

فتح

مجلة الأدب العربي

تراث



النهر القديم

الشعر العربي وملحمة الساميين
طاقة النفة وتشكل المعنى
التوجيه المعجز
الشعر الصوفي
رموز الحيوان
الأنواع في تعارضها

دراسات

الكتابه والتفكير

آفاق
نقاشية

شعرية العذين
السعى إلى الاتجاه

متابعات

العودة إلى شوقي

(رسائل

المجلد
الرابع عشر
العدد الثاني

صيف 1990

كتاب

مجلة الفنون الأدبية

مجلة علمية محكمة

المجلد
الرابع عشر
العدد الثاني

صيف ١٩٩٥



مركز تطوير وتأهيل المخطوطات



قراءة الشهر القديم



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الاسم والنعت

لغة الاصطلاح في تسميات الحيوان ورموزه في الشعر العربي القديم

باروسلاف ستيفنس

موضوع مكتمل. وأيا كان قدر التردد في الاصطلاح، فالملصود من وراء معنى الرحيل أمر مجده مستقرًا في كل ما يعتمل في قلب هذا الرحيل: موضوعه، وبناه، ومراججه الشعري، والنفمة المستخدمة فيه، وال فكرة.

نعن بالطبع نتحدث هنا عن مطية الشاعر البدوي «أنتي الجمل» التي يشير إليها الاصطلاح العربي بما لا يحصى عدده من العروت [«الثابتة أو الكني»] برغم أنها كنا نعرفها في الرمز اللغوي بـ «الناقة»، وهي كلمة تستعصي تماماً على المحاولات الجاهدة لتوضيح أصلها اللغوي وانتلاقاتها، حاملة في طياتها ما تحمل من سر ينطوي عليه غموض ما يقرب من اثنى عشرة صيغة تكشفها تغيرات محيرة؛ منها ما يقع في الإبدال والقلب، ومنها ما يقع في التحولات الصوتية.

إن المحاولات العربية القديمة لا يتضاح أصل الكلمة اللغوي وانتلاقاتها تسخونها نزعة تفسيرية بيئية اجتماعية، بل أدبية كذلك، يقتربن بها شيء من

تميز وظيفة الزمان والمكان وفعاليهما في القصيدة العربية القديمة بوجود كلٍّ يذرء مزاج رثائي، وتحدد تخرُّم ذلك الوجود تجديداً دقيقاً - على نحو آخر - بمونية الديار المهجورة أى «الأطلال» جـ ٤؛ وربما لا يلزم ضرورة أن تظهر هذه المونية ظهوراً جلياً في كل قصيدة بذاتها؛ ذلك أنا نستشعر وجودها - على نحو آخر - من خلال الخلفية المزاجية، علاوة على الوصف التصويري الذي يميز ذلك الوجود بشفافية، جاعلاً منها وحدة بنائية وموضوعية.

أما قسم «الرحيل» في القصيدة فيتسم، من حيث الموضوع، بعامل أساسى يبرز، وليس هذا العامل الموضوعى عادة بالضرورة هو ما يجعل من الرحيل فى شكله قسماً موضوعياً، فكثيراً ما تكون تسميته مونية مجرد اصطلاح بارع لإطاره، أكثر مما تعبّر عن وجود

* نشر في مجلة الدراسات الشرقية، ٤٥ (ع) ١٩٦٨، ٢.
Journal of Near Eastern Studies, 45 m.2 (1980).
ترجمة: حسنة عبد المعين، أداب عن شمس، وقد نمت مراجعة
الترجمة من قبل صاحب.

من وزن «أفضل» أفت و منقبة، أى «سمينة ذات لحم» [قلوص] كما في ناقة منقبة [أى ناقفة علكرم]^(٤)، ويطلب هذا الأمر إجراء مقارنة بالكلمة العبرية (גְּרֹאַר גְּרֹאַר) (جمال مرضعة)^(٥). وعلى هذا النحو، تجد تلك التضمينات في التصور العربي للنقى وسمنة الجمل^(٦). بينما تلتزم نعتياً وتطابق مع فكرة الجودة والدقة والتفوق والاختيار الموجودة كذلك في تنوّق/تألق، التي تمنع بالفعل جهداً جديراً بالاعتبار، وأساساً واعداً للتأصيل اللغوي لتاريخ الكلمة واشتقاقها. وبالإضافة إلى هذا، فإن الحذر يملئ علينا في تناول الموضوع في المرحلة الحالية لا تعتبر التداعيات الموصولة لتاريخ الكلمة اللغوي واشتقاقها سوى مجرد تداعيات تتعلق بالنقا أى «أكمة الرمل»، والنبق «قمة الجبل»، وكلاهما يتصل - من حيث الإبدال - بالجذر قن، قم، قنه - قمة، أى «الأكمة وذروة الجبل».

إن تمثيل الجمل - غالباً الناقة - التصويري في الشعوذة القديمة والصرفية، على أية حال، كان يستخدم شكل كثبان هرمية^(٧). وعلى هذا النحو الاستثنائي - وإن كان يتعد عن التداعيات التأصيلية الاشتقادية ذات الصبغة النفعية والبصرية - يدخل المرء عالم الصورة الصوتية العربية للناقة، أى يدخل عالم تسمية الأشياء وإعطائهما دلالتها حسب أصواتها. ولهذا، فثم إمكان لورود الجذر (نقن) و (نهق)، «بل كذلك (نعم)، ولم لا يكون هناك (تألق) - غير الموجودة -» وكلاهما يعني - بالإضافة إلى النهيق والنعيق - خروج صوت حزين كثيب. وذلك المعنى الأخير من الممكن تدعيمه بالرجوع إلى الصيغة العبرية والأرامية والسيريانية من الجذر نفسه، الذي يكتسب معنى أكثر مشابهة للجمل في معنى التأوه والشكوى، من حيث إن الاسم ناق (גְּרֹאַר) [أى: أنين - نشيج] (WEHKLAGE)^(٨) - فيما يتصل به من معنى - ينقلب كذلك عن (גְּרֹאַר) أى «تأوه»^(٩). ويسجل

السداقة اللغوية. وقد أولى ابن جني (٢٢١ - ٣٢١ هـ / ٩٣٢ - ١٠٠٢ م) الممثل الحقيقي والمعتمد لفقه اللغة، والعالم اللغوي المهتم بالجانب الدلالي التصويري، الذي تقترب آراؤه من الآراء اللغوية الحديثة - أولى هذا العالم كلمة «الناقة» عناية كبيرة. إنه يدركها صرفاً تحت صيغة « فعلة» أى «صفة مشبهة باسم الفاعل أو باسم المفعول»^(١). ويمكن أن نقول إن وزنها من «تنوّق» - في -، أو «تألق» - في - أى فعل بتألق؟ كتألق في الملبس والمأكل... إلخ. تلك هي أبسط الصيغة اللغوية لأصل الكلمة واشتقاقها التي تحصلت من الصيغة العربية القديمة، والتي تعد ابن جني بالإحالات الدلالية المرغوبة «للناقة» بوصفها اصطلاحاً. فهي الحيوان الذي عد مفترخة العرب؛ يتسافرون على امتلاكه، ويمتدحون صفاتيه، ويحملهم، ويحمل أمانتهم. وفي القرآن آية حدث بابن جني أن يبحث الروابط الدلالية والموازى الصرفي بين «ناقة» و «جمل» و «جمال»: «ولكم فيها جمال حين تربحون وحين تسرحون»^(٢). وتلك الإشارة تعرض النظرة لنوعية «الجمل» المرتب بالظاهر والسلوك، بوصفها تهبي وقوداً إضافياً لنموذج ابن جني المؤصل تاريخ الكلمة اللغوي واشتقاقاتها؛ فهي تساعده على أن يصنف «الجمل» صرفاً من صنف الصفة المشبهة نفسها «ناقة» بينما (جمال... إلخ) لا يصبح سوى مواز دلالي لـ «تنوّق/تألق». إن الدائرة الدلالية التأصيلية لتاريخ الكلمة بإشارتها إلى أهمية الجمل - سواء منه الذكر أم الأنثى - في الحياة العربية، دائرة تامة. بهذه الصيغة عرض ابن جني فكرته على أستاذه ألى على الفارسي الذي أقرها تماماً^(٣).

ويدعم (لسان العرب) هذا الموضوع، ولكنه يزيده تعقيداً بأن يدرج في تاريخ الكلمة - بالرغم من الطبيعة العتيقة - الجذر نقوراً نقى، كلاهما في الصيغة الاسمية من «نقى» أى «نقى العظام والدهن»، مثل: صار فيها نقى «صارت ذات شحم»، والصيغة الفعلية والاشقادية

بحرب البوس في «أيام العرب» - بوصفها تنتهي إلى وقت أكثر تأخراً، وذات طبيعة حكى فضفاضة، ودون ادعاء وجود نص أولى أساسى - فإنه يمكن التتحقق من أن أغلب التوهرات العصية المبكرة للحدث لكلمة ناقة تقع وحسب في القرآن في سياق قصة ناقة النبي صالح^(١٥). إن توثيق الكلمة في نصوص تنتهيحقيقة إلى العصر الجاهلي - بغض النظر عن وجودها في اسم الشاعر أنس الناقة^(١٦) - بالغ الندرة بدرجة تدعوه إلى الحيرة، هذا إذا وضعنا في الاعتبار طبيعة الناقة كلية الوجود في الشعر الجاهلي بوصفها البطل بالنسبة إلى الشاعر البدوى، ومن حيث تصاقها بالقسم الموضوعى والقسم البنائى الملزם في القصيدة القديمة الخاص بالرحيل.

ووردت كلمة «الناقة» في المعلمات - على سبيل المثال - مرة واحدة فقط في بيت عنترة:

فوقت فيها ناقتى وكأنها

فدن لأقضى حاجة المتلوم^(١٧)

وفي واحدة من مجموعات المختارات الشعرية الأساسية مثل (المفضليات)، يرد ذكر هذه الكلمة أربع مرات وحسب في قول المثقب العبدى:

^(١٨) وبات عليها صفتى وقتودها

كذلك يرد في قول المرقش الأكبر:

فِيمْ صَحْبَتِي عَلَى أَرْحَلِ الْمَبْ

س بِرْجَنْ أَيْنَةً أَفْرَاداً^(١٩)

وفي قول الحارث بن ظالم:

وحش رواحةُ القرشى رحلی

بيانات ولم ينظر ثواباً^(٢٠)

الاستخدام الآرامي التلمودي والمدراسي توغّا في هجاء الكلمة ناقة نفسها؛ فناقة / ناقة (ﺍنْقَةٌ / ﺍنْقَاءٌ) (متّهية بالف) (ﻭَعَلَى الْأَقْلِ ، وَعَلَى الْأَقْلِ ، فَالصِّيغَةُ الْكَتَابِيَّةُ الَّتِي لَا تَمْيِيزُ مِنَ الصِّيغَةِ الشَّفَاهِيَّةِ تَدْلِي عَلَى «التَّأْوِهِ» . وَيَسْتَأْنِفُ مَرِيدُ الْتَّعْقِيدَاتِ عِنْدَمَا تَأْخُذُ الْكَلْمَةُ الْعَرَبِيَّةُ نَاقَةً (ﻭَنَاقَةً) مَعْنَى «جَمْلٌ طَوِيلٌ الْعَنْقِ» (ﻷَنْ يَدْلِي «نَاقَ وَنَاقَ» - الْهِمْزَةُ بِالْعَيْنِ - يَأْخُذُنَا بِعِيْدَانِ الْأَفْقِ التَّصوِيرِيِّ لِلصَّوْتِ نَهْقُ ، وَنَعْقُ ، وَنَقْقُ ، وَنَاقُ ، لِيَعُودَ بِنَا إِلَى الْمَحَالِ الْبَصَرِيِّ لِلْجَذْرِ الْعَرَبِيِّ لِلْفَعْلِ «عَنْقٌ» أَيْ طَوِيلُ الْعَنْقِ ... إِلْخَ .

ومثل هذا الالتواء المفترض في اشتراق الكلمة وأصلها من الممكن أن يفسر كلمة «ناقة» العربية ومثيلتها المدراثية (نَاقَةٌ) (نَاقَةً)، بالإضافة إلى اعتبارها إشارة إلى طول عنق الحيوان، بل سرعه، بالقدر الذي تتميز به سرعة «الجمل» أو «الفرس» حين يمد عنقه في أثناء العدو^(١٢). وعلى أية حال، فإن الناقة داخل هذه التحورات الصوتية سوف تدرج تحت «عنقاء» الشبيهة بالطائر – أو ذات العنق الطويل – ذلك الكائن الأسطوري المعروف بالعنقاء؛ طائر تجارة النباتات العطرية جنوب الجزيرة العربية المأساوي^(١٣). ويتوارد من هذه الكلمة المعنى العربي الخاص «بالنوبة» غير بعيد عن التصور الأسطوري الشعري العربي المحيط بالناقة^(١٤)، بغض النظر عما يشير إليه ابن جنی في تأصیله الحى تاريخ كلمة الناقة واشتقاقاتها.

أما فيما يتعلق بورود كلمة ناقة نفسها في الكتابات العربية الجاهلية، فإن ندرة ذلك الورود تزيد من قوة الشعور بعدم التأكيد من الأصل التاريخي والاشتقافي للكلمة صعبة التحديد؛ حيث تكتسب دلالاتها صبغة رمزية تفوق حضورها المادي في المعاجم العربية القديمة. وبالتالي الإحصائي للكلمة في المعجم يجد لها تصنف ضمن فئة من أشد الكلمات ندرة في الشعر العربي الجاهلي، وإذا استثنى المرء الأجزاء السردية المتعلقة

فيتعلق السياق الرئيسي في هذا البيت بالرثاء،
ويشير السياق الثاني إلى الرحلة^(٣٦)، كما أنها بحد
نسائلين لدى أمرى القيس^(٣٧)، يتسبب كلامها إلى
الرحيل، ويقول:

فجزيت خير جزاء ناقة واحد
ورجعت سالة القراء السلام

وأرى ناقة القيس قد أصبحت
على الأين ذات هباب نوارا

وثمة ذكر واحد لكلمة ناقة في (قصيدة الخل)
المحجوبة^(٢٨)؛ حيث تشبه الأفعى الأبدية - أو هكذا بدت
للفولكلوريين المختصين بالصيغ الشعرية الأمسطورية -
بالناقة أو بالذكر من هذا النوع أى الجمل. ولهذا بحدتها
قد دخلت سياقاً غير تقليدي، قد لا يفتقر - بالرغم من
ذلك - إلى شرعنته الرمزية والدلالية. يقول:

فكان الحبة الرقيقة إذا خلقت
كماترى ناقة في الخلق أو جمل

وفي شعر الملمس الضبعي بحدتها ترد مرتين^(٢٩)،
ذلك بوضوح في السياق الصحيح للرحيل، يقول:

فلتركتهم بليل ناقتي
تذر السماك وتهتدى بالفرقد
ثم ترد بعد ذلك في بيت انتقالى من الرحيل إلى
المدح، يقول:

إذا بلغت قيس البمانى ناقتي
فأى خليل بعد قيس تلمس

ويبدو أن المنخل البشكري^(٣٠) مسؤول عن ذلك
النوع من التحبيب الغائبي، وسرعة البدائية في إطلاق
تسمية مباشرة على الناقة فيما كان يجب أن يكون
خاتمة قصيدة، أو على أقل تقدير، البيت الخاتمي في
موضوع النسيب (الغزل؟)؛ حيث بحد الناقة «استعارة»

وفي قول علقة:

إلى الحارث الوهاب أعملت ناقتي

لكل كلها والقصرين وجيب^(٣١)

وترد كلمة الناقة على قلة وتبعدها مرات أخرى. من
مثل ذلك ورودها مرة أخرى في قول علقة:

من رجل أحبوه رحل وناقتي

يلعن الشمر إذ مات قائله^(٣٢)

ومن مثل ورودها مرة لدى عبيد بن الأبرص في
 قوله:

فوقفت فيها ناقتي لسؤالها

فصرفت والعينان تبتدران^(٣٣)

ومن مواضع ورودها موضوعان في شعر أوس بن
حجر، وذلك في قوله:

إذا ناقة شدت برحل ونمرق

إلى حبكم بعدى فضل ضلالها^(٣٤)

و- فللا من النون المراسيل وهمة
نجاة علتها كبيرة فهى شارف
وقد وردت الكلمة لدى بشر بن أبي خازم مرة
واحدة، في قوله:

فدى لك نفسى يا ابن سعدى وناقتي

إذا أبدت البيض الخدام الضوابع^(٣٥)

ومن السياقات الأولى المبكرة لكلمة ناقة ورودها
في بيت المهلل بن ربيعة:

وحادت ناقستى عن ظل قبر
ثوى فيه المكارم والفالخار

الرحيل الكلاسيكي. كقوله:

ناقـة لـلإله نـسـرـح فـى الأـرـض وـتـنـسـاب حـسـول مـاء مـديـراـ(٣٦)

ولا يشهد رصد كلمة ناقة في الشعر تزايداً في القرن الثاني من العجالة، ولا يفوقها عدداً في عصر صدر الإسلام، ومن ثم فورودها في شعر كعب بن زهير نادر؛ إذ لا ترد في ديوانه سوى مرة واحدة^(٣٧). وبالرغم من أنها تأتي في سياق الرحيل الشكلي، فإنها تظهر بوصفها إشارة موضوعية للنونق لا بوصفها راحلة الشاعر. يقول:

كـلـفـتـهـا حـرـةـ الـلـبـيـتـيـنـ نـاجـيـةـ

قصر العـشـىـ تـبـارـىـ أـيـقـاعـصـفـاـ

ويذكر حسان بن ثابت الناقة مرة واحدة في مناجاة تنتهي إلى الثناء الطفسي أكثر مما تنتهي إلى الرحيل، يقول:

لـا تـنـفـرـىـ يـانـاقـ مـنـهـ فـيـهـ

شـرـابـ خـمـرـ مـسـعـرـ لـحـرـوبـ(٣٨)

وفي سياق الأخذ بالثأر تقع الكلمة في شعر فاطمة بنت ربيعة، تقول:

أـيـقـتـلـ قـرـفةـ قـيـسـ فـتـرـضـىـ

بـأـنـعـامـ وـنـوـقـ سـارـحـاتـ(٣٩)

ومن شعراء ذلك العصر نجد فرحة بن عمرو الجذامي يستخدم كلمة ناقة على نحو استعارى نام، بوصفها راحلة النهاية، أو بوصفها الصليب الذى يقاد يصلبه البيزنطيون عليه. يقول:

عـلـىـ نـاقـةـ لـمـ يـلـقـ الفـحلـ أـمـهـاـ

مـشـذـبـ أـطـرـافـهـاـ بـالـنـاجـلـ(٤٠)

للمحبة الشاعر، وللشاعر نفسه بوصفه الفحل، يقول:

فـأـحـبـهـاـ وـخـبـنـيـ

وـهـبـ نـاقـتـهـاـ بـعـبـرـىـ

وفى مثل ذلك النسق المحازى يتلافق النوع، تذكرنا وتأثينا، ومع ذلك فللبدو حصافتهم؛ إذ إنه من المعاد أن يمتنى الحارب البدوى ناقته، وأن يعلن امتلاكه إياها، بينما يكون الفحل حامل هواجح المحبوبة.

كذلك، ترد كلمة ناقة خارج الحدود الموضوعية للقسم الخاص بالرحلة من القصيدة في سياقات الفخر - خاصة - والنسب على التوالى. ففى شعر حاتم الطائى:

«ولـىـ لـوهـابـ قـطـرـعـىـ وـنـاقـتـىـ(٣١)ـ،ـ وـفـىـ شـعـرـ درـيدـ بنـ الصـمـةـ (أـيـقـ جـربـ)(٣٢)ـ.

ولو تتبعناها تاريخياً لوجدنا الأعشى - الشاعر المخضرم - يخرج علينا بعد «مدحهش» من أمثلة ثلاثة تشير كلها إلى سياق الرحيل. كقوله:

ذاـكـ شـبـهـتـ نـاقـتـىـ إـذـ تـرأـمـتـ

بـىـ عـلـيـهـاـ بـعـدـ الـبرـاقـ الـبرـاقـ(٣٣)

وقوله كذلك من الصيغة نفسها ثانية:

ذاـكـ شـبـهـتـ نـاقـتـىـ عـنـ يـمـينـ الـ

رـعـنـ بـعـدـ الـكـلـالـ وـالـاعـمـالـ(٣٤)

وفى مرة ثالثة يقول معدلاً الصيغة السابقة:

لـيـتـ شـعـرـىـ مـتـىـ تـخـبـ بـنـاـ النـاـقـةـ نـحـوـ الـعـذـيبـ فـالـصـيـبـونـ(٣٥)

وكذلك نجد لها لدى الشاعر مدعى النبوة أمية بن أبي الصلت، الذى تعد سياقاته الشعرية غريبة على بدوية

الإجماع على عدم شرعنته النصية - أيام حالة نصية
مشيرة للتساؤل ذات طابع قديم مهجر له إغراه. يقول:
عقرت على قبر الملوح ناقتي
بذى السرح لما أن جفاه الأقارب^(٤٦)

بالانتقال التام إلى الفترة العباسية تجد أن القصيدة البدوية قد خضعت لتحولات مهمة سواء في الشكل أو المضمون. وأكثر أجزاء القصيدة تغيرا هو القسم الخاص بالرجل؛ إذ تغيرت داخله طبيعة حضور الناقة الشعري.

وباختصار، يجب أن نقول بهذا الصدد إنه بالقدر الذي تناقض به التكرار المتتابع الخاص برحمة الناقة في شعر البلاط المتأخر، أخذت الإشارة إليها تشيع أكثر فأكثر؛ حتى إن كلمة «الناقة» التي خرجت من عباءة نعوتها السابقة الملتزمة قد كفت عن أن تكون مصدراً غير مباشر لعدد لا حصر له من الإلماحات، وصارت حين تذكر صراحة تعني الناقة بوضوح، وتشير إليها بذاتها. لقد فقدت دلالات واكتسبت أخرى عبر تلك العملية الملتوية من التغيير الشعري والدلالي الطويل. وفوق هذا كلّه، جدت بعض التغييرات من مثل التغيير في السياق الشكلي الخاص بالقصيدة العربية. وأخذت كلمة الناقة، في القصيدة البلاطية البدوية المتأخرة، تجد نفسها شيئاً فشيئاً تتنسب إلى التسبيب الثنائي أكثر مما كانت تنتهي إلى الرجل البطلوي الدرامي.

ويوضح الشريف الرضي الشاعر العباسى المتأخر (١٠١٥هـ / ٩٦٩هـ - ٤٠٦هـ) ذلك التغيير في الطابع الخيط بها؛ إذ يستمد قوته غنائمه من المويقات البدوية القديمة المهجورة ومن معجمها. فيستعمل كلمة ناقة على نحو يبدو، في ظاهره، غير مثقل بعبء القيد الأسلوبية القديمة المتمثلة - بالطبع - في الالتزام بالإشارات النعтиة. وقد يتجاوز التحديدات الموضعية متوجهها نحو مجالات غنائية التسبيب الخالصة. وأياً كانت السياقات الشعرية الجديدة التي استحدثت، فإن الناقة

ثم تجد الكلمة ترد مرتبة في شعر أحد الشعراء الخضرمين المتأخرين، أعني عمراً بن أحمر الباھلى، وترد في شعره على نحوين: الأول غنائى في رحيل شبه عذرى في قوله:

أرى ناقتي حنت بليل وشاقها
غناء كنوح الأعجم المتوازم^(٤٧)
والآخر في موئيف العاذلة، في قوله:
أو تبعث الناقة أهواها
تجُرُّ من أحبها ما تجُر^(٤٨)
كذلك إطار الرجل فنجد حميداً بن ثور الهلالي يقول:
فما لحق العيران حتى تلاحت جمال
تسامي في السررين ونوق^(٤٩)
وفي أواخر تلك الفترة تجدها كذلك في مثل
الراعي التميري؛ إذ يقول:
وما صرمتلك حتى قلت معلنة
لناقَة لى في هذا ولا جمل^(٥٠)

وفي الفترة الأمورية تجد تزايداً في تتابع استخدام الإشارة غير النعтиة للناقة، خاصة، في شعر الشاعر غزير الإنتاج ذي الرمة، الذي يذكر كلمة ناقة في سياقات كلاسيكية متعددة، وعلى نحو يدو موسعاً لنطاقها ومفسراً لاستعمالها القديم راسخ القدم. فهو يصر - على سبيل المثال - على ذكر اسمها المؤثر مباشرة، فور مقارنته صفاتها بصفات الذكر، يقول:

فذاك الذى شبَّه بالحرق ناقتي
إذا قلصت بين الفلا والمشارب^(٥١)
ويوقفنا الورود المتكرر للكلمة في شعر مجذون بن عذرة «قيس بن الملوح» على أقل تقدير - بالرغم من

وهكذا، يأخذ الشريف الرضي في إقحام الناقة في
سياسات تسم بالافتعال والخلط والتركيب (٥٠). ولا يكاد
يعمد أبدا إلى حالة الإشارات التعبية، ولا يسفر السياسات
عن «رحيل» ملموس.

والحقيقة أن الناقة في الشعر الجاهلي، وفي السياقات الشعرية ذات الطابع البدوي، لم يحظ بحديث مباشر عنها، ولم يولها القادة حتى الآن انتباها على الإطلاق. لقد حدث هذا على نطاق واسع، لأن إلامحات الإشارية المتعلقة بذلك العبور هنا كلها كانت تتدرج تحت فئة أكبر ألا وهي المترادفات.

ويتعقب **ى**. هامر بور-كشتال - Purg- Hammer - J. stall - فى خمسه لاستقصاء كل المصادر المعروفة فى فقه اللغة العربية والإثنوجرافيا، والتأويل الشعري - أثر ما يقرب من ستة آلاف كلمة خاصة بالجمل (أغلبها يعود إلى الناقة) في المعجم العربي الكلاسيكي. ومثل هذا العدد يفوق عشرة أضعاف العدد التقليدي، وهو يشير الحيرة بالفعل نظراً لغزانته^(١)، وإزاء تلك الخلافية من صنف المترادفات الراقة والإشارات النعтиة، فإنه يتعمّن على المرء أن يعترف بقدرة كلمة ناقة بذاتها في أوليات الشعر العربي، تلك الندرة المشيرة للحيرة والارتباك. فإن وجدت الكلمة شعرياً - بالرغم من تناثرها - فإنها تعمل في العقل أكثر مما تعمل في الأذن، أو فلقل إنها تعمل على نحو مستتر أكثر مما هو معنٌ، بوصفها تجريداً في العقل - يتعرى من العنوتين المتراكبة كلها - وبوصفها رمزاً. كيف يمكن أن يكون مثل هذه الكلمة المهجورة هذا القدر من الأهمية؟

عند هذا الحد لابد أن يزداد العذر بشأن الشعر العربي القديم، فمن طبيعة هذا الشعر أن يشير نعيًا، وعلى نحو غير مباشر، إلى الحيوانات التي يجدون أن لها مكافئاً رمزاً باللغة القووة. فقد أحصى علماء اللغة العربية الفصحى، ألف اسم للأسد، وبعمائة للفرس،

نطل محملة بطاقة القول الشعري المتراءكة من القدم
كلها، وبمجموع الإلماحات التعبية، وكذلك بحس
الصراع، والعناء، وإعادة تحديد معنى الأسف أى
«الهموم» غنايا واكتشافه.

ومن ثم، بجد كلمة ناقة ترد في إحدى قصائد الشريف الرضي مصحوبة بقوة غنائية مميزة سواء في مطلع النسبي أو فيما يلي ذلك من الرحيل^(٤).

يَقُولُ:

بادار مَا طربت إِلَيْكَ النُّوق
إِلَّا وَرَبِعَكَ شَائِقٌ وَمُشَيْقٌ

يا ناق عاصى من يماطلك السرى
فلحيق غيرك بالعقل خال خلائق
وفى قصيدة أخرى من قصائده، تستوعب غنائية
النسيب افتحام الناقة يپاها تماماً. يقول:

يـا نـاسـاق أـدـاك الـمـؤـدي بـسـانـاق
ماـذـا الـمـقـام وـالـفـرـؤـاد قـدـ تـاقـ (٤٨)

ونظل أمامنا حالة أخرى يتردد فيها أصداء الرحيل، بالرغم من المدحى البلاغي، كما تتردد فيها أصوات القديم راسخ القدم، وهذه الحالة تتصل بتربق العاصفة القادمة. لكننا نجد العاصفة الوشيكة هنا قد صارت الآن استعارة للممدود، وقد مرت بمشروع جيد لرؤية المحبوبة في، التسبّب.

يقول: قلت للمخاتيل
لـ بـ قـ دـ أرضـ نـ رـ قـ
فـ اـ تـ لـ كـ الـ بـ رـ قـ فـ مـ نـ يـ رـ
حـ وـ قـ دـ فـ اـ تـ لـ حـ وـ قـ هـ

يدعى أسدًا أو ليثا، كما سيظل السيف المعروف،
وكذلك الرمح والقوس.

وإذا جعلنا الرورود المتكرر الخاص بكلمات من
أبسط كلمات العربية كالفرس (المذكر منه والمؤثر)
والسيف موضع تسائل؛ حيث لا تخلو من تعقيد في
صلتها بأقسام القصيدة البنائية أيا كانت، فلن مجده - أو
نکاذ - أنها تلفظ على نحو اسمى واضح، والاستثناء من
هذا نلمسه في بيت زهير بن أبي سلمى:

صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله

وعرى أفراس الصبا درواحله^(٥٢)

وفي بيت الكلجة اليربوعي:

هي الفرس التي كرت عليهم

عليها الشيخ كالأسد الكليم^(٥٣)

وقد ذكرت مرة في بيت امرئ القيس:

لعمري لسعد حيث حلت دياره

أحب إلينا منك فافرس حمر^(٥٤)

وكذلك في شعر عترة:

فلله عيناً من رأى مثل مسالك

عقيرة قوم أن جرى فرسان^(٥٥)

وقد وردت مرتين على صيغة «أفراس وبضم»،
واحدة تعزى للأفوه الأودي في قوله:

وأفراس مذلة وبضم

كان متونها فيها الزجاج^(٥٦)

والآخرى لعمرو بن كلثوم فى قوله:

ليستون أفراساً وبضم

وأسرى فى الحديد مقرنينا^(٥٧)

وخمسماية للسيف وهكذا، فيما يدو أنه تأسى لنظام متسلل من الرموز اللغوية. ولم يأت ذلك الأسماء مرادفات بالمرة، وإنما تأخذ بطرف من الشكل والملمس والتونعية والسن وصلة النسب أو الأصل. إن طبيعة الموروث الأدبي الجاهلى الشعري قد ترسّبت فيما أتيح لنا من السياقات الأسلوبية والدلالية التي وردت فيها. وقد وجدت مثل تلك المفردات في قصائد قديمة باقية، ونبذت من قصائد وأبيات متناثرة - حتى يبلغ النص القرآني - وقد لا ترد باطراً في سياق ثرى غير أنها ليست في صورة معينة للبيت الشعري كذلك. ولدى يعنينا، الآن، أن تلك النصوص الشعرية المبكرة لا يذكر فيها مباشرة الكثير مما له معنى مهم. وعلاوة على ذلك، فإذا قصدنا الوجود عن قرب من خطوط بني القصيدة العربية الجاهلية وتنظيماتها البنائية نلاحظ أن ثمة أشياء تناسب قسماً من القصيدة موضوعياً، وتقتصر الإشارة إليها على نحو نعنى أو وصفى، بينما يجد مجموعة أخرى وثيقة الصلة بأجزاء أخرى من القصيدة، يتم ذكرها صراحة عبر الإشارة الاسمية المباشرة، مثل ذلك المنظور الموضوعى البنائى القادر على أن يكشف عن أن ورود الكلمات المفaiجع على نسق الإشارة النعтиة يلغى أقصاه في الجزء الخاص بالرحلة - أكثر من غيره من بين أقسام القصيدة العربية الكلاسيكية - بما تشمل عليه من الموضوعات الفرعية الخاصة بحيوان الصحراء والصيد والفارس الذى يخرج للطرد على ظهر فرسه.

ولايُعني هذا أن نعوت تلك الحيوانات والأشياء؛ كالأسد والفرس والسيف والرمح أو القوس ومرادفاتها وتضميناتها، لاظهار في الأقسام الموضوعية من القصيدة كالملح والفخر أحياناً بالقرة والدرجة نفسها. وبما لا يفتح مجالاً للسؤال، أن واحداً من أكثر المعاجم تميزاً وغنى في المجالات الدلالية يرى أن الشاعر البدوى القديم، مع ذلك، قد شعر بحرية أسلوبية في تقديم أنواع أدبية بسيطة وجمعية أو مباشرة ذات أسماء شائعة. وبمثل هذه المرادفات وشبه المرادفات، فإن الأسد سيظل

واسع - أسماء لتلك الجياد، على عكس ما يحدث في حالة الناقة التي نادراً ما يتسم عدد نعمتها التي لا تكاد تُحصى بتلك الخاصية؛ أعني لا يتعدد الاسم الحالص، وإنما يتم الاقتراب منها من خلال الإشارة النعتية إلى أصلها.

وإذا عاودنا القول بأن بعض الحيوانات في المعجم الشعري العربي لها أسماء صريحة بينما يرد البعض الآخر، ففق الأصل أو السلالة، فإنه يجب علينا أن نجعل هذا موضع ملاحظتنا في التحليل المتأني للقسم الخاص بالرحلة من القصيدة، والأجزاء الخاصة منها بفروسيّة الصيد على وجه الخصوص.

وهكذا، نجد الفرس في القسم الخاص به، بل نجد الكلب كذلك من بين الحيوانات التي يرد لها ذكر بالاسم في الرحلة المتعلقة بسلسلة من أحداث الصيد. فالكلب يحمل باستمرار اسمًا صريحاً (علمًا) يعبر عن أسمائه على عكس الفرس الذي يشار إليه بإشارات نعتية. وهكذا نجد الكلب يدعى بالاسم الذي تعود أن يدعى به^(٦٢)، كـ «كاسب» وغيره من الأسماء التميزة الخاصة بالكلاب. وبمقارنته معدل التتابع المتكرر لورود التسمية «كلب» التي حلّت محلها الإشارة الصريحة أو النعتية، بمثيلتها الخاصة بتسمية الفرس باسم «علم»، نسبة إلى أصله، نلاحظ ندرة ورود الأخيرة أو مرادفتها الجمعيّ أعني «الخييل»، كذلك نلاحظ مدى ثراء تسميات الفرس النعتية. وجدير باللاحظة كذلك أن الأسماء التي أطلقها الشعراء البدو على أفراسهم / فرسانهم ذات جوهر رمزي مجرد أكثر من كونها أسماء نعتية^(٦٣). وثمة أمثلة لأسماء بعض الخيول تبرهن على ذلك؛ فغالباً ما يطلق البطل البدوي على جواده أسماء من مثل «فياض» و«نادق» و«الغراف»^(٦٤) و«الهطال»^(٦٥)، وكلها أسماء تختص بتدفق الماء أو السيل أو المطر المنهر أو النهر ورموز الشخصية العبة واللقاء. ولقد كان أول فرس للنبي محمد - ذلك الذي

ثم ندخل عصر الخضرمين فنجد بيت النمر بن تولب: لنا فرس من صالح الخيل نبتغى
عليها عطاء الله والله ينحل^(٦٨)

ونجدنا من معاصيه لدى رجل من ثمالة، خاصة وهو يلوم البطل المحارب المعمر دريد بن الصمة، يقول: دع الخيل والسمير الطوال لخشم
فما أنت والرمعُ الطويل وما الفرس^(٦٩)
وترك مرة لدى الشاعر الخضرم حسان بن ثابت.
يقول:

رجال تهلك العسنات فيهم
يرون التيس كالفرس النجيب^(٦٠)
ونجدنا كذلك في الفترة نفسها لدى الشاعر الأموي البدوي التقليدي الطرامح يقول:
لا عز نصر امرئ أمسى له فرس
على تميم يزيد النصر من أحد^(٦١)

ونلاحظ، عامة، أن ورود كلمة «الفرس» في الشعر العربي القديم لا يقع في سياقات تتعلق بمطاردته، أي بالصورة الموضوعية الفعلية المكرسة لوصف الفرس، فهي تقع بالأحرى في السياقات التي يكون فيها ذكر الفرس غير أساسى، سواء بالنسبة إلى الموضوع أو البنية، مثل الهجاء والمدح، والفحش، بل النسب كذلك.

وحتى إن كان ورود الكلمة البسيطة الدالة على نوع الفرس في الشعر العربي قبل الإسلام نادر البحوث - شأنه في ذلك شأن الناقة - فإن السبب يمكن جزئياً وبدرجة عالية التفرد في إشارة الشاعر البدوي إلى جواده. وقد يكون ذلك التفرد نعيّاً بدوره. بالرغم من الفرق بين الفرس والناقة؛ فنعموت فرس البدوي هي - على نطاق

غاب^(٢٣). ولا نلقي عبارة «حمار الوحش» تامة إلا في شعر الشاعر الخضرم عبد بن الطيب^(٢٤)، وهي تسمية تبناها الشراح اللغويون باقتناع ثام. وعلى الرغم من ورود ذلك المصطلح المصور مرة واحدة، فهو يستلفت انتباها خاصة بمقارنته بورود قرينه المنزلي؛ إذ تجد في شعر الشاعر الجاهلي «الملتمس» إشارة مهيبة إلى «حمار القوم» بوصفه مقابلًا ضدياً للرجل الحر^(٢٥)، ومن ثم يتميز الحمار المنزلي على نحو واضح بسياق هجائي ذمي:

لقد وردت كلمة «حمار» بهذا المعنى الاصطلاحي وفي هذا السياق الموضوعي مررتين: في البيت الثامن والثلاثين، والبيت التاسع والثلاثين من قصيدة الشاعر الخضرم مزد بن ضرار الذياني^(٢٦)، حيث تتسنم الإشارات بإحاللة ذات إلماح جنسى تتعلق «بحمار الوحش». ويؤكد شاعر إسلامي مبكر هو «الراعي التميري» ملاءمة الحمار لأغراض الهجاء وحسب ، يقول:

مثل الحمار المروع السوء لا

يحسن شيئاً إلا إذا ضربها^(٢٧)

على حين ترد الإشارة المباشرة لحمار الوحش ذات الإلماح الجنسى على نحو معقد ومؤثر في شعر الحارث بن ظالم المرى الذي كان أحد شعراء «أيام العرب». يقول:

أحصى حمار بات يكدم مجنة

أتأكل جيراني وجبارك سالم^(٢٨)

وهنا، يجرد بنا أن ننوه إلى أنه من بين الإشارات المباشرة للحمار، تنتهي الإشارات التي تشكل استثناءً حاداً من القاعدة فيحقيقة الأمر إلى الحمار الوحشى. وهذا ما يزيد في التشنيف من قصائد الطرد النمطية التي تنتهي للعصر الجاهلي، وتتخذ الصيد إطاراً رئيسياً لها،

ركبه في موقعة أحد - يدعى «سكب»^(٢٩)، أو «صب الماء» أو «صياغة المعادن» والمطر المتصل الانهيار». وتؤول التفسيرات اللغوية القديمة لهذا الاسم ولسواء من أسماء الغيل بها إلى سهولة العدو - دون كبير اختلاف - مخلفة إمكانات الفهم الرمزي. أما أسماء الإناث فلا غرابة أن تكون على سبيل المثال: «سبل» ، و «سودادة»^(٣٠) أو «وجرة»^(٣١)، وهي كلمات متصلة معانيها بنضج العب واحضرار الزرع ووفرة النبت وكثافتها، أو بالنقرة التي تمسك ماء المطر، أما الرقة في أسماء باقي الخيول فقد تكون أقل وضوحاً من ذلك. وعلى أية حال، فتلك هي حالة «ذى الوقوف»^(٣٢) التي لم تستمد من الموتيف الشعري الخاص بالوقوف على الأطلال، بل تستمد من التمجيد الرمزي لنفس الشاعر في نهاية المطاردة الفروضية الناجحة أو السباق أو المباراة. إن الواقع التكرر لعلاقة التضاد بين هذه الأسماء المصوّفة اشتقاقياً كـ «فرس» يبدو تأصيلاً وحسب يذكرنا بالحضور الكامن لكلمة فارس نفسها، ومن ثم تجد بين أيدينا صيغة مثل «فارس ذى الوقوف»^(٣٣)، على سبيل المثال.

وبمتابعة النظرة الكلية الخاصة بفقه اللغة الرموز اللغوية المؤسس نسقاً من التسميات، أو ما يمكن أن يعد في الحقيقة العوامل الرئيسية المشكلة للعقل المتصل بالرحلة من القصيدة البدوية وحيواناتها المستأنسة والوحشية، تجد - ولو ظاهرياً على الأقل - فروقاً بين حالات الإشارة، المباشرة منها وغير المباشرة، الخاصة بالحيوانات المنفردة. وتأخذ تلك الإشارات في الاتساع، ومن ثم لا تمثل الإشارة الحرفية الخاصة بحمار الوحش - مطلب مشهد الصيد الأساسي خاصية في الفترة الجاهلية المتأخرة ومن بعدها فترة المخضرمين الانتقاليه - وجوداً غريباً كلياً على المعجم الشعري. وترد الكلمة في شعر أمرئ القيس في مشهد الحمار الذي هاجمه الذباب «الحمار النعر»^(٣٤) أو في صيغة الجمع مثل «حمير عمادية»^(٣٥)، وفي شعر عبيد بن الأبرص من «حمير

جاعلة المطاردة الفروسية لحمار الوحش وملاحتته مطلباً نهائياً ومقصداً^(٧٩).

وتطفي هيمنة الذكر - من خلال ما أقره الشعر العربي القديم من مبادئ شعرية في نعونه المحكمة، وكذلك في تصويره الوصفى للحرب الخاص بالحمار الوحشى - بينما - على الجانب الآخر - يتعدد ذكر «الاثان» في صيغة غير نعتية، خاصة عندما لا تكون بطلة في مشهد هجرة القطيع الصيفية، أو في مواجهة الصيادين المحفوفة بالمخاطر بل مجرد زوجة وتابعة للفرح وحسب، وينشق وجودها لفريا بوصفها مثلاً لجنسها، وتشخيصاً مدعماً للحمار يذهب وراء تدفق الدلالة النعتية^(٨٠).

إن تأمل دلالة مجموعة الاصطلاحات اللغوية المتعلقة بالحمار الوحشى قد يحدو بنا أن نقترح أن مشهد الحمار الوحشى الفرعى قد يكون ظاهرة متأخرة، وليس عنصراً بانياً راسخاً في القدم من عناصر القصيدة العربية الجاهلى. والعكس صحيح فيما يتصل بالمشهد الموارى الخاص بالثور الوحشى. فهو مشهد مصوغ ومرسوم على نحو بالغ الصراامة بل شديد الطقسيّة بوصفه موضوعاً فرعياً من موضوعات رحلة الناقة، إنه يتميز تماماً بخصائص تعد تمثيلاً تاماً لأقدم طبقات بنية الشعر الجاهلى. ولا يتطلب موضوع الحمار الوحشى صرامة التزام إطار بانياً مكتملاً، إلا في اللحظة الزمنية الهشة التي يمكن أن تقضى عليها في معلقة لبيد بن ربيعة؛ ذلك الشاعر الجاهلى بمعنى الكلمة، الذي كان يقف بالفعل على اعتاب أشياء لم تعد خالصة البدوية، في الرواسب الراسخة في القدم وحسب^(٨١). وبالرغم من أن التفسيرات الشعرية العربية القديمة التي تمثلت في تعليقات اللغويين وشروحهم تتفق اصطلاحاً على تسمية «الثور الوحشى»، فبطل ذلك الإطار على قدر من الإبهام، ولا بُنجد في تفسيرات اللغويين والمعجميين كلمة ملموسة أو «اسم نوع»، أو «اسم جمّع» أو حتى

اسماً يستمد شرعيته وموثقته من النص الشعري العربي الكلاسيكي. وفي الحقيقة - وبداعي من الأعراض العملية كلها - بُنجد من الصعوبة بمكان أن نقول إن الكلمة الأساسية التي تشير عادة إلى الحيوان بوصفه «الثور الوحشى» قد وجدت في معجم الشعر العربي الجاهلى. ولا يتعدى اصطلاح «الثور الوحشى» في مثل هذا التفسير، في واقع الأمر، كونه مجرد محاولة لوضع الحيوان موضع التساؤل، مع فارق واحد أن المفتر هو الذى يصفه لا الشاعر. ويتبغض من خلال النصوص الشعرية أن الحيوان الرائع ذا القرون هو بالفعل «ثور»، ولكننا لا نفشل وحسب في أن نتوصل إلى الكلمة المقصدية أو «الاصطلاح الحيوانى» الخاص بالثور أو «الثور الوحشى» بل نفتقد له - أو نكاد - في شروح المفسرين. وفي حالات بالغة الندرة وحسب من مثل بيت عبيد بن الأبرص الذى لا يتبغض بحال إلى إطار الحيوان، نصادف كلمة ثور على نحو ما يقول:

ولا محالة من قبر بمحنية

وكفن كسراء الثور وضاح^(٨٢)

وفي إطار «الثور الوحشى» نفسه، تعرض لنا الكلمة مرتين وحسب؛ مرة في قصيدة للنابة؛ إذ يقول:

حتى إذا الثور بعد النفر أمكنه

أثنى وأرسل غضفاً كلها ضارى^(٨٣)

ومرة أخرى في قصيدة لأوس بن حجر؛ إذ يقول:

حتى أنس لهن الثور من كشب

فأرسلوهن لم يدرروا بما ثيروا^(٨٤)

وفي معلقة أمرئ القيس نقع على كلمة ثور في إطار المطاردة الفروسية؛ حيث يكون مطلب الطرد وهدفه، دون أن يشغل مكان البطل، وأن يرد منتصراً متوحداً معزولاً. يقول:

أو تسمية «البقرة الوحشية» صراحة داخل السياق التقليدي الشكلي الخاص بلوحتها. وذلك لأن بإمكانها أن تلعب دور البطل في اللوحة الخاصة بموضوعها الفرعى. ولا ترد أبداً في صحبة الشر أو خاضعة له؛ بل ترد مثلها مثل الشور الوحشى تماماً وفي المقام الأول وحيدة منعزلة Einzelgänger. ويرد ذكر «البقرة الوحشية» فيما نعده شمراً عربياً كلاسيكياً لدى شاعر من المفترض أنه من المخضرمين؛ إذ تذكر على نحو مباشر بوصفها «مهابة». وهي كلمة – بالرغم من كونها اسماً للنوع – تتسمi لإشارات الرموز اللغوية الخاصة بعالم النسب؛ حيث ترسم صوراً من صور الرقة الغنائية العالية لا صلة لها أبداً ببطل الأسى والصراع المميز للقسم الخاص بالرحلة. وما يشير الانتباه على نحو كافٍ تلك التجاوزات الوحيدة لقانون التزام الإشارة النعتية حالة أن تتصل البقرة الوحشية بموضوع الرحيل والتوحد المفروض عليها التزامه، التي تقع في قصصتين تتسبّبان للشاعر نفسه أى التابعة الجعدى الذى قد عاش – فيما روى – ١٨٠ عاماً امتدت من الجاهلية الموجلة حتى العصر الأموي^(٩٠).

وتتألف مشاهد من التشبيهات الأخرى المتداة والموضعيات الفرعية المتصلة بالنافقة – شأنها شأن الفرس ومطارداته الفروسية – وتنأس على نسق لوحات الصيد الخاصة بالثور الوحشى، والحمار الوحشى، وتستوعب كذلك طيور الصحراء من مثل النعامنة، وقطادة الرمل، والصقر، والبازى، والنسر. ومن بين هذه الطيور تلعب قطة الرمل خاصة أدواراً تعلو مجاريتها وتتراءى، في وحدات موضوعية أخرى من القصيدة الكلاسيكية. وبالرغم من هذا، فمما يلفت النظر بشدة ويدعو إلى التأمل أن قطة الرمل – التي نادراً ما تظهر – لا تظهر إلا بوصفها قطة واضحة. بينما تجذب طيور القنص مثل اللقورة والعقارب والصقر^(٩١)، إما أن يشار إليها على نحو مباشر أو أن توصف بأوصاف رحبة تشخصها عبر شفافية

فعادى عداء بين ثور ونعجة

درaka ولم ينضح بماء فيغسل^(٨٥)

ومن الاستعمالات المنفردة الخاصة بالكلمة استعمال عدى بن زيد العبادى لها فى سياق رعوى يناسب للجزء الخاص بالتبين، ولا يغير الصورة اللغوية أو الأسلوبية^(٨٦). وبالقدر نفسه من الانفراد، ترد هذه الكلمة فى بيت لضابئ بن أرطى البرجمى من الشعراء المخضرمين، حيث ت Medina بوصف ملموس وحى للصحراء التى يختارها الشاعر. يقول:

إذا جال فيها الثور شبّهت شخصه

بحجر الفلاة ببربريا مجللا^(٨٧)

حتى العدالة الشعرية – بالرغم من ذلك – تستلزم أن نقول: إن وجود شاعر يحمل اسم ابن أرطى يستدعي – ولو لمرة واحدة – ذكر ذلك الحيوان، الذى قد لا يكون للأرطى بدونه أن تدّعى الحق فى أن توجد فى المعجم العربى. فهو محتوى – بالرغم من ضائقتها البالغة – على اسم مكان له أثر غنائى مستمد من السياق النبى. وظاهر كلمة ثور فى بيت شاعر جاهلى مغمور هو عرفجة بن زهير بن جناب فى «روض ثور»^(٨٨) وباختصار، فإن معرفتنا بالثور ضئيلة، وإنما نفترض وحسب – بمساعدة المفسرين – أن ذلك الثور هو ذاته بطل اللوحة التى تشكل جزءاً من رحلة النافقة. والإشارة التى يحملها ورود الكلمة الدالة على أثني القطيع مثلثة فى كلمة «نعجة» – من حيث هى اصطلاح معجمى خارج سياق البيت – غامضة دلالياً، وهى قابلة لأن تكون تنويعاً مفسراً لخصيصة من خصائص «الثور الوحشى» – لها تاريخها اللغوى – إذ تفسر كونه وضاح السراة^(٨٩).

وعلى النقيض من أثني الحمار الوحشى، فقد التزم المفسرون الذين وصفوا لنا أثني الثور – وصفاً على قدر غير قليل من الغموض – عدم ذكر «المهابة» ذكراً مباشراً

وغربيّة، في الشكل والطبع؛ فهي تناقض نفسها في قونها وتحمل عناه الطريق وتقلّلها وأساهها دون خضوع أو انكسار حتى تبلغ غايتها في النهاية، وهي أقوى بنية وأشد رغبة في البقاء. ولهذا، فهي صورة لغير دليل على حسن الشاعر البدوي المرهف بتجاه ما تفعله الصحراء بال موجودات. إن ناقة الشاعر البدوي بكل ثرائها العتني تعبّر أكثر مما تعبّر عن الكمال الوظيفي.

ولم يكن ثمة تركيب جمالي - أو بالأحرى لم يكن ثمة قوالب جمالية محددة ومصوّفة في اصطلاحات - بخصوص ما تعنيه الناقة بالنسبة إلى الشاعر في أقدم نماذج الشعر العربي. لقد كانت الكلمة ناقة في مرحلة الكمون التي تتعين الفرصة للظهور والكشف عمّا لم يعبر عنه من معانيها؛ تلك المعانى التي من شأنها أن تصنف ذلك العدد الذي لا حصر له من النعوت غير المترابطة.

هذه الناقة، بما يتولد عنها من شبّيهات متعدّدة تشمل على الموضوعات الفرعية المتباينة من داخلها الخاصة بالحمار الوحشى والثور الوحشى، هي الوعاء الخالق بعمق التشبّيهات المتعلقة بالحمار الوحشى كلّها، والمبدأ المنظم لقسم الرحلة من القصيدة الجاهليّة. ولتفسير تلك العلاقة يمكن أن نقترح النظر إليها من الوجهة البنائية، أي العناية بفهم تطور المحتوى الشعري؛ فبعض العناصر المكونة للشعر قد تكون أقدم من الإطار أو المبدأ المحتوى المنظم. وكما نوهنا سابقاً، يمكن أن نعد موضوع الحمار الوحشى موضوعاً تتسلّل إلى بنية القصيدة عندما كان الجزء المتعلّق بالرحلة قد اتّخذ صورته الأساسية وموضوعه الرئيسي متمثلاً في الناقة وأول تشبّيهاتها الاستطرادية التي تعكّسها لوحة الثور الوحشى. وقد كان على الثور الوحشى أن يتخذ سمات عدّة من سمات هذا النوع من التشبّيه، حتى يتم له الدخول في إطار الناقة بوصفها موازياً أو بدليلاً للتشبّيه الخاص بالثور.

الصورة الشعرية^(٩٢). والنعامة - شأنها شأن طيور القنص وكذلك قطّاء الرمل - تظهر وحسب مرات محدودة لتلعب دور البطل في موضوع يتفرّع من قسم الرحلة^(٩٣)، حاملة اسم «الظليم»، للذكر من هذا النوع، والنعام للنوع؛ أي الذكر والأثنى، بوصفه اسماً جمعياً، مع تنويعات لونية غنية بـالمحاجات نعوية ومزيد من التحدّيدات. والسؤال عن كلمتي «ظليم» و«نعم» من حيث أصلهما اللغوي التاريخي والاستفافي الأبعد وكونهما مجرد تسميتين نعويتين سؤال لغوي محض في الحقيقة، يقع خارج دائرة اهتمامنا الحالى المعنى بـمسائل الأسلوب والمعنى التناصي^(٩٤).

ومن المخلوقات الأخرى التي سكتت الصحراء وشغلت خيال الشاعر الجاهلي، وحملت معنى بلغ أن يكون أكثر من مجرد معنى عارض في شعره: «الظبي»، والغزال، والغراب، والصدى، والهامة، والبوم. وباستثناء البوم، فالحيوانات ذات الأربع والطيور إما أن يشار إليها بإشارة مباشرة صريحة كـ«الغراب»، أو أن يشار إليها في إلماح رثائي، كما نرى في الإشارة إلى الظبي والغزال، وكذلك الحمام^(٩٥)، التي تصطبغ في النهاية بصبغة نموججية *idyllic*؛ حيث تتصاعد رثائية النسب في جنائزية ترتيمية يلتجم بها صوت البوم - الذي يظهر كذلك في قسم الرحلة - فيتبعها صوت من أصوات ليل الصحراء الخيف^(٩٦).

وما يهمنا في هذا المجال، على أية حال، أن الشاعر قد تصور تلك المخلوقات الموجودة بالصحراء ذات العزلة العزيرية، على نحو مختلف في الحقيقة بعض الشئ عن الطريقة التي تصور بها الحيوان بـظل الموضوعات المتفرعة من الرحلة والصيد وهدفه. وامتحان النفس من خلال استعارات متعددة غامضة تتعلّق بالصراع تقليد نمطي قديم. ولهذا، لم تكن الناقة في التعبير الشعري مجرد كلمة بقدر ما كان لها من علاقات حميمة تصلّها بذات الشاعر، وقد كانت تلك الحميمية من الشراء بمكان بحيث أسبغت على الحيوان معانى متضاربة

وذلك بوصفه يلعب دوراً في الموضوعات المتفرعة من موضوع الرحلة، مثل موضوع الثور الوحشى وموضوع الحمار الوحشى. وقد يتمى إلى إطار سياق منفصل يستقى من المطاردة فوق ظهر الفرس.

وعلى الجانب الآخر من هيكل القصيدة الموضوعى وتكونينها، نجد الفرس بطل إطار أو نسق آخر يتوازى مع إطار الناقلة الموضوعى؛ إذ تتفرع منه موضوعات تتبدل به.

فاستقصاؤه بدقة وتمجيده كما لو كان «مثالاً» يقترب من المفهوم الشكلى الخاص بالناقلة. وشأن إطاره الموضوعى شأن إطارها دون معايرةٍ من حيث قدرته على تطوير المواضيع الفرعية وإفساح المجال للتشبيهات الممتدة. وعلى أية حال، فإن هذه المواضيع المتفرعة والتشبيهات المتولدة غالباً ما تكون مستمدة من مشهد الصيد النمطي الخاص بشور الوحش ومدينته له أسلوبها. هذا بالرغم من أن ما يختص به إطار موضوع الصيد الرئيسي الفردي يظل مختلفاً على نحو واضح من الإطار الموضوعى الشاعرية المتعلق بالناقلة. فالفرس يمثل أنموذجًا أعلى موضوعياً يتعلق فيما يتعلق بمراسيم الصيد الملكي الذي يتسلل إلى حدود الشاعر الفارس البدوى التصويرية. وهكذا، يكون لموضوع الفرس في القصيدة العربية الكلاسيكية الحق في أن يزعم أن له صفة نمطية راسخة القدم والأصلية.

ونستطيع هنا أن نزعم إجمالاً أن معظم ما في أقدم الشعر العربى القديم ذو طبيعة راسخة الأصلية من النواحي التاريخية والحضارية والأثرى بولوجية، بل من الناحية الأسلوبية. ويجعلنا هذا القول نذهب بالسمات الأسلوبية فيما وراء الصفة التاريخية الفعلية الخاصة بالتقليد الشعري العربى، فائلين بأن كل ما هو غير نمطى فى القصيدة خارج عن نمو البنية ذاتها. بل هو فى الغالب ذو طبيعة موضوعية أو صياغة مختلفة [بديلة]

ولا يتبقى أمامنا سوى أن نقف على الحيوانين اللذين يعدان من النماذج الأصلية في قسم الرحلة من قصيدة البدوى. أحدهما هو الناقلة المعروفة لنا بصفاتها الأيقونية، والآخر هو الثور الوحشى المعروف لنا بسلوكه الطقسى. أو فلننقل الناقلة التي تنتهي إلى أسلوب التقى الباز، والثور الذى يرتبط بدواائر مغلقة لحدود يتكرر على نحو محير؛ حيث يشكلان توازياً نمطياً مستقراً، بينما نجد حيوانات القسم الخاص بالرحلة الأخرى كلها تبدو بوضوح كاف مصطبغة بصبغة هذين النموذجين النمطيين.

ونعود إلى السؤال المطروح الآن الذى يدور حول مدى ما تضفيه تلك الحيوانات بذاتها من عمق إضافى أو صلة رمزية على ما يكتنفها من صور النماذج العليا. ولا تقتصر ملاحظتنا هنا على الصلات الاستعارية المفروضة، أو حتى على المستويات الرمزية التى تربط بين إطار لوحة الثور الوحشى، وإطار لوحة الحمار الوحشى بما تضمنه من تنوعات غنية ذات مقاصد عرضية ترسم ملامع الحمار الوحشى الموضوعية وحسب، بل تمتد الملاحظة إلى الدلائل الواضحة على أن الحمار الوحشى يختص بسمات رمزية تميز من السمات الرمزية الخاصة بالثور الوحشى. نخص بالذكر منها مثلاً نزعه للعيش فى قطعان، على عكس العزلة والتفرد اللذين يتميز بهما الثور الوحشى، وكذلك تعلقه بدوره الفضول أكثر من تعلقه بدوره الليل والنهر خاصة بالثور الوحشى. ولا سبيل إلى تجاهل سمات قوة الحمار التناسلية التي تتعارض مع العزلة المأساوية والنقاء الخاصلين بالثور.

ونختطى طيور الرحلة التي تخلق فوق مساحات شاسعة من الخلاء فيما تظهر فيه من المواضيع الفرعية بتنوعات أقل من حيث نماذجها الموضوعية؛ مثل النعامة فى مطاردتها النهائية، وقطادة الرمل التي تشنّد التجاة من ملاحقة الطائر المفترس الرهيب. وقد يكون الطائر الجارح بدورة تنويعاً على موضوع الصائد الفاشل على أية حال؛

ونتاج تجريب شاعر أو شعراء. و يجعلنا هذا نقترب مما يسمى في تعبير «كوليرidge» Coleridgean الخيال fancy حتى وإن كنا لا نولى فتون التأليف الشفاهي كبير اهتمام، فيجب علينا أن تتبع مثل هذا الخيال وأن نقوم بتحديده وحصره). وينتب جوهر الخيال، الشعري النمطي في القصيدة إلى عالم يتأس على المجالات المعرفية القياسية وعلى الرؤى التاريخية والأثربولوجية.

والسؤال الذي نطرحه المرة ثلثة عن معنى خصوصية نعوت الحيوان الأسلوبية في القصيدة العربية الجاهلية، وتعلقها بالقسم الخاص بالرحلة على وجه الخصوص، حتى تظهر حيوانات مختلفة في سياقاتها الشعرية، لا سبيل لأن نلتمس طريقاً للإجابة عنه عبر الطبقات الكثيفة وحسب، بل علينا كذلك أن نفهم طبيعة تحور درجة تلك الكثافة التي تلاقى مع نمذج سلوك مشابه لتلك النعوت.

وشيئاً فشيئاً، ندرك في المقام الأول أن عدد المصطلحات والتعرّوت والتردادات وما أشبه ذلك مما يستدعيه أي حيوان بذاته يرد ذكره في الرحلة، لا يشير إلى أهمية ذلك الحيوان الوظيفية في القصيدة التي تقف على الدرجة نفسها، أو ربما يفوقها أن ذلك الحيوان لا يرد - أو يكاد - من حلّ العلامة الاسمية المباشرة.

من مثل ذلك التكوين النوعي الخاص بعالم الحيوان في القصيدة العربية الجاهلية، فالناقة والفرس والثور الوحشى، بل الحمار الوحشى كذلك - على نحو مقنع - والنعامة على نحو أقل عنفاً، يظهر أن لها وجوداً شعرياً نمطياً متماسكاً في رمزيتها، إلى حد كونها لا تتسع بالرغم من إظهارها في أغنى تنوّع من الإلحاحات في النص الشعري . وعلى أية حال، ففي حالة ظهور حيوانات أخرى - بما في ذلك الطيور - ظهوراً إشارياً مباشرة في النص الشعري احتمالان: إما أن نعدّها بدائل موضوعية تستمد تأثيرها من مدى القدرة على إعادتها

إلى الخيال الأصلي أو الصورة الرحمية الخاصة بالموضوع الأساسي كالناقة أو الفرس أو الثور الوحشى أو الحمار الوحشى أو النعامة، أو أن تكون - في أغلب الأمر - وصفاً لعناصر غنائية تتصل بالمناظر الطبيعية، وتكون مجرد استعارة عندما تكون تلك المشاهد الطبيعية ذاتها استعارات كاملة، كما في حالة حيوان مثل الغزال^(٩٧)؛ حيث تظهر في تشبيهات موازية واستعارات في سياقات نسبية غنائية مهيمنة.

وخلالها لهذا - كما أشرنا من قبل - فإن الحيوانات التي كانت غير معروفة في القصيدة العربية غالباً باصطلاحاتها الإشارية، هي الحيوانات ذاتها التي تحمل موضوعاتها وأطراها أغلب السمات النمطية والقديمة تقريباً. ونتاج هذا حقاً إمكان وجود تماقٍ دلالي بارز بين المعجم الشعري - بوصفه يؤسس نظاماً من الأصطلاحات - واحتلاق ما يشبه التسلسل التاريخي السابق على القصيدة. هذا مع احتمال تطابق العناصر الموضوعية أو المويّفات وفقاً لقربها من النموذج الأصلي الذي يتعين معجّماً، ووفقاً لعمقها الرمزي وتكلافتها. ويمكننا، بإيجاز، أن نجني فيما حققياً للشعر العربي الجاهلي وفق قدرتنا على تقدير الجانب الكمي المتمثل في الوفرة أو الغزارة المعجمية لما قد قيل، والتحليل الكمي للأثناء التي تم حذفها، والعموم الشعري الأسطوري الناجم عن عدم وجود اصطلاح، مثلما نجد في حالة «الثور الوحشى» خاصة.

وإذا كان الجمل الذكر - حتى الآن - يبدو في القصيدة العربية الجاهلية وقد راغ من مناقشاتنا اللغوية المعززة المتعلقة بموضوع الناقة وما يلحق بها من حيوانات «الرحيل»، فإن ذلك قد حدث تماماً لأن الجمل لا يتصل بالرحيل، وإنما يتصل أساساً بالقسم الخاص بالنسبة من القصيدة، أو يتصل - على نحو أدق - بتطور ذلك القسم إلى «ظن» محبوبة الشاعر وسط أقاربه وقبيلتها، متقدّرة في هودجها الذي يحمله

ولا يجد سوى شيخ طاعن ضعيف في محفة يحملها الجمل . تلك هي الظروف التي أحاطت باحتصار آخر محارب من محاربي العرب الجاهليين . وعلى أية حال، فإنه مما يدفع إلى الرثاء، والسخرية أن كان هذا مصير شاعر من أعظم شعراء الرثاء مما لفت انتباه التقليديين وكتاب السيرة الذاتية؛ فقد كتب للدرید بن الصمة - وفقاً للأساطير - النجاح فيما يقرب من مائة غارة قبلية . وقد شهد انتصار الدين الجديد . وقد تقدم به العمر - غير أنه لم يدخل فيه . وقد لقى مصرعه على يد شاب من غلاة المتطوفين . وبالرغم من ذلك، فقد قيل إنه قد مات كذلك موتاً ذا مغزى رمزي منهم . فالمقاتل القديم في أعقاب هزيمته بطريقة أو بأكثر يعرضه شاب شجاع يوقف نشاطه ويحده ، ومن ثم زواه محمولاً فوق جمل ، مما يعد أول إشارة فنية لسقوط البطل . ويتحيل الشاب المطارد بالضرورة أنه قد اعترض طريق امرأة في سبيلها إلى الفرار ، وحين يجد في الهوج بدلاً منها شيخاً هرماً يعلن أنه سوف يقتله . لكن سيفه يخطئه ، فيمنجه الشيخ سيفه ليتم مهمته . ويكشف له كذلك عن اسمه ، الذي لم يكن معروفاً حتى تلك اللحظة ، وعن أعظم أعماله الباسلة ، وتأثيره لدى قبيلة الشاب المحارب - الذي لم يعد يذكر . وهكذا ، يجد أن موت المحارب القديم موت بطولي لا طائل من ورائه وإن كان في الوقت نفسه ذا دلالة داخل إطار التحرّل الذي أصاب قيم الجماعة العربية . إن موت البطل في هوج يحمله جمل ذكر جزء من لغة دلالة هذا المشهد الذي يتطلب الإلامح البطولي ، يتميز بطابع رثائي ، ويشبه هذا السياق الموضوعي والبنياني الذي يتمتع به الجمل الذكر في القصيدة^(١٠٠) .

ويغض النظر عن العامل المميز الخاص بالتقابل الجنسي الذي ربما يظهر بوضوح أكثر في حالات الانفاق غير المعهود لورودها ، تاهيك بالطبع عن المهمة البنائية الأساسية المتعلقة بصلة الفعل بالنسبة والنافقة بالرحيل ، فهناك فروق أخرى - منها ما يحظى باهتماماً

دائماً العمل . تلك المحبوبة التي تدعى في هذا الموقف ظعينة هي - منبع العنوان كله - وأحياناً هي من الأواني - في غنائمة النبيب . والتغيير الشعري الذي تولده صورة لوداع أبيدى في الشعر العربي الكلاسيكي .

أما في حالة الفرس ، فإن الذكر والأثنى كليهما يتساوى في أن يتخذ مطبة الفارس البدوى ، ومن ثم فلا صلة لتمييز جنسهما دلالياً بمعرفة الموضوع . وفي حالة الجمل يصح العكس ؛ فظهور النافقة في حد ذاته يعد دليلاً على وجود الشاعر نفسه ، كما يشير إلى الموضوع البنائي الخاص بالرحلة . وينطبق هذا - بالمثل - على ظهور الجمل الذكر الذي يدل على المسافة المحسوسة ، وإن كان يدل كذلك على الوجود الثنائي الكامن الخاص بمحبوبة الشاعر .

ولا يجب أن نأخذ عامل استقطاب الجنسين بين الشاعر ومطيحته أخذًا هنا ، بالرغم من أنه ظاهر في الأفراط النفسي على نحو لا يستلزم الانتباه . فالتنقابل بين الشاعر بوصفه بطلاً وناقته حاملة همومه وهمته^(٩٨) ، له في النهاية مزاهي الذي يتضح أكثر ، بفضل التفسيرات الفنائية الخاصة بالمعتقدات القديمة لشعراء الصحراء في الفترة الأمورية ، حيث تؤخذ النافقة بوصفها صورة «أنيماء» روح الشاعر^(٩٩) .

وثمة أمباب بسيطة ومقنعة - من وراء هذا الاستقطاب والتضاد الجنسي والنفسي والاستعارى والدلالي - تتعلق بالاستخدام الأمثل للجمل من قبل المحارب البدوى الجوال في الصحراء العربية ، تجعل الجمل الضخم القوى مناسباً لحمل هوادج ثقيلة بذاته حتى من قبل أن يستقل بها الناس للراحة ، هذا من ناحية ، بينما تبدو النافقة أخف ، وأكثر قدرة على التحمل ودرَّ اللبن ، مما يجعلها أفضل لأغراض الحرب ، وللمعاير الذي يعيَا على درِّها في بيئه صعبة قاسية تفرض نمط حياة إنسانية خشنة .

وفي افتتاحية قصيدة أخرى تنتهي إلى أواخر العصر الجاهلي، نرى قيساً بن الخطيم يذكر الجمل مباشرة المرأة تلو المرأة؛ حيث يصرح تماماً بالسياق النسبي الثنائي الرحب، ويصرح مرة أخرى على نحو خاص بموضوع التوقف والتساؤل الذي يحتفظ بالغائية الشعرية في أسلوب يكاد يتخلّى عن الصراحة المباشرة، يقول:

رد الخليط الجمال فانصرفوا
ماذا عليهم لو أنهم وقفوا

لو وقفوا ساعة نائلهم
ربت يضحي جماله السلف^(١٠٣)

وبالاقتراب من نهاية التقليد الشعري الجاهلي الشكلي المتاح - فيما يخص المؤيّفات والأسلوب - لم تتع تلك الشكلية على أية حال سيرة التركيز والتعمّص التدريجي الخاص بالمسائل الشعرية العامة. ومن الشعراء الذين مثلوا هذه الفترة قيس بن الخطيم الذي ينتهي والمراحل من الصيغة الشعرية أقدم من مرحلة زهير بن أبي سلمي الشعرية؛ إذ يكثّر قيس بن الخطيم بحوالى نصف القرن. ولزيال شعر زهير أكثر ميلاً إلى النزعة القصصية وأكثر اتساعاً في الوصف، وفي النهاية أكثر شرحاً للجزء المتعلق بارتحال القبيلة القيمة وبحنين الشاعر المتأمل، وبأصل موضوع تأثر الارتحال وعلاقة هذا التأثر بإقليم الإبل على مرعاها في قبظ الظهيرة. دون هذه الإشارة السيقانية إلى حديث زهير عن الجمل والعشب وتأثير الارتحال، فإن لغة زهير عن الإبل بعيدة كل البعد عن الصيغة الغنائية التي تسمّ بها مطلع القصيدة، بحيث بدت أكثر ليجازياً بالمقارنة لما بجده لدى قيس بن الخطيم، خاصة حين يتجلّب زهير ميّاهَا أكثر عمقاً في النسبي الغنائي الذي يشتمل عليه التساؤل الآتي:

بان الخليط ولم يأروا من تركوا
وزودوك اشتياقاً أية سلکوا

رد القيان جمال الحى فاحتملوا
إلى الظهيرة أمر بينهم لك

في هذا المقال، أعني نسق التسميات الاصطلاحية - تمثل في أن الجمل الذكر في القصيدة العربية الجاهلية يشار إليه بإشارته الأولى «الجمل»؛ إذ لا تتطابق عليه سمات الإشارة النعية وشبة المرادفات الفى أحاطت بالنافذة في إطار موضوعها الشعري، ونعاود القول إن شأنه شأن الحيوانات الأخرى التي تلعب أدواراً لها أهمية متنوعة في القصيدة، حيث تواجهنا مشكلة الدلالة الشعرية، نلاحظ - على الأقل في الاستجابة الجزئية - أن الجمل الذكر نفسه في مشهد الظعن النسبي نادراً ما يكون موضع اهتمام رئيسي أعمق من قبل الشاعر، بل ما يحمله الجمل هو جل اهتمامه. ولا بعد الجمل بحال «أنيما» أحد ولا الأنينا البديلة للشاعر. ولا بعد كذلك استعارة للمعاناة والتحمل والغاية التي يتطلع إليها. إنه لا يخضع لتجارب حاسمة واختبارات لمعنى القلب ، وإنما مجده يحمل أطيافاً تفوص وتتنزّو في السراب. وهكذا نراه وسيلة أو موضوعاً، ومن ثم فقد اكتسب بساطة وـ على نحو مباشر استخدامات وخصائص عامة بدت كما لو كانت من المسلم بها. وإن كان للجمل الذكر في المعجم الشعري العربي - بالرغم من هذا - ظلال غنائية غنية، فلهذا أكثر من سبب؛ فقد يرد جزئياً - تماماً - للبساطة التصورية المحكمة التي تتعلق بلفظه المباشر^(١٠٤)، وقد يرد كذلك - على نحو أكثر تعقيداً - إلى وقوعه في سياقات شعرية مشبعة بالعاطفة الغنائية كما في النسبي.

وهكذا، مجده شاعراً جاهلياً مبكراً مثل عبيد بن الأبرص يبدأ قصيده بالظلم، ملوناً على هذا النحو موضوع رحيل المحبوبة بالمزيد من الصيغة الغنائية التي تتصل - فيما لها من صلة أبعد - بالحنين والكآبة السوداوية. إن كل حساسية تنسق مع هذا اللون، تخترن في مثل تلك الافتتاحية صبغة إضافية من صبغات موئل الأسى الخاص بالأطلال المهجورة. يقول:

من جمال قبيل الصبح مزمومة
سيممات بلا دأ غير معلومة^(١٠٥)

يبلغ ١١٩ بيتاً^(١٠٧). ويمدنا المشهد الافتتاحي لقطuman القبيلة في مرعاتها الفصلى باللوحة الخلفية الموضوعية الخاصة بالظعن في القصيدة، كما يمدنا بتطور موضوعها الداخلى منيراً إلى تلك الفتاة المصونة عريقة الأصل، وذلك في الآيات (٥٦:٤٢)، ثم يعود في الآيات الثلاثة الأخيرة (أى ٥٤:٥٤) إلى موضوع الجمل؛ فيشغل قسم الظعن في مجموعة ٥٧ بيتاً، منها ما لا يقل عن ٣٠ بيتاً تختص في المقام الأول بوصف الجمل. وهذه الحقيقة تصور - بالرغم من الصور المرئية غير الملائمة غير المألوفة - ما كان يرد داخل مخزون الموضوعات في الشعر العربي الكلاسيكي، وتكامل تلك الموضوعات الشكلي داخل القصيدة. وفي ظعن حميد الذي نوليه اهتماماً، نرى عذاري القبيلة في موقف من التنين: إما أن يكن وصفات مجلات في انتظار المحبوبة، أو أن يمسكن برسن الإبل حاملتها تهيؤاً للرحيل. (البيت ١٧)^(١٠٨). إن أفضل فحول الإبل تعد خصيصاً للمحبوبة بطلة ظعن هذا النسب. والمشهد الخاص بالإعداد للرحيل يتشكل من وصف هذا الفحل المهيّب (الآيات ١٨ وما بعدها). وبالرغم من كونه فحلاً، فإن ما يكتسب في الحقيقة - في حدود وصفه الرحب ونبيج معجمه، وحسن أسلوبه، ومن ثم حضوره الشعري وتأثيره - لا يعادله في القيمة غير واحد من أروع الحيوانات وأبرزها في التقليد الشعري العربي الكلاسيكي؛ أعني فرس امرئ القبس الذي شهدت المعلقة^(١٠٩) رمزيته. وفي نفمة تبدو أقرب إلى الساذجة بين حميد عن قصده مصوراً فحلاً إبله بقوله:

تباهى عليه الصانعات وشاكلت
به الخيل حتى هم أن يتحمّحا^(١١٠)

مثل ذلك الجمل الذكر يستمد خصائصه الرمزية من مخزون يتمى لرمزية الجواد الأصيل. وهكذا نجد الثريا - بينما يقف الفحل محاطاً بالعذاري المنشغلات بتسريجه - قد منت على نجد بمزنة من السحب البيضاء المتصلة

ضحوا قليلاً قفا كثبان أسماء
ومنهم بالقصوميات معترك^(١٠٤)

إن جمال ذلك المعنى الخاص بموضوع الظعن يمكن في التصورية المتمثلة في الإمساك بمكان وزمان غنائين؛ حيث تذوب الإبل في الصورة كلية. سواء أورد ذكر الجمل مباشرةً أو أشير إليه تشكيلياً ووظيفياً بوصفه حامل هوداج الحبوبية^(١٠٥)، فالفضاء وإنفراد الفكرة التي اختص بها الشاعر في قصيدة الجمل الذكر محدودان للغاية. لكنه من النادر أن نجد في إطار الظعن حشداً رئيسياً لموتيف الجمل الذكر أو وصفاً تفصيلياً لهذا الحيوان، وحتى إن وجد مثل هذا الوصف فإن نعمته الأسلوبية، والعجل الشعرية الخاصة به، تتم في غالب الأمر في القصيدة دونما كبير اختلاف عن طريق وسائل مبنية أسلوبياً تصف هذه الحيوانات وصفاً مرتباً، وتتشتم في التقليد الشعري بشخصيتها الأسلوبية الخاصة. ولذلك الشخصية يدين استيعابنا الجمل الذكر من أجل جعله قابلاً حقاً لأن يوصف وبصور تصويراً شعرياً بصرياً. وكما قد أشرنا سابقاً، فإن تلك الحيوانات في القصيدة، من مثل الناقة والفرس والثور الوحشى والحمار الوحشى وربما النعامة، وأى حيوان آخر ما يتفق معها أسلوبياً - وليس الجمل وحده - سوف يكون له نصيب من هذا النموذج من حيث الشكل والمعنى.

لقد اتضح هذا بإسهاب في واحد من أطول مشاهد الظعن - إن لم يكن أطولها - في الشعر العربي القديم، في قصيدة لحميد بن ثور الهلالى الذى امتدت حياته وشعره من السنوات الأخيرة قبل الإسلام إلى خلافة الخليفة الرشيد عثمان (٦٤٤ / ٦٥٦م)، بل ثمة دلائل أخرى من بينها دلائل نصية تصل به إلى بوادر العصر الأموى^(١٠٦). ويشغل هذا الظعن جزءاً أكبر من القصيدة التي بدورها تلفت النظر بطولها البالغ الذى

الفرد، والنموذج الأصلي من وراء النمط، والرمز من وراء النموذج الأصلي، أو من ورائها كلها.

وحتى نجد سمات أخرى وتنوعات جديدة لوصف فحل الإبل الراهن، علينا أن ننظر أبعد زمانياً خارج حدود زمن البدوية الجاهلية الكلاسيكية الخالصة. أن نجد تلك السمات لدى ذي الرمة يشبه تحقيق توقع نفدي مسبق. لأن هذا الشاعر الأموي قد ظل وفياً لبدويته. وهذا الوفاء مسألة إرادة ودراسة واحتياز إيديولوجي حر اصطفاه لنفسه أسلوب حياة وفكر. وبذلك العمد وبهيئة البدوي العفوي الذي لم يعد من الممكن أن نتعتّه بسذاجة الشخصية ولا هو باللزم، كان ذو الرمة أقل من أن يُعد بقايا الكلاسيكية وأبعد من أن يكون صانع أسطورته الخاصة ومن ثم نعده إحيائياً كلاسيكيًا جديداً. لقد كان مدركاً ما هو بصدده. وهذا يعني أنه كان يدرك الكثير حقاً. ويمكن أن نقول إنه في معالجته للظعن، ومعرفته بإمكان اتخاذ الفحل موتيفاً، كان مدركاً شريعة القصيدة الجاهلي و مدى قدرته على تجاوزها، حتى شعائره فيمكن أن تكون مخبوءة تحت تجاوزاته. بينما يمكن شرح تجاوزاته بوصفها إمكانات مناظرة - لم تتحقق من قبل - للناموس نفسه. كأنما كان يعرف - في داخل هذا التدقيق البالغ بالمعنى القديم - ماذا كان يصلح له. وهكذا أدرك - في إطار الحاسية الأسلوبية الخاصة بقصيدة الشعر القديمة - أن الموتيف الذي يذكر مرة كان قادراً على أن يشحد الآيات الأسلوبية التي تفضي في النهاية إلى نظوره تطوراً بعيداً على نحو استطرادي. ونتيجة لهذا، فلو وردت داخل الظعن الإشارة المتوقعة إلى الحيوان حامل هودج الحمرية. أو حتى لو أشير إلى الهوادج وحسب، فإن فحل الإبل يذكر في هذا الموضوع - كذلك على نحو ضمني - بوصفه جزءاً من الصورة التركيبية الأكبر - وباستطراد موضوعي وبأسلوب وصفى. إن امتلاك ذي الرمة ناصية الناموس القديم دافعه لفهم جدارة الفحل بأن يحظى بتطور موضوعي، أو حتى

حتى غطتها بكساء من العشب الأخضر النابت^(١١). ومثل تلك العلامات الثابتة التي تميز أسلوب حميد في وصفه فحل الإبل، تنتهي إلى ميدان أسلوبى عام يتصل بتصور الفارس البدوى جواوه ترند - في أصولها على الأقل - لزمن أمرئ القيس.

وما ينبغي أن نؤكده الآن، وعلى عكس ما يحدث في التنوعات المختلفة الخاصة بالظعن، حيث لا يكون للفحل حضور حقيقي خارج وظيفته المباشرة، أنا لا نفلح في العثور على كلمة جمل في ظعن حميد الممتد بطول القصيدة الذي يعد الجمل بطله الحقيقي. تماماً كما في قصائد الطريديات التي تدور على موضوع الصيد والخيل أو في آية موضوعات أخرى، حيث يكون البطل فيها والشخصية المحورية الحيوان الذي يعبر عنه على نحو نعمى وحسب، كما قد قدمنا أولاً (في البيت ١٨)؛ إذ نراه يقدم من خلال تعبير «المودون» وتعنى المسوح أو المحدود أو المدمج المتضامن والبدلين. ثم نصادف وقد أشير إليه مرة أخرى (في البيت ١٩) بوصفه «الصلخد»، أي ذا الرأس الضخم. ثم نلقاه مرة ثالثة (في البيت ٢٢) بوصفه «ضار». وهي كلمة لم يسجل المعجم العربي القديم معناها، لكنها ذات ملامع دلالية شاملة تستفي من وثاب كونوب الأسد أو الجواد الواب، ولو في النهاية جمجمة قوية وبيان ضخم . ويحظى هذا الحضور الخاص بالحيوان بقوة، كما يشار إليه بإسهاب وتجسيم في المعنى الذي يشير إلى الفحل من الإبل بوصفه ذا حضور ملموس مستقل بذاته.

إن نعوت الحيوان الكثيرة في القصيدة العربية الكلاسيكية ليست من البساطة بمكان، ولا يسلم بها، ولا يقصد بها التفصيل في الموضوعات والتطرف بالمعنى التقنى، بل هي مفهومات متقدة على نحو مثالى تلتزم داخلياً في وجود دلائل حميم يغول أحراوه الواحد فيها على الآخر. وأحياناً تكون كومضات توبيرية يقصد بها في النهاية صورة مثالية؛ يستشرف فيها النمط من وراء

الخاصة بالرحلة في ثلات من قصائده: منها القصيدة الأولى في الأبيات من البيت ١١٤ حتى البيت ١١٧ (١١٦)، والقصيدة الخامسة الأبيات من ٣١: ٣٦ و كذلك ٤٧، ٥٠ (١١٧) و تسبقهما في هذا القصيدة السابعة الأبيات: ٢٢: ٥٢ (١١٨). أما القصيدة الخامسة - على أية حال - فيمكن أن ندعى أن صفات المذكر (منعقد) في البيت ٣١، وأعيسٌ في البيت ٦٤ ليست سوى إشارات لا تميز داخلها في النوع. وكلمة مثل «عيّرا» تشمل على الجنسين المذكر والمؤنث من الإبل، ويتبين في الأبيات التالية من القصيدة - أي بدءاً من البيت ٣٥ وما يليه من أبيات - أن الشاعر بالرغم من هذا يركب «ناقة» يصفها بصيغة النعت «على كل نضوة».

إن حضور الجمل الذكر بصيغة النعت «مقدم» (أي الجمل الذكر ذو السنوات الست التي نبت سنه) في القصيدة الأولى، كذلك يمكن تفسيره تماماً دون أن نفهم ذلك بوصفه خرقاً مفاجئاً لبنية القصيدة الكلاسيكية الموضوعية. وليس لوجود هذا المقدم في الرحيل من وظيفة سوى التشبيه ذاتي الصبغة التصويرية العالية، والمقصود أن يثير صورة بصرية لذكر نعام ضخم بأجنحة سوداء كثيفة تتدلّى على جنبيه، مقارناً إياه في المقام الأول بامرأة جبائية من الرغب تتدلّى أقراطها (البيت ١١٢). ثم تتسع العدسة وتحتحول إلى الجمل الذكر (البيت ١١٤). يقول:

أو مقدم أضعف الإبطان حادجه
بالأنس فاستآخر العدلان والقتَّاب

وتمتدّ الصورة في ثلاثة أبيات أخرى، وتتطور في تشبيه دائري تماماً مثل التشبيهات الكلاسيكية الممتدّة الخاصة بالجمل الذكر الذي يبدو فيها وقد ابشت كتنه من ظعن النسيب دون اقتراف أي تشويه في خصائصه. لقد انتزعه الشاعر، بيسر، من سياقه الشكلي الحي الخاص بالظعن، ونقله إلى سياق مجازي جديد لم

يتأفل قدر من التمثيل الوصفى دون أن ينص عليه مباشرة باسم «جمل» (١١٩)، بل يعبر عنه من خلال الخصائص والنحوت التصويرية.

وعلاوة على ما سبق، فقد انتقى حميد بن ثور الهلالى أوصاف جمله وفق طراز أسلوب ينتمى إلى رمزية الفرس المقاتل، بينما يؤثر ذو الرمة - كما لاحظنا في القصيدة الخامسة من ديوانه - على حيوانه المزوجى صورة أقرب إلى متناول اليد فيستبدل به الناقة، وهو يستمد مفتاح هذه الصيغة - على الأرجح - من الشاعر الخضرم كعب بن زهير (١١٣). ويدأ ذو الرمة ظلتنه بإشارة نعтиة لفعل الإبل يحمل محبوته (١١٤). ولكنه - على غير العتاد في التمزوج الصيفي الذى لا يتوقف كثيراً عند موئذن الجمل - يعود إلى وصفه مطهراً الإشارة إليه في خمسة أبيات يصفه فيها وصفاً كلاسيكياً بالدرجة الأولى. وهذا الوصف لا يليق إلا ببطل بدوى يصف ناقته لأجمله. إن شجن الرحيل البلاغي ينبع من غنائية النسيب، وهنا لامفر من أن يندمج الجمل وجزء الظعن-andماجا يكمل الفكرة، دون تغيير جوهري في النغمة أو المراجـ.

وفي هذا المقام، نجد تصور حميد جمله - الذي أُسقط عليه ظللاً من فرسه - قد خضع داخل النسيب الذي يجري في باطنها تيار غزل حسى للمزاج الغنائى، وتکيف معه بيسر كبير. وعلاوة على ذلك، فثمة شعور بالإعمال الميكانيكي الذي أملأ على ذى الرمة استجاباته للصيغة التي استخدمها للإشارة إلى الجمل، من خلال اصطنانه لصيغة النعت «على كل موار»، وما يعقب ذلك من تتابع متزمعة أو متتجاوزة التوقع. وهنا يوجه خاص قد يتعدد الماء في الإعجاب بما تصدى له ذو الرمة من أمر جلل (١١٥)، وما كان تصدية هذا إلا عن فهم لناموس القصيد البدوى الكلاسيكى. حتى ليبدو ذو الرمة - على المستوى الموضوعى والبنائى - غير تقليدى في وصفه النعنى الجمل الذكر لا في الظعن بل الأجزاء

وينما يظل الطغابس الجبناء مروعين بفزعها،
يلج الشاعر قلب الصحراء ويمرق مخترقاً إياها على
سرج نمرة تذهب به أينما يشاء (البيت ٣١)، قوية
منتسبة، حرة عريقة الأصل، مواكبة لراكبها، تلقى
بأجرام نفسها على الأهوال (البيت ٣٢) ضخمة البنية
ثياء عريضة الفكين [اللحين]، ولكن يرفع قدرها
برغم ذلك أن تأكلت أسمتها [أو تواضعت قراديدها]
ويزيتها انضمام حوالها وانحطاف أحشائها (البيت ٣٣).
وهي في عدوها تهتر وتختبر وتسل وتتمهل (البيت
٣٤). وفي الصحراء الواسعة التي يتطاير دقيق غبارها
ويضل سواها من النون الكريمة طريقه ويتفرق، تسلب
متخطية إِيَاهُمْ دون أن تتحرر (البيت ٣٥).

تلك ناقة الشاعر، وكى يزيد وصفها بما يليق
بمقامها، يعمد إلى تلك التشبّيات الممتدة المألوفة في
الرحب التي عهدناها كثيراً في القصائد الجاهلية
وعهدناها أكثر في قصائد ذي الرمة نفسه. وهي
تشبّيات ذات اكتمال شكلي ذي انبثاقات وتفريعات
موضوعية مستقلة.

الجمل الذكر، من ثم، موضوع التشبّيه الرئيسي،
ويصرح به بقوّة وجلاء. لكنه يدين بوضوحه النصي في
المقام الأول لموقعه من القصيدة الذي يمثل خروجاً
صارخاً على ناموسها يقول:

كأنى إذا اجسأت عن الركب ليلة
على مقرب شاقى السديسين ضارب

خدب حنا من ظهره بعد بدنه
على قصب منضم الشمبولة شارب

مرأس الأوبي عن نفوس عزيزه
ولف المثالى [في] وقلوب السلايب

وأن لم يزل يستسمع العام حوله
ندى صوت مفروع عن العذف عاذب

يعد اتصاله بالحركة بل بالصورة. وبالإضافة لهذا، فاللغة
التي اختارها الشاعر ليعبر بها عن موضع إعجابه، برغم
خشونتها، تتجه إلى ذكر نعام يصفه بصيغة النعت
«هجن» (البيت ١١٣). من المفترض أن هذه اللغة تنبه
المستمع للتماثبة التي يتسع لها الاستطراد لتشبيه
الجمل (١١٩). وهو تشبيه وظيفته أن يقترب اقتراباً حفياً
من صورة ظلية لجمل مثقل ظليم، ومن ثم فلا
يقصد التشبيه لذاته، وإنما يعد نوعاً من التصوير المجازي.

ومن ملامع التجريب الأكثر لفتاً للانتباه خيال ذي
الرمة الكلاسيكي الجديد، وعجزه الظاهري عن مقاومة
رغبة في أن يسبر أغوار المدى الذي استغرقه الموضوع
والمرتيف الكلاسيكي وعدهله عنه دون أن يهمل الشرعية
الكلامية القديمة. وهذا ما نلمسه في قصيدة السابعة
التي تشتمل على ٥٢ بيتاً منها ٣١ بيتاً تخص الرحلة؛
(الأبيات ٢٢: ٥٢)، كما يخص النسبي الرئيسي منها
٣٠ بيتاً (لا يحظى الظعن منها سوى بإشارة باهنة بالغة
الاختصار كما في (البيت ١٤). وبالقطع، يقع متريف
هذه القصيدة - الذي يستفرق ١١ بيتاً من (البيت ٣٦:
٤٦) - وظيفياً وشكلياً داخل قسم الرحلة؛ حيث يلبي
الحاجة إلى وجود موضوع فرعى يخص حيواناً بذاته،
بوصفه تشبيهاً مباشرـاً لراحلة الشاعر التي هي - في
الحال الراهنة «الموار» - بلا جدال أو لبس «ناقة».

وتصور الرحلة (الأبيات ٢٢: ٣٠) في بداية الأمر في
سلسلة من اللوحات الوصفية المرسومة تشكيلياً لناظر
الصحراء الطبيعي؛ حيث يمتنع الشاعر هذه النسوة التي
دأب على ركوبها من قبل المرة تلو المرة. وبالرغم من
مطواعية تلك الخلفية وموضوعيتها أو حيادها، فهي
تمثل إدراكاً شخصياً وخبرة ذاتية تنتهي إلى صاحبها
وحسب. ومن غير المباح أن يلجهـا أحد، ومن يفعل
يرفع ويلقى الهول والويلات. وعلى هذا السـtar الخلفـي،
وفي مقابلـه، يتحرك الموضوع الحقيقي موضوع «الموار».

أنه في ناموس الموضوعات الكلاسيكية لا يجب أن يصور بطل أي موضع فرعى غير تصوير نعمى^(١٢١)

وبالرغم من ذلك، فوظيفة تشبيه الجمل الشكلية بوصفه موضوعاً فرعياً من موضوعات الرجل في قصيدة ذي الرمة على خلاف أشد الملاحظات الجوهرية، أعني أنه - داخل قانون الموضوعات الشعرية ومعجمها وأساليبها وناموسها - لا يجب أن يكون في هذا الموضع موضوع خاص بالجمل الذكر. والدرس الشكلي الثاني الذي نتلقاه من ذي الرمة أنه مadam الجمل الذكر قد تسلل إلى «رجل» القصيدة بوصفه موضوعاً فرعياً، فالحديث عنه يتم على النحو الذي يتم به الحديث عن حيوان الموضع الفرعى المخورى المعروف. هكذا، يشير عليه أن ينحو نحو هذا الحيوان في سلوكه ومجازاته الأخلاقى والعضوى، حتى لو ظل موضوع تشبيه الحيوان الأول المتعلق بموضوع الرجل الرئيسى وبطله، أعني «الناقة». والتباينات فى الدور الذى يلعبه من حيث الشكل الرئيسى والصورة أو الحجم إما أن تكون ثانوية أو بلا أهمية.

ومن حيوانات الرجل المهيمنة في الموضوعات الفرعية من القصيدة العربية الكلاسيكية الحمار الوحشى المنفرد الذى يشبه به ذو الرمة فعل إبله في خصائصه ومعجممه. ويبدو الجمل مثل الحمار الوحشى فى وظيفته الحيوانية البيولوجية وفظاظة طباعه متocomma للعدو، أعجف، لامن الرحالة ولا من الأحتمال ولكن من الإنهاك البيولوجي - إذ لا يكون وحيداً أبداً - غيرها، مهموماً برعاية قطيعه. ويقع هذا كله فى إطار الرعنى الفصلى الموسى بدءاً بالجغاف وندرة الطعام (البيت ٣٧) حتى سقوط الأمطار الغزيرة (البيت ٤١). وينتهى بمشهد يدو فيه كما لو كان يرعى رعن الجبل (أنفه) (البيت ٤٥)، ذلك المشهد الذى قد يأتى فى موضع متقدم أحياناً، برغم أنه يأتى عادة فى موضع مشيراً بطرف خفى إلى موضع صيد الحمار الوحشى الذى يختتم به الموضوع الفرعى.

وفي الشول أتباع مقاهم بُرحت
[به] وامتحان المبرقات الكواذب

يذب الفصايا عن شرة كأنها
جماهير تحت المجنات الهواض

إذا ما دعاها أوزعت بكراتها
كإيزاغ آثار المدى فى الترائب

عصارة جزء آل حتى كأنما
يلقى بجاذب ظهور العراقب

فيُلُون بالأذناب خوفاً وطاعة
لأشـوس نظراء إلى كل راكب

إذا استوجست آذانها استأنست لها
أناسى ملحد له فى العواجب

فذاك الذى شبـت بالخرق ناقتى
إذا قلـت بين الفلا والمشارب^(١٢٠)

إن الجزء الخاص بالرحلة، شأنه شأن ما فى متناولنا من سياق القصيدة، ينتهى ببترة أكثر غنائية، هذا بالإضافة إلى وجود موضوع فرعى ثان غير بارز شكلياً، أعني موضوع النعامة التى يلتسع بضمها المدفون فى الرمال التماع مجوم الثريا.

بالإضافة إلى الابتكار أو الجدة، ثمة نقطتان مهمتان تتضمان بخصوص الإزاحة الموضوعية فى قصيدة ذي الرمة السابقة. ونبأاً بأنه مما يؤكـد فكرتنا المكتسبة تدريجياً، أنه عندما يشار إلى الجمل إشارة نعـتية وحسب دون أن تجد الكلمة طريقها إلى النص على الإطلاق، فهذا يعني وجود حائل أسلوبى ملزم على نحو فعال. لأن ذا الرمة فى هذا الموضع يفسح إلى الجمل مكاناً داخل تشبيه متـد من تشبيهات الرجل جاعلاً ياه بطل موضوع فرعى مقمـم وملزم بنائـا، وليس مجرد موضوع للتـشبـيه وحسب. ويدـركـنا هذا بما يجب أن نعرفـه كذلك؛ أعني

الوحشى المثال الأوحد من بين حيوانات الصحراء العربية على الحيوان الوقور دائم الانفراط في عزلته الجليلة. وما كان يمكنه أن يستقى من خصائص جواد ذكر مثلاً فعل حميد بن ثور الهلالى فى ظعنـه المتـد؛ لأنـه بالإضافة إلى كونـه غـريـباً عنـ الرحـيل منـ الوجهـة الدـلالـية، فالـفـرس يـتـمـىـ إلىـ مجـالـ المـوضـوعـاتـ الأولـيـة بـوصـفـهـ نـدـادـ «ـالـنـاقـةـ»، لاـ بـوصـفـهـ تـشـبـيـهاـ ثـانـواـ لهاـ.

وهـكـذاـ، بـتضـيـيقـناـ الدـائـرـةـ الشـكـلـيـةـ عـلـىـ مـثـالـ نـصـىـ منـ الفـتـرـةـ الـأـمـوـيـةـ الـوـاعـيـةـ بـذـانـهـاـ وـعـيـاـ مـتـزـايـداـ، لـاـ نـؤـكـدـ مـلـاحـظـتـنـاـ الـأـولـىـ فـيـمـاـ يـدـوـيـ مـجـرـدـ بـعـدـ لـغـوـيـ وـاحـدـ مـسـمـيـاتـ الـحـيـوانـ وـحـسـبـ، بلـ يـتـبـيـنـ لـنـاـ كـذـلـكـ كـثـافـةـ نـسـيجـ الـخـيـالـ الـشـعـرـيـ الـعـرـبـيـ الـكـلـاسـيـكـيـ وـأـسـلـوبـهـ، وـكـيـفـ يـنـبـغـيـ - بـرـغـمـ هـذـاـ كـلـهـ - أـنـ تـظـلـ تـلـكـ الـكـثـافـةـ شـفـافـةـ تـامـاـ.

وبـإـضـافـةـ إـلـىـ هـذـاـ، فـإـنـ جـعـلـ الـجـمـلـ الذـكـرـ يـلـعبـ دورـ الـحـمـارـ الـوـحـشـىـ لـمـ يـكـنـ فـيـ ذـانـهـ اـخـتـيـارـهـ ذـوـ الرـمـةـ، وـلـكـنـهـ لـجـأـ إـلـيـهـ بـدـافـعـ نـشـأـ عـنـ وـعـيـهـ بـمـاـ يـمـلـيـهـ عـلـيـهـ شـكـلـ الـقـصـيـدـةـ، وـمـاـ كـانـ يـنـبـغـيـ عـلـيـهـ أـنـ يـفـعـلـهـ مـاـ دـامـ قـدـ اـخـتـيـارـهـ الـحـرـ الـجـدـيدـ مـزـحـراـ الـجـمـلـ الـفـحـلـ مـنـ الـظـعـنـ إـلـىـ الرـحـيلـ؛ حـيـثـ صـارـ الـمـشـبـهـ الرـئـيـسـ بـالـنـاقـةـ. وـبـمـجـرـدـ أـنـ يـحـدـثـ هـذـاـ إـلـحـالـ، فـإـنـ الـإـسـتـعـارـةـ تـنـصـبـ عـلـىـ الـحـمـارـ الـوـحـشـىـ، كـمـاـ تـنـصـبـ عـلـىـ الـجـمـلـ عـلـىـ نـحـوـ مـتـبـادـلـ. وـمـنـ ثـمـ، فـالـصـدـرـ مـنـ الـظـعـنـ يـفـرـضـ عـلـىـ الـجـمـلـ أـنـ يـظـلـ عـلـىـ ذـكـورـتـهـ - دونـ شـكـ - وـفـيـ جـمـاعـيـتـهـ، لـأـنـ كـانـ جـزـءـاـ مـنـ قـافـلـةـ وـقـطـعـانـ قـبـيلـةـ تـسـقـلـ بـطـولـ طـرـقـاتـ التـرـحالـ الـفـصـلـىـ بـحـثـاـ عـنـ الـمـرـعـىـ، وـكـذـلـكـ كـانـ مـوـضـعـ اـحـتـفـالـ عـذـارـىـ الـقـبـيلـةـ الـمـرـكـبـةـ. وـبـاـخـتـارـ، مـاـ كـانـ لـلـجـمـلـ أـنـ يـلـعبـ دورـ حـيـوانـ آخـرـ يـعـدـ أـسـاسـاـ فـيـ الـمـوـضـوعـاتـ الـفـرـعـيـةـ أـعـنـىـ «ـنـورـ الـوـحـشـ»ـ، لـأـنـ الـثـورـ

المـهـوـاـمـشـ.

W. Wright, *A grammar of the Arabic Language*, (Cambridge 1971). Vol i. pp 133 - 34.

(١)

(٢) القرآن الكريم، التحل، آية ٦.

(٣) أبو الفتح عثمان بن جنى: المـصـانـصـ، عـتـيقـ: مـحـمـدـ عـلـىـ النـجـارـ، الـقـاهـرـةـ ١٩٥٢ـ، صـ ١٢٣ـ، جـ ٢ـ، صـ ١٢٢ـ، ١٢١ـ.

(٤) لسان العرب، بيروت ١٩٥٦ـ، جـ ١٥ـ، صـ ٣٤١٠ـ.

(٥) سفر التكوير. صـ ٥٤ـ. وـاـنـظـرـ كـذـلـكـ:

W. Gesenius, *Hebräisches und aramäisches Handwörterbuch über das alte Testament*, 17 th ed. (Berlin, Göttingen, and Heidelberg,

1954), pp. 303 - 4.

(٦) أمرـ القـيـسـ: الـدـيـوـانـ، عـتـيقـ: مـحـمـدـ أـبـوـ الـفـضـلـ إـبرـاهـيمـ، طـ ٣ـ، الـقـاهـرـةـ ١٩٦٩ـ، صـ ١١ـ (الـمـلـفـةـ، الـبـيـتـ ١١ـ).

(٧) وـاـنـظـرـ عـلـىـ سـيـلـ الـمـالـ:

A. van den Branden, *Les Inscriptions Thamudéennes* (Louvain - Heverle, 1950), Pls 5,10,12,14, and F.v. Winnette and G.L.Harding, *Inscriptions from Fifty safaitic Cairns* (Toronto, Buffalo, and London, 1978), esp. pls on pp. 663, 670, 675, 695, 703, 712, 715, 722 727.

حتـىـ فـيـ الـفـتـرـةـ الـأـخـرـةـ بـجـدـ شـاعـرـاـ مـثـلـ الشـاعـرـ الـعـبـاسـيـ أـنـ تـمـامـ بـرـىـ لـنـاتـ أـشـكـالـ شـبـحـةـ لـنـلـالـ وـاقـعـةـ بـنـنـلـالـ. الـدـيـوـانـ، عـتـيقـ: مـحـمـدـ عـبـدـ عـزـامـ، الـقـاهـرـةـ

١٩٧ـ، جـ ٣ـ، صـ ١٥٤ـ.

(٨)

Gesenius, *Handwörterbuch*, p. 478

Ibid., p. 54

(٩)

J. Levy, *Wörterbuch über die Talmudim und Midruschim nebst Beiträgen von Heinrich Lebrecht* Fleischer 2 d. ed. i

(١٠)

Goldschmidt (Berlin, Vienna, 1924). vol 3. pp. 436 and 323.

- (M. Jastrow, A Dictionary of the Targumim, the Talmud Babli and Yerushalmi and The Midrashic Literature (London, 1903), vol 2 p.867. (١١)
- (١٢) لاحظ الكلمة الأكادية: تاق (نُواي) التي تعني «بركض»، أيذهب».
- (Chicago Assyrian Dictionary (Chicago 1980), vol. 11.v. PT.I.P.34).
- M. Detienne, the Gardens of Adonis: Spices in Greek Mythology, Trans. Janet L. Loyd (New Jersey, 1977). p. 24ff (١٣)
- (١٤) علارة على وجود ناقة صالح المأساري، يمكن أن يضاف إلى هذه، الأنكار الرجعية إدراك الناقة الشمرى اللاحن الذى يعدها غراب البن. وكذا يقول الشاعر الخضرم الشماخ:
- نظل غراب البن متربع النسي لـ فى ديار العمارتين نعمق
خلبلى إنى لا بزال تروعنى نوعاب تبدو بالفبراق تشرق
الشماخ بن ضرار الذياني: الديوان، تحقيق: صلاح الدين الهادى، القاهرة ١٩٦٨، ص ٢٤٢، ٢٤٣.
وكذلك للشاعر الأموى ذى الرمة تبدو الباق:
- قواطع أقران الصباة والهوى منسى إلا ساجدن الضمار
ذر الرمة الديوان، مطبى باiley، دمشق، ط ١٣٨٤ هـ / ١٩٦٤. ص ٣٣٩. بينما عبر محمد بن عبد الله بن زريق، المعروف بـالشمس، عن الموضوع بمحاضة بالغة وبيان:
- ما فوق الأجياب بعد الله إلا الإبل والناس يذرون غراب البن لما جهلوا
وما غراب البن إلا ناقة أو جمل
- أبو يسحق إبراهيم بن علي الحصري القيرزي: زهر الآداب ولعارات الألياب، تحقيق: على محمد الجاوي، القاهرة ١٩٦٩، ج ١، ص ٤٨١.
- (١٥) القرآن الكريم، الأعراف: آية ٧٣، هود: آية ٦٤، الإسراء: آية ٥٩، الفرقان: آية ٢٧، الشمس: آية ١٣ ، الشراة: آية ١٥٥.
- (١٦) تم استخدام هذا اللقب غير الجناب على نحو إيجابى في سياق هجاءى من قبل الشاعر الخضرم الخطيب. ديوان الخطيبة، جمع أبى سعيد السكري، بيروت ١٩٦٧، ص ١٧١.
- (١٧) هنا البيت هو البيت الثالث فى معلقة عنترة، ولهذا يتمى إلى السياق الشكلى الخاص بـنسب القصيدة. وثمة ورود إضافى لـكلمة الناقة فى التسبب، يبرز فى تقيع معلقة عنترة كما يجد فى جمهورة أشعار العرب:
- ولقد حبست بها طربلا ناقنى تسرعو إلى سفع رواكذ جشم
أبوزيد محمد بن أبي الخطيب القرشي: جمهرة أشعار العرب، تحقيق على محمد الجاوي، القاهرة ١٩٦٧ (٩) ج ١، ص ٤٢١.
- (١٨) المفضليات: تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، القاهرة ١٩٧٦، ط ٥، ق ٢٨، ص ١٥٠، البيت ٧. وجدير بالذكر أنه فى هذا البيت للمتنقب المبدى يشار إلى الناقة مباشرة، بـنقتنة ورود كلسة ناقة فى هذه الحالة بالرجل، وتصور تصويراً أهقرانياً مثل فرس كفرس امرئ القيس الذى يصرور فى تلك المعلقة على سبيل المال.
- (١٩) المفضليات، البيت ٦، ص ٤٢٢. وتلك الوصفية التى يفرد بها المرفق الأكبر نداء فى سياق التسبب الوصفى، ويرغم ذلك فإن تلك القصيدة مشكوك فى نسبها أو صحتها الصبية.
- (٢٠) المفضليات ق ٨٩، البيت ١٧، ص ٣١٥. والمىاق هنا للـنـفـرـ الفـرـدىـ شأنـهـ شـائـنـ الفـنـرـ القـبـلـىـ، وـثـةـ إـشـارـةـ أـخـرىـ لـدىـ الـحـارـثـ بـنـ ظـالـمـ الـمـرـىـ فـىـ الـعـقـدـ الـفـرـيدـ.
لان عبد ربه، تحقيق أحمد أمين وأخرين، القاهرة ط ٢٥، ١٩٧٣، ح ٥ ص ١٤٧.
- (٢١) المفضليات ق ١١٦، البيت ١٣، ص ٣٩٢. وسياق علقة سياق رحيل «مبانى».
- (٢٢) علقة بن عبد العجل: الديوان، تحقيق لطفي الصقال ودرية الخطيب، حلب ١٩٧٩، ص ١٣١. وهنا يجد سياق الأيات الشكلى سياقاً طربلا، شأنه فى ذلك شأن خصائص القسم الثالث من القصيدة، والـبيـتـ يـسـبـ إلىـ الشـاعـرـ الخـضـرـمـ ضـانـ بـنـ الـحـارـثـ الـبـرـجـيـ. ولـالـنـفـرـ بـلـوخـ مـنـاقـشـةـ مـقـتـمـةـ لـمـنـ «الـشـرـةـ» فـىـ هـذـهـ الـأـيـاتـ. انظر «قصيدة» الشرة فى الدراسات الآسوسية رقم ١٩٤٨، ص ١١٨.
- (٢٣) عبيد بن الأبرص: الديوان، بيروت، ١٩٥٨، ص ١٤٨. إن سياق الشكلى لهذا البيت، وهو الثاني من أبيات القصيدة العشرة سياق «زناء» وليس سياق «رحيل»، وهذا بالرغم من التقارب الشديد مع بيت عترة المذكور.
- (٢٤) أوس بن حبجر: الديوان، تحقيق محمد يوسف نجم، بيروت ط ٢٥، ١٩٦٧، ص ١٠٠، إن سياق المثال الأول سياق «هجاء»، والثانى «رحيل».
- (٢٥) بشر بن أبي حازم: الديوان، دمشق، ١٩٧٢، ص ١١٦. والمىاق «فتر».
- (٢٦) موسوعة الشعر العربى، تحقيق وتصنيف خليل حاروى، بيروت ١٩٧٤، ج ١، ص ٢٠٣.
- (٢٧) أمرى القبس: الديوان، ص ١١٦، ٢٠٦، والمثال الثاني مع ذلك مقتبس من مقطوعة من يثنين فقط، ومشهود بضمفهما.
- (٢٨) عدى بن زيد العبادى: الديوان، تحقيق محمد جبار الميد، بغداد ١٩٦٥، ص ١٥٩.
- (٢٩) الملمس الضبعى: الديوان، تحقيق حسن كامل العسريفى، القاهرة ١٩٧٠، في ٦ ص ١٣٥، في ٦ ص ١٤ ص ٢٢٥.
- (٣٠) لقد أوردت المفضليات تتبّع المدخل البشكري الكامل للقصيدة التي تشتمل على هذه الأيات. أبو سعيد عبد الملك بن قرب بن عبد الملك الأصمسي الأصمسيات، تحقيق محمد شاكر، وعبد السلام هارون، القاهرة ط ٢٥، ١٩٦٤، في ١٤، ص ٥٨، ٦١.

إنها تشمل على ٢٤ بيتاً، حيث يأتي البيت موضع السائل التاسع عشر من حيث الترتيب. وهناك تقبّحات مختلفة لها متنقّلاتها النكلي الخاص، مثل حمامة أبي تمام، أبو علي أحمد بن الحسن المزروقي: شرح ديوان الحمامة، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، القاهرة ٢٦، ١٣٨٧هـ / ١٩٦٨هـ / ٥٢٩.

وفي الحال الراحة تمسير السياق الذي وردت فيه كلمة «ناقة» في نوع من مواضعها الأخرى. ومثل هذا الاستعمال المجازي واللغوي المقصودة براعته للنافذة من الوجهة الأصلية أقرب لفناية البدوى بعد الجاهلى، وتوجه نحو المجاز ونحو البدوية، بدءاً بالغزل العذري الأموى، وكذلك شعر الحب البلاطى. ويرغم هنا نقد بقية ظلال من الارتباط تحوم حول صحة هذه القصيدة وتخفّقها وتظهر في شرح المزروقي للحمامة. وقد اشتملت على خمسة أبيات إضافية تزيد على عدد ما في شرح المزروقي. أبو تمام: شرح ديوان الحمامة، القاهرة ١٨٧٩جـ، ص ٤٤.

من الممكن أن يقارن بيت المدخل على وجه الخصوص بعض الأبيات الرعوية التي قالها الشاعر الأموى كثير عزة، مثل:
 لا ليسنا ياعز كالذى غنى بعيدين نرعى فى الخلاء ونعزب
 كلانا به عرق فعن برنا يقبل على حسنه جرباء تهدى وأجرب
 وجحان رأى مصعب ثم نهرب
 كثير عزة: الديوان، تحقيق إحسان عباس، بيروت ١٩٧١، ص ١٦٦، ١٦١.

ومن الممكن أن يقارن بيت المدخل على وجه الخصوص بعض الأبيات الرعوية التي قالها الشاعر الأموى كثير عزة، مثل:
 لا ليسنا ياعز كالذى غنى بعيدين نرعى فى الخلاء ونعزب
 كلانا به عرق فعن برنا يقبل على حسنه جرباء تهدى وأجرب
 وجحان رأى مصعب ثم نهرب
 كثير عزة: الديوان، تحقيق إحسان عباس، بيروت ١٩٧١، ص ١٦٦، ١٦١.

(٣١) أبو الفرج الأصفهانى: كتاب الأغانى، تحقيق إبراهيم الإيارى، القاهرة، ١٣٨٩هـ / ١٩٧٠م، ج ١٩، ص ٦٧١٥.

(٣٢) المراجع السابق، ج ١٠، ص ٣٤٨٦.

(٣٣) الأعنى: الديوان، بيروت، ١٩٦٦، ص ١٢٦.

(٣٤) المراجع السابق من ١٦٦.

(٣٥) أبو العلاء المرى: رسالة الغفران، تحقيق: عائشة عبد الرحمن «بنت الشاطئ»، القاهرة ٤٧، ١٩٨١، ص ١٧٦.

(٣٦) أميمة بن أبي الصلت: الديوان، تحقيق: عبد العاظز السطفي، دمشق ١٩٧٤، ص ٤٠٦.

(٣٧) كعب بن زهير، الديوان، تحقيق: أمينة سعيد السكري، القاهرة ١٩٥٠، ص ٨٠. وقد سجل ابن رشيق ورد كلمة «ناقة» مرة أخرى في شعر كعب بن زهير في سياق النديج: المعدة، ج ٢، ص ١٣٦.

تحمل الناقه الأداء مختبراً بالسرد كاليدر جلي ليلة الظلم .

(٣٨) حسان بن ثابت: الديوان، تحقيق: سيد حنفى حسين، كامل الصيرفى، القاهرة، ١٩٧٤، ص ٣٤٦.

(٣٩) عبد البدين صقر: شاعرات العرب، الدرة، ١٣٨٧هـ / ١٩٦٧م، ص ٣٠١.

(٤٠) أبو محمد عبد الملك بن هنام: المرأة البوية، القاهرة، ١٩٧٠، [٢] ج ٤، ص ١٤٤٧. من الجدير بالذكر أن البيت نفسه ينسب على نحو غير مقنع تماماً للشاعر الجاهلى طرفة بن العبد: الديوان، تحقيق: درية الخطيب، ولطفى العقال، دمشق، ١٩٧٥، ص ١٨٩.

(٤١) عمرو بن أحمد الباهلى: الديوان، تحقيق: حسين عطوان، دمشق، ١٩٧٠، ص ١٥٤.

(٤٢) المراجع السابق، ص ٦٢.

(٤٣) حميد بن ثور الهلالى: الديوان، تحقيق: عبد العزيز الميمنى، القاهرة، ١٣٨٤هـ / ١٩٦٥م ص ٣٨.

(٤٤) الراعى المصرى: الديوان، تحقيق (ديبرت بيرت، بيروت، فريزاباد، ١٩٨٠)، ص ١٩٨.

(٤٥) ذر الرمة: الديوان: ق ٨، ص ٨٨.

ويستعمل ذو الرمة - بما في ذلك البيت البالىن - كلمة «ناقة»، تتعانى مرات على الأقل، منها أربع مرات فيما يدخل شكلها في إطار الرجل. والبيت المذكور، في ٥٥ من ٥١، وف ٣٩ من ٣٨١، وفي القصيدة ذاتها - ف ٣٩ من ٣٨٠ - يرد ذكر كلمة «ناقة» ولكن في سياق معقد في إطار مرثيف طيف الخيال، والمرات الأربع الأخرى لورودها تقع في النسب، ف ٥٢ من ٥١، ف ٦ من ٦٢، ف ٤٨ من ٤٤٥، وف ٦٤ من ٥٧.

(٤٦) كتاب الأغانى، ج ٢، ص ٤٢٣. وما يزيد تفاصيلاً كلامياً أقل أصلية، ماستشرمه في إشارة أمرى القيس التي تنسى كذلك إلى قيس بن الملوح في قوله: آغسفن من جرأ كربة نافنى روصلى مفروش لوصول مساواز

(المراجع السابق، ج ٢، ص ٤٣١).

(٤٧) الشريف الرضى: الديوان، بيروت، د.ت.، ح ٢، ص ٤٩، ٥١.

(٤٨) المراجع السابق: ص ٤٢.

(٤٩) المراجع السابق: ص ٤٨.

(٥٠) المراجع السابق ج ١ من ٢٩٥، البت ١١.

هذا بالرغم من أنه في البيت ٩ يظل متوقف الناقه يصرور باستخدام التسمية العتيبة مثل (محظومة) أو (المكحنة)، وفي ج ٢ من ٣٦٤ البت ٢٩.

(٥١) انظر J. Hammes - Purgstall, "Das Kamel" Denkschriften des kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, vol.6 (vien-na, 1955), p.4.

(٥٢) زهير بن أبي سلمي: الديوان، جمع أبي العباس أحمد الشيباني ثعلب، القاهرة ١٩٦٤، ص ١٢٤.

إن مطلع السب في القصيدة بكل جماله قد يشير بعض الأسللة، ولا يعزى هذا على أنه حال بسب طريقة فهم استعارة بقدر ما يعزى إلى عدم ملائمة بيت آخر من القصيدة نفسها، قد عبر عنه في صيغة مطلع تقليدي، هو البيت الخامس، الذي يرد كائناً يفتح نسبياً جديداً. وبالإضافة له هنا، فهو إطار سياقي مختلف يرسم طفيف التنوّي لهذا المزيّف؛ ففي رواية الشاعر الطفيلي بعد النثر الثاني من بيت زهير يقع شطراً ثالثاً من بيت الرابع، ومن السهل أن تبدو حقيقة هذا التنوّي لأن المزيّف الكلّي للاستعارة يتغير.

يقول الطفيلي:

وأصبحت قد عنت بالجهل أعلمه
وعرى أنفاس الصبا ورواحله

الطفيلي النبوى: الديوان، تحقيق: محمد عبد القادر أحمد، بيروت ١٩٦٨، ص ٨٢.

وقد يدفعنا كون زهير معاصرًا - يصغر الطفيلي - ويزعموا بأنه زادته، لأن تعبير المصادة السابقة لطابق شعرى البيتين جزءًا من الدرية التقليدية المعهودة داخل سياق /الرواية/ والتألّف الشفائي، ومع ذلك فالسلوب انتزاع شطرات من سياقها لأجل صياغة أبيات ذات فكرة شعرية جديدة يمكن انتهاء شعرها وحساسيّة جمالية، وهو أمر ليس من باب التأليف الشفائي وحسب. تماماً مثل الموجة لتجزئة الأبيات من أجل افتتاح تعبير شعرى مختلف واحتضانه بشطّرة مستعارة واضحة الاقتباس في كل نهاية. وفي الحال الراهنة يلفتنا بيت زهير على نحو أكثر تمايزاً بوصفه بلورة غنائية ناجحة لسمات حصر لاحق نوعاً ما.

انظر: محمد عبد القادر أحمد: أستاذ مدرسة الصنّة في الأدب العربي الطفيلي النبوى، حياة وشعر. القاهرة، ١٩٧٩، ص ٦٠ - ٦٥.

(٥٣) المفضليات، ص ٣٢.

ولدينا مثل آخر من المفضليات للشاعر الأموى الم Zarib المنشد من:

بسن أنفاس تستاجل به
أعوججيات محاضير ضبر

وفي التعليق على نفاثض جبر وفالفردق، لمة إشارة غريبة ترد على نحو مجاز للنّاقة والفرس. يزورها أبو عيادة:

بني بشري حضرنا أنسناكم
وأنفاسكم عن نزو أحمر سهم

حيث تعنى أنسناكم وأنفاسكم بناكم وناسه عذيرنكم.

نفاثض جبر وفالفردق، أقطريني أشلى يمن، لـ ٥٥، ١٩٠٨، ج ٢، ص ٨٠٧.

(٥٤) أمرٌ القيس: الديوان، ص ١١٣. والسيّاق واحد من سياقات النّظم.

(٥٥) عترة بن شداد: الديوان، بيروت، ١٣٨٥ هـ / ١٩٦٦ م، ص ٦٩.

(٥٦) الطراف الأبيّة، تحقيق: عبد العزيز الجبّنى، بيروت ١٩٧٢ [٢]، ص ٩.

(٥٧) طرح المعلقات السابعة: الروزنى، بيروت ١٣٨٢ هـ / ١٩٦٣ م، ص ٨٦. والسيّاق سياق الغنّر القليل. ومن الروايات الأخرى المتقدمة للمعلقة مالا يذكر «أقواساً»، بل إنّ البيت بموضعه وحده قد عد في التقليد الشعري متقدراً إلى الأصلّة، على الأقلّ في سياق المعلقة.

(٥٨) التمر بن قوب: شعر، تحقيق: نوري حمود القيسى، بغداد، ١٩٦٩ [١٩٤٣]، ص ٧٦.

(٥٩) كتاب الأغانى: ج ١٠، ص ٣٥٠٠. (مدخل للدريد بن الصمة).

(٦٠) حسان بن ثابت: الديوان، ص ٢٩٦.

(٦١) الطراماج: الديوان، تحقيق: عزت حسن، دمشق ١٩٦٨، ص ١٦٠.

(٦٢) وكلها معلقة ليد، البيت ٥٢ ليد بن ريبة العامري: الديوان، بيروت، د.ت.، ص ١٧٤.

(٦٣) إن خليلاً أكثر تفصيلاً لهذا المظاهر سوف يجد مكانه المناسب في مناقشة مستقلة للموضوع في «فروسيّة الطرد» في القصيدة العربية القديمة.

(٦٤) ابن الكلى: أنساب الحيل في الجاهلية والإسلام وأعيارها. تحقيق: أحمد زكي، القاهرة، ١٩٧٧، ص ٣٢، ١٥.

(٦٥) أبو محمد الأعرابى (الأسود الشنجانى): كتاب أسماء خيل العرب وأنسابها وذكر فرسانها. تحقيق: محمد سلطانى، دمشق ١٩٨١، ص ١٥.

إنه من الملاحظ - على سبيل المثال - حين يروى بيت الشاعر المهلّل الطائى أى مختف:

أترّب سربيط الهطل إنسى أرى حريراً تلقع عن حبال

مأرب على النّعن من معان، فبحجره أن يلقط اسم فرس الهطل يستدعى في الحال أنكار الخصوبة والتلقيح أو مقابلتها.

(٦٦) William Muis, the life of Mahomet (London, 1861), vol 4, p.334.

(٦٧) ابن الكلى: أنساب الحيل، ص ١٥.

(٦٨) المفضليات، ق ١٣ ص ٧٠، بيت ٢.

(٦٩) ابن الكلى: أنساب الحيل، ص ٥٥

(٧٠) نفسه. ومع نهاية الفترة الجاهلية بعد الشاعر قيس بن الخطيم يستخدم كلمة فارس استخداماً ذا طابع اسمى يعنى من له أخلاق الفروسية.

انظر: ديوان قيس بن الخطيم، تحقيق: ناصر الدين الأسد، القاهرة، ١٩٦٢، ص ٢٦ وص ١٥٣ على وجه الخصوص.

(٧١) أمرٌ القيس: الديوان، ص ٦٢.

هذا الحمار الذى يضايقه الذباب بهجماته بعد تشبيهاً لذور اغتصب، أو بقر الوحش، الذى يهدّعه للصبّد ومطلب الطرد الفروسى، وليس إطار مرضع فرعى يتشبع من رحيل النّاقة. وهذا يفسر البقر الوحشى من جانب، واستخدام كلمة «حمار» مباشرة، من جانب آخر.

- (٧٧) المراجع السابق ص ٤٥ .
- (٧٨) عبد بن الأبرص: *الديوان*, بيروت, ١٩٦٤, ص ٢٨ .
- (٧٩) المفضليات, ص ١٤٤ ف ٢٦ الـ ٧٥ . وفي هذه الحال محمد السباق سباق الريمة.
- (٨٠) موسوعة الشعر العربي, ح ٢, ص ١٥٢ .
- (٨١) المفضليات, ص ٨١, ف ١٥ .
- (٨٢) (٨٣) الرابع التميمي: *شعر الراعي التميمي وأخباره*, تحقيق: ناصر الهانئ, دمشق, ١٣٨٣ هـ / ١٩٦٤ م, ص ١٧ .
- (٨٤) المفضليات, ص ٣١٣, ق ٨٨ .
- إن الحارث بن ظالم المري يشير إلى الحمار خارج المجال الموضوعي «الحمار الوحشى» بوصفه موضوعاً فرعياً تماماً. ومع ذلك فنندما يفعل ذلك يؤكّد الخصائص الجوهريّة الأخرى الخاصة بالحمار الوحشى كلّها، ومن الأهمية بمكان أن الملك المشار إليه هنا هو النعمان ملك الحيرة الموصوف بخصيّ الحمار، وفحيشه من ثم - هي نفوذ الملكي، لهذا فاحتاج ذلك التعب أن يكون له دلالته حتى وإن كان ذا حرون. فظلّ هذا الهجاء على درجة كبيرة من التقى، كما أنه لم تتمّ ساخرة، وبالطريقة التي يقصى بها ذلك الحمار - الذي يات ليلته الحرية يقضى حشيشة النجم - بكماد يشبّه سحب النسب الحرزن الذي يرمي النجم.
- (٨٥) منها قصيدة المرار بن متقد. المفضليات من ٨٣ ف ١٦ الـ ١٢ . وتتبّع واحدة أخرى إلى شاعر الحيرة البلاطي، عدى بن زيد المبادي. *ديوان عدى بن زيد* البادي ص ١٧٤ .
- (٨٦) (٨٧) ومع ذلك، فنندما تكون أشلي الحمار (الأنان) بطلة الموضوع الفرعى، فمن المترقب -قياساً على الحمار الوحشى - أن الإشارة إليها تحوّل من معنى تعني مثل أن تدعى «الحقيقة» (البيضاء ذات بطن فيها حقيقة). وهكذا يجد في قصيدة الشاعر الفطضم الشماخ بن ضرار الذهبياني، تحقيق: صلاح الدين الهاشمي، القاهرة، ١٩٦٨، ص ٢٧١، ق ٢٨٣، ف ١٤ الآيات ٢٤-٣ .
- (٨٨) تستشر التاريخ المتأخر، والكلاسيّة الأخلاق في التقى في ملقطة ليدي، في اختباره «القرفة الوحشية» بدلاً من «الثور الوحشى» بطلة لموضوعه الفرعى، يقدّر ما تتبّع الثور الوحشى في الدور الأساسي الذي تلبّيه، تختلف عن في استهلاك مشهدتها؛ حيث - لامتناس - من أن يتمتع في الصراع، بل المساربة بالثنائية. وهذا من شأنه أن يصعب مزاوجاً أو يخلق جواً يرقى من الصورة الظليلة للمرأة العزلة الثور الوحشى التي يجب أن تفشنّه مادامت فرنّها الشعرية باقية على ثقافتها وبيكورتها. ومحض عذر الله الجادر، بالفعل، ملاحظات عامة عن القرفة الوحشية التي لا يرد ذكرها في إطارها المستقل - سوى لدى شعراء الفترة الجاهليّة المتأخرة، بدءاً بزهير بن أبي سلمى، وليدي، كذلك لدى الأعنى والتابعة الجعدي - ومع ذلك فهو ينكر نوعية هذا الإطار ومشهده المستقل بالمقارنة لمعالجه مونيف القرفة الوحشية كما ورد في مفضليّة علّقمة، رقم ١١٩ الآيات ١٨، ١٧ .
- شعر أوس بن حجر روراته الماهلين، بنداد، ١٩٧٩ ص ٣٦٢ .
- (٨٩) عبد بن الأبرص: *الديوان*, ص ٥٢ .
- (٩٠) النابية الذهبياني: *الديوان*, تحقيق كرم البستانى, بيروت, د.ت, ص ٥٣ .
- (٩١) أوس بن حجر: *الديوان*, ص ٤٣ .
- (٩٢) أمرأ القيس: *الديوان*, ص ٢٢ . (المملقة، الـ ٦٢) .
- يلغى عدد مرات ورود (كلمة اصطلاح) «ثور» في مجموعها ثلاث مرات في *ديوان* هذا الشاعر، مما يجعله أكبر مصدر لها. وبالرغم من هذا فكل مرة ترد فيها تقع ظاهرياً داخل فقرة تتطابق مع هدف موضوع الفرس وطربه الفرسى.
- انظر: المراجع السابق ص ٢٢، ٢٨، (ومنها ص ٢٢، ص ١٧٤ . وإذا وضعنا الأصل اللغوى في الاعتبار فقد نضيف مرة رابعة أخرى لورود هذه الكلمة في إطار الصيد الفرسى لدى امرأ القيس من ٥٢، حيث تفهم الصورة الإملالية لكلمة «صيران»، بوصفها «ثيران»).
- (٩٣) عبد بن زيد الهاشمي: *الديوان* من ١٥٢ . وليزان الشيراز حول النجاع .
- ونجد لدى بشر بن أبي خازم سباق نسب رعوى مشاه، يقول:
- هانفين أنياط عليها الصوابع
تتشى بها الشiran تردى كأنها
- بشر بن أبي خازم: *الديوان*, ص ١١٣ .
- (٩٤) ضابن بن أرتطة البرجمى، في الأصنعيات من ١٨٠, ق ٦٣ .
- (٩٥) كتاب الأغانى: ج ٢١ ص ٧٢٦١، تحت زهير بن حباب. هنا يجب أن تذكر أن كلسة نور ترد - بالإضافة إلى ذلك - بمعنى موضع الماء. ومن ثم فـ «وروض
- ثور» قد تتطابق في المعنى روضة نوع صغير. وهذه الكلسة ترد كذلك بوصفها اسم مكان في صيحة المعركة «الثوير». المفضليات: ص ٣٧٣ ق ١١٢ الـ ٦ .
- (٩٦) إن الأصل اللغوى لكلمة «نوجة»، قد يقودنا كذلك لتسميع آخر على الرئى أو الطفى الأبيض. وشمة أصل الثرى ذهري هنا مع ذلك، لأن «رئى» العربية هي في العبرية «رئيم»، كما في سفر أياوب، (وكذلك التلمود) فهو ثور جليل، وعلاوة على ذلك - وفي النهاية - يمكن أن تفهمه أو تتخيله الحبور الخرافى ذا القرن الواحد *unicorn*.
- (٩٧) انظر: محمد عبد الله الجادر: شعر أوس بن حجر روراته في الجاهليّة، ص ٣٦٢ .
- لما قشّة نكرا ورود الكلمة وتنظرها في الشعر العربي الجاهلي وتنوعات القرفة الوحشية الموضوعية. أما النابية الجعدي في تصبيح الرابية (لو سحت نستتها إلها) فتتمّ الخروج على التقليد - خروجاً شديد المفاجأة - مما يجعل القرفة الوحشية تعانى الضيق والألم العاطفى، مما يتعدّد بما عن الثور الوحشى. وهذا حقيقة - وعلى نحو واضح - معارضه تنتهي في نهايتها على فن الذم بين الفحش، وشمة يقابليها في تقاضي جير وغفردق، وإن كانت - بالفعل - أقرب لأنى نواس، النابية الجعدي: شعر النابية الجعدي، تحقيق: عبد العزيز رياح، دمشق، ١٣٨٤ هـ / ١٩٦٤ م، ص ٣٩ وما بعدها، والثور الوحشى من ١٩٥ مهـ .

إنه - من ثم - الشاعر الأمري الحق «ذر الرمة» - بالرغم من أنه يظل محتفظاً بالمهابة في إطار النسب - لا يتردد في أن يصورها مقتنة بالعناصر الرمزية التي تخسر بالرحيل فقط مثل شجرة الأرطى. وهو بهذا يؤكّد تماماً وللاممارة الإشارة القبيحة للمهابة بوصفها أثني البقر الوحشى «صواحب الأرطى». ذر الرمة: الديوان، ص ٥١٩، ٥٧.

(٩١) وهكذا يذكر أمير القبس «لقرة صيود» من العقبان، الديوان، ص ٣٨، البيت ٤٩. ومرة أخرى «عقب»، المراجع السابق من ٩٢، ق ٩، البيت ١٢. وإشارة عبد بن الأبروس إلى اللقرة يمكن أن توجد في ديوان هذا الشاعر من ٢٩. وهدف الصيد في هذه الحال هو التعلب. ويصف حسان بن ثابت الصقر في ديوانه من ١٠٩، البيت ١٦. والبيان في هذه الحال - مع ذلك - لا يقع في إطار الحيوان، وإنما في الفخر الجماعي بعد (موقعه بدر). ويقع الصقر بطل مرضوع فرعى، في قصيدة حميد بن ثور الهلالى، وهو شاعر مختصم متأخر معاصر لحسان بن ثابت. ديوان حميد بن ثور الهلالى: ص ٢٥، حيث يكون الهدف حماماً مطرقة أو صغيرها.

(٩٢) في قصيدة لزهير بن أبي سليم تصور القطة تشيّها لغرس الشاعر. وتدكر القطة مباشرة، بينما يذكر الصائد الذي يتعقبها - أعني الصقر أو السر - على نحو غير مباشر، وبصورة نعية رحمة. وهذا مما يناسب مع ما يميز الفرس نفسه. انظر: ديوان، ص ٢٤٥، ٢٢٤.

(٩٣) يراجع محمد عبد الله الجادر هذا المتصنّع بدقة كافية بالرجوع إلى شعر العارض بن حذرة، والتابعة الذياني، والأفوه الأودي، ومرة بن همام، وبشر بن أبي خازم، وعترة، وقيس بن الخطيم، وسجيم، وليد، انظر له: شعر أوس بن حجر ورواته الجاهلين، ص ٣٣٣ وما يليها.

(٩٤) إن إبراك الطورين القاتم لعناتي ذكر العام، أو ربما لسيقانه، ينبعكس في الجدر ظلم - ظالم. وكذلك كان التابعة الذياني يعني طبيعة ملمس ريش العام ونسجه عندما وصف العذاري بنعمة الملمس مثل البيض، ثم نداعى على ذهنه على الفور العام فجعلنا معه من نوعاً إلى ناعم غير مصرح به أى ظليم، يقول:

نوعاً ملمس بيضات محنتين
يعجزن ظليماً في نقا هار

وعلاوة على ذلك فإن اسم محربيه في تلك القصيدة هو «نعم».

انظر ديوان، ص - ٥٠، البيت ٢٢ وكل ذلك الآيات ٢١، ١١، ١٠، ٨، ٧، ٦، ٤، ٢١، ١١، ١٠، ٩١، ٩٠ لورود الاسم العreibي (نعم).

(٩٥) ويجعل حميد بن ثور الهلالى - الذي ربما يكون قد عاش في الفترة الأولى المبكرة - شخصية (البماماة) ذات طابع رثائي واضح، بل مأساوي؛ إذ يقص قصة يسمها وحرمانها بمحاذاة الموضوع الخاص بالقرفة الوحشية التي سلبت صغيرها، وكتب عليها الأسى والوحدة. وبعود التسوج إلى زهير بن أبي سليم، ولكن تظل رواية حميد الطربولة بأبياتها الشامية عشرة مقتنة لأنها تخرج المأساة بعزلة البطل. حميد بن ثور الهلالى: الديوان، ص ٢٤، ٢٧.

T. Emil Homerin, "Echoes of a Thirsty Owl" JNES 44 (1985): p.p. 165 - 84.

(٩٦) كذلك لدى المثقب العبدى، المفضليات، من ٢٨٨، ق ٦، البيت ١٠.

كفرزلان خذلني بذات ضال
تنوش الدانسات من الفصون

وكذلك في المفضليات من ١٤، ق ٢١، البيت ٩. وانتظر جمماً حبقياً من مثل تلك الحيوانات.

(٩٨) ولمناقشة رقعة الثاقفة لعنترة الهمة باستبعاد الهموم أو نفيها، انظر:

M.M. Bravman, "Heroic Motifs in Early Arabic literature" Der Islam 33 (1958): 24 ff.

(٩٩) وعندما يتكلم الشاعر العربي القديم عن نفسه وعن جمله فيدخل الجمل في رؤيه النباتية، الشخصية - على سبيل المثال - ب رغم مجازاته الشائنة من خلال التشيه. إن ذلك الجمل يجب أن يكون ناتجاً، بالرغم من أنه ليس من الضروري أن يكون طبيعة الشاعر، وكذا في قصيدة لبيد: «طلل لغرة بالرسين قدّيم». فيعد سبب من عشرة آيات، هناك مرويّف انتقالى (الآيات من ١١: ١٦) هو في الحقيقة استطراد لما سوف يكتون من الوجهة الشائنة سخراج هموم نحو الرحيل. والاطرح الاستطرادي المستند في هذه القصيدة - بالرغم من هنا - هو مرويّف جعل عامل في بستان نخيل يحمل الماء لقنوات الري. وهنا كذلك يجب أن يكون العمل - مع هنا - مؤثر النزع، لأنه يدل على أعني الشاعر الملوّدة بالمرعى.

(١٠) (لبيد بن ربيعة: الديوان، ص ١٥٣، ١٥٢، الآيات ١١: ١٣).

أما الطريقة التي يطابق بها الشاعر بين «أبيهاد» والثاقفة، فتجدها في موبف مشهور يعزى إلى الجنون في قوله:

فما وجد أعرابية
باكثر من خرقه وصبابة

قيس بن الملوح: الجنون وديوانه، تحقيق: شوقى إباجيك، لقناة ١٩٦٧، ص ٦٤ Sevkiye Inalcik.

وإن كان يعد في ذاته إعادة تفسير لبناء مضمون نوربة:

وما وجد أحذار ثلاث راتم

المفضليات: ص ٢٧٠، الآيات ٤١: ٤٤. كذلك يجد ما يمتدنا بذوافع إضافية لبلورة هنا التعريف بالأئمما في الشعر الأنجلو-الذى الشاعر ابن خفاجة، الديوان، تحقيق: مصطفى غازى، الإسكندرية، ١٩١٠، ص ٣٣٣.

(١٠٠) إن ظروف موت دريد بن الصمة تظهر في مصادر تقليدية متعددة من بينها سيرة بن هشام ج ٤ ص ١٢٠٠، وكتاب الأغانى ج ٢ ص ٣٤٩٥، ٣٤٦٨. ومن الإشارات الإضافية التي تكشف عن الدلالات النبوية مثل تلك الأساطير البطولية أرأ ما أتبهها، علينا أن نترجم سليم البطل القديم سفنه لن يمثل الحاضر الجديد إلى معناه الآخر بوصفه فعلاً رمزاً من أعمال الخضوع والإذعان. قد لا يكتون سوى مصادفة أن هناك شاعراً مختضراماً آخر، هو التاجر بن تولب، قد امتنع بالمثل جملة ذكرها يقول:

رر جمل على جمل مسفر

أجزرت إليك سهوب الفسلا

شعر التاجر بن تولب، ص ٦٧.

* الأنبياء هي صورة الروح الأنثوية الممثلة لضمورات الذكر (المترجم).

(١٠١) انظر أعلاه، ص ٩٧، حيث يصف الشاعر المضرم حميد بن نور الهمالي النساء قافلتين واندماجهما في قافلة واحدة، حيث لا يذكر العمل وحسب بل الترق كذلك من أجل أن يحقق تأثيراً تصورياً مباشراً وغير مفید.

(١٠٢) عيد بن الأبرص: *الديوان* ص ١٣٤.

(١٠٣) قيس بن الخطيم: *الديوان*، تحقيق: ناصر الدين الأسد، بيروت ط ٢، ١٩٦٧، ص ١٠١، ١٠٢. إن طرفة الذى يسبق ابن الخطيم بما يقرب من ١٠٠ عام يضفى على مطلع واحدة من قصائده طابعاً أسلوبياً مميزاً بذوق مويف الترقب والظن، بينما يتبدل دور الشاعر المهزبة. فالمحبوبة هي التي يدعوها إلى الترقب (أو تزوج) بينما يظل الشاعر - إذ يدعوها للترقب مرة أخرى - كما هو دون توجيه الدعوة إليه. وهنا تستشعر المقارنة الحذفية من الشاعر بمهنه وبين الأطلال المعتادة.

يقول:

وعوجى علينا من صدور جمالك
تفى ودعا اليوم بالابة مالك

طرفة بن العبد: *الديوان*، ص ٨٦.

(١٠٤) زهير بن أبي سلمى: *الديوان* ص ١٦٤، ١٦٦. البيت الرابع من رواية الأصممي، والبيت الثالث من هذه المجموعة المتماسكة موضوعياً من الآيات قد حذف لأنه انتصراد على البيت الثاني، ومن ثم لا يليد في المائحة العالية. إن السؤال عن حقيقة هؤلاء القباين في بيت زهير الثاني، ومن بهم: الجمل للظعن فيما هو مالوف موضوعياً، هذا السؤال قد ثار شيئاً من الريبة أحاط بجنس من يقون على خدمته. فضبة الجمع التعرية تحتمل الإشارة إلى الذكور والإثاث معاً، وقد تدفعنا معرفتنا بالواقع الاجتماعي من رواية تلك الصورة الشعرية إلى أن تزور في القباين معنى الإماماء. ويدعم تلك القراءة بيت علقة الذي ينتهي إلى جمل الجاهلين السابعين على زهير؛ إذ يقدم علقة لنا كذلك رواية سابقة لصيغة نمط الظنون الذي يعبّر عنها الآن. وفوق ذلك كله يفسر نوع قيام زهير، بإشار إمامه بوضوح. يقول:

رَدِ الإِمَاءِ جَمَالُ الْحَىِ فَاحسِلُوا
نَكِلُهَا بِالْتَزِيدِيَاتِ مَعَكُمْ

(علقة بن عبد الفحل: *الديوان*، ص ٥١)

عن معنى القباين انظر: على وجه الشخص: ناصر الدين الأسد: *القباء والنفأة في العصر الجاهلي*، القاهرة، ط ٢، ١٩٦٨، ٢.

(١٠٥) أحياناً يذكر الجمل مباشرةً أو تشييه عندما تستخدم المظاهر الوظيفية والتصورية الخاصة بالحجوان في سياقات موضوعية في غير موضوع الظنون. كذلك يشير الشاعر المحارب عترة إلى الجمل في داخل الفخر من خلال وصفه معركة، حيث يشبه المحاربون المدججون بالسلاح قافلة جمال تمشي ببطء، تحت ماجمل من أقال. يقول:

وَسَارَتْ جَمَالٌ نَحْرُ أَخْرَى عَلَيْهِ
الْحَدِيدُ كَمَا تَمَشَى الْجَمَالُ الدَّرَالِحُ

عترة بن شداد: *الديوان*، ص ٣٨. وكذلك يذكر شاعر النابغة الذبياني الجمال في سياق وصف معركة:

أرقلوا إلى الموت إيقاف الجمال المصاعد. *الديوان* ص ١١. مثلاً يفضل عمر بن امرئ القيس مع تغير صيغة ضليل في السباق وفي أسلوب التعبير: جمهورة أشعار العرب ج ٢، ٦٦٣. ويوضح ليه، من جانب آخر - للجمل مجالاً في تشييه داخل مشهد السبل: *الديوان* ص ١١٠.

(١٠٦) حميد بن نور الهمالي: *الديوان*، ص ٩٣: هـ: ٣٧.

(١٠٧) الرابع السابق ص ٣٠: ٧. إن موضع حميد بن نور الهمالي يوصي سلفاً لعمر بن أبي ربيعة يمكن أن يدرك تماماً في قصيدة هذه خاصة بسبب النحو الذي يعالج به موتيف الأوائل الاستقراريات اللاسلكي يلازمهن الآخرين. ولهذا قارن مشهد ظن حميد بقصيدة الغزل الآسر لعمر بن أبي ربيعة التي تبدأ بـ «جارى ناصح بالولد بيته وبيتها». عمر بن أبي ربيعة *الديوان*، بيروت ١٩٦٦ ص ٢٩٣، ٢٩٤.

(١٠٨) إن حميداً بن نور الهمالي يؤثر مصطلح «العذاري» على القباين، كما يجد لدى زهير بن أبي سلمى، أو الإماماء، كما يجد لدى علقة. انظر هامش ١٠١ السابق. إن اختلاف المصطلح الذي اختاره حميد بن نور له مقاواه وأهميته: فعذاراه لم يعدد إماءً من واجههن ومهارتهم ما يتعلّق بعصرهن معنٍ يتعلّق بمعنٍ المتع كالمولسي على سبيل المثال. بل هن بالآخر عذاري (أيكار) أو «در غير متقوب»، وإن ظللوا يحتفظون بعصر المخجرية (المالية). ولم يعدد يعرف بعصرهن جواري بعد. إن التطور في وصفهن الجديد جعلهن - بخلاف - أكثر بلاطية، يوصفن سيدات في انتشار شخص ما، أو استقراريات شخص ما، أو استقراريات على درجة من الجمال القبلي الواضح. وعند هذه العترة، وعلى هذا النحو من تحرر تلك العذاراء التي قد صارت مجرد آلة لمحب، دخلت شعر الغزل الأموري، لاسيما شعر عمر بن أبي ربيعة.

(١٠٩) امرؤ القيس: *الديوان*، ص ١٩: ٢٣، ٢٢، خاصة البيت ٥٨.

(١١٠) حميد بن نور الهمالي: *الديوان*، ص ١٥، البيت ٣٧.

وما يعنيها هنا في أغلب الأمر، وبالاقتراب من معنى قيام، أن «صانعات» كن ماهرات. وذلك من بين أشياء أخرى، مثل تصنيف الشعر، وفن «الأناقة».

(١١١) حميد بن نور الهمالي: *الديوان* ص ١٥، البيت ٣٨. وفي المقام الأول، من حيث الأسلوب، دون التعميل على الآخرين، تجد أن تصوير ماء المطر الذي اختر به حميد جمل العذاري ينبع إلى موضوع الفرس هنا. بينما يجد بالنظر التحليلي أن الأسماء التي يتخبطها الشاعر لما يتردد في قصائد الشعراة الآخرين أكثر الصاقاً بالتقليد الشعري الخاص بالتأليف الشفاهي وبمقاعده الأسلوبية، هذا أكثر من ابتداع شيء نادر أو بلوغه. ويمكن أن نتكلّم عن تأثير تلك الأصداء وحسب إذا ماجاءت على نحو متكرر في قصيدة شاعر يعنيه أو في قصيدة يعنيها. وهكذا فلربما كانت عذاري حميد في هذا الموضع وصفات (مهارات) يطلق بالجمل كما لو كان في احتفال ديني لاستجلاب المطر (البيت ٣٨)، فلسف مجده، معروفاً قبل حميد لدى امرئ القيس في الجزء الخاص بالصيد الفرسى في «عذاري دوار في ملأ منزل». أي عذاري يقطن في احتفال ديني (المائدة البيت ٥٨). ولو أن اتحمام امرئ القيس مردج عترة - الخارج عن موضوع البحث

هو الذي هدم بسقوط الجمل (المعلقة، الأيات ١٢، ١٤)، فإن بناء محبوبة حميد وحدها تكسر عيذن الهروج وتتحمل الحمل بهن وبهدر حتى الجمل التليل (الأيات ٥٣، ٥٤، ٥٧). كذلك نجد في امرئ القيس المشهور بشهادته الفاضحة حيث تحرف له المشوقة بشق إشاعاً لرغبة بينما يظل سقفاً الآخر لدى رضيمها (المعلقة البيت ١٦) أصناف متعدد في ظعن حميد. حيث تجد البدرية بأمرة الجمل تخفي نصف سحرها في الهروج، بينما يظل نصفها الآخر - البدر غير المبيرة - فوق أضلاع الجمل العليا (البيت ٥٤). وهنا كذلك يمكن أن تراجع فهمنا لهندر الفحل و(البرجر) التي تعنى - في محاكاة صوتية للغفل في القام الأول - «قرقرة»، وهي صوت قد يصدره الفحل لأسباب متعددة لا تستثنى منها المتعة. وما لمحظ كذلك أنه ليس من سمات التأليف الشفاهي المزيرة والمستفزة أن ينكح شاعر على قصيدة بعثها الشاعر آخر كما يحدث في الحال الراهنة حيث يرسم شاعر متخصص متأنقاً جدًا نفسه بأنه الممثل للكلاسيكي تماماً من بين أسلافه.

(١١٢) في كل مرة يرهن ذو الرمة على ذلك - حيث يكون لم ذكر صريح للجمل - لا يكون من الممكن أن يوصف الحيوان وصفاً نعياً استطرادياً. ولهذا ففي قصيدة تجد البديل بإشارة بارعة لموضع الاستطراد المكرس للهنون على نحو صريح يقول:

أراح فريق جيرتك الجمالا
كانهم بربدون احتمالا

الديوان: ص ٥١٧، ق ٥٧، البيت ١.

(١١٣) يقدم كعب بن زهير في واحدة من قصائده مونيف الطعن في البيت الرابع يدعوه غير مكمل إعرابياً حتى البيت الثاني عشر، حيث يبلغ ما يكمل الموقف شكلاً، وهو ما يعنينا حالياً. يقول:

بنصر خلبي هل ترى من ظافن
على كل معطف عطفه متزبد

شرح ديوان كعب بن زهير: ص ١٩٦، ١٩١.

بغضل الزمام أو مروج توافت
على كل موار آفانين سميره

(١١٤) ذو الرمة: الديوان ص ٥٠٤، ق ٥٥، البيت ١٣.

في ظعن ذي الرمة - من ثم - يتردد صدى لمعنى قد اشهر بالفعل لدى كعب بن زهير، أي عندما يكون الجمل الفحل - في سياق لا ينبع عليه - في سياق مع مناسنه من البيان.

(١١٥) لقد كان ذو الرمة أكثر تدقيراً في معرفته بروح التقليد البدوي الشعري القدم وأياته. وقد أمكنه في ألمت تلك التي حققت وعياً ذاتياً أن يطور مهوسكاً بالأسلوب والتقاليد إلى الحد الذي يشير فيه ذلك المصطلح إلى وجود قناع نفسى. ومن ثم فعل تلك الحساسية - في الاتزان بالفكرة الإيجابية وعنصرها التي شكلت التقليدية الأدبية - كانت السبب الذي استدأ إليه ذو الرمة في إنكاره المعرفة بالقراءة والكتابة ومن ثم وجود ما بعد الشفافية. كذلك إنكاره تلك الشعريات الأولية التي - بدافع من الرغبة في الاستمرار في التقليد الكلاسيكي - أفرزت تفسيرها وأدت إلى إعادة تفسير ثانية له تولدت من باطن هذا التفسير.

(١١٦) ذو الرمة: الديوان، ص ٤٠، ٤١.

(١١٧) المرجع السابق، ص ٦٠، ٦٣.

(١١٨) المرجع السابق ص ٨٠، ٨٩.

(١١٩) إن «هنجين» التي ينشرها شارخ ديوان ذي الرمة يوصفها ذكر نعام راسخ الخطوط (مندرج السابقين) تتصدر في أسلها اللغو وتستدعي صوتياً كلاماً من: هجان (أي) الجمل ذو الأصل الطيب وهمجين (أي الجمل العربي وحيد السنام). ولسوف يكون لهذا الموقف تأثير سهل على الآذن ذات الحساسية العربية، ومن المتوقع في هذه الحال أن يختص هذا الموقف بالجمل. وحتى الموضوع الفرعى الخاص بالشاعر فالقارئ والمترجم فإنه قد يميل إلى الارتباط البصري بالجمل. ويشترك في مواضع أخرى كبيرة في خصائص رأسنجلات تسمى إلى البقرة الوحشية التي تشكل بطل موضع فرعى يصاغ على نحو نموذج أصلى قوى.

(١٢٠) ذو الرمة: الديوان، ص ٨٤، ٨٨.

(١٢١) لأن القانون الأسلاوي الخاص بالإشارة المعتبة نفسه قد اطبق كذلك على رورد التصوير المنفع للجمل الفحل في الإطار الموضعي للظعن؛ حيث يمكن للجمل الذكر وحسب - كما عرفنا - أن يكون استداماً لموقف في الرجل، فمن الممكن للحيوانات من جانب آخر أن تعامل بغير أن يعامل بغيرها أبداً لمواضيعها الفرعية الخاصة بها. وهذا هو الفرق بين ذي الرمة في القصيدة ٧ وموضع الماشفة السابقة عن حميد بن ثور الهالي (من المقال وما بعدها). وبحلول الفترة العباسية بدأ ذكر الجمل يرد في حالات نادرة من مثل استخدام بشار بن برد جملًا ذكراً مطلية لرحبة. وكذلك يلاحظ قانون الإشارة المعتبة هنا - على أية حال - بتوρجس شلبي. بشار بن برد: الديوان، تحقيق محمد الظاهر بن عاصم، القاهرة، ١٣٧٣ـ١٩٥٤م، ج ٢، ص ٢٢٨، الآيات ٣١، ٣٤.

وقد قدم الشاعر الجاهلي بشامة بن الغدير - بالرغم من ذلك - الفرس بالفعل في وسط قسم الرجل في قصيدة. المفضليات، من ٤٠٨، ٤٠٧، ق ١٢٢.

وفي قراءة أبي العلاء المعري لبيت المجهول:

يشكروا إلى جمل، طرز السرى
صبر جمبل فكلانا مبني

(رسالة الغفران، ص ٤١٠) يفتقد السياق الوافي الذي يتحمّل الدقة المترافق، خارج المواري القرآني (صبر جمبل)، سورة يوسف، آية ١٨.

وقد نفهم - على أحسن حال - في الماشفة الخامسة التي تأخذ في الاعتبار إعراب السورة القرآنية (إيت: النحو، ج ٢، ص ٢٦٤، ٢٦٣). ولو افترضنا أن البيت قد «تصيّن» من أجل ملاومة التعبير القرآني، فإن استخدام الكلمة جمل يصبح مجرد تورّة، وكذا تبريراً ذاتياً حالياً من تعقيدات دلالة أخرى.