لامية عبيد بن الأبرص

"ليس رسم على الدفين ببال"

من النصي إلى النفسي والوجودي

د.أحمد صلاح محمد إبراهيم (*)

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله الذي جعل اختلاف ألسنة الخلق إحدى آياته. والصلاة والسلام على من بعثه الله بأوامره وعظاته.

أما بعد ...

فيتناول هذا البحث قراءة نقدية لإحدى قصائد الشاعر الجاهلي عبيد بن الأبرص التي لم تفرد لها دراسة خاصة ـ فيما أعلم ـ حتى يومنا هذا. وهي القصيدة الحادية والأربعون من ديوان الشاعر الذي حققه الدكتور حسين نصار، كما أنها الخامسة والثلاثون من مختارات ابن الشجري(١)، مطلعها:

١ ـ لَيْسَ رَسْمٌ عَلَى الدَّفِينِ بِبالِ فَلِوَى ذَرْوَةٍ فَجَنْبَيْ ذِيالِ

وهي قصيدة أتت على بحر الخفيف، بروي اللام المكسور. عدة أبياتها في الديوان ستة وثلاثون بيتا، أما عدتها في المختارات فثلاثة وثلاثون، مع اختلاف في ترتيب بعض الأبيات(٢).

---

* – مدرس بقسم الدراسات الأدبية – كلية دار العلوم – جامعة القاهرة ، وخبير بمجمع اللغة العربية بالقاهرة .

وتقوم قراءة هذا النص على ثلاثة محاور منهجية، هي: المحور النصي، والمحور النفسي، والمحور الوجودي. حيث تمثل القراءة النصية مدخلا يؤدي بنا إلى المحورين الآخرين، دون أن ينقض أحدهما الآخر، وإنما يمثلان مرآتين تتضاعف عليهما انعكاسات التأويلات النصية للقصيدة محل الدراسة.

وينقسم هذا البحث إلى تمهيد وثلاثة مباحث وخاتمة، حيث يعرض **التمهيد** للنص محل الدراسة ومناهج قراءته التي ستتبع خلال البحث. أما المباحث الثلاثة، فتعرض لقراءة النص مقسمة على ثلاثة أجزاء بهذه العناوين[٣]:

المبحث الأول: **المقدمة الطللية بين اللجوء النفسي والتأسيس الوجودي.**

المبحث الثاني: **محور النص .. فيض نفسي، وتخصيص وجودي.**

المبحث الثالث: **الماضي والحاضر بين الإشباع النفسي والامتداد الوجودي**

ثم تأتي **الخاتمة** لتعرض أهم نتائج البحث.

وربما كانت أبرز القراءات النقدية التي طبقت مناهج هذا البحث الثلاثة على إحدى قصائد عبيد بن الأبرص قراءة الدكتور صلاح رزق ـ رحمه الله ـ لمعلقة الشاعر ضمن كتابه (كلاسيكيات الشعر العربي "المعلقات العشر": دراسة في التشكيل والتأويل)، حيث عنون لقراءته معلقة عبيد بـ"أزمة الذات والوجود في رؤية عبيد بن الأبرص"(٤). وقد انطلق في قراءته من النص الشعري بمستوياته المختلفة، مستنتجا من قراءتها عددا وافرا من الدلالات النفسية والوجودية الدقيقة التي لو وضعت موضع المقارنة مع قراءتنا هذه وما قد تتلوها من قراءات لبقية قصائد الشاعر لأطلعتنا على حالات شتى من أوجه نفسية الشاعر وعلى رؤاه المتعددة للوجود بوجهيه الفيزيقي والميتافيزيقي.

وأخيرا، فإنني أحمد الله على ما أنعم، وأسأله التوفيق والسداد في عاجل أمري وآجله !

تمهيد: **النص**، **ومناهج قراءته**:

(**٠ ـ أ**) **النص** :

قال عبيد بن الأبرص:

١ . لَـيْسَ رَسْـمٌ عَلـى الـدَّفِينِ بِبـالِ فَلِـــوَى ذَرْوَةٍ فَجَنْبَـــيْ ذِيـــالِ

٢ . فَـالْمَرَوْراتُ كالصَّـفِيحَةِ قَفْـرٌ كُـــلُّ وادٍ وَرَوْضَـــةٍ مِحْـــلالِ

٣ . مُقْفِـــراتٌ إلا رَمـــادًا غَبِيًّـــا وَبقايـــا مِـــنْ دِمْنَـــةِ الأَطْـــلال

٤ . وَأَوَارِيَّ قَـــدْ عَفَـــوْنَ وَنُؤْيًـــا وَرُسُـــومًا عُـــرِّينَ مُـــذْ أَحْـــوالِ

٥ . بُـدِّلَتْ مِـنْهُمُ الـدِّيارُ نَعامًـا خاضِـباتٍ يُـزْجِينَ خَـيْطَ الرِّئَـالِ

٦ . وَظِبـــاءً كَـــأَنَّهُنَّ أَبارِيـــ ـقُ لُجَـيْنٍ تَحْنُـو عَلـى الأَطْفـالِ

٧ . تِلْكَ عِرْسِي أَمْسَتْ تَمِيزُ حِلالي أَلِبَـــيْنٍ تُرِيـــدُ أَمْ لِـــدَلالِ

٨ . إِنْ يَكُـنْ طِبَّـكِ الـدَّلالُ فَلَـوْ فِـي سـالِفِ الـدَّهْرِ وَاللَّيـالي الخَـوالِي

٩ . ذاكِ إِذْ أَنْـــتِ كَالْمَهـــاةِ وَإِذْ آ تِيـــكِ نَشْـــوانَ مُرْخِيًـــا أَذْيـــالي

١٠ . أَوْ يَكُـــنْ طِبَّـــكِ الزِّيـــالُ فَـــلا أَحْفِـلُ أَنْ تَعْطِفِـي صُـدُورَ الجِمـالِ

١١ . زَعَمَـــتْ أَنَّنِـــي كَبِـــرْتُ وَأَنِّـــي قَـلَّ مـالي وَضَـنَّ عَنِّـي المَـوالي

١٢ . وَصَحا بـاطِلِي وَأَصْبَحْتُ كَهْلًا لا يُـــواتِي أَمْثَالَهـــا أَمْثـــالي

١٣ . أَنْ رَأَتْنِـي تَغَيَّـرَ اللَّـوْنُ مِنِّـي وَعَـلا الشَّـيْبُ مَفْرِقِـي وَقَـذالي

١٤ . فَارْفُضِي العاذِلِينَ وَاقْنَيْ حَياءً لا يَكُونـوا عَلَيْـكِ خَـطَّ مِثـالِ

١٥ . وَدَعـي مَـطَّ حاجِبَيْـكِ وَعِيشـي مَعَنـــا بِالرَّجـــاءِ والتَّأْمـــالِ

١٦ . وَبِحَـظٍّ مِمَّـا نَعِـيشُ ولا تَـذْ هَـبْ بِـكِ التُّرَّهَـاتِ فـي الأَهْـوالِ

١٧ . مِـنْهُمُ مُمْسِـكٌ وَمِـنْهُمْ عَـدِيمٌ وَبَخِيـــلٌ عَلَيْـــكِ فـــي بُخَّـــالِ

١٨ . دَرَّ دَرُّ الشَّـبابِ والشَّـعَرِ الأَسْـ ـــوَدِ والرَّاتِكـــاتِ تَحْـــتَ الرِّحـــالِ

١٩ . والعَنـاجِيجِ كَالْقِـداحِ مِـنَ الشَّـوْ حَـــطِ تَـــرْدِي بِشِـــكَّةِ الأَبْطـــالِ

٢٠ . وَلَقَدْ أَذْعَرُ السَّرابَ بِطِرْفٍ مِثْلِ شاةِ الإرانِ غَيْرِ مُذالِ
٢١ . غَيْرِ أَقْنَى وَلا أَصَكَّ وَلَكِنْ مِرْجَمٌ ذو كَرِيهَةٍ وَنِقالِ
٢٢ . يَسْبِقُ الأَلْفَ بِالْمُدَجَّجِ ذِي القَوْ نَسِ حَتَّى يَئُوبَ كَالتِّمْثالِ
٢٣ . فَهْوَ كالمِنْزَعِ المَرِيشِ مِنَ الشَّوْ حَطِ مالَتْ بِهِ شِمالُ المُغالي
٢٤ . يَعْفِرُ الظَّبْيَ والظَّلِيمَ ويُلْوِي بِلَبُونِ المِعْزابَةِ المِعْزالِ
٢٥ . وَلَقَدْ أَدْخُلُ الخِباءَ عَلَى مَهْـ ـضُومَةِ الكَشْحِ طَفْلَةٍ كَالْغَزالِ
٢٦ . فَتَعاطَيْتُ جِيدَهَا ثُمَّ مالَتْ مَيَلانَ الكَثِيبِ بَيْنَ الرِّمالِ
٢٧ . ثُمَّ قالَتْ فِدًى لِنَفْسِكَ نَفْسِي وَفِداءٌ لِمالِ أَهْلِكَ مالي
٢٨ . وَلَقَدْ أَقْدُمُ الخَمِيسَ عَلَى الجَرْ داءِ ذاتِ الْجِراءِ والتِّقْالِ
٢٩ . فَتَقِينِي بِنَحْرِها وَأَقِيها بِقَضِيبٍ مِنَ القَنا غَيْرِ بالي
٣٠ . وَلَقَدْ أَقْطَعُ السَّباسِبَ بِالرَّكْـ ـبِ عَلَى الصَّيْعَرِيَّةِ الشِّمْلالِ
٣١ . عَنْتَرِيسٍ كَأَنَّها ذُو وُشُومٍ أَحْرَجَتْهُ بِالْجَوِّ إِحْدَى اللَّيالِي
٣٢ . ثُمَّ أَبْرِي نِحاضَها فَتَراها ضامِرًا بَعْد بُدْنِها كَالْهِلالِ
٣٣ . ذاكَ عَيْشٌ رَضِيتُهُ وَتَوَلَّى كُلُّ عَيْشٍ مَصِيرُهُ لِهَبالِ

(٠ ـ ب) **مناهج قراءة النص**:

تنطلق قراءتنا النقدية في هذا البحث من خلال مدخل نصي يتمثل ـ بادئ ذي بدء ـ في مطالعة النص بأكمله للتعرف على مفتاحه الذي يشير إلى دافع الشاعر لإبداع القصيدة، حيث يتبين لنا أن مفتاح لامية عبيد بن الأبرص يتمثل في قوله:

١١ . زَعَمَتْ أَنَّنِي كَبِرْتُ وَأَنِّي قَلَّ مالي وَضَنَّ عَنِّي المَوالي
١٢ . وَصَحا باطِلِي وَأَصْبَحْتُ كَهْلًا لا يُواتِي أَمْثَالَها أَمْثالي

فهذان البيتان يشيران إلى أن دافع الشاعر ومحركه لإبداع هذا النص هو زعم لزوجته، حمل خمسة مضامين ظاهرة في البيتين.

ومن خلال ذلك المفتاح، ننطلق في قراءة النص عبر مستويات بنائه الصوتية والمعجمية والصرفية والتركيبية؛ وذلك لأن تأويلنا للنص لن يكون من خلال تهويمات خيالية في فضاء التلقي، وإنما يعتمد بصورة أساسية على معطيات النص، "حيث تتجه الوظائف الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية إلى الوظيفة الدلالية، وبهذا يتشكل فهم تام ودقيق للغة"[٥]، دون أن يعني ذلك الفصل بين تلك المستويات، وإنما إجراء متواليات من التحليل والتركيب فيما بينها؛ حتى لا تتخلخل البنية المحكمة للنص الشعري، فـ"الشعر معنى يبنى بطريقة معقدة، وهذا يعني أن العناصر اللغوية الدالة حين تندرج في كيان بنية واحدة متكاملة تغدو ـ أي تلك العناصر ـ مترابطة فيما بينها بنظام معقد من العلاقات والتقابلات"[٦].

فإذا طالعنا مستويات بناء النص التي تمثل البنى الصغرى له، واستنطقنا ما تبوح به من دلالات جزئية، ألفينا تلك الدلالات متسقة يسلم بعضها إلى بعض، وهو ما يعني إقرار قراءتنا لنوع من التماسك الدلالي الذي يمثل إحدى سمات النص، حيث "تصبح المتتالية متماسكة دلاليا عندما تقبل كل جملة فيها التفسير والتأويل في خط داخلي يعتبر امتدادا بالنسبة لتفسير غيرها من العبارات الماثلة في المتتالية"[٧].

وحين يتحقق ذاك التماسك الدلالي، فإننا نستطيع أن نصل بصورة منطقية إلى البنى الكبرى للنص، حيث نستطيع التوقف عقب كل مجموعة من الأبيات لنستخرج عددا من البنى الكبرى المتراكبة، فـ"هناك مستويات عديدة للأبنية الكبرى في النص الواحد؛ مما يجعل المستوى الذي يشملها جميعا ويقع في أعلى المراتب هو الذي يعد بنية كبرى بالنسبة إلى ما دونه"[٨].

فإذا نظرنا إلى طبيعة الحقل الذي تنتمي إليه البنى الكبرى للنص محل الدراسة، فإننا نلفيها منتمية إلى أحد حقلين: أولهما نفسي، والآخر وجودي.

أما الحقل الأول، فإن بناه الكبرى لا تتعلق بتقديم قراءات حول مرحلة طفولة الشاعر المبكرة واستكناه ما شابها من صدمات نفسية من خلال ادعاء استبطان لاوعي الشاعر عن طريق تتبع المستوى الأفقي لبنية النص اللغوية ـ كما كان يرى فرويد رائد منهج التحليل النفسي[٩] ـ وإنما تتناول أزمة نفسية آنية عرض لها الشاعر في البيتين اللذين سبق أن أشرنا إليهما بوصفهما مفتاح القصيدة، حيث كانت هذه الأزمة هي الدافع الرئيسي للشاعر لإبداع نصه، فأظهر لنا النص بمستويات تشكيله المختلفة ردة الفعل النفسية المسيطرة على الشاعر حينا والمضطربة حينا آخر، والتي تختلف جلاء وخفاء وفق طبيعة الآليات الفنية الموظفة على مساحة رقعة النص.

وأما الحقل الآخر، فإن بناه الكبرى لا تتسع لتشمل كل موضوعات الوجودية التي تتحدث عن الإنسان وعلاقته بالله ـ سبحانه وتعالى ـ والعالم والمجتمع وقوانين الطبيعة والحياة، وإنما تتناول فقط بعضا من تلك الموضوعات التي تميل إلى البحث الفيزيقي، دون إنكار لطبيعة الذات النفسية[١٠].

ويلاحظ ـ وفق الجملة الأخيرة في الفقرة السابقة ـ أن الحقل الوجودي يتسق ويتماهى مع الحقل النفسي، حيث إن الأزمات النفسية القوية تتناسب طرديا مع انبعاث الفكر الوجودي وتعمقه وتشعبه إلى موضوعات وأفكار ربما لم تدر بخلد المفكر من قبل، وهو ما أقره بالفعل فلاسفة الوجودية في العصر الحديث الذين عاصروا الحرب العالمية الأولى، وتجرعوا مرارتها[١١]. وهو ما نستطيع كذلك أن نرى تصديقا له خلال النص محل الدراسة، فقد كانت الأزمة النفسية التي طاردت الشاعر دافعا له لإعمال الفكر في عدد من موضوعات الوجود.

كما أن كلا هذين الحقلين كان لا بد لهما من القيام على أساس المدخل النصي، فعلم النفس يقترح "أن نمعن النظر في تكوين العمل الفني من جانب، وفي العوامل التي تجعل المرء مبدعا فنيا من جانب آخر"[١٢]، والنقاد الوجوديون يرون "أن العمل الأدبي بناء وخطة يعيد القارئ خلقهما، والتحليل البنيوي لهذا العمل يجعلنا نشارك إنسانا ما في إحساسه

الفعال وقدره التاريخي، وطريقته الجديدة في تشكيل العالم"[١٣]. وبذلك تضمن قراءتنا القيام بعمل منطقي متناسق متكامل.

وبختام تأويل القصيدة وفق هذه المحاور الثلاثة، فإننا نكون قد حققنا الهدف الأسمى من قراءة الشعر متمثلا في إحدى قصائده، فـ "الهدف الأخير لقراءة الشعر قراءة حسنة أن نتمتع به متعة جادة واعية تجعلنا أكثر فهما لأنفسنا، ومن ثم أكثر وعيا بالحياة من حولنا، وأكثر سيطرة عليها"[١٤]. وهو ما نرومه من خلال قراءتنا للنص محل الدراسة.

المبحث الأول: المقدمة الطللية بين اللجوء النفسي والتأسيس الوجودي

يتناول هذا المبحث أول ستة أبيات من لامية عبيد بن الأبرص، وهي الأبيات التي شملت وقوف الشاعر بالأطلال، فظهرت بوصفها ملجأ نفسيا للشاعر ومجالا لأن يؤسس مبدئين وجوديين من خلالها.

(١ ـ أ)

بدأ عبيد بن الأبرص قصيدته بداية طللية لها من التميز ـ وفق مفتاح النص[١٥] ـ ما يخالف طلليات غيره أو حتى طلالياته نفسه[١٦]، فقال:

١ . لَـيْسَ رَسْـمٌ عَلـى الـدَّفِينِ بِبـالِ فَلِـوَى ذَرْوَةٍ فَجَنْبَـيْ ذِيـالِ

٢ . فَـالْمَرَوْراتُ كالصَّـفِيحَةِ قَفْـرٌ كُـلُّ وادٍ وَرَوْضَـةٍ مِحْـلالِ

٣ . مُقْفِـراتٌ إلا رَمـادًا غَبِيًّـا وَبقايـا مِـنْ دِمْنَـةِ الأَطْـلال

٤ . وَأَوَارِيَّ قَـدْ عَفَـوْنَ وَنُؤْيًـا وَرُسُـومًا عُـرِّينَ مُـذْ أَحْـوالِ

٥ . بُـدِّلَتْ مِـنْهُمُ الـدِّيارُ نَعامًـا خاضِـباتٍ يُـزْجِينَ خَـيْطَ الرِّئـالِ

٦ . وَظِبـاءً كَـأَنَّهُنَّ أَبارِيـ ـقُ لُجَـيْنٍ تَحْنُـو عَلـى الأَطْفـالِ

ومن أول بيت يظهر تميز هذه المقدمة، حيث عمد كثير من شعراء الجاهلية إلى إقرار اختفاء معالم الأطلال تماما أو التقديم بتقرير غلبة الإقفار ثم بيان المستثنى الذي لم يصبه ذلك الإقفار بعد، إلا أن الشاعر هنا يعكس الأمر، فيبدأ بإقرار عدم بلى أطلاله (**لَيْسَ رَسْمٌ عَلى الدَّفِينِ بِبالِ**)، مؤكدا إقراره بـ(الباء) الزائدة (**بِبالِ**)، إضافة إلى توسيع رقعته المكانية،

حيث شمل هذا الإقرار ثلاثة مواضع (**الدَّفِين.. لِوَى ذَرْوَةٍ.. جَنْبَا ذِيالِ**)، وعطف بينها بـ (الفاء) التي تفيد التعقيب السريع دلالة على تلهف الشاعر لسرعة تعرفه على هذه المواضع التي استعصت على البلى؛ وذلك لأن ما تبقى من آثار هذه الديار هو شاهد حاضر على تَمَتُّعِه الكامل بشبابه الذي صار يفتقده الآن، ويُعَيَّر بذهابه. فكأنه من خلال هذا التقديم يود أن يستلهم قوة نفسية من خلال استرجاع هذه الذكريات يستعين بها للرد على ما فجأته به زوجته[١٧].

وبعد أن نفى الشاعر البلى عن هذه المواضع الثلاثة، أثبت صفة الإقفار صريحة لموضعين آخرين ربط بينهما بـ(كاف) التشبيه (**الْمَرَوْرات...الصَّفِيحَة**)، لكنه لا يلبث أن يستدرك على هذا الحكم في البيت الثالث من خلال قوله (**مُقْفِراتٌ إلا**)؛ وهو قول يمثل ثنائية الصراع بين "الإقفار" و"مقاومة الإقفار"، حيث فاز طرف الصراع الأول بالنصيب الأوفى من هذه المواضع، بيد أن يد المقاومة ما زالت تحتفظ لنفسها بنصيب متمنع على البلى، فكان ذلك النصيب (رَمادًا غَبِيًّا، وَبقايا مِنْ دِمْنَةِ الأَطْلال، وَأَوَارِيَّ قَدْ عَفَوْنَ، وَنُؤْيًا وَرُسُومًا عُرِّينَ مُذْ أَحْوالِ). ولم يذكر الشاعر هذه الباقيات مجردة، وإنما ألحقها بوصف أو ألحق بها وصفا جعلها حافلة بدلالات عميقة لهذا الصراع. فقد وصف (**الرماد**) بال (**غبي**) و(**الأواري**) بأنهن (**عَفَوْنَ**)، وهما صفتان تدلان منفردتين على الخفاء والذهاب، لكن وضعهما في سياقهما يدفعنا إلى تعديل الدلالة؛ وذلك لأنها مستثناة من حكم الإقفار، وهو ما يعني أن ذلك الخفاء والذهاب لم يكن بشكل تام، وإنما ظلت هذه الباقيات ـ رغم عوادي الطبيعة ـ تصارع من أجل بقاء شيء منها ظاهرا على السطح. أما (**دمنة الأطلال**)، فقد وصفها بأنها (**بقايا**)، وهو ما يجسد النوع نفسه من الصراع، فقد ذهب منها جزء وبقي آخر. ثم وصف الشاعر (**النؤي والرسوم**) بأنهن (**عُرِّينَ**)، وهو وصف يوازي الأوصاف السابقة في تجسيده صراع الإقفار والمقاومة أو صراع الفناء والبقاء، بيد أنه يخالفها في توجيه الدلالة، فإذا كانت الصفات السابقة دالة على قوة الطرف الأول ومقاومة الطرف

الآخر، فإن هذا الوصف الذي يشمل كلا من (النؤي والرسوم) يثبت تغلب الطرف المتأخر، ليس في الآن واللحظة، وإنما هو تغلب استمر على مدى سنوات (مُذْ أَحْوالِ).

وبذلك يتبين لنا من خلال هذه الأبيات الأربعة أن الشاعر يميل إلى تأكيد بقاء بعض من آثار منازل المحبوبة التي دثرت منذ سنين؛ وذلك لأن هذا الباقي يقف شاهدا على فترة شباب الشاعر وما كان يلقاه أثناء هذه الفترة من إعجاب الفتيات به، وما كان يحظى به من كل مظاهر الشباب من قوة وفتوة ذهب معظمها في وقته هذا، وبقي منها قليل يوازي ما بقي من آثار الديار[١٨].

(١ ـ ب)

فإذا نظرنا إلى البيتين الخامس والسادس، ألفينا الشاعر يبدأ بالفعل (بُدِّلَتْ) الذي أتى به مبنيا للمجهول، مكتفيا بالحديث عن المبدل منه بالضمير (هم)؛ وذلك حتى يُمَكِّن المتلقي من التركيز على دلالة الفعل، وصورة البديل، وهما ما يعينان على تمثل رؤية الشاعر الوجودية.

فالفعل (بُدِّلَتْ) يمثل ركيزة رؤية الشاعر الوجودية خلال هذه المقدمة، حيث يظهر لنا أن الشاعر يرصد خلال تلك المقدمة سنة التبدل والتحول الكونية، سواء كان هذا التحول على المستوى البيئي (النباتي)، مثل تحول الأماكن الخمسة المذكورة بالبيتين الأولين (الدفين، لوى ذروة، جنبي ذيال، المرورات، الصفيحة) من الإمراع إلى الإقفار، وتحول غيرها من الإقفار إلى الإمراع (كُلُّ وادٍ وَرَوْضَةٍ مِحْلالِ)، أو على المستوى البشري، حيث تحول أهل المحبوبة من الأماكن التي أمست مقفرة إلى التي أصبحت ممرعة، أو على مستوى الجماد، حيث تحولت الأواري والنؤي بين حالي الظهور والخفاء (وَنُؤْيًا وَرُسُومًا عُرِّينَ مُذْ أَحْوالِ)، أو على مستوى الحيوان، حيث تحولت النعام والظباء مكانيا من حيث كانت إلى دور المحبوبة التي انتقلت عنها؛ وبذلك فقد أثبت الشاعر من خلال ماصدقات اللوحة الطللية أن "التبدل والتحول" سنة كونية في حق جميع الموجودات[١٩].

والملاحظ أن جميع هذه التبدلات والتحولات كانت تسير على محور الزمان خاصة؛ ولذلك فقد تطور بفكرة "التبدل والتحول" خطوة أخرى فيما يتعلق بالأحياء، حيث أشار

إشارة رمزية خلال البيتين الأخيرين إلى أن هذا التبدل والتحول يتم في نسق دائري يمثل تجدد دورة الحياة من خلال تعاقب الأجيال، فقد سار الشاعر على نهج واحد في توصيفه كلا من (النعام) و(الظباء). فكلاهما أنتج جيلا جديدا يحدب ويحنو عليه لإعداده للالتحاق بدائرة الحياة. وقد لجأ إلى تعميم هذه الرؤية الوجودية على جميع الأحياء ـ وفي مقدمتها الإنسان ـ من خلال تسمية صغار الظبية (الأطفال)؛ وذلك لأن (الطفل) في اللغة هو الصغير من كل شيء[٢٠]. فكل الأحياء تتحول على المحور الزماني من مرحلة عمرية إلى أخرى، فإذا وصلت إلى مرحلة معينة كان الواجب عليها تجهيز جيل جديد، والاستعداد لإفساح ميدان الحياة له.

وكأن الشاعر بذلك يقدم رؤية وجودية يؤكد فيها أن من سنن الكون "التبدل والتحول" على جميع الموجودات، "وتجدد دورة الحياة" للأحياء خاصة، مرحلة بعد مرحلة، وعصرا إثر عصر؛ وبذلك فلا سبيل له للتخلف عن التماهي في هذه السنة الكونية، وليس لأحد أن يعيِّره بشيء من ذلك؛ لأن هذا المُعَيِّر أيضا يخضع لهذه السنة نفسها غير واع بهذا الخضوع، وهو ما سيلمح إليه في البيت التاسع.

ومن خلال ما سبق، يتضح أن رؤية الشاعر الوجودية المستقاة من قراءة هذه المقدمة الطللية قد اتسمت ببعض من سمات الفكر الفلسفي المحكم القائم على تتبع عناصر الظاهرة وتحليلها لتركيب نتيجة عامة شاملة تتعلق بقضيتين من قضايا الفكر الوجودي[٢١]. وقد حاول الشاعر عرضها في زي الموضوعية إلى حد كبير، وذلك من خلال خلوها من أي ضمير متكلم يدل على ذاتية الرؤية. وإن كنا لا نغفل عن أثر الذاتية في توجيه الشاعر لرؤيته تلك، فلولا دافعه الشعوري الذي وجهه للاستقواء بأطلاله ربما ما خرج علينا بهذين القانونين الوجوديين[٢٢].

كما أن هذه الرؤية جاءت مخالفة كذلك رؤى النقاد الذين فسروا المقدمة الطللية في قصائد الشعر الجاهلي عامة تفسيرا وجوديا. فقد ذهب الدكتور فالتر براونه ـ في محاضرته

التي ألقاها بمعهد الثقافة الألماني في القاهرة[٢٣] - إلى المساواة بين شعراء الجاهلية والفلاسفة الوجوديين المعاصرين في رؤيتهم للوجود وموقفهم منه، فقال إن غرض الشاعر الجاهلي من هذه المقدمات "يتعلق بالمسائل البارزة التي يسألها الفلاسفة والأدباء في أيامنا هذه من أمثال الوجوديين، هو الموضوع الذي يسترجع إنسان اليوم وزنه وأهميته، وهو القضاء والفناء والنهاية"[٢٤]، حيث استدل على ذلك بالألفاظ المتكررة الدالة على الفناء في مثل هذه المقدمات، إضافة إلى ما يستشفه خلال أوصافهم المرحة من آهات الألم والقلق من مخاوف الوجود[٢٥].

أما الدكتورة سهير القلماوي، فقد قدمت تفسيرا وجوديا آخر للمقدمة الطللية في الشعر الجاهلي ، حيث رأت أن هذا النوع من المقدمات يمثل "انعكاسا مريرا لإحساس الشاعر بحقيقة الفناء وحتمية الموت إحساسا حادا يتجاوز الشوق إلى حبيب رحل، أو استعادة ذكريات شهدتها مرابع الصبا والشباب! فهي صرخة متمردة يائسة أمام حقيقة الموت والفناء التي فجرت الكثير من الفن الإنساني"[٢٦].

وبعد الرأيين السابقين، أتى الدكتور عز الدين إسماعيل برأي وجودي ثالث يحاول من خلاله الكشف عن أثر قضية الوجود الأولى (الحياة والفناء) على نفسية الشاعر من خلال استقراء هذه المقدمات، حيث أخذ يفك شفرات مقدمة القصيدة الجاهلية، فقال: "يتضح لنا أن الشاعر الجاهلي قد جمع في قطعة النسيب التي تتصدر قصيدته بين عنصرين أحدهما يذكر بالفناء وهو الأطلال، والآخر يذكر بالحياة وهو الحب. وليس اجتماع هذين النقيضين: الحياة والفناء في الموقف الواحد، وارتباط أحدهما بالآخر، إلا تأكيدا لإحساس الشاعر بالتناقض العام الماثل سواء في العالم الخارجي أو عالمه الباطني. فالتناقض الذي تمثله قطعة النسيب ليس تناقضا لفظيا أو فكريا، وإنما هو تناقض وجودي يتمثل في واقع الحياة كما يتمثل في كيان الفرد الحي"[٢٧].

فمن الواضح أن مقدمة لامية عبيد بن الأبرص التي بين أيدينا لا تسلم قيادها لأي من التفسيرات الثلاثة السابقة، فهي لا تتضح فيها أمارات الألم والقلق من مخاوف الوجود كما

رأى فالتربراونه، كما أنها ليست انعكاسا مريرا للإحساس بحقيقة الفناء وحتمية الموت كما ذهبت الدكتورة سهير القلماوي، وكذلك فإنها لم تظهر أي قدر من الإحساس بالتناقض وفق رؤية الدكتور عز الدين إسماعيل. وإنما أتت مقدمة لامية عبيد تسيطر عليها موضوعية التفكير الذي يجنح إلى التأصيل لقوانين كونية ثابتة يخضع لها الوجود كله، دون إحساس بأي ألم وقلق أو مرارة أو تناقض[٢٨].

المبحث الثاني: محور النص .. فيض نفسي، وتخصيص وجودي

يتناول هذا المبحث قضية النص الأساسية وما تعلق بها على مدى أحد عشر بيتا، وهي أبيات تطلعنا على تناقض نفسي لدى الشاعر مع بيان تحول رؤيته الوجودية من التعميم إلى التخصيص.

(٢ ـ أ)

بعد وقوف عبيد بن الأبرص بالأطلال مستمدا قوة نفسية مستقاة من شهادة ما بقي منها ـ أي من الأطلال ـ على وفرة تنعم الشاعر أثناء فترة شبابه، شرع في التمهيد للقضية الأساسية التي سيعرض لها مفتاح القصيدة:

٧ ـ تِلْكَ عِرْسِي أَمْسَتْ تَمِيزُ حِلالِي أَلَبَيْنٍ تُرِيدُ أَمْ لِدَلالِ؟

٨ ـ إِنْ يَكُنْ طِبَّكِ الدَّلالُ فَلَوْ فِي سالِفِ الدَّهْرِ وَاللَّيالي الخَوالِي

٩ ـ ذاكِ إِذْ أَنْتِ كَالْمَهاةِ وَإِذْ آ تِيكِ نَشْوانَ مُرْخِيًا أَذْيالي

١٠ ـ أَوْ يَكُنْ طِبَّكِ الزِّيالُ فَلا أَحْفِلُ أَنْ تَعْطِفِي صُدُورَ الحِمالِ

فقد بدأ الشاعر تمهيده باسم الإشارة (تِلْكَ) الدالة على البعد المكاني أو النفسي أو كليهما، أو الزراية الناتجة عن التصرف الذي قامت به المشار إليها تجاه المتكلم. والمشار إليها هي زوجة الشاعر الذي يستخدم لأول مرة ضمير المتكلم مرتين (عِرْسِي.. حِلالي) بعد غياب مطلق منذ بدء القصيدة، وهو ما يجعل حضوره هنا ذا دلالة فنية، حيث إن الشاعر أخذه حيال ذلك التصرف ـ وبعد الوقوف بالأطلال ـ نوع من الاعتداد بالنفس الذي يدفعه

دفعا إلى إباء ذلك التصرف والرد عليه، بل الجهر به من خلال نص شعري يذاع على مسامع جموع الناس ثقة منه في قوة حجته وعدم إتيانه ما يستحي من ذكره.

أما الفعل الذي قامت به زوجة الشاعر والذي يمهد الشاعر به للقضية الأساسية، فقد عبر عنه بقوله: (**أَمْسَتْ تَمِيزُ حِلالي**). وقد اختلف الشراح حول معنى (**الحِلال**) في هذا الموضع إلى دلالتين لكل منهما وجاهته في إثراء النص. فإذا كان بمعنى (**المتاع**)، فهو يدل على أنها تهدد تهديدا عمليا بالمغادرة، وأنها قامت بهذه الخطوة مساء في ظلمة الليل حتى لا يتنبه لها، وهو ما يتناسب مع أول الاحتمالين اللذين صرح بهما الشاعر(**أَلِبَيْنٍ تُرِيدُ...؟**). وإذا كان (**الحلال**) يعني (الفراش)، فإنه يناسب الفعل الناقص (**أَمْسَتْ**) لأن اعتزال المضجع يكون مساء، وهو ما يتوافق مع الاحتمال الآخر الذي أظهره الشاعر (**أَمْ لِدَلالِ؟**)، حيث تود الإشارة إلى الشاعر برغبتها في شيء من التدليل الذي تحبه الزوجة من زوجها.

ثم يبدأ الشاعر في الرد على كلا الاحتمالين، لكن الملاحظ أنه التفت من ضمير الغائبة إلى ضمير المخاطبة؛ وذلك لأنه يريد أن يوجه لها الرد وجها لوجه ليكون أقوى تأثيرا، وليظهر قدرته على الانتصار لنفسه، فهو يواجهها لأنه يمتلك ردا حاسما على ما تقوم به. لكنه برغم إظهار هذا الإباء وهذه القوة يرغب في الإبقاء على زوجته واسترضائها، حيث قدَّم خبر كان (**طِبَّكِ**)على اسمها في رده على كلا الاحتمالين (**إِنْ يَكُنْ طِبَّكِ الدَّلالُ ... أَوْ يَكُنْ طِبَّكِ الزِّيالُ**)؛ وذلك دلالة على أن رغبته الأولى ما زالت متمثلة في تطبيبها ومعالجة أمرها إبقاء عليها.

ومن الملاحظ كذلك أنه قدم الاحتمال الثاني على الأول؛ وذلك لأن الرد على الاحتمال الثاني يحوي ارتدادا آخر للماضي السعيد الذي سبق أن استشرف الشاعر بعضه من خلال وقوفه بالأطلال؛ وهو ما يعني أن الشاعر يريد الاستزادة من القوة النفسية أثناء شروعه في الرد على زوجته:

٩ . ذاكِ إِذْ أَنْـــتِ كَالْمَهـــاةِ وَإِذْ آ تِيـــكِ نَشْـــوانَ مُرْخِيًـــا أَذْيـــالي

كما يحمل هذا الرد تلميحا بأنه كان ممتلكا في فترة شبابه ما تبتغيه زوجته منه الآن، فقوله: (وَإِذْ آتِيكِ نَشْوانَ) دال على شدة إقباله عليها وما كان يتبع ذلك من تدليل، و(مُرْخِيًا أَذْيالي) دال على حسن المظهر، إضافة إلى موفور الغنى الناتج عن دلالة مادة (مُرْخِيًا) من رخاء العيش وبلهنيته. وبذلك نلحظ أن قوله: (فَلَوْ فِي سالِفِ الدَّهْرِ وَاللَّيالي الخَوالِي) عودة إلى تأكيد إبقائه عليها رغم ما يظهر على موقفه من قوة وإباء، حيث يذكرها بما كان بينهما من طيب عشرة ومودة، فيدعوها بأن تكتفي بما كان، وأن تحفظ العشرة التي طالت عبر هذا الدهر.

أما الرد على الاحتمال الأول (أَوْ يَكُنْ طِبَّكِ الزِّيالُ)، فقد كان ردا موجزا حاسما عبر فيه عن نفسه حال مغادرتها بالفعل المضارع الدال على استعداده للقيام به في أي وقت (فَلا أَحْفِلُ)، أي أنها لو فارقت اليوم أو بعد اليوم فهو لن يهتم بفعلها؛ لأنه لن يُنْقِص منه شيئا، وعبر عن مغادرتها بقوله: (أَنْ تَعْطِفِي صُدُورَ الجِمالِ)، وهو تعبير دال على سرعة الهم بالمغادرة؛ لأن صدور الجمال لا تعطف إلا إذا كانت مسرعة، فهو يريد أن يفتح لها الباب على مصراعيه، فلها أن تسرع في المغادرة والفراق كما شاءت دون أن يأبه هو لذلك. ولعل ذكر وسيلة الرحيل مجموعة (الجِمالِ) يدل على أنه كانت لا تزال لديه بقية من غنى، ولم يذهب ماله كله. أو أنها كانت تملك من المال ما تستطيع به أن تقيل الشاعر من عثرته بدلا من تعييره. وهو ما يمثل كذلك دلالة على إرادة الشاعر استبقاء زوجته واسترضاءها ولو بالشيء القليل الذي ما زال في حوزته أو حوزتها.

وبذلك يكون مجمل الرد على الاحتمالين اللذين استنبطهما الشاعر حيال موقف زوجته أنه لن يغير أو يطور شيئا من نفسه، وإنما عليها أن تصبر معه على حاله الراهن، دون أن يعدها بشيء مقابل ذلك الصبر. إنما يغلف ذلك الرد كله بمشاعر القوة والإباء والرفض، دون نفي لإشارات الاستبقاء والاسترضاء.

ثم ينتقل الشاعر إلى مفتاح القصيدة الذي يمثل موضوع النص الأساسي والدافع الرئيسي لإنشائه:

١١ . زَعَمَتْ أَنَّنِي كَبِرْتُ وَأَنِّي قَلَّ مالي وَضَنَّ عَنِّي المَوالي

١٢ . وَصَحا باطِلِي وَأَصْبَحْتُ كَهْلًا لا يُواتِي أَمْثَالَها أَمْثالي

١٣ . أَنْ رَأَتْنِي تَغَيَّرَ اللَّوْنُ مِنِّي وَعَلا الشَّيْبُ مَفْرِقِي وَقَذالي

ويتمثل هذا الدافع في مقولة صرحت بها زوجته له، يسبقها ببيان موقفه النفسي منها (زَعَمَتْ)، وهو فعل دال على استقباحه وذمه هذا القول[٢٩]؛ ومن أجل ذلك باعد الشاعر بينه وبينها من خلال الالتفات مرة أخرى من ضمير المخاطبة إلى ضمير الغائبة (زَعَمَتْ "هي")، ومن أجل ذلك أيضا تكاثف ورود صوتي الغنة (النون، والميم) في هذا البيت إيحاء بما اعتوره من حزن وشجن بسبب هذا الزعم.

أما ما زعمته الزوجة، فقد تمثل في: (أَنَّنِي كَبِرْتُ، وَأَنِّي قَلَّ مالي، وَضَنَّ عَنِّي المَوالي، وَصَحا باطِلِي، وَأَصْبَحْتُ كَهْلًا لا يُواتِي أَمْثَالَها أَمْثالي). وكان بإمكان الشاعر أن يكتفي باستخدام (أَنَّ) مرة واحدة في بداية القول، ويعطف الجمل (قَلَّ مالي، وَضَنَّ عَنِّي المَوالي، وَصَحا باطِلِي، وَأَصْبَحْتُ كَهْلًا لا يُواتِي أَمْثَالَها أَمْثالي) على الجملة الخبرية (كَبِرْتُ)، لكن الشاعر أفرد هذه الجملة الخبرية بيانا لكونها السبب الرئيسي الذي نتجت عنه بقية مضامين الجمل التالية لها، فقد كان من أثر الكبر قلة ماله وتفرق أنصاره عنه ووصوله إلى درجة من الخرف وعدم قدرته على إحسان العشرة تجاه زوجته.

ولا ريب أن هذا العطف المتوالي يعطي إيحاء بفجيعة الشاعر من كثرة ما صدمته به زوجته، فهي لم تزعم في حقه أمرا أو اثنين، بل خمسة أمور أولها سبب وباقيها نتائج. وقد جاء كل زعم في جملة مستقلة؛ مما يدل على تأمل الشاعر كل زعم من هاتيك المزاعم وإحساسه بثقله على نفسه. لكنه في الحين ذاته يحاول أن يستجمع قواه، ويأبى إظهار

اقتناعه بما زعمت زوجته، وذلك من خلال تكثيفه ضمائر المتكلم خلال الأبيات الثلاثة اثنتي عشرة مرة دلالة على الاعتداد بالنفس:

١١ . زَعَمَتْ أَنَّنِـي كَبِـرْ(تُ) وَأَنِّـي قَلَّ مالـ(ي) وَضَنَّ عَنِّـ(ي) المَوالي

١٢ . وَصَحا باطِلِـ(ي) وَأَصْبَحْ(تُ) كَهْلًا لا يُـواتِي أَمْثَالَهـا أَمْثالـ(ـي)

١٣ . أَنْ رَأَتْنِـ(ـي) تَغَيَّـرَ اللَّـوْنُ مِنِّـ(ـي) وَعَلا الشَّيْبُ مَفْرِقـ(ـي) وَقَذالـ(ـي)

هكذا عرض الشاعر لزعم زوجته. لكن هذا الزعم تبعه تعليل له في البيت الأخير، وهو بيت يدل دلالة واضحة على اتهام الشاعر لزوجته بنقص العقل وقصور النظر، حيث حكمت عليه هذه الأحكام بسبب نظرها لظاهره فقط الذي لم ينكر الشاعر تغيره، وأنى له أن ينكره وقد شمل الشيب رأسه كله (**وَعَلا الشَّيْبُ مَفْرِقِي وَقَذالي**)؟! لكن الواجب عليها أن تنظر للجوهر لا للعرض.

ثم يأتي رد الشاعر على هذا الزعم:

١٤ . فَارْفُضِي العاذِلِينَ وَاقْنَيْ حَياءً لا يَكُونـوا عَلَيْـكِ خَـطَّ مِثـالِ

١٥ . وَدَعـي مَطَّ حاجِبَيْكِ وَعِيشـي مَعَنـا بِالرَّجـاءِ والتَّأْمـالِ

١٦ . وَبِحَـظٍّ مِمَّـا نَعِـيشُ ولا تَـذْ هَـبْ بِـكِ التُّرَّهَـاتِ فـي الأَهْـوالِ

١٧ . مِـنْهُمُ مُمْسِـكٌ وَمِـنْهُمْ عَـدِيمٌ وَبَخِيـلٌ عَلَيْـكِ فـي بُخَّـالِ

وهو رد فيه من القوة والحزم والاعتداد بالنفس ما فيه، حيث حشد فيه أربعة أفعال أمر كلها موجهة منه صوب زوجته (**ارْفُضِي... اقْنَيْ... دَعي... عِيشي**) إضافة إلى نهي موجه لها أيضا (**ولا تَذْهَبْ بِكِ التُّرَّهَاتِ في الأَهْوالِ**). كما أنه رد يشير إلى الدافع الأساسي وراء هذا الزعم، وهو أن هناك من (**العاذلين**) من أقنعوها بما زعمته، فيدعوها إلى أن ترفضهم بالكلية، لا أن ترفض آراهم فقط. وهو ما يعني أنهم يغرونها حتى يحوزوها منه(**فَارْفُضِي العاذِلِينَ**)، وما يعني كذلك أن شيبه لم يضع سدى، وإنما آتاه من الخبرة والدهاء ما جعله

قادرا على قراءة الأحداث وتعليل الأفعال وعزوها إلى أصولها. هذا هو ما نستنتجه من الأمر الأول.

أما الأمر الثاني، فقد استخدم فيه الفعل (اقْنَيْ) الدال على حسن اختياره لها زوجة، وأن ما حدث منها تجاهه وتجاه العاذلين أمر عارض؛ لأن هذا الفعل دال على امتلاكها ـ مبدئيا ـ شيمة الحياء، حيث يدعوها إلى أن تحافظ عليها، وهو ما يدل كذلك على أنه ما زال يستبقيها ويسترضيها. فإذا قامت الزوجة بهذين الأمرين، فإن حقيقة هؤلاء العاذلين ستبين أمامها (لا يَكُونوا عَلَيْكِ خَطَّ مِثالِ)، فهم ليسوا ـ كما تراهم الآن ـ شخصيات نموذجية، وبمجرد رفضها لهم ستبين حقيقتهم أمامها.

ويتمثل الأمر الثالث في قوله: (وَدَعي مَطَّ حاجِبَيْكِ)، ومط الحاجب دال على السخط والزراية ونفاد الصبر، وإنما استخدم لغة الجسد لتحقيق الإيجاز وتجسيد هذه الصفات بما يدل عليها، وما يخبر أن هذه المشاعر صارت تفيض من داخلها لتؤثر على شكلها الخارجي، فيصير شكلا مستقبحا منفرا يثير غضب الشاعر؛ مما يوقد الشحناء بينهما.

ثم يأتي الأمر الرابع والأخير (وَعِيشي)، وهو أمر يحتاج إلى متعلق، ليبين وسيلة العيش التي تخبرنا أن الشاعر لا يعد بأي تغيير في المستقبل، وإنما يطلب منها الاستعاضة عن ألم الواقع برجاء الخير في المستقبل ـ مجرد الرجاء والأمل ـ (بِالرَّجاءِ والتَّأْمالِ)، والاكتفاء بالمتاح الحالي وعدم طلب الزيادة (وَبِحَظٍّ مِمَّا نَعِيشُ)، دون أن يشعر هو بأي حرج في ذلك، حيث يعبر عن نفسه بضمير المتكلمين الدال على الفخر والاعتزاز بالنفس (مَعَنا... نَعِيشُ).

وبعد أربعة أوامر يأتي النهي خاتما لتلك الأساليب الإنشائية (ولا تَذْهَبْ بِكِ التُّرَّهَاتِ في الأَهْوالِ)، وهو نهي يوضح موقف الشاعر من مكائد العاذلين، وهو موقف يبين ـ كذلك ـ عن خبرة العمر ورزانة الفكر، فهذه المكائد هي في نظره (تُرَّهَاتِ).

وبعد هذا التوالي للجمل الإنشائية، تأتي جملة خبرية تقريرية توضح أن هؤلاء العاذلين يترددون بين صفتين كلتاهما لن تجد خلالهما زوجته بغيتها المالية، فهم إما بخلاء أو فقراء:

١٧ . مِـنْهُمُ مُمْسِـكٌ وَمِـنْهُمْ عَـدِيمٌ وَبَخِيـلٌ عَلَيْـكِ فـي بُخَّـالِ

ومن الملاحظ أن هذا الرد كله انصب على زعم واحد من مزاعم زوجته، وهو الزعم الخاص بما أصابه من فقر بسبب شيخوخته، أما ما يتعلق بذهاب شبابه، فقد اكتفى بما ألمح إليه من قبل خلال الأبيات السابقة.

ولعل هذه الأوامر الأربعة المختومة بنهي، وما تضمنته من حكم أشبعت لدى الشاعر الشعور بأن مقاليد الأمر ما زالت في يده، كما أن دلالات الأمرين الأولين خاصة إضافة إلى النهي أرضته بأن عمره الذي فر من بين يديه وما نتج عنه من شيب لم يذهب سدى، وإنما راكم لديه من الخبرة والحكمة ما جعله يستشعر بأنه مؤهل لأن يتعامل مع لحظته الراهنة أو يتعايش معها.

(٢ ـ ب)

وإذا انتقلنا إلى استيضاح تطور رؤية الشاعر الوجودية خلال عرضه الموضوع الأساسي للنص بعد أن أسس لقضيتين من القضايا الوجودية تأسيسا موضوعيا خلال وقوفه بالأطلال، فإن أول ما يلفت انتباهنا في هذا المضمار ما سبق بيانه من أن الشاعر حين أنشأ رده على الاحتمالين اللذين فرضهما حيال تصرف زوجته قدم الرد على الاحتمال الثاني على الأول:

٧ . تِلْكَ عِرْسِي أَمْسَتْ تَمِيزُ حِلالـي أَلِبَـيْنٍ تُرِيـدُ أَمْ لِـدَلالِ؟

٨ . إِنْ يَكُـنْ طِبَّـكِ الـدَّلالُ فَلَـوْ فِـي سـالِفِ الـدَّهْرِ وَاللَّيـالي الخَـوالِي

٩ . ذاكِ إِذْ أَنْـتِ كَالْمَهـاةِ وَإِذْ آ تِيـكِ نَشْـوانَ مُرْخِيًـا أَذْيـالي

١٠ . أَوْ يَكُـنْ طِبَّـكِ الزِّيـالُ فَـلا أَحْفِلُ أَنْ تَعْطِفِي صُدُورَ الحِمالِ

ولعل هذا التقديم يحتمل تأويلا وجوديا إضافة إلى ما قدمناه من تأويل نفسي، وهما بذلك لا يتناقضان ولا يتعارضان وإنما يتسقان ويتواءمان ويتكاملان. فقد أراد الشاعر أن ينتقل بزوجته ـ بادئ ذي بدء ـ من الحكم العام المتعلق بقانون "التبدل والتحول" الكوني الذي

سبق عرضه أثناء وقوفه على الأطلال إلى تطبيق هذا الحكم وبيان أثره عليهما معا، وهو ما ظهر أنه غاب عن الزوجة أو تغافلت عنه[٣٠].

فإذا نظرنا إلى الأسلوب الذي وظفه الشاعر مجردا نجده (ذاكِ إِذْ أَنْتِ... وَإِذْ...)، وهو أسلوب دال على تحول وتغير أصاب الوصف الذي سيملأ الفراغ الموجود بالجملة، فالشاعر يود أن يلمح لها أنها إذا كانت تتهمه بالكبر والشيخوخة وما نتج عنهما من فقر كما ظهر في البيت المفتاح، فإن الواجب عليها أن تنظر لنفسها أيضا، وستتحقق من أن الكبر والشيخوخة قد نالا منها كما نالا منه، وأنهما ذهبا بجمالها الفتان (ذاكِ إِذْ أَنْتِ كَالْمَهاةِ)[٣١]، كما ذهبا بكل ما كانت ترغبه فيه ، وهو ما سبق أن أشار إليه في مقدمته الطللية من خضوع جميع الموجودات لسنن الكون من تبدل وتحول، دون أن يكون لأي أحد يد في ذلك، أو قدرة على الامتناع.

وقد استمر الشاعر في عرض أثر خضوعه لقانون "التبدل والتحول"، حيث نلحظ أنه حين عبر عن مزاعم زوجته:

١١ . زَعَمَتْ أَنَّنِي كَبِرْتُ وَأَنِّي قَلَّ مالي وَضَنَّ عَنِّي المَوالي

١٢ . وَصَحا باطِلِي وَأَصْبَحْتُ كَهْلًا لا يُواتِي أَمْثَالَها أَمْثالي

أخبر عن نفسه خلال كل زعم بالفعل الماضي أو بفعل من أفعال الصيرورة (كَبِرْتُ ... قَلَّ مالي ... ضَنَّ عَنِّي المَوالي ... صَحا باطِلِي ... وَأَصْبَحْتُ كَهْلًا)، وهو ما يعطي دلالات التحول والتبدل بين الماضي والحاضر التي تتسق مع مقدمة القصيدة، فقد انتقل الشاعر من العام إلى الخاص، وأكد من خلال هذين البيتين أنه تابع لقوانين الكون وسننه، ليس له تخلف عنها.

لكن إقرار الشاعر بخضوعه لسنن الكون لم يعنِ موافقته عليها أو رضاه الكامل عنها، فقد عبر عن بعض آثارها تعبيرا يدل على أن ما أصابه لم يكن بوده ولا برضاه:

١٣ . أَنْ رَأَتْنِي تَغَيَّرَ اللَّوْنُ مِنِّي وَعَلا الشَّيْبُ مَفْرِقِي وَقَذالي

حيث عبر عن محاولاته المستمرة في التشبث بسمات الشباب ومقاومة مظاهر الكهولة، وذلك بدلالة توظيفه حرف الجر (من) بدلا من (في)، وكأنه كان يقبض على بهاء شبابه وسواد شعره، إلا أنهما انتزعا منه انتزاعا وبدل بهما غيرهما، دون قدرة منه على استمرار المقاومة، وذلك بدلالة استخدام الفعل (عَلا) الدال على التحكم والغلبة. وكم كان هذا الأمر عسيرا عليه عسرا دل عليه تكرار التضعيف في هذا البيت أربع مرات (تَغَ(يَّ)رَ الـ(لَّ)وْنُ مِـ(نِّ)ـي... الـ(شَّ)يْبُ).

ومن الملاحظ أخيرا أن محور الزمن لم يغب عن رؤية الشاعر بوصفه محور التبدل والتحول، فقد عبر عن تحول زوجته بفعل الصيرورة (أَمْسَتْ)، وعبر عن تحوله إلى مرحلة الكهولة بالفعل (أَصْبَح)، وكلاهما يحمل جذره اللغوي دلالة على فترة زمنية يومية.

المبحث الثالث: الماضي والحاضر بين الإشباع النفسي والامتداد الوجودي

يتناول هذا المبحث الأبيات الستة عشر الأخيرة من القصيدة، فبعد أن استعرض الشاعر مزاعم الزوجة وفندها، انصرف عن ذكرها أو مخاطبتها تماما حتى نهاية القصيدة.

(٣ ـ أ)

فقد ارتد الشاعر مرة ثالثة إلى الماضي يستقي منه بواعث القوة والرضا، فإذا به يتحدث حديثا عاما عن الشباب يشغل بيتين:

١٨ ـ دَرَّ دَرُّ الشَّبابِ والشَّعَرِ الأَسْـ ـوَدِ والرَّاتِكاتِ تَحْتَ الرِّحالِ

١٩ ـ والعَناجِيجِ كَالْقِداحِ مِنَ الشَّوْ حَطِ تَرْدِي بِشِكَّةِ الأَبْطالِ

وهما بيتان يردانا إلى زعم الزوجة السابق، حيث يحملان الصورة المقابلة للصورة التي رصدتها للشاعر بعد أن أصابه الكبر والهرم. كما أن بهما مثل ما كان بمزاعم الزوجة من تفصيل بعد إجمال، فقد كان بإمكان الشاعر أن يوجز الحديث مكتفيا بقوله (دَرَّ دَرُّ الشَّبابِ)، لكنه أخذ في التفصيل إشباعا لرغبة منه في استمداد قوة أو الشعور بالرضا، حيث رسم شبابه مكتملا، جامعا بين وسامة منظر متمثلة في سواد الشعر، وقوة جسد ورباطة جأش

تمثلت في قطع الصحاري وخوض الحروب، مقترنتين بكمال عدة ارتقت به إلى ثلة الأبطال (تَرْدِي بِشِكَّةِ الأَبْطالِ)، إضافة إلى كثرة مال تظهر من تنوع الركوبة بين الإبل والخيل (الرَّاتِكاتِ، العَناجِيجِ)[٣٢]، دون إغفال أثر توظيف ظرف المكان (والرَّاتِكاتِ تَحْتَ الرِّحالِ) الذي يدل على سيطرة تامة على ما كان يملك من نعيم، قابله فيما سبق استشعاره بضعف أمام سنن الكون عرضنا له في قراءة قوله:

١٣ . أَنْ رَأَتْنِي تَغَيَّرَ اللَّوْنُ مِنِّي وَعَلا الشَّيْبُ مَفْرِقِي وَقَذالي

حيث يعلو إلى السطح صراع القوى بين (عَلا) في البيت الثالث عشر و(تَحْتَ) في البيت الثامن عشر.

وكأن التفصيل السابق لم يشبع للشاعر رغبته، فإذا به يبدأ في التماهي في ذكريات الشباب بصورة أكثر تنويعا وتفصيلا. وهي ذكريات تنتمي إلى أربعة مجالات: الخروج في رحلات صيد أثناء ظهيرة الصيف القائظ، والتمتع بالفتيات الفاتنات الحسناوات، وخوض غمار الحروب والمعارك، وقطع عرض الصحراوات الشاسعة. وقد عرض لهذه المجالات الأربعة في أربع لوحات متتالية، أولها:

٢٠ . وَلَقَدْ أَذْعَرُ السَّرابَ بِطِرْفٍ مِثْلِ شاةِ الإِرانِ غَيْرِ مُذالِ
٢١ . غَيْرِ أَقْنَى وَلا أَصَكَّ وَلَكِنْ مِرْجَمٌ ذو كَرِيهَةٍ وَنِقالِ
٢٢ . يَسْبِقُ الأَلْفَ بِالْمُدَجَّجِ ذِي القَوْ نَسِ حَتَّى يَئُوبَ كَالتِّمْثالِ
٢٣ . فَهْوَ كالمِنْزَعِ المَرِيشِ مِنَ الشَّوْ حَطِ مالَتْ بِهِ شِمالُ المُغالي
٢٤ . يَعْفِرُ الظَّبْيَ والظَّلِيمَ ويُلْوِي بِلَبُونِ المِعْزابَةِ المِعْزالِ

وثانيها:

٢٥ . وَلَقَدْ أَدْخُلُ الخِباءَ عَلَى مَهْـ ـضُومَةِ الكَشْحِ طَفْلَةٍ كَالْغَزالِ
٢٦ . فَتَعاطَيْتُ جِيدَهَا ثُمَّ مالَتْ مَيَلانَ الكَثِيبِ بَيْنَ الرِّمالِ
٢٧ . ثُمَّ قالَتْ فِدًى لِنَفْسِكَ نَفْسِي وَفِداءٌ لِمالِ أَهْلِكَ مالي

وثالثها :

٢٨ . وَلَقَدْ أَقْدُمُ الخَمِيسَ عَلى الجَرْ داءِ ذاتِ الْجِـــراءِ والتَّنْقـــالِ

٢٩ . فَتَقِينـــي بِنَحْرِهـــا وَأَقِيهـــا بِقَضِـيبٍ مِـنَ القَنَـا غَيْـرِ بـالي

ورابعها :

٣٠ . وَلَقَـدْ أَقْطَـعُ السَّباسِـبَ بِالرَّكْـ ـبِ عَلَـى الصَّـيْعَرِيَّةِ الشِّـمْلالِ

٣١ . عَنْتَـــرِيسٍ كَأَنَّهـــا ذُو وُشُـــومٍ أَحْرَجَتْـهُ بِـالْجَوِّ إِحْـدَى اللَّيَـالِي

٣٢ . ثُـــمَّ أَبْـــرِي نِحاضَـــها فَتَراهـــا ضـــامِرًا بَعْـد بُـدْنِها كَـالْهِلالِ

ومن الملاحظ أن الشاعر بدأ كلا من هذه اللوحات الأربع بـ(لقد) إمعانا في تأكيد حدوثها، وأتبعها بفعل ماض في معناه ـ وهو ما يتواءم مع (لقد) في تأكيد الحدث ـ ومضارع في صيغته؛ حتى يسترجع هذه الذكريات ماثلة أمام عينيه مرة أخرى. ويشكل هذا التكرار المكون من (لقد + الفعل المضارع) دوائر متوالية متماسة، وكأن الشاعر يرجو أن يظل محاطا بها متحركا في فلكها، لا يبرحها.

وقد استمر توظيف صيغة المضارع في مواضع الأفعال كلها على مساحة اللوحات الأربع للغاية السابقة ذاتها (**يَسْبِقُ... يَنُوبَ... يَعْفِرُ... ويُلْوِي...تَقِيني... أَقِيها... أَبْرِي**)، لا يستثنى من ذلك إلا أفعال اللوحة الثانية (**تَعاطَيْتُ... مالَتْ... قالَتْ**)، فقد عدل الشاعر بها إلى صيغة الماضي؛ وذلك استمرارا في استبقاء زوجته وإرضائها؛ حتى لا يظهر أمامها شوقه لهذه الأيام مرة أخرى، وحتى يثبت لزوجته أنها تكفيه ولا يروم سواها. وقد أحدث هذا العدول صدعا للنظام، وهو ما يعني أن هناك بهذه الدائرة ما يود الشاعر الوقوف عنده ولفت الانتباه إليه[٣٣]. ولعل الشاعر أراد من خلال الوقوف على الفعلين الأولين بيان أنه ما أراد بهذه الدائرة سرد ما تمتع به في شبابه في المقام الأول، وإنما بيان أنه كان مرغوبا فيه لا راغبا فقط، وهو ما دل عليه الفعل الأول بصيغة التفاعل الدالة على المشاركة (**تَعاطَيْتُ**) وجذر الفعل الثاني الدال على الإقبال (**مالَتْ**)[٣٤]. أما الفعل الثالث، فهو فعل القول الذي

لا تتم دلالته إلا ببيان جملة مقول القول التي بينت ما تمتع به من مكانة في فؤاد المحبوبة، وعطف عليها جملة أخرى تردنا إلى ما كان من تعيير زوجته له بقلة ماله، فكأنه أراد أن يلفت نظرها إلى أنه كان هناك من النساء في شبابه من كانت تود أن تفديه بأن تنفق من أجله مالها كله، وكأنه يشير ـ مجرد إشارة ـ إلى زوجته بأن الواجب عليها أن تعين زوجها من مالها ـ حال الاستطاعة ـ بدلا من أن تعيره بقلة ماله.

والحق أن فكرة الفداء إن كانت أتت في اللوحة الثانية واضحة جلية، فإنها لم تغب عن اللوحات الثلاث الأخرى، وكأن الشاعر أراد أن يتعزى عن موقف زوجته الحالي منه بموقف الإنسان والحيوان منه حين شبابه، فقد وصف الشاعر فرسه في اللوحة الأولى بأنه (**ذو كَرِيهَةٍ**)، أي صبور على الشدائد من أجل قضاء غرض الشاعر. وكذلك وصف الفرس في ميدان الحرب خلال اللوحة الثالثة بأنها تقيه بنحرها ضربات الأعداء (**فَتَقِيني بِنَحْرِها**). أما الناقة في اللوحة الرابعة، فإنها تفقد معظم وزنها في سبيل حمل الشاعر في أسفاره[٣٥]:

٣٢ . ثُـمَّ أَبْـرِي نِحاضَـها فَتَراهـا ضـامِرًا بَعْـد بُـدْنِها كَـالْهِلالِ

ولكن، ماذا بعد أن أطال الشاعر من سبحاته في أعماق ماضيه؟ إنه عاد مرة أخرى إلى حاضره الذي تولى منه فيه أي نعيم للحياة؛ وبذلك صار في انتظار الموت (كُلُّ عَيْشٍ مَصِيرُهُ لِهَبالِ) الذي عبر عنه تعبيرا ذا إيحاءات حزينة، فليس (الهبال) في اللغة مطلق الفقد، وإنما يستعمل خاصة في التعبير عن ثكل الأم ولدها، وهو أقسى أنواع الفقد وآلمها[٣٦]. وبذلك فإن نفسية الشاعر لم تستطع أن تصمد حتى نهاية القصيدة على ما ظهرت عليه في معظمها من قوة وجلد، وإنما دفعها الحاضر دفعا إلى ارتكاس حزين.

(٣ ـ ب)

فإذا انتقلنا إلى استشراف رؤى الشاعر الوجودية خلال هذه اللوحات، فإننا نراه يستكمل ما بدأه من ملاحظة قانون "التبدل والتحول" على محور الزمن، فيوضح ما أصاب ناقته من ضمور بعد بدانة:

٣٢ . ثُـمَّ أَبْـرِي نِحاضَـها فَتَراهـا ضـامِرًا بَعْـد بُـدْنِها كَـالْهِلالِ

وقد استدعى الهلال ـ أحد مظاهر التقويم التاريخي ـ في سياق ذلك التشبيه؛ حتى يستمر في الربط بين قانون "التبدل والتحول" ومحور الزمن.

ثم يعاود استكماله من خلال الربط بين اللوحات الأربع السابقة والبيت الأخير:

٣٣ ـ ذاكَ عَـيْشٌ رَضِـيتُهُ وَتَـوَلَّى كُـلُّ عَـيْشٍ مَصِـيرُهُ لِهَبَـالِ

فقد ربط بينها وبينه باسم الإشارة للبعيد (ذاكَ) الدال على تمييزه بين ما كان وما هو كائن على محور الزمن الفاصل بين مرحلتي حياته. لكنه في هذه الحالة الراهنة لا يرصد التبدل والتحول على محور الزمن بصورة موضوعية، وإنما في صورة صراع من خلال تشخيص العيش بجعله إنسانا يتولى، وهو ما يجسد حالة الصراع التي نشبت بينهما، حيث إنه رضي عن هذا الشباب، وهو ما يوضح تشبثه به، لكن الشباب أعرض عنه (تَوَلَّى) بما يوحي بحدة المغادرة.

وبذلك فقد انحسر مجال فاعلية الشاعر في الوجود، وانكمش على نفسه، فلم تكن اللوحات السابقة مجرد ارتداد نفسي للماضي بغرض إشباع رغبة كما سبق بيانه، وإنما كانت ـ كذلك ـ بيانا للعالم الذي ارتضاه الشاعر لنفسه في فترة الشباب، وهو العالم الذي يطلع الشاعر ـ ويطلعنا من خلاله الآن ـ على مقدار ما كان يتمتع به من إمكانيات[٣٧]. حيث يوضح هذا العالم اتساع رقعة فاعلية الشاعر فاعلية أظهرته مندمجا متداخلا مع عناصر الوجود من حوله، بدلالة عدم استطاعتنا تحديد نسبة الفاعلية في اللوحة الأولى للشاعر أو للفرس:

٢٤ ـ يَعْفِـرُ الظَّبْـيَ والظَّلِـيمَ ويُلْـوِي بِلَبُـونِ المِعْزابَـةِ المِعْـزالِ

وتبادل الفاعلية بينه وبين المحبوبة الذي وصل إلى حد التداخل أو التماهي الدال عليه التشبيه، فقد صارت المحبوبة منه بمنزلة الكثيب المائل بين طبقات الرمال[٣٨] :

٢٦ ـ فَتَعاطَيْـتُ جِيـدَهَا ثُـمَّ مالَـتْ مَـيَلانَ الكَثِيـبِ بَـيْنَ الرِّمـالِ

والامتزاج بأفراد الجيش، إضافة إلى تبادل الحماية والوقاية بينه وبين الناقة في اللوحة الثالثة:

٢٨ . وَلَقَدْ أَقْدُمُ الخَمِيسَ عَلى الجَرْ داءِ ذاتِ الْجِـــراءِ والتَّنْقـــالِ

٢٩ . فَتَقِينـــي بِنَحْرِهـــا وَأَقِيهـــا بِقَضِـيبٍ مِـنَ القَنـا غَيْـرِ بـالي

والالتحام بالصحراء التي صار هو الواصل بين شطريها بعد أن قطعها:

٣٠ . وَلَقَـدْ أَقْطَـعُ السَّباسِـبَ بِالرَّكْـ ـبِ عَلَـى الصَّـيْعَرِيَّةِ الشِّـمْلالِ

ولم يقف حد الفاعلية عند مجرد الاندماج، وإنما الاندماج المؤثر؛ تبعا لمقومات الشاعر خلال فترة شبابه وفتوته، وهو ما ظهر من المضامين العامة للوحات الأربع، إضافة إلى دلالات القوة والاقتحام التي حملتها الأفعال المضارعة الواردة بعد (لَقَدْ) في بداية كل لوحة (أَذْعَرُ السَّرابَ ... أَدْخُلُ الخِباءَ ... أَقْدُمُ الخَمِيسَ ... أَقْطَعُ السَّباسِبَ)، مع احتواء كل صورة ما يدل على مطلق التحكم والتمكن، فهو أو فرسه (يَعْفِرُ الظَّبْيَ والظَّلِيمَ) في اللوحة الأولى، كما أنه يظهر مستعليا متمكنا في اللوحات الثلاث الأخرى بدلالة توظيف حرف الجر (على) الدال على الاستعلاء والتمكن: (أَدْخُلُ الخِباءَ عَلَى مَهْضومة الكشح ... وَلَقَدْ أَقْدُمُ الخَمِيسَ عَلى الجَرْداءِ ... أَقْطَعُ السَّباسِبَ بِالرَّكْبِ عَلَى الصَّيْعَرِيَّةِ الشِّمْلالِ).

كما أن هذا التأثير يمتد ليحقق معنى مطلق الحرية في شتى مجالات الحياة أثناء مرحلة الشباب، فقد اخترق حواجز البيئة والمناخ في اللوحتين الأولى والرابعة، وتجاوز حدود التقاليد والأعراف في اللوحة الثانية، وانتصر على التكتلات البشرية في اللوحة الثالثة.

وبذلك فقد كان الشاعر في فترة شبابه فعالا مندمجا مؤثرا حرا؛ وهو ما يؤكد شعوره السابق والحالي بما كان له من تفرد وتميز وجودي، لكن ذلك التفرد والتميز لم يلبث أن انحسر بالتدرج كلما تقدم به العمر نحو الشيخوخة والهرم، حتى وصل إلى مرحلة الوجود الزائف التي أشعرته بشيء من السقوط والابتذال اليومي[٣٩].

وإذا وصل الشاعر إلى إقرار انكفائه على نفسه، فإن ذلك منذر بانكماشه إلى حد التلاشي (الموت)؛ لذلك وصل بنا إلى قانون الوجود الثالث في النص، وهو **(كُلُّ عَيْشٍ مَصِيرُهُ لِهَبَالِ)**[٤٠]. حيث بدأه بكلمة شديدة العمومية **(كُلُّ)** متبوعة باسم نكرة **(عَيْشٍ)**، وهو ما يدل على اتساع رقعة التعميم، ثم يحكم على هذا المركب الإضافي بأنه **(مَصِيرُهُ لِهَبَالِ)**، وهو ما يردنا إلى مبتدأ القصيدة، فقد حكم على الأطلال بأنها لم تهلك، في حين حكم في الختام على كل عيش بأنه هالك لا محالة، وبذلك فقد انتقل بنا من قانون "التبدل والتحول" إلى قانون "حتمية الزوال والهلاك".

خاتمة

انطلقت قراءتنا للامية عبيد بن الأبرص من التعرف على مفتاح النص، معتمدين بعد معرفته على تحليل كافة مستويات بنى النص اللغوية، حيث وصلت بنا تلك المستويات إلى عدد من كوامن الشاعر النفسية ورؤاه الوجودية.

أما بالنسبة للكوامن النفسية، فقد استقرأنا مقدمة طللية متميزة تطلعنا على أن الشاعر لجأ إلى الأطلال بوصف ما بقي منها شاهدا على مرحلة شباب الشاعر وما كان يتمتع به من سيماء الفتوة الجسدية والعاطفية؛ ولذلك فقد كان حريصا على أن يقرر أن ثمة ما هو باق خلال هذه الأطلال.

ثم انتقل الشاعر بعد ذلك إلى موضوع القصيدة الأساسي الذي أشار إليه مفتاحها، فظهر الشاعر فيه صاحب نفس قوية أبية، مستعينا بما استمده من وقوفه على الأطلال وإشهادها على ما كان، مضيفا إلى ذلك ارتدادا مباشرا للماضي من خلال تذكره ما كان من متعة بينه وبين زوجته؛ مما مكنه من التماسك لتفنيد مزاعمها، دون أن ينفي ذلك إشارات المودة والاسترضاء التي ظل الشاعر يرسلها إليها.

وبعد ذلك التفنيد، أقر الشاعر بما أصابه من مظاهر الكبر والهرم، فارتد مرة أخرى ارتدادا مغايرا، فأخذ يرسم أربع لوحات يستعرض خلالها إنجازات شبابه، بادئا كلا منها بتركيب

نحوي مشترك (لقد + الفعل المضارع)؛ وبذلك صنع من هذه اللوحات دوائر يرجو الشاعر أن يظل متحركا في فلكها لا يبرحها.

وأما رؤى الشاعر الوجودية، فقد اتضحت أولا عبر مقدمته الطللية، حيث عبر أولا عن قانون "التبدل والتحول" من خلال عدة لقطات ترصد حالة التبدل والتحول لعناصر الكون جميعا من إنس وحيوان ونبات وجماد. كما عبر الشاعر خلال رصده لمشهدي النعام والظباء التي حلت بالدور المتهدمة عن قانون "تجدد دورة الحياة".

وحين انتقل الشاعر إلى عرض موضوعه الأساسي، ألفيناه ينتقل انتقالا منطقيا من عمومية قوانيه إلى تطبيقها على ذاته وزوجته. فإذا كان التبدل والتحول مبدأ وجوديا، وكان الشاعر وزوجته من عناصر هذا الوجود، فإن هذا المبدأ سيطبق عليهما لا محالة، حتى وإن كان الشاعر نفسه ساخطا على هذا التبدل وذاك التحول.

فإذا عرض الشاعر للوحاته الأربع المنتمية إلى الزمن الماضي، فإن دلالاتها الوجودية لا تبين لنا حتى نصل إلى بيت الختام الذي يطلعنا على رؤية الشاعر، فقد مثلت هذه اللوحات الأربع بالنسبة للشاعر دلالات التفاعل مع الوجود من حوله الذي سوغه له ما تمتع به أثناء فترة الشباب، فإذا انتقل إلى لحظته الراهنة، فإنه يكون قد اصطدم بانكفائه على نفسه، وهو الانكفاء المنذر بالتلاشي أو الموت الذي دفعه لتقرير أحد قوانين الوجود، وهو "حتمية الزوال والهلاك" على جميع المخلوقات.

الهوامش :

(١) انظر : ديوان عبيد بن الأبرص ، تحقيق : د/ حسين نصار، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، القاهرة ، ط١، (١٣٧٧هـ . ١٩٥٧م)، ص ١٠٤ : ١١١. وانظر: مختارات شعراء العرب ، هبة الله بن علي المعروف بابن الشجري، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار الجيل، بيروت، ط١، (١٤١٢هـ. ١٩٩٢م)، ص٣٨٠ : ٣٩٢ .

(٢) وسوف نعتمد رواية ابن الشجري للنص؛ ذلك لأنها أتتنا عن راوية ثقة، في حين أن النص بديوان الشاعر لا يُعْلم له راو محدد. كما يظهر على الأبيات الثلاثة الزائدة في الديوان عن المختارات أنها ناتئة عن نسق النص.

(٣) علما بأن كل مبحث مقسم إلى نقطتين: (أ) ، (ب). حيث تختص (أ) بالقراءة النفسية، وتختص (ب) بالقراءة الوجودية.

(٤) انظر: كلاسيكيات الشعر العربي "المعلقات العشر" .. دراسة في التشكيل والتأويل، دار غريب، ط١، ٢٠٠٩م،١ / ٤٥٧ : ٥٢٩.

(٥) علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، د/ سعيد حسن بحيري، لونجمان، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م، ص ٩٢.

ويقول د/ محمود الربيعي: "والمحور الأساسي في العمل الأدبي الإبداعي هو الشكل اللغوي الذي يأخذه؛ وذلك لأن الأدب تشكيل لغوي في نهاية الأمر؛ ولهذا ينبغي أن يكون المدخل إلى فهمه وتحليله وتقديره مدخلا لغويا"، قراءة الشعر ، دار غريب، القاهرة، ١٩٩٧م، ص١٢١ .

(٦) تحليل النص الشعري، ميخائيلوفيتش لوتمان، ترجمة: د/ محمد فتوح أحمد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط ١، (١٤٢٠هـ. ١٩٩٩م)، ص ٨٢.

ويقول الدكتور صلاح فضل فيما أطلق عليه (نظرية المستويات): "ولم تلبث نظرية المستويات أن تعززت بالرؤية البنائية السميولوجية بحيث أصبح المنهج السائد في دراسة الأدب هو اعتبار العمل الأدبي كلا مكونا من عناصر مختلفة متكاملة فيما بينها على أساس مستويات متعددة تمضي في الاتجاهين الأفقي والرأسي في نظام متعدد الجوانب متكامل الوظائف في النطاق الكلي الشامل"، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط١، (١٤١٩هـ . ١٩٩٨م)، ص٢١٤.

(٧) بلاغة الخطاب وعلم النص، د/ صلاح فضل، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط ١، (١٤٢٥هـ. ٢٠٠٤م)، ص٣٠٤.

ويقول د/ سعيد حسن بحيري: "وينبغي أن نفرق هنا بين الربط الذي يمكن أن يتحقق من خلال أدوات الربط النحوية (الروابط)، والتماسك الذي يتحقق من خلال وسائل دلالية في المقام الأول. ويمكن تتبع إمكانات الأول على المستوى السطحي للنص، إلا أن الثاني يتمثل في بنية عميقة على المستوى العميق للنص، تقدم إيضاحا لطرق الترابط بين تراكيب ربما تبدو غير متسقة أو مفككة على السطح ... فالأول ذو طبيعة خطية

أفقية تظهر على مستوى تتابع الكلمات والجمل، والثاني ذو طبيعة دلالية تجريدية تظهر من خلال علاقات وتصورات تعكسها الكلمات والجمل أيضا، إلا أنها تحتاج إلى قدرة معينة على استخراجها ووصفها". علم لغة النص .. المفاهيم والاتجاهات، ص ١٢٢ ، ١٢٣ .

(٨) بلاغة الخطاب وعلم النص ٣١٠ .

(٩) لخص الدكتور مصطفى سويف منهج فرويد النفسي بقوله: "هو منهج تجريبي من الناحية الشكلية على الأقل. فالباحث ينظر في بعض الوثائق، ويستنتج منها بعض الآراء. فأما عن نوع هذه الوثائق، فذلك أمر يحدده مذهبه العام. وهو في مجمله محاولة لتعيين الأسباب اللاشعورية للسلوك، ومعظمها يتألف من رغبات كانت قد ظهرت في الطفولة، ولم تسمح النظم الاجتماعية بإشباعها، فكبتت في اللاشعور، وخيل للشخص ومن يحيطون به أنها قد نسيت تماما بمعنى الفقدان، لكنها في الواقع ظلت تعمل بطريقة غير مشعور بها على توجيه السلوك في سنوات العمر جميعا". الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة، ط ٤، ١٩٨١م، ص٧٧ .

وانظر في تفصيل رؤية فرويد ونقدها:

أ. الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، د/ مصطفى سويف، ص٧٣ : ٨٥.

ب. البحث الأدبي، د/ شوقي ضيف، دار المعارف، ط٩، ٢٠٠٤م، ص١٠٦ : ١٠٩ ، ١١٤ ، ١١٥.

ج. في نظرية النقد، د/ عبد الملك مرتاض، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠٠٧م، ص١٣٩ : ١٦٣.

(١٠) ولذلك عرف المعجم الفلسفي الصادر عن مجمع اللغة العربية بالقاهرة الفلسفة الوجودية بأنها "فلسفة ترى أن الوجود ليس مجرد موضوع يدرك، بل له تأثيره في الشخص المدرك. وليس الإدراك عملية عقلية فحسب، بل تسهم فيه الجوانب البيولوجية والسيكولوجية الأخرى"، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، (١٤٠٣هـ . ١٩٨٣م)، ص١٤٠.

(١١) انظر: المذاهب الوجودية من كيركجورد إلى جان بول سارتر، ريجيس جوليفيه، ترجمة: فؤاد كامل، مراجعة: د/ محمد عبد الهادي أبو ريدة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٦م، ص٢٣ ، ٢٤. وانظر كذلك حديث الدكتور عبد الرحمن بدوي عن أثر الحربين العالميتين الأولى والثانية في حالة القلق العام التي أثرت على الشعوب والمفكرين الوجوديين في: دراسات في الفلسفة الوجودية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، (١٤٠٠هـ . ١٩٨٠م)، ص١٩. وكذلك فقد رأى رائد الوجودية في العصر الحديث كيركجورد "أن لا شيء يستطيع أن يقوي الشعور بالوجود كالهم والقلق. والإنسان يشعر وهو في الأسى أنه حي موجود أكثر بكثير مما يشعر بذلك وهو في السرور"، السابق، ص٣٧ .

(١٢) مناهج النقد الأدبي، إنريك أندرسون أمبرت، ترجمة : د/ الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، (١٤١٢هـ . ١٩٩١م)، ص١٣٣.

(١٣) السابق، ص٨٤ .

(١٤) قراءة الشعر، ص١٣ .

(١٥) يقول الدكتور عبد الحليم حفني: "إن الطريق الذي يمكن أن يوصلنا إلى الحقيقة في فهم المطلع والمقدمة وتفسيرهما هو أن نحاول الربط بين نفسية الشاعر حين أنشأ القصيدة وبين المطلع بالذات، وذلك بمحاولة تقصي الظروف والملابسات التي أحاطت بالشاعر عند إنشاء القصيدة. فإن المتأمل في مطالع القصائد القديمة يلحظ بوضوح أن الشاعر يودع نفسيته فيها مهما كان موضوع القصيدة"، مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧م، ص٧٠.

(١٦) وهذا هو مكمن إمكانية قراءة هذه المقدمة قراءة نفسية؛ وذلك لأن القراءة النفسية تعجز عن قراءة الأعمال الفنية التقليدية؛ لأنها لا تحوي أي قدر من الخصوصية. انظر: مناهج البحث الأدبي، د/ يوسف خليف، دار غريب، ٢٠٠٤م، ص٣٥. ومناهج النقد الأدبي، ص١٣٩ .

(١٧) وبذلك يتبين عدم صحة تقدير ابن الشجري في تقديره دلالة صدر البيت الأول، حيث أجمل شرحه بقوله: (أي لو بلي لاسترحنا).

(١٨) لعلنا لسنا في حاجة ـ على خلاف ما سنفعل في ختام القراءة الوجودية للمقدمة ـ إلى بيان الفارق بين هذا التأويل النفسي والتأويل العام الذي قدمه بعض الباحثين للمقدمة الطللية في قصائد الشعر الجاهلي، وعلى رأسهم الدكتور يوسف خليف. حيث بنوا تأويلهم على أساس أن المقدمة الطللية تتصدر قصيدة غرضها الأساسي غرض قَبَلِيّ؛ فتصير المقدمة تنفيسا للشاعر عن خصوصياته. أما قصيدتنا هذه فموضوعها ذاتي من أولها إلى منتهاها. انظر تحليل الدكتور يوسف خليف لظاهرة المقدمة الطللية في: دراسات في الشعر الجاهلي ١١٧ . دار غريب . ط١ (١٩٨١م).

(١٩) ولعل هذا الإجراء يتفق مع رأي بعض الفلاسفة الوجوديين ـ مثل كيركجورد ونيتشه وهيدجر وسارتر ـ من أن الوجودية هي التصميم على اتخاذ نقطة البداية من تحليل التجربة العينية المعيشة. وأن الفلسفة هي أولا تجربة، وأن التجربة هي الأساس الذي لا بد منه للنظر الفلسفي. انظر: المذاهب الوجودية من كيركجورد إلى جان بول سارتر، ص ٦ ، ٥٤ ، ٦٧.

(٢٠) جاء بعجم (لسان العرب) لابن منظور في مادة (ط ف ل): "الصغير من أولاد الناس والدواب"، دار صادر (بيروت). وأورد الزبيدي في معجمه (تاج العروس من جواهر القاموس) في المادة نفسها: "والطفل، بالكسر: الصغير من كل شيء، أو المولود ... وولد كل وحشية أيضا". المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (١٤١٨هـ ـ ١٩٩٧م).

(٢١) لعل ذلك يدفعنا إلى عدم موافقة الدكتور عبد الله التطاوي فيما ذهب إليه من أن السمة الغالبة على أفكار شعراء الجاهلية والصور التي يعرضون خلالها هذه الأفكار هي التكرار الناتج عن أحادية المصدر، ومن ثم توارد الخواطر. انظر: الشاعر مفكرا، دار غريب، ١٩٩٦م، ص١٦ ، ١٧.

(٢٢) وهذا ما يقره بعض الوجوديين، وعلى رأسهم كيركجورد وهوسرل وجبرييل مارسل، حيث يلح الأول على أثر الذات في توجيه الرؤية الوجودية، ويقرر أن "العاطفة هي ذروة الذاتية، وهي بالتالي أكمل تعبير عن الوجود"، المذاهب الوجودية من كيركجورد إلى جان بول سارتر، ص٣٩ ، وأن "المفكر الذاتي هو المفكر الملتزم الذي يتحرك فكره بحماسة وجد متجها إلى الشعور الباطن نافذا فيه، ويجد في النزاهة النظرية للتفكير الموضوعي إهمالا هزليا للفرد الموجود الذي يقوم بالتفكير" دراسات في الفلسفة الوجودية، ص ٧٧. أما الثاني، فقد "دعا إلى عدم الحكم على الأشياء إلا من خلال الشعور"، تاريخ الوجودية في الفكر البشري، محمد سعيد العشماوي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، (د .ت)، ص ٨٨. وعلى النحو ذاته سار الثالث، "فهو لم يصدر في تفكيره إلا عن تجربة خاصة، ولم يهتم إلا بما اتصل بطبيعة عمله ووافق نفسه، وبذلك جعل تأملاته الفلسفية وليدة تجارب ذاتية معينة وخلاصة مواقف نفسية صافية"، السابق، ص٩٠.

(٢٣) نشرت مجلة (المجلة) ملخص هذه المحاضرة في العدد ٧٧ (مايو ١٩٦٣م).

(٢٤) مجلة (المجلة)، ص ١٣٥ .

(٢٥) انظر: السابق، ص ١٣٥ ، ١٣٦ .

(٢٦) تراثنا القديم في أضواء جديدة، مجلة (الكاتب)، عدد مايو، ١٩٦١م. نقلا عن: قضايا وشعراء من العصر الجاهلي. د/ محمد عبد العزيز موافي، دار غريب، ط٦، ٢٠٠٦م، ص١١١.

(٢٧) مجلة الشعر، العدد الثاني، السنة الأولى، فبراير ١٩٦٤م، ص٩ .

(٢٨) انظر نقد الدكتور عبد الحليم حفني لهذه التفسيرات جميعا وذهابه إلى أنها لا تنطبق على كثير من مقدمات قصائد الشعر الجاهلي في: مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، ص ٦٢ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٦٩ .

(٢٩) اختلف علماء اللغة حول دلالة الفعل (زعم) إلى عدة أقوال، كان أنسبها لهذا السياق قول ابن خالويه: "الزعم: يستعمل فيما يذم". انظر: مادة (ز ع م) بمعجم (تاج العروس من جواهر القاموس)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (١٤٢١هـ. ٢٠٠٠م).

(٣٠) وبذلك فإن منهج الشاعر في الانتقال من العام إلى الخاص أو من فهم العالم إلى فهم ذاته يقترب إلى حد كبير من مذهب كيركجورد وهيدجر، حيث قال كيركجورد إن "الموضوع عبارة عن ذات، أو هو على الأقل يتضمن الذات دائما. بل أحرى بنا أن نقول إن كل معرفة بالعالم هي أولا، ومن البداية حتى النهاية، معرفة الإنسان بذاته". أما هيدجر، فقد رأى "أن الآنية (أنا الوجودية) والعالم معا يؤلفان كلا واحدا لا ينفصم"، المذاهب الوجودية من كيركجورد إلى جان بول سارتر، ص٣٣ ، ٧٨. وكذلك تحدث عن نفسه بعبارة أكثر

وضوحا، فقال: "أنا ظاهرة من ظواهر الوجود. أنا وجود محدود في الزمان والمكان". دراسات في الفلسفة الوجودية، ص٨٨ .

(٣١) ولعل عنصر المشبه به (المهاة) المستخدم في هذه الصورة يمثل إشارة للارتداد إلى العنصر ذاته المستخدم في المقدمة الطللية، والذي مثل أيضا إحدى ماصدقات رؤية الشاعر الوجودية حول قانون "التبدل والتحول".

(٣٢) وقد ساعد صوت (الشين) المضعف مرتين (دَرَّ دَرُّ الشَّبابِ والشَّعَرِ الأَسْوَدِ) . ومن صفاته التفشي وانتشار الهواء في الفم. في الإيحاء بانتشار سمات الشباب على كل مناحي حياته.

(٣٣) انظر: حديث لوتمان عن ظاهرة النظام وصدع النظام ودلالاتها الفنية في كتابه (تحليل النص الشعري)، ص ٩٠ ، ٩١ ، ١٤٧ .

(٣٤) وقد ساعد المستوى الصوتي على إيصال دلالتي هذين الفعلين، فقد جاء قولها موحيا بتوددها له ورقتها تجاهه، حيث خلا كله من أي صوت مفخم، فجاء رقيقا منسابا كنسيم الهواء.

(٣٥) يقول الدكتور طارق سعد شلبي محللا تقرير وجه الشبه (ضامرا) في البيت: "حيث نجد أن الصورة التشبيهية قد رمت إلى إيجاد علاقة بين الناقة الهزيلة والهلال. ووجه الشبه (ضامرا) أحكم هذه العلاقة، فثمة ضمور يلحظه المتلقي في ركني التشبيه، ولو سقط وجه الشبه لكان أسلوب التشبيه مجرد ربط بين العنصرين يفتقد ما يشير إليه الأسلوب من دلالة على معاناة الناقة وهي بصدد أداء دورها المنشود من قبل الشاعر، فثمة تضحية تقدمها الناقة على نحو يهبها تساميا". الصوت والصورة في الشعر الجاهلي "شعر عبيد بن الأبرص نموذجا"، دار البراق للطبع والنشر، القاهرة،٢٠٠٦م، ص١٩٧.

(٣٦) انظر مادة (هـ ب ل) في معجمي (لسان العرب) و(تاج العروس).

(٣٧) وذلك هو مذهب يسبرز، حيث فرق بين الوجود الطبيعي والوجود الحقيقي، ورأى أن الوجود الحقيقي هو "الذي ينشأ عند انبثاق الممكنات الخاصة من المعطيات الطبيعية، أي عندما تظهر الصفات الشخصية من خلال تفاعل العوامل الموروثة بالظروف المحيطة والمواقف المتجددة"، تاريخ الوجودية في الفكر البشري، ص٩٠ . وكذلك وضح هيدجر هذه الفكرة من خلال تقريره أن "العالم باعتباره كلا ليس موجودا، وإنما هو ذلك الشيء الذي تبدأ منه الآنية في تحديد الموجودات التي تستطيع أن تدخل معها في علاقة، وتبين كيف يمكن أن تتشكل هذه العلاقات. إن هذا هو أكثر جوانب العالم نصيبا من الحقيقة، وهو أكثر حقا من الجانب النظري. وهو يدل على أن الآنية توجد بصورة تجعل جملة الموجودات في متناول يدها، أي أنه يعبر للآنية عن مجموع إمكانياتها". المذاهب الوجودية من كيركجورد إلى جان بول سارتر، ص١٢٣ .

(٣٨) وكذلك يقول د/ طارق سعد شلبي: "وقد كان التواصل جسديا ونفسيا، وهو ما يضفي على هذا التواصل عمقا وشمولا". الصوت والصورة في الشعر الجاهلي "شعر عبيد بن الأبرص نموذجا"، ص٣٦٩ .

(٣٩) انظر فكرة الوجود الزائف عند هيدجر في: المذاهب الوجودية من كيركجورد إلى جان بول سارتر، ص٩١ ، ٩٢ . وتاريخ الوجودية في الفكر البشري، ص٩٢ . ودراسات في الفلسفة الوجودية، ص٩١ ، ٩٢ .

(٤٠) وبذلك فقد اختلفت طريقة توصل عبيد بن الأبرص لفكرة العدم (الموت) عن طريقة هيدجر، حيث إن عبيدا توصل إليها عن طريق الوجود الزائف، أي أن الإنسان عندما تنحسر إرادته ويتلاشى تفرده، يصبح إنسانا كأي إنسان عادي غير فعال، فيكون ذلك منذرا بانكفائه على نفسه وانكماشه إلى حد العدم (الموت). أما هيدجر، فقد توصل لفكرة العدم عن طريق الوجود الحقيقي لا الزائف؛ حيث رأى أن كل إرادة يتبعها اختيار بين عدة ممكنات، وأن ترك بعض الممكنات لاختيار بعضها الآخر يحوي معنى العدم (الموت). انظر فكرة العدم (الموت) عند هيدجر في: دراسات في الفلسفة الوجودية، ص٩٢ ، ٩٣ .

المصادر والمراجع

أولا ـ المصادر :

١. ديوان عبيد بن الأبرص، تحقيق: د/ حسين نصار، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط١، (١٣٧٧هـ ـ ١٩٥٧م).

٢. مختارات شعراء العرب، هبة الله بن علي المعروف بابن الشجري، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار الجيل، بيروت، ط١، (١٤١٢هـ ـ ١٩٩٢م).

ثانيا ـ المراجع العربية:

١. الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، د/ مصطفى سويف، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٨١م.

٢. البحث الأدبي، د/ شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٩، ٢٠٠٤م.

٣. بلاغة الخطاب وعلم النص، د/ صلاح فضل، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط١، (١٤٢٥هـ ـ ٢٠٠٤م).

٤. تاج العروس من جواهر القاموس، السيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (١٤١٨هـ ـ ١٩٩٧م).

٥. تاريخ الوجودية في الفكر البشري، محمد سعيد العشماوي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ت).

٦. تحليل النص الشعري، ميخايلوفيتش لوتمان، ترجمة: د/ محمد فتوح أحمد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط١، (١٤٢٠هـ ـ ١٩٩٩م).

٧. دراسات في الشعر الجاهلي، د/ يوسف خليف، دار غريب، القاهرة، ط١٩٨١،١م.

٨. دراسات في الفلسفة الوجودية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، القاهرة، ط١، (١٤٠٠هـ ـ ١٩٨٠م).

٩. الشاعر مفكرا، د/ عبد الله التطاوي، دار غريب، القاهرة، ١٩٩٦م.
١٠. الصوت والصورة في الشعر الجاهلي "شعر عبيد بن الأبرص نموذجا"، د/ طارق سعد شلبي، دار البراق للطبع والنشر، القاهرة، ٢٠٠٦م.
١١. علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، د/ سعيد حسن بحيري، لونجمان، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م.
١٢. في نظرية النقد، د/ عبد الملك مرتاض، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧م.
١٣. قراءة الشعر، د/ محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة، ١٩٩٧م.
١٤. لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، دار صادر، بيروت.
١٥. مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، د/ عبد الحليم حفني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م.
١٦. المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، (١٤٠٣هـ. ١٩٨٣م).
١٧. مناهج البحث الأدبي، د/ يوسف خليف، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٤م.
١٨. نظرية البنائية في النقد الأدبي، د/ صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط١، (١٤١٩هـ. ١٩٩٨م).

ثالثا ـ المراجع الأجنبية المترجمة:

١. المذاهب الوجودية من كيركجورد إلى جان بول سارتر، ريجيس جوليفيه، ترجمة: فؤاد كامل، مراجعة: د/ محمد عبد الهادي أبو ريدة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٦م.

٢. مناهج النقد الأدبي، إنريك أندرسون أمبرت، ترجمة: د/ الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، (١٤١٢هـ. ١٩٩١م).

رابعا ـ الدوريات :

١. مجلة (الشعر)، العدد الثاني، السنة الأولى، فبراير ١٩٦٤م.

٢. مجلة (المجلة)، العدد ٧٧، مايو ١٩٦٣م.

٣. مجلة (الكاتب)، عدد مايو ١٩٦١م، نقلا عن: قضايا وشعراء من العصر الجاهلي، د/ محمد عبد العزيز موافي. دار غريب، القاهرة، ط٦، ٢٠٠٦م.