ISSUE :Seven العدد: السابع - ديسمبر 2024

مجلة المنارة العلمية
ALmanara Scientific Journal
كلية الآداب والعلوم - قمينس بجامعة بنغازي
Faculty of Arts and Sciences in Qaminis - University of Benghazi

December

قراءة في بائيَّة ذي الرُّمة 77 هـ / 117 هـ/ 696 م/735م

أ.صالحة فيتور إبراهيم الشّكماك[1].

1 عضو هيئة تدريس بقسم اللغة العربية بكلية الآداب بجامعة بنغازي.

DOI: https://doi.org/10.37376/asj.vi7.7112 Publication Date:24/12/2024

الملخّص:

لا شكّ في أنّ إنتاج المعنى من العمليّات الإبداعيّة المعقّدة؛ لتفاوت مستويات المعالجة والابتكار، وتتّجه هذه الدّراسة في منهجها الوصفي التّحليلي لاستنباط الصُّورة الذِّهنية التي استخدمها ذو الرُّمة _ في بائيّته _ في تصوير الطّلل والمرأة والحيوان، واستبطان ذاته للكشف عن الأبعاد النّفسيّة ودلالات الرّكائز التي بنى عليها قصيدته، وحشد فيها طاقاته اللُّغويّة، واستقطب فيها فلسفته الوجوديّة من خلال عالمه بغض النّظر عن كونه حقيقيّاً أم متخيّلاً.

وقد اعتمدت الدّراسة على خمس دعائم تتآزر فيما بينها لتوضح رؤية الشّاعر وفلسفته في الحياة ومع المصير والمجهول، ممثّلةً في رحلته الشّاقّة، وما يعترضه فيها من مخاطر، وجاء تقسيم البحث بناء على مرتكزات القصيدة ودعائمها، وقد خصّص الشّاعر الدّعامة الأولى في وصف الطّلل والنّسيب، حاولت فيها الكشف عن الأبعاد النّفسية للشّاعر من خلال ما تجلّى من الاستفهام والتّجريد، وذكر الطّلل والمحبوبة البائنة، وجاءت الدّعامة الثّانية في وصف النّاقة، مقرونة بنفسه وما يعترض عالمه المُتخيّل من طيف الخيال وتصوير ناقته، وعرضت فيها لما يرميه من ذلك، أمّا الدّعامة الثّالثة فكانت في وصف مشهد حمار الوحش مع أتُنه، طرحت فيها المقاصد التي عمد إليها الشّاعر في صوره وألفاظه، وفي الدّعامة الرّابعة تناولت مشهد ثور الوحش مع الكلاب استجليت فيها دلالات الصّور والألفاظ وأبعادهما، وجاءت الدّعامة الخامسة تصوّر مشهد الطّليم مع نعامته ورحلة العناء من أجل أفراخهما، استنبطت منها فلسفته الذاتيّة في خلق هذه المشاهد في مسرح قصيدته ورؤيته للوجود.

الكلمات المفتاحيّة: الخصب، النّماء، تفحيل النّاقة، الصّراع مع الموت، إرادة الحياة.

Copyright©C2024University of Benghazi.

This.open.Access.article.is Distributed under a CC BY-NC-ND 4.0 licens

Abstract:

Levels of processing and innovation. There is no doubt that the production of meaning is one of the complex creative processes; due to its variation, and this study tends in its descriptive and analytical approach to infer the mental image that Dhu al-Rummah used in his poem in depicting the ruins, the woman and the animal, and to introspect himself to reveal the psychological dimensions and connotations of the pillars on which his poem was built, and in which he mobilized his linguistic energies and attracted his existential philosophy through his world regardless of whether it was real or imaginary.

The study relied on five pillars that support each other to clarify the poet's vision and philosophy in life, destiny and the unknown represented in his arduous journey and the dangers he faces in it. The research was divided based on the foundations and pillars of the poem. The poet devoted the first pillar to describing the ruins and the kinship, in which he tried to reveal the psychological dimensions of the poet through what was revealed from the question and abstraction, and the mention of the ruins and the distant beloved.

The second pillar came in describing the camel coupled with himself and what his imaginary world encounters from the specter of imagination and the depiction of his camel, and in it I presented what he aims for from that. As for the third pillar, it was in describing the scene of the wild donkey with its two young, in which I presented the purposes that the poet intended in his images and words. In the fourth pillar, I dealt with the scene of the wild bull with the dogs, in which I clarified the meanings of the images and words and their dimensions. The fifth pillar came to depict the scene of the gazelle with its ostrich and the journey of suffering for their chicks, from which I derived his personal philosophy in creating These scenes are in the theatre of his poem and his vision of existence.

Keywords: fertility, growth, camel mating, struggle with death, will of Life.

مدخل:

أوّلاً- ذو الرُّمة وأخباره:

وُلد ذو الرُّمة في منطقة الدَّهناء في أثناء خلافة عبد الله بن مروان (الزّركلي، الأعلام، 124/5)، ولم يذكر الرُّواة سنة مولده، ويقول صاحب الأغاني في أخباره أنَّ "اسمه غَيْلان بن عقبة بن مسعود بن حارثة بن عمْرو بن ربيعة بن مِلْكان بن عديّ بن عبد مناة بن أُدّ طابخة بن إلياس بن مضر" (الأصفهاني، الأغاني، 18/ 5) ، ونقل عن الأصمعي قوله: "أُمُّ ذي الرمة امرأة من بني أسد يُقال لها ظبية، وكان له إخوة لأبيه وأُمّه..." (الأصفهاني، الأغاني، 18/ 6)، وروى عن ابن الأعرابي أنَّهم "إخوة ثلاثة: مسعود، وجِرْفاس، وهشام كلّهم شعراء..." (الأصفهاني، الأغاني، 18/ 8) وذكر ابن قتيبة أنّهم "هشام وأوفى ومسعود..." (الشّعر والشّعراء، 1/ 528)، وروى ابن سلام "كانوا إخوة ثلاثة غيلان ذو الرمة وأوفى ومسعود..." (طبقات الشّعراء، ص 172) أمَّا والد الشَّاعر "عقبة" فلم يذكر الرُّواة عنه شيئاً، وأضاف ابن قتيبة بعد عقبة، ابن بُهَيش، وهي رواية ابن سلَّام أيضاً، كما نقل الأصفهاني (الأغاني، 18/ 5) وذكر صاحب الأعلام أنَّه عقبة بن نُهيس (الزّركلي، الأعلام، 124/5) بالنّون والسين المهملة.

ثانياً- وفاته:

قضى "ذو الرمة في خلافة هشام بن عبد الملك، وله أربعون سنة." (الأصفهاني، الأغاني، 18/ 47)، قيل تُوفِّي بأصبهان وقيل بالبادية (الزّركلي، الأعلام، 124/5)، سنة سبع عشرة ومائة من الهجرة، وذكر ابن قتيبة أنّه "لمّا حضرته الوفاة بالبادية قال: أنا ابنُ نصف الهَرم؛ أي أنا ابن أربعينَ"، وأنشد قوله: أَنَـــا ابْنُ الأَرْبَعِيـــنَ سَنَـــةً (الشّعر والشّعراء، 1/ 525) ، وروى أنّه أنشد أيضاً قوله: (ديوانه، تح: الطبّاع ص667):

يَـا مُخْـرِجَ الرُّوحِ مِنْ نَفْسِي إِذَا احْتُضَرَتْ وَفَـارِجَ الكَرْبِ زَحْزِحْنِي عَنِ النَّـارِ

ولم يذكر الرُّواة سنة مولده، ومعنى هذا أنّه سنة سبع وسبعين من الهجرة.

ثالثاً- ذو الرُّمة في ميزان النَّقد

ذو الرُّمة شاعر من شعراء العصر الأُموي، ومن فحول الطّبقة الثّانية من الشّعراء الإسلاميّين في طبقات ابن سلام الجُمحي، الذي قرّر أنّه لم يكن له حظٌّ في الهجاء، وكان مُغلّباً، ونقل عن أبي عمرو بن العلاء قوله: إنّما شعره أبعار ظباء لها مشمٌّ في أوّل شمّها ثم تعود إلى أرواح البعر (طبقات فحول الشّعراء، ص169). ورُوي أنَّ أبا عمرو بن العلاء كان يقول: "فُتح الشّعر بامرئ القيس وخُتم بذي الرّمة... وأكثر شعره تشبيب وبكاء أطلال، يذهب في ذلك مذهب الجاهليّين، وكان مقيماً بالبادية، يحضر

إلى اليمامة والبصرة كثيراً، وامتاز بإجادة التّشبيه، قال جرير: لو خرس ذو الرّمة بعد قصيدته: "مَا بَالُ عَينِكَ مِنْهَا المَاءُ يَنْسَكِبُ" لكان أشعر النّاس، وقال الأصمعي: لو أدركت ذا الرمة لأشرت عليه أن يدع كثيراً من شعره، فكان ذلك خيراً له" (الزّركلي، الأعلام، 124/5).

وروى الأصفهاني: "قال الأصمعي: كان ذو الرمّة أشعرَ النّاس إذا شبَّه، ولم يكن بالمُفْلِق، و... عن ابن سلام قوله: كان لذي الرُّمّة حظٌّ في حسن التّشبيه لم يكن لغيره من الإسلاميين، كان علماؤنا يقولون: أحسَنُ الجاهلية تشبيهاً أمرؤ القيس، وأحسَنُ أهل الإسلام تشبيهاً ذو الرُّمة." (الأصفهاني، الأغاني، 15/18) ونقل عن حمّاد الرَّاوية قوله: "قدم علينا ذو الرمة الكوفة، فلم أَر أَفصح ولا أعلم بغريب منه." (الأصفهاني، الأغاني، 13/18)، وروى أيضاً "كان الفرزدق وجرير يحسدان ذا الرمّة، وأهل البادية يُعجبهم شعرهُ" (الأصفهاني، الأغاني، 11/18) وكان جرير يقول عن ذي الرمة إنَّه "أخذ من طريف الشعر وحسنِه ما لم يسبقه إليه أحد غيره" (الأصفهاني، الأغاني، 18/ 13)، كما رُوي عن أبي عبيدة وصف جرير لشعر ذي الرُّمّة بأنَّه: "نقط عروس وأبعار ظباء. ومع هذا فقد قدر من التشبيه على ما لم يقدر عليه غيره" (المرزباني، الموشح، ص204)، وكان الأصمعي يقول: "ذو الرمّة حجةٌ، لأنه بدوي، وليس يشبه شعره شعر العرب؛.." (المرزباني، الموشح، ص 205) .

رابعاً- بائيّته في ميزان النَّقد بين القدماء والمحدثين:

لذي الرُّمة شعر كثير في ميَّة، لعلَّ أجزله قولاً وأفخمه صوغاً _ وإن لم يكن أرقّه أسلوباً _ بائيّته المشهورة التي عُدَّ بفضلها من أصحاب المَلحمات (القُرشي، جمهرة أشعار العرب، ص 360). وهي أولى قصائد ديوانه، ورُوي عن ذي الرمة قوله فيها: من شعري ما طاوعني فيه القولُ وساعدني، ومنه ما اجتهدْتُ فيه نفسي، ومنه ما جُننت به جُنوناً؛ أما ما جُننت به جنوناً فقولي: *مَا بَالُ عَينِكَ مِنْهَا المَاءُ يَنْسَكِبُ* (الباهلي، شرح ديوان ذي الرّمة، 6/1، 7، والأغاني، 26/18). وروى الأصفهاني قول جرير: "ما أحببتُ أن ينسب إليّ مِن شعر ذي الرّمة إلا قوله: *مَا بَالُ عَينِكَ مِنْهَا المَاءُ يَنْسَكِبُ* فإن شيطانه كان له فيها ناصحاً" (الأغاني، 27/18).

ونقل عن حمّاد الرّاوية قوله: "ما تمم ذو الرمّة قصيدته التي يقول فيها: *مَا بَالُ عَينِكَ مِنْهَا المَاءُ يَنْسَكِبُ*حتّى مات، كان يزيد فيها منذ قالها، حتّى تُوفّي" (الأغاني، 27/18)، وهي قصيدة طويلة، بلغت واحداً وثلاثين ومئة بيتٍ في أقصى رواياتها، كما في ديوان ذي الرُّمة الذي حقّقه المستشرق الإنجليزي كارليل، وكذا بتحقيق الطّباع، وبلغت مئة وستة وعشرين بيتاً

في رواية أبي نصر الباهلي برواية ثعلب، وكذا في شرح الخطيب التّبريزي، أمّا في شرح الصّنوبري، فبلغت ثمانية وثمانين بيتاً، مع اختلافٍ في الرّوايات أحياناً.

ومهما يكن من أمر، فإنَّ بناءها الكُلّي دعائمه خمس ركائز، هي: صورة ميَّة والطّلل، وصورة النَّاقة وذي الرُّمة، وصورة الحمار الوحشي وأتنه، وصورة الثَّور الوحشي والكلاب، وصورة الظَّليم والنَّعامة. وما يستدعيه وصف الطَّلل والمحبوبة والحيوان، محتذياً بسنن الشّعراء الجاهليّين، مضفياً عليها من روحه وروح العصر الإسلامي أحياناً (إِنَّ الكَرِيمَ وَذَا الإِسْلَامِ يُخْتَلَبُ/رَمَى فَأَخْطَأَ والأَقْدَارُ غَالِبَةٌ/كَأَنَّهُ الأَجْرَ فِي الإِقْبَالِ يَحْتَسِبُ)، معتمداً على عنصري الزّمان والمكان (ديار المحبوبة التي أتى عليها الزّمن والخراب/ صحراء الدَّهناء)، متكئاً على التصّوير، ولا سيما التَّشبيه الذي كان يُحسنه، كما روى الأصفهاني وغيره.

ولعلّ ممّا يلفت النّظر أنّ ظاهرة التّقليد لسنن الشّعراء الأقدمين قد بلغت ذروتها في شعر ذي الرمة؛ فقد تفنّن في ذلك تفنّناً عجيباً؛ حتّى ليمكن القول إنّه مال إلى الاحتراف الفنّي؛ إذ إنّه لم يكتفِ بمجرّد التّقليد في بائيّته؛ "بل حاول صقل الصّورة دون أن يغيّر من عناصرها، وتبدو هذه المحاولة من ناحيتين: الأولى تجميع كل العناصر الثّانويّة منها والأساسية؛ فلم يهمل منها شيئاً، مما أضفى على تصويره طولاً مفرطاً، والثانية: تجميع صور الحيوانات الثلاثة في القصيدة الواحدة، دون أن يضرب عن واحدة للاهتمام بالأخرى، بل يكمل كل صورة على حدة، ثم ينتقل عنها إلى تاليتها، في لوحات متعاقبة، تميل إلى الإسراف في التطويل، حتى في العناصر التي كان القدماء يهملونها،..." (علي البطل، الصُّورة في الشّعر العربي حتى آخر القرن الثّاني الهجري، ص165).

ويرى شوقي ضيف: أنَّ ذلك "يوضع في القصيدة لا مَدْخَلاً لغرض من ورائه، كما كان يصنع شعراء الجاهليّة غالباً، فهو المدخل، وهو الغَرَضُ جميعاً في القصيدة، ومن هنا كان ذو الرّمة يختلف اختلافاً واضحاً عمّن سبقوه وعاصروه، فالصّحراء ومشاهدها عنده غاية، ويشعر الإنسان كأنّما ميَّة هي الوسيلة والصّحراء غايتها،... فمناظرها ومشاهدها تطغى عليه طغياناً شديداً، وهو طغيان أراده ذو الرمة، وعَمَدَ إليه عَمْداً، حتّى يسوّي هذه اللّوحات الفاتنة لصحرائه، التي ما يزال يبدئ ويعيد في تلوينها، ومدّ خطوطها، وحشد ظلالها وأضوائها" (التّطور والتّجديد في الشّعر الأموي، ص251)، ومن ثَمَّ يمكن القول إنَّ ذا الرُّمة انتهج مبدأ التَّجديد في معانيه وصوره وألفاظه؛ فقد أتاحت له البادية أن ينهل منها صوراً واقعية، استمدَّها من معترك الحياة، وأن يضفي عليها صوراً

مُتخيَّلة، تجاري الصّور المألوفة في الشِّعر الجاهلي، ولكن في حُلَّةٍ جديدة.

1.مَا بَالُ عَينِكَ مِنْهَا المَاءُ يَنْسَكِبُ

ممّا أُخذ على ذي الرُّمَّة أنّه لم يُجِد مطلع قصيدته هذه؛ لأنّه لم يُراعِ المقام فيها؛ وذلك أنّه دخل "على الخليفة عبد الملك بن مروان، فاستنشده شيئاً من شعره، فأنشده قصيدته: **مَا بَالُ عَينِكَ مِنْهَا المَاءُ يَنْسَكِبُ**، وكانت بعين عبد الملك ريشة، وهي تَدْمَعُ أبداً، فتوهم أنّه خاطبه أو عرَّض به، فقال: وما سؤالك عن هذا يا جاهل؟!! فمقته، وأمر بإخراجه (ابن رشيـق، **العُمـدة**،222/1).

غير أنّه يمكن القول إنّه أجاد الاستهلال؛ باستفهامه من خلال الحوار الذي خلقه بينه وبين ذاته، في صورة مناجاة للنَّفس؛ ليضيف إلى التَّجريد قوةً وتأثيراً في إطار السِّياق العام للأبيات -التي استغرقت منه تسعةً وعشرين بيتاً في وصف الطَّلل وميَّة الظَّاعنة- بحيث أضحت مقدّمة القصيدة شكلاً من أشكال الحوار النَّفسي (استبطان الذَّات) الذي يثير في نفسه تساؤلاتٍ عديدة، يحاول الكشف عنها وتعليلها، للتَّعبير عن موقف الشَّاعر من خلال نفسه المنشطرة.

المطلب الأوَّل

صورة الطَّلل وميَّة، الأبيات من: (29:1)

(ديوانه، تح: كارليل، ص1، وما بعدها)

كَأَنَّهُ مِنْ كُلَىً مَفْرِيَّةٍ سَرِبُ

فقد منحه ذلك فسحةً من الإجابات لم تأتِ تِباعاً، قرن بعضها بالاستفهام أيضاً في البيت الثَّالث (التَّضمين)؛ فقد استعان الشَّاعر بالاستفهام مخاطباً نفسه، مستعيناً بأسلوب التَّجريد، مستهلّاً ومتخلّصاً، وإن كان استفهامه غير حقيقيّ؛ إذ إنّه يعلم ما الذي هيَّج أحزانه وأدمى فؤاده فأبكاه، ولعلَّ بكاءه غير حقيقي أيضاً لكنَّه جاء به لحاجة في نفسه.

وجعل للعين بالاً بالاستفهام متعجِّباً (مَا بَالُ عَينِكَ مِنْهَا المَاءُ يَنْسَكِبُ ؟!) و"ما بالُ وما شأن بمعنى واحد، والماء رفع بالابتداء، وخبره ينسكب، ومنها متعلق به، وتقديره: الماء ينسكب منها، والسَّكْبُ الصَّبُّ، يقال سَكَبتُ الماءَ فانسكبَ، أي صببْتُه فانصَبَّ.." (الصّنوبري، شرح بائية ذي الرمة، ص53)، فعبَّر بالماء عن الدُّموع، وبالفعل (يَنْسَكِبُ) عن الفعل يسيل؛ لأنّ الدَّمع لا ينسكب، وإنَّما عبَّر بذلك؛ لغزارة الدَّمع؛ فالسَّكْبُ للكثرة، والمراد من ذلك تبيان وطأة الحزن التي ألمَّت به، وقد عزَّز هذا المعنى وعمَّقه من خلال

التَّصريع الذي أجاده في المطلع (يَنْسكِبُ/سَرِبُ).

وقوله: (كَأَنَّــهُ مِنْ كُلَــيً مَفْرِيَّــةٍ سَــرِبُ) قال ذو الرُّمة: "إذا قلتُ: كأنّ، فلم أجِدْ وأحسنْ، فقطعَ الله لساني" (ديوان ذي الرّمة شرح الخطيب التبريزي، ص19). وقد أجاد وأحسن تشبيهاً لفظاً ومعنى ودلالة، كأنَّ حرف تشبيه، والهاء تعود على الماء (الدَّمع)، و(كُلَيً) جمع كُلْية، وهي رقعة في عروة المزادة، و(مَفْرِيَّةٍ) مقطوعة، أو مشقوقة، و(سَرِبُ) (ديوان ذي الرُّمة، تح: الطّباع، ص62)؛ أي الماءُ السَّائلُ، وسَرِبٌ على وزن فَعِل للمبالغة والتّكثير، وروى الأصمعي وابن الأعرابي (سَرَبُ) بفتح الرّاء (ديوان ذي الرُّمة، تح: الطّباع، ص62)، "وسرَب أراد المصدر، وجعله اسماً للماء الذي خرج من عُيُونِ الخُرَز.." (ديوان ذي الرّمة شرح الخطيب التبريزي، ص19)، وهو ماء المزادة، ومعنى ذلك الوصف: كأنَّ الدَّمع الذي ينهمر من عينكَ يا ذا الرُّمة – لكثرته - ماءٌ يسيل من مزادة مشقوقة، كنايةً عن كثرة الانهمار، وغزارة الدّموع.

2.وَفْرَاءَ غَرْفِيَّةٍ أَثْأَى خوارِزُهَا مُشَلْشِلٌ ضَيَّعَتْهُ بَيْنَهَا الكُتَبُ

في هذا البيت لا يُفصحُ الشّاعر عن سبب بكائه؛ فما يزال حديثه دائراً حول (الكُلَى: رقعة المزادة)، فيصفها (وَفْرَاءَ)؛ أي أنّها ضخمةٌ، وهذا يعني أنَّ ماءَها كثيرٌ، ممَّا يدلُّ على كثرة دموعه أيضاً، كما أنَّ هذه الكُلَى (غَرْفِيَّةٍ)؛ أي مدبوغة بالغَرْفِ، وهو دباغٌ بالبحرين، وهو النَّبات أو الشّجر الذي يُدبغُ بورقه، ولا يُدبغ بالعيدان منه، (أَثْأَى) أفسد من ثأى الجِلْد إذا فتقه، والمراد أثأى الخُرزَ -وهو مفعوله المحذوف- و(خَوَارِزُهَا) فاعل أثأى، وهُنَّ النِّساء اللائي يخطن المزادة، والجمع خارِزة. و(مُشَلْشِلٌ) هو الماء الذي يكاد يتَّصل؛ لتتابعه دون انقطاع، ومُشَلْشِلٌ صفة لـ (سَرِبُ)، و(الكُتَبُ) الخُرَزُ والجمع: كُتَبة، والكُتَبُ فاعل ضيعته، والهاء تعود على الماء السَّرِب دون انقطاع، والمراد ضيَّعتِ الخُرَزُ الماءَ السَّرِبَ متتابعاً. ولا يخفى ما في هذه الألفاظ من وعورة وغرابة يستلذّها ذو الرُّمة؛ فقد كان عليماً بغريب اللُّغة عارفاً بدقائقها معرفته بصحرائه.

3 أَسْتَحْدَثَ الرَّكْبُ عَنْ أَشْيَاعِهِمْ خَبَرَاً أَمْ رَاجَعَ القَلْبَ مِنْ أَطْرَابِهِ طَرَبُ؟

الهمزة للاستفهام، وأراد ذو الرُّمة بهذا الاستفهام التَّساؤل عن سبب البكاء في الاستفهام الأوَّل (مَا بَالُ عَينِكَ مِنْهَا المَاءُ يَنْسَكِبُ؟!)، فهل سببه استحداث خبرٍ جديدٍ من الرَّكب، أم لطربٍ داخَلَ قلبكَ؟! والطَّرب في البيت بمعنى الحُزْن. و(الرَّكْبُ) أصحاب الإبل جمع راكب، والأشياع هم الأصحاب، و(خَبَرَاً) مفعول أسْتَحْدثَ؟ و(الخَبَرُ): النَّبأ، (رَاجَعَ) عاود، و(القَلْبَ) مفعوله، وفاعله (طَرَبُ) والطَّربُ: خِفَّةٌ تعتري الإنسان؛ لفرحٍ أو حُزنٍ.

4.مِنْ دِمْنَةٍ نَسَفَتْ عَنْهَا الصَّبَا سُفَعَاً كَمَا تُنَشَّرُ بَعْدَ الطَّيَّةِ الكُتُبُ

من حرف جرٍّ يفيد السَّببيّة، أي أبكاؤكَ بسبب دمنةٍ؟! والدِّمنة آثار الدَّار والنَّاس، والمراد أنَّ الحزنَ الذي راجع فؤادكَ يا ذا الرُّمة أسببُهُ الدَّارُ وآثارها؟ ويُروى: أم دِمْنَةٍ، ومن دمنةٍ متعلّق بقوله: (مَا بَالُ عَينِكَ مِنْهَا المَاءُ يَنْسَكِبُ؟!)؛ أي من أجل دمنةٍ؟ والمراد: أستحدث الرّكبُ خبراً أم دمنةٌ هيَّجت حزنهم حين وقفوا عليها، أم دمنة نسفت عنها الصَّبَا سيلاً في حال سُفعتها؟ و(نَسَفَتْ) كشفت، و(الصَّبَا) ريح مهبُّها من مطلع الثُّريَّا، (سُفَعَاً) أثر الدِّيار من بقايا الحيوان والرَّماد والقُمام، أو الرَّمل ممَّا يبدو مخالفاً للون الأرض، والسُّفعة كما قال أبو العبَّاس ثعلب: ما خالف لون الأرض، وهو يضرب إلى السَّواد (الباهلي، شرح ديوان ذي الرّمة، 17/1). و(تُنَشَّرُ) النَّشر ضدّ الطَّي، و(الطَّيَّةِ) الحال التي تُطوى عليها الكُتُب، وفي البيت تشبيه أضفى على الصُّورة حركةً؛ فرياح الصَّبا تكشف الرّمال التي تغطي السُّفع من قُمامٍ ورمادٍ وأثر حيوانٍ، كما تحرّك الرّياح صفحات الكتب غير المطويّة (المفتوحة).

5.سَـــيْلاً مِـــنَ الـــدِّعْصِ أَغْشَـــتْهُ نَكْبَاءُ تَسْحَبُ أَعْلاَهُ فَيَنْسَحِبُ

وقوله:(سَيْلاً مِنَ الدِّعْصِ)؛ أي سيلاً من الرَّمل المُتجمِّع، وإنّما قال سيلاً؛ لسيلانه كالماء، و(أَغْشَتْهُ) غطّته قال تعالى: ﴿وَاللَّيْلِ إِذَا يَغْشَى﴾ (سورة اللّيل/الآية:1)؛ أي يغطي الأشياء بظُلْمته، والهاء في (أَغْشَتْهُ) تعود على (سَيْلاً) يريد سيلاً أغشته معارفها، و(مَعَارِفَهَا) أي معالمَها، وقال ابن الأعرابي: نصب سيلاً بـ (نَسَفَتْ)، ونصب (سُفَعَاً) على الحال، وخَفض أبو عمرو (سُفَعٍ)؛ أتبعه (من دمنةٍ) (ديوان ذي الرُّمة، تح: الطّباع، ص63)، والمراد نسفت الصَّبا سيلاً من الدِّعص من دمنةٍ سفعٍ أو سفعاً. فانتصب سُفعاً إمَّا لأنَّه مفعول نسفتْ،

أو لأنَّه حال من الصَّبَا؛ أي نسفت الصَّبا سيلاً من الدِّعص حالة كونه سُفَعاً، أو لأنَّه وقع موقع المصدر. أمَّا بالخفض (سفعٍ) فبيان للدِّمنة، أو بدل منها. و(نَكْبَاءُ) هي الرِّيح التي تجيء منحرفة بين ريحين، بين الصَّبا والشَّمال وقال ابن الأعرابي: هي أخبث النُّكْب، والريح النَّكباء تهلك المال، وتحبس القطر، والأصمعي يجعلها رياحاً (ديوان ذي الرّمة شرح الخطيب التبريزي، ص22)، (تسْحَبُ أَعْلَاهُ) أي تجرُّ أعلى هذا السَّيل من الدِّعص فينجرُّ، (أَعْلاهُ) أي أعلى السَّيل من الرَّمل الذي انهال على هذه الدِّمنة، فغطَّى معالمَها، (فَيَنْسحِبُ) فينجرف، وفيه معنى المطاوعة؛ لِشِّدة الرياح ولليونة الرَّمل، ولا يخفى ذلك الوهج الموسيقي الذي أحدثه ذو الرُّمة بتكرار الفعل (تسْحَبُ/فَيَنْسحِبُ)، والذي عزَّزه بالتَّصدير.

6.لَا بَلْ هُوَ الشَّوقُ مِنْ دَارٍ تَخَوَّنَهَا مَرَّاً سَحَابٌ وَمَرَّا بَارِحٌ تَرِبُ

لا حرف نفي، يفيد المبالغة في النَّفي؛ أي ليس بكائي من أجل خبر جديدٍ طرأ من الرَّكب، ولا من أجل حُزْن لحقني بسبب الدِّمنة البالية وآثارها، بل هو الشَّوق إلى دار ميَّة، بل حرف إضراب، أضرب عن الأوَّل (ما سبق من تساؤلاتٍ) وأثبت الثَّاني، وهو الشَّوق إلى الماضي المشرق النَّابض (الحياة)، حيث كان ينعم بوصل ميَّة، فأجاب سؤاله في البيت الأوَّل: (مَـا بَالُ عَينِكَ منها المَـاءُ يَنْسَكِبُ؟!). و(من دارٍ) من حرف جرٍّ يفيد السَّببيّة؛ أي بكائي من أجل دارٍ؛ فمِنْ للتعَّليل؛ فعلَّل سبب بكائه، وشوقه لأجل دارٍ، هي دار ميَّة، والمعنى أنَّ شوقي لدار ميَّة هو سبب بكائي، و(تخوَّنَهَا) تعهَّدها، (مرَّاً) مرّةً، يُثنَّي ويجمع، مَرَّين ومرَّتين، والجمع مِرَارٌ، (سَحَابٌ) فاعل (تخوَّنَها)، والسَّحابُ الغيومُ، ولعلَّه أراد المطر، فعبَّر بالمجاز، و(بارحٌ تربُ) ريح الصَّيف الحارَّة مصحوبةً بالتُّراب والمراد أنَّ هذه الدَّار -التي يشتاق إلى صاحبتها- أراد مرَّة تتعهدها المطرُ، ومرَّةً ريحُ الصَّيف، كناية عن الخراب والفناء والانقضاء.

7.يَبْدُو لِعَيْنَيكَ مِنْهَا وَهي مُزْمِنَةٌ نُؤْيٌ وَمُسْتَوقَدٌ بَالٍ وَمُحْتَطَبُ

قوله: (يَبْدُو لِعَيْنَيكَ)؛ أي يظهر لعينيك من هذه الدَّار (وَهي مُزْمِنَةٌ)؛ أي أتى عليها زمنٌ، والواو للحال، (نُؤْيٌ) فاعل يبدو، وهو حوض حول الخيمة يحجز المطر، و(مُسْتَوقَدٌ بَالٍ) المستوقد: موضع الوقود، و(بَالٍ)؛ أي هالك، و(مُحْتَطَبُ) موضع الحطب، والمراد يبدو نؤيٌ ومستوقدٌ بالٍ ومحتطبٌ لعينيك من هذه الدِّيار، وقد أتى عليها الزَّمنُ. وأغلب الظّنّ أنَّ الشَّاعر

على الرّغم من أنّه يكره هذا الحاضر -ممثّلاً في صورة الطَّلل الذي يعمُّ فيه آثر الخراب والاندثار- فإنّه يُحبُّه في الوقت ذاته، ويحنُّ إليه؛ لأنَّه شاهد

8.إِلَى لَوَائِحَ مِنْ أَطْلَالِ أَحْوِيةٍ

إلى بمعنى مع، والمراد: يبدو لعينيك من تلك الدّيار-وهي مزمنة- نؤي ومستوقدٌ بالٍ ومحتطب مع لوائح من أطلال أحويةٍ. و(لَوَائِحَ) ما لاح من الأطلال أي بدا فيها، والأطلال هي الرُّسوم؛ أي الآثار الشّاخصة من بعيدٍ، و(أَحْوِيةٍ) هي بيوت الحيّ والجمع: حِواء، و(خِلَلٌ) أغماد

9.جَانِبِ الرُّزْقِ لَمْ تَطْمِسْ مَعَالِمَهَا

ومعنى (الرُّزْق) أكثبة رمال بالدَّهناء، وهو اسم موضع أسفل الدَّهناء، حيث كانت تقطن ميّة، وبجانب دارها بيوتُ الحيّ في موضع الزُّرق أيضاً، (لَمْ تَطْمِسْ) لم تمحُ، و(مَعَالِمَهَا) آثارها، (دَوَارِجُ المُورِ) الرّياح التي تروحُ وتجيء مصحوبةً بالتُّراب، ومنها قولهم: ذهب أدراج الرّياح أي هباءً منثوراً. و(الحِقَبُ) السُّنون جمع حِقبة، والمراد أن بيوت الحيّ – بجوار دار ميّة - أسفل الدَّهناء لم تَمحُ الرّياحُ والأمطار والسُّنون معالمَها كما حلَّ بدارِ ميّة. و"هذه الرّيح، وبقايا الأشياء المطروحة على الأرض بعد أن استغنى عنها الرّاحلون، والحيوانات والطّيور التي حلّت محلّهم ذات شذى خاص لدى العاشق فهي

على الماضي المُشرق الذي كان ينعم به الشّاعر في كنف ميّة، قبل أن ينكبه الزّمن، ويُحيل حياته إلى فناء؛ لنأي الحبيبة.

كَأَنَّهَا خِلَلٌ مَوْشِيَّةٌ قُشُبُ

السُّيوف الموشاة، و(مُوشِيَّةٌ) موشاة بالزِّينة، و(قُشُبُ) جديدة، والمعنى: أنّه يبدو لعينيك من ديار ميّة وقد أتى عليها الزّمن آثارٌ باليةٌ مع بيوت الحيّ التي تبدو موشاةً جديدةً، تنعم بالحياة والدِّفء. (مما يُعبِّر عن ثنائيّة: السَّكينة والحياة /والقلق والفناء) بين الماضي والحاضر.

دَوَارِجُ المُورِ وَالأَمْطَارُ وَالحِقَبُ

ترتبط في ذهنه ووجدانه بالذّكريات الكثيرة المتشابكة؛ كما أنّها تنقله بمجرّد رؤياها من عالم حاضره إلى عالم ماضيه الحبيب باسطة أجنحتها الخضراء على الغد، الذي يتمنّاه!..." (كيلاني حسن سند، ذو الرّمة شاعر الحبّ والصّحراء، ص 89) الشّاعر ويفتقده؛ فهو حنين إلى الزّمان، يسترجعه بالمكان، فيقارن بين الأمس المشرق، ومدى ضيقه بالحاضر الرّتيب، الذي يستشرف الماضي من خلاله، ويتفيّأ ظلاله، وتتوق نفسه إليه. هذا ممّا يبدو ظاهراً من الأبيات، ومألوفاً لدى الشّعراء منذ العصر الجاهلي، حتّى عصر الشّاعر، الذي كسر الأنماط والقيود؛ بذكر المرأة، وتفنّن في وصفها بين الحسّيّة والعذريّة إن جاز

التّعبير _ كما سيرد في سياق القصيدة _ لكن من زاوية أخرى يمكن القول إنَّ هذه الأشياء

10.دِيَارُ مَيَّة إذْ مَيٌّ تُسَاعِفُنَا

ويُروى (دَارٌ لِمَيَّةَ)؛ أي هذه ديار ميَّة؛ فديارُ خبر لمبتدأ محذوف تقديره (هِذِهِ)، أو بتقدير: ما وصفتُ ديارُ ميَّة إذ ميٌّ تُساعِفُنا؛ أي تواتينا وتُطاوعنا (ديوان ذي الرّمة شرح الخطيب التبريزي، ص23)، وإذ ظرفيَّة بمعنى حيث كانت

11.بَرَّاقَةُ الجِيدِ وَاللَّبَّاتِ وَاضِحَةٌ

ويُروى واللّبّاتُ واضحةٌ بالرّفع أيضاً (ديوان ذي الرّمة شرح الخطيب التبريزي، ص24)، و(بَرَّاقَةَ) المرأة لها بهجةٌ وبريق، ومنه سُمّي البرق، و(الجِيد) العُنق، (اللَّبَّات) جمع لَبَّة، وهو موضع القلادة من الصَّدر، لكنّه أراد موضع القلادة وما حولها؛ فجمعها لذلك، (وَاضِحَةٌ) بيضاء لامعةٌ من بعيد، فشبَّه ميَّة بالظبية، و(ظَبْيَةٌ): مهاةٌ والجمع مهوات ومهيات وهي الظِّباء، (أَفْضَى بِهَا) صيّرها في فضاء وهو الخالي

12 بَيْنَ النَّهارِ وَبَيْنَ اللَّيلِ مِنْ عَقِدِ

ويُروى من عَقَدٍ بفتح القاف أيضاً، و(عَقِدٍ) ضرْبٌ من الرَّملَ المتراكب؛ أي ما تعقّد من الرّمل وكثر، وقوله: (بَيْنَ النَّهارِ وَبَيْنَ اللَّيْلِ) يريدُ أنَّ الظَّبية رعت نهارها، فلمّا انقضى صارت

التي استحالت إلى العدم في نفس الشّاعر إنّما تعبّر عن جدليّة الحياة والموت. وقوله:

وَلاَ يَرى مِثْلَهَا عُجْمٌ ولاَ عَرَبُ

ميّ (تُسَاعِفُنَا) أي تدانينا وتَنْعم بوصْلِهَا، والمراد أنَّ هذه الدِّيار التي لم تُمْحَ معالمُها، والتي تبدو موشَّاةً عامرةً بأهلها مثلُها ديار ميَّة حيث كُنتُ أنعم بوِدادها وقرْبها، حيث لا يرى العجميُّ والعربيُّ لها مثيلاً.

كَأَنَّهَا ظَبْيَةٌ أَفْضَى بِهَا لَبَبُ

من الأرض؛ أي في سعة واستواء، (لَبَبٌ) ما استرقَّ من الرَّمل، وهو موضع في أرض الدَّهناء؛ أي أنَّ ميَّة لِشدَّة بياضها تبدو واضحةً من بعيد كأنَّها ظبيةٌ قد انفسح المجالُ من حولها، فتفنَّن ذو الرُّمة هذه المرَّة في وصف المكان البعيد الفسيح غير المحدود، المفعم بالإشراق والخصب، وإبرازه، أكثر من حسن تشبيهه لميَّة نفسِهَا بالظَّبية.

عَلَى جَوَانِبِهِ الأَسْبَاطُ وَالهَدَبُ

ممتلئة الجلد، برّاقة قد صقلها الرّعي، وبيّن ذلك قوله: (عَلَى جَوَانِبِهِ الأَسْبَاطُ والهَدَبُ)؛ فهي ترعى فيهما. و(الأَسْبَاطُ) اسم نبت، و(الهَدَبُ) ورق الأرطى، والمعنى أنّ الظَّبية تلمع وسط النّبات

وورق الأرطى في الوادي الفسيح الذي يَطُلُّ عليه النّاظرُ من بعيد بارزةً؛ فيراها بوضوحٍ، وهنا يظهر مدى عناية الشّاعر بوصف المكان إلى جانب الزّمان، ولاسيما المكان غير المحدود الذي تتمركز عليه القصيدة منذ المطلع حتى القفلة.

13.عَجْزَاءُ مَمْكُورَةٌ خُمْصَانَةٌ قَلِقٌ عَنْهَا الوِشَاحُ وَتَمَّ الجِسْمُ وَالقَصَبُ

و(**عَجْزَاءُ**) عظيمة العجز، وهو آخر كُلِّ شيء، ومنه سُمِّي عجز البيت (**مَمْكُورَةٌ**) مُستديرة ملفوفة، وقيل: الحسنةُ طيِّ الخَلْق، (**خُمْصَانَة**) ضامر البطن، قلقٌ عنها الوشاح؛ أي مضطرب، وإنّما يقلق من ضُمْر البطن، وهي كناية عن ضمور بطنها، وهو ممَّا كانت المرأة تُمتدح به، و(**الوِشَاحُ**) سيور من أدم تُشدّ بالحرير، وتُنظم بالجوهر، (**وَتَمَّ الجِسْمُ**) اكتمل، يقال: تمَّ القمرُ: أي امتلأ فبهرَ، فهو بدر تِمام، والقصبُ العظام ذات المخِّ.

وفي الأبيات الآتية يندمج ذو الرُّمة في وصفٍ طويلٍ لمحبوبته، يجعل صورتها مكتملة في نظر القارئ، وهو وصف أقرب إلى الحسِّ ودون العفَّة، بشكل يقترب فيه من عمر بن أبي ربيعة، مع فارقٍ في اللَّفظ والمعنى؛ فألفاظ عمر فيها رقَّةٌ وحضارة، ومعانيه مدنيَّة مترفة، أمَّا ألفاظُ ذي الرُّمة فصعبة وعرة، ومعانيه بدوية محضة؛ وإن اقتربت ألفاظه إلى السّلاسة والانسياب هنا تحديداً، حيث يقول:

14.زَيْنُ الثِّيابِ وإِنْ أَثْوابُهَا اسْتُلِبتْ عَلَى الحَشِيَّةِ يَوماً زَانَهَا السَّلَبُ

15.تُريكَ سُنَّةَ وَجْهٍ غَيْرَ مُقْرِفَةٍ مَلْسَاءَ لَيسَ بِهَا خَالٌ وَلَا نَدَبُ

16.إِذَا أَخُو لَذَّةِ الدُّنيا تبَطَّنَهَا وَالبَيتُ فوقَهُمَا بِاللَّيلِ مُحتَجِبُ

17.سَافَتْ بِطيِّبَةِ العِرْنينِ، مَارِنُهَا بِالمِسْكِ وَالعَنْبَرِ الهِنْدِيّ مُختَضِبُ

18.تَزْدَادُ لِلعَيْنِ إِبْهَاجاً إِذا سَفَرَتْ وتَحْرَجُ العَينُ فِيهَا حِينَ تَنْتَقبُ

19.لَمْيَاءُ فِي شَفَتَيْهَا حُوَّةٌ لَعَسٌ وَفِي اللِّثَاتِ وَفِي أَنْيَابِهَا شَنَبُ

20.كَحْلاءُ في بَرَجٍ، صَفْراءُ في نَعَجٍ كَأَنَّها فِضَّةٌ قَدْ مَسَّها ذَهَبُ

21.والقُرْطُ فِي حُرَّةِ الذِّفْرَى مُعَلَّقَةٌ

تَبَاعَدَ الحَبلُ مِنْه فَهو يَضْطَرِبُ

المراد أنّها تُزين الثِّياب إذا لبستها، وإن استُلبت أثوابُها زانها ذلك، (سُنَّةَ وجْهٍ) صورة وجهٍ، (غَيْرَ مُقْرِفَةٍ) أي كريمة عفيفة، وهي كناية. (إِذَا) حين، و(أَخُو) صاحب (يعني نفسه)، ولذَّة الدُّنيا (ميَّة)، و(تَبَطَّنَهَا) تلحَّفها، و(سَافَتْ) يريد: أفادته رائحة طيِّبة المِشمِّ إذا تبطَّنها؛ لملازمتها الطِّيب أجودِه، والسَّوْف الشَّم، و(العِرْنِينِ) طرف الأنف، (مَارِنُهَا) مالان من عظم الأنف، (مُخْتَضِبُ) صفة مارنها المخضوب بالمسك والعنبر الهنديّ، و(سَفَرَتْ) رفعت الحجاب أو أماطته، (وَتَحْرَجُ العَينُ): تحير، حين تنتقب تضع النِّقاب، يُقال تنقَبت المرأة وانتقبتْ، و(لَمْيَاءُ) سُمرة في الشّفة، (حُوَّةٌ لَعَسٌ) حُرة ضاربة إلى السَّواد، (اللِّثَاتِ) مغرز الأسنان، (شَنَبُ) برودة عذبة في الفم ورقة في الأسنان، و(كَحْلاَءُ) مكحولة العينين دون أن تُكحَّلا، و(بَرَجٌ) سعة في بياض العين، (صَفْرَاءُ)؛ أي ذهبٌ، ولعلَّه أراد أنَّها شقراء (كناية)، و(فِي نَعَجٍ) النّعج البياض الخالص في العين، وهو أيضاً كناية عن أنّها تبدو مكحولة وإن لم تكحّل، والصّفتان لعيني المها؛ لأنَّ النَّعج واحدته نعْجة، وهي المهاة (كَأَنَّهَا فِضَّةٌ قَدْ مَسَّهَا ذَهَبُ) أي كأنَّ ميَّة فضة في لمعانها مخلوطة بالذَّهب؛ لإشراقتها.

22.والقُرْطُ فِي حُرَّةِ الذِّفْرَى مُعَلّقَةٌ

تباعَدَ الحَبلُ مِنْه فَهو يَضْطَرِبُ

و(**القُرْطُ**) ما يُعلَّق في الأذن، (**حُرَّةِ**) عتيقة، والحُرَّة العتيقة من كُلّ شيء (**الذِّفْرَى**) العظم خلف الأذنين، والذِّفريان ما عن يمين العنق ويساره، (**تباعَدَ الحَبلُ مِنْه فَهو يَضْطَرِبُ**) يضطربٌ؛ أي أنَّ القُرط يجد براحاً ليتدلَّى، وهي كناية، والمراد أنّها طويلة الجيد، وهذا ممَّا كانت المرأة تُمتدح به. وينتقل ذو الرُّمة في ملحمته هذه من الغزل المادّي إلى غزلٍ آخر معنويٍّ، فيه كثير من العفَّة، وغير قليل من العُذرية، في مشهدٍ فنّي؛ من خلال التَّشبيه الذي كان يُحسنه، والكنايات التي جاءت رائقة في سياقاتها، كما في الأبيات التالية:

23.تِلْكَ الفَتَاةُ الّتي عُلِّقْتُهَا عَرَضَاً

إِنَّ الكَرِيَم وَذَا الإِسْلَامِ يُختَلَبُ

24.لَيْسَتْ بِفَاحِشَةٍ فِي بَيْتِ جارَتِهَا

وَلَا تُعَابُ وَلَا تُرمَى بِهَا الرِّيَبُ

25.إِنْ جَاوَرَتْهنَّ لَمْ يَأْخُذْنَ شِيمَتَهَا

وَإِنْ وشَيْنَ بِهَا لِمْ تَدْرِ مَا الغَضَبُ

26.صُمْتُ الخَلاخِيلِ خَوْدٌ لَيسَ يُعجِبُهَا
نَسْجُ الأَحَادِيثِ بَيْنَ الحَيِّ وَالصَّخَبُ
27.وَحُبُّها لِي سَوادَ اللَّيل مُرْتَعِداً
كَأَنَّهَا النَّارُ تَخْبُو ثُمَّ تَلتَهِبُ
28.وَاسَوْأَتَاهُ ثُمَّ يَا وَيْلَي وَيَا حَرَبَي
إِنِّي أَخُو الْجِسْمِ فِيهِ السُّقْمُ وَالْكُرَبُ
29.لَيَالِيَ اللَّهْوُ يَطْبِينِي فَأَتْبَعُهُ
كَأَنَّنِي ضَارِبٌ فِي غَمْرَةٍ لَعِبُ
30.لاَ أَحْسِبُ الدَّهْرَ يُبْلِي جِدَّةً أَبَداً
وَلَا تُقَسَّمُ شَعْباً وَاحِداً شُعَبُ

وقوله: (تِلْك الفَتَاةُ الَّتِي عُلِّقْتُهَا عَرَضَاً) عُلّقتها؛ أُغرمت بها وعَلِقَ قلبي في هواها، وعَرَضَاً أي من دون رويَّةٍ أو قصد، يخْتلب يُستلبُ أي يُسلب العقل والقلب، وقال يُستلب بالتاء وبالبناء للمجهول، لأنّه لا يدَ لهُ فيه، وللمبالغة واستمرار السَّلب. وقوله: (لَيْسَتْ بِفَاحِشَةٍ فِي بَيْتِ جارَتِهَا) ليست بفاحشة: أي ليست بذميمةٍ؛ أي أنَّ جاراتها لا يغتبْنها، ولا تُعابُ، ولا تُرمى بها الرِّيب والظُّنون، كنايةً عن عفَّتها، وسموِّ نفسها، وأرومة منبتها.

وقوله: (شِيمَتَهَا) خلقتها، و(وَشَيْنَ بِهَا) سعين بها بالنَّميمة (لَمْ تَدْرِ مَا الغَضَبُ) كنايةً عن أنَّها حليمة حكيمة، صبور. و(صُمْتُ الْخَلَاخِيلِ) كنايةً عن امتلاء ساقيها، و(لَيْسَ يُعْجِبُهَا)؛ لا تحبُّ، و(نَسْجُ الأَحَادِيثِ)؛ صنعها، و(الصَّخَبُ) الصَّوت المرتفع؛ أي عند الحديث لا يرتفع صوتها، والمعنى أي لا تُحبُّ صنع الأحاديث والأقاويل وكثرة الكلام. و(خَوْدٌ) هي الجارية الكريمة، ولعلّه أراد أنَّها تجيد الضِّيافة. (مُرْتَعِداً): نصب على الحال، و(تَخْبُو)؛ تنطفئ، و(تَلتَهِبُ) تشتعل، ومنه لهيب النَّار، والمراد أنَّ حُبَّها لي حال ارتعادي يحيطني بالدِّفء.

وأغلب الظّن أنَّ ذا الرُّمة ينظر إلى صورة المرأة بوصفها مظهراً للشُّعور بالحياة والعيش؛ ففي التَّشبث بها مقاومة للموت، وتغلُّب على عدوِّه وتهديده، واندراج في عالم الأبديَّة؛ بحيث تكون المرأة هي الخلود (المثال) الذي يسعى إليه، ولا سيما أنَّ المرأة تنطوي على جوهر الحياة (الإخصاب)، فهي ذات دلالة رامزة على الحياة، ومن ثَمَّ لا يجب الاتّكاء كثيراً على أسماء النِّساء في القصيدة، حتَّى وإن كُنَّ حقيقة تاريخية؛ فالمرأة كونها وُجدت في نطاق العمل الشِّعري، يجب أن تكتسب دلالتها في إطاره ومن خلال فلسفته اللُّغوية والرَّمزية.

وقد أحسَّ الشاعر بمعنى الحياة في المرأة بوصفها رمزاً شعريّاً، وعبَّر عن ذلك في مظاهر شتَّى في العمل الشِّعري، تكشف عن

مشاعره الواعية وغير الواعية تجاه الحياة في المرأة، من حيث إنَّها مصدر للحياة. (محمد حسن الزير، فكرة الحياة والموت في الشعر الأموي، ص485). وذلك على الرّغم من أنّ "حنينه إليها يمثّل إحساسه بغدر الزمان وبفجيعة الموت." (عمر محمّد طالب، صراع الحياة والموت في شعر امرئ القيس، ص275)، متمثّلاً في الظّلل (المكان)، وفي إتيان الزّمان على معالم الحياة التي تبدو فاجعة (الاندثار/الخراب/النُّكب).

وصورة ميّة - كما يرسمها ذو الرُّمة في وجدانه- المادّية وكذا الحسيَّة، وارتباطهما عنده بعناصر الحياة، لعلَّهما يأتيان في إطارهما الخارجي "تمثيلا لصورة الحياة المنشودة التي يحلم بها، صورة المثال للجمال. ثم إن الشاعر وهو يعطي للجانب الحسي للمرأة تلك الأهمية في شعره، يعبر عن حقيقة الحياة القائمة على عنصري الروح والمادة، كمظهر للوجود المتوازن. ومن مظاهر إحساس الشاعر بالحياة في المرأة أنه يجد فيها مصدرا للمتعة والسعادة واللذة، كما أن الشعراء يحرصون على التعلل بأطياف الأحبة، محاولين التعويض بها في حالات الغياب..." (محمد حسن الزير، فكرة الحياة والموت في الشّعر الأموي ص ص485، 486). وميّة وطيفها صِنوان؛ فكلاهما معادل موضوعيٌّ، يتخذ منه الشّاعر مطيَّة للتعبير عن صراعه الدّاخلي، وإحساسه بالزّمن والخُذلان، والموت متمثّلاً في المكان (الطَّلل/الصّحراء) يحوطه الزّمان.

المطلب الثَّاني

صورة النَّاقة وذي الرُّمة، الأبيات من: (39:30)

ومن خلال ذلك الطَّيف (المعادل الموضوعي) ولج ذو الرُّمة إلى عالمه الذي برع في توصيفه -صورة النَّاقة وذي الرُّمة- وتصويره بطريقة محترفة، وكأنَّه يروي قصَّةً على لسان نفسه المنشطرة التي لاحت في البيت الأوَّل، ثمَّ برزت (هاجِعاً/به)، مع خيال ميّة (الظَّاعنة) في البيت الثّلاثين، متخلّصاً إلى وصف النَّاقة-في عشرة أبياتٍ- ثمَّ ما لبثت أن غابت (مجردة بالاستفهام أيضاً/ أذاك؟) في ثنايا القصيدة. لأبطال آخرين، سواء أكانوا حقيقةً تاريخيةً، كما في أوَّل القصيدة (ميّة/ النّاقة)، أم اصطنعهم من نسج خياله (حمار الوحش وأتنه/الثّور والكلاب /النّعامة والظليم وأفراخهما). نعم إنَّ القصيدة تستمدُّ كثيراً من صورها من طبيعة الحياة (الواقع)، ولكن يبقى للشَّاعر عالمه الخيالي المتصور.

وأغلب الظنّ أنَّ الصُّورة الذِّهنية لميَّة - التي تتصدر قصيدته- إنَّما هي وليدة اللَّحظة الأولى، التي صُنعت فيها القصيدة؛ فليست ميَّةُ موضوعها؛ فذكرها ما هو إلّا معادل موضوعي، لا يُحقِّق الشَّاعر من خلاله أكثر من الاستطراد إلى

معانٍ عامَّة، تدور عادةً حول المكان والزَّمان، وقسوته والصِّراع مع الموت، بطله ذو الرُّمة في رحلته، التي يقضيها أيَّاماً ولياليَ في قطع المفاوز، مع ناقته، حتى ليصفها وصفاً مهيباً.

لهذا كان يستطرد في ذلك، ويطيل في لوحاته؛ ليبلغ المثال المنشود (الكمال)؛ ولعلّه لأجل ذلك كان يصرُّ على تفحيل ناقته وسلب خصائص الأنوثة منها(عمر بن عبد العزيز السيف، بنية الرّحلة في القصيدة الجاهليّة، ص162). فهي (جمل/ حمار وحشي/ ثور وحشي/ ظليم) في سرعتها وشدَّتها وخفَّتها. والأمر لا يختلف كثيراً مع صورة طيف ميّة (الخيال) عن صورتها؛ فكلاهما صنوان؛ غير أنَّه يطيل الوقوف مع ميَّة، ويتَّخذ من الطَّيف سبيلاً للولوج إلى عالم الصَّحراء (رحلته إلى المصير).

ومن وصْفِ الطَّلل والنَّسيب تخلَّص ذو الرُّمة إلى صورة النَّاقة بطيف ميّ الذي زاره في رحلته، (زَارَ الخَيَالُ لِمَيٍّ هَاجِعَاً لَعِبَتْ**بِهِ التَّنَائِفُ وَالمَهْرِيَّةُ النُّجُبُ) هاجعاً كالّاً قد طرحه التَّعب؛ بقطع المفاوز المقفرة، في إشارة إلى نفسه ووعثاء السَّفر ووعورته وملازمته إيَّاه، فلا ينام إلا آخر اللَّيل (مُعَرِّسَاً فِي بَيَاضِ الصُّبْحِ وَقْعَتُهُ** وَسَائِرُ السَّيرِ إِلَّا ذَاكَ مُنْجَذِبُ) وعَدَا ذلك فكأنه منجذب إلى السَّير في الصَّحارى انجذاباً، حتَّى إنَّه يضيفها لنفسه (أَخَا تَنَائِفَ) ملازماً المفاوز مع ناقته الضَّامر التي أضناها السَّفر؛ فظهرت عليه ندوبه، (أَخَا تَنَائِفَ أَغْفَى عِنْدَ سَاهِمَةٍ**بِأَخْلَقِ الدُّفِّ مِنْ تَصْدِيرِهَا جُلَبُ)، وهو في ذلك كأنَّه لا يتأنّى الوصول، لإسرافه في تصوير مدى سرعتها.

ولكنَّ المكان الذي يريد أن يحطَّ عليه رحاله غير معلوم؛ فلا يفصح عنه في القصيدة! فهو منشغل بأوصافه، (هَاجِعَاً/ مُعَرِّسَا/ مُنْجَذِبُ/ أَخَا تَنَائِفَ)، وأوصاف ناقته (المَهْرِيَّةُ/ النُّجُبُ/سَاهِمَةٍ/ كَأَنَّهَا جَمَلٌ/وَالعِيسُ يُنْحَزْنَ مِنْ جَانِبَيْهَا وَهْيَ تَنْسَلِبُ/ تَثِبُ وَثْبَ المُسَحَّجِ) فيضفي عليها صفات القوَّة والشِّدّة والسُّرعة والانتصار، ويضفي عليها أيضاً صورة تشبيهيَّة من صفات البشر؛ فجعلها تشكو، وأراد بالخشاش الحبل الذي يوضع في أنف البعير، وقوله: (كَمَا أَنَّ المَرِيضَ) إنَّما أراد بذلك الوصب والوجع والأنين؛ أي أنَّ ناقته تتأوَّه من الوصب كالمريض؛ إذ براها السَّفر في القفار وجعلها هزيلة ضامرة (تَشْكُو الخِشَاشَ وَمَجْرَى النَّسْعَتَينِ كَمَا**أَنَّ المَرِيضَ إِلَى عُوَّادِهِ الوَصِبُ) ثم يستحضر حالها وقد كانت أكثر ضخامة كجملٍ قبل ذلك، ولكن ما بقيت منها بقيَّة؛ أي فنيت من السَّير والتَّعب (كَأَنَّهَا جَمَلٌ وَهْمٌ وَمَا بَقِيَتْ** إِلَّا النَّحِيزَةَ وَالأَلْوَاحُ وَالعَصَبُ).

ثم يعرّج ذو الرُّمة على صورة أشد تفنُّناً في وصف عَدْوها؛ فالإبل المسرعات في سيرهنَّ، وهنَّ يُضربن بالأعقاب لا يلحقن ناقته على

ISSN(Linking)3005-5199
ISSN(Print) 089X-2791
DOI https://doi.org/10.37376/asj.vi7
National Deposit Number 2022/396
Publication Fees are Free
asj.journal@uob.edu.ly
+2180918586405

ضمورها (وَالعِيسُ مِنْ عَاسِجٍ أَوْ وَاسِجٍ خَبَباً**يُنْحَزْنَ مِنْ جَانِبَيْهَا وَهْيَ تَنْسَلِبُ)، وقد بيّنت كلمة (تَنْسَلِبُ) كيف تمرُّ ناقته مرّاً سريعاً، وتنسلبُ من بينهنَّ، وكأنَّها ترقص، وهي في حالها هذه (لَا تَشْتَكِي سَقْطَةً مِنْهَا وَقَدْ رَقَصَتْ**بِهَا المَفَاوِزُ حَتَّى ظَهْرُهَا حَدِبُ) ثم يستحضر ذاته أخرى، ويضيفها إلى ضمير ناقته (كَأَنَّ رَاكِبَهَا يَهْوِي بِمُنْخَرِقٍ السِّرْبَالِ مُنْصَلِتٍ**مثل الحُسَامِ إِذَا أَصْحَابُهُ شَحِبُوا) ليصوِّر بسالته؛ فكأنَّ هذه النَّاقة تهوي برجل يقظٍ قويّ الجسم في مضيّه كالسّيف في ضِرابه، لا يصيبه ما أصاب أصحابه، الذين شَحِبوا؛ من طول السَّفر، أمَّا ناقته فتصغي وكأنَّها تسمع حركة من يريد أن يشدّ عليها الرَّحل (تُصْغِي إِذَا شَدَّهَا بِالكُورِ جَانِحَةً**حَتَّى إِذَا مَا اسْتَوَى فِي غُرْزِهَا تَثِبُ) في إشارةٍ إلى أنّه فارسٌ، وأنَّ ناقته لبيبة وسريعة الحركة. مقابلاً بين ناقته والعيس، وبينه وبين أصحابه في إظهار شِدَّتهما.

المطلب الثَّالث

صورة الحمار الوحشي وأتنه، الأبيات من: (66:40)

وبعد هذه الوقفة غير الطّويلة -التي شاطرها ذو الرُّمة ناقته في استجلاء صورتيهما- ينعطف على صورة أخرى، وهي صورة الحمار مع أتنه -في سبعةٍ وعشرين بيتاً- ليستبين صورة سرعة تلك النَّاقة التي استقطب فيها صفات النَّحالة والضّمور والضَّخامة والخفَّة والشِّدّة والفطنة، بل القفز قفز حمار وحشي مُعضَّض من حيوان آخر؛ فيظلع في مشيته؛ في إشارة إلى أنَّ ناقته ظالِع تتعثَّر في مشيتها أيضاً؛ لشِّدّة التَّعب، وإلى اقتتال الحمر على الأنثى بدافع الخصب (الحياة) مستخدماً في تخلّصه التَّضمين؛ بالمفعول المطلق المبيّن للنَّوع؛ لربط المعنى السَّابق واستيفاء صوره؛ فناقته تثبُ (وَثْبَ المُسَحَّجِ مِنْ عَانَاتِ مَعْقُلَةٍ** كَأَنَّهُ مُسْتَبَانُ الشَّكِ أَوْ خَطَبُ) يسوق أتنه التي لم تحمل للتَّزاوج (يَحْدُو نَصَائِحَ أَشْبَاهَاً مُحَمْلَجَةً**وُرْق السَّرَابِيلِ فِي أَلْوَانِهَا خَطَبُ) ملوّناً صورتها؛ فهي تضرب إلى السَّواد.

وهو في أعطاف ذلك ينثني على الطّبيعة ليظهر صخب الصورة وإجدابها، فضلاً عن ألوانها وحركتها بعد أن حلَّ الصَّيف (الجدب) (حَتَّى إِذَا مَعْمَعَانُ الصَّيْفِ هَبَّ لَهُ** بِأَجَّةٍ نَشَّ عَنْهَا المَاءُ وَالرُّطَبُ) وأيبست الرّيح الشديدة الحارّة النبات الرَّطب، وكلَّ ما بقي في جوف تلك الحُمر من بقيَّة طعامٍ، وآن البحث عن موطن الكلأ والمياه (وَصَوَّحَ البَقْلَ نَآجٌ تَجِيءُ بِهِ**هَيفٌ يَمَانِيَّةٌ فِي مَرِّهَا نَكَبُ)، وفي صورة بديعة صوَّر تلك الأتن وهي تنتصب قياماً حول الفحل، تنتظر إيراده إيَّاهنَّ الماء حتَّى غروب الشّمس، مظهراً تبعيَّتهنَّ وسيطرته، (حَتَّى إِذَا اصْفَرَّ قَرْنُ الشَّمْسِ أَوْ كَرَبَتْ**أَمْسَى وَقَدْ جَدَّ فِي حَوبَائِهِ

القَرَبُ) مُسرعاً في جريه حتى يقترب من الماء، الذي جدَّ في طلبه من أوّل النّهار.

ثم يكرّر الصّورة ذاتها، صورة الحمار، وهو يقتاد أتنه، ولكن هذه المرة يجعلهنَّ حلائل (مضفياً عليهن صفة الإنسانية/النساء)، ويصوّر انصرافهم جميعاً عن المكان بعد إجدابه (فَرَاحَ مِنْصَلِتَاً يَحْدُو حَلَائِلَه**أَدْنَى تَقَاذُفِهِ التَّقْرِيبُ وَالخَبَبُ) في مشهد حركيّ بديع يصوّر حمار الوحش بالجنون، وهو في حاله تلك؛ فكلّما تفرّقت الأتن أو شذّت أتان منها عن القطيع، عضّها هذا الفحل عضَّ الكلْب (كَأَنَّهُ كُلَّمَا ارْفَضَّت حَزِيقَتُهَا** بِالصُّلْبِ مِنْ نَهْشِهِ أَكْفَالَهَا كَلِبُ) وهي إشارة إلى عظم سرعته، ويستمرُّ في وصف سرعته آناء اللّيل أيضاً، حتى انفلاق الصبح، وهو يقطع الطّرق ويسهّلها لأتنه (فَغَلَّسَتْ وَعَمُودُ الصُّبْحِ مُنْصَدِعٌ** عَنْهَا وَسَائِرُهُ بِاللَّيْلِ مُحْتَجِبُ)، حتّى يصل إلى عين في إحدى المرتفعات، مظهراً صورة تضجُّ بالحياة واللّون والصَّخب (عَيْنَاً مُطَحْلَبَةً الأَرْجَاءِ طَامِيَةً** فِيهَا الضَّفَادِعُ وَالحِيْتَانُ تَصْطَخِبُ).

وبعد هذه الإنفراجة، وبلوغ منابع الحياة، يشرع ذو الرُّمة في رسم مشهد الخوف من الموت؛ إذ تسمع الأتن وفحلها صوتاً خفيّاً يتربَّص بها، فترتاب خيفةً، وقد أنهكها الإجهاد والعطش حتّى ليشعر المرء بخفقان قلوبها آنئذٍ، وهي وجلة تترقَّب سهاماً مميتة، وخرير الماء يستميلها لشدّة عطشها؛ فتُميل أعناقها لتشرب، وهي تنظر في آن (فَعَرَّضَتْ طَلَقَاً أَعْنَاقُهَا فَرَقَاً**ثُمَّ اطَّبَاهَا خَرِيرُ المَاءِ يَنْسَكِبُ) وسرعان ما يصوّب الصَّائد سهامه نحوها، مصوّراً شدَّة تيقّظها وتشبّثها بالحياة؛ إذ رفعت أكبادها فوق أضلاعها خوفاً من الصَّائد وسهامه الطَّائشة؛ فقد (رَمَى فَأَخْطَأَ وَالأَقْدَارُ غَالِبَةٌ**فَانْصَعْنَ وَالويلُ هِجِّيزَاهُ وَالحَرَبُ)، وسياق البيتين حتّى إذا شربن وما شفين الغليل، رمى الصَّائد سهامه، فتفرّقن، ونفذن من الموت سراعاً، يقدحن حصى الصّحراء بحوافرهنَّ قدحاً، حتّى ليكاد يلتهب مشبّهاً سرعة الحمار وأتنه، وهم في حالتهم هذه بسرعة الصَّقر الذي ولّى مُسرعاً ليسبق ذكر الحُبارى إلى اللّحم (كَأَنَّهَنَّ خَوَافِي أَجْدَلٍ قَرَمٍ** وَلَّى لِيسْبِقَهُ بَالأَمْعَزِ الخَرَبُ).

وبهذا فالمشهد يصوّر الصّراع من أجل البقاء والانتصار على الموت، ولا يكتفي ذو الرُّمة بهذا القدر الذي شبَّه فيه سرعة ناقته بالحمار الوحشيّ الذي يسرع للتّزاوج بالتّسابق مع غريمه، وكذا صورة الحيوان الرّامزة للموت في صراعه مع العَدوّ -كما يبدو- حيث يتفنّن في نقل معاناته مع الخصم أو العَدوّ أو عوامل الطّبيعة، وكيف يُصارع؛ لأجل البقاء (الحياة)، لأجله أو لأجل سبب البقاء (النّعامة والظليم وأفراخهما مثلاً) وهذا المعادل الموضوعي -بوعي أو غير وعي- يختزل فيه الشّاعر رؤيته للحياة، وصراعه

مع الموت، ويستبطن -من خلال قصيدته- ذوات الحيوان، فيلج إلى عالمها المُتَصوَّر من زاوية روحه إزاء الوجود؛ من خلال ناقته التي تمثِّل الشَّريحة الأكبر في قصيدته (في أُطرٍ أُخر).

المطلب الرَّابع

صورة الثَّور الوحشيّ والكلاب، الأبيات من: (106:67)

تخلَّص ذو الرُّمة من وصف الحمار الوحشي وأتنه إلى صورة الثّور الوحشي -في أربعين بيتاً- بالاستفهام الذي بنى عليه دعائم قصيدته في قوله: (أَذَاكَ أَمْ نَمِشٌ بِالوشْمِ أَكْرُعُهُ** مُسَفَّعُ الخَدِّ غَادٍ نَاشِطٌ شَبَبُ؟) مستخدماً الاستفهام والتَّجريد معاً في خلق حوار مع ذاته، أذاك الحمارُ (ياذا الرُّمة) يشبه ناقتي أم ثور نَمِشٌ بِالوشْمِ أَكْرُعُهُ ناشِطاً؟ وكأنَّه "يبدي إعجابه بهذا الثَّور، الذي هو رمز للبطولة والجرأة والإقدام.. فهنالك بون شاسع بين الحمار والثور.. الأول حصر كل اهتمامه في رغبات الجسد، والثاني كان همه أعظم،... فالاستفهام هنا مبعثه الإعجاب بالثور." (زكريّا عبد المجيد النّوتي، ثور الوحش بين النَّابغة الذبياني وذي الرُّمة، ص92).

ويدِقُّ في وصف لونه أيضاً، ليضفي على الصُّورة حيوية وإشراقاً فضلاً عن الصوت والحركة وتوزيع الجوّ النّفسي ومزجه بالجوّ المادّي (المكان/الرِّياح/ اللَّيل /الصّباح)؛ فيرسم ذو الرُّمة من خلال هذه الصور النَّمطيَّة المكرورة مثالاً كاملاً للثّور الوحشي متفرِّداً في مرعاه حيث يتقيّظ الرَّمل في حرّ الهاجرة (الصّحراء/الصَّيف) (تَقَيَّظُ الرَّمْلُ حَتَّى هَزَّ خِلْفَتَهُ) فيشطر الزَّمن؛ إذ يهزُّه البرد (الشِّتاء) الذي لا يطيقه ويدفعه (تَرَوَّحُ البَرْدِ مَا فِي عَيْشِهِ رَتَبُ) إلى غصون أرطى ليحتمي بها حتَّى الصَّباح مشيراً إلى تراوح الزَّمن، (رَبْلَاً وَأَرْطَى نَفَتْ عَنْهُ ذَوَائِبُهُ**كَوَاكِبَ القَيْظِ حَتَّى مَاتَتِ الشُّهُبُ) وآن له بعد ذلك أن يجتاز مرتعه؛ بحثاً عن الكلأ والدّفء والأمان، حتّى (إِذَا أَمْسَى بِوَهْبِينَ مُجْتَازَاً لِمَرْتَعِهِ)، حتى إذا أرخي عليه اللَّيل (الظُّلمة/السكينة) سُدوله، (ضَمَّ الظَّلَامُ عَلَى الوَحْشِيِّ شَمْلَتَهُ) استتر من البرد والمطر والعَدوّ؛(فَبَاتَ ضَيْفَاً إِلَى أَرْطَاةِ مُرْتَكِمٍ** مِنَ الكَثِيبِ لَهَا دِفْءٌ وَمُحْتَجَبُ) متفيِّئاً بظلال الأرطى.

ويرسم صورة تشبيهيَّة بديعة في تصوير الثَّور بأنَّه مُجْرِمَّز لهقٍ؛ أي أبيض وفي وجهه سفعة وخطوطُ سَوادٍ، وقد انقبض، واجتمع بعضه إلى بعض؛ ممَّا أصابه من المطر والبرْد (تَجْلُو البَوَارِقُ عَنْ مُجْرِمَّزٍ لَهِقٍ**كَأَنَّهُ مُتَقَبِّي يَلْمَقٍ عَزَبُ)؛ فأراد إذا برقت البوارق انجلى الثّور واستبان، وهو في حالته تلك متفرِّداً (عَزَبُ)، فلا يكتفي ذو الرُّمة بلون واحد لإظهار صوره، بل يحشد كل طاقاته؛ لتعزيزها. ويمضي في سرد قصّته (مغامراته).

ثمَّ لا يلبث حتَّى يعْقِد صورة أخرى في تصوير الثّور المتوجِّس خيفةً، وقد تسمَّع صوتاً خفيّاً؛ لحذر العدوّ، ولتيقّظ الثّور وتفطّنه (نَدِس)؛ فيستشعر المتلقّي خفقات قلبه؛ خوفاً (وَقَدْ تَوَجَّسَ رِكْزَاً مُقْفِرٌ نَدِسٌ**بِنَبْأةِ الصَّوْتِ مَا فِي سَمْعِهِ كَذِبُ) من خلال الفعل (توجَّس) الذي زادت الشّدّة على الجيم وحرف السّين بمحاذاتها من سطوة الخوف، وأبانت مدى ذعر الثّور من العَدوِّ المتربِّص به، ويقرن ذو الرُّمة البيت الذي يليه بالفاء السَّببيَّة في رسم صورة هذا الذُعر (فَبَاتَ يُشْئِزُهُ ثَأْدٌ وَيُسْهِرُهُ** تَذَاؤُبُ الرِّيحِ وَالوَسْوَاسُ والهَضَبُ) فبات شاخص العينين قلقاً، وجعله كالإنسان يسمع الوساوس والهواجس، وأمعن في صخب الصّورة بتذؤُّب الرِّيح التي كأنَّها في تلك اللَّيلة المشؤومة تطبَّعت بطبائع الذّئب، فمزج بين الجوّ المادي والجو النَّفسي للثَّور، حتى يلوح الصّباح، (الذُّعر) خوفاً (حَتَّى إِذَا مَاجَلَا عَنْ وَجْهِهِ فَلَقٌ**هَادِيهِ فِي أُخْرَيَاتِ اللَّيْلِ مُنْتَصِبُ)؛ فما يزال يجد ريح العَدوّ بفطرته؛ فقد (غَدَا كَأَنَّ بِهِ جِنَّاً تَذَاءَبُهُ** مِنْ كُلِّ أَقْطَارِهِ يَخْشَى وَيَرْتَقِبُ) كأنَّ به جنّاً؛ أي جنوناً فوضعه موضع المصدر، وتذاءبه؛ أي استخفى له كالذّئب والغيم من كل وجهٍ وحدبٍ؛ فيرتقب أي يلمح متيقّظاً لفطرته، واستخدم التّاء في يرتقب للمبالغة في ترقُّبه.

ثُمَّ يعقد ذو الرُّمة صورة أخرى متدرّجة للثَّور الوحشي أشدُّ تعقيداً من سابقتها؛ فالثّور يرتع ويلعب ويلهو في وجل، حتّى مع ولوج شمس النَّهار (الخوف/الذّعر) فلا هو يستكن باللَّيل، ولا يطمئنّ في النَّهار، ممَّا يعقّد المشهد (حَتَّى إِذَا مَا لَهَا فِي الجَدْرِ وَاتَّخَذَتْ ** شَمْسُ النَّهَارِ شُعَاعَاً بَيْنَهُ طِبَبُ) وهذه الصورة التي يتفنن ذو الرُّمة في تسلسل أحداثها بالفعل الماضي: (لَهَا/ اتَّخَذَتْ/لَاحَ/هَاجتْ/لَاحَهَا) يمعن النَّظر في استجلاء صورها وأحداثها، من خلال التَّشبيه؛ لإبراز صورة ذلك الثَّور (الخوف) حين لاح أَزْهَرَ مشهوراً بلونه الأبيض، كأنَّه شُعلة نار في إشراقه على الرّمل العاقر التي لا نبت فيها: (وَلَاحَ أَزْهَرُ مَشْهُورٌ بِنُقْبَتِهِ** كَأَنَّهُ حِينَ يَعْلُو عَاقِرَاً لَهَبُ) وكذا سبكها من خلال التَّضمين فأجاب: (حَتَّى إِذَا مَا لَهَا فِي الجَدْرِ وَاتَّخَذَتْ ** شَمْسُ النَّهَارِ شُعَاعَاً بَيْنَهُ طِبَبُ) بقوله: (هَاجَتْ لَهُ جُوَّعٌ زُرْقٌ مُخَصَّرَةٌ** شَوَازِبٌ لَاحَهَا التَّغْرِيثُ والجَنَبُ) والهاء في له تعود على الأزهر(الثَّور). وأوغل في تضخيم صورة العدوّ من خلال الفعل (هَاجَتْ)، ومن خلال الدّلالات الرَّديفة متتابعةً؛ لتأكيدها، ولنقل مشهد ذُعر الثّور؛ فالعَدوّ مجموعة كلاب؛ فالمعركة ليست متكافئة الأركان، وهي على ذلك (جُوَّعٌ /مُخَصَّرةٌ/ زُرْقٌ/ شَوَازِبٌ/ لَاحَهَا/ التَّغْرِيثُ/ والجَنَبُ)، و(الجَنَبُ)

الذي لصقت رئته بجنبه لشدّة عطشه، مضفياً اللّون الأسود؛ ليزيد الصُّورة قتامة وتعقيداً.

ثُمَّ لا يكتفي بهذه الصُّورة، فالكلاب ضارية (مِثْلُ السَّرَاحِينِ فِي أَعْنَاقِهَا العَذَبُ)؛ أي مثل الذِّئاب الحريصة على الصَّيد. ولكنَّ ذا الرُّمة يفاجئ القارئ في استجلاء صفات ذلك الثّور الذي لا يولِّي مدبراً، مُضفياً عليه صفة الإنسانيَّة (وَلَو شَاءَ نَجَّى نَفْسَهُ الهَرَبُ)، فلم يدبر؛ حتّى لا يلحقه الخِزي (العار) عند الفرار (خَزَايَةً أَدْرَكَتْهُ عِنْدَ جَوْلَتِهِ)؛ فاستحيا لذلك وأقدم كرّاً (الشَّجاعة).

وصوّر الكلاب في صورة المنهزم المستسلم، الذي أمكن الثّور أن يطعنه (حَتّى إِذَا أَمْكَنَتْهُ وَهْوَ مُنْحَرِفٌ** أَوْ كَادَ يُمْكِنُهَا العُرْقُوبُ والذَّنَبُ) غير مخطئ هدفه ولا رعش (بَلَّتْ بِهِ غَيرَ طَيَّاشٍ وَلَا رَعِشٍ**إِذْ جُلْنَ فِي مَعْرَكٍ يُخْشَى بِهِ العَطَبُ) مصوّرا هول المعركة (المواجهة) ومواجهة الموت حيث جَلْن، ولكن تأتي انفراجة تؤذن بالانعتاق والانتصار، والحياة تارةً أخرى للثّور (النَّجاة من العدوِّ، السَّماء/المطر/التَّنعُّم بمرابع الحياة/ الشَّمس/ الصَّباح) عزَّزها بالفعل الماضي وحرف الجواب (الفاء) الذي يفيد التَّتابع وتسلسل الأحداث وتعاقبها (فَكَرَّ يَمْشُقُ طَعْنَاً فِي جَوَاشِنِهَا**كَأَنَّهُ الأَجْرَ فِي الإِقْبَالِ يَحْتَسِبُ)، والمراد أقبل على عدوّه يطعن طعناً متتابعاً (يَخِضُ الأَعْنَاقَ عَنْ عُرُضٍ وَخْضَاً)، ووخضاً؛ أي طعناً، فأكَّد الوخض بالمفعول المطلق.

ويأبى ذو الرُّمة -على عادته- إلا أن يستكمل أجزاء الصورة التي يعنى بتفصيلاتها، في كل مرّة من خلال إظهار الثُّنائيات الأساسيَّة (الثّور/الكلاب) في القصيدة في هذا الإطار أو غيره، وما يتَّصل بها، من قريب أو بعيد (القيظ/ البرْد/ الفلق/ اللَّيل/ الظلام النَّهار/النّصر/الهزيمة/الأبيض/الأسود)؛ لاستجلائها، وتعميق دلالاتها، ثُمَّ تكتمل (النِّهاية) صورة المشهد الذي يُخضِّبه بالدّماء والموت (حَتَّى إِذَا كُنَّ مَحْجُوزَاً بِنَافِذَةٍ**وَزَاهِقَاً وَكِلَا رَوقَيْهِ مُخْتَضِبُ) كُنَّ: الكلابُ مخضَّبةً بالدِّماء وقد أُزهقت نفوسها، فكانت النِّهاية الحاسمة نصراً مؤزَّراً للثّور؛ الذي (وَلَّى يَهُزُّ انْهِزَامَاً وَسْطَهَا زَعِلاً** جَذْلَانَ قَدْ أَفْرَخَتْ عَنْ رَوْعِهِ الكُرَبُ) مسرعاً يقطع الفلاة نشيطاً فرِحاً، وقد تكشَّفت عن الكُرَبُ.

ولعلَّ النَّاظر في صورة هذا الثّور "يحس إزاء هذا "المثال الكامل" وما يجسّم الشاعر فيه من صفات وما ينسب إليه من مشاعر، وما يرصد في حياته من لحظات، أنه أمام رمز كبير، يتجاوز الوجود الحيواني للثور، وإن ظل مرتبطا في صوره المادية بهذا الوجود. والحق أن الرمز العام واضح في أغلب الصور التي ترصد الصراع بين الحياة والموت في عالم الصحراء، لكنه يتخذ في

صورة الثور -وهو القادر على المواجهة والقتال والانتصار- وضعا فريدا متميزا عن سائر ألوان ذلك الصراع " (عبد القادر القط، في الشّعر الإسلامي والأموي، ص412). الصراع مع الموت؛ لأجل البقاء متمثّلاً في إرادة الحياة.

المطلب الخامس

صورة الظَّليم والنَّعامة وأفراخهما، الأبيات من: (131:107)

وهكذا تمضي القصيدة في تصوير مشاهد الصراع مع الموت؛ من خلال ناقة ذي الرُّمة، متخلّصاً من صورة الحمار الوحشي وأتنه، إلى صورة الثَّور الوحشي والكلاب، ومنها إلى صورة الظَّليم المنقلب إلى أفراخه، بأسلوب الاستفهام يتخلّله التَّجريد أيضاً، حتَّى ليحارُ ذو الرُّمة متخلّصاً من مشهد الثّور الوحشي أيُّهما يشبه ناقته (المُثلى) في السرعة؟ (أَذَاكَ أَمْ خَاضِبٌ بِالسِّيِّ مَرْتَعُهُ** أَبُو ثَلَاثِينَ أَمْسَى فَهوَ مُنْقَلِبُ؟!) الكاف تعود على الثَّور النَّمِش، وخاضب؛ أي الظَّليم الذي أكل الرَّبيعَ، فاحمرَّت ساقاه وأطراف ريشه، ومنقلبٌ؛ أي راجع إلى أفراخه الثَّلاثين؛ خوفاً عليهم من البرْد والسِّباع والظّلام، والمعنى أذاك الثَّور شبه ناقتي في سرعتها، أم ظليم مسرع إلى أفراخه خوفاً عليها؟

ثم يسهب ذو الرُّمة في الوصف الدَّقيق والمتتابع لهذا الظَّليم ومنه إلى نعَّامته -في خمسةٍ وعشرين بيتاً- ويطوّقهما بخلال القوَّة والشِّدة والخشونة، والسُّمك والسرعة، التي استمدَّها من صور تلائم طبيعة صحرائه؛ كمثل تشبيهه رجلي الظَّليم بعودينِ طويلينِ خشنينِ عليهما القشر، يُمسَكُ بهما البيتُ، وتُبنى عليهما دعائِمُه (كَأَنَّ رِجْلَيهِ مِسْمَاكَانِ من عُشَرٍ**صَقْبَانِ لَمْ يَتَقَشَّرْ عَنْهُمَا النَّجَبُ)، فالهاء تعود على الظَّليم والعُشر الشجر، والنَّجبُ لحاؤه؛ وأراد أنَّ العودينِ عليهما القشر، فهو أشبه شيء بلون رجلي الظَّليم. ثم لا يفتأ يخلق صورة أخرى، يُجلّي فيها الملامح الإنسانية التي تعكس حُنوَّ الشّاعر وعاطفته من خلال تصوير مشاهد الظَّليم والنَّعامة والتَّضحية بالنَّفس لأجل الآخر (الأفراخ)، وصراعهما مع عوامل الطَّبيعة لإدراك أفراخهما؛ فيستشعر المرء خوفهما، وحنوَّهما في آن (وَأُمٌّ بَرَّةٌ وَأَبُ).

ويتشكَّل هذا الصراع في صورتين، صورة الصّراع مع الطَّبيعة ومسابقة الزَّمن (اللَّيْلُ/ وَالرِّيحُ مُعْصِفَةٌ) لأجل إدراك الأفراخ، مصوِّراً خوفهما عليهم من السِّباع إذا جنَّ اللَّيل؛ فيُشكِّل اللَّيل والبَرَد (الظُّلمة/القرّ) ذُعراً للأبوين (الظَّليم والنَّعامة) الحانيين في صورتي الصِّراع؛ فيجعل المتلقِّي يستشعر قلق الوالدين، ويسمع ركضهما على الرُّغم من العواصف العاتية التي تعترض طريقهما؛ فالظَّليم يعدو عدْواً سريعاً في ظلِّ غيم كثير الرَّعد والبرق (حَفِيفِ نَافِجَةٍ/الغَيْثُ مُرْتَجِزٌ) والبرد والمطر، والرِّيحُ

معصفةٌ مصحوبةً بالحصى والتّراب (عُثْنُونِهَا حَصِبُ)؛ لشدَّة هبوبها (يَرْقَدُّ فِي ظِلِّ عَرَّاصٍ وَيَطْرُدُهُ** حَفِيفِ نَافِجَةٍ عُثْنُونِهَا حَصِبُ).

أمَّا النَّعامة فكأنها دلو بئرٍ تدلَّت -وقد انقطع حبلها- لشدَّة سرعتها(كَأَنَّهَا دَلْوُ بِئْرٍ جَدَّ مَاتِحُهَا** حَتَّى إِذَا مَا رَآهَا خَانَهَا الْكَرَبُ) ثمّ يهوّل المشهد ويزيد من صخبه (وَيُلْمِّهَا رَوْحَةٌ وَالرِّيحُ مُعْصِفَةٌ** وَالغَيْثُ مُرْتَجِزٌ وَاللَّيْلُ مُقْتَرِبُ)، وهما يقارعان الزَّمن (لَا يَذْخَرَانِ مِنَ الإِيغَالِ بَاقِيَةً** حَتَّى تَكَادَ تَفَرَّى عَنْهُمَا الأُهُبُ) قبل أن يجِنَّ اللَّيل؛ فهما (لَا يَأْمَنَانِ سِبَاعَ اللَّيلِ أَو بَرَداً ** إِنْ أَظْلَمَا دُونَ أَطْفَالٍ لَهَا لَجَبُ).

وكل ذلك يرسمه ذو الرُّمة في صورٍ كليَّة متنامية تكاد تتكلَّم، وتُسمع قارئها(مُعصِفَةٌ/مُرتَجِزٌ) بل تُشَاهَد؛ فذو الرُّمة ينشغل بالوصف انشغال عارفٍ بالطَّبيعة، ودقائقها، ليخلص إلى مشاهد مقارعة الموت، لأجل حياة الآخر؛ فيضفي على الأفراخ (الأطفال) صفة الإنسانية (إِنْ أَظْلَمَا دُونَ أَطْفَالٍ لَهَا لَجَبُ)، وكذا الظَّليم والنَّعامة (جَاءَتْ مِنَ البَيضِ زُعْراً لَا لِبَاسَ لَهَا** إِلَّا الدَّهَاسَ وَأُمٌّ بَرَّةٌ وَأَبُ) بأسلوب الاستثناء الذي أبان مدى حاجة الفراخ لهما، زُعْراً لا ريش لها؛ فأفراخهما صغيرة (أَشْدَاقُهَا كَصُدُوعِ النَّبْعِ فِي قُلَلٍ** مِثْلِ الدَّحَارِيجِ لَمْ يَنْبُتْ بِهَا الزَّغَبُ)، معزِّزاً طاقاته بالتَّشبيه.

وهكذا تحمل نهاية القصيدة الدّلالة نفسها؛ فلا يزال حديثه دائراً عن صورة هذه الأفراخ وضآلتها حتّى (كَأَنَّ أَعْنَاقَهَا كُرَّاثُ سَائِفَةٍ** طَارَتْ لَفَائِفُهُ أَو هَيْشَرٌ سُلُبُ) فرؤوسها؛ لصغر حجمها تشبه رؤوس الكُرَّاث السَّائفة في الرّمل (الدَّهَاسَ/ سَائِفَةٍ) قد انْحَتَّ الورق عنها (هَيْشَرٌ سُلُبُ)، فيستنزف صوره ومعانيه حقيقةً (لَا لِبَاسَ لَهَا/ لَمْ يَنْبُتْ بِهَا الزَّغَبُ) ومجازاً (طَارَتْ لَفَائِفُهُ أَو هَيْشَرٌ سُلُبُ). وهذا البيت هو خاتمة القصيدة ونهايتها؛ ولكأنِّي بالظَّليم والنَّعامة لا يزالان يركضان لأطفالهما، فالصِّراع مع الزَّمن ممتدٌّ في نفس ذي الرُّمة امتداد هذا الرَّكض؛ لأجل الآخر (الإنسانيَّة المفقودة في نفسه).

ومجمل القول إنَّ ذا الرُّمة في هذه القصيدة كان كما قال عنه أبو عبيدة: "يخبر فيُحسن الخبر، ثم يردّ على نفسه الحجةَ من صاحبه فيحسن الردّ، ثم يعتذر فيحسن التخلص، مع حُسْنِ إنصافٍ وعفاف في الحكم" (الأصفهاني، الأغاني، 12/18)؛ فمثلما أحسن فيها ذو الرُّمة الشَّكوى من الحبِّ، أحسن التَّخلُّص والخبر، وكذا التَّضمين والتَّجريد، ممَّا منحه فسحة من التَّأمُّل والتَّشويق وحسن التَّخلُّص والإخبار، فضلاً عن الإمتاع في سرد رحلته التي لم تخلُ من الحبكة والتَّعقيد أحياناً كثيرة، ولعلَّه يحسن القول إنَّها لم تُحلَّ حتَّى آخر

القصيدة، على الرُّغم من كونها تجاوزت المئة بيتٍ؛ فغلَّب عليها التَّكرار في الأساليب والأفكار والألفاظ أحياناً، ولا سيما في استخدامه "حتَّى إذا" التي تفيد انتهاء الغاية الزَّمانيَّة أو المكانيَّة في مطالع بعض أبياته في صورٍ متقاربة المدى حيث يشغل تصوير الحيوان من بنية القصيدة.

الخاتمة:

1- أنَّ الصُّورة الذِّهنية التي استخدمها ذو الرُّمة -في بائيَّته- لتصوير المرأة (ميّة/اللَّذة المفقودة)، إنَّما يستلهمها -كما يبدو- من إحساسه الخاص منذ اللَّحظة التي بدأ فيها صنع قصيدته؛ فهذه القصيدة التي تتصدرها الصُّورة الذِّهنيَّة لميَّة، وما يُستدعى ذكره معها -كصورة الظَّبية مثلاً -ليست ميَّةُ موضوعها- وإن ذكر اسمها في مقدِّمتها، وإن كانت حقيقة تاريخيَّة أيضاً- فذكرها في صدر قصيدته ما هو إلّا معادل موضوعي -فيما يبدو- لا يُحقِّق أكثر من الاستطراد إلى معانٍ عامَّة تدور عادةً حول المكان الذي يستدعي ذكر الزَّمان (وهي مزمنة/الدَّهر) وقسوته على الشَّاعر، والصِّراع مع الموت؛ لأجل الحياة، بطله الشَّاعر في رحلته إلى المصير أو المجهول التي يقضيها أيَّاماً ولياليَ في قطع المفاوز، مع ناقته، التي يحار في وصفها ووصف سرعتها؛ فلا يقنع في كلّ مرَّة بالصُّور التي كان يقف عندها؛ لهذا كان يستطرد في وصفها وصفاً مهيباً؛ ليبلغ إلى المثال المنشود (الكمال)، حتَّى إنه يصرُّ على تفحيلها، ويضفي عليها صفات الذكورة، ويلحُّ في ذلك من خلال صور الحيوان (كأنَّها جملٌ/الحمار الوحشيّ/الثَّور الوحشيّ/الظَّليم)، التي بنى عليها ركائز قصيدته.

2- أنَّ ذا الرُّمة على الرُّغم من أنَّه كان يقرن ناقته بصورة الحيوان (الوادع/ المفترس)، من خلال رحلته الشَّاقة -التي قطعها وبدا مُتعطِّشاً في رصد مظاهرها- لتصوير سرعة ناقته التي كاد يتناساها –إذَّاك- لرسم صورة الحيوان، رسماً مثالياً -منقطع النَّظير في دقائقه وشدَّته وسرعته وصراعه مع الموت- يحشد فيه طاقاته الإبداعيّة لإظهار صوره، وملامح مشاهده وتصوير مظاهر الجدب والجفاف والموت أغلب الظّن أنَّه -وهو في ثنايا هذا، أو ذاك- يُسقط على صوره من زاوية روحه، ويعكس رؤيته للوجود؛ فلعلَّه لا يريد بذلك إظهار ناقته في صورة فتيَّة جَلِدة مهيبة، تطلب الفوز والنَّجاة من الموت، بقدر ما يريد تصوير نفسه بذلك؛ لإجلاء حالة وجدانية في أوج ذروتها، ولعلّه أيضاً لأجل ذلك لم تكن النِّهايةُ -في القصيدة- حاسمةً، فجاءت مفتوحةً، يستقطب من خلالها مظاهر الخصب والنَّماء، في صورة ميَّة (اللَّذة المفقودة/الحياة) وفي صورة الظَّبية والأرطى (الحياة/ الخصب) ويستشرف الشَّاعر الحياة والأمل في رحلة الصحراء؛ لإعادة التَّوازن النَّفسي، الذي أحدثته (ميَّة

الظَّاعنة/البكاء) فلعلَّ النَّاقة توشك أن تكون معادلا شعرياً لصاحبة ذي الرُّمة (الحياة/الصّراع مع الموت)؛ فقد كان ذو الرُّمة ينظم القصيدة حتّى مات، وفي نفسه شيء منها.

ثبت المصادر والمراجع

أوّلاً- المصادر:

1- القرآن الكريم.

2- أبو بكر أحمد بن محمد الصّنوبري، **شرح بـائية ذي الرُّمة،** تح: محمود مصطفى حـــلاوي، مؤسّسة الرّسالة، ط1، 1985.

3- أبو زكريّا يحيى بن علي بن محمد الشّيباني الخطيب التّبريزي، **ديوان ذي الرّمة شرح الخطيب التّبريزي،** كتب مقدمته وهوامشه وفهارسه: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، ط2، 1996.

4- أبو زيد محمّد بن أبي الخطّاب القُرشـي، **جمهرة أشعـار العرب،** المطبعة الرّحمـانيّة، مصر، د. ط، د.ت.

5- أبو عبد اللّه محمّد بن سلام الجمحي، **طبقات فحول الشّعراء،** دار الكتب، العلميّة، بيروت، د. ط، د.ت.

6- أبو عبد اللّه محمّد بن عمران بن موسى المرزباني، **الموشح في مآخذ العلماء على الشّعراء،** تح: محمد حسين شمس الدّين، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 1995.

7- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده،** تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط 5، 1981، ج1.

8- أبو الفرج علي بن الحسين الأصفهاني، **الأغاني،** شرحه وكتب هوامشه: عَبد أ. علي مهنّا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط4، 2002، ج18.

9- أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدّينوري، **الشِّعر والشّعراء،** تح: أحمد محمّد شـــاكر، دار المعارف، د. ط، 1985،ج1.

10- أبو نصر أحمد بن حاتم الباهلي، **شرح ديوان ذي الرُّمة،** رواية الإمام أبي العبّاس ثعلب، تح: عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الإيمان، جدة، 1982، ج1.

11- غيلان بن عقبة العدوي، ذو الرّمّة، **ديوانه،** تح: كارليل هنري هيس مكـارتني، طُبع على نفقة كلية كَمْبريج في مطبعة الكلية، د. ط، 1919.

12-ـــــــــــ، **ديوان ذي الرُّمة،** تح: عمر فاروق الطّباع، شركة الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، ط1، 1998.

ثانياً-المراجع:

1- خير الدّين الزّركلي، **الأعلام،** دار العلم للملايين، بيروت، ط15، 2002..

2- زكريّا عبد المجيد النّوتي، **ثور الوحش بين النّـابغة الذبياني وذي الرُّمة**، إيتـــراك للطباعة والنَّشر والتَّوزيع، ط1، 2004.

3- شوقي ضيف، **التّطور والتّجديد في الشّعر الأموي**، دار المعارف، القاهرة، ط 10، 1959.

4- عبد القادر القط، **في الشّعر الإسلامي والأموي**، دار النّهضة العربية للطّباعة والنّشر، بيروت، د. ط. د.ت.

5- علي البطل، **الصُّورة في الشّعر العربي حتى آخر القرن الثّاني الهجري**، دراسة في أصولها وتطوّرها، دار الأندلس، ط1، 1980.

6- عمر بن عبد العزيز السيف، **بنية الرّحلة في القصيدة الجاهليّة**، الأسطورة والرّمز، الانتشـار العربي، بيروت، ط1، 2009.

7- كيلاني حسن سند، **ذو الرّمة شاعر الحبّ والصّحراء**، د. ط، 1970.

ثالثاً- البحوث العلميَّة:

1-عمر محمّد طالب، بحث بعنوان: **صراع الحياة والموت في شعر امـرئ القيس**، مجلّة آداب الرّافدين، تصدر عن كليّة الآداب، جامعة الموصل، العدد التّاسع، أيلول/ سبتمبر، 1978.

رابعاً-رسائل الدُّكتوراه:

1-محمد حسن الزّير، رسالة دكتوراه غير منشورة بعنوان: **فكرة الحياة والموت في الشِّعر الأُموي**، جامعة القاهرة، كلية الآداب، قسم اللُّغة العربية وآدابها، 1982.