





مجلة كلية الآداب

Journal of the faculty of arts

مجلة كلية الآداب مجلة علمية محكمة نصف سنوية
تصدرها كلية الآداب بجامعة بنغازي

ISSN: 2523 – 1871

العدد
55
يونيو 2023

Instagram_ Account Facebook_ Account Twitter_ Account

هذا شعارنا

مجلة كلية الآداب

1958
Journal
of the faculty of arts

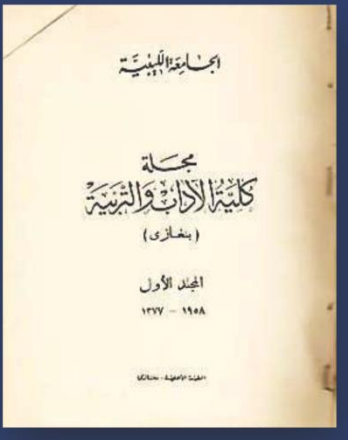
الرقم الدولي الموحد للنسخة الإلكترونية للمجلة الصادرة عن
الوكالة الدولية للترقيم الدولي

ISSN: 2523 – 1871

حقوق النشر والطبع محفوظة
كلية الآداب - جامعة بنغازي

مجلة كلية الآداب
مجلة علمية محكمة
تصدرها كلية الآداب
بجامعة بنغازي

صدر العدد الأول من المجلة
العام **1958**
تحت اسم
مجلة كلية الآداب والتربية



اسرة تحرير المجلة

أولاً: هيئة تحرير المجلة:

1- أ.د. ارويعي محمد على قناوي	رئيس هيأة التحرير	4- رمضان فرج العيص	عضو التحرير
2- د.خالد محمد الهدار	مدير التحرير	5- د.عائشة سعيد امتوبل	عضو التحرير
3- أ.د. محمد أحمد الوليد	عضو التحرير	6- د. عبد الكريم محمد قناوي	عضو التحرير

ثانياً: الهيئة الاستشارية

7- أ.د. عزالدين يونس الدرسي أستاذ تاريخ - جامعة بنغازي

8- أ.د. محمد عثمان الطبولي أستاذ علم اجتماع - جامعة بنغازي

9- أ.د. عبد الرحيم البدري أستاذ علم نفس - جامعة بنغازي

10- أ.د.إدريس مختار القبائلي أستاذ مكتبات – جامعة بنغازي

11- أ.د.رحاب يوسف أستاذ علم المعلومات - جامعة بني سويف - مصر

12- أ.د.حنان بيزان أستاذ علم المعلومات الأكاديمية الليبية - طرابلس

13- أ.د. منصف المسماري أستاذ جغرافيا- جامعة بنغازي

14- أ.د . الصيد الجيلاني أستاذ جغرافيا - جامعة بنغازي

15- أ.د. إبراهيم أحمد المهدوي أستاذ مكتبات- جامعة بنغازي

16- أ.د. زينب محمد عبد الكريم زهري أستاذ علم اجتماع - جامعة بنغازي

17- أ.د. عبدالكريم الماجري استاذ تعليم عالٍ بالجامعات التونسية.

18- Michel Vincent استاذ في الاثار الكلاسيكية بجامعة بواتييه ورئيس البعثة الاثرية الفرنسية في ليبيا

19- Sébastien Garnier استاذ مشارك بجامعة باريس 1 قسم اللغة العربية

ثالثاً: المنسق الفني للمجلة:

20- أ.نور الدين على المشاي

رابعا: المدقق اللغوى (لغة عربية):

21- أ.د. أحمد مصباح اسحيم

خامساً: الاخراج الفني:

22- أيمن عبدالفتاح المسلاتي

محتويات العدد

- ثنائية الحرب والسلام ، قراءة أسلوبية نقدية في معلَّقة زهير	د. زكية خليفة العقوري	19
- التوافق النفسي الاجتماعي لدى طلبة الجامعة النازحين وغير النازحين وفقاً لبعض المتغيرات	د.زينب أحمد الاوجلي	66
- الانعكاسات الاجتماعية والاقتصادية للهجرة غير الشرعية على المجتمع الليبي (دراسة تحليلية)	د.سعاد فرج علي شبيك	114
- فاعلية استخدام استراتيجية العصف الذهني في تنمية التفكير النافذ والانجاز الاكاديمي لدى طلبة الدراسات العليا بجامعة بنغازي	د.ميرفت خميس التارقي	144
- السمات الفنية لزخارف فيلا الممثل التراجيدي الرومانية بمدينة صبراته الاثرية	د.عبدالمنعم عثمان المبروك	190
- السياسة الفرنسية اتجاه التطور السياسي والدستوري في ليبيا خلال المرحلة الانتقالية 1949-1951	أ.د.أحمد مراجع نجم	216
- اتجاهات العاملين بالمدارس العامة في مدينة بنغازي نحو دمج اطفال التوحد والصعوبات التي يوجهونها وفقاً لمجموعة من المتغيرات	د. عائدة منصور بدر د. شوق صالح سويسي	258
- عرض كتاب: دوني روك، سنيسيوس أسقف كيريني، وأقليم كيرينايكي إبان العصر البيزنطي (الحياة اليومية لسكان برقة القديمة)،	د. خالد محمد الهدار	317
- Rousseau et la quête de l'authenticité : une critique de l'éducation et de la société	Dr. Eman Mahmoud Mursi	324

أولاً

الدراسات والبحوث باللغة العربية

ثنائية الحرب والسلام

قـراءة أسلوبيـة نقديـة فـي معلَّقـة زهير

د. زكيـة خليفة مسعود العقوري

قسم اللغة العربية – كليـة الآداب – جامعة بنغـازي

Zakiakhalifa2023@gmail.com

مستخلص البحث

مشكلة البحث:

يطرح البحث السؤالين التاليين:

1. هل تقف قراءة الشعر العربي القديم (الجاهلي منه بخاصة) عند ما وصل إليه الباحثون السابقون؟
2. أيمكن قراءة معلّقة زهير قراءة جديدة وفق منهج جديد، تضيف شيئًا إلى ما وصل إليه القدماء والمحدَثون من الشرّاح والنقّاد؟

الغرض من البحث:

1- إثبات أن باب البحث في الشعر العرب القديم يظل مفتوحًا أمام القراءات الجديدة التي تختلف باختلاف الباحثين وباختلاف طرق تناولهم والمناهج التي يتبعها كل باحث.

2- تقديم قراءة جديدة لمعلّقة زهير بن أبي سُلمى .

منهج البحث:

يخضع هذا البحث للمناهج الأسلوبية التي تنطلق من لغة النص، والتي لا تهمل السياق.

أهم نتائج البحث:

يمكن تلخيصها في الآتي:

1- ثنائية الحرب والسلام معنًى عام تدور في إطاره القصيدة، ومنها تتوالد الثنائيات المتضادة.

2- تحية الطلل بـ"السلام" عنوان الموقف الشعري، ومفتاح القصيدة التي غرضها مدح صانعي السلام.

3- كثير من الألفاظ والصور تتوزَّع في القصيدة في مواقع مختلفة، لتكون صدًى لفكرة واحدة، فتخلق نوعًا من اللحمة بين أبيات القصيدة.

4- يلجأ زهير في هذه القصيدة إلى الأسلوب الحجاجي للدفاع عن فكرته، وهو أسلوب حجاجي شعري – إن جاز التعبير- يقوم على الإقناع المبني على العاطفة والعقل معًا.

5- صاغ الشاعر خلاصة تجاربه مع الزمن في شكل حِكَم قوامها – غالبًا- الثنائيات المتضادة.

الكلمات المفتاحية:

الأسلوبية – الأسلوب – الاختيار- العدول – الحقيقة – المجاز- التضاد.

A critical stylistic reading of Zuhair's Commentary

Research problem:

The research poses the following two questions:

1- Does reading ancient Arabic poetry (pre-Islamic poetry in particular) stand at what previous researchers have reached?

2- Is it possible to read Zuhair's commentary in a new way according to a new approach, adding something to what the ancients and modern commentators and critics have reached?

Purpose of research:

1- Proving that the door to research into ancient Arab poetry remains open to new readings that differ according to different researchers and according to the methods of approaching them and the methods followed by each researcher.

2- Providing a new reading of Zuhair bin Abi Salma's commentary. **Research Methodology:**

This research is subject to stylistic approaches that start from the language of the text, and which do not neglect the context.

Most important search results:

It can be summarized as follows:

1- The duality of war and peace has a general meaning within which the poem revolves, and from it the opposing dualities are generated.

2- 2- Greeting the hill with “peace” is the title of the poetic situation, and the key to the poem whose purpose is to praise the peacemakers.

3- Many words and images are distributed in the poem in different places, to echo a single idea, creating a kind of cohesion between the verses of the poem.

4- In this poem, Zuhair resorts to the argumentative method to defend his idea. It is a poetic argumentative method - so to speak - based on persuasion based on both emotion and reason.

5- The poet formulated a summary of his experiences with time in the form of aphorisms based mostly on contradictory dualities.

key words:

Stylistics - Style - Choice - Deviation - Truth - Metaphor - Antithes

المقدِّمة

يظل باب النظر في القصيدة العربية القديمة مفتوحًا للقراءات الجديدة مهما تكثر الدراسات وتعدّد وجهات النظر حولها، فكلّ باحث ينظر من زاوية للرؤية تتفق أو تختلف مع غيره، ومهما تتفق المنطلقات تظلُّ لكلِّ باحث رؤاه وخصوصية قراءته؛ فالنظر في البنى العميقة للنصوص يوسِّع دائرة البحث وينوِّع القراءات ويجدِّد طاقات النصّ، بخاصة القديم الذي فرض نفسه على ذاكرة الزمن، ليصبح متجدِّدًا بتجدُّد طرق التناول وبتطوُّر مناهج البحث.

والأسلوبية منهج تراكمي متجدّد متطوّر(فضل، 1992: 81) للباحث أن يختار منه ما شاء ممّا يتلاءم وذوقه الفطري ليطوِّعه لما يختار من جوانب البحث العلمي وفق هذا المنهج المُتّسع، فيكتسب البحث صفة الموضوعية، على أن يكون منطلقة من النصّ في المقام الأول، ولا بأس من الاستعانة ببعض السياقات الخارجة عن النص إذا لزم الأمر.

وبالنظر إلى القصيدة الجاهلية يجد الباحث نفسه أمام نظام محكم من ناحية، ومضطرب من نواحٍ؛ في هذا النظام هيكل معلوم يبدأ –غالبًا– بالوقوف على الطلل مصحوبًا بذكر الأحبّة، ثم رحلة للشاعر أو لأحبته قد يتخللها وصف للراحلة التي ربما شُبِّهت – في سرعتها– بغيرها من حيوان الصحراء من مثل الحمار الوحشي أو الثور أو الظليم ... في صورة مكتظة (ينظر: السيف، 2009: 112،113) وقد تأتي في ثنايا الصورة معالم الطريق والأماكن ... ليخلص الشاعر إلى موضوع قصيدته (مديح أو هجاء أو رثاء...) ثم يصل إلى خاتمة القصيدة التي قد تكون حكمة أو مثلاً تسير به الركبان (العسكري، د.ت: 443– 445) .

وما بين المقدِّمة والخاتمة قد تضطرب أبيات القصيدة، فتتقدّم أبيات وتتأخر أخرى، وربما يسقط بعض أبيات القصيدة، ولا مبالغة إذا قيل إنّ كل الشعر القديم – وبخاصة ما كان قبل عصر التدوين– في حاجة إلى إعادة ترتيب، ومع ذلك يظلُّ للقصيدة نظامها وهيكلها العام الذي يمكن من خلاله البحث عمّا يربط موضوعاتها، وتظلُّ هناك بنىً عميقة تكمن وراء ظاهر الألفاظ والصور يمكن بقراءتها اكتشاف شيء يصنع اللحمة بين أجزاء القصيدة، وإن اختلفت وفق النظرة الظاهرة موضوعاتها.

ومعلَّقة زهير ليست بدعًا بين قصائد ذلك الزمن، فقد اضطربت بين: تقديم، وتأخير، وحذف لبعض أبياتها، واختلاف في رواياتها، ولكنها ظلت – مع ذلك– محافظة على نسقها العام، فبدت بالوقوف على الأطلال، فوصف الظعائن، فالمدح، ثم الحكمة التي كانت خاتمتها.

أمَّا الإطار العام الذي أطّر هذه القصيدة فهو ثنائيةٌ متضادة متمثِّلة في الحرب والسلام.

تحاول هذه الدراسة تتبع دلالة هذه الثنائية في القصيدة لكشف الخيط الخفي الذي ينظمها من خلال دراسة أسلوبية نقدية تنطلق من لغة القصيدة بما يحيط بها من ظلال وإيحاءات تكمن وراء الألفاظ في تراكيبها المختلفة.

لقد تعدّدت قراءات هذه القصيدة – شأنها شأن غيرها من الشعر القديم – إلى الحدّ الذي يجعل ذكر هذه القراءات مضخِّمًا للبحث، وبخاصة إذا كان هذا البحث ينطلق من منطلقات مختلفة ليصل إلى نتائج مختلفة، وإن أفاد من كثير من هذه القراءات وبخاصة الشروح القديمة للمعلَّقة.

سيقدِّم هذا البحث قراءة أخرى تربط هذا الشعر – تطبيقًا – بإجراءاتٍ أسلوبية حديثة لا تهمل التراث؛ ليصل إلى قراءة جديدة للنصِّ الشعري الثابت نسبيًّا، معتمدًا بالدرجة الأولى على رواية ديوان زهير بشرح الأعلم الشنتمري ، غير مهملٍ الشروح الأخرى للمعلَّقة، دون محاولة إعادة ترتيب أبياتها إلاّ ما كان في صورة الرحلة حيث حتّم السياق تقديم ثلاثة أبيات؛ لتكون نهاية الرحلة بوضع عصا الترحال، وليحسن الانتقال منها إلى غرض القصيدة، أمّا في بقية القصيدة فالحاجة إلى ذلك غير ملحة في هذه الدراسة الباحثة عن مبدأ عام يربط أجزاء القصيدة بعضها ببعض مهما يختلف ترتيب أبياتها ومهما تتعدّد رواياتها.

وقد قُسِّم البحث وفق البناء العام للقصيدة على ثلاثة مباحث قبلها مقدِّمة وبعدها خاتمة على النحو الآتي:

- المقدِّمة : تتضمن أهداف الدراسة، ومنهجها، والإشارة ضمنًا إلى الدراسات السابقة، ووصف خطة البحث.
- المبحث الأول: الماضي والحاضر في صورة الطلل.
- المبحث الثاني: مدح الساعين للسلام وذم الداعين للحرب.
- المبحث الثالث: تصوير الحرب والسلام.
- المبحث الرابع : الحكمة خلاصة التجارب المتضادة
- الخاتمة : تتضمّن أهم نتائج البحث.

المبحث الأول: الماضي والحاضر في صورة الطلل

(1)

استهلّ زهير قصيدته واقفًا على الطلل، متسائلًا (الشنتمري،1992: 9):

أَمِـنْ أُمِّ أَوْفَى دِمْنَةٌ لَمْ تَكَـــلَّمِ *** بِحَـــــــــوْمانَةِ الدُّرَّاجِ فالمُتَثَلَّمِ

ودارٌ لهـــا بالرَّقْمَتَيْنِ كَأَنَّهـــا *** مَراجِـــع وَشْمٍ في نواشِرِ مِعْصَمِ

تتراءى الأضداد منذ بداية القصيدة؛ ففي صورة الطلل يذكر الشاعر الدِّمن، وهي آثار الديار، ثمّ يذكر الديار التي تبدو ماثلة له بالرقمتين، ثم لا تلبث أن تبدو آثارًا ترتسم بوضوح كأنّها "مراجع وشم" فهي بين اندثار وظهور، وهدم وبناء.

وإذا كانت الدّمن لم تكلّم بلسان المقال فإنها تكلّمت بلسان الحال؛ فهي حياة غائبة وأخرى حاضرة، غائبة بإنسها حاضرة بوحشها(الشنتمري،1992: 10):

بِهـا العِينُ والأرآمُ يَمْشِينَ خِلْفَةً *** وأَطْلاؤها يَنْهَضْنَ مِـــنْ كلِّ مَجْثِمِ

وتكاد الأضداد تعلن عن نفسها في لفظة "خِلفة" التي قذف بها اللاشعور والتي تدلُّ على تغاير قطعان الوحش في هذا المكان "إذا ذهب قطيع خَلَف مكانه قطيع آخر" (الشنتمري، 1992: 10) لتخلص هذه الأضداد إلى معنًى يتوافق في كونه دلالة على حياة لا تنقطع.

يقف الشاعر بين زمنين ضدين ماضٍ وحاضرٍ، حاضر ينكره ولكنّه يعرفه على كل حال، وماضٍ يتعرّفه، ويتنازع الزمنين لفظُ المعرفة (الشنتمري ، 1992 : 10) :

وَقَفْتُ بِها مِنْ بَعْدِ عِشرينَ حِجّةٍ *** فَلأْيًا عَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ التَّوَهُّمِ

وكأنَّ الزمن يقف مع الشاعر، وفعل المعرفة "عرفتُ" هو الفعل الفاعل في الموقف الشعري، وهو بين البطء والمشقّة الدالة عليهما لفظة "لأيًا" وبين الإشكال

والغموض الدالة عليهما لفظة "التوهُّم" لينجلي الغموض بإمعان النظر في آثار الديار وألوانها وأشكالها، فيرى (الشنتمري ، 1992 : 10) :

أَثافِيَّ سُفْعًا في مُعَرَّسِ مِرْجَلِ *** ونُؤيًا كَجِذْمِ الحَــوضِ لم يَتَثَلَّمِ

الماضي ماثل في الحاضر مع بعض التغيير؛ فالأثافي بلونها الأسود الذي تخالطه حمرة حاضر، ولكن المِرجل غائب ولا شيء غير مكانه "معرَّس مرجل" والنؤي حاضر ذهب أعلاه، لكن أصله باقٍ "كجِذم الحوض لم يتثلّم" وهكذا ينجلي الغموض، وبانجلاء الغموض تأتي لحظة الإشراق في الموقف الشعري لتعلن عن نفسها بتحية الصباح والدعاء لهذه الديار "الربع" بالسلامة(الشنتمري، 1992: 11)

فلَمَّا عَرَفْتُ الدّارَ قُلْتُ لرَبْعِها *** ألا عِمْ صــباحًا أيُّها الرّبْعُ واسْلَمِ

وتبدو اختيارات الشاعر في هذا البيت مفعمة بالأمل والتفاؤل؛ فالدِّمن صارت ديارًا، بل ربعًا "والربع: موضع الدار، حيث أقاموا في الربيع"(الشنتمري، 1992: 11) والوقت "صباح" والتحية "سلام" والسلام هو الغاية المرجوة التي من أجلها كانت القصيدة.

المعجم اللغوي للقصيدة يستمد مادته من حالة الشاعر النفسية؛ لأنَّ التجربة صادقة، ومن ثَمَّ جاءت الألفاظ مشحونة بإيحاءات قوية هي صدًى لما في عمق الشاعر، فبدت الصورة "إنسانية نابضة بالحياة، هي بنت ساعتها وليست بنت التقليد"(منصور، 1981: 45) وبهذا تتجلّى أهمية النظر في اختيار الشاعر ألفاظه، فهذا الاختيار لا يأتي عبثًا، إنَّما هو علاقة وثيقة بين التعبير والتفكير، كما يرى بعض علماء الأسلوب،(ينظر: عيد، 1963: 116) بل هو علاقة وثيقة بينهما وبين المشاعر؛ فبهذا الاختيار تتحوّل مواد اللغة إلى مواد للمشاعر " ومن هنا تبدو الكلمات وكأنّها

ليست كلمات، هي ذبذبات الحالة الشعورية حين تهز الصدق الفني ليصل بالقيمة الجمالية إلى ذروتها" (منصور، 1981: 46) وفي بيت زهير هذا وصل الموقف الفني إلى ذروته حتّى صار البيت مفتاحًا للقصيدة بهذا الاختيار البديع الذي قذف به اللاشعور وكأنّه عنوان للقصيدة؛ فهو: المعرفة، وهو السلام، وهو الربيع، وهو النعيم، وهو الصباح، وهو السلام، هذه كلُّ مفردات البيت تقريبًا.

البيت مفعم بالأمل والتطلّع إلى الآتي، ولكن هل ينسى الشاعر الزمن الماضي؟ أم سيستحضر الأضداد مرّة أخرى ليتراءى الماضي في مشهد آخر من القصيدة.

(2)

يطوي الشاعر اللحظة الحاضرة في الذكرى الماضية معتمدًا على إمكانات اللغة من خلال اختيار زمن الأفعال ودلالتها، لترتسم بها الصور بحركاتها وألوانها، فيجرِّد من نفسه خليلاً يأمره بأن يعيد معه الماضي أو بأن يعيده إلى الماضي، يقول(الشنتمري، 1992 : 6):

تَبَصَّرْ خَليلي هل ترى من ظعائنٍ *** تَحَمَّلْنَ بالْعَلْياءِ مِـــنْ فَوْقِ جُرْثُمِ

عَلَوْنَ بأنْمـــــــــاطٍ عِتاقٍ وَكِلَّةٍ *** ورادٍ حَواشيها مُشاكِهَةِ الـــدَّمِ

فلحظة الرحيل تؤلم الشاعر؛ لذا احتاج إلى رفيق قريب من نفسه ليشاركه ذكرى تلك اللحظة العصيبة، فلم يجد غير نفسه، فجرّد منها خليلاً في صورة يصنعها خياله؛ ليتسنَّى له بثُّ لواعج أشجانه دون أن يُظهر ضعفه، اختار الشاعر التجريد والتجريد صورة (ينظر: مسعود، 2020: 97) يصنعها الخيال الذي تحكمه الإرادة الواعية فتحدُّ من شطحاته (ينظر: بدوي، 1988: 87) وفي الصورة يكمن أوسع مجال

للاختيار الذي تجعله الدراسات الأسلوبية الحديثة أهم منطلقاتها (عبد المطّلب، 1995: 104، 105) .

يستعيد الشاعر بفعل الأمر "تبصَّر" الزمن الماضي ليجعله لحظة راهنة ترتسم فيها الصورة بحركاتها وألوانها؛ فالفعل "تبصّر" بصيغة الأمر وببنائه مضعّفًا لم يأتِ مصادفة، فالتبصُّر "التأمُّل والتعرُّف"(ابن منظور، 1997: مادة بصر) وهو مزيد (بَصُرَ) وبصُر دال على قوّة الإبصار(ابن عاشور،1984: 16– 295) فكيف إذا جاء هذا الفعل مزيدًا؟! وزيادة المبنى تدلّ على زيادة المعنى(ينظر: ابن جني، 1988: 3– 217)، فالمطلوب استحضار الماضي بقوّة؛ ليرى؛ لذا كان السؤال عن الرؤية بعد فعل التبصّر:

" هل ترى من ظعائن؟" الاستفهام ليس على حقيقته، وإنّما هو تقرير؛ لأنّه إذا تبصّر سيرى الظعائن راحلات، ولكن إلى أين؟

يذكر الشاعر خطَّ سير الرحلة:

تبصرْ خَليلي هل ترى مِنْ ظعائِنٍ *** تَحَمَّلْنَ بالعَلْيا مِـــنْ فَوْقِ جُرْثُمِ

عَلَوْنَ بأنْمـــاطٍ عِتاقٍ وكِلَّةٍ *** وِرادٍ حَواشِيها مُشاكِهَةِ الـــــدَّمِ

العلياء: بلد، و جرثم: ماء لبني أسد كما يقول الشرَّاح (ينظر: الشنتمري، 1992: 12).

ما يُلفت النظر هو تناغم دلالة اسم البلد "العلياء" مع الظرف "فوق" المضاف إلى اسم الماء؛ ففي الرحلة علوٌّ يبدو من دلالة الأسماء التي تعاضدها دلالة الفعل (علا) المسند إلى نون النسوة في قوله:

"علـــــون بأنمـــــاط عتـــــاق وكِـــلّة"

فالظعائن تعلو أنماطًا – والأنماط هي الفرش– والأنماط تعلو المتاع، والكِلّة تستر الظعائن، وكأنّ الرحلة تتسامى بغاياتها؛ لذا تزيَّنت الأنماط والكلة وبدت حواشيها وِراد اللون أي حمراء، فهي مزدانة بهذا اللون؛ لكنّ دلالة اللون تثير في النفس ما هو نقيض الزينة؛ فاللون الأحمر "يثير النظام الفيزيقي نحو الهجوم والغزو"(عمر، 1997: 184) كما يظهر التحليل النفسي للألوان "وهو في التراث مرتبط دائمًا بالمزاج القوي والشجاعة والثأر"(عمر، 1997: 184) وهنا تظهر الأضداد جلية (الجمال والقبح) اللذان تعاضدهما الصورة التشبيهية حين يجعل هذه الحمرة "مشاكهة الدم" أي مشابهته، فإذا نُظر إلى الجانب المشرق من الصورة (وهو كون الحمرة زينة) وُجِد الدم المحقون ودم القربى، وإذا نُظر إلى الجانب المعتم في دلالة اللون وُجِد الدم الذي أراقته الحروب. هكذا تتجسّد صورتا الحرب والسلام من خلال دلالة الألفاظ والصور.

ثم يعود فعل الرؤية في البيت التالي ليلقي بظلاله وإيحاءاته على المشهد في صورة يتوقّف فيها الزمن في لحظة من لحظات الماضي، يمكث الشاعر عند هذه اللحظة؛ فتأتي صياغته خالية من الأفعال معتمدة على الجمل الاسمية الدالة على الثبات (ينظر ما قال الزمخشري عن دلالة الجملة الاسمية عند تفسيره قوله تعالى : (إنّا معكم) الآية 14 من سورة البقرة : الزمخشري، 1972: 1– 185) يقول:

وفِيهـــــنَّ مَلهًى لِلصَّديقِ وَمَنْظَرٌ *** أَنِيقٌ لِعـــــينِ النَّاظرِ المُتوَسِّمِ

دلالة الرؤية تبدو في الألفاظ: منظر– عين– الناظر– المتوسِّم، وهو المتفرس بنظره، والتوسُّم يرتبط بالخير، ومنه الوسمي "وهو مطر الربيع" (ابن منظور1997: مادة وسم) لتعكس هذه الدلالة كل ما هو جميل تميل إليه النفس الخيِّرة بطبعها، والملهى

هو "اللهو" وهو كل ما شغل الإنسان ممّا يحب(ابن منظور، 1997: مادة لهو) " والأنيق: المعجِب" (الشنتمري ، 1992: 12) .

لا يهم إن كان يقصد بالصديق نفسه أو غيره، ولا يهم إن كانت اللفظة "اللطيف" بدل "الصديق " كما جاءت في بعض الروايات (التبريزي ، 1980: 172) المهم أنّ اللفظتين تتناغمان مع الجمال الثابت الذي يرسمه الشاعر ثابتًا في لحظة من لحظات الذكرى(ذكرى الماضي) .

لكنّ الثابت لا يلبث أن يتحوّل حركة بعدول الشاعر من الجمل الاسمية إلى الصياغة المعتمدة على الأفعال؛ ليذكِّر ويتذكَّر بأن ذلك كان في الماضي، يقول: (الشنتمري ، 1992: 12) .

بَكَــرْنَ بُكُورًا واسْتَحَرْنَ بِسُحْرَةٍ *** فَهُنَّ لِوادي الرَّسِ كالـــــــيَدِ للفَمِ

تبدو الأضداد جلية في هذا الماضي لتستغرق معظم الزمن في حركة دائبة "بكورًا... وسحرةً" والبكور هو الصباح الباكر قبل الهجير، والسحرة وقت السحر ليلاً، وهما أحسن أوقات الرحلة؛ فالرحلة في خير أوقاتها، والراحلون لا يخطئون قصدهم؛ لذا جاء التشبيه العجيب الذي وُصِف بأنّه خارج عن التعدِّي والتقصير(ثعلب، 1995: 37)، ليضفي دلالة الصواب والخير على المشهد؛ فالتشبيه ليس مجرّد صورة جلبها التوهم وفق قانون التداعي(بدوي، 1988: 83)، بل هو صورة قذف بها اللاشعور لتكون صدّى لخيالٍ خلاّقٍ، تسري فيه عاطفة هادئة صادقة فيعكس دلالة عميقة تتجسّد في شكلٍ مُحسٍ، فالظعائن لا تخطئ الوادي في قصدها، والوادي يعني الماء، والماء رمز الحياة(باشلار، 2007: 10)، تمامًا كما لا تخطئ اليد الفم لتمنح الجسد حياته بالطعام

والشراب! وهنا وصلت الرحلة غايتها؛ ليكون الأمن والسلام، فألقتِ الظعائن عصا التَّرحال، وكان المكوث والثبات:(الشنتمري ، 1992: 13)

فَلَمَّـا وَرَدْنَ الماءَ زُرْقًا جِمامُهُ *** وَضَعْنَ عِصِيَّ الحـاضِرِ المُتَخَيِّمِ

ففي البيت يظهر الماء بلفظه الصريح بما يحمله من دلالة الحياة الآمنة، ولا يكتفي الشاعر بهذه اللفظة المشحونة بدلالاتها وإيحاءاتها، بل يصوِّر حال الماء "زرقًا جمامه" والزرقة للماء تعني صفاءه ، فإذا "صفا الماء رأيته أزرق" (الشنتمري،1992:13)، ويعني ذلك أيضًا أنّه "لم يُورَد قبلهنَّ فيكدر، فهو صافٍ"(الأنباري، 1993: 251)، أمّا الجمام فإنّه يعني الكثرة، فإذا كثر الماء "حتّى خرج من عيونه فارتفع في البئر" (الأنباري، 1993: 251) فقد جمَّ ، ولا يخفى ما في هذا الوصف من تصوير يثري دلالة الماء ، ويلوِّن الصورة فيسهم في تكامل جوانبها بحركتها وألوانها.

فإذا وصلت الظعائن إلى هذا الماء (الأمن والحياة) مكثت، وكان يكفي التعبير بإلقاء العصا للدلالة على الاستقرار والمكوث في المكان ليرسم صورة للراحة بعد التعب، ولكنّه أثرى الدلالة بترشيح الاستعارة التمثيلية بذكر "الحاضر المتخيِّم" فالأمان دائم، والمسافر أضحى مقيمًا قد نصب خيامه؛ لأنّه وجد الأمن فاستقر.

يفصل هذا البيت عن البيت المرتبط به في دلالة الماء – ثلاثة أبيات وفق رواية الأعلم الشنتمري التي اعتمدها البحث – وهي:

جَعَلْنَ القَنانَ عن يمينٍ وحَزْنَهُ *** ومَـنْ بالقنانِ مِنْ مُحِلٍّ ومُحْرِمِ

ظَهَرْنَ مِنَ السُّوبانِ ثُمَّ جَزَعْنَهُ *** على كلِّ قَيْنِيٍّ قَشـيبٍ مُفأَّمِ

كَأَنَّ فُتاتَ العِهْنِ في كلِّ مَنْزِلٍ *** نَزَلْنَ به حَـبُّ القَنا لَمْ يُحَطَّمِ

ومكان هذه الأبيات الثلاث – وفق تسلسل الرحلة – أن تكون بعد قوله:

علـــون بأنماطٍ عِتاقٍ وكِلَّةٍ *** ورادٍ حـــــــواشِها مُشاكِهَةِ الدَّمِ

فبهذه الأبيات تتابع الرحلة التي بدأت باعتلاء الظعائن ظهور المطي، ثم حركة سيرها وهي تقطع المسافات بين ما غلظ من الأرض وما سهل، والمطي قوية مزدانة بصنوف الأكسية الملوّنة التي تتناغم ألوانها الوراد المشاكهة الدم وفتات العهن –الذي تتركه في كل منزل مرت به– كأنّه حبُّ الفنا، "والفنا: شجر ثمره حبٌّ أحمر..." (الأنباري، 1993: 249) وقد وصف حبَّ الفنا بقوله "لم يحطّم" ففصّل التشبيه (ينظر: الجرجاني، 1991: 166–168 وهذا التفصيل أثرى الدلالة؛ لأنّ حبّ الفنا إذا حُطِّم أي كُسر " ظهر له لون غير الحُمرة" (الأنباري، 1993: 249) والشاعر أراد أن يؤكِّد على لون الحمرة التي رأيناها مشابهة الدّم قبل هذا البيت.

إذا رُتِّبت الأبيات وفق هذا النسق تكون بوضع "عِصِيّ الحاضر المتخِّيمِ" نهاية الرحلة التي كانت منذ بدايتها خيِّرة، وانتهت إلى غاية سامية؛ إلى ماء جمٍّ صافٍ، أيّ إلى أمنٍ وسلام.

ومن هنا كان تخلُّص الشاعر من التلميح إلى التصريح، منطقيًّا، وكانت المقدِّمة الطللية برحلتها مؤديةً إلى الغرض الذي من أجله كانت القصيدة.

المبحث الثاني: مدح الساعين للسلام وذمّ الداعين للحرب

(1)

ينتقل الشاعر في سلاسة ويسر من الرمز والتلميح إلى التصريح ساردًا الأحداث، يقول:(الشنتمري ، 1992: 13)

سَعَى ساعِيا غَيظِ بن مُرَّةَ بَعْدَما *** تَبَزَّلَ مـــــا بَيْنَ العَشِيرَةِ بالدَّمِ

ليتوافق السعي مع الرحلة الخيِّرة نحو الهدف السامي، وليكون الهدف حقنَ الدم الذي أُرِيق بين من تجمعهم رابطة الدم؛ فتحمل رابطة الدم دلالة الأضداد، وتذكِّر بالدم الذي شبَّه به حواشي الكِلة والذي ظهر خفيًّا في تشبيه فتات العهن بحبِّ الفنا الذي لم يحطم.

يبدأ السعي، والسعي –غالبًا – يكون في الخير، قال الشنتمري: "ومعنى (سعيا) أي عملا عملاً حسنًا حين مشيا بالصلح وتحمّلا الديات"(الشنتمري، 1992: 15) وتكررت مادة (السعي) في الفاعل "ساعيا" المضاف إلى اسم العشيرة "غيظ بن مرّة" (ابن حزم، 1999: 250–252) فلم يذكر الساعيين باسميهما وإنَّما بوصفهما الخيِّر؛ لتعطي لفظة السعي بتكرارها دلالةً مكثَّفة على الخير، وهذه الدلالة يعاضدها السياق.

انتقل بعد ذلك إلى الإنشاء، فأقسم بـ"البيت" وكان يكفي أن يعبِّر بلفظ " البيت" مُعرَّفًا بالألف واللام فلا ينصرف ذهن المتلقي إلى غير الكعبة المشرَّفة، ولكنّه اختار الإطناب ليزيد البيت تعريفًا بالاسم الموصول وصلته "الذي طاف حوله رجال بنوه من قريش وجرهم" ليثبت من خلال هذه الجملة المركبّة معاني القداسة المتمثِّلة في فعل الطواف بما يُشِيع من حركة يأتي بعدها فعل البناء المسند إلى رجالٍ أعلام بأعيانهم "من قريش وجرهم" وذكر الأعلام – هنا – لا يقف عند حدِّ الإشارة وإيصال الفكرة التي يعرفها كلُّ من يوجَّه له الخطاب، بل يتعدّى إلى التأثير الذي يتأتّى من خلال إيحاء الاسمين العلمين (قريش وجرهم) للتتداعى مع الاسمين العلمين معانٍ متناقضة من: البناء والهدم ، والخير والشر، والصلاح والفساد؛ فكلا العلمين جدّد بناء البيت، وكلاهما

حفظ لدين إبراهيم قداسته ثم فسق عنه... ويستطيع المتلقي أن يقرأ في هذين الاسمين العلمين دلالات مختلفة بحسب ما يمدُّه به ذخره الديني والتاريخي والثقافي؛ لترتسم صورٌ وتتراءى معانٍ تختلف باختلاف المتلقين، وهكذا هي دلالة معظم الأعلام في الأسلوب الإنشائي (ينظر: الطرابلسي، 1981: 389)

ولا يكتمل المعنى في هذا البيت، بل يكمل في البيت الذي يليه، إذ تقطع وقفة القافية الدلالة لتكمل إيقاع البيت، ولا يكتمل التركيب النحوي، فالمُقسم به وجواب القسم يأتيان في البيت التالي:(الشنتمري، 1992 : 15)

يَمينًـــــا لَنِعْمَ السَّيِّدان وُجِدتُما *** على كلِّ حالٍ مِنْ سَحيلٍ ومُبْرَمِ

ليصنع التضمين العروضي نوعًا من تلاحم الدلالة، وليسمح توزيع المعنى على البيتين للشاعر بأنَّ يبثَّ مشاعره متوسِّعًا غير ضائق بوقفة القافية، بل إنَّ وقفة القافية تصنع نوعًا من التريُّث في ذهن المتلقي فيتأمَّل المعنى الذي يفاجئه بالأضداد مرّة أخرى في قول الشاعر :"من سحيل ومبرم" والسحيل هو الخيط المفرد، والمبرم هو الخيط المفتول(ينظر: الشنتمري: 1992: 15) وهما مستعاران لحالي الرخاء والشِّدَّة اللذين أوجزهما الشاعر في قوله "على كلِّ حال" لكنَّه لم يكتفِ بهذا الإيجاز، فجاء الإطناب بتفصيل العبارة؛ لأنّ الشاعر حريص – وفق ما يتطلَّبه الموقف الشعري – على إظهار الأضداد وتجسيدها في ذهن المتلقي، فكانت الاستعارة أي كان التعبير بالصورة بعد التعبير الموجز الغفل من المجاز.

يعود بعد الإنشاء إلى الإخبار مرّة أخرى، ليخاطب ممدوحَيه قائلاً (الشنتمري، 1992: 15):

تَدارَكْتُمـــا عَبْسًا وَذُبْيانَ بَعْدَما *** تَفانَوا وَدَقُّـــوا بَيْنَهُمْ عِطْرَ مَنْشِمِ

فيأتي التعبير الخبري خاليًا من كلِّ تأثير في الشطر الأول، وتقف دلالات الأعلام عند حدِّ دلالة الاسم على المسمّى "عبس وذبيان" لكنّ الفعل الشعريّ يتصاعد في الشطر الثاني، ليكون الاختيار المناسب للفعل "تفانوا " بدلالة صيغته على المفاعلة التي يشترك فيها الفريقان، فكلٌّ منهما أفنى الآخر، ثمّ وظَّف المثل "بينهم عطر منشم" (الميداني، د.ت: 1– 135) لتتجسّد بهذه الاستعارة التمثيلية دلالة الفناء، فهذا المثل يضرب للدلالة على الموت، فمنشم –كما تقول كتب الأمثال– امرأة عطّارة إذا تطيّب المحاربون بطيبها كثرت فيهم القتلى "فكان يقال: أشأم من عطر منشم" (الميداني، د.ت: 1– 135) .

ويمضي الشاعر بعد ذلك في مخاطبة ممدوحَيه معتمدًا على دلالات الألفاظ في اختيار دقيق، فيأتي قوله (الشنتمري1992: 17) :

وَقَـدْ قُلتُما: إنْ نُدْرِكِ السِّلْمَ وَاسِعًا *** بِمـــــالٍ ومَعْروفٍ مِنَ الأمْرِ نَسْلَمِ

لتحدث لفظة "السلم" صدىً يتناغم مع دلالتها المضادة للحرب والقتل في عموم القصيدة، وليسهم ردّ العجز على الصدر بإيقاعه المتميّز في التوكيد على هذا المعنى الذي يسري وكأنّه ينبّه المتلقي هامسًا له همسًا يجسّده صوت السين(ينظر: ياكبسون، 1994: 31) الذي تكرّر ثلاث مرّات في البيت.

وتتوالى الجمل الخبرية التي يخاطب بها ممدوحَيه (الشنتمري : 1992: 16):

فأَصْبَحْتُمـا مِنْها على خَيْرِ مَوْطِنٍ *** بَعِيدَيْنِ فِيها مِنْ عُقُـوقٍ وَمأْثَمِ

فيصنع شطرا البيت صورة من التضاد، الخير في الشطر الأول والعقوق والمأثم في الشطر الثاني، ويمضي في الإخبار قائلا (الشنتمري: 1992: 16):

عَظِيمَـــينِ في عُليا مَعَدٍ وغَيرِها *** ومَـــنْ يَسْتَبِح كَنْزًا مِنَ المَجْدِ يَعْظُمِ

فَأَصْبَحَ يَجْــري فِيهِمُ مِنْ تِلادِكُمْ *** مَغانِمُ شَتَّى مِـــــنْ إفالِ المُزَنَّمِ

فيمضي في مدح الرجلين معتمدًا على دلالات الألفاظ وإيحاء التراكيب، فهما عظيمين، وهما من "عليا معدٍّ" أي "أرفعها"(الأنباري، 1993: 162) ويأتي التعبير التصويري "ومن يستبح كنزًا من المجد" ليجسِّد المجد فيبدو في صورة شيء يستبيحه الرجلان، فتكون لهما العظمة، ويأتي جواب الشرط "يعظم" الذي رُصِدت له لفظة "عظيمين" في أول البيت ليصنع إيقاعًا مميَّزًا يثري الدلالة، ويأتي البيت التالي مفسِّرًا هذه الدلالة في صورة حافلة بحركة تتراءى من خلال الفعل المضارع "يجري" الذي يتخلخل التركيب بعده فيؤخَّر الفاعل "مغانم" ويقدَّم الجار والمجرور "من تلادكم" ليتناغم هذا المُقدَّم مع دلالة العظمة والمجد وكرم الأصل "عليا معدّ" فالتلاد هو "ما ولد عندهم، هذا أصله، ثم كثر استعمالهم إيَّاه حتى قيل لملك الرجل كلِّه تلاده" (التبريزي، 1980: 177) والتلاد "المال الموروث" (الشنتمري، 1992: 17)

فالأموال التي تحملوها ديّةً للقتلى هي من أموال تليدة موروثة، وهي أيضًا من إبلٍ موسومة معروفة، ربما تنتمي إلى فحلٍ بعينه "المزنّم" (ينظر الشروح: الأنباري، 1993، والتبريزي، 1980، والشنتمري، 1992) فهي عريقة النسب.

وبذكر الديات تتداعى الأضداد مرّة أخرى (الحرب والسلام، سفك الدماء وحقنها) فيأتي قوله:

تُعَفَّـــى الكُلُومُ بالمِئِينَ فأَصْبَحَتْ *** يُنَجِّمُها مـــــنْ ليسَ فيها بِمُجْرِمِ

يُنَجِّمُها قَـــــــــــوْمٌ لِقَوْمٌ غرامةً *** وَلَمْ يُهَرِيقوا بينهم مِـــلْءَ مِحْجَمِ

فالجراح تعفّى، أي تُمحى بالديات التي تؤدى على دفعاتٍ (نجومًا) والذي تحمّل حقن الدماء لم يُرِق شيئًا من هذه الدماء.

لم يصرّح الشاعر بلفظ الدماء، ولكنّها تراءت خلف الكلوم التي امَّحت بحقن تلك الدماء، كما تراءت خلف فعل الإراقة المنفي "ولم يهريقوا بينهم ملء محجم" فالذي حقن الدماء هو المسالم الذي لم يرق شيئًا من تلك الدماء.

(2)

وبعد أن ينتهي من مدح الرجلين صانعَي السلام- ينتقل إلى ذكر صُنَاع الحرب، ملمِّحًا أحيانًا ومصرّحًا أحيانًا، يقول(الشنتمري ،1992: 17،18):

فَمَـــنْ مُبْلِغُ الأحْلافِ عنّي رِسالةً *** وذُبْيـــــانَ: هل أَقْسَمْتُمُ كُلَّ مُقْسَمِ؟

فـــــلا تَكْتُمُنَّ اللهَ ما في نُفُوسِكُمْ *** لِيَخْفَى، ومهْمـــــــا يُكْتَمِ اللهُ يَعْلَمِ

يُؤَخَّرْ، فيُـوضَعْ في كِتابٍ، فَيُدَّخَرْ *** لِيَوْمِ الحِسابِ، أو يُعَجَّـــلْ، فيُنْقَمِ

يخاطب أولئك العازمين على الغدر من "الأحلاف" و"ذبيان" يذكّرهم بأنّهم "قد حلفوا على إبرام حبلي الصلح كل حلف"(الزوزني، 1969: 85) فوجب عليهم بعد ذلك أن يتحرّجوا من الحنث وأن يتجنَّبوه(ينظر: الزوزني، 1969: 85) وفي الكلام حذف لدلالة المذكور على المحذوف؛ ولأنّ الشاعر ضائق الصدر بما ينوي هؤلاء من النكث والحنث- حذف ما يدلُّ عليه السياق ليترك للمتلقي ملء فراغ العبارة، فيصبح المتلقي فاعلاً مؤثّرًا في العملية الإبداعية (ينظر: عياد، 1988: 111)

والأسلوب إنشائي، و" هل" ليست في معناها الحقيقي، فهو لا يستفهم بل ينبّه ويذكّر ويحذّر من الغدر الذي ينويه القوم؛ ولهذا خرج من الاستفهام إلى النهي في البيت التالي:

"فـــــلا تكتمـــــن الله...البيـــــــت"

ليصنع صورة من الأضداد معتمدًا على دلالة الألفاظ الصريحة وإيحاءاتها الخفية، فيأتي الكتمان ويأتي الخفاء، ويأتي العلم؛ وهذه أضداد، وقوله: "لا تكتمنَّ الله ما في نفوسكم" الكتمان: خفاء، وما في نفوسكم: ظهور؛ لأنّه مُدرَك معلوم وإن حاولوا كتمانه، يتأكَّد جهدهم في محاولة كتمانه بتوكيده بالفعل "يخفى" ويتأكَّد أيضًا بتكراره بعد الشرط "مهما يكتم" ليأتي النقيض في آخر البيت "يعلم" جوابًا للشرط مقدمًا الفاعل "الله" على فعله لتتراءى قوّة العلم في مقابل الكتمان الشديد الذي تكرّر مرّة بصيغته "يكتم" ومرّة بمعناه "يخفى" ليكون فعل العلم مسندًا إلى الفاعل المقدَّم الذي لا يفوق عِلْمَه عِلْمٌ والذي "يعلم السرّ وأخفى" (سورة طه، الآية7) فيكون الناتج الدلالي وراء هذه الأضداد الظهورَ والعلمَ الذي يفوق الكتمان والخفاء.

ويأتي البيت التالي مسوِّغًا لهذا النهي، فمآل الغدر العقوبة إن آجلاً أو عاجلاً، وتأتي الأضداد لتصنع هذه المعادلة بين ما يُدَّخَر في كتاب ليوم الحساب وما يعجِّل بالعقوبة والانتقام قبل يوم الحساب.

وربما تساءل المتلقي عن أمر الثواب والعقاب في الدنيا والآخرة، وكيف لشاعر جاهلي لم يدرك الإسلام أن يتحدّث عن ذلك؟ لعلّ مثل هذا التساؤل هو ما جعل بعض الباحثين من مستشرقين وعرب يشكِّكون في نسبة هذا الشعر إلى الجاهليين، بل منهم من ذهب إلى أبعد من ذلك حين جعل كل ما وصل إلينا من هذا الشعر لا يتجاوز العصور الإسلامية (ينظر: مرجليوث، 1994: 22، وحسين، 1969: 132– 147)

ويمكن ردّ هذا الافتراض بأن العرب قبل الإسلام لم يكونوا بمعزل عن التوحيد، فمعظمهم كان أقرب إلى دين إبراهيم عليه السلام، ودين إبراهيم هو الإسلام، قال تعالى: (ما كان إبراهيم يهوديًّا ولا نصرانيًّا ولكن كان حنيفًا مسلمًا وما كان من

المشركين) (آل عمران:67) ولئن كان العرب يعبدون الأصنام فلقد جاء على لسانهم قوله تعالى: (ما نعبهم إلاّ ليقربونا إلى الله زلفى) (الزمر:3) .

ولعلَّ في هذا قدرًا كافيًا للتدليل على أنَّ هذا الشعر جاهلي حُصِّل من صدور الرواة ووصل إلى عصور التدوين مشافهة؛ يدل على ذلك هذا الاختلاف في الروايات وتلك الانقطاعات في تسلسل الأبيات، وغير ذلك كثير ممّا ليس هنا مجال بحثه.

المبحث الثالث: تصوير الحرب والسلام

(1)

بعد هذه الأضداد التي تبدو من خلال عقوبة الغادر في الدنيا أو الآخرة – يشرع الشاعر في تصوير الضدين (الحرب والسلام) فيرسم صورة للحرب أولاً لا تغيب في أثنائها الأضداد، يقول(الشنتمري، 1992: 18،19):

وَما الحَـــرْبُ إلاَّ ما علِمْتُمْ وَذُقْتُمُ *** وَما هـــــوَ عَنْها بالحَدِيثِ المُرَجَّمِ

مَتَى تَبْعَثُوهـــــا ابْعَثوها ذَميمَةً *** وتَضْـــــــرَ إذا ضرَّيْتُمُوها فَتَضْرَمِ

فَتَعْرُكُكُمْ عَرْكَ الرَّحَـــــى بِثِفالِها *** وتَلْقَحْ كِشافًا ثُمَّ تَحْمِـــــــلْ فتُتْئِمِ

فَتُنْتِجْ لَكُمْ غِلْمانَ أشـــــأَمَ كُلُّهُمْ *** كأحْمَرِ عادٍ ثُمَّ تُرْضِـــــــعْ فَتَفطِمِ

فَتُغْلِلِ لَكُمْ ما لا تُغِـــــلُّ لأهْلِها *** قُرًى بالعِـــــراقِ مِنْ قَفِيزٍ وَدِرْهَمِ

وهذه صورة نامية، تبدأ بتلاحم الأضداد حين يجعل العلم والتجربة مقابلة للظن والتخمين؛ فقد علموا الحرب وخبروها عن تجربة، وليس علمهم بها "بالحديث الذي يُرمى فيه بالظنون ويُشَكُّ فيه"(الشنتمري، 1992: 18)

ويتناغم فعل البعث في قوله: "متى تبعثوها..." مع ما جاء في حديثه عمّا يُدَّخر "ليوم الحساب" ويكرِّره الشاعر جوابًا للشرط، قال الأنباري: "تبعثوها جزم بمتى، وتبعثوها الثاني جواب الجزاء، وذميمة نصب على الحال من الهاء"(الأنباري، 1993:268) وهذا التركيب تتأتّى أهميته من دلالته على الشرط والجزاء الذي يصوِّر من خلاله الحال، وبدلالة تكرار لفظة الشرط في الجزاء مقرونة بالحال، وكأنّ الحرب كائن تحيا وتُبْعَث ليكون الجزاء، وفاعل البعث وفاعل الجزاء المخاطبون، وهم أولئك الذين أضمروا الغدر.

وقد جسّدت الاستعارة في قوله: "تبعثوها" الحربَ في صورة كائنٍ ذميم مخيف، وتنامى هذا التجسيد حين جعل هذا الكائن الذميم يُضَرَّى فيهيج كما تهيج السباع، ويزيد اضطرامًا كما تزيد النار اشتعالاً.

ولا يقف بالصورة المرعبة عند هذا الحدّ من التجسيد، بل يمضي في ترشيح الاستعارة منمِّيًا الصورة حتى يبدو ذلك الكائن الذميم معاركًا شرسًا يطحنهم كما تطحن الرحى الحَّب، يقول:

فَتَعْرُكُكُمْ عَـــــرْكَ الرَّحى بِثِقالِها *** وتَلْقَـــــــحْ كِشافًا ثُمَّ تَحْمِلْ فَتُتْئِمِ

فَتُنْتِجْ لكم غِلْمان أشْـــــأَمَ، كُلُّهُمْ *** كأحْمَرِ عـــــادٍ، ثُمَّ تُرْضِعْ، فَتَفْطِمِ

فَتُغْلِلْ لكم ما لا تُغِـــــلُّ لأهْلِها *** قُرًى بالعِراقِ مِنْ قَفيزٍ ودِرْهَـــــمِ

في هذه الأبيات تتنامى الصورة الكلية بتوظيف كثيرٍ من طاقات اللغة، من ألفاظٍ موحية، وتراكيب تتعدّى حدود الإشارة إلى التأثير، وصور جزئية؛ فيأتي النسق في ترتيب متعاقب سريع، أو متريّث بطيء معتمدًا على الواو والفاء وثمّ، فبعد أن صوّرالحرب كائنًا ذميمًا صوّرها تطحن المتحاربين طحنًا يشبهه بطحن الرحى، وهي في

ذات الوقت تلقح دون هوادة "كشافًا" أي كما تلقح الناقة كِشافًا في كل عام، فحملها لا ينقطع، وذلك لا يُحمد في حمل الناقة(ينظر الشروح: الزوزني، والأنباري، والتبريزي، والشنتمري)، وبعد فترة الحمل يكون النتاجُ، وحين تنتج تُتْئم، أي تلد توائم، وهؤلاء التوائم غلمان شُؤْمٍ "كلُّهم كأحمر عاد" وهنا تتداعى مع الاسم العلم "أحمر عاد" صورة ذلك الشقي الذي أشقى قومه حين عقر الناقة ناقة صالح عليه السلام، وهو قُدار بن سالف بن جندع من قبيلة ثمود، وهو أشقى ثمود، والعرب تطلق على ثمود عادًا الثانية (ينظر: القرطبي، د.ت: 7– 240، 20– 78، 88)، ولم يقف الشاعر بالصورة عند حدِّ نتاج ذلك الكائن، بل جعله يرضع، ويمضي في الرضاعة حتى يشدّ الوليدُ قواه، وعندها يُفطم، ليقف بهذه الصورة النامية عند نتيجة: هي أنّ هذا الكائن البغيض الذميم الذي أنتج الشؤم، وتعاظم هذا الشؤم حتّى بلغ قواه واشتدّ واستوى على سوق– هذا الكائن يُغلُّ "ضروبًا من الغلاّت"(الزوزني، 1969: 87) تفوق ما تغله قرى العراق المعروفة بوفرة خيراتها.

والشاعر هنا يسوق التشبيه مساق التهكم المبني على المفارقة المعتمدة على التضاد، فتصبح "المشابهة شعرية بقدر ما تسمح بخلق فجوة عميقة بين الأشياء في وجودها الجدلي، أي في علاقات تشابهها وتضادها أو تمايزها" (أبو ديب، 1987: 47)؛ فما تغله قرى العراق خيرٌ كثيرٌ، وما تنتجه هذه الحرب شرٌ يفوق كلَّ شرٍ.

وهكذا ختمت صورةُ التشابه الجزئية المبنية في عمقها على التضاد الصورةَ الكلية التي تجسَّدت فيها الحرب بل تشخّصت.

(2)

يعود النص إلى سرد أحداث الغدر الذي كان مطويًّا في صدور بعض القوم، وكان خافيًا على معظمهم، ولكنّه ظهر في صورة فعل، يقول: (الشنتمري، 1992: 20،21):

لَعَمْـــــري لَنِعْمَ الحَيُّ جَرَّ عَلَيْهُمُ *** بِما لا يُواتيهُمْ حُصَـــينُ بنُ ضَمْضَمِ

وكّانَ طَـــوَى كَشْحًا على مُسْتَكِنَّةٍ *** فلا هـــــــو أبْداها ولَمْ يَتَجْمْجَمِ

وقال: سأَقْـــضي حاجَتي ثُمَّ أَتَّقي *** عَدُوّي بأَلْفٍ مِـــــــنْ ورائيَ مُلْجَمِ

فَشَدَّ ولم تَفْـــــــزعْ بُيُوتٌ كَثيرةٌ *** لَدَى حيْثُ أَلْقَتْ رحْلَهـــــا أُمُّ قَشْعَمِ

لَدَى أَسَدٍ شاكي السِّـــــلاحِ مُقَذَّفٍ *** لَهُ لَبَدٌ أظْفـــــــــــــــارُهُ لَمْ تُقَلَّمِ

جَرِيءٍ مَتَى يُظْلَمْ يُعـــــاقَبْ بِظُلْمِهِ *** سَرِيعًا وإلاَّ يُبْـــــــــدَ بالظُّلْمِ يَظْلِمِ

حصين بن ضمضم هو رجل من بني مرّة بن عوف بن سعد بن ذبيان(ينظر: الشنتمري،1992: 20، ابن حزم، 1999: 252) "أبى أن يدخل في صلحهم، فلمّا اجتمعوا للصلح شدّ على رجل منهم فقتله"(التبريزي، 1980: 186) يقصد رجلاً من بني عبس؛ فهذا الاسم العلم يستعمل على حقيقته، فلا يتعدّى حدود الإخبار ليحمل أيَّ دلالة أخرى، ومع ذلك يأتي الجانب التأثيري في البيت من الاختيار الدقيق للألفاظ والتراكيب، حيث يتضافر أسلوب القسم "لعمري..." مع أسلوب المدح المؤكَّد "لنعم الحيُّ..." ثم خلخلة التركيب النحوي حين فصل بين الفعل "جرَّ" وفاعله "حصين بن ضمضم" بالجار والمجرور "عليهم" و"بما لا يواتيهم" التي جعلت "الحيّ" الممدوح يقف على طرف نقيض ممّا فعل "حصين بن ضمضم".

وتأتي الأضداد صريحة في البيت التالي في الألفاظ : "طوى كشحًا" بمعنى أخفى أمرًا ولم يظهره(الشنتمري،1992: 21)، و"مستكنة" أي "خطة أكنَّها في

نفسه"(الشنتمري،1992: 21)، وضد اللفظين قوله: "أبداها" ولكن اللفظة سُبِقت بنفي "فلا هو أبداها" ومن ثم توافقت الأضداد، فتكاثفت الدلالة، دلالة الغدر التي انطوت عليها نفس ابن ضمضم، ثم أتي قول الشاعر:

وقـــالَ سَأَقْضِي حاجَتي ثُمَّ أتَّقي *** عَـــــــدُوّي بأَلَفٍ مِن ورائيَ مُلْجِمِ

وترك للمتلقي مهمة إثراء الدلالة باستشفاف ما وراء لفظة "حاجتي" التي فسَّرها الشُّرَّاح بإدراكه ثأره(ينظر: التبريزي، 1980: 189)، أمّا الألف الذين يتقي بهم فهم فرسان أو خيل بفرسانها(ينظر: التبريزي، 1980: 189) .

وما قاله حصين بن ضمضم هو حديث في نفسه (ينظر: الزوزني، 1969: 89) يترجمه في فعل حين يحمل على عدوه آخذًا بثأره منه دون أن يعلم أكثر قومه بفعله (الشنتمري ، 1992: 21) :

فَشَـــــــدَّ ولمْ تَفْزَع بُيُوتٌ كَثيرةٌ *** لَدَى حيـــــثُ ألْقَتْ رحَلها أمُّ قَشْعَمِ

جاء البيت مستهَلًا بالفاء العاطفة التي ترتّب الأحداث في تعاقب سريع، ويعترض بين فعل الشدّ وما يتعلّق به بقوله: "ولم تفزع بيوت كثيرة" ليظهر ابن ضمضمة في صورة المنفرد بالفعل المخالف لبيوت كثيرة لم تكن راضية عمّا فعل، وجاءت الكناية في آخر البيت "إلى حيث ألقت رحلها أمُّ قشعم" فأمُّ قشعم "هي الحرب" التي أسهب في تصويرها حين جعلها ممثَّلة في جيش مدجّج بالسلاح، استعار له لفظ "أسد"

لـــدَى أَسَدٍ شاكي السِّلاحِ مُقَذّفٍ *** لَـــــــــهُ لَبَدٌ أظْفارُه لَمْ تُقَلَّمِ

جَـــريء، متى يُظْلَمْ يُعاقِبْ بِظُلْمِهِ *** سَريعًـــــا، وإلاَّ يُبْدَ بِالظُّلْمِ يَظْلِمِ

لترتسم صورة نامية من خلال ترشيح الاستعارة، بعد أن تجرَّدت في قوله "شاكي السلاح" لتقترب الاستعارة من الحقيقة ويُشار إلى أنّ ثمة مجازًا، والأسد له سلاح، فهو جيش؛ ولكن يعقب ذلك ترشيح إثر ترشيح، فالأسد له أيضًا "لبد" وله "أظفار لم تُقلّم" ليفوق الترشيحُ التجريدَ فيتنامى الخيال، وتأتي بقية الأوصاف مناسبة للمستعار والمستعار له، وفي كلِّ الأحوال تنمي الصورة وتزيدها تفصيلاً من خلال توزيع المعنى على عدة أبيات، ينتهي في كلّ بيت الإيقاع ويظلُّ المعنى متعلِّقًا بالبيت الذي يليه، فتتلاحم دلالة الأبيات ببنائها على الأضداد: ما يُكَّن في النفس، وما يظهر ويُعلَم، وما يفعله الفرد خلاف ما تفعله الجماعة، والحرب التي جرَّها فعل الفرد على الجماعة التي أقرّت السلم ورضيت الصلح.

يستأنف مدح مَنْ ارتضوا السلم بعد أن خاضوا غمار الحرب وذاقوا ويلاتها، ويبرئهم من الغدر الذي كان ممَّنْ طوى كشحه على الغدر، قائلاً: (الشنتمري،1992: 23)

رَعَوا ما رعَوا مِنْ ظِمْئهم ثُمَّ أوْردوا *** غِمـــــارًا تَسِيلُ بالرِّماحِ وبالدَّمِ

قال الشنتمري: " ضرب الضمْء مثلاً لما كانوا فيه من ترك الحرب، وضرب الغمار مثلاً لشدّة الحرب" ويقصد الشنتمري بالمثل الاستعارة التمثيلية، فقد استعار التركيب "رعوا ما رعوا من ظمئهم" للفترة الزمنية قبل الحرب وهي فترة السلم، وقد ترشَّحت هذه الاستعارة بصورة "الورود" الذي كان لغمار الحرب، لتكون الحرب في مقابل السلم، والسلم كان مرغوبًا صدقت فيه نيّة القوم؛ لذا جاء الفعل "رعى" المسند إلى واو الجماعة وجاءت "ما" الموصولة "رعوا ما رعوا" لتدلَّ على حرصهم على ما يرعون، وقد تكرّر معها فعل الرعي ليؤكِّد هذه الدلالة، وجاءت الصورة المضادة نسقًا بـ

"ثُمَّ" الدالة على البطء والتريُّث؛ فالسلام كان مرغوبًا، والحرب كانت على النقيض، لكنّهم وردوها على كلِّ حال؛ لأنّهم أُجْبِروا على خوض غمارها، وقد كانت شديدة ولفظة "غمار" المستعارة لشدّة الحرب استعارة مألوفة فقدت رونقها حتّى تساوت بما استعيرت لـه، وأُضِيفت إلى الحرب فقيل "غمار الحرب" والأصل في الغمار "الماء الكثير" (الشنتمري، 1992: 23) ولكنّها في هذا السياق تجدَّدت ونُفضَت عنها رتابة الأُلف حين جعلها تسيل بالرماح وبالدّم، فأكسب الصورة حركة ولونًا، من ناحية، ورشَّحت الاستعارة الأولى من ناحية أخرى، لتصنع الضدَّين (الحرب والسلام) ثمَّ تتنامى الصورة في البيت التالي بمشهد الصدور الذي هو ضد الورود، ليتلاحم البيتان بقوله:(الشنتمري،1992: 23)

فقَضَّـــــوا منايا بَيْنَهمْ ثُمَّ أَصْدَروا *** إلى كَـــــلإٍ مُسْتَوْبَلٍ مُتَوَخَّمِ

يمعن في الخيال، ليكون الصدور بعد الورود، فقد رجعوا إلى كلإٍ مستوبل سيء العاقبة وخيمٍ.

هكذا تلاحمت الأضداد في صورة كلية، فيها الظمء والورود والصدور، وكلُّها أضداد استعيرت للحرب والسلام.

(3)

بعد هذه الصورة الكلية التي صوّرت النقيضين يعود إلى مدح الساعيين بالصلح من خلال مدح حيِّهما مستأنفًا الحديث عن الغرامة التي أصبح "يُنجِّمها من ليس فيها بمجرم" مؤكِّدًا المعنى مستعينًا بأساليب لغوية مختلفة تُختار وفق ما يتطلَّبه المعنى من حقيقة أو مجاز، حيث يكرّر القسم بالعمر، ولكن هذه المرّة مضافًا إلى ياء المتكلِّم "لعمري" وقد تكرّر القسم لتأكيد براءة القوم الذين يتحمّلون دماء القتلى، ولا فرق

في الناتج الدلالي بين المضافين، فقد تكون (الكاف) في لعمرك السابقة على إرادة التجريد، فالشاعر يجرِّد من نفسه مخاطبًا ليتمكّن من بثّ المعنى الذي يريد إيصاله، وفي إضافة الياء ذات الدلالة وإن غاب عنها التجريد وما يكمن وراءه من خيال، يقول:(الشنتمري،1992: 23)

لَعَمْـــرُكَ ما جَرَّتْ عَلَيْهُمْ رِماحُهُمْ *** دَمَ ابْنِ نَهِيكٍ أوْ قَتِـــــــيلِ المُتَلَّمِ

ولا شارَكوا في القَوْمِ في دّمِ نَوْفَلٍ *** ولاَ وَهَبٍ مِنْهُمْ ولا ابْنِ المُحَـــزَّمِ

والأعلام المذكورون في البيتين "كلّهم من عبس"(الشنتمري ، 1992: 23) ومَنْ يدونهم لم يكونوا هم من جنى عليهم، ولكنهم يدونهم كلهم:(الشنتمري، 1992: 24)

فَكُـــــلاً أَراهُمْ أصْبَحُوا يَعْقِلونَهم *** عُـــــــلالَةَ أَلْفٍ بَعْدَ أَلْفٍ مُصَتَّمِ

وإذا كان القسم في البيتين السابقين قد أكّد المعنى فإنّ خلخلة التركيب في هذا البيت تضافرت معه للتأكيد، حيث يبدأ البيت بالمفعول "كلًّا" الذي أُضْمِر فعله، ويرى النحويون جواز الرفع على ألّا يكون إضمار " إلاّ أنّ النصب أجود؛ لِتَعْطف فعلاً على فعل" (التبريزي، 1980: 192،193) ولئن كان النحاة جوّدوا النصب لصنعة نحوية فإنّ القيمة الشعرية أيضًا تجوّد النصب؛ ففي النصب غموض يثير فضول المتلقي الذي يبحث عن الفعل الذي نصب "كلاًّ" وهذا البحث من شأنه أن يحدث حوارًا في النص "طرفاه النص والمتلقي، وهو حوار يتجلّى فيه تواصل المتلقي مع النص"(حسين، 2008: 207) وحين يأتي الفعل المفسِّر للفعل المحذوف في قولهم "أراهم" يخلق من ناحية أخرى تلاحمًا، نتيجة التكرار الخفي كما يحدث التلاحم النصي بالتكرار الظاهر في قول: "علالة ألف بعد ألف" وبالوصف في قوله: "مُصتَّم" ليحمل التكرار الظاهر

والوصف دلالة الكثرة والتتابع والاكتمال، كل هذا يحدث نتيجة اختيار دقيق للألفاظ؛ ففي "العلالة" معنى التتابع، فالعلالة "الشيء بعد الشيء" (الشنتمري، 1992: 24) وفي "ألف بعد ألف" معنى الكثرة والتتابع، وفي "مُصتَم" بمعنى التام دلالة الاكتمال.

ولئن كان للأعلام الواردة في البيتين السابقين على هذا البيت دلالة إشارية فإنَّ لها قيمة دلالية في الأسلوب الحجاجي الذي يستخدم الحقائق ، ليقرَّ بها المتلقي، فيحدث الإقناع بعظمة هذين السيِّدين وعظمة قومهما أو حيهما الذين مثّلوا عظمة السلام وقيمته أمام نقيضه الذي جرَّه "حصين بن ضمضم" ولعلَّ القسم بالعمر في النقيضين من أهم أواصر الترابط النصي.

لم يقف الشاعر عند هذا الحدِّ، بل أسهب في تفصيل صورة هذه الآلاف التي تُساق على دفعات تامة لا نقص فيها، ويسهب في مدح حيِّ الساعيين للصلح بين عبس وذبيان: (الشنتمري ، 1992: 24)

تُســـاقُ إلى قَوْمٍ لِقَوْمٍ غَرامَةً *** صَحيحاتِ مـــالٍ طالعاتٍ بِمَخْرَمِ

لِحَيٍّ حِـلالٍ يَعْصِمُ الناسَ أمرُهُمْ *** إذا طَلَعَتْ إحْدَى اللَّيـــالي بِمُعْظَمِ

كِرامٍ فـــلا ذو الوِترِ يُدْرِكُ وِتْرَهُ *** لَدَيْهِمْ ولا الجـــاني عَلَيْهُمْ بِمُسْلَمِ

وحين يؤكِّد حرص القوم الغارمين –الذين لم يجرموا– على دفع الديات دون نقص أو تأخير– يعقب هذا التأكيد بتصوير حرصهم على السلام وكراهيتهم الحرب لا لضعف أو ذلٍّ، فهم "حيّ حلال" أي كُثر، وهم مانعون الضيم، يعصمون الناس حين يلجؤون إليهم، وهم أعزّة "لا ينتصر منهم صاحب دم، ولا يدرك وتره فيهم"(الشنتمري،1992: 25) ولا يسلمون من جنى منهم "لعزهم ومنعتهم" (الشنتمري، 1992: 25) كلُّ هذه المعاني تراءت خلف الصور الكنائية في الأبيات السابقة، ومن

ثم تراءت قيمة السلام في مقابل الحرب القادرون على خوض غمارها، ولكنّهم اختاروا السلام وآثروه؛ فالسلام هو ما تقره الحكمة والتجربة، ومن ثم انتقل الشاعر بعد هذه الأبيات إلى نسق آخر من الأسلوب عادلاً عن المديح إلى الحكمة، وهو عدول اقتضته طبيعة التجربة الشعرية والسياق الإقناعي الحجاجي المبني على التضاد.

المبحث الرابع: الحكمة خلاصة التجارب المتضادة

(1)

بعد تصوير ويلات الحرب في مقابل قِيم السلام تأتي حكمة الرجل الذي خبر الخير والشرَّ في ألفاظ سلسة (ينظر: ابن طباطبا، د.ت: 89) مشحونة عاطفةً وانفعالاً هادئًا –إن جاز التعبير– محاطة بظلال من المعاني، يقرأ فيها كلُّ متلقٍ ما يتراءى له من خلال ما تتيحه ملكاته وما تمكّنه قدراته، ليثري النصَّ، ويظل باب القراءة مشرعًا أمام كلِّ قارئ متذوّق مُسْبِرٍ لأغوار النصّ باحث في بناه العميقة.

يبدأ زهير هذا الجزء من القصيدة بفعل ماض ليعطي الجملة دلالة الحصول، يقول: (الشنتمري، 1992: 25)

سَئِمْــتُ تكاليفَ الحياةِ ومَنْ يَعِشْ *** ثَمانِينَ حَــــــــــوْلاً لا أَبا لَكَ يَسْأَمِ

من أهم ما يلفت النظر في هذا البيت إيقاعه المتميّز الذي نشأ عمّا يسميه البلاغيون "التسهيم أو الإرصاد" وقد يسمونه "التصدير" لتتكاثف دلالة السأم الذي تكرّرت مادته (سأم) ليسهم المتلقي في العملية الإبداعية بتوقُّع لفظ القافية (ينظر: عبد المطلّب، 1995: 115، 136) ، وقد اعترض بين الشرط وجوابه مخلخلاً التركيب

بجملة "لا أبا لك " وهي جملة إنشائية دعائية تأتي بها العرب في أثناء كلامها "عند الجفاء والغلظة وتشديد الأمر"(الشنتمري، 1992: 25) ولكنها في هذا السياق تخرج عن دلالتها الحقيقية، لتكون غايتها "التنبيه والإعلام" (الزوزني، 1969: 92) لتتضافر مع دلالة التركيب الذي تأخَّر فيه جواب الشرط بهذا الاعتراض، فازداد دور المتلقي الذي توقّف عند الاعتراض الخارج عن دلالته ليتوقّع الجواب ، وقد وجد للجواب رصدًا في أول البيت ليردَّ آخره على أوله أو عجزه على صدره بهذا التوقُّع الذي أحدث إيقاعًا يسهم في تلاحم الدلالة فضلاً عن تكاثفها.

وبإكمال المتلقي لجملة الشرط يكون قد أقرّ بحجة الشاعر، ومن ثم يتهيَّا لتقبُّل حكمته، فالحكمة "من خصائصها أن ترد على لسان الكبير كثيرًا من قبل أن سداد التجربة يثبت بطول الزمن" (الطرابلسي،1981: 331) فيبادر الشاعر إلى قول:(الشنتمري، 1992: 25)

رَأَيْتُ المنايا خَبْطَ عَشْواءَ مَنْ تُصِبْ *** تُمِتَهُ وَمَنْ تُخْطِئْ يُعَمَّرْ فَيَهْرَمِ

لتتلاحم الأضداد في البيتين صانعة مفارقة بين الحياة والموت الملائمين للحرب والسلام، هذه الأضداد يبرزها التمثيل المُجسِّد للمنايا في صورة ناقة عشواء لا ترى ليلاً، فهي "تصيب الناس على غير نسق وترتيب" (الزوزني ، 1969: 92) فمن تصبه يقصر عمره ومن تخطئه يطول عمره "يعمر فيهرم" وهذه الجملة تصنع مع البيت السابق تلاحمًا، فزهير ممّن أخطأته المنايا ولم يصبه خبط العشواء، فعمّر وهرِمَ حتّى سئم تكاليف الحياة.

ويتصاعد نغم البيت بهذا التقسيم الذي جعل حقيقة الكون محصورة في أمرين لا ثالث لهما (حياة وموت) موكَّلينِ بالقدر، ولا قدرة للبشر على علم ما يخفي القدر؛

ومن ثمَّ ناسب أن يأتي البيت التالي ليوضِّح معنى هذا البيت من خلال تفصيل ما يعلمه الإنسان وما يجهله ولا يمكنه علمه مهما يطل به الأمد ومهما يخطئه خبط المنايا، يقول(الشنتمري، 1992: 25):

وأَعْلَمُ عِـــلْمَ اليومِ والأَمْسِ قَبْلَهُ *** وَلكِنَّني عــن عِلْمِ ما في غَدٍ عَمِي

ويزداد تصاعد النغم بتكرار مادة (علم) مقسِّمة مراحل الزمن الثلاث (اليوم، والأمس، والغد) ليصنع هذا التكرار معادلة قوامها العلم بأحداث الحاضر والماضي ، وعدم العلم بما سيحدث في المستقبل، ويُصاغ المعنى في نسق أسلوبي يبنى على فعل مضارع وصفة مشبَّهة، فعلم اليوم والأمس يتسلَّط عليهما الفعل المضارع "أعلم" ليدل على الحال والاستقبال، فعل حدث ويحدث الآن، أمّا ما سيحدث في الغد فهو لا يعلمه؛ ومن ثم تجرّدت صيغته من الزمن واكتفى لها بالوصف الثابت الذي اختار له لفظ "عَمٍ" الدال على الجهل(ينظر: ابن منظور، 1997: مادة عم) ، وأكَّد هذه الدلالة بما أحدثه في ترتيب الكلام من تقديم وتأخير، حيث قدّم جارين ومجرورين في قوله "عن علم ما في غدٍ" لتُرْصَد كلمة "عمي" للقافية فيتوقَّف المتلقي قبلها أمام هذا العلم المستدرك عليه بـ "لكن" وأمام الجار والمجرور والظرف المضاف إلى لفظة "ما" الموصولة بما فيها من إبهام وغموض يلائمان دلالة العمى في لفظة "عمي" المتأخرة المرصودة للقافية.

ثم تتوالى الحِكم التي هي نتاج علم رجل عاش الأمس واليوم وطال به العمر حتّى ثبتت حكمته عن تجربة، فحكمته "وليدة العقل الهادئ الذي يرقب الأحوال والناس ويستخلص الدروس التي توصل إلى سعادة الحياة الجاهلية " (الفاخوري، 1987: 157) كما ذهب أحد الباحثين، وإن كنا نخالفه فيما ذهب إليه من بُعْد هذه الحكمة عن

العاطفة؛ فالعاطفة تسري في ثنايا القصيدة – بما فيها جزء الحكمة – والعاطفة ممّا يسهم في صنع نوع من الترابط بين أجزاء القصيدة؛ لأنّ الحكمة – وإن كانت وليدة العقل – فهي ليست وليدة العقل وحده، بل هي وليدة العقل الذي تسري في ثناياه العاطفة، أمّا استقلال كل بيت بمعناه وإمكانية أن يتحرك البيت فيُقدَّم أو يؤخَّر فتلك ميزة لا عيب، في الشعر الجاهلي في عمومه، وفي هذه المعلّقة بخاصة؛ لأنَّ وحدة البيت واكتماله يجعل منه بناء تامًا يسهل استدعاؤه ليُوظَّف في سياقات مختلفة كلما دعت الحاجة إليه وبخاصة إذا كان البيت مثلاً أو حكمة، فهو كالجوهرة المفردة لها قيمتها بمعزل عن سربها الذي تُنْظَم فيه، فإذا عادت إلى النظام احتلت مكانها المناسب وصارت لها قيمة أخرى، فالبيت الشعري – وبيت الحكمة بخاصة– يكمن جماله في وحدته واكتماله إيقاعًا وتركيبًا ودلالة؛ لتسير به الركبان ويُحْفَظ على مرِّ الزمان، وهكذا كانت حكمة زهير، ولولا العاطفة التي امتزجت بالتجربة الصادقة ما علقت هذه الحكمة بالأذهان ولما احتفظت بها ذاكرة الأمة.

(2)

تبدو الحكمة أشتاتًا متفرّقة وفق البنية الظاهرة، ولكنَّها في عمقها وحدة متكاملة تجمعها تلك العاطفة الممزوجة بفكر نيّر وعقل ثاقب فهي محصلة علم رجل جرَّب "تكاليف الحياة" وخبرها، فصاغ بعض نتائج تجربته في صورة حكم قليلة اللفظ مكثَّفة الدلالة، مسوقة في أسلوب مبنيٍّ – في معظمه – على ثنائيات متوازنة، يقول: (الشنتمري ، 1992: 26)

ومَنْ لا يُصـــانِعْ في أمور كثيرَةٍ *** يُضَرَّسْ بِأنْيابٍ ويُوطـــــا بِمَنْسَمِ

يرتبط البيت (الحكمة) بمبدأ الحرب والسلام ، ويتراوح الأسلوب بين التعبير المباشر والتعبير التصويري، حيث جاء الشرط خاليًا من أيّ تصوير وجاء الجزاء استعارة تمثيلية بدا فيها "مَن لا يصانع في أمور كثيرة" في صورة شيء تمضغه الإبل وتطأه بمناسمها.ثم يأتي قوله: (الشنتمري،1992: 26)

وَمَـــنْ يَكُ ذا فَضْلٍ فَيَبْخَلْ بِفَضْلِهِ *** علَى قَوْمِـــــهِ يُسْتَغْنَ عَنْهُ وَيُذْمَمِ

وَمَنْ يَجْعَلِ المَعْروفَ مِنْ دونِ عِرْضِهِ *** يَفِرْهُ وَمَـــــنْ لا يَتَّقِ الشَّتْمَ يُشْتَمِ

في هذين البيتين تتداعى صورة الممدوحَين؛ لأنَّ الذي أسدى الفضل إلى قومه هما الرجلان (هرم بن سنان والحارث بن عوف) وكلاهما لم يُسْتغْنَ عنه في قومه ولم يُذم، وكلاهما مُدح ولم يُهجَ، فاتقى الشتم بمعروفه، وأهم ما يميّز البيتين الإيقاع الناشئ عن توازن الشرط والجواب وتكرارهما، ثم تكرار ألفاظ بعينها تدور في إطارها الدلالة سلبًا وإيجابًا.

وتأتي التراكيب الحكمية المتتالية في قوله: (الشنتمري، 1992: 27)

ومَنْ لا يذُدْ عَـنْ حَوْضِهِ بِسلاحِهِ *** يُهَدَّمْ وَمَـــنْ لاَ يَظْلَمِ النَّاسَ يُظْلَمِ

وَمَنْ هابَ أسْـــبابَ المَنيَّةِ يَلْقها *** وَلَوْ رَام أسْبابَ السَّمـــــــاءِ بِسُلَّمِ

ومَنْ يَعْصِ أطْـــرافَ الزِّجاجِ فَإنَّهُ *** يُطِيعُ العوالي رُكِّبَتْ كُلَّ لَهْـــــذَمِ

تجربة السلام التي رأى فيها الخير المنشود لا تعني عند زهير الفرار من الموت، فهو لا يدعو إلى السلام اتّقاء للمنايا، لأنّ المنايا نهاية كل حيٍّ طال عمره أم قصر، وقد رآها تخبط خبط عشواء، وقد صاغ هذه المعاني هنا ليصنع معادلة مبنية على الأضداد بين الحرص على الحياة بتجنُّب الحرب استسلامًا والذود عن الحمى كرامةً، وهذا لا يتناقض مع الحرص على السلام.

لقد جاءت الحكمة في شكل استعارة تمثيلية في قوله:

"ومــن لــم يــذد عــن حوضـه بسلاحه يهدّم "

أمَا قوله:

"ومـــــــــن لا يظلــم النـــــــاس يُظْلَم"

فالمعنى وفق البنية الظاهرة لا يتناسب وحكمة زهير؛ إذ بدا داعيًا للظلم! وهذا ما يأباه العقل السليم، وهنا لابدَّ من البحث في البنية العميقة للحكمة، ولابدَّ من الاستعانة بنصوص أخرى لزهير لعلَّها تكشف عن وجه خفي لهذه الحكمة، يقول زهير في قصيدة أخرى مادحًا هرم بن سنان:(الشنتمري ، 1992: 104)

هُـــــوَ الجوادُ الّذي يُعْطيكَ نائِلُهُ *** عَفْوًا ويُظْلِمُ أحْيـــــانًا فَيَظَّلِمُ

قال الشنتمري: "يُظلَم ... يُطلب منه في غير موضع الطلب وفي غير وقته، فيحتمل ذلك، لكرمه وجوده، وأصل الظلم: وضع الشيء في غير موضعه"(الشنتمري، 1992: 105)

فإذا حُمل بيت المعلَّقة على هذا المعنى استقامت الحكمة، فمن لا يطلب من غيره شيئًا في غير وقته طلب منه غيرُه شيئًا، فخلاصة المعنى أنَّ الكريم الذي لا يطلب يُطلب منه.

أمّا قوله:

ومَـــــنْ هابَ أسْبابَ المنيّة يَلقَها *** ولو رامَ أســـــبابَ السَّماءِ بِسُلَّمِ

فإنَّ أسباب المنية هنا صنعت نوعًا من اللحمة في القصيدة امتدت إلى صورة المنايا التي تخبط خبط عشواء.

وفي قوله:

وَمَنْ يَعْصِ أطْــرافَ الزِّجاجِ فَإنَّهُ *** يُطــــــيعُ العوالي رُكِّبَتْ كُلَّ لَهْذَمِ

يعود ليذكِّر بالحرب والسلام في شكل مثل مقتضب العبارة، تتداعى معه صورة الترهيب من الحرب؛ فاطراف الزجاج تُعرض لطلب السلام أمّا عواليها فهي التي يُطعن بها وتُركَّب بها الأسنة(الزوزني، 1969: 281) قال الشنتمري: "كانوا يستقبلون العدوَّ، إذا أرادوا الصلح، بأزجة الرماح، فإن أجابوهم إلى الصلح، وإلاَّ قلبوا إليهم الأسنّة وقاتلوهم"(الشنتمري، 1992: 28)

ولا يخفى ما في قوله: "ركِّبت كلَّ لهذم" من إيغال أعطى القافيةَ، وزاد المعنى تنفيرًا وتهويلاً من عاقبة رفض السلم.

وتتداعى دلالة الحرب والسلام، وما كان من أمر الساعين في الاتجاهين المتضادين من خلال ذكر الوفاء بالعهد والإفضاء إلى البرّ، فهذه الحكمة تستدعي صورة الساعين إلى السلام الوافين بالعهد وتستدعي صورة النقيض الذين نووا الغدر.

وتتوالى الأضداد في قوله:(الشنتمري ، 1992 : 28)

ومَـنْ يَغْتَرِبْ يَحْسبْ عدُوًّا صَدِيقَهُ *** ومَـــــــــنْ لا يُكَرِّمْ نَفسَهُ لا يُكَرَّمِ

ومَهْما تَكُنْ عِنْدَ امْرِئٍ مِــنْ خَليقَةٍ *** وإنْ خـــــالَها تَخْفَى على النَّاسِ تُعْلَمِ

العدو في مقابل الصديق، وإكرام النفس في مقابل إذلالها، وخفاء الطِباع في مقابل ظهورها المتمثِّل في العلم بها.

ثم يأتي قوله:(الشنتمري، 1992: 29)

لِســانُ الفتَى نِصفٌ ونِصفٌ فُؤَادُه *** فَلَمْ تَبْقَ إلاَّ صُـــــــــورةُ اللَّحْمِ والدَّمِ

وَإنَّ سَفـــــــاهَ الشَّيْخِ لا حِلْمَ بَعْدَهُ *** وإنَّ الفَتَى بَعْدَ السَّفاهـــــــةِ يَحْلُمِ

سأَلْنا فَأعْطَيْتُمْ وعُـــــدْنا فَعُدْتُمُ *** ومَـــــنْ أكْثَرَ التَّسآلَ يوْمًا سَيُحْرِمِ

يستلهم البيتُ الأول المثلَ "المرء بأصغريه"(الميداني، د.ت: 2– 489) ويقصد بالأصغرين القلب واللسان، وقد جاء قوله: "فلم تبق إلاَّ صورة اللحم والدّمِ" تذييلاً حَسُنَ به المعنى، وزاد توكيدًا(العسكري، د.ت: 218، 219)، وجاء البيت التالي " وإنَ سفاه الشيخ..." ليتناغم معناه مع بداية أبيات الحكمة:

سئمــت تكاليف الحياة ومن يعش *** ثمانين حـــــــــولا لا أبا لك يسأمِ

إذ تطالعنا صورة الشيخ هنا، ولكنّها في صورة حكمة، فالشيخ هنا ليس الشيخ هناك، الشيخ هنا تراءى من خلال حكمة الشيخ هناك التي رأت أن لا مجال لمن تقدَّمت به السن أن يحلم إذا سفه، أمّا سفاهة الفتى فقد يعقبها حلم؛ لأنّ العمر قد يمتد به، ولا تخفى الأضداد بين الشيخ والفتى، وبين اللاحلم والحلم، هذه الأضداد التي تصنع معادلة متوازنة قوامها: عمر صغير سيمتد ليكون الحلم بعد السفه، وعمر كبير سينقطع ولا مجال فيه للحلم بعد السفه.

ثمَّ يأتي قوله:(الشنتمري، 1992: 29)

سَأَلْنـــــــا فَأَعْطَيْتُمْ وَعُدْنا فَعُدْتُمُ *** وَمَـــــنْ أَكْثَرَ التَّسآلَ يومًا سَيُحْرَمِ

لتتكاثف الدلالة في عبارتين مقتضبتين في الشطر الأول، قوامها ترتيب فعلين على فعلين تتوسطهما الفاء العاطفة التي تفيد الترتيب المتعاقب السريع للأفعال، فهؤلاء سألوا والآخرون أعطوا، وعاد هؤلاء للسؤال فعاد الآخرون للعطاء، ولا يخفى أن فعل السؤال هنا متعدٍّ إلى مفعولَين وكذلك فعل العطاء، ولكن الشاعر حذف المفاعيل واكتفى بالفعلين والفاعِلَين، تاركًا للمتلقي ملء فراغ العبارة بما يراه مناسبًا ليكون مفعولاً ثانيًا، أمَّا المفعول الأول فدلَّ عليه الفاعل، ففي سألنا يكون المفعول الأول كاف الخطاب، والتقدير "سألناكم" وفي أعطيتم يكون (نا) المتكلمين، والتقدير "فأعطيتمونا"

لكن المفعول الثاني – وهو الشيء المسؤول والشيء المُعطَى– فإنَّ الخيار فيه متروك للمتلقي؛ ليقدره كيفما يتراءى له.

أمّا الحذف الآخر ففي قوله: "عدنا فعدتم" فمتعلِّق العودة في الفعلين محذوف يدل عليه السياق، يقدِّره المتلقي بالعودة إلى السؤال والعودة إلى العطاء.

وهكذا أُقتُضبت العبارة، وأسهم الحذف في خلق وشيجة قوية بين المتلقي والشاعر من خلال النصّ؛ ليكون المتلقي فاعلاً في العملية الإبداعية.

وتأتي الحكمة في الشطر الثاني:

"ومـــــن أكثر التسآل يومـــًا سيـــحرم"

ليكون الفعل "أكثر" والمصدر "التسآل" بدلالته على الكثرة –ملائمين للشطر الأول من البيت بما فيه من دلالة على كثرة السؤال وكثرة العطاء، وليتلاءما –من ناحية أخرى– مع سياق الحكمة التي آل إليها أمر الشاعر بعد أن عاش "ثمانين حولاً" وصاغ تجربته مع الزمن في شكل حِكم قوامها الثنائيات المتضادة، معتمدًا –غالبًا في بنائها على أسلوب الشرط بأداته "مَنْ" التي تناسب الحكمة المُخاطَب بها مَنْ يعي ويستمع إلى صوت العقل؛ فالتركيب الشرطي المصدّر بِمَنْ يتعلَّق "بالكائن العاقل"(الطرابلسي، 1981: 335) وهو الإنسان المقصود بخطاب الحكمة.

لا يمكن القول: إنَّ هذا البيت يدور في إطار الضدين (الحرب والسلام) إلاَّ بشيء من التعسُّف والافتراض البعيد؛ لأنّ أبيات الحكمة في المعلَّقة متفرِّقة، وبعضها يحتاج إلى سياق نَصيٍّ لم تحتفظ به ذاكرة الرواة الذين نُقِل عنهم عموم الشعر الجاهلي، ولكن ما يمكن أن يُختَم به هذا البحث هو أنَّ القصيدة تدور في إطار ضدين كان من أجلهما إنشاؤها، هما الحرب والسلام كما اتّضح من خلال هذه الدراسة التي لم

يكن هدفها إعادة ترتيب القصيدة أو البحث في اختلاف رواياتها بقدر ما كان هدفها البحث فيما يجمع أشتاتها تحت دلالة عامة تُسْتَشَف من النظر في البنى العميقة الكامنة وراء اختيار الألفاظ ورسم الصور.

خاتمة تتضمّن أهم نتائج البحث

يمكن تلخيص أهم نتائج البحث في النقاط الآتية:

1- ثنائية الحرب والسلام معنًى عام تدور في إطاره القصيدة، ومنها تتوالد الثنائيات المتضادة.

2- تحية الطلل بـ"السلام" عنوان الموقف الشعري، ومفتاح القصيدة التي غرضها مدح صانعي السلام.

3- انتهاء رحلة الظعائن عند الماء العذب الصافي الغزير – تخلُّص تتلاحم به مقدِّمة القصيدة مع غرضها؛ فهو يعني الانتهاء إلى الأمن والسلام وهما غاية القصيدة، وقد ثبت هذا من خلال قراءة رمزية الماء.

4- كثير من الألفاظ والصور تتوزَّع في القصيدة في مواقع مختلفة، لتكون صدًى لفكرة واحدة، فتخلق نوعًا من اللحمة بين أبيات القصيدة.

5- يلجأ زهير في هذه القصيدة إلى الأسلوب الحجاجي للدفاع عن فكرته، وهو أسلوب حجاجي شعري – إن – جاز التعبير يقوم على الإقناع المبني على العاطفة والعقل معًا.

6- صاغ الشاعر خلاصة تجاربه مع الزمن في شكل حِكَم قوامها – غالبًا– الثنائيات المتضادة.

7- الاستعانة بنصوص أخرى لزهير وقراءة الدلالات المختلفة للألفاظ قد يكشف الغموض واللبس الذي يكتنف بعض حكمته، من ذلك معنى الظلم في قوله: "ومن لا يظلم الناس يظلم".

وبعد، هذا ما أمكننا من جهد، وهو جهد المُقِلّ، فإن وفّقنا فهو ما كنَّا نرجو، وإن كانت الأخرى فحسبنا أنّنا صدقنا النية وأخلصنا العمل، وما التوفيق إلاّ من عند الله.

* * *

المصادر والمراجع:

1. الأنباري (أبو بكر محمد بن القاسم) : شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، ط5، 1993م.
2. باشلار (غاستون): الماء والأحلام – دراسة في الخيال والمادة، ترجمة: علي نجيب إبراهيم، تقديم: أدونيس، المنظمة العربية للترجمة – بيروت، ط1، 2007م.
3. التبريزي(أبو زكريا يحيى بن علي المعروف بالخطيب التبريزي): شرح القصائد العشر، تحقيق: فخر الذين قبارة، دار الآفاق الجديدة – بيروت، ط4، 1400هـ/ 1980م.
4. ثعلب (أبو العبّاس أحمد بن يحيى) : قواعد الشعر، تحقيق: رمضان عبد التوّاب، مكتبة الخانجي – القاهرة، 1995م.
5. الجرجاني(أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن): أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني – جدة، ط1، 1412هـ/ 1991م.
6. ابن جنّي (أبو الفتح عثمان) : الخصائص، تحقيق: محمد علي النجّار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1408هـ/ 1988م.
7. ابن حزم: (أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد): جمهرة أنساب العرب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، ط6، 1999م.
8. حسين (طه): في الأدب الجاهلي، دار المعارف، ط10، 1969م.
9. حسين (مزاحم مطر): أثر الحذف في إثراء المعنى عند البلاغيين، مجاة القادسية للعلوم الإنسانية، المجلد 11، العددان 1،2، 2008م.

10. أبو ديب (كمال): في الشعرية، مؤسسة الأبحاث – بيروت، ط1، 1987م.
11. الزمخشري(أبو القاسم محمود بن عمر): الكشّاف عن حقائق التنزيل، مكتبة البابي الحلبي – مصر، الطبعة الأخيرة، 1392هـ/ 1972م، ج2.
12. الزوزني (أبو عبد الله الحسين بن أحمد): شرح المعلّقات السبع، دار الثقافة– بيروت، 1388 هـ/ 1963م.
13. سليمان (فتح الله أحمد): الأسلوبية – مدخل نظري ودراسة تطبيقية، الدار الفنية – القاهرة، 1990م.
14. السيف (عمر عبد العزيز): بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية – الأسطورة والرمز، مؤسسة الانتشار العربي – بيروت، ط1، 2009.
15. الشنتمري(الأعلم): شعر زهير بن أبي سلمى، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية – بيروت، ط1، 1413هـ/1992م.
16. ابن طباطبا (محمد بن أحمد): عيار الشعر، تحقيق: محمد زغلول سلاّم، منشأة المعارف – الإسكندرية، د.ت.
17. الطرابلسي (محمد الهادي): خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية – تونس، 1981م.
18. عبد المطّلب (محمد): بناء الأسلوب في شعر الحداثة – التكوين البديعي، دار المعارف، ط2، 1995م.
19. العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل): الصناعتين – الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية – بيروت، د.ت.

20. عمر (أحمد مختار) : اللغة واللون، عالم الكتب– القاهرة، ط1997،2م
21. عيّاد (شكري): اللغة والإبداع – مبادئ علم الأسلوب العربي، انترناشيونال – القاهرة، ط1، 1988م.
22. عيد (رجاء): البحث الأسلوبي – معاصرة وتراث، منشأة المعارف – الإسكندرية، 1993م.
23. فاخوري(حنّا) : تاريخ الأدب العربي، المكتبة البولسية – بيروت، ط2، 1987م.
24. فضل (صلاح): علم الأسلوب – مبادئه وإجراءاته، مؤسسة المختار، 1992م.
25. القرطبي (أبو عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري): الجامع لأحكام القرآن، دار الشام للتراث – بيروت، د.ت، ج7، ج20.
26. مرجليوث (ديفيد صمويل): أصول الشعر العربي، ترجمة: يحيى الجبوري، منشورات جامعة قاريونس – بنغازي، ط1، 1994م.
27. مسعود (زكية خليفة): التجريد البديعي بين ابن جنّي وأبي علي الفارسي – دراسة أسلوبية تأصيلية، مجلة البحر المتوسط الدولية، العدد الحادي عشر، يونيو 2020م.
28. منصور(سعيد حسين): رؤية جديدة في دراسة الأدب العربي في عصر صدر الإسلام، مؤسسة العهد – الدوحة، 1401هـ/ 1981م.
29. ابن منظور(جمال الدين أبو الفضل): لسان العرب، اعتنى بتصحيحه: أمين محمد عبد الوهاب و محمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث– بيروت، ط2، 1417 هـ/ 19971 م.

30. الميداني (أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري): مجمع الأمثال، دار الكتب العلمية – بيروت، د.ت.

31. ياكبسون (رومان): محاضرات في الصوت والمعنى، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي – بيروت، ط1، 1994م.