مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب المجلد4 العدد 2، 2007، ص ص 379- 402

الرؤية والبناء
دراسة في قصيدة عبيد بن الأبرص الدالية

عبدالعزيز طشطوش و محمد الزعبي*

ملخص

يحاول هذا البحث دراسة قصيدة عبيد بن الأبرص الدالية، التي تتصف بتعدد الموضوعات التي تبدو، على المستوى الظاهري، غير ذات صلة تربط بعضها ببعض. والبحث يحاول تلمس هذه العلاقات بين موضوعات القصيدة المختلفة والكشف عن الرابط بينها، إذ يرى البحث أن هذه الموضوعات على تعددها، تصب في رؤية القصيدة وهاجسها. ويرى الباحث أن هذا أمر طبيعي، ذلك أن هاجس القصيدة هو الذي حدد موضوعاتها المختلفة، ومن ثم جاءت العلاقة بين هذه الموضوعات أمراً منطقياً وفنياً.

ما يزال الشعر الجاهلي هو الرابط الأساسي –إن لم يكن الوحيد- بين العصر الجاهلي وبيننا، وعلينا الاعتراف بأن الموروث الشعري الجاهلي ما يزال حياً ذا تأثير فعّال في العصور الأدبية اللاحقة حتى عصرنا هذا، فقد استلهم الشعراء من بعدُ الشعر الجاهلي، وتأثروا به تأثراً مباشراً إلى حد كانت قضية "السرقات" واحدة من أهم الموضوعات التي شغل بها النقد العربي القديم. على أن الباحثين يعترفان أن للشعر الجاهلي تأثيراً أبعد غوراً من المباشرة، ولا نرغب في التفصيل في هذا الموضوع لخروجه عن موضوع البحث، ولكننا نكتفي بالإحالة على ما ذكره مصطفى ناصف حول هذا التأثر الواعي والبعيد عن المباشرة في آن واحد[1].

إن الاتجاه السائد في النقد المعاصر لا يكاد يختلف على أن النص الشعري ذو إمكانات متعددة للدراسة، ومن الواضح أن هذه التعددية تعود إلى الإمكانات التي يتضمنها النص الشعري أولاً، وإلى المنهج الذي يطبقه الناقد على هذا النص محكوماً في كل الأحوال بثقافته، وقدرته على النفاذ إلى مكونات النص وتجاوز سطح القصيدة إلى أعماقها.

سيحاول هذا البحث دراسة قصيدة عبيد بن الأبرص الدالية التي مطلعها:

طاف الخيال علينا ليلة الوادي من أم عمرو ولم يلمم لميعاد

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2007.

* قسم اللغة العربية، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

وقبل أن ندلف إلى تحليل هذه القصيدة، نود أن نقف قليلاً عند تحديد هوية المخاطب فيها. فاعتماداً على القصيدة نفسها نجد الشاعر يخاطب ملكاً اسمه عمرو وكنيته أبو كرِب، وربما لذلك ذهبت بعض المصادر إلى أن عبيداً يخاطب فيها عمرو بن الحارث بن حجر آكل المرار، وفهمت من ثم أن أبا كرب الوارد اسمه في القصيدة هو كنية عمرو هذا[2]. ولكننا لا نكاد نعرف شيئاً عن عمرو هذا سوى أنه أحد أبناء الملك الحارث بن عمرو الكندي، وإلا أنه قتل – هو وأخ له يدعى مالكا- يوم دخل المنذر الحيرة[3].

ولم تذكر رواية واحدة أن عمراً هذا(وكذلك أخوه مالك) كان بين الأبناء الذين نصبهم أبوهم الحارث على القبائل. ويبدو صحيحاً تماماً ما يقوله أولندر من أن المرء لا يستطيع، مع غياب مثل هذه الرواية،" أن يستخلص من ذلك أن تقسيم القبائل لم يحدث إلا بعد موت هذين الأميرين في السنة الأخيرة من حياة الحارث" إذ "لا تنسجم الفترة الأخيرة من حكم الحارث، عندما عاش هو نفسه طريداً من قبل المنذر، مع مشروع التقسيم الذي يفترض للحارث سلطة ونفوذاً.... وغالباً ما تختتم الروايات العربية قصة تقسيم المملكة بقولها: "وبقوا على ذلك إلى أن مات أبوهم". في ضوء ذلك يبدو مقبولاً ما انتهى إليه أولندر من أن وجود هذين الابنين(عمرو ومالك)"مشكوك فيه جداً"[4].

فإذا لم نشك-بدورنا- بوجود عمرو هذا، فنحن نشك في أن عبيداً كان يخاطبه في هذه القصيدة التي تفترض استطالة من هذا الملك على الشاعر وقدرة له عليه وعلى قبيلته من ورائه. مثلما تكشف عن علاقة من نوع خاص بين الملك والشاعر، تتضح معالمها في إعلان الشاعر بأن هذا الملك لم يزوده في حياته بما يحتاج إليه من زاد(بـ9)، وما يمكن أن يعني ذلك من أن الملك قد خيب رجاء الشاعر فيه.وكذلك فيما جاء في الأبيات:"8و9و10".

ولهذا وغيره كنا أكثر اطمئناناً إلى رواية الأغاني التي تذهب إلى أن عبيداً"في هذه القصيدة يقول يخاطب حجر بن الحارث أبا امرئ القيس، وكان حجر يتوعده في شيء بلغه عنه ثم استصلحه[5]. ذلك أن حجراً هو ملك القبيلة التي ينتسب إليها الشاعر، وهو القادر، أكثر من غيره، على توعده، وهو المنوط بذلك أيضاً دون غيره. ومن الطبيعي، كذلك، أن يكون حجر معقد رجاء الشاعر ذات يوم، ومن الطبيعي أيضاً أن نتصور علاقة قوية بين عبيد والملك بوصف عبيد سيداً من سادات بني أسد.

أما مخاطبة الشاعر للملك بـ "عمرو" فلعلها لا تعدو عندئذ أن تكون من قبيل الكناية، ارتأى الشاعر توظيفها لسبب من الأسباب. وأياً كان الأمر فينبغي ألا يكون ورود اسم عمرو حاسما في تحديد هوية المخاطب ، وبخاصة في ضوء ما يعتور الرواية الشفوية عادة من

تحريف مقصود أو غير مقصود. وفي هذه القصيدة التي نحن بصددها روي في بعض المصادر: يا حار(ترخيم حارث) في موضع عمرو،ومع ذلك فقد أخذت هذه المصادر برواية الأغاني في أن القصيدة موجهة إلى حجر[6].

ومن الجدير بالذكر، أنه أيّا كان المخاطب في هذه القصيدة فلن يلقي بظله على فنية القصيدة وطريقة تحليلها أو على نتائج هذا التحليل. ولم تكن وقفتنا التاريخية السابقة، وهي أدنى إلى اهتمام المؤرخين من اهتمامنا، غير استكمال لجوانب البحث.

ثم نود الإشارة إلى أن هذه القصيدة قد نالت استحسان القدماء، وكثر الاستشهاد بها، وقد جعلها ابن الشجري ضمن مختاراته، وكذلك فعل الأصمعي في أصمعياته، فيما يذكر صاحب الخزانة، وإن لم تكن في "الأصمعيات" التي بين أيدينا[7].

وربما لشهرة القصيدة وإعجاب الناس بها نسجت حولها الأساطير،إذ زعم هبيد الجني أنه هو قائلها على لسان عبيد[8]، وذلك على غرار ما جرى مع شعراء جاهليين مشهورين في قصائد لهم مشهورة.

ولكن لعل أهم ما يشير إلى شهرة هذه القصيدة وتميزها تلك المقولة التي تقول:" لهذا الشعر أشهر في معد بن عدنان من ولد الفرس الأبلق في الدهم العراب"[9].

وهذا القول يمثل إعجاباً بالقصيدة، ويشير إلى موقف نقدي منها، ولكنه غير مسوّغ على طريقة الرواة والنقاد العرب الذين اتصف حكمهم على الشعر بما يمكن تسميته بالنقد الانطباعي- أو الضمني، وهذا يعني أن إعجاب القدماء بهذه القصيدة لم يأتِ من فراغ، وإنما هو إعجاب الأقدمين بالشعر واستحسانه دون الكشف عن دواعي هذا الاستحسان.

ويعترف الباحثان بأن إعجاب القدماء بهذه القصيدة لفت نظرهما إليها، غير أن قراءة القصيدة غير مرة كشف لهما أكثر مما تسمح به القراءة غير المتأملة. والحق أن عبيد بن الأبرص كان بارعاً في هذه القصيدة من حيث "الغاية" التي دفعته إلى نظمها أولاً، ومن حيث الوسائل و"التقنيات" التي وظفها لتحقيق هذه الغاية.

والقصيدة رغم عدد أبياتها القليل نسبياً، إذ جاءت في ستة عشر بيتاً، فإنها تشكل بناء محكماً متكاملاً تنتهي حيث يشعر الشاعر –والقارئ كذلك- بأنه حقق على المستوى الشعري والنفسي –على الأقل- ما كان يسعى إلى تحقيقه.

ولعل إبراز هذا البناء المحكم المتكامل للقصيدة هو أقوى منازع البحث وهواجسه، فالباحثان ما زالا يشعران بأن الرأي القديم السائد حول تفكك القصيدة الجاهلية، هو من القوة

بحيث لم تستطع الدراسات التحليلية الحديثة الجادة والعميقة، على كثرتها[10] أن تزيل من النفوس كل ما علق بها من شك وسوء ظن في القصيدة الجاهلية. وأن الأمر ما زال يتطلب مزيداً من الدراسات في هذا الاتجاه.

وقد اتكأنا في قراءة هذه القصيدة على منهج أقرب إلى المنهج التكاملي منه إلى منهج بعينه، لما يتيحه هذا المنهج ،في رأينا، من مرونة في معالجة النص ، واستفادة -بقدر الطاقة- من مجمل الرؤى النقدية المعاصرة .

ومن المناسب قبل البدء بتحليل القصيدة أن نثبتها في متن البحث كاملة يقول عبيد[11]:

طافَ الخيالُ علينا ليلةَ الوادي ... من أُمِّ عمرو ولم يُلْمِمْ لِميعاد[1]

أنّى اهتديتَ لِرَكب طال سيرهُمُ ... في سَبْسَبٍ بين دَكْداكٍ وأعْقاد[2]

يُكَلِّفون سُراهم كُلَّ يَعْمَلَةٍ ... مِثْلَ المَهاة إذا ما احتَثَّها الحادي[3]

أبلغْ أبا كَربٍ عني وأسرتَه ... قولاً سيذهب غَوراً بعد إنجاد[4]

يا عمرو ما راحَ من قومٍ ولا ابتكروا ... إلا وللموت في آثارهمْ حادي[5]

يا عمرو ما طلعت شمس ولا غربت ... إلا تَقَرَّبُ آجالٌ لِميعاد[6]

فإن رأيت بِواد حيَّةً ذكَراً ... فامضِ ودعني أمارسْ حيةَ الوادي[7]

لا أعْرِفَنَّكَ بعد الموت تندُبني ... وفي حياتيَ ما زوّدتني زادي[8]

---

(1) لم يلمم لميعاد: أي التقينا على غير ميعاد.

(2) السبسب: المفازة، وما استوى من الأرض. الدَكْداك: ما التبد من الرمل بالأرض ولم يرتفع. أعقاد: رمال متلبدة.

(3) يكلفون: يجشمون. السرى: السير ليلاً. اليعملة: الناقة النجيبة القوية على العمل في سيرها. احتثها: حَثَّها وأعجلها. الحادي: السائق.

(4) الغور: ما انخفض من الأرض. والنجد: ما ارتفع منها. ويريد عَبيدُ غورَها ونجدها، وأنجد الرجل: أتى نجداً.

(5) ابتكروا: بكروا.

(6) تَقَرَّبن: تتقرب.

(7) أمارس: أعالج. وحية الوادي: تطلق على الرجل نهاية في الدهاء والخبث والعقل.

(8) "لا" في "لا أعرفنك" ناهية، ونهي المتكلم نفسه قليل. والمعنى: لا تندبني إذا مت، فأعرف ذلك منك. ومثله قول النابغة:

لا أعرفن ربرباً حوراً مدامعها ... كأن أبكارها نعاج دَوّارِ

فإن حييتُ فـلا أحسِبْـك في بلـدي وإن مرضـت فـلا أحـسبـك عـوّادي[9]

إنّ أمامك يومـاً أنت مُدركُـه لا حاضـرٌ مُفْلِـتٌ منـه ولا بـادي[10]

فـانظر إلـى فـيء مُلـك أنـت تاركـه هـل تُرْسَـيَنّ أواخِيـه بأوتـاد[11]

الخيـر يبقـى و إن طـال الزمـان بـه والشر أخبث ما أوْعَيْتَ مـن زاد[12]

اذهـب إليـكَ فإنـي مـن بنـي أسـد أهلِ القِباب وأهل الجُرْد والنـادي[13]

قـد أتـرك القِـرن مُـصفَـرّاً أناملُـه كـأنّ أثوابـه مُجّـت بفِرْصـاد[14]

أوْجَرْتُـه ونواصـي الخيـل شـاحبةٌ سمراءَ عامِلُها من خلفـه بـادي[15]

إن الهـدف مـن تحليـل هـذا الـنص هـو الكـشف عـن أن هـذه القـصيدة بمكوناتهـا المختلفـة والمتباعدة في الظاهر تتجه نحو غاية واحدة تتمثل في محاولة الشاعر عبيد بن الأبرص أن يمنح نفسه جرعة بعد جرعة من الإحساس بالأمن، وإبعاد شبح الخوف من الموت الذي كان حجر يتوعده به كما سيكشف هذا التحليل.

ومن المناسب أن نذكر ابتداء أن بعض كتب الأدب تروي أن حجراً والد امرئ القيس كان ملكاً على بعض قبائل العرب في داخل الجزيرة العربية، ويبدو أن حجراً قد اشتط في حكم هذه القبائل واستبدّ بها. وكانت قبيلة بني أسد إحدى هذه القبائل التي تعرضت لظلم حجر واستبداده

= انظر شرح البيت في (ديوان النابغة، شرح الشيخ عاشور، الشركة التونسية ،تونس ، 1976 ،120) . وانظر شرح بيت آخر له في ديوانه، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، دار المعارف،القاهرة،1985 ،ص76.

(9) "لا" في "لا أحسبك" ناهية، كشأنها في البيت السابق. والمعنى أنه ينهاه عن أن يكون في بلده إن كتبت له الحياة، وعن أن يكون من عواده إن مرض.

(10) الحاضر: ساكن الحضر. البادي: ساكن البادية.

(11) الفيء: الظل. ترسين: تثبتن. الأواخي: جمع آخية، وهو الحبل يدفن طرفاه في الأرض، وفيه عُصَيَة أو حُجَير، فتظهرمنه مثل عروة، تشد إليه الدابة.

(12) أوعى: حفظ في الوعاء.

(13) اذهب إليك: اذهب إلى قومك.

(14) القِرْن: المثيل في الشجاعة. ومصفراً أنامله: أي طعنته فنزف حتى اصفرّ. مُجَت: صبغت. الفرصاد: التوت، شبه الدم بعصارته الحمراء.

(15) أوجرته: طعنته. النواصي: جمع ناصية، وهي الشعر مقدم الرأس. شاحبة: متغيرة اللون من جوع أو خوف أو غيرهما. سمراء: حربة. العامل: ما سفل عن السفان من الرمح بذراع أو شبر حيث يعقد اللواء. بادي: ظاهر.

ردحاً من الزمن، إلى أن انتقضت عليه في نهاية الأمر وقتلته[12]. ومن المؤكد أن مقتل حجر كان تعبيراً عن الاستبداد الذي لا يطاق، وآية ذلك أننا نجد في ديوان عبيد بن الأبرص نفسه شعراً يستعطف به حجراً للعفو عن بعض قومه الذين كان أسرهم، ويظهر له الخضوع الشديد مقراً بأن بني أسد خاضعة لحجر وطوع إرادته[13].

ليس ما سبق من حديث بعيداً عن القصيدة وغاية تحليلها، فإن هذه الأخبار ستساعد أكثر في الاقتراب من القصيدة ومن نسيجها الداخلي، ذلك بأن الباحث يرى النص في ضوء سياق أكبر من النظر البنيوي الذي أصبح معروفاً لدى الدارسين، فإن النص –في حقيقة الأمر- هو جزئية من ظروف إبداعه النفسية والظروف الاجتماعية السائدة التي قد تكون دافعاً إلى إبداعه، أو تكون على أقل تقدير من عوامل إبداعه. إن النص لهو كما تشير إحدى الدارسات بقولها: "أستطيع القول بأني أحاول النظر في العلاقات الداخلية في النص دون عزله ودون إغلاقه على نفسه، بل إني أرى إلى النص مستقلاً وأحاول أن أقارب، ممارسةً، هذه الاستقلالية؛ أرى فيها كياناً ينتج دلالاته الخاصة، ناظرة في متن النص الأدبي، في نسيج هذا المتن وفي العلاقات فيه وأنا في ذلك لا أخفي خشيتي من أن يبقى مفهوم استقلالية النص مجرد كلام، أو مجرد مفهوم وصفي، غريب في الفعل النقدي وغائب عن الممارسة"[14].

تبدأ القصيدة بالحديث عن الطيف ويأتي هذا الحديث في ثلاثة أبيات يمكن أن تعد الوحدة الأولى في النص، وفي حديث الشاعر عن الطيف لا يفوته أن يذكر اسم صاحبته وهي "أم عمرو" ومن الملاحظ أن الشاعر يذكر أن طيف أم عمرو هذه لم يلمم به وحده، بل ألم بالركب جميعاً "طاف الخيال علينا" وليس هذا من عادة الشعراء، فالطيف موضوع خاص بالشاعر يأتيه وحده دون غيره، ذلك أن الطيف –وهو طيف المحبوبة- من الأمور التي تعني الشاعر وحده، ثم يذكر الشاعر وقت زيارة الطيف لهم وزمانه "الليل" محدداً بعد ذلك مباشرة المكان "الوادي"، وهكذا تصبح "ليلة الوادي" تحديداً للزمان والمكان في آن واحد. ثم يذكر الشاعر أن هذا الطيف جاء بغتة على غير ميعاد، ويبدو للباحث أن للطيف وظيفة مهمة في هذه القصيدة تتعدى مجرد ذكر الطيف وتجوزه، ليصبح وسيلة فنية وظفها الشاعر للكشف عن طبيعة الرحلة التي قام بها مع أصحابه، إذ يقول في البيت الثاني:

أنى اهتديت لركب طال سيرهُم في سبسب بين دكداك وأعقاد

إن التساؤل الذي يبديه الشاعر لا ينتظر منه إجابة بل يتضمن معاني التعجب والدهشة من قدرة الطيف على الوصول إلى هذا الركب. إن إحساس الشاعر بصعوبة وصول الطيف إلى هذا المكان الذي كان الركب قد حل به مع أن الطيف –كما هو معروف- لا تحول دونه العوائق أو

المسافات، وبذلك يصبح تساؤل الشاعر عن قدرة الطيف على الوصول يمنح البيت دلالة ذات مغزى مهم، وهي أن الشاعر وصل في رحلته هذه إلى مكان بعيد، وإذا كان من العسير على الطيف الوصول إلى هذا المكان، فإن الأمر يصبح أكثر عسراً –إن لم يكن قريباً من المحال- أن يصل إليه إنسان، ثم إن المكان الذي وصل إليه الطيف مختلف التضاريس (دكداك، أعقاد) مما يجعل أمر الوصول إليه من قبل الآخرين أمراً متعذراً، ويبدو من البيت الثالث أن الشاعر لم يكن مطمئناً إلى المكان الذي وصل إليه مع أصحابه، فهم ما يزالون جادين في السير والارتحال، فقد جازوا إلى هذا المكان، الذي جاءهم فيه الطيف، بالنوق السريعة (مثل المهاة) وهم حريصون على المضي في الابتعاد، إذ يعتمدون في رحلتهم على نوق سريعة، ويباشرون الارتحال في وقت السرى. ومن هنا لا تبدو وظيفة الطيف في هذه القصيدة ذات طابع انفعالي أو تعبيراً عن علاقة خاصة بالشاعر، أو نوعاً من الشوق والحنين[15]، بل إن الشاعر يسوق هذا الحديث للتعبير عن الرحلة الشاقة البعيدة في أرض توشك أن تكون مجهولة.

ربما يكون من باب استباق النتائج الإشارة إلى أن الأبيات الثلاثة الأولى في القصيدة التي كان حديث الشاعر فيها عن رحلة مستمرة تمثل حالة من الخوف والفزع اللذين أصابا الشاعر بسبب تهديد حجر له، وإن هذا الارتحال إلى مثل هذا المكان البعيد الموحش الذي يعجز الطيف عن الوصول إليه، هو محاولة للنجاة من هذا التهديد، وليكون الشاعر في مأمن من هذا الوعيد، ذلك أن القصيدة بكل وحداتها البنائية، التي يمثل الطيف أولاها، تبدو رد فعل واضحاً وحاداً لتهديد حجر للشاعر، ومن الواضح أن هذا التهديد كان جاداً، فحمله الشاعرعلى محمل الجد، وشعر بفداحة عِبْئِه، أعني أن الشاعر أدرك أن حياته في خطر فكان الارتحال أولى محاولات الشاعر للنجاة بحياته وللفرار من هذا التهديد الذي يمنحه إحساساً –ولو قليلاً- بالأمن والابتعاد عن الخطر الذي يلاحقه.ومع ذلك فما يزال الشاعر يحس بهذا الخطر الذي حمله إليه طيف أم عمرو، وكأنه يذكرنا بليل النابغة الذي يشبه به النعمان في قوله:

كأنك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

وقد واكب الإيقاع في الوحدة السابقة انفعال الشاعر ومعانيه ، شدة ولينا، وسرعة وبطئاً. فجاءت حروف اللين في الشطرة الأولى من البيت الأول لتعبر عن حالة من الذهول أحدثتها زيارة الطيف المفاجئة. وفي الشطرة الأولى من البيت الثاني تتضافر الألف الممدودة في "طال" مع معنى الفعل في تمثيل دلالة الطول والامتداد، وبالمثل يأتي إشباع الميم في "سيرهمُ" ليبرز الإحساس بطول السير واستمراره.

وفي الشطرة الثانية من البيت الأول يفاجئنا الشاعر بتكرار صوت الميم ثماني مرات بينها أربع ميمات ساكنة. وقد توزعت هذه الميمات على جميع ألفاظ الشطرة (ستة ألفاظ). فإذا أضفنا

إليها أصوات الحروف الصحيحة الساكنة في الشطرة وعددها ثلاثة أصوات، كنا أمام سبعة أصوات ساكنة(م4+ل2+ل1).فإذا كان الحرف الساكن يعني عدم جريان الصوت،فإنه إذا كان ميما يعني انحباس النفس أيضا.وهذا ينسجم مع حالة خوف الشاعر الممزوج بالاحساس بالألم والغم ، وكأن الشاعر انتقل في هذه الشطرة من الذهول إلى حالة من الوعي والإدراك .وهكذا تشكل هذه الشطرة طباقا (إذا جاز التعبير)مع الشطرة الأولى، على صعيد المعنى والشعور، وعلى صعيد الإيقاع.

وفي الشطرة الثانية من البيت الثاني، لعل لفظتي "سبسب" و"دكداك" المضعفتين تحاكيان اتساع الفلوات،وتكرار مشاهدها، وطول المسير، وما تجشموه في ذلك من مشقة.

وجاء الجناس بين "طال"(ب 2)و"طاف"(ب 1)لا ليعزز القيم الصوتية فحسب، بل ليحكي ما حدث: فهذا السير الذي "طال"(وهو السابق زمنياً). أفقده جدواه ذلك الخيال الذي "طاف"(وهو تالٍ له في الزمن)، بمعنى آخر: ألغت حركة الطواف في "طاف" حركة طول السير في "طال". ولأن هذه الحركة هي الحركة الأخيرة المنتصرة والمسيطرة على عقل الشاعر، فقد تصدرت القصيدة، وشكلت الصوت الأول فيها.

وقد نشير أخيراً إلى أصوات العين والحاء والتاء المشددة(لاحظ صعوبة نطق التاء في موضعها هنا) وغيرها من الأصوات المضعفة التي تناسب تمثيل المشقة في السير.

الوحدة البنائية الثانية في القصيدة تبدأ من البيت الرابع الذي يوجه فيه الخطاب إلى أبي كرب، الذي يفترض أنه عمرو، الذي ربما كنّى به الشاعرعن حجر، بمايتفق مع رواية الأغاني كما أوضحنا سابقا:

أبلغ أبا كرب عني وأسرته قولاً سيذهب غوراً بعد نجاد

إن مثل هذه البداية لتعزز ما اتجه إليه تحليل أبيات الطيف ووظيفتها الفنية في القصيدة، ذلك أن هذه الأبيات ستكشف –في صراحة- عن هاجس الخوف الذي يسكن الشاعر ويلاحقه. والشاعر في البيت الرابع يطالب بإبلاغ أبي كرب "رسالة" ستبلغ ما ارتفع من الأماكن وما انخفض: "قولاً سيذهب غوراً بعد إنجاد"؛والمعنى أنها ستنتشر في الآفاق وتعم جميع البلاد. أما مضمون البيت الثاني: "يا عمرو"، فهو أن الموت يتبع الجميع في كل لحظة: في غدوهم ورواحهم،وفي حلهم وترحالهم. ويلاحظ في هذا البيت بعض الملاحظات التي يجدر الوقوف عندها لما لها من دلالة في تعزيز المعنى الذي ذهب إليه الشاعر، وأولى هذه الملاحظات استخدام الشاعر للطباق بين "راح" و"ابتكر" في صدر البيت. وللطباق وظيفة مهمة ترفد المعنى وتعمقه؛ إذ يقول الشاعر إن الموت ليس مرتبطاً بوقت معين، فقد يأتي بكوراً أو رواحاً. ثم نلاحظ قوله: "إلا وللموت في

آثارهم حادي"، إذ يجعل الشاعر للموت حادياً يسوق الناس رغماً عنهم إلى نهايتهم المحتومة، كما يسوق الحادي الإبل التي لا تملك من أمرها شيئاً إلى حيث يريد. وهذه الصورة أتمت صورة حادي الإبل في البيت الثالث وعمقتها لتأخذ شكل حاد يحدو حاديا.

نشير أيضاً إلى أهمية استخدام حرف الجر "من" في قول الشاعر: "ما راح من قوم" التي تفيد معنى العموم والشمول ؛ بمعنى أن أحداً من القوم لن يكون مستثنى من هذا السوق إلى الموت. وحجر الذي يتوعد الشاعر بالموت هو واحد من هؤلاء . ثم إن خطاب الشاعر للملك بصيغة عادية دون إعطائه صفة السلطة أو الملك أو القدرة على التهديد من شأنه أن يجعل الشاعر وحجراً في كفه واحدة يعدل أحدهما الآخر، ولا يفضله بشيء، لأن الجميع (الملك والسوقة) سواسية أمام الموت. ويأتي البيت الخامس مكرراً هذا النداء:

يا عمرو ما طلعت شمس ولا غربت إلا تقرّبُ آجال لميعـــاد

هذا التكرار الذي نلمحه في هذا البيت "يا عمرو" يمثل إلحاحاً من الشاعر على أن يكون عمرو هو المعني على وجه التحديد بهذا الحديث، ويمثل التكرار أهمية خاصة في الاستعمال الشعري إذ يعني الاهتمام والإلحاح على قضية بعينها[16]. ونلاحظ في هذا البيت نظاماً من البناء يوشك أن يكون صفة بارزة في القصيدة كلها، ويجعله سمة أسلوبية لافتة في النص، هذه الصفة الغالبة على القصيدة هي الطباق. ويقوم الطباق بأداء وظيفة دلالية عميقة: فنلاحظ أن "طلعت، غربت" وهما الفعلان المسندان إلى الشمس، يعنيان أن استمرار الزمن وجريانه غير المتوقف من شأنه أن يجعل المرء في حالة دنو مستمر من أجله، لكننا سنلاحظ أن هذه الفكرة المعروفة قد أداها الشاعر بشكل جمالي باهر، وتلك إحدى مستلزمات الفن عامة، خاصة تقديم العادي والمألوف في لغة مشرقة خلابة، يمتزج فيها ما هو عقلي بإحساسات الشاعر المرهفة التي تمنح الفكرة والرؤيا جمالاً ذا طابع فردي.

والتركيب في قوله "ما طلعت ...إلا" لايؤكد التلازم بين الموت وحركة الزمن فحسب، وإنما يوشك أن يحصر حركة الزمن في غاية واحدة هي تقريب الأجل من الإنسان. وبين هذا البيت والذي قبله تماثل في التركيب، فضلا عن أن طلوع الشمس وغروبها، يوازي ابتكار القوم ورواحهم. وهذا التوازي التكراري الذي يخلق أيضاً توازياً على صعيد الإيقاع، من شأنه تأكيد الفكرة وتعزيزها، فضلاً عن وظيفته أيضاً في دفع الإحساس بالخوف عند الشاعر؛ فعبيد بقدر ما يسعى إلى إقناع غيره يسعى إلى إقناع نفسه أيضاً للخلاص من التوتر. وهذه الوظيفة المزدوجة هي بلا شك إحدى وظائف الفن.

إن الشاعر المهدد بالموت من حجر يبدأ في هذين البيتين بمحاولة درء فكرة الموت عن نفسه، ليس هذا فحسب، بل يحاول إيقاع حجر نفسه في هذه الدائرة، ذلك أن الشاعر لا يجعل

وعيد حجر وتهديده هما سبب الموت، بل يرى أن الأمر مرتبط بمرور الزمان ودوران الأيام والليالي وهو ما يقرب الآجال لميعادها. ويمكن ملاحظة استخدام الشاعر لفظ "آجال" الذي جاء بصيغة الجمع ليدخل حجراً ضمن دائرة الموت المرتقبة، فحركة الزمن تنطبق على الشاعر بالدرجة نفسها التي تنطبق فيها على حجر. وفي هذه المعاني المستوحاة من هذا البيت ما يخفف من وطأة إحساس الشاعر بالتهديد، فلا يعود حجر مالكاً لأسباب الموت، بل إن كليهما في مواجهة الموت متساويان. ثم إن كلمة "ميعاد" تضيف إلى الشاعر دفعة جديدة من الإحساس بالأمن، فالموت مرهون بميعاد وليس بتهديد. وفي سبيل تعميق الفكرة في هذين البيتين في ذهن حجر يأتي البيت:

هل نحن إلا كأرواح تمر بها تحت التراب وأجساد كأجساد

يمكن للدارس أن يلاحظ بداية استخدام الشاعر الضمير "نحن" ليضع الشاعر نفسه مع مهدده في دائرة واحدة، أعد لها أحسن الإعداد في البيتين السابقين، معيداً تأكيد الفكرة التي يلح على ذكرها وهي أن الموت سارٍ على الجميع، في محاولات من الشاعر مستمرة لإبطال مفعول التهديد على المستوى الفني على الأقل، ثم يأتي الشاعر بمعنى مفعم بالإثارة وكثافة المعنى في رسم شعري خلاق، فالأحياء لا يختلفون عن الأموات عندما كانوا أحياء، لا في الروح ولا في الجسد، كما أن الأحياء ينتظرهم المصير ذاته، ألا وهو الموت. الرسالة إذاً، في هذا البيت شديدة الوضوح: ليس هناك حياة دائمة، والأحياء ليسوا، إذا أنعم المرء النظر، سوى أموات ينتظرون آجالهم. والغاية الأخيرة من ذلك كله أن تهديد حجر للشاعر ليس بذي أهمية، فالناس جميعاً سائرون إلى الموت وموتهم هذا محكوم بميعاد. إن الشاعر يحاول تفريغ الوعيد من مضمونه.

وقول الشاعر:"هل نحن إلا كأرواح..." معناه : ما نحن إلا كأرواح (الاستفهام هنا خرج إلى معنى النفي)، وبذلك تستمر دلالة الحصر أو القصر لترسخ وضعاً واحداً أو طريقاً ضيقة واحدة تجري فيها الحياة البشرية بلا خيار. ويأتي تكرار كلمة "أجساد" مرتين ليؤكد التماثل في المآل عن طريق تأكيد التماثل قبله. ويستمد البيت قيمته التأثيريه من انتقاله من التجريد في حديثه عن حتمية الموت، إلى صورة حسية، هي صورة القبور والأموات التي تجسد عياناً المآل الإنساني، وتضع حجراً وجهاً لوجه أمام هذه الحقيقة المفزعة، لتحتل مركز الصدارة في فكره وشعوره؛ وهذه إحدى فعاليات الصورة في إقناع المتلقي.

يمكن عدّ الأبيات (8-13) التي تبدأ بالبيت:

فإن رأيت بواد حية ذكــراً فامضِ ودعني أمارس حية الوادي

الوحدة الثالثة المكونة للقصيدة. وهذه الوحدة تتخذ مساراً يختلف بعض الاختلاف في بعض تفصيلاته، لكنها تنتهي إلى ما انتهت إليه الوحدتان السابقتان في القصيدة. هنا يبدو الشاعر قد اطمأن بعض الاطمئنان إلى أن وعيد حجر لم يعد بذي قيمة، أو لنقل إن الشاعر حاول أن يوهم نفسه بهذه الفكرة، فنراه في بداية الجزء الثالث من النص يخاطب حجراً خطاب الند للند، بل يتعدى الأمر ذلك إذ يذكر الشاعر أنه لا يريد من حجر عوناً أو مساعدة، فإنه قادر على تصريف أموره بنفسه، ويطلب إلى حجر تركه وحيداً إذا وجده في ظروف عسيرة وألاّ يلتفت إليه ، بل يريده أن يتركه وحيداً يعالج الأخطار المحدقة به بنفسه، فإذا قضى الشاعر نحبه فإنه لا يريد من حجر أن يندبه ويأسى عليه. وكيف يفعل ذلك وهو الذي لم يكن عوناً للشاعر في حياته؟ إذ لا يملك عندئذ حق ندبه والبكاء عليه. أما إذا كتبت للشاعر السلامة فعاش، فإنه لا يريد من حجر أن يقربه ويجعله في عداد رعيته وخاصته التي تنعم بخيره ونصرته. وأما إذا آلت حاله إلى السقم والمرض فهو لا يريد من الملك أن يرق لحاله فيعوده في مرضه. في جميع هذه الأحوال الثلاثة (الموت، الحياة، المرض) المحتملة لمواجهة الشاعر المخاطر يرفض الشاعر أن يتلقى أية بادرة طيبة من حجر.

هذه المعاني، تختلف –كما أشرنا سابقاً- في بعض تفصيلاتها ومعانيها، ولكنها تلتحم أشد الالتحام مع الاتجاه العام للقصيدة الذي تؤكده وحداتها المختلفة بأساليب مختلفة، الاختلاف الظاهري هنا أن الشاعر لم يشر إلى وعيد حجر في هذه الأبيات السابقة، بل فعل عكس ذلك تماماً، إنه رأى فيه شخصاً عديم الأهمية وعديم النفع، ولا يرجو منه عوناً أو مساعدة، كما لا يرجو منه شيئاً في حياته أو بعد مماته كما ذكرنا. وإذا كانت هذه الأبيات توحي بغياب الوعيد، فإن التدقيق فيها يؤكد الوعيد من خلال نفيه؛ ذلك أن الشاعر استطاع أن يأخذ جرعة من الأمن فيما سبق، فنظر إلى حجر على أنه شخص عادي دون الإشارة إلى تهديده له، ومثل هذا الأمر يعني أن حجراً ليس لخير أو لشر كما أشارت الأبيات السابقة، ولذلك يعود معنى الوعيد ليطفو مجدداً على سطح القصيدة ومتغلغلاً في عمق هذه الأبيات، فإن وعيد حجر له لا يعني شيئاً ما دام ليس بذي نفع أو ضر، وهو الأمر الذي يذكر الدارس بقول أحد الباحثين: ".... ولذلك فإن القراءة الشاعرية تسعى إلى كشف ما هو في باطن النص، وتقرأ فيه أبعد مما هو في لفظه الحاضر، وهذا يجعلها أقدر على تجلية حقائق التجربة الأدبية، وعلى إثراء معطيات اللغة كاكتساب إنساني حضاري قويم"[(17)]. وغني عن الذكر الإشارة إلى الطباق المستخدم في هذه الأبيات، وهو الظاهرة الأسلوبية اللافتة في القصيدة كما أشرنا، التي تنهض بوظائف دلالية لا يمكن تجاوزها.

في الأبيات الثلاثة الأخيرة من هذه الوحدة الثالثة من القصيدة يدرك الشاعر أن التهديد ما يزال جاداً، ويحاول إجهاضه من خلال هذه الأبيات:

إن أمامـــك يومـــاً أنـــت مدركـــــه لا حاضـــر مفلـــت منـــه ولا بـــــادي

فـانظر إلـى فـيء ملـك أنـت تاركـــه هـــل ترســـينّ أواخيـــه بأوتـــــاد

الخيـــر يبقـــى وإن طـــال الزمـــان بـــه والـــشرّ أخبـــث مـــا أوعيـــت مـــن زاد

يستمر الشاعر في مخاطبة حجر بضمير المخاطب المفرد الذي لا تخفى دلالته، بل يبدأ البيت بفعل أمر "فانظر"، ويبدو جلياً أن النظر هنا يعني التأمل وإعمال الفكر، يقول له: تفكر "في ملكك" وفي رواية أشار إليها محقق الديوان "ظل ملك" وقال إنهما بمعنى واحد والحق أنهما كذلك ضمن الدلالة النهائية التي ينتجها التعبيران، فالفيء والظل من المترادفات أولاً، وهما ثانيا: إشارة إلى خصائص العيش الميسور، وحجر بوصفه ملكاً ينعم بهذا العيش الخفيض، ولكن كلاً من الفيء والظل –بحكم قوانين الطبيعة- يصيران إلى زوال، ما يعني ،من ثم، زوال الملك ، هذا الزوال الذي أكده الشاعر بفكرة الموت المحتوم مجدداً.

ومن المفيد أن نلاحظ أن البيت "إن أمامك" يبدأ بجملة اسمية مؤكدة بحرف التوكيد "إن" ليعطي مضمون الجملة قوة وحتمية، وأن نلاحظ أن تقديم الخبر في هذه الجملة " هو تقديم جوازي، يعبر فيه عن واقعة الموت في هذا اليوم ولا شيء آخر، فضلاً عن تعبيره عن أن هذه الواقعة هي أهم ما ينتظر الإنسان في غده، إلى الحد الذي جعل الشاعر ينفي ما عداها لتصبح هي الحدث الوحيد الهام الذي ينتظر الإنسان في قابل الأيام.

هذا الموت حتمي وشامل: "لا حاضر مفلت منه ولا بادي". وحجر مدركه لا محالة لأن الموت سينال الجميع كما يشير الطباق، وبناء على ذلك سيترك حجر الملك "ملك أنت تاركه" ولا يستطيع أن يفعل شيئاً للإبقاء عليه، ونلاحظ أن الاستفهام في البيت الثاني استفهام استنكاري، وتظهر حتمية الموت وزوال ملك حجر من خلال بناء الجملتين في أسلوب لغوي واحد وإيقاع واحد:

إن أمامـــــــك يومـــــــاً أنـــــــت مدركـــــــه

فـــــانظر إلـــــى فـــــيء ملـــــك أنـــــت تاركـــــه

إذ تتشابه الجملتان على غير صعيد: في كونهما جملتين اسميتين متماثلتين في المبتدأ(أنت)، وفي الصيغة الاشتقاقية للخبر(اسم فاعل)، وفي إضافة الخبر في كل منهما إلى ضمير واحد هو من حيث المعنى مفعول به، وفي اشتراك الخبرين في عدد من الحروف، ثم في الموقع الإعرابي للجملتين(نعت)، وأخيراً في الإيقاع.

إن مثل هذا التشابه ليؤكد أن الموت أصبح أقرب إلى حجر منه إلى الشاعر، وأن عبيداً بهذا يرد السحر على الساحر، كما يقال، فهذا الملك الذي يمنح حجراً مثل هذه السطوة التي تعطيه القدرة على وعيد الآخرين وتهديدهم في حياتهم وأمنهم هو ملك زائل، وزائلة معه هذه السلطة والقدرة. ثمة ملاحظتان في هذين البيتين أود الإشارة إليهما، الأولى: أن الشاعر لم يتحدث عن وعيد حجر له، بل إن الشاعر كان يهدد حجراً بالموت المؤكد. والملاحظة الثانية هي صورة الموت الذي وصفه الشاعر في هذا الجزء بأنه أمام حجر، وكان من قبل قد أشار إلى أن الموت وراء الناس يتبعهم، وربما كان لهذا أكبر الدلالة إذ يصبح حجر مهدداً بالموت من أمامه ومن خلفه ومن ثم فلا مفر من المصير المحتوم.

وفي البيت الثالث من هذه الوحدة يقول الشاعر:

الخير يبقى وإن طال الزمان به والشر أخبث ما أوعيت من زاد

في هذا البيت يلجأ الشاعر إلى محاولة أخرى من نوع جديد ومختلفة اختلافاً تاماً لتجنب تهديد حجر له بالقتل بأسلوب ذكي ولغة أبعد ما تكون عن المباشرة، حتى أن البيت ليظهر بمظهر الحكمة وهو -وإن كان كذلك- مرتبط أشد الارتباط بهاجس القصيدة الذي يسكن مكوناتها المختلفة ويستبطنها أعمق الاستبطان. إذا نظرنا إلى هذا البيت منقطعاً عن سياقه لن نتردد في إدخاله ضمن إطار الحكمة كما قلت، وهو كذلك حقاً، لكن هذه الحكمة تأتي ليوظفها الشاعر بما يخدم هاجس القصيدة الأساسي ويرفد باقي مكوناتها؛ ولهذا فهو ملتصق أشد الالتصاق بموضوع القصيدة وبؤرتها وهو وعيد حجر للشاعر، ويدخل ضمن المحاولات المتكررة لإبطال مفعول هذا التهديد بكل الوسائل التي يملكها الشاعر. وربما كان من باب الاستطراد –لكنه استطراد مسوغ فيما أظن- أن نشير إلى أن كثيراً من أبيات عبيد بن الأبرص التي تأخذ شكل الحكمة تدخل ضمن معنى سياقي لصيق بالقصائد التي ترد فيها، كما في البيتين التاليين اللذين وردا في مطولته[18]:

أفلح بما شئت فقد يدرك بالضعف وقد يخدع الأريب

لا يعظ الناس من لا يعظ الدهر ولا ينفع التلبيب

وليس المقام هنا ربط هذين البيتين بسياقهما في المعلقة، يكفي أن نشير إلى دراسة سابقة حاولت تفسير هذا الموقف[19]، لكن هدفنا من ذكر هذين البيتين هو تعزيز التحليل والاتجاه الذي يسير فيه البحث. ليس معنى البيت الظاهري بالغامض أو العسير، فالشاعر يقول، ببساطة: إن عمل الخير يبقى مهما امتد به الزمان، ومهما طال عليه الأمد، على حين يكون عمل الشر من أكثر الأعمال خبثاً وضرراً، وهو كما وصفه الشاعر "أخبث ما أوعيت من زاد". الجملة هنا تحتاج إلى تدقيق؛ فالشر هو الأخبث وكلمة أخبث عكس "أطيب" و "خير" ومرادفاتهما، وهو أخبث ما

يمكن أن يدخره المرء (لاحظ الفعل "أوعى" بمعنى وضعه في وعاء)، ولذلك تأتي كلمة "زاد" في موقعها المناسب، لأن ما يدخر ويوضع في وعاء هو الزاد. من جهة أخرى يقوم البيت في شطريه على مقابلة واضحة لا يرى الباحثان أن ثمة حاجة لإيضاحها، وهذه المقابلة تأكيد للخصيصة الأسلوبية التي ظهرت مرات عديدة في القصيدة وهي الطباق (المقابلة) طباق جملة، كما هو معروف في الدرس البلاغي. أما دلالة البيت وانصباب هذه الدلالة في رؤيا القصيدة وهاجسها فيمكن أن نشير إليه ابتداء بالافتراض بأن الشاعر يخاطب حجراً في هذا البيت. ويأتي هذا الافتراض من الضمير "أوعيت" الوارد في الشطر الثاني من هذا البيت، وهذا الافتراض له ما يسوغه، فالشاعر دأب منذ بداية القصيدة على مخاطبة حجر بضمير المخاطب المفرد أيضا. ونحن في هذا البيت إزاء أسلوب جديد يحاول فيه الشاعر أن يستدر عطف حجر وعفوه من خلال دفعه إلى الالتزام بالقيم الأخلاقية التي كانت سائدة في العصر الجاهلي. فإذا استجاب حجر لهذه القيم والأعراف والأخلاق وأحس بالاقتناع بها، وهو الملك الحريص على ذلك بحكم موقعه ، فعفا عن الشاعر ورفع عنه ضائقة التهديد، فإن هذا العمل لهو أمر مستحسن يحسب لحجر، وهو يكسبه شكلاً من أشكال الخلود بعد موته يتمثل في حسن الذكر وطيب الأحدوثة، خاصة إذا علمنا أن هذا المعنى دائر بشكل لافت في الشعر الجاهلي: "أحاديث تبقى والفتى غير خالد" كما ذكر عروة بن الورد. وعلى نقيض ذلك إذا أصر حجر على تهديد الشاعر ونفذ هذا التهديد، فإنه سيكون أسوأ زاد له بعد موته.

أسلوب الشاعر في هذا البيت في محاولة دفع تهديد حجر وإجهاضه يختلف في لغته عما سبق وعما سيأتي –كما سيظهر- ؛ فهو أسلوب أبعد ما يكون عن الحدة التي ظهرت في أبيات سابقة. أسلوب الشاعر هنا يدعو حجراً دعوة أقرب ما تكون إلى النصح وكأن الشاعر يرغب في أن ينال حجر نتائج عمل الخير التي أشار إليها في هذا البيت. لقد كان الشاعر بعيد الذكاء ، ذلك أن مضمون هذا البيت الظاهري يبدو –كما أشرت- نصحاً وموعظة لحجر ، ولكن المعنى الغائر فيه أن الشاعر يطالب حجراً بالعفو عنه، بوصف هذا العفو نوعاً من أعمال الخير التي ستعود عليه بما ذكره الشاعر من قبل. وبذلك لا يخرج هذا البيت عن القصيدة أي خروج، بل إنه يلتحم بها أشد الالتحام في مواجهة المشكلة التي يعاني الشاعر منها، والتي تظهر في تجليات مختلفة في القصيدة.

وفي **الوحدة الأخيرة** في القصيدة، المكونة من ثلاثة أبيات، يلجأ الشاعر إلى وسيلة جديدة أيضاً يحاول فيها قنص الأمن والسكينة من منظور جديد. تتمثل هذه الوسيلة بإبراز سمة القوة والقدرة على ردع الملك ومواجهته إذا فكر بتنفيذ تهديده، ولم تنجح في ردعه كل الوسائل السابقة التي لجأ إليها الشاعر. في هذه الوحدة يستعرض الشاعر وجهين من وجوه هذه القوة

الدفاعية: الأول قوة قبيلته، والثاني قوته الفردية، على ما بين هذين الوجهين من التحام، يسوغ النظر إليهما بوصفهما وحدة واحدة. في البيت الأول يقول الشاعر:

اذهب إليك فإني من بني أسـد أهل القباب وأهل الجرد والنادي

يحاول الشاعر من خلال هذا البيت الاحتماء من التهديد باللجوء إلى القبيلة، لا نرى أن ذكر القبيلة في هذا السياق يندرج تحت موضوع "الفخر بالقبيلة" . فنحن نتفق مع وهب رومية في أن "الوظيفة" غير الموضوع[20]، يعني أن الموضوع الواحد كالفخر، مثلاً قد يكتسب وظائف متعددة بحسب سياقه الخاص في القصيدة التي يرد فيها. إن وظيفة القبيلة في هذه القصيدة خاصة بالشاعر، وتتمثل في محاولة الشاعر الإحساس بأنه داخل جماعة قادرة على حمايته. إن الشاعر مفرداً قد يبدو عاجزاً عن مواجهة هذا التهديد، فلا بد إذاً من أن يلوذ بالجماعة التي يشعر في أحضانها بالأمن والدفء، حتى لو كان هذا الشعور غير كافٍ، إلا أنه يخفف من وطأة الإحساس بالخوف الذي يسيطر عليه منذ بداية القصيدة. ومن الطبيعي أن يصف قومه بني أسد بصفات يحتاج إليها في أزمته الراهنة، بصرف النظر عن وجود هذه الصفات على المستوى الفعلي في القبيلة أو عدم وجودها، فهم أهل السيادة والجاه (أهل القباب) كما أنهم أصحاب الحرب والغارة، وأهل الأفراس الأصيلة الجرد، وهم أخيراً أصحاب الرأي والحكمة في ما يلم بالقبيلة من أمور مهمة يحتاجون إلى رأي سديد فيها (أهل النادي). إن قوماً تلك صفاتهم قوم أعزاء قادرون على حماية الشاعر ودفع الخطر عنه. ومما يجدر ذكره أن الشاعر ذكر القبيلة في بيت واحد، وليس في أبيات متعددة كما يفعل شعراء جاهليون كثيرون، لأن الشاعر ليس معنياً بوصف القبيلة لذاتها والافتخار بها لمجرد الافتخار، أو الاعتزاز بقيمها، بل إن الشاعر من خلال هذا البيت يلجأ إلى وسيلة أخرى لرفع طائلة التهديد الذي يلاحقه في سائر القصيدة، ولذلك لم يكن معنياً إلا بالإشارة إلى الصفات التي يحتاجها من القبيلة؛ فهو لم يذكر صفة الكرم مثلاً، لأنها خارجة عن الصفات التي يبحث عنها في القبيلة. ولكن هذا البيت الواحد الذي اقتصر عليه الشاعر يكفي لتحقيق الهدف الذي أراده من هذا الحديث. وفي غمرة إحساسه بأن القبيلة أصبحت في عداد القبائل القادرة على حماية أبنائها، فإنه لا يجد حرجاً في مخاطبة حجر –على عادته- بضمير المفرد الذي لا يخلو من الزجر "اذهب إليك" وهو خطاب تظهر فيه هذه المرة لهجة التقريع النابعة من إحساس الشاعر بالمنعة وحماية أبناء القبيلة له. ويبدو من المناسب أن نشير في هذا المقام إلى الطبيعة التصورية للقصيدة الجاهلية بشكل عام، التي تنفي عنها طابع الواقعية والحرفية الذي ألح عليه دارسون متعددون. إن قبيلة بني أسد التي يتحدث الشاعر في هذا البيت عن احتمائه بها والتي يصف أبناءها بأنهم "أهل القباب وأهل الجرد والنادي"، هي بنو أسد ذاتها التي يحدثنا الشاعر –في موضع آخر- عن مدى الإذلال والهوان الذي لحقها من حجر، والتي تشير الأخبار أيضاً إلى ذلك الحيف والضيم اللذين لحقا بها على يد هذا الملك ، حتى أن بني أسد لقبوا بعبيد العصا.

لكن الشاعر –في مكابرة غير خافية- يحاول الإعلاء من شأن القبيلة أيما إعلاء: فهو ليس من قبيلة يسيرة الشأن ضعيفة الجانب، بل إنه –الشاعر- حين يزجر حجراً، فإنه يعلل لذلك بأنه من قبيلة لا قدرة له عليها، كل ذلك نلمحه في "اذهب إليك فإني من بني أسد".

في البيتين الأخيرين من هذه الوحدة الأخيرة ينتقل الشاعر إلى استعراض قوته الفردية بوصفه فرداً متميزاً في قبيلته:

قد أترك القرن مصفراً أناملـه كأن أثوابه مُجّتْ بفرصاد

أوجرته ونواصي الخيل شاحبة سمراء عاملها من خلفه بادي

الشاعر واحد من أفراد القبيلة، ولا يجوز أن نتصور أن يكون قابعاً في خبائه، في حين يكون سائر أفراد القبيلة يحملون سيوفهم مدافعين عنه . وحتى لو لم يكن الشاعر معنياً بهذا التهديد على وجه الخصوص، فإن أبناء القبيلة جميعاً مدعوون إلى مواجهة الغارات والغزوات التي تتعرض لها القبيلة. في ضوء هذا يأتي البيتان الأخيران في القصيدة. لكن الشاعر لا يتحدث عن قوته وبأسه، وينعطف بالحديث عن القبيلة إلى قوته الفردية؛ لأنه ملزم بأن يكون واحداً من أفراد القبيلة فحسب، بل إن هذا الحديث يأتي انسجاماً مع البناء الكلي للقصيدة الذي كان معنياً في كل مكوناته الموضوعية بدرء تهديد حجر وإبطال مفعوله، فيأتي هذان البيتان استكمالاً لآخر الوسائل المتاحة لدى الشاعر لمنع حجر من تنفيذ وعيده. والبيتان –على خلاف الطابع العام للقصيدة- يتحدثان عن قوة الشاعر وبأسه في الحروب والمنازلة ضمن صورة بلاغية أظن أن الشاعر حشد لها كل ما لديه من موهبة وقدرة على نظم الشعر، ليس بهدف إظهار البيتين في صورة جميلة، وإنما لتكون صورة الشاعر هذه –وهي آخر أساليبه في ردع حجر، كما ذكرت – ذات وقع فعال يمكن لحجر أن يراجع، في ضوئه، موقفه من الشاعر.

فالشاعر يظهر في هذين البيتين بمظهر القادر على قتل المثيل له في البطولة (القرن) وليس مجرد قتل أي رجل. إن الشاعر لقادر على قتل القرن وتركه مصفر الأنامل لخلوها من الدماء التي نزفت صابغة أثوابه باللون الأحمر، كما أن طعنة الشاعر لهذا البطل هي طعنة قاتلة لا يرجى معها شفاء، ولا تُبقي له فرصة للحياة، ذلك أنه يطعنه بحربة "سمراء" تنفذ من ظهره. وهي صورة تجسد قوة الشاعر، وعدم رهبته أمام القرن، ورباطة جأشه في المواجهة، وكلها أمور تجعل ضربة الشاعر لخصمه قاتلة. وإذا كانت هذه الصورة تكشف عن قوة الشاعر وبأسه، فإن هاتين الصفتين تظهران لدى الشاعر في وقت من المعركة تكون فيه قد بلغت أشدها، ويكون الفرسان قد أصابهم النصب والتعب، ما يعني أن الشاعر يمتلك مثل هذه القوة في الوقت الذي قد يعوز الآخرين امتلاكها. ويظهر لنا هذا التفسير من قوله "ونواصي الخيل شاحبة". ولا يخفى –في ضوء سياق

القصيدة- أن الشاعر يتوعد حجراً بطعنة كهذه، ذلك أن فارساً هذه صفاته قادر على أن يدرأ عن نفسه القتل، وينتصر لإرادة الحياة التي يكون ثمنها موتة متوعده حجر.

إن الوحدة الأخيرة تمثل آخر وسائل الشاعر الفنية في إبعاد شبح الموت عنه، كما أنّها الوحدة التي يفترض فيها الشاعر أن الوسائل السابقة جميعاً قد لا تسفر عن عفو من مهدده، ولذلك تبدو الصورة الأخيرة صورة شعرية مكثفة، حشد الشاعر لها كل الشعرية، وربما ينطبق على الصورة الشعرية الواردة في البيتين الأخيرين ما ذكره أحد الدارسين: "... وعمل الإنجاز الفني له دور أساسي في فلسفة الصورة وتعيين أنواعها حيث أمكن درس الإنجازات الفنية وإيجاد اكتشافات حسب هذا المفهوم، تتعلق في الصور وظلالها والرؤى وما تعنيه في التفسيرات النفسية البعيدة التي تلمح في موادها إلى الواقع البشري، ودور هذه الصور في التكوين الفني، وما هي وظائفها وأسباب توزيعها على مناطق الفن في عمليات البناء المتعلق بالخاصية الشعرية، وكيف تنتقل إلى مستويات أخرى لا نهائية بين الكشف والدراسة... وأومأ هذا المستوى من الدرس إلى كشف العلاقات البعيدة الغائبة عند التلقي المباشر والمتوقعة في التأمل الطويل والعميق..."[21] وربما لجأنا إلى هذا الاقتباس لغير سبب: الأول أن النظر السريع في هذه الصورة سيجعل المرء يقول إن الشاعر يتغنى ببطولته وبأسه فحسب، والسبب الثاني أن هذا التغني كان يخفي وراءه ما هو أبعد من ذلك إنه الخوف من الوعيد الذي أظهر هذه الصورة، وشكلها على النحو الذي جاءت عليه في هذه القصيدة، وهكذا نرى أن ذكر القوة والبأس في هذه الصورة مصدره الإحساس بالضعف والخوف، ثم إن وظيفة الصورة نفسها –كما أشرت- تتجه إلى حجر بوصفها الوسيلة الأخيرة في القصيدة لمنع حجر من تنفيذ هذا الوعيد.

وبهذا التحليل نرى أن الشاعر قد وظف وحدات القصيدة المختلفة، رغم ما قد يبدو بينها من تباعد، في اتجاه واحد، فكان الدافع واحداً وراء تشكيل هذه الوحدات، وتبعاً لذلك، كان الرابط بينها أمراً متوقعاً، فأظهرت الدراسة أن الشاعر حاول إبعاد شبح التهديدات بالموت الذي واجهه به حجر ضمن كيفيات مختلفة. ومن هنا يأتي البناء الداخلي للقصيدة منسجماً وملتحماً في وحداته المختلفة من حيث الوظيفة الفنية التي يضطلع بها كل وحداتها رغم التباين الظاهري بين هذه الوحدات.

ولعل ذلك يدفعنا إلى العودة إلى مقدمة القصيدة التي تشكل في الظاهر موضوعا منفصلا عن اتجاه القصيدة العام وهاجسها الرئيس، بحكم النظرة التقليدية ،آملين أن تكون هذه الدراسة قد بينت أن أم عمرو ليست امرأة يحبها الشاعر، ولا يمكن أن تكون كذلك ؛ وأن هذا المفتتح ليس من النسيب في شيء. ومعنى ذلك أننا لسنا أمام موضوع أو غرض لا صلة له بالقصيدة، أو ذا صلة ضعيفة بها. والصحيح ، من وجهة نظرنا،أن موضوع القصيدة وهاجسها بدأ مع مطلعها.

وكل ما في الأمر أن الشاعر اتخذ من أم عمرو هذه وطيفها رمزاً وظفه في التعبير عن تجربته وموقفه النفسي.

وإذا كان افتتاح بعض القصائد الجاهلية بالحديث عن طيف الحبيبة يشكل تقليداً أو نمطاً له رواسمه وسماته، فإن من عادة الشعراء أن يجروا تعديلات على هذه الرواسم حذفاً وإضافة على نحو يعيدون فيه تشكيل هذه الصورة النمطية بطريقة تجعلها تلتحم بتجربتهم، أو تكون تعبيراً رمزياً عنها،كما لاحظنا في هذا البحث[22]. ولعل الاسم الذي اختاره الشاعر لحبيبته(أم عمرو)،وهو يخاطب ملكا اسمه عمرو،أو كنّى عنه بهذا الاسم،يندرج بوضوح في هذا المنحى.

كلمة في إيقاع القصيدة:

فضلاً عن وقفاتنا العديدة في ثنايا البحث عند جوانب موسيقية لغاية الكشف عن تلاحمها مع عناصر القصيدة الأخرى، فنحب أن نقف وقفة عامة تتناول إيقاع القصيدة من منظور آخر.

نرى، ابتداءً، أن اختيار الشاعر لهذا البحر القوي الموسيقى، ذي السباطة والطلاوة، كما يقول حازم القرطاجني[23]، والحفاظ على أبهى صوره الإيقاعية من ناحية الزحافات المستخدمة، والتفعيلات التي طرأت عليها هذه الزحافات، نرى أن ذلك هو أحد عناصر الجمال الموسيقي الأولية أو المجردة في القصيدة.

وحين نتأمل حركة الموسيقى في القصيدة، نلاحظ أن تفعيلة "فاعلن" في حشو البيت غالباً ما تكون مخبونة (فَعِلُن): فمن أصل "32" تفعيلة في القصيدة، جاءت "21" تفعيلة مخبونة، أي بنسبة 2 : 1تقريباً.والخبن ينقص من زمن التفعيلة، ويزيد في خفة النطق ورشاقته وتسارعه في توالي ثلاثة متحركات(فَعِلُنْ) ، فضلاً عن كسره لرتابة الإيقاع. وقد عزز ذلك موسيقية القصيدة وإيقاعها المتدفق السلس.

ولكن هذه الموسيقية كما عرضنا لها الآن تظل جوفاء، أو مجرد قوالب موسيقية، كما هي تفعيلات البحر نفسها، لا قيمة حقيقية لها في داخل العمل الشعري إلا بالتحامها بعناصر القصيدة الأخرى: الفكرية والشعورية، في جميع اتجاهاتها ومنحنياتها وتعرجاتها، التحاماً كالتحام المعنى بلفظه،وأن تتطابق معها تطابق الأصل مع صورته في المرآة[24]. وهذا هو الانسجام التام بين عناصر القصيدة الذي يصل بالمتلقي إلى المتعة الفنية والإحساس بلذة النص.

ولا تحتمل هذه الورقة تتبع ذلك بالتفصيل، ولكن ما لا يدرك جله لا يترك كله، لذلك يمكن أن نجتزئ بتناول تفعيلة "مستفعلن"في القصيدة، والمواضع التي طرأ عليها الزحاف فيها،

مجتهدين في تفسير ذلك من داخل القصيدة، في إطار العلاقة بين الإيقاع وعناصر العمل الشعري الأخرى.

تقع تفعيلة "مستفعلن" في حشو البسيط في أول الشطرة مرة وفي تضاعيفها مرة أخرى. ويقبح الزحاف على "مستفعلن" الواقعة في تضاعيف الشطرة، في حين يستحب عليها في أول كل شطرة. وجميع زحافات "مستفعلن" في هذه القصيدة هي من هذا النوع المستحب.

تكررت "مستفعلن" الأولى في القصيدة "32" مرة. طرأ الزحاف على "8" منها فقط. والأمر اللافت احتشاد ست منها في الوحدة الثالثة من القصيدة(الأبيات من 8-13)، تحديداً في الأبيات الأربعة الأولى منها. وهذا يحتاج إلى تعليل.ومرده في رأينا إلى عدة أمور: نلاحظ بداية أن هذه الوحدة هي أقل وحدات القصيدة غنائية وأحفلها بالتوتر. وهذا يدفعنا إلى استعراض الوحدات السابقة من هذه الناحية. فالوحدة الأولى تطغى عليها الغنائية،إذ يلفها غير قليل من الأسى والذهول أمام هذا الخيال الطائف بالركب، الذي يوقع الشاعر في الحيرة والتساؤل عن كيفية اهتدائه إلى هذا المكان. يعقبه وصف غنائي لسير الركب فوق الصحراء. وفي هذه الوحدة يظهر الزحاف على "مستفعلن" واحدة في مطلع البيت الثالث في قوله "يكلَفون"، التي يستعيد بها الشاعر ذكرى المشقة التي تجشموها في السير، فلم تغن عنهم شيئا، وذهب بها الخيال الطائف أدراج الرياح. وهذا يشكل بداية التوتر. أما الوحدة الثانية ففيها إعلان عن رسالة يريد الشاعر إبلاغها،وعن المرسل إليه وهو "عمرو" وأسرته. ولكن ليس فيها إعلان عن طبيعة هذه الرسالة. وإنما تشتمل على مضمون تأملي عام فيه شيء من الحكمة،وكثير من الإذعان للقدر، ومن الأسى المتعلق بالوجود الإنساني المهدد بالموت والفناء في كل لحظة، وفيه غير قليل من الإشفاق على بني البشر أجمعين، بمن فيهم "عمرو"نفسه، الذي يناديه باسمه أو يهيب به مرتين لينتبه إلى هذا الواقع الأليم ، ويستفيد من هذه الحقيقة عساه يعدل من سلوكه، وإن كان الشاعر، على ما يبدو، يائساً من ذلك، يدل على هذا نفس أداة النداء للبعيد، وتكرار النداء مرتين.وقد كنا نتوقع في هذه الوحدة أن ترتفع حالة التوتر، ولكنها للأسباب التي ذكرناها خلت منه وحفلت بالغنائية، ولذلك جاءت تفعيلات "مستفعلن" فيها سالمة.

ولكن هذا الهدوء كان بمثابة تمهيد لما سيأتي، وكان أشبه بالهدوء الذي يسبق العاصفة في الوحدة الثالثة ،التي بها يبدأ الإفصاح عن جوهر الرسالة وموقف الشاعر. في هذه الوحدة إعلان للقطيعة النهائية مع الملك التي يصر عليها الشاعر إصراراً بعيداً في كل الأحوال، وكأنه ألغى وجود الملك من حياته تماماً. ولا شك أن الإعلان عن هذه القطيعة على هذا النحو مع ملك القبيلة وسيدها الأعلى قرار خطير له تبعاته، وحري به أن يدفع الشاعر إلى حالة من التوتر عالية، وما كان الشاعر ليقدم عليه لولا أنه استمد كثيراً من الجرأة والإحساس بالأمن من طبيعة المضمون التأملي في الوحدة الثانية الذي يقضي بحتمية الموت، وبأن توقيت الأجل مرهون بميعاد لا

بتهديد.وليس أدل على حالة التوتر هذه من تعاقب أساليب الشرط والنهي والأمر والاستفهام تعاقباً متتالياً، حتى ليتألف البيت الواحد أحياناً من جملتين شرطيتين متتابعتين(ب 10)، فإذا أفضى الشاعر إلى جملة خبرية تقريرية(ب11) سرعان ما يغادرها إلى جملة أمرية فاستفهامية(ب12)، ولا يكاد يهدأ إلا قليلاً في البيت الثالث عشر الذي ختم به هذه الوحدة.

بالرغم من حالة الانفعال والتوتر، فإن الوحدة منضبطة بنوع من التفكير الواعي والخطاب المدروس، والنفس الحجاجي في الخطاب. يدل على ذلك تفصيل الشاعر واستقصاؤه لأحوال ثلاثة يمكن أن يؤول إليها(الموت، الحياة، المرض- حالة وسطى بين الموت والحياة-) لا رابع لها في الواقع. ويدل عليه قول الشاعر:

لا أعرفنك بعد الموت تندبني وفي حياتي ما زودتني زادي

ففي الشطرة الثانية تعليل منطقي مقنع لموقف الشاعر من الملك، في الشطرة الأولى، وتبرير له.

إذن، هذا التوتر من ناحية، وهذا النوع من الخطاب الخطابي فيها من ناحية ثانية، باعد مابين الشاعر والغنائية الصافية كما في الوحدات السابقة. ولذلك تطالعنا في البيت الأول من هذه الوحدة تفعيلة مخبونة في صدر البيت، وأخرى مطويّة في عجزها، ثم تفعيلة مخبونة أخرى في عجز البيت الثاني، وتفعيلتان مخبونتان في شطري البيت الثالث.

وفي البيت الرابع (إن أمامك) تعلو نبرة التهديد بالموت بطريقة تقريرية قاطعة وحاسمة لأول مرة، يسقط لها ساكن السبب الخفيف الثاني (الساكن الرابع) من التفعيلة الأولى فتطوى. إن طي "مستفعلن" في أول البيت - مع قلة طروء هذا الزحاف على "مستفعلن" في البسيط، وعدم تحبيذه- كسر التوقع في الإيقاع، وبخاصة أنه يحدث للمرة الأولى في مطلع بيت في القصيدة، فقام بوظيفة "الالتفات" في البلاغة؛ في تنبيه السامع إلى أهمية ما سيقال، ما يشير، كما قلنا سابقاً، إلى التحام الإيقاع بالعمل الشعري التحاماً تاماً.

أما الوحدة الأخيرة ففي ظننا أنها أخطر ما في القصيدة، لأن فيها إعلان حرب على الملك أو استعداداً لإعلانها إذا اقتضى الأمر، وفيها جرأة وتطاول وتهديد،عسى أن يكون ذلك رادعا للملك عن المضي في تهديده. ولكن هذه الوحدة خلت إلا من تفعيلة واحدة مخبونة من نوع "مستفعلن"(كأن أث). أما تعليلنا لذلك فهو أن الشاعر قد أفرغ توتره في الوحدة السابقة التي قال فيها قولته، فأحس بقدر غير يسير من الأمان والاطمئنان وعدم المبالاة، فانطلق غضبه من عقاله، فاندفع في دورة جديدة بصوت خالٍ من الارتجاف، ممتلئ باليقين والثبات، صارخاً في وجه الملك: اذهب إليك... . فهذه الوحدة تمثل خير تمثيل استعادة الشاعر لتوازنه، وتحرره من

خوفه. وبقتله للقِرْن قتل خوفه؛ كأنه العقدة التي حُلّت تماماً عبر الخيال والتعبير الشعري، أو عبر طقس سحري تمثيلي يساعد على تحقيق الغرض، لينبعث للتو ولأول مرة في القصيدة مشهد من الألوان مثير: الأصفر فالأحمر فالأسمر. وهذا الانبعاث اللوني كأنما يحكي حياة وانبعاثاً جديدين لذات الشاعر، بعد أن تخلصت من خوفها، واستعادت أمنها الداخلي.

غير أن هذا الأمن النفسيّ الذي حققه الشاعر لنفسه مستعيناً بفاعلية الفن، لا يعدو أن يكون حيلة نفسية، أو دينامية من ديناميات الدفاع عن النفس لتحقيق توازنها، فهو في حقيقة الأمر ينطوي على خوف حقيقي لا يمكن المضي في تجاهله، كما لا يمكن اقتلاعه إلا بالخلاص من مسبباته. ولكن هذا الخوف لا يقدح في جرأة الشاعر، أو في صدق مراهنته على قبيلته، التي ثارت فيما بعد على الملك وقتلته. وكأن هذه القصيدة تنطوي على حدس نافذ ونبوءة صدقتها الأيام.

لعل ما مضى يجلو هذه العلاقة التلازمية بين الإيقاع وطبيعة التجربة والانفعال في القصيدة.إن هذه العلاقة قائمة لا مرية فيها سواء وفقنا إلى إبراز جانب منها بصورة مرضية أم لم نوفق.

ولا نود أن نختم الحديث في إيقاع القصيدة قبل الإشارة إلى ظاهرة جلية في قوافيها، هي ظاهرة التكرار. فثمة أربع قوافٍ تكررت مرتين، ما يعني أن نصف قوافي القصيدة مكررة، وهذا قدر قد لا نجد مثله في قصيدة جاهلية . وجاء هذا التكرار مرة على سبيل الجناس في البيتين الحادي عشر والسادس عشر، وجاء تكراراً للفظ والمعنى في ثلاث مرات، وقع في بعضها في عيب من عيوب القافية هو "الإيطاء". والغريب أن هذا التكرار لم يشوّه جماليات القافية والإيقاع الشعري بالرغم من تقارب ما بين القوافي المكررة، بل جاء هذا التكرار موفّقاً جداً ومثرياً للقصيدة وصورها في بعض الأحيان، مثل تكرار كلمة "حادي" الواردة في البيت الثالث والخامس ؛ إذ إن تكرارها عمق الصورة في البيت الثالث وأكملها على نحو ما بينا في تحليلنا للوحدة الثانية. وتكرار لفظة "ميعاد" في البيت الأول والسادس يلمح وجه شبه بين الموت والطيف في أن كلا منهما يأتي بلا ميعاد معروف ، وأن كلا منهما غير مرحب بقدومه . وبالمثل فإن كلمة "زادِ" في قافية البيت الثالث عشر المرتبطة بالشر، وهو زاد الملك، تقابل كلمة "زادي" المعبرة عن الخير الذي كان يرجوه الشاعر من الملك، في البيت التاسع، ولكن يكشف البيت الثالث عشر أي زاد هو في وعاء الملك.

في النهاية نرجو أن نكون قد أصبنا شيئا من التوفيق في إلقاء بعض الضوء على قصيدة لشاعر من أهم الشعراء قبل الإسلام، قصيدة أعجبت القدماء حتى قالوا فيها : "لهذا الشعر أشهر في معد بن عدنان من ولد الفرس الأبلق في الدهم العراب".

Vision and Structure: a Study of the Daliyyeh of Abeed b. al-Apras.

Abdul-Aziz Tashtoush & Muhammad Al-Zu'bi, *Arabic Dept., Yarmouk University, Irbid, Jordan.*

Abstract

This research tries to study the poem of Abeed which has an organic unit in depth and it seems to lack this unit in appearance.

The research tries to strengthen the relation of the main themes of various topics. The researcher aims to show how these topics together in order to make a harmonic unity of the poem.

قدم البحث للنشر في 2006/10/31 وقبل في 2007/3/21

الهوامش

(1) مصطفى ناصف، **نظرية المعنى في النقد العربي**، دار القلم، 1965م، "فصل الإحساس بالتراث"، 99-111.

(2) عبيد بن الأبرص: **الديوان**، تحقيق حسين نصار، شركة ومكتبة مصطفى البابي الحلبي (مصر)، 1957م، 48، (عن ابن الشجري).

(3) أبو الفرج الأصفهاني، **الأغاني**، دار صعب (بيروت)، د.ت، ج8، 65.

(4) اولندر، جونار، **ملوك كندة**، ترجمة د. عبد الجبار المطلبي، دار الحرية (بغداد)، 1972م، 12.

(5) **الأغاني**، ج19، 89.

(6) لويس شيخو اليسوعي، **شعراء النصرانية قبل الإسلام**، دار المشرق (بيروت)، ط2، 1967، 597.

(7) **ديوان عبيد بن الأبرص**، 46، 47.

(8) أبو زيد القرشي، **جمهرة أشعار العرب**، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر (القاهرة)، ط1، 1967، 45.

(9) **الجمهرة**، 45.

(10) انظر على سبيل المثال نماذج عديدة من التحليل في المراجع الآتية: كما أبو ديب، الرؤى المقنعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة)، 1986؛ سامي سويدان، في النص الشعري العربي، دار الآداب (بيروت)، ط1، 1989؛ وهب رومية، الرحلة في القصيدة الجاهلية، اتحاد الكتاب الصحفيين الفلسطينيين، ط1، 1975، الباب الثاني.

(11) **ديوان عبيد**، 46.

(12) ذكر عبيد ذلك في ديوانه، 93.

(13) ذكر عبيد ذلك في ديوانه، 93.

(14) يمنى العيد، **في معرفة النص**، دار الآداب (بيروت)، ط4، 1999م، 12. وانظر الفقرة التالية مباشرة لمزيد من توضيح الفكرة.

(15) من أجل الفرق في وظيفة الطيف في هذه القصيدة، وفي غيرها من القصائد، انظر –على سبيل المثال- قيس بن الخطيم، **الديوان**، تحقيق ناصر الدين الأسد، دار صادر (بيروت)، 1967، 55-60.

(16) نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين (بيروت)، ط8، 1989، 276.

(17)عبد الله الغذامي، **الخطيئة والتكفير**، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985م، 76.

(18) ديوان عبيدين الأبرص، 14.

(19) عبد العزيز الشحادة، **الزمن في الشعر الجاهلي**، مؤسسة حمادة، إربد، 1995م، 231.

(20) وهب رومية، قصيدة **المدح حتى نهاية العصر الأموي بين الأصول والإحياء والتجديد**، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي (دمشق)، 1981م، 58.

(21) سمير علي سمير الدليمي، **الصورة في التشكيل الشعري**، دار الشؤون الثقافية العامة (بغداد)، 1990، 65، 66.

(22) للوقوف على أمثلة أخرى في العلاقة بين مقدمة القصيدة الجاهلية وموضوعها الرئيس، انظر: محمود الجادر، مدخل إلى بنية القصيدة العربية قبل الإسلام، **مجلة أبحاث اليرموك**، 1988، م6، ع2، 64 وبعدها.

(23) حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية (تونس)، 1966، 269.

(24) للوقوف على مثل هذه العلاقة بين الإيقاع وعناصر القصيدة انظر: د. جابر عصفور، **مفهوم الشعر**، دار الثقافة (القاهرة)، 1978م، 410 وبعدها.

المصادر والمراجع

الأبرص، عبيد بن: **الديوان**، تحقيق حسين نصار، القاهرة، شركة ومكتبة مصطفى البابي الحلبي، 1957.

الاصفهاني، ابو الفرج: **الأغاني**، بيروت، دار صعب، (د.ت)، ج8.

اليسوعي، لويس شيخو: **شعراء النصرانية قبل الاسلام**، بيروت، دار المشرق، 1967.

القرشي، أبو زيد: **جمهرة أشعار العرب**، تحقيق علي محمد البجاوي، القاهرة، 1967.

العيد، يمنى: **في معرفة النص**، بيروت، دار الآداب، 1999.

الملائكة، نازك: **قضايا الشعر المعاصر**، بيروت: دار العلم للملايين، 1989.

الغذامي، عبدالله: **الخطيئة والتكفير**، جدة، النادي الأدبي الثقافي، 1985.

الشحادة، عبدالعزيز: **الزمن في الشعر الجاهلي**، اربد، مؤسسة حمادة، 1995.

الدليمي، سمير: **الصورة في التشكيل الشعري**، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1990.

القرطاجني، حازم: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجه، تونس، دار الكتب الشرقية، 1966.

جونار، اولندر: **ملوك كندة**، ترجمة عبدالجبار المطلبي، بغداد، دار الحرية، 1972.

روجيه، وهب: **قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي بين الأصول والاحياء والتجديد**، دمشق، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، 1981.

ناصف، مصطفى: **نظرية المعنى في النقد العربي**، فصل الاحساس بالتراث، (د.م)، دار القلم، 1965.