المَوْقِفُ المأسويُّ لشعراء الجاهلية أَمَامَ (المُتَأَبَّد)

فاروق اسليم، حكمة شافي الأسعد

قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة حلب

طالب دراسات عليا (دكتوراه)

ملخّص

تتناولُ هذه الدراسةُ المكانَ المُنْدَثِرَ (المُتَأَبَّد) في شعر شعراء الجاهلية، وذلك من وجهة نظر القيم الجمالية، وبالإلحاح على قيمة (المَأْسَوِيّ)؛ إذْ إنَّ المكانَ المتأبّدَ يتحوّلُ إلى منظرٍ مأسويٍّ بعدَ رحيل أهله عنه. والدراسةُ تلحّ على تأثير هذا التحوّلِ في نفْس الشعراء عندَ وقوفهم في هذا المكان الموحِش والمُتأبّد، وتبحثُ كذلك عن عواطفهم الداخلية، وعن ردّ فعلهم الحركيّ، أيْ تبحثُ عن (المأسويّ) الفنّيّ والحياتيّ، المُنعكِس عن(المأسويّ) البيئيّ.

. **الكلمات المفتاحية:** المَأْسَوِيّ، المُتَأَبَّد.

1. مقدمة:

يستند المتأبِّدُ على الاندثار الوحْشيّ للمكان، المُمْتَدّ إلى طُوَلٍ زمنيٍّ غيرِ مُنْتَهٍ، وهذا يجعلُه مأسوياً متراكِماً ومُرَكَّباً. وهو مأسويٌّ منظورٌ ومُشاهَدٌ، مأسويٌّ بيئيٌّ، يمتدُّ أمامَ نَظَرِ الشاعر، بكلّ اندثارِه وتأثيراته النفسيّةِ والعاطفيّة.

وقدْ فَرَضَ مصطلحُ (المتأبِّد) نفسَه على الدراسة كتأثيرٍ مأسويٍّ أقوى من سائر المصطلحات: (الطلل، الديار، الرسم،...)؛ فالمعاني التي يشيرُ إليها المتأبِّدُ، بتطابُقِها مع الحيّز البيئيّ الذي يقفُ عليه الشاعرُ، تجعلُه المصطلحَ (المأسويَّ) المُعبِّرَ بشموليةٍ عن هذا الحيّزِ، فقدْ جاءَ في لسان العرب: "الأَبَدُ الدَّهْرُ... والأَبَدُ الدائمُ، والتأْبيدُ التخليدُ... والتأَبُّدُ التَّوَحُّشُ...، ومنه قِيلَ للدَّارِ، إذا خلا منها أَهلُها وخَلَفَتْهمُ الوحْشُ بها: قدْ تأَبَّدَتْ... وتأَبَّدَ المنزِلُ أَيْ أَقفرَ، أَلِفَتْهُ الوحْشُ... والآبِدَةُ الكلمةُ، أَو الفِعْلَةُ الغريبةُ، وجاءَ فلانٌ بآبِدَةٍ أَيْ بداهيةٍ، يبقى ذِكْرُها على الأَبد... والآخرةُ أَبد"[1]. وإذا راجعْنا الأماكنَ الموصوفةَ بمأسويّةٍ من قِبلِ الشعراء، فإنّنا نَجِدُ أنّ

[1] ابن منظور: لسان العرب، ج3، مادة: أبد.

الدّهرَ، الذي هو الأبَدُ، شاركَ في تأبيْدِها المأسويّ، وكذلك تلحقُها صِفةُ التخليد، فهي خالدةٌ في مأسويّتها، وكأنّها في زمنٍ مفتوحٍ على اللانهايةِ، على الآخرة (الأبد). ونجدُها، كذلك، مُوْحِشَةً، مُتوحّشةً؛ موحِشةً بخلائها الفاجعِ المُخيف، ومتوحّشةً بتحوّلها ديّاراً للوحوش، بعدَ أنْ أقفرَت، ومضى أنيسُها.

وإذا كانتِ (الكلمةُ) آبدةً، فليسَ من الغريبِ أنْ يكونَ التشبيهُ الأكثرُ انتشاراً في شعر التأبُّد هو تشبيه المكانِ الخالي بالكتابةِ وأدواتها. ومثلما الآبِدةُ هي (الداهيةُ) التي يبقى ذكرُها إلى الأبد، كذلك المتأبِّدُ هو داهيةٌ مكانيّةٌ، ذاتُ وَقْعٍ نفسيٍّ عظيمٍ على الشاعر، تبقى على حالها (المأسويّ) إلى الأبد، لذلك تُعرَفُ، وإنْ "بَعُدَ عشرينَ حِجّةً"[1]، وتَحْضُرُ في تذكُّر الشاعر، وتحرّضُ على الاستيقافِ، والسؤالِ، والبكاء.

ما سبقَ يجعلُني أتشجّعُ على إطلاق صفة (المتأبّد) على هذا الحيّزِ المكانيّ، الموصوفِ عندَ مرور الشعراء به، إذْ إنّ هذه الصفةَ تمثّلُ المأساةَ المفتوحةَ زمانياً، ومكانياً، وبيئياً. وممّا يُشَجّعُ على هذا، أيضاً، المعاني المُعجميّةُ لكلّ من (الطلل) و(الرسم)؛ فالطللُ "ما شخَصَ من آثارِ الدّيار، والرسْمُ ما كانَ لاصقاً بالأرض"[2]، وهذه دلالةٌ على معانٍ جزئيّةٍ، يبدو (التأبُّدُ) أشملَ في الدلالة عليها، خصوصاً في اشتمال المتأبِّدِ على الزمن، بما يحمِلُه من وطْأةٍ مأسويةٍ على الشاعر.

ولا نعدَمُ استخدامَ صفةِ (التأبّد) عندَ شعراء الجاهلية، وإنْ كانت نادرةَ الذِّكْر؛ من ذلك قولُ النّابغةِ الذبيانيّ[3]:

تأبّــــدَ، لا تَــــرَى إلّا صُــــوَاراً ... بِمَرْقُــومٍ، عَلَيــــهِ العَهْــدُ، حَــالِ

وقولُ دُريد بنِ الصِّمّة[4]:

تأبّــــدَ مِــــنْ أهْلِــــهِ مَعْشَــــرْ ... فَجَــــوٌ مُــــوَيْقَةُ، فَالأصْــــفَرْ

---

[1] ابن أبي سلمى، زهير: شرح شعر زهير بن أبي سلمى، ص18.

[2] ابن منظور: لسان العرب، ج11، مادة: طلل.

[3] الذبياني، النابغة: ديوان النابغة الذبياني، ص149. الصوار: قطيع البقر. المرقوم: الرسم. العهد: المطر.

[4] ابن الصمّة، دريد: ديوان دريد بن الصمّة، ص100. معشر وجو مويقة: مواضع. الأصفر: جبل في جو مويقة.

ويُلْحَظُ أنَّ المُتَأبِّدَ، بوصفه مأسوياً، ينقسِمُ إلى شكلين: شكلٍ ثابتٍ في المكان أمامَ عين الشاعر، وشكلٍ يمثِّلُ الانعكاسَ (المأسويَّ) الداخليَّ مقابلَ (المأسويِّ) الظاهر، لذلك كان المتأبِّدُ "من المواقع التي اصطدمَ فيها ما هو إنسانيٌّ بما هو بيئيٌّ"[1]، لكنه ليسَ تصادُماً تنافريّاً، بل توحُّدِيّاً بينَ المظاهر المادية والتغيّرات العاطفية[2]؛ إذْ إنَّ المظهرَ الماديَّ، بصفاته المأسويّة، يؤثِّرُ في ذات الشاعر، ويحوِّلُها إلى ذاتٍ شبيهةٍ، إلى حدٍّ، بهذا المكان، ومُعبِّرةٍ عنه، بما انتقلَ إليها من مشاعرَ مأسويةٍ؛ وستحاول هذه الدراسة الوقوف على الموقف (المأسوي) للشاعر أمام (المتأبّد).

2. أهمية البحث وأهدافه:

على الرَّغم من أنَّ الباحثين تناولوا المقدّمةَ الطللية في دراساتٍ عديدةٍ، نجدُ أنَّ الطاقةَ الجماليةَ التي يختزنُها شعرُ الجاهلية تحضُّ على استمرار البحث في بنيته ومواضيعه. وقد هدفتْ هذه الدراسةُ إلى تناوُلٍ تأويليٍّ مُختلِفٍ للمقدّمة الطللية، تحتَ مُسمّىً آخرَ، وهو (المُتأبّد). وأهميةُ الدراسة تأتي من هذا الاختلاف، ومن القراءة التأويلية، ومن الإفادة من الدراسات الجمالية؛ إذْ إنَّ هذه الدراسةَ تستندُ إلى القيم الجمالية، خصوصاً قيمة (المأسويّ)، التي تبدو أكثرَ تناسباً مع المتأبّد، شكلاً، ونتيجةً فنّيةً وحياتية.

3. المَوْقِفُ (المأسويُّ) أمامَ (المُتأبِّد):

المشهديّةُ المكانية للمتأبّد تُمثِّلُ الامتدادَ الخارجيَّ لـ (المأسويّ)، وهو الامتدادُ المفتوحُ أمامَ العين، ولا يكتملُ هذا الامتدادُ إلّا بانعكاسِه الداخليّ في ذات الشاعر؛ إذْ إنَّ هذا الحيّزَ المكانيَّ يقابِلُه حيّزٌ نفسيٌّ، وكما أنَّ الحيّزَ المَرْئِيَّ (مأسويٌّ)، فامتدادُه الداخليُّ سيكونُ صورةً عنه، بمأسويّتِه المتنوّعة، وهذا ما يجعلُ المتأبّدَ غنيّاً بالمعاني الرمزية من الناحيةِ النفسية[3].

---

[1] خليل، أحمد: ظاهرة القلق في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، ص280.

[2] يُنظر: نصر، عاطف جودة: النص الشعري ومشكلات التفسير، ص123.

[3] يُنظر: يومعيو، يوجمعة: جدلية القيم في الشعر الجاهلي، ص39.

ويبدأ الموقفُ (المأسويُّ) للشاعر منذُ قراره الوقوفَ، ووصفَ المكان؛ فلولا الأثرُ الذي يُخلِّفُه المشهدُ في ذاته لما انجذبَ إليه، ولو لم يكنِ الأثرُ مأسوياً لمَا تلوّنَ المكانُ والمعاني بهذا الانذثارِ وهذا الحزنِ، المُفضيَيْنِ إلى البكاء.

وهذا الوقوفُ على المكان هو أوّلُ الأفعال المأسوية التي يقومُ بها الشاعرُ، وهو الفعلُ الذي يفتَتِحُ المشاهداتِ والمعاني المأسوية، وهو الفعلُ الدالُّ على الصِّلةِ العاطفيةِ بينَ المكان والشاعر، لذلك كان الوقوفُ من أكثر الأفعال شيوعاً في متأبّد شعراء الجاهلية[1]، ومن ذلك قولُ عنترةَ بن شدّاد[2]:

طَـالَ الثَّـوَاءُ عَلَـى رُسُـوْمِ المَنْـزِلِ ... بَـيْنَ اللُّكَيْـكِ، وبَـيْنَ ذَاتِ الحَرْمَـلِ

فَوَقَفْـتُ فِـي عَرَصَـاتِهَا مُتَحَيِّـرَاً ... أَسَـلُ الـدِّيَارَ، كَفِعْـلِ مَـنْ لَـمْ يَـذْهَلِ

وهذا ليسَ وُقُوفاً عارِضاً، بل هو وقوف تملُّكٍ، تدُلُّ عليه عبارةُ (طالَ الثَّواء)؛ فالمكانُ تملَّكَ ذاتَ الشاعر، وأخرجَه من وعيه إلى الشكل الانذثاريِّ؛ فهو يقِفُ وقوفاً طويلاً، يعكِسُ تأثُّراً بالغاً، كأنّه استأسَرَ للمكان.

وتُمثِّلُ (طال الثواء، وقفتُ) حضوراً لُغوياً مقابِلاً للوقوف الواقعيِّ للشاعر في وجه جيش بني تميم، حتّى نجا قومُه، كأنَّ حالَ تملُّك المكانِ ذاتَ الشاعر، والتي جعلته حيرانَ أمامَ المتأبّد، تقابِلُ حالَ خروجه عن ذاتيّته لمصلحة قومه، وهذا يدل على اتصالٍ شعوريٍّ بينَ مواضيع القصيدة، من دون أنْ يُلغيَ هذا استقلاليةَ كلِّ جزءٍ فيها.

---

[1] يُنظر، مثلاً: امرؤ القيس: ديوان امرئ القيس، ص89. وتأبط شرّاً: ديوان تأبط شرّاً وأخباره، ص210. وابن العبد، طرفة: ديوان طرفة بن العبد، ص23. وابن الأبرص، عبيد: ديوان عبيد بن الأبرص، ص92 و130. وابن جندل، سلامة: ديوان سلامة بن جَندَل، ص137 و156. والأسدي، بشر بن أبي خازم: ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي، ص20 و109 و138. والذبياني، النابغة: ديوان النابغة الذبياني، ص14 و115. وابن أبي سلمى، زهير: شرح شعر زهير بن أبي سلمى، ص18. وابن الصمّة، دريد: ديوان دريد بن الصمة، ص138. والجبوري، يحيى: قصائد جاهلية نادرة، ص87. ويعقوب، عبد الكريم إبراهيم: أشعار المعمّرين الجاهليين، ص53.

[2] عنترة: شرح ديوان عنترة، ص125. الثواء: الإقامة. اللُّكيك وذات الحرمل: موضعان. العرصات: جمع عرصة، وهي ساحة الدار. يذهل: يسلو، يعني أن الحزن غلب قلبه، فجعل يسأل الديار، ولم يذهل عن ذلك.

ولا يَبْعُدُ معنى الاستِئْسار للمكان عن بعض المعاني المُعبِّرة عن حالة الوقوف، إذْ إنَّ بعضَ الشعراء يعبِّر بـ (الحبْس) عن الوقوف[1]؛ يقول طرفةُ بن العبْد[2]:

حَابِسِيْ رَمْسَمٍ، وَقَفْتُ بِهِ لَوْ أُطِيْعُ النَّفْسَ لَمْ أَرِمْهُ

وهذه الأنسنةُ للرسْم، بجعلِه حابِساً، تؤكّدُ فكرةَ التَّمَلُّك، المُشارَ إليها سابقاً؛ فالشاعرُ انقادَ للمكان بوقوفٍ طويلٍ، عبَّر عنه بالحبْس. واستحضارُ الحبْس، هنا، مُسَوَّغٌ، لأنَّ الشاعرَ في حضْرة المَلِك (عمرو بنِ هند)، والحبْس من أساليب الملوك. وتزيدُ من قوّة حضور الحبْس، في هذا الموقف، معرفتُنا أنَّ الشاعرَ يتفاخَرُ على المَلِك، في حضْرته، في هذه القصيدة، لذلك قالَ: (حابِسي)، بإحالة الفعل على غيره، على المكان؛ والمُعتادُ، في الأمثلة الشبيهةِ المُشارِ إليها، إحالةُ الفعل على الذات، ليكونَ: (حَبَسْتُ)؛ إذاً الشاعرُ يُهَيِّئُ نفسَه لمأساةٍ شخصيةٍ، أكبرَ من مأساة مكانٍ، أو انحباسِه فيه؛ وهنا يغدو التَمَلُّكُ مقبولاً. وهذا يشير إلى سيطرة الحال الشعوريةِ على الشاعر من بدءِ القصيدة، ممّا جعلَ الموقفَ يؤثِّرُ في مفردات المتأبِّد.

ومن عادة الشعراء أنْ يقْرُنوا هذا الوقوفَ بالسؤال، السؤالِ الاستجوابيِّ للمكان، الذي لا يُجيبُ[3]، لأنه خَلاءٌ مِمَّنْ يَرُدُّ السؤالَ، ومن ثَمَّ لا يكونُ السؤالُ إلّا إخباراً للنتيجة: عدمِ الإجابة، وهذه طريقتُهم في إيصال شعورهم المُحزن، من جرّاء خلاء الديار؛ فالسؤالُ، بما فيه من ملامح القلق والحيرة، يزيدُ إيمانَنا على أنَّ هناكَ

---

[1] يُنظر: ابن حلّزة، الحارث: ديوان الحارث بن حلّزة، ص49. وابن الأبرص، عبيد: ديوان عبيد بن الأبرص، ص101.

[2] ابن العبد، طرفة: ديوان طرفة بن العبد، ص83. لم أرِمْهُ: لم أبرح منه.

[3] يُنظر، مثلاً: امرؤ القيس: ديوان امرئ القيس، ص119. والعبادي، عدي بن زيد: ديوان عدي بن زيد العبادي، ص73. وابن الأبرص، عبيد: ديوان عبيد بن الأبرص، ص130. وابن جندل، سلامة: ديوان سلامة ابن جَندل، ص138 و156. وعنترة: شرح ديوان عنترة، ص125. والأسدي، بشر بن أبي خازم: ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي، ص20 و109. والأعشى: ديوان الأعشى الكبير، ص3. والجبوري، يحيى: قصائد جاهلية نادرة، ص71 و87. ويعقوب، عبد الكريم إبراهيم: أشعار المعمرين الجاهليين، ص53 و80.

نفسيةً قلقةً حزينةً واكبتِ الشعراءَ في أشعارهم»[1]، وهو يُنبِئُ عن درجة الشعور العاطفيّ الذي بلغَ بالشاعر حدَّ أنْ يسألَ المتأبّدَ، وكأنّه بدٌّ مماثِلٌ للمكان. لكنّ الاستدراكَ بعَدَمِ إمكانية هذا الاندثار على الإجابة يُعيدُ الشاعرَ إلى وعيه، الذي يُمثّلُ انكساراً أمامَ سُلطةٍ كُبْرى، جرّدتِ المكانَ ممّنْ يقدِرُ على الإجابة. يقولُ النابغةُ الذبيانيّ[2]:

وَقَفْتُ فِيهَا أُصَيْلاناً أُسَائِلُهَا ... عَيَّتْ جَوَاباً، وَمَا بِالرَّبْعِ مِنْ أَحَدِ

فلفظةُ (أُسائلُها) "كَشَفَتْ عن نفسه الحَرِجة، لما يُعقِبُ التساؤلَ من انتظار الجواب بالرفض أو القبول! وأرادَ من هذا السؤالِ أنْ يتخلّصَ من عُقْم الموقف، ويتجاوزَ هذه الحالةَ، فإذا هو يقَعُ أسيراً للْعَيِّ، كأنَّ شيئاً لم يكنْ»[3]، فـ (عَيِّتْ) توحي بغصّةٍ شديدةٍ في الحلْق، ومن ثَمَّ في النفْس، ممّا تعانيه هذ الديار، التي تعجَزُ عن الرَّدّ والتعبير[4]؛ وهذه اللفظة (عَيِّتْ) "تخفي وراءَها عجْزَ الشاعر عن الجواب أمامَ النعمان، كما تخفي شدّةَ حاله، والعَنَتَ الذي يلاقيه في مثوله بينَ يديه، أو الذي يشعُرُ بأنه سيلاقيه لدى مقابلته إيّاه»[5].

ويُلْحَظُ أنَّ الشاعرَ يُحَدِّدُ زمنَ الوقوف والتساؤل (أُصيلاناً)، والأصيلُ هو وقتُ الأُفول، وهذا يُضيفُ إلى المأسويّ عنصرَ التشاؤم، وفقدانَ الأمل من ولادةٍ مُتَجَدِّدَةٍ[6]، كما يشيرُ إلى أنَّ الشاعرَ، "في واقعه المُهَدَّدِ والخائف، يشعُرُ كأنّه في آخِر زمنه»[7].

وهذا النوعُ من أسئلة الشعراء يكونُ مُبهماً، عادةً؛ فهمْ لا يقولونَ لنا عن أيِّ شيءٍ يسألون، ولا داعيَ لذلك مادامَ لن يُجيبَ أحدٌ، ومادامَ الردُّ (المأسويُّ) جاهزاً

---

[1] برمعيو، بوجمعة: جدلية القيم في الشعر الجاهلي، ص41.

[2] الذبياني، النابغة: ديوان النابغة الذبياني، ص14.

[3] العبد الله، محمد صادق حسن: المعاني المتجددة في الشعر الجاهلي، ص145.

[4] يُنظر: الأسعد، حكمة شافي: الأنسنة في شعر الجاهلية، رسالة ماجستير، ص103.

[5] اليوسف، يوسف: بحوث في المعلقات، ص203.

[6] يُنظر: اليوسف، يوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، ص173.

[7] الأسعد، حكمة شافي: الأنسنة في شعر الجاهلية، رسالة ماجستير، ص103.

ومنظوراً؛ ولكنَّ القرائنَ تدُلُّ على أنهم يسألون عن أهل المكان، وعن الحبيبة التي كانتْ في المكان قبلَ تأبُّده، ويدُلُّنا على هذا قولُ النابغة[1]:

أَسَائِلُ عَنْ سُعْدَى، وَقَدْ مَرَّ بَعْدَنَا عَلَى عَرَصَاتِ الدَّارِ سَبْعٌ كَوَامِلُ

وهذه الأسئلةُ، الموجَّهةُ إلى المكان، هي نوعٌ من أنواعٍ أُخَرَ من الأسئلة الدالّة على الموقفِ (المأسويّ)، الناتجِ عن الوقوف على مشهد المتأبِّد؛ إذْ يَستحْضِرُ موقفُ الشاعرِ نوعين آخرين من الأسئلة: الأسئلةِ عن المكان، والأسئلةِ التي يوجِّهُها الشاعرُ إلى نفسه.

والسؤالُ عن المكانِ هو سؤالُ المعرفة المنشودة بعدَ تَوَهُّمٍ؛ فالشاعرُ يسألُ ليتعرَّفَ المكانَ ويعرِفَه، وكأنَّ الواقعَ فاجأه بمأسويّته، فدفعَه إلى محاولة معرفة انتماء هذا المُتأبِّد، أو أنَّه يحاولُ أنْ يَهُزَّ ذاكرتَه عاطفيّاً، فيأتي بالوهْم للوصول إلى المعرفة، وربّما يريدُ أنْ يؤكِّدَ مَدى العَفاء الذي حلَّ بالمكان إلى درجة امتناعِ المعرفة، فيَحْضُرُه سؤالُ المعرفة بفلسفته المحزنة؛ لذلك تكثُرُ الأسئلةُ المُقْتَرِنة بالأفعال المُشْتَقَّة من الجَذْر (عَرَفَ)[2]، وكذلك الأسئلةُ التي تبدأ بـ (لمن)[3]؛ من ذلك قولُ عنترة[4]:

هَلْ غَادَرَ الشُّعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدَّمٍ؟ أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ؟

---

[1] الذبياني، النابغة: ديوان النابغة الذبياني، ص115.

[2] يُنظر، مثلاً: ابن ربيعة، مهلهل: ديوان مهلهل بن ربيعة، ص69. وابن قميئة، عمرو: ديوان عمرو بن قميئة، ص81. وابن العبد، طرفة: ديوان طرفة بن العبد، ص126. والطائي، حاتم بن عبد الله: ديوان شعر حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره، ص220. والأسدي، بشر بن أبي خازم: ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي، ص219. وابن الخطيم، قيس: ديوان قيس بن الخطيم، ص76. والتبريزي: شرح اختيارات المفضل، ج2، ص1019. والسكري، أبو سعيد: كتاب شرح أشعار الهذليين، ج3، ص1249. والجبوري، يحيى: قصائد جاهلية نادرة، ص87.

[3] يُنظر، مثلاً: امرؤ القيس: ديوان امرئ القيس، ص114. وابن حلّزة، الحارث: ديوان الحارث بن حلزة، ص48. والعبادي، عدي بن زيد: ديوان عدي بن زيد العبادي، ص73. وابن الأبرص، عبيد: ديوان عبيد بن الأبرص، ص8 و67 و130. وابن جندل، سلامة: ديوان سلامة بن جندل، ص153. والأسدي، بشر بن أبي خازم: ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي، ص177. وابن أبي سلمى، زهير: شرح شعر زهير بن أبي سلمى، ص76 و152 و194. والتبريزي: شرح اختيارات المفضل، ج3، ص1637.

[4] عنترة: شرح ديوان عنترة، ص147. ردمت الشيء إذا أصلحته، وقوّيت ما وَهَى منه.

فالمعرفةُ مرتبِكَةٌ، ومُلتَبِسَةٌ بالتَّوَهُّم، وتَخَلُّصُ الشاعر من هذا التَّوَهُّم بالمعرفة هو طريقَتُه لتَخلُّصِه من نَسَقِ الشعراء في تعاملهم مع المتأبَّد؛ فالمعرفةُ كَشْفٌ يُجَدِّدُ الشاعرَ، ويُجَدِّدُ معانيَه؛ إذْ إنَّ الارتباطَ بينَ تَوَهُّم المكان ومشاعيّة المعنى هو فلسفةُ هذا المطلَع، فالمكانُ، هنا، يُتعرَّضُ لما يتعرَّضُ له ((التعبيرُ)) من مخاطر ((التشابه))، فإذا كانَ من الصعْب نسْجُ تعبيرٍ ذي ملامحَ متميِّزةٍ، في ثوبٍ كسْتُه الرُّقْعُ، فإنَّ من الصَّعْب كذلك تَبَيُّنَ الملامحِ الخاصّة لمكانٍ كانَ يكتسِبُ مذاقَه بوجود الأحبّة فيه، فلمّا هجروه تساوَى بالأمكنة الأُخرى من حوله، حتّى لا يكادُ يُعرَفُ، وتختلِطُ فيه المعرفةُ بالتَّوَهُّم»[1].

وهذا التَّوَهُّمُ لا يُجَانِبُ الصّيغةَ الأُخرى منَ الأسئلة عن المكان، إذْ إنَّ السؤال بـ (لِمَن) هو خَبْرَةٌ تتطلَّبُ التوضيحَ؛ يقولُ حاجزُ بن عوف الأزدي[2]:

لِمَـــنْ طَلَـــلٌ بِعَثْمَـــةَ أوْ خُفَـــارِ؟ عَفَتْـــهُ الـــرِّيْحُ، بَعْـــدَكَ، وَالمَـــوَارِي

وتَوَهُّمُ الشاعر أضاعَ المكانَ إلى درجةٍ جعلَه لا يميِّزُه من آخرَ، فهو لا يعرِفُ أين وقفَ، بـ (عَثْمَةَ) أمْ بـ (خُفَار)؟ ويُسَوِّغُ ذلك بالفعل (الجليل) للطبيعة، من ريحٍ ومطر؛ والتَّوَهُّمُ هنا نتيجةٌ من نتائج (المأسويّ) المفروضةِ على المكان، وكأنَّ الطبيعةَ تمُدُّ تأثيراتِها من المكان إلى الواقفِ عليه.

والسؤال بـ (لِمَن) هو سؤالٌ عن العاقل، إذاً المفقودُ هنا أصحابُ المكان، وهذا يعني أنَّ المشهدَ المتأبّدَ ليس إلّا استجلاباً للّحظة الماضية، اللحظةِ التي أجْبَرَتْ أهلَ المكان على تَرْكه، ولن يكونَ هذا التَّرْكُ من دون دافعٍ مُجْبِرٍ. والسؤالُ بـ (لِمَن) كأنه تغليفٌ لسؤالٍ آخرَ: لأيِّ مساكينَ كانَ هذا المكانُ، فاضطرُّوا إلى تركه؟.

وقد يعرِفُ الشاعرُ جزءاً من المعرفة، وهو الجزْءَ البشريَّ[3]، إذِ الديارُ ديارُ

---

[1] درويش، أحمد: في نقد الشعر، الكلمة والمجهر، ص124.

[2] الجبوري، يحيى: قصائد جاهلية نادرة، ص75. عثمة وخُفار: موضعان. السواري: جمع سارية، السحابة التي تأتي ليلاً.

[3] يُنظر: الأسدي، بشر بن أبي خازم: ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي، ص219. وابن أبي سلمى، زهير: شرح شعر زهير بن أبي سلمى، ص146.

المحبوبة[1]:

عَرَفْتَ اليَوْمَ مِنْ تَيَّا مُقَامَا بِجَوٍّ، أو عَرَفْتَ لَهَا خِيَامَا

فالشاعرُ يعرِفُ لمنِ المُقامُ الذي وقفَ عليه، ويعرِفُ المكانَ لالتصاقه العاطفيِّ بصاحبةِ المُقام؛ لكنَّ الشاعرَ يتوَهَّمُ شكلَ مكان المحبوبة، فيصبحُ التعرُّفُ إليه صعْباً، وهذا أضافَ مأسويَّةَ المتأبّد إلى مأسويةٍ عاطفيّةٍ، حضرتْ بحضور المتأبّد.

وبوصولنا إلى الأسئلة التي يوجّهُها الشاعرُ إلى نفسه نخطو أبعدَ باتجاه جوهر التعبير عن (المأسويّ)، قبلَ أنْ يصلَ إلى ذروته في البكاء؛ فقد كانَ عددٌ من الشعراء يحاولون التهرُّبَ من الموقف الانفعاليّ بتوجيه الأسئلةِ الاستنكارية (المنولوجية) إلى أنفسهم عن الأحوال التي تصيبُهم في موقفهم هذا، وكأنّهم يستنكِرون أنْ يدخلوا في لعبة المكان المناخيّة والزمانيّة والعاطفيّة[2]؛ وربّما يعي الشعراءُ أنّهم بهذه الأسئلة يزيدون حجْمَ المأساة، التي تتردّدُ وتهتزُّ في دواخلهم باهتزاز الشوق وتهيُّجِه؛ يقول طرفةُ بنُ العبْد[3]:

أَتَـــجَاكَ الرَّبْـــعُ أَمْ قِدَمُـــهْ أَمْ رَمَـــادٌ، دَارِسٌ حُمَمُـــهْ؟

وفكرةُ سؤال النفس هذه، وثيقةُ الصلة بالمعاني التي تُعَبِّر، حقيقةً، عن مأساة الشاعر أمامَ المتأبّد، مثل: الحزن، والوَجع، والطَّرَب، والأسى، والأسَف، والهمّ، والحَيرة، والتَّهيُّج، والكآبة، والشَّوق، والتحيّة، والمناداة[4]، وسائر الاشتقاقات التي تُرسِّخُ قيمَ العاطفة والحنين، وقيمَ الوفاء لماضي المكان؛ وهي معانٍ . وإنِ اختلفتْ لفظاً . تتّفقُ في جوهرها الشعوريّ العاطفيّ (المأسويّ)، وتتّفقُ، أيضاً، من حيثُ كونُها نتيجةً

---

[1] الأعشى: ديوان الأعشى الكبير، ص195. جوّ: اليمامة.

[2] يُنظر، مثلاً: ابن قميئة، عمرو: ديوان عمرو بن قميئة، ص88. والأسدي، بشر بن أبي خازم: ديوان بشر ابن أبي خازم الأسدي، ص220. والذبياني، النابغة: ديوان النابغة الذبياني، ص141.

[3] ابن العبد، طرفة: ديوان طرفة بن العبد، ص82. حُمَمُه: فحَمه.

[4] يُنظر، مثلاً: امرؤ القيس: ديوان امرئ القيس، ص115. وابن العبد، طرفة: ديوان طرفة بن العبد، ص23. والعبدي، المثقّب: ديوان شعر المثقب العبدي، ص234. والعبادي، عدي بن زيد: ديوان عدي بن زيد العبادي، ص73. وابن الأبرص، عبيد: ديوان عبيد بن الأبرص، ص101. وعنترة: شرح ديوان عنترة، ص125.

لـ (التَّذَكُّر) أمامَ المكان؛ إذْ إنَّ الرؤيةَ المأسويةَ تفتَحُ الخيالَ نحوَ الماضي، وكذلك نحوَ كلِّ مكانٍ هجَره أهلُه، ونحوَ كلِّ مكانٍ هجرَه أحِبَّةُ الشاعر، أو أقرباؤه، "وما إعادةُ الذكرياتِ القديمةِ إلّا إحياء مستمِرّاً[1] لهذا الجمال المتمثِّلِ في الحبّ"[2]، وإعادة مُستمِرّة للنقيض (الجميل) الذي جاء بعدَه هذا المتأبِّدُ؛ وقد يكونُ هذا التذكُّرُ تحذيراً لما يُمْكِنُ أنْ يُصارَ إليه، كما في قول لَقِيْط بن يَعْمُر[3]:

يـا دَارَ عَمْـرَةَ مِـنْ مُحْتَلِّهَـا الجَرَعَـا هَاجَتْ لـيَ الهَمَّ، والأَحْـزَانَ، وَالوَجَعَـا

وهذا البيتُ، على انفراده، يحمِلُ ثِقَلَ المأساة كلَّه، المأساةِ التي تضغَطُ على الشاعر إلى درجة تكثيفها في بيتٍ واحدٍ، اجتمعَ فيه: (المناداة، محتلّها، هاجت، الهمّ، الأحزان، الوجعا)؛ وهذا يسوّغُه موضوعُ القصيدة الذي لا يحتمِلُ الإطالة[4]، والذي يحمِلُ من الخوف والعَجَلة والتحذير من المأساة ما جعلَ المعاني المأسويةَ تحتشِدُ بكثافةٍ في البيت، بَدْءاً من النداء، الذي منحتْه الفجائعيةُ المضغوطةُ في البيت بُعْداً جماليّاً، وكأنَّ أداةَ النداء هنا صرخةٌ ذاتُ صدىً، وهي صرخةُ ملهوفٍ يرجو أنْ تصِلَ صرختُه قبلَ أنْ يصِلَ جيشُ الفُرْسِ إلى قومه، ويرجو أنْ يُؤْخَذَ بها، وإلّا فالهمُّ والحزنُ والوَجَعُ هي التي ستسكُنُ ذاكرتَه وتُهَيِّجُها؛ إذْ سنكونُ أمامَ مُتأبِّدٍ جديدٍ، كانَ فيه قومُ الشاعر قبلَ أنْ يهاجِمَهم الجيشُ؛ ويستطيع قومُه تجنُّبَ هذه النهايةِ المأسويّةِ إذا احتاطوا واستمعوا إلى الشاعر، وهذا ما لم يفعلوه.

ولا تَبْعُدُ لفظةُ (مُحتلّها) عن قلق الشاعر ورؤاه؛ فالاحتلالُ مُرتبِطٌ بغزو الجيوش، وقد استحضرَ موضوعُ نَيْرِ الجُنْد إلى قومه مفردةً ترتبِط بالاحتلال، كمُؤشِّرٍ آخرَ إلى تصوُّرِه القادم، وكتحذيرٍ منذُ البداية لما قد يكونُ؛ ولكنَّ الشاعرَ أعادَ المأساةَ كلَّها إليه، من خلال الجار والمجرور (ليَ)، وكأنّه هو المَعْنِيُّ بالمأساة، وكأنَّ رفضَ سماع نصيحتِه سيعودُ عليه بالتَّذَكُّر الحزين المُوجِع على قومه دائماً، بل سيعودُ عليه

---

[1] كذا، ويجب أن تكون (إحياءً مستمرٌّ)، فخبر (ما) انتقض بـ (إلّا).

[2] طالب، عمر محمد: عزف على وتر النص الشعري، ص14.

[3] ابن يَعْمُر، لقيط: ديوان لَقِيط بن يَعْمُر، ص36.

[4] تُنظر القصة في ديوان لقيط بن يعمر، ص14.

بالمأساة؛ وهذا ما حدثَ له حينَ عَلِم كسرى بهذه النصيحة، فقد قطعَ لسانه، وقتلَه[1]، وبهذا تكونُ مأساةُ الجماعة خلقتْ مأساةَ الشاعر الشخصية.

وبعدَ ما يشاهِدُه الشعراءُ من مشهدٍ (مأسويٍّ)، وبعدَ ما يعانونه من اهتزازاتٍ وجدانيةٍ، كردٍّ على المتأبِّد، تصِلُ الفجائعيةُ عندَ معظمهم إلى حدّ عدَم التماسُك، إلى حدٍّ يحتاجُه الشاعرُ ليرتاحَ من هذا الكمّ من الضغْط المكانيّ والنفْسيّ، فيجْهَشُ بالبكاء الشديد[2]، مُتَّخِذاً البكاءَ تَعِلَّةً لنفسِه المتأزّمة، والباحثةِ عن مسالك الخروج[3]، دالّاً، بذلك، على غيرِ قليلٍ من العفوية. وهو مدفوعٌ إلى البكاء لأنه "يُروّعُ بفكرةِ الحياة الذاهبة، إنه يصحو على الشعور المُستَمِرّ بأنّ جانباً من العُمْرِ قد ولّى"[4]، فينتابُه البكاءُ؛ ومن ذلك قولُ امرئ القيس[5]:

ظَلِلْتُ رِدَائِيْ فَوْقَ رَأْسِيَ قَاعِداً أعدُّ الحَصَى، مَا تَنْقَضِيْ عَبَرَاتِي

وامرؤُ القيس يقدّمُ مشهداً تامّاً عن الحال المأسوية التي بلغَها في (ديار الحي) وهو مشهدٌ حركيٌّ نادرٌ؛ وهو لا يريدُ البكاءَ فقطْ، بل يريدُ أنْ يُعبّرَ عن جُملةِ أمورٍ تَضطرِبُ في داخله، فجاءَ بهذا المشهد؛ فهو يريدُ أنْ يشيرَ إلى وقوعِ أمرٍ جَلَلٍ، فقعدَ، وشدَّ الرداءَ فوقَ رأسه؛ وأرادَ التعبيرَ عن حَيرتِه وحزنه وتفكّره وذهوله، فأخذَ يَعُدُّ الحصى؛ وأرادَ الإشارةَ إلى المُدّة الطويلة التي استغرقَها بكاؤه، فاستعملَ العدَّ معَ عدَم انقضاء البكاء؛ فهو إذاً لا يهرُبُ من البكاء، ولا يحاولُ كفَّه، بل يتوحّدُ بالحال البكائيّ. وفي استخدامه جمْع (عَبْرة)، التي هي "أنْ ينهمِلَ الدَّمْعُ، ولا يُسمَع البكاءُ"[6]،

---

(1) يُنظر: ابن يعمَر، لقيط: ديوان لقيط بن يعمر، ص12.

(2) يُنظر، مثلاً: امرؤ القيس: ديوان امرئ القيس، ص90. والعبدي، المثقب: ديوان شعر المثقب العبدي، ص236. والعبادي، عدي بن زيد: ديوان عدي بن زيد العبادي، ص73. وابن الأبرص، عبيد: ديوان عبيد بن الأبرص، ص101 و103. وابن جندل، سلامة: ديوان سلامة بن جندل، ص158. والأسدي، بشر بن أبي خازم: ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي، ص20. والأعشى: ديوان الأعشى الكبير، ص195. وابن الصمّة، دريد: ديوان دريد بن الصمّة، ص138. والسكري، أبو سعيد: كتاب شرح أشعار الهذليين، ج3، ص1250.

(3) يُنظر: العبد الله، محمد صادق حسن: المعاني المتجددة في الشعر الجاهلي، ص202.

(4) ناصف، مصطفى: دراسة الأدب العربي، ص237.

(5) امرؤ القيس: ديوان امرئ القيس، ص78.

(6) ابن منظور: لسان العرب، ج4، مادة (عَبَر).

تأكيدٌ على هذا التماهي والتوحُّد، وإشارةٌ إلى أنَّ الحزنَ بلغَ مداه.

وحالُ امرئ القيس هذه لا تُشابِه حالَ عنترةَ، الذي لا يريدُ أنْ يُوصَفَ بأنه بكّاءٌ، فنسَبَ سببَ البكاء إلى الحمام الباكي في المكان[1]، وكأنَّ بكاءَ الحمام هو اللحظةُ الحاسمةُ في ذروة المأساة، وكأنَّ البكاءَ يستَجلِبُ البكاء[2]:

أَفِمِـنْ بُكَـاءِ حَمَامَـةٍ فِـي أَيْكَـةٍ ذَرَفَتْ دُمُوْعُكَ فَوْقَ ظَهْرِ المَحْمَلِ!

فهو تذكَّرَ رجولتَه وبطولتَه، لذلكَ استنكرَ البكاءَ، وحمَّلَ الحمامَ سببَ بكائه، وهو السببُ الذي استخفَّه بـ (أَفِمِنْ)، إذْ كيف ـ وهو الفارسُ ـ تستبكيه حمامةٌ في الديار؟! وقد جعلَ الدموعَ تذرِفُ على حمَّالة السيف، لأنه استذكَرَ بطولتَه، وهذا الاستذكارُ هو الذي استحضَرَ السيفَ في هذه اللحظة المأسوية، من أجل أنْ ينتصِرَ (البطوليُّ) على (المأسويّ)[3].

وقد يكونُ البكاءُ حالةً من حالات التطهير من المأسويّ، يدُلُّ على ذلك قولُ امرئ القيس[4]:

وإنَّ شِـفَائِي عَبْـرَةٌ، إنْ سَـفَحْتُها، وَهَـلْ عِنْـدَ رَسْـمٍ دَارِسٍ مِـنْ مُعَـوَّلِ

فالبكاءُ ـ وإنْ كانَ لا ينفَعُ عندَ الرسْم الدارس ـ هو شفاؤه ممّا انتابَه عندَ رؤية المتأبَّد، وفي موقف التذكُّر المؤلِم أمامَه.

وهذا الوعيُ يكثُرُ عندَ الشعراء في ذروة البكاء، إذْ تبلُغُ المأساةُ حدَّها، ويأتي أوانُ استدراكها، وتناسيها؛ إذْ إنَّ هذا المشهدَ ثابتٌ في المكان، بينما أمامَ الشاعر حركتُه نحوَ القادم، متجاوِزاً الزمانَ المعيشَ فيه إلى الزمان المعقول، "وهذا الزمانُ المعقولُ أشدُّ انطلاقاً، وأكثرُ حرّيّة"[5]، لذلك يختارُ من النُّوقِ أقواها وأسرعَها، ليمضيَ

---

[1] والحمام يحضر في بكائياتهم، يُنظر، مثلاً: ابن الأبرص، عبيد: ديوان عبيد بن الأبرص، ص92. والأعشى: ديوان الأعشى الكبير، ص195.

[2] عنترة: شرح ديوان عنترة، ص125. المحمَل: حمَالة السيف.

[3] وقد سبقه امرؤ القيس إلى هذا المعنى بقوله: "حتى بلَّ دمعي محملي". امرؤ القيس: ديوان امرئ القيس، ص9.

[4] السابق، ص9.

[5] باشلار، غاستون: جدلية الزمن، ص30.

عن المكان، ماحياً الأثَر (المأسويّ) الذي أظهرَه الوقوفُ على المُتَأبّد[1]؛ يقولُ النابغةُ الذبيانيُّ[2]:

فَلَمّـــا أَنْ رَأَيْـــتُ الـــدّارَ قَفْـــراً وَخَـــالَفَ بَـــالُ أَهْـــلِ الـــدّارِ بَـــالِي

نَهَضْـــتُ إِلَـــى عُـــذَافِرَةٍ صَـــمُوْتٍ مُـــذَكِّرَةٍ، تَجِـــلُّ عَـــنِ الكَـــلَالِ

فبعدَ أنْ تأبّدَ المكانُ، وانقطعتِ الصِّلةُ العاطفيةُ بينَ الشاعر وساكنيه، اختارَ هذه الناقةَ القويّةَ؛ وهو يريدُها قويّةً بعدَ هذا الموقف، لأنه يُعوّلُ عليها في تَخليصه من (المأسويّ)، بنيةً ومعنىً، إلى انطلاقاتٍ حركيّةٍ أشملَ وأهمّ، تحسِمُ الصّراعَ لمصلحة الآتي، وتعيدُ التوازنَ النفسيَّ والجماليَّ إلى واقع الشاعر.

ومن خياراتِ الشعراء، في مواجهة المأسويّ المكانيّ، الاستعانةُ بـ (الجميل)، القيمةِ التي تُشيعُ الراحةَ باستقبال الخارج، والقيمةِ التي تحضُرُ هنا بالتداعي، لتحُلّ محلّ (المأسويّ)؛ إذْ إنّ نسبةَ المكان إلى الحبيبة يستحضِرُ جمالَها، وكأنّها ماثلةٌ أمامَ الشاعر، ليدخُلَ في لوحةٍ جماليّةٍ تُخرِجُه من (المأسويّ)[3]؛ لكنه خروجٌ وهميٌّ، يحاول الهروب من (المأسويّ)، فيزيد من مأسويته، لأنه يشير إلى (جميلٍ) ماضٍ، لذلك يتذكّره الشعراء بمأسويّة، تحاول التماهي مع (الجميل)، إلّا أنّ الغلبةَ النفسيّةَ تبقى لمصلحة (المأسوي). ومن أشمل هذه اللوحات، وأكثرِها حضوراً لـ (الجميل)،

---

[1] يُنظر، مثلاً: ابن حلّزة، الحارث: ديوان الحارث بن حلّزة، ص49. وابن الأبرص، عبيد: ديوان عبيد بن الأبرص، ص92. وابن جندل، سلامة: ديوان سلامة بن جندل، ص137. والذبياني، النابغة: ديوان النابغة الذبياني، ص16 و115. والجبوري، يحيى: قصائد جاهلية نادرة، ص87.

[2] الذبياني، النابغة: ديوان النابغة الذبياني، ص150. خالف بال أهل الدار بالي: اختلف حالي وحالهم، وانقطع ما بيني وبينهم. عُذافرة: الناقة الشديدة. صَموت: لا ترغو، وإنما ترغو من الضجر والإعياء. مُذكّرة: تشبه الذكر. تجل عن الكلال: تجل عن أن تعيا.

[3] يُنظر، مثلاً: ابن العبد، طرفة: ديوان طرفة بن العبد، ص126. والطائي، حاتم بن عبد الله: ديوان شعر حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره، ص221. وابن الأبرص، عبيد: ديوان عبيد بن الأبرص، ص22 و52 و68.

قولُ الطُّفيل الغنوي[1]:

غَشِيـــتُ بِقُـــرًا قَـــرْطَ حَـــوْلٍ مُكَمَّـــلِ ... مَغَـــانِيَ دَارٍ مِـــنْ سُـــعادٍ، ومَنْـــزِلِ

تَـــرَى جُـــلَّ مَـــا أَبْقَـــى السَّـــوَارِي كَأَنَّـــهُ، ... بُعَيْـــدَ السَّـــوَافِي، أَثْـــرُ سَـــيْفٍ مُفَلَّـــلِ

دِيَـــارٌ لِسُـــعْدَى، إِذْ سُـــعَادُ جِدَايَـــةٌ ... مِنَ الأُدْمِ، خُمْصَانُ الحَشَا، غَيْرُ خَنْثَلِ

هِجَـانُ البَيَـاضِ، أُشْـرِبَتْ لَـوْنَ صُـفْرَةٍ، ... عَقِيلَـــةُ جَـــوٍّ عَـــازِبٍ لَـــمْ يُحَلَّـــلِ

تَضِـلُّ المَـدَارَى فِـي ضَـفَائِرِهَا العُلَـى ... إِذَا أُرْسِـلَتْ، أَوْ هَكَـذَا غَيْـرَ مُرْسَـلِ

كَـــأَنَّ الرِّعَـــاثَ والسُّـــلُوسَ تَصَلْصَـــلَتْ ... عَلَـى خُشْشَـاوَيْ جَأْبَـةِ القَـرْنِ، مُغْـزِلِ

أَمَلَّـتْ شُـهُورَ الصَّـيْفِ بِـيْنَ إِقَامَـةٍ، ... ذَلُـولاً لَهَـا الـوَادِي، وَرَمْـلٍ مُسَـهَّلِ

بِـــأَبْطَحَ، تُلْفِيْهَـــا فَوَيْـــقَ فِرَاشِـــهَا، ... تُقَـالُ الضُّـحَى، لَمْ تَنْتَطِـقْ عَنْ تَفَضُّلِ

يُغَنِّـــي الحَمَـــامُ فَوْقَهَـــا كُـــلَّ شَـــارِقٍ، ... غِنَـــاءَ السُّـــكَارَى فِـــي عَـــرِيْشٍ مُظَلَّـــلِ

إِذَا وَرَدَتْ تَمْشِـقِي، بِجِمِّـــي، رِعَاؤُهَـــا، ... قَصِـــيرِ الرِّشَـــاءِ، قَعْـــرُهُ غَيْـــرُ مُحْبِـــلِ

يَـــزِيْنُ مَـــزَادَ العَـــيْنِ مِـــنْ بَـــيْنِ جَنْبِيْهَـــا ... وَلُبَّاتِهَـــا أَجْـــوَازُ جَـــذْعٍ مُفَصَّـــلِ

---

[1] الغنوي، طفيل: ديوان طفيل الغنوي، ص83 . 89. قُرًا: موضع. قَرْط حَوْلٍ: بعد حول مضى. السواري: الأمطار التي تأتي بالليل وتسري. السوافي: الرياح. مُفَلَّل: قديم، فيه فلول. جداية: بنت شهرين أو ثلاثة من الظباء. الأدْماء: البيضاء. الخمصان: الخميصة البطن. الخَنثل: العظيمة البطن. الهجان: الكريمة. العقيلة: الكريمة. جَوّ: البطن من الأرض. العازب: البعيد، الذي لم يُرْعَ. المدارى: أمشاط العرب. غير مُرْسَل: يعني مُضَفَّر. الرِّعَاث: القرط. السُّلُوس: واحدها سَلْس، وهي خيوط تنظم لؤلؤاً. التصلصل: الصوت. الخُشْشاء: العظم الذي يطول خلف الأذن. الجأب: الغليظ. مُغْزِل: التي معها غزالها، وهو ولدها. أملّت: أقامت. إقامة: يعني في ذلك المكان. ذلولاً: ذلّ لها ذلك المكان، فهي لا تخاف فيه شيئاً. أبطح: مكان. العريش: خيمة من خشب وتُمام. الحسي: البئر. الرِّشاء: الحبل. غير محبل: يقول إن المياه كثيرة، لا تحتاج إلى حبال. مزاد العين: نظرها حيث تنظر. اللبة: مجمع العنق. الجوز: الوسط. مفصّل: مُقَسَّم. ثاقب: متوقّد. العَرُوحة: المكان كثير الريح. الوَحَف: الشعر الطويل الوافر. يُغاذى بالدُّهان: يُباكَرُ به. المديد: القام، والذي تمدّه الأمطار. غذاه: باكره، ويُروى: غذّاه: أي ربّاه. العُنصل: البصل البرّيّ. عوازب: بطيئات، تعيا فيه. تُخَيَّر: اختير. الإنحل: عود يُستاك به. لوحة الشمس: حرارتها. الكداس: هنا جذر الجارية.

كَجَمْرِ غَضاً، هَبَّتْ لَهُ ـ وَهْوَ ثاقِبٌ، بِمَرْوَحَةٍ، لَمْ تَسْتَثِرْ ـ رِيحُ شَمْأَلِ

وَوَحْفٌ يُغَادَى بِالدِّهَانِ، كَأَنَّهُ مَدِيدٌ غَدَاهُ السَّيْلُ مِنْ نَبْتِ عُضْلِ

تَظَلُّ مَدَارِيهَا عَوَازِبَ وَسْطَهُ إِذَا أُرْسِلَتْهُ، أَوْ كَذَا غَيْرُ مُرْسَلِ

إِذَا هِيَ لَمْ تَسْتَكْ بِعُودٍ أَرَاكَةٍ تَثَخَّلَ، فَاسْتَاكَتْ بِهِ عُودُ إِسْحَلِ

إِذَا سَبِئَتْ مِنْ لَوْحَةِ الشَّمْسِ كَفُّهَا كِئَاسٌ، كَظِلِّ الهَوْدَجِ المُتَحَجِّلِ

والحقيقةُ أنَّ هذا الحضورَ الواسعَ لـ (الجميل)، المُماهي بينَ الحبيبة والظبية، على الرَّغم من انتصاره الظاهريّ على (المأسويّ)، يُمْكِنُ أنْ يُنظَرَ إليه على أنّه إمعانٌ في (المأسويّ)، لأنَّ هذا الجمالَ كلَّه مذكورٌ هنا لأنه لم يعُدْ موجوداً في الواقع، وفي هذا المكان؛ فهو مذكورٌ كماضٍ مُتَحَسَّرٍ عليه، كماضٍ لم يتبقَ منه سوى هذا المتأبِّد. وهذا الماضي المُتَذَكَّرُ يُبدَأُ مع (إذْ) في البيت الثالث، فهي مفتاحُ التداعي العاطفيّ الجماليّ في المكان والقصيدة.

4. خلاصة:

يُلحَظُ أنَّ موقفَ الشعراء أمامَ المتأبِّدِ هو (مأسويٌّ) فعليٌّ شعوريٌّ، يأتي ردَّ فعلٍ على (المأسويّ) الثابت؛ إذْ إنَّ مشهدَ المتأبِّدِ صامتٌ، لا يُجيبُ، فيقومُ الشاعرُ بالأفعال المأسوية جميعاً، بعدَ أنْ قامَ كلٌّ من الزمن وعوامل الطبيعة بالأفعال (الجليلة) التي تُشكِّلُ المشهدَ (المأسويّ)؛ فالشاعرُ هو من يقِفُ، ويسألُ، وينادي، ويُحيّي، ويحزنُ، ويشتاقُ، ويحتارُ، ويكتئبُ، و...، ويبكي، ثم ينصرف.

ومن الملاحظ، أيضاً، أنَّ بُنيةَ موقف الشاعر أمامَ المتأبِّدِ تُؤسَّسُ على عددٍ من الأساليب: الأمرِ، والسؤالِ، والاستجوابِ، والنداءِ، والتحيةِ،..؛ فالشاعر (المأسويُّ) هنا يبني بنيتَه النصّيّةَ الشكليّةَ الخاصّةَ، كما يبني المكانُ بنيتَه البينيّةَ الشكليّةَ الخاصّةَ أيضاً، وكأنَّ كلَّ تفصيلٍ ثابتٍ في الأرض يقابِلُه تفصيلٌ أسلوبيٌّ في النصّ، يُعبّرُ عن جانبٍ قَلِقٍ من الجوانب العاطفيةِ للشاعر.

المصادر والمراجع

1. **ابن الأبرص**، عبيد،1377هـ . 1957م . **ديوان عبيد بن الأبرص**. تحقيق وشرح: حسين نصّار، ط1، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر.
2. **الأسدي**، بشر بن أبي خازم، 1379هـ . 1960م . **ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي**. عني بتحقيقه: عزة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق.
3. **الأعشى**، د. تا . **ديوان الأعشى الكبير**، شرح وتعليق: محمد حسين، المطبعة النموذجية، مصر.
4. **باشلار**، غاستون، 1992 . **جدلية الزمن**. ترجمة: خليل أحمد خليل، ط3، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت.
5. **بومعيو**، بوجمعة، 2001 . **جدلية القيم في الشعر الجاهلي**. اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
6. **تأبّط شرّاً**، 1404هـ . 1984م . **ديوان تأبط شراً وأخباره**. جمع وتحقيق وشرح: علي ذو الفقار شاكر، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان.
7. **التبريزي**، 1407هـ . 1987م . **شرح اختيارات المفضل**. تحقيق: فخر الدين قباوة، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
8. **الجبوري**، يحيى،1402هـ . 1982م . **قصائد جاهلية نادرة**. ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت.
9. **ابن جندل**، سلامة، 1407هـ . 1987م . **ديوان سلامة بن جَنْدَل**. صنعة: محمد ابن الحسن الأحول، تحقيق: فخر الدين قباوة، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
10. **ابن حلّزة**، الحارث، 1424هـ . 2004م . **ديوان الحارث بن حلّزة**. جمعه وحققه وشرحه: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.

11. **ابن الخطيم**، قيس، 1967 ـ **ديوان قيس بن الخطيم**. تحقيق: ناصر الدين الأسد، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان.

12. **درويش**، أحمد، 1417هـ ـ 1996م ـ **في نقد الشعر، الكلمة والمجهر**. ط1، دار الشروق، القاهرة.

13. **الذبياني**، النابغة، 1990 ـ **ديوان النابغة الذبياني**. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط3، دار المعارف، القاهرة.

14. **ابن ربيعة، مهلهل**، 1413هـ ـ 1993م ـ **ديوان مهلهل بن ربيعة**. شرح وتقديم: طلال حرب، الدار العالمية، لبنان، بيروت.

15. **السكّري**، أبو سعيد، 1425هـ ـ 2004م ـ **كتاب شرح أشعار الهذليين**. حققه: عبد الستار أحمد فرّاج، راجعه: محمود محمد شاكر، ج3، ط2، مكتبة دار التراث، القاهرة.

16. **ابن أبي سلمى**، زهير، 1402هـ ـ 1982م ـ **شرح شعر زهير بن أبي سلمى**. صنعة أبي العبّاس ثعلب، تحقيق: فخر الدين قباوة، ط1، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت.

17. **ابن الصمّة**، دريد، 1985 ـ **ديوان دريد بن الصمّة**. تحقيق: عمر عبد الرسول، دار المعارف، القاهرة.

18. **الطائي**، حاتم بن عبد الله، 1411هـ ـ 1990م ـ **ديوان شعر حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره**. صنعة: يحيى بن مدرك الطائي، رواية: هشام بن محمد الكلبي، دراسة وتحقيق: عادل سليمان جمال، ط2، مطبعة المدني، القاهرة، مصر.

19. **طالب**، عمر محمد، 2000 ـ **عزف على وتر النص الشعري**. اتحاد الكتّاب العرب، دمشق.

20. **العبادي**، عدي بن زيد، 1965 ـ **ديوان عدي بن زيد العبادي**. حقّقه وجمعه: محمد جبّار المعيبد، شركة دار الجمهورية للنشر والطبع، بغداد.

21. **ابن العبد، طرفة، 2000 ـ ديوان طرفة بن العبد.** تحقيق: درية الخطيب ولطفي الصقّال، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان/ دائرة الثقافة والفنون، البحرين، 2000.

22. **العبد الله، محمد صادق حسن، 1415هـ ـ 1994م ـ المعاني المتجددة في الشعر الجاهلي.** مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.

23. **العبديّ، المُثقِّب، 1391هـ ـ 1971م ـ ديوان شعر المثقّب العبدي.** عُني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه: حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية.

24. **عنترة، 1423هـ ـ 2002م ـ شرح ديوان عنترة.** قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: مجيد طراد، ط4، دار الكتاب العربي، بيروت.

25. **الغنوي، طفيل، 1997 ـ ديوان طفيل الغنوي.** تحقيق: حسان فلاح أوغلي، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان.

26. **ابن قميئة، عمرو، 1385هـ ـ 1965م ـ ديوان عمرو بن قميئة.** عُني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه: حسن كامل الصيرفي، مطابع دار الكتاب العربي، معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية.

27. **امرؤ القيس، 1969 ـ ديوان امرئ القيس.** تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط3، دار المعارف، القاهرة، مصر.

28. **ابن منظور، 1419هـ ـ 1999م ـ لسان العرب.** اعتنى بتصحيحه: أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، ط3، دار إحياء التراث العربي/ مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان.

29. **ناصف، مصطفى، 1983 ـ دراسة الأدب العربي.** ط3، دار الأندلس، بيروت، لبنان.

30. **نصر، عاطف جودة، 1996 ـ النص الشعري ومشكلات التفسير.** ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان.

31. **يعقوب**، عبد الكريم إبراهيم، 1982 ـ **أشعار العامريين الجاهليين**. جمعها ووثقها وقدّم لها: عبد الكريم إبراهيم يعقوب، ط1، دار الحوار، سورية، اللاذقية.

32. **ابن يَغمُر**، لقيط، 1408هـ ـ 1987م ـ **ديوان لَقيط بن يَعمُر**. حققه وقدّم له: عبد المعيد خان، مؤسسة الرسالة، بيروت.

33. **اليوسف**، يوسف، 1975 ـ **مقالات في الشعر الجاهلي**. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق.

34. **اليوسف**، يوسف، 1978 ـ **بحوث في المعلّقات**. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق.

الرسائل الجامعية

1. **خليل**، أحمد، 1406هـ ـ 1986م ـ **ظاهرة القلق في الشعر الجاهلي**. رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، جامعة حلب.

2. **الأسعد**، حكمة شافي، 1430هـ ـ 2009م ـ **الأنسنة في شعر الجاهلية**. رسالة ماجستير ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، جامعة حلب.

The Tragic Stance of the Pre-Islamic Poets on the (Abandoned Places)

Abstract

This study tackles the abandoned places in the pre-Islamic poetry from an aesthetic point of view, with focus on the value of the "abandoned", for the abandoned place has transformed into a tragic scene after its inhabitants had abandoned it. It highlights the effect of that transform on the poets as they stand in a desolate place. Moreover, it investigates the poets' inner feelings and physical reactions; in other words, it examines the artistic and the real-life tragic elements reflected by the environmental tragedy.

Key words: tragic, abandoned place.