفاء لمن يعمل المعروف مع الآخرين، حيث يقول(٦٢):

تَـذكَّـرتُ لمـا أَثْقَلَ الـدَّينُ كَـاهِلِي وَصَـانَ يَـزِيـد مـالَه وتَعـذَّرا
رجَـالاً مضـوا مِنِّي فلستُ مُقَـايِضـاً بهم أَبـداً من سـائِـر النَّـاسِ مَعْشَرا

ويقول في مدح عرابة ما يشير إلى معنى الوفاء(٦٣):

فقـد أَتـاني بـأَنْ قـد كنتَ تغضبُ لي وَوَقْعَـة عـنك حقّـاً غـيرَ إِيـرَاقِ
فـسَّرني ذاك حتـى كِـدْتُ من فَـرَحٍ أُسَـاوِرُ الـظَّـوْدَ أَو أَرْمِـي بـأَوْرَاقِ
فسـوف يلقـاه منِّي -إِن بَقِيتُ له- لاقٍ بـأَحْسَنِ مـا يَلْقَـى به اللاَّقِي

وماذا يبقى للإنسان، بعد أن يمتد به العمر، وتنأى الديار بمن أحب، غير الوفاء لذكراهم والحنين الدائم لهم، والشمّاخ الذي عرف الوفاء طريقاً لا يحيد عنه ما زال دائم الحنين، فهو يقول(٦٤):

إِذا أَنـا عَـزَّيْـتُ الفُـؤَادَ عـن الـصِّبَـا أَبـتْ عَـبَراتٌ بـالـدمـوع تَفُـوقُ

وقوله(٦٥):

عُـجْتُ القَلُـوصَ بهـا أُسَـائِل أَيَهـا والعـينُ تُـذْرِي عَـبْرَةً تَغْـسَـاقَـا

وقوله(٦٦):

لَقومٌ تَصَابَبْبُ المعيشةُ بعدَهم أَعَزُّ عَليَّ مِنْ عِفَاءٍ تَغَيَّرَا

فهو دائم الوفاء خلاف غيره من النساء اللواتي اكتوى بنار حبهن وخيانتهن فقد جرّب مرارة الغدر، ومن جرّب الكيَّ لا ينسى مواجعه، لقد خطب الشاعر فتاة وجاء أحد إخوته أثناء غيابه، وتزوّج منها، مما ترك في نفسه جرحاً راعفاً وألماً مُمضاً، يقول الشمّاخ(٦٧):

لنَا صاحبٌ قد خانَ من أَجْلِ نَظْرَةٍ سقيمُ الفُؤَادِ حبُّ كَلْبةَ شَاغِلُه

وبقي الخلاف بينهما حتى ماتا متهاجرين(٦٨).

وما أكثر المواعيد التي لا تتحقق، والتي يراها الشاعر بمنظار الخيانة للعهد وعدم الوفاء، ولا يجد لها مسوِّغاً مقنعاً، يقول الشمّاخ(٦٩):

منَّيْنَه فكذبْنَ إِذْ منَّينه تلك العُهودَ وخُنَّهُ المِيثاقا

ونلاحظ في استخدامه للموروث من الأمثال ما يدعم قولنا في اهتمامه بالأمثلة التي تضرب بجذورها إلى معنى الوفاء والالتزام بالعهود، فهو القائل(٧٠):

أَوَاعَدْتَنِي مالاً أَحاوِلُ نَفْعَه مَوَاعِيدَ عُرْقُوبٍ أَخاه بيثْرِبِ

وواعدتني عَادِيَّةً بين جُولِهَا وبين رَجَاهَا نِصفُ شَأْوٍ مُغَرَّبِ

فمواعيد عرقوب مثل قد تداوله الناس وهو يضرب في خلف الوعود، كما استخدم الشمّاخ مثلاً آخر حيث يقول(٧١):

ولم أَكُ مِثْلَ الكَاهِلِيِّ وعِرْسِهِ سقَتْهُ على لُوحٍ دِمَاءَ الذَّرَارِح

وقالتْ: شرابٌ باردٌ قد جَدَحْتُه ولم يَدْرِ ما خَاضَتْ له بالمَجَادح

وهي صورة لخيانة المرأة لزوجها التي تخادعه وتدّعي كذباً بالمحبة والوفاء، والشمّاخ وفيٌّ حتى لأدواته وهو يجد صعوبة في فقدها و يقول على لسان صاحب القوس(٧٢):

فلمَّا شَرَاهَا فاضت العينُ عَبْرَةً وفي الصدرِ حُزَّازٌ من الوجْدِ حَامِزُ

فدموعه سخيّة حينما يفقد غالياً، وقد جَسَّد الشمّاخ معاني الوفاء بصور معبّرة وجميلة، والوفاء

خصلة طيبة من خصل الخير التي يحرص عليها، والخير والشر نوازع تتنازع نفس كل إنسان وسنحاول أن نبين كيف صوّر الشمّاخ هذين المعنيين.

٤-الخير والشر:

يرى الشمّاخ أنّ الإنسان الخيِّر هو الإنسان السمح في تعامله الذي لا يثير المتاعب، ولا يصعّد الأمور، ويفتعل الأحداث ليثير شغباً أو سخطاً، ويؤكد هذا الأمر من خلال تعامله مع النّاس وفي ذلك يقول(٧٣):

تُعَارِضُ أسماءُ الرِّكابَ عَشِيَّةً تُسائِلُ عن ضِغْنِ النِّساءِ الطَّوامِح
وماذَا عَلَيْها إنْ قَلُوصٌ تَمَرغَتْ بِعِكْمَيْنِ إذْ أَلْقَتْهُما بالصَّحَاصِح
فإنَّكِ لو أُنْكِحْتِ دارتْ بك الرَّحَى وأَلْقَيْتِ رحْلِي سَمْحَةً غيرَ طَامِحِ

فهذه امرأة تتدخل فيما لا يعنيها، وتسأل عن أمور لا تهمّها ومع ذلك يردّ عليها الشمّاخ بهدوء وثقة عالية بنفسه بأنها لو جرّبته أو تزوجته لوجدت إنساناً يسعدها ويهنيء بالها. ويقول أيضاً(٧٤):

ولو تطلبُ المعروفَ عندي رَدَدْتُها بِحَاجَةِ لا القَالِي ولا المُتَلَجْلِجِ

ويخاطب أحد الذين يستفزونه بالقول والفعل لكي يهجوهم ويخاصمهم بقوله(٧٥):

فإنْ كَرِهْتَ هِجَائِي فاجْتَنِبْ سَخَطِي لا يُدْرِكَنَّكَ تَفْرِيعِي وَتَصْعِيدِي

ويكرر المعنى نفسه مرّة ثانية في صورة جديدة(٧٦):

إنْ كُنْتُمُ لَسْتُمُ ناهِينَ شَاعِرَكُم ولا تَنَاهَوْنَ عن شَتْمِي وتَهْدِيدِي
فاجْرُوا الرِّهانَ فإنِّي ما بقيتُ لكم غَمْرُ البَديهةِ عَذَّاءُ القَرَادِيدِ

وهو في كل هذه الأمور يحاول أن يخرج من المشكلات والصعوبات معتمداً على حكمته وحسن تدبيره، يقول في ذلك(٧٧):

ومَرْتَبَةٍ لا يُسْتَقَالُ بها الرَّدَى تَلاَفَى بها حِلمِي عن الجهل حَاجِزُ

ويداري الناس ويجاملهم على الرغم من معرفته بعداوتهم له، ولكنّه يحاول تغليب الخير على

الشر ويتجمّل بالصبر حتى لا يشعل فتيل الشر، يقول الشمّاخ(٧٨):

أُجَامِلُ أَقواماً حياءً وقد أَرَى صُدُورَهُمُ تَغْلِي عَلَيَّ مِرَاضُها

ويصوّر شخصاً آخر، فيقول(٧٩):

فأَظْهَرَ وِدّاً والعداوةُ سِرُّه لحاجته كانت إِليَّ فأَسْرفا

ولا يمنعه هذا العداء من أن يقوم بواجباته نحو أهله وعشيرته ومجتمعه ويتحمل في سبيل ذلك ما يتحمل، يقول(٨٠):

ولكنِّي إِلى تَرِكَاتِ قَوْمِي بقيتُ وغَادَرُونِي كالخليعِ

فهو يعمل الواجب ويفعل الخير دون أن ينتظر رأي الناس في ذلك، يقول الشمّاخ(٨١):

ليس بما ليس به بأْس بَاسْ

ولا يَضُرُّ البَرَّ ما قال النَّاس

أمّا الأفعال السيئة فهو يمنع نفسه من عملها ويتركها خوفاً من السمعة السيئة أو خوفاً مما يقوله الناس، يقول(٨٢):

وأَمْرٍ تَشْتَهيه النَّفْسُ خُلوٍ تركتُ مخافةً سوءَ السَّمَاعِ

كما تمنعه تجربته في الحياة وخبرته وسنّه من عملٍ لا يليق به، يقول(٨٣):

تُغَالِبُنِي نفسي على تَبَعِ الهَوَى وقد جاءَ نفسي من هواها نَذيرُها

وينتقد الشمّاخ تصرفاته السيئة ويراجع نفسه ويستفيد من أخطائه ويأخذ العبرة من عثراته، يقول(٨٤):

وكنتُ إِذا زَالَتْ رِحَالةُ صاحبٍ شَمِتُّ به حتى لَقِيتُ مِثَالَها

وينتقد هذا التصرف في شماتته بالآخرين، ويقبّح هذا الفعل حينما يصوّر النساء اللواتي يفرحن لمن تترك زوجها، وترحل عنه طامحة إلى غيره من الرجال، يقول(٨٥):

يَغَرْنَ لِمِبْهَاجٍ أَزالتْ حليلَها غمامةُ صيْفٍ ماؤُهَا غيرُ أَكْدَرا

ومن الأفعال التي يعلي من شأنها ويمدح بها ممدوحيه الكرم والجود، فهي أفعال خير ولا تصدر إلا عن نفس أبيّة كريمة، يقول الشمّاخ(٨٦):

أَنتَ المجلِّي عن المكروبِ كُربتَه والفاتحُ الغُلَّ عنه بعد إيثاقِ
والشاعِبُ الصَّدْعَ لا يُرْجَى تَلاؤُمه والهمَّ تُفْرِجُه من بعد إغلاقِ

ويقول في رثاء عمر بن الخطاب -رضي الله عنه- حيث يعلي من طيب أفعاله وما قدّمه من خير (٨٧):

فمن يسْعَ أَو يركب جَنَاحَيْ نَعَامة ليُدرك ما قدمتَ بالأَمسِ يُسْبَقِ

ويمدح عبد الله بن جعفر بمواقفه الخيّرة وحسن استقباله للضيوف فيقول راجزاً(٨٨):

إنك يا ابن جعفر خير فتى
وخيرهم لطارق إذا أَتى
وَرُبَّ ضيفٍ طرق الحيَّ سُرى
صَادَفَ زاداً وحديثاً ما اشتهى
إنَّ الحديث طَرَفٌ من القِرَى

هذه أهم معاني الخير التي تتجسد صورها في شعره وتتلخص في أن على المرء ألاّ يثير غضب الأخرين. وعليه ألاّ يحتدَّ غضباً، وأن يجازي بالحسنى، والفعل الحميد وأن يبرز أفعال الخير التي ينهضُ بها القادة والرجال الكرماء الطيّبون، ومن الصور التي جسّدها الشمّاخ وأنكرها صورة الشرِّ وأهله.

٥-الحياة والموت:

لا غرابة أن يأتي شعر الشمّاخ مثقلاً بأحزان الحياة، وفجيعة الموت، فكل شيء إلى نهاية، وكل حياة إلى أجل، وقد عاش الشاعر حياة مضطربة، خبر مرارتها ونال من خيباتها وعثراتها ما أسبغ نفسه وأفكاره وصوره بالقلق والخوف والمخاطرة، فكل ما حوله متغيّر متحوّل، يستعجل الزمن نحو رحيل

دائم وانتقال من حال إلى أخرى، والليالي لا تعطيه الصفاء، وكلّما ظهر له بارق من أمل لم يجد عنده سوى السراب، فحاله شبيه بحال ناقته التي يقول عنها(٨٩):

إِذَا قطعتْ قُفّاً كُميْتاً بَدَا لَهَا سَمَاوَةُ قُفٍّ بين وَرْدٍ وأَشْقَرَا

ويقف الشمّاخ أمام الأطلال فيتذكر كيف آلت الحياة فيها وزالت بعد أن كانت تعجّ بمختلف معانيها، فيقول(٩٠):

طَالَ الثَّواءُ على رسمٍ بِيَمْئُودِ أَوْدَى وكلُّ خَلِيلٍ مرةً مُودِي

هذا الإحساس بالنهاية، وزوال كل شيء، وتفرّق الأحبّة وتشتّت بني قومه جعل من الشمّاخ رجلاً يتحمل هموم غيره، ويدافع عن هدف سامٍ، هو المحافظة على سمعة قومه وشرفهم وحماية عرضهم وصونه من كل أذى، يقول الشمّاخ -وإحساس بالوحدة والغربة يحيط به ويكتنف جنبات نفسه(٩١):

ولكنّي إلى تَرِكَاتِ قَوْمِي بقيتُ وغَادَرُونِي كالخليعِ

تُصِيبُهُمُ وتُخْطِئُنِي المنايا وأَخْلُفُ في رُبُوعٍ عن رُبُوعِ

ويصوّر الشمّاخ الهموم وعوامل الخوف والهلاك التي تحيط به وتقضُّ مضجعه، فلا يستطيع النوم ولا يعرف جنبه الراحة، فيقول(٩٢):

فبِتُّ كأَنّي مُتَّقٍ رأسَ حيَّةٍ بحاجَتِها إنْ تخطِئ النفسَ تُعْرِجِ

وما كان لهذه المشكلات والهموم أن تطول على من يحمل قلباً مدرّباً على الصعاب المتوالية، وعقلاً وحِلْماً وبصيرة لمعالجة تلك الهموم والمشكلات، يقول الشمّاخ(٩٣):

ومَرْتَبَةٍ لا يُسْتَقَالُ بها الرَّدَى تَلافَى بها حِلمِي عن الجهل حَاجِزُ

هذه المرتبة المهلكة والأخطار المحدقة يخرج منها ناجياً بفضل حكمته وصبره، وقد يخرج إلى عالم جديد أرحب وأقل خطورة من حياته السابقة على ظهر ناقته الصلبة القويّة، يقول الشمّاخ(٩٤):

ولَمّا رأَيْتُ الأَمر عَرْشَ هَوِيَّةٍ تسلَّيْتُ حاجَاتِ الفؤادِ بِشَمَّرا

كما يصوّر حياته في الصحراء وما يلاقي فيها من حرّ وعطش ورمال ومسالك صعبة، فيقول (٩٥):

وَدَوِّيَّــةٍ تَـيْهــاءَ قَفْــرٍ مَــرَادُهَــا مَرُوتٍ يُكلُّ العِيسَ فيها ارْتكَاضُها
صَلِيتُ بهـا في المُصْطَلِينَ بحَـرِّهَـا فَطَلَّتْ وقد كانت شديداً عِضَاضها
وغَمْرةِ موتٍ خُضْتُ حتى قَطَعْتُها وقـد أَفَظَعَ الجِبْسَ الهِـدَانَ خِيَـاضُها

ويقول أيضاً(٩٦):

قـطعتُ إلى معـروفهـا مُنْكَـرَاتِهـا إذا خَـبَّ آلُ الأَمْعَـزِ المَتَـوَهِّجِ

هذه هي الصحراء غمرة موت شديد عضاضها، يتوهّج فيها الأمعز الصوان، وتتناثر فيها أشكال الموت في كلّ مكان وتترامى على أطرافها ألوان الهلاك المرعب، لا تسمع فيها إلاّ أنين النياق الرذايا اللاغبات، يقول الشمّاخ مصوّراً أحد المناظر المتكررة فيها(٩٧):

تخـــالُ ظِلاَ لَهـنَّ إذا اسـتَقَلَّـتْ بـأَرْحُلِنَـا سَبِـائِبَ تَـالِيـاتِ
لهُـنَّ بكـل مَـنْـــزِلَـــةٍ رَذَايَـــا تُـرِكـنَ بهـا سَـواهِـمَ لاغِبَـاتِ
تَـرَى كِيرَانَ مـا حَـسَرُوا إذا مَـا عُيـونـاً قـد ظهّـرْنَ وغَـائِـرات
كـــأنّ أنـيـنهـنَّ بكُـلِّ سَهْـبٍ إذا ارتحلـتْ تجـاوُبُ نـائِحـاتِ

إنه صراع الحياة لا مجال فيها إلا للقوي، أمّا من وهنت عزيمته وضعفت قواه فلا مكان له فيها ولا يستطيع اجتيازها، "وقد أفظع الجبس الهدان خياضها"(٩٨). ولهذا فقد أسبغ الشاعر على وسيلته -لاجتيازها- صفات القوة والصلابة والسرعة والقدرة على الاحتمال، فشبّه ناقته بالحمار الوحشي.

وحياة الحمار الوحشي، وما فيها من صراع وانتقال وتغيّر، تشبه إلى حد بعيد حياة المجتمع البدوي، وتنعكس فيها ومضات من صراع الحياة عند الشاعر، ففيها الأمن والطمأنينة، وفيها الخوف والقلق، وفيها البحث عن الماء والمرعى خلال مسالك يكتنفها الموت ويترصد فيها الأعداء، إنها صراع

البقاء، ولنمضِ مع الشمّاخ وهو يصوّر هذه الحمر في حالة الأمن والطمأنينة لا يعكر صفوها شيء، حيث يقول(٩٩):

كأنّي كسوتُ الرَّحْلَ أحقبَ ناشِطاً ... من اللاءِ ما بيْنَ الجِنَابِ ويَأْجَجِ
قُوَيْرِحُ أعوامٍ كأنَّ لسانَه ... إذا صَاحَ حِلْوٌ زَلَّ عن ظَهْرِ مِنْسَجِ
خفيفَ المِعَى إلا عُصَارة ما اسْتَقَى ... من البَقْل يَنْضُوهُ لَدَى كُلِّ مَشْجَجِ
أَقبَّ ترى عهْدَ الفلاةِ بجسمِه ... كعْهدِ الصَّنَاعِ بالجَدِيل المُحَمْلَجِ
إذا هو ولَّى خِلْتَ طُرَّةَ مَتْنِه ... مَريرَةَ مفْتُولٍ من القِدِّ مُدْمَجِ
تَرَبَّعَ من حَوْضٍ قَنَاناً وَثَادِقاً ... نِتَاجَ الثُّرَيَّا حَمْلُهَا غيرَ مُخْدَجِ
إذَا رَجَّعَ التَّعْشيرَ رَدّاً كأنَّه ... بِنَاجِذِهِ من خَلْفِ قَارِحِه شَجِ
بُعيد مَدَى التّطريبِ أُولَى نُهاقِه ... سَحِيلٌ وأُخْراه خَفِيُّ المُحَشْرَجِ
خَلاَ فارْتَعَى الوَسْمِيَّ حتى كأنَّما ... يَرَى بِسَفَا البُهْمَى أَخِلَّةَ مُلْهِجِ
مَتى ما يَسُفْ خَيْشُومُه فوق تَلْعَةٍ ... مَصَامَةَ أَعْيَارٍ من الصَّيفِ يَنْشِجِ

هذه صورة موحيه بالأمان لحمار وحشي ممتلئ الجسم، يرعى الربيع ويأكل مختلف ألوان البقول، يمضي يومه نهاقاً ومطاردة لا يشعر بجوع أو عطش، وحوله الأُتن متفاليات، فهو في طمأنينة لا يكدر حالته مكدر، ولكن هذا النعيم لا يدوم، إذْ سرعان ما تجف المياه، ويشتد الحر وتهزل الأُتن، مما يحمله على الانتقال بها إلى مكان آخر، يقول الشماخ(١٠٠):

إلى أن عَلاَهُ القَيْظُ واسْتَنَّ حولَه ... أَهَابِيُّ منها حَاصِبٌ وسَمُومُ
وأَعْوَزَه باقي النِّطافِ وقلَّصتْ ... ثَمَائِلُها وفي الوجوهِ سُهُومُ
وحلَّأها حتى إذا تم ظِمْؤُهَا ... وقد كاد لا يَبْقى لهنَّ شُحُومُ

وهنا تبدأ أزمة جديدة بعد أن جفّت العيون، والتهب الحر، واشتد سعار العطش والظمأ، فلا بدّ من مخرج من هذا الهلاك الذي يزداد بطشه ضراوة في النفوس، فالماء مطلب عزيز، والعيون العذبة

دونها أهوال منها: وعورة المسلك وكثرة المتربصين، وتقع على عاتق الحمار الوحشي مسؤولية هذا المأزق، يصوّر الشمّاخ هذه اللحظات، فيقول[١٠١]:

فلمَّا فَنَى الأَسْآلُ غَاضَتْ وقَلَّصتْ ... ثَمائلُهَا وتابعَ الشمسَ صُورُها

فظل على الأَشراف يَقْسمُ أَمرَه ... أَيَنْظُرُ جُنْحَ الليل أَم يَسْتَثِيرُها

وقوله[١٠٢]:

فظل بها على شَرَفٍ وظَلتْ ... صِياماً حوله مُتَفَالِياتِ

صَوَادِيَ ينتظرْنَ الوِرْدَ منه ... على ما يَرْتَئِي مُتَقَابِعَاتِ

أو مثل قوله[١٠٣]:

فظل سَرَاةَ اليوم يقسِمُ أَمرَه ... مُشِتٌّ عليه الأَمرُ أَين يَرُوم؟

بِرَابِيَةٍ يَنْحَطُّ عنها مُعَشَّراً ... ويَعْلُو عليها تارةً فيصُومُ

إنّه اختيار صعب وصراع يضيق به جسمه فيفر منه إلى مكان عالٍ لعله يجد عنده متنفساً لضيقه، ولكنه سرعان ما ينحط عن هذه الرابية إلى الوادي لعله يجد الفرج، إنها صورة تعجّ بالحركة التعبيريّة عن الهم الذي أضناه، فيقرّر السير نحو عين الماء وهنا تبدأ مرحلة جديدة تحتاج إلى سباق مع الزمن، فالمسافة بعيدة ويجب أن يقطعها قبل أن تبزغ أنوار الشمس فيصبح عرضة للصائدين، إنها القيادة التي يحتاجها هذا القطيع، يُعبِّر الشمّاخ عن ذلك مصوّراً هذه اللحظات[١٠٤]:

دَعَاهُ مَشْرَبٌ من ذِي أَبَانٍ ... حِسَاءٌ بالأَبَاطِحِ أَو غَدِيرُ

فأَوردهنَّ تَقْرِيباً وشَدّاً ... شَرَائِعَ لم يُكَدِّرْهَا الوَقِيرُ

فلمَّا أَن تَغَمَّر صَاحَ فيهَا ... ولَمَّا يَعْلُهُ الصُّبْحُ المُنِيرُ

لقد سرى ليلاً وهو يقودها مسرعاً نحو العين ولما يعله الصبح المنير، ويقول في قصيدة ثانية[١٠٥]:

إِلى أَن أَجَنَّ الليلُ وانقَضَّ قارباً ... عليهنَّ جَيَّاشَ الجِرَاءِ أَزُومُ

وكمشها ثبْتُ الحِضارِ مُلازِمٌ لما ضاعَ من أَدْبارِهِنَّ لَزومُ
فأوردها ماءً بِغَضوَرَ آجِناً له عَرْمَضٌ كالغِسلْ فيه طُمُومُ

وهكذا يصل الحمار الوحشي بأُتنه إلى مورد الماء فيشرب منه ويخرج قبل أن يصل إليه الصياد، ونلاحظ أن الشمّاخ في جل قصائده ينتصر لهذه الحمر -وهو انتصار للحياة-، فلا يصيبها الصياد بسهامه، فتنهل الماء ثم تعود سريعة قبل أن يراها الصيّاد، إلا في قصيدة واحدة، حيث تعجلت رباعيه من الحمر الوحشية سبقت غيرها بدون تبصّر بمواقع الخطر فكانت نهايتها الموت، وكأن الشمّاخ يعطي في ذلك مثالاً لمن يخرج عن رأي الجماعة ويتعجل خيره، حيث يقول(١٠٦):

فلما دنَتْ للماءِ هِيماً تعجَّلتْ رَبَاعِيَةٌ للهادِيَاتِ قَدُومُ
فَدلَّتْ يديْها واستغاثتْ بِبَرْدِهِ على ظَمَإٍ منها وفيه جُمُومُ
فأهوى بمفتوق الغِرارَيْن مُرْهَف عليه لُؤامُ الرِّيش فهو قَتُومُ
فأَنْفَذَ حِضْنَيْها وجال أَمامَها طَمِيلٌ يُفَرِّي الجَوْفَ وهْوَ سَلِيمُ

وهكذا نهاية الصراع، فإمّا الإنتهاء إلى الموت أو إلى حياة جديدة، فهذه هي الحياة كما يراها الشمّاخ صراع مع الموت، كل يعدّ عدّته للآخر ويهيء من الأسباب ما يوفر لنفسه الحياة، فالصيّاد يختار موقعه من عين الماء، وأسهمه تنتظر الانطلاق وهو أشد حاجة إلى دم الحمر الوحشية من حاجتها إلى الماء، فموتها حياة له ولأطفاله، بينما في الطرف الآخر تحرص الحمر الوحشية على أن تصل إلى الماء على حذر وتوجّس وخوف شديد، وتختار من الأوقات ما لا يُساعِد الصيّاد على رؤيتها لتصل إلى الماء عنصر الحياة، فتشرب منه على عجل وتمضي بعيداً عن عيون الصائدين.

إنّ الشاعر وهو يتحدث عن الحمار الوحشي يعكس رغبات وآمالاً دفينة في النفس وهو لن يفعل ذلك لو كانت هذه الآمال متحققة في واقعه.

أمّا صورة الظبي والصيّاد فنلاحظ أن الظبي قد أعدَّ العدة لنفسه وبحث عن مخبأ يبعده عن كلاب الصيّاد، ويصور الشمّاخ هذا المكان ضيّقاً رغم اتساع الأرض، وكأن الأرض قد ضاقت عليه بما رحبت تُساعده على التخفي الأمطار الغزيرة المنهمرة وما تدفعه الرياح من الغبار الدقيق، يقول

الشمّاخ(١٠٧):

بـــاتـــا إلى حِقْفٍ تَهُبُّ علـيهـما نَكْبَـاءُ تَبْجِسُ وابلاً غَيْـدَاقَـا
من صـوبِ سَـارِيـةٍ أَطَـاعَ جَهَـامُهـا نَكْبَـاءَ تَمْـرِي مُـزْنَهـا أَوْدَاقَـا
فَثَنَـى يـديْه لـروْقِهِ مُتَكَنِّـساً أَفْنَـانَ أَرْطَـاةٍ يُـثِـرْنَ دُقَـاقَـا
وكـأنه عـانٍ يُـشـاور نفـسَه غـابتُ أَقـارِبُه وشُـدَّ وَثَـاقَـا

إنّ الشمّاخ يشبّه الظبي في ظل الإرطاة بأسير قد بَعُدَ عن أهله فهو دائم التفكير بهم. أمّا كلاب الصيّاد فيصوّرها الشمّاخ جائعة تبحث عن صيد، ويدقق في تفصيلات جسمها ليبرز من خلالها ما تعانيه من جوع، يقول الشمّاخ(١٠٨):

فغـدا بهـا قُـبّـاً وفي أَشْـدَاقهـا سَعَـةٌ يُجَلْجِلُ حَضْرُهـا الأَشْـدَاقَـا

الهوامش

١-الديوان، ٢٢١، ٢٢٢ . النهل الشروع: الإبل العطاش الشارعة في الماء أي دخلت فيه فشربت.

٢-الديوان، ٢٢٣ . كننت نفسي: صنتها. الهيكلة: عظيمة الجسم. الشموع: المزّاحة اللعوب الطيبة الحديث. الخود: الفتاة الحسنة الخلق: الأنماط: البِسْط.

٣-الديوان، ٨٢ . الرجل الأَبَل: المصمم.

٤-الديوان، ٢١٤ . الجبس الهدان: الجبان البليد. طلّت: لانت.

٥-الديوان، ٤٤٦ .

٦-الديوان، ٢١٤ . إباضها: حَبْلها وأصله الحبل الذي يشد به رسغ يد البعير إلى عضده.

٧-الديوان، ٣٣٥، ٣٣٦ .

٨-الديوان، ١٨٤، ١٨٦، ١٨٧ . ينغلّ: يدخل تحت الشجر. ينحو: يختار ويأخذ، العضاه: شجر عظيم له شوك، مشارز: معاد. مظعها: شرّبها.

٩-الديوان، ٢٢٧ .

١٠-الديوان، ٣١٢ .

١١-الديوان، ٣٢٢ . تحضرتني: أصابتني.

١٢-الديوان، ٣٢٢ . ذات لوث: ناقة ذات قوة على السير. عذافرة: صلبة شديدة. القيون: جمع قينٍ وهو الحدّادُ.

١٣-الديوان، ٤٥٩ .

١٤-الديوان، ١٦٩ .

١٥-الديوان، ٢١٥ . الصريمة: العزيمة الماضية.

١٦-سورة البقرة، آية ٢٢٤ .

١٧-الديوان، ٢٩٤، ٢٩٥ . رمل عالج ورمل غنا: رملة بالبادية.

١٨-الديوان، ٤٤٩ أسؤق: جمع ساق. انظر لسان العرب مادة (سوق).

١٩-انظر: صحيح مسلم، شرح النووي، ج٦، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٨٤، ص ٢٠

٢٠-الديوان، ٣١٢ . نواران: تثنية نَوَار بفتح النون وهي المرأة النفور من الريبة.

٢١-الديوان، ١٢٢ . اللعباء: أرض لبني سليم.

٢٢-الديوان، ٢٤٢، ٢٤٣ .

٢٣-الديوان، ٢٥٥ .

٢٤-الديوان، ١١٩ .

٢٥-الديوان، ١١٩ .

٢٦-الديوان، ٢٥٧ .

٢٧-الديوان، ٧٤، ١٦٤ .

٢٨-الديوان، ٧٤ .

٢٩-الديوان، ١٣٥ .

٣٠-الديوان، ١٦٤ .

٣١-الديوان، ١٣٦ .

٣٢-الديوان، ١٦٤ .

٣٣-الديوان، ١٦١، ، ١٦٢

٣٤-الديوان، ١٧٣ .

٣٥-الديوان، ٣٠٧، ٣١٠ . العزلاء: مصبّ الماء من الراوية. شعيب: المزادة المشعوبة. الكلى: الرقاع التي تكون في المزادة والراوية، وهي جليده مستديرة مشدودة الفروة قد خرزت مع الأديم تحت عروة المزاد.

٣٦-الديوان، ٢٧٢ .

٣٧-الديوان، ٧٣، ٧٤، ١٥١، ٣١٠ .

٣٨-الديوان، ١٠٤، ٢٦١ .

٣٩-الديوان، ١٢٩، ١٣٠ .

٤٠-الديوان، ١٦١، ١٦٢ .

٤١-الديوان، ١٧٣ .

٤٢-الديوان، ٢٥٣ .

٤٣-الديوان، ٢٧١ .

٤٤-الديوان، ٣١٩ .

٤٥-الديوان، ٤٣٧ .

٤٦-الديوان، ٧٥ .

٤٧-الديوان، ,٢٧٢

٤٨-الديوان، الأرجوزة، ص ٢٢ .

٤٩-الديوان، ٧٥ .

٥٠-الديوان، ١١٢ .

٥١-الديوان، ٣٧٢ .

٥٢-الديوان، ٧٤ .

٥٣-الديوان، ١٦٤ .

٥٤-الديوان، ٢٨٨ .

٥٥-الديوان، ٧٦ .

٥٦-الديوان، ١٠٥ .

٥٧-الديوان، ٢٨٨ .

٥٨-الديوان، ١٣٠ .

٥٩-الديوان، ١٠٥ .

٦٠-الديوان، ٣٦٧، ٣٦٨ .

٦١-الديوان، ٢١٩، ٢٢٠ .

٦٢-الديوان، ٢٢٣ .

٦٣-الديوان، ٢٥٧، ٢٥٨ .

٦٤-الديوان، ٢٥٦- ٢٥٧ .

٦٥-الديوان، ٢٤٢ .

٦٦-الديوان، ١٣١ . الصبابة: البقية تبقى في الإناء ص ٣١٢ .

٦٧-الديوان، ٤٥٥ . وانظر الأغاني، ٩/ ١٩١ .

٦٨-انظر: الأغاني، ٩/ ١٩١ .

٦٩-الديوان، ٢٦١ .

٧٠-الديوان، ٤٣٠، ٤٣١ .

٧١-الديوان، ١٠٥، ١٠٦ . اللوح: العطش. الذرارح: دويبة أعظم من الذباب، السم القاتل.

٧٢-الديوان، ١٩٠ . حزاز: ما يجده الإنسان في صدره من الغيظ والغضب. الحامز: الشديد الممض المحرق ص ٢٤٢ .

٧٣-الديوان، ١٠٤ . الضغن: الميل. العكمين: العدلين يشدان إلى جانبي الرحل. الصحاصح: الأرض الجرداء ص ٢٦١، ٢٦٢ .

٧٤-الديوان، ٧٧ .

٧٥-الديوان، ١١٥ .

٧٦-الديوان، ١٢١ . البديهة: أول جري الفرس، وفرس غمر كثير العدد. القراديد: ما ارتفع من الأرض وغلظ.

٧٧-الديوان، ١٨٧ .

٧٨-الديوان، ١٥٢ .

٧٩-الديوان، ٨٢ .

٨٠-الديوان، ٤١٣ .

٨١-الديوان، ١١٤ .

٨٢-الديوان، ٤٤٦ .

٨٣-الديوان، ٤٣٩ .

٨٤-الديوان، ٢٨٩ .

٨٥-الديوان، ١٣٥ .

٨٦-الديوان، ٢٥٧ .

٨٧-الديوان، ٤٤٩ .

٨٨-الديوان، ٤٦٥ .

٨٩-الديوان، ١٣٩ .

٩٠-الديوان، ١١١ .

٩١-الديوان، ٢٢٤ .

٩٢-الديوان، ٧٨ ,

٩٣-الديوان، ١٧٤ .

٩٤-الديوان، ١٣٢ .

٩٥-الديوان، ٢١٢، ٢١٤ .

٩٦-الديوان، ٨٤ .

٩٧-الديوان، ٦٧، ٦٨ .

٩٨-الديوان، ٢١٤ .

٩٩-الديوان، ٨٦، ٨٧، ٨٨، ٨٩، ٩٣ .

١٠٠-الديوان، ٣٠٠ .

١٠١-الديوان، ١٦٧، ١٦٨ .

١٠٢-الديوان، ٦٨، ٦٩ .

١٠٣-الديوان، ٣٠٠ .

١٠٤-الديوان، ٢٥٤، ١٥٦، ١٥٧ .

١٠٥-الديوان، ٣٠١ .

١٠٦-الديوان، ٣٠٢ . مفتوق الغرارين: حديد الشفرتين. طميل: سهم ملطخ بالدم.

١٠٧-الديوان، ٢٦٣، ٢٦٤ . غيدقا: كثير الماء. السارية: السحابة. عان: أسير.

١٠٨-الديوان، ٢٦٥ . قبا: ضمراً، دقة الخصر والبطن. يجلجل حضرها الأشداقا: أي أشداقها تتحرك أثناء عدوها فيسمع لها صوت.

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

الفصل الثاني

الصورة وعلاقات الزمان والمكان

"الزمان تبدّل مستمر، يصبح الحاضر به ماضياً، وهو لحمة متحركة، أو رباط حركي يجلب الحوادث، وتظهر به أمام بصر الراصد للحاضر. ولذلك تستعمل التعابير التخييلية للدلالة عليه، فيقال جريان الزمان، أو مسيرة الزمان ..."(١).

ونستطيع أن نلمس تبدّل الزمان المستمر وتغيّره من حاضر إلى ماضٍ وما يحمله لنا من جديد، ونحن ننظر بعيون الماضي عبر قنوات الخوف والهلع إلى المستقبل وقد نبهتنا نوائب الأمس وأحداثه إلى تدارك عدم حدوثها مرّة ثانية، محاولين أن نضع على مشجب الزمن كل خيباتنا وفشلنا وآلامنا، كما يقول المتنبي(٢):

صَحِبَ الناسُ قبلنا ذا الزّمانا ... وعناهم من شأنِهِ ما عنانا

وتولوا بغُصَّةٍ كلّهم منهُ ... وإن سرَّ بعضهم أحيانا

وحاول الشعراء أن يوظّفوا كثيراً من معاني الزمن وتحولاته وسماته في صورهم الشعرية؛ لتكون لهم جسراً ينقلون من خلاله همومهم وأحاسيسهم وتجاربهم.

واستخدم الشمّاخ كثيراً من دلالات الزمن وأشكاله وتفاعلاته في الحياة وأبان عن موقفه وأحاسيسه من الليل والصباح والغروب والأيام والصبا والمشيب، فهي رموز الزمن التي يرتبط بها الفعل الإنساني.

ويعتمد الشمّاخ في رحلاته وتنقلاته التوقيت الذي يحدّد الإطار الخارجي للصورة ويؤثر أحياناً في تفاصيلها؛ فالمسير ليلاً أو نهاراً يمثل جزءاً من الصورة العامة للرحلة وجزءاً من المعاناة، إذ يسقط أحاسيسه على ما يحيط به من أجواء الصورة. يقول الشمّاخ(٣):

أَلاَ أَدْلَجَتْ لَيْلاكَ من غير مُدْلِجٍ ... هَوَى نفسها إِذْ أَدْلَجَتْ لم تُعرَّج

بِليل كلـونِ السَّـاجِ أَسـودَ مـظلـمٍ قليلِ الـوَغـى داجٍ كلـونِ اليَرَنْـدَج
فـبِـتُّ كـــأنّي مُـتَّقٍ رأْسَ حـيَّـــةٍ بحـاجَتِهـا إنْ تخطِىء النفسَ تُعْـرِج

يصوّر الشاعر رحيل صاحبته "ليلى" المفاجئ وما تركته في نفسه من حزن وحسرة، ويسقط جانباً من همومه وحزنه على الليل، فقد أظلمت الدنيا في عينه وأحسَّ إحساساً شديداً بثقل الليل وأسبغ عليه من الألوان ما زاد من بشاعته وعمّق من أثره وظلمته التي امتدت إلى كل ما حوله، فتوقفت الحركة رهبة وخوفاً "قليل الوغى" ولم يستطع أحد أن يرى شيئاً فهو ليل أسود مظلم، لونه كلون الطيلسان، داج يشبه في شدّة سواده لون الجلد الأسود.

هذا الإحساس الرهيب بالليل جعل الشاعر يتقلب في نومه كأنه على جمر الغضا تحيط به الهموم والأحزان ورحيل الأحبة وظلمة الليل القاسي، فتشعره بالرعب الذي يعيشه إنسان يحاول أن يبتعد عن موت محقّق وهلاك ماحق، فهو كمن يراقب بخوف رأس حيّة تقترب منه، فهل لمثل هذا أن يأتيه نوم؟ أو يغمض له جفن؟ لقد توقف الزمن في تلك الليلة، وعاش الشاعر تجربة مريرة كأنّها دهر كامل. إنّ رحيل محبوبته وحرمانه منها ترك في نفسه كآبة شديدة أسقطها على هذا الليل البهيم، الذي لا يستطيع أن يرى من خلاله شيئاً، وكأن فقدان الأمل برؤية صاحبته أضفى على هذا الليل ظلاماً دامساً ليس فيه بصيص من أمل أو ضياء. وزاد في ثقل هذه الصورة على نفس المتلقي تكرار "الجيمات" التي جاءت ثقيلة لما في لفظة الجيم من ثقل باد، فردّد في هذه الأبيات الثلاثة كلمات مثل مدلج وأدلجت، تعرج، الساج، داج، اليرندج.

يتلوّن الإحساس بالليل ويتشكّل حسب حالته النفسية وما يحيط به من هموم، فالشمّاخ يصوّر في قصيدة ثانية، إدلاجه في الليل مسافراً يبحث عن ديار ليلى بعد أن نأت ديارها وشطّ مزارها، وأصبحت نيران قومها لا يراها إلا البصير، يقول الشمّاخ(٤):

فـما كـادتْ ولـو رَفَعُـوا سَنَـاهَـا لـيُـبْـصِرَ ضـوءَهـا إلا الـبـصيرُ
فـبـتُّ كـأَنَّـني سـافَهْتُ خمـراً معـتَّقـةً حُمَيَّـاهَـا تـدُورُ

فقلتُ لصحبتي: هل تُبْلِغَنِّي إلى لَيْلى التَّهَجُّر والبُكُورُ
وإِدْلاَجِي إذا الظَّلماءُ أَلقَتْ مَراسِيَهَا وهَادٍ لا يَجُورُ

فالشاعر حينما أبصر من بعيد ضوء نارها شعر بمتعة ونام ليلته سعيداً كأنّما شرب خمراً معتّقة، وتمنّى الوصول إلى ديارها بعد أن يجتاز الليل وظلماته التي أحاطت به من كل جانب وكأنها سفينة قد ألقت مراسيها، يقودها ربّان لا يحيد عن الطريق، فهو في أمان وشعور بالاطمئنان والثقة وهو يقطع المسافات نحو ديار صاحبته، التي يتذكر لياليها. الجميلة الصافية، فيقول(٥):

لَيَالِيَ لَيْلَى لم يُشَبْ عَذْبُ مَائِها بِمِلْحٍ وحبْلاَنَا مَتِينٌ قُوَاهُمَا

لننظر كيف تغيّر إحساسه بالزمن والليل حينما كان حبل الوصال بينهما قوياً، فهو يعيش تلك الفترة بسعادة وكأنه يتجرع لذة تلك الفترة الهانئة من حياته بعذوبة وصالها وحلاوة لقائها، لم تزعجه دواعي النوى وتطفّل العاذلين، وحسد الحاسدين.

وحينما تتركه زوجُه وتعود إلى أهلها دون أن يسيء إليها، يقول الشمّاخ(٦):

سَتَرجعُ نَدْمَى خَسَّةَ الحظِّ عندنا كما صَرَمَتْ مِنَّا بلَيْلٍ وصَالِهَا

فهو يحسّ ثقل الليل حين فارقته زوجه، واستخدم لفظة الليل لهذه القطيعة الزوجية وما خططته في الخفاء لتحقيق هدفها، وما خروجها من بيت زوجها دون علمه أو إساءة منه إلاّ دليلٌ على المكر والخيانة.

ويتغيّر هذا الإحساس بالليل حسب ما يحيط به من ظروف وحسب اللحظات التي يعيشها والتجارب التي يمرّ بها، فيصوّر الشمّاخ وروده ليلاً على بئر قليلة المياه بعد سفر طويل متعب، فيقول راجزاً(٧):

ما ليلةُ الفَقِيرِ إلاَّ شَيْطَانْ
مجنونةٌ تُؤْذِي قَرِيح الأسنانْ

فهذه الليلة لشدّة وقعها على النفس وما فيها من أسباب التعب والإجهاد، تشبه الشيطان الذي

هو رمز لكل شر ونجس، ولنتخيل صورة الشيطان وما فيها من رعب ونفور للنفس والعقل، فهي ليلة مرعبة تذهب عقل الإنسان لشدة أهوالها فلا يستطيع أن يتحمّلها أقوى الشباب.

ويشبّه الليل أحياناً بحيوان مفترس رابض في أحد الأودية، حيث يقول راجزاً[٨]:

واللَّيلُ بين قَنَوينِ رابِضُ

ويستخدم الشمّاخ صفة الليل للرجل الجسور ذي العزيمة الماضية الذي لا يخاف السير فيه، يقول الشمّاخ راجزاً[٩]:

يَسْرِي إذا نام بَنُو السَّرِيَّاتْ
جَوَّابُ لَيْلٍ مِنْجَرُ العَشِيَّاتْ

ويكثر الشمّاخ من اختيار الليل وقتاً لسير الحمر الوحشيّة نحو الماء والعيون، ولعلّ ذلك يعطي للصورة معنى الحذر والتوجّس والخوف من الصائدين، ويبعث في الحمر الوحشية الطمأنينة والإحساس بالأمن، فكما أن الصباح أمنية الصياد فإن الليل عامل أمان في حياة الحمر الوحشية، يقول الشمّاخ[١٠]:

إلى أَن أَجَنَّ الليلُ وانقَضَّ قارباً عليهنَّ جَيَّاشَ الجِرَاءِ أَزُومُ

وقوله[١١]:

ولمّا رَأَى الإظلامَ بادَرَهُ بِهَا كما بَادَرَ الخَصْمُ اللَّجوجُ المُحَافِزُ

فالحمر الوحشية تسري ليلاً للماء لتشرب وتروي عطشها قبل أن يظهر الصباح فيكشفها الصائدون، يقول الشمّاخ[١٢]:

فلمَّا أَن تَغَمَّر صَاحَ فيهَا ولَمَّا يَعْلُهُ الصُّبْحُ المُنِيرُ

أمّا الصباح فيراه الشاعر خصماً منتصراً على الليل في معركة الزمن، يقول الشمّاخ[١٣]:

وقد لبستْ عند الإلَهةِ ساطِعاً من الفَجْرِ لَمَّا صَاحَ بالليل بَقَّرا

فالفجر حينما يمتد بضيائه على الأرض يلبسها حلّةً جديدة وهو في امتداده هذا يطرد الظلمة

والأشباح، كما يهزم الفارس خصمه وينتصر عليه، وفي ذلك رمز لانتصار الخير على الشر.

ويقول في هذا المعنى أيضاً[١٤]:

إذا مـــا الـصُّـبْحُ شَقَّ اللَّـيلَ عـنه أَشَقَّ كَـمَفْـرَقِ الـرأسِ الـدهِـين

رأَيـتُ عَـرَابَـة الأَوْسِيَّ يَـسْـمُـو إلى الخـيراتِ مُـنْقـطِعَ القَـرِيـن

إنّ تلألؤ الأضواء مع بداية الفجر كلمع الشعر المدهون بالزيت ساطعاً بين سواد الشعر، وهذا اللمعان الذي يبزغ بين الظلمة يشبه حالة الشاعر وهو يبحث عن ممدوحه الذي يظهر بارزاً كما تظهر أنوار الفجر الساطع بين ظلمات الليل.

ويشبّـه الصبـاح وأول إشراقـة الضـوء بالسهـم الذي يمضي سريعـاً لامعـاً، يقـول الشمّاخ[١٥]:

أَرقـتُ له في القـومِ والـصبحُ سـاطع كـما سـطع المِـرِّيخُ شَـمَّـرَهُ الغَـالي

أمّا وقت الظهيرة فهو صعب شديد الحرارة لا يطيق أحد أن يسير فيه في تلك الصحارى اللاهبة، ولا يقوى على اجتياز الفلوات وما فيها من أخطار، ونلاحظ أن الشمّاخ يكثر من استخدام هذا الوقت في صوره، يقول الشمّاخ[١٦]:

قـطعتُ إلى معـروفهـا مُـنْكَـرَاتِهـا إذا خَـبَّ آلُ الأَمْعَـزِ المَتَـوَهِّجِ

إذَا الظَّبْيُ أَغْضَـى في الكِنَـاسِ كـأَنَّهُ مـن الحَـرِّ حِـرْجٌ تحت لَـوْحٍ مُفَـرَّجِ

فقد قطع الشمّاخ هذه الصحراء وما فيها من منكرات وصعاب في هذا الوقت الذي تشتد فيه الحرارة وتتراءى للإنسان فيها معالم الحياة سراباً، وتتضخم رؤية الأشياء وتبدو الأمور على غير حقيقتها، في هذا الوقت الذي يختبئ فيه كل حيوان هرباً من حرارة الشمس وتتوقف حركة الحياة، في هذا الوقت الصعب يركب الشمّاخ ناقته طلباً لحياة أفضل. ويكرر أشكال هذا الوقت بصور مختلفة، يقول الشمّاخ[١٧]:

إذا مـــا حَـــرَابِيُّ الـظَّـهـيرةِ لم تَقِلْ نَسَـأْتُ بها صَعْـرَاءَ طـالَ امْتِعَـاضُـهـا

ويقول أيضاً[١٨]:

ولقد قطعتُ الخَرْقَ تحمل نُمْرُقِي حَدَّ الظَّهيرة عَيْهَلٌ في سَبْسَبِ

ويستخدم من الصور ما يعبّر عن الوقت بطريقة فنية جميلة، فيقول[١٨]:

وقدْ أَنْعَلتْها الشَّمْسُ نَعْلاً كأَنَّه قَلُوصُ نَعَامٍ زِفُّهَا قدْ تَمَوَّرَا

فالشمس حينما تكون عمودية في وسط السماء في أثناء النهار، يتراجع الظل ويتقلّص ولا يكاد يظهر منه إلاّ القليل، ففي هذا الوقت من النهار يدفع الشاعر ناقته فتبدو ظلال أقدامها كأنها نعال تلتصق بأرجلها، وكأن الشمس منحتها هذه النعال التي بها تتقي حرارة الشمس فتبدو في مشيتها كالنعام التي أضرّت الشمس بها فسقط ريشها من الحرارة الشديدة.

ويستعمل الشاعر كلمة اللباس ومفرداتها أثناء بناء صوره عن الوقت واستخداماته، فالشمس قد انعلتها نعلاً، "وقد لبست عند الإلهة ساطعاً"[٢٠]، ويصوّر بعض الأماكن وقت الضحى، فيقول[٢١]:

وقَدْ أَلْبَسَتْ أَعْلَى البُرَيْدَيْنِ غُرَّةً من الشَّمسِ إِلْبَاسَ الفَتَاةِ الحَزَوَّرَا

ومن استعمالاته للوقت استخدام دلالات الصيف وأثره في المكان والحيوان والإنسان، ففي الصيف يشتد الحر وتجف المراعي فتنضب العيون وتبدأ رحلة البحث عن حياة أخرى فيها الماء والمرعى، وهذه الرحلة لا تقف عند الشاعر أو قومه لوحدهما بل هي رحلة لكل القاطنين في هذا المكان الذي يهجم عليه الصيف بحرّه وجفافه فحتّى الحيوانات تتأثر بهذا الوقت وتبدأ بالبحث عن مصادر جديدة للحياة، يقول الشمّاخ[٢٢]:

تربَّع ميْثَ النَّيرِ حتى تَطَالعتْ نجومُ الثُّريَّا واستقلتْ عَبُورُهَا

ويقول أيضاً[٢٣]:

رعيْنَ النَّدى حتى إذا وَقَدَ الحَصَى ولم يبق من نَوْءِ السِّماكِ بُرُوقُ

تَصَدَّعَ فيهِ الحَيُّ وانْشَقَّتِ العَصَا كذاك النَّوَى بين الخَلِيطِ شَقُوقُ

ونلحظ في شعر الشمّاخ استخدام النجوم وتوظيف أثرها في تبدّل الفصول وتغيّر الحياة، كما يستخدمها في توقيت حركة التنقل والترحال في حياة البدو مثل قوله "..... إذا النجوم تدلت عند تخفاق "(٢٤)، قوله "...حتى تطالعت نجوم الثريا واستقلت عبورها "(٢٥)، وقوله ".....بعدما جرت في عنان الشِّعرَيين الأماعز "(٢٦)، وقوله "..... ولم يبق من نوء السماك بروق "(٢٧)، وقوله "..... وقد بدا فرع من الجوزاء لم يتصوب "(٢٨).

وفي ذلك إشارة إلى أُن الزمن قوة مؤثرة فيما حولها إذْ تتبدّل الأحوال والظروف، مما يدفع الإنسان إلى البحث عن حياة جديدة وقد لا تأتي الأمور كما يتمنّى الإنسان، فما أكثر سنوات الجذب والقحط التي تأكل الزرع والضرع فتفرّق الشمل ويعلق الناس آلامهم وبؤسهم على مشجب الزمن، فهو في ظنّهم القوة المدمّرة ، يقول الشمّاخ(٢٩):

رعيْنَ النَّدَى حتى إذا وَقَدَ الحَصَى ولم يبق من نَوْءِ السِّماك بُرُوقُ

تَصَدَّعَ فيهِ الحَيُّ وانْشَقَّتِ العَصَا كذاك النَّوَى بين الخَلِيطِ شَقُوقُ

وللزمن آثار تبدو واضحة أحياناً في تبدّل حالة الإنسان وانتقاله من مرحلة من العمر إلى أخرى، والشيب أثر من آثار الزمن، ولقد وقف الشعراء أمام ظاهرة المشيب طويلاً وبكوا أيام الشباب وتذكّروها بحنين، يقول وهب رومية "فما توجعت العرب من شيء توجعها من الدهر، ولا شكت من أمر كما شكت منه، حتى أوشك حديثها عنه أن يكون صيحة وجع عميق وأنَّةُ شكوى نازفة "(٣٠). يقول الشمّاخ(٣١):

إذا أَنا عَزَّيْتُ الفُؤَادَ عن الصِّبَا أَبَتْ عَبَراتٌ بالدموعِ تَفُوقُ

فالشمّاخ في صراع بين حنينه إلى عهد الصبا وإلى الماضي وما فيه من ذكريات جميلة وبين واقعه المتمثل بزمن الإحساس بالعجز والكبر، حيث ظهر من علامات الكبر والشيخوخة ما يمنعه من التصابي، يقول الشمّاخ(٣٢):

تُغَالِبُنِي نفسي على تَبَعِ الهوى وقد جاءَ نفسي من هواها نَذيرُها

وما هذا النذير الذي جاء ليعلن رحيل الصبا إلا الشيب الذي يعطي الإشارة إلى بداية النهاية فيفزع منه الشمّاخ ويخاف قدومه، يقول الشمّاخ(٣٣):

فَقُولُ ابْنَتِي أَصْبَحتَ شَيْخاً ومن أَكُنْ له لِـدَةٌ يُـصْبِحُ من الـشَّيْبِ أَوْ جَـرَا

فمن يكن في مثل عمر الشاعر لا بُدَّ وأن يخاف من الشيب لأنّه دلالة على حاضر الشاعر وما فيه من ضعف وعجز، هذا الحاضر الذي ينظر إلى الماضي الذي انقضى بسرعة وخلّف الذكريات والحسرة وكأنه لحظة خاطفة من العمر لا تدوم طويلاً، يقول الشمّاخ(٣٤):

كـأَنَّ الـشَّبـابَ كـان رَوْحـةَ راكـبٍ قَضَـى أَرَبـاً من أَهلِ سُقفٍ لِغَضْـورَا

هذا هو فعل الزمن إنه يطوي صفحة العمر طياً ويقف الإنسان بعد فوات الأوان يتحسّر على تلك الأيام الخوالي من عمره التي انقضت دون أن تتحقق فيها أحلامه وأمانيه.

ومن آثار فعل الزمن المدمّر تلك اللحظات التي يقفها الشاعر أمام الأطلال، فيرى آثار ديار الأهل والأحباب وقد تبدّلت حياتهم ورحلت ظعائنهم، وأصبح المكان مهجوراً قد عدت عليه عاديات الزمن فتركته أثراً خاوياً، إنه إحساس مليءٌ بالفجيعة وتبدّل الحياة، يقول الشمّاخ(٣٥):

طَـالَ الـثَّـواءُ على رسـمٍ بِيَـمْـئُـودِ أَوْدَى وكـلُّ خَـلِـيـلٍ مـــرةً مُـــودِي

إنّ الشاعر يقف متذكّراً تلك الأيام الماضية، ولكن زمن الذاكرة لا يلغي زمن الواقع الذي يقف ساخراً من الزمن الإنساني المستعاد، حيث ينتفي الثبات من الحياة ويتراجع الشعور بالاستقرار، ويغدو كل شيء متنقلاً متغيّراً متحوّلاً كرمال الصحراء أو كالزمن نفسه، ولا يملك الشاعر في وجه هذه القوة المغيّرة إلاّ أن يقف باكياً حزيناً وقد أثقلته الذكريات، يقول الشمّاخ(٣٦):

وعـــرفـتُ رَسماً دارســاً مُخْلَـوْلِقـاً فـوقَفـتُ واستَـنْـطَقْـتُهُ استِنْـطـاقـا
حتـى إذا طـالَ الـوقـوفُ بِـدِمْـنَـةٍ خَـرْسَـاءَ حلَّ بهـا الـرَّبيعُ نِـطَـاقَـا
قَفْـرٌ مَغَـانِيهـا تَلُـوحُ رسـومُهـا بعـــدَ الأَحِـبَّـــةِ مُخْلِقٌ إِخْلاَقَـــا
عُجْتُ القَلُـوصَ بهـا أُسَـائِلُ آيَهـا والعـينُ تُـــذْرِي عَـبْرَةً تَغْـسَـــاقَـــا

ويناشد الشمّاخ أصحابه تذكّر الماضي وعهد الصبا بعدما غيّر الزمان أحواله وبدّل صُروفه، يقول الشمّاخ(٣٧):

فقلتُ خليليَّ انظرا اليومَ نَظْرَةً لعهد الصِّبَا إِذْ كنتُ لستُ أَفِيقُ

إِنَّها محاولة لاسترجاع أيام الصبا، أمّا أثر الزمن فيما حوله فقدصوّره بقوله(٣٨):

بادَتْ وغَيَّرَ آيَهُنَّ مع البِلَى إِلاّ رَوَاكِدَ جَمْرُهن هَبَاءُ

ومُشَجَّج أَمَّا سَواءُ قَذَالِه فَبَدَا وغيرَّ سَارَه المَعْزَاءُ

فهذه المنازل زالت ولم يبق إلاّ آثار الموقد وبقايا الأوتاد التي حاول أهلها أن يثبتوها في الأرض الصلبة لكي تبقى طويلاً، ولكن الزمن غيّرها وأصبحت بقايا هامدة، وكأن الشاعر يسخر من محاولات الإنسان في تثبيت أوتاد بيته أمام قوة الزمن القاهرة.

ويخاف الشاعر الأيّام ويعدّ لها العدّة فهي مرادفة للنوائب والمصائب، التي يملؤها بالعمل فيما يشغله عن الحاجة والفقر، يقول الشمّاخ(٣٩):

لَمَالُ المرءِ يُصْلِحُه فَيُغْنِي مَفَاقِرَهُ أَعَفُّ من القُنُوعِ

يَسُدُّ به نَوَائِبَ تَعْتَرِيه من الأَيَّامِ كالنَّهَلِ الشُّرُوعِ

يشبّه الشمّاخ الأيام بالإبل العطشى التي إذا ما أصابت ماء فإنها تعلُّ منه وتنهل، وكأن الأيام في عداء مع الإنسان فإذا ما أصابته بمصيبة فهي تبالغ في أذاها وتدميرها له.

ولعلّ مما يزيد خوف الشمّاخ من غدر الأيام هذا الإحساس المرعب بعبثية الحياة وعشوائية الموت، فهو يرى الموت يخبط خبط عشواء فتصيب المنايا أناساً وتخطئ آخرين، تصيب بني قومه وتخطئه فلا تصيبه، مما يجعله في حالة قلق دائم وانتظار طويل، يقول الشمّاخ(٤٠):

تُصِيبُهُمُ وتُخْطِئُنِي المنَايَا وأَخْلُفُ في رُبُوعٍ عن رُبُوعِ

إنّه الخوف من الزمن الآتي والشاعر الذي يعرف مصيره القادم يرى أن حتميّة الفناء لا تبقي أحداً ولا تعرف للثبات لوناً، فهي في حل وارتحال ولقاء وفراق وحياة وموت، يقول الشمّاخ(٤١):

وقد ينْتَئِي من قد يطول اجتماعُه ويُخْلجُ أَشْطَانَ النَّوى كُلَّ مَخْلَجِ

ومما يزيد الحاضر مرارة وفجيعة أن الأمور لا تستقيم على طريق، وأنّ الزمن يضحك لبعض الناس فيعطيه أكثر من حاجته وفوق ما يستحق، ويعبس في وجه آخرين فيذيقهم ألوان المرارة والخذلان، يقول الشمّاخ(٤٢):

أَلاَ إِنّما الداءُ العَيَاءُ مَرَامُنَا أموراً تواتِي غَيْرَنَا وهْوَ أَخْرَقُ

ولعلّ هذا الإحساس المرير بالمعنى السابق يراود الكثيرين من بني البشر على مرّ العصور، وليس قصراً على حالة الشاعر، وكثيراً ما ترتد خيبات الأمل وسوء الحظ على النفس، فتبعث الكآبة والحزن والأسى والإحساس بالمرارة.

هذه هي أهم دلالات الزمن وتوظيفاته في شعر الشمّاخ وصوره، ونلاحظ أنه تعامل مع الزمن كوقت يساير حالات الشاعر وانفعالاته، . طويل حينما يكون حزيناً تكتنفه الظلمة من كل زاوية ويبات قلقاً متوجساً مضطرباً، ويتغير إحساسه بهذا الليل حينما يكون سعيداً بلقاء من يحب، ليشعر فيه بالراحة وتتبدّل مرارته وكدره إلى صفاء وعذوبة، أمّا نهاره وما فيه من حياة جافة وصحراء لافحة فقد أعطى دلالات على معنى السفر والتنقل وطلب الحاجات. ولاحظنا رؤية الشاعر للزمن كقوة فاعلة مغيّرة ومؤثّرة فيما حولها، وتبدّى ذلك في الآثار المدمّرة وتبدّل الأحوال وتشتت الجموع، كما تبدّى على جسمه وما طرأ عليه من تحوّلات كالشيب والخوف من الموت الذي يتخطّف الأحبة، والحظ العاثر الذي يعطي لغيره ويمنعه، هذه هي أهم الأحاسيس والرؤى لحقيقة الزمان وتحوّلاته وألوانه المختلفة.

صور المكان ودلالاتها:

"في مقابل ذلك الحسّ الفاجع بالزمان وفعله المدمّر، تبرز أهمية المكان، فيلجأ الشاعر إلى خلق التوازن في الحياة الإنسانيّة، فيبدع صور المكان ويحدد تخومه، وكيف يوجد ذلك المكان؟ يوجده بالتسمية إذ إنّ إطلاق الاسم معادل لعملية الخلق"(٤٣).

ولم يخرج الشمّاخ عن ذلك ، فقد أكثر من ذكر الأماكن وأسماء المواقع والمنازل في شعره، حتى أصبح من السهولة تحديد مواقع سكنى قومه، ومرابعهم، وأماكن تنقله ورحلاته، يقول الشمّاخ(٤٤):

أَقــولُ وأَهْلي بــالجِنَــابِ وأَهْلُهــا بِنَجْـدين لا تَبْعَـد نَـوَى أُمِّ حـشْرَجِ

فالمكان بينهما تبعده المسافات، ولذا يدعو إلى اللقيا والوصال، ويكرر الشاعر من صورة تباعد المكان بينهما، ودوره في علاقتهما النفسيّة، يقول في قصيدة أخرى(٤٥):

رأَيــتُ وقــدْ أَتَــى نَجْــران دُونِي ولَـيْلَى دُونَ أَرْحُلِهَــا الــسَّــديــرُ

فالبعد بينهما يزيد من شدّة الشوق، ويؤجج نيران المحبة، فهو في نجران وهي في السدير بالعراق، وفي صورة أخرى نجد الشقة تزداد تباعداً بينهما، ويقول أيضاً(٤٦):

تَحُلُّ سَجَــا أَو تجعل الغَـيْلَ دُونهــا وأَهْلِي بــأَطــرافِ اللِّــوَى فــالمُــوَّتَّجِ

ولو تتبعنا هذه الأماكن لوجدنا أن الشاعر يختار المكان الطيب الخصب كثير المياه والأشجار لديار صاحبته، أمّا دياره فهي أودية وأماكن لا تنَم عن خصب أو خير كثير، فليس من يسكن قرب السدير كمن يسكن جبال نجران، ولا من يسكن الجناب كمن يسكن النجدين، ولا ريب في أن عواطفه وأشواقه هي التي تضفي على المكان جمال خضرته وخصوبته؛ فصاحبته كالغيث الذي أينما نزل حلّ الربيع والخصب.

المكان والغربة:

ونكاد نحسّ غربة الشاعر حينما تبتعد عنه صاحبته على الرغم من وجوده بين أهله وعشيرته، ويرى الشمّاخ أن هذه المسافات ليست هي المانع الوحيد من الوصول، فالمكان مهما بعد؛ فإن الشاعر قادر على تجاوزه كما يقول(٤٧):

فقلـتُ لـصحبـتي: هل يُـبْلِغَنِّي إلى لَـيْلى الـتَّهَجُّــر والـبُكُــورُ
وإِدْلاَجِـي إِذا الــظَّـلـماءُ أَلـقَــتْ مَــرَاسِـيَـهَــا وهَــادٍ لا يَجُــورُ
وقــولي كلـما جــاوزتُ خَــرْقَــاً إلى خَــرْقٍ لأُخْــرَى القــوم: سيُروا

بنـــاجيـــةٍ كـــأَنَّ الـــرَّحْلَ منهـــا وقـد قَلِقَتْ من الضُّمْرِ الضُّفُورُ

وعلى الرغم من أن الشاعر وقومه في نجران وليلى وأهلها بالعراق، فإن هذه المسافات الشاسعة سهلة التجاوز على ناقته القويّة السريعة، ولكن المانع الأقوى الذي يحرمه من الوصول، كما يراه الشاعر هو قوله(٤٨):

وكيف تَلاَقِيهَـا وقـد حـالَ دونَهـا بَنُو الهَوْنِ أَو جَسْرٌ ورهْطُ ابن حُنْدُجِ

فهذه العداءات القبليّة والضغائن التي تمتدّ على طول المسافة التي يشعر الشمّاخ بها ويعرف أن "صدروهم تغلي عليّ مراضها"(٤٩)-، هي التي تقف حاجزاً مانعاً بينه وبين ليلى.

المكان والماء: يُسقط الشمّاخ على المكان بعضاً من مشاعره وأحاسيسه أو مشاعر وأماني الآخرين، فهو حينما يصوّر مورد الماء نراه يترجم ما في نفس العطشان "مشرباً روياً وقد قلّت عليه المحاجر"(٥٠)، كما يتصوّره "شرائع لم يكدرها الوقير"(٥١) تحيط به الأشجار "له غراة لفّاء صافٍ غديرها"(٥٢)، وتغرد في أفيائها الطيور "عليه الطيور كالورق اللجين"(٥٣)، و"تدعو هديلاً به الورق المثاكيل"(٥٤). أمّا أمكنة الصائدين وقتراتهم فيصفها بقوله(٥٥):

عليهـا الـدُّجـى مُسْتَنْشـآتٍ كـأَنّهـا هَـوادجُ مـشـدودٌ عليهـا الجَـزاجِـزُ

ولمّا كان الماء مبعث الطمأنينة والراحة في نفس البدوي الذي أتعبته كثرة البحث والترحال من أجله، فإننا نجد الشمّاخ يصوّر متعة الجلوس حول الماء، ويرى في ذلك نعيماً وأنساً وراحة، حيث يقول راجزاً(٥٦):

يَـصِفْـن بـــالقَـيْـظِ على رَكِـيَّـــاتْ
مِـن الـكَـلَى في خُـــسُفٍ رَوِيَّـــاتْ
وضعْـنَ أَنْـمَاطـــاً على زَرْبِـيَّـــاتْ
ثـم قَعَـــدْنَ بِـــرَكَـــةَ الـنَّجِـيَّـــاتْ

صور الطريق:

أمّا الطريق التي كان يسلكها أثناء رحلاته وتنقله وكذلك الطرق التي كانت تسلكها الحمر الوحشية فقد صوّرها لنا بصورة نحس من خلالها وعورة المسالك وضيقها، وما يلاقيه المسافرون فيها من معاناة ومصاعب تهلك أرواحهم فتراها على قارعة الطريقة ميتة أو في طريقها إلى الموت، وقد حطّت عليها الغربان تفقأ منها العيون وتنهش الأجساد ولا يخرج من هذه الطرق سالماً إلا القوي الصلب السريع، يقول الشمّاخ(٥٧):

كَأَنَّ أَنِينَهُنَّ بِكُلِّ سَهْبٍ ... إِذا ارتحلتْ تجاوُبُ نائِحاتِ

لهُنَّ بِكُلِّ مَنْزِلَةٍ رَذَايَا ... تُرِكْنَ بِها سَواهِمَ لاغِباتِ

ويصوّر الجهد الذي تبذله الناقة على هذه الطريق والتعب الذي تلاقيه حتى أنها من شدّة ضعفها وهزالها تجد صعوبة في معرفة الطريق ، يقول الشمّاخ(٥٨):

وإِن شَرَكَ الطَّرِيقِ تَوَسَّمَتْهُ ... بَخَوْصَاوَيْنِ في لُحْجٍ كَنِينِ

ويشبّه الشمّاخ هذه الطرق بالنحائز حين يقول(٥٩):

فأَقْبَلَهَا نِجَادَ قَوَّيْنِ وانْتَحتْ ... بِها طُرُقٌ كأَنَّهن نَحَائِزُ

فالحمر الوحشية تجد الصعوبة في سلوك هذه الطرق الضيقة الصعبة، ولعلّ في هذا التصوير ما يعكس ظلالاً من ظروفه النفسيّة وآماله التي تضيق وتختنق في صدره، كما تعكس صعوبة الحياة وصراعها المرير. ويشبّه هذه الطرق بالتوائها وخطورتها بظهر الأفعى، فيقول(٦٠):

على طَرِيقٍ كَظَهْرِ الأَيْمِ مُطَّرِدٍ ... يَهْوِي إِلى قُنَّةٍ في مَنْهَلٍ عَالِي

وقوله(٦١):

لَمَّا اسْتَفَاضَ لها الوادي وأَلْجَأَهَا ... من ذِي طُوَالَةَ في عَوْجَاءَ مِيفَاقِ

ويتلوّن الطريق في نفس الشمّاخ بحسب تشكّل أحاسيسه مما يعطي لصورة المكان دلالات مختلفة، ويبدو ذلك واضحاً في صوره الشعريّة، يقول الشمّاخ(٦٢):

إِذَا قطعتْ قُفّاً كُمْيتاً بَدَا لَهَا سَمَاوَةُ قُفٍّ بين وَرْدٍ وأَشْقَرَا
وراحتْ رواحاً من زَرُودَ فنازعتْ زُبَالَةَ جِلْبَاباً من اللَّيل أَخْضَرَا

لقد مازج بين اللون الأحمر والأشقر والكميت والأسود أو الأخضر، وينعكس ذلك على نفسية الناقة وإحساسها فهي تنتقل من الكميت إلى الوردي أو الأشقر وفي ذلك انفراج للآمال وتحسن في رؤيتها للحياة. وأحياناً يصف الطريق باللون الأغبر، فيقول(٦٣):

وأَغْبَرَ وَرَّادِ الثَّنَايَا كأَنَّهُ إِذا اشْتَقَّ في جَوْزِ الفَلاةِ فَلِيقُ

فهذه الطريق المغبّرة وما فيها من ثنايا وردية اللون تشبه في امتدادها عَبْرَ الصحراء الفيلق في عنق الجمل، ولعلّ كثرة المارين بها قد أحال لونها فأصبح مغبرّاً، ويؤكد الشمّاخ هذا المعنى في قوله(٦٤):

إِذا اجْتَهدا التَّرْوِيح مَدَّا عَجَاجَةً أَعَاصِيرَ مما يَسْتَثِيرُ خُطُاهُمَا

وقوله(٦٥):

فأَضْحَتْ بصحراءِ البُسَيْطَةِ عَاصِفاً تُوَلِّي الحصَى سُمْرَ العَجَايَاتِ مُجْمَرَا

فكثرة مرورها على هذه الطرق وتتابع سيرها مسرعة قد أثّر في هذه الأرض فكأن تتابع حركة الأقدام عليها زخات من المطر، يقول الشمّاخ(٦٦):

تَخْدِي يداها ورِجْلاها على شَرَكٍ سَحَّ النَّجَاءِ به من بارِقٍ بَاقِ

صورة الصحراء: ولم يقتصر تصوير الشمّاخ للمكان على المورد والطرق بل كان للصحراء صور كثيرة في شعره، فهي المكان الأكثر التصاقا بحياة البدوي وظروفه الصعبة، وأعطى الشمّاخ في صوره من دلالات المكان وأشكاله ما جعلنا نتعاطف مع هذه الحياة الصعبة ونتملس صعوباتها البالغة التي لا يتجاوزها إلاّ الرجل الشجاع، يقول الشمّاخ(٦٧):

وغَمْرةِ موتٍ خُضْتُ حتى قَطَعْتُها وقد أَفَظَع الجِبْسَ الهِدَانَ خِيَاضُها

وقوله(٦٨):

وإِنْ رَمَيْتَ بها في طَامِسٍ دأَبت إِذا تَرَقْرَقَ آلُ بَعْدَ رَقْرَاقِ

هذه الصحراء التي يصفها بغمرة موت وطامس وتيهاء مقفّرة لا مكان فيها للرعي، وفي ذلك يقول(٦٩):

ولقد قطعتُ الخَرْقَ تحمل نُمْرُقِي حَدَّ الظَّهِيرة عَيْهَلٌ في سَبْسَبِ
أُجُدٌ كأَن صَرِيفَها بسَدِيسِهَا في البِيدِ صارخةً صَرِيرُ الأَخْطَبِ

ولكننا رغم هذه الصورة القاتمة للصحراء التي تتردد في جنباتها آثار المارّين بها وقعقعة وفاضهم الخالي، نكاد نتلمّس فيها بعض مظاهر الحياة كمشاهد البقر الوحشي الذي يتمشّى في أوديتها وشعابها بهدوء واطمئنان، كما يمشي النصارى في خفاف اليرندج، حيث يصف الشمّاخ ذلك بقوله(٧٠):

عفتْ غيرَ آثارِ الأَرَاجِيل تَعْتَرِي تَقَعْقَعُ في الآباطِ منها وِفَاضُها

وقوله(٧١):

وداوِيَّةٍ قَفْرٍ تَمَشَّى نِعَاجُهَا كمشْيِ النَّصارى في خِفَافِ اليَرَنْدَجِ

وهذه الصورة تحمل من دلالات الاطمئنان والراحة ما يؤكد لنا أنها ليس قفراً، بل إن نعاجَها مطمئنة إلى رزقها ومرعاها فهي تتبختر في مِشْيتها كما يمشي النصارى في خفاف اليرندج، فأسبغ الشاعر عليها من الألوان المتمايزة ما جعلنا نستحسن هذا التشبيه.

أما شعور الشمّاخ باتساع الصحراء وبُعد المسافات فقد صوّره بقوله(٧٢):

وقولي كلما جاوزتُ خَرْقاً إلى خَرْقٍ لأُخْرَى القوم: سيُروا

فهذا السير الذي لا ينتهي والتعب الذي لحق القوم من طول الرحلة دليلٌ على اتساع هذه الفلوات وصعوبة اجتيازها، وفي الصحراء التي لا ينعم الإنسان فيها بالراحة نجد الشمّاخ يتكيّف معها ويستخدم الوسائل المتاحة لديه أحسن استخدام، فهو يتخذ من يدي ناقته وسادة له أثناء نومه في الصحرا، فيقول(٧٣):

وخَرْقٍ قد جعلتُ به وسَادِي يَدَيْ وجْناءَ مُجْفَرَةِ الضُّلوعِ

ولعلّ في ذلك دلالة على تنبّهه وعدم ترك الأمور دون أخذ الحيطة والحذر فهو لا ينام إلا بعد أن يعقل ناقته ويضع قدميها تحت رأسه، حتى إذا ما تحركت صحا من نومه وأحسّ بها قبل أن تبتعد عنه أو تهرب منه، كما أنّ في هذا البيت دلالة على الشعور بالتجانس والاندماج في مثل هذه البيئة والظروف التي تدعو إلى التوحد، فهو وناقته كل لا يتجزأ، يسيران معاً وينامان معاً.

صورة الأطلال:

أمّا الأطلال فهي المرآة العاكسة لأثر الزمان على الطبيعة والحياة والمكان. "وكما أن الزمان لا يكتمل معناه ولا يتحقق فعله إلا من خلال ظهور آثاره في الطبيعة والإنسان؛ ولكي يظهر الزمان آثاره لا يمكن أن يجري في الفراغ السديمي فلا بدّ له من مكان يجري فيه؛ كي يتمكن من تحقيق فعله، فالمكان هام وضروري وحيوي"(٧٤).

ولقد "ربط كثير من النقّاد المكان بعملية الإدراك أو الرؤية لعناصر العمل الشعري، فمن أبسط القضايا النقديّة التي يمكن طرحها أن الرؤية تتحقق فعلاً حين نكون قادرين على تجميع العلاقات في محاور متصاحبة في مكان ما يبرز نظامها، وعند هذا تغدو فائدة المكان أنّه يحوّل الأدب إلى موضوع أو مادة في أجمل معانيها"(٧٥).

ومن هنا فقد كان الطلل الموقع المرشّح لاستكناه حقيقة الموت والحياة، ونجد الحديث عن الدهر وتعفيته الآثار قوياً في موقع الطلل، ويقترن بالحديث عن الموت والرحيل، وتفسير ذلك ما يرى محمود الحلحولي إذْ يقول: "إن الطلل هو المجمع المكثف للزمان والمكان، وهذا المجمع مكشوف للعيان، يعيد إلى الشاعر الماضي الذي تولّى، فيقف مقارناً وهو يبصر طلله كاسفاً، وينظر أثر نسج الرياح عليه شجيّاً، ولسوء اعتقاد الشعراء بالدَّهر، أفضوا بالطلل إلى مشارف وعره، فاختزلوا الدهر إلى أن يكون الماضي الذي تخلف وحسب، ولم ينتبهوا إلى أن الدهر ممتد وأن الطلل مكان للحياة، وكأنهم آيسون منه، فقد يعود هذا الطلل مسرحاً للأحبة وجنة تجمع مضارب خيامهم"(٧٦).

ويقف الشمّاخ كغيره من الشعراء مستعبراً باكياً حزيناً، وكأنه يبكي إيقاع الرحيل المتواصل

ومأساة المُفارِق التي تتكرر، فيبكي أيامه القادمة أكثر مما يبكي حاضره أو ماضيه، يقول الشمّاخ(٧٧):

أَمِنْ دِمْنَتَيْنِ عَـرَّجَ الـرَّكْبُ فيهما ... بِحَقْلِ الـرُّخـامَـى قَـدْ أَنَـى لِبِلاَهُمـا

ففـاضـت دمـوعـي في الـرِّداء كـانَـما ... عَـزَالِيَ شعِـيَـبـيْ مخلِفٍ وكُلاَهُمـا

وقوله(٧٨):

ولمـا رأَيْتُ الـدَّارَ قَفْـراً تَـبَـادَرَتْ ... دُمُـوعٌ لِلَـوْمِ العـاذِلاتِ سَبُـوقُ

وقوله(٧٩):

حتَّـى إِذَا طَـالَ الـوقـوفُ بِـدِمْنَـةٍ ... خَـرْسَـاءَ حلَّ بهـا الـرَّبيعُ نِطَـاقَـا

قَفْـرٍ مَغَـانِيهـا تَلُـوحُ رسـومُهَـا ... بعـدَ الأَحِـبَّـة مُخْلِقٌ إِخْلاَقَـا

عُجْتُ القَلُـوصَ بِهَـا أُسَـائِلُ آيَهـا ... والعـينُ تُـذْرِي عَـبْرَةً تَغْـسَـاقَـا

هذه الأمكنة تثير في الشاعر دواعي الحزن والبكاء للنهاية المفجعة التي آلت الديار إليها، ويستغرب المرء من استدعاء الذكريات الجميلة مع صاحبته عند رؤية الأطلال وكأنَّ هذا المكان هو المنبّه لأحاسيسه ومشاعره وأشواقه، مثلما تنبّهه لحظة الفراق والوداع وقت الرحيل إلى وصف محبوبته(٨٠). والسؤال الذي يطفو على السطح، لماذا لا تصنع لحظات السعادة عند شاعرنا شيئاً؟ بينما تفعل لحظات الفراق والحزن فعلها في نفس الشاعر ومشاعره. ولا نكاد نجد وصفاً لصاحبته وجمالها إلا أمام هذين المشهدين: الأطلال والظعائن الراحلة، فهما مبعث أشجانه وأحزانه ومستودع ذكرياته، وكأنهما سبب لتداعي الذكريات وتواردها على خاطره، يقول الشمّاخ(٨١):

نَـظَـرْتُ وسَهْـبٌ من بُـوَانَـةَ بيننـا ... وأَفْيَحُ من رَوْضِ الـرُّبَـابِ عَـمِيقُ

إِلى ظُعُـنٍ هـاجتْ عَليَّ صَبَـابَـةً ... لَهُـنَّ بـأَعْلَى القُـرْنَـتَيْنِ حَـرِيقُ

فقلتُ خليليَّ انـظـرا اليـومَ نَـظْـرَةً ... لعهـد الـصِّبَـا إِذْ كنتُ لسْتُ أَفِيقُ

فالشاعر رغم امتداد المسافات وبعد المكان يستطيع رؤية ظعنها الذي يشعل في نفسه الأشواق لعهد الصبا وإلى تلك الأيام التي مضت ولم يبق منها سوى الذكرى.

ويصوّر الشمّاخ تعلّقه بالمكان وحنينه إلى ديار الأحبّة بشكل يعتمد تداعي المعاني والذكريات، فكأن ذكرى المكان وما فيه من أُناسٍ يعودونه مع كلّ نسمة تهب منه أو سنا برق ينبعث في سمائه، يقول الشمّاخ(٨٢):

رأَيتُ سَنَا بَرْقٍ فقلتُ لصاحبي بَعِيدٌ بِفَلْجٍ ما رأَيتُ سَحِيقُ
فباتَ مُهِمّاً لِي يُذَكِّرنِي الهوى كأَني لِبَرْقٍ بالحجازِ صَدِيقُ

هذا المكان الذي تنعكس صورته في شعر الشاعر مطابقة للحالة الوجدانية التي يعيشها، فرحيل الظعائن هو أمر صعب فيه مرارة الفراق وألم الوداع وفيه قساوة، وأذى للنفس والوجدان، ولذا كان هذا المكان مطابقاً لحالته هذه، يقول الشمّاخ(٨٣):

صَدَعَ الظَّعائِنُ قلبَه المُشْتَاقَا بِحَزِيزِ رَامَةَ إِذْ أَرَدْنَ فِراقَا

فالشاعر قد اختار من رامة هذا الموضع الذي كثرت حجارته وغلظت كمكان للفراق والرحيل، بينما اختار من رامة في قصيدة أخرى مكاناً آخر يعكس حالة مغايرة للحالة الأولى، فهو يقول(٨٤):

كأَني كسوتُ الرَّحْلَ أَحْقَبَ سَهْوَقاً أَطاعَ له فِي رَامَتَيْنِ حَدِيقُ

فالمكان هنا اتسع لرعي الحمار الوحشي وامتلأ بالأعشاب والنباتات.

أمّا وقت رحيل صاحبته فقد انعكس على نفسيته الحزينة القاتمة وعلى المكان الذي يسكنه، فبدا هذا المكان مظلماً دامساً قليل الوغى، كل شيء فيه يثير الخوف والرعب، يقول الشمّاخ(٨٥):

أَلاَ أَدْلَجَتْ لَيْلاكَ من غير مُدْلِجٍ هَوَى نفسها إِذْ أَدْلَجَتْ لم تُعَرَّج
بِلَيلٍ كلونِ السَّاجِ أَسودَ مظلمٍ قليلِ الوَغى داجٍ كلونِ اليَرَنْدَج

ويختار الشمّاخ من الأماكن ما يأتي منسجماً مع سياق المعنى في الصورة، فهو حينما يطلب لقاء من صاحبته لا تفي له بالوعد وتمنّيه الأماني الكاذبة، وتختار له مكاناً للقائه لا تتحقق فيه شروط اللقاء، يقول الشمّاخ(٨٦):

مَنَّيْنَه فكَذَبْنَ إِذْ مَنَّينه تلك العهُودَ وخُنَّهُ المِيثَاقَا

ولقـد جعلْنَ له المحُصَّبَ مـوْعِـداً فلقـد وَفَيْنَ وعـاقَهُ مـا عـاقـا

فهذا المكان الذي يجتمع فيه الحجاج لرمي الجمرات مزدحم بالناس الذين يتدافعون لرمي الشيطان، وكأن كلاً منهم قد جاء بآثامه وذنوبه ليرميها على الشيطان ويتطهّر للعبادة ورضا الله، فهو موضع للنقاء والتطهر من الأدران، ولا يصلح أن يكون مكاناً للِّقاء، فأي فكرة شيطانية ماكرة هذه التي اختارت هذا المكان، إنه المكان الذي لا يتحقق فيه مثل هذا اللقاء.

ونلاحظ أن الشمّاخ يكثر من ذكر أسماء الأمكنة؛ ليعطي لصوره واقعيتها وحقيقتها لتتأكد في النفس مشاهدها، وحينما يرى أن الاسم لا يفي بمضمون الصورة التي يريدها يعطي للمكان الصفة المناسبة، فيقول(٨٧):

نَمَتْ في مكـانٍ كَنَّهـا واستـوتْ به فـما دُونَهـا مـن غِـيلِهَـا مُتَلاَحِـزُ

فكلمة "كنّها" جاءت لتصف هذا الموضع ولتعطيه دلالات جديدة، قد جاءت هذه الكلمة متّفقة وحسن صياغة البيت وكأن لفظة "مكان" استدعت لفظة "كنّها" كنوع من تداعي الألفاظ الذي غالباً ما نلحظه في قصائده.

ويصف الشمّاخ أحياناً المكان فيرسم صورة يبدو فيها من الدلالات البعيدة ما يوحي بالمعنى الذي يريده، كقوله(٨٨):

مَتـى مـا يَسُفْ خَيْشُـومُه فـوق تَلْعَـةٍ مَصَـامَـةَ أَعْيَـارٍ من الـصَّيفِ يَنْشجِ

وإنْ يُلْقِيَـا شَـأْواً بـأَرضٍ هَـوَى لَهُ مُفَـرَّضُ أَطْـرَافِ الـذِّرَاعـيْنِ أَفْلَجِ

فهذا المكان كان يعجّ بالحمر الوحشية وقد تركت من الآثار ما يدلّ على وجودها فهي لم تبتعد عن هذا المكان ولم يمض وقت طويل على مغادرتها، فما زالت بقايا بولها وروثها رطبةً طريةً لم تؤثر فيها الشمس.

ويؤكد الشمّاخ في شعره أن المكان يتأثر وتتغيّر معالمه بتغير الناس، وكأنه امتداد للإنسان وأثر من أثاره، يحيا بحياته ويزول بزواله، يقول الشمّاخ(٨٩):

مـنـازلُ لِلْـمَـيْـلاَءِ أَقْـفَـر بعـدنـا مَعَـالِمُهَـا من رَاكِـسٍ فَـمِـراضُـهَـا

وقوله(٩٠):

لَـنْ طَـلَـلٌ عـافٍ ورسـمُ مـنـازلٍ عَفَتْ بعد عَهْدِ العاهدينَ ريـاضُها

فهذه الأماكن والمنازل قد عفت بعدما رحلوا عنها وتركوها فتحوّلت إلى أطلال ومنازل عافية.

ولم تكن الأطلال والرسوم هي كل ما حفظته ذاكرة الشاعر عن المكان بل نراه يصوّر منظراً لموضع آهِلٍ بالسكان، فيقول(٩١):

وأَعـرَضَ من خَفَّـانَ أُجْـمٌ يَـزِينُه شَمَارِيخُ بـاهَـا بَـانِيَـاهُ المُـشَقَّـرَا

فقد بدا خفّان من بعيد ببيوته المربعة الشكل التي يرتفع بعضها فتبدو كالشماريخ تشبه قصر المشقر بالبحرين.

الهوامش:

١-انظر: عدنان بن ذريل، في المصطلح الفلسفي، الزمان والمكان. مجلة المعرفة، السنة ٣٣، العدد ٣٦٨، أيار ١٩٩٤، ص١٦ .

٢-انظر: ديوان المتنبي، بيروت، المكتبة الثقافية ، (د. ت)، ص ٤٧٤ .

٣-الديوان، ٧٨، أميل إلى رواية البيت الثالث كما ورد في اللسان، لأنّ الشاعر يصف ليلة صعبة عاشها وعانى فيها الصعاب، بدلاً من الرواية التي ذكرها المحقق "لكنت إذاً كالمتقي رأس حية ...".

٤-الديوان، ١٥٢، ١٥٣ .

٥-الديوان، ٣١٠ .

٦-الديوان، ٢٨٨ .

٧-الديوان، ٤١٣ .

٨-الديوان، ٤٠٦ .

٩-الديوان، ٣٧٤، ٣٧٥ .

١٠-الديوان، ٣٠١ .

١١-الديوان، ١٧٩ .

١٢-الديوان، ص ١٥٧ .

١٣-الديوان ، ١٤٤ .

١٤-الديوان، ٣٣٤، ٣٣٥ .

١٥-الديوان، ٤٥٦ .

١٦-الديوان، ٨٤، ٨٥ .

١٧-الديوان، ٢١٢ .

١٨-الديوان، ٤٢٩ .

١٩-الديوان، ١٣٨ .

٢٠-الديوان، ١٤٤ .

٢١-الديوان، ١٤٢ .

٢٢-الديوان، ١٦٧ .

٢٣-الديوان، ٢٤٢ .

٢٤-الديوان، ٢٥٤ .

٢٥-الديوان، ١٦٧ .

٢٦-الديوان، ١٧٥ .

٢٧-الديوان، ٢٤٢ .

٢٨-الديوان، ٤٢٩ .

٢٩-الديوان، ٢٤٢ .

٣٠-الرحلة في القصيدة الجاهلية، ٢٣٧ .

٣١-الديوان، ٢٤٣ . الصَّبَا: الحنين.

٣٢-الديوان، ٤٣٩ .

٣٣-الديوان، ١٣٠ .

٣٤-الديوان، ١٣٠ .

٣٥-الديوان، ١١١ .

٣٦-الديوان، ٢٦٢ .

٣٧-الديوان، ٢٤١ .

٣٨-الديوان، ٤٢٧، ٤٢٨ .

٣٩-الديوان، ٢٢١، ٢٢٢ .

٤٠-الديوان، ٢٢٤ .

٤١-الديوان، ٧٣ .

٤٢-الديوان، ٤٥١ .

٤٣-انظر: ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية، ١٨٩ .

٤٤-الديوان، ٧٣ . الجِنَاب: اسم موضع بعراض خيبر ووادي القرى، نجدين: جبلان بأجبأ فيهما نخل وتين.

٤٥-الديوان، ١٥١ . نجران: مدينة الحجاز من شق اليمن. السدير: نهر، وقيل قصر قريب من الخورنق، وقيل سدير العراق.

٤٦-الديوان، ٧٩ . سجا: اسم بئر. الغيل: موضع قرب اليمامة. اللوى: واد من أوية بني سليم، الموتج: المكان.

٤٧-الديوان، ١٥٣ .

٤٨-الديوان، ٧٩ . بنو الهون: بطن من محارب بن خصفة، وكذلك بنو الجسر ورهط ابن حندج.

٤٩-الديوان، ٢١٥ .

٥٠-الديوان، ٤٤١ . ولهم محاجر وحدائق: هي مواضع فيها رعي كثير وماء.

٥١-الديوان، ١٥٦ . الوقير: الغنم السائمة الكثيرة بما فيها من الكلاب والحمير وغيرها.

٥٢-الديوان، ١٦٨ .

٥٣-الديوان، ٣٢٠ .

٥٤-الديوان، ٢٨٢ .

٥٥-الديوان، ١٧٩ . الدجى: جمع دجيه وهو الصوف الأحمر، وهو بيت الصائد وقترته. المُسْتَنْشئات: المستحدثات. الجزاجز: خصل العهن والصوف المصبوغة.

٥٦-الديوان، ٣٧٣ . يصفن: يقمن زمن الصيف. ركيّات: الآبار. خسف رويات: بئر كثيرة المياه. بِركة: نوع من البروك.

٥٧-الديوان، ٦٨، ٦٧ . الرذايا: جمع رذية وهي الناقة المهزولة من السير.

٥٨-الديوان، ٣٣٣ . لحج مكين: موضع ضيّق يعني مقر عيني ناقته.

٥٩-الديوان، ١٩٨ . النحيزة: طريقة من الرمل سوداء ممتدة كأنها خط مستوية خشنة مع الأرض لا يكون عرضها ذراعين.

٦٠-الديوان، ٤٦٠ . الأيم: الحيّة.

٦١-الديوان، ٢٥٥ . عوجاء ميفاق: طريق عوجاء ممتدة بعيدة الآفاق.

٦٢- الديوان، ١٣٩ .

٦٣- الديوان، ٢٤٣ . الفليق: الصبح، وقيل موضع حلقوم البعير، وباطن عنق البعير حيث ينغلق الوبر .

٦٤- الديوان، ٣١١ .

٦٥- الديوان، ١٤٠ . العجايات: جمع عجاية وهي عصب مركب في فصوص من عظام تكون عند رسغ الدابة. المجمر: الصلب الشديد.

٦٦-الديوان، ٢٥٦ .

٦٧- الديوان، ٢١٤ . الجبس: الجبان.

٦٨- الديوان، ٢٥٤ . طامس: المكان الطامس وهو البعيد الذي لا مسلك منه.

٦٩-الديوان، ٤٢٩ .

٧٠- الديوان، ٢١١ .

٧١- الديوان، ٨٣ . الأرندج: الجلد الأسود. وخصَّ بها النصارى لأنهم معروفون بلبسها.

٧٢- الديوان، ١٥٣ .

٧٣- الديوان، ص ٢٢٥ . الخرق: الفلاة الواسعة البعيدة، مجفرة الضلوع: متباعدة الأضلاع من عظم جنبيها.

٧٤-انظر: مرشد أحمد، جماليات المكان في روايات عبد الرحمن منيف، رسالة ماجستير/ جامعة حلب، ١٩٩٢، ص ٢ .

٧٥-انظر: عبد القادر الرباعي، تشكيل المعنى الشعري، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الثاني، فبراير ١٩٨٤، ص ٥٦ .

٧٦-انظر: محمود أحمد الحلحولي، الدهر في الشعر الجاهلي والإسلامي، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، ١٩٩٠، ص ٤٢ ,

٧٧-الديوان، ٣٠٧، ٣١٠ .

٧٨-الديوان، ٢٤٢ .

٧٩-الديوان، ٢٦٢ .

٨٠- انظر الديوان قصيدة رقم (٢) الأبيات رقم (٥-١٧) والقصيدة رقم (٧) الأبيات رقم (٥-١٥).

٨١-ص ٢٤١

٨٢-الديوان، ٢٤٨ .

٨٣-الديوان، ٢٦١ .

٨٤-الديوان، ٢٤٥ . رامتين: تثنية رامة.

٨٥-الديوان، ٧٨ .

٨٦-الديوان، ٢٦١ .

٨٧-الديوان، ١٨٤ .

٨٨- الديوان، ٩٣ .

٨٩- الديوان ٢١٢ .

٩٠- الديوان، ٢١١ .

٩١- الديوان، ١٤٢ .

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

الفصل الثالث

الصورة والرمز

يستخدم الشاعر اللغة أداة للتعبير، ويقوم بعملية تشكيل مزدوجة للزمان والمكان في بنية جديدة ذات دلالة، ولا شك أن هناك من الصور ما يخفى إدراك مضمونها حين يعتمد تشكيلها على المخزون اللاشعوري لدى الشاعر، ولا بدّ لذلك من بذل الجهود في استكناه هذه الصور ومضامينها " لأنّ الشعر ليس تعبيراً عن فكرة محددة قصد المبدع أن ينقلها إلى المتلقي، وإنّما هو تشكيل لغوي فني يتميز عن اللغة العادية بكون المعاني المباشرة للغة فيه تتحول إلى رموز متعددة الدلالات "(١).

ويفرّق تامر سلوم بين الدلالة المعجمية للكلمة والدلالة الأدبية " إذْ الإيحاء الأدبي للكلمات ليس تعبيراً مختصراً عن العوالم التي تعيش فيها والمبنى -اسماً أو صفة أو فعلاً، أو ضميراً، أو أداة- لا يعيش معنى مجرداً وإنّما ينطق بأحاسيس واضحة أو غامضة قوية أو ضعيفة مشروعة أو غير مشروعة، أمّا الدلالة المعجمية فليست هي الدلالة الأدبية بحال من الأحوال وإن أمكن أن يستأنس بها في موقف ما ... "(٢).

والرمز الشعري في أبسط معانيه هو " الدلالة على ما وراء المعنى الظاهري، مع اعتبار المعنى الظاهر المقصود "(٣)، أو كما يقول مصطفى ناصف " الرمز كما يقول " يونج " وسيلة إدراك ما لا يستطاع التعبير عنه بغيره، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفظي "(٤).

فالرمز كما يتّضح لنا هو تجاوز للدلالة الاصطلاحية إلى ما تحتوي عليه الدلالة الأدبية من معنى آخر وراء المعنى الظاهري، ولعلّ ذلك يذكرنا بما تنبّه إليه عبد القادر الجرجاني من فرق دقيق بين المعنى، ومعنى المعنى، حينما قال: " نعني " بالمعنى " المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة و " بمعنى المعنى " أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر "(٥).

وتشترك الصورة في رأي صلاح فضل مع الرمز بهذا المفهوم حيث يقول: "الصورة في الشعر هي تجاوز اللغة الدلاليّة إلى اللغة الإيحائية، وهو عبور يتم عن طريق الالتفاف خلف كلمة تنفذ معناها على مستوى لغوي أول لتكتسبه على مستوى آخر... وليس بوسع الدّال أن يؤدي دلالتين متنافرتين في نفس الوقت"(٦).

هذا الأمر يدفعنا إلى التساؤل عن ماهيّة الرمز والصورة، وهل الرمز هو الصورة أو هو شكل من أشكالها؟ أو وظيفة من وظائفها، أو هل الصورة نوع من أنواع الرمز؟ ولتبسيط الأمر لا بدّ من التمييز بينهما في هذا السياق.

فالرمز يشكّل صعوبة أمام الباحثين ويدفع إلى ظهور تفسيرات ونظريات مختلفة ومتعارضة أحياناً حول معنى الرمز ودوره ووظيفته في المجتمع، ويرى أحمد أبو زيد أن "أي محاولة لفهم الرموز وتفسيرها تتطلب من وجهة النظر الأنثروبولوجية، دراسة وتحليل مقوّمات البناء الاجتماعي وعناصر الثقافة وتفاعلها مع نسق من الرموز السائدة ما دام المجتمع هو الذي يعطي الرموز معناها"(٧).

ويميّز الرباعي بين العلامة والرمز فيقول: "العلامة تشير إلى الشيء إشارة خارجية اتفاقية، كالضوء الأحمر في إشارات المرور، بينما يمثل الرمز الشيء بعد عملية تفاعل داخلية بين طرفين أحدهما ظاهر والآخر مستتر، تقرنهما ارتباطات نفسية واجتماعية أو مثالية روحية، كالهلال عند المسلمين، وكالطلل عند الجاهليين.."(٨)"

ويرى جابر عصفور أنه "يمكن التفريق بين الصورة والرمز على أساس نفسي... فالصورة يمكن استثارتها مرّة على سبيل المجاز، لكنّها إذا عاودت الظهور بإلحاح تغدو رمزاً"(٩).

ولقد ربط بعض النقّاد والباحثين بين الدلالة الرمزية وتكرار الصورة، فعرّفوا الرمز بالصورة المتكررة(١٠).

"والصورة تكون رمزاً حين توحي بشيء أكثر من معناها الواضح المباشر، وبهذا يكون لها جانب أو مظهر لا شعوري يصعب تحديده أو تفسيره بدقة وجلاء"(١١).

ويرى الرباعي أنّ "الرمز صوري لمواد من السلوك الإنساني وتكثيف عناصر انفعالية عميقة أو ارتباطات وجدانية معقّدة في صورة رامزة، قادرة على حملها وتمثيلها بطرق إيحائية شتّى"(١٢).

"ويفّرق هربرت ريد بين الصورة والرمز تفريقاً حاسماً ويربط الصورة بالتمثيل والرمز بالتأويل، ويرى أن التعبير بالصورة سابق في التاريخ البشري، لأنها تعبّر عن تجربة حسيّة، بينما الرمز تعبير عن الوعي الذاتي للإنسان في مواجهة غيره من المخلوقات"(١٣).

ويتميّز الرمز بصلاحيته للاستعمال في أغراض مختلفة، وتلعب العوامل النفسية بلا شك دوراً هاماً في تحديد دلالته(١٤).

ويتّضح لنا مما سبق أن الرمز شكل من أشكال الصورة، وأن الصورة هي الأساس والرمز جزء منها يظهر حينما تتكرر الصور في القصيدة.

بينما يخالف عز الدين إسماعيل هذا الرأي ويرى أن الرمز -هو الأصل بينما الصورة نوع من أنواعه- ويقول في هذا الأمر: "الصورة الشعريّة هي رمز مصدره اللاشعور، والرمز أكثر امتلاءً وأبلغ تأثيراً من الحقيقة"(١٥)، ويقول في مكان آخر "... أما ميزان العلاقة بين الرموز المكوّنة للصورة فشيء في غاية المرونة، ولا يمكن ضبطه، ولعلّ السبب يرجع إلى تلك الثنائية في طبيعة الرمز، تلك التي تجمع في وقت واحد بين الحقيقي وغير الحقيقي"(١٦).

فالرمز لا يُظهر الأشياء بصورتها المحسوسة بل يعمل على بثّ موجات من المشاعر تدفع القارئ إلى أن يحس بوجود عالم آخر خلف هذا العالم المرئي، وتأخذ اللغة الشعرية سموّها من قدرتها على التجاوز لأرضيّة الواقع نحو آفاق جديدة قد تتبدّى للقارئ في أبعاد ثرّة وخصبة للعطاء على الرغم من عدم تحقق أحاسيسنا من ثباتها وإمكانيّة ملامستها.

ويشير رجاء عيد لدور الناقد والقارئ في إبراز الدلالات الإيحائية والرمزيّة في النص حين يقول: "إنّ من الأمور ذات الأهمية الانتباه إلى أن الرمز لا يبين عن أمر محدَّد من قبل، بل إن جهد القارئ وإعادة خلق حياة يتحمل النص نبضها يدفع إلى إيجاد شيء لم يوجد من قبل هذا

الاستكشاف الجديد "[١٧].

وعلى الناقد أن يكتشف تلك الدلالات، ولو كان الشاعر على غير وعي بها، لأنّ العمل الشعري يصبح ملكاً للناقد الذي يعيد إبداعه بما يجد فيه من صور ويفتق من رموز وقد يحتاج العمل الفني إلى عين الناقد التي ترى ما لم يره الشاعر ولا خطر له على بال. ولا يعني الناقد ما تحمله القصيدة لسامعها من دلالات العصر الذي أبدعت فيه، وإنّما مهمته أن يبيّن ما يمكن أن تحمله دلالاتها اليوم من إيحاءات متعددة.

ويرى الرباعي "أنّ السياق هو الذي يحدّد دلالة الرمز وقيمته الفنيّة وهو يعطيه غالباً تكثيفاً أكبر من أي مصطلح مجازي آخر؛ لأنّه ينطلق من آفاق أرحب"[١٨]، وتعلّل ريتا عوض سبب وجود الرمز في الصور المتكرّرة بقولها: "ولا معنى للحديث والصّور المتكرّرة. إنّ تلك الصور المتكرّرة، المترابطة بما يجمع بينها من علاقات رمزيّة، والمولّدة بذلك الارتباط علاقات جديدة، والمكتسبة بتكرارها دلالات متجدّدة وعميقة، تلك الصور تبرز الصراع المحوري الذي يشف عنه عمل الشاعر"[١٩].

فالشاعر في العادة يستخدم الرمز ليعمل على تخصيب الرؤى ويستطيع أن يُعدِّي طرفه إلى غيابات تجربته مما يعطيه القدرة على أن يشقّ في حقل الفن رؤى شعريّة بنيتها الرمز، وثمرتها تلك المعاني المختلفة التي ندركها من خلال القصيدة.

ومن هنا فإنّ علينا أن نتتبع الصور الشعريّة المتكرّرة في شعر الشمّاخ، فهي التي ستعطينا دلالات رمزيّة تشكّل في النهاية مدخلاً رمزياً لرؤية الشاعر المطلقة للحياة، ولا شكّ أنّ دراسة النص من خلال صوره الرمزيّة تعطيه بعداً شموليّاً لفهم عناصره وترابطها. "وبدلاً من أن ندرس الشعر العربي دراسة أغراض علينا أن ندرسه دراسة رموز"[٢٠].

الصور الشعريّة الرامزة عند الشمّاخ:

١-صورة الطلل:

يبدأ الشمّاخ بعض قصائده بذكر الأطلال كمدخل للقصيدة، فقد ذكر الأطلال في ثماني قصائد[٢١]. بدأ فيها الشاعر حزيناً لمصائر الناس الذين رحلوا من تلك الأماكن، بعد أن تحولت من بعدهم إلى بقايا وآثار، وقد حاول أن يتغلّب على هذا الإحساس بما يبعث فيها من حياة جديدة، رغم أن الإحساس بالفناء يبرز بين الحين والآخر.

ومن المحتمل أن يكون الطلل رمز الزمن الذي يتسم -رغم ما يشوبه من قسوة المضي والانفلات- بالإيجابية الواضحة، كما يرى ذلك مصطفى ناصف[٢٢]، يقول الشمّاخ[٢٣]:

لِمَنْ طَلَلٌ عافٍ ورسمُ منازلِ عَفَتْ بعد عَهْدِ العاهدينَ رياضُها

عفتْ غيرَ آثارِ الأَرَاجِيلِ تَعْتَرِي تَقَعْقَعُ في الآباطِ منها وِفَاضُها

فرغم مظاهر المنازل العافية والأطلال المقفرة فإن جذور الحياة عميقة، وما زالت تتردّد في مسامعنا آثار الأراجيل وهي تمضي مسرعة تسمع لوفاضها قعقعة. ويشبّه الشمّاخ هذه الرسوم الدوارس بالكتابة التي تبدو غير واضحة المعالم، ومع ذلك فهي باقية وأثر لا يزول من آثار الإنسان لا يمّحي. فهي ذاكرة الإنسان التي تعبّر عن حفظ الحياة وإحالة أحداثها المتغيرة إلى رموز باقية. ولعلّ في إيهام الكتابة وعدم وضوحها نوعاً من الطقوس الدينيّة التي كان يلجأ إليها الكهنة ورجال الدين في طمس ما يكتبون من الرقى والتعاويذ التي يريد الشاعر أن تكتنف هذا الطلل.

فمن بين ركام هذه الأطلال تنبعث حياة جديدة "تسديها الصبا وتنيرها"[٢٤]، و"ليس لذكر الرياح والديِّم ارتباط باختلاف الجو والمناخ فقط، ولكنه يمتدّ إلى تأثير هذا الاختلاف على حياة الناس، واختلاف المشاعر والأفعال المترتبة على اختلاف المناخ الطبيعي"[٢٥].

ويمكننا أن نلحظ كثرة استعمال الشمّاخ لأسماء الأماكن التي تضمّ الأطلال أو تنتقل إليها الهوادج، مثل قوله[٢٦]:

عَفَا بطْنُ قَوٍّ من سُلَيْمَى فعَالِزُ فذاتُ الغَضَا فالمُشْرِفَاتُ النَّواشِزُ

وكأنّ الشمّاخ يسعى إلى تثبيت ما محته يد الزمن من خلال ذكره لأسماء المواقع التي تؤكد وجودها أو كأنه يريد أن يعوّذها من الشر، يقول مصطفى ناصف: "ذكر الأماكن ضرب من الرقى، وإلحاح الشاعر عليها يمكن أن يفهم على أنه نوع من توقّي فكرة الشر ... فالشاعر يثب من مكان إلى مكان لأنه يواجه -في إصرار- الشعور بالعزلة"(٢٧).

كما يرمز في أحيان أخرى إلى أحزانه بذكر الحمام، ففكرة الحمامة الأولى التي ماتت عطشاً وضيعة تضفي على حزن الحمام بعداً أزلياً، ولهذا كان الشعراء يستلهمون هذه القصة في أحزانهم لأنّها تعبّر عن حزن عميق ارتبط بالماضي، وبقي خالداً متجدّداً في نوح الحمام. وصورة الحمام في الطلل قد ترمز إلى خلود الحمام على الهديل(٢٨)، وهي لذلك موازية لحزن الإنسان. يقول الشمّاخ(٢٩):

كادتْ تُسَاقِطُنِي والرَّحْلَ أَنْ نَطَقَتْ حمامةٌ فدعتْ سَاقاً على سَاقِ

ويشبّه الشمّاخ -أحياناً- الرماد بالحمامة، والرماد قد يرمز إلى الموت والفناء وبقايا الذاهبين، ومن هنا يأتي الربط بينهما في جو جنائزي حزين، يقول الشمّاخ(٣٠):

أَمِنْ دِمْنَتَيْنِ عَرَّجَ الرَّكْبُ فيهما بِحَقْلِ الرُّخَامَى قَدْ أَنَى لِبِلاَهُما

أَقامتْ على رِبْعَيْهما جَارَتَا صَفا كُمَيْتَا الأَعَالِي جَوْنَتَا مُصْطَلاَهُما

وإِرْثِ رمادٍ كالحمامة مَائِلٍ ونُؤْيَيْنِ في مَظْلُومَتَيْنِ كُدَاهُما

ورغم حزن الشاعر على ما بقي من هذه الآثار التي ذهب أهلها إلاّ أننا نستطيع أن نستشف أن خلف هذا الحزن إصراراً على عودة الحياة وولادتها من جديد، فالإرث يدل على ما يتركه الإنسان بعد موته من أمور صالحة، والأثافي وسيلة باقية ثابتة ممتدة من الماضي إلى الحاضر والمستقبل، وكلمة "أقامت" تعطي مدلول البقاء والثبوت، و"حقل الرخامى" مدلول بقاء الحياة وانبعاثها من جديد، وهكذا نرى أن الصورة مفعمة بالحياة والانبعاث والتجدّد، وكأنّ هناك ربطاً بين هذا الرماد وطائر الفنيق؛ فمن بين الرماد تنبعث حياة جديدة.

٢-صورة الرحلة والظعائن:

يعتقد بعض الباحثين أن الظعينة في القصيدة الجاهليّة ليست رحلة حقيقية عند كل الشعراء بل هي نمط أو شكل فنّي اتخذه الشاعر مطيّة لتحقيق أهداف قصيدته من خلاله، مُعَلِّلين ذلك ببعض المسوّغات، منها: أن المرأة تخرج في موكب مهيب متزينة متعطرة لابسة أبهى حليها وكأنها ذاهبة إلى عرس، وتحطّ رحالها في أماكن الخصب، وترحل إلى ينابيع الماء، فهي تطوف الصحراء إلى أن تجد بغيتها من الماء والعشب، وأن الشعراء يشبّهون الظعائن بالسفن والنخيل كما تشبّه نساء الظعائن بالدمى والمها والغزلان، وتتكرّر هذه المعاني وتتشابه عند كثير من الشعراء، فالمرأة هي الراحلة دائماً، مع أن الواقع يحتّم أن يكون الآخرون هم الراحلون معها أيضاً، فندرة الماء وشدّة التنافس عليه قد يجعل قبيلتين تشتركان في ماء واحد ومرعى واحد، وأن الشاعر يتحرج من أن يكشف لنا عن عواطفها وقت الرحيل، فهو يبكي ويهيم على وجهه، ويتبع الركب بعينيه، فلماذا لا تحزن المرأة ولا تبكي بل هي سعيدة بهذا الرحيل تتطيب وتتزين له، وغالباً ما تكون الظعائن مدبرة، فلم نر شاعراً وصف الظعائن مقبلة عليه أو مارة به وهذا يستحيل على أرض الواقع(٣١):

ولو تتبّعنا صورة الظعائن عند الشمّاخ، لوجدنا أن المرأة لا تكون دائماً سعيدة، بل هي في بعض القصائد تبرز لوعة الفراق والحزن في مثل قوله(٣٢):

أَلاَ نَـادِيَـا أَظْعَـانَ لَـيْلَى تُعَـرِّجِ ... فقـد هِجْنَ شـوقـاً لـيتـه لم يُهَيَّجِ

وكـادتْ غـداةَ البيْنِ يَنْطِقُ طَـرْفُهـا ... بما تحتَ مكنونٍ من الصَّـدْرِ مُشْرَجِ

وتَـشْكُـو بعيْنٍ مـا أَكَلَّتْ رِكَـابَهَـا ... وقِيلَ المُنـادِي: أَصْبَح القـومُ أَدْلِجِي

وفي المقابل يظهر حزن الشمّاخ على رحيل الأحبة فهو يبكي في أغلب المواقف ولا يفيق من أحزانه، يقول الشمّاخ(٣٣):

نَـظَـرْتُ وسَهْـبٌ من بُـوَانَـةَ بَيْـنَنَـا ... وأَفْيَحُ من رَوْضِ الـرُّبَـابِ عَـمِيقُ

إلى ظُعُـنٍ هـاجتْ عَلَيَّ صَبَـابَـةً ... لَهُـنَّ بـأَعْلَى القُـرْنَتَيْنِ حَـرِيقُ

فقلتُ خليليَّ انظرا اليومَ نَظْرةً لعهد الصِّبَا إِذْ كنتُ لستُ أَفِيقُ
إِذَا أَنا عَزَّيْتُ الفُؤَادَ عن الصِّبَا أَبَتْ عَبَراتٌ بالدموعِ تَفُوقُ

وقوله(٣٤):

صَدَعَ الظّعائِنُ قلبَه المُشْتَاقَا بِحَزِيزِ رَامَةَ إِذْ أَرَدْنَ فِرَاقَا
وتَعَرَّضَتْ فأَرَتْك يومَ رحيلها عَذْبَ المَذَاقَةِ بَارِداً بَرَّاقَا

فهذا الرحيل الحزين كان قاسياً على قلبه ونفسه فانعكس على الطبيعة والمكان فأحسّ هذه الغلظة والجفاف وكأن الطبيعة تتجاوب مع حالته النفسية حينما قال "بحزيز رامة" ثم يعود إلى ذاكرته التي حفظت له بعض الصور من رحيلها حينما تعرّضت له وألقت بابتسامة وجهها الصبوح وهي تهم بالرحيل، وكأنها تلوح بتحيات الوداع.

وتتكرّر لوحات الظعائن في قصائد الشمّاخ فتضفي على شعره عناصر جمال ورقّه، ولعلّ الشاعر يرمز من خلالها إلى التنفيس عن همومه وآلامه التي لا يريد أن يصرّح بها، وما الظعائن إلاّ رحيل نحو المجهول للبحث عن حياة أفضل، إنها رحلة نحو الماء، والماء رمز لتجدد الحياة وانبعاثها، وهكذا فرحيل الظعائن هو هروب من حياة قاسية وجفاف وندرة في الماء إلى حياة أخصب.

وإلى هذا المفهوم أشار بعض الباحثين إلى أن الظعائن التي تنطلق من الطلل هي مظهر من مظاهر النمو والخصب التي نراها في حياة الطلل أو "أن الظعائن بالنسبة للطلل مثل الذرية بالنسبة للأم، ومن أجل ذلك يصبح الطلل كالأم الولود التي لا يجف خصبها"(٣٥).

كما يرى باحث آخر "أن مشاهد الظعائن العابقة بالحب والفتنة والعطر واللون هي صورة أمينة من أمس الشاعر الزاهي بالملك والترف..."(٣٦).

ويُبدي الشمّاخ حزنه وقلقه وألمه حين يودّع الظعائن وكأنّه يبكي مجد قومه وشبابه وماضيه، أو كأنه يعكس قلقه وخوفه من غدر الزمان، وقد ترمز الظعائن إلى أمور أخرى، ولكن مهما اختلفت هذه الرموز فإنّها تصب جميعاً في قناة واحدة إلا وهي الحرص على الحياة والأمل في تجددها

وديمومتها.

أمّا الرحلة وما فيها من معاناة وصعوبات كثيرة فليست إلا تعبيراً عن مواقف الشاعر من الحياة، وصدى لمشكلات كبرى في حياته كانت تؤرقه فينفذ إلى التعبير عنها من وراء هذه المشاهد الصحراوية، يقول وهب رومية: "وأنا أزعم أيضاً أن هذه الرحلة التي يحدثنا عنها الشعراء في تلك الصحراء المترامية الأطراف هي رحلة الحياة نفسها بما يختلف على المرء فيها من الأحزان والمخاوف والرضى والأمن والحنين والخيبة وسوى ذلك ، إنها شراع العمر المسافر صوب الضفة الأخرى تعبث به الريح حيناً وتعنف به وتجور حيناً آخر وتجري عليه صبا حيناً ثالثاً" (٣٧).

يقول الشمّاخ(٣٨):

تخـــالُ ظِلالَهـنَّ إذا اسـتَقَلَّـتْ بـأَرْحُلِنَـا سَبَـائِبَ تَـالِيـاتِ

لهُـنَّ بـكـل مَـنْـــزِلـــةٍ رَذَايَـــا تُـــرِكْـنَ بهـا سَـــواهِـمَ لاغِـبَـاتِ

إنّها صورة الحياة وما يواجهه فيها المرء من هموم وصعوبات وعوائق اجتاز بعضها وتمتلئ طريقة ببقيتها.

٣-صورة المرأة:

تتنوّع صورة المرأة في شعر الشمّاخ بين المرأة الزوجة والمرأة المحبوبة أو المعشوقة أو المرأة السيئة الأخلاق والسلوك، وتتذبذب منزلتها حسب علاقته بها، فقد يأتي ذكرها ضمن مدحه أو هجائه فتكون وسيلة أو رمزاً من رموز الفخر بالقبيلة ضمن ما يؤديه من حقوق وواجبات تجاه قبيلته، فالتغزّل بنساء القبيلة هو لون من ألوان الدعاية، وكأن هذا اللون من الغزل يعجب القبيلة، وكثيراً ما ينسب الشمّاخ المرأة إلى قبيلتها، كقوله(٣٩):

أَلاَ مَـنْ لقلـبٍ قـــد أَشَـتَّ بِلُـبِّه دَواعِي الهوى من حُرَّة اللون عَوْهَج

كِـنـانيـــةٌ إلاَّ أَنَلْهـــا فَـــإِنَّهَـــا على النَّـأْي من أهل الـدَّلاَلِ المُـوَلَّجِ

وسيـطـةُ قـومٍ صـالحين يَكُـنُّهَـا من الحـرِّ في دار النَّـوى ظِلٌّ هَـوْدَج

وقوله[٤٠]:

كِنَانِيَّةٌ شطَّتْ بها غُربةُ النَّوَى كدَلْوِ الصَّناع ردَّهَا مُسْتَعِيرُهَا
وكانتْ على العِلاَّتِ لو أنَّ مُدْنَفاً تداوَى بِرَيَّاهَا شفاهُ نُشُورُهَا

وأحياناً لا يذكر اسمها بل هي عنده "ابنة الأموي"[٤١]، أو "ابنة الراقي"[٤٢]، أو قوله[٤٣]:

من البِيضِ أَعْطَافاً إذا اتَّصلتْ دعتْ فِرَاسَ بنَ غَنْم أو لَقِيط بنَ يَعْمُرا

وهو إذ يتغزل بهؤلاء النسوة، فإنّما يفخر بمنزلة أقوامهن ومكانتهم بين القبائل، ولذلك يؤكد على معاني الشرف والسمعة الطيبة والعفة والأخلاق الحميدة.

وقد تكون المرأة رمزاً من رموز الشوق والحنين، حيث يتّخذ الشاعر هذا الرمز إذا اقترن مع الطلل -لنسبة الطلل إلى المرأة- تأكيداً على هذه الوظيفة، مثل قوله[٤٤]:

منازلُ لِلْمَيْلاَءِ أَقْفَر بعدنا مَعَالِمُهَا من رَاكِسٍ فَمِراضُها

وقوله "دار الفتاة"[٤٥]، و "على أن للميلاء أطول دمنة"[٤٦]، و "لقاء ابنة الضمري في البلد الخالي"[٤٧]. كما تأتي صورة المرأة المهجورة وذكر صفاتها القبيحة إذا ما أراد الشاعر أن ينال من قبيلة خصمه أو أعدائه، كقوله[٤٨]:

وإنَّكِ من قومٍ تَحِنُّ نِساؤُهم إلى الجَانبِ الأَقْصَى حَنِينَ المَنَائح

والمرأة في كل ذلك هي رمز للخصب والتجدد، وهي إذا ما حلّت بمكان حلّ فيه الربيع والخصب، وإذا ارتحلت عنه تحوّل أطلالاً لا حياة فيه ولا تجدد، ويشير الشمّاخ إلى ذلك بقوله[٤٩]:

لِمَنْ طَلَلٌ عافٍ ورسمُ منازلٍ عَفَتْ بعد عَهْدِ العاهدينَ رياضُها

فالشطر الثاني من البيت يؤكّد أن الرياض ومظاهر الحياة والخصب قد عفت بعد رحيل الأحبة، على الرغم من أن واقع الحياة والطبيعة لم يتغير، ولكنها في عين الشاعر العاشق للمرأة أصبحت أرضاً يباباً، ويؤكد هذا المعنى في قوله[٥٠]:

قَفْرٌ مَغَانِيها تَلُوحُ رسومُهَا بعدَ الأَحِبَّة مُخْلِقٌ إِخْلاَقَا

وقوله(٥١):

أَتَعْــرِفُ رسْماً دارســاً قــد تَغَـيَّرَا بِــذَرْوةَ أَقْــوَى بعــد لَـيْلى وأَقْفَــرَا

فذروة قد تغيرت معالمها وأصبحت مقفرة لا حياة فيها بعد رحيل ليلى.

٤-صورة الناقة:

يصوّر الشاعر ناقته تصويراً يجمع فيه كل عناصر القوة والسرعة والقدرة على التحمل والنجابة، ويضفي عليها من التشبيهات ما يجعلنا نخرج بمحصلة مفادها أن هذه الأوصاف لا يمكن أن تتجمع في ناقة حقيقية، ونميل إلى الاعتقاد أن الذي يريده الشاعر من وراء هذا الوصف شيئاً آخر، مما يدفعنا للبحث عن الرمز في صورة الناقة. ويؤكد هذا الدافع ما نلاحظه من تشبيهات الناقة، يقول الشمّاخ(٥٢):

كــأَنَّ ذِرَاعَـيْهــا ذِرَاعَــا مُــدِلَّــة بُعَيْـدَ السِّبَـابِ حـاولـتْ أَن تَعَـذَّرَا

مُـجَـدَّةِ الأَعْــرَاقِ قــال ابـنُ ضَرَّةٍ عليْهـا كلامـاً جـارَ فيه وأَهْجَـرَا

تَقُــولُ لهــا جــاراتُهــا إِذْ أَتَيْـنَهَــا يَحِق لِلَـيْلى أَنْ تُعَــانَ وتُـنْــصَرَا

يَغَــرْن لِمِبْهَــاجٍ أَزالـتْ حليلَهــا غـمَامـةُ صيْفٍ مـاؤُهـا غيرُ أَكْـدَرَا

بهــا شَرَقٌ مــن زَعْفَــرانٍ وعَـنْـبَر أَطـارَتْ من الحُـسْنِ الـرِّدَاءَ المُحَبَّرَا

تقــولُ وقــدْ بَلَّ الــدمــوعُ خِمَـارَهـا: أَبَـت عِفَّـتِـي ومَـنْـصِـبـي أَنْ أُعَـيَّرَا

فالشاعر يشبّه يدي الناقة أثناء سيرها بهذه المرأة الجميلة التي تشكو إساءة ابن ضرتها لها، فشتمته ثم اعتذرت عن فعلتها هذه لأنها من أسرة كريمة المنبت، رفيعة النسب، ويستكمل الصورة بمجموعة النسوة اللواتي يتجمعن حولها يتزلفن لها ويستنصرنها.

ولا أرى -كما يعتقد الكثيرون- أي وجه للشبه بين هذه الناقة السريعة وبين حركة يدي المرأة الغاضبة، "ولا يمكننا مهما حاولنا التفسير والتأويل أن نجد وجهاً للشبه بين الناقة والمرأة.. إن العلاقة بين المرأة والناقة أعمق من إرادة المشابهة الشكلية في حركة الأيدي، لأن المرأة والناقة تتخذان في

الشعر الجاهلي "صورة مثالية" ولها قدسيّة خاصّة في الفكر الديني الجاهلي."[٥٣].

ويقول بعض الباحثين في مكان آخر "من الصعب أن نفهم بسهولة تشبيه ضلوع الناقة بتابوت الموتى أو تشبيهها هي بالشرج أو ألوان الأران..."[٥٤].

ويكثر الشمّاخ من وصف الناقة وتشبيهها بالحمار الوحشي في سرعته وصلابته ومتانته مع أن الحمار الوحشي أسرع بكثير من الناقة، وهي في كل الأحوال لا توصف بالسرعة. "ومن الطبيعي أن يكون بين الناقة وحمار الوحش شيء أهم من السرعة ولم تكن الناقة قادرة على أن تسرع إسراع حمارالوحش، وفكرة السرعة -بداهة- غير وجيهة على الاطلاق مهما يكثر فيها القول ويكثر القائلون فيها... ولو كانت السرعة هي المقصد لما استطعنا أن نعرف الحاح الشاعر على جانب من حياة هذا الحيوان.."[٥٥].

إنّ صورة هذه الناقة التي "انعلتها الشمس نعلاً"[٥٦] و "وقد لبست عند الإلهة ساطعاً من الفجر"[٥٧] ورغم وجاها "تباري أينقاً متواترات"[٥٨] "قد تقصدن من حر الصياخيد"[٥٩]، هذه الناقة تكابر وتتحمل فوق طاقتها، يقول الشمّاخ[٦٠]:

جُمَالِيَّةٌ لو يُجْعَلُ السَّيْفُ غَرْضَهَا على حَدِّهِ - لاسْتَكْبَرتْ أَنْ تَضَوَّرَا

وهي "في خلقها عن بنات الفحل تفضيل"[٦١]، أمّا حليبها فهو "طيب الطعم حلواً غير مجهود"[٦٢] بل حتى بولها يمكن استخدامه كدواء للإبل الجربى فهو يقول: "... وجادت بماء كالعنية أصفرا"[٦٣].

فهذه الأوصاف المثاليّة من حيث القوة والتحمّل والسرعة والعطاء تتجاوز طبيعة الناقة العاديّة وقوتها، لتصبح رمزاً لأمور أخرى، يقول أنور أبو سويلم: "ورأيت أن الناقة قد اتخذت في أوصاف الشعراء صورة القوة المكتملة والعظمة القاهرة والقدرة على الحماية والقدرة على المقاومة، وهذه الميزات هي أقصى ما يراه الإنسان الجاهلي في المعبود"[٦٤]، ويقول أيضاً: "ورأيت أن التشبيه بالسفن تعبير رمزي عن القدر المجهول الذي ينتظر راكب الناقة وظلمات البحر تجسيم للتيه في الصحراء، ورأيت في

عقر الناقة طقساً دينياً يقصد به التوحد بالمعبود وتقمص قواه الجبارة "[٦٥].

ويؤكد هذا التوجّه مصطفى ناصف حيث يقول: "ولكننا نريد أن يستمر في الذهن أن الشاعر القديم كان يظن الناقة رمزاً لكل هم أو اهتمام أساسي "[٦٦]. ولعلّ أهم استخدامين كرّرهما الشمّاخ كثيراً هما: أن الناقة وسيلة للوصل والوصول إلى الحبيبة والممدوح والحاجات أولاً، مثل قوله: "فما وصلها الأعلى ذات مرة "[٦٧]، وقوله "وقد تلاقى بي الحاجات دوسرة "[٦٨]، وقوله "تغالي برجليها إليك ابن مربع "[٦٩]، وقوله "ولولا فتى الأنصار ماسك سمعها "[٧٠].

وقوله[٧١]:

أَعــائــش هل يُقــرَّب بـين وصْلِي ووصْلِك مِـرْجَـمٌ خَـاظِي البَـضيعِ

والثاني: أن الناقة وسيلة لتسلية الهموم والهروب منها نحو آفاق أرحب وأوسع، كقوله: "فَسَلِّ الهَمَّ عنك بذاتِ لَوْثٍ "[٧٢]، أو التسلية بعد ذهاب الحبيبة كقوله[٧٣]:

هل تُسْلِينك عنها اليومَ إِذْ شَحَطَتْ عَـيْرَانَـةٌ ذاتُ إِرْقَـالٍ وإِعْـنَـاقِ

ونلاحظ أن الشمّاخ يمزج كثيراً بين الناقة والمرأة فيضفي على إحداهما صفات الأخرى كقوله[٧٤]:

وكـنـتُ إِذا زَالَـتْ رِحَـالَـةُ صـاحـبٍ شَـمِـتُّ به حـتـى لَقِـيـتُ مِـثَـالَهَـا

فالزوجة وصفها بالرحالة وهي الناقة التي يرحل عليها، أو مثل قوله[٧٥]:

ومـاذَا عَـلـيْهـا إِنْ قَلُـوصٌ تَـمَـرَّغَـتْ بِعِكْـمِيْنِ إِذْ أَلْقَـتْهُمَا بـالـصَّحَـاصِحِ

فـإِنَّكِ لـو أُنْكِحْتِ دارتْ بك الرَّحَى وأَلْقَيْتِ رحْلِي سَـمْحَـةً غيرَ طَـامِحِ

فهو يشبّه المرأة بالقلوص التي تمرّغت بعكمين فألقتهما، ثم يقول لهذه المرأة التي تسأله عن زوجته الطامحة، لو تزوجتك لوجدتني رجلاً سمحاً، ولاستقبلت رحلي برضى وطيبة، والرحل لا يكون للمرأة بل للناقة، ويقول في مكان آخر[٧٦]:

وَحِمَـتْ على أَن قـد يَقَـرُّ بعـيـنـهـا تَـشْـمِـيـمُ كلِّ ثَـرىً كَـبَيْتِ العَقْـرِبِ

فهذه الناقة تتوحم كالمرأة يجمع بينهما صفة الأمومة والحنان، وقد أكثر الشاعر من وصف أضلاعها بالقوس، ولا أرى أنها تعني القوة والصلابة، بل هي رمز للحنان والقدرة على تحمّل المعاناة والعذاب في سبيل غيرها، كما تتحمل الأم وتصبر على الآلام من أجل راحة أبنائها. وليس عجيباً ان يشبّه الشمّاخ قوسه حينما ينطلق منها السهم بحنين المرأة على فقد غالٍ، فيقول(٧٧):

إِذَا أَنْبَضَ الـرَّامـون عنهـا تَـرَنَّمتْ تَـرَنُّـمَ ثَكْلى أَوْجَعْـتهـا الجَنَـائِـزُ

وما بين القوس وأضلاع الناقة والمرأة قوى من معاني الوفاء والمحبة والألم والمعاناة، ومن هنا فإن الناقة رمز للأمومة، وما قدرتها على التحمّل إلاّ وفاء لمن تحمله على ظهرها، كما تصبر المرأة على حملها جنينها رغم ما تعانيه من آلام.

٥-صورة الحمار الوحشي:

أكثر الشمّاخ من وصف الحمر الوحشيّة حتى عُدّ من أوصف الناس للحمر ، فقد جاء في كتاب الأغاني "وهو من أوصف الناس للقوس والحمار وأرجز الناس على البديهة "(٧٨). ولقد أنصف النقّاد الشمّاخ فقال ابن رشيق: "وأمّا الحمر الوحشيّة والقسي فأوصف الناس لها الشمّاخ "(٧٩). ويقول وهب رومية: "ولئن قصر الشعراء -على غير عادتهم- في وصف الحمار وصفاً حسيّاً واسعاً فإنّ فريقاً منهم انصرفوا إلى وصفه نفسيّاً فأجادوا -وأبدع بعضهم- وأتوا بقدر صالح من القصيد، ولا أريد بذلك الشمّاخ -الشاعر البدوي المخضرم- الذي وقف جلّ شعره على نعت الحمر وما يتصل بها من أدوات الصيد، ولا سيما القسي، فأبدع خير ما يكون الإبداع وقصّ أمتع ما يكون القصُّ، ورسم شخوصه من الحمر والصيّادين ووصف ما يعتريها من أحاسيس غامضة ومشاعر حيّة بموهبة فذّة نادرة، آخذ بين الإحساس الصادق الأصيل والتعبير الصارم الحي فكان الشعر "(٨٠).

وغالباً ما يأتي ذكرالحمر الوحشيّة في معرض تصوير الناقة وسرعتها حتى ظنّ بعض الباحثين أن وصف الحمر الوحشية ليس مقصوداً لذاته، يقول عبّاس مصطفى الصالحي: "وتقصّوا أحواله مع أُتنه وتتبّعوا مراحل طرده بدافع إظهار قوة الناقة، إذ اتخذوه مشبهاً به وخلعوا عليه نعوتاً كثيرة ومسميات

متعددة "[٨١]. ويذهب إلى مثل هذا القول وهب روميّة حين يقول: "أمّا الدافع الآخر الذي يكمن وراء انصراف الشعراء إلى وصف حمار الوحش فهو رغبتهم في إظهار سرعة أفراسهم، وقوتها، وقدرتها على اللحاق بهذا الحيوان المعروف بمتانته وصلابته وطاقته على العدو والنجاة "[٨٢]. ولا أشارك مثل هذا الرأي فلو كانت السرعة وإظهار قوة الناقة أو الفرس هي المقصد لما استطعنا أن نعرف ذكر الشاعر وإلحاحه على جوانب أخرى من حياة هذا الحيوان لا ترتبط بالمفهومين السابقين، فبماذا يمكن أن نعلل حرص الحمار على أتانه وبحثه الدائم عن حل مشكلة المورد، وسداد رأيه وغيرته وتعشّقه، وللدكتور أنور أبو سويلم رأي آخر حيث يقول: "لكن الشعراء عندما يقصون حكاية حمار الوحش يعبّرون عن الضعف الذي آلت إليه القبيلة بعد الحروب الدامية، يتمثل هذا الضعف بكثرة الأُتن الوحشيّة وقلّة الذكور، بل إنّ الذكور أضعف من أن تقاوم فحل الحمير أو يكون لها رأي يذكر ... والحمار الوحشي الصلب الذي يصوّره الشعراء هو شيخ القبيلة المطاع "[٨٣].

فوقوفه على مرتفع مطرقاً مفكّراً والأُتن من حوله صائمات عن الكلام ينتظرن أوامره، وبحثه عن مورد الماء الآمن واختيار الوقت المناسب، كلها صفات قيادية ترمز إلى شيخ القبيلة الذي يحمل على عاتقه مسؤولية عشيرته وهمومها، والبحث لها عن مكان آمن وأرض خصبة وفيرة المياه، يقول الشمّاخ[٨٤]:

فظل بها على شَرَفٍ وظَلّتْ ... صِياماً حوله مُتَفَالِياتِ

صَوَادِيَ ينتظرْنَ الوِرْدَ منه ... على ما يَرْتَئِي مُتَقَابِعَاتِ

وقوله[٨٥]:

يَظَلَّ بأَعْلاَ ذِي العُشَيْرةِ صَائِماً ... عليه وُقُوفَ الفَارِسِيِّ المُتَوَّجِ

وقوله[٨٦]:

فأوردهنَّ تَقْرِيباً وشَدّاً ... شَرائِعَ لم يُكَدِّرْهَا الوَقِيرُ

فخاضَ أَمامهنَّ الماءَ حتَّى ... تَبَيَّنَ أَنَّ ساحتَه قَفِيرُ

فلمّا أن تَغَمَّر صَاحَ فيهَا ولَمّا يَعْلُهُ الصُّبْحُ المُنِيرُ

ولو نظرنا إلى الأبيات الثلاثة الأخيرة لرأينا تأكيد الشاعر على أهمية القيادة للجماعة، فالقائد الكفء هو الساعي لراحة الآخرين وتوفير الطمأنينة لهم، وهو الذي يتقدم الأُتن إلى الماء ويستكشف الموقع قبل أن يأمر جماعته بالورود، أمّا حينما تسير الأمور دون قيادة فإنّ النتيجة تتغير، يقول الشمّاخ(٨٧):

فلما دَنَتْ للماءِ هِيماً تعجَّلَتْ رَبَاعِيَةٌ للهادِيَاتِ قَدُومُ
فَدلَّتْ يديْها واستغاثتْ بِبَرْدِهِ على ظَمَأ منها وفيه جُمُومُ
فأَهْوَى بمفْتُوق الغِرارَيْن مُرْهَف عليه لُؤَامُ الرِّيش فَهْوَ قَتُومُ
فأَنْفَذَ حِضْنَيْها وجال أَمامَهَا طَمِيلٌ يُفَرِّي الجَوْفَ وهْوَ سَلِيمُ

ويبدو أن الشمّاخ يؤمن بأهمية القيادة في مجتمعه البدوي، فلا تساس الأمور إلا من لدن الحكيم العارف بها، وتتطلب الزعامة دائماً القضاء على الخصوم وإبعادهم عن مواقع المسؤولية، وهذا ما يصوّره الشمّاخ في شعره كقوله "أَشَذَّ جِحاشَها"(٨٨)، وقوله "شرّد الأقران عنه"(٨٩)، وقوله "خلا فارتعى الوسمي"(٩٠). الحمار يحاول أن يبقي السيادة والقيادة في يده فهو قد أشذ وشرّد الأقران بينما تبقى مسؤوليته تجاه الأُتن واضحة قوية كما يقول الشمّاخ(٩١):

مُحامٍ على عَوْراتِها لا يَرُوعها خَيَالٌ ولا رَامِي الوَحَوش المُنَاهِزُ

ولعلّ الشاعر قد أسقط ما في نفسه من حزن على تشتّت القبائل واقتتالها وبحثها الدائم عن الماء، وقد رمز من خلال صورة الحمار الوحشي إلى حاجة القبائل المتناحرة إلى القيادة الصلبة القوية الشجاعة، التي تسعى إلى توحيد الكلمة والموقف وأبعاد ما من شأنه ان يزيد من انقسامها وتشتتها لكي يقودها إلى شاطئ الأمان والسلام. وقد يرمز الشاعر بوقوف الحما وأُتنه على مكان بارز -في حرّ الشمس واشتداد القيظ ظامئة شديدة العطش لا تقدر على الحركة- إلى عادة القبائل في استدرار المطر والاستسقاء حين انحباس المياه وندرتها.

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

٦-صورة القوس:

تعدُّ صورة القوس من أجمل الصور التي أبدعها الشمّاخ في شعره إذْ " استوحى الشمّاخ في هذه القصيدة -الزائية- عاطفته فوصف قوساً صنعها قوّاس ثم باعها، فترقرقت تلك العاطفة بجداول الحب والحنان وترنمت بأصوات الزهو والاعتزاز.. شمخ بها الشمّاخ على عظماء الشعر ممن استلهمو الهياكل والجبال المقدسة "(٩٢).

ويعلّق محمد أبو موسى على كتاب الأستاذ محمود محمد شاكر " القوس العذراء " بقوله: " الصورة هنا مثال واضح للأفكار التي ساقها الأستاذ حول اتقان العمل، وكان الشمّاخ ممن يتقنون صنعة الشعر، ويفنون فيها ضراماً من قلوبهم، وهذا نفس من أنفاسه الصابرة "(٩٣).

ولو تتبّعنا صورة صيد الحمار الوحشي لرأينا الشمّاخ يتّخذ من القوس الأداة الوحيدة لصيده، فهو يعلي من شأنها وقوة إصابتها ويكثر من وصفها(٩٤).

وربما يعود إطناب الشمّاخ في وصفها إلى أن المجتمع الذي كان يعيش فيه الشمّاخ مجتمع بدوي لم يتجاوز مرحلة الصيد بعد، الأمر الذي يجعل القوس أهم أداة يمتلكها الإنسان، وإذا تتبعنا صورة القوس التي رسمها في قصيدته " الزائية " على امتداد أربعة وعشرين بيتاً، لوجدنا أن الشمّاخ قد استقصى كل التفاصيل لهذه القوس منذ أن كانت فرعاً بين أشجار النبع والأغصان الكثيفة حتى باعها، ففاضت دموعه حزناً ولوعة لفراقها ، فجاءت صورة القوس درة يفخر بها الشعر العربي. يقول صلاح الدين الهادي: " شعر الشمّاخ في القوس -من حيث الكم ٢٤ بيتاً- يكاد لا يذكر إلى جانب ما قاله في الحمر الوحشيَّة... أو الناقة، ومع ذلك فهو من أروع وأبدع ما جادت به قريحته، وتفتّقت عنه شاعريته في فن الوصف، بل في شعره بعامة "(٩٥).

ولعلّ ظروف الحياة الصعبة، التي تفجع الإنسان في أعزّ ما يملك، وتجعله يقف حزيناً محتاراً فيما يفعل هي التي أوحت بصورة القوس تلك، فليس كل من يخطط لشيء يناله، فكثيراً ما تتعب في عمل ما وتبذل الجهد وتأتي النتيجة مخيّبة للآمال، وقد سبق أن أكد الشمّاخ هذه الفكر في صوره المختلفة

لصيد الحمر الوحشية، يقول وهب روميّة: "موقف درامي عجيب تعبث به الحياة وُتفَجِّره على نحو غريب، لا الحمر تشرب، ولا الصيّاد يظفر بالرزق، سهم خاطئ واحد يملأ نفس الصيّاد ندامة وحسرة، ويملأ نفوس الحمر خيبة وهلعاً فيلوذ الصيّاد بالحزن، وتلوذ الحمر بالفرار، وفي المدى الرحب تدوي قهقهة الحياة الساخرة، ترددها الأودية والشعاب والنجود، وبعد قليل تعود العجلة إلى الدوران من جديد"(٩٦).

فهذه القوس التي يختارها القوّاس من بين أغصان الغابة الكثيفة ويصبر عليها عامين حتى تشرب ماء لحائها، ويتعهدها بالطريدة والثقاف حتى أصبحت طوع بنانه ووصلت إلى غاية الجمال والروعة، ثم يعرضها للبيع فيعطى بها أغلى الأسعار، حتى إذا باعها بعد تردّد طويل فاضت عيناه بدموع الألم والفراق، ويطرح سؤالاً مشروعاً على نفسه، وهو ما دام أنه أراد بيعها، فلماذا عانى منها كل هذا العناء؟ ولماذا تعهدها كل هذا التعهد؟ ويمكن أن نجيب، أن الظروف القاهرة وحاجته الملحة قد دفعته إلى بيعها، ولعل واجبه تجاه الآخرين أقوى من حب ذاته، وكذلك ظروف أسرته وما تتطلبه من واجبات هو الذي أجبره على بيعها رغم حبه لها وتعلقه بها. ويؤكد هذا التصرف ما جاء في البيت الثاني من مطلع القصيدة(٩٧):

فكلُّ خليلٍ غيرُ هَاضِمِ نَفْسِهِ لوصْلِ خليلٍ صارمٌ أَو مُعَارِزُ

فالشاعر قد هضم حق نفسه في سبيل الوفاء لمن أحبّهم، وقسا على قلبه تقديراً واحتراماً لمن يحبّهم.

يقول غسّان عبد الخالق: "فأي رمز يمكن أن يوفّر له شعوراً بالتعويض عن الصرم الذي لاقاه، أي رمز استثنائي يحقق من خلاله صرمه هو، عملاً بقوله إن الخليل الذي لا يكسر نفسه لخليله هو جدير بالهجر، تتلقف ذاكرته القوس، وتبدأ مخيلته ببناء صورة استثنائية لقوس أثيرة تعادل في قيمتها ذلك الذي ذهب... ولكن إذا صحّ ما ألمحنا إليه من أن الشاعر حاول ابتكار رمز استثنائي كمعادل للخليل المفقود، فإنّ بيع القوس بدوره معادل لرغبته الدفينة في التعويض، أي أنه يرد الصَّفْعة التي تلقّاها في الواقع بصفعة على الصعيد الذهني، لأنه إذا هو باع القوس فإنما يسلو بذلك الخليل كما

سلاه "[٩٨]. وهذا التحليل الرمزي للقصيدة يربط بين عناصر القصيدة برباط واحد ينمّ عن وعي الشاعر بتتابع وترابط أجزاء القصيدة، أو أنّ الناقد المحلل يفترض مثل هذا الانسجام في ذهن الشاعر.

إنّ القوس وما تحمله من معاني الحياة والموت والحزن والسعادة والفقر والغنى لها وجهان مختلفان، وهي أشبه بطرفي السهام التي تنطلق منها، يأمل منها راميها الآمال الكبيرة التي تسعده، وبمقدار ما تبدو هذه السعادة في هذا الجانب تبدو التعاسة في الجانب الآخر، فهي رمز من رموز القدر ووسيلة من وسائله.

وكما يسخر القدر منّا أحياناً رغم كل الإعداد المتقن لعمل ما، تنتهي هذه القصيدة بمعنى آخر من معاني الحياة الساخرة، فرغم أنّ هذه القوس التي أعدّها القوّاس أحسن الإعداد، واشتراها آخر بأغلى الأثمان ليصطاد بها الحمر الوحشيّة، إلا أنّ هذه الحمر تتجاوزها وتذهب بعيداً عنها نحو عيون الماء الوافرة، فوق نشز حمامة فتشرب منها وترتوي بأمان ودعة، يقول الشمّاخ[٩٩]:

وظلَّت تَفَالَى بالـيَفَاعِ كأنَّهَا رِمَاحٌ نَحَاهَا وِجْهَةَ الرِّيحِ رَاكِزُ

فهي في أمان وسلام بعيدة عن إحدى وسائل الموت القاتلة التي أعدّت فاتقن إعدادها وأحكم صنعتها، ومع ذلك فهي عاجزة أمام الأقدار.

ويلفت انتباهنا بقوة في شعر الشمّاخ وصوره هذا الميل الشديد إلى العلو والسمو والارتفاع، فنحن لا نكاد نجد قصيدة من قصائده تخلو من هذا الميل، فالحمار الوحشي يختار المكان العالي، والأرض البارزة، وقد مرّت بنا أمثلة كثيرة من شعره، والوعول تختار الأماكن المرتفعة، والحصان عداء القراديد[١٠٠]، والناقة سرت من أعالي رحرحان[١٠١]، وقد ألبست أعلى البريدين غرة[١٠٢]، والأُتن عيونها إلى الشمس[١٠٣]، وقد "مرت بأعلى ذي الأراكِ عشية"[١٠٤]، "وهمت بورد القنتين"[١٠٥]، "العقاب نماها العز في وكر رفيع"[١٠٦]. ويصف ممدوحه عرابه بـ "ذي العلاء"[١٠٧]، وهو "يسمو إلى الخيرات"[١٠٨]. والأمثلة كثيرة في الديوان، وقد يرتبط هذا المعنى في نفس الشاعر برغبته في السمو

والطموح، ومن هنا جاء لقبه الشمّاخ، من الشموخ والعلو.

كما يلفت انتباهنا اهتمامه بالعدد المثنى والأمثلة كثيرة منها "فمظّعها عامين"(١٠٩)، "وبردان من خالٍ"(١١٠)، "نجاد قوّيْن"(١١١)، "وهمت بورد القنتين"(١١٢). فهذه الأمثلة من قصيدته "الزائية". وفي القصائد الأخرى أمثلة تؤكد اهتمام الشاعر بالعدد المثنى وقد يرتبط ذلك عند الشمّاخ بنظرته للوجود والكون وما فيه من ثنائية.

الهوامش

١-انظر: ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، ص ١٢ .

٢-انظر، تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار ، اللاذقية، ط١، ١٩٨٣، ص ١٠٢ .

٣-انظر، إحسان عبّاس، فن الشعر، بيروت، دار الثقافة، ط٨، ص ٢٣٨ .

٤-انظر، مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط٢، ١٩٨١، ص ١٥٣ .

٥-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ٢٦٣ .

٦-صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص ٢٨٠ .

٧-أحمد أبو زيد، الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي، عالم الفكر، المجلد السادس عشر، عدد ٣، الكويت، ١٩٨٥، ص ٥٨٦ .

٨-عبد القادر الرباعي، الصورة في النقد الأوروبي، مجلة المعرفة، العدد ٢٠٤، ١٩٧٩، ص ٥٦ .

٩-جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ١٠٠ .

١٠-انظر: رينيه ويليك، نظرية الأدب، ص ١٧٨ . نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص ١٥ . عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، ص١٨٧ . ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، ص٦٤ .

١١-أحمد أبو زيد، عالم الفكر، ص ٥٨٤ .

١٢-الرباعي، الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، ص١٧٢ .

١٣-ريتا عوض ، بنية القصيدة الجاهلية، ص٤١ .

١٤-أحمد بن زيد، عالم الفكر، ص٥٨٥ .

١٥-عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مطبوعات دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ١٩٦٣، ص٧٤ .

١٦-عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص ٧٥ .

١٧-رجاء عيد، دراسة لغة الشعر، مطبعة أطلس، القاهرة، ١٩٧٩، ص٣٩ .

١٨-عبد القادر الرباعي، مجلة المعرفة، عدد ٢٠٤ لسنة ١٩٧٩، ص ٥٧ .

١٩-ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، ص ١٤٦ .

٢٠-مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨١، ص١٣١ .

٢١-القصائد ذوات الأقام: ٤، ٥،٧، ٨، ٩، ١١، ١٣، ١٧ من الديوان.

٢٢-انظر: مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص ٦١ .

٢٣-الديوان ، ٢١١ .

٢٤-الديوان، ١٦١ .

٢٥-عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، ص٤٥

٢٦-الديوان، ١٧٣ .

٢٧-مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص ٦٢ .

٢٨-انظر، اللسان، مادة: هدل.

٢٩-الديوان، ٢٥٦, الساق: ذكر الحمام.

٣٠-الديوان، ٣٠٧، ٣٠٨، ٣٠٩ .

٣١-انظر: محمود أحمد الحلحولي، الدهر في الشعر الجاهلي والإسلامي، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، ١٩٩٠، ص ٩٧، ٩٨،٩٩ .

٣٢-الديوان، ٧٣، ٧٧ .

٣٣-الديوان، ٢٤١-٢٤٣ .

٣٤- الديوان ص٢٦١-٢٦٢ .

٣٥-مصطفى ناصف، قراءة ثانية في شعرنا القديم، ص ٦٤ .

٣٦-الأمين محمد الصغير، رؤية الشاعر الجاهلي للحياة من خلال رمز الطلل، رسالة ماجستير، الجزائر، ١٩٨٤، ص ١٣١ .

٣٧-وهب رومية، الرحلة في القصيدة الجاهلية، ط٣، ١٩٨٢، مؤسسة الرسالة، بيروت، ص ٢٠٣ .

٣٨-الديوان، ٦٧ .

٣٩-الديوان، ٧٣، ٧٤ .

٤٠-الديوان، ١٦٤ .

٤١-الديوان، ٢٢٢ .

٤٢-الديوان، ٢٥٤ .

٤٣-الديوان، ١٣٦ .

٤٤-الديوان، ٢١٢ .

٤٥-الديوان، ١١٢ .

٤٦-الديوان، ١٦١ .

٤٧-الديوان، ٤٥٥ .

٤٨-الديوان، ١٠٨ .

٤٩-الديوان، ٢١١ .

٥٠-الديوان، ٢٦٢ .

٥١-الديوان، ١٢٩ .

٥٢-الديوان، ١٣٤، ١٣٥، ١٣٦ .

٥٣-أنور أبو سويلم، الإبل في الشعر الجاهلي، دار العلوم، الرياض، ط١، ج١، ١٩٨٣، ص١٠٣ وما بعدها.

٥٤-المرجع السابق، ص١٠٤ .

٥٥-مصطفى ناصف، قراءة ثانية في شعرنا القديم، ١٠٣ .

٥٦-الديوان، ١٣٨ .

٥٧-الديوان، ١٤٤ .

٥٨- الديوان، ٦٧ .

٥٩- الديوان، ١١٤ .

٦٠- الديوان، ١٣٤ .

٦١- الديوان، ٢٧٢ .

٦٢- الديوان، ١١٧ .

٦٣- الديوان، ١٤٥ .

٦٤-أنور أبو سويلم، الإبل في الشعر الجاهلي، ج١، ص ٢٨٥ .

٦٥-المرجع السابق، ٢٩٠-٢٩١ .

٦٦-مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ١١٥ .

٦٧- الديوان، ١٦٥ .

٦٨- الديوان، ٢٧٢ .

٦٩- الديوان، ٣١٣ .

٧٠- الديوان، ٣١٥ .

٧١- الديوان، ٢٢٥ .

٧٢- الديوان، ٣٢٢ .

٧٣- الديوان، ٢٥٤ .

٧٤- الديوان، ٢٨٩ .

٧٥- الديوان، ١٠٤، ١٠٥ .

٧٦- الديوان، ٤٢٩ .

٧٧- الديوان، ١٩١ .

٧٨-انظر أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج ٩، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٧٦، ص, ١٨٧

٧٩-ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج٢، ٢٧٧

٨٠-وهب رومية، الرحلة في القصيدة الجاهلية، ١٣٢ .

٨١-عباس مصطفى الصالحي: الصيد والطرد في الشعر العربي، بيروت، ط١، ١٩٨١، , ٨٣

٨٢-وهب روميّة، الرحلة في القصيدة الجاهلية، ٨٥ .

٨٣-أنور أبو سويلم، الإبل في الشعر الجاهلي ١٨٥ .

٨٤- الديوان، ٦٨، ٦٩ .

٨٥- الديوان، ٩٤ .

٨٦- الديوان، ١٥٦، ١٥٧ .

٨٧- الديوان، ٣٠٢ .

٨٨- الديوان، ٨٦ .

٨٩- الديوان، ١٥٦ .

٩٠- الديوان، ٨٩ .

٩١- الديوان، ٢٠٠ .

٩٢-محمود محمد شاكر، القوس العذراء، مكتبة الخانجي، ط٢، ١٣٩٢ هـ، دار الفكر، بيروت، ٧٣ .

٩٣-محمد أبو موسى، القوس العذراء وقراءة التراث، دار غريب للطباعة، القاهرة، ط١، ١٩٨٣، ٢٦ .

٩٤-انظر الديوان، ٧٠، ٩٣، ٩٥، ١٣٣، ١٨٣، ١٨٤، ١٨٥، ١٨٦، ٣٠٢، ٤٤١ .

٩٥-صلاح الدين الهادي، الشمّاخ بين ضرار الذبياني حياته وشعره، دار المعارف بمصر ، ص ١٩٥ .

٩٦-وهب رومية، الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص ١٤٩ .

٩٧-الديوان، ١٧٣ .

٩٨-غسان عبد الخالق، جدليّة الوعي والتجاوز، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، العدد ٢٢ لسنة ١٩٩٠، ص ١٠٢-١٠٣ .

٩٩-الديوان، ٢٠١ .

١٠٠-الديوان، ١٢١ .

١٠١- الديوان، ١٣٩ .

١٠٢- الديوان، ١٤٢ .

١٠٣- الديوان، ١٧٦ .

١٠٤- الديوان، ٢٢٨ .

١٠٥- الديوان، ١٨١ .

١٠٦- الديوان، ٢٢٨ .

١٠٧- الديوان، ٢٥٦ .

١٠٨- الديوان، ٣٣٥ .

١٠٩- الديوان، ١٨٥ .

١١٠- الديوان، ١٨٨ .

١١١- الديوان، ١٩٨ .

١١٢- الديوان، ١٨١ .

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

الباب الثالث

تشكيل الصورة في شعر الشمّاخ

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

الفصل الأول
الصورة وأشكال البلاغة

أولاً: تطوّر مفهوم الأشكال البلاغيّة:

لعلّ من الأسباب القويّة التي دفعت النقّاد لتقديم بعض الشعراء وتفضيلهم، قدرة هؤلاء الشعراء الإبداعيَّة على توليد الصور البلاغيّة المبتكرة، فحينما "يُقدّم امرؤ القيس بإجماع نقدي واضح فإنّ أهم مسوغات تقديمه أنه أول من بكى واستبكى وقيد الأوابد وشبه النساء بالبيض... وهكذا فإنّ التميّز بالصورة المبتكرة في شكل استعارة أو تشبيه لا يخفى "(١).

فأمرؤ القيس أحسن طبقته تشبيهاً، وأحسن الإسلامين تشبيهاً ذو الرمة "(٢)، وكلاهما ترتد قدرته على الابتكار والخلق الشعري إلى شيء من دقة التشبيهات وصياغتها وأثرها في إعطاء صورة جديدة.

والتشبيه أسلوب من أساليب الحقيقة والواقع بينما الاستعارة من أساليب المجاز، والفرق بين الحقيقة والمجاز، "أن الحقيقة أن يفسر اللفظ على أصله في اللغة، والمجاز أن يزال عن موضعه ويستعمل في غير ما وضع له "(٣).

فالتشبيه علاقة قائمة على الإتيان بمثيل تقوى فيه الصفة، بينما الاستعارة شكل صوري يعتمد على المشابهة، أو كما عرفتها البلاغة العربية بأنها تشبيه حذف أحد طرفيه. ولذا فإنّ التشبيه أصل والاستعارة امتداد له.

"واحتفى النقّاد والبلاغيُون القدماء بالتشبيه وفضّلوه على الاستعارة وذلك لأن عناصر الواقع تظل في الصورة التشبيهية محتفظة بوضوحها وتمايزها فلا تداخل ولا تشابك، بينما تقوم الاستعارة على الالتحام والتوحّد بين طرفيها حتى تمّحي الحدود وتتوحّد الموجودات والماهيّات "(٤).

ففي الاستعارة ينتقل الإحساس بالمشابهة درجة أعلى، حيث يبلغ مداه حينما يدخل المشبّه في

جنس المشبّه به ويصير جزءاً منه "كان بين أيدينا سلماً تتعاقب درجاته ويرتقي فيه الخيال درجة درجة، أو سلسلة تتواصل حلقاتها، ويمضي فيها الخيال واحدة بعد واحدة تبدأ مع بداية الحس بالمشابهة بين شيئين مختلفين وتنتهي عند توهّج الإحساس بصيرورتهما شيئاً واحداً"(٥).

وكل هذا يعطي للاستعارة مجالاً للدقة والتعقيد أكثر منه في التشبيه"(٦)، "وتطمس الأشياء طمساً وتستبدل بها أشباهها"(٧).

ولهذا أكثر الشعراء الجاهليّون من صور التشبيه المختلفة وبرعوا فيها، بينا قلّت عندهم أشكال الاستعارة، لأنّ الاستعارة "تتطلب عقليّة أكثر نضجاً وأبعد حضارة من تلك العقليّة الجاهلية التي كانت أقرب إلى الفطرة والبداوة"(٨). ويستشهد الرباعي برأي جاكوبسون في التفريق بين الفكر الكنائي والفكر الاستعاري، إذ يقول الرباعي: "لقد جعل جاكبسون الفرق بينهما قائماً على أنّ الاستعاري يؤسس علاقات من جوهر التشابه بين عناصر متشعبة من التجربة وموضوعات طبيعية متنوعة، ثم يبرز ذلك في نماذج من الانسجام قويّة وباقية على الأيام، أمّا الفكر الكنائي فيعتمد على التجاور في العلاقات أكثر من اعتماده على التشابه، وهو لا يستمد وجوده من خلال النماذج البنائية ولكن من خلال الترابطات التي تلاحظ أو تدرك حسيّاً في زمان أو مكان ما..."(٩).

والذي يقرأ موقف الناقد العربي القديم من الاستعارة لا بدّ ان يلاحظ "إهماله لفاعليتها وشكه في اعتبارها جزءاً من الدلالة الخاصة بالعمل الفني، وليس من اليسير أن يظفر بتوضيح نشاطها الجمالي أو يتبين علاقتها بفاعلية السياق"(١٠).

ولعلّ السبب في هذه النظرة إلى الاستعارة يرجع إلى العناية الفائقة بالتشبيه وإلى موقف النقاد الذي يتلخّص في إنكار كل ما يجافي تقاليد الشعر العربي الموروثة، وعدم تقبل تجديد الصياغة، وتحوير المعنى القديم، وتغيير طريقة العبارة عنه، ولهذا فقد أهملت فاعلية الاستعارة.

ويقارن صلاح فضل بين رؤية البلاغة القديمة للاستعارة وبين رؤية البلاغة الجديدة، فيقول: "وبينما كانت البلاغة القديمة ترى كل استعارة تشبيهاً ضمنياً فإنّ البلاغة الجديدة على عكس ذلك

تنظر إلى التشبيه باعتباره استعارة مكشوفة مباشرة ومنقوصة "[١١]

وقد حاول أصحاب الدراسات البلاغية والأسلوبية الجديدة ألا يضعوا الحواجز السلّميَّة بين الأنواع والأشكال البلاغيَّة بل " جعلوا الأساس في استخدامها قائماً على الحدس الداخلي، ورأوا من الخطأ المنهجي الفادح أن نقيم الحواجز العازلة بين هاتين الطريقتين، سواء بقيت خفية أم عبّر عنها بطريقة بيّنة، إذ هي تنبع دائماً من الحدس الداخلي ذاته، فالتماثل ذاته، يعبّر عنه غالباً في النص الواحد بالتشبيه تارة وبالاستعارة طوراً... "[١٢]

ثانياً: الصورة وأشكال البلاغة:

يقول سي. دي. لويس: "إنّ الوصف والمجاز والتشبيه يمكن أن تخلق صورة، أو أن الصورة يمكن أن تقدّم إلينا في عبارة أو جملة يغلب عليها الوصف المحض، ولكنها توصل إلى خيالنا شيئاً أكثر من انعكاس متفق للحقيقة الخارجية، إنّ كل صورة شعريَّة لذلك هي إلى حدٍ ما مجازية "[١٣]

فالصورة غالبا ما تكون بلاغية أو تستعمل للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسّي "وتطلق أحياناً مرادفة للاستعمال الاستعاري.. "[١٤]. والاستعمال الاستعاري يشكل التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية والرمز.

وتعتمد الصورة الاستعارية غالباً على التشخيص أو التجسيم كما يرى ذلك الجرجاني، يقول: "...كذلك حكم الشعر فيما يضعه من الصور، ويشكله من البدع، ويوقعه في النفوس من المعاني التي يُتوهم بها الجماد الصامت في صورة الحي الناطق والموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب والمبين المميز، والمعدوم المفقود في حكم الموجود المشاهد "[١٥].

ومن هنا فإن الأشكال البلاغية لها الدور الكبير في عملية تقريب المعاني وتوضيحها وتجسيد الأفكار بصور محسوسة.

وصنفت الصور البلاغية وَفْقاً لأشكالها ودرجاتها من البساطة والتعقيد والوضوح والخفاء أصنافاً مختلفة واتخذت الصورة اسم الشكل البلاغي الذي تحمله، وتتدرج الأشكال البلاغية في

درجة النضج حسب ارتقائها في السلّم البلاغي فبعضها بسيط واضح، وبعضها الأخر معقّد خفي. وأول الأشكال البلاغية التي يراها الرباعي بسيطة وساذجة هي الصورة الإشارية التي تتكون من ثلاثة أنواع هي: الوصف والكناية والمجاز المرسل. ثم الصورة التشبيهية والصورة الاستعارية وأخيراً الرمز(١٦).

وكما تتعدد عند الرباعي أنماط الصورة الحسيّة تتعدد أنماط الصورة البلاغية، وتكثر تفريعاتها عند بعض الباحثين(١٧)، الأمر الذي يخشى معه أن تصبح هذه الأنماط أشكالاً وقوالب ثابتة تتحجّر مع الزمن كما تحجّرت التفريعات والتقسيمات البلاغية التي جاءت الصورة لتستوعبها من خلال رؤية جديدة وأبعاد دلالية ورمزية جديدة، يقول مرشد الزبيدي : "إنّ هذا الميل إلى التقسيم والتفريع، فيما نرى ، يسهم في تأطير الصورة الشعرية، ويجعلها أسيرة لقوالب تقترب من قوالب البلاغة التقليدية التي شعر النقاد المعاصرون أنها تجمّدت ضمن التعريفات المحدودة..."(١٨).

ورغم كل هذه الاعتراضات فإنّ أحداً لا ينكر أن الصور البلاغية تتدرج من البساطة والوضوح إلى التعقيد والغموض، وهي من ثمّ على درجات مختلفة في دلالتها الأدبية وأشكالها الجمالية وما تضفيه من متعة فنية ورؤى وإضاءات جديدة على النص الشعري، ومن هنا فلا بدّ من معرفة مراتبها ودرجاتها المختلفة، ومدى شموليتها وامتداد اشعاعاتها، وارتباطها بالسياق العام والصورة الكلية في القصيدة. وتعتبر هذه الصور المفردة ناجحة وجديدة بمقدار ما تضيفه للنص من دلالات وآفاق، فلم تعد دراسة الأشكال البلاغية والصور التي تنتجها غاية في حد ذاتها بل هي جزء من بناء متكامل متجانس وفيه اتساق، وتسمو هذه الصور بمقدار ما تقدم للنص من إضاءات واستشرافات، وعليه فإنني سأتناول في دراستي للصورة وأشكال البلاغة في شعر الشمّاخ مدى جماليّة هذه الصور البلاغية وفنيتها وانسجامها وتوافقها مع السياق العام للقصيدة، وما أضافته من دلالات ورؤى جديدة تخدم الصورة الكلية، وهل كان الشمّاخ موفقاً في اختيار صوره وتراكيبه البلاغية؟.

الصورة وأشكال البلاغة في شعر الشمّاخ:

تنوعت أشكال الصورة في شعر الشمّاخ، ومن هذه الأشكال الآتي بيانه:

١-الصورة الإشارية:

تعدّ الصورة الإشارية أبسط أنواع الصور البلاغية التي تصوّر المعنى المراد بطريقة موحية وترتفع به عن الأسلوب المباشر، فالشمّاخ حينما يقول(١٩):

وكـانـتْ على العِلاَّتِ لـو أَنْ مُـدْنَفَـاً تـداوَى بِـرَيَّـاهَـا شفـاهُ نُـشُـورُهَـا

إنما يريد أن يبين صورة لفتاة منعّمة طيبة الرائحة، تستخدم من الطيب ما يدوم أثره ويزداد جدةً مع الأيام، ورغم ما يشغلها من أمور عن التطيّب إلا أنّ شذى رائحتها وعطرها باقٍ يشفي العليل نشورها. وقد جاءت الصورة هنا متناغمة ومنسجمة مع الصور التشبيهية الأخرى التي رسمها الشاعر لصاحبته، وتضيء بقوة ذلك الجانب الذي يؤكد عليه في أبيات أخرى وهو أن لجمالها وعطرها وشكلها تأثيراً على الآخرين، دون أن تتعمد هي ذلك التأثير، يقول(٢٠):

كـأَنَّ حَـصَـانـاً فَـضَّـهـا القَـيْنُ غُـدْوَةً لَـدَى حيثُ يُلْقَى بـالفِنَـاءِ حَصِيرُهَـا

كـأَنَّ عيـونَ النـاظـرين يَـشُـوقُـهـا بهـا عَسَلٌ طـابتْ يَـدا مَنْ يَـشُـورهُـا

ويبين في البيتين تظافر أشكال الصور البلاغية لبناء صورة للمرأة الجميلة التي جاءت عناصر جمالها طبيعية لا تكلف فيها ولا تصنّع. وتعددت أشكال الصورة الإشارية في شعر الشمّاخ وأهمها:

أ-الإيحاء: وتتناثر بعض الصور الإشارية عند الشمّاخ على مساحة شعره لتكمل مع الصور التشبيهية والاستعارية أشكال الصورة الفنية في شعره. ومن أمثلة هذه الصور الإشارية التي ترسم الصورة بطريقة فيها قدر من الإيحاء الذي يمنع الحرفية المباشرة قول الشمّاخ في وصف الصحراء(٢١):

وخَـرْقٍ قـد جعلـتُ به وسَـادِي يَـدَيْ وجْـنـاءَ مُجْفَـرَةِ الـضُّـلـوعِ

فهذه الصورة تُبيِّن مدى اتساع هذه الفلاة البعيدة الأطراف، التي اضطر فيها الشاعر إلى الخلود إلى الرّاحة والنوم واستخدم يدي الناقة كوسادة له، ورغم أن هذه الناقة القوية "مجفرة الضلوع" فإنه لم

يستطيع أن يقطع هذه الصحراء في فترة قصيرة، مما دعاه إلى النوم، وهو نوم فيه من الخشونة ما يتناسب وهذه الصحراء، فليس من أنيس أو رفيق، وليس له من راحة أو مساعد على هذه الظروف الصعبة سوى ناقته، وفي ذلك تأكيد على معنى سبق في القصيدة، إذْ يقول الشمّاخ(٢٢):

أَعـــائـــش هل يُقـــرِّب بـين وصْلِي ووصْلِك مِـرْجَـمٌ خَـاظِي البَـضِيعِ

فكلما اشتدت المصاعب وتباعدت عوامل الوصال واللقاء لا يجد سوى ناقته التي يجتاز بها الصعاب، فهي نعم الرفيق له على صعوبات الحياة المختلفة.

ب-ومن الصور الإشارية التي تكررت في شعر الشمّاخ، "الكناية"، وهي "عبارة صورية عرضية ومباشرة تشير إلى معنى غير معناها الأصلي"(٢٣). ولقد وردت في شعر الشمّاخ صور كثيرة من الكناية تشير غالبيتها إلى الوقت بالإضافة إلى المعاني الأخرى. من مثل قوله: "حتى تطالعت نجوم الثريا واستقلت عبورها"(٢٤)، "إذا ما حرابي الظهيرة لم تقل"(٢٥)، "وعين الفلاة لم تُبعَّث رياضُها"(٢٦)، "فلما فنى الأسمال"(٢٧)، "إذا خب آل الأمعز المتوهج"(٢٨)، أما الكنايات الأخرى فمثل "عديد الحصى"(٢٩)، "ثاني الجيد"(٣٠)، "فتى يملأ الشيزى"(٣١)، "للفريص هزاهز"(٣٢)، وغيرها كثير.

والشمّاخ في استخدامه الكناية يجعل الصورة الإشارية جزءاً مكمّلاً للصورة الكاملة، انظر إلى قوله(٣٣):

فـلـهَّـفَ أُمَّـه لَمّـــا تـــولَّـــتْ وعَـضَّ على أَنـــامِلَ خـــائِـبَـــاتِ

جاءت الكناية في قوله "وعض على أنامل خائبات" لترسم حالة الصيّاد الفقير الحال صاحب العيال، الذي يخرج ليبحث لأطفاله عن طعام، فوافق مجموعة من الحمر الوحشيّة على مورد الماء فسدد لهنَّ سهماً من سهامه، ولكنه مرّ من بينهن دون أن يصيب منهن مقتلاً ففرت الحمر الوحشية مبتعدة:

وهـن يُـثِـــرْنَ بـــالمَعْـــزَاءِ نَقْعـــاً تـــرى مـنـه لهـنَّ سُرَادقـــاتِ(٣٤)

ولنتصور حالة الصيّاد هذه واليأس والندم يأكلانه بعد أن غادره أمل الحصول على طعام

لأولاده في حين بدا شبح الجوع يحيط به وبأطفاله، إنّها صورة للندم وهو يعض على أصابع يديه التي ساهمت في تفويت فرصة اللقاء بالطعام. لقد صوّر بكلمات قليلة حالة اليأس والندم التي يعيشها الصيّاد، فاستخدم الكناية ليصوّر ندم الصياد وخيبة أمله. كما يصف الشمّاخ صيّاداً آخر "أخو الخضر" الذي اشتهر ببراعته في الصيد، فيقول(٣٥):

وَحَلَّأَهَا عن ذِي الأَرَاكَةِ عَامِرٌ أَخُو الخُضْرِ يَرْمِي حيثُ تُكْوى النَّواحِزُ

ولو تتبعنا الصورة التي رسمها الشمّاخ لوصف القوس في هذه القصيدة لرأينا أن الشاعر يرسم إطار صورته الكبرى للقوس ويمهّد لها بتصوير أحد الرماة الذي اشتهر بقدرته الفائقة على الصيد فهو يحدد مكان رميته، ويختار مقاتل الحمر الوحشية بمهارة عالية، إنه يرمي عنق هذه الحمر ومكان الذبح منها، وكأنه يمارس الذبح لا الصيد، وهو يرميها في المكان الذي تكوى أعناقها منها لتبرأ من مرضها، فيقول "حيث تكوى النواحز" كناية عن إصابتها في مقتلها، وبالتالي إذا ما تهيأت لهذا الصياد الماهر مثل هذه القوس التي يصفها الشمّاخ في أبياته اللاحقة، فإن الموت محقق لهذه الحمر الوحشية، وهكذا فإن الصورة الإشارية هنا قد ساهمت في رفد الصورة الكبرى وأضاءت جوانبها بوضوح وإشراق، ويستكمل هذه الصورة الإشارية بصورة أخرى تشبيهية لتحيط بجوانب قوة هذا الصيّاد ومهارته حينما يقول في البيت التالي في وصفه لهذا الصيّاد(٣٦):

قَلِيلُ التِّلاَدِ غَيْرَ قَوْسٍ وأَسْهُمٍ كأَنَّ الذي يَرْمي من الوحشِ تَارزُ

فهو يختار من هذه الحمر مواضع مقتلها وكأنها واقفة لا تتحرك، مع أنّها في الحقيقة في حالة حركة دائمة، وهكذا نلاحظ كيف تتعانق صورالشاعر وتتكامل، لتعطينا في النهاية صورة رائعة لمنظر الصيد والصيّادين.

يقول الشمّاخ في وصف حالة بني سليم حينما جاءوا يعاتبونه على إساءته لابنتهم وسوء تصرفه معها(٣٧):

وجاءَت سُلَيْمٌ قَضَّها بِقَضِيضَهَا تُمَسِّحُ حولي بالبَقِيعِ سِبَالَهَا

فالكناية في قوله "تُمَسِّحُ حولي بالبَقِيعِ سِبَالَهَا" فيها إشارة واضحة إلى حالة الغضب الممزوج بالاستعداد والتأهب للرد على الخصم بكلام فيه تهديد وتوعد. إنها تضفي على الصورة حركة مشحونة بالانفعال المبطّن، وهي تعطي دلالة موحية إشارية على الصورة العامة التي رسمها الشمّاخ لهذه العداوة بينه وبين خصومه. وهكذا نلاحظ أنّ صور الشمّاخ المفردة هي جزء من البناء الفني للقصيدة، وعامل أساسي في رسم الصورة الكاملة.

جـ-أمّا النوع الثالث من أنواع الصورة الإشارية فهو المجاز المرسل الذي تأتي معه قرينة مانعة من إيراد المعنى الحقيقي سواء أكانت هذه القرينة ملفوظة أم ملحوظة، تميّز اللفظ الحقيقي من اللفظ المجازي. كقول الشمّاخ(٣٨):

خَلاَ فـارْتَعَـى الوَسْـمِيَّ حتـى كـأَنَّما يَـرَى بِـسَفَـا البُهْـمَـى أَخِلَّـةَ مُلْهِجِ

فقوله "فارتعى الوسْمِيَّ" مجاز مرسل، ومعروف أن مطر الوسمي مسبب للربيع الذي يرعاه الحمار الوحشي، ولعلّ انزياح اللفظ عن معناه المعجمي هو التحوير في اللغة، ويقصد به الارتفاع عن الأسلوب المباشر، فالمجاز هو منطلق الخيال الذي يغاير منطلق الحقيقة، ففي الكلمة المجازية مدلولات ذوات أبعاد جديدة تجسّد بصورة تخييلية، وإن كانت هذه الصورة محدودة الانتشار.

وتبدو العلاقات التي تتحكم بالمجاز "علاقات عقلية أحياناً وميتافيزيقية أحياناً أخرى، أو بمعنى أوضح علاقات خارجية مقرّرة لا تأخذ حياتها من السياق غالباً"(٣٩)، وهي لهذا السبب أقل قدرة على التشبيه والاستعارة في تقديم الصور الحيّة المتفاعلة، ومن المجاز قول الشمّاخ(٤٠):

رعيْنَ النَّـدَى حتـى إِذا وَقَـدَ الحَصَـى ولم يـبق مـن نَـوْءِ الـسِّماكِ بُـرُوقُ

وهي صورة إشارية لا تختلف عن الصورة السابقة، ففي قوله "رعين الندى" مجاز مرسل لعلاقة المسببية؛ فالندى هو سبب في نمو هذه النباتات التي رعتها البقرة الوحشية، وفي الندى إشارة إلى رطوبة المنطقة التي تعيش فيها هذه البقرة، والرطوبة تأتي من كثرة وجود المياه، وبالتالي فإنّ تلك البقرة الوحشية تعيش في منطقة خصبة تنعكس إيجاباً على صحتها وسلامة حياتها، مما يضفي على صورتها

الراحة والطمأنينة. حيث يصفها الشمّاخ في بيت سابق "إلى بقر فيهن للعين منظر"، ومن هنا فإنّ الصورة الإشارية أضاءت جانباً من هذا المنظر الجميل. ويبدو أن هذه الصورة المجازية قد تكرّرت في شعر الشمّاخ كما في قوله[٤١]:

تَـرَبَّعَ مـن حَـوْضٍ قَـنَـانـاً وَثَـادِقَـاً نِتَـاجَ الثُّـرَيَّـا حَمْلُهَـا غيرُ مُخْـدَجِ

فهذا الحمار الوحشي قد رعى "نتاج الثريا" وما ينتبه مطرها وقت الربيع من نبات، وقوله أيضاً "تربّع ميْثَ النّيرِ حتى تَطَالعتْ..."[٤٢]. فهذه المجازات وغيرها في شعر الشمّاخ هي دلالات وإيحاءات لمعاني أخرى غير المعنى المباشر الذي يبدو من خلال المعنى المعجمي للكلمات. ويقول الشمّاخ[٤٣]:

على خيْرةٍ كـانـت أَمْ العِـرْسُ جـامِحٌ وكيف وقـد سُقنـا إلى الحَيِّ مَـالهـا

فقوله "وقد سقنا إلى الحي مالها" مجاز مرسل لأن المقصود أنه قدّم مهرها إلى أهلها والمراد بالحي قومها، وقبول أهلها هذا المال دليل على موافقتهم له بزواجها؛ ولهذا فهو يتعجّب من نشوزها من بيته بدون سبب مبرَّر.

٢-الصورة التشبيهية:

من الأشكال البلاغية التي لها القدرة على إبراز الصورة وإخراجها في إطار جميل التشبيه "وتُعَدُّ الصورة التشبيهية مرحلة أكثر تطوراً وأرقى من الصورة الإشارية، مرحلة لا تكتفي بإنابة شيء عن شيء لعلاقة فعلية بينهما فقط، بل انتقلت "إلى عقد مقارنات بين أشياء لا تجمعهما، بالضرورة، تلك العلاقة، وإنّما يجمعهما فقط، تماثل في الشعور"[٤٤].

ويُكثر الشمّاخ من استخدام الصور التشبيهية في شعره بحيث بلغ عدد استعمالاته لأشكالها المختلفة ما يقارب (١٧٨) صورة تشبيهية. بينما كان استخدامه للأشكال البلاغية الأخرى أقل بكثير، والتشبيه "هو أنسب الوسائل التصويرية ملاءمة لعقليته البدوية"[٤٥]. وغالباً ما يستخدم الشمّاخ أداة التشبيه في صوره، فقد استخدم كأن (٧٥) خمساً وسبعين مرّة، واستخدم كاف التشبيه

(٦٣) ثلاثاً وستين مرّة. وهناك مجال للتشابه بين تشبيه "الكاف" وتشبيه "كأن" حيث اقتضت طبيعتها اللغوية أن يدخلا على الاسم فتكون لها الصدارة في الصورة، لكن الطبيعة اللغوية أيضاً تعطي "كأن" طابعاً توكيدياً أكثر من "الكاف"(٤٦).

وهذه الأداة -كأن- ترتبط بدلالة عميقة وبقوة غير عاديّة لا تجدها مع الكاف، فقولك "كأن زيداً الأسد" أبلغ من قولك "زيد كالأسد" لأنك تجعله من فرط شجاعته وقوة قلبه لا يتميز عن الأسد ولا يقصر عنه(٤٧).

والتشبيه دون أداة أقرب درجة إلى الاستعارة من التشبيه الآخر، بينما تبقى الأداة كأن على الحدود متلاصقة، وأقرب إلى التلاصق من الكاف....(٤٨).

ويرى تودورف أن التشبيه من الأشكال البلاغية التي لا تتضمن شذوذاً لغوياً وكذلك الحال في الجناس والطباق، بينما الاستعارة والكناية والمجاز المرسل تتضمن شذوذاً لغوياً....(٤٩).

والتشبيه عند الشمّاخ يأتي على صور شتى مثل: التشبيه البليغ، والتشبيه التمثيلي، والمرسل بين الحواس.

أ)التشبيه البليغ: ويعرف التشبيه البليغ بأنه التشبيه الذي تحذف منه أداة التشبيه ووجه الشبه. مثل قوله(٥٠):

ومِثْلُ سَرَاةِ قَومِك لم يُجَارَوْا إلى رُبُعِ الرِّهَانِ ولا الثَّمِينِ
رِمَاحُ رُدَيْنَةٍ وبِحَارُ لُجٍّ غَوَارِبها تَقَاذَفُ بالسَّفِينِ

فقوم الممدوح يتّصفون بالشجاعة والكرم، ولذلك كان اختيار الرماح الردينية رمزاً من رموز الإرادة الماضية، كما اختار صورة البحر ذي اللجة العميقة لكرمهم وعطائهم الذي لا يقف عند حدود، وفي حذف الأداة ووجه الشبه يتحرك خيال المتلقي وفكره لينفتحا على صورة متشكلة من كل أبواب التخيّل، فللمتخيل أن يتصوّر صورة المشابهة بين شجاعة هؤلاء القوم وبين الرماح التي تمتلك من عناصر القوة والبأس ومن أسباب النصر والبطولة ما يدفع بالمتلقي إلى تخيّل الناس في قوة الرماح

وقدرتها على انتزاع الظفر والانتصار.

ويتكرّر في صور الشمّاخ التشبيهية تشبيه ناقته بقوة الجمل وقدرته على تحمّل الشدائد، وقطع الفيافي، فيصفها بأوصاف الجمل، كقوله(٥١):

جُمَالِيَّةٌ لو يُجْعَلُ السَّيْفُ غَرْضَهَا على حَدِّهِ - لاسْتَكْبَرتْ أَنْ تَضَوَّرَا

فهذه الناقة التي تشبه الجمل في قدرته على التحمّل والصبر على الأذى، يصوّرها بأنها لا تضعف ولا تتضوّر من الألم بل تتحمل حدّ السيف وما يلحقه من ضرر بها إذا ما استبدله بحزامها، وكما نرى فإنّ الشمّاخ يشكل صورته الفنية بأكثر من فن واحد من البلاغة، ففي قوله " لاستكبرت أن تضوراً "، يشخّص الشمّاخ من الناقة إنساناً لا يرضى بالألم فيكبر فوق جراحه ويتحملها بصبر وإرادة قوية، ولو تتبعنا مثل الصورة التي صوّرها الشمّاخ لما تتحمله ناقته لوجدناها تنسجم مع عناصر الصورة الكبيرة التي جاءت في قصيدته، فالشاعر قد بدأ قصيدته برحيل صاحبته وما تركته من آثار عفا عليها الزمن فنكأت هذه الأطلال أحزانه وآلامه كما آلمته ذكريات الشباب بعد أن أصبح شيخاً كبيراً، كما أحزنه رحيل الأصدقاء المخلصين الذين مضوا ولم تبق منهم سوئ الذكريات، فلما تكالبت عليه هذه الهموم والذكريات المحزنة قرر أن يخرج منها على ناقته التي ترافقه رحلة الخروج من الآلام والمصاعب فكان جديراً بمثل هذه الناقة القويّة.

ب)ومن الصور التشبيهية عند الشمّاخ صورة التشبيه التمثيلي، كقوله(٥٢):

إِذَا أَنْبَضَ الرَّامون عنها تَرَنَّمتْ تَرَنُّمَ ثَكْلَى أَوْجَعَتها الجَنَائِزُ

يصوّر الشمّاخ قوسه حينما يخرج منها السهم فتسمع لوترها صوتاً حزيناً يشبه صوت امرأة ثكلى أثقلتها الأحزان لكثرة ما فقدت. فكلاهما قد فقدت غالياً فحزنت عليه، وقريب من معنى هذا البيت ما قاله الشنفرى في لاميته(٥٣):

إذا زلَّ عنها السهم حنَّت كأنَّها مُرَزَّأة ثكلى تحن وتُعْوِلِ

ولكن الشمّاخ ماثل بين حالتين متشابهتين في الفقد، وهو منسجم في صورته هذه مع سياق

القصيدة ومضمون الصورة الكلية للقصيدة التي تتعلق بالوفاء. وما الحنين لفقد غالٍ والحزن عليه إلا شكلٌ من أشكال الوفاء. والمتتبع لقصيدته الزائيّة وبخاصة مطلع القصيدة يجد أن الشاعر بعد ما رحلت عنه سليمى أكدّ على ضرورة الوفاء لذكراها حيث يقول(٥٤):

عفَا بطْنُ قَوٍّ من سُلَيْمَى فعَالِزْ فذاتُ الغَضَا فالمُشْرِفَاتُ النَّواشِزُ

فكلُّ خليلٍ غيرُ هَاضَمِ نَفْسِهِ لوصْلِ خليلٍ صارمٌ أَو مُعَارِزُ

أي كل خليل لا يظلم نفسه ويحملها فوق طاقتها من أجل خليله فهو صارم وقاطع لوصله وهو بالتالي غير وفٍ له، وهكذا فصفة الوفاء في القوس ضرورة تنسجم مع السياق العام في القصيدة.

ومن الصور التشبيهية الجيدة قول الشمّاخ يُصوّر عقاباً يطارد الثعالب التي تجدّ في الهرب فيقول(٥٥):

تَلوذُ ثَعالِبُ الشَّرَفَين منها كما لاَذَ الغَرِيم من التَّبِيعِ

إنّها صورة من حياته الاجتماعية ومن بيئته الفقيرة، فهذه الثعالب التي تحاول الاختفاء والهرب من العقاب، تشبه حالة الإنسان المثقل بأعباء الدين وليس لديه مال يدفعه لدائنه، وهو من ثمَّ يهرب منه ويختفي عن أنظاره، وهذه الصورة التشبيهية جاءت مكمّلة للصورة التي رسمها الشاعر في بداية قصيدته للمحافظة على المال وتنميته خوفاً من الفقر وذل السؤال لدى الناس، وكأنه في هذه الصورة التشبيهية يصوّر معاناة المحتاج المدين الذي لا يقدر على سداد ديونه، فقد بدأت القصيدة بمعاتبة زوجته له على اهتمامه الزائد بأمواله وعنايته المستمرة بها ، حتى تغيّرت أحواله وساءت صحته، ويعلّل لها سبب هذا العناء في قوله(٥٦):

لَمَالُ المرءِ يُصْلِحُه فَيُغْنِي مَفَاقِرَهُ أَعَفُّ من القُنُوعِ

يَسُدُّ به نَوَائِبَ تَعْتَرِيه من الأَيَّامِ كالنَّهَلِ الشُّرُوعِ

فهذا الخوف والفزع من الأيام التي تشبه النهل الشروع، وخوفه من مطاردة الدائن له أملت عليه مثل هذه الصورة التشبيهية التي ذكرها.

ومن صوره التشبيهية، قوله[٥٧]:

كـأَنَّ هَـزِيـز الـرِّيح بين فُـرُوجِه عَـوَازِفُ جِـنٍّ زُرْنَ جِـنّـاً بِجَـيْهـا

فهي صور لصوت الريح المترددة في جنبات الصحراء الموحشة، ولكي يضفي عليها جواً مليئاً بالرعب والخوف والفزع وينقل إلينا إحساسه وهو في مثل هذه الصحراء، اختار من التشبيهات العديدة والمختلفة، ما يملأ نفس المتلقي بصور الفزع المرعبة وأصوات الجن المختلفة التي تبعث الرعب والخوف في هذه الصحراء الخالية من الناس.

والشاعر ينقل أحاسيسه المفعمة بالخوف والحذر حينما يقطع مثل هذه الصحراء كقوله في وصف الطريق التي يسلكها[٥٨]:

على طـريقٍ كـظهْـر الأَيـمِ مُـطَّـرِدٍ يهْـوِي إلى قُـنَّـةٍ في مَـنْهلٍ عَـالِي

لو أراد الشمّاخ وصف الطريق بضيقها وطولها وإلتوائها لشبهها بالحبل، ولكن هذه الطريق موحشة مخيفة، ولذلك اختار ما يشابه هذا الأمر، فشبهها بظهر الأفعى، بما في هذا المعنى من القلق والحذر، فليس أميناً من يتلمّس ظهر الأفعى إذْ سُرعان ما تلتف حوله وتلدغه، وكذلك الحال في هذه الطريق فهي طريق غير أمنة المسالك.

جـ)ومن الصور التشبيهية بالأداة "كأن" يَنتُج التراسل بين الحواس، ومثال ذلك قوله[٥٩]:

كـأَنَّ عيـونَ النـاظـرين يَـشُـوقُـهـا بهـا عَـسَلٌ طـابتْ يَـدَا مَنْ يَـشُـورُهَـا

فجمال هذه المرأة يشعرك بلون من اللذة فحينما تنظر العيون إليها تتمتع بمذاق جمالها الحلو الذي يشبه العسل في حلاوته، وكلنا يعرف أن أداة الذوق هي اللسان ولكنه بادل بين الحواس وأعطى هذه الصفة إلى العيون، إنّ روعة جمالها وأثره في النفوس قد جسّده الشاعر في شيء ملموس يمكن تذوقه وهو العسل.

وكما أكّدنا في كثير من صوره التشبيهية على انسجامها مع مضمون القصيدة والصورة العامة نلحظ ذلك واضحاً في صورة الحمار الوحشي وحالته وهو يطارد الحمر الوحشية، فيرى في صورته ما

يشبه غناء شارب الخمر مرّة، وما يشبه غناء الحادي مرّة أخرى، ولو تتبّعنا الصور الأخرى في شعره لرأينا أن تشبيهاته في كل مرّة تأتي منسجمة مع بقية الصور، حيث يقول(٦٠):

كـــأَنَّ سَحِـيلَـه في كـلِّ فَـجٍّ تَـغَـــرُّدُ شَـــاربٍ نـــاءٍ فَجـــوُعِ

وقوله(٦١):

لـه زَجَلٌ تقـــولُ: أَصـــوتُ حـــادٍ إذا طَلَـبَ الـــوَسِـيقَـــةَ أَو زَمِـيرُ

فالحمار في الصورة الأولى يطارد أتناً وحشية تمنعن عليه بل ويرمحنه بأرجلهن ليبتعد عنهن وذلك يقول(٦٢):

إِذَا مـــا اسْـتَـــافَهُـنَّ ضربْـنَ مـنه مكـــانَ الـــرُّمح مـن أَنْفِ القَـــدُوعِ

وتبين الصورة أن الحمار يطارد الأُتن ولكنه لا يستطيع أن ينال ما يريد ، ففي أعماقه شهوة جامحة إليهن، ومنهن صدود وامتناع وأذى يلحقه، فتنعكس هذه الحالة على صوته الذي يشبه صوت رجل يعيش بعيداً عن أحبّائه، يشرب الخمرة لعلّها تنسيه حنينه لأهله، فإذا ما غنّى فإنّ غناءه مزيج من الشوق والرغبة والحنين المختلط بلذة الخمرة، وفيه محاولة للتغلب على واقعة، بينما في الصورة الثانية يقود الحمار قطيع الحمر الوحشية إلى مشرب الماء الذي يكدره الوقير، وخاض أمامهن الماء ليتأكد من خلوه من الصائدين فهو إذن في حالة نفسية أقرب ما تكون إلى السعادة والطرب، ولسان حاله حال صوت الحادي الذي يسوق الإبل بطمأنينة وراحة، ولذا جاء صوته مختلفاً عن صوته في الصورة السابقة، يقول الشمّاخ(٦٣):

دَعَـــاهُ مَـــشْرَبٌ مـــن ذِي أَبَـــانٍ حِـسَـــاءٌ بـــالأَبَـــاطِحِ أَو غَـــديـــرُ

فـــظَلَّ بهـنَّ يَحْـــدُوهُـنَّ قَـــصْـــداً كـــما يحـــــدُو قَـلائِـــصَهُ الأَجـيرُ

مُـــــدِلٌّ شَرَّدَ الأَقْـــــرَانَ عـــنْه عِـــرَاكٌ مـــا تَـعَـــاركهُ الحَـمِـيرُ

فخـــاضَ أَمـــامهـنَّ المـــاءَ حتَّـــى تَـــبَـــيَّنَ أَن ســـــاحـــتَه قَـفِـيرُ

والشمّاخ يعيش قصة حب متعثرة لا يلقى فيها الودّ ممن أحبّ حتى أصبح اليأس من لقاء

الأحبّة هاجساً قوياً يراه في كل شيء، وهو حينما يصوّر حالة اليأس التي يعيشها لا يرى لها مثيلاً في صعوبة الوصول إليها أو النيل منها، إلاّ في حالة هذه الوعول التي تسكن الجبال وتعتصم في أعاليها فلا يستطيع أن يصل إليها أحد، ولا أدري هل اسم صاحبته "أروى" هو الذي قاد إلى تداعي المعاني فجاء بذكر الأروية أم أن هذه الوعول هي التي جعلته يختار هذا الاسم لصاحبته، وأن اسمها كان متوهماً أو رمزاً، يقول الشمّاخ(٦٤):

كِلاَ يَـوْمَـيْ طُـوَالـةَ وصْلُ أَرْوَى ظَـنُـونٌ آن مَـطَّـرِحُ الـظَّـنُـونِ
ومـا أَرْوَى وإن كَـرُمَـتْ عـلـيـنـا بِـأَدْنـى مـن مُـوَقَّـفـةٍ حَـرونِ
تُـطِـيفُ بهـا الـرمـاةُ وتَـتَّـقـيهـم بِـأَوْعَـالٍ مُـعَـطَّـفـةِ الـقُـرُونِ

فهو يصوّر لنا شعوره بالمرارة عن طريق هذا المنظر المحسوس ولا شك أن هذا التصوير يزيد من وضوح المعنى ويضفي لوناً من العمق في الإيحاء.

ثالثاً: الصورة الاستعارية:

تعاطف النقّاد العرب القدامى والبلاغيّون مع الصورة التشبيهية واهتمّوا بها اهتماماً كبيراً لم تنل مثله أو قريباً منه الصورة الاستعارية، وتعلّل بشرى موسى صالح ذلك بقولها: "إن الوضوح والتزيين كانا هدفين أساسيين يكمنان وراء استخدام الشاعر التقليدي قديماً وحديثاً، للأنواع البلاغية، ويبدو أن ميل الشعراء والنقّاد إلى الوضوح كان ناشئاً من "جعل الشعر تعبيراً أدبيّاً عن معنى عقلي ظاهر لا عن شعور نفسي باطن، ومن شأن العقل أن يعمد إلى العلاقات بين الأشياء عندما يحاكيها فيوضّحها، أمّا الشعور فلا سبيل إلى محاكاته على نحو واضح ومرئي.. وهذا ما يفسّر ميلهم وتعاطفهم الكبيرين مع التشبيه لا الاستعارة.."(٦٥).

ويرى محمد حسن عبد الله "أنَّ الإلتواء بالاستعارة لتعود إلى التشبيه هو ما يناسب الإدراك المسطّح للأشياء، ويناسب التعلق بالواقع الحسّي من جانب آخر، والعجز عن التوّحد بأشياء الطبيعة"(٦٦).

ولم يحتفل الناقد العربي القديم بنشاط الاستعارة الجمالي، ولا تعرّض لعلاقتها بجماليّات الشعر أو المعنى، ولم يعطِ اهتماماً كبيراً لفاعلّية التركيب أو السياق وأثره في قبول الاستعارة، يقول تامر سلوم "كأن تصوير جماليّات الإدراك الاستعاري في تراثنا النقدي لا يخلو من صعوبة، والنظرة الغالبة أنّ الناقد العربي يردّ الاستعارات إلى مقابلاتها من الحقائق ويخضع نشاطها التصويري للفهم المعجمي للكملمات، ويتخذ على الدوام موقف (الإيضاح) التعليمي الذي يبرّر اتجاهه إلى الأصل اللغوي واستعمال القياس الذي يلجأ إليه كثيراً كيما يقتنع المتلقي بالمدلول "(٦٧).

وعلى الرغم من أن الاستعارة تتطلب عقلية ناضجة، صقلتها الحضارة وأفادتها الخبرات والتجارب المتراكمة، وخيالاً خصباً واستعمالاً للفكر والذهن، فإنّ شاعرنا الشمّاخ -رغم بداوته وجفاف حياته- قد ضرب بنصيب وافر من هذه الصور البيانيّة التي جاءت في شعره قوية رائعة لا تكلّف فيها ولا صنعة، فمن استعاراته الجميلة، قوله(٦٨):

وإِدْلاَجِي إِذا الظَّلْماءُ أَلْقَتْ مَرَاسِيَهَا وهَادٍ لا يَجُورُ

إنّها صورة معبّرة عن إحساسه بثقل الليل في الصحراء وظلمته وامتداد الصحراء التي كلما قطع فيها خرقاً تبدّى له خرق آخر من هذه الفلوات المترامية، وكأن هذا الليل سفينة قد توقفت عن السير وألقت مرساتها فطال وقوفها وامتد، وما هذه الصورة إلاّ تعبيراً عن إحساسه بهذا الزمن الصحراوي الذي امتد وتراكم وكأنّه قد توقّف فلا حركة فيه ولا انتقال.

ومن استعارات الشمّاخ التصويرية قوله(٦٩):

بَيْضَاءُ لا يجْتَوِي الجيرانُ طَلْعَتَهَا ولا يَسُلُّ بِفِيهَا سَيْفَه القِيلُ

فهذه الفتاة البيضاء التي يتمّنى الجيران طلعتها ورؤيتها، قد أسبغت العفة والترفع عن الغيبة على جمالها طعماً خاصاً، فمجلسها طيب لا تسمع فيه لغواً ولا تأثيماً، وقد أمعن الشاعر في تصوير قبح الغيبة والنميمة ولغو القول، حينما صوّر هذا اللون من القدح الذي يمارسه الآخرون كأنّه سيوف مشهّرة تعيث بالناس فتكاً وطعناً، فجرح اللسان أنكى من جرح السنان، كما يقول المثل وتؤكده هذه

الصورة، " ولا يسل بفيها سيفه القيل " .

والصور الاستعارية أنواع تتشكل من البساطة إلى التعقيد، وأهمها أ-الاستعارية التماثلية[٧٠]، مثل قول الشمّاخ[٧١]:

إِنْ تُمْسِ فِي عُرْفُطٍ صُلعٍ جَمَاجِمُهُ من الأَسَالِيقِ عَارِي الشَّوكِ مَجْرُودِ

فهذا النبات الذي سقطت رؤوس أغصانه عبّر عنه بالجماجم التي يتساقط عنها الشعر، وكما نلاحظ فإنّ هذه الصورة الاستعارية التماثلية تبنى على أساس حلول موضوع حسّي محل حسّي آخر، تُغذّي الحس قبل أن تغذّي العقل، ولا يرى الرباعي التماثل الشكلي في المحسوسين " وإنّما المقصود - كما نفهمه- تماثل في الداخل قبل أن يكون تماثلاً في الخارج، إذ ليس من الضروري أن تتماثل الأجزاء خارج الصورة تماثلها داخلها.. "[٧٢]. ومن أمثلة الصورة الاستعارية التماثلية، قوله[٧٣]:

من صوبِ سَارِيةٍ أَطَاعَ جَمَامُهَا نَكْبَاء تَمْرِي مُزْنَهَا أَوْدَاقَا

فهذه السحابة المثقلة بالمطر تدفعها الرياح فتجمع غيماتها لتستدر ما فيها من ماء وكأنها ناقة يحاول صاحبها أن يمسح على ضرعها ليخرج ما فيها من الحليب، على الرغم من تباعد التماثل الشكلي بين هذين المحسوسين.

ب)ومن أنواع الصورة الاستعارية الأخرى، التجسيم، والتجسيد والتشخيص، ويختلف النقّاد المحدثون في تعريفها وتسميتها مثلما اختلف بعضهم في تسمية الصورة الاستعارية التماثلية إذْ يطلق عليها أحد الباحثين لفظة التنظير فيقول: " أما التنظير فنريد به تشبيه الأشياء بنظائرها.. والنظيران حسيان في معظم الأحيان "[٧٤].

أمّا الصوّر الاستعارية التي ترتفع بالمجرد إلى المادي المحسوس، فقد أطلق بعضهم عليها لفظة التجسيد[٧٥]، وأطلق بعضهم عليها لفظة التجسيم[٧٦]. وأميل إلى اطلاق التجسيم على الصورة التي ترتفع بالمعنوي غلى الشيء المحسوس. يقول عبد الإله الصائغ " ولم نسوّغ مصطلح التجسيد الذي دأب عليه النقّاد المحدثون، لأن الجسم عام لكل المحسوسات والجسد خاص بالإنسان "[٧٧].

وهذا ما يؤكده لسان العرب[٧٨]. ومن صور الاستعارة التجسيمية في شعر الشمّاخ، قوله[٧٩]:

لَيَـالِيَ لَـيْلَى لم يُـشَـبْ عَـذْبُ مَـائِهَـا بِـمِلْحٍ وحـبْلاَنَـا مَـتِـينٌ قُـوَاهُمَـا

فهذه الليالي الهانئة من العلاقات الطيبة والوصال الدائم صوّرها الشاعر بصورة النَّبع العذب الذي يسيل رقراقاً صافياً نقياً، ثمّ صوّر هذه العلاقة بينه وبين حبيبته وما يربطهما من ود ومحبة بالحبل القوي المتين. وبهذا أعطانا الشاعر هذه الأمور المعنوية في صورة مجسمة تكاد تَصْرِف انتباهنا عن المعنى الأصلي إلى هذه الصور الجميلة المحسوسة.

وعلى مثل هذه النهج جسّم الشمّاخ الجود والكرم بحراً زاخراً تتلاطم أمواجه[٨٠]، والغضب يغلي[٨١]، والهم يجيش[٨٢]، والمجد يرفع راياته[٨٣]، والهموم تحبل حبالها[٨٤]، والعهد والذمة حبل تعوذ به النساء[٨٥]، والنوى[٨٦] له أشطان، والشرف[٨٧] حوض والمحبة [٨٨] شريعة ماء. ومثل هذه الصور الجميلة المتناثرة في شعره كثير.

أمّا صور الاستعارة التجسيدية التي "تكسب الصور المعنوية أو الحسية ملامح الإنسان أو صفاته وأفعاله"[٨٩]، قول الشمّاخ[٩٠]:

ولَـمّـا رأَيـتُ الـدَّارَ قَفْـراً تَـبَـادَرَتْ دُمُـوعٌ لِلَـوْمِ العَـاذِلاتِ سَبُـوقُ

فهذه الدموع التي جسدها الشمّاخ في صورة امرأة ترد على العاذلات لومهن له وحزنه على فراق الأحبّة، أو مثل قوله[٩١]:

في عَـازِبٍ أُنُفٍ تَـبَـاهَـى نَـبْتَه زَهْـراً وأَسْـنقَ وحْـشُه إِسْـنَـاقَـا

فهذا النبت والكلأ البعيد المطلب الذي لم يرعه أحد، قد تفاخرت أزهاره بجمالها وتباهت فكأنها امرأة تتباهى بجمالها على قريناتها، إنّها صورة زاهية لهذه الأزهار المتمايلة في خيلاء يعبق منها الشذى وتتنافس ألوان زهراتها وأشكالها بجمالها وروعتها. وقد سبق لنا أن أبدينا أن الشمّاخ قد جسّد من القيل والقال رجلاً يحمل سيفاً بتّاراً يطعن به خصومه، وعل مثل هذه الصور التجسيدية صوّر الشمّاخ "الثريا حملها غير مخدج"[٩٢]، والناقة تقدم قرى للقراد[٩٣]. وتشتكي ناقة الشاعر ما تعانيه من

جراح[٩٤]، وغيرها من الصور التي تجعل من الأشياء الحسّية صفات وأفعالاً إنسانية. كما في هذه الصورة الاستعارية التجسيدية[٩٥]:

وقد لبستْ عند الإلهَةِ ساطعاً من الفَجرِ لمَّا صَاحَ بالليلِ بَقَّرا

فقد هجم الصباح بأضوائه القوية فبدد ظلمة الليل فولّى الليل أمامه هارباً مختفياً وهو يصرخ فيه مطارداً له في كل مكان كما يطارد المنتصر المهزوم.

أمّا صور الاستعارة التشخيصية، فقد اختلف النقّاد والباحثون في مفهوم التشخيص، فهمنهم من يرى "أن التشخيص أرقى مستويات التصوير في الشعر العربي، وعن طريقه يخلع الشعراء الحياة على المواد الجامدة والمعاني المجرّدة والانفعالات الوجدانية فإذا هي إنسان كامل الخلق له حركاته وعواطفه وتصرفاته". وإلى مثل هذا ذهب الرباعي وصالح أبو أصبع[٩٦]. بينما يرى عبد الإله الصائغ "أن التشخيص يعني سواد الإنسان أو غيره تراه من بعيد وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه .. فمصطلح التشخيص الذي ظنّه المحدثون تجسيداً وتعقيلاً لا ينهض له سند لغوي، وخير المصطلحات ما روعي في لفظه المماثلة والمشاركة بين الدلالتين اللغوية والوضعية"[٩٧]. وإنني أميل إلى هذا الرأي. وقد سبق لي أن أتيت بأمثلة من صور الشمّاخ التي تمثل التجسيد، أما التشخيص كما ورد في تعريف عبد الإله الصائغ فمن أمثلته في شعر الشمّاخ، قوله[٩٨]:

فتىً كان يَرْوِي سيفَه وسِنَانَه من العَلَقِ الأني لدى المُجْحَرِ التَّالِي

فالسيف والسنان يشبه كل منهما حيواناً أو إنساناً شديد العطش لا يروى إلا من لعقه وشربه للدماء الساخنة التي تسيل من أصحابها دافئة بحرارة أجسادهم. فالشاعر هنا ارتقى بصورة السيف إلى هذه الدرجة المحسوسة التي تصوّره لا يروى إلا بشرب الدماء، وقوله[٩٩]:

تَذُبُّ ضَيْفاً من الشُّعراء مَنْزِلُه منها لَبَانٌ وأَقْرَابٌ زهَالِيلُ

فهذا الذباب الذي يلتصق على خاصرة الناقة وصدرها ووسطها بحيث اتخذ منه مكاناً وكأنه ضيف ثقيل نزل على أناس فيحاولون طرده.

وهكذا نستطيع أن نجزم أنّ الشمّاخ رغم محدودية بيئته البدوية وثقافته البسيطة، فقد استطاع أن يستخدم الوسائل الحسيّة التي يمتد إليها بصره وأحاسيسه المختلفة وأن يوظّفها في صوره لتأتي منسجمة متناسقة دون تكلّف أو تصنّع لهذه الصور، ففيها لقطات عين الفنّان بعيدة الغور، وهذه الصور الجزئية لم تكن في معزل عن بقية أجزاء الصورة الكبرى في القصيدة بل هي جزء أساسي من أجزاء هذا البناء.

الهوامش:

١-محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ص١٧ .

٢-محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٢، ص ٤٦ .

٣-محمد أبو موسى، التصوير البياني، منشورات جامعة قاريونس، ط١، ١٩٧٨، ص٢١٨ .

٤-بشرى موسى صالح، الشعرية في النقد العربي الحديث، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤، ص ١٢٤ .

٥-محمد أبو موسى، التصوير البياني، ص ٢٠٩ .

٦-عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص ١٧٦ .

٧-مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني، دار المعارف بمصر سنة ١٩٥١، ص ٢٩٥ .

٨-صلاح الدين الهادي، الشمّاخ بن ضرار الذبياني، حياته وشعره، دار المعارف بمصر، ص ٢٧٥ .

٩-عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، دار العلوم للطباعة والنشر، ١٩٨٤، ص ٦٧ .

١٠-تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، الطبعة الأولى، ١٩٨٣، ص ٢٨٥ .

١١-صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ١٦١ .

١٢-بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص ٩٧ .

١٣-سي. دي. لويس، الصورة الشعرية ، ص ٢١ .

١٤-مصطفى ناصف، مقدمة "الصورة الأدبية"، ص ٥ .

١٥-عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٣١٧ .

١٦-انظر، عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص ١٦١-١٧٤ .

١٧-انظر، ياسين عساف، الصورة الشعرية، ص ٢٨-٣٢ . وكذلك عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري. وكذلك الدكتور صالح أبو أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة. ونعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث.

١٨-مرشد الزبيدي، بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر، وزارة الثافة والأعلام، بغداد، ١٩٩٤، ص ٤٨ .

١٩-الديوان، ١٦٤ .

٢٠-الديوان، ١٦٣ . يشببها بالدرة التي يفضُّ القين عنها صدفها فتبدو جميلة للناظرين، وكأن عيونهم وهي تتذوق جمالها تتذوق عسلاً طيباً صافياً.

٢١-الديوان، ٢٢٥ . مجفرة الضلوع: متباعدة الأضلاع من عظم جنبيها.

٢٢-الديوان، ٢٢٥ . خاظي البضيع: مكتنز اللحم.

٢٣-الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، ص ١٦٢ .

٢٤-انظر الديوان، ١٦٧ .

٢٥-الديوان، ٢١٢ .

٢٦-الديوان، ٢١٣ .

٢٧-الديوان، ١٦٧ . الأسمال: جمع سملة وهو الماء القليل يبقى في أسفل الإناء وغيره.

٢٨-الديوان، ٨٤ .

٢٩-الديوان، ١٢٩ .

٣٠-الديوان، ١١٥ .

٣١-الديوان، ٨١ .

٣٢-الديوان، ١٩٥ .

٣٣-الديوان، ٧١ .

٣٤-الديوان، ٧١ .

٣٥- الديوان، ١٨٢ .

٣٦- الديوان، ١٨٣ . التارز: اليابس.

٣٧- الديوان، ٢٩٠ .

٣٨- الديوان، ٨٩ .

٣٩-انظر: عبد القادر الرباعي، الصورة في النقد الأوروبي، ص ٥٣ .

٤٠- الديوان، ٢٤٢ .

٤١- الديوان، ٨٧ .

٤٢- الديوان، ١٦٧ .

٤٣- الديوان، ٢٨٧ .

٤٤-عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص ١٦٤ .

٤٥-صلاح الدين الهادي، الشمّاخ بن ضرار الذبياني، حياته وشعره، ص ٢٧٣ .

٤٦-عبد القدر الرباعي، الصورة الفنية في شعر زهيربن أبي سلمى، ص ١٦٩ .

٤٧-انظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ١٩٩ .

٤٨-انظر، عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص ١٦٥ .

٤٩-انظر، صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ١٦٦ .

٥٠- الديوان، ٣٤٠ .

٥١- الديوان، ١٣٤ .

٥٢-الديوان، ١٩١ .

٥٣-لامية العرب، الشنفرى ، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٨٥، ص ٧١ .

٥٤-الديوان، ١٧٣ .

٥٥- الديوان، ٢٢٧ .

٥٦- الديوان، ٢٢١، ٢٢٢ .

٥٧- الديوان، ٤٦١ .

٥٨- الديوان، ٤٦٠ .

٥٩- الديوان، ١٦٣ .

٦٠- الديوان، ٢٢٨ .

٦١- الديوان، ١٥٥ .

٦٢- الديوان، ٢٢٩ .

٦٣- الديوان، ١٥٤، ١٥٥، ١٥٦ .

٦٤- الديوان، ٣١٩، ٣٢٠ .

٦٥-بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ٩٥ .

٦٦-محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص ١٤٧ .

٦٧-تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص ٢٧٤ .

٦٨- الديوان، ١٥٣ .

٦٩- الديوان، ٢٧٢ .

٧٠-انظر: الرباعي في كتابيه الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص ١٦٨؛ الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى ، ص ١٧٧ .

٧١- الديوان، ١١٧ .

٧٢-عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص ١٦٨ .

٧٣-الديوان، ٢٦٤ .

٧٤-انظر: أحمد خليل، الرؤية الجمالية في شعر الجاهلية والإسلام، رسالة دكتوراة، جامعة حلب، ١٩٨٩، ص ٣٠٤ .

٧٥-انظر: الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص ١٦٨؛ صالح أبو أصبح، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، ص ٤٤ .

٧٦-انظر: عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، ص ٤١٧؛ أحمد خليل، الرؤية الجمالية في شعر الجاهلية، ص ٣٠٥ .

٧٧-عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، ص ٤١٧ .

٧٨-انظر: لسان العرب، مادة (جسد).

٧٩- الديوان، ٣١٠ .

٨٠- انظر: الديوان، ٣٤١ .

٨١-انظر: الديوان، ٢١٥ .

٨٢-انظر: الديوان، ١٦٩ .

٨٣-انظر: الديوان، ٣٣٦ .

٨٤-انظر: الديوان، ٢١٤ .

٨٥-انظر: الديوان، ١٦٤ .

٨٦- انظر: الديوان، ٧٣ .

٨٧-انظر: الديوان، ١١٩ .

٨٨-انظر: الديوان، ١١٩ .

٨٩-عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً فنياً، ٤١٩ .

٩٠- الديوان، ٢٤٢ .

٩١- الديوان، ٢٦٤ .

٩٢- الديوان، ٨٧ .

٩٣- الديوان، ٣٢٩ . وهو قوله:

وقد عَرِقَتْ مَغَابِنُهَا وجادَتْ بِدِرَّتِها قِرَى حَجِنٍ قَتِين

٩٤- الديوان، ٣٢٤ .

٩٥- الديوان، ١٤٤ .

٩٦-انظر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص ١٦٩؛ صالح أبو أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، ص ٤٤ .

٩٧-عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، ص ٤١٩ .

٩٨- الديوان، ٤٥٦ .

٩٩-الرجوع إلى الديوان/ ٢٧٦ .

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

الفصل الثاني

الصورة المفردة والعلاقات

تُعَدّ الصورة المفردة أبسط جزئيات التصوير، وهي لبنة من لبنات العمل الشعري، وحين تتجمع هذه المفردة ويتم تنسيقها وتكاملها مع صور أخرى يتّضح البناء الشعري، وتتّضح معالم الصورة الشعرية الكاملة.

وتشتمل الصورة المفردة، على تصوير جزئي محدّد يدخل في تركيب صورة مركبة تطرح فكرة أشمل وأكثر تعقيداً من خلال علاقات خاصة معنوية ونفسية "[1].

إنَّ أهمية دراسة الصورة المفردة تنبع من كونها تعبيراً عن المعاني والأبعاد النفسية للتجربة الشعرية وهذا لا يعني انعزالها عن السياق الذي توجد فيه، لأنه يمنحها بعداً معنوياً ونفسياً يمكّننا من الوقوف على جوهر القصيدة، فالأحوال النفسية والداخلية المختلفة للشاعر تفرض عليه اختيار الكلمات ووضعها في شكل بنائي معين حيناً، ونقلها إلى شكل بنائي آخر أثناء التعبير عن المعاني المعتملة في النفس، بحيث تنضم إلى الكلمة الأولى كلمات أخرى حتى تقوم تلك المعاني في نص متكامل، يحمل عناصر شعرية متنوعة مكونة صوراً فنية تضرب في أعماق ذاته وتخضع لحركة النفس وتأثّرها[2].

وليست الصورة تسجيلاً فوتغرافياً للطبيعة والأشياء أو محاكاة لها وإنّما هي رصد لما في هذه الطبيعة من موضوعات مختلفة، بحيث تحتفظ بها ذاكرة الشاعر لتعيد تهشيمها وصياغتها بالشكل الذي يلائم أحاسيسه ومشاعره فتأتي صورة لما في داخله من خلال مجموعة الأجزاء التي تشكّلها. وتبدو الحياة وما فيها من مصادر متنوعة المعين الخصب الذي ينهل منه الشاعر صوره، فيختار منها ما يلائمه من الصور التي يسبغ عليها أحاسيسه وانفعالاته المختلفة، فتظهر لنا وكأنها صور تتصارع داخل النص الشعري، لتخلق علاقات شعرية متوافقة حيناً ومتضادة حيناً آخر، فذات الشاعر -

تنظر إلى الموضوع بود أو بكره، وتختزنه في الذاكرة مصحوباً بهذا الإحساس أو ذاك حتى إذا صادفت موقفاً انفعالياً مماثلاً أو مخالفاً قرعت باب الذاكرة لتولد من جديد أو تتشكل في صور موحية "[٣].

أولاً: أشكال العلاقات للصورة الشعرية المفردة:

لا شكّ أن الموضوع وذات الشاعر طرفان أساسيّان في عملية اختيار الشاعر لصوره، وبتفاعلهما معاً ينتجان لنا علاقة جدلية تظهر واضحة في الصورة، ويحدد لنا بروز مثل هذه العلاقة الجدلية نوعية علاقة الصور بعضها ببعض في إطار الوحدة البنائية، يقول الرباعي: "يقوم الشاعر في قصيدته عادة بعمل نوعين من التنظيم؛ أولهما: تنظيم للعلاقة بين النفس والأشياء، وثانيهما: تنظيم للعلاقة بين الأشياء بعضها ببعض، ولا يتم هذا إلاّ في إطار من الوحدة الداخلية "[٤].

وحين يقوم الشاعر باختيار صوره وتنظيمها تحدث بعض العلاقات المتماثلة أو المتضادة أو المتخالفة في مصادرها من ناحية، وفي موقف الذات الشاعرة من ناحية أخرى. ومن هنا نستطيع أن نصنف العلاقات إلى ثلاثة أنواع، هي: علاقة الاتفاق، وعلاقة الاختلاف، وعلاقة التضاد، ويمكننا أن نحدد المفاهيم العامة لهذه الأنواع من خلال بعض النماذج الشعرية والصور المفردة التي ظهرت في قصائد الشمّاخ.

أولاً: علاقة الاتفاق:

تقوم علاقة الاتفاق على مجموعة الصلات القائمة بين الصور المتشابهة في المصدر، بحيث تخلق موقفاً هادئاً وارتياحاً في الذات الشاعرة[٥].

فحينما تكون عناصر الصورة متشابهة أو متقاربة في مصادرها تكون أدعى للراحة في نفس الشاعر، يقول الشمّاخ[٦]:

يُطَرِّدُ عانات وينْفِي جحَاشَها كَمَا كَانَ شُذَّانَ البِكَارِ فَتِيقُ

لقد أكثر الشمّاخ من تشبيه ناقته بالحمار الوحشي، وفي الصورة السابقة يعكس طرفي التشبيه فيشبه الحمار الوحشي بالجمل الفحل الذي لا عمل له سوى الفحولة، وكرّر الشمّاخ هذه الصورة في

قصيدة ثانية، حيث يقول(٧):

ينفي الجِحَاشَ كما يُشِذُّ بِكَارَه قِرْمٌ يُنَهِّزُهَا يعضُّ حِقَاقَا

وفي كلا البيتين نلاحظ أن عناصر الصورة بين الحمار الوحشي والفحل أو القرم من الإبل تنتمي إلى مصدر واحد، وهو عالم الحيوان، فلا تنافر بين المصدرين أو تعارض، مما يضفي على الذات الشاعرة موقفاً يثير الإحساس بالارتياح والهدوء، وتتكرر مثل هذه الصورة التي تستمد عناصرها من مصادر متشابهة، مثل قوله(٨):

فبعثتُ هِلْواعَ الرَّوَاحِ كأنَّها خَنْساءُ تتبعُ نَائِياً مِخْرَاقَا

لقد شبّه الشاعر ناقته بالبقرة الوحشية، ويلاحظ أن طرفي الصورة من مصدرين متشابهين، ولعلّ هذا الارتياح النفسي الذي يكون نتيجة توافق عناصر الصورة هو الذي أطلق ذات الشاعر على سجيتها لتمضي في بناء صورة عنقودية مكملة للصورة المفردة الأولى في قوله(٩):

فَبَعَثْتُ هِلْواعَ الرَّوَاحِ كأنَّها خَنْساءُ تتبعُ نَائِياً مِخْرَاقَا
من صوبِ سَارِيةٍ أَطَاعَ جَهَامُهَا نَكْبَاءَ تَمْرِي مُزْنَهَا أَوْدَاقَا
فَثَنَى يديْه لِرَوْقِهِ مُتَكَنِّساً أَفْنَانَ أَرْطَاةٍ يثِرنَ دُقَاقَا
وكأنه عَانٍ يُشاور نفسَه غابتْ أَقَارِبُه وشُدَّ وَثَاقَا
في عازِبٍ أُنُفٍ تَبَاهَى نَبْتُه زَهْراً وأَسْنَقَ وحْشُه إِسْنَاقَا
فَتَوجَّسَا في الصُّبْحِ رِكزَ مُكَلِّبٍ أَو جَاوَزَاهُ فأَشْفَقَا إِشْفَاقَا

فهذه الصورة العنقودية المتلاحقة التي تصوّر البقرة الوحشية ووليدها لم يكن لها لتتكون لولا هذا الارتياح النفسي الذي قامت به الصورة الأولى وما فيها من علاقة توافقية، ومن الصور التي تبدو فيها علاقة الاتفاق في شعر الشمّاخ قوله(١٠):

عليها الدُّجَى مُسْتَنْشَآتٍ كأَنَّها هَوادَجُ مشدودٌ عليها الجَزَاجِزُ

شبّه الشمّاخ قترة الصيّاد وما عليها من شجر وحشيش بهوادج الظعائن، فطرفا الصورة يعودان

إلى مصدر واحد هو الفعل الإنساني الذي جمع بينهما، وكلاهما صنعه الإنسان ليخفي وراءه شيئاً آخر، ورغم ما بينهما من اختلاف شكلي فهما متوافقتان، فالقترة مكان للصيد وكذلك الهودج مكان لجلوس الحسناء التي ترمي بسحر عينيها وجمال ألحاظها القلوب فتصيبها، كما يقول الشمّاخ(١١):

أَرَتْنَا حِيَاضَ الموتِ ثُمَّتَ قلَّبتْ لنا مُقْلَةً كحلاءَ ظلت تُدِيرها

كأَنَّ غَضِيضاً من ظباءِ تَبَالَةٍ يُسَاقُ به يوم الفِراقِ بَعِيرُهَا

وهكذا فإنّ التوافق أو التماثل في مصادر الصورة وعناصرها إنما هو مظهر لانفعالٍ نفسي مشترك يجمعهما، ويرى الرباعي أن حدود الصورة أو عناصرها تتجمع في تجربة الشاعر وانفعاله على ثلاثة أشكال، الأول: التناسب مع التماثل بحيث تبدو العناصر قريبة من التشابه الشكلي أو الواقعي، والثاني: التوافق مع الاختلاف بحيث تبدو العناصر المختلفة على الحقيقة متوافقة متآلفة في الصورة، والثالث: تآلف المتنافرات وهو تآلف بين عناصر ليست مختلفة فقط وإنّما متضادة متنافرة(١٢).

ثانياً: علاقة الاختلاف:

وهي العلاقة التي تؤلف الصلات بين الصور باختلاف لا يصل إلى حد التناقض والتضاد، بحيث يخلق موقفاً يميل إلى قلق الذات وعدم سكونها، فيكون الموقف أكثر توتراً منه في علاقة الاتفاق(١٣).

ويجمع الشمّاخ بين عناصر صوره من مصادر مختلفة وإن كانت غير متناقضة، مثل قوله(١٤):

ترى قِطَعاً من الأَحْنَاشِ فيه جَمَاجِمُهن كالخَشْلِ النَّزِيعِ

فالشمّاخ في تصويره للعقاب يشبّه ما يحيط بوكرها من الجماجم الفارغة للأفاعي التي اصطادتها أثناء بحثها عن طعام لصغارها بالخشل النزيع الذي يكون عرضة لحركة الرياح لخفته وفراغه، وعلى الرغم من أن الجماجم تنتمي في مصدرها إلى عالم الحيوان بينما الخشل النزيع يرجع إلى عالم النبات، إلاّ أن اختلافهما لا يصل إلى حد التناقض أو التضاد، فقد جمعت الصورة بين عنصرين مختلفين في مصدرهما وعند ضم هذه الصورة إلى الصور الأخرى في القصيدة تدرك اتساع دائرة الاختلاف بين عناصر هذه

الصور التي تبدو مندمجة مع الذات الشاعرة التي تكشف عن قلقها وتوترها من خلال صورة الناقة التي تتعانق مع صورة الحمار الوحشي والأُتن الوحشية والعقاب، بحيث شكلت العلاقة بين هذه العناصر من ناحية وبين العناصر والذات الشاعرة من ناحية أخرى علاقة الاختلاف.

ومن أمثلة علاقة الاختلاف في صور الشمّاخ الشعرية قوله(١٥):

كـأَنَّ ذِرَاعَيْهَا ذِرَاعَا مُدِلَّةٍ بُعَيْدَ السِّبَابِ حاولتْ أَنْ تَعَذَّرَا

وكما يبدو فإنّ طرفي الصورة ينتميان إلى عالمين مختلفين، الطرف الأول الناقة التي تنتمي إلى عالم الحيوان، بينما الطرف الثاني: المرأة التي تنتمي إلى عالم الإنسان، فمصادر هذه الصورة مختلفة، لكن هذا الاختلاف لا يصل إلى حد التناقض بين الطرفين، فحركة ذراعي الناقة وهي تسير مسرعة شبّهها الشاعر بحركة ذراعي المرأة المدلّة التي تعاتب بانفعال وغضب ابن زوجها الذي شتمها.

فصورة الناقة التي تتحمل الأذى بصبر وجلد دفعت الشاعر إلى أن يشببها بصورة المرأة العفيفة التي تأذت من شتم ابن زوجها ، والتي لا تسمح منزلتها في قومها أن يعيّرها أحد، ورغم اختلاف طرفي الصورة إلا أن هذا الاختلاف لا يصل إلى حد التَّناقض، وينعكس على ذات الشاعر التي تمور بالقلق والصراع والحركة.

ثالثاً: علاقة التضاد:

وهي العلاقة التي تولّف الصلات بين الصور المتناقضة التي لا صلة بينها في المصدر(١٦). مثل قول الشمّاخ(١٧):

أَتَعْرِفُ رَسْماً دارساً قد تَغَيَّرَا بِذَرْوَةَ أَقْوَى بعد لَيْلى وأَقْفَرَا

كما خَطَّ عِبْرَانِيَّةٌ بِيَمِينِه بِتَيْمَاءَ حَبْرٌ ثم عَرَّض أَسْطُرَا

لقد تمثّلت الصورة الطللية هنا بطرفين متناقضين: الأول، آثار الديار الدارسة وما تثيره في النفس من أحاسيس الخوف والحزن والشعور بلحظات الدمار والموت، والطرف الثاني: الكتابة وما تعني لدينا من تطوّر وحياة متجدّدة، والمصدر الأول هو عالم المكان الدارس وما يبعث فينا من معاني

الأسى وألوان الهلاك، والمصدر الثاني هو عالم الإنسان الذي يثير معاني الحياة المستمرة والمتجدّدة والباقية، فالكتابة رمز للحياة والتجدد والبقاء بينما الأطلال رمز للدمار، ويغلف هذين المصدرين علاقة جوهرية يجتمع فيها السلب والإيجاب في الفعل الإنساني، وهذه العلاقة التي تبدو متضادة تتصارع فيها ذات الشاعر لتحقيق الانسجام بين هذه العناصر، التي لا صلة بينها في المصدر، ويكون هذا التصارع داخل النفس الشاعرة مصحوباً بموقف متوتّر توتّراً شديداً حيث تتضارب فيه دوافع الذات وانفعالاتها.

ومن أمثلة علاقة التضاد، قول الشمّاخ(١٨):

قامتْ تُرِيكَ أَثِيثَ النَّبْتِ مُنْسَدِلاً مثلَ الأَسَاوِدِ قد مُسِّحْنَ بَالفَاقِ

فطرفا الصورة من مصدرين متناقضين، شعر صاحبته الغزير المنسدل وما يثيره في النفس من جمال وحسن وهو مصدر إنساني، بينما الطرف الثاني للصورة هو الثعبان الأسود الذي يلمع نتيجة انعكاس الشمس على جسمه وكأنه قد طلي بالزيت، وما يثيره من بواعث الرعب والخوف والهلاك وهو مصدر يرجع إلى عالم الزواحف والحيوان، ومصدرا الصورة كما يبدو من عالمين مختلفين ولا صلة بينهما على أرض الواقع، واستخدم الشاعر في الطرف الثاني من الصورة أسلوبين بلاغيين هما الاستعارة والتشبيه، فقد استعار الشاعر مصدراً نباتياً حينما شبّه شعر صاحبته بالنبات الكثيف الملتف، وكأنه لم يقتنع بهذا التصوير ليعبر عن توتر نفسه وقلقها فأتى بتشبيه آخر ومن مصدر مخالف ومتناقض هو مصدر الطرف الأول للصورة؛ ليجمع بينهما في علاقة جوهرية رغم ما يبدو من تضاد في العلاقات واختلاف في مصادر الصور ليصل إلى درجة التناقض بين الجمال والقبح، ولكن ذات الشاعر استطاعت أن تؤلّف بين هذه المصادر وتعيد تشكيلها من جديد. فالصورة المفردة هنا "هي نتاج خرق العلاقات البنيوية المألوفة بين المفردات وخلق علاقات جديدة"(١٩).

إنّ العلاقة المتضادة التي كونتها الصورة ليست إلا انعكاساً لذات الشاعر وما فيها من تصارع وتناقض وتوتّر.

ولننظر إلى العلاقة التناقضية في هذه الصورة من قول الشمّاخ[٢٠]:

وإرثِ رمـــادٍ كـــالحـمامـــة مَـــاثِلٍ ونُـــؤْيَـيْن في مَـظْلُـومـتَـيْنِ كُـدَاهُمَـا

إنّ لهذه الصورة طرفان ينتمي كل منهما إلى مصدر مختلف اختلافاً كبيراً عن الآخر، فالطرف الأول من الصورة هو هذه البقايا من آثار الديار التي تتمثل في الرماد الذي يرمز إلى الموت ونهاية الحياة التي كانت عامرة بها المنازل، وبقايا تدل على فترة من الزمن قد انزوت ورحلت ولم يبق منها سوى هذا الرماد، وأما الطرف الثاني فهو الحمامة التي ترمز إلى الحياة الهانئة والسلام المتجدد، وتنتمي إلى مصدر الطيور بينما ينتمي الرماد إلى عالم المكان، ويبدو لنا أن كلا المصدرين لا يلتقيان، ولكن ذات الشاعر قد دمجت بينهما في علاقة جوهريّة هي اللون الرمادي، وهو انعكاس لما في نفس الشاعر من عدم وضوح وقلق وصراع؛ فاللون الرمادي يجمع بين لونين متناقضين هما الأبيض والأسود، وكذلك نفس الشاعر قد عكست ما في داخلها من قلق وتوتّر.

ثانياً: أوضاع الصورة المفردة وأساليب بنائها:

لقد تشكّلت الصور المفردة السابقة في أوضاع بنائية مختلفة، ويمكن تمييز نوعين من أشكال الصورة المفردة: الأول وهو الصورة البسيطة التي تقوم على خرق واحد للعلاقات الدلالية المألوفة، والنوع الثاني: هو الصورة المعقّدة، وهي تلك التي تشمل انحرافين أو أكثر في العلاقات الدلالية السياقية المألوفة[٢١].

وردّ الرباعي أشكال الصورة المفردة إلى وضعين أساسيين هما: الوضع الإفرادي، وهو الوضع الذي تتجمع فيه العناصر فرادى لتشكل صورة مفردة، ويحوي هذا البناء الإفرادي نوعين من الصورة هما: الراكدة والنامية. أمّا الوضع الثاني، فهو الوضع التركيبي وهو الناظم لعدد من الصور ترتبط كل واحدة منها بالأخرى على نحو ما، ويتآلف من الجميع شكل صوري أوسع وأكثر تشعّباً وتشابكاً. والصورة التركيبية نوعان: صورة موسّعة تؤلف منظراً عاماً مشكلاً من مجموعة من الصور الثانوية المترابطة ضمن إطار خيالي محدّد الجوانب مهما اتسع، وصورة مكثّفة وهي التي تشكل في الخيال منظراً

صورياً ممتداً توحي به مجموعة قليلة من الصور المتداخلة[٢٢].

وسأحاول أن أضرب الأمثلة على هذه الأوضاع من خلال الصور الشعرية عند الشمّاخ، ومن أمثلة الوضع الإفرادي، قوله[٢٣]:

فَقَـرَّبْـتُ مُـبْرَاةً تَخَـالُ ضُلُـوعَهَـا مـن المـاسِخِيَّـاتِ القـسِيَّ المُـؤَتَّـرَا

فعناصر الصورة كما يبدو "ضلوع الناقة"، و"القوس" وهما عنصران مفردان شكّلا صورة مفردة. ويتضمن الوضع الإفرادي نوعين من الصور هما: الصورة الراكدة التي لا توجد فيها امتدادات على السطح ولم تتخذ أوضاعاً تثير الخيال؛ وهي أشبه ما تكون بالصورة الجاهزة التي لا تحتاج من الشاعر إلى تعمّق أو تفكير من مثل قوله[٢٤]:

وأَضحتْ على ماءِ العُـذَيْبِ وعينُهَـا كـوقْبِ الصَّفَـا جِلْسِيُّهـا قـد تَغَـوَّرَا

فعين الناقة تشبه "وقب الصفا" ليس فيها امتداد، ولا تحتاج من الشاعر إلى تعمّق أو تفكير، ولا تكاد تثير خيال المرء.

والنوع الثاني من الوضع الإفرادي هو الصور النامية مثل قول الشمّاخ[٢٥]:

تَلـوذُ ثَعـالِـبُ الـشَّرْفَـينْ منهـا كـما لاَذَ الغـريـم مـن الـتَّبِـيعِ

فمثل هذه الصورة التي تلوذ فيها الثعالب من العقاب كما يهرب الغريم من التبيع، فيها من الحركة والامتداد ما يدعو الخيال إلى تصوّر حالة الخوف والقلق عند الثعلب، وحالة الذل والخوف عند الغريم. وهذه الحالة تمتد إلى إحساس المتلقي فتحرك في خياله ما يشبه حالة الانفعال التي عاشها الشاعر.

أمّا الوضع التركيبي الذي تتركب فيه الصورة من عدد من الصور الجزئية والفرعيّة التي ترتبط كل واحدة منها بالأخرى لتستكمل شكلاً صورياً أشمل وأكثر تشابكاً، فمن أمثلتها قول الشمّاخ[٢٦]:

رِمَـاحُ رُدَيْـنَـةٍ وبِحَـارُ لُجٍّ غَـوَارِبهـا تَقَـاذَفُ بـالـسَّفِـينِ

فكرم الممدوح وقومه يشبه البحار ذات اللجة العميقة بينما تتقاذف أمواجها العالية السفن المحملة، وفي هذا البيت نلاحظ صورة للبحر ولجته وأمواجه وما فيه من سفن، وهي كما يبدو لنا صورة نامية من خلال صور جزئية تابعة لها.

والصورة التركيبة نوعان: صورة موسعة "وهي التي تؤلف منظراً عاماً مشكلاً من مجموعة من الصور الثانوية المترابطة ضمن إطار خيالي محدد الجوانب مهما اتسع "(٢٧). مثل قول الشمّاخ مصوّراً ناقته(٢٨):

كـأنّما فـاتَ لَحْـيَيْهَـا ومَـذْبَحَهَـا ... مُـشَرْجَعٌ مـن عَلاةِ القَـيْنِ مَمْـطُـولُ
تَـرْمِي الغُيُـوبَ بمـرآتَيْن من ذَهَبٍ ... صَلْتَيْنِ ضَاحِيهِمَا بالشمْسِ مَصْقُولُ
وحُـرَّتَـيْن هِجَـانٍ لـيس بـينهما ... إذا هُمَـا اشْتَـأَتَـا للـسَّمْعِ تَمْهِـيلُ
في جـانِبَـيْ دُرَّةٍ زَهْـراءَ جَـاءَ بهـا ... مُحَمَلِجٌ من رِجَـالِ الهنْـد مَجْـدُولُ
على رِجَـامَيْنِ من خُـطَّـافِ مَـاتِحَـةٍ ... يَهْـدِي صُـدُورَهمـا أُرْقٌ مَـرَاقِيلُ
وجِلـدُهـا من أَطـومٍ مـا يُـؤَيِّـسُه ... طِلْحٌ كـضَـاحِيَـة الـصَّيْـدَاءِ مَهْـزُولُ

ففي هذه الأبيات مجموعة من الصور الجزئية التي حدّدت أوضاعاً خاصة من الناقة لتتشكل فيما بينها وتعطينا صورة للناقة، وهذه الصور التي تجمعت معاً وجهت خيالنا إلى هذه الناقة وكتفها الطويل، وأذنيها الصغيرتين، وصغر الأذنين صفة كريمة في الناقة، ووجهها الأبيض الجميل، وأكوعها وأخفافها السريعة، وجلدها الأملس القوي الذي يشبه جلد السلحفاة، وما هذه الصورة الجزئية التي جاءت متتابعة إلا لبنات صغيرة بنى من خلالها خيالنا صورة كاملة للناقة.

أمّا الصور المكثفة التي تشكل في الخيال منظراً صورياً ممتداً فتبدو جليَّةً في شعر الشمّاخ ومن أمثلتها قوله(٢٩):

لِمَـنْ طَلَلٌ عـافٍ ورسـمُ مـنـازلٍ ... عَفَتْ بعد عَهْدِ العاهدينَ رياضُهَا
عفـتْ غـيرَ آثـارِ الأَرَاجِـيلِ تَعْـتَرِي ... تَقَعْقَعُ في الآبـاطِ منهـا وِفَـاضُهَـا

نحسّ ونحن نقرأ هذه الأبيات صورة الديار التي تركها أهلها فعادت أطلالها خالية وآثارها عافية، لا تسمع فيها سوى صوت الرياح وهرولة اللصوص الذين يمرّون بها سريعاً وقعقعة وفاضهم الخالية وهي تتردّد تحت أباطهم. إنها صورة يمتد بها الخيال من خلال منظر الأطلال والطرقات الضيقة الموحشة التي يمر بها اللصوص فنسمع أصوات أقدامهم وهرولتهم، ويتردد صدى صوت جعباتهم الفارغة وهي تلوح تحت أباطهم، كما يمتد الخيال لينقلك من حالة الديار حينما كانت مسكونة مأهولة بالناس وما فيها من رياض ومواطن للجمال وكيف أصبحت بعد رحيلهم ملاذاً للّصوص وقطّاع الطرق، ومن أمثلة الصورة المكثفة -أيضاً- في شعر الشمّاخ[٣٠]:

إليْكَ بعثتُ رَاحِلَتِي تَشَكَّى كُلُوماً بعد مَقْحَدِها السَّمِينِ

إنها صورة لرحلة الناقة في الصحراء، وكيف حولتها الأيام وطول السرى من ناقة سمينة ممتلئة إلى ناقة هزيلة تشكو جراحها في هذه الرحلة الشاقة، كما يمتد بنا الخيال لنتصور الطريق التي سلكتها الناقة لممدوحه، وما فيها من الحرِّ اللاّفح وندرة المياه وقلّة الطعام، بحيث حوّلت الناقة السَّمينة إلى ناقة هزيلة كثيرة الجراح.

ثالثاً: أساليب بناء الصورة المفردة:

تبنى الصورة المفردة بعدّة أساليب، أهمها؛ أولاً: بناء الصورة عن طريق التشبيه والوصف المباشر، وهي كثيرة في شعر الشمّاخ، ومن أمثلتها قول الشمّاخ[٣١]:

وبات فؤادي مُسْتَخَفّاً كأَنَّهُ خَوَافِي عُقَابٍ بالجَنَاحِ خَفُوقُ

وقوله[٣٢]:

فبتُّ كأَنَّني سافَهْتُ خمراً معتَّقة حُمَيَّاهَا تَدُورُ

وقوله[٣٣]:

تخالُ ظِلاَلَهُنَّ إذا استَقَلَّتْ بأَرْحُلِنَا سَبَائِبَ تَالِيَاتِ

أمّا الوصف المباشر ففي مثل قوله[٣٤]:

تَـرى الـطَّيْر العِتـاقَ تَنُـوشُ منهـا عُـيـونـاً قـد ظهَـرْنَ وغَـائِـراتِ

وقوله[٣٥]:

فأَضْحَتْ بصحراءِ البُسَيْطَةِ عاصِفاً تُوَلِّي الحصَى سُمْرَ العُجَايَاتِ مُجْمَرَا

ثانياً: بناء الصورة المفردة عن طريق تبادل المدركات:

وذلك من خلال تبادل الماديّات للمعنويات أو المعنويات للماديّات، ومن الأساليب البلاغيّة التي يكثر فيها تبادل المدركات أسلوب الاستعارة، وذلك عن طريق التجسيد أو التجريد أو التشخيص، وقد سبق أن جاء ذكرها في الفصل السابق، ولا بأس من إبراز بعض الصور الواردة في شعر الشمّاخ. فالعلاقة بين الشاعر وصاحبته "حبلانا متين قواهما"[٣٦]، والمجد له رايات[٣٧]، والنبت يتباهي بعضه على بعض[٣٨]، والحمار الوحشي له حلائل[٣٩]، والغيبة لها سيف مسلول[٤٠]، وضروع الناقة لها أقراط[٤١]، والدموع تلوم العاذلات[٤٢]، والغضب والحقد مرجل يغلي[٤٣]، والفجر يصيح بالليل طارداً له ومنتصراً عليه[٤٤]، والنوى بئر لها أشطان[٤٥]، والليل حيران ضارب بأرواقه[٤٦]، والثريا امرأة تلد أولاداً غير تامي الخلقة[٤٧]، أولها فرع طويل[٤٨].

ثالثاً: بناء الصورة المفردة على طريق تراسل الحواس:

وتعتمد على تبادل صفات الحواس، إذْ يتم خلع صفة حاسةٍ على حاسة أخرى مثل قول الشمّاخ[٤٩]:

وكـادتْ غـداةَ البيْن يَنْطِقُ طَـرْفُهَـا بما تحتَ مكنونٍ من الصَّـدْرِ مُشْرَج

وتَـشْكُـو بعيْنٍ مـا أَكَلَّتْ رِكَـابَهَـا وقِيلَ المُنـادِي: أَصْبَح القـومُ أَدْلِجِي

فالطرف ينطق والعين تشكو وهذا تراسل بين الحواس يعطي الصورة أجواء جميلة تثير خيال المتلقي وتحرّك فيه دوافع البحث والربط الجديد بين المعاني والمفردات المستخدمة. ومثل قول الشمّاخ في وصف سرعة الناقة إذ جعل يديها تصف سرعتها وقوة انطلاقتها، حيث يقول[٥٠]:

إِذَا مـا أَدْلَجَتْ وَصَفَتْ يـداهـا لهـا إِدْلاَجَ لَـيْلَـةَ لا هُـجُـوعِ

ومن التراسل أيضاً قول الشمّاخ[٥١]:

كـأَنَّ عيـونَ النـاظـريـن يَـشُـوقُهَـا بهـا عَـسَلٌ طـابتْ يَـدَا مَنْ يَـشُـورُهـا

فهو يتخيل أن لجمالها حلاوة، وهذه الحلاوة لا تذاق من خلال اللسان وإنما تستشعرها عيون الناظرين فتحسّ روعة جمالها وتتشرب حلاوته التي تشبه حلاوة العسل. وهذا اللون يعتمد على إثارة تداعيات جمالية متنوعةي في نفس المتلقي.

الهوامش

١-صالح أبو أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، ص ٤٢ .

٢-عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، ص ١٤٩ .

٣-الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص ٢٩ .

٤-المرجع السابق، ص ١٩٠ .

٥-فايز عارف القرعان، الوشم والوشي في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير ، جامعة اليرموك، ١٩٨٤، ص ٢٦٠ .

٦- الديوان، ٢٤٦ .

٧- الديوان، ٢٦٧ .

٨- الديوان، ٢٦٣ .

٩- الديوان، ٢٦٣، ٢٦٤، ٢٦٥ . الصورة العنقودية: هي مجموعة الصور التي تتوالد وتتفرع عن الصورة المفردة الأولى، وكأنها عنقود من الصور المتلاحقة.

١٠- الديوان، ١٧ .

١١- الديوان، ١٦٢ .

١٢-انظر: الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص ١٧٥، وما بعدها.

١٣-انظر: فايز القرعان، الوشم والوشي في الشعر الجاهلي، ص ٢٦٠ .

١٤- الديوان، ٢٣٢ .

١٥- الديوان، ١٣٤ .

١٦-فايز القرعان، الوشم والوشي في الشعر الجاهلي، ص ٢٦٠ .

١٧- الديوان، ١٢٩ .

١٨- الديوان، ٢٥٣ .

١٩-صالح أبو أصبع، الحركة الشعريّة في فلسطين المحتلة، ص ٨٨ .

٢٠- الديوان، ٣٠٩ .

٢١-انظر: صالح أبو أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، ص ٨٩ .

٢٢-انظر: عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص ١٧٧-١٨٤ .

٢٣- الديوان، ١٣٣ .

٢٤- الديوان، ١٤١ .

٢٥- الديوان، ٢٢٧ .

٢٦- الديوان، ٣٤٠ .

٢٧-الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ١٨٢ .

٢٨- الديوان، ٢٧٤، ٢٧٥ .

٢٩- الديوان، ٢١١ .

٣٠- الديوان، ٣٢٤ .

٣١- الديوان، ٢٤٨ .

٣٢- الديوان، ١٥٢ .

٣٣- الديوان، ٦٧ .

٣٤-الديوان، ٦٨ .

٣٥-الديوان، ١٤٠ .

٣٦- انظر: الديوان، ٣١٠ .

٣٧- الديوان، ٣٣٦ .

٣٨- الديوان، ٢٦٤ .

٣٩- الديوان، ٢٦٧ .

٤٠- الديوان، ٢٧٢ .

٤١- الديوان، ٢٢٨ .

٤٢- الديوان، ٢٤٢ .

٤٣- الديوان، ٢١٥ .

٤٤- الديوان، ١٤٥ .

٤٥- الديوان، ٧٣ .

٤٦- الديوان، ٨٣ .

٤٧- الديوان، ٨٧ .

٤٨- الديوان، ٤٢٩ .

٤٩- الديوان، ٧٧ .

٥٠- الديوان، ٢٢٦ .

٥١- الديوان، ١٦٣ .

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

الفصل الثالث

الصورة والإيقاع

أولاً : الشعر والإنشاد والغناء:

مما لا شكّ فيه أنّ المتعة الصوتية في الشعر جزء متمّم للمتعة المعنوية، ولا شكّ أن الوزن والقافية يضفيان جوّاً على الحالة الشعرية يزيدانها روعة وجمالاً، ومن هنا كان اهتمام العرب بإنشاد الشعر أو الاستماع إلى إنشاده ليتم الاستمتاع به؛ فلقد "كانت العرب لا تقرأ الشعر بل تنشده وتغنيه"(١)، ويرى بعض النقّاد "أنّ الشعر الجاهلي نُظِّم ليُسْمع وقد كان ذيوعه يشترط استمتاع الأذن بموسيقاه قبل الاستمتاع بالمعاني والمرامي"(٢)ولعلّ الشاعر حسن الصوت كان يشتهر بين الناس، ويتفوّق على من لا يملك هذه الموهبة، فحين نتأثر بنص ونهتزّ طرباً لقصيدة ما، فإنّ ذلك يعود في جزء عظيم منه إلى ذلك النغم الموسيقي الذي ينتظم أبيات القصيدة، كما يؤكد ذلك قول المتنبي(٣):

وأسمع من ألفاظه اللغة التي يلذ بها سمعي ولو ضُمِّنَت شتمي

وإنشاد الشعر وسماعه يتطلبان أن تكون إيقاعات الشعر وموسيقاه واضحة ومؤثرة في نفوس السامعين فالشعر "ليس إلا كلاماً موسيقياً تنفعل بموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب"(٤). فالإنشاد صنو الغناء ولا إنشاد ولا غناء من غير تلحين وتوقيع بتواتر معين، فلقد "نبع الشعر العربي من منابع غنائية موسيقية، وقد بقيت فيه مظاهر الغناء واضحة، ولعلّ القافية أهم تلك المظاهر، فهي واضحة الصلة بضربات المغنين وإيقاعات الراقصين، إنّها بقية العزف القديم، وإنّها لتعيد للأذن تصفيق الأيدي وقرع الطبول، ونقر الدفوف، كما تعيد ذلك إشارات أخرى للغناء نجدها في الشعر القديم ومنها التصريع"(٥).

وللنقّاد القدامى اليد الطولى في تحليل الموسيقى الشعرية العربية، وتبيان مستوياتها وعلاقاتها

بطبيعة الموضوعات الشعرية، فقد لاحظوا أن الشعراء كانوا يحاولون تحقيق التحام أجزاء النظم والتئامها، على تَخَيُّرٍ من لذيذ الوزن[٦]، وتنبّهوا إلى حرصهم على أن تكون القوافي سلسة المخرج غير مستكرهة ولا قلقلة[٧]، وميّزوا في الإيقاع الشعري أوزاناً منها البسيط والجعد، واللين والشديد ومنها المتوسطات بين البساطة والجعودة وبين الشدة واللين[٨]. وعلى جميع الأحوال كانت إيقاعات الشعر الجاهلي النموذج الذي استرشدوا به، وقاسوا عليه؛ فقد ذهب ابن رشيق إلى اعتبار الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصيّة[٩].

ولا شكّ أن لإحساس الخليل بن أحمد الفراهيدي بالإيقاع الموسيقي دوراً مهمّاً في ابتكاره لعلم العروض كما يقول ابن خلّكان "وله معرفة بالإيقاع والنغم، وتلك المعرفة أحدثت علم العروض"[١٠]، وسُميَّ الأعشى بصنّاجة العرب لأن شعره كان يُغنَّى ، جاء في الأغاني "وكان يغنى في شعره، فكانت العرب تسميه صناجة العرب"[١١]. وكان الشعراء يَزِنُون شعرهم بالغناء، فالشاعر يغني قصيدة لكي يزن إيقاعها الموسيقي، وقصة النابغة مع المغنية التي غنت شعره فأبانت له ما فيه من عيب في الوزن مشهورة، حيث قال النابغة بعد ذلك :وردت يثرب وفي شعري بعض العهدة فصدرت وأنا أشعر العرب"[١٢]. وكانت العرب تغني النصب وتمهد أصواتها بالنشيد، وتزن الشعر بالغناء[١٣].

وانظر كيف يتفقد أبو الطيّب شعره بالغناء وهو الذي ملك ناصية الشعر، فقد ذكر أن متشرّفاً أطلَع عليه وهو يصنع قصيدته التي أولها: "جللاً كما بي فليك التبريح..." . وهو يتغنَى ويصنع فإذا توقف بعض التوقف رجع بالإنشاد من أول القصيدة إلى حيث انتهى منها"[١٤].

وقد كان العربي القديم مولعاً إلى حدٍ بعيد بالإيقاع الموسيقي، وولعه هذا لم يكن نزوة عابرة، بل كان صفة جوهرية ملازمة لطبعه وحياته، ولعلّ السجع هو المحاولة الأولى للتعبير بالكلمة عن انفعالاته وتأملاته، والخطوة الأولى نحو قوله الشعر.

ثانياً: الصورة والإيقاع:

إذا كنّا قد لمّحنا في فصول سابقة إلى الأثر الكبير الذي تقوم به الصورة في الكشف عن التجربة الشعريَّة، فمما لا شكّ فيه أن للموسيقى أثراً لا يقل عن أثر الصورة في ذلك، لأنّها تسهم إسهاماً فاعلاً في إقامة بناء القصيدة العام وتوحيده، وترى إليزابيث درو أن "الإيقاع والصور يجريان سوياً في حلبة الشعر"(١٥). ويقول ماكس إيستمان: "إنّ المبدأين الرئيسين الناظمين للشعرهما الوزن والمجاز، فهما متلاحمان يتبع أحدهما الآخر"(١٦).

ولعلّ سبب ذلك يكمن في أن اللفظ داخل الإطار العام قادر على جذب ما يناسبه وينسجم معه موسيقياً، وهذا يعني أن ثمة موازنة دقيقة بين التعبيرات اللغوية التي تبني القصيدة، وبين النغم في تلك الألفاظ التي شكلت تلك التعبيرات، وهذه الموازنة من شأنها أن تحقق ارتباطاً وثيقاً بين الصور والموسيقى، وإلى مثل ذلك يشير ريتشاردز حين يقول "يندر أن تحدث الإحساسات المرئية للكلمات بمفردها إذ تصحبها عادة أشياء ذات علاقة وثيقة بها حيث لا يمكن فصلها عنها بسهولة، وأهم هذه الأشياء، الصورة السمعية، أي وقع جرس الكلمة على الأذن"(١٧). وتكاد تتفق أغلب التعريفات المعاصرة التي عرفناها على أن الجرس هو قيمة صوتية، وعلى هذا تصح تسميته بالصورة السمعية"(١٨). وترى نازك الملائكة أن الوزن يزيد الصورة حدّة ويعمّق المشاعر ويلهب الأخيلة، والوزن في يد الشاعر قمقم سحري يرش منه الألوان والصور على الأبيات المنغومة(١٩).

ويرى أصحاب النظرية البنائية ، أن الإيقاع هو العامل المسيطر في بيت الشعر وهو الذي يعدّل ويكيّف بقية العناصر، ويمارس من ثمّ تأثيراً حاسماً على جميع مستويات هذا الشعر الصوتية والصرفية والدلالية، ولذلك فإن اختفاء الإيقاع يؤدي إلى اختفاء خاصية الشعر الأساسية، مما يبرز بوضوح دور الإيقاع في تكوين البيت الشعري(٢٠).

وهذا الالتحام بين الصورة والإيقاع لا يقتصر على التجربة الباطنية للشاعر وإنّما يمتدّ إلى المتّلقى لأنّ الإيقاع كالعدوى ينقل الانفعال إلى قلب السامع "فإذا أراد الشاعر أن يصنع أفكاره

وصوره الشعرية في وضع ينفذ إلى عمق المستمع وقلبه، فينبغي له مراعاة عدّة قضايا منها: الشكل، وترتيب الكلمات، واختيارها، ليصل إلى أكبر قدر من التشويق والإثارة، والشكل الشعري إذا أصبح متكئاً على عناصر موسيقية يكون أكثر وأسرع نفاذاً إلى النفس البشرية "[٢١]. والموسيقى عنصر مهم في تجسيد الإحساس الكامل بطبيعة العمل الشعري بما يهيء القول أن لكل حالة أنغامها، وأحلى الصور الفنية الشعرية تلك التي اختير لها بحر ذو إيقاعات تناسبها.. وقد علل بعض الدارسين رداءة بعض الصور برداءة أنغامها "[٢٢].

والقصيدة الجيدة هي التي تحقق، فضلاً عن صورها ومضامينها، حظاً معيناً من الموسيقى الخفيفة لفظاً وسماعاً بحيث يجد من ينشدها متعة في إنشادها، ويجد من يسمعها متعة في سماعها، ويقارن جابر عصفور بين الإيقاع الموسيقي والوزن الشعري حيث يقول: "الوزن الشعري -مثل الإيقاع الموسيقي- نقلة منتظمةعلى الحروف ذات فواصل، والفواصل إنما تحدث بوقفات تامة... إنّ الوقفات إذا طالت أو كثرت توقف استرسال الوزن وتقطّع إمتداد الصوت فيه، وبالتالي يكون تقطّع الوزن أو جودته قرين بزيادة السواكن، كلما زادت السواكن زاد التقطّع والعكس صحيح "[٢٣].

ولا شكّ في أنّ موسيقى القصيدة تتأثر بضرورات المعنى كالتشديد على ألفاظ ومقاطع دون ألفاظ ومقاطع أخرى والتوقف قليلاً أو طويلاً بين عبارة وعبارة أو بين بيت وبيت، أو بين مقطع ومقطع وفقاً لما يمليه المعنى، وكل ذلك يعمل عمله في موسيقى القصيدة دون شكّ ويستتبع تغيّراً في أصواتها وإيقاعاتها.

و "لا شكّ أن الإيقاع أهم عنصر شعري تطلب الصورة مساندته، فالجانب الصوتي في الشعر عامل مهم في البنية العامة "[٢٤]، وعلى الرغم مما تكتسبه الصورة الشعرية من أهمية في بناء القصيدة إلا أنها تبقى جزءاً من مكوّنات بنائها، وهي لذلك لا تشكّل وحدها قصيدة إن لم تتجاوب معها المكوّنات الموسيقية واللغوية والموضوعية "[٢٥].

والموسيقى الشعرية في القصيدة العربية القديمة هي في الأصل نتاج تفاعل جملة من

الإيقاعات، فثمة إيقاع الحرف وإيقاع اللفظة وإيقاع التراكيب، وإيقاع القافية، وإيقاع البيت؛ وحدة موسيقية صغرى تذوب في وحدة موسيقية أكبر، تتكامل بها وتكملها، وتغنيها وتغتني بها فيكون حصيلة ذلك كله إيقاعاً كلياً متماسكاً وكاملاً، هو إيقاع القصيدة، مثلما تتلاحق الصورة المفردة والجزئية في القصيدة وتتكامل مع صور أخرى على شكل عناقيد وصور كاملة بحيث يتم من تجانس هذه الصور الجزئية واندماجها في غيرها من الصور الكبيرة والكاملة بناء القصيدة الفني ووحدتها العضوية.

وتؤثر الموسيقى في الوجدان وتحرك المشاعر، ويستخدمها الشاعر في العادة كما يستخدم الصورة والخيال لتلافي النقص في تعبيره، وتعويض ضعف اللغة عن التعبير عن الأحاسيس والانفعالات بصورة واضحة، وقد يستغني عن الخيال في بعض أجزاء القصيدة ولكنه لا يستغني عن الموسيقى. والإيقاع الشعري هو جوهر الشعر فهو ذلك التوقيع المنتظم الذي تحسّه في كلمات البيت؛ أي نظام الحركات مراعى فيها التماثل والتكرار، فالوزن والإيقاع الشعري يحصل نتيجة تلاقي مجموعة من أصوات الحروف وتناسقها على مختلف درجاتها الصوتية. وليست العبرة بالقوالب العروضية التي يصبّ فيها الشاعر تجربته الشعرية فيما يعرف بالوزن والقافية، فتلك هي الموسيقى الظاهرة أو الخارجية، ووراء هذه الموسيقى موسيقى أخرى خفيّة تنبع من اختيار الشاعر لكلماته وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات. فموسيقى الشعر تتحقق من خلال الكلمة التي تكتسب في الشعر حياة جمالية خاصة، وقيماً فنية في وظيفتها، ومعناها، وأصواتها، وجرسها، وتصريفاتها، واشتقاقاتها، وإيحاءاتها، ودلالتها، ومكانتها من السياق، ولهذا كان انتقاء الأديب لكلماته كانتقاء الرسام لألوانه، والموسيقي لألحانه.

وتأسيساً على تلك الأهمية الخاصّة للموسيقى في الشعر باعتبارها عنصراً من عناصر الإيحاء الشعري ومكملة مع الصُّورة واللغة أهم مستلزمات بناء القصيدة الشعرية الجيدة، فإن من الممكن تمييز نوعين من الموسيقى في شعر الشمّاخ، الأول: موسيقى خارجية تُعتمد فيها الأوزان الشعرية

المعروفة المتمثلة في صورة زمانية تتساوى في الحركات والسكنات في كل بيت من أبيات القصيدة، التي تنتهي بقافية توثق النغم، وهذه الصورة الزمانية تعتمد على إيقاع التفعيلة الذي يستغرق عدداً من الزمن متساوي الكمية.

أما النوع الثاني من الموسيقى الشعرية في شعر الشمّاخ فهو الموسيقى الداخلية لقصائده التي تسهم مع الموسيقى الخارجية في إنماء التجربة الشعرية، هذه الموسيقى المنبعثة من الألفاظ نفسها في تركيبها وتنسيقها وانسجامها في البناء مع أخواتها وما يصدر عنها من تناغم ورنين.

أ-الموسيقى الخارجية في شعر الشمّاخ:

١-أوزانه وقوافيه:

اعتمد الشمّاخ البحور الطويلة كثيرة المقاطع كالطويل والوافر والبسيط والكامل، وهي بحور كثيرة الدوران، ظاهرة الشيوع في الشعر العربي القديم، وكأن الشعراء صيروا استخدامها عرفاً سائداً وتقليداً مألوفاً، واحتل بحر الطويل المرتبة الأولى بين البحور الشعرية التي استخدمها الشمّاخ، وقد جاء هذا الاستخدام منسجماً مع ما هو متعارف عليه من شيوع بحر الطويل في الشعر العربي القديم. ولعلّ ميل الشاعر إلى استخدام البحور الطويلة يرجع إلى أنّ الشمّاخ كان يجاري التقليد الشعري المتعارف عليه في عصر ما قبل الإسلام، والعصر الإسلامي وهي الفترة التي عاشها الشاعر، وساير تقاليدها الشعرية، فلم يشذّ عنها أو يخرج عن حدودها. ولذلك يرى إبراهيم أنيس أن الشرط الرئيس لذيوع أي شعر يكمن في انسجامه مع بيئته اللغوية في أوزانه بالدرجة الأولى، فيقول: "ربما فرضت البيئة اللغوية على شعرائها التزام أوزان خاصة شاعت فيها وألفتها الأذن أكثر مما تفرض عليهم التزام أخيلة وألفاظ بعينها، فالجمهور من حيث الوزن يتوقع طريقاً مرسوماً قد ألفه وتعوّد سماعه، فإذا أخل الشاعر أو تصرّف فيه أو اخترع وزناً جديداً لم يجد الناس يقبلون بحماس على هذا الجديد"(٢٦).

وثاني الأسباب لميل الشمّاخ إلى بحور الشعر الطويلة يكمن في أن طبيعة الشاعر الفنية كانت تملي عليه الميل إلى استخدامها لأنه كان مولعاً بمتابعة جزئيات صوره ودقائقها متابعة دقيقة ومستوفية

كما لاحظنا ذلك في استقصائه لصوره الشعرية في وصف الحمار الوحشيّ والقوس. والبحور القصيرة لا تمكنه من متابعة دقائق الصورة متابعة جيدة، لذلك كان يبتعد عن استخدامها. وفي ذلك يقول صلاح الدين الهادي "أكثر شعره في الوصف جاء في بحر الطويل، وهو بحر التأمل والعمق المناسبين للوصف وخاصة وصف الحيوان لما فيه من استقصاء الموصوف وهيئاته وأحواله"(٢٧).

أمّا ثالث الأسباب فيمكن أن نرجعه إلى أن طبيعة البحور الطويلة ربما كانت تنسجم مع تكوين الشاعر النفسي وطبيعته الفكرية التي تميل إلى التروّي، والهدوء، وإطالة التأمل، والقول بعد تفكير وتمحيص مما لا تُتيحهُ الأوزان الشعرية القصيرة، في القصيدة "فإن كان لذلك دلالة على مدى انفعال الشاعر في شعره -بصفة عامة- فيبدو أن هذا الانفعال كان من النوع الهادىء الرزين لا الثائر العنيف"(٢٨). ولهذه الأسباب جميعها جاء أكثر شعره في الوصف والنسيب في البحر الطويل، وكذلك الحال بالنسبة لشعره في الرثاء وفي الفخر، بينما جاءت غالبية مديحه في بحري الوافر والبسيط وكلاهما مما يصلح للمديح القوي الفخم الذي ينمّ عن انفعال الشاعر إلى حدٍ ما، أما بحر الكامل فقد استخدمه في قصيدة واحدة بالإضافة إلى أبيات متفرقة جاءت في الوصف والنسيب(٢٩).

وهكذا نرى أن الشاعر كان واعياً لما في البحور الطويلة من موسيقى تنسجم مع حالته الشعورية المتأنية ومع الاتجاه الفنّي في عصره، فجاء نصف شعره على البحر الطويل ذي الموسيقى الهادئة غير الصاخبة للتعبير عن عواطفه في أكثر من موضوع لأن درجة العواطف كانت واحدة، كما جاءت بقية أشعاره من البحور الطويلة كالوافر والبسيط والكامل، ولا شكّ في أن الشاعر كان حريصاً على اختيار البحور التي تحاكي إيقاعاتها النغمية إيقاعات النفس "فإنّ موسيقى الطويل إذا ما ترنم فيها أشاعت جواً نغمياً موافقاً للجو النفسي"(٣٠).

ويناسب البحر الطويل أكثر الحالات والموضوعات لقابليته في التكيّف، ويلاحظ القاريء لشعره أن أكثر نسيبه "يغلب عليه الحزن والإخفاق واليأس من وصل الحبيبة"(٣١)، ويعلل إبراهيم أنيس ذلك بقوله "إنّ الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخيّر عادة وزناً طويلاً كثير المقاطع يصبّ فيه

من أشجانه ما ينفّس عنه حزنه وجزعه "[٣٢].

وهكذا فإنّ موسيقى الطويل إذا ما تُرُنِّمَ فيها أشاعت جواً نغمياً موافقاً للجو النفسي، وأحلى الصور الفنية كما يقول عبد الإله الصائغ -تلك التي اختير لها بحر ذو ايقاعات تناسبها[٣٣]:

ولا أميل كثيراً إلى الربط بين بحور الشعر المختلفة وبين معان وموضوعات شعرية بعينها بحيث تصبح قاعدة يلتزم بها الجميع وفي ذلك إلغاء لقدرات الشعراء وتحديد لأمزجتهم وكبح لجماحها؛ فالوزن ليس قالباً خارجياً يفرض على التجربة بل يولد معها في اللحظة نفسها، ويتشكل داخل كل تجربة تشكلاً منفرداً يختلف عن الوزن في قصيدة أخرى. والإيقاع الشعري، كما يراه جابر عصفور، "يستمد فاعليته من علاقات اللغة التي لا ينفصل فيها معنى عن مبنى ... بحيث يمكن أن نجد قصائد متعددة من نفس الوزن، ولكن تفرض كل قصيدة على الوزن خصائص ليست له في غيرها من القصائد، وذلك بسبب العلاقات المتميزة التي تُشكِّل القصيدة ذاتها "[٣٤].

أمّا قوافي الشاعر فهي لم تخرج عن المتعارف عليه في الشعر العربي القديم، فقد ابتعد الشمّاخ عن القوافي الصعبة وإن استخدم قافية الزاي في إحدى قصائده التي لم يكثر استعمالها في الشعر العربي، مع أنها ليست من القوافي الصعبة. يقول إبراهيم أنيس: "وليست تتطلب الزاي جهداً عضلياً يبرز قدرة ورودها رويّاً "[٣٥]. وسنوضحّ اختياره لهذا البحر حين مناقشتنا لقصيدته الزائية.

وقد عمد الشمّاخ إلى استخدام القوافي المطلقة منها دون المقيدة لكونها أوضح في السمع وأشدّ أسراً للأذن، ولهذا سعى جاهداً إلى استنفار كل ما فيها من خصب وثراء لتمكينها من تأدية أعلى ما فيها من معطيات التأثير، كأن يُتبع حركة الروي بألف الإطلاق ويقصد به الحيازة على جمال موسيقي أكثر عبر مد الصوت، وهذا الضرب من العناية بالقافية كثر في شعره، كقوله[٣٦]:

لِمَنْ طَلَلٌ عافٍ ورسمُ منازلِ عَفَتْ بعد عَهْدِ العاهدينَ رياضُهَا

وقوله[٣٧]:

أَمِنْ دِمْنَتَيْنِ عَرَّجَ الرَّكْبُ فيهما بِحَقْلِ الرُّخَامَى قَدْ أَنَى لِبِلاَهُمَا

وقوله(٣٨):

أَتَعْـــرِفُ رسْماً دارســـاً قـــد تَغَيَّرَا بِـــذَرْوَةَ أَقْـــوَى بعـــد لَيْلى وأَقْفَـــرَا

وقوله(٣٩):

صَـدَعَ الظَّعـائِنُ قلبَه المُشْتَـاقَـا بِحَـــزِيـــرِ رَامَـــةَ إِذْ أَرَدْنَ فِـــرَاقَـــا

إنّ ترداد القافية يضفي على الشعر سحراً وجمالاً، ويؤكد مع الوزن على ضبط موسيقى الشعر وإيقاعه، فهذه الضربات المنظمة في نهاية كل بيت تبعث في النفس ارتياحاً بعد أن يتشوّق لها المستمع.

وقد أولى الشمّاخ القوافي ذوات الروي المضموم والمكسور عناية فائقة، إذْ استأثرت الضمة والكسرة بالنصيب الأكبر، ولا يخفى ما في هاتين الحركتين من قيمة جمالية وغنى صوتي كقوله في قصيدته التي مطلعها(٤٠):

نَـظَـرْتُ وسَهْـبٌ من بُـوَانَـةَ بيْننـا وأَفْيَحُ من رَوْضِ الـرُّبَـابِ عَمِيقُ

وقوله من مطلع قصيدة أخرى(٤١):

بَـانَتْ سُعَـادُ فنـومُ العيْنِ مَمْلُـولُ وكـان من قِـصَرٍ من عَهـدهـا طُـولُ

وقوله(٤٢):

كـأَنِّي كسَـوْتُ الـرَّحْلَ جَوْناً رَبَـاعِياً بِلِيـتَـيهِ مـن زَرِّ الحَـمِيرِ كُلُـومُ

وقولهُ(٤٣):

رأَيـتُ وقـــدْ أَتَـــى نَجْـــرانُ دُوني ولَـيْلَى دُونَ أَرْحُلِهَـــا الـسَّـــديـــرُ

وقوله(٤٤):

عفَـا بـطْنُ قَـوٍّ من سُلَيْمَـى فعَـالِـزُ فـذاتُ الغَضَـا فـالمُشْرِفَـاتُ النَّـواشِـزُ

وقد يطيل الشاعر حركة الروي حتى تعود أكثر نغماً وأشدّ قدرة على التأثير في المتلقي كأن يطيل كسرة الروي حتى تستحيل ياء، كقوله(٤٥):

وتَـشْكُـو بعيْنٍ مـا أَكَلْتْ رِكَـابَهَـا وقِيلَ المُنَـادِي: أَصْبَح القـومُ أَدْلِجِي

وقوله[٤٦]:

طَـالَ الثَّـواءُ على رسمٍ بِيَمْئُـودِ أَوْدَى وكلُّ خَلِيلٍ مـرةً مُـودِي

وقوله[٤٧]:

على طـريقٍ كـظهْـر الأَيـم مُـطَّـرِدِ يهْـوِي إلى قُـنَّـةٍ في مَـنْهَلٍ عَـالِي

أمّا حروف الروي فقد حدّدها الشمّاخ في إطار سبعة عشرة حرفاً من حروف الهجاء بالإضافة إلى الألف اللينة، وتجنب فيها استخدام الحروف النافرة أو الوحشية التي تصدم الأذن وتثقل الحاسة الفنية، وآثر الحروف التي تتسم بالخفّة والسهولة وجمال الجرس وجاذبية النغم وبخاصة حرف الراء الذي نال الاهتمام بين حروف روية وجاء خُمس شعره ورجزه تقريباً على هذا الحرف، بالإضافة إلى ما جاء على حروف الميم واللام والنون والباء، التي تعد مع حرف الراء من حروف الذلاقة التي يسهل النطق بها؛ لانطلاق بعضها من ذلق اللسان وبعضها الآخر من الشفتين وما تنطوي عليه من رنين نغمي مطرب، وخاصة حرف النون التي وصفت بأنها " قينة الحروف "[٤٨].

ولكن الشمّاخ استخدم أيضاً من الحروف ما يتطلب جهداً عضلياً واعتبرها إبراهيم أنيس " حروفاً رديئة الموسيقى تأباها الأُذن ولا تستسيغها "[٤٩] مثل (حرف القاف والهمزة والعين والحاء والجيم والضاد)، واستخدم من حروف الروي ما قلّ استعماله في الشعر العربي وإن لم يكن له صعوبة ولا يتطلب جهداً عضلياً مثل حرف (الزاي). ولا أميل إلى مثل هذا الرأي وأكاد ألمس في قوافيه هذه من الخفة والنغم ما تتقبله أذن السامع بسهولة.

ولا شكّ أن القافية والروي يقومان بدور بارزٍ في إشاعة النغم في القصيدة، ويُعدان من العناصر المهمة في إيقاع الشعر، ويمثلان القرار لأمواج النغم، ويشترك الروي في قوافي القصيدة فلا يكون الشعر مقفى إلا باشتماله على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات.

وهكذا من خلال جولة سريعة في أوزان الشمّاخ وقوافيه، نخلص إلى أن الشاعر قد حاول استغلال كل إمكانات البحر الشعري أو الوزن العروضي، وتوظيفه لخدمة مضامينه وموضوعاته

وصوره ومعانيه، فكان "موفقاً في اختيار الوزن الذي يتفق وحركة نفسه وينبيء في الوقت نفسه عن حالته الشعورية بوجه عام"(٥٠).

جدول البحور الشعرية والقوافي وعدد الأبيات في شعر الشمّاخ

الرقم	البحر	القافية	عدد الأبيات	ملاحظات
١	الطويل	الجيم	٦١	مجموع الأبيات التي قيلت على البحر الطويل (٣٥٤) بيتاً
		الحاء	٠٩	
		الراء	٨٨	
		الزاي	٥٦	
		الضاد	١٦	
		القاف	٣٩	
		اللام	٢٤	
		الميم	٤٤	
		الباء	٠٦	
		الهمزة	٠١	
٢	الوافر	الراء	٢٥	مجموع الأبيات التي قيلت على البحر الوافر (١١٤) بيتاً
		العين	٢٤	
		النون	٣٤	
		الدال	٢٩	
		الباء	٠٢	
٣	البسيط	الدال	٣٢	مجموع الأبيات التي قيلت على البسيط (٩١) بيتاً
		القاف	٢١	
		اللام	٣٧	
		الجيم	.١	
٤	الكامل	القاف	٣٤	مجموع الأبيات التي قيلت على الكامل (٤٢) بيتاً
		الباء	.٦	
		الهمزة	٠٢	
٥	الرجز	الفاء	٠٤	مجموع الأبيات التي قيلت على الرجز (٥٧) بيتاً
		التاء	٢٢	
		السين	١٠	
		الضاد	٠٥	
		الراء	٠٥	
		الألف اللينة	٠٧	
		اللام	٠٢	
		النون	٠٢	

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

الموسيقى الداخلية في شعر الشمّاخ:

مما لا شكّ فيه أننا حين نتأثر ونهتزّ طرباً لقصيدة ما فإنّ ذلك يعود في جزء عظيم منه إلى ذلك النغم الموسيقي الذي ينتظم أبيات القصيدة، وما فيها من موسيقى داخلية تكمن في ألفاظها وتقطيعها اللغوي، وما يتخللها من تكرار وجناس، وغير ذلك مما سنلاحظه في دراستنا للموسيقى الداخلية.

والموسيقى الداخلية أو الإيقاع الداخلي هو "ترجيع منظّم في حروف الكلمات داخل البيت، ولا يهمنا أن تكون مواضع الترجيع متقاربة أو متباعدة، وإنّما يهمنا أن تكون متناغمة وخاضعة لتنسيق منظم"(٥١). ومعنى ذلك أن الإيقاع يتمثّل في الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على التفعيلات العروضية، ولا شكّ في أن ذلك مشقّة أكبر من مشقة توفير الوزن العروضي، فعمل الشاعر "عمل كله جهد ومشقة وإرهاق، ولكن ذلك من صعوبة التوفيق بين النزعات المختلفة بل المتنافرة في داخله، التي تثور دفعه واحدة منذ بداية العمل... وهنا يجاهد الشاعر ليؤخر هذه ويقدّم تلك فلا يستريح حتى تهدأ جميعاً في نسق واحد"(٥٢).

وهكذا نلاحظ ارتباط الموسيقى الداخلية بالتأثيرات العاطفية والشحنات الانفعالية التي تنشأ من التجربة الشعرية، فالجانب الصوتي ذو أهمية في الكشف عن انفعالات الشاعر ومشاعره، على أن ذلك لا يعني اجتزاء اللفظ بمفرده لاستكشاف الدلالة، وإنما تنشأ تلك الدلالة "من تلاقي بعض المقاطع والحروف في السياق كله، أو في العبارة الواحدة، عندئذ يمكن للأصوات أن تشيع في النفس إحساس الحزن أو الفرح، وإنّما الذي يحدّد العلاقة بين أصوات المقاطع والحروف وبين إحساس معين هو النغم الناشىء من جملة كاملة، ذلك أنّ الانفعال في داخل أي عمل أدبي لا يمكن تحقيقه من لفظة مفردة، بل يتحقق من تداخل الكلمات صوتاً أو إحساساً"(٥٣). وبمعنى آخر فإنّ الموسيقى الداخلية لا يمكن أن تتحقق من خلال اللفظ في حد ذاته، وإنّما من خلال دوره في سياق تمنحه تلك الموسيقى.

ومن عناصر الموسيقى الداخلية في شعر الشمّاخ:

١-التكرار:

التكرار في التعبير الأدبي هو تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير بحيث تشكل نغماً موسيقياً يتقصده الناظم في شعره"[٥٤]. وقد استغل الشاعر الإمكانية الموسيقية في التكرار فجاء به في الشعر بصور متعددة، منها ذكر الفعل ثم يعقبه بمصدره كقوله[٥٥]:

وقَـدْ أَلْبَسَتْ أَعْلَى البُرَيْـدَيْن غُـرَّةً من الشَّمسِ إِلْبَاسَ الفَتَاةِ الحَـزوَّرَا

وقوله[٥٦]:

وقَعْـنَ به مـن أَول اللَّـيل وقْعـةً لَـدَى مُلْقَحٍ من عُـودِ مَـرْخٍ ومُنْتجِ

وقوله[٥٧]:

ودَاوِيَّـةٍ قَفْـرٍ تَمَشَّـى نِعَـاجُهَـا كمشْيِ النَّصَارَى في خِفَافِ اليَرَنْدَجِ

ومنها ذكر المصدر ثم يعقبه بالفعل كقوله[٥٨]:

وقَـد كُنَّ استَثَـرْنَ الـوِرْدَ منه فـأَورَدَهَـا أَوَاجِـنَ طَـامِيَـاتِ

ومنها تكرار الفعل في حالاته المختلفة، كقوله[٥٩]:

يَعَـضُّ على ذواتِ الـضَّغْنِ منهـا كـما عـضَّ الـثِّقَـافُ على القـنـاةِ

فذكر الفعل ومصدره أو ذكر الفعل بأشكاله يخلق تجنيساً وموسيقى بين الحروف المتشابهة.

وقد يأتي الإيحاء الصوتي والنغم الموسيقي من تكرار الحروف في البيت، لأنّ التناغم الصوتي هو إحساس الشاعر بالحروف إحساساً خاصاً بحيث تأتي في شعره متناسقة متجاوبة كقوله[٦٠]:

وخفَّتْ خِبَـاهَـا من جَنـوب عُنَيْـزَةٍ كمَا خَفَّ من نَيْلِ المَـرَامِي جَفِيرُهـا

فتكرار حرف الخاء في كلمات البيت يعطي إحساساً متناغماً بين الكلمات، وبخاصة إذا ما تبع هذا الحرف المهموس حرف آخر من الحروف المهموسة التي لا تحتاج إلى جهد عقلي كالفاء والباء.

"ولا ينبغي أن ننسى أن كل تكرار، مهما يكن نوعه، يستفاد منه زيادة النغم، وتقوية

الجرس "[٦١]. وقد وجد الدارسون أن التكرار يفيد تقوية الصورة ويشيع في القصيدة جواً عاطفياً غامضاً[٦٢]. ويرون أن أهم خاصية تميّز الشعر من النثر ذلك الانسجام الموسيقي في توالي مقاطع الكلام وخضوعها إلى ترتيب خاص مضافاً إلى هذا تردد القوافي وتكرارها[٦٣]. "فالتكرار لم يكن صنعة يتقصّدها الشعراء وإنّما كان ضرباً من ضروب النغم يترنم به الشاعر ليقوّي به جرس الألفاظ "[٦٤].

ولهذا فقد استحسن الشعراء تكرار ذكر المواضع وأسماء النساء كضرب من ضروب التشوّق والحنين لكثرة الحل والترحال في حياتهم، ونلاحظ هذا واضحاً في شعر الشمّاخ كقوله[٦٥]:

أَقــولُ وأَهْلي بــالجِنَــابِ وأَهْلهَــا بِنَجْـديْن لا تَبْعَـد نَـوَى أَمِّ حـشْرَجِ

"فالجناب ونجدين" أسماء أماكن ونلاحظ ما بينهما من تبادل حرفي الجيم والنون في الكلمتين، هذا التبادل بين حرف من حروف الذّلاقة وحرف من الحروف التي تحتاج إلى جهد عضلي كحرف الجيم يخفف ثقل الكلمة، وقد تكرر مرة ثالثة بين الراء والجيم في نفس البيت في كلمة "حشرج" فلو استبدلنا حرف الراء بحرف آخر من الحروف التي تحتاج إلى جهد عضلي لأصبح النطق بالكلمة صعباً، كما نلاحظ في هذا البيت تكرار كلمة أهل مرتين. وقد أعطى هذا التكرار نغماً جميلاً، ولننظر إلى تكرار حروف أخرى كقوله[٦٦]:

رأَيـتُ وقــدْ أَتَــى نَجْــرانُ دُونِي ولَـيْلَى دُونَ أَرْحُلِهــا الــسَّــديــرُ

فقد تكرر حرف الراء في البيت السابق أربع مرّات، أثناء ذكره لأماكن صاحبته واسمها، وما يضفي هذا التكرار من تردد نغمي، فقد جاء هذا الحرف في كل شطر مرتين كنوع من التشكيل النغمي، وقد يأتي تكراره أحياناً ثلاث مرات في كل شطر كقوله[٦٧]:

بهــا شَرَقٌ مــن زَعْفَــرانٍ وعَـنْـبَرٍ أَطــارتْ مـن الحُـسْنِ الـرِّدَاءَ المُحَبَّرا

فقد تكرّر حرف الراء ست مرات وأضفى على جمال الصورة نغماً موحياً. وقد يتبادل حرفان مواقعهما في كل شطر من أبياته، كقوله[٦٨]:

فلـمَّا أَن تَغَـمَّـــر صَـــاحَ فـيهَـــا ولَّـــا يَعْـلُـهُ الـــصُّـبْحُ المُـنِـيرُ

فهذا التناوب بين الراء والحاء في شطري البيت وتكراره في الشطر الثاني يظفي على البيت نغماً موسيقياً، والأمثلة كثيرة على تناوب الحروف وتكرارها في صدر البيت وعجزه في قصائد الشمّاخ، كقوله(٦٩):

وتَقْسِم طَرْفَ العين شَطْراً أَمَامَها وشَطْراً تَراه خشيةَ السَّوْطِ أَخْزَرَا

فهذا التناوب بين حرف الطاء والراء في كلا الشطرين يعطي ظلالاً جميلة على الصورة ونغماً موسيقياً تتناوب فيه إيقاعات الحروف.

وقد تتلاحق بعض الحروف بشكل انسيابي فنحس تدفق إيقاعاتها وتتابعها في مثل قوله(٧٠):

هَـيْقٌ هِـزَفٌّ وَزَفَّـانِيَّـةٌ مَـرَطـىَ زَعْـرَاءُ ريـشُ ذُنـابَـاهَـا هَـرَامِيلُ

فتكرّر حرف الهاء وتتابع في كلمتين، وجاءت كلمة زفانية بعدهما كنوع من التداعي بين الحروف والألفاظ مما سهَّل النطق بهما، يقول الدكتور ماهر مهدي: "ولانصراف اللفظ المتشابه في التجنيس إلى اختلاف المعنى، واعتماده على رهافة حسّ الشاعر في استدعاء معنى كل لفظ، ربط بعض الباحثين المعاصرين التجنيس بنظريتي تداعي الألفاظ وتداعي المعاني"(٧١).

وقد تتكرر الكلمة في البيت أكثر من مرّة ولا نشعر بثقلها أو خروجها عن السياق كقول الشمّاخ(٧٢):

بِصَـاعِقَـةٍ لـو صَـادَفَتْ رمْلَ عَـالِجٍ وَرَمْلَ الغَنَـا يـومـاً لَهَـالَـتْ رَمَـالَهَـا

وقوله(٧٣):

فقَـالـوا: أَعِـدْهَـا نَسْتَمِعْ كيف قُلْتَهـا فقـــال كَـثِـيرٌ: لا نُحِلُّ عِلاَلَهَـــا

فقد تكررت كلمة رمل في البيت الأول ثلاث مرّات، كما تكررت كلمة قال وقلت وأضفى هذا التكرار نغماً موسيقياً. أو مثل قوله(٧٤):

تَغَـالَى بِـرجليْهـا إِليك ابنَ مَـرْبَعٍ فـيـــا نِعْـمَ المُغْـتَـلَى مُغْـتَـلاَهُمَـــا

فقد كرّر الشاعر كلمة نعم، وكرر كلمة المغتلى وتغالى دون أن نحسّ بخروج أو ثقل على اللحن الموسيقي في القصيدة والبيت.

ودراسة شعر الشمّاخ كفيلة بإظهار العديد من الأنغام التي تحاكي بها اللفظة معناها مثل "عوازف جن"(٧٥)، "شحوج باليفاع"(٧٦)/ "سحيله في كل فج"(٧٧)، "تغرد شارب"(٧٨)، "أصات سديساها"(٧٩)، "أجد كأن صريفها بسديسها"(٨٠)، "صرير الأخطب"(٨١)، "صياح الدجاج"(٨٢)، "حنين المنائح"(٨٣)، "له زجل"(٨٤)، "بغامها"(٨٥)، "لهن صليل"(٨٦)، "ترنم ثكلى"(٨٧)، "نواعب"(٨٨)، "ركز مكلب"(٨٩)، "هديلاً"(٩٠)، وغيرها كثير من أصوات الذباب والنحل وأصوات الإبل، وقد يكون للأصوات الخاصة قوة على الإيحاء بأمور لا بدّ من إيرادها في سبيل استكمال إشاعة جو معين في القصيدة واستكمال الصورة التي هو بصدد رسمها مثل قول الشمّاخ(٩١):

إِذَا ارْتَدَفَاهَا بعد طُولِ هِبَابِهَا أَبَسَّا بِهَا من خشيةٍ ثم قَرْقَرَا

فأبسّا تعني الصوت الذي يستخدم لزجر الناقة "بس بس" والقرقرة دعاء الناقة للهدوء، أو مثل قوله(٩٢):

وكادت على ذاتِ التَّنانير ترتمي بها القُورُ من حادٍ حَدَا ثم بَرْبَرَا

وقد تأتي بعض الألفاظ مسعفة في بضع الأحيان، لملء فجوة عروضية لم يتفق للألفاظ المعبرة عن المعنى المقصود أن أتت تملأها تماماً، فيكون لهذه الألفاظ خاصية تأدية الجو المقصود تصويره، وتكرار هذا النوع من الألفاظ عدداً معيناً من المرّات وبترتيب معين من شأنه أن يحدث هذا المفعول كقوله(٩٣):

وعَنْسٍ كأَلْواحِ الإرَانِ نَسَأْتُهَا إذا قيل للمشْبُوبَتَيْنِ هُمَاهُمَا

٢-الترصيع والتقطيع الصوتي:

ويقصد بذلك أن يعمد الشاعر إلى تقسيم البيت إلى وحدات صوتية متساوية، تتكون من

تناوب ألفاظ متزنة متساوية من حيث الكم الصوتي، وقد تقصر هذه الكلمات على أحد شطري البيت أو أنه يوازن بينهما بهذه التقسيمات الصوتية، مثل قوله(٩٤):

مَحْصُ الشَّوَى شَنِجُ النَّسَا خاظِي المَطَى صَحِلٌ يُـرَجِّعُ خلفَهـا التَّـنْهـاقَـا

أو مثل قوله(٩٥):

غَلْبَـاءُ رَكْبَـاءُ عُلْكُـومٌ مُـذَكَّـرَةٌ لِـدَفِّهـا صَفْـصَفٌ قُـدَّامُهَـا مِيلُ

أو مثل قوله(٩٦):

مُـؤَزَّرَةِ الأَنْسَـاءِ مُعْـوَجَّـةِ الشَّـوَى سَفِينَـة بَـرٍّ بـالـنَّجَـاءِ دَفُـوقُ

فالكلمات في الشطر الأول من الأمثلة السابقة متساوية المقاطع من حيث الكم الصوتي ثم تتدفق في الشطر الثاني، وكأنه يقيد موسيقاها بهذا الإيقاع في الشطر الأول ويطلقه في الشطر الثاني. وقد يكون تساوي المقاطع في الشطر الثاني من البيت في مثل قوله(٩٧):

تهْـوِي بهـا مُكْـرَبَـاتٌ في مَـرَافِقِهَـا فُتْلٌ صِيَـابٌ مَيَـاسِيرٌ مَعَـاجِيلُ

أو مثل قوله في البيتين التاليين(٩٨):

فـاجْـرُوا الـرِّهَـانَ فـإنِّي مـا بقيتُ لكم غَـمْـرُ البَـديهـةِ عَـدَّاءُ القَـرَادِيـدِ

مُحَـاذِرُ الـسَّـوْطِ خَـرَّاجٌ على مَهَلٍ مـن الأَضَـامِيـم سَبـاقُ المَـوَاخِيـدِ

فهذه المقاطع المتساوية غمر البديهة، عداء القراديد، محاذر السوط، سباق المواخيد يتكرر فيها هذا الكم الصوتي، وبتكراره يعطي للبيت موسيقى ونغماً وجمالاً، ولا يخفى ما ينتج عن ذلك من موسيقى داخلية تضاف إلى موسيقى البحر الشعري، الأمر الذي يزيد من نشوة المتلقي، ويسهم في نقل المعنى إلى قلب السامع بيسر وسهولة. وقد تكررت في شعر الشمّاخ قوالب موسيقية محدّدة لوصف الناقة، مثل قوله (٩٩):

جُمَـالِيَّـةٌ في عِـطْفِهَـا صَيْعَـرِيَّـةٌ إِذَا البـازِلُ الـوجْنَـاءُ أُرْدِفَ كُـورُهَـا

وقوله(١٠٠):

جُمَـالِيَّـةٌ فِي مَـشْيِهـا عَجْـرَفِيَّـةٌ إِذا العِرْمِسُ الوَجْنَاءُ طال اخْتِفَاضُها

وقوله[١٠١]:

جُلْـذِيَّـةٌ بِقُتُـودِ الـرَّحْلِ نَـاجِيَـةٌ إِذا الـنجـوم تَـدَلَّـتْ عنـد تَخْفَـاقِ

فقد بدأ الشاعر بذكر صفة للناقة في بداية البيت وصفة أخرى في نهاية الصدر الأول للبيت، ويستكمل بقية المعنى في الشطر الثاني من البيت بطريقة متشابهة وكأنها قوالب محددة.

٣-التصريع:

وهو أن يذكر الشاعر القافية في نهاية الشطر الأول من البيت الأول وكأنه يريد تهيئة الذهن لقبول القافية التي ستبنى عليها القصيدة، ويدلل على مقدرته وتمكنه من القافية في فنه الشعري، وربما كان التصريع أثراً من آثار الغناء في شعرنا العربي، وقد أكثر الشعراء العرب من التصريع، وسايرهم في ذلك الشمّاخ فجاءت نصف قصائده مصرّعة ، كقوله[١٠٢]:

مَـاذَا يَهِيجُكَ من ذكـرِ ابْنَـةِ الـرَّاقِي إِذْ لا تَـــزَالُ على هَـمٍّ وإِشْفَـــاقِ

وقوله[١٠٣]:

بـانَـتْ سُعَـادُ فنـومُ العـيْنِ مَمْلُـولُ وكـان من قِـصَرٍ من عَهْـدهـا طُـولُ

ويعد التصريع من محاسن الكلام، وقد اجتهد الشعراء في أن تكون مطالع قصائدهم مصرّعة، وألف الناس ذلك حتى أصبح سامع الشعر يترقبه، وكأن في هذا التصريع ما يجعل الأذن تَتَهيَّأ للقافية من الشطر الأول. ويحسن التصريع في مطالع القصائد ليتاح لصوت الشاعر مركزان يتوقف عندهما في استهلال نشيده، حتى تأنس الأذن لقرار النغم المكرر أكثر من مرّة، وكأنهم بذلك يعمدون إلى تجزئة الإنشاد إلى مقاطع يمكن الوقوف عليها ليستأنف النشيد بعد ذلك، كقول الشمّاخ[١٠٤]:

أَلاَ أَدْلَجَـتْ لـيْلاكَ مـن غـير مُـدْلِج هَـوَى نفـسهـا إِذْ أَدْلَجَـتْ لم تُعـرِّج

٤-الجناس ورد العجز إلى الصدر:

إنّ من ألوان الإيقاع الجناس ورد العجز إلى الصدر، وقد أكثر الشمّاخ في شعره من هذه

الاستخدامات التي تضفي على شعره ترجيعاً وترديداً للأنغام والأصوات من مثل قوله[١٠٥]:

تَخْـدِي يَـدَاهـا ورِجْلاهـا على شَرَكٍ سَحَّ النَّجَـاءِ به من بـارِقٍ بَـاقِ

كـادتْ تُسَـاقِطُني والرَّحْلَ أَنْ نَطَقَتْ حمـامـةٌ فـدعـتْ سَـاقـاً على سَـاقِ

ففي البيتين جناس وفي كلمة بارق وباق وساق على ساق، وكلمة ساق الأولى تعني الحمامة والثانية تعني ساق الشجرة أو فرعها. وقد يأتي الجناس بأشكال أخرى ليتم فيها تقديم بعض الأحرف على بعضها كقوله[١٠٦]:

أَفَـادَ مَحَـامِـداً وأَفـادَ مَجْـداً فلَيْـسَ كجـامِـدٍ لَحـزٍ ضَـنِين

فكلمة محامد وجامد ومجد تتقارب نغماتها بشكل جميل أو تتشابه أجزاء من الكلمة مع أجزاء أخرى، كقوله[١٠٧]:

علـوتُ بِهَـوْجَـاءِ النَّجـاءِ شِـمِلَّـةٍ بهـا من عُلُـوبِ النَّـسْعَتَيْنِ طُـرُوقِ

فكملة علوت وعلوب تتشابه في الحروف الثلاث الأولى، أو في مثل قوله[١٠٨]:

فَـسَـلَـبْـتِه مَعْقُـولَه أَمْ لَمْ تَـرَىْ قلبـاً سَلاَ بعـد الهَـوَى فـأَفـاقَـا

ففي كلمة "سلبته" وكلمة "سلا" بعد الهوى تتشابه بعض أجزاء هاتين الكلمتين لفظاً في السين واللام والباء، إذا ما أكملنا البيت. ونلاحظ في هذا البيت جمال الترصيع والتقطيع الصوتي في هذه المقطوعات: أم لم ترى، قلباً سلا، بعد الهوى، ففي كل هذه المقطوعات امتداد يضفي جمالاً موسيقياً وترداداً يعطي الصورة الشعرية بهاءً جميلاً.

أمّا رد العجز إلى الصدر فيبدو في مثل قوله[١٠٩]:

وغَـمْـرةِ موتٍ خُضْتُ حتى قَطَعْتُهَا وقـد أَفَـظَعَ الجِبْسَ الهِـدَانَ خِيَـاضُهـا

وقوله[١١٠]:

إذا مـا أَدْلَجَـتْ وصَفَـتْ يـداهـا لهـا إِدْلاجَ لَـيْلَـةَ لا هُـجُـوعِ

وقوله[١١١]:

إِذَا اسْتَهَلاَّ بِشُؤْبُوبٍ فقد فُعِلَتْ بما أَصَابَا من الأرض الأَفَاعِيلُ

فقد ردّ الشمّاخ عجز البيت إلى صدره بكلمات متجانسة ومتقاربة في اللفظ والمخرج وفي ذلك ترديد لأصوات بعينها مما يزيد من إيقاع الموسيقى الداخلية.

وهكذا نلاحظ أن الترديدات في شعر الشمّاخ سواء أكانت لفظية أم حرفية فإنّها قد أثرت في موسيقا الشاعر الداخلية وأضفت عليها جمالاً وغناءً. فالصورة بدون موسيقى ولغة تخدم السياق لا تعني شيئاً، ولذا فإنّ الإيقاع الداخلي عامل مهم من عوامل بعث الصورة وتجميلها، وهو ليس مجرد زينة تكسو القصيدة فتمنحها بهاءً فحسب وإنّما هو "الوسيلة التي تمكن الكلمات من التأثير بعضها ببعض على أكبر نطاق ممكن"(١١٢).

الهوامش

١-عبد الحميد حمام، معارضة العروض، منشورات وزارة الثقافة، ط١، ١٩٩١، صفحة (ي) من المقدمة.

٢-عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، ص ٤٢٢ .

٣-ديوان أبي الطيب المتنبي، شرح العكبري، ضبطه وصححه مصطفى السقا ورفاقه، ج٣، دار المعرفة، بيروت، ص ٥٣ .

٤-إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٣، ١٩٦٥، ص ١٧ .

٥-شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف بمصر، ط٤، ص ٤٨-٤٩ .

٦-شرح ديوان حماسة أبي تمام للمرزوقي، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام محمد هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧، ١/ ٩ .

٧-انظر: نقد الشعر لقدامة، ص ٣٦؛ عيار الشعر لابن طباطبا، ص ١٠٢ .

٨-انظر منهاج البلغاء لأبي حازم القرطاجني، ص ٢٦٠ .

٩-انظر: العمدة في محاسن الشعر، لابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط٤، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٢، ١/ ١٣٤ .

١٠-ابن خلكان، وفيات الأعيان، تحقيق د. إحسان عبّاس، المجلد الثاني، دار صادر، بيروت، ص ٢٤٤ .

١١-الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، ج٩/ ١٠٩ . مصوّرة عن طبعة دار الكتب.

١٢-انظر: الموضح لأبي عبيد الله المرزباني، تحقيق علي محمد البحاوي، دار النهضة بمصر، ١٩٦٥، ص ٤٧-٤٨ .

١٣-المصدر السابق، ص ٤٧ .

١٤-ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالتها، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠، ص ٢٢٤ .

١٥-إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، بيروت، ١٩٦١، ص ٦٠ .

١٦-انظر: عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص ٢٢٣ .

١٧-ا. أ. ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٣، ص ١٧١ .

١٨-ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالتها، ص ٧ .

١٩-انظر: محمد حسن عبد الله، الصورةو البناء الشعري، ص ١٠-١١ .

٢٠-صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مطبعة الأمانة، القاهرة، ١٩٧٨، ص٥٧ .

٢١-عبد الحميد حمام، معارضة العروض، ص ٢٠١ .

٢٢-انظر: عبد الإله الصائغ ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، ص ٤٢٢ .

٢٣-جابر أحمد عصفور، مفهوم الشعر، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٧، ص٣٩٣ .

٢٤-الرباعي، الصورة في النقد الأوروبي، مجلة المعرفة ، عدد ٢٠٤، سنة ١٩٧٩، ص ٦٠ .

٢٥-مرشد الزبيدي، بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر، ص ١٠٥ .

٢٦-إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ١٨٧-١٨٨ .

٢٧-صلاح الدين الهادي، الشمّاخ حياته وشعره، ص ٢٩٠ .

٢٨-المرجع السابق، ص ٢٩٠ .

٢٩-انظر الجدول المرفق في نهاية موضوع الموسيقى الخارجية.

٣٠-عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، ص ٤٢٣ .

٣١-صلاح الدين الهادي، الشمّاخ حياته وشعره، ص ٢٩٠ .

٣٢-إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ١٧٧ .

٣٣-عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، ص ٤٢٢ .

٣٤-جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص ٤١٢ .

٣٥-إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ٢٨٤ .

٣٦-الديوان ، ٢١١ .

٣٧-الديوان، ٣٠٧ .

٣٨-الديوان، ١٢٩ .

٣٩- الديوان، ٢٦١ .

٤٠- الديوان، ٢٤١ .

٤١- الديوان، ٢٧١ .

٤٢- الديوان، ٢٩٩ .

٤٣- الديوان، ١٥١ .

٤٤- الديوان، ١٧٣ .

٤٥- الديوان، ٧٧ .

٤٦- الديوان، ١١١ .

٤٧- الديوان، ٤٦٠ .

٤٨- رسائل أبي العلاء المعرّي، شرح وتحقيق عبد الكريم خليفة، منشورات اللجنة الأردنية للتعريب والترجمة والتأليف، عمان، ١٩٧٩، ص ٢٩٥ .

٤٩- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ٢٨ .

٥٠-صلاح الدين الهادي، الشّاخ حياته وشعره، ص ٢٩٢ .

٥١-الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص ٢٣٥ .

٥٢-المرجع السابق، ص ٢٣٧ .

٥٣-محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٩، ص ٣٣٦-٣٣٧ .

٥٤-ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالتها، ص ٢٣٩ .

٥٥- الديوان، ١٤٢ .

٥٦- الديوان، ٨٢ .

٥٧- الديوان، ٨٣ .

٥٨- الديوان، ٧٠ .

٥٩- الديوان، ٦٩ .

٦٠- الديوان، ١٦١ .

٦١-عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ٢/ ٥٦٨ .

٦٢-عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، ص ٤٢٦ .

٦٣-انظر: موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص ٢١ .

٦٤-ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالتها ص ٢٥٩ .

٦٥- الديوان، ٧٣ .

٦٦- الديوان، ١٥١ .

٦٧- الديوان، ١٣٦ .

٦٨- الديوان، ١٥٧ .

٦٩- الديوان، ١٣٧ .

٧٠- الديوان، ٢٧٧ .

٧١- ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالتها، ص ٢٧٣ .

٧٢- الديوان، ٢٩٥ .

٧٣- المصدر السابق، ٢٩٥ .

٧٤- الديوان، ٣١٣ .

٧٥- الديوان، ٤٦١ .

٧٦- الديوان، ٢٤٧ .

٧٧- الديوان، ٢٢٨ .

٧٨- الديوان، ٢٢٨ .

٧٩- الديوان، ١٣٨ .

٨٠- الديوان، ٤٢٩ .

٨١- الديوان، ٤٢٩ .

٨٢- الديوان، ١٤٤ .

٨٣- الديوان، ١٠٨ .

٨٤- الديوان، ١٥٥ .

٨٥- الديوان، ١٦٥ .

٨٦- الديوان، ١٧٧ .

٨٧- الديوان، ١٩١ .

٨٨- الديوان، ٢٤٣ .

٨٩- الديوان، ٢٥٦ .

٩٠- الديوان، ٢٨٢ .

٩١-الديوان، ١٤٤ .

٩٢-الديوان، ١٤١ .

٩٣-الديوان، ٣١٣ .

٩٤-الديوان ٢٦٦ .

٩٥-الديوان، ٢٧٣ .

٩٦-الديوان ، ٢٤٥ .

٩٧-الديوان، ٢٧٧ .

٩٨-الديوان ١٢١ .

٩٩-الديوان، ١٦٥ .

١٠٠-الديوان، ٢١٢ .

١٠١-الديوان، ٢٥٤ .

١٠٢-الديوان، ٢٥٣ .

١٠٣-الديوان، ٢٧١ .

١٠٤- الديوان، ٧٨ .

١٠٥- الديوان، ٢٥٦ .

١٠٦- الديوان، ٣٣٦ .

١٠٧- الديوان، ٢٤٤ .

١٠٨- الديوان، ٢٦١ .

١٠٩- الديوان، ٢١٤ .

١١٠- الديوان، ٢٢٦ .

١١١- الديوان، ٢٧٩ .

١١٢- مبادئ النقد الأدبي، أ. أ. ريتشاردز ،ص ١٩٤ .

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

نموذج تطبيقي
تحليل القصيدة الزائية

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

نموذج تطبيقي من شعر الشمّاخ

القصيدة "الزائية"

١-عَفَا بَطْنُ قوٍّ من سليمى فعالزُ ... فذاتُ الغَضَا فالمُشْرِفَاتُ النَّواشزُ

٢-فكلُّ خليلٍ غيرُ هَاضِمِ نَفْسِهِ ... لوصلِ خليلٍ صارمٌ أو مُعارزُ

٣-وَمَرتبةٍ لا يُستَقَالُ بها الرَّدى ... تَلاَفَى بها حِلمِي عن الجهلِ حاجزُ

٤-وعَوْجَاءَ مجذامٍ وأمرٍ صريمةٍ ... تركت بها الشكّ الذي هو عاجزُ

٥-كأنَّ قُتُودي فوق جأبٍ مُطَرَّدٍ ... من الحُقْبِ لاحتْهُ الجدادُ الغوارزُ

٦-طوى ظِمأَهَا في بَيْضَةِ القَيْظِ بعدما ... جرت في عِنانِ الشِّعريين الأماعزُ

٧-فَظلت بيمئودٍ كأنَّ عُيونَها ... إلى الشمسِ -هل تدنو- رُكِيٌّ - نَوَاكِزُ

٨-لَهُنَّ صليلٌ ينتظرن قضاءَهُ ... بضاحي عَذَاةٍ أمرَهُ وهْوَ ضَامِزُ

٩*-ولما رأى الإظلامَ بادَرَهُ بها ... كما بَادَرَ الخَصْمُ اللّجوجُ المحافِزُ

١٠-ويَمَّمها من بَطْنِ ذَروَةَ رُمَّةٍ ... ومن دُونها من رَحْرَحَانَ مفاوزُ

١١*-فلمّا رأين الوِرْدَ منه صريمةً ... مَضَيْنَ ولاقاهُنَّ خلٌّ مُجَاوِزُ

١٢*-تَفَادَى إذا اسْتَذْكَى عليها وتَتَّقِي ... كما تَتَّقِي الفَحْلَ المَخَاضُ الجَوَامِزُ

١٣*-يُحَشْرِجُهَا طوراً وطوراً كأنَّما ... لها بالرُّغَامَى والخَيَاشِيمِ جَارِزُ

١٤*-محامٍ على عَوراتِها لا يَروعُها ... خَيالٌ ولا رَامي الوُحُوشِ المُنَاهِزُ

١٥*-يكلفها طوراً مداهُ إذا الْتَوَى١٦*- ... به الوِرْدُ واعوجّتْ عليهِ المجاوِزُبها رَدّ لحياهُ

حَدَاهَا بِرَجْعٍ من نُهَاقٍ كأنَّه ... إلى الجوفِ راجِزُ

(*)جميع الأبيات التي عليها نجمة قد جرى ترتيبها حسب السياق العام للقصيدة.

١٧*-وهمَّتْ بِوِرْدِ القُنَّتَين فصدَّهَا ... حَوَامي الكُرَاع والقِنانُ اللّواهِزُ

١٨*-وصدت صدوداً عن شريعة**عَثْلَبٍ ... ولابْنَيْ غمارٍ في الصُّدُورِ حَزَائِزُ

١٩*-ولو ثقفَاهَا ضُرِّجَت من دمائِهَا ... كما جُلِّلت فيها القِرامَ الرَّجائِزُ

٢٠*-ومرَّتْ بأَعْلَى ذِي الأراك عَشِيَّةً ... فصدَّتْ وقد كادت بشَرْجٍ تُجَاوِزُ

٢١*-وحلأَها عن ذي الأراكةِ عامرٌ ... أخو الخُضْر يرمي حيثُ تُكوَى النَّواحزُ

٢٢*-قليل التلادِ غير قوسٍ وأسهُمٍ ... كأَنَّ الذي يَرمّي من الوحشِ تَارِزُ

٢٣*-مُطِلاً بزُرقٍ ما يداوى رَمِيُّهَا ... وصفراءَ من نَبْعٍ عليها الجلائِزُ

٢٤*-تخيَّرَهَا القوّاسُ من فَرْعِ ضَالَةٍ ... لها شذبٌ من دونها وحواجزُ

٢٥*-نَمَتْ في مكانٍ كَنَّهَا واستوتْ به ... فما دونها من غِيلِهَا متلاحِزُ

٢٦*-فما زَالَ ينجو كلَّ رطبٍ ويابسٍ ... ويَنغَلُّ حتى نالَهَا وهو بارِزُ

٢٧*-فأنحى إليها ذات حَدٍّ غُرَابُهَا ... عَدوٌّ لأوساط العِضاهِ مُشَارِزُ

٢٨-فلَمَّا اطمأَنَّتْ في يديهِ رأى غِنىً ... أحاط به وازور عمَّنْ يُجَاوِزُ

٢٩-فمظَّعَهَا عامينِ ماءَ لِحَائِهَا ... وينظرُ منها أَيُّهَا هو غَامِزُ

٣٠-أقامَ الثِّقافُ والطَّريدةُ درأَهَا ... كما قوّمت ضِغْنَ الشَّمُوسِ المَهَامِزُ

٣١-فوافى بها أهلَ المواسمِ فانبرى ... لها بَيِّعٌ يُغلي بها السَّومَ رائِزُ

٣٢-فقال له: هل تشتريها فإنَّهَا ... تُبَاعُ بما بيع التِّلاد الحرائزُ

٣٣-فقال: إزار شرعبيٌّ وأربعٌ ... من السَّيَرَاءِ أو أواقٍ نواجِزُ

٣٤-ثمانٍ من الكيريِّ حُمرٌ كأَنَّهَا ... من الجَمْرِ ما ذكَّى على النارِ خابِزُ

٣٥-وبُردانِ من خالٍ وتسعون درهماً ... ومع ذاك مقروظٌ من الجلد ماعِزُ

٣٦-فظل يناجي نفسه وأميرَهَا ... أيأتي الذي يُعْطَى بها أم يُجاوِزُ؟

(**)شريعة عثلب، استبدلت من "ذريعة عثلب" وفي رأيي أنها أنسب لمعنى البيت.

٣٧-فقالوا له: بايع أخاك ولا يكن ... لك اليومَ عن ربحٍ من البيعْ لاهِزُ

٣٨-فلمَّا شراها فاضت العينُ عَبرةً ... وفي الصدر حُزَّازٌ من الوجْدِ حامِزُ

٣٩-وذاق فأعطته من اللين جانباً ... كفى، ولها أن يُغرِقَ السَّهْمَ حاجزُ

٤٠-إذا أنبَضَ الرامون عنها ترنَّمت ... ترنّم ثكلى أوجعتها الجنائزُ

٤١-قَذوفٌ إذا ما خالط الظَّبيَ سَهْمُها ... وإنْ ريغَ منها أسلمتهُ النَواقِزُ

٤٢-كأنَّ عليها زعفراناً تُمِيرُه ... خوازنُ عَطَّارٍ يمانٍ كوانِزُ

٤٣-إذا سقط الأنداءُ صينت وأُكْرِمَت ... حبيراً ولم تَدْرَج عليها المعاوِزُ

٤٤-فلمَّا رأينَ الماءَ قد حال دونه ... زُعافٌ لدى جنب الشريعة كارِزُ

٤٥*-عليها الدُّجَى مُستَنْشآتٍ كأنَّها ... هوادجُ مشدودٌ عليها الجزاجِزُ

٤٦*-شككن بأَحْسَاءِ الذِّنابَ على هُدىً ... كَمَا تَابَعَتْ سَرْدَ العِنَانِ الخَوَارِزُ

٤٧*فأَقْبَلهَا نِجادَ قَوَّين وانتحتْ ... بها طُرُقٌ كأَنَّهُنَ نَحائِزُ

٤٨*-حَذَاهَا من الصَّيْداءِ نعلاً طِراقُها ... حَوَامِي الكُراعِ المُؤْيِداتُ العَشَاوِزُ

٤٩*-ولمَّا دعاها من أباطِحِ وَاسِطٍ ... دوائِرُ لم تُضْرَبْ عليها الجَرَامِزُ

٥٠*-غَدَوْنَ لَهُ صُعَر الخُدودِ كما غَدَتْ ... على ماءِ يَمئُودَ الدِّلاءُ النَّواهِزُ

٥١*-فأوردهنَّ المَوْرَ مَوْرَ حَمامة ... على كلِّ إجرِيَّائِهَا هو رائِزُ

٥٢*-فألقت بأيديها وخاضت صدورُها ... وهُنَّ إلى وَحْشِيَّهنَّ كَوَارِزُ

٥٣*-ولمّا استغاثت والهَوادي عُيُونُها ... من الرُّهبِ قُبْلٌ والنفوسُ نَوَاشِزُ

٥٤*-نَهِلْنَ بِمُدّانٍ من الماءِ مَوْهِناً ... على عَجَلٍ وللفَريصِ هَزَاهِزُ

٥٥-فأَصبح فوق النَّشزِ نَشْزِ حَمامةٍ ... له مَرْكَضٌ في مستوى الأرضِ بارِزُ

٦٥-وظلّتْ تَفَالَى يالِيَفَاعِ كأَنَّهَا ... رِمَاحٌ نَحَاهَا وجْهَةَ الرِّيحِ رَاكِزُ

أولاً: بين يدي القصيدة:

يُعدُّ الشمّاخ من "أوصف الناس للقوس والحمار"[1]، ولعلَّ من الأمثلة الجيّدة التي تؤكّد مهارته الفنيّة وقدرته على التصوير، وتبرزها واضحة، قصيدته الزائية؛ ففيها صوَّر الشمَّاخ معاناة الحمار الوحشي وأُتنه في بحثها الدائم عن الماء أثناء فَصْل الصيف والجفاف؛ وخوفها من الصائدين؛ ممّا جعلها حريصة، شديدة الانتباه، متأنّية في اتخاذ القرار واختيار الوقت المناسب للسير نحو الماء. وقد أفاض الشاعر في وصف "القوس" واستقصى -في صور جزئية- تصنيعها منذ أن كانت غصناً طريّاً حتى أصبحت قوساً رائعة تعرض للبيع، فيُغَالى بسعرها ويرتفع بثمنها في الأسواق.

ولمّا رأيت أنَّ هذه القصيدة الزائيَّة تحقق الغاية في أن تكون مثلاً لقصائده وأنموذجاً جيداً لها، اخترتها للتحليل، وإبراز رؤية الشاعر التي تبدو من خلال صوره الفنية وما تتضمنه من دلالات وإيحاءات قد تعجز اللغة بدلالاتها الوصفية عن الإحاطة الشاملة بها والتعبير عن مشاعر الإنسان وما يحيط به، ومن هنا فقد كان لزاماً علينا ونحن ندرس لغة القصيدة أن ندرس المعجم الشعري، والاستخدام التقليدي للغة -تركيبات وأبنية وألفاظاً-، بالإضافة إلى التجديد والابتكار في اللغة الشعرية، وعلاقة الشعور العام المسيطر على القصيدة بلغتها، لاعتقادنا أنَّ لغة القصيدة وصورها وتركيباتها وموضوعاتها وموسيقاها، أجزاء تتكامل فيما بينها وتؤلّف عناصر في تركيب شامل هو البناء الفني للقصيدة، وهذه العناصر لم تعد قيمةً تزيينية تضيف إلى القصيدة ثوباً منمّقاً يزيدها جمالاً وَحَسْب، وإنَّما هي جزء من بناء عضوي متماسك تؤدي دوراً مهماً في هذا البناء الفنّي للقصيدة.

وكانت القصيدة الزائية موضع اهتمام اللغويين والنحاة فاستشهدوا ببعض أبياتها[2]، كما اختارها بعض الأدباء والنقاد في مجموعاتهم، فقد رويت القصيدة شبه كاملة مع بعض الاختلافات في ترتيب الأبيات في جمهرة أشعار العرب[3]، حيث اختارها صاحب الجمهرة أبو زيد القرشي نموذجاً لشعر الشمّاخ، وعَدَّ صاحبها من أصحاب الطبقة السادسة من الشعراء، وهم أصحاب المشوبات. كما وردت بعض أبياتها في الشعر والشعراء والمعاني الكبير لابن قتيبة[4]، والحيوان للجاحظ[5]، وصفة

جزيرة العرب لأبي محمد، الحسن بن أحمد الهمداني[٦]. ووردت بعض أبياتها أيضاً في الحماسة البصرية[٧]، وسمط اللآلىء[٨].

وقد درسها في العصر الحديث الأديب محمود محمد شاكر، وأعجب أيما إعجاب بقوس الشمّاخ[٩]. كما حلّل القوس في القصيدة الزائية الدكتور صلاح الدين الهادي[١٠]. وما زال الكتّاب يعودون إليها في كتاباتهم ونقدهم للشعر والشعراء[١١].

وقد أعدْتُ ترتيب الأبيات بما يتناسب وسياق معاني القصيدة وصورها. ولا بدَّ لي من تأكيد بعض المسائل التي أراها ضرورية لفهم النّصوص وتحليلها، وهي:

١-أنَّ القصيدة الجيدة نص مفتوح لا تنحصر بتأويل واحد بل تتعدد تأويلاتُها بعدد قرائها، بحيث تظل تقدم من الدلالات والمعاني والأخيلة ما يتجدد، ويضمن لها القدرة على العطاء والبقاء على مرّ السنين.

٢-لن يتأتّى لنا فهم النص وأبعاده ومعانيه الجديدة إذا كبّلنا النص بقيود المدلول المعجمي للعنصراللغوي، وأغلقنا حدود عناصره أمام كل فهم أو رؤية جديدة، بحيث يظل هذا المفهوم قيداً يحاصر النص، ويغلق عليه المنافذ، ويكبّل حركته بأنفاس المعاني السابقة.

٣-أنَّ قيمة النص تتضح فيما تحدثه إشاراته من أثر في نفس المتلقي وليس بما تحمله الكلمات من معانٍ مجتلبة من تجارب ماضية أو دلالات مستعارة من المعاجم.

٤-أنَّ القصيدة العربية القديمة جزء من تراث شعري تستمد دلالاتها منه، وتسهم في تحقيق هُوِّيته وجلاء معانيه، وتفصل بينه وبين اللغة في صيغتها العادية، وما تكرار بعض الصور في قصائد الشاعر الواحد وتكرارها مرّة أخرى عند بعض الشعراء إلاّ إشارة إلى أنها ترتدّ في حقيقتها إلى تراث شعري واحد، منه تستمد شخصيتها ووجودها وكيانها، دون أنْ يَعْنيَ ذلك بحالٍ من الأحوال افتقارها إلى خصوصيّة تجعلها مستقلة قائمة بذاتها.

٥-لم تكن القصيدة العربية انعكاساً حرفياً للواقع العربي، ولا تمثيلاً لمظاهره، ولا محاكاة

لإيقاعه، وإن كانت ظروف ذلك الواقع وشروطه تقوم بدورٍ حاسمٍ في تحديد الشكل الفني لهذا الشعر ومضمونه، وإنَّما هي رؤية فنيّة لهذا الواقع متميزة عنه، وتسعى إلى إضفاء مسحة جمالية على هذا الواقع.

ثانياً: تحليل القصيدة:

تتضمن القصيدة موضوعات رئيسية شكلت بنية القصيدة الزائية، وهي:

(١) العلاقة الجدلية بين الشاعر والحمار الوحشي:

شُغل الشمّاخ، وهو من شعراء البادية، كغيره بالرحيل وعدم الاستقرار والخوف من الآتي، ولمّا كانت طبيعة الحياة في البادية قاسية لا ترحم، فإنَّ الناس فيها في صراع من أجل البقاء، وهم في سبيل ذلك يبحثون دائماً عن مكان لرعي مواشيهم ومورد للشرب والسقاية، حيث يتجمّعون وتنشأ بينهم علاقات إنسانيّة وعواطف دافئة، سرعان ما تنتهي حينما ينادي منادي الرحيل بالفراق، لتبدأ قصة جديدة مع حياة جديدة بعد أن تشتت الجمع وتفرّقت بهم السبل، وقادتهم أحلامهم وأطماعهم إلى حياة أخرى.

عفا بطنُ قوٍّ من سليمى فعالزُ ... فذاتُ الغضا فالمُشْرِفاتُ النواشزُ
فكلُّ خليلٍ غيرُ هاضم نفسِه ... لوصل خليلٍ صارمٌ أو معارِزُ
ومرتبة لا يُستقالُ بها الرّدى ... تَلاَفَى بها حِلمي عن الجهلِ حاجِزُ
وعوجاءَ مجذامٍ وأمرِ صريمةٍ ... تركتُ بك الشكَّ الذي هُو عَاجِزُ

يقف الشمّاخ في تلك الربوع التي كانت تعجّ بالحياة فيراها بعد رحيل صاحبته مقفرة قد طُمست آثارها وانمحت، ويستقصي تلك الديار التي كانت سُليمى تملؤها بالحب والحياة، وكانت مواطن خصب ونماء عل امتدادها واختلاف تضاريسها بين أودية خضراء وأماكن مرتفعة، فلا يرى فيها أنيساً ولا يحسُّ حياةً بعد رحيلها.

وقد تكون هذه الديار أقفرت من سُليمى لكنها عامرة بالحياة وإنْ كان الشاعر لا يحس هذه الحياة بعد رحيلها؛ فكلمة "عفا" تحمل معنيين متضادين، عفت الرياح الآثار: إذا محتها ودرستها،

وعفت الأرض إذا غطاها النبات، وأرض عافية لم يرُع نبتها فوفر وكثر[١٢]. وهكذا يبدأ الشمّاخ قصيدته هذه البداية التي تحمل معنى التضاد والاختلاف، فهو يشعر إذا ما أقفرت الأرض من الأعزّاء، أن الحياة قاسية لا تطاق، فما رحيل سُليمى إلاّ رحيل للعلاقات الدافئة بين الناس، وما هذا الشعور الحزين لفراقها إلاّ معنى من معاني الوفاء والإخلاص للآخرين ، فكل من لا يغضّ الطرف عن بعض هفوات الآخرين، ويضع من قدر نفسه، ويكبح جماح رغباتها في سبيل رضى أصدقائه وإخوانه وأهله ومحبيه فهو قاطع للرحم ومانع للوصل؛ فالشاعر الذي اكتوى بنار الغدر (المرأة والناس!)[١٣] يشعر بأهمية كبيرة لمعنى الوفاء، ويكره الغدر وأشكاله، فهو القائل[١٤]:

لقومٌ تَصَابَبْبُ المعيشةَ بعدَهم أَعَزُّ عليّ مِنْ عِفَاءِ تَغَيَّرَا
تَذكَّرتُ لمّا أثقلَ الدَّينُ كاهِلي وصانَ يزيد مالَه وتَعَذَّرَا
رجالاً مضَوا مني فلستُ مُقَايِضاً بهم أبداً من سائِر النَّاسِ مَعْشَرَا

وهكذا نرى أن الشمّاخ أكدّ معنى الوفاء وأعلى من شأنه في غير قصيدة، وإن اختلفت المناسبات.

ومن الوفاء أن تعطي لمصلحة الآخرين من قومك أكثر مما توليه لنفسك، وتتحمل في سبيلهم العنت والأذى كما يتحمّل حمار الشمّاخ من الصدّ ونفور الأُتن ما يؤذيه ، ولكنّه يسعى في مصلحتها وتوفير الأمن والطمأنينة والسلامة لَهَا، وتأمين الحياة وأسبابها لهذه الأُتن.

ويمهّد لهذه الصورة بما ألفته الذاكرة العربية من تشبيه للناقة بحمار الوحش في صبره وقوة بأسه وجَلَده، ويختصر الأسباب التي تدفع بالمرء للخروج من الظروف الصعبة والأمور المهلكة التي إذا ما تدبّر الإنسان أمرها واستخدم ذكاءه وحنكته وحكمته، تجنَّب الوقوع فيها، وقد عبّر الشاعر عن وسيلته تلك باستعارة ناقته.

وإذا كان الوصل نوعاً من الوفاء فإنّ عدم الوفاء هو القطع والمصارمة، والشاعر يستخدم التضاد بطريقة لافتة للنظر مثل بطن الوادي والمشرفات النواشز، والوصل والصارم المجذام، والأمر

الصارم، والشك العاجز، والحلم والجهل، كلها ثنائيات متضادة تعلي من وتيرة القلق والتوتّر عند الشاعر، وتخلق لدى المتلقي إحساساً بالمشاركة، وتنعكس عن نفس قلقة لا تحسّ الاستقرار أو الأمان، وما الرحيل والخروج من الهموم والإرتماء في أحضان الصحراء إلا هروباً من واقع سيء إلى ما هو أسوأ، ولكن الدوافع هي التي قد تجبر المرء على الهروب، وما اكثر ما ينغِّصُ الإنسان حياة أخيه ويملؤها رعباً وحزناً وألماً، فليس إيجاد المكان الآمن الخصب أمراً سهلاً لكثرة المتزاحمين والمانعين غيرهم من الدخول إلى حماهم ولو أدّى الأمر إلى الاحتراب والاقتتال، وما أكثر ما تُمْنَعُ القبائل من الدخول إلى حمى قبيلة قوية مما يضطرها إلى الاستمرار بالبحث عن مكان آخر، ولهذا جاءت قصيدة الشمّاخ لتعبّر عن هذا الهمّ المؤرق، وما قصة الحمار الوحشي وبحثه عن المورد الآمن إلاّ معادلاً موضوعياً لهمّ الشاعر وأرقه وقلقه. ويقول الشمّاخ:

كأنَّ قتودي فوق جأبٍ مطرّدٍ ... من الحُقب لاحتهُ الجداد الغوارِزُ

طوى ظمأها في بيضة القيظِ بعدما ... جرت في عِنانِ الشِّعْرِيين الأماعِزُ

فظلت بيمئودٍ كأنَّ عيونَهَا ... إلى الشمس -هل تدنو- رُكيٌّ نواكِزُ

لهنَّ صليلٌ ينتظرن قضاءه ... بضاحي عذاة أمره وهو ضامزُ

ولما رأى الإظلامَ بادرَه بها ... كما بادرَ الخصمُ اللجوجُ المحافِزُ

ويمّمها من بَطْنِ ذَروَةَ رُمَّةً ... ومن دُونها من رَحْرَحَانَ مَفَاوِزُ

فلمّا رأين الوِرْدَ مِنْه صريمةً ... مَضَيْنَ ولاقاهُنَّ خلٌّ مجاوِزُ

تفادى إذا اسْتَذْكَى عليها وتَتَّقِي ... كما تَتَّقِي الفَحْلَ المَخَاضُ الجوامِزُ

يُحَشْرِجُها طوراً وطوراً كأنما ... لها بالرُّغَامَى والخَيَاشيمِ جَارِزُ

محامٍ على عَوْرَاتِها لا يروعُها ... خيالٌ ولا رامي الوُحُوش المناهِزُ

يكلفها طوراً مداه إذا التوى ... به الوِرْدُ واعوجّت عليهِ المجاوِزُ

حداها برجعٍ من نُهَاقٍ كأنَّه ... بما رَدَّ لَحْيَاهُ إلى الجوفِ رَاجِزُ

هذه المجموعة من الأبيات تصوِّر رحلة البحث عن الماء، حيث يشبّه الشاعر ناقته التي تحمل همومه وتخرجه من المتاعب في قوة تحمُّلها وجَلَدها بالحمار الوحشي في صبره ومعاناته وترحاله للبحث عن المورد الآمن له ولأُتنه وخوفه من الصائدين، فهو يعيشُ حالة خوف وقلق من الرماة لأنه "مطرّد" منهم، ويمكننا فهم هذا البيت على مثل هذه الصورة إذا كان المقصود "جأب من الحقب مطرّد" أي إذا استخدمنا التقديم والتأخير لبعض المفردات. وقد يكون مطرداً من الحقب، أي مبعداً عن المرعى والأُتن من قبل الحمر الأخرى، وكأنه يُعاني الوحدة والعزلة، فهو مطرود من مجتمعه، ولا أميل إلى مثل هذا التصوّر، بل أرى أن الحمار يعاني من تهديدين، هما: مطاردة الصائدين له، وهذا تهديد خارجي، ويشاركه في هذا التهديد الحمر الوحشية وأُتنها، كما يعاني من تهديد داخلي، وهو نفور الأُتن منه وصدودها عنه، وملاحقته المستمرة لها، ممّا أضعفه وأهزل جسمه، وتشبه حالة الحمار هذه حالة الشمّاخ مع المرأة ، فهو لا يجد منها إلاّ الصدود والغدر والسخرية، رغم رغبته الملحّة في الوصال والحياة الزوجية الهانئة.

وبعد أن يرسم لنا الشمّاخ صورة لمعاناة هذا الحمار الوحشي، ينتقل إلى تصوير حالة الأُتن وما تعانيه في ظل ظروف طبيعية قاسية، فيختار أشد الأوقات ظمأً؛ ليمهد لرحيلها تحت وطأة هذا الحرّ الشديد الذي أنساها حالة العطش التي تعيشها، فبدا لها السراب ماءً رقراقاً، إنها صورة معبّرة عن الهمّ الكبير الذي ينسيك همومك الصغيرة، فهذ الحر اللاهب والشمس الحارقة تطوي ظمأ الحمر الوحشية، وتنسيها العطش لهول ما تلاقيه، فتظل مشغولة بمتابعة زوال الشمس وغيابها بأعين نضب ماؤها كما نضبت مياه الآبار، فالحركة -في هذا الحرّ الشديد- تجهدها وتزيدها عطشاً فتسمع لإمعائها اليابسة صوتاً مميزاً من شدة العطش، لكنها صابرة لا تتحرك، تنتظر أمر قائدها للسير نحو المورد، بينما الحمار صامت قد توقف عن الاجترار الذي قد يزيده عطشاً على عطشه، وكأن في وقوف هذه الحمر على هذا المرتفع صامتات صائمات عن الحركة تنظر عيونها نحو السماء، نوعاً من الاستسقاء وممارسة الطقوس في استدرار المطر والماء.

لقد بقيت هذه الحمر تنتظر غياب الشمس حتى إذا ما أطلّت بوادر الإظلام هاجمته الحمر الوحشية وانقضّت مسرعة نحو المورد كما يهجم الخصم العنيد المتمادي في خصومته على أعدائه، واتخذت طريقها بين الأودية نحو رمة تلك القاع الواسعة التي تصب فيها الأودية، فلمّا تيقّنت الأُتن من عزمه وقراره على الورود تبعته في سيره محاولة عدم إثارته بالهرب منه أحياناً وباتقائه والاختباء منه أحياناً أخرى، وهو يقسو عليها بصوته وهمهمته ليستثيرها على الإسراع، وعلى بذل أقصى ما تستطيعه من جهد بين هذه الطرق والشعاب الملتوية والضيقة، ولا يكتفي بالهمهمة والحشرجة في سوقها بل يتبعها في نهاقه وكأنه حادٍ يقود الظعائن ويغني لها، ويتابع هذا الحمار قطيعه ويتجه مسرعاً صوب المورد العذب، محاولاً أن يُطمئنها، وأن يبعد عنها شبح الخوف والرعب بما يصدر عنه من أصوات وحشرجة ونهيق فيبعث فيها الأمن والطمأنينة، وكأنه حامٍ لها لكي لا يروعها الصائدون والرماة، وكأن الشاعر أسبغ على الحمار الوحشي من الصفات الإنسانية ما هيأه لقيادة هذا القطيع. هذه لقطة من رحلة الحمر وأُتنها نحو الماء حيث تبدأ بعدها مرحلة ثانية من الصراع مع الصائدين المختفين خلف قتراتهم يتربصون بالحمر حال ورودها الماء.

وهمَّتْ بِوِرْدِ القُنتين فصدَّهَا ... حَوامي الكُراع والقِنانُ اللواهِزُ

وصدت صُدوداً عن شريعة عَثْلَبٍ ... ولابْنَيْ غمارٍ في الصدورِ حَزَائِزُ

ولو ثقفَاهَا ضُرِّجت من دمائها ... كما جُلِّلتْ فيها القِرامَ الرَّجائِزُ

هذا هو المورد الأول الذي حاولت الحمر الوصول إليه، على مرتفع من الأرض تحيط به العوائق والموانع الطبيعية من كل جهة، وهي تسعى إلى منابع المياه وليس إلى الأودية الضحلة، وتسمو دائماً إلى الأعالي، وكأنها تحقّق رغبة في نفس الشاعر نكاد نلمسها في كل شعره، وهي التشوّف إلى المعالي والرغبة في السمو والارتفاع، ولا غرابة في أن يكون لقب الشاعر الشمّاخ مأخوذاً من الشموخ والسمو. ولكن الحمر وجدت من تداخل القنان والجبال وضيق الطريق التي تحاصرها الجبال الوعرة ما أوقف سيرها وصدّها عن الوصول، فلم تيأس واتجهت صوب مورد آخر لعلها تجد فيه ما يشفي غليلها ويطفىء

ظمأها فأحسّت وجود الرماة حول "شريعة عثلب" التي قصدتها وعرفت من تجاربها السابقة تربُّص الصائدين حولها، وصدق حدسها، فإذا بصائدين ينتظرانها؛ إنهما ابنا غمار اللذان بهما من الشوق لدمها ما يشبه شوقها للمورد الصَّافي، فصدّت عن هذا المورد، وتركتهما يعالجان الحسرة والألم والضيق، ولو تمكّنا من رميها لغطياها بأثواب حمر من دمائها كما تغطى الهوادج الصغيرة بألوان الصوف الزاهية الحمراء ومختلف الأصباغ. ونستغرب في هذا التعبير طرفي الصورة المفردة فهما من مصدرين متضادين ومتناقضين كتناقض الحياة والموت، هذا التناقض الذي يعيشه الشاعر والصائدون والحمر الوحشية، ويملأ جوانب الكون بآثاره، فحول الماء "الحياة" يتربص الموت ممثلاً بابني غمار، والحمر شديدة العطش للماء "رمز الحياة" وابنا غمار شديدا العطش لدم الحمر وموتها. وزينة الحمر وما لبسته من دمائها بعد موتها يتشابه مع زينة الهوادج وما بداخلها من نساء وجمال وحياة.

٢-العلاقة الجدلية بين القوس والصياد وحمار الوحش:

وتبدو هذا العلاقة في هروب الحمر الوحشية من الصيادين الذين انتظروها عند شريعة عثلب، فقد تركتهم يجترون خيبتهم حسرات وألماً، واتجهت إلى مورد "ذي الأراك" فوصلته عشيّة، وقد كادت تتجاوز إلى منطقة شرج عذبة المياه لولا أنها أحسّت وجود أحد الصائدين، فعامر أخو الخضر كان يختبىء لها، وهي تعرف دقة رميه وأصابته لمقاتلها، يقول الشماخ:

ومـرت بـأعلى ذي الأراكِ عـشيّـةً ... فـصـدّتْ وقـد كـادت بـشرجٍ تُجَـاوِزُ

وحلأهـا عـن ذي الأراكـةِ عـامـرٌ ... أخو الخُضْر يرمي حيثُ تُكوى النّواجِزُ

قـلـيلُ الـتـلادِ غـيرَ قـوسٍ وأسهـم ... كـأنَّ الّـذي يَـرمِي من الـوحـشِ تَـارِزُ

مُـطلاً بـزرقٍ مـا يـداوى رميّهـا ... وصفـراءَ مـن نـبعٍ عليهـا الجلائِـزُ

هذا الصياد الذي تعبر رقة حاله عن حاجته إلى الصيد كما تعبّر عن مهارته في الرمي قد أعد عدته من السهام القاتلة والقوس المزينة بالجلائز، التي اشتراها بثمن غالٍ لجودة صنعها ومتانتها، حيث يستطرد الشمّاخ في وصف القوس، ويرسم لوحة جميلة مملوءة بالحركة والدراما والحوار ويضفي

عليها لمحات إنسانية تجعلنا نتعاطف مع القوّاس الذي أتقن صنعها، يقول الشمّاخ:

تخيّرها القواسُ من فرعِ ضالةٍ لها شذبٌ من دونِها وحَواجِزُ
نَمَتْ في مكانٍ كنَّها واستوتْ به فما دُونَها من غِيلها مُتلاحِزُ

يرسم لنا الشمّاخ لوحة لهذه القوس، ويستقصي مراحل صنعها منذ أن كانت غصناً رطباً من فرع شجر السدر المتشابك الأغصان والأشواك الذي يحيطها بحمايته فلا يستطيع أحد الوصول إليها بسهولة، فأقامت حولها الستور وحمتها الأشجار بأشواكها عن أعين الطامعين، فرآها القوّاس وأعجب بها وبدأ عمله للحصول عليها.

فما زالَ ينْجو كلَّ رطبٍ ويابسٍ ويَنْغَلُّ حتى نالَها وهو بارِزُ
فأنْحَى إليها ذاتَ حدٍ غُرَابُهَا عدوٌّ لأوْسَاطِ العِضَاهِ مُشَارِزُ

رآها بعينه النافذة، رغم كل ما يحيط بها من ستور فأعجبته، وقرر الوصول إليها وأن يجتاز إليها كل الموانع والعوائق، وأخذ يقطع ما يعيقه من شجر رطب ويابس حتى وصل إليها بعد جهد وعناء وبعد أن مهّد الطريق للوصول إليها، وكان قد أحضر معه فأسه الحاد القاطعة التي يجسد منها عدواً شرساً يتلف كل ما يلاقيه أمامه.

فلمّا اطمأنَّتْ في يديه رأى غِنىً أحاط به وازوَرَّ عَمَّن يُحَاوِزُ

كانت عين القوّاس مبصرة قادرة على التمييز ومعرفة الجيد من الرديء وما يدر عليه ربحاً وفيراً في عمله، فما إن استقرت بين يديه واطمأن عليها حتى استشعر غنى واستبشر خيراً وفيراً سيناله، فانشغل بها عن الآخرين واستغنى عمن سواها.

فمظَّعَها عامينِ ماءَ لِحَائِهَا وَيَنْظُر منها أيَّها هو غَامِزُ
أقامَ الثِّقافُ والطَّرِيدةُ دَرْأَهَا كما قوَّمت ضِغْنَ الشَّمُوسِ المَهَامِزُ

يصوّر لنا الشمّاخ مراحل تصنيعها وتحويلها من قضيب رطب إلى قوس مثيرة للإعجاب والتقدير، ويختار لنا كلمة "مظّع" التي يخبرنا معناها ما فيها من أسرار الصناعة "مظَّعت الخشبة إذا

قطعتها رطبة ثم وضعتها بلحائها في الشمس حتى تتشرّب ماءها ويترك لحاؤها عليها لئلا تتصدّع وتتشقّق ... ومظّعه تمظيعاً ملّسه ويبّسه وألانه ... "[١٥]. والقوس لا بدّ أن تكون ملساء ومرنة ليتم انحناؤها ولا بدّ لها أيضاً من الصلابة، فكلمة "مظّعها" تؤدّي هذه الغاية.

وتابعها القوّاس وهو يقلّبها بين الظل والشمس مدة عامين، مستخدماً ثقافه ليقوّم ما اعوجَّ منها حتى إذا انتهى من الثقاف أسلمها للطريدة، وهو في كل هذا حريص على أن تكون في غاية من الجودة والروعة وحسن الصنعة، وكأنما هو يهذبها ويثقفها ويلين منها ما استعصى يعالج فرساً شموساً ويسوسها حتى أطاعته واستسلمت لقياده، وأصبحت القوس جاهزة للعرض.

فَـوافَى بهـا أَهلَ المَـوَاسِمِ فـانْبَرَى ... لهـا بَيِّعٌ يُغْلِي بهـا السَّـوْمَ رَائِـزُ
فقـال له: هل تَـشْتَرِيهـا فـإِنَّهَـا ... تُبَـاعُ بـما بِـيعَ التِّلادُ الحَـرَائِـزُ
فـقـالَ: إِزارٌ شَرْعَـبِـيٌّ وأَرْبَـعٌ ... مـن الـسِّـيَرَاءِ أو أَوَاقٍ نَـوَاجِـزُ
ثَـمانٍ مـن الكِـيريِّ حُمْـرٌ كـأَنَّهَـا ... من الجَمْرِ ما ذَكَّى على النَّارِ خَابِزُ
وبُـردانِ من خـالٍ وتسعـون دِرهمـاً ... ومع ذَاكَ مَقـرُوظٌ من الجلـدِ مَـاعِـزُ
فـظَلَّ يُـنـاجِـي نفـسَه وأَمِـيرَهـا ... أَيـأْتِي الـذي يُعْطَـى بهـا أَم يُجَـاوِزُ؟
فقـالـوا له: بـايعْ أخـاك ولا يكـنْ ... لك اليَـوْمَ عـن ربْحٍ من البيْعِ لاهِـزُ
فَلـمَّا شَرَاهـا فـاضَـت العـينُ عَـبْرةً ... وفي الصدرِ حُـزَّازٌ من الـوجدِ حامِـزُ

يرسم لنا الشمّاخ لوحة تعج بالحركة والبيع والمناورة والمساومة والإغراء بالمال الذي لا يصمد أمامه الفقير المحتاج، ولو تتبعناها بشيء من التفصيل فسنرى أن هناك مواسم للبيع اختار القوّاس الموسم المناسب لعرضها، وسرعان ما يخطف بريقها الألباب فيلتقطها أحد المساومين، ويلحظها أحد الخبراء في صناعة القوس فيأخذها ليغلي من سعرها فقد عرف ما فيها من عراقة وبراعة صنع، وعرف مقدار حُبّ صاحبها لها وأنه لن يبيعها إلاّ إذا أغراه بالمال، فأغدق عليه المال والدراهم والتبر المصوغ والفضة والبرود الجميلة وثياب الخال، ومعها جميعاً جلد ماعز مدبوغ على أحسن ما تكون الدباغة.

لقد أصبح القوّاس في صراع بين هذا الإغراء الذي يسدّ حاجة نفسه وعياله وبين قطعة من نفسه عاش معها عامين كاملين، فأصبحت جزءاً منه لا يقدر على فراقها، إنها صورة من الوفاء ولون من ألوان المحبة، واحتدم في نفسه الصراع وهو لا يقدر على الاختيار ولا تطاوعه نفسه على القبول أو الرفض، إنها لحظة حاسمة وهو بحاجة إلى من يحسم هذا الأمر ويريحه من عذاب الاختيار ودوامة الصراع التي تلفّه.

ويأتي صوت من هؤلاء الذين تجمهروا حوله وقد استغربوا هذا المهر الذي دفع من أجلها، فشجّعوه على البيع وعدم تفويت هذه الفرصة، وفي لحظة ضعف باعها وأصبحت في يد من شراها، فانفجرت أحزانه وفاضت عيناه ألماً وحزناً وتقطّعت نفسه حسرات، وكأن النيران قد اشتعلت بين جوانحه وأعماق نفسه، حينما فارقته وابتعدت عنه، وفي ذلك يقول:

وذَاقَ فـأَعـطـتْه مـن اللـينِ جَـانِبـاً ... كَفَـى، وَلَهَـا أَنْ يُغْـرِقَ السَّهْـمَ حَـاجِـزُ
إِذَا أَنْبَضَ الـرَّامـون عنهـا تَـرَنّمتْ ... تَـرنُّـمَ ثَكْلَى أوجَعـتْهـا الجَنَـائِـزُ
قـذوفٌ إذا مـا خـالـط الظَّبْيَ سهمُهـا ... وإن ريغَ مـنهـا أَسلَـمـتْهُ النَّـواقِـزُ
كـأنَّ علـيهـا زَعْـفـرانـاً تُمِـيرُه ... خَـوازِنُ عَـطَّـارٍ يَـمَانٍ كَـوَانِـزُ
إذا سَقَـطَ الأَنـداءُ صِينَتْ وأُكـرِمتْ ... حَبِيراً ولم تُـدْرَجْ علـيهـا المَعَـاوِزُ

انتقلت القوس إلى صاحبها الجديد الذي اشتراها بكريم أمواله، وهو ينتقل فيها يجرّبها ويشد وترها، فيجدها على خير ما تكون الصنعة، ويسكن السهم حشاها حتى إذا ما أنبض عنها سمعت لها عويلاً وندباً وكأنها امرأة أوجعها فقد بنيها، فهي في أنين وحنين وعويل دائم، ولا شكّ في أنَّ هذه العلاقة بين القوس والسهم وتشبيهها بالمرأة الثكلى، هي صورة من صور الوفاء وهي شكل آخر من أشكال هذه العلاقة الوفيّة بين الموجودات في هذا الكون، فكل ما في الكون يحنّ إلى أصله وإلى المكان الذي اعتاده وما فيه من ذكريات.

ويصوّر لنا السهم حال خروجه من جوف هذه القوس، وسرعته في الوصول إلى هدفه، فإذا ما

أصاب الهدف، فإنه قاتله لا محالة، أمّا إذا انحرف عن الرّميّة بفعل شيء خارجي فإن الظبية تسقط خوفاً وهلعاً لدى سماعها صوته المرعب أثناء مروره ولا تقوى أقدامها على الهرب فتخر صريعة من الخوف. وحينما يعود بها من الصيد فإن للقوس مكانة مميزة ومنزلة رفيعة فيحيطها بأغطية من حرير ليمنع عنها الندى فلا تضعف أوتارها أو تتأثر بالرطوبة، ويرش عليها ما يمنع عنها العفن والخراب ويحفظها مصونة من كل أذى، فكأنّ عليها زعفراناً ما خزّنته أيادي العطّارين في اليمن، ولعلّه من أحسن أنواع الطيب في زمنهم.

هذه هي لوحة القوس كما صوّرها الشمّاخ فبث فيها من العواطف الإنسانية الدافئة ما جعل المتلقي يتابع في خياله تلك القطعة الفنية الرائعة، ويعيش مع الشاعر لحظات الفرح والحزن والزهو.

فلـمّا رأيـن المـاءَ قـد حَـالَ دونَهُ زُعافٌ لـدى جَنْبِ الـشريعـةِ كَـارِزُ
عليهـا الـدُّجَـى مُستنشآتٍ كـأنّهـا هـوادجُ مـشـدودٌ عليـا الجَـزَاجِـزُ

وكأن الشمّاخ بعد هذا الاستطراد في تصوير القوس التي تعدّ جزءاً من معاناة الحمار الوحشي وخوفه الدائم ووسيلة موته وهلاكه، يعود إلى هذا القطيع الذي يبحث عن مَوْرِدٍ آمن بعد أن حال الصيّادون بينه وبين الماء، فقد استشعر آثارهم، وأحسّ وجودهم، وما تخفي قتراتهم المحاطة بوسائل التمويه وكأنّها هوادج قد زيّنت بمختلف ألوان الصوف الزاهية، فولّى هارباً لا يلوي على شيء يحدو قطيعه الذي انتظم في سيره كما ينتظم خرز العنان.

شَكَكْن بأحْسَاء الذِّنَابِ على هُدًى كـما تَـابَعـتْ سَرْدَ العِنَـانِ الخَـوَارِزُ
فـأقْبَلَهـا نِجَـادَ قَـوَّيْـن وانْتحت بهـا طُـرُقٌ كـأنَّهـن نَحَـائِـزُ
حَـذَاهَـا من الـصَّيـداءِ نَعْلاً طِـرَاقُهـا حَـوامِي الكُـرَاعِ المُؤيـداتُ العَشَـاوِزُ

اتجهت هذه الحمر نحو النجود العالية وابتعدت عن قترات الصائدين، وسلكت طرقاً ضيقة وملتوية، ولعلّ هذا الذي جعلها تنتظم في سيرها، فوعورة الطريق التي تشبه النحائز وما فيها من صخور صلبة وحجارة قاسية قد أنْعَلَت هذه الحمر الوحشية نعلاً جديدة، وأطارت عنها نعلها

القديمة.

ولّـمّـا دَعَـاهَـا مـن أبَـاطِحِ واسِـطٍ دَوَائِـرُ لم تُـضْرَبْ عليهـا الجَـرَامِـزِ
غـدون له صُعْـر الخُـدودِ كما غَـدَتْ على مـاءٍ يمئـودَ الـدلاءُ النَّـواهِـزُ
فـأوردهـنَّ المَـوْرَ مَـوْرَ حَمـامـةٍ على كلِّ إجـريَّـائِهـا هـو رَائِـزُ
فألقت بأَيديها وخاضتْ صدورُها وهُـنَّ إلى وَحْـشِـيِّـهـنَّ كَـوَارِزُ
ولمَّـا استغـاثَتْ والهَـوَادِي عُيـونُهـا من الـرُّهْبِ قُبْلٌ والنُّفـوسُ نـواشِـزُ
نَهلْـنَ بِـمُـدَّانٍ من المـاءِ مَـوْهِنـاً على عَجَلٍ وللفَـرِيـصِ هَـزَاهِـزُ

وأخيراً تذكر الحمار الوحشي مكاناً آمناً لم يسبق للصائدين أو للرماة أن وصلوا إليه، فاتجه صوبه وقد أخذ العطش من أُتُنه كل مأخذ حتى جفّ جلدها وتغيّرت ملامحها، وسلك بها أقصر الطرق للماء وهو يدفعها مجرباً عليها مختلف أنواع الجري، وحالما وصلت إلى المورد اطّرَحت في الماء ولم تستطع الصبر والانتظار، لعلها تطفئ لهيب العطش، بينما خوفها من غدر الآخرين جعلها تنظر في مختلف الجهات، وتشرب على عجل من أمرها.

ويصوّر لنا الشمّاخ حالة الخوف التي عاشتها الحمر أثناء شربها؛ فعيونها تتحرك باستمرار، تكاد تستطلع ما خلفها فكأنها حولاء، ونفوسها تكاد تخرج من بين ضلوعها خوفاً وتحسّباً لأي طارىء، وفرائصها ترتجف، وهو في كل ذلك لم يقل لنا أنها خائفة، بل أعطى من الحركات والتعابير والملامح ما ينمّ عن خوف ورهبة شديدة.

فـأصبحَ فـوقَ النَّشْـزِ نَشْـزِ حَمـامـةٍ له مَـركَـضٌ في مُستَـوى الأرض بـارِزُ
وظلَّـت تَفَـالَى بـالـيَفَـاعِ كـأَنَّهَـا رِمَـاحٌ نَحَـاهَـا وِجْهَـةَ الـرِيحِ رَاكِـزُ

بعدما شربت هذه الحمر وذهب عنها الظمأ اتجهت إلى المرتفعات العالية حيث عادت إلى طبيعتها السابقة من الركض والمطاردة تحتك ببعضها بعضاً، وكأنّ أعناقها المائلة رماح مالت قليلاً مع الريح.

هذه صورة لرحلة الحمار الوحشي مع أُتنه بحثاً عن المورد الآمن والمكان الهادئ، وقد صوّر الشمّاخ في لقطات بارعة حالة عطشها وبحثها عن الماء وصدودها عنه، وحالة ورودها الماء وخوفها من غدر الآخرين وأذاهم وعودتها إلى حياتها الطبيعية الهانئة. إنّها صورة معبّرة عن بحث القبائل الدائم عن الماء والكلأ، ومعاناتها قبل الوصول إلى موقعها الجديد، كما صوّر الشمّاخ في صور مكملة للصورة الرئيسة مناظر الصائدين وأدواتهم ومهارتهم في الصيد، بالإضافة إلى لوحة القوس وهي أهم أداة عندهم للقتال والصيد، واستقصى بصور جزئية التطوّر الفني لمراحل صنع القوس منذ أن كانت غصناً طرياً بين الأشجار إلى أن استوت قوساً رائعة تباع بأغلى الأسعار.

٣-العلاقة الجدلية بين الوفاء والغدر، وتبرز هذه العلاقة في:

أنَ الهمّ الذي يؤرق الشاعر، ويشغل باله ويسيطر على بناء الصورة لديه في هذه القصيدة هو الإحساس المرعب بالغدر، فإذا كانت الظروف قد أملت على الناس التعامل بحذر لا يخلو من الأنانية، وحب الذات، وتغليب المصلحة الخاصة على العامة، فإن نفسية الشاعر الفنّان لا تطيق هذه الممارسات الفردية وتسمو إلى نوع من الإيثار والتضحية، فالمرء بعطائه وإيثاره، ولذا فإنني أرى أن مفتاح القصيدة وإطار الصورة هو قوله:

فكلُّ خليلٍ غيرُ هَاضِمِ نَفسِهِ لوصْلِ خليلٍ صارمٌ أو مُعَارِزُ

وتنداح من هذه النقطة عدّة دوائر ترسم أشكالاً مختلفة من معاني الوفاء، وما معاناة الحمار الوحشي ورحلته للبحث عن مورد آمن له ولأُتنه، التي نال منها الصدّ والنأي والأذى، وتجاوزه لحقول الموت والرعب، ووعورة الطريق ليصل بها قبيل الفجر إلى المورد الصافي، لتطفئ ظمأها وتعود باطمئنان إلى المرعى، إلاّ صورة من صور الوفاء، ولو تتبّعنا الصور الجزئية في هذه اللوحة لرأينا الدّقة والمهارة في بناء معمارها الفنّي، فهو يرسم لنا في البداية صورة لحمار وحشي يعاني من الألم وملاحقة الصائدين مما أنهكه وغيّر حاله، وزاده سقماً وهزالاً موقف هذه الأُتن منه، فهي تنفر منه وتصدّ عنه وكأنها تريد أن تتركه طعماً للرماة، ولكن الحمار لا يقابلها السوء بمثله، بل يتدبر أمره وينتظر الوقت

المناسب، حتى إذا ما أقبل الظلام ونامت أعين الرماة انقضّ بها بحنكة القائد الماهر واختار طريقه بين تلك الشعاب والوهاد يسوقها سوقاً عنيفاً، ويقسو عليها بالعضّ تارة وبأشكال مختلفة من صوته تارة أخرى لكي يصل إلى المورد قبل شروق الشمس، فكل همّه أن يصل بها سليمة مطمئنة لا يروعها مروّع، فسلك بها طرقاً مختلفة، وكلما صدّته عقبة أو اعترضه معترض نحاها عنه وأبعدها عن مكان الخطر حتى أوصلها إلى غايتها. وإذا كانت هذه الأُتن قد لاحته وأجهدته فإن الحمار الوحشي لا يقابلها الإساءة، بل هو كما يصفه الشمّاخ:

محامٍ على عَوراتِها لا يروعُها خيالٌ ولا رامي الوُحُوش المناهِزُ

وقد استطاع الشمّاخ أن يصوّر لنا هذا الموقف الطيب والدور المسؤول من خلال بحث الحمار عن المكان الآمن، وصدوده وابتعاده بها عن كل أذى رغم أن أعداءه من الرماة المهرة أتقنوا إخفاء أنفسهم وقتراتهم، وأعدّوا له كل وسائل الموت المحقّق، ولكنه تجاوزها جميعاً.

لقد جاءت نهاية الصورة التي رسمها الشمّاخ مغايرة للصورة الصامتة التي رسمها في البداية، وأوحت بحالة من الترقّب والخوف والحذر وما أملته حالة العطش التي تعيشها الأُتن في هذا الجو الحار بحيث جاء كل ما فيها صامتاً ساكناً حذراً. لقد جاءت النهاية مكملة للوحة الرحلة، تعجُّ بالحركة والشعور الغامر بالفرح والاطمئنان، فللحمار مكان خاص به للركض والمراقبة، ويوحي علّوه بالتميّز والقيادة، بينما تحتك الأُتن ببعضها وتسرح وتمرح في حالة اطمئنان وأمان. إنها النهاية السعيدة التي رسمها الشاعر لرحلة العذاب، ويمكن لنا أن نستشف منها رغبة الشاعر في إبراز عنصر الإيثار وقيمة العطاء بلا منٍّ أو أذى.

ولعلّ هذه الرحلة للحمر الوحشية لم تشبع رغبة الشاعر في تصوير قيمة الوفاء وأهميته في حياة الناس، ولم تحقق كامل ما يريد تصويره فانطلق خياله ليصوّر لنا من خلال القوس صورة أخرى للوفاء، ولوناً آخر يستمد مصادره من حياة الناس، فهذا القوّاس يتعب في البحث عن غصن ليصنع منه قوسه حتى إذا ما رآه بين الأشجار المتشابكة والأشواك الحادّة التي تحيط به، سعى نحوها بأدواته

متجاوزاً الأغصان المتشابكة والأشجار التي تعترض طريقه، حتى إذا ما أصبح بين يديه اخذه بالعناية والرعاية وامتدت هذه العلاقة مع القوس لعامين يتعهدها صباح مساء حتى شربت ماء لحائها وأصبحت صالحة للصناعة، واستخدم أدواته التي أقامت ما اعوجّ منها حتى أصبحت قوساً تعجب الناظرين. وانبرى يعرضها في الأسواق للبيع، فيشعر بألم الفراق ولوعة الفقد، فهي جزء من نفسه عزيز، لكن حاجته إلى المال ليسدّ به رمق، عياله، ويحقق رغباته تدفعه إلى المغامرة، ويشتد الصراع في نفسه حتى إذا ماباعها تحوّل هذا الألم إلى دموع تغسل أحزانه.

فلـمَّا شَرَاهـا فـاضـتْ العـينُ عَـبْرةً وفي الصـدرِ حُـزَّازٌ من الـوجْـدِ حَـامِـزُ

وما هذه الدموع إلاّ دموع الوفاء لمن أحب، وإن تجسّدت مرّة في غياب القوس، فقد تجسّدت أيضاً في رحيل سُليمى عن الديار، إنه رحيل لعلاقات المودة والوفاء، ويفطن الشاعر لهذه العلاقة التي تربط بين القوس والسهم ويصوّرها بصورة جميلة، فإذا ما انطلق السهم نحو الرميّة وترك القوس خلفه، سُمِعَ للقوس حنينٌ وعويلٌ يشبه حنين الأم الثكلى التي فقدت أبناءها.

لقد ساهمت الصورة في تشكيل رؤية الشاعر للحياة وإذا ما عدنا إلى هذه الصور الجزئية، فإننا سنجد أنها تترابط فيما بينها بخيط دقيق يستطيع القاريء أن يلاحظه بحيث تتجمع هذه الصور الجزئية في بناء متكامل لتعطي لنا الصورة الكلية، ومن هنا فإن تحليل القصيدة من خلال الصورة يحقّق لنا الوحدة العضويّة فيها، ويربط بين موضوعاتها التي تبدو لنا -أحياناً- متفرقة .

٤-العلاقات الجدلية بين الألفاظ ودلالاتها:

في الصورة الشعرية: جاءت الصورة الشعرية في شعر الشماخ قادرة على أن تخلق علاقات جديدة للألفاظ وتغني بذلك الاستعمالات اللغوية، وما الصورة إلاّ تركيبة لغويّة تنتج عن العلاقة المؤلفة بين الكلمات، وبسبب من محدودية الدلالة الوضعية للغة، فإن الصورة عاجزة عن أن تكشف الدور الذي تقوم به في البناء الكلي للقصيدة ما لم تستخدم الدلالات النفسية كوسيلة ثانية تكشف عن القيمة الجمالية التي تبرز من خلال التحليل، وحينما ندرسها في ضوء الدلالة النفسية يمكن لنا أن نتعمّق معانيها وينكشف دورها العضوي في البناء الفنّي.

فصورة الحمار الوحشي المُطرَّد الذي لاحته الجداد الغوارز ومعاناته معها وبحثه لها -رغم كل الأذى الذي لحقه منها- عن المورد الآمن، وتأكيده على هذا المعنى في بداية القصيدة، كلها دلالات تنمّ عن نفسية الشاعر ومعاناته من أشكال الغدر والنكران الموجودة في مجتمعه ، فالصورة الشعرية حمّالة دلالات مفتوحة ومتنوعة، تولّد من المعنى المباشر للفظة دلالات جديدة تكشف عن رؤى ومعان خلف المعنى الظاهر.

ويرى بعض النقّاد "أن الصور الناجحة هي التي تأتي من تحويل المعاني المجرّدة إلى هيئات وأشكال تنتقل بالحواس"(١٦). وتشكّل العناصر الحسيّة قاعدة الانطلاق لتشكيل الصورة في شعر أي شاعر، والمتتبع للصور الحسيّة في هذه القصيدة يجد أنها تتوزّع على أنماط متعددة، منها البصرية والحركية والصوتية واللونية، ولمّا كانت القصيدة "الزائية" تموج بالحركة والصراع والدراما، فقد كثرت فيها الصور الحركية من مثل قوله:

ولمَّـــا رأى الإظلامَ بـــادَرَهُ بِهَـــا كما بَـادَرَ الخَصْمُ اللّجـوج المُحَـافِـزُ

وقوله:

تَفَـادَى إذا اسْتَـذكَـى عليهـا وتَتَّقِي كما تَتَّقِي الفَحْلَ المَخَـاضُ الجَـوَامِـزُ

ففي الصورة الأولى يصوّر لنا حركة الحمر الوحشية في انطلاقها أثناء حلول الظلام وكأنها في اندفاعها القويّ تشبه اندفاع الخصم اللجوج في هجومه واندفاعه نحو خصمه، وفي البيت الثاني تبدو حركة الأُتن وهي تحاول الاختباء والالتصاق ببعضها بعضاً خوفاً من الحمار الوحشي، واتّقاءً لشره، كما تتقي النوق الجمل الفحل.

ومن الصور الحركية قول الشمّاخ:

غَـدوْنَ لهُ صُعْـرَ الخُـدودِ كما غَـدَتْ على مـاءِ يـمئُـودَ الـدِّلاءُ النَّـوَاهِـزُ

فهي في سيرها نحو الماء طاوية شديدة الظمأ، وكأنها في بحثها عن الماء وخوفها من الأعداء تمشي على جنب مائلة مسرعة تشبه في سرعتها نزول الدلاء على ماء يمئود. كما يشبه الحمر الوحشية

وهي تتفالى وتتطاول بأعناقها مع بعضها بعضاً وتميل أعناقها كما تميل الرماح باتجاه الرياح.

واستخدم الشمّاخ الصور الصوتية في هذه القصيدة ليبرز لنا قدرة الحمار الوحشي، وقوته، في مثل قوله:

يُحْشرِجُهـا طـوراً وطـوراً كـأَنَّمَا لها بـالـرُّغَـامَـى والخَيـاشِيمِ جَـارِزُ

وقوله:

حَـدَاهـا بِـرجْعٍ مـن نُهـاقٍ كـأَنَّه بـما رَدَّ لَحْيـاهُ إلى الجَـوفِ راجِـزُ

لم يكتف الشمّاخ بتصوير الحمار الوحشي وقوته أثناء سوقه الأُتن نحو المورد وما تلاقيه منه من عض وأذى، بل صوّره لنا راعياً لها يمنعها من التشتت ومن الوقوف أثناء السير، ولكثرة هذه الأُتن فهو لا يستطيع أن يطاردها جميعاً بالعض والرفس، بل هو يستخدم صوته ليزجر به هذه الحُمر ويعيدها إلى الطريق كما يستخدم الحادي صوته أيضاً في توجيه سير القافلة.

أمَّا صوت القوس حينما ينطلق منها السهم فقد صوّره لنا وكأنه صوت امرأة ثكلى فقدت عزيزاً عليها في قوله:

إذا أَنْبضَ الـرامـون عنهـا تـرنَّمت تَـرنُّـمَ ثَكْلَى أوجعتهـا الجَنَـائِـزُ

وصوّر لنا أثر هذا الصوت الذي إذا ما سمعته الظبية فإنها تسقط من الخوف ولا تقوى على السير والمشي.

قَـذُوفٌ إذا مـا خـالـط الظَّبْيَ سَهْمُهـا وإن رِيغَ مـنهـا أَسلـمته النَّـواقِـزُ

وأكثر الشاعر من استخدام الصور اللونية من مثل قوله:

كـأنَّ قُتـودي فـوق جَـأبٍ مُـطَـرَّدٍ مـن الحُقْبِ لاحتْهُ الجِـدَادُ الغَـوَارِزُ

واختار الشمّاخ الحقب من الحمر الوحشية وهو الحمار الأبيض الحقوين، لما يتميز به من خطوط جميلة، وقوله:

ولـو ثَقفـاهَـا ضُرِّجت من دمـائهـا كما جُلِّلت فيهـا القِـرامَ الـرَّجَـائِـزُ

وقوله:

عليها الدُّجَى مُستَنْشَآتٍ كأنَّها هَوادِجُ مشدودٌ عليها الجَزاجِزُ

وقوله:

ثَمانٍ من الكِيرىِّ حُمْرٌ كأنَّها من الجَمْرِ ما ذَكَّى على النَّارِ خَابِزُ

هذا الاهتمام باللون الأحمر وما يثير في النفس في صورة الصيد من دماء وقترات عليها الصوف الأحمر، عنصر مكمل لعناصر الصورة وتركيبها.

وقوله:

مُطِلاً بِزُرقٍ ما يُداوى رُمِيُّها وصفراءَ من نَبْعٍ عليها الجَلائِزُ

هذا الاهتمام بلون القوس والسهام وقترات الصائدين وما عليها من ألوان الأصباغ يعطي للصورة إضاءات زاهية ويكشف لنا عن دلالات نفسية بعيدة.

أما الصورة البصرية فنلحظها في قوله:

فظلَّت بِيَمْئودٍ كأنَّ عُيونَها إلى الشمسِ -هل تَدْنُو- رُكيٌّ نَواكِزُ

وقوله:

فلما رأينَ الماءَ قد حالَ دُونَه زُعافٌ لدى جنْبِ الشَّرِيعةِ كَارِزُ

كما استخدم الشاعر الصورة الشمية في مثل قوله:

كأنَّ عليها زَعْفَراناً تُمِيرُه خَوازِنُ عَطَّارٍ يمانٍ كَوانِزُ

فهذه الصور الحسية تتداخل في كثير من الأحيان ولا نكاد نميز نمطاً منها عن غيره، ولم يكتف الشاعر بالصور الحسيّة في هذه القصيدة بل استخدم أيضاً الصور العقلية في مثل قوله:

ومرتبةٍ لا يُستقالُ بها الرَّدى تَلاَفَى بها حِلمِي عن الجهلِ حَاجِزُ

وعَوْجَاءَ مِجْذَام وأَمْرٍ صَرِيمَةٍ تركتُ بها الشكَّ الذي هو عَاجِزُ

فحلمه حاجز له عن الجهل، والعزيمة تمضي به وتتجاوز الشك العاجز الذي لا

يقدر على المضي.

والصورة عند الشمّاخ لا تأتي عن طريق التشبيه والكناية والاستعارة وحسب، وإنما هي تأتي أيضاً من خلال التراسل بين العلاقات، وهي ليست جزئية مفككة، وإنما صورة متكاملة مليئة بالحركة والحياة، وكأنها شريط سينمائي يمتلك الشاعر فيه ريشة الفنّان وأدوات النحّات فيقدّم لنا لوحات رائعة، يمتزج فيها اللون بالحركة بالصوت، وتبدو فيها الحواس جلية بحيث تؤثر على متلقي شعره من خلال استخدامه لمثيرات اللمس والشم والسمع والبصر، بحيث تنسجم هذه الصور المفردة وتتكامل لتشكل بالتالي صورة كاملة هي القصيدة.

٥-العلاقة الجدلية بين الإنسان والمكان والزمان في الصورة الشعرية:

أدرك الشمّاخ في قصيدته شبكة العلاقات التي تنتج الصورة المعبّرة، فالعلائق بين الإنسان والمكان والزمان قوية، فعلى سبيل المثال فإن المكان في لوحة الأُتن يقوم بدور رئيسي في التحفيز لاستمرار الصورة وعدم انقطاعها عند نقطة معينة، فهو مصدر الماء مرّة، وعائق لامتلاكه مرّة أخرى.

والإنسان مصدر للحياة مرّة والموت للآخر "الحمر الوحشية" مرّة أخرى، والزمان الذي تتحول فيه الأحداث متخيل، له دلالات كثيرة تخدم الصورة وتعمّقها وتجعلها شبيهة بالواقع. والزمان قد نما في رحلة الحمر الوحشية وأُتنها منذ أن بدأ الظلام حيث انطلقت للبحث عن الماء فوردت أول ماء "عشية" فصدتها عوامل الموت والخوف الموجودة في المكان، واستمرت في رحلتها حتى وصلت إلى المورد الآمن وشربت منه "موهنا" أي بعد انتصاف الليل وقبل طلوع الفجر، "نهلن بمدان من الماء موهنا".

والزمان "الليل" مصدر أمان واطمئنان برغم ما يوحى به من خوف وظلمة و "النهار" مصدر معاناة للحمر وعائق لها عن الحركة، لأنه يقف دلالة كشف وتعرية لهذه الحمر.

إنّ الأمكنة التي رصدها الشمّاخ في القصيدة تعد ضرباً من المتاهات واستخدمت استخداماً رمزياً، وإن كانت أماكن حقيقية قد تكون في موقع جغرافي، أعني أنه يصعب على القارئ أن يسلّم

بأن هذه الأُتن التي قدّمها الشمّاخ تهاجر من مواقع في الجزيرة إلى مواقع بعيدة للبحث عن الماء وتقطعها في ليلة واحدة، وقد يقبل المتلقي أن ترمز هذه الأماكن إلى شدة معاناة الأُتن.

إنّ علاقات المشابهة والمماثلة والتحويل في الصورة تقوم على الثنائية، مما يشكل جدلية بين مجموعة من الأضداد، الماء - العطش، الليل - النهار، الجبل - السهل، رطب - يابس، التواصل - الانقطاع، الفقر - الغنى، الموت - الحياة. إنّ تضافر هذه الأضداد في تقديم الصورة إنّما يشكل وجهاً للحياة الإنسانية التي يعبّر عنها الشاعر، والإنسان في حالة صراع دائمة مع الإنسان حيناً ومع الطبيعة أحياناً، وتجسد هذه التضادية شعور العربي في صحرائه بالخوف من الموت والهلاك، وتؤكد تشبثه بالحياة. وتتمثل رَمْزيَّة القصيدة في الهروب من الموت والتشبث بالحياة في ظل المعاناة التي يعيشها الإنسان، وقد انجلى ذلك من خلال:

أ-المحافظة على الصداقة، رغم ما تتعرّض له من هِزّات، ويعود هذا إلى حاجة الإنسان إلى أخيه الإنسان.

ب-صمود الحمار والأُتن رغم كل ما يعترضها ووصولها إلى مصادر الحياة وتجاوزها كل الأسباب والعوائق من وعورة المكان ومحاولات الصائدين.

جـ-تأمين مستلزمات الحياة ببيع القوس رغم نفاستها وصعوبة التضحية بها.

ومن هنا فإنّ القارئ لهذه القصيدة يلحظ بوضوح واقعاً فنياً من خلال حركة الوصف في النص، حيث تقوم الصورة بدور تفسيري وانفعالي ؛ ففي لوحة القوس نرى استقصاء الشاعر لكل صغيرة ولكل صورة جزئية، ومتابعة نمو القوس وصقلها وتهذيبها، ويقدم لنا معلومات هامة عن القوس، كما يحاول هذا التصوير الدقيق في إطار اللوحة الكلية تقريب المسافة بين المبدع والمتلقي بحيث يشعر القارئ بقرب هذه القوس من نفس صانعها ومصورها، ويسير معه خطوة خطوة في صنعها وتصويرها، فتقترب القوس من نفس القارئ، ويشعر في لحظة القراءة أنه متعاطف مع القوّاس، يحسّ مثل إحساسه ويحرص على امتلاكها كما حرص صاحبها على ذلك، وهكذا تكون الصورة قد أدّت

وظيفتها الجمالية والانفاعالية في هذا النص.

٦-العلاقة بين الشاعر واللغة:

العلاقة بين الشاعر ولغته علاقة حميمة ومضطردة وتتناسب وحالته النفسية التي يُقِيمُ نَفَسَهُ الأدبي وفق مستوياتها في تلك اللحظة، والمتأمل في لغة الشماخ يجد أنها أبانت على الرغم من كزازتها كما يرى ذلك ابن سلام[١٧]، عن امتلاك الشاعر لناصيتها، وتطويع الكلمات لتتناسب مع صوره وأفكاره. فحينما وصف الشاعر حمار الوحش واقفاً صامتاً يعاني من حرارة الشمس وصعوبة الحركة في وسط هذه الصحراء اللاهبة، وقال "وهو ضامز" فاختار كلمة ضامز ليستكمل بها بناء صورته عن حالة الحمار في هذا الحرّ الشديد، فضامز بمعنى توقف عن الاجترار، واجترار ما رعاه الحمار من العشب يحتاج إلى قليل من الماء ليرطّبه ويسهّل عملية الهضم، ولما كان العطش مسيطراً عليه فهو بحاجة إلى ما يُقلِّلُ عطشه لا ما يزيده، ولهذا جاءت هذه الكلمة لبنة قوية في بناء معماره الفنّي، ووصفاً مناسباً لموقف الحمار وأُتنه في هذا الصيف القائظ.

وحينما يصوّر لنا الشاعر سوق الحمار لأُتنه سوقاً عنيفاً قاسياً يختار من الكلمات ما يثير في النفس الإحساس بالشدة والهيجان، وكأنها لهب يشتعل وتشتد نيرانه، وكأنه يلحقها بسوط يلهب بها أدبارها ويشعل فيها الخوف والرعب، فاستخدم الشاعر كلمة استذكى التي تعني الاشتعال واشتداد اللهب وإثارتها على السير بسرعة وقوة، ويدلنا المعجم اللغوي على أن "ذكو قلبه إذا حَيِيَ بعد بَلادة، فهو ذكي على فعيل، وقد يستعمل ذلك في الإبل"[١٨]. فهذه الأُتن كأنها لا تحسّ حالها ومصيرها إذا ما أبطأت السير فهي بليدة حتى إذا استذكى الحمار عليها، أزاح عنها هذه البلادة، وأحسَّت ما بها فطارت نحو الماء مسرعة.

ولقد سبق لنا أن أوضحنا معنى كلمة "مظّعها" وكيف أنه استخدمها فأوجز وأفاد في توضيح الصورة وتقريب المعنى. ومثل هذه الكلمات كثير في شعره، وتنمّ جميعها عن دقة في الاختيار وحسن استخدام.

ولا شكّ في أن تصدي الشمّاخ لمثل هذه القافية "الزَّائيّة" الصعبة أمر يؤكد قدرة الشاعر الفنية وتمكنه من اللغة، فقد استخدم من الألفاظ التي تنتهي بهذه القافية ما قلّ استخدامه عند غيره من الشعراء، وهي ميّزة إيجابية له، ولو تتبعنا موسيقى هذه القصيدة لوجدنا حرف الزاي الذي يشعرنا بالحزّ والقطع ويضطر المرء إلى السدّ على مخارج الكلمة لتعطي عند لفظها صوتاً موسيقياً، يفيد معنى الشد والقطع، مما يعطي دلالة لموضوع الصورة في القصيدة.

وتعتبر "الزَّائيّة" من القصائد العربية القليلة التي استخدمت هذه القافية، ولهذا فإنّ لها نكهة خاصة هي نكهة التميز والإنفراد، وتلفت إلى سماعها الآذان بقوة، أما بحرها "الطويل" فقد جاء مناسباً لمثل هذه القصيدة التي تحتاج إلى شيء من الحركة والحوار والدراما والوصف الدقيق، وهذه الأمور يسهل استعمالها في حالة تفعيلات البحر الطويل.

وإيقاع القصيدة الداخلي يتابع حركة هذه الحمر، وهي تسعى مسرعة نحو عين الماء، وقد برز التكرار بأشكاله المختلفة كنوع من الإيقاع الذي يعطي للقصيدة موسيقى ونغماً خاصاً. ومن التكرار، تكرار الفعل في مثل قوله:

تَفادَى إذا استذْكَى عليها وتَتَّقِي ... كما تَتَّقِي الفَحْلَ المَخاضُ الجَوَامِزُ

أَقامَ الثِّقافُ والطَّريدةُ دَرْأَهَا ... كما قَوَّمت ضِغْنَ الشَّمُوسِ المهَامِزُ

غَدَوْنَ له صُعْرَ الخُدودِ كما غَدَتْ ... على ماءِ يَمئودَ الدِّلاءُ النَّواهِزُ

وكذلك تكرار الفعل ومصدره، مثل قوله:

وصدَّت صُدُوداً عن شَرِيعةِ عَثْلَبٍ ... ولابْنَيْ غمارٍ في الصُّدُورِ حَزَائِزُ

إذا أنبضَ الرامونَ عنها ترنَّمت ... تَرَنُّمَ ثَكْلَى أوجَعْتها الجَنَائِزُ

وقد يكرّر الكلمة في مثل قوله:

يُحشْرِجها طوراً وطوراً كأنَّما ... له بالرُّغَامَى والخَياشِيمِ جَارِزُ

فأوردهنَّ المَوْرَ مَوْرَ حَمامةٍ ... على كلِّ إجرِيَّائِها هو رَائِزُ

فـأَصْبحَ فـوقَ النَّشْـزِ نَشْـزِ حَمـامـةٍ له مَـركَـضٌ في مُسـتـوى الأَرض بَـارِزُ

والأمثلة كثيرة على استخدام الشاعر لألوان الإيقاع والموسيقا الداخلية مما يضفي على القصيدة أنغاماً يسهل النطق بها ويخفّف من صعوبة ألفاظها.

الهوامش

١-الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، المجلد التاسع، ص ١٨٧ .

٢-انظر: شرح شواهد المغني للسيوطي، ص ٣٠٢؛ وشرح شواهد الشافية للبغدادي، ٢/ ٨٤٩-٨٥٠؛ وشرح أدب الكاتب للجواليقي، ص ٣٧٢؛ والمخصص ١٠/ ٥؛ والمحكم لابن سيده، ١/ ١١١؛ وفي اللسان لابن منظور، مادة "عرق" و "نحز".

٣-جمهرة أشعار العرب، تأليف أبي زيد محمد بن الخطاب القرشي، دار صادر، بيروت، (د، ت)، ص ٨١ .

٤-ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق مصطفى السقا، طبعة المعاهد، ١٩٣٢، ١/ ٢٧٥؛ المعاني الكبير، حيدر آباد، ١٩٤٩، ٢/ ٨٥٨ .

٥-الجاحظ، الحيوان، ٥/ ٧٩ .

٦-أبو محمد الحسن بن أحمد الهمداني، صفة جزيرة العرب، ليدن، ١٩٨٤، ص٢٢٩-٢٣٠ .

٧-ابن الشجري هبة الله علي بن حمزة، (٥٤٢هـ)، حماسة ابن الشجري، حيدر آباد، ١٣٤٥هـ، ٢/ ٢٣١ .

٨-أبو عبيد ، عبد الله بن عبد العزيز البكي، (٤٨٧هـ) سمط اللآلىء، تحقيق عبد العزيز الميمني، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٦، ص ١/ ، ٣٧٤

٩-محمود محمد شاكر، القوس العذراء.

١٠-صلاح الدين الهادي، الشمّاخ بن ضرار الذبياني حياته وشعره، ص ١٩٦-٢٠١ .

١١-انظر: غسان عبد الخالق، جدلية الوعي والتجاوز، قراءة في رمز القوس، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، العدد ٢٢، ص ١٠١-١٠٣؛ والدكتور هاشم ياغي في كتابه معاناة ومعايير من جمال، مطبعة الفجر، ط١، ١٩٩٠، ص ٢١-٢٣ .

١٢-انظر اللسان ، مادة (عفا).

١٣-الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، ٩/ ١٩٠، ١٩١ .

١٤-الديوان، ١٣١ .

١٥-لسان العرب، مادة (مظع).

١٦-عبد الرحمن بدوي، في الشعر الأوروبي المعاصر، ص ٧٢ .

١٧-ابن سلام الجحمي: طبقات فحول الشعراء، طبعة دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ص ٢٩ .

١٨-لسان العرب، مادة (ذكا).

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

المصادر والمراجع:

أ-المصادر:

١-ابن الأثير

ضياءالدين أبو الفتح نصرالله بن محمد ابن الأثير (٦٣٧هـ).
المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر.
تحقيق محمد محي الدين بن عبد الحميد، مطبعة مصطفى البابي، القاهرة.

٢-الأصفهاني

أبو فرج الأصفهاني (٣٥٦هـ).
الأغاني
دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٦ .

٣-الأعشى

الأعشى أبو بصير ميمون بن قيس بن جندل الأعشى (٧هـ)
ديوان الأعشى، شرح وتعليق محمد حسين، المطبعة النموذجية، ١٩٥٠، وطبعة: بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٧ .

٤-البكري

أبو عبيد الله عبد الله بن عبد العزيز البكري (٤٨٧هـ) سمط اللآلىء
تحقيق عبد العزيز الميمني
لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٦ .

٥-البغدادي

عبد القادر بن عمر البغدادي (١٠٩٣هـ).
(١)خزانة الأدب
تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون
مكتبة الخانجي، القاهرة.

(٢)شرح شواهد الشافية
تحقيق الزفزان وآخران
مطبعة حجازي، ١٣٥٨هـ.

٦-الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (٢٥٥هـ).
الحيوان
تحقيق عبد السلام هارون.
المجمع العلمي العربي الإسلامي
بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٦٩م.

٧-الجرجاني أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني (٤٧١هـ).
(١)دلائل الإعجاز
مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٨٩م.
(٢)أسرار البلاغة
شرح وتعليق وتحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، عبد العزيز الشرفا
دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩١ .

٨-الجواليقي أبو منصور موهوب بن أحمد الجواليقي (٥٤٠هـ)
شرح أدب الكاتب
تحقيق مصطفى صادق الرافعي
القاهرة، مكتبة القدسي، ١٣٥٠هـ.

٩-الجمحي محمد بن سلام الجمحي (٢٣١هـ).

طبقات فحول الشعراء
تحقيق محمود محمد شاكر
دار المعارف، القاهرة ١٩٥٢؛
وطبعة: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، إعداد
اللجنة الجامعية لنشر التراث العربي.

١٠-ابن خلكان — أبو العباس شمس الدين أحمد بن خلكان (٦٨١هـ)
وفيات الأعيان
تحقيق د. إحسان عبّاس
طبعة دار صادر، بيروت، ١٩٧٧م.

١١-ابن دريد — أبو محمد بن الحسن بن دريد (٣٢٠هـ)
جمهرة اللغة
مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد،
الطبعة الأولى، ١٣٥٤هـ.

١٢-ابن سيدة — أبو الحسن علي بن إسماعيل المعروف بابن سيدة (٤٥٨هـ).
(١)المخصص
الطبعة الأولى، بولاق، ١٣١٦-١٣٢١هـ.
(٢)المحكم
مطبعة الحلبي، ١٩٥٨،

١٣-السيوطي — جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي (٩١١هـ).
شرح شواهد المغني
البهية، ١٣٢٢هـ.

١٤-ابن الشجري
١٤-ابن الشجري هبة الله علي بن حمزة (٥٤٢هـ).
حماسة ابن الشجري
حيدر آباد، ١٣٤٥هـ.

١٥-الشمّاخ
الشمّاخ: معقل بن ضرار الذبياني (٣٠هـ).
ديوان الشمّاخ بن ضرار الذبياني
تحقيق صلاح الدين الهادي
دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨م.

١٦-الشنفرى
الشنفرى
لاميّة العرب
دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٨٥م.

١٧-ابن طباطبا
محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي
عيار الشعر
تحقيق عباس عبد الساتر
بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٢م.

١٨-العسكري
أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهيل العسكري (٣٩٥هـ).
الصناعتين
تحقيق علي محمد البجاوي
ومحمد أبو الفضل إبراهيم
مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٧١م.

١٩-أبو العلاء المعري
أبو العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان (ت ٤٤٩هـ).
رسائل أبي العلاء المعرّي

شرح وتحقيق عبد الكريم خليفة
منشورات اللجنة الأردنية للتعريب والترجمة والتأليف، عمان، ١٩٧٩م.

٢٠-ابن قتيبة
أبو محمد عبد الله بن مسلم (ت ٢٧٦هـ).
الشعر والشعراء
تحقيق مصطفى السقا
طبعة المعاهد، ١٩٣٢م.

٢١-قدامة بن جعفر
أبو الفرج قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ).
نقد الشعر
تحقيق كمال الدين مصطفى
مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٦٣م.

٢٢-القرطاجني
أبو الحسن حازم القرطاجني (٦٨٤هـ).
منهاج البلغاء وسراج الأدباء
تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة
دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦م.

٢٣-القرشي
أبو زيد محمد بن الخطاب القرشي (من القرن الرابع).
جمهرة أشعار العرب
دار صادر، بيروت (د، ت).

٢٤-القيرواني
ابن رشيق القيرواني أبو علي الحسن بن رشيق (٤٥٦هـ).
العمدة في محاسن الشعر
تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد

الطبعة الرابعة، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٢م.

٢٥-المتنبي ديوان أبي الطيب المتنبي (٣٥٤هـ).
شرح العكبري، ضبطه وصحّحه مصطفى السقا ورفاقه
دار المعرفة، بيروت؛
وطبعة المطبعة النموذجية، مصر ١٩٥٠
شرح وتعليق محمد حسين

٢٦-المرزباني أبو عبيد الله محمد بن عمران المرزباني (ت ٣٨٤هـ).
الموشّح
تحقيق علي محمد البجاوي
دار النهضة، مصر، ١٩٦٥ .

٢٧-المرزوقي أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن (ت ٤٢١هـ).
شرح ديوان الحماسة
نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون
مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧م.

٢٨-مسلم مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري (ت ٢٦١هـ).
صحيح مسلم
شرح النووي
دار أحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، ١٩٨٤م.

٢٩-ابن منظور ابن منظور جمال الدين أبو الفضل (ت ٦٣٠هـ)
لسان العرب المحيط

إعداد وتصنيف يوسف خياط، نديم مرعشلي
دار لسان العرب، بيروت، (د. ت).

٣٠-الهمداني أبو محمد الحسن بن أحمد بن يعقوب الهمداني
صفة جزيرة العرب
تحقيق محمد بن علي الأكوع
مركز الدراسات والبحوث اليمني، صنعاء، الطبعة الثالثة، ١٩٨٣م.

ب-المراجع العربية والمترجمة:

٣١-إبراهيم أنيس د. إبراهيم أنيس
موسيقى الشعر
مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثالثة، ١٩٦٥م.

٣٢-إحسان عبّاس د. إحسان عبّاس
فن الشعر
دار الثقافة، بيروت، الطبعة الثالثة (د. ت)
والطبعة الثامنة، بيروت.

٣٣-أحمد علي دهمان دهمان د. أحمد علي دهمان
الصورة البلاغية عند عبد القادر الجرجاني
دمشق، دار طلاس، ١٩٨٩م.

٣٤-أحمد مطلوب د. أحمد مطلوب
الصورة في شعر الأخطل
دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٥م.

٣٥-أنور أبو سويلم

د. أنور أبو سويلم

الإبل في الشعر الجاهلي

الرياض، دار العلوم، الطبعة الأولى، ١٩٨٣م.

٣٦-إنكلين ر. روجرز

إنكلين ر. روجرز

الشعر والرسم

ترجمة مي مظفر

دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠م.

٣٧-تامر سلوم

د. تامر سلوم

نظرية اللغة والجمال في النقد العربي

دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، الطبعة الأولى، ١٩٨٣م.

٣٨-جابر أحمد عصفور

د. جابر أحمد عصفور

(١)الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب

دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٣م.

(٢)مفهوم الشعر

دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٧م.

٣٩-رجاء عيد

د.رجاء عيد

دراسة في لغة الشعر

مطبعة أطلس، القاهرة، ١٩٧٩م.

٤٠-ريتا عوض

د. ريتا عوض

بنية القصيدة الجاهلية

دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م.

٤١-ريتشاردز
أ. ريتشاردز
مبادئ النقد الأدبي
ترجمة مصطفى بدوي
المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٣م.

٤٢-رينيه ويليلك
رينيه ويليك، أوستن وارين
نظرية الأدب
ترجمة محي الدين صبحي
المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الدار البيضاء،
الطبعة الثالثة، ١٩٨٥م.

٤٣-زكي مبارك
د. زكي مبارك
الموازنة بين الشعراء
دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨م.

٤٤-سي. دي. لويس
سي. دي. لويس
الصورة الشعرية
ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن
إبراهيم
دار الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٢م.

٤٥-سيمون عسّاف
سيمون عسّاف ساسين
الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نوّاس
المؤسسة الجامعية للدارسات والتوزيع، بيروت، الطبعة الثانية،
١٩٨٢م.

٤٦-شوقي ضيف

د. شوقي ضيف

الفن ومذاهبه في الشعر العربي

دار المعارف بمصر، الطبعة الرابعة، ١٩٦٠م.

٤٧-صالح أبو أصبع

د. صالح أبو أصبع

الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة

المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٩م.

٤٨-صبحي البستاني

د. صبحي البستاني

الصورة الشعرية في الكتابة والفن

دارالفكر اللبناني، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م.

٤٩-صلاح الدين الهادي

د. صلاح الدين الهادي

الشماخ بن ضرار الذبياني، حياته وشعره

دار المعارف بمصر، ١٩٦٨م.

٥٠-صلاح فضل

د. صلاح فضل

(١)النظريَّة البنائيّة في النقد الأدبي

مطبعة الأمانة، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٧٨م.

(٢)بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، العدد ١٦٤، مطابع السياسة، الكويت، ١٩٩٢م.

٥١-عباس محمود العقاد

عباس محمود العقاد، وإبراهيم المازني

الديوان

القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٦٣م.

٥٢-عباس مصطفى

د. عباس مصطفى الصالحي

الصيد والطرد في الشعر العربي

بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨١م.

٥٣-عبد الإله الصائغ

د. عبد الإله الصائغ

الصورة الفنية معياراً نقدياً

دار الشؤون الثقافية، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م.

٥٤-عبد الحميد حمام

د. عبد الحميد حمام

معارضة العروض

منشورات وزارة الثقافة، عمّان، الطبعة الأولى، ١٩٩١م.

٥٥-عبد الرحمن بدوي

د. عبد الرحمن بدوي

في الشعر الأوروبي المعاصر

مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٥م.

٥٦-عبد الفتاح نافع

د. عبد الفتاح نافع

الصورة في شعر بشّار بن برد

دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٣م.

٥٧-عبد القادر الرباعي

د. عبد القادر الرباعي

(١)الصورة الفنيّة في شعر أبي تمّام

جامعة اليرموك، الطبعة الأولى، ١٩٨٠م.

(٢)الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى

دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٤م.

(٣)الصورة الفنيّة في النقد الشعري

دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، الطبعة الأولى، ١٩٨٤م.

٥٨-عبد القادر القط

د. عبد القادر القط

الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر

مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٦م.

٥٩-عبد الله الطيّب

د. عبد الله الطيّب

المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الخرطوم، الدار السودانية، ١٩٧٠م.

٦٠-عدنان حسين قاسم

د. عدنان حسين قاسم

التصوير الشعري

المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، الطبعة الأولى، ١٩٨٠م.

٦١-عز الدين إسماعيل

د. عز الدين إسماعيل

(١)الأسس الجمالية في النقد العربي

دار الفكر العربي، الطبعة الثانية، ١٩٦٨م.

(٢)التفسير النفسي للأدب

مطبوعات دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ١٩٦٣م.

(٣)الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية.

دارالعودة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨١م.

٦٢-علي البطل

د. علي البطل

الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري

دار الأندلس، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٢م.

٦٣-غالي شكري — د. غالي شكري

شعرنا الحديث إلى أين؟

دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٧٨م.

٦٤-أبو القاسم محمد بدري — د. أبو القاسم محمد بدري

الشاعران المتشابهان

دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٩م.

٦٥-كامل حسن البصير — د. كامل حسن البصير

بناء الصورة الفنية في البيان العربي.

مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٧م.

٦٦-كمال أبو ديب — د. كمال أبو ديب

(١)جدلية الخفاء والتجلي

دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٤م.

(٢)في البنية الإيقاعية للشعر العربي.

دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨١م.

٦٧-ماهر مهدي هلال — د. ماهر مهدي هلال

جرس الألفاظ ودلالتها

دار الحرية للطباعة، بيروت، ١٩٦١م.

٦٨-مصطفى سويف — د. مصطفى سويف

الأسس النفسية للإبداع الفنّي

دار المعارف بمصر، ١٩٥١م.

٦٩-مصطفى ناصف
د. مصطفى ناصف
(١)الصورة الأدبية
دار مصر للطباعة، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٥٨م.
(٢)قراءة ثانية لشعرنا القديم، دارالأندلس للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨١م.

٧٠-محمد أبو موسى
د. محمد أبو موسى
(١)القوس والعذراء وقراءة التراث
دار غريب للطباعة، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٣م.
(٢)التصوير البياني
منشورات جامعة قاريونس، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م.

٧١-محمد حسن عبد الله
د. محمد حسن عبد الله
الصورة والبناء الشعري
دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١م.

٧٢-محمد زكي
د. محمد زكي العشماوي
قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث
دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٩م.

٧٣-محمد مندور
د. محمد مندور
فن الشعر
القاهرة، (د، ت)

٧٤-محمود محمد شاكر
محمود محمد شاكر
القوس والعذراء
مكتبة الخانجي، الطبعة الثانية، ١٣٩٢هـ.

٧٥-مرشد الزبيدي
د. مرشد الزبيدي
بناء القصيدة الفنّي في النقد العربي القديم والمعاصر
وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٩٤م.
٧٦-نصرت عبد الرحمن
د. نصرت عبد الرحمن
الصورة الفنية في الشعر الجاهلي
مطبوعات مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٧٦م.
٧٧-هاشم ياغي
د. هاشم ياغي
معاناة ومعايير من جمال
دار الفجر، عمان، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م.
٧٨-الوالي محمد
الوالي محمد
الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي
الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م.
٧٩-وهب روميّة
د. وهب روميّة
الرحلة في القصيدة الجاهلية
مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٢م.
٨٠-إليزابيث درو
إليزابيث درو
الشعر كيف نفهمه ونتذوّقه؟
ترجمة مصطفى بدوي
المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٣م.
٨١-يوسف خليف
د. يوسف خليف
ذو الرمّة، شاعر الحب والصحراء
دار غريب للطباعة، القاهرة

جـ - الرسائل الجامعية دكتوراه وماجستير (غير مطبوعة):

١-أحمد خليل، الرؤية الجمالية في شعر الجاهلية والإسلام، رسالة دكتوراه، جامعة حلب، ١٩٨٩م.

٢-الأمين محمد الصغير، رؤية الشاعر الجاهلي للحياة من خلال رمز الطلل، رسالة ماجستير، الجزائر، ١٩٨٤م.

٣-عبد الله عسّاف، الصورة الفنية في الشعر العربي المعاصر في سورية ولبنان، رسالة دكتوراه، جامعة حلب، ١٩٨٨م.

٤-فايز القرعان، الوشم والوشي في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، ١٩٨٤م.

٥-محمود أحمد الحلحولي، الدهر في الشعر الجاهلي والإسلامي، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، ١٩٩٠م.

٦-مرشد أحمد، جماليّات المكان في روايات عبد الرحمن منيف، رسالة ماجستير، جامعة حلب، ١٩٩٢م

د-المجلات:

١-أحمد أبو زيد، الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي، مجلة عالم الفكر، المجلد السادس عشر، العدد الثالث، الكويت ١٩٨٥م.

٢-عبد القادر الرباعي: مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، العدد السادس، المجلد الثاني، ١٩٨٢م.

٣-عبد القادر الرباعي: الصورة في النقد الأوروبي، مجلة المعرفة السورية، العدد ٢٠٤، دمشق، ١٩٧٩م.

٤-عبد القادر الرباعي: تشكيل المعنى الشعري، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الثاني، فبراير

١٩٨٤م.
٥-عدنان بن ذريل، في المصطلح الفلسفي -الزمان والمكان، مجلة المعرفة السورية، السنة الثالثة والثلاثون، العدد ٣٦٨، أيار ١٩٩٤م.
٦-غسان عبد الخالق، جدلية الوعي والتجاوز، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، العدد ٢٢ لسنة ١٩٩٠م.

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

محتويات الكتاب

تقديم ٥
المقدمة ٧
تطور مفهوم الصورة عند النقاد العرب ١٣
الباب الأول
موضوعات الصورة في شعر الشمّاخ
١- الفصل الأول: الصورة والإنسان ٣٤
٢- الفصل الثاني: صورة الحيوان والنّبات ٦٦
٣- الفصل الثالث: صورة المجتمع والحضارة ١٠٦
الباب الثاني
دلالة الصورة في شعر الشمّاخ
١- الفصل الأول: الصورة والأفكار ١٢١
٢- الفصل الثاني: الصورة وعلاقة الزمان والمكان ١٤٦
٣- الفصل الثالث: الصورة والرمز ١٧٠
الباب الثالث
تشكيل الصورة في شعر الشمّاخ
١- الفصل الأول: الصورة وأشكال البلاغة ١٩٧
٢- الفصل الثاني: الصورة المفردة والعلاقات ٢٢٢
٣- الفصل الثالث: الصورة والإيقاع ٢٣٦
نموذج تطبيقي /تحليل القصيدة الزائية ٢٦١
المصادر والمراجع ٢٩١

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

منشورات وزارة الثقافة: سلسلة كتاب الشهر

١- دراسات في تاريخ الأردن الحديث	سليمان موسى
٢- روكس بن زائد العزيزي	د. عبد الله رشيد
٣- عدي بن الرقاع العاملي: حياته وشعره	تحسين محمد الصلاح
٤- أدب الأطفال في الأردن	أحمد المصلح
٥- معجم أسماء الأدوات واللوازم في التراث العربي	نايف النوايسة
٦- حسني فريز شاعراً وأديباً	عبد الله مسلم الكساسبة
٧- الفن التشكيلي الأردني	وزارة الثقافة
٨- الحركة الشعرية النسوية في فلسطين والأردن	د. أسامة شهاب
٩- في تحليل المفاهيم	د. أنور الزعبي
١٠- نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد	د. نواف قوقزة
١١- محمود سيف الدين الإيراني: سيرته وأدبه	وزارة الثقافة
١٢- الرسالة والصورة: قضايا معاصرة في الإعلام	فاروق جرار
١٣- فضاءات سينمائية	يوسف يوسف
١٤- رسائل إلى ولدي "خالد"	يعقوب العوادات
١٥- خصوصية الإبداع النسوي	وزارة الثقافة
١٦- الشعر في الأردن	وزارة الثقافة
١٧- ترجمة الكاتب في آداب الصاحب	علي ذيب زايد
١٨- التباين وأثره في تشكيل النظرية اللغوية العربية	د. وليد العناني
١٩- THE JORDANIAN NOVEL	فهد سلامة
٢٠- NOVELS AND NOVELIST FROM JORDAN-	نزيه أبو نضال

٢١- قضايا النهضة والتنوير	مجموعة باحثين
٢٢- القوس والوتر	د. حسين جمعة
٢٣- القصة القصيرة في فلسطين والأردن	د. محمد عبيد الله
٢٤- شرح ديوان امرئ القيس لأبي جعفر النّحاس	د. عمر الفجاوي
٢٥- أبو هلال العسكري ناقداً	أمل المشايخ
٢٦- اللغة نشأتها وتطورها في الفكر والاستعمال	حسن سعيد الكرمي
٢٧- الأمواج: صفحات من رحلة الحياة	عبد المنعم الرفاعي
٢٨- مستقبل الثقافة العربية في عالم متغير (ما بعد العولمة)	حسن العايد
٢٩- الأدب في الصحافة الأردنية	د. شكري حجي
٣٠- عيسى الناعوري: شطحات مع الآداب الأجنبية	تيسير النجار
٣١- أقنعة الراوي: دراسات في الخطاب الروائي العربي	د. إبراهيم خليل
٣٢- المجموعات القصصية السبع	محمود الريماوي
٣٣- في تحليل المفاهيم(٢)	د. أنور الوعبي
٣٤- الفضاء الروائي: الرواية في الأردن نموذجاً	د. عبد الرحيم مراشدة
٣٥- الأردن في موروث الجغرافيين والرحالة العرب	المهدي عيد الروابضة
٣٦- قراءات: مقالات ونصوص ثقافية	د. زياد الزعبي
٣٧- الاتجاهات النقدية عند شرّاح ديوان المتنبي القدماء	د. عدنان عبيدات
٣٨- المفضل في شرح المفصّل (باب الحروف)	د. يوسف الحشكي
٣٩- شعر الملك عبد الله بن الحسين الأول (جزءان)	خلف إبراهيم النوافلة
٤٠- الصحافة في شرقي الأردن.	شفيق عبيدات

٤١- المحاولات التمثيلية في فلسطين وفي الأردن.	د. عبد الرحمن ياغي
٤٢- أوراق بيضاء: الكتاب الأول من تاريخ المسرح الأردني	عادل لافي
٤٣- هامش النص الشعري	عز الدين المناصرة
٤٤- محمود دوريش شاعر المرايا المتحولة	د. علي الشرع
٤٥- حركة التعريب في الأردن.	عبد الرؤوف خرويش
٤٦- إحسان عباس بين التراث والنقد الأدبي	د. عباس عبد الحليم عباس
٤٧- الرواية في الأردن: فضاءات ومرتكزات	د. نبيل حداد
٤٨- سداسية الأيام الستة: الرؤية والدلالة والبنية الفنية	د. حسني محمود
٤٩- التسجيل المصور للتراث الشعبي الكركي	فراس دميثان المجالي
٥٠- الشوبك: الأرض والإنسان	محمد إسماعيل الرواشدة
٥١- أوهام معاصرة: دراسة نقدية في مصنّفات الشعر العربي المعاصر	إبراهيم السامرائي
٥٢- غالب هلسا وببلوغرافيا مصادره الكتابية	نزيه أبو نضال

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

www.moswarat.com

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

الصورة الفنية في شعر

الشمّاخ

محمد علي ذياب

إن القراءة المتأنية للتحليل الفني المحايد الذي أنجزته القراءة النقدية للمتن الشعري الخاص بمعقل بن ضرار الذبياني الملقب بالشمّاخ في هذا الكتاب كفيلة بإيضاح كثير من الشكوك والالتباسات، تلك التي يمكن أن تخامر ذهن القارئ لدى تفحُّصه الأولي لهذه الدراسة، وإذا ما أحس القارئ بعد ذلك أن هذه الدراسة يمكن أن تسهم بعض الشيء في بلورة نظرته تجاه النصوص، وزيادة فهمه لنصوص أخرى من أشعار الشمّاخ، وجعله قادراً على أن يربط بين دوافع الشاعر والمدركات الحسيّة والماديّة والخياليّة التجريديّة الموجودة على نحو فاعل في تجربته الحياتية والوجودية، فإنه يمكن القول إن هذا الكتاب قد حقق بعض ما هو مؤمّل منه من أهداف، زائدها خدمة هذا الجانب من تراثنا المشرق ولغتنا العربية الجيدة.

Designed By Yousef
Marour
وزارة الثقافة - شارع وصفي التل
عمان / الأردن - ص.ب ٥١٤٦
هاتف: ٥٦٩٦٢١٨ ، ٥٦٩١٥٨٨ ، ٥٦٩٧١٨٧ ، ٤٠٢٣٥٩
فاكس: ٥٦٦١٥٩٨