ملخص البحث

أقنعة الذات في شعر سُحَيم عبد بني الحَسْحَاس: اليائية نموذجًا

يسعى هذا البحث الموسوم بأقنعة الذات في شعر سحيم عبد بني الحساس : اليائية نموذجًا؛ إلى الكشف عن إحدى صور الذات الإنسانية، تلك التي كان وقع ما لاقته من تجاهل وامتهان؛ أقوى من قدرتها على الصمود، في محاولة لأن تسطر الدراسات النقدية سجلًا عن الإنسان بكل تحولاته، كما أنه استجابة لعدد من دعوات النقاد بإعادة قراءة القصيدة العربية القديمة، وعدم الاكتفاء بما قدمه النقد القديم الذي سد حاجات عصره الفكرية؛ للكشف عن حِيَل الشاعر العربي، وإمكاناته اللغوية والتصويرية في الإبانة عن ذاته، فضلًا عن محاولة البحث عن الوحدة الفنية بين الصور المشهدية الكبرى في القصيدة، والخروج بسحيم من دائرة الغزل الحسي التي حبسه النقاد فيها، كما تحاول هذه الدراسة؛ الإجابة على ثلاثة تساؤلات كبرى، وهي : لماذا الأقنعة ؟ ولماذا سحيم ؟ ولماذا اليائية ؟ ، وتنطوي تحت مظلتها أسئلة كثيرة .

الكلمات المفتاحية : أقنعة الذات– سحيم عبد بني الحسحاس –اليائية

Abstract :

This research, entitled Self-Masks in the Poetry of Suhaim Abd Bani Al-Hasas: Al-Yā'īya Poem as a Model, aims to unearth one of the images of the human self, the one whose suffering of disregard and humiliation was too severe to withstand. It represent an attempt of critical studies to provide a rich record of man with all his transformations. It is also a response to a number of critics' calls to re-read the ancient Arabic poem, not be satisfied with the writings of the ancient criticism that met the intellectual needs of its age, to reveal the tricks of the Arab poet as well as his linguistic and imagery capabilities in expressing himself. Furthermore, the research endeavours to find the textual coherence between the major scenic images in the poem, and to take Suhaim out of the circle of sensual flirtation that critics have trapped him in. It seeks to answer three major questions: Why masks? Why Sahim? Why Al-Yā'īya Poem? A lot of questions are involved under these main questions.

Keywords :: Masks - The self - Suhaim Abd Bani Al-Hashas - Al-Yaya.

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

الحمد لله وحده ، وصلاةً وسلامًا على من لا نبي بعده، وعلى آله وصحبه وسلم، وبعد ،

فمخطئٌ من ظن الشعر العربي تعبيرًا عارضًا عن شعور عابر، ومخطئ من ظن القصيدة العربية تسلس قيادها لكل من مدّ لها يد البحث، ومخطئ من ظن الشعر العربي يبوح بمكنون أسراره لكل من همّ أن يستنطقه ! إنما يُتأتى بطول التأمل، وكثرة المران، ومعاودة الطرق، وإدمان النظر، والصبر الجميل على مراوغة المعاني، ومخاتلة الألفاظ، وغواية الصورة، وغموض الجرس .

وما أبرئ نفسي التي طمعت وطمحت في خوض غمار هذه التجربة، التي جذبني إليها ذلك السحر البابلي الأخّاذ، الذي لم يكن لي قِبَل به ..سحر ميراثنا العظيم (الشعر العربي القديم)؛ فكانت هذه المحاولة الجريئة؛ لقراءة هذه القصيدة الأكثر جرأة .

أهمية الدراسة ، وأسباب الاختيار :

– محاولة الكشف عن إحدى صور الذات الإنسانية، تلك التي كان وقع ما لاقته من تجاهل وامتهان ؛ أقوى من قدرتها على الصمود ، في محاولة لأن تسطر الدراسات النقدية سجلًا حافلًا عن الإنسان بكل تقلباته، ومختلف تحولاته، تكمل وتعزز الدراسات المعنية بعلم النفس ، – فضلًا عن محاولة الخروج من كون الشعر العربي القديم سجلًا لغويًا وفنيًا مقبورًا في تابوت عصره؛ إلى كونه تجربة إنسانية متجددة مادامت السماوات والأرض .

– الاستجابة لدعوات عدد من النقاد المعاصرين، الذين سُحروا بسحر هذا الشعر؛ تلبية لحاجة العصر، وتأدية لواجب كل جيل نحو ثقافته، ولغته، وهويته، وعدم الاكتفاء بما قدمه النقد القديم الذي سد حاجات عصره الفكرية.

– الانتصار للشعر العربي القديم الذي طالما تعرض للهجوم من قِبَل خصومه من الداخل والخارج، جهلًا به، أو حقدًا عليه، لإيماني بثراء هذا الشعر، وإثقاله بالترميز، إذ ليس من الطبعي أن تكون أمة شهد لها التاريخ بالفصاحة وعلو البيان؛ أن تكرر في شعرها الألفاظ على نحو يثير التساؤل : لماذا الإلحاح على ذكر : المرأة ، والناقة ، والفرس، والصحراء ، والصيد ، والثور ، والمطر ،..؟ فليس في تكرارها على هذا النحو ، وعرضها بصورة مختلفة بين شاعر وشاعر أو قل : بين قصيدة وقصيدة ؛ إلا غاية أخرى لا تدركها النظرة العجلى .

– تناول تجربة الشاعر من جميع جوانبها ، والوقوف على قيمتها الفنية والأدبية والموضوعية، دون ترديد ما ذهب إليه جُل من تناولوا شعر سُحيم بالنقد ، في القديم والحديث ؛ فقد تم اختزال شعره في أبيات الغزل المكشوف ، حتى رسخ في ذاكرة الدرس الأدبي أنه لم يقل غيرها – فضلًا عن البحث عن الوحدة الفنية بين مختلف الصور المشهدية الكبرى في القصيدة العربية .

إشكالية الدراسة، وأسئلة البحث:

تحاول هذه الدراسة؛ الإجابة على ثلاثة تساؤلات كبرى، وهي : لماذا الأقنعة ؟ ولماذا سحيم ؟ ولماذا اليائية ؟ ، وتنطوي تحتها أسئلة كثيرة ، نحو : هل تقنية القناع تخص القصيدة المعاصرة وحدها ؟ هل استحسن النقد العربي الشعر القديم واستهجنه بناء على مقياس ديني أخلاقي فحسب؟ هل تبدّت الذات الشاعرة خلف أقنعة القصيدة : المرأة ، الناقة ، المطر؟ هل هناك وحدة فنية بين لوحاتها؟، هل استقامت لغة القصيدة وصورها، وإيقاعها مع فكرة الأقنعة ؟

تقسيم الدراسة :

تضمنت الدراسة مبحثين مسبوقين بمقدمة، وتمهيد، ويعقبهما خاتمة، وفهرسان أحدهما للمصادر والمراجع والآخر للموضوعات، على النحو التالي :

المقدمة : تضم أهمية الموضوع ، وأسباب اختياري له ، وأسئلة البحث ، والخطة ، والمنهج، والدراسات السابقة .

التمهيد :

الأقنعة ..القديمة الحديثة .

سحيم : العرق ، والرق ، ...والشعر .

اليائية : وتناقضات القصيدة المخضرمة

المبحث الأول :

لوحة الغزل| عميرة – الغواني .

لوحة الناقة .

لوحة المطر .

المبحث الثاني : البني الفنية

الإيقاع .

اللغة

الصورة

الوحدة الفنية

الخاتمة

منهج البحث :

في محاولة لقراءة هذه القصيدة العربية، حاولت الجمع بين عطاءات المنهج النقدي، ورحابة التذوق الأدبي الذي يتيح الانفتاح على النص، قدر اتساع البادية التي كانت رحمًا خصيبًا لهذا الشعر الخالد. وقد اتخذت من المنهج التحليلي سبيلاً لهذه القراءة، مستعينة بالمنهج الوصفي والمنهج النفسي في بعض المواطن التي فرضت هذين المنهجين على الدراسة ، وسارت الدراسة متتبعة وراصدة للآتي:

التنقيب في أسرار الذات الشاعرة، والنظر في السياقات التي تحيط بالنص ولا تنفك عنه، وتتبع البنى الأسلوبية التي توجه الدراسة وتقودها نحو النتائج المرجوة ، والوقوف على لغة النص المعجمية، والإبانة عن الصور البلاغية والفنية، والإيقاع الداخلي، ومدى مناسبة اللغة والإيقاع للمعنى ، والعناية بموازنة الشاعر بمن يشبهه، وموازنة الشعر بما يشبهه، في محاولة للخروج برؤية رصينة، ونتيجة مرضية، فضلاً عن تتبع وجوه التناسب في القصيدة، والإبانة عن الوحدة الفنية التي كانت من أهم أسباب هذه الدراسة ..

الدراسات السابقة :

لم تكن هذه الدراسة هي الأولى عن سحيم ، فقد سبقتها دراسات كثيرة ، وتزامنت معها دراسات أكثر، ومن الدراسات السابقة التي مهدت أمامي السبيل لدراسة الشعراء السود ، وشعر سحيم :

– سحيم بني الحسحاس : شاعر الغزل والصبوة ، محمد خير الحلواني ، دار الشرق – سوريا ، ١٩٧٣م .

– الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي ، د عبده بدوي ، نهضة مصر ، ١٩٨٨م .

– الغزل الكيدي ، د شوادفي علام ، منشورات كلية اللغة العربية بالمنصورة – جامعة الأزهر ، مصر ، ١٩٩٢م .

–الثنائيات الضدية : دراسة في الشعر العربي القديم ، د سمر الديوب ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، سوريا ، ٢٠٠٩م .

ومن البحوث المتزامنة مع هذا البحث ، والتي اطلعت على بعضها، ولم أستطع الاطلاع على البعض الآخر :

– النزعة الدرامية في يائية سحيم ، عبداللطيف الحمزاوي ، جامعة القادسية ، كلية الآداب – العراق، ٢٠١٤م .

– شعراء الواحدة : سحيم عبد بني الحسحاس ، كريم مرزة الأسدي ، الشبكة العنكبوتية ، موقع ديوان العرب ، ٢٠١٧م ، تاريخ النقل : أكتوبر ٢٠٢٣م .

– جماليات الوصف في شعر سحيم عبد بني الحسحاس ، حمد فهد القحطاني ، مجلة جامعة الطائف للعلوم الإنسانية ، ٢٠١٨م .

– البطولة المزعومة في يائية سحيم عبد بني الحسحاس ، د غادة جميل قرني ، مجلة كلية دار العلوم ، جامعة المنيا ، مصر ، عدد ٢٠٢٢/١م .

– تقاطع السردي والشعري في تشكيل القصيدة الغزلية عند سحيم عبد بني الحسحاس ، محمد رجب عبدالحليم المنشاوي ، جامعة عين شمس ، مصر ،سبتمبر ٢٠٢٢م .

– مظاهر القهر في شعر سحيم عبد بني الحسحاس ، موسى نجاد ، كلية العلوم الإسلامية ، فلسطين ، ٢٠٢٢م .

وقبل أن يتساءل القارئ : هل يمكن أن تكون ثمة إضافة إلى كل هذه البحوث التي تناولت شعر سحيم ، واتخذت من اليائية مدخلاً ونموذجًا ؟ وسأكتفي بالتسليم بأنني لست الوحيدة التي واجهت يائية سحيم، ولكن ربما أكون أول من أفرد لها دراسة تحليلية مستقلة مستفيضة، تضم كل ما سبقها من نتائج ، وتضيف إليه نتائج جديدة تتعلق باتساق الرؤية الفنية للقصيدة بالرؤية الموضوعاتية، فضلًا عن التماس وجوه الوحدة الفنية بين لوحاتها، دون التركيز على ما عرف عن سحيم من التداوي بشعر الغزل المكشوف فحسب .

وحسبي أنني اجتهدت، وبذلت أقصى ما يمكن أن أمنحه للبحث من جهد، ووقت ، وصبر، ولعل ما فاتني بتقصير غير متعمد، أو جهل ،أو نسيان؛ يتداركه غيري ، فيضيف إلى ما قدمته، ولا غرو فهذا البيان جدير بكل بحث ، وجامع لكل جديد ، ونموذج لكل تالد وطريف .

والله أسأل أن يجعل هذا العمل خالصًا لوجهه الكريم ..إنه ولي ذلك والقادر عليه.

الباحثة

تمهيد

- أقنعة الذات : القديمة الحديثة.

- سحيم ، العرق ، والرق ، ...والشعر .

- اليائية وتناقضات القصيدة المخضرمة .

أقنعة الذات :

إذا حاولنا تتبع المعنى المشرك في أهم المعاجم العربية لمفردة (قنع) ؛ سنجد أن من أشهر معانيها : الحجاب والستر، " المِقنع والمِقنعَة بكسر الميم ، الأولى عند اللحياني : ما تُقَّنِع به المرأة رأسها ومحاسنها، أي تغطي ، ...ومن المجاز : القناع : غشاء القلب ، قال الأصمعي : هو الجلدة التي تلبس القلب ، فإذا انخلعت مات صاحبه .." [١]

وإذا ما حاولنا الوقوف على مصطلح (القناع)، بوصفه مصطلحًا نقديًا ؛ سنجد أنه ارتبط بالشعر المعاصر في الخمسينيات من القرن الماضي. " حيث اكتشفوا أن باستطاعتهم تقديم هذه الرموز (يعني : التراثية)، وتلك الشخصيات على نحو جديد يجعلهم قادرين على الاختفاء وراء صورتها التاريخية ؛ ليحملوها أفكارًا خاصة بهم ، ومواقف معاصرة لهم ؛ تناسب ما يعايشونه من ظرف تاريخي خاص ، ومن هنا نشأت الحاجة إلى أسلوب القناع . " [٢]

هو–إذن– تقنية استدعاء الشخصية التراثية التي تحمل بعدًا سياسيًا أو فكريًا أو دينيًا أو غير ذلك ؛ فيستتر الشاعر خلفها؛ لأهداف ودوافع متنوعة ، منها : إتاحة القدر الكافي من حرية الرأي، في أزمنة القمع و بيئاته، وربط الشاعر المعاصر بتراثه بعد أن كادت موجات التغريب تقتلع جذور التواصل بينهما ، وتجديد القصيدة العربية، وتخليصها مما اتهمت به من الصوت المنفرد، والتقريرية، ويضفي القناع عليها ألوانًا من الحيوية والتفاعل . وأجد نفسي الآن بصدد طرح سؤالين ، الأول : هل تقنية القناع تقنية معاصرة تخص الشعر المعاصر دون غيره ؟ ، والثاني : هل لا يعدو القناع عن كونه استدعاءً للشخصية التراثية فقط ، دون غيرها من المعطيات والمفردات المجتمعية والبيئية والفكرية وغيرها ؟

وقبل الإجابة على هذين التساؤلين ، ينبغي الإشارة إلى بعض الدعوات التي تنادي بإعادة قراءة الشعر العربي عامة ، والجاهلي منه على وجه الخصوص ، ومنها : دعوة الدكتور (محمد أحمد العزب)، إذ يقول معلقًا على معلقة امرئ القيس : " هل نستطيع أن نقرأ هذه القصيدة قراءة أخرى ؟ وبالتالي : هل نستطيع قراءة بعض قصائد التراث الجاهلي قراءة مختلفة تخرج به عن حرفية البكاء على الطلل ، ووصف الرحلة والناقة ، والإفضاء إلى مدح أو هجاء أو استعطاف ؟

---

(١) تاج العروس للزبيدي ، ت/ جماعة من المختصين ، ج٢٢/ص٩٠، ط ١٤٢٢هـ٢٠٠١م ، وزارة الإرشاد والأنباء بالكويت – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدولة الكويت . والمعنى نفسه ورد كذلك في الصحاح .

وجاء في لسان العرب : " والقناع والمقنعة : ما تتقنع به المرأة من ثوب تغطي رأسها ومحاسنها . وألقى عن وجهه قناع الحياء على المثل .." لسان العرب ، مادة: قنع لسان العرب ، لابن منظور ، الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر ، ط ٢٠١٤م

(٢) تقنيات القصيدة المعاصرة ، د عبدالناصر حسن محمد ، ط١– ١٤٣٣هـ٢٠١٢م ، ص ١٩٥، مكتبة الآداب – مصر .

لماذا نقرأ الشعر الجاهلي على أنه مجرد وصف للعالم الخارجي ، وليس محاولة لتجسيد هذا الواقع الخارجي كمعادل موضوعي لعالم الذات ، أو حركة المصير الإنساني ..لماذا ؟!! " [٣]

اتفق عدد من النقاد، على أن قراءة الشعر العربي عامة، والجاهلي خاصة ؛ ينبغي أن يتجاوز فكرة موضوع القصيدة، والمعنى السطحي، إلى سبر أغوار النص، ومحاولة فك شفراته ، والنظر إليها على أنها معادل موضوعي للذات ، وما يموج بها من مشاعر وأفكار، ومن هنا لاحت لي فكرة أقنعة الذات ، وفضلت لفظة القناع دون المعادل الموضوعي – على حد تعبير إليوت – للأسباب الآتية :

- لفظة قناع لفظة عربية، دارت في المعاجم حول معنى التستر والحجاب.
- إذا نظرنا إلى مفهوم القناع في الشعر الجاهلي؛ سنجده لا يختلف كثيرًا عن المعنى اللغوي ؛ فالقناع في القصيدة : هو الحجاب الذي تختفي خلفه الذات؛ حتى تستطيع توظيفه فيما تريد أن تثبته من رؤى ومشاعر. يقول الدكتور وهب رومية في كتابه:(شعرنا القديم والنقد الجديد: " سأتناول بالتحليل والتفسير نصوصًا شعرية تتراءى لنا الذات فيها مقنعة، تعبر عن نفسها من وراء قناع موضوعي، أو معادل شعري، كالناقة، والجواد ، والمطر ، والمرأة، وأتناول بالتحليل والتفسير نصوصًا شعرية تبدو فيها الذات سافرة، تبوح بأسرارها، ومواجعها ، في تدفق عاطفي سيال.. ". [٤]
- إطلاق القناع على استدعاء الشخصيات التراثية فحسب، دون غيرها من مفردات العصر والبيئة؛ راجع إلى فن المسرح الذي ازدهر في أوروبا في هذه الآونة.[٥]

إذا استدعينا كل ما سبق، وتأملنا حال الشعر العربي القديم، وأمعنا النظر في قراءات النقاد المعاصرين حوله، وتأملنا لوحات الغزل، والفرس، والناقة، والثور، والريح والسيل، والصيد، وغيرها، كيف اختلفت بين شاعر وآخر، بل كيف تباينت عند الشاعر الواحد من قصيدة إلى أخرى ، وإذا تذكرنا معطيات بيئة العربي التي امتزجت بروحه ووجدانه، وتفاعل معها، وانعزل عنها وفيها، وإذا ما أمعنا النظر في شخصية العربي بأبعادها المجتمعية، والنفسية، وما انطوت عليه نفسه من إباء وفخر، إذا ما وضعنا كل هذا في الحسبان؛ سنكون حينئذ مطمئنين إلى إطلاق فكرة أقنعة الذات في هذه القصيدة العربية، وفي غيرها، أقنعة ارتدتها الذات الشاعرة؛ لتفيض بما يضطرم في دواخلها من مشاعر ورؤى، كما نؤمن بأن القصيدة العربية بريئة من الاتهام بالنزعة الخطابية والمباشرة، وأنها ليست بقصيدة الصوت الواحد، وليست القصيدة المعاصرة أكثر منها ثراءً، وإثارة.

---

(٣) البعد الآخر في الإبداع الشعري : قراءة نصية ، ط١– ١٤٠٤هـ– ١٩٨٤ م ، ص ٣٥ ، مطبوعات كلية اللغة العربية بالمنصورة ، جامعة الأزهر ، مصر، وممن تحدث في هذا الأمر الدكتور وهب رومية في كتابيه: أدب الرحلة، شعرنا القديم والنقد الجديد، والدكتور كاظم الظواهري في كتابه المعادل الموضوعي في الشعر الجاهلي، وغيرهم .

(٤) شعرنا القديم والنقد الجديد ، ص ١٨٢ بتصرف يسير، و ينظر صوت الشاعر القديم للدكتور مصطفى ناصف ، ص١٢١، .

(٥) القناع هو أداة ، التلبس، ولابس القناع ممثل يتلبس الشخصية التي يلعب دورها على المسرح ، ومنذ القديم كانت الآلهة، والشياطين ، والحيوانات؛ تشخص بالاعتماد على الأقنعة" . الشمس والعنقاء لخلدون الشمعة، ط١ – ١٩٧٤م ، ص٢٠١، دمشق، سوريا.

وعود على بدء؛ لعل الإجابة على التساؤل الذي طرحته من قبل قد تبدت لنا الآن ، هل تقنية القناع تخص الشعر المعاصر فقط ؟ والإجابة – كما وضحت – إذا كان الشاعر المعاصر قد استدعى التراث حتى يثري قصيدته موضوعًا وفنًا؛ فإن الشاعر العربي القديم هو التراث نفسه ! بكل ما يحمل من إيجابيات تُستدعى للاقتداء ، أو سلبيات تدعو إلى أخذ العبرة ، وإذا اقتصر القناع في الشعر المعاصر على استدعاء الشخصية التراثية؛ فإن الشاعر العربي وظف كل شيء حوله، وجعل من الجمادات أقنعة، وبث فيها روح الحياة ، فأصبحت تتفاعل، وتتحاور، وتبكي، وتشكو، وتفرح، وتحزن، وتهزم ، وتنتصر، فأي الشاعرين أحسن شعورًا ورؤية ؟! وإذا كان الشاعر المعاصر قد تأثر في أقنعته بالمسرح في أوروبا، أو بالمدرسة الرمزية، أو بنظرية المعادل الموضوعي لإليوت ؛ فإن الشاعر العربي لم ينتظر نظرية وافدة تملي عليه منهجًا شعريًا بعينه؛ فكان هذا الجمال الخالد وذلك الجلال المتجدد في فخر نفوسنا، وعزة لساننا : الشعر العربي الخالد.

سحيم : العرق ، والرق ، ....والشعر

لا أجد نفسي بحاجة إلى ترديد ما جاء في التراجم عن سحيم ، – فهذا أمر ميسور لمن أراد أن يبتغيه – وإنما أجد نفسي مدفوعة بقوة هدف هذا البحث وغايته؛ إلى التأمل في شخصية سحيم ، والخروج – بعد قراءة ديوانه – بملامح عامة لهذه الذات الشاعرة التي هي محور هذا البحث، ولست بدعًا في هذا الأمر ، فلطالما كان الشعر هو الترجمة الصادقة لنفس قائله، ولعل أول من فعل ذلك كان العقاد في كتابه (ابن الرومي ..حياته من شعره) ، وتجدر الإشارة إلى أن ثمة من يشكك في تناول التراث لشخصية سحيم . [٦]

سحيم [٧] عبد حبشي الأصل لبني الحسحاس أحد فروع قبيلة أسد " كان سحيم أسود في مجتمع يسَّود البيض، ويسَّلع السود، وكان شاعرًا في ذلك البرزخ الحرج الذي يقع بين انتهاء الجاهلية وانتصار الإسلام .." [٨] ، ومن يطالع ديوان سحيم سيلاحظ هذه التناقضية العاتية ، ولعل السبب ؛ تحولات الذات وتقلباتها في مواجهة قسوة المجتمع ، ومن صور هذا التناقض في شعره ، فخره بأسياده ، وشعره في الحماسة والفخر بانتصار قبيلته ، وانشغاله بقضاياها ، ومن ذلك قوله :

---

(٦) يراجع بلاغة الكذب ، محمد بدوي ٢٠٠٧م ، ص١٤، وما بعدها ، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر .

(٧) سحيم : " يكنى أبا عبدالله وقيل اسمه : حيّة ، وسحيم : تصغير ترخيم الأسحم بمعنى الأسود . وقتل في حدود الأربعين من الهجرة كما في الفوات ، ولكنهم قد أطبقوا على أن مقتله كان في زمن عثمان، أي قبل ٣٥ من الهجرة . وكان يرتضخ لكنة أعجمية . كان ينشد ويقول : أهسنك والله! يريد : أحسنتُ، وأنشد عمر – رضي الله عنه – يائيته ؛ فقال : لو قلت شعرك مثل : (كفى الشيب والإسلام للمرء ناهيا) لأعطيتك عليه . وقيل إنه قال : لو قدّمت الإسلام على الشيب لأجزتك . قال: ما سعرت . يريد ما شعرت . كان قد أدرك النبي – صلى الله عليه وسلم – وقد تمثل بشيء من شعره . يروى أنه تمثل : كفى بالشيب والإسلام للمرء ناهيا . فقال أبو بكر : أنما هو : كفى الشيب والإسلام للمرء ناهيا ، فأعادها النبي – صلى الله عليه وسلم – كالأول . فقال أبو بكر : أشهد إنك لرسول الله (وما علمناه الشعر وما ينبغي له) .
" ديوان سحيم عبد بني الحسحاس ، ت عبدالعزيز الميمني ، ص٥/ ط٤– ١٤٣٧–٢٠١٦م ، مطبعة دار الوثائق القومية بالقاهرة .

(٨) بلاغة الكذب ، محمد بدوي ، ص١٥.

نحن حللنا الجزع حيث علمتمُ وقد أحجمت عنه تميم وعامر
إذا ما فرغنا من سوار قبيلة سمونا لأخرى نبتغي من نساور [٩]

وإذا ما حاولنا تتبع شعر الغزل في ديوانه ؛ سنجده أشد تناقضًا، فمنه الفاحش الفاضح الذي عرف به ، وصاحب ذكره في الدراسات النقدية في القديم والحديث ، كأنما لم يكن له من شعر خلا هذه الأبيات الفاضحة ، ومنه بعض أبيات الغزل العفيف التي تقطر رقة وجمالًا، وتفصح عن تحولات الذات، وتبين أن لسحيم شعراً كشعر غيره ، ونفسًا كنفس غيره ، ومنها قوله :

تزوّد من أسماء ما قد تزودا وراجع سقمًا بعدما قد تجلّدا [١٠]

كان سحيم إذن فردًا مهتمًا بقضايا قبيلته، متفاعلا معها ، محبًا لها ، مستجيبًا لفطرته في إلف النساء ، ومحبة الجمال .ثم كانت تحولات الذات إلى النقيض ، فانقلب على رجال القبيلة، ونسائها، وعلى الحياة نفسها، فأمست والموت سواء، وعلى الحرية، فباتت مع الحبس في مرتبة واحدة .[١١] ، فيفضل نفسه عن رجال القبيلة[١٢] ، ويرى أنه أحق بمحبة المرأة التي أحبها من كل الأحرار ؛ لأن منهم : الذميم ، بطيء الحركة ، البدين الخامل ، الطعام أكثر ما يشغله وقد انشغل الناس بآمال وآلام ، ذليل خانع لا يقدر على الدفاع عن حقوقه بيده ولا بلسانه . ثم هو يعرض بهم في موطن الفخر بنفسه، ويسخر من رؤيتهم التي تفضل الرجل على غيره على أساس عرقي، في لغة تضم ألما، وفخرًا ، فيقول مفندًا مزاعم الرجال :

ليس يذري السواد يومًا بذي اللب ولا بالفتى اللبيب الأديب
إن يكن للسواد فيّ نصيب فبياض الأخلاق منه نصيبي [١٣]

وقال :

أشعار عبد الحسحاس قمن له يوم الفخار مقام الأصل والورِق

---

(٩) ديوانه ، ص٣٨. وينظر الديوان ، ص٤٩.

(١٠) ديوانه ، ص٣٩. راجع : ديوانه ، ص٦٢، ديوانه ، ص٣٤.

(١١) " بنو الحسحاس فرع من قبيلة كبيرة يقال لهم : أسد بن خزيمة ، وقد اختلف الرواة في نسبهم ، ...وسر هذا الاختلاف في نسب هؤلاء أنهم نكرات ، فلا تذكر الكتب التي بين أيدينا إلا نسبهم ، وإذا كانت بطون أسد الكبيرة مختلفًا فيها ؛ فإن بني الحسحاس لا ذكر لهم بينها ، ولم نعثر على بقاياهم في كتب الطبقات والأنساب ، كما لم تذكر الكتب رجلًا مشهورًا من هذا البطن الأسدي .." ينظر : سحيم بن الحسحاس ، شاعر الصبوة والغزل ، د محمد خير حلواني ، ص١٧، مكتبة دار الشرق ، بيروت ، لبنان ، بدون .

(١٢) ومن ذلك تعريضه برجال القبيلة في موطن الغزل في قوله– ساخرًا–:

وليستْ من اللائي يروم وصالها دنيء ولا عند الفعال ذميم
ولا عِضل جثل كأن بضيعه يرابيع فوق المنكبين جثوم

ديوانه ، ص٣٦. والعضل : المكتنز اللحم ، والجثل : العظيم الخلق ، وبضيعه : لحمه ، والجثوم : النيّام .

(١٣) ديوانه ، ص ٥٤.

إن كنت عبدًا فنفسي حرة كرَمًا أو أسود اللون إني أبيض الخُلُق[١٤]

وقد بنيت أبياته في هذا الصدد على المفارقة الساخرة التي فجرتها أوضاع مجتمعه الذي انقلبت فيه المعايير؛ فهو إذ يُعَيّر بالعبودية ؛يفخر بشاعريته التي عوضته عن الفخر بالنسب وبالمال ، وهما مصدري الفخر لمن لا مجد شخصي له – ، ثم هو يرى نفسه فخر بني الحسحاس، هذا الفرع الخامل الذكر بين القبائل ، وفي ذكر بني الحسحاس في البيت الثاني امتهان وازدراء ، كأنما يقلب المعنى ، ويعيرهم بأن ما يعيبه ؛ ليست عبوديته المطلقة، وإنما عبوديته لهذا الفرع ، كما ينسب لنفسه الفخر والفضل في رفعة شأن القبيلة الوضيعة . وتأتي المفارقة في البيت الثاني : فيعترف بعبوديته ويفخر بها، فهو صاحب نفس حرة أبية، كأنما يريد قلب مفهوم الحرية ، وأن الحر هو من يتحرر من أغلال نفسه وعيوبها .

أما عن حجاج النساء الرافضات للعبودية واللون ؛ فالأمر مختلف ، فلقد اكتفى بعرض رأيهن فيه دون أن ينتصر لنفسه ، واكتفى بالاستنكار، ولعله في ذلك أشد إيلامًا ،– ولاشك – بأن تجاهل الخصم وترك حجاجه ؛ أوقع في نفسه ، وأشد ألما من النزول إليه في ساحات المعارك الكلامية . يقول سحيم – على ما سنرى في اليائية – :

أشارت بمدراها وقالت لتربها أعبد بني الحسحاس يزجي القوافيا [١٥]

يستفهم الشاعر مستنكرًا، أو يستنكر مستفهمًا ! هل الشِعر أمر يخص الحر دون العبد ؟ هل الرجل يوزن بما يلبس من الثياب، وما يملك من مال ؟ هل عشق النساء للرجال يشتد كلما ابيض الجلد ؟! هل يؤخذ الرجل بذنب رقه، وامتهان أمه وتسخيرها في أحط الأعمال ؟ هكذا احتدم الصراع في نفس سحيم؛ حتى بلغ ذروته، ووصل به إلى الحد الأقصى من رد الكيد، ومقابلة العدوان في شعر الغزل الفاضح الذي اشتهر به ، فكأنه لم يجد لنفسه سبيلًا يجمع فيه بين الانتقام من الرجال والنساء معًا ، ويطلق من خلاله أنّاته راضيا؛ إلا هذا اللون من الشعر المكشوف، عله يتطبب بذلك من أوجاعه، ويشفى من جراحه، ويرد كيد المعتدين، فتحول الغزل ومحبة النساء إلى انتهاك للجسد، واغتصاب للعفة، وتحولت الرجولة التي من شأنها تتبع الحبيبة، ومحاصرة قلبها وعقلها باللين، واستمالة نفسها بالغزل، واستعطاف قلبها بعذاب الشوق، وأوجاع الهجر؛ حتى يصيبها ما يصيب المحبين؛ فتخر منتصرة مهزومة في ساحات العشق تتقلب بين لذّاته وويلاته – تحولت إلى الانتقام والتشفي؛ فقلب المعايير كما انقلبت عليه، وحفهم بأجواء التوتر والدهشة والإنكار، كما حاصروه بأجواء التنكر والتجاهل والازدراء – فكان هذا الاستعراض للفحولة، التي ولدت من رحم القهر. [١٦]

---

(١٤) ديوانه ، ص٥٥.

(١٥) ديوانه ، اليائية ص٢٧.

(١٦) وروي له ما هو أكثر فحشًا من اليائية ، ينظر ديوانه ، ص ٥٩. وقد وردت روايات عدة لأشعار قاله وهو موثق يستعد للموت ، كانت من أجرأ ما قال ، بل من أجرأ ما قيل في ديوان الشعر العربي ، منها :

شدوا وثاق العبد لا يفلتكم إن الحياة من الممات قريب

فلقد تحدّر من جبين فتاتكم عرق على ظهر الفراش وطيب. ديوانه، ص٦٠، انظر إلى لفظة (تحدّر) التي توحي بفوران العرق بشدة وكذا الطيب، وما يضفي اختيار كل منهما على المعنى من ظلال تكشف عن ذات الشاعر، ولم يفته أن يضرب بانتقاء اللغة فيوجع ، فيقول (فتاتكم) بإضافة ضمير الجمع إلى الفتاة، واختيار لفظة فتاة دون غيرها ، كأنما يقول : لقد وصلت إلى الاستمتاع بأغلى من تصونون.

وجدير بالذكر أن تحولات الذات لم تقتصر على التمرد على كل الأعراف والتقاليد، وإنما طالت تطلعه إلى الحرية؛ فأمسى لا يكترث بالرق، فالحرية والعبودية سواء، نحو قوله : (شدوا وثاق العبد). [١٧] ، ترى إلى أي مدى قد شعرت هذه الذات بالامتهان ، والقسوة !!، قد يخيل إلى القارئ أنني أنتصر لذات سحيم ، ولكنني أحرص على تقديم ذاته كما قدمها هو في شعره، شأني في ذلك شأن من يعيد قراءة التراث بكل أبعاده ومكوناته. [١٨]

وجدير بالذكر أن الغلو لم يطل شعر المرأة فقط ، بل طال كل لوحات الشعر العربي عند سحيم ، فلوحة الناقة في اليائية ؛ خرجت من رمزيتها للخير، والنماء ، والتحمل والسفر، والمتعة الممزوجة بالمشقة ؛ إلى صراع دام في صحراء باردة بلا مأوى، وكذلك لوحة المطر؛ رمز الحياة والشراب والزرع والثمر؛ تحول إلى دمار وهلاك وموت وتطهير للأرض من كل من عليها . لا شك أن تحولات الذات التي يعقبها تحولات كبرى في الرؤية والمضمون الشعري؛ جديرة بالبحث ، والوقوف على منهجها ومسلكها ومقصدها ؛ حتى تسجل الدراسات النقدية سجلًا حافلًا عن الإنسان بكل تحولاته ، دون الاقتصار على كون الشعر سجلا لغويًا وأدبيًا فقط [١٩].

([١٧]) ومثله وقوله :

فإن تحبسوني تحبسوا ذا وليدة وإن تطلقوني تطلقوا أسدًا وَردا

وما الحبس إلا ظل بيت سكنته وما الجلد إلى جلدة قارنت جلدا. ديوان سحيم ، ص ٥٧

ولم تستو الحرية مع العبودية، والإطلاق مع الحبس فحسب؛ وإنما أمست نظرته للحياة تنطلق من رؤية عدمية أفضت به إلى استواء كل معنى ونقيضه، فاستوى الغنى مع الفقر ، بل قد استوى في عينيه أمر الموت والحياة فيقول : رأيت الغني والفقير كليهما إلى الموت يأتي منهما الموت معمدا . الديوان ، ص٤١.

([١٨]) وقد أثارت ذات سحيم الشاعر السعودي المعاصر (غازي القصيبي) ؛ فوظف قناعه في مطولة أودعها ديوانًا شعريًا أسماه (سحيم) ، استعان فيه بقناع سحيم في التعبير عن واقعه الذاتي والمجتمعي ديوان (سحيم) ، ينظر غازي القصيبي ، ط٢/ ٢٠٠٢م ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان.

([١٩]) وبالنظر إلى جميع ما ذكرت من مواقف ونماذج، ينبغي أن أعززها بآراء مختلفة، وتتفق من حيث كونها مختلفة منها : رؤية فرويد في التحليل النفسي للمبدع " والغرائز الجنسية هي العماد الأساسي في تحريك الظواهر النفسية ، كما أن الطبيعة الغريزية الجنسية تحاول جاهدة أن تسيطر على جزء أكبر من اللاشعور، ولعل هذه النظرة تستكشف لنا تذوق فرويد للأدب بل للروائع الإنسانية التي عرفتها البشرية .." .الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، د عبدالقادر فيدوح ، ط ١/ ١٩٩٢م ، ص ٦٧، منشورات اتحاد الكتاب العرب . ومنها: رؤية نفسية اجتماعية : رأي الدكتور مصطفى حجازي – أحد رواد الدراسات النفسية – في كيفية التعذيب النفسي في السجون : " يشكل التحقير الجسدي والنفسي حلقة أخرى من حلقات التعذيب الجسدي ، وهو بدوره يهدف إلى الإذلال ، وصولًا إلى تحطيم صورة الذات، والتقدير الذاتي بشكل يسلب إنسانية الإنسان ، وكيانه ، واحترامه ، وحرمته ، ..." الإنسان المهدور : دراسة تحليلية نفسية اجتماعية، د مصطفى حجازي ، ط١/ ٢٠٠٥م ، ص١٤٥، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب . ومنها : رؤية نفسية نقدية : يرى الدكتور عبده بدوي في كتابه : الشعراء السود " .. وقد كانوا يهربون إلى عشق الفتيات الصغيرات السن أو المنبوذات ، أو المحرمات عليهم ، ....وكان البديل لهم؛ أنهم أصبحوا من معالم الشعر المكشوف ، ذلك لأنهم كانوا لا يدخلون فيما يعلي دوافعهم ، ولأن العاطفة الجنسية غذاء نفسي كامل في العهود البدائية ، وللنفوس البدائية – كذلك–. الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي ، د عبده بدوي ، ط١٩٨٨م، ص ٨، الهيئة العامة للكتاب – مصر .

لعلنا الآن أدركنا كيف كان الغزل قناع سحيم ، وكيف كان ردة فعل تجاه استفزاز رجولته من قبل رجال القبيلة، واستفزاز ذكوريته من خلال تجوز نساء القبيلة في خلع ملابسهن، واللهو أمامه في رحلاتهن ، دون أن يشفقن على رغباته الجسدية . [٢٠]

اليائية، وتناقضات القصيدة المخضرمة:

ارتبط ذكر سحيم في النقد القديم والحديث ؛ بقصيدته اليائية ، وما أثارته في النفس مع بدء المطلع، الذي يوهم القارئ بأنه أمام شاعر يعلن توبته، ويتبرأ من صبوته ، فإذا به يتجافى عما صرح به المطلع وما تلاه من أبيات ، [٢١] ، ولعل التناقض انتقل من الذات إلى اليائية التي استهلت – كما ذكرت – باستهلال يعلق في الذهن ، ويوحي بالإعلان عن توديع زمن الصبوة (عميرة ودع ..)؛ ليجد المتلقي نفسه أمام شعر فاضح ، وغزل مكشوف ، واعتراف صريح بارتكاب المحرمات وربما ترجع شهرة اليائية؛ لما أثير حولها من روايات تتعلق بالنبي – صلى الله عليه وسلم – ، وبسيدنا عمر بن الخطاب _ رضي الله عنه _، وربما لأنها أطول وأجود قصائد الديوان.

تقع اليائية في واحد وتسعين بيتاً، رقمها المحقق ، وأسقط في الهامش ثنتين وعشرين بيتًا ، لم ترد في النسخة التي اعتمد عليها المحقق . وضمت ثلاث لوحات، الأولى : لوحة الغزل وتضم قسمين : عميرة – والغواني أو الظعائن، انتقل فيها من الحديث عن امرأة واحدة إلى الحديث عن جمع من النساء .

الثانية : لوحة الناقة ، جاء ذكرها تعزية له – كما صرح بذلك – وتعد صورة أخرى لتناقض الذات، حيث انتقلت من صورتها المعهودة التي تعكس السرعة والخفة، والتميز، والوصول إلى الرحلة بعد التغلب على كل معوقات الصحراء ، فأمست صورتها قاتمة ، يحفها التوتر والخوف والصراع؛ ليتسلى عنها– كذلك – بوصف السيل ومراقبة المطر .

والثالثة : لوحة المطر، وقد تناقضت تناقضًا ظاهرًا ؛ ليستحيل المطر الذي كان بمثابة الخير والنماء، وانتهاء الجدب والقحط ؛ إلى مشهد للخراب والموت الذي لم يبق ولم يذر، وكأنه طوفان نوح الذي أتى لتطهير الأرض .

([٢٠]) يراجع ديوان سحيم ، ص١٥.

([٢١]) ينظر المؤتلف والمختلف للدار قطني (ت ٣٨٥) ، ت عبدالله بن عبدالقادر ، ط ١/ ١٤٠٦هـ– ١٩٨٦م، ج٢/ ص٩١٩ . دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، لبنان . وينظر: خزانة الأدب للبغدادي ، ت / عبدالسلام داود ، ط٤/ ١٤١٨هـ١٩٩٧م ، ج٢/ ص١٠٢، مكتبة الخانجي ، مصر . ، وينظر الكامل للمبرد ، ج٢/ ١٦٧، ط ٣/ ١٩٩٧م ، دار الفكر العربي ، مصر . يقول محقق ديوان سحيم : " كان المفضل الضبي يسميها الديباج الخسرواني .." ديوان سحيم ، ص ١٦ .

ولعل الذي يجمع اللوحات – كما سيتضح – تناقضات الذات الشاعرة التي توارت خلف هذه الأقنعة ؛ حتى أنَّ لأنينها الحجر والشجر، وشاركتها الانفعال كل مفردات الحياة البدوية ، وتجدر الإشارة هنا إلى أن القصيدة مخضرمة زمنيًا، جاهلية فنيًا ، بل إن ما ورد فيها من ألفاظ وأساليب إسلامية قد جاء شاهدًا على الشاعر لا له، لأنه قد زج بلفظ الجلالة في لحظة حسية كاشفة عندما قال : (وأشهد عند الله أن قد رأيتها ..) ، وما من تفسير لهذا إلا أننا أمام رجل نطق بالشهادتين ، ولما يدخل الإيمان في قلبه، ويتوغل في نفسه ، فينطق به قولًا، وفعلًا ، وسلوكًا، وإن كان الدرس النقدي يعول على الصدق الفني دون الواقعي ؛ ولكني رأيت الإشارة إلى هذا الأمر لا ينبغي التغافل عنها ، لأنها تحمل تناقضية عاتية بين زمن القصيدة ومطلعها الذي صرح فيه بذكر الإسلام، وبين ما ضمته من أبيات غزل حسي .

إن المشاهد الحسية في يائية سحيم ؛ لشبيهة بمثيلتها في معلقة امرئ القيس – كما سيتضح في المبحث الأول من هذا البحث – " لنتذكر أن سحيمًا لا ينتمي إلى سلالة امرئ القيس على مستوى الشعر فحسب ؛ بل كان امرؤ القيس أيضًا سلفه في اللعنة ، فقول امرئ القيس : فمثلك حبلى ...، وقول سحيم : فإن تضحكي مني فيا رب ليلة ...يكتب امرؤ القيس عن امرأة ممزقة بين أمومتها وتحقق شهوتها ، والفارق بينهما أن بيتي سحيم ينطويان على قدر من الوحشية، هي قرين الغل الذي تؤججه عبوديته .." [٢٢]

وهنا تجدر الإشارة إلى أمر لا ينبغي التغافل عنه يدفعني ذكره إلى التساؤل : هل كانت رؤية التراث النقدي للشعر تعتمد على مدى تحرر الشاعر أو التزامه ؟ وهل استوت نظرة النقاد إلى الشعر المكشوف أم كانت نظرة جائرة ؟ وهل تجاهل الانزياح في المعاني والصور على نحو يخالف العرف أمر محمود العواقب ؟

إن المتأمل للمواضع التي ورد فيها ذكر سحيم في التراث العربي أكثر من أن تحصى في هذا البحث ، ولعل أهمها هذه المواضع :

الموضع الأول : كتب اللغة ، كان شعر سحيم مرجعًا لغويًا ، ومصدرًا للاستشهاد . [٢٣]

الموضع الثاني : من النقاد من اكتفى بسرد أخبار سحيم ، ولا سيما مناسبة اليائية . [٢٤]

الموضع الثالث : التراث النقدي الذي تناول بعضه شعر سحيم من الناحية الفنية دون التركيز على

([٢٢]) بلاغة الكذب ، محمد بدوي ، ص٤٨ بتصرف ، وبيتي سحيم في ديوانه ، ص ٥٩.

([٢٣]) ينظر : الحماسة البصرية لصدر الدين البصري ، والمقاصد النحوية في شرح شواهد الألفية لبدر الدين العيني ، ونشأة النحو وتاريخ أشهر النحاة لمحمد طنطاوي ، وشرح أبيات مغني اللبيب للبغدادي ، وتفسير الطبري ، وغيرها .كما كان شعر سحيم معينًا ثرًا لذكر بعض صور الشعر التي تناولتها كتب الموازنات ، والسرقات ، والتأثير والتأثر بين الشعراء .وقد ذكر غير واحد من النقاد أن اليائية أجود شعره .ينظر : لباب الآداب للثعالبي ، ص١٤٢، والمؤتلف والمختلف للدار قطني ج٢/ ٩١٩، وخزانة الأدب للبغدادي ج٢/ص١٢٠ وغيرها .

([٢٤]) منها : تنوير الغبش في فضل السودان والحبش لابن الجوزي ، ت / مرزوق علي إبراهيم طه ، ص١٦٥، ط ١، ١٤١٩هـ١٩٩٨م ، دار الشريف – السعودية .

المعاني غير الشريفة، ومن ذلك حماسة الخالديين ، وقد جاء فيها موازنة بين سحيم وامرئ القيس في وصف شعر المرأة ، في قول الأول : ليالي تصطاد القلوب بفاحم، وقول الثاني : ليالي تصطاد الرجال بفاحم ، وأشار إلى اقتباس عمر بن أبي ربيعة بعض المعاني من سحيم ، وأشاد بجودة وسبق معاني سحيم نحو قول عمر :

أشارت بمدراها وقالت لأختها أهذا المغيري الذي كان يذكر

فمأخوذ من قول سحيم :

أشارت بمدراها وقالت لتربها أعبد بني الحسحاس يزجي القوافيا [٢٥]

ومثله في النقد الحديث كتاب المرشد إلى فهم أشعار العرب ، لعبدالله الطيب المجذوب ، وكثيرا ما يردد المؤلف عبارة: (وفي هذا المعنى أنفاس سحيم) .[٢٦]

الموضع الرابع : بعض النقاد اقتصر في تناوله لسحيم؛ على مضمون شعره ولا سيما الغزل المكشوف في اليائية ، ومنهم ابن قتيبة إذ يقول : " ومما أخذ عليه في شعره، قوله ، وذكر التقائه وعشيقته : فما زال بردي طيبًا من ثيابها إلى الحول حتى أنهج البرد باليا

وقال آخرون : هذا على التوهم لفرط العشق ...، ويقال : سمعه عمر بن الخطاب ينشد : ولقد تحدر من كريمة بعضكم ...،فقال له : إنك لمقتول ." [٢٧]

ولعل أفضل وجوه القراءة لشعر سحيم ، وأكثرها نصفة وحيدة ؛ هو ذلك التناول النقدي للشعر من حيث الاتباع والابتداع ، والتأثير والتأثر، ومن ذلك ما ورد في حماسة الخالديين ، وفي كتاب المرشد .ولعل اقتصار كبار النقاد على التعليق على غزل سحيم الفاحش وذكر موقف سيدنا عمر بن الخطاب، وسيدنا عثمان بن عفان – رضي الله عنهما – دون التعمق في قراءة شعره في الغزل

---

(٢٥) ينظر حماسة الخالديين ، الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلين والمخضرمين ، الخالديان : أبو بكر بن هشام الخالدي ت (٣٨٠) ، سعيد بن هاشم ت (٣٧١) ، تحقيق : د محمد على دقة ، ج١/ ص٦٣، ط١/ ١٩٩٥م ، وزارة الثقافة – سوريا بتصرف .

(٢٦) ومن ذلك قوله في توضيح معاني الشريف الرضي في الغزل : " وقوله :

وأمست الريح كالغيري تجادبنا على الكثب فضول الربط واللمم

فهو قول عبد بني الحسحاس :

وهبت لنا ريح الشمال بقرة ولا ثوب إلا ثوبها ورداثيا

والحسحاسي ألطف مأتى من الشريف ؛ لأنه جعل الثوبين سترا إذا لم يكن لهما ستر غيرهما بعد هبوب الريح الباردة ، المرشد إلى فهم أشعار العرب ، لعبدالله الطيب المجذوب ج٤/ ص٥٠١ ، ط٢- ١٤٠٩هـ١٩٨٩م، دار الآثار الإسلامية ، وزارة الإعلام بالكويت ، وينظر ذكر سحيم في الكتاب : ج٥/ص٦٦٢، ج٣/ ص٤٣١، ج٣/ ص٢٣٥ .

(٢٧) الشعر والشعراء لابن قتيبة ، ص٣٩٦، ط ١٤٢٣هـ، دار الحديث ، القاهرة ، مصر . وينظر: طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي ، ج١/ ١٨٧، ت محمود شاكر ، دار المدني ، مصر . وقد عقب ابن سلام بذكر موقف سيدنا عثمان بن عفان عن سحيم ، وقد سبق ذكره .

وغيره من الموضوعات؛ يرجع إلى كون سحيم قد أدرك الإسلام ، ولم يكن ينبغي له ان يهوي إلى هذا الدرك من المعاني .

وإذا ما وضعنا هذا الكلام في الحسبان، ومعه نسب سحيم لذي لم يستطع التحرر منه، وأحوال قبيلة أسد، وبخاصة أحوال بني الحسحاس، وراجعنا ما كان مباحًا من التجاوز والاختلاط بين الجنسين – لدى بعض القبائل– [٢٨] إلى الحد الذي جعل ضبط هذه العلاقة من أولويات الدين الإسلامي، – إذا ما وقفنا على كل هذه الأمور؛ سندرك السبب في اختزال ذكر سحيم في التراث النقدي في شعر الغزل الحسي، والتبرؤ من الخوض فيه، ويتبين لنا ؛ كيف احتفى التراث النقدي بشعر امرئ القيس– وهو لا يقل جرأة ولا فحشًا من شعر سحيم– مع كون الملك الضليل لا مانع له من ارتياد قمم المعاني السامية ،وذُرى المضمون الشريف ! ولعل المقارنة بين امرئ القيس وغيره؛ مقارنة ظالمة ؛ وذلك لما له من سوابق ، وبوادر، وطرائق حاز فيها السبق .

(٢٨) ينظر المرأة في الشعر الجاهلي ، لأحمد الحوفي ، وينظر سحيم عبد بني الحسحاس : شاعر الصبوة والغزل .

المبحث الأول

لوحة الغزل : عميرة – الغواني

المطلب الثاني : لوحة الناقة

المطلب الثالث : لوحة المطر

صدر القصيدة – لوحة الغزل (عميرة) ، قال سحيم :

عُميـــــرة ودّع إن تجهـــــزت غاديـــــا كفـــى الشـــيب والإســـلام للمـــرءِ ناهيـــا[٢٩]

جنونـــا بهـــا فيمـــا اعْتَشَـــرنا عُلالـــةً عَلاقـــةَ حـــب مُسْتســـراً وبادِيـــا [٣٠]

ليـــاليَ تصـــطاد القلـــوب بفـــاحم تـــراه أثيثـــاً نـــاعمَ النبْـــت عافيـــا[٣١]

وجيـــدٍ كجيـــد الـــريم لـــيس بعاطـــل مـــن الـــدُّر والياقوت والشَّـــذْر حاليـــا [٣٢]

كـــأن الثريـــا عُلِّقـــتْ فـــوق نحرهـــا وجمـــر غضـــى هبـــت لـــه الـــريح ذاكيـــا

إذا انـــدفعت فـــي رَيْطَـــةٍ وخَميصـــةٍ ولاثـــت بـــأعلى الـــرِّدف بُـــرْداً يمانيـــا[٣٣]

تُريـــك غـــداةَ البـــين كفّـــاً ومعصـــما ووجهـــاً كـــدينار الأعـــزة صـــافيا

فمـــا بيْضـــةٌ بـــات الظلـــيم يحُفّهـــا ويرفـــع عنهـــا جؤجـــؤاً متجافيـــا [٣٤]

ويجعلهـــا بـــين الجنـــاح ودفِّـــه ويُفْرشـــها وَحْفـــاً مـــن الـــزِّف وافيـــا [٣٥]

فيرفـــع عنهـــا وهـــي بيضـــاءُ طَلَـــةٌ وقـد واجهـتْ قرنـاً مـن الشمس ضـاحيا [٣٦]

([٢٩]) فعميرة تصغير عمرة والعمْرة : " الشذرة من الخرز يُفصل بها النظم ، وبها سميت المرأة عمرة ...، والعَمْر : لحم من اللّثة سائل بين كل سِنّيْن. وفي الحديث : أوصاني جبريل بالسواك حتى خشيت على عموري؛ والعُمور : منابت الأسنان واللحم الذي بين مغارسها، الواحد عَمْر.." لسان العرب ، مادة ع.م .ر ، ج ١٠، ص ٢٨٠.

([٣٠]) اعتشروا وتعاشروا : تخالطوا – لسان العرب ، ج٩، ص ١٥٨. يقال لبقية اللبن في الضرع وبقية قوة الشيخ : علالة ، وقيل علالة : الشاة ما يُتعلل به شيئا بعد شيء، من العلل: هو الشرب بعد الشرب .والعُلالة ما تعللت به أي لهوت به . وتعللت بالمرأة تعللاً : لهوت بها، والعل الذي يزور النساء ..." لسان العرب ، ج١٠/ ص٢٦٠. وعلاقة :" بينهما عَلاقةَ أي : شيء يتعلق به أحدهما على الآخر.." لسان العرب ، ج١٠ / ص ٢٥٦.

([٣١]) أثيث : كثيف، عافيا : كثيف، وهي من الاضداد، الديوان، ص١٧ .

([٣٢]) الشذر: خرز الفضة ، لسان العرب شذر.

([٣٣]) فالريطة هي لباس النساء المترفات، وهي دليل النعمة واليسار، يقول سلمى بن ربيعة :
والبيض يرفلن كالدمى في الريط والمذهب المصون" ، حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية ، جامعة قطر، بحث بعنوان : الملابس العربية في الشعر الجاهلي ، للدكتور يحيى الجبوري ، العدد ٩ ، ١٩٨٦م، ص ٢٨٦ . والخميصة : كساء أسود مربع له علمان ...، وكانت من لباس الناس قديماً ، وقيل هي ثياب من خز ثخان سود وحمر، لسان العرب ، ج٥/ ص ١٥٨.، البرد ثوب فيه خطوط ، والجمع أبراد وبرود، لسان العرب ج١/ ص ٥٦.

([٣٤]) يحفها: أحاط بها وعكف عليها ، والجؤجؤ : عظام الصدر ، لسان العرب ج٣/ ص٦٣.

([٣٥]) الدف : الجنب من كل شيء ، ودف الطائر يدف دفاً ودفيفاً : ضرب جنبيه بجناحيه، لسان العرب ، ج٥، ص٢٧٥. وحف وحفان النعام ريشه ، وقيل ولد النعام ، لسان العرب ج٤، ص١٦٩. الزف : صغير الريش، وخص بعضهم ريش النعام ، لسان العرب ج٧، ص٤١.

([٣٦]) طلة : الطل المطر الصغار القطر الدائم ، وقيل هو الندى ، وطلت الأرض أصابها الطل فهي طلة ، لسان العرب ج٩، ص١٣٨.

بأحسنَ منها يوم قالت أراحلٌ مع الركب أم ثاوٍ لدينا لياليا
فإن تَثْوِ لا تُملَل وإن تُضحِ غادياً تزَوّد وترجِع عن عُميرة راضيا
ومن يكُ لا يبقى على النأي وُدُّهُ فقد زَوّدتْ زاداً عميرة باقيا

لوحة غزلية تخالف اللوحة الأولى في أغلب قصائد هذا الزمن، وتليها صور مشهدية أخرى جميعها في الغزل؛ ولكل منها ما يميزها في الإفصاح عن ذات الشاعر؛ ولعل ما يميز هذه اللوحة أنها تمثل صدر القصيدة، مستودع أسرارها، ومنجم كنوزها، والميدان الرحب للمفاضلة بين الشعراء، ويبدأ بمطلع القصيدة الذي يعد السبيل الأوضح لمقصدها – وإن تعددت أقسامها، وتجافت – في ظاهر القول – موضوعاتها–، وإذا وقفنا وقفة المتأني أمام المطلع : (عُميرة ودّع إن تجهزت..) ؛ سنلحظ دون تأمل أن البيت يطل منه – موضوعاً وفناً– الذات القلقة التي تعاني صراعاً عنيفاً بين أمرين ، وقد سامت نفسها خطتي خسف، ولم تدر ماذا ستفعل أو يُفعل بها . ظهر هذا القلق والاضطراب الذي تعانيه الذات أول ما ظهر في : تشعيث الكلام؛ حيث التقديم والتأخير، والفصل بين الجمل المترابطة، فقدمت (عميرة) على الفعل (ودع) ، وقدمت هذه الجملة على جملة الشرط، وقدم الجار والمجرور (للمرء) على (ناهيا)، واضطراب ترتيب الجمل؛ يعد اضطراباً محبباً يحمل شعور صانعه، قال عنه الشيخ محمود شاكر – رحمه الله – في شرحه لقصيدة ابن أخت تأبط شراً (خبر ما نابنا مُصمئل) : " فتشعيث الكلام وتقطعه، وإنشاده وكأن كل كلمة من الكلمات الثلاث جملة قائمة برأسها، هو الذي زاد ما أصابه عند نعي خاله هولاً وفظاعة ونكراً ، حتى كأن لسانه قد اختلط، وماجت عليه الألفاظ، واضطربت، وزالت عن مواقعها فاختلّتْ ..." [٣٧]

ومثل التشعيث؛ (التجريد) حيث يستخلص الشاعر من نفسه نفساً أخرى يحاورها ، ويفضي إليها بما يشعر وبما يرغب؛ لتظهر الذات واضحة من خلال هذا الحوار، والتجريد ظاهرة تكررت كثيراً في مطلع القصيدة العربية، يقول الدكتور أبو موسى : " والتجريد طريقة فذة في بناء المعاني وكأن الشاعر ينتزع من نفسه نفساً ثانية يحاورها، ويحادثها، حتى تكتمل وتسخو صور الحوار، والمناقلة .." [٣٨]

وقد اتضح قلق الشاعر، من خلال التجريد، حيث الفعل الأمر(ودع) الذي يفيد تجاوز الصراع والتفكير، والتبرم الشديد، والحزم والقسوة مع النفس، والاستعلاء والحسم ، كأنما يقول لنفسه بصوت الناصح في حسم وعزم وحزم : ...ودع ....كفي ...، وتقديم الاسم (عميرة) على الفعل؛ يدل على الاهتمام به والتمركز حوله، وكأن العقبة التي تمنع الشاعر من أن يسلس قياده لصوت الناصح

([٣٧]) نمط صعب ونمط مخيف ، أبو فهر محمود شاكر، ، ط الأولى ، ١٩٩٦م ، ص١٤٥، دار المدني – مصر. وذهب مذهب أبي فهر؛ الدكتور محمد أبو موسى في شرحه لقول كعب بن زهير في البردة : لقد أقوم مقاماً لو يقوم به...، فقال : " كأن اللغة اهتزت في لسانه، وهذا من الصقل وليس من الاختلال، لأن ما قد يبدو اختلالاً في اللفظ، وله دلالة على موقف الشاعر فهو من الإتقان ، .." يراجع : قراءة في الأدب القديم ، للدكتور محمد أبو موسى ، ط٥، ١٤٣٩– ٢٠١٨م ، ص ٧٠ ، مكتبة وهبة – مصر.

([٣٨]) قراءة في الأدب القديم ، للدكتور محمد أبو موسى ، ص ٣٧.

بداخله؛ هي (عميرة) بكل ما تملك من إغراء وغواية، ليس بإمكانه مقاومتهما، ولو قال : ودع عميرة لضاع المعنى المقصود، وعندما قال الأعشى :(ودع هريرة)؛ كان واثقاً من قدرته على الامتثال للأمر؛ لذا تقدم الفعل لأنه محور الحديث، وقد قال بعدها: (إن الركب مرتحل) بالتأكيد بإن التي لم تدع له خياراً آخر غير الوداع ، أما سحيم فيريد أن يودع ولكن يمنعه ضعفه، وجملة الشرط توحي بالشك والتردد، مما يفيد شدة تعلق الشاعر بعميرة، وضعفه في مقاومتها؛ فيأتي الشطر الثاني بيانًا لعلة الجملة الطلبية (ودع) ، وكأنه بهذه الجملة الخبرية؛ يؤكد مفهوم الجملة الإنشائية؛ فيكون المعنى : الشيب والإسلام مسوغان لأن يزجر المرء نفسه، وينهيها عن علاقتها بعميرة ؛ لذا وجب توديعها وداعاً لا يصاحبه تردد، ولا تستتر خلفه نية للعودة .والتنويع في الأساليب بين الخبر والإنشاء؛ يفصح عن الصراع المحتدم في نفس الشاعر. ولعله قدم الجار والمجرور(للمرء)؛ للتأكيد على المعاني السابقة، كأنما يريد القول بأن الشيب والإسلام رادعان لكل نفس إنسانية لديها قدر من المروءة. والالتفات من ضمير الخطاب في (ودع) ، و(وتجهزت) إلى الغيبة في (للمرء) ليس إلا مبالغة في تقريع نفسه، وحملها على الاستجابة للأمر، فالإسلام والشيب رادعان للمرء – كل امرئ _ صحيح الفكر .

وإذا ما أمعنّا النظر إلى مستوى الأداء المعجمي والصوتي؛ سنجده لا يبتعد كثيراً عن حالة الصراع والقلق التي تجتاح نفس الشاعر، فاختيار اسم المرأة (عميرة) له دلالته؛ ولعل الرمز الذي يحمله هذا الاسم يوحي بمذهب سحيم في حياته، وانتقاله بالغزل من امرأة إلى غيرها، كما ظهر ذلك واضحاً من خلال تعدد أسماء النساء في ديوانه، وكأن اختيار الاسم وتقديمه في هذا المطلع؛ إذعان منه بتوديع كل النساء ، ومن ثم توديع تلك الحياة اللاهية، فقد مثلت كل واحدة منهن (عمرة / شذرة) في مرحلة من مراحل حياته الصاخبة العابثة العابسة، ولكن الأخبار التي تروي قصة مقتله تدلنا أن الصراع الذي بدأ في المطلع؛ لم يحسم إلا بمقتله في سبيل النساء، بل في سبيل التحدي الصاخب للقبيلة، والمجتمع، والدين، والشيب، والموت نفسه، واستطاع أن يودع الحياة بكل بسالة، ولكنه أخفق في أن يودع (عميرة) ! وربما لن نبتعد كثيراً عن هذا المضمون إذا تأملنا المعنى المعجمي الثاني لعميرة، وهو لحم اللثة بين الأسنان، وقد أورد محقق الديوان هذا المعنى فقال : " عميرة تصغير عَمرة ، مؤنث عمر واحد العمور: أصول الأسنان والأضراس؛ فتكون دلالة اختيار الاسم متوافقة مع المعنى الأول ومكملة له، إذ تفصح عن حالة القلق ؛ فارتباط الشاعر بالمرأة جاوز المدى في التعلق، حتى صارت المرأة له كالعمور/ لحم اللثة وأصول الأسنان والأضراس ، فأصبح عاجزًا عن فك هذا الارتباط الوثيق، على الرغم من رغبته في الانفصال، مذكراً نفسه بأن الشيب والإسلام يقفان له بالمرصاد .كما تفصح الألفاظ عن الذات القلقة، مثل: لفظة (تجهزت) : [٣٩] ، فتوحي بالذات القلقة من جهتي المعنى والمبني، فاجتمع في اللفظة صفات

([٣٩]) " تجهيز الغازي : تحميله وإعداد ما يحتاج إليه في غزوه، ومنه تجهيز العروس، وتجهيز الميت، وجهزت القوم تجهيزاً إذا تكلفت لهم بجهازهم " لسان العرب ، ج.هـ.ز، ج٣/ص٢٢٧.

الهمس (في التاء والهاء) ، مع الجهر (الجيم والزاي) ، وغلبت حروف الشدة، وتكرر حرف التاء في البدء والختام، وحروف الكلمة جميعها من الأصوات المصمتة العسيرة النطق، مما يوحي بصعوبة هذا الفعل على نفس الشاعر، فجعله فعل الشرط، معلق بين الواقع والخيال، والتجهيز للرحلة أو للزواج أو للصيد أو للغزو، أو للعرس ؛ لحظات مختلفة، وإحساس مختلط، متناقض، وجسد وصل إلى ذروة الحركة والحيوية؛ لإعداد ما يلزمه في رحلته، وعقل وصل إلى قمة التفكير والترقب من مصيره المجهول .

وجاءت جملة الشطر الثاني؛ لتخفف من حدة هذا التوتر، فيقول : (كفى الشيب والإسلام للمرء ناهيا) فهي حقيقة يقر بها الشاعر. وآثر الشاعر الإيجاز الذي يعكس التردد والقلق منذ أن آثر حذف الباء في فاعل (كفى) بخلاف ما جاء في القرآن الكريم (وكفى بالله شهيداً) ، ثم حذف عامل النصب في : (جنوناً ، لياليَ) – في البيتين: الثاني والثالث من القصيدة ؛ لرغبته في الوصول سريعًا إلى ما يريد، وربما كان العامل هو تقدير فعل (ودع) ، ويكون المعنى : ودع جنونا بها..، ودع ليالي ..، وإذا أمعنا النظر في معاني الألفاظ؛ سنلحظ أمرين :

الأول : استدرار الشاعر لشفقة المتلقي ، وحمله على الاقتناع بحسم الصراع الدائر في نفس الشاعر لصالح البقاء مع (عميرة) .

والثاني : اتخاذ وصف المرأة قناعاً لشيء أسّره في نفسه، ولم يرد أن يبديه لسادة قبيلته صريحاً – كما ذكرت قبل – .

ومن الألفاظ التي أتت تخدم الأمر الأول : اعتشرنا، علالة، العلاقة؛ فمما يلفت النظر، دوران ألفاظ البيت حول معان متقاربة إلى حد كبير في مدلولاتها ؛ للتأكيد على شدة التعلق التي لا يكون معها خيار الوداع خياراً ميسوراً؛ فالجنون يفيد شدة التعلق، والعشرة هي المخالطة التي سعى إليها الطرفان حتى بلغت ما بلغت، وأمسى الانفكاك من أسرها ضرباً من أضرب المستحيل، والعُلالة التي تدور معانيها حول اللهو بالنساء، وبقية الشيء ، أو الشرب بعد الشرب، والبقية الباقية من الشيء كبقية اللبن في الضرع والقوة في الشيخ كلها معاني تدور حول صعوبة التخلي وقسوة الترك، والمشقة في التخلي، فبقية اللبن في الضرع هي ملاذ الذي نال منه الجوع ، وبقية القوة في الشيخ مصدر عزته، وعزائه عن فقد الشباب، وملاذه الآمن حين يعاني الوحدة والغربة، والشرب بعد الشرب احتياج مُلِح لا يعني الطمع أو الترف والمبالغة في التلذذ قدر ما يعني الاحتياج الشديد للارتواء ، الذي لا يُتأتى إلا بمعاودة الشرب مرة بعد مرة. ثم تأتي بعد العُلالة؛ لفظة (العلاقة) التي توحي بشدة التعلق بين الطرفين، ويؤيدها ذلك الطباق (مستسًرا) بمعناها ومبناها الذي يفيد المبالغة والحرص في كون علاقة الحب هذه علاقة سرية، و(باديا) التي توحي بإخفاق المحاولة في حفظ السر حتى بدا أمرهما جليًا، وعبر ب (ليالي) حيث جاءت جمعا ونكرة، لتفيد الكثرة البالغة، واختيار لفظة (تصطاد)، التي توحي بالصراع والمواجهة.

كل ما سبق يؤكد فكرة استدرار الشاعر لعطف المتلقي، وحمله على التماس العذر له، فيما هو مقبل عليه من حسم الصراع الداخلي، وعدم الامتثال لفعل الأمر في المطلع .

وتجدر الإشارة إلى إيقاع المطلع الداخلي، حيث تناسب إيقاع كل شطر مع معناه، فالتوتر والشدة والاستعلاء والقسوة مع النفس في الشطر الأول قد بدا جلياً في الوقع الصوتي للشطر الأول حيث حروف الحلق، وحروف الشدة، والحروف المشددة ، والاستعاضة عن ذلك في الشطر الثاني الذي ارتفع فيه صوت العقل والحكمة ، فجاء سلساً خفيفا في أصواته وحركاته، ويدلك هذا التناغم العجيب بسبب التصريع؛ على قمة التوتر والقلق لدى الشاعر، (غاديا ، وناهياً) حيث الجناس الناقص بينهما الذي يلفت الانتباه ويستوقف القارئ، من خلال تعزيز الإيقاع في المطلع.

واختلف المطلع عن المقدمة الطللية التي استهلت بها القصيدة العربية في ذلك الوقت، فليس من عادة الشاعر المحب أن يأمر نفسه بوداع حبيبته، وإنما المشهور أن ترحل فيتألم لفراقها، وتغادر فيبكي أطلالها، وتهدد بالبين فيستدر برقيق الغزل عطفها. واختلاف معاني المطالع في القصيدة العربية على هذا النحو؛ دليل على أن مقدمة القصيدة لم تكن تقليداً نمطياً عشوائياً، ولم يكن هدفه استمالة القلوب، وشحذ الأذهان من خلال ذكر النساء، فهذه نظرة قاصرة ظالمة ، والمتأمل في مطلع سحيم، وما يليه يدرك أن حديث الشاعر عن المرأة؛ ليس إلا قناعاً يظهر من خلاله وجه العبد المتمرد القلق الرافض البائس الذي بداخله، العبد الذي أعياه الشعور بالخزي، والضيق من إحكام القيد، ولم يعد بإمكانه الصبر على ضجيج روحه ، العبد الذي اتخذ قراره بالنيل من أسياده، وإزهاق رجولتهم على قارعة الطريق، وإراقة ماء وجوههم فيمن يصونون من النساء، ، فظاهره فيه الغزل ، وباطنه في إعلان الحرب النفسية على سادة قبيلته، واتخاذ النساء سلاحاً لهذه الحرب.

ولم يزل يسوغ عدم قدرته على الامتثال للأمر / ودّع، فيبدأ البيت الثالث ب(ليالي) المؤانسة التي تأسر فيها (عميرة) قلوب الرجال – كل القلوب – بما تمتلك من مفردات جمال آسر–، وليس أدل على ذلك؛ من الانتقال المباغت – بعد المطلع المتعقل– إلى ذكر الصبوات، فكأنما ثقل على نفسه أن يُذكرها بما يزجرها في بيت واحد، صدقت فيه مع نداء العقل ، ليفر إلى عشرات الأبيات التي يتلذذ فيها بانحرافاته الخلقية التي يعلن عنها بكل فخر وجرأة، فبعد أن جاءت الأنفاس متلاحقة في المطلع الذي أبان عن شدة القلق بالحروف المشددة والحروف الساكنة ؛ جاءت الأنفاس أكثر استقراراً ، وظهرت المدود الطويلة التي تعني ارتياح الشاعر وهدوء نفسه عند تذكر زمن الصبوات ، فتلحظ المد في : (ليالي – تصطاد– القلوب – بفاحم – تراه– أثيثا– ناعم – عافيا) كأنما هو إعلان للمتلقي أن يمر مروراً سريعاً على لحظات التعقل والتوتر، ثم يتناساها بالوقوف الطويل أمام ذكرى الصبابة .

والهروب من ذكر الشيب إلى صبوات الشباب ؛قل أن تخلو منه قصيدة عربية، ولكن ما يتميز به سحيم هو الانتقال المفاجئ السريع، الذي يشبه الهروب من شيء يلاحقه؛ إلى شيء يبلغه مأمنه، وهذه القفزة علامة على القلق، وهي صورة تكررت في القصيدة كلها – كما سيتضح – . وأعود إلى ما ذكرته، كيف تبدى لنا – من خلال وصف المرأة – ذلك القناع الذي ارتدته الذات الشاعرة حتى تطفئ لهيب إحساسها القاسي بالعبودية والمكوث في قيد أناس لا جدارة لهم بالسلطة والحرية والسيادة ، وحمل النفس بشق الأنفس على طاعتهم

والامتثال لأوامرهم، ولا يوجد ما هو أشد قسوة؛ من حمل النفس الأبيّة على طاعة من هم دونها، تتفجر حينئذ ينابيع الشعور بالاغتراب، وتُسخَّر الموهبة القولية في رد الاعتبار من خلال عدة طرق ظهر أغلبها في قصيدة سحيم . وكان من أهمها في القسم الأول من القصيدة :

- اختيار أوصاف بعينها – حسية ومعنوية – للمرأة تحمل دلالات تخدم فكرته السالفة ، ومن هذه الصفات الحسية لهذه المرأة / القناع، أنها امرأة مترفة لديها من ينشغل بأمرها؛ فتفرغت هي للاهتمام بجمالها وزينتها، وهي ذات شَعر يعد نموذجاً لجمال المرأة، فهو شديد السواد، شديد الكثافة وشديد النعومة لتفرغها للعناية به.[٤٠] وتجاوز وصف الشعر إلى وصف الجيد، أو بالأحرى وصف ما يتزين به الجيد من الحلي النفيس، ثم تجاوز وصف الجيد، إلى وصف لون الكف والمعصم والوجه، وقد نتساءل : أين وصف العيون، ولمى الشّفاه ، وخمر الريق، وشبم الأسنان وبريقها ؟! أين كل هذه الصفات الأنثوية التي طالما تغنى بسحرها الشاعر العربي ؟! لنصل إلى أن الغاية؛ وصف الزينة؛ فالجيد العاطل هو الذي لا حُلي عليه، والشذر: خرز من فضة ، وتصوير الدُّر بالثريا ذلك العنقود من النجوم المتوهجة المضيئة المتصلة بنظام محكم، وقد كثر دورانه في الشعر العربي، وهي صورة بصرية توحي بمدلولين : شدة التوهج والوضاءة، والعلو والارتقاء، وهما وصفان يجذبان الأنظار إلى هذا النجم المميز. والصورة الأخرى شبه الياقوت – بلونه الأحمر المتوهج– بجمر الغضا الذي هبت له الريح، وجمر الغضا نبات عربي معروف بصلابته وبطول بقائه متقداً، ومما زاد من شدة بريقه وتوهجه هبوب الريح عليه . ويقول : (إذا اندفعت في رَيطةٍ وخميصةٍ...)، اختار الشاعر نوعاً من الثياب يوحي بما تنعم به هذه المرأة من الترف، مثل : ريطة، وخميصة، وكذا البرود اليمانية، فيقول :(إذا اندفعت...ولاثت بأعلى ..) ثم يتصدر البيت الثاني جواب الشرط (تريك ...)؛ – غداة البين – كفاً ومعصماً ووجهاً صافياً وضاءً كدينار الأعزة. وكأن هذه الصورة أتت لدفع التوهم بأن الشاعر؛ أوجز في وصف جمال المرأة، ثم أطال في وصف حُليها وزينتها ، فعاد من حيث بدأ ليصف اليد والمعصم والوجه بالإشراق . ولا يخفى –لمن تأمل الأبيات قليلاً– أن المراد من هذه الصور المتتالية – كما ذكرت – والرابط الأقوى بين أجزائها؛ هو المبالغة في وصف المرأة بالترف، وإذا أردنا البحث حول الصفات المعنوية، التي تحملها هذه الصور سنجد أنها مع ما تتمتع به من ترف وغنى وجمال وصون ؛ حيث ترمز صورة الثريا بصعوبة الوصول إليها، وترمز صورة الغضى المتقد إلى الخطورة والهلاك لكل من يحاول الظفر بها – وهي مع كل هذا تطارد هذا العبد الأسود وتتقرب إليه!.

- (٤٠) " فالفاحم : الأسوَد ، والأثيث : الكثير. والعافي : الكثير أيضاً ، وهو من الأضداد ، يقال عفا الشيء، إذا درس وذهب . ديوان سحيم ، ص ١٧ .

– تجدر الإشارة إلى ذلك التشابه العجيب بين صفات صاحبة امرئ القيس وصفات (عميرة)، وبعد الكشف عن وجوه التشابه والاختلاف يسلم لنا القول بقناع الغزل الذي اتخذه كل من الشاعرين؛ حتى يعلن عن مكنون مشاعره . يقول امرؤ القيس في وصف المرأة :

كأني غداة البين يوم تحملوا لدى سمُرات الحي ناقف حنظل [٤١]

فالشاعر يفيض حزناً، ولا يستطيع أن يحبس دموعه المريرة؛ كناقف الحنظل الذي تنهال دموعه دون أن يستطيع حبسها؛ بينما لا يحرك مشهد الرحيل لسحيم ساكناً، بل قد انعكست الصورة؛ فالحبيبة هي التي اندفعت نحوه تكلمه، وتستجدي قربه، وتحشد كل وسائل الإغراء وأدوات الإثارة قولاً وفعلاً للظفر به، وبدا ذلك واضحاً فيما مرّ ذكره من أبيات : إذا اندفعت في ريطة ..، تريك غداة البين، و(غداة البين) لدى الشاعرين مقصود لذاته، فهو لحظة الفراق المؤكدة التي تتسابق فيها كلمات الوداع مع عبرات اليأس والألم، فالنظر إلى حال الشاعرين في هذه اللحظة يدلك على كثير مما تخفيه الذات .

وإذا ما نظرنا إلى معلقة امرئ القيس؛ سنجده يستقصي المعاني التي تصور جمال المرأة الحسي استقصاء عجيباً، ولا غرو فهو الملك الذي قيد الأوابد، بينما نجد سحيما يمر مروراً عاجلاً على الجمال الحسي ، واقفاً متمهلاً عند أوصاف مفردات زينة المرأة ، وتصوير تعلقها به . واتفق الشاعران في الهروب من الواقع المُمِضّ إلى زمن الصبوات .

وأراني بحاجة إلى الاستئناس برأي الدكتور محمد أبو موسى في شرحه للمعلقة ، وفي حديثه عن المرأة / القناع فيها، حين يقول : والتصوير مبني على ضرب من الإحساس بالتميز والاقتدار والسيطرة ، وغطرسة الملك أيضاً ...، وصورة بيضة الخدر التي تمتع منها بلهو غير معجل مع أنه لا يُرام خباؤها، وأنه معها تجاوز أحراساً وأهوال معشر، وهي موانع شديدة من خارج الشيء الذي يريده، وهذا يعني أنه يصل إلى ما يريد مهما كانت الموانع ."[٤٢]

فقناع الغزل قد اتخذه امرؤ القيس لتنبيه أعدائه على عزيمته الصادقة في الظفر بهم ، ومحاولاته المتكررة في الحصول على ملك أبيه الذي ضاع، ولن يثنيه عن ذلك حرب ولا سلم . بينما المرأة هي قناع سحيم في الانتصار لنفسه، وقناع الغزل أكثر دورانا في شعر سحيم ، لا سيما هذه القصيدة التي تضمنت أكثر من لوحة غزلية لكل منها مضمونها ومدلولها ، ويربطها رابط شعوري واحد – كما سيتضح – وهو كون الشاعر مطلوباً من قبل النساء لا طالبا ، ومرغوباً لا راغباً، ومما يزيد الأمر تطرفاً هو كون المرأة التي تطارده دائماً من السيدات المصونات الجميلات

([٤١]) ديوان امرئ القيس ، ت| عبد الرحمن المصطاوي ، ط٢، ١٤٢٥– ٢٠٠٤م، ص ٢٣، دار المعرفة – بيروت – لبنان .

([٤٢]) الشعر الجاهلي : دراسة في منازع الشعراء للدكتور محمد أبو موسى ، ط ٣، ١٤٣٩_ ٢٠١٨م ، ص ٥٣، مكتبة وهبة ، – مصر.

المترفات المقبلات على الشاعر بكل قوة وطيش، لا يخفن لومة لائم ، وهو ذلك العبد الفقير الأسود الذي أصابته عقدة في لسانه فأمسي مهيناً ولا يكاد يبين !!

وإذا كانت الشخصية العربية في العموم – في هذا الزمان – تعاني من اغتراب لأسبابٍ كثيرة ، بعضها يرجع إلى البيئة والطبيعة؛ حيث فقدان الأمن، وفقدان سبل الحياة الكريمة التي تتوافر يوما وتنعدم أياماً، وبعضها يرجع إلى الحياة القبلية التي فرضها المجتمع، فذابت القلوب الرقيقة والنفوس الكريمة، والإنسانية النادرة في روح القبيلة، وفقدت شعورها بالتميز، فأصبح الشاعر للقبيلة، والفارس للقبيلة ، والكريم للقبيلة ، والنبيل للقبيلة ، فاغتربت في زخم القبيلة نفوس هؤلاء، وعانوا الوحدة بين ذويهم؛ وإذا كانت هذه حياة الأحرار فكيف بالعبيد ؟ وكيف إذا اجتمعت العبودية مع السواد ؟ والغربة المكانية مع الاغتراب النفسي ؟ لا شك أن وقع الغربة والتمزق النفسي أشد على أمثال هؤلاء؛ فخرجت أشعار الشعراء منهم أشد تطرفاً ، وأقوى غلواً في الحديث عن ذواتهم، سواء أكانت هذه الذات واضحة سافرة من خلال (الأنا) أم مقنعة مستترة خلف لثام الفروسية أو الكرم أو المروءة أو الهجاء أو الغزل .ويعضد هذه الرؤية (مشهد الظليم)

يقول سحيم : فما بيْضةٌ بات الظليم يحُفّها ويرفع عنها جؤجؤاً متجافياً

أول ما ينبغي الالتفات إليه في البيت؛ علاقته بما سبقه من أبيات، والعلاقة هي المبالغة في التأكيد على وصف المرأة بالصون والعزة، والمتتبع لصورة الظليم والنعامة في الشعر الجاهلي؛ يرى أنها دائمًا ما ترد رمزاً للسرعة والخفة والعدو والحذر، وكذا عواطف الأمومة والدفء الأسري ؛ فالنعام شديد الحرص على بيضه، شديد العناية به والخوف عليه حتى ليتناوب الذكر والأنثى على رعايته واحتضانه ." وقد ارتبط لفظ النعامة والنعام بالدلالة على التفرق والاختلاف والخفة وسرعة الذهاب والهرب..." (٤٣)

وأبيات سحيم تعد لوحة فنية خرجت عن الشكل المعهود للتصوير . فالبيضة (رمز النعمة والشرف والعفة) ؛ قد بات الظليم يرعاها ويحرسها ويحيط بها ويعكف عليها، في مشهد من مشاهد الأبوة الحانية، وإذا ما أحاط بها يحميها ويدفئها ويؤمنها ؛ تدارك أن ثقل عظام صدره قد تصيبها بمكروه ؛ فرفع صدره عنها متجافيًا، وبدا يبحث عن حيلة يحميها بها من برد الليل دون أن يلحق بها الأذى ؛ فأظلها بجناحه، وجعلها مستورة بين جناحه وجنبه، وبسط لها فُرشاً من ريشه الصغير الوفير حتى تنعم بالدفء والراحة، وبات ليلته يبذل من راحته ونفسه في سبيل صونها، وحينما أشرقت الشمس رفع نفسه عنها؛ فإذا بها بعد أن واجهت أول أشعة الشمس الحانية، تعرقت وأصبحت ندية ، يختلط بياضها بصفرة هذه الأشعة فتزداد جمالاً وبهاءً.

كل هذا التصوير استهله الشاعر بالنفي : فما بيضة ...، ثم ذيله بصيغة التفضيل (بأحسن منها) ، وكأن البيضة التي اجتمعت لها كل هذه الصفات دون صفات هذه المرأة ، والمرأة هي

---

(٤٣) الطيور في المفضليات : دلالتها وموضوعاتها ورموزها وصورها الفنية ، د محمد فؤاد نعناع ، بحث منشور بمجلة كلية اللغة العربية بالمنصورة ٢٠١٩م، العدد ٣٨، ص، ٤٨٤.

التي فاقتها في أوجه الشبه المبثوثة داخل الصورة الكلية ، وهي الجمال ، والعفة، والصون ، والشرف ، والحسن ، وكأن الشاعر قد ربط بين إثبات وجه الشبه وبين تقيد المشبه بهذا الشرط (بأحسن منها يوم قالت أراحل..) وكأن الحكم بجمالها مرهون بتعلقها به ، ورغبتها فيه ، وكأن الشاعر قد استشعر أن المتلقي ربما ظن سوءًا بتلك التي تلاحق هذا العبد دون تستر، وتطارده دون حياء ، فأتى بهذه الصورة ليدفع هذه التوهم بطريق المبالغة في وصفها بالصون والتستر .ولا نجافي الحقيقة إذا قلنا إن المبالغة في وصفها بالصون والعفاف والتستر؛ تعد تمهيداً للمبالغة في التحرر، والتجرؤ ، والتهتك الذي سيأتي في الصورة التالية لهذه الأبيات . والصورتين معاً في وصف المرأة بهذا الغلو : شدة العفاف والصون والتستر مع شدة التهتك والجرأة ؛ لدليل يرضي الشاعر إلى حد غير يسير، ويشعره بالتفرد المزعوم في علاقته بالمرأة، الذي هو بدوره قناع يسترد من خلاله بقايا نفسه المعذبة المنهزمة.

وجاءت أصوات الألفاظ مناسبة لهذا التكلف وهذه الصنعة فكثرت حروف الإطباق، والحروف المجهورة والشديدة، والحروف المشددة التي تحاكي صعوبة موقف الظليم وتضحيته، مثل: (يحفّها – دفّه –الزّفّ– طلّة) وكثر التنوين الذي يوحي بالاستقرار والهدوء والتمكن والثبات : (قرنًا– بيضة – جؤجؤاً– وحفاً) ، وأتت الأفعال المضارعة المتلاحقة لتزيد من حيوية الصورة وحركتها ، واستحضارها في النفس مثل : (– يحفها– يرفع عنها – يجعلها – يفرشها–)، ثم أتى اختيار الألفاظ مناسباً لكل هذا؛ فاختار من الألفاظ ما يناسب شعوره ومراده، مثل :الظليم دون النعامة لاتصاف الظليم بالفحولة؛ ليناسب رمز الذكورة والفحولة الذي يريد أن يلصقه بأسياده، حتى إذا ما انقض عليهم هاجمهم بقدر ما سخروه لخدمتهم ، ونال منهم بقدر ما نالوا منه . ومن الألفاظ كذلك : (يحفها)أي أحاط بها ، والتعبير بقوله : فيرفع عنها؛ حيث تكررت مرتين بما تحمله من دلالات الإيثار والتحمل . [٤٤]

([٤٤]) وللدكتور عبدالله الطيب قول في ظليم سحيم : " ولا شك أن الشعراء حين يشبهون المرأة بالبيضة ؛ يُضمنون ذلك تشبيه أنفسهم بالظليم الذي هو الحاضن ...، وقد كان سحيم عبداً، وكانت العرب تشبه الظليم بالعبد ؛ قال عنترة :

صعل يعود بذي العشيرة بيضة كالعبد ذي الفرو الطويل الأصلم

والصعل الصغير الرأس من صفة الظليم ، وهذا قوي الدلالة في أن سحيماً حين قال الظليم أراد به معنى مزدوجاً، معنى التشبيه النموذجي ومعنى الكناية عن نفسه " المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها ، عبدالله الطيب ، وزارة الإعلام، الكويت ، ط١، ١٩٩٠م، ج٣/ ص٤٣١ بتصرف يسير.

ولكني أظل عند رؤيتي من كون الظليم رمز لسيد القبيلة، والصورة كناية عن المبالغة في صون النساء وحمايتهن، والمعنى الذي ذكره الأستاذ الطيب لا يتفق ومعاني القصيدة ، إذ كيف يقصد بالظليم نفسه ثم يأتي في اللوحة التالية بكلام يناقض ذلك مثل : أتقي بها الريح !! كما أن سياق بيت عنترة يفيد غير ذلك ، حيث أتت صورة الظليم لتفيد انسياق سرب النعام خلفه، وهذا مما يساق كثيرا في صورة الظليم في الشعر العربي

شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات لابن الأنباري ، ت عبدالسلام هارون ، دار المعارف ، سلسلة ذخائر العرب، مصر، ط٥، ص٣٢٢ بتصرف يسير. وشبيه برمز صورة الظليم عند سحيم ؛ صورته في قصيدة علقمة بن عبدة : هل ما علمت وما استودعت مكتوم ..

وقد أبان أسلوب الاستفهام؛ عن جرأة هذه المرأة المصونة التي لا تملك أن تخفي تعلقها به، وجاءت صيغة السؤال مركبة؛ لتعبر عن توتر المرأة وحرصها على إقناعه على البقاء بهذه الصيغة وتلك المفردات : أراحل مع الركب؟ أم ثاوٍ لدينا لياليا ؟ استفهام حقيقي مجازي مفاده الإغراء بالبقاء، والتلميح بشدة التعلق، وجاء التضاد معززا لهذا المعني (أراحل .. ثاوٍ)، (مع الركب ..لدينا) ثم جمال التعبير ب(لياليا) بلفظ الجمع الذي يفيد الكثرة المطلقة التي تعبر عن شدة التعلق، فضلا عما تحدثه من ترابط لفظي ومعنوي بين أبيات القصيدة، حيث يعيد ذكرها هنا إلى الأذهان، معناها في المطلع : ليالي تصطاد القلوب ...

وقوله : (فإن تثْو لا تُملل وإن تُضح غاديا ...)؛ كأنه يجيب سؤال عميرة حين سألت في البيت السابق : أراحل مع الركب أم ثاوٍ..؟، ولكنه التفت بالخطاب إلى نفسه التفاتاً يوحي بتجاهل السائل، بل وتجاهل إحساسه واهتمامه، وبدا يحدث نفسه، : هل سيرحل أم سيمكث معها ؟ وتأتي الإجابة متضمنة هذا الاستعلاء العجيب الذي تظهر فيها الأنا المتضخمة سافرة، على نحو يثير الشفقة والضحك في الوقت نفسه ، فيقول : فإن تثوِ لا تُملَل، ببناء جواب الشرط للمجهول؛ ليشرك مع عميرة غيرها من النساء في التعلق به، واستدرار قربه ومودته، فهو رجل لا يُمل، وتأتي الجملة الشرطية الثانية لتعبر عن الخيار الآخر ومآلاته : وإن تضح غاديا ..تزود وترجع عن عميرة راضياً، وكثرة الأفعال التي أتت في أسلوبي شرط متتاليين ، وتتوالى الأفعال التي أسندها لنفسه فقط؛ إذا قلت بأن هذا البيت قد جمع خلاصة ما تريد هذه الدراسة أن تبحث عنه ؛ فلن يجافيني الصواب.

وبالعجلة نفسها – التي توحي بشدة الخوف والهلع – التي تراجع فيها الشاعر عن قرار الوداع، وفرّ إلى ذكر الصبوات في البيت الذي يلي المطلع مباشرة : جنونا بها ...ليالي تصطاد القلوب ..، – ينتقل هنا أيضاً إلى ما هو أكثر جرأة في ميدان ذكر الصبوات، فيستغرق الشاعر في تسعة أبيات متتاليات؛ لوحة من أكثر لوحات الشعر العربي جرأة، لا أقول في الغزل ، ولا وصف المرأة ، وإنما محض إثارة، وغلظة، وعنف لفظي في تصوير العلاقة الخاصة بين الرجل والمرأة في قناع قبيح، توارت خلفه ذات الشاعر، التي نال العنف منها والتسلط ما نال، فأنطقها شعراً فاضحاً .

يقول سحيم :

أَلِكْني إليها عمرَكَ اللهَ يا فتى بآية ما جاءت إلينا تهاديا[٤٥]

تَهادِيَ سيلٍ في أباطح سهلة إذا ما علا صمدًا تفرّع واديا

([٤٥]) ألك بين القوم إذا ترسّل ، وألكأ ألكاً وألوكاً، والاسم منه الألوك ، وهي الرسالة ...ألكني إليها أرسلني إليها برسالة أو كن رسولي إليها ، وألك الفرس اللجام أي علكه ومضغه لسان العرب ، مادة أ.ل.ك ، ج ١، ص١٣٥. العمر والعمر بفتح العين وضمها الحياة . يقال طال عمره لغتان فصيحتان ، فإذا أقسموا قالوا : لعمرك ." لسان العرب ج١٠/ ص ٢٧٧" مشي النساء والإبل الثقال ، وهو مشي فيه تمايل وسكون " لسان العرب : ج١٥، ص ٤٤.

ففاءتْ ولم تقضِ الذي هو أهله ومن حاجة الإنسان ما ليس لاقيا[٤٦]
وبتْنا وِسَادانا إلى علَجَانة وحِقف تهاداه الرياح تهاديا[٤٧]
تُوسِّدني كفاً وتَثني بمعصمٍ عليّ وتحوي رجلها من ورائيا
وهبّت لنا ريح الشمال بقِرَّة ولا ثوب إلا بُردها وردائيا
فما زال بُردي طيباً من ثيابها إلى الحول حتى أنْهَج البرد باليا
سقتْني على لوح من الماء شربةً سقاها بها الله الذِّهاب الغواديا
وأَشهد عند الله أن قد رأيتُها وعشرين منها إصبعاً من ورائيا
أُقلبها للجانبين وأتقي بها الريح والشَّفان من عن شماليا
ألا أيها الوادي الذي ضم سيلُه إلينا نوى الحسناء حُيِّيت واديا
فيا ليتني والعامرية نلتقي نرُود لأهلينا الرياض الخواليا
وما برحت بالدّيْر منها أَثارةٌ وبالجوّ حتى دمّنته لياليا
فإن تُقبِلي بالوُد أُقبِل بمثله وإن تُدبري أذهب إلى حال باليا
أَلَم تعلمي أني صرومٌ مُواصِلٌ إذا لم يكن شيءٌ لشيء مواتيا

لم تكن كل هذه المعاني التي تفيد تعلق المرأة المترفة المصونة بعبد أسود؛ كافية لتهدئة ما يعتور هذه الذات المعذَّبة، ولم يجد في التعلق النفسي للمرأة به ما يشبع نهم نرجسيته ، فانتقل بالحديث إلى ما هو أعلى في المعنى مما ذكر، وهو التعلق الجسدي، عله يشفي غِلاً في صدره، وغصة في حلقه، ويخمد نيران نفسه الملتاعة.

إن المتأمل في هذه الأبيات لن يلاحظ معاني الغزل المعهودة ، ولا مشاعر الحب الخافتة، ولا الصاخبة، ولا الرغبة الجنسية المعتادة، ثمة اختفاء لمعجم كل هذه المعاني ، وإنما علاقة مضطربة؛ ولفهم قناع الفحولة العدوانية التي تبدت في هذه الأبيات؛ ينبغي أن نلقي الضوء على ما وراء هذه المعاني، ونحاول وضعها في إطارها في قصيدة الغزل، أو بالأحرى في شعر المرأة في الأدب العربي، ثم نقف عند الأدوات الفنية التي ستقودنا إلى هذه المعاني .

إذا ما نظرنا إلى قصيدة الغزل في الشعر العربي ؛ سنجد بعض أسماء الشعراء الذين عرفوا بمنهج خاص في الغزل ، جميعهم اتخذوا من الحديث عن المرأة وإلى المرأة وسيلة إلى غاية منشودة، وقد تعددت هذه الغايات، منها ما ارتقى وعلا ، ومنها ما سفل وانحط، ومن هذه الغايات :

([٤٦]) " فاءت : رجعت . وقوله : ومن حاجة الإنسان...أي هو كثير الطلب ، وإنما يدرك ما كتب له . " الديوان، ص ١٩.

([٤٧]) العَلَجَانة : شجر أخضر مظلم الخضرة ليس فيه ورق ولا تأكله الإبل إلا مضطرة " لسان العرب ، علج، ج٥، ص ٢٤٨." والحقف : حقف من الرمل هو المعوج وجمعه أحقاف ، واحقوقف الرمل إذا طال واعوج واحقوقف الهلال اعوج " لسان العرب ، ج ٤/ ص ١٧٥.

الحديث عن أثر الحب ، وقد كان الغزل العذري خير من يمثل هذه الغاية ، ومن الغايات : استلاب العقول والأخذ بمجامع القلوب، وهو ما يعرف بالغزل التقليدي الذي كان يفتتح به الشعراء قصائدهم، ومن الغايات: وصف المرأة حسياً ونفسياً ، ومنه تلك القصائد في شعر الغزل الذي تناول الحديث عن صفات الحبيبة، وعلاقة الحب بكل ما يكتنفها من أسرار ، ومنه تجارب الحب العديدة في شعر الغزل في الأدب العربي ، ومن الغايات: اتخاذ الحديث عن المرأة رمزاً وقناعا للحديث عن أمر آخر، وقد اشتهر بذلك عدد من الشعراء منهم : امرؤ القيس ، وشعراء الغزل الكيدي[٤٨] ، ومن المعاصرين نزار قباني . فإلى أي غاية ينتهي غزل سحيم ؟ وإلى أي اتجاه ينسب ؟إذا ما حاولنا معاودة النظر في معلقة امرئ القيس – النموذج الأقوى في شعره على ادّكار الصبوات والمغامرات النسائية – في محاولة لمعرفة إلى أي مدى تتفق أو تقترب من تجربة سحيم ، لا سيما وقد تشابهت القصيدتان تشابهاً كبيراً – كما ذكرت قبل – سنلحظ أن تجارب امرئ القيس الغزلية؛ تدور حول فكرة تكررت، وهي كونه يواجه كل مستحيل حتى يصل إلى مبتغاه الذي يصعب على غيره الوصول إليه، يقول الدكتور أبو موسى في تعليقه على أكثر أبيات المعلقة جرأة : (فمثلك حبلى قد طرقت ..) ،" ولا يمكن مطلقاً حمل هذا الكلام على ظاهره، لأنه لا يلتئم ، وسبيلنا إلى فهم حقيقته هو التأمل في هذه الصورة الغريبة، التي لا تخلو من قبح ،...، والمرأة من حيث هي مرضع، وحبلى ؛ زاهدة في هذا الشأن الذي وصفه، ولا معنى لهذا فيما أرى إلا أن الشاعر يقول إنه لا يمتنع عنه شيء أراده، ..." [٤٩]

ولكن إذا حاولنا الموازنة بين (أنا) امرئ القيس و(أنا) سحيم ، نجد اتفاق كل منهما في وصف شَعر المرأة وزينتها ، مع غلو الملك في وصف المرأة حسياً ، وغلو سحيم في وصف زينة المرأة وعزة قومها ، وصولاً لتعلقها به – ولا غرو في ذلك، فرغبة الرجال في النساء الجميلات لا فرق فيها بين الملوك والعبيد، فالكل في إلف النساء سواء، بينما الاختلاف الأكبر بينهما؛ هو سلوك الملوك وسلوك العبيد في الوصول إلى النساء، فامرؤ القيس قد قدم لنفسه مع نسائه ما يتيح له أن يضخم أناه، ويظهر انشغال النساء به، ورغبتهن فيه، فلقد عقر للعذارى مطيته، وتحمل الأهوال حتى اقتحم خدر عنيزة، وتحمل خوفها عندما نهرته (لك الويلات) ، ومال بهما الغبيط حتى كاد أن يختل توازنه، وهو لا يفتأ يطلب منها (لا تبعديني عن جناك المُعلل) ، حتى في غضبه

([٤٨]) وهو" غزل يهدف إلى تجريح الخصوم من الرجال، وإغاظتهم، وكيدهم من طريق التشهير والفضح ، ولفظة (الكيد) – في تصوري – هي أصلح الألفاظ لأن توصف بها هذه التجربة بكل مواقفها، وغاياتها، سياسية كانت أو هجائية أو دينية إذ الكيد هدف تغياه الكل، وسعى إليه وحرص على أن يصل فيه إلى أبعد ما تمكنه شاعريته ." الغزل الكيدي ، د شوادفي علام ، ط١، ١٤١٥-١٩٩٥م ، ص ١٢، مطبوعات كلية اللغة العربية بالمنصورة – جامعة الازهر

([٤٩]) الشعر الجاهلي : دراسة في منازع الشعراء ، د محمد أبو موسى ، ص ٥٣.

وعتابه، كان رقيقاً يعي جيدًا سبيله إلى قلب المرأة، فالمرأة– في الغالب– مهما احتشد لها من أسباب الجمال والقوة؛ لن تستطيع الصمود طويلاً أمام مثل هذه الجمل: مهلاً ..بعض هذا التدلل، أغرك مني أن حبك قاتلي ...، وما ذرفت عيناك إلا لتضربي ...؛ فالأنا الطاغية في غزل امرئ القيس –بعد كل ما قدم –؛ مقبولة بل محببة ، ولعله قدم لوحة العذارى في المعلقة، عن لوحات النساء المنفردات، عنيزة، فاطمة ..؛ لهذا السبب، فلمثله؛ بنسبه، وخلقه، وحسبه، وشعره، وعاطفته؛ تميل قلوب النساء فرادى وجماعات، بينما أتى الترتيب معكوساً لدى سحيم، فبدأ بعميرة ثم ثنى بذكر جمع النساء ، لأنه لا يتأتى لعبد أسود ألكن مثله أن يفتتن به جمع من النساء ، إلا بعد أن يذكر ما كان من عميرة وتعلقها به أولاً.

وإذا ما تركنا امرأ القيس إلى عمر بن أبي ربيعة ، ذلك الفتى القرشي الحسيب الذي كفلت له نشأته الميسورة؛ حياة كريمة، أتاحت له أن يقضي شبابه بين مجالس الشراب والنساء، وصُودف أنه كان جميلاً خفيف الروح – سنلاحظ أن شأنه مع النساء يختلف كثيراً عن سحيم، ولعل أدق ما قيل عن (أنا) عمر ابن أبي ربيعة قول العقاد : " وربما رشحه للسبق في هذه الصناعة (أي الغزل) جانب أنثوي في طبعه يظهر للقارئ من أبياته الكثيرة التي تنم عن ولع بكلمات بالنساء واستمتاع برواياتها ، والإبداء والإعادة فيها؛ مما لا يستمرؤه الرجل الصارم الرجولة . وأدل من ولعه بكلمات النساء على الجانب الأنثوي في طبعه أنه كان يشبههن في تدليل نفسه وإظهار التمنع لطالباته."[٥٠]

وإذا ما توجهنا صوب العصر الحديث لن نجد من شعراء الغزل من اشتهر مثل نزار قباني ، ذلك الشاعر المثير للجدل الذي لقب بشاعر المرأة، وحارت في فهمه عقول النقاد قبل القراء، ونكست الأقلام فلم تدر ماذا تكتب، وبماذا ستحكم على هذا الذي يعلو بالمرأة إلى عنان السماء تقديراً وإجلالاً ، ثم يهوي بها إلى درك مسف لا يعرف إلا وصف القدود والنهود ، وحير الأقلام في الكشف عن فلسفته ورؤيته التي جعلته، يفصل من جلد النساء عباءة..! ، ويتجاوز ما وصف الشعر العربي من العيون والجيد إلى التركيز على الوصف الحسي الجسدي . [٥١]

---

(٥٠) شاعر الغزل : عمر بن أبي ربيعة ، للعقاد، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ص ١٩٣. ويتضح من قول العقاد ، ويتضح من قراءة معطيات عصر ابن أبي ربيعه، وبيئته الخاصة ، ويتضح من الوقوف على ما نعمت به المرأة من حرية في هذه الآونة، ويتضح من تتبع حركة النقد في هذا العصر في مجالس السيدة سكينة – رضي الله عنها – وانتشار مثل معاني ابن أبي ربيعة على لسان غيره من الشعراء ، مثل قول الأحوص : فإن تصلي أصلك ..– ومثل ذلك كثير – ؛ يتضح من كل ما سبق أن غزل ابن أبي ربيعة ربما كان عفوياً سطحياً صنعته الظروف البيئية والنفسية للشاعر، ولا يوجد ديوان شاعر عربي في الغزل فقط؛ خلا ديوان عمر بن أبي ربيعة، فوجه الشبه بين ابن أبي ربيعة وبين سحيم بعيد إذن بُعد المشرقين وإن بدا بينهما التشابه الظاهري .

(٥١) " ونزار يرى المرأة كل شيء ، فكل الأشياء تظهر له في صورة أنثوية شابقة، فقد صور بلده دمشق في صورة عشيقته على السرير ، وصور الورقة بالمرأة، وفعل الكتابة بالجنس ؛ فأحياناً تكون مستعدة وأحياناً كثيرة لا تريد، حتى الذبحة الصدرية تصير أنثى يقيم معها علاقة عاطفية " قصيدة الغزل عند نزار قباني : دراسة أسلوبية ، د محمد عبدالرحمن مصطفى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ط١، ٢٠١٩م، ص٤٥.

وإذا بعُد وجه الشبه بين هؤلاء وبينه ؛ هل يستقيم أن نطلق على الشعر المكشوف عند سحيم؛ الغزل الكيدي؟ ولكن ثمة سمة تغلب على الغزل الكيدي في كل عصر، لم نجد لها ظهوراً واضحاً في شعر سحيم؛ وهي تعمد التشهير بذكر أسماء الخصوم، ربما لأنه عبد يخشى العقاب. فما الدافع الذي جعله يرتدي قناع الفحولة العدوانية والذكورية المتطرفة ؟

وللإجابة على هذا التساؤل ؛ نعود إلى ما ذكرت سابقًا وهو صوت الذات، إن قناع الذات في هذه الأبيات هو قناع يداويها من أوجاعها ويؤمن روعها ، من خلال هذه الفحولة، فلم تجد نفسها في الفروسية ، أو غيرها من القيم السامية؛ هذا الذي يمكن أن يسمى الإبداع الناتج عن الاضطراب النفسي ! والشعر الناجم عن الاضطراب النفسي كثير في الأدب العربي، وقد تناول النقاد المعاصرون عددا من الشعراء، في محاولة للوقوف على هذه المفارقات الواضحة في أشعارهم، مثل دراسة العقاد لشعر ابن الرومي، وعمر ابن أبي ربيعة، ودراسة الدكتور النويهي لشخصية بشار بن برد، و بعض الدراسات التي أقيمت حول شعر أبي العلاء ، وغيرها .

والمتتبع للشعر العربي يلحظ هذا التطرف الإبداعي، الذي لا يمكن تفسيره إلا بالرجوع إلى حياة الشاعر، وقراءة شعره في ضوء المنهج النفسي، ومن نماذج هذا التطرف الإبداعي : شعر الانحرافات السلوكية،[٥٢]واضطراب سحيم قد بدا كذلك؛ ليعوض به ما يعتريه من نقص، فالانغماس في الملذات الجسدية قد يكون ملاذًا وحيداً، يجد فيه الشاعر نفسه الضائعة في دروب الامتهان؛ وحينئذٍ يكون الاستغراق في الحديث عن النساء في الشعر أمراً فرضته الدوافع النفسية والاجتماعية على الشاعر. وأرى أن سحيماً يصدق فيه ما ذكره الدكتور النويهي في شخصية بشار إذ يقول : " اجتمعت لبشار بن برد أسباب مختلفة كثيرة على جعل التلذذ الجنسي ضرورة، ألزم له مما تكون للفرد العادي. فكانت عاهته وقبحه عقبة عسيرة دون استمتاعه بمن هَوِيَهن من النساء في أحيان كثيرة، وقد سبب له هذا حسرة شديدة ." [٥٣]

وإن كان من وجه شبه بين سحيم وبشار؛ فثمة تباين واضح بينهما في شعر الغزل ، فبشار وإن استطاع أن ينساق إلى شروره في استخدام النساء أداة للمكايدة وإشباع ما يعانيه من نقص؛ ولكنه لم يتحرر كلية من إنسانيته التي تقدر جمال المرأة النفسي، وتعرف كيف تعبر عنه، وكيف تستمتع به، بينما سحيم لم يتخذ من الحديث عن المرأة وإلى المرأة في القصيدة، إلا سبيلا للتخلص من معاناته النفسية والاجتماعية، كأنما كان يتطبب بالشعر، ويتداوى بالمكايدة ، وربما كان السبب في هذا التباين اختلاف التكوين النفسي لكل منهما، وربما آفة العمى عند بشار دفعته إلى تذوق جمال المرأة النفسي، ولا غرو

([٥٢]) كالتطرف في الهجاء عند الحطيئة، وابن الرومي ، وبشار، والتطرف في وصف الخمر، والغزل بالمذكر كما هو الحال عند أبي نواس، والتطرف في الفخر كما عند عنترة ، وعمرو بن كلثوم ، والتطرف في تضخم الأنا كما عند أبي فراس والمتنبي ، إلى غير ذلك من الظواهر اللافتة في الإبداع الشعري.

([٥٣]) شخصية بشار للدكتور محمد النويهي، مكتبة نهضة مصر، ط١، ١٩٥١، ص٢٠

(والأذن تعشق قبل العين أحيانا) ، وربما لقي بشار بعض العزاء لنفسه، بينما سحيم لم يجد له متنفساً؛ فبدا أكثر شراسة وأشد ضراوة في التداوي بالشعر على نفقة نساء القبيلة ورجالها.

وحتى يستقيم لنا هذا الفهم لهذه الأبيات؛ ينبغي أن نستعين بأدوات الشاعر الفنية، لنرى كيف كانت وسيلته في التعبير عن ذاته، وكيف جاءت متناغمة مع المعنى الخفي للأبيات السابقة. يبدأ البيت الأول بقوله : ألكني ، حيث أسلوب الأمر وما يوحيه من قوة واستعلاء، واختيار لفظة(ألك) والمراد : كن رسولي إليها، ومن المعني المعجمي يتضح أن اختيار الكلمة يوحي بمعان لم تتوافر لو كان قال : أرسلني أو كن رسولي إليها، حيث ما يوحيه معنى ألك من كثرة التكلم في الأمر، كما يمضغ الفرس اللجام، فالشاعر يعمد إلى أن يوحي للمخاطب بالحديث في الأمر ونشره، وعزز ذلك قوله : يا فتى ، بالنداء لنكرة ، واختيار لفظة (فتى) الذي يوحي بالشغف بالحديث وتناقله والانتقال به من جمع إلى جمع ، ثم مجيء الجملة الانشائية : (عمرك الله) ، وهي دعاء بطول العمر، ثم المفارقة في الشطر الثاني في قوله : بآية ما جاءت إلينا تهاديا، وكان المعنى المنتظر بعد كل هذا الحرص على الإبلاغ في صدر البيت – أن يقول: بآية ما كان بيننا من محبة ووصال ، أو يقول : ألكني إليها بالسلام كما قال عمر بن أبي ربيعة : ألكني إليها بالسلام..[٥٤] ؛ فلم يفصح عن مضمون الرسالة، وكأن مضمونها؛ أن يعلم الناس بما كان من أمرها معه فحسب، ثم تكشف لنا الألفاظ عن اضطرابه في التعبير بقوله : (جاءت) فالمرأة دوما هي من تطارده ، والاستعلاء البغيض في التعبير بقوله : (إلينا) ، ولفظة (تهاديا) ؛ فوصف مشية المرأة بالتهادي؛ فيه ما فيه من ثقتها بنفسها، وثباتها، فلم تخش الأهل والناس.

ولعل لدى الشاعر إيمان عميق بأنه لن يصدقه أحد فيما يدعيه، حتى هذا الفتى نجد الشاعر يدعو له، في جملة تحمل المعنيين، (عمرك الله) بمعنى سألت الله تعميرك ، [٥٥] وكأن اللغة قد عبرت عن مكنون الشاعر، فناب المصدر عن الفعل كما سينوب الفتى عن الشاعر . وحضور لفظ الجلالة في هذه المقطوعة التي تعد الأجرأ في القصيدة ؛ حضور لافت يشي بفقدان الثقة بنفسه واضطرابه، ويقينه بأنه كاذب سيُكذب، وقوله : (تهادي سيل ...)؛ كأنما لم يكتف بما ذكره في البيت السابق؛ فيشبه سير المرأة في طريقها إليه؛ بسير السيل الجارف الذي يندفع فلا يعوق سريانه شيء، فيسير في الأباطح (الأرض السهلة) ، ويسير فوق الصمد (الأماكن المرتفعة الصلبة) ، وكذلك الوادي الذي يسهل جريان الماء فيه لانخفاضه ولين تربته، ولعل المقصد؛ وصف عزيمة المرأة، ورغبتها القوية في الوصول إليه، وفي حشد المتضادات والأفعال في البيت ما يوحي بقسوة السير وصمود السائر : أباطح سهلة – صمداً – وادياً ، و علا – تفرّع (وهي من

([٥٤]) ديوان عمر ابن أبي ربيعة، ت/ أحمد أكرم ، ص٦٤، دار القلم– بيروت ، لبنان.

([٥٥]) " قال سيبويه : وقولهم : عمرك الله منصوب بتقدير سألت الله تعميرك ، ثم وضع العمر في موضع التعمير لأن المصادر ينوب بعضها عن بعض ، وفيه معنى القسم ." اللامات للزجاجي، ت/ مازن المبارك ، دار الفكر ، دمشق ، ط٢/ ١٩٨٥م ، ص٨٤.

الأضداد بمعنى صعد ونزل) ، إنك لتشعر بمعاناة السائر حينما تقرأ البيت حتى لكأن الأنفاس تعلو مع هذا الصعود والهبوط ، ثم يغلف الشاعر كل هذه المعاني والألفاظ بلفظة (تهادى) ليوحي بأن المرأة تحملت المشقة دون أن تشعر بالإرهاق، بل لقد تلذذت بقسوة الرحلة من فرط شوقها للقاء . ثم يباغت قلب وعقل المتلقي قائلاً: (ففاءت ..ولم تقض الذي هو أهله ...)، وكأني بالقارئ يتعجب ويتساءل : أبعد كل هذا ؟ فاءت[٥٦] ..ولم تقض الذي هو أهله !! والشاعر يظهر بكل هذا الثبات بعد رفضه لها بصورة أتاحت له أن يجلس مجلس الحكيم في الشطر الثاني قائلا :(ومن حاجة الإنسان ما ليس لاقيا).أي نفس هذه تلك التي لا تقدر تضحية المحب، بل وتتفاخر برفضه ؟ بل أي ظلم قد تعرض له الشاعر؟ حتى تموت إنسانيته إلى هذه الدرجة ؟

وليس أدل على أن هذا البيت، ومثله معه من قبيل التطرف في الشعر، أو ما وسمته بشعر الاضطراب النفسي؛ من أن مثل هذه المعاني قد لفظتها الذائقة العربية ، وقد رفض نقاد العصر الأموي حب المكافئ ، وديوان الشعر العربي يزدحم بالتجارب في شعر المرأة من جميع الجوانب النفسية والروحية والحسية ، ولكن تعد تجربة سحيم نسيج وحدها في إذلال المرأة ، وازدراء عفتها ، شفاء لما في صدره من ألم . [٥٧]

ولعل في اختيار الألفاظ ما يوحي بكل هذه المعاني ، فعلام يدل اختيار العلجانة ، والتعبير بحقف، والتصوير بأن الرياح تتصرف فيه كيفما تشاء؟ في التعبير بهما دليل على مبالغة الشاعر في أن المرأة قد قطعت مسافة طويلة في الوصول إليه ، فالعلجانة نبات صحراوي تأكله الإبل مضطرة، فلا تذهب إلى حيث يوجد، والرمل المتجمع دليل على أن هذا المكان لم يمش فيه إنسان أو حيوان ، وزاد من ذلك قوله تهاداه الرياح أي أنه لا يقاوم في مهب الريح، وهذه صورة تفيد شدة إقبال المرأة عليه . ويكمل الشاعر هذه المغامرة الليلية فيقول: (توسدني كفا وتثني بمعصم على ..إلى آخر الصورة) .ويتجلى صوت الذات المعذبة المضطربة التي أنساها الغضب طبيعة الأنثى

([٥٦]) من معان فاء : الفيء على ذي الرحم أي العطف عليه ، والرجوع إليه بالبر ، ...و تفيأت المرأة لزوجها : تثنت عليه وتكسرت له تدللاً وألقت نفسها عليها لسان العرب، ج٦/ ص٢٤٦.

([٥٧]) ويلي هذا البيت قول سحيم : (وبتنا وسادانا إلى علجانة...) ، ويلاحظ أنه لا يوجد رباط معنوي بين هذا البيت وسابقه الذي قال فيه : ففاءت ...، ويذكر صاحب الديوان أن بيت (وبتنا وسادانا ...إلى قوله : إلى الحول حتى أنهج البرد باليا) وردت هذه الأبيات الخمسة في نسخة مخطوطة خلاف التي اعتمدها في التحقيق، ولكنه ذكرها في ترتيبها، وإنى لأرى أن ترتيب الأبيات بهذه الصورة التي ذكرت فيها الأبيات الخمسة هو ترتيب صحيح من وجوه :

– إذا استبعدت الأبيات الخمسة التي بدأت بقوله : وبتنا وسادانا إلى علجانة ....، سنجد بعدها قوله : سقتني على لوح من الماء شربة ، وهذا لا يوجد بينه وبين البيت السابق : ففاءت ولم تقض ...، رابط أيضاً. وإذا استبعدنا (فاءت) بمعنى (رجعت) واستبدلناه بالمعنى الذي ذكرته قبل : تفيأت المرأة لزوجها أي تثنت وتدللت ؛ ربما يستقيم المعنى، إذا فرضنا أن فاءت بمعنى رجعت وعادت يكون مما يحسن تأويله ، أن يفهم المتلقي أن قوله : وبتنا وسادانا ...معطوف على محذوف

التي ينبغي أن يفخر بحبها وقربها العربي، فقد تبدت لنا في الأبيات امرأة لا تعرف إلا الرغبة ، مهما تساقطت في سبيل الوصول إليها كل القيم النبيلة، وجاءت الألفاظ والأساليب لتعبر عن هذه المعاني : " تحوي ، حوى : الشيء يحو به حيّاً واحتواه واحتوى عليه : جمعه وأحرزه..." (٥٨)

ولم يكتف الشاعر بالتقاط هذه الصورة ، بل كرر المعنى نفسه – كأنما يدرك أنه غير مُصدَق – فيقول : (وأشهد عند الله أن قد رأيتها..)، وفي ذكر لفظ الجلالة في سياق لا يليق؛ وتأكيد الكلام بالتكرار والقسم دليل على رغبته الملحة في إثباته ، ودليل على أنه من وحي خياله، ويعكس مدى تشبث المرأة بجسده ؛ مفارقة من الشاعر لعشقه للعبودية وقيودها ، ولكنها عبودية مختلفة عن تلك التي أذلته وأهانته، إنها عبودية العشق وعبودية الجسد تلك التي تمنحه جزءًا من كرامته المفقودة .

وتبرز الأنا الطاغية المضطربة في أن الفاعل دائما في الأبيات (هي) بينما المفعول به؛ ياء المتكلم التي تزيد في استعلائه ونرجسيته مثل : توسدني – تثني– تحوي – سقتني ، ثم لم يكتف بذلك ؛ فقال (أقلبها للجانبين وأتقي بها الريح ...) .

ولم يفته أن يشير إلى لون من ألوان الجمال الأنثوي الناجم عن الترف، وكان قد تجاوزه في وصف جمال المرأة منذ البدء؛ ليضعه في سياقه الأجدر به هنا ؛ وهو الغلو في تطيب المرأة يقول : فما زال بردي طيباً من ثيابها ...، وبقاء طيبها في برده حولاً حتى بلي البرد، ولم تذهب رائحته؛ له أكثر من دلالة؛ منها : الترف الذي تنعم به هذه المرأة الذي يوحي باستخدامها لأنفس أنواع الطيب، ومنها أن غلو المرأة في التطيب إيحاء بإقبالها على الشاعر، ورغبتها فيه، وهو ذلك العبد الأسود العاري ذميم الشكل كريه الرائحة ! ومنها شدة القرب وطول المكث، ورغبته في ديمومة العلاقة معها.

وتبدو الذات المضطربة القلقة بوضوح خلف المستوى اللغوي والتركيبي للأبيات منها: كثرة التقديم مثل : (تثني بمعصمٍ عليّ) ، (سقتني على لوح) ، (وعشرين منها) ، (أتقي بها الريح) ، ومنها تعانق الأساليب المتباينة . مثل أسلوب الدعاء الذي يستلزم الخضوع والتذلل، والسياق ينضح بالعنترية والنرجسية، وانفلات الضعف من قبل الذات الشاعرة بهذه الصورة التي تتجلى في أساليب الدعاء؛ لدليل على اضطرابها وقلقها، ومن الدعاء قوله : (سقاها بها الله) ، وقوله :(حُييت واديا) .وكذا أسلوب التمني الذي يعبر عن الضعف والاحتياج في قوله : (فيا ليتني والعامرية نلتقي ..) وانظر إلى التعبير ب(العامرية) وما يوحيه من دلالات : فلعل في التعبير بها خوفاً من التصريح بذكر اسمها، ولعل في تمنيه الريادة معها لقومهم على مرأى ومسمع من القوم؛ مكاشفة بأن كل ما سبق كان من وحي خياله، إذ كيف يتمنى اللقاء والريادة معها وقد نال منها ما هو أكبر منهما؟! . وقوله : (نرود لأهلينا الرياض الخواليا) ربما إيحاء بأن الشاعر

(٥٨) لسان العرب / ج٤/ص٢٨١.

وصاحبته قد جمعتهما أماكن عدة ؛ حتى صارت جميع الأماكن معهودة لهما، وعزز ذلك التعبير بالخوالي. ثم يختم الشاعر حديثه عن عميرة بقوله : (فإن تُقبلي بالود أقبل .. وإن تدبري أذهب ..، ألم تعلمي أني صرومٌ..) ؛ ولعل أول ما يجذب النظر؛ أسلوب الشرط في البيت الأول، وأسلوب الاستفهام الإنكاري في البيت الثاني؛ مما يوحي بأن الذات المتمردة الغاضبة الثائرة، قد عادت بقوة بعد أن تخلصت من ومضات الضعف التي تفلتت منها على حين غفلة ، كأنه قد اكتفى من عميرة، وزهد في وصلها؛ فتوجه إليها بأسلوب ينضح بالغرور والاستغناء : (فإن تُقبلي ..أُقبل ، وإن تدبري ..أذهب) ، إقبال مرهون بإقبالها عليه ، ومما يدل على زهده فيها، وتعجله في طي صفحتها من أوراق حياته ؛ سرعة وقع البيتين حتى لا يستطيع القارئ أن يلتقط أنفاسه ، ويتمهل في تلقيه هذه المعاني ، بعد كل ما كان من تمهل وهدوء في بدء هذا الجزء من القصيدة (وتكرار حروف المد واللين وتكرار لفظة : تهادى) . كأنما الشاعر قد أفرغ الروح الانهزامية من خلال انتقامه من رجال القبيلة، ومن خلال ضعف المرأة أمامه ، ولو على سبيل الخيال والادعاء، لتبحث هذه الذات القلقة عن سبيل آخر للتشفي والمكايدة من خلال لوحة الغواني .

صورة الغواني:

ألا نـــاد فـــي آثـــارهن الغوانيـــا	سُـقِين سِـماماً مـا لهـن ومـا ليـا[٥٩]
تجَمّعـن مـن شـتى ثـلاثٍ وأربـعٍ	وواحـــدة حتـــى كمَلْـــنَ ثمـــاني
وأقـبلْنَ مـن أقصـى الخيـام يعُـدْنَني	نواهـــدَ لـــم يعـــرفن خلقـــاً ســـوائيا
يعُـدنَ مريضـاً هُـنّ هـيَّجْنَ داءه	ألا إنمـــا بعـــض العوائـــد دائيـــا
ورَاهُـنَّ ربـي مثـل مـا قـد ورَيْنَنـي	وأحمـــى علـــى أكبـــادهن المَكاويـــا
تبصّـر خليلـي هـل تـرى مـن ظعـانٍ	تحَمَّلْـنَ مـن جنْبَـيْ شَـرَوْرَى غواديـا
تَـأَطَّرْنَ حتـى قلـتُ لسْـنَ بَوَارِحـاً	ولاَ لاحقـــات الحـــيِّ إلا سَـــوَاريا[٦٠]
أخـذْنَ علـى المِقْـراة أو عـن يمينهـا	إذا قلـتُ قـد وَرَّعْـنَ أنْـزَلْنَ حاديـا[٦١]
أشـارتْ بمِـدْرَاها وقالـتْ لِتِرْبهـا	أَعبـدُ بنـي الحسـحاس يُزْجـي القوافيـا

(٥٩) جمع غانية ، والغانية من النساء : " التي غنيت بالزوج ...، والغانية من النساء : الشابة المتزوجة، وجمعها غوانٍ، والغانية التي غنيت بحسنها وجمالها عن الحلي ، وقيل هي التي تُطلَب ولا تَطلُب، وقيل هي التي غنيت ببيت أبويها ولم يقع عليها سباء." لسان العرب ، ج١١/ص٩٥.

(٦٠) وتأطر : تحبس بالمكان ، وتأطرت المرأة : لزمت بيتها ، وأقامت فيه ، قال الجاحظ : التأطر : التثني في المشية في قول عمر بن أبي ربيعة: تأطرن حتى قلن : لسن بوارحاً . لسان العرب ، مادة: أ.ط.ر، ج١/ ١١٧.

(٦١) ورَّعت الإبل عن الحوض : إذا رددتها فارتدت : تهذيب اللغة للأزهري ، باب العين والراء، ج٣/ص١١٢، تحقيق محمد عوض مرعي، دار إحياء التراث العربي ، بيروت – لبنان ، ط١/ ٢٠٠١م .

رأت قَتَبَـــاً رثَّـــاً وسُـــحْق عبـــاءةٍ وأســـودَ ممـــا يملِـــكُ النـــاسُ عاريـــا[٦٢]

يُـــرَجِّلْنَ أقوامـــاً ويتـــرُكْنَ لِمُتـــي وذاك هـــوانٌ ظـــاهرٌ قـــد بـــدا لِيـــا
فلـــو كنـــتُ ورْدَاً لونـــه لَعَشـــقْنَني ولكـــنّ ربـــي شَـــانَنِي بِسَـــوَاديا[٦٣]
فمـــا ضـــرّني أن كانـــت أمـــي وليـــدةً تصُـــرُّ وتَبْـــري باللِّقـــاح التَّوَاديـــا[٦٤]
تَعَاورنَ مِسْواكي وأبْقَيْنَ مُذْهَباً من الصَّوْغ في صُغرى بنانِ شِماليا[٦٥]
وقُلن ألا يا العبْنَ مالم يرُدَّنا نُعاسٌ فإنَّا قد أطلنا التنائيا
لعِبْن بِدَكْدَاكٍ خصيبٍ جَنَابُهُ وألْقَيْنَ عن أعطافهن المَرَاديا
وما رِمْنَ حتى أرسل الحيُ داعيا وحتى بدا الصبح الذي كان تاليا
وحتى استبان الفجر أشقرَ ساطعاً كأن على أعلاه سِبَّاً يمانيا
فأدبَرنَ يَخفضْن الشُّخوص كأنما قتلنَ قتيلاً أو أصَبْنَ الدّوَاهيا
وأصبحن صرعى في البيوت كأنما شرِبْنَ مُداماً ما يُجِبْنَ المُناديا
فعَزَّيْتُ نفسي واجْتنبتُ غَوَايتي وقربتُ حُرْجُوجَ العشيّة ناجيا

ينتقل الشاعر من الحديث عن (عميرة) إلى الحديث عن جمع من النساء أطلق عليهن (الغواني) ، ولعل ما يربط بين القسمين في القصيدة هو الذات القلقة المضطربة التي تتخذ من لوحات الغزل وسيلة تقاوم بها التمزق، ولعل في تعدد صور الحديث عن المرأة في القصيدة العربية؛ إيحاء من الشاعر بانقضاء زمن الصبوات، والهجر الذي أظل تلك العلاقات المتعددة . وهذه المعاني معتصمة بحبل المطلع : (عميرة ودع ...كفى الشيب ..)؛ فاستغراق الشاعر في الحديث عن زمن الصبوات أو الفروسية ليس إلا تسلية لنفسه في زمن المشيب، والمتتبع لعيون الشعر العربي في تلك الآونة يدرك هذا النهج ، وقد جرت عادة الشعراء العرب – بل عادة الشعراء وغير الشعراء من الناس – على تعداد الصبوات والمغامرات؛ عندما تميل عنه الحبيبة ، وتعلن صدها

([٦٢]) القتب: رحل صغير على قدر السنام ، وأقتب البعير إقتاباً: إذا شُد عليه القتب . لسان العرب : ق.ت.ب.
رثّ: الرث والرثيث : الخلق البالي الخسيس من كل شيء ، وأكثر ما يستعمل فيما يُلبس ، لسان العرب ، ر.ث.ث.

([٦٣]) ورد: لون أحمر يضرب إلى صفرة حسنة في كل شيء. يقال : وردت المرأة خدها: إذا عالجته بصبغ القطنة المصبوغة، لسان العرب ج٥/ ص١٩٠، مادة : و. ر.د.

([٦٤]) صرّ: الخيط الذي تشد به التوادي على أطراف الناقة ، وصرربتُ الناقة: شددت عليها الصرار حتى لا يرضعها ولدها . لسان العرب ج٨/ ص٢٢٤. وتبري: بروتُ الناقة، وأبريتها: جعلت في أنفها برة، وناقة مبراة: في أنفها برة: وهي حلقة من فضة تجعل في أنفها إذا كانت دقيقة، ج٢/ ص٧٧. اللقاح : الإبل ذوات الألبان.
التوادي : الخشبات التي تصر بها أطباء الناقة وتُشد على اخلافها لئلا يرضعها الفصيل، ج١٥/ ص١٨٥.

([٦٥]) تعاوروا الشيء: تداولوه ، لسان العرب ع.و.ر ، ج١٠/ ص ٣٣٤.

وتزمع هجرها ؛ بأن يهرع إلى ذكر امرأة غيرها أو أكثر من امرأة، قد تسابقت في الظفر به – إن صدقاً وإن كذباً– وهي حيلة دفاعية لطرد الروح الانهزامية، تتلبس فيها الحقيقية بكثير من خيال[٦٦]

كما وجدنا في لوحة عميرة – تلك التناقضية العاتية بين الأنا الطاغية، والروح الانهزامية التي تذوب حزنا وتتلاشى ألما، ولكن الاختلاف بين القسمين يكمن في سيطرة الروح الانهزامية في هذا الجزء، وخفوت نبرة الاستعلاء، وفي ومضة سريعة تخلصت الذات من كل أقنعتها وظهرت لنا ذات الشاعرة سافرة وقد أنهكتها حيل الدفاع ؛ لنجد الشاعر في ومضة يتحدث عن أمه، وعبوديته ، ولونه، وفقره ،وهوانه، ثم سرعان ما لملم نفسه الممزقة وروحه المشتتة؛ ليخفي كل ذلك خلف قناع الأنا الطاغية التي تتغنى بإقبال النساء عليه وتعلقهن به . ولعل في قراءة مستويات الأداء الفني لهذه اللوحة ؛ ما يوضح ما ذكرته آنفاً ويعززه .

إذا ما تأملنا الألفاظ والأساليب في قوله : (ألا ناد في آثارهن الغوانيا ...)؛ سنلحظ أنه استهل البيت بألا؛ لينبه المتلقي بأهمية ما بعدها، وهو كثير في الشعر الجاهلي ، [٦٧] وإذا ما تأملنا البيت قليلاً سنجد إيقاع البيت؛ أحد الوسائل التي اتكأ عليها الشاعر في جذب المتلقي وإثارته، وذلك من خلال : التصريع في البيت : (الغوانيا – ما ليا)، وهو لون من ترغيب الشاعر في جذب المتلقي، واستمالته بطريق الاستماع والرغبة في ترديد النغم المتساوي المنتظم المتشابه؛ حتى يستقر معناه في الذهن ، والتصريع مشهور في مطالع القصائد، ثم هو كذلك إذا لجأ إليه الشاعر داخل القصيدة، لا سيما إذا جاء – عفو الخاطر – بين قسم وآخر. ولعل في التصريع هنا ارتباط وثيق بالمعنى؛ حيث التقسيم الموسيقي المتساوي والمتناسب الذي يناسب حالة الغضب التي تنتاب الشاعر، حيث قال قبل : فإن تقبلي بالود أقبل ..؛ فكأنما لكل فعل ردة فعل متساوية ومتناسبة من تباطؤ الإيقاع أو انسيابه ، ويظهر ذلك من خلال النبر ،وكثرة حروف المد وكثرة الحروف المشددة

---

(٦٦) وقد فعلها قوم من قبله ومن بعده من شعراء العربية ، ومنهم الملك الضليل في معلقته التي انتقل فيها من البكاء على الأطلال، إلى يوم دارة جلجل ، ثم إلى عنيزة ، ومنها إلى فاطمة ...، وقد فعل الأمر نفسه في قصيدته (ألا عم صباحاً) ؛ فقال : ألا زعمت بِسْباسةُ اليوم أنني كبرتُ وألا يُحسن اللهو أمثالي ، ديوان امرئ القيس ، ص١٣٦. ولعل ما قاله الدكتور عبدالله الطيب في غزل امرئ القيس يصدق – إلى حد كبير– بغزل سحيم، لا سيما في ادكار الصبوات، واستعادة الذكريات عند كل منهما، – : " ولما كان الطويل بحر جد وعمق ؛ فإن مجرد العبث الغزلي لا يكاد يستقيم فيه ؛ ولذلك آثر عمر وأضرابه الأوزان القصار لعبثهم ومزاحهم . وإنما يصلح فيه الغزل إذا مازجته نفحة من جد وعمق . كالذي تجده عند امرئ القيس من الاهتمام بإحياء الذكريات أكثر من العمد إلى مجرد قصها عليك . وطريقته هذه تمتاز بالتمهل والتأمل والتهالك، ولا تكاد تخلو من أسى خفي يُشعر بأن الرجل لم يبلغ حد المتعة كل ما يزعمه ..." المرشد، ج١/ ص٤٧٧.

(٦٧) يقول الدكتور محمد أبو موسى في شرحه لقول امرئ القيس في المعلقة : (ألا رب يوم لك منهن صالح ...البيت) – يقول : " وكلمة (ألا) التي استفتح بها هذا الفصل هي الاستفتاحية، وليس لها معنى إلا أنها تستفتح الكلام، وتشير إلى أن الذي يأتي بعدها كلام له خطر وله بال، كما يقول العلماء، وكأنها تستفتح النفس وتوقظ الحس وتُحضر العقل لاستقبال ما بعدها، .." الشعر الجاهلي : دراسة في منازع الشعراء ، للدكتور/ محمد أبو موسى ، ص ٤٣.

والتنوين ، وهذا تباطؤ مفاجئ في الإيقاع العام للقصيدة إذا ما تأملنا الأبيات السابقة لهذا البيت، تلك التي تموج بالإيقاع السريع الناتج عن الحوار وأسلوب الشرط – كما مرّ– فكأنما الشاعر قد وصل في نهاية القسم الأول إلى قمة التوتر فأراد أن ينهي الحديث عن عميرة مسرعاً – بعد أن توصل به إلى جزء من مبتغاه– ليلج في حديث الغواني؛ فيكمل جزءًا آخر من غاياته، وقد ظهرت أصداء الاضطراب والقلق في هذا البيت في الآتي:

أ- فعل الأمر(ناد) وما يحمله من الاستعلاء الكامن في ظاهرة التجريد _التي سبق الحديث عنها في مطلع القصيدة – وهي وسيلة لجذب المتلقي فضلاً عن كونها وسيلة لتفريغ مشاعر القلق، ثم يبلغ الاضطراب مبلغه حينما تحدث المفارقة في الشطر الثاني من خلال أسلوب الدعاء بما يحمله من الخضوع .

ب- الالتفات في قوله (ما لهن وما ليا)

كان نسق الكلام أن يقول (سقيتم سماما ..ما لكن وما ليا) ، وأسلوب الالتفات الذي يوقظ الذهن ويحفز ذاكرة المتلقي وذائقته ؛ يعد – فضلاً عن ذلك – من دلالات الاضطراب والقلق للذات الشاعرة ، حيث إنه طريق للهروب من الحوار والمواجهة التي يقوم عليها أسلوب الخطاب، كما أن الحديث عن وإلى الغائب يعطي المتحدث قدراً من الحرية المؤقتة التي تطلق العنان لخياله؛ فيتحدث بما يريد وكيفما يريد ؛ لذا نلحظ أن جل أسلوب القصيدة يستند إلى طريق القص دون الحوار .

ج– التقديم : قدم (لهن) على (ما ليا)؛ ليلمح بأن البداية كانت منهن، والإغراء من جانبهن؛ حتى يشبع غرور نفسه المضطربة، ثم أعاد الضمير على متأخر في اللفظ في قوله : (في آثارهن الغوانيا)، ولعل السبب؛ التعجيل بذكر الأهم، وهو الإخبار عن رحيلهن لأن محور البيت هو التعبير عن إعراض الشاعر عن كل من يعرض عنه. [٦٨]

د– الألفاظ: من دلالات الاضطراب والقلق ما تبدى في اختيار الشاعر لألفاظه ، ومنها لفظة (الغواني) ، وإذا تأملنا كل هذه المعاني المراوغة لهذه اللفظة سنجد معنى البيت – بمراوغته– يتحملها منفردة ومجتمعة ، ومتسقة مع معاني القسم الأول من القصيدة ، والتقابل بين صفات المرأة

([٦٨]) وإذا ما نظرنا إلى الأبيات التي أسقطها محقق الديوان من المتن وذكرها في الهامش مشيراً إلى الروايات التي أتت بها ؛ سنجد أن الضمير في قوله : (في آثارهن) لا يعود على متأخر ، وإنما يعود على لفظة الغواني الواردة في الأبيات السابقة لهذا البيت على رواية من أثبتها كالمرزوقي وهي قول الشاعر :

وما جئتها أبغي الشفاء بنظرة فأبصرتها إلا رجعت بدائيا

ولا طلع النجم الذي يهتدي به ولا الصبح حتى هيجا ذكر ماليا

.. ديوان سحيم ، ص ٢٢.

في القسمين ؛فإذا كانت (عميرة) مع جمالها وعزتها قد زهدت في لقائه فزهد لقاءها، وأدبرت عنه فأدبر عنها ؛ فمن الطبعي ألا يترك الشاعر الشك يتسلل لعقل المتلقي ؛ ولا الاستفهام الإنكاري يراوده عن نفسه ،فأتي بالجمع في (الغواني) ليقابل المفرد (عميرة)، وأتي بلفظ الغواني ليقابل معاني الزينة والترف، وجاء بقوله : ألا ناد في آثارهن...ليقابل به قوله: بآية ما جاءت إلينا ..، ثم سرعان ما استبدت به النزعة النرجسية فعاد إلى ما كان بعد هذا البيت ليقول : تجمعنّ...، وأقبلنّ..، يعدنني...، وكأن الإقبال أو بالأحرى تركيز الشاعر على الإقبال عليه ؛ هو القاسم المشترك الأقوى بين أقسام شعر المرأة في القصيدة .

وجدير بالذكر اختيار الشاعر للفظة التي تجمع جمع تكسير دون غيره، وهي : الغواني ؛ لأن صيغة التكسير تجعلها أقرب إلى الاسمية التي تفيد الثبات والدوام، فكأن اختيار جمع التكسير أبلغ في إطلاق الصفة وآكد. " يقول العرب : الزواجر والنواهي والصواعق والخوالف ، ...ولا يجمعونها على فعّل ؛ لأنهم يريدون بذلك الاسمية أو القرب من الاسمية ." [٦٩]

كما وفق الشاعر في اختيار لفظة (سماما) جمعاً ، لتفيد المبالغة في الدعاء عليهن ، وربما لتناسب لفظ الجمع في (الغواني) ، في اللفظ والمعنى . وتكرار الاستفهام الإنكاري في قوله : (مالهن وما ليا) يكسب المعنى صدقاً فنياً ؛ حيث يعزز رؤية الشاعر الذي يدعي إقبال النساء عليه، وإغرائهن له ثم رحيلهن عنه ؛ مما دفعه للتعجب من صنيعهن . ولعله عزف عن ذكر فعالهن في البيت مكتفياً بتكرار الاستفهام : وما ليا ، وهو يوحي بما كان منهن ومنه من أفعال تفسرها الأبيات اللاحقة مثل قوله : (تجمعن من شتى ثلاث وأربع..).وتصل الذات في بقية هذا القسم إلى قمه الاضطراب والتناقض؛ فتبدو الأنا في صراع عنيف بين الوهم والحقيقة، والقوة والضعف، والصدق والكذب، والقناع والسفور، توارت تلك الأنا المتضخمة؛ لتحل محلها الأنا المنهزمة، اختفى صوت التلميح بالحزن؛ ليحل محله التصريح به، بل والإلحاح على ذكره؛ ولعل السبب في ذلك ؛ تلك النظرة المستعلية؛ فهو في رؤيتهن ذلك العبد الاسود الذي يستخدمنه لقضاء حوائجهن، ويستأنسن به إذا خرجْن من خيامهن إلى وحشة الصحراء، ثم يأمنَّ جانبه، ولا يعبأن بما يلاقي رجل يرى جمعاً من النساء يتضاحكن ويتمايلن ويتخففنّ من ثيابهنّ، ويسخرن من شِعره، وثيابه، ولونه، ويتندرن بما يعتري لسانه من لكنه أعجمية، وهي سلوكات تُخَلف حزناً عميقاً في نفس الشاعر، لا يخفف من وطأته إلا النيل من القبيلة كلها، وقد عبر عن هذه العلاقة التي جمعته بالنساء في غير هذه القصيدة. [٧٠]

وقد ألقى الاضطراب النفسي بظله على لغة الأبيات ؛ فجاءت الأفعال بصيغة تعزز من طغيان الأنا وتضخمها ، مثل : تجمعنّ، أقبلن ، يعِدْنني؛ فالمبادرة دائماً منهن ، وجاء التعبير بلفظة :

([٦٩]) معاني الأبنية في العربية ، للدكتور / فاضل صالح السامرائي ، دار عمان للنشر ، الأردن ، ط٢/ ١٤٢٨- ٢٠٠٧م ، ص ١٣٧.

([٧٠]) راجع ديوان سحيم ، ص١٥، ١٦،

(شتى) الذي يوحي بإقبال النساء عليه من أماكن متفرقة ، ثم عزز هذا المعنى بقوله: ثلاث، وأربع ، وواحدة ، ويختم البيت بقوله: حتى كملن ثمانيا، وذكر الأعداد ثم إعادة جمعها تأكيداً عليها ، وهي من ظواهر لغة العرب إذا دعت حاجة السياق إليها [٧١] ؛ فالشاعر مرتاب من تكذيب السامع – وحقت له هذه الريبة –؛ لذا يؤكد على هذا المعنى بأكثر من أسلوب ، ومنها : التعبير (بأقصى الخيام)، كما كان الأمر في القسم الأول مع عميرة، ومنها: التعبير (بنواهد)، و (لم يعرفن خلقا سوائيا) ،وهي تعبيرات توحي بالجمال، وحداثة السن، ثم تعيد التأكيد على كل ما يدعيه .ثم يتبدى الصراع النفسي للذات في الدعاء علي النساء ؛ بأن يُصبن بالأمراض ، ولم يعرف شعر الغزل عند العرب الدعاء بالشر على النساء؛ إلا في مثل هذه المواطن التي تبحث من خلالها الذات المقهورة عن مخرج؛ وتنتقل الذات الشاعرة بعد ذلك إلى التخفف من الأقنعة؛ بعد أن أظهر الدعاء عليهن ضعفها وقلة حيلتها؛ لتظهر سافرة وقد أنهكها الألم؛ لتنقلنا أبيات القصيدة إلى جزء نلاحظ أنه الوحيد الذي كشفت فيه الذات عن كل أقنعتها معترفة بأوجاعها ، مستفهمة مستنكرة مهزومة، مستغرقة في البوح ؛ حتى ليخيل إلى القارئ أنه انتقل إلى شاعر آخر غير سحيم ؛ فيقول: (تبصر خليلي هل ترى من ظعائن ...)، وبعد أن ختم بالدعاء على الغواني ، كان هذا إيحاء بالرغبة في الانتقال إلى حديث آخر، أو بالأحرى صبوة أخرى؛ تتجلى فيها ذات الشاعر من زاوية أخرى فقال: تبصر خليلي هل ترى من ظعائن ..تلك الجملة التي ظهرت في شعر غير واحد من الفحول ، ولن أستطيع أن أذكر فيها قولاً يضيف جديداً إلى ما قاله الدكتور محمد أبو موسى إذ يقول:. – وهو يعقب عليها في معلقة زهير، قائلاً : " وأول ما تقع عليه هو أنه قال : (تبصر) ، ولم يقل انظر، أو ترى، كما قالوا: (ترى برقاً أريك وميضه) ، وفي كلمة (تبصر)؛ دلالة على البصر والبصيرة معاً، بل إن حظ البصيرة أجزل هنا من حظ البصر... ، ولم يكتف بأن رآه هو على سبيل التوهم ؛ فنادى صاحبه، وحثه على أن يرى هو الآخر ما يرى ، وهذا كله دال على فرط التشوق ، وفرط التوهم . . " [٧٢]

ولعل مخاطبة الظعائن تحمل دلالات نفسية عميقة ، ويختلف مشهد الظعينة عند سحيم – هنا– من وجوه، منها : قصر المقطع الذي يصف الظعينة؛ فقد استغرق ثلاثة أبيات فقط، وهذا يفسر الصراع الداخلي للذات بين تذكر الصبوات ،كما لا نجد في ظعائن سحيم أثراً للبكاء أو الحزن– كما هو الحال في مشهد الظعائن في الشعر – ، بل لم تلتقط عدسته – كعادة الشعراء– في الجاهلية وصفاً تصويرياً سوى بعض الصفات المحملة بدلالات خفية، منها: ذكر بعض أسماء المواضع مثل : شرورى ،المقراة، ووصف مشيتهن وأحوالهن في قوله : تأطرنّ أي: المشية في دلال وزهو ، وطول مكثهن في المكان، من خلال شأنهن مع الإبل في قوله: تورعن، وأنزلن حادياً، وورّع الإبل عن الماء: أي ردها .[٧٣]

([٧١]) قال تعالى : (فصيام ثلاثة أيام في الحج وسبعة إذا رجعتم تلك عشرة كاملة) سورة البقرة ، جزء من الأية ١٩٦.

([٧٢]) الشعر الجاهلي ، ص٣٥٢، ٣٥٣

([٧٣]) ينظر الرحلة في القصيدة العربية ، دكتور / وهب رومية، ص٢٧ ، ط٣/ ١٩٨٢ ، مؤسسة الرسالة ، بيروت – لبنان .

ولعل في ذكر الأماكن ما يوحي بالصلابة والوعورة، على نحو ما في الطرق المحيطة بجبال شرَورى، والمقراة ، وهي دلالات كامنة في الذات الشاعرة، ربما تحمل الأماكن المذكورة رصيداً من الدلالات المجتمعية في نفوس أبناء القبيلة، أو ربما ذكر الجبال يوحي بالعلو والارتقاء، وربما تشير المواضع إلى بيئة مجاورة ، وقبيلة تجاور قبيلة الشاعر سكنت بالقرب من المواضع المذكورة – وهي قبيلة تميم – ، وهذه الظعائن لهذه القبيلة، وهذا يرجحه ما ذكر في الروايات ،من أن سحيماً أحب امرأة من تميم ، وقال فيها أكثر شعره.

ومن كمال اللغة عند الشاعر في أبيات الظعائن ؛ تباطؤ حركة الظعائن ،وطول مُكثهنّ؛ قابله طول مقاطع الكلمات، وتباطؤ إيقاعها، فتكررت الحروف المشددة بصورة لافتة ، مثل : تبصّر ، تحمّلن، تأطَّرن، ورَّعن ،كما أن تردد الظعائن بين المكث والرحيل ؛ صاحبه تردد في الألفاظ بين المعنى وضده ، مثل : غواديا، وسواريا ، وورعن ، وأنزلن حادياً. وقوله: (أشارت بِمدرَاها وقالت لتربها..)[٧٤]

إذا تأملنا لغة البيت ؛ سنجد تعاقباً للأفعال يعكس الحركة، والسرعة في قوله: أشارت، وقالت. والبيت التالي رأت قتباً رثّاً، كما توالت الكلمات المعطوفة : رثّاً ، وسُحق عباءة ، وأسود ، و فيه إيحاء بالسرعة، وتوالي الأحداث ، وكأن هذه المرأة تستخف بهذا العبد ابتداء، دون تفكير أو تمهل، وتضرب بكلماتها؛ فتوجعه ،دون أن ترعى لإنسانيته حقاً، وقد جاءت الألفاظ توحي بهذه المعاني؛ فلم يكتفِ بقوله : أعبد..؟ حيث أتى الاستفهام بالهمزة؛ للإسراع في التهكم، وكلمة : عبد في ذاتها توحي بالعبودية، والإذلال ؛فأعقبها بقوله: بني الحسحاس ؛ زيادة في إلحاق الإذلال به؛ فهو ليس عبداً لفرع نبيل كريم في قبيلة كبيرة ، وإنما لفرع مجهول مُزدَرَى، ثم لم تكتف بذلك؛ بل ازدرت موهبة الشعر التي يمنحها الله من يشاء، ولم تكن القوافي الطيِّعة شفيعة له عندها ؛ فكان الاستفهام إنكارياً .

ويلاحظ أن الشاعر أدار الحديث بطريق السرد دون الحوار؛ فقال في البيت التالي : (رأت قتباً رثَّاً، وسُحق عباءة)، كأنما تأنف نفسه أن يدخل في حوار معه، أو ربما لم يلجأ إلى الحوار تجاهلاً لهذا الازدراء، من خلال حديثه الصريح عن نفسه، الذي بدا فيه متصالحاً معها، وبالغ في وصف نفسه بالفقر من خلال توالي الألفاظ التي تعطي المعاني نفسها؛ فالقتب رث، ويرتدي سحق عباءة، والرحل صغير، والثوب بالٍ، واللون أسود، ثم هو عار مما يملك الناس، وقد وفق الشاعر في اختيار لفظة (عارياً) ، كأنه يندد بالنساء التي ترى المال يستر كل عيوب الرجل ، ثم ما أضافته اللفظة بمعناها، وموقعها من بيان حال هذا العبد، وما يثيره من الشفقة، والنفور معاً، وقدّم (مما) التي تعني الملك والمال، على (عاريًا)؛ لأن محور حديثهن عن المال، واهتمامهن بالمال لا

---

(٧٤) الفاعل في قوله : (أشارت) يعود إلى (قائلة) ، في قوله :

وقائلة والدمع يحدر كحلها أهذا الذي وجداً يبكي الغوانيا

في رواية غير تلك التي اعتمد عليها محقق الديوان ، وقد أورد الأبيات في الهامش . راجع ديوان سحيم ، ص ٢٤.

بالشخص؛ لذا كان التقديم . وقوله : (أشارت بمدراها) : تعبير يشعر بشدة استخفاف هذه المرأة به ؛ كأنها تقول ما تقول، وهي تتزين ولا تعبأ بوقع ما تقول على نفسه [٧٥]، والدعاء عليهن: سُقين سِماماً، والتوعد بعدم ظهوره في طريقهن بعد اليوم؛ لدليل على ضعفه وانكساره مما صنعن به، ولعل في صيغة الجمع في أسلوب الدعاء، على الرغم من أن واحدة فقط هي التي أشارت بمدراها ؛ يشير إلى أنها تحدثت بلسان كل النساء، وأنه رأى منهن جميعاً هذا الازدراء، ولعله رأى السخرية من واحدة ؛ ولشعوره بالإهانة الشديدة مما فعلت وقالت؛ أثير غضبه فدعا على الجميع، كأنه غضب مضعف، وردة فعل أقوى كثيراً من الفعل ذاته . ثم عاد إلى صيغة الجمع، فقال : (يرجلن أقواماً، ويتركن لمتي ..)[٧٦] ، ولعل الانتقال من صيغة الجمع إلى المفرد أكثر من مرة؛ يرجع إلى رغبة الشاعر في إخفاء أمره مع امرأة ما ، ويخشى على نفسه من انتقام وليها[٧٧] ، أو ربما تعريض بإقبال جموع النساء عليه، وقد أتين من كل واد يبغين الهوى والتصابيا.

ثم يقول : (فلو كنت ورداً لونه لعشقنني..ولكن ربي ، فما ضرني أن كانت أمي وليدة ..)، ويتبدى من خلال البيتين؛ سفور الذات الشاعرة المنهزمة المتمردة على فكر القبيلة، ونظرتها القاصرة للإنسان ،وقد وفق الشاعر في استعمال (لو) الشرطية، التي تفيد الامتناع؛ للتعبير عن

([٧٥]) ويُسقط محقق الديوان بعد هذا البيت عدة أبيات، قد وردت في نسخة أخرى غير التي اعتمد عليها ، نص عليها في هامش الديوان، وهي قوله :

وما ضرَّني إلا كما ضر خضرماً من البحر خطاف حسا منه ماضيا

فقل للغواني ما لهن وماليا تساقين سماً إن رأيْنَ خياليا

ولا أستبعد أن هذين البيتين من أصل القصيدة؛ فهما يوضحان وصول الشاعر إلى قمة الصراع النفسي؛ فهو يدير حواراً بينه وبين نفسه، في لحظة مكاشفة – ما كان أغناه عنه– ؛ تصل فيها ذاته إلى قمة التناقض.

([٧٦]) وترجيل المرأة شعر الرجل؛ من كمال العناية به، ودليل على صدق المحبة، قال الشاعر:

تُرجّل لمتي وتقُمّ بيتي وأعطيها الإتاوة إن رضيتُ

البيت لأعرابي أراد أن يتزوج امرأة بمتعة ، شرح شواهد المعنى للسيوطي ، ت/ أحمد ظافر كوجان ، ج١/ ص ٢١٤، ط ١٣٨٦م ، لجنة التراث العربي للنشر .

([٧٧]) وهذا يوضحه ما جاء بعد البيت السابق ، في رواية غير التي اعتمد عليها محقق الديوان ، يقول فيها سحيم :

أغالي أعلى الله كعبك عاليا وروى بريّاك العظام البواليا

أغالي لو أشكو الذي قد أصابني إلى جبل صعب الذرى لانحنى ليا

أغالي ما شمس النهار إذا بدت بأحسن مما بين برديك غاليا

جاء النداء بالهمزة؛ للشعور بقرب المنادى، ثم كان المنادى مرخماً على سبيل التدليل ، وتكرر النداء والمنادى تلذذاً بذكره، واستجداءً لعطفه، واستدراراً لقربه، ولا يخفى ما يوحيه التناقض في المعاني بين الإباء ، والخضوع من انعكاس للصراع الذي بلغ ذروته لدى الذات الشاعرة ؛ فيقول عائداً إلى صيغة الجمع:

تحدّرن من تلك الهضاب عشية إلى الطلح يبغين الهوى والتصابيا

راجع الديوان ص ٢٥.

عجزه وضعفه أمام أمنياته القوية، وكذا التعبير بصيغة الجمع في قوله :(لعشقنني) نقمة على فكر كل النساء، وإضافة ياء المتكلم إلى لفظتي : ربي، وشانني؛ نوع من التعويض، والاحتماء؛ عززه البيت التالي إذ يقول : (فما ضرني) بصيغة الاستفهام الإنكاري، ولعل في اختياره هذه الصورة : تصر وتبري...؛ دلالة على مكاشفته لنفسه، ولغيره بأن أمه كانت من الإماء الأكثر امتهاناً، الأقل رتبة بين نظيراتها ؛ وذلك لأنهم قد أسندوا إليها أحقر الأعمال، ولعل في اختيار صورة الأم وهي تشد الحبال، والأخشاب على جلد الناقة بكل قسوة؛ حتى تمنع الفصيل من الرضاعة؛ مشهداً مؤلماً وقاسيًا يفصح عن الضعف ،والعجز، وكلها دلالات تفصح عن معاناة الذات. وقوله : (تعاورن مسواكي ...)، ولعل استقصاء الشاعر لصورة الغواني التي تنبض بالحركة، والنشاط؛ هروب من مواجهة نفسه، ورغبة في إطالة زمن ادكار الصبوات، فلم يتبادل المسواك مع واحدة ؛ وإنما (تعاورن) مع الجميع، وتبادل الأشياء من الأمور التي تحدث بين المتحابين، ووردت كثيراً في الشعر العربي ، وبلغ بالذات التعالي مبلغًا عظيمًا ؛حين صور تمسك النساء بمسواكه في مقابل خاتم من الحلي، قد وضعه في بنان شماله، دون يمينه !

وتوالِي الأفعال الماضية؛ يوحي بالسرعة والحركة المفرطة للنساء مثل : تعاورن ،أبقين، قلن، ألا يلعبن، أطلن ، لعبن ، ألقين ،..، وكان مما يوحي بالسرعة؛ اختيار صيغة : (ياالعبن)، حيث دخل حرف النداء على الفعل ،[٧٨] وإذا كان المنادى محذوفاً، أو كانت الياء حرف تنبيه؛ فان المعنى هو الإقبال على اللعب، وجملة : (ما لم يردنا نعاس) توحي بالدعة، والطفولة، كأنه جمع من الأطفال يلعبن حتى يغلبهن النوم، كما توحي بالأمان والطمأنينة، ومحل اللهو واللعب رابية سخية، وهو تعبير يناسب الانطلاق والسعادة ، ثم قوله : (وألقين عن أعطافهن المراديا) أي الأردية، يوحي بالتحرر، والأمن . ثم تأتي اللحظة التي يستفقن فيها، ويرجعن إلى رشدهن وبيوتهن، وقرار العودة لم يكن قراراً مختاراً؛ وإنما أُكرهن عليه؛ فلقد كرر الشاعر ثلاث جمل متتالية تفيد إجبارهن على العودة، وهن : (وما رمن حتى أرسل الحي داعيا، وحتى بدا الصبح الذي كان تاليا، وحتى استبان الفجر أشقر ساطعا)، وتبدل الحال من الانطلاق والتحرر والمرح، إلى البطء، والخزي، والخوف، في قوله: (فأدبرن يخفضن الشخوص كأنما قتلن قتيلاً ..وأصبحن صرعى ..شربن مداماً ما يجبن ..) ، ربما كانت هذه النهاية القاسية ؛ عزاءً لنفسه، وحمله لها على نسيان حياة اللهو، وإقناعها بمقصد القصيدة الذي تمثل في مطلعها؛ لذا جاءت اللوحة التالية تحمل هذه المعاني.

([٧٨]) والنحاة لهم في ذلك قولان : " حرف النداء إما داخلاً على منادى محذوف مناسب للمعنى، ... وهذا عند من يجيز حذف المنادى ، وإما اعتباره حرف تنبيه عند من لا يجيز حذف المنادى، والرأيان مقبولان ، ولكن الثاني أولى." – النحو الوافي، عباس حسن، ط٥/ ج٤–ص٦ ، دار المعارف ، مصر

القسم الثاني : لوحة الناقة يقول الشاعر :

فعَزَّيْتُ نفسي واجْتَنبْتُ غوايتي		وقرَّبتُ حُرْجُوج العشيَّة ناجيا (٧٩)
مَرُوحَاً إذا صام النهارُ كأنما		كسوت قُتُودي ناصعَ اللّون طاويا (٨٠)
شَبُوباً تَحَامَاهُ الكلاب تَحَاميا		هو اللّيث مَعْدُوًّا عليه وعَادِيا (٨١)
حمته العَشَاءَ ليلةٌ ذاتُ قِرَّةٍ		بِوَعْسَاءِ رملٍ أو بحَزْنَانَ خاليا (٨٢)
يُثير ويُبْدي عن عُروقٍ كأنها		أَعِنَّةُ خَرَّازٍ جديداً وباليا (٨٣)

---

(٧٩) الحرج والحرجوج : الناقة الجسيمة الطويلة على وجه الأرض ، وقيل الشديدة ، وقيل: الضامرة . لسان العرب ، حرج، ج٤/ ص٧٥. ناجيا : نجا : النجاء : السرعة ، المنجى: الموضع الذي لا يبلغه السيل ، ناقة ناجية ونجاة : سريعة ، ولا يوصف بذلك البعير ، ويقال للبعير: ناج . لسان العرب ،ج٤/ ص ٢٠٤.

(٨٠) مروحا: المرح : شدة الفرح والنشاط حتى يجاوز القدر ، والمرح : التبختر والاختيال ، وناقة مِمْراح ومروح: نشيط أمرحه الكلأ . لسان العرب ، مرح ، ج١٤/ ص٤٨. صام النهار صوما : إذا اعتدل وقام قائم الظهيرة ، صوم ، ٨/ ٣٠٩ . قتودي : القَتَد والقِتد : خشب الرحل ، وقيل : القتد: من أدوات الرحل ، والجمع أقتاد وأقتد وقتود ، قال النابغة : وانم القتود على عيرانة أجد ..لسان العرب ، قتت، ١٢/ ٢٠ . ناصع : الخالص من كل شيء ، وأراد به ها هنا ثوراً وحشياً ، ديوان سحيم ، ص ٢٨. طاوي : رجل طوي البطن : أي ضامر البطن ، وطوى نهاره جائعا يطوى فهو طاو أي خالي البطن جائع لم يأكل . لسان العرب ، طوى ، ٩/١٦٦ .

(٨١) شبب: يقال للثور إذا كان مُسِناً : شبب ، وشبوب ، الشبب: المسن من ثيران الوحش الذي انتهت أسنانه ، وقيل : هو الذي انتهى تمامه وذكاؤه ، والشبوب: يشب شبابا وشبوبا : رفع يديه كأنه ينزو ، ولعب ، وقمص . وأشبيته : إذا هيجته . لسان العرب، شبب، ٨/١٠.تحاماه الناس : توقوه واجتنبوه . لسان العرب ، حما ، ٤/٢٤٠.عدا عدواً : ظلم وجار ، والعادي : الظالم وأصله من تجاوز الحد في الشيء . لسان العرب ، عدا ، ١٠/٦٧ .

(٨٢) حمته : منعته ، الحَمِيّ : المريض الممنوع من الطعام والشراب . لسان العرب ، حما ، ٤/٢٤٠. قرة : البرد الشديد ، قرّ، ١٢/٦٩٢. وعساء : رمل ضخم سهل ليس بالشديد . ديوان سحيم ،ص ٢٩. حزنان : الحزن المكان الغليظ من الأرض ، وقيل : بلاد العرب ، أو هما حزنان : أحدهما : مابين زبالة ونجد وله غلظ وارتفاع، والثاني : لبني يربوع وفيه رياض وقيعان ، وهو مرتع من مراتع العرب . تاج العروس، للزبيدي ، ط ٢٠٠١م، إصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون بدولة الكويت ، ٣٤/ ٤١٤ .

(٨٣) ثَريت الأرض ثَرى فهي ثرية : ندِيَت ولانت بعد الجدوبة واليبس ، والثرى : التراب الندي ، لسان العرب ، ثرى ، ٤/١٧ . بيدي : بدا القوم : خرجوا إلى البادية ، وقيل للبادية: بادية : لظهورها وبروزها . لسان العرب ، بدا، ٢/٤٢.العروق : عروق الشجر ، وأعرق الشجر وعرّق : امتدت عروقه في الأرض ، لسان العرب ، عرق، ١٠/١١٦. أعنة : عنان اللجام : السير الذي نمسك به الدابة والجمع أعنة ، العِنان : الحبل ، العُنة : الحظيرة من الخشب أو الشجر تُجعل للإبل والغنم تحبس فيها ، وقيل : لتتدرأ بها من برد الشمال . لسان العرب ، عنن، ١٠/٣١٠.خراز : الخرز : خياطة الأدم .وخرز الخف وغيره يخرزه خرزاً ؛ والخراز : صانع ذلك . لسان العرب ، خرز ، ٥/٤٢.

يُنَحِي تراباً عن مَبِيتٍ و مَكْنِسٍ		ركاماً كَبَيْت الصَّيْدنانيّ دانيا (٨٤)
فصَبَّحه الرامي من الغَوْثِ غُدوةً		بأكْلُبِه يغري الكلاب الضواريا (٨٥)
فَجالَ على وَحْشِيّه وتخَالهُ		على متنه سِبًّا جديداً يَمَانيا (٨٦)
يذُودُ ذِياد الخَامِسَاتِ وقد بدَت		سَوَابقُها من الكِلاب غَوَاشِيا(٨٧)

كانت – بجانب كونها أحد أهم مصادر العيش – كانت رفيقة الرحلة، وصديقة الخلوة ، ومعينة في أوقات السلم والحرب؛ حتى غدا الشاعر العربي يتخطى بث شكواه إليها؛ إلى التوحد معها، واتخاذها قناعاً يتستر خلف حديثه عنها؛ من هنا اختلف مشهد الناقة اختلافاً كبيراً بين شعراء هذا الزمن، بل اختلف لدى الشاعر الواحد. (٨٨)

وتحدث عدد من النقاد المعاصرين عن الرمز في القصيدة الجاهلية ، وأفاضوا في حديثهم – تنظيراً وتطبيقاً – عن رمزية الناقة من خلال جانبين ، الأول : الفرار من ربقة الألم والفراق في لوحة الغزل ، إلى آفاق وصف الناقة الذي يتخلله – على الأغلب – طرد وصيد وصراع يعكس متاعب الرحلة (٨٩) .

---

(٨٤) مكنِس : مولج الوحش من الظباء والبقر، تستكن فيه من الحر ، وهو من ذلك ؛ لأنها تكنس الرمل حتى تصل إلى الثرى .لسان العرب ، كنس ، ١٣/ ٢١٨. الصيدناني، وقيل الصيدلاني : الصيدن الضبع ، والكساء الصفيق ليس بذلك العظيم ، ولكنه وثيق العمل ، وقيل الملك ؛ لإحكام أمره ، وقيل الثعلب ، وقيل من أسمائه ، قال ابن بري : الصيدن عند الجمهور : الثعلب ، وأورد الجوهري أن الصيدن : دُويبة تعمل لنفسها بيتاً في الأرض وتعميه أي تغطيه. تاج العروس ، للزبيدي، ٣٥/ ٣٠٥.

(٨٥)غوث : حي من الأزد ، ومنه قول زهير : وتخشى رماة الغوث من كل مرصد . تاج العروس للزبيدي ، ٥/ ٣١٥.الضاري : المعلم الصيد المدرب .

(٨٦) الوحشي : الجانب الأيمن من كل شيء ، وقيل : الأيسر . الصحاح للجواهري ، ت/ أحمد عبدالغفور عطا، دار العلم للملايين ، بيروت – لبنان ، ط ١٩٨٧م ، ٤/ ١٠٢٤. السّب : الخمار والعمامة ،يحجون سب الزبرقان المزعفرا ، تاج العروس ، ٣/٣٦. والسب : ضرب من الثياب البيض ، ديوان سحيم : ص٣٠.

(٨٧) يزود : يمنع ويرد ، الخامسات من الإبل : التي وردت يوما ورعت ثلاثة أيام ، ثم وردت اليوم الخامس ، فهي شديدة العطش ، ومنعها شديد، لسان العرب ، خمس، ١٥٦/ ٥ . سوابق: السبق : القُدمة في الجري وفي كل شيء والجمع أسباق وسوابق ، لسان العرب ،سبق، ٧/١١٥.غواشي : غشي عليه غشيه غشيا وغشيانا : أغمى ، فهو مغشي عليه . قال تعالى : (لهم من جهنم مهاد ومن فوقهم غواش) أي إغماء . لسان العرب ، غشي ، ١١/٥٤.

(٨٨) ولا أجد ما يعزز هذه الرؤية؛ أفضل من قول الدكتور محمد أبو موسى – أطال الله بقائه – : " وليس لكل شاعر ناقة ، وإنما لكل قصيدة ناقة ، لو خلعتها من قصيدتها ، وزرعتها في غيرها ؛ لماتت هذه الناقة، ومات معها الشعر، وكذلك قل في العير، والثور، والأتن ، والبقرة المسبوعة ، والظليم..." مقدمة : الشعر الجاهلي : دراسة في منازع الشعراء .

(٨٩) وممن تحدث ؛ الدكتور النويهي إذ يقول : " يشتد بالشاعر حزنه وألمه على فراق أحبته ؛ فلا يرى منجاة منهما ؛ إلا أن يعلو ظهر ناقته؛ فيسرع عليها ، ... " الشعر الجاهلي : منهج في دراسته وتقويمه، د / محمد النويهي ، ط١/ ص ٣٢٣، الدار القومية للطباعة والنشر – القاهرة – مصر .

والثاني : – وهو الأقرب إلى طبيعة يائية سحيم – أن يتخذ الشاعر من الناقة قناعاً لذاته أو لغيرها.(٩٠).

ومن النقاد من اتسع في قراءة مشهد الناقة ليتضمن الجانبين معاً، بل وغيرهما . يقول الدكتور وهب رومية : " ويبدو أنه تضييق على الشعر والشعراء ؛ أن نحاول تحديد نظرة الجاهلي إلى ناقته، وحصرها بأمر واحد ؛ فنزعم أنه يتوسل بها إلى ممدوحه ، أو يؤكد بها فتوته، أو يحملها عبء الكشف عن حالته النفسية ، أو ينظر إليها نظرته إلى شريكه ، في السرور والحزن ، أو يتخذها رمزاً لحيوان الصحراء .. ، إن الناقة لا تسمح للشاعر الجاهلي بواحد من هذه الأمور فحسب، ولكنها تسمح بها جميعاً، وبأمور سواها . " (٩١)

ويتخلص سحيم من حديثه عن الغواني إلى لوحة الناقة بقوله : (فعزيت نفسي ، واجتنبت غوايتي ...) ، وكأن الفاء المتصدرة؛ تفيد قوته في المواجهة ، وقدرته على تجاوز المواقف المخزية ، فهو يمتلك نفساً لا يعرف اليأس سبيلاً إليها ، فبنفسه يهيئ نفسه للخروج مسرعاً من ذكريات الماضي المؤلم ، ويتخذ من الناقة السريعة سبيلاً للهروب من كل شيء . وإذا ما تأملنا لغة البيت وما يليه؛ سنلحظ أن اللغة قد رسمت قناعاً جديداً من أقنعة الشاعر يعكس معاناته، ويكمل ما بدأه ، ويتضافر مع ما سبقه من أقنعة . والشاعر في لوحة الناقة يجري على عادة شعراء عصره .(٩٢)

لجأ سحيم إلى القص باستخدام الفعل الماضي (فعزيت ، واجتنبت ، وقربت)؛ ليدل على المبالغة في تجاوز الحدث المؤلم ، وتجاهله له ، وكأنه أصبح ماض وانتهى ، ولم يكن له من حيلة إلى النجاة بنفسه ، والتمسك بوحدته في علو وترفع ، وهذا ما أفاده تكرار الياء في قوله : نفسي ، غوايتي .

وجاء وصف الناقة القناع ؛ معززاً لهذه المعاني فهي ناقة (حرجوج ، ناجية ، طويلة، قوية، مروح ...)، ولعلها صفات هذه الذات التي أرادت أن تفخر بعدما تعرضت للازدراء والتجاهل في الأبيات التي سبقت هذه اللوحة، ويتأكد هذا التأويل إذا ما أنعمنا النظر في أوصاف الناقة، مثل : (ناصع اللون) ، وكثر دوران هذا الوصف للناقة في شعر هذا العصر؛ فالناقة ثور مفرد – على الأغلب – يستوطن أرضاً ، قد تكون روضة طيبة، وقد تكون صحراء مقفرة، وهو أبيض اللون كالثور اليماني، وثالث ثلاثة في قصة مثيرة أبطالها : الثور ، الكلاب ، الصياد، تنتهي بهزيمته أو فراره، أو انتصاره ، والبياض؛ إيحاء بالنقاء من كل شائبة ،

---

(٩٠) منهم: الدكتور كاظم الظواهري إذ يقول : " والذي نحسب أن الشاعر العربي يسقط من خلاله – يعني رمز الناقة – بطريقة فنية؛ كل ما يعجز التعبير المباشر عنه ، مما يجيش في نفسه من معان... " المعادل الموضوعي في الشعر الجاهلي ، د / كاظم الظواهري ، ط١– ٢٠١٠م، ص٥٥، دار الهداية للنشر والتوزيع – مصر .

(٩١) أدب الرحلة ، ص١٧٣.

(٩٢) " ويتردد فعلا (الإمضاء) و(التسلية) ومرادفاتهما تردداً قوياً في هذا الشعر – يعني وصف الناقة – ؛ فكيف يمضي الشاعر همومه بهذه الناقة ؟ وكيف يسليها بها ؟ هل خطر ببالنا أن الأشياء في الشعر يلفت بعضها إلى بعض ، فالهموم تلفت إلى الناقة ، والناقة تلفت إلى الكون ، والكون يلفت إلى الذات ، وهكذا. " شعرنا القديم والنقد الجديد ، د / وهب رومية ، ص ١٨٣.

وتطلع نحو البياض المادي والمعنوي.[٩٣] ؛ ولعل رغبة سحيم (العبد الأسود) في الحديث عن البياض؛ يعد من المفارقة؛ فهو يجمع بين السواد والبياض، كما الثور الذي اشتد بياضه مع شدة سواد عينه؛ فحاز أعلى مراتب الجمال . وكذا التعبير (بطاوي) ، وهو الضامر البطن ، صفة تعكس خفة الجسد وتناسق شكله، وهذا يناسب وصفه بالسرعة والخفة ، وربما يعني بالطاوي : الجائع خالي البطن، .(والشبوب) : المراد به هنا : رفع يديه كأنما ينزو أو يلعب ، وهي صورة تعكس مدى الارتياح والاختيال واستعراض القوى حال المواجهة ، ولا يخفي تشابهها مع صورة الشاعر المتصابي المتفاخر في لوحة الغزل. وإذا ارتضينا فكرة كون الناقة قناعًا لسحيم؛ فعليه تكون الكلاب رمزاً لأعدائه ، وقوله : (تحاماه) : توقوه ، واجتنبوه، والمفعول المطلق (تحاميا) ، تعبير بالمصدر يؤكد على شجاعة الثور وقوته، ثم قال : (معدواً عليه وعادياً) ، وهي صورة تعكس المفاعلة والمشاركة والتكافؤ، والاعتراف بقوة الخصم ، كما تفيد نفي الهمجية والوحشية عن الثور، وربما في هذا المعنى تسويغ من الذات، لما اقترفت بحق رجال القبيلة قبل نسائها .وبعد تخلصه من الصراع مع الكلاب؛ واجه البرد الشديد الذي داهمه ليلاً ، بعد يوم شاق، يقول : (حمته العشاء ليلة ذات قرة)، وحمته العشاء : أي أن البرد الشديد قد منعه العشاء ، والتعبير (بحمته) : يفيد الحرمان من الشيء ، على الرغم من وجوده، وهذا أشد على النفس من الحرمان منه مع فقده؛ فالحَمي: المريض الممنوع من الطعام والشراب . ثم هو لا يستسلم للبرد؛ فانتقل من مكان إلى آخر؛ بحثاً عن الدفء المنشود، وأخذ يصنع لنفسه مكاناً آمناً يقيه قسوة البرد. ولم تمنعه صلابة الأرض ولا ليونتها ، كما لم يمنعه اعتراض جذور الأشجار الصلبة اليابسة ولا الصغيرة الغضة ، ولكنه لم يكد ينعم بهذا المسكن الآمن؛ حتى بزغ الصبح_ الذي هو مظنة الإشراق والأمل_ عن صراع جديد أشد قسوة من سابقه، فداهمه الرامي المدرب ومعه الكلاب المدربة ؛ فلم يكن له قِبَل بها ولا به ؛ فاستعاد قوته، وعاود الكر بعد الفر في حومة الصراع؛ ليدفع عن نفسه دفاعاً شديداً (كزود الخامسات) ، وهي الإبل التي اشتد بها العطش ومنعت الماء خمساً، ثم تزاحمت عليه؛ فوقعت الكلاب مغشياً عليها . والصورة تحمل معاني : الضعف ، الصراع ، والهجوم، والصمود، والقسوة ، والجوع ، والبرد ، والخوف ، والعزلة ، وكل هذه المعاني تعكس الصراع ، ولعل مشهد موت الشاعر؛ يعزز هذه الرؤية التي تعكس شجاعة الضعيف الذي حرم كل أسباب القوة ، مع القوي الذي يملك كل أسبابها .[٩٤]

---

(٩٣) ومنه قول كعب بن زهير :ترمي الغيوب بعيني مفرد لهق إذا توقدت الحِزَّان والمِيل واللهق : الشديد البياض، يقول ابن هشام : " وذكر بعضهم أنه إذا كان أبيض كان أقوى في النظر ، وعليه فوصف الثور الوحشي بالأبيض؛ له مدخل في تشبيه الناقة به في حدة البصر " . شرح بانت سعاد قصيدة الصحابي كعب بن زهير لابن هشام الأنصاري النحوي، وبهامشه : حاشية الشيخ إبراهيم الباجوري ، ص ٤٨ . ط١/ ١٣٠٧هـ، المطبعة الميمنية ، البابي الحلبي – مصر . ويقول الدكتور محمد أبو موسى في البيت نفسه عن الاتصاف بالبياض: " وربما كان بياضه الشديد مما يجعله هدفاً للصيد ؛ فزاد ذلك من حدته وتوجسه . " قراءة في الأدب القديم للدكتور محمد أبو موسى ص ٤٦.

(٩٤) وقد تحدث الدكتور محمد أبو موسى عن لوحة الثور / الناقة لدى عدد من الشعراء ، وقد حاول الربط بين مصير الثور في معركته مع الكلاب ، وعلاقة ذلك بالقصيدة وعاطفتها ومقصدها ، ويربط الدكتور أبو موسى بين مصير الثور وصفاته، وبين الموقف العام للقصيدة . ينظر : قراءة في الأدب القديم ، ص٣١٣.

القسم الأخير : لوحة المطر ، قال الشاعر :

فـدَع ذا ، ولكـن هـل تَـرى ضـوءَ بـارقٍ يُضـــيء حبيًّـــا مُنْجِـــدًا مُتَعاليـــا [٩٥]
يضـــيء ســـناه الهَضْـــب هضـــب مُتـــالعٍ وحُـبَّ بـذاك الهضـبِ لـو كـان دانيـا [٩٦]
نعمـــتُ بـــه عيْنَـــاً وأيْقَنـــت أنـــه يَحُـطُّ الوعـول والصـخور الرَّواسـيا [٩٧]
فمَـــا حركَتْـــه الـــريحُ حتـــى حســـبْتُهُ بحَـــرةِ ليلَـــى أو بِنَخْلـــةَ ثاويـــا[٩٨]
فَمَـــرَّ علـــى الأنْهَـــاءِ فـــالْتَجَّ مُزْنُـــهُ فعَـقَّ طـويلاً يسـكب المـاء سَـاجِيا [٩٩]
رُكامًـــا يسُّـــحُ المـــاء مـــن كُـــلّ فَيْقَـــةٍ كمـا سُـقْتَ منكـوب الـدوابر حافِيـا [١٠٠]

([٩٥]) حبيا : حبوت للخمسين: دنوت ، الحبيّ : السحاب الذي يشرف من الأفق على الأرض ، وقيل :السحاب بعضه فوقّ بعض . لسان العرب ، حبا، ٢٦/٤

([٩٦]) هضب: الهضبة : كل جبل خلق من صخرة واحدة ، وقيل كل صخرة راسية صلبة ضخمة : هضبة . وقيل : الهضب : الجبل المنبسط على الأرض ، لسان العرب ، هضب ، ١٥/٦٨. متالع: التلعة: أرض مرتفعة غليظة يتردد فيها السيل ثم يدفع منها إلى أخرى ، والتلعة مجرى الماء من أعلى الوادي إلى بطن الأرض ، والتلعة : ما انهبط من الأرض وما ارتفع منها ، فهي من الأضداد ، قال الأزهري : متالع جبل بناحية البحرين وفي سفحه عين يسيح ماؤه ، يقال له عين متالع . لسان العرب – تلع ، ٢٣١/٢

([٩٧]) يحط : الحط: الحدر من علو ، قال امرؤ القيس : كجلمود صخر حطه السيل من علِ، لسان العرب ، حطط، ١٥٥|٤الوعل : تيس الجبل ، الأروى ، لسان العرب ، وعل ، ٢٤٤/١٦

([٩٨]) الحرة : أرض حجارة سود نخرات كأنها أحرقت بالنار ، والحرة من الأرضين : الغليظة الصلبة ، وحرة ليلي ، بأعالي المدينة ، لسان العرب ، حرر ٤/٨٠. ، نخلة : موضع قريب من مكة شرفها الله ، ديوان سحيم ، ٣١.

([٩٩]) الأنهاء : النهي : الغدير ، وكل موضع يجتمع فيه الماء ، والجمع أنهاء ، لسان العرب ، ١٤/٣٧٤ . التج : التج الأمر : إذا عظم واختلط. التج البحر : تلاطمت أمواجه . لسان العرب ، ١٣/١٧٢. المزن : الغيم والسحاب الأبيض واحده غيمة ، لسان العرب ، ٦٧/ ١٤ . عقّ : في بلاد العرب مواضع كثيرة تسمى العقيق ، قال أبو منصور : يقال لكل ما شقه ماء السيل في الأرض فأنهره ، ووسعه : عقيق . لسان العرب ، ١٠/٢٣٠ . ساجيا : قال تعالى : (والضحى والليل إذا سجى) ومعناه : سكن ودام ، قال الفراء : إذا أظلم وركد في طوله ، كما يقال بحر ساج ، وليل ساج : إذا ركد وأظلم . لسان العرب ، سجا ، ١٣٢/ ٧ .

([١٠٠]) سحّ : سح الدمع والمطر والماء يسح سحا وسحوحاً : سال من فوق واشتد انصبابه .لسان العرب ، سحح، ٧/١٣٤. فيق : فيقة البقرة : اسم اللبن الذي يجتمع في الضرع بين الحلبتين. لسان العرب ، فيق، ٦/٢٥٣. منكوب : نكبته الحجارة : لثمته ، النكب: ينكب الحجر ظفرا أو حافرا ، قال الجواهري : النكيب : دائرة الحافر والخف ، ونكب الحجر رجله فهو منكوب . لسان العرب ، نكب، ١٤/٣٣٩ . والدوابر: جمع دابرة ، ودابرة الحافر : مؤخره ، لسان العرب ، دبر، ٥/٢٠٩. حافيا : الحفا : رقة القدم والخف والحافر ، والحفاية: هو الذي لا شيء في رجله من خف ولا نعل، وإذا انسحجت القدم أو فرسن البعير أو الحافر من المشي حتى رقت ؛ قيل حفي يحفى . لسان العرب ، ٤/١٨٢ .

ومـــرّ علـــى الأجبـــال أجبـــال طَيِّـــئ فغـــادر بالقيعـــان رنْقـــاً وصـــافيا [١٠١]

أَجَـــشٌّ هَـــزِيمٌ ســـيله مـــع ودْقِـــه تـــرى خشـــب الغُـــلاّنِ فيـــه طوافيـــا[١٠٢]

لـــه فُـــرَّقٌ جُـــوْنٌ يُنَـــتَّجْنَ حولـــه يُفَقِّـــئْن بالمِيـــث الـــدِّمَاث السَّـــوابيا[١٠٣]

فلمّـــا تـــدلّى للجبـــال وأهلهـــا وأهـل الفُـرات جـاوز الجـرَّ ضـاحيا[١٠٤]

بكـــى شـــجْوَهُ واغْتَـــاظ حتـــى حَسِـــبْتُه مـن البعـد لمـا جَلْجَـلَ الرعـد حاديـا [١٠٥]

فأصـــبحت الثيـــران غَرقـــى وأصـــبحت نســـاءُ تَمِـيمٍ يَلْـتَقِطْن الصَّياصِّـيا [١٠٦]

تعد لوحة المطر من أهم اللوحات التي كونت القصيدة العربية ، كما حفلت سور القرآن الكريم بعدد من مشاهد السحاب، والريح ، والمطر ، ولعل أهمية المطر؛ جعلت اهتمام الشعراء به، جاء على هذا النحو

([١٠١]) رنق: تراب في الماء من القذى ونحوه ، ماء رنق : كدر ، لسان العرب ، رنق، ٦/٢٣٧.

([١٠٢]) أجش : جش الحب : دقه ، وقيل طحنه ، والصوت الأجش : الشديد، ورعد أجش : شديد الصوت . لسان العرب ، جش ، ٣/١٥٠ . هزيم : هزيم الرعد : صوته، تهزم الرعد تهزماً والهزيم : الرعد الذي له صوت شبيه بالتكسر ، وتهزمت السحابة بالماء : تشققت مع صوت . لسان العرب ، هزم ، ١٥/٦٣. ودق: ودق ودقا : دنا ، والودق : المطر كله شديده وهينه. لسان العرب ، ودق ، ١٥/١٨٢. الغلان: منابت الطلح، أودية غامضة في الأرض ذات شجر واحدها غال وغليل ، لسان العرب ، غلل، ١١/٧٦.

([١٠٣]) فرق : الفارق من الإبل : التي تفارق إلفها ؛ فتنتتج وحدها ، وقيل : هي التي أخذها المخاض فذهبت نادة في الأرض ، وجمعها : فرق ، وهي السحابة المنفردة لا تُخلَف ، وربما كان قبلها رعد وبرق . قال الجواهري : وربما شبهوا السحابة التي تنفرد من السحاب بهذه الناقة ، لسان العرب، فرق، ١١/١٧٠ . يُنتج : إذا ولدت الناقة من تلقاء نفسها ، ولم يل نتاجها : قيل : قد أنتجت . لسان العرب ، نتج، ١٤/ ١٨٤ . فقأ: تفقأت السحابة عن مائها : تشققت ، الفقء : هو الماء الذي يخرج على رأس الولد ، والفقء، الماء الذي في المشيمة . لسان العرب ، فقأ ١١/ ٢٠٤. ميث : ماث : ماث الشيء ميثاً ، وماث الملح في الماء : أذابه ، وكذا الطين ، والميثاء : الأرض اللينة من غير رمل ، والأرض السهلة ، والجمع ميث . لسان العرب ، ماث، ١٣/١٥٤. الدماث : دمث : لان وسهل ، والدماثة : سهولة الخلق ، الدمث: السهول من الأرض والجمع دماث، الأرض اللينة الرخوة . لسان العرب ، دمث، ٥/٢٩٦. السوابيا : السابياء : الماء الكثير الذي يخرج على رأس الولد والجمع: سوابي .

([١٠٤]) الجرّ : الوهدة من الأرض ، والجر: حجر الضبع ، والثعلب ، واليربوع . لسان العرب ، جر ، ٣/١١٧.

([١٠٥]) شجا: الشجو: الهم والحزن . يقال بكى شجوه ، ودعت الحمامة شجوها، وأشجاني : أحزنني وأغضبني . لسان العرب ، شجا، ٨/٢٨. جلجل : صوت الرعد ، والمجلجل من السحاب : الذي فيه صوت الرعد ، وغيث جلجال: شديد الصوت . لسان العرب ، ١/١٨٤. حاديا: حدا : الحدو: سوق الإبل والغناء لها ، ويقال للشمال: حدواء؛ لأنها تحدو السحاب أي تسوقه ، وحدا الشيء يحدوه: تبعه . لسان العرب ، حدا، ٤/٦٢.

([١٠٦]) الصياصيا : الصيصة : شوكة الحائك التي يسوي بها السداة واللحمة ، صياصي البقر: قرونها ، وربما كانت تركب في الرماح مكان الأسنة ؛ يلتقطن الصياصيا في قول الشاعر تعني : يلتقطن القرون لينسجن بها ، يريد لكثرة الماء غرق الوحش . لسان العرب ، صيص، ٨/٣١٥.

من البراعة . " رسموا صوراً رائعة لمناظره وهو ينثال كاللؤلؤ من قبة السماء الخيرة إلى قيعان الصحراء الظمأى ، وأشاروا إلى السيول والغدران والآبار، وما يحدثه من انقلاب في الحياة العادية ؛.." [١٠٧]

وثمة سؤال ينبغي طرحه : ما علاقة لوحة المطر بالذات الشاعرة في اليائية ؟ والإجابة عليه تنطلق من محورين : الأول : الانتقال من لوحة إلى لوحة يعكس ما تعانيه الذات من صراع ، وما تتخذه من وسائل للخروج من أزمتها، ومن الوسائل: وصف الطبيعة ومنها المطر. والثاني : طبيعة لوحة المطر في يائية سحيم، بما تحمل من دلالات ورموز؛ ما ينسجم مع بقية القصيدة في تعبيرها عن الذات ؛ تبدأ اللوحة بقول سحيم : (فدع ذا ، ولكن هل ترى ضوء بارق ..) ، وتفتتح الجملة بفعل الأمر، كما افتتحت القصيدة بفعل الأمر(عميرة ودع) ، وكأنه لون خفي من التماسك والوحدة، فضلاً عن صورة المطر المدمر المهلك الذي لم يأت بالخير والنماء، مما يعكس صورة الذات في هذه اللوحة .

يحاول الشاعر التخلص من الماضي ، واستشراف آفاق المستقبل الذي- ربما – يحمل له الفرج ، ولعل هذا الانتقال المباغت يحمل حالة الصراع التي يعاني منها الشاعر، " والبعض يستحسن حسن التخلص، ويقولون إن القطع والاقتضاب في كلام العلية من الفصحاء ، إنما كان منهم اقتداراً وإدلالاً، وأنهم لا يحفلون بالصنعة ، ولا يحتشدون لها ، وكل هذا جيد ، وأجود منه فيما أرى أن الشاعر حين ينتقل على وجه الاقتضاب هذا ويقول : عدّ عما نوى أو يقول : دع ذا ، وهذه هي الصيغ الشائعة في هذا المقام ، كأنه يقول : اطو صفحة ما مضى ، ...." [١٠٨]

وتتساءل الذات : (هل ترى ضوء بارق ؟) ، كأنما البرق هو ذلك الأمل المتبقي بين ظلمات الآلام، كما يلوح ضوء البارق عندما تتأزم شئون الأرض ومن عليها ، وتقسو على ساكنيها؛ فيأتي ضوء البارق؛ فتتأهب لاستقبال المطر الذي يروي صداها وصداهم . من هنا تأتي أهمية البرق في حياة العربي . " لقد اكتسى البرق في الشعر الجاهلي بعداً رمزياً ؛ حيث يتجلى ذلك الوجد الممزوج بالأرق ، وتلك النشوة المتوترة التي تنتاب الشاعر الجاهلي ، ...ويبدو الشاعر الجاهلي في صوره الشعرية التي يعرضها للوحة المطر؛ وكأنه يعرض تجربة شخصية ." [١٠٩]

والمعجم الشعري للوحة المطر ينطق بصراع الذات منذ البيت الأول؛ فيظهر التأكيد على معاني الهبوط، والترفع في قوله : حبيّاً منجداً متعالياً ،ثم يقول : يحط ، ويلح على فكرة الأمل بعد

([١٠٧]) المطر في الشعر الجاهلي ، د/ أنور أبو سويلم ، ص ١١، ط ١/ ١٩٨٧، دار عمار – عمان ، دار الجيل بيروت – لبنان .

([١٠٨]) قراءة في الأدب القديم ، مقدمة الطبعة الثالثة .

([١٠٩]) دلالة المطر في الشعر الجاهلي : دراسة نسقية سياقية ، مذكرة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي القديم للباحث/ عادل بودبار ، ص١٣٥، ٢٠١٥م ، كلية الآداب واللغات ، جامعة الحاج لخضر بايتنة، الجزائر . وشبيه بلوحة المطر عند سحيم ؛ لوحة المطر في معلقة امرئ القيس ، تلك التي يقول فيها الدكتور عبدالحليم حفني : " وأظن أنه من الوضوح بمكان؛ تراكم الأحداث وتدافعها نحو امرئ القيس، وأن ما ينبعث في نفسه من أمل وسط هذه الأحداث المتراكمة حوله أشبه بالبرق الذي يلمع بين تراكم السحاب .." مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، د / عبدالحليم حفني ، ط ١/ ١٩٨٧م ، ص٨٩ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

اليأس بتكرار لفظ الضوء ومشتقاته ومرادفاته اللفظية والمعنوية ، مثل : بارق ، يضيء ، سناه . كما تتضح المفارقة من خلال قوله: (نعمت به حيناً ..) ، كيف ينعم بضوء بارق سيعقبه مطر مدمر، لا يدرك حجم خطورته ؟ كأنما ينشد التطهير للديار وأهلها ، كأنما يتنعم بمشاهد الهلاك ، ويطرب بصخب الطبيعة وغضبتها . وتشع الألفاظ بالرموز ، فلعل الوعول والصخور رمزان لأسياد القبيلة، والطباق بين : يحط ، وبين متعاليا ، ولعل كثرة ذكر الأماكن التي أصابها ضوء البرق توحي بشدة السيل وقوته.

والأبيات التي تلي هذا البيت؛ تعزز هذا المعنى، فقد مر على عدد من الأمكنة منها : الأنهاء، والجبال، والأودية، والصحراء، وغيرها. (فمرّ على الأنهاء فالتج مزنه ...) ويتبدى التوتر لدى الذات في اختيار الألفاظ فيبدأ البيت بقوله : (مرّ) التي تفيد الحركة، ويختم بقوله: (ساجيا) التي تفيد السكون، وتأتي لفظة (التج) الشديدة في حروفها ووقعها بما يناسب حركة الماء، وقبلها لفظة (عق) التي تحمل دلالات الحركة، ثم تأتي لفظة (يسكب) التي توحي بسقوط المطر في سكون وهدوء . ثم تكون هذه الصورة في تشبيه سقوط المطر مرة بعد مرة بقوله : (ركاماً يسح الماء من كل فيقة ..)، تراكم السحاب حتى بدا متراكباً متثاقلاً ؛ فيسقط المطر بغزارة وسرعة ، ثم ينقطع مدة ثم يعاود النزول ، وهذا ما أفادته لفظة (فيقة) ، والصورة هذه تشبه صورة (منكوب الدوابر) الذي يمشي مشياً مختلفا؛ بسبب احتكاك قدمه بالحجارة ، وإن كان هناك بعد بين صورة المطر التي تحمل الخير والنماء والحركة والسرعة؛ وبين صورة منكوب الدوابر، التي تحمل الألم، والإرهاق، ولفظة (سقت) التي تحمل دلالات الزجر والمقاومة . [١١٠] ولم يسلم من تأثيره النهر ولا الجبل ولا الحجر ولا الشجر ، وتلاقت مباني الكلمات مع إيقاعها ودلالاتها ، فكأنك تستشعر صخب الرعد وزلزلته القوية بين مخارج لفظتي : أزج ، وهزيم ، وتقدم البيت الثاني لفظة (ترى) كأنما يحمل المتلقي على تصديق وتخيل صورة الشجر القوي وهو يطفو فوق سطح السيل ، والمفارقة التي جعلت المطر يقترن بالهلاك ؛ ناسبها تصدر البيت بلفظة (ترى) " وكلمة (ترى)لا يؤتى بها في أول الكلام ؛ إلا إذا كان فيه عجيبة ترى، كما في قول الله – تعالى – : (ألم تر كيف فعل ربك بأصحاب الفيل) ،.. " . [١١١]

ولعل كثرة التناقضات، والمفارقات التي تغلف لوحة المطر؛ ترجع إلى ارتباط المطر عند العربي بمعنين متضادين ، وهما : الرحمة والعذاب ، وقد تكررت الصور المتضادة كثيراً في لوحات المطر عند أكثر شعراء هذا العصر. " كأن الشاعر الجاهلي يتبع نزول المطر، ويراقب التغيرات التي تحدث في السماء قبل إمطارها؛ فرأى في المطر قوة عظمى قادرة على قهر الجدب والقحط ،

([١١٠]) وشبيه بلوحة المطر عند سحيم ؛ وصف المطر في معلقة امرئ القيس ، يقول الدكتور أبو موسى شارحا لها : " والذي لم أفهمه هو أنه جعل هذا المطر دَرّاً ينزل من ضرع السحاب ، ثم جعله مدمراً .." الشعر الجاهلي ، ص١٣٩ .

([١١١]) الشعر الجاهلي ، د/ محمد أبو موسى ، ص١٥٨ .

وبعث الحياة وتجديدها، وقد عبر القرآن الكريم عن هذه النظرة بقوله – تعالى – : (ومن آياته يريكم البرق خوفاً وطمعاً ..) " .[١١٢]

وما يحمل الغرابة في لوحة المطر؛ ليس ذلك التناقض في رؤية المطر ووظيفته، وإنما تداخل معاني البناء والهدم ،والميلاد والموت، والنماء والدمار، إلى حد عجيب يوحي بالتشاؤم المفرط، وتحول كل خير محض، إلى شر مستطير، والأكثر عجباً أن الشاعر يفرح برؤية هذا الدمار، و يتشفى بالهلاك المحقق لهذه الديار الظالم أهلها؛ كأنما يرى أنه طوفان نوح، الذي أتى ليطهر الأرض، كأنما كان يرى في المطر القوة العظمى التي تسوي بين البشر، ولو كانت هذه التسوية في الهلاك والموت للجميع!! ويقول: (له فرق جون ينتجن حوله) ، وهو تعزيز للمعنى السابق ، الذي شبه فيه السحابة بالفيقة؛ فيعود ويربط بين الناقة التي يصيبها المخاض، وينطلق منها الماء على راس، الولد، وبين السحابة التي ينطلق منها الماء؛ فتتشقق منه الأرض اللينة السهلة، وتصوير السحب بالنوق العشار؛ صورة تكررت كثيراً عند شعراء هذا الزمن، وقد حاول تفسير ذلك غير واحد من النقاد .[١١٣] وربما ارتبطت الناقة بكل مناحي حياة الجاهلي؛ ومن هنا جعل السحابة الممطرة ؛ ناقة وصلت للمخاض ، فضلاً عما في لحظه المخاض– ومثلها لحظه سقوط المطر– ما يوحي بالتوتر، واستشراف الأمل ، والخوف من الهلاك في الوقت نفسه .

ويختم سحيم القصيدة بقوله : (فلما تدلى للجبال وأهلها .....الأبيات)، تضمنت الأبيات الحديث عن بيئة مكانية وزمانية، فالمكان الذي تحركت فيه السحب؛ حتى ألقت ما فيها من أمطار غزيرة؛ هو شمال شبه الجزيرة العربية ، حيث مرور السحب بنهر الفرات، وبالجبال التي تقع في شمال البلاد، مغادراً لها في وقت الضحى، واختيار وقت الضحى ؛ حتى يصل السحاب على الديار التي يريد الشاعر أن يصفها؛ في المساء، والمطر يكون شديداً قاسياً في المساء، وما أن وصل ؛ حتى (بكى شجوه) ، فالبكاء. – عادة – ما يكون وسيلة للتخفف من شعور الحزن، أما أن يغتاظ بعد البكاء! وقد استدل على الغيظ بصوت الرعد الشديد، الذي لم يستطع أن يحدد: هل هو صوت الرعد؟ أم صوت حادي الإبل ؟ وصورة الحداء تحمل معاني الحض والحماسة ، وربما الغضب و السعادة معاً، ثم وضع المتلقي في مشهد يعكس مدى قوة هذا السيل الجارف، وهو القتل، والهلاك، والسخرية، وضياع الهيبة، والتحول الشديد من ذروة القوة إلى درك الضعف؛ فالثيران القوية التي احتمت بالجبال؛ غرقت، وجرفتها السيول، وكأن نبوءة الشاعر قد تحققت، عندما رأى البرق ، فقال : (أيقنت أنه يحط الوعول والصخور الرواسيا)، والتعبير بأصبحت مع تكرارها؛ يوحي بأن المطر نزل ليلاً، كما يوحي بالسخرية، فالصباح مظنة انكشاف الغمة، والإشراق، والعمل، والأمان. (ونساء تميم) تربط أول الأبيات في القصيدة بآخرها ، وتعزز قول من

([١١٢]) دلالة المطر في الشعر الجاهلي ، للباحث / عادل بوديار ، ص١٤٧، والآية الكريمة : ٢٤ من سورة الروم .

([١١٣]) ينظر المطر في الشعر الجاهلي ، د/ أنور أبو سويلم، ص١٩٣.

كان يرى أن (عميرة) ؛ هي غالية زوجة أحد سادة بني تميم، التي وقع في حبها الشاعر، وقُتل بسبب هذا الحب، و الصياصي : قرون الثيران، والنساء يلتقطن هذه القرون وهي طافية على الماء ؛ حتى ينسجن بها؛ فهي من أدوات الحائك، وهي صوره تعكس موت الهيبة، وغياب الخوف، وربما فيها ازدراء لنساء بني تميم، حيث انشغلنَ بمثل هذا الأمر، " وجاء في المخصص: أنه كان يعيرهم بأنهم حاكة ." [١١٤] ، وإني لأجد سحيماً أشد تشاؤماً في لوحة المطر من امرئ القيس في معلقته، وإذا كان الأخير قد استهل لوحته بذكر خير المطر وبشرياته ؛ فإن سحيماً قد قرت عينه بشدة المطر، ومشاهد الخراب والموت . ولعل ما نقف عليه من ظواهر أسلوبية ولغوية في المبحث القادم ؛ يعزز ما مرّ من فكرة الأقنعة .

([١١٤]) ديوان سحيم ، ص٣٣.

المبحث الثاني : البنى الأسلوبية

- الموسيقى

- اللغة

- الصورة

- الوحدة الفنية

البنية الإيقاعية

ثمة علاقة وطيدة بين الشعر والموسيقى، لم يختلف النقاد في القديم والحديث عليها، ولا على علاقة الشعر بالألحان والموسيقى؛ بيد أنهم اختلفوا حول علاقة البحر الشعري بالموضوع، وإني لأدع رصد هذا الخلاف الذي لا محل له هنا ؛ لألج إلى استكناه أسرار الإيقاع داخل النص وعلاقته بموضوع القصيدة، وبمحورها وقاسمها المشترك؛ الصراع ؛ فهل ستقودنا دراسة الإيقاع إلى تعزيز ما توصلت إليه من نتائج سابقة ؟ وللإجابة عن هذه التساؤلات ؛ لابد من الحديث عن الموسيقى : الخارجية والداخلية.

أولاً: الموسيقى الخارجية.

أ- الوزن :

أبحر سحيم في يائيته على أمواج بحر الطويل، ذلك البحر المتسع المترامي الأطراف، أطول البحور الخليلية، يتكون من ثمانية تفعيلات في كل شطر ، وقد اختار الشاعر البحر في حالته الثانية : القبض في العروض والضرب، [١١٥] وإنني إذ تجاوزت ذكر الاختلاف بين النقاد حول علاقة البحر بموضوع القصيدة ؛ فإنني لا أستطيع أن أتجاوز ذكر الرأي الذي تميل إليه نفسي . إنني- أذهب مع من ذهب في النقد القديم والنقد الحديث- أميل إلى أن ثمة علاقة وطيدة بين البحر ومعاني القصيدة . [١١٦] ،ولبحر الطويل منزلة في نفوس الشعراء والنقاد ، سبح في أعماقه كبار الشعراء ، واستقرت على سواحله أشهر القصائد، وأطولها، وأجودها، وتهادت على أمواجه فُلك المعاني السامية، والجادة، واستُودعت أعماقه الكثير من أسرار النفس الإنسانية، وكان هذا البحر بمقاطعه وأصواته أكرم من يستقبل الشاعر بآلامه وآماله ، وتناقضاته ،وصراعاته، وحزنه، وكبريائه، وضعفه، وقوته، واستسلامه ، وصموده . وسأعرض لأهم ما منحه هذا البحر للتجربة من صدق وجلال .

- إذا نظرنا إلى المطلع ؛ نجد أنه كمطلع الجياد ؛ فقد اعتاد الشعراء أن يحملوا مطلع القصيدة بالمزيد من عناصر الإيقاع ؛ حتى تستميل القصيدة الأسماع ، ومن صور ذلك : التصريع، سبيل فحول الشعراء . [١١٧]

- وقد وقع القبض في الحشو كما وقع في العروض والضرب، وقد يتعارض القبض مع مهمة بحر الطويل ، فقد لجأ الشاعر إليه ليبث لتفعيلاته ومقاطعه أنينه وشكواه، ولكن لابد من أن نتفهم ما يحيط بالشاعر من صراع بين البوح والكتمان ، وبين مقاومة الانهزام وادعاء النصر، وبين القوى الوهمية والضعف المحقق ، من هنا سيتضح استعمال القبض ليجد نفسه يبوح بما يريد أن

([١١٥]) القبض : حذف الخامس الساكن فتصبح فعولن : فعول، ومفاعيلن : مفاعلن .

([١١٦]) للوقوف على مزيد من آراء النقاد حول هذه الإشكالية ينظر : عيار الشعر لابن طباطبا العلوي، العمدة لابن رشيق، الصناعتين لأبي هلال العسكري ، ومنهاج البلغاء لحازم القرطاجني ، وموسيقى الشعر لإبراهيم أنيس، وبناء القصيدة في النقد العربي القديم ، يوسف حسين بكار ، والأسلوب لأحمد الشايب ، والمرشد في فهم أشعار العرب . وغيرها .

([١١٧]) قد مر الوقوف حول بلاغة التصريع في المطلع، وفي داخل القصيدة في المبحث الأول .

يبوح به، ويتجاوز – بالقبض– بعض المعاني ، لتتدفق الألفاظ والمعاني ويزداد وقع الكلام؛ ليناسب المعنى والشعور . وبنظرة عجلى على وزن الأبيات لرصد وقوع(القبض) في حشو الأبيات لاحظت أمورًا، منها: وقع القبض مرة واحدة في حشو الشطر الأول من المطلع دون الشطر الثاني.

– ولعل رغبة الشاعر في تجاوز معنى صدر البيت هو ما جعله يلجأ إلى القبض ، فهو لا يريد أن يودع عميرة أبدا، وقد اتضح ذلك من خلال استغراقه في زمن الصبوات بعد ذكره الشيب والإسلام ، ومن خلال ما أثبته الواقع والتاريخ عن حادثة مقتله. ثم إذا ما تجاوز الأمر المباشر؛ تأنى في الشطر الثاني الذي يذكر فيه نفسه بالإسلام والشيب رادعين له ، ومواقف الوعظ والتذكير بحاجة إلى مزيد من التأني والتروي والتأمل ؛ فخلا هذا الشطر من القبض فضلا عن كثرة حروف المد ، وحركات الضم ، والمقاطع الصوتية الطويلة التي لم تجد معه نفعا لتعلقه الشديد بعميرة وبحياته اللاهية .[١١٨]

– إذا حاولنا قراءة لوحة الناقة قراءة عروضية ؛ يبين تساوي عدد مرات القبض بين شطري البيت ، وفي التفعيلة نفسها (فعولن) ، مما يوحي بمناسبة المعاني ، حيث الصراع والتكافؤ بين الناقة / الثور، والكلاب ، وقد تبدى هذا التكافؤ في المعني ، مثل قوله : معدواً عليه وعاديا، وتحاماه ..تحاميا، فضلا عما أضافه هذا القبض من إيقاع محبب في نغم البيت .

– بينما في لوحة المطر يتباطأ الإيقاع ، ويطول النفس مع بداية اللوحة ، (فدع ذا ولكن هل ترى ضوء بارق ..)؛ ليناسب المعنى الذي يؤكد على الرؤية والتأمل واستشراف المستقبل .

– ولعل الشاعر قد لجأ إلى إطالة المقاطع الصوتية بحروف اللين والمد ، على الرغم من وقوعه في القبض، وربما في ذلك تعبير خفي عن الصراع ، فتطول الأنفاس وتقصر، وتعلو

---

(١١٨) ومن أمثلة ذلك – أيضًا– : وقع القبض في حشو البيت الثالث: لياليَ تصطاد القلوب ..ثلاث مرات ، ولعل رغبة الشاعر في تجاوز المعنى هي السبب في ميله للإيجاز؛ فالذات رافضة لهذا التعلق القلبي، وتود التركيز زينة المرأة ، ورغد عيشها، وعندما وصل إلى وصف الزينة ، لم يلجأ إلى القبض في الحشو ألا في مرة واحدة في قوله : كأن الثريا علقت ...) ، ومن تجنب القبض : خاتمة الجزء الأول من القصيدة (فإن تقبلي ..أقبل ، ألم تعلمي أني صروم ..) ، واعتمد المقاطع الصوتية الطويلة، والتفعيلات الكاملة لبحر الطويل دون زحافات ، وربما السبب رغبة الشاعر في بسط المعاني ، وتبسيطها ، في خاتمة حاسمة ، يخيل إلي القارئ بأن إيقاعهما سريع ، من حدة الأسلوب . ومن صور توظيف القبض : في تلك الأبيات التي تبدت فيها الذات سافرة، بعد أن أرهقتها الأقنعة ، وذلك في قوله : (أشارت بمدراها ..) ، وقع القبض مرة واحدة في هذا البيت ، ثم توالت الأبيات وتكرر فيها القبض ، كأنما انتبه الشاعر لسقوط أقنعته ، فاستفاق بعد أن تاقت نفسه إلى البوح ، فعزف عن البوح إلى القبض والاختصار والإيقاع السريع ؛ ليتجاوز الحزن العميق إلى تصنع القوى الوهمية ، وعلى سبيل المثال : تكرر القبض في قوله : رأت قتباً رثاً وسحق عباءة ...ثلاث مرات فضلاً عن العروض والضرب . اختفي القبض من حشو الشطر الأول ثم وقع في الشطر الثاني ثلاث مرات ؛ ليناسب سرعة ضوء البارق (يضيء حبيا منجدا متعاليا) ، ومثله في وصف السيل (ركاماً يسح الماء ..) اختفي القبض في الشطر الأول، وظهر في الشطر التاني (كما سقت منكوب الدوابر ..) ، ربما ليناسب ما توحيه الصورة من تباطؤ في الحركة ، بينما وفي وصف سرعة هطول الأمطار، وسرعة حركة الأشجار التي تطفو فوق السيل في مشهد متسارع الخطى.

وتسفل. ومن ذلك قوله : (وبتنا وسادانا إلى علجانة ...) كثرت حروف المد واللين على الرغم من وقوع الشاعر في القبض في شطري البيت؛ ربما يفيد الاستغراق في استحضار مشاهد الصبوة ، مع الخوف من التصريح بذكر اسم المرأة.

ب- القافية

روي الياء، ذلك الحرف الذي يعد معادلاً للذات، أحد حروف اللين الأوضح في السمع، والأطول زمنا عند النطق، ولما كانت هموم الذات وقلقها من أكبر الهموم؛ جاءت ألف الإطلاق في النهاية ؛ لتهيئ للذات إطلاق صرخاتها ." انطلاقاً من فكرة أن كل شيء في الوجود يحمل معه نقيضه؛ توجه الاهتمام إلى دراسة الثنائيات في الشعر. وفي القصائد اليائية خصوصاً ؛ لأن خيطاً شعورياً يجمع هذه القصائد، وغيرها، ففيها تتجلى ثنائيات : القدرة والعجز، والماضي والحاضر، والفرد والجماعة، والحياة والموت، " . [١١٩] ، وربما لم أبتعد عن الصواب إذا رأيت بأن الياء، المعادل للذات، والتابعة لحركة الكسر؛ التي تعني الذات المنكسرة التي تحاول النهوض من خلال ألف الإطلاق الشامخة، وربما يناسب هذا المعنى تأرجح الذات الشاعرة بين الانكسار والانتصار، والقوة والضعف . [١٢٠] ، ويلاحظ على كلمات القافية مناسبتها لروح التجربة، ودلالاتها على ذلك الصراع المحتدم داخل الذات، وسيجد الألفاظ الدالة على معاني الحزن مثل : (لياليا – ورائيا، المكاويا، عاريا، سواديا، ..) ، والألفاظ الدالة على معاني الصراع والقوة مثل : (ناهيا، باديا، عافيا، حاليا، ذاكيا، متجافيا،...) .

– بقي لي أن أشير إلى بعض العيوب التي أصابت القافية، وكان مردها – على الأغلب – إلى طول القصيدة، وقلما سلمت مطولة من مثلها، ومنها :

– – تكرار القافية بعد أقل من سبعة أبيات (الإيطاء) ، وقد وقع الشاعر في هذا العيب مرتين : الأولى : تكرار قافية (تهاديا) في البيتين الرابع، والسابع ، والثانية : تكرار قافية (ورائيا) في البيت الثامن عشر ، والرابع والعشرين ، ولعل هذا التكرار الثاني من قبيل الانزياح الذي يُسوَغ بالإلحاح على معنى : رغبة المرأة فيه، وتعلقها به ، تعلقاً نفسياً وجسدياً .

– ومن عيوب القافية – كذلك – أن عدداً من القوافي قد أتت مستدعاة ، وقلقة في موضعها، ومن ذلك : (أثيثا ناعم النبت عافيا)، فالقافية مستدعاة ولم تضف معنى على (أثيثاً)، ومنها قوله:: (..حتى كملن ثمانيا) ، ومنها قوله: (حتى بدا الصبح الذي كان تاليا) .

([١١٩]) الثنائيات الضدية: دراسات في الشعر العربي القديم ، د/ سمر الديوب ، ص٩، ط ٢٠٠٩م ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة ، سوريا .

([١٢٠]) ومن جميل ما قيل عن روي الياء المتبوعة بألف الإطلاق : " الياء متبوعة بألف الإطلاق (يا) ؛ تستدعي إلى أذهاننا ياء النداء ، مما يوحي برغبة الشاعر الشديدة في إيصال صوته إلى أحبته، ومن دلالات (يا) التوجع أيضاً ، فهي توحي بنغم جنائزي يبث الفجيعة ، ويعبر عن البكاء والتوجع ." راجع الثنائيات الضدية ، د / سمر الديوب، ص٩١.

ثانيًا : الموسيقى الداخلية :

- للموسيقي الداخلية دور مهم في تكثيف الإيقاع. ومن مظاهرها :

أ- : دور الصوت المعزول في تكثيف الإيقاع.

- إذا كان محور القصيدة ، ورابطها الفني والشعوري هو الصراع المحتدم داخل الذات – كما مرّ- فلا غرو أن يتذبذب الشاعر بين مخارج الحروف ، وصفاتها، وتبدى من خلال : كثرة حروف التوسط بين الشدة والرخاوة[١٢١] ، فقلما خلا بيت من أكثر من حرف منها . وهي حروف تتوسط بين انحباس الهواء وانطلاقه عند النطق، مما يوحي بشعور الصراع داخل الذات بين البوح والكتمان، والقناع والسفور، وبين التوبة والاستغراق في الشهوات . ومثل حروف التوسط ، المزاوجة بين استعمال حروف الجهر وحروف الهمس ، وكذا المزاوجة بين الحروف التي تخرج من أقصي الحلق وطرف اللسان . ومثل ذلك المزاوجة بين حركتي الكسر والفتح – كما سيأتي – . فعدم غلبة لون واحد من المخارج والصفات والحركات على نقيضه؛ يعزز فكرة صراع الذات .

الصوت والمعنى :

بتأمل لوحات القصيدة؛ تبدى لي طغيان حروف على غيرها في بعض كلمات، أو في بيت أو في مجموعة أبيات متتالية، ومن ذلك : حروف الإطباق وحروف الاستعلاء التي توحي بالكتمان والاستعلاء، وقد تكررت هذه الأصوات في لوحة الغزل في مفتتح القصيدة، تلك التي يصف فيها الشاعر المرأة التي تطلب وده بإلحاح، وإذا كان هذا الأمر؛ محاولة من الشاعر لإخفاء ضعفه وثورته؛ تكن هذه الأصوات خير معين على هذا الشعور . ومنها ما جاء في الألفاظ الآتية : تصطاد ، عاطل، غضى ، ريطة ، خميصة ، معصماً، .. ومن ذلك : تكرار أصوات التفشي: الشين ، تكرر صوت الشين المهموس الذي ينطلق مع نطقه الهواء ، مع وجود حدة توحي بالانتشار والاستمرار بما يناسب معنى التفشي ، وقد تكرر حرف الشين في أبيات الغزل المكشوف، كأنما يحاول فضح أمر المرأة ، ويعمد إلى التشهير بها من جهة ، والتشفي من أهل القبيلة بقوى وهمية يغالب بها صراعه ، ألست ترى ثمة علاقة بين : الشين – التفشي – التشفي – الانتشار- التشهير ؟! انظر إلى هذه المقطوعة ولا حظ أكثر أبياتها جرأة : الشمال ، شربة ، أشهد عند الله ، عشرين منها ، الشفان ، شماليا ..، وقد اجتمع مع التفشي في لوحة المطر أصوات كثيرة مهموسة وأخرى قلقلة ، وحركة الشدة والحروف المضعفة ، وكلها تعاونت على إخراج صورة السيل بهذا الصخب وذلك الجلال ؛ حتى غدا استهلال البيت : أجش هزيم ..تكاد أن تصم الآذان ، وتقلقل سكون النفس، تكررت أصوات الحلق في وصف المطر، وكذا أصوات القلقلة، وهي حروف تحتاج إلى جهد كبير أثناء النطق لتكون الصرخة الأسيرة التي تنطلق مع انطلاق المطر، ولتناسب أجواء البرق والسيل، من مثل : فدع ، هل ، ضوء، يضيء ، حبيا، متعاليا ، متالع ، سناه . ومنها :

([١٢١]) جمعت في قولهم : لن عمر.

قوله :(صروم مواصل ..إذا لم يكن شيئاً لشيء..) ، ولاحظ اقتران التنوين بالكلمات الأربع ؛ حتى يزيد في النغم ، كأنما يريد التوقف والترنم والترديد الصوتي لهذه الكلمات حتى يقف عليها المتلقي .في لوحة الغزل (الغواني) : تكررت حروف الغنّة (النون والميم والتنوين) ، ولعل ما يحيط باللوحة من حزن عميق ، وصراع عنيف ، لم تستطع الذات أن تستره بالأقنعة ؛ فتبدت سافرة تحدث بأخبارها وأوجاعها في أبيات متتالية تقطر وجعاً ، وألماً ، وسخريةً ، كأنما تتغنى بالألم ، وتترنم بالتمرد على طباع القبيلة، مستعينة بأصوات الغنة التي تبيح لها ذلك من خلال صفاتها ومقاطعها الصوتية الطويلة، وما تضفيه على الكلام من حزن شفيف ، وشجن عميق ، وجلال ووقار ، ومثل ذلك في الأبيات، ما جاء من أصوات الغنة في الكلمات الآتية : ناد ، آثارهن، الغوانيا ، ما ، لهن ، تجمعن ، من ، ثلاثٍ، وأربعٍ ، وواحدةٍ، كملن ، ثمانيا ، وأقبلن..، ومن ذلك: تكرر حرف الحاء خمس مرات متتالية في بيت واحد محدثاً نغماً عذباً خفيفاً، بخلاف ما قد يحدث من تكرار متوال لحرف واحد من ثقل في النطق، قال الشاعر متحدثاً عن البرق والسحاب : (فما حركته الريح حتى حسبته..) مع تكرار لأصوات الهمس بصورة ملحوظة ، كأنما يناسب حركة البرق صوت الحاء، الحلقي المهموس الذي يندفع معه الهواء أثناء النطق، مع حدوث صخب خفي، يخفي أمراً مريباً ، انظر إلى حرف الحاء ، في : حفيف ، فحيح ، شحيح، وكذلك البرق ينتقل ويتحرك ويخفى أمراً غامضاً ، هل سيأتي بمطر يحمل الخير، أم يحمل الدمار ؟ وفي نهاية القصيدة نلحظ تكرار حروف الصفير (ز، س، ص) تلك التي تحدث جلبة وصخباً عند النطق ، يناسب صخب السيل والرعد ، ويعلي من صوت الداخلي للمكايدة والشماتة لمشاهد الخراب التي حلت بالمكان ؛ فلم تبق ، ولم تذر . ومن ذلك ألفاظ : صافيا ، مزنه ، يسكب ، يسح ، سقت ، هزيم ، الميث ، السوابيا ، جاوز ، حسبته ، فأصبحت...،المزاوجة بين حركتي الفتحة والكسرة – كما أشرت – كأنهما معادلين لصراع الذات الشاعرة بين الانكسار والانتصار، والضعف والقوة ، وقد كثر دوران حركة الكسر في الشعر الذي يلتف بشعور الحزن والضعف .[١٢٢]

وإذا تتبعنا الحركات في القصيدة ؛ سنلحظ غلبة حركة الفتحة في المعاني التي يدعي فيها الشاعر قوة الذات وغلبتها ، وانتقامها ، ونصرتها ، ومن ذلك قوله : (تريك غداة البين كفاً ومعصماً ووجهاً..) ست كلمات محركة بالفتح ، في مقابل ثلاث كلمات محركة بالكسر في بيت واحد ، وقوله : (وبتنا وسادانا إلى علجانةٍ ..) خمس كلمات محركة بالفتح وكلمتان محركتان بالكسر . والأمر يختلف عندما يتغير الشعور ؛ فتغلب حركة الكسر عندما تنكسر الذات وتتألم ، ومن ذلك ، قوله (أشارت بمدراها وقالت لتربها ...) ، خمس كلمات محركة بالكسر وكلمتان

([١٢٢]) " ويلفت انتباهنا في شعر الخنساء؛ فقد لاحظت أن للكسرة في شعر الخنساء أهمية كبرى ، ودوراً رئيساً في الإيحاء بجو الحزن ، ومعنى الانكسار والحسرة ، بحيث يمكننا القول بأن الكسرة في شعر الخنساء هي (المعادل الموضوعي) للحزن الذي تزدحم به بكائياتها في أخيها صخر " .

إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي : مدخل لغوي أسلوبي ، د / محمد العبد ، ص٢٩، دار الهاني للطباعة والنشر، مصر .

ساكنتان ، والأمثلة على ذلك كثيرة، وتكررت الحروف المشددة في القصيدة بصورة ملحوظة ، ولا غرو ؛ فالشدة والتضعيف يوحي بالقوة والتكرار ،والمعاناة ، والصعوبة والمكابدة ، وقد مر ذكر ذلك.

ب- الصوت والكلمة .

التكرار

لعل التكرار أحد الأساليب المهمة التي تؤكد احتدام الصراع في الذات ، واللجوء إليه على مستوى اللفظ والأسلوب، يعد طريقاً من طرق البوح الخفي . " القانون الأول البسيط الذي نلمسه كامناً في كل تكرار يخطر على البال ؛ فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ، ويكشف اهتمام المتكلم بها ، وهو بهذا المعنى ، ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر، ويحلل نفسية كاتبه . " [١٢٣]

وإنْ كان التكرار أحد الأساليب المهمة في الكشف عن أسرار القصيدة ؛ بيد أنه يعد لونًا مشرقاً من ألوان الإيقاع الداخلي، " والتكرار اللفظي من البنيات الإيقاعية التي تثري الموسيقى الداخلية للنص الشعري ، بما يتولد عنه من انسجام صوتي أساسه التوافق والتماثل بين الألفاظ المكررة . وهذا الانسجام الصوتي يصاحبه جرس موسيقي أخّاذ . " [١٢٤]

لم تلجأ الذات الشاعرة كثيراً إلى التكرار ، بوصفه بنية أسلوبية تلح على معنى مهم ، أو بوصفه بنية إيقاعية تثري نغم القصيدة ؛ وبعد طول تأمل في القصيدة خلصت إلى أمرين :

الأول : قلة التكرار تناسب وتعزز ما ذهبت إليه منذ البدء ؛ وهو صراع الذات الضعيفة التي تتستر خلف جملة من الأقنعة، والقناع يتطلب الهروب من أسلوب التكرار ؛ فالتكرار وسيلة توضيح .

الثاني : كثر تكرار بعض الألفاظ ومشتقاتها، ومرادفاتها في أبيات متباعدة من القصيدة ، وسوف أتناول هذا اللون من التكرار في معرض الحديث عن الوحدة الفنية في القصيدة في نهاية البحث .

ومن أنماط اللون الأول من التكرار في القصيدة ، قول الشاعر :

فما زال بردي طيباً من ثيابها إلى الحول حتى أنهج البرد باليا

فكرر لفظة (البرد) في الشطرين ، ولعل إضافة الياء إليها في الشطر الأول ؛ للتأكيد على صدق ما يقصه من علاقة؛ بإضافة ياء الملكية التي تكسب حديثه ثقلاً وصدقاً ، وحذفت الياء من اللفظة في الشطر الثاني ؛ ربما لأن البرد أخلق ، ولم يعد صالحاً ، أو تنصلا من نسبة الثوب البالي إلى نفسه . أو ربما ذكر البرد في الشطر الثاني – وهو من الإطناب الذي يمكن الاستغناء عنه – كأنما يريد الإبقاء على البرد والتمسك به بعدما بلي ؛ رغبة منه في في ديمومة هذه العلاقة

([١٢٣]) قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، ص ٢٧٦ ، ط ٢٠١٤م ، دار العلم للملايين ، لبنان.

([١٢٤]) خصائص الأسلوب في شعر النقائض، د / أحمد عبدالعزيز باز ، ص١٠٣، ط١، ٢٠١٨م، مكتبة الآداب، مصر .

على هذا النحو .ومن صور التكرار : رد العجز على الصدر ، كما في قول الشاعر : ألا أيها الوادي الذي ضم سيله إلينا نوى الحسناء حييت واديا

كأنما هو مُمْتن لهذا الوادي الذي كان سببا في قرب الحسناء منه ، فناداه ثم حياه ، والتلذذ بذكر الأسماء والأشخاص كثير في شعر العرب . وهذه الدفقة الشعورية خرجت مخالفة لمعاني الأبيات في ظاهرها، من خلال محبته للقاء المرأة، ووصفها بالحسناء ، وتحيته للوادي ، وإنما المتأمل يلحظ أنها لا تبعد عن معاني الصراع والتناقض .[١٢٥]

وجدير بالذكر لون أخر لا يبعد عن التكرار، وهو المفعول المطلق الذي كثر استعماله ، ومنه قوله : (حقف تهاداه الرياح تهاديا)، وقد تكرر اللفظ نفسه قبل البيت في بيتين متتاليين : جاءت إلينا تهاديا ...تهادي سيل..) ، كأنما هو استفزاز لأسياده ، وإثارة لغضبتهم ، فمشية المرأة – في طريقها إليه – مشية آمنة مطمئنة ، لامرأة ناعمة البال ، سعيدة ، لا تبالي برقيب ولا سيد ولا عرف. [١٢٦]

الطباق والمقابلة :

من المحسنات المعنوية التي تكسب الكلام متعة وتشويقاً ، فضلا عن التكثيف الإيقاعي التي تحدثه من خلال التقابل اللفظي والمعنوي، ولعل الطباق من أول وأوضح طرق الإبانة عن الصراع، والتوتر، " الثنائيات اللفظية تعكس حالة من الاضطراب النفسي، والتوتر، والانتقال المفاجئ من حال إلى حال . ويحتد هذا الاضطراب باطراد تلك الثنائيات على نسق وموقع ثابتين ." [١٢٧]، ومن أمثلة الطباق في القصيدة، قول الشاعر : (...علاقة حب مستسراً وبادياً) ، فالطباق بين مستسراً وبادياً؛ قد أكسب المعنى ثراء وتشويقًا ، فلعله يقصد أن الحب كان مستسراً من طرف دون الآخر، وربما كان يقصد أن ما استسر منه ، كان أشد قوة مما تبدى، ولعله يقصد أنه كان مستسراً، ثم من قوته أصبح بادياً. وأسلوب الطباق قد أتاح للمدلول كل هذه الرؤى . ومنه قوله :(تهادي سيل في أباطح سهلة... صمداً تفرع ..) ، بين أباطح: الأرض السهلة بين الجبال، والصمد: الصلب

([١٢٥]) ومن صور التكرار تكرار لفظة (الضوء) ومشتقاتها في قول الشاعر : (فدع ذا ولكن هل ترى ضوء بارق.. يضيء حبيّا ..يضيء سناه..) ، ولعل سر التكرار؛ الإبانة عن شعور الفرح بالبرق والمطر ، فلم يكن له ضوء البارق مجرد بشير بالسقيا ؛ وإنما هو خلاص من ظلمة حياته ، وتطهير أدرانها. وتكررت لفظة (أصبحت) في البيت الأخير : (فأصبحت الثيران غرقى وأصبحت نساء تميم ...) ، في انزياح يخرج تلك اللفظة التي توحي بانفراج الأزمة ، والإشراق ، والبداية ، والضوء ، والنشاط ، والسعي ، – ليخرج معنى الإصباح إلى معاني الضياع والموت والمعايرة ، في تكثيف موسيقي بديع يوازي التقسيم في المعنى بين مصير الثيران ، ومصير النساء بعد انتهاء السيل .

([١٢٦]) ومن ذلك قوله : (..فقد زودت زاداً عميرة باقيا) ، وهذا المعنى غير مألوف في سياق الغزل ، إذ عادة المحب أن يبقى بجانب من يحب لا يبرح مكانه ، أما أن يكتفي بما كان من الحب ثم يختار الفراق ، ويتعلل بأنها زودته زادا باقيا ! ، فهذا من غريب المعاني في الغزل ، ولكننا لسنا أمام علاقة محبة سوية بين رجل وامرأة !

([١٢٧]) إبداع الدلالة ، د / محمد العبد ، ص٦٩.

المرتفع من الأرض . ومنه قوله: (... ألم تعلمي أني صروم مواصل ..) ، الطباق بين صروم ومواصل؛ ليوحي بمنهجه في عشق النساء ، وهو منهج المحب المكافئ .

ومن المقابلة بين : أراحل مع الركب ، وبين قوله: أم ثاوٍ لدينا، والصورة إغراء بالبقاء من قبل المرأة ، وبها حسن تقسيم ، وتوازن دلالي وسياقي أكسبها جرساً موسيقياً رناناً .ومن المقابلات التي أحدثت نغماً موسيقياً مميزاً ، قوله : فإن تُقبلي بالود أقبل ..وإن تدبري أذهب ،وقد التف الجناس مع الطباق في هذا البيت ، كأنما يستدعي الشاعر كل وسائل التشويق والإثارة ليقظة المتلقي وجذب انتباهه إلى بيت القصيد، ومنهج الشاعر في إلف النساء. [١٢٨]

([١٢٨]) ومن المقابلات المعنوية التي اعتمدت على المعنى دون اللفظ ، قوله :

يرجلن أقواما ويتركن لمتي وذاك هوان ظاهر قد بدا ليا .

حسن التقسيم:

ويكون بتقسيم الجمل أو التراكيب على نحو يحدث تكثيفاً موسيقياً فريداً ، حيث تتضافر البنية النحوية والصرفية مع المدلول ، " ومن صور التقسيم ، التشطير : وهو توازن مصراعي البيت ، وتعادل أقسامهما ، مع قيام كل منهما بنفسه ، واستغنائه عن الآخر ، ...، ومن صوره الترصيع : وهو ما يكون في حشو البيت من سجع .." [١٢٩] ،ومما ورد من التشطير في القصيدة قول الشاعر : (فإن تثو لا تُملل وإن تضح ..) تساوي البيت في أجزائه ، فتكون من جملتين شرطيتين، يعكسان التوازن والتساوي بين معنيين يريد الشاعر التأكيد عليهما، ولعل هذا التوازي في تقسيم الجمل، وتشابهها من ناحية التركيب، قد أحال المتلقي إلى تأملها ، والوقوف أمامها مليا، ومنها قوله : (فعزيت نفسي ، واجتنبت غوايتي ...)، فالجمل المتساوية والمتوازية تركيباً وإعراباً ؛ تفيد تتابع الأحداث ، وتتطلب التوقف من المتلقي لتأمل المعني .

المستوى اللغوي : الألفاظ –التراكيب –الأساليب:

الألفاظ :

العمل الأدبي يتخذ من الشفرات اللغوية سبيلاً لخلق التواصل بين المبدع والمتلقي ، ولا يتم هذا التواصل ؛ إلا من خلال سبر أغوار هذه الشفرات سواء المفردة منها (الألفاظ) أو المرتبطة مع بعضها البعض (التراكيب والأساليب) ، وإذا أردنا أن نتعرف على دور الألفاظ في القصيدة؛ فينبغي تتبع السمات التالية :

الاختيار: وهو الطريق الذي يتخذه الشاعر لتفضيل لفظة على أخرى ؛ لدقة اللفظة المختارة وإيحائها الثري بالدلالة المطلوبة . وقد وقفت في تحليل القصيدة كثيراً أمام الدقة في اختيار الألفاظ الموحية .[١٣٠]

الرمز: حيث يتمرد الشاعر على العرف المعجمي للمفردة، ويحملها معاني أخرى تعكس مدى قدرته على الابتكار،– وقد مر الوقوف على ألفاظ القصيدة–[١٣١]

([١٢٩]) إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي ، د محمد العبد ، ص٣٤، ٣٥.

([١٣٠]) ومن ذلك قوله (ليالي تصطاد القلوب بفاحم ..) ، واختيار لفظة ليالي ؛ فالليل في دنيا المحبين ذكر وترديد ، ويعكس الليل حرية هذه المرأة ، وعدم اكتراثها بالرقيب ، وجمع الليالي يوحي بإقبالها الشديد ، وإصرارها على ذلك، ويعزز هذا المعنى اختيار لفظة : تصطاد ، التي توحي بالإغراء والغواية، كما تحمل معنى الصراع والتوتر : محور القصيدة .ومن ذلك لفظة (ألكني إليها ..) ، دون بلغها عني ، ولفظة (الغضا) في قوله: جمر غضى ، ولفظة حقف ، وعلجانة ، في قوله : وبتنا وسادانا إلى علجانة ..، وقد مر الوقوف على دقة هذه الألفاظ في تحليل اللوحة الأولى من القصيدة . وقد يرجع اختيار اللفظة دون غيرها إلى إيقاعها المناسب للمدلول ، ومن ذلك : لفظة (أجش) ، (هزيم) لوصف صوت الرعد والمطر. ينظر التحليل الفني في المبحث الأول .

([١٣١]) ومن ذلك لفظة (البيضة) ، ووصفها بكونها طلة في لوحة الظليم ، في قوله: (فما بيضة بات الظليم يحفها) ، (فيرفع عنها وهي بيضاء طلة) ، فالبيضة رمز للصون والشرف ، وقد مر الوقوف أمام هذا اللفظ ، ومنها:) الريح) التي تكررت في كل لوحات القصيدة، وهي رمز القوة الطاغية ، والنصر المظفر

الصيغ الاشتقاقية :

من أبجديات الكشف عن أسرار لغة الشعر؛ تتبع الصيغ الاشتقاقية، ومدى توفيق الشاعر في إيثار بعضها دون البعض الآخر، أو التفاوت في استعمال كلٍ منها ، وهذا معروف في الدراسات المعاصرة بالإيثار : " ويقصد به المفاضلة بين الصيغ المحتملة لانتقاء أبلغها ، وأكثرها انسجاماً مع المعنى المقصود ." [١٣٢] ، والمتتبع للصيغ الاشتقاقية في القصيدة ؛ سيخرج بعدد من النتائج، التي تقوي كل ما سبق من محاولات للتأويل، ومنها :

- غلبة الفعل الماضي، فقد تجاوز حضور الفعل الماضي الثمانين مرة ، والمضارع تجاوز الخمسين ، بينما الأمر خمس مرات ، وهذا التكرار بهذه الكيفية ؛ يعكس مدى تردد الشاعر بين الانغماس في الماضي، أو استحضار واستدعاء صورته من خلال المضارع، والتردد بين الأمرين ؛ يعكس حالة الصراع التي تنطوي عليها الذات، وإذا كانت لوحات القصيدة تستدعي زمن الصبوات، واستدعاء الذكريات، التي أعلن الشاعر رغبته في العزوف عنها منذ المطلع؛ فمن المقبول أن يكثر ورود الفعل الماضي، المناسب لأسلوب القص والاستدعاء، مثل: (كفى ،علقت، جاءت، فاءت، زودت،..)، وبإمعان النظر في الفعل المضارع ؛ لاحظت وروده في الأحداث التي لم يرض الشاعر لها أن تمضي، ولم يكن بوسعه أن ينساها؛ فلم يكن منه إلا الاستدعاء لها بصيغة المضارع؛ حتى يتخفف من آلامه؛ باستحضار الحدث في الزمن الحاضر أو المستقبل، وكأنه ماثل أمام عينيه، متلبس به. [١٣٣] ، بينما فعل الأمر الذي يعكس القوة الحقيقية للذات المستعلية التي تملك من أمر نفسها كل شيء ؛ فمن المقبول أن يقل إلى هذا الحد؛ ليعكس الوجه الحقيقي لذات العبد الأسود .

- عند تتبع الصيغ الاشتقاقية ؛ يلاحظ غلبة الأفعال ، -مع اختلاف الأزمنة- على غيرها، كاسم الفاعل ، واسم المفعول، والصفة المشبهة ، وصيغ المبالغة؛ مما يعكس توتر الذات، وصراعاتها، وتقلباتها بين الأحداث، والانفعالات المختلفة معنى وزمناً .

- كثرة ورود اسم الفاعل عن غيره من الصيغ ، فقلما خلا منه بيت، وهو صيغة تعكس الأنا، وتبين عن القوة الوهمية للذات. " فصفة الفاعل تدل على وصف الفاعل بالحدث منقطعاً

([١٣٢]) إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي ، د / محمد العبد ، ص٨٧ .

([١٣٣]) ومن ذلك الأبيات التي تغزل فيها غزلاً فاحشاً ، تجده يقول: (توسدني -تثني- أقبلها- تحوي - نلتقي- نرود) ، وكذا الأبيات التي يصف فيها جمال المرأة ، وزينتها ، فيقول : (تصطاد القلوب - تراه أثيثاً - تريك - تثو- لا تملل -تزود) ، والأبيات التي يصف فيها الغواني، فيقول: (يعدنني - يعرفن - يعدن- يخفضن) .وكذا الأبيات التي تبدت فيها الذات سافرة، تتحدث بما يؤلمها، تجد الفعل المضارع، الذي يفيد تجدد الحدث واستمراره، واستحضار صورته ؛ لأنه ماثل في نفس الذات حاضر في العقل وفي القلب، مثل قوله : (يزجي القوافيا- يملك - تصر- يتركن لمتي) ، وتلحظ تكرار المضارع في الأحداث التي تبين عن القوة والمقاومة، والتشفي، مثل: (يزود - يضيء- ..) .

متجدداً ، وصفة المفعول؛ تدل على وصف المفعول بالحدث– كذلك– على سبيل الانقطاع والتجدد، وصفة المبالغة تدل على وصف الفاعل بالحدث على طريق المبالغة ، والصفة المشبهة ؛ تدل على وصفه به على سبيل الدوام والثبوت ، وصفة التفضيل تدل على وصفه به – أيضا– ، على سبيل تفضيله على غيره ، ممن يتصف بالحدث .. " [١٣٤] .واسم الفاعل؛ يعبر عن القيام بالفعل بطريق أقوى وآكد من الفعل، ويعكس الأنا العالية المتفاعلة القوية، كما يعكس – أيضا – مدى تمحور الذات حول نفسها، وهذه أولى علامات الصراع الداخلي للنفس الإنسانية، وشعورها بالتهميش، وتلك حيلة دفاعية تتقنع بها؛ للتستر على ضعفها.

ويلاحظ اختفاء اسم الفاعل من الأبيات التي أبانت عن العلاقة بين الشاعر، و عميرة في مفتتح القصيدة، وكذلك مع نساء القبيلة في اللوحة الثانية ؛ ليوضح أنه ليس فاعلاً في هذه العلاقة؛ وإنما النساء هن من يقبلن عليه.

– قلّ استعمال الشاعر لاسم المفعول وصيغ المبالغة ، و الصفة المشبهة ، أما اسم المفعول في القصيدة ؛ فيوحي بهروب الشاعر من إحساسه بالعبودية، ورغبته في الخلاص من ربقة الأسر، وحلمه بأن يصبح جزءاً من الأحداث ، يؤثر فيها ويتفاعل معها، وعندما أتى باسم المفعول في الأبيات؛ جاء به مقترناً باسم الفاعل؛ حتى يخفف من الشعور بالضعف، مثل قوله: (منكوب الدوابر حافيا) ، وقوله : (هو الليث معدواً عليه وعادياً) .

– قلت صيغ المبالغة في القصيدة، ولعل قلتها؛ دليل على توتر الذات التي لا تعي حقيقة الأشياء، والصفات، والمعاني ، وتعاني التذبذب والصراع بين كل شيء ونقيضه ؛ فلا تلجأ إلى ذلك اللون من المبالغة في إثبات الصفة ؛ إلا فيما ندر، ومن ذلك: وصفه لنفسه بأنه (صروم) في قوله (ألم تعلمي أني صروم مواصلٌ) ،واختيار صيغة المبالغة : (صروم)؛ للدلالة على قوة الذات الوهمية ، وتصنعها في الدلالة على قدرتها على هجر النساء، وكذلك قوله : (سحق عباءة)؛ للمبالغة في وصف نفسه بأنه رث اللباس، منفر الهيئة ، ومنه وصفه للناقة / الثور بقوله : شبوبا وقوله مروحا، وصيغ المبالغة ؛ تناسب مقام وصف الناقة ، بل تناسب مقام الوصف عامة . [١٣٥]

([١٣٤]) اللغة العربية معناها ومبناها، د/ تمام حسن ، ص ٩٩، ط١/ ١٩٩٤م ، دار الثقافة ، القاهرة.

([١٣٥]) ربما للسبب السابق نفسه ؛ ندرت في القصيدة الصفة المشبهة ، ومثلها: أفعل التفضيل، فالصفة المشبهة، تفيد القيام بالفعل على وجه الثبوت، وكذلك الأفضلية، وأنّى لنفس يتجاذبها الصراع، وتنهكها التناقضات ، وتموج في روحها موجات الالم والامل – أن تقف على رؤية ثابتة دائمة ؟ ومن الصفة المشبهة ؛ قوله : (وحتى استبان الفجر أشقر ساطعاً) ، فدوام اتصاف الفجر بهذه الصفة؛ ثابت، ومن أفعل التفضيل، قوله: ولعلها المرة الوحيدة التي وردت فيها أفعل التفضيل ، قوله : (بأحسن منها يوم قالت أراحل ؟) وذلك لتفضيل صورة المرأة ، وهي على تلك الهيئة عن الصورة المركبة لبيضة الظليم الذي قد سبقت هذا البيت.

الضمائر:

إذا ما سلمنا بكل ما مضى من أفكار ورؤى ؛ تصبح النتيجة غير المباغتة ؛ أن يهيمن الغائب على الأحداث الحقيقية، وأن تتلاشى الأنا الفاعلة؛ فمن خلال تتبع الضمائر في القصيدة ؛ اتضح غلبة الضمير الغائب، الذي وقع في الجملة فاعلاً، إذا ما قيس بضمير المتكلم؛ فإذا ما تتبعت الفاعل، في الجمل الفعلية، وجدته إما المرأة ، أو النساء، أو الثور، أو المطر، أو المخاطب على سبيل التجريد، وقلما كان الفاعل هو الذات، وقلما وقع ضمير المتكلم فاعلاً ، ومن ذلك : الضمائر التي تعود على المرأة أو النساء ، قوله: (تصطاد – علقت– اندفعت– سقين – تجمعن– ..) ، ومن لوحة الناقة، ولوحة المطر، قوله: (يثير– يبدي– ينحي – يغري – يحط – حركته – مر– التج– يسكب ..) .

أما ضمير المتكلم الذي أتى فاعلاً في الجملة؛ فقليل ، من ذلك، قوله : (أقبلها – أتقي – نلتقي – نرود– أقبل –؛أذهب – اعتشرنا– بتنا..) .بينما كثر ضمير المتكلم في الجملة بموقع: المفعول به ، والمضاف إليه ، والمجرور ، وليس ثم ما يعكس حال العبد المأمور الأسير، التابع لسيده؛ أفضل من هذه المواضع في الجملة العربية ، ومن ذلك قوله : (ألكني– توسدني– سقتني– ورائي– سوائيا– ..) .

التراكيب

التقديم والتأخير :

يعد التقديم والتأخير، نمطاً من أنماط العدول في الخطاب الأدبي ، يلزم الناقد بالبحث خلف أسراره، وجمالياته ، التي لا يمكن حصرها فيما وصفه البلاغيون ، وإنما السياق وحده الذي لو تأملنا ، وحاولنا سبر أغواره ؛ لأبان لنا عن كثير من الأسرار ، التي لم ترد في كتب البلاغة، وقد أتى التقديم في صور عدة، منها :التعجل بذكر المقدم ؛ لأهميته، ومنها شدة الانفعال الذي يصاحبه خلل لغوي في ترتيب الجملة، ومنها : ما جاء لمناسبة القافية .[١٣٦]

الإضمار : الذات المقنعة؛ تجد نفسها بحاجة إلى الحذف لبعض المفردات أو التراكيب؛ قدر حاجتها إلى الذكر، أو التكرار؛ شريطة أن ينطوي الحذف على سر بلاغي، يعزز رؤية الشاعر، ويبين عن انفعاله ، ومن صور الحذف في الأبيات : ما جاء في البيت الثاني، والبيت الثالث، في قوله : (جنوناً بها)، وقوله : (ليالي تصطاد القلوب) ؛ حيث نصب جنوناً ، وليالياً ، ولعل

([١٣٦]) ومن نماذج ذلك : تقديم الجار والمجرور على الحال، نحو قوله: (ليس بعاطل من الدر والياقوت والشذر حالياً) ، ولعل تأكيد الشاعر على وصف حياة المرأة المترفعة ، هو السبب في تقديم الجار والمجرور؛ فبادر بذكر الدّر، والياقوت، ومن الثاني : تقديم الجار والمجرور في قوله : (ألا ناد في آثارهن الغوانيا) ؛ حيث قدم الجار والمجرور، وعاد الضمير على متأخر في اللفظ، ولعل السبب في ذلك؛ شدة اضطراب الشاعر، ومن الثالث : لمراعاة القافية ، ومنه تقديم الجار والمجرور ، في قوله: (ويفرشها وحفاً من الزف وافياً) .

حذف العامل هنا ؛ كان رغبة من الشاعر في استعادة الذكريات؛ فأسرع إليها ، مختصراً ، وموجزاً ، من خلال حذف الفعل، أو ربما لقصد الإبهام، والغموض منذ المطلع ؛ فقد وضع المتلقي معه في بؤرة التوتر، والتردد، والصراع، منذ البدء، وأصبح لا يدري المتلقي مثله ؛ هل سيودع عميرة أم سيبقى على ما هو عليه ؟ فحذف العامل في البيتين ؛ عزز هذا المقصد ، فلا تدري هل نصبت لفظة جنوناً ، بفعل محذوف تقديره أجن جنوناً ؟ أو بفعل يفسره ما جاء في المطلع ، ويكون المعنى عميرة ودع.. ودع جنوناً بها، وكذا لياليا، هل نصبت على الظرفية أم بفعل محذوف تقديره تذكر لياليا ؟ أم ودع لياليا ؟ وقد يكون الحذف واجباً ؛ لأن في الكلام ما يدل عليه، ولا ينصرف الذهن إلى غيره ، فضلاً عن كون المذكور أكثر تأكيداً على المعنى من المحذوف ، لذا ؛ وجب الإسراع إلى ذكره .

الأساليب :

وقفت في المبحث الأول أمام أغلب أساليب الشاعر، وقفة المتأني ؛ للخروج منها بالوجه الحقيقي للذات الشاعرة ، التي تسترت خلف عدد من الأقنعة، وأشير هنا إشارات عجلى ، لعلها تعزز ما ذهبت إليه من رؤى سابقة ، ومنها :

- بتتبع أساليب القصيدة ؛ تبين لي أن القصيدة خالية من أسلوب النهي، كما تبين ورود أسلوب الأمر، خمس مرات، – وقد سبقت الإشارة إلى ذلك– فأساليب الأمر لم تخرج عن معناها الحقيقي، ولعل ورود أساليب الأمر على هذا النحو، وانعدام أساليب النهي؛ يعد مدلولاً على حقيقة الذات التي لا تملك من أمر نفسها شيئاً ، فأنى لهذا العبد الأسود أن يأمر ، وينهي؟ ولعل سائلاً يسأل : لماذا لم يستعمل الأمر، والنهي على سبيل المجاز، من قبيل استعلاء الذات المقنعة ؟ قد يكون هذا التساؤل مقبولاً ، إذا كانت عاطفة الشاعر حزينة، قاتمة ، تتجاذبها عواطف الحزن والسرور؛ ولكنها نفس فقدت كل أمل في الحياة الكريمة؛ فلم تعد بحاجه إلى أساليب الأمر، والنهي، التي تحمل معاني : التهديد، والإهانة، والتمني، والدعاء، وغير ذلك . وإذا كان يستدل بالأمر و بالنهي على قوة المتكلم واستعلائه ؛ فإن العزوف عنهما أشد إيحاء على الاستعلاء والغرور والاستغناء ، فضلاً عن الاستخفاف بالمخاطب ، والاستهانة به . وكذلك قلت أساليب النداء؛ بما يوحي بالوحدة والعزلة التي تعاني منها الذات ، وما ورد منها –مع قلته– ليس إلا تقليداً يُحتذى لأساليب من سبقوه من الشعراء ، نحو قوله : يا فتى، تبصر خليلي، ألا أيها الوادي .

الدعاء :

من الأساليب التي توحي بالوجه الحقيقي للذات ؛ حيث تعلن استسلامها ، وتقر بضعفها واحتياجها، كما تبين عن عجزها ، وقد أبان أسلوب الدعاء عن ضعف الذات، وتناقضاتها، ومن ذلك، قوله : (– عمرك الله– يا فتى) ، وقوله: (سقاها بها الله الذهاب الغواديا) ، وقوله : (حييت وادياً) ؛ فهي أساليب تكشف عن مدى احتياجه و فرحته بلقاء المرأة، ووصلها، ثم يقول:

(وراهن ربي) ، ويقول : (وأحمى على أكبادهن المكاويا) ، ويقول : (سقين سِماماً) ؛ فهذه الأساليب تكشف عن مدى غضبه، وكراهيته للظعائن ، على خلاف الصورة المعهودة في الشعر العربي لهن ، بكل ما تحمله من دلالات المحبة ، والحزن على فراقهن.

الاستفهام :

يخرج الاستفهام من طلب الاستخبار عن أمر، إلى دلالات أخرى أبانت عنها كتب البلاغة، ولكن السياق اللغوي لمن تأمله؛ أكثر بياناً، واكتشافاً لها، فضلاً عن تأمل الكلام البليغ، وأول ما يلاحظ المتتبع للأساليب في القصيدة؛ يجد قلة في أسلوب الاستفهام، ولعل ما وصل إليه الشاعر من الغضب ؛ هو ما جعله يتعالى على المتلقي ، ويرفض مشاركته معه في الحوار، من خلال الاستفهام الذي يعبر عن الحيرة والتردد، والتخبط ، وبث الهمّ والشكوى، بل جعله يرفض الحوار مع نفسه ؛ فاستنكف أن يري المتلقي من نفسه الصراع ، والاضطراب ، ومن هنا كانت فكرة الأقنعة ، كما أنه ليس بحاجة لانتزاع التأثير والإقناع من نفس المتلقي، إلا في مواطن نادرة ، تأبّت على الذات ، وأبت ألا تتبدى ، منها : قوله: (ألم تعلمي أني صروم مواصل..)؛ للإقرار والتسليم برؤية الشاعر، والإعلان عن كبريائه واستغنائه، وقوله : (فما ضرني أن كانت أمي وليدة ..) ، على سبيل الإنكار، وقوله : (أعبد بن الحسحاس يزجي القوافيا) على لسان المرأة التي تهكمت به وسخرت منه. والاستفهامات الثلاثة السابقة ؛ أبانت عن حياة الذات، ومحور اهتماماتها . وقد يقع الاستفهام في الشعر كأسلوب متوارث، في عباره مشهوره مثل قوله: (تبصر خليلي هل ترى من ظعائن) ، فليس للاستفهام هنا بعداً دلالياً يستحق التوقف.

الجمل الخبرية :

وإذا تتبعنا الجمل الخبرية؛ سنلاحظ: كثرة ورود ثلاث أنواع من الجمل: الشرطية ، المنفية ، المؤكدة؛ لعلها تقوي هذه القراءة، وقد توقفت عند دلالاتها على هذا النحو: الجملة الشرطية بما تتضمنه من استعلاء ، وقوة، ومساومة، ومراوغة، وإغراء، ومنها : مطلع القصيدة ، وأول جملة فيها: (عميرة ودع إن تجهزت غاديا) ، وقوله : (إذا اندفعت في ريطة وخميصة تريك ..) ، وقوله : فإن تثوِ لا تمْلَل وإن تُضح غاديا ..) وقوله: (فإن تقبلي بالود أقبل بمثله وإن تدبري أذهب..) وقد مر التوقف عند هذا البيت . وقد خففت جمله الشرط من غلواء الشعور بالضعف؛ ليحيل عقل المتلقي إلى ضعف الطرف الآخر، والتهكم من سلوكه عندما قال : (فلو كنت ورداً لونه لعشقنني ..) ، فالعيب فيهن، وفي انقلاب المعايير المجتمعية ، وليس فيه.

- ومن الأساليب التي خففت من تصنع الذات وادعاء القوة ؛ الجملة المنفية، ومثلها المؤكدة؛ فكثرة هذه الألوان من الأساليب في القصيدة ؛ توحي بفقدان الذات لثقتها فيما تقول، وتشككها من تصديق المتلقي لها، وربما تحمل طبعاً حاداً ، ونفسًا متوترة ، متأهبة للدخول في ساحات المعارك الكلامية ؛ لإثبات صحه رؤيتها؛ فهي أساليب مواجهة ، ضد تكذيب المتلقي؛ حتى لا تحمله نفسه على التكذيب، ومن الجمل المؤكدة قوله (ألا إنما بعض العوائد دائيا)، إذ

كيف يكون سبب الداء أو الداء نفسه من العوَّد ؛ لذا لزم لهذه المفارقة؛ التأكيد . وقوله: (إنا قد أطلنا التنائيا) ، حكاية عن النساء، فطول المكث؛ إيحاء بتعلقهن به، ورغبتهن في المكوث في مكان هو به ماكث، ومنه التشبيه في قوله: (كأنما قتلن قتيلاً) ، وقوله : (كأنما شربن مداماً) ، وقوله: (كأنما كسوت قتودي)، ومن الجمل المنفية : قوله : (ليس بعاطل) ، وقوله : (فما بيضة) ، وقوله: (ولا ثوب إلا بردها) ، وقوله: (لم تقض الذي هو أهله) .

الصورة :

لقد وقفت أمام الصورة في القصيدة في المبحث السابق، ولم يكن لي وأنا بصدد قراءة النص قراءة نقدية؛ أن أتجاوز أحد أهم عناصر الشعر؛ جانب التصوير ، إذ المفاضلة بين شاعر وشاعر، وقصيدة وأخرى ؛ تتخذ من جانب التصوير مدخلاً لقراءة نفس الشاعر، ومعرفة قدر موهبته، وبعد الوقوف أمام الصورة في القصيدة ؛ كان الوقوف مع أنماطها، وسماتها ؛ أمرًا لا ينبغي تجاوزه، قبل أن أطوي آخر صفحات هذا البحث:

أولا : أنماط الصورة في اليائية :

الصورة الجزئية

كثرت التشبيهات في مطلع القصيدة في لوحه الغزل، التي يعنى فيها الشاعر بذكر أوصاف الحبيبة ؛ فازدحمت الأبيات بالصور الجزئية المتلاحقة التقليدية ، التي جرت عليها ألسنة الشعراء في هذا العصر، في وصف النساء، نحو: (وجيد كجيد الريم) ، و (كأن الثريا..) ، و(كدينار الأعزة صافيا) ، و (فما بيضة بات الظليم ..) ، و(تهادي سيل ..) ، وقد أدت هذه الصور دورها في تقريب المعاني، وتوضيحها ، وفي الإبانة عن شعور الشاعر، ومعانيه الغامضة، التي يريد الإبانة عنها، من خلف قناع الغزل، تلك التي كان أهمها: جمال الحبيبة، وترفها ، ومناعتها. ويلاحظ كثرة التشبيهات في لوحة الغزل، أكثر من غيرها في لوحات القصيدة؛ ولعل هذا يرجع إلى كون التشبيه ؛ أكثر أنواع التصوير التي تستوعب رغبة الشاعر في رسم الصورة ، كما يريدها في خياله، وكما ينبغي أن تصل إلى المتلقي.

- كثرت الاستعارة في لوحة المطر مثل قوله: (التج مزنه) ، و(يسح الماء) ، و(تدلى للجبال) ، و(بكى شجوه) ، و(جلجل الرعد) ، ولست أستطيع الجزم بأن كثرة الاستعارات في لوحة المطر مردها ؛ إلى الاستنتاج السابق، المتعلق بالتشبيه ؛ فوجه الشبه في لوحة المطر؛ أقوى منه في لوحة الغزل، و أن مشاهد المطر؛ محسوسة قريبة من المتلقي، يعايشها باستمرار، فليس الشاعر بحاجة إلى الإبانة عنها من خلال التشبيه؛ فكانت الاستعارة أليق. والاستعارة المكنية عن غيرها؛ توحي بعمق الصورة ، ومدى إبانتها عن شعور القائل، ينجلي ذلك في

الأفعال نحو: (التج مزنه) ، و(يسح) ، و(بكى)، و(تدلى) ، و(جلجل) ، ومجمل القول: إن الاستعارة أقل حضورًا من التشبيه، وهذ ؛ ولعل باحثًا يكشف لنا عن أسباب ذلك [١٣٧].

– كثرت الكناية في لوحة الناقة، وفي الأبيات التي أسفرت فيها الذات عن وجهها الحقيقي، ومنها : (العامرية) كناية عن المرأة التي لم يكن ليذكر اسمها، ومنها (قتبا رثًا) كناية عن الفقر الشديد المقترن بالدمامة ، والقبح، كأنما تستعلي الذات أن تصف نفسها ؛ فتهرب من ذلك إلى وصف الثياب والرحل. ، وقوله في الناقة : (حرجوج ، ومروحًا) ، وكنيته عن الثور بقوله: (ناصع اللون) ، وكلها – فضلاً عما أضافته للغة الشعر من تكثيف– قد أعطت لونًا من الإيحاء بما في نفس الشاعر ، من انفعالات قد توقفت عندها في المبحث السابق.

الصورة الحقيقية

قد يستبدل الشاعر الصورة الحقيقية؛ بالصورة المجازية، وربما يكون تأثيرها في نقل المعنى والشعور؛ أقوى من الخيال ، وطرقه ." والصورة التي استمدها الشاعر من الحقيقة يخلع عليها الشاعر القدير أضواءً وظلالاً؛ تلونها وتغير مظهرها ، وتزيد في ملامحها ويسدل عليها أستاراً من ألوان المبالغات، وإشعاعاً من الدعاوى؛ لتصير بعد هذا الصنيع حقيقة مقررة لا تقبل المراء، وقاعدة مسلمة لا تقبل الجدل في تصوير أدبي بارع ." [١٣٨]. والمتأمل في القصيدة؛ سيتبدى له أن الصورة الحقيقية ، كان لها دور بارز في تشكيل صور الذات في القصيدة ، من ذلك قوله: (فما زال بردي طيبًا من ثيابها..)؛ ففي الصورة ما يدل على قوة رائحة طيب المرأة ، ثم انتقلت إلى ثيابه، حولاً كاملاً؛ حتى بليت الثياب ، وفي هذه الصورة إيحاء بمعاني الترف والجمال، وشدة القرب والتلامس بينهما ، ونفاسة العطر، وربما عدم اهتمامه بأثر المرأة وعطرها؛ مما جعله يهمل الثوب حتى أنهج باليا ؛ بمجرد انتهاء الحول . كل هذه الإيحاءات دون اللجوء إلى المجاز، والخيال . [١٣٩]

([١٣٧]) عرض لهذا الامر الدكتور محمد العبد في كتابه إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي ، ص١٥٩، فهو يرى أن قلة الاستعارات في الشعر الجاهلي، إذا ما قورنت بالشعر العباسي؛ يرجع إلى طبيعة الموضوعات التي شغلت الشاعر الجاهلي ؛ فالموضوعات تعالج في كثير من الأحيان أمورا خارجة عن ذات الشعر؛ وهذه الرؤية ينبغي أن تعزز بدراسات كثيرة ، لعدد من شعراء الجاهلية ، تعزز هذه الحكم النقدي ، أو تنفيه .

([١٣٨]) البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، د| علي علي صبح ، ط١، ١٤١٦–١٩٩٦م، ص ٨٤ بتصرف يسير، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة ، جمهورية مصر العربية .

([١٣٩]) ومنها قوله في وصف نفسه: (رأت قتبا رثا وسحق عباءة ..) ؛ فقد عكس البيت معاني: الفقر، والمهانة؛ أكثر من الصور المجازية ، وتضافرت الصور المجازية في آخر البيت، مع الصورة الحقيقية ، في قوله: (مما يملك الناس عاريا) ؛ كأنما اختزلت كل متع الدنيا ، مما يملكه الناس في قوله: (عاريا) ، ونقلت هذه اللفظة الأخيرة الشعور القوي بالفقر الشديد ، والحرمان ، والامتهان. ومثلها قوله : (فلو كنت وردا لونه لعشقنني)، وهذه المفارقة الساخرة الحقيقية بين البياض والسواد . ومثلها قوله في أمه : (فما ضرني أن كانت أمي وليدة...) ؛ فقد عكست الصورة، ما ألم به من ألم ؛ بسبب ما أسند إلى أمه من أعمال ممتهنة، صورها على حقيقتها دون مبالغة.

الصورة الكلية

ويتدرج فيها التصوير، وتتشكل من اللون والصوت والحركة، وقد تتخلل لوحة مشهدية طويلة مثل صورة الظليم في لوحة الغزل، يقول سحيم : (فما بيضه بات الظليم يحفها ..) وقد أطلت الوقوف أمامها في مستهل المبحث الأول؛ فهي صورة واحدة، تعكس مدى ما توافر لهذه المرأة، من صون وعفاف وطهارة أصل ، وجمال ، ونقاء ؛ ولكن الشاعر تدرج في أوصاف هذه البيضة التي توحي بالمعنى المقصود ، متخذًا من السرد سبيلاً إلى ذلك ؛ حتى يبالغ في إلصاق هذه الصفات بها.

والقصيدة قد تضمنت ثلاث صور كلية ، هي اللوحات الثلاث التي كونت القصيدة ؛ ضمت كل منها مجموعة من الصور الجزئية، تضافرت مع بعضها البعض في انسجام و تآلف؛ لتشكل في النهاية قناعًا من أقنعة الذات، وإذا ما حاولنا توظيف لوحات القصيدة ، طبقًا لعاطفتها؛ فسنلاحظ الآتي : لوحة الغزل / الماضي المشرق، لوحة الناقة/ الحاضر المخيف المتوتر، لوحة المطر/ المستقبل المدمر والهلاك المحقق، وإذا ما حاولنا التذكير بما مر في المبحث السابق؛ سنجد على سبيل المثال، في لوحة الناقة التي غلفتها عاطفة الخوف، ومشاعر التوتر، والصراع – سنجد البدء يعلن عن حافة التوتر، واختيار الناقة ذات صفات وسمات تعين على التصبر والنسيان للماضي الأليم، وتؤهله لخوض غمار المستقبل المجهول؛ فبدأ بقوله :(فعزيت نفسي واجتنبت غوايتي)، ثم امتطى (حرجوج ، مروح ، شبوب، ناصع اللون طاويا)، ثم اختيار الزمن للرحلة : (العشية) ؛ حيث الليل ، مكمن الحزن ومبعث الخوف، ومحل الصراع ، وكذا اختيار (الصبح) مدلول الإشراق والتفاؤل في مفارقة ، حيث لقي فيه ما لقي في ليلته ، بل أشد ، عندما قال: ،(فصبحه الرامي من الغوث) ، واختيار (البرد والشتاء والمطر) ؛ زمنًا أيضاً ؛ فنلاحظ ذات قرة ، ثم اختيار المكان المخيف (وعساء رمل أو بحزنان خاليا)، قمة الوحشة ، والوحدة، ثم هو مع كل هذا ، يواجه ويكر، ويفر، ويقاتل ببسالة ، ويغرس في نفسه– بنفسه الامل– معتزًا بقوته، وشجاعته، منصفًا معترفًا للخصم بقوته ، و سطوته ، واحتشاد المتضادات في اللوحة ؛ من دلائل وجود الصراع ، والتوتر، والتأرجح ، بين كل شعور ونقيضه.

وإذا ما تأملنا الصور في اللوحة ؛ سنجدها قد نبضت بالحياة ، والحيوية ؛ حتى كادت أن تُسمع وترى مُحسة ، من لون ، وحركة ، وصوت :

اللون : تعانق البياض مع السواد، و تكرر هذا الأمر في كل اللوحات، وربما يعد هذا بؤرة الصراع في نفس الشاعر، والمحور الذي تدور الذات في فلكه ، والذي يشير بقوة إلى عقدتي العبودية ، واللون الأسود في لوحة الناقة؛ يتمثل في: العشية ، ليلة ، التراب. والأبيض يتمثل في: النهار، ناصع اللون، صبحه ، سبا يمانيا .

الحركة : لم يخل منها بيت، والحركة تعكس مدى الاضطراب النفسي والجسدي، منذ بدء اللوحة ، وحتى آخرها ، مثل: قربت حرجوج، كسوت قتودي ، تحاماه الكلاب، يثير ويبدي، ينحي ترابا، فصبحه الرامي، جال على وحشيه ، يزود زياد الخامسات، سوابقها من الكلاب.

والبيت الذي خلا من الحركات الجسدية ؛ جاء منطوياً على حركة نفسية، داخلية ، مثل قوله : حمته العشاء ليله ، فالمنع والخوف والقهر والوحدة والجوع والبرد والصحراء المخيفة ليلا ؛ كلها من شأنها زلزلة النفس ، واضطرابها .

الصوت : لا صوت يعلو فوق صوت الصراع، بين الثور/ الناقة ، والكلاب؛ فقد تكرر هذا الصوت في اللوحة نحو قوله: معدوا عليه، وعاديا ، وصبحه الرامي، ويغري الكلاب ، ولعل قلة الصوت في اللوحة إذا ما قورن بالحركة ، وباللون ؛ يعزز فكرة الأقنعة لدى الذات الشاعرة التي تستنكف أن تبوح بوحاً صريحاً بما يؤرقها .

سمات الصورة :

- عضوية الصورة ، ووحدتها الشعورية ، وبدا – من خلال ما سبق – أن الصورة الكلية متنامية العاطفة، متوحدة الشعور من داخلها ، ثم هي مرتبطة ارتباطاً وثيقاً ، بما قبلها ، وما بعدها داخل القصيدة ، وقد تبين ذلك من تحليل القصيدة فنيًا ، واللوحات الثلاثة يربطها رباط واحد؛ وهو الذات الشاعرة ، التي تخفي صراعاتها الداخلية خلف هذه الأقنعة .

- كانت البيئة العربية بكل معطياتها؛ هي الرافد الأساسي لصور القصيدة ؛ ففي لوحة الغزل : الشعر فاحم، والوجه صاف كدينار الأعزة ، ثم هي جميلة مصونة كبيضة بات الظليم يحفها، طيبة البرد، يدوم عطرها إلى الحول، ونجد مفردات البيئة ، تمتد في لوحه الغزل من أولها؛ حتى نهايتها، ولوحه الناقة نجد صورة الثور ناصع اللون، ومشهد الصراع بينه وبين الكلاب، ولوحة المطر نجد طبيعة المكان تطل برأسها من كل بيت ، مثل: حبيّا– منجدا – هضب متالع – يحط الوعول والصخور– حرة ليلى – نخلة – يسح الماء من كل فيقة ، ..إلى غير ذلك . فقد أهدت القصيدة المعاني إلى الجمادات ، وبعثت فيها الروح؛ حتى غدت شخوصا تفرح ، وتبكي، وتتألم ، وتغضب ، وهذه أسمى غايات التصوير.

- من سمات الصورة – كذلك – التقليد والطرافة .على الرغم من كون الصورة في القصيدة ؛ مستمدة من البيئة العربية ، وهي ظاهرة عامة في شعر هذه الحقبة ؛ إلا أن الشاعر لم يكن تقليدياً مقلدًا في صوره، بل كان شأنه في ذلك شأن غيره؛ فكان له نصيب من الاتباع ، وحظ من الابتداع ، ولقد تناول نصيب سحيم من التقليد والتجديد ؛ الخالديان في الحماسة .(١٤٠)

وإن كنت أرى أن الصور التي اتهم فيها سحيم بالتقليد، وبأن غيرها أغنى منها في الدلالة ، وقوة التصوير؛ أرى أنها تبدو مناسبة لمضمون قصيدته ، ومقصدها، إذ ليس الهدف من صورة المرأة ؛ حشد صور الجمال والدلال ، أو مدى تعلق قلبه بها ، كشأن شعر الغزل عند جلّ الشعراء،

---

(١٤٠) انظر التمهيد ، فقد تناولت الآراء حول شعر سحيم ، وانظر: حماسة الخالديين الأشباه والنظائر ، للخالديين ، ص ٢٦١ وفيه الرأي النقدي القائل بتأثر عمر بن أبي ربيعة بسحيم .

في كل العصور؛ لكنه قد سلط الضوء على الصورة التي تعكس مقصده،- قد تحدثت عنه في لوحة الغزل- ؛ وهو الإبانة عن ترف هذه المرأة ، وجمالها الذي يعكس هذا الترف، وهذه الغلبة لقومها ،وتخير لذلك صوراً مناسبة. حتى إذا ما نظرت إليها في سياقها؛ وجدتها مختلفة في دلالتها عن غيرها، مناسبة لسياقها، جديدة في مكانها طريفة في مدلولها.

الوحدة الفنية :

يعد الحديث عن الوحدة الفنية في القصيدة؛ من نوافل هذا البحث الذي عني بتحليل النص وتقسيمه إلى لوحات ، تفترق في عنوانها، وتتفق في مقصدها ؛ حيث يربطها رباط واحد، وهو الذات الشاعرة ، ولست أرى حدًا فاصلًا في الدرس النقدي للشعر العربي بين القراءات العميقة للنص ، والحديث عن الوحدة في النص؛ فكلاهما يسلم للآخر ، أو إن شئت فقل: كلاهما شيء واحد، وما علمنا أحدا قال بتفكك القصيدة العربية، وتعدد موضوعاتها دون رابط ؛ إلا وقد مس القصيدة مسًا خفيفًا ، وقد أثار هذا الأمر الدكتور محمد أبو موسى إذ يقول: " أجد تشابهًا شديدًا بين الصور والمعاني والصيغ التي يتكون منها الشعر؛ فالصيد مثلاً بصوره ومعانيه وأحواله ؛يذكر في أكثر الشعر، ومثله الطلل والرحلة، إلى آخره، وكذلك وصف الشعر لأهوائه وصبواته ؛ موزع كل ذلك في ديوان الشاعر، أو في الشعر كله، والذي يلح عليّ في استكشافه هو: هل يجوز أن نضع هذه الصورة المعبرة عن هذا المعنى مكان نظيرتها المعبرة عن المعنى نفسه في قصيدة أخرى ؟ وأعلم أن الجواب الحاضر هو : أن ذلك لا يجوز ، والجواب الغائب غيبة كاملة؛ هو: لماذا لا يجوز ؟ "[١٤١]

وإذا كنا منذ بدء هذا البحث، نحاول الكشف عن الروابط اللغوية، والفنية، والدلالية بين اللوحات الثلاث ؛ لتتأكد فكرة الأقنعة؛ فإنني هنا سأعنى بذكر روابط عامة، كان من شأنها ؛خلق الوحدة الفنية، ولم يكن لذكرها محل فيما مضى ؛ بل لم أستطع الوقوف عليها؛ إلا بعد الانتهاء من تحليل القصيدة ، من هذه الروابط:

تكرار المعنى بألفاظ مختلفة :

- التكرار اللفظي لبعض الدوال بين مقاطع القصيدة، بصورة تفصح عن تكرارها في نفس الشاعر، وترددها في قلبه وعقله ، وقد تحدثت عن التكرار المتقارب بوصفه أحد آليات الإيقاع ، وأشرت إلى هذا اللون من التكرار المتباعد، الذي يعزز الوحدة الفنية ، ومنه : تكرار الألفاظ التي تدل على: النهار ، والصبح ، والضوء، والغدوة ، وكثرتها عن الألفاظ التي تدل على : الليل، والظلام، ومن ذلك: تكرار الألفاظ المشتقة من جذر(غدا) مثل غادية في الأبيات: الأول، والثاني عشر ، و(غواديا) في الأبيات: الثالث والعشرين ، والخامس والأربعين ، ولفظ

([١٤١]) الشعر الجاهلي ، دكتور/ محمد أبو موسى ، ص ١٦٨ .

(غداة) في البيت الثاني، والألفاظ الدالة على أوقات النهار الأخرى ، مثل : (النهار) في البيت الواحد بعد السبعين، ولفظة (الصبح) : في البيت الخامس بعد الستين ، ولفظة (الفجر) في البيت: السابع بعد الستين، ولفظة (أصبح) في البيت: التاسع بعد الستين، والبيت الأخير . ومن الألفاظ الدالة على الليل ، والظلمة، قوله: (لياليا) ، في البيت الحادي عشر، والثاني والعشرين، ولفظة (العشية) : في البيت السبعين ولفظة (العشاء) في البيت الثالث بعد السبعين، وقبل أن أبحث عن دلالة لذلك ؛جدير بالذكر أن شبيه بذلك؛ ذكر البياض مع السواد، فتكرار ذكر (البرد اليماني) في الأبيات : السادس، والسابع والستين ، والسابع والسبعين. ولفظة (بيضاء) : في البيت العاشر، ولفظة (بيضة) في البيت الثامن ، و(أشقر اللون ساطعه) ، في البيت السابع والسبعين، ولفظة (الضوء) في البيتين : التاسع والسبعين، والثمانين، ولفظة (ناصع اللون) ، في البيت الواحد والسبعين . واللون الأسود تجلى في ألفاظ ،مثل: (أسود فاحم) في البيت الثالث، ولفظة (أسود) ، في البيت التاسع والأربعين ؛ فغلبة الليل على النهار، وكذا البياض على السواد؛ ربما توحي بذات الشاعر الجريئة الشجاعة، التي لا تخشى الأهل ، والرقيب؛ فقد جرت عادة الشعراء في الحديث عن النساء؛ أن يتسللوا إليهن ليلًا، بينما نجد سحيم بهذه الصراحة وتلك المكاشفة؛ حتى دفع حياته ثمنًا لذلك؛ لأن المكاشفة؛ كانت غايته، ولم تكن وسيلة لغاية أخرى . وربما إلحاحه على معاني: النهار، والضوء، والبياض، دون متضاداتها؛ يشير إلى تطلعه إليها؛ فقد كان السواد عارًا فوق عار العبودية، ولطالما كان يراه سببًا فيما هو فيه، من امتهان وازدراء ؛ فتكررت دلالات الضياء والبياض ، في بدايات كل لوحة، وكأنها المخلص، فهو (يودع عميرة غاديا ..) ، ويمتطي ناقة (ثورًا ناصع اللون) ، (إذا صام النهار) ،وينسى المرأة، والناقة، والصراع، عندما يلمع (ضوء البارق يضيء المكان) ، ومن صور التكرار – كذلك– تكرار ألفاظ السيل ، والقر، والفخم من الثياب، وتكرار بعض الأمكنة .[١٤٢]

ولعل في إلحاحه على السيل، والقرّ، والمطر؛ شعور دائم بالقسوة، وافتقاد الأمن والدفء، أو شعور دائم بالرغبة في الدمار والهلاك، الذي لن يفرق بين الأسياد والعبيد. وربما في إلحاحه

([١٤٢]) ومن صور التكرار – كذلك– تكرار ألفاظ السيل ، والقر، والريح، وكلها مدلولات للمطر والبرد الشديد، مثل ما جاء في لوحة الغزل: (تهادي سيله) ، (تهاداه الرياح) ، (هبت لنا ريح الشمال بقره) ، (أتقي بها الريح والشفان) .وفي لوحة الناقة نجد: (حمته العشاء ليله ذات قرة) ، (يثير ويبدي عن عروق) . والريح والمطر رمز للقوة المدمرة، والهلاك المحقق، وفي لوحة المطر نجد حضورًا كثيفًا لكل ألفاظه ومدلولاته . ومثل دلالة للمطر ؛ تتكرر – كذلك – الألفاظ التي تدل على الفخم من الثياب، مثل قوله في لوحة الغزل: (ريطة، وخميصة، وبردا ، يمانيا ، وبردي طيباً من ردائها، وألقين على أعطافهن المراديا) . وفي لوحة الناقة (أعنة خزاز جديدا وباليا) ، و (سبا جديدًا يمانيًا) . ومثل ذلك ذكر الاماكن الذي امتد من بداية القصيدة إلى آخرها ، وكذلك صورة الإبل حيث الظعائن (تحملن ، وتأطرن، وأخذن ..) ، وربما في الإلحاح على كل هذه الألفاظ ؛ كشف عن وجه من وجوه الذات.

على ذكر الفخم من الثياب؛ ما يوحي برغبته فيها، وافتقاده لها، وطموحه إليها، وكذا تكرار الألفاظ التي تدل على معنى البياض والضوء، وكذلك الأماكن ؛ دليل على الاغتراب، وافتقاد الحرية، والرغبة في التنقل، والبحث عن الأمن والدفء، والإبل ؛ محور حياة العربي، ورمز الغنى، والترف، والسفر، والخصوبة، والخير، والنماء ، وكلها من المعاني التي يفتقدها الشاعر، ويصبو إليها .

تشابه مضمون الصور الجزئية:

ومن مظاهر الوحدة الفنية ؛ تشابه مدلول الصور الجزئية، ومن ذلك مجموعة من الصور الجزئية التي تعكس القسوة، والهوان، والمذلة، ومنها قوله : في لوحة الغزل(رأت قتبا رثًا وسحق عباءة) ، وقوله : (ويتركن لمتي، وهذا هوان ظاهر) ، وقوله : (تصر وتبري باللقاح التواديا) ، وقوله: (فأدبرن يخفضن الشخوص) .وفي لوحة الناقة ، نجد قوله: (حمته العشاء)، (وينحي ترابا عن مبيت) ، (وصبحه الرامي) ، (وبدت سوابقه من الكلاب غواشيا) .وفي لوحة المطر ، نجد قوله: (يحط الوعول والصخور) ، (ويسكب الماء ساجيها) ، (كما سقت منكوب الدوابر حافيا) ، (خشب الغلان طوافيا)، (بكى شجوه واغتاظ) ، (نساء تميم يلتقطن الصياصيا) .وقد مر الوقوف أمامها في المبحث الأول.

الترابط بين البدء والختام في كل اللوحات :

من مظاهر الوحدة الفنية – أيضا– الترابط بين لوحات القصيدة الثلاثة لفظاً ومعنى في البدء والختام– وقد تناولت هذا في الشرح في كل لوحة على حدة – ، ومن صور الترابط نجد أن في لوحة الغزل، مطلع القصيدة (عميرة ودع..) أمر ، وزجر، وعتاب، ثم لما كان الوداع والفراق من أشد الأمور على القلب ، وأكثرها ألماً ؛ كان بدء لوحة الناقة (فعزيت نفسي واجتنبت غوايتي) ، ولما انتهت لوحة الناقة ، إلى صراع دام فازت فيه على الكلاب ؛ كانت اللوحة الثالثة : (فدع ذا ولكن هل ترى ضوء بارق..)، كأنما الحياة كلها، بكل انتصاراتها، وزخرفها ؛ ستؤول في النهاية إلى مصير محتوم؛ وهو الموت والهلاك أو كأنما السيل ، هو فكرة التطهير التي ستطهر الأرض من كل صنوف الظلم، وتغسل الفروق بين الطبقات كطوفان نوح – عليه وعلى نبينا السلام –

واذا ما تأملنا اللوحات الثلاثة؛ سنجد أن الزمن متشابه، ففي لوحة الغزل؛ نجد (غاديا) وفي لوحة الناقة ؛ نجد (إذا صام النهار) ، وفي بدء لوحة المطر، نجد (ضوء بارق يضيئ حبيا)، فإنه وإن كان ليلا، ولكنه تشابه مع المعنى في الضوء، الذي يتكرر في البيتين في مطلع اللوحة.

– ونهايات اللوحات لا تختلف في وحدتها عن البدء ؛ فالصراع والهلاك والموت في نهاية لوحة الغزل ، نجد (قتلن قتيلا أو أصبن الدواهيا) ، ((وأصبحن صرعى في البيوت) .وفي لوحة الناقة؛ تنتهي بحسم الصراع بعد أن وصل ذروته، بين الثور والكلاب؛ فتجده يقول: (يزود زياد الخامسات..)، وفي لوحة المطر ؛ تجد الموت والدمار الذي يمتزج بالتشفي والسخرية، في قوله: (فأصبحت الثيران غرقى وأصبحت ...) .

واللوحات الثلاثة بما انطوت عليه من صراع ؛ تتوافق ومطلع القصيدة الذي ينطوي على صراع نفسي حاد بين الاستمرار على ما هو عليه من صبوة ، وبين الانقياد لتعاليم الإسلام التي تمنعه ، ودواعي الشيب التي تردعه .

الخاتمة

– حاولت هذه الدراسة الإبانة عن أن القصيدة العربية تجاوزت فكرة المعنى السطحي لبعض الألفاظ مثل: المرأة ، والناقه، والفرس، والظليم، وغيرها ؛ إلى كونها أقنعة للذات الشاعرة ، تسترت خلفها؛ حتى تستطيع البوح بما يؤرقها .

– القناع في الشعر العربي القديم، أعم وأشمل منه في الشعر المعاصر، الذي يرى أن القناع : توظيف للشخصيات التراثية؛ بينما القناع في الشعر القديم هو توظيف لكل معطيات البيئة .

– لم يكن سحيم عبد بن الحسحاس شاعرًا منغمسًا في اللهو؛ بصورة تفضى به إلى هذا الشعر المكشوف– مع التسليم بعدم قبول هذا المسلك في الشعر–، وإنما كانت له نفس كنفس الأسوياء، دفعته دوافع عدة – كانت أقوى من قدرته على الصمود– إلى هذا التطرف غير المقبول في المعاني، والانزياح بها عن مدلولاتها المتوارثة، ليس في شعر الغزل فحسب؛ وإنما في صورة الناقة، وصورة المطر – أيضا – .

– تجاهل النقد العربي– في الأغلب– الوقوف على تحولات شخصية سحيم، وحصروا شعره في الغزل المكشوف فقط ، دون بقية موضوعات شعره .

– كما عانى سحيم التجاهل تحت وطأة العبودية، واللون؛ عانى من قِبل الرواة والنقاد، الذين اهتموا اهتمامًا بالغًا بغيره من الغزل الحسي مثل شعر امرئ القيس الذي يعد اكثر جرأة من شعره، وربما كان ذلك لصد هجمات النزعة الشعوبية في التأليف، التي فرضت عليهم الاهتمام بنوابغ العرب دون غيرهم من ذوي الأعراق، أو لكون الأخير شاعراً جاهلياً بخلاف سحيم الشاعر المخضرم الذي أدرك الإسلام، وارتضاه معتقداً.

– تمرد سحيم لم يقتصر على فضح رجال القبيلة، ونسائها؛ وإنما نال من رغبته في الحرية، والغنى، والحياة ؛ فانقلب على كل هذه المعاني والقيم، واستوت بعينيه النظرة إلى الموت والحياة، والحرية والرق، والغنى والفقر .

– جاءت اليائية في واحد وتسعين بيتًا مقسمة إلى ثلاث لوحات : لوحة المرأة ، ولوحة الناقة ، ولوحة المطر، وكانت أشهر ، وأطول، وأجود قصائده .و كان الرابط بين كل هذه اللوحات؛ ذات الشاعر التي تئن تحت وطأة الصراع ، والتناقض . وكان أهم ما يميز هذه الذات هو التشفي والقوة والغلبة والعنف، تبدى ذلك في لوحة الغزل التي صورت سطوته على الجسد، ولوحة الناقة التي صورت مدى قوة الثور وبطشه وفتكه، ومدى كبريائه وعجبه، ولوحة المطر التي جاء فيه المطر سيلاً مهلكاً مخرباً وقاتلاً.

– شهد عدد من النقاد بجودة شعر سحيم، وطرافته ، وتأثيره في غيره مثل عمر ابن أبي ربيعة؛ كما كان سجلاً لغويًا لكثير من علماء اللغة – كما مرّ–.

– لا ينبغي الاعتماد على المنهج النفسي وحده ؛ للوصول إلى أسرار القصيدة العربية ؛ فمثل هذا الأمر لا تؤمن عواقبه، فقد تتماهي الفروق بين الدراسات النقدية التي تنطلق من المنهج النفسي،

وبين دراسات علم النفس، وإن ما يمكن أن يميز الدراسات النقدية التي تستأنس بالمنهج النفسي ؛ كونها تعزز الدرس النفسي بتتبع عناصر الإبداع الفني في النص الشعري، حتى تكون القراءة التحليلية النقدية لعناصر القصيدة؛ مصدرًا جديدًا كاشفًا عن تحليل الذات الإنسانية في قمة بوحها، ومنتهى إفضائها؛ الإبداع الأدبي .

وقد أبانت القراءة النقدية لعناصر الإبداع في يائية سحيم عن الآتي:

البنية الإيقاعية :

– الموسيقى الخارجية : أبحر الشاعر في خضم أمواج بحر الطويل المترامي الأطراف ، وجاء الطويل مقبوض العروض والضرب ، ووقع القبض في الحشو كثيرًا في بعض أبيات، قد وقفت وقفة متأنية مع بعض منها .

– جاءت القصيدة على روي الياء ، الحرف الذي يعد بديلًا لغويا عن الذات ، وأحد حروف اللين الأوضح في السمع ، والأطول زمنًا عند النطق ، وجاءت ألف الإطلاق لتساند الذات في إطلاق صرخاتها ، فكان الكسر يعقبه فتح ؛ كأنما يقاوم الشاعر الانكسار وينهض متكئاً على ألف الإطلاق.

– أتت ألفاظ القافية مناسبة للتجربة ، ومبينة عن صراع الذات ، غير أن القافية – نظرًا لطول القصيدة – لم تخل من بعض العيوب ، مثل تكرار القافية بعد أقل من سبعة أبيات ، ومنها: القافية القلقة التي جاءت استدعاءً وتكلفًا .

الموسيقى الداخلية : كان لها دور بالغ الأهمية في تكثيف الإيقاع ، على النحو التالي :

– كان للصوت المعزول دوره ، فالذات المضطربة تعاني الصراع الذي لا يجعلها تسير على وتيرة واحدة في مسار المشاعر السلبية ؛ وعدم غلبة أي طرف على الآخر ؛ يعد تفسيرا لحركة الذات الشاعرة ، وتقلباتها وصراعها .

– تكرار بعض الحروف في بعض الكلمات المتجاورة ، أو الأبيات المتتالية ، مثل : تكرار حروف الإطباق ، والاستعلاء التي توحي بالكتمان ، والترفع ؛ في لوحة الغزل ، وتكرار صوت التفشي في أبيات الغزل المكشوف ، كأنما يعمد إلى التشهير بالمرأة .

– التكرار لبعض الألفاظ : وإن لم يمثل ظاهرة في اليائية ، ولعله لا يتوافق وفكرة الأقنعة ، ولكن ما جاء منه قد أبان عن أسرار الذات، ومحور اهتماماتها .

– ومن مظاهر الإيقاع؛ الطباق والمقابلة ، ولعل الثنائيات الضدية من أوضح السبل في الإبانة عن الصراع المحتدم داخل الذات ،، وقد شكل التضاد اللغوي والمعنوي ؛ ظاهرة في القصيدة على مستوى الألفاظ والمعاني .

– حسن التقسيم :تضافرت البنية النحوية أو البنية الصرفية مع الجمل والتراكيب على نحو أحدث تكثيفًا موسيقيًا فريدًا، وتبدى في تلك الأبيات التي تعكس المفارقات ، أو التساوي في الألفاظ بين معنيين متقابلين، أو يترتب أحدهما على الآخر ؛ كالجمل الشرطية.

المستوى اللغوي : الألفاظ والأساليب:

الألفاظ: أبانت ألفاظ القصيدة عن قدرة الشاعر في الاختيار، وإيثاره لفظة على أخرى ؛ لكون الأولى أكثر إيحاء ، كما تمرد الشاعر على العرف المعجمي؛ فلجأ إلى استخدام بعض الألفاظ التي تشع بالرمز، ووظف الشاعر الصيغ الاشتقاقية ؛ فأحسن توظيفها ، مستفيدًا من طاقاتها الكامنة ، ومثل ذلك :

- غلبة الفعل الماضي على المضارع وندرة فعل الأمر ؛ مما يعكس انغماس الشاعر في زمن الصبوات ، واستحضار صورتها من خلال المضارع.
- غلبة الأفعال – مع اختلاف الأزمنة – عن غيرها من الصيغ؛ مما يعكس توتر الذات.
- كثرة ورود اسم الفاعل، حيث يعكس (الأنا) ، واختفى في أبيات الغزل ؛ ليحيل المتلقي إلى نرجسية الذات الشاعرة ، التي تُقبل عليها النساء فرادى وجماعات!
- قلة استعمال اسم المفعول ؛ يوحي بفرار الشاعر من إحساسه بالعبودية ، وحلمه بأن يصبح جزءًا من الحدث يؤثر فيه، ويتفاعل معه.
- قلت صيغ المبالغة ، والصفة المشبهة ، وأفعل التفضيل ، ولعل في ندرتها ؛ دليلا على توتر الذات التي لا تعي حقيقة الأشياء، والأحداث، والانفعالات، والمعاني، والصفات ، فهي متذبذبة مترددة بين كل شيء ونقيضه، ولا تدوم على حال تتيح لها القطع برأي أو بحكم .
- هيمنة ضمير الغائب على الأحداث الحقيقية، وتراجع (الأنا)الفاعلة في الجمل الفعلية التي جاء فاعلها ضميرًا غائبًا – في الأغلب – وقلما كانت الذات هي الفاعل في الجملة ، بينما كثر ضمير المتكلم في الجملة في موقع: المفعول به ، والمضاف اليه ، والمجرور، وليس ثم ما يعكس حال العبد الأسود ؛ أفضل من هذه المواضع في الجملة العربية .

التراكيب :

- من سبل قوه التراكيب؛ التقديم والتأخير ، وقد أتى لأسرار كثيرة ، منها: التأكيد على قوة المعنى، والتعجيل بذكره، أو ربما كان انعكاسًا لاضطراب الشاعر، وإبانة عن شدة توتره، وبعض التقديم في القصيدة لم يكن له من هدف؛ سوى استقامة قافية البيت، وهو قليل .
- الإضمار، يناسب الذات الشاعرة التي تقنعت؛ حتى تسكب ما يضطرم بداخلها من انفعالات . ومن أسرار الحذف في القصيدة ؛ الرغبة في الإسراع إلى ذكر بعض الألفاظ والمعاني.

الأساليب :

– بتتبع أساليب القصيدة ؛ تبين أنها خالية من أسلوب النهي ، وندر فيها أسلوب الأمر ، ولم يخرج الأمر عن معناه الحقيقي، بل لم يخرج عن أساليب العرب المعتادة ، نحو : تبصر خليلي..، ودع ذا ... ، ولعل هذا الملمح يعد أقوى المؤشرات على حقيقة الذات التي لا تملك من أمر نفسها شيئا، فأنّى لعبد أسود أن يأمر وينهي !

– قلة أساليب النداء – كذلك– بما يوحي بالعزلة، والاغتراب ، وما ورد منه جرى فيه على سنن شعراء العربية ، نحو : يا فتى وخليلي.

–كثرة أسلوب الدعاء الذي يوحي بالوجه الحقيقي للذات، وهو الاستسلام، والضعف، ، كما يعكس مدى كراهيته ، ونفوره؛ لكل من تسبب له في الأذى النفسي .

– قلة أساليب الاستفهام في القصيدة ، وربما الغضب الذي انتاب الذات ؛ كان سببًا في ظهورها بمظهر المتعالي على المتلقي، الرافض لمشاركته ،بل الرافض لمحاورة نفسه في أوقات الحزن. فاستنكف الشاعر أن يُرى المتلقي دخيلة نفسه، إلا في مواطن نادرة.

الجملة الخبرية:

– يتبين بعد تتبع الجمل الخبرية في القصيدة ؛ غلبة ثلاثة ألوان : وهي الشرطية ، والمنفية ، والمؤكدة . الجملة الشرطية بما تتضمنه من استعلاء، وقوة ، ومساومة، ومراوغة، وإغراء .

– الجملة المنفية ، ومثلها المؤكدة ؛مما يوحي بفقدان الذات الثقة، وتشككها في تصديق المتلقي لمزاعمها .

الصورة :تعددت أنماط الصور إلى الآتي :

– صورة جزئية : تتابعت في لوحة الغزل التشبيهات الحسية ، التي جرت عليها ألسنة الشعراء في هذا العصر، وقبله ، وأدت دورها في الإبانة عن شعور الذات ، ومقصدها ، وكثرت الاستعارة في لوحة المطر، ولا سيما الاستعارة المكنية التي تشير بعمق إلى الذات الشاعرة ، ودواخلها.

– الاستعارة أقل حضورًا في القصيدة من التشبيه، وهذا حكم بحاجة إلى دراسة مستفيضة للشعر الجاهلي . كما كثرت الكناية في لوحة الناقة ، وفي تلك الأبيات التي أسفرت فيها الذات عن وجهها.

– الصورة الحقيقية : وقد لعبت دورًا بارزًا في تشكيل صورة الذات الشاعرة ، ونقلت ما لم يستطع الخيال نقله في بعض المواطن.

الصورة الكلية : تضمنت القصيدة ثلاث لوحات، تكونت من حشد من الصور الجزئية ، والحقيقية، وهي : لوحة الغزل ، ولوحة الناقة، ولوحة المطر ؛ شكلت كل لوحة قناعًا من أقنعة الذات، ينبض بالحركة ، والصوت ، واللون .

– كان من أهم سمات الصورة : عضويتها، والوحدة الشعورية في داخلها، ثم عضويتها في نسيج القصيدة ؛ فأسلمت كل صورة كلية إلى تاليتها ، ثم انسجمت كل صورة من الداخل. كما كانت البيئة العربية بكل معطياتها هي الرافد الأصيل ، وربما الوحيد للصورة في القصيدة .وترددت صور القصيدة بين الاتباع والابتداع ، وإذا ما تأملنا صوره التقليدية ؛ سنجدها مناسبة لسياقها، تخدم الفكرة التي سيقت من أجلها .

الوحدة الفنية

هذا البحث في عنوانه ومنهجه؛ يعد تطبيقًا عمليًا لدراسة وحدة القصيدة العربية ، وكان من بين الروابط فكرة الأقنعة نفسها، أو الصورة المشهدية التي انسجمت وتآلفت ، وأحكم الوثاق بينها من خلال أمور عدة ، منها :

– التكرار لبعض معاني الألفاظ في أبيات متفرقة ، ومتباعدة بصوره تعكس مدى استقرار مدلول هذه الألفاظ في عمق الذات الشاعرة ، مثل : ألفاظ: البياض والسواد ، وغيرها .

– كان من مظاهر الوحدة الفنية– أيضا – ؛ وحدة المدلول والشعور في أغلب الصور التي تكررت في لوحات القصيدة ، مع اختلاف روافدها وأنماطها؛ مما يعكس نفسية الذات، ورؤيتها، وذلك مثل الصور الكثيرة التي تعكس معنى: الحرمان، والامتهان ، وافتقاد الحرية.

– ومن مظاهر الوحدة– كذلك– التآلف والانسجام بين لوحات القصيدة الثلاث، من حيث البدء والختام .

التوصيات : أكرر الدعوة مع كل الداعين بإعادة قراءة الشعر العربي ؛ فينبغي أن يخرج من تابوت عصره إلى آفاق النفس الإنسانية في كل مكان وزمان. وتتبع معاني الشعر المتطرفة؛ بالفحص العلمي المنهجي في الدراسات النقدية، التي تعنى بدراسة الإبداع الأدبي ؛ خلاصة فيض النفس الإنسانية ، ومنتهى تأثرها ، وتأثيرها .

تم بحمد الله وتوفيقه وعونه....

المصادر والمراجع

- إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي : مدخل لغوي أسلوبي ، د / محمد العبد ، دار الهاني للطباعة والنشر ، مصر .
- الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، د عبدالقادر فيدوح ، ط ١/ ١٩٩٢م ، منشورات اتحاد الكتاب العرب .
- أدب الرحلة في القصيدة العربية ، دكتور / وهب رومية ،ط٣/ ١٩٨٢ ، مؤسسة الرسالة ، بيروت – لبنان .
- الإنسان المهدور : دراسة تحليلية نفسية اجتماعية ، د مصطفى حجازي ، ط١/ ٢٠٠٥م ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب.
- البعد الآخر في الإبداع الشعري : قراءة نصية ، د / محمد أحمد العزب ، ط١– ١٤٠٤هـ– ١٩٨٤ م ، مطبوعات كلية اللغة العربية بالمنصورة ، جامعة الأزهر، مصر.
- بلاغة الكذب ، محمد بدوي ٢٠٠٧م ، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر .
- البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ، د| علي علي صبح ، ط١، ١٤١٦–١٩٩٦م، ، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة ، جمهورية مصر العربية .
- تاج العروس للزبيدي ، ت/ جماعة من المختصين ، ط ١٤٢٢هـ٢٠٠١م ، وزارة الإرشاد والأنباء بالكويت – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدولة الكويت.
- تقنيات القصيدة المعاصرة ، د عبدالناصر حسن محمد ، ط١– ١٤٣٣هـ٢٠١٢م، مكتبة الآداب – مصر
- تهذيب اللغة للأزهري ، تحقيق محمد عوض مرعي، دار إحياء التراث العربي ، بيروت – لبنان ، ط١/ ٢٠٠١م .
- الثنائيات الضدية: دراسات في الشعر العربي القديم ، د/ سمر الديوب ،ط ٢٠٠٩م ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة ، سوريا .
- حماسة الخالديين ، الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلين والمخضرمين ، الخالديان : أبو بكر بن هشام الخالدي ت (٣٨٠) ، سعيد بن هاشم ت (٣٧١) ، تحقيق : د محمد على دقة، ، ط١/ ١٩٩٥م ، وزارة الثقافة – سوريا .
- خصائص الأسلوب في شعر النقائض، د / أحمد عبدالعزيز باز ، ط١، ٢٠١٨م، مكتبة الآداب ، مصر.
- ديوان امرئ القيس ، ت| عبد الرحمن المصطاوي ، ط٢، ١٤٢٥– ٢٠٠٤م، دار المعرفة – بيروت –لبنان
- ديوان سحيم عبد بني الحسحاس ، ت عبدالعزيز الميمني ، ط٤– ١٤٣٧–٢٠١٦م ، مطبعة دار الوثائق القومية بالقاهرة .
- ديوان عمر ابن أبي ربيعة، ت/ أحمد أكرم ، دار القلم– بيروت ، لبنان.

- سحيم بن الحسحاس ، شاعر الصبوة والغزل ، د محمد خير حلواني ، مكتبة دار الشرق ، بيروت، لبنان ، بدون .
- شاعر الغزل : عمر بن أبي ربيعة ، للعقاد، دار الكتاب اللبناني ، بيروت .
- شخصية بشار للدكتور محمد النويهي، مكتبة نهضة مصر، ط١، ١٩٥١.
- شرح شواهد المعنى للسيوطي ، ت/ أحمد ظافر كوجان ،ط ١٣٨٦م ، لجنة التراث العربي للنشر
- شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات لابن الأنباري ، ت عبدالسلام هارون ، دار المعارف ، سلسلة ذخائر العرب، مصر.
- الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي ، د عبده بدوي ،ط١٩٨٨م، الهيئة العامة للكتاب – مصر .
- الشعر الجاهلي : دراسة في منازع الشعراء للدكتور محمد أبو موسى ، ط ٣، ١٤٣٩_ ٢٠١٨م ، مكتبة وهبة ،– مصر.
- الشعر الجاهلي : منهج في دراسته وتقويمه ، د / محمد النويهي ، ط١/ الدار القومية للطباعة والنشر – القاهرة – مصر .
- الشعر والشعراء لابن قتيبة ، ص٣٩٦، ط ١٤٢٣هـ، دار الحديث ، القاهرة ، مصر .
- شعرنا القديم والنقد الجديد ، د وهب أحمد رومية ، ط١، ١٤١٦هـ١٩٩٦م ، ، عالم المعرفة ، الكويت .
- الغزل الكيدي ، د شوادفي علام ،ط١، ١٤١٥-١٩٩٥م ،مطبوعات كلية اللغة العربية بالمنصورة – جامعة الازهر.
- قراءة في الأدب القديم ، للدكتور محمد أبو موسى ، ط٥، ١٤٣٩- ٢٠١٨م ، ص ٧٠ ، مكتبة وهبة – مصر.
- قصيدة الغزل عند نزار قباني : دراسة أسلوبية ، د محمد عبدالرحمن مصطفى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ط١، ٢٠١٩م.
- قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ،،ط ٢٠١٤م ، دار العلم للملايين ، لبنان.
- المعادل الموضوعي في الشعر الجاهلي ، د / كاظم الظواهري ،ط١- ٢٠١٠م، ص٥٥، دار الهداية للنشر والتوزيع – مصر .
- اللامات للزجاجي، ت/ مازن المبارك ، دار الفكر، دمشق ، ط٢/ ١٩٨٥م .
- اللغة العربية معناها ومبناها، د/ تمام حسن ، ص ٩٩، ط١/ ١٩٩٤م ، دار الثقافة ، القاهرة.
- لسان العرب ، لابن منظور ، الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر ، ط ٢٠١٤م .
- المرشد إلى فهم أشعار العرب ، لعبدالله الطيب المجذوب، ط٢- ١٤٠٩هـ١٩٨٩م ، دار الآثار الإسلامية ، وزارة الإعلام بالكويت.
- المطر في الشعر الجاهلي ، د/ أنور أبو سويلم ،ط ١/ ١٩٨٧، دار عمار – عمان ، دار الجيل بيروت – لبنان .

- المعادل الموضوعي في الشعر الجاهلي ، للدكتور / كاظم الظواهري ٥ ، ط١- ٢٠١٠، دار الهداية للطبع والنشر ، جمهورية مصر العربية .
- معاني الأبنية في العربية ، للدكتور / فاضل صالح السامرائي ، دار عمان للنشر ، الأردن ، ط٢/ ١٤٢٨- ٢٠٠٧م .
- النحو الوافي، عباس حسن، ط٥/ ج٦ ، دار المعارف ، مصر
- نمط صعب ونمط مخيف ، أبو فهر محمود شاكر، ، ط الأولى ، ١٩٩٦م ، دار المدني – مصر

الحوليات والرسائل العلمية:

- دلالة المطر في الشعر الجاهلي : دراسة نسقية سياقية ، مذكرة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي القديم للباحث/ عادل بوديار ، ٢٠١٥م ، كلية الآداب واللغات ، جامعة الحاج لخضر بايتنة، الجزائر .
- الطيور في المفضليات : دلالتها وموضوعاتها ورموزها وصورها الفنية ، د محمد فؤاد نعناع ، بحث منشور بمجلة كلية اللغة العربية بالمنصورة ٢٠١٩م، العدد ٣٨.
- الملابس العربية في الشعر الجاهلي ، للدكتور يحيى الجبوري ، العدد ٩ ، ١٩٨٦م ، ، حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية ، جامعة قطر.

فهرس الموضوعات

الموضوع	رقم الصفحة
ملخص البحث	٣٣٩
مقدمة	٣٤٠
تمهيد ويضم:	٣٤٤
الأقنعة ..القديمة الجديدة.	٣٤٥
سحيم : العرق، والرق،... والشعر.	٣٤٧
اليائية، وتناقضات القصيدة المخضرمة.	٣٥١
المبحث الأول: لوحات القصيدة	٣٥٥
لوحة الغزل: عميرة / الغواني	٣٥٦
لوحة الناقة	٣٨٢
لوحة المطر	٣٨٦
المبحث الثاني: البنى الأسلوبية	٣٩٢
البنية الإيقاعية	٣٩٣
الألفاظ	٤٠١
التراكيب	٤٠٤
الأساليب	٤٠٥
الصورة	٤٠٧
الوحدة الفنية	٤١١
الخاتمة	٤١٤
فهرس المصادر والمراجع	٤١٩