الجمهوريـــة الجزائريـــــة الديمقراطيـــة الشعبيـة
وزارة التعليـــم العالـــي و البحث العلمـي
جامعة منتوري قسنطينة
★★★★★

الرقم الترتيب: 66/DS/2018
الرقم التسلسلي: 05/LAR/2018

كلية الآداب واللغـــــات
قسم اللغة والأدب العربي

الاستطراد في الشعر العربي القديم في ضوء النظرية الأسلوبية الحديثة ديـوان النابغـة الذبيـاني نموذجًا.

مذكـرة مكملة لنيل درجـة الدكتوراه علـوم في الأدب العربـي شعبة أدب قديم ونقده

إعداد الباحثة :
فريدة بولكعيبات

تحت إشراف :
أ . د عمار ويس

أعضاء اللجنة	الرتبـة	الصفة	الجامعة
موسى شروانة	أستاذ التعليم العالي	رئيسا	جامعة منتوري - قسنطينة-
عمـار ويـس	أستاذ التعليم العالي	مشرفـا ومقررا	جامعة منتوري - قسنطينة -
رابـح دوب	أستاذ التعليم العالي	عضوًا	جامعة الأمير عبد القادر- قسنطينة-
العلمـي مكي	أستاذ التعليم العالي	عضوًا	جامعة العربي بن مهيدي - أم البواقي-
منصـف شـلي	أستاذ محاضر - أ-	عضوًا	جامعة منتوري - قسنطينة -
محمد بشير مسلاتي	أستاذ محاضر - أ-	عضوًا	جامعة فرحات عباس- سطيف -

السنة الجامعية: 2018/2017

بسم الله الرحمن الرحيم

وَقُل رَّبِّ زِدْنِي عِلْمًا
سُبْحَانَكَ لَا عِلْمَ لَنَا إِلَّا مَا عَلَّمْتَنَا إِنَّكَ أَنْتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ

شكر و عرفان

قال رسول اله صلى الله عليه وسلم: " من لم يشكر الناس، لم يشكر الله"

لله الفضل من قبل ومن بعد فالحمد الذي منحني القدرة على إنجاز هذا العمل و بعد،

أتقدم بخالص شكري وفائق احترامي إلى أستاذي الفاضل: الأستاذ الدكتور " عمـــار ويـــس " الذي تفضل بقبول الإشراف على هذا البحث ولم يبخل عليّ بنصائحه وتوجيهاته وملاحظاته العلمية القيمة رغم انشغالاته العديدة، مني فائق الاحترام والتقدير جازاك الله كل خير.

كما أتوجه بالتقدير الصادق لأساتذة جامعتي سكيكدة وقسنطينة الذين لم يبخلوا علي بتوجيهاتهم ونصائحهم.

دون أن أنسى كل من أعانني في عملي هذا سواء بنصيحة أو مرجع أو حتى كلمة طيبة، إلـى كل هؤلاء مرة أخرى أوجه شكري وامتناني

الإهـــــــــداء

إلـى روح والدي الطاهرة تغمده الله برحمته.

إلـى من ساندتني في زحمة الحياة، وأحبت نجاحي وتفوقي

إلـى مصدر العطف والحنان " أمـــــــي ".

إلـى من تقاسمت معهم أفراحي وأحزاني في هذه الدنيـا إخوتي وأخـواتي.

وإلـى جميـع أولادهــم كل واحـد باسمـه.

إلـى كل من تصلني بهم وشائج الرحـــم.

إلـى كل هـؤلاء... أهدي ثمرة نجاحـــي وجهـد ي.

- فريـــدة-

مقدمـــــــــة

مقدمة:

يعد الشعر الجاهلي كنزا شعريا، ومصدرا مهما من مصادر ثقافتنا العربية، يزخر بلغة مكثفة وصور مركبة ويحمل من الإيحاءات الفنية للباحثين ما لا سبيل إلى حصره، وهذا ما شد الدارسين للبحث في غماره لاكتناه عالمه وكشف خباياه وأسراره. إذ أنّ النص الشعري الجاهلي أثبت أصالته وتفرده من جميع الجوانب، وهو من النصوص الخصبة التي تغري النقاد بجاذبيتها،لأنها مكتنزة بالطاقات الإبداعية والأدوات الجمالية التي تغذي القارئ بالخيال الجامح واللذة الشعورية الفياضة.

وقد شكل الاستطراد ظاهرة فنية وسمة أسلوبية في الشعر الجاهلي، حتى أصبح خاصية من خواص القصيدة الجاهلية أسهمت في نضجها واكتمالها، ومنحتها أبعادًا فنية مكنتها من الوصول إلى أرقى نماذجها، لهذا احتفى القدماء بالاستطراد احتفاءً لا نظير له، إذ لا تكاد تخلو قصيدة جاهلية مطولة منه إلا نادرًا. وقد عمل الشاعر الجاهلي في ظل هذه الظاهرة على إطالة القصيدة وتلوينها لتكون أكثر اتساقًا وانسجامًا مع نفسيته.

يعد النابغة الذبياني من أبرز الشعراء الجاهليين الذين اعتمدوا هذا الأسلوب المتميز في تشكيل خطاباتهم الشعرية، وهذا ما جعل شعره يتميز بجمالية أدبية ولغوية، كما جاءت نصوصه الشعرية مشبعة بالدلالات المتعددة والجماليات الفريدة التي تأسر لب القارئ وتزيده إمتاعًا، كيف لا وهو-حكم سوق عكاظ المشهور-تأتيه الشعراء من كل مكان، فيعرضون عليه أشعارهم فيفاضل بينهم ويصدر حكمه بحق أشعارهم، وقد جعله ابن سلام الجمحي في الطبقة الأولى من شعراء الجاهلية بعد امرئ القيس يليه زهير والأعشى.

ونظرا للمكانة الأدبية المرموقة التي حظي بها النابغة الذبياني وإيمانا منا بقيمة شعره الذي توفر على زخم كبير من المشاهد الاستطرادية. وقع اختيارنا على ديوانه الشعري لرصد أهم الظواهر والسمات الأسلوبية في مشاهده التي استطرد إليها لاستنطاق دلالاتها المتنوعة من خلال هذه

الدراسة التي وسمناها بـ«الاستطراد في الشعر العربي القديم في ضوء النظرية الأسلوبية الحديثة -ديوان النابغة الذبياني نموذجًا-».

وقد تناولت بعض الدراسات شعر النابغة الذبياني بالدراسة والتحليل منها كتاب بنية القصيدة الجاهلية دراسة تطبيقية في شعر النابغة الذبياني لـ(علي مراشدة). وكذلك دراسة لـ(سعد سليمان حمودة) لغة التصوير الفني في شعر النابغة الذبياني ودراسة (خالد محمد الزواوي) الصورة الفنية عند النابغة الذبياني إضافة إلى دراسة (إيليا حاوي) النابغة سياسته وفنه ونفسيته، ولم نجد - في ما وقع بين أيدينا- دراسات أسلوبية حول مشاهد الاستطراد في شعره فتجرأنا على دراسة هذا الموضوع رغم تشعبه وصعوبته.

وقد رجونا من دراسة (الاستطراد في شعر النابغة في ضوء النظرية الأسلوبية الحديثة) جملة من الأهداف منها:

- التطلع والطموح إلى كشف الرؤى الجمالية والسمات الأسلوبية التي تطبع المشاهد الاستطرادية في شعر النابغة، وتعكس ثراءها اللغوي ويظهر ذلك على وجه الخصوص في الممارسة التطبيقية، وقد وجدنا أنفسنا في الكثير من الأحيان نختار المشاهد الاستطرادية بطريقة عشوائية لأن طبيعة الممارسة الأسلوبية اقتضت ذلك.
- التأكيد على أنّ الشعر العربي القديم عمومًا وشعر النابغة الذبياني خصوصًا، مازال حقلاً جماليًا ومعرفيًا مثيرًا للأسئلة مما يتطلب دراسات متخصصة وواعية.
- البحث عن مواطن الشعرية في المشهد الاستطرادي عند النابغة والوقوف على مدى قدرة الشاعر على تجسيد الصورة الشعرية التي تثبت فرادة العمل الإبداعي وأصالته.
- رصد سمات اللغة الشعرية في المشهد الاستطرادي عند النابغة الذبياني ومحاولة استجلاء قيم النص الجمالية: لنبين مدى إبداع الشاعر فيها.

وقد وقع اختيارنا على المنهج الأسلوبي لدراسة المشهد الاستطرادي في شعر النابغة، لإبراز مختلف الظواهر الأسلوبية التي أدت إلى تفرده وتميزه. والأسلوبية علم جديد دخل حقل الدراسات الأدبية يهتم بالدراسة العلمية للأسلوب، وقد ظهر هذا العلم نتيجة تحكيم المقياس اللساني في دراسة العمل الإبداعي، فكانت اللسانيات هي الأب الشرعي الذي ترعرع في أحضانه هذا العلم مما أدى إلى تعدد اتجاهاته بين الأسلوبيات اللغوية والأسلوبيات الأدبية والأسلوبيات السيميائية.أما عند العرب فقد طرحت الأسلوبيات بديلاً قويا للبلاغة حتى عدت بلاغة جديدة يمكن من خلالها بعث الدرس البلاغي ودراسته وفق النماذج الأدبية الجديدة التي اختلفت في بنياتها اللغوية من حيث الألفاظ والأساليب المستحدثة... ولأننا نعتقد أنّ جل هذه الاتجاهات منفردة تعاني قصورًا لا يسمح لها بالوصول إلى الغاية المنشودة في تحليل النصوص الأدبية، فإنه يتوجب علينا تبني محاسن كل اتجاه والإفادة منه في سبر أغوار النص الشعري، حتى يتسنى لنا الوصول إلى الغاية الأساسية للبحث وهي استظهار مختلف السمات الأسلوبية والخصائص الجمالية في المشهد الاستطرادي عند النابغة. ولتحقيق هذا الهدف استنجدنا حينًا بالإحصاء وحينًا بالسيميائية وآخر بالتناص والتأويل، من دون الخروج عن المنهج المختار. وقد استعان البحث بالمنهج التحليلي الذي يستقصي الظاهرة ويتابع عناصرها ومشكلاتها ويسعى لتحليلها والخروج منها باستنتاجات وأحكام تعلل طبيعة الظاهرة وحضورها.

وقد اعتمدنا في دراستنا على النسخة التي حققها محمد أبو الفضل إبراهيم لديوان النابغة وشروحه، واقتصر التطبيق على مختلف المشاهد الاستطرادية في ديوان الشاعر، واقتضت الضرورة في بعض الأحيان اختيار بعض المشاهد دون غيرها أثناء التحليل نظرًا لتوفر بعض الظواهر الأسلوبية فيها دون الأخرى.

وقد أفاد البحث من بعض المصادر القديمة التي أصّلت لبعض المفاهيم النحوية والبلاغية منها: دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني، الصناعتين لأبي هلال العسكري، مفتاح العلوم للسكاكي، الخصائص لابن جني، العمدة لابن رشيق القيرواني ... وغيرها من المصادر التراثية

الهامة، كما استفاد البحث أيضًا من بعض الدراسات والمراجع الحديثة منها: كتاب لغة الخطاب الشعري عند جميل بثينة دراسة أسلوبية بنائية لـ (فاضل أحمد القعود) وكتاب المفاتيح الشعرية قراءة أسلوبية في شعر بشار بن برد لصاحبه (يادكار لطيف الشهرزوري)، أضف إلى ذلك كتاب ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل لعصام شرتح وكتاب الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري لـ (علي البطل) ... وغيرها من المراجع التي أنارت دربنا في الدراسة.

وتبعًا لمقتضيات البحث حاولنا تقسيم الدراسة إلى خطة منهجية تحدد مسار البحث نظرًا لغنى المشهد الاستطرادي في شعر النابغة بالظواهر الأسلوبية التي يصعب الإحاطة بها فجاءت الدراسة موزعة على أربعة فصول مسبوقة بمدخل ومقدمة تتلوها خاتمة.

- أما المدخل فقد جمعنا فيه بعض الجوانب عن حياة النابغة الشاعر التي جمعت بين حياة البادية في كنف قبيلته ذبيان حينًا، وبين حياة التحضر التي عاشها في كنف الغساسنة والمنادرة حينًا آخر، ومع تلك الحياة التي عاشها أبدع الشاعر قصائد رائعة في أغراض مختلفة.
- وأما الفصل الأول فجاء فصلا تمهيديا للدراسة عنوناه بـ: الاستطراد في الشعر الجاهلي تطرقنا فيه للحديث عن مفهوم الاستطراد عند القدماء والمحدثين، وأنواع الاستطراد وموضوعاته، ونظرا للإلتباس الذي وقع بين مصطلح الاستطراد وبعض ألوان البديع خصصنا عنصرا في هذا الفصل عرضنا فيه بعض آراء النقاد حول الاستطراد وبعض ألوان البديع مثل: حسن التخلص والاعتراض ...
- وفي الفصل الثاني وقفنا عند جماليات الأسلوب القصصي في المشهد الاستطرادي عند النابغة الذبياني. وذلك لما لامسنا من أسلوب الحكي أو السرد الذي تخلل بعض المشاهد الاستطرادية في شعر النابغة.
- أما الفصل الثالث فقد خصصناه لتجليات التناص في المشهد الاستطرادي عند النابغة حاولنا استجلاء دلالاته المختلفة من خلال التركيز على ثلاث عناصر هي: التناص مع

القصص الديني، التناص مع القصص الشعبي. وأخيرًا تجليات الملمح الأسطوري في قصص الحيوان وصور المرأة ودلالتها.

- وبحثنا في الفصل الرابع والأخير شعرية اللغة في مشاهد الاستطراد عند النابغة عالجنا فيه شعرية الإيقاع وشعرية الانزياح التركيبي من خلال ثلاث ظواهر هي (التقديم والتأخير الاعتراض، الحذف) والانزياح البياني في (التشبيه والكناية)، وركزنا من خلال دراسة هذه العناصر على تبيان المشاعر الكامنة في نفس الشاعر وراء تلك الانزياحات.

وقد حاولنا في كل الدراسة أن نربط كل ظاهرة أو سمة أسلوبية بأبعادها الدلالية التي يمكن أن تؤول إليها، حيث اخترنا لكل ظاهرة أسلوبية مجموعة من النماذج وقد حاولنا الاختصار والتركيز قدر الإمكان. وأخيرًا جمعت الخاتمة أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

وقد واجهتنا في إنجاز هذا البحث جملة من الصعوبات منها قلة الدراسات النقدية التي تناولت لغة الشعر عند النابغة الذبياني بالمناهج النقدية المعاصرة، خاصة الأسلوبية منها، أضف إلى ذلك صعوبة لغة المشهد الاستطرادي التي أجهدتنا خاصة في الممارسة التطبيقية للوصول إلى مقاصد الشاعر ودلالته، دون أن ننسى غنى المشهد مما نجم عنه صعوبة معالجته أسلوبياً، إذ أن كل فصل من هذه الدراسة يصلح لأن يكون بحثًا مستقلاً بذاته، إلا أن هذه الصعوبات لم تحط من عزيمتنا وإصرارنا على استكمال هذا البحث المتواضع الذي لا نزعم فيه لأنفسنا الكمال لأن الكمال لله عز وجل.

وختامًا لا يسعنا إلا أن نتقدم بجزيل الشكر والتقدير للأستاذ الدكتور **عمار ويس** الذي لم يبخل علينا بنصائحه وتوجيهاته طيلة مسيرة بحثنا فغمرنا بلطفه وحسن رعايته وشملنا بكرم توجيهه فجزاه الله عنا خير الجـزاء.

كما لا يفوتنا أن نتقدم بفائق الشكر والامتنان إلى أعضاء لجنة المناقشة الذين شرفونا بقراءة هذا البحث، ونستسمحهم عذرًا على ما تكبدوه من عناء أثناء القراءة، ونشكرهم على تصويب ما جاء فيها من نقص وتقصير.

مدخل: أضواء على حياة الشاعر النابغة الذبياني

1. التعريف بالنابغة الذبياني

أ. اسمه وكنيته.

ب. نشأته وحياته.

ج. صفاته.

2. النشاط السياسي للنابغة.

3. الموضوعات الشعرية عند النابغة.

1. التعريف بالنابغة:

أ. اسمه وكنيته:

هو«زياد بن معاوية بن ضباب بن جابر بن يربوع بن غيظ بن مرة بن عوف بن سعد بن ذبيان، ويكنى أبا أمامة»[1]. وقيل أنه سمي النابغة لأنّه لم يقل شعرا قط حتى صار رجلا، وساد قومه فلم يفجأهم إلا وقد نبغ عليهم بالشعر بعدما كبر فسمي النابغة[2]. وكان من أحسن الشعراء ديباجة شعر، وأكثرهم رونق كلام، وأجزلهم بيتا، وكان شعره كلاما ليس فيه تكلف[3].

إذا عدنا للحديث عن تاريخ مولده نجد أن مؤرخي الأدب قد اختلفوا في تعيين تاريخ محدد لمولد النابغة، وإن كان هناك اختلاف حول تاريخ الميلاد، فإنهم يجمعون على أنه توفي حوالي 608م، وأنه كان هرما[4].

عرف عن النابغة أنه نشأ في قومه ذبيان وكانت منازلهم بين الحجاز وتيماء[5]. وقد كان شاعرا مطبوعا كريم اللفظ، له شهرة ذائعة بين القبائل، وقد اشتهر في الأسواق الشعرية ومنها سوق عكاظ كشاعر وناقد، حيث كانت تضرب له قبّة من أدم ويحتكم إليه الشعراء فيقضي بينهم وكانت كل أحكامه مقبولة تنم عن ذوق شعري رفيع.

---

[1]- ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، دار الكتب،بيروت، لبنان،ط2 ،1988، ص51/أحمد الأمين الشنقيطي شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها،حققه وأتم شرحه محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية ،صيدا ، بيروت، لبنان 2010 ، ص219.

انظر: أبي زيد القرشي: جمهرة الشعار العرب، حققه وشرحه: علي محمد البجاوي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع 1981 ،ص71.

[2]- النابغة الذبياني: الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ص13.

[3]- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة،ج1 ، 2006 ،ص156 .

[4]- إيليا حاوي: النابغة سياسته وفنه، دار الثقافة ،بيروت، لبنان، 1970، ص15.

[5]- النابغة الذبياني: الديوان، ص5.

ب. نشأته وحياته:

عاش النابغة الذبياني في بيئة صحراوية بدوية «إذ كان عرب الشمال بدوًا يقيمون بالصحراء ويكثرون من الرحلة، وقليل منهم يسكنون المدن والقرى الصغيرة، ومن أشهر مدنهم مكة، ويثرب والطائف. أما البدو فكانوا يعيشون جماعات في منازل يختارونها من الصحراء، وتربط كل جماعة أواصر الدم والنسب وهذه الجماعة تعرف بالقبيلة»[1]. وهي الوحدة التي بُني عليها النظام الاجتماعي في الجاهلية.

يشير محمد زكي العشماوي إلى أن نظام القبيلة هو الأصل في المجتمع البدوي الجاهلي وأهلها يرتبطون فيما بينهم برباط القرابة والدم ويخضعون إلى رئيس واحد وهو غالبا أكبر أعضاء القوم سنا، وهو صاحب الكلمة والمشورة فيها، ويتم اختياره اختيارا ديمقراطيا[2]، وعلى أساس أنه «من أقدر الجماعة وأكبرهم سنّا وأكثرهم تجربة، وأقدرهم على تزعم شؤون القبيلة، وأن يكون راجح التفكير شجاعا»[3]. وقد كان التعصب القبلي من أهم القوانين التي تحكم الفرد، ولذلك كثرت الحروب بينهم لكثرة الأحقاد والعداوات، وبما أن الشاعر ينتمي إلى قبيلته وهو جزء لا يتجزأ منها فعليه أن يقف إلى جانبها ويناصرها وأن يقصر «فنه وبيانه على خدمة القبيلة فتراه آنا واعظا يبصرها مواقع الزلل ويرشدها إلى الحياة الجادة، ويبذل لها النصيحة الخالصة وهو المشهور بنضج الفكر وسداد الرأي، فإذا أبت القبيلة إلى مخالفته واللجاج فيما ذهبت إليه، لم يعد أمامه سوى الانصياع لرأيها والسير في طريقها ولو رآه خطأ»[4]. فالشاعر يجب أن يكون دائما مناصرا لقبيلته ظالمة أو مظلومة.

كان هذا حال النابغة الذبياني مع قبيلته ذبيان فإنّه «لم يأل جهدا في أن يمحض قومه

---

[1]- عمر الدسوقي: النابغة الذبياني، دار الفكر العربي، ط4 ،1966 ،ص42 .

[2]- محمد زكي العشماوي: النابغة الذبياني، دار المعارف، مصر، ط2، ص129-بتصرف-

[3]- المرجع نفسه، ص129.

[4]- عمر الدسوقي: النابغة الذبياني، ص48 ،49.

النصح إذا ما احتاجوا إليه، وأنه كان يعظمهم في كثير من أمورهم، ويريهم سبيل الرشاد كما رآهُ يحرضهم على القتال تارة، ويثبطهم عنه تارة أخرى، ويدلهم على قوة عدوهم وشدة بأسه إلى غير ذلك من الأمور التي تعنى بها القبيلة، ولا سيما إذا كانت في حروب متتابعة مع غيرها كما كان حال ذبيان زمن النابغة»[1].

هكذا كان النابغة الشاعر المتصل دوما بقبيلته، وهو الذي دوّن في شعره الكثير مما مر به قومه «من أحداث في غاراتهم على ديار الغساسنة، وأسرهم في حروبهم مع عبس وحرب داحس والغبراء»[2]. فهو شاعر متفرد له من المقومات الشعرية ماجعله يتميز عن غيره من شعراء القبائل وهذا الامتياز في شعر النابغة وفي شخصيته يرجعه زكي العشماوي إلى سياسته، حيث كانت له«سياسة واضحة مرسومة لها مقوماتها التي تختلف تماما عن سياسة غيره من شعراء القبائل الآخرين»[3].

وقد أقام النابغة هذه السياسة على مبادئ أساسية أهمها الدعوة إلى السلم، حيث كان يسعى إلى أن يحقق لقبيلته وعشيرته ما تريد، لكن عن طريق السلم أولا، ولعلّ خير دليل على ذلك أنه كثيرا ما كان يجتهد للمحافظة على حلفاء لقبيلته، لأنّه يدرك «حقيقة الحلف وثمرته في المجتمع القبلي، وليس أبلغ من إدراك النابغة لمعنى الحلف من بكائه المرير وحزنه الأليم عندما يرى انفصال بني عبس عن ذبيان وعند ما يرى غطفان قد انقسمت على نفسها، ولم تعد كما كانت وحدة متماسكة وقوة رهيبة تخافها القبائل وتحسب حسابها»[4].

كما حاول أن ينصح قومه أكثر من مرة بضرورة التمسك بحلف بني أسد من أجل المحافظة على قوتهم وتماسكهم لأنهم حالفوهم وناصروهم في الكثير من المواقف، فهم أحلاف أقوياء

---

[1]– المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2]– موزة بنت هلال آل نهيان: بحث في اعتذاريات النابغة الذبياني، دار الكتب الوطنية، المجمع الثقافي، أبو ظبي، 2003، ص18.

[3]– محمد زكي العشماوي: النابغة الذبياني، ص172.

[4]– موزة بنت هلال: بحث في اعتذاريات النابغة، ص20.

ولذلك لا يجب التنكر لهم والتخلي عنهم وفي هذا يقول النابغة[1]:

قالت بنو عامرٍ خالُوا بَنِي أَسَدٍ يا بُؤْسَ للجهلِ ضَرّارًا لأَقوامِ*

يَأْبَى البَلاءُ فلا نَبْغِي بهم بَدَلاً ولا نُرِيدُ خِلاءً بعد إحكامِ

لهذا فقد رفض كليًا عرض بني عامر التي حاولت الوقيعة بين بني أسد وذبيان، وأنها مستعدة للصلح إذا نقضت ذبيان حلفها مع بني أسد ولذلك قال[2]:

فصـالِحُونا جميعـاً إنْ بَـدَا لكم ولا تقـولوا لنا أمثالَهَـا عـامِ

إنِّي لَأَخْشَى عليكمْ أن يكونَ لكمْ مِن أَجْلِ بَغْضَائِهم يومٌ كأيامِ

فالسياسة التي التزمها النابغة سياسة دقيقة هدفها الأساسي هو المحافظة على قوة قبيلته واستقلاليتها.

ج. صفاته:

من أهم الصفات التي ذكرها الرواة حول شخصية النابغة الذبياني أنه «كان حسن السيرة مهيب المنظر، له ظفيرتان تتدليان على كتفيه، وأنّه كان يعيش عيشة مترفة، ويقتني التحف الثمينة والخيول والنوق العتاق، وله عبيد وإماء، ويأكل في صحاف الفضة»[3].

وقد جاء في شعره ما يدل على هذا الثراء الذي حباه به الغساسنة والمنادرة يقول[4]:

وإنّ تـلادِي إنْ ذَكَـرْتُ وشِكّتِي ومُهْرِي وما ضَمَّتْ لَدَيَّ الأَنَامِلُ**

حِبَاؤُكَ، والعِيسُ العِتَاقُ كأتَـها هِجانُ المها تُحْدَى عليها الرَّحَائلُ

---

[1]- النابغة الذبياني: الديوان، ص82.

*خالوا بني أسد: أي فارقوهم واقطعوا حلفهم، يقال: خاليته مخالاة وخلاء، إذا فارقته وتاركته- وقوله: يأبى البلاء: أي يمنع من مفارقتهم بلاؤهم عندنا، أي معرفتنا بما جرّ بنا منهم- وقوله: ولا نريد خلاء بعد إحكام : أي لا نريد مفارقتهم ونقض حلفهم بعد أن أحكمنا الأمر بيننا وبينهم.

[2]- النابغة الذبياني: الديوان، ص82 .

[3]- موزة بنت هلال: بحث في اعتذاريات النابغة الذبياني، ص28.

[4]- النابغة الذبياني: الديوان، ص119.

**حباؤك: أي عطاؤك وهبتك- العيس: البيض من الإبل وهي أكرمها- المها: بقر الوحش- هجان: بيضها.

ومما أثر عن النابغة من صفات أيضا أنه كان «سياسيا محنكا وصاحب عقل راجح ومنطق محكم محبوك ولسان لبق وصاحب كياسة وفطنة، الأمر الذي أهله ليكون حكما للمختصمين من قومه ولسان دفاع يكافح عن مصلحة أهله إزاء بقية القبائل العربية»[1].

كما اشتهر أيضا بالرزانة والحكمة، واستطاع بهذه الأخلاق الكريمة أن يتبوأ بين قومه منزلة رفيعة فهو مقصدهم في الشدائد، وهو الشفيع المستجاب الكلمة لدى الملوك، وهو الذي يشير عليهم بالرأي الصائب فيستمعون لقوله، ولقد تمكن بفضل سجاياه من أن ينزله الغساسنة منزله الأخوة، وأن ينادمهم ويسمر معهم، ويحضر مجتمعاتهم ومحافلهم في أعيادهم، واستطاع أن يأسر قلب النعمان بن المنذر، وأن يكون له صديقا »[2]، وهذا يدل على أن النابغة كان يتمتع بمنزلة عظيمة والمكانة بين القبائل والملوك اكتسبها من كونه رجل سياسة من جهة، ومن قوة شعره من جهة أخرى، وهذا ما جعل بعض الحساد يكنون له الحقد والضغينة ويحاولون الإيقاع به في العديد من المرات.

2. النشاط السياسي للنابغة:

أ. اتصال النابغة بالنعمان بن المنذر:

اتصل النابغة الذبياني بالنعمان بن المنذر أبو قابوس ملك الحيرة، وكان لهذا الاتصال أثر كبير في شعره، سواء من ناحية الأغراض التي خاض فيها، أو من ناحية المعاني، وقد سبق هذا الاتصال اتصال النابغة بعمرو بن هند، وقد امتازت الحيرة في عهده بأن صارت مقصدا لشعراء البادية فوفد عليه شعراء كثيرون منهم النابغة.

أما النعمان بن المنذر فلا يكاد يذكر في التاريخ إلا مقرونا باسم النابغة الذبياني، إلاّ أن

[1]- هند بن صالح، إبراهيم بن صالح: الشعر الجاهلي (عنتر، الخنساء، النابغة)، دار محمد علي للنشر، ط2، 2001، ص66.

[2]- موزة بنت هلال: بحث في اعتذاريات النابغة الذبياني، ص28.

الدارسين لم يحددوا لنا بدقة سنة توليه ملك الحيرة وكل ما ذكروه أن حكمه كان تقريبا «يقع بين سنتي 580م-585م»[1]، ومما اشتهر به النعمان بن المنذر محبته للأدب والشعراء، وكان في مدة حكمه خير راع لهما، ولذلك وفد إليه النابغة فقربه منه وكان مفضلا عنده، فعاش النابغة حقبة من عمره في حاشية النعمان ينادمه ويحضر مجالس أنسه ولهوه، ويرى أشياء كثيرة لم يكن ليراها لوعاش في البادية طول حياته، وقد كان للحياة التي عاشها مع النعمان أثر كبير في شعره.

غير أنّ صفو الحياة بين النابغة والنعمان لم يلبث أن تعكر فغضب الملك على الشاعر، وقد اختلفت آراء الدارسين في تفسير أسباب هذا الغضب، ولعل أقربها أن النابغة رأى زوجة النعمان «متجردة فوصفها، وتغزل بها غزلا حسيا يذكر مفاتنها، وقيل إن النابغة استطال على الأمير واجترأ على هجوه، وقيل إنّ خصوم النابغة نفسوا عليه منزلته عند الأمير، فأوغروا عليه صدره، ورموه بما لم يقل وما لم يفعل، فخاف الشاعر ولاذ ببلاط الغساسنة خوفا من انتقام النعمان»[2]، ولهذا كان من الطبيعي أن يثور النعمان ويشتد غضبه لعلاقة النابغة بالغساسنة ومدحهم والتقرب منهم ولكن رغم تقلب النابغة في نعيم بني غسان، إلا أنه لم ينس ارتباطه بأبي قابوس، فأخذ يزاوج في شعره بين مدح الأمير الغساني والاعتذار للنعمان، إلى أن جاءت الفرصة السانحة حينما شفع للنابغة عند أبي قابوس رجلان من بني فزارة صحبا الشاعر متخفيا إلى الحيرة.

جاء في الديوان: «وكان النابغة قد قدم مع منظور بن زبّان وسيّار بن عمرو الفزاريّين، وكانا قد وفدا على النعمان فضرب عليهما قبّة ليختص بهما مع قينة، فجعلا لا يؤتيان بشيء، إلا بدآ بالنابغة فقالت للنعمان: إنّ معهما شيخا لا يؤتيان بشيء إلا بدآ به، ثم دسّا إلى قينة بثلاثة أبيات من أول قوله: يا دار ميّة بالعَلياء فالسّند. فلما سمعهن قال: هذا شعر علوي، هذا شعر

[1]- محمد زكي العشماوي: النابغة الذبياني، ص79.

[2]- غازي طليمات، عرفان الأشقر: الأدب الجاهلي، قضاياه أغراضه، أعلامه، فنونه، دار الفكر، بيروت، لبنان، ص334.

النابغة، ثم قبل شعره، وعفا عنه وأكرمه»[1].

وقيل أيضا إن السبب الأول لعودة النابغة لبلاط الحيرة أنه «سمع بمرض النعمان فقفل راجعا إلى الحيرة بعد أن مهد لهذه العودة باعتذارياته التي أسرت قلب النعمان إلا أن عودته لم تدم طويلا فقد غضب كسرى على النعمان ودبر أمر قتله، مما جعل النابغة يعود إلى ديار قومه»[2].

والحقيقة أن القطيعة التي وقعت بين النابغة والنعمان قد أسفرت عن قصائد رائعة جادت بها قريحة الشاعر رغبة منه في تبرئة نفسه من الوشايات التي ألصقت به، حيث «افتن النابغة في تجويد هذه القصائد حتى غدا رائد هذا الفن والسابق إليه في الشعر الجاهلي»[3]، ويرى صلاح رزق أن شعر الاعتذار الذي صدر عن النابغة كان يصدر عن «نفس أبية لا ضعة فيها، بل إنّ إباءها هو الذي قادها إلى الاعتذار، ذلك لأنّ الإنسان العفّ العارف بالجميل المنتمي إلى أصول عريقة وأرومة طيبة تقدر معاني الإخاء والشّمم والوفاء والرفعة والشرف، يؤلمه أن يتهم بما لم يأت من أفعال تنأى به عن تلك الصفات الأخلاقية السامية والشيم الرفيعة»[4]، ومن أشهر اعتذارياته ما جاء في البائية[5]:

---

[1]– النابغة الذبياني: الديوان، ص29./ ابن قتيبة:الشعر والشعراء،ج1، ص165،166. حيث جاء: «ودسّ النابغة أبياتا من قصيدته :يا دار ميّة بالعلياء فالسّند، وهي:

–نبئت أن أبا قابوس أوعـدني	ولا قـــرار على زأر من الأسد
مهلا فداء لك الأقوام كلهم	ومـــا أثمرُ من مـــال ومن ولد
فلا لعمر الذي مسّحتُ كعبته	وما أريق على الأنصاب من جسدِ
ما إن بدأت بشيء أنت تكرههُ	إذن فلا رفعت سوطى إلى يدي

فلما سمع النعمان الشعر أقسم بالله إنه لشعر النابغة وسأل عنه فأخبر أنه مع الفزاريين وكلّماه فيه فأمّنه».

[2]– ماهر عبد الغني كريم: الشواهد النحوية في شعر النابغة الذبياني، مطبعة الأمانة، ط2، 1955، ص9.

[3]– صلاح رزق: الشعر الجاهلي: السياق، الملامح، أهم القضايا، أبرز الأعلام، دار غريب للطباعة والنشر، 2005، ص273.

[4]– المرجع نفسه، ص273.

[5]– النابغة الذبياني: الديوان، ص72.

-أَتَانِي- أَبَيْتَ اللَّعْن- أنك لمتَنِي وتِلك التي أَهْتَم منها وأَنْصَبُ
فَبِتُّ كأنّ العـائداتِ فَرَشْنَنِي هَراسًا به يُعْلَى فِراشِي ويُقْشَبُ*
حلَّفْتُ فلم أتركْ لنفســكَ رِيبَةً وليس وراءَ الله للمرءِ مَذْهَبُ
لَئِنْ كنتَ قد بُلِّغتَ عَنِّي خيانَةً لمبْلِغُك الواشِي أغَشُّ وأكذبُ

هكذا كانت اعتذاريات النابغة من روائع الشعر العربي التي جعلت منه إمام شعر الاعتذار ورائده في العصر الجاهلي.

والحقيقة التي يمكن أن نشير إليها -وقد سبقنا- في الإشارة إليها دارسون آخرون -هي أن قصة المتجردة قصة غريبة وغير منطقية ،خصوصا ونحن نعلم ما كان يميز العقلية العربية في الجاهلية من الحرص على صورة المرأة الشريفة وعدم جعل مفاتنها عرضة للشعراء، لذلك فمن غير المعقول أن يطلب النعمان من شاعره -مهما تكن درجة القرابة بينهما- أن يصف جمال امرأته، فالغيرة أمر طبيعي عند عرب الجاهلية، وفي هذا الصدد يقول عبد الفتاح عبد المحسن الشطي:«ولهذا فنحن لا نقبل بسهولة أو بصعوبة أن يستوصف الأمير النعمان شاعره النابغة زوجته. بل إنّ مطلع القصيدة الدالية نفسه يكذب الخبر ابتداء، فالنعمان لا يطلب من شاعره مطلقا مهما بلغت درجة الصداقة بينهما أن يصف المتجردة في شعره مع ما هو معروف عن صفاته الشخصية من صعوبة في التعامل»[1].

وربما جعلنا هذا الأمر نقول إن الأبيات الأولى من قصيدة المتجردة هي للنابغة، أما الأبيات الأخرى الداعرة أو التي تنطوي على أمور لا أخلاقية، فهي ليست للشاعر وذلك لما اشتهر به من العفة والجد في شعره، ودليل ذلك هو أن هذه الأبيات هي الوحيدة في شعر النابغة أو احتوى عليها ديوانه، وهذا الرأي هو ما أشار إليه أيضا عمر الدسوقي حين قال: «ويظهر أن شانئيه قد وجدوا الفرصة مواتية فزادوا في هذه القصيدة بعض الأبيات الداعرة التي نجزم بأن النابغة لم يقلها لما

* الهراس: الشوك- يقشب: يجدد ويتعاهد بالشوك- العائدات.: وهن الزائرات في المرض، لأنه جعل نفسه كالسقيم لشدة ما به من قبل النعمان.

[1]- عبد الفتاح عبد المحسن الشطي: شعراء إمارة الحيرة في العصر الجاهلي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 1998، ص194.

اشتهر به من العفة والحنكة السياسية والجد في شعره، وأغلب الظن أن اليشكري وكان يهيم بالمتجردة حبا هو الذي دس هذه الأبيات ورواها للنعمان»[1].

يظهر من خلال هذا القول أن الدسوقي يشير إلى شخص آخر ويرى أنه السبب في غضب النعمان على النابغة. وهذا ما يجعلنا نستبعد الرأي القائل بأن النعمان قد طلب من النابغة أن يصف له زوجته المتجردة فوصفها بأبيات داعرة، وهذا ما أدى إلى غضب النعمان على شاعره وحدوث القطيعة بينهما. وقد تحدث عمر الدسوقي في كتابة "النابغة الذبياني" عن سبب آخر رأى أنه سبب وجيه في انفصال النابغة عن ولي نعمته، هو أن الشاعر قد اتهمه بعض الوشاة بأنّه لم يكن مخلصا للنعمان، ولو كان كذلك لمدحه وأثنى عليه في الكثير من المواقف، لكنه عزف عن ذلك ترفعا أو أنفة، أو لأنّه لم يكن يراه أهلا للمدح، في مقابل ذلك فقد قصر مدائحه كلها على الغساسنة، وقد شجعهم على ذلك صمت النابغة وعدم ثنائه على النعمان[2].

وقد أورد الدسوقي أبياتا للنابغة الذبياني فيها إشارة إلى أولئك الواشين الذين كانوا السبب في إحداث القطيعة بين الشاعر والنعمان يقول النابغة[3]:

لَئِنْ كنتَ قد بُلِّغْتَ عَنِّي خِيَانَةً لمبْلِغُكَ الواشِي أَغَشُّ وأكذَبُ
ولــكنني كنتُ امْرَأً لِيَ جانبٌ مِن الأرضِ فيه مَسْتَرَادٌ ومَذْهَبُ
مُلـُوكٌ وإخوانٌ إذا ما أتيــتُهم أُحَكَّـمُ في أموالِهِـــم وأُقَــرَّبُ
كَفِعْلِكَ في قومٍ أراكَ اصطنعتَهم فلم تَرَهُمْ في شُكرِ ذلك أَذْنَبُوا

ولعلّ هذه الأسباب وأخرى هي التي وسعت فجوة الغضب وأوغرت صدر النعمان حقدا على النابغة، حيث هرب هذا الأخير تاركا كل ما وهبه له النعمان من منح وعطايا[4].

والمؤكد فعلا أن هناك بعض الواشين الذين كانوا يحقدون على النابغة، وهم الذين ساهموا في إحداث القطيعة بينه وبين النعمان، ولم يكن النابغة ليستطيع أن يتجاهل هذا الأمر، بل عمل

[1]- عمر الدسوقي: النابغة الذبياني، ص171 ،172 .
[2]- المرجع نفسه، ص173 ، 174 - بتصرف-
[3]- النابغة: الديوان، ص72-73. نقلا عن: عمر الدسوقي: النابغة الذبياني، ص174.
[4]- عمر الدسوقي: النابغة الذبياني، ص174- بتصرف-

جاهدا على تبرئة نفسه وكسب ود الصديق مرة أخرى، فدافع عن نفسه دفاعا مجيدا بما وسعه الشعر والمنطق إلى أن عفا عنه النعمان وعاد إلى بلاطه من جديد وحظي برضاه ونائله الغَمْر[1]. وما اعتذار النابغة لصاحبه إلاّ دليل على أخلاقه وشيمه فهو لم يرد أن يتنكر لولي نعمته، حيث خصه بقصائد اعتذارية أسست لظهور فن الاعتذار في الشعر العربي. حيث أصبح ينسب إليه هذا الفن الذي يعمل على إصلاح النفوس وإعادة الصفاء إليها مرة أخرى.

ب. النابغة والغساسنة:

اتصل النابغة بالغساسنة وهي الدولة التي كانت مجاورة للبزنطيين «فاندمجت عندهم ثقافات اليونان والرومان والعرب ونمت عندهم حضارة عربية هي مزيج من كل هذه العناصر، وانعكس أثر هذه الثقافات المتنوعة على المستوى الحضاري لدولة الغساسنة»[2]، وقد كانت الحروب والصراعات محتدمة بين غسان والحيرة، ومع بعض القبائل المجاورة كقبيلة بني ذبيان أو بني أسد وهذا ما جعل النابغة شديد الحرص على علاقته بالغساسنة، وذلك للمحافظة على مصالح قبيلته لأنّها كانت مرتبطة أشد الارتباط بملوك غسان «وما يعرضّها هذا القرب من احتكاك دائم وهجوم يكاد يكون متوقعا بين وقت وآخر»[3].

أعجب النابغة بقوة الغسانيين ومهارتهم الحربية، وقد أشاد بذلك في العديد من القصائد من ديوانه، وكان عددها –حسب زكي العشماوي– «عشر قصائد، وجه بعضها إلى عمرو بن الحارث الغساني»[4]، حيث كانت «ست قصائد موجهة إلى النعمان بن الحارث، وثلاث إلى عمرو بن الحارث، وواحدة غير موجهة إلى أمير بعينه، ولكنها موجهة إلى غسان»[5].

اتصل النابغة بدولة الغساسنة بعد أن حدثت القطيعة بينه وبين النعمان بن المنذر، حيث

---

[1]– شوقي ضيف: العصر الجاهلي، دار المعارف، ط8، ص271 ،272 –بتصرف–

[2]– عبد الفتاح عبد المحسن الشطي: شعراء إمارة الحيرة، ص197.

[3]– المرجع نفسه، ص196.

[4]– محمد زكي العشماوي: النابغة الذبياني، ص33.

[5]– المرجع نفسه، ص35.

وجد عمرو بن الحارث ملكا عليها، فأحسن ضيافته، مما جعل الشاعر يسارع إلى مدحه بقصائد يمجّد فيها بطولة الغساسنة وشجاعتهم وبراعتهم في الحروب، ولا عجب في ذلك فقد كان النابغة «وثيق الصلة بالغساسنة يزورهم، ويثني عليهم ويتقبل هداياهم، ويشفع لقومه عندهم، وينصحهم إذا ما تأزمت الأمور بينهم وبين قومه وأحلافهم، ممن يرى أن مغبّة الحملة هزيمة لهم»[1]، وقد تحدث الشاعر في إحدى قصائد الديوان عن جيوش الغساسنة مصورا شدة تنظيمهم قال[2]:

وأَضْحَى سَاطِعاً بجبالِ حِسْمَى دُقاقُ التُّرْبِ مُحْتَزِمَ القتام*
فَهَمَّ الطَّالِبُــونَ ليَطْلُبُــوه وما رامُوا بذلك مِن مَرامِ
إلى صَعْبِ المَقَادَةِ ذِي شَرِيسٍ نَـمَاه في فُرُوعِ المجْدِ نــامِ
أَبُــوه قبلَــه وأبــوه أَبِيــهِ بَنَـوْا مجْدَ الحَـيَاةِ على إِمَامِ
فَدَوَّخْتَ العِراقَ، فكلُّ قَصْرٍ يُجَــلِّلُ خَنْـدقٌ منه وحــامِ
ومــا تَنْفَكُّ محْلُولاً عـُراهــا على مُتَنَاذَرِ الأَكْلاءِ طَامِ

هكذا أمضى النابغة الذبياني ردحا من الزمن وهو في كنف ملوك غسان يمدحهم ويثني على قوتهم وبأسهم في الحروب وكان يطمع من كل ذلك إلى تحقيق نوع من الاستقرار لقبيلته، ولذلك عمل على طلب الود والتفاهم مع بني غسان.

وإذا كنا قد أشرنا سابقا إلى جملة من الأسباب التي أدت إلى انفصال النابغة عن ملك الحيرة النعمان بن المنذر، فإنّ الحديث يُوجب علينا الإشارة إلى جملة من الأسباب التي أدت إلى مغادرة النابغة بلاط الغساسنة وعودته إلى كنف ملك الحيرة مرة أخرى.

من خلال تصفحنا لبعض آراء القدماء والمحدثين في هذا الموضوع، وجدناها تتنوع وتكثر

[1]- عبد الفتاح عبد المحسن الشطي: شعراء إمارة الحيرة، ص204.

[2]- النابغة الذبياني: الديوان، ص136 ، نقلا عن عبد الفتاح عبد المحسن الشطي شعراء إمارة الحيرة، ص210-211.

* قوله: أضحى ساطعا: أي أضحى الغبار قد سطع وارتفع بجبال حسمى لكثرة ما تثير الخيل- وقوله: محتزم القتال: أراد أن حسمى قد أحاط به القتام، فصار له كالحزام- ذي شريس: أي قوي على أعدائه- وقوله: نماه في فروع المجد نام: أي رفعه إلى أعالي المجد، وفروع كل شيء: أعاليه- فدوّخت العراق: أي ذللت أهله وقهرتهم- وقوله: يجلّل خندق منه: أي يغشى ويحاط به- الحامي: ما يحميه ويمنع منه- الأكلاء: جمع كلأ- الطامي: المرتفع، وأراد به كثرة الخصب.

منها أن النابغة لم يلق حظوة وتبجيلا عند خليفة النعمان السادس أبو بكر حجر الثاني، لأنّه حديث السن والنابغة شيخ كبير، فلم تتجاور نفساهما[1]. والسبب الثاني أن النابغة قد رأى أن الفرصة سانحة للعودة إلى النعمان بن المنذر، لأنّه علم بمرضه، وكان يطمع في أن يصفح عنه ويعيد إليه ثروته، إذا أقبل بعد القطيعة الطويلة وبعد أن ملأ الدنيا بشعره يعتذر إليه، ويتنصل مما رمي به زورا وبهتانا، وهو في ظل الغساسنة يتمتع بسطوتهم ونعيمهم[2].

والسبب الثالث، وهو السبب الذي دفع بالنابغة إلى مغادرة بلاط النعمان بن المنذر، وهو نفسه الذي دعاه إلى العودة، وبالتالي مغادرة بلاط أصدقائه أمراء بني غسان هو خوفه أن ينقلب النعمان بن المنذر حليف بني ذبيان على قبيلة النابغة، وقد آلمه استمرار النابغة في مديح أعدائه الغساسنة، فالموقف إذن كان موقفا سياسيا ولم يكن موقفا شخصيا[3].

مهما تعددت الأسباب التي أدت بالنابغة إلى المغادرة وترك بلاط الغساسنة والعودة إلى بلاط ملك الحيرة، فإنّ عمر الدسوقي يشير إلى أن الشاعر «ودّعهم وداعا رقيقا ينم عن نفس معترفة بالجميل»[4]. يقول النابغة في مدحه لغسان حين ارتحل راجعا من عندهم[5]:

لا يُبْعِدُ اللهُ جِيرانـــاً تركتُهُمُ مثل المصَـابِيحِ تَحْلُو ليلَةَ الظُّـلَمِ
لا يَبْرَمُونَ إذا ما الأُفْقُ جَلَّلَه بَرْدُ الشِّتـــاءِ مِنَ الأَمحَالِ كالأَدَمِ*
همُ المُلُوكُ وأبْنَاءُ المُلُـوكِ لهم فَضْلٌ على الناسِ في اللَّأواءِ والنَّعَمِ
أحلامُ عادٍ، وأجسادٌ مُطَهَّرَةٌ مِن المعَـقَّة والآفَـــاتِ والإِثـَمِ

إذن فالأمر كله راجع إلى أسباب سياسية محضة، وهي حرص الشاعر على قبيلته وعلى

[1]- عمر الدسوقي: النابغة الذبياني، ص187- بتصرف-
[2]- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها- بتصرف-
[3]- شوقي ضيف: العصر الجاهلي، ص277- بتصرف-
[4]- عمر الدسوقي: النابغة الذبياني، ص187- بتصرف-
[5]- النابغة الذبياني: الديوان، ص101.

* الأدم: يريد لا يبخلون إذا اشتدّ الزمان، وجلّل أفق السماء سحابا أحمر لاماء فيه، كأنه الأدم من حمرته، وأراد بالأدم الجلود الحمر- اللأواء والنعم: يريد أنهم يتفضلونعلى الناس في الشّدّة والرّخاء- اللأواء: شدّة الحال – وقوله: من المعقة: يريد عقوق الرحم.

مصلحتها، فكان اهتمامه بها يستدعى منه هذا التنقل بين النعمان بن المنذر وملوك غسان وبذلك استطاع أن يخرج قبيلته من اضطرابات كثيرة كادت أن تتعرض لها لو لا مهارة الشاعر، وقدرته على التعامل مع كل الأوضاع بحكمة وذكاء.

3. الموضوعات الشـعرية عند الـنابغة:

يعد النابغة الذبياني من شعراء الطبقة الأولى في العصر الجاهلي، وضعه ابن سلام الجمحي في المرتبة الثانية بعد امرئ القيس وقبل زهير والأعشى وهو ينتمي إلى «مدرسة المجيدين في الشعر المتأنقين في صوغه، وهم الذين لا يقولونه ارتجالا، وإنما يتعملون فيه ويقلبونه على وجوهه المختلفة وينقون منه الغث ويختارون له جيد اللفظ والمعنى»[1].

إن القارئ لديوان النابغة يجد أن شعره حافل بموضوعات متعددة، أبرزها المدح والاعتذار والرثاء والهجاء والوصف والغزل، وإن تعددت الأغراض في شعره فإنّ الدكتور زكي العشماوي يحصره في أقسام ثلاثة هي: «قسم قاله في علاقاته بملوك غسان، وقسم آخر في موقفه من النعمان بن المنذر ملك الحيرة، وقسم ثالث في علاقة قبيلته بقبائل العرب المحالفين لها أو الخارجين عليها»[2]، والملاحظ على هذه الأقسام أنها تدور حول حرص الشاعر على قبيلته وكيفية صيانتها من الحروب التي تهدد أمنها وسلامتها.

إذا كان العشماوي قد حدد هذه الأقسام في شعر النابغة من خلال ديوانه، فإنّه قد أشار أيضا إلى نقطة مهمة هي أنّه كان يتأمل أن يجد في ديوانه قسما رابعا يتغنى فيه الشاعر بنفسه وميولاته الفردية التي لم تخل منها دواوين الشعراء القدامى مثل: امرئ القيس وعنترة بن شداد وطرفة بن العبد... وغيرهم، إلاّ أنّ النابغة جعل شعره منصبا على قبيلته يقول: «ولكننا عندما نفتش في أشعار النابغة نجد غناء القبيلة هو الغناء الذي يتردد في جميع قصائده»[3].

---

[1]- عمر الدسوقي: النابغة الذبياني، ص203.

[2]- زكي العشماوي: النابغة الذبياني، ص175.

[3]- المرجع نفسه، ص178.

وإذا كان الشعراء القدامى عموما قد اشتهروا بوصف النساء والتغزل بهن، وكان امرؤ القيس قد تفرد بالسبق الزمني ومهد الطريق للشعراء من بعده لقول الشعر في ما ابتكره من معان وصور لم يسبق إليها، وإذا كان زهير قد برع وتفرد في شعر الحكمة، فإنّ النابغة قد أضاف إلى الشعر العربي عموما والشعر الجاهلي خصوصا فنا لم يعرف قبله هو فن الاعتذار الذي برزت من خلاله براعة الشاعر ومقدرته العجيبة على ابتكار المعاني العذبة، وإن كنا نؤكد أن براعة الشاعر في مختلف الأغراض الشعرية الأخرى لا تقل عن براعته في فن الاعتذار.

ولكي يتضح الأمر بصورة جلية سنحاول الوقوف عند أهم الأغراض الشعرية التي طرقها النابغة في شعره، ويأتي على رأسها:

- **الاعـــتذار:**

أثمرت العلاقة الخاصة التي ربطت النابغة الذبياني بالنعمان بن المنذر، وما حدث بعدها من قطيعة بينهما -لأسباب مختلفة سبق الإشارة إليها- عن ابتكار النابغة لغرض جديد في الشعر الجاهلي هو فن الاعتذار، وقد خاض الشاعر في هذا اللون من الشعر رغبة منه في تبرئة نفسه أمام النعمان من الوشايات التي ألصقت به، فأبدع قصائد رائعة غدا فيها الشاعر رائد هذا الفن والسابق إليه في الشعر الجاهلي من غير منازع.

والاعتذار في الحقيقة وكما عرفه محمد زكي العشماوي «هو دفع الأذى عن النفس»[1]، وقد فصّل هذا الأذى إلى نوعين أساسيين «أذى آت إما عن خطأ ارتكبه الإنسان، فهو أذى لكنه يؤرقه ويثقل ضميره فهو محتاج إلى أن يدفع هذا الأذى عن نفسه فيستريح، وذلك بالتماس الأعذار إلى نفسه وتهوين الأمر حتى يوحى إليها أنّه قد حمل عنها العبء أو كاد»[2].

أما النوع الثاني فهو الأذى الذي يكون «آت من شعور الإنسان بنفور الغير منه وكراهيتهم

[1]- المرجع السابق، ص88.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

له وإعراضهم عنه، فهو أذى كذلك يؤرقه، وهو محتاج كذلك أن يدفع هذا الأذى عن نفسه لكي يريح غيره فيلين له ويميل إليه ويصفح عنه، ويتخذ لنفسه الوسائل في إبداء العذر والتماس السبل التي تخلصه من هذا الأذى»[1].

لهذا لجأ النابغة إلى أسلوب الاعتذار لتخليص نفسه من الأذى الذي ألحق بها من الوشايات الكاذبة، وهو الذي يملك نفسا أبية لها شهرة سياسية عالية، ولذلك آلمه جدا أن يتهم بما لم يأت من أفعال تخالف ما اشتهر به من الصفات الأخلاقية السامية والشيم الرفيعة، ولذلك «حاول أن يظهر نفسه في بادئ الأمر أنّه عزيز الجانب كريم اليد، ثائر على الظلم فارس شجاع له منعة من قومه حتى لا يظن النعمان به الظنون، ويرى في اعتذاره بعض تلك المعاني التي تخطر بالبال كالحرص على النعمة التي كان يتقلب في أعطافها أو الخوف من بطشه»[2].

وقد سلك النابغة أسلوبا خاصا في إرضاء الملك وكسب ودّه وقلبه مرة أخرى من خلال تعبير شعري رائع حاول من خلاله رسم أجمل الصور للممدوح.والقارئ للقصائد الاعتذارية للنابغة يرى بوضوح أن الشاعر كان مدركا لحجم التهمة ومدى خطورتها، ولذلك استوجب عليه اتباع كل السبل والأساليب للتأثير في نفس الملك وعقله، يقول النابغة في مدحه للنعمان واعتذاره إليه[3]:

أَتَانِي –أَبَيْتَ اللَّعْنَ– أنكَ لمتِنِي وتلك التي أَهْتَمُّ منها وأَنْصَبُ
فَبِتُّ كـأنّ العائــداتِ فَرَشْنَنِي هَراساً به يُعْلَى فِراشي ويُقْشَبُ
حَلَفْتُ فلم أتركْ لنفسكَ رِيبَةً وليس وراءَ اللهِ للمرءِ مَذْهَبُ
لَئِنْ كنتَ قد بُلِّغْتَ عَنِّي خيانَةً لمبْلِغُكَ الواشِي أَغَشُّ وأَكْذَبُ

إن النابغة يدافع عن نفسه بكل قوة ويدفع التهم الباطلة التي ألصقت به وجلبت عليه غضب النعمان، حيث يشير إلى الواشين والكذّابين الذين بلّغوا الملك عن خيانته، إلاّ أنّ الشاعر يؤكد أن ذلك باطل ولا أساس له من الصحة فيقول في تأكيد براءته مما اتهم به محاولا كسب

[1]– المرجع السابق، الصفحة نفسها.
[2]– عمر الدسوقي: النابغة الذبياني، ص204.
[3]– النابغة الذبياني: الديوان، ص72 .

رضى النعمان وإزالة الشك و الحقد و الكراهية من قلبه[1]:

فلا لَعَمْرُ الذي مسَّحْتُ كَعْبَتَه وَمَاهُرِيقَ على الأَنْصَابِ من جَسَدِ*
والمؤمنِ العائذاتِ الطَّيرَ يمسَحُهَا رُكْبَـانُ مكةَ بين الغَيْلِ والسَّعَدِ
ما قلتُ مِن سَيِّءٍ مما أُتِيتَ به إذًا فلا رَفَعْتَ سَوْطِي إلى يَدِي
إلاّ مَقَـالَةَ أَقْـوَامٍ شَقِيتُ بهَا كانتْ مَقَالتُهم قَرْعاً على الكَبِدِ
أُنْبِئْتُ أنَّ أَبَـا قَابُوسَ أَوْعَدَني ولا قَـرَارَ على زَأْرَ مِن الأَسَدِ
مَهْلاً فِـداءً لكَ الأقوامُ كُلُّهُمُ ومَـا أُثْمُرَ مِن مَـالٍ ومِن وَلَدِ
لا تَقْذِفَنِّي بِرُكْـنٍ لا كِفَـاءَ له وإنْ تَـأَثَّفَكَ الأَعْـداءَ بالرَّفَـدِ

فالشاعر يقف موقف المتضرع لاسترضاء الملك فيقسم على براءته من كل التهم المنسوبة إليه حيث يبرز إحساسه العميق بالأسى لسوء ظن النعمان به. ولامتصاص غضبه يبادر الشاعر بعدها إلى مدحه فيقول:[2]

أَتَانِي -أَبَيْتَ اللَعْنَ- أَنَّكَ لمتَنِي وتلك التي تَسْتَكُّ مِنْهَا المسَامِعُ**
مَقَالةُ أَنْ قد قلتَ سوف أَنَالُه وذلك مِن تِلْقَاءِ مثلكَ رَائِـعُ
لَعَمْرِي وما عَمْرِي عليَّ بهَيِّنٍ لقد نَطَقَتْ بُطْلاً عليَّ الأَقَـارِعُ
أَقَارِعُ عَوْفٍ لا أُحَاوِلُ غيرَهـا وُجُوهَ قُرُودٍ تَبْتَغِي من تجَـادِعُ
أَتَـاكَ امْرُؤٌ مُسْتَبْطِنٌ لي بَغْضَةً له مِن عَدُوٍّ مثل ذلك شَـافِعُ
أَتَاكَ بقولٍ هَلْهَلِ النَّسْجِ كَاذِبٍ ولم يَأْتِ بالحقِّ الذي هو نَـاصِعُ
أَتَـاكَ بقولِ لم أكنْ لأَقُـولَهُ ولو كُبِلَتْ في ساعديَّ الجَوَامِعُ
حَلَفْتُ فلم أترك لنفسكَ رِيبةً وهل بأثَمَنْ ذُو إِمَّةٍ وهو طَـائِعُ

يقسم الشاعر مرة أخرى في هذه الأبيات أنه بريء، مشيرا إلى من وشوا به إلى النعمان بأنّه

---

[1]- المصدر السابق، الصفحة 25 ، 26.

* الأنصاب:حجارة كانوا يذبحون عليها الذبائح لآلهتهم والجسد: الدم الاصق به- الغيل: الشجر الملتف-و كذلك السّعد- أبو قابوس: النعمان بن المنذر- وقوله: لاتقذفني بركن لا كفاء له: أي لاترميني بنفسك.

[2]- المصدر نفسه، ص34 .

** تستك: أي تشتد وتضيق، فلا تسمع- هلهل النسج: أي أتاك بقول ضعيف باطل، لم أكن لأقوله- الناصع: الواضح البيّن.

وصف المتجردة في شعره، ولكن ما قالوه كذب وباطل.

ومع كل ما فعله الشاعر لنيل رضى النعمان للعفو عنه إلاّ أن ذلك لم يتحقق، فالملك ما زال لم يقتنع بما قدمه الشاعر من حجج، إلا أن النابغة يخاطبه مرة أخرى بضرورة البحث عن الذي تسبب في إثارة الفتنة بين صديقين يقول في هذا[1]:

فإنّ كنتُ لاذُو الضَّغْنِ عَنِّي مكذِّبٌ ولا حَلِفِي على البَرَاءَةِ نَافِعُ
ولا أنـــا مـــأمونٌ بشيءٍ أقـــولُه وأنتَ بأَمْرٍ لا مَحَـــالةَ وَاقِعُ
فإنّكَ كالَّليل الذي هو مُـــدْرِكِي وإنْ خِلْتُ أنّ المنْتَأَى عنك وَاسِعُ
خَطَاطِيفُ حُجْنٌ في حِبالٍ مَتِينَةٍ تمُـــدُّ بهـــا أَيْدٍ إليكَ نَوَازِعُ*
أتُوعِـــدُ عَبْدًا لم يَـخُنْكَ أَمَـــانَةً وتترك عَبْدًا ظَالماً وهو ضَالِعُ
وأنتَ رَبِيعٌ يَنْعِشُ النَّـــاسَ سَيْبُه وسيفٌ أَعِيرَتْه المنِيَّةُ قَـــاطِعُ

في هذا المقطع يمدح الشاعر الملك ويعدد خصاله، فهو شبيه الربيع ينعش جميع الناس بعطاياه وهو العادل الذي لا يظلم أحدا، وله هيبة لا يستطيع أحد التطاول عليها، فهو لا يمكن له أن ينسى فضائله عليه.

- **الـــمديح:**

إذا كان النابغة قد تفوق في فن الاعتذار، فإنّه تفوق تفوقا ظاهرا في فن المديح أيضا، وأهم ما ميز شعره في المدح، أنّه لم يكن موجها سوى لذوي الأقدار، والهمم من الملوك، غير قلّة قليلة لم تتجاوز شخصيتين كانتا ذات يد كبرى عليه أو على قومه، وهما النعمان بن وائل بن الحلاج وهوذة بن أبي عمرو العذري[2].

إن علاقة النابغة الذبياني المتميزة بملوك الغساسنة وملوك الحيرة وصداقاته بذوي الأقدار في

[1]- المصدر السابق، ص37-38.

* الخطاطيف: جمع خطّاف البئر- الحجن: جمع أحجن وهو المعوج- المتينة: القوية- نوازع: جواذب- ضالع: أي مائل عن الحق جائر- السّيب: العطاء- أعيرته المنية: يريد أنه يهلك أعداءه، فكأنه سيف استعارته المنيّة، تهلك به من بلغ أجله.

[2]- عمر الدسوقي: النابغة الذبياني، ص227- بتصرف- صلاح رزق: الشعر الجاهلي، ص280.

قبيلته والقبائل الأخرى، هي التي يسرت له النبوغ في هذا الغرض، ومن ثم تخصيصه هذه الفئة من الناس بمدائحه.

وقد أشار بعض الدارسين المحدثين وعلى رأسهم عمر الدسوقي إلى «أن الدوافع التي دفعت النابغة إلى المديح أول الأمر دوافع نبيلة، وكانت ولا شك في سبيل القبيلة، حيث يمكن بصداقته مع النعمان ملك الحيرة ولدى الغساسنة أن يكون لها شفيعا مقبول الشفاعة إذا اقترف قومه جرما أو نقضوا عهدا»[1]، إلاّ أنّ الدسوقي يشير من جهة أخرى إلى أن الشاعر أصبح شاعرا متكسبا يمدح من أجل العطاء لأنّه لما «ذاق حلاوة العطاء ولذة الغنى لم يستطع سلو الحباء، فكانت الرغبة في نيله هي التي تحرك لهاته وتطلق لسانه في بعض الأحيان»[2].

ولأنّ النابغة لم يسخر مدائحه إلا للملوك وذوي السلطان، فقد اتسمت أشعاره المدحية بميزة خاصة وهي ترسيخ معاني السمو والرفعة «فإذا مدح ملوك الغساسنة نعتهم بالشجاعة وقيادة الجيوش وسعة السلطان والتفرد بالفضائل، والكرم العظيم والعقول الراجحة، والتقلب على مهاد النعيم»[3].

أما إذا مدح النعمان بن المنذر، فإنّه يرتقي به إلى الشمس في إشراقه وعظمته وقوته حتى «بالغ في تعظيمه، وجعله أقوى ملوك الأرض، فهو الشمس المشرقة، والملوك أجرام صغيرة، ونجوم باهتة الضياء»[4]، يقول في مدحه للنعمان بن المنذر[5]:

ألم تَرَ أنّ اللهَ أعطــاك سَوْرَةً ترى كلَّ مَلْكٍ دُونَها يَتَذَبْذَبُ
بأنَّكَ شمسٌ والملوكُ كواكبٌ إذا طَلَعَتْ لم يَبْدُ منهنَّ كَوكَبُ

وإذا كان النعمان بن المنذر قد ارتقى إلى منزلة الشمس عند النابغة، فإنّ الغساسنة عنده

[1]- المرجع السابق، ص229.
[2]- المرجع نفسه، ص229.
[3]- غازي طليمات الأشقر: الأدب الجاهلي قضاياه، أغراضه، أعلامه، ص339.
[4]- المرجع نفسه، ص339.
[5]- النابغة الذبياني: الديوان، ص73-74.

أشبه بالمصابيح في حسن وجوههم، فهي متلألئة حسنا وإشراقا حتى أضحت دليلا يهتدي به الناس في الظلمات.

يقول النابغة في مدحه للغساسنة[1]:

لا يُبْعِدُ اللهُ جِيـــرَانًا تركـتُهُمُ مثلَ المصَابِيحِ تجْلُو ليلةَ الظُّلَمِ

أما إذا خرجوا للقتال فهم فرسان أقوياء لا يهابون الأعداء حتى الموت يقول الشاعر(2):

إذا اسْتُنْزِلُوا عنهنَّ للطَّعْنِ أَزْقَلُوا إلى الموتِ إرقالَ الجِمَالِ المصَاعِب*
فـــهمْ يَتَسَـــاقَوْنَ المنِيَّةَ بينـــهمْ بأيديهمُ بِيضٌ رِقاقُ المضَـــارِبِ
يَطِيرُ فُضَاضاً بينهـــا كلُّ قَوْنَسٍ ويَتْبَعُها منهم فَـراشُ الحَـــوَاجِبِ
ولا عَيْبَ فيهم غيرَ أنّ سُيُوفَهمْ بهنَّ فُلُـولٌ مِن قِراعِ الكَتَـــائِبِ

- **الـرثـــاء:**

لم يخل شعر النابغة من الرثاء وإن كان قليلا، فقد تميز بميزة خاصة، حيث يشير الدكتور صلاح رزق إلى أن الخصوصية الفنية التي تميزت بها مراثي النابغة تكاد تنحصر في «بطء الإيقاع وتردد الجرس مع خفوته على نحو يجسد فنيا موقف الانكسار الذي يعانيه الراثي»[3].

وهو في مراثيه لم يكن يركز على البكاء على الميت «وإنّما يبكي الضرر الذي يصيبه ويصيب غيره لفقده، وهو يعدد مآثره من شجاعة وجود، ولكنه يتجنب الحكم المبتذلة والأسى المصطنع وأحيانا يبالغ مبالغة تنافي الطبع الجاهلي»[4]، والقارئ لمراثيه ينّوه بالحكمة الموجودة فيه، كأن ينصح

---

[1]- المصدر السابق، ص101.

[2]- المصدر نفسه، ص44.

* إذا استنزلوا عنهن للطّعن: أي اشتدت الحربن وضاق الموضع في القتال عن الخيل- المصاعب: جمع مصعب، وهو الفحل الذي لم يمسسه حبل قط وإنما يقتنى للفحلة- الفضاض: القطع المتفرقة- القونس: أعلى النّاصية- الفراش: عضام رقاق تلي الخياشم، ونسبها إلى الحواجب لقربها منها.

[3]- صلاح رزق: الشعر الجاهلي، ص295.

[4]- عمر الدسوقي: النابغة الذبياني، ص233.

الناس بقبول الموت، لأنّه قدر محتم لا مهرب منه.

ومن الأمثلة التي نسوقها في هذا الغرض، والتي تتجلى فيها خصائص الرثاء عند النابغة قوله يرثي النعمان بن الحارث بن أبي شمر الغساني *[1]:

دعـــاكَ الهوَى واستجهَلَتْكَ المنَازِلُ وكيف تَصَابِي المرءِ والشَّيبُ شامِلُ

وقوله أيضا[2]:

لقد عالَنِي ما سَرَّها وتَقَطَّعَتْ لِرَوْعَاتِـــها منِّي القُوَى والوَسَائِلُ**
فلا يَهْنِئ الأعداءَ مَصْرَعُ مَلْكِهم ومـــا عَتَقَتْ منه تَمِيمٌ ووائِـــلُ
وكـــانت لهم رِبْعِيَّةٌ يَحْذَرُونَـهَا إذا خَضْخَضَتْ مَاءَ السَّمَاءِ القَبَائِلُ
يَسِيرُ بها النُّعمانُ تَغْلِي قُدُورُه تَجِيشُ بِأَسْبَـاب المنَايَا المرَاجِـلُ

إلى أن يقول[3]:

فإن تكُ قد ودَّعْتَ غير مُذَمَّمٍ أواهِيَ مُلْكٍ ثَبَّتَتْهَا الأَوَائِـلُ
فـــلا تَبْعَدَنْ إنّ المنِيَّةَ مَوْعِـــدٌ وكلُّ امرئٍ يوماً به الحالُ زائِلُ
فما كان بَيْنَ الخيرِ لو جاء سالماً أَبُـو حُجُرٍ إلاّ لَيَـالٍ قَلائِـلُ
فإنْ تَحْيَ لا أمْلَلْ حياتِي وإنْ تَمُتْ فما في حياةٍ بعد مَوْتِكَ طَائِلُ

ويختم الشاعر قصيدته التي وصلت أبياتها إلى ثلاثين بيتا بالإشادة بشجاعة النعمان وكرامته والدعاء له بقوله[4]:

---

* وهو ابن حجر بن الحارث ابن جبلة بن الحارث بن تغلب بن عمر بن جفنة بن عمرو (الديوان: ص115).

[1]- النابغة الذبياني: الديو ان، ص115.

[2]- المصدر نفسه، ص118.

** لقد عالني: أي فدحني وشق علي وهو بالعين غير معجمة، ويقال غاله الشيئ: أي أهلكه، بالغين المعجمة- وتقطعت لروعاتها: أي لروعات منيّة النعمان- الوسائل: أسباب المودة التي كانت بينهما، والروعات جمع روعة، من راعه الشيئ، إذا أفزعه- وكانت لهم ربعية: يعني كتيبة أو غزوة في الربيع، وإنما كان غزوهم في بقية الشتاء- خضخضت: حرّكت- المراجل: القدور.

[3]- المصدر نفسه، ص120.

[4]- المصدر نفسه: ص121، 122.

بَكَى حَارِثُ الجَوْلانِ مِن فَقْدِ رَبِّه وحَوْرَانُ منه مُوحِشٌ مُتَضَـائِلُ*
قُعُـوداً له غَسَّـانُ يَرْجُونَ أَوْبَه وتُرْكٌ ورَهْطُ الأَعْجَمِينَ وكَـابُلُ

- **الــغزل:**

لم يكن للمرأة والحديث عنها والتغزل بها حضور مكثّف في شعر النابغة، ويرجع ذلك إلى أسباب عدّة أهمها أن الرجل لم يقل شعرا إلا بعد أن كبر في السن، وهذا ما جعل الصورة الغزلية باهتة عنده، ويرجع السبب الثاني إلى انشغاله بأعمال سياسية جادة جعلته يحظى بمكانة هامة عند الملوك والأمراء والقبائل الأخرى، ولهذا قل الحديث عن المرأة في شعره، إلاّ في بعض القصائد القليلة جدا، وما عرف عن الشاعر أنه قد «امتاز في نسيبه بالرقة والتشبيهات المستملحة»[1].

ومن الوقفات الغزلية التي وقف عندها النابغة حديثه عن صاحبته المرتحلة، فهي في إشراقتها كالشمس لها نور وهاج وطيب رائحة، عفيفة طاهرة يقول[2]:

أُنْبِئْتُ نُعْماً على الهِجْـرَانِ عَـاتِبَةً سَقْياً ورَعْياً لِذَاكَ العَاتِبِ الزَّارِي
رأَيتُ نُعْماً وأَصْحَـابِي على عَجَلٍ والعِيسُ لِلْبَيْنِ قَدْ شُدَّت بِأَكْوَارِ
بَيْضَاءَ كالشَّمْسِ وَافَتْ يَوْمَ أَسْعُدِهَا لم تؤذِ أهلًا ولم تُفْحِشْ عَلَى جَارِ
يُلاَثُ بَعْدَ افْتِضَالِ الدِّرْعِ مِنْطَقُهَا لَوْثاً على مِثْلِ دِعْصِ الرَّمْلَةِ الهَارِيَّ
والطِّيبُ يَزْدَادُ طِيـباً أن يكونَ بها في جِيدِ واضحةِ الخدَّيْنِ مِعطَارِ

كما يذكر الشاعر في حديث آخر صاحبته في ملاحة وعذوبة كلامها ومحاورتها، فهي غراء حسناء يقول في ذلك[3]:

غَرَّاءُ أكملُ من يَمْشِي على قَدَمٍ حُسْناً وأَمْلَحُ من حَاوَرْتَه الكَلِمَا

---

*حارث الجولان: جبل في الجولان، وهو موضع في الشام- وقوله من فقد ربه: أي النعمان- حوران: بالشام أيضا- وقوله موحش متضائل: المتصاغر المتداخل.

[1]- عمر الدسوقي: النابغة الذبياني، ص236.

[2]- النابغة الذبياني: الديوان، ص202. (يشير محمد أبو الفضل إبراهيم أن هذه الأبيات منحولة لم ترد في نسخة الأعلم رواية ابن السكيت).

[3]- المصدر نفسه، ص62.

وثمة مواطن أخرى أورد فيها الشاعر ذكر المرأة ووصفها وتغزل بمواطن الجمال فيها، ومن ذلك قوله في المتجردة زوجة النعمان بن المنذر –وقد ذكرنا سابقا– أن هذه القصيدة قد أحدثت قطيعة كبرى بين الشاعر وملكه، لأنّه تعرض بالحديث إلى مفاتن هذه المرأة، ومع أننا أشرنا إلى أن بعض أبيات القصيدة ربما تكون ملفقة وهي ليست من قول الشاعر، إلاّ أنها موجودة ضمن قصائد الديوان يقول فيها[1]:

صَفْرَاءُ كالسِّيراءِ أُكْمِلَ خَلْقُهَا كالغُصْنِ في غُلَـــوَائِه المتـأوِّدِ*
والبَطْنُ ذو عُكَنٍ لَطِيفٌ طيُّه والنَّحْرُ تَنْفُجُــه بِثَدْيٍ مُقْعَدِ
مَخْطُوطَةُ المتْنَيْنِ غير مُفَاضَةٍ رَيَّا الــرَّوَادِفِ بَضَّةُ المتَجَــرَّدِ
قَامَتْ تَراءَى بين سَجفَي كَلَّةٍ كالشَّمسِ يومَ طُلُوعِها بالأَسْعُدِ
أو دُرَّة صَــدَفِيَّةٍ غَوّاصُــها بهجٌ متى يَرَهَــا يُهِلَّ ويسْجُــدِ
أو دُمْيَــة مِن مَرْمَرٍ مرفوعة بُنِيَتْ بآجُــرٍّ يُشَــادُ وقِــرْمَدِ

إلى أن يقول :[2]

كالأُقْحوانِ غَداةَ غِبِّ سمائِه جَــفَّتْ أَعَالِـيه وأسفلُه نَدِى**
زَعَمَ الهُمَامُ بأنّ فــاها بــارِدٌ عَذْبٌ مُقَبَّــلُه شَهِيٌّ المــوْرِدِ
زَعَمَ الهُمَــامُ –ولم أَذُقْهُ– أنَّه عَــذْبٌ إذا مـا ذُقْتَه قـلتَ: ازدَدِ
زَعَمَ الهُمَــامُ –ولم أَذُقْهُ– أنَّه يُشْفَى بِرِيَّا رِيقِها العَطِشُ الصَّدِى

[1]– المصدر السابق ، ص91-95.

* صفراء: يعني أنها تطلى بالزعفران، وتتطيب به– السّيراء: الحريرة الصفراء– الغلواء: ارتفاع الغصن ونماؤه– المتأّود: المتثني لطوله – البطن ذو عكن: أي مهفهفة خميصة البطن– المخطوطة المتنين : التي في متنيها خطان — المفاضة: الواسعة البطن العظيمة– الرّيا: الممتلئة– البضّة: الناعمة البيضاء– المتجرّد: الجسم المجرد، أي إذا جردتها رأيتها بضّة الجسم ناعمة– المتنان:لحمتا الظهر عن يمين الفقار وشماله– قامت تراءى: أي تعرض لنا نفسها وتتظاهر– السّجف: الستر المشقوق الوسط– الصّدف: المحار– البهج: الفرح المسرور– الدمية: التمثال– المرمر: الرّخام.

[2]– المصدر نفسه ،ص95.

** غب الشيئ: بعده– الرّيح الطّيبة– الصّدي: الشديد العطش .

- **الـهجاء:**

جاء الهجاء كالرثاء قليلا في شعر النابغة، إلاّ أنه على قلته كان يتسم بالجودة في التصوير والتأثير، فالشاعر لم يكن يفحش في هجائه، وإن كان لا يخلو من الحدة والعنف، كما أنه لا يخلو من التصوير الساخر كجعله عُيَيْنة بن حصن بعيرا يخاف وقع الأصوات، فينفر منها، ونعامة حمقاء خرقاء سريعة الهرب. يقول في ذلك[1]:

كَأَنَّكَ مِن جِمالِ بَنِي أُقَيْشٍ يُقَعْقَعُ خَلْفَ رِجْلَيْه بِشَنٍّ*
تَكُونَ نَعَـامَةً طَوْرًا وطَوْرًا هُوِيَّ الرِّيحِ تَنْسِجُ كلَّ فَنٍّ

فهو يصف عيينة بأنّه جاهل وهو في جهله كالنعامة، كما شبهه أيضا بجمال بني أقيش وقد أراد بذلك أن يؤكد صفة الحماقة وقلّة العقل فيه،كما قال النابغة يهجو زرعة بن عمرو بن خويلد ومناسبة هذه القصيدة أن النابغة لقي زرعة بسوق عكاظ، فأشار عليه بقتال بني أسد وترك حلفهم، فأبى النابغة الغدر وبلغه أن زرعة يتوعده فقال يهجوه[2]:

نُبِّئْتُ زُرْعَةَ والسَّفَاهَـــةُ كاسْمِهَا يُهْدِي إليَّ غَرَائِبَ الأَشْعَارِ**
فَحَلَفْتُ يا زُرْعَ بن عَمْرٍ و إنَّنِي مِمّا يَشُقُّ على العَدُوِّ ضِـــرارِي
أرأيت يومَ عُكاظَ حين لَقِيتَنِي تحت العَجَاجِ فما شَقَقْتَ غُبَارِي
إنَّا اقتســمنا خُطَّتَيْنـَا بيننا فَحَمَلتُ بَرَّةَ واحتملتَ فَجَــارِ
فَلَتَأتَيَنَكَ قَصَــائِدٌ ولْيَدْفَعَن جيشًا إليكَ قَـوَادِمَ الأَكْوَارِ
رَهْطُ ابنِ كُوزٍ مُحْقِبِي أَدْرَاعِهِمْ فيهم وَرَهْطُ رَبِيعَةَ بَنِ حُـذَارِ

---

[1]- المصدر السابق، ص126.

* قوله: كأنك من جمال بني أقيش، أراد كأنك جمل من جمال بني أقيش، وهم فخد من أشجع، ويقال: هم من عكل، وإبلهم غير عتاق، فيضرب بنفارها المثل فجعل عيينة كالجمل النافر، لجبنه وخفته عند الفزع- الشّن الجلد البالي- القعقعة: صوته.

[2]- المصدر نفسه، ص54.

** قوله: والسّفاهة كاسمها: أي معناها قبيح كقبح اسمها- الضّرار: الدنو من الشيئ واللصوق به، العجاج: الغبار- الكوار: الرّحال- وابن كوز وربيعة بن حذار من بني أسد، وكان ربيعة حكما في الجاهلية .

كما ورد في ديوانه أيضا مقطوعات شعرية يهجو فيها خصومه كقولـه في "حزيم وزبان"* ابن سيّار بن عمرو بن جابر اللذين فضلا شعر بدر بن حذار على شعره يقول[1]:

أَلَا من مُبْـــلِغٌ عـــنِّي حُزَيْماً وزَبّانَ الذي لم يَرْعَ صِهْرِي
فإيّـــاكم وعُوراً دامياتٍ كأنّ صِلاءَهُنَ صِـلَاءُ جَـمْرِ
فإنِّي قد أتانِي ما صَنَعْتُمْ وما رَشَّحْتُمُ مِن شِـعْرِ بَـدْرِ

في هذه الأبيات يحذر الشاعر حزيما وزبّان بهجائهما بقصائد سيكون لها حتما وقع كبير في نفسيهما لشدة قبحها، فهي أقوى وأشد من الجمر، وهذا ما يوحي أن هجاء النابغة كان هجاء عنيفا يخيف المهجو، لأنّ الشاعر كان يتوخى في قصائده الهجائية «القصد والاعتدال في معانيه»[2]، فجاءت أهاجيه مأثورة، وإن كانت قليلة إلا أنّ لها تأثيرا كبيرا في نفس المهجو.

- **الـوصف:**

من الأغراض الشعرية التي زين بها شعر النابغة الذبياني غرض الوصف الذي اتسم فيه بدقة الرسم والتصوير، ولا عجب في ذلك فهو الشاعر الذي عاش حياة البداوة والحضارة في الوقت ذاته، ولهذا تشبعت عيناه بصور ومرئيات لم تقع عليها أبصار غيره من الشعراء فقدم صورا وصفية رائعة تفاوتت طولا وقصرا، بساطة وتركيبا حسا وتجريدا «ولا نعدم أن نلمس فيها جميعا حساسية الفنان ومهارة المصور»[3].

وقد ذكر عمر الدسوقي أن الوصف في شعر النابغة قد امتاز عن غيره من وصف الشعراء في عدة نقاط منها أن النابغة يحاول دائما أن «يعطيك صورة كاملة في بيت واحد مع دقة تامة

* حزيم وزبّان وقطبة وعوسجة وقتادة وطلحة: إخوة كان يقال لهم الشوك لاسمائهم وهم بنو سيار بن عمرو بن عمرو بن جابر والصهر الذي بينه وبين زبّان هو أن بنت هاشم بن حرملة أم زبّان، وهي إحدى نساء بني مرة، وأمها فاطمة بنت قيس بن زهير وأمّ فاطمة تماضر بنت الشّريدن فهذا الصّهر الذي بينهم. (النابغة الذبياني: الديوان، ص80).

[1]- المصدر السابق، ص80.

[2]- عبد الفتاح عبد المحسن الشطي: شعراء إمارة الحيرة، ص238.

[3]- صلاح رزق: الشعر الجاهلي، ص286.

وبلاغة تصوير وسهولة لفظ وعذوبة أسلوب»[1]. ومن مشاهده الوصفية التي تبرز فيها براعة الفنان حديثه عن بقايا الديار، حيث وصف الرماد مشبها إياه بالكحل من شدة سواده، والنؤي التي غاصت حجارته في الرمال، ولم تعد بارزة كما جعل مآخير الرياح شبيهة بالحصير المنمق الذي حيك بطريقة جيدة، يقول في هذا التصوير[2]:

رَمَـادٌ كَكُحْلِ العَيْنِ لَأْياً أُبِينُه ونُؤْيٌ كَجِذْمِ الحَوْضِ أَثْلَمُ خَاشِعُ*

كَـأَنَّ مَجَرَّ الرَّامِسَاتِ ذُيُولَهَـا عليه حَصِـيرٌ نَمَّقَتْه الصَّـوَانِعُ

جاء الوصف كثيرا في شعر النابغة الذبياني، وغالبا ما يستطرد فيه إلى وصف المشبه به وتوضيح صورته حتى«يبرز بروزا كاملا لا يزيد عليه، وذلك توضيح ضمني للمشبه واستيفاء للمعنى ودلالة على شرود الخيال وسعته»[3].

لعل الاستطراد المطول الذي يظهر في شعر النابغة عند الحديث عن المشبه به راجع إلى أن الشاعر يريد أن «يوفر للمشهد حقه من الرسم، فهو لا يقنع من الرسم بتشبيه سريع أو استعارة عابرة بل يقف أمام اللوح الذي رسمه وقفة متأنية تسمح له بتلوين الصورة وتحريكها والتدقيق في جزئياتها وتسخيرها للفكرة وتحميلها ما تحمل نفس الشاعر من مشاعر الحب والخوف والرجاء»[4].

إن هذا القول يوحي بأن النابغة كان يولي عناية فائقة للتفاصيل الجزئية الدقيقة لينسج منها صور رائعة. ومن أبهى صور الشاعر في هذا الغرض، صورة لفرسه رسمها عند تشبيهه بقطاة، لينتقل

---

[1]- عمر الدسوقي: النابغة الذبياني، ص215.

[2]- النابغة الذبياني: الديوان، ص30-31.

* النؤي: حاجز حول البيت،لئلا يدخله الماء- وجدم كل شيئ: أصله- الأثلم: الذي تثّلم وتهدم- الخاشع هنا: المطمئن اللّاصق بالأرض الذي ذهب شخصه، وشّبه النؤي في استدارته بالحوض، وخصّ الجذم، ليدل على أن النّؤي قد تثلّمت حروفه واطمأنّت فصار كأصل الحوض الذي لا حروف له، ولا يرى منه إلاّ أصله وبقيّته. الرّامسات: الرّياح الشديدات الهبوب التي ترمس الأثر، أي تعفيه وتدفنه- ذيولها: مآخيرها.

[3]- عمر الدسوقي: النابغة الذبياني، ص217.

[4]- غازي طليمان، عرفان الأشقر: الأدب الجاهلي 349.

بعدها إلى رسم صورة للمشبه به (القطاة) مصورا تفاصيلها الجزئية يقول[1]:

لَقَدْ لَحِقْتُ بأُولَى الخيلِ تَحْمِلُنِي كَبْدَاءُ لا شَنَجٌ فيها ولا طَنَبُ*
مَارِيَةٌ مثلَ مَرْيِ الدَّلْوِ مُرْكِضَةٌ إذَا الحَمِيمُ على الأَعْطَافِ يَنْحَلِبُ
لا عَيْبَ فيها إذا ما اغْتَرَّ فَارِسُها شأوَ الفُجَـــاءَة إلا أنَّها تَثِبُ
تخطُو على مُعْجٍ عُوجٍ مَعَاقِمُها يَحْسِبْنَ أنَّ تُرَابَ الأرض مُنْتَهِبُ
تَهْوِي هُوِيَّ دَلَاةِ البِئْرِ أَسْلَمَها بَيْنَ الأكفِّ وبَيْنَ الجَمَّةِ الكَرَبُ
أو مَرَّ كُـــدْرِيَّةٍ حَذَّاءَ هَيَّجَها بَرْدُ الشّـــرَائع من مَرَّان أو شَرَبُ
أَهْوَى لها أَمْغَرُ السّـــاقَيْن مُخْتَضِعُ خَرْطُومُه من دِمَاءِ الطَّيْرِ مُخْتَضِبُ
حَتَّى إذا قَـــبَضَتْ أَظْـــفَارُهُ زَغَباً من الذُّنَابَى لَهَا أو كَـــادَ يَقْتَرِبُ
نَحَتْ بضربٍ كَرَجْعِ العين أَبْـــطَؤُهْ تَعْـــلُو بِجُؤْجُئِها طَوْرًا وتَنْقَلِبُ
تَدْعُو القَطَا بَقَصِيرِ الخَطْمِ لَيْسَ لَهُ أَمَامَ مَنْخَـــرِهَا رِيشٌ ولا زَغَـــبُ
حَـــذَّاءُ مُدْبِرَةً سَكّـــاءُ مُقْبِلَةً للماء في النَّحْرِ منها نَوْطَةٌ عجَبُ
تَدْعُو القَطَا وبِهِ تُدْعَى إذا انْتَسَبَتْ ياصِدْقَهَا حين تَلْقَـــاهَا فَتَنْتَسِبُ
تَسْقِي أُزَيْغِبَ تَرْوِيهِ مُجَاجَتُـــهَا وذَاكَ من ظِمْئِهَا في ظِمْئِهِ شُرُبُ
مُنْهَرِتَ الشِّدْقِ لم تَنْبُتْ قَوَادِمُه في جَانِبِ العين تَسْبِيـــدِهِ زَبَبُ

من خلال هذا المشهد الاستطرادي يقدم لنا الشاعر وصفا دقيقا للمشبه به (القطاة)، فهي خفيفة، سريعة، قصيرة الذنب لا أذن لها، سريعة الطيران... وفرسه الضخمة القوية التي لا عيب

[1]- النابغة الذبياني: الديوان، ص176-178.

* كبداء: ضخمة الوسط- شنج: نقص في الرجلين- الطّنب يكون فيهما طول واسترجاء- مارية:خفيفة تمضي في العدو- أعطافها نواحيها- اغترّ: ركب على غفلة وفاجأ قرنه- على معج: أي قوائم، يريد تمعج في سيرها أي تسرع- المعاقم: المفاصل- الجمّة: كثرة الماء، وقيل البئر يجتمع فيها الماء- الكرب: عقد الحبل على عراقي الدّلو- والعراقي: الخشبات كالصّليب- تهوى: تمرّ كمرّ الدّلو في البئر والدّلاة: الدّلو وجمعها دلا- كدريّة: قطاة- حذّاء: خفيفة سريعة قصيرة الذّنب- مرّان: ماء- الشّرائع: شرائع المياه- الشربة: ماء يكون حول الشجرة- أمغر الساقين: صقر أو باز- أمغر: لون ساقيه إلى المغرة، وذلك أيام الربيع- مختضع: مائل برأسه إلى الأرض- نحت: قصدت- إبطاؤها كرجع العين: أي سريعة الطّيران- الجؤجؤ: الصّدر- تدعو القطا: يعني أنها تقول قطا قطا- قصير الخطم: منقارها- حذّاء: خفيفة قصيرة الذّنب- سكّاء: لا أذن لها- النّوطة: الحوصلة- أزيغب: تصغير أزغب، وهو فرخ- منهرت: واسع- التّسبيد: حين يطلع الريش بعد حلقه في موضع آخر- الزّبب: كثرة الريش.

فيها تشبه هذه القطاة في سرعتها وخفتها. هذه الصورة في نضجها واكتمالها كثيرة الشبه بالصورة التي رسمها الشاعر للثور أو الحمار الوحشيين حين شبه بهما ناقته، وذلك من حيث الاستعراض الطويل و الدقة في التصوير والعرض، لأنّه غالبا ما يختار صورة واسعة في رسمه للحمار أو الثور، أو عند وصفه لمشاهد الطلل أو وصف الحروب ... وغيرها من الموضوعات التي وقف عندها الشاعر في هذا الغرض.

وقد أشار إيليا حاوي إلى بعض خصائص الوصف في شعر النابغة حيث قال: «لا تقع في شعره إلا على نبذ قليل من الوصف المقتصرة غايته على ذاته، فيما عدا ذلك، فإنّ أوصافه مطية للمدح يمهدها له كالطلل والمطية والقفار والثور الوحشي والصيد، أو يمثل فيها بعض معانيه بنوع من الكناية الحسية المطاولة بالسرد والأحداث كوصف الجيش والخيل والفرات وما أشبهه»[1].

وأخيرا ما يمكن أن نخلص إليه، على ضوء ما عرضناه، من موضوعات وأغراض شعرية عند النابغة الذبياني، أن شعره قد حفل بموضوعات متعددة دلّلت وبقوة على أن موهبة الشاعر واضحة، وأن شاعريته ناضجة ومكتملة، ومن ثم فإنّ الأمر ليس اعتباطا أن يصنف ضمن الطبقة الأولى من شعراء الجاهلية فبراعته الشعرية، هي التي أحلته هذه المكانة العالية في ترتيب سلم شعراء الجاهلية.

[1]– إيليا حاوي: النابغة الذبياني، سياسته وفنه، ص277.

فصل أول: الاستطراد في الشعر الجاهلي.

1. الاستطراد عند القدماء والمحدثين.
2. بين الاستطراد وبعض ألوان البديع.
3. موضوعات الاستطراد.
4. أنواع الاستطراد.
5. علاقة البيئة بظاهرة الاستطراد في الشعر الجاهلي.

– مصطلح الاستطراد :

1. الاستطراد عند القدماء والمحدثين :

استوقفت ظاهرة الاستطراد في الشعر العربي القديم عموما والشعر الجاهلي خصوصا الكثير من الدراسين والنقاد العرب القدامى والمحدثين منهم، فخصوا المصطلح بتعريفات متباينة تتفق أحيانا وتختلف أحيانا أخرى، فكيف كانت مفاهيمهم وتصوراتهم في هذا الموضوع يا ترى؟

أ. الاستطراد عند القدماء:

وضع الدارسون والنقاد القدماء لمصطلح الاستطراد تعريفات مختلفة، حيث عده البعض من علماء البلاغة فنا من فنون البديع وهذا ما جعل نوعا من الغموض والالتباس يقع بين هذا المصطلح (الاستطراد) وبعض المصطلحات الفنية الأخرى، كحسن التخلص والاعتراض والالتفات.... وغيرها.

1. المعنى اللغوي لمصطلح الاستطراد: مما جاء من معان لغوية حول مفهوم الاستطراد ما أشار إليه الزمخشري صاحب أساس البلاغة حيث ورد المصطلح عنده في مادة (طرد) بمعنى «مطاردة الحيوان الوحشي أي صيده، وطرد العدو وطريدة وطرائد، وهي النعم يغير عليها فيطردها»[1].

كما جاء في لسان العرب لابن منظور المطاردة « هي أن يطرد بعضهم بعضا والفارس يستطرد ليحمل عليه قرنه، ثم يكر عليه، وذلك ليتحيز في استطراده إلى فئة وهو ينتهز الفرصة لمطاردته وقد استطرد له وذلك ضرب من المكيدة»[2].

الملاحظ على هذين التعريفين أنهما يؤولان إلى معنى واحد، وهو أن الاستطراد متعلق بالمطاردة والصيد.

---

[1]– الزمخشري: أساس البلاغة، تحقيق عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، 1979، ص27.

[2]– ابن منظور: لسان العرب، مج9، دار صادر، بيروت، ط1، 1955، ص191.

2. المعنى الاصطلاحي لمصطلح الاستطراد: أخرج بعض النقاد مصطلح الاستطراد من مفهومه اللغوي ليشمل مفاهيم أخرى واسعة ليكون بذلك مصطلحا فنيا وبلاغيا. ومن ذلك ما جاء في كتاب العمدة لابن رشيق في باب الاستطراد قوله: «وهو أن يرى الشاعر أنه في وصف شيء وهو إنما يريد غيره فإن قطع أو رجع إلى ما كان فيه فذلك استطراد»[1].

ومما ورد في ذلك قوله أيضا:« قيل أصل الاستطراد أن يريك الفارس أنه فر ليكر، وكذلك الشاعر يريد أنه في شيء فعرض له بشيء لم يقصد إليه فذكره، ولم يقصد حقيقة إليه»[2]. وهذا الرأي يؤكد أن مصطلح الاستطراد يأخذ عند ابن رشيق معنى مختلفا، حيث انتقل به من المعنى الحسي المتعلق بالمطاردة والصيد والكر إلى المعنى الجمالي فأصبح مفهوما بلاغيا.

وقد ورد مصطلح الاستطراد في كتاب الإيضاح حيث عرفه صاحبه بقوله: « الاستطراد هو الانتقال من معنى إلى معنى آخر متصل به، ولم يقصد بذكر الأول التوصل للثاني»[3]. هذا يعني أن الاستطراد عند القزويني يخرج من باب القصد فلا يكون متعمدا وإنما يأتي فجأة.

ولعل مفهوم المصطلح قد اتضح أكثر في عند صفي الدين الحلي حين عرّف الاستطراد بأن «يكون الشاعر آخذا في غرض من أغراض الشعر من غزل، أو وصف، أو غيره، فيستطرد منه إلى ذكر غيره من أنواع البديع، ثم يعود إلى ما كان فيه، فإن لم يعد فهو خروج»[4].

أما صاحب الصناعتين أبو هلال العسكري، فقد عرض للاستطراد بقوله: «هو أن يأخذ

---

[1]– ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق وشرح مفيد قميحة، بيروت لبنان، دار الكتب العلمية، ج2، 1983، ص270.

[2]– المصدر نفسه، ج2، ص272.

[3]– الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني، البيان، البديع، تحقيق ودراسة عبد القادر حسين، مكتبة الآداب،ص397.

[4]– صفي الدين الحلي: شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع، تحقيق نسيب النشاوي، مجمع اللغة العربية، دمشق، 1983، ص73.

المتكلم في معنى، فبينما يمر فيه، يأخذ في معنى آخر وقد جعل الأول سببا إليه»[1].

استنادا إلى هذا التعريف نلاحظ أن أبا هلال العسكري يشترك مع القزويني وابن رشيق في مفهوم الاستطراد بأنه انتقال المتكلم من سياق كلام أصلي أول إلى كلام ثان غير أن الاستطراد لا يكون مقصودا لذاته عند القزويني وابن رشيق، أما أبو هلال العسكري فيذهب من خلال تعريفه إلى تحديد وظيفة الاستطراد وهي أنه يساهم في خلق نوع من التتابع في نمو النص الشعري واتساقه وانتظام سياق القصيدة من حيث أنه كلام يبنى على الكلام الذي قبله.

كما قدم أيضا يحي العلوي في الطراز مفهوما للاستطراد إذ يقول: «واشتقاقه من قولهم أطرده السلطان، إذا أخرجه من بلده لأن المتكلم يخرج من كلامه إلى كلام آخر»[2].

هذا وقد أخذ الاستطراد معنى الوصف عن طريق التشبيه، أي تشبيه شيء بشيء آخر عند ابن فارس في كتابه الصاحبي في فقه اللغة، وجاء ذلك في قوله: « أن يشبه شيء بشيء ثم يمر المتكلم في وصف المشبه به»[3].إذن فمفهوم الاستطراد عند ابن فارس يختص في حد المشابهة بين شيئين، بحيث يعقد المتكلم علاقة أو وجه مقاربة بين المشبه والمشبه به ثم يستطرد بعد ذلك إلى وصفه.

ومما أورده المؤلفون والمشتغلون في ميدان الدراسات البلاغية وعلوم البديع من مفاهيم حول الاستطراد، التعريف الذي قدمه يحي بن معطي* في كتابة علم البديع حين عرّف الاستطراد على

---

[1]- أبو هلال العسكري: الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل ابراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت 1986، ص364.

[2]- يحي بن حمزة العلوي اليمني: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، دار الكتب العلمية، بيروت، مج3، ص11-12.

[3]- أبو الحسن أحمد بن فارس: الصاحبي في فقه اللغة وسنن العربية وكلامها، تحقيق مصطفى السويمي، مؤسسة بدران، بيروت، 1964، ص264.

* هو أبوزكريا زين الدين يحي بن معطي بن عبد النور الزواوي الحنفي النحوي الشهير بابن معطي(64-628) ولد بالمغرب في عصر دولة الموحدين وهو من علماء المغرب والأندلس الذين رحلوا إلى الشرق في القرنيين السادس و السابع الهجريين، له شهرة واسعة في أوساط النحويين واللغويين، من مؤلفاته اللغوية العديدة ألفيته الشهيرة "الدرة الألفية في علم العربية ".

أنه «انتقال من قول إلى قول على وجه سهل يختلسه المتكلم اختلاسا دقيق المعنى»[1].

3. أمثلة على الاستطراد في الشعر العربي القديم: أما ما جاء في الشعر العربي القديم من استطراد ما أورده ابن رشيق في العمدة للشاعر السموأل حيث ذكر أنه أول من استطرد من الشعراء في قوله:

ونحن أناس لا نرى القتل سبة إذا ما رأته عـامر وسلـول
يقـرب حب الموت آجالنا لنا وتكـرهه آجـالهم فتطول

فقوله: «إذا ما رأته عامر وسلول استطراد»[2]. فالشاعر بدأ كلامه بالفخر بقومه ثم انتقل إلى هجاء قبيلتي عامر وسلول ليعود بعدها إلى الفخر بقومه.

وقد أشار الباقلاني في إعجاز القرآن وكذا ابن رشيق في العمدة إلى أن أول من قدم شبه تعريف للاستطراد هو أبو تمام حين أنشد البحتري في صفة فرس واستطرد يهجو عثمان بن ادريس الشامي:

وسـابح هطل التعداد هتّـان على الجـراء أمين غير خوان
أظمى الفصوص وما تظمى قوائمه فخلّ عينـيك في ظمآن ريان
فلو تـراه مشيحا والحصى زيّم تحت السنابك من مثنى ووجدان
وايقـنت إن لم تثبث أن حـافره من صخر تدمر أو من وجه عثمان

فقال له: ما هذا من الشعر؟ فرد البحتري لا أدري فقال أبو تمام: هذا المستطرد أو الاستطراد فقال البحتري وما معنى ذلك؟ قال: يرى أنه يصف الفرس، ويريد هجاء عثمان[3].

أما عن الاستطراد الذي جمع بين غرض المدح وغرض الهجاء معا ما جاء به ابن رشيق

[1]- يحي عبد المعطي: البديع في علم البديع، تحقيق: زدراسة محمد مصطفى أبو شوراب، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر الإسكندرية، ط1، 2003، ص184.

[2]- ابن رشيق: العمدة، ج2، ص270، (ورد هذا المثال في الصناعتين لأبي هلال العسكري، ص399).

[3]- الباقلاني: إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط4، 1977، ص 105، (ورد هذا المثال في كتاب العمدة لابن رشيق، ج2، ص271).

وعلق عليه في كتاب العمدة من قول بكر بن النطاح يمدح مالك بن طوق في قوله:

عرضت عليها ما أرادت من المنى لترضى فقالت:قم فجئني بكوكب
فقـــلت لها: هذا التعنتُ كلهُ كمن يشتهي لحم عنقاء مغرب
سلي كـــل أمر يســـتقيم طلابه ولاتسألي يادرُّ بي كلّ مذهب
فاقسم لو أبحت في عز مالك وقـــدرته أعي بما رُمـــت مطلبي
فـــتى شقيت أمـــواله بعفاته كما شقيت قيس بأرماح تغلب

يقول ابن رشيق عن هذا الاستطراد: «هذا مليح أوله خروج وآخره استطراد وملاحته أن مالكا من بني تغلب فصار الاستطراد زيادة في مدحه، وزعم قوم أنه يمدح مالك بن علي الخزاعي»[1].كما علق ابن أبي الأصبع المصري على هذا الاستطراد بقوله: «وهذا أبدع استطراد سمعته في عمري، فإنه قد جمع أحسن قسم وأبدع تخلص، وأرشق استطراد، وتضمن مدح الممدوح بالكرم وقبيلته بالشجاعة والظفر وهجاء أعدائهم بالضعف والخور، وهذا لم يتفق لمن قبله ولا لمن بعده إلى وقتنا هذا»[2].

على العموم يمكن القول أن النقاد والدارسين القدماء قد اجتهدوا في تقديم نظرتهم ومفهومهم الخاص لمصطلح الاستطراد. وإن كانت هذه المفاهيم قد تعرضت للنقد والدراسة من قبل النقاد والدارسن المحدثين وعلى رأسهم الدكتور ناصر العجيمي الذي أكد أن تعريفات القدماء للاستطراد تنصب في رأي واحد يؤكد أن «متوخي هذه الطريقة في التعبير يتظاهر بأنه لم يقصد الانعطاف إلى الموضوع المعني بالاستطراد، وكأنه أمر عارض حصل بالرغم عنه، أو في غفلة منه، أو أن الخطاب انقلب ظرفيا من قيد المتلفظ به وخرج من حكمه ثم يعود إلى نصابه ويستدرك ما انحرف عن مساره وقوة التصرف فيه»[3].

[1]– ابن رشيق: العمدة، ج2، ص272.

[2]– ابن أبي الأصبع المصري: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان اعجاز القرآن، تحقيق حنفي شرف الدين، القاهرة، ج2، ص131.

[3]– محمد الناصر العجيمي: الخطاب الوصفي في الشعر العربي القديم (الشعر الجاهلي أنموذجا) منشورات سعيدان، سوسة، تونس، ج2، 2003، ص 34 .

والحقيقة أنه لا يمكن أن نسلم كليا بالرأي الذي يذهب إلى القول أن ظاهرة الاستطراد غير مقصودة لذاتها وغير مبررة خاصة في الشعر الجاهلي، وإلا كيف لنا أن نفسر تشابه الشعراء الجاهلين في الموضوعات المستطرد إليها، وهذا ما يدلل وبصورة واضحة عن قصد الشعراء في طرق مختلف الموضوعات التي استطردوا إليها، وإن كنا نلحظ بعض الاختلاف في رسم جزئيات الصورة التي أدت في النهاية إلى مستوى من التباين في استطراداتهم فإنهم يشتركون في الإطار العام لها.

ومع ذلك يجب أن نشير في النهاية إلى دور القدماء من نقاد وبلاغيين وعلماء لغة في تحديدهم لمفهوم الاستطراد، وأن لهم فضل السبق والريادة في دراسة ظاهر الاستطراد في الشعر الجاهلي، أو عند الشعراء الجاهليين، وكذلك في شعر معاصريهم من الشعراء.

وعلى الرغم من أن نظرتهم للاستطراد تتسع أحيانا وتضيق أحيانا أخرى، وتختلط ببعض ألوان البديع مرة ثالثة إلا أننا لا يمكن أن نتجاهل ما قدموه من آراء ومفاهيم لهذا المصطلح ودراساتهم (النقدية والبلاغية واللغوية) في هذا المجال.

وكان للدراسيين المحدثين وقفة مع المصطلح –أيضا– ومع هذه الظاهرة التي برزت في الشعر العربي القديم عموما والجاهلي خصوصا، حيث أكملوا مسيرة القدماء وقدموا دراسات نقدية بينت بدقة مفهوم الاستطراد كما تعمقوا أيضا في البحث في موضوعاته والأغراض التي يكثر فيها محاولين الكشف عن أسباب هذه الظاهرة في الشعر الجاهلي وعن المبرر الذي أدى إلى هذا الحضور المكثف.

ب. الاستطراد عند المحدثين:

إذا كانت ظاهرة الاستطراد قد استرعت اهتمام النقاد والدارسين القدامى، فوقفوا عند المصطلح وقدموا له تعريفات ومفاهيم تضيق أحيانا وتتسع أحيانا أخرى، فإن النقاد والدراسيين المحدثين لم يشذوا عنهم وانتهجوا طريقهم في تعريف المصطلح، وإن كانوا قد أضافوا إليه وتوسعوا فيه في بعض الأحيان.

يذهب كل من السيد أحمد الهاشمي وبسيوني عبد الفتاح المذهب نفسه في تعريفهما للاستطراد من خلال التأكيد على «أنه الانتقال من معنى إلى معنى أو من غرض إلى غرض آخر ثم الرجوع إلى المعنى الأول لإتمام الكلام»[1].

أما عبد الفتاح لاشين فإنه يعرّف الاستطراد على أنه «انتقال المتكلم من الكلام الذي هو مسترسل فيه إلى غيره لمناسبة ثم يرجع إلى ما كان فيه»[2]. وهو عند عبد الواحد حسن «الانتقال من معنى إلى معنى آخر متصل به لم يقصد بذكر الأول التوسل إلى ذكر الثاني»[3].

الملاحظ على هذه التعريفات أن أصحابها لم يبتدعوا شيئا جديدا حول مفهوم المصطلح بل إنهم يشتركون مع ما أشار إليه صاحب الصناعتين وابن رشيق في العمدة والقرزويني في الإيضاح وغيرهم، من أن الاستطراد هو الانتقال من موضوع إلى موضوع أو من معنى إلى معنى ثم الرجوع إلى المعنى أو الغرض الأول لإتمام الكلام.

إذا تجاوزنا المشتغلين والمؤلفين في مجال الدراسات البلاغية وعلوم البديع إلى أصحاب المعاجم نجد لصاحب المعجم الأدبي جبور عبد النور التفاته طيبة في هذا المجال، حيث أشار في تعريفه للاستطراد أنه وجه من أوجه الترويح عن السامع لتنشيط دهنه، ويكون ذلك من خلال الانتقال من موضوع إلى آخر يقول: «هو انتقال شفوي أو كتابة من موضوع إلى آخر لأدنى ملابسة، وقد اعتبر في بعض العهود مظهرا من مظاهر الشمول الثقافي ووجها من وجوه التنويع المؤدي إلى الترويح عن السامع أو القارئ وتنشيط ذهنه»[4].

---

[1]- السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة المعاني والبيان والبديع، تحقيق وشرح محمد التونجي، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، ط4، 2008، ص390/ بسيوني عبد الفتاح علم البديع: دراسة تاريخية لأصول البلاغة ومسائل البديع، المختار للنشر والتوزيع، ط3، 2013، ص656.

[2]- عبد الفتاح لاشين: البديع في ضوء أساليب القرآن، دار الفكر العربي، القاهرة ، 2006 ، ص72.

[3]- عبد الواحد حسن: دراسات في علم البديع، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، ص52.

[4]- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار الملايين، بيروت، ط1، 1979، ص18.

وقريبا من هذا التعريف يذهب مجدي وهبة إلى القول أن الاستطراد هو:«نوع من تجميل الكلام يتلخص في إدخال مادة لا تتصل بالموضوع اتصالا مباشرا، وقد تكون وظيفتها الاستعطاف أو إثارة الغضب، وهو طريقة يقصد إليها الأديب لجلب انتباه سامعيه وأسرهم بقصد الترفيه عن قرائه وجذبهم جذبا رقيقا إلى موضوعات متفرقة لا يربط بينها رابط منطقي واضح»[1].

إذا كان جبور عبد النور ومجدي وهبة قد ربطا الاستطراد بالقارئ أو السامع، واعتبراه وسيلة من وسائل الترويح التي تؤدي إلى تنشيط الدهن، فإن علي النجدي قد ربط هذا المصطلح بالمبدع وجعل من الاستطراد طريقة للتعبير عن انفعالاته وخلجات نفسه بمشاهد مليئة بالحياة والحركة يقول عن ظاهرة الاستطراد: «ليست تجربة فجة ولا عملا ناقصا، لكنها معرض شائق تتميز صوره بالحركة والحياة وتتراءى في جوانبه اللمحات العابرة والإيماءات اللطيفة والأهواء التي تجيش في الصدور»[2].

هذا يعني أن صور الاستطراد عند علي النجدي تنشأ عن إعجاب يوليه الشاعر لشيء يتعمق في وصفه حتى يصل إلى غايته ولهذا أوضح أن استطراد الشاعر غالبا «ما يصدر عن إعجاب بما يستطرد منه، ورغبة ملحة في تتبع الحديث عنه، والافتتان في وصفه بما يكشف عن خصائصه ومزاياه أوضح ما تكون، فهو يعمد إلى تشبيه له فيشبهه به ثم لا يرى أن الاقتصار على التشبيه المعتاد كاف إلى تصوير موضوعه كما يتمثل له، وكما يود أن يتمثل للآخرين لذلك يمضي بالتشبيه بعيدا أو قريبا حتى يحس أنه أبلى فيه وبلغ به الغاية التي يريد»[3]. فالشاعر يصرف اهتمامه مؤقتا عن المشبه لينتقل هذا الاهتمام إلى المشبه به، ثم يستطرد في الحديث عنه، وذلك راجع إلى إعجابه به فتكون الغاية توضيح خصائصه ومزاياه.

---

[1]- مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ص113.

- مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت 1979، ص18.

[2]- على النجدي ناصف: القصة في الشعر العربي إلى أوائل القرن الثاني الهجري، دارنهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، دت ص137.

[3]- المرجع نفسه، ص138.

وكان للدكتور سعيد الأيوبي وقفة خاصة مع الموضوع أشار فيها إلى أن «الاستطراد في الشعر هو أن تلتمع في دهن الشاعر فكرة أو وصف أو عاطفة من شأنه تقوية الكلام الذي هو بصدد معالجته أو بيانه والتدليل على صحته، فيستطرد إليه، وحينما يستوفيه ويتأكد من تحقيق الغاية أو الغرض الذي استطرد من أجله يعود إلى ما كان فيه من الكلام سابقا»[1]. وأكد على إثر ذلك أن الاستطراد «غالبا ما يقع بالتشبيه الطويل أو القصصي ويقع بغيره»[2]. إذن فالاستطراد من وجهة نظر الأيوبي هو أحد الوسائل أو التقنيات التي يلجأ إليها الشاعر قصدا لتحقيق ما يرغب فيه من جوانب ذاتية أو اجتماعية أو فنية.

ولعل الدكتور بهي الدين زيان في عرضه لموضوع الاستطراد قد حاول أن يجلي بعض الجوانب المتعلقة بالظاهرة، حيث أكد من جهة أن الاستطراد هو خروج من الموضوع الأصلي إلى موضوع آخر لعلاقة أو مشابهة[3]. ومن جهة أخرى أكد أن الاستطراد هو ترجمة أو صدى لما هو في نفس الشاعر الذي اتجه إلى الطبيعة الحية التي تحيط به. وقد مثل بهي الدين زيان لذلك بمعلقة لبيد بن ربيعة التي استطرد فيها من وصف الناقة إلى وصف حمارين وحشيين إلى وصف بقرة وحشية واستطراد النابغة كذلك إلى وصف ثور وحشي وصراعه مع كلاب الصياد، كما استطرد عنترة إلى وصف روضة[4].

إن الأمر الذي استرعى انتباه الدكتور بهي الدين زيان هو أن المقطوعات أو المشاهد الاستطرادية بما تحويه من حركة وصراع هي ترجمة صادقة لانفعالات وعواطف الشاعر وخاضعة لظروفه الداخلية والخارجية، وهو الرأي الذي يلتقي فيه مع الكثير من دارسي الشعر الجاهلي ومنهم إيليا حاوي الذي أشار إلى أن وصف كل من عنترة بن شداد وامرئ القيس لفرسيهما يظهر أن بينهما اختلافا، غير أن هذا الاختلاف الظاهر ليس بين الفرسين بقدر ما هو اختلاف بين

[1]- سعيد الأيوبي: عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرباط، ص234.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- بهي الدين زيان: الشعر الجاهلي تطوره وخصائصه الفنية، دار المعارف، ص37.

[4]- المرجع نفسه، ص38.

الشاعرين والتجربة التي عاناها كل منهما[1].أي أن المقطوعتين الاستطراديتين في وصف فرس عنترة بالحيوية والنشاط وانعدام هاتين الصفتين في فرس امرئ القيس، ما هو إلا مقطع أو مشهد يكشف عن نفس كل شاعر وما تحمله من أفكار وعواطف وانفعالات.

إذا كانت ظاهرة الاستطراد -كذلك- أي أنها ظاهرة معبرة عن الذات النفسية والبيئية للشاعر الجاهلي، فإنها في مقابل ذلك تدل دلالة واضحة على براعة الشاعر الفنية وقدرته التصويرية، فهي وكما أشار الأيوبي«استراحة يستريحها الشاعر ليفتن بالألفاظ ويعرض صورة من بلاغته، فوصف البعير بالذات راحة يستريحها الشاعر للغناء بالألفاظ والافتتان في التعبير وإمتاع السامعين»[2].

إذن فالمشهد الاستطـــرادي مشهد مستملح في الشعر مادام يخدم غرض الشاعر وما عليه من حرج أو لوم عندما يتوسل إلى هذا النوع من الأساليـــب لإضفاء مسحة جمالية على فنه الإبداعي، وهي الرؤية ذاتها التي نلمسها عند الدكتور سعد إسماعيل شلبي الذي يقول:«وما على الشاعر من لوم إن هو استطرد إلى هذا اللون من التصوير مادام يخدم غرضه الأصـــلي، ويرتبط في الوقت نفسه ارتباطا عضويا بأفكـــار القصيدة يمكن أن تتبينه بمزيد من التأمل فلا خلل ولا اضطراب بسب هذه الاستطرادات الفنية الرائعـــة»[3].

على العموم فإن دراسات المحدثين لظاهرة الاستطراد كثيرة ومتنوعة تتفق أحيانا وتختلف أحيانا أخرى مع ما عرضه القدماء في هذا الموضوع، لكن المؤكد أن دراسات المحدثين جاءت لاستكمال دراسات القدامى، فبحثوا جاهدين في جوانب الظاهرة محاولين تعليل أسباب لجوء الشاعر الجاهلي إليها في الكثير من قصائده.

[1]- إيليا حاوي: فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1987، ص35.

[2]- سعيد الأيوبي: عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، ص208.

[3]- سعد إسماعيل شلبي: الأصول الفنية للشعر الجاهلي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة، ص107.

2. بين الاستطراد وبعض ألوان البديع:

أ. بين الخروج والاستطراد:

اضطربت مواقف وآراء بعض الدارسين القدماء حول مفهوم الاستطراد حيث وقع نوع من الالتباس بين هذا المصطلح، وبين ضروب أخرى من البديع، ومنها الخروج، الذي أطلق عليه علماء البيان تسميات عدة منها: التخلص، أو حسن التخلص، وحسن الخروج والتدرج.

والخروج أو التخلص من الألوان البديعية المعروفة عند علماء البيان والبديع، وقد أشار إليه ابن المعتز في كتابه البديع بقوله:« ومنها حسن التخلص من معنى إلى معنى»[1].

ومن الأمثلة التي نسوقها في هذا الصدد لنؤكد ما ذهبنا إليه حول غموض مصطلح الاستطراد وعدم استقراره–عند القدماء– مما أدى إلى الخلط بينه وبين بعض مصطلحات البديع ومنها الخروج– ومن ذلك اختلاف علماء البيان حول أبيات لمسلم بن الوليد في قوله:

وأحببت من حبها الباخليـ ـن حتى ومقت ابن سلم سعيدا
إذا سيل عرفـا كسا وجهه ثيابـا من المنع صفرا وسودا
يغير على المـال فعل الجواد وتأبى خـلائقه أن تجـودا

فقد عدها ابن المعتز من باب الخروج[2]. بينما عدها أبو هلال العسكري استطرادا[3].

كما وقع الخلاف أيضا حول بيتين للسموأل في قوله:

وإنا أناس لانرى القتل سبة إذا ما رأته عامرٌ وسلول
يقرب حب الموت آجـالنا وتكرهه آجـالهم فتـطول

وقد أدخل ابن رشيق[4]. وأبو هلال العسكري[5]. هذين البيتين في باب الاستطراد، لأن

[1]– ابن المعتز: البديع، تحقيق أمناطيوس كراتشفوفسكي، دار المسيرة، ط3، 1982، ص60.
[2]– المصدر نفسه، ص61.
[3]– أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص414.
[4]– ابن رشيق العمدة، ج2، ص270.
[5]– أبو هلال العسكري: الصناعين، ص364 .

الشاعر بدأ كلامه بالفخر بقومه ثم انتقل إلى هجاء قبيلتي عامر وسلول ليعود بعدها إلى الفخر بقومه، في حين عده ابن المعتز خروجا[1].

إلا أن هناك من النقاد من حاول الفصل بين الخروج والاستطراد ونلفي في ذلك محاولة لحازم القرطاجني أشار إليها في قوله: «وأهل البديع يسمون ما كان الخروج فيه بتدرج تخلصا، وما لم يكن بتدرج ولا هجوم، ولكن انعطاف طارئ على جهة من الالتفات استطرادا»[2]. وربما اجتمع في المقطوعة الواحدة التخلص(الخروج) والاستطراد معا كقول مسلم بن الوليد:

أجدك لا تدرين أن رب ليلة كأن دجاها من قرونك تنشر
أرقـــت لها حتى تجـلت بغرة كغرة يحيى حين يذكر جعفر

فقد تخلص من مدح يحي واستطرد منه إلى ذكر جعفر[3].

كما ذهب السيوطي من جهته في كتابه الإتقان في علوم القرآن إلى التمييز بين المصطلحين ومما جاء في ذلك قوله: «وقال بعضهم الفرق بين التخلص والاستطراد أنك في التخلص تركت ما كنت فيه بالكلية وأقبلت على ما تخلصت إليه، وفي الاستطراد تمر بذكر الأمر الذي استطردت إليه مرورا كالبرق الخاطف ثم تتركه وتعود إلى ما كنت فيه وكأنك لم تقصده وإنما عرض عرضا»[4].

من جهته حاول ابن رشيق في العمدة أن يضبط تعريفا لمصطلح الخروج من خلال التفرقة بينه وبين الاستطراد فقال: «وأما الخروج فهو عندهم شبيه بالاستطراد، وليس به لأن الخروج إنما هو أن تخرج من نسيب إلى مديح أو غيره بلطف تخّيل ثم تتمادى فيما خرجت إليه ... والاستطراد أنْ يبني الشاعر كلاما كثيرا على لفظه من غير ذلك النوع. يقطع عليها الكلام وهي

[1]- ابن المعتز: البديع، ص61.

[2]- أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981، ص316.

[3]- المصدر نفسه، ص316.

[4]- جلال الدين السيوطي: الاتقان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، ط1، مكتبة مطبعة المشهد الحسيني، القاهرة، دت، ج3، ص326.

من دون جميع ما تقدم ويعود إلى كلامه الأول، وكأنما عبر بتلك اللفظة من غير قصد ولا اعتقاد نية وجل ما يأتي تشبيها»[1].

وقد حاول ابن رشيق أن يجعل الفرق بين المصطلحين يبدو بصورة أوضح فقال:«أن يرى الشاعر أنه في وصف شيء، وهو إنما يريد غيره، فإن قطع أو رجع إلى ما كان فيه فذلك استطراد وإن تمادى، فذلك خروج، وأكثر الناس يسمي الجميع استطرادا والصواب ما بينته»[2].

كما أورد ابن رشيق مثلا عن حسن التخلص أبياتا للنابغة الذبياني من آخر قصيدة اعتذر فيها للنعمان بن المنذر في قوله:

وكفــكفت مني عبــرة فرددتــها إلى النحر منها مستهل ودامع
على حين عاتبت المشيب على الصبا وقلت ألما أصح والشيب وازع

ثم تخلص إلى الاعتذار فقال:

ولكن هما دون ذلك شاغل فكان الشغاف تبتغيه الأصابع
وعيد أبي فابوس في غير كنهه أتاني ودوني راكس فالضواجع[3].

وكانت لمعصوم المدني الرؤية ذاتها حين ذهب إلى التفرقة بين الخروج والاستطراد فقال في هذا الصدد: «إنك في التخلص متى شرعت في ذكر الممدوح أو المهجو تركت ما كنت فيه بالكلية، وأقبلت على ما تخلصت إليه من المديح والهجاء بيتا بعد بيت حتى تنفض القصيدة وفي الاستطراد يمر ذكر الأمر الذي استطردت به مرورا كالبرق الخاطف ثم تتركه وتنساه وتعود إلى ما كنت فيه كأنك لم تقصد قصد ذاك»[4].

الواضح أن الفروقــات الأســاسية بين الاستطراد والخروج مشتركة عند بعض الدارسين

[1]- ابن رشيق: العمدة، ج1، ص163.
[2]- المصدر نفسه، ج2، ص270.
[3]- المصدر نفسه، ج1، ص165.
[4]- السيد علي صدر الدين بن معصوم المدني: أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق شاكر هادي شاكر، مكتبة العرفان، كربلاء، ج1، ط1، 1968، ص229.

والنقـــاد القدماء، ومختلفة عند البعض منهم، فالاستطراد-حسب رأيهم- يكون فيه الانقطاع جزئيا عن الموضوع الأول من خلال مشهد تصويري يبدعه الشاعر لتحقيق غرض معين، وقد يكون الاستطراد في بعض الحالات سريعا، إذ سرعان ما يعود الشاعر إلى موضوعه الأول أو الأساسي، أما في الخروج فينقطع الشاعر انقطاعا كليا عن الموضوع الأول، ليبدأ حديثا آخر يشكل موضوعه الثاني الذي تخلص إليه دون العودة إلى الموضوع الأول.

ويمكن أن نضيف إلى ذلك فرقا آخر وهو أن الاستطراد قد شكل موضوعا أساسيا في بناء القصيدة، لجأ إليه غالبية الشعراء لتحقيق غرض من الأغراض، وفي أغلب الأحيان يذهب الشعراء إلى رسم لوحة فنية متكاملة الأجزاء نابضة بالحيوية والحركة، أما الخروج فهو علاقة جزئية تربط بين موضوع آخر في القصيدة، بحيث يكون المعنى الأول دائما تمهيدا أو بداية إلى الاسترسال في موضوع لاحق.

ب. بين الالتفات والاعتراض والاستطراد:

إذا كان علماء البيان قد وقعوا في التباس بين مفهومي الاستطراد والخروج، فإنهم قد وقعوا أيضا في الالتباس نفسه بين مصطلحات (الالتفات والاعتراض والاستطراد).

فالالتفات عند ابن المعتز «هو انصراف المتكلّم عن المخاطبة إلى الإخبار، ومن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك من الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر»[1]. أما الاعتراض فيقول عنه: «ومن محاسن الكلام أيضا والشعر اعتراض كلام في كلام لم يتمم معناه ثم يعود إليه فيتممه في بيت واحد»[2].

أما قدامة بن جعفر فيرى أن الاعتراض هو الالتفات نفسه فيقول: «هو أن يكون الشاعر آخذا في معنى، فكأنما يعترضه إما شك فيه أو ظن بأن رادا يرد عليه قوله، أو سائلا يسأله عن

[1]- ابن المعتز: البديع، ص58.

[2]- المصدر نفسه، ص59.

سببه فيعود راجعا إلى ما قدمه، فإنما أن يؤكده أو يذكر سببه أو يحل الشك فيه»[1].

وقد أورد قدامة بن جعفر في –كتابه نقد الشعر– مثالا واضحا بيّن فيه وجه التداخل بين الاعتراض والالتفات مشيرا إلى أنهما شيء واحد ومن ذلك قول الرماح بن ميادة:

فلا صرمه يبدو وفي اليأس راحة ولا وصله يصفو لنا فنكارمه

فكأن بقوله: وفي اليأس راحة: التفت إلى المعنى لتقديره أن معارضا يقول له: وما تصنع بصرمه؟ فقال: لأن في اليأس راحة[2]. ولذلك فحتى لا يقع الشك في قول الشاعر وأن لا يعترضه سائل بسؤال عن السبب أكد قوله بعبارة–في اليأس راحة– ملتفتا إلى معناه لتأكيده.

كما عرض ابن رشيق لمصطلح الاعتراض من خلال باب الالتفات وأشار إلى أن الالتفات «هو الاعتراض عند قوم وسماه آخرون الاستدراك»[3]. غير أنه فرق بين الالتفات والاستطراد فقال في ذلك: «والالتفات في وسط البيت كمنزلة الاستطراد في آخر البيت، وإن كان ضده في التحصيل، تأتي به عفوا وانتهازا ولم يكن لك في خلد فتقطع له كلامك ثم تصله بعد إن شئت والاستطراد تقصده في نفسك، وأنت تحيد عنه في لفظك حتى تصل به كلامك عند انقطاع آخره أو تلقيه إلقاء وتعود إلى ما كنت فيه»[4].

يبدو من خلال هذا الرأي أن ابن رشيق قد جعل الاعتراض والاستطراد يلتقيان في معنى الانقطاع، أي أن الشاعر ينقطع من موضوع إلى موضوع آخر إلا أنه فرق بين المصطلحين في الوقوع أو التحصيل، فالاعتراض يقع في الكلام عفوا وبصورة تلقائية، أما الاستطراد فعكسه أو ضده أي أنه يقع في الكلام عن قصد.

إلا أن عبد الفتاح لاشين –وهو أحد الدارسين المحدثين– لا يفرق بين المصطلحين ويرى أن

---

[1]– قدامة بن جعفر: نقذ الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي ، القاهرة، ص146،147.

[2]– المصدر نفسه، ص147.

[3]– ابن رشيق: العمدة، ج2، ص275.

[4]– المصدر نفسه:ج2، ص276.

الاستطراد «قريب من الاعتراض- غير أن الاعتراض منه ما يقبح ويحسن، بخلاف الاستطراد فهو حسن كله»[1]. ونعتقد أن الفرق البسيط الذي حدده لاشين بين المصطلحين غير واضح- لأنه حكم عليهما من جهة (القبح والحسن) فقط وهذا غير كاف.

هذا وقد تحدث بسيوني عبد الفتاح عن حسن وبلاغة الاستطراد حين أكد أن الاستطراد يحقق عنصر المفاجأة حيث يكون القارئ أو المستمع في جو ثم يُنقل إلى جو آخر-كما أنه يؤدي إلى دفع الملل والسأم عن السامع وبخاصة عندما يطول الكلام في بيان الغرض المقصود منه عندئذ قد يحتاج السامع إلى ما يدفع الملل وينشط الذهن وينبه الفكر[2]. وهو بهذا الرأي أوضح من عبد الفتاح لاشين في حديثه عن موطن الحسن والبلاغة والجمال لظاهرة الاستطراد.

3. موضوعات الاستطراد:

في عرضنا لمفاهيم الاستطراد عند النقاد والدراسيين القدماء والمحدثين، لاحظنا أن معظم المفاهيم تشترك مع بعضها في نقطة واحدة، وهي أن الاستطراد هو الانتقال من موضوع إلى موضوع آخر. وعليه فإن ظاهرة الاستطراد تتشكل في إطار علاقة ثنائية تربط بين موضوعين أساسين فيكون الأول هو الموضوع المستطرد منه والثاني هو الموضوع المستطرد إليه.

وبما أن دراستنا تتمحور حول ظاهرة الاستطراد عند شاعر من فحول شعراء الجاهلية وهو النابغة الذبياني، فقد ارتأينا أن نهتم في هذا العنصر بالحديث عن موضوعات الاستطراد في الشعر الجاهلي، ولكن تجدر الإشارة -في البداية- إلى أن الحديث عن هذا الموضوع ليس بالأمر الهين مما يسمح لنا بحصره أو الإلمام به سواء أتعلق الأمر (بالموضوعات المستطرد منها) أم (بالموضوعات المستطرد إليها)، لأن المتعمق في قراءة الشعر الجاهلي يصطدم بحقيقة مؤكدة، وهي أن مشاهد الاستطراد مختلفة ومتنوعة بشكل لافت للنظر، ولذلك سنخصص الحديث عن أهم الموضوعات

[1]- عبد الفتاح لاشين: البديع في ضوء أساليب القرآن، ص72.

[2]- بسيوني عبد الفتاح: علم البديع، دراسة تاريخية لأصول البلاغة ومسائل البديع، المختار للنشر والتوزيع، ط3، 2013، ص258.

التي شكلت سمة أسلوبية طاغية في الشعر الجاهلي وتواترت فيه بنسب كبيرة دون أن نغفل الإشارة إلى مشاهد الاستطراد وموضوعاتها المختلفة عند النابغة الذبياني على أن نفصل الحديث فيها في الفصول الموالية من هذا البحث.

أشار بعض دراسي الشعر العربي القديم وعلى رأسهم علي النجدي إلى أن الناقة والمرأة قد أخذتا من الشعر بنصيب كبير حتى كادت القصائد لا تبدأ إلا بالحديث عنهما أو عن واحدة منهما[1]. أما محمد صادق حسن عبد الله فقد أشار إلى أن الفرس كانت «الظل الثاني للناقة ووجهها المقابل وترتبط بالفخر والتباهي والاعتزاز والإجلال»[2]. وهذا يعني أن الفرس كانت هي الأخرى محورا أساسيا في القصيدة الجاهلية. وإذا كانت الناقة والمرأة والفرس من أهم الموضوعات التي طرقها الشعراء الجاهليون في قصائدهم، فإنها شكلت أيضا أهم الموضوعات التي استطردوا منها إلى موضوعات أخرى.

للتدليل على هذا الرأي نقدم بعض النماذج الشعرية لشعراء جاهليين استطردوا من الحديث عن الناقة إلى الحديث عن حيوانات الصحراء من منطلق التشبيه أول الأمر.

1. النـــاقة:

في حديث الشاعر الجاهلي عن الناقة فإنه يستطرد إلى تشبيهها بالعديد من حيوانات الصحراء كالحمار الوحشي والبقرة الوحشية والثور الوحشي والنعامة والظليم وغيرها لتكون بذلك هذه الأخيرة أهم الموضوعات التي استطرد إليها الشعراء الجاهليون في حديثهم عن الناقة، ونجد هذا النوع من شعر الاستطراد عند الكثير من الشعراء الجاهليين الذين ذكر بعضهم سعيد الأيوبي في كتابه الوحدة والربط في القصيدة الجاهلية فقال: «نجد مثل هذا النوع من شعر الاستطراد عند طرفه بن العبد الذي وصف الناقة فأطال في وصفها، وكذلك فعل زهير في قصيدته الهمزية فقد أطال هو الآخر في وصف الناقة، ولعل زهيرا أخد هذا الوصف من خاله بشامة بن الغدير الذي

[1]– علي النجدي ناصف: القصة في الشعر العربي، ص140– بتصرف–

[2]– محمد الصادق حسن عبد الله: المعاني المتجددة في الشعر الجاهلي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1994، ص163.

كان زهير راوية له ... وقد وصف المسيب بن علس الناقة وصفا دقيقا وطويلا في مفضليته .... ويستطرد علقمة إلى وصف الناقة استطردا شيقا»[1]. إضافة إلى الأعشى وامرئ القيس والنابغة الذبياني وبشر بن أبي خازم وغيرهم من الشعراء الجاهليين، ونمثل لظاهرة الاستطراد من الناقة إلى أحد حيوانات الصحراء وهي البقرة الوحشية في دالية زهير بن أبي سلمى في قوله:[2]

كَخَنْسَـاءَ سَعْفَاءِ الملَاطِمِ حُرَّةٍ مُسَـــافِرَةٍ مَـــزْؤُودَةٍ أُمِّ فَرْقَـدِ*
غَدَتْ بِسِـلَاحٍ مِثْلُهُ يُتَّقَى بِهِ ويُؤْمِنُ من جَأَشَ الخَائِفِ المتَوَحِّدِ
وسَامِعَتَيْنِ تَعْرِفُ العِتْقَ فيهما إلى جَذْرٍ مَدْلُوكِ الكُعُوبِ مُحَدَّدِ
طَبَاهَا ضَحَـاءٌ أو خَلَاءٌ فَخَالَفَتْ إليهِ السِّبَاعُ في كِنَاسٍ ومَرْقَدِ
أَضَاعَتْ فلم تُغْفَرْ لها خَلَوَاتُـهَا فَلَاقَتْ بَيَانًا عِنْدَ آخِرِ مَعْهَدِ
دَماً عِنْدَ شِلْوٍ تَحْجَلُ الطَّيْرُ حَوْلَه وبَضْعَ لِحَامٍ في إِهَابٍ مُقَدَّدِ

في هذا الاستطراد عرض الشاعر إلى مأساة وجراح البقرة الوحشية التي فقدت ولدها فلم تجده إلا أشلاء ممزقة وقد اجتمعت الطير حوله.

ويكاد امرؤ القيس لا يلم بوصف الناقة حتى يشبهها بحمار وحشي ثم يستطرد إلى وصف

---

[1]- سعيد الأيوبي: الوحدة والربط في القيدة الجاهلة، ص208،209.

[2]- زهير بن أبي سلمى: الديوان، شرحه وقدم له علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص37، 38.

* الخنساء: البقرة القصيرة الأنف، وقد شبه بها الناقة لنشاطها- السعفاء: السوداء في حمرة- الملاطم: الواحد ملطم: الخد- المزؤودة: المذعورة- الفرقد: ولد البقرة- غدت: خرجت غدوة- السلاح هنا: ما تتسلح به البقرة وهو القرون- يؤمن جأش الخائف يهدئ من روعه ويزيل خوفه- المتوحد: المنفرد- العتق: الكرم- المدلوك: الأملس- الجذر: الأصل- الكعوب: عقد العصا- المحدد: المسنن الرأس- الناظرتان: العينان- تطرحان القذى: ترميانه- القذى: ما يقع في العين من تبنة وغيرها- الإثمد: الكحل- طباها: دعاها- الضحاء: الرعي عند الضحى- الخلاء: الخلوة- خالفت إليه: أي أتت إلى الولد بعد ذهاب أمه- السباع هنا: الذئاب- الكناس: بيت البقرة الوحشية- المرقد: موضع الرقود- أضاعت: أي تركت ولدها وغفلت عنه- العتق: الكرم- المدلوك: الأملس- الجذر: الأصل- الكعوب: عقد العصا- المحدد: المسنن الرأس- الناظرتان: العينان- تطرحان القذى: ترميانه- القذى: ما يقع في العين من تبنة وغيرها- الإثمد: الكحل- طباها: دعاها- الضحاء: الرعي عند الضحى- الخلاء: الخلوة- خالفت إليه: أي أتت إلى الولد بعد ذهاب أمه- السباع هنا: الذئاب- الكناس: بيت البقرة الوحشية- المرقد: موضع الرقود- أضاعت: أي تركت ولدها وغفلت عنه- الشلو: بقية الجسد- اللحام: جمع لحم- الإهاب: الجلد- المقدد: المخرق، المشقق.

هذا الأخير ليصبح موضوعه المستطرد إليه، فيمعن في وصفه وعرض كل تفاصيله الدقيقة يقول في ذلك[1]:

بِأَدْمَاءَ حَرْجُوجٍ كَأَنَّ قَتُودَهَـا على أَبْلَقِ الكَشْحَيْنِ لَيْسَ بِمُغْرِبِ*
يُغَرَّدُ بالأَسْحَارِ في كُلِّ سَدْفَةٍ تَغَرُّدَ مَـيَّاحِ النَّـدَامَى المطَرِّبِ
أَقَبَّ رَبَاعٍ من حَمِيرٍ عَمَـايَةٍ يَمُـجُ لُعَاعَ البَقْلِ في كُلِّ مَشْرَبِ
بِمَحْنِيَّةٍ قد آزَرَ الضَّالَ نَبْتُـهَا مِجَرِّ جُيُـوشٍ غَانِمِـينَ وخُيَّبِ

بعد وصف الشاعر لناقته وتعظيم قوتها وسرعتها يستطرد إلى تشبيهها في هذه القوة والعظمة بحمار وحشي، مستفيضا في الحديث عنه ووصفه وهو يرتع في مكان كثير الشجر والعشب واصفا تغريده لينتقل بعدها إلى ذكر حداثة عمره وبطنه الضامر ...

هكذا جرت عادة الشعراء الجاهليين في حديثهم عن الناقة وتشبيهها بالبقرة الوحشية وهي في سرعتها نعامة تسابق الريح، كما قاربوا بينها وبين الجمل مستدلين بذلك على الشدة والصلابة[2] بحسب ما ذهب إليه إيليا حاوي. كما أشار بهي الدين زيان أيضا من جهته إلى أن بعض الشعراء كانوا ينتقلون أحيانا في استطراداتهم من وصف الناقة إلى وصف الحمار أو الثور الوحشين وصراعهما مع كلاب الصيّاد[3]. إذن فالناقة هي أحد الموضوعات الأساسية في الشعر الجاهلي والتي استطرد منها الشعراء إلى موضوعات كثيرة تخص حيوانات الصحراء.

على العموم فإن الاستطراد في الشعر الجاهلي قد اتجه فيه الشاعر في بعض الأحيان إلى الطبيعة الحية التي تحيط به في بيئته، فاستطرد إلى عالم خارجي مملوء بالحركة والصراع وربما كان هذا

---

[1]- امرئ القيس: الديوان، اعتنى به وشرحه عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 2004، ص75.

* الأدماء: الناقة البيضاء- الأبلق: الذي فيه بياض وسواد- الكشحين: الخاصرتين- المغرب: الحمار الوحشي- السدفة: الظلام- الميّاح: الميّاس- الأقب: الضامر البطن- عماية: اسم جبل- آزر: ساوي- الضال- شجر عضام، والمعنى أن هذا الوادي قد خصب حتى ساوى نبته شجرة.

[2]- إيليا حاوي: فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، ص36.

[3]- بهي الدين زيان: الشعر الجاهلي تطوره وخصائصه الفنية، ص38.

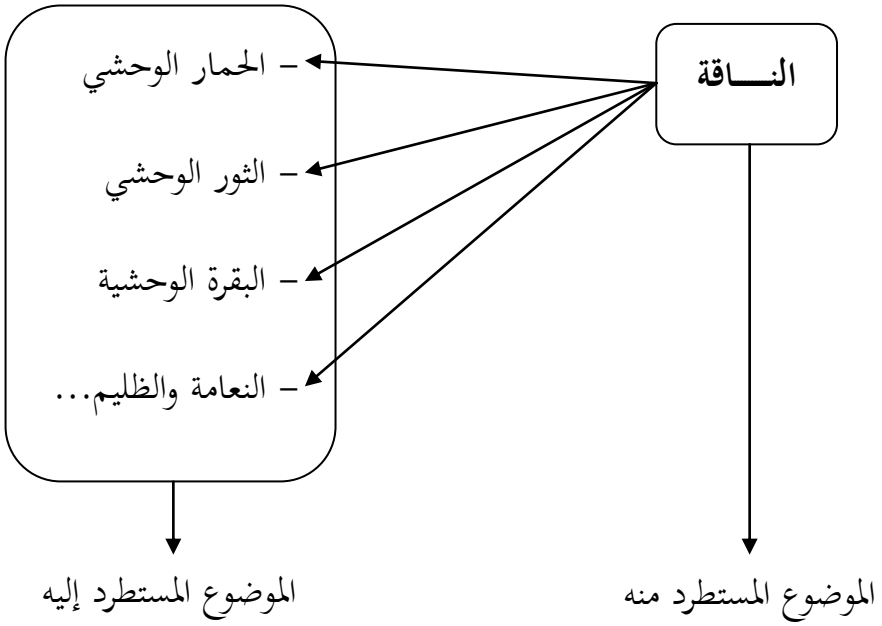
الاستطراد ترجمة أو صدى لما في نفس الشاعر[1]. وقد أشار بهي الدين زيان في كتابه الشعر الجاهلي تطوره وخصائصه الفنية إلى هذا الرأي مستدلا عليه بجملة من الاستطرادات من الشعر الجاهلي تمحورت كلها حول وصف الناقة التي كانت موضوعا أساسيا للشاعر الجاهلي، حيث ذكر أن زهيرا استطرد من وصف الناقة إلى وصف بقرة وحشية في قصيدته التي أولها:

غَشِيَتْ دِيَارًا بِالنَقِيعِ فَثَهْمَدِ دَوَارِسُ قد أَقْوَيْنَ من أم مَعْبَدِ

كما استطرد أيضا من وصف الناقة إلى وصف الظليم والحمار الوحشي والأتان في قصيدته التي أولها:

عَفَا من آلِ فَاطِمَةَ الجِوَاءُ فَيُمْنٌ فَالقَـــوَادِمُ فَالحِسَاءُ[2].

ويمكن لنا أن نلخّص أهم الموضوعات التي استطرد إليها الشعراء الجاهليون في حديثهم عن الناقة ووصفهم لها في المخطط التالي:



[1]– المرجع السابق، الصفحة نفسها – بتصرف–

[2]– المرجع نفسه، ص56.

إن حيوانات الوحش من أهم الموضوعات التي استطرد إليها شعراء ما قبل الإسلام، حيث استعاروا منها الكثير من الصفات التي أسقطوها على نوقهم كالقوة والصلابة والسرعة والقدرة على التحمل وغيرها من الصفات الأخرى.

2. الــمرأة:

كانت المرأة موضوعا أساسيا للشاعر الجاهلي فاستطرد من الحديث عنها إلى موضوعات مختلفة من خلال وصفها بأوصاف عدة، فهي التي ارتبطت بوجدانه وتعلق بها قلبه فاستعار لها أجمل الصور والصفات. ومن ذلك استطراد أبي ذؤيب الهذلي من التغزل بمحبوبته إلى وصف طيب رائحة فمها بطيب رائحة الخمر المعتقة، ثم استرساله في وصف هذه الخمرة بأجمل الأوصاف كالجودة والنقاوة والصفاء فهي كالشهد المصفى يستمتع بشربها السادة من الأشراف يقول الشاعر في هذا الاستطراد[1]:

ولا الرَّاحُ رَاحُ الشَّامِ جَاءَتْ سَبِيئَةٌ لَهَا غَيَةٌ تَهْدِى الكِرَامَ عُقَابُهَا*
عُقَارٌ كَمَاءِ النِّيْءِ لَيْسَتْ بِخَمْطَةٍ ولاخَلَّةٍ يَكْوِي الشُرُوبَ شِهَابُهَا
تَوَصَّلُ بِالرُّكْبَانِ حِينًا وتُؤْلِفُ الــ جِوَارَ ويُغْشِيهَا الأَمَانُ رِبَابُهَا

فالخمر التي يعنيها الشاعر بالوصف ويشبه بها طيب فم المحبوبة «هي تلك التي يجلبها تاجرها من الشام خاصة ... وهي الخمر النقية الصافية اللون، التي تشبه في نقائها وصفاء لونها قطرات اللحم النيء، هي التي بلغت الغاية في حساب الجودة وإتقان الصنعة ... هي التي يحرص

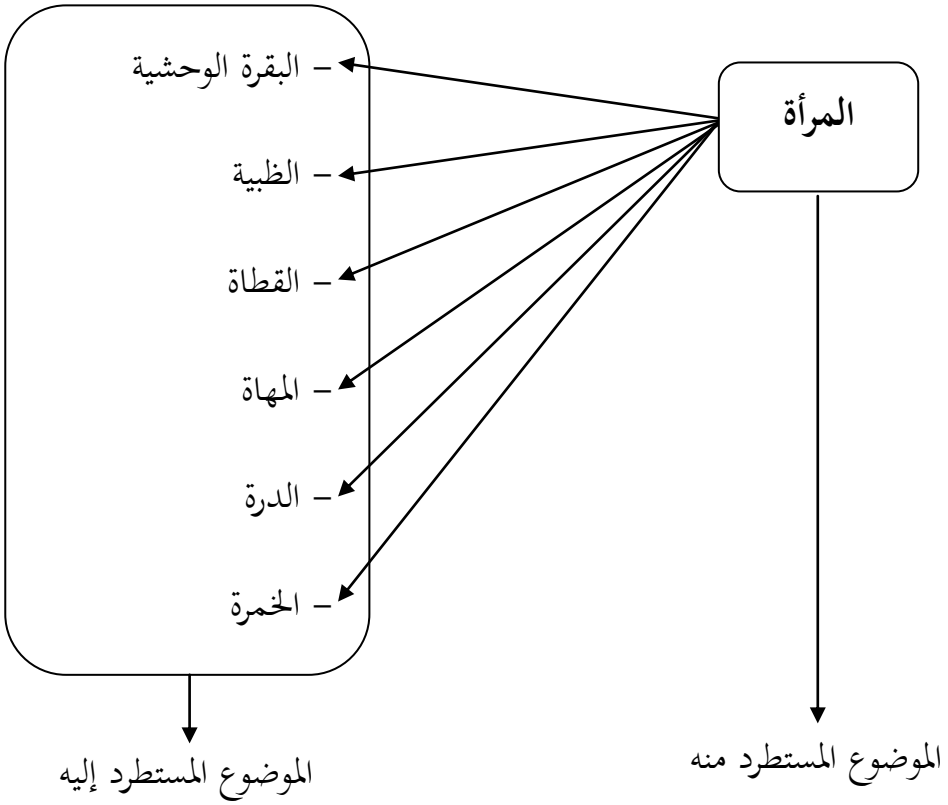
[1]- أبي ذؤيب الهذلي: الديــوان، شرحه وقدم له ووضع فهارسه سوهام المصري، المكتب الإســلامي، ط1، 1998، ص31، 32.

* الرّاح: الخمر- جاءت سبيئة: أي مشتراة- الغاية: آية وعلامة وكان الخّمار ينصب على بابه راية، إذا رآها الشريف علم أن ثم خمّارا وخمرا تباع وهو يرى أن الخمر إنما يشتريها الكرام- عقابها رايتها- العقار: التي تعاقر البدن وتعاقر العقل- كماءالنيء: أراد في صفائها- الخمطة: التي قد أخذت طعم الإدراك ولم تدرك وتستحكم فهي خمطة- الخلة: الحامضة- شهابها: أي نارها وحّدّتها- شروب جمع شرب: وهم الندامى- توصّل بهم من بلد إلى بلد- تؤلف بين الجيران: يحب بعضهم بعضا- الرّباب: القداح، وقيل أربابها.

تجارها عليها غاية الحرص فلا يجلبونها إلا في صحبة القوافل»[1].

إلى جانب ذلك فقد خص الشاعر الجاهلي المرأة بأوصاف من الطبيعة الحية وغير الحية «فراقهم من البقرة الوحشية سعة عينيها وشدة سوادها ونصاعة بياضها، فشبهوا عيني المحبوبة بهما وأعجبهم من القطاة خطوطها، فشبهوا مشي المرأة بمشي القطاة»[2].

كما شبهوا حسنها ورشاقة جيدها بحسن ورشاقة الظبية، ومن الطبيعة غير الحية عقد الشاعر الجاهلي الصلة بين المرأة الحسناء والدرة النفسية النادرة واللؤلؤ صفاء ونقاوة وغيرها. ومن ثم كانت البقرة الوحشية والقطاة والظبية والدرة .... وغيرها من أهم الموضوعات التي استطرد إليها الشاعر الجاهلي من موضوع أساسي وهو المرأة والمخطط التالي يبين ذلك:



[1]– علي النجدي ناصف: القصة في الشعر العربي، ص184.

[2]– أحمد محمد الحوفي: الغزل في العصر الأموي، دار القلم، بيروت، لبنان، ص365.

تشكل الموضوعات المدونة أعلاه في هذا المخطط غالبية الموضوعات التي استطرد إليها الشاعر الجاهلي في حديثه عن المرأة التي كانت موضوعا هاما في القصيدة الجاهلية، إذ لم يغفل شاعر من شعراء ما قبل الإسلام هذا الموضوع، فاستلهموا للمرأة من الطبيعية كل عناصر الجمال ليمثلوا بها على جمالها وحسنها.

3. الــفرس:

لم يخل الشعر الجاهلي من ذكر الفرس كموضوع أساسي في القصيدة. فأبدع لها الشعراء صورا ومشاهد بالغة الروعة والجمال، فجعلوا من العقاب والصقر والقطاة موضوعات أساسية استطردوا إليها بعد أن شبهوا بها الناقة في الحيوية والحركة والسرعة وغيرها من الصفات، ونمثل لذلك بمشهد استطرادي لزهير بن أبي سلمى أساسه مشبه هو الفرس ومشبه به يستطرد إلى تصويره وهي القطاة. وقد حرص الشاعر على أن يجعل القطاة تنتصر على عدوها لأنها ترمز إلى فرسه «والفرس عماد العربي لا يرضى أن يورده موردا يهلكه»[1].

لذلك جعل الشاعر الصقر الذي يطارد القطاة يشعر بالحسرة من فشله في الحصول عليها بينما جعل القطاة في كامل عظمتها وبطولتها وقوتها يقول في مشهده الاستطرادي[2]:

كَأَنَّها من قطا الأَجْبَابِ حَلَّأها ... وِرْدٌ وأَفْرَدَ عنها أُخْــتَهَا الشَّرَكُ*
جَونِيَّةٌ كَحَصَــاةِ القَسْمِ مَرْتَعُهَا ... بالسِّيِّ ما تُنْبِتُ القَفَاءُ والحَسَكُ
أَهْوَى لهــا أَسْفَعُ الخَدَّينِ مُطَّرِقٌ ... رِيشَ القَوَادِمِ لم يُنْصَبْ لَهُ الشَّبَكُ

---

[1]- سعد إسماعيل شلبي: الأصول الفنية للشعر الجاهلي، ص105.

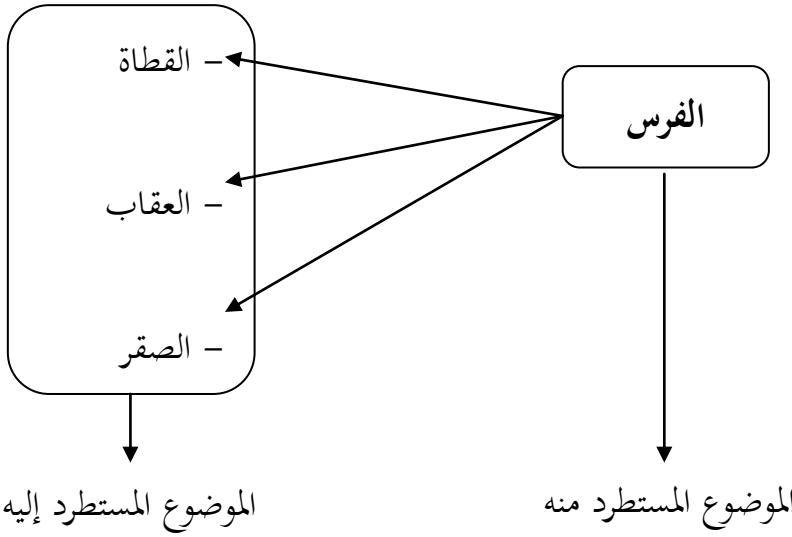
[2]- زهير بن أبي سلمى: الديوان، ص80، 81.

* الأجباب: مياه بحمى ضرية، تلي مهبّ الشمال من حمى ضرية- حلأها: طردها عن الماء- الورد: القوم يردون الماء- الشبك: حبال الصائد- الجونية ما كان في لونها سواد- حصاة القسم: هي حصاة إذا قلّ الماء عند المسافرين وضعوها في القدح وصبوا عليها الماء حتى يغمرها ليقسم بينهم بالسويّة ولا يتغابنوا- السي:علم لفلاة على جادة البصرة إلى مكة بين الشبكية والوجرة يأوي إليها اللصوص- القفاء: بقله من أحرار البقل- الحسك: ثمر بقل يستخرج منه الحب فيؤكل- أهوى لها: انقض عليها- السّفع: سواد تعلوه حمرة- المطرق: الذي بعد ريشه على بعض- القوادم: ريش مقدم الجناح- الشبك: شباك الصياد.

لاشَيءَ أَسْرَعُ منها وهي طَيِّبَةٌ نَفْساً بما سَوْفَ يُنْجِيـــهَا وتترِكُ*
دُونَ السَّمَاءِ فَوْقَ الأَرْضِ قَدْرُهُمَا عِنْدَ الذُّنَـــــابي فلا فَوْتٌ ولا ودَرَكُ
عِنْدَ الذُّنَـــابي لَهَا صَوْتٌ وأَزْمَلَةٌ يَكَـادُ يَخْطَـــفُهَا طَوْراً وتَهْتَلِكُ
حَتىَ إذا مَا هَوَتْ كَفُّ الوَلِيدِ لها طَـــارَتْ وفي كَفِّهِ من رِيشِهَا بِتَكُ
ثم اسْتَمَرَّتْ إلى الوادي فَأَلْجَأَهَا مِنْهُ وقد طَـــمِعَ الأَظْفَارُ والحَنَكُ
حتى اسْتَغَاثَتْ بِمَاءٍ لا رِشَاءَ لَهُ من الأَبَاطِحِ في حَافَاتِـــهِ البُرَكُ
مُكَلَّلٍ بِأُصُولِ النَّبْتِ تَنْسُجُهُ رِيحٌ خَرِيقٌ لِضَاحِـــي مَائِهِ حُبُكُ
كَمَا اسْتَغَاثَ بِسَيْءٍ فَزُّ غَيْطَلَةٍ خَافَ العُيُونَ فلم يُنْظَرْ به الحَشَكُ
فَزَلَّ عـــنها وأوفى رَأْسَ مَرْقَبَةٍ كَمَنْصِبِ العِثْرِ دمّى رَأْسَهُ النُّسُكُ

الملاحظ على هذا المشهد أن الشاعر كان متعاطفا مع القطاة التي تشبه فرسه في قوتها وقدرتها على المواجهة والانتصار. وقد كثف مشهده بأحداث متتابعة في تصوير حسي متتابع أيضا يجعل القارئ يسمع ويشاهد ما قدمه، وما حرص الشاعر على هذا التصوير إلا لاهتمامه بفرسه، من خلال تبين صفاتها الدالة على القوة والضخامة والصلابة بعد تشبيهها بحيوانات الصحراء كالقطاة، ليستطرد بعدها في الحديث عن المشبه به (القطاة) وقد ينتقل في بعض الاستطرادات الأخرى إلى وصف العقاب أو الصقر وغيرها من الحيوانات التي قد تشكل عنصرا وموضوعا أساسيا في شعره. ويمكن إيجاز ذلك في الرسم التالي:

* الطيبة النفس: الواثقة بطيرانها- تترك: لا تخرج أقصى طيرانها لثقتها بنفسها في أن الصقر لا يدركها- لا فوت ولادرك: أي لا تفوته القطاة، ولا هو يدركها- الذنابي: الواحد ذنب- الأزملة: اختلاط الأصوات- تهتلك: تسرع- البتك: الفطع، يريد أن = تلك القطاة لما أخطأها الصقر وقعت بموضع فهوت كف الغلام لها ليأخدها، فأفلتت، وفي كفه قطع ريشها- ألجأها: عاودها الصقر- الأظافر: المخالب- الحنك: المنقار- لارشاء له: أي يجري على وجه الأرض- الأباطح: المنبطح على الأرض- البرك: طير بيض صغار- الكلل: المحاط- تنسجه: تمر عليه وتترك فيه حبكا- الخريق: الشديدة- الضاحي: ماضحى للشمس من الماء- الحبك: طرائق الماء- السيء: اللبن الذي يكون في الضرع- الفز: ولد البقرة- الغيطلة: شجر كثيف ملتف- زل عنها: أي زل الصقر عن القطاة- أوفى: أشرف- المرقبة: المكان المشرف للمراقبة- المنصب: المكان- الحجر المنتصب: العثر ومنه العثيرة: الذبيحة- النسك: الواحد نسيكة: الذبيحة التي تذبح على النصب.



لم تقتصر ظاهرة الاستطراد في الشعر الجاهلي على هذه الموضوعات فحسب، بل تعددت وتنوعت بشكل كبير، ونذكر من ذلك بعض الاستطرادات للنابغة الذبياني مثل: الاستطراد إلى تصوير الفرات وإلى وصف الحصير المنمق، إضافة إلى بعض مشاهد الاستطراد التي وظف فيها العنصر الديني والعنصر الخرافي .... وغيرها من الموضوعات التي نتوقف عندها فيما بعد.

المهم أن ظاهرة الاستطراد ظاهرة مميزة في الشعر الجاهلي، واسعة الانتشار فيه حيث كان كل شاعر يحرص على«تجديد المشاهد التي يستطرد إليها، وكان الشعراء يتنافسون في هذا التجديد عن طريق الاستطراد حتى في الموضوعات الواحدة التي يستطردون إليها، فقد كانت الصور التي عرضوها مختلفة»[1].

بهذا شكلت مشاهد الاستطراد لوحات فنية عبرت عن آراء ومواقف مختلفة حاول من خلالها الشاعر إدخال القارئ في سياق الخطاب الشعري ومشاركته في نسيج وتأليف هذا الخطاب من خلال ما حاول أن يضفيه عليه من حيوية وحركة ناشئة عن الصراع الذي يحدثه في مختلف المشاهد حتى يصل إلى الغرض الأساسي الذي يريده. ولذلك يرى علي النجدي أن الاستطراد ظاهرة تدخل في باب الفن أو هي شبيهة بطبيعته، وهي تفوق التشبيه المفرد، والوصف المبهم من

[1]– بهي الدين زيان: الشعر الجاهلي تطوره وخصائصه الفنية، ص39.

حيث التخييل والإبانة فالتشبيه أو الوصف المفرد –حسب رأيه– «لا يعدو أن تكون الصور فيه لمحات خاطفة لاتهتز لها المشاعر أو ينفعل بها الوجدان، إلا بمقدار يسير، فهي بسرعتها المارقة في اللفظ تعجل القارئ أو السامع عن الأناة في النظر والتخييل ولا تمد له في التذوق والاستمتاع، أما الاستطراد فإن صوره تكون مليئة بالحياة النابضة، والحركات العاملة والصور المتتابعة في موقع من معترك الحياة، وتنازع البقاء فهناك يقبض القارئ أو السامع أحداث القصة ويعايش أشخاصها ويتأثر بمشاهدها»[1].

ويبقى رأي علي النجدي ينصب على مدى التأثير والانفعال الذي تحدثه مشاهد الاستطراد في القارئ أو المستمع، وإن كنا نرى أن تأثيرها على النص الشعري من الناحية الفنية والجمالية لايقل أهمية ودرجة عن التأثير الأول.

4. أنــواع الاســـتطراد:

في بحثنا عن أنواع الاستطراد في الشعر لم نعثر على تقسيم واضح يبين أنواعه بدقة– على الأقل فيما توفر لنا من دراسات حول الظاهرة–سواء عند النقاد القدماء أو المحدثين.

نستثني من ذلك ما أشار إليه علي النجدي في كتابه (القصة في الشعر العربي)، حيث ذكر ما أسماه بالاستطراد القصصي والاستطراد المزدوج، وعز الدين إسماعيل شلبي في كتابه (الأصول الفنية في الشعر الجاهلي) حين ذكر الاستطراد التصويري، إضافة إلى ما عرضه محمد الناصر العجيمي في كتابه (الخطاب الوصفي في الشعر العربي القديم الشعر الجاهلي أنموذجا) حيث عرض ثلاثة أضرب للاستطراد، وهي: الاستطراد المحدود المدى، والاستطراد الممتد المدى، والاستطراد المتراسل، وقد وصل إلى تحديد هذه الأنواع من خلال دراسة تطبيقية قام بها على الشعر الجاهلي حيث وقف عند كل نوع مفصلا الحديث فيه وأول هذه الأنواع هو:

[1]– على النجدي ناصف: القصة في الشعر العربي، ص191.

أ. الاستطراد المحدود المدى:

وأساسه تشبيه شيء بشيء آخر دون أن يأخذ حيزا أو مساحة واسعة من النص الشعري يقول العجيمي عن هذا النوع «ويتلخص هذا النوع من الاستطراد في تشبيه شيء أو كائن بشيء آخر قائم في وضع دون أن يستغرق هذا الوضع داخل النص حيزا كبيرا، سرعان ما يعود الخطاب إلى موضوعه الأول»[1].

وهو يرى أن هذه الطريقة واسعة الانتشار ممتدة الحضور في الشعر العربي القديم، ولتوضيح هذا النوع من الاستطراد نعرض أبياتا للمرقش الأصغر في تشبيهه لفرسه في حسنه وجماله بوجه الفتاة الحسناء ذات الخدود الحمراء يقول:[2]

أَسِيلٌ نَبِيلٌ لَيْسَ فيه مَعَابَةٌ كُمَيْتٌ كَلَوْنِ الصِّرْفِ أَرْجَلُ أَقْرَحُ

وكذلك تشبيهه لهذه الفرس في قامتها الرشيقة الضامرة بقامة الفتاة الشابة الشديدة الضمور[3]:

غَدَوْنَا بِصَافٍ كَالعَسِيبِ مُجَلَّلٍ طَوَيْنَاهُ حِينًا فهو شِزْبٌ مُلَوَّحُ*

إذن فالشاعر يحاول أن يعقد نوعا من الاشتراك بين الفرس والفتاة في مواطن الحسن والجمال وهذا الأمر ناتج عن اهتمامه «وإعجابه النفسي والفني بفتنة الخيل»[4].

هذا وقد يعمد الشاعر في بعض الأحيان إلى ذكر جملة من الأجزاء المتعلقة بالموصوف عند تشبيهه بشيء أو كائن آخر ومثل ذلك ما قاله طرفة بن العبد في معلقته يصف ناقته بأن:عينيها تلمعان كمرآتين وهما في مكانهما كنقرتين في صخرة يتجمع فيها الماء فيبدو لامعا صافيا، وهاتان

---

[1]- محمد الناصر العجيمي: الخطاب الوصفي في الشعر العربي القديم (الشعر الجاهلي أنموذجا)، ص350.

[2]- المفضل الضبي: المفضليات، ص243، نقلا عن محمد الصادق حسن عبد الله: المعاني المتجددة في الشعر الجاهلي، ص364.

[3]- المرجع نفسه ، ص242.

* الشزب: الضامر- العسيب: طرف السعفة، شبه به في ضمره.

[4]- محمد الصادق حسن عبد الله: المعاني المتجددة في الشعر الجاهلي، ص364.

العينان تطرحان القذى فتبقيان سليمتين جميلتين مكحولتين كعيني بقرة وحشية[1].

يقول الشاعر في هذا الوصف:[2]

وَعَيْنَانِ كَالماوِيَّتَيْنِ اسْتَكَـنَّتَا بِكَهْفَي حِجَاجَي صَخْرَة قَلَتْ مَوْرِدِ*

طَحُورَانِ عُوَّارَ القَذَى فَتَرَاهُمَا كَمَكْحُـــولَتَيْ مَذْعُورَة أَمِّ فَـرْقَدِ

الملاحظ على الاستطراد المحدود المدى أنه يقوم على التشبيه الذي يتخلله الوصف، حيث يأخذ الشاعر في حديث عن المشبه ثم ينتقل إلى وصفه مع تشبيهه بشيء آخر، دون أن يطيل في وصف المشبه به وهو عكس الاستطراد الممتد الحدود.

ب. الاستطراد الممتد الحدود:

في هذا النوع يمتد الاستطراد فترة موسعة، بعد أن يأخذ الشاعر في تشبيه الموصوف بشيء ثم ينتقل بعدها إلى وصف المشبه به حيث «يتجاوز الاستطراد مجرد إجراء للوصف عن طريق تشبيه الموصوف بمشبه به قائم في وضع محدود المدى، ويجري هذا الوضع والتوسع فيه إلى حد ينسى معه الموصوف ويُغطّى، ويغدو الوضع المشبه به الموضوع الرئيسي للقصيدة على سبيل الاستطراد العريض المدى دون أن يعني ذلك عدم العودة إلى الموصوف والتذكير به»[3]. وخاصية هذا النوع من الاستطراد –حسب العجيمي–أن الشاعر ينتقل فيه من «وصف موضوع إلى وصف موضوع آخر مرتبط بالسابق بطريقة تبدو طبيعية يستوجبها السياق ويستدعيها المنطق»[4].

---

[1]– سعد إسماعيل شلبي: الأصول الفنية للشعر الجاهلي، ص281–282.

[2]– طرفة بن العبد: الديوان، ص27– نقلا عن: محمد الناصر العجمي لخطاب الوصفي في الشعر العربي القديم، ص351–352.

* الماوية: المرآة– استكنّتا: طلبتا الكنّ– الحجاج: العظم المشرف على العين– القَلْتْ: النقرة في الحجر تمسك الماء– طحر: دفع– المكحولتان: العينان– الفرقد: ولد البقرة الوحشية.

[3]– محمد الناصر العجيمي: الخطاب الوصفي في الشعر العربي القديم، ص352.

[4]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ومن الأمثلة على ذلك قول الأعشى يصف ناقته مشبها إياها بثور وحشي مستطردا:[1]

فلمـا عَلَتْه الشمْسُ واسْتَوْقَدَ الحَصَى تذكَّر أدنى الشِّـربِ المَتيَمَمِ*
فأَوْرَدَهـَا عَيـْناً من السَّيْفِ رِيّةً بها بُرَأُ مثلُ الفسيلِ المكمَّمِ
بَنَـاهُـنَّ من ذَلَّانَ رَامٍ أعدّها لقتلِ الهَـوَدِاي دَاجِنٌ بالتوقَّمِ
فلما عفاها طنَّ أنْ ليسَ شَـارِباً من الماء إلَّا بعد طـول تحرّمِ
وصَادَفَ مثل الذِّئْبِ في جوف قُترة فلمّا رآها قال يا خير مَطْعَمِ
ويسّر سَهْماً ذا غِـرَارٍ يسوقُهُ أَمِينُ القوى في صُلْبَةِ المترنِّمِ
فَمَرَّ نَضِيُّ السّهمِ تحت لَبـانه وجَالَ على وحشيّة لم يُثَمْثِمِ
وجَالَ وجَالَتْ ينجلي التّربُ عنهما له رَهَجٌ في سَاطِعِ اللَّوْنِ أَقْتَمِ
كأنَّ احْتِدَامَ الجَوْفِ في حمي شَدَّهُ ومَابَعْدَهُ من شَدّهِ غَلي قُمْقُمِ

الملاحظ أن المشهد الاستطرادي جاء ممتدا وواسعا داخل القصيدة أو النص الشعري حيث بدأه الشاعر بوصف الناقة ثم تشبيهها بثور وحشي كان هو السيد يشد الرحال سائقا أمامه أتانا يهب إلى عضها كلما رآها تحيد عن الطريق، فترد عليه بضربات بواسطة حوافرها، ثم تلجأ في النهاية إلى الفرار مبتعدة عنه.

إلا أنه لا يستسلم في اللحاق بها، حتى إذا ما توسطت الشمس كبد السماء واشتد الحر ساقها إلى مورد الماء، ينتقل الشاعر بعدها إلى وصف مكان الصائد الذي يختبئ فيه متربصا بالثور الوحشي فإذا أبصره رماه بسهام حادة، ولكن هذا الأخير يفر هاربا إلى مكان آمن ثم تتبعه باقي الحيوانات محدثة هيجانا وتبقى رحلة البحث عن الماء هي المشكلة الأساسية التي يصورها الشاعر الجاهلي في مشاهد الثور أو الحمار الوحشيين، خاصة في وقت الهاجرة واشتداد الحر مما يجعل هذه اللوحة «تنمو في نص شعري يعتمد التوازن واللاتوازن ويعتمد الانفتاح والانفلات أو الاستطراد

[1]- الأعشى ديوان: ص182 نقلا عن أحمد موسى النوتي: الصحراء في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1 ،2009 ،ص122.

* الشرب: وقت الورود- السّيف: ساحل البحر- البرء: مكان اختباء الصائد- الهوادي: المتقدمة أول القطيع- الترقم: التهدد وقتل الصيد- الثمثمة: الاحتباس- القمقم: آنية من نحاس يسخن فيها الماء.

والحركة ويشكل هذا نضجا لمستوى الأداء الفني»[1].

إن هدف الشاعر من تصوير مشهده الاستطرادي خاليا من الماء المطلوب هو أن يجعل درجة القلق تتنامى وتتصاعد بشدة خاصة وأن المكان صحراء واسعة مقفرة وفي هذا يقول طرفة بن العبد[2]:

وَكَمْ دُونَ سَلْمَى مِنْ عَدُوٍّ وبَلْدَةٍ يَحَارُ بِهَا الهَادِي الخَفِيفُ ذَلَاذِلُهْ *

يَظَـــلُّ بِهَا عَيْرُ الفَـــلَاةِ كَأَنَّـــه رَقِيبٌ يخَافِي شَخْصَهُ ويُضَائِلُهْ

إن أهم ما يلفت انتباهنا في هذا النوع من الاستطراد أن الشاعر يسترسل في الوصف الذي يخص به في الأساس ناقته، ثم ينتقل بعدها إلى تشبيه هذه الناقة بحيوان من حيوانات الصحراء في وضع ممتد ومتطور فاسحا المجال لحديث مطول ومنفتح عن الموصوف به (المشبه به) «على أن الشاعر لايفوته الرجوع إلى موضوعه الأول، والتذكير ضمنيا بأن انسياقه إلى الاستطراد وإلى تمثل المشبه به في ذلك الوضع، إنما قاده إليه وصفه لناقته»[3].

ج. الاستطراد المتراسل:

في هذا النوع يحدث تداخل في الوصف بين المشبه والمشبه به حتى يكاد يقع نوع من اللبس على القارئ في الفصل بينهما، وهو يحدث عن طريق« انزياح الخطاب عن المسار الدلالي الذي هو منه بسبيل ليجري ضربا من تراكب الصور على تشبيه الموصوف بمشبه به قائم في وضع ممتد متحول، ثم يعود الواصف إلى الموضوع الأول السابق لعملية الاستطراد وتحديدا إلى المشبه، ومع ذلك تبقى ظلال المشبه به المذكورة مبسوطة حاضرة بالقوة في المجري الثاني للوصف، فإذا الحدود تلتبس بين الموضوعين، وتتداخل الفواصل فلا نعرف في بعض الأحيان ما إذا كانت الضمائر

[1]– أحمد موسى النوتي: الصحراء في الشعر الجاهلي، ص124.

[2]– طرفه بن العبد: الديوان، شرحه وقدم له مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.ص64.

* الذلاذل: أسفل القميص– يضائل: يصغر– عير الفلاة: حمار الوحش.

[3]– محمد الناصر العجيمي: الخطاب الوصفي في الشعر العربي القديم، ص362.

المستعملة تحيل على الموصوف المشبه أو الدابة المشبه بها»[1].

ومن الشواهد الشعرية التي نسوقها في هذا النوع من الاستطراد الذي يكون فيه تراسل لعدد كبير من الصور، أبيات للنابغة الذبياني يشبه فيها ناقته في قوتها وسرعتها وشدة سيرها بأتان جافلة منزعجة من صائد متربص بها، فأشبهت في وضعها هذا الإماء الغوادي وهي تحمل حزما، ثم ينتقل بعدها الشاعر إلى تشبيه هذه الناقة بثور وحشي ثم يستطرد إلى وصف هذا الثور يقـــول:[2]

بَاتَـــتْ ثَلاثَ لَيَـالٍ ثم وَاحِدَةً بذِي المجَـــازِ تُرَاعي مَنْزِلًا زِيَـــمَا*
فانشقَّ عنها عَمُودُ الصُّبْحِ جَافِلَةً عَدْوَ النَّحُوصِ تخافُ القَانِصَ اللَّحِمَا
تَحِـــيدُ عن أَسْتَنٍ سُودٍ أَسَـافِلُه مَشْيَ الإِمَاءِ الغَوَادِي تَحْمِلُ الحِزَمَـا
أو ذي وُشُومٍ بِحَوْضَى بَاتَ مُنْكَرِساً في لَيْلَةٍ من جُمَادَى أَخْضَلَتْ دِيَمَـا
بَـاتَ بِحِقْفٍ من البَقّـارِ يَحْفِزُه إذا استـكفَّ قَلِيلًا تُرْبُه انْـهَدَمَـا
مُـوَلِّيَ الرِّيـحِ رَوقَيْـهِ وجَبْـهَتَه كَالهِـبْرَقِّي تَنَـحَّى يَنْفُخُ الفَحَمَـا
حتى غَدَا مثل نَصْلِ السَّيْفِ مُنْصَلِتًا يَقْرُو الأَمَـاعِزَ مِن نَيَّانَ و الأَكَمَـا

في هذا الاستطراد المتتابع أو المتراسل تظهر كثافة تصويرية، حيث ينتقل الشاعر من وصف إلى وصف، فبينما هو في وصف الناقة ينتقل مباشرة إلى وصف الإماء الغوادي ثم إلى وصف الثور الوحشي وهذا يعني أن وصفا فرعيا يكون مندرجا في وصف آخر وكل الأوصاف الفرعية تشكل

[1]- المرجع السابق، ص363.

[2]- النابغة الذبياني: الديوان، ص64، 66.

* قوله باتت ثلاث ليال: يعني ليالي التشريق، ثم نفرت فباتت واحدة بذي المجاز- وقوله منزلا زيما: يعني أن الناس يتفرّقون منه فرقا- تراعي: تراقب هذا المنزل حتى تخرج منه- وقوله: فانشق عنها عمود الصبح: أي انكشف عن الناقة وتبيّن، وهي جافلة في سيرها، أي مسرعة ماضية- عمود الصبح: هو الخط المستطيل الذي تراه في وجه الصبح- النّحوص: الأتان التي لا لبن لها، ولاحمل بها- القانص: الصائد- اللّحم: الذي يأكل اللّحم كلّ يوم- تحيد عن أستن- أي تعدل هذه الناقة أو هذه النّحوص وتنفر من هذا الشجر- الأستن: شجر سود- وقوله: مشي الإماء الغوادي: شبّه الأستن في سواد أسافله وطوله بإماء سود يحملن الحزما- ذو وشوم: ثور وحشي بقوائمه سواد- حوضى: اسم موضع- المنكرس: المتداخل المتقبّض- أخضلت ديما:أي بلّت الأرض بديم، أي بمطر دائم ليّن- باتت بحقف: أي بات الثّور برمل منعطف معوجّ- البقّار: رمل يكثر فيه الوحش والجنّ- يحفزّه: أي يرقب الحقف لئلاّ ينهال عليه ومعنى استكف: استدار واستوى .

موضوعات أساسية للوصف الكلي، وكله يكون في ظل الحديث عن المشبه به سواء أكانت ناقة أم فرسا كأن ينتقل الشاعر مثلا من وصف فرسه إلى تشبيهها في سرعتها ونشاطها بقطاة ثم ينتقل بعدها إلى تصوير رحلة القطاة في صراعها مع الصقر الذي يهاجمها فجأة ليكون الصقر عن طريق الانتقال محور الحديث فيما بعد ومحطة هامة من المحطات التي تستوقف الشاعر، وكل ذلك يكون في ظل الحديث عن الفرس وهو المشبه الذي لا تختفي ظلاله حتى وإن انتقل الشاعر إلى الحديث عن المشبه به الأول ثم المشبه به الثاني أو الفرعي ويبدو أن هذا الصنف من الاستطراد يلتقي فيه العجيمي مع ما يسميه علي النجدي بالاستطراد المركب أو المزدوج.

ويشير علي النجدي في حديثه عن الاستطراد إلى ذكر وتعريف نوعين أساسين منه وهما الاستطراد القصصي والاستطراد المركب أو المزدوج.

1/ أما النوع الأول وهو الاستطراد القصصي: فهو الذي أشار إليه علي النجدي في قوله: « والاستطراد الذي نعنيه هنا ونضيف بعض القصص إليه ليس الاستطراد من فكرة إلى فكرة فحسب، بل من موضوع يقول فيه إلى قصة يقصها، ليتم هذا الموضوع، ويعرض صورة على ما يريد له من الموضوع والاكتمال»[1].

يبدو من خلال هذا القول أن الاستطراد القصصي عند علي النجدي يلتقي مع الاستطراد الممتد الذي ذكره ناصر العجيمي، لأن انتقال الشاعر من المشبه إلى المشبه به ثم الإسهاب في وصفه والحديث عنه يجعل الشاعر يبدع صورا وأحداثا متتابعة حتى تغدو وكأنها حكاية أو قصة كاملة تجعل من هذا الاستطراد واسع المدى على طول النص الشعري، ويأخذ مساحة واسعة فيه.

2/ وأما النوع الثاني من الاستطراد: الذي حدده علي النجدي هو ما أسماه الاستطراد المركب أو المزدوج وهو الذي «يستطرد الشاعر فيه من موضوع إلى موضوع على نهج الاستطراد المعتاد، فإذا بلغ مراده من القول فيما كان يستطرد إليه، بدأ استطردا آخر فصار إلى القول فيه فإذا

[1]- علي النجدي ناصف: القصة في الشعر العربي، ص137.

لنا بذلك استطراد في استطراد»[1].

يمثل علي النجدي لهذا النوع بأبيات رائعة لأبي ذؤيب الهذلي استطرد فيها من الغزل بصاحبته إلى طيب رائحة فمها، إلى تشبيه طيب هذه الرائحة بالخمرة المعتقة، ثم ينطلق بعدها في وصف الخمرة فيصورها تصويرا رائعا بأنها صافية نقية ممزوجة بالشهد، ليتحول بعدها الشاعر من الحديث عن الخمر إلى الحديث عن الشهد فيصوغ له صورا أخرى حتى يورد آخر الكلام في أوله بالرجوع إلى الحديث عن نقاوة وصفاء الخمر الممزوج بالشهد ليؤكد أنه طيب الرائحة، ولكنها مع ذلك ليست بأطيب من رائحة فم صاحبته[2]:

ولا الـرَّاحُ رَاحُ الشَّـامِ جَـاءَتْ سَـبِيَّةٌ ... لَهَـا غَـيَةٌ تَهْـدِى الـكِـرَامَ عُـقَابُهَا [3]

عُقَـارٌ كَمَـاءِ النِّـئ لَيْسَـتْ بِخَمْطَـةٍ ... ولا خَلَّـةٍ يَكْـوِى الشُّـرُوبَ شِـهَابُهَا*

تَوَصَّلُ بالرَّكْبَـانِ حِيـنًا وتُؤْلِف الـ ... ـجِـوَارَ ويُغْشِـيهَا الأَمَـانُ رِبَابُهَـا

فَمَـا بَرِحَـتْ فِي النَّـاسِ حَـتَّى تَبَيَّنَـتْ ... ثَقِيفـاً بِزِيـزَاءِ الأَشَـاءِ قِبَابُهَـا

فَطَـافَ بهـا أَبْنَـاءَ آل مُعَتِّـبٍ ... وعَـزَّ عَلَـيْهِمْ بَيْعُهَـا واغْتِصَـابُهَا

فَلَمَـا رَأَوْا أَنْ أَحْكَمَـتْهُمْ ولم يَكُـنْ ... يحِـلُّ لهـم إِكْرَامُهَـا وغِلَابُهَـا

أَتَوْهَـا بِـرِيْحٍ حَاوَلَتْـهُ فَأَصْـبَحَتْ ... تُكَفَّـتُ قـد حَلَّـتْ وسَـاغَ شَـرَابُهَا

---

[1]- المرجع السابق، ص183.

[2]- أبي ذؤيب الهذلي :الديوان، ص31-38. نقلا عن علي النجدي ناصف: القصة في الشعر العربي، ص184-188 .

[3]- جاء في الديوان: سبيئة- التي تأري إلى —كل معرب- وتنصب ألهابا- تظل على- تكبو مستقلا.

* الراح: الخمر- جاءت سبية: أي مشتراة- الغاية: آية وعلامة، وكان الخمار ينصب على بابه راية إذا رآها الشريف علم أن ثمّ خمارا وخمرا تباع وهو يرى أن الخمر يشتريها الكرام، عقابها رايتها- العقار: التي تعاقر الخمر- كماء النيئ: أراد في صفائها- الخمطة: التي قد أخذت طعم الإدراك ولم تدرك وتستحكم فهي خمطة- الخلة: الحامضة، يقصد أنها خرجت من حال الخمر إلى الحموضة والخل- فليس يكوي الشروب أي يؤذيهم- شهابها: أي نارها وحدتها- شروب: جمع شرب وهم الندامى- توصّل بالركبان: توصّل، الخمر إذا رأت ركبا، وإنّما يريد أهلها، واللفظ على الخمر توصّل بهم من بلد إلى بلد وتؤلف بين الجيران يحب بعضهم بعضا- الرّباب: القداح وقيل أربابها- فما برحت: انفكت وأهلها في جماعة ناس، أي لم تزل تسير معهم مخافة أن يغار عليها وتطلب- حتى تبينت ثقيفا: أي رأتهم وقدم بها الأمن وأدخلت عكاظ- الزيزاء: ظهر منقاد غليظ مرتفع من الأرض، والواحدة زيزاءة- الأشاء: النخل وروي أيضا موضع- قبابها:يريد أصحاب القباب وأهلها فجعل الفعل للقباب- بناء آل معتّب: من ثقيف- أحكمتم: منعتهم نفسها وامتنعت بغلاء ثمنها.

بِـأَرْيِ الـتِي تَهْـوِي إلى كـل مَغْـرِبِ إذا اصْـفَرَّ لِيطُ الشَّـمْسِ حـان انْقِلَابُهَـا*
بِـأَرْيِ الـتي تَـأْرِي اليَعَاسِيبُ أَصْبَحَتْ إلـى شَـاهِقٍ دُونَ السَّـمَاءِ ذُؤَابُـهَا
جِوَارِسُـهَا تَـأْرِي الشُّـعُوفَ دَوَائِبَهَـا وتَـنْقَضُ أَلْهَابًـا مَصِـيفاً شِـعَابُهَا
إذا نَهَضَـتْ فيـه تَصَـعَّدَ نَفْرَهَـا كَقِـتْرِ الغِـلَاءِ مُسْـتَدِرًا صِـيَابُهَا
تَظَـلُّ عَلَـى الثَّمْـرَاءِ مِنْهَـا جَـوَارِسٌ مَرَاضِـيعٌ صُـهْبُ الـرِّيش زُغْـبٌ رِقَابُهَـا
فَلَمَـا رَآهَـا الخَالِـدِيُّ كَأَنَّهَـا حَصَـى الخَـذْفِ تَكْبُـو مُسْـتَقِلا إِيَابُهَـا
أَجَـدَّ بهـا أَمْـرًا فَـأَيْقَنَ أَنَّـه لَـهَا أو لِأُخْـرَى كالـطَّحِين تُـرَابُهَا
فَقِيـلَ: تَجَنَّبَهَـا حَـرَامُ ورَاقَـهُ ذُرَاهَـا مُبِينًـا عُرْضُـهَا وانْتِصَـابُهَا
فَـأَعْلَقَ أَسْـبَابَ المَنِيَّـةِ وارْتَضَـى تُقُوفَتَـهُ إن لم يَخُنْـه انْقِضَـابُهَا
تَـدَلَّى عَلَيْهَـا بَـيْنَ سِـبٍّ وخَيْطَـةٍ بِجَـرْدَاءَ مثـل الوَكْـفِ يَكْبُـو غُرَابُهَـا

* الأري: هو العسل- فإذا اصفر ليط الشمس، وليس لها ليط إنّما هو لونها والليط: القشر من كل شيئ، فإذا كان هذا الوقت انقلبت إلى موضعها يعني النحل- تأري اليعاسيب: أي تسوسه النحل وتعمله وهو العسل، واليعسوب رأس النحل وأميرها- الشاهق: الجبل العالي- ذؤابها: أعلاها، جمع ذؤابة على ذؤاب قال شاهق ثم قال ذؤابها رجع إلى صخرة أو هضبة أي عند شاهق، أي أن هذه الخمر قد مزجت بالعسل وهذا البيت والذي قبله وصف لعمل النحل وطيرانه بجميع طبقاته- جوارسها: من الجرس، أي أكل االنحل الثمر والشجر والجوارس الذكور- تأري الشعوف: أي تعسّل في الشعوف وتأخذ منها، والشعوف رؤوس الجبال واحدها: شعفة- الكراب: جمع كربة، وهي مجاري الماء في الوادي- ومصيفا: أصابها مطر الصيّف- إذا نهضت: أي نهضت هذه النحل في هذا الموضع وطارت فيه- تصّعد نفرها: شق عليها، أي شق على نفر منها وأقتره وجهده لطول الجبل- والقتر: نصال سهام الأهداف، وأخوذ من قتير الدّرع لرقتها وصغرها، وشبهها بها في ذهابها وسرعتها، والواحدة (قترة)- مستدر: ذاهب- صيابها: قواصيرها، أي تجيئ منفلتة ليست بمسترخية- الثمراء: هضبة يقال لها الثمراء بشق الطائف مما يلي السراة، ويقال جبل- الجوارس: أواكل، وقد وصفت بها النحل تأخذ وتحمل- مراضيع- حديثات عهد بالتفريخ وهو مثل يريد به نحلا صغارا- وصهب الرّيش: يعني أجنحتها- وزغب: جمع أزغب وزغباء من الزغب: وهو صغار الريش وليّنه- كأنها حصى الخذف: صغار الحصى، والخذف: رمي الحصى بالأصابع- تكبو: تسقط- مستقلا: أي مرتفعا- الخالدي: هو الذي يأخذ العسل من بني خالد- إيابها: جماعتها وواحدها آئب- أجدّ بها أحدث بها وسلك طريقا جديدا- لها أو لأخرى: أي لهذه الهضبة أو لأخرى، يقصد الأرض ويريد بقوله: يهوي عن الجبل، تنقطع أسبابه فيموت ويصير للأرض ترابها كالطحين- حرام اسم إنسان- وراقه: أي أعجبه، ويروقه روقا يريد قيل للخالدي واسمه حرام، تجنب هذه الشهدة يا حرام- وذراها: أعلى الشهدة حين طرّقها النحل بالشمع وفرغت منها- وعرضها يعني عرض الشهدة- ثقوفته: لياقته بالعمل، إن لم يخنه انقطاع الحبل- الانقضاب: الانقطاع، أي هو لبق بالصعود والانحدار- الأسباب: الحبال- الخيطة: لباس كالدرع- السّب: أن يضرب وتدا ثم يشد فيه حبلا فيتدلى به إلى العسل- بجرداء: أراد على جرداء أي صخرة، ثم شبهها في املاسها بالوكف وهو النطع، وإنّما يريد صخرة جرداء ملساء لا ينبت عليها شيئ، ولا يثبت عليها ظفر الغراب.

فَلَمَّـــا اجْتَلَاهَـــا بالإِيَـــامِ تَحَيَّـــزَتْ ثُبَـــاتٍ عَلَيْهَـــا ذُلُهَـــا واكْتِئَابُهَـــا*
فَأَطْيَـبَ بِـرَاحِ الشـام صِـرْفًا وهـذه مُعَتَّقَـــةٌ صَـــهْبَاءَ وهـــي شِـــيَابُهَا
فمـــا إن هُمَـــا في صَـــفْحَةٍ بَارِقِيَّـــةٍ جَدِيـــدٍ حَـــدِيثٍ نَحْتُهَـــا واقْتِضَـــابُهَا
بِأَطْيَـبَ مـن فيهـا إذا جِئْـتُ طَارِقًـا مـــن اللَّيْـــلِ والتَفَّـــتْ عَلَيْـــكَ ثِيَابُهَـــا

هذا التصوير المتتابع والاستطرادات المتتابعة في هذا النوع ينطبق على النوع الثالث من الاستطراد عند العجيمي وهو الاستطراد المتراسل بحيث يورد الشاعر فيه صور متراسله ومركبة مع بعضها البعض من خلال إيراد العديد من الصور والأوصاف.

وقد كان للدكتور سعد إسماعيل شلبي نظرة في هذا الموضوع حين تحدث عن نوع من الاستطراد أطلق عليه كما يقول: (التصوير القصصي) «وفيه ينسى أو يتناسى الشاعر المشبه ويشغل نفسه بالمشبه به، فيعرض له من جوانب متعددة، ويرسم له صور ممتدة»[1]. فالصورة التي يرسمها الشاعر للمشبه به تكون صورة واسعة الانتشار وممتدة داخل القصيدة الشعرية، ويبدو أنه يشترك في هذا التعريف مع الدكتور ناصر العجيمي في تعريف للاستطراد الممتد الحدود وهو أحد الأنواع التي حددها لظاهرة الاستطراد في الشعر العربي الجاهلي. نلاحظ من خلال هذا أن الدارسين قد حددوا أنواعا مختلفة للاستطراد تتفق أحيانا وتختلف أحيانا أخرى، وذلك من خلال توسعهم في دراسة الشعر العربي القديم خصوصا الشعر الجاهلي منه.

بعد عرضنا لمفاهيم الاستطراد عند العرب القدامى والمحدثين، وبيان بعض أنواعه كما حددها بعض الدارسين المحدثين من خلال دراساتهم للشعر العربي القديم خاصة الشعر الجاهلي وإشارتنا لأهم موضوعاته التي استطرد الشعراء منها وإليها، حري بنا أن نشير في هذه الدراسة إلى نقطة مهمة لا يجب تجاوزها أو إغفالها، وهي علاقة ظاهرة الاستطراد في الشعر ببيئة الشاعر.

* اجتلاها: طردها أو كشفها وأبرزها وأخرجها- الإيام: الدخان- وتحيّرت: بقيت لا تدري أين تذهب- الإكتئاب: الحزن- أطيب، أي ما أطيبها وأعظمها خمرا، يريد صرفا معتّقة صهباء وبهذه الشهدة- شيابها: أي مزاجها وخلطها.

[1]- سعد إسماعيل شلبي: الأصول الفنية للشعر الجاهلي، ص103.

5. علاقة البيئة بصور الاستطراد في الشعر الجاهلي:

يتفق النقاد والدارسون للشعر الجاهلي على أنه الشاهد الأمين على عبقرية العرب الشعرية وقريحتهم الفذة، وهذا ما جعله قبلة لجميع الشعراء العرب في عصورهم المختلفة، حيث جعلوه المثل الأعلى والرفيع فراحوا يستوحونه في مختلف صوره ومعانيه وأخيلته فحاز بذلك على الكثير من الأهمية والدراسة.

والشعر في الأصل هو تعبير عن المشاعر والأحاسيس الإنسانية تعبيرا صادقا، ولهذا كان في كل زمان وثيقة للتسجيل، أي تسجيل كل ما يقع في الحياة بكل ألوانها. وعلى هذا الأساس كان الشعر الجاهلي وسيلة من وسائل الإخبار عن الحياة العربية الجاهلية بكل دقائقها وآثارها فجاءت قصيدة الشاعر حاملة في طياتها علم قوم وتاريخ أمة ومجتمع قبيلة في فترة زمنية معينة، وهذا ما أهّلها أن تكون عند العرب «ديوان علمهم ومنتهى حكمهم به يأخذون وإليه يصيرون»[1].

والحق أن الشاعر عندما صوّر الخصائص البيئية للفرد الجاهلي قد اتسم بالصدق والواقعية حيث نقل لنا الأشياء كما هي وصوّر الحالات تصويرا حيا نابضا بالحيوية والنشاط من خلال مشاهد منقولة من البيئة التي كان لها أثر بارز في تشكيل ونضج التجربة الشعرية للشاعر الجاهلي.

إنّ ما تميزت به القصيدة الجاهلية من خصوصية على مستوى الشكل والبنية اللغوية وما نتج عنهما من تميزها بهيكل خاص سار على إثره جل شعراء الجاهلية، دفع النقاد إلى القول أن قصائد الشعر الجاهلي متشابهة، ثم إن طرق الشعراء لموضوعات مختلفة في قصيدة واحدة جعلهم يوسمون القصيدة الجاهلية بالتفكك وعدم خضوعها لوحدة عضوية واحدة، ولكننا في حقيقة الأمر لا نجزم بهذا الاعتقاد لأن حسن انتقال الشاعر من موضوع إلى موضوع أو من وصف إلى وصف أحيانا أي من مشبه إلى مشبه به من خلال خلق صلة بينهما في إطار ما يسمى ظاهرة الاستطراد. قد عمل على إدخال القارئ في جو واحد بحيث لا يمكن له أن يشعر بذلك الانقطاع

[1]- ابن سلام الحمجمي: طبقات فحول الشعراء، ص24.

أو بانفصال أجزاء القصيدة عن بعضها البعض هذا من جهة،كما أنه من جهة أخرى قد زين شعره بتقنية أسلوبية وظاهرة فنية أصبحت هي الأخرى خاصية من خصائص الشعر الجاهلي.

إن الأمر الذي دعانا إلى الاقرار بأن ظاهرة الاستطراد ظاهرة فنية في الشعر عموما والشعر الجاهلي خصوصا ما ذهب إليه بعض النقاد وعلى رأسهم وهب رومية الذي أكد على ذلك في قوله:« هي ظاهرة فنية بارزة في شعرنا القديم وتنتشر انتشارا واسعا في أرجاء هذا الشعر»[1]. ولجوء الشاعر إلى هذه التقنية راجع إلى بحثه الدائم عن التميز والفرادية في فنه، من خلال خلق جو مليء بالحيوية والحركة محاولا إخراج قصائده من الجمود وهذا ما جعل ظاهرة الاستطراد طابع عام يكتسي القصيدة الجاهلية مما يحتم علينا البحث فيها محاولين تبرير حضورها المكثف في الشعر الجاهلي.

وإذا كنا قد أشرنا في حديث سابق إلى أن نضج التجربة الشعرية للشاعر الجاهلي وتطورها كان خاضعا لظروف البيئة والعصر بدليل أن شعره قد عكس جوانب من حياة الفرد والجماعة معا فإن هذا الرأي يجرنا في حقيقة الأمر إلى طرح فكرة أخرى حول شعر الاستطراد أو المقطوعات الاستطرادية في الشعر الجاهلي وإذا ما كان للبيئة (الطبيعة والاجتماعية) أثرها المباشر أيضا في خلق مشاهد الاستطراد في الشعر الجاهلي، مما يجعلنا نقول أن مشاهد الاستطراد قد عكست هي الأخرى جوانب من الحياة الجاهلية بحكم أن البيئة لها تأثير كبير في خلق الشاعر لفن يستجيب لأوضاع المجتمع.

أ.البيئة الطبيعية:

أولى الشاعر الجاهلي عناية كبيرة لبيئته الطبيعية، فجعل من الصحراء منبعا خصبا يغترف منه، فارتمى بين أحضانها وتفاعل معها واستمد حديثه منها، فتحدث عن قسوتها وعن ترحاله وبحثه الدائم عن العيش الكريم فيها وطلبه لأماكن الخصب والنماء ومنابع الماء والكلأ ..... حيث

[1]- وهب رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون الأدبية، الكويت، ص11.

كانت رحلته في أعماق الصحراء رحلة نحو المجهول الذي ينتظره عند كل محطة من محطات رحلته مصورا كل ما يقع عليه بصره فيها من حيوانات وما يصادفه من أشياء يقول أحمد موسى النوتي في ذلك: «إذا صبرت على متابعة الشاعر الجاهلي في رحلته عبر الصحراء فإنه يغريك بالمتابعة نتيجة كثرة اللوحات الفنية التي يعرضها عليك والتي كان منبعها الصحراء»[1].

كما أشار الدكتور محمد النويهي في كتابه الشعر الجاهلي إلى هذا الأمر أيضا مؤكدا على أن الشعراء الجاهليين كانت لهم قدرة فنية كبيرة على تصوير الحياة في الصحراء ووصف حيواناتها فجعلوها مجالا رائعا «يكشفون فيه عن علمهم الواسع بأحوال الصحراء وملاحظاتهم الطويلة لظواهرها وأحداثها وخبرتهم الدقيقة بما تعج به من حياة الحيوان والنبات وقدرتهم الفنية الكبيرة على الوصف الحي المحيي لما يسجلون من صور وما يؤدون من عواطف»[2].

وقد احتل الحديث عن الحيوانات مساحة كبيرة من الشعر الجاهلي حتى غدت صوره «من الآليات الرئيسية التي اعتمد عليها الشاعر الجاهلي في تركيب الصورة الكلية داخل القصيدة الجاهلية»[3]، وهذا ما جعل أغلب الدراسات النقدية والمقاربات العربية تحاول البحث عن المكون الأساسي لهذه الصور والمشاهد (مشاهد الحيوان) والكشف عن الخلفيات الأساسية لحضورها في الشعر الجاهلي. ولأن الناقة هي الحيوان الأول الذي استأثر بحب الفرد الجاهلي ونظرا لمنزلتها الكبيرة في نفسه فقد سلّط الضوء عليها ونعتها بأوصاف دقيقة واستطاع أن«يستخرج منها ما يريد ، وكانت الرمز الذي يستوعب حياته، كما كانت صديقه وأنيسه»[4].

فالناقة هي الحيوان الذي ملك قلب الشاعر، وهي وسيلته في رحلته المضنية لها القدرة على تحمل أعباء السفر ومقاومة ظروف الصحراء القاسية، ولذا تردد ذكرها في الشعر، حتى لا تكاد

[1]- أحمد موسى النوتي: الصحراء في الشعر الجاهلي، ص111.

[2]- محمد النويهي: الشعر الجاهلي، الدار القومية للطباعة والنشر،ج2، القاهرة، ص713.

[3]- محمد بلوحي: آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي، بحث في تجليات القراءات السياقية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2004، ص155.

[4]- سعيد الأيوبي: عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، ص439.

تخلو قصيدة من تلك الوسيلة التي يتخذها الشاعر ليرى من خلالها الوجه الصحراوي وما فيه من معالم جمالية، ومناظر خلابة حيث كان يفرغ إلى وصفها في مشاهد استطرادية بالغة الروعة« كلما تحطم قلبه من إقفار الدار فتبعث فيه الصبر وتبلغه مواطن الأمان»[1].

فلا عجب أن تملأ الناقة شعر العربي ولغته حيث وضعت الأسماء والأوصاف لأدق أعضائها وفي ذلك يقول أحمد محمد النجار:«بل إن خيال الشاعر وبراعته في الوصف والتصوير إنما يتجليان بأعظم حظ من الحديث عن الظعن والفراق حتى إن القصيدة في كثير من الأحيان يغلب عليها حديث الناقة والأسفار»[2]. ثم يردف قائلا: «فلا عجب أن ترد المشاهد والمواقف والصور والأساليب في شعر الناقة الذي وقف فيه الشاعر طويلا عند وصفها بالضخامة والصلابة والقوة أو الضمور والكلال أو السرعة والنشاط والتأبد في القفر والصبر والتغلب على الصعاب وتحمل المشاق وطلب النجاة، وإدراك الحاجة حتى تصبح طليحا مما عانت وجهدت، وما لقيت من نصب السفر ووحشة الانقطاع في البيداء المتشابكة الطرق المضلة المسالك»[3].

ومن الصور التي رسمها الشعراء للناقة تشبيهها بالحمار الوحشي ثم الاستطراد إلى وصف هذا الحيوان وصفا طويلا، الذي ترددت صوره كثيرا في الشعر الجاهلي مما جعله لبنة هامة في نسيج بعض القصائد الجاهلية.

– الاستطراد إلى تصوير الحمار الوحشي في الشعر الجاهلي:

من المشاهد التي صورها الشاعر الجاهلي لناقته في قوتها ونشاطها تشبيهها بالحمار الوحشي حيث ينتقل الشاعر من وصف إلى وصف ومن تشبيه إلى تشبيه آخر، فيتحدث عن الناقة ثم يستطرد إلى وصفها مشبها إياها بالحمار الوحشي مسهبا بعدها في الحديث عنه. والحقيقة أنه لا

[1]– محمد الصادق حسن عبد الله: المعاني المتجددة في الشعر الجاهلي، دراسة وتحليل ونقد، ص311.

[2]– أحمد محمد النجار: أساليب الصناعة في الشعر الجاهلي، دار الصدد لخدمات النشر والطباعة، القاهرة،ط1، 1992، ص23.

[3]– المرجع نفسه، ص24.

يمكن أن نعتبر ذلك شذوذا عن المنطق أو ضربا من العبث الغير مبرر، وإنما هو تأكيد على أن القصيدة الجاهلية تستحق منا الكثير من البحث والتأمل للكشف عن سر ذلك التصوير المتتابع الذي يجعل الشاعر يعقد الصلة بين المشبه (الناقة) وبين المشبه به (الحمار الوحشي)، أو ربما نقول أن الأمر يستحق منا البحث عن سر ذلك المنفذ التعبيري الذي يسلكه الشاعر الجاهلي ليصور من خلاله صراعا خاصا ربما هو الصراع الذي يعيشه في بيئته الصحراوية.

ومن المشاهد الاستطرادية التي نتوقف عندها مشهد استطرادي للنابغة الذبياني استطرد إليه بعد أن شبه ناقته بحمار وحشي شديد الغيرة على إناثه، التي ضاقت به ذرعا فعضته محاولة الانفلات من سيطرته غير أنها عجزت عن ذلك أمام إصراره يقول:[1]

كَأَنِّي شَدَدْتُ الرَّحْلَ –حين تَشَذَّرَتْ– على قَـارِحٍ مِمّا تَضَـمَّنَ عَـاقِلُ*
أَقَبَّ كَعَقْدِ الأَنْـدَرِيِّ مُسَحَّجٍ حَزَابِيَـةٍ قد كَدَّمَتْه المسَـاحِلُ
أَضَـرَّ بِجَرْدَاءِ النُّسَـالَةِ سَمْحَجٍ يُقَلِّبُـهَا إِذْ أَعْوَزَتْه الحَـلَائِلُ
إذا جَـاهَدَتْه الشَّدَّ جَدَّ وإن وَنَتْ تَسَـاقَطَ لا وَانٍ ومُتَخَـاذِلُ
وإن هَبَطَا سَهْلًا، أَثَارَا عَجَاجَةً وإن عَلَوَا حَزْنًا تَشَظَّتْ جَنَادِلُ

في هذا المشهد الاستطرادي وصف الشاعر الحمار الوحشي الذي شبه به ناقته في قوتها وصلابتها، حيث جعل من المشبه به (الحمار الوحشي) فحل له سلطان على أتنه، فهو يقاتل الحمر ويدافع عنها بشدة لغيرته عليها، إلا أنها تعضه محاولة الابتعاد عنه لعنفه في مصاحبتها، فهو فحل يتبع هذه الأتن ويصرفها كيفما يشاء، ولعل الشاعر رسم هذه الصورة رسما دقيقا استنادا لما

[1]– النابغة الذبياني: الديوان، ص.116،117.

* تشذّرت: أي تلوّت وتصعبت لحدة نفسها ونشاطها– القارح: حمار قد قرح– عاقل اسم جبل– الأقبّ: الخميص البطن– الأدريّ: جبل منسوب إلى أندر وهي قرية بالشام– المسحّج: الذي قد عضّته الحمر– الحزابيّة: الغليظ– المساحل: جمع مسحل، وهو الذّكر من الحمير– السّحيل: صوته– أضرّ بجرداء النّسالة: أي أضرّ بأتان قصيرة الشعر– النّسالة: ما نسل من شعرها وتساقط– السّمحج: الطويلة الظّهر– إذ أعوزته: أي أعجزته الأتن، ولم يكن له غير هذه الأتن– الحلائل: جمع حليلة، وهي امرأة الرّجل– الشّدّ: العدو الشديد– ومعنى ونت فترت وأعيت– المتخاذل: الذي يخذل بعض خلقه بعضا برخاوته– وقوله أثارا عجاجة: أي استخرجا ورفعا غبارا من وقع حوافرهما– الحزن: ماغلظ من الارض– تشظّت: تكسّرت فصارت شظايا.

كان يدور حوله في الصحراء وهو يجوبها على ظهر الناقة، ولهذا اختار للمشبه به مجموعة من الصفات التي جعلته حمارا متميزا كما وصفه الدكتور حسين جمعة في قوله: «فحمار النابغة الذبياني أصيل شهم خالص الانتماء والنسب، يتدبر الأمور بحكمة عالية، وهو يفطن إلى ما يدور في خلد الأنثى من تدمر ونزوع نحو التحرر، ظانة أن حرصه عليها أو حمايتها من سوء تدبرها إنما هو استبداد منه وظلم لها»[1]. إن حرص النابغة على رسم الصورة على هذه الشاكلة أعطاها بناءا فنيا متميزا له أبعاد دلالية مختلفة سنأتي للحديث عنها لاحقا في ثنايا هذه الدراسة.

أما زهير ابن أبي سلمى فتأخذ صورة الحمار الوحشي عنده بناء عميقا ، فقدم مشاهد استطرادية دقيقة، حيث سمحت له قدرته الفنية وصنعته الشعرية العالية أن يقدم تفاصيل دقيقة بلغت قدرا كبيرا من النضج والكمال الفني يقول في مشهده[2]:

فَأَوْرَدَهَا حِيَاضَ صُنَـــيْبِعَاتٍ فَأَلْفَاهُـــنَّ ليس بِهِنَ مَاءُ*
فَشَجَّ بها الأَمَاعِزَ فهي تَهْوِي هُوِيَّ الدَّلْوِ أَسْلَمَهَا الرَّشَاءُ
فَلَيْسَ لَحَـــاقُهُ كَلَحَافِ إِلْفٍ ولا كَنجَائِهَا مِنْهُ نَجَـــاءُ
وإن مـــالا لِوَعْـثٍ خَاذَمَتْهُ بِأَلْـــوَاحٍ مَفَاصِلُهَا ظِمـــاءُ
يَخِرُّ نَبِيذُهَا عن حَـــاجِبَيْه فَلَيْسَ لِوَجْـــهِهِ مِنْه غِطَاءُ
يُغَرِّدُ بَيْنَ خُـــرْمٍ مُفْضِيَاتٍ صَوَافٍ ما تُكَدِّرْهَا الدِّلَاءُ

[1]- حسين جمعة: مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية، دار رسلان للطباعة والنشر، 2001، ص73.

[2]- زهير ابن أبي سلمى: الديوان ، ص19.

* أوردها: أي أورد الحمار الأتان- صنيبعات: ماء نهشت عنده حية ابنا صغيرا للحارث بن عمرو الغساني، وكان مسترضعا في بني تميم، وبنو تميم وبكر في مكان واحد يومئذ، فأتاهما الحادث في ابنه فأتاه منهما، قوم يعتذرون إليه فقتلهم جميعا- شج الأرض: إذا ركبها وعلاها- الأماعز: حزون الأرض الكثيرة الحصى- تهوي: تسرع- الرشاء: الحبل. شبّه سرعة الأتان وانقضاضها في العدو بالدلو الملأى إذا انتزعت من البئر وانقطع حبلها- الإلف: الصاحب- النجاء: الهرب والسرعة- مالا: أراد الحمار والأتان- خاذمته: عارضته- الألواح: الواحد لوح: كل عظم ليس فيه منح- الظماء: الصلاب القليلة اللحم- يخر نبيذها: أي يسقط ما تنبذ بحوافرها من الغبار عن حاجبي الحمار، يريد أنه لاصق بالأتان، فهي تثير الغبار في وجهه فيلصق بحاجبيه ثم يتساقط عنهما- يروى مفرطات بدل مفضيات وفي عجزه (لا تكدرها) بدل (لم تكدرها)- يغرد: يصوّت- الخرم: غدران، قد انخرم بعضهما إلى بعض، فسال هذا في ذاك- المفضيات: التي أفضى بعضها إلى بعض واتصل به- المفرطات: المملوءات- الصوافي: الصافية- لاتكدرها الدلاء: لا يستقي منها فتكدرها الدلاء.

استعرض زهير في هذا المشهد الاستطرادي صورة خاصة لحماره الوحشي، وهو يسوق أتنه بكل فحولة وقوة إلى موضع الماء المعهود، إلا أنه يفاجئ بنضوب وجفاف هذه المياه، فينطلق في رحلته بحثا عن مورد آخر، وقد جنّب الشاعر زهير بن أبي سلمى حماره الوحشي من أي صراع يواجهه (الكلاب/ الصياد) وإنما جعله ينطلق في هذه الرحلة وهو يغرد مطمئنا هادئا، وإن زهيرا بمشهده هذا الخالي من الصراع أراد أن يعطي لحياة العربي صورة أخرى مختلفة تمشي فيها الحياة بصفو لا يعكره شيئ، ولهذا حذف مشهد الصياد من مقطوعته الاستطرادية، وإن كان نضوب وجفاف المياه في المشهد يّحيل إلى الحياة الصحرواية التي طالما عانى فيها الفرد الجاهلي هذه الوضعية.

وفي مشهد استطرادي للأعشى يصوّر الحمار الوحشي على أنه السيد يسوق أتنه أمامه محاولا الاقتراب منها، إلا أنها تصده وتمتنع عنه، غير أن الحمار لم يستسلم لهذا الأمر إلا بعد أن استجابت له، فانطلقا في عدو ومرح بحثا عن الماء يقول في هذا الاستطراد[1]:

تلا سَبْقةً قَوْدَاءَ مَشْكوكة القرى متى ما تُخالِفْهُ عن القَصْدِ يَعْذَمِ*
إذا ما دَنَا منها التَـقَّتْهُ بِحَافِرٍ كأنّ له في الصَدْرِ تأثير مِحْجَمِ
إذا جَاهَرَتْهُ بالفَضَـاءِ انْبَرَى لها بالهابِ شدٍّ كَالحَرِيـقِ المضَرَّمِ
وإن كان تقريبٌ من الشّدّ غالها بِمَيْعَةِ فَنَّـــان الأجاريّ مُجْذِمِ

غير أن الحمار الوحشي وأتنه عند الأعشى لم يتمتعا بهذا الهدوء والنعيم زمنا طويلا إذ سرعان ما فوجئا بصياد يتربص بهما دون أن يرتويا من مورد الماء، فانطلقا في عدو سريع وحدثت القطيعة والفراق يقول الشاعر[2]:

[1]- الأعشى: الديوان، تحقيق وشرح محمد محمد حسين، المطبعة النموذجية، مصر، 1950، ص221.

* السبقة: الجحشة- الأقود: الدليل المنقاد والمؤنث منه قوداء- مشكوكة: نحيلة- شك البعير: لزق عضده بالجنب- القرى: الظهر- عذم: عض- المحجم: آلة صغيرة مخروطية الشكل توضع على الجلد- جاهرته: برزت له- الشد: العدو- التقريب: ضرب من العدو- الأجاري جمع إجريا، وهو الوجه الذي تأخد فبه وتجري عليه- مجذم: سريع.

[2]- المرجع نفسه، ص123.

وصَادَفَ مثل الذّئْبِ في جوف قُترة فلما رآها قال يا خير مَطْعَمِ*
ويسّـــر سَهْماً ذا غِرَارٍ يســوقُهُ أَمينُ القوى في صُـلْبَةِ المترنِّمِ
فَمَرّ نـضيُّ السّهمِ تحت لبانـــه وجَـالَ على وحشيّه لم يُثَمْثِمِ
وَجَالَ وَجَالَتْ ينجلي الترب عنهُمَا له رَهَجٌ في سَاطِعِ اللَّوْنِ أَقْتَمِ
كأنّ احْتِدَامَ الجَوْفِ في حمى شَدّهُ وما بَعْدَهُ من شَدّهِ غَلي قُمْقُمِ

ولم يغفل امرؤ القيس عن مثل هذه الصور الشعرية في شعره حيث تحدث في مشهد استطرادي عن ناقته مشبها إياها بحمار وحشي يقول:[1]

أَذَلِكَ أم جَوْنٌ يُطَـــارِدُ آتُناً حَمَلْنَ فَأَرْبَى حَمْـــلِهِنَّ دُرُوصُ**
طَوَاهُ اضّطِمَارُ الشَّدِّ والبَطْنُ شَازِبٌ مُعَالي على المتْنَيْنِ فهو خَمِيصُ
بِحَاجِبِه كَدْحٌ مِنَ الضَّرْبِ جَالِبٌ وحَارِكُهُ مِنَ الكِدَامِ حَصِيصُ
كـــأنَّ سَرَاتَه وَجـــدّةَ ظَهْرِهِ كَنَائِنُ يَجْرِي بَيْنَهُنَ دَلِيـــصُ
ويَأْكُـــلْنَ مِنْ قَوٍّ لُـــعَاعاً وَرِبّةً تَجَّبرَ بَعْدَ الأَكْلِ فهو نَمِيصُ
يَطِيرُ عِفَاءً مِنْ نَسِيلٍ كَـــأَنَّهُ سُدُوسٌ أَطَارَتْهُ الرِّيَاحُ وَخُوصُ
تَصيَّفَـــها حتَّى إِذَا لَمْ يَسُغْ لها حَلِيٌّ بِأَعْلَى حَائِلٍ وقَصِيصُ
تَغَالَبْنَ فِيهِ الجَزْءَ لَوْلَا هَوَاجِرٌ جَنَادِبُها صَرْعَى لَهُنَّ فَصِيصُ
أَرَنّ عَلَيْهَا قَارِبًا وَانْتَحَتِ لهُ طُوَالَةُ أَرْسَاغِ الْيَدَيْنِ نَحُوصُ

* القترة: ناموس الصائد، وقد أقتر فيها أي دخل واختبأ- يسر سهما: هيأه لها- غرار: أي حد- أمين القوى: يقصد الوتر- المترنم: لأن له صوتا رنينا- نضي من نضى: أي خلع ونزع- لبانه: صدره-الوحشي: الجانب الأيمن وقيل الأيسر- الثمثنة: الاحتباس- الرهج: الغبار-سطع: علا وانتشر فهو ساطع- أقتم: مظلم لكثافته- احتدام الحر: اشتداده- الجوف: البطن- حمى: حميت الشمس اشتد حرها- القمقم: آنية من نحاس يسخن فيها الماء.

[1]- امرئ القيس: الديوان ، ص118-199.

** لجون: حمار الوحش- الآتن: جمع أتان وهي الحمارة- أرى: نما- الدرص: ابن الأتان- اضطمر: ضمر- الشازب: الضامر- الخميص: الضامر البطن- سراته: ظهره- الدليص: ماء الذهب- الكدام: العضّ- حصيص: منحول الشعر- قوّ: اسم مكان- اللعاع: النبات في أول نبته- وربّة: شجر- النميص: النبات أكل ثم نبت- العفاء: الشعر- سدوس: ثوب حرير- الخوص: ورق النخل- حليّ: نبت- قصيص: نبات أو شجر- فصيص: صوت الشواء على النار- نحوص: حال السمن بينهما وبين الحمل- أرن عليها: أرن الحمار اي نهق – قاربا: طالبا للماء- انتحت له: اعتمدت له وقصدت له – الطوالة: الاتان الطويلة الارساغ – النحوص من الأتن ما لا ولد لها ولا لبن.

فَأَوْرَدَهَا مِنْ آخِرِ اللَّيْلِ مَشْرَبــاً بَلاثِقَ خُضْرًا مَاؤُهُنَ قَلِيصُ*
فَيَشْرَبْنَ أَنْفَاساً وَهُنَّ خَوَائِـفٌ تُرْعَدُ مِنْهُنَ الكُلَى وَالفَرِيصُ
فَأَصْــدَرَهَا تَعْلُو النَّجَادَ عَشِيَّةً أَقَبُّ كَمِقْلَاءِ الوَلِيدِ شَخِيصُ
فَجَحْشٌ عَلَى أَدْبَارِهِنَ مُخَلَّفٌ جَحْشٌ لَدَى مَكرِّهِنَّ وَقِيصُ
وأَصْدَرَهَــا بَادِي النَّوَاجِذِ قَارِحٌ أَقَبُّ كعقد الأَنْـدَرِيِّ مَحِيصُ

فالشاعر يشبه ناقته بحمار وحشي في قوته وقدرته يطارد أتانه بكل فحولة. ولم يغفل امرؤ القيس أن يقدم لنا صفات لهذا الحمار، فهو ضامر البطن- منحول الشعر- يسوق آتنه إلى مورد الماء -حيث الخصب والنبات والشجر وهو في رحلته هذه يواجه كل الصعاب والمخاطر بحثا عن الحياة الأفضل وناقة الشاعر «لا تقل عنه مشقة وعناء في تحمل تبعات الحياة ومواجهة مخاطرها وهي تجد في السير والبحث عن حياض الماء واعشيشاب الرمال وحرية البقاء»[1]. وقد عمل الشاعر في هذا المشهد على خلق نوع من المشابهة والمماثلة بين ناقته والحمار الوحشي في الصلابة والقوة، وهو يرمز في النهاية من خلال تصويره قدرة الناقة على المواجهة والتحمل إلى قدرته هو كإنسان على مواجهة البيئة الطبيعية الصعبة التي يعيشها في الصحراء.

الملاحظ على المشاهد الاستطرادية السابقة أن غالبية شعراء ما قبل الإسلام كانوا يعمدون إلى وصف الحمار بالفحولة والقوة والصلابة، وهي في حقيقة الأمر الصفات التي آثروها في نوقهم وهذا ما جعل مشاهدهم كما يقول الدكتور حسين جمعة ناتجة عن« استطراد يلجأ إليه الشعراء لإيضاح جملة من الأمور أولها صفات رواحلهم، وثانيها ما يدور في أذهانهم من أفكار تتعلق بحياتهم ومشاعرهم دون أن يخل ذلك بوحدة القصيدة»[2].

لذلك عمل الشاعر على التقاط مختلف الصور والصفات لناقته من الحيوانات التي تدور حوله والتي وقع عليها بصره في البيئة التي كان يعيش فيها، ليس هذا فحسب، بل إن حديث

* قليص- قليل- الفريص: جمع فريصة وهي اللحمة بين الثدي والكتف.- أقب: ضامر- المقلاء: لعبة- شخيص: جسيم.
[1]- محمد الصادق عبد الله: المعاني المتجددة في الشعر الجاهلي، ص347.
[2]- حسين جمعة: مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية، ص81.

الشاعر الجاهلي عن حيوانات الصحراء بهذه الدقة وهذا التفصيل يدل على معرفة هؤلاء الشعراء «بجوانب الصحراء ومظاهرها وأحداثها وأماكنها والكشف عن خبرتهم الواسعة في فن الوصف وتسجيل اللوحات الفنية وما ترشح به من الإيحاءات والأحاسيس»[1]. وهذا الكلام يعني أن الشاعر الجاهلي لم يعمد إلى مثل هذه الاستطرادات المطولة والتي غدت حكاية كاملة من أجل خلق تماثل بين المشبه والمشبه به فحسب، بل عمد إلى ذلك أيضا لحاجة ملحة في النفس، ولذلك لا ينبغي أن ننظر –حسب رأي الدكتور مصطفى ناصف– إلى «أن انتقال الشاعر من وصف إلى وصف على أنه شاذ خال من المنطق»[2].

إذا ما تتبعنا المشاهد الاستطرادية التي استطرد إليها الشعراء في وصف الحمار الوحشي تبين لنا للوهلة الأولى أنها صورة نمطية مكررة لدى جميع الشعراء، لكنها في حقيقة الأمر مليئة بالتباينات والمفارقات. ومثال ذلك أننا نجد بعض الشعراء يرسمون مشاهدهم مليئة بالصراع بين الحمار وكلاب الصائد، في حين نجد البعض منهم يجنب حماره من أي صراع ويصوره وهو يبحث عن مورد الماء هادئا مطمئنا كما رأينا ذلك في مشهد استطرادي للشاعر زهير بن أبي سلمى والأمثلة كثيرة مما نلمس فيها تباينا في بعض الجزئيات في القطع الاستطرادية ولاشك أن ذلك التباين «دليل على الوعي الشعري أولا، ومؤشر لقدرتهم على استثمار معطيات البيئة وشخوصها لتحميلها بخواطرهم وتأملاتهم وجعلها ناطقة في صورة حركية حية بمواقفهم»[3]. وربما يرجع ذلك التباين في اعتقادنا أيضا إلى قدرة كل شاعر على الإبداع الفني والبناء الأسلوبي، وإمكانياته في إتقان اللغة وامتلاكه الحاسة الفنية الرفيعة.

– الاستطراد إلى تصوير الثور الوحشي في الشعر الجاهلي:

حظي الثور الوحشي باهتمام الشعراء الجاهليين حيث أفسحوا له مساحة واسعة في

[1]– حنا نصر الحتى: الناقة في الشعر الجاهلي، درا الكتب العلمية، بيروت،لبنان ،ط1، 2007، ، ص151.

[2]– مصطفى ناصف: قراءة تانية لشعرنا لقديم، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ص103.

[3]– سعيد العريفي: نسيج القصيدة الجاهلية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان ،ط1، 2011 ، ص74.

قصائدهم، ورسموا له لوحات إبداعية رائعة وهذا الرسم لم يكن لأجل« الرسم المجرد فقط بل لما يرون في هذه اللوحة من الثراء الدلالي والعمق الرمزي القادر على استيعاب مواقفهم ورؤاهم فتأتي سلوكات الثور وهواجسه تعبيرا حيا متحركا عن الشاعر نفسه»[1].

لم تختلف صور الثور الوحشي عما عرضناه سابقا من صور للحمار الوحشي في أنها صور يستطرد إليها الشاعر مستعيرا أوصافها ليسقطها فيما بعد على ناقته كالفحولة والقوة والصلابة ... وغيرها يقول الدكتور أحمد النوتي:« ويبدو أن أكثر الأوصاف التي ارتبطت بالثور الوحشي كانت منبثقة من وصف الشعراء لمطاياهم في أثناء قطعهم الفلوات المقفرة»[2].

وقد كثرت صور الاستطـــراد عند الشعراء الجاهليين في رسمـــهم لهذا الحيوان واجتهدوا جميعا في أن «يرسموا صورة واضحة للثور، فصوروه قبل المعركة، ووصفـــوه في أثنائها، ومضى بعضهم يتبعه وقد فرغ من القتال، ويرسم له صورة أو أكثر، ووصفوا مشـــاعره وانفعـــالاته آونة ووصفوه حسيا في كل آن»[3].

على أية حال فإن صور الثور الوحشي ومشاهده تظهر بصورة أدق في تلك اللوحات الفنية التي رسمها الشعراء الجاهليون «فقد صوروه وهو يختال رياض الصحراء الكثيرة العشب والشجر حيث يقلبون فُجاءة نعيمه شقاء وسروره ألما، فينتابه القلق والفزع لاسيما عندما يرى المطر المتدفق من السماء وعندما يسدل الليل أستار الظلام»[4]. والملاحظ أن الثور الوحشي يرسم عند الشعراء على نمطين من الصور:

النمط الأول: يجعلون فيه الثور مطمئنا هادئا يعيش في نعيم قرب مورد الماء والعشب.

والنمط الثاني: هو الذي يحولون فيه نعيم الثور إلى شقاء، ومن ثم يبدأ صراعه المرير مع كل

---

[1]- المرجع السابق، ص135.

[2]- أحمد موسى النوتي: الصحراء في الشعر الجاهلي، ص128.

[3]- وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية، إتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، ط1، 1975، ص128.

[4]- أحمد موسى النوتي: الصحراء في الشعر الجاهلي، ص129.

خطر يواجهه إما مع الطبيعة القاسية بمطرها وبردها وظلامها الدامس، أو مع الصائد «الذي يكون له بالمرصاد، فيطلق عليه كلابه الضارية، ويطلق الثور العنان لقوائمه طالبا النجاة، لكن الكلاب تدركه وتنهش قوائمه فتدميها وتمزقها، وغالبا ما يخر الثور ملطخا بدمه على رمال الصحراء»[1]. وهما الصورتان اللتان حرص الشاعر الجاهلي على رسمهما للثور الوحشي جاعلا منه بطلا للوحته والمستأثر بأوسع رقعة فيها.

يدخلنا المثقب العبدي بكل حماس وحيوية في قلب هذا التصوير بمشهد استطرادي واصفا ناقته مشبها إياها بثور وحشي، وقد حرص على تصوير هذه الناقة بأنها مطيعة خاضعة لكل أوامـــره، فهي صاحبته في الرحلة المضنية في أعماق الصحراء حيث وصفها بالخلق الحسن والطاعة التامة والصاحب الذي يصبر ويتحمل معه كل الأعباء يقول[2]:

تُعْطِيكَ مَشْياً حَـــسَنًا مَرَّةً حَـــثَّكَ بالمِرْوَدِ والمِحْصَـــدِ
تَكَادُ إِذْ حُرِّكَ مِجْدَافُـــهَا تَنْـــسَلُّ مِنْ مِتْنَـــاتُهَا واليَدِ*
ولا يَرْفَعُ السَّوْطَ لَهَا رَاكِبٌ إِذَا المَهَارَى خَدَدَتْ في اليَدِ

وبعد فراغ الشاعر من نعوت الناقة يستطرد إلى تشبيهها بثور وحشي فيقول في هذا الاستطراد[3]:

كَأَنَّهَا أَسْـــفَعُ ذُو جُدَّةٍ يَمْسُدُهُ الوَبْلُ ولَيْلٌ سَـدِ

لينتهي الشاعر بعدها إلى رسم صورة للثور الوحشي الذي يعاني قلقا واضطرابا من الصياد وكلابه فيتحسس الأصوات بدقة، فإذا ما أحس أن الخطر يداهمه ينفلت ويتحرك بسرعة يقول[4]:

---

[1]- المرجع السابق، ص 128، 129.

[2]- المثقب العبدي: الديـــوان، عني بتحقيقه وشرحه والتعلق عليه حسن كامـــل الصيرفي، معهد المخطوطات العربيـــة، 1971، ص21-24.

* المجداف: السوط- المهاري: ابل منسوبة إلى مهرة.

[3]- المرجع نفسه، ص35.

[4]- المرجع نفسه، ص41-44.

يَصِيخُ لِلنَّبْأَةِ أَسْـمَاعَه إِصَـاخَةَ النَّاشِدِ لِلْمُنْشِدِ
فَنَخِبَ القَلْبُ ومَـارَتْ به مَوْرَ عَصَافِيرُ حَشَى المرْعَدِ*

ومن المشاهد الاستطرادية التي صورت الثور الوحشي في صراعه ومواجهاته الدامية مشهد لامرئ القيس يقول فيه[1]:

كَأَنِّي وَرَحْلِي فَوْقَ أَحْقَبَ قَارِحٍ بِشَرْبَـةَ أو طَاوٍ بِعَرْنَانَ مُوجِس**
تَعَشَّى قَلِـيلاً ثم أَنْحَـى ظُلُوفَه يُثِيرُ التُّـرَابَ عَنْ مَبِيتٍ ومَكْنِسِ
يَهِيلُ ويُذْرِي تُرْهَـا ويُثِيـرُهُ إِثَارَةَ نَبَّـاتِ الهَوَاجِرِ مُخْمِـسِ
فَبَـاتَ على خَدٍّ أَحَـمَّ ومَنْكِبٍ ضِجْعَـتُه مِثْلُ الأَسِيـرِ المكَرْدَسِ
وبَاتَ إلى أَرْطَاةِ حِقْـفٍ كَأَنَّهَا إذا أَلْثَـقَتْهَا غَبْيَةٌ بَيْتُ مُعْـرِسِ
فَصَبَّحَهُ عِنْدَ الشُّـرُوقِ غُـدَيَّةً كِلَابُ ابْنِ مُرٍّ أو كِلَابُ ابْنِ سِنْبِسِ
مُـغَرَّثَةً زُرْقـاً كَأَنَّ عُيُـونَهَا من الذَّمْرِ والإِيحَاءِ نُوَّارُ عِضْـرَسِ
فَأَدْبَرَ يَكْسُـوهَا الرَّغامَ كَـأَنَّهُ على الصَّمْدِ والآكَامِ جَذْوَةُ مُقْبِسِ
وأَيْقَـنَ إِنْ لَاقَيْنَه أَنَّ يَوْمَـهُ بِذِي الرَّمْثِ إِنْ مَاوَتْنَه يَوْمُ أَنْفُـسِ
فَأَدْرَكْنَهُ يَأْخُذْنَ بِالسَّاقِ والنَّسَا كَمَا شَبْرَقَ الوِلْدَانُ ثَوْبَ المقَدَّسِ
وغَوَّرْنَ في ظِلِّ الغَـضَا وتَرَكْنَه كَقَرْمِ الهِـجَانِ الفادر المتشـمس

إن مشهد امرئ القيس الاستطرادي هذا لم يخل من الصراع الدائر بين الثور الوحشي والكلاب، إلا أنه جعل مقطوعته مختلفة نوعا ما في خاتمة الصراع، وقد أدركت الكلاب الثور وأمسكت بساقه تعضده بشدة كبيرة إلا أنه يحقق انتصاره عليها في النهاية وقد نجا في مقاومته

* قال: فزع ومارت به قوائمه من الفزع من الكلاب مور العصافير، وهذا مثل يقال: طارت عصافير رأسه فطارت منه.

[1]- امرئ القيس: الديوان، ص110.

** الأحقب: الحمار الوحشي الأبيض الحقوين- القارح: التام- عرنان: مكان يوصف بكثرة الوحش- تعشّى: دخل أول الليل- الظلوف: الحوافر- المكنس: موج الوحش من الظباء- يهيل: يفرق التراب- نبّات الهواجر: الذي يزيل التراب وقت الهاجرة-الأحم: الأسود- المكردس: المجتمع بعضه على بعض- الأرطاة: شجرة- الحقف: ما اعوّج من الرمل- ألثقتها: بلّتها- المعرس: الباني- غدّية: أول النهار- ابن مرّ وسنبس: صائدانة معروفان بالصيد وهما من طيء _ المغرثة: المجوّعة- العضرس: نبات من البقول زهره أحمر- الرغام: التراب- الصّمد: ما صلب من الأرض- جذوة: شعلة- أيقن: أدرك- النسا: عرق في الساق- شبرق: مزق- المقدّس: الراهب- غورن: دخلن- كقرم الهجان: كالجمل الضرو- الفادر: الذي ترك الضراب

وثبت في صموده، وقد حبك الشاعر خيوط الصورة بطريقة متميزة دلت على مقدرة شعرية فذة وقدرة على التركيب والتأليف.

ولأبي ذؤيب الهذلي-أيضا- أبيات استطرادية وصف فيها الثور الوحشي بقوله:[1]

ولا شَبُـــوبٌ مِنَ الثِّيـــرَانِ أَفْـــرَدَهُ عَنْ كَوْرِهِ كَثْرَةُ الإِغْـــرَاءِ والطَّرَدُ*
مِنْ وَحْشِ حَوْضَى يُرَاعِي الوَحْش مُبْتَقَلاً كَأَنَّه كَوكَبٌ في الجَـــوِّ مُنْحَرِدُ
في رَبْـــرَبٍ يَلِقٍ حُـــــورٍ مَدَامِعُـــهَا كَأَنَّهُـــنَ بِجَنْبَيْ حَرْبَـــةَ البَـــرَدُ
أَمْسَـــى وأَمْسَيْنَ لا يَخْـشَيْنَ بَائِـــجَةٌ إلاَّ ضَوَارِيَ في أَعْنَـــاقِهَا القدَدُ
وكُنَّ بالرَّوْضِ ولا يُرْغَمْـــنَ وَاحِـــدَةٌ مِنْ عَيْشِهِنَّ ولا يَدْرَيْنَ كَيْفَ غَدُ
حَتىَ اسْتَبَانَتْ مَعَ الإِصْبَاحِ رَامِـــيهَا كَأَنَّهُ في حَوَاشِـــي ثَوْبِـهِ صُرَدُ
فَـــسَمِعَتْ نَبْـــأَةً مِنْهُ وآسَـــدَهَا كَـــأَنَّهُنَ لَدَى أَنْسَـــــائِهِ البُرَدُ
حَتىَ إِذَا أَدْرَكَ الرَّامِي وقَدْ عَرِسَتْ عَنْهُ الكِلَابُ فَأَعْطَاهَا الذي يَعِدُ
غَادَرَهَا وهي تَكْبُو تَحْتَ كَلْـــكَلِهِ يَكْسُـــو النُّحُورَ بِوَرْدٍ خَلْفَهُ الزَّبَدُ
حَتَّى إذا أَمْكَـــنَتْهُ كَـــانَ حِيـــنَئِذٍ حُرّا صَبُـــورًا فَنِعْمَ الصَّابِرُ النَّجُدُ

جاءت هذه المقطوعة الاستطرادية مكثفة الدلالة صوّر الشاعر من خلالها مشهد المطاردة بين الثور والكلاب، فبعد أن كان يعيش أياما سعيدة مع قطيعه ينعم بالمرعى الطيب، جاء الخطر ليهدد أمنه وسلامته ممثلا في الصياد وكلابه، إلا أن الشاعر لم يجعل ثوره يستسلم لهذا الخطر بل

[1]- أيوذئيب الهذلي: الديوان ،ص91-94.

* شبوب: مسن- كوره: قطيعه وجماعة بقره- كثرة الإغراء: أي تغرى به الكلاب- يراعي الوحش: أي يرعى معها- منحرد: فريد- مبتقل: يأكل البقل ثم شبهه في انقضاضه وبياضه بكوكب منقض في الجو- الرّبرب: جماعة البقر- اليلق: البيض التي تتلألأ- حور: كأنهنّ البرد في بياضها- أمسى: أي الثور- أمسين: البقر- البائجة: أمر ينباج عليهن وينفتق، وهو ههنا الداهية- القدد: القلائد- لا يرغمن: لا يصيبهن: رغم في عيشهن- استبانت: أي البقر رأته وتبينته كأنه بين حاشيتي: ثوبه- صرد: طائر أي أن هذا الصائد من خفّته ولطافته وتضاؤله قد تضاءل وانقبض فكأنه الطائر- النبأة: الصوت الخفيّ- آسدها: أراها به أي الكلاب، كأن الكلاب حين امتددن خلف الثور كالبرد- البرد: هي برود من صوف واحدتها بردة وهي الشملة السوداء- عرست: أي بطرت، وتحيّرت لا تدري كيف تصنع، أي أعطى الثور الكلاب ما وعدها من الطّعن وابعادها إياه أي أنه كان يتهيأ ويتحرّف اليها ليطعنها- غادرها: غادر الثور الكلاب، خلّفها- بورد: يعني الدّم- النّجد: الشجاع، ذو النّجدة والقتال- حرّ: كريم فنعم الثور الذي صبر وتحمّل ما أصيب به ونجا من كل ذلك بحرّية وشجاعة.

استخدم سلاحه وكل قواه لتمزيق الكلاب وقتلها، ولكن رغم مقاومته فقد لقي حتفه وكان مصيره الموت في النهاية.

كان النابغة الذبياني من الشعراء الجاهليين الذين عرضوا حالات من الصراع العنيف التي يخوضها الثور الوحشي، فقدم مشاهد استطرادية اتسع فيها المجال للرسم والتصوير، فكان فيها من تجانس اللغة والنضج الفني الشيء الكثير، وقد أشار إلى ذلك الدكتور حاكم الكريطي حين أكد أن مشاهد الثور الوحشي قد بلغت«ذروة نضجها الفني في إطارها التقليدي عند النابغة الذبياني إذ أنه من أكثر الشعراء الذين تعرضوا لحالات الصراع الفردي العنيف»[1].

بدأ الشاعر مشهده بالحديث عن الناقة التي تجوب به الصحراء لتبلغه قصر النعمان، فجعلها في صلابتها وقدرتها على السير في الهاجرة كالثور الوحشي يقول:[2]

كَأَنَّ رَحْلِي وقَدْ زَالَ النَّهَــارُ بنا يَوْمَ الجَلِـــيلِ عَلَى مُسْتَأْنِسٍ وَحِدِ*
مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ مُوشِيٍّ أَكَـارِعُه طَاوِي المصِيرِ، كَسَيْفِ الصَّيْقَلِ الفَرِدِ
أَسْرَتْ عَلَيهِ مِنَ الجَوْزَاءِ سَـارِيَةٌ تُزْجِي الشَّـــمَالُ عَلَيْه جَامِدَ البَرَدِ

جعل النابغة الذبياني في هذه المقطوعة الثور الوحشي متفرد عن القطيع، وهو ثور أرقط بقوائمه نقط سود وخطوط، وهو صقيل كالسيف في لمعانه تعرض إلى ليلة ممطرة شديدة البرد وهو الصراع الأول الذي واجهه ثور النابغة في البداية، مضاف إليه صراع ثان هو كلاب الصائد التي

[1]- حاكم حبيب عزر الكريطي: السرد القصصي في الشعر الجاهلي، تموزة للنشر والتوزيع، 2008، ص32.

[2]- النابغة الذبياني: الديوان، ص17، 18.

* الجليل: شجر، وهو النّمام- المستأنس: ثور يخاف الأنيس، وقيل هو الذي يرفع رأسه- من وحش وجرة: من وحش الفلاة- وجرة: مجتمع الوحش- موشي أكارعه: أي بقوائمه نقط سود وخطوط-كسيف الصّيقل: يريد أن الثور أبيض لماع كالسيف- الفرد: المنفرد بالجودة-طاوي المصير: أي ضامر البطن- السارية: سحابة تسير ليلا وتمطر- تزجي الشّمال: أي تسوق وتدفع على الثور مطر فيه برد جامد.

سارعت نحوه تهاجمه فانطلق في عدو متسارع بقوائم صلبة خاليات من العيب يقول:[1]

فَارْتَاعَ مِن صَوْتِ كَلَّابٍ فَبَاتَ له طَوْعُ الشَّوَامِتِ مِنْ خَوْفٍ ومن صَرَدِ*
فَبَـثَّـهُنَّ عليه، واسْـــتَمَرَّ به صُمْعَ الكُعُـــوبِ بَرِيـئَاتٍ من الحَرَدِ

ينمو مشهد الصراع عند النابغة، حين يجعل الكلاب تقترب شيئا فشيئا من الثور، وكان أسبقها الكلب (ضمران) فاخترق قرن الثور جسده، فكانت الطعنة قاتلة أودت بحياة الكلب يقول النابغة في ذلك:[2]

وَكَانَ ضُمْرَانُ منه حَيْثُ يُوزِعُه طَعْنَ المعَارِكِ عِنْدَ المحْجَرِ النَّجُدِ**
شَكَّ الفَرِيصَةَ بالمدْرَى فَأَنْفَذَهَا طَعْنَ المبَيْطِرِ إِذْ يُشْفِي مِنَ العَضَدِ
كَأَنَّه خَارِجًا مِنْ جَنْبِ صَفْحَتِهِ سَفُّودُ شَرْبٍ نَسُوه عِنْدَ مُفْتَأَدِ
فَظَلَّ يَعْجُمُ أَعْلَى الرَّوْقِ مُنقَبِضاً في حَالِكِ اللَّوْنِ صَدْقٍ غَيْرَ ذِي أَوَدِ

وحينما رأت الكلاب منظر الكلب (ضمران) وهو ملقى على الأرض ينازع الموت سرى الخوف في نفس الكلب (واشق) فلاذ بالفرار حفاظا على روحه لأنه أيقن عدم جدوى المواجهة وقد صور الشاعر هذا المشهد المأساوي في قوله:[3]

لما رَأَى وَاشِقٌ إِقْعَـاصَ صَـاحِبِه ولا سَـــبِيلَ إلى عَقْلٍ ولا قَوَدِ
قالت: له النَّفْسُ إِنِّي لا أَرَى طَمَعاً وإِنَّ مَوْلَاكَ لم يَسْلَم ولم يَصِدِ

---

[1]- المصدر السابق، ص18.

* فارتاع: أي فزع الثّور بعدما لقي من سوء مبيته- كلاّب: الصائد ذو الكلاب- طوع الشّوامت: أي بات الثّور مبيت سوء من برد وجوع في حالة يشمت عدوّ البائت إذا بات بها- الصّرد: شدّة البرد- الكعوب: أي لسن برهلات المفاصل- الصّمع: الحدة واللطافة- الحرد: استرخاء عصب البعير من شدة العقال، فاستعاره للثّور، أي ليس بقوائمه عيب، ولم يرد الحرد بعينه.

[2]- المصدر نفسه، ص19 ،20.

** يوزعه: يغريه بالثور ويحضّه على الدّنوّ منه والأخذ بمقاتلته- المعارك: المقاتل- المدرى: القرن- المبيطر: البيطار- العضد: داء ووجع في العضد.

[3]- المصدر نفسه، ص20.

لينهي في الأخير مشهده الاستطـــرادي بانتصار الثور على الكلاب بعدما بلغ من التصويـــر ما بلغ، ومن العناية بالمشبه به أقصى حد عاد بعدها إلى الحديث عن الناقة وسيلة نقله إلى الممدوح قائلا:[1]

فَتِلْكَ تُبْلِغُنِـــي النُّعْمَـــانَ إنَّ له فَضْلًا على النَاسِ في الأَدْنَى وفي البَعَدِ

هكذا كانت المشاهد الاستطرادية في رسم صورة الثور الوحشي عند الشعراء الجاهليين على تشابه واختلاف تفاصيلها مذهبا فنيا وأسلوباً جمالياً في القصيدة العربية الجاهلية، إلا أن هذه المشاهد لم تنفصل في حقيقة الأمر عن الواقع وجاءت محملة بدلالات مكثفة يلامس بعضها جانبا من الحياة التي عاشها الجاهلي في بيئته، وهذا ما ذهب إليه بعض الدارسين وعلى رأسهم الدكتور حسين جمعة الذي يرى أن «مشاهد الحيوان تدخل في فن الوصف الذي جمع جماليات الشعر بوصفه موصولا باللغة والحياة، وتخيل ملامح الواقع على مدى الحلم الواسع»[2].

كان الشاعر الجاهلي كثير الحرص على أن يجعل فنه مسخرا لذاته وواقعة مما جعل أجزاء قصيدته «تمتليء بالدوال التي تشرع نوافذها على عواطف وجماليات تنبض بالحيوية والحياة فالحروف والألفاظ أو لنقل التراكيب والصور تبعث فينا الدهشة بما حفلت به من تآلف الدلالات بين الواقع والفن»[3]. فكانت المشاهد الاستطرادية التي تصور الحيوان سواء كان حمارا وحشيا أو ثورا وحشيا- وإن اختلفت مشاهدها عند الشعراء غنى وفقرا، وضيقا واتساعا حسب طبيعة كل شاعر- تنبض بالحيونة والحركة وتتميز بالدقة في التصوير وخلق الصراع وتكثيف الأحداث مما جعلها تقنية جمالية وخاصية فنيه في الخطاب الشعري الجاهلي.

- الاستطراد إلى تصوير البقرة الوحشية في الشعر الجاهلي:

تكاد تكون صورة البقرة الوحشية مشابهة لصورة الثور والحمار الوحشيين في عرض الشعراء

[1]- المصدر السابق، صفحة نفسها.

[2]- حسين جمعة: مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية، ص61.

[3]- المرجع نفسه، ص62.

لأوصافها، لأنهم خضعوا جميعا لنفس العوامل والظروف، وقد كان حديث الشعراء عن البقرة الوحشية حديثا موصولا بالناقة أحيانا، وبالحديث عن الديار والتغزل بالأحبة أحيانا أخرى، وقد كان للدكتور نوري القيسي وقفة طيبة مع الموضوع حين أشار إلى ذلك في قوله: «كان تعرض الشعراء للبقر من خلال أوصافهم لرواحلهم وربما جاء ذكرها في مواضع الغزل، وعند تشبيه الشعراء لأحبتهم وفي حديثهم عن الديار، وإقفارها وخلوها من الأحبة وهي تنعم بالحياة والحرية في ديار كان ينعم فيها قوم أحبهم الشاعر وأحبوه»[1].

كان الشاعر الجاهلي حين يستطرد إلى وصف وتصوير البقرة الوحشية يفرد لها مشاهد تصويرية وأوصافا معنوية وحسية يرمز من خلالها إلى حياة الحب والجمال حينا، وإلى السلم والوداعة والعطف والحنان حينا آخر، وتبرز هذه المشاعر بصفة أوضح عند تصوير الشاعر لعاطفة الأمومة التي تنتاب البقرة عند الرعاية أو الاهتمام الذي تحيط به ولدها، وهذا ما أكده الدكتور وهب رومية الذي يرى أن أسمى العواطف الإنسانية هي عاطفة الأمومة وقد حظيت البقرة الوحشية عند الشعراء الجاهليين عموما بتصوير هذه العاطفة في أسمى وأرقى معانيها يقول: «أهم شيء هو هذا الوصف النفسي الرحب الزاخر بأصدق العواطف الإنسانية وأجملها وأخلدها- عواطف الأمومة الأصلية النقية- الذي تسمو به قصة البقرة الوحشية»[2].

ولم تخل المشاهد الاستطرادية في تصوير البقرة الوحشية من عنصر الصراع أيضا، حيث كان الشاعر يعمد إلى تصويرها إما مفجوعة في ولدها الذي فقدته، أو مفزوعة من سهام الصائد وكلابه، وعليها في كلتا الحالتين مواجهة كل العقبات والصعاب بقوة وشجاعة. ويعمد الشاعر إلى هذا الوصف والتصوير للبقرة الوحشية بعد أن يشبه بها ناقته في «سرعتها ونشاطها وقوتها وشجاعتها في مواجهة الصعاب والعقبات، وقد استطرد إليها قاصدا هذا التصوير تحقيقا لرغبته في الوصف والقصص، معتمدا خلق مواقف للصراع من أجل الحياة، فتمتلئ البقرة حماسة وجرأة وبأسا

[1]- نوري حمودي القيسي: الطبيعة في الشعر الجاهلي، عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية، ط2، 1984، ص137 .

[2]- وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص 119.

وقد حرص بعض الشعراء أن لا يهملوا تصوير لونها ووصف بعض أعضائها كالأذنين والعينين والقوائم إلى جانب تصوير بعض انفعالاتها عند الصراع...»[1].

كان لبيد بن ربيعة من الشعراء الذين طرقوا هذه الصور حيث نجد في إحدى قصائده، أنه شبه ناقته ببقرة وحشية ثم استطرد إلى ذكر صفاتها، وأثناء وصفها أثار قصة مليئة بالحياة والعاطفة والصراع بدأها أولا بتشبيه ناقته بالسحاب الخفيف، وبالأتان التي استبان حملها في ضرعها ليستطرد بعدها إلى تشبيهها بالبقرة الوحشية في حديث مطول راسما كل انفعالاتها وعواطفها يقول في هذا الاستطراد:[2]

أَفَتِـلْكَ أَمْ وَحْـشِيَّةٌ مَسْبُـوعَةٌ خَذَلَتْ وهَادِيَةُ الصَّوَارِ قِوَامُهَا*
خَنْسَاءَ ضَيَّعَتِ الفَرِيرَ فَلَمْ يَـرِمْ عُرْضَ الشَّقَائِقِ طَوْفُهَا وبُغَامُهَا
لمعَفَّرٍ قَهْدٍ تَنَـــازَعُ شِلْوَه غُبْسٌ كَوَاسِـبُ لايُمَنَّ طَعَامُهَا
صَادَفْنَ مِـنْهَا غِرَّةً فَأَصَـبْنَهَا إِنَّ المنايَا لاتَطِيـــشُ سِهَامُهَا
بَاتَتْ وأَسْبَلَ وَاكِـفٌ مِنْ دِيمَةٍ يُرْوِي الخَمَائِلَ دَائِماً تَسْجَامُهَا
يَعْلُو طَـرِيقَةَ مَـــتْنها مُتَـوَاتِرٌ فِي لَيْلَةٍ كَفَرَ النُّجُومَ غَـــمَامُهَا
تَجْتَـافُ أَصْلاً قَالِصـــاً مُتَـنَبِّذاً بِعَـــجُوبِ أَنْقَاءٍ يَمِيلُ هُيَـــامُهَا
وتُضِيءُ فِي وَجْهِ الظَّـــلَامِ مُنِيرَةً كَجُمَانَةِ البَحْرِيِّ سُلَّ نِظَـــامُهَا

[1]- أحمد محمد النجار: أساليب الصناعة في الشعر الجاهلي، ص46.

[2]- لبيد بن ربيعة: الديوان، حققه وقدم، إحسان عباس، دار التراث العربي،الكويت، 1962، ص307، 311.

* أفتلك الأتان تشبه ناقتي أم وحشية، الوحشية: أي البقرة- مسبوعة: أكل السبع ابنها- خذلت: تأخرت عن القطيع- الصّوار: طليعة القطيع من البقر وقيل هو الثور وحده- خنساء: فيها خنس، وهو تأخر الأنف وقصره- الفرير: ولد البقرة- لم يرم: لم يبرح أو يجاوز- الشقائق: الأرض الغليظة بين رملتين- بغامها: صوتها- لمعفر: من أجل معفر والمعفر: ابنها الذي قد سحب في التراب- قهد: أبيض- الغبس: الذئاب أو الكلاب ذات اللون الأغبر- كواسب: تتعيش من الصيد- لا يمن طعامها: لا أحد يطعمها وإنّما هي تعتمد على جهدها- لا يمن لا ينقص- الواكف: القطر- الديمة: المطر الدائم- متواتر: مطر متتابع ويروى متواترا- كفر: ستر- تجتاف تدخل في جوفه- قالص مرتفع- المتنبذ: الذي انتحى ناحية وقيل معناه المتفرق- العجوب: جمع عجب وهو أصل الذنب ويعني به هنا أطراف الرمال- الأنقاء: الكثبان- الهيام: الرمل اللين الذي يتناثر بسهولة والمعنى أن هذه البقرة تدخل نفسها في جوف شجرة كبيرة بعيدة عن المسالك نابتة في أطراف كثبان تنهال رمالها يسر- تضيئ البقرة لأنها شديدة البياض- وجه الظلام: أوله- الجمانة اللؤلؤة الصغيرة- البحريّ: الغواص.

حَتَّى إِذَا انْحَسَرَ الظَّلام و أَسْفَرَتْ بَكَرَتْ تَزِلُّ عَنِ الـــثَّرَى أَزْلَامُهَا*
عَلِهَتْ تَرَدَّدُ في نِهَاءِ صُـــعَائِدٍ سَبْـــعاً تُؤَاماً كَامِـــلًا أَيَّامُهَا
حَتَى إِذَا يَئِسَـــتْ وأَسْحَقَ خَالِقٌ لم يُبَلِهِ إِرْضَـاعُهَا وفِطَـــامُهَا
فَتَوَجَّسَتْ رِزَّ الأَنِيسِ فَـــرَاعَهَا عَنْ ظَهْرِ غَيْبٍ والأَنِيسُ سُقَامُهَا
فَغَدَتْ كِـــلا الفَرْجَيْنِ تَحْسَبُ أَنَّه مَوْلَى المخَـــافَةِ خَلْفُهَا وأَمَـامُهَا

فالبقرة الوحشية عند لبيد بن ربيعة يائسة حزينة على ولدها الذي فقدته، وتمضي سبعة أيام كاملة في البحث عنه، وهي لا تتعب ولا تكل حتى جف ضرعها، ويوصل الشاعر مشهده إلى ذروة التأزم بعد أن يرسل إلى البقرة الصائد وكلابه فيضعها بين نارين إما أن تقرر الفرار باحثة لنفسها عن النجاة من الخطر، وإما أن تستمر في البحث عن فقيدها لتضحي بنفسها، ويزيد تأزم الوضع عند بقرة لبيد في اللحظة التي تصارع فيها الكلاب لتخرج في الأخير منتصرة من المواجهة والصراع يقول الشاعر:[1]

حَتَى إِذَا يَئِسَ الرُّمَـــاةُ وأَرْسَـــلُوا غُضْفاً دَوَاجِنَ قَافِلاً أَعْصَـامُهَا**
فَلَحِقْنَ واعْـــتَكَرَتْ لها مَـــدْرِيَّةٌ كَالـــسَّمْهَرِيَّةِ حَدُّهَا وتَمَامُـــهَا
لِتَـــذُودَهُنَّ وأَيْقَنَتْ إِنْ لم تَـذُدْ أَنْ قَدْ أَحَمَّ مِنَ الحُتُوفِ حِمَامُهَا
فَتَقَصَّدَتْ مِنْهَـا كسابِ فَضُرِّجَتْ بِدَمٍ وغُودِرَ في المكرِّ سِـــخَامُهَا
فَبِتِلْكَ إِذْ رَقَصَ اللَّوَامِعُ في الضَّحَى واجْتَابَ أَرْدِيَة السَّرَابِ إِكَامُهَا
أَقْضِي اللُّبَـــانَةَ لا أُفَرِّطُ رِيبَـــةً أَوْ أَنْ يَلُومَ بِحَـــاجَةٍ لَوَّامُـــهَا

* بكرت: غدت بكرة- أزلامها: قوائمها، شبهها بالقداح أي لم تعد تثبت قوائمها على الثرى لأن الطين زلق- جزعت وقلقت- النهاء جمع نهى، وهو مجتمع الماء- صعائد: اسم مكان- تؤاما أي يوم وليلة أي كانت تتردد قلقة هذه المدة كلها في طلب ولدها- يئست من العثور على ولدها- أسحق: أخلق وذهب ما فيه من اللبن- حالق: الضرع الذي كاد يمتلئ- لم يبله: أي لم يذهب بكل ما فيه من لبن ،أي أنها أرضعت ابنها وفطمته وإنما ذهب لبنها بعد فقد ولدها. - الرز والركز: الصوت الخفي- عن ظهر غيب: من وراء حجاب- الأنيس: سقامها، لأنهم يصيدونها فهم داؤها- كلا الفرجين: في كلا الفرجين والفرج، الواسع من الأرض- مولى المخافة: قال الأصمعي: اراد بالمخافة الكلاب ومولاها صاحبها.

[1]- المرجع السابق، ص311-313.

** الدواجن: المعودة على الصيد- قافل: يابس- أعصامها قلائدها- اعتكرت: كرت- المدريّة: الحربة وهي هنا قرونها- السمهرية: الرماح- كساب: اسم كلبة- سخام: اسم كلب- رقص: اضطرب- اللوامع: الأرض التي تلمع وقيل اللوامع السراب- اجتاب: لبس أي لبست المرتفعات ثيابا من السراب.

يبدو أن لبيدا كان متفاعلا مع المشهد الاستطرادي، حيث عرضه في أدق تفاصيله، وقد علق الدكتور سعد إسماعيل شلبي على هذا المشهد بأنه من أروع المشاهد التي حشد فيها الشاعر «فنه اللغوي والفكري والتصويري، وعرض فيها ذاته معتزا أو معجبا والطبيعة معه تسايره في هذه المراحل كلها تمده بالكلمة والفكرة والصورة وتشعشع خياله وتحرك عواطفه»[1]. إن لبيد بن ربيعة قد أثر بهذا المشهد التصويري على كل الأحاسيس والمشاعر ولامس كل القلوب، بما اختار له من الألفاظ والعبارات والصور التي عبرت عن المعنى بدقة متناهية.

وللشاعر زهير بن أبي سلمى مشهد استطرادي في وصف البقرة الوحشية التي شبه بها ناقته وسيلة نقله إلى الممدوح في قوتها وشدة عدوها يقول:[2]

تبادر أغوال العشي وتتقي علالة ملوي من القد محصد*
كخنساء سعفاء الملاطم حرة مسافرة مزءودة أم فرقد
غدت بسلاح مثله يتقي به ويؤمن جأش الخائف المتوحد
سامعتين تعرف العتق فيهما إلى جذر مدلوك الكعوب محدد
وناظرتين تطرحان قذاهما كأنهما مكحولتان بإثمد
طباها ضحاء أو خلاء فخالفت إليه السباع في كناس، مرقد
أضاعت فلم تغفر لها خلواتها فلاقت بيانا عند آخر معهد
دما عند شلو تحجل الطير حوله بضع لحام في إهاب مقدد

[1]- سعد إسماعيل شلبي: الأصول الفنية في الشعر الجاهلي، ص218.

[2]- زهير بن أبي سلمى: الديوان: ص37-39.

* تبادر: تعدو- الأغوال: الواحد غول، وهو ما اغتال الإنسان وأهلكه، أي أنها تبادر براكبها ما يخاف أن يهلكه، فتلحقه بالمنزل الذي يبيت فيه- علالة ملوي: أي السوط المحكم الفتل- المحصد: الشديد الفتل- القد: الجلد- الخنساء: البقرة القصيرة الأنف- السعفاء: السوداء في حمرة- الملاطم: الواحد ملطم: الخد- المزؤودة: المذعورة- الفرقد: ولد البقرة- غدت: خرجت غدوة- السلاح: ما تتسلح به البقرة وهو القرون- يؤمن جأش الخائف: يهدئ من روعه ويزيل خوفه- المتوحد: المنفرد- العتق: الكرم- المدلوك: الأملس- الجذر: الأصل- الكعوب: عقد العصا- المحدد: المسنن الرأس- الناظرتان: العينان- تطرحان القذى: ترميانه- القذى: ما يقع في العين من تبنة وغيرها- الإثمد: الكحل- طباها: دعاها- الضحاء: الرعي عند الضحى- الخلاء: الخلوة- خالفت إليه: أي أتت إلى الولد بعد ذهاب أمه- السباع: الذئاب- الكناس: بيت البقرة الوحشية- المرقد: موضع الرقود- الشلو: بقية الجسد- الإهاب: الجلد.

وتنفض عنها غيب كـــل خميلة وتخشى رماة الغوث من كل مرصد*
فجالت على وحشيها وكأنــها مسربـــلة في رازقـــي مـــعضد
ولم تدر وشك البين حتى رأتهم وقد قعدوا انـــفاقها كل مقعـد
ثاروابها من جـانبيها كليـــهما وجالت، وإن يحشمنها الشد تجهد
تبذ الألى يأتيـــنها من ورائها وإن تتقـــــدمها السوابق تصطد
فأنقـذها من غمرة الموت إنها رأت أنـــها إن تنظر النبل تقصد
نـــجاء مجـــد ليس وتيـــرة وتذبيـــها عنها بأســـحم مذود
وجدت فألقت بينهن وبينها غبارا كما فـــارت دواخن غرقد
ملتئمات كالخذاريف قوبلت إلى جوشن خاظي الطريقة مسند

حرص الشاعر في هذا المشهد الاستطرادي على رسم صورة دقيقة للمشبه به (البقرة الوحشية). ولم يغفل زهير لحظات الصراع التي واجهتها بقرته الوحشية في مطاردة الكلاب لها ولم تجد وسيلة للخلاص من هذا المأزق غير الفرار مخلفة وراءها غبارا كثيفا حجب الرؤية عن الكلاب التي لم تستطع اللحاق بها، ويبدو أن الصورة العامة للبقرة الوحشية متقاربة عند الشعراء، ولكن هذا الكلام لا يعني أنها متطابقة، بل تختلف في تفاصيل جزئية أو ربما اختلفت حتى من ناحية الصياغة البيانية.

– الاستطراد إلى تصوير النعامة والظليم في الشعر الجاهلي:

اختار الشاعر الجاهلي من أصناف الطير النعام ليشبه به ناقته وإذا كان قد أدرك غايته من الوصف والتعبير في المشاهد الاستطرادية للحمر والبقرة والثور الوحشية، فإنه قد حاول أن

* الخميلة: الرملة التي فيها شجر– الغوث: قبيلة طيئ– المرصد: مكان يرصد فيه– جالت: جاءت و ذهبت– الوحشي: الجانب الأيمن– المسربلة: التي تلبس سربالا، وهو القميص– الرازقي: الثوب الأبيض– المعضد: المخطط– وشك البين سرعته: الأنفاق: المخارج والطرق – يحشمنها: يكلفنها ويحملنها عليه– الاشد: الجري– تجهد: تسرع– تبذ: تسبق– السوابق: ما سبق منها، أي الكلاب– النجاء: السرعة– الوتيرة: الطريقة– التذبيب: الدفاع عن النفس– الأسحم: الأسود– المذود: الذي تدافع به عن نفسها– الدواخن: الدخان– الغرقد: شجر له شوك– الملتئمات: القوائم– الخذاريف: التي يلعب بها الصبيان، واحدها خدروف– الجوشن: الصدر– الخاظي: المكتنز اللحم– الطريقة: اللحمة أعلى الظهر– المسند: في مقدمته ارتفاع.

يستكمل صفات المشبه (الناقة).كما حاول أن يستكمل بعض ما كان يطمح إلى التعبير عنه من خلال مشاهد الطير لاسيما مشهد النعامة والظليم، وهو أحد المشاهد التي استوحاها الشاعر من بيئته وحياته في الصحراء العربية، ليصبح المشهد الاستطرادي بمثابة «هيكل فني آخر ولبنة من لبنات القصيدة العربية قبل الإسلام»[1].

وكما حمل الشاعر الجاهلي همومه ومشاعره وانفعالاته وتفاصيل دقيقة عن حياته في مشاهد استطرادية مختلفة وصف فيها حيوانات الصحراء كالحمار الوحشي، والبقرة الوحشية والثور الوحشي، فإن الاستطراد إلى تصوير النعامة والظليم كان منوطا به هذا الدور أيضا- حيث أبدع الشاعر الجاهلي صورا جمالية بالغة الروعة في حديثه عن النعامة والظليم، وفيها حرص على ذكر صفات مشتركة بين الناقة وهذا الحيوان«كالسرعة والعدو المتتابع الذي لا ينقطع ذاكرا من مثيرات سرعة النعامة أو الظليم، الحرص على سلامة البيض أو خوف الهلاك عندما تتهيأ الشمس للمغيب وقد أبعدت في ارتياد المراعي»[2].

وقد حرص الشعراء على أن يخرجوا المشاهد الاستطرادية في تصوير النعامة وذكرها الظليم في أحسن الصور وهي لا تقل في تأثيرها عن المشاهد الاستطرادية الأخرى، ومن مقاصد الشعراء الجاهليين من وراء تلك الصور والمشاهد التي رسموها لهذا الحيوان التأكيد على أن «نوقهم أسرع وأمضى من خفة ولطافة هذا الظليم ونعامته، أو من النعامة وولدها وزوجها»[3]. ومن اللوحات التي رسمها الشعراء في هذا الصدد مشهد استطرادي للشاعر علقمة الفحل يقوله فيه[4]:

---

[1]- حاكم حبيب عزر الكريطي: السرد القصصي في الشعر الجاهلي، ص72.

[2]- أحمد محمد النجار: أساليب الصناعة في الشعر الجاهلي، ص50.

[3]- محمد صادق حسن عبد الله: المعاني المتجددة في الشعر الجاهلي ، ص358.

[4]- المفضل بن يعلى الضبي: المفضليات، شرح وتحقيق أحمد محمد شاكر، عبد السلام هارون، دار المعارف،القاهرة، ط1، ص399.

كَأَتَـهَا خَاضِبٌ زُعْرٌ قَوَادِمُهُ أَجْنَى له بِاللِّـوَى شَرْيٌ وتَنُّـومُ*
يَظَلُّ في الحَنْظَلِ الخُطْبَانِ يَنْقُفُـهُ وإما اسْتَطَفَّ مِنَ التَّـنُّومِ مَخْذُومُ
فُوهُ كَشَـقِّ العَصَا لَأْياً تَبَيَّـنُهُ أَسَكُّ مَا يَسْمَعُ الأَصْوَاتَ مَصْلُومُ
حَتَّى تَذَكَّرَ بَيْضَاتٍ وهَيَّـجَهُ يَوْمُ رَذَاذٍ عَلَـيْهِ الرِّيحُ مَغْـيُومُ
فَلَا تَـزَيُّدُهُ في مَشْـيِهِ نَفِقٌ ولا الزَّفِيـفُ دُوَيْنَ الشَّدِّ مَسْؤُوم
يَكَادُ مَنْسِـمُهُ يَخْتَلُّ مُقْلَتَهُ كَـأَنَّهُ حَاذِرٌ للنَّحْسِ مَشْـهُومُ
وَضَّاعَةٌ كَعِصِيِّ الشِّـرْعِ جُؤْجُؤُهُ كَـأَنَّهُ بِتَـنَاهِي الرَّوْضِ عُلْجُومُ
يَـأْوِي إلى حِسْكِلٍ زُعْـرٍ حَوَاصِلُهُ كَـأَنَّهُن إِذَا بَرَّكْـنَ جُـرْثُومُ
فَطَافَ طَوْفَيْنِ بِالأُدْحِيِّ يَقْفِرُهُ كَأَنَّهُ حَـاذِرٌ لِلنَّحْسِ مَشْهُـومُ
حَتَى تَلَافَى وقَرْنُ الشمسِ مُرْتَفِعُ أُدْحِيَّ عِرْسَيْنِ فِيهِ البَيْضُ مَرْكُومُ
يُوحِي إليها بِإِنْـقَاضٍ ونَقْنَقَةٍ كما تَرَاطَـنُ في أَفْـدَانِهَا الرُّومُ
صَعْلٌ كَأَنَّ جَـنَاحَيْهِ وجُؤْجُؤَهُ بَيْتٌ أَطَـافَتْ به خَرْقَاءُ مَهْجُومُ
تَحُـفُّهُ هِقْلَةٌ سَطْعَاءُ خَاضِعَةٌ تُـجِيبُهُ بِزِمَـارٍ فيـه تَرْنِيـمُ

رسم الشاعر في هذه اللوحة صورة الظليم وهي صورة استطرد إليها ليشبه ناقته في سرعة عدوها بسرعة الظليم، وقد بدأ مقطوعته الاستطرادية بوصف دقيق لشكل الظليم وهو متنعم بالخصب، فذكر صغر رأسه وأدنيه .... لينتقل بعدها لرسم صورة أخرى لهذا الحيوان بعد أن تملكه خوف شديد على صغاره، فأطلق العنان لساقيه في عدو شديد حتى وصل وكره والتقى زوجته

* الخاضب: الظليم قد أحمر جلده وساقاه- القوادم: ريشات في مقدم الجناح- أجنى النبات: أدرك أن يجتنى- اللوى: ما انعطف من الرمل- الشري: شجر الحنظل- التنوم: شجر ورقه يشبه ورق الآس- الخطبان: الحنضل فيه خطوط تضرب إلى السواد، وهو أشد ما يكون مرارة- ينفقه: يستخرج حبه- استطف: ارتفع وأمكن- مخذوم: مقطوع ليأكله- لأيا: بطيئا- تبينه: تتبينه- أسك: أصم، أو صغير الأذن- المصلوم: المقطوع الأذنين - التزيد: سير سريع- النفق: السريع الذهاب- الزفيف:دون الشد قليلا- مسؤوم: من السأم، يعني أنه لا يسأم الزفيف- منسمه: ظفره- المشهوم: الفزع المروع- الوضع: عدو سريع من عدو الإبل- الجؤجؤ: الصدر- الشرع: الأوتار- وعصيها: البربط، أي عود الغناء، شبه صدر الظليم بالبربط في تقوسه- التناهي: جمع تنهية، وهي الأماكن المطمئنة ينتهي إليها الماء- العلجوم: البعير الطويل المطلي بالقطران - الحسكل: الفراخ- جرثوم: جمع جرثومة، وهي أصول الشجر- الأدحي: مبيض النعام- يقفره: ينظر إليه هل يرى به أثرا- تلافي: تدارك- عرسين: أي هو ونعامته- الإنقاض: التصويت- النقنقة: صوت الظليم- الأفدان: القصور- الصعل: الخفيف الرأس والعنق- مهجوم: ساقط مهدوم- تحفه: تحف الظليم- الهقلة: النعامة- السطعاء: الطويلة العنق- الخاضعة: التي تميل رأسها للرعي- الزمار: صوت أنثى النعام والعرار صوت الذكر.

ورئاله الصغار، فانتابته سعادة كبيرة عبر عنها بنقنقة ردت عليها النعامة بصوتها الأنثوي الرقيق بما فيه من عذوبة وترنيم.

عرض الشاعر مشهده الاستطرادي بطريقة نشيطة في وصفه للظليم وتصوير حالته، وقد أعجب الدكتور عز الدين إسماعيل شلبي بهذا الاستطراد أيما إعجاب عبر عنه بقوله: «جاء هذا الوصف أروع ما تضمنت هذه القصيدة ففيه من المعاني الإنسانية والتعاطف بين الظليم والنعامة ما لم نجده في عالم الإنسان، وقد عرض ذلك في أسلوب قصصي شائق فيه من جمال العرض وإثارة المناجاة وتناسق التصوير ما يسترعي العقل والجنان»[1].كما وقف الدكتور وهب رومية عند هذا المشهد الاستطرادي أيضا معترفا أن الشاعر قد استوفى «خطوطا واسعة من الجمال الفني فبلغ ذروة النضج والكمال»[2].

والحقيقة أننا نلاحظ في مختلف المشاهد الاستطرادية لتصوير هذه الحيوانات ذلك الارتباط الوثيق الصلة بينها وبين الشاعر الجاهلي، ولعل هذا الارتباط قائم على محاكاة الحياة والبيئة التي عاشها في رحاب الصحراء، ونلمس ذلك في دقة التصوير لهذه الحيوانات في مختلف المشاهد الاستطرادية مما يدل على أن الشاعر عاش فعلا جزءا من هذه الحياة.

من شعراء العصر الجاهلي الذين طرقوا مشاهد الحيوان في قصائدهم ومنها مشهد النعامة والظليم، الشاعر امرؤ القيس، الذي استطرد إلى هذه الصورة في معرض تشبيه الناقة فقال:[3]

كَأَنِّي وَرَحْلِي والقِرَابَ ونُمْرُقِي إذا شُبَّ لِلْمَرْوِ الصِّغَارِ وِبيصُ*
عَلَى نِقْنِقٍ هَيْــقٍ لَهُ ولِعِرْسِهِ بِمُنْعَرِجِ الوَعْسَـاءِ بَيْضٌ رَصِيصُ
إِذَا رَاحَ لِلأُدْحِيِّ أَوْباً يَفُنُّهَا تُحَـــاذِرُ مِنْ إِدْرَاكِهِ وتَحِيصُ

[1]– سعد إسماعيل شلبي: الأصول الفنية للشعر الجاهلي ، ص225.

[2]– وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية ، ص156.

[3]– امرئ القيس: الديوان: درا المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع،بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص118.

* القراب: جفن السيف – النمرق: السرج– النقنق: الظليم– الهيق: فرخ النعام– الوعساء: الرمل السهل– الرصيص: المرصوص– الأدحي: مبيض النعام من الرمل– يفنّها: يطردها– تحيص: تميل.

شبه الشاعر ناقته وهي تعدو مسرعة على رمال الصحراء في الحر الشديد بالظليم الذي صوره هو الآخر يعدو مسرعا لأدحية ومعه عرسه.

كما استطرد الشاعر عنترة بن شداد أيضا في مشهد تصويري للظليم في إحدى قصائده مشبها به ناقته يقول[1]:

وَكَأَنَّمَا أَقِصُ الإِكْـــمَامَ عَشِيَّةً بِقَرِيبِ بَيْنَ المنْـــسَمَيْنِ مُصَـلَّمِ*
يَأْوِي إلى حِـــزَقٍ كَـمَا أَوَتْ حِزَقٌ يَمَانِيةٌ لِأَعْـــجَمَ طُمْـطُمِ
يَتْبَعْنَ قُلَّةَ رَأْسِـــهِ وكَـــأَنَّه زَوْجٌ على حَـــرَجٍ لَهُـــنَّ مُخَيَّمِ
صَعْلٍ يَعُودُ بِذِي العُشَيْرَةِ بَيْضَهُ كَالعَبْدِ ذي الفَرْوِ الطَّوِيلِ الأَصْلَمِ

فظليم عنترة قد تجمع النعام من حوله، وقد شبه الشاعر هذا التجمع بجماعات من اليمن وهي تدور حول رجل أعجمي لا يفهم من كلامه شيئ. وقد صور الشاعر الظليم وهو يرعى بيضه بذي العشيرة مشبها إياه بالعبد الذي يرتدي لباسا طويلا، وكان رسم الشاعر لهذا المشهد الاستطرادي رسما بارعا ينبض بالحيوية والحركة.

هكذا كانت الصور التي استطرد إليها الشعراء الجاهليون في تصوير مشهد النعامة والظليم في أرحب صورها، وقد طرق الكثير من الشعراء مثل هذه المشاهد في قصائدهم على غرار ما قدمناه من مقطوعات استطرادية، للأعشى وقيس بن الخطيم وبشر بن أبي خازم وزهير بن أبي سلمى ... وغيرهم، على أن الملاحظة التي يمكن أن نخلص إليها هي أن مشاهد الظليم وأنثاه جاءت مقتضبة وموجزة عند جل الشعراء تقريبا، مما يجعلنا نشعر أن الشاعر كان يستعجل في الخروج مما يشبه الحصار المحيط به وهو بصدد رسم هذه المشاهد، وقد أشار إلى هذا الرأي الكثير من الدراسيين وعلى رأسهم سعيد العريفي حين قال: «إن لوحات الظليم في معرض لوحات الشعر الجاهلي قليلة شاحبة باهتة، فهي لا تضارع اللوحات المرسومة في الحمار الوحشي أو الثور

[1]– عنترة بن شداد: الديوان، تحقيق ودراسة، محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، 1964، ص199-201.

* الإكمام :ما ارتفع من الأرض– المصلم: مقطوع الأذنين– حزق: جماعات – بين المنسمين: يقصد الظليم.

الوحشي من حيث الكم أو حيوية اللوحة، أو نبض الأحداث أو التوتر وضيق المواقف»[1].

إذا أردنا أن نجتهد في البحث عن تفسير الأمر الذي جعل لوحات رسم الظليم والنعامة تتقلص وتضيق عند الشعراء الجاهليين إذا ما قورنت بغيرها من صور الحيوانات الأخرى، فإننا نرجع سبب ذلك إلى أن حياة الظليم والنعامة بما فيها من هدوء وطمأنينة لم تكن كافية للتعبير عن حالة الشاعر الذي كان يعيش حياة صحراوية قائمة على الصراع من أجل البقاء، بعبارة أخرى يمكن أن نقول أن هذه المشاهد لم تكن قادرة على أن تصور جانبا من الصراع والحياة القاسية التي كان يعيشها الفرد الجاهلي. لهذا وجد الشاعر في مشاهد الحمار الوحشي والثور الوحشي والبقرة الوحشية ما يعبر عن جانب من تلك الحياة البدوية الصعبة التي كان يحياها وهي في الغالب تفتقر إلى الطمأنينة والسعادة التي راح الشاعر يبحث عنهما في مشاهد الظليم والنعامة.

وأيا تكن الأسباب التي تقف وراء رسم الشعراء الجاهليين لمشاهدهم رغم اختلافها وتعددها، فإن ما نؤكد عليه أن الشاعر قد أبدع أيما إبداع في رسم جميع مشاهده واستطراداته لمختلف الحيوانات الصحراوية، وقد برز تميزه في قدرته الفائقة على التصوير والإبداع «بلغة إيحائية وانفعالية أو إشارية رقيقة، بلغة عربية فصيحة وأداء شعري رقيق، فيه سمو وإبداع وأصالة وفحولة شعرية»[2]. فقدم لوحات شعرية عدت بحق من روائع الشعر العربي استمد الشاعر هذه اللوحات من بيئته الطبيعية فكانت الصحراء ملهمته التي أمدت خياله «بالمادة التي صنع منها صورة في جميع أغراضه، فأغرته بالواقعية وطبعت فنه بالوضوح والصراحة والصفاء والجمال»[3].

من هنا يبرز بوضوح تأثير البيئة الطبيعية في إبداع الشاعر الجاهلي، ونعزز هذا الرأي بما ذهب إليه الدكتور عز الدين إسماعيل شلبي حين قال: «إذا رحنا نتأمل السمات الفنية الدقيقة التي تنهض بالعمل الشعري من حيث الفكرة والعاطفة والأحاسيس والمشاعر والألفاظ والعبارات من

[1]- سعيد العريفي: نسيج القصيدة الجاهلية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان ،ط1، 2011، ص172.

[2]- عدنان غزوان: دراسات في الشعر الجاهلي، دار مجدولاي،عمان، ط1، 2006، ص84.

[3]- سعد إسماعيل شلبي: الأصول الفنية للشعر الجاهلي ، ص240.

حيث الخاطرة العابرة، أو النظرة المتأنية من حيث الخيال المصور، والمجاز المعبر عن غمرة الوجدان وحركة النفس وغاية الشاعر، من حيث مسحة الجمال العامة التي تصبغ عمل الشاعر المؤثر في ذواتنا ووجداننا، إذا رحنا نتأمل ذلك كله وجدنا الطبيعية تترك آثارها في كل مجال»[1]. هذا يعني أن تكرار المشاهد الاستطرادية المختلفة لحيوانات الصحراء، يوحي بمدى ارتباطها بحياة الفرد الجاهلي وهي غالبا ما «تعكس صور العربي في محيطه وصراعه من أجل الحياة»[2].

ب.البيئة الإجتماعية:

إن الحياة التي عاشتها الجاهلي في جزيرة العرب كانت مرتبطة أشد الارتباط بالحل والترحال وتعقب مساقط المطر ومنابع الماء، هذا ما جعلهم يتصفون بصفة البداوة فظلوا قبائل رحلا لا يستقرون في مكان، وقد كانت البادية منبع الشعر ومحفزة الشاعر فهي التي تثير خياله وتغديه وتحرك لسانه فيجبش صدره بالشعر، وينساب على لسانه انسيابا. وإن تعمقنا في الخلفيات الأساسية التي تقف وراء صور الشعراء وما استوحوه من نظم فإننا« نجدها متأثرة إلى أبعد مدى بطبائعهم وأخلاقهم أولا، ثم بيئتهم الطبيعية والاجتماعية ثانيا»[3].

إذا كان الانتقال من مكان إلى مكان آخر هو المبدأ العام الذي حكم الحياة الجاهلية بصفة عامة، فإننا نعتقد أن هذا المبدأ كان له تأثير بارز على شعرهم، ويتأكد هذا الاعتقاد من خلال مختلف المقطوعات الاستطرادية في القصيدة الجاهلية التي ينتقل فيها الشاعر من موضوع إلى موضوع آخر، مما يبرهن على أن مفهوم الانتقال لم يعكس حياة الفرد فقط، بل أخد مساحة خاصة من إبداعه أيضا. ومن هنا تتجسد مقولة الواقعية في الشعر وذلك من خلال «ما اعتاد عليه الشاعر الجاهلي في تكوين صوره وتوليد معانيه من خلال ما يمكن تسميته بعملية مسح بيئي

[1]- المرجع السابق، ص215.

[2]- محمد عبد الحفيظ كنون الحسني: السمات الأسطورية في الشعر الجاهلي، مطبعة، الخليج العربي، ط1، 2007، ص256.

[3]- آسية الهاشمي البليغي التلمساني: وصف الراحلة في الشعر الجاهلي، دار المعارف للنشر والتوزيع،الرباط، ط1، 2007، ص11.

لكل الأشياء التي يمارسها»[1].

هذا ما يبرز انفتاح المشاهد الاستطرادية في الشعر الجاهلي على عوالم البيئة (الحياة الاجتماعية) التي عبر عنها الشاعر بصدق، حيث أطلق العنان لأفكاره ومشاعره ومخاوفه التي عبرت عن ذاته فجاءت قصائده جامعة لموضوعات شتى متناثرة هنا وهناك ومتباعدة عن بعضها البعض، وهذا التباعد بين الموضوع المستطرد منه والموضوع المستطرد إليه لا يؤدي في اعتقادنا إلى ضعف الترابط والتماسك بين جزئيات القصيدة، كما ذهب إليه بعض الدراسيين وعلى رأسهم إيليا حاوي في كتابه فن الوصف وتطوره في الشعر العربي[2]. إنما الانتقال من موضوع إلى آخر لمجرد بعض الشبه البسيط والمباشر بينهما يدفعنا إلى البحث والتنقيب عن ذلك الدافع الذي انطلق منه الشاعر الجاهلي في بناء هذه المشاهد المفعمة بالحيوية والحركة فيتوالد من رحمها فن إبداعي جمالي ذو قيمة عظمى. إن ما يؤكد نضج تجربة الشاعر الجاهلي الشعرية بما فيها من متعة فنية ذلك التداخل الدقيق الذي يحدثه بين الموضوعات المختلفة، وهذا التداخل بين الأشياء هو «ما يعرف في النقد الحديث بتراسل الحواس»[3]، الناجم عن علاقة المشابهة التي تحدث بين الطرفين أي بين المشبه والمشبه به، مهما يكن من تنافر أو تباعد بينهما والشعراء الجاهليون كثيرا ما كانوا «يجمعون بين المرأة والبدر والبقرة الوحشية والغزالة والمهاة والظبية والرئم والنخلة والجبال والحياة كما يجمعون بين الأطلال والوشم والسحاب والكتابة والصحائف، وبين الثور والسيف والثوب المخطط، وبين الخيل والأسود والسهام وقرون البقر والرماح وشوك النخيل إلى غير ذلك من الصور التي تتداخل وتتبادل فيها الكائنات المختلفة من حيوان ونبات في صفاتها وخصائصها المتباينة»[4].

غالبا ما يخلص الشاعر إلى مختلف المشاهد والصور الاستطرادية رغبة منه في التعبير عن حياته وقيمه وعادات القبلية كالافتخار والمدح والهجاء والوصف...الخ. وقد طرق في ذلك

[1]- أنور حميدو فشوان: دراسات في عصور الأدب العربي، خوارزهم العلمية للنشر والتوزيع، ط1، 2006، ص33.

[2]- راجع كتاب: إيليا حاوي: فن الوصف وتطوره، ص29-30.

[3]- سعد إسماعيل شلبي: الأصول الفنية للشعر الجاهلي ، ص95.

[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

موضوعات شتى شكلت معظمها جانبا من الحياة الاجتماعية العربية في العصر الجاهلي، وهي حياة مبدأها الأساسي الصراع من أجل البقاء، فالنظام القبلي الذي كان يحكم الحياة الاجتماعية في العصر الجاهلي قد فرض على العرب نمطية خاصة في طريقة العيش قائمة على التطاحن والحروب بين القبائل في شبه الجزيرة العربية، وقد أدى هذا الأمر إلى كثرة إنتاج الشعراء في هذا الموضوع. حيث ألهبت الحروب والمعارك مشاعرهم وأمدتهم بفيض غزير من المعاني والصور، حيث وقفوا عندها ووصفوا الجيوش والأسلحة وصفا دقيقا سجلوا من خلاله أحداث العصر وقيمه.وطالما افتخر الشعراء بالنصر وقد أذاقوا أعداءهم كؤوس المنايا وجرعوهم عار الفرار والأسر بفضل ما لديهم من قوة وبأس، فأخذ الأسرى دليل قاطع على النصر حيث كانوا «يسوقونهم سوقا فيه امتهان، وهذا شأن الغالب والمغلوب، وكان الأسير يصفد بغل يمنعه من الحركة ويقيده في تنقله»[1]. وأحيانا يمن البعض على الأسرى فيفك سراحهم لأن إطلاق الأسير كان« نعمة يفخر بها صاحبها ويمدح»[2]. هذا ما فعله النابغة الذبياني مع النعمان بن وائل بن الجلاح الذي أغار على بني ذبيان، حيث وقف عند مدحه ثم استطرد إلى وصف البنات من الأسرى وحالتهن وهن في الأسر يقول[3]:

فَآبَ بِأَبْـكَارٍ وعُونٍ عَقَـــائِلٍ أَوَانِسَ يَحْمِيهَا امْرُؤٌ غَيْرَ زَاهِدِ*
يُخَطِّطْنَ بِالعِيـدَانِ فِي كُلِّ مَقْعَدٍ وَيَخْبَأْنَ رُمَّانَ الثُّدِيِّ النَّـوَاهِدِ
وَيَضْرِبْنَ بِالأَيْدِي وَرَاءَ بَرَاغِـزٍ حِسَانِ الوُجُوهِ كَالظِّبَاءِ العَوَاقِدِ
غَـــرَائِرُ لم يَلْقَيْنَ بَأْسَاءَ قَـــبْلَهَا لَدَى ابن الجُلَاحِ ما يَثِقْنَ بِوَافِدِ
أَصَابَ بِنِي غَيْظٍ فَأَضْحَوْا عِبَادَه وجَلَّلَهَا نُعْمَى عَلَى غَيْرِ وَاحِدِ

أبدع النابغة في هذا المشهد الاستطرادي، حيث أطلق العنان لقريحته الشعرية تجود بأعذب

[1]– أحمد محمد الحوفي: الحياة العربية من الشعر الجاهلي، دار القلم، بيروت، لبنان، ص365.

[2]– المرجع نفسه، ص367.

[3]– النابغة الذبياني: الديوان، ص139.

* العون: جمع عوان، وهي النّصف من النساء، ويقال هي الثيب– العقائل:الكرائم الخيار– أوانس: يؤنسن بحديثهن وحسنهنّ– رمّان الثدي: أي هن شواب لم تنكسر ثديهّن بعد– النّواهد: التي نتأت ولم تسترسل– ويضربن بالأيدي: أي يلزمن أولادهن، ويضممنهم إليهن تأنسا بهن– البرغز: ولد البقرة، وشبّه أولادهن بالبراغز– العواقد: التي مدّت أعناقها– بنو غيظ بن ذبيان، وهو غيظ بن مرّة بن عوف بن سعد بن ذبيان.

الصور التي رسم من خلالها نساء بني ذبيان وهن في الأسر بعدما أصابهن اليأس والحزن لعدم وجود أمل في الخلاص وهن في قبضة ابن الجلاح، فهن نسوة وصفهن الشاعر بالحسن والجمال في أعينهن وقاماتهن. ولعل النابغة قد صوّر هذا المشهد وأبدع فيه أيما إبداع متأثرا بما حدث حوله وما شاهده وسمع عنه مما يؤكد فكرة تضافر العوامل البيئية في تشكيل الإبداع الشعري الجاهلي.

إلى جانب ذلك فقد مال الشاعر الجاهلي إلى تصوير بعض العادات والتقاليد التي طبعت حياته الجاهلية كالجود والكرم ... وشرب الخمرة، والحديث عن المرأة والتغزل بها... وغيرها من حسن الخصال وذميمها. وقد نبغ من بين الشعراء في وصف المشاعر الإنسانية المختلفة النابغة الذبياني الذي صور من خلال مشهد استطرادي في خمسة أبيات الجود والكرم الذي كان يتمتع به ممدوحه النعمان بن المنذر واصفا إياه في غزارة عطائه بغزارة ووفرة مياه الفرات، ونحن نعلم أن الكرم عادة وسمة متجذرة في المجتمع العربي الجاهلي أسقطها النابغة على شخص النعمان يقول:[1]

لا تَقْـذِفَنِّي بِرُكْنٍ لا كِـفَاءَ له وإِنْ تَأَثَّفَكَ الأَعْـــدَاءَ بالرَّفَدِ
فَمَا الفُرَاتُ إِذَ هَبَّ الرِّيَـــاحُ له تَرْمِي غَوَارِبُه الـــعِبْرَيْنِ بِالزَّبَدِ
يَـمُدُّه كُلُّ وَادٍ مُـــتْرَعٍ لجَبٍ فيه رُكَامٌ مِن اليَنْبُوتِ والخَضَدِ
يَظَلُّ مِن خَوْفِه المَلاَحُ مُعْتَصَماً بالخَيْزُرَانَةِ بَعْدَ الأَيْنِ والنَّـجَدِ
يَوْماً بِأَجْوَدَ منه سَـــيْبَ نَافِلَةٍ ولا يَحُولُ عَطَاءُ اليَومِ دُونَ غَدِ

هذا المشهد خلص إليه النابغة بعد أن قدم اعتذاره للنعمان، ثم انتقل بعدها إلى مدحه مشبها كرمه وجوده وحسن عطائه في غزارته وكثرته بمياه الفرات.وقد جاءت المقطوعة الاستطرادية حاملة في طياتها قيمة إنسانية كان العربي الجاهلي يتحلى بها وهي الكرم.

والحقيقة أن مثل هذه الخصال الحميدة في المجتمع العربي الجاهلي قد قابلها وجود بعض العادات السيئة وأنماط السلوك المرذولة على حد قول صلاح رزق حيث أشار إلى أن هذه العادات قد«حظيت بالرواج في المجتمع الجاهلي وذلك مثل الافتتان بالخمر واللهو والمجون والانطلاق في

[1]- المصدر السابق، ص26، 27.

الثأر إلى أبعدى مدى»[1].

ولهذا أخذ الحديث عن الخمرة وشربها وطعمها ورائحتها ولونها حيزا هاما من نسيج القصيدة الجاهلية، وإن كان المؤكد أنه لم يأت ذكرها في قصائد مستقلة، بل جاء ضمن الحديث عن بعض الأغراض الأخرى كالفخر والمدح والغزل .....

ومع ذلك فقد لقي الحديث عن الخمرة ونشوتها ولذتها اهتمام الشعراء حيث اغرموا بها ولهذا «اتجهوا إلى تصوير مجالسها تصويرا ماديا عنوا فيه بوصفها ووصف زقاقها وكؤوسها والفخر باحتسائها ونبالة الندامى»[2].وقد كان شرب الخمرة واحتساؤها إحدى العادات الوافدة إلى المجتمع العربي من بيئات أجنبية فارسية ورومية. وكان لبروز وانتشار هذه الظاهرة في المجتمع العربي انعكاس ايجابي على إبداعهم الشعري، حيث استطردوا إلى وصف الخمرة ، وقد خلصوا إليها من أغراض مختفلة أهمها الغزل. وممن صورها في أحسن صورها حسان بن ثابت الذي يقول في مشهد استطرادي واصفا الخمرة[3]:

كَأَنَّ فَـــاهَا ثَغَـــبٌ بَارِدٌ في رَصْفٍ تَحْتَ ظِلَالِ الغُمَامْ*
شَجَّتْ بِصَهْـــبَاءَ لَهَا سَوْرَةٌ من بَيْتِ رَأْسٍ عُتِّقَتْ في الخِيَامْ
عَتَّقَهَا الحَانُوتُ دَهْـــرًا فقد مَرَّ عَلَـــيْهَا فَرْطُ عَامٍ فَعَـــامْ
نَشْرَبُهَا صِـــرْفًا ومَمْـــزُوجَةً ثم تُغَنِّـــى في بُيُـــوتِ الرُّخَـامْ

[1]- صلاح رزق: الشعر الجاهلي (السياق والملامح وأهم القضايا وأبرز الأعلام، ص38.

[2]- محمد أحمد الحوفي: الحياة العربية من الشعر الجاهلي، ص451.

[3]- ديوان حسان بن ثابت: شرحه وكتب هوامشه وقدم له عبد أمهنا، دار الكتب العلمية،بيروت، لبنان، ط2، 1994، ص225.

* الثّغب: الغدير البارد الماء- الرصف: ما تراكم من الحجارة- شجّت: مزجت- الصهباء: الخمر- سورة الخمر: حدّتها- بيت رأس: اسم لقريتين في كل واحد منهما كروم كثيرة ينسب إليها الخمر، إحداهما بالبيت المقدس، وقيل بيت رأس: كورة بالأردن، والأخرى في نواحي حلب- الحانوت هنا: بائع الخمر- بيوت الرخام: أراد القصور.

تَدِبُّ في الجِسْمِ دَبِيباً كما دَبَّ دَبَى وَسْطَ رُقَاقٍ هَيَامْ*
كَأْسًا إذا ما الشَّيْخُ وَالِى بها خَمْسًا تَرَدَّى بِرِدَاءِ الغُلَامْ
مِنْ خَمْرِ بَيْسَانَ تَخَيَّرْتُهَا تِرْيَاقَةً تُسْرِعُ فَتْرَ العِظَامْ
يَسْعَى بها أَحْمَرُ ذُو بُرْنُسٍ مُخْتَلَقُ الذِّفْرَى شَدِيدُ الحِزَامْ
أَرْوَعَ للدَّعْوَةِ مُسْتَعْجِلٌ لم يَثْنِهِ الشَّانُ خَفِيفُ القِيَامْ

استطرد الشاعر في هذا المشهد من الغزل إلى وصف الخمرة فوضع لها أوصاف عدة بعد أن تداعت في خياله مجموعة من الصور« فشبه ريق صاحبته التي صدرت عنه بماء صاف من غدير بارد طليل قد رصف قاعه بالحجارة فذلك أصفى لمائه، وقد مزجت به الخمرة الصهباء البالغة التأثير لأنها عتقت في (بيت رأس) دهرا به وشربت على حالها صرفا وممزوجة، وتخيرت من خمر بيسان فكان لها دبيب في العروق وفتر للعظام كدبيب النمل في أرض لينة كما كان لها تأثير يشفي من الصداع كالدواء، أما ساقيها فقد وصفه بأنه أحمر ذو برنس طيب الرائحة مشدود الحزام يجيب دعوة داعيه لما يطلب في يقظة واهتمام»[1].

وقد اختلف الحديث عن الخمرة من شاعر إلى آخر كما تعددت أوصاف وتشبيهات وصور الشعراء لها. إلا أن معظمها استطراد من غرض الغزل بعد وصف رضاب المحبوبة و تشبيهه بها وقد يتعدى الشاعر أحيانا إلى الدعوة إلى شربها تلذذا وافتخارا بنشوة الانتصار على الأعداء ومن ذلك دعوة النابغة الذبياني إلى شرب الخمرة للإحساس بنشوة انتصار عمرو بن هند على أعدائه يقول في أبيات استطرادية[2]:

* الدبى: الذر وهو أصل النمل – الرقابق: الرّمل– الهيام: اللين الذي لا يتماسك– بيسان: مدينة بالأردن– أحمر: صفة لساق من الأعاجم – مختلق: مطلي بالخلوق وهو نوع من الطيب– الذفري: العظم خلف الأذن.

[1]– أحمد محمد النجار: أساليب الصناعة في الشعر الجاهلي، ص183، 184.

[2]– النابغة الذبياني: الديوان، ص131، 132.

كَأَنَّ مُشَعْشَعاً مِنْ خَمْرِ بُصْرَى نَمَتْهُ البُخْتُ مَشْدُودَ الخِتَامِ*
نَمَيْنَ قِـلَالَه مِنْ بَيْـــتِ رَأْسٍ إلى لُقْمَانَ في سُوقٍ مُقَامِ
إِذَا فُضَّتْ خَـــوَاتِمُه عَلَاه يَبِيسُ القُمَّحَانِ من المدَامِ
عَلَى أَنْيَابِهَا بِـــغَرِيضِ مُزْنٍ تَقَبَّلَهُ الجُبَـــاةُ من الغَمَامِ
فَأَضْحَتْ في مَدَاهِنَ بَارِدَاتٍ بِمُنْطَلَقِ الجَنُوبِ على الجِهَامِ
تَلَذُّ لِطَعْـــمِه وتَخَالُ فيه إِذَا نَبَّـــهْتَهَا بعد الـــمَنَامِ

فالخمر التي دعا النابغة إلى شربها تشبه في لذتها وطيبها رضاب المحبوبة إذا نبهتها بعد المنام فهي باردة صافية، وقد علتها رغوة وزبد وكأنها مزجت بماء المطر الصافي الذي يتجمع بين جنبات الأحجار.

هكذا كانت الخمرة أنيس الشاعر الجاهلي حيث امتزجت معها روحه، فشكلت له لحظات من النشوة واللذة التي جعلته يسبح في عوالم مختلفة جادت معها قريحته بأعذب ألحان الشعر وأروع الصور.

هذا وكانت المرأة عالما آخر من عوالم الشاعر الجاهلي، شكلت جزءا هاما من حياته الاجتماعية، قاسمته فيها وشاركته لحظات سعادته وبؤسه وشقائه، وكانت خصوصية من خصوصياته فقدم لها صورا شعرية تتراوح بين القداسة أحيانا والواقعية أحيانا أخرى حيث «بلغ الشاعر الجاهلي بوصفه للمرأة غاية بعيدة، وأقام منها مثالا للسحر والجمال. وجعلها أشبه بالمعبودة أو الملكة تتربع على عرش قلبه»[1].

* المشعشع: الذي أرقّ مزجه- البخت: جمل بختي- بصرى موضع بالشام- نمين قلاله: أي نقلته البخت من مكان إلى مكان- بيت رأس موضع بالشام- لقمان: رجل خمّار- إذا فضت خواتمه: يريد إذا كسرت طوابعه رأيت في أعلاه شبه الذّريرة- على أنيابها: يريد كأن مشعشعا على أنيابها- الغريض: الطّري الحديث العهد- المزن: السحاب، وقوله تقّبله الجباة أي هيّئوا له موضعا جبوه فيه، أي جمعوه- الجابية: الحوض- الغمام: السحاب- فأضحت هذه المياه في مداهن، وهي هنا النّقرة في الحجارة يكون فيها ماء قليل- الجهام: السّحاب ، وجعله هنا ذا ماء- وقوله: تلذّ لطعمه: أي تجد لطعمه لذة.

[1]- حسني عبد الجليل يوسف: عالم المرأة في الشعر الجاهلي، دار الوفا، الدنيا، الطباعة والنشر، الإسكندرية،ط1، 2007، ص14.

ولهذا أحاطها بكل الرعاية والاهتمام، فاسترعت انتباه جميع الشعراء وأثارت أحاسيسهم وعواطفهم وكأن الشاعر بحديثه عنها قد«حقق لنفسه وجودا أجمل وحياة أعمق من تلك التي يعيشها ويكابد مشاقها»[1].

فالمرأة كان لها تأثير كبير فيما أبدعه الشعراء من صور شعرية ونماذج جمالية جعلتهم يسعون إلى إيصال هذه النماذج والصور إلى مستوى مثالي لما تتوفر عليه من عناصر فنية ومعنوية جعلتها قادرة على تحقيق وظيفتها الفنية. لهذا وجد الشاعر الجاهلي في عالم المرأة كل معاني الأنوثة والسحر والفتنة والجمال فحقق مع جسدها الأنثوي كل أركان نظرية الجمال وفي هذا يقول الدكتور محمد صادق حسن عبد الله: « وقد جمع الشاعر الجاهلي كل أركان نظرية الجمال المادي والمعنوي القائمة على التناسق والتنافر في صورة بديعية من وحدة الوجود الجمالي الذي يكشف عن سر المرأة ويظهرها بأنها عقدة الوجود الجمالي الإنساني وعلته»[2].

(فالأنوثة/ الجمال) هي الثنائية التي استهوت نفس الشاعر فانجذب إليها بقوة وهو في كل مرة مصر على إبراز مفاتن المرأة في (قدها. وهيئتها، وجمال وجهها ...) ووصف كل عضو من أعضائها لتلتحم ذات الشاعر (الذات المبدعة) في كل لحظاتها بالمرأة وهي بالنسبة له (الرغبة واللذة) وكل الأهواء التي تجعل من سلطان الشعر خاضعا لها. لهذا كان افتتان الشاعر الجاهلي بالمرأة سببا قويا جعله دائم البحث عن عناصر الجمال في الكون والطبيعية ليجعلها صورة لها.فكانت الظباء والغزلان إحدى معالم الجمال التي شبه بها الشاعر محبوبته في رشاقة جسمها وطول عنقها واعتدال جيدها، فرسم لنا لوحات رائعة امتازت عناصرها بالاتساق والانتظام وتشويق القارئ لمتابعة أجزاء الصورة حتى يبلغ النهاية.

وللأعشى مشهد استطرادي في وصف صاحبته مشبها إياها بالظبية، وقد استطرد في معرض تشبيهه في عشرة أبيات كاملة لإبراز جمالها المغري محققا رغبته في تخليد معالم الأنوثة

[1]- المرجع السابق، ص11.

[2]- محمد الصادق حسن عبد الله: المعاني المتجددة في الشعر الجاهلي، دراسة وتحليل، ص289.

واتساع الحواس، فكانت الصورة واسعة الانتشار مما يسمح للقارئ أن يسبح بخياله إلى أبعد الحدود مع المشبه به يقول:[1]

حُرَّةٌ طَفْـلَةُ الأَنَامِلِ كَالدُّمْـ ـيَةِ لَا عَابِـسٌ ولَا مِـهْزَاقُ*
كَخَذُولٍ تَرعَى النَّوَاصِفَ مِنْ تَثْـ ـلِيثَ قَفْراً خَـلَا لَهَا الأَسْلَاقُ
تَنْفُضُ المَرْدَ والكَـبَاثَ بِحِمْلَا جٍ لَطِيفٍ في جَـانِبَيْهِ انْفِرَاقُ
في أَرَاكٍ مَرْدٍ يَكَـادُ إِذَا ما ذَرَّتْ الشَّمْسُ سَـاعَةً يُهْرَاقُ
وهي تَتْلُو رَخْصَ العِظَامِ ضَئِيلًا فَاتِرَ الطَّرْفِ في قُـوَاهُ انْسِرَاقُ
مَاتَعَادَى عَنْهُ النَّـهَارَ وتَعْـ ـجُوهُ إِلَّا عُـفَافَةٌ أو فَـوَاقُ
مُشْفِقًا قَلْبُهَا عَـلَيْهِ فَمَا تَعْـ ـدُوهُ وقَدْ شَفَّ جِسْمَهَا الأَشْفَاقُ
وإِذَا خَافَتِ السِّـبَاعَ مِنَ الغَيْ لِ وأَمْسَتْ وحَانَ مِنْهَا انْطِلَاقُ
رَوَّحَتْهُ جَيْدَاءُ ذَاهِـبَةُ المرْ تَعِ لَاخَـبَّةٌ ولَا مِغْـلَاقُ
فَاصْبِرِي النَّفْسَ إِنَّ مَاحُمَّ حَقٌ لَيْسَ لِلصَّدْعِ في الزُّجَاجِ اتِّفَاقُ

هكذا تنامت أجزاء الصورة عند الأعشى بما يسمح لنا أن نشعر من خلالها بالدقة الفنية العالية والبراعة في التصوير والتأثير الجمالي المغري في إبراز معالم الأنوثة السرية التي يفيض منها حنان الأمومة وهي تتبع ولدها ولا تكاد تفارقه خوفا عليه من السباع فهي ترعاه بعاطفتها من كل خطر يهدد أمنه وسلامته.

بالدقة نفسها في التصوير والإبداع يشبه الشاعر محبوبته بالدرة الثمينة في بياضها ورقتها

[1]- الأعشى: الديوان ، ص209 -211 .

* الحر: الكريم والخالص – طفلة: ناعمة- الدمية: التمثال والصورة- مهزاق: كثير الضحك- خذلت الظبية وغيرها من الدواب : تخلفت عن صحبها وانفردت فهي خاذل وخذول- النواصف: أماكن كثيرة الماء والنبات والخصب تثليث: بلد في اليمن- الأسلاق: جمع سلق وهو القاع والقاع الوادي المطمئن الذي يستقر فيه الماء- المرد: ثمر الآراك الأخضر- الكباث: ثمره الناضج- الحملاج: منفاخ الصائغ شبه به قرنيها-الإنفراق: انفساح بين القرنين- الأراك: شجر تستعمل قضبانه في السواك- هراق الماء وأراقه صبه – تتلو: تتبع- رخص: لين- انسراق: نقص وضعف- ما تعادي: ما تبتعد عجت الأم ولدها: أخرت رضاعته عن مواقيته- العفافة: اجتماع اللبن في الضرع بعدما استنزف أكثره- شف جسمها: أنحله وأسقمه – الغيل: الشجر الملتف- جيداء: طويلة العنق- خبة: تخبأ لبنها- حمّ الأمر: قضاه.

وصفائها، فإذا ما استقامت الصورة التشبيهية عنده انتقل إلى الحديث عن هذه الدرة وصعوبة الحصول عليها متعقبا كل الصعاب لأجل ذلك، وهذا الأمر تأكيد على عزة المرأة ومكانتها في نفوس الشعراء يقول:[1]

كَأَنَّهَا دُرَّةٌ زَهْـــرَاءُ أَخْرَجَـــهَا غَوَاصُ دَارِينَ يَخْشَى دُونَهَا الغَرَقَا*
قَدْ رَامَهَا حِجَجًا مُذْ طَرَّ شَارِبُهُ حَتَى تَسَعْسَعَ يَرْجُوهَا وقَدْ خَفَقَا
لا النَّفْسُ تُوئِسُهُ مِنْـهَا فَيَتْرُكُهَا وقَدْ رَأَى الرَّغْبَ رَأْيَ العَيْنَ فَاحْتَرَقَا
ومَارِدٌ مِنْ غُوَاةِ الجِنِّ يَحْرُسُـهَا ذُو نِيـــقَةٍ مُسْتَـــعِدُ دُونَهَا تَرَقَا
لَيْسَتْ لَهُ غَفْلَةٌ عَنْهَا يُطِيفُ بِهَا يَخْشَى عَلَيْهَا سُرَى السَّارِينَ والسَّرَقَا
حَرْصًا عَلَيْهَا لو أَنَّ النَّفْس طَاوَعَهَا مِنْهُ الضَّـــمِيرُ لَبَالَى اليَمَّ أو غَرِقَا
فِي حَوْمِ لُجَّةِ آذِيٍّ لَهُ حَـــدَبٌ مَنْ رَامَهَا فَارَقَتْه النَّفْـــسُ فَاعْتَلَقَا
مَنْ نَالَهَا نَالَ خُلْداً لا انْقِطَاعَ له وما تَمَنَّ فَأَضْـــحَى نَاعِمًا أَنِـــقَا

فهذا استطراد خلص إليه الشاعر بعد تشبيه صاحبته بدرة ثمينة امتطى كل الصعاب من أجل الحصول عليها معرّضا نفسه للهلاك، غير أن اليأس لم يدب إلى قلبه بل هو عازم على تحقيق الهدف رغم أن محبوبته محاطة بجني يحرسها، وبعد هذا الاستطراد الطويل عاد الشاعر إلى المشبه ليقول:[2].

[1]- المرجع السابق، ص 367.

* زهراء: شقراء بيضاء مشرقة- دارين: ثغر في البحرين- دونها: أي في سبيل الحصول عليها- رامها طلبها- حججا: أعواما- طرّ شاربه: نبت- تسعسع: هرم واضطرب وهدج في مشيه- خفق: اضطرب- الرغب: المرغوب- احترق: أي شوقا وطمعا وحرصا على هذه الدرة - غواة: جمع غاو وهو الضال المنهك في الجهل- النيقة: اسم من التنوق، تنوق في الأمر: بالغ في وجوده- الترق: شبيه بالدرج، فيكون المعنى أن هذا المارد من الجن يحرس هذه الدرة، مستعدا لذلك بدرج يخفيها فيه- السرى: السير في الليل- الآذى: موج البحر- الحدب: الموج وتراكب الماء في جريه- رامها: طلبها- اعتلق: أي علقته المنية فمات - أنقا: مسرورا.

[2]- المرجع نفسه، ص367.

تِلْكَ التي كَلَّفَتْكَ النَّفْسُ تَأَمُّلُهَا ومَا تَعَلَّقْتَ إلا الحَيْنَ والحَرَقَا*

وما إيراد الشاعر لتلك التشبيهات إلا لإدراكه علاقة المشابهة بين جمال المرأة والدرة محاولا تحقيق نوع من التماثل الحاصل بين مظاهر الجمال في المرأة وعناصر الجمال في الطبيعة، فهي التي شغلت فكره وعقله وتملكت قلبه وكانت محفزته على الإبداع وخلق أجمل الصور والتشبيهات، مما يدل على أن المرأة لم تشارك الشاعر الجاهلي حياته فقط وإنما شاركته حتى إبداعه الشعري والتأثير عليه.

إن هذا ما يبرز أن الشاعر الجاهلي قد حاول أن يعبر عن جوانب من حياته التي كان لها وقع وتأثير عليه فجسدها في صور ومعان شعرية رائعة شكلت مواطن القوة والجمال في إبداعه الشعري. وقد لخصت لنا مشاهد الاستطراد بعض مواقف الشاعر وقيمه الإنسانية وعاداته وهذا ما يبرهن أن حياة الشاعر الجاهلي الاجتماعية كان لها بالغ التأثير في شعره وفي مشاهد الاستطرادية المتنوعة.

* الحين: الهلاك- الحرق: النار.

فصل ثـان: جماليات الأسلوب القصصي في المشهد الاستطرادي عند النابغة الذبياني

- الخاصية القصصية في مشاهد الاستطراد إلى تصوير حيوان الوحش.

1. قصص الاستطراد إلى تصوير الثور الوحشي عند النابغة الذبياني.

2. قصص الاستطراد إلى تصوير الحمار الوحشي عند النابغة الذبياني.

3. قصة الاستطراد إلى تصوير القطاة عند النابغة الذبياني.

4. قصة الاستطراد إلى تصوير الحية ذات الصفا والرجل عند النابغة.

– الخاصية القصصية في مشاهد الاستطراد إلى تصوير حيوان الوحش:

إنّ المتعمق في دراسة ظاهرة الاستطراد في الشعر العربي القديم عموماً و الشعر الجاهلي خصوصاً، يجد نفسه أمام مشاهد استطرادية تنطوي على ميزة أسلوبية خاصة، هي أسلوب الحكاية أو ما يعرف بالأسلوب القصصي، حيث تجلت فيها ملامح القصة وسماتها العامة.

وقد تميزت بعض مشاهد الاستطراد عند النابغة الذبياني بهذه السمة، حيث تجلى فيها الأسلوب القصصي، وهو أسلوب فني يهدف إلى تشويق المتلقي وجعله أكثر ارتباطاً بالنص وأحداثه، وفيه يلجأ الشاعر إلى ابتداع مسرح خاص لقصص وحوادث يرويها في ثنايا قصائده.

ولهذا سنتوقف في هذا الفصل من الدراسة عند نماذج من مشاهد الاستطراد عند النابغة مركزين على جماليات الأداء القصصي فيها محاولين معرفة إن كان بين البنائين الأسلوبي و الحكائي تواؤم يجعل منهما بناء أسلوبياً حكائياً، ولكن يحتم علينا البحث قبل ذلك أن نتوقف عند مصطلحين مهمين هما القصة والشعر، خاصة ونحن نعلم أن القصة الشعرية قد ظهرت كخطاب هجين تعالق فيه الخطاب الشعري والخطاب القصصي ليشكلا نمطا جديدا ونسيجا خطابياً متميزاً له خصائصه وسماته.

فالشعر جنس أدبي «يصور جانب الحياة كما تنعكس على نفس الشاعر، فيوحي بها ويلقي إلينا بأشعتها وظلالها»[1]. وكذلك القصـــة فهي «تصور الحياة نفسها في جميع دقائقها ولحظاتها»[2]. فهي جنس أدبي «يقتضي معرفة مبيّتة بما سيقـــال، وترتيباً سالفاً له و يسهر صاحبها، من خلال ذلك جميعًا على إيجاد سدًى ينتظم الوقائع بإحكام، فإذا اختلت واحدة منها انفرط العقد وتداعى البناء رأسًا على عقب»[3].

---

[1]– عزيزة مريدن: القصة الشعرية في العصر الحديث، دار الفكر، ص23 .

[2]– المرجع نفسه ، الصفحة نفسها

[3]– محمد بن عياد: جدلية القصة والشعر، ديوان عمر بن أبي ربيعة أنموذجا، مطبعة التفسيير الفني، صفاقس، تونس، ط2، 2003، ص26 .

عن طريق عملية التمازج بين هذين الجنسين ظهرت القصة الشعرية كجنس أدبي آخر له خصوصياتــه وأهميته، تقول عزيزة مريدن في هذا الشأن: «إنّ القصة الشعرية تجمع بين شكلين لكل منهما أهمية كبرى في الأدب. وإذا كان الشعر يصَّور جانب الحياة كما تنعكس على نفس الشاعر، فيوحي بها ويلقي إلينا بأشعتهــا وظلالها، وإذا كانت القصة الشعرية تجمع بين هاتين الصورتين، وتجعلنا نحيا التجربة النفسية الواحدة في نطاق أوسع وأفق أرحب، إذ تطرق أبواب تفكيرنا ومشاعرنا، وتسمو بخيالنا وتأملاتنا فنحيا التجربة مرتين، أو نحياها على نحو مزدوج ، حياة الحادثة الواقعية وحياة الفكر العلوي، والخيال السامي الذي يحملنا الشعر على أجنحته ليوصلنا إليه ويحلق بنا في رحابه»[1].

ولو أجلنا طرفنا في شعر النابغة الذبياني لعثرنا فيه على الكثير من المشاهد التي استطرد إليها، وقد تجلت فيها ملامح القصة وإن لم تؤلف بالأسلوب القصصي الحديث وهذا الأمر طبيعي «فمن غير المعقول أن تتطلب من أي شكل من أشكال الأدب القديم، أن يجري على نسق الفن وأشكاله في عصرنا الحاضر، وذلك لاختلاف القيم الفنية والأدبية والشعورية والتعبيرية نتيجة لاختلاف البيئات والثقافات العامة والطوابع العصرية ولكنها قصص بمعنى من المعاني، أو هي سرد قصصي لحوادث معينة قصص لأخبار شخصية أو تجارب ذاتية»[2].

ترتكز بنية الخطاب الشعري على العديد من البنى التي تتضافر مع بعضها البعض في تشكيل النص، وتعد القصة إحدى البنى الأساسية التي تدخلت في بناء النص الشعري الجاهلي على عدة مستويات السطحية منها والعميقة، وذلك انطلاقاً من تشكيل العديد من علاقات التبادل بين ما هو رمزي وتصويري ووصفي، واستناداً إلى هذه الثلاثية (الرمز/ الصورة/ الوصف) انبنى المشهد الاستطرادي عند النابغة الذبياني، وهذا ما جعل مشاهده تخضع لبناء فنيّ موحد، يبرز العديد من القضايا والتصورات على مستوى الشكل والمعنى، ويظهر ذلك بوضوح كبير في قصائده

[1]- عزيزة مريدن: القصة الشعرية في العصر الحديث ، ص:23.

[2]- المرجع نفسه، ص:31.

التي تبدأ بالمقدمة الطللية إذ أن «صورة الرحيل تتخذ مجرى الوصف التقريري لتنامي حدث الرحيل وما يستدعيه هذا التنامي من تشخيص مترابط لعنصري الزمان والمكان ثم الدخول في التفاصيل لتصوير مكونات الرحلة، ويتم ذلك من منظور معاناة الشاعر النفسية وحرارة تجربته الشعورية وقدرته الإبداعية على التصوير، إذ يقيم بين تلك الموجودات تفاعلاً دراماتيكياً داخل نسيج قصصي على نحو ما هو موجود في تلك القصائد التي تنطوي على المقدمة الطلية وما يتبعها من النسيب والرحيل والمديح»[1].

وقد وجدت قصص حيـوان الوحش طريقها إلى قصائد النـــابغة وكـــانت إحدى المنافذ التعبيريـــة التي اتخذها للتعبير عن تجربته. فبعد وقوف الشاعر على الديار المقفرة، وبكائه عليها يتخذ القرار بضرورة ترك هذا الحـــاضر المتسم بالحزن والدمار نحو مستقبل يأمل فيه الخير، فيختار لهذه الرحـــلة نـــاقة قوية «يشبهها بحيوان وحش قـــوي ممنع يستطرد في وصفه وسرد قصته»[2]. وقد يكون هذا الحيوان حمـــارا وحشيا أو ثورا وحشيا أو بقرة وحشية أو نعاما ... وغيرها من حيوانات الصحراء.

1. قصص الاستطراد إلى تصوير الثور الوحشي عند النابغة الذبياني:

أ. المقطوعة الاستطرادية الأولى:

تطالعنا صورة الثور الوحشي وقصته في شعر النابغة الذبياني عند حديثه عن الناقة، إذ يعمد إلى وصل صورتهما في حديث مطول مستفيضاً بعد ذلك في رسم صورة الطرف الثاني من التشبيه حتى يرسم له صورة كاملة مفصلة لمظهره الخارجي من لون و حجم وحركة ، ثم يبدأ في توسيع الصورة طولياً بحكاية أحداث قصة ينسجها كما يظهر ذلك في نص الدالية، وهي قصيدة قالها النابغة في مدح النعمان بن المنذر واعتذاره إليه مما بلغه ممن وشى به (بنو قريع) في أمر

[1]- يادكار لطيف الشهرزوري : المفاتيح الشعرية، قراءة أسلوبية في شعر بشار بن برد، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2012 ، ص:141.

[2]- محمد عبد الحفيظ كنون الحسني: السمات الأسطورية في الشعر الجاهلي، ص237.

المتجردة، ولهذا نراه في هذه القصيدة يلح إلحاحاً شديداً على تقليص الفجوة بينه و بين النعمان بن المنذر، هذه الفجوة التي أرقت الشاعر و نغصت عليه حياته. كيف لا وهو الذي كان يعيش عيشة هنية في كنف النعمان.

يبرز إلحاح النابغة في أن يصفح عنه ولي نعمته منذ بداية القصيدة إلى نهايتها، و ذلك من خلال أربع استطرادات خرج إليها الشاعر محاولاً تبرئة ذمته مما ألصق به من تهم، حيث استطرد في البداية من وصف الناقة إلى ثور الوحش مصوراً معاناته لينتقل بعدها إلى تشبيه الممدوح بالنبي سليمان، وكأن الشاعر قد أدرك أن ما ذكره من معان في قصة الثور لم ترضه فجاءت هذه القصة مكملة لقصة الثور معلنة عن ميلاد استطراد ثالث هو تشبيه الممدوح بفتاة الحي (زرقاء اليمامة) وأخيرا وصل الشاعر مدحه للنعمان بتشبيهه بنهر الفرات في جوده وعطائه و رهبته، وقد عكست هذه الاستطرادات نفسية النابغة المتأزمة و صعوبة الموقف الذي هو فيه أمام النعمان بن المنذر.

- **النزوع القصصي في المقطوعة الاستطرادية:**

افتتح الشاعر قصيدته الدالية بمساءلة أطلال ميّة وجعلها تمضي في نسق سردي واحد معتمدا على آلية الوصف عن طريق التشبيه حيث وصف الناقة بـ (العيرانة)، فهي ناقة تشبه العير في القوة والنشاط، والأجد الموثقة الخلق، إذا كان مرصوصاً بعضه إلى بعض[1]. يقول الشاعر[2]:

يـا دَارَ ميَّـةَ بالعَلْيـــاءِ فالسَّنَدِ أَقْوَتْ، وطَالَ عَلَيْها سَالِفُ الأَبَدِ*
وقَفْتُ فيها أُصَيْـلاناً أُسَائِلُهَـا عَيَّتْ جَوَاباً و ما بالرَّبْعِ مِنْ أَحَدِ
إلاّ الأَوَارِيَّ لَأْياً مـا أُبَيِّنُـهَـا والنُّؤْيُ كالحوضِ بالمظْلُومَةِ الجَلَدِ
رَدَّتِ عليـه أَقَـاصِيه و لَـبَّـدَه ضَرْبُ الوَلِيـدَة بالمسْحَاةِ في الثَّأَدِ

[1]- النابغة الذبياني: الديوان، ص16.

[2]- المصدر نفسه، ص:14-16.

* السّند: سند الجبل، وهو ارتفاعه- أقوت: أي خلت من الناس وأقفرت- السالف: الماضي- الأبد: الدهر- أصيلان: تصغير أصيل وهو العشي- الرّبع: منزل القوم- الأواري: محابس الخيل ومرابطها- النّؤي: حاجز من تراب حول الخباء لئلا يدخله السّيل- المظلومة: الأرض التي لم تمطَر فجاءها السيل فملأها- الجلد: الأرض الصلبة- الوليدة: الأمَة الشابة- الثّأد: المكان النّدي.

خَلَّتْ سَبِيـــلَ أتِيّ كـــان يَحْبِـسُه ورَفَّعَتْـه إلى السَّـجْفَيْـنِ فالنَّضَدِ*
أَمْسَتْ خَلاءً وأمسى أهلُها احتملوا أخْنَى عليها الذي أَخْنَى على لُبَدِ
فَعَدَّ عمـَـا تَرَى إذ لا ارتجـــاعَ لـــه وأنْـمِ القُتُـــودَ على عَيْرَانـَـةٍ أُجُدِ
مَقْذُوفَةٍ بدَخِيس النَّحْضِ بَازِلُهَـــا له صَرِيـفُ صَرِيـــفُ القَعْوِ بالمسَدِ

اعتمد الشاعر في سرده لمشهد الوقوف على الطلل –الذي يعبر عن همومه و أحزانه– على العديد من الصيغ لتصوير واقعه وإبراز حالته الشعورية وهذا ما جعل نصه يبتعد عن المنظور الأحادي الجانب حيث يتشارك فيه الأنا، الأنت الهو أي (أنا+أنت) أو (أنا+هو)، وهذا ما يجعل القارئ يقتحم عالم النص بصورة مباشرة محاولاً استيعاب فكر (الشاعر المخاطب).

غير أن الشاعر انتقل فجأة من سرد حدث تذكر المحبوبة وتوجعه لفراقها –وقد نسي المكان– إلى الحديث عن الناقة مركزاً على ضخامتها وقوتها ونشاطها، وقد خاطب نفسه فقال[1]:

فَعَدَّ عمّا تَرَى إذ لا ارتجاعَ له وانمِ القُتُودَ على عَيْرَانةٍ أجُدِ

والعيرانة ناقة تشبه العير في القوة والنشاط. ولكي يستوفي الشاعر جميع جزئيات الصورة ويؤكد على ضخامة الناقة وقوتها ونشاطها عمد إلى تشبيهها بثور وحشي، ثم استطرد بعدها إلى وصف هذا الحيوان في مشهد نابض بالحيوية والحركة وقد استخدم صيغة (كأنّ رحلي) وهي الجملة الإفتتاحية التي أعلنت عن بداية المشهد وهو مشهد من مشاهد الطبيعة في ثوبها الفني يقول[2]:

* الأتيّ: سيل يأتي من بلد إلى بلد، والأتيّ: مجرى الماء– السجفين: سترات رقيقان يكونان في مقدم البيت، والنّضد إلى جانبهما، وهو أوعيتهم وجلال تمرهم– ورفّعته: أي بلغت بالحفر وقدّمته إلى موضع السّجفين– أخنى عليها: أي أفسد عليها الدهر الذي أفسد عللبد وهرّمه وأفناه– لبد: آخر نسور لقمان بن عاد – – القتود: عيدان الرّحل، ولا واحد لها عند أكثر أهل اللغة – – الأجد: الموثّقة الخلق، وهي التي عظام فقارها عظم واحد– وانم القتود: أي عالها وارفعها على هذه الناقة، وهذا لتسلو عمّا أنت فيه– مقذوفة: أي لعظم خلقها وتراكب لحمها، كأنّها قد رميت باللحم رميا – الدّخيس: الكثير المتداخل– النّحص: اللحم– القعو: الذي فيه البَكْرة، إذا كان من خشب، وإن كان من حديد فهو خطّاف– بازلها: نابها حين بزل اللحم اللحم أي شقه وخرج– الصّريف: صوته– المسد: الحبل.

[1]– المصدر السابق، ص:16.

[2]– المصدر نفسه، ص17.

كَأَنَّ رَحْلِي و قد زال النَّهَـــارُ بنا يومَ الجَلِيلِ على مُسْـــتَأْنِسٍ وَحَدِ
مِن وَحْشِ وَجْرَةَ مُوشِيٍّ أَكَارِعُه طَاوِي المصِيرِ كَسَيْفِ الصَّيْقَلِ الفَرِدِ
أَسْرَتْ عليه من الجَوْزَاءِ سَـــارِيةٌ تُزْجِي الشَّمالُ عليه جَامـــدَ البَرَدِ

حرص الشاعر على الوقوف على جميع جزئيات و تفاصيل الثور وخصائصه، فهو من وحش وجرة ،وهو أرقط منقط القوائم، ضامر البطن كالسيف الذي أحسن القين صقله، وقبل أن يبلغ الثور منطقة الجليل، تعرض لمطر غزير أرسلته سحابة قوية اجتمع في جنباتها المطر الغزير والبرد الجامد، ولعل الشاعر في تركيزه على هذه النعوت التي منحها للثور أراد أن يبين حالته ومعاناته فالثور (مستأنس وحد). بعيد عن الإنس لأنه يهابهم ويخافهم و كذلك حال النابغة، فهو فار من النعمان وقد استبد به الخوف حتى صار يظن السوء فيمن يلقى خشية أن يكون عاملا للنعمان ولأن الثور من (وحش وجرة)، و(وجرة) موضع قليل الماء فبطون وحشها طاوية لقلة شربها، فقد حرمت من الماء كذلك حرم النابغة من من الراحة و الأمن. والجملة الإسمية (طاوي المصير) أفادت معنى الضمور المساعد على العدو الذي يدل على نشاط الثور الوحشي. وحالته هذه وصفاته تللك معادل موضوعي لحال النابغة الذي «حاول أن يخلق نوعا من المعادل الموضوعي، وأن يجعل هذه الذات الحيوانية مشاركة له في همومه و أحزانه»[1].

يفاجئنا الشاعر في هذا المشهد الاستطرادي بصفة مضادة لصفة الضعف والخوف السابقة حين يشبه الثور بـ (سيف الصيقل الفرد) ، فالسيف رمز دال على القوة، وكأن النابغة هنا أراد أن يوازن بين صفات القوة والضعف، فالثور وإن كان (مستأنساً وحداً) إلا أنه يملك جانباً من القوة يدفع بها الشر عنه وكذلك النابغة، وإن كان هارباً خائفاً إلاّ أن لديه وسائل يستطيع بها دفع الخوف عنه. وقد يكون المديح والاعتذار هما وسيلتاه إلى ذلك.

وقد استهل الشاعر مشهده الاستطرادي بالجملة الإسمية (كأنّ رحلي) المكونة من (كأنّ)

[1]– عماد حسيب محمد: البناء الدرامي في الشعر العربي القديم، دراسة إحصائية تحليلية، رسالة ماجستير مخطوط، كلية دار العلوم، قسم البلاغة والنقد، جامعة القاهرة، 2000 ، ص57 .

حرف مشبه بالفعل، واسمها (رحلي). والتي جاءت ملحقة بشبه الجملة (على مستأنس وحد) متعلقة بمحذوف في محل رفع خبر (كأنّ). ليعلن عن قرار الارتحال على ظهر أنيسه وشريكه الناقة، ولذلك كان لابد أن يقف مع هذا الشريك ليصرف له العديد من النعوت.

ولكن سرعان ما أعطى الشاعر أهمية أكبر للمعاني الثانوية بدليل انه انتقل للحديث عن الثور الوحشي الذي جيء به لبيان سرعة وضخامة الناقة وهو المعنى الأصلي. والمعاني الثانوية هي التي قال عنها حازم القرطاجني: « وحق الثواني أن تكون أشهر في معناها من الأُوَلْ لتستوضح معاني الأُوَلْ بمعانيها الممثلة بها، أو تكون مساوية لها لتفيد تأكيد المعنى... »[1]، أي أن المعاني الثانوية هي «المعاني المطيفة التي تطوف حول الأصول وترمي بأضوائها من جوانبها فتضيء منه ما تريد»[2]. كالذي نراه في هذا المشهد من قصة الثور الوحشي، وصراعه مع كلاب الصائد المدربة وفزعه الشديد منها، ثم خوض المعركة ونهاية المشهد بانتصار الثور.

هكذا استرسل النابغة الذبياني في رسم صوره تاركاً إياها تؤثر في النفس على مهل في حوار نفسي يتدافع تدافع أحداث هذه المعركة ولا يقل تصويره لنفسية الثور وما طرأ عليها من تحولات براعة وعمقاً، عن تصوير نفسيات الكلاب.

إن انفتاح نصه على هذا الاستطراد في تصوير الثور ومعركته مع الصائد والكلاب قاده إلى امتداد السرد على مساحة كبيرة في القصيدة، واعتماد الشاعر على هذا النمط (أي السرد) في أسلوبه الشعري جعله يروي قصته بحرية مطلقة مع وعي كبير بذلك، ولهذا جاءت قصيدته عبارة عن حكايات متوالية، بدأها بسرد موقف الفراق (الوقوف على الطلل). ثم انتقل مباشرة إلى الحديث عن الناقة الموضوع الثاني، ثم راح يصف هذه الناقة من خلال تشبيهها بثور وحشي مركزا على العديد من الصفات، ثم قاده الحديث بعد ذلك إلى سرد صراع الثور مع الصائد وكلابه.

---

[1]- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، ط4 ،2007 ، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص23 ،24 .

[2]- محمد محمد أبو موسى: الشعر الجاهلي (دراسة في منازع الشعراء)، مكتبة وهبة، القاهرة، ط2، 2012، ص450.

يقـــــول[1]:

أَسْرَتْ عليه مِن الجَوْزَاءِ سَـــارِيةٌ تُزْجِي الشَّـــمالُ عليه جَامِدَ البَرَدِ
فَارتَاعَ مِن صَوتِ كلَّابٍ فبات له طَوْعَ الشَّوَامِتِ من خَوفٍ ومن صَرَدِ
فبـــثَّهنَّ عـــليه واستَمَرَّ به صُـــمْعَ الكُعُوبِ بَرِيئاتٍ من الحَرَدِ

اعتمد الشاعر في هذا المشهد على السرد من خلال الإخبار عن حالة الثور وأزمته حين سمع صوت الكلاّب، وقد آثر صيغة الماضي (فارتاع) للدلالة على ذلك. (فالفاء) دالة على المباشرة، فقد انتفض فؤاد الثور خوفاً وفزعاً من صوت سمعه وهو صوت قانص يسوق كلابه نحوه.

كما لا يمكن أن نغفل تكرار الشاعر الإشارة إلى الرهبة والوجل عبر صيغتي (ارتاع) و(خوف) الدالتين على شدة ما عاناه الثور حين سمع صوت الكلاّب، وهي في الحقيقة تعبير عن معاناة النابغة من خوف النعمان وقد استحسن وهب رومية كثيرا هذه الصورة التي رسمها الشاعر للثور الوحشي وعبر عن ذلك في قوله: «ولسنا نستغرب أن يحسن النابغة تصوير النفسيات كل هذا الإحسان، فقد أصاب قسطا وافرا من التحضر، فتهذبت أحاسيسه ورقت، وصار أقدر على تبيين الملامح النفسية الدقيقة وتصويرها وهو بذلك يخلع على هذا الغرض البدوي بعض الملامح الرقيقة فتزيده بهاء»[2].

وبنفس الأسلوب القصصي انتقل الشاعر من أزمة الثور إلى قراره مواجهة الخصوم بجرأة وحزم يقول[3]:

وكان ضُمْرَانُ منه حيث يُوزِعُه طَعْنَ المعَارِكِ عند المحْجَرِ النَّجُدِ
شَكَّ الفَرِيصَةَ بالمدْرَى فَأَنْفَذَهَا طَعْنَ المبَيْطِرِ إِذْ يَشْفِي مِن العَضَدِ
كأنّه خَارِجاً مِنْ جَنْبِ صَفْحَتِهِ سَفُّودُ شَرْبٍ نَسُوه عند مُفْتَأَدِ
فَظَلَّ يَعْجُمُ أَعْلَى الرَّوْقِ مُنْقَبِضاً في حَالِكِ اللَّوْنِ صَدْقٍ غَيرِ ذِي أَوَدِ

[1]- النابغة الذبياني: الديوان، ص18.

[2]- وهب رومية: قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي بين الأصول والتجديد والإحياء، أطروحة دكتوراه (مخطوط)، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة القاهرة، مصر، ص116.

[3]- النابغة الذبياني، ص19.

الملاحظ أن الشاعر قد اختـار من حياة الثور المرحلة الحاسمة التي يلعب فيها لعبـة الحياة والموت، وهي اللحظة التي ينفق فيها كل جهده وأقصى قوته من أجل البقاء، بل يمكن لنا أن نقول هي ذروة القوة الغريزية في تنازع البقاء، ولعل الشاعر هنا أراد أن يجسد مبدأ أساسه أن الصراع جزء لا يتجزأ من الحياة ومبادئها الكبرى. ومن هنا كانت قصة الثور الوحشي رَمزاً شعرياً استخدمه الشاعر بصيغة فنية «للكشف عن رؤيته للواقع والوجود وإحساسه بالمأساة الإنسانية فالثور في الليل هو الشاعر نفسه في رحلته وتجواله، وما يتعرض له الثور من مخاطر الصياد والكلاب، ما هي إلا مخاطر تواجه الشاعر والكائن البشري في حياته عامة»[1].

وعبر البيتين الأخيرين من المشهد الاستطرادي، حين صوّر الشاعر مصير الكلبين (ضمران) و(واشق). أراد النابغة أن يرسل رسالة ضمنية عبر هذا الحدث إلى أعدائه الذين ربما يكون مصيرهم على هذه الشاكلة يقول[2]:

لما رأى وَاشِقٌ إقعـاص صَاحبِه ولا سبيـلَ إلى عَقْلٍ ولا قَوَدِ
قالت له النَّفْسُ: إنِّي لا أَرَى طَمَعاً وإنّ مَوْلاكَ لم يَسْلَم ولم يَصِدِ

اللافت هذا الاستبطان الرائع لنفسيات الكلاب، الذي ميّز أسلوب النابغة، فشهوة القتل التي اختزنها الشاعر في (الفعل) (بثهن) عند بداية المواجهة اضمحلت وتلاشت مع فعل الثور حين أنفذ قرنه في جسد الفريصة، وما تبعها من اختيار الكلب (واشق) الهرب بحياته بدل الموت لذلك «وعند هذا الموقف تتكثف مجموعة من الإنقلابات العكسية على المستويين الحركي والنفسي حيث يغدو الطالب مطلوباً، والمطلوب طالباً وتتبدل مشـاعر الكلاب من الإقدام إلى الإحجـام ومن الشجـاعة والثقة بالنصر، ومن الجبن والثقة بالانهزام إلى الثبات والمواجهـة وتحقيق النصر»[3].

إن القارئ لمشهد الثور الوحشي في دالية النابغة يجده يتوفر وبصورة ملفتة للنظر على الحس

[1]- عبد الواحد الدحمني: سمة التخييل السردي في الشعر العربي القديم من الميثولوجيا إلى الرؤية الجمالية، مجلة آفاق الثقافة والتراث، ع86، 2014، الإمارات العربية المتحدة، ص 93.

[2]- النابغة الذبياني: الديوان، ص 20- بتصرف-

[3]- سعيد العريفي : نسيج القصيدة الجاهلية ، ص 20.

القصصي، فالزمان شتاء ببرده الشديد و قساوته، وقد حرص الشاعر على أن يلفت الانتباه إلى هذه الصورة، فاستحضر المكان في قوله: «من وحش وجرة»، أي أن هذا الثور من وحش هذه الفلاة، ووجرة هو مجتمع الوحش وماؤها قليل، فبطون وحشها طاوية لقلة شربها الماء[1]، وعن طريق الانتقال المباشر وصف الشاعر الثور الوحشي وصراعه مع كلاب الصائد.

الملاحظ أن الحيوان متمثلا في الثور الوحشي والكلاب، يداوم على الظهور في هذا المشهد الاستطرادي، فهم أبطاله الذين يحركون الأحداث مما جعل تشكل نسيج السرد واتصال حلقاته معقود إلى درجة كبيرة بما يميز هذه الشخصيات من نشاط وما ينم عنها من أفعال وحوارات تتباين محمولاتها واختلاف مواقعها ومستوياتها معبرة بذلك عن تباين العمل السردي وتعدد مستوياته وعدم خضوعه لمقولات أو حقائق تعجز معها الشخصية أن تنمي حدثًا أو تدبر صراعاً أو تنشئ حوارا[2].

وعليه فمشهد الرحلة في هذه القصيدة جاء زاخرا بمقومات السرد التي امتدت على طول القصيدة، وما هو ملفت للانتباه في هذا المشهد أيضا، وبالإضافة إلى الحوادث وذكر الشخصيات والمكان و الزمان، هو وجود عنصر الحوار، وهو من الوسائل المهمة التي تكشف عن الشخصية إذ «من خلاله تعرض الشخصيته ذاتها علينا وتنكشف أفكارها وطبائعها ونوازعها»[3].

يظهر الحوار في هذا المشهد الاستطرادي في الحوار الداخلي (المونولوج) (Monologue)، حين تحدث الكلب (واشق) مع نفسه التي أشارت عليه بضرورة التراجع عندما رأى مصرع صاحبه الكلب (ضمران)، وذلك للإبقاء على حياته لأن الخصم أقوى منه وسينال منه حتما.

---

[1]- النابغة الذبياني: الديوان، ص17 .

[2]- ضياء غني لفتة: البنية السردية في شعر الصعاليك، دار الحامد للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص179-بتصرف-

[3]- المرجع نفسه، ص 118.

عرض الشاعر مشهده الاستطرادي في صورة مليئة بالحياة والحركة صوّر فيه أحداثا «راعى فيها كل الخطوط الأساسية للقصة الفنية من نواحيها النفسية، ومن جوانب الوصف ومن الحوار ومن جو القصة وروحها مما أكسبها جمالية القصة الأدبية»[1]، وبهذا الأسلوب استطاع أن يؤثر في السامع ويجتذب النفوس للإصغاء إليه« لما لهذا الأسلوب من قدرة على التأثير حين يجعل المتلقي يستميل إلى الإصغاء بشوق إلى معرفة الوقائع و الأحداث، ومن شأن هذا الإشغاف القصصي الذي يجتذب النفوس، أن يحي المشاهد التي يعرضها ويجعلها نابضة بالحركة في تدافع مظاهرها»[2].

وبروز المشهد على هذه الصورة يجعلنا لا نبالغ حين نقول أنها من أمتع ما ترك لنا الشعر الجاهلي عامة، و شعر النابغة الذبياني خاصة، وهو من مشاهده الرائعة المرسومة بالكلمات شأنها شأن صور الحائط ونقوش الآثار والمعابد يخلفها الفنان لدى الأمم التي تبني الهياكل والقصور والمعابد[3].

– علاقات التبادل التصويرية والوصفية والرمزية في المقطوعة الاستطرادية:

– التصوير:

إذا كنا قد أشرنا في بداية حديثنا –سابقا– إلى أن النص الشعري الجاهلي قد تدخلت في بنائه آليات القصة أو الأسلوب القصصي، انطلاقـًا من تشكيل العديد من علاقات التبادل بين ما هو رمزي وتصويري ووصفي، فإن المشهد الاستطرادي عند النابغة في قصة الثور الوحشي، قد حشد في إطار خطاب قصصي ضمن خطاب أكبر تتواصل فيه العلاقات الرمزية والتصويرية

[1]– عبد الله محمد إبراهيم راشد كلّوب: شعر صعاليك الجاهلية، دراسة سيميائية، رسالة ماجستير مخطوط، كلية دار العلوم، قسم الدراسات الأدبية، جامعة القاهرة، 2015 ، ص224 .

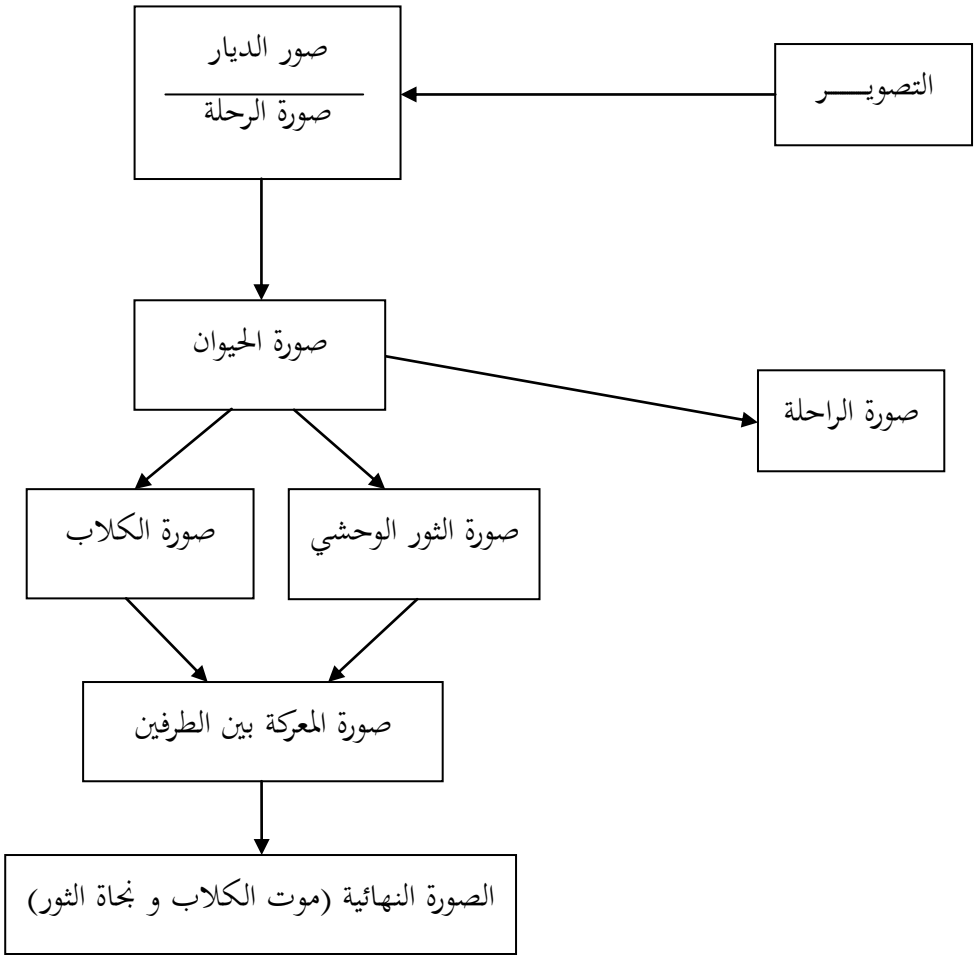
[2]– محمد عبد الواحد حجازي: الأطلال في الشعر العربي دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، ط1، 2001، ص 208.

[3]– محمد زغلول سلام: مدخل إلى الشعر الجاهلي، دراسة في البيئة و الشعر – منشأة المعارف، الإسكندرية، 1995، ص131– بتصرف–

والوصفية، ولذا نرى أن علاقات التبادل بين السرد وغيره في النص تتجاذبان التأثير[1].

وقد أشار محمد زيدان في هذا الصدد إلى أن حركة النص بهذه الصيغة التي يمتزج فيها التصوير بالوصف وبالرمز يجعل «البحث يطلق على هذا النوع من المتخيل السردي مشهداً مصنوعاً يمثل مدى نصيًا فعليًا يسيطر على حركته»[2].

ويمكن أن نوضح علاقات التبادل (التصويرية والوصفية والرمزية) في هذه المقطوعة الاستطرادية من شعر النابغة الذبياني كما يلي:



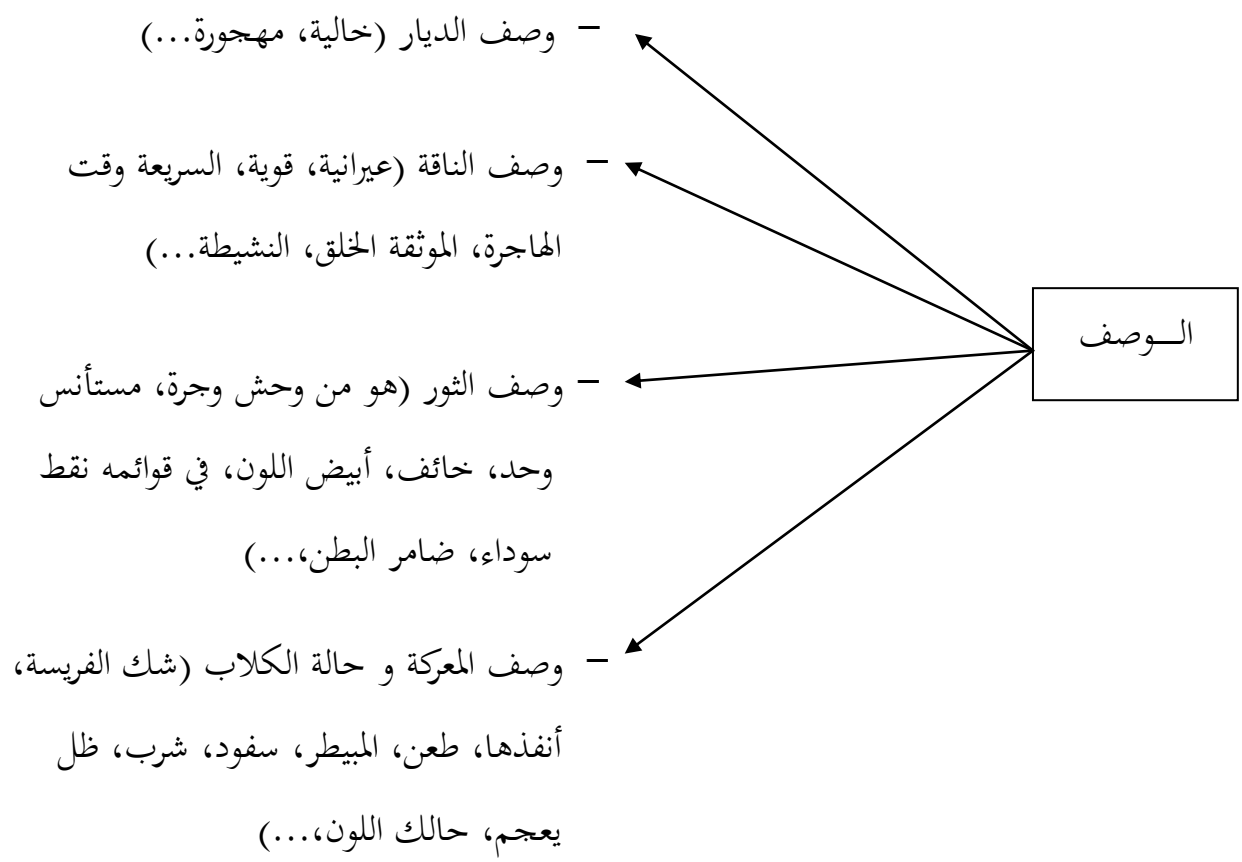
[1]- يوري لوتمان : تحليل النص الشعري، ترجمةمحمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، ط1 ، 1955 ، ص30- بتصرف-

[2]- محد زيدان : البنية السردية في النص الشعري ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، الأمل للطباعة و النشر، مصر،2004 ص115.

الملاحظ أن المشهد الاستطرادي في قصة الثور الوحشي عند النابغة قد انبنى على العديد من الصور الجزئية، وكل صورة تختزن في ذاتها معنى خاصا، وتتوزع هذه الصور توزيعا منسقا ومتلاحما لخلق صورة أشمل تشكل حلقة من حلقات النص تتوالد منها حلقة أخرى، وهكذا تتنامى أجزاء القصيدة مشكلة البنية العامة لها.

- **الوصف:**

إذا كان الشاعر قد اعتمد على التصوير كآلية من الآليات الفنية في تشكيل خطابه الشعري، فإن تقنية الوصف من الآليات التي ارتكز عليها البناء العام للخطاب الشعري عند النابغة في مشهده الاستطرادي و المخطط التالي يوضح ذلك:



فالشاعر أراد أن يحيط بكل حيثيات المشهد وحوادثه معتمدا على آلية الوصف الذي خدم المعنى وساهم في إغناء الدلالة، وقد كان الشاعر دقيقا في استطراده وتتبعه للأحداث، حيث لم يغفل أي جزئية في وصف (الديار، الناقة، الثور) مما جعل مشهده مشهدا حيًا تسري فيه الحياة والحركة، وهذا ما أكده محمد خالد زواوي وأشار إليه في قوله: "وقد يجوز لنا أن نستحسن صورة النابغة على صورة أي رسام مهما كانت أصباغه متعددة الألوان، ذلك أن التي بين أيدينا تتمثل فيها الحيوية والحركة بما لا يقدر عليه الرسام بريشته"[1]. ومرد ذلك أن الشاعر كانت له قدرة كبيرة في اختيار اللغة المعبرة عن هذه الصور، حيث وفق في اختيار الألفاظ والأسماء مثل (الصيقل، صرد، صمع، الكعوب، المعارك، الفريصة، ...).

– الـــرمز:

إذا كان التصوير والوصف من الآليات الفنية التي ميزت أسلوب النابغة الشعري في رسم الصورة و المشاهد و منها مشاهد الاستطراد، وكانت الصورة الشعرية هي لب الشعر وجوهره فإن الرمز هو جوهر الصورة، وهو القادر على إخراجها من منطق نظام اللغة الصارم إلى الإيحاء الذي يستفز القارئ و يثيره للبحث في أبعاد هذه الصور ودلالاتها.

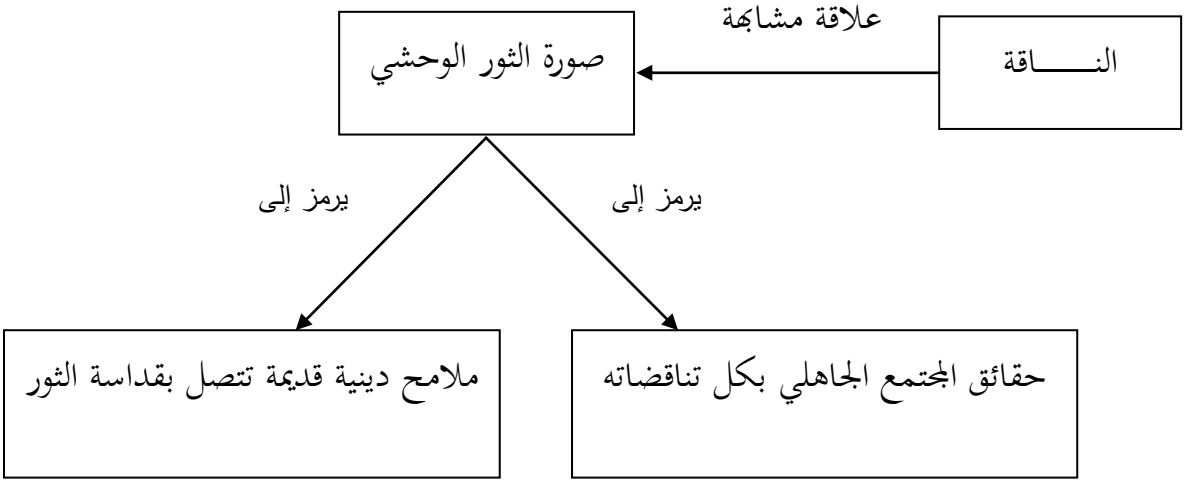
ولم يخل أسلوب النابغة الشعري من تقنية السرد من خلال الرمز، ويظهر ذلك بوضوح في مشهده الاستطرادي في تصوير الثور الوحشي، عند تشبيهه للناقة بهذا الثور، مما جعل الإيحاء ينبع من العلاقة التي أقامها الشاعر بين طرفي التشبيه (الناقة/ المشبه)، و(الثور الوحشي/ المشبه به) فجاء المشهد جديرا بالاهتمام لأنه يطرح العديد من التساؤلات تدور أهمها حول فكرة ما إذا كانت القصة التي حاكها الشعراء حول تشبيه الناقة قد انحدرت إليهم كتقليد فني محض أم أنها تحمل مغزى آخر من واقع الحياة ومن جانب العقيدة والدين؟

في هذا الصدد يشيـــر مصطفى نـــاصف في كتـــابه قراءة ثانية لشعرنا القديم، أن مشهد

[1]– خالد محمد زواوي : تطور الصورة في الشعر الجاهلي ، دراسة في البيئة و الشعر ، منشأة المعارف الإسكندرية ، مصر دط 1955، ص370 371 .

النابغة لا يخلو من بعض حقـائق المجتمع الجاهلي يقول: "لست أرى فرقا بين هذه الصورة المتكررة وخوف الشـاعر، وهو ضميـر المجتمع من الانهيـار، ذلك أن الصياد هنا لا يخلو من إرادة التقهقر التـي تنـاوئ بـواعث التقدم في المجتمع. الصيـاد هنا صورة الرجل الأثر أو صـورة التعصب الذي يحرك عـوامل الفرقـة والتنـاحر فيذوب المجتمع من حيث هو كل متمـاسك هذا هو الخطر الذي يتصوره الشاعر"[1].

أما عبد الجبار المطلبي الذي تناول في دراسته (قصة الثور الوحشي و تفسير وجودهـا في القصيدة الجاهلية) –وهي من الدراسات التي بحثت في أصول الشعر العربي القديم– فيرى "أن القصيدة الجاهلية تكشف في قصة الثور عن أبعاد جديدة تتصل بقصة الإنسان الخالدة في دورة الحياة والموت واختلاف الفصول وقدسية الحيوان، وتلخص تاريخا طويلا من التطور مرت به حتى ظهرت في إطارها على أيدي شعراء الجاهلية المعروفين"[2]. ونوضح ذلك في المخطط التالي:



وإذا كان الاختلاف واضحا بين الباحثين والمتوغلين في عالم الشعر الجاهلي،حول حقيقة ما يحمله هذا الأخير في طياته من معان ودلالات و رموز، فإننا نشير هنا إلى فكرة مهمة، وهي أن الصور التي رسمها الشعراء الجاهليون ومنهم النابغة في مشهد الثور الوحشي، وإن كانت تحمل

[1]– مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص 181.

[2]– عبد الجبار المطلبي: مواقف في الأدب والنقد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد،العراق، 1980، ص67.

في طياتها ملامح دينية قديمة تتصل بقداسة الثور وما كان يرمز إليه من الخصب والنماء والاتحاد من جهة، وكانت معبرة عن واقعهم وجانب من حياتهم وعاداتهم وتقاليدهم من جهة أخرى، فإنها من جهة ثالثة قد أصبحت خصوصية فنية وسمة بارزة في أسلوبهم الشعري. المهم هو أن النابغة الذبياني قد احتفظ في مشهده الاستطرادي (في قصة الثور الوحشي)، بمحور الرمز من جهة (الثور) وبمحور السرد من جهة أخرى في تقصي الأحداث و سردها و في هذا يقول محمد زيدان: "واحتفظ للذات بالتماسك الذي يقرّبه من السرد الحكائي القائم، ثم على تصور مشهدي، يمكن رصده في النص من خلال الحركة التي يرسمها الشاعر لرحلته، والصراعات التي قابلته في هذه الرحلة"[1]. وبذلك كانت طريقة السرد من خلال الرمز إحدى التقنيات الفنية والسمات الأسلوبية التي ميّزت المشهد الاستطرادي عند النابغة، خاصة في تشكيل صورته الشعرية في مشهد الرحلة حيث كانت هذه الأخيرة "عنصرا مركزيا في مجرى الحكي بما تتيحه من تغيّر على مستوى مادة الحكي ومنظورات السرد في أي عمل حكائي يوظف الرحلة، فإن غنى الشخصية يزداد خصوبة وثراء بوجود هذا العنصر"[2].

بهذا استطاع الشاعر أن يبدع قصيدة امتزجت فيها موسيقى الشعر بعناصر السرد والحكي وأثبتت عبقرية شعرية فذة هي عبقرية النابغة القادرة على "تصوير الأحداث، وإبداع الشخصيات المناسبة، كما تقتضي براعة في الأسلوب الذي يفسح المجال للقارئ، كي يطوف في مرابع النفس وحنايا الوجدان و يمكّنه من الغوص في أسرار الحياة الإنسانية، والإلمام بمذاهبها ومثلها، كل هذا في إطار الأوزان و الأنغام"[3].

تنم القصيدة الدالية التي انطوت على المشهد الاستطرادي في تصوير الثور الوحشي، عن براعة الشاعر وقدرته على التشكيل الشعري الجيد المكثف الدلالة، كيف لا وهو الفنان الذي

[1]- محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري، ص 353.

[2]- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي ، من أجل وعي جديد بالتراث ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء، ط1، 1992 ص65.

[3]- عزيزة مريدن: القصة الشعرية في العصر الحديث، ص23 .

استطاع أن يجعل من شعره عالما خاصا متميزا يسمو بالعديد من الصور والأخيلة في مشاهد امتزج فيها السرد بالشعر، مجسما فيها كل ما يختلجه ويعبر عن أفكاره ومعتقداته بتحويلها إلى شخصيات حية، وذلك دون أن يفقد الشعر بريقه تحت خصوصية السرد.

ب. المقطوعة الاستطرادية الثانية:

من المشاهد الاستطرادية التي تجلت فيها ملامح القصة و سماتها في شعر النابغة الذبياني مشهد استطرادي آخر في تصوير الثور الوحشي ضمن قصيدته الرائية*، وإن كان هذا المشهد لم يقترب إلى الأسلوب القصصي الحديث، إلا أنه ينطوي على بعض البنيات القصصية التي ساهمت في إثراء المشهد الشعري، و جعلته ينفتح على العديد من الدلالات، لأن البنيات القصصية عندما تأتي مصاحبة لبعض البنيات الفنية في النص الشعري"تعطي له كثافة معنوية تحفز على التلقي وعلى التفكير في النص، بمعنى تزيد من لذة النص وتلقيه"[1].

بدا هذا الأسلوب واضحا في النص الشعري العربي القديم عموما "لاسيما النص الذي ينطوي على تعدد اللوحات الفنية بوصفها أنماطا و أساليب تسم نظام القصيدة العربية القديمة، إذ يمكن للمتلقي أن يستشعر عند تلقيه للنص وجود راوٍ ، ومروي له ويستشعر وجود سلطة للأزمنة و الأمكنة المتعالقة مع نظام الصيغ والذي يشكل الخيط الرابط لفنية النص"[2].

– تمظهرات عناصر القصة في المقطوعة الاستطرادية:

توفر المشهد الاستطرادي في تصوير الثور الوحشي في رائية النابغة الذبياني على مكونات القص وعناصره الأساسية مما كان له أثره الكبير في التداخل مع جنس الشعر من جهة، ومع الأبعاد الدلالية الموجودة في النص من جهة أخرى، حيث مضى الشاعر في هذا المشهد يسرد

* ذكر أنها قصيدة منحولة، و لكن بما أنها موجودة في قصائد الديوان فقد تم الوقوف عندها لانطوائها على مشهد استطرادي في وصف الثور الوحشي.

[1]– عبد الرحيم مراشدة: الخطاب السردي و الشعر العربي، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2012، ص 09.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الأحداث جاعلا من الثور الوحشي بطلا لقصته، وقد انتقل إليه و حاك له قصة شائقة بعد أن وصف ناقته به يقول[1]:

كَأَنَّمَا الرَّحْلُ منها فَوْقَ ذي جُدَدٍ ذَبِّ الرِّيادِ إلى الأَشْبَاح نَظَّـارِ

فالشاعر كان يمتطي ظهر الناقة التي كان يقطع بها الفيافي إلا أنه خيِّل إليه أن لايركب ناقة ولكن كان ذب الرياد* وهو الثور الوحشي. وهذا التشبيه مظهر خاص من مظاهر السرد حيث أحدث الشاعر من خلاله تحولا واضحا في عملية السرد، عندما انفصل عن الطلل ثم انتقل إلى الرحلة التي مزجها بقصة تدل على وجود ذوات أخرى في إطار الوجود المباشر، بدأها أولاّ بوصف البطل، فهو وحيد طريد مفزع موطنه وجرة أو تعشار، يرعى نبات الغيث المبكر فاكتملت ضخامته، جون، ولكنه حزين مهموم يعاني من وحدته، ويتراءى ذلك في صورته مجرسا شاحبا.

إذا كـــان الشاعر قد ركز على صفات الثور الداخلية، فإنه لم يهمـــل صفاته الخارجية فبـــالإضافة إلى الضخامة التي كـــان يتميز بها، فإنّه لم يكن ذا لون واحد بل اجتمعت فيه عدة ألوان (الصفرة و البيـــاض و السواد) فظهره يختلط به البياض والاصفرار في شبه خطوط ذات لون متميز وبقوائمه سواد قاتم يشبه الوشم بالقار يقول[2]:

مُطَرَّدٍ أُفْرِدَتْ عَنْه حَـــلَائِلُه من وَحْشِ خُبَّةَ أو مِنْ وَحْشِ تِعْشَارِ
مُجَرَّسٍ وحدٌ جونٌ أطَاعَ له نبـــاتُ غَيْـــثٍ من الوَسْمَى مِبْكَارِ
سَـرَاتُه، ما خَلا حُدَّاتِهِ لهقٌ وبالقـــوائم مـثلُ الوَســـمِ بالقَـــارِ

مارس الشاعر فعل الاستقطاب، لكي ينشد متابعة المتلقي و يجعله يدخل إلى عالم النص من خلال علاقة التشبيه التي عقدها بين الناقة و الثور الوحشي، ليبدأ بعدها في سرد حكاية هذا الثور و صراعه مع (الطبيعة/ الإنســـان/ الحيوان)، فيقول أنه تَعِس لم يهنأ في مرتعه ليلة، يصـــارع

[1]- النابغة الذبياني: الديوان، ص203.

* الذّبُ: الثور الوحشي، و يقال له أيضا ذَبُّ الرِّياد و سمي بذلك لأنه يختلف، و لا يستقر في مكان واحد، و قيل لأنه يرود فيذهب و يجيء.

[2]- المصدر نفسه، ص 203.

الأهوال ليل نهـــار و في مسائـــه وصباحه، حيث عاش ليلة مظلمة ترعد وتبرق إنـــها ليلة مظلمة عاصفة تسفعه بالحصى وتطـــارده بالزمهرير وتغمره بالمطر فلجأ إلى شجرة أرطاة معشبة علّه يجد الملجأ الآمن و المقر الحصين يقول الشاعر مصورا مجريات هذا الحدث[1]:

بَـــاتَتْ له ليلةٌ شَهْبَاءُ تَسْفَعُهُ منها بحَاصِبِ شَفَّانٍ وأَمْطَارِ
وبَاتَ ضَيْفاً لأرطاةٍ وألجأه مع الظَّلامِ إليها وابلٌ سَارِي الملاحظ

أن النابغة قد استثمر جمل مليئة بسرد الأحداث فالمتلقي هنا يجد نفسه أمام مشهد حيٍّ نابض بالحيوية والنشاط يجسد معاناة الثور وصراعه من أجل البقاء وهو بهذا الأسلوب"بمسرح الأحداث لتبدو شبه مشهدية أمامه حتى يمكن له رؤيتها وكأنها أمام العين، أو على خشبة مسرح"[2]. وقد جاءت دلالة معاناة الثور مختزنة في الجمل والألفاظ التالية (ليلة شهباء، تسفعه بحاصب، أمطار، الظلام، وابل ساري). ونضيف إلى ذلك تكرار الشاعر للفعل (بات) وما أحدثه من جرس ينبئ بالجو المأساوي الذي عاشه الثور في هذه الليلة وهي الدلالة التي أراد النابغة إيصالها إلى المتلقي.

ولما مضى الليل بأهواله، وأسفر الصبح وانتشر الضياء وتهيأت أسباب الأمان للثور الوحشي، حدثت المفاجأة حيث انقض عليه قانص من قناص أنمار، وهنا تحدث عملية الانتقال في مجرى الحدث عبر الشخصية البطلة، التي كانت قطبا محركا للبناء القصصي على مستوى المشهد الاستطرادي، حيث لم يتوقف الشاعر عند سرد تفاصيل صراع الثور مع الطبيعة القاسية وهو (الحدث الأول) بل انتقل إلى (الحدث الثاني) مصورا عراك الثور الدامي مع الكلاب العشرة وهو صراع "يمهد للعقدة الكبرى ويضع حبكة القصة، ويزداد هذا الصراع، كلما توغلنا في قراءتها فقد بدأها هادئا مع وحدته، ثم مع الليل والريح والمطر والبرد العنيف ولا تكاد تنحل عقدة حتى تمهد لأخرى أشد وأعنف"[3]. وهي تلك التي خاضها الثور مع الصائد وكلابه العشرة إلا أنه انتصر

[1]– المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[2]– عبد الرحيم مراشدة: الخطاب و الشعر العربي، ص 118.

[3]– سعد إسماعيل شلبي: الأصول الفنية للشعر الجاهلي، ص 191.

عليهم في النهاية وهي الخاتمة السارة التي ارتضاها الشاعر لقصته يقول[1]:

حَتىَ إذا ما انْجَلَتْ ظَلْـمَاءُ ليلتِه وأسْفَر الصُّبْحُ عنه أيَّ إسْفَارِ
أهْوَى له قانـصٌ يَسْعى بأكلُبه عَارِي الأشاجع من قُنَّاصِ أَنْمَارِ
مُحـالِفُ الصَّيْدِ تَـبَّاعُ له لَحِمُ مـا إن عليه ثِيَابٌ غيرُ أطْمارِ
يَسْعَى بغضفٍ بَراها فهي طَاوِيَةٌ طولُ ارتحالٍ بهـا منه و تَسْيَارِ
حتى إذا الثَّوْرُ بعد النَّفْرِ أمكَنَهُ أشْلَى وأرْسَل عشْرًا كُلُّها ضاري
فَكرَّ مَحْـمِيَّةً من أن يَفـرّ كما كرَّ المحامي حفاظًا خَشْيَةَ العَارِ
فَشَكَّ بالرمح منها صَدْرَ أوّلِـها شَكَّ المشَاعِب أعْشَارًا بأعْشَارِ
ثم انْثَنى بَعْدُ للـثاني فأقْصَدَه بـذات فَرْغٍ بعيد القَعْرِ نعّـار
وأثبت الثَّالِثَ البـاقي بنافذةٍ من باسـلٍ عالمٍ بالطَّعْنِ كرَّارِ
وظلّ في سبعة منها لَحِقْنَ به يَكـرُّ بالرَّوقِ فيـها كرَّ إسوار
حتى إذا ما قَضَى منـها لُبَانَتَهُ وعاثَ فيها باقـبالٍ وإدْبَارِ

الدارس لهذا المشهد يلمس أسلوبية خاصة لدى الشاعر، فالكلمات مستقاة من الحياة البدوية التي عاشها الجاهلي في الصحراء، تتميز بالغرابة التي تحتاج إلى المعجم قصد توضيحها ومن ذلك الكلمات التالية: (الأشاجع، أطمار، تسيار، النَّفر ...)

غير أن المشهد قد استمد حركيته وحيويته من الجمل المعتمدة في بنائه، وهي جمل سردية تختزن أحداثا خاصة، فالجملة الفعلية (فكرَّ محميَّة من أن يفرّ) تحمل دلالة القوة والشجاعة التي تميز بها ثور النابغة، بدليل أنه اختار الهجوم مع مشقته لحماية كرامته لأن الفرار لا يوَرث إلا الخزي لصاحبه، وبهذا الفعل وضع الشاعر الثور في دائرة بطولية، و جعله يتحكم في مجريات الحدث فهو الشخصية الرئيسية التي تعمل على تحريك الأحداث من أجل إيصالها إلى العقدة والجمل التالية: (فشَكَّ بالرمح منها صدر أوَّلها)، (انثنى بعد للثاني فأقصده)، (وأثبت الثالث الباقي بنافذة)، هي التي تحيلنا إلى سياق الصراع الذي واجهه الثور مع كلاب الصائد.

[1]- النابغة الذبياني: الديوان، ص 203، 204.

هذا وقد كمّلت فعل الشخصية البطلة مجموعة من الشخصيات الثانوية التي انتقاها الشاعر من عالم الإنسان والحيوان حيث عملت متضامنة على إنجاز الحدث السردي وبناء حركته وفي النص جمل وسياقات تحيل إلى سياق القصة أو الحكاية ككل وذلك من خلال الجمل (باتت له ليلة شهباء، تسفعه منها بحاصب، بات ضيفا لأرطاة، حتى إذا ما انجلت ظلماء ليلته، أسفر الصبح، أهوى له قانص، يسعى بأكلبه، ...) وغيرها من الجمل التي أسفرت عن الأحداث بأسلوب قصصي.

وكان التشبيه عن طريق أداة التشبيه (كأنّ) في قوله: (كأنَّما الرحل منها فوق ذي جُدَدٍ) جسرا لفظيا تسرب من خلاله الشاعر إلى القصة ومن ثمة إلى أحداثها، وقد اختار الشاعر من الصحراء الميدان الذي تحركت فيه أشخاص القصة للإفصاح عن الأحداث، أما الزمان أو الزمن فكان ليلة وصباحا (ليلة قاسية و صباحا أشد قسوة).

هكذا جاءت لغة المشهد الاستطرادي في تصوير الثور الوحشي عند النابغة الذبياني حاضنة للشعر والسرد القصصي معا وفي ذلك جمالية خاصة يستشعرها المتلقي عند ممارسة الفعل القرائي.

ج. المقطوعة الاستطرادية الثالثة:

عرض النابغة الذبياني لصورة الثور الوحشي في مقطوعة استطرادية ثالثة في قصيدته التي مطلعها[1]:

بَانَتْ سُعَادُ وأَمْسَى حَبْلُها انْجَذَمَا واحتَلَّتِ الشَّرْعَ فالأَجْزاعَ مِنْ اضْمَا*

غير أن ما ميز هذه المقطوعة أنها كانت في غاية الإيجاز أي أن قصتها لم تكن مكتملة كما مرَّ بنا في المقطوعتين السابقتين وربما يرجع ذلك إلى عامل الرواة والزمن، حيث اكتفى الشاعر

[1]- المصدر السابق، ص 61.

* قوله: أمسى حبله وانجدما: أي انقطع ما بينه وبينها من الوصال- انجذم: انقطع- احتلّت: نزلت- الشّرع: موضع- الأجزاع: جمع جزع، وهو منعطف الوادي ومنحاه- اضم: اسم واد، وقيل هو جبل.

في هذه المقطوعة بفصل واحد من فصـــول القصة وبنسق زمني محدد وهو ليلة من ليالي (جمادى) الباردة يقول [1]:

أو ذي وُشُومٍ بحَوْضَى بَاتَ مُنْكَرِسا في ليلةٍ من جُمَادَى أَخْضَلَتْ دِيَمَا*
بات بحِقْـــفٍ من البَقَـــارِ يحْفِرُه إذا اسْتَكفَّ قليلا تُرْبُه انْهَدَمَا
مُوَلِّيَ الرِّيـــحِ رَوْقَيْه وَجَـــبْهَتَه كالهِبْرَقِّي تنحَّى ينفُخُ الفَحَمَا
حتى غدا مثل نَصْلِ السَّيفِ مُنْصلِتًا يَقْرُو الأماعِزَ من نيّان والأَكَمَا

في هذا المشهد شبّه الشاعر ناقته بـ (ذي وشوم) وهو ثور وحشي بقوائمه سواد، وقد انتقل إلى هذا التشبيه –الذي أعلن عن بداية المشهد– بعد أن وصف ناقته بالخفة والقوة والنشاط، فهي تشبه أتانًا وحشية فزعة جافلة خائفة من صياد حريص في طلبها.

لعل ما يبرر الانتقال الذي أحدثه الشاعر على مستوى المشهد من تشبيه ناقته بالأتان إلى تشبيهها بالثور الوحشي، هو أن المعاني التي ألح عليها في تشبيه الناقة بالأتان لم ترضه، و لهذا آثر أن ينسج خيوط قصته حول مشبه به آخر أكثر قوة و صلابة وهو الثور الوحشي، خاصة إذا علمنا أن هذه المقطوعة الاستطرادية عرضها الشاعر من خلال افتخاره بنفسه، فسيطرت نغمة (الأنا) على القصيدة كلها ولهذا حرص النابغة أن يجعل من الثور الوحشي (بطل قصته)، والمحور الرئيسي الذي تدور حوله الأحداث، لكن اللافت للنظر في هذا المشهد أن الشاعر قد أغفل وصف البطل من الخارج و الداخل– كما رأينا ذلك في المشهدين السابقين– وكأنّه أراد أن يمنح للقارئ متعة الاكتشاف المتدرج لهذه الشخصية من جهة، كما أراد أن يمنح "للشخصية الحرية في

[1]– المصدر السابق، ص65، 66.

* ذو وشوم: ثور وحشي بقوائمه سواد– حوضى: اسم موضع– المنكرس: المتداخل المتقبض– أخضلت ديما: أي بلت الأرض بديم، أي بمطر دائم ليّن– بات بحقف: أي بات الثّور برمل منعطف معوجّ– البقّار: رمل يكثر فيه الوحش والجن– استكف: استدار– الهبرقي: الحدّاد– تنحّى: تحرّف– حتى غدا مثل نصل السيف: أي هو أبيض يبرق– المنصلت: الماضي الحاد– الأماعز: أماكن كثيرة الحصى– الأكم: الأكدى، وإنما يصف أنه بات بأسوأ مبيت، ثم غدا يركب الوعور من الأرض لنشاطه.

الكشف عن جوهرها للقارئ بأحاديثها وتصرفاتها"[1]، من جهة ثانية، لذلك ركز في سرده على حال الثور، وقد تم ذلك بلغة تتسم بأسلوبية القص والحكاية، حين راح الشاعر يرسم تفاصيل الحدث بالكلمات والجمل من مثل جملتي: (بات منكرسا في ليلة من جمادى)، (بات بحقف من البقار يحفره)، وقد عبرت هاتين الجملتين عن حال الثور وصراعه مع الطبيعة حين اضطر للمبيت بحقف من البقار في ليلة باردة هطلت فيها الأمطار حتى بلت أديم الأرض، حينها بدأ الثور يحفر في الرمل حفرة تكون مكنسه، تعصمه من الأمطار والرياح التي كان يواجهها بروقيه وجبهته.

ولكي يجعل الشاعر من مشهد الحكاية أكثر تأثيرا في النفس جعل تعاسة الثور تزداد وتبرز بصورة أكبر عندما تهدم كناسه من شدة هطول المطر خاصة وأنه بدل جهدا كبيرا في حفره، حيث بدا قويا يخرج النفس بشدة وعنف وكأنه حداد ينفخ الفحم ليزهر ويتلظى.

ولأن صورة الثور تمثل معادلا نفسيا للشاعر في مقاومته وفي تغلبه على الصعاب، فقد جعله ينتصر في النهاية على كل العقبات حيث صوّره و قد أشرق عليه الصبح و هو في تمام قوته ونشاطه حتى بدا في انطلاقــه وإقدامه كسيف حاد لامع يجتاح حزون الأرض في قوة و فتوة.

وقد اعتمد الشاعر في تصوير الحدث ورسم حركة الشخصية وأفعالها على مجموعة من الأفعال التي تتسم بالحيوية والحركة مثل: (بات، يحفر، استكفّ، تنحى، ينفخ، يقرو). وهي أفعال تدل على التنوع والتتابع في الأحداث. كما لا يمكننا أن نتجاهل أيضا دور التشبيه في هذا المشهد حيث عمل على توضيح نهج الحكاية من خلال علاقة التشبيه التي عقدها الشاعر بين (المشبه) والثور الوحشي (المشبه به).

وإذا كنا نلحظ أن البنية القصصية جاءت وجيزة ومقتضبة ولم تعرض إلا في أربعة أبيات فقط، إلا أن الشاعر لم يغفل عرض الحدث على مستوى أبعاد المكان والزمان، فالمكان هو (الحوضى) وهو إسم موضع، ولكي يحدد المكان بدقة أكبر قال (بات بحقف من البقار) أي بات

[1]– عدنان خالد عبد الله: النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986، ص68.

الثور برمل منعطف معوج، والبقار رمل يكثر فيه الوحش والجن، ومن خلال هذه القرائن يتضح أن المكان هو الصحراء، أما الزمان فقد حدد في نسق زمني واحد وهو ليلة من ليالي (جمادى) وقد وافقت في ذلك زمن الشتاء البارد.

وقد بنى الشاعر مقطوعته الاستطرادية على مشهد واحد فقط وهو (مشهد صراع الثور مع الطبيعة القاسية)، أما المشهد الثاني وهو (مشهد الصراع الدامي مع كلاب الصائد فقد غيّب من هذه المقطوعة ونرجع سبب هذا الحذف أن الشاعر في معرض الفخر والاعتزاز بنفسه ولهذا لم يشأ أن يجعل الثور في مواجهة صراع أعنف وأشد من صراعه مع قسوة الطبيعة ليسهل بذلك مهمة الثور في تحقيق الانتصار "حتى تأتي القصة مرآة لحالته النفسية"[1].

د. المقطوعة الاستطرادية الرابعة:

تأتي مقطوعة استطرادية أخرى لصورة الثور الوحشي في شعر النابغة الذبياني ضمن قصيدتـــه في الرحلة والضعائـــن، وهي القصيدة التي صوّر فيها الشاعر الإحساس بالمرارة والفجيعة، وضرورة الصراع والمجابهة من أجل البقاء، ولذلك سيطرت على القصيدة منذ بدايتها إلى نهايتها نغمة الحزن، التشاؤم، القلق والخوف من المصير المجهول، ومن ثم فإن الانتقال من هذا المكان الذي ينبئ بخطر الموت والفناء أصبح أمرا محتوما، ولذلك يجب أن تهيأ الركـــائب استعدادا للسفر والرحيل المضني بحثا عن موطن آخر يتوفر فيه الأمن والاستقرار يقـــول[2]:

لبَيْنٍ مَا جَرَتْ لَكَ سَانِحَاتٍ ظِبَاءُ الخلّ قابلَـــتِ الرِّيَاحَا*
ومَرَّتْ بارحًا عَـــنْزُ رميٌّ فَأَسْمَعَكَ الذي بالأَمْسِ صَاحَا
غرابُ فوق مَدْحَضَةٍ سَحوقٍ رَأى فَرْخَيْهِ قَدْ هَـــلَكَا فَـــنَاحَا

إنها أنفاس الشاعر المتألمة من فضاعة الأمر، والاحساس العميق بالاغتراب والشقاء الذي

[1]- حاكم حبيب الكريطي: السرد القصصي في الشعر الجاهلي، ص 30.

[2]- النابغة الذبياني: الديوان، ص213 .

* مدحضه: مزلقه، أي ارتفاع- سحوق: طويلة.

يبدأ مع إعلان الرحيل، وتردد أصوات الطيور والبوارح وصياح الغراب كفيل للتعبير عن الجو القاتم المشوب بالسواد المملوء بالقلق والتوتر ولذلك يجب على الإنسان أن يقف في مواجهة الموت لكي تنبعث الحياة من جديد وعليه أن يواجه المصير المجهول المحتم.

ولكي يقوي الشاعر في الإنسان هذا الإحساس ويبعث فيه الأمل أورد ضمن هذه القصيدة مقطوعة استطرادية في تصوير الثور الوحشي متبعا فيها أسلوب الحكي والسرد، الذي يتجلى فيه بوضوح فن الشاعر وبراعته في "عرض الأحداث ونقل الواقعة من صورتها الحية إلى صورة لغوية توحي بالجزئيات وتشرح المواقف وتوحي بالرموز والدلالات"[1].

إن أهم ما ميز هذه القصة عن سابقتها عند النابغة أنه لم يهتم بحالة الثور قبل المعركة، فإذا كان قد أهمل في المقطوعة السابقة المشهد الثاني من فصول القصة (وهو مشهد الصراع الدامي بين الثور والكلاب)، فإنه في هذه المقطوعة قد أغفل المشهد الأول من مشاهد القصة –حيث لم يهتم بحال الثور قبل المعركة وبصراعه مع الطبيعة– وإنما استهدف مباشرة تصوير الصراع العنيف مسلطا الأضواء على جو الحرب الذي قام بين الكلاب الضارية و بين الثور.

لم يعرض الشاعر للثور الوحشي وحالته قبل المعركة إلاّ في ثلاثة أبيات فقط حيث وصفه بالقوة و الشدة فهو (كقاضي نذور) يقول[2]:

كأنِّي حين أَجْهَدُها وكُوري ... شَدَدْتُ بِنَسْعِهـــا لَهَقًا لِيَاحَا*
أَقَـامَ بِرِجْـــلَةِ البَقَّار شَهْرًا ... وشام الغَيْث من كَثبٍ فَرَاحَا
فَـــبَاتَ كأنَّهُ قَاضِي نُذُورٍ ... شَـرَى للّه ينتظر الـــصَّبَاحَا

إذن فالشاعر بدأ قصته بوصف تمهيدي للبطل (الثور الوحشي) من خلال حركة أفعاله (أقام، شام، بات، سرى) وبسياقات شعرية متنوعة واصل سرد أحداثه حيث عرض إلى مشهد

[1]– محمد عبد الحفيظ كنون الحسيني: السمات الأسطورية في الشعر الجاهلي، ص 383.

[2]– النابغة الذبياني: الديوان، ص 215.

* الكور: رحل الجمل– النّسع: الحبل المضفور من الأدم– ولهق لياح: والليلح هو الثور الأبيض اللّون.

صراع الثور مع الكلاب وجاء ذلك في ثلاثة عشرة بيتا يقول[1]:

فصَّـبحهُ كِـلاَبُ بـني فُقَـيْمٍ بِجَنْـبِ الـرّدْه مِـنْ جُـدَدٍ كفَاحَـا*
فلمّـا أنْ تبـيّن ضاريـاتٍ وكَلاَّبـا يعِـنّ بِهِـنَّ شـاحَا
وأعمـال للنّجـاء مُخَـذْرَفَاتٍ قـوائم أَرْدَفَـتْ زَمَعًـا صِـحَاحَا
فَهُـنّ شَـوَارِعٌ يطْمَعْـنَ فيـه ولـوْ تَتْرُكْنَـهُ لجَـرَى سِـفَاحَا
فَلَمّـا أنْ دنَـوْنَ لَـهُ تَأيّـا ولـولا بـأْوُهُ لجَـرَى طِمَاحَـا
كُـرُورَ الباسِـلِ البطـل المحـامي علـى عـوْرَاتِه كَـرِهَ انفضَـاحَا
فَسُـرْن عليـه غـيرَ مُسِـرِّ ذُعْـرٍ فَلَمّـا أن بهشْـنَ الشَّـيحَ شَـاحَا
يقـول: لقـدْرأيتُ اليـوم نُكْـرًا وللنّكـراء مـاحملَ السِّـلاحا
فـأنحى حَـدَّ مَـعْتدلٍ طريـرٍ يَشـكُّ بـه التَّرائـبَ الصِّـفَاحَا
فغـادرهُنَّ كأنّـه بجمـادٍ وافٍ بَشِـيرُ سـفينة يُهـدِي رِمَاحَـا
وجـال كأنّـه دُرِّيُّ أخْـذٍ إذا مـا انجـات عنـه الغَـيْمُ لاحَـا
ولـولا طَعنـةُ الأعـداءَ شـزْرًا بمخْـروطينِ كالرُّمْحَـيْنِ طَاحَـا

إنّ القارئ لهذا المشهد يجده قد استمد حركيته من بناء الجمل وحركية الأفعال والكلمات مما أعطى مجالا للقارئ لتفكيك النص والوقوف على دلالته، فاللغة جاءت حاضنة للدلالة معبرة عن تتابع الأحداث ويتضح ذلك من خلال رسم الشاعر لجو الصراع الدامي بين الثور والكلاب والذي انتهى بانتصار الثور التي كانت الكلاب تتهاوى أمامه وتنهزم الواحد تلو الآخر فالكلمات والجمل (صَبَّحَهُ كلاب بني فقيم، ضاريات، كلاّبًا يعن، مخذرفات الباسل، البطل، المحامي، يَشكُّ به الترائب، كأنّه جمادٍ وافٍ...) كلها تحيل إلى جو الصراع و قوة الثور الذي كان يشق فرائصه في غير شفقة ورحمة، في هذه الصورة يبدو كمبشر بسفينة تحمل الرماحا، أي أنه مازال يملك نفسا

[1]- المصدر السابق، ص215، 216.

* الرده: والجمع الرّداه، وهي أماكن يكون فيها الماء- بنو فقيم: من بني دارم من بني تميم- شاح: حذر وأجد في الهرب- يعنّ: يعترض- مخذرفات: أظلاف غير محدّدات جيّدات كأنهن خذاريف و الخذاريف: الخرّارات التي يلعب بها الصبيان - وقوله: لجرى سفاها، أي كان يصبّ الماء صبًّا- البأو: الكبر- تأيّا: تعمّد وقصد- سرن: وثبن- بهشن: تناولن وأخدن- الشّح: الحذر- السلاح: يعني قرنه- طرير: حاد-أنحى: أي اعتمد به- الصّفحة: الجنب- مثبت: أصابته الطّنعة- جماد واف: موضع، الواحد من الجماد جمد- بشير: يبشرهم بسفينة فيها رماح عنى قرنه- مخروطان: قرنان- طاح: أي هلك .

طويلا على المواجهة، ويملك سلاحا حادًا يعينه على المقاومة، ولم يكتف الشاعر بهذه النعوت التي نسبها للثور الوحشي، بل صوّره أيضا ككوكب مضيء انحسرت عنه الغيوم فبرز في تمامه وكماله وإشراقته.

بهذه الصورة تتراءى لنا صورة الثور الوحشي ذاتاً تسعى للحصول على (الأمان) و تمتلك الرغبة في الحياة، في حين تمثل الكلاب عاملا معيقا للثور الوحشي، أي للذات التي تنجح في النهاية في تجاوز هذه المعيقات وتضمن الأمان ومن ثم الحياة بواسطة مجموعة من الوسائل المساعدة، كاستخدام القرنين في المواجهة من أجل الانتصار.

والمتتبع لمجريات الأحداث في القصة يلاحظ أن الشاعر قد أوكل مهمة الافصاح عن مجريات الحدث من خلال الأفعال إلى شخصيتين هما الثور الوحشي (الشخصية البطل) الذي كان متحكما في خيوط القصة من البداية إلى النهاية، والشخصيات الثانوية ممثلة في (الكلاب) التي لم تشغل مساحة سردية واسعة على مدار المشهد، وقد جاءت محفزة للشخصية البطل و موجهة لها للقيام بعملها كما أنها ساعدت على توهج هذه الشخصية وإبراز ما اتصفت به من صفات الشجاعة والقوة والقدرة على المواجهة، وهو الأمر الذي حرص عليه الشاعر في هذه القصة لأن الثور هو رمز للإنسان و صراعه في الحياة، ولكي يجعل النابغة مشهده أكثر حيوية وقربا من الواقع قال: (كلاب بني فقيم)، فنسب الكلاب إلى هؤلاء القوم وهم من (بني دارم) ومن (بني تميم).

وقد هيأ الشاعر لأحداث قصته إطارين مهمين، هما الإطار الزماني والإطار المكاني. فالزمان تراوح بين ليلة و صباح و قد أعلن عنهما من خلال الجملتين التاليتين: (فبات، فصبحّه) أما المكان فقد استحضره وأعلن عنه من خلال موضعين وهما: (رحلة البقّار) و(الرَّده) وجمعها (الرَّداه)، وهي أماكن يكون فيها الماء.

انطلاقا مما سبق يمكن القول أن النص الشعري عند النابغة الذبياني قد انطوى على أسلوب الحكاية والقص، هذا ما أعطى لنصه الشعري وظيفة أخرى وحمّله دلالات ما كانت لتكون لولا هذا التوظيف. وعند وقوفنا عند بعض قصصه الاستطرادية في تصوير الثور الوحشي

بالدراسة والتحليل لاحظنا أن شعرية النص لم تتأثر سلبا بهذا التوظيف لمكونات جنس أدبي آخر والسبب هو احتفاظ الشاعر بقدرته على استثمار اللغة المكثفة دلاليا بالاضافة إلى اعتماده على الخيال الذي برز بصورة أكبر من خلال علاقة التشبيه التي عقدها بين الناقة (المشبه) والثور الوحشي (المشبه به).

وباعتماد الشاعر على الأسلوب القصصي استطاع أن يبني قصصا "حية تخضع لبناء خاص يتحدد فيه الزمان والمكان والشخصية القصصية والحديث المثير والتصوير الدقيق"[1]. وقد عمد إلى ذلك من "أجل تشويق المتلقي وبعث نشاطه وإثارة فضوله لتتبع الأحداث"[2]. هذا من جهة ومن جهة أخرى يمكن القول أن اتباع الشاعر لهذه التقنية في أسلوبه الشعري إنّما جاء ناتج عن رغبة ملحة في تحقيق رغبات قد تكون ذاتية أو اجتماعية أو فنية، لأن الشعر غالبا ما يكون خاضعا لظروف الشاعر الداخلية والخارجية، ويأتي معبرا عما يعتمل في صدره من خلجات وعواطف وعما يدور في محيطه الخارجي من صراع وحركة.

2. قصص الاستطراد إلى تصوير الحمار الوحشي عند النابغة الذبياني:

شكلت قصة الحمار الوحشي منفذا تعبيريا آخر سار جنبا إلى جنب مع قصة الثور الوحشي في هيكل القصيدة الشعرية عند النابغة الذبياني الذي تعرض إلى صورة الحمار الوحشي في مقطوعتين استطراديتين:

أ. المقطوعة الاستطرادية الأولى:

جاءت هذه المقطوعة ضمن قصيدة يرثي فيها النابغة النعمان بن الحارث بن أبي شمر الغساني*، ولأن الموقف كان موقف رثاء، فإن الشاعر لم يشغل نفسه كثيرا بما كان حوله من مناظر، لذلك جاء حديثه عن الحمار الوحشي سريعا، فكانت القصة موجزة ومقتضبة حذف

[1]- محسن جاسم الموسومي: سرديات العصر الوسيط، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1971، ص 19.

[2]- محمد عبد الحفيظ كنون الحسيني: السمات الأسطورية في الشعر الجاهلي، ص 382.

* هو ابن حجر بن الحارث ابن جبلة بن الحارث بن تغلب بن عمرو بن خصنة بن عمرو.

منها مشهد الصياد تماشيا مع الموقف الذي لا يسمح بالتفصيل و الإطالة و إبداء الإعجاب بما حوله يقول[1]:

كأنِّي شددتُ الرَّحل حين تَشَذَّرتْ على قَارِحٍ ممّا تضمَّنَ عاقِلُ
أقَــبَّ كعَقْـدِ الأندَرِيِّ مُسحَّــجِ حزابِيَّةٍ قـد كدَّمَتْه المساحلُ
أضَرَّ بجرداءِ النُّســـــالَةِ سَمْحَج يُقَلِّبُهـا إذْ أعْــوَزَتْه الحلائِلُ
إذا جَاهَدَتْهُ الشَّدَّ جَدَّ، وإن وَنَتْ تسـاقَطَ لاوانٍ ولا متخــاذِلُ
وإن هبَطَا سَهْلا أثـــارا عَجاجَةً وإن علَوَا حَزْنًا تَشَظَّتْ جَنادِلُ

افتتح الشاعر مشهده الاستطرادي بعد عملية الانتقال التي قام بها من الحديث عن الناقة إلى تشبيهها بحمار وحشي (قارح)، وقد خص (القارح)، لأنه أصلب من غيره وأشدّ، وقد تم الانتقال من الحديث عن الناقة إلى الحديث عن الحمار الوحشي بواسطة الحرف المشبه بالفعل (كأنَّ)، وهي الأداة التي عقد من خلالها الشاعر وجه المشابهة بين الناقة و الحمار الوحشي في القوة والشدَّة والصلابة، وقد جاءت كلمة (قارح) في سياقها مرسلة تحيل إلى قوة و صلابة المشبه به (الحمار الوحشي)، الذي كان ضامر البطن مفتول العضلات، به أثار العض والكدم من مصادمته مع الحمر الوحشية، عنيفا مع أتان قد تساقط شعرها فبدت شوهاء المنظر، ولم يجد الحمار الوحشي غيرها لأن الأتن الأخرى تمنعت عنه، لذلك أخذ يمارس فحولته عليها. فإذا عارضته وجهدت نفسها في السير جدَّ هو، وإن ونَتْ وقتَرتْ في السير والعدو أيضًا تساقط ، أي ترك عدوه من غير أن يفتر، ولم يغفل الشاعر في طريقة عرضه لصورة الحمار الوحشي مع أتانه الطريقة التي كانا يمشيان بها، حيث أشار إلى أنهما إذا صارا إلى ما يسهل من الأرض أثارا بعدوهما غبارًا وإن صارَا إلى ما غَلُظَ منها كَسَّرا الحجارة، أي أنهما كانا يأتيان بعَدْوٍ بعد عدوٍ، وقد اعتمد الشاعر طريقة الوصف والسرد في عرضه لأحداث القصة مستعينا في ذلك بصيغ لغوية تحيل جميعها إلى زمن الأحداث والأفعال (كدمته، أضَرَّ، يقلبها، أعوزته، جاهدته، تساقط، هبطا، أثارا تشظت)، كما أشار إلى مكاني الأحداث وهما (السهل، الحزن)، ومن هنا تتأسس الحكاية فالراوي

[1]- النابغة الذبياني: الديوان، ص 116،117.

ينقل الأحداث بأسلوب قصصي شائق، ولم يعتمد على هذا الأسلوب إلاّ ليمنح نصه الشعري مزيدا من الحيوية والخصوبة الفنية[1].كما أشار إلى ذلك الدكتور طه وادي، الذي أكد أن الشعر عندما يستفيد من القصة يحدث فيها تناغما خاصا بين كل عناصرها الموضوعية والفنية في آن واحد[2]، هذا التناغم الذي من شأنه أن يستميل القارئ ويؤثر فيه لمتابعة الوقائع والأحداث بشوق كبير. تظهر تفصيلات القصة في هذه المقطوعة الاستطرادية من خلال تركيز الشاعر على تفصيل صورة بطل القصة (الحمار الوحشي) بذكر صفاته فهو (قارح، ضامر البطن، مفتول العضلات، مولع بأتان تنفر منه...).

بالإضافة إلى هذه الشخصية، تظهر شخصية الأتان في قصة الحمار الوحشي، ويلتقي الحديث عنها عادة في مثل هذه القصص "بالحديث عن الشخصية الأولى –الحمار– التقاء يجعل الفصل بينهما أمرا شاقا مضنيا، فقد نراها تنفر منه فيسرع في أثرها، وترفسه، ثم تنزل على أمره آخر المطاف، يصلح من عوجها فتستقيم له"[3]. ووفق هذا النمط تسير أحداث القصة التي تتحدد معالمها تباعا، وقد ركز الشاعر على تصوير الحدث والحركة، فرسم مشاهد صغيرة تبين مسيرة الحمار مع أتانه وما يثيرانه من حصى و غبار، وإذا كنا نلحظ أن النابغة قد غيَّبَ في مشهده ذكر مورد الماء، وربما يرجع السبب إلى ما ذكرناه سابقا وهو أن الموقف الذي كان فيه الشاعر (الرثاء) لم يكن يسمح له بالوقوف عند جزئيات الصورة، ولذلك جاءت قصته غير مكتملة تفتقر إلى عناصرها وجزئياتها.

[1]– طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط2، 2000، ص 292.

[2]– المرجع نفسه، ص 239.

[3]– حنى نصر الحتى: الناقة في الشعر الجاهلي، ص151 .

ب. المقطوعة الاستطرادية الثانية:

جاءت هذه المقطوعة ضمن قصيدة مدح واعتذار النابغة للنعمان بن المنذر والتي مطلعها [1]:

نَأَتْ بسُعَادُ عَنْكَ نَوىً شَطُونُ فَبَانَتْ والفُؤَادُ بـها رَهِينُ

وما يلفت الانتباه في هذه المقطوعة أن الشاعر شبه ناقته بالأتان الوحشية ولم يأت إلى ذكر الحمار الوحشي إلا بعد ذلك مرافقا لهذه الأتان يقول:[2]

كأنَّ الرّحْلَ شُدَّ به خذُوفٌ من الجَـوْنِي هـادِيَةٌ عَنُونُ*
نحوصٌ قد تَفَلَّـقَ فَائِلَاهَا كأنَّ سَراتَهَا سُبَدٌ دَهِـينُ
رَبـاعٌ أَضَـرَّ بها رَبَـاعٌ بذاتِ الجِزْعِ مِشْحَاجٌ شَنُونٌ
من المتعرِّضَـات بعيْنٍ نخل كأنّ بـياضَ لبَّـتِهِ سدينُ
كقوسِ الماسخيّ يَرِنُّ فـيها من الشَّرْعى مرْبـوعٌ متـين
تربَّعَتِ الشـّهَاقَ فجانِبَيْه ولاَقَاهَا من الصَّمـَّان عُونُ
نَهَزْنَ النَقْلَ بالقيـعَانِ حَتَّى تغَالى النَبْتُ والتَفَتِ البُطُونُ
كأنَّ شـوَاظَهُنَّ بـجانِبيه نحاسُ الصُّفْرِ تَضْـرِبُه القيُونُ
يسَوِّقُها على الأشرافِ صَعْلٌ كَرَبِّ الذّوْدِ أشـأزهُ الدُّيُونُ

[1]- النابغة: الذبياني: الديوان، ص218 .

[2]- المصدر نفسه، ص 220، 221.

* خدوف: سمينة، وأراد الأتان- هادية متقدمة في سيرها- العنون: التي تعن، أي تعترض في مشيها من النشاط- الجون: من الأضداد يكون أسود وأبيض، يعني الحمر- النّحوص: الأتان التي لم تحمل- الفائلان: عرقان عن يمين الذّنب وعن يساره وإنما يتفلّق إذا سمنت- السّراة: الظهر- سبد: شعره- دهين: مدهون- مشحاج: كثير النّهيق- مشحاج والشّنون: بين السّمين والمهزول- سدين: ثوب أبيض- عين نخل: موضع- الماسخي: القوّاس- يرن: يصوّت- الشّرعى: جمع شرع، وهو الوتر- مربوع: وتر على أربع قوى، القوى: الطاقات- الشّهاق: موضع- تربّعت: في الربيع- الصّمان: موضع، وهو في غير هذا الحجارة- العون: الحمير- نهزن: أكلن- تغالى النّبت: ارتفع وطال- التفتت البطون: يعني بطون الأرض- الشّواظ: اللهيب بلا دخان- النّحاس: الدخان- الأشراف: ما ارتفع من الأرض- الصّعل: الصّغير الرأس الدقيق العنق- الذود: ما بين الثلاثة إلى العشرة من الإبل- أشأزه: أقلقه.

بدأ الشاعر قصته بالتركيز على صورة الأتان الوحشية التي جاءت مختزنة في النعوت التالية: (ذُوفٌ، هادية، عنون، نحوص، ...)*. وقد رسم النابغة قصته في لوحة مشهدية تتمركز على أحداث وأمكنة بعينها وشخوص تتحرك في الفضاءات الزمانية والمكانية المحدودة التي يمكن تخيلها بشكل واضح فهو يعرض من خلال هذه اللوحة إلى نفسه (الذات المتكلمة) وإلى الآخر وهو ممدوحه (النعمان بن المنذر)، هذا التوجه يغذي فاعلية السرد في النص الشعري، حيث جعل الشاعر ينتقل من الحديث عن الأتان إلى الحمار الوحشي فصوره قوي شديد، كثير التنهاق الشنون الضامر كالقوس، يصوت على الأتان ويرن كما ترن الأوتار، ويسوقها حيث المرعى الخصب وحيث تكثر الأعشاب والعيش الهنيئ.

جعل الشاعر من شخصية الحمار الوحشي الشخصية المركزية التي تتحرك عبر الكلام في مقطوعته الاستطرادية، وتدور حولها أحداث النص، فركزَّ على ذكر فحولته وصفاته وتصويته وقيادته للأتان، وهي الشخصية المكملة لشخصية الحمار الوحشي، وقد حاول الشاعر من خلال هاتين الشخصيتين أن يحشد أكبر كمية من القيم والعناصر و الملامح النفسية والسلوكية التي أراد أن يعبر عنها، ذلك من خلال الاستثمار البارع للغة المستمدة من البيئة والعصر التي جاءت مختزنة في الصيغ والكلمات التالية: (نحوص، خدوف، عنون، رباع، تفلق فائلها، كأن سراتها سُدد هين، مسحاج، شنون، الشهّاق، صعل، ...)، وقد برزت قدرة الشاعر على اختيار الكلمات المعبرة عن المعنى المراد التي ساهمت في تكوين عالمه الخاص، وهو العالم الذي يشعر فيه بالراحة والهدوء والإطمئنان، لذا نراه يصوّر مشهده خالي من الصراع والمواجهة كما أنه اختار لزمن القصة، زمن الربيع، وهو الفصل الذي تكثر فيه الأعشاب والمياه والخير،وقد خالف في ذلك بعض الشعراء الذين يستكملون حوادث قصصهم في فصل الصيف وهو فصل القحط والجفاف، حيث تضمر الحمر الوحشية وتبدأ رحلة البحث عن المياه، وفي اختيار الشاعر لزمن الخير (زمن الربيع) إشارة

* (خذوف:سمينة، هادية: متقدمة في سيرها، العَنُون: التي تعن، أي تعترض في مشيها من النشاط، النحوص: الأتان التي لم تحمل و الجمع نحائص).

واضحة إلى الفترة التي كانت أيادي النعمان بن المنذر تمطر عليه فيها كل الخير والنعمة.

وقد رمز النابغة للنعمان بالحمار الوحشي الذي كان قويًا فحلاً، ورمز لحياته هو في بلاط النعمان بالأتان، وكل من الأتان والحمار يكملان بعضهما البعض بحيث لا يستطيع أحدهما أن يعيش دون الآخر ولعله القصد الذي كان يرمي إليه.

بالرغم من أن قصة النابغة في الاستطراد إلى تصوير الحمار الوحشي كانت ناقصة، إلاّ أن الشاعر أثبت مقدرته الفذة على نسج خيوط القصة، حيث جاءت أحداثها متتابعة في نسق واحد اختار لها شخصيتين كل منهما يستدعي الآخر ويكمله هما (الحمار الوحشي والأتان) وهذا ما أضفى على القصة جو من الحيوية والحركة والانسجام.

3. قصة الاستطراد إلى تصوير القطاة عند النابغة الذبياني:

وردت قصة الاستطراد من وصف الفرس إلى وصف القطاة في شعر النابغة الذبياني مرة واحدة في قصيدة من أربعة عشر بيتا، وما يستدعي النظر في هذه القصة، أنها كانت عملا فنيا متكاملاً أبرز غنى التجربة الشعرية والصدق الفني والبراعة في التصوير عند الشاعر.

وإذا كان النابغة كغيره من شعراء ما قبل الإسلام قد اتخذ من ناقته –كما مر بنا – وسيلة لسرد قصص الثور والحمار الوحشيين « ليعكس ضربا من الصراع الفردي أو الجماعي الذي يلازمه في حياته أينما حل وارتحل»[1]. فإنه قد اتخذ من الفرس وسيلة أخرى للتعبير حين يستطرد من وصفها إلى نسج قصة صراع بين القطاة، وطير جارح هو (الصقر)، ولا شك أن اتباع الشاعر لهذا الأسلوب الفني، واعتماده على مختلف قصص الاستطراد يرجع إلى استيعابه الكبير «لعناصر الطبيعة التي يعيش فيها وقدرته على اختيار العناصر القادرة على استيعاب معاناته مسخرا ذلك لخدمة الغرض الرئيس من القصيدة ولإظهار نشاط الفرس وسرعته»[2].

[1]– حاكم حبيب عزر الكريطي: السرد القصصي في الشعر الجاهلي، ص 98.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وقد نسج الشاعر خيوط قصته بدقة وإحكام بالتركيز على صورة الشخصية المركزية (القطاة) في صراعها مع العدو (الصقر). وقد حرص على تزيين لوحته، بأن بثَّ فيها الكثير من الحيوية والحركة متحريا الصدق والمحاكاة الحسية للصورة الحقيقية وهي صورة الصيد التي خرج إليها الشاعر على ظهر فرس أصيل قوي خفيف ونشيط، يلحق به أصحابه في رحلتهم المعهودة للصيد وقد أثنى محمد أبو موسى كثيرا على هذه الصورة حين قال:«ولها من العمق ما لا نجده في كثير من شعره، ومن شعر غيره، وفيها من الصقل والتجويد ودقة الإشارة والخلوص الصافي لصنعة الشعر مالا أجد له نظيرًا إلاّ في النادر جدًا»[1].

– عناصر القصة في المشهد الاستطرادي:

افتتح الشاعر مشهده الاستطرادي في البيت الرابع من القصيدة وقد استوفى في هذا المشهد جميع عناصر القصة الفنية يقول:[2]

أو مَرَّ كُدْرِيّةٍ حَـــذّاءَ هَيَّجَهـا بَرْدُ الشّرَائع من مَرَّان أو شَـــرَبُ
أهوى لها أمْغَرُ السـّاقَينِ مُخْتَضِعٌ خُرْطُومُه من دماءِ الطَّير مُخْتَضِبُ
حتى إذا قبضَـــت أظْفَـارُهُ زغبًا من الذُنـــابَى لها أو كاد يقتربُ
نحَتْ بضربٍ كَرجْـع العين أبطؤُه تـعلو بجُؤْجُئِها طورًا وتنقـــلِبُ
تدعو القطَا بقصير الخَطْمِ ليس له أمام مَنْـــخَرِهَا ريشٌ ولا زَغَبُ
حـَذَّاءُ مُدْبِرَةً سَكَّـــاءُ مـــُقبلَةً للماء في النَّحْرِ منها نَوْطَةٌ عَجَبُ
تدعو القَطَا وبه تُدْعى إذا انْتَسَبَتْ ياصِدْقَها حين تَلْـقَاها فتنتسبُ
تسقي أُزَيْغِبَ ترويـــه مُجَـاجَتُها وذاك من ظِمْئِها في ظِمْئِه شُرُبُ
مُنْهَرِتَ الشِّدْقِ لم تَنْبُتْ قوادِمـُه في جانب العين من تَسْبِيدِه زبَبُ

يصوّر الشاعر في هذا المشهد القطاة (بطل القصة المحوري) وقد هاجها الطعام والماء البارد فجدت في طيرانها إليهما، فأبصرها صقر مدرب على صيد الطير (وهو البطل الثاني للقصة)

[1]– محمد محمد أبو موسى: الشعر الجاهلي (دراسة في منازع الشعراء)، مكتبة وهبة،القاهرة، ط2، 2012، ص 447.
[2]– النابغة الذبياني : الديوان، ص176 ،177.

فانقض عليها يفترسها، فقبضت أظافره بعض ريش ذنبها فأحست القطاة بالخطر فضمت جناحيها وراحت تضرب بهما الفضاء خائفة مذعورة حتى نجت منه ووصلت إلى عشها حيث ينتظرها فرخها الأزيغب الذي لم تنبت قوادم جناحيه بعد، فهو لا يستطيع الطيران، وقد اشتد به العطش فراح يفتح شدقه الواسع، وراحت القطاة تسقيه مما ادخرته حوصلتها وقت ورودها الماء.

أول ما نلاحظه على هذا المشهد أن الشاعر قد عدد صفات المشبه به (القطاة) فهي (مرة تمري مريًا مثل مري الدلو، ومرة تهوي هويًا كهوي دلاء البئر، ومرة تمر مراكمر الكدرية الحذاء إلى شرائع الماء)، وهذا الأسلوب في التعبير لا يكون من أساليب البيان «إلا حين يكون الشاعر أوفر إحساسا بالمعنى الذي يحدثنا عنه فهو يشبهه بمشبهه به، ثم يرى أن هذا المشبه به لم يستوف ما في نفسه فيأتي بمشبه آخر، ثم يراه لا يستوفي، فيأتي بثالث وهكذا»[1]. ويرجع تركيز الشاعر على صورة القطاة لكونها الشخصية الأساسية في القصة الاستطرادية، و لذلك كان عليه أن يوضح كل معالمها حيث وصف خرطومها، وعلوها في الجو، وصوتها الذي تدعو به، ثم وصف أزيغبها الصغير المنهرت الشدق وطريقة سقيها له والتي عبر عنها بصيغة « ترويه مجاجتها».

هذه الطريقة في الوصف والتركيز على البطل المحوري هي التي سار عليها أغلب شعراء ما قبل الإسلام، لأن البطل المحوري هو الذي يستقطب كل الأحداث لذلك يذهب معظم الشعراء إلى تقديمه «بأسلوب خاص قد يكون وصفا مفصلاً لمظهره أو إشارات إلى أفعاله ومكانته»[2].

وجاءت صفات القطاة مختزنة في دلالة الصيغ و الكلمات التالية:(حذّاء، سَكَّاء، تدعو القطا، بقصير الخطم، تسقي أُزَيْغِبْ،...)*، التي عبرت عن جل الأحداث والصور والمواقف التي ارتبطت بهذه الشخصية.

---

[1]– محمد محمد أبو موسى: الشعر الجاهلي (دراسة في منازع الشعراء)، ص 455.

[2]– محمد عبد الحفيظ كنون الحسني: السمات الأسطورية في الشعر الجاهلي، ص 385.

* (حَذّاء: خفيفة سريعة قصيرة الذَّنب / سكّاء: لا أذن لها./ تدعو القطا: يعني أنها تقول قَطا قَطا /وقولها قصير الخصم: يعني منقارها/ أزَيْغِبْ: تصغير أزغب: وهو فرخ).

ولكي يبرز الشاعر معالم الحدث بقوة يقحم شخصية (الصقر) وهي شخصية ثانوية وحتى يحافظ على شعرية النص لم يركز على صفات هذه الشخصية وإنما جعل وجودها مرتبطا بالشخصية المحورية وما صاحبها من أحداث كصراعها مع القطاة، التي لاذت بالفرار وانتصرت عليه في النهاية، وقد اعتمد الشاعر في عرضه لأحداث قصته على أسلوب فني شائق جعل منها قصة «محبوكة بطريقة توحي بتسلسل منطقي يشد المتلقي إلى النص ويربط دهنه بأحداثه»[1].

ارتكز المشهد الاستطرادي أيضا على فضاءات الأمكنة والأزمنة، ويظهر المكان في قوله «(بَرْدُ الشَّرائع) وهو منبع الماء، والشَرَبة: ما يكون حول الشجرة»[2]. ولا تقل أهمية حضور الزمان فضاءً في النص عن حضور المكان إذ أن ورود الزمان يشكل مع المكان فضاء لحركية الأحداث والشخوص وما ينطوي عليهما من أبعاد متنامية و يمكن أن نستدل على وجود الزمن في هذا المشهد الاستطرادي من خلال صيغة (أمغر الساقين) وأمغر يعني أن لون ساقيه يميل إلى المغرة وذلك أيام الربيع ويمكن أن نستدل على عنصر الزمن أيضا من خلال الحادثة وبالضبط من خلال مشهد المطاردة التي لا تكون عادة إلاّ في وضح النهار.

الملاحظ أن الشاعر قد استوفى كل عناصر القصة في المشهد من (الشخصيات، الحدث، الزمان، المكان، العقدة)، وهنا تتجلى لنا بوضوح موهبته ومقدرته الفنية في السرد حيث استطاع من خلال هذا المشهد، ومشاهد أخرى توظيف عناصر الفن القصصي بدقة، مما أدى إلى خلق نوع من التوازن بين لغة الشعر ولغة الحكي مما جعل مشاهده «تتفاعل فيها العناصر التخيلية القصصية والغنائية، وهي تشكل تجربة مندمجة باللحظة الوجودية للشاعر في بيئته الخاصة»[3]. وهذه القصة تحمل في طياتها دلالة خاصة تنبئ أن الشاعر أراد «أن يصور الصراع من أجل البقاء، فهذا الصقر يريد قنص القطاة لأن بقاءه مرهون بما يصيد، وهذه القطاة تحدّ في الطيران لأن حياتها

[1]- المرجع السابق، ص 384.

[2]- النابغة الذبياني: الديوان، ص176 .

[3]- حميد الحمداني: الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1،1997، ص 85.

وحياة فرخها مرهونتان بنجاتها»[1] . وهي الصورة التي ركز الشاعر على رسمها عن طريق انتقاء الأحداث ودمجها في جنس الشعر ليقدم لنا بوصفنا متلقين رؤية عن العالم والكون والحياة.

4. قصة الاستطراد إلى تصوير الحية ذات الصفا والرجل عند النابغة الذبياني:

لا توجد قصة دون راو، فهو المسؤول عن نقل الأحداث والوقائع وتقديمها في قالب لغوي شفاهي كان أو كتابي فهو «الشخص الذي يسرد الحكاية»[2]، وهي من الوظائف الأساسية التي يقوم بها وتظهر ملامح شخصية الراوي في قصة (الحية ذات الصفا والرجل) في مشهد استطرادي من قصيدة قالها النابغة الذبياني معاتبا بني مرة على استئثارهم وتحالفهم عليه وعلى قومه، واجتماع قومه عليه مع طلبه حوائجهم عند الملوك ومطلعها يقول:[3]

أَلَا أبْلِـغَا ذُبيـان عنّي رسالةً فقد أَصْبَحَتْ عن منهجِ الحقِّ جَائِرَه*
أجدَّكُمُ لا تزجُروا عن ظلامةٍ سَفيهًا ولن ترْعَـوْا لذِي الوُدّ آصرَهْ
فلو شَهِدَتْ سَهْمٌ وأفناءُ مالكٍ فتـــعذِرُني مِنْ مُـــرَّةَ المتـــناصِرَهْ
لجاءوا بِجَمْعٍ لم يرَ النَّـــاسُ مثله تضـــاءَلُ منه بالعَشِـــيَّ قصـــائِرَهْ

بعد أن افتتح الشاعر قصيدته بأبيات تنطوي على اللوم والعتاب حين عاتب بني عمومته على تحالفهم عليه وجورهم على عشيرته، استعار قصة (الحية ذات الصفا) التي تضرب في مجال عدم الوفاء والغدر والخديعة للتعبير عن ذلك، وهي قصة معروفة عند العرب وتذكرها في أشعارها وغاية الشاعر من ضرب المثل بهذه القصة «تصوير حالته مع ذوي الضغن عليه إذ يبذل لهم الخير حتى إذا شبعوا طمعوا وأرادوا البطش والتنكيل به، وقديما كان العرب يضربون أشباه هذه الأمثال في الأغراض الإجتماعية والأخلاقية المختلفة»[4].

---

[1]– خالد محمد الزواوي: تطور الصورة في الشعر الجاهلي، ص157.

[2]– إبراهيم خليل:بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف ط1، 2010، ص77.

[3]– النابغة الذبياني: الديوان، ص 153.

* الظّلامة: الظلم– الآصرة: الرحم و القرابة– وقوله: تضاؤل منه بالعشي قصائره: يريد من كثرة هذا الجيش تخشع قصائره وتصغر وتدق وهذا مثل ضربه– قصائره: أرض أو جبل.

[4]– سلطان جميل: النابغة الذبياني، دار الأنوار، بيروت، 1971، ص 95.

وفحوى هذه القصة كما أوردها محقق الديوان محمد أبو الفضل إبراهيم أن أخوين كانا فيما مضى في إبل لهما فأجدبت بلادهما، وكان قريبا منهما وادٍ فيه حَيَّةٌ قد حَمَتْه من كل أحد، فقال أحدهما لأخيه: يا فلان لو أتيتُ هذا الوادي المكلِئ فرعيتُ فيه إبلي فأصلَحتُها فقال أخوه: إني أخاف عليك الحيَّة ألا ترى أن أحدًا لم يهبط ذلك الوادي إلاّ أهلكته فقال: فوالله لأفعلنّ، فهبط الوادي فرعى إبله زمانًا، ثم إن الحيَّة نهشته فقتلته فقال أخوه: والله ما في الحياة خير بعد فلان ولأطْلُبَنَّ الحيَّة فأقتلها، أو لأتبعن أخي، فهبط ذلك الوادي، فطلب الحيَّة ليقتلها، فزعموا أن الحية قالت له: ألن ترى أني قد قتلتُ أخاك، فهل لك في الصلح فأدَعك في هذا الوادي فتكون به وأعطيك ما بقيت دينارًا في كل يوم؟ قال أفاعلة أنتِ؟ قالت: نعم، فحلف لها وأعطاها العهود والمواثيق أن لا يضرها، وجعلت تعطيه كل يوم دينارًا فكثر ماله، ونمتْ إبله، فكان من أحسن الناس حالاً، ويحكى أيضًا أنها كانت تعطيه يومًا، وتُغِبُّه يومين، ثم إنه ذكر أخاه فقال: كيف ينفعني العيش وأنا أنظر إلى قاتل أخي، فعمد إلى فأس فأخذها، ثم قعد لها فمرت به، فتبعها فضربها فأخطأها، فدخلت الجحر، ووقعت الفأس في الجبل فوق جحرها فأثَّرت فيه، فلما رأت ما فعل قطعت عنه الدينار الذي كانت تعطيه، وقيل أنه أتى جحرها فحيَّاها بالتحية التي كان عوّدها فخرجت كما كانت تخرج فضربها، وأراد رأسها فأخطأها فقالت له: ما هذا؟ فاعتل عليها فقالت: ليس بيني وبينك بعد هذا إلا العداوة، فقد علمتُ ما أردت، فخذ حذرك مني، واخرج عني، فإنني قاتلتك، فقال لها: أعطيني بقية الدّية، فأبت فلما رأى ذلك وتخوَّف شرها ندم فقال لها: هل لك أن نتوافق، ونعود إلى ما كنَّا عليه؟ فقالت: كيف أعاودُك وأجد أثر فأسك، وأنت فاجر لا تبالي بالعهد[1].

ولعل السؤال الذي يطرح نفسه هنا لماذا استعان الشاعر بهذه القصة في عرض مشهده؟ وما الغرض الذي يطمح إلى تحقيقه من هذه المزاوجة بين الشعر والقصة؟

[1]- النابغة الذبياني:الديوان، ص 154،155.

– فاعلية أسلوب الحكي في المشهد الاستطرادي:

إن لجوء النابغة إلى هذا الأسلوب في العديد من قصائده، حين يستثمر عناصر القصة في بنية تركيبية يصعب معها فصل عناصر هذه عن تلك، إنَّما غرضه أن يحقق لنصه فاعلية أكثر ويقف به على عتابات دلالية لا يمكن أن يتيحها الشعر وحده، لأن إضافة الشعر إلى القصة – كما يشير طه وادي– ليس مجرد زينة وليس مجرد إثبات المقدرة على الكلام[1]، وإنما لكي يضفي الشاعر على نصه الشعري ظلال من الفنية والجمالية التي من شأنها أن تستميل القارئ إلى الاصغاء بشوق لأن السرد له إغراءه وسحره، كما أن استثمار الشاعر لعناصر القصة وبنائها الفني يبرز وبقوة سعة خياله وغزارة مادته اللغوية وحسن رصفه للألفاظ.

بهذا المنحنى القصصي استطاع النابغة أن يسوق العديد من تجاربه الشخصية وتجارب عصره وقبيلته، ولهذا راح يسرد لنا أحداث وتفاصيل من هذه القصة التي وردت في قوله[2]:

وإنِّي لَأَلْقَى من ذَوِي الضِّغْنِ منهمُ وما أَصْبَحَتْ تَشْكُو من الوَجْدِ سَاهِرَهْ*
كما لَقِيَتْ ذَاتُ الصَّفَا مِن حَلِيفِهَا وما انْفَكَّتْ الأَمْـــثَالُ في النّاس سَائِرَهْ
فقالت له: أَدْعُـوكَ للعقل وافـيًا ولا تَغْشـيَنِّي منك بالظُّلم بَـــــادِرَهْ

ما يمكن ملاحظته على هذا النص أن النابغة قد اتبع أسلوب الحكي من خلال شخصية الراوي التي تحضر وبقوة في الحكي، بحيث يمكن اقتفاء أثره وصوته داخله، وذلك من خلال مؤشر لفظي يحيل على ذلك داخل الحكي ويتمثل هذا المؤشر في الفعل (قالت) الذي يوحي بوجود هيئة تلفظية تعمل على نقل أقوال شخصيات القصة إلى المتلقي والملاحظ للمقطع التالي المكون من الجملة الفعلية «فقالت له أدعوك للعقل وافيا»، نخلص إلى أن هناك راويًا ساردًا يتقلد مهمة السرد وينتمي إلى زمن الأحداث غير أنه لا يشارك فيها، ولا هو أحد شخوصها والقرينة التي تبرز ذلك

[1]– طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، ص 280– بتصرف–

[2]– النابغة الذبياني: الديوان، ص 154.

* قوله: وإني لألقى من ذوي الضّغن: يعني الحقد والعداوة– ساهرة: امرأة سهرت لما بها من الوجد– الصّفا الحجارة– الحليف.

في الحكي، هو استعمال ضمير الغائب الذي أبعد الراوي عن الشخصيات التي يقدمها، مما جعل صوته هو الوسيلة التي يتلقى من خلالها مختلف المعارف عن الشخصيات لا عن طريق أفعالها والراوي في مثل هذه الحالات يطلق عليه الراوي الغير الممسرح «وهو الذي يتبع السرد الموضوعي بحيث يكون هو العليم بكل شيء في سرده للأحداث»[1].

وقد تحدثت ناهضة ستار في كتابها بنية السرد في القصص الصـــوفي عن الراوي غير الممسرح حيث أشارت إلى ذلك في قولها: «هو الراوي الذي يسوق خبرًا لم يكن حاضرًا فيه بأي شكل من الأشكال ماعدا حضور الوهم والخيال»[2]، وهو «لا يستخدم في سرده من الضمـائر إلا ضمائر الغائب المستترة، ولا يشير إلى نفسه مطلقا»[3].

وفي مشهد النابغة الاستطرادي (الحية ذات الصفا والرجل)، يقف الراوي خارج الأحداث ويقدم شخصيات القصة وهما (الحية ذات الصفا) و(الرجل) حليفها.

فالشخصية الأولى من عالم (الحيوان)، أما الشخصية الثانية فهي من عالم الإنسان، وتدور أحداث القصة حول الصراع الذي دار بين الشخصيتين حيث يتولى الراوي سرد الأحداث ومع سيرها وتعاقبها تبدأ ملامح وصفات كل من الشخصيتين في الظهور.

الحية ويطلق عليها (ذات الصفا)*، وتظهر من خلال النص أنها المبادرة الأولى إلى الصلح حين طلبت من الرجل العازم على قتلها ترك ثأر أخيه مقابل أن تعطيه دية على ذلك يقول الشاعر في هذا[4]:

---

[1]- ضياء غني لفتة: البنية السردية في شعر الصعاليك، ص 162،190.

[2]- ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات والوظائف والتقنيات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 243.

[3]- سامي سويدان: أبحاث في النص الروائي العربي، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت، 1986، ص 180.

* جاء في لسان العرب في مادة (صفا): الصفاء، مصفاة المودة و الإيخاء/ صفي الإنسان: أخوه: الذي يصافيه الإخاء/ تصافينا: تخالصنا/ الصفي: الخالص من كل شيء.

[4]- النابغة الذبياني:الديوان، ص 155،156.

فقالت له: أَدْعُوكَ للعقلِ وافياً ولا تَغْشَيَنِّي منك بالظُّلمِ بَادِرَهْ*
فَوَاثَقَـــهَا بالله حين تَرَاضَيَا فكانت تَدِيهِ المالَ غِبًّا وظَاهِرَهْ
فلما تَوَثَّ العـَقْلَ إلا أَقَلَّــه وجَارَتْ به نفسٌ عن الحقِّ جائِرَهْ
تذكَّرَ أنَّ يـــجعلُ الله جُنّـَةً فَيُصْبِحَ ذا مالٍ ويَقْتُلَ واتِـــرَهْ
فَلَمَا رَأَى أن ثَمَّـــرَ الله مَالَه وأَثَّلَ موجـــودًا وسدَّ مفـــاقِرَهْ
وأَكَبَّ على فأسٍ يحِدُّ غرابها مُذَكَّرةٍ من المعاول بَـــاتِرَهْ
فَقَامَ لها مِنْ فَوْقِ جُحْرٍ مُشَيَّدٍ لِيَقْتُلَها أو تُخْطِئَ الكَـفَّ بَادِرَهْ
فلما وَقَاهَا اللهُ ضَـــرْبَةَ فأسه وللبِّر عيْنٌ لا تغـــمَّضُ نَاظِـــرَهْ
فقال: تعالى نَجْعَلِ الله بيـــننا على ما لنا أو تُنْـــجِزِي لي آخِرَهْ
فقالت: يمين اللهِ أفْـــعَلُ إنّني رأيتُكَ مَسْـــحُورًا يَمِينُكَ فَـــاجِرَهْ
أبى لي قَبْرٌ لا يزالُ مُـــقَابِلي وضَرْبَةُ فأسٍ فـــوق رأسِيَ فَـــاقِرَهْ

بالإضافة إلى إشارة الراوي إلى أن الشخصية الأولى (الحية) هي التي كانت مبادرة بعرض الصلح على الشخصية الثانية (الرجل) ويظهر ذلك من خلال صيغة (أدعوك للعقل وافيا)- والعقل هو غرم الدية- يواصل تحريك الأحداث بحرية واسعة تبرز هيمنته وقدرته على إظهار الأشياء وتحريكها كما يشاء في النص، ليعطي للقارئ صورة حية، ويتضح ذلك من خلال نقل تفاصيل عن الحية بأنها تسكن الحجارة، وجاءت هذه الدلالة مختزنة في الجملة الفعلية (فقام لها من فوق جحر مشيد).

تظهر شخصية الحليف كشخصية ثانية من شخصيات القصة وهو الرجل الذي جاء يطلب ثأر أخيه من الحية، ولكن طمعه وجشعه جعله ينسى ما قدم من أجله، ليتحول إلى حليف لها مقابل المال، والحليف هو الذي يعقد صلحًا أو معاهدة مع طرف أخر، وقد تعهد الرجل للحية بأنه لا يضربها أبدًا مقابل المال الذي تعطيه. وقد عبر الشاعر عن هذه الدلالة من خلال توظيفه للصيغ التالية:(أدعوك للعقل وافيًا) ، (ولا تغشيني بالظلم)، (فواثقها بالله)، (فكانت تديه

* العقل: غرم الدية- الغّب: أن تفعل شيئا يوما وتتركه يوما- الظاهرة: في كل يوم- يحدّ غرابها: يعني طرفها وحدها- المذكّرة: يقال سيف ذو ذكرة وسيف ذكر- الباترة: القاطعة - فاقرة: مؤثرة.

المال غبًا وظاهرة)، وكل هذه الصيغ جاءت مرتبطة في معناها ودلالتها بالشخصية الأولى (الحية) يقول الشاعر:[1]

فقالت له: أَدْعُوكَ للعقل وافيًا ولا تَغْشيَنِّي منك بالظُّلم بَادِرَهْ
فَوَاثَقَها بالله حـــين تَرَاضَيَـا فكانت تَدِيه المالَ غبًّا وظَاهِرَهْ

إن اتباع الشاعر لهذا الأسلوب في التعبير في مشهده الاستطرادي وهو استثمار أحداث القصة بشخصياتها، جعل نصه يختزن في طياته بنية عميقة ذات دلالة قوية، فإذا كانت البنية السطحية للنص تعبر عن الصراع بين رجل وحية، فإن البنية العميقة تختزن داخلها صراع الإنسان مع الحياة، والذي يمكن أن نمثل له بصراع الخير مع الشر.

هذا ما أفصحت عنه شخصيات القصة التي قامت بأداء أدوار تنتمي إلى عالم الأفعال التي تصنع الحياة، فهي تتحرك و تتكلم وتشعر... والراوي هو الذي قام بالافصاح عن كل هذه المشاعر والحركات من خلال الأقوال التي ظهرت معانيها في بعض الصيغ منها: (فقالت له – فواثقها– كانت تديه المال– فلما رأى– أكب على الفأس – فقام لها ليقتلها–فقال تعالي– فقالت– يمين الله أفعل أنني...) يقول الشاعر:[2]

فَقالت: له أَدْعُوكَ للعقل وافيًا ولا تَغْشيَنِّي منك بالظُّلمِ بَادِرَهْ
فَوَاثَقَهَا بالله حين تَرَاضَـــيَا فكانت تَدِيه المالَ غِبًّا وظَاهِرَهْ
فَلَما رَأَى أن ثَمَّرَ الله مـــاله وأَثَّلَ مَوْجُودا وسَـــدَّ مَفَاقِرَهْ
أَكَبَّ على فَأْسٍ يُجِدُّ غَرَابَهَا مُـــذكَّرَةٍ من المـــعاول بَاتِرَهْ
فقال: تعالَيْ نَجْـــعَلِ الله بيننا على مَا لَنَا أو تُنْجِزِي لي آخِرَهْ
فقالت: يَمِين اللهِ أَفْـــعَلُ إنَّني رَأَيْتُكَ مَسْـــحُورًا يَمِينُكَ فَاجِرَهْ
أَبَى لي قَبْرٌ لا يَزَالُ مُـــقَابِلي وضَرْبَـــةُ فَأْسٍ فوق رَأسِيَ فَاقِرَهْ

الملاحظ أن الراوي يحرك النص باستعمال ضمائر الغائب، فالضمير المستتر تقديره (هو)

[1]– المصدر السابق، ص 155.
[2]– المصدر نفسه، ص 155،156.

في الجملة الفعلية (أكب على فأس) يعود على الرجل، والهاء في جملة (فواثقها) تعود على الحية والضمير المستتر تقديره هو في جملة (فلما رأى) يعود على الرجل ... وتحضر مثل هذه الصيـــغ وتـتكرر على مستوى المشهد الاستطـــرادي.

هكذا كان الراوي هو الذي يدير السرد ويحركه، وكان راويًـــا عليمـــا يروي الأحداث من الخارج بضمير الغـــائب وهذا ما يصطلح عليه (الرؤية من الخلف) (vision par derrière) وهي عادة ما ترتبط بالسرد الكلاسيكي حيث يكون الراوي على معرفة تفوق درجة معرفة الشخصية[1]. والجدول التالي يوضح ذلك:

السارد (الراوي)	الرؤيـــة السرديـة	مؤشراتـــها ومظاهرهـــا
– راوي غائب غير مشارك في القصة.	– الرؤية من الخلف.	– **المؤشر اللساني**: استعمال ضمير الغائب. – **مظاهرها**: • المعرفة الخارجية: يعرف ما يقع خارج الشخصية، في المحيط أو الفضاء الخارجي. • المعرفة الداخلية: يعرف ما يدور في ذهن الشخصيـــة وما تحس به من مشاعر داخلية ورغبـــات سريـــة (الجشع، الطمع، الغدر، الخيانة، الخبث، ...). • يعرف أكثر من الشخصية.

[1]– ضياء غني لفتة: البنية السردية في شعر الصعاليك، ص 161.

فصل ثالث: تجليات التناص في المشهد الاستطرادي عند النابغة الذبياني

- في مفهوم التناص.

1. التناص مع القصص الديني.

2. التناص مع القصص الشعبي.

3. تجليات الملمح الأسطوري في المشهد الاستطرادي عند النابغة الذبياني.

– في مفهوم التناص (L'intertextualité):

يهدف هذا الفصل من الدراسة إلى تقديم قراءة تناصية تكشف عن آليات التناص في العمل الشعري، وهي قراءة تصبو إلى الغوص في مكامن النص الشعري للوقوف عند الدلالة التي يرمي إليها الشاعر من خلال ما يطرحه من موضوعات تسهم في إنتاج الصورة وتكشف الجانب التخييلي للخطاب الأدبي.

ولأن النص الشعري عند النابغة الذبياني قد تميز بخاصية أسلوبية وآلية فنية أكسبت نصه بعدا دلاليًا وجماليا ، وهي ظاهرة الاستطراد ذلك أن الشاعر حين يستطرد إلى موضوعات متنوعة قد يلجأ في بعض الأحيان إلى سرد تفاصيل حكاية كاملة، وعليه سنتوقف بالدراسة والتحليل عند بعض المشاهد الاستطرادية التي انفتحت على عوالــم معرفية وثقافية غزيرة في الكثير من المواضع، فضلا على أنها قد تعالقت وتقاطعت مع خطابات من القصص الديني والشعبي الخرافي، كما تجلت في البعض منها ملامح أسطورية وهذا ما أكسبها أبعاداً دلالية تتماشى والسياق الشعري وما أراد الشاعر التعبير عنه من جهة أخرى، ومن جهة أخرى منحها جماليات لغوية مما جعل التناص فيها من صلب النص الحاضر وبنيته اللغوية.

لعل أهم ما ميز المشهد الاستطرادي عند النابغة، وكان سببًا لدراسته ذلك التنوع الملحوظ لثقافة الشاعر، الذي استطاع من خلال عملية التناص أن يرسم لوحات فنية رائعة حيث كان لهذه الآلية (التناص) دور كبير في الكشف عن البنية الفنية لمقطوعاته الاستطرادية «من خلال متابعة الظاهرة التناصية، وكشف العلاقات التي تربط النص الشعري الحاضر بالنصوص الغائبة وهنا يعمد الخطاب الشعري إلى توجيه قوة ضاغطة خفيّة تدفع المتلقي إلى استحضار النص الغائب من خلال بعض الإشارات والتضمينات لبعض المفردات والتراكيب»[1].

[1]– علي عزيز صالح: شعرية النص عند الجواهري، الإيقاع، والمضمون، واللغة دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان، ص 334.

وعلى هذا الأساس سنحاول الكشف عن بعض ملامح التناص في المشهد الاستطرادي عند النابغة الذبياني «الذي يرسم بوجه أو بآخر ملامح شعرية النص عنده عبر الحضور النصي المتنوع والذي من شأنه أن يثري نصه المنتج موسيقياً ودلاليًا من خلال التداخل النّصي الذي يرمي في النهاية إلى تكوين قيمة إبداعية خاصة بالشاعر تتجلى وظيفتها الجمالية بحسب طبيعة هذا التداخل النصي»[1]. الذي عن طريقه وغيره من عناصر التكوين الشعري الأخرى تتأسس شعرية النص في بعض صورها عند النابغة الذبياني، وهذا ما نسلط الضوء عليه، ولكن قبل ذلك يلزمنا البحث والوقوف مع مصطلح التناص أولاً.

لم تبتعد فكرة التناص أو التفاعلات النصية عن ذهن النقاد العرب القدامى، وقد عرفت عندهم بالسرقات الشعرية، فعبروا عنها بدلالات وعبارات مختلفة «فتارة سميت بالاتفاق العرضي بين كتابة أدبية شعرية، وتارة سميت بالاشتراك في وصفهم لبعض الصور البلاغية والأنماط التعبيرية ولم يتوغلوا في شرح أو تحليل ما يمكن أن يحدث بين النصوص مما يفقد النص بعده التفاعلي أحياناً»[2].

غير أن لفظة السرقة التي كانت متداولة بين النقاد القدامى لم تعد صالحة في العصور الحديثة، واستبدلت بكلمة التناص وهي كلمة استعملت أولاً عند النقاد الغربيين، حيث تجمع الدراسات النقدية الغربية الحديثة على أن العالم الروسي (ميخائيل باختين) هو أول من أشار إلى مفهوم التناص، وكان ذلك من خلال كتابه الصادر عام 1929م تحت عنوان (الماركسية وفلسفة اللغة). حيث عرف التناص بأنه: «الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع في النصوص لاسّيما في استعادتها أو محاكاتها لنصوص أو لأجزاء من النصوص السابقة عليها»[3].

[1]– عصام شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص171.

[2]– محمد منوفي: ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل الأندلسي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ص55.

[3]– محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1990، ج3، ص83.

إلا أنّ هناك رأيا آخر سائدا بين بعض النقاد والباحثين على أن مصطلح التناص قد تبلور للمرة الأولى على يد البلغارية جوليا كرستيفا (Julia Kristiva)، رائدة هذا المفهوم انطلاقا من مفهوم الحوارية* عند باختين. وقد عرفته بقولها: «إنه أحد مميزات النص الأساسية، والتي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لها»[1]. وتأسيسا على ذلك تقر كريستيفا بعدم «وجود نص مستقل بذاته موجود بمعزل عن غيره من النصوص الأخرى، وهذا ما دفعها إلى القول إنّ كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الإقتباسات وكل نص هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى»[2].

فالتناص يعد عند كريستيفا إحدى سمات النص الأدبي الأساسية التي تحيله على نصوص أخرى سابقة له فهو: «ينمو داخل إطار النص الأدبي لما يشكله من حمولات معرفيه وعلاقات تفاعلية وروابط ووشائج اتصال بين نص ونصوص عديدة»[3].

لا يقل دور العالم (رولان بارث) (Roland Barthes) بأبحاثه في مجال التناص أهمية عن الدور الذي قامت به كريستيفا، حيث انطلق من منجزاتها ومشاريعها التناصية فطوّر مصطلح التناص وعمقّه وكثّف البحث فيه يقول بارث في هذا الصدد: «إنّ كل نص هو نسيج من الاقتباسات والمرجعيات والأصداء، وهذه لغات ثقافية قديمة وحديثة ... وكل نص –الذي هو تناص مع نص آخر– ينتمي إلى التناص وهذا يجب أن لا يختلط مع أصول النص. فالبحث عن مصادر النّص أو مصادر تأثره هي محاولة لتحقيق أسطورة بُنُـوَّةِ النص»[4].

* الحوارية: تشارك النصوص في نوع خاص من العلاقات السيميائية.

[1]– سعيد علوش: معجم المصطلحات الأسلوبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص 215.

[2]– عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج (إنساني معاصر)، النادي الثقافي، جدة، ط1، 1985، ص 322.

[3]– ابراهيم مصطفى محمد الدهون:التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن،2011 ، ص12

[4]– نبيل علي حسنين: التناص دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض جرير والفرزدق والأخطل، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، الأردن– عمان، ص 40.

في نظرته لمفهوم التناص، وفقا لنظرية التلقي، يوسع بارث هذا المفهوم وفقا لهذه الرؤية «فالبعد المحوري عنده أنه إلى جانب التناص الذي يُوظفه ويستحضره المؤلف. هنالك تناص آخر يقابله، وهو الذي يستحضره القارئ، مما يزيد العملية التناصية غموضًا وتعقيدًا، فالمبدع يستحضر نصوصًا من مخزونه الثقافي أو مقروئه المعرفي. ويضمنّها نصه الجديد، ولكن في الوقت نفسه يستحضر القارئ أثناء قراءته للنص نصوصًا أخرى من مخزونه الثقافي الذي قد يختلف عمومًا عمّا لدى الكاتب في أثناء كتابته»[1]. وتأسيسا على هذا الكلام يخرج النص بقراءات متعددة ومتباينة تختلف باختلاف مخزون المبدع الثقافي الذي يختلف بالضرورة عن المخزون الثقافي للقارئ الذي قد ينتج النّص بشكل مخالف لطريقة المؤلف.

أما (ريفاتير)، فإنه يتبنى مفهوم التناص ضمن دراساته الأسلوبية ويحاول أن يعقد الصلة بين التناص ومراتب التأويل إذ أنّ «التناص هو ملاحظة القارئ لعلاقات بين عمل أدبي وأعمال أخرى سابقة أو لاحقة عليه»[2]. وهذا يعني أن ريفاتير يعطي للتناص قيمة إجرائية تتجاوز حدود الكتابة إلى القراءة، كما تتجاوز حدود العلاقات الظاهرة إلى العلاقات المؤولة وهنا يأتي مفهوم آخر للتناص «وهو التحكم في القراءة إذ لابد من إجادتها وحسن توجيهها حتى نصل إلى المفهوم الحقيقي للنص، لأنه نص جديد في شكله ومضمونه، ولابد أن تبرز قدرة صاحبه على الإبداع والإبتكار والتحويل بدل التقليد والاجترار»[3].

من جهته حاول (جرار جينيت) (Gérard Genette) أن يعمق مفهوم التناص، حيث لعب دورا محوريًا في صياغة وتطوير هذه النظرية بعد (كريستيفا) و (بارث) مبينا أنواع التناص بعد أن حلل وظائفه وفي تعريفه له يقول هو «التواجد اللغوي لنص في نص آخر»[4]. ويستخدم

[1]– الزعبي أحمد: التناص نظريا وتطبيقيًا، مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية رؤيا لهاشم غرايبة، مكتبة الكتاني، إربد، 1993، ص 30.

[2]– مجلة علامات في النقد، النادي الثقافي جدة، المملكة العربية السعودية، ع34، 1999، ص249.

[3]– محمد بن منوفي: ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل الأندلسي، ص 61.

[4]– جيرار جنيت : مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص 09.

(جينيت) مصطلح التعالي النصي «وهو ما يجعل النص في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص»[1].

أما إذا عرجنا قليلا على مفهوم التناص في الدراسات النقدية العربية فإننا نلحظ قلة الدراسات التي تناولت هذا المفهوم كما يشير إلى ذلك بدران عبد الحسين الذي يرى أن « تعريف التناص جاء متشابها لدى النقاد العرب المحدثين، وذلك لأنهم أخذوه من مصادر متشابهة، أو لأنهم تناقلوه فيما بينهم، وهو لا يخرج عن كونه تواجدا لنص أو نصوص في نصوص أخرى»[2]. ويعد محمد مفتاح من أوائل النقاد العرب الذين بحثوا في مفهوم التناص الذي عرفه بقوله هو «تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة»[3].

إلى جانب محمد مفتاح نجد عبد الله الغدامي من أهم النقاد الذين تناولوا مصطلح التناص، ويعد كتابه (الخطيئة والتكفير) من أهم الدراسات العربية في هذا المجال، والتناص حسب رأيه يتعايش مع الشعر ويكسوه ثوبا جديدا، وينمي فاعليته التواصلية، وهذا ما أشار إليه في قوله: «وعلى ذلك فإن النص يقوم كرابطة ثقافية، ينبثق من كلّ النصوص، ويتضمن ما لا يحصى من النصوص، والعلاقة بينه وبين القارئ هي علاقة وجود، لأن تفسير القارئ للنص هو ما يمنح الناص خاصيته الفنية»[4].

هذا يعني أن التناص له قدرة على تحويل النص الشعري من مجرد تجربة محددة إلى عمل فني متكامل «مما يفتح قنوات متعددة لإثراء الإنفعال الذي ينفصل بالفعل عن صور الفكر المصقولة ممَّا يجسد القصيدة ويكسبها نمـاء تتحوّل به إلى معاناة تبتعد عن مجرد التناغم اللفظي والصياغة

[1]– المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2]– بدران عبد الحسين محمود : التناص في شعر العصر الأموي، دار غيداء للنشر والتوزيع،عمان، 2012، ص37.

[3]– محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (استيراتيجية التناص)، دار التنوير للطباعة، بيروت، ص121.

[4]– عبد الله الغدامى: الخطيئة والتكفير، ص 57.

الماهرة والبراعة اللغوية التي تحشد وتجمع، بل تتحول إلى حشد كثيف من الدلالات والإيحاءات التي تغني التجربة الشعرية ككل»[1].

بناءاً على ما تقدم فقد «جسد التناص جزءاً مهماً من التكوين الإبداعي أكد انفتاح النص الأدبي على فضاءات نصية أخرى ليولد في مجموعه حزمة معرفية ترسخ حركية الإبداع المجسدة لشعرية النص، والتي تتخذ من التناص محورا من محاورها التشكيلية التي تميز بين الشعري/ اللاشعري»[2].

بعد هذه الإضاءة الوجيزة لمصطلح التناص سنشرع في البحث في انتاج النابغة الشعري، لا سيما فيما يتعلق بحضور التناص في البعض من مشاهده الاستطرادية.

1. التناص مع القصص الديني قي المشهد الاستطرادي عند النابغة:

من الظواهر اللافتة للنظر في استخدامات اللغة الشعرية عند النابغة الذبياني، اعتماده على القصص، حيث مزج بين القصة والمدح في الكثير من المواضع في مشاهد استطرادية استطاع من خلالها وعبر حركة فنية جميلة أن يستحضر بعض القصص الدينية مثل قصة سيدنا سليمان عليه السلام الذي سخرت له الجن، وقصة سيدنا نوح رمز الوفاء، هاتان القصتان ألهمتا النابغة وجعلتاه يستلهم من الشخصيتين طاقتهما الرمزية مركزا على أقوى خاصيتهما ناقلاً إياهما من السياق الذي نمتا فيه ليدمجهما في شعره وهو بصدد مدح النعمان بن المنذر والإعتذار إليه وهذا ما جعل للنابغة شخصية تميزه عن غيره من الشعراء المعاصرين له رغم وجودهم في بيئة واحدة وخضوعهم لمؤثرات وعادات وتقاليد واحدة. فقد اختلف عن الكثير من الشعراء في نسج أشعاره وعرض موضوعاته.

تشير الكثير من الدراسات أنه ورد في العهد القديم أن جن سليمان هم الذين شيدوا مدينة تدمر، ومثل هذه القصص والحكايات كانت شائعة بكثرة بين العرب الجاهليين حول

[1]– المرجع السابق، ص 65.

[2]– علي عزيز صالح: شعرية النص عند الجواهري، ص 334.

أحداث وخرافات وأساطير سليمان وبلقيس ملكةسبأ[1]. ولأن النابغة كان ينتمي إلى العرب الجاهليين، بل كان سيدا شريفا من سادات قومه «فإنه قد تزود بمعارف وأخبار الأمم المجاورة والحضارة التي استمدها من اتصالاته، وهذا ما يؤكد ثقافته واهتمامه بقصص السابقين»[2].

وقد أشار شوقي ضيف إلى ذلك في قوله: «وفي أشعاره بعض إشارات مسيحية، وقد جاءه ذلك من إقامته الطويلة في الحيرة ولدى الغساسنة، وكأنه استمع إلى بعض ما يقوله الأحبار والرهبان، ولكن لا شك في أنه كان على دين آبائه يتعبد العزّى وغيرها من آلهتهم الوثنية، يختلف معهم إلى الحج بمكة»[3].

هذا يعني أن النابغة كان وثنيا كسائر أهله من ذبيان «أما المعاني النصرانية التي عبر عنها في بعض شعره، أو انعكست على بعض صوره، فهي من أثر اتصاله بالنعمان بن المنذر أو ممن تنصر من ملوك الحيرة واتصاله بالغساسنة وهم نصارى مثل ساداتهم من الروم، فلا عجب أن يتأثر ببعض الأفكار والنزاعات المسيحية، فتبدو أحيانا في شعره»[4].

أ. التناص مع شخصية النبي سليمان:

عرض النابغة الذبياني في معلقته لقصة تسخير النبي سليمان عليه السلام للجن في مجال تشبيه النعمان بن المنذر به وقد ورد ذلك في مقطوعة استطرادية من ستة أبيات جاء فيها[5]:

وَلا أَرَى فَاعِلاً في الناسِ يُشبِهُهُ ولا أُحَاشِي من الأَقْوامِ مِن أحَدِ
إلاَّ سُليمانَ إذ قــالَ الإلَهُ لَهُ قُمْ في البَرِيَّةِ فَاحْدُدْها عَنِ الفَنَدِ*

---

[1]- شوقي الحكيم: موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، دار العودة بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص 126- بتصرف-

[2]- خالد محمد الزواوي: الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان،ط1 ،1992، ص 30.

[3]- شوقي ضيف: العصر الجاهلي، ص 274.

[4]- عبد الفتاح عبد المحسن الشطي: شعراء إمارة الحيرة في العصر الجاهلي، ص 176.

[5]- النابغة الذبياني: الديوان، ص 20، 21.

* احددها: أي امنعها- الفند: الخطأ في القول والفعل وغير ذلك- قم في البرية أي انظر في مصالحها واجتهد في ارشادها

وَخَيِّسِ الجِنَّ إِنِّي قَد أَذِنتُ لَهُم يَبنونَ تَدمُرَ بِالصّفاحِ وَالعمدِ*
فَمَن أَطاعَك فَانْفَعْهُ بِطاعَتِهِ كَما أَطاعَكَ، وادلُلْهُ عَلى الرَّشَدِ
وَمَن عَصـــاكَ فَعاقِبْهُ مُعاقَبَةً تَنْهَى الظَّلُومَ، وَلا تَقْعُدْ عَلى ضَمَدِ
إِلاَّ لِمِثلِكَ أَو مَن أَنتَ سابِقُهُ سَبقَ الجَوادِ إِذا استَولى عَلى الأَمَدِ

الملاحظ على هذا المشهد أن النابغة ، قد استدعى شخصية النبي سليمان عليه السلام من خلال الاسم والدور، وهذا يعني أن التناص في هذا المشهد قد اتخذ شكلين هما: التناص بالعلم أو الكنية، وهو تناص يقوم على استدعاء الاسم أو الشخصية[1]. والتناص بالدور وهو الذي يعتمد في أغلب الأحيان على الشخصيات التراثية صاحبة الأدوار الحيَّة في الذاكرة الجماعية، مثل أدوار الأنبياء والقادة والأبطال الذين شهد لهم التاريخ على مر العصور[2]. ولعل ذكر النابغة للنبي سليمان في نصه «دليل على أن هذا النبي كان معروفًا للشاعر، ولعله كان معروفًا في بيئته أيضا»[3]. وبهذا تمت عملية الاستدعاء لهذه الشخصية من خلال توظيف المعجزة الإلهية، التي منحت المشهد ايحاء وتكثيفا دلاليا فقوله: (وخَيِّسِ الجن) أي دَللهم لخدمتك وهذا يعني أن شخصية سليمان شخصية خارقة، منحه الإله قدرات هائلة لم تمنح لغيره فجعل الجن يعملون تحت إمرته يقول الشاعر[4]:

وَخَيِّسِ الجِنَّ إِنِّي قَد أَدنتُ لَـهُم يَبنــونَ تَــدمُرَ بِالصّفاحِ وَالعَمَدِ

فجن سليمان هم الذين شيّدوا مدينة "تدمر" بأمر منه، والشاعر أراد أن يرتقي بممدوحه النعمان بن المنذر إلى مرتبة النبي سليمان في تعاظمه على سائر البشر، ولم يبق له بعد أن تخطى البشر سوى الأنبياء والآلهة، ولذا صوّره والناس مسخرون له، كما صوّر خيره وعطاءه الذي امتد

* وخيّس الجن، إني قد أدنت لهم ينبون أي دللهم، ومنه سمي السجن مخيّسا- الصفاح حجارة كالصفائح عراض- تدمر: مدينة بالشام- العمد: أساطين الرخام- وهي السّواري- الضّمد الذل والغيظ والحقد وقيل هو الظلم .

[1]- عصام شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص 171- بتصرف-

[2]- المرجع نفسه: ص 172- بتصرف-

[3]- مكي صادق: ملامح الفكر الديني في الشعر الجاهلي، دار الفكر اللبناني، بيروت-لبنان، ط1، 1991، ص 131.

[4]- النابغة الذبياني : الديوان، ص 20.

للناس جميعهم، ثم صوّر هيبته وقوته في صور متلاحقة مستمدة من قصة سليمان والجن تسخر له كما يريد[1] .

ويظهر ذلك في قول الشاعر[2]:

وَخَيِّسِ الجِنَّ إِنِّي قَد أَذنتُ لَـهُم يَبنــونَ تَــدمُرَ بِالصّـفاحِ وَالعَمَدِ
فَمَن أَطَــاعَكَ فَأَنْفَعْهُ بِطَاعَتِهِ كَما أَطاعَــكَ، وادلُلْهُ عَلى الرَّشَدِ
وَمَن عَصــاكَ فَعَاقِبْهُ مُعــاقَبَةً تَنهى الظَّلومَ، وَلا تَقْعُدْ عَلى ضَمَدِ

الملاحظ من خلال هذه الأبيات اتكاء النابغة بطريقة مباشرة فيها الكثير من المبالغة على شخصية سليمان ،حيث استطرد إلى ذكر قصته، لكي يجعل النعمان بن المنذر جديرا بالطاعة والولاء والحكم بين الناس، فمن يطعه ينل محبته ورضاه فيجازيه خيرا على ذلك ومن يعصه يلق غضبًا، وعن طريق هذا التعالق مع شخصية سليمان ودوره الخارق في تسخير الجن لخدمته، يرفع الشاعر النعمان إلى الذروة وهذا ما ينبثق من السياق: (وخيِّس الجن إنّي قد أدنت لهم) / (يبنون تدمر)، كما ينبثق أيضا من صيغتي (فمن أطاعك فأنفعه) / (ومن عصاك فعاقبه).

وهذا ما جعل آلية الاستدعاء في هذا المشهد الاستطرادي مواكبة لغرض الشاعر الدلالي مما أكسب نصه أبعادا تعبيرية أضافت له طاقات دلالية ليتحقق التناص في أوسع صوره وأعمقها مما قوَّى بناء المشهد، الذي رحل من خلاله النابغة بالمتلقي من زمن إلى زمن عبر التاريخ، لكي يؤثر فيه ويدفعه إلى البحث لإدراك أبعاد هذه الشخصية ودورها في النص. ولكي يسقط شخصية النبي سليمان على النعمان بن المنذر ويشركهما في بعض الصفات وأوجه الشبه، قــال[3]:

وَلا أَرى فاعِلاً في النّاسِ يُشبِهُهُ ولا أُحَاشِي من الأَقْوَامِ من أحَدِ
إِلاَّ سُليمانَ إِذ قــالَ الإِلَــهُ لَهُ قُم في البَرِيَّةِ فَاحْدُدِهَا عَنِ الفَنَدِ

[1]– خالد محمد زواوي: الصورة الفنية عند النابغة، ص 29.

[2]– النابغة الذبياني : الديوان، ص 21.

[3]– المصدر نفسه ، ص 20.

وقوله: (إلاّ سليمان) استثناء من القوم ونفي شبه النعمان عنهم [1]، ومن خلال توظيف الشاعر لأداة الإستثناء (إلاّ)، أراد أن يؤكد أنه لا توجد شخصية يمكن لها أن تشبه شخصية ممدوحه النعمان إلا الملك سليمان ولذلك قال: (ولا أرى فاعلا في الناس يشبهه / إلا سليمان) ويبدو أن الشاعر على وعي كبير في استخدام اللغة وهو لا يستخدمها اعتباطا. بل لديه حاسة وحساسية خاصة في تعامله معها كيف لا؟ وقد كان ممن يحتكم إليهم في سوق عكاظ[2].

يلح الشاعر على تشبيه النعمان بالملك سليمان في هذا المشهد الاستطرادي ليمنح نصه قدرات هائلة على إنتاج المعنى وتكثيفه بما يتناسب والموقف الشعري، ولينسجم مع الإيحاءات والدلالات التي أراد أن يفجرها، وهي الرغبة الجامحة في كسب ود النعمان من جديد وإقناعه ببراءته وعدم قدرته على مواجهته وتحديه. فالنبي سليمان هو الملك العظيم الذي له: (العلم/ الحكم/ الفهم/القوة/ الإعجاز/ النبوة/ القداسة) وهي الصفات التي أسقطها النابغة على ممدوحه وكلا الشخصيتين حسب رأيه يشتركان فيها.

من هنا يمكن أن نقول أن التناص قد ظهر جليا في هذا المشهد من خلال استحضار الشاعر لشخصية مضيئة في التاريخ وهي شخصية النبي سليمان، وما تحمله هذه الشخصية من معجزات إلهية، خدمت الموقف أو السياق على الصعيد الدلالي، ومن ثم كان التناص في هذه المقطوعة الاستطرادية إحدى الآليات الفنية في إنتاج دلالة جديدة ساهمت في تكثيف التجربة وتعميق الموقف الشعوري في المشهد وفي النص عامة.

ب. التناص مع شخصية النبي نوح :

في مشهد استطرادي آخر يستحضر النابغة الذبياني قصة النبي نوح عليه السلام، رمز الوفاء وتأدية الأمانة التي كلّف بحملها، ليجعل من هذه الشخصية بديلاً إسقاطياً يتكئ عليه ليعبر

[1]- المصدر السابق ، ص20- بتصرف-

[2]- آمنة رشيد الشمري: وظيفة الضمير التركيبية والدلالية في شعر النابغة الذبياني وطرفة بن العبد، مكتبة الآفاق، الكويت ط1، 2013، ص 185- بتصرف-

بواسطته عن رؤيته الخاصة .إن عودة الشاعر لمثل هذه القصص لا يحدد بالضرورة أي مذهب أو انتماء عقادي له، وإنّما أراد بهذا التناص أن يستلهم الحادثة الدينية من خلال شخصية سيدنا نوح ليسقطها على ممدوحه النعمان بن المنذر بغية إثراء الموقف وتكثيف المعنى، وهكذا يتيح استلهام النابغة لهذه القصة الدينية واستطراده إلى ذكر وفاء نوح عليه السلام متكئا فنيًا يهيئ لمشهده الاستطرادي ولقصيدته إمكانية «توّهج أداء وزخم عطاء، وقوة إيحاء، حين تعبر عن الحدث الماضي وتسقط إشعاعاتها عن الحدث الآني، فيمتزج الحدثان معا في إطار واحد من التكثيف والإيحاء»[1].

هذا الأسلوب في الاستطراد هو الذي من شأنه أن يتيح للشاعر فرصة تقليص فجوة العداوة والخلاف بينه وبين النعمان بن المنذر لعله يعفو ويصفح عنه. يقول النابغة في مقطوعة استطرادية من أربعة أبيات، وردت في قصيدة يمدح فيها النعمان ويعتذر إليه[2]:

أَغَيْرَكَ معقلًا أَبْغِي وحِصْنًا فَأَعْيَتْنِي المعَاقِلُ والحُصُونُ
فَجِئْتُكَ عَارِيًا خَلَقًا ثِيَابِي على خَوْفٍ تُظَنُّ بي الظُّنُونُ
يخُبّ بي الكُميتُ قليل وفرٍ أذَكَّر بالأمورِ وأَسْتَعِينُ
فَأَلْفيتُ الأَمَانَةَ لم تَخُنْهَا وكَذَلِكَ كان نوحٌ لا يخُونُ

وظف الشاعر في هذه المقطوعة قصة سيدنا نوح في إشارة سريعة خاطفة يتبدى التناص فيها من استحضار شخصية نوح عليه السلام من خلال الإسم، فعن طريق الإشارة إلى التركيب (كان نوح لا يخون) تتأكد الإحالة في المشهد نحو الماضي ويتخصص الماضي وتتجدد مرجعيته الشعرية من خلال اسم العلم (نوح). ليصبح النعمان بن المنذر –عند النابغة– شبيها بـ(نوح) النبي في وفائه لعهد ربه وعدم إخراجه للمؤمنين من ديارهم نزولا عند رغبة الكفار الذين كان جزاؤهم

[1]– عصام شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص 18.
[2]– النابغة الذبياني : الديوان، ص 222.

في النهاية عذابًا أليمًا، وكذلك كان النعمان صاحب وفاء ومروءة حين التزم بالعهد الذي أعطاه للنابغة وهو المغفرة والصفح عنه.

فالنعمان كان وفيًا بالعهد، ولم يجد الشاعر شخصًا من البشر العاديين يشاركه في هذه الصفة لذلك شبهه بالنبي نوح، ليجعل ممدوحه، مرة أخرى، يرتقي إلى مصاف الأنبياء، ومن أجل ذلك تكبد النابغة مشقة الإرتحال بين جوانب اللغة بحثًا عن الكلمات والدلالات فشكلت اللغة عنده «عنصراً مميزاً، ذا أثر، من خلال عملية التناص، وأسهمت إسهاماً ملحوظًا في مجال الإبداع الدلالي والمضموني في رسم الصورة الحقيقية للمعنى»[1].

والحقيقة أننا لسنا بحاجة إلى تقديم دليل لبيان قدرة النابغة الفائقة على الإبداع، وشعره له مكانته ومزيته الخاصة بين سائر الشعر العربي، حيث كانت له ثقافة واسعة تنم عن اهتمامه بأخبار الأمم السابقة وقصص السابقين، ووفقًا لهذا البعد الثقافي الذي يحمله الشاعر «يظهر دور التناص في إنتاجية المعنى وتكثيف الدلالة في النص الأدبي عامة والشعري خاصة»[2].

هذا ما جعله «يضطلع بدور مهم، إذ يدفع النص الشعري بالتعالق مع سياق النص الغائب إلى الأمام الآني والمستقبلي المستشرف تفعيلاً لدور القراءة، وإسهاماً في إنتاجية المزيد من المعاني والكثير من الاستدعاءات التي تثمر، وتمتلك خاصية الإخصاب في النص الحاضر»[3].

وهذا ما يدعونا إلى القول إن مختلف الصور الرمزية التي انتقاها النابغة الذبياني وهي تشبيه الممدوح النعمان بن المنذر تارة بالنبي سليمان، وتارة أخرى بالنبي نوح. وإن كان فيها مبالغة كبيرة إلا أن هذا الأسلوب في الاستطراد كان مبررًا عند الشاعر لأنه في موقف يحتاج فيه إلى كل معنى سائغ في نقل أحاسيسه ومشاعره وخوفه من النعمان من جهة، كما يسهم من جهة أخرى

[1]- إبراهيم محمد الدهون: التناص في شعر أبي العلاء المعري، ص 68.

[2]- المرجع نفسه، ص 70.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

في إبـــراز فضائل ممدوحه وصفـــاته مثل:(الجود/ العدل/ القوة/ الجبروت/ السلطان/ الوفاء /العظمة ... إلخ).

2. التناص مع القصص الشعبي في المشهد الاستطرادي عند النابغة:

أ. قصة زرقاء اليمامة:

استلهم النابغة الذبياني في أحد مشاهده الاستطرادية صورة من قصة توارثها العرب حتى أصبحت من مشهور أمثالهم وهي: قصة زرقاء اليمامة التي يضرب بها المثل في بعد النظر فيقال: «أبصر من زرقاء اليمامة». وردت هذه القصة في معلقة النابغة التي يمدح فيها النعمان بن المنذر ويعتذر إليه ممَّا بلغه عنه فيما وشي به بنو قُريـع في أمر المتجردة، وقد استطرد الشاعر إلى قصة زرقاء اليمامة في مشهد من خمسة أبيات جاء فيه[1]:

احْكُمْ كَحكْمِ فتاةِ الحَيِّ إذْ نَظَرَتْ إلـى حَمـامٍ شِـــرَاعٍ وَارِدِ الثَّمَدِ*
يَحفُّهُ جانبَا نيقٍ وتُتْبِعُهُ مِثلَ الزُّجاجَةِ لم تَكْحلْ من الرَّمَدِ
قالتْ: ألا لَيْتَما هذا الحَمامُ لنا إلى حَمامَتِنا ونِصفُهُ فَقَدِ
فَحسَّبُوهُ فألْفَوْهُ كما حَسَبَتْ تِسعًا وتِسعينَ لم تَنقُصْ ولم تَزِدِ
فَكمَّلتْ مائةً فيها حَمامتُها وأسْرَعتْ حِسْبةً في ذلكَ العَدَدِ

وقد أشار بعض النقاد إلى أنّ هذا المقطع لا علاقة له بموضوع القصيدة واستغربوا أن يهبط النابغة في أسلوب القول إلى هذه الدرجة حيث جاءت هذه المقطوعة بأسلوب فيه الكثير من الضعف والتكلف مما جعلهم يقرون أنها أبيات منحولة[2].

ولكن هذا الأسلوب من التعبير قد اعتمده النابغة في العديد من قصائده الشعرية – حيث استطرد إلى مشاهد عاد فيها إلى القصص الديني (كقصتي النبي سليمان ونوح عليهما السلام).

---

[1] النابغة الذبياني : الديوان، ص 23، 25.

* الثّمد: الماء القليل– الشّراع: القاصدة الماء– يحفّه جانبا نيق: أي يحيط به من جانبيه– النّيق: الجبل– وتتبعه مثل الزجاجة: أي عينيها صافية كصفاء الزجاجة– لم تكحل من الرمد أي لم يصبها رمد فتكحل.

[2]– محمد زكي العشماوي: النابغة الذبياني، ص 78– بتصرف–

كما نلمس له مثالا مشابها حيث استلهم في إحدى قصائده قصة الحية ذات الصفا والرجل مما يوحي أن الشاعر كان شغوفًا بهذا الضرب من النسج والتعبير من باب الحكمة وضرب المثل.

وفي مشهده الاستطرادي استند النابغة على مرجعية مستمدة من القصص الشعبي، وهي قصة زرقاء اليمامة، وقد حكي عن أبي عبيدة «أن زرقاء اليمامة، كانت من بقية طسْم وجديس، وكانت ترى على مسيرة ثلاثة أيام، وكانت لها قطاة، ومرَّ بها سرب من قطا بين جبلين، فقالت ليت هذا الحمام لنا، ونصفه إلى حمامتنا فيتم لنا مائة، فنظر فإذا هي كما قالت، وأرادت بالحمام القطا وكان تسعًا وتسعين، يقال أنها وقعت في شبكة الصائد فأخذها فعرف عددها»[1].

وقال محمد بن حبيب: «هي امرأة من جديس، يعني زرقاء، وكانت تبصر الشيء على مسيرة ثلاثة أيام، فلما قتلت جديس طسما ، خرج رجل من طسْم إلى حسّان بن تُبَّع فاستجاشه ورغّبه في الغنائم، فجهَّز إليهم جيشًا. فلما صاروا من جوّ على مسيرة ثلاث ليالٍ، صعدت الزرقاء فنظرت إلى الجيش، وقد أمروا أن يحمل كل رجل منهم شجرة يستتر بها ليلبّسوا عليها، فقالت يا قوم قد أتتكم الشجر، أو أتتكم حمير، فلم يصدّقوها، وقالت على مثال رجز:

أقســم باللّه لقد دبّ الشــجر أو حِمير قد اخـذت شيــئا يجر

فلم يصدقوها، فقالت: أحلف بالله لقد أرى رجلاً، ينهسُ كتفًا أو يخصِفُ النعل. فلم يصدقوها، ولم يستعدوا حتى صبّحهم حسان فاجتاحهم، فأخذ زرقاء اليمامة، فشقّ عينيها فإذا فيهما عروق سود من الإثمد، وكانت أول من اكتحل بالإثمد من العرب»[2].ولذلك قالت العرب في أمثالها: «أبصر من زرقاء اليمامة»[3]. وهو يضرب لمن يتسم ببعد النظر ونفاذ البصيرة في لحظة اشتداد الخطوب.

---

[1]- النابغة الذبياني : الديوان، ص 23.

[2]- الميداني مجمع الأمثال: حققه وفصّله وضبط غرائبه، وعلق على حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، صيدا ،1992 ، ص 144.

[3]- المرجع نفسه، ص 144.

اعتمد الشاعر التنـــاص في المشهد الذي استطرد إليه في هذه القصة، التي استعارها من القصص الشعبي ليوجـــه خطابًا للنعمان بن المنذر يخضه فيه أن يحذو حذو زرقاء اليمامـــة/ فتاة الحي في الحكم «وهذا الخطاب المباشر الماثل في لفظة (احكم) يشير إلى كلام مضمر ومسكوت عنه، فاجأنا الشاعر به بشكل مختزل قبل أن يحوّل نظر المتلقي إلى قصة زرقاء اليمامة»[1].

وقوله: احْكُم بضم همزة الوصل المتلوة بساكن بعده ضم يريد كن حكيمًا، كفتاة الحي وهي زرقاء اليمامة ولاتخطئ في أمري .كما يدعوه إلى أن يكون ثاقب النظرة إلى الأمور راجح العقل حكيمًا متأنيًا في التفكير حتى تكون النتائج إيجابية ولذلك قال[2]:

احْكُمْ كَحكْمِ فَتَاةِ الحَيِّ إذْ نَظَرَتْ إلـــى حَـــمـامِ شِـــرَاعٍ وَارِدِ الثَّمَـدِ

هنا تبرز فاعلية التناص الذي لم يؤد دوره على المستوى الدلالي فحسب، بل يمكن أن نسلم أيضًا بأن الشاعر وظّف ثقافة التناص توظيفًا جماليًا أبرزته جمالية الألفاظ بل نقول جمالية اللغة بصفة عامة، حيث برزت قدرة الشاعر الغنية الواعية من خلال محاولة عقد صلة الشبه بين مشبهين مختلفين:

- **الصورة الأولى**: صورة المشبه التي جاءت دلالتها مختزنة في فعل الأمر (احكم) الذي يحيل على سلطة النعمان الحاكم .
- **الصورة الثانية**: صورة المشبه به التي تحيل عليها صيغة (حكم فتاة الحي). والشاعر يرى أن حكم (المشبه به) وهي زرقاء اليمامة: (التبّصر، النظرة الثاقبة، نفاذ الرؤية). وهي صفات يتمناها في النعمان بن المنذر.

كأن النابغة قد أراد من خلال استلهامه لقصة زرقاء اليمامة أن يقول للنعمان أنت في موضع يجب أن تكون فيه ذو نظرة ثاقبة للأمور، كما يجب عليك الإحتكام إلى التفكير المتأني الحكيم.

[1]- يوسف عليمان: النسق الثقافي، قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم، عالم الكتب الحديث، 2009، ص39.

[2]- النابغة الذبياني : الديوان، ص 23.

هكذا تمكن الشاعر من خلال التناص مع هذه القصة من تحريك مشاعر المتلقي وانفعالاته، بعد أن أضفى على مشهده الاستطرادي صورة تخييلية أضاف إليها الكثير من مشاعره وأحاسيسه ووجدانه بما يتناسب وطبيعة الرؤية التي يمثلها أو يطرحها.

ب. قصة الحية والأخوين:

إضافة إلى قصة زرقاء اليمامة استلهم النابغة الذبياني في أحد نصوصه الشعرية قصة متوارثة عن تاريخ العرب وأخبارهم وهي قصة (الحية ذات الصفا والرجل)، وهي قصة تدخل كذلك في باب ضرب المثل. وقد سرد الشاعر تفاصيل هذه القصة في مشهد استطرادي من اثني عشر بيتًا ليعاتب بني مرّة الذين تحالفوا عليه وعلى قومه، وليحذرهم الغدر به، كما غدر حليف الحية يقـــول[1]:

وإنِّي لأَلْقَى من ذَوِي الضِّغْنِ منهمُ ... وما أَصْبَحَتْ تَشْكُو من الوَجدِ ساهرَهْ
كما لَقِيَتْ ذاتُ الصَّفَا من حَلِيفِهَا ... وما انْفَكَّتِ الأَمْثَـالُ في النّاس سَائِرَهْ
فقالت له: أَدْعُـوكَ، للعَقْلِ، وَافِياً ... ولا تَغْشيَـنِّي منك بالظّـُلْمِ بَـادِرَه
فَواثَقَـهَا باللَّهِ حيـنَ تراضَيـَا ... فكـانَتْ تَديهِ الـمَالَ غِبًّـا وظَـاهِرَهْ
فلمّـا تَـوَفَّى العَـقلَ إلاّ أقَـلَّهُ ... وجـارَتْ به نَفْـسٌ عن الحـقِّ جَـائِرَهْ
تَـذَكّرَ أنّ يَجعَلُ اللَّهُ جُـنّةً ... فيُصبِـحَ ذا مـالٍ ويَقـتُلَ واتِـرَهْ
فلمّا رأى أنْ ثَمَّرَ اللَّهُ مالَهُ ... وأثَّـلَ موجـوداً وسَدَّ مَفَـاقِرَهْ
وأكَبَّ على فَـأْسٍ يُجِدُّ غُـرابَهَـا ... مُـذَكَّرَةٍ منَ المعَـاوِلِ بَـاتِرَهْ
فقـامَ لها مِنْ فوقِ جُحْرٍ مُشَـيَّدٍ ... ليَقْتُلَـهَا أو تُخْطِىءَ الكَفَّ بَـادِرَهْ
فلـمّا وقـاها اللَّهُ ضَرْبَـةَ فأسِهِ ... وللبِـرِّ عَينٌ لا تُغَمِّضُ نَـاظِرَهْ
فقـالَ: تَعـالَي نَجعَلِ اللَّهَ بَيْنَنا ... على ما لنَا أو تُنْجِزِي ليَ آخِرَهْ
فقـالتْ: يَمين اللَّهِ أفـعَلُ إنّني ... رأيتُكَ مَسْحـوراً يـمينُكَ فَـاجِرَهْ
أبَى ليَ قَبرٌ، لا يـزالُ مُقـابلى ... وضَرْبـةُ فـأسٍ فوقَ رأسِيَ فَـاقِرَهْ

[1]– المصدر السابق، ص 154، 156.

يتجلى التناص في هذا المشهد من خلال استحضار النابغة لقصة الحية ذات الصفا والرجل وهي شبيهة بقصة فتاة الحي التي عرضنا لها سابقًا، ويرجع استطراد الشاعر إلى مثل هذه القصص للتعبير عن وجهة نظره إزاء الحياة والظروف المحيطة به عامة، فزرقاء اليمامة تمثل نفاذ البصيرة، كما أن ذات الصفا تمثل الحذر والحيطة والنقمة بعد الوفاء.

وإن كان يظهر أن النابغة –كما يرى إيليا – قد حاول من خلال نصوصه الشعرية أنّ يرتد إلى نفسه ويتجول في حدود واقعه ولا ينزع منه إلى حدود العالم الشاسع[1]، إلاّ أن اعتماده على هذه الأمثلة واستلهامه لمثل هذه القصص في نسج مشاهده الاستطرادية يوحي بأنه أراد من خلال هذا التناص أنّ يعبر عن وجهة نظره في الحياة، وأنّ يعبر عن حقائق عامة، إذ أن قصة زرقاء اليمامة هي قصة ايجابية نستطلع منها أمثولة في توقع الحوادث وتقديرها. وكذلك الأمر في قصة ذات الصفا فإنها مثل حكميٌّ تتلخص منه أمثولة تثير الجدوى للتصرف الإنساني[2].

وتجدر الإشارة أنّ النابغة كان على وعي كبير في استحضاره هذه القصة وسردها بكل تفاصيلها، وإن كان البعض من الدارسين وعلى رأسهم زكي العشماوي يشير إلى عكس ذلك حيث يقر أنّ النابغة لم يكن موفقًا في استحضار مثل هذه القصص لأن ذلك يشوّه الصورة العامة للقصيدة ويمزق وحدتها، وكان يكفيه أن يشير إلى المثل بدلاً من الاستطراد الطويل في شرح الحكاية وجزئياتها[3]. إلا أن الشاعر قد ألح على هذا الاستطراد وسرد تفاصيل القصة كاملة، لأنه أراد التعبير عن معاني ودلالات تبين مدى معاناته من قومه خاصة بني مرة الذين تحالفوا عليه، فمثّل حاله وحالهم بالحية التي تحالفت مع الرجل الذي قتلت أخاه، بأن لا يتعرض لها بضر مقابل أن تدعه في الوادي الذي كانت تسكنه. وتهبه كل يوم دينارا فلما كثر ماله تذكر أخاه وأراد الإنتقام من الحية التي وجدت في هذا الصنيع غدر وخيانة.

[1]– إيليا حاوي : النابغة الذبياني، سياسته وفنه ونفسيته، ص 226– بتصرف–

[2]– المرجع نفسه، ص226– بتصرف–

[3]– محمد زكي العشماوي: النابغة الذبياني، ص 78، 79– بتصرف–

تمكن النابغة الذبياني بفضل التناص من تحريك مشاعر المتلقي وانفعالاته حين لجأ إلى الحكمة وضرب المثل ليؤكد على رفضه لبعض المظاهر والقيم اللاأخلاقية التي كانت سائدة في المجتمع الجاهلي، كالغدر والخيانة، ولذلك جاءت أبيات المشهد الاستطرادي في سرد القصة تنضح بالألم واليأس واللوم وهذا ما أعلنت عنه افتتاحية المشهد. في قولـــه[1]:

وإني لأَلْقَى من ذوي الضِّغْنِ منهمُ وما أصبحتْ تَشكو من الوَجدِ سَاهِرَهْ
كما لَقِيَتْ ذاتُ الصَّفَا من حَليفِهَا وما انْفَكَّتِ الأَمْثَالُ في النَّاسِ سَائِرَهْ

فقوله (وإني لأَلْقَى من ذوي الضِّغْنِ): يعني الحقد والعداوة. والصفا: الحجارة، والحليف: المعاقد. وذات الصفا: هي الحية التي تتحدث عنها العرب وتذكرها في أشعارها[2].

يلوم النابغة في هاتين البيتين أولئك الذين تحالفوا ضده وقومه، ولم يحفظوا صنيعه معهم ولذلك أطلق هذه الأبيات «زفرة حارة مستعيرًا مثلا خياليًا مشهورا لدى العرب في عدم الوفاء وفي الغدر والخديعة يصور به حال قومه، هؤلاء الذين تنكروا له وعادوه من غير جريرة اقترفها»[3].

هذا ما يجعلنا نقر بأنّ هذا الاستدعاء جاء مواتيًا للموقف الشعري، فعودة الشاعر إلى القصص الشعبية الخرافية، وسرد تفاصيلها في مشاهد استطرادية كانت من أكثر التقنيات فعالية في نصوصه الشعرية وهذا ما جعل «لآلية الاستدعاء أهمية خاصة ودور دلالي داخل السياق، ومن هنا يكون التناص عنصراً فاعلاً في البنية الشعرية، لأنه يقوم بتوليد الإشارات المتباينة داخل النص الشعري، مما يؤدي إلى ازدياد إيحاء النص، وفقًا لتأويل المتلقي وقدرة المبدع وغايته»[4].لهذا يمكننا القول أن الشاعر قد نجح في توظيف القصص الشعبي بما يتلاءم وسياق النص الذي شرع عوالمه على آفاق ممتدة أغنت فضاء قصائده وعالمه الشعري بأكمله، فجاءت قصائده الشعرية أشبه بلوحات فنية لرسام بارع فيها من الجمالية والقدرة الشعرية ما يجعلها تحفًا رائعة.

[1]– النابغة الذبياني : الديوان، ص 154.
[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[3]– عمر الدسوقي: النابغة الذبياني، ص 164.
[4]– عصام شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص 178.

3. تجليات المملح الأسطوري في المشهد الاستطرادي عند النابغة الذبياني:

- الأسطورة والشعر:

الشعر هو نتاج ثقافي نابع من ذاكرة الشعوب وعقلياتها وثقافاتها وبيئاتها. والشعر العربي القديم، بما فيه الجاهلي، لم ينشأ بمعزل عن الحياة الاجتماعية والثقافية، والتجارب الذاتية للأشخاص، بل هو عمل فني يترجم ما يختلج في نفوس الأفراد من أحاسيس وعواطف ويفصح عما كانوا يؤمنون به من طقوس وشعائر ومعتقدات كما يعبر عن حياتهم وما توارثوه من معارف فنحن إذن «إزاء تراث يصدر عن عقل جماعي. لا عن تجربة شخصية ويحمل مرامي فوق ذوات الشعراء ونزاعاتهم الشخصية، فالشاعر الجاهلي لا يتصور الفن عملاً فرديًا، بل يعتبره تمثلاً لأحلام قومه ومخاوفهم وآمالهم، وديوانًا لمعارفهم وتجاربهم الموروثة»[1].

وإذا قلنا أن الشعر ابن بيئته فهذا يعني أن الشعر الجاهلي قد استمد صوره الشعرية من احتكاك الشاعر بالطبيعة التي جمعت بين ثنائية القسوة واللين من جهة والحياة والموت من جهة أخرى، وفي ظلال هذه الطبيعة عاش العربي الجاهلي حيرة كبيرة أمام بعض الظواهر والأحداث التي انبهر بها وعجز عن تقديم تفسير لها. وهذا ما ساعد على توليد الأساطير، والخرافات التي حاول الجاهلي عن طريقها أن يبدد مخاوفه ويجيب عن أسئلة محيرة إزاء وجود العالم وأصل الأشياء وطبيعة الموجودات.

كانت الأسطورة في المجتمعات القديمة قصة مقدسة تحكي واقعة ما، وتحاول الإجابة عن تساؤلات الإنسان القديم الذي تعجب من كل ما يحيط به في الكون وأسرار الطبيعة الغامضة ولهذا «لجأ إلى الأسطورة لتفسير تلك الأمور الغامضة من حياته ولإشباع رغبته الباحثة عن الحقائق، مستندا إلى عالم واسع تكتنفه الخرافات والأوهام والتخيلات»[2].

---

[1]- محمد عبد الحفيظ كنون الحسني : السمات الأسطورية في الشعر الجاهلي، ص 148.

[2]- ميخائيل مسعود: الأساطير والمعتقدات العربية قبل الإسلام، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص25.

والأسطورة كما عرفها مرسيا إلياد (Mercea Eliade) هي تلك التي تروي «تاريخا مقدسًا، تروي حدثاً جرى في الزمن البدائي، الزمن الخيالي، هو زمن البدايات، بعبارة أخرى تحكي لنا الأسطورة كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود بفضل مآثر اجترحتها الكائنات العليا، لا فرق بين أن تكون هذه الحقيقة كلية كالكون (COSMOS) مثلا أو جزئية كأن تكون جزيرة أو نوعًا من النبات، أو مسلكًا يسلكه الإنسان ... إذن هي دائما سر لحكاية خلق، يحكي لنا كيف كان إنتاج شيء ما، كيف بدأ وجوده، لا تتحدث الأسطورة إلا عما قد حدث فعلاً .... تعتبر الأسطورة تاريخًا مقدسًا وبالتالي تاريخًا حقيقيًا، لأنها ترجع دائما إلى حقائق»[1].

ارتبط العربي الجاهلي ارتباطًا شديدًا بالأساطير حين آمن بوجود قوى خفية تحركها قوى الطبيعة كالكواكب والحيوان، وجعلها رموزا لقيمه وطقوسًا عقائدية في حياته وصوراً لذهنيته، وهذا يعني أن الثقافات العربية القديمة لا تخلو من الأساطير والخلفيات التي ترجع إلى الفكر الأسطوري ولما كانت الأسطورة وليدة الانفتاح الثقافي على عوالم وحضارات مختلفة، وكان الشعر كذلك أيضا ينبثق مما اختزن في ذاكرة الشاعر من ثقافات هي بمثابة الإرث الحضاري الذي ينطلق منه في عملية تصويره للموجودات، فقد كانت الصلة وثيقة بينهما، بل إن هناك من اعتبر الأسطورة منبعا أساسيا في توليد الشعر، وفي هذا الصدد يؤكد فراس السواح أنّ «الشعر هو السليل المباشر للأسطورة وابنها الشرعي، وقد شق لنفسه طريقًا مستقلاً بعد أنْ أتقن عنها ذلك التناوب بين التصريح والتلميح وبين الدلالة والإشارة ... »[2].

هكذا يبني الشاعر خطابه الشعري مستعيرا من الأسطورة أهم مميزاتها، وقد ارتبط الشعر العربي بالعديد من الخلفيات الأسطورية وتغدى منها فسمح ذلك للشاعر بتجاوز الظاهر إلى الخوارق والمعجزات، فسما بالموجودات كصورة المرأة وصورة الذات والقبيلة، وأكسب الطبيعة روحا

[1]– مرسيا الياد: مظاهر الأسطورة، ترجمة نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، ط1، 1991، ص 10.

[2]– فراس السواح : الأسطورة والمعنى – دراسات في الميثيولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين، دمشق سوريا، ط2، 2001 ، ص 22.

وحياة وألّه الكواكب وقدس الأوثان وأخضع الطبيعة وظواهر الكون لذلك لا غرابة أن نجد لكل شيء في الشعر الجاهلي خلفية أسطورية*، ألهمت عقول الشعراء خيالاً خصباً ثريا، له القدرة على أنْ يسبح في دروب الإبداع والفن، وأن يخلق صورًا شعرية تفتح الشعر على دلالات متعددة، ولهذا ننفي فكرة أن الشعر العربي يتميز بالسطحية والإفتقار إلى الشعور العميق وإلى تقصي أعماق التجربة الإنسانية.

إن القارئ لدواوين شعراء العصر الجاهلي يعثر في ثناياها على ملامح وإشارات إلى معالم الكون الأسطوري عند العرب، فمن الشعراء من استلهم قصصًا كاملة يرويها بكل تفاصيلها ومنهم من اختار صوراً ولوحات ذات دلالات أسطورية، ولمحات عن طقوس واعتقادات قديمة مثل قصص الحيوان الوحشي وصور المرأة ودلالاتها الرمزية. حيث لجأ الشعراء إلى تصوير مشاهد ونسج قصص تختزن في داخلها مواقف واعتقادات قديمة، كما تحيل على معارف الشاعر وتجاربه وخبراته.

والمتصفح لديوان النابغة الذبياني والواقف عنده قصائده يجد في الكثير منها مشاهد لصور حيوان الوحش التي استطرد إليها الشاعر في معرض تشبيه الناقة بحيوان من حيوانات الصحراء مثال الثور الوحشي أو الحمار الوحشي ... وقد جاءت هذه المشاهد الاستطرادية حاملة في جنباتها تصورات ومعتقدات تحيل على أساطير قديمة كما تشير إلى دلائل خاصة ورموز معينة.

* مثال ربطهم رحلة الضغائن في الشعر الجاهلي برحلة الشمس في الأفق، أو بملحمة جلجامش في البحث عن الخلود، وربط الوقوف على الإطلال والبكاء عليها ببعض الرموز الدينية الوثنية والمسيحية، أو اعتبار رحلة الشاعر بحثا عن فردوس مفقود. أنظر محمد علي السلايمي: الأسطوري في شعر المتنبي، الدار التونسية للكتاب، ط1، 2013، ص22.

1. التجلي الأسطوري في صور حيوان الوحش عند النابغة:

- صورة الثور الوحشي مصارع الأقدار:

تكررت صورة الثور الوحشي في شعر النابغة الذبياني في أربعة مشاهد استطرادية*، حين عمد الشاعر إلى تشبيه ناقته بهذا الحيوان القوي الصلب. فبدأ لوحته بالحديث عن الناقة وسرعتها وقوتها ولكن سرعان ما يتركها ويستطرد إلى الحديث عن المشبه به الثور الوحشي ثم يصفه وصفًا مسهبًا مبتدئًا بحالته النفسية ثم الجسدية، فهو قلق متوجس لا يهنأ ولا يطمئن لكثرة ما تعرض له من هجمات الأعداء، وهو كثير التجوال، وحيدًا (أفردت عنه حلائله) وهي الصورة النفسية التي آثر الشعراء ومن بينهم النابغة رسمها للثور الوحشي، أما مظهره الجسدي، فهو أبيض الظهر أسود الرقبة والصدر في قوائمه خطوط سوداء مثل (الوشم بالقار) يقول النابغة[1]:

كَأَنَّمَا الرَّحْـلُ منها فَوْقَ ذي جُدَدٍ ذَبِّ الرِّيـادِ إلى الأَشْـبَاحِ نَظَّـارِ
مُطَـرَّدٍ أفْـرِدَتْ عنه حَـلائِلُهُ مِنْ وَحْشِ خُبَّةَ أو مِنْ وَحْشِ تِعْشَارِ
مُجَرَّسٍ، وَحِدٌ، جَوْنٌ، أَطَـاعَ له نَبَـاتُ غَيْثٍ من الوَسْمي مِبْكَـارِ
سَـرَاتُـه ما خَلَا حُدَّاتِـهِ لَهَقٌ وبالقَـوَائِمِ مثلُ الوَسْمِ بالقَـارِ
بَـاتَتْ له لَيْلَةٌ شَهْبَـاءُ تَسْفَعُهُ منها بِحَـاصِبِ شَفّـانٍ وأَمْطَارِ
وبَـاتَ ضَيْفًا لأَرْطَـاةٍ وأَلْجَـأَه مع الظُّـلَامِ إليها وَابِـلٌ سَـارِي
حَتَّى إذا ما انْجَلَتْ ظَلْمَـاءُ ليلتِهِ وأَسْفَرَ الصُّبْحُ عنه أيَّ إِسْفَـارِ
أَهْوَى له قَـانِصٌ يَسْعَى بِأَكْـلُبِه عَـارِي الأشـاجع من قُنَّاصِ أَتْمَارِ
مُحَـالِفُ الصَّيْدِ تَبَّـاعٌ لَهُ لَحِمٌ ما إن عليه ثِيَـابٌ غَيْرُ أَطْـمَارِ
يَسْعَى بِغُضْفٍ بَرَاهَا –فهي طَاوِيَةٌ– طُولُ ارْتِـحَالٍ بها منه وتَسْيَـارِ
حتى إذا الثَّوْرُ بعد النَّفْرِ أَمْكَنَهُ أَشْلَى، وأَرْسَلَ عَشْرًا كُلُّها ضَارِي
فَكَرَّ مَحْمِيَّةً من أن يَفِرّ كمـا كَرَّ المحَـامِي حِفَاظـاً خَشْيَةَ العَـارِ
فَشَكَّ بالرمحِ منها صَدْرَ أَوَّلِـهَا شَكَّ المشَاعِب أَعْشَـاراً بأَعْشَـارِ

* النابغة الذبياني الديوان: (المشهد الأول ص16- المشهد الثاني، ص203- المشهد الثالث، ص65- المشهد الرابع، ص215).

[1]- المصدر نفسه، ص 203، 204.

ثم انْثَنَى بَعْدُ للثاني فَأَقْصَدَه بِذَاتِ فَرْغٍ بَعِيدِ القَعْرِ نعَّارِ*
وأثبتَ الثَالِثَ البَاقِي بِنَافِذَةٍ من بَاسِلٍ عَالِمٍ بالطَّعْنِ كَرَّارِ
وظَلَّ في سبعة منها لَحِقْنَ به يَكُرّ بالرَّوقِ فيها كرّ إِسْوَارِ
حتى إذا مَا قَضىَ منها لُبَانَتَهُ وعَاثَ فيها بِإِقْبَالٍ وإِدْبَارِ
انْقَضَّ كالكوكب الدّري مُنْصَلتاً يَهْوِي ويَخْلِطُ تَقْرِيباً بِإِحْضَارِ

وحتى يكمل الشاعر مشهده لم يغفل أن يقدم للمتلقي صورة عن الطبيعة التي تتحول إلى مظهر من مظاهر العنف، فتمارس عناصرها تخويفًا على نفسية الثور لما يصيبها من تغيير سريع تتقلب فيه الأحوال، فيزداد هبوب الرياح الباردة، والمطر المنهمر، والبرد القارس مما يدفع بالثور إلى الإحتماء بأكتاف شجرة الأرطى.

يأخذ الشاعر بعد ذلك في تطوير الصورة عند طلوع النهار وبروز الشمس، وهو الوقت الذي يخرج فيه الثور، ولكن سرعان ما يفاجأ بمشكلة جديدة، حيث يبرز له الصياد بكلابه المدربة على الصيد، وما إن ترى هذه الكلاب الثور حتى تدخل معه في صراع دامي فيواجهها بشجاعة كبيرة، فيصرع الأول منها ثم الثاني، والثالث بطعنة لا نجاة منها لتنتهي القصة بانتصار الثور.

والشيء المرجح أن النابغة وغيره من الشعراء الجاهليين لم ينسجوا خيوط قصة الثور الوحشي منطلقين من العدم ،بل إنهم قد اعتمدوا في ذلك على الإرث الأسطوري القديم فهي قصة في معانيها ورموزها لا تخلوا من سمات التخييل الأسطوري، تعود إلى معتقدات دينية قديمة ضاعت تفاصيلها، وهي في الوقت نفسه لا تخلو من معرفة الشاعر ونظرته إزاء الكون والحياة عامة. وفي هذا الصدد يشير عبد الجبار المطلبي إلى أن قصة الثور الوحشي هي «تطور لترانيم أو ملامح أو تفوهات دينية قديمة تتصل بقداسة الثور وما كان يرمز إليه من الخصب والمطر والإتحاد بالصيد، ولكنها لم تعد تحمل مغزى دينيًا، بل انتهت إلى الشعراء الجاهليين المعروفين تقاليد أدبية

* فرغ الطعنة:: مصبّها من فرغ الدلو، وهو مصبّه- نعّار: سائل، نعر الجرح ينعر نعرانا ونعرا. ويروى نغار: أي واسع- أثبته: طعنه في موضعه- نافذة: طعنة- باسل: شديد- عالم بالطعن: حاذق به- كرار: يعني يكر- الإسوار: الكبير من الفرس.

وإن لم تخل من إشارات وسمات هي بقايا قدسية انقرضت يستطيع الملم بأصولها فهمها والنفاذ إلى إيماءاتها ومراميها»[1].

- **سمات التخييل الأسطوري في صورة الثور الوحشي:**

تجدر الإشارة إلي أن النابغة الذبياني لم يقحم قصة الثور الوحشي في نصه الشعري لمجرد سرد أحداث تاريخية لا قيمة لها، بل إنها تهدف إلى مقصدية معينة وتحمل طقوساً أسطورية وملامح نصية ذات أبعاد دينية ووجدانية، أراد الشاعر من خلالها تصوير معاناة الإنسان والحيوان أمام سلطة الدهر والحياة المحكومة بثنائية (الخير/ الشر) و (الحياة/ الموت).

إنّ الرمز عند النابغة ينبع من إيحاء تشبيه ناقته بالثور، والثور رمز يحمل زخمًا دلاليًا وتاريخيًا كبيرًا. خاصة عندما يوضع في دائرة الصراع الدامي من أجل البقاء في مواجهة الكلاب والصائد، وتتصل هذه الممارسات ببقايا طقوس واحتفالات قديمة تؤكد على العلاقة بين الإنسان والثور. وفي هذا تشير ريتا عوض إلى أن الإنسان القديم يبجل الثور ويقدسه ويعده رمزا للخصب والمطر، ففي حضارات عديدة موغلة في القدم كان الثور يعبد ولعل السبب في ذلك أنه من أوائل الأجناس التي استخدمها الإنسان لكونه مصدراً للطعام، وحيوانًا لحمل الأثقال، بالإضافة إلى ما تمثله قوته الهائلة وإخصابه من رموز تجسد الألوهية[2]. وقد قدّس الجاهليون الثور واتخذوا منه رمزا للإله القمر، وربما يعود ذلك إلى قرنيه اللذين يشبهان الهلال في شكلهما الخارجي، ثم إنّ القمر قد ارتبط «منذ زمن مبكر بطقوس الزراعة والخصب واستنزال المطر، والثور فيه قوة الإخصاب وعليه انتشرت عبادة الثور رمزاً للخصب والمطر»[3].

وقد وردت صور الثور رمزاً للقمر في «النصوص اللحيانية والثمودية، وقد نص فيها أصحابها على تسمية القمر بالثور، كما اتخذوا له في بعض المناطق صنما على شكل عجل بيده

[1]- عبد الجبار المطلبي : مواقف في الأدب النقد، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، دار الرشيد، 1980، ص 148.

[2]- ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت،ط1، 1992، ص 295- بتصرف-

[3]- عبد الجبار المطلبي: مواقف في الأدب، النقد، ص 102.

جوهرة كانوا يعبدونه ويسجدون له ويصومون أيامًا معلومــة كل شهر ثم يأتون له بالطعام والشراب والفرح والسرور. وكان السبئيون يرمزون للقمر في كتاباتهم برأس ثور، كما كانت الثيران من أكثر الحيوانات التي يقدمونها ضحايا له»[1].

مهما يكن من اتصال وثيق بين المعتقدات الأسطورية والدينية القديمة، وبين مشهد الثور الوحشي في القصيدة الجاهلية، فإننا نؤكد أن الشعراء ومن بينهم النابغة، قد استخدموه رمزًا شعريا يكشف عن رؤاهم الخاصة إزاء الواقع والوجود، ومن هنا يمكن القول أن قصة الثور الوحشي في القصيدة الجاهلية أسطورة من صنع الشعراء، وهي أسطورة تنبئ بوعي فني لدى الشاعر، وهي تتلاقى مع الثور وهو اعتقاد ديني وأسطورة وعي بدائي، ومن ثم أضحى الوعي البدائي رافدا للوعي الفني في النصوص الشعرية[2].

وقد احتلت قصة الثور الوحشي –بما تحمله من ملامح وترانيم أسطورية– مجالاً واسعا في شعر النابغة الذبياني، اتخذها وسيلة للتعبير عن مشاعره و أحاسيسه ونقل ما يموج به مكنونه الداخلي، وصراعه النفسي والفكري في عالم تأملاته النفسية والوجودية. .فالمشهد الاستطرادي السابق في وصف الثور الوحشي انتقل إليه الشاعر بعد أنْ فرغ من الحديث عن صاحبته التي تغنى بها في بداية القصيدة وبديارها وأيامها الخوالي، يقول في مطلع القصيدة[3]:

عُوجُوا فَحَيُّوا لنُعْمٍ دِمْنَةَ الدَّارِ ماذَا تُحَيُّونَ مِنْ نُؤْيٍ وأَحْجَارِ
أَقْــوَى وأَقْفَرَ من نُعْمٍ وغَيَّرَهُ هُوجُ الرِّيَاحِ بها والتُّرْبِ مَوّارِ
وقَفْتُ فيها سَرَاةَ اليومِ أَسْأَلُها عن آلِ نُعْمٍ أُمُوناً عَبرَ أَسْفَارِ
فَاسْتَعْجَمَتْ دَارُ نُعْمٍ ما تُكَلِّمُنَا والدَّارُ لو كَلَّمَتْنَا ذاتُ أَخْــبَارِ

[1]– إبراهيم عبد الرحمن: التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، فصول، مج1، ج3 ، أفريل 1982، ص 131.

[2]– محمد العشيري : الشعر سردًا، دراسة في نص المفضليات، المؤسسة العربية لدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2014، ص135.

[3]– النابغة الذبياني: الديوان، ص 202.

إنّ ارتحال (نعم) ومغادرتها الديار أشعل النار في صدر الشاعر فركب ناقته، واندفع يبحث في القفار، لعله يفاجأ بلقائها مرة أخرى، وكلما كانت الناقة أصلب وأقوى وأسرع كان ذلك أدل على الرغبة في المواصلة والتنقل رجاء العثور على آثار ركابها، وهذا ما يؤكد لنا أن انتقال الشاعر من الحديث عن المحبوبة إلى وصف الناقة ثم تشبيهها بالثور الوحشي والاستطراد في وصف هذا الثور، لم يكن انتقالا واهيا مفاجئا لارابط له ولا داعي يدعو إليه، بل كانت هذه القصة متكأ فنيًا اعتمده الشاعر للتعبير عن أحاسيسه ومشاعره، فالثور هو رمز للشاعر في رحلته وتجواله بحثًا عن آثار المحبوبة وما يواجهه الثور من مخاطر الصياد والكلاب هي مخاطر تواجه الشاعر ذاته وهو على استعداد للمواجهة وتجشّم الصعاب من أجل الوصول إلى الهدف، وهذا يعني أن النابغة كان وفيًا لصاحبته (نعم)، وقد عجز عن البقاء في مرابع لا يطيق أن يقيم فيها وهو بعيد عن محبوبته ولذلك قرر الارتحال على ظهر الناقة، وفي هذه الرحلة اندفاع ومخاطر وأهوال وهي أخف عند الشاعر من مقاساة الهموم والبعد والفراق.

ولما كان الثور رمزاً لذات الشاعر في صراعه ومواجهته لصعوبات الحياة فقد جعله ينتصر على أعدائه، لأنه يرمز إلى انتصاره وقدرته على المقاومة لتحقيق الهدف.

هكذا كان حضور الثور الوحشي في المشهد الاستطرادي عند النابغة الذبياني مكونا بنيويا له دلالاته الرمزية والأسطورية التي اكتسبها من الجو العام للقصيدة، والحالة الشعورية التي يعبر عنها الشاعر، فهو في سياق الحديث عن حالته ونفسيته بعد ارتحال المحبوبة فالديار أصبحت خالية مقفرة، والقلب يشتعل شغفًا وحبًا لفراق هذه المحبوبة ولهذا قرر الارتحال في الصحراء ومواجهة الصعاب والمخاطر. لعل ذلك ينسيه إياها، أو ربما يلتقي بها مرة أخرى. ولهذا جعل من صورة الثور الوحشي رمزاً لذاته وصراعه اللامتناهي لصعوبة الحياة والسعي لتحقيق الانتصار.

ولعل تصوير الشاعر للثور الوحشي على هذه الشاكلة. حين استطرد إلى سرد قصته، قد أضفى على نصه الشعري سمات تخيلية نتيجة استناده على التراث الأسطوري والديني القديمين، من أجل تقديم تصوره المعرفي فيما يتعرض له الإنسان من مشاكل في حياته الواقعية.

إذا كان اتكاء الشاعر على هذه المرجعيات الثقافية والإرث الأسطوري القديم قد أغنى مشهده الاستطرادي وقصيدته الشعرية عامة على المستوى الدلالي، فإن الجانب الصياغي قد جاء محكمًا بطريقة فنية تنبئ بعبقرية الشاعر وبراعة نظمه في البنى اللفظية والتركيبية، حيث انصهرت المفردات والتراكيب اللغوية في بوتقة واحدة، وانقادت له دون عناء ويظهر هذا من خلال بعض الملامح الأسلوبية، كالتكرار الذي يظهر في بعض المفردات والصيغ والأفعال مثل لفظة (وحش) التي تكررت مرتين في قول الشاعر: (من وحش وجرة)/ (من وحش ذي قار)، كما كرر الشاعر الفعل الماضي (شك) مرتين في قوله: (فشك بالروق)/ (شك المشاعب)، وتكراره للفظ (أعشار) مرتين.

كما وظّف الشاعر الفعل (كر) وقد تكرر وجوده في المشهد الاستطرادي أربع مرات فكان محركًا وموجهًا للحدث، وقد جاء بصيغتي الماضي والمضارع في قوله (كر/ يكر).

ومما لا شك فيه أن مثل هذا الملمح الأسلوبي (التكرار) كان له دور في تعميق الرؤية وتجسيد الصورة وتأكيد الدلالة عن موقف الشاعر وعن إحساسه العميق بالمرارة والألم والمعاناة لفراق المحبوبة لذلك تكبد مشاق ومعاناة السفر، فهو يجوب الصحراء القاحلة يواجه قسوتها وصعوبتها لعل ذلك يوصله إليها. ولكي يقدم الشاعر صورة عميقة لذاته ونفسيته وما اعتراها من مخاوف حشد مجموعة من الألفاظ الدالة على القلق، الخوف، التوتر، الاضطراب، فجعل الثور الوحشي (مطّرد، مجرّس، وحد، جأب، لهق).

هكذا استطاع النابغة الذبياني أن يقيم تمازجًا ملحوظا بين الأسلوب والدلالة، ينم عن براعته في استخدام اللغة للتعبير عن مقاصده وأهدافه. وحسبنا أن نكتفي بمثال واحد أو صورة واحدة من صور الثور الوحشي في شعر النابغة الذبياني التي وردت في أربع مشاهد استطرادية في شعره، عبرت كلها عن مقصدية الشاعر وما كان يطمح إلى إيصاله إلى المتلقي أو السامع.

- **المتخيل الأسطوري في صورة الحمار الوحشي:**

تكررت صورة الحمار الوحشي* مرتين في شعر النابغة الذبياني الذي جسد صوره في مشاهد استطرادية تفتح باب الفكر وتبعث في النفس شوقًا إلى معرفة الأسرار الكامنة في بنيته الغنية التي تتفتح على آفاق وأفكار تمنحه عددا من الأبعاد المتنوعة التي تبعث في المتلقي التأمل الطويل لإتباع مساراته للكشف عن تلك الأسرار والدلالات[1].

وقد وجد النابغة الذبياني كغيره من شعراء ما قبل الإسلام في قصة الحمار الوحشي مجالاً رحبًا لاستيعاب تجاربه وأفكاره ورؤاه الخاصة، ولذلك استخدمه استخدامًا رمزيًا يعكس مقاصده وما يريد التعبير عنه يقول النابغة في مشهد استطرادي في تصوير الحمار الوحشي[2]:

كَأَنِّي شَددَتُ الرَّحْلَ حينَ تَشَذّرَتْ على قَـارِحٍ مــما تَضَمَّنَ عَاقِلُ
أقَـبَّ كعَقْدِ الأَنْدَرِيِّ مُسَحَّجٍ حُزابِيَّــةٍ قـد كَدَّمَتْهُ الَمسَاحِلُ
أَضَـرَّ بِجَرْدَاءِ النُّسَــالَةِ سَـمْحَجٍ يُقَلِّبُهَا إذْ أَعْــوَزَتْهُ الحَــلَائِــلُ
إِذَا جَاهَدَتْهُ الشَّدَّ جَـدَّ وإنْ وَنَتْ تَسَــاقَطَ لا وانٍ ولا مُتَخَاذِلُ
وإنْ هَبَطَا سَهْــلاً أَثَارَا عَجَاجَةً وإنّ عَلَـوَا حَزْناً تَشَظَّتْ جَنادِلُ

أشرنا سابقًا إلى أن حضور لوحة الثور الوحشي في الشعر الجاهلي عمومًا وفي شعر النابغة الذبياني خصوصًا، قد ارتبطت بالإرث الأسطوري والديني القديم، حيث ربطوا الثور بالقمر الذي يظهر في السماء وتشاركه النجوم فيها، فإن البعض من الدارسين وعلى رأسهم علي البطل يشير إلى أن صورة الحمار الوحشي وقصته هي ملامح من أسطورة مفقودة، تتصل بعبادة الشمس وحركتها وتصور القدماء لها[3]. ولكن هذا الأمر لا يخلع عن المشهد والقصيدة عموما طابع

* النابغة الذبياني: الديوان (المشهد الأول ص 116،-المشهد الثاني، ص 220).

[1]- حسين جمعة: مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية، ص 61- بتصرف-

[2]- النابغة الذبياني: الديوان، ص 116، 117.

[3]- علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر، ص 144- بتصرف-

الأسطورة فحتى عندما يغيب عن الأسطورة طابعها الشعائري سواء أكان هذا راجعا للاندثار والبعد عن مظاهر السلوك وشواهد المدونات، أم كان لأنّ الأسطورة تخلّقت أسطورة للحياة اليومية. أسطورة خلقها الشعراء لتحمل وعيهم، وتخلّقت في الإبداع لتمثل لاوعيهم أيضًا وما وقر في المجموع نفسه، سواء أكان هذا أم ذاك، فإنها تبقى أسطورة للحياة اليومية، تبقى استعمالاً اجتماعيًا انضاف إلى دلالتها اللغوية[1].وهذا ما يراه محمد العشيري.

على الرغم من تحيف التاريخ لمنزلة الحمار الوحشي من العقيدة القديمة –كما أشار إلى ذلك علي البطل– إلا أن« ما بقي من صورته في الشعر تكون ملامح من أسطورة مفقودة تتصل بسبب ما بالشمس وبخاصة في فترة الانقلاب من الربيع إلى الصيف أي الفترة التي ينمو فيها النبت... كما تتصل اتصالا كبيرا بالترحل والانتقال التي تقوم بها الأحياء البدوية بين مناطق الرعي وموارد الماء. وإذا قارنا عناصر صورة الحمار الوحشي بعناصر الصورة السابقة للثور، فإن بعض ملامح الأسطورة المندثرة تتضح في الذهن إلى حد لابأس به»[2]. وعليه فالمشهد الاستطرادي في رسم صورة الحمار الوحشي في القصيدة الجاهلية يحمل بمكوناته وأبعاده دالاً رمزيًا، قادرا على أن ينطق بالعديد من الدلالات في سياقات مختلفة، وتبقى المهمة للقارئ ليفك شفرات مكونات هذه المشاهد ليقرأ ما وراءها وما تنطوي عليه من أبعاد ودلالات.

نعود إلى مشهد النابغة في تصوير الحمار الوحشي، الذي وردت قصته كما أشرنا سابقًا في قصيدة يرثي بها النعمان بن الحارث بن أبي شمر الغساني، وقد استطرد الشاعر إلى هذه القصة بعد أن اتكأ عل أداة التشبيه (كأنّ) مشبهًا ناقته بالحمار في قوله: (كأني شددت الرحل على قارح) والقارح: حمار قد قرح، وقد خصّ القارح لأنه أصلب.

[1]– محمد العشيري: الشعر سردا، دراسة في نص المفضليات ، ص154 – بتصرف–

[2]– علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، ص144 .

ولعل الشاعر اختار للحمار هذه الصفة لأنه يناسب المرثي في قوته وفحولته، وما كان يفعله من خير للناس، حيث كانت له أياد بيضاء عليهم، وهذا ما عبر عنه الشاعر في قوله[1]:

وإنّ تِلادِي إنْ ذَكَرْتُ وشِكَّتِي ومُهْرِي وما ضَمَّتْ لَدَيَّ الأَنَامِلُ*

حِبَــاؤُكَ والعِيسُ العِتَاقُ كأنَّـها هِجَانُ المها تُحْدَى عليها الرَّحَائِلُ

إنّ المتأمل للمشهد الاستطرادي في تصوير النابغة للحمار الوحشي يجده خاليا من الجو الذي تشيع فيه المأساة والفاجعة، كما هو معروف في قصائد الرثاء بدليل أن الشاعر قد أغفل تصوير الصياد وسهامه التي تتربص عادة الحمر الوحشية في تصوير مثل هذه المشاهد، ولذلك جاء رثاء الشاعر للنعمان بن الحارث، متزنا خاليا من الانفعال يتسم بهدوء في العواطف والمشاعر ويتناسب مع حالته النفسية، التي نلمس فيها الحزن الذي كان مشفوعًا ببعض الذكريات التي ذكّرته بالأعمال الخيرة التي كان المرثي يقوم بها، وقد صور الحمار الوحشي وهو يقود أتنه ويتودد إليها، عكس الصورة السابقة التي رسمها للثور الوحشي وهو منفرد يقود صراعه مع الطبيعة ومع الصائد وكلابه وهاتان الصورتان لهما ارتباط بالمعتقد الأسطوري الذي يربط« الثور المنفرد بالقمر، الذي يظهر في سماء تشاركه النجوم فيها، ويربط الحمار وهو مع أسرته بالشمس التي لا يشركها في السماء شيئ عند ظهورها»[2].

يمكن القول أن قصة الاستطراد إلى تصوير الحمار الوحشي قد شكلت وسيلة فنية اعتمدها النابغة الذبياني للتعبير عن مقاصده، وإن كان حضور الحمار الوحشي في النصوص الشعرية «قد تحيّفه التاريخ فلم يكشف لنا عن صورته في الدين القديم –كما حدث بالنسبة للثور

[1]– النابغة الذبياني: الديوان، ص 119.

* التّلاد والتّالد والمتلد:ما ورث عن الآباء– الشّكة جملة السّلاح– حباؤك: أي عطاؤك وهبتك– العيس: البيض من الإبل وهي أكرمها– المها: بقر الوحش– هجان: بيض– تحدى عليها الرحائل: أي تساق والرّحائل: جمع رحالة وهي السرج.

[2]– علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، ص144 .

الوحشي- إلاّ أن الشعر يؤدي إلينا من صوره ما يشابه صورة الثور الوحشي، وإن اختلفت في تفاصيل عناصرها»[1].

أي أنّ قصة الحمار الوحشي في القصيدة الجاهلية جاءت مماثلة لصورة الثور الوحشي، وقد ارتبطت هي الأخرى باعتقادات وعبادات قديمة، ففيها إشارات دالة على رمزية هذا الحيوان فصوره ولوحاته توحي برموزه الخفية ودلالاتها المتعددة.

2. رموز المرأة ودلالاتها في المشهد الاستطرادي عند النابغة:

شكلت المرأة عالما متميزا للشاعر الجاهلي مما جعل الحديث عنها عنصرا مهمًا من عناصر القصيدة ومكوناتها، فلا نكاد نعثر على قصيدة من الشعر الجاهلي تخلو من الحديث عن المرأة حيث كانت النواة الجوهرية التي يلتقي في التعبير عن أبعادها الشعراء الجاهليون، فقد كانت الملهم الحقيقي الحاضر الغائب في خلق القصيدة ،بل وحولها تتمحور القصائد، لأن المرأة هي سر التفاعل الوشيجي بين الشاعر وبين ما يحيط به من حوله[2] .فبها وبجمالها يتغزل، وعلى أطلالها يقف ويبكي، وإليها يعتذر، وبرحيلها عن الديار تتوقف الحياة بالنسبة إليه ليحل محلها الخراب والدمار والموت.

والمتأمل لنماذج من الشعر الجاهلي في الحديث عن المرأة يقف عند أوصاف وصور ذات دلالات خاصة «وأبعاد رمزية توحي بأنها ليست أوصافا مبسطة وحيدة البعد، ولا صورًا لامرأة واقعية، وإنما هي أوصاف غنية بدلالات رمزية لها جذورها في تراث أسطوري تكتسب عمقا واتساعًا وتضيف إليه غنى وتنوعًا، فلقد درج الشعراء على اختلاف معارفهم وتباين أمزجتهم إضفاء صور مثالية على المرأة لا توحي بالحسن والجمال فحسب، بل تدل على الخصب والنماء وترمز للاحترام والتقديس حتى تغدو آلهة للحب والجمال، ومعبودة تمنح الحياة والكمال»[3].

---

[1]- علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص138.

[2]- باديس فوغالي: المكان ودلالته في الشعر العربي القديم –المعلقات نموذجًا- مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، ع1، أفريل 2002، ص 56- بتصرف-

[3]- محمد عبد الحفيظ كنون الحسني: السمات الأسطورية في الشعر الجاهلي، ص 257.

حاول الشعراء أن يصلوا بنماذجهم في تصوير المرأة إلى مستوى مثالي حتى أصبحت رمزًا لآلهة معبودة، فارتبطت بالكثير من الجذور الأسطورية والمعتقدات الوثنية من جهة، ومن جهة أخرى ارتبطت ارتباطًا قويا بالواقع الذي عاشه الشاعر في بيئته ومجتمعه.

عند دراستنا للشعر الجاهلي ووقوفنا عند صور المرأة فيه، نلاحظ أن هذه الصور تلتحم إلى حد كبير مع الأسطورة ومع الواقع في الوقت نفسه: «وقد ترك ذلك تأثيرًا على ما قدموه من صور شعرية، وقد غيرت هذه الصور من وعي المتلقي للمرأة وللمجتمع وللحياة عامة وقد تحولت صورة المرأة على يد الشاعر الجاهلي تحولاً كبيراً، فمن أسطورية مطلقة عند الشعوب القديمة، إلى بديل الأسطورة أو صورة متخيلة لا تبتعد عن الواقع في الوقت الذي ترتبط فيه بتلك الجذور الأسطورية»[1].

فقد آمن الإنسان ومنذ القديم بقداسة المرأة وهي وحدها المسؤولية عن الخصب والتناسل ولذلك وضعها في مرتبة الإله، لأنها رمز للخصوبة واستمرار الحياة«لذلك عبدت الأرض بوصفها أمًا، ورمز لها في الدين القديم بآلهات الأمهات، أي أن معنى الأمومة هو المعبود في حالة الآلهة الأرض، والآلهة المرأة ... وفكرة العذراء أم الإله فكرة صاحب الذهن الإنساني وسيطرت عليه أمدًا بعيدًا، ولأن فكرة الخصوبة –أو الأمومة– كانت هي الأساس في عبادة كهذه، كانت صورة الآلهة المرأة تبرز استعدادًا خاصًا لهذه الوظيفة»[2]. ويوكد مصطفى حسن حدّاد هذه الفكرة من جهته حيث يقر أن« المرأة من أبرز الرموز الشعرية التي عبّرت عن معاني الخصوبة والجنس، إذ تظهر المرأة مرتبطة بالسمنة، وبعطاء الطبيعة وبخصوبة الأرض، قادرة على المشاركة الجنسيّة وإمتاع الضجيع».[3]

وقد ركز مصطفى عبد الشافي الشوري في لوحة المرأة على رحلة الظعن فاعتبر أن احتفال الشاعر الجاهلي برحلة الظعن، ليس إلاّ ترديدًا فنيًا لأسطورة قديمة، فهو لا يرى ظعائن حقيقية بل

[1]– حسني عبد الجليل يوسف: عالم المرأة في الشعر الجاهلي، ص 11.

[2]– علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص 55، 56.

[3]– مصطفى حسن حدّاد: رمزية الأنثى في الشعر الجاهلي، رسالة دكتوراه مخطوط، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة القاهرة، 1996 ، ص27 .

يحتفل بمنظر الشمس ويصورها بكامل زينتها، فالمرأة هي نفسها الشمس ورحلتها رحلة عودة، بها يتجدد الأمل لدى الشاعر في استمرار الحياة[1].

هكذا كانت المرأة عنصرًا مهمًّا استرعى انتباه الشعراء وشد عواطفهم وقد ترك ذلك تأثيرا على ما قدموه من صور شعرية، وقد امتد هذا التأثير لتصبح المرأة المحرك الأساسي في العملية الإبداعية، وفي خلق القصيدة الشعرية عمومًا، فهي العنصر المهم الذي يلهم الشاعر ويزوده بالقدرة على امتلاك اللغة وتسخيرها. وقد غيرت الصور التي رسمها الشاعر الجاهلي للمرأة من وعي المتلقي لها ونظرته للمجتمع والحياة عامة.

– المرأة في المشهد الاستطرادي عند النابغة (نموذج تحليلي):

قدم النابغة الذبياني نموذجًا مطولاً في رسم صورة المرأة يمثل تطورًا في بناء الشاعر الجاهلي للنموذج الإنساني بوجه عام، ونموذج المرأة بشكل خاص يقول فيه[2]:

حَانَ الرَّحِيلُ ولم تُوَدِّعْ مَهْدَداً والصُّبْحُ والإِمْسَاءُ منها مَوْعِدِي*
في إِثْرِ غَانِيَةٍ رَمَتْكَ بِسَهْمِهَا فَأَصَابَ قَلْبَك غير أَنْ لم تُقْصِدِ
غَنِيَتْ بذلك إِذْ هُمُ لَكَ جِيرَةٌ منها بِعَطْفِ رِسَالَةٍ وتَوَدُّدِ
ولَقَدْ أَصَابَ فُؤَادَهُ مِنْ حُبِّهَا عن ظَهْرِ مِرْنَانٍ بِسَهْمٍ مُصْرِدِ
نَظَرَتْ بِمُقْلَةِ شَادِنٍ مُتَرَبِّبٍ أَحْوَى أَحَمَّ المقْلَتَيْنِ مُقَلَّدِ
والنَّظْمُ في سِلْكٍ يُزَيِّنُ نَحْرَهَا ذَهَبٌ تَوَقَّدَ كَالشِّهَابِ الموَقَدِ
صَفْرَاءُ كالسَّيْرَاءِ أُكْمِلَ خَلْقُهَا كالغُصْنِ في غُلَوَائِهِ المتَأَوِّدِ
والبَطْنُ ذو عُكَنٍ لَطِيفٌ طَيُّه والنَّحْرُ تَنْفُجُه بِثَدْيٍ مُقْعَدِ

[1]– مصطفى عبد الشافي الشوري: الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، مكتبة لبنان، ط1، 1996، ص 96– بتصرف–

[2]– النابغة الذبياني: الديوان، ص 90، 97

* الغانية: التي غنيت بجمالها المرنان: مفعال من الرّنين، وهو صوت القوس عند الرمي، المصرد: المنفذ ويقال: صرد السهم، وأصردته أنا، إذا أنفذته– الشادن من أولاد الظباء الذي قد شدن وقوى على المشي– المترب: المحبوس في البيت الحزين– الأحوى: الذي به خطتان سودوان وكذلك الظّباء– المقّلد: الذي زين بالحلي وقلائد اللؤلؤ– الأحم الأسود– النّظم في سلك: يصف أنها ذات نعمة وحلي– صفراء: يعني أنها تطلى بالزعفران، وتتطيب به– السّيراء: الحريرة الصفراء– الغلواء: ارتفاع الغصن ونماؤه– المتأّود: المتثني لطوله.

مَخْطُوطَـةُ المتْنَـيْنِ غـير مُفَاضَـةٍ رَيَّا الـرَّوَادِفِ بَضَّةُ المتَجَرِدِ
قَامَتْ تَرَاءَى بين سَجْفَيْ كَلَّةٍ كَالشَّمْسِ يَوَمَ طُلُوعِهَا بِالأَسْعُدِ
أو دُرَّة صَـدَفِيَّةٍ غَوَّاصُـها بَهِجٌ متى يَرَهَا يُهِلَّ ويَسْجُدِ
أو دُمْيَـةٍ مـن مَرْمَـرٍ مَرْفُوعَـةٍ بُنِيَتْ بِآجُرٍّ يُشَادُ وقِرْمَدِ
نَظَرَتْ إِلَيْكَ بِحَاجَةٍ لم تَقْضِهَا نَظَرَ السَّقِيم إلى وُجُوهِ العُوَّدِ
سَقَطَ النَّصِيفُ ولم تُرِدْ إِسْقَاطَه فَتَنَاوَلَتْه واتَّقَتْنَا بِاليَدِ
بِمُخَضَّبٍ رَخْصٍ كَأَنَّ بَنَانَه عَنَمٌ يَكَادُ من اللَّطَافَةِ يُعْقَدِ
تَجْلُو بِقَادِمَتَيْ حَمَامَةِ أَيْكَةٍ بَرَدًا أُسِفَّ لِثَاتُه بِالإِثْمِدِ
كَالأُقْحُوَانِ غَدَاةَ غِبِّ سَمَائِه جَفَّتْ أَعَالِيه وأَسْفَلُه نَدِي
زَعَمَ الهُمَامُ بأنّ فَاهَا بَارِدٌ عَذْبٌ مُقَبَّلُه شَهِيُّ المَوْرِدِ
زَعَمَ الهُمَامُ -ولم أَذُقْه- أَنَّه عَذْبٌ إذا ما ذُقْتَه قُلْتَ: ازْدَدِ
زَعَمَ الهُمَامُ -ولم أَذُقْه- أَنَّه يُشْفَى بِرِيّا رِيقِها العَطِشُ الصَّدِي
أَخَذَ العَذَارَى عِقْدَه فَنَظَمْنَه مِنْ لُؤْلُؤٍ مُتتابِعٍ مُتَسَرِّدِ
لو أَنَّها عَرَضَتْ لأَشْمَطَ رَاهِبٍ عَبَدَ الإِلَهَ صَرُورَةٍ مُتَعَبِّدِ
لَرَنَا لِرُؤْيَتِهَا وحُسْنِ حَدِيثِهَا ولَخَالَه رَشَدًا وإن لم يَرْشُدِ
بِتكلُّمٍ لو تَسْتَطِيعُ كَلَامَه لَدَنَتْ له أَرْوَى الهِضَابِ الصُّخَدِ
وبفَاحِمٍ رَجْلٍ أَثِيثٍ نَبْتُه كَالكَرْمِ مال على الدِّعَامِ المسْنَدِ
وإذا لَمَسْتَ لَمَسْتَ أَجْثَمَ جَاثِمًا مُتَحَيِّزًا بمكَانِهِ مِلْءَ اليَدِ*
وإذا طَعَنْتَ طَعَنْتَ في مُسْتَهْدِفٍ رَابِي المجَسَّةِ بِالعَبِيرِ مُقَرْمَدِ
وإذا نَزَعْتَ نَزَعْتَ عن مُسْتَحْصِفٍ نَزْعَ الحَزَوَّرِ بالرِّشَاءِ المحْصَدِ
وإذا يَعَضُّ تَشُدُّه أَعْضَاؤُه عَضَّ الكَبِيرِ من الرِّجَالِ الأَدْرَدِ
لا وَارِدٌ منها يَحُورُ لِمَصْدَرٍ عنها ولا صَدِرٌ يَحُورُ لِمَوْرِدِ

* الأجثم : العريض والجاثم الذي اتسع موضعه- المستهدف: المرتفع- العبير: الزعفران- المقرمد: المطلّى- الرّابي: المرتفع- المستحصف: الشديد- الحزوّر: أي جدبة الدلو بالرشاء، وهو الحبل- المحصد: الشديد الفتل والحزوّري يعني هنا الغلام القوي- يحور: يرجع.

في هذا المشهد يصور النابغة المتجردة زوجة النعمان بن المنذر، حيث وصف جمالها ومفاتنها وسائر أعضائها ... وقد ورد فيها من الفحش ما جعل النقاد ينفون أن يكون النابغة قائلها، واعتبروها من الأشعار المدسوسة في ثنايا شعره، للتفريق بينه وبين النعمان نظرًا للمكانة التي كان يحظى بها عنده، ويرجعون سبب ذلك إلى أن هذه القصيدة جاءت مخالفة لما اعتدنا عليه في أشعار النابغة من وقار واتزان وبعد عن الفحش في شعره.

والملاحظ أن الشاعر نظم هذا النص على بحر الكامل، وهو بحر يتميز بتماثل التفعيلات حيث تتكرر (متفاعلن)، ست مرات في البيت، مما جعل الإيقاع يتحرك في موجات متشابهة داخل البيت الواحد، والقافية جاءت مطلقة مجردة من الردف والتأسيس، موصولة باللين وهذا نوع من القافية يجعل إيقاع القافية سريعا بعيداً عن التطريب، كما يتجاوب مع الحالة النفسية والشعورية للشاعر، الذي انبهر بمظاهر جمال هذه المرأة، فعبر عن هذا الجمال بصورة شعرية متخيلة أفصحت عن جمال المتجردة، فهي ترمي بسهامها دون أن تقصد، وحبها يصيب القلب كالسهم النافذ، إنّها امرأة طاغية الحسن والجمال، ولذلك فهي شبيهة بالشمس والدمية المعبودة والدرة النادرة ...

أ. ارتباط المرأة بالشمس:

بعد عرض الشاعر لصفات المتجردة مركزا على الأعضاء الأنثوية ومعالم الأنوثة فيها (البطن ذوعكن، النحر تنفجه بثدي مقعد، مخطوطة المتنين، غير مفاضة، ريّا الروادف، بضّة المتجرد...) شبها بالشمس تعظيم لها وتبجيل وقد ورد ذلك في قوله[1]:

قَامَتْ تَرَاءَى بينَ سِجْفَيْ كَلَّـةٍ كَالشَّمسِ يومَ طُلُوعِها بالأَسْعُدِ

فقول الشاعر: (قامت تراءى): أي تعرض نفسها وتتظاهر.

والسَّجف: الستر المشقوق الوسط، وقد شبهها بالشمس لإشراقها وحسنها، وجعل طلوع الشمس بالأسعد ليكون ذلك أتم للتشبيه وأبلغ في الوصف[2].

[1]- المصدر السابق: ص 92.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

قام التشبيه والوصف بدور أساسي في توضيح الصورة وتقريبها للمتلقي، وإن كنا نلمس فيه الكثير من الإيغال والمبالغة، وهذا الضرب من التشبيه يفيد التخصيص، لأن الشاعر يخاطب هنا ذات متعالية في القيمة والمكانة، فهي زوجة النعمان بن المنذر ملك الحيرة ويبدو أن الشاعر لم يقصد من وراء هذا التشبيه إلى إبراز جمال هذه المرأة في نورها وإشراقها وضيائها فحسب، وإنما اقتران المرأة بالشمس منحها شيئا من التقديس والألوهية، وهذا ما يفرضه الإعتقاد الأسطوري الذي يجعل من المرأة هي نفسها الشمس وبها يعود الأمل وتتجدد الحياة وفي هذا الصدد يشير نصرت عبد الرحمان أن« دراسة النقوش التي وجدت في الجزيرة العربية دلّت على أن الشمس كانت معبودة عند الجاهليين»[1]، وفي وصف الشعراء للمحبوبة، والمكانة التي ينزلونها فيها« يوحي أن المرأة التي بكوا لرحيلها وتمنوا قربها ووصالها، كانت ترمز للشمس ربة الجاهليين التي قدسوها وعبدوها»[2]. يقول نصرت عبد الرحمان « فالشمس معبودة الجاهليين، مانحة للخصب، تجود بخيرها على النّاس، وترحل بأثواب أنطاكية، وكلل وردية، وحلى ذهبيّة ولؤلؤية ومرجانية. وإن الذي يمنح الخصب لا يؤثر فيه جدب الأرض . فهو فاعل لا مفعول ، مانح لا ممنوح، معط لا معطى»[3]. ونجد صدى لتقديس وإجلال المرأة في قول النابغة الذي يبدو أنه قد استعار هذا الاعتقاد القديم لينسج وفقه صورة للمتجردة، وهذا ما يبرز لنا وعي الشاعر بالمخزون والموروث الثقافي الذي شرع نصّه على نوافذ لافتراضات شتى وتعليلات لا حصر لها، وهو ما يتطلب بالمقابل عين ثاقبة على القراءة.

ب. تشبيه المرأة بالدرة:

لم يكتف الشاعر بتشبيه المتجردة بالشمس، بل وسّع في رسم صورتها مشبها إياها (بالدرة) ويظهر ذلك في قوله[4]:

أوْ دُرَّةٍ صَدَفِيَّةٍ غَـــوّاصُـها بَهِجٌ متى يَرَهَا يُهِلَّ ويَسْجُدِ

[1]- نصرت عبد الرحمان: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص125 .

[2]- محمد عبد الحفيظ كنون: السمات الأسطورية في الشعر الجاهلي، ص265 .

[3]- نصرت عبد الرحمان: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص149 .

[4]- النابغة الذبياني: الديوان، ص 92.

فقوله: (أو درَّة صدفيَّة)، يبرز لنا صفاء ورّقة بشرة هذه المرأة ونعومتها، وهذا التنوع في رسم الصورة جعل المشهد الشعري يطفح بالعديد من الدلالات والصور الشعرية المركبة، فقوله في التشبيه السابق (كالشمس يوم طلوعها)، تم إلحاقه بتشبيه آخر في قوله: (أو درَّة صدفيَّة)،جعل العناصر الجمالية تتركز مبرزة صورة المرأة المثال، ولأن المرأة ترمز للخصب وهي مانحة الحياة فكثيرا ماربطها الشعراء في حديثهم بالماء (البحر) ومنهم النابغة الذي قال عنها: (أودرة صدفية) . فالماء يهب الحياة، وارتباط المرأة به يدل بشكل خفي بأنها تهب الحياة، وهذا ما يؤكد تعلق الشاعر بالنماذج العليا في تصويره وتشكيله الشعري عمومًا وفي رسمه لصورة المرأة خصوصًا، وهذا يرجع لكون هذا النموذج قد ارتبط في المخيلة الشعرية للجاهلين بالتصور الأسطوري للآلهة المعبودة.

ج. ارتباط المرأة بالدمية:

حاول النابغة الذبياني أن يجمع كل أوصاف الحسن والبهاء في هذه المرأة (المتجردة)، حيث منحها جمالا أنثويا بارعا يجعلها رمزا للحب والجمال فشبهها بالدمية أو التمثال في قوله[1]:

أو دُمْيَةٍ مِنْ مَرْمَـرٍ مَرْفُوعَـةٍ بُنِيَتْ بآجُرٍّ يُشَـــادُ وقِرْمَـــدِ

يبدو أن النابغة قد حشد كل الألفاظ الدالة على الفخامة والبهاء والحسن للتعبير عن جمال هذه المرأة ومنها (الدمية، المرمر، الآجر، القرمد). وهذا الأسلوب في رسم الصورة والتنوع في الألفاظ منح صورته خصوصية متفردة، ويبدو أن اتصال النابغة بالحضارات المجاورة منحه القدرة على رسم هذه الصورة، وهذا ما أشار إليه عبد الفتاح محمد أحمد في قوله: «دمية مرفوعة على قاعدة ما على نحو ما يقع في تماثيل الروم وأسلافهم، أو ما قد يكون خلص على عهد النابغة من آثار هؤلاء إلى بعض القصور. وعسى أن يكون النابغة قد رأى بعض تماثيل «أفروديت» أو فينوس تعالج قطعة من ثوب، وهو نموذج معروف من تماثيل اليونان»[2].

[1]– المصدر السابق، ص 93.

[2]– عبد الفتاح محمد أحمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، دراسة نقدية، دار المناهج للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط1، 1987، ص 120.

والتماثيل كانت معبودة العرب القدامى، واقتران الصورة الجسدية للمرأة بالدمى والتماثيل في تصور الشعراء الجاهلين «وثيق الصلة بالدين القديم، إذ كانت هذه الدمى والتماثيل تقدم قرابين ونذورًا في معابد الشمس الأم، وهي إما على هيئة امرأة أو على شكل حصان»[1]، وقد طرح نصرت عبد الرحمان سؤالا مهما يؤكد هذه الفكرة في قوله« والحياة الجاهلية —كما نعلم- حياة وثنية، والدمى والتماثيل تصاوير لربّات قد عبدها الجاهليون، أيقدر الوثني على تشبيه المرأة بما يعبد إن لم يكن للمرأة الموجودة في الشعر الجاهلي شيئ من القداسة؟»[2] .وهذا ما يؤكد عودة النابغة إلى هذه المعتقدات الدينية والأسطورية ليشيد تمثال للمرأة (المتجردة) معتمدا على اللّغة والبلاغة والمجاز، فراح يصف ويشبه ولا يمل من الوصف والتشبيه.

وعلى العموم -وإضافة إلى ما سبق- فإنّ النابغة في هذا المشهد الاستطرادي في وصف وتشبيه المتجردة، قد مزج بين الصور الثابتة، وبين حركة جاءت من استخدامه للأفعال: (ومنك، لم تقصد، أصاب، نظرت، ذهب، تنفجه، قامت، سقط، اتقينا، تجلو، قلت ، أخد، عرضت، فنظمت، رنا، دنا، يحور، ...). ومما زاد من حيوية النص إكثار الشاعر من استخدامه للجملة الفعلية: (رمتك بسهمها -أصاب فؤاده، نظرت بمقلة شادن، قامت تراءى، نظرت إليك، سقط النصيف، تجلو بقادمتي، أخد العذاري ...). وهي جمل أشاع حضورها في المشهد الاستطرادي حركة أخرجته من السكون وجعلته ينبض بالحياة والإحساس الدائم بالأنوثة. كما لا يمكن أن نهمل التشبيه وما قام به من دور تصويري وجمالي في بناء المشهد ومن ذلك قوله: (نظرت بمقلة شادن صفراء كالسيراء، كالشمس يوم طلوعها، أو درة صدفية أو دمية من مرمر...) وهذا الضرب من التشبيه فيه مبالغة جعل من (المتجردة) وكأنها ربة من ربات الجمال.

[1]- علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص 64.

[2]- نصرت عبد الرحمان: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص123 .

من هنا يمكن أن نقول أن النابغة الذبياني قد استطاع من خلال توظيفه لمخزونه الثقافي (المعتقدات الأسطورية القديمة) واستغلاله كل إمكانات اللغة الشعرية والأساليب البلاغية، أن يرسم لوحة فنية (للمتجردة) تفيض بأصالة الكلمة ورونق العبارة.

وختامًا نؤكد أن المشهد الاستطرادي في شعر النابغة جاء غنيًا بالرؤى والأفكار. فضلا عن تفاوت التناص فيه، ويظهر ذلك في بعض المشاهد التي اتكأ فيها الشاعر الرصيد المعرفي والثقافي من خلال استثماره للقصص الديني كقصتي النبي سليمان والنبي نوح عليهما السلام، بالإضافة إلى استعارته في بعض المشاهد للقصص الشعبي، كقصتي الحية ذات الصفا والرجل وزرقاء اليمامة وذلك من باب الحكمة وضرب المثل، دون أن نستثني من ذلك بعض المشاهد الاستطرادية التي تجلت فيها بعض الملامح الأسطورية كمشاهد الحيوان وصوره المرأة.

وبهذا استطاع النابغة من خلال استثماره للإرث الثقافي والتاريخي القديمين أن يعبر عن مقاصده، وعمّا يجيش في صدره من معان، ومواقف متعددة هذا من جهة، كما أدى ذلك إلى إغناء تجربته الشعرية ومنحها ألفاظًا وصورًا تعبيرية تتسم بالبراعة والجمال من جهة أخرى، كما ساعد من جهة ثالثة على انفتاح النص الشعري عنده على عوالم غنية بالدلالات والإيحاءات أدهشت المتلقي وأثارت فضوله للبحث في تفاصيلها.

فصل رابع: شعرية اللغة في المشهد الاستطرادي عند النابغة الذبياني

- مفهوم الشعرية.
- أولا: شعرية الإيقاع.
- ثانيا: شعرية الإنزياح.

1. الإنزياح التركيبي.
2. الإنزياح البياني.

- **في مفهوم الشعرية:**

انفرد الشعر الجاهلي بخصائصه الفنية واللغوية التي أثبتت عبقرية خـــاصة، هي عبقرية الإنسان الجاهلي، ذي النفس الشاعرة والطباع الثائرة، وهو البدوي الذي استمد مثله وأخيلته وحتى طبيعة لغته من الصحراء التي تحيط به، حيث بلغت اللغة العربية معه أرقى المستويات الفنية والجمال الأسلوبي بكل مستوياتها وأنظمتها، ذلك لأن الشعر هو الاستخدام الفني للطاقات اللغوية فهو بناء لغوي مميز ينبني على تفجير كل المكونات اللغوية ولذلك يمكننا القول «أن لغة الشعر هي الوجود الشعري الذي يتحقق في اللغة انفعالاً وصوتًا موسيقيًا وفكرًا»[1].

وعليه فاللغة هي عماد النص الشعري، وهي الفيصل الحاسم بين النصوص وكذا المقياس الرئيس بين النص الشعري الراقي الخالد وما سواه من النصوص الشعرية المتواضعة الآفلة، ولذلك حظيت اللغة الشعرية باحتفاء كبير من طرف النقاد العرب القدامى نظرًا لأهميتها ومنزلتها بالنسبة للخطاب الشعري، وفي هذا يقول الآمدي: «وليس الشعر عند أهل العلم إلا حسن التأني وقرب المأخذ واختيار الكلام ووضع الألفاظ في موضعها، وأن يورد المعنى اللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله ... وينبغي أن تعلم أن سوء التأليف ورديء اللفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ويفسده ويعميه ... وحسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاءً وحسنًا ورونقًا حتى كأنّه أحدث فيه غرابة لم تكن وزيادة لم تعهد»[2].

وإذا كانت اللغة تلعب دورًا مهمًا على المستوى الجمالي في الخطابات الشعرية، فإنها بموازة ذلك تلعب دورًا كبيرًا في تجسيد الأفكار والتعبير عن المواقف، ورسم العواطف والكشف عن عوالم الشاعر ورؤاه الخاصة إزاء الموضوعات التي تثيره وتحركه. ولغة الشعر الجاهلي مثال للبلاغة والفصاحة العربية ولاشك في ذلك فقد كانت «البلاغة فطرية في عرب البادية شعرا ونثرًا»[3].

---

[1]- السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1983، ص 08.

[2]- الآمدي: الموازنة ،تحقيق السيد أحمد صقر،دار المعارف ، مصر ،ط2 ، 1972 ، ص423 -425 .

[3]- جرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، ج1، الأنيس موفيم للنشر،الجزائر، 1993 ، ص 138.

وعلى الرغم من أنها لغة تتميز بالتعقيد والميل إلى استعمال الغريب وهي خصوصية أساسها «غرابة بعض الألفاظ عن أفهمانا وبعد بعض التراكيب عن مألوفنا»[1]. إلا أنها أثرت اللغة العربية وأمدتها بفيض غزير وطاقات كبيرة من الألفاظ والصيغ لما تملكه من خصائص في مستوياتها المعجمية والصوتية والدلالية وفي هذا يقول ابراهيم عبد الرحمان محمد «فقد كانت هذه اللغة الشعرية لصفائها واكتمالها الفني مصدرًا للقواعد النحوية والصرفية والبلاغية التي فرضت نفسها على لغة الشعر والنثر في العصور العربية المختلفة من العصر الإسلامي إلى العصور العباسية المختلفة، كما كان لصورها الفنية وقيمتها البيانية سطوة وسلطة على الشعراء العرب المحدثين وعلى الذوق النقدي في هذه الفترات الزاهية من تاريخ الثقافة وفيما تلا ذلك من العصور»[2].

وعليه فالشعر الجاهلي كان ولازال مثالاً لفصاحة اللغة وجمالية الأسلوب، ينفرد في خصائصه وألوانه وصوره تفردًا يكاد يكون تامًا، يعبر عن موهبة وبراعة الشاعر الجاهلي في النظم. ولأن النابغة الذبياني يعد واحدًا من الشعراء الجاهليين الذين أبدعوا وتفننوا في نظم الشعر وقوله سنتوقف في هذا الفصل من الدراسة عند لغته وأسلوبه الشعري. خاصة إذا علمنا أن النص الشعري عنده قد تميز بالمرونة التي جعلته يتكيف ويستوعب العديد من الآليات والتقنيات ومنها آلية الاستطراد، حيث استطاع الشاعر من خلال اتباعه لهذا الأسلوب أن يرسم لوحات فنية ومشاهد متميزة استطرد فيها إلى موضوعات وقصص مختلفة، ولهذا سنبحث في شعرية اللغة في المشهد الاستطرادي عنده، ولكن المنطق يشدنا ويلزمنا –قبل ذلك– أن نتوقف ولو بإيجاز عند مصطلح الشعرية.

تعتبر الشعرية (Poetics) محورًا علميًا مهمًا يعتني بالكشف عن خصائص الخطاب الأدبي، وبالأخص في البحث عن الاستخدام الجمالي للغة، وهذا يعني أن الشعرية لا تعنى بتناول ذاتية العمل الأدبي بأي شكل من الأشكال فهي تهدف إلى استنطاق «خصائص الخطاب النوعي

[1]– المرجع السابق، ص 138.

[2]– ابراهيم عبد الرحمان محمد : الشعر الجاهلي قضاياه الفنية و الموضوعية، دار النهضة العربية لبنان، 1980 ،ص 64.

الذي هو خطاب أدبي ... إنها علم يعنى بالأدب الحقيقي، بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي أدبيته»[1].

من هنا فإن الشعرية تؤكد على وجود خاصية أدبية عبر عنها الشكلانيون الروس بالأدبية وجاءت لتضع «حدًا للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس، وعلم الإجتماع، ... تبحث عن القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن مقاربة للأدب (مجردة) أو (باطنية) في الآن نفسه»[2].

على أية حال فإن الشعرية وعلى الرغم من تنوع مفاهيمها بتنوع المصطلح فإن المعنى العام لها « يجري في إطـــار البحث عن القوانيـــن العملية التي تحكم العملية الإبـــداعية أو الإبداع بعـــامة»[3]. مما يعني أن اهتمامها ينصب على مجمل الأدب بوصفه إبداعا ويرتكز موضوع دراستها على «الإجراءات اللغوية التي تمنح لغة الأدب خصوصية مميزة تفصلها عن أنماط التعبير الفنية واللغوية الأخرى، هذه الخصوصية تتميز بأنها منبثقة من الأدب ذاته و ماثلة في أبنيته التعبيرية»[4].

بعد هذه الإضاءة الموجزة لمصطلح الشعرية، وانطلاقا من فكرة كون أن النص الشعري أثر لغوي لتجربة شعورية حاول الشاعر التعبير عنها عبر وسائل فنية مختلفة لها صدى كبير عند المتلقي نتوقف في هذا الفصل عند شعرية اللغة في المشهد الاستطرادي عند النابغة الذبياني، من خلال العناصر التالية:

---

[1]- تزيفطان طودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سـلامة، دار ثوبقـال للنشر، المغرب، ط1، 1990، ص23.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- علي عزيز صـــالح: شعرية النص عند الجواهري، الإيقـــاع والمضمون واللغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبـنان، 1971، ص 13.

[4]- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص والفنون والآداب، سلسلة كتب عـــالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة، 1992، ص69.

أولاً: شعرية الإيقاع:

يعد الإيقاع ركنًا مهمًا من الأركان التي تبنى عليها القصيدة الشعرية وهو مظهر من مظاهر التمايز بين الشعر والنثر، يقول إبراهيم أنيس: «فليس الشعر في الحقيقة إلاّ كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب»[1]. ومن هنا يمكن أن نقول أن الإيقاع يمثل عنصرًا مهمًا يجب توفره في كل خطاب شعري حتى يحظى بصفة الشعرية.

والإيقاع لا يشمل بنية الوزن والقافية (الإيقاع الخارجي) في الخطابات الشعرية فحسب بل يشمل كذلك الإيقاع الداخلي المتمثل في «الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من هذا التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها حينًا، أو بين الكلمات بعضها ببعض حينًا آخر»[2]. أي أن (الإيقاع الداخلي) يشمل الأشكال البديعة والظواهر الصوتية بعامة[3]. وهو بمظهريه (الداخلي والخارجي) يؤدي دورًا حيويًا في إضفاء الصبغة الجمالية على النص الأدبي فضلا عن دوره في إيصال مضامين النص[4].

وبعد فإننا سندرس شعرية الإيقاع في المشهد الاستطرادي عند النابغة الذبياني، وسنركز في دراستنا على مظهرين من مظاهر الإيقاع فقط، أحدهما خارجي وهو الوزن أو البحر الشعري والآخر داخلي وهو التكرار لما لمسنا فيهما من ميزة أسلوبية حيث كانا وسيلة فاعلة ساهمت في إنتاج الدلالة في المشاهد التي استطرد إليها النابغة وسنبدأ أولاً بالبحر الشعري.

1. فاعلية الوزن الشعري في المشهد الاستطرادي عند النابغة الذبياني:

يحظى الوزن بأهمية بالغة في الشعر، بل يمثل أحد أركانه الأساسية «فالوزن هو مادة موسيقى الشعر، ولا يمكن لهذه المادة أن تحيا من دون تدخل الروح فيها، وروح الوزن هو الإيقاع

---

[1]- إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، 2010، ص 18.

[2]- فاضل أحمد القعود: لغة الخطاب الشعري عند جميل بثينة، دراسة أسلوبية بنائية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، دط، 2011 ، ص 239.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها -بتصرف-

[4]- أحمد محمد علي آل رحـيم : شعر زهير بن أبي سـلمى دراسة أسلوبية، دار غيـداء للنشر والتوزيع، ط1، 2014، ص 197- بتصرف-

الذي يتولد من خلال امتزاج التجربة بالوزن، ولا تظهر القصيدة بوزنها عند المتلقي، وإنّما تظهر بإيقاعها»[1].

وللوزن أهمية كبرى في إيصال الدلالة الشعرية، لأن أوزان الشعر ماهي إلا«قوالب للانفعالات التي تجيش بنفس الشاعر، تتناسب مع حالاتها، وتجانس صورتها»[2]. فالتناسب التعبيري –على حد قول جمال الدين بن الشيخ– يشترط وجود التناسب بين البحر وطبيعة المعنى ... فالبحر يوفر للمعنى تنسيقا صوتيا يسند الدلالة[3]. وهذا الرأي يؤكد أن العلاقة بين الوزن والدلالة موجودة، وفي هذا الصدد يشير أيضا أحمد محمد علي آل رحيم أن «ائتلاف المعنى مع الوزن وجه من وجوه التناسب بين الدلالة والبحر الشعري، ومن ثم فهذا يعني المناسبة بين نوع العاطفة أو الانفعال وبين الوزن الشعري»[4].

يظهر التتبع الفاحص للبحور الخليلية في المشهد الاستطرادي عند النابغة استخدام الشاعر لأربعة بحور شعرية وإهمال الأخرى، وعلى الرغم من أن المشهد الاستطرادي لا ينفصل عن القصيدة الشعرية بل هو جزء منها، إذ أن كل مشهد يندرج ضمن قصيدة ما، وقد نجد أكثر من مشهد استطرادي في قصيدة واحدة. إلا أننا لا يمكن أن نهمل دور الوزن الشعري وفاعليته في كل مشهد، خاصة وأنه يبنى على عملية الانتقال من موضوع إلى موضوع آخر في القصيدة الواحدة وربما لعب الوزن الشعري دوراً مهمًا في التعبير عن الدلالة وتقريب الصورة التي أراد الشاعر إيصالها إلى المتلقي، فلا يمكن لنا أن ننكر دور وفاعلية البحر الشعري في كل مشهد يستطرد إليه الشاعر.

ويمكن أن نوضح استخدامات النابغة الذبياني للبحور الخليلية في مشاهده الاستطرادية من خلال الجدول التالي:

---

[1]– يادكار الشهرزوري: المفـاتيح الشعرية قراءة في شعر بشـار بن برد ، ص 193.

[2]– نجيب محمد البهبتي: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1950 .

[3]– جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون، محمد الوالي، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط2 ، 2008 ، ص269 – بتصرف–

[4]– المرجع نفسه، ص 205.

البحر	الطـويل	البسيط	الوافـر	الكـامل	مجموع المقطوعات الاستطرادية
عدد المشاهد الاستطرادية	05	07	03	01	16

وللتوضيح أكثر نبين النسبة المئوية لشيوع كل بحر في المشاهد الاستطرادية كمايلي:

البحر	الطـــويل	البسيط	الوافـــر	الكـــامل	المجمـــــــــوع
النسبة المئوية	%31,25	%43,75	%18,75	%06,25	%100

الملاحظ من خلال الجدولين السابقين شيوع بحر البسيط في المشهد الاستطرادي عند النابغة أكثر من غيره من البحور الأخرى ،حيث استخدمه الشاعر في (07 مقطوعات استطرادية) بنسبة (43,75%)، ويليه بحر الطويل حيث يتمثل في (05 مقطوعات استطرادية) بنسبة (31,25%) ، ثم بحر الوافر في (03 مقطوعات استطرادية) بنسبة (18,75%) وأخيراً بحر الكامل بنسبة (06,25%) ويتمثل في (مقطوعة استطرادية واحدة).

المؤكد من خلال هذه النتائج أنّ الشاعر كان ميالاً إلى استخدام الأبحر الطويلة بكثرة أبرزها (البسيط- الطويل- الوافر) -كما هو واضح في الجدول السابق- ولعل هذا الأمر كان فيه تواؤم وانسجام كبيرين مع الحالة النفسية والشعورية له، وهي حالة مفعمة بالفرح حينا وبالصبر والصمود حينا آخر وبالألم والحزن واليأس والجزع حينا ثالثا خاصة بعد تعمق فجوة الخلاف بينه وبين النعمان بن المنذر، ولعل مشهده الاستطرادي في معرض الاعتذار والمدح للنعمان وتشبيهه (بالفرات) خير ما يمثل الجانب الشفاف من بحر البسيط، يقول الشاعر[1]:

[1]- النابغة الذبياني : الديوان، ص 26، 27.

فَمَا الفُرَاتُ إذا هبَّ الرِّيـَاحُ له ترْمِـي غَـوَارِبُه العِبرِيْنِ بالزَّبـدِ

فملفرات إذا هبب رياح لهو ترمي غواربه لعبرين بززبدي

0///|0//0/|0///|0//0/ 0///|0//0/|0///|0//0/

متفعــلن | فعلن | مـستفعـلن | فعلن مـستفـعلن | فـعلن | مستفعـلن | فعلن

يَـمُـدُّه كُـــلُّ وادٍ مُتـْرَعٍ لَـجِـبٍ فيه رُكَامٌ مِن اليَنْبُوتِ والخَضَـدِ

يمدده كلل وادن مترعن لجبن فيه ركامن من لينبوت ولخضدي

0///|/0//0//|0//0/|/0//0// 0///|0//0/0/|0//0/|/0//0//

مستـفعلن | فـاعـلن | مستفـعـلن | فعلن مستفعلن | فـاعـلن | مستفعـلن | فعلن

يَظَلُّ مِنْ خَوْفِه المَلَّاحُ مُعْتَصِماً بالخَيْزُرَانَـةِ بعـدَ الأَيْنِ والنـَّجَدِ

يظلل من خوفه لمللاح معتصمن بلخيزرانة بعد لإين وننجدي

0///|0//0/|0///|0//0/ 0///|0//0/|0//0/|/0//0//

مستفعلن | فاعـلـن | مستفعـلن | فعلن مستفعـلن | فعلن | مستفـعلن | فعلن

لا شك أن البحر البسيط كان له دور كبير في تعميق دلالة المشهد وتقريب الصورة التي رسمها الشاعر لممدوحه في ذهن المتلقي أو السامع. «فالبسيط بحر الرقة والجزالة»[1]، كما أنه يتجاوب مع «التعبير عن الأسى نظرًا لتفعيلات هذا البحر ذات الإيقاع المتأرجح بين الرنين السريع والامتداد الهادئ الحزين، وإيقاعه ممتلئ بالغنائية (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن)»[2].

[1]- سليم البستاني: الياذة هوميروس معربة نظما وعليها شرح تاريخي أدبي، دار إحياء التراث العربي، ج1، بيروت، لبنان، ص91 .

[2]- يادكار لطيف الشهرزوري: المفاتيح الشعرية، قراءة أسلوبية في شعر بشار بن برد، ص 197.

إنّ خصوصية بحر البسيط قد تجاوبت وبصورة كبيرة مع شخصية النابغة ونفسيته التي اتسمت بالوقار والهدوء والاتزان، إلا أنّ نبرة الحزن والأسى قد سيطرت على نفسيته خاصة بعد انقطاع الصلة بينه وبين ولي نعمته النعمان بن المنذر، وهذا ما جعله يبحث عن كل وسيلة تخرجه من هذه المحنة وتعيد الهدوء والصفاء إلى علاقتهما ولم يجد وسيلة لذلك غير الاعتذار والمدح، فشبه النعمان بالفرات في جوده وكرمه وذكر أياديه البيضاء على الناس. ولهذا يمكن القول أن البحر (البسيط) جاء مناسبًا لاحتواء انفعالات الشاعر فضلاً عن مقدرته في التعبير عن الصورة التي رسمها النابغة لممدوحه.

- ويأتي البحر (الطويل)، ثاني البحور الشعرية التي بني عليها المشهد الاستطرادي عند النابغة وهو بحر«يستوعب ما لا يستوعب غيره من المعاني ويتسع للفخر والحماسة والتشابيه والاستعارات وسرد الحوادث وتدوين الأخبار ووصف الأحوال ولهذا ربا في شعر المتقدمين على ما سواه من البحور لأن قصائدهم كانت أقرب إلى الشعر القصصي»[1]، كما عدَّ هذا البحر أيضا «بحر الرصانة والجلال»[2]، وهو« بايقاعه البطئ والهادئ أكثر ملاءمة للانفعالات الهادئة المسيطر عليها الممتزجة بقدر من التفكير والتأمل، سواء أكانت حزنا هادئا لا صراخ فيه أم كانت سرورا هادئا لا صخب فيه»[3].كما نجد ذلك في مشهد استطرادي للنابغة في وصف البنات من الأسرى وحالتهن وهن في الأسر، وقد جاء هذا المشهد ضمن قصيدة قالها النابغة حين أغار النعمان بن وائل بن الجلاح الكلبي على بني ذبيان، فأخذ منهم سبايا وكانت من بينهم (عقرب) ابنة النابغة، يقـول في مقطوعته الاستطرادية[4]:

[1]- سليمان البستاني: الياذة هوميروس، ص91 .

[2]- يادكار لطيف الشهرزوري: المفاتيح الشعرية، قراءة أسلوبية في شعر بشار بن برد ، ص 195.

[3]- محمد النويهي: الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، ج1، ص 61 .

[4]- النابغة الذبياني : الديوان، ص 139.

فـآبَ بِأَبْكَـــارٍ وعُـونٍ عَقَـائِـلٍ أَوَانِسَ يَحْمِيهَا امْرُؤٌ غَيْرَ زَاهِدِ

فأاب بأبكارن وعونن عقائلن أوانس يحميها امرؤن غير زاهد

0//0//|0/0//|0/0/0//|/0// 0//0//|0/0//|0/0/0//|/0//

فعـول|مفـاعيـلـن|فعـولـن|مفـاعلن فعـول|مفـاعيـلـن|فعـولـن|مفاعلن

يُخطِّطْنَ بِالعِيدَانِ فِي كلِّ مَقْـعَدٍ ويَخْبَأْنَ رُمَّـانَ الثّديِّ النَّـواهِـــدِ

يخططن بلعيدان في كلل مقعدن ويخبأن رمان ثندي ننواهدي

0//0//|0/0//|0/0/0//|0/0// 0//0//|0/0//|0/0/0//|0/0//

فعـولـن|مفـاعيـلـن|فعـولـن|مفـاعلن فعـولـن|مفـاعيـلـن|فعـولـن|مفـاعلن

ويَضْرِبْـنَ بالأَيْـدِي وَرَاءَ بَرَاغِزٍ حِسانِ الوُجُوهِ كالضِّباءِ العَوَاقِدِ

ويضربن بلأيدي وراء وبراغزن حسان لوجوه كضضباء لعواقدي

0//0//|/0//|0/0/0//|0/0// 0//0//|0/0//|0//0//|0/0//

فعـولـن|مفـاعيـلـن|فعـول|مفـاعلن فعـولـن|مفـاعلن|فعـولـن|مفـاعلن

غـرَائِـرُ لـم يَلْقَيْنَ بَأْسَـاءَ قَبْلَهَا لَدَى ابْنِ الجُلَاحِ ما يَثِقْنَ بِوَافِدِ

غرائر لم يلقين بأساء قبلها لدى بن لجلاح ما يثقن بوافدي

0//0//|0/0//|0/0/0//|/0// 0//0//|/0//|0//0//|0/0//

فعـول|مفـاعيـلـن|فعـولـن|مفـاعلن فعـولـن|مفـاعلـن|فعـول|مفـاعلن

أَصَابَ بَنِي غَيْظٍ فَأَضْحَوْا عِبَادَه	وجَلَّلَها نُعْـمَى عَلى غَيرِ واحِـدِ
أصاب بني غيظن فأضحوا عبادهو	وجللها نعمى على غير واحدي
0//0//|0/0//|0/0/0//|/0//	0//0//|/0//|0//0//|0/0//
فعول|مفـاعيـلن|فعـولـن|مفـاعـلن	فعــول|مفاعـيلن|فعولن|مفاعلن

إنّ رحابة بحر الطويل التي استمدها من كثرة المقاطع والتفعيلات هي التي منحت للشاعر مجالاً واسعًا من القول والتفصيل. وقد أكد جمال الدين بن الشيخ أن هذا البحر من البحور التي توفر الفضاء الواسع والأهم مما يسمح للشاعر أن يعرض المعنى بشكل مريح[1]. وهذا ما سمح للنابغة من عرض صورة البنات وهن في الأسر، حيث ذكر بأنهن أسيرات بلغ الحزن منهن حدا بعيدًا، وهذا ما جعلهن يعبثن بالحصى والتخطيط في الأرض بالعيدان، لكي يتلهين عما هن فيه وفي رسم الشاعر لهذه الصورة، لم يتوان في تقديم صورة عن حسن وجمال الأسيرات فشبههن بالظباء، وأنهن كريمات لم يسبق أن لقين شدة وبؤسًا قبل هذه الغزوة. وقد بلغت هذه الصورة من الحسن و الجمال ما جعلت وهب رومية يقول: «وبلغ بنا حدود الدهشة حين راح يصور نساء قومه وهن في غربة الأسر ووحشته ويروعنا هذا الشاعر حقا وهو ينقش على صخرة المدح الصماء هذه التصاوير العامرة بالحيرة والحزن والقلق وضروب شتى من المشاعر والألوان النفسية الوهاجة كألوان الشفق وكل هذه التصاوير مرسوم بالحسن، على أن أجملها تلك الصور التي رسمها الشاعر للنساء وقد تخطفتهن الحيرة فهي تتألق تألقا بديعيا مدهشا»[2].

ومع العلم أن النابغة كغيره من الشعراء الجاهليين لم يكن على علم بأوزان الخليل، مما يعني أن اختياره للبحر الشعري لم يكن مقصودا وربما يرجع إلى« أثر التلازم الوثيق بين نفس الشاعر العبقري وموضوعه، واستغراق الحالة التي يصفها لجماع قلبه، يترك أثرا غير شعوري في ألفاظه وفي

[1]- جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ص274 -بتصرف-

[2]- وهب رومية: قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي بين الأصول والتجديد والإحياء ، ص103

تكييف موسيقاه»[1]. هذا ما يأكد أن الاهتداء من قبل الشاعر إلى بحر دون الآخر أملته ضرورة الموقف الذي يريد التعبير عنه، أي أن رغبته في توسيع رسم الصورة وعرض كل جزئياتها هي التي دفعته إلى الاهتداء إلى هذه الطريقة في التعبير، فكان بحر الكامل بما تميز به من رحابة وطول متناسبًا مع طول النفس التي تميز بها النابغة.

- تأتي مرتبة البحر (الوافر) بعد بحري البسيط والطويل، في بناء المشهد الاستطرادي عند النابغة الذبياني، بمجموع ثلاث مقطوعات استطرادية في شعره« وهو ألين البحور يشتد إذا شددته ويرق إذا رققته»[2]، ونظرًا للمرونة التي تميز بها بحر الوافر فهو «من أكثر بحور الشعر التي تسمح للشاعر أن يعبر عن أغراضه ومعانيه بطريقة متسلسلة ومتتابعة»[3].

وعلى ألحان أوتـــار هذا البحر ساق لنا النابغة الذبياني مشهدا استطراديا في وصف الخمرة نلمس فيه الكثير من الإحســاس بالرقة والنعومة، وقد جاءت هذه المقطوعة الاستطرادية في قصيدة نظمها النابغة في مدح عمرو بن هند في غزوته على الشام بعد قتل المنذر أباه، إلا أنّ بعض الروايــات (روايــة أبو عبيدة) تشير إلى أنّ الشــاعر نظم هذه القصيدة في مدح عمرو بن الحــارث الغســاني في غزوته على العراق، ومما جاء في المشهد الاستطرادي من أبيـــات قولـــه[4]:

كأنَّ مُشَعْشَعًا مِن خَمْرِ بُصْرَى	نَمَتْه البُخْتُ مَشْـدُودَ الخِتَـامِ
كأنن مشعشعا من خمر بصرى	نمته لبخت مشدود لختامي
0/0//|0///0//|0///0//	0/0//|0///0//|0///0//
مفاعـلتن|مفاعلتن|فعـولن	مفـاعلتن|مفاعـلتن|فعـولن

[1]- نجيب محمد البهبتي: تاريخ الشعر العربي حتى أواخر القرن الثالث الهجري، ص61 .

[2]- سليم البستاني: الياذة هوميروس، ص92 .

[3]- يادكار لطيف الشهرزوري: المفاتيح الشعرية، قراءة أسلوبية في شعر بشار بن برد، ص 199.

[4]- النابغة الذبياني: الديـــوان، ص 131، 132.

نَـمَيْنَ قِـلَالَه من بَيْـتِ رأسٍ إلى لُقْمَـانَ في سُـوقٍ مُقَـامِ

نمين قلاله من بيت رأسن إلى لقمان في سوقن مقامي

0/0// | 0/0/// | 0///0// //0/// | //0/// | 0/0//

مفاعلتن | متفاعل | فعولن مفاعلتن | مفاعلتن | فعولن

إذا فُـضَّـتْ خَـواتِـمُه عَـلاَه يَـبِيسُ القُمَّحَـانِ من المُـدَامِ

إذا فضضت خواتمه علاه يبيس لقمحان من لمدامي

0/0// | 0/0/// | 0///0// //0/// | 0/0// | 0/0//

مفاعلتن | مفاعلتن | فعولن مفاعلتن | مفاعلتن | فعولن

عـلى أَنْيَابِـهَا بِغَرِيضِ مُـزْنٍ تَقَبَّـلَـهُ الجُبَـاةُ من الغَـمَامِ

على أنيابها بغريض مزنن تقببله لجباة من لغمامي

0/0// | 0/0/// | 0///0// //0// | 0/0// | 0/0//

مفاعلتن | مفاعلتن | فعولن مفاعلن | مفاعلتن | فعولن

فَأَضْحَتْ في مَدَاهِـنَ بَارِدَاتٍ بِمُنْطَلَقِ الجَنُـوبِ على الجَـهَامِ

فأضحت في مداهن بارداتن بمنطلق لجنوب على لجهامي

0/0// | 0/0/// | 0///0// //0/// | 0/0// | 0/0//

مفاعلتن | مفاعلتن | فعولن مفـاعلتن | مفاعلتن | فعولن

تَلَـذُّ لِطَعْـمِه وتَخَـالُ فـيه إذا نَبَّهْـتَهـا بَـعْد المنَـامِ

تلذذ لطعمه وتخال فيهي إذا نبهتها بعد لمنامي

0/0// | 0/0/// | 0///0// //0/0/0// | 0/0/0// | 0/0//

مفاعلتن | مفاعلتن | فعولن مفاعيلن | مفاعيلن | فعولن

إنّ الناظر في هذه الأبيات، يحس وكأنّ الشاعر على علاقة حميمية بالخمرة، ويظهر ذلك من خلال حديثه عنها وطريقة وصفه لها، وقد وفر بحر الوافر له مجالاً أرحب ليعبر عن هذا الشعور والانفعال، ليحدث ذلك سمة إيقاعية في المشهد الاستطرادي، متصفة بالتسلسل والتتابع، فالخمرة التي تحدث عنها النابغة من خمر بصرى وهو موضع بالشام، وقد مزجت بالماء فشعشعت ورقت ثم نقلتها جمال البخت من بيت رأس وهو مكان بالشام أيضا إلى لقمان وهو صاحب الخّمارة ليفض خواتمها ويسقي زبائنه من ألذها وأطيبها، وعند فتحها يعلوها زبد وكأنها مزجت بماء المطر الصافي البارد الذي يجتمع في نقرات الحجارة، ولم يكتف الشاعر بهذا الوصف بل أتبعه بالحديث عن تأثير الخمرة في النفوس وما تفعله بشاربيها.

وبما أن المقطع الاستطرادي جاء ضمن قصيدة مدح، فكأنّ الشاعر في هذه الأبيات يدعو إلى شرب خمرة انتصار (عمرو بن هند) أو (عمرو بن الحارث الغساني) -وأيًا كان منهما- على أعدائه. ويمكن القول هنا أن مرونة بحر الوافر، قد أعطت للشاعر حرية كبيرة للتغني بالخمرة والاسترسال في وصفها، مستكملًا كل جزئيات الصورة، محققا الدلالة الشعرية التي يطمح إليها.

2. التكرار ووظيفته الشعرية في المشهد الاستطرادي عند النابغة:

يعد التكرار ظاهرة لغوية ووسيلة من وسائل الإيقاع الداخلي له قيم أسلوبية متنوعة، إذ يضفي على النص الأدبي عناصر إبداعية تحقق له شعرية أكبر، وهذا يعني أن التكرار له وظيفة مهمة في النص الأدبي عمومًا والشعري خصوصًا «فإلى جانب كونه ظاهرة أسلوبية فإنه كأية أداة لغوية يعكس جانبا من الموقف الشعوري و الانفعالي تؤديه ظاهرة أسلوبية تشكل لبنة أساسية من لبنات العمل الأدبي، لذلك ينبغي على القارئ ألا ينظر إلى التكرار من خارج نطاق السياق، ولو فعل ذلك لما تبين له إلا أشياء مكررة لا يمكن لها أن تؤدي إلى نتيجة ما»[1].

إذن فدور التكرار بالغ الأهمية، فعلى مستوى الدلالة والرمز يحاول الشاعر من خلاله أن يسلط الضوء على معانٍ بعينها ... أما على مستوى الإيقاع والصوت، فإن الشاعر يعتمد التكرار

[1]- موسى ربابَعة : قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار جرير للنشر والتوزيع، ص 14.

بغية تنمية الجانب الموسيقي وتنويعه[1]. بل إنه يقوي من ثراء هذا الجانب في القصيدة بعد الوزن والقافية[2].

وقد استخدم النابغة الذبياني في بعض مشاهده الاستطرادية ظاهرة التكرار بصورة ملفتة للنظر، اعتمدها كوسيلة فنية لإيصال مشاعره وأحاسيسه وأفكاره بشكل أعمق وأكثر تناسقًا ليؤثر في متلقيه. والفاحص لمشاهده التي استطرد إليها، يجد أن التكرار قد حضر فيها على ثلاثة أنماط هي: تكرار الحرف، تكرار الكلمة، تكرار البداية.

أ. تكرار الحرف:

ينظر إلى تكرار الحرف على أنه نمط أسلوبي صوتي، خاصة إذا تواجد في القصيدة بشكل لافت للنظر، ومن أنماط التكرار التي يمكن التوقف عندها في الشعر، تكرار الحروف، وهي ظاهرة كثيرة الحضور في الشعر العربي القديم، وما على الباحث أو القارئ إلا اكتشاف دورها وتقديم دلالتها« لأن الكلمة العربية جاءت إرثـًا عن مراحل كثيرة ومتنوعة، فتحول كل حرف من حروفها بفعل تعامله مع الأحاسيس والمشاعر الإنسانية طوال آلاف الأعوام إلى وعاء من الخصائص والمعاني، فما أن يعيها القارئ أو السامع حتى تتشخص الأحداث والأشياء والحالات في مخيلته أو ذهنه أو وجدانه، وبذلك ينوب الحرف في العربية عن الكلمة»[3]، وهذه الفكرة يؤكدها محمد النويهي في قوله: «وفي الشعر الجيد نجد تلاؤما بين الصفات الحرفية وبين نصيب العاطفة من الحدة والعمق، والتوتر والارخاء، والاندفاع والضبط، إلى غير ذلك من أنواع العاطفة»[4]، غير أنه أكد عدم وجود دراسة جادة في هذا المجال فيما كتبه البلاغيون والنقاد القدامى، وهو عظيم التعلق

[1]- طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، ص 123- بتصرف-

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها- بتصرف-

[3]- حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص17.

[4]- محمد النويهي: الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، ج1، ص43 .

بوظيفتهم بل هو جزء ضروري منها، ولم يزد التفاتهم في هذا المجال إلا على تركيزهم على عدم تنافر الحروف لأنه شرط من شروط الفصاحة[1].

وبغض النظر على دلالة الحروف على معانٍ محددة، فإن تكرار الحرف في أبيات من الشعر «يبتدع إلى جانب البحر العروضي إيقاعًا موسيقيا داخليًا، وهذا الإيقاع الموسيقي الداخلي يدلل -على الأقل- على النغمة الانفعالية التي يقصدها الشاعر»[2].

لذلك من غير الممكن بأي حال من الأحوال، أن يتجاهل القارئ لأي نص شعري دور هذا النمط من التكرار فيه لأن «الكلمات قد تشترك في حرف واحد في أوائلها أو أواسطها وأنّ هذا الاشتراك قد تكون له قيمته التنغيمية الجليلة التي تزيد من ربط الأداء بالمضمون الشعري»[3].

عندما نعود إلى شعر النابغة الذبياني، يستوقفنا مشهد استطرادي في تصوير الثور الوحشي في قصيدة قالها الشاعر في الرحلة والضغائن، والملاحظ على هذا المشهد المكون من ستة عشر بيتًا، أن جميع أبياته تنتهي بنفس الحروف (ا+ح+ا) وهو النظام الذي سار عليه الشاعر في نظم القصيدة عـامة*.

يقـــــول في هذا المشهد[4]:

كَأَنِّي حيـن أَجْهَدُهَا وكُورِي شَدَدْتُ بِنَسْعِهَا لَهَقًـا لِيَاحـَا

أَقَـــامَ بِرِجْلَةِ البَقَّـــارِ شَهْـرًا وَشَامَ الغَيْث من كَثَبٍ فَرَاحَـا

فَبَـاتَ كأنّـه قَـــاضِي تَـذُورٍ شَـرَى للّهِ ينتـــظر الصَّـــبَاحَا

فَصَبَّـحَهُ كِلَابُ بني فُقَيْـمٍ بِجَنْبِ الـرَّدْهِ من جُدَدٍ كِفَاحَا

فلمّـــا أنْ تَبَيَّـــن ضَـــارِيَاتٍ وكَـــلَّابا يَعِنّ بِهِنَّ شَـاحَـا

---

[1]- المرجع السابق،ج1، ص44 .

[2]- موسى ربابعة: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص 20.

[3]- محمد النوبهي: الشعر الجاهلي ، منهج في دراسة وتقويمة، ج1، ص65.

* لو قرأنا القصيدة بكاملها، التي يمثل هذا المشهد جزء منها لوجدنا شيوع هذا النوع من التكرار فيها.

[4]- النابغة الذبياني، الديوان ، ص 215، 216.

وأعمل للنَّجَـاءِ مُخَذْرَفَـاتٍ قَوَائِـمَ أَرْدَفَـتْ زمعاً صِحَاحَا
فَهُـنّ شَـوَارِعٌ يَطْـمَعْنَ فـيه ولَـوْ تَتْرُكْنَهُ لَجَـرَى سِفَاحَا
فَلَـمَّا أَنْ دَنَـوْنَ لَهُ تَأَيـَّا ولَـوْلَا بَأْوُهُ لَجَرَى طِمَاحَـا
كُـرُورَ البَاسِلِ البطل المحَامِي على عَوْرَاتِـه كَرِهَ انْفِضَاحَـا
فَسُرْنَ عليه غَيرَ مُسِـرَّ ذُعْـرٍ فَلَمَّا أن بَـهَشْنَ الشّيحَ شَاحَا
يقـول: لَقَدْ رأيتُ اليوم نُكْرًا وللنَّكْرَاءِ مَـا حَـمَلَ السِّلَاحَا
فَأَتْحَى حَدَّ معتـدلٍ طريـرٍ يَشُكُّ بـهِ التَّرَائِـبَ والصِّفَاحَا
فغـادرهُـنَّ منغـفرًا زهِيقًـا وآخـر مُثْبتًا يَشْـكُو الجِرَاحَا
وظـلّ كـأنّه بجهـادٍ وافٍ بشيـر سفينـةٍ يهدى رِمَاحَـا
وجـال كأنّـه دُرِّيُّ أخـذٍ إذا ما انجات عنه الغَيْمُ لَاحَا
ولَوْلَا طَعْنةُ الأَعْـدَاءِ شَـزْرًا بِمَخْرُوطَيْـن كالرُّمْحَيْنِ طَاحَـا

إنّ تكرار حروف (ا+ح+ا) لم يكن تكرارًا اعتباطيًا بغير فائدة ولا معنى لأن القارئ لهذا المشهد يحس بحركة قوية من الأحاسيس والمشاعر الناجمة عن تكرار حرف (الحاء) لأنه من «أغنى الأصوات عاطفة وأكثرها حرارة وأقدرها على التعبير عن خلجات القلب ورعشاته»[1].

وقد أدى تكرار هذا الحرف (الحاء) وظيفته في المقطوعة الاستطرادية فصور حال الشاعر ونقل شعوره بالمرارة والحزن والألم والتوجع والخوف من المجهول، هذه المشاعر التي تسربت إلى نفسه مع قرار إعلان الارتحال وترك الديـار بحثًا عن موطن آخر. وقد برز الثور الوحشي في هذا المشهد الاستطرادي كرمز معادل لذات الشاعر بصفة عامة، في صراعه مع الحياة. وبرجوعنا إلى معاني الحروف نجد أن حرف (ا) يحمل معنى «الامتداد في الزمان والمكان»[2]. وفي اجتماع حرفي (الألف والحاء) وتكرارهما في جميع أبيات المشهد سرد لعظم الموقف الذي أراد الشاعر التعبير عنه وامتداد

[1]- حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص 182.
[2]- المرجع نفسه، ص 101.

فترته في مكان مجهول لا يعرف عنه شيئا. ولذلك فإن هذا التكرار لم يكن هامشيًا وإنّما كان تكرارًا فاعلاً، برز من خلاله الانفعال العميق المؤسي والمحزن الذي أحسه الشاعر مع بداية الاستعداد للسفر الشاق والمضني بحثًا عن موطن آخر يتوفر فيه الهدوء والاطمئنان، ولكن ذلك لا يتحقق إلاّ بعد المواجهة والصراع، الذي جسده النابغة في صراع الثور مع الكلاب والصائد هذا على المستوى الدلالي. أما على المستوى العروضي فإن تكرار (ا+ح+ا) منح المشهد نغمة موسيقية خفيفة تطرب لها الأسماع فجاءت القافية مطلقة مأسسة خالية من الردف. فالألف الأولى تأسيس، والحاء روي، والألف الأخيرة خروج.

من الأمثلة الأخرى التي تجسد تكرار الحروف ما ورد في مشهد استطرادي في تصوير القطاة التي تشبه فرس النابغة في سرعتها وخفتها يقول الشاعر في أحد أبيات المشهد[1]:

أو مَرَّ كُدْرِيّةٍ حَـذَّاءَ هَيَّجَـهَا بَـرْدُ الشّرَائع من مَرّان أو شَرَبُ

الملاحظ على هذا البيت أن حرف (الراء) قد تكرر فيه (06 مرات) وهو حرف مجهور متوسط الشدة والرخاوة[2]. يتميز بالمرونة والحيوية والقدرة على الحركة[3]. وتكرار حرف (الراء) في البيت الشعري على هذه الشاكلة قريب الارتباط بالدلالة التي أراد الشاعر إيصالها إلى المتلقي حتى ليخيل إلينا أن هذا الفرس يزداد قوة وحركة وخفة مع كل (راء) من الراءات الست التي تكررت في الألفاظ التـالية: (مرّ، كدرية، برد، الشّرائع، مرّان، شرب).

- وقوله أيضا في المشهد نفسه في وصف الفرس وتشبيهها بالقطاة ثم الاستطراد إلى وصف هذه القطاة[4]:

حَـذَّاءُ مُدْبِـرَةً سَكَّاءُ مُقْبِـلَةً للماء في النَّحْرِ منها نَوْطَةٌ عَجَبُ

[1]- النابغة الذبياني: الديوان، ص 176.

[2]- حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص 83- بتصرف-

[3]- المرجع نفسه، ص 84- بتصرف-

[4]- النابغة الذبياني: الديوان، ص 177.

في هذا البيت تكرر حرف الميم بشكل لافت للنظر، وهذا ما ولد نغمة موسيقية قوية أو جرسا موسيقيا قويا، جاء في تناسب كبير مع قوة القطاة وسرعتها وخفتها وقدرتها على مواجهة الصعاب ولهذا كان فرس النابغة شبيها بها، والفرس يرمز لذات الشاعر وقوته وصلابته في مواجهة الحياة، ولهذا جاء تكرار حرف (الميم) معبراً عن هذه الدلالة، منسجمًا مع الموقف أو الغرض الذي أراد الشاعر التعبير عنه والوصول إليه.

ب. تكرار الكلمة:

يشكل تكرار الكلمة علامة مميزة في أي نص شعري، لأنه يمثل مثيرًا أسلوبيًا يحث القارئ على البحث فيما وراء النص، وفي هذا المجال يشير موسى ربابعة أن اختيار الشاعر لكلمة بعينها وتكرارها في النص الشعري كفيل بنقل تجربته العميقة وتجسيد انفعالاته وإثارة إحساس المتلقي[1]. ويضيف أن التكرار عنصر مهم من عناصر الأسلوب يكون رابطًا ينتظم الأبيات الشعرية التي يرد فيها، كما أنه في الوقت نفسه مانح للجمال من خلال الموسيقى التي يشكلها[2].

وقد ورد تكرار الكلمات في العديد من المواضع في المشهد الاستطرادي عند النابغة، حتى شكل سمة أسلوبية فيها، وكأنّ الشاعر قد حاول من خلال هذه الآلية (تكرار الكلمات)، أن يعبر عما يريده. يقول في أحد المشاهد التي استطرد إليها مشبهًا النعمان بن المنذر بالنبي سليمان عليه السلام[3]:

وخَيِّسِ الجِنَّ، إنِّي قد أَذِنْتُ لهم ... يَبْنُـونَ تَدْمُـرَ بالصُّفَاحِ والعَـمَـدِ
فَمَـنْ أَطَاعَكَ فانْفَعْه بِطَـاعَتِـه ... كَمَـا أَطَاعَـكَ واذْلُلْه على الرَّشَدِ
ومَنْ عَصَاكَ فَعَاقِبْه مُعَـاقَبَةً ... تَنْهَى الظَّلُومَ ولا تَقْعُدْ على ضَمَدِ
إلاّ لِمِثلكَ أو مَنْ أنت سَـابِقُـه ... سَبْقَ الجَوَادِ إذا اسْتَولَى على الأَمَدِ

[1]- موسى ربابعة: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص 24- بتصرف-
[2]- المرجع نفسه ، ص 35- بتصرف-
[3]- النابغة الذبياني: الديوان، ص 21.

أول شيء يثير السامع أو القارئ لهذه الأبيات، ما حدث فيها من تكرار بعض الكلمات ففي البيت الثاني تكرر لفظ (الطاعة) (03 مرات)، وقد جاءت هذه الكلمة مشحونة بدلالة القوة والعظمة وهي صفة وضعها الشاعر في ممدوحه النعمان بن المنذر –حيث شبهه بالنبي سليمان في حكمه وعظمته، فهو الحاكم الذي يكافئ المطيع المخلص على طاعته ويوجهه نحو الرشد، ولكي يؤكد النابغة هذه الصفة في ممدوحه جاء بصفة مضادة (للمكافأة) وهي (العقاب) التي تكررت في البيت الثالث (مرتين) في قوله: (ومن عصاك فعاقبه معاقبة) فتكرار الشاعر للفظ (العقاب) يؤكد قوة الحاكم وعظمته. فالنبي سليمان هو الحاكم العظيم الذي جعل الجن يعملون تحت إمرته دون أن يكون لهم رأي، ومن يخالف ذلك يتعرض للعقاب وهي الصفة التي أسقطها النابغة على ممدوحه، فهو الحاكم الذي يتمتع بالقوة والعظمة.

- ومن سياقات التكرار الأخرى في المشهد الاستطرادي عند النابغة قوله في مشهد استطرادي في وصف الثور الوحشي[1]:

مُطَـرَّدٍ أُفْرِدَتْ عَنْه حَلَائِلُه من وَحْشِ خُبَّةَ أو مِنْ وَحْشِ تِعْشَارِ
....
....
بَاتَتْ له لَيْلَةٌ شَهْبَاءُ تَسْفَعُهُ منها بِحَاصِبِ شَفَّانٍ وأَمْطَـــارِ
وبَاتَ ضَيْفًا لأَرْطَاةٍ وأَجْأَهُ مَعَ الظَّلَامِ إليـــها وَابِـــلٌ سَارِي
حَتَّى إذا مَا انْجَلَتْ ظَلْمَاءُ لَيْلَتِه وأَسْفَـرَ الصُّبْـحُ عنـه أيَّ إِسْفَـارِ

اعتمدت بنية التكرار في هذا النموذج على عملية التجاوب الصوتي بشكل متواز بين البيت وتاليه، أو بين بداية العجز ونهايته فنتج عن هذا التوازي الصوتي تواز دلالي تمثل في دلالة (القوة) التي جسدها تكرار كلمة (وحش) (مرتين)، ودلالة المعاناة التي جسدها تكرار الفعل (بات مرتين)، إضافة إلى دلالة (الأمل والنجاة) التي برزت مع تكرار الشاعر لكلمتي (أسفر–إسفار) ولا

[1]– المصدر السابق، ص 203.

شك أن وراء هذه التكرارات تختفي مقاصد وغايات الشاعر منها تأكيده على أن الحياة محكومة بثنائية (الحياة/ الموت) وعلى الإنسان المواجهة والصراع لضمان الاستمرارية والبقاء.

إضافة إلى الدور الدلالي الذي لعبه التكرار على مستوى هذه الأبيات هناك دور لا يقل أهمية عنه، حيث ولدت الكلمات المتكررة نغمة موسيقية داخلية، وهذا ما عمق البنية الإيقاعية للنص الشعري كما حافظ على رتابة القافية.

- وفي المشهد نفسه كرر الشاعر كلمة (أعشار) والفعل (شك) في قوله[1]:

فَشَكَّ بالرُمْحِ منها صَدْرَ أوَّلِهَا شَكَّ المشَاعِب أَعْشَارًا بِأَعْشَارِ

كان للتكرار على مستوى هذا البيت بعد دلالي وبعد إيقاعي، إذ أن مجيئه على هذه الشاكلة قد حمل دلالات التأكيد على تفوق وانتصار ثور النابغة على أعدائه، وهو رمز لانتصار الشاعر في الحياة، وهذا البعد الدلالي اقترن ببعد إيقاعي مما ساهم في إرساء دعائم البنية الإيقاعية للنص إلى جانب عناصر الإيقاع الأخرى.

لوذهبنا نستقرئ هذا النمط من التكرار في المشهد الاستطرادي عند النابغة لكثرت نماذجه، إذ قلما يخلو مشهد من مشاهده التي استطرد إليها من هذا النوع، وحسبنا أن نكتفي بهذه النماذج بوصفها مثالاً ودليلاً واضحًا على هذه السمة الأسلوبية.

ج. تكرار البداية (التكرار الاستهلالي):

يتحقق هذا النمط من التكرار بورود كلمة واحدة أو عبارة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية «وهو يكشف عن فاعلية قادرة على منح النص الشعري بناءً متلاحمًا، إذ أنّ كل تكرار من هذا النوع قادر على إبراز التسلسل والتتابع، وإنّ التتابع الشكلي يعين في إثارة التوقع لدى السامع، وهذا التوقع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحفزًا لسماع الشاعر والانتباه إليه»[2].

[1]- المصدر السابق، ص 204.

[2]- موسى ربابعة: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص 37، 38.

ورد هذا النوع من التكرار في مشهد استطرادي للنابغة في معرض وصف وتشبيه (المتجردة) زوجة النعمان بن المنذر، وقد لعب التكرار الاستهلالي دوراً كبيرا في المشهد «بما وفره من دفق غنائي في تقوية النبرة الخطابية، وتمكين الحركات الإيقاعية من الوصول إلى مراحل الانفراج بعد لحظات التوتر القصوى»[1]. يقـــول الشاعر[2]:

زَعَمَ الهُمَامُ* بأنَّ فَاهَـا بَـارِدٌ عَــذْبٌ مُقَبَّلُه شَــهِيٌّ المَوْرِدِ
زَعَمَ الهُمَامُ ــولَـمْ أَذُقْه ــ أنَّـه عَــذْبٌ إذا ما ذُقْتَه قُلْتَ: ازْدَدِ
زَعَمَ الهُمَامُ ــولَـمْ أَذُقْه ــ أنّـه يُشْفَى بِرَيّا رِيقِهَا العَطِشُ الصَّدِى

إنّ تكرار الشاعر للجملة الفعلية (زعم الهمام) في بداية كل بيت من هذه الأبيات أكسب المشهد غنى دلاليا أراد من خلاله أن ينفي الاتهام الباطل الذي اتهم به، من أنّه على علاقة (بالمتجردة) زوجة النعمان بن المنذر، ولكي يؤكد هذه الدلالة طعّم الشاعر تكراراه الاستهلالي بتكرار آخر اعتراضي ولدته الجملة الاعتراضية (لم أذقه)، والهاء تعود على (فم المتجردة) ، مما يؤكد أن الشاعر لم يكن على صلة بهذه المرأة، ولم يذق طعم فمها ولم يحس بعذوبته، ولكنه قد علم عنهما من قول الهمام (النعمان بن المنذر) وهي الدلالة التي رام الشاعر لفت نظر المتلقي إليها ولذلك جاءت أبيات المشهد مشحونة بطاقة دلالية تعبر عن حال الجزع والغضب الذي أصاب النابغة بعد التهمة التي ألصقت به. إضافة إلى الطاقة الدلالية التي جاء التكرار محملاً بها نحس بطاقة إيقاعية أكسبت المشهد والقصيدة عمومًا نغمة موسيقية تشي بالغنائية التي تنسجم مع موقف الشاعر وانفعالاته.

[1]– عصام شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص 08.

[2]– النابغة الذبياني: الديوان، ص 95.

* قوله: (زعم الهمام) يعني النعمان بن المنذر، لأنه كان يصف امرأته المتجردة، والهمام: السيد سمي بذلك لأنه إذا هم بأمر أمضاه ويقال سمي به لبعد همته (الديوان، ص 95).

يتبين لنا من خلال النماذج التي وقفنا عندها، تفاعل الدلالة الشعرية مع أسلوبية التكرار الذي برز في كل أنماطه ظاهرة ملفتة للنظر، بوصفها عنصراً إيقاعيًا بارزاً في المشهد الاستطرادي عند النابغة وفي شعره عمومًا، مما جعله يشع بطاقة دلالية وجمالية تسم لغته الشعرية عامة.

ثانيًا: شعرية الانزياح في المشهد الاستطرادي عند النابغة الذبياني:

يعد الانزياح سمة أسلوبية من سمات اللغة الشعرية، بل إنّ الكثير من الباحثين قد عدّه معيارًا تقاس به مدى شعرية الخطاب الشعري. ومصطلح الانزياح ترجمة حرفية للفظة (Ecart) كما عبر عنه أيضًا بمصطلح التجاوز أو مانسميه بلفظة عربية استعملها البلاغيون في سياق محدد وهي عبارة العدول[1]. وفي الدراسات العربية هناك عدة مصطلحات لمفهوم الانزياح أهمها: الإزاحة (الانزياح) – العدول – الانحراف –كسر المألوف – الانتهاك – الخرق – التغريب – الأصالة – المفارقة.

من الناحية العلمية يعتبر« الأسلوبيون أنه كلما تصرف مستعمل اللغة في هياكل دلالتها أو أشكال تراكيبها بما يخرج عن المألوف عد انزياحًا»[2]. ولهذا استقام للانزياح أن يكون عنصرًا بالغ الأهمية في التفكير الأسلوبي لأنه «يستمد دلالته – لا من الخطاب الأصغر كالنّص أو الرّسالة وإنما يستمد تصوره من علاقة هذا الخطاب الأصغر بالخطاب الأكبر وهو اللغة التي يسبك فيها »[3]. وعلى هذا الأساس«تعذر تصوره في ذاته، إذ هو من المدلولات الثنائية المقتضية لنقائضها بالضرورة فكما لا نتصور الكبير إلا في طباقه مع الصغير، فكذلك لا نتصور انزياحًا إلا عن أصل»[4].

يتخذ الانزياح أنماطًا مختلفة من «ناحية تنوعاته أو تحققاته في النصوص الأدبية كما أن وجهة نظر الدراسة التي تطبّق مقولة الانزياح يمكن أن تتنوع كذلك ما دام جوهر عملية تطبيق

[1]– عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكاتب، ط2، 1982 ،ص 163– بتصرف–
[2]– المرجع نفسه، ص 163.
[3]– المرجع نفسه، ص 97، 98.
[4]– المرجع نفسه، ص 98.

مقولة الانزياح إنمّا هو إجراء مقارنة، فالتطبيق تطبيق مقارن يضع النص الأدبي ويتأمله لا كشيء في ذاته، وإنما كشيء مرتبط بطريقة معينة بآخر حاضر في الذهن، سواء أكان هذا الآخر متجسداً كنص آخر أو كنمط حقبة معينة سابقة على حقبة النص»[1]. وبهذا يسهم الانزياح إسهامًا مباشراً «في جعل اللغة الشعرية لغة إيحائية، لأن الخروج عن المألوف يعطي الأسلوب نشاطًا وتجددًا وحيوية وقد عده علماء الأسلوب حيلة مقصودة لجلب انتباه المتلقي»[2].

نلمس في المشهد الاستطرادي عند النابغة الذبياني جملة من الانزياحات ذات مستويات مختلفة مما أكسب مشاهده فرادة وتميزا وهي:

1. الانزياح التركيبي:

يمثل الانزياح في النظام التركيبي «ملمحًا هامًا يميز لغة الخطاب الشعري عن لغة الكلام العادي أو اللغة المعيارية، فمن خلاله يستطيع الشاعر أن يمنح خطابه شعرية تميّزه عن غيره من الخطابات الأخرى ولا غرابة فالتركيب هو جسد الخطاب وحياته»[3].

ولما كانت «الجمالية في النّص الأدبي ماثلة في نظام التركيب في النص، أي في بنية تركيب الجمل والمفردات... التي تولد النص، وتخلق للفعل فيه مسافة ينمو فيها وأرضا يتحقق عليها. فينسج العلاقات على أكثر من محور تتقاطع وتلتقي وتتصادم وتخلق غنى النص وتعدد إمكانيات الدلالة فيه»[4].

لهذا ارتأينا أن نتناول البنية التركيبية في المشهد الاستطرادي عند النابغة الذبياني، ممثلة في الظواهر اللافتة فيه (كالتقديم والتأخير والحذف والاعتراض). التي تكسب الخطاب الشعري خصوصيته الشعرية لنكشف عن خصوصيتها التركيبية فيه، وعن مدى مساهمتها في إنتاج الدلالة وإبداعها. آخذين بعين الاعتبار دور المتلقي، حين تحدث له عملية الاندهاش، مما يدفعه للبحث

[1]- حسن ناظم: البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي ط1، 2002، ص43.

[2]- جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي محمد العمري، دار ثوبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986، ص176.

[3]- يمنى العيد: في القول الشعري، دار ثوبقال، الدار البيضاء المغرب، 1987، ص 17.

[4]- يمنى العيد: في معرفة النص الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت، ط3، 1985، ص 127.

عن أسباب خروج المبدع عن القاعدة اللغوية في التركيب ومحاولته تتبع مواطن العدول وكسر المألوف ونبدأ أولاً بـ:

أ. التقديم والتأخير:

يشير فتح الله أحمد سليمان أن الجملة في العربية تخضع لنظام معين ينّظم تتابع أجزائها في التركيب اللغوي ويقسم النحاة الجملة إلى مسند ومسند إليه ومتعلقات الاسناد[1] ،غير أنها ليست ملزمة بحتمية هذا الترتيب، ذلك «لأنّ اللغة العربية لغة معربة، ولها إمكانات التصرُّف ، لاسيما في مجال التقديم والتأخير. وعليه فإن النظام اللغوي للجملة العربية ذو الترتيب المثالي، يمكن انتهاك ترتيبه من خلال العدول عنه من قبل هذا المبدع، أو ذاك خاصّة في الشعر»[2].

لا شك أن هذا العدول أو الانزياح الذي يتم بموجبه التقديم والتأخير، يخرج من خلاله المبدع اللغة من كونها لغة نفعية توصيلية إلى لغة إبداعية لأن التقديم في عنصر والتأخير في عنصر آخر لا يحدث بصورة اعتباطية، وإنّما يخفي في طياته دلالات كامنة وغايات مخبوءة قصدها المبدع.

ولذلك كان التقديم والتأخير من المباحث المهمة التي حظيت بعناية كبيرة من قبل النحاة والبلاغيين القدامى وعلى رأسهم عبد القاهر الجرجاني الذي قـال عنه: «هو باب كثير الفوائد جم المحاسن، واسع التصرف بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعةٍ، ويفضي بك إلى لطيفة ولا تزال ترى شعرًا يروقك مسمعه ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدِّم فيه شيء وحوِّل اللفظ عن مكان إلى مكان»[3].

ومن النحاة الذين حظي التقديم والتأخير بعنايتهم واهتمامهم (ابن جني) الذي عقد لهذه الظاهرة فصلاً كاملاً في كتابه الخصائص إذ يقول في شأنه وأنواعه «وذلك على ضربين أحدهما ما

---

[1]- فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة أسلوبية، دار الآفاق العربية، ط1، 2008 ،ص 203- بتصرف-

[2]- فاضل احمد القعود: لغة الخطاب الشعري عند جميل بثينة، دراسة أسلوبية بنائية، ص 130.

[3]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، وقف على تصحيح طبعه وعلّق حواشيه الشيخ محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 83.

يقبله القياس، والآخر ما يسهله الاضطرار»[1]. ثم عرض بعد ذلك لسياقات التقديم والتأخير وما يجوز وتقبله الوظيفة، وما لا يجوز وترفضه مع تأويل بعض ما خرج عن القياس، وشذ عن الأساليب العربية الفصيحة مقدمًا شواهد شعرية مهمة لينهي كلامه في هذا بقوله: «فهذه وجوه التقديم والتأخير في كلام العرب، وإن كنّا قد تركنا منها شيئًا، فإنه معلوم الحال ولاحق بما قدمناه»[2].

ومن علماء البلاغة المحدثين الذين تحدثوا عن التقديم و التأخير وعن ما يؤديه من أغراض ودلالات في الكلام ، مصطفى المراغي الذي نوّه بذلك قائلاً: «فالألفاظ قوالب المعاني، وبناء عليه يجب أن يكون ترتيبها الوضعي، بحسب ترتيبها الطبيعي، ومن البّين أن رتبة المسند إليه التقديم لأنه المحكوم عليه ورتبة المسند التأخير ، لأنه المحكوم به وما عداهما فتوابع ومتعلقات تأتي تالية لهما في الرتبة، ولكن الكلام لا يسير دائما على هذا النحو، فقد يعرض لبعض الكلم ما يدعو إلى تقديمه، وإن كان حقه التأخير فيكون من الحسن تغيير هذا ليكون المقدم مشيراً إلى الغرض الذي يراد ومترجمًا عما يقصد منه»[3].

إذن فالتقديم والتأخير من السمات الأسلوبية المميزة للخطاب الشعري«تكسبه رونقًا وجمالاً كما تحملهُ دلالات قابلة للقراءة والتأويل، ولذلك بإمكان الشاعر التصرف بالألفاظ،كيفما شاء داخل إطار الجملة، حيث يستطيع بواسطة هذه الألفاظ إحداث أثر بيِّن في قيمة الجملة الدلالية والتعبيرية، مع الحفاظ على وظيفتها النحوية»[4].

وعليه سنحاول رصد ظاهرة التقديم والتأخير في المشهد الاستطرادي عند النابغة الذبياني،محاولين من خلال دراستها التعرف على إمكانات الشاعر الصياغية والتعبيرية من جهة والوقوف على المقاصد والغايات التي يرمي إليها من جهة أخرى.

---

[1]- ابن جني: الخصائص، تحقيق علي محمد النجار،دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان ،ج2، ص382 .

[2]- المصدر نفسه، 383.

[3]- أحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة، دار القلم، بيروت لبنان، ص 93.

[4]- فاضل أحمد القعود: لغة الخطاب الشعري عند جميل بثينة دراسة أسلوبية بنائية، ص 132.

- **تقديم الجار والمجرور:**

إن المتتبع لظاهرة التقديم والتأخير في المشاهد التي استطرد إليها النابغة الذبياني في شعره يلاحظ أن تقديم الجار والمجرور هي أكثر الأشكال شيوعًا فيها ويمكن رد ذلك إلى «طبيعة الجار والمجرور نفسها التي تتمتع بالمرونة وسهولة التحريك أفقيًا»[1].

وقد جاء هذا الشكل على نمطين هما:

- **النمط الأول: تقديم الجار والمجرور على المفعول به:**

كما في قول النابغة في مشهد في وصف الثور الوحشي[2]:

أَسْرَتْ عَلَيه مِن الجَوْزَاءِ سَارِيَةٌ تُزْجِى الشَّمَالُ عليه جَامِدَ البَرَدِ

يلاحظ في عجز هذا البيت تقدم الجار والمجرور (عليه) على المفعول به (جامد البرد) لغاية قصدها الشاعر هي التخصيص، للدلالة على شدة البرد الذي تعرض له الثور الوحشي، لأن المطر الذي تساقط عليه فيه برد جامد ، وقد خص الشاعر (الشمال) في قولــه (تزجى الشمال) لشدة بردها، أي أنّ الثور قد بات مبيت سوء وهذا ما زاد من قوته ونشاطه.

- وقولـه في مشهد استطرادي آخر في وصف الثور الوحشي[3]:

فَأَنْحَى حَدَّ معْتــدلٍ طَرِيــرٍ يشُكُّ بـهِ التَرائِـبَ والصِّفَاحَا

يتقدم في هذا البيت الجار والمجرور (به) على المفعول به (الترائبَ) بهدف التأكيد والتحديد. فالشاعر أراد أن يؤكد على صفة قرن الثور الذي كان حادًا، وهو الوسيلة التي اعتمدها للنجاة من الكلاب، حيث شك الترائب والصّفاحا (الصّفحة: الجنب) .

- كما تقدم الجار والمجرور على المفعول به في المشهد الاستطرادي عند النابغة وأدى دلالة وغاية خاصة في قوله[4]:

---

[1]- المرجع السابق، ص 132.

[2]- النابغة الذبياني: الديوان، ص 18.

[3]- المصدر نفسه، ص 216.

[4]- المصدر نفسه، ص 204.

حَتَّى إذا ما قَضَى منهـا لُبَانَتَهُ وعَـاثَ فيـها بِإِقْـبَالٍ وإدْبَـارِ

تقدم الجار والمجرور (منها) على المفعول به (لُبَانتَهُ) في هذا البيت، ويبدو أن هذا التقديم كانت غايته التأكيد على قوة الثور وعظمته، بدليل أنه خرج منتصرًا في معركته مع الكلاب وقضى حاجته ووصل إلى هدفه في النهاية.

- وقول الشاعر في مشهد استطرادي آخر[1]:

فَشَكَّ بِالرُمْحِ مِنْهَا صَدْرَ أَوَّلِهَا شَكَّ المشَاعِب أَعْشَارًا بِأَعْشَارِ

حدث تقديم جملتي الجار والمجرور (بالرمح)/(منها) على المفعول به (صَدْرَ)، وقد عبر ذلك على مرامي وغايات الشاعر، ففي تقديم جملة (بالرمح) على المفعول به (صَدْرَ)، أراد أن يؤكد على أنّ قرن الثور الوحشي كان شبيها بالرمح في حدته وصلابته ومضائه، وهو الوسيلة التي شك بها الثور صدر الكلب الأول الذي واجهه في معركته، ويبرز الحاح الشاعر على تأكيد هذا المعنى في تقديم الجار والمجرور الثاني (منها) على المفعول به(صدر).

وعليه يمكن القول أن تقديم الجار والمجرور على المفعول به قد أدى دوره الدلالي في المشهد الاستطرادي عند النابغة الذبياني كما أن هذا التقديم قد نتج عنه «تكثيف الفاعلية الإدراكية لدى المتلقي تجاه المعمول المتقدم بوصفه نقطة الارتكاز التي يتفجر منها المعنى»[2].

- **النمط الثاني: تقديم الجار والمجرور على الفاعل:**

يحضر هذا النمط بصورة مكثفة في المشهد الاستطرادي عند النابغة حتى شكل سمة أسلوبية خاصة فيه، ومن أمثلة هذا النمط قول الشاعر في مشهد استطرادي[3]:

أَسْرَتْ عليه من الجَوْزَاءِ سَارِيَةٌ تُزْجِى الشَّمَالُ عليه جَامِدَ البَرَدِ

[1]- المصدر السابق، ص 204.

[2]- يادكار الشهرزوري: المفـاتيح الشعرية قراءة في شعر بشـار بن برد، ص 157.

[3]- النابغة الذبياني: الديوان، ص 18.

في هذا البيت نلحظ نمطين من تقديم الجار والمجرور، النمط الأول الذي أشرنا إليه في السابق، وهو تقديم الجار والمجرور على المفعول به الذي حدث في عجز البيت، والنمط الثاني هو تقديم الجار والمجرور (عليه) على الفاعل (ساريةٌ) والذي حدث في صدر البيت، أي أن الثور قد أسرت عليه سارية، وهي السحابة التي تسير وتمطر ليلاً، فتقدم الجار والمجرور على الفاعل لحصر الدلالة وتخصيصها وكل ذلك حدث من أجل الثور الذي أراد الشاعر إلقاء الضوء عليه والوقوف على معاناته من المطر والبرد الشديد .

وقوله في بيت آخر من المشهد الاستطرادي نفسه[1]:

قَالَتْ له النَّفْسُ: إنِّي لا أَرَى طَمَعًا وإنّ مَـوْلَاكَ لَـمْ يَسْلَم ولم يَصِدِ

يلحظ القارئ إذا ما صوب نظره إلى صدر البيت بأن الجار والمجرور (له) قد تقدم على الفاعل (النَّفْسُ)، وقد أفصح هذا التقديم عن البعد الدلالي الذي أراد الشاعر التعبير عنه، وهي حالة اليأس والخوف التي أصابت (الكلب واشق) لما رأى ما فعل الثور بصاحبه (الكلب ضمران) حيث صرعه بطعنة ، ولذلك حدثته نفسه باليأس من مواجهة الثور لأن مصيره سيكون من مصير صاحبه. وقد كتب خالد محمد الزواوي معلقا على هذه الصورة مأكدا أن النابغة استطاع أن«يصور الصراع النفسي، فهو يطلعنا على ما يجري في ضمائر هذه الكلاب، وما يعتريها من التبدل والتحول، فقد كانت شهوة الطمع وحب الغنيمة والثقة بالظفر تملأ نفوسها، ثم بدأت هذه المشاعر تضمحل وتتلاشى رويدا رويدا، ثم بدأ يحل محلها اليأس والقنوط والحسرة والندم، ثم شرعت مشاعر الخوف والقلق والاضطراب تزحف إلى هذه النفوس وتنشأ فيها»[2].

- ومن سياقات تقديم الجار والمجرور على الفاعل في المشهد الاستطرادي، عند النابغة قوله في وصف المتجردة زوجة النعمان بن المنذر[3]:

---

[1]- المصدر السابق، ص 20.

[2]- خالد محمد الزواوي: تطور الصورة في الشعر الجاهلي، دراسة في البيئة والشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، دط، 1995 ،ص251 .

[3]- النابغة الذبياني: الديوان ، ص 95.

زَعَمَ الهُمَامُ –ولَـمْ أَذُقْه– أَنَّـه يُشْفَى بِرَيّا رِيقِهَا العَطِشُ الصَّدِى

يظهر في عجز هذا البيت تقديم الجار والمجرور (بريَّا) على الفاعل (الصَّدِى) بهدف التركيز على وصف (ريق المتجردة)، بأن رائحته طيبة وهو بارد لدرجة لو ذاقه (الصّدي) أي الشديد العطش لزال عطشه.

– ومن أمثلة تقديم الجار والمجرور على الفاعل، قول النابغة في مشهد استطرادي في وصف الفرس وتشبيهها بالقطاة[1]:

أَهْوَى لهَا أَمْغَرُ السَّاقَيْنِ مُخْتَضِعٌ خُرْطُومُه من دِمَاءِ الطَّيرِ مُخْتَضِبُ

حدث تقديم للجار والمجرور (لها) على الفاعل (أمغر الساقين). ويقصد به الصقر أو الباز وقد أفاد هذا التقديم الإفصاح عن مدى الخطر الذي تعرضت له القطاة حين انقض عليها صقر مختضع الخرطوم من دماء الطير، وهنا يحدث لفت انتباه المتلقي الذي لا شك قد تعاطف مع هذه القطاة وما يحدث لها.

– نلمس كذلك حضور ظاهرة تقديم الجار والمجرور على الفاعل في مشهد استطرادي في وصف الحصير المنمق في شعر النابغة الذبياني يقول فيه[2]:

عَلَى ظَهْرِ مبناةٍ جَدِيدٍ سُيُـورُهَا يَطُوفُ بها وَسْطَ اللَّطِيمَةِ بائِعُ

هنا حدث تقديم للجار والمجرور (بها) على الفاعل (بائعُ) في عجز البيت وأفاد التأكيد، لأن الشاعر بهذا التقديم أراد أن يأكد للسامع أو المتلقي مدى جودة الحصير الذي كان يطوف به البائع في المبناة وسط اللطيمة وهي سوق الطيب، وهو يتصف بالدقة والإحكام في الصنعة.

– ويقول الشاعر في مشهد استطرادي في وصف الناقة [3]:

كَقَـوْسِ المِاسِخِي يَرِنُّ فِـيهَا من الشِّـــرْعَى مَرْبُـــوعٌ مَتِيـنُ

[1]– المصدر السابق، ص 177.

[2]– المصدر نفسه، ص 31.

[3]– المصدر نفسه، ص 221.

نلحظ تقدُّم الجار والمجرور (فيها) على الفاعل (مربوع)، وهو ناتج عن اهتمام الشاعر بصوت الحمار الوحشي الذي كان يصوِّت بطاقة كبيرة وكأنَّه وتر على أربع قوى، والقوى هي الطاقات[1]. وهناك نمط آخر من التقديم والتأخير نلحظه في المشهد الاستطرادي عند النابغة الذبياني، غير أن حضوره لم يكن بشكل مكثف مثل:

- **تقديم المفعول به على الفاعل:**

ومن ذلك قول الشاعر في مشهد استطرادي [2]:

فكمَّلَتْ مَائَـةً فيها حَـمَامَتُـهَا وأَسْرَعَتْ حِسْبَةً في ذلك العَدَدِ

يتقدم المفعول به (مائةً) على الفاعل (حمامةُ) في هذا البيت للتأكيد على أن حكم فتاة الحي (زرقاء اليمامة)كان صائبا ، وأن عدد القطا قد وصل فعلاً إلى مائة كما حسبت وقالت وهذا ما يؤكد أن هذه المرأة تتميز ببعد النظر، إضافة إلى فائدة هذا التقديم في ايصال الدلالة فقد أفاد أيضا المحافظة على الإيقاع وعلى موسيقية البيت الشعري والوزن عامة .

- **تقديم الخبر على المبتدأ:**

ومن ذلك قول النابغة[3]:

عَلَى ظَهْرِ مِبْنَاةٍ جَدِيدٍ سُيُـورُهَا يَطُوفُ بِهَا وَسْطَ اللَّطِيمَةِ بائِعُ

نلحظ في هذا البيت تقديم الخبر الذي جاء شبه جملة (على ظهر مبناة جديد) على المبتدأ (سيور). والسيور هي الشراك [4]، وهذا التقديم لم يكن اعتباطيًا بل حقق غايات كثيرة أولها العناية والاهتمام من خلال التأكيد على أن هذه (السيور) كانت في منتهى الجودة والدقة في العمل وثانيها تحريك دهن المتلقي لمتابعة الحديث حتى يتحقق المعنى المقصود، وثالثها تقديم التناغم الموسيقي عن طريق المحافظة على موسيقى البيت الشعري.

---

[1]- المصدر السابق، ص 221.

[2]- المصدر نفسه، ص25.

[3]- المصدر نفسه، ص 31.

[4]- المصدر نفسه، ص 31.

- وقوله كذلك في مشهد استطرادي [1]:

والبَطْنُ ذو عُكَنٍ لَطِيفٌ طَيُّـه والنَّـحْرُ تَنْفُجُـه بِثَـدْيٍ مُقْـعَدِ

نلحظ هنا تقديم الخبر (لطيفٌ) على المبتدأ (طيُّه) بغية لفت انتباه المتلقي إلى حسن خَلْق (المتجردة) وشكلها الجسماني، فهي مهفهفة خميصة البطن لها عكن لطيف.

على ضوء ما سبق يمكن أن نقول أن التقديم والتأخير قد شكل ظاهرة ملفتة للنظر في المشهد الاستطرادي عند النابغة الذبياني، فكان طاقة أسلوبية متفجرة تنم عن عبقرية الشاعر وحيوية أسلوبه الشعري، إذ أن التقديم والتأخير «يقوم أساسًا على عملية التحول عن أصل بناء الكلام من خلال الانزياح عن هذا الأصل، منتقلة إلى استعمالات جديدة قد يكون من شأنها تحقيق غايات ودلالات رامها الشاعر، ذلك أن التقديم والتأخير في الخطاب الشعري لا يكون بطريقة عشوائية لا مبرر من ورائها، بل هو مسلك واعٍ يسلكه الشاعر ليصل من خلاله إلى ما يرمي إليه جماليًا ودلاليًا»[2]. هذا ما ظهر فعلاً في الخطاب الشعري عند النابغة الذبياني لاسيما ما تعلق بحضور تقنية التقديم والتأخير في مقطوعاته الاستطرادية.

ب. الاعتـــــراض:

هو من أساليب الانزياح التركيبي التي يمكن أن تحدث في الخطاب الأدبي عامة والشعري خاصة، وهو يعكس بصوره المختلفة حاجة الشاعر إلى تقرير بعض المعاني والدلالات التي قد لا تحتملها الجملة النحوية بمتعلقاتها.

وتتم عملية الاعتراض عن طريق التغيير الذي يحدث في ترتيب نظام الجملة، من خلال إقحام عنصر أو جملة عناصر جديدة بين عناصر التركيب اللغوي الأساسية إذن فهو «إيراد الكلام بين عنصرين متلازمين، كالاعتراض بين المسند والمسند إليه، أو بين الفعل والفاعل أو بين النعت والمنعوت، أو بين القول ومقوله ...»[3].

---

[1]- المصدر السابق، ص 92.

[2]- فاضل أحمد القعود: لغة الخطاب الشعري عند جميل بثينة، ص 144.

[3]- فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 169.

وقد وقف الكثير من البلاغيين و اللغويين القدامى عند مفهوم الاعتراض، ومنهم صاحب الصناعتين أبو هلال العسكري الذي قال عنه: «هو اعتراض كلام في كلام لم يتّم، ثم يرجع إليه فيتممه»[1].

أما ابن جني فقد أشار إليه في كتابه الخصائص في قوله: «اعلم أن هذا القبيل من هذا العلم كثير قد جاء في القرآن وفصيح الشعر ومنثور الكلام وهو جارٍ عند العرب مجرى التأكيد فلذلك لا يشنع عليهم ولا يستنكر عندهم أن يعترض به بين الفعل وفاعله، والمبتدأ وخبره وغيره مما لا يجوز الفصل فيه بغيره»[2]. وكثرة ورود الجملة المعترضة في النص الأدبي- كما يشير إحسان عباس- خاصية ذهنية في واقع الأمر تدّل على تزاحم الأفكار في ذهن المخاطب[3].

وللاعتراض دوره الفاعل في الجملة الأصلية التي يعترض بين عناصرها وأجزائها، إذ أن العناصر الدخيلة أو الجديدة، تقوم بأدوار خاصة قد يكون من شأنها إنتاج دلالات تسهم في إثراء الخطاب وتخصيب شعريته إذ من المؤكـد أن «لا يكون للجملة الأصلية نفس المعنى إذا سقط هذا الاعتراض »[4].

ولما كان للاعتراض هذا الأثر وهذه الفاعلية في الخطاب الأدبي عامة والشعري خاصة، فقد ارتأينا دراسته في المشهد الاستطرادي عند النابغة الذبياني لنكشف عن مظاهره ودلالاته وسيتم ذلك على النحو التالي:

- **الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية:**

ويتوزع هذا النمط على أشكال عدة وهي:

- الاعتراض بين الفعل والفاعل بالجار والمجرور:

---

[1]- أبي هلال العسكري : الصناعتين، ص 360.

[2]- ابن جني: الخصائص ،390 .

[3]- إحسان عباس: بدر شاكر السياب _ دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة، بيروت، ط4، 1978، ص 416- بتصرف-

[4]- محمد حماسة عبد اللطيف: بناء الجملة العربية، دار الشرق، القاهرة، ط1، 1996، ص 71.

ويظهر ذلك في قول الشاعر[1]:

أَسْرَتْ عليه مِن الجَوْزَاءِ سَارِيَةٌ تُزْجِي الشَّمَالُ عليه جَامِدَ البَرَدِ

حيث اعترض الجار والمجرور (عليه من الجوزاء) بين الفعل (أسرى) وفاعله (ساريةٌ)، ليفيد التأكيد والتخصيص، والمعترض به مقدم لأهميته، فالشاعر لا يريد أن يقول إن سارية أسرت عليه فقط، وإنما يخصص هذه السارية بأنها من الجوزاء ويقدم الجار والمجرور على الشئ المخصص زيادة في تأكيد المعنى، فإذا كانت السارية من الجوزاء فإنها تكون أشد بردا وفي ذلك تأكيد للحالة السيئة التي باتها هذا الثور الوحشي الذي أسرت عليه من الجوزاء سارية.

وقـوله أيضًا[2]:

قالت له النَّفْسُ: إنِّي لا أَرَى طَمَعًا وإِنَّ مَـوْلَاكَ لـم يَسْلَم ولم يَصِدِ

اعترض الجار والمجرور (له) بين الفعل (قال) والفاعل (النفس) وقد أفاد الاحتراز والتأكيد،لأن نفس الكلب واشق قد حدثته بأن يحترز من الثور وإلا سيكون مصيره مثل مصير صاحبه الكلب ضمران الذي لقي مصرعه، وهذا ما يؤكد لنا قوة الثور الوحشي.

وقولـه كذلك[3]:

فَانْشَقَ عنـها عَمُودُ الصُّبْحِ جَافِلَةً عَدْوَ النَّحُوصِ تَخَافُ القَانِصَ اللَّحِمَا

اعترض الجار والمجرور (عنها) بين الفعل (انشق) والفاعل (عمود) بهدف الإخبار عن حالة الناقة التي انشق عنها عمود الصبح أي قدم عليها وهي جافلة أي سريعة وقوية وفي هذا تأكيد من قبل الشاعر على صفات الناقة وهي (السرعة، القوة، النشاط ...).

– الاعتراض بين الفعل والفاعل بـ (الجار والمجرور والظرف والمضاف إليه):

ومن مثل هذا النمط قـول النابغة[4]:

---

[1]– النابغة الذبياني : الديوان، ص 18.

[2]– المصدر نفسه، ص 20.

[3]– المصدر نفسه، ص 65.

[4]– المصدر نفسه، ص 31.

عَلَى ظَهْرِ مِبْنَاةٍ جَدِيدٍ سُيُـورُهَا يَطُوفُ بها وَسْطَ اللَّطِيمَةِ بَائِعُ

حيث اعترضت الجملة المكونة من الجار والمجرور والظرف والمضاف إليه (بها وسط اللطيمة) بين الفعل (يطوف) والفاعل (بائع)، بهدف تحديد المكان الذي كان البائع يبيع فيه الحصير المنمق أي الجيد الصنعة.

– الاعتراض بين الفعل والفاعل بالحال:

وجاء هذا النمط من الاعتراض في موقع واحد فقط، ومن ذلك قول الشاعر[1]:

بَاتَ بِحِقْفٍ من البَقَـارِ يَحْفِزُه إذا اسْتَكَفَّ قَلِيلاً تُرْبُه انْهَدَمَـا

فثمة اعتراض بين الفعل (استكف) والفاعل (ترب) بالحال (قليلاً) وكانت غايته الإخبار والتحديد والتخصيص. فالشاعر أراد أن يخبر السامع أو المتلقي عن المكان الذي بات فيه الثور الوحشي (البقار) وهو مكان يكثر فيه الرمل والجن[2]. وقد خص هذا المكان ليؤكد على معاناة الثور الوحشي في ليلة من ليالي الشتاء البارد.

– الاعتراض بالجار والمجرور بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول به من ناحية ثانية:

ومنه قول الشاعر[3]:

فَكَفْكَفْتُ مِـنِّي عَبْرَةً فَرَدَدْتُهَا على النَّحْرِ مِنْهَا مُسْتَهِلٌّ ودَامِعُ

اعترضت شبه الجملة من الجار والمجرور (مني) بين الفعل والفاعل (كفكفت) من ناحية وبين المفعول به (عبرةً) من ناحية ثانية، بهدف تبيان حال الشاعر وهو يبكي لتغير الديار وتذكر الأحبة، إضافة إلى دور الاعتراض في تحقيق الوزن واستمالة المتلقي.

الاعتراض بالجار والمجرور بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول المطلق من ناحية ثانية:

ومن مثال هذا قول النابغة في أحد أبيات مشهد استطرادي [4]:

---

[1]– المصدر السابق ، ص 65.

[2]– المصدر نفسه، ص 66.

[3]– المصدر نفسه ، ص 31.

[4]– المصدر نفسه، ص 93.

نَظَرَتْ إِلَيْكَ بِحَاجَةٍ لَمْ تَقْضِهَا نَظَرَ السَّـقِيم إلى وُجُـوهِ العُـوَّدِ

في هذا المثال اعترض الجار والمجرور (إليك بحاجة لم تقضها) بين الفعل والفاعل (نظرت) من ناحية، وبين المفعول المطلق (نَظْرَ) من ناحية ثانية، بهدف التنبيه والتوضيح والإخبار بأن هذه المرأة نظرت نظر خائف ولم تستطع الكلام خشية الرقباء الذين يراقبون تحركاتها.

– الاعتراض بجملة التحية بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول به من ناحية ثانية:

كقول الشاعر[1]:

هَذَا الثَّنَاءُ فَإِنْ تَسْمَعْ به حَسَنًا فلم أُعَرِّضْ –أَبَيْتَ اللَّعْنَ– بالصَّفَدِ

حدث هذا الاعتراض في هذا البيت بهدف الاستعطاف والتوسل للنعمان بن المنذر لأن الشـاعر لـم يعرض لمدحه لأجل معروف عليه، ولكن اعتذاراً له وإقراراً بفضله، إضافة إلى ما أحدثه هذا الاعتراض من نغمة موسيقية على البيت الشعري.

– **الاعتراض بين عناصر الجملة الإسمية:**

جاء هذا النمط من الاعتراض في المشهد الاستطرادي عند النابغة الذبياني في صورة واحدة وهي:

– الاعتراض بالجار والمجرور بين المبتدأ والخبر:

من ذلك قول الشاعر في مشهد استطرادي[2]:

غَنِيَتْ بِذَلِكَ إِذْ هُمُ لَكَ جِيرَةٌ مِنْهَا بِعَـطْفِ رِسَـــالَةٍ وتَوَدُّدِ

الاعتراض في هذا البيت حدث باعتراض الجار والمجرور (لك) بين المبتدأ (هم) والخبر (جيرة)، ليؤكد هذا الاعتراض أثر المحبوبة على الشاعر، فهي التي أودعت في قلبه الحب، وكانت تعطف عليه وتتودد إليه بالرسائل التي كانت ترسلها إليه.

[1]– المصدر السابق ، ص 27.

[2]– المصدر نفسه ، ص 90.

- **الاعتــراض بين عناصر الجملة المنسوخة:**

حضر هذا النمط من الاعتراض بصورة ملفتة للنظر في المشهد الاستطرادي عند النابغة الذبياني، حتى شكل سمة أسلوبية فيه ومن ذلك:

- الاعتراض بالجار والمجرور بين اسم غدا وخبرها:

وجاء في قــول الشاعر[1]:

حَتَى غَدَا مِثْلَ نَصْلِ السَّيْفِ مُنْصَلِتًا يَقْرُو الأَمَاعِزَ مِن نَيَانَ والأَكَمَا

حدث الاعتراض بالجار والمجرور (مثل نصل السيف) بين اسم (غدا) المضمر (هو) وخبرها (منصلتًا) للدلالة على صفة الثور الوحشي وهي أن لونه كان أبيضًا يبرق ويلمع مثل السيف الماضي الحاد.

- الاعتراض بأداة الشرط وجملة الشرط بين اسم ما الحجازية التي تعمل عمل (ليس) وخبرها: ومنه قول النابغة في أحد المشاهد الاستطرادية[2]:

فَمَا الفُرَاتُ إِذَا هَبَّ الرِّيَاحُ له تَرْمِي غَوَارِبُــه العِبْرَيْــنِ بِالزَّبَــدِ

يَمُدُّه كُــلُّ وَادٍ مُــتْرَعٍ لَجِبٍ فيه رَكَامٌ مِن اليَنْبُوتِ و الخَضَدِ

يَظَلُّ من خَوْفِهِ المَلاحُ مُعْتَصِمًا بِالخَيْزُرَانَةِ بَعْدَ الأَيْنِ و النَّــجَدِ

يَوْمًا بِــأَجْــوَدَ منه سَيْبَ نَــافِلَةٍ ولا يَحُولُ عَطَاءُ اليَوْمِ دُونَ غَدِ

في هذه الأبيات حدث الاعتراض بأداة الشرط وجملة الشرط (إذا هبَّ الرياح له) بين اسم (ما) الحجازية (الفرات) وخبرها الذي جاء بعد ثلاثة أبيات وقد جاء ذكر هذا الخبر في قوله(يوما بأجود ...)، للتخصيص، وقد خص الشاعر النعمان بن المنذر بالمدح فشبهه بالفرات في كرمه وعطائه الذي لا حدود له.

[1]- المصدر السابق، ص 66.

[2]- المصدر نفسه، ص26، 27 .

– الاعتراض بالجار والمجرور بين ظل واسمها وخبرها:

ومنه قول الشـــاعر[1]:

يَظَلُّ مِن خَوْفِه الملَّاحُ مُعْتَصِماً بِالخَيْزُرَانَةِ بَعْدَ الأَيْـنِ والنَّـجَدِ

الاعتراض في هذا البيت حدث بالجار والمجرور (من خوفه) بين (ظل) واسمها (الملاح) وخبرها (معتصمًا)، بغرض إبراز حال الملاح أو البحار وهو في مواجهة البحر، لاضطراب أمواجه وشدة هوله، فكانت الخيزرانة هي وسيلته الوحيدة للنجاة من هذا الهول العظيم، كما بعث هذا الاعتراض أيضا تشويقًا في نفس المتلقي الذي لا شك قد انتابه الفضول وتساءل عن مصير هذا الملاح.

تلك إذا هي أهم صور الاعتراض الواردة في المشهد الاستطرادي عند النابغة الذبياني، وقد زين الشاعر أسلوبه في التعبير بهذه التقنية الأسلوبية لإيصال حاجاته ومقاصده للسامع أو المتلقي ولتأكيد وتقوية معانيه التي قد لا تستطيع الجملة النحوية بمتعلقاتها تأديتها والتعبير عنها. فكان الاعتراض مظهرًا من مظاهر الانزياح عن التركيب العادي الذي أدى دلالاته وجمالياته في المشهد الاستطرادي عند النابغة الذبياني.

ج. الحـــذف:

إلى جانب التقديم والتأخير، يعد الحذف من أبين صور الانزياح التركيبي، ويرجع ذلك لبروز عملية التغيير والخرق فيهما. وقد كان الحذف من أهم القضايا التي عالجتها البحوث الأسلوبية والنحوية والبلاغية بوصفه انحرافًا عن المستوى التعبيري العادي[2].

وقد ذكر عبد القاهر الجرجاني قيمته الدلالية والبلاغية وغايته الفنية، وكذا جمال أسلوبه وعبر عن ذلك في قـــــوله: «هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فانك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك

[1]– المصدر السابق، ص 27.

[2]– فتح الله احمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 137– بتصرف–

أنطق ما تكون إذا لم تنطق وأتم ما تكون بيانًا إذا لم تُبِنّ»[1]. ويرى فتح الله أحمد سليمان أن الحذف «خروج عن النمط الشائع في التعبير أو خرق للسنن اللغوية، ومن هنا كانت قيمته وتأثيره»[2].

إذن فللحذف أهميته كبيرة تنبع من كونه يثير الانتباه، ويلفت النظر، ويبعث على التفكير فيما حذف فتحدث عملية إشراك للمتلقي في الرسالة الموجهة إليه[3]. شريطة أن يكون المتلقي على على دراية ومعرفة واسعة بالتراكيب اللغوية، وأسرار فن القول –حتى يتمكن من المشاركة في فك شفرات النص والبحث في دلالته على النحو المطلوب.

ولما كان لظاهرة الحذف أهمية كبيرة في الخطابات الشعرية مما جعله خاصية أسلوبية باهرة فيه، ونظرًا لتوفر هذه التقنية في المشهد الاستطرادي عند النابغة الذبياني، فقد آثرنا الوقوف عليه ودراسته، لنبين صوره ومظاهره، ونحاول الكشف عن غاياته، وعما كان يهدف الشاعر من ورائـــه عمومًا. وقد تعددت أنماط الحذف في المشهد الاستطرادي عند النابغة وذلك كما يلي:

– حذف المسند إليه في الجملة الاسمية:

ومن أمثلة ذلك قول الشـــــاعر:

– والنَّظْمُ في سِلْكٍ يُزَيِّنُ نَحْرَهـــا ذَهَبٌ توقَّدُ كالشِّهَابِ الموقَدِ[4]

– صَفْرَاءُ كالسَّيرَاءِ أُكْمِلَ خَلْقُهَا كالغُصْنِ في غُلَوائِـــهِ المتـأَوِّدِ[5]

– مَخْطُوطَةُ المتْنَـيْنِ غير مُفَـــاضَةٍ ريَّـا الرَّوَادِفِ بضَّـــةُ المتَجَـــرَّدِ[6]

حذف من هذه الأبيات المسند إليه (المبتدأ)، والتقدير (هي صفراء ... هي مخطوطة ... هي ريَّـــا ... هي بضّة ...). والنابغة يصوّر في هذه الأبيات جمال المتجردة (زوجة النعمان بن

[1]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص 112.

[2]– فتح الله احمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 138.

[3]– المرجع نفسه، ص 138– بتصرف–

[4]– النابغة الذبياني : الديـوان، ص 91.

[5]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[6]– المصدر نفسه، ص 92.

المنذر)، ويبرز سماتها الجمالية،حيث يسمو بها إلى أعلى درجات الحسن والبهـــاء، وقد كان حريصًا أشد الحرص على تأكيد ذلك، ومن ثم فحذف المسند إليه في هذه الأمثـــلة جاء بغرض التفخيم والتعظيم، وإنزال الموصوف (المتجردة) منزلة كبيرة يضاف إلى ذلك أن هذا الحذف قد جاء لتدليل المحبوبة وإظهـــار مكانتها الكبيرة، كيف لا وهي زوجة ملك الحيرة، ومن ثم فهي ليست بحاجة إلى تعريف أو إشهار.

- حذف المفعـــول به:

يحضر حذف المفعول به في المشهد الاستطرادي عند النابغة الذبياني في أحايين ليست بالقليلة كما في قـــوله:

- احْكُمْ كَحُكْمِ فَتَاةِ الحيِّ إذْ نَظَرَتْ إلى حَمَـــامٍ شِـــرَاعٍ وَارِدِ الثَّمَـدِ[1]
- هَذَا الثَّنَاءُ فَإِنْ تَسْمَعْ بـه حَسَـنًا فَلَمْ أُعَرِّضْ -أَبَيْتَ اللَّعْنَ- بِالصَّفَدِ[2]
- وإِذَا لَمَسْتَ لَمَسْتَ أَجْـثَمَ جَاثِـمًا مُتَحَـيِّزًا بِمَكَـــانِـــهِ مِـــلْءَ اليَـدِ[3]
- وإِذَا طَعَنْتَ طَعَنْتَ في مُسْتَهْدِفٍ رَابِـي المَجَسَّـــةِ بِالعَبِيـــرِ مُقَـرْمَدِ[4]
- وإِذَا نَزَعْتَ نَزَعْتَ عن مُسْتَحْصِفٍ نَـزْعَ الـحَـــزَوَّرِ بالرَّشَـاءِ المُحْصَدِ[5]
- وإِذَا يَعَـــضُّ تَشُـــدُّه أَعْضَـــاؤُه عَضَّ الكَبِيـــرِ من الرِّجَـالِ الأَدْرَدِ[6]
- تَـلَـــذُّ لِـطَعْـمِه وتَـخَـــالُ فيـه إذا نَبَّهْتَهَـــــا بَعْدَ الـمَنَـــــامِ[7]
- أَصَابَ بَنِي غَيْظٍ فَأَضْحَوْا عِبَـــادَه وجَلَّلَهَـا نُعْمَـى عَلَى غَيْرِ وَاحِـدِ[8]

---

[1]- المصدر السابق، ص 23.

[2]- المصدر نفسه، ص 27.

[3]- المصدر نفسه، ص 96.

[4]- المصدر نفسه، ص 97.

[5]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[6]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[7]- المصدر نفسه، ص 132.

[8]- المصدر نفسه، ص 139.

ففي المثال الأول حذف المفعول به للفعل (احكم)، والغاية من هذا الحذف هو إثراء المعنى من خلال تصور عدة مفعولات محتملة تحقق المفعول المحذوف فالمخاطب هنا وهو النعمان بن المنذر وهو المطلوب منه أن يكون حكيمًا في الأمر، أو حكيما في الرأي ، أو حكيما في تحقيق الهدف الذي يسعى إليه، ومن هنا فقد أفاد الحذف معنى التعميم. أما في المثال الثاني فقد حذف المفعول به للفعل (تسمع) وتقديره (تسمع سمعًا أو كلامًا أو خطابًا ...)، وقد أفاد الحذف تعميم المعنى واقتصار إثباته على الفاعل وقد أشار الشنقيطي أن هذا البيت يروي «فاحكم أي كن حكيما، ولاتخطئ في أمري كفتاة الحي وهي زرقاء اليمامة التي يضرب بها المثل»[1]. وفي الأبيات الثالث والرابع والخامس والسادس حذف المفعول به للأفعال التالية: (لمست، طعنت، نزعت، يعض). وكأن الشاعر أراد أن يعطي شمولية أكثر لهذه الأفعال دون تخصيصها، ولذلك صرف نفسه عن أي تصريح، وترك للمتلقي الخيـار في تقدير ما يشاء وهذا ما يمكن أن نطلق عليه إشراك المتلقي في صناعة الكلام. وفي البيت السابع حذف المفعول به للفعل (تخال) للمبالغة والدقة في وصف الخمرة باللذة والصفاء. أما البيت الثامن فقد حذف المفعول به للفعل (أصاب) وتقدير الكلام (أصابهم بالغارة والأسر)، وقد وقع الحذف بغرض الإيجاز واستقامة الوزن، ذلك لأن المحذوف معـلوم فبعد الغارة يحدث الأسر، فيعـاني الأسير الهم والشدة والبؤس من جـراء ذلك.

- ومن أمثلة هذا النمط من الحذف في المشهد الاستطرادي عند النـــابغة نذكر قوله:

- فَقَالَتْ: يَمِين اللهِ أَفْعَلُ إنِّـني رَأَيْتُكَ مَسْحُوراً يَمِينُكَ فَـاجِرَهْ[2]
- فألفيت الأَمَانَةَ لم تَخُنْهَـــا كَذَلِكَ كَـانَ نُـوحٌ لا يَخُونُ[3]

في البيت الأول حذف المفعول به للفعل (أفعلُ)، وتقدير الكلام (أفعل أمـــرًا أو شيـئًا أو حلـفًا أو فعـلاً). وقوله (يمين الله أفعل)، يريد لا أفعل[4]، ولا شك أن فتح المجال للمتلقي لتصور عدة مفاعيل من خلال الحذف قد أدى إلى إثـراء المعنى مما زاد من قوته وتأثيره ما كان

[1]- أحمد الأمين الشنقيطي: شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها، ص260 .

[2]- النابغة الذبياني: الديوان ، ص 156.

[3]- المصدر نفسه، ص 222.

[4]- المصدر نفسه، ص 156.

ليكون لو لجأ الشاعر للتخصص والذكر. أما في البيت الثاني فقد حذف المفعول به للفعل (يخـون) وتقدير الكــلام (يخون عهدًا، أو شخصًا أو أمــانةً). اقتضاء للقافية ووجوبًا للروي نـــاهيك عن إفادة هذا الحذف تعميم المعنى دون حصره أو التصريح به، وقد أدى ذلك بالطبع إلى إشراك المتلقي، في الإبــداع من خـلال إثارة ذهنه للبحث عن العنصر المحذوف واستحضاره.

على ضوء هذه الأمثلة يمكن أن نقول أن الحذف قد أدى وظيفته الشعرية في المشهد الاستطرادي عند النابغة الذبياني، كما ساهم في إنتاج الدلالة وإبداعها، وقد نتج عن ذلك «إشراك المتلقي في العملية الإبداعية حيث ترك لخياله الفرصة للانطلاق في آفاق عريضة لتصور ما يمكن أن يحتمله التعبير، ويرتضيه الإحساس»[1].

2. الانزياح البياني:

يحدث الانزياح البياني على مستوى الصورة الشعرية، ويؤدي دورًا بارزًا في إنتاج دلالة الخطاب وإبداعها في جو من الشعرية والجمالية، ولذا يعد التركيب البياني جوهر الخطاب الشعري وركنًا هامًا من أركانه. يقول الجاحظ: «فإنّما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير»[2].

فمن خلال الانزياح البياني يحاول المبدع تشفير نصه عن طريق البلاغة ويترك للمتلقي مهمة فك هذه الشفرات. وفي هذا يشير عبد الله خضر حمد إلى أنّ الخطاب الشعري يموت على صعيد الدلالة التصريحية، ويتجدد ويستمر على صعيد الدلالة الحافة، لأنها تحيل إلى المعنى الإيحائي العاطفي فتثير المتلقي، أما الدلالة التصريحية فتعيد الأشياء كما هي، وهي لغة الإقناع والإفهام فيخاطب العقل بعيدا عن إثارة الجمال في المتلقي[3].

---

[1]– فاضل أحمد القعود: لغة الخطاب الشعري عند جميل بثينة (دراسة أسلوبية بنائية)، ص 165.

[2]– الجاحظ: الحيوان، تحقيق وشـرح عبد الســلام هارون، مطبعة البـابي الحلـبي وأولاده، القـاهرة، مصر، ط2، 1965، ص 132.

[3]– عبد الله خضر حمد: أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2013، ص 154– بتصرف–

والناظر في المشهد الاستطرادي عند النابغة الذبياني يجده زاخرًا بالصورة التي منحت نصُوصه فرادة وتميزا، برزت معها شعرية النص وقدرة الشاعر على عرض أفكاره بنمط إبداعي يغاير النمط التعبيري العادي الذي لا يحمل أي صنعة أدبية[1]. ولهذا سنتوقف في هذا العنصر من الدراسة عند الانزياح في الصورة الشعرية من خلال التركيز على ما تحقق في المشاهد الاستطرادية عند النابغة من تشبيهات وكنايات لأنها أكثر أنماط التصوير البياني حضورا فيها.

أ. التشبيـــه*:

يعتبر التشبيه أحد روافد التصوير البياني في التعبير، وضربًا من أضرب المجاز اللغوي، وهو أحد الوسائل التي «يعتمدها الأديب في الوظيفة الابلاغية باعتباره أداة لتوضيح المعاني وتقريبها إلى المتلقي، إضافة إلى أن له دورًا كبيرًا في منح الجمال للنص الأدبي والارتقاء به عن مرتبة الخطاب النفعي أو التداولي»[2]. فالأديب يعبر عن مقاصده وما يعتري دواخله عن طريق الصورة البيانية التي يعتبر التشبيه أحد عناصرها، إذ يلعب دورًا هاما في تشكيلها، وعن طريق هذه الصورة يحاول المبدع «الانتقال بالسامع من شيء معهود مألوف إلى آخر يماثله تاركًا الأثر البالغ في النفس ومولدًا المتعة عند سماعه»[3].

ويحتل التشبيه حيزًا كبيرًا في الشعر العربي القديم مما جعل المبرد يقول عنه أنه: «جارٍ في كلامهم،حتى لو قال قائل هو أكثر كلامهم لم يبعد»[4]. والتشبيه بوصفه مفهومًا هو «محض مقارنة بين طرفين متمايزين لاشتراك بينهما في الصفة نفسها»[5]. وهو كما عرفه القزويني: «ما اتفق

---

[1]- المرجع السابق، ص 153- بتصرف-

* للتوسع في مفهوم التشبيه يراجع: السكاكي: مفتاح العلوم، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 2000، ص 439-465/ عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، 1985، ص 61-134/ السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان البديع ، ص 272.

[2]- أحمد محمد علي آل رحيم: شعر زهير بن أبي سلمى دراسة أسلوبية، ص 112.

[3]- مختار عطية: علم البيان وبلاغة التشبيه في المعلقات السبع دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، 2004، ص 52.

[4]- المبرد: الكامل في اللغة والأدب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، دط، دت، ص93.

[5]- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط2، دت، ص 220.

العقلاء على شرف قدره وفخامة أمره في فن البلاغة، وأن تعقيب المعاني به يضاعف قواها في تحريك النفوس إلى المقصود بها مدحًا كانت أو ذمًا أو افتخارًا»[1]. وتبدو شعرية التشبيه في «أنه ينقل المتلقي من شيء إلى شيء طريف يشبهه، وكلما كان هذا الانتقال بعيدًا عن الذهن، قليل الخطورة بالخيال، كان التشبيه أروع للنفس وأدعى إلى إعجابها واهتزازها»[2].

وقد استخدم النابغة الذبياني في مشاهده الاستطرادية صور التشبيه بكثرة، سنركز على ثلاث صور منها وهي: صورة الناقة، صورة المرأة، صورة الممدوح.

- صورة النـــاقة:

تفنن النابغة الذبياني في رسم صورة الناقة في العديد من المشاهد التي استطرد إليها، وسخر لذلك زخمًا كثيفًا من الصور التشبيهية الجميلة التي نقلت إلينا صورة دقيقة عن ناقته المفضلة لرحلاته الشاقة والمضنية في أعماق الصحراء، وفي الآتي رصد لبعض تلك الصور، في وصف هذا الحيوان باعتماد أسلوب التشبيه، يقول الشـــاعر[3]:

كَـأَنَّ رَحْلِي وقد زَالَ النَّهَارُ بنا يَـوْمَ الجَـلِيلِ عَلَى مُسْـتَأْنِسٍ وَحِدِ
مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ مُوشِيٍّ أَكَارِعُه طَاوِي المصِيرِ كَسَيْفِ الصَّيْقَلِ الفَرِدِ

- المشبه: النـــاقة.
- المشبـه به: الثور الوحشي.
- وجه الشبه: السرعة والقوة والنشاط.

قام الشاعر في هذه الصورة بتشبيه ناقته في سرعتها وخفتها بثور وحشي، ثم اختار له حدّة السيف صفة تكبر معها قوته ومرونته وحركته، لتزيد هذه الصفة الناقة قوة وحدة ونشاطا فقال (طاوي المصير كسيف الصَّيقل الفردِ) وفي هذا القول تبرز صورة تشبيهية أخرى يظهر فيها:

[1]- عبد القاهر الجرجاني: الإيضاح في علوم البلاغة، شرح إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، ص164 .

[2]- رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتـها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، الجزائر، ص 153.

[3]- النابغة الذبياني: الديـوان، ص 17.

- المشبه: بطن الثور الوحشي الضامر.
- المشبه به: السيف الحاد المقوس.
- وجه الشبه: الخفة والرشاقة.

ويشير فايز الداية إلى أن العلاقات في هذه الصورة «حسية بصرية تلحظ الشكل على البعد وقربًا، ثم تدنو من اللمسية، إذ أورد السيف حاد الشفرة. والاختيار في التصوير كان من البيئة العربية في الجزيرة، فالسيوف و الصقل من مفردات الحياة الجاهلية ذلك أن السلاح جزء مهم في إقامة مجتمع متماسك قادر، وهذا السلاح إنما يوحي بالدفاع والقتال واستخدامه في صورة تشبيهية يشعرنا بأبعاد الدلالة الشعورية عند النابغة»[1].

وإذا أمعنا النظر في هذه الصورة وجدنا أن الربط بين الناقة والثور الوحشي من جهة، وبين الثور الوحشي والسيف الحاد من جهة أخرى كانت غايته أن يعبر الشاعر عن ذاته وشعوره، بأنه سيبقى قويًا صامدًا في وجه خصومه الذين وشوا به لدى النعمان من غير ذنب اقترفه.

ويقول الشاعر في مشهد آخر مصورًا الناقة[2]:

كَأَنِّي شَدَدْتُ الرَّحْلَ حين تَشَذَّرَتْ على قَارِحٍ ممّا تَضَمَّنَ عَاقِلُ
أَقَبَّ كَعَقْدِ الأَنْدَرِيِّ مُسَحَّجٍ حَزَابِيَةٍ قد كَدَّمَتْه المسَاحِلُ

نقل الشاعر من خلال هذين البيتين صورة عن الناقة التي شبهها بحمار وحشي ووجه الشبه بينهما القوة والنشاط، وليشخص الصورة بدقة أكبر ألحق الصورة الأولى بصورة تشبيهية ثانية، وهي تشبيه الحمار الوحشي في طيِّه وشدة خَلْقه بعقد الأندري، وهو جبل منسوب إلى أندر على شكل حبل مضفور[3]. والحمار كان ذا طباع غليظة أظهره الشاعر في حركة وتنقل يقاتل الحمر عن الأتن ويدافع عنهن فيعضها وتعضه.

---

[1]- فايز الداية: جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت لبنان، دار الفكر، دمشق سورية، ص 85.

[2]- النابغة الذبياني: الديوان، ص 116.

[3]- المصدر نفسه، ص 116.

والمتتبع للصورة التشبيهية يجدها قائمة على معاني السرعة والنشاط وهي الناقة التي امتطاها الشاعر في رحلته، إذ اتصفت بالسرعة والقوة والنشاط، ولهذا لجأ إلى تشبيهها بحيوان في حركة دائمة وهو الحمار الوحشي. وهذا التشبيه جاء زاخرًا بحمولة دلالية وجمالية أعانته على إبلاغ مقصده وإيصال رسالته، ويمكن أن يكون (الحمار الوحشي) في هذا السياق رمزًا للنعمان بن الحارث بن أبي شمر الغساني الذي رثاه النابغة في قصيدته التي وردت فيها هذه المقطوعة الاستطرادية في وصف وتشبيه الناقة بالحمار الوحشي.

– صورة المرأة:

انطوى المشهد الاستطرادي في شعر النابغة الذبياني على صور رائعة للمرأة، فعل فيها التشبيه فعله. فأبرزها في حلة بهية باهرة الحسن والجمال، حيث ولَّد لها أحسن وأجمل الصّور من مخاض عسير تعانق فيها المعجم الملائم بالنظم التركيبي البديع بالتشبيه المتقارب بين طرفيه. مما أكد أن الشاعر من صناع الشعر الحذقين ومن ذلك قـــــوله[1]:

نَظَرَتْ إِلَيْكَ بِحَاجَةٍ لم تَقْضِهَا نَظَرَ السَّقِيم إلى وُجُوهِ العُوَّدِ

- المشبه: نظرة المتجردة الواهة وقد منعتها حواجز من مواصلة النظر لمن تحب.
- المشبه به: نظر السقيم أو المريض.
- وجه الشبه: النظرة التي يكون فيها ضعف وعجز بحيث لا يقدر صاحبها على الإفصاح يريد.

خص الشاعر نظرة هذه المرأة بنظرة الإنسان المريض، ليس ذلك لغرض استمداد طاقات المشبه به وضمها للمشبه فحسب، بل أفرز هذا التعانق –أيضًا– علاقة رمزية تفجر في دلالاتها مواطن الإبداع التي لها أثار نفسية تفصح عن معاناة هذه المرأة المحبة، وكيف أن هذا الشعور المتغلغل في الأعماق النفسية قد يؤدي بصاحبه إلى الضعف والعجز في كثير من الأحيان. وهذا ما أكده فايز الداية في قوله: «ومدار العلاقة –في هذه الصورة التشبيهية– نفسي يتخذ من حركة

[1]– المصدر السابق، ص 93.

العين والتفاتة هذه المرأة المحبة سبيلاً إلى إظهار ما يغلي في الأعماق، وربط عالم المحبين بضعف السقم والمرض مرّده إلى محاولة كشف تلك القوة الخفيّة التي لا يملك إزاءها الإنسان شيئا يدفعها إنما هي متغلغلة قادرة»[1].

وفي المشهد نفسه يقدم الشاعر صور تشبيهية تعبر عن مكانة هذه المرأة يقول فيه[2]:

قَامَتْ تَرَاءَى بين سِجْفَيْ كلَّةٍ كالشَّمس يَوْمَ طُلُوعِهَا بِالأَسْعُدِ
أو دُرَّة صَـدَفِيَّـــةٍ غَوَّاصُـــهَا بَـهِـجٌ متى يَـرَهَـا يُـهِلَّ ويَسْـجُدِ
أو دُمْيَةٍ من مَـرْمَـــرٍ مَرْفُوعَـةٍ بُنِيَـتْ بآجُـــرٍّ يُشـــادُ وقِرْمَـــدِ

في هذه الأبيات يرسم شخصية المرأة مركزًا على صفاتها الأخلاقية من خلال ظواهر مادية لا تقصد لذاتها. فالصورة الأولى مادية في طرفيها حيث شبه المرأة بالشمس (كالشمس يوم طلوعها ...) ووجه الشبه النور والضياء والإشراق دلالة على حسنها وجمالها، وقد أعجب نجيب محمد البهبتي بهذه الصورة وعلّق عليها في قوله: «فترى النور يختلط بالصورة اختلاطا غلابا حتى لكأنه يكون عنصرا من عناصر الموصوف»[3]. وفي الصورة الثانية تقرن المرأة بالدرة (أو درة صدفية ...)، فليس الجمال وحده هو المقصود بل النفاسة فاللؤلؤة ثمينة ينظر إليها الناس بإعجـــاب كبير ويتمنى كل واحد أن تكـــون من نصيبه، وفي الصورة الثالـــثة هي (كدمية من مـــرمـــر ...) فالمشبه به تمثال من مـــرمـــر يلمّع وهو يعكس الأنوار من حوله، واختيار الشاعر لهذه الصفات المادية في رسمه لصورة المرأة يوحي بالتقدير والتعظيم لها ولمكانتها.

ومن أمثلة الصور التشبيهية في المشهد الاستطرادي عند النابغة الذبياني ما قاله في السياق نفسه[4]:

تَـجْلُو بِقَـادِمَتَيْ حَمَامَةِ أَيْـكَـةٍ بَـرَدًا أُسِفَّ لِثَـاتُه بِالإِثْـمِدِ
كَالأُقْحوَانِ غَدَاةَ غِبِّ سَمائِه جَفَّتْ أَعَـالِيه وأسفلُه نَدِي

[1]– فايز الداية : جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، ص 87، 88.
[2]– النابغة الذبياني: الديوان، ص 92.
[3]– نجيب محمد البهبتي: تاريخ الشعر العربي حتى أواخر القرن الثالث الهجري، ص69 .
[4]– النابغة الذبياني: الديوان، ص 94، 95.

- في البيت الأول: المشبه الأول:شفتا المرأة/ المشبه الثاني: بياض ثغرها.

المشبه به الأول: قادمتي الحمامة/ المشبه به الثاني : بياض البرد

وجه الشبه: السمرة والبريق.

الملاحظ هنا براعة النابغة في نسج خيوط الصورة، حيث مزج بين شفتي المرأة وبين قادمتي* الحمامة، وجعلهما يشتركان في صفة واحدة وهي السواد أو شدة السمرة، وقد أحضر هذا التشبيه ليؤكد على التشبيه الثاني هو بياض وصفاء أسنان هذه المرأة التي شبهها ببياض البرد، فكلما زاد سواد الشفتان كلما زادت معهما الأسنان بياضًا ولمعانًا. وفي شرح علي بوملحم لديوان النابغة يشير إلى اختلاف الرواة في تفسير هذين البيتين« فالقتيبي والأصمعي وأبوعمرو يرون أن الشاعر يقول: إذا ابتسمت كشفت عن ثغر كأنه برد أسف لثاثه بالإثمد بشفتين كأنهما في سوادهما قادمتا حمامة. والقوادم في الطير أشد سوادا. ويرى أبو بكر أنه شبه الإصبعين اللتين تأخد بهما السواك بقادمتي حمامة في اللطافة والطول»[1].

- في البيت الثاني: المشبه: أسنان المرأة.

المشبه به: نبت الأقحوان*.

وجه الشبه: الرقة والبياض.

شبه الشاعر أسنان المرأة بنبت الأقحوان في بياضها الناصع فكانت صورة قي غاية البراعة والجمال، مزج فيها الشاعر بين عنصر من عناصر الطبيعة (النبت) وبين عضو من أعضاء الإنسان (الأسنان) فعبرت الصورة عن المعنى بدقة وعمق بطريقة غير مألوفة.

* القادمتان: الريشتان اللتان في مقدمتي الجناحين/ الديوان، ص 94.

[1]– النابغة الذبياني: الديوان، قدم له وبوّبه وشرحه علي بوملحم، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، الطبعة الأخيرة، 2001 ص143 .

* الأقحوان: نبت له نور ابيض ووسطه أصفر.

- **صورة الممدوح:**

خص النابغة الذبياني ممدوحه النعمان بن المنذر بقصائد مدحية أبدع من خلالها فنا جديدا في الشعر العربي هو فن الاعتذار، وقد ضمت قصائده العديد من المشاهد الاستطرادية التي رسم فيها الشـاعر لممدوحه صورا فنية رائعة ومنها قوله في مشهد استطرادي[1]:

ولَا أَرَى فَاعِلًا في الناس يُشْبِهُه ولا أُحَاشِي من الأَقْوَامِ من أَحَدِ
إلا سُلَيْمَـــانَ إِذْ قَـالَ الإِلَهُ له قُمْ في البَـرِيَّةِ فَاحْدُدْهَا عن الفَنَدِ

- المشبه: النعمان بن المنذر.
- المشبه به: النبي سليمان.
- وجه الشبه: الحكم، الملك، العدل، القوة، العظمة، ...

شبه الشاعر ممدوحه النعمان بن المنذر بالنبي سليمان رمز القوة والعظمة وتَجَاوُزِ كل ما هو مألوف، حيث امتد نفوذه وسلطانه ليصل إلى ما وراء الطبيعة، إلى الجن، واتصف حكمه بالعدل بين المخلوقات جميعًا، وكذلك النعمان بن المنذر الذي لا مثيل له إلا سليمان فهو ملك قادر على المنح والعطاء وهو قوة فاعلة وقادرة تخالف ذات البشر العاديين لترتقي إلى مصاف الأنبياء والرسل.

- وفي سياق مدحي آخر يشبه النابغة ممدوحه بالفرات في جوده وعطائه يقول[2]:

فَمَا الفُرَاتُ إذا هَبَّ الرِّيَـاحُ له تَرْمِـي غَـوَارِبُه العِبْرَيْنِ بالزَّبَـدِ
يَـمُـدُّه كُـلُّ وادٍ مُتْـرَعٍ لَـجِبٍ فيه رُكَـامٌ من اليَنْبُوتِ والخَضَـدِ
يَظَلُّ من خَوْفِه المَلَاحُ مُعْتَصِماً بالخَيْـزُرَانَـةِ بعد الأَيْنِ والنَّجَدِ
يَوْمًا بِأَجْوَدَ منه سَيْبَ نَافِلَةٍ ولا يَحُـولُ عَطَـاءُ الـيَوْمِ دُونَ غَدِ

[1]- المصدر السابق ، ص 20.
[2]- المصدر نفسه، ص 26، 27.

- المشبه: النعمان بن المنذر.
- المشبه به: نهر الفرات.
- وجه الشبه: الحكم، الجود والعطاء.

في هذه الأبيات يشبه النابغة جود وكرم ممدوحه بجود نهر الفرات حين تهب له أشد الريح فتضطرب أمواجه وتلقي بالزبد وحطام الأشجار على ضفتي الوادي، يظل الملاح من خشيته أمواج هذا النهر وخوفًا من الغرق معتصمًا بأعواد سفينته متمسكًا بها في حالة من الكرب والخوف. هذا النهر على هذه الصفة وعلى حالته تلك ليس بأجود من النعمان الذي لا تنتهي عطاياه على مر الأيام على الرغم من كثرتها، وقد علق يوسف خليف على هذه الصورة بقوله: «لقد استطاع النابغة أن ينفذ من وراء هذا التشبيه إلى رسم هذه اللوحة الفنية الرائعة بكل تفاصيلها وجزئياتها ولمساتها الأخيرة، سجل فيها حركة النهر الصاخبة وقد جاشت أمواجه وعلت، وأخذت ترمي شاطئيه بالزبد الذي يرغو فوق ظهورها والوديان المترعة المزبدة تلقي بمائها فيه فيتدفق عنيفًا قويًا في لجب شديد، جارفًا معه ما اقتلعته في انحدارها فوق سفوح الجبال من حطام النبات والشجر، لقد تكاملت للوحة خطوطها وألوانها، وبدا النهر في عنفه وجبروته وثورته بما سجله الشاعر الفنان عليها من تفاصيل وجزئيات ولكنه لم يكتف بهذا كله، وإنما راح يضع على لوحته اللمسة الأخيرة التي تعطيها شكلها النهائي، فجسّد منظر الملاح الخائف المذعور الذي يعتصم طلبًا للنجاة بسكان سفينته ومجاديفها باذلا – من أجل ذلك – كل ما يملكه من طاقة وجهد، لقد شغل النابغة بلوحته شغلاً شديدًا، وعني بها عناية بالغة، فلم يضع ريشته من بين أنامله حتى تكامل لها كل ما يريد من خطوط وألوان ولمسات فنية»[1] .أما وهب رومية فقد أشار إلى أن هذه الصورة فيها الكثير من المبالغة والاسراف في التشبيه «ولا يخفى ما في هذه الصورة من الإسراف والمبالغة وما فيها من بشائر الحياة ونذر الموت، فالفرات هو باعث الخصب والحياة، وهو أيضا هذا النهر

[1]– يوسف خليف: دراسات في الشعر الجاهلي، ص 92، 93. نقلا عن عبد الرحيم مراشدة: بنية القصيدة الجاهلية، ص241.

الغائب المجنون الذي يجتث الحياة ويدموها، هو الذي يمد الشجر والنبات بأسباب الحياة وييسر هذه الحياة على الملاحين، ويلقي الرعب في قلوبهم حتى يوشك أن يطويهم، بعبارة أخرى أنه صورة حية أو رمزية لهذا الممدوح الذي يتعانق في كفه النقيضان الموت/ الحياة»[1].

ويـقول النابغة في مشهد آخر[2]:

أَغَيْرَكَ مَعْقِلاً أَبْغِي وحِصْنًا فَأَعْيَتْنِي المَعَـاقِلُ والحُـصُونُ
فَجِئْتُكَ عَارِيًـا خَلَقًا ثِيَـابِي عَلَى خَوْفٍ تُظَنُّ بِيَ الظُّنونُ
يَخُب بِيَ الكُمَيتُ قليل وَفِرٍ أذَكَّـر بالأُمُـورِ وأَسْـتَعِينُ
فَأَلفَيتُ الأَمَـانَةَ لم تَخُنْهَـا كَذَلِكَ كـان نوُحٌ لا يَخُونُ

يخاطب الشاعر في هذه الأبيات ممدوحه النعمان بن المنذر مشبهًا إياه بالنبي نوح ووجه الشبه بينهما حفظ الأمانة الوفاء بالعهد . وورود الصورة على هذا النمط من التشبيه ساهم في التعبير عن الدلالة المقصودة وهي بحث الشاعر عن عالم الأمن والحماية في كنف النعمان بن المنذر ولهذا خصه بهذا الثناء الذي نلمس فيه شيء من الرجاء والاستعطاف لمسامحته والصفح عنه.

وعمومًا يمكن القول – على ضوء ما سبق من التحليل– أن الصور التشبيهية التي أبدعها النابغة أظهرت قدراته الخيالية الخصبة حيث قربت صورة المشبه من ذهن المتلقي وأحدثت له «مفاجأة فنية ودهشة جمالية مبعثها إدراكه أنّ أشياء متباعدة قد تآلفت واجتمعت»[3]. وقد تحققت دهشة القارئ وتحقق معها التأثر والإعجاب نتيجة لثراء وغنى صور التشبيه لأنّ الشاعر لم يذخر جهدًا في تخير أحسن وأقدر المعاني في التعبير.

[1]– وهب رومية: قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي بين الأصول والتجديد والإحياء، ص117 .

[2]– النابغة الذبياني: الديوان، ص 222.

[3]– عبد الكريم الرحيوي: جماليات الأسلوب في الشعر الجاهلي، مقاربة نقدية بلاغية في إبداع شعراء المدرسة الأوسية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان ،الأردن، ط1، 2014، ص 152.

ب. الكنـــاية:

تعد الكناية أسلوبًا آخر من أساليب التعبير الفني في العربية وهي تعني كما يقول عبد القاهر الجرجاني «أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه»[1].

وإذا أمعنا النظر في القيمة الفنية للكناية «بوصفها تعبيرًا يستعين به الشاعر في بيان رسالته الشعرية، نرى أنه تعبير ذو عطاء إشاري وذو خفاء مغلَّف بأردية يكسوها الفنان معناه، والمتلقي في الصورة الكنائية لا ينتقل ذهنه إلى المعنى البعيد الذي يريده المتكلم في الأساس مباشرة، وإنما يحتاج إلى شيء من الروية وإعمال العقل»[2]، لأن الكناية كما عرفها السكاكي «هي ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه، لينتقل من المذكور إلى المتروك كما تقول: فلان طويل النجاد، لتنتقل منه إلى ما هو ملزومه، وهو طول القامة، وكما تقول: فلانة نؤوم الضحى لينتقل منه إلى ما هو ملزومه، وهو كونها مخدومة، غير محتاجة إلى السعي بنفسها في إصلاح المهمات وذلك أن وقت الضحى وقت سعي نساء العرب في أمر المعاش وكفاية أسبابه، وتحصيل ما تحتاج إليه في تهيئة المتناولات، وتدبير إصلاحها فلا تنام فيه من نسائهم إلاّ من تكون لها خدم ينوبون عنها في السعي لذلك»[3].

وللكناية دورها المهم في الخطابات الشعرية إذ يعبر من خلالها المبدع عن المعنى المراد بطريقة غير مباشرة، لأن التقريرية والمباشرة تقضي على روح الشعر وتفقده توهجه وجماليته ولهذا يلجأ الشعراء إلى التلميح دون التصريح فيختارون ألفاظًا ذات دلالات تتضمن معنى يكون واسطة

[1]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص 52.

[2]- محمد الدسوقي: البنية التكوينية للصورة الفنية، درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط2، 2010، ص 203.

[3]- السكاكي: مفتاح العلوم، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 2000، ص 512.

وممهدًا لمعنى آخر مطلوب، وعليه فالكناية كما يرى أحمد محمد علي آل رحيم هي «بنية ثنائية الإنتاج،حيث تكون في مواجهة إنتاج صياغي له إنتاج دلالي موازٍ له تمامًا»[1].

وقد شكل أسلوب الكناية آلية من آليات تشكيل التركيب البياني في المشهد الاستطرادي عند النابغة الذبياني على نحو لافت للنظر استطاع الشاعر من خلال هذه التقنية الأسلوبية أن يوصل معانيه إلى المتلقي والتعبير عن هواجسه وخواطره، ونمثل لذلك بالأبيات التالية[2]:

والبَطْنُ ذو عُكَنٍ لَطِيفٌ طَيُّـه والنَّـحْرُ تَنْفُـجُـه بِثَـدْيٍ مُقْـعَـدِ
مَخْطُوطَةُ المتْنَيْنِ غير مُفَـــاضَةٍ ريَّـا الـــرَّوَادِفِ بَضَّـــةُ المتَجَـرَّدِ
قَامَتْ تَرَاءَى بين سِجْفَيْ كَلَّةٍ كَالشَّمْسِ يَوْمَ طُلُوعِهَا بِالأَسْعُدِ
أو دُرَّةٍ صَـدَفِيَّـــةٍ غَوّاصُـــهَا بَـهِـجٌ متى يَـرَهَـا يُـهِلَّ ويَسْـجُدِ

إنّ الناظر في هذه الأبيات يجدها مبنية على الأسلوب الكنائي الذي استطاع الشاعر من خلاله أن يصور المتجردة وقد اجتمعت فيها كل صفات الجمال والأنوثة الساحرة. (فالبطن ذو عكن لطيف ...) و(النحر تنفجه بثدي ...) وهي كناية على الرشاقة وهي (مخطوطة المتنين، غير مفاضة، ريّا الروادف، بضّة المتجرد) وهي كناية على النعومة والخصوبة، وهي في نورها وضيائها شبيهة بالشمس ومع هذا التشبيه كناية عن الجمال الفاتن وهي (درة صدفية ...) من يجدها يبتهج ويسجد شكرًا وثناء لله وهي كناية عن النفاسة، أي أنّ هذه المرأة درة غالية ونفسية.

إنّ الدلالة الأم التي قصد الشاعر إرسالها من خلال هذه الصور هي تجسيد ملامح اكتمال معالم الأنوثة عند المتجردة واستطاع بيانها من خلال المعاني المستنبطة من وراء التعبير بالكناية لتصبح أكثر إيغالًا في نفس المتلقي.

وقــوله في أبيات أخرى:

[1]– أحمد محمد علي آل رحيم: شعر زهير بن أبي سلمى، دراسة أسلوبية، ص 149.

[2]– النابغة الذبياني : الديوان، ص 92.

- لَرَنَا لِرُؤْيَتِهَا وحُسْنِ حَدِيثَهَا ولَخَالَــه رَشَــدًا وإن لم يَــرْشُدِ[1]
- بِتكلُّمٍ لو تستطيع كَــلَامَه لَدَنَتْ له أَرْوَى الهِضَابِ الصُّخَّدِ[2]
- لا وَارِدٌ منــها يحُورُ لِمَصْدَرٍ عنهـــا ولا صَدِرٌ يــحورُ لموْرِدِ[3]

تبرز لنا في هذه الأبيات صورة رائعة من الصور التي رسمها النابغة للمرأة، ففي البيت الأول قوله (لرنَا لرؤيتها ...) أي أدام وأمعن النظر إليها وهي كناية عن الحسن والجمال، (لدنت أروى الهضاب الصَّخد ...) لحديث هذه المرأة، والأروى هي إناث الوعول، وقيل أنها أشد الوحش نفارًا من الإنس[4]. إلاَّ أنها لما سمعت حديث هذه المرأة نزلت إليها ودنت منها « والمقصود أن لها من عذوبة حديثها ما لو سمعته الأروى الوحشية التي تعيش ما بين الهضاب، لدنت من صاحبته وأنست به»[5].

- ومن الصور الكنائية المعبرة في المشهد الاستطرادي عند النابغة قوله[6]:

فَـآبَ بِأَبْكَـــارٍ وعُـونٍ عَقَـائِـلٍ أَوَانِسَ يَحْمِيهَا امْرُؤٌ غَيْرَ زَاهِدِ
يُخَطِّطْنَ بِالعِيدَانِ فِي كلِّ مَقْـعَدٍ ويَخْبَأْنَ رُمّـانَ الثّديِّ النـَّواهِــدِ
ويَضْرِبْـنَ بِالأَيْـدِي وَرَاءَ بَــراغِزٍ حِسَانِ الوُجُوهِ كالضِّبَاءِ العَوَاقِدِ

يرسم الشاعر في هذه الأبيات صورة للأسيرات من بني ذبيان وهن في الأسر فهن (يخططن بالعيدان ...) وهي كناية عن الهم والحزن، وقد كن (يخبأن رمان الثدي ...) وهي كناية عن القوة والشباب أي لازلن شابات صغيرات في السن. (يضربن بالأيدي وراء براغزٍ حسان الوجوه كالضّباء ...) تشبيه يمتد طرفاه ليشكلا بعدًا كنائيًا عن جمال الأسيرات وجمال أولادهن.

[1]- المصدر السابق، ص96.
[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[3]- المصدر نفسه، ص97.
[4]- المصدر نفسه، ص 96.
[5]- علي أبو ملحم: شرح ديوان النابغة الذبياني، ص145 .
[6]- المصدر نفسه ، ص 139.

– ويصف النابغة الذبياني حمارًا وحشيًا في نشاطه وعنفوانه يلعب التعبير الكنائي دورًا كبيرًا في توضيح صفاته يقول[1]:

أَضَـــرَّ بِـجَرْدَاءِ النُّسَـــالَةِ سَـمْحَجٍ يُقَلِّبُـــها إِذْ أَعْوَزَتْـــه الحَلَائِـلُ
إذا جَاهَدَتْه الشَّـدَّ جَدَّ، وإن وَنَتْ تَسَـــاقَطَ لاوانٍ ولا مُتَخَـاذِلُ
وإنْ هَبَـطَا سَهْـلاً أَثَـارَا عَجَاجَةً وإنْ عَلَوَا حَزْنًا تَشَظَّتْ جَنَادِلُ

تظافرت في هذين البيتين صورتان كنائيتان عبرتا عن هيجان الحمار الوحشي ونشاطه وهو يقاتل الحمر عن الأتن ويدافع عنها، فالعبارة اللغوية (أضر بجرداء النسالة ...) كناية عن الغيرة. والصورة الثانية (... وإن علت حزنًا تشظت جنادل) كناية عن القوة والفحولة، وقد عبر الشاعر من خلال الأسلوب الكنائي عن صفة الحمار الوحشي.

– ويستحضر النابغة في مشهد استطرادي صفة لممدوحه النعمان بن المنذر معتمدًا على الأسلوب الكنائي ويظهر ذلك في قوله[2]:

زَعَمَ الهُمَامُ* بأن فَاهَـا بَـارِدٌ عَـذْبٌ مُقَـبَّلُه شَـهِيٌّ المَـوْرِدِ
زَعَمَ الهُمَامُ –ولَـمْ أَذُقْه– أَنَّه عَـذْبٌ إِذَا مـا ذُقْتَه قُلْتَ: إِزْدَدِ
زَعَمَ الهُـمَامُ –ولَـمْ أَذُقْه–أنّـه يُشْفَى بِرَيَّا رِيقِهَا العَطِشُ الصَّدِى

والمقصود بالهمام هنا النعمان بن المنذر، وقد كنّى عنه الشاعر بهذا الاسم فقال: (زعم الهُمام) وهي كناية عن القوة والزعامة لأنه إذا هم بأمرٍ أمضاه وقام بفعله، وقد أجاد الشاعر في رسم هذه الصورة أيما إجادة، لأنه لم يصرح باسم النعمان بل جاء بلفظٍ يدل عليه ليوصل صفته للمتلقي، وهذا ما ساهم في خدمة المشهد الاستطرادي والنص الشعري عامة على المستوى الدلالي.

[1]– المصدر السابق ، ص 117.
[2]– المصدر نفسه، ص 95.
* الهمام: السيد سمي بذلك لأنه إذا هم بأمر أمضاه (الديوان، ص 95).

– ولكي يعبر الشاعر عن الشعور بالألم والأسى والحزن ساق لنا هذا المعنى في أسلوب كنائي رائع في قوله[1]:

وإِنِّي لَأَلْقَى من ذَوِي الضِّغْنِ مِـنْهُمُ ومَا أَصْبَحَتْ تَشْكُو من الوَجْدِ سَاهِرَهْ

كَمَا لَقِيَتْ ذَاتُ الصَّفَا مِن حَلِيفِها وما انْفَكَّتِ الأَمْثَالُ في النَّاسِ سَـــائِرَهْ

يشير الشاعر من خلال هذين البيتين إلى صنيع بني مرة معه ومع قومه، الذي كان شبيهًا بصنيع الرجل مع الحية ذات الصفا. فالعبارة اللغوية (وإني لألقى من ذوي الضغن مـنهم ...) (... تشكو من الوجد ساهره) فيها كناية عن الألم والحزن والتأكيد على وجود أعداء يكنون البغض والحقد للشاعر .

[1]– المصدر السابق ، ص 154 .

الخـــــاتمـــــة

الخاتمة:

بعد هذه الرحلة الشيقة والشاقة في آن معًا في عالم النابغة الشعري ووقوفنا على أهم الظواهر الأسلوبية في مشاهده الاستطرادية، نود أن نلّخص جملة النتائج التي توصلنا إليها في هذه الرحلة في النقاط التالية:

- تميز المشهد الاستطرادي في شعر النابغة الذبياني بالغنى والثراء الدلالي حيث جاءت صوره مكثفة بصورة عجيبة لدرجة أن كل فصل من هذه الدراسة يمكن أن يستقل برسالة خاصة.
- تفرد النابغة الذبياني في استخدامه الأسلوب القصصي في الكثير من مشاهده الاستطرادية تفردًا خاصاً، حيث استوفت قصصه الاستطرادية جميع العناصر المكونة للقصة في ضوء المفهوم النقدي المعاصر، فالشخصيات والحوادث والزمان والمكان والحوار هي العناصر المكونة للقصة في المشهد الاستطرادي عنده، كما هو الحال في القصة الحديثة.
- كان لمختلف قصص الاستطراد في شعر النابغة الذبياني –كقصص الاستطراد إلى تصوير حيوان الوحش مثل (الثور الوحشي، الحمار الوحشي، القطا، ...). قدرة كبيرة على استيعاب مشاعر الشاعر وانفعالاته مع مختلف الأحداث التي كان وقعها عنيفًا عليه.
- جاءت لغة المشهد الاستطرادي عند النابغة الذبياني حية نابضة مشحونة بفيض هائل من الدلالات التراثية التي تكشف عن ثقافة الشاعر الواسعة في توظيف التراث، وعن إحاطته الواعية بالتاريخ وقصص السابقين ومعتقداتهم القديمة مع تمكنه الواضح من الأداء الذي يميز بنية لغته الشعرية.
- إن المشهد الاستطرادي في شعر النابغة الذبياني نص متنام متفتح على نصوص غائبة استغلها الشاعر أجمل استغلال وشحنها بطاقات دلالية وفق رؤيته الخاصة، فكان القصص الديني والقصص الشعبي والمعتقدات الدينية والأسطورية القديمة متكأ فنياً عبر الشاعر من

خلاله عما يختلج في نفسه من عواطف وانفعالات من جهة، ومن جهة أخرى فإنّ المتأمل لمقطوعاته يلامس شفافية اللفظ واتساق المعنى وجماليته وإيقاعه.

- انطوت بعض مشاهد الاستطراد في شعر النابغة على ملامح أسطورية، حيث نجد بين كلماتها وجملها لمحات توحي باستلهام الشاعر لمفاهيم أسطورية، فكانت المرأة رمزاً للإلهة الأم (الشمس) وكان الثور الوحشي رمز للإله (القمر) ... وغيرها مما أشرنا إليه في ثنايا البحث. وهذا ما جعل مقطوعاته الاستطرادية مشحونة بالرموز والدلالات، فأدى ذلك إلى تنوع أسلوبه الشعري وخرق أفق انتظار القارئ في العديد من المواطن.
- كان للبحور الشعرية الطويلة (كالبسيط، الوافر، الطويل) دوراً كبيراً وفاعلية مهمة في المشهد الاستطرادي عند النابغة، حيث سمحت هذه الأبحر بما تمتعت به من رحابة موسيقية للشاعر بالتعبير عن مقاصده وعما يجول في نفسه من مشاعر وأحاسيس.
- ظهور التـــكرار بأنواعـــه المختلفة في المشهد الاستطـــرادي عند النابغة (تكـــرار الحرف تكرار الكلمة، تكرار البداية). أدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي في مشاهده،كما سمحت هذه التكرارات للمتلقي أن يجول في أعماق ذهن الشاعر ويتعرف على ما فيه من رؤى وأفكار ومواقف ذاتية له في الحياة.
- أدى الإعتراض في المشهد الاستطرادي عند النابغة الذبياني إلى إيقاف سير السرد الشعري وقد برز هذا الأمر بوضوح أكبر في مشاهده السردية أو القصصية، مما أدى إلى تنبيه ذهن المتلقي إلى دلالات جديدة ولدها هذا الاعتراض والتي تكشف عن مواقف الشاعر ورؤاه الخاصة إزاء المجتمع والحياة عامة.
- شكل الحذف ظاهرة أسلوبية ملفتة للنظر في مشاهد النابغة الاستطرادية، مما جعلها قابلة للقراءة والتأويل. فضلاً عن التأثير الذي أحدثته في المتلقي وتنشيط مخيلته للبحث وراء الإيحاءات الكامنة وراء تلك الكلمات المحذوفة.

- لعب الانزياح دوراً فاعلاً في المشهد الاستطرادي عند النابغة الذبياني، فكان وسيلة فنية بلاغية استطاع الشاعر من خلالها تجسيم مشاعره وتشخيص أحاسيسه النفسية، ونقل تجربته إلى المتلقي محاولاً التأثير فيه على نحو خاص.
- أدى التشبيه إلى تعميق الصورة وتأكيدها في المشهد الاستطرادي عند الشاعر محققاً أسلوبية خاصة ومعبراً عن دلالة متفردة.
- أدى الأسلوب الكنائي دوراً مهماً في المشهد الاستطرادي في شعر النابغة، حيث خرج بأسلوبه الشعري من التقريرية والمباشرة إلى التلميح، فتجاوزت الدوال دلالاتها المعجمية إلى أخرى إيحائية مقصودة مع الاحتفاظ بدلالاتها الأصلية التي هي غير مقصودة معبرة عن مقاصد الشاعر ومواقفه.
- ساهمت مختلف الانزياحات الأسلوبية قي مشاهد النابغة الاستطرادية في خرق النمط المألوف وإعادة بنائه من جديد مما ساهم في إثراء مختلف المشاهد على الصعيد الدلالي وتميزها وتفردها على الصعيد الفني والجمالي، كما أدى ذلك إلى إثارة الدهشة وإيقاظ المشاعر في المتلقي.
- إنّ القارئ للمشهد الاستطرادي عند النابغة يتأكد له وبوضوح أن الشاعر قد تميز بموهبة شعرية فذة، وقدرة بارعة على النظم حيث انطوت مقطوعاته على العديد من الملامح الأسلوبية التي جعلتها مشبعة بالدلالات المتعددة والجماليات الفريدة التي تجلب القارئ وتزيده متعة وجمالاً.

قـــائمة المصادر والمـــــراجع

قائـمة المــصادر و المــراجع

أولا– المصـــادر:

-المدونة الشعرية:

1. النابغة الذبياني: الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر.
2. النابغة الذبياني: الديوان، تحقيق وشرح علي بوملحم، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، الطبعة الأخيرة، 2001 .

– المصادر التراثية:

3. الباقلاني: إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط4، 1977.
4. الجاحظ أبي عثمان عمرو بن بحر: الحيوان، تحقيق وشـرح عبد الســلام هارون، مطبعة البـابي الحلــبي وأولاده، القــاهرة، مصر، ط2، 1965.
5. الجرجاني عبد القاهر: دلائل الإعجاز في علم المعاني، وقف على تصحيح طبعه وعلّق حواشيه الشيخ محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
6. الجرجاني عبد القاهر: الإيضاح في علوم البلاغة، شرح إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان.
7. الجمحي ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، دار الكتب،بيروت، لبنان،ط2 ،1988 .
8. بن جعفر قدامة: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة.
9. ابن جني أبو الفتح عثمان: الخصائص، ج2، تحقيق علي محمد النجار، دار الكتاب العربي بيروت، لبنان .
10. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط4 ،2007 .

11. الحلي صفي الدين: شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع، تحقيق نسيب النشاوي، مجمع اللغة العربية، دمشق. 1983.

12. السكاكي أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي: مفتاح العلوم، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 2000.

13. السيوطي جلال الدين: الاتقان في علوم القرآن، ج3، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، ط1 مكتبة مطبعة المشهد الحسيني، القاهرة، دت.

14. العسكري أبو هلال: الصناعتين، تحقيق على محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل ابراهيم المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1986.

15. ابن قتيبة الدينوري: الشعر والشعراء، ج1، دار صادر، بيروت.

16. القرشي أبي زيد: جمهرة الشعار العرب، حققه وشرحه: علي محمد البجاوي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1981.

17. القزويني الخطيب: الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني، البيان، البديع، تحقيق ودراسة عبد القادر حسين، مكتبة الآداب.

18. القيرواني ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر ونقده، ج2، تحقيق وشرح مفيد قميحة، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان.

19. المبرد: الكامل في اللغة والأدب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، دط، دت.

20. المدني السيد علي صدر الدين بن معصوم: أنوار الربيع في أنواع البديع،ج1، تحقيق شاكر هادي شاكر، مكتبة العرفان، كربلاء، ط1، 1968.

21. الآمدي: الموازنة ،تحقيق السيد أحمد صقر،دار المعارف ، مصر ط2 ، 1972.

22. المصري ابن أبي الأصبع: بديع القرآن، تحقيق حنفي محمد شرف الدين، نهضة مصر القاهرة، ط1، 1957.

23. المصري ابن أبي الأصبع: تحرير التجبير في صناعة الشعر والنثر وبيان اعجاز القرآن ج2 تحقيق حنفي شرف الدين ، القاهرة.

24. ابن المعتز: البديع، تحقيق أمناطيوس كراتشفوفسكي، دار المسيرة، ط3، 1982.

25. الميداني: مجمع الأمثال، ج1، حققه وفصله وضبط غرائبه، وعلق حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، صيدا ،1992.

ثانيا– المراجع:

1– الكتب:

26. أحمد الأمين الشنقيطي شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها،حققه وأتم شرحه محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية ،صيدا ، بيروت، لبنان، 2010 .

27. أحمد عبد الفتاح محمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، دراسة نقدية، دار المناهج للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط1، 1987.

28. إلياد مرسيا : مظاهر الأسطورة، ترجمة نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، ط1 1991.

29. أنيس إبراهيم: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، 2010.

30. الأيوبي سعيد : عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع الرباط.

31. البستاني سليم: الياذة هوميروس معربة نظما وعليها شرح تاريخي أدبي، ج1، دار إحياء التراث العربي ، بيروت، لبنان.

32. البطل علي: الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها – دار الأندلس للطباعة والنشر.

33. بنيس محمد: الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1 1990.

34. بلوحي محمد: آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي، بحث في تجليات القراءات السياقية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004.

35. البهبتي نجيب محمد: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1950 .

36. بوحوش رابح: اللسانيات وتطبيقاتـها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع الجزائر.

37. التلمساني آسية الهاشمي البليغي: وصف الراحلة في الشعر الجاهلي، دار المعارف للنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 2007.

38. جمعة حسين: مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية، دار رسلان للطباعة والنشر،2001.

39. جميل سلطان: النابغة الذبياني، دار الأنوار، بيروت، 1971.

40. جنيت جيرار: مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد.

41. حاوي إيليا: النابغة سياسته وفنه، دار الثقافة ،بيروت، لبنان، 1970.

42. حاوي إيليا: فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، دار الكتاب للبناني، بيروت، ط2 1987.

43. الحتى حنا نصر: الناقة في الشعر الجاهلي، درا الكتب العلمية، ط1، 2007، بيروت لبنان.

44. حجازي محمد عبد الواحد: الأطلال في الشعر العربي دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، ط1، 2001.

45. حسن عبد الواحد: دراسات في علم البديع، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية.

46. حسين نبيل علي: التناص دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض جرير والفرزدق والأخطل، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، الأردن– عمان.

47. لحمداني حميد: الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1997.

48. الحوفي أحمد محمد: الحياة العربية من الشعر الجاهلي، دار القلم، بيروت.

49. الحوفي أحمد محمد :الغزل في العصر الجاهلي،دار القلم، بيروت، لبنان.

50. خليل إبراهيم: بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف ط1، 2010.

51. الداية فايز: جـماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر بيروت لبنـــان، دار الفكر، دمشق، سوريـة.

52. الدسوقي محمد : البنية التكوينية للصورة الفنية، درس تطبيقي في دور علم الأسلوب دور العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط2، 2010.

53. الدهون ابراهيم مصطفى محمد: التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن،2011 .

54. ربابعة موسى : قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار جرير للنشر والتوزيع.

55. آل رحـيم أحمد محمد علي: شعر زهير بن أبي سـلمى دراسة أسلوبية، دار غيـداء للنشر والتوزيع، ط1، 2014.

56. رزق صلاح: الشعر الجاهلي (السياق والملامح وأهم القضايا وأبرز الأعلام)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2005.

57. رومية وهب: الرحلة في القصيدة الجاهلية–إتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين ط1 1975.

58. الزعبي أحمد: التناص نظريا وتطبيقيًا، مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية رؤيا لهاشم غرايبة، مكتبة الكتاني، إربد، ،...1993

59. زيدان جرجي: تاريخ آداب اللغة العربية، ج1، الأنيس موفيم للنشر، 1993، الجزائر.

60. زيدان محمد : البنية السردية في النص الشعري ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، الأمل للطباعة و النشر، مصر ،2004.

61. الزواوي خالد محمد: تطور الصورة في الشعر الجاهلي، دراسة في البيئة و الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية مصر، دط، 1955.

62. الزواوي خالد محمد: الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر،ط1 ، 1992 .

63. زيان بهي الدين: الشعر الجاهلي تطوره وخصائصه القيتة، دار المعارف.

64. ستار ناهضة: بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات والوظائف والتقنيات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

65. سلام محمد زغلول: مدخل إلى الشعر الجاهلي، دراسة في البيئة و الشعر –منشأة المعارف، الإسكندرية، 1995.

66. السلايمي محمد علي: الأسطوري في شعر المتنبي، الدار التونسية للكتاب، ط1 2013.

67. سليمان فتح الله أحمد: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة أسلوبية، دار الآفاق العربية ط1 2008.

68. السواح فراس: الأسطورة والمعنى – دراسات في الميثيولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين، دمشق سوريا، ط2، 2001.

69. سويدان سامي: أبحاث في النص الروائي العربي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1986

70. شرتح عصام: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2005.

71. الشطي عبد الفتاح عبد المحسن: شعراء إمارة الحيرة في العصر الجاهلي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 1998، القاهرة.

72. شلبي سعد إسماعيل: الأصول الفنية للشعر الجاهلي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة.

73. الشمري آمنة رشيد: وظيفة الضمير التركيبية والدلالية في شعر النابغة الذبياني وطرفة بن العبد، مكتبة الآفاق، الكويت ط1، 2013 .

74. الشهرزوري يادكار لطيف : المفاتيح الشعرية، قراءة أسلوبية في شعر بشار بن برد، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق سوريا ،ط1، 2012.

75. بن الشيخ جمال الدين: الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون، محمد الوالي، محمد أوراغ دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط2 ، 2008.

76. صادق مكي: ملامح الفكر الديني في الشعر الجاهلي، دار الفكر اللبناني، بيروت–لبنان، ط1، 1991.

77. صـــالح علي عزيز: شعرية النص عند الجواهري، الإيقـــاع والمضمون واللغة، دار الكتب العلمية، بيروت لبـنان، 1971.

78. بن صالح هند ، بن صالح إبراهيم: الشعر الجاهلي (عنتر، الخنساء، النابغة)، دار محمد علي للنشر، ط2، 2001.

79. طودوروف تزيفطان : الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سـلامة، دار ثوبقـال للنشر، المغرب، ط1، 1990 .

80. ضيف شوقي: العصر الجاهلي، دار المعارف، ط8.

81. غازي طليمات، عرفان الأشقر: الأدب الجاهلي، قضاياه أغراضه، أعلامه، فنونه، دار الفكر، بيروت، لبنان .

82. عصفور جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار التنوير، بيروت لبنان ط2 د ت.

83. عباس إحسان: بدر شاكر السياب _ دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة، بيروت ، ط4 1978.

84. عباس حسن: خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 1998.

85. عتيق عبد العزيز: البلاغة العربية، علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان 1985.

86. العجيمي محمد الناصر: الخطاب الوصفي في الشعر العربي القديم(الشعر الجاهلي أنموذجا) ج2، منشورات سعيدان، سوسة، تونس ، 2003.

87. العريفي سعيد: نسيج القصيدة الجاهلية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1 2011.

88. العشماوي زكي: النابغة الذبياني، دار المعارف، مصر، ط2.

89. عطية مختار: علم البيان وبلاغة التشبيه في المعلقات السبع دار الوفاء، الإسكندرية، مصر 2004.

90. العشيري محمد: الشعر سردًا، دراسة في نص المفضليات، المؤسسة العربية لدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2014.

91. عيّاد محمد: جدلية القصة والشعر، ديوان عمرو ابن أبي ربيعة أنموذجًا، التفسير الفني صفاقس، ، تونس، ط2، 2003.

92. عليمان يوسف: النسق الثقافي، قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم، عالم الكتب الحديث، 2009.

93. عوض ريتا: بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب بيروت، ط1، 1992.

94. العيد يمنى: في القول الشعري، دار ثوبقال، الدار البيضاء المغرب، 1987.

95. العيد يمنى: في معرفة النص الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت، ط3، 1985.

96. عبد الفتاح بسيوني: علم البديع، دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع.

97. الغدامي عبد الله: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج (إنساني معاصر)، النادي الثقافي، جدة، ط1، 1985.

98. غزوان عدنان: دراسات في الشعر الجاهلي، دار مجدولاي،، عمان، ط1، 2006.

99. فشوان أنور حميدو: دراسات في عصور الأدب العربي، خوارزهم العلمية للنشر والتوزيع، ط1، 2006.

100. فضل صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص والفنون والآداب، سلسلة كتب عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة، 1992.

101. القعود فاضل أحمد: لغة الخطاب الشعري عند جميل بثينة (دراسة أسلوبية بنائية)، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، دط، 2011.

102. القيسي نوري حمودي: الطبيعة في الشعر الجاهلي، عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية ط2، 1984.

103. الكريطي حاكم حبيب عزر: السرد القصصي في الشعر الجاهلي، تموزة للنشر والتوزيع 2008.

104. كريم ماهر عبد الغني: الشواهد النحوية في شعر النابغة الذبياني، مطبعة الأمانة، ط2 1955.

105. كوهين جان: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي محمد العمري، دار ثوبقال للنشر الدار البيضاء، 1986.

106. لاشين عبد الفتاح: البديع في ضوء أساليب القرآن، دار الفكر العربي، القاهرة، 2006.

107. عبد اللطيف محمد حماسة: بناء الجملة العربية، دار الشرق، القاهرة، ط1، 1996.

108. لوتمان يوري: تحليل النص الشعري تحقيق محمد فتوح أحمد، دار المعارف، ط1 1955.

109. لفتة ضياء غني: البنية السردية في شعر الصعاليك، دار الحامد للنشر و التوزيع، عمان الأردن، ط1، 2010.

110. عبد الله محمد الصادق حسن: أحمد محمد النجار: أساليب الصناعة في الشعر الجاهلي، دار الصدد لخدمات النشر والطباعة، القاهرة،ط1، 1992.

111. عبد الله عدنان خالد: النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986.

112. محمد ابراهيم عبد الرحمان: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، دار النهضة العربية لبنان، 1980.

113. محمود بدران عبد الحسين : التناص في شعر العصر الأموي، دار غيداء للنشر والتوزيع عمان، 2012.

114. مراشدة عبد الرحيم: الخطاب السردي والشعر العربي، عالم الكتب الحديث، أربد الأردن ط1، 2012.

115. المراغي أحمد مصطفى: علوم البلاغة، دار القلم، بيروت لبنان.

116. مريدن عزيزة: القصة الشعرية في العصر الحديث،دار الفكر.

117. المسدي عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكاتب، ط2، 1982.

118. مسعود ميخائيل: الأساطير والمعتقدات العربية قبل الإسلام، دار العلم للملايين بيروت لبنان، ط1، 1994.

119. عبد المعطي يحي: البديع في علم البديع، تحقيق: ودراسة محمد مصطفى أبو شوراب دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر الإسكندرية، ط1، 2003.

120. مفتاح محمد: تحليل الخطاب الشعري (استيراتيجية التناص)، دار التنوير للطباعة بيروت.

121. محمد منوفي: ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل الأندلسي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر.

122. أبو موسى محمد محمد: الشعر الجاهلي (دراسة في منازع الشعراء)، مكتبة وهبة القاهرة ط2، 2012.

123. الموسومي محسن جاسم: سرديات العصر الوسيط، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت 1971.

124. ناصف علي النجدي: الفصة في الشعر العربي إلى أوائل القرن الثاني الهجري، دارنهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، دت.

125. ناظم حسن: البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي ط1 2002.

126. النجار أحمد محمد: أساليب الصناعة في الشعر الجاهلي، دار الصدد لخدمات النشر والطباعة، القاهرة، ط1، 1992.

127. النوتي أحمد موسى: الصحراء في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، ج2 ،ط1 2009.

128. النويهي محمد: الشعر الجاهلي، الدار القومية للطباعة والنشر، ج2، القاهرة.

129. آل نهيان موزة بنت هلال: بحث في اعتذاريات النابغة الذبياني، دار الكتب الوطنية المجتمع الثقافي، أبو ظبي، 2003.

130. الهاشمي السيد أحمد: جواهر البلاغة المعاني والبيان والبديع، تحقيق وشرح محمد التونجي مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، ط4، 2008.

131. وادي طه: جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط2، 2000.

132. الورقي السعيد: لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية، دار المعارف مصر، القاهرة، ط2، 1983 .

133. يقطين سعيد: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1992.

134. اليمني يحي بن حمزة العلوي: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز مج3، دار الكتب العلمية، بيروت.

135. يوسف حسني عبد الجليل: عالم المرأة في الشعر الجاهلي، دار الوفا، الدنيا، الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2007.

2- الدواوين الشعرية:

136. الأعشى: الديوان، تحقيق وشرح محمد محمد حسين، المطبعة النموذجية، 1950 مصر.

137. بن ثابت حسان: الديوان، شرحه وكتب هوامشه وقدم له عبد أمهنا، دار الكتب العلمية،، بيروت، لبنان، ط2، 1994.

138. الهذلي أبوذئيب: الديوان، شرحه وقسم له ووضع فهارسه سوهام المصري، المكتب الإسلامي،، بيروت، ط1، 1998.

139. بن ربيعة لبيد: الديوان، حققه وقدم، إحسان عباس، دار التراث العربي، الكويت 1962.

140. ابن أبي سلمى زهير: الديوان، شرحه وقدم له، علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط1، 1988.

141. بن شداد عنترة: الديوان، تحقيق ودراسة، محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي 1964

142. الضبي المفضل بن يعلى: المفضليات، شرح وتحقيق أحمد محمد شاكر، عبد السلام هارون دار المعارف، القاهرة ط1.

143. بن العبد طرفه: الديوان، شرحه وقدم له مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان.

144. العبدي المثقب: الديـــوان، عني بتحقيقه وشرحه والتعلق عليه حسن كامـــل الصيرفي معهد المخطوطات العربيـــة، 1971.

145. القيس امرؤ: الديوان: اعتنى به وشرحه عبد الرحمن المعطاوي، درا المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، ، بيروت، لبنان ،ط1، 2004.

3- المجلات و الدوريات:

146. إبراهيم عبد الرحمن: التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي فصول، مج1، ج،3 أفريل 1982.

147. الدحمني عبد الواحد: سمة التخييل السردي في الشعر العربي القديم من الميثولوجيا إلى الرؤية الجمالية، مجلة آفاق الثقافة و التراث، ع86، 2014، الإمارات العربية المتحدة.

148. رومية وهب: شعرنا القديم والنقد الجديد، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون الأدبية، الكويت.

149. فوغالي باديس: المكان ودلالته في الشعر العربي القديم –المعلقات نموذجًا- مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، ع1، أفريل 2002.

150. مجلة علامات في النقد، النادي الثقافي جدة، المملكة العربية السعودية، ع34 ،1999.

151. المطلبي عبد الجبار: مواقف في الأدب والنقد، منشورات وزارة الثقافة و الإعلام العراقية، دار الرشيد، 1980، العراق.

4- المعاجم والقواميس:

152. الحكيم شوقي : موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، دار العودة بيروت-لبنان، ط1 1982.

153. .الزمخشري أبي القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد : أساس البلاغة، تحقيق عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، 1979.

154. علوش سعيد: معجم المصطلحات الأسلوبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت ط1 1985.

155. بن فارس أبو الحسن أحمد: الصاحبي في فقه اللغة وسنن العربية وكلامها، تحقيق مصطفى السويمي، مؤسسة بدران، بيروت، 1964.

156. ابن منظور محمد بن مكرم جمال الدين أبو الفضل: لسان العرب، مج9، دار صادر بيروت ط1، 1955.

157. عبد النور جبور: المعجم الأدبي، دار الملايين،، بيروت ط1، 1979.

158. وهبة مجدي و المهندس وكامل: معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان بيروت ، 1979.

159. وهبة مجدي: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت.

5- الرسائل الجامـعية:

160. حدّاد مصطفى حسن: رمزية الأنثى في الشعر الجاهلي، رسالة دكتوراه مخطوط، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة القاهرة، 1996.

161. رومية وهب: قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي بين الأصول والتجديد والإحياء رسالة دكتوراه (مخطوط) ، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة القاهرة، مصر.

162. محمد عماد حسيب: البناء الدرامي في الشعر العربي القديم، دراسة إحصائية تحليلية رسالة ماجستير مخطوط، كلية دار العلوم، قسم البلاغة والنقد، جامعة القاهرة، 2000 .

163. كلّوب عبد الله محمد إبراهيم راشد: شعر صعاليك الجاهلية، دراسة سيميائية، رسالة ماجستير مخطوط، كلية دار العلوم، قسم الدراسات الأدبية، جامعة القاهرة،2015.

فهرس

المحتويات

فهرس المحتويـــات	رقم الصفحة
مقدمة	أ_هـ
مدخل: أضواء على حياة الشاعر النابغة الذبياني	1
1. التعريف بالنابغة	2
2. النشاط السياسي للنابغة	6
3. الموضوعات الشعرية عند النابغة	14
فصل أول: الاستطراد في الشعر الجاهلي	29
- مصطلح الاستطراد	30
1.الاستطراد عند القدماء والمحدثين	30
أ.الاستطراد عند القدامى	30
1. المعنى اللغوي لمصطلح الاستطراد	30
2. المعنى الاصطلاحي لمصطلح الاستطراد	31
3. أمثلة على الاستطراد في الشعر العربي القديم	33
ب. الاستطراد عند المحدثين	35
2. بين الاستطراد وبعض ألوان البديع	40
أ. بين الخروج والاستطراد	40
ب. بين الالتفات والاعتراض والاستطراد	43
3. موضوعات الاستطراد	45
4. أنــواع الاســـتطراد	55
5. علاقة البيئة بصور الاستطراد في الشعر الجاهلي	65
أ. الـبيئة الـطبيعية	66
- الاستطراد إلى تصوير الحمار الوحشي في الشعر الجاهلي	68
- الاستطراد إلى تصوير الثور الوحشي في الشعر الجاهلي	74

– الاستطراد إلى تصوير البقرة الوحشية في الشعر الجاهلي	81
– الاستطراد إلى تصوير النعامة والظليم في الشعر الجاهلي	86
ب.البيئة الاجتماعية	92
فصل ثـان: جماليات الأسلوب القصصي في المشهد الاستطرادي عن النابغة الذبياني	103
– الخاصية القصصية في مشاهد الاستطراد إلى تصوير حيوان الوحش	104
1. قصص الاستطراد إلى تصوير الثور الوحشي عند النابغة الذبياني	106
أ. المقطوعة الاستطرادية الأولى	106
– النزوع القصصي في المقطوعة الاستطرادية	107
– علاقات التبادل التصويرية والوصفية والرمزية في المقطوعة الاستطرادية	114
ب. المقطوعة الاستطرادية الثانية	120
– تمظهرات عناصر القصة في المقطوعة الاستطرادية	120
جـ. المقطوعة الاستطرادية الثالثة	124
د. المقطوعة الاستطرادية الرابعة	127
2. قصص الاستطراد إلى تصوير الحمار الوحشي عند النابغة الذبياني	131
أ. المقطوعة الاستطرادية الأولى	131
ب. المقطوعة الاستطرادية الثانية	134
3. قصة الاستطراد إلى تصوير القطاة عند النابغة الذبياني	136
4. قصة الاستطراد إلى تصوير إلى تصوير الحية ذات الصفا والرجل	140
فصل ثالث: تجليات التناص في المشهد الاستطرادي عند النابغة الذبياني	147
– في مفهوم التناص	148
1. التناص مع القصص الديني في المشهد الاستطرادي عند النابغة	153
أ. التناص مع شخصية النبي سليمان	154

ب. التناص مع شخصية النبي نوح	157
2. التناص مع القصص الشعبي في المشهد الاستطرادي عند النابغة	160
أ. قصة زرقاء اليمامة	160
ب. قصة الحية والأخوين	163
3. تجليات الملمح الأسطوري في المشهد الاستطرادي عند النابغة الذبياني ...	166
- الأسطورة والشعر	166
1. التجلي الأسطوري في صور حيوان الوحش عند النابغة	169
- صورة الثور الوحشي مصارع الأقدار	169
- سمات التخييل الأسطوري في صورة الثور الوحشي	171
- المتخيل الأسطوري في صورة الحمار الوحشي	175
2. رموز المرأة ودلالاتها في المشهد الاستطرادي عند النابغة	178
أ. ارتباط المرأة بالشمس	182
ب. تشبيه المرأة بالدرة	183
ج. ارتباط المرأة بالدمية	184
فصل رابع: شعرية اللغة في المشهد الاستطرادي عند النابغة الذبياني	187
- في مفهوم الشعرية	188
أولا: شعرية الإيقاع	191
1. فاعلية الوزن الشعري في المشهد الاستطرادي عند النابغة الذبياني	191
2. التكرار ووظيفته الشعرية في المشهد الاستطرادي عند النابغة	200
أ. تكرار الحرف	201
ب. تكرار الكلمة	205
ج. تكرار البداية (التكرار الاستهلالي)	207
ثانيًا: شعرية الانزياح في المشهد الاستطرادي عند النابغة الذبياني	209

1. الانزياح التركيبي	210
أ. التقديم والتأخير	211
– تقديم الجار والمجرور	213
– تقديم المفعول به على الفاعل	217
– تقديم الخبر على المبتدأ	217
ب. الاعتـــــراض	218
– الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية	219
– الاعتراض بين عناصر الجملة الإسمية	222
– الاعتـراض بين عناصر الجملة المنسوخة	223
ج. الحـذف	224
– حذف المسند إليه في الجملة الاسمية	225
– حذف المفعــول به	226
2. الانزياح البياني	228
أ.التشبيــه	229
– .صورة النـــاقة	230
– صورة المرأة	232
– صورة الممدوح	235
ب. الكنــاية	238
الخـــاتمة	243
قائمة المصادر والمراجع	247
فـهـرس المحتويـات	262
ملخصات	267

الملخصات

أولاً: باللغة العربية:

كان الشعر الجاهلي ولا يزال حقلاً خصباً ومعيناً لا ينضب للدراسة والبحث، نظراً لما انطوى عليه من خصائص فنية وجمالية جعلت الدارسين ينكبون على دراسته للكشف عن خباياه وأسراره معتمدين في ذلك على ما جاءت به النظريات والمناهج النصانية الحديثة والمتفرعة من حقل اللسانيات العامة، وذلك لبعثه من جديد.

ويعد النابغة الذبياني علامة متفردة في الشعر الجاهلي خلّف لنا ثروة شعرية زاخرة على مستوى اللغة والأساليب فجاءت نصوصه مشبعة بالإيحاءات والدلالات المتعددة والجماليات المتميزة.

وكان لآلية الاستطراد في شعر النابغة دوراً بارزاً ومهماً في اكتمال ونضج قصائده الشعرية خاصة الطويلة منها. وتوفر هذه الخاصية الأسلوبية في شعره بصورة ملفتة للنظر هو ما ولّد فينا رغبة جامحة في معرفة أهم الخصائص والسمات الأسلوبية التي تميزت بها المشاهد الاستطرادية عنده ولذلك خصصنا لدراستنا عنوان: الاستطراد في الشعر العربي القديم في ضوء النظرية الأسلوبية الحديثة ديوان النابغة الذبياني نموذجًا.

ولدراسة هذا الموضوع قسمنا البحث وفق خطة منهجية جاءت موزعة على مدخل وأربع فصول، افتتحناهم بمقدمة وذيلناهم بخاتمة جاءت متبوعة بقائمة المصادر والمراجع وفهرس للموضوعات.

مهدنا في المقدمة للموضوع وذكرنا أسباب اختياره وأهدافه والمنهج المتبع في الدراسة مع عرض موجز لخطة البحث.

ففي المدخل عرفنا بالشاعر النابغة الذبياني وشعره.

أما الفصل الأول فوسمناه بالاستطراد في الشعر الجاهلي، عرضنا فيه لمفهوم الاستطراد عند القداماء والمحدثين وأهم موضوعاته وأنواعه... وانهينا الفصل بالحديث عن أثر البيئة في مشاهد الاستطراد في الشعر الجاهلي.

أما الفصل الثاني فوقفنا فيه عند جماليات الأسلوب القصصي في المشهد الاستطرادي عند النابغة، ووصلنا من خلاله إلى أن القصة الشعرية في هذه المشاهد قد استوفت جميع عناصر القصة الحديثة من الشخصيات، الأحداث، الزمان، المكان...

وأما الفصل الثالث فعنوناه بـ: التناص في المشهد الاستطرادي عند النابغة الذبياني، وقفنا فيه عند ثلاث مباحث مهمة هي: التناص مع القصص الديني مثل قصتي النبي سليمان والنبي نوح عليهما السلام، ثم التناص مع القصص الشعبي مثل قصتي الحية ذات الصفا والرجل، وزرقاء اليمامة، وأخيراً تناولنا الملمح الأسطوري في بعض المشاهد التي استطرد إليها النابغة.

وفي الفصل الرابع والأخير عرضنا لشعرية اللغة في المشهد الاستطرادي عند النابغة ودرسنا فيه شعرية الإيقاع الخارجي والداخلي من خلال الوقوف عند خاصيتين أساسيتين هما الوزن الشعري وظاهرة التكرار ووظيفتها الشعرية، أضف إلى ذلك دراستنا لشعرية الانزياح في هذه المشاهد من خلال التركيز على الانزياح التركيبي وأهم الظواهر الأسلوبية فيه كالتقديم والتأخير الاعتراض، الحذف ثم الانزياح البياني ونظرنا فيه (التشبيه والكناية)، وقد حاولنا من خلال طرقنا لهذه العناصر إبراز الدلالات الكامنة وراء هذه الانزياحات.

وأنهينا الدراسة بخاتمة جمعت أهم النتائج المتوصل إليها في البحث أهمها أن المشهد الاستطرادي في شعر النابغة الذبياني قد تميز بالتكثيف والثراء الدلالي ومرد ذلك إلى تلك الظواهر والسمات الأسلوبية التي أغنت هذه المشاهد بإيحاءات والدلالات المتعددة التي تحتاج إلى قراءات لفك شفراتها والقبض على معانيها.

الكلمات المفتاحية: الأسطورة – المشهدالاستطرادي– الحيوان الوحشي – المرأة– الأسلوب القصصي- الحمار الوحشي– الثور الوحشي– التناص.

ثانيا: باللغة الإنجليزية

Summary

The pre-Islamic poetry was a fertile field and an inexhaustible source of study and research, because of the technical and aesthetic characteristics that made the scholars study its secrets based on the modern textual theories in order to renew and to revive it

The poet Al-nabigha Eddoubiani is considered as a unique sign in the pre-Islamic poetry, he left for us a poetic revolution, rich in language and in techniques, and his texts were saturated with various meanings, and exceptional esthetics significations.

The mechanism of digression in the poetry of Al-Nabigha has a prominent and important role in the completeness and maturity of his poetic texts especially the long ones. The obvious presence of this stylistic feature rises in us the strong desireto know the most important characteristics and stylistic features that characterized his disgressive scenes. Therefore, we devoted our thesis to the study the disgression in the ancient Arabic poetry in the light of modern stylistic theory, The poetic collection of the poet Al-Nabigha Eddouniani as an sample

In order to study this topic, we distributed our research according to a systematic plan on the entrance and four chapters, with an introduction and a conclusion followed by a list of and references and a table of contents .

In the introduction We mentioned the reasons of our choice , the objectives and the methodology used in the study, with a brief outline of the research plan.

At the entrance, we presented the biography the poet and his poetry.

We entitled the first chapter, the regression of the pre-Islamic poetry, in which we presented the concept of digression in the old and modern scholars and its most important subjects and types.

And in the second chapter, we stopped on the aesthetics of the narrative style in Al- Nabigha digressive scenes .

As for the third chapter, entitled intertextuality in Al- Nabigha disgressive scene, where we stood in three important tasks: the religious intertextuality , the popular intertextuality and finally the mythic one.

In the fourth and final chapter we presented the poeticity of language in Al- Nabigha discursive scene and studied the we studied the poeticity of external and internal rhythm

Finally, twe ended he study with a conclusion that gathered the most important results reached in this research. Such as The the fact that the disgressive scene in Al-Nabigha poetry was characterized by condensation and semantic richness, due to these phenomena and these stylistic features which enriched these scenes with various meanings and significations that require further readings to decrypt their codes and capture their meanings.

Key words : **Myth –discursive scene – wild animal – woman**. **Narrativestyle – Zebra–wildox – arrativestyle**

ثالثا: باللغة الفرنسية

Résumé:

La poésie pré-islamique demeure un champ fertile et une source inépuisable d'études et de recherches, compte tenu de ce qu'elle avait des caractéristiques artistiques et esthétiques qui ont poussé les chercheurs de l'étudier pour révéler ses secrets en se fondant sur les théories et méthodes textuelles modernes, subdivisées du domaine de linguistique générale dans le but de le faire renaitre.

Al-Nâbigha Dobiayani est considéré comme une marque unique dans la poésie pré-islamique. Il nous a laissé une révolution poétique riche au niveau de la langue et des styles. Ses textes étaient des textes pleins de d'allusions et de multiples connotations et d'une esthétique spécifique. Le mécanisme de la digression dans la poésie d'*Al-Nâbigha Dobiayani* a joué un rôle primordial et important dans l'exhaustivité et la maturité de ses poèmes notamment celles longues. L'existence de cette propriété stylistique dans ses poèmes d'une manière attirante nous a infiniment poussé pour connaître les caractéristiques les plus importantes et les spécificités stylistiques marquées par des scènes discursives chez lui, raison pour laquelle nous avons dédié le titre suivant pour notre étude: La digression dans l'ancienne poésie arabe à la lumière de la théorie stylistique moderne le recueil d' *Al-Nâbigha Dobiayani* comme modèle.

Pour étudier ce sujet, notre recherche est divisée sous forme d'une préface et quatre chapitres, dont une introduction et conclusion pour chacun d'eux suivis d'une liste de références et table de matière. Dans l'introduction, nous avons présenté le sujet tout en mentionnant les raisons de son choix, ses objectifs et la méthodologie utilisée dans l'étude, avec un bref aperçu du plan de recherche. Dans la préface, nous avons défini le poète *Al-Nâbigha Dobiayani* et sa poésie.

Le premier chapitre est intitulé la digression dans la poésie pré-islamique, dans lequel nous avons présenté le concept de la digression chez les anciens et les contemporains, ses thèmes et ses types. Nous avons terminé le chapitre par l'impact de l'environnement dans les scènes de digression dans la poésie pré-islamique. Dans le deuxième chapitre, nous avons abordé l'esthétique du style narratif dans la scène digressive chez Al Nâbigha à

travers laquelle nous avons obtenu que l'histoire poétique dans ces scènes a rencontré tous les éléments de l'histoire moderne à savoir les personnages, les évènements, l'espace et le temps…

Le troisième chapitre est intitulé: l'intertextualité dans la scène digressive chez Al-Nâbigha dans lequel nous avons mis l'accent sur trois sections importantes à savoir : l'intertextualité avec la narration religieuse telles que l'histoire du prophète Salomon et le prophète Noé, que la paix soit sur eux, puis l'intertextualité avec des histoires populaires tels que El Haya Dat Essafa à la fin, nous avons traité la touche mythique dans certaines des scènes digressées par Al-Nâbigha .

Dans le quatrième et dernier chapitre, nous avons mis le doigt sur la poétique de la langage dans la scène digressive chez Al Nâbigha dans lequel nous avons étudié la poétique du rythme externe et interne en se tenant compte à deux propriétés qui sont la rime poétique et le phénomène de répétition et sa fonction poétique, En outre, nous avons étudié la poétique du déplacement stylistique dans ces scènes en se concentrant sur le déplacement fonctionnel et ses phénomènes stylistiques les plus importants comme l'avancement et retardement, la juxtaposition, l'omission, le déplacement tels que (la comparaison et métaphore) et nous avons essayé à travers notre traitement de ces éléments de montrer les connotation implicites derrière ces déplacements.

Nous avons achevé notre étude avec une conclusion comportant les résultats obtenus dont les plus importants la scène digressive dans la poésie d'Al-Nâbigha Dobiayani qui se caractérise par la condensation et la richesse sémantique, cela est dû à ces phénomènes et caractéristiques stylistiques qui ont enrichi ces scènes d'allusion et de multiples connotations qui ont besoin de lectures pour les décoder et saisir leur signification.

Mots clés : la digression – l'esthétique du style narratif – l'intertextualité –histoires populaires – la narration religieuse