



جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

شعر كعب بن زهير - دراسة فنية

إعداد الطالب
مشهور خالد الرواشدة

إشراف
الأستاذ الدكتور علي إرشيد المحاسنة

رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا
استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير
في الأدب والنقد قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة مؤتة، 2006



نموذج رقم (14)

إجازة رسالة جامعية

تقرر إجازة الرسالة المقدمة من الطالب مشهور خالد الرواشدة الموسومة بـ:

شعر كعب بن زهير، دراسة فنية

استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية.

القسم: اللغة العربية.

التاريخ	التوقيع	
2006/5/9		أ.د. علي المحاسنة
2006/5/9		أ.د. رشدي الحسن
2006/5/9		أ.د. أنور أبو سويلم
2006/5/9		د. زايد مقابلة

عميد الدراسات العليا
أ.د. أحمد القطامين



الإهداء

أهدي هذا الجهد المتواضع إلى:
والدي - قدوةً حسنةً في الدين والدنيا، والدتي - ورثةً نتمنى ألاّ تذبل،
وزوجتي (أم محمد) - رمزِ الودِّ والإخلاص، وميس ومحمد - توأمي اللذين
أذكرهما ما قرئَ هذا العمل، أخواني وعائلاتهم وأخواتي وازواجهنَّ وأنسبائي،
وأخي علاء رمزِ التفاني والعطاء، كما وأهدي هذا الجهد لروح المرحوم (الحاج
يونس الكساسبة) ميتاً لن ننساه ما حيينا.

مشهور خالد الرواشدة

الشكر والتقدير

الشكرُ لله أولاً، الذي هداني لهذا العملِ لما فيه أجرُ الدنيا والآخرة، والشكرُ الجزيلُ أقدمهُ إلى أستاذي ومشرفي الأستاذ الدكتور علي المحاسنة الذي أفادني بالكثيرِ من علمه الغزيرِ فما بخل عليّ من علمه وإرشاداته وتوجيهاته ولا من مكتبته التي كانت نبعاً غزيراً لي ما أن وردتها.
كما أتوجّه بالشكرِ والتقديرِ إلى أعضاء لجنة المناقشة الذين تشرفّت بمناقشتهم لهذه الرسالة، أخذاً ملاحظاتهم نبراساً أهتدي به في مثل هذه الدراسات.
أعضاء لجنة المناقشة:

الأستاذ الدكتور : رشدي الحسن.

الأستاذ الدكتور: أنور أبو سويلم.

الدكتور: زايد مقابلة

كما وأشكر الأستاذ الدكتور سامح الرواشدة عميد كلية الآداب الذي ما توانى لحظة في توجيهي. والدكتور ماهر المبيضين الذي أمدني بملاحظاته وتوجيهاته ، أما أخي وصديقي منصور الكفاوين جزاه الله عني كل خير وأخي المهندس شريف الرواشدة ، وعمي ماهر الرواشدة.
ولا يفوتني تقديم الشكر إلى مركز أرواد وأصحابه الذين ما بخلوا عليّ بجهدهم ووقتهم منجزين هذا العمل بأسرع وقت ممكن.
وفي الختام .. أسأل الله أن يتقبل هذا العمل خالصاً لوجهه تعالى.

مشهور خالد الرواشدة

فهرس المحتويات

الصفحة	المحتوى
أ	الإهداء
ب	الشكر والتقدير
ج	فهرس المحتويات
و	الملخص باللغة العربية
ز	الملخص باللغة الإنجليزية
1	الفصل الأول: الشاعر كعب بن زهير
1	1.1 المقدمة
2	2.1 الشاعر كعب بن زهير
2	3.1 اسمه ونسبه
5	4.1 حياة كعب بن زهير في الإسلام
10	5.1 القضايا الموضوعية في شعر كعب
10	1.5.1 الموت والقدر
13	2.5.1 الشيب والشباب
14	3.5.1 الحكمة
16	4.5.1 الغزل
18	5.5.1 الحماسة والفخر
20	6.5.1 الهجاء
22	7.5.1 الرثاء
24	الفصل الثاني: مقدمات القصائد
25	1.2 مقدمات القصائد
26	2.2 رأي القدماء والمحدثين في مقدمات القصائد
30	3.2 مقدمة القصيدة في العصر الإسلامي
31	4.2 المقدمة وأشكالها عند كعب بن زهير
32	1.4.2 المقدمة الغزلية

34	2.4. 2 المقدمة الطللية
37	3.4. 2 مقدمة وصف الطيف
39	4.4. 2 مقدمة الشباب والشيب
46	الفصل الثالث: الصورة في شعر كعب بن زهير
47	1. 3 الصورة من وجهة نظر القدماء
51	2. 3 الصورة من وجهة نظر المحدثين
53	3. 3 دور الصورة في العمل الفني
55	4. 3 الصورة تمثل البناء الفني للقصيدة
61	5. 3 الصورة في إطار الموضوع
61	1.5.3 تجليات الحيوان في شعر كعب
61	1.1.5.3 الناقة
67	2.1.5.3 الحمار الوحشي
71	3.1.5.3 الصائد
79	4.1.5.3 الظليم
83	5.1.5.3 الذئب
89	3. 2.5 صورة المرأة في شعر كعب
95	الفصل الرابع: الموسيقى الشعرية
95	1.4 الموسيقى الشعرية
96	2. 4 الإطار الموسيقي للشعر العربي
102	3 4 الموسيقى في شعر كعب بن زهير
104	4. 4 الأوزان الشعرية
106	5. 4 الأوزان الشعرية في شعر كعب
112	6. 4 القافية في شعر كعب
120	الفصل الخامس: التناص
120	1.5 التناص لغة واصطلاحاً
124	2. 5 مفهوم التناص: قديماً وحديثاً

127	3 . 5 التناص في النقد الحديث
128	4 . 5 التناص في شعر كعب
128	5 . 5 التناص الأدبي
128	1.5 . 5 التناص الشعري
136	2.5. 5 التناص في الأمثال
138	6 . 5 التناص الديني
139	1.6. 5 التأثر في القرآن الكريم
147	2.6 . 5 التناص في الحديث النبوي الشريف
150	7. 5 التناص التاريخي
150	1.7.5 التناص في الغزوات والفتوحات الإسلامية
153	2 . 7 . 5 التأثر في أيام العرب
156	الخاتمة
158	المراجع

المُلخَصُ

شعرُ كعبِ بنِ زهيرِ دراسةً فنيّةً

مشهور خالد الرواشدة

جامعة مؤتة، 2006

هذه دراسةٌ فنيّةٌ لشعرِ كعبِ بنِ زهيرِ، أحدِ الشعراءِ المخضرمين، الذين كانَ لهم حظٌّ وافِرٌ من الشّعْرِ، فقد بدتْ هناكَ سماتٌ فنيّةٌ مُتعدّدةٌ لشعره من مثل: الاهتمامِ بمطالعِ أو مقدّماتِ القصائدِ كغيره من شعرِ السابقين أو المعاصرين له، من حيثِ البدءُ بالنسيبِ، وبدتْ في شعره الصورةُ الفنيّةُ بشكلٍ بارزٍ، حيثِ ظهرتْ هناكَ صورةُ الحيوانِ وبخاصّةِ الناقةِ، وصورةُ الإنسانِ وبخاصّةِ المرأةِ، وبدتْ الموسيقى الشعريةُ ماثلةً في قصائده.

وكانتْ أكثرُ قصائدهِ على بحرِينِ عروضيّينِ هما البسيطُ والطويلُ، وفي الحديثِ عن ظاهرةِ التّناسُ في شعره تبينَ أنّه قد اعتمدَ على التّناسِ الأدبيِّ كأشعارِ السابقينِ ومعاصريه، وكذلك الأمثالُ والتّناسُ الدينيُّ من حيثِ التّأثُّرُ بالقرآنِ الكريمِ في ألفاظه ومعانيه وكذلك الحديثُ النبويُّ الشريفُ، بالإضافةِ إلى التّناسِ التاريخيِّ، واعتمدَ على الأحداثِ التاريخيةِ وأيّامِ العربِ. وخلصنا من دراستنا إلى أنّ كعباً من الشعراءِ الفحولِ الذين توافرتْ في شعرهم سماتٌ فنيّةٌ بارزةٌ.

Abstract

Ka'b Bin Zuhair Poetry: Artistic Study

Mashhowr Khalied Al-Rwashdeh

Mu'tah University, 2005

This is an artistic study of Ka'b Bin Zuhair Poetry who lived in Al-jahiliya and in the Islamic eras. His Poetry gives importance to the introductory lives as his predecessors and contemporary poets did. Ka'b Bin Zuhair begins his poem with eulogy showing the artistic imagery that appeared in his poetry.

The image of animal as the she-camel also appeared as well as the image of human as the woman. Also the poets music is represented in all his poetry.

Most of Ka'b Bin Zuhair Poetry is composed via using two meteres only: Al besseet, and Al Teweel. He also used allusions, imitations, parodies like his predecessors and contemporary poets. It also depended on the Quranic verses phonetically and semantically talking also from the sayings of the prophet Muhammad and also depended on the historical events and on the wars between the Arab tribes.

الفصل الأول

الشاعر كعب بن زهير

1.1 المقدمة

لقد عدَّ ابنُ سلامٍ الجمحيُّ كعبَ بنَ زهيرٍ في الطبقةِ الثانيةِ من الشعراءِ الجاهليين وعدَّ كذلك من الصحابةِ.

ولوجودِ سماتٍ فنيَّةٍ بارزةٍ في شعرِ كعبِ بنِ زهيرٍ، وذلك بعد دراسةٍ متمعنةٍ في ديوانه، جاءت الرغبةُ في إظهارِ عنوانِ هذه الرسالةِ، وفي حدود علمي بعدمِ وجودِ دراسةٍ تتناولُ الموضوعَ على الشكلِ الذي درسناه.

وقد جاءت الدراسةُ في خمسةِ فصولٍ، في الفصلِ الأوَّلِ تناولتُ حياةَ كعبِ ابنِ زهيرٍ من حيثِ اسمه ونسبه ونشأته وقبيلته، والقضايا الموضوعيةَ في شعرِ كعبِ بنِ زهيرٍ والتي تناولتُ فيه: فكرةَ الموتِ والقدرِ، وفكرةَ الشيبِ والشبابِ والحكمةِ والغزلِ والفخرِ والهجاءِ والرتاءِ.

ويتناولُ الفصلُ الثاني إلى مقدِّماتِ القصائدِ، واشتمل على رأيِ القدماءِ والمحدثين في مقدِّماتِ القصائدِ ومقدِّمةِ القصيدةِ في العصرِ الإسلاميِّ ثم تناولتُ المقدِّمةَ وأشكالها عند كعبِ بنِ زهيرٍ كالمقدِّمةِ الغزليةِ والطليليةِ ووصفِ الطيفِ ومقدِّمةِ الشبابِ والشيبِ.

ويتناولُ الفصلُ الثالثُ الصورةَ في شعرِ كعبِ بنِ زهيرٍ، حيث تمَّ الوقوفُ عند مفهومِ الصورةِ عند القدماءِ والمحدثين، ثم دورِ الصورةِ في العملِ الفنيِّ، ومصادرِ الصورةِ عند كعبٍ وخاصةً الحيوانِ والإنسانِ.

ويتناولُ الفصلُ الرابعُ الموسيقىَ في شعرِ كعبِ بنِ زهيرٍ، وبيانَ الطريقةِ الشعريةِ التي نظمَ عليها كعبٌ من حيث اختيارُ الألفاظِ والتراكيبِ ذاتِ الجرسِ الموسيقيِّ وكذلك اختيارُ كعبٍ للقوافي.

ويتناولُ الفصلُ الخامسُ التناصُّ في شعرِ كعبِ بنِ زهيرٍ مرتباً عناوينَ هذا الفصلِ بالأكثرِ تأثيراً به ومن ذلك التناصُّ الأدبيُّ كالشعرِ والأمثالِ والتناصُّ الدينيُّ كالقرآنِ والحديثِ والتناصُّ التاريخيُّ كالأحداثِ التاريخيةِ وأيامِ العربِ.

وقد اعتمدتُ في هذه الدراسة على ديوانِ كعبِ بنِ زهيرٍ واعتمدتُ شرحَ "ديوانِ كعبِ بنِ زهيرٍ" صنعةُ الإمامِ أبي سعيدِ الحسنِ بنِ عبيدِ الله السكريِّ، تحقيقِ سامي مكِّي العاني، نشر الدار القوميَّة للطباعة والنشر (نسخة مصورة عن دار الكتب المصرية).

واعتمدتُ بعد ذلك على كتبِ التراجمِ والسيرِ والإعلامِ مثلَ كتابِ "الأغاني" و "جمهرة النسب" و "طبقاتِ فحول الشعراء" و "الإصابة في تمييز الصحابة".

ومن الكتبِ الحديثةِ كتابُ "فن الوصف في مدرسة عبيد الشعر" وكتابُ "قصيدة بانث سعاد لكعب بن زهير وأثرها في التراث العربي" و "الرمزُ والفنُ واللغةُ في القصيدة العربية القديمة" دراسةً في شعرِ حمارِ الوحشِ.

وممَّا واجهني في هذه الدراسة، أنه لم يتوافر في مكتباتنا دراسة لشعر كعب بن زهير، وقد تم التركيز على قصيدة بانث سعاد علماً بأن أشعاره لا تقل جودةً عن هذه القصيدة، وكذلك مما واجهته في الديوان أنه بحاجة إلى ضبطٍ أكثر فقد وجدتُ بعضَ الأبياتِ المثبتة في كتبِ التاريخِ والسيرِ، ولم أجدها في متونِ القصائد ولكنها مثبتة في الحاشية وهذا مما يهلهل هيكل القصيدة وترابطها الفني.

أما المنهجُ الذي اعتمدتهُ الدراسة فقد تمَّ التركيزُ على المنهجِ الفنيِّ والتحليليِّ الذي يتلاءم وموضوعِ الدراسة من حيثُ الكشفُ عن جمالياتِ شعرِ كعبٍ من الناحيةِ الفنيةِ.

1. 2. الشاعر كعب بن زهير - توفي 662م / 24هـ

عاش الشاعر حياته في عصرٍ كان يُعَدُّ بالشاعر، فكانت البيئة التي تُباركُ قُدومَ الشاعر كما تُباركُ قُدومَ الولدِ وإنتاجِ الفرس، وكعبُ بنُ زهيرِ ابنُ لهذه البيئة وواحدٌ منها، وهو من أسرةٍ مُعْرِقةٍ في الشعر، اشتهرت بكثرةِ شعرائها. ونشأ في واحةٍ من الشعر، وتربى فيها، وفُطِرَ على قولِ الشعر؛ مما قوَّى ملكته الشعرية وتجلَّت عنده منذ صغره .

1. 3. اسمه ونسبه وأسرته :

هو "كعبُ بنُ زهيرِ بنِ أبي سُلَمَى، المَزَنِيُّ، أبو المَضْرَبِ " وهو ابنُ الشاعرِ زهيرِ بنِ أبي سُلَمَى، وأخته سُلَمَى بنتُ أبي سُلَمَى شاعرةٌ أيضاً، واسم أبي سُلَمَى رَبِيعَةُ بنُ رياحِ بنِ قرطِ بنِ الحارثِ بنِ مازنِ بنِ حلاوةِ بنِ ثعلبةِ بنِ ثورِ بنِ هذمةٍ وأخوه بجيرٌ شاعرٌ، ولكعبِ ابنٌ هو عقبةٌ وهو المَضْرَبُ بنُ كعبِ، ولعقبةِ ابنٌ وهو الحجاجُ بنُ ذي الرُقَيْبِيَةِ بنِ عبدِ الرحمنِ بنِ عقبةِ المَضْرَبِ" (1)

عاش كعبُ بنُ زهيرِ في بيئةٍ تُنتجُ القرائحَ الشعريةَ عند الرجالِ والنساءِ وفي بيتِ كعبِ أحدَ عشرَ شاعراً من نسلِ أبي سُلَمَى جدِّ كعبِ بنِ زهيرِ، ولم يبخلُ عليه أبوه بالحكمةِ والأدبِ، فشبَّ كعبُ بنُ زهيرِ شاعراً فصيحاً حكيماً .

وأمُّ كعبِ بنِ زهيرِ كبشةُ بنتُ عمارِ بنِ عديِ بنِ سُحيمِ بنِ غطفانِ، أمًّا ولادةً كعبِ فلا يَعْرِفُ التاريخُ ولادته، مثلَ كثيرٍ من الشعراءِ في القديم - ولكنه توفي في حدود سنةٍ ستٍ وعشرين للهجرة (ستمائة وخمسة وأربعين للميلاد) (645م).

(1) - الكلبى - أبو المنذر هشام بن محمد بن السائب /جمهرة النسب- ت- 204هـ- تحقيق د. ناجي حسن، مكتبة النهضة العربية / ط1/1986م /ص288، وانظر الجمحي (محمد بن سلام) ت 231هـ، طبقات فحول الشعراء/ تحقيق محمود محمد شاكر/ مطبعة المدني / ط8، أنظر الدينوري (أبو محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة) ت276هـ/ الشعر والشعراء/ تحقيق أحمد محمد شاكر/ د. ط ، 1958م دار المعارف، 89/1.

- وانظر الأصفهاني (أبو الفرج الأصفهاني علي بن الحسن) ت356، الأغاني، إعداد دار إحياء التراث العربي / د. ط ، م1994/ج17/ص57/ وأنظر : المزرباني(أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى) ت 384هـ/ الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء - تحقيق : محمد حسين شمس الدين/ دار الكتب العلمية/ بيروت - لبنان / ط1، 1995م ص60.

- وانظر : العسقلاني (شهاب الدين أبي الفضل أحمد بن علي بن محمد بن علي الكنعاني) ت 852هـ / الإصابة في تمييز الصحابة / ط1/1328هـ/ دار إحياء التراث العربي/ 3/ 295.

- وانظر : السيوطي (الإمام جلال الدين عبد الرحمن) ت 911هـ- لب اللباب في تحرير الأنساب/ تحقيق : محمد أحمد عبد العزيز/ دار الكتب العلمية ، ط1، 255/2.

لم يحظ أحد من الشعراء بالشهرة كما حظي كعب بن زهير، فهو شاعر ابن لعائلة معروفة بالشعر، انحدرت شاعريتهم من ربيعة، ووالده زهير - شاعر جاهلي معروف - وأخوه بجير شاعر، وخاله بشامة بن الغدير الغطفاني وابنا عمته (تماضر) الخنساء وأخوها صخر، وابنا بنته سلمى: العوثبان وقريض، وأخوه بجير، وولده عقبة (المضرب)، وحفيده العوام بن عقبة - كلهم شعراء - ولكعب ابن آخر من ولده الحجاج بن ذي الرقبة بن عبد الرحمن بن عقبة بن كعب وهو شاعر مشهور، وكعب بن زهير يلقب "ذو البرة" ذكره عمرو بن كلثوم، يقال له: "برة القنفذ"، وذلك في قوله⁽¹⁾:

وذو البرة الذي حدثت عنه به نحى ونشفي الملقيننا

ينحدر الشاعر كعب بن زهير من قبيلة مزينة، والنسبة إليها مزني؛ ومزينة أمهم عرفوا بها، وهي مزينة بنت كلب بن وبرة ومنهم كعب بن زهير ناظم القصيدة المعروفة بـ بانة سعاد، وإليهم ينسب الإمام إسماعيل بن إبراهيم المزني صاحب الإمام الشافعي رضي الله عنه⁽²⁾. ومزينة قبيلة ذات علو وشرف، ومزينة كانت تضم إلى قبائل وجماعات الخط والأدر، وتسمى خطة أهل الراية وهم جماعة من قريش والأنصار، وخزاعة، وأسلم، وغفار، ومزينة، أشجع... الخ. ولم يكن لكل منهم من العدد ما ينفرد به بدعوة من الديوان فجعل لهم عمرو بن العاص راية لم ينسبها إلى أحد وقال القلقشندي: "يكون وقوفكم تحتها، فكانت لهم كالنسب الجامع، وكان ديوانهم عليها فعرفوا بأهل الراية، وانفردوا بخطة وحدهم وخطتهم

(1) الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب) ت255/الحيوان / تحقيق: عبد السلام محمد هارون / ط2/ 1969/ج6/ص464.

(2) أنظر: القلقشندي، نهاية الأرب في معرفة أنساب العرب (سابقا) ص375. وأنظر الأندلس (أبو محمد علي أحمد بن سعيد بن حزم) ت465هـ، جمهرة أنساب العرب - تحقيق عبد السلام محمد هارون / ط5/ دار المعارف، ص201.

من أعظم الخطط وأوسعها⁽¹⁾، وقد افتخر كعب بن زهير بنسبه في شعره ، فهم أهل عز قديم ومجد تليد، وأصحاب نسب كريم ومحدث طيب، يقول كعب مخاطباً مزرّاً بن ضرار⁽²⁾:

ألا أبلغا هذا المعرض أنه
أعيرتني عزاً عزيزاً ومغشراً
هم الأصل مني حيث كنت وإنني
هم ضربوكم حين جرتم عن الهدى
وساقتك منهم عصابة خندفية
هم منعوا حزن الحجاز وسهله
أيقظان قال القول إذ قال أم حلم
كراماً بنوا لي المجد في بادخ أشم
من المزنين المصفين بالكرم
بأسيا فهم حتى استقمتم على القيم
فما لك فيهم قيد كفاً ولا قدم
قديمًا وهم أجلوا أباك عن الحرم

وعلى عادة العرب في الجاهلية كانت القبائل تتحالف مع غيرها من القبائل، في السلم والحرب، ففي يوم بُعثت تحالفت قبيلة مزينة مع الأوس ضد قبائل الخزرج وجهينة أشجع.⁽³⁾

ولهذا نرى أن كعباً عندما مدح الأنصار لم يمدحهم كلهم، بل استثنى الخزرج من مديحه عندما قال:⁽⁴⁾

من سره كرم الحياة فلا يزل
ولم يُعجب هذا الحلف شاعر الخزرج حسان بن ثابت الخزرجي الأنصاري،
بل أثار حفيظته وغضبه فكان يتخذهم دائماً هدفاً لسهامه الشعرية يرميهم بها،
وينسب إليهم ما شاء له أن ينسب إليهم من المثالب والمعائب. فقال فيهم:⁽⁵⁾
مُزِينَةٌ لَا يَرَى فِيهَا خَطِيبٌ
وَلَا مِنْ يَمَلَأُ الشَّيْزَى وَيَحْمِي
فِي مَقْتَبٍ مِنْ صَالِحِي الْأَنْصَارِ
إِذَا مَا الْكَلْبُ أَحْجَرَهُ الضَّرِيبُ
رِجَالٌ تَهْلِكُ الْحَسَنَاتُ فِيهِمْ
يُرُونَ التَّيْسَ كَالْفَرَسِ النَّجِيبِ

⁽¹⁾ القلقشندي (أحمد بن علي بن أحمد الغزاري) صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، ت/ 841هـ/ المؤسسة

المصرية العامة/ القاهرة - مصر، ج 3/ ص 368.

⁽²⁾ ديوان كعب بن زهير - كعب بن زهير بن أبي سلمى / شرح - أبو سعيد الحسن بن عبيد الله السكري- تحقيق - سامي مكي العاني/ الناشر الدار القومية للطباعة والنشر / القاهرة / ط1/ 1950م/ ص 64-67، وسيشار له فيما بعد ب (الديوان) .

⁽³⁾ البجاوي (علي محمد) و إبراهيم(محمد أبو الفضل/ أيام العربي في الجاهلية / دار الفكر/ ص 75-76. وأنظر

(مجموع أيام العرب في الجاهلية والإسلام) / محمد علي بيضون / دار الكتب العلمية/ بيروت- لبنان / ص 71.

⁽⁴⁾ الديوان / 25 .

⁽⁵⁾ شرح ديوان حسان بن ثابت-تحقيق عبد الرحمن البرقوقي ص 113

ثم قال في موضع آخر في ديوانه: (1)

لَعَمْرِي لَقَدْ حَالَفْتُ ذَبِيانَ كُلَّهَا
وَأَقْبَلْتُ مِنْ أَرْضِ الْحِجَازِ بِحَلْبَةِ
تَحَمَّلْتُ مَا كَانَتْ مُزِينَةٌ تَشْتَكِي
أَرَى كَثْرَةَ الْمَعْرُوفِ يورثُ أَهْلَهُ
إِذَا الْمَرْءُ يَفْضُلُ وَلَمْ يَلْقَ نَجْدَةً
وَعَبَسًا عَلَيَّ مَا فِي الْأَدِيمِ الْمَمْدَدِ
تُصَمُّ الْفَضَاءُ كَالْقَطَا الْمَتَبَدِّدِ
مِنَ الظُّلْمِ فِي الْأَحْلَافِ حَمِلَ التَّغْمُدِ
وَسَوَدَ عَصْرُ السُّوءِ غَيْرَ الْمَسْوَدِ
مَعَ الْقَوْمِ فَلْيَقْعِدْ بِصَغْرِ وَيْبَعِدْ

1. 4 حياة كعب بن زهير في الإسلام

أَمَّا عَنْ حَيَاةِ كَعْبٍ فِي الْإِسْلَامِ، فَتَبَدُّأً مَعَ قِصَّةِ إِسْلَامِهِ، وَكَانَ ذَلِكَ عَلَى إِثْرِ
إِسْلَامِ بَجِيرٍ، وَعِنْدَمَا عَلِمَ كَعْبٌ بِذَلِكَ، قَالَ: (2)

أَلَا أَبْلُغَا عَنِّي بَجِيرًا رِسَالَةً
شَرِبْتَ مَعَ الْمَأْمُونِ كَأْسًا رَوِيَّةً
وَخَالَفْتَ أَسْبَابَ الْهُدَى وَتَبِعْتَهُ
عَلَى خُلُقٍ لَمْ تُلَفِ أُمَّاً وَلَا أَبَاً
فَهَلْ لَكَ فِيمَا قُلْتَ بِالْخَيْفِ هَلْ لَكَ
فَأَنْهَكَ الْمَأْمُونُ مِنْهَا وَعَلَّكَ
عَلَى أَيِّ شَيْءٍ وَيَبَّ غَيْرِكَ دَلَّكَ
عَلَيْهِ وَلَمْ تُدْرِكْ عَلَيْهِ أَخَا لَكَ

(1) شرح ديوان حسان بن ثابت ص 398. وانظر أيضاً ص 180 و ص 399.
(2) القرشي (أبو زيد محمد بن أبي الخطاب) ت 170 هـ - جمهرة أشعار العرب - تحقيق علي الفاعوري / دار
الكتب العلمية - بيروت - لبنان / ط 1/1406 هـ / 1986 م / ص 365
-الأصفهاني (أبو الفرج الأصفهاني علي بن الحسين) - كتاب الأغاني / ج 17/ ص 57
-المرزباني (أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى) ت 384 هـ -الموشح-تحقيق محمد حسين شمس الدين / دار
الكتب العلمية - بيروت / ط 1/ 1405 هـ -1995 م / ص 58
-الجزري (عز الدين بن الأثير أبي الحسن علي بن محمد) ت 630 هـ -الاستيعاب في معرفة الأصحاب -تحقيق -
محمد إبراهيم البنا و محمد احمد عاشور - دار الشعب / 4/475
-اليحسبي(القاضي عياض أبي الفضل عياض بن موسى بن عياض) ت 544 هـ - الشفا بتعريف حقوق المصطفى
-تحقيق علي محمد البجاوي / دار الكتاب العربي - بيروت / 3/960
- السمعاني (الإمام أبي سعد عبد الكريم بن محمد بن منصور التميمي) ت/562 هـ - الأنساب -تحقيق عبد الله عمر
البارودي / دار الجنان / ط 1/ -1/1981 م / 5/281
-الجوزي (الإمام أبي الفرج عبد الرحمن) ت 597 هـ (الوفاء بأحوال المصطفى)تحقيق مصطفى عبد الواحد / دار
الكتب الحديثة/ 2/495.
-الجزري (عز الدين بن الأثير أبي الحسن علي بن محمد) ت 630 هـ (أسد الغابة في معرفة الصحابة) -تحقيق
محمد إبراهيم البنا و اخرمن / دار الشعب / 4/475.
-الذهبي (الإمام شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان) ت/748 هـ- سير أعلام النبلاء السيرة النبوية / تحقيق د.
بشار عواد معروف / مؤسسة الرسالة / ط 2/1997 م/ ص 224.
-القرشي (الإمام أبي الفداء إسماعيل بن كثير) ت/774 هـ السيرة النبوية - تحقيق مصطفى عبد الواحد/ دار إحياء
التراث العربي / بيروت- لبنان / 3/697.

ولما قَدِمَ رسولُ اللهِ (ص)، من منصرفه عن الطائف، كتب بجيرُ بنُ زهيرِ بنِ أبي سُلَمَى إلى أخيه كعبِ بنِ زهيرِ يُخبرُهُ أَنَّ رسولَ اللهِ، صَلَّى اللهُ عليه وسلَّمَ، قَتَلَ رجلاً بمكة ممن كانوا هَجَوْه وآذَوْه، ومن شعراءِ قريشِ ابنُ الزُّبَيْرِ وهبيرةُ بنُ أبي وهبٍ، وقد هربوا كَأَمْثَالِهِمْ في كلِّ وَجْهَةٍ، فَإِنْ كَانَتْ لَكَ في نَفْسِكَ حَاجَةٌ فَطِرْ إلى رسولِ اللهِ، صَلَّى اللهُ عليه وسلَّمَ، فَإِنَّهُ لَا يَقْتُلُ أَحَدًا جَاءَهُ تَائِبًا، وَإِنْ أَنْتَ لَمْ تَفْعَلْ فَانجُ إلى نجاتك في الأرضِ . وكتب بجيرُ إلى كعبٍ يقولُ له: (1)

مَنْ مَبْلَغُ كَعْبًا فَهَلْ لَكَ فِي التِّي تَلُومٌ عَلَيْهَا بَاطِلًا وَهِيَ أَحْزَمُ
إِلَى اللَّهِ لَا الْعُرَى وَلَا اللَّاتِ وَحَدَهُ فَتَنَجُّو إِذَا كَانَ النَّجَاءُ وَتَسَلَّمُ
لَدَى يَوْمٍ لَا يَنْجُو وَلَيْسَ بِمَقْلَتِ مِنَ النَّارِ إِلَّا طَاهِرُ الْقَلْبِ مُسَلَّمُ
فَدِينُ زُهَيْرٍ وَهُوَ لَا شَيْءَ دِينُهُ وَدِينُ أَبِي سُلَمَى عَلَى مُحَرَّمُ

قال: فلما بَلَغَ كعباً الكتابُ ضاقت به الأرضُ، وأشفق على نفسه، وأرجف به مَنْ كَانَ فِي حَاضِرَةٍ مِنْ عَدُوِّهِ، وَقَالُوا هُوَ مَقْتُولٌ، وَعِنْدَمَا لَمْ يَجِدْ مِنْ شَيْءٍ بُدْأً، قَالَ قَصِيدَتَهُ الَّتِي يَمْدُحُ فِيهَا رَسُولَ اللهِ، صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، وَذَكَرَ فِيهَا خَوْفَهُ وَإِرْجَافَ الْوَشَاةِ بِهِ مِنْ عَدُوِّهِ، ثُمَّ خَرَجَ حَتَّى قَدِمَ الْمَدِينَةَ، فَنَزَلَ عَلَى رَجُلٍ كَانَتْ بَيْنَهُ وَبَيْنَهُمْ مَوَدَّةٌ وَمَعْرِفَةٌ مِنْ جُهَيْنَةَ، فَغَدَا بِهِ إِلَى رَسُولِ اللهِ، صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، فِي صَلَاةِ الصُّبْحِ فَصَلَّى مَعَ رَسُولِ اللهِ، صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، فَقَامَ إِلَيْهِ فَاسْتَأْمَنَهُ، فَذَكَرَ لِي أَنَّهُ قَامَ إِلَى رَسُولِ اللهِ، صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، فَجَلَسَ إِلَيْهِ وَوَضَعَ يَدَهُ فِي يَدِهِ. وَكَانَ رَسُولُ اللهِ، صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، لَا يَعْرِفُهُ، فَقَالَ كَعْبٌ: يَا رَسُولَ اللهِ، إِنْ كَعْبُ بْنُ زُهَيْرٍ أَتَاكَ تَائِبًا مُسَلِّمًا، فَهَلْ أَنْتَ قَابِلٌ مِنْهُ، إِنْ أَنَا جِئْتُكَ بِهِ؟ قَالَ نَعَمْ، قَالَ: فَأَنَا كَعْبُ. قَالَ ابْنُ إِسْحَاقَ: فَحَدَّثَنِي عَاصِمُ بْنُ عَمْرٍو بْنِ قَتَادَةَ، أَنَّهُ وَثَبَ عَلَيْهِ رَجُلٌ مِنَ الْأَنْصَارِ، فَقَالَ: يَا رَسُولَ اللهِ دَعْنِي أُضْرِبُ عُنُقَهُ، فَكَفَّهُ النَّبِيُّ، صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، فَقَالَ رَسُولُ اللهِ، صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: "دَعَهُ عَنْكَ فَإِنَّهُ جَاءَ تَائِبًا نَازِعًا" (2).

(1) الديوان/4

(2) الديوان/5

قال : فغضب كعب بن زهير على هذا من الأنصاري لما صنع به صاحبهم .
وذلك أنه لم يتكلم فيه رجل من المهاجرين إلا بخير ، فقال قصيدته التي قالها حين
قدم على رسول الله ، صلى الله عليه وسلم ، والتي اشتهرت بـ "بانة سعاد" .

وهذه القصة هي نقطة البداية في إسلام كعب في أواخر السنة السابعة للهجرة ،
وبرز كعب بن زهير شاعرًا من شعراء الدعوة الإسلامية ومن الذين دافعوا عن
الإسلام ، وبذلك يكون كعب بن زهير قد أعلن إسلامه إعلانًا واضحًا ، وأعلن توبته
وقد أبدى الرسول ، صلى الله عليه وسلم ، إعجابَه ببعض معاني القصيدة ، فعندما
وصل كعب بن زهير إلى قوله : (1)

إنَّ الرسولَ لسيِّفٌ يُستضاءُ بهِ
في عُصبةٍ من قريشٍ قال قائلهم
زالوا ، فما زال أنكاسُ ولا كُشفُ
مُهَنَّدٌ من سيوفِ الله مسلولُ
بيطنُ مكة لما أسلموا : زولوا
عند اللقاء ولا ميلُ معازيلُ

نظر الرسول ، صلى الله عليه وسلم ، لمن حوله وكأنه يقول لهم : اسمعوا قول
شاعرنا الجديد ، إلى أن قال : (2)

يَمْشُونَ مَشَى الْجَمالِ الزَّهْرِ يَعْصِمُهُم
ضَرْبُ إِذا عَرَدَ السُّودُ التَّنابيلُ
يعرِّضُ الشاعرُ كعب بن زهير بالأنصار لغلظتهم عليه ، فأنكرت قريش
عليه ، وقالوا : لم تمدحنا إذ هجوتهم ، فقال : (3)

مَنْ سرَّهُ كَرَمُ الحِياةِ فلا يزلُ
والباذلينَ نفوسَهُم لنبيهِم
يتطهرون كأنه نُسكٌ لهم
في مقنَّبٍ من صالحِ الأنصارِ
يومَ الهِياجِ وقبَّةِ الجبارِ
بدماءٍ من علقوا من الكفارِ

فقام رسول الله ، صلى الله عليه وسلم ، وكساه بردة اشتراها بعد ذلك معاوية
من ورثة كعب بعشرين ألف درهم ، ومن هنا سميت قصيدته بالبردة .

(1) الديوان / 23

(2) الديوان / 24

(3) الديوان / 25-26

5.1 القضايا الموضوعية في شعر كعب بن زهير:

لكعب بن زهير أشعارٌ ومقطوعاتٌ، ذاتُ جودةٍ عاليةٍ في شكلها ومضمونها؛ مما جعلها ترتقي بكعبٍ إلى الطبقة الثانية عند ابن سلام الجمحي في طبقات فحول الشعراء، وهذا حظٌ مشرّيٌّ وأمرٌ، وظهر هذا في آراء النقاد والرواة من قبل: - "قيل لخلف الأحمر، زهيرٌ أشعرُ أم كعبٌ؟ قال: - لولا أبياتٌ أكبرها الناسُ لقلتُ إنَّ كعباً أشعرُ منه. وقد عدّه، ابنُ سلامٍ في الطبقة الثانية من الشعراء (1).

تناول كعبُ بنُ زهيرٍ - كغيره من الشعراء - أغراضاً عدّةً في أشعاره

ومنها:

1. 5. 1 الموت والقدر

كان لكلِّ شاعرٍ رؤيةٌ خاصّةٌ يعبرُ فيها عن قضايا موضوعيّة في عصره، ولكلٍّ منهم رؤيةٌ للتعبيرِ عن بعض القضايا العامّة، وفكرة الموت، كانت متمثلةً في صورة الحمار، وهو يرِدُ الماء، وكيف يقع الحمارُ الوحشي فريسةً للصائد؟ وغالباً ما كانت تنتهي بموت حمارِ الوحش، وانتهاء الحدث، كما هي عند أبي ذؤيب الهذلي في عينيته وعند أوس بن حجرٍ في فائيته، فكان الحمارُ رمزاً للقدرِ المتسلط على رقاب الناس، يقول د. السيد إبراهيم محمد "وإذا كان الحمارُ في أبيات زهيرٍ صدى من فكرة الحقيقة وطالبها، فهو عند أوسٍ صورةٌ من نظرةٍ إلى الحياة على أنّها شيءٌ هشٌّ عارضٌ لا مكان له أصيلاً في الوجود، بل هي كالحدث الطارئ على الكائن، وإنّما الأصلُ هو الفناء" (2). فكانت الفكرة عند أوسٍ حقيقةً التسليم المطلق بحقيقة الفناء.

(1) الدنيوري (ابن قتيبة)، الشعر والشعراء، ص 84-86، وانظر الجمحي (ابن سلام) طبقات فحول

الشعراء، ص 46 - 48.

(2) محمد، السيد إبراهيم (الدكتور)، الرمز والفن واللغة في القصيدة العربية القديمة، دراسة في شعر الحمار

الوحشي، ط 1، 1988م، مكتبة النهضة، مصر، ص 48.

لكن هذه الفكرة، جاءت عند كعب مخالفة لما جاءت عند غيره، فقد جعل الحياة هي الأصل، فالحمار عنده يحيا رغم ما يواجهه من مخاطر الصائد ولم يجعل الموت معلقاً في عنقه. يقول كعب: (1)

أخو قترات لا يزال كأنه
يقلب حشرات ويختار نابيل
صدرن رواء عن أسنة صلب
وصفراء شكتها الأسرة عودها
إلى قوله: (2)

ومرّ بأكناف اليدين نضيه
يعضُ بإبهام اليدين تدمماً
وقال ألا في خيبة أنت من يد
وللحرف أحياناً عن النفس عاجم
ولهف سراً أمة وهو نادم
وجذ بذئ إثر * بنائك جاذم

"والذي يقرأ شعر كعب كله يجده يقف من الحياة موقفاً مناصراً يؤمن بالقوة العليا التي تناصر الإنسان وتنجيه من مغبة الأقدار. ويظهر ذلك في شعر الحمار الوحشي، وغيره كشعره في القطة وسائر شعره" (3)

ومن باب الحكمة لم يغب عن كعب الحديث عن الحقيقة التي لا ينكرها أحد، حقيقة الموت والحياة، وما فيها من عظة، فكلنا سنموت، لكن هناك من يحيا، يقول كعب: (4)

إن يدركك موت أو مشيب
تلبثنا وفرطنا رجلاً
وإن سبيلنا لسبيل قوم
فقبلك مات أقوام وشابوا
دعوا وإذا الأنام دعوا أجابوا
شهدنا الأمر بعدهم وغابوا

(1) الديوان / 147.

(2) الديوان / 150.

(3) محمد، السيد إبراهيم (الدكتور)، قصيدة "بانث سعاد" وإثرها في التراث العربي، المكتب الإسلامي، ط1،

1986م، بيروت - دمشق، ص25 - 34.

(4) الديوان/249

فلا تسأل ستنكّل كل أمّ إذا ما إخوة كثروا وطابوا

لا يُنكرُ كعبُ الموتَ، وسيطولُ الموتُ كلَّ إنسانٍ، لكنّه في رؤية كعبٍ لم يكنْ هو الأصلُ، بلُ الحياةُ والعملُ والتفاؤلُ هو نهجُ كعبٍ في أفعاله وأقواله. كانتُ فكرةُ القدرِ في الشعرِ الجاهليّ متمثلةً بالصائدِ، فهو - الصائدُ - القدرُ المشؤومُ، حتّى إنّه في مثلِ هذه اللوحاتِ - أحياناً - يصادفُ أكثرَ من صائدٍ ليتنافسوا في الرمي. وكذلك الكلابُ، صارتُ صورةً للقدرِ الذي يسعى وراءَ الثورِ.

وفي هذا المُقامِ، لا بدّ من التفريقِ بين القدرِ والعنايةِ الإلهيّةِ أو الرحمةِ الإلهيّةِ، وكعبٌ لم يدعُ إلى الفرارِ من القدرِ، لكنّه لم يقنطُ من رحمةِ اللهِ في نفسه، يقول: (1)

لَوْ كُنْتُ أَعْجَبُ مِنْ شَيْءٍ لَأَعْجَبَنِي سَعَى الْفَتَى وَهُوَ مَخْبُوءٌ لَهُ الْقَدْرُ
يَسْعَى الْفَتَى لِأُمُورٍ لَيْسَ مَذْرُوعُهَا وَالنَّفْسُ وَاحِدَةٌ وَالْهَمُّ مُنْتَشِرٌ
وَالْمَرْءُ مَا عَاشَ مَمْدُودٌ لَهُ أَمَلٌ لَا تَنْتَهِي الْعَيْنُ حَتَّى يَنْتَهِيَ الْأَثَرُ

وقال كذلك: (2)

أَعْلَمُ أَنِّي مَتَى مَا يَأْتِنِي قَدْرِي فَلَيْسَ يَحْبِسُهُ شُحٌّ وَلَا شَفَقٌ
فهذه الأبياتُ إقرارٌ واعترافٌ من كعبٍ بأنه لا رادَّ لقضاءِ اللهِ وقدره. ولكنْ لا بدّ من الأخذِ بالأسبابِ، والسعيِ إلى الابتعادِ عن المكروهِ، وأخذِ الحذرِ، وعدمِ الاستسلامِ للموتِ، وتسليمه إلى القضاءِ والقدرِ.

أما رحمةُ اللهِ عزَّ وجل، فلم يقنطُ منها وهذا ما كان يدعو له، قال: (3)

لَعَمْرُكَ لَوْ لَا رَحْمَةُ اللَّهِ إِنَّنِي لَأَمْطُو بَجْدًا مَا يُرِيدُ لِيَرْفَعَا
فَلَوْ كُنْتُ حُوتًا رَكَّضَ الْمَاءُ فَوْقَهُ وَلَوْ كُنْتُ يَرْبُوعًا سَرَى ثَمَ قَصَّعَا
إِذَا مَا نَتَجْنَا أَرْبَعًا عَامَ كُفَاةٍ بَغَاها خَنَاسِيرُ فَأَهْلَكَ أَرْبَعَا

(1) الديوان / 229.

(2) الديوان / 228.

(3) الديوان / 227.

2.5.1 الشَّيبِ والشَّبَابِ :

وَرَدَ الشَّيْبُ عِنْدَ كَثِيرٍ مِنَ الشُّعْرَاءِ، لَكِنَّ كَعْبًا، جَعَلَ لِلشَّيْبِ حِيْزًا لَا يُسْتَهَانُ بِهِ فِي شَعْرِهِ، وَرَبَطَهُ بِالشَّيْخُوخَةِ، وَأَثَرُ الشَّيْبِ فِي إِفْسَادِ عِلَاقَتِهِ بِزَوْجِهِ، يَقُولُ كَعْبٌ: (1)

أَلَا بَكَرْتُ عِرْسِي تَلُومُ وَتَعْنُدُ
وَلَمَّا رَأَتْ رَأْسِي تَبَدَّلَ لَوْنُهُ
أَرْتَتْ مِنَ الشَّيْبِ الْعَجِيبِ الَّذِي رَأَتْ
كِلَاتَا عِلَّتِهِ كَبْرَةً فَكَأَنَّمَا
وَيَقُولُ كَعْبٌ كَذَلِكَ: (2)

فَأَصْبَحْتُ قَدْ أَنْكَرْتُ مِنْهَا شَمَانًا
وَمَا ذَاكَ عَنِ شَيْءٍ أَكُونُ أَجْتَرَمْتُهُ
وَقَالَ فِي مَوْضِعٍ آخَرَ: (3)

بَانَ الشَّبَابُ وَأَمْسَى الشَّيْبُ قَدْ أَزِفَا
عَادَ السَّوَادُ بِيَاضًا فِي مَفَارِقِهِ
لَقَدْ صَوَّرَ كَعْبٌ الشَّيْبَ كَأَنَّهُ رَادِفٌ، وَالشَّعْرُ الْأَسْوَدُ هُوَ الْأَصْلُ، وَذَمَّ الْوَاقِدَ الْجَدِيدَ، وَجَعَلَ مِنْهُ ضَيْفًا جَدِيدًا لَا يَسْتَحِقُّ الْإِحْتِرَامَ وَالتَّرْحِيبَ، وَكَأَنَّهُ يَعْدُو عَلَيْهِ وَيُضْعَفُ مِنْ قِيَاوِهِ وَيُنْهَكُهُ، وَيَجْعَلُهُ يَحْزَنُ وَيَأْسَفُ لَمَّا مَضَى، حَتَّى إِنَّهُ تَمَنَّى الْمَسْتَحِيلَ، أَي تَمَنَّى عَوْدَةَ الشَّبَابِ، وَتَمَنَّى أَنْ يَكُونَ الشَّبَابُ حَلِيفًا لَا يَفَارِقُهُ.

ثُمَّ قَارَنَ كَعْبٌ بَيْنَ الشَّيْبِ، وَهُوَ عَدُوُّ الشَّبَابِ الْجَدِيدِ، وَزَوْجِهِ الَّتِي لَا تُبَدِّي لَهُ مِنَ الْوُدِّ وَالْحَنَانِ وَاللُّطْفِ شَيْئًا.

وَبَرَزَتْ هَذِهِ الْفَلَسَفَةُ فِي شَعْرِ كَعْبٍ بِشَكْلِ وَاضِحٍ حَتَّى إِنَّهَا أَصْبَحَتْ فِلَسْفَةً خَاصَّةً بِهِ. (4)

(1) الديوان / 41.

(2) الديوان / 92.

(3) الديوان / 70.

(4) انظر، الصبَّاح، محمد لطفي (الدكتور)، فن الوصف في مدرسة عبيد الشعر، ص 60.

3.5.1 الحكمة:

جاءت الحكمة في شعر كعب بن زهير بن أبي سلمى⁽¹⁾، سلسلة متواصلة؛ فقد كانت الحكمة في بيت أهله، فولده زهير بن أبي سلمى عرف الحياة، وذاق حلوها ومرها، وفرضت عليه شخصيته، وكبر سنه، وشيوخته الحكمة، فكانت آراؤه حكيمة، وحكمته وليدة الزمن والاختبار، والميول الشخصي، وهو بعيد عن الأهواء والعواطف، وتشرب كعب الحكمة من والده صغيراً، علاوة على أنه راوية له، ثم ما لبث أن اكتسبها من بيئته وثقافته وتجاربه الشخصية، وكل ذلك كان معين الحكمة الأمثل.

يقول حبيب يوسف مغنية: "جاءت مجموعة أبيات في شعر كعب تقر حقيقة إنسانية عامة، فثمة روح من الصفاء، والتواضع، والزهد، تنبض في أي منها منها، الروح الهادئة المتمردة التي تشيع في معظم الشعر الذي ساد في هذا الاتجاه الحكمي في عصر ما قبل الإسلام"⁽²⁾، ثم ظهر الإسلام، وأعلن كعب إسلامه؛ مما طبع هذه الحكمة بطابعها الإسلامي، وجعلها أكثر عمقا، تتغلغل في داخل نفسه. وقال كعب:⁽³⁾

لَوْ كُنْتُ أَعْجَبُ مِنْ شَيْءٍ لَأَعْجَبَنِي سَعَى الْفَتَى وَهُوَ مَخْبُوءٌ لَهُ الْقَدْرُ
يَسْعَى الْفَتَى لِأُمُورٍ لَيْسَ مَذْرُكُهَا وَالنَّفْسُ وَاحِدَةٌ وَالْهَمُّ مُنْتَشِرٌ
وَالْمَرْءُ مَا عَاشَ مَمْدُودٌ لَهُ أَمَلٌ لَا تَنْتَهِي الْعَيْنُ حَتَّى يَنْتَهِيَ الْأَثَرُ

والقارئ لهذه الأبيات يقرأ حديث الشاعر عن القضاء والقدر وعدم المفر والهرب منه، ولم يصل إلى هذه المرحلة من القول والحديث إلا من كان صاحب عقل وروية وحكمة بالغة، وقد تصل إلى حد الزهد في الدنيا، وهذا يعني بأنه إذا

(1) الفاخوري، حنا (الدكتور)، تاريخ الأدب العربي، ط1987، 12م، منشورات المكتبة البوليسية، بيروت، ص15.

(2) مغنية، حبيب يوسف (الدكتور) الأدب العربي من ظهور الإسلام إلى نهاية العصر الراشدي، (1هـ - 40

هـ)، دراسة وصفية نقدية، دار مكتبة الهلال، ط1، 1995م، ص270.

(3) الديوان / 229، وانظر العقد الفريد لابن عبد ربه، 2 / 381، وانظر زاد المعاد لابن قيم الجوزية 3 / 526

قالها الشاعرُ في الجاهليَّة، فكأنَّ الروح والنعمة إسلامية في أشعاره لا بل أعدُّها
نفسيةً إسلامية وهو القائل: (1)

فقلتُ خلُّوا طريقي لا أبالكُم فكلُّ ما قدرَ الرحمنُ مفعولُ

وقد تستمدُّ الحكمة من القرآن الكريم، أو التأثُّرُ بالآياتِ القرآنية قد يوصل،
أحياناً، إلى الحكمة، قال تعالى (2): "وَكَانَ أَمْرُ اللَّهِ قَدْرًا مَقْدُورًا"
كما يتفقُ البيتُ السابقُ مع قوله تعالى (3): "وَمَا جَعَلْنَا لِبَشَرٍ مِنْ قَبْلِكَ الْخُلْدَ".
ويمكن أن تدرج هذه الأبيات في موضوع الحكمة الدينية وذلك لأنَّ بعضها
قيلَ قبلَ الإسلامِ والآخرَ بعدَ اعتناقه الإسلام؛ لأنها تتضمَّن ما جاءت به الأديانُ
السماوية.

وقال كعب: (4)

بينَا الفتى مُعجَبٌ بالعَيْشِ مُعْتَبِطٌ إذا الفتى لِلْمَنَايَا مُسَلِّمٌ غَلِقُ

والحكمة في هذا البيت مستمدة من قوله تعالى (5): "أينما تكونوا يدر ككم
الموت ولو كنتم في بروج مشيدة".

كما أشار كعبٌ لمسألة الفناء والخلود، فلا يبقى إلا وجهُ الله تعالى، وهذه سنة
الله في الحياة والوجود، يقول كعب: (6)

والمَرءُ والمَالُ يَنمِي ثُمَّ يَذْهَبُ مَرُّ الدُّهُورِ وَيُفْنِيهِ فَيَنسَحِقُ
كالغُصْنِ بَيْنَا تَرَاهُ نَاعِمًا هَدْبًا إِذْ هَاجَ وَأَنَحَتْ عَنْ أَفْنَانِهِ الْوَرَقُ
كَذَلِكَ الْمَرءُ إِنْ يُنْسَأْ لَهُ أَجَلٌ يُرْكَبُ بِهِ طَبَقٌ مِنْ بَعْدِهِ طَبَقُ

(1) الديوان / ص 19.

(2) الأحزاب ، الآية 38.

(3) الأنبياء ، الآية 34.

(4) الديوان / ص 228.

(5) النساء ، الآية 78.

(6) الديوان / 228 ، وانظر الأغاني للأصفهاني 17 / 38 - 46 وانظر الشر الشعر والشعراء ، ابن قتيبة ص

5.5.1 الغزل:

الغزلُ هو الغرضُ الذي يسهلُ تناوله، لمن أراد، فالمناسبةُ والعواطفُ
والدربةُ والأطلالُ والغزلُ نفسه يساعد على بناء قصيدة الغزل.

والغزلُ هو الغرضُ الذي يتقاسمُ مع معظمِ الأغراضِ، وهي شائعةٌ في
افتتاحياتِ القصائدِ الجاهليةِ والإسلاميةِ، وكان غزلهم يبدأ بذكرِ الطولِ الدارسةِ،
وذكرِ الفراقِ وانتقالِ الطعائنِ، واستعادةِ صورةِ الحبيبِ النائي، وذكرِ محاسنِ المرأةِ.
جاءَ غرضُ الغزلِ عندَ كعبٍ في مطالعِ قصائدهِ وفي هذه المقدمةِ الغزليةِ يرقُّ

اللفظُ، فعندما مدحَ كعبُ الرسولَ، صلى الله عليه وسلم، مهَّدَ لذلك بالغزلِ فقال: (1)

بانت سعادُ فقلبي اليومَ مَبْبُولُ
وما سعادُ غداةَ البينِ إذ رحلوا
تجلُّوا عوارضَ ذي ظلمٍ إذا ابتسمتْ
كأنه منهلٌ بالراحِ معلولُ
مُتَيْمٌ إثرها لم يُجْزَ مَكْبُولُ
إلا أغنُّ غضيضُ الطرفِ مكحولُ

وفي موضعٍ آخرَ تغزَّلَ بمحبوبتهِ رملةً، وجاءَ ذلك في معرضِ مدحهِ الإمامِ

عليَّ بنِ أبي طالبٍ - كرم الله وجهه - قال كعبٌ: (2)

هل جبلُ رملةٍ قبلَ البينِ مَبْتُورُ
ما يجمعُ الشوقُ إن دارَّ بنا شحطتْ
نشفى بها وهى داءٌ لو تصاقبنا
ما روضةٌ من رياضِ الحزنِ باكرها
يوماً بأطيبٍ منها نشرَ رائحةِ
بعد المنامِ إذا حُبَّ المعاطيرُ

وتغزَّلَ كعبٌ بأُمَّ شَدَّادِ، فقال: (3)

أمنَ أُمَّ شَدَّادِ رُسُومُ المَنَازِلِ
وبعدَ لَيالٍ قد خلونَ وأشهُرِ
أرى أُمَّ شَدَّادِ بها شِبْهَ ظَبْيِيَّةِ
أغنُّ غضيضِ الطرفِ رخصِ ظلوفه
توهَّمْتُها من بعدِ سافٍ ووابِلِ
على إثرِ حَوْلٍ قد تجرَّمَ كَامِلِ
تُطِيفُ بِمَكْحُولِ المَدَامِعِ خَاذِلِ
تروُدُ بِمُعْتَمٍ من الرَّمْلِ هَائِلِ

(1) الديوان / 6.

(2) الديوان / 251.

(3) الديوان / 89.

ومن الطريف في شعر كعب أنه في موقف القتل - قتل رجل من مزيئة قتلته الأوس - يشكو ويلوم أسماء، يقول: (1)

ألا أسماء صرمت الحبالا
و ذات العريض قد تأتي إذا ما
تعاورها الوشاة فغير وهـا
ومن لا يقنأ الواشين عنه
فأصبح غادياً عزم ارتحالا
أرادت صرم خلتها الجمالا
عن الحال التي في الدهر حالا
صباح مساء يبغوه الخبالا

ومن خلال دراستنا لأشعار كعب نجد هنالك غير اسم لمحبوته ولسنا ندري: هل هي تعدد في المحبوبات؟ أم هي الواحدة بتعدد الأسماء؟ أم هي عادة الشعراء الجاهليين بذكر عدة أسماء في مقدمات قصائدهم؟ فهناك: سعاد التي قال فيها: (2)

بانت سعاد فقلبي اليوم متبول
مؤتم إثرها لم يجز مكبول

وأسماء، التي قال فيها: (3)

ألا أسماء صرمت الحبالا

وهند حيث قال فيها: (4)

إذا سمعت بذكر الحب ذكرتي

ونوار وقال فيها: (5)

أمن نوار عرفت المنزل الخلقا

وأم شداد وقال فيها: (6)

أمن أم شداد رسوم المنازل

وليلي وقال فيها: (7)

أبت ذكرة من حب ليلى تعودني

(1) الديوان / 200.

(2) الديوان / 6.

(3) الديوان / 200.

(4) الديوان / 238.

(5) الديوان / 333.

(6) الديوان / 89.

(7) الديوان / 122.

6.5.1 الفخرُ والحماسةُ:

الفخرُ والحماسةُ صنوانِ متلازمان، كانَ كعبٌ يفخرُ بنفسه وأهله وعشيرته، وهذا ليس غريباً على شاعرٍ مخضرمٍ، حتى مبالغته في الفخر لم تكن مستقبخة، لكنها جاءت وليدة الفطرة العربية، أما الحماسة فقد اعتمدت على الوصف، ومما يلاحظ في شعر كعب الإيجاز في الحماسة والفخر فلم يكن مبالغاً فيهما. قال كعب: (1)

إلى الله لا العزى ولا اللات وحده
فتنجدوا إذا كان النجاء وتسلم

ثم قال: (2)

فإن تسأل الأقبام عني فإنني أنا ابن أبي سلمى على رغم من رغم
[أنا] ابن الذي قد عاش تسعين حجة فلم يخز يوماً في معدٍّ ولم يلم
أقول شبيهات بما قال عالماً بهنَّ ومن يشبهه أباه فما ظالم
ثم قال: (3)

هم الأصل مني حيث كنت وإنني من المزنين المصفين بالكـرم
ثم قال: (4)

صهرُ النبي وخيرُ الناسِ مُفتخراً فكلُّ من رامه بالفخرِ مفخورُ
وقد جاء أسلوبُ الفخرِ في أشعارِ كعبٍ واضحٌ حتى إنه تدرج بالفخرِ وابتدأ
بمن يستحقُّ الفخرَ فما هو كما أسلفنا يفتخرُ ويعتزُّ بالله عزَّ وجل ويقول (5):

إلى الله لا العزى ولا اللات وحده
فتنجدوا إذا كان النجاء وتسلم

وقد افتخرَ كعبٌ بالنسبِ والسيادةِ والكرمِ والأخلاقِ والأهلِ والإقدامِ
والشجاعةِ، فتلازمُ الفخرُ والحماسةُ كتلازمِ الجسدِ والروحِ؛ فلا فخرَ دون حماسةٍ ولا
حماسةٍ دون فخرٍ، والفرسان يتغنون، ويقولون الشعرَ وبخاصة شعرِ الفروسية حيث

(1) الديوان / 4.

(2) الديوان / 64.

(3) الديوان / 67.

(4) الديوان / 254.

(5) الديوان / 4.

يُوصَفُ البَطْلُ والمَعْرَكَةُ، وتوصَفُ التَضَحِيَّةُ، ويكثرُ الحديثُ عن القتلى، والأسرى، والسبايا، والغنائم.

والشعرُ الحماسيُّ في غالبيةِ يعتمدُ على الوصفِ، وقد يميلُ إلى القصصِ، ويوصَفُ بالإيجازِ، ويوردُ الجزئياتِ، فقد فخرَ الشاعرُ بنفسه قائلًا: إِنَّهُ امرؤٌ يلزمُ الحياءَ ويحفظُهُ، وشيمته كرمُ الطبيعة، وتجنبُ الفحشِ بالكلامِ، يقول: (1)

هَلَّا سَأَلْتِ وَأَنْتِ غَيْرُ عِيَّيَّةٍ وَشِفَاءُ ذِي الْعِيِّ السُّؤَالُ عَنِ الْعَمَى
عَنْ مَشْهَدِي بَبِغَاتٍ إِذْ دَلَفْتُ لَهُ غَسَّانُ بِالْبَيْضِ الْقَوَاطِعِ وَالْقَتَا
إِنِّي امرؤٌ أَقْتِي الْحَيَاءَ وَشِيمَتِي كَرَمُ الطَّبِيعَةِ وَالتَّجَنُّبُ لِلْخَنَا

كما افتخرَ بقبيلته مَزِينَةَ، ووقائعهم كـ "يوم وجَّ" أي يوم الطائف، ووصف الشبَّانِ، والشيبِ، والجيادِ، والغنائمِ، ووصفَ موقفَ الخصومِ وندمهم على مخالفةِ الرسولِ صلى الله عليه وسلم، فقال: (2)

[نَفَى أَهْلًا] الْحَبَلَقِ يَوْمَ وَجَّ مَزِينَةَ جَهْرَةً وَبَنُو خُفَافِ
صَبَحْنَا هُمْ بِالْفِ مِنْ سَلِيمِ وَأَلْفٍ مِنْ بَنِي عُثْمَانَ وَأَفِ
[حَدَوْا] أَكْتَفَهُمْ ضَرْبًا وَطَعْنًا وَرَمِيًا بِالْمُرَيْشَةِ اللَّطَافِ
[رَمِينَا] هُمْ بِشَبَّانٍ وَشَيْبِ تُكْفَكِفُ كُلَّ مُمْتَعِ الْعِطَافِ
أَرَادُوا اللَّاتَ وَالْعُرَى إِلَهًا كَفَى بِاللَّهِ دُونَ اللَّاتِ كَافِ

وأشادَ كعبٌ أيضاً بصفاتِ قومه مُنَوَّهاً بشرفهم ومشيراً إلى نسبهم، وذكرَ

الناسَ بعزهم ومنعتهم، يقول مخاطباً مَنْ عيَّرهم بذلك: (3)

أَعَيَّرْتَنِي عِزًّا وَعَزِيزًا وَمَعَشَرًا كِرَامًا بَنَوْا لِي الْمَجْدَ فِي بَادِحِ أَشْمِ
هُمُ الْأَصْلُ مَنْنِي حَيْثُ كُنْتُ وَإِنَّنِي مِنْ الْمُرْتَبِينَ الْمُصَفِّينَ بِالْكَرَمِ
هُمُ ضَرَبُوكُمْ حِينَ جُرْتُمْ عَنِ الْهُدَى بِأَسْيَافِهِمْ حَتَّى اسْتَقَمْتُمْ عَلَى الْقِيمِ
وَسَاقَتُكَ مِنْهُمْ عُصْبَةٌ خَنْدَفِيَّةٌ فَمَا لَكَ فِيهِمْ قَيْدٌ كَفٌّ وَلَا قَدَمٌ

(1) الديوان / 232.

(2) الديوان / 244.

(3) الديوان / 67.

هُمُ مَنْعُوا حَزْنَ الْحِجَازِ وَسَهَّاهُ قَدِيمًا وَهُمْ أَجَلُوا أَبَاكَ عَنِ الْحَرَمِ
 هُمُ الْأَسَدُ عِنْدَ الْبَاسِ وَالْحَشْدُ فِي الْقَرَى وَهُمْ عِنْدَ عَقْدِ الْجَارِ يُوفُونَ بِالذَّمِّ
 فَكَمْ فِيهِمْ مِنْ سَيِّدٍ مَتَوَسَّعٍ وَمَنْ فَاعِلٌ لِلْخَيْرِ إِنْ هَمَّ أَوْ عَزَمَ
 مَتَى أَدْعُ فِي أَوْسٍ وَعُثْمَانَ يَأْتِنِي مَسَاعِيرُ حَرْبٍ كُلُّهُمْ سَادَةٌ دِعَمٌ

7.5.1 الهجاء:

لم يأتِ الهجاءُ غرضاً مستقلاً عندَ كثيرٍ من الشعراء، ويرجعُ غرضُ الهجاءِ إلى طبيعةِ الشاعرِ نفسه.

دارت معاركُ الهجاءِ بين شعراءِ الجاهليةِ، وكانَ غرضاً بارزاً في أشعارِ الجاهليين. ولم يكنْ كعبٌ لِمَا واجهه من موانعٍ لقولِ الشعرِ، وظروفٍ خاصةٍ؛ ميالاً إلى قولِ الهجاءِ، فقد كانَ في قرارةِ نفسه يريدُ السلامةَ من غيره والهدوءَ والأمانَ، قالَ وهو صغير يومئذ: (1)

أَبَيْتُ فَلَأَهْجُو الصَّدِيقَ وَمَنْ يَبِيعُ بِعَرَضٍ أَبِيهِ فِي الْمَعَاشِرِ يُنْفِقُ

فلم يندُرْ نفسه لمثلِ هذا الغرضِ، ولا للقليلِ أو الكثيرِ منه. وإذا كانَ في نفسه من هذا النوعِ الشعريِّ، فقد تناوله بالوجهِ الآخرِ - الوجهِ السليمِ له - أي بالعتابِ واللومِ، دونَ الإيذاءِ والفحشِ، فقد خالفَ الطبيعةَ الصحراويةَ في هذا الجانبِ؛ لما فيها من جلافةٍ وصلابةٍ وحدةٍ في الموقفِ، ويلومُ كعبَ زوجته ويعنفُها لأنها لامته على كرمِ، فقد ذبح بكرةً صغيراً لها، فلامته على ذلك، قال: (2)

أَفِي جَنْبِ بَكْرٍ قَطَّعْتَنِي مَلَامَةً لَعَمْرِي لَقَدْ كَانَتْ مَلَامَتُهَا تَنِي
 فَأَقْسِمُ لَوْلَا أَنْ أُسِرَّ نَدَامَةً وَأُعْلِنَ أُخْرَى إِنْ تَرَاخَتْ بِكَ النَّوَى
 أَلَا لَا تَلُومِي وَيَبَّ غَيْرِكَ عَارِيًّا رَأَى ثُوبَهُ يَوْمًا مِنَ الدَّهْرِ فَاكْتَسَى
 وَقِيلَ رِجَالٌ لَا يُبَالُونَ شَأْنَنَا غَوَى أَمْرُ كَعْبٍ مَا أَرَادَ وَمَا ارْتَأَى
 لَقَدْ سَكَنْتُ بَيْنِي وَبَيْنَكَ حِقْبَةً بِأَطْلَانِهَا الْعَيْنُ الْمَلْمَعَةُ الشَّوَى

(1) الديوان / ق.

(2) الديوان / 128

تظهرُ في هذه الأبياتِ عدَّةُ أمورٍ منها: شدَّةُ كرمه، وموقفه الصارمُ مع زوجته وشدَّةُ حبه لها.

فلولا المحبةُ لوقع الفراقُ بينهم، وخاف الملامةُ من الناسِ، وما سوف يُشاعُ في ذلك الأمرِ.

فكان كعبٌ لطيفاً حتَّى في ظلِّ التوترِ، والاضطرابِ بينه وبين زوجته لعدم اتفاقهم على هذا الشكل من الكرم، لذا وسمَّ زوجته بألفاظٍ لا يوجد فيها أيُّ فحشٍ أو إيذاءٍ أو إقذاعٍ وقال في قصيدته الرائية "إنَّ عرسي":⁽¹⁾

لم تُعَرِّجْ ولم تُؤامرِ أميراً	إنَّ عرسي قد آذنتني أخيراً
أم أرادت خيانةً وفجوراً	أجهاراً جاهرت لا عتبَ فيه
بعد أن يصرمَ الكبيرَ الكبيراً	ما صلاحُ الزوجينَ عاشاً جميعاً
لا إخالُ الكريمِ إلاَّ صبوراً	فاصبري مثل ما صبرتُ فاني

إلى قوله:

فَذَرِينِي مِنَ الْمَلَامَةِ حَسْبِي رَبُّمَا أَنْتَحِي مَوَارِدَ زُوراً

فهذا هو كعبٌ في هجائه، طيبُ الجانبِ، هجاؤه أقربُ إلى اللومِ والعتابِ. وفي القصيدة نفسها - ألا بَكَرَتْ - ظهرَ فيها عتابٌ، وعتابُ كعبِ أخاه بجيراً، والحطيئةَ ورجلاً من بني بدر؛ لأنهم أعطوا فرسَ كميثِ فدوةَ لبُجيرِ، فقال فيهم على أخذِ الكميثِ من زيدِ الخيلِ:⁽²⁾

بنِي مَلْقَطِ عَنِّي إِذَا قِيلَ: مَنْ عَنِّي	فِيَا رَاكِباً إِمَّا عَرَضْتَ فَبَلَّغْنِي
وَمَا خَلْتَكُمْ كُنْتُمْ لِمَخْتَلِسِ جَنِّي	فَمَا خَلْتَكُمْ يَا قَوْمِ كُنْتُمْ أَذْلِيَّةً
إِذَا لَدَغْتَ لَمْ تَشْفِ لَدَغَتَهَا الرُّقَى	لَقَدْ كُنْتُمْ بِالسَّهْلِ وَالْحَزَنِ حِيَّةً
لَعَمْرُكُمْ لِمِثْلِ سَعْيِكُمْ كَفَّي	فَإِنْ تَغَضَّبُوا أَوْ تَدْرِكُوا لِي بِذِمَّةِ
وَأَصْبَحَ زَيْدٌ بَعْدَ فَقْرٍ قَدْ اقْتَنَى	لَقَدْ نَالَ زَيْدُ الْخَيْلِ مَالَ أُخَيْكُمْ

(1) الديوان / 153.

(2) الديوان / 129.

فهذا هو كعبٌ في أكثر هجائه، لومٌ وعتابٌ لم تتجرأ نفسه، ولا يسمح له خلقه بالذم والقدح، ولم ينطق لسانه لا لكسبٍ ولا لجلبِ مالٍ أو منفعةٍ، إلا مديحه للرسول، عليه الصلاة والسلام، ونِعَم الممدوح.

7.5.1 الرثاء:

يصابُ الإنسانُ بالموتِ لقضاءِ اللهِ وقدره، وعبرَ الشعراءُ عن هذا الأمرِ، وهو الغرضُ الذي لا بدَّ منه؛ وذلك لسببه الذي لا مفرَّ منه، ولكن هنالك مَنْ مَالَ لهذا الغرضِ وأطنبَ، ومن الشعراءِ من استدعته الحادثة، وقال في هذا الغرضِ، ومنهم من تكسَّب به كمدحِ الملوكِ والأمراء.

واحتلتْ دائرةُ الشعرِ العربيِّ مساحةً لا يُستهانُ بها من هذا الغرضِ، فقال ابنُ رشيقي القيروانيُّ في العمدة:

"من عادةِ القدماءِ أن يضربوا الأمثالَ، في المراثي، بالملوكِ والأعزَّة، والأممِ السالفةِ والوعولِ الممتعةِ في قَللِ الجبالِ، والأسودِ الخادرةِ في الغياضِ، وبخُمُرِ الوحشِ المتصرفِ بين القفارِ، والنسورِ والعقابِ والحَيَّاتِ لبأسِها وطولِ أعمارِها، وذلك في أشعارهم كثيرٌ موجودة لا يكاد يخلو منه شعرٌ"⁽¹⁾.

وخيرٌ ما يؤخذُ من رثاءِ الملوكِ والجبابرةِ بأنَّ الموتَ لن يفرَّ منه أحدٌ ولو فرَّ منه أحدٌ لكان الأنبياءُ والملوكُ والخلفاءُ أولى بالنجاة.

كان الرثاءُ في شعرِ كعبٍ قليلاً، وكانت القصيدةُ اليتيمةُ الوحيدةُ هي التي قالها في مقتلِ جُويِّ بنِ عائدٍ من مُزينةَ، فقد مرَّ جُويُّ على الأوسِ والخزرجِ، وهم يقتتلون، - والأوسُ حليفةٌ لمزينةَ - فأصيبَ فمرَّ به ثابتٌ أبو الشاعرِ حسانَ بنِ ثابتٍ، فقال: "يا أخا مزينةَ ما طرحتَ هذا المطرحَ؟ فقال جُويُّ وهو يجرُّ بنفسه: أعطني الله عهداً ليقتلنَّ بي منكم خمسون ليس فيهم أعورٌ ولا أعرجٌ. فنثار الخزرجُ طالبين بدمِ جُويِّ، والتقى الجمعان بيثربَ فاقتتلوا فقتلَ من الخزرجِ عدَّةً وأسرَ ثابتٌ بنُ المنذرِ، وأقسمَ مقرنٌ، وهو رئيسُ بني مُزينةَ أن لا يأخذَ فداءه إلا تيساً أسوداً لا قرناً له، أتوا حسانَ، فقالوا: ما ترى، فقال لهم: ما لكم تغضبون؟ ادفعوا إلى القومِ

(1) القيرواني (ابن رشيقي)، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، ص 810 - 811.

أخاهم أي التيسَ الأسود، وخذوا منهم أخاكم، أي حسانَ بنَ ثابتٍ، فأنشأ كعبٌ عند ذلك يقول: (1)

لَقَدْ وَلَى أَلَيْتَهُ جُؤَىُّ
فَإِنْ تَهَلَّكَ جُؤَىُّ فَكُلُّ نَفْسٍ
وَإِنْ تَهَلَّكَ جُؤَىُّ فَإِنَّ حَرْباً
وَمَا سَاعَتْ ظُنُونُكَ يَوْمَ تُولَى
كَأَنَّكَ كُنْتَ تَعْلَمُ يَوْمَ بُزَّتْ
لِنَذْرِكَ وَالنُّذُورُ لَهَا وَفَاءٌ
صَبَحْنَا الْخَزْرَجِيَّةَ مُرْهَفَاتٍ
فَمَا عَتَرَ الظَّبَاءُ بَحِيَّ كَعْبٍ
مَعَاشِرَ غَيْرِ مَطْلُولِ أَخُوها
سَيَجْبِبُها كَذَلِكَ جَالِبُها
كَظَنَّكَ كَانَ بَعْدَكَ مُوقِدُها
بِأَرْماحٍ وَفَى لَكَ مُشْرِعُها
ثِيَابُكَ مَاسِيْلَقِي سَالِبُها
إِذَا بَلَغَ الْخَزَايَةَ بِالْغُها
أَبَادَ ذَوِي أُرُومَتِها ذُؤُها
وَلَا الْخَمْسُونَ قَصَرَ طَالِبُها

ومن خلالِ قراءتنا للأبياتِ السابقةِ نلاحظُ أنَّ الرثاءَ غلبَ عليه طابعُ الجاهليَّةِ، ولم يدخلِ الرثاءُ بالعمقِ الذي تجيشُ به عواطفنا عند سماعنا للرثاءِ وذلك لخلوِّ المعاني الإسلاميةِ منه.

أمَّا بالنسبةِ إلى غيابِ فنِّ الرثاءِ من شعرِ كعبٍ فهذا يُرجِّعه كثيرٌ من الرواةِ والنقادِ إلى ضياعِ الكثيرِ من أشعارِ كعبٍ.

وهناك مقطوعة أخرى قليلةُ الأبياتِ قالها لقتلِ الأوسِ والخزرجِ رجلاً من مُزَيْنَةَ، وغلبَ عليها طابعُ التوبيخِ لعدمِ الثأرِ بما فعلوا الخزرجَ، قال: (2)

أُمُودٌ خَلْفَكُمْ هَرَمًا وَلَمَّا تَذُوقُوا مِنْ عَدَاوَتِنَا وَبِالِأ
وَلَمَّا تَفْعَلُوا إِلَّا وَعَيْدًا كَفَى بُوَعِيدِكُمْ لَهُمْ قِتَالًا
وَعَيْدٌ تَخْدِجُ الْأَرْحَامُ مِنْهُ وَيَنْقُلُ مِنْ أَمَاكِنِهَا الْجِبَالَ

بقي الرثاءُ عندَ كعبٍ كما هو، يغلبُ عليه الطابعُ الجاهليُّ من ناحيةِ تناولِ

الموضوع.

(1) الديوان/211 وانظر/ القيرواني (ابن رشيقي)، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، ص810 - 811.

وانظر القالي (أبي علي)، الأمالي، 2/2.

(2) الديوان، 205.

الفصل الثاني

2. 1 مقدمات القصائد:

مع أن الإسلام كان ثورةً شهدها المسلمون في مناحي الحياة كلها، بقي الشعرُ في العصور التي تلت العصرَ الجاهليَّ يسيرُ على النمطِ القديمِ، في بناءِ القصيدةِ التقليديةِ، رُغمَ وجودِ بعضِ التأثيراتِ الإسلاميةِ في أشعارِ الشعراءِ في عصرِ صدرِ الإسلامِ.

تتكون صورةُ القصيدةِ العربيةِ في عصرِ صدرِ الإسلامِ من مقدِّمةٍ ورحلةٍ وعرضٍ ... الخ، والمقدِّمةُ فيها الحنينُ والبكاءُ، وهذا ما ترحَّلُ من تراكماتِ التقاليدِ الشعريةِ في العصرِ الجاهليِّ.

برزَ في هذه الفترة - صدرِ الإسلامِ - بعضُ الشعراءِ، ممن كانوا يتابعون مسيرةَ المدرسةِ الأوسيةِ؛ مدرسةِ الصنعةِ والتجويدِ؛ فجوَّدوا لغةَ الشعرِ ومحصَّوا معانيهم ونقَّحوها.

ولا يعني هذا تغيُّرَ المسارِ، فبقي الشعرُ يسيرُ على النهجِ القديمِ نفسه، لميلِ العربِ إلى مسايرةِ الطبعِ في أشعارهم، ويرجعُ هذا إلى بساطةِ حياتهم وبعدهم عن التكلُّفِ والتعقيدِ.⁽¹⁾

نالت المقدِّمةُ في القصيدةِ الجاهليةِ والإسلاميةِ الاهتمامَ عندَ الشعراءِ والنقادِ معاً، يقولُ أبو هلالِ العسكريُّ: "أحسنوا معاشرَ الكتابِ الابتداءاتِ؛ فإنَّهنَّ دلائلُ البيان"⁽²⁾.

ولا بدَّ من أن يكونَ المطلعُ دالاً على مضمونِ ما بعده، أو ملائماً له؛ فالترابطُ والانسجامُ هو من الصفاتِ الحسنةِ في البناءِ الشعريِّ، حتى إنه يعدُّ من مميّزاتِ النسيجِ المترابطِ لبناءِ القصيدةِ.⁽³⁾

وبعدَ ظهورِ الإسلامِ تعرَّضَ الشعرُ إلى تغيُّراتٍ ومؤثراتٍ، لكن لم يطلُ مقدماتِ الشعرِ عندَ الشاعرِ كعبِ بنِ زهيرٍ من ناحيةِ شكلِهِ، فبقيتْ مقدماتُهُ زاخرةً

(1) الأصفهاني (أبو الفرج)، الأغاني، 165/2، انظر، حسين، طه، (الدكتور) في الأدب الجاهلي، ص 286، وانظر، الكفراوي (د.محمد عبدالعزيز) الشعر العربي بين الجمود والتطور، ص 139.

(2) العسكري (أبو هلال)، الصناعتين، ص 431.

(3) انظر، الجزري (ابن الأثير ضياء الدين نصر الله بن الأثير، ت(637هـ)، المثل في أدب الكاتب والشاعر، 2/

بالفن والعطاء وبالرسوم القديمة التي توطدت أركانها ودعائمها منذ العصر الجاهلي، رغم تغير الأفكار حسبما تتطلبه المناسبة.

حملت هذه المقدمات الأفكار والرؤى الجديدة عند كعب، فالمقدمات وسيلة للتعبير إلا في بعض القصائد الغزلية التي حافظت مقدماتها الطليقة على أكثر صورها وعناصرها سواء أكانت في المضمون أم في الشكل، فقد وصفوا المنازل وذكروا الأماكن وبكوا واستبكوا ووقفوا واستوقفوا أصحابهم عندها، وصور الشعراء مجالس لهوهم ووصفوا الشيب والشباب.

ومع استمرار النمط الجاهلي وخاصة ما يتعلق بالمقدمات وأشكالها، لكننا إذا أمعنا النظر أحياناً وأحسننا القراءة لهذه المقدمات، فإننا ندرك علاقة ما بين المقدمة وغرض القصيدة الرئيس.

2. 2 رأي القدماء والمحدثين في مقدمات القصائد:

مقدمة القصيدة كالغرة في جبين الفرس، وكثيراً ما تسمى القصائد بمطالعها، وفي العصر الجاهلي كانت تسمى كذلك. فالمقدمة هي أول ما يطالع القارئ من القصيدة، وأول ما يسمع السامع؛ لذلك فهي تضم أجود الألفاظ وأغزر المعاني، وأقوى الدقات الشعرية والشعورية عند الشاعر.

اهتم النقاد القدامى بمطلع القصيدة ومقدماتها، حتى إنهم اختلفوا على التسمية، فمنهم من حسبها من الصدر للبيت الأول، ومنهم من حسبها البيت الأول ومنهم من حسبها الكلام الأول المترابط في كلام سابق، والكلام السابق سمي فصلاً، وبداية الكلام اللاحق والمترتب عليه يسمى مطلعاً، وهكذا دواليك في التسمية.

ومن هنا ندرك بأن لفظة المقدمة أو المطلع ليس لها دلالة بيّنة، لكن الشائع هو أن البيت الأول هو المطلع، وأن الاصطلاح عليها لم يتم، بل لها تسميات كثيرة، فمنهم من سماها بالابتداءات أو الافتتاح أو الاستهلال أو المطلع أو البسط.⁽¹⁾

(1) الجاحظ، البيان والتبيين، 106/1. وابن قتيبة، الشعر والشعراء، 12/1، وابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، 215/1

وتدلُّ هذه المُسمَّياتُ على ما يقوله الشاعرُ في مستهلِّ كلامه؛ ليدلَّ بهذا الكلام على ما سيأتي من معاني الشاعرِ وأفكاره ورؤاه ومواقفه، ويُدلُّ لفظُ البسطِ على ما ييسِّطُه القائلُ من لفظٍ قبلِ إيضاحِ دلالةِ المعنى.

كانَ الشاعرُ - قديماً - يأتي بابتداءاتِ ذاتِ صورٍ كثيرةٍ، فقد يتغزَّلُ أو يشكو أو يحنُّ أو يتذكَّرُ الديارَ أو الفروسيَّةَ والبطولاتِ، ثم يذهبُ بناقتهِ لرحلةٍ هو يصفُها ثم يتَّجِهَ إلى الموضوعِ.

أمَّا ما قبلَ الموضوعِ فهو يدخلُ في بابِ المقدِّمةِ أو التمهيدِ أو البسطِ للموضوعِ يقولُ ابنُ قتيبةٍ:

"سمعتُ بعضَ أهلِ الأدبِ يذكرُ أنَّ مقصدَ القصيدِ، إنَّما ابتداءُ فيها بذكرِ الديارِ والدِّمَنِ والآثارِ فبكى وشكا، وخاطبِ الرَّبِّعِ، واستوقفَ الرفيقَ، ليجعلَ ذلكَ سبباً لذكرِ أهلها الظاعنين (عنها)، إذ كانَ نازلةً العمدِ في الحلولِ والظُّعُنِ على خلافِ ما عليه نازلةُ المدرِّ، لانتقالهم عن ماءٍ وانتجاعهم الكلاً، وتتبعهم مساقطُ الغيثِ حيثُ كان، ثم وصلَ ذلكَ بالنسيبِ، فشكا شدَّةَ الوجدِ، وألمَ الفراقِ، وفرطَ الصَّبابَةِ، والشوقِ ليميلَ نحوهُ القلوبِ، ويصرفَ إليه الوجوهَ، وليستدعيَ (به) إصغاءَ الأسماعِ (إليه) لأنَّ التشييبَ قريبٌ من النفوسِ، لائتُّ بالقلوبِ، لما (قد) جعلَ اللهُ في تركيبِ العبادِ من محبَّةِ الغزلِ، وإلفِ النساءِ فليسَ يكادُ أحدٌ يخلو من أن يكونَ متعلقاً منه بسببِ، وضارباً فيه بسهم، حلالٍ أو حرامٍ"⁽¹⁾.

وأشار ابنُ رشيقي القيرواني إلى ذلك، إذ يقول:

"الشعرُ قفلٌ أوَّلُهُ مفتاحُهُ، وينبغي للشاعرِ أن يُجوِّدَ ابتداءَ شعره؛ فإنَّه أوَّلُ ما يقرعُ السَّمْعَ، وبه يُستدلُّ على ما عنده من أولِ وهلةٍ، وليجتنبُ "الألا" و"خليلي"، وقد فلا يستكثرُ منها في ابتدائه؛ فإنَّها من علاماتِ الضعفِ والتكلانِ، إلا للقدماءِ الذين جروا على عرقٍ، وعملوا على شاكلةٍ، وليجعلهُ حلواً سهلاً، وفخماً جزلاً"⁽²⁾.

وقد تناولَ النقادُ والمحدثون هذه التسميةَ وعدَّوه دراسةً تاريخيةً لا يُستفادُ منها. وبعضُ النقادِ المحدثين لم يُفرِّقوا بين المطلعِ والمقدِّمةِ فكأنهما شيءٌ واحدٌ، لكن

(1) انظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص106. وانظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، 12/1. وانظر: ابن رشيقي القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، 215/1.

(2) القيرواني (ابن رشيقي) العمدة في محاسن الشعر، 218/1.

تقدّمت تسمية المقدّمة على المطلع؛ وذلك لكون المقدّمة هي ما يتقدّم الشيء ويهيئ له سواءً في اللفظ أم المعنى. لكن د. يوسف بكار في كتابه "بناء القصيدة العربية" ود. حسين عطوان في كتابه "مقدمة القصيدة العربية"⁽¹⁾ رجحا تسمية المقدّمة على المطلع، وهذا ما نأخذ به ويعلّق د. وهب رومية على تفسير ابن قتيبة لمقدّمات القصائد، ويردّ عليه بعض قوله، فيقول:

" فقد حاول هذا العالم الكبير تفسير بنية القصيدة، بأمرٍ مستمدّة من خارج القصيدة بعضها اجتماعي وبعضها نفسي فبدأ الشاعر القديم شخصية غريبة لا تخلو من ملامح "كاريكاتورية" تذكّرنا بشخصية البهلوان أو " الحوّاء" أو " المشعوذ المحتال " وبدت القصيدة لقديم سلسلة من الشراك الخادعة، يُفضي بعضها إلى بعضها الآخر حتى تستقرّ - ويستقرّ صاحبها معها - بين يدي الممدوح.⁽²⁾

ويضيف قائلاً ربّما معناه - أن ابن قتيبة يحصر الشعر في التكبّب ويجعل قصيدة المدح بنية معزولة مغلقة لا تكاد تتصل بالظواهر الاجتماعية الأخرى إلا بأوهى الأسباب - و ليست قصيدة المدح الجاهلية كذلك -⁽³⁾

ثم قال مؤكداً ما سبق :- " ويبدو من العبث حقاً أن يتحدث المرء عن الشعر ما لم يكن مزوداً بمفاهيم شمولية عن الحياة ووظيفته فيها ". أما د. يوسف خليف يقول: "أهم ما تكشف عنه هذه الظاهرة التزام نقدنا القديم فيها بالقصيدة الجاهلية من هذا النوع، وليست كلّ القصائد الجاهلية، لأنّ التخلص من المقدّمات بدأ مبكراً عند الشعراء الصعاليك في كثير من قصائدهم و مقطوعاتهم"⁽⁴⁾. أمّا رأي د. عبد الحليم حفني في قول ابن قتيبة، يقول: " من الواضح أنه إنما يسوق هذا كته لمجرد التعليل لتقليد و عرف شائع بين الشعراء القدماء، لا أنه يطلب من الشعراء أن يسيروا على هذا المنوال، ولذلك كان تعبيره (سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن ... الخ"⁽⁵⁾.

(1) انظر: بكار، يوسف، (الدكتور)، بناء القصيدة العربية، شركة الفجر العربي، بيروت - لبنان، ط1، 1982، ص203.

(2) رومية، وهب أحمد، (الدكتور)، شعرنا القديم و النقد الجديد-المجلس الوطني للثقافة و الفنون والأداب-الكويت / شوال 1416هـ / آذار 1996م ص143.

(3) المصدر السابق، ص144

(4) خليف، يوسف، (الدكتور)، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص266.

(5) حفني، عبد الحليم، (الدكتور)، مطلع القصيدة العربية ودلالاته النفسية، ص19.

ولقد ناقش د. يوسف بكار في كتابه "بناء القصيدة" رأي المستشرق الألماني فالتير براونه و رأي د. عز الدين إسماعيل في هذا المجال وقارن بين تفسيريهما وتفسير د. سهير قلماوي، يقول د. يوسف بكار: "أما عز الدين إسماعيل فيذهب، منذ البداية، مثلما ذهب المستشرق إلى أن تفسير ابن قتيبة غير صحيح، أو غير كاف - لأنه وغيره لم يحسنوا فهم الظاهرة التي ألزموا بها المحدثين في الشعراء، ولأن فهمهم لها كان موجهاً إلى الخارج، إلى قلوب المتلقين وأسماعهم، وهو ما يرفضه الناقد كما رفضه براونه"⁽¹⁾. ثم عقب قائلاً:

"فالذي لا شك فيه أن الإسلام بالنسبة لمن تلقوه حل كثيراً من هذه المشكلات الوجودية المعلقة. ويخلص إلى القول بأن قطعة من النسيب في مطلع القصيدة الجاهلية كانت المجال الذي يصور فيه الشاعر إحساسه في تلك العناصر الكونية وموقفه منها وأن الشاعر قد جمع في قطعة النسيب بين عنصرين، أحدهما يذكر بالغناء وهو الأطلال، والآخر يذكر بالحياة وهو الخب وأجتماع هذين النقيضين وارتباط أحدهما بالآخر تأكيداً لإحساس الشاعر في التناقض العام سواء في العالم الخارجي أم عالمه الباطني"⁽²⁾.

لقد استمر كعب في نظم شعره على نهج الشعراء الجاهليين التقليديين، ونوع في موضوعات قصائده، وتمسك بعمود الشعر وقوابله المقيدة، فنلاحظ أنه في وصفه الأطلال ونسيبه في محبوبته وتصويره رحلته وناقته ملتزم تراكيب الجاهلية الموروثة نفسها. ولم يتجاوز خياله خيال شعراء عصره - الجاهليين والإسلاميين - فقد أطل في قصائده، ولكن مقدماته كانت تعبر عن ذلك وكأنها الشعاع الذي ينير الطريق لقراءة القصيدة.

3.2 مقدمة القصيدة في العصر الإسلامي:

خرج بعض الشعراء في العصر الإسلامي عن تقاليد الشعر الجاهلي، وهذا الأمر من نتاج التقاليد الإسلامية الجديدة؛ لما للدعوة الإسلامية من وقع في نفوس الشعراء.

⁽¹⁾ بكار (د. يوسف)، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، ص 219.
⁽²⁾ المصدر السابق، ص 219.

فقد ابتعد الشعراء - إلى حد ما - في عصر صدر الإسلام عن الموضوعات التقليدية المعروفة آنذاك في العصر الجاهلي بل خاضوا في موضوعات جديدة: كالفرح بالنصر في غزوة أو معركة أو الألم لهزيمة منكرة.

تمسك الشعراء في عصر صدر الإسلام بعمود الشعر وحافظوا على معناه ومبناه. وظهرت في مقدمات قصائدهم المقدمات نفسها في الشعر الجاهلي من مقدمات طليية ومقدمات غزلية ووصف الطعن والطيف والشيب... الخ. حتى إننا نلاحظ غياب العناصر الإسلامية عن هذه المقدمات، لا بل برزت المقدمات الجاهلية في عصر صدر الإسلام، كما لو أن الإسلام لم يكن له وجود، فبدلاً من أن يتغنى الشاعر الذي يعيش في مدينة عظيمة بالانتصارات الرائعة والأعمال البطولية للمحاربين المسلمين بقي يبكي على بقايا دم من محبوبته في العراء، يقول د. حسين عطوان:

"افتح نَفْرًا من الشعراء المخرمين عدّة من قصائدهم بالمقدمة الغزلية، ويوافق مضمون هذه المقدمة في أشعارهم الإسلامية مضمونها في أشعارهم الجاهلية"⁽¹⁾، و قريب من ذلك مقدمة قصيدة كعب اللاميّة المسماة بالبردة، التي أنشدها بين يدي رسول الله، صلى الله عليه وسلم، و مطلعها:⁽²⁾

بانَتْ سَعَادُ فِقَلْبِي اليَوْمَ مَتَبُولُ مَتِيمٌ إِثْرَهَا لَمْ يُجْزَ مَكْبُولُ

4.2 المقدمة و أشكالها عند كعب بن زهير :

لم يختلف كعب عن سابقه في بناء القصيدة والابتداء بها، فسار على النمط نفسه الذي سارت عليه مدرسته و على رأسها أوس بن حجر وأستاذه والده زهير ابن أبي سلمى، وجاء كعب بعدهم و سار على نهجهم بتكرار صورة الشعر الجاهلي و أسلوبه، و قد يكون هذا من باب المحافظة على الأعراف و التقاليد الأدبية، و عدم الخروج على نهج حياتهم و آدابهم، لأنّ الخروج عن النمط الشعري المتعارف عليه

(1) عطوان (د. حسين)، مقدمة القصيدة العربية "في صدر الإسلام"، دار الجيل، بيروت - لبنان، ط1، 1987، ص45 - 48.

(2) الديوان / 6

يعدُّ ضعفاً في شاعرية الشاعر وقصوراً في قدرته التعبيرية و الخيالية، أما السيرُ على نهج منوالهم السابقين فقد عُدَّ من مقاييس الفحولة؛ لذا حاول كعبٌ بشكلٍ عام - الالتزام بالتقاليد الشعرية متمسكاً بتقاليدهم سواءً في الشكل أم المضمون.

فقصائدُ كعبٍ على الأغلب قصائدٌ جيادٌ على غرارِ القصائدِ الجاهليَّةِ يتذكَّرُ فيها ديارَ الأحبابِ و ما عفاها من الرياحِ العاصفةِ، و الأمطارِ الغزيرةِ.

فقد حملَ كعبٌ مقدماته أشجانَ نفسه و حنينه إلى أوقاتِ الوصلِ و اللقاءِ ... الخ، و من ثمَّ ينتقلُ إلى وصفِ الرحلةِ والناقةِ؛ فهي الوسيلةُ إلى وصولِ الغايةِ، و تحقيقِ الرغبةِ ثمَّ وصفِ البيئةِ الصحراويةِ ثمَّ ذكرِ الموضوعِ المنشودِ والهدفِ المرغوبِ.

فقد التزمَ كعبٌ - إجمالاً - بهذا النهجِ، فكانَ صاحبَ وصفٍ و رسمٍ لمشاهدٍ جرى الشعراءُ على تصويرها، يقول في قصيدته، "أُتعرِفُ رسماً"⁽¹⁾:

أُتعرِفُ رسماً بينَ رَهْمَانَ فالرَّقْمُ إلى ذِي مَرَاهِيظٍ كما خُطَّ بالقَلَمِ
عَفْتَهُ رِيحُ الصَّيْفِ بعدى بِمورِها وَأندِيَةُ الجَوَزَاءِ بالوَيْلِ والديِّمِ
ديارُ التي بَتَّتْ قُوَانَا وصَرَمْتُ وكنْتُ إذا ما الحَبْلُ من خَلَّةِ صَرَمِ

ناجى كعبُ الديارَ و المناظرَ، و ذكرُ الرياحِ قد يصلُ أحياناً إلى حدِّ الوصفِ التقريريِّ لهذه المناظرِ فجميعها لم تغلُتْ من لقطاتِ صورهِ .

ولكنَّهُ في الوقتِ نفسه، قد يخرجُ عن هذه وتلك من المقدماتِ، فقد بنى قصائده كما تتطلبُ منه حاجاتُ النفسِ، فبكى واستبكى ووقفَ على الأطلالِ.

وسنتناول المقدماتِ عند كعبٍ على النحو التالي:

(1) الديوان / 61.

1.4.2 المقدمة الغزلية:

نظرَ أكثرُ الدارسين المحدثين إلى المقدمة الغزلية إلى أنها تقليدٌ للجاهليين، كما نظروا إليها كأنها مقدمة غزلية حقيقية، ولكنَّ النظرَ المتعمقَ إلى هذه المقدمة يرى فيها غزلاً غيرَ حقيقيٍّ.

وقد نظرَ بعضُ الدارسين إلى مطلع "بانث سعاد" بما له من دلالات نفسية، وأنَّ المطلع الغزليَّ يتضمنُ معنيين اثنين، أحدهما: اللهفةُ الشديدةُ على سعاد ذاتِ الجمالِ البارِعِ، والثاني: السخطُ الشديدُ على خلقِ سعادِ السيِّئِ المتلونِ، وهذانِ المعنيانِ يقابلانِ تماماً نفسيَّةَ كعبِ، فالوجهُ الأوَّلُ من صفاتِ سعادِ الحسيةِ يقابلُ لهفتهَ في الحصولِ على عفوِ الرسولِ صلى الله عليه وسلم، أمَّا سعادُ في وجهها السيِّئِ المتلونِ فيرمزُ إلى تخلي أصدقائه عنه⁽¹⁾.

وهذا الرأيُ على رجاحته يُعدُّ قاصراً في تحليلِ مقدمة كعبِ الغزلية، فالنظرةُ الشاملةُ العميقةُ تقتضي منَّا أن ننتبِهَ إلى جزئياتِ هذه المقدمة، فنرى أنَّ كعباً وصفَ سعادَ وصفاً سريعاً، فهي التي بانث وابتعدت عنه فقال: (2)

بانث سعادُ فقلبي اليومَ متبول	متيمٌ إثرها لم يُجزَ مكبول
وما سعادُ غداةَ البينِ إذ رحلوا	إلاَّ أغنُ غَضِيضُ الطَّرْفِ مكحول
تَجَلُّو عوارضُ ذي ظلمٍ إذ ابْتَسَمَتْ	كأنه مُنْهَلٌ بِالرَّاحِ مَعْلُول
شَجَّتْ بذي شَبَمٍ من ماءِ مَحْنِيَّةِ	صافٍ بأبْطَحِ أضْحى وهو مشمول

وهذه الصفات ليست في صفاتها الخلقية.

إذن، فَمَنْ سعادُ هذه التي بانث وابتعدت عن الشاعر؟ ولماذا وقفَ منها الشاعرُ هذا الموقفَ؟ وإذا كانتُ سعادُ امرأةً حقيقيةً، فهل تستحقُّ أن يتعلَّقَ بها المرءُ؟

وكما تساءل الدكتور علي المحاسنة، "إذا كانت سعادُ امرأةً حقيقيةً، وإذا كان ذلك حقيقةً، فكيف يتغزلُ الشاعرُ بامرأةٍ يهجوها هجاءَ مُراً ولاذعاً ومؤذياً في أحسنِ

(1) حنفي، عبد الحليم، (الدكتور)، مطلع القصيدة العربية ودلالاتها النفسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987م، ص 101 - 102.
(2) الديوان/6.

الصفات التي يُنشدُها المرءُ. إنَّ هذا اللونَ من الغزلِ لا يُمكنُ أن يُعدَّ غزلاً حقيقياً - كما ذكرنا سابقاً - كما أنَّ سعادَ هذه لا يُمكنُ أن تكونَ امرأةً حقيقيةً⁽¹⁾.

ثم يستأنف القول "إنَّ سعادَ في ظني تجسّدُ الإحساسَ بالماضي الذي يتمثلُ في الحياةَ الجاهليةَ التي عاشها كعبٌ وخبرها، إنَّها رمزُ السعادةِ التي عاشها كعبٌ في الجاهليةِ، لكنَّها سعادةٌ زائفةٌ، خادعةٌ لا تساوي شيئاً، وإنَّها حياةٌ ذاتُ وجهين: وجّه حقيقيٌّ ووجهٌ زائفٌ، أو بتعبيرٍ آخرَ إنَّها حياةٌ أو سعادةٌ لها ظاهرٌ وباطنٌ، إنَّ ظاهرَ هذه الحياةِ يوحي بالجمالِ والحسنِ، ولكنَّها في باطنها وحقيقتها حياةٌ أشبهُ ما تكونُ بالسرابِ الخادعِ، حياةٌ تبدو لناظرها جميلةً تجلبُ الخيرَ والنفعَ، لكن الذي يختبرُها اختباراً حقيقياً يجدها خلافَ ذلك تماماً، إنَّها حياةٌ تجلبُ الشقاءَ والمتاعبَ، فأحلامُها وأمانيتها تضليلٌ، وهي سعادةٌ لا تدوم لصاحبها وعزُّها لا يثبتُ ولا يدوم. تلك هي المعاني والدلالاتُ التي تمتلئها سعادُ في مقدِّمةِ كعبِ الغزليةِ"⁽²⁾. وكما قلنا بأنَّ لهذا المطلعِ ميزةً خاصَّةً كغيره من المطالعِ التي ترتبطُ بحوادثِ جسامٍ وما زاده شهرةً أنَّ التعبيرَ عنه، جاء بأسلوبٍ شعريٍّ .

وأما الدلالةُ النفسيةُ فقد كان الشاعرُ خائفاً وساخطاً؛ وذلك لما نطق به من هجاءٍ للإسلامِ وللرسولِ، صَلَّى اللهُ عليه وسلَّم؛ حيثُ إنَّ الشَّعرَ عنصرٌ مؤثِّرٌ في المجتمعِ، ممَّا زاد الأمرَ تفاقمًا؛ لذا خافَ الشاعرُ من الرسولِ، عليه الصلاةُ والسلامُ، لأنَّ الرسولَ، صَلَّى اللهُ عليه وسلَّم، كانَ يُدركُ مدى تأثيرِ الشَّعرِ والشعراءِ، فأهدرَ دمَه، ولمْ يجدْ كعبٌ بعد ذلك مَنْ يأويه، لأنَّ العربَ أصبحوا يدخلون في دين الله أفواجا.

وهاجت نفسيةُ كعبٍ تجاه الآخرين، حيثُ حملَ على أصدقائه بالسُّخطِ والنقمةِ وخاصةً على من كانَ بينه وبينهم مودةٌ من مثل الأصدقاءِ والأحبةِ لكنهم أصبحوا ينفرون منه خوفاً من صداقةٍ وهو مازال على دين الجاهليةِ، وهو في الوقت نفسه مهدور الدم لا يجرؤ على صداقته حريص على حياته.

(1) د. علي المحاسنة، الدكتور جاسر أبو صفية، وقصيدة بانث سعاد، دراسة نقدية، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية، ج17، ع133، ربيع الأول 1426هـ، ص496.
(2) المصدر السابق، ص496.

وقال فيهم: (1)

وقال كلُّ خليلٍ كنتُ أمُّه
فقلتُ خلُّوا طريقي لا أبالكُمُ
كلُّ ابنِ أنثى وإن طالت سلامته
أنبتُ أن رسولَ الله أوعدني

لا أُلْفِينَكِ إنِّي عنك مشغولُ
فكلُّ ما قدَّرَ الرحمنُ مفعولُ
يوماً على آلهِ حدباءَ محمولُ
والعفوُ عند رسولِ الله مأمولُ

يقولُ في ذلك الدكتور عبد الحليم حفني: "فكلُّ مشاعرِ كعبٍ و انفعالاتِهِ بالأحداثِ والمواقفِ ضمنها عنصرَ المطلعِ، سواءً قصدَ أم لم يقصد... إنَّ كلَّ شاعرٍ أصيلٍ الشعريَّةِ يضمَّنُ نفسيَّتهُ بما فيها من انفعالاتٍ ومشاعرٍ في المطلعِ، وهذا ما نجدُهُ، في مطلعِ كعبٍ في هذه القصيدةِ، واضحاً بيِّناً" (2) ثم قال:

"فكانَ البيتَ الأولَ إجمالاً لكلِّ ما في نفسيَّةِ الشاعرِ إزاءَ الموقفِ، ثمَّ عنصرُ المطلعِ يتضمَّنُ تفصيلاً لهذا الإجمالِ، ثم باقي القصيدةِ مهما كان موضوعها لا تخلو من إشارةٍ و دلالةٍ على كلِّ ما في نفسِ الشاعرِ" (3).

2.4.2 المقدمة الطللية:

وهي أكثرُ المقدماتِ شهرةً وذيوعاً وانتشاراً، وقد بدأت دعائمها تتضح على يد امرئ القيسِ و المهلهلِ بنِ ربيعةِ التغلبيِّ، والتي تبتدئ معهما أوليَّةُ الشعرِ العربيِّ المعروفةُ، وتدارسَ امرؤ القيسِ دعائمها وثبتَّ أصولها، يقول د. حسين عطوان: "وواضحٌ ممَّا قدَّمنا أنَّ امرأ القيسِ وعبيدَ بنَ الأبرصِ و طرقةَ، أولئك الذين عاشوا في الصدرِ الأوَّلِ من العصرِ الجاهليِّ والذين وصلتْ إلينا أشعارُهم ودواوينهم هم الذين نستطيعُ أن تطمئنَّ إلى أنَّهم وضعوا أصولَ المقدمَةِ الطلليةِ وتقاليدها وأقسامها" (4).

(1) الديوان/19.

(2) حفني، عبد الحليم، (الدكتور)، مطلع القصيدة العربية ودلالاته النفسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987م، ص102.

(3) المصدر السابق، ص106

(4) عطوان، حسين، (الدكتور)، مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، ص92

وقد بقي للمقدّمة الطللية أثرها وسلطتها الواضحة على الشعراء في العصور اللاحقة، ومنهم الشعراء المخضرمون، يقول د. حسين عطوان:

"وإذا رجعنا ننظرُ فيما نُقلَ إلينا من أشعارِ المخضرمين وجدناهم لا يزالون يفتَحون بعضَ قصائدهم بها؛ حتى لتَكونَ أشهرَ المقدماتِ التي تمسكوا بها و حتى لتَطغى على غيرها ... الخ"⁽¹⁾

ولكنَّ الشعراءَ المخضرمين، لم يكونوا مقلّدين للشعراءِ الجاهليين وَقَعَ الحافرِ على الحافرِ، ولكنهم كانوا ينوِّعون في هذه المقدمة؛ فقد يميلون إلى الإطالة مرّةً، وقد ينحُون نحوَ الاختصارِ وعدم التفصيلِ مرّةً أخرى، يشير د.حسين عطوان إلى هذا، يقول: " إلاَّ أنَّ بعضَ الشعراءِ المخضرمين لم يَغنُوا برسمِ المشاهدِ المفصَّلة لها ... إلا شعراءَ معدودين من المخضرمين ظلُّوا يترتّبون في صنعِ قصائدهم ويحافظون في فواتحها أصولَ هذه المقدمةِ وسومها"⁽²⁾

و لا يَختلفُ كعبٌ عن غيره من شعراءِ صدرِ الإسلامِ في هذه النقطة، ولا يمثِّلُ استثناءً في هذه المرحلة، فقد يطيلُ حيناً في رسمِ مشهدِ الطَّل، وقد يختصرُ حيناً آخر؛ فقد يذكرُ عناصرَ المقدّمةِ الطلليةِ كلّها وقد يذكرُ بعضها.

و كعبٌ، كان رسّاماً بارعاً للأطلالِ، و بريشته يرسمُ الأطلالَ ليجعلها صورةً نابضةً بالحياة إلى أن يُخرجها بعد تثقيفها مرّاتٍ عدّةً بأجملِ صورة. وفي مثل هذا النوع من المقدماتِ يرسمُ الشاعرُ مشهدَ الأطلالِ، يحيطُ بآثارها، و يفصلُ في وصفها، ويذكرُ العناصرَ المتبقيةً من الدّيارِ كالأثافي والعواملِ التي تؤثرُ على الديارِ كالرياحِ والمطرِ ... الخ.

وقد حافظَ الشاعرُ على عناصرِ المقدّمةِ الجاهليةِ من مناظرِ الديارِ واستحضارِ منظرِ البكاءِ والتفجّعِ وإظهارِ الحزنِ على نمطِ التقاليدِ الجاهليةِ، علماً بأنّها قصائدُ إسلاميةٌ، فهو يتأني في رسمِ مناظرها ويوفّرُ لها كلَّ المقوّماتِ من جزئياتٍ وتفصيلاتٍ لها، ويتوسّعُ في عرّضها، وفي التدقيقِ فيها، فقد حدّدَ موضعَ

(1) عطوان ، حسين ، (الدكتور)،مقدمة القصيدة العربية في صدر الإسلام، ص29.
(2) عطوان ، حسين ، (الدكتور)،مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي، ص35.

الدَّارِ، ووضَّحَ كيف اندثرت مَعَالِمُهَا إِلَّا القليلَ منها، ووضَّحَ كيف أصابها إقْفَارٌ بعدَ رحيلِ أهلِها عنها، وكيف أنَّ الرِّيحَ لَعَبَتُ بها، وطَمَسَتُ آياتِها إِلَّا نُؤْيَهَا.

لذلك تبقى الآثارُ الجاهليَّةُ، من وصفِ الديارِ ورسمِ معالمِ الأطلالِ واضحةً في مقدِّماتِ كعبٍ، وهذا ما أكَّده د. حسين عطوان و قال:

" وهذا هو معنى قولنا إنَّ شعراءَ هذه الطائفةِ نسجوا مقدِّماتِهِم الطلليَّةَ على المنوالِ الجاهليِّ مستعينينَ بالخِوطِ القديمةِ، وموضِّحينَ الخِوطِ العتيقةَ التي فُتِنَ بهم أسلافُهُم، فقد رأيناَهُم جميعاً في الأمثلةِ السابقةِ، التي استشهدنا بها، يحرصون على رسمِ مشاهدٍ مُفصَّلةٍ للأطلالِ يحيطون فيها بأغلبِ عناصرِها و مظاهِرِها، ويتأنَّونَ في إبرازِها، شأنُهُم في ذلك شأنُ الشعراءِ الجاهليين المنقَّحينَ، حيث كانوا يفتنِّحون قصائدهم بها"⁽¹⁾

جاء كعبٌ على ذكرِ الديارِ والآثارِ في غيرِ قصيدةٍ ولم يَغفلْ في قصائده عن هذه المناظرِ، يقولُ كعبٌ في قصيدته "أمن أمَّ شَدَّادٍ":⁽²⁾

تَوَهَّمْتُهَا مِنْ بَعْدِ سَافٍ وَوَابِلٍ	أَمِنْ أُمَّ شَدَّادٍ رُسُومِ المَنَازِلِ
عَلَى إِثْرِ حَوْلٍ قَدْ تَجَرَّمَ كَامِلٍ	وَبَعْدَ لَيْالٍ قَدْ خَلَوْنَ أَشْهُرٍ
تُطِيفُ بِمَكْحُولِ المَدَامِعِ خَائِلٍ	أَرَى أُمَّ شَدَّادٍ بِهَا شِبْهَ ظَبِيَّةٍ
تَرُودُ بِمُعْتَمٍّ مِنَ الرَّمْلِ هَائِلٍ	أَغْنَى غَضِيضِ الطَّرْفِ رَخِصِ ظُلُوفِهِ
تَظَلُّ بَوَادِي رَوْضَةٍ وَخَمَائِلِ	وَتَرْتَوُ بِعَيْنِي نَعْجَةَ أُمَّ فَرَقْدٍ

فذكرَ كعبٌ عناصرَ الطَّلِّ كالرُّسُومِ والمنازلِ والتوهُّمِ والأثرِ ونَسَبَ هذه الديارَ إلى أُمَّ شَدَّادٍ، وما تبقى من أشياء تُذَكِّرُ بها حتى إنه لم يستطع التعرفَ عليها، وتوهَّم هذه الأشياءَ.

اهتمَّ كعبٌ في قصيدته بتصويرِ منظرِ الديارِ اهتماماً جعله يوردُ عناصرَ المشهدِ من أُمَّ شَدَّادٍ و رسومِ المنازلِ و توهُّمِها و سافٍ و وابلٍ ثم شبه أُمَّ شَدَّادٍ بالظبيةِ كثيرةِ الطَّوافِ و مكحولةِ المدامعِ.

⁽¹⁾ عطوان ، حسين ، (الدكتور)، مقدمة القصيدة في صدر الإسلام، ص34.

⁽²⁾ الديوان/89.

لقد أعاد الشعراء المخضرمون إلى هيكل القصيدة ومضمونها و مطلعها الحياة. وفي مطلع آخر لكعب يقول فيه: (1)

أَمِنْ دِمْنَةِ الدَّارِ أَقْوَتُ سِنِينَا بَكَيْتَ فَظَلَّتْ كَنِيْبًا حَزِينَا
بِهَا جَرَّتِ الرِّيحُ أذْيَالَهَا فَلَمْ تُبْقِ مِنْ رَسْمِهَا مُسْتَبِينَا
وَذَكَرْنِيهَا عَلَى نَائِيهَا خَيَالٌ لَهَا طَارِقٌ يَعْتَرِينَا
فَلَمَّا رَأَيْتُ بَأْنَ البُكَاءِ سَفَاهٌ لَدَى دِمْنٍ قَدْ بَلِينَا
زَجَرْتُ عَلَى مَا لَدَى القُلُو صَ مِنْ حَزْنٍ وَعَصِيْتُ الشُّوْنَا
وَكُنْتُ إِذَا مَا اعْتَرَّتْنِي الهُمُومُ أَكَلَفَهَا ذَاتَ لَوْتٍ أُمُونَا

نلاحظ في هذه الأبيات بأن كعباً يبقى في دائرة الوصف الدقيق لأطلاله ولا بد من أن يصف ناقته ويزجرها ويقسوَ عليها، ويكلفها بما لا تطيقه، ولكنها سرعان ما تلبي النداء، وتزيل الهم عنه، فهذه هي حال حياته، قد تستعصي الدنيا عليه حيناً لكنها سرعان ما تنفرج، فلم يكن كعب من المترفين الذين يصوغون عيْشهم كما يريدون، وجاءت هذه القصيدة بعد قصيدته التي يعاتب فيها أم شداد فيرى بأن زوجه لا تساعد على الحياة، فهو هنا يشكو ودأ وحنيناً مفقوداً.

3.4.2 مقدمة وصف الطيف:

نجد في هذه المقدمة وصفاً لطيف خيال المحبوبة، ويتصور الشاعر في هذا الطيف وكأن المحبوبة فعلاً، أتت إليه لتداعبه وتهيج أشواقه وتثير ذكرياته، ويقول الشريف المرتضى: "تعجب الشعراء كثيراً من زيارة الطيف على بعد الدار، وشحط المزار، ووعورة الطرق، واشتباه السبل، واهتدائه إلى المضاجع من غير هاد يرشده، وعَضِد يعضده، وكيف قطع بعيد المسافة بلا حافر ولا خف، في أقرب مدة، وأسرع زمان، لأن الشعراء فرضت أن زيارة الطيف حقيقة، وأنها في النوم كاليقظة، فلا بد مع ذلك من العجب مما تعجبوا منه من طي البعيد من غير ركاب، وجوب البلاد بلا صاحب" (2).

(1) الديوان/99.

(2) المرتضى (الشريف علي بن الحسين الموسوي)، طيف الخيال، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، وزارة الثقافة والإرشاد، أم أكتوبر، القاهرة، ط1، 1962م، ص6.

ويوضِّحُ الشريفُ المرتضى بأنَّ هذا الطيفَ قد يكونُ زوراً في حالِ ذمِّه، وقد يكونُ ذلكُ تخيلاً فاسداً، وتتوقَّفُ مصداقيَّةُ هذا الطيفِ بحسبِ "قوَّةِ طباعِ الشاعرِ وصِحَّةِ قريحتهِ وغريزتهِ"⁽¹⁾

و على الأغلبِ يأتي هذا الطيفُ بعدَ طولِ السَّقرِ والعناءِ وكلِّ الإبلِ ومشقَّتهِ؛ ممَّا يستدعي المسافرَ إلى أنْ يحطَّ ويستريحَ و ينامَ، وقبلَ نومه يطيفُ الخيالُ، وقد يطيفُ بعدَ النومِ، يقول د. حسين عطوان:

ومن ناحيةٍ أخرى حرصوا على أنْ تزورهم أطيافُ محبوباتهم في البيئَةِ الصحراويةِ بدروبِها ومشاعِبِها المتداخلةِ، وفي آخرِ الليلِ قبلَ طلوعِ الفجرِ"⁽²⁾
وهذه المقدِّمةُ كغيرِها واضحةٌ جليَّةٌ في شعرِ كعبٍ حيثُ قال:⁽³⁾

أنى أَلَمَّ بك الخيالُ يَطِيفُ	ومطافُه لك ذكرةٌ و شغوفُ
يسرِّي بحاجاتِ إليَّ فرغنتي	من آلِ خولةٍ كلُّها معروفُ
فأبيتُ مُحْتَضراً كأنِّي مُسَلِّمٌ	للجنِّ ربيعُ فؤادهِ المخطوفُ
فعرَفْتُ عنها إنما هو أن أرى	ما لا أنالُ فإنتي لعزوفُ
لا هالكٌ جزعاً على ما فاتني	ولما أَلَمَّ من الخطوبِ عروفُ
صفراءُ آنسةِ الحديثِ بمثلها	يشفي غليلَ فؤادهِ الملهوفُ

يلوِّحُ الشاعرُ - هنا - بخياله إلى أبعَدَ من أنْ يذهبَ إلى محبوبتهِ، بل إلى أنْ يُحضِرَها الجنُّ وهو في مكانه. ولكنَّه يُظهِرُ عِفَّةَ النفسِ والأنفةِ، ويبقي نفسه كما هي يقول:⁽⁴⁾

ولوَّ أنها جادتُ لأعصمَ حرزُه مُتمنِّعٌ دونَ السَّماءِ مُنِيفُ

وهذا الأمرُ تفرَّدَ به كعبٌ عن غيره من الشعراءِ، فقد كان الشعراءُ يسعونَ إلى محبوباتهم بأجسادهم وعقولهم وخيالهم وبكلِّ مشاعرهم، لكنَّ كعباً وصلَ إلى الحدِّ الذي تُحضِرُ الجنُّ له محبوباته ليُشفي غليله من الأُنسِ وإشباعِ حاجاته، ولربَّما كان يرنو إلى مكانٍ آمنٍ لا يعرفه أحدٌ إلا الشاعرَ نفسه، والجنُّ هو الذي يعينه على

⁽¹⁾ المرتضى (الشريف علي بن الحسين الموسوي)، طيف الخيال، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، وزارة الثقافة والإرشاد، أم أكتوبر، القاهرة، ط1، 1962م، ص6.

⁽²⁾ عطوان، حسين، (الدكتور)، مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي، ص86.

⁽³⁾ الديوان/113.

⁽⁴⁾ الديوان/118.

الإتيانِ بمحبوبته، لكنَّ المتمعَّنَ في هذا المطلعِ يرى بأنَّ الخيالَ - بكلِّ أحداثِ المطلعِ - هو المسيطرُ على الشاعرِ حين نظم هذه الأبيات .
فمن الملاحظِ أنَّ عَفَّةَ الشاعرِ كعبٍ وطهره وقد يكونُ انشغاله بحياته جعلت منه في الخيالِ والواقعِ واحداً من الشعراءِ العذريين الذين لم تكن محاسنُ المرأةِ ذاتِ أهميَّةٍ بالغةٍ عنده.

ويرى الباحثُ، بأنَّ الخيالَ وطيفه وذهابَ العقلِ إليه، يكون لمن في حياتهم راحةٌ ودعةٌ ولم تُشغله أمورُ الحياة، أمَّا كعبٌ فلم تكن في حياته دعةٌ ولا راحةٌ ولا استقرارٌ حتَّى في خياله وطيفه، فكانت قضايا الحياة تُشغله عمَّا انشغل به غيره من الشعراءِ، من وُدٍ ووصالٍ لمحبوباتهم حيثُ قال كعبٌ في فائتيه "أنى ألم" (1)

وتكونُ شكواها إذا هي أنجدت
وكأنَّ أفتادى غداً بشوارها
كالقوسِ عطلها لبيعِ سائِمٍ
بعد الكلالِ تلمُّكُ وصريفُ
صحماءُ خدَّدَ لحمها التسويفُ
أو كالقناةِ أقامها التثقيفُ

4.4.2 مقدمة الشباب والشيب:

برزت هذه المقدمة عند الشعراءِ الجاهليين المُعمرين في جاهليتهم، فهم الذين أرسوا أصولَ هذه المقدمة، حتى إنهم كانوا يبدعون قصائدَهم المدحيةَ والهجائيةَ والفخريةَ بالبكاءِ على الشبابِ حين تُذكرُ رحلةَ الصيدِ والمشى ليلاً وقطعِ الصحراءِ وما يرمزُ إلى شبابهم.

وفي عصرِ صدرِ الإسلامِ، برزت هذه الظاهرة عند بعض الشعراءِ وظهرت عند كعبٍ، فقد أبقى بعضَ مُقدّماته على غرارِ المُقدّماتِ الجاهليةِ وهو من الشعراءِ الذين أحسوا إحساساً شديداً بالحُزنِ والأسفِ لفقدِ شبابهم، يقول د.حسين عطوان: "وكعبُ بنُ زهيرٍ وابنُ مقبلٍ أكبرُ من يمثّلُ الشعراءِ المخضرمين الذين تألّموا لفقدِ شبابهم، وجزعوا من مشيبهم، وأخذوا يستذكرون ما مضى من أيّامهم وما كان لهم فيها من مباحٍ ومناعِمٍ" (2)

(1) الديوان/ 118.

(2) عطوان، حسين، (الدكتور)، مقدمة القصيدة العربية في صدر الإسلام، ص69

يبكي كعبُ شبابه في قصيدته "بان الشباب" يقول: (1)

بان الشبابُ وأمسَى الشَّيبُ قد أزرأ
عادَ السوادُ بياضاً في مفارقهِ
في كلِّ يومٍ أرى منه مَبِينَةً
لَيْتَ الشَّبَابِ حَلِيفٌ لا يُزايِلُنَا
ما شرُّها بعدَ ما ابيضَّت مسائِحُها
لو أَنَّها آذنتُ بكَراً لقلتُ لها
لولا بَنُوها وقولُ الناسِ ما عَطِفْتُ
ولا أرى لشبَابٍ ذاهبٍ خلفا
لا مرَّ حباً هابِداً اللّونَ الذي رَدِفَا
تَكَادُ تُسْقَطُ مِنِّي مُنَّةٌ أَسْفَا
بل لَيْتَهُ ارْتَدَّ مِنْهُ بعضُ ما سَلَفَا
لا الودَّ أَعْرِفُهُ مِنْهَا ولا اللُّطْفَا
يا هَيْدَ مالِكٍ أو لو آذنتُ نَصَفَا
على العتابِ وشرُّ الودِّ ما عَطِفَا

ارتبط الشيب عند الشعراء - على الأغلب - بالكهولة والعجز والنقص ونقيض ذلك الحيوية والنشاط والفحولة في الشباب.

تذكر الشاعر في هذا المطلع أيام الشباب وذهاب هذه الأيام يعني ذهاب القوة والعطاء والحيوية، وجعل الشاعر من الشيب ضيفاً لا يُرحَّبُ به. حتى إنَّ زوجته لم تُعنه على شبيهه. وأخذت تلومه على ذبحه بكَراً لضيوفه، ويقف الشاعر من زوجته موقف المرأة التي لا تعين زوجها على الحياة، فهانت عليه لولا أن له منها أولاداً. فنلاحظ أنَّ الشاعر، وكأنه في معركة مع الزمان والشيب الذي يؤذِنُ بانتهاء زمان الشباب والحيوية والقوة. ولكنه يعترف بأنَّه لا قوة له بهذا الجيش الغازي، ويثبَّتْ جذوره في رأسه، كما هي الأيام، تعدو يوماً بعد الآخر ولا يعودُ من يَمُرُّ أو ينتهي، فكيف بيومٍ ذاهبٍ لا يعودُ؟!.

وهذا ما أبكى الشاعر، فنجد أن الشاعر قد وصف نفسه في هذه الأبيات، وعلى هذا ينطبق قول د. حسين عطوان: "فأنت تبصره كسير النفس، منحسراً على شبابه، حزينا لذهابه، كارهاً لمشييه، جازعاً منه، كما تبصره متشبباً بشبابه، متمسكاً به، يودُّ لو عادَ إليه شيءٌ منه، أو تمتع به مدةً أطول، وهذه هي

(1) الديوان/ 70.

المعاني التي كرّرها الجاهليون، فطالما ذرفوا الدموعَ على شبابهم، وطالما خافوا من مشيبيهم⁽¹⁾

وبالرغم من هذا المطلع إلا أنه ذو ارتباط وثيق يتبعه من أبيات بروح الشباب والحركة وعدم الهدوء، فهي نبضة بروح الشباب وأنفاسه القوية وغير المستقرّة، فالشاعرُ ناقمٌ على أيام الضعف والكهولة ويرنو بعينيه وقلبه إلى أيام الشباب حليفاً لا يفارقه وأخذ الشاعرُ يبحثُ عمّن يجدُ به نفسه فقال: (2)

المُرذياتُ عليها الطيرُ تنقُرُها إمّا لهيداً وإمّا زاحفاً نطفاً
قد ترك لها العاملاتُ الراسماتُ به من الأحزّة في حافاته حنفاً

ثم قال في موضع آخر من القصيدة نفسها: (3)

يسقن طلساً خفيات تراطنها كما تراطن عجم تقرأ الصخفا
جوانح كالأفاني في أفاحصها ينظرن خلف روايا تستقي نطفاً
يسقط كعبٌ - هنا - مشاعره على طائر القطا عندما يتبدّل ريشها كما شبّه أصوات فراخ القطا بقراءة عجم.

يقول كعب: (4)

راحا يطيران موعجين في سرع ولا يريغان حتى يهبطا أنفاً
كالحبشيين خافاً من مليكهما بعض العذاب فجألاً بعد ما كتفاً
كالخالينين إذا ما صوباً ارتفعا لا يحقران من الخطبان ما نققاً

و من الملاحظ أن كعباً في هذه القصيدة قد ردّد بعض المعاني التي ذكرها الجاهليون، بل لقد تأثر بوالده حينما جعل المشيب حليفاً منيعاً لا يفلت من صاحبه، يقول د. حسين عطوان: "وقد استعار - كعب - هذه الصورة من والده، فإنه شبّه الشباب، وهو يرتحلُ عنه، و المشيب وهو يحلُّ محله بالجار الذي نزل بحماه في أيام

(1) عطوان ، حسين، (الدكتور)، مقدمة القصيدة العربية في صدر الإسلام، ص70.

(2) الديوان / 73.

(3) الديوان / 77.

(4) الديوان / 85.

الربيع، وتمتّع هو بحسن جواره ، فما انتهت أيام الربيع فارقه⁽¹⁾، قال زهير بن أبي سلمى في الشيب والشباب:⁽²⁾

وقال العذارى إنما أنت عمّا
وكان الشباب كالخليط نزايله
فأصبحن ما يعرفن إلا خليقتي
وإلا سواد الرأس، والشيب شامله
لمن طلل كالوحي، عاف منازلُه؟
عفا الرّسُّ منه، فالرّسيسُ معاقله

جاء البكاء على الشباب إلى كعب من السلف إلى الخلف فبكى زهير بن أبي سلمى الشباب، وجعل من الشيب حليفاً متيناً، وكذلك قال كعب، متأثراً بوالده متأثراً مباشراً، وهذا هو نهج المدرسة الأوسية؛ مدرسة الصنعة ما انفكت الألفاظ والمعاني، تتواجد عند شعرائها بنسب متقاربة بالشكل والمضمون.

لقد ذكر كعب الشيب والشباب في مقدمة أخرى، يقول:⁽³⁾

ألا بكرت عرسى تلوم وتغذّل
وغير الذي قالت أعف وأجمل
ولما رأت رأسى تبدل لونُه
بياضاً عن اللون الذي كان أولُ
أرنت من الشيب العجيب الذي رأت
وهل أنت منى ويّب غيرك أمثلُ
كلانا علته كبرة فكأنما
رمته سهام في المفارق نصلُ
وقد أشهد الكأس الروية لاهياً
أعلُّ قبيل الصبح منها وأنهلُ
ينازعنيها لئن غير فاحشٍ
مبادرُ غايات التجار معدّلُ

في هذا المطلع، حوار بينه وبين امرأته، تلوم على جرعه وكبره حتى إنها فزعت، وأرنت لما بدا لها من شيبه، وسرعان ما ذكرها بكبر سنّها، وقال لها: كلانا علته كبرة، فالشاعر يسعى إلى الواقعية والاستسلام إلى ما وصل إليه من عجز وكبر في السنّ .

وفي هذا المطلع نجد أن الشاعر قد أبقى داخل إطار التقاليد الفنية للعصر السابق على عصر الإسلام، هذا الإطار الذي لم يتمكن هو أو غيره من الشعراء المخضرمين من إحداث ثغرة واسعة فيها، والعبور منها إلى عالم القيم الإسلامية

(1) عطوان ، حسين، (الدكتور)، مقدمة القصيدة العربية في صدر الإسلام ، ص70
(2) قباوة، فخر الدين، (الدكتور)، شرح، زهير بن أبي سلمى- صنعة ثعلب- ، دار الفكر المعاصر، بيروت،

لبنان، ص102

(3) الديوان/41.

الرَّحْبِ الْمُضِيِّ بِتَجَلِيَّاتِ الدِّينِ الْإِسْلَامِيِّ بِأَبْعَادِهِ الْاجْتِمَاعِيَّةِ وَالْإِنْسَانِيَّةِ وَالْأَخْلَاقِيَّةِ
وَالْفَلَسْفِيَّةِ»⁽¹⁾

فالشاعرُ هنا " شديدُ الشوقِ إلى أيَّامِ الشبابِ وإلى معاقرةِ الخمرةِ واجتراعِ
الملذَّاتِ المحرَّمةِ بعدِ مُضِيِّ زمنٍ على قبولِ توبتهِ وإسلامه، فهوَ ينهضُ قبلَ طلوعِ
الشمسِ مسرعاً إلى مجالسِ الشُّربِ والخمرةِ، ويأخذُ منها حتى السكرِ الشديدِ، ثمَّ
يتَّجِهُ إلى دارِ حبيبتهِ الطاعنةِ لسدِّ حاجةِ النفسِ إليها، بعدما كان من عزمه على
الرحيلِ»⁽²⁾.

ومِمَّا يلاحظُ أنَّ الشاعرَ في اضطرابِ نفسيٍّ وعدمِ استقرارٍ، وقصيدتهُ هذه
تعبَّرُ عمَّا نقولُ، فهوَ شخصٌ شديدُ السكرِ وشغوفٌ بذلك، يقولُ:⁽³⁾

قد أشهدُ الكأسَ الرُّويَّةَ لآهياً أعلُّ قبيلَ الصُّبحِ منها وأنهلُ
ينازِعنيها لئنَ غيرُ فاحشٍ مُبادِرُ غاياتِ التَّجارِ معدَّلُ

ثم قال في القصيدة نفسها:⁽⁴⁾

فأقسمتُ بالرحمنِ لا شيءَ غيرهُ يمينَ امرئِ برٍّ ولا اتحلُّ
لأستشعرنَ أعلى دريسيٍّ مسلماً لوجهِ الذي يحيي الأتامُ ويقتلُ
هو الحافظُ الوسنانُ بالليلِ ميَّتا على أنه حيٌّ من النومِ مُثقلُ

ففي هذه الأبياتِ نلاحظُ كعباً يُقسِمُ باللهِ قسَمَ المؤمنِ البارِّ النقيِّ ليستقيمَ على
الهدى، والإيمانِ، منيباً مسلماً وجهه إلى الله الذي بيده كلُّ شيءٍ وهو القادرُ على
إطالةِ العمرِ أو إنهاءِ الأجلِ. ثم أشارَ كعبٌ في قصيدتهِ "نفي" يقولُ فيها:⁽⁵⁾

نفي شَعَرَ الرَّأسِ القَدِيمِ حَوَالِقَهُ ولاحَ بِشَيْبِ فِي السَّوَادِ مَفَارِقَهُ
وأفتى شَبَابِي صَبْحُ يَوْمٍ وَ لَيْلَةٌ وما الدَّهْرُ إِلَّا مُسْنِيَةٌ وَمَشَارِقَهُ
وَأدْرَكْتُ مَا قَدْ قَالَ قَبْلِي لِدهْرِهِ زُهَيْرٌ وَإِنْ يَهْلِكُ تُخَلِّدُ نَوَاطِقَهُ
تَبَصَّرَ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ طَعَائِنِ كَنَخْلِ القَرَى أَوْ كَالسَّقِينِ حَزَائِقَهُ
تَرْبَعَنَ رَوْضَ الحَزْنِ مَا بَيْنَ لَيْتَةٍ وَسِيحَانَ مُسْتَكَا لَهْنٍ حَدَائِقَهُ

(1) مغنية ، حبيب يوسف ، (الدكتور)، الأدب العربي من ظهور الإسلام إلى نهاية العصر الراشدي، دار مكتبة
الهِلال، ط1 ، ص218.

(2) المصدر السابق، ص268

(3) الديوان / ص42.

(4) الديوان / ص56.

(5) الديوان / ص190.

فَلَمَّا رَأَيْنَ الْجُزْءَ وَدَعَّ أَهْلَهُ
وَحَرَّقَ نِيرَانَ الصَّفِيحِ وَدَائِقَهُ
عَزَمْنَا رَحِيلاً وَانْتَجَعْنَا عَلَى هَوَى

في هذا المطلع الذي بدأه الشاعرُ بذكرِ الشَّيبِ والتَّحسُّرِ والتَّفجُّعِ على الشَّبَابِ، ورمزَ إلى ذلك ببروزِ الشَّيبِ وظهوره على مفارقِ الشَّعْرِ ولا يأتي إلا بعد أن يفنى الشَّبَابُ، ويقولُ الشاعرُ: ما نُخَلِّدُ إلا كما خَلَّدَ والدي - زهيرُ بنُ أبي سُلمَى - قصائدَ (نواطق) تحكي حالنا وفيها من الحكمِ والعبرِ.

وشبَّه النساءَ على الإبلِ (في هواجسها) كالنخلِ في رأسه حمله من الرطب، كما وشبَّه الضعائن بالنخلِ الملتفِّ عند اجتماعهنَّ وبالسَّفينِ تتحوَّشَّه أمواج البحر. فهذه اللوحةُ أو المقدمَةُ توضِّحُ لنا مقدارَ ما عانى كعبٌ من ويلاتِ الشَّبَابِ وذهابِهِ ومُضيِّ العمرِ.

فالرحلةُ تقليدٌ شعريٌّ وذاتُ رواجٍ في الشعرِ القديمِ، يقولُ الدكتور وهب روميَّة: "وفي كثيرٍ من الأحيان يرقبُ الشاعرُ هذه الضعائنَ طرفاً من الوقتِ ثمَّ يودَّعُها في بعضِ الطريقِ، ويلتفتُ إلى نفسه وقد ألمَّ بها الحزنُ والجَزَعُ وأسبَلتْ عيناه معاً جهالةً أو حلماً"⁽¹⁾

وقد ظهرتِ الضعائنُ من خلالِ قوله: "تبصَّرُ خليلي هل ترى من طعائنٍ" وهذه الصيغةُ الدارجةُ في الشعرِ القديمِ لوصفِ رحلةِ الضعائنِ "هذا لونٌ من أغاني الشعراءِ زاخرٌ بالحبِّ والحزنِ والحنينِ، تركه الأجيالُ جيلاً عن جيلٍ فنقرأ فيه قصةَ العشقِ المضنية، وتَحسُّرُ النَّقَابِ عن وجهِ المعشوقةِ، الأمِّ، القبيلةِ، وليسَ يَصْدَعُ القلبَ أمرٌ أكثرُ مما يصدعُهُ عاشقٌ تساقطُ نفسه حسرةً وضعفاً خلف حبيبةٍ واعدةٍ صرومٍ، ... الخ"⁽²⁾.

فمما سبق نلاحظُ تفجُّعاً، وتَحسُّرُ كعبٍ على أيامِ القوَّةِ التي ولَّتْ، وذهبَ مؤكداً أنها لن تعودَ وأوضَحَ بأنَّ العمرَ قد ولى، والذي يذهبُ لن يعودَ، وكبُرُ السنِّ جاءَ في شعرِ كعبٍ موضَّحاً بصورةِ الشَّيبِ الذي يغزو الشَّعْرَ ولن يفارقه، كلُّ هذه المعاني

(1) روميَّة، وهيب، (الدكتور)، الرحلة في القصيدة الجاهلية، مؤسسة الرسالة، ط3، 1982م، ص22.
(2) المصدر السابق، ص20.

جاءت في شعر كعب الإسلامي بصورة وشكل الشعر الجاهلي، فهي مضامين إسلامية لكنها التقاليد والمقومات التي أرساها الجاهليون وأصلوها في أشعارهم. غابت في شعر كعب في مثل هذا النوع من المقدمات المعاني الإسلامية؛ بل كانت نادرة، وغلبت على هذه المقدمات المعاني الجاهلية وذلك لأن مضمون هذه المقدمات قد يعارضُ تعاليم الإسلام التي تحثُ على الهدوء والاستعانة على قضاء الحوائج بالصبر والتأني واتباع التعاليم الإسلامية، بينما كانت المقدمات، غالباً، ما تبدأ بالنبرة القوية التي تعود بالشعراء إلى العزّة والمنعة الجاهلية، واعتزاز الشاعر بفحولته ورجولته التي لا يمحوها الشيب، وإذا ما كان ذلك فلا حول ولا قوة للشاعر إلا أن يندب ذلك، ويتفجع ويتحسر على أيام الشباب. لذا ظهرت هذه المقدمة وبرزت في أشعار المخضرمين، وكعب خير من مثل هذه المجموعة من الشعراء. حتى إنه صنّف في الطبقة الثانية من الشعراء.

الفصل الثالث

الصورة في شعر كعب بن زهير

1.3 الصورة من وجهة نظر القدماء:

لسنا في هذا المقام لرصد آراء القدماء والمُحدّثين في الصورة لأنها كثيرة، لكنّ لا بدّ من تناول بعض الآراء في ذلك، فلو تناولناها من الأقدم، نجد الجاحظ (ت255 هـ)، وكما هو معروف، يُعدّ الجاحظ واضع أساس البيان العربيّ، فقال في ذلك: " الشعرُ صناعةٌ وضربٌ من الصَّبغِ وجنسٌ من التصويرِ " (1).

فمن هنا نستدلُّ على أنّ معرفة العرب القديمة وأقدم من ذلك في معرفة الصورة الفنية وليس هناك شعرٌ دون صورةٍ حتى قيل بأنها هي الخيالُ وعدُّ الخيالُ أداةً تحكّم بمادة تكون الصورة الشعرية، لكنّ كلّ ذلك قائمٌ على تجربة الشاعر نفسه. وكعبٌ من شعراء المدرسة الأوسية التي تقوم على مذهب صناعة الشعر، وقد نادى الجاحظ بمذهب وكان هو أوّل من نادى به، وهو مذهبٌ من مذاهب نقد الأدب العربيّ و هو مذهبُ الصناعة والافتتان في الصياغة، يقول د.بدوي طبانة:

" فالنظرة إلى الأدب ينبغي أن تكون إلى مقدار ما حوى من آثار الصنعة من جودة تشبيهية و حسن الاستعارة وابتكار الصورة التي يميّز صاحبها على غيره من الأدباء بمقدار ما تأنق فيها، وبمقدار ما في إبراز الفكرة على الهيئة غير ما عرف الناس². و كأنّ كعباً في هذا المجال يقول³:

فَمَنْ لِلقَوَافِي شَأْنَهَا مَنْ يَحُوكُهَا إِذَا مَا تَوَى كَعْبٌ وَفَوْزَ جَرُولُ

وَمِنْ النّقَادِ مَنْ جَعَلَ الأفضليّة للشعر القديم لقدمه، واستخفّ بالشعر الجديد لجدّته، و جاء ابن قتيبة ت276 هـ و ثارَ على هؤلاء، فالشعرُ عنده ما جاء معناه ولفظه، وقد أوصى الشاعر بأن يبتعد عن "الوحشيّ الغريب، وتعقيد الكلام كناية عن سهولة الألفاظ ومستعمل المعاني" (4).

(1) الجاحظ، الحيوان 444/2.

(2) طبانة، بدوي، (الدكتور)، البيان العربي، دار الثقافة بيروت لبنان ط/1986/5م ص39.

(3) الديوان ص59.

(4) الدينوري، ابن قتيبة، أدب الكاتب، ص7-10، تحقيق محمد محي الدين عبد المجيد /دار الجيل/ ط/4.

وقد أشار ابن قتيبة إلى فكرة النظم بمعنى سبك العبارة، وسبك الألفاظ أو ضم بعضها إلى بعض في نظام دقيق ومتألف فيما بينها وبين المعاني، فيجريان معاً في سلاسة و عذوبة دون كلفة أو وحشية بحيث تخدم الألفاظ المعاني و تصورُها أصدق تصوير⁽¹⁾.

ومن النقاد القدامى ابن طباطبا (ت 322هـ) فقد كان " يدعو الشاعر إلى: الوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر والتصريف بمعانيه ليجعل معانيه في أحسن زي و أبهى صورة"⁽²⁾، "وإنَّ له أن يلمَّ بصورٍ كثيرةٍ مثل الديار والآثار، والفيافي والنوق والليل والنجوم والمياه حتى الجنادب ويضع في حسابانه تفاوت أذواق الناس كتفاوت مواقع الصور الحسنة عندهم، واختلاف بيناتهم وطباعهم واضعاً بين عيني الشاعر والناقد معاً ضرورياً من التشبيهات التي تنطلق من الصورة نحو (تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة) و(تشبيه الشيء بالشيء لونا وصورة) و(صورة لونا وحركة وهيئة) و(تشبيه الشيء بالشيء معنى لا صورة) و(تشبيه الشيء بالشيء صوتاً)"³. بحث ابن طباطبا في كتابه فن الشعر وأدواته التي على الشاعر الإحاطة بها قبل نظمه للشعر ليميزه عن النثر وحرص على توضيح الفرق بين المعاني، والألفاظ وأهمية الاعتناء باللفظ، كما وتناول أدوات التشبيه.

أمّا قدامة بن جعفر ت 337هـ في كتابه نقد الشعر فقال في الشعر: "قول موزون مقفى يدل على معنى. وعناصر الشعر عنده في اللفظ، والوزن والمعنى والقافية. وزاد على هذه العناصر أربعة أخرى و هي ائتلاف اللفظ مع المعنى، وائتلاف اللفظ مع الوزن، وائتلاف المعنى مع الوزن، وائتلاف المعنى مع القافية. فقدمة ركز على قضيتي اللفظ والمعنى و درس الائتلاف بينهما، وجعل للألفاظ صفات وللمعاني نعوتاً لتمييز جيدها من رديئها وقال: "ولما كانت أقسام المعنى التي لا يحتاج فيها إلى أن تكون هذه الصفة مما لا نهاية لعدد، ولم يكن أن يؤتى على تحديد جميع ذلك كي يبلغ آخره"⁽⁴⁾.

(1) الجرحاني، عبد القادر، نظرية النظم، وليد محمد مراد، دار الفكر (د، ط) ص 19.

(2) العلوي (ابن طباطبا)، عيار الشعر / ج 3، ص 19.

(3) المصدر السابق/ ص 17-27.

(4) ابن جعفر، (قدامة)، نقد الشعر، ص 26.

فالنظم عند قدامة يمثل حالة الائتلاف بين اللفظ والمعنى، يجعل المعاني مقابلة للغرض المقصود باعتبارها معاني موجودة في الطبيعة لها صورها في الأذهان، فإذا ما طلبها كاتب أو شاعر أو خطيب فما عليه إلا أن يختار لها اللفظ المناسب للغرض المطلوب؛ كي تصوّرهُ صورة بعد صورة.

وكذلك لا يفوتنا موقف أبي هلال العسكري، حيث تناول موضوع الصورة والهيئة، قال: "إن الصورة اسم يقع على جميع هيئات الشيء لا على بعضها ويقع أيضاً على ما ليس بهيئة، ألا ترى أنه يقال صورة هذا الأمر كذا، ولا يقال هيئة كذا، وإنما الهيئة تستعمل في البنية، وقال تصورت وما قال تصورت الشيء"⁽¹⁾.

ومن بعد ذلك تجلّى أمر الصورة عند عبد القاهر الجرجاني، حيث تناول موضوع الصورة بشكل مطوّل في كتابيه: (أسرار البلاغة) و (دلائل الإعجاز)، ووضّح فيهما الوسائل والأساليب التي تجعل من الصورة حسنة مقبولة، حتى إن عبد القاهر شبّه صياغة الكلام بصياغة المعادن النفيسة، ويقول:

"ومعلوم أنّ سبيل الكلم سبيل التصوير والصياغة، وأنّ سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب يصاغ منها خاتم أو سوار"⁽²⁾. فجعل عبد القاهر المعاني كالأصبغة والأحجار الكريمة الملونة هي المادّة الخام للصورة والنفوس، ويكمن جمال الصورة بما يكمن من مقومات فنية، وقد علّق على ذلك وليد مراد بقوله:

"وعبد القاهر في تقريره للصورة والتصوير الذي أماط عنه الكلام قد أبرز أبرز قيمة التصوير في نظم العبارة، وأنّ هذا التصوير يكمن في ترتيب الألفاظ حسب ترتيب المعاني في النفس مع التأليف بينهما في صورة مزدهرة للأديب بيتكرها ويقصد إليها"⁽³⁾.

ويقول ابن خلدون: "قالمعاني موجودة عند كل واحد وفي طوع كل فكرة منها ما يشاء ويرضي، وتأليف الكلام للعبارة عنها هو المحتاج للصناعة كما قلنا وهو القوالب للمعاني، فكما إنّ الأواني التي يُغرف بها الماء من البحر، منها آنية الذهب

(1) العسكري (أبو هلال)، الفروق اللغوية/تحقيق حسام الدين القدسي/دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ص132.

(2) الجرجاني، (عبد القاهر)، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص322.

(3) مراد(وليد محمد) نظرية النظم وقيمتها العلمية في الدراسات اللغوية عند عبد القاهر الجرجاني، ص137.

والفضة والصَّدَفِ والزجاج والخزف، والماء واحدٌ في نفسه، ومختلفُ الجودةِ في الأواني المملوءةِ بالماءِ باختلافِ جنسِها لا باختلافِ الماءِ، كذلك جودةُ اللغةِ وبلاغتها في الاستعمالِ تختلفُ باختلافِ طبقاتِ الكلامِ في تأليفه باعتبارها تطبيقه على المقاصدِ والمعاني واحدةٌ في نفسها⁽¹⁾. وأشار كذلك ابنُ خلدونَ في مقدمته، قال: "وتصورُ الصورةِ أدخلُ في موضوعِ الصناعة، فهو يستندُ إلى المَلَكَةِ، ويعتمدُ على الدُّرْبَةِ، والصناعةُ مَلَكَةٌ ودُّرْبَةٌ، وبهما تتحقَّقُ الصورةُ المطلوبةُ"⁽²⁾.

فالصورةُ في نظرِ القدماءِ قائمةٌ على عنصرينِ هما اللفظُ والمعنى، وأقولُ من خلال ما سبقَ بأنَّ اللفظَ هو الرثَّةُ، وأنَّ المعنى هو النَّفسُ فليس لأحدهما مزيةٌ دونَ الآخرِ وكما هما جهازٌ متكاملٌ كذلك اللفظُ دونَ المعنى فلا فائدةٌ منه، وكذلك المعنى دونَ اللفظِ لا وجودَ له.

فالمعاني موجودةٌ في الأذهانِ والعقولِ لكنها تنتظرُ الصَّنَاعَةَ والصِّيَاغَةَ وبعد أن تُصاغَ تظهرُ القيمةُ لللفظِ والمعنى معاً، وكذلك الصورةُ دونَ إحياءاتِ وإشاراتِ لما ترمزُ فلا فائدةٌ لها، فتخيَّلُ أنكَ قمتَ بتصويرِ ورقةٍ بيضاءَ خاليةٍ من أيِّ شيءٍ فهل أتيتَ بجديدٍ. وكذلك اللفظُ دونَ التركيبِ فمعناه مجردٌ و ليس هناك استساغةٌ له.

2.3 الصورةُ من وجهةِ نظرِ المحدثين:

تناولَ المحدثونَ الصورةَ بطريقةٍ قد تختلفُ إلى حدٍّ ما عن الطريقةِ التي تناول بها القدماءُ الصورةَ، فتناولها المحدثون من حيثُ ميولهم وثقافتهم ونظروا إلى أثر النقدِ الغربيِّ في موقفِ العربِ من الصورةِ، ومنهم من تناولَ الصورةَ على أنها فنٌّ، ومنهم من تناولَ الصورةَ على أنها علمٌ.

ومن الأدباءِ والنقادِ الذين تناولوا الصورةَ، مصطفى الرافعيُّ وقد تنبَّه إلى الفرقِ بين الصورةِ الفنيةِ والفكريةِ، وجعل الصورةَ الفنيةَ ما تخصُّ الأساليبَ الأدبيةَ والتعبيرَ الفنيةَ، ووضَّحَ دورَ الحواسِّ في الصورةِ وأثرَ اللفظِ زيادةً أو نقصاناً، فأيةُ الشعرِ الحسنِ في تمثيلِ الحقيقةِ وتأديتها إلى التَّصوُّرِ⁽³⁾.

(1) ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون ص 1111.

(2) المصدر السابق، ص 92-93.

(3) الرافعي، (مصطفى صادق)، تاريخ آداب العرب، 2/ 210.

ثم نشير إلى الدكتور طه حسين، حيث تناول الصورة من باب المفاضلة بين الشعراء، وبما أبدعوا من صورٍ فمثلاً، من أروع الصور، ما أبدعها طرفةُ بن العبدِ في الناقَةِ⁽¹⁾، قال الدكتور طه حسين في ناقَةِ طرفة: "وليست هذه الناقَةُ التي تقومُ بينك وبين المعاني الرائعةِ والصورِ الجميلةِ ناقَةُ طرفة في أكبرِ الظنِّ"⁽²⁾.

وقال: بأنَّ شعرَ الوصفِ هو وسيلةٌ إلى استحضارِ الصورِ الطبيعيةِ المختلفةِ، فإذا شاء الناقدُ الموضوعيةَ فإنَّ عليه النظرَ إلى مدى نجاحِ النصِّ في استثمارِ الصورِ³. وقد أوضح جمالُ الصورةِ عند زهيرِ بن أبي سلمى في مجالِ النفسِ والبيئةِ وأشار إلى لوحةِ الطعائنِ في شعرِ زهيرِ كنايةً عن قضيةِ الموتِ والحياةِ والحزنِ عند زهير، وعدّه د. طه حسين هو فاتحُ أبوابِ في الوصفِ والتصويرِ⁽⁴⁾. ومن النقادِ مَنْ وصفَ القصيدةَ كأنَّها تمثالٌ والشاعرُ بيني قصيدتهُ وينحتُ بها كمن ينحتُ في تمثالٍ، وهذا ما قاله د. شوقي ضيف، فوصفَ الشاعرَ كأنَّه: "لا يصنعُ قصيدتهُ، وإنما يصنعُ تمثالاً"⁽⁵⁾.

وقد اهتمَّ بعضُ الباحثين بدراسةِ الصورةِ في القرآنِ الكريمِ، حيثُ إنها وردت في القرآن، وأوضحت كثيراً من صورِ الدنيا والآخرة، وجاءت موضحةً لكثيرٍ من المشاهدِ التي لا بدَّ من الاستعانةِ بالصورِ لتوضيحها، وأوضح السيدُ قطب هذا الأمرَ، واعتمدَ الصورةَ ميزاناً نقدياً، وجعلَ الصورةَ الأداةَ المفضلةَ في أسلوبِ القرآن، فهو الصورةُ الملموسةُ أحياناً، وتعبّرُ عن أشياءٍ غيرِ ملموسةٍ، وقد تُشخّصُ الصورةُ، يقول السيدُ قطب: "جرسُ الكلماتِ ونغمُ العباراتِ وموسيقى السياقِ في إبرازِ الصورةِ في الصورِ التي تتملأها العينُ والأذنُ والحسُ والخيالُ والفكرُ والوجدانُ"⁽⁶⁾، وقال في موضعٍ آخر:

"والجمالُ الفنيُّ أداةٌ مقصودةٌ للتأثيرِ الوجداني"⁽⁷⁾.

(1) حسين، طه (الدكتور)، حديث الأربعة، 9/1.

(2) المصدر السابق، 58/1.

(3) المصدر السابق، 70/1.

(4) المصدر السابق، 1/104، 105، 112.

(5) ضيف، شوقي (الدكتور)، العصر الجاهلي، ص 221.

(6) قطب، سيد، التصوير الفني في القرآن الكريم، ص 35.

(7) المصدر السابق، ص 119.

ويقول سي.دي. لويس: " أول خطوة في خلق الصورة هو أن يقرن الشاعر نفسه إلى الأشياء التي تستهوي حواسه"⁽¹⁾. ومن هنا يصبح الانغماس في الصورة والاندماج، فتصبح الصورة كالمذّ والجزر بين الطبيعة والمعاشة والشاعر والمتأمل بها، فتصبح موضوعات الطبيعة المعاشة جزءاً من نفسية الشاعر، ويقول محمد حسن عبد الله: " فالشاعر ليس مجرد رجل يشاهد الأشياء، وإنما يمزجها ببنائه الفكري والروحي"⁽²⁾

فالشاعر يأخذ من الموضوع ما لم يجد فيه معادلاً لشخصه وفكره وعاطفته وروحه ومن هنا، فإن من أقوى الوسائل للكشف عن طبيعة الشاعر نفسه، دراسة الصورة في شعره.

3.3 دور الصورة في العمل الفني:

إن تجانس الصورة هو الذي يعطي العمل الفني وحدته، وينبغي أن يكون لكل موضوع صورته الخاصة به، ولا بد من الانسجام مع باقي الصور، لتشكل الصورة العامة للقصيدة. ويقول د. عبد القادر الرباعي: " دراسة الصورة الفنية وتحليل عناصرها وعلاقتها ربّما كانت من أفضل الوسائل للكشف عن المعاني الخفية للنصوص الأدبية التي كونتها عقلية أصحابها ورؤيتهم للكون والإنسان و الحياة"⁽³⁾.

أمّا ما يدور حول موادّ الصورة فهي نفسها موادّ العمل الأدبي، ودراسة موضوعات الصورة هي نفسها دراسة موضوعات الشعر"⁽⁴⁾، وعناصر الشعر هي التي تبرز ما في النص من فكر أو موقف أو شعور أو انفعال، فالموضوع هو الذي يحتوي على مشاعر و ذوق وفكر وانفعال الشاعر، فالشاعر والصورة يشكلان الصورة الفنية، وموضوعات الصورة هي كما يجول في خاطر الشاعر أو نفسه،

(1) لويس ، (سي.دي) الصورة الشعرية ، ص 76.

(2) عبد الله، محمد حسن، (الدكتور)، الصورة والبناء الشعري ، دار المعارف / القاهرة ط / 1984م.

(3) الرباعي ، عبد القادر ، (الدكتور)، الصورة الفنية في النقد الشعري ص-118.

(4) الرباعي ، عبد القادر ، (الدكتور)، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ص-60 .

كما قلنا، هي المعادلة لفكره وانفعاله إذ إنه: "من هذا الاتصال بين الذات والأشياء تتبع التجربة، ويتشكل الأثر، وتتكامل الغاية"⁽¹⁾.

"والعمل الشعري الذي يؤلف الصورة الشعرية في داخله ما هو إلا نتاج تجربة ذاتية للمبدع يعايشها في حياته مستلهاً معالمها من البيئة التي تحيط به، فهو يمتلك خبرة حياتية يعكسها على عمله الإبداع"⁽²⁾.

فالشاعر يجعل ما يحيط به عصاً يتكئ عليها و يسخر العناصر التي تحيط به لشعره، ولا بد من انسجام ما في الطبيعة مع ما في نفسية الشاعر، حتى الألفاظ أو التراكيب أو الخيال أو الأسلوب في الأداء أو اللفظ.

ويقول "جاكوب كورك": "و تستقي الصور المجاذبة الناتجة مواردها من الحياة اليومية وهناك بصورة عامة تفاوت بين عناصرها، ويظهر قوة الخيال في وصفها مع بعضها"⁽³⁾.

ولا بد من مصنع لخلط هذه المعطيات، فنجد أن العقل والخيال يعملان، في تخرج تلك النتائج من صور إبداعية؛ فقوة الخيال تعمل على تضعيف هذه الصور، ويقول في ذلك "ويمزات و بروكس" هو: "فعل إبداعي أولي وفعالية إرادية روحية، ووعي ذات، وحدس ذات تتحقق من نفسها، وتلتحق وتتعايش مع أجزاء أخرى منفصلة عن نفوسنا، مع اللاوعي الخارجي، والوعي الداخلي، والموضوع والذات"⁽⁴⁾.

فنجد أن الخيال هو أداة التحكم للصورة الشعرية، فالخيال هو الذي ينتقي ما لآم التجربة الذاتية للشاعر عن الواقع المعيش ويعيد صوغه في قالب فنية جديدة، والطبيعة هي المصدر الأساسي لإمداد الشاعر بمكونات الصورة، يقول د. محمد حسن عبد الله: "إن الطبيعة بكل ما تتطوي عليه من أشياء، وجزئيات، وظواهر، هي المصدر الأساسي لإمداد الشاعر بمكونات الصورة، ولكنه لا ينقلها إلينا في تكوينها

(1) رينشارد، في موكب الشعر من كتاب الشعر بين نقاد ثلاثة -ص 151.

(2) القرعان، فايز، (الدكتور)، مجال الصورة في شعر عبيد بن الأبرص / مجلة دراسات الإنسانية والاجتماعية، / المجلد 24/العدد/2/عام 1977م / ص 37.

(3) (ترجمة ليون يوسف عزيز عمالويل) اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجربة -/ دار المأمون للنشر / بغداد 1989 ص 243.

(4) (ويمزات وكليش بروكس) النقد الأدبي، 3 / 564.

وعلاقتها الموضوعية، إنه يدخل معها في جدل، فيرى منها، أو تريه من نفسها جانباً، يتوحدُ معه بإدراك حقيقة كونية وشخصية معاً، ففي التجربة الشعرية، كما في بناء الصورة تنتفس الذات والموضوع في اتحادٍ مطلق⁽¹⁾.

وبعد هذا نرى أنّ الصورة تعتمدُ الخيالَ في عناصرها من الحياة اليومية فكلُّ صورة، لا بدَّ لها من عناصر تتشكل منها، ومن قوالب تصاغُ بها، إذن للصورة طرفان :

أولاً: التجربة عند الشاعر .

ثانياً: الشكل الذي يمثّل هذه التجربة.

أي مزجُ المادة التي تستقي وجودها ممّا اختبره الشاعرُ في حياته اليومية المعيشة، لذا نجدُ الصورة تكشفُ عن المجالات التي تتشكلُ فيها الصورة الشعرية وهذا الكشفُ يؤدي بنا إلى اكتشافِ القيمِ الجماليّةِ والفنيّةِ في العملِ الشعريّ الخاصِّ بالشاعر.

ويقول د.الرباعي: "أيُّ اختلافٍ في توزيع موادِّ الموضوع الصُّوريِّ الواحدِ عند الشعراء، بل عند الشاعرِ الواحدِ ينتجُ اختلافاً مماثلاً في النواحي الفنيّة التي يُوحى بها ذلك الموضوعُ أو موادّه"⁽²⁾.

4.3 الصورة تمثّل البناء الفني للقصيدة:

الصورة المفردة قد تؤدّي دوراً مفرداً في المعنى ولكي يتحقّق من الإطار العامّ للقصيدة لا بدّ من النظر للصورة على أنها لوحةٌ فسيفاء وتمثّل القصيدة، فالصورة للقصيدة هي الكلُّ؛ أي أنّها تمثّل مجموعةً من الصور، قال في ذلك كروتشه: "إنّ ما نسميه صورةً هو دائماً، مجموعةً من الصور، فليس هناك صوراً ذرّات ، كما ليس هناك أفكارُ ذرات"⁽³⁾.

فالقصيدة هي معنى عامّ تشملُ جزئياته مجموعةً من الصور تتوحدُ مع بعضها لتشكل المعنى الكليّ للقصيدة وأكّد ذلك د.الرباعي بقوله: " الصورة تعني

(1) عبد الله، محمد حسن، (الدكتور)، الصورة الفنية و البناء الشعري ، ص 33.

(2) الرباعي، عبد القادر، (الدكتور)، الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى ، ص 40 .

(3) كروتشه(بند تو)، المجلد في الفلسفة الفن،ترجمة:سامي الدروبي،القااهرة، دار الفكر العربي، ص 57 .

أيضاً ذلك البناء الواسع الذي تتحرك فيه مجموعة الصور المفردة بعلاقتها المتعددة حتى تصير متشابكة الحلقات والأجزاء بخيوط دقيقة مضمومة بعضها إلى بعض في شكل اصطلاحنا على تسميته بالقصيد⁽¹⁾.

وهذا ما قاله سي.دي. لويس :- إنني أتردد في الولوج إلى هذا المجال - المجال الذي ما زال قيد التخطيط ولا يستقر حتى الآن - ولكن لا بد من وجه، إن أردت أن أثبت حُجتي بأن القصيدة الكاملة هي صورة كاملة أو قد تكون كذلك⁽²⁾. فمن هنا نلاحظ بأنه في النقد الحديث لا فرق بين الصورة الشعرية بمعناها الأشمل والقصيدة ببنائها المتكامل.

ونحن نعرف بأن شعر كعب هو نتاج مدرسة الصنعة أو المدرسة الأوسية، فلا تظهر قصائدها إلا بعد التنقيح والتمحيص فليس هناك قصيدة إلا بتكامل عناصرها وصورها حتى تعطي المعنى العام للقصيدة، وهذا هو نهج القصائد الجاهلية والإسلامية والأموية فهي تتمتع بالأصالة والجودة، فالصور في هذه القصائد تتوحد حتى تعطي المعنى العام للصورة الفنية في تلك القصائد، وتخرج القصيدة بصورة واحدة هي الأشمل والأعم، ويمكن للرسم أن يتلون بها ويرسمها .

يقول مصطفى ناصف: ليست الصور أشياء منعزلة، وإذا كان النقد العربي القديم يكاد لا يحفل بالعلاقة بين الصور فقد أن لنا أن نتذكر أننا لا نتلقى الصور فرادى وإنما نعابها في مساقاتها، ونحن الآن أميل إلى أن نرى كل صورة وقد نبتت مما حولها، وعادت تترك أثرها فيه، بحيث تصبح العلاقة بين الأجزاء متبادلة⁽³⁾.

وفي ضوء دراستنا للصورة عند كعب بن زهير، سنلاحظ دور الصورة في شعره وسنلاحظ أيضاً بناء القصيدة من خلال الصورة، وهذا لا يعني أن بناء القصيدة هو من المجموعة الصورية فقط، لكن هناك الألفاظ، والموسيقى، والمعاني، والعواطف.

(1) الرباعي، عبد القادر، (الدكتور)، الصورة الفنية في النقد الشعري - ص 10.

(2) لويس (سي.دي) الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن إبراهيم، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، 1982م، ص 159.

(3) ناصف، مصطفى، (الدكتور)، الصورة الأدبية، ص 254.

ويقول محمد عبد الله: "ليست مجردُ صورةٍ أنها علم أحسن الفروض، صورٌ في سياقٍ، صورٌ ذاتُ علاقةٍ، ليست بعضها وحسبُ، وإنما علاقةٌ بسائرِ مكوناتِ القصيدةِ، وهذا يعني أن دراسةَ الصورةِ بمعزلٍ عن دراسةِ البناءِ الشعريِ تعبيرٌ عن رؤيةٍ جزئيةٍ مهما كانت عميقةً أو محيطيةً، فإنها ستظلُّ ناقصةً من جهةٍ ما"⁽¹⁾.

وبالرغم مما تقدّم لا يعني التقليل من أهمية الصورة، أن الصورة هي المحورُ الرئيسُ في تكوينِ الصورةِ النهائيةِ للقصيدةِ فالشاعرُ جانسَ بين صورةِ قصيدتهِ فمنها التجانسُ حتى في اللونِ الواحدِ أو الطبيعةِ، قال كعب⁽²⁾:

بِيبِضٍ سَوَابِعٍ قَدْ شَكَّتْ لَهَا حَلَقٌ كَأَنَّهَا حَلَقُ الْفَقْعَاءِ مَجْدُولُ

وقد جانسَ بين طرفي الصورةِ الواحدةِ، فجانسَ بين يزلقه و الزهاليل، فقال كعب⁽³⁾:

يَمْشَى الْقَرَادَ عَلَيْهَا ثُمَّ يُزْلِقُهُ مِنْهَا لَبَانٌ وَأَقْرَابٌ زَهَالِيلُ

فهذه الصورةُ مأخوذةٌ من عالمِ الحيوانِ، فقال: "يزلقة" كنايةً عن نعومةِ الملمسِ، وقال: في العجزِ الزهاليل و هي المُسُّ.

ثم جاءَ بصورةٍ بصريةٍ في قوله⁽⁴⁾:

عَيْنًا كَمِرَاةِ الصَّنَاعِ تُدِيرُهَا بَأْنَامِلِ الْكَفَّيْنِ كُلِّ مُدَارِ

فهنا صورتان: الأولى: "عين" كمرآة الصنّاع

والثانية: "أنامل كفين"، ومن ثمَّ قوله: "تديرها"، ومن ثمَّ قال: "مدار"، فكلُّ هذه

الصورِ من الواقعِ الذي نعيشُ، والعلاقةُ بينها قويةٌ و مترابطةٌ، فكارن بين مرآة المرأةِ

الحاذقِ ومرآة المرأةِ الخرقاءِ، وقد انعكس الانسجامُ على اللفظِ وترابطِ اللفظِ في

الصورتينِ لتشكّلا صورةً كليةً تفيّدُ المعنى العامَّ من البيتِ الذي يتألّفُ مع باقي

الأبياتِ ليُشكّلَ معنى كلياً للقصيدة:

وفي مقطعٍ من قصيدتهِ: بَأْنَتُ سَعَادُ" يقول⁽⁵⁾:

(1) عبد الله، محمد حسن، (الدكتور)، الصورة و البناء الشعري -ص19.

(2) الديوان /24

(3) الديوان / 12

(4) الديوان / 40

(5) الديوان / 16

كَأَنَّ أَوْبَ ذِرَاعَيْهَا وَقَدْ عَرَقَتْ وَقَدْ تَلَفَّعَ بِالْقُورِ الْعَسَاقِيْلُ
وَقَالَ لِلْقَوْمِ حَادِيَهُمْ وَقَدْ جَعَلَتْ وَرُقُ الْجَنَادِبِ يَرْكُضْنَ الْحَصَى قِيلُوا
شَدَّ النَّهَارِ ذِرَاعاً عَيْطَلٍ نَصَفِ قَامَتْ فَجَاوَبَهَا نُكْدٌ مَتَاكِيْلُ

فالناظرُ إلى هذه المجموعة من الأبيات يرى أنها لوحةٌ تتضمن كثيراً من الصور المنسجمة، كصورة الجبل المرتفع وسط السراب في البيت الأول، وهذه الصورة من صور الطبيعة، ثم جاء في البيت الثاني بصورة اللون الرمادي وهو الورق، ثم جاء بصورة شدِّ النهار، وهو ارتفاعه، فهي صورةٌ مقطع من النهار فيه حركة لا إرادية.

فصورةٌ يدي الناقة بصورة يدي النائحة، فيقول كأن يديها في وقت الهاجرة وهو الوقت الذي تكلُّ فيه ذوات الأربع، و تقتر ذراعاً عطيلاً أي ذراع امرأة طويلة حسنة، وهي متوسطة العمر التي تبكي عزيزها، لا تتفكُّ تحرك يديها . فشبه يدي هذه الناقة في سرعة تقلبها يديها ببدي هذه المرأة التي مات حبيبها . وجعلها نصفاً ليكون أقوى لها على ترجيع يديها .

فهذه الصورة التي تدلُّ على انسجام عناصر الطبيعة في الصحراء والسراب وكائناتها ذات الأربع ومدى قسوة الصحراء عليها، وحركة هذه الكائنات كما هي صورة المرأة التي تُصاب وتقعج، ويقسو عليها الزمان فيضيق عليها الصبر، فتتحرك ببديها وتنفرد من واقعها دون شعورٍ أو تمييزٍ.

فهذا المقطع صورةٌ جزئيةٌ ينحو نحو الصورة الكلية لتكوين المعنى العام للقصيدة، فمجموع الصور تنمو كما هو الكائن الحي حتى يصل إلى مرحلة النضوج ومردُّ ذلك إلى التجربة الشعرية القوية عند الشاعر سواء أكانت تجربة حقيقية أم فنية.

وطبيعة الوحدة في هذه القصيدة مهما اختلفت التسميات من وحدة عضوية أو فنية أو نفسية أو موضوعية فهي واحدة، وتتشابك هذه التسميات وتتضارب فيما بينها حتى يكون الواحد منها بدل الآخر. يقول الدكتور محمد النويهي: "وإننا عندما نذكر هذه العبارات "الوحدة العضوية" أو "الوحدة الفنية" أو "الوحدة الشعورية" إنما نعني شيئاً واحداً هو هيمنة إحساس واحدٍ أو لحظة شعورية واحدة أو رؤية نفسية ذات

لونٍ محدّدٍ على العملِ الفني كلّهِ. وإنّ الصورةَ الشعريّةَ بكلِّ أشكالِها المجازيّةِ وبمعناها الجزئيّ والكلّيّ هي وسيلةُ الفنانِ لتجسيدِ هذا الإحساسِ" (1).

ويقولُ هاملتون: " إنّ الشكّلَ العضويّ يتجهُ إلى بُعدٍ مقصودٍ وهو المبدأُ الجماليُّ للقصيدَةِ ويقولُ: " فلا يتألّفُ الكلُّ العضويُّ من أجزاءٍ ولا يمكنُ بناؤه من أجزاءٍ ولكنّه مركّبٌ من عناصرٍ لا توجدُ منفصلةً وإنما توجدُ في هيئةٍ واحدةٍ مردّها مبدأً حياةً معيّنٍ في باطنِ الشيءِ. وهكذا فالتجربةُ الجماليّةُ هي كلُّ عضويٍّ مصدرُ الوحدةِ فيه نوعٌ خاصٌّ من الاهتمامِ هو الاهتمامُ الجماليُّ" (2).

فالعَمَلُ الفنيُّ قائمٌ على الوحدةِ الفنيّةِ ومن هنا تنتجُ القيمةُ الفنيّةُ، فالوحدةُ الفنيّةُ كالبذرةِ تنمو وتتنشأ وتأخذُ شكلَ الإنسانِ أو النباتِ، وكذلك الخصائصُ الفنيّةُ للكائنِ الحيِّ من نموٍّ وتنشئةٍ. فيقولُ "كروتشه": "إنّ العاطفةَ هي التي تهبُّ للحدسِ تماسكُهُ ووحدةُ" (3). فوحدةُ العاطفةِ أو وحدةُ الشعورِ هي مصدرُ الوحدةِ عندهُ.

يحاولُ كلُّ شاعرٍ أن يبرهنَ تجربتهُ الشعريّةُ، فهي فلسفةٌ خاصّةٌ بالشعراءِ، وذلك من أجلِ إبرازِ صورةِ الحياةِ عندهُ، ويظهرُ حقائقُ الوجودِ، ويُعدُّ الشعرُ مرآةَ الشاعرِ للحياةِ.

يقولُ د. عبد القادر الرباعيُّ: " تكونُ القيمةُ الكبرى للصورةِ الشعريّةِ في أنّها تعملُ على تنظيمِ التجربةِ الإنسانيّةِ الشاملةِ للكشفِ عن المعنى الأعمقِ للحياةِ والوجودِ المتمثّلِ في الخيرِ والجمالِ من حيثِ المضمونِ والمبنى بطريقةٍ إيحائيّةٍ مخصّبةٍ من حيثِ الشكلِ" (4).

إنّ الصورةَ في تكوينها المفردِ تشكّلُ وحدةً، وهذه تأخذنا إلى وحداتٍ أخرى كالإحساسِ والعواطفِ وأساسُ ذلك هو وحدةُ التجربةِ والصورةُ جزءٌ ووحدةُها، هي جزءٌ من الوحدةِ العامّةِ للقصيدَةِ، فهي تشاركُ في بناءِ الوحدةِ العضويةِ للقصيدَةِ، ووحدةُ الصورةِ كأنها وحدةُ إحساسٍ أو وحدةُ عاطفةٍ تسيطرُ على القصيدَةِ كلّها.

(1) النويهي، محمد، (الدكتور) قضية الشعر والتجديد ص 108-109.

(2) يفور (روستر)، الشعر و التأمل ، ترجمة محمد مصطفى بدوي ، ص 63.

(3) كروتشه (بند تو)، المجمل في فلسفة الفن ص 54.

(4) الرباعي، عبد القادر، (الدكتور) ، الصورة الفنية في الشعر أبي تمام ص 14.

يقول الدكتور محمد العشماوي : " وإذا كانت الوحدة تعني وحدة الإحساس من بعض الوجوه، فإن الصورة الشعرية بكل أشكالها المجازية ومعناها الجزئي والكلي هي وسيلة الفنان لتجسيد هذا الإحساس" (1).

وأكد على ذلك الدكتور عبد القادر الرباعي، بأن الصورة الشعرية تستمد قيمتها من قدرتها على تنظيم التجربة الإنسانية، وهذا يكون على أساس منظم ويتمتع بوحدة بنائية يقول: " وبذلك تكون القيمة الكبرى للصورة الشعرية في أنها تعمل على تنظيم التجربة الإنسانية الشاملة للكشف عن المعنى الأعمق للحياة والوجود، المتمثل في الخير والجمال من حيث المضمون، والمبنى بطريقة إيحائية مخصصة من حيث الشكل" (2).

أما تنقل الشاعر بين الصورة والأخرى، والتنوع في أشكال الصورة فهو يجعل القارئ مشدوهاً، ومتابعاً لموضوعات القصيدة وكذلك يحرك أحاسيسه ومشاعره فيجعله يندمج كل الاندماج في القصيدة بكامل لوحاتها الصورية ووحدها الفنية والموضوعية.

وأرى في تنوع الصور عند الشاعر في القصيدة الواحدة ترويحاً لنفس الشاعر وإخراجه من الملل والسأم وزيادة نشوته لبناء قصيدته، وقد يكون فيها شفاء لخليله شوقاً أو كرهاً. يقول د. عبد القادر الرباعي: " لا يخفى أن إلحاح الشاعر على تنويع الصور والتنقل المفاجئ والسريع بين العناصر ثم العودة المتكررة للمجال الواحد يمنح وحدة القصيدة قسطاً أوفر من الجمال الفني، وذلك لأنها بهذه الحال تبعث فينا، نحن متلقيها، شعوراً مشابهاً لشعور الشاعر وانفعاله المتوتر القلق" (3).

فلاحظ أن تجربة الشاعر هي الأساس في بناء الصور، والصور هي وحدة واحدة، كوحدة الإحساس والتجربة والمشاعر، والعواطف والأهداف تترابط فيما بينها لتكتمل البناء العام للقصيدة.

(1) العشماوي، محمد زكريا، (الدكتور)، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص 111.

(2) الرباعي، عبد القادر، (الدكتور)، الصورة الفنية في شعر أبي تمام - ص 14.

(3) المصدر السابق، ص 14.

5.3 الصورة في إطار الموضوع :

1.5.3 تجليات الحيوان في شعر كعب بن زهير :

1.1.5.3 الناقة:

تناول الشعراء الناقة موضوعاً لصورهم، منذ العصر الجاهليّ إلى العصور التي تلتها، وقد تم تناول الناقة وتسخيرها في الشعر على أنها عنصرٌ أساسيٌّ من عناصر بناء القصيدة العربية.

وعُدَّت الناقة من أساسيات الحياة في تلك الفترة، يقول د. مصطفى الشورى: "لم تكن الناقة مجرد حيوان في العصر الجاهليّ، فقد احتلَّت مكانةً عظيمةً عند العرب بلغت حدَّ التقديس" (1)؛ "والناقة كما يصورُها الشعراءُ تكادُ تستوعبُ جميعَ مظاهر الحياة وقواها. فكلُّ عنصرٍ من عناصر الطبيعة الحيّة وغير الحيّة يدخلُ في مكونات الناقة، بحيثُ تتحولُ الناقةُ إلى حيوانٍ أسطوري ... " (2). وهناك مَنْ عدَّ الناقة مصدرَ إلهام، مثل د. مصطفى ناصف: "والواقعُ أنّ فكرةَ الناقة من أكثرِ الأفكارِ تنوعاً، فالناقةُ منبتُ كلِّ ما أهمّ وأقلق وأحزنَ الشاعرَ الجاهليّ، أوهي التي تخلق الأفكارَ التي ترفعُ الإنسانَ من رتبةِ الحيوان، الأفكارَ العاليةَ التي لا تتصلُ بإشباع الحاجاتِ الأولية، الناقةُ في هذه الحالة ليست وسيلةً إلى غاية، بل هي مَجْمَعُ شعورِ الغائبةِ الواضحةِ والغامضة" (3).

فالناقةُ من نتاج الطبيعة الصحراوية، وكانت وسيلةَ التنقلِ المباشرة، وكانت رحلةَ الشاعرِ أمراً لا بدَّ منه، وحركةَ الشاعرِ وحركةَ الناقةِ كنايةً عن استمرارية الحياة. وحركةُ الناقةِ حركةٌ للشاعر في حيزِ المكان، وهي - في بعض الأحيان - بديلٌ فنيٌّ لهماومه وهواجسه وأرقه وقلقه.

لكن ما تختلفُ به ناقةُ العصرِ الإسلاميّ عن ناقةِ العصرِ الجاهليّ هو عدمُ وصولها إلى حدِّ التقديس، وعدمُ الحلفِ بها، لكن بقيت ناقةُ العصرِ الأمويّ هي نفسها ناقةُ العصرِ الجاهليّ، فأخذ وجودها في الشعرِ الأمويّ أهميةً بعد الوقوفِ على

(1) الشورى، مصطفى عبد الشافي، (الدكتور)، الشعر الجاهلي تفسير أسطوري /مكتبة لبنان / الشبكة المصرية العالمية /ط/1996/1م/ص102.

(2) أبو سو يلم، أنور عليان، (الدكتور)- الإبل في الشعر الجاهلي، دراسة في ضوء علم الميثولوجيا و النقد الحديث، دار العلم للنشر /ط/1983/1/84

(3) ناصف، مصطفى، (الدكتور) قراءة ثانية للشعر القديم /دار الأندلس للطباعة و النشر /ط/1981/2م- ص 115.

الأطلال، وارتبطت الناقة بالصحراء وحيواناتها كالثور الوحشي والحمار الوحشي وذكر النعام ... الخ.

وإذا وجد فرق في صورة الناقة عن سالفها في العصر الجاهلي لم يكن ذلك إلا لتباين في المعنى الجديد، يقول علي أحمد سعيد: " لكن مع أن وظيفة الشعر في المجتمع العربي تغيرت في الإسلام عما كانت عليه في الجاهلية، فإن شكله لم يتغير، وهذا أكد الانفصال بين الكلام والمعنى أو الشكل والمحتوى، فأدى إلى جعل التعبير الشعري نوعاً من المطابقة بين الكلام والمعنى القديم" (1).

وفي قصيدة كعب "بانت سعاد" وصف الناقة وجعل لها صورة واضحة متكاملة ترسم بريشة فنان، وفي هذه الصورة قد يلتقي كعب مع غيره من الشعراء السابقين في وصف الناقة. ولكن كعباً يستخدم صوراً جديدة في لاميته قد تتناسب مع مضمون القصيدة، أو لنقل إنها تتلاءم مع نفسية كعب، فاحتل وصف الناقة ثلث القصيدة، وقد يكون أكثر أقسام القصيدة خصوبةً، فالناقة هي وسيلة الرحلة وهي التي توصله إلى غايته، حيث قال (2):

أَمَسْتُ سَعَادُ بِأَرْضٍ لَا يَبْلُغُهَا	إِلَّا الْعِتَاقُ النَّجِيبَاتُ الْمَرَاسِيْلُ
وَلَنْ يَبْلُغَهَا إِلَّا عَذَابُ رَرَةٍ	فِيهَا عَلَى الْأَيْنِ إِرْقَالٌ وَتَبْغِيْلُ
مِنْ كُلِّ نَضَاخَةِ الذَّفْرِى إِذَا عَرِقْتَ	عَرَضَتْهَا طَامِسُ الْأَعْلَامِ مَجْهُوْلُ
تَرْمِي الْغُيُوبَ بَعِيْنِي مُفْرَدٍ لَهَقِ	إِذَا تَوَقَّدَتِ الْخُرَّانُ وَالْمِيْلُ

فوصف الشاعر ناقته بأنها بالغة القوة والأصالة، تجتاز مشقات وعقبات لا تقوى ناقة أخرى عليها، وهذه الصورة توحى لنا بحديث الشاعر عن نفسه، ومدى ما يعترضه.

ويقول الدكتور السيد إبراهيم محمد: " فالذي لاحظته أن كعباً كان يعمد دائماً إلى جعل ناقته وسيلة للهروب من الهموم أو من ذكرى المحبوبة والديار ومثيراته

(1) أدونيس (علي أحمد سعيد) الثابت والمتحول 1/ 29.
(2) الديوان 9/

في نفسه من أحزان، إلا في هذا الموضوع وفي موضوع آخر من قصيدة له⁽¹⁾.
مطلعها:

أَمِنْ نَوَارٍ* عَرَفْتَ الْمَنْزِلَ الْخَلْقَا إِذْ لَا تَفَارِقُ بَطْنَ الْجَوِّ فَالْبَرْقَا

حيث قال :-

حَلَّتْ نَوَارٌ بِأَرْضٍ لَا يُبَلِّغُهَا الْإِصْمُوتُ السُّرَى لَا تَسَامُ الْعِنَقَا

ويقول الدكتور علي المحاسنة: "أما عن رحلة الشاعر فنلاحظ أن الشاعر لم يتخذها وسيلة للهروب من الهموم، أو التسلي عن المحبوبة التي فارقته، أو وسيلة للهروب من هموم زوجته، أحياناً، التي لا تساعده على مواجهة هموم الحياة بل أتخذها وسيلة للوصول إلى سعادة أي السعادة التي ينتظرها في مستقبل أيامه. وقد يتفق كعب مع غيره من الشعراء في بعض الأوصاف التي وصف بها ناقته، لكنه يفترق عنهم في بعض الأوصاف الأخرى. فكل قصيدة في النهاية تستدعي عناصرها التي يستغلها الشاعر ويوجهها توجيهاً يتفق في النهاية مع رؤيته في هذه القصيدة أو تلك، وبما يتفق مع غرض القصيدة الرئيس. وكأن الناقة هنا تصبح بديلاً فنياً للشاعر ذاته، فحديثه عنها يصبح - أحياناً - حديثاً عن الشاعر نفسه، وما أن يتذكر الماضي حتى يبكيه ففي صورة أخرى للناقة ربطها بالإنسان، أي كأنها نائحة، وهذه تعد من الصور الأساسية كما يقول د. السيد إبراهيم: "ومن الصور الأساسية في فهم قصيدة كعب تشبيهه يدي الناقة بيدي امرأة مات لها حميم، فقامت تندبه وتلطم وجهها بيديها، وقد جاوبتها نسوة مثاكيل، لا عيش لهن ولا ولد...، والمعنى الذي أراده كعب من هذه الصورة... أن هذه الناقة سريعة"⁽²⁾. فكعب: "شبه ذراعي هذه الناقة في سرعة سيرها بذراعي هذه المرأة في لطمها"⁽³⁾.

(1) محمد، السيد إبراهيم، (الدكتور)، قصيدة "بانث سعاد" لكعب بن زهير و أثرها في التراث العربي / الطبعة الأولى 1406هـ-1986م ص58. وانظر الديوان/233

* النوار - الناقة النفور انظر الإبل في الشعر الجاهلي - د. أنور أبو سويلم ج/323/2

(2) محمد، السيد إبراهيم، (الدكتور)، قصيدة "بانث سعاد" لكعب بن زهير و أثرها في التراث العربي ، ص 66.

(3) الديوان (الحاشية) /13

وقال في موضع آخر: (1)

فَسَلَّ طَلَبَهَا وَتَعَزَّ عَنْهَا بِنَاجِيَةٍ كَأَنَّ بِهَا خِيَالًا

فنلاحظ أن ناقته هنا تختال ، فهي في كلِّ حالاتها سريعة، فهي في هذه الأبيات ترمزُ إلى فكرة الموتِ والفقدِ والخسارةِ والعزاءِ، وعند هذه الفكرة ينتهي تدفقُ أو انهيارُ الأفكارِ. وجاءت هذه الفكرة كذلك في قصيدته اللامية، يقول (2) :

أَلَا أَسْمَاءُ صَرَمَتْ الْحَبَالَا فَأَصْبَحَ غَادِيًا عَزَمَ ارْتِحَالَا
وَذَاتُ الْعَرَضِ قَدْ تَأْتِي إِذَا مَا أَرَادَتْ صُرْمَ خُلَّتْهَا الْجَمَالَا
تَعَاوَرَهَا الْوُشَاةُ فَغَيَّرُوَهَا عَنِ الْحَالِ الَّتِي فِي الدَّهْرِ حَالَا
وَمَنْ لَا يَفْتَأِ الْوَأَشِينَ عَنْهُ صَبَاحَ مَسَاءٍ يَبْغُوهُ الْخَبَالَا
فَسَلَّ طَلَبَهَا وَتَعَزَّ عَنْهَا بِنَاجِيَةٍ كَأَنَّ بِهَا خِيَالَا

في هذه اللوحة يظهرُ كعبٌ لنا صورة الناقة وهي كالمختالة ويقول د. السيد إبراهيم: "وهكذا تتباينُ الحالاتُ التي تكونُ عليها الناقةُ، فهي غضبي أو مرحة أو مختالة إلى غير ذلك من الحالات التي يراؤُ بها جميعاً الدلالة على سرعتها. ولكنَّ الناقةَ في قصيدة "بانت سعاد" مختلفةٌ عنها في القوائد الأخرى من هذه الناحية فهي ترتبطُ بالموتِ والثكلِ والفقدِ بتشبيهاها بإمرأةٍ تكلى " ولا بدُّ أن يكون لهذا الارتباطِ دلالةٌ" (3). فتجربة الموتِ والثكلِ هي، كما سبق أن أوضحت، التجربة التي تبرزُ في القصيدة وينتهي عندها كثيرٌ من المعاني التي جاءت فيها.

وفي هذا خروجٌ عن المألوف؛ وذلك بأنَّ الناقةَ هي التي تعينه على الوصولِ إلى هدفه، وليس هذا إلا رمزاً إلى أنَّ الناقةَ لا حولَ ولا قوةَ لها بل هي إرادته إن شاء وإرادته إن لم يشأ. وفي قصيدته الرائية " إنَّ عرسي " يقول (4) :

إِنَّ عَرِسِي قَدْ آذَنْتَنِي أَحْيَا لَمْ تُعَرِّجْ وَلَمْ تُؤَامِرْ أَمِيْرًا

إلى قوله :

فَذَرْنِي مِنَ الْمَلَامَةِ حَسْبِي رَبَّمَا أَنْتَحِي مَوَارِدَ زُورًا

(1) الديوان / 202-203.

(4) الديوان / 200-203

(3) محمد، السيد إبراهيم، (الدكتور)، قصيدة "بانت سعاد" ص 67

(4) الديوان / 153

تَتَأَوَّى إِلَى النَّيَا كَمَا شَكَّ
خُلُجًا مِنْ مُعَبَّدٍ مُسَبَّطٍ
سَتَ صَنَاعٍ مِنَ الْعَسَبِ حَصِيرًا
فَقَرَّ الْأَكْمَ وَالصُّوَى تَفْقِيرًا
سَدَمُ يَوْمًا مِنَ الْأَهَابِيِّ مَوْرًا
وَاضِحُ اللَّوْنِ كَالْمَجْرَةِ لَا يَغُورًا

ففي هذه اللوحة وصف طول الطريق وبعدها، ويرمز بذلك إلى وضوح الطريق ومعرفة لها، لكن لنتذكر بأنه في قصيدة " بانث سعاد " كانت فيها الطريق مجهولة.

فالناقة هناك تمشي بلا معرفة فلم يعرف كعب مصيره بعد أن وعده الرسول، صلى الله عليه وسلم، لكن تمشي ناقتة في الطريق الواضح بهداية ومعرفة لما سيحصل، وهو على استعداد لمجابهة قدره.

أما إذا ذهبنا إلى صفات ناقة كعب فقد وصفها بالمرأة في قوله: (1)

وَتُدِيرُ لِلخَرْقِ البَعِيدِ نِيَاظَهُ
عِينًا كَمِرَاةِ الصَّنَاعِ تَدِيرُهَا
بَعْدَ الكَلَالِ وَبَعْدَ نَوْمِ السَّارَى
بِأَنَامِلِ الكَفَّيْنِ كُلِّ مُدَارٍ

ثم وصفها بحدثة البصر بقوله: (2)

تَسْتَشْرِفُ الْأَشْبَاحَ وَهِيَ مُشِيحَةٌ
خَوْصَاءَ صَافِيَةٍ تَجُودُ بِمَائِهَا
بِبَصِيرَةٍ وَخَشْيَةٍ الْإِنْسَانِ
وَسَطَ النَّهَارِ كُنُظْفَةَ الحَرَّانِ

فهي هنا رمزية لما يختلج في نفس كعب من مشاعر القلق و الاضطراب، والتوتر والخوف مما سيأتي في المستقبل، و التخوف من عدم النجاة.

أما حركة الناقة فقال كعب: (3)

يَوْمًا يَظَلُّ بِهِ الحَرِبَاءُ مُصْطَخِمًا
كَأَنَّ ضَاحِيَهُ بِالنَّارِ مَمْلُوءًا
كَأَنَّ أَوْبَ ذِرَاعِيهَا وَقَدْ عَرِقَتْ
وَقَدْ تَلَفَعَ بِالقُورِ العَسَاقِيَةُ
وَقَالَ لِلقَوْمِ حَادِيهِمْ وَقَدْ جَعَلَتْ
وَرَقَ الجَنَادِبِ يَرُكُضْنَ الحَصَى قِيلُوا
شَدَّ النَّهَارِ ذِرَاعًا عَيْطَلٍ نَصَفِ
قَامَتْ فَجَاوِبَهَا نُكْدٌ مَتَاكِيَةُ
نَوَاحَةٌ رَخْوَةٌ الضَّبْعَيْنِ لَيْسَ لَهَا
لَمَّا نَعَى بِكُرْهَا النَّاعُونَ مَعْقُولُ
مُشَقَّقٌ عَن تَرَاقِيهَا رَعَابِيَةُ
تُقْرِى اللَّبَانَ بِكَفْيِهَا وَمِدْرَعُهَا

(1) الديوان / 40 .

(2) الديوان / 218 .

(3) الديوان / 16 .

أما هذه اللوحة فهي تشيرُ إلى سرعةِ ناقته، يقولُ بأن سرعةَ ناقتهِ في مشيها يشبهُ سرعةَ ذراعِ النائحةِ التي تَلطُمُ فقدَ عزيزٍ عليها. وفي موضعٍ آخرَ تحدّثَ كعبٌ عن غضبِ ناقتهِ بقوله: (1):

عَلَى كُلِّ مُعْطٍ عِطْفُهُ مُتَزَيِّدٌ
بِفَضْلِ الزَّمَامِ أَوْ مُرُوحِ تَوَاهِقِهِ

وفي موضعٍ آخرَ شبّه ناقتهِ مختلفاً بقوله (2):

فَسَلِّ طَلَبَهَا وَتَعَزَّ عَنْهَا
بِنَاجِيَةٍ كَأَنَّ بِهَا خِيَالاً

" أمّا الناقةُ في قصيدةِ " بَانَتْ سَعَادُ " فمختلفةٌ عنها في القصائدِ الأخرى من هذه الناحية. فهي في بانَتْ سعاد هنا ترتبطُ بتجربةِ الموتِ، والتَّكْلِ، والفقْدِ بتشبيهاً بامرأةٍ تكلّى. ولا بدّ أن يكونَ لهذا الارتباطِ دلالةً. فتجربةُ الموتِ والتَّكْلِ هي التجربةُ التي تبرزُ في القصيدةِ، وقد ظهرتُ صورةُ الناقةِ من خلالِ ذكرِ السَّرَابِ، "وصورةُ السرابِ في شعرِ كعبٍ واحدةً، حيثُ قال (3):

كَأَنَّ أَوْبَ ذِرَاعَيْهَا وَقَدْ عَرِقَتْ
وَقَدْ تَفَعَّ بِالْقُورِ الْعَسَاقِيْلُ

وقوله في مدحِ الانصارِ (4):

حَتَّى إِذَا اكْتَسَبَ الْأَبَارِقُ نُقْبَةً
مِثْلَ الْمَلَأِ مِنَ السَّرَابِ الْجَارِي

وقال: (5)

وَهَاجِرَةٌ لَا تَسْتَرِيدُ ظِبَاؤَهَا
لَأَعْلَامِهَا مِنَ السَّرَابِ عَمَائِمُ

2.1.5.3 حمار الوحش :

تأتي لوحةُ حمارِ الوحشِ في سياقِ الحديثِ عن الناقةِ وبما يُسمّى " الاستطراد " في الحديثِ عن الناقةِ، والحقيقةُ أنَّ القارئَ المتمعّنَ يدركُ أنَّ الحديثَ عن الحمارِ لا يُعدُّ استطراداً بل رمزٌ يستخدمُها الشاعرُ للتعبيرِ عن رؤاهِ و مواقفه من الحياةِ نفسها.

(1) الديوان / 196.

(2) الديوان / 202.

(3) الديوان / 16.

(4) الديوان / 38.

(5) الديوان / 136.

وتعدُّ لوحة الحمارِ الوحشي تقليداً جاهلياً، لكنَّ سطوةَ هذه التقاليدِ بقيت، واستمرت إلى ما بعدَ العصرِ الجاهلي، وأستمرَّ الشاعرُ في عصرِ صدرِ الإسلامِ، والعصرِ الأمويِّ أيضاً في استخدامِ هذه القوالبِ، لا للتعبيرِ عن رؤى و مواقف جاهلية، بل للتعبيرِ عن رؤاهم ومواقفهم في الحياة الجديدة التي عاشوها، وعانوا أحداثها وألّفوا مشاهدتها.

وتأتي لوحة الحمارِ الوحشي عادةً بعد الحديثِ عن الناقة، وعادةً تأتي لتأكيدِ سرعةِ الناقةِ ونشاطها وقوتها، وتبدأ اللوحةُ بظهورِ الحمارِ الوحشيِّ مع الأتان أو الأتنِ في وقتِ الربيعِ، في مكانٍ خصيبٍ ممرِّعٍ يتوافرُ فيه الماءُ والعشبُ، ويبقى الحمارُ مع أتانهِ أو أتنهِ على هذه الحالِ، حتى إذا جفَّ العشبُ وصوّحَ، ونضبَ الماءُ فبيدأ الحمارُ الوحشيُّ بالتفكيرِ في موردِ ماءٍ جديدٍ. وبعدَ أن يجمعَ الحمارُ أتنهُ، وبعدَ كرهٍ وعضٍ ونسفٍ بالأسنانِ، تبدأ الرحلةُ نحوَ موردٍ جديدٍ في الرحلةِ من المكانِ القديمِ إلى الموردِ الجديدِ. يختلفُ الشعراءُ في التفاصيلِ والجزئياتِ، وبعدَ الوصولِ إلى موردِ الماءِ الجديدِ، تبدأ معركةُ الحمارِ الوحشيِّ مع الصيِّادِ. وظهرت صورةُ الحمارِ الوحشيِّ عندَ كعبٍ بقوله: (1)

كَأَنِّي كَسَوْتُ الرَّحْلَ جَوْنًا رَبَاعِيًّا تَضَمَّنَهُ وادِي الْجَبَا وَالصَّرَائِمُ
 أَتَى دُونَ مَاءِ الرَّسِّ بَادٍ وَحَاضِرٌ وَفِيهَا الْجِمَامُ الطَّامِيَاتُ الْخَضَارِمُ
 فَصَدَّ فَأَضْحَى بِالسَّلِيلِ كَأَنَّهُ سَلِيبُ رِجَالٍ فَوْقَ عَلِيَاءٍ قَائِمُ
 يُقَلِّبُ لِلْأَصْوَاتِ وَالرِّيْحِ هَادِيًّا تَمِيمُ النَّضِيِّ بَرِصَتَهُ الْمَكَادِمُ

ففي هذه إيمانُ كعبٍ وثقتهُ بالحياة، وثقتهُ بالذي يُنجيه من مهالكها، وتبدو نفسيتهُ منتشيةً بمشاعرِ التفاؤلِ، و الأملِ كما يقول د. السيد إبراهيم: "والأمرُ الذي يلفتُ النظرَ حقاً أنه في جميعِ شعرِ كعبٍ الذي يصفُ حمارَ الوحشِ، والصائدَ الذي يكمنُ له كالقدرِ، نجدُ الحمارَ ينجو ممّا يدبّرُ له الصائدُ الذي يخطئُ الرميَ على الرغمِ من مهارته. فمن ذلك قصيدته التي مطلعها (أمنُ دمنةُ الدارِ أقوتُ سنيناً). ففيها نجى الحمارُ وأتنهُ من موتٍ أكيدٍ قد تعرّضَ له على يدِ الصائدِ. وكان نهيقه

(1) الديوان، ص 140.

يشبه صياح السكران الذي يطلق عقيرته بالغناء وسط جماعة من المنتشين⁽¹⁾،
يقول كعب⁽²⁾:

وتحسب في البحر تعشيره
فأصبح بالجزع مستجذلاً
تغرد أهوج في منتشيننا
وأصبحن مجتمعات سكوننا

ففي اللوحة السابقة التي يكمل كعب فيها قوله⁽³⁾:

و غائرة في الحنو دار حجاجها
ورأساً كدن التجر جاباً كأنما
وفوة كشرخ الكور خان بأسره
كلا منخرية سائفاً و معشراً
فهن قيام ينتظرن قضاءه
لها بصر ترمي به الغيب ساهم
رمي حاجبيه بالجلاميد راجم
مساميره فحنوه متفاقم
بما أنصب من ماء الخياشيم رادم
وهن هواد للركي نواظم

وفي اللوحة السابقة نرى مدى دفاع حمير الوحش عن الأتن وهذه فكرة صراع البقاء بالقوة ، وذلك من خلال قدوم الحمار إلى الماء، لكن قدوم البدو أو قوم من الحضر حال بينه وبين الماء ، فماذا جرى؟ لقد صد حمار الوحش، وارتاب، ولم يقدم على ورود الماء خوفاً من أن يكون به قانص، ثم صورّه بالسليب، وهو من تسلب إرادته أو ثيابه، ومن هنا تظهر فكرة السعي إلى الحرية والدفاع عن النفس حتى يحميها، حيث إن هذا الحمار عند كعب يظهر عنده السعي وراء الإثارة بشهوته وتقوي رغبته، وهذا دليل القوة والحيوية⁽⁴⁾.

إن كعباً في هذه اللوحة يبدو متأثراً بأوس بن حجر - لكن كعباً وجه أبياته توجيهاً جديداً، ووضعها في سياق مختلف من المعاني⁽⁵⁾. فجاء في شعر أوس بن حجر:

كلا منخرية سائفاً أو معشراً
بما أنفض من ماء الخياشيم راعف

(1) محمد، السيد إبراهيم، (الدكتور)، قصيدة "بانث سعاد" لعكب بن زهير وأثرها في الأدب العربي، ص46

(2) الديوان، ص111

(3) الديوان، ص142، 143، 144.

(4) محمد، السيد إبراهيم، (الدكتور)، الرمز والفن واللغة في القصيدة العربية القديمة، ص40.

(5) المصدر السابق، ص41.

وجاء في قصيدة كعب (1)

كَلَا مَنخَرِيهِ سَائِفًا أَوْ مُعَشَّراً
بِمَا أَنْصَبَ مِنْ مَاءِ الْخِيَاشِيمِ رَانِمُ
فهنا أراد أوس أن يقول: "إنَّ الأَصْلَ هو الفناء، والحياة ليس لها مكان أصيل
في الوجود ونجاة الحمار وهم، لأنَّ سيلانَ الماءِ دليلُ الحياة، والإخصابُ صورةٌ من
دم الموتِ الخارجِ من أنفه، وقد أنفَذت فيه الحُتوفُ غايتها.

لكنَّ كعباً كنى عن سيلانِ ماءِ الأنفِ وإثارةِ الشهوةِ أنَّها دليلُ الحياةِ وبدايتها
سعيًا وراءِ الإخصابِ وإدامةِ النسلِ. وهذا يدلُّ على تفاؤلِ كعب، ويدعمُ استمراريةِ
الحياةِ ويجعلها هي الأساسُ والموتُ هو المتحوّلُ. وقال كعبُ بنُ زهير (2):

أخو قُتْرَاتٍ لَا يَزَالُ كَأَنَّه
إِذَا لَمْ يُصَبِّ صَيْدًا مِنَ الْوَحْشِ غَارِمُ
وَمَرًّا بِأَكْنَافِ الْيَدَيْنِ نَضِيئُهُ
وَاللِّحْتَفِ أَحْيَانًا عَنِ النَّفْسِ عَاجِمُ

وفي هذه الأبياتِ لوحةٌ رمزيةٌ لفكرةِ الكسبِ في الحياة، يقول د. السيد إبراهيم
محمد في الحاشية: "وسياقُ القصيدةِ كلُّهُ يؤكدُ على فكرةِ الكسبِ والخسارةِ، فقد
جعلَ الشاعرُ الحمرَ الوحشيةَ التي حثَّها الحمارُ على السيرِ فراراً من الصائدِ كأنها
كسبٌ اغتنمةٌ فأسرَعَ به إلى أهله" (3). حيثُ أكَّدَ ذلك كعبُ بنُ زهير في قوله (4):

قَلِيلُ التَّنَائِي مُسْتَتَبٌ كَأَنَّه
لَهَا وَاسِقٌ يَنْجُو بِهَا اللَّيْلُ غَانِمُ
وفي موضعٍ آخرَ ربطَ الشاعرُ بين الناقةِ وحمارِ الوحشِ، فقال (5):

أُمُونٌ مَا تَمَلُّ وَمَا تَشْكَى
إِذَا جَشَمْتَهَا يَوْمًا كَلَالًا
كَأَنَّ الرَّحْلَ مِنْهَا فَوْقَ جَبَابِ
يُقَلِّبُ أَتْنَا خُلْجًا حَيَالًا

فالجونُ هو الغليظُ، أي الحمارُ الوحشيُّ، ويقلِّبُ أتْنَا أي يصرفها كيف يشاء،
فصوّرَ حمارَ الوحشِ وقد اختلجَ من أولادها وفصلَ عنها جحشها، ثمَّ وصَفَ المتأخَّرَ
من حميرِ الوحشِ فقال: (6)

أَجَشُّ تَخَالُهُ عَلَقًا إِذَا مَـ
أَرَنَّ عَلَى جَوَاحِرِهَا وَجَالًا

(1) الديوان ص 144.

(2) الديوان/147

(3) محمد (د. السيد إبراهيم)، الرمز والفن و اللغة في القصيدة العربية القديمة، الحاشية / ص 44.

(4) الديوان /151.

(5) الديوان/202

(6) الديوان/204

فالحواجزُ هي المتخلفاتُ، والحَبْشَةُ هي البَحَّةُ، وغِلْظَةُ الصوتِ مع قَلَّةِ رَفْعِ
منه عند التكلُّمِ، فصورَ الحمارَ و كأنَّه قد غُصَّ بالعَلْقَةِ.

ومن خلالِ الصورةِ السابقةِ نرى بأنَّ حمارَ الوحشِ ودوره برعايةِ الأُتُنِ
وذهابهم إلى رمزِ الحياةِ الماءِ، ومسيره بهم بكلِّ هدوءٍ إلى أقربِ موردٍ دونِ السعيِ
إلى الموردِ الأكثرِ صفاءً و سيرةً هذا يدلُّ على أنهم الجماعةُ المغلوبون على أمرهم،
ويسعونَ إلى حياةٍ هادئةٍ آمنةٍ، حتى صوتهم العالي الذي يدلُّ على مصدرٍ من
مصادرِ القوةِ فلم يُعَلِّه، لكنَّ في أصواتها بَحَّةٌ لِمَا تَجَرَّعَتْه من العلقِ مع الماءِ، و إنَّ
ذلك يدلُّ على أن الشاعرَ يشربُ الحياةَ كَدْرَه، ولا حولَ و لا قوَّةَ له في بعضِ
المواقفِ ، كما هو حمارُه الوحشيُّ الذي يخشى الصائدُ في كثيرٍ من حياته، وفي
صورةٍ أخرى في دفاعِ حميرِ الوحشِ عن الأُتُنِ قال كعبٌ (1):

ما أرى ذائداً يزيدُ عليه	غابَ عنه أنصارُه مَكْثُوراً
بأسيلٍ صدقٍ يُثَقِّفه فيهِ	هَنَ لا نايباً ولا ماطُوراً
فكأنِّي كَسَوْتُ ذلكَ رَحْلي	أو مُمَرَّ السَّراةِ جاباً دَريراً
أو أقباً تَصَيَّفَ البَقْلَ حَتَّى	طارَ عنه النَّسِيلُ يرعى غَريراً
يرتعي بالفتانِ يقرؤ أريضاً	فانتحى آتناً جدائدِ نوراً

وهي صورةٌ أخرى يدخلها الشاعرُ في إطارِ صورةِ الصيِّادِ و المطاردةِ
وذلك عندما يطارِدُ حمارُ الوحشِ أنثاه، وفي هذه الصورةِ يثبتُ حمارُ الوحشِ
ذكوريَّته أمام أنثاه، وفي ذلك إثباتٌ لسيادةِ المجتمعِ الذكوريِّ، وأنَّ الكلمةَ والفصلَ
له، وهذا ما أبرزه كعبٌ في هذه اللوحةِ، وأنَّ الذَّكَرَ هو الذي يصولُ ويجولُ، و
يحمي، ويسيطرُ، على الأنثى والأُتُنِ.

3.1.5.3 الصائد:

الصيدُ من فروسيةِ العربِ وبدأوتهِ ، ولم تكنِ المهمةُ سهلةً، وليسَ كلُّ رجلٍ
قادراً على أن يكونَ فارساً أو صائداً، وهذا الأمرُ لاقى استحساناً في العصرِ
الأمويِّ، كانت تربيةُ الحيواناتِ وتدريبها على الصيدِ من الفروسيةِ، حتَّى إنهم -

(1) الديوان ، ص169.

الصيَّادين - اتَّخذوا الصيدَ رياضةً ومُتعةً، ومنهم من جَعَلَهَا مصدرَ رزقٍ، وكلُّ ذلك نتاجُ البيئةِ الصحراويةِ و الظروفِ القبليَّةِ.

وكما بالرجلِ العربيِّ شغفٌ بالصيدِ، قال د. عباس الصالحي: " فوائذُ عشرٍ للصيدِ، ففي ممارسته تمرينُ الخيلِ، ورياضةٌ للنفسِ ولذَّةٌ في غيرِ محرِّمٍ، واكتسابُ الشجاعةِ، معرفةٌ ذوي الألبابِ، ويبعدُ الصائدُ في وقتِ صيدهِ عن الذنوبِ، والاستغناءِ بالصيدِ عن الأكلِ في غيرِ وقتِ الحاجةِ، وفيه إزالةُ الغمومِ والهمومِ، ونبذُ الأوجاعِ بالحركاتِ، ويستشعرُ الصائدُ بلذَّةِ التعبِ، وفيه أيضاً تقويةٌ للفكرِ".⁽¹⁾

وفي الشعرِ نوعان من صورِ الصيدِ كما ذكرنا: صورةُ الصائدِ المحترفِ، والأخرى: الذي يتخذُ الصيدَ وسيلةً للترفيهِ والرياضةِ، ويقول د.نصرت عبد الرحمن: " أمَّا الصورةُ الأولى هو الذي يحكمُ نفسه يتحسَّسُ قوسه، و يُحكِمُ وضعَ السهمِ المُريشِ فيه، يصوبُ بصره نحوَ الشَّرعةِ. ثم نرى منظرَ حُمُرِ الوحشِ العطاشِ قد أقبلت من مكانٍ قصيٍّ لترتويَ فينطلقُ السهمُ ويطيشُ ولا يصيبُ في إحدى الحمرِ مقتلاً"⁽²⁾

أمَّا في عصرِ صدر الإسلامِ والأمويِّ فكثيراً ما ربطَ الشاعرُ بين ناقتهِ و حمارِ الوحشِ أو الثورِ ثم وصفَ حمارَ الوحشِ وملاحظته من قبل الصيَّادين. وهذه اللوحةُ جميلةُ المنظرِ بعيدةُ المعنى، وأدركها كعبٌ في شعره" وكان ممن أكثروا من وصفِ الصيَّادِ، حتَّى غدا هذا الوصفُ عنده جزءاً مهماً من وصفِ الناقةِ، وقد استعار كثيراً مما وردَ عند أبيه"⁽³⁾.

وقد يكونُ كعبٌ متأثراً واستعارَ من أبيه وغيره. فأبو ذؤيبِ الهذليُّ لم تتجُ حمرُهُ الوحشيَّةُ، فيصفُ تجربةَ الحمارِ الوحشيِّ مع الصائدِ، يقولُ⁽⁴⁾:

والدَّهْرُ لَا يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ جَوْنُ السَّرَاةِ لَهُ جَدَانِدُ أَرْبَعُ
أَكَلِ الْجَمِيمِ وَطَاوَعْتَهُ تَسْمَحُجَّ مِثْلُ الْقَنَاةِ وَأَزْعَلْتَهُ الْأَمْرُعُ

ثم قال :

(1) الصالحي، عباس، (الدكتور)، الصيد و الطرد في الشعر العربي -، ص52
(2) عبد الرحمن، نصرت، (الدكتور)، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص40
(3) الصبَّاح، محمد لطفي، (الدكتور)، فن الوصف في مدرسة عبيد الشعر -ص67.
(4) الهذلي(خويلد بن خالد بن حرث بن زبيد ... بن سعد بن هذيل)، ديوان أبي ذؤيب الهذلي /18/ /تحقيق د.ياسين الأيوبي /المكتب الإسلامي /ط/1419/1هـ/1998م.ص 18.

فَرَمَى فَأَنْفَذَ مِنْ نَحْوِ عَائِطٍ سَهْمًا فَخَرَّ وَرِيشُهُ مُتَّصِمًا
فَأَبْدَهُنَّ حَتُوفَهُنَّ فَهَارِبًا بِذِمَائِهِ أَوْ بَارِكُ مُتَّعَجِبًا
يَعْتُرْنَ فِي عَلْقِ النَّجِيعِ كَأَنَّمَا كُسَيْتُ بَرُودُ بَنِي الْأَذْرُعِ

فلاحظ هنا أنَّ الحُمَرَ الوحشيَّةَ عندَ أبي ذؤيبِ الهذليِّ مقتولةٌ، وتختبِطُ بقدرها
فسهامُ الصائدِ أصابتها، أي أنَّ القدرَ أصابها .

وقال أوسُ بن حجر (1):

حَتَّى أُتِيحَ لَهُ أَخُو قَنْصِصٍ شَهْمٌ يُطِيرُ ضَوَارِيًا كُتْبِيَا
يُنْحِي الدَّمَاءَ عَلَى تَرَائِبِهَا وَالْقَدَّ مَعْقُودًا وَ مُنْقَضِبِيَا
فَذِ أُونُهُ شَرَفًا وَكُنَّ لَهُ حَتَّى تَفَاضِلَ بَيْنَهَا جَلْبِيَا
حَتَّى إِذَا الْكَلَابُ قَالَ لَهَا كَالْيَوْمِ مَطْلُوبًا وَلَا طَلْبِيَا
ذَكَرَ الْقِتَالَ لَهَا فَرَاغَهَا عَنِ نَفْسِهِ وَنَفُوسَهَا نَدْبِيَا
كَرِهَتْ ضَوَارِيَهَا لِلْحَاقِ بِهِ مُتْبَاعِدًا مِنْهَا وَمُقْتَرَبِيَا
وَ انْقُضَ كَالدَّرِيِّ يَتْبَعُهُ نَقْعٌ يَثُورُ تَخَالُهُ طُنْبِيَا
يَخْفَى وَأَحْيَانًا يَلُوحُ كَمَا رَفَعَ الْمُنِيرُ بِكَفِّهِ لَهْبِيَا

فيصف أوسُ الثورَ وقد يُسِرُّ له أخو قنص، ذكيُّ بارعٌ، معه كلابُهُ المدربةُ،
وُصِفَ المنظرُ العامُّ حيثُ أن كلابه قادته إلى مكانٍ مرتفعٍ حتى يصطادَ أفضلَ
الغنائمِ وأسمنها، حتَّى إنه وصف غبارَ الافتراسِ في لحظةِ الانقضاءِ، وكأنه يقولُ
بأن القدرَ مكتوبٌ، لكنَّ زمانه غيرُ محسومٍ، وعند مجيءِ الوقتِ المقررِ للقدرِ فلا
رادُّ له .

أمَّا القصيدةُ التي تأثرت فيها كعبٌ لأوسِ بنِ حُجرٍ في وصفِ الصائدِ قال فيها: (2):

كَانَ بِجَنبَيْهِ جَنَابِينَ مِنْ حَصَى إِذَا عَدُوُّهُ مَرًّا بِهِ مُتَضَايِفُ
تَوَاهِقُ رِجْلَاهَا يَدَيْهِ وَرَأْسَهُ لَهَا قَتَبُ فَوْقَ الْحَقِيبَةِ رَادِفُ
يُصَرِّفُ لِلأَصْوَاتِ وَ الرِّيحِ هَادِيًا تَمِيمَ النَّضِيِّ كَدَحْتَهُ الْمُنَاسِفُ
وَرَأْسًا كَدَنَّ التَّجْرَ جَابًا كَأَنَّمَا رَمَى حَاجِبِيَهُ بِالْحِجَارَةِ قَادِفُ

(1) ديوان أوس بن حجر ، تحقيق: محمد يوسف نجم، دار صادر ، بيروت، 1967م، ص3.

(2) ابن حجر(أوس)، ديوان أوس بن حجر ص73

كلا مَنْخَرِيهِ سَائِفًا أَوْ مُعَشَّرًا بِمَا انْفَضَّ مِنْ مَاءِ الْخِيَاشِيمِ رَاعِفُ
فَأَوْسٌ فِي هَذِهِ اللَّوْحَةِ وَصَفَ لَنَا الْحَمَارَ وَالْأَتَانَ فِي رِكْضِهِمَا فِرَارًا مِنْ
الصَّائِدِ تَلَازِمًا، وَكَأَنَّهُ يَرِيدُ أَنْ يَقُولَ لَيْسَ بِالْمَوْتِ دَائِمًا فَقَدْ يَحْيَا الْحَمَارُ مِنْ مِصَائِبِ
الصَّائِدِ وَقَدْ يُهْلِكُ .

أما زهيرُ بنُ أبي سلمى ، فيقول في الصياد⁽¹⁾:

وَعَلَى الشَّرِيعَةِ رَابِيَةٌ مُتَحَلِّسٌ	رَامَ بَعِينِيهِ الْحَظِيرَةَ شِيْزَبُ
مَعَهُ مُتَابِعَةٌ ، إِذَا هُوَ شَادَهَا	بِالشَّرْعِ يَسْتَشْزِي لَهُ وَتَحَدَّبُ
مِلْسَاءً ، مُحَدَلَةٌ ، كَأَنَّ عِتَادَهَا	نَوَاحَةٌ ، نَعَتِ الْكِرَامِ ، مُشِيَّبُ
قَنَوَاءُ حِصَاءِ الْمَقْرَسِ نَبْعَةٌ	مِثْلُ السَّبِيكَةِ إِذْ تَمَلُّ وَتُشْسَبُ
عَرْشٌ كَحَاشِيَةِ الْأَزَارِ شَرِيحَةٌ	صَفْرَاءُ ، لَاسِدْرٌ ، وَلاهِى تَأْلَبُ

يصف زهيرُ حالَ الصائدِ وهو متربصٌ، متأهبٌ لمكانِ حُمْرِ الوحشِ، وهو
عطشانٌ، ومتحمسٌ للصيدِ وفي يديهِ عِدَّةُ الرميِ والصيدِ وعندما رمى هدفه أخطأ،
فعاد متحسراً متألماً، و أخذ يسعى في الأرض ركضاً .

أما كعبٌ فكما يقول د. السيد إبراهيم: "والأمرُ الذي يلفتُ النظرَ حقاً أنه في
جميعِ شعرِ كعبٍ الذي يصفُ حمارَ الوحشِ والصائدَ الذي يكمنُ له كالقدرِ، نجد
الحمارَ ينجو ممَّا يُدبِّرُ له الصائدُ الذي يخطئُ الرميَ على ما له من مهارةٍ"⁽²⁾.
يقول كعبٌ في قصيدته "أمنُ دمنةِ الدَّارِ"⁽³⁾:

يَزُرُّ وَيَلْفِظُ أُوْبَارَهَا	وَيَقْرُوْ بِهِنَّ حُزُونًا حُزُونًا
وَتَحَسَبُ فِي الْبَحْرِ تَعْشِيرَهُ	تَغْرُدُ أَهْوَجَ فِي مُنْتَشِينَا
فَأُصْبِحَ بِالْجَزَعِ مَسْتَجْذَلًا	وَأُصْبِحُنَّ مَجْتَمِعَاتٍ سَكُونًا

يقول د. السيد إبراهيم: " ففيها نجا الحمارُ وأنته من موتٍ أكيدٍ، كان قد
تعرَّضَ له على يدِ الصيادِ. ولذلك كانت فرحته بالنجاة عظيمةً، وكان نهاقه يشبه
صياحِ السكرانِ الذي يُطلقُ عقيرته بالغناءِ وسطَ جماعةٍ من المنتشين "⁽⁴⁾.

(1) أبو سلمى (زهير)، ديوان زهير بن أبي سلمى، صنعة أبي العباس ثعلب، تحقيق: د. فخر الدين قباوة، دار الفكر
دمشق- سوريا، ص 178

(2) محمد، السيد إبراهيم، (الدكتور)، قصيدة "بانث سعاد" و أثرها في التراث العربي، ص 49.

(3) الديوان ص 111.

(4) محمد، السيد إبراهيم، (الدكتور)، قصيدة "بانث سعاد" و أثرها في التراث العربي ص 46.

ثم قال: "أما الصائدُ فقد عاد بالحسرة بعد أن أرسلَ سهماً إلى الأتن، وقد دنت من الماءِ لا تتقي أحداً أو شيئاً. ولكنَّ السهمَ مرَّ على نحرِ العَيْرِ وذراعيه، ولم يصبه ولم يكن معهوداً من الصائدِ أن يُخطئَ مثل هذا الخطأ" (1).

حيثُ قالَ كعبٌ (2)

فَأرْسَلَ سَهْمًا عَلَى فُقْرَةٍ وَهَنْ شَوَارِعُ مَا يَتَّقِينَا
فَمَرَّ عَلَى نَحْرِهِ وَالذَّرَاعِ وَلَمْ يَكْ ذَاكَ لَهُ الْفِعْلُ دِينَا
فَلَهَفَ مِنْ حَسْرَةٍ أُمَّهُ وَوَلَّيْنَا مِنْ رَهَجٍ يَكْتَسِينَا

أما في قصيدته التي تأثرت فيها أستاذه أوس بن حجر، يقول فيها (3):

وَفِي جَانِبِ الْمَاءِ الَّذِي كَانَ يَبْتَغِي بِهِ الرَّيِّ دَبَابٌ إِلَى الصَّيْدِ عَالِمٌ
وَمِنْ خَلْفِهِ ذُو قُتْرَةٍ مُتَسَمِّعٌ طَوِيلُ الطَّوَى خَفَّ بِهَا مُتَعَالِمٌ
رَفِيقٌ بِنْتِزِيدِ الصَّفَا مَا تَفَوَّتُهُ بِمُرْتَصِدٍ وَحَشِيَّةٍ وَهُوَ نَائِمٌ

ويصفُ الشاعرُ السَّهْمَ بأنها مسمومة، ويقول (4):

يُقَلِّبُ حَشْرَاتٍ وَيَخْتَارُ نَابِلٌ مِنْ الرِّيشِ مَا التَفَّتْ عَلَيْهِ الْقَوَادِمُ
صَدْرَنْ رِوَاءً عَنْ أَسِنَّةِ صُلْبٍ يَقْتَنُ وَيَقْطُرْنَ السَّمَامَ سَلَاجِمُ

وهذه الأبيات تُشير لنا إلى أنَّ القدرَ لم يصبِ الحمارَ، إذ لم يكن حتماً مجئُ القدرِ المحتومِ، ثم يمضي الشاعرُ، ويصف لنا حياةَ الحمارِ الوحشيِّ الجديدة بعد أن نبهها إلى المخاطرِ التي تحيقُ بها جرَّاءَ الغزوِ من الصائدِ، فيقول (5):

فَوْرَكَ قَدْرًا بِالشَّمَالِ وَضَلْفَعًا وَحَادَثَهُ أَعْلَامُ لَهَا وَمَخَارِمُ
وَأَمَّ بِهَا مَاءَ الرُّسَيْسِ فَصَوَّبَتْ لِلَّيْنَةِ وَأَنْقَضَ النُّجُومُ الْعَوَاتِمُ
فَلَمْ أَرِ مَوْسُوقًا أَقْلًا وَتِيرَةً وَلَا وَاسِقًا مَالَمَ تَخْنَهُ الْقَوَائِمُ

فنجاةُ حمارِ الوحشيِّ من الصائدِ لم تكن مألوفةً عندَ الشعراءِ الجاهليين، بل كانت شبةً خاصَّةً في شعرِ كعبٍ فكأنَّ حمارَ الوحشِ لدى كعبٍ هو الوحيدُ الذي يفرُّ

(1) محمد، السيد إبراهيم، (الدكتور)، قصيدة "بانث سعاد" و أثرها في التراث العربي ص 47.

(2) الديوان / 109

(3) الديوان / 145.

(4) الديوان / 147.

(5) الديوان / 152.

من الصائد، وأقول: كأن كعباً يفرُّ من الأقدارِ السيئةِ إلى أن اختار له اللهُ
القدرَ الحسنَ وأكد ذلك قوله (1):

فَأَفْسَمْتُ بِالرَّحْمَنِ لَا شَيْءَ غَيْرُهُ يَمِينِ أَمْرِي بَرٌّ وَلَا أَتَحَلُّ
لَأَسْتَشْعِرَنَّ أَعْلَى دَرِيسِي مُسَلِّمًا لَوْجِهِ الَّذِي يُحْيِي الْأَتَامَ وَيَقْتُلُ

وفي موضع آخر من ديوان كعب، قال في قصيدته "إن عرسي" (2):

وَيَخَافَانِ عَامِرًا الْخُضْرُ رَامِيًا أَحْسَنَ الْمَنَاقِبِ لَا يُشْرُ
ثَاوِيًا مَائِلًا يُقَلِّبُ زُرْقًا رَمَّهَا الْقَيْنُ بِالْعَيُونِ حُشُورًا
شَرِقَاتٍ بِالسَّمِّ مِنْ صُلْبِي وَرَكُوضًا مِنَ السَّرَّاءِ طُحُورًا
ذَاتَ حَنُوٍ مَلْسَاءَ تَسْمَعُ مِنْهَا تَحْتَ مَا تَنْبِضُ الشَّمَالُ زَفِيرًا
لَا صِقُّ يَكْلَأُ الشَّرِيعَةَ لَا يُغْ فِي فُوقًا مُدْمَرًا تَدْمِيرًا

في هذه الأبيات شبه كعب الرامي بالقدر؛ وذلك لقدرته على الصيد، والعلاقة
بين القراد والرامي والقدر هي أنها دائما في ترصد ولا ينجو منها أحد ممن تصيبه.
إلا أن كعباً لا يقنط من رحمة الله، فقال (3):

لَعَمْرُكَ لَوْ لَا رَحْمَةُ اللَّهِ إِنَّنِي لَأَمْطُو بَجْدًا مَا يُرِيدُ لِيَرْفَعَا

وقال د. السيد إبراهيم: "وإذا كان كعب قد صور القدر على هذا النحو من
التصوير فجعله متسعا، له ملازماً إياه لا يكاد يفارقه، فإنه لا ينسى أبداً أن يذكر مع
هذه الفكرة شيئاً آخر يكون كالوقاية من هذا القدر المطبق، وأن يفتح من سياق ذكره
له باباً إلى النجاة، يكون سبيله إليه رحمة الله تعالى. وهذا يدل على اكتمال فلسفته
التي تكاد تتمثل في كل شيء في الشعر" (4). وجاءت هذه الفلسفة متمثلة في البيت
السابق.

وصور كعب شدة حرص الصياد على صيده، وحذره في مكان صيده، فقال (5):
فَصَادِقْنَ ذَا حَنْقٍ لِاصِيقٍ لَصُوقِ الْبُرَامِ يَظُنُّ الظُّنُونَا

(1) الديوان / 56.

(2) الديوان / 182.

(3) الديوان / 227.

(4) محمد، السيد إبراهيم، (الدكتور)، قصيدة "بانث سعاد" لكعب بن زهير وأثرها في الأدب العربي، ص 56.

(5) الديوان / 107.

يَقُولُ أَيَاتِينَ أَمْ لَا يَجِينَا
يُصِيبُ الْمَقَاتِلَ حَتْفًا رَصِينَا

قَصِيرَ الْبَنَانِ دَقِيقَ الشُّوَى
يَوْمُ الْغِيَابَةِ مُسْتَبْشِرًا

ثم قال :

فَأَمْسَكَ يَنْظُرُ حَتْفِي إِذَا
دَنَوْنَ مِنَ الرَّيِّ أَوْ قَدْ رَوِينَا

يصورُ كعبٌ في هذه الصورة حرسَ الصائدِ على الاختفاء، فهو لاصقٌ بالأرضِ وساعده على ذلك ما منحه اللهُ من ضالَّة في الجسم، وقد يكون الصائدُ في هذه اللوحة معادلاً فنياً لكعبِ نفسه، فالشاعرُ كأنه يتحدث عن حاله وصفاته. انظر إليه وهو يقول عن صائدٍ مختبئٍ ملتصقٍ بالأرضِ كالقراد، وهو قصيرٌ دقيقُ الأطراف، وكلُّه يَقِظَةٌ وحذرٌ وانتظارٌ. وعندما جاءت الأتُن تَأهَّبَ لها، وجسَّ أنفاسه، وأمسك قليلاً حتى تَرَوَّت، وعمدَ إلى القوس، وصوبَ سهماً، لكنَّه أخطأ رميته فولوا عند ذلك، حين ولَّت الأتُنُ مسرعةً، وقال⁽¹⁾:

فَلَهْفَ مِنْ حَسْرَةٍ أَمَّه
وَوَلَّيْنَا مِنْ رَهَجٍ يَكْتَسِينَا

أمَّا من يقوم على الصيدِ فالصائدُ نفسه - في لوحاتِ كعبِ بنِ زهيرٍ - ولست كلابَ الصيدِ . فهم مختبئون في قتراتهم عند مواردِ الماءِ يتربصون بها، بنصبِ الأشراكِ في السُّبُلِ المؤدِّيَةِ إلى تلك الأماكنِ ، قال كعب⁽²⁾ :

وَهَمَّ بوردٍ بالرُّسَيْسِ فَصَدَّهُ
رِجَالٌ قُعُودٌ فِي الدُّجَى بِالْمَعَابِلِ
إِذَا وَرَدَتْ مَاءً بَلِيلٌ تَعَرَّضْتُ
مَخَافَةَ رَامٍ أَوْ مَخَافَةَ حَابِلِ

وكان كعبٌ يتحدثُ عن قضاءِ اللهِ وقدره ويبرهنُ له؛ وذلك لشدةِ إيمانه بذلك، فمتى أُصِيبَ بقدرٍ ما، فهو لا يستطيعُ رده، أو تعطيلِ حكمه، فحكمه نافذ لا محالة. وفي هذه اللوحة لم يصبه قضاءُ الله وقدره بمكروه، ولكنَّ كعباً كصائدٍ محترفٍ أرادَ له إتمامَ القضاءِ، والقضاءُ على الأتُنِ لكنَّهُ برَّرَ ذلكَ لهُنَّ، يقولُ: "وهنَّ شَوَارِعُ مَا يَتَّقِينَا"³.

وأكدَ على ذلك بأنه لا يعتمدُ على كلبِ الصيدِ، وإنما يقفُ على صيدهِ بنفسه لكنَّ إرادةَ اللهِ وحدهُ وانتهاءَ الأجلِ من عندِ اللهِ والرزقُ كذلك من عنده، يقول د. السيد

(1) الديوان/ 110.

(2) الديوان /98-99/ وانظر : الصالحي (عباس) -الصيد والطرْد في الشعر العربي، ص88 .

(3) الديوان/ 109

إبراهيم: "وللقدرِ حكمٌ نافذٌ على الأحياءِ يسبقُ السعيَ ويقطعُ الحيلةَ ويعترضُ المهارةَ
و يُعطلُ الأسبابَ" (1).

بينما لو ذهبنا الى غيره من الشعراء، فقد كانوا يستعينون على صيدهم
بوسائل متعددة والاحتيايل للإيقاع بطرائدهم، فاستخدم الشعراء الخيل والكلاب
والفهود وغير ذلك ليستعينوا بها على طرائدهم؛ إذا ظنوا بأن سهامهم لم تصب
طرائدهم. فقال حاتم الطائي في جبن كلب (2):

إذا ما بخیلُ الناس هرت كلابه
فأنى جبانُ الكلب، بيتي موطأ
وأن كلابي قد أهرت وعتورت
وشق على الضيف الضيف عقورها
أجود إذا ما النفس شح ضميرها
قليل على من يعتريني هيرها

واستعان أبو ذؤيب الهذلي على طرائده في لوحته المشهورة بالكلاب. إذن
كثير من الشعراء استعانوا على طرائدهم إلا كعباً، كان في أكثر الأحيان يقف على
صيده بنفسه، ولم يستعن بالكلاب إلا في مواقف قليلة، ومنها قوله في قصيدته، "إن
عرسي" (3):

من خفي الطمرين يسعى بغضف
مقعبات إذا علون يقاعاً
كالحات معاً عوارض أشداً
طافيات كأنهن يعاسين
ما أرى ذائداً يزيد عليه
بأسيل صدق يتفق فيه
لم يؤيه بهن إلا صفيراً
زرقات عيونها لتغيراً
ق ترى في مشقها تأخيراً
ب عشي بارين ربحاً دبوراً
غاب عنه أنصاره مكثوراً
هن لا نابياً ولا ماطوراً

وفي كثير من اللوحات - و على الأغلب - ما ينتهي المشهد بمصرع
الكلاب، فهي لم تكن كمن يسعى بنفسه إلى فريسته .

(1) محمد، السيد إبراهيم، (الدكتور)، الرمز والفن واللغة في القصيدة العربية القديمة /ص62
(2) الطائي (حاتم الطائي)، ديوان حاتم الطائي دار الكتب العلمية /بيروت /لبنان/ ط1/1986م/ص30-31
(3) الديوان / 167-169

4.1.5.3 الظليم :

وردَ الظليمُ في شعرِ الشعراءِ، وشكّلَ عندهم لوحاتٍ جميلةً، و الظليمُ الى حدِّ ما شكل الطائرِ وشكل البعيرِ، وهذه القوةُ عندَ الظليمِ جعلتهم يشبّهون الظليمَ بالناقةِ.

ومن هنا نجدُ أنّ ربطَ سرعةِ الناقةِ بسرعةِ الظليمِ كانَ متوفراً في شعرِ كعبٍ ومن قبله شعراءُ العصرِ الجاهليِّ "، ممّا يعني أنّ الشاعرَ الجاهليَّ أسبغَ على الظليمِ معانيَ ايجابيةً عند تشبيهه بسرعةِ الناقةِ، رفيقةِ دربه في رحلته - بسرعةِ الظليمِ - على الرُّغمِ من الصورةِ السلبيةِ العامّةِ في ذهنِ الشاعرِ للنعامِ⁽¹⁾.

و الظليمُ معروفٌ بالسرعةِ حتى إنّ الخيلَ تعجزُ عن إدراكه، أمّا سرعةُ الظليمِ فقد يكونُ سببها، هو شدةُ الخوفِ والهربِ من الأعداءِ، وقد وردتُ صورةُ هذا الحيوانِ في شعرِ زهيرِ بنِ أبي سلمى من قَبْلِ كعبٍ، بقوله⁽²⁾:

كَانَ وَرِدْفِي وَالْفِتَانِ وَنَمْرُقِي عَلَى حَاضِبِ السَّاقِينِ أَزْعَرَ نِقْتَقِي
تَرَاحِي بِهِ حُبُّ الضَّحَاءِ وَقَدْ رَأَى سَمَاوَةَ قَشْرَاءِ الْوَضِيفِينَ عَوْهَقِي
تَحَنُّ إِلَى مِثْلِ الْحَبَابِيرِ جُتْمِ لَدَى سَكَنِ مِنْ قَيْضِهَا الْمَتَعَلَّقِي
تَحَطَّمَ عَنْهَا قَيْضُهَا عَنْ خَرَاطِمِ وَعَنْ حَقِّ كَالنَّبْخِ لَمْ تَتَفَتَّقِي

ويشبهُ الشاعرُ ناقتهُ بالظليمِ، حينَ يصفُ رحلتهُ، وكنتى عن سرعةِ الرحلةِ وكأنهم على الظليمِ، ثم أخذَ يصفُ هذا الظليمَ فهو يعيشُ في روضةٍ خضراءٍ ومن شدةِ نعيمه في هذه الروضةِ، تخضبتُ ساقه وهو غريرٌ لا يكفُ عن النقيقِ، أزعرٌ، قليلُ الريشِ.

ووردَ وصفُ الظليمِ عند كعبٍ، وجاءَ به بنفسِ أطولٍ وأكثرَ تفصيلاً، يقول⁽³⁾:

أَفْتَلَكِ أَمْ رَبْدَاءُ عَارِيَةُ النَّسَا زَجَاءُ صَادِقَةُ الرِّوَاكِ نَسُوفُ
خُرْجَاءُ جَوْفِهَا بِيَاضٌ دَاخِلٌ لِعِفَائِهَا لَوْنَانٌ فَهُوَ خَصِيفُ
ظَلَّتْ تُرَاعِي زَوْجَهَا وَطَبَاهُمَا جَزَعٌ قَدْ أَمْرَعُ سَرْبُهُ مَصْيُوفُ
يَنْجُو بِهَا خَرِبُ الْمُشَاشِ كَأَنَّهُ بِخَرَامِهِ وَزِمَامِهِ مَشْنُوفُ

(1) بحث " الظليم ومواقع وروده في القصيدة الجاهلية - د. ماهر أحمد المبيضين / مجلة المنارة للبحوث و الدراسات / جامعة آل البيت ، مجلد / 11 ، عدد / 4 / ذو القعدة 1426 هـ (ديسمبر 2005 م) ، ص 390.

(2) أبو سلمى (زهير) ، ديوان زهير بن أبي سلمى ، ص 177.

(3) الديوان / 119.

قَرِعُ الْقَدَالِ يَطِيرُ عَنْ حَيْزُومِهِ زَغَبٌ تُفِيئُهُ الرِّيحُ سَخِيفُ
وَكَأَنَّهَا نُوبِيَّةٌ، وَكَأَنَّ— زَوْجٌ لَهَا مِنْ قَوْمِهَا مَشْعُوفُ

يشيرُ الشاعرُ كعبٌ إلى أنَّ الظليمَ أَرَبِد، وذكرَ أنها عاريةُ النساءِ، وأنها سريعةُ

العدو، وقد دعاها وادٍ خصبٌ بهيجٌ، يستمتعُ ساكنوه من الجن .
فالشاعرُ في هذه اللوحةِ يصفُ نفسه ويعبِّرُ عنها حينما أسلمَ وحسنَ إسلامه،
وصلَّحَ شأنه، فركبَ إلى قومه يدعوهم إلى الدخولِ فيما دخلَ فيه، وكانَ في قومه
بعضُ الخلافِ، فأسلمَ ناسٌ كثيرونَ (1) .

فلم يكن عند الشاعرِ من صورِ السرعةِ إلا أنه أحضرَ الظليمَ ليصفَ شدَّةَ
السرعةِ ويكنى به عن نفسه وشبَّه اللذين لم يدخلوا الإسلامَ كحالِ الذين بقوا يرتعون
ويمرعون ثم قال (2):

" يَنْجُو بِهَا خَرِبُ الْمُشَاشِ كَأَنَّ— بِخِزَامِهِ وَزِمَامِهِ مَشْنُوفُ "

أي الذي يدخل الإسلام هو الذي ينجو و يرفع رأسه، فكعبٌ دعاهم إلى الخير
والربيع لينجو من الكفر. لكنَّ دعوتهُ هذه طلبها منهم على جناح السرعة، لذا جاءَ
بهذه اللوحة التي ما انفكَّ العربُ يفهمونها بغيرِ معنى السرعة، والعجلة في الأمر.
وجاءَ كعبٌ في لوحةٍ أخرى، يقولُ فيها (3):

كَانَ رَحْلِي وَقَدْ لَانَتْ عَرِيكَتُهَا كَسَوْتُهُ جَوْرَفًا أَقْرَابُهُ خَصِيفًا
يَجْتَازُ أَرْضَ فَلَاةٍ غَيْرَ أَنَّ بِهَا آثَارَ جِنَّ وَوَسْمًا بَيْنَهُمْ سَلْفًا
تَبْرِي لِه هِقْلَةً خَرَجَاءُ تَحْسَبُهَا فِي الْآلِ مَخْلُولَةً فِي قَرْطَفِ شَرْفًا
ظَلًّا بِأَقْرِيَةِ النَّفَّاحِ يَوْمَهُمَا يَحْتَفِرَانِ أَصُولَ الْمَغْدِ وَاللُّصْفَا
وَالشَّرَى حَتَّى إِذَا اخْضَرَّتْ أَنْوْفُهُمَا لَا يَأْلُوَانِ مِنَ التَّنُومِ مَا نَقَفَا

إلى قوله :

كَانَتْ كَذَلِكَ فِي شَأْوٍ مَمْنَعَةٍ وَلَوْ تَكَلَّفَ مِنْهَا مِثْلَهُ كَلْفَا

(1) الديوان / 111.

(2) الديوان / 121.

(3) الديوان / 88-82.

لقد صورَ كعبٌ هذه الهقلةَ وهي النعامةُ، وكأنها من كثرةِ ريشها "شرفٌ من الأرضِ - أي المكانُ المرتفعُ - و الخرجاء وهي التي فيها بياضٌ وسوادٌ، وشبهه ريشها بالقرطفِ وهو كساءٌ له خمل به بمنزلةِ القطيفةِ أي كساءٌ مخملٌ (1).

وجاءت هذه القصيدةُ بعد قولِ كعبٍ قصيدته التي مطلعها (2):

أَتَعْرِفُ رَسْمًا بَيْنَ رَهْمَانَ فَالرَّقَمِ إِلَى ذِي مَرَاهِيظٍ كَمَا خَطَّ بِالْقَلَمِ
ذَكَرَ كَعْبٌ الْحَطِيئَةَ فِي شِعْرِهِ (3)، ولم يذكر معه مُزَرَّدُ بنِ ضَرَّارٍ، وَغَضِبَ
مُزَرَّدٌ وَقَالَ (4):

أَنْتَ امْرُؤٌ مِنْ أَهْلِ قُدْسٍ أَوَارَةٍ أَحَلَّتَكَ عَبْدُ اللَّهِ أَكْنَافَ مُبْهَلِ
جاءت هذه اللوحةُ - الظليمُ - لتعبّرَ لنا عمّا يختلجُ في نفسِ الشاعرِ من مُزَرَّدِ
بنِ ضَرَّارٍ، فجعلَ الشاعرُ نفسه مترفعًا عن الردِّ وهم كالهقلةِ.

وكانَ الشاعرُ يُجري مقارنةً بينه وبين خصومه من الأعداءِ، وجاءَ بصورةِ
الظليمِ لتدلَّ على سرعةِ هروبِ خصومه من أمامه. ثم جاءَ بصورةِ ما يأكله النعامُ
وهو نوعٌ من نباتِ الأرضِ فيه سوادٌ كحَبِّ الخِرُوعِ والتَّنُومِ وهي شجرةٌ غبراءُ
يأكلها النعامُ، وكنى بهذه الصورةِ عن أعدائه.

وجاءَ كعبٌ بصورةِ الظليمِ ليُكنى بها عن نفسه، فالظليمُ حريصٌ على أن
يشربَ ممّا لم يشربْ به من قبلُ، وهذا يدلُّ على الحرِّيَّةِ و الأنفَةِ، فهذه اللوحةُ ترمزُ
إلى صورةِ حبِّ العلوِّ والأنفَةِ وعدمِ التبعيةِ في المواقفِ فهو الذي يفتخرون من
يذكرهم بشعره، و لا يُخلدُ بشعرِ غيره .

ثم شبهه النعامَ و الظليمَ بالحبشين وقد كتفا لماً ضحاً جناحيهما، وتأهباً
للعدو، وفي قوله "كالخاليين" (5).

كَالْخَالِيَيْنِ إِذَا مَا صَوَّبًا ارْتَفَعَا لَا يَحْقِرَانِ مِنَ الْخُطْبَانِ مَانَقَا
فَأَغْتَرَّهَا فَشَاهَا وَهِيَ غَافِلَةٌ حَتَّى رَأَتْهُ وَقَدْ أَوْفَى لَهَا شَرْقَا

(1) الديوان / 83.

(2) الديوان / 61.

(3) الديوان / 59.

(4) الديوان / 61.

(5) الديوان / 86.

فشبَّههما في رفعهما رؤوسهما ووضعهما بالخاليين، كأنهما يقطعان الخلى، ثم ربط بين النعامة و الظليم ،بقوله (1) :

كَانَتْ كَذَلِكَ فِي شَأْوٍ مَمْنَعَةً وَلَوْ تَكَفَّفَ مِنْهَا مِثْلَهُ كَأَفْـ_____

وهذا الذي تكلف هو الظليم وهو كعب نفسه، ومثله : في الشأو وهو الشوط وميعة الشباب - أوله وكذلك ميعة الجري :أولُه، يقول الدكتور الرباعي : "ومجمل القول هو أن الإنسان بحاجاته ودوافعه ومواقفه كان وراء تشكيل الجانب الحيواني من شعر الطير في العصر الجاهلي، ... فحركات الطير وعلاقاته الحيوانية في الشعر الجاهلي ليست إلا وسيلة للتعبير عن تجربة إنسان ذلك العصر في صراعه من أجل بقائه" (2) .

ويرى الباحث أن هذا القول مطابق تماماً لنفسية التي نظم فيها كعب قصيدته ، وجاء بلوحة الظليم لتعبر عما يختلج في نفسه من مشاعر .

و لا يفوتنا بأن الشاعر - كعب - وصف النعام وقرنه بالجن في قوله : " يجتاز الأرض فلاة غير أن بها أثار جن" (3)، ويقول د.ماهر المبيضين : " وقد أراد أن يحقق لناقته صفات الكمال ، فهنا إشارة مفيدة تتمثل في وصفه لناقته بأنها شيطانة تشبه الجن، دلالة على سرعتها وقوتها الخفية، ويمكن أن يتحقق الربط بين الظليم والناقة في معرفة ما هو سائد في معتقدات العرب من أن النعام مركب من مركب الجن ما ذلك إلا ل سرعتها والجن تفعل ما لا يستطيع الإنسان فعلة بفعل المستحيل" (4). فقول كعب بن زهير: 5

أَفْتَلِكْ أَمْ رِبْدَاءُ عَارِيَةُ النَّسَاءِ زَجَاءُ صَادِقَةُ الرِّوَّاحِ نَسُوفُ
خَرْجَاءُ ، جَوْفَهَا بِيَاضٌ دَاخِلٌ لِعِفَائِهَا لَوْنَانٍ فَهُوَ خَصِيفُ

فهي ليست إلا ربط بين الناقة و الظليم، وكما أسلفنا تجيء سرعة الظليم من مخافته وسرعة الناقة من شدة حبها للوصول إلى الغاية، ويضفي على الناقة صفة

(1) الديوان /88.

(2) الرباعي، عبد القادر، (الدكتور) ، الطير في الشعر الجاهلي - ط/1/1998م/المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص 60.

(3) الديوان /83.

(4) المبيضين، ماهر، (الدكتور)، الظليم و مواضع وروده في القصيدة الجاهلية /بحث / ص 397 .

(5) الديوان/119

مثاليةً في السرعة، ويأتي ذكرُ الظلم هنا في معرضِ حديثِ الشاعرِ عن الناقَةِ التي وصلت إلى الغايةِ المنشودة، ووصفها الشاعرُ بأنها عاريةُ النسا كناية عن الساقين. وكانَ الشاعرَ دمجَ في الوصفِ بينِ الناقَةِ و الظلمِ ، وليس كلاهما إلا الوسيلةُ التي يصلُ بها إلى هدفه، وهذا يأتي من بابِ تلهفِ الشاعرِ لوصولهِ إلى هدفه المنشود، فاختارَ الوسيلةَ الأسرعَ والأقوى لتجابهِ مخاطرَ الرحلةِ وتوصله إلى البرِّ، وهذا جاء في شعرِ زهيرِ بنِ أبي سلمى من قبل، قال (1):

كأنَّ الرَّحْلَ منها فوقَ صَعْلٍ من الظَّلمانِ جُوجوهُ هـواءِ
أصلٌ مصلَّم الأذنينِ أجنَى له بالسَّيِّ تُوومٌ وآءِ

5.1.5.3 الذنب :

من اللوحاتِ البارزةِ في شعرِ كعبِ لوحةُ الذنابِ، وللذنبِ وجودٌ في شعرِ كعبِ، وشعر من سبقه من الشعراءِ، يقول الجاحظ (2): "وقلَّ معنى سمعناه في بابِ معرفةِ الحيوانِ من الفلاسفةِ ، و قرأناه في كتبِ الأطباءِ و المتكلمين، إلا ونحن وجدناه، قريباً منه في أشعارِ العربِ والأعرابِ وفي معرفة أهل لغتنا". وللذنبِ صورٌ فريدةٌ ونادرةٌ، وتجيء هذه الصورُ إما لمقارنته بأخلاقِ البشرِ أو لإضفاءِ صورةٍ فنيةٍ معينةٍ، ويقول د.زكي النوتي: "واللوحاتُ الشعريةُ التي تتأملُ علمَ الذنبِ في الشعرِ العربيِّ تدلُّ على حقيقةٍ نفسيةٍ، وعلى حقيقةٍ أخرى فنيَّة: أمَّا الحقيقةُ النفسيةُ فهي ارتعابُ الإنسانِ العربيِّ من القدرِ، كخيانةِ فاجعةٍ لنقاءِ فطرتنا الطبيعيةِ، وأمَّا الحقيقةُ الفنيةُ : فهي عمليةُ الإسقاطِ التي يقومُ بها الشاعرُ حيثُ يجسِّدُ أحزانهُ ووساوسهَ من خلالِ إسقاطها على الذنبِ بحيثُ يحسُّ المتلقي وهو يتأملُ صورَ طبائعِ الغدرِ الذنبِيِّ، أنه يعيشُ محنةَ الشاعرِ المطعونِ بالغدرِ والخيانةِ و الفقدِ و عذاباتِ الضياعِ" (3). وقال كعبٌ فيه (4):

قطعتُ يَمَاشِينِي بها متضائِلٌ من الطُّسِّ أحياناً يخبُّ ويغسِلُ

(1) أبو سلمى (زهير بن أبي سلمى)، شرح ديوان زهير ، ص58-59

(2) الجاحظ ، الحيوان ، 168/3.

(3) النوتي، زكريا،(الدكتور)، الذنب في الأدب القديم ، ط/1 2004م/ ايتراك، للنشر والتوزيع ،ص33.

(4) الديوان / 46.

وقصد هنا "بيعسل" أي الذئب، والأطلس الذي في لونه غيرة. ثم جاء بصورة الذئب حينما يلقي الإنسان، وتبرز في الصورة كذلك مدى خوف الإنسان من الذئب وغدره ومخاتلته. ويقول كعب بن زهير⁽¹⁾:

مَدَى النَّبْلِ ، تَغْشَانِي إِذَا مَا زَجَرْتَهُ قَشَعْرِيرَةٌ فِي وَجْهِهِ مُقْبِلٌ

فصوّر كعب مدى قرب الذئب منه، ويقول: "وهو مني بمقدار طول الرّمح".

أمّا وصف كعب لحال الذئب ، يقول²:

إِذَا مَا عَوَى مُسْتَقْبِلَ الرِّيحِ جَاوَبَتْ مَسَامِعُهُ فَاهُ عَلَى الزَّادِ مُغْوَلٌ
كَسُوبٌ إِلَى أَنْ شَبَّ مِنْ كَسْبٍ وَاحِدٍ مُحَالَفُهُ الْإِقْتَارَ لَا يَتِمُّوَلٌ

وهنا، الذئب بحاجة إلى طعامٍ وشرابٍ ليقوى على الحياة و على الرّغم من السعي الحثيث الدؤوب من الذئب لكسب ما يمكن أن يقويه على أمور الحياة، لكنه غير موفق في هذا الأمر، وبخاصة إذا عرفنا أن الذئب من أكثر الحيوانات دأباً وسعيًا للحصول على رزقه، كما يقول كعب نفسه، لكن الإقتار يحالفه، و العدم يرافقه، أحياناً، وقد يكون حديث كعب إسقاطاً لا شعورياً للدلالة على حالته النفسية.

وفي البيتين السابقين يُرجع كعب الصوت إليه، أي لأنه مرمل من الزاد ثم صوّر كيف أفنى الذئب غنمه ثم وصف نفسه بالإقتار والمخالفة الفقر له والعرب تتيامن بالذئب لأنه كسوب، ويقول⁽³⁾:

يُحِبُّ دَنُوَ الْإِنْسِ مِنْهُ وَمَا بِهِ إِلَى أَحَدٍ يَوْمًا مِنَ الْإِنْسِ مَنْزَلٌ
تَقَرَّبَ حَتَّى قُلْتُ لَمْ يَدْنُ هَكَذَا مِنَ الْإِنْسِ إِلَّا جَاهِلٌ أَوْ مُضَلٌّ
مَدَى النَّبْلِ، تَغْشَانِي إِذَا مَا زَجَرْتَهُ قَشَعْرِيرَةٌ مِنْ وَجْهِهِ وَهُوَ مُقْبِلٌ
إِذَا مَا عَوَى مُسْتَقْبِلَ الرِّيحِ جَاوَبَتْ مَسَامِعُهُ فَاهُ عَلَى الزَّادِ مُغْوَلٌ
كَسُوبٌ إِلَى أَنْ شَبَّ مِنْ كَسْبٍ وَاحِدٍ مُحَالَفُهُ الْإِقْتَارَ لَا يَتِمُّوَلٌ
كَأَنَّ دُخَانَ الرَّمْثِ خَالَطَ لَوْنَهُ يَغْلُ بِهِ فِي بَاطِنٍ وَيُجَلِّلُ

صوّر كعب في هذه اللوحة صعوبة الطريق، وأنها مخوفة، وهذا الذئب يساير كعباً فهو يخبئ حيناً ويعسل حيناً آخر. وهو يحب دنو الإنسان منه ويحب مرافقتهم

(1) الديوان /47.

(2) الديوان /48.

(3) الديوان ص47.

والعكسُ صحيحٌ. ووصفَ كعبُ الذئبِ بأنه: " مازالَ يقتربُ حتَّى لم يكنُ بيني و بينه إلا مقدارَ رميةِ السهمِ، وإذا زجرته وهو مقبلٌ اعترتني قشعريرة في وجهه . وأنه جائعٌ لا زاد لديه ... (1)"

ووصفه كذلك بأنه خاوي البطن ولكنه ذئبٌ كسوبٌ، ويعتمدُ على نفسه و لا يعودُ إلى فريسته مرةً أخرى، ولونُ الذئبِ رماديٌّ، فكأنه اختلطَ بدُخانِ الرمثِ فالذئبُ لا يأكلُ العشبَ، يقولُ كعبٌ (2):

تراه سَمِينًا مَاشَتًا كَأَنَّه
حَمِيٌّ أَدَى مَا صَافَ أَوْ هُوَ أَهْزَلُ
كَأَنَّ نَسَاهُ شَرْعَةً، وَكَأَنَّه
إِذَا مَا تَمَطَّى وَجِهَةَ الرِّيحِ مَحْمَلُ

فإذا أمطرت كان غداءُ الذئبِ أدسمَ، وهذه كنايةٌ عن الشَّبَعِ والقوَّةِ، ثم قرنَ كعبٌ بين الذئبِ والغرابِ، يقولُ الدكتور النوتي: " ولربَّما كان كعبٌ أوَّلَ من قرنَ بينهما، وهذا الغرابُ يتشابهُ مع الذئبِ في دقةِ ساقيه وفي استقبالِ الريحِ حيثُ جاءَ الغرابُ والذئبُ يطلبانِ الطعامَ عند كعبِ، فأجابهما بأنه مثلُهما، فعادا خائبي الأملِ" (3). فهذه اللوحةُ التي تتألَّفُ من سبعةٍ عشرَ بيتًا، جاءَ بها كعبٌ -في ظني - ليتحدَّثَ عن نفسه، فالذئبُ من الحيواناتِ التي تصولُ وتجولُ في الصحراءِ العربيةِ، ووصلَ الحدُّ عند الشعراءِ إلى شخصنته ووضعهُ بمنزلةِ البشرِ؛ مخاطبةً ومحاورةً.

وهذا في الحقيقة هي حالُ كعبِ، فكما هو حالُ الذئبِ وَسَطَ عالمِ الحيوانِ هو كعبٌ وَسَطَ مجتمعه، فالذئبُ عند كعبِ صورتهُ ، فالذئبُ لا يَنمي له رزقٌ وحتَّى رزقه لم يأتِ بسهولة. وجعل كعبُ الذئبَ شريكاً له في الحياةِ، ومرافقاً له في الصحراءِ و كانت حياتهما صعبةً ومشردةً في الصحراءِ.

فكعبٌ يبيثُ شكواه إلى الذئبِ ولا تبتُّ الشكوى إلا لمن يحملُ الهمَّ نفسه، وهذه رمزيةُ المعاناة، ثمَّ صوِّرَ كعبُ الذئبَ كيفَ أفنى غنمَه وكأنما كعبٌ هو الذئبُ أفنى رزقه حتَّى إنَّه وصفَ الذئبَ بأنه حريصٌ، لم تأخذهُ الغفلةُ في هذه الدنيا (4).

يَكَادُ يَرَى مَا لَا تَرَى عَيْنٌ وَاحِدٌ يُثِيرُ لَهُ مَا غَيَّبَ التُّرْبُ مَغْوَلٌ

(1) الصباغ ،محمد،(الدكتور)فن الوصف في مدرسة عبيد الشعر ص237، و انظر ،النوتي ،زكريا،(الدكتور) الذئب في الأدب القديم ، ص80.

(2) الديوان /48.

(3) المصدر السابق ص84.

(4) الديوان / 51.

ثم جاء بالحوار الذي دارَ بينهما - بين كعب من جانب والغراب و الذئب من جانب آخر - وأرى أن تشخيص كعب لهما، فكأنهما يتحركان بما يريدُ ويُعبّران عما في نفسه، فيقول (1):

إذا حَضْرَانِي قَلْتُ لَوْ تَعْلَمَانِي هـ أَلَمْ تَعْلَمَا أَنِّي مِنَ الزَّادِ مُرْمِلُ
 فيقول للغراب و الذئب: "إنكما طمعتما في غير مطمع، فكعب كان أشدَّ إتلافاً ولم ينم له مال، فهذه الحقيقة المقصودة لأن الذئب ليس له مال ينميه، فرمز بذلك إلى نفسه ويسعى كعب إلى أن يستقرَّ ويصل إلى حياة الأمن والاستقرار، بدلاً من حياة التشرّد وقلّة المال فيريدُ من ذلك أن يكون كباقي البشر وليس كالذئب وسَطّ الحيوانات "

وفي لوحة أخرى لكعب يصفُ بها الذئب في حال هجومه على فريسته ورمز كعب بذلك إلى حال الطامعين به و برزقه، إذا توافر، و حتى أهله لم تكن بهم رحمةً به، فعاش كعب حياة التشرّد، ونظرَ إلى الناس بأنهم أعداء له، ويقول مخاطباً نفسه وهذا عين ما قصده، فإذا ذكرَ ذئباً، في مثل هذه الأبيات، فإنما يذكرُ نفسه حتى إنّه في حالات تدفّقه الشعوريّ والشعريّ أتى باسمه بصريح القول، فقال (2):

يَقُولُ حَيَّايَ مِنْ عَوْفٍ وَمِنْ جُشَمِ يَا كَعْبُ وَيَحْكُ هَلَّا تَشْتَرِي غَنَمًا
 مَا لِي مِنْهَا إِذَا مَا أْزَمَةٌ أْزَمَتْ وَمِنْ أَوْيسٍ إِذَا مَا أَنْفُهُ رَدَمًا
 أَخْشَى عَلَيْهَا كَسُوبًا غَيْرَ مَدْخِرِ عَارِي الْأَشْجَاعِ لَا يُشْوِي إِذَا ضَغَمًا
 [إِذَا تَلَوَّى بِلَحْمِ] الشَّاةِ تَبَّرَهَا أَشْلَاءَ بَرْدٍ وَلَمْ يَجْعَلْ لَهَا وَضَمًا
 أَنْ يَغْدُ فِي شَيْعَةٍ لَمْ يَتْنَهْ نَهْرُ وَإِنْ غَدَا وَاحِدًا لَا يَتَّقِي الظَّلَمًا
 وَإِنْ أَطَافَ وَلَمْ يَظْفَرْ بِضَائِنَةٍ فِي لَيْلَةٍ سَاوَرَ الْأَقْوَامَ وَالنَّعْمَا
 وَإِنْ أَعَارَ وَلَمْ يَحَلْ بِطَائِلَةٍ فِي ظُلْمَةٍ ابْنَ جَمِيرٍ سَاوَرَ الْفُطْمَا
 إِذْ لَا تَرَالُ فَرِيْسٌ أَوْ مُغَبِّبَةٌ صَيْدَاءُ تَنْشِجُ مِنْ دُونِ الدِّمَاغِ دَمًا

وفي هذه اللوحة صورة الذئب المفترس كما يقول د. محمد الصباغ: " في هذا النص للذئب المفترس وكيف يمزق لحم الشاة يقول: قال لي قوم من عوف وجشم:

(1) الديوان 51/ وانظر، الصباغ، محمد لطفی، (الدكتور)، فن الوصف في مدرسة عبيد الشعر، ص 236.
 (2) الديوان 224/226.

هل لك في أن تشتري غنماً؟ فقلت لهم: أي شيء لي فيها، إذا جاءت سنة شديدة، لا أجد فيها مرعى أو تسلط عليها ذئب؟⁽¹⁾

والذئب كما يقول د. زكريا النوتي: "وهو يبحث عن الضأن أولاً، فإن عجز عنها أو لم يظفر بها يمم وجهه صوب الناس والأنعام، فإن فشل أتجه نحو السخال التي فطمت، وهي حينئذ بين فريسة أو دامية تنزف جراحها"⁽²⁾ فإذا عدنا إلى اللوحة التي نعرضها نجد فيها أويساً، وهو من أسماء الذئب؛ والذئب من أكثر السباع تكسباً، ونهبه هو بمقدار ما يأكل ثم يعود في الطلب مرة ثانية.

وصور كعب⁽³⁾ كيف يفعل الذئب في فريسته، فهو يمزقها كما يخرق البرد، ثم صور حال جماعتهم، أي أكثر من ذئب فلم ينتصروا وإذا لم يقتنص نعجة يأخذ سخلة، وأرى بأن كعباً بهذه الصورة يشير لنا عن مدى نقمته على هذه الحياة، وعلى قوة الإسلام والمسلمين، فهم جماعة كثر من المهاجرين والأنصار، فهو دخل إلى الدين رغم أنه، وإشارة إلى حقيقة عدم أخذه حريته كاملة، وهذه هي حال الفريسة، فالذئب إن لم يظفر بضائنة ظفر بأقل منها، فقال⁽⁴⁾:

وإن أطاف و لم يظفر بضائنة
في ليلة ساور الأقوام والنعماء
إذ لا تزال فريس أو مغببة
صيداء تنشج من دون الدماغ دماً

فالحقيقة التي يسعى لها كعب حقيقة الحرية وعدم التقيد بدين أو قبيلة؛ فكأنه في تلك الحقبة من الزمن يدعو إلى الحرية الشخصية وكأنه متقل بقيود الدين والمعتقدات ويسعى إلى المساواة في المعيشة وعدم السطو على الآخرين وإن كان يفعل ذلك.

(1) الصباغ، محمد لطفي، (الدكتور)، في الوصف في مدرسة عبيد الشعر ص 239.

(2) النوتي، زكريا، (الدكتور)، الذئب في الأدب القديم، ص 78.

(3) انظر الديوان / 226.

(4) الديوان / 225.

2.5.3 صورة المرأة في شعر كعب بن زهير :

المرأة عنصرٌ بارزٌ في شعر شعراء العصر الإسلامي - كما هي في الشعر الجاهلي - فكان لها حضورٌ جليٌّ، وظهر ذلك من خلال وقوف الشعراء على الأطلال ووصف ضعتها، وذكر صفات المرأة الجسدية والمعنوية حتى إنها كانت تُعدُّ من مصادر القوة للرجل وكانت محطَّ الأنظار، والاستعراض له سواء أكانت ابنة القبيلة أم الزوجة أم المحبوبة، وتقول د.أمل نصير: "تبارى الشعراء في رسم صورة المرأة الجمالية من حيث تفاصيل أجزاء هذه الصورة، حتى الصغير منها، فشبَّهوها بتشبيهاتٍ مختلفة كانت في الغالب من واقع بيئتهم الطبيعية، فجاءت كتمثالٍ تتنافس الشعراء في نحته وجميله".⁽¹⁾

وكعبٌ واحدٌ من هؤلاء الشعراء، وهو واحدٌ من مدرسة الصنعة كذلك وهم أولوا المرأة عنايةً، وقد عدَّوا المرأة صنو الرجل وقدموا المرأة النموذج، وتناولوها شكلاً ومضموناً، أي الصفات المادية والصفات المعنوية ووصفوها وسط مجتمعها، ولم يسلم منها لا كبيرة ولا صغيرة من الوصف وقال كعبٌ في لاميته المشهورة⁽²⁾:

بانت سعادُ فقلبي اليوم متبول	متيمٌ إثرها لم يجز مكبول
وما سعادُ غداة البين إذ رحلوا	إلا أغنُّ غيض الطرف مكحول
هيفاءُ مقبلة عجزاء مديرة	لا يشتكى قصر منها ولا طول
تجلو عوارض ذي ظلم إذا ابتسمت	كأنه منهل بالراح معلول
شجت بذي شبم من ماء مخنية	صاف بأبطح أضحى وهو مشمول

والأغنُّ كما جاء في الجمهرة هو الصوت الذي فيه غنة وسعادُ اسمٌ جاء عند شعراء العصر الجاهلي.

(1) نصير، أمل، (الدكتورة)، صورة المرأة في الشعر الأموي، ط1/ 2000م، دار فارس للنشر

والتوزيع، عمان/الأردن، ص38.

(2) الديوان/ 6 وانظر القرشي (أبو زيد محمد بن أبي الخطاب)، جمهرة أشعار العرب، ص148، دار

المسيرة، بيروت، ط1 سنة 1403هـ، 1983م.

ويقول الدكتور نصرت عبد الرحمن: "وتظهر سعاد في الشعر الجاهلي رمزا للربيع، وما يتبع الربيع من سعادة وبلهنية عيش. ويغلب أن يذكر الشعراء سيّدة الربيع، يوم يشتدّ بهم القلق، فيكون عليها كما يبكي المرء على سعادة قد ولّت" (1). ويرى الدكتور السيد ابراهيم "أن سعاد التي ذكرها الشاعر في قصيدته على أنها تجسيدٌ للإحساس بالماضي الذي يدبرُ عنه متمثلاً في حياة الجاهلية التي انتهت بانتصار الإسلام، فسعاد تشبه أن تكون صورةً من باطل حياة الجاهلية المدبر. وهي صورةٌ من الدنيا المتقلّبة:

فما تدوم على حال تكون بهـا كما تلون فب أثوابها الغـول
وهي مخلفة لما ينتظره المرء من دوام العهد أو الحال، فهي تمنّي صاحبها بالأمني التي لا تلبث أن تزول" (2).

ثم قال الدكتور السيد ابراهيم: على أن سعاد هذه تأخذ بعداً آخر مناقضاً، فهي تصويرٌ كذلك للأفق الجديد الذي يريد الشاعر أن ينتهي إليه بانصرافه عن باطل حياة الجاهلية إلى نور الإسلام. فسعاد رمزٌ له وجهان، وسعاد الأولى المذكورة في أول القصيدة غير سعاد الثانية التي يذكرها في قوله:

أست سعاد بأرض لا يبلغها إلا العتاق النجيبات المراسيل
ولا بدّ للوصول إلى سعاد الجديدة من التأهل بما يوصل إليها:

ولن يبلغها إلا عذافرة فيها على الأين إرقال وتبغيل
فالوصول إليها يقتضي الاستعداد بأدوات مناسبة للرحلة الشاقة من ناقة قويّة صبورة سريعة لا تشبه سائر النوق، بل لها عليهنّ فضلٌ وزيادة: "في خلقها عن بنات الفحل تفضيل".

وممّا أرجحه أكثر في تحليل شخصية سعاد قول د. علي المحاسنة: إننا نرى أن كعباً قد مدحها في صفات خلقية مرّ عليها سريعاً، بمعنى أنه لم يركّز على هذه الصفات التركيز الذي أظهره عندما تحدّث عن صفات سعاد الخلقية. كما ذمّ الشاعر

(1) عبد الرحمن، نصرت، (الدكتور)، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى الأردن/ ط2، سنة 1982/1976م ص 155

(2) محمد، السيد ابراهيم، (الدكتور)، قصيدة "بانت سعاد" لكعب بن زهير، وأثرها في التراث العربي، ص 69.

سعادَ ذمّاً قبيحاً في صفاتها الخلقية ، ومعلومٌ أن الهجاء بالصّافات الخلقية أشدُّ إيلاماً
و أبعُد من الهجو بالصافات الخلقية (1)

ثم ذكر الدكتور المحاسنة: "إن سعادَ - في ظني - تجسّد الإحساسَ بالماضي
الذي يتمثل في الحياة الجاهلية التي عاشها كعبٌ وخبرها، إنها رمزُ السعادة التي
عاشها كعبٌ في الجاهلية، لكنها سعادةٌ زائفةٌ خادعةٌ لا تساوي شيئاً، إنها حياةٌ ذاتُ
وجهين. وجهٌ حقيقيٌّ ووجهٌ زائفٌ، أو بتعبيرٍ آخرَ إنها حياةٌ سعادةٌ لها ظاهرٌ أو
باطنٌ. إنَّ ظاهرَ هذه الحياة يوحى بالجمالِ والحسنِ ولكنها في باطنها وحقيقتها حياةٌ
أشبهُ ما تكونُ بالسرابِ الخادعِ ،.... إلى قوله: تلك هي المعاني و الدلالاتُ التي
تمثلها سعادُ في مقدّمة كعبِ الغزلية (2). وقال كعب (3):

فلا يغرّنك ما منّت وما وعدتُ
أمت سعادُ بأرض لا يبلغها
ولن يبلغها إلا عذافرةً
إن الأمانى والأحلام تضليلُ
إلا العتاقُ النجيباتُ المراسيلُ
فيها على الأين إرقالٌ وتبغيلُ

وفي هذه الأبيات يرى د. المحاسنة: "بأنَّ سعادَ التي يذكرها الشاعرُ
في هذا البيت و يريدُ أن يرحلَ إليها تمثّلُ - في ظني - السعادة الحقيقية التي يريدُ
كعبٌ الحصولَ على عفوِ الرسول، صلى الله عليه وسلّم، ومن ثمَّ الدخولَ في حياةِ
الإسلامِ الرحبةِ الواسعةِ التي يجدُ فيها الإنسانُ سعادته الحقيقية (4).

وهذا المعنى قريبٌ ممّا يذكره الباحثون الآخرون من معانٍ في دلالات سعاد
الرمزية، يقول أحد الباحثين: "تظهرُ سعادُ في الشعرِ الجاهليّ رمزاً للربيع، وما يتبعُ
الربيع من سعادةٍ بلهنيّةٍ عيشٍ . ويغلبُ أن يذكرَ الشعراءُ سيّدةَ الربيعِ يومَ يشتدُّ بهم
القلقُ، فيكونُ عليها كما يبكي المرءُ على سعادةٍ قد ولّت (5). وفي قول كعب (6):

وما تمسكُ بالوصلِ الذي زعمتُ
كانت مواعيدُ عرقوبٍ لها مثلاً
إلا كما تمسكُ الماءَ الغرابيلُ
وما مواعيدُها إلا الأباطيلُ

(1) المحاسنة علي ارشيد، (الدكتور)، (بحث)، د. جاسر أبو صفية وقصيدة بانث سعاد : دراسة نقدية -، ص 495.

(2) المصدر السابق ، ص 496. وانظر ، الديوان/ 9

(3) الديوان/ 16

(4) المصدر السابق ، ص 497

(5) عبد الرحمن، نصرت ، (الدكتور) ، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ، ص 155.

(6) الديوان / 8 .

و اسندَ كعبٌ في هذه اللوحةِ فَعَلَ التَّلُونِ والتَّبَدُّلِ وعدمَ الاستقرارِ على حالٍ إلى سعادٍ وشبَّهها بالغولِ وهو المعروفُ عندَ العربِ بالتَّبَدُّلِ والتَّلُونِ. وجاءَ بصورةٍ أخرى وهي صورةُ سعادَ التي لا تحافظُ على الوصلِ، كما أنَّ الماءَ لا تُمْسِكُ بالغرَابيلِ .

وهذا الوصفُ معنويٌّ لأخلاقِ سعادَ، فلا يستطيعُ أن يستندَ إلى وعدٍ ثابتٍ بنيلِ المودَّةِ؛ لأنها لم تستقرَّ على حالٍ أو قولٍ أو فعلٍ .

وهذا هو الجانبُ المعنويُّ أو الحسيُّ في وصفِ المرأةِ، ونوردُ هذا النموذجَ من شعرِ كعبٍ؛ لأنه من أبناءِ مدرسةِ الصَّنعةِ ووردَ في شعرِ كعبٍ كثيرٌ من ذلك، وإنْ جاءتْ هذه الصورةُ في العصرِ الجاهلي . وكعبٌ امتداداً لذلك العصرِ .

ومثل هذا الرأي وردَ عند د. أمل نصير : " أنَّ كلَّ علاقةٍ بين الرجلِ و المرأةِ لها ظروفُها. ولكلِّ امرأةٍ ظروفُها أيضاً ، ومن ثمَّ يصعبُ التعميمُ عندَ الأخذِ بأيِّ من الآراءِ السابقةِ، ولكن يبدو لي إنَّ صفةَ المماطلةِ و التسويفِ، وإخلافِ المواعيدِ من الأمورِ التي ضُخِّمَتْ، بحيثُ أخذتْ أكثرَ من حجمِها الواقعيِّ في نفوسِ الشعراءِ، وأرى أنَّها في الغالبِ من صنعِ الشاعرِ نفسه، بمعنى أنها جاءتْ نتيجةً لفهمه الخاصِّ لكثيرٍ من الأمورِ التي تندرُ عن المرأةِ ، فيعتقِدُ هو وبحكم ما يسيطرُ على ذهنه من حبِّ اللقاءِ و المواصلةِ أنَّها وَعَدَّتْهُ بذلك، ولكنَّ سرعاناً ما يتبددُ هذا الوهمُ، فيظنُّ أنه الإخلافُ و التَّلُونُ والتغييرُ" (1).

وقد يختصرُ هذه الرؤيةَ -إلى حدِّ ما - عندَ الشاعرِ نفسه وفي الموقفِ نفسه؛ وذلك لما يتطلَّبُه الموقفُ من تعبيرٍ، سخرَه الشاعرُ رمزاً لموقفه .

أما الصفاتُ الماديةُ المحسوسةُ فقد وصفَ بها كعبٌ أمَّ شَدَّادٍ قائلاً (2):

أرى أمَّ شَدَّادٍ بها شِبْهَ ظَبِيَّةِ	تُطِيفُ بِمَكْحُولِ المَدَامِعِ خَانِلِ
أَعَنَّ غَضِيضِ الطَّرْفِ رَخْصِ ظُلُوفِهِ	تَرُودُ بِمُعْتَمٍ مِنَ الرَّمْلِ هَائِلِ
وتَرْنُو بِعَيْنِي نَعْجَةَ أمِّ فَرَقْدِ	تَظَلُّ بِوَادِي رَوْضَةِ وَخَمَائِلِ
وتَخْطُو على بَرْدِيَّتَيْنِ غَذَاهُمَا	أَهَاضِبُ رَجَافِ مِنَ العَشِيَّاتِ هَاطِلِ

(1) نصير، أمل، (الدكتورة)، صورة المرأة في الشعر الأموي -ص93/ط1/سنة 2000/المؤسسة العربية للدراسات و النشر . وانظر، الصباغ، محمد، (الدكتور) /فن الوصف في مدرسة عبيد الشعر ص 73.
(2) الديوان /89.

وتفتّر عن غرّ الثنايا كأنها أماح تروى من عروقٍ غلاغل
يؤكدُ كعبٌ في "لاميته" جمالَ عينيّ أمّ شَدَادٍ، وهنا صورةُ المرأةِ المادّيةِ الملموسةِ
حيثُ شبهَها بالطبيبةِ وسمتها (رخصٌ ظلوفه) أي أنّها فتيةٌ، ووصفَ مسكنها، فقالَ
الدكتور محمد الصبّاغ: " إنَّ أمّ شَدَادٍ ترنو بعيني بقرةٍ وحشيةٍ مقيمةٍ في وادٍ ممتعٍ
ذي رياضٍ وخمائلٍ" (1).

وهذه الصورةُ أيضاً لها دلالتُها، فصورةُ البقرةِ الوحشيةِ التي ترتعُ في وادٍ
خصيبٍ مُمرّعٍ، يتوافرُ فيه الماءُ والعشبُ وهو جوٌّ يُشعرُ بالامتلاءِ والحيويةِ
والنشاطِ.

ثمّ قالَ الدكتور الصبّاغ: " ويذكرُ كعبٌ جمالَ عيونِ محبوبتهِ مرةً أخرى
فيشبهُها بالطبيبةِ الطويلةِ العنقِ الحوراءِ المكحولةِ، وهي لشدةِ جمالها لو أنّها تعرّضت
لوعلٍ متمنّعٍ في حرزهِ الأشمِّ المُنيفِ لراعهُ ذاكَ الجمالِ، ولنزلَ يهرولُ نحوها
مسرعاً، فإذا كانَ هذا حالَ الحيوانِ الأعجمِ - فما بالكَ بالإنسانِ المحبِّ ذي الشعورِ
المرهفِ" (2).

ثمّ أوردَ صوراً حسيّةً لها، فقال (3):

وتفتّر عن غرّ الثنايا كأنها
أقاح تروى من عروقٍ غلاغل
فوصفَ فَمَها صورةً جميلةً واضحةً، فكأنها وردةٌ تفتّحتُ، ثمّ جاء لوصفِ
ريقها، وهنا الصورةُ لسعادَ لكنها صورةٌ حسيّةٌ فقال (4):

تَجَلُّو عوارِضَ ذى ظلمٍ إذا ابتسَمَت
شجَّتْ بذى شَبَمٍ من ماءٍ مَحْنِيّةٍ
تَجَلُّو الرياحُ القَدَى عنه وأفرطه
كأنه مُنهلٌ بالراحِ مَعْلُومٌ
صافٍ بأبطحِ أضْحَى وهو مشمولٌ
من صَوْبِ ساريةِ بيضٍ يَعَالِيْلُ

(1) الصبّاغ، محمد لطفي، (الدكتور)، فن الوصف في مدرسة عبيد الشعر ص 81

(2) المصدر نفسه ص 82

(3) الديوان/91

(4) الديوان 7/ وانظر، البداية والنهاية 370/4

الفصل الرابع الموسيقا الشعرية

1.4 الموسيقا الشعرية:

إنَّ أهمَّ ما يميِّزُ الشعرَ عن النثرِ هو الموسيقى؛ فالموسيقى هي العنصرُ الأبرزُ لإظهار الشعرِ عن سائرِ الفنونِ الكلاميةِ. حتى إن أرسطو في كتابِ الشعرِ "يرى أنَّ الدافعَ الأساسيَّ للشعرِ يرجعُ إلى علتين: أولهما غريزةُ المحاكاةِ والتقليدِ، والثانيةُ غريزةُ الموسيقى أو الإحساسِ بالنغم" (1).

فالشعرُ منذ أن ظهرَ جاءَ موزوناً مقفياً، وبقي هكذا في أشعارِ جميعِ الشعراءِ، إلا ما جاءَ في قصيدةِ النثرِ. والفصاحةُ في المعنى الاصطلاحيِّ القديمِ كانَ يُرادُ بها رنينُ الألفاظِ وهذا قريبٌ من الجرسِ وكذلك الجزالة.

2.4 الإطار الموسيقيُّ للشعرِ العربيِّ:

ما من شكٍّ بأنَّ الشعرَ له مقومات خاصة به، "يقومُ الشعرُ على أربعةِ أركانٍ وهي: اللفظُ والوزنُ والمعنى والقافية، فهذا هو حدُّ الشعرِ" (2).

وقال السكاكيُّ في مفتاحِ العلومِ أنه قد ألغى بعضهم اللفظَ المقفى من تعريفِ الشعرِ بأنَّه "عبارةٌ عن كلامٍ موزونٍ مقفَى"، ثم قال: "إنَّ التقفيةَ وهي القصدُ إلى القافيةِ ورعايتها، لا تلزمُ الشعرَ، لكونه شعراً بلُ الأمرِ عارضٍ، ككونه مصرعاً، أو قصيدةً أو لاقتراحٍ مقترحٍ، وإلا فليسَ للتقفيةِ معنى غيرُ انتهاءِ الموزونِ، وأنه أمرٌ لا بدُّ منه جارٍ من الموزونِ مجرى كونه مسموعاً، ومؤلفه وغيرُ ذلك، فحقُّه تركُّ التعرُّضِ" (3). ثم قال ابن طباطبا في تعريفه للشعرِ بأنَّه: "كلامٌ منظومٌ بائنٌ عن المنثورِ الذي يستعمله الناسُ في مخاطبتهم بما خصَّ به من النظمِ الذي إن عدلَ عن جهتهِ مَحَتَهُ الأسماعُ. وفسدَ على الذوقِ" (4). ونظَّمهُ محدودٌ معلومٌ فمن صحَّ طبيعُهُ

(1) أنيس، إبراهيم، (الدكتور) موسيقى الشعر، ط5، ص14.

(2) القيرواني (ابن رشيق)، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، دار الجيل، بيروت - لبنان، 1981م، ط5، ص119.

(3) السكاكي (أبي يعقوب يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي، ت626هـ، مفتاح العلوم، نشر جامعة بغداد، 1982م، ط1، ص78 و769.

(4) العلوي (ابن طباطبا)، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، 1982، ط1، ص9.

وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن عند تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحدق به، حتى تُعتبر معرفته الاستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه.

فالعروض من العناصر المهمة للشعر، وأيد ذلك قدامة بن جعفر في قوله: "الشعرُ محصورٌ بالوزن، محصورٌ بالقافية، يُضيقُ على صاحبه. والنثرُ مطلقٌ غيرُ محصورٍ فهو يتسع لقائله"⁽¹⁾. حيث إن الجاحظ تنبه إلى ذلك من قبل، فقال: "الصوتُ هو آلة اللفظ والجوهرُ الذي يقومُ به التقطيعُ، و به يوجدُ التأليفُ، ولن تكون حركاتُ اللسانِ لفظاً ولا كلاماً موزوناً ولا منثوراً إلا بظهورِ الصوتِ، ولا تكون الحروفُ كلاماً إلا بالتقطيعِ والتأليفِ، وحسنُ الإشارةِ باليدِ والرأسِ من تمامِ حسنِ البيانِ باللسانِ مع الذي يكون مع الإشارةِ من الدالِّ والشكلِ والنقلِ والتنثني، واستدعاءِ الشهوةِ وغير ذلك من الأمور"⁽²⁾. "وقد سُميت العلاقة المشارُ إليها باسم الائتلاف أو التناسب"⁽³⁾.

ووضَّح ابنُ خلدون هذا وجعلَ الوزنَ والقوافي أساساً من أسسِ الشعرِ وأضافَ إليه الخيالَ في قوله: "الشعرُ هو الكلامُ المبنيُّ على الاستعارةِ والأوصافِ، المفصلِ بأجزاءٍ متفكِّةٍ في الوزنِ والروي"⁽⁴⁾.

أمَّا المحدثون " فقد جعلوا الوزنَ الشعريَّ وخضوعَ الكلامِ في ترتيبِ مقاطعهِ إلى نظامٍ خاصٍ حتى إنَّ بعضهم جعلَ الجرسَ الموسيقيَّ في اللفظِ الشعريِّ بأنَّ هذه الصفةُ أخصُّ مزايا لغةِ الشعرِ ولكنها أشدُّها خفاءً ويصعبُ جداً الدلالةُ عليها"⁽⁵⁾.

ويرى د. إبراهيم عبد الرحمن "أنَّ الشعراءَ القدماءَ كانوا يُعولونَ على المزجِ بين ظاهرتين تغلبانِ على نماذجِ هذا الشعرِ، وتشيعانِ في أساليبه منذ أقدم شعرائه هما: التكرارُ الصوتيُّ والتقطيعُ اللغويُّ. وفيما يتصلُّ بظاهرةِ التكرارِ الصوتيِّ فقد

(1) البغدادي (قدامة بن جعفر بن قدامة بن زياد) ت، 337هـ، نقد النثر، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982، ص75

(2) الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ)، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ج1، ص79.

(3) ينظر: فخر الدين، جودت، (الدكتور)، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن هجري، دار الآداب، بيروت، ص127.

(4) ينظر: المغربي (عبد الرحمن بن خلدون)، المجلد الأول، دار الكتاب المصري، القاهرة، 1999م، ص109.

(5) أنيس، إبراهيم، (الدكتور)، موسيقى الشعر، ط5، ص22.

كان الشاعرُ الجاهليُّ يسعى إلى تحقيقه من طريقين متقابلين - أحدهما: نمطيُّ يتصلُّ بنظام القصيدة القديمة⁽¹⁾.

كما كانت قد استقرت عليه عبر تاريخها الطويل وهو الالتزام بقافية واحدة وبحر واحد، يُحدِّثُ بهما الشاعرُ إيقاعاً صوتياً واحداً في القصيدة جميعها.

والثاني: إبداعيُّ يكشف فيه الشاعرُ عن قدراته الخاصة في إحداث أصوات بعينها تتكرَّرُ في كلِّ بيتٍ على حده، فتخلُقُ في داخله جناساً صوتياً يختلفُ من بيتٍ إلى بيتٍ فيخلُقُ هذا البيتُ وغيره من أبيات القصيدة الأخرى وقوافيها الثابتة ما يصحُّ أن نسميه طباقاً صوتياً، فالشاعرُ يختارُ الألفاظ التي تتوافق فيما بينها، من حيث الإيقاع المجرد، لتكون فيما بينها إطاراً، أو شكلاً موسيقياً، وهو ما يُسمَّى بالوزن أو البحر⁽²⁾. والموسيقى الشعرية تتمثل في إطارين أساسيين وهما:

أولاً: التوافق الإيقاعي الذي يُمثِّله الوزن.

ثانياً: التوافق الصوتي وهذا يُمثِّلُ مخارج الحروف في الكلمة والجملة والبيت الشعري.

ونحن نعلم أن ألفاظ اللغة العربية تُساعدُ على ذلك، يقول عباس العقاد:

"فالألفاظ العربية والتراكيب العربية تجري على السليقة الموسيقية"⁽³⁾.

فاللغة العربية هي لغة الوزن في أصلها ومنشأها وفي معناها ومبناها فهي لغة التوافق الصوتي والإيقاعي، فحتى حروف اللغة العربية تتبادلُ المواقع بحسب النغمة اللفظية والتوافق الصوتي. ثم يقول العقاد:

اللغة العربية هي: "لغة التوافق وحسبنا أن نلاحظ في تركيب المفردات أن الوزن هو قوام التفرقة بين أقسام الكلام في اللغة العربية"⁽⁴⁾.

وقال الشيخ الإمام أبو زكريا يحيى بن علي الخطيب التبريزي: "اعلم أن العروض ميزان الشعر، بها يُعرَفُ صحيحه من مكسوره، وهي مؤنثة وأصل

(1) عبد الرحمن ، إبراهيم ، (الدكتور) ، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية ، مكتبة الشباب ، ص 365.

(2) يوسف ، حسن عبد الجليل ، (الدكتور) ، موسيقى الشعر العربي دراسة فنية وعروضية ، الهيئة المصرية للكتاب، ص 11.

(3) العقاد (عباس محمود) ، اللغة الشاعرة ، نهضة مصر للطباعة والنشر ، 1995م ، ص 35.

(4) المصدر السابق ، ص 15.

العروض في اللغة الناحية، من ذلك قولهم: (أنت معي في العروض لا ثلاثمني) أي من ناحية⁽¹⁾.

والحقيقة الواقعة تُسوِّغُ وجوداً وثيق الصلة بين الموسيقى والشعر إذ كلُّ منها يَرْجِعُ إلى جنسٍ واحدٍ "هو: التأليفُ والوزنُ والمناسبةُ بين الحركةِ والسكونِ، وكلاهما: صناعةٌ تتطوَّرُ بالأجناسِ الموزونة"⁽²⁾.

والشعرُ العربيُّ مرتبطٌ بلا شكَّ بالغناء، والموسيقى من أهمِّ عواملِ الشعرِ "ففي سلسلةٍ من الأصواتِ ينبعثُ عنها المعنى"⁽³⁾.

ومما سبق نلاحظُ الارتباطَ الوثيقَ بين الأثرِ الموسيقيِّ الذي تُحدِثُه القافيةُ وإلى ضرورةِ ارتباطِ موسيقاها بدلالةِ القصيدةِ معنًى ومبنى، ارتباطِ موسيقى الشعرِ المُلحَّنِ بمعناه والغرضِ الذي نُظِمَ فيه، فبشرُّ بن المُعتمرِ قال:

" وإذا أردتَ أنْ تعملَ شِعْراً، فأحضرِ المعاني التي تُريدُ نَظْمَها فِكْركَ، أحضرها على قلبك، واطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادها وقافية يحتملها، فمن المعاني ما تتمكَّنُ من نظمه في قافية، ولا تتمكَّنُ منه في أخرى، أو تكونُ في هذه أقربَ طريقاً وأيسرَ كُلفَةً في تلك، ولإِنْ تعلو الكلامَ فتأخذه من فوق فيجيءَ سلساً سهلاً ذا طلاوةٍ ورونقٍ، خيرٌ من أنْ يعلوك فيجيءَ كزاً فجاً، ومُتَجَعِّداً جَلْفاً"⁽⁴⁾.

فالقصيدةُ العموديةُ التقليديةُ؛ ونقصدُ بذلك القصيدةَ التي بُنيتْ في العصرِ الجاهليِّ والإسلاميِّ والأمويِّ إلى يومنا هذا، حتى التي تكونُ على وزنٍ واحدٍ من مَطْلَعِها إلى آخرِ بيتٍ فيها سواءً أكانَ في البحرِ الذي تُبنى عليه أم القافية، وهذا هو حالُ كعبٍ في أشعاره الجاهليَّةِ والإسلاميَّةِ، يبني قصائده في ظلِّ عروضِ الخليلِ بنِ أحمدِ الفراهيديِّ.

فشكلُ القصيدةِ العربيةِ القديمةِ لا يخفى على القارئِ، فلها وزنٌ يتشكَّلُ في إطاره البيتُ الشعريُّ سواءً أكانَ تاماً أم غيرَ ذلك.

(1) الشيباني (أبو زكريا يحيى بن علي بن محمد بن الحسن الشيباني، المعروف بالخطيب التبريزي - ت 502 هـ) الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ص 15.

(2) سالم (أمين عبد الله) عروض الشعر العربي، ط 1، ص 12.

(3) ويليك (رينيه) و وارن (أوستن) نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، 1972، ص 205.

(4) العسكري (أبو هلال)، كتاب الصناعتين، ص 145.

فالقوائد القديمة كانت أول ما يُسمى بحرُها وتُسمى بما فيها "وقد كان الخليل بن أحمد أول من جرّد القصيدة العربية، واكتشف لها أنماطاً موسيقيةً عن المحتوى الشعري".

"واستطاع أن يحدّد للقوائد التي تتفق في موسيقاها وزناً سمّاه البحر، كما استطاع أن يكشف علاقة هذا الوزن التام بما جاء منه مجزوءاً ومشطوراً ومنهوكاً، وأن يحدّد أوجه الاختلاف بين البحور المتشابهة، واستطاع أن يكشف عن خمسة عشر بحراً، وعن الأنماط الموسيقية لكل بحر" (1).

فبناءً القصيدة العربية التقليدية محاطٌ بشروطٍ، وهذه الشروط مسيطرةٌ على البناء سيطرةً تامّةً، فالأبيات مقسّمةٌ إلى مقاطع متواليّة متناسقة والقافية متّحدة من حيث الحركات والسكنات، والروي ثابتٌ مهما طالت هذه القصيدة أو قصّرت.

والشاعر العربيّ أولى الأذن العربيّة أهمية؛ وذلك لما كان سائداً في تلك الفترة، وكان الاعتمادُ في نقل المعلومة والأشعار كذلك على السمع فلم تكن الكتابة متوافرةً في تلك الحقبة، فاهتمّ الشاعر بالأذن العربيّة، وكان على معرفةٍ لما لهذه الأذن من ذوقٍ سليمٍ ونقدٍ بناءً. يقول كعب بن زهير في قصيدته "ألا بكرت عرسي / اللامية" (2):

وغير الذي قالت أعف وأجملُ	ألا بكرت عرسي تلوم وتغذُلُ
بياضاً عن اللون الذي كان أولُ	ولمّا رأت رأسي تبدّل لونه
وهل أنت منى ويّب غيرك أمثلُ	أرنت من الشيب العجيب الذي رأتُ

فهذا المطلع يعبرُ عن مشاعرٍ كثيرٍ من القراء، وقد تكون العواطف والأحاسيسُ مشتركةً بين الشاعر وغيره، ممّن يعيشون التجربة نفسها، لكن لا ننسى أنّ العواطفَ مشتركةً بين الناس جميعاً، لكنّ الذي جعل الأنظار تتجه إلى التحالف مع كعب في تجربته هو ما يعبرُ به عن هذه التجربة من أقوال منظومة ومسموعة لها صدى في النفس، وتلذّد في اللفظ وطرب في السمع قد يجعلها مكرورةً عند كثيرٍ ممن يمرّون بنفس التجربة، فمهما كان الموضوع إلا أنّ صياغته بقالب شعريّ هو

(1) يوسف، حسني، (الدكتور)، موسيقى الشعر العربي، 9/1.

(2) الديوان / 41.

الذي جعل لهذه الكلمات صدًى عند الكثير، فالشعرُ موسيقى ووزنٌ سليمٌ وفقاً لبحرٍ خاصٍّ مع خفةِ القافيةِ واتحادِ الرّويِّ.

عند اتّحادِ الكلماتِ والعواطفِ الجيَّاشةِ والتجربةِ الصادقةِ والموسيقى الشعريةِ ووضوحِ المعاني، كلّها تجعلُ الأذنَ تطربُ لسماحِ القصيدةِ والسعيِ وراءِ استيعابِ كلماتها و فهمِ موضوعها والإحساسِ بها.

وقد تصلُ إلى حدِّ التعاطفِ مع صاحبِ التجربة، ويكونُ وراءَ هذه الموسيقى العذبةِ التي تجذبُ الأذنَ لسماحِ الكلماتِ وفهمِ الموضوع، ونالتِ القافيةُ حظوةً، يقولُ الجاحظُ: " إنَّ حظَّ جودةِ القافيةِ وإنْ كانت كلمةً واحدةً أرفعُ من حظِّ سائرِ البيتِ"⁽¹⁾.

ويقولُ الدكتور محمد الكفراوي: "حقيقةً حاول الشعراء العباسيون كآبي العتاهية في أرجوزته وأبان اللاحقي في نظمه لكتابِ كليلَةَ وديمنة أن يحطّموا هذا القيدَ، ولكنهم لم ينجحوا لشدةِ اعتزازِ الأذانِ العربيةِ بالرّويِّ"⁽²⁾.

ومما تجدرُ الإشارةُ إليه ما لاحظته د. رجاء عيد الذي ركّز على دراسة الأصواتِ والموسيقى في العروضِ العربيِّ، يقولُ: " لقد اهتمَّ (فرايتاج) و(جاكوب) من المستشرقين بإحصاءِ أوزانِ الشعرِ القديمِ وتابعَ د. إبراهيم أنيس الاتجاهَ نفسه، فوصلَ إلى نتائجٍ تُشبهُ نتائجَهما بالنسبةِ إلى العصرين الجاهليِّ والإسلاميِّ، ثم تتبَّعَ الأوزانَ في العصورِ الأدبيةِ المختلفةِ، فلاحظَ أنَّ البحورَ الكبرى لا تنزلُ عن مكانتها في العصرِ العباسيِّ"⁽³⁾. وكانَ الشعرُ من مقوماتِ المجتمعِ القبليِّ آنذاك - في العصرِ الجاهليِّ إلى العصرِ الأمويِّ - ويقولُ الدكتور إبراهيم أنيس: " والشعرُ العربيُّ إن كانَ صناعةً الخاصَّةِ من العربِ لا يقدرُ على قولِهِ إلا القليلون منهم، وقد ذاعَ بين الناسِ: الخاصَّةِ منهم والعامَّةِ ... إلى قوله، بل كانَ ملكاً للعربِ جميعهم يُردّدونه ويُكثرونَ من ترديده، فلا عجبَ إنَّ أن تُصَبِّحَ نغمتهِ الموسيقيةُ مألوفةً للجميعِ ولاسيما الأوزانُ الكثيرةُ الشيعُوع"⁽⁴⁾.

(1) الجاحظ (أبو عمرو عثمان بن بحر، ت255)، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، 106/3.

(2) الكفراوي، محمد عبد العزيز، (الدكتور)، الشعر العربي بين الجمود والتطور، دار القم، بيروت - لبنان، ص30.

(3) أنيس، إبراهيم (الدكتور)، موسيقى الشعر، ص184. أنظر: عيد، رجاء، (الدكتور)، موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة، ط2، 1978م، ص14.

(4) أنيس، إبراهيم، (الدكتور)، موسيقى الشعر، ص185.

فمع زيوع الشعر وطرب الأذن إلى سماعه إلا أنه في الوقت نفسه لم يكن للشاعر وزن خاص دون غيره.

وعلينا أن ندرك بأن أذن العامي ليست كأذن الخاصة في إدراك الأوزان الشعرية وخاصة إذا كان الخلل دقيقاً وفي الوقت نفسه، يقول الدكتور إبراهيم أنيس: "فلم يكن الشاعر العربي ينظم الشعر دون شعور بخصائصه وموسيقاه، بل كان يعمد إليه عمداً، ويقصد إليه قصداً، ولسنا نعرف شاعراً في أمة من الأمم كان ينظم الشعر دون إعداد سابق. لأن عملية نظم الشعر تتطلب شحذ الذهن وإعمال الفكر، ولاسيما إذا كان الشاعر يهدف إلى الإجابة والنفوق في ميادين المنافسة الشعرية التي كانت تُسمى بالأسواق"⁽¹⁾.

ويرى الباحث بعد هذه المقدمة البسيطة لموسيقى الشعر العربي أن نظم الشعر العربي، منذ أن بدأ، كان كلاماً ذا سمة موسيقية، ويُنظم وله جرس خاص به يعطي المعنى قوة وجودة سبب تجعل السامع ينشد له وتطرب أذنه، حتى يصل إلى قلوب سامعيه، وإن هذا النظم الموسيقي تمثل في بحور الشعر العربي وقوافيه التي بلورها الخليل بن أحمد الفراهيدي.

3.4 الموسيقى في شعر كعب بن زهير

بنى كعب قصائده ومقطعاته وفقاً لعروض الخليل بن أحمد الفراهيدي، وهو واحد من أبناء مدرسة الصنعة، وغايتهم قبل أداء الرسالة الشعرية، وبما يحمله الشعر من مضامين، فقد كانوا يسعون إلى تجويد أشعارهم وتنقيتها.

لكن هذا لا يعني أن أبناء هذه المدرسة "قد أشير إلى بعض ما واجهتهم في شعرهم من زخافات قبيحة أثرت بعض التأثير في موسيقى البيت، ودلالة الألفاظ على البيئية واتصالهم بالحضارة، والألفاظ الداخلية والإكثار من أسماء الأمكنة وعلاقتهم اللغوية فيما بينهم"⁽²⁾.

وأوضح هذا الأمر الدكتور محمد الصبّاح حيث قال: "والموسيقى الحلوة الموقفة صفة أساسية من صفات الجودة في الأسلوب وهي أمر يرتبط بالموهبة

(1) أنيس، إبراهيم، (الدكتور)، موسيقى الشعر، ص187.

(2) الصبّاح، محمد، (الدكتور)، فن الوصف في مدرسة عبيد الشعر، ص292.

والأذن المرهفة، والذوق السليم. فاختيارُ الكلماتِ موهبةٌ، واستحسانُ الحَسَنِ منها واستتكارُ القبيحِ منها متَّصلٌ بالأذنِ الموسيقيةِ الحسَّاسةِ. وموسيقى البيتِ والقصيدةِ تعودُ إلى أمورٍ عدَّةٍ، منها ما يتعلَّقُ بالكلمةِ وبالجملةِ وبالبيتِ ... ثم بالقصيدةِ. فالموسيقى الداخليةُ للكلمةِ أصلٌ يَعْتَمِدُ على حروفِ الكلمةِ الواحدةِ، فإذا كان هناك انسجامٌ في أصواتِ الحروفِ وإيقاعِها وتعاطفٌ بين اللفظِ والمعنى بَلَغَتْ الموسيقى الداخليةُ للكلمةِ ذُرُوتَها⁽¹⁾.

يقولُ كعبُ بن زهير: (2)

أرجو وأملُ أن تَدُنُو مودَّتُها وما إخالُ لدينا منك تَنوِيلُ

فلاحظُ جمالَ كلمةِ "إخال" ووضعَها في مكانِها المناسبِ، وكأنَّ المعنى اكتملَ بها، فحتى المخرجُ الصوتيةُ لحروفِ هذه الكلمةِ تجعلُ العذوبةَ في نطقِها سابقَ العقلِ والوجدانِ في استيعابِ معناها. "وهذا ما أكدَّه ابن سنانِ الخفاجيُّ في كتابه سرُّ الفصاحة"⁽³⁾.

وما من شكٍّ بأنَّ الموسيقى الداخليةُ في شعرِ كعبٍ قد جَعَلَتْ أشعارَ كعبٍ أكثرَ تردُّداً. وانسجامُ إيقاعِ المفرداتِ يُشكِّلُ جُملاً جميلةً البناءِ خفيفةً على السمعِ، حتى تأخذَ الجملةُ نغماً جميلاً مستطاباً على السمعِ.

وكعبُ بن من الشعراءِ الذين امتازوا بالقدرةِ على الإتيانِ بشعرٍ موسيقيٍّ يتذوِّقه السامعُ، قالَ كعبٌ: (3)

هَيْفَاءُ مَقْبِلَةٌ عَجْزَاءُ مَدْبَرَةٌ لَا يُشْتَكَى قِصْرُ مَنَّا وَلَا طَوْلُ

وفي هذا البيتِ براعةُ التعبيرِ وروعةُ الموسيقى والتلاعبُ بالألفاظِ وترتيبِها، لينتظرَ السامعُ ما يسمعُ بعد ذلك فيقولُ: (4)

تَجَلُّو عَوَارِضَ ذِي ظَلَمٍ إِذَا ابْتَسَمَتْ كَأَنَّهُ مَنَّهُلٌ بِالرَّاحِ مَعْلُولُ

فهنا المقطعُ الذي يبرزُه لنا الشاعرُ يحلو على لسانِ المُلقِي ويزدادُ جمالاً في عينِ المُتَفَهِّمِ لهذا الوصفِ وينشدُّ له ولسماعه أكثرُ مَنْ يسمعونَه.

(1) الصباغ، محمد، (الدكتور)، فن الوصف في مدرسة عبيد الشعر، 296.

(2) الديوان / 9.

(3) الخفاجي (ابن سنان)، سر الفصاحة، شرح عبد المتعال الصعيدي، مكتبة محمد علي الصيحي، القاهرة،

ص 66

(3) حاشية الديوان / 6.

(4) الديوان / 7. معلول: أي سُقي مرتين.

ثم يقول كعبُ بن زهير في موقعٍ آخر في اللامية - ألا بكرت عرسي -
وهي على " البحر الطويل" (1):

وتُدِيرُ لِلخَرْقِ البَعِيدِ نِيَاظُهُ
عِيناً كَمَرَأَةِ الصَّنَاعِ تُدِيرُهُهَا
بِجَمَالٍ مَحْجَرِهَا وَتَعَلَّمُ مَا الَّذِي
بَعْدَ الكَلَالِ وَبَعْدَ نَوْمِ السَّارِي
بِأَنَامِلِ الكَفَّيْنِ كُلِّ مُدَارِ
تُبْدِي لِنَظْرَةِ زَوْجِهَا وَتَوَارِي

فهذه الكلماتُ ومخارجُ حروفِها ورصفِها وترتيبها، نجدُ فيها من الموسيقى ما يجعلُ هذه المفرداتِ تزيدُ الصورةَ جمالاً ودقةً في الوصفِ وعذوبةً في اللفظِ وجمالاً وروعةً لهذا الوصفِ، فيصفُ الشاعرُ المرأةَ واستخدامها للمرأةَ في الزينة، وأنَّ المرأةَ تهتمُّ بمرأتها بالمسحِ والتنظيفِ لترى فيها ما تُخفي عن زوجها من العيوبِ وما تُبرزُه من المحاسن.

4.4 الأوزانُ الشعريَّةُ:

لم تكنْ هنالك بدايةً محددةً للأوزانِ الشعريَّةِ، فتاريخُها مجهولٌ، يقولُ د. إبراهيم أنيس: "تاريخُ الأوزانِ الشعريَّةِ قبلَ العصرِ الجاهلي يَكادُ يكونُ مجهولاً جهلاً تاماً، وذلك لأننا لم نعثرُ على نصوصٍ شعريَّةٍ ترجعُ إلى بدءِ التاريخِ المسيحيِّ، مما يُمكنُ أن يُلقى ضوءاً على الصورِ القديمةِ للوزنِ الشعريِّ في اللغةِ العربيَّة" (2).

والإيقاعُ الوزنيُّ المنظمُ من خصائصِ الشعرِ، فولادةُ الأوزانِ مع ولادةِ الشعرِ، لأنَّ الإيقاعَ من أهمِّ المقوماتِ الشعريَّةِ، فإذا خلا الشعرُ من الموسيقى أو كانتِ موسيقاهُ ركيكةً أو ضعيفةً قلَّ تأثيرُه أو تذوقُه، يقولُ عباس محمود العقاد: "فنُّ الشعرِ في اللغةِ العربيَّةِ يناسبُ هذه اللغةَ الشاعرةَ التي انتظمت مفرداتها وتراكيبُها ومخارجُ حروفِها على الأوزانِ والحركاتِ وفصاحةِ النطقِ بالألفاظِ، فأصبح لها من الشعرِ الموزونِ فنُّ مستقلُّ بإيقاعه عن سائرِ الفنونِ التي يستندُ إليها الشعرُ في كثيرٍ من اللغات" (3).

(1) الديوان / 40 - 41.

(2) أنيس ، إبراهيم ، (الدكتور) موسيقى الشعر ، ص184.

(3) العقاد (عباس محمود) ، اللغة الشاعرة ، ص27.

والشعرُ العربيُّ الذي وصل إلينا منذ العصرِ الجاهليِّ شعرٌ ناضجٌ مُكتملٌ من الناحيةِ الموسيقيةِ، إلا إنه لا بدُّ من التصوُّرِ بأنَّه لم يأتِ هكذا طفرةً بلْ لا بدُّ من عاملِ التطوُّرِ والنموِّ، فقد مرَّ بأبسَطِ أشكاله وهو الرجزُ على حدِّ بعضِ الآراء. وكما نعلمُ بأنَّ الإطارَ الموسيقيَّ للقصيدةِ، "قامَ على أساسِ الوزنِ والقافيةِ وقد كانَ الخليلُ بنُ أحمدَ أولَ مَنْ جرَّدَ القصيدةَ العربيةَ وأوجدَ لها أنماطاً موسيقيةً مستعملةً عن المحتوى الشعريِّ، ووجدَ أنَّ هذه الأنماطَ الإيقاعيةَ تقعُ على خمسةَ عشرَ بحراً"⁽¹⁾.

5.4 الأوزان الشعرية في شعر كعب بن زهير:

كما سبقَ وأشرنا إلى أنَّ للموسيقى أهميةً كبيرةً في العملِ الشعريِّ، ولولا الوزنُ لما اختلفَ الشعرُ عن النثرِ، ولما تحرَّكتْ مسامعُ الشاعرِ لموسيقى الشعرِ التي نُظِّمَتْ عليها أشعارُ كعبٍ وغيره من الشعراءِ. وابنُ رشيقي عدَّ الوزنَ "أعظمَ أركانِ الشعرِ، أولاهما به خصوصيةً، وهو مشتملٌ على القافيةِ، وجالبٌ لها بالضرورة". وفي ديوانِ كعبٍ إحدى وخمسون قصيدةً تتضمَّنُ ستمائة وسبعة وستين بيتاً، وقد نُظِّمَتْ هذه الأبياتُ على بحورِ الشعرِ العربيِّ الخليليةِ، وقد قامَ الباحثُ بإحصاءِ الأوزانِ التي نُظِّمَ عليها الشاعرُ، فكانتِ النتائجُ كالتالي:

النسبة المئوية	عدد الأبيات	عدد القصائد	البحر
40%	281	27	الطويل
20%	141	9	البسيط
12%	79	6	الوافر
14%	96	7	الكامل
8%	58	1	الخفيف
6%	42	1	المتقارب
المجموع	المجموع	المجموع	المجموع
100%	697	51	ستة بحور

⁽¹⁾ القيرواني (ابن رشيقي) العمدة في محاسن الشعر أدابه ونقده ، 138/1.

ومن خلال الإحصائية السابقة، نلاحظ أن الشاعر بنى ما نسبته أربعون بالمائة من أبياته في أكثر من قصيدة على بحر الطويل، نال بحر الطويل السيادة دون غيره من البحور الشعرية، وهذا ليس بغريب، ثم تلاه بحر البسيط وحاز على عشرين بالمائة من أبياته وجاء بحر الكامل بما نسبته أربع عشرة بالمائة من مجموع أبياته، فقد جاء ما نسبته أربعة وسبعون بالمائة من مجموع أبيات كعب على ثلاثة بحور وقال الدكتور إبراهيم أنيس في هذه البحور: "أما المدح فليس من الموضوعات التي تتفعل لها النفوس، وتضطرب لها القلوب، وأجدد به أن يكون قصائد طويلة وبحوراً كثيرة المقاطع، كالطويل والبسيط والكامل، ومثل هذا فيمكن أن يقال في الوصف بوجه عام"⁽¹⁾، أما من ناحية بناء القصائد على بحور شعرية محددة بموضوعات معينة، فلم يكن أمراً ثابتاً، أما مبدأ الالتزام، يقول الدكتور إبراهيم أنيس: "فهم كانوا يمدحون ويفاخرون أو يتغزلون في كل بحور الشعر التي شاعت عندهم. ويكفي أن نذكر المعلقات التي قيلت كلها في موضوع واحد تقريباً، ونذكر أنها نظمت من الطويل والبسيط والخفيف والوافر والكامل، لنعرف أن القدماء لم يتخيروا وزناً خاصاً لموضوع خاص"⁽²⁾، يأخذ بحر الطويل الصدارة في نظم أبيات شعرية عليه، وقال كعب على هذا البحر - الطويل - معظم قصائده الغزلية وغيرها، فمنها قصيدته: "ألا بكرت عرسي" على البحر الطويل:⁽⁴⁾

أَلَا بَكَرْتُ عَرَسِي تَلُومٌ وَتَغْدُلُ وَغَيْرُ الَّذِي قَالَتْ أَعْفُ وَأَجْمَلُ
وقال:⁽⁵⁾

أَتَعْرِفُ رَسْمًا بَيْنَ رَهْمَانَ فَالرَّقْمُ إِلَى ذِي مَرَاهِيظٍ كَمَا خُطَّ بِالْقَلَمِ
وقال:⁽⁶⁾

أَمِنْ أُمَّ شَدَّادِ رُسُومِ الْمَنَازِلِ تَوَهَّمْتُهَا مِنْ بَعْدِ سَافٍ وَوَابِلِ
وقال:⁽⁷⁾

(1) أنيس، إبراهيم، (الدكتور)، موسيقى الشعر، ص 178.

(2) المصدر السابق، ص 177.

(4) الديوان / 41.

(5) الديوان / 61.

(6) الديوان / 89.

(7) الديوان / 122.

عيادِ أخي الحمى إذا قلتُ أقصراً

أبتُ ذكراً من حُبِّ ليلَى تَعُوذُنِي
وقال: (1)

وأقربُ بأحلامِ النساءِ من الردى!

ألا بَكَرتِ عَرَسِي تَوَائِمُ مَنْ لَحَى
وقال: (2)

على مِخْمَرٍ ثَوَّبْتُمُوهُ وما رُضِي

أَفِي كُلِّ عامٍ مَاتَمَّ تَجْمَعُونَهُ
وقال: (3)

لأعلامِها من السَّرابِ عَمائِمُ

وهاجِرَةٌ لا تَسْتَرِيدُ ظِباؤُها

ونلاحظُ ممَّا سبقَ أَنَّ بحرَ الطويلِ له سيادةٌ واضحةٌ في أشعارِ كعبٍ، وهذا كما علَّله د. النويهي بقوله: "بحرُ الطويلِ بإيقاعه الهادئ نسبياً يلائمُ العاطفةَ المعتدلةَ، الممتزجةَ بقدرٍ من التفكيرِ والتلميِّ سواءً أكانت حزنًا هادئًا لا صُراخَ فيه، أم كانت سرورًا هادئًا لا صخبَ فيه"⁽⁴⁾. وقال د. النويهي يميِّزُ بحرَ الطويلِ من غيره:

"يقع على الأذن وقعا بطيئا لأن كل شطرٍ فيه يتكوَّن من مقاطعٍ قصيرةٍ، وعشرةٍ طويلةٍ، أو من خمسةٍ قصيرةٍ وتسعةٍ طويلةٍ في العروضِ المقبوضة"⁽⁵⁾. أمَّا البحرُ الثاني فهو بحرُ البسيطِ، من حيثُ الوفرةُ عندَ كعبٍ، فقد بنى عليه تسعَ قصائدَ وما يعادلُ مائةً وواحداً وأربعين بيتاً، أي ما نسبته عشرون بالمائة من مجموع أشعاره.

وبحرُ البسيطِ قد لا يكونُ في سكناته وحركاته كالبحرِ الطويلِ من حيثِ السَّعةِ واستيعابِ كثيرٍ من الأغراضِ إلا أنه: "أكثرُ تميِّزاً عن غيره من أوزانِ الشعرِ العربيِّ، فموسيقاه هادئةٌ سيَّالةٌ، وإذا كان إيقاعه واضحاً. وكأنه استبقى النبرةَ الضعيفةَ فقط على كلِّ من المقطعين الأخيرين في (مستفعلن) و(فاعلن)" ثم قال: "إنه ذو وزنٍ مركَّبٍ ثلاثيٍّ فثنائيٍّ: واحدٌ اثنتين ثلاثةً، واحدٌ اثنتين"⁽⁶⁾.

(1) الديوان / 127.

(2) الديوان / 131.

(3) الديوان / 136.

(4) النويهي، محمد، (الدكتور)، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، دار القومية للطباعة والنشر، 61/1

(5) المصدر السابق، ص 61.

(6) عياد، شكري، (الدكتور) موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط 1، 1978م، ص 92.

بنى كعباً على هذا البحرِ بعضَ قصائده، وخاصةً ما تتطلَّبُ الرقَّةَ ومنها
لاميته المشهورة، فقال: (1)

بانَتْ سَعَادُ قَلْبِي اليَوْمَ مَتَبُولُ مَتِيمٌ إِثْرَهَا لَمْ يُجْزَ مَكْبُولُ
وقال: (2)

بان الشبابُ وأمسى الشيبُ قد أزفا ولا أرى لشبابٍ ذاهبٍ خلفا
وفي قصيدةٍ أخرى يقولُ في وصفِ الذئبِ: (3)

يَقُولُ حَيَّايَ مِنْ عَوْفٍ وَهِنْ جُشْمٍ يَا كَعْبُ وَيَحْكُ هَلَّا تَشْتَرِي غَنَمًا
وفي أبياتٍ حكيمةٍ يؤمن بها - كعب - في القدرِ، يقولُ: (4)
لَوْ كُنْتُ أَعْجَبُ مِنْ شَيْءٍ لَأَعْجَبَنِي سَعْيُ الْفَتَى وَهُوَ مَخْبُوءٌ لَهُ الْقَدْرُ
وقال كذلك: (5)

هل حبلُ رملةٍ قبلَ البينِ مَبْتُورُ أم أنتَ بالحلمِ بعدَ الجهلِ معذورُ
وقال: (6)

لا تُفْشِ سِرِّكَ إِلَّا عِنْدَ ذِي ثِقَّةٍ أَوْلَا، فَأَفْضَلُ مَا اسْتَوَدَعْتَ أَسْرَارًا
وممَّا سبقَ سنذكرُ ربطَ حازمِ القرطاجني بين بحرِ الطويلِ والبسيطِ فقال:
"تحت باب / معلم دال على طرقِ العلمِ بمقاديرِ تناسبِ الأوزانِ، وما يسوغُ فيها من
التغايرِ وما لا يسوغُ على الوجهِ المختارِ" (7). أوزانُ الشعرِ منها متناسبٌ تامٌ
المتناسبِ، متركَّبُ التناسبِ متقابلةٌ متضاعفةٌ، وذلك كالطويلِ والبسيطِ*"

وكذلك د. عبد الله الطيب صاحب كتاب المرشد في فهم أشعار العرب وهذا
ما أشارَ له د. شكري عياد بقوله:

(1) الديوان / 6.

(2) الديوان / 70.

(3) الديوان / 224.

(4) الديوان / 229.

(5) الديوان / 251.

(6) الديوان / 257.

(7) القرطاجي (أبو الحسن حازم ، ت648هـ) ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق: محمد الحبيب أبو الخوجة ،
تونس ، 1966م ، ص259.

* تمام التناسب فيها مقابلة الجزء بمماثلة، وتضاعف التناسب هو كون الأجزاء التي لها مقابلات أربعة، وتركب
التناسب هو كون ذلك في جزء بين متنوعين كفعولن ومفاعيلن في الطويل.

"فالطويلُ عند حازمٍ تجد فيه أبدأً بهاءً وقوَّةً وتجدُ للبسيطِ سباطةً وطلاوةً
(وعند الطيب) الطويلُ والبسيطُ أطولُ بحورِ الشعرِ العربيِّ وأَعْظَمُها أُبهةً
وجلالةً"⁽¹⁾.

وقالَ الدكتور عبد الله الطيِّب: "البحرُ الوافرُ تدفُّقٌ ... إلَّا أنَّ نغمه ينبترُ في
آخرِ كلِّ شطرٍ ... وهذا الانبتارُ شديدٌ المفاجأة. وله أثرٌ عظيمٌ جداً في نغمةِ الوافرِ -
إذ يُكسِبُها رنةً قويَّةً ليست في المتقاربِ، وهذه النغمةُ القويَّةُ بالطبع تسلبُه فرديَّةَ
الإطرابِ الخالصِ الذي في المتقاربِ، لكنها تُعوِّضُه تعويضاً عظيماً عن هذا النقص
بأنها ترسِّخُه للأداءِ العاطفيِّ"⁽²⁾.

وقالَ الدكتور إبراهيم أنيس: "والمقياسُ الأخيرُ (فعولن) لا يتغيَّرُ أبداً في
قصائدِ هذا البحرِ"⁽³⁾. ويتلاءمُ البحرُ الوافرُ مع طبيعةِ كعبِ التي تبدو قلقةً ومتمردةً.
ومن هنا قد ينسجمُ هذا البحرُ مع فحولةِ كعبِ الشعريَّةِ، القائمةِ على التمرُّدِ
على الواقعِ الذي يعيش، ثم الهدوءِ، والاستقرارِ بعدَ الإسلامِ، فالحكمُ التي قالها
شعراً، هي مجملُ النبراتِ الشعريَّةِ التي مرَّ بها.
وبحرُ الوافرِ سهلٌ لِينٌ يشدُّ إذا شدَّته، ويرقُّ في موضعِ الرِّقَّةِ وقالَ كعبٌ
على بحرِ الوافرِ:⁽⁴⁾

ألا أسماءُ صرَّمتِ الحبالاً فأصبحَ غادياً عزمَ ارتحالا

(1) عياد ، شكري، (الدكتور) ، موسيقى الشعر العربي ، ص151.
(2) المجدوب ، عبد الله الطيب ، (الدكتور) المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها ، 358/1. انظر: إبراهيم أنيس،
موسيقى الشعر ، ط5 ، ص177.
(3) أنيس ، إبراهيم ، (الدكتور) ، موسيقى الشعر ، ص76.
(4) الديوان / 200.

وقال في قصيدة أخرى: (1)

مزينةُ جَهْرَةً وبنو خُفَافٍ

[نَفَى أَهْلًا] الْحَبْلُ قِيَمٌ وَجْ

وقال كذلك: (2)

فقبلك مات أقوامٌ وشابوا

إن يُدْرِكْكَ مَوْتٌ أَوْ مَشِيبٌ

أما بالنسبة للبحر الكامل فقد حاز على ما نسبته أربع عشرة بالمائة من أبيات كعب، وما يعادل تسعة وستين بيتاً، وقال عليه كعب بن زهير يمدح الأنصار: (3)

في مِقْتَبٍ من صالحِ الأنصارِ

مَنْ سَرَّهُ كَرَمُ الْحَيَاةِ فَلَا يَزَلْ

وقال كذلك: (4)

ومطافه لك ذكرةٌ و شُعُوفُ

أنى أَلَمَ بِكَ الْخِيَالُ يَطِيفُ

وقال أيضاً: (5)

وكفى بها جهلاً وطيشَ لسانِ

بَكَرَتْ عَلَيَّ بِسُخْرَةٍ تَلْحَانِي

وقال: (6)

وشفاءُ ذي العِيِّ السُّؤَالُ عن العَمَى

هَلَّا سَأَلْتِ وَأَنْتِ غَيْرُ عَيْيَةٍ

ولا يأتي بحرُ الكامل تاماً ويقول د. عبد الله الطيب:

" بحرُ الكامل التامُ ثلاثون مقطعاً، ولكنه لا يجيء تاماً في الغالب وهو أكثرُ بحورِ الشعرِ جَلْجَلَةً وحركاتٍ، وفيه لونٌ خاصٌ من الموسيقى - إن أُريدَ به الجِدُّ - فحماً جليلاً من عنصرٍ ترنمياً ظاهراً، حلواً عذباً مع صلصلةٍ كصلصلةِ الأجراسِ، ونوعٌ من الأبهةِ يمنعُه أن يكون نَزِقاً أو خفيفاً شهوانياً" (7).

ونلاحظ أن البحرَ الكاملَ بحرٌ سلسٌ يصلحُ للتغني والذندنة ويقول د. عبد الله الطيب: " وذنندنةُ تفعيلاته من النوعِ الجهيرِ الواضحِ الذي يهجمُ على السامعِ مع المعنى والعواطفِ والصُّورِ حتى لا يمكنَ فصلُه عنها بحالٍ من الأحوالِ" (8).

(1) الديوان / 244.

(2) الديوان / 249.

(3) الديوان / 25.

(4) الديوان / 113.

(5) الديوان / 113.

(6) الديوان / 232.

(7) الطيب ، عبد الله، (الدكتور) ، المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها ، 264/1.

(8) المصدر السابق ، ص 264.

وهذا البحرُ لا يصلحُ تماماً للأبياتِ الحِكْمِيَّةِ وهذا ما أراه من تناقضٍ بين ما يناسبُ تفعيلاتِ البحرِ وأغلبِ أبياتِ شعرِ كعبٍ فهو من شعراءِ الحكمةِ حيثُ إنَّ الحكمةَ تصدَّرتُ أغراضه الشعريَّةَ.

أما بالنسبةِ للبحرِ الخفيفِ فَقَدْ بنى عليه كعبٌ بن زهير قصيدةً واحدةً تحتوي على ثمانيةٍ وخمسين بيتاً أي بما نسبته ثمانٍ بالمائةٍ من عددِ أبياته.

والبحرُ الخفيفُ قال فيه الدكتور عبد الله الطيب: " السرُّ في فخامتهِ بالنسبةِ إلى البحورِ التي ذكرنا - ويقصد الطويلَ والبسيطَ - أنه واضحُ النغمِ والتفعيلاتِ فلا يَقْرَبُ من الأسجاعِ قربَ السريعِ، وأنه ذو دندنةٍ لا تُمكنُ من الحوارِ الطبيعيِّ... "(1).
وسُمِّي الخفيفُ بذلك لخفتهِ على اللسانِ(2)، وبنى عليه كعبٌ قصيدتهِ الرائيةَ (إنَّ عرسي) وهذه في زوجهِ التي لامته فيها، قال: (3)

إنَّ عرسي قد آذنتني أخيراً لم تُعرجْ ولم تُؤامرَ أميراً

أما البحرُ المتقاربُ فكَذلك بنى عليه قصيدةً واحدةً وفيها اثنانِ وأربعون بيتاً أي ما نسبته ستٌ بالمائةٍ من مجموعِ أبياته، والمتداركُ والمتقاربُ يُعدَّان عند العروضيِّين من الدائرةِ الخامسةِ ويقول د. عبد الله الطيب: "نغماته من أيسرِ النغماتِ وكلُّها تدورُ على تكرارِ الجزءِ (تَرَن رَن) ثماني مرَّاتٍ وقد يَدْخُلُ الأجزاءُ بعضُ التغييرِ، ولكنه لا يُوَثِّرُ في جوهرِ نغمها"(4).

وقال كعبٌ بن في النونية (أمن دمنة الدار): (5)

أمن دمنة الدارِ أقوتُ سنيناً بكيتَ فظلتُ كئيباً حزيناً

ومن خلال ما سبق نلاحظُ أنَّ البحرَ الذي نظَّم عليها كعبٌ قصائدهُ هي "بحورٌ مركَّبةٌ... أي أنَّ البحرَ الواحدَ مكوَّنٌ من غيرِ نغمةٍ موسيقيةٍ واحدةٍ... ويعني هذا أنَّ البحرَ الطويلَ - على سبيل المثال - مكوَّنٌ من نغمتين: فعولن - مفاعيلن كأنَّها الفرقةُ الموسيقيةُ تستطيعُ أن تُعرِّفَ كلَّ الألحانِ والأناشيدِ"(6).

(1) الطيب ، عبد الله، (الدكتور) ، المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها ، 204/1.

(2) فاخوري (محمود) ، موسيقى الشعر العربي ، ص43. انظر: بكار (يوسف) ، العروض والقافية ، ص108. وانظر: التبريزي (الخطيب) ، الكافي في العروض والقوافي ، ص77.

(3) الديوان / 153.

(4) الطيب ، عبد الله، (الدكتور) ، المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها ، 204/1.

(5) الديوان / 99

(6) فهمي ، ماهر حسن ، (الدكتور) ، قضايا في الأدب والنقد رؤية عربية وقفة خليجية ، ص17 - 18.

5.4 القافية في شعر كعب بن زهير:

1.5.4 القافية:

كما هو معروف، إنَّ الشعرَ مرتبطٌ بالغناءِ منذُ قديمِ الزمانِ ورُغمَ بساطةِ الحياةِ وبساطةِ موسيقاها التي بواسطتها كانت تُؤدَّى الأشعارُ إلا أنها كانت تُؤدَّى المطلوبَ، ومع تطوُّر الحياةِ تطوَّرت الموسيقى وتوَّعت طرقُ الغناءِ وأخذت الموسيقى تبتعدُ عن رتابةِ الحياةِ وبساطتها في الإيقاعِ ورُغمَ التطوُّر الذي حدث عند العربِ في موسيقاهم ووَحدةِ الإيقاعِ والوزنِ في القصيدةِ إلا أنهم التزموا قافيةً واحدةً وهذا ليس عبثاً بل جاءَ لِيَشُدَّ من أزرِ المعنى والنفادِ إلى قلوبِ السامعين وقد يُؤدَّى المعنى دونَ شرحِ.

والقافيةُ عند (ابنِ رشيقِ القيرواني): "القافيةُ شريكةُ الوزنِ في الاختصاصِ بالشعرِ، ولا يُسمَّى شعراً حتى يكونَ له وزنٌ وقافيةٌ، وهذا على رأي مَنْ رأى أن الشعرَ ما جاوزَ بيتاً وتفقت أوزانه وقوافيه"⁽¹⁾، وقال أيضاً: "واختلف الناسُ في القافيةِ، ما هي؟ فقال الخليلُ: القافيةُ من آخرِ حرفِ في البيتِ إلى أولِ ساكنِ يليه من قبَلِه، مع حركةِ أحرفِ الذي قبلَ الساكنِ، والقافيةُ على هذا المذهبِ، وهو الصحيحُ تكونُ مرةً بعضَ كلمةٍ، ومرةً كلمةً، ومرةً كلمتين".
وقال ابنُ رشيقٍ: "وسمَّيت القافيةُ قافيةً لأنها تقفو إثرَ كلِّ بيتٍ، وقال قومٌ: لأنها تقفو أخواتها"⁽²⁾.

وقال الأخفشُ: "قال الخليلُ بنُ أحمدَ: القافيةُ من آخرِ حرفِ في البيتِ إلى أولِ ساكنِ يليه من قبَلِه مع المتحركِ الذي قبلَ الساكنِ"⁽³⁾.
وأكدَ ذلك رأيُ التبريزيِّ فيقولُ الخطيبُ التبريزيُّ: "إن القوافيَ تسعُ، ثلاثٌ مقيدةٌ وستٌ مطلقةٌ، فالمقيدةُ ما كان غيرَ موصولٍ، والمطلقُ ما كان موصولاً، ثم المقيدُ على ثلاثةِ أضربٍ: مقيدٌ مجردٌ، ومقيدٌ برذفٍ، ومقيدٌ بتأسيسٍ، والمطلقُ على

(1) القيرواني (ابن رشيق)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 151/1.

(2) المصدر السابق، ص154.

(3) الأخفش (سعيد بن مسعدة)، كتاب القوافي، تحقيق: د. عزة حسن، مديرية إحياء التراث، ص6.

سته أضرب: مطلقٌ مجردٌ، ومطلقٌ بخروجٍ، ومطلقٌ بردفٍ، ومطلقٌ بردفٍ وخروجٍ، ومطلقٌ بتأسيسٍ، ومطلقٌ بتأسيسٍ وخروجٍ⁽¹⁾.

ثم قال التبريزي: "والقافية قد اختلفوا فيها، فقال الخليل: هي من آخر البيت إلى أول ساكنٍ يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن، وقال الأخفش: هي آخر كلمة في البيت أجمع، وإنما سُميت قافيةً لأنها تقفو الكلام أي تجيء في آخره، ومنهم من يُسمي البيت قافيةً ومنهم من يُسمي القصيدة قافيةً ومنهم من يجعل حرف الروي هو القافية، والجبذ المعروف في هذه الوجوه قول الخليل والأخفش⁽²⁾.

أما ما قاله إبراهيم أنيس في القافية: "ليست القافية إلا عدّة أصوات تتكرر في أواخر الأَشطرِ أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية. فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من المقاطع ذات نظام خاص يُسمى بالوزن"⁽³⁾.

وقال د. أنيس في القافية أيضاً: "فمن السهل إن تقول أن القافية لا يصح أن تقل عن عدد كذا من الأصوات التي تتردد في أواخر الأبيات، وليس من السهل أن تزعم بأن عدد أصواتها لا يزيد على قدر معين، لأنه لو أمكن أن تتكوّن أصوات نصف شطرٍ دون إخلال بالمعنى ودون تكلفٍ أو تعسفٍ لصح أن تُسمى كل تلك الأصوات المكررة قافية"⁽⁴⁾.

ولقد قام الباحث بإحصاء الحروف التي جاءت رويّاً للقوائد والمقطّعات في شعر كعب بن زهير فجاءت النتائج كالتالي:

(1) التبريزي (الخطيب)، كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ص 102.

(2) المصدر السابق، ص 105.

(3) أنيس، إبراهيم (الدكتور)، موسيقى الشعر ص 246.

(4) المصدر السابق، ص 247.

النسبة المئوية	عدد المرات	الروي
23%	148	اللام
21%	138	الراء
14%	92	الفاء
12%	78	الميم
12%	76	النون
3.5%	23	القاف
3%	22	الألف
3%	19	العين
2.5%	16	الباء
2%	11	الذال
2%	11	الواو
1%	4	الكاف
1%	4	الهاء
100%	642	المجموع

ومن خلال الإحصائية السابقة نلاحظ أن حروف الروي التي شاعت في شعر كعب، هي اللام والراء والفاء والميم والنون، وهذه الحروف كثيراً ما تشيع عند الشعراء الجاهليين، لكن هذا لا يعني أي تأثير على المعنى، ويقول د. علي المحاسنة:

" إن كثرة الشبوع أو قلته لا تغزى إلى تقل في الأصوات أو خفة بقدر ما تغزى إلى نسبة ورودها في آخر كلمات اللغة... وإن الربط بين الروي والموضوع مسألة ذوقية بالدرجة الأولى"¹.

(¹) المحاسنة، علي ارشيد، (الدكتور) "شعر الرثاء في حروب الردة، دراسة موضوعية وفنية. مجلة مؤتة للبحوث والدراسات م/8، ع/2/1993م ص/119-166

ويرى الباحث أن حرفي اللام والراء قد جاء على بحر الطويل والبسيط
فحروف اللام والراء والفاء في علم الصوتيات هي حروف الذلاقة.
فقد حدّد ابن جني حروف الذلاقة بأنها ستة: "اللام والراء والنون والفاء
والباء والميم"⁽¹⁾.

وهذه الحروف كانت أعلى نسب في إحصائية حروف الروي عند كعب ثم
قال عنها: لأنها يُعتمدُ عليها بذلق اللسان وهو صدره وطرفه"⁽²⁾.

لاحظ ابن جني كثرة شيوع هذه الأصوات في اللغة العربية حيث لا تكاد
تخلو منها كلمة رباعية أو خماسية في أصولها، فوضع لها هذه التسمية واعتبر
غيرها من الحروف مُصنّمة "لأنه صُمّت عنها - كما يقول - أن تُبنى منها كلمة
رباعية أو خماسية مُعرّاة من حروف الذلاقة ...". ويقول د. إبراهيم أنيس:

"ويبدو أن كلمة (الذلاقة) هنا لا تعني أكثر من معناها الشائع المعروف وهو
القدرة على الانطلاق في الكلام بالعربية دون تعثر أو تلعث، فذلاقة اللسان -- كما
نعلم - هي جودة نطقه وانطلاقه في أثناء الكلام. ولما كانت هذه الحروف الستة هي
أكثر الحروف شيوعاً في الكلام العربي أُطلق عليها حروف الذلاقة دون النظر إلى
مخارجها أو صفاتها أو أي ناحية من نواحي الدراسة الصوتية"⁽³⁾.

وهذه الحروف بالإضافة إلى قرب مخارجها كذلك تشترك في درجة
وضوحها الصوتي وهي أوضح الأصوات الساكنة في السمع؛ ولذلك عدّها القديماً
من الأصوات المتوسطة بين الشدة والرخاوة، وقال حازم القرطاجني⁽⁴⁾:

"ولما كانت أغراض الشعر شتى، وكان فيها ما يُقصد به الجدُّ والرصانة وما
يُقصد به الصغارُ والتحقيرُ، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان
ويخيلها للنفوس، وإذا قصد الشاعرُ الفخرَ حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية
الرصينة، وإذا قصدَ في موضوعٍ قصداً هزلياً أو استخفافياً وقصدَ تحقيرَ شيءٍ أو

(1) أنيس، إبراهيم (الدكتور)، الأصوات اللغوية، دار النهضة العربية، ط1961م، ص79

(2) المصدر السابق، ص79.

(3) المصدر السابق، ص80

(4) القرطاجني (حازم)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص/109

العُبتَ بهِ حاكى ذلك بما يناسبُه من الأوزانِ الفائِسةِ القليلةِ البهاءِ، وكذلك في كلِّ مقصدٍ". وقال كعبُ في رائيته: (1)

مَنْ سَرَّهُ كَرَمُ الحَيَاةِ فلا يَزَلْ
تَزِنُ الجِبَالَ رَزَانَةً أَحلامُهُم
في مَقْتَبٍ من صالِحِ الأنصارِ
وأكفُهُم خَلْفًا من الأمطارِ
كصَوَاقِلِ الهِنْدِيِّ غيرِ قِصارِ

أما رويُّ النونِ الذي تحسُّ معه بتقلِّ النفسِ يدلُّ على جوِّ القصيدةِ التي تحسُّ معه بضيقِ الشاعرِ وحزنه فقال: (2)

بَكَرْتُ عَلَيَّ بِسُحْرَةٍ تَلْحَانِي
ولقد حَفِظْتُ وَصَاةً مَنْ هُوَ ناصِحٌ
وكَفَى بِهَا جَهْلًا وطَيْشَ لِسَانِ
لي عالمٌ بما قَطِبَ الخُلانُ

وأما رويُّ الألفِ المقصورةِ فهذا الرويُّ يساعدُ الشاعرَ على التخلُّصِ من تياراتِ الحزنِ. وضيقِ النفسِ، فرويُّ الياءِ المطلقةِ في شعرِ كعبِ يظهرُ ظهوراً واضحاً في قصيدته (الرائية) فقال: (3)

أَلَا بَكَرْتُ عَرَسِي تُوَأْنَمُ مَنْ لَحَى
أَفِي جَنْبِ بَكَرٍ قَطَعْتَنِي مَلَامَةً
وأقْرَبُ بأَحلامِ النَّساءِ من الرَدَى!
لَعَمْرِي لَقَدْ كَانَتْ مَلَامَتُهَا ثَنَى
رَأَى ثوبَهُ يَوْمًا من الدهرِ فَاكْتَسَى
أَلَا لا تَلُومِي وَيَبَ غَيْرِكَ عَارِيًا

فهنا تبدو شخصيةُ الإنسانِ في أعلى قِمَمِ الحزنِ والألمِ حيناً، وكذلك فإنها تحقِّقُ أعظمَ وجودٍ لها حينَ تحيلُ الألمَ ومظاهرَ الخوفِ والقلقِ .

وبذلك كما قال د. شوقي ضيف: "كانت موسيقى الشعرِ تُشبعُ فينا حاجاتٍ عميقةً إذ تُعيدُ إلى الأوتارِ المشوَّشةِ في قيثارةِ حياتنا الوجدانيةِ نَسَقَها الطبيعيِّ، ومن أجلِ ذلك اتَّخذتها الإنسانِيَّةُ من قديمٍ وسيلتها إلى التعبيرِ عن عالمنا الوجدانيِّ تعبيراً تَننَظُمُ نِسبَةَ النغميةِ في توافقٍ عجيبٍ، توافقٍ ينطلقُ في داخلنا ويتداخلُ في أحاسيسنا ومشاعرنا، فإذا هي تَنزَنُ ونحسُّ كأننا نعيشُ في جوِّ حالمٍ لا عهدَ لنا به من قَبْلُ، جوِّ

(1) الديوان/ 25

(2) الديوان/ 213

(3) الديوان/ 127

يفيضُ بنغمٍ مُندلعٍ تتجاوبُ أصداؤه في أعماقِ الأعماقِ من نفوسنا آخذاً بعضها بتلابيبِ بعضٍ، وهو نغمٌ يبسطُ سلطانه علينا» (1)

أمّا رويُّ الياءِ فقد " جسّدت صوتَ النواحِ والألمِ، وطلّبت النجدة، والتحرّس، وهذه الياءُ الممدودةُ المتكرّرةُ كأنّها أنينٌ وحزنٌ أيضاً" (2)

فهذا الرويُّ الذي ينتهي بالياءِ يدلُّ على القوّة والانفعالِ والألمِ الذي يحاولُ الشاعرُ بها بثّه، وإخراجهُ من أعماقِ ذاته. وبذلك قدّ يُحبسُ حنينُ الذاتِ العميقُ ونزوعها إلى الانطلاقِ إلى خارجِ المدارِ المغلقِ. فهنا تُصبحُ نفسه عالمَ الأملِ واللذّةِ وعالمَ الأحداثِ والوجودِ، فهي قد تحتوي على كلِّ شيءٍ وكلِّ شيءٍ قد يذوبُ في نفسه فقال: (3)

لَعَمْرُكَ مَا خَشِيتُ عَلَى أَبِيِّ	مَصَارِعَ بَيْنَ قَوْ فَاالسُّلَى
وَلَكِنِّي خَشِيتُ عَلَى أَبِيِّ	جَرِيرَةَ رُمَحِهِ فِي كُلِّ حَى
مِنَ الْفَتِيَانِ مُحَلُولٍ مُمِرٌّ	وَأَمَّارٌ بِإِرْشَادٍ وَغَى
أَلَا لَهْفَ الْأَرَامِلِ وَالْيَتَامَى	وَلَهْفَ الْبَاكِيَاتِ عَلَى أَبِيِّ

وذهبَ النقدُ الحديثُ إلى ربطِ الوزنِ بالموضوعِ الشعريِّ أو بينَ الوزنِ والطبيعةِ البشريةِ حتّى إنهم كما- بيّنا- ربطوا بينَ كلِّ بحرٍ وما يُبنى عليه من قصائدٍ أو المعاني التي تصلحُ لبحرٍ دون غيره كما عقدوا صلةً بينَ قوافي الشعرِ ومعانيه حتّى إنهم عدّوا القوافي من معاييرِ الشعرِ فقدّ تحطُّ من شعرٍ وترفعُ آخرَ. يقولُ الدكتور عبد الفتاح نافع: "فعلى الشاعر أن يحذّر ويحرص، وهو يختارُ قوافيه، أن يعرفَ المواضعَ التي تصلحُ فيها كلُّ قافيةٍ، فالقافُ تجودُ في الشدّةِ والحربِ والدالُّ في الفخرِ والحماسةِ والميمُ واللامُ في الوصفِ والخيرِ والباءُ والراءُ في الغزلِ والنسيبِ" (4).

(1) ضيف ، شوقي ، (الدكتور)، فصول في الشعر ونقده، ط2، دار المعارف، مصر ، ص28

(2) عبد الله ، محمد حسن ، (الدكتور): مالك بن الربيع يرثي نفسه ، دراسة فنية ،مجلة البيان/رابطة الأدباء، الكويت/عدد229، نيسان1985م، ص140-157

(3) الديوان /255

(4) نافع، عبد الفتاح ، (الدكتور)، عضوية الموسيقى في النص الشعري ، مكتبة المنار ، الزرقاء - الأردن، ط1، 1985، ص70

الفصل الخامس

التناصُّ

1.5 التناصُّ لغةً واصطلاحاً:

التناصُّ لغةً، من نَصَصَ، جاءَ في لسانِ العربِ (نَصَصَ): "النصُّ: رَفَعُكَ الشيءَ، نصَّ الحديثَ يَنْصُهُ نصًّا، رَفَعَهُ، يُقَالُ: نصَّ الحديثَ إلى فلانٍ أي رَفَعَهُ، وكذلك نَصَصْتُهُ إليه، ونصُّ كلُّ شيءٍ: مُنْتَهَاهُ"⁽¹⁾.

أما التناصُّ اصطلاحاً، يقولُ "باختين": "التناصُّ يعني "تجمعاً لتنظيم نصِّيٍّ مُعْطَى بالتعبيرِ المتضمَّنِ فيه أو الذي يُحيلُ إليه"⁽²⁾، أي بمعنى "التقاطع داخل نصٍّ لتعبيرٍ (قولٍ) مأخوذٍ من نصوصٍ أخرى".

أمَّا "جوليا كريستيفا" فعرفته بأنه "ترحالٌ للنصوصِ، وتداخلٌ نصِّيٌّ، ففي فضاءِ نصٍّ معيَّنٍ، تتقاطعُ وتتنافى ملفوظاتٌ مقتطعةٌ من نصوصٍ أخرى"⁽³⁾.

ومن خلالِ التعريفِ السابقِ نرى إشاراتٍ "كريستيفا" إلى تداخلِ النصوصِ وتقاطعِ بعضها مع بعضٍ سواءً بقصدٍ أم بغيرِ قصدٍ، حتى لو كان على حسابِ النصِّ السابقِ أو يتماشى معه؛ إمَّا أن يهدمه أو يتماشى معه أو يتقدَّم عليه.

فمفهومُ التناصُّ عند "كريستيفا" جاءَ شاملاً حتى إنَّها جعلت كلَّ نصٍّ إمَّا اقتباساتٍ أو اقتطاعاتٍ من نصوصٍ سابقةٍ.

وعَلَّقَ على ذلك أنور المترجِّي، فقال: "أمَّا التناصُّ في المفهومِ الكريستيفيِّ فهو رفضٌ لكلِّ أصلٍ أصيلٍ... فليس هناك معنى أوليٍّ، فكلُّ نصٍّ هو توليدٌ لا يجدُّ سوى النصوصِ، وكلُّ نصٍّ أصليٍّ هو نصٌّ على هامشِ نصٍّ آخرٍ"⁽⁴⁾.

وعرفه "روبرت شولز": "يكتب الفنانُ ويرسمُ استناداً إلى الطبيعةِ بل استناداً إلى طرائقِ أسلافه في تنصيبِ الطبيعةِ. وهكذا فالتناصُّ هو نصٌّ يكمنُ في داخلِ نصٍّ آخرٍ ليشكِّلَ معناه، سواءً أكان المؤلفُ شاعراً بذلك أو غيرَ شاعرٍ".

(1) ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (نصص) ، ج3 ، ص648 ، القاموس المحيط ، الفيروز أبادي نصص ، 319/1.

(2) المدبني ، أحمد ، (الدكتور) ، في أصول الخطاب النقدي الجديد ، ص103.

(3) كريستيفا (جوليا) ، علم النص ، : ترجمة فريد الزاهي ، مراجعة عبد الجليل ناظم ، دار توبقال للنشر ، ط1 ، ص21.

(4) المترجِّي ، أنور ، (الدكتور) ، الخطاب السيميائي بالمغرب (محاولة تقديم) ، مجلة مكتبة الآداب والعلوم الإنسانية، عدد9 / 1987م ، ص19.

أما "جيرار جينيت" فعرّفه: "التناصُّ هو كلُّ ما يجعلُ النصَّ في علاقةٍ خفيَّةٍ أم جليَّةٍ مع غيره من النصوص" (1).

أما "مارك أنجينو" وهو من النقاد المنشغلين بنظرياتِ النصِّ والتناصِّ، فقد أضافَ بعداً جديداً، وربَّما خلافاً جديداً إلى مفهومِ التناصِّ وبخاصةٍ في بحثه "التناصُّ" حيث يقول: "كلُّ نصٍّ يتعاشٍ بطريقةٍ من الطرقِ مع نصوصٍ أخرى، وبذا يصبحُ نصٌّ في نصٍّ، تناصاً، وبذا أيضاً، تنتمي الكلمةُ إلى الجميعِ لكونها تؤسِّرُ على فكرةٍ مبدولةٍ في كلِّ دراسةٍ ثقافيةٍ، ثم يضيفُ، وهنا الإشكال، والتفكير فيما هو تناصُّ سيسمَّحُ بإعادةِ إلقاءِ الضوءِ على بعضِ الأشكالِ، غيرِ المعنَى بها في الممارسةِ الأدبيَّةِ والتي تُدعى: الانتحال، الباروديا، الهجاءُ والمنتاج، الكولاج (اللقق)، المقطعيَّة... الخ" (2).

فهذا يُعني أن النصَّ الأدبيَّ هو نتاجُ دمجِ نصوصٍ سابقةٍ له ويجعله مفتوحاً. وممَّا تجدرُ الإشارةُ إليه أنَّ التناصُّ في الشكلِ والمضمونِ يمكنُ إدراجه عنواناً تحت سؤال: أليكونُ التناصُّ في الشكلِ أو المضمونِ أم هما معاً؟ يقولُ د. محمد مفتاح: "إنَّ ما يظهر - بادئ ذي بدءٍ - أنه يكونُ في مضمونٍ؛ لأننا نرى الشاعرَ يعيدُ إنتاجَ ما تقدّمه وما عاصره من نصوصٍ مكتوبةٍ وغير مكتوبةٍ (عالميَّة) أو (شعبيَّة) أو ينتقي منها صورةً أو موقفاً درامياً أو تعبيراً ذا قوةٍ رمزيَّةٍ، ولكننا نعلمُ جميعاً أنه لا مضمونَ خارجَ الشكلِ، بل إنَّ الشكلَ هو المتحكِّمُ في التناصِّ والموجِّهُ إليه، وهو هادي المتلقّي لتحديدِ النوعِ الأدبيِّ ولإدراكِ التناصِّ، وفهمِ العملِ الأدبيِّ تبعاً لذلك" (3).

وممَّا تقدّم نخلصُ إلى أنَّ التناصُّ ليس عيباً أدبياً، فهو لا يعيبُ النصَّ السابقَ ولا اللاحقَ، يقولُ مفيد نجم: "إنَّ التناصُّ أو التداخلَ النصِّي الذي يمثِّلُ اشتغالاً على نصوصٍ أخرى لا يقلُّ من أهميَّةِ النصِّ الذي ينهضُ على تخومِ نصوصٍ أخرى،

(1) جينيت (جيرار)، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أبوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص90

(2) الزعبي، أحمد، (الدكتور)، التناصُّ نظرياً وتطبيقاً، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان - الأردن 2000م، ص2، ص13.

(3) مفتاح، محمد، (الدكتور)، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، 1985م، ط1، ص129.

فهو لا يلغي خصوصية الإبداعية، بل على العكس يؤكد سماته المتميزة بوصفه نصاً قائماً بذاته تجاوز غيره أو تخطاه⁽¹⁾.

ودراسة الموضوعات الأدبية في ضوء نظيراته من أعمال مختلفة هو "عمل ذو قيمة اجتماعية وحضارية وأدبية، ويتطلب منا نظرة متمحصة بهذه الأعمال، سواء من ناحية النشأة والتطور والأخذ بعين الاعتبار القواسم المشتركة بين هذه النصوص، وذلك لنصل إلى حدّ المقارنة بين النصوص والأشخاص والتجارب والمجتمعات. ونقف إلى حدود الالتقاء وحدود الانفعالات لنخلص بذلك إلى تصوّر عام عن شكل ومضمون مبنى ومعنى لتلك النصوص وما تحتويه من أفكار"⁽²⁾.

ويقول صالح بن رمضان: "ولا يخفي أنّ دراسة الأغراض الأدبية في ضوء الأشكال المعبرة عنها عمل جليل الفائدة، لا من الوجهة الأدبية فحسب، بل كذلك من الوجهة الاجتماعية والحضارية بصورة عامة. وهو عمل يقتضي منا أن ننظر في علاقة الفنون الأدبية بعضها ببعض، نشأة وتطوراً، وأن نراعي الصلة العميقة بين تطور هذه الأشكال، وتطور المحيط الحضاري الذي أفرزها"⁽³⁾.

إذن، التناص مصطلح يضرب بجذوره إلى أعماق الأدب العربي، وفي التراث القديم، لكنه ليس كالتضمين والاقْتباس، فالتناص بمفهومه أشمل وأعم من التضمين والاقْتباس.

فالتناص يمثل قمة التحليل للنصوص الأدبية والسعي وراء جذورها التاريخية من مدى التأثير والتأثير، فالتناص مجال رحب تتلامح وتتصارع فيه رؤى وأفكار وعلاقات ومن ثم تستخرج الخلاصات وتتطابق الظروف والمناسبات.

(1) نجم (مفيد)، التناص ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران، مجلة الموقف الأدبي، أيلول/تشرين أول/1997

م/السنة السابعة والثلاثين/ص47

(2) المصدر السابق

(3) ابن رمضان (صالح)، الأشكال التعبيرية في رسائل الجاحظ، مجلة، حوليات، الجامعة التونسية، كلية الآداب، العدد/

29/سنة/1988م، ص37.

2.5 مفهوم التناص: قديماً وحديثاً

لم يكن مصطلح التناص مضموناً مصطلحاً حديثاً، ولكنه بلفظه الحديث جاء يحمل المضمون نفسه الذي بدأ به النقاد العرب قديماً سواءً أكان يحمل مسمى السرقات الأدبية أم المعارضات والتضمين والاقْتباس ... الخ.

ومما قيل في ظاهرة التناص قديماً، قال القاضي الجرجاني: "دأء قديم وعيب عتيق"⁽¹⁾. وقال الأمدى: "باب ما يُعْرَى منه أحدٌ من الشعراء إلا القليل"⁽²⁾. ولشدة حساسية القضية قديماً والحرص خوفاً من الوقوع فيها، سعى النقاد إلى إيجاد آلية لاستثناء بعض القضايا المشتركة أو الشائعة، فأخرجوا المعاني الشائعة من حيز السرقة كتشبيه الشجاع بالأسد والكريم بحاتم الطائي والجمال بالقمر ...⁽³⁾.

هذه الأفكار والمعاني ظاهرة لكل أديب ولغيره الحق في استخدامها، فأغلب المحبين يُشَبَّهون محبوباتهم بالشمس والقمر، فمثل هذه المعاني المشتركة لا يُقاس عليها. يقول الجاحظ: "المعاني مطروحة في الطريق"⁽⁴⁾. وقد أخرج الجرجاني هذه المعاني من دائرة السرقات، وقال:

" لا سبيل إلى أن تجيء إلى معنى بيت من الشعر أو فصل من النثر فتؤدِّيهِ بعينه وعلى خاصيته وصفته، بعبارة أخرى حتى يكون المفهوم من هذه هو المفهوم من تلك، لا يخالفه في صفة أو وجه، ولا أمر من الأمور"⁽⁵⁾. وهذا لا يعني أن السرقة لا تُعدُّ سرقة إلا إذا أخذ اللفظ والمعنى بنفس القلب والغرض والسياق والمناسبة التي أخذت من أجلها.

(1) القاضي ، علي بن عبد العزيز الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ت 366 هـ ، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي ، دار القلم ، بيروت ، ص 214.

(2) الأمدى (أبو القاسم الحسن بن بشر) ، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، تحقيق: أحمد صقر ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 2 ، ص 138.

(3) الباقلائي (أبو بكر) ، إعجاز القرآن الكريم ، تحقيق: محمد عبد المنعم الخفاجي ، دار الجيل ، بيروت ، ط 1 ، ص 107.

(4) الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) ، ت 255 هـ ، الحيوان ، تحقيق: عبد السلام هارون ، مطبعة مصطفى البابي ، ط 2 ، 131/1.

(5) الجرجاني (عبد القاهر) ، دلالة الإعجاز في المعاني ، تحقيق: محمد عبده ومحمد رشيد رضا ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 1 ، ص 201.

ووضَّحَ الخطيبُ القزوينيُّ ذلك بتوضيحه الانتحالَ، يقولُ: " هو ادِّعاءُ الشاعرِ البيتَ جملةً من غيرِ تغيُّرٍ في النظمِ واللفظِ والاهتمامِ وسُمِّيَ النسخُ أيضاً" (1).
 ووردَ عندَ النقادِ القدامى مصطلحاتٌ تشابكت مع مفهومِ التناصُّ كالسرقَاتِ وغيرها وقد تودِّيَ المعنى نفسه، مثلَ مصطلحِ التجليَّةِ وهي: " زيادةُ المعنى بياناً مع المساواةِ في الأصل" (2)، ومنها الإيجازُ: " وهو أخذُ المعنى وسبُّكهُ سبباً موجزاً" (3) ومنها التخصيصُ وهو: "جعلُ المعنى العامَّ خاصاً أو العكس" (4)، وكذلك النقلُ وهو: "نقلُ المعنى إلى غيرِ محلِّه" (5)، والقلبُ أي: "قلبُ الصورةِ القبيحةِ إلى صورةِ حسنة" (6)، وضدُّه المسخُ أي: " قلبُ الصورةِ الحسنةِ إلى صورةِ قبيحة" (7)، والالتقاطُ أو التلغيفُ وهو: " تركيبُ بينَ جملةِ أبيات" (8).

وجاءَ عندَ ابنِ رشيقي كذلك، في ذكرِ أنواعِ السرقاتِ وأكَّدَ على ما جاء به الجرجانيُّ وعُدَّ ابنُ رشيقي أصحَّ مذهباً وأكثرَ تحقيقاً من كثيرٍ ممَّن نظروا في هذا الشأنِ، وقالَ: " ولست تُعدُّ من جهابذةِ الكلامِ، ولا من نقادِ الشعرِ حتَّى تُميِّزَ بينَ أصنافِهِ وأقسامِهِ، وتحيطَ علماً برتبِهِ ومنازلِهِ، فتفصلَ بينَ السَّرْقِ والغضبِ وبينَ الإعارةِ والاختلاسِ، وتعرفَ الإمامَ من الملاحظةِ وتفرِّقَ بينَ المشتركِ الذي لا يجوزُ ادِّعاءُ السرقةِ فيه والمبتذلِ الذي ليس واحدٌ أحقُّ به من الآخرِ، وبينَ المختصِّ الذي حازه المبتدئُ فملكهُ واجتباها السابقُ فاقتطعه" (9).

وفي العمدة كذلك قال: "قال بعضُ الحذَّاقِ من المتأخريين: مَنْ أَخَذَ معنىً بلفظه كما هو كان سارقاً، فإنَّ غيرَ بعضِ اللفظِ كان سالخاً، فإنَّ غيرَ بعضِ المعنى ليُخفيهِ أو قلبَهُ عن وجهِهِ كان ذلك دليلَ حذِّقِهِ". ومن المصطلحاتِ الأكثرِ شمولية في

(1) القزويني (جلال الدين محمد بن عبد الرحمن) الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: عبد المنعم الخفاجي، بيروت، ص588.

(2) الدمشقي (يوسف البديعي)، الصبح المنبي عن حثيثة المتنبي، تحقيق: مصطفى السقا وآخرين، دار المعارف، ط2، ص203.

(3) المصدر السابق، ص202.

(4) المصدر السابق، ص202.

(5) القزويني (جلال الدين محمد بن عبد الرحمن)، الإيضاح في علوم البلاغة، ص571.

(6) الدمشقي (يوسف البديعي)، الصبح المنبي عن حثيثة المتنبي، ص205.

(7) المصدر السابق، ص204.

(8) الفيرواني (ابن رشيقي)، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، 280/1 - 281.

(9) المصدر السابق، ص280.

هذا المعنى مصطلحُ الإمام وهو يجمعُ ما سبق كلّه، وهو: أخذُ المعنى وحدّه والتصرفُ فيه⁽¹⁾.

وممّا يؤكّد ما سبق أنّ النقاد جعلوا تقبّل ذلك أمراً مستساغاً وسوّغوا ذلك بقولهم: "وذلك من أحسنِ السرقات"⁽²⁾.

وجاءَ عند الخطيبِ القزويني: "اتفاقُ القائلين إنّ كان في الغرضِ على العموم، كالوصفِ بالشجاعةِ والسّخاءِ فلا يُعدُّ سرقةً، لتقرُّره، في العقولِ والعاداتِ وإن كان في وجهِ الدّلالة، كالتشبيهِ والمجازِ والكنايةِ وكذكرِ هيأتِ تدلُّ على الصفةِ لاختصاصِها بمنْ هي له، كوصفِ الجوادِ بالتحلُّلِ عند ورودِ العفاةِ، والبخيلِ بالعبوسِ مع سعةِ ذاتِ اليدِ ... الخ"⁽³⁾.

أمّا مصطلحُ "التناصُّ"، فهو حديثُ العهدِ، وبرزَ في مجالِ الأدبِ والنقدِ، قال الإمامُ عليُّ بنُ أبي طالبٍ - كرمَ اللهُ وجهه - : "لولا أن الكلامَ يُعادُ لنفد"⁽⁴⁾. وقال كعبٌ ما يشابه ذلك:⁽⁵⁾

ما أَرانا نَقولُ إلا رَجيعاً ومُعاداً من قوَلنا مَـروراً
وكثيراً ما نجد حضوراً لشعرِ شاعرٍ قديمٍ في شعرِ شاعرٍ لاحقٍ له، سواءً أكانَ التداخلُ في مستوى الألفاظِ أم المفرداتِ أم الأبياتِ أم التداخلُ من ناحيةِ المعنى، وانقطاعُ الشاعرِ عن الماضي أو عن الأحداثِ يودّي إلى ضعفٍ في نصّه، يقول ابن الأثير: "فإن هذه الأشياءُ ممّا تشحذُ القريحةَ، وتذكّي الفطنةَ، وإذا كان صاحبُ الصناعةِ عارفاً بها تصيّدُ المعاني التي ذكّرت، وتعبّ في استخراجِها، كالشيءِ المُلقَى بين يديه، يأخذُ منه ما أَراده، ويتركُ ما أَراد"⁽⁶⁾.

(1) القزويني (الخطيب)، الإيضاح، ص565.

(2) القزويني (الخطيب)، التلخيص في علوم البلاغة، ص425، وانظر: يوسف البديعي الصبح المنبي، ص202.

(3) القزويني (الخطيب)، التلخيص في علوم البلاغة، ص408.

(4) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، ص280/2.

(5) الديوان / ص154.

(6) ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار النهضة، مصر، ص69/1.

3.5 التناصُّ في النقدِ الحديثِ:

مصطلحُ التناصُّ حديثُ العهدِ في النقدِ الأدبيِّ، فلم يكن ذا جذورٍ قديمةٍ في النقدِ، حتى إنَّه عُدَّ مصطلحاً دخيلاً على النقدِ العربيِّ، فأوَّلُ ما وُجِدَ في الوسطِ الأدبيِّ الفرنسيِّ.

يقولُ "تريفان تودروف": "منذُ عشرِ سنواتٍ خَلَّتْ عَرَفَ النقدُ الأدبيُّ الفرنسيُّ دخولَ مصطلحِ جديدٍ إلى رحابِ المصطلحاتِ المولَّدة، وغيرِ المألوفةِ التي يَحَقُلُ بها النقدُ الجديدُ، ونعني مصطلحَ التناصُّ"⁽¹⁾.

ثم قالَ: "لقد اتَّفَقَ على اعتبارِ أنَّ مصطلحَ "التناسُّ" قد ظهرَ للمرةِ الأولى على يدِ الباحثةِ جوليا كريستيفا" في عدَّةِ أبحاثٍ لها كُتِبَتْ بين 1966م و 1967م، وصدرت في مجلتي "تيل - كيل" و "كرتيك" وأعيدَ نشرُها في كتابيها "سيميوستيك" و "نصُّ الروايةِ وفي مقدِّمةِ كتابه (ديستوفسكي) لبافتين"⁽²⁾.

أمَّا مفهومُ التناصُّ فيقولُ فيه عبد العاطي كيوان: "لقد أصبح مصطلحُ (التناسُّ) ذا دورٍ مؤثِّرٍ في مجالِ الدراساتِ النقديةِ المعاصرةِ، لما له من الذبوعِ والانتشارِ، وبخاصَّةِ في المرحلةِ الأخيرةِ، التي تبدو فيها بوضوحٍ مكانتهِ بينَ المصطلحاتِ والمناهجِ النقديةِ الحديثةِ"⁽³⁾. ثم قالَ: "إنَّ هذا المصطلحَ تبلورَ عن "جوليا كرسيفا" في الستيناتِ قرابةً 1966 و 1967"، ثمَّ أشارَ إلى: "أنَّ بعضَ النقادِ يرونَ أنَّ "باختين" يُعدُّ أوَّلَ القائلينَ بالتناصُّ: إذ يقولُ (جريماس) في كتابه المشتركِ عن السيميوطيقا: كانَ الباحثُ (السيمولوجيُّ) الروسيُّ (باختين) أوَّلَ من استعملَ مفهومَ التناصُّ"⁽⁴⁾. لكنَّ الباحثينَ أجمعوا على أنَّ (جوليا كريستيفا) هي أوَّلُ مَنْ استعملَ هذا المصطلحَ.

(1) المدني، أحمد (الدكتور)، في أصول الخطاب النقدي الجديد تودروف (تريفان) وآخرون، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق - بغداد، ط2، ص99.

(2) المصدر السابق، ص12، وانظر: الزعبي، أحمد، (الدكتور)، التناصُّ نظرياً وتطبيقاً، ط2، ص11 - 15.

(3) كيوان، عبد العاطي، (الدكتور)، التناصُّ القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، ط1، ص199، ص15.

(4) انجينو (مارك)، مفهوم التناصُّ في الخطاب النقدي الجديد، أصول الخطاب النقدي، ص103.

4.5 التناصُّ في شعرِ كعبِ بنِ زهير:

سأتناولُ التناصُّ في شعرِ كعبٍ من خلالِ ثلاثةِ منابعٍ، وهي: التناصُّ الأدبيُّ والتناصُّ الدينيُّ والتناصُّ التاريخيُّ.

5.5 التناصُّ الأدبيُّ:

سأتناولُ هنا التناصُّ الشعريَّ وتناصُّ الأمثالِ.

1.5.5 التناصُّ الشعريُّ:

أَدْخَلَ كَعْبٌ فِي شِعْرِهِ كَلِمَاتٍ وَجَمَلًا وَأَنْصَافَ آيَاتٍ مِنْ أَشْعَارٍ غَيْرِهِ، وَقَدْ يَأْتِي بِهَا كَمَا هِيَ وَقَدْ يَتَصَرَّفُ فِيهَا وَيَقْلِبُهَا لِكَي تَتَوَاقَمَ وَالنَّصُّ الَّذِي يَرِيدُ أَنْ يُطْلَقَ عَنَانَهُ. حَتَّى أَدَّى الْأَمْرُ بِالرُّوَاةِ إِلَى جَعْلِ شِعْرِ هَذَا الشَّاعِرِ -دُونَ تَحْدِيدِ- إِلَى ذَلِكَ وَبِالْعَكْسِ؛ وَذَلِكَ لِمَا بَيْنَ أَشْعَارِ الشُّعْرَاءِ مِنْ تَشَابِهِ فِي اللَّفْظِ وَالْمَعْنَى. وَمَا أَوْدُ أَنْ أَشِيرَ إِلَيْهِ مِنْ تَأْثِيرِ بَعْضِ الشُّعْرَاءِ فِي شِعْرِ كَعْبٍ ظَهَرَ فِي مَدْرَسَتِهِ وَغَيْرِهَا، لَكِنَّ ظُهُورَ أَثَرِ شُعْرَاءِ الْمَدْرَسَةِ فِي شِعْرِ كَعْبٍ وَاضِحٌ حَتَّى إِنَّ د. طه حسينَ فِي كِتَابِهِ (فِي الْأَدَبِ الْجَاهِلِيِّ) جَمَعَهُمْ فِي زِمْرَةٍ وَاحِدَةٍ، وَيَقُولُ: "وَقَدْ يَكُونُ الْغَرِيبُ أَنْ نَجْمَعَ هَؤُلَاءِ الشُّعْرَاءَ فِي فَصْلِ وَاحِدٍ، أَوْ نَبْتَدِئَهُمْ بِأَوْسٍ، وَلَكِنَّكَ قَدْ عَرَفْتَ أَنَّ أُنَا نَرَى أَنَّهُمْ يَنْتَهَوْنَ جَمِيعًا إِلَى أَسْلِ وَاحِدٍ، وَأَنْ أَوْسًا هُوَ أَسْتَأْذُهُمْ"⁽¹⁾. وَمِنْ خِلَالِ الدِّرَاسَةِ وَالْبَحْثِ نَجَدُ أَنَّ التَّأَثُّرَ جَاءَ وَاضِحًا بِهَؤُلَاءِ الشُّعْرَاءِ وَغَيْرِهِمْ، أَمْثَالُ النَّابِغَةِ الذِّبْيَانِيِّ وَالْأَعَشَى وَغَيْرِهِمْ مِمَّنْ هُمْ خَارِجُ مَدْرَسَةِ الصَّنْعَةِ.

وَإِذَا بَدَأْنَا بِقَصِيدَةِ كَعْبِ الْمَشْهُورَةِ "بَانَتْ سَعَادُ" الَّتِي جَاءَ فِيهَا يَمْدُحُ الرَّسُولَ،

صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، وَبَدَأَهَا بِقَوْلِهِ:⁽²⁾

بَانَتْ سَعَادُ فَقَلْبِي الْيَوْمَ مَتَبُولُ	مَتِيْمٌ إِثْرَهَا لَمْ يُجْزَ مَكْبُـوْلُ
وَمَا سَعَادُ غَدَاةَ الْبَيْنِ إِذْ رَحَلُوا	إِلَّا أَعْنُ غَضِيضُ الطَّرْفِ مَكْحُولُ
هَيْفَاءُ مَقْبَلَةً عَجْزَاءُ مَدْبِرَةً	لَا يُشْتَكَى قِصْرٌ مِنْهَا وَلَا طَوْلُ

(1) حسين ، طه ، (الدكتور) ، في الأدب الجاهلي ، دار المعارف ، مصر ، ط12 ، ص268.

(2) الديوان / 6.

ففي هذه القصيدة بدأ كعبٌ بالمقدِّمةِ الغزليةِ، ثم جاءَ بمدحِ الرسولِ، صَلَّى اللهُ عليه وسلَّم، ففيها ما يُذَكِّرُ بمدحِ النابغةِ الذبيانيِّ للنعمانِ بنِ المنذرِ، حيثُ مدحه وقدمَ اعتذارَه فقال النابغة: (1)

أُنْبِتُ أَنْ أَبَا قَابُوسَ أَوْعَدَنِي وَلَا قَرَارَ عَلَى زَأْرٍ مِنَ الْأَسَدِ
أما ما قاله كعبُ بنُ زهيرٍ في لآميته (2):
أُنْبِتَ أَنْ رَسُولَ اللَّهِ أَوْعَدَنِي وَالْعَفْوُ عِنْدَ رَسُولِ اللَّهِ مَأْمُولُ
وأشارَ إلى ذلك د. طه حسين وقال:

" فسترى هذا الفرقَ العظيمَ بين هذين البيتينِ يوعِدانَ فيخافُ ووعِدُهُما، فأماً أحدهما، وهو النعمانُ فوعِدُهُ مُخيفٌ مؤنسٌ، وأما الآخرُ فوعِدُهُ مخيفٌ، ولكنَّ الأملَ من ورائه، لأنَّ صاحبه هو النبيُّ، عليه الصلاة والسلام، الذي عُرِفَ بالعفوِ والحلمِ والرحمةِ وسعةِ الخلقِ، والذي أنزل اللهُ عليه السكينةَ حين أنزلَ عليه القرآنَ" (3).
فإذا نظرنا إلى القصيدتين من حيثُ الشكلُ، نجدُ تشابهاً كبيراً بينهما فبناؤُهُما جاء على بحرِ البسيطِ وفيهما تشابهٌ في كثيرٍ من الألفاظِ.

أمَّا المضمونُ، فقد جاءتا بالمقدِّمةِ الطلليةِ ثم وصفِ الناقةِ ثمَّ المدحِ والاعتذارِ. فالنابغةُ وقفتَ على الديارِ يسألُها وهي لاتردُّ عليه وكأنَّها خاليةٌ إلا بقايا ذكرياتٍ لهم كانوا يفعلونها وهم صغارٌ، فقال النابغة: (4)

وقفتُ فيها أصيلاً أسألُها عيتُ جواباً وما بالربيعِ من أحدِ
إلا الأورِيَّ لآياً ما أبيتُها والنؤيُّ كالحوضِ بالمظلومةِ الجلدِ
ردتُ عليه أقاصيه ولبَّده ضربُ الوليدةِ بالمسحاةِ في الثأدِ
خلتُ سبيلَ أبيِّ كان يحبسُهُ ورفعتُهُ إلى السجفينِ فالنضدِ
أمستُ خلاءً وأمسى أهلها أحتملوا أخنى عليها الذي أخنى على لبِّدِ
فالنابغةُ بالإضافةِ إلى ذكرِ المحاسنِ والذكرياتِ لمحبوتهِ إلا أنه قال: (خلتُ سبيلَ أبيِّ كان يحبسُهُ ... الخ).

(1) ديوان النابغة (زياد بن معاوية بن ضباب الذبياني)، تحقيق: الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع، جانفي، 1976م، ص26.

(2) الديوان/19

(3) حسين، طه، (الدكتور)، حديث الأربعاء، دار المعارف بمصر، ص24.

(4) ديوان النابغة/14.

قال مثل هذا كعب في إخلاف الوعد: (1)

كَانَتْ مَوَاعِيدُ عَرْفُوبٍ لَهَا مَثَلًا وَمَا مَوَاعِيدُهَا إِلَّا الْأَبَاطِيلُ

وكذلك قال طفيل الغنوي حينما ذكر انقطاع وصل محبوبته شيماة فقال: (2)

هَلْ حَبْلُ شِمَاءَ قَبْلَ الْبَيْنِ مَوْصُولُ أَمْ لَيْسَ لِلصَّرْمِ عَنْ شِمَاءَ مَعْدُولُ

إِنْ تُمْسِ قَدْ سَمِعْتَ قِيلَ الْوَشَاةِ نَبَا وَكُلُّ مَا نَطَقَ الْوَاشُونَ تَضْيِيلُ

فَمَا تَجُودُ بِمَوْعُودٍ فَتُنْجِزُهُ أَمْ لَا فَيَأْسُ وَإِعْرَاضٌ وَتَجْمِيلُ

فمحبوبة طفيل وهي شيماة كسعاد عند كعب وكلاهما شبَّههما بالطبي، حتى

إنَّ وجهَ الشبه بين كلا المحبوبتين وهو الطبي الأحمى فقال طفيل الغنوي: (3)

إِذْ هِيَ أَحْوَى مِنَ الرَّبْعِيِّ، حَاجِبُهُ وَالْعَيْنُ بِالْإِثْمِ الْخَارِيِّ مَكْحُولُ

تَرَعَى مَنَابِتَ وَسَمِيَّ اطَّاعَ لَهَا بِالْجِزْعِ حَيْثُ عَصَى أَصْحَابَهُ الْفَيْلُ

وهذا ما أشار إليه د. محمد مصطفى هدارة لما بين قصيدة طفيل الغنوي (هل

حبل شيماة) وقصيدة كعب بن زهير "بانة سعاد" أنهما "مطبوعتان بطابع أوس

وزهير: وفيهما الاعتماد على الصورة المادية وفيهما الأناة والعناية الفنية الظاهرة ثم

قال (هدارة):

" وقرأ أول هذه القصيدة، فستري في غزلها ووصفها ما تعودت أن ترى

عند أوس وزهير من التشبيه المحقق والوصف المادي، وربما رأيت في الوصف

تأثراً شديداً بأستاذ المدرسة الأول واقتداءً به في إيثار الألفاظ الفخمة الغريبة، بل

استعادة لبعض أبياته" (4).

وفي موضع آخر يسوغ التأثر عند كعب بأوس بن حجر من خلال قول

كعب: (5)

حَرْفٌ أَخُوها أَبُوها مِنْ مَهْجَنَةٍ وَعَمُّها خالها قَوْداءُ شَمْلِيلُ

(1) الديوان / 8.

(2) (طفيل بن عوف) ديوان طفيل الغنوي، شرح الأصمعي، تحقيق: حسّان فلاح، ط1، 1997م، دار صادر،

بيروت / 29.

(3) ديوان طفيل الغنوي / 29.

(4) هدراة، محمد مصطفى، (الدكتور)، مشكلة السرقات في النقد العربي، دراسة تحليلية، 1958م، مطبعة لجنة

البيان العربي، ص26

(5) الديوان / 11

أما قولُ أوسِ بنِ حُجرِ المتأثرِ به فهو: (1)

حَرْفٌ أَخُوها أَبُوها مِنْ مُهَجَّةٍ وَعَمَّها خالها وَجَناءُ مُشِيرُ

وهذا البيتُ من قصيدةِ أوسِ التي مطلعُها: (2)

هَلْ عَاجِلٌ مِنْ مَتاعِ الحَيِّ مَنْظُورُ أَمْ بَيْتُ دُومَةَ بَعْدَ الإِلفِ مَهْجُورُ

وإذا نظرنا إلى هذا الأثر، نجدُه بين شعراءِ عَندَهم تزامنٌ وفتيٌّ وتجاوزٌ مكانيٌّ وانسجامٌ والفةٌ ما يجعلُ توارِدَ الخواطرِ وتشابُهَ الألفاظِ أمراً مستساغاً " وهذا يدلُّ على أنَّ التراثَ الشعريَّ إنما يَعْتَمِلُ في نفسِ الشاعرِ ويدورُ في تفكيرِهِ ويظهرُ أحياناً على نحوِ ظاهرٍ، كما نرى في أمثالِ هذه وتشابُهِ البحورِ مظنةً حدوثِ مثلِ هذا كثيراً، نظراً لأنَّ ترتيبَ الكلماتِ التي تتألفُ منها الجملُ الشعريُّ إنما يأتي وفقاً لترتيبِ الحركاتِ والسكوناتِ التي تتألفُ منها التفعيلةُ التي ينبني عليها بحرُ القصيدةِ" (3) ومما صرَّحَ به د. طه حسين قوله في "بانث سعاد" حينما قال:

" وقد استطاع بعضُ طلابِ الجامعةِ أن يُعرِّضَ لهذه القصيدةِ فيردُّ أكثرَها إلى الأصولِ التي احتذيتُ فيها من شعرِ زهيرٍ وشعرِ أوسِ" (4)

أما تأثرُ كعبِ بأوسِ بنِ حُجرِ، في قصيدتهِ هذه كان في فكرةِ الموتِ وتعدُّ هذه القصيدةُ من القصائدِ الجيادِ في وصفِ الحمارِ الوحشيِّ، حتى إنَّ أنثى الحمارِ صارتُ عَندَهُ شريكَةً في المعاناةِ وبعدَ فرارِها من القَدْرِ، وانتهى المقطعُ الشعريُّ من هنا عندِ وصفِ أوسِ الوصفِ العامِّ وعلَّقَ على هذه القصةِ فوصفَ الحمارَ بأنَّه يُديرُ رأسَهُ دائماً وأنَّ منخريه يَسيلان فقال أوسُ في ذلك: (5)

كِلَا مِنْخَرِيهِ سائِفاً أَوْ مُعَشِّراً بِما انْفَضَّ مِنْ ماءِ الخِياشيمِ راعِفاً

وتبدو فكرةُ الموتِ وصورةُ حمارِ الوحشِ في قولِ كعبِ في قصيدتهِ التي

مطلعُها: (6)

(1) ديوان أوس بن حجر / 41 تحقيق/د. محمد يوسف نجم/الجامعة الأمريكية/بيروت/دار صادر ط/1/1979م ، ص 63

(2) ديوان أوس / 36

(3) محمد ، السيد إبراهيم، (الدكتور)، قصيدة "بانث سعاد" لكعب بن زهير وأثرها في التراث العربي. المكتب

الإسلامي ، ط 1، 1986م، 1406هـ، بيروت، دمشق، ص 189

(4) حسين، طه، (الدكتور)، في الأدب الجاهلي، ص 292

(5) ديوان أوس بن حجر / 73

(6) الديوان / 136

وهاجرة لا تستريد ضباؤها

ثم قال: (1)

لأعلامها من السراب عمائم

رَمَى حَاجِبِيهِ بِالْجَلَامِيدِ رَاجِمٌ
مَسَامِيرُهُ فَحَنُوهُ مُتَّفَاقِمٌ
بِمَا انصبَّ مِنْ مَاءِ الْخِيَاشِيمِ رَاذِمٌ
وَهُنَّ هَوَادٍ لِلرَّكِيِّ نَوَاطِمٌ

ورأساً كذنَّ التجر جأباً كأنما
وفوة كشرخ الكور خان بأسره
كلا منخرية سائفاً أو معشراً
فهنَّ قيامٌ ينتظرن قضاة

أما نظرة كل من الشعارين فهما مختلفان، يقول د. السيد إبراهيم محمد:

"إنَّ ما يغيِّره كعبٌ من ألفاظِ أوسٍ مقصودٌ إليه قصداً لدلالته وإشارته إلى سياقٍ من
المعنى" (2) وفي البيتين السابقين - ويقصد قول أوس: (3)

كِلَا مَنْخَرِيهِ سَائِفًا أَوْ مُعَشَّرًا
بِمَا انْفَضَّ مِنْ مَاءِ الْخِيَاشِيمِ رَاعِفٌ
وقول كعب: (4)

كِلَا مَنْخَرِيهِ سَائِفًا وَمُعَشَّرًا
بِمَا انصبَّ مِنْ مَاءِ الْخِيَاشِيمِ رَاذِمٌ

يظهر الاختلاف بين فلسفتين متغايرتين، وسياقين متباينين من الأفكار. أما
فلسفة الحياة والفناء عند أوس بن حجر فلا وجود لها. فترعف الحمار عند أوس هو
نهاية الحياة، وفي صورة أخرى جعل أوس مسيل الماء كناية عن النشوة والحياة.
أما كعب فقد جعل الحياة هي الأصل "فالحمارُ عنده يحيا رُغم المخاطر وما
يُحيط به من أسباب الهلاك، والحياة كالشيء المعلق في عنقه وهو يحميه.

وفي قول آخر عن الصائد يقول كعب: (5)

أخو قُتْرَاتٍ لَا يَزَالُ كَأَنَّهُ
إِذَا لَمْ يُصَبِّ صَيْدًا مِنَ الْوَحْشِ غَارِمٌ
يُقَلَّبُ حَشْرَاتٍ وَيَخْتَارُ نَابِلٌ
مِنَ الرَّيْشِ مَا التَفَّتْ عَلَيْهِ الْقَوَادِمُ

(1) الديوان / 143

(2) محمد، السيد إبراهيم، (الدكتور)، الرمز والفن واللغة في القصيدة العربية القديمة دراسة في شعر الحمار

الوحشي، ص 42

(3) ديوان أوس بن حجر، ص 73

(4) الديوان / 144

(5) الديوان / 147

قال أوس قبل ذلك: (1)

أخو فُتْرَاتٍ قَدْ تَيَقَّنَ أَنَّهُ إِذَا لَمْ يُصَبِّ لِحْمًا مِنَ الْوَحْشِ خَاسِفٌ
أما تأثرُ كعبٍ بأبيه زهيرِ بنِ أبي سلمى، فهذا ما تنفطرُ عليه البشريَّةُ، فهو
امتدادُ الفرعِ للأصلِ واعتزازُ الولدِ بوالده، فقالَ كعبٌ في هذا: (2)

أَقُولُ شَبِيهَاتٍ بِمَا قَالَ عَالِمًا بِهِنَّ وَمَنْ يُشْبِهَ أَبَاهُ فَمَا ظَلَمَ
وجاءَ التأثرُ بفكرةِ القدرِ من أشعارِ زهيرٍ؛ ففكرةُ الإيمانِ بالقضاءِ والقدرِ
ظهرتَ عندَ زهيرِ بنِ أبي سلمى في قصيدته التي مطلعها: (3)

عَفَا مِنْ آلِ فَاطِمَةَ، الْجَوَاءُ قَيْمَنَ، فَالْقَوَادِمُ، فَالْحِسَاءُ
لقد أورد ما نسبته ربعُ أبياتِ القصيدةِ يصفُ حمارَ الوحشِ وهذه الأبياتُ
تحتاجُ إلى تمحيصٍ ونظرٍ، وزهيرٌ جعلَ حمارَ الوحشِ رمزاً للإبائِ والمنعةِ، وكانَ
زهيرٌ مناصراً لحماره وجعل منه صاحبَ الفوزِ في النهايةِ فيقول: (4)

فَلَيْسَ لِحَاقُهُ كَلْحَاقِ الْفِ وَلَا كُنْجَائِهَا، مِنْهُ، نَجَاءُ
وَإِنْ مَالًا، لَوْعَتْ، خَاذِمَتُهُ بِأَلْوَاحٍ، مِفَاصِلُهَا ظِمَاءُ
يَخْرُ نَبِيئُهَا، عَنْ حَاجِبِيهِ فَلَيْسَ لَوَجْهِهِ، مِنْهُ، غَطَاءُ
يَغْرُدُّ، بَيْنَ خُرْمٍ، مُفْرَطَاتِ صَوَافٍ، لَا تَكْدِرُهَا الدَّلَاءُ

فجاءَ كعبٌ بالمعنى ذاته وبرزت في فكره ونظمها شعراً خفيّ المعنى
وربطه بالقرادِ لما له من درجةٍ عاليةٍ في شدّةِ اللصقِ فيقال: "الصلقُ من قرادٍ" (5)
وقال كعبٌ: (6)

فَصَادَفَنَ ذَا حَنْقٍ لِاصِقِ لُصُوقِ الْبُرَامِ يَظُنُّ الظُّنُونَا
قَصِيرَ الْبَنَانِ دَقِيقِ الشَّوَى يَقُولُ أَيَاتِينَ أَمْ لَا يَجِينَا
يَوْمُ الْغِيَابَةِ مُسْتَبْشِرًا يُصِيبُ الْمَقَاتِلَ حَتْفًا رَصِينَا

(1) ديوان أوس بن حجر، ص 73

(2) الديوان/ 65

(3) ديوان زهير بن أبي سلمى، المزني (زهير بن أبي سلمى ربيعة بن رياح)، تحقيق: فخر الدين قباوة، ط 1،

1981 دار الفكر، دمشق - سوريا، ص 4

(4) ديوان زهير بن أبي سلمى، ص 60

(5) الميداني (أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد إبراهيم، النيسابوري)، ت 518 هـ، مجمع الأمثال، تحقيق: محمد

محي الدين عبد الحميد 1955، مطبعة السنة المحمدية، 1/ 107

(6) الديوان/ 106-107

ثُمَّ ظَهَرَتْ فِي قَوْلِهِ - كَعْبٌ - فِي وَصْفِ الصَّيَادِ: (1)

وَيَخَافَانِ عَامِرًا عَامِرَ الْخُضِّ رَامِيًا أُخْشِنَ الْمَنَاكِبَ لَا يُشِدُّ
رَوْكَانَ الذَّنَابُ مِنْهُ مَصِيرًا خَصُّ قَدِ هَرَّةِ الْهَوَادِي هَرِيرًا
لَا صَيْقٌ يَكْلَأُ الشَّرِيعَةَ لَا يُغْفِرُ فِي فُوقًا مُدْمَرًا تَدْمِيرًا

وَقَالَ فِي ذَلِكَ أَوْسُ بْنُ حُجْرٍ: (2)

حَتَّى أُتِيحَ لَهُ أَخُو قَلْبِصِ يُنْحِي الدَّمَاءَ عَلَى ثَرَاتِيهَا
شَهْمٌ يَطْرُقُ ضَوَارِيًا كُتْبَا وَالْقَيْدُ مَعْقُودًا وَمُنْقَضِبًا
حَتَّى تُفَاضِلَ بَيْنَهَا جَلْبَا فَهَذَا أَوْنُهُ شَرْفًا وَكُنَّ لَهَا

وَقَالَ مِثْلَ ذَلِكَ زَهِيرٌ: (3)

وَعَلَى الشَّرِيعَةِ رَابِيَةٌ مَتَحَلِّسٌ مَعَهُ مُتَابِعَةٌ، إِذَا هُوَ شَدَّهَا
رَامٍ بِعَيْنِيهِ الْخَطِيرَةَ شِيْءٌ زَبُّ بِالشَّرْعِ سَيَتَشْرِي لَهُ وَتَحْدَبُ

إِلَى قَوْلِهِ:

وَمُنْقَفٌ مِمَّا بَزَى مَتَمَّاكَ فَرَمَى، فَأَخْطَاهُ، وَجَالَ كَأَنَّه
بِالسَّيْرِ نَوَّاطِرٌ عَلَيْهِ وَمَنْكَبٌ أَلَمٌ عَلَى بَرَزِ الْأَمَاعِزِ يَلْخَبُ

وَقَدْ يَكُونُ كَعْبٌ تَأَثَّرَ وَاسْتَعَارَ مِنْ أَبِيهِ وَغَيْرِهِ، فَأَبُو ذُوَيْبِ الْهَذَلِيُّ لَمْ تَنْجُ حُمْرَهُ

الْوَحْشِيَّةُ، فَيَصِفُ تَجْرِبَةَ حِمَارِ الْوَحْشِ مَعَ الصَّائِدِ، يَقُولُ: (4)

وَالدَّهْرُ لَا يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ أَكَلِ الْحَمِيمِ وَطَاوَعْتَهُ سَمَحَجَّ
جَوْنُ السَّرَاةِ لَهُ جَدَائِدُ أَرْبَعُ مِثْلُ الْقَنَاءِ وَأَزْعَلْتَهُ الْأَمْرُعُ

ثُمَّ قَالَ:

فَرَمَى فَأَنْفَذَ مِنْ نَحْوِ عَائِطٍ فَبَدَّهْنٌ حُتُوفَهُنَّ فَهَارِبُ
فَخَرَّ وَرِيشُهُ مُتَصَمِّعٌ بِذِمَائِهِ أَوْ بَارِكٌ مُتَجَعِّعُ

فَنَلَاظُ أَنْ الْحَمْرَ الْوَحْشِيَّةَ هُنَا - عِنْدَ أَبِي ذُوَيْبِ الْهَذَلِيِّ - مَقْتُولَةٌ وَأَصَابَتْهَا

سَهَامُ الصَّائِدِ، أَيْ أَنَّ الْقَدْرَ أَصَابَهَا.

(1) الديوان، ص 182

(2) ديوان أوس بن حجر، ص 3

(3) ديوان زهير بن أبي سلمى، ص 278

(4) الهذلي، (ابو ذؤيب)، ديوان الهذلي، تحقيق: شوهاص المصري / القاهرة، ط 1، ص 19

ويقول د. السيد إبراهيم: "إيمان كعب بالقوة العليا التي تناصر الإنسان وتُنجيه من مغبة الأقدار. كان قوياً وعميقاً، وكعب كان يدرك الخطر الذي أحاط به....." (1)

فمهما كانت الحياة فلا بد من قوة أخرى غير قوة البشر التي تُسير الإنسان في هذا الكون ولولا هذه القوة لأصاب الإنسان اليأس والإحباط، وهذا ما آمن به كعب؛ أي الإيمان بالقوة الإلهية التي تفوق قوة البشر.

فنرى تأثر كعب واضحاً بمدرسته وغيرهم؛ فقد ظهر تشابه بينه وبين الشماخ في وصف المرأة، فقال كعب: (2)

وتدِيرُ للخرقِ البعيدِ نياطُهُ
عيناً كمرآة الصنّاعِ تُديرُها
بينما قال الشماخ: (3)

ترمي الغيوبَ بمرأتين من ذهبٍ
صلتين ضاحيهما بالشمسِ مصقولُ
فلا أدري، هل التشابه يأتي من التأثر؟ فقد يكون وقد لا يكون، لكن التأثر في الثقافة العامة والمصطلحات المتداولة وما يليق في المقام الأنسب أراه مستخدماً عند كعب وغيره، وكذلك هي العلاقة بين الناقة والنعش. يقول كعب: (4)

كلُّ ابنِ أنثى وإن طالت سلامته
يوماً على آلهِ حذباءَ محمولُ
وقال طرفة بن العبد كذلك: (5)

أمون كألواحِ الإرانِ نضالُها
وقال امرؤ القيس: (6)

وعنّسِ كألواحِ الإرانِ نشأتها
على لاجبِ كأنه ظهْرُ بُرجِدِ
على لاجبِ كالبرْدِ ذي الحبرَاتِ

(1) محمد، السيد إبراهيم، (الدكتور) قصيدة بانث سعاد" لكعب بن زهير وأثرها في التراث العربي، ص50

(2) الديوان / 40.

(3) الغطفاني (الشماخ بن ضرار الذبياني) ديوان الشماخ، تحقيق: قدرى مايو، الناشر: دار الكتاب العربي، بيروت - لبنان، ط1، 1994م، ص274

(4) الديوان / 19.

(5) طرفة (عمرو بن العبد بن سفيان)، ديوان طرفة، شرح الأعلام الشنتمري، تحقيق: درية الخطيب ولطفي السقال، مجمع اللغة العربية، دمشق، 1975م ص93.

(6) امرؤ القيس (امرؤ القيس بن حجر بن الحارث بن عمرو بن حجر)، ديوان امرؤ القيس، شرح: أبي سعيد السكري، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ص81.

وقال الأعشى: (1)

أثَّرتُ في جناحينِ كِبارانِ الميِّتِ عولينِ فوقَ عوجِ رسالِ
واللغةُ جمعت بينَ الناقةِ والنعشِ في لفظٍ واحدٍ يَظْهَرُ في قولِ طفيلِ
الغنوي (2)، مثلاً:

حتى يُقالَ وَقَدْ عُوليتُ في حَرَجِ أينَ ابنِ عَوْفِ أبو قرانِ مَجْمولُ
ومن تأثَّرَ كعبِ بطفيلِ الغنوي جاءَ اقتباسٌ نصفَ بيتِ بأكمله في وصفِ
الظعائنِ، قال كعب (3):

تَبَصَّرَ خَليلِي هلْ تَرى مِنْ ظَعانِ كَنَخَلِ الفَرى أوْ كالسَّقِينِ حَزائِفُهُ
بينما قال طفيل الغنوي:
تَبَصَّرَ خَليلِي هلْ تَرى مِنْ ظَعانِ تَحْمَلَنَّ أمثالَ النعاجِ عَقائِلُهُ
ظَمائِنُ أبرقنُ الخَريفَ وشيَمَتُهُ وخَفنَ الهُمَامَ أنْ تُقَادَ قنابِلُهُ
فهذا قليلٌ من كثيرٍ من مدى اتِّساعِ مفهومِ الدائرةِ الثقافيةِ التناسيةِ الشعريَّةِ في
شعرِ كعبِ، ويجيئُ هذا الأمرُ دليلاً واضحاً على استيعابِ كعبِ لأشعارِ غيره، من
سابقه ومعاصريه على حدِّ سواءِ.

2.5.5 التناسُّ في الأمثال:

شغل المثلَّ العربيُّ حيزاً لا بأسَ به في شعرِ كعبِ، وعمدَ إلى استغلاله
بالزمانِ والمكانِ المناسبين، إضافةً إلى الواقعةِ المناسبةِ جاعلاً منه النواةَ للبيتِ
الشعريِّ، فكعبٌ في ثقافته لم يغفلَ عن هذا الجانبِ الأدبيِّ وتسخيرهِ لخدمةِ أبياتهِ
الشعريَّةِ؛ والمثلُّ، كما نعلم، قصيرُ الكلماتِ، كثيرُ المعاني فيستخدمه مَنْ له غاياتٌ
في ذلك. وظَّفَ كعبُ المثلَّ في نصوصهِ وصقلها بطابعه الشعريِّ، وأوردها كما
هي، أحياناً، وقد يُعَيَّرُ شكلها، كما يتطلَّبه النصُّ الشعريُّ والوزنُ العروضيُّ؛ ممَّا
يجعلنا ننظرُ ملياً ونستشِفُ دلالتَهُ.

(1) الأعشى (ميمون بن قيس)، ديوان الأعشى، تحقيق محمد محمد حسين، مطبعة دار النهضة العربية، بيروت، 1974م، ص 171.

(2) محمد، السيد إبراهيم، (الدكتور)، قصيدة (بانة سعاد) لكعب بن زهير، وأثرها في الأدب العربي، ص 68.

(3) الديوان/191

وبدأ الشاعرُ هذا الجانبَ الأدبيَّ في ديوانه حينما ذكر سعادَ في صورتها الثانية وهي الصورة التي تُشيرُ إلى حقيقةِ الكذبِ والجهلِ، وانتصارِ الإسلامِ، قال كعبٌ: (1)

كانت مواعيدُ عرقوبٍ لها مثلاً وما مواعيدُها إلا الأباطيلُ

فقد استحضرَ الشاعرُ المثلَ القائلَ: "مواعيدُ عرقوبٍ" (2) وفي قول كعب: (3)

وإذا نزلتْ ليمتُعوكِ إليهمُ أصبَحْتَ عندَ معاقِلِ الأَغفارِ

وهنا جاءَ بالأغفارِ وهي أولادُ الأروى.

وجاء في المثلِ عندَ العربِ قولهم: "إنما أنت كبارحِ الأروى قليلاً ما يُرى" (4). والأروى أنثى الوعلِ والوعلِ هو تيسُ الجبلِ، وجاء به كعبٌ ليبدلَ به عمَّن لا يَراهمُ، إلا قليلاً. وأما قولُ كعب: (5)

فَصَادِقَنَ ذَا حَقِّ لاصِيقِ لُصُوقِ البُرَامِ يَظُنُّ الظُّنُونَا

هنا صورَ شدةَ لُصُوقِ الصائدِ في مَكْمَنِهِ، كما جاء في المثلِ حَولَ القُرَادِ أو

البُرَامِ فقيل: "ألزقُ من بُرامٍ" (6)

وقال كعبٌ في موقعٍ آخر: (7)

أَجْهَاراً جَاهَرَتْ لَا عَتَبَ فِيهِ أُمُّ أَرَادَتْ خِيَانَةً وَفَجُوراً

فهو في هذا البيت يُعَاتَبَ على من يأمل فيه خيراً وتأثُّره في هذا المعنى جاء من صميمِ المثلِ القائلِ:

"إنما يُعَاتَبُ الأديبُ ذو البشرة" (8) والمعنى هو: إنَّما يُعَاتَبُ مَنْ تُرَجَى مراجعتهُ

وَمَنْ بِهِ مُسْكَةٌ.

(1) الديوان / 8

(2) الميداني ، مجمع الأمثال 311/2

(3) الديوان/31

(4) الميداني، مجمع الأمثال 311/2

(5) الديوان / 106

(6) فراند الهلال في مجمع الأمثال- طرابلسي- تحقيق إبراهيم شمس الدين ، بيروت، لبنان، ط1، 1/ 25

(7) الديوان / 154

(8) الميداني، مجمع الأمثال ، 40/2

ثم استحضَرَ كعبَ المثل: "أفعل ذلك ما لألأت العفرُ بأذنايها"⁽¹⁾ في قوله: (2)
 تَرَى الكاسِيعَاتِ العَفْرَ فِيهَا كَأَنَّمَا شَوَاهَا فَصَلَّاهَا مِنَ النَّارِ جَاحِمٌ
 واللألةُ هي تحريكُها-الظباء-، وليس شيءٌ من ذواتِ الأربعِ أكثرَ
 لألةً وحركةً ومن الظباءِ. كما جاءَ في قولِ كعبٍ، وفي قصيدته: (3)
 أَلَا بَكَرَتْ عِرْسِي ثَوَانِمُ مَنْ لَحَى وَأَقْرَبُ بِأَحْلَامِ النَّسَاءِ مِنَ الرَّدَى!
 فقد وصفَ زوجَه بالحمقِ، بعدَ أَنْ لَامَهَا وَنَدَبَهَا وَاسْتَاءَ مِنْ تَفْكِيرِهَا، فَيْشِيرُ
 إِلَى أَنْ أَحْلَامَ النَّسَاءِ مَصِيرُهُنَّ الْفَسَادُ، وَالزَّوَالُ فَتَأْتُرُ بِالْقَوْلِ: "لُبُّ الْمَرْأَةِ إِلَى
 حُمُقٍ"⁽⁴⁾.

6.5 التناصُّ الدينيُّ:

تناولتُ في هذا المجالِ استدعاءَ بعضِ الآياتِ القرآنيَّةِ أو التأتُّرَ بألفاظِ القرآنِ
 الكريمِ والأحاديثِ النبويَّةِ وبعضِ مفرداتِ الحديثِ .
 "ومن بين استخداماتِ التناصُّ نجدُ أنَّ توظيفَ النصوصِ الدينيةِ في الشعرِ
 يُعدُّ من أنجحِ الوسائلِ؛ وذلكِ لخاصيَّةِ جوهريَّةِ في هذهِ النصوصِ تلتقي مع طبيعةِ
 الشعرِ نفسه؛ لأنَّ النفسَ تنزَعُ إلى حفظِهِ ومداومتهِ لأهميَّتهِ وجماله، وهي لا تَمَسُّكَ
 به حرصاً على قوله حسب، وإنما على طريقةِ القولِ وشكلِ الكلامِ أيضاً. ومن هنا
 يصبحُ توظيفُ التراثِ الدينيِّ في الشعرِ تعزيزاً قوياً لشاعريتهِ ودعمًا لاستمراره في
 حافظَةِ الإنسانِ"⁽⁵⁾.

1.6.5 التأتُّرُ بالقرآنِ الكريمِ:

التأتُّرُ بالقرآنِ الكريمِ قد يكونُ صريحاً بعباراتهِ أو مُضْمَناً بمعانيه، وتفننَ
 الشعراءُ في الدلالةِ القرآنيَّةِ ذاتها، فتؤخِّدُ اللفظةُ بذاتها وتسخرُ في البيتِ الشعريِّ،

(1) المصدر السابق، 225/2

(2) الديوان / 136

(3) الديوان / 127

(4) الميداني، مجمع الأمثال، 170/2

(5) فضل(صلاح)، إنتاج الدلالة الأدبية قراءة في الشعر والقصص المسرحي، هيئة مصر الثقافية، القاهرة، 1993م، ص41،42

وهذا يعطي البيت الشعري قوةً ومنعةً، أو يؤخذ المعنى، فيأتي معنى البيت الشعري واضحاً لما للدلالة القرآنية من أثر في توضيح المعاني.

وجاء شعر كعب الشاعر المخضرم الذي اشتهر، بعد أن أعلن إسلامه، ووقف بين يدي الرسول، صلى الله عليه وسلم، ودخل الإسلام دخولاً قوياً، بشعر جعله في مصاف الصحابة، وفي قصيدته " بانئت سعاد" من المعاني الإسلامية، معاني واضحة بصراحة، يقول كعب: (1)

إِنَّ الرَّسُولَ لَسَيِّفٌ يُسْتَضَاءُ بِهِ مُهَنْدٌ مِنْ سَيُوفِ اللَّهِ مَسْلُورٌ

وكذلك في غيرها من أشعاره ما جعله ظاهرة في شعر كعب، ففي قصيدته " بانئت سعاد"، عندما زاوله شرك سعاد به جعله كشرِك المشركين بالله فأنزل الله عز وجل بهم قوله:

﴿قُلْ أَرَأَيْتُمْ شُرَكَاءَ كُمُ الَّذِينَ تَدْعُونَ مِنْ دُونِ اللَّهِ أَرُونِي مَاذَا خَلَقُوا مِنَ الْأَرْضِ أَمْ لَهُمْ شِرْكٌ فِي السَّمَاوَاتِ أَمْ آتَيْنَاهُمْ كِتَابًا فَهُمْ عَلَى بَيِّنَةٍ مِنْهُ بَلْ إِنْ يَعِدُ الظَّالِمُونَ بَعْضُهُمْ بَعْضًا إِلَّا غُرُورًا﴾ (2) صدق الله العظيم.

ومعنى هذه الآية يقارب من المعنى الذي أراده كعب في قوله: (3)

لَكِنَّهَا خَلَّةٌ قَدْ سَيْطَ مِنْ دَمِهَا فَجَعٌ وَوَلَعٌ وَإِخْلَافٌ وَتَبْدِيلٌ

والأمر، أراد به أكثر من سعاد بل جعل سعاد رمزاً لأصدقائه الذين تركوه، ولم يناصروه، كالمشركين الذين لا يناصرون دين الله. وفي استدعاء آخر لألفاظ القرآن الكريم، جاء كعب ببيت من شعره: (4)

مِنْ كُلِّ نَضَّاخَةِ الدَّقْرِى إِذَا عَرَقْتُ عَرَضَتْهَا طَامِسُ الْأَعْلَامِ مَجْهُولٌ

فقد جاء بلفظة لوصف قوة ناقته فلم تكن "نضاخة" دارجة في القول المحكي للعامة، إلا أنها نزلت في سورة الرحمن في قوله تعالى: ﴿فِيهِمَا عَيْنَانِ نَضَّاخَتَانِ﴾ (5) صدق الله العظيم، فلم تغسر مثل هذه النوادر على كعب، فذلل المفردات ونظمتها في

(1) الديوان / 23

(2) سورة فاطر، 40

(3) الديوان / 8

(4) الديوان / 9

(5) سورة الرحمن / 18

أشعاره. وقد يكون كعبٌ قد سمعَ ما سمعَ من ألفاظِ القرآنِ وآياته قبلَ إعلانِ إسلامِهِ بين يدي رسولِ الله، صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ.

ثم جاءَ كعبٌ في القصيدةِ نفسها يقولُ: (1)

يوماً تَظَلُّ حِدَابِ الأَرْضِ يَرَفَعُهَا من اللوامعِ تَخْلِيطٌ وَتَزْيِيلُ

وفي هذا البيتِ وصفٌ للأرضِ الغليظةِ والمرتفعةِ، وفي مثلِ هذا اللفظِ والوصفِ، جاءَ في التنزيلِ العزيزِ قوله تعالى: ﴿حَتَّى إِذَا فُتِحَتْ يَا جُوجُ وَمَأْجُوجُ وَهُمْ مِنْ كُلِّ حَدَبٍ يَنْسِلُونَ﴾ (2)، أمَّا في قولِ الشاعرِ "تزييل"، جاءَ هذا التأثرُ والتواردُ بقوله تعالى: ﴿وَيَوْمَ نَحْشُرُهُمْ جَمِيعًا ثُمَّ نَقُولُ لِلَّذِينَ أَشْرَكُوا مَكَانَكُمْ أَنتُمْ وَشُرَكَاءُكُمْ فَزَلَّتْ سَاقِبَتُهُمْ وَقَالَ شُرَكَاءُهُمْ مَا كُنْتُمْ إِبَانًا تَعْبُدُونَ﴾ (3)، صدقَ اللهُ العظيمُ. أي بمعنى فرّقنا بينهم، وهذا هو المعنى نفسه الذي جاءَ به كعبٌ واللفظُ نفسه، فنجدُ أنَّ اللفظةَ - باللفظِ والمعنى - تحمل ما أَرادَهُ كعبٌ كما وَرَدَتْ في القرآنِ الكريمِ.

أمَّا التأثرُ باللفظِ، فقد جاءَ في شعرِ كعبِ، وهذا الاستيحاءُ للألفاظِ والتراكيبِ القرآنيَّةِ والمعاني، كذلك يدفعُ بكعبِ أن يُضفيَ الجوَّ القرآنيَّ في بعضِ قصائدهِ، ومن هذا المنطلقِ تتناوَلُ المعاني والمفرداتُ، وتنتثرُ كالألّ والدررُ في أبياتِ القصيدةِ بنسقِها وقالِها الشعريُّ موزنةً محكمةً العروضِ والقافية تُنشدُ مع الزمنِ ويظهرُ دمجُ الألفاظِ القرآنيَّةِ مع القالبِ الشعريِّ ظهوراً بارزاً.

تبقى أقوالُ كعبِ تُردّدُ على الألسنِ مع السنينِ، فيقولُ الشاعرُ بحقِّ الرسولِ،

صلى اللهُ عليه وسلم: (4)

مَهلاً هَذَاكَ الَّذِي أَعْطَاكَ نَافِلَةَ الـ قرآنِ فيها مواعِظٌ وتفصيلُ

فيمدحُ الشاعرُ الرسولَ، صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، مدحاً يُظهرُ فيه حبّه وتقديره واعتذاره للرسولِ، صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، وفيه إشارةٌ إلى أنَّ اللهُ تعالى أنعمَ على الرسولِ، صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، بعلومٍ كثيرةٍ علّمه إياها وجعل الكتابَ زيادةً على تلك

(1) الديوان، الحاشية/ 15

(2) سورة الأنبياء، 96

(3) سورة يونس، 28.

(4) الديوان/ 19

العلوم" وهذا التأثير واضح. قال تعالى: ﴿ثُمَّ آتَيْنَا مُوسَى الْكِتَابَ تَمَامًا عَلَى الَّذِي أَحْسَنَ وَتَفْصِيلًا لِكُلِّ شَيْءٍ وَهُدًى وَرَحْمَةً لِّعَالَمٍ بَلِّغَاءٍ مَّرِيبٍ يُمُنُونَ﴾⁽¹⁾، صدق الله العظيم. أي زيادة على العلم الذي جمعه. وأما قول كعب في معرض مدحه للأنصار في قصيدته "من سره كرم الحياة". فقد وصف الأنصار بالكرم في جميع أوقاتهم، وكذلك وصفهم بالقوة فقال فيهم: (2)

وَالْمُنْعَمُونَ الْمُفْضِلُونَ إِذَا شَتَّوْا
وَالضَّارِبُونَ عِلَاوَةَ الْجَبَّارِ

فكلمة "جبار" هي اسم من أسماء الله الحسنى، ووردت في القرآن كثيراً، وتستخدم للمبالغة في القوة أو في أي عمل فيه مبالغة.

فوصف الأنصار بأنهم المنعمون والمتفضلون، ثم جاء بزيادة على ذلك بقوله "علاوة الجبار" والله عز وجل قال في أكثر من موضوع بهذا فقال تعالى: ﴿وَبَرًّا بِوَالِدَيْهِ وَمَنْ يَحْمِلُنَّ أَثْقَالَهُمْ فَجَبَّارًا شَقِيًّا﴾⁽³⁾ وقال تعالى: ﴿نَحْنُ أَعْلَمُ بِمَا يَقُولُونَ وَمَا أَنْتَ عَلَيْهِمْ بِجَبَّارٍ فَذَكَرْنَا بِالْقُرْآنِ مَنْ يَخَافُ وَعِيدِ﴾⁽⁴⁾ وقال تعالى: ﴿فَلَمَّا أَنْ أَمْرَادٌ أَنْ يَبْطِشَ بِالَّذِي هُوَ عَدُوٌّ لَهُمَا قَالَ يَا مُوسَى أَتُرِيدُ أَنْ تَقْتُلَنِي كَمَا قَتَلْتَ نَفْسًا بِالْأَمْسِ إِنْ تُرِيدُ إِلَّا أَنْ تَكُونَ جَبَّارًا فِي الْأَرْضِ وَمَا تُرِيدُ أَنْ تَكُونَ مِنَ الْمُصْلِحِينَ﴾⁽⁵⁾، وقال تعالى: ﴿قَالُوا يَا مُوسَى إِنْ فِيهَا قَوْمٌ جَبَّارِينَ وَإِنَّا لَنَدْخُلُهَا حَتَّى يَخْرُجُوا مِنْهَا فَإِنْ يَخْرُجُوا مِنْهَا فَإِنَّا دَاخِلُونَ﴾⁽⁶⁾. صدق الله العظيم.

ومن خلال هذه الآيات نرى أن صفة الجبار لم تكن محبذة في الأرض لأنها سمة الله عز وجل لا شريك له، ونرى بأن كعباً لم يجعلها أساسية في حياة الأنصار بل جعلها فضلة لا تكون في حياتهم إلا عند الحاجة، فقال كعب في عجز البيت:

(1) سورة الأنعام، 154

(2) الديوان / 29

(3) سورة مريم، 32

(4) سورة ق، 45

(5) سورة القصص، 19

(6) سورة المائدة، 22

"والضاربون علاوة الجبار" (1) وجاء ذلك في التنزيل العزيز، وحُصرت صفة التجبر في الله وحده ﴿هُوَ اللَّهُ الَّذِي لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْمَلِكُ الْقُدُّوسُ السَّلَامُ الْمُؤْمِنُ الْمُهَيْمِنُ الْعَزِيزُ الْجَبَّارُ الْمُكَبِّرُ سُبْحَانَ اللَّهِ عَمَّا يُشْرِكُونَ﴾ (2)، صدق الله العظيم.

ثم في القصيدة نفسها - من سره كرم الحياة - يصف الشاعر ناقته عندما قدم بها إلى الأنصار، أنها كانت طيعة ولم تعصه، فقال: (3)

ورضيتُ عنها بالرضا لما أتت من دون عسرة ضغنها ببسار
فلم تحتج الناقة إلى القوة والضرب بالسوط فهي في بادئ الأمر كانت متكارهة لأنها سلكت طريقاً غير طريق بلدتها لكنها بعد ذلك سلكت، فلم تحتج إلى القوة، كما جاء في قوله تعالى: ﴿فَلَمَّا أَسْلَمَا وَتَلَّهُ لِلْجَبِينِ﴾ (4) فالمعنى الذي جاء في الآية جاء به كعب ليشير إلى ناقته التي لا تحتاج إلى ذلك.

أمّا في قصيدة "الآ بكرت عرسي" حينما لام زوجته وعابها بشدة على ما تفعل به، وكأنها مع الحياة عليه، إلا أنه كان طيب الجانب، حينها قال كعب: (5)

أرنت من الشيب العجيب الذي رأته وهل أنت منى ويب غيرك أمثل

فيقول كعب لزوجته بأنها مثله في السن والكبر، فلم تلومه حيث بدأ شيبه وكبر سنه، أمّا استخدام الشاعر اسم الفعل "ويب" لنهرها وزجرها، فقد قال تعالى في التنزيل الحكيم: ﴿وَيْلٌ لِّكُلِّ هُمَزَةٍ لُّمَزَةٍ﴾ (6)، وقال تعالى: ﴿وَيْلٌ لِّلْمُطَفِّفِينَ﴾ (7)، صدق الله العظيم.

فكعب في هذه الحال يريد أن يهرب من واقعه فليس له من حلول إلا ما يعرفه في حياته فرجع في سلوكه إلى سلوك أهل الجاهلية ولكنه لا يستطيع أن يعلن ذلك فلم يكن ذلك إلا خفية

(1) الديوان/29

(2) الحشر ، 23.

(3) الديوان / 38

(4) سورة الصافات، 103

(5) الديوان/42

(6) الهمزة، 1

(7) المطففين، 1

فقال: (1)

وقد أشهد الكأسَ الرويَّةَ لاهيًّا أعلُّ قُبَيْلَ الصَّبحِ منها وأنهلُ
فهنا يَصوِّرُ الشاعِرُ لهفَّته الشديدة إلى معاقرة الخمرِ واجتراعِ المِلذَّاتِ
المحرَّمةِ بعدَ مضيِّ زمنٍ على قبُولِ توبته.

والكأسُ هنا هو الإِناءُ بما فيه وقال تعالى: ﴿بِضَاءِ لَذَّةٍ لِلشَّارِبِينَ﴾ (2)، صدق الله
العظيم.

أمَّا قصيدة "أَتَعْرِفُ رَسْمًا" ردَّ فيها على مُزَرَّدِ بْنِ ضِرَّارٍ، قال كعبٌ في
معرض الردِّ: (3)

هُمُ ضَرَبُوكُمْ حِينَ جُرْتُمْ عَنِ الْهُدَى بِأَسْيَافِهِمْ حَتَّى اسْتَقَمْتُمْ عَلَى الْقِيَمِ
وَقَصَدَ هُنَا أَنَّهُمْ، أَي: أَهْلُهُ - الْمُرْتَبُونَ - حَيْثُ ضَرَبُوا أَهْلَ مُزَرَّدٍ، وَأَرْجَعُوهُمْ
إِلَى الدِّينِ عُنُوءَةً، وَجَاءَ هَذَا التَّأَثُّرُ بِاللَّفْظِ وَالْمَعْنَى، بِقَوْلِ اللَّهِ عَزَّ وَجَلَّ:

﴿قُلْ إِنِّي هَدَانِي رَبِّي إِلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ دِينًا قِيمًا مِثْلَ آبْرَاهِيمَ حَنِيفًا وَمَا كَانَ
مِنَ الْمُشْرِكِينَ﴾ (4)، صدق الله العظيم.

أَي لَا عِوَجَ فِيهِ، ثُمَّ قَالَ كَعْبٌ بَعْدَ ذَلِكَ مُبَاشِرَةً: (5)

وَسَافَتَكَ مِنْهُمْ عَصْبَةٌ خَنْدِفِيَّةٌ فَمَا لَكَ فِيهِمْ قَيْدُ كَفٍّ وَلَا قَدَمٌ
جَعَلَ الشاعِرُ أَمْرَهُمْ - هُنَا - مُحْسُومًا بِالْعُودَةِ عَمَّا يَفْعَلُونَهُ وَحَدَّهُمْ بَعْدَ
الْمِجَابَهَةِ، فَلَا قَيْدٌ وَلَا شَرْطٌ، وَلَيْسَ هُنَاكَ حَبْلٌ يَقُودُهُمْ بِهِ، وَقَالَ تَعَالَى:

﴿قُلْ إِنِّي هَدَانِي رَبِّي إِلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ دِينًا قِيمًا مِثْلَ آبْرَاهِيمَ حَنِيفًا وَمَا كَانَ
مِنَ الْمُشْرِكِينَ﴾ (6)، صدق الله العظيم.

فهنا التَّأَثُّرُ بِالْمَعْنَى، أَي أَنَّ الْمَسَارَ الْمَقْصُودَ هُوَ مَا تَصِلُ إِلَيْهِ النَّتَائِجُ. وَإِنْ
كَانَ عَكْسَ ذَلِكَ، جَاءَ التَّهْدِيدُ مِنْ خِلَالِ وَصْفِ قَوْمِهِ فِي الْأَبْيَاتِ اللَّاحِقَةِ،

(1) الديوان / 41.

(2) سورة الصافات/45

(3) الديوان / 67

(4) الأنعام/161

(5) الديوان / 68

(6) يونس/2

فقال: (1)

هُمُ الْأَسَدُ عِنْدَ الْبَأْسِ وَالْحَشْدُ فِي الْقِرَى وَهُمْ عِنْدَ عَقْدِ الْجَارِ يُوفُونَ بِالذَّمِّ
فَكَمْ فِيهِمْ مِنْ سَيِّدٍ مَتَوَسَّعٍ وَمَنْ فَاعِلٌ لِلْخَيْرِ إِنْ هَمَّ أَوْ عَزَمَ
مَتَى أَدْعُ فِي أَوْسٍ وَعُثْمَانَ يَأْتِنِي مَسَاعِيرُ حَرْبٍ كُلُّهُمْ سَادَةٌ دِعْمُ

وفي وصف كعب للصائد في النونية "أمن دمنة الدار" حينما أراد صيد الحمار الوحشي، فهذا ليس إلا ما يريده الله من أقدار لحال كعب حيث جعل الحمار يفر من الصائد، وهذا كناية عن عدم الاستسلام للمصاعب وقسوة الحياة، وتعويل كل شيء على القدر، دون الأخذ بالأسباب، فقال كعب: (2)

فَمَرَّ عَلَى نَحْرِهِ وَالذَّرَاعِ وَلَمْ يَكْ ذَاكَ الْفِعْلُ دِينَا
وَقَدْ جَاءَ كَعْبٌ بِلَفْظَةِ دِينَا لِنُتْشِيرَ إِلَى مَعْنَى الْحِسَابِ، وَيَقُولُ بَأَنَّ حِمَارَهُ
الْوَحْشِيَّ أَيُّهُ هُوَ نَفْسُهُ، لَمْ يَسْتَحِقَّ هَذَا الْعَمَلَ الْمُشِينَ مِنَ الصَّائِدِ، وَهَذَا الْمَعْنَى تَحْمِلُهُ
الْآيَةُ الْكَرِيمَةُ فِي قَوْلِهِ تَعَالَى: ﴿مَالِكِ يَوْمِ الدِّينِ﴾ (3). صدق الله العظيم.

وهنا يوم الدين يعني يوم الحساب كما في قوله تعالى: ﴿فَأَقِمْ وَجْهَكَ لِلدِّينِ
حَنِيفًا فِطْرَةَ اللَّهِ الَّتِي فَطَرَ النَّاسَ عَلَيْهَا لَا تَبْدِيلَ لِخَلْقِ اللَّهِ ذَلِكَ الدِّينُ الْقِيمُ وَلَكِنْ أَكْثَرُ النَّاسِ لَا
يَعْلَمُونَ﴾ (4). صدق الله العظيم، فلم يكن المصير عنده شؤماً، بل هو متفائل ويحب
الحياة ويريد النجاة، وعدم الاستسلام، كما يرغب بالمصير الطيب في الدنيا
والآخرة. وجاء كعب في القصيدة نفسها بعد هذا البيت، يقول: (5)

وَتَحْسَبُ فِي الْبَحْرِ تَغْشِيْرَهُ تَغَرَّدُ أَهْوَاجُ فِي مُنْتَشِينَا

(1) الديوان / 69

(2) الديوان / 110

(3) الفاتحة / 3

(4) الروم / 30

(5) الديوان / 111

ففي هذا البيت وصف لمظاهر الفرح والنشوة وعدم اختفائها وظهورها علناً، ويقول الله تعالى في التنزيل العزيز: ﴿ظَهَرَ الْفَسَادُ فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ بِمَا كَسَبَتْ أَيْدِي النَّاسِ لِيُذِيقَهُمْ بَعْضَ الَّذِي عَمِلُوا لَعَلَّهُمْ يَرْجِعُونَ﴾⁽¹⁾. صدق الله العظيم.

أما قول كعب حين حديثه مع زوجته حيث قال في قصيدته " إن عرسي"⁽²⁾:
 ما أَرَانَا نَقُولُ إِلَّا رَجِيعاً وَمُعَاداً مِنْ قَوْلِنَا مَكْرُوراً
 أي أن مرور الأيام وتعاقبها وتكرار الأحداث والأفعال والأقوال لم يكن جديداً في هذه الحياة، بل هي سنة الله، فالدنيا كلها زائلة وسنعود إلى الله يوم الحشر .
 فنجد أن الله عز وجل، عالم الغيب والشهادة أخبرنا بذلك، وأشار إليه في قوله تعالى: ﴿وَالسَّمَاءَ ذَاتِ الرَّجْعِ﴾⁽³⁾، صدق الله العظيم. فسوف ترجع الأرض والسماء إلى الله، فكيف بالأقوال، فذَكَرَتْ مِنْ قَبْلِنَا لَا بَلْ قَالُوا بِمِثْلِهَا وَالْأَحْدَاثِ جَرَتْ وَتَسْتَجْرِي إِلَى أَنْ تَقُومَ السَّاعَةُ. وفي القصيدة نفسها قال كعب:⁽⁴⁾

واضح اللون كالمجرّة لا يَغُـ _____
 دَمُ يَوْمًا مِنَ الْأَهَابِيٍّ مُورًا

فقال تعالى قبل هذا القول: ﴿يَوْمَ تَمُورُ السَّمَاءُ مَوْرًا﴾⁽⁵⁾، صدق الله العظيم.

فكلمة (مور) عند كعب بمعنى التراب الدقيق الذي تجيء به الريح، فكل شيء ذهب وجاء فهو مور، والمعنى ذاته في الآية، لكن جاء عز وجل بلفظ السماء لإظهار القوة، وجعل الناس يتخذون من ذلك عبرة.

أما ما يستدعي الانتباه أن هنالك مقطعات في آخر ديوان كعب بأكملها تحمل معاني إسلامية، وروح كعب الإسلامية ظهرت فيها، وكأنها متشربة الإسلام ومتأثرة بألفاظ القرآن الكريم ومعانيه، فقال كعب:⁽⁶⁾

لَعَمْرُكَ لَوْلَا رَحْمَةُ اللَّهِ إِنِّي
 لَأَمْطُو بَجْدًا مَا يُرِيدُ لِيَرْفَعَا
 فَلَوْ كُنْتُ حُوتًا رَكَّضَ الْمَاءُ فَوْقَهُ
 وَلَوْ كُنْتُ يَرْبُوعًا سَرَى ثَم قَصَعَا

(1) الروم / 41
 (2) الديوان / 154
 (3) الطارق / 11
 (4) الديوان / 158
 (5) الطور، 9
 (6) الديوان / 227

فالشاعرُ في هذه الأبيات يبدو متشائماً من الحياة، حتى إنه من الطبيعي أن الحوت يسبح فوق البحر لكنه شبه نفسه لو أنه حوت لمشى البحر فوقه، وكان الحمل عليه، وهذا من باب تشاؤمه، فهو متشائم من الحياة ونلاحظ أنه أقسم في البيت الأول بقسم جاهلي وهو قوله: "لِعَمْرِكَ" وهذا متأثرٌ بالنمط الجاهلي، لكن جاء بعد ذلك بكلمة عظيمة تدلُّ دلالة واضحة على الإيمان بالله عزَّ وجلَّ إيماناً مطلقاً، فقال: "لولا رحمةُ الله"، فالحصرُ هنا برحمةِ الله تدلُّ أيضاً على التأثرِ بالروح والمعاني الإسلامية، وتدلُّ أيضاً على ما للإسلام من أثرٍ في حياته وألفاظه.

وجاء في قوله تعالى: ﴿مَا يَفْتَحِ اللَّهُ لِلنَّاسِ مِنْ رَحْمَةٍ فَلَا مُمْسِكَ لَهَا وَمَا يُمْسِكُ فَلَا مُرْسِلَ لَهُ مِنْ بَعْدِهِ وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ﴾⁽¹⁾، صدق الله العظيم. فهذه إشارة من الله إلى سعة رحمته، وكعبٌ يدعو إلى عدم القنوط من رحمة الله.

ثم جاء كعبٌ في قصيدة له تتكوّن من ثمانية أبيات في أغلب أبياتها حكمة، وتدعو إلى الإيمان بأن الرزق من عند الله، فيقول كعبٌ:⁽²⁾

أَعْلَمُ أَنِّي مَتَى مَا يَأْتِنِي قَدْرِي فَلَيْسَ يَحْبِسُهُ شُحٌّ وَلَا شَفَقُ
بَيْنَا الْفَتَى مُعْجَبٌ بِالْعَيْشِ مُقْتَبِطٌ إِذَا الْفَتَى لِلْمَنَائِيَا مُسَلِّمٌ غَلِقُ
وَالْمَرْءُ وَالْمَالُ يَنْمِي ثُمَّ يَذْهَبُ مَرَّ الدُّهُورِ وَيُفْنِيهِ فَيَنْسَحِقُ
ثُمَّ قَالَ فِي آخِرِ الْقَصِيدَةِ نَفْسَهَا:

إِنْ يَفْنِ مَا عِنْدَنَا فَاللَّهُ يَرْزُقُنَا وَمَنْ سَوَانَا وَلَسْنَا نَحْنُ نَرْزُقُ

فهذه الأبيات في مضمونها تتحدّث عن أن الرزق من عند الله، والرازق هو الله، فمهما سعى الإنسان لا يأخذ من دنياه إلا ما رزقه الله، فقال تعالى: ﴿فَتَقَبَّلَهَا رَبُّهَا بِقَبُولِ حَسَنٍ وَأَنْبَتَهَا نَبَاتًا حَسَنًا وَكَفَّلَهَا زَكَرِيَّا كَمَا دَخَلَ عَلَيْهَا زَكَرِيَّا الْمِحْرَابَ وَجَدَ عِنْدَهَا رِزْقًا قَالَ يَا مَرْيَمُ أَنَّى لَكَ هَذَا قَالَتْ هُوَ مِنْ عِنْدِ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ يَرْزُقُ مَنْ يَشَاءُ بِغَيْرِ حِسَابٍ﴾⁽³⁾. صدق الله العظيم. ولو ذهبنا في تفسير هذه الآية نجدُها في مضمونها تحمل معنى أبيات كعب،

(1) فاطر / 2

(2) الديوان / 228

(3) آل عمران / 37

فهي دعوى شعرية من كعب إلى البشر للإيمان بأن الرزق من عند الله. وقال كعب كذلك: (1)

لَوْ كُنْتُ أَعْجَبُ مِنْ شَيْءٍ لَأَعْجَبَنِي سَعَى الْفَتَى وَهُوَ مَخْبُوءٌ لَهُ الْقَدَرُ
يَسْعَى الْفَتَى لِأُمُورٍ لَيْسَ مَدْرِكُهَا وَالنَّفْسُ وَاحِدَةٌ وَالْهَمُّ مُنْتَشِرُ
وَالْمَرْءُ مَا عَاشَ مَمْدُودٌ لَهُ أَمَلٌ لَا تَنْتَهِي الْعَيْنُ حَتَّى يَنْتَهِيَ الْأَثَرُ

فهذه مقطوعة منفصلة، وردت في ديوان كعب، وفيها دعوة صريحة للإيمان بالقضاء والقدر، وهو ركن من أركان الإيمان، فهو عنده إيمان منقطع النظر، وكأنني به يحمل المعنى نفسه في قوله تعالى: «مَا أَصَابَ مِنْ مُصِيبَةٍ إِلَّا بِإِذْنِ اللَّهِ وَمَنْ يُؤْمِنْ بِاللَّهِ يَهْدِ اللَّهُ قَلْبَهُ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ» (2)، صدق الله العظيم.

فأي شيء يصيب الإنسان أو يمسه من فرح أو ترح فهو من أمر الله وقضائه، فلا راد لقضاء الله وقدره، وهذه هي الدعوة التي حملها كعب في هذه المقطعة.

2.6.5 التناص في الحديث النبوي الشريف:

إن السيرة العطرة للرسول الأعظم، صلى الله عليه وسلم، نبراس هدى ونور حق استلهم منها كعب معاني جليلة، ضمناها في أشعاره، وأخذها بصدق القول والرؤيا مثبتاً من خلالها صدق توجهاته، ورؤياه للواقع الذي عاشه. وحين مدح كعب الأنصار، قال فيهم: (3)

دَرَبُوا كَمَا دَرَبْتَ أَسْوَدُ خَفِيَّةً غَلَبُ الرَّقَابِ مِنَ الْأَسْوَدِ ضَوَارِي
وقوله (ضواري) هن اللواتي قد ضررين بأكل لحوم الناس، وهذه كناية عن الشجاعة والإقدام في القتال، وجاء ذلك في السنة، حدثنا وكيع عن إسماعيل بن رافع عن القعقاع بن حكيم قال، قالت عائشة: "يا بني تميم لا تديموا أكل اللحم؛ فإن له ضراوة كضراوة الخمر" (1)

(1) الديوان/229

(2) التغابن/11

(3) الديوان/28

(1) الكوفي (ابو بكر عبد الله بن محمد بن أبي شيبة) ت 235 هـ، مصنف ابن أبي شيبة، تحقيق: كمال يوسف الحوت، مكتبة الرشد، الرياض، 1409 هـ، 141/5

وهذا القولُ عندَ كعبٍ جاءَ من بابِ التأثُرِ بأفعالِ الجاهليَّةِ، فكانوا يعتادون شربَ الخمرِ حتَّى إنَّه أصبحَ من أساسياتِ حياتهم، فحدَّرتِ عائشةُ، رضي اللهُ عنها، من الاعتيادِ على أكلِ اللحمِ، وأكلِ اللحمِ للحيواناتِ المفترسةِ القويَّةِ، وكعبُ - هنا - شبَّه الأنصارَ في القتالِ بالحيواناتِ المفترسةِ التي تشتهي وتُدِيمُ أكلَ اللحمِ، فنلاحظُ أنَّ كعباً عزَّزَ فكرته، وذلك بقوله "ضواري" وكُنِيَ بها عن شجاعةِ الأنصارِ.

وفي قولِ كعبٍ في قصيدته "بَانَ الشَّبابُ": (2)

في كلِّ يومٍ أرى منه مُبَيَّنَةً تكاد تُسْقِطُ مني مُنَّةً أَسْفَا

يتذكَّرُ الشاعرُ في هذا البيتِ الشَّبابَ حينَ رآته زوجَه كبيراً وعيَّته في شبَّهه، علماً بأنَّ كعباً طيِّبٌ، هادئُ الطَّبَعِ مع زوجِه في تلكِ الفترة، وهذا البيتُ ينسجمُ مع حديثِ الرسولِ، صَلَّى اللهُ عليه وسلَّم، في وقتِ مرضِه في الحديثِ، عن سعيدِ بنِ إبراهيمِ بنِ عروةِ بنِ الزبيرِ، عن عائشةِ قالت: قالَ رسولُ اللهِ، صَلَّى اللهُ عليه وسلَّم، في الفترةِ التي ماتَ فيها: ﴿مُرُوا أَبَا بَكْرٍ يُصَلِّ بِالنَّاسِ، قَالَتْ عَائِشَةُ: إِنَّ أَبَا بَكْرٍ رَجُلٌ أَسِيفٌ، فَمَتَى يَقُمْ مَقَامَكَ تَدْرِكُهُ الرَّقَّةُ، فَقَالَ النَّبِيُّ، صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: إِنَّكَ صَوَاحِبُ يَوْسُفَ، مُرُوا أَبَا بَكْرٍ فليصلِ بالنَّاسِ. (3) فصَلَّى أَبُو بَكْرٍ، وَصَلَّى النَّبِيُّ، صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، خَلْفَهُ قَاعِدًا﴾.

تأثُرُ كعبٍ بهذه القصةِ، وهي التي شعرَ بها في آخرِ عمرِه وفترةِ شبَّهه، كما تقدَّم الرسولُ، صَلَّى اللهُ عليه وسلَّم، بالسنِّ وجاءَه المرضُ، فسخرَ كعبٌ في أبياته؛ كيفَ نظرتُ النساءُ (صواحبُ يوسفَ) إلى أبي بكرٍ، على أنَّه رقيقٌ.

أخذَ كعبٌ من هذا أيضاً نظرةَ النساءِ أو نظرةَ زوجِه إليه، وجاءَ بلفظةِ (أسفا)، وتأسَّفَ كعبٌ على ذلكِ.

وكعبٌ كان في داخلِه جرأه ذلكِ شرًّا، لولا أنَّ له أولاداً من زوجِه فقال: (1)

(2) الديوان / 70

(3) مسند الإمام أحمد بن حنبل حديث رقم (25772). ص / 1884، ط / 1998م، دار النشر، بيت الأفكار الدولية للنشر

(1) الديوان / 72

لولا بُنُوها وقولُ الناسِ ما عَطِفْتُ على العتابِ وشرُّ الودِّ ما عَطَفَا
 وجاءَ في السيرةِ مثلُ هذا قولُ الرسولِ، صَلَّى اللهُ عليه وسلَّمَ: "شرُّ الأعمالِ
 ما أُكْرِهَتْ عليها النفوسُ"⁽²⁾ هذا ما جاءَ في شرحِ حاشيةِ الديوانِ، لكن بالنسبةِ لهذا
 الحديثِ لم أجِدْهُ بهذا اللفظِ، وإنما وَجَدْتُهُ «أفضلُ الأعمالِ ما أُكْرِهَتْ عليها
 النفوسُ»⁽³⁾. ومع ذلك لا يعدُّ هذا حديثاً بل قصةً.

ونلاحظُ أنَّ المشاعرَ التي تسيطرُ على نفسيَّةِ كعبٍ، هي الاحترامُ لزوجهِ،
 لكنَّهُ في الوقتِ نفسِهِ، نجدُ أنَّ الفراقَ الذي يريدهُ هو ما تكرهُهُ نفسُهُ، لكنْ يخشى أن
 يُفْرَضَ عليه فرضاً، ويلجأُ إليه رُغماً عنه.

وفي الوقتِ نفسِهِ، وجدَّ أنَّ وجودَ أولادٍ له منها يمنعهُ من الفراقِ، فتأثَّرُ كعبٌ
 بهذا الموقفِ أوصلهُ إلى حدِّ استخدامِ اللفظِ نفسِهِ لما بينَ الحادثينِ من تقاطعِ.

وجاءَ كعبٌ بالقصيدةِ نفسها - بانَ الشبابُ - بقوله⁽⁴⁾:

حُمزُ حَوَاصِلِها كالمَغْدِ قد كُسيَتْ فَوْقَ الحَوَاجِبِ مما سَبَدَتْ شَعَفَا
 فَسَبَدَتْ بمعنَى نَبَتَتْ، وقالَ الرسولُ، صَلَّى اللهُ عليه وسلَّمَ: «التسبيدُ في
 الخوارجِ فاشٍ»⁽⁵⁾

وهذا الحديثُ وردَ عن أبي سعيدِ الخُدَريِّ، قالَ: قالَ صَلَّى اللهُ عليه وسلَّمَ:
 «يَجِيءُ أَقْوَامٌ مِنْ قِبَلِ المَشْرِقِ يقرءونَ القرآنَ لا يجاوزُ تراقيهِمَ يَنتَثرونَهُ نثرَ
 الدَّقْلِ، يَخرجونَ مِنَ الدينِ، ثمَّ لا يَعودونَ فيه حتى يَعودَ السَهمُ من فَوْقِهِ، التَّسبيدُ
 فيهِمَ فاشٍ»⁽⁶⁾

7.5 التَّنَاصُ التَّارِيخِيُّ:

(2) ابن حنبل (الإمام الحافظ أبي عبد الله أحمد) 241 هـ، مسند الإمام أحمد بن حنبل، بيت الأفكار الدولية للنشر والتوزيع، ط 1419 هـ / 1998 م، حديث رقم، 1985 م، ص 1440.

(3) الديوان/156

(4) الديوان/79

(5) الديوان/57

(6) النيسابوري (محمد عبد الله أبو عبدالله الحاكم)، المستدرک علی الصحیحین، دار الکتب العلمیة، بیروت، 1411 هـ، 1990 م، تحقیق مصطفی عبد القادر عطا، ص 137

1.7.5 الغزوات والفتوحات الإسلامية:

للأحداث التاريخية التي عاصرها كعب بن أثير واضح في شعره وخاصة تلك الأحداث التي كان لها وقع كبير في المجتمع الذي يحيط به، فلم يكن كعب بمعزل عن تلك الأحداث، فقد جعل منها عنصراً مهماً في أشعاره، حتى إنه بقصيدته "بانة سعاد" جعل من نفسه صحابياً يذكره التاريخ، ففيها - بانة سعاد - قال: (1)

فِي عَصْبَةٍ مِنْ قُرَيْشٍ قَالَ قَاتِلَهُمْ
بِبَطْنِ مَكَّةَ، لَمَّا أَسْلَمُوا زُؤلُوا
زَالُوا، فَمَا زَالَ أَنْكَاسٌ وَلَا كُشْفٌ
عِنْدَ اللَّقَاءِ، وَلَا مِيلٌ مَعَاذِلٌ
شُمُّ الْعَرَانِينَ أَبْطَالٌ لِبُوسُهُمْ
مَنْ تَسَجَّ دَاوُدَ فِي الْهَيْجَاءِ سَرَابِيلٌ

أشار كعب في هذه الأبيات إلى حادثة الهجرة النبوية (2)، حيث انتقل أصحاب رسول الله، صلى الله عليه وسلم، من مكة إلى المدينة، وكانت هذه الهجرة تسمى الهجرة الثانية، فكانت الهجرة الأولى إلى الحبشة، وكان السبب المباشر لها هو الابتلاء والاضطهاد، فقالت عائشة، رضي الله عنها، في سبب هجرة أبيها إلى المدينة: استأذن النبي، صلى الله عليه وسلم، بأمر الله، وأبو بكر ردفه، وأرسل إلى بني النجار -أخواله- فجاءوا متقلدين سيوفهم، فسار نحو المدينة فادركته الجمعة في بني سالم بن عوف، فجمع بهم في المسجد الذي في بطن الوادي، وكانوا مائة رجل وكانت أول جمعة داخل المدينة (3).

كان التأثر واضحاً عند كعب في هذه الحادثة، وكان في هذا الموضوع موضوع آخر مبطن، وهو عندما تتخلى جماعة الرجل عنه فليس له إلا الرحيل، فكما هو الرسول، صلى الله عليه وسلم، بعد أن وجد المضايقة والابتلاء عزم على الرحيل، فكذلك كعب عندما وجد نفسه وحيداً بين جماعته، عزم على الرحيل إلى الإسلام، وفي هذه الأبيات مدح واضح للمهاجرين.

وعاب في ذلك الأنصار، ثم جاء بقصيدته "من سره كرم الحياة" (1) ومدحهم فيها وحينما مدح الأنصار بقصيدته هذه - من سره كرم الحياة - جاء بقوله: (2)

(1) الديوان/23

(2) حاشية الديوان/ 23

(3) أحمد، مريدي رزق الله، (الدكتور)، السيرة النبوية في ضوء المصادر الأصلية-دراسة تحليلية- ط، 1412، 1، 1992م، وانظر الحاشية للمؤلف نفسه ص 286.

(1) الديوان/25

(2) الديوان/34

لو يَعْلَمُ الأَحْيَاءُ عِلْمِي فِيهِمْ حَقًّا لَصَدَّقَنِي الَّذِينَ أَمَارِي
صَدَمُوا عَلِيًّا يَوْمَ بَدْرٍ صَدَمَةً دَانَتْ عَلِيٌّ بَعْدَهَا لِنِزَارِ

وهنا إشارة من كعب إلى غزوة بدر الكبرى الواقعة في السنة الثانية للهجرة وقال تعالى: ﴿يَوْمَ نَبِطِشُ الْبَطْشَةَ الْكُبْرَى إِنَّا مُنْتَقِمُونَ﴾⁽³⁾، "فهو يومٌ أعزَّ اللهُ فيه الإسلامَ وقوى أهله ودفع فيه الشركَ وضربَ محلَّه مع قلةِ عددِ المسلمين وكثرةِ العدوِّ، فهو آيةٌ ظاهرةٌ على عنايةِ الله تعالى بالإسلامِ وأهله مع ما كان العدوُّ عليه من القوةِ بسوابغِ الحديدِ والعدَّةِ الكاملةِ"⁽⁴⁾.

أرادَ كعبٌ بذلك أنَّ الأنصارَ عندما شدُّوا على ساعدِ الرسولِ، صَلَّى اللهُ عليه وسلَّم، قهروا الأعداءَ، وأنَّهم بقتالهم هذا يتطهَّرون من رجسِ الجاهليَّةِ، كلِّما دخلوا غِمَارَ هذه الغزواتِ .

أمَّا حينَ أسلمَ كعبٌ بعدَ مُنصرَفِ النبيِّ، صَلَّى اللهُ عليه وسلَّم، من الطائفِ، قالَ يومَ فتحِ مكَّةَ وفي غزوةِ حنينٍ والطائفِ وكنَّ من فورةِ غزاهنَّ النبيِّ، صَلَّى اللهُ عليه وسلَّم، قال: ⁽⁵⁾

[نَفَى أَهْلًا] الْحَبْلَقِ يَوْمَ وَجِّ مَزِينَةَ جَهْرَةً وَبَنُو خُفَافِ
صَبَحْنَا هُمْ بِأَلْفٍ مِنْ سَلِينِم وَأَلْفٍ مِنْ بَنِي عُثْمَانَ وَافِ
[حَدُوا] أَكْتَفَهُمْ ضَرْبًا وَطَعْنَا وَرَمِيًّا بِالْمُرَيْشَةِ اللَّطَافِ

وهذه القصيدةُ (الفائية)، جاءتِ آخرَ قصيدةٍ له في الديوانِ، والواضحُ منها وكانَ كعباً يخوضُ غِمَارَ الغزواتِ نفسها، فألفاظُهُ إسلاميَّةٌ، ومعانيه كذلك، والروحُ التي تسري في المقطوعةِ روحٌ إسلاميَّةٌ.

ويوم "وجِّ" هو من الأيَّامِ الإسلاميَّةِ، يذكرُ ياقوت الحمويُّ في بابِ "وجِّ" ما يدلُّ على أنَّها غزوةُ الطائفِ، وهي آخرُ الغزواتِ، ويذكرُ أيضاً أنَّ الرسولَ، صَلَّى اللهُ عليه وسلَّم، قالَ: ﴿إِنَّ آخِرَ وَطْأَةِ اللهِ يَوْمَ وَجِّ﴾⁽¹⁾.

⁽³⁾ سورة الدخان/16

⁽⁴⁾ دحلان، أحمد بن ريني، ت 1304هـ، السيرة النبوية، تحقيق ناجي السويد، دار إحياء التراث العربي، بيروت،

لبنان، 306/1

⁽⁵⁾ الديوان/ 244

⁽¹⁾ كنعان (القاضي الشيخ محمد بن أحمد)، المغازي النبوية- خلاصة تاريخ ابن كثير - مؤسسة المعارف- بيروت، لبنان، ط1، 1417هـ، 1997م، ص357. وانظر معجم البلدان للشيخ الإمام شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت

وغزوة حنين أو غزوة هوزان وقعت في السنة الثامنة للهجرة عام 630م أمّا الطائف، فوقعت كذلك في السنة الثامنة للهجرة عام 630م . فنلاحظ أنّ كلا الغزوتين وقعتا في عام واحد مُفَعَمٍ بالأحداث السياسية والعسكرية والدينية. قال الرسول، صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ:

«مَنْ رَمَى بِسَهْمٍ فِي سَبِيلِ اللَّهِ، فَهُوَ عَدْلٌ مُحَرَّرٌ وَمِنْ شَابٍ شَيْبَةً فِي سَبِيلِ اللَّهِ كَانَتْ لَهُ نُورًا يَوْمَ الْقِيَامَةِ ... فَإِنَّ اللَّهَ جَاعِلٌ كُلَّ عَظْمٍ فِي عَظْمِهَا وَقَاءَ كُلِّ عَظْمٍ مِنْ عَظْمِهَا مِنَ النَّارِ». رواه أبو داود والترمذي، وصحّحه النَّسَائِيُّ.

ونلاحظ بأنّ كعب بن زهير في هذه القصيدة وكأنّه يوثقُ قتلى المشركين وعددهم و وصفَ غمارَ المعركة وكأنّه رسّامٌ دقيقٌ، فقال: (2)

[حَدُوا] أَكْتَفَهُمْ ضَرْبًا وَطَعْنًا وَرَمِيًا بِالْمُرْيِشَةِ اللَّطِيفِ
[رَمِينَا] هُمْ بِشِبَّانٍ وَشِيْبٍ تَكْفَكْفُ كُلِّ مُمْتَنِعِ الْعِطَافِ
[تَرَى بَيْنَ] الصُّفُوفِ لَهْنٌ رَشَقًا كَمَا أَنْصَاعَ الْفُوقِ عَنِ الرَّصَافِ
ثم ختم قصيدته بقوله: (3)

أَرَادُوا اللَّاتَ وَالْعُزَىٰ إِلَهًا كَفَىٰ بِاللَّهِ دُونَ اللَّاتِ كَافٍ
جاءت الحماسة الإسلامية في شعر كعب في هذه القصيدة حتّى إنه ختمها
وبقي نداء الاعتراف يرافقها بأنّ الدين لله وحده، وليس هناك من معبودٍ سوى الله عزَّ وجلَّ.

وممّا يدخلُ في بابِ التّناصُّ التاريخيِّ: تأثّرُ كعبٍ بأيّامِ العربِ.

2.7.5 التّأثّرُ عند كعبٍ بأيّامِ العربِ:

تأثّرَ كعبٌ بأيّامِ العربِ، وظهرت في أشعاره، وكان ذلك واضحاً في أقواله وانفعالاته الشعريّة فقد استحضّر كعبٌ يومَ الرّقْمِ من خلالِ قوله (1):

الحموي الرومي البغدادي ت 626هـ تحقيق محمد عبد الرحمن المرعشلي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط 1417-1997م، المجلد الرابع 445/8

(2) الديوان / 245

(3) الديوان / 247

(1) الديوان / 61

تَعْرِفُ رَسْمًا بَيْنَ رَهْمَانَ فَالرَّقْمُ إِلَى ذِي مَرَاهِيظٍ كَمَا خُطَّ بِالْقَلَمِ
وَالرَّقْمُ: جَبَلٌ دُونَ مَكَّةَ بَدْيَارِ غَطْفَانَ، وَيَوْمُ الرَّقْمِ مِنْ أَيَّامِ الْعَرَبِ الْمَعْرُوفَةِ
وَهُوَ لَغَطْفَانَ عَلَى بَنِي عَامِرٍ. (2)

وهذا اليوم " غزت فيه بنو عامر بن صعصعة، فأغاروا على بلاد غطفان،
ومع بني عامر، يومئذ، عامر بن الطفيل، شاباً لم يرأس بعد، فبلغوا وادي الرقْم وبه
مرة بن عوف بن سعد، يقول: " يا نفس ألا تقتلي تموتي ... " (3)

وفي قصيدته - النونية- (4) قال هذه القصيدة، وهو متأثر ومعتز بتحالف
قبيلته مزينة مع الأوس ضد الخزرج، وكعب تأثر بشكل مباشر لما دار بين "جوي"
وهو من مزينة وثابت بن المنذر بن حرام أبي الشاعر حسان بن ثابت حينما قال له
ثابت: (5) " يا أبا مزينة ما طرحك هذا المطرح ؟ فو الله إنك لمن قوم ما يحمونك".

وهذه الواقعة من الأيام التي وقعت بين الأوس والخزرج وسُمي هذا اليوم
بيوم بُعاتٍ (6). يقول محمد أبو الفضل: " ولبت الأوس والخزرج أربعين ليلة
يتصنعون للحرب، ويجمع بعضهم لبعض، ويُرسلون إلى حلفائهم من قبائل العرب،
فأرسلت الخزرج إلى جهينة وأشجع، وأرسلت الأوس إلى مزينة ثم جاءتهم
أوس مناة، وقدمت مزينة، فانطلق حضير وأبو عامر الراهب إلى أبي قيس، فقالوا:
قد جاءتنا مزينة، وأجمع إلينا من أهل يثرب ما لا قبل للخزرج به، فما الرأي إن نحن
ظهرنا عليهم : الإنجاز أم البقية ؟ فقال أبو قيس: اقتلوهم حتى يقولوا: "بزابز".
وبزابز بمعنى غلبوا (1)، ففي هذه المناسبة، جاء كعب، يتأثر وتأثر المتحمس لمزينة
ولمن تحالفت معهم، فقال: (2)

لَقَدْ وَلَّى أَلِيَّتَهُ جُـوِيٌّ
فَبِإِنْ تَهَاكَ جُـوِيٌّ فَكُلُّ نَفْسٍ
مَعَاشِرَ غَيْرُ مَطْلُولِ أَخُوها
سَيَجْلِبُها كَذَلِكَ جَالِبُوها

(2) حاشية الديوان/61، رقم/5

(3) التميمي (أبو عبيده معمر بن المثنى)، أيام العرب قبل الإسلام، تحقيق د. عادل جاسم البياتي، مكتبة النهضة

العربية ط1 1407هـ-1987م ، 549/1

(4) الديوان/209-213

(5) الديوان/ 209

(6) إبراهيم (محمد أبو الفضل) والبجاوي (علي محمد)، أيام العرب في الجاهلية، دار الفكر، ص73

(1) المصدر السابق، ص75

(2) الديوان/ 211

وَإِنْ تَهَلَّكَ جُؤَيٌّ فَإِنَّ حَرْبًا كَظَنِّكَ كَانَ بَعْدَكَ مُوقِدُوهَا

استحضر كعب "جُؤَيًّا" في شعره، واستحضر كذلك يوم بُعث؛ وذلك لما للأحداث التاريخية من وقع في نفسه، وكأنه مهندس لتلك الأحداث في وجدانه، لكنه بسلاحه الشعري ينسج بما يجول في الخواطر ويسطرُ بشعره تلك الأحداث التاريخية كما هي العواطف الوجدانية والغزلية.

واستحضر كعب في شعره غير جُؤَيٍّ، فجاء الربيعه بن مُكَدَّم، وهذه الشخصية بسبب مقتله⁽³⁾، قام "يوم بُرزة"؛ أي حينما قتلت بنو سُلَيْم ربيعة بن مُكَدَّم فارس كنانة يوم الكديد⁽⁴⁾ رجعوا، وأقاموا ما شاء الله، ثم إن مالك بن خالد بن صخر ابن عمرو بن الشريد أمروه بنو سُلَيْم عليهم. بداله أن يَغزوا بني كنانة، فأغار على بني فراس بيوم بُرزة⁽⁵⁾، ورئيس بني فراس يومئذ عبدالله بن جدل، وقال فيهم كعب ابن زهير: ⁽⁶⁾

شُدُّوا المَازِرَ فأنعشوا أموالكم
كَيْفَ الأَسَى وربيعة بن مُكَدَّم
وَهُوَ التَّرِيكَةُ بالمكرِّ وحارث
أَنَّ المَكَرِمَ نِعَمَ رِيحِ الثَّامِنِ
يُودَى عَلَيْكَ بِفَتِيَّةٍ وَأَفَاتِنِ
فِقْعُ القَرَاقِرِ بالمكانِ الوَاتِنِ

استدعى كعب في هذه الأبيات الحارث بن مُكَدَّم وهو أخو ربيعة بن مُكَدَّم وهو أحد فرسان مُضَرَ المعدودين.⁽⁷⁾

⁽³⁾ إبراهيم (محمد أبو الفضل)، و البجاوي (علي محمد)، أيام العرب في الجاهلية، دار الفكر، ص 319

⁽⁴⁾ المصدر السابق، ص 312

⁽⁵⁾ بُرزة هو يوم لبني فراس (من كنانة) على بني سليم

⁽⁶⁾ الديوان / 230

⁽⁷⁾ حاشية الديوان / 230

وممّا سبق، نلاحظُ أن كعبَ بنَ زهيرٍ في شعره استدعى الآياتِ والأحاديثَ والأبياتَ وأنصافها والأمثالَ والأقوالَ والأيامَ والأحداثَ، وجعلَ من ديوانه موسوعةً للعواطفِ والمشاعرِ والفخرِ والمدامحِ والحماسةِ والاعتذارِ، فجاءَ مُسَطَّرًا بتناصُّه ما يُنمُّ عن سعةِ ثقافةٍ في علومِ القرآنِ والحديثِ وعلومِ التاريخِ والأيامِ، ليس بأقواله حسبُ بل سجلاً بأفعاله كذلك، وجعلته في مصافِ الصحابةِ.

الخاتمة

تناولتُ في هذه الدراسة شعرَ كعبِ بنِ زهيرٍ من الناحيتين الموضوعيةِ والفنيةِ، ومهدتُ لذلك بدراسةِ حياته ونشأته وعائلته وقبيلته وأهمِّ القضايا التي أثرت في شخصيته وشعره.

وتبين لي من خلال دراسة الفصلِ الأوّلِ أن الشاعرَ نشأ نشأةً أدبيةً في ظلِّ والده فقد سمع الشعرَ منذ نعومة أظفاره، ونشأ في بيئةٍ شاعريةٍ؛ ممّا ولدَ الشاعريةَ عنده.

كما بيّنتِ الدراسةُ أهمِّ القضايا الموضوعيةِ في شعره حتى توصلنا إلى أنّ أقلَّ الموضوعاتِ دوراناً في شعره كان الرثاء، وبعضها اختفى كشعرِ الفروسيةِ.

وكان ما يميّز شعره في المديح أنه حين مدح كان يمدحُ لغايةِ الدين، ولم يمدح لمالٍ، أمّا شعرُ الغزلِ فقد بينتِ الدراسةُ أنّ الغزلَ والأطلالَ تقاليدُ جاهليةٍ أي أنه نسج على منوالِ القصائدِ التقليديةِ، فلم يخرج عن نهجِ سابقه في بناءِ قصائده.

واهتمتِ الدراسةُ بالصورةِ الشعريةِ في ديوانِ الشاعرِ، كما أوضحتِ الدراسةُ صورةَ الحيوانِ ورمزيته، وكيف كانت الناقَةُ الوسيلةَ التي بها يصلُ الشاعرُ إلى ما يرغبُ، ورمزيةِ المرأةِ؛ فكانت المرأةُ رمزاً للتعبيرِ عن غاياتِ في نفسه.

وبيّنتِ الدراسةُ كيف استخدمَ الشاعرُ أدواتِ الصورةِ؛ إذ أخذتِ الكنايةُ بأنواعها الحظَّ الأوفرَ من ديوانِ الشاعرِ فاستغلَّها أروعَ استغلالٍ في مختلفِ الموضوعاتِ، منوعاً في المصادرِ التي استقى منها صورتهُ الفنيةِ.

واهتمتِ الدراسةُ أيضاً بجانبٍ مهمٍّ وهو الموسيقى والقافيةُ في ديوانِ الشاعرِ، فقد وُفقَ الشاعرُ في بناءِ قصائدهِ، فقد أحاط الشاعرُ بفطرتهِ وذوقه الشعريِّ بمعظمِ بحورِ الشعرِ الخليليةِ التي نظم عليها شعراءُ العربِ في العصرينِ الجاهليِّ

والإسلامي، و توصلت الدراسة إلى أن ما يقاربُ الخمسين بالمائة من أشعاره جاءت على بحرین: وهما البسيط والطویل.

واهتمت الدراسة كذلك بموضوع التناسل وهو الاستدعاء الأدبي وكشفت الدراسة عن أشعار كثيرة تقاطع فيها كعب مع غيره من الشعراء وبخاصة شعراء مدرسته.

أما الاستدعاء الديني فتمثل باستدعاء الكثير من ألفاظ القرآن الكريم وآياته، وظهرت براعة الشاعر في التصرف فيها، وكذلك بيّنت الدراسة عن مدى حنكة الشاعر في تسخير بعض معاني الأحاديث النبوية في أشعاره. أما التناسل التاريخي فقد سجلت الدراسة بأن هناك قصائد للشاعر وكأنها تأريخ لأيام العرب ووقائعهم.

المراجع

ابن الأثير (ضياء الدين) ، 1379هـ / 1959م، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: الدكتور أحمد الحوفي والدكتور بدوي طبانة ، ط/1، دار النهضة، مصر.

ابن حزم (أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد) ، ت 456 ، جمهرة أنساب العرب ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون ، ط5 ، دار المعارف.

ابن حنبل (أحمد بن محمد بن حنبل بن هلال بن أسد بن دريس بن عبد الله ... المروزي البغدادي) ، ط/1998م ، مسند الإمام أحمد بن حنبل، بيت الأفكار الدولية للنشر.

ابن خلدون (عبد الرحمن بن خلدون المغربي) ، 1420هـ/1999م ، كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر وهو تاريخ وحيد عصره ، دون تحقيق، د.ط، دار الكتاب المصري، مؤسسة شعبان للنشر والتوزيع.

ابن منظور (محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين بن منظور الأنصاري) ، 1996م، ت711هـ، لسان العرب ، تصنيف: يوسف الخياط، دار إحياء التراث العربي ، بيروت - لبنان.

الأمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر) ، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، تحقيق: أحمد صقر ، ط2 ، دار المعارف، القاهرة .

الأخفش (أبو الحسن سعيد بن مسعدة) ، 1390هـ/1970م ، ت 215هـ ، كتاب القوافي ، تحقيق: د. عزة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم.

الأصفهاني (أبو الفرج علي بن الحسين) ، 1415هـ ، 1994م، ت 356 هـ ، الأغاني ، تحقيق: دار إحياء التراث العربي ، ط1، دار إحياء التراث العربي.

الأعشى (ميمون بن قيس بن ثعلبة) ديوان الأعشى ، تحقيق: لجنة الدراسات في دار الكتاب اللبناني ، ط1 ، دار الكتاب اللبناني .

الإمام علي بن أبي طالب ، ديوان الإمام علي ، تحقيق: محمد عبد المنعم الخفاجي،
الناشر: دار ابن زيدون الكليات الأزهرية .

الباقلاني (أبو بكر محمد بن الطيب) ، ت 403هـ ، إعجاز القرآن الكريم ،
تحقيق: عبد المنعم الخفاجي ، دار الجيل ، بيروت.

البطل (علي) ، 1983م ، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني
الهجري دراسة في أصولها وتطورها ، ط3، دار الأندلس بيروت ، لبنان.

البغدادي (قداة بن جعفر بن قدامة بن زياد) ، ت 337هـ ، الفروق اللغوية ، تحقيق
حسام الدين القدسي ، د.ط ، دار الكتب العلمية.

البغدادي (قدامة بن جعفر بن قدامة بن زياد) ، 1982م ، ت 337هـ ، نقد الشعر،
تحقيق: محمد عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب العلمية ، بيروت.

البغدادي(الإمام شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت الحموي الرومي)، 1417هـ /
1997م ، ت 626هـ ، معجم البلدان ، تحقيق: محمد عبد الرحمن
المرعشلي، ط1، دار إحياء التراث العربي ، بيروت - لبنان.

البكري (الإمام الشيخ حسين بن محمد بن الحسن الديار بكري)، تاريخ الخميس في
أحوال أنفس نفيس، مؤسسة شعبان للنشر والتوزيع ، بيروت - لبنان.

التبريزي (أبو زكريا يحيى بن علي بن محمد بن الحسن الشيباني) ، 1424هـ /
2003م، ت 502هـ ، الكافي في العروض والقوافي ، تحقيق: إبراهيم
شمس الدين ومحمد بيضون ، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

التميمي (أبو عبيدة معمر بن المثنى) ، 1407هـ / 1987م ، أيام العرب قبل
الإسلام ، تحقيق: د. عادل جاسم البياتي ، ط1 ، مكتبة النهضة العربية .

التميمي (أوس بن حجر بن مالك التميمي) ، 1399هـ/1979م، ديوان أوس بن
حجر ، تحقيق: د. محمد يوسف نجم ، ط3، دار صادر، بيروت.

الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) ، 1388هـ، 1969م ، ت 255هـ ، الحيوان
، تحقيق: عبد لسلام محمد حسين شمس الدين ، ط3، دار إحياء التراث
العربي.

الجاحظ (أبو عثمان عمر بن بحر)، ت 255هـ ، البيان والتبيين ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان.

الجزري (عز الدين بن الأثير أبي الحسن علي بن محمد) ، ت 630هـ ، أسد الغابة في معرفة الصحابة ، تحقيق: محمد إبراهيم البنا ومحمد أحمد عاشور ، د.ط ، دار الشعب.

الجرجاني (عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد) ، ت 471هـ ، دلائل الإعجاز (في علم المعاني) ، تحقيق: السيد محمد رشيد رضا ، د.ط ، دار المعرفة.

الجرجاني (علي بن عبد العزيز بن الحسن القاضي) ، ت 396هـ ، الوساطة بين المتنبى وخصومه ، تحقيق: محمد أبو الفضل وعلي البجاوي، دار القلم بيروت.

الجوزي (الإمام أبي الفرج عبد الرحمن بن عبد الرحمن) ، ت 597هـ ، الوفاء بأحوال المصطفى ، تحقيق: مصطفى عبد الواحد ، دار الكتب الحديثة.

اليحصبي(القاضي عياض أبي الفضل عياض بن موسى بن عياض) ، ت 544هـ ، الشفاء بتعريف حقوق المصطفى ، تحقيق: علي محمد البجاوي ، د.ط ، دار الكتاب العربي، بيروت.

الجمحي (محمد بن سالم) ، ت 231هـ ، طبقات فحول الشعراء ، تحقيق: محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني.

الخفاجي (عبدالله بن سعيد بن ستان أبو محمد)، 1969م، ت 466هـ ، سر الفصاحة ، شرح عبد المعتال لصعيدي، مكتبة محمد علي صبيح ومطبعة ميدان الأزهر، القاهرة.

الدمشقي (يوسف البديعي) ، الصبح المنبي عن حيثية المتنبى ، تحقيق: مصطفى السقا وآخرون ، ط 2 ، دار المعارف.

الدينوري (أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة) ، ت 276هـ ، - أدب الكاتب ، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد ، ط 4 ، دار الجيل. - الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر ، 1958م ، دار المعارف.

- الرباعي (عبد القادر)، 1999م، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، ط2، دار
الفرس للنشر، عمان ، الأردن.
- الرباعي (عبد القادر) ، 1999م الطير في الشعر الجاهلي ، ط/1 ، 1998م ، دار
الفرس للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن.
- الزعبي (أحمد) ، 1420هـ / 2000م، التناص نظرياً وتطبيقاً ، ط/2 ، مؤسسة
عمون للنشر والتوزيع ، عمان - الأردن.
- السجستاني (سليمان الأشعث أبو داود) مسند أبي داود ، تحقيق: محمد محي الدين
عبد الحميد ، دار الفكر.
- السكاكي (أبو يعقوب يوسف ابن أبي بكر بن محمد بن علي) ، 1981م، ت 626هـ،
مفتاح العلوم ، تحقيق: أكرم عثمان يوسف ، ط/1، نشر جامعة بغداد ،
مطبعة دار الرسالة
- السيوطي (عبد الرحمن بن أبي بكر بن محمد بن سبق الدين الخضير السيوطي
جلال الدين) ، 141هـ/1991م ، لب اللباب في تحرير الأنساب ، تحقيق:
محمد أحمد عبد العزيز وأشرف أحمد عبد العزيز ، ط1، دار الكتب العلمية ،
بيروت ، لبنان.
- الشمّاخ (الشمّاخ بن ضرار الذبياني) ، 1414هـ / 1994م ، ديوان الشمّاخ ،
تحقيق: قدرى مايو ، ط1، دار الكتاب العربي.
- الشورى (مصطفى عبد الشافي) ، 1996م ، الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، ط1،
مكتبة لبنان ، الشركة المصرية العالمية.
- الصالحى (عباس مصطفى) ، 1402هـ/1981م ، الصيد والطرْد في الشعر العربي
حتى نهاية القرن الثاني الهجري، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات ونشر
والتوزيع، بيروت.
- الصبّاغ (محمد بن لطفى) ، 1403هـ/1983م، فن الوصف في مدرسة عبيد الشعر،
ط1، المكتب الإسلامي ، بيروت.
- الطائي (حاتم بن عبدالله بن سعد بن الحشرج) ، 1986م ، ت 46ق.هـ ، ديوان
حاتم الطائي ، ط1، دار الكتب العلمية.

الطرابلسي (العلامة الشيخ إبراهيم بن علي الأحذب الطرابلسي) ، فراند اللال في مجمع الأمثال ، تحقيق: إبراهيم شمس الدين ، ط1 ، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت - لبنان.

العاكوب (عيسى علي) ، 1417هـ/1997م ، موسيقى الشعر العربي ، ط1، دار الفكر المعاصر ، بيروت ، لبنان.

العالم (إسماعيل أحمد شحادة) ، 1407هـ/1987م، وصف الطبيعة في الشعر الأموي ، ط1، الناشر سوق البتراء ، عمان .

العبسي (جرول بن أوس بن مالك) ، ت 45هـ ، ديوان الحطيئة ، شرح أبي سعيد السكري ، دار صادر بيروت.

العدوي (غيلان بن عقبة بن نهيس بن مسعود) ، ت 117هـ ، ديوان ذي الرمة، تصحيح وتنقيح: كارليل هنري هيس مكارنتي ، د.ط ، د.ت ، عالم الكتب.

العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى ابن مهران العسكري) ، ت 395هـ ، الصناعتين ، تحقيق حسام الدين القدسي، د.ط ، دار الكتب العلمية.

العشماوي (محمد زكي) ، 1984م ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت.

العقاد (عباس محمود) ، 1995م ، اللغة الشاعر، نهضة مصر للطباعة والنشر. العلوي (محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم) ، 1982م ، ت 322هـ ، عيار الشعر ، ط1، دار الكتب العلمية ، بيروت.

علي ارشيد المحاسنة ، 1993م، شعر الرثاء في حروب الردة ، دراسة موضوعية وفنية ، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات ، م8 ، عدد2 ، ص 119 - 166.

علي ارشيد المحاسنة ، 1993م، الدكتور جاسر أبو صفية ، قصيدة بانث سعاد ، مجلة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج17 ، عدد 33 ، ربيع الأول ، ص 479 - 520.

الغنوي، ابن طفيل، 1997م نيوان طفيل الغنوي ، تحقيق: حسان فلاح ، ط1 ، دار صادر، بيروت .

- الفيروز أبادي (العلامة مجدي الدين بن محمد بن يعقوب) ، 1397هـ / 1977م ، ت
817 هـ ، القاموس المحيط، ط3، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- القنطار (بهيج) ، 1406هـ / 1986م ، الطبعان الحية والصامتة في الشعر
الجاهلي ، ط1، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت.
- القرشي (أبو زيد محمد بن أبي الخطاب) ، 1406هـ / 1986م ، ت 170 هـ ، جمهرة
أشعار العرب في الجاهلية والإسلام ، تحقيق: علي الفاعوري ، ط1، دار
الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان.
- القرشي (للإمام الحافظ أبي الفداء إسماعيل بن كثير) ، ت774هـ ، - السيرة
النبوية، تحقيق: مصطفى عبد الواحد ، دار إحياء التراث العربي.
- القرشي (للإمام الحافظ أبي الفداء إسماعيل بن كثير) ، ت774هـ ، البداية والنهاية ،
تحقيق: مكتبة تحقيق التراث، دار إحياء التراث العربي ، 1413هـ ، 1993م.
- القرطاجني (أبو الحسن)، 1966م ، ت 648 هـ ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء،
تحقيق: محمد الحبيب ابن الخواجه، تونس.
- القرطبي (أبو عمر يوسف بن عبد الله بن محمد بن عبد البر) ، 1415هـ / 1995م ،
ت 463 ، الاستيعاب في معرفة الأصحاب ، تحقيق: الشيخ علي محمد
معوض، ط1 ، دار الكتب العلمية ، بيروت / لبنان.
- القزويني (الإمام جلال الدين محمد بن عبد الرحمن) ، 1904م ، التلخيص في علوم
البلاغة ، تحقيق: عبد الرحمن الرقوقي ، ط1، دار الكتاب العربي ، بيروت.
- القزويني (الخطيب) ، 1989م ، ت 739 هـ ، الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني
والبيان والبديع) ، تحقيق: محمد عبد المنعم الخفاجي ، د.ط، دار الكتاب
العالمي.
- القيرواني (أبو الحسن بن رشيق) ، 1408هـ / 1981م ، ت 456 هـ ، العمدة في
محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار
الجيل ، ط5.
- الكفراوي (محمد بن عبد العزيز) ، الشعر العربي بين الجمود والتطور ، دار القلم،
بيروت، لبنان.

- الكابلي (أبو المنذر هشام بن محمد بن السائب) ، 1407هـ / 1986م ، ت 204هـ ،
جمهرة النسب ، تحقيق: ناجي حسن ، ط1 ، مكتبة النهضة العربية .
- المجنوب (عبدالله الطيب) ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، تقديم د.
طه حسين ، مصر .
- المرتضى (الشريف المرتضى علي بن الحسين الموسوي) ، 1962م ، طيف الخيال ،
تحقيق: حسن كامل الصيرفي ، ط1 ، وزارة الثقافة والإرشاد ، القاهرة .
- المرزباني (أبو عبد الله بن عمران بن موسى) ، 1405هـ / 1995م ، ت 384هـ ،
الموشح مأخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع البيان العربي ، تحقيق
محمد حسين شمس الين ، ط1 ، دار الكتب العلمية .
- المزني (زهير بن أبي سلمى لبيعة بن رياح) ، ت 13هـ ، ديوان زهير بن أبي
سلمى ، تحقيق: د. فخر الدين قباوة ، ط1 ، 1981 ، دار الفكر ، دمشق ،
سوريا .
- الميداني (أبو الفض أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم النيسابوري) ، مجمع الأمثال ،
تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد ، ط1 ، مطبعة السنة المحمدية .
- النابغة (زياد بن معاوية بن ضباب الذبياني الغطفاني) ، ديوان النابغة ، تحقيق: الشيخ
محمد الطاهر بن عاشور ، 1976م ، دار الشركة التونسية للتوزيع ، الجانقي .
- النوتي (زكريا عبد المجيد) ، 2004م ، الذئب في الأدب القديم ، ط1 ، ايتراك للنشر
والتوزيع ، القاهرة ، مصر .
- النويهي (محمد) ، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه ، د.ط ، الدار القومية
للطباعة والنشر ، القاهرة .
- النيسابوري (محمد عبد الله أبو عبد الله الحاكم) ، 1411هـ / 1990م ، المستدرك
على الصحيحين ، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا ، دار الكتب العلمية ،
بيروت .
- الهذلي (أبو ذؤيب) ، ديوان أبو ذؤيب الهذلي ، تحقيق شوهم المصري ، ط1 ،
1419هـ / 1998م ، المكتب الإسلامي ، عمان ، الأردن .

اليوسف (يوسف) ، 1985م ، مقالات في الشعر الجاهلي ، ط4، دار الحقائق ، بيروت.

امرؤ القيس (امرؤ القيس بن حجر بن الحارث بن عمرو بن حجر) ، ديوان امرؤ القيس ، شرح: أبي سعيد السكري ، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف ، مصر.

انجينو (مارك) ، 1989م ، مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد ، من كتاب في أصول الخطابة النقدي الجديد، تقديم: أحمد المدني، ط2 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد.

أبو سويلم (أنور عليان) ، 1983م، الإبل في الشعر الجاهلي، دراسة في ضوء علم الميثولوجيا والنقد الحديث ، ط1 ، دار العلوم للنشر.

أبو مالك (غياث بن غوث بن الصلت بن طارقة ، ت 90هـ ، ديوان الأخطل ، تحقيق إلين الحاوي ، ط1 ، 1986م ، دار الثقافة ، بيروت.

أحمد (مهدي رزق الله) ، ، 1992م السيرة النبوية في ظل المصادر الأصلية ، دراسة تحليلية / د.مهدي رزق الله أحمد ، ط1.

أدونيس (علي أحمد سعيد) ، 1983م ،الثابت والمتحول،، بحث في الإتياع والإبداع عند العرب ، (الأصول)، دار العودة، بيروت، ط4.

أنيس (إبراهيم) ، 1961م ، - الأصوات اللغوية ، ط3 ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، مصر.

أنيس (إبراهيم)، 1961م، موسيقى الشعر ، ط5، دار النهضة العربية ، القاهرة. بكار (يوسف) ، 1411هـ/1990م ، في العروض والقافية ، ط2 ، دار المناهل للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان.

تودورق (تزفتان) وآخرون ، 1989م ، في أصول الخطاب النقدي الجديد ، تقديم/أحمد المدني ، ط1 ، دار الشؤون الثقافية، بغداد.

جينيت (جيرار) ، مدخل لجامع النص ، ترجمة: عبد الرحمن أيوب ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد.

حسين (طه) ، 1964م، حديث الأربعاء، دار المعارف، مصر، وفي الأدب
الجاهلي، ط2، 12، دار المعارف ، مصر.

حفني (عبد الحليم) ، 1987م ، مطلع القصيدة العربية ودلالاتها النفسية، الهيئة
المصرية العامة للكتاب.

دحلان (أحمد بن ريني) ، السيرة النبوية ، تحقيق: ناجي السويد ، دار إحياء التراث
العربي ، بيروت.

رومية (وهب) ، 1982م ، الرحلة في القصيدة الجاهية ، ط3 ، مؤسسة الرسالة.
سالم (أمين عبد الله سالم) ، 1405هـ/1985م ، عروض الشعر العربي بين التقليد
والتجديد دراسةً وتطبيقاً ، ط1 ، الناشر مطبعة منجد الحديثة.

صالح رمضان ، 1988م، الأشكال التعبيرية في رسائل الجاحظ الأدبية ، مجلة
حوليات، الجامعة التونسية ، كلية الآداب ، جامعة تونس ، العدد 29 ، ص7
- 37.

ضيف (شوقي)، (د.ت.)، فصول في الشعر ونقده، ط2 ، دار المعارف النيل ، مصر.
ضيف (شوقي)، (د.ت.)، الشعر العصر الجاهلي، ط، 12 دار المعارف ، مصر.
طبانة (بدوي) ، 1986م ، البيان العربي ، ط1 ، دار الثقافة بيروت ، لبنان.

طرفه (عمرو بن العبد بن سفيان بن سعد ... ابن نزار بن معد بن عدنان)، ديوان
طرفه ، شرح الأعلام الشنتمري ، تحقيق: ذريحة الخطيب ولطفي السقال
1395هـ / 1975، مطبوعات مجمع اللغة العربية ، دمشق .

عبد الرحمن (نصرت) ، 1982م، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد
الحديث ، ط2 ، مكتبة الأقصى ، عمان.

عبد الله (محمد حسن) ، 1984م ، الصورة والبناء الشعري ، دار المعارف،
القاهرة.

عطوان (حسين) ، 1407هـ/1987م ، مقدمة القصيدة العربية في العصر
الجاهلي، ط2 ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان.

عطوان (حسين) ، 1407هـ/1987م ، مقدمة القصيدة العربية في صدر الإسلام ،
ط1 ، 1987م ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان.

- عياد (شكري)، 1978 م، موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، ط2، دار المعرفة القاهرة.
- فاخوري (محمود)، 1401هـ/1981م، موسيقى الشعر العربي، منشورات جامعة حلب، كلية الآداب.
- فايز عارف القرعان، 1997م، مجال الصورة الشعرية ومصدرها في شعر عبيد ابن الأبرص، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، مجلد/24، العدد/2، ص370 - 395.
- فخر الدين (جودت)، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن هجري، ط1، 1984م، دار الآداب، بيروت.
- قطب (سيد)، 1959م التصوير الفني في القرآن، دار المعارف بمصر.
- كروتشة (بندتو)، 1947م، المجمل في فلسفة الفن، ترجمة: سامي الدروبي، دار الفكر العربي، القاهرة.
- كروك (جاكوب)، 1989م، اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجربة، ترجمة ليون يوسف وعزيز عمالويل، دار المأمون للنشر.
- كريستيفا (جوليا)، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، ط1، دار توبقال للنشر، الجزائر.
- كنعان (القاضي الشيخ محمد بن أحمد)، 1417هـ / 1997م، المغازي النبوية خلاصة تاريخ ابن كثير، مؤسسة المعارف، بيروت.
- كيوان (عبد العاطي)، 1419هـ/1998، التناص القرآني في شعر أمل دنقل، ط1، مكتبة النهضة المصرية، مصر.
- لويس (سي.دي.)، 1982م، الصور الشعرية، ترجمة أحمد ناصيف الجنابي وآخرون، ترجمة أحمد ناصيف الجنابي وآخرون، 1982، دار الرشيد للنشر، بغداد.
- ماهر أحمد المبيضين، 2005م، الظلم ومواضع وروده في القصيدة الجاهلية، مجلة المنارة للبحوث والدراسات، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة

آل البيت ، الأردن ، المجلد الحادي عشر ، العدد الرابع ، ذو القعدة، 1426

هـ ، ديسمبر ، ص 387 - 415

محمد (السيد إبراهيم) ، 1988م ، الرمز والفن واللغة في القصيدة العربية القديمة

"دراسة في شعر الحمار الوحشي" ، ط1 ، مكتبة النهضة المصرية ، مصر .

محمد (السيد إبراهيم) ، 1988م ، قصيدة "بانة سعاد" لكعب بن زهير وأثرها في

التراث العربي ، ط1 ، 1986م ، المكتب الإسلامي ، بيروت .

محمد حسن عبد الله ، 1985م ، مالك بن الربيع يرثي نفسه ، دراسة فنية ، مجلة

البيان ، رابطة الأدباء ، الكويت ، عدد 229 ، نيسان

ص 140 - 157 .

مراد (وليد محمد) ، نظرية النظم وقيمتها العلمية في الدراسات اللغوية عند عبد

القاهر الجرجاني، دار المعارف، مصر

مفيد نجم ، 1997م ، التناسل ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران ، مجلة الموقف

الأدبي ، أيلول / تشرين أول السنة السابعة والثلاثين، ص 46 - 54 .

مغنية (حبيب يوسف) 1995م ، ، الأدب العربي من ظهور الإسلام إلى نهاية

العصر الراشدي ، ط1 ، دار مكتبة الهلال ، بيروت ، لبنان .

مفتاح (محمد)، 1985م، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناسل) ، ط1 ، دار

التطوير للطباعة والنشر ، بيروت - لبنان .

ناصر (مصطفى) ، 1401هـ ، 1981م ، الصورة الأدبية، ط/3 ، دار الأندلس

للطباعة والنشر والتوزيع. وقراءة ثانية لشعرنا القديم، ط2 ، دار الأندلس

للطباعة والنشر .

نافع (عبد الفتاح صالح) ، 1405هـ/1985م ، عضوية الموسيقى في النص الشعري ،

ط1، مكتبة المنار، الزرقاء .

نصير (أمل) ، 2000م ، صورة المرأة في الشعر الأموي ، ط1، دار الفارس للنشر

والتوزيع، عمان، الأردن .

هدارة (محمد مصطفى)، 1958م، مشكلة السرقات الأدبية في الأدب العربي،

مطبعة لجنة البيان العربي، بيروت، لبنان .

ويليل (رينيه) و وارن (أوستن) , 1972م, نظرية الأدب , ترجمة محي الدين صبحي , المجلس الأعلى لرعاية فنون الأدب والعلوم الإجتماعية، بغداد العراق.

ويمزات (ويليام) و بروكس (كلينث) , 1393هـ/1973م , النقد الأدبي , ترجمة د. حسام الخطيب ومحي الدين صبحي , مطبعة جامعة دمشق.

يوسف (حسني عبد الجليل) 1989م ,, موسيقى الشعر العربي , الهيئة المصرية للكتاب.