الزمن والحقيقة في النسيب والغزل

تأليف: ريناتا ياكوبي*

ترجمة: عبد القادر الربّاعي**

ملخص

أساس البحث أن الكاتبة تفرق بين النسيب والغزل على مبدأ أن الغزل غدا في العصر الاسلامي موضوعاً مستقلاً عن النسيب، فالنسيب -كما ترى- يصف الشاعر فيه ما يرى وما يسمع دون أن يشعر إزاء ما يصف، أما الغزل، فإن مشاعره تجاه ما يرى يكون منصرفاً فيها إلى نفسه وإلى حياته العاطفية.

وقد حاولت إثبات وجهة نظرها من خلال تحليلها نصاً شعرياً مشتركاً بين أبي ذئيب الهذلي وبعض شعراء الغزل في العصر الأموي، ثم ردت ذلك الاختلاف بين الشعر في العصرين إلى أمرين هما:

1- التجربة الزمنية الجديدة.
2- الموقف الجديد تجاه الحقيقة الدينية.[المترجم]

يعد ظهور الغزل - شعر الحب – بصفته موضوعاً متحداً ومستقلاً ومفصولاً عن النسيب - الاستهلال الغرامي للقصيدة – واحداً من التطورات الثورية القليلة التي شهدها تاريخ الأدب العربي[1].

وعلى الرغم من إنجاز بعض من البحوث في مجال هذا النوع الشعري فإن عدداً لا يستهان به من المشكلات ما زال ينتظر الحل. وسواء أنشئ الغزل حصرياً من النسيب أو من النماذج الشعرية الأخرى التي يجب أن توضع في الحسبان، فهو ما زال موضوعاً مفتوحاً للنقاش. وهناك أيضاً اختلاف في الرأي حول العوامل الأساسية التي كان لها السيطرة على الارتقاء بتطوره والنهوض بالمفهوم الجديد للحب المتأصل فيه. هل العامل الأول هو الدين وما أنتجه من مبدأ التوحيد والأخلاق القرآنية كما أكدها ورسخها العلماء المسلمون؟ أم أن الأكثر معقولية هو أن توضع في الاعتبار العوامل الاقتصادية والأوضاع الاجتماعية من تفسخ المجتمع البدوي، ومن

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات أعضاء اتحاد الجامعات العربية 2006

* مستشرقة ألمانية. ورئيسة معهد برلين للغات السامية والشرقية سابقاً.

** كلية الآداب، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، ويعمل حالياً رئيساً لجامعة جدارا للدراسات العليا، اربد الأردن.

الترف والرفاهية في مدن الحج، و من حالة العوز والفقر التي كانت تحياها قبائل الحجاز في ظروف بدائية أو شبه بدائية؟

وهذا يقودنا إلى السؤال عن كيفية التفريق بين الغزل الحضري لعمر بن أبي ربيعة (ت حوالي 93هـ/ 712م) وما يسمى بالغزل العذري المنسوب لجميل (ت 82هـ/701م) وأمثاله من المتيمين. فشكل هذا الغزل الجديد ومضمونه، وكذلك موتيفاته وتقنياته لم تدرس كلها دراسة كاملة أيضاً.

لقد قدم شعراء القرن السابع موضوعات ومفاهيم جديدة، إلا أنهم استخدموا أيضاً موضوعات تقليدية، ولكن مع شيء من التغيير الطفيف في معناها أحياناً، أو أنهم وظفوها متحدة مع غيرها اتحاداً غير عادي. والنتيجة أن التراكيب الغريبة التي بني منها التقليد والابتكار لم تدرس دراسة مناسبة حتى يومنا هذا.

أعتقد أن بعضاً من الأسئلة يمكن أن يجاب عنها بكثير من الدقة والإحكام إذا ما كنا قادرين على أن نصف الاختلاف الأساسي بين الغزل والنسيب بما لهذا النسيب من تصور أسلوبي للبطل البدوي ومحبوبته المفقودة، وما له من تمثيل أرستقراطي للنماذج والأخلاق القبلية [2].

وبالنظر إلى العناصر المختلفة، وإلى الشكل والمحتوى اللذين يتألف منهما الغزل الأموي، فإنه من غير المجدي – كما يبدو – البحث عن صفة عامة، أو عن سبب واحد لتوضيح المميزات الخاصة بهذا الغزل. وعلى أية حال فإنني أستنتج، حين مقارنة شعر الحب في الجاهلية بالأبيات الغرامية في القرن الإسلامي الأول، أن بعض العناصر من الشعر الإسلامي، على الأقل، يمكن أن تكون قد جلبت من مصادر عامة، أما التغير في الوعي الجمالي فيستند إلى عاملين داخليين، هما:

1- التجربة الزمنية الجديدة.
2- الموقف الجديد تجاه الحقيقة.

وعندما يصير هذا التغير حقيقة واقعة تماماً يغدو من الصعوبة بمكان اتخاذ قرار بشأنه. إن الخطوات الأولى لهذا التغير بدأت تظهر في النصوص – حسب اعتقادي – منذ القرن السابع للميلاد في وقت يتزامن مع بعثة محمد [عليه السلام] . وأقترح، من أجل منح بعض المصداقية لنظريتي هذه، أن تحلل قصيدة حب قصيرة، وأن تقارن بالنسيب في شعر ما قبل الإسلام مع اهتمام خاص بالموتيفات والمضامين [3] .

لقد جاء اختيار نص القصيدة صدفة تقريباً، ذلك لأن نماذج متعددة في الغزل مناسبة، على نحو مماثل، لإثبات وجهة نظري، ولكن، وكما يحدث عادة، فإن القصيدة المختارة هي القصيدة الخاصة التي جلبت انتباهي لأول مرة إلى التغير في الوعي الجمالي الذي ذكر سابقاً.

القصيدة موضع الحديث تؤلف جزءاً من ديوان أبي ذؤيب الهذلي (ت 28هـ/649م)[4] ولكنها منسوبة أيضاً إلى شاعرين آخرين: أحدهما رجل خزاعي، وثانيهما سليمان بن أبي دوباكل المعاصر للأحوص (105هـ / 723م أو 110هـ/728م). ويؤكد النسبة الأخيرة كتاب الأغاني في موضعين: فهناك رواية مختلفة للنص في ترجمة الأحوص الذي أعجب به وادعاه. ويضاف إلى هذا أن أربعة أبيات اقتبست بموسيقاها من نسخة ابن أبي دوباكل وأضيفت إلى هذا النص الأخير.

لقد ظننت، حين حللت القصيدة لأول مرة، أن أبا ذؤيب هو مؤلفها، لأن قصائد الحب عنده تقدم أوجهاً إبداعية متعددة تفوق شعريات ما قبل الإسلام كما أشار إلى ذلك محقق ديوان أبي ذؤيب ومترجمه ج. هل. وتبين لي بعد الانتهاء من المقارنة بين نص القصيدة وبقية شعر أبي ذؤيب، أن تأليفه للقصيدة موضع شك بالأحرى، لأن القصيدة في طريقة تعبيرها وتقنيتها، وكذلك في مستوى فهمها، تختلف اختلافاً بيناً عن بقية ديوانه. وهكذا يمكن أن نفترض في غياب شاهد آخر، أن الأبيات قد ألفها ابن أبي دوباكل حوالي نهاية القرن السابع الميلادي أو ما بعد ذلك.

كانت روايتا النص مختلفتين في الأسلوب بعض الشيء، ومن غير الممكن أن تعد أي منهما تامة : فالأغاني أخبرنا أن ابن أبي دوباكل : " أنشدنا قصيدته التي يقول فيها ...."*. فالأبيات الاثناعشر التي تتألف منها رواية الأغاني هذه تنتهي، علاوة على ذلك، بإشارة متعارضة وغير معتادة في بيت النهاية. أما رواية النص في ديوان أبي ذؤيب فأقصر منها؛ فهي مؤلفة من تسعة أبيات، وهي أيضاً ذات نهاية أكثر تشظياً، ومع ذلك فهي تقدم مظهراً لقصيدة معتنى ببنائها جداً . نحن لا نعرف ما إذا كان تتابع الأبيات الشعرية قد اختارها الشاعر نفسه أو راو حساس، ولكنها عملت-كما يبدو- بتأن كي تحدث تأثيراً معيناً. ولهذا السبب قررت أن أتتبع كلاً من الروايتين على حدة، وأن أقبل نص أبي ذؤيب على أنه القاعدة الأساسية للتحليل. وسيمثل الرواية (أ). وبعد مناقشتي نصها بيتاً بيتاً سأفحص نص الأغاني، الذي سيمثل الرواية (ب)، لإظهار ما إذا كان يضيف إلى نتائج التحليل الأول أو يتعارض معه.

الرواية (أ)

1- يا بيتَ دهماءَ الذي أتجنبُ ذهب الشبابُ وحبُها لا يذهبُ

2- ما لي أحِنُّ إذا جمالُكِ قُرِّبت وأصُدُ عنكِ وأنت مني أقربُ

3- للهِ درُّكِ هل لديكِ مُعوَّلٌ لمُكلَّفٍ أم هل لودّك مطلبُ

4- تدعو الحمامةُ شجْوَها فتَهيجُني ويروحُ عازبُ شوقيَ المتأوِّبُ

* هي الأبيات في نموذج: (الرواية ب) التالي وعددها اثنا عشر بيتاً، والإشارة إلى كتاب الأغاني ج21 ص96 من نسخة دار الكتب المصرية [المترجم].

5- وأرى البلادَ إذا سكنْتِ بغيرها جدْباً وإن كانت تُطَلُّ وتُخصِبُ

6- ويحُلُّ أهلي بالمكان فلا أرى طرْفي لغيركِ مرّة يتقلّبُ

7- وأُصانع الواشين فيكِ تجمُّلاً وهمُ عليَّ ذوو ضغائن دُؤَّبُ

8- وتهيجُ ساريةُ الرياح من أرضكمْ فأرى الجَنابَ لها يُحلُّ ويُجْنَبْ

9- وأرى العدُوَّ يحبكمْ فأُحبُّه إنْ كان يُنْسب منكمٍ أو لا يُنسبُ

البيت الأول:

يحتوي شطر البيت الأول على مقولتين مختلفتين، لذا سيعاملان على أنهما منفصلان. يبدأ الشاعر بتوسل لمكان المحبوبة، مستخدماً النموذج المعروف للنسيب مع تغيير طفيف ": يا بيت دهماء ". (لقد أدرجت ليشتنستادر Lichtenstadter هذا النموذج في دراستها للنسيب ضمن نماذج المقدمة على أنه مقتبس من النابغة الذبياني في مقدمته " يا دار مي")[5]. لكن الشاعر يستخدم كلمة " بيت " هنا بدلاً من كلمة " ربع " هناك، كما يضيف إلى ذلك عبارة أخرى هي " الذي أتجنب ". ولم يحدث مطلقاً في عصر ما قبل الإسلام أن يتجنب الشاعر المكان الذي تقطنه محبوبته. وقد غدت هذه الفكرة عامة في الغزل بعد ذلك، والسبب المقبول هو أن المحب يريد أن يحمي سمعة المرأة التي يحب، وهناك شاهد مماثل مهم في مقطوعة من أربعة أبيات لجميل يستخدم في مطلعها تنوعاً عجيباً في موتيف الربع يقول فيه: أأنت تتجنب هذا الربع أم أنك قادم لزيارته؟ وما قيمة أن تزور ربعاً قد ارتحل عنه ساكنوه؟!

أتهجر هذا الربع أم أنت زائره وكيف يزار الربع قد بان عامره؟! [6]

وبعد بيتين يستخدم النقيض الفعلي نفسه لربع المحبوبة:

رأيتك تأتي البيت تبغض أهله وقلبك في البيت الذي أنت هاجره

ففي هذه المقطوعة فقد موتيف المقدمة معناه، فالشاعر العذري لم يحتج إلى خيمة صحراوية تذكره بمحبوبته، كما أنه لا ينسى تلك المحبوبة بعد أن يستمر في رحلاته، فهي دائماً تسكن عقلة.

ونحن نلاحظ ملاحظة أخرى هي أن العناصر الثلاثة التي ألمح إليها أبو ذؤيب مجرد تلميح أو استخدمت في الشطر الأول من البيت الأول غدت موحدة ومفصلة عند جميل، وهذه العناصر هي: الربع المهجور، وبيت المحبوبة، وتجنب المسكن الذي تقطنه. وهذا الموتيف الأخير هو بلا

شك ناتج عن تغير أخلاقيات المجتمع الجديد، لكنه أيضاً يتضمن إشكالية عاطفية هي أن الشاعر يحجم عن عمل ما يرغب في عمله بحماسة شديدة. وسأعود لهذه المسألة في أثناء مناقشتي للبيت الثاني حيث يعبر الشاعر هناك عن مثل هذه الإشكالية.

أما الشطر الثاني فيعود بنا - كما يبدو - إلى الخلف ؛ إلى الجو المألوف في النسيب، حيث الشكوى من تقدم السن، والفشل في النجاح مع النساء؛ وهذان الموضوعان من أكثر الموضوعات تكراراً في القصيدة. وعلى أية حال فإذا ما قارنا التضاد المبني بدقة : " ذهب الشباب وحبها لم يذهب " بالتعامل مع تقدم العمر في النسيب، توصلنا إلى فهم موقف جديد؛ فالشعراء في الجاهلية يأتي رد فعلهم إزاء تقدم العمر بطريقتين دقيقتي الاختلاف :

الأولى : أنه يشكو حقيقة أن النساء يضحكن منه ولم يعدن يأخذنه بجدية، الأمر الذي يدفعه لأن يبدأ، عن طريق التعويض، بتذكر مسراته ومغامراته معهن في أيام شبابه، ويتباهى كذلك بنجاحاته في تلك الأيام. وبهذا غدا موتيف المقدمة يتحول فخراً بالذات.

أما الثانية: فتتألف من شكوى أولية أيضاً حيث يتساءل الشاعر : لماذا ما زال يشعر بالشوق والرغبة، في الوقت الذي يجب أن يدرك فيه عدم الجدوى من آماله ورغباته؟! وبناء على هذا توصل إلى حل مؤداه نسيان الحب والنساء والعودة إلى متابعة موضوعات أخرى مثل ناقته المتميزة أو سلاحه .

إن لكلا الموتيفين وظيفة محددة في بناء القصيدة البوليثيمية (المتعددة الأجزاء) وهما، في الوقت نفسه، يشيران إلى مفهوم للحب يتوافق تماماً مع نظام القيم الذي تبناه شعراء ما قبل الإسلام: أي الحب الذي يعني السعادة، والاستحواذ، والنجاح، والنفوذ الاجتماعي. ويبدو، بناء على هذا، أن من الغباء متابعة حب المرأة إذا لم يكن بالإمكان تحقيق أي من تلك الموضوعات. إن المجتمع القبلي يتوقع من الشاعر - حين يصبح الفراق وشيكاً - أن يقطع التزامه ذاك. فالأقوال التي تعبر عن أن تأثير الحب لا ينتهي نادرة وتصنع لمجرد التأكيد، كما في البيت التالي لزهير بن أبي سلمى الذي يقول: قلب كل محب يجد بعد الفراق طريقاً إلى السلوى، لكن حبي لك ليس له إلى السلوى من طريق :

وكل محب أحدث النأي عنده سلو فؤاد غير حبك ما يسلو[7]

إن حرف النفي (ما) مع جملة غير تامة تمنع أي عودة إلى المستقبل؛ ذلك أن الشاعر معني بمشاعره الحالية فقط. وإذا ما قارنا الموقف التقليدي تجاه العصر القديم مع الفكرة المعبر عنها في البيت الأول لاحظنا تغيراً واضحاً في رد الفعل؛ فزوال الشباب – وهو حالة من زوال الحياة – يجد تعويضاً آخر هو استمرارية حب الشاعر. أما الجزء الثاني من التضاد " وحبها لا يذهب " فيعود إلى الحاضر، ولكن يمكن أن يستعمل للمستقبل كذلك : " فحبي لها لا يمكن أن يزول ".

إن الترجمة – كما آمل أن ترى – تستند إلى السياق، ولكنها أيضاً تتلاءم ومفهوم الحب المعبر عنه في الغزل العذري حيث الحب مقيم هناك على أساس أنه تجربة مستقلة للنجاح وللنفوذ وللوقوف ضد الفراق على مدى الحياة، بل حتى الممات أيضاً. هكذا قال جميل لبثينة: " سيظل قلبي يحبك ما دمت حياً، وحين أموت ستظل روحي تتبع روحك بين القبور"

يهواك ما عشت الفؤاد فإن أمت يتبع صداي صداك بين الأقبر [8]

فالرغبة في الوقوف على النقيض من المجتمع في هذا المفهوم واضح، وقد أشير إليه باستمرار في البحث الحديث.

يسعى البطل البدوي في الجاهلية إلى أن يتوافق مع أخلاقيات القبيلة، في الوقت الذي تسعفه حيويته وقوته للتغلب على شدائد الحب. أما شاعر الغزل فيدافع عن حقوقه الشخصية، لكن اعتراضه على متطلبات المجتمع يبقى اعترضاً سلبياً، وهو في النهاية يؤول إلى تدمير للذات، ذلك أن تحديه للمجتمع يتساوى مع رفضه للحياة.

وعلى الرغم من أن عامل الزمن سيناقش في نهاية التحليل، فإنني أرغب في لفت الانتباه إلى حقيقة أن الفعل " ذهب " في هذا البيت هو الفعل الوحيد الذي يؤلف صيغة الجملة التامة في كل القصيدة . أما الصيغتان الأخريان للجملة التامة " قربت، وسكنت " فينتمي كل منهما إلى عبارة ذات زمن مؤقت ومسبوقة بحرف الشرط (إذا)، لكنهما يشيران إلى تكرار الفعل أو استمراره، فهما واقعياً يقدمان صيغة جملة غير تامة.

البيت الثاني:

يصف البيت الثاني وضعين مستقلين، أو وضعين متتابعين؛ فالشاعر يعكس سلوكه الذاتي الغريب ؛ فهو يحزن في الوقت الذي يجب أن يكون فيه سعيداً لأن محبوبته غدت قريبة منه:

" مالي أحن إذا جمالُك قرّبت ؟! " وهو في الوقت عينه يبتعد عنها حين تصبح لحظة اللقاء أفضل ما تكون: **" وأصد عنك وأنت مني أقرب ".**

فشرح البيت يوضح أن الشاعر يرغب في أن يجنب محبوبته ما يشوه سمعتها؛ ذلك أن الذي حرك سلوكه – كما هو الحال في البيت السابق – الأعراف الاجتماعية، لكن صياغة لغته تفترض، إضافة لذلك، زيادة في دقة المعنى؛ فالشاعر لا يعبر عن رد فعل غاضب فقط، لكنه أيضاً يوحي بتوتر عاطفي، أو باضطراب في مشاعره نتيجة الإشكال العاطفي الذي أصبح متورطاً فيه. وهنا يظهر التناقض جلياً، مرة أخرى، في النسيب. ففي الجاهلية يُتخيَّلُ الحب قوة، بل عنفاً، لكن له بعداً واحداً فقط إذا جاز التعبير. فالعواطف المعقدة والمشاعر المتناقضة لم يدركهما ولم

يصفهما شعراء القبيلة. أما في الغزل – من جهة أخرى – فإن التناقضات في الحب من الموضوعات المفضلة. ومن الشواهد على هذا، مثلاً، بيت جميل الذي يقول فيه:

إذا صقبت زدت اشتياقاً وإن نأت جزعت لنأي الدار منها وللبعد [9]

فانعكاسات مثل هذا التضاد في البيت تحول الانتباه من العالم السطحي الذي كان يعد الاهتمام الأساسي لشاعر ما قبل الإسلام، إلى مستوى التعبير الذاتي لشاعر الغزل.

البيت الثالث:

أما البيت الثالث فأكثر تقليداً من الأبيات السابقة ويمكن معالجته بإيجاز. فتعجب الشاعر وكذلك سؤالاه في قوله:

لله دركِ هل لديك معوّل لمكلَّف ؟ أم هل لودك مطلب ؟

إنما ينمان عن تناغم مع الجو العاطفي للقصيدة، وإغناء لقيمتها. لكن أبياتاً شعرية مماثلة يمكن أن توجد في شعر ما قبل الإسلام أيضاً. ففي النسيب، على أية خال، تكون الأسئلة بلاغية، وتكون أجوبتها المتوقعة في حالة النفي، أما الشاعر فنفترض أنه في سياق البيت يعبر عن آماله دون أن يتوقع، بالضرورة، أجوبة منفية.

البيت الرابع:

يترابط شطرا البيت الرابع فيما بينهما ترابطاً رخواً، ويعملان بطرق مختلفة في تعبيرهما عن حالة الشاعر:

فموتيف الحمامة التي يهيج صوتها حزن المحب في قوله: " **تدعو الحمامة شجوها فتهيجني** " يتكرر في الشعر الأموي، ولكنه نادر إلى أبعد حد في الشعر الجاهلي. وعلى افتراض أنه موجود في ذلك الشعر – كما يمكنني أن أظن – فإن أمثلته القليلة التي هي بين أيدينا لا يمكن أن تكون موثوقة؛ لأن الشاعر القديم لا يتخيل مشاعره من خلال الأشياء التي تحيط به.* فالموقف الرومانسي تجاه الطبيعة الذي يجعل كل موضوع مصبوغاً بمشاعر الشاعر هو ميزة عصر متأخر. فهو حتى حين مراقبته البرق من جهة مسكن محبوبته لا يبقي نفسه في حالة شوق وحزن، ولكنه يتحول حالاً إلى وصف مطول وتفصيلي لعاصفة رعدية.

* إننا لا نوافق ياكوبي على هذا الرأي الذي بنت عليه أفكاراً كبيرة وأساسية في هذا البحث، فالشاعر الجاهلي كان ينظر للأشياء نظرة روحية؛ لذا كانت الأشياء المادية التي يتألف منها شعره في ألفاظه وصوره تحمل ذوب نفسه ورؤيته الروحية للعالم من حوله وإن لم يكن يظهر ذلك في شعره بشكل جلي وبالكيفية الواضحة التي استطاعها الشعراء في عصور تالية على عصره بحكم تطورهم العقلي واستيعابهم الفلسفي - إذا جاز التعبير- لما كان يجري على الأرض وفي الواقع. [المترجم]

والموتيف الآخر لما قبل الإسلام الذي يرد على الذهن في هذا الترابط هو : "غراب البين". وكيفما كان الأمر فإن من الصعب عدَّ الغراب نظيراً لحمامة الأيك؛ ذلك لأنه ينتمي أصلاً إلى عالم السحر. لقد استُخدم في عالم الكهانة مثلما استخدمت حيوانات أخرى والطيور منها بخاصة. كما ظل له باستمرار ارتباط بعالم السحر في النسيب كما أعتقد. وتطور مفهومه مؤخراً بالطبع فأصبح مجرد رمز لليأس مثل حمامة إدغار ألن بو (E.A.Poe) الشهيرة.

أما الشطر الثاني فيحتوي على الاستعارة الوحيدة في القصيدة، وهي صورة جميلة يقارن فيها الشاعر حنينه بحنين قطيع من الجِمال وهي عائدة إلى الديار مساء فيقول : **" يروح عازب شوقي المتأوب "** . وهذه الصورة ليست بالتأكيد لابن أبي دوباكل، فقد وجدناها في قصيدة للنابغة الذبياني : **" وصدر أراح الليل عازب همه "** [10].

والنابغة من الشعراء المتأخرين (توفي بعد عام 602م) وقد فقد بسبب ارتباطه ببلاط الحيرة واتصاله بالغساسنة، بعض أسلوبه البدوي كما يشير إلى ذلك شعره. إن هذا الشطر من الأمثلة القليلة في شعر ما قبل الإسلام التي وصفت فيها المشاعر بشكل مباشر، ولهذا فهو يتلاءم تماماً مع المميزات الخاصة بالغزل.

البيت الخامس:

شكلت الفكرة التي عبر عنها في البيت الخامس موتيفاً جديداً لا يتناسب أيضاً مع شعرية العصر الجاهلي، ولا مع المواقف العقلية فيه. فالشاعر يصرح بأن كل الأمكنة تبدو له، حين تكون حبيبته غائبة عنها، قاحلة حتى لو كانت ندية وخصبة:

وأرى البلاد إذا سكنت بغيرها جدباً وإن كانت تُطَلُّ وتُخصِب

فالبيت يشير إلى أن الشاعر يرى الأشياء المحيطة به من خلال منظوره الشخصي، ثم هو، في الوقت نفسه، واع لذاتيته وما ينعكس عليها. إن هذه النقطة الأخيرة تبدو لي في غاية الأهمية، لأن إدراك ذلك يعني أن العالم يتغير وفق مزاج الناظر أو من خلال منظوره الخاص. لقد تخلص من الحالة الساذجة والموضوعية اللاواعية التي هي خصيصة شعر ما قبل الإسلام وكل شعر قديم.

ولما كان الموقف الموضوعي في العصور الأدبية هو حالة من التعبير المتأني الذي يختاره الشعراء والكتاب، فإن الشاعر في العصور المبكرة لا خيار له؛ فهو ما زال يعيش وهم تلك الحقيقة القائلة: إن العالم المحيط به هو كما يراه تماماً. وهذا يبين لنا لماذا يحاول أن يصف ذلك العالم بالتفصيل وبأقصى دقة ممكنة. والشاعر العربي، انطلاقاً من خضوعه لهذا الوهم، وصل إلى مرحلة جديدة من الوعي الذي يصبح من الضروري أن يظهر نفسه في الشعر الذي يبتدعه. إن نسبية

الزمان والمكان هي التي غالباً ما كان يعود إليها الشعراء في العصر الأموي، ولهذا قال جميل معبراً عن تجربته مع الزمان:

يطول اليوم إن شحطت نواها وحَوْلٌ، نلتقي فيه، قصير

قد يمارى بأن موتيف " الليل الطويل " المعروف جيداً في شعر ما قبل الإسلام يتضمن تجربة مشابهة . هذه حقيقة بالطبع، لكن القضية التي أحاول أن أجعلها موضع الاهتمام هي درجة الوعي التي وصل إليها الشاعر . فالشعراء الجاهليون كانوا قادرين على وصف ظاهرة معينة، ولكنهم لم يكونوا قادرين على انعكاسها في ذواتهم، كما لم يكونوا قادرين على تحليل تضميناتهم فيها. أما إدراك الشاعر المتأخر لذاتيته هو، فيوحي لي بمستوى مختلف من المعرفة يستلزم تحويل ذات الانتباه إليه، أو الانكفاء على الذات بالمعنى الأصلي للمصطلح، و يعيدنا ذلك إلى الاتصال بالبيت الثاني.

والملاحظة الأخيرة المتصلة بالبيت الخامس هي الوظيفة التعبيرية للفعل " أرى " . لقد استخدم أربع مرات في النص؛ حولت اثنتان منها إلى عبارة : " يبدو لي ". وهي في المكانين الآخرين لم تضف شيئاً إلى المعنى، وإنما كانت مجرد إشارة إلى ملاحظة ذاتية (البيت 6) أو ملاحظة الوضع السيكلوجي (البيت 9). ويظهر أن الوظيفة في الأبيات الأربعة متساوية في تأكيد وجهة النظر الذاتية للشاعر. أما في قصيدة ما قبل الإسلام فإن مفردة: " أرى/ رأيت " لم تستخدم لهذه الوظيفة حسبما أعلم. فالتعبير يحدث في العادة بصيغة وعظية . وقد يكون أفضل ما تترجم إليه هو: " أنا أعتقد "، أو " في رأيي ".

البيت السادس:

يقدم ابن أبي دوباكل في البيت السادس – كما فعل في البيت السابق – موتيفاً جديداً . فهو يؤكد عدم قدرته على أن ينظر لامرأة أخرى:

ويحل أهلي بالمكان فلا أرى طرفي لغيرك مرة يتقلب

إن من الصعب أن يتلاءم هذا مع مفهوم شعراء ما قبل الإسلام للحب، فبعد الفراق يفتش هذا الشاعر له عن مسرات جديدة على الرغم من أن ذكريات علاقاته السابقة تتغلب عليه، بل تلازمه أحياناً. فالعهد- من جهة أخرى - في أن يبقى الشاعر وفياً، فكرة مهيمنة على الغزل العذري، كما يشهد على ذلك ديوان جميل في أماكن مختلفة . وعلى أية حال فإن الفكرة المعبر عنها في البيت السادس تسمح بمزيد من التفسير الدقيق؛ فهي لا تتضمن الوفاء فقط، ولكنها تحتمل الفهم على أنها إيحاء بانشغال الشاعر كلياً بالمحبوبة.

لقد طور الشعراء الأمويون والعباسيون من بعدهم هذا الموتيف وأتقنوا صنعه باستمرار. فالعباس بن الأحنف(توفي 188هـ/ 804م أو 193هـ/809م) طور قصيدة في مجاله عندما كان يصف فقدانه لقدراته الواعية، ليس فقط في عدم طاعته لسانه على الدوام، وإنما أيضاً في إصراره على التلفظ باسم المحبوبة.

إن البيت الأخير يؤلف تغيراً ساذجاً للبيت السادس، لأن الشاعر يخبرنا بأنه حين يلمح، صدفة، امرأة أخرى تتحول في عينيه إلى صورة المحبوبة[11]. وهكذا يفقد الواقع قوته ويسيطر خيال المحب على عقله سيطرة تامة.

البيت السابع:

ونعود مع البيت السابع ثانية إلى الهيكل التقليدي للنسيب؛ فالواشي الذي من عادته أن يسبب الاضطراب بين المحبين مازال يشكل ظاهرة مألوفة ويتحرك كذلك عبر الشعر في العصر الوسيط. كان موقف الشاعر من هذا الواشي في عصر ما قبل الإسلام بسيطاً جداً: كان يلومه ويشتمه ويتذمر من مكائده. أما بالنسبة لابن أبي دوباكل فقد أدرك أن مزيداً من البراعة في التصرف مع هذا الواشي أجدى وأنفع؛ فبدلاً من إبداء العداوة تجاه أولئك الوشاة الذين يكرهونه، راح يكبح جماح نفسه ويبقي على علاقات الصداقة معهم من أجل أن يحافظ على كل ما يخص حبه:

وأصانع الواشين فيك تجملاً وهم عليَّ ذوو ضغائن ذوّب

كان سلوكه مختلفاً تماماً عن سلوك البطل البدوي الذي كان ملتزماً بقواعد الأخلاق والشرف التي تفرض عليه أن يثأر وينتقم ممن يؤذيه. إن الأخلاق التقليدية يتوقف أثرها حين تكون الفائدة الشخصية هي القاعدة الأخلاقية للقرارات.

البيت الثامن:

يقدم التفسير الواقعي للبيت الثامن بعض المشكلات، على الرغم من أن المعنى – بشكل عام – واضح. فعندما تهب الريح من الجهة التي تسكنها الحبيبة يميل الشاعر معها ليوجد علاقة بينها وبين المكان الذي يستقر فيه:

وتهيج سارية الرياح من أرضكم فأرى الجناب لها يُحَلُّ ويُجْنَبُ

لقد ترجم هيل Hell الشطر الثاني على أنه وصف للواقع الحقيقي، واعتقد أنه يعني أن قبيلة الشاعر تسكن فعلياً في الاتجاه الذي تهب منه الريح، وهو المكان الذي تقطنه المحبوبة[12].

وأرى أن هذا ليس صحيحاً، وإنما أفضل أن أعد الفعل (أرى) يشير إلى وجهة نظر الشاعر الذاتية. لكن هناك تفسيرين آخرين محتملين؛ فالبيت يمكن أن يحاكي رغبات الشاعر كأن تقول: إنه يفكر بأن اختيار الربع قد تم لكي تلامسه الرياح. وأما التفسير الثاني البديل فهو الذي ينسجم مع ترجمتي التي تعد كلمة (أرى) مجرد إشارة إلى انطباع الشاعر، تماماً كما كان معناها في البيت الخامس. فعندما هيجته الريح خيل إليه أن الربع اختير في مكان مفضل للاختيار، لكنه يعلم تماماً أن هذا ليس هو واقع الحال. ومهما أراد الشاعر أن يقول بالضبط فإن الوظيفة الأساسية للبيت تبقى شبيهة لما كانت عليه وظيفته هناك، وهي تأكيد انشغاله الدائم بالمحبوبة، ونزعته أن يرى كل ظاهرة في هذا العالم ترتبط بها .

البيت التاسع:

يعد بيت الخادمة هذا، من وجهة ما، تعميقاً للمعنى المعبر عنه في البت السابع. فهناك عمل الشاعر على كبح جماح نفسه فعلياً من أجل حماية نفسه وحماية محبوبته من الوشاة . أما الآن فقد خطا خطوة أخرى حين صرح بأنه سيحب أعداءه إذا ما أصبحوا أصدقاء المرأة التي يحب ومن تنسب إليهم:

" وأرى العدو يحبكم فأحبه "

فالملاحظة الإضافية في الشطر الثاني تمد هذا الوعد بالحب إلى كل إنسان سواء انتمى إلى قبيلتها أم لا:

" إن كان ينسب منك أو لا ينسب "

ومن وجهة نظر المجتمع البدوي ونماذجه فإن هذه الفكرة ربما تكون أكثر الأفكار غير العادية في القصيدة ؛ فالولاء للقبيلة وأولوياتها توضع جانباً حين يتعلق الأمر بالعلاقات الشخصية المفضلة. ويشير البيت إلى أن قطع العلاقة بنظام القيم في عصر ما قبل الإسلام لم يكن ليعبر عنه بمثل هذه المفردات الواضحة.

وفي النتيجة ستلخص الوسائل الأساسية لبناء النص بإيجاز تالٍ:

تقدم الأبيات مظهراً للوحدة والتواؤم، ولكن ذلك لم يكن مصمماً تصميماً كاملاً، ويمكن أن يكون عكسياً في بعض المواطن التي لا تخضع لتأثيرات قوية على تفسير الأبيات ذات المنحى الشخصي أو على القصيدة بكليتها [13].

ليس هناك علاقات تركيبية أو سيميائية بين الأبيات على عكس ما عليه النسيب الذي يعتمد بناؤه في المقام الأول على علاقات قصصية وتركيبية. ويستثنى من هذا تلك القطع ذات المنحى الوصفي الصافي.

لقد بقيت طرائق التأليف نفسها متبعة في الغزل، كما هو واضح في النموذج (ب) التالي، ولكن استبدل بها وزيد عليها، إلى حد ما، وسائل بلاغية وأسلوبية [14]

أما بالنسبة لقصيدة ابن أبي دوباكل* فإن استخدام توازي الكلمات وتكرارها وكذلك التجنيس فيها واضح جداً؛ فمنذ البيت الرابع حتى نهاية القصيدة يبدأ كل بيت بفعل ضمن جملة غير تامة، وتكرر ذلك نفسه في الشطر الثاني لكل من البيتين: الرابع والثامن. وهناك تواز آخر في ازدواج الفعلين اللذين ينتهي إليهما البيتان الخامس والثامن، ومثلهما في نهاية شطري البيت السابع مع شيء من التحوير. وكان قد نوقش للتو تكرار الفعل (أرى) ووظيفته حيث تكرر أربع مرات في القصيدة (الأبيات 5، 6، 8، 9). ومن التكرارات الأخرى كلمة " تهيج " (الأبيات 4، 8) و " غبرها / وغيرك " (5، 6) و " ينسب " (9) وكذلك تصريف الأفعال والأسماء داخل الأبيات أو تتابعها الذي حدث عدة مرات، مثل: " ذهب / يذهب " (بيت1) و" قريب / و أقرب " (بيت 2) و " أتجنب / جنابا / يجنب " (البيتان 1،8) و " حبها / يحبكم / أحبه " (البيتان 1، 9) و " يحل / يحل " (البيتان 5، 6).

وهناك، على المستوى الصوتي، نسبة مئوية عالية من الأصوات الصائتة، ومتواليات غير عادية من مزدوجات الأصوات الساكنة. ويؤدي هذا إلى أفعال مزدوجة، ويلبي أفضلية الشاعر لشكل الفعل الثنائي والخماسي. ونتيجة لذلك يظهر الصوت والنغم في النص مزيداً من التجانس.

وعلى الرغم من سيطرة الفعل في أسلوب النص فإننا لا نتلقى الانطباع بأن هذا الأسلوب يتسم بالحيوية والحركة، وإنما بالحركة البطيئة الهادئة مع تناغم صوتي صائت. ونلاحظ – بالإضافة إلى الوسائل البلاغية التي يمتاز بها بناء القصيدة – عنصرين متحدين على المستوى السيميائي:

العنصر الأول: هو عامل الزمن الذي سنناقشه في نهاية التحليل. ومما تجب ملاحظته مقدماً، على أية حال، أن النص، من ناحية الزمن، يقع بين جزأين غير متكافئي القيمة، أولاهما: مقولة أن الشباب ولّى في البيت الأول. وثانيهما: ما يتضاد مع هذه المقولة - إذا جاز التعبير – من وصف الشاعر لحبه الذي لم يتغير فيما بقي من أبيات النص. وسنجد أن الرواية الشعرية الآتية (ب) تعمي المسألة، لكنها لا تنكرها.

* انظر قصيدة إبن أبي دوباكل في الأغاني، دار الكتب المصرية، ج21 ص98-101 وهي طويلة، عدد أبياتها واحد وأربعون بيتاً في مدح عمر بن عبدالعزيز. [المترجم].

والعنصر الثاني أو العامل الثاني: هو الشاعر أو (الغنائي رقم1) الذي يعبر عن نفسه باستمرار بدلاً من الاختباء خلف موضوعات العالم المادي كما كانت حالة الشاعر في النسيب. وتبعاً لهذا الاعتبار فإن القصيدة تؤلف الميزة التامة للغزل العذري كما ظهر جلياً في المقتبسات من ديوان جميل التي تمثل أفضل نموذج للغزل العذري .

الرواية (ب)

1 - يا بيت خنساءَ الذي أتجنّبُ	ذهب الشباب وحبها لا يذهب
a 1- أصبحت أمنحُكِ الصدودَ وإنني	قسماً إليكِ مع الصُدود لأَ جْنبُ
2- ما لي أَحِنُ إلى جِمالِكِ قُرِّبت	وأَصدُ عنكِ وأنتِ مني أقربُ
3- لله درُّكِ هل لديْكِ مُعَوّلٌ	لِمتيّم أم هل لوُدِّكِ مني أقرب
a 3- فلقد رأيتك قبل ذاك وإنني	لَموكّلُ بهواك أو متقرّب
b 3- إذ نحن في الزمن الرخي وأنتم	متجاورون كلامُكم لا يُرقب
4- تبكي الحمامة شجوها فتَهيجني	ويروح عازب هميَ المتأوبُ
8/5- وتهبُ جاريةُ الرياح من أرضكم	فأرى البلاد تُطَلُّ وتُخْصِبُ
a 5- وأرى السّميّة باسمكم فيزيدني	شوقاً إليكِ رجاؤك المُتنَسَّب
9- وأرى العدوَّ يودّكم فأَودُّه	إن كان يُنسبُ منكِ أو لا يُنسب
7- وأُخالف الواشين فيك تجمّلاً	وهمُ عليَّ ذوو ضغائنَ دؤَّبِ
a 7- ثم اتخذتهمْ عليَّ وليجة	حتّى غضبت ومثل ذلك يغضب

رتبت الأبيات بما يشير إلى العلاقة بين النصين، فالأرقام المضافة كتبت بالأحرف الصغيرة. إن البيت السادس من النموذج (أ) غاب تماماً، والبيتان: الخامس والثامن شوهما، إلى حد ما، بسلوك لا مبالٍ كما يبدو. وهناك بعض الاختلافات أيضاً، ولكنها لا تؤثر في التفسير ما عدا البيت السابع (1- الخنساء، 2- إلى جِمالك، 3- لمتيم، 4- تبكي، همي، 5 / 8- تهب جارية، 9- يودكم / أوده، 7- أخالف).

ونستطيع تقسيم النص باعتبار مضمونه إلى مجموعات تتألف كل منها من ثلاثة أبيات ستعامل على أنها متحدة معاً. أما الأبيات المضافة فهي وحدها التي ستشرح شرحاً كاملاً.

(الأبيات 1، 1a، 2) .

البيتان (1) و (1a) يرتبطان بوسائل سردية، كما في النسيب، ففي البيت الأول يعود الشاعر إلى تجنب المحبوبة، وفي الثاني يوضح السبب، ثم هو في الوقت ذاته يجدد اعترافه بالحب. والبيتان يتعلقان أيضاً – عن طريق اللعب بالكلمات – بالمقابلة الفعلية بين " الصدود " و " الاشتياق " (أتجنب/ أجنب)، ثم يتابع الشاعر الموضوع في البيت الثاني؛ ففيه أيضاً ارتباط صرفي بين البيت (a 1) والبيت (2) (صدود/ أصد) . فالأبيات الثلاثة تنتمي إلى بعضها بعضاً بوضوح، كما أنها تترابط بوسائل بلاغية . ولما كانت من الموتيف ذاته فإن الشاعر يتجنب المحبوبة ملمحاً إلى الإشكالات العاطفية المتوقعة فيما لو لم يفعل ذلك.

(الأبيات 3، 3a، 3b،)

يسأل الشاعر نفسه في البيت الثالث عما إذا كان مؤهلاً لثقة محبوبته به؟ وهو سؤال تتبعه ذكريات اجتماعهما السابقة. أما البيت (3a) ففيه يقول: لا ريب أنني رأيتك قبل هذا عندما كنت مشغولاً بحبك، أو بالبحث عن صداقتك. ليس من السهل الإقرار بحقيقة فاعلية هذه الاستعادة القصيرة للأحداث الماضية؛ إذ من الممكن أن يستعيد الشاعر سلوك المرأة اللطيف في الماضي ليريح عقله في النهاية، وليثبت أهليته لثقتها به في الحاضر. ومن المحتمل، من جهة أخرى، أن يذكرها بموقفها القديم عن طريق لومها. الأبيات، على أية حال، تشكل تتابعاً قصصياً أنشئ على الطريقة التي كان يؤلف فيها النسيب في عصر ما قبل الإسلام. ونحن نلاحظ، بالإضافة إلى ذلك، عدداً من الأساليب اللغوية لبناء المقطع ولربطه بالأبيات السابقة واللاحقة. وهناك علاقة صرفية بين البيت (2) والبيت (3 a): " قربت / متقرب "، ويمكن إضافة الفعل: " يرقب " في البيت (3 b) أيضاً.

أما الصورة اللافتة للنظر فهي تكرار نماذج الموازين الصرفية (مفاعل / متفعل / متفاعل) التي امتدت إلى البيت (5 a) (معوّل/ متيّم/ موكّل/ متقرّب/ متجاوز/ متأوّب / متنسّب).

(الأبيات 4، 5/8، 5 a):

وخلافاً للمقطع السابق فإن هذه الأبيات مستل بعضها عن بعض، وليس هناك من طريقة لعدها أبياتاً متتابعة. أما جمعها معاً فيمكن تسويغه فقط عن طريق نوع من التجانس في المحتوى؛ ذلك أنها جميعاً تهتم بمشاعر الشاعر وبكونه مشغولاً بمن يحب، وهذا محقق في كل من البيت (4) حيث الصوت الحزين للحمامة، والبيت (8/5) الذي يتحدث الشاعر فيه عن تأثره بظاهرة الطبيعة.:

8/5 وتهب جارية الرياح من أرضكم فأرى البلاد لها تُطَلُّ وتُخصب

إن ترجمة الفعل " أرى " الذي يعبر عن وجهة النظر الشخصية للشاعر يتوافق وتفسيره في البيت الخامس من الرواية (أ) وفي الشطر الأول منه. ومن الصعب – كما يبدو – عد هذا الفعل تقريراً لحقيقة واقعة. وعلى الرغم من أن شكل البيت الشعري هو نتيجة مزج لأشياء مختلطة وغير متوائمة، فإن الفكرة التي ينقلها يمكن أن تلائم موتيفات الغزل البلاطي المتأخر حيث تمجد القوة الطاغية للمحبوبة.

أما البيت التالي فمشكوك في موثوقيته لأن نسخة واحدة فقط من الأغاني هي التي روته:

وأرى السمية باسمكم فيزيدني شوقاً إليكِ رجاؤكِ المتنسَّب

إن استثارة الشاعر لدى سماع اسم محبوبته يذكر أمامه لهي موتيف عام في الغزل مثلما يقول جميل:

وداعٍ دعا إذ نحن بالخيف من منى فهيّج أحزان الفؤاد ولم يدر

دعا باسم ليلى غيرها .....إلخ[15]

والبيت (5/a) متعلق بالبيت (5/8) والبيت (9) عن طريق تكرار " أرى "، وبالبيت (9) عن طريق الجناس : " فتنسب/ ينساب).

(الأبيات 9، 7، a 7):

هذه آخر مجموعة من الأبيات تعنى بموقف الشاعر تجاه الآخرين. فالبيت (9) يؤسس موقفاً منعزلاً؛ إذ وعد الشاعر أن يحب أعداءه إذا حدث أن أصبحوا أصدقاء محبوبته. أما البيت (7) وكذلك البيت (7a) فيؤلفان – من ناحية ثانية تتابعاً سردياً شبيهاً بالمقطع السابق.

إن التغير بين الفعلين " أخالف " هنا و" أصانع " هناك يحدث تغيراً طفيفاً في معنى البيت السابع؛ لأنه يضعف التضاد بين سلوك الشاعر الودي، وسلوك أعدائه الماكر. أما البيت (7a) فيحتوي على ذكريات الماضي الذي كان فيه الزمن ذا طبيعة غير سارة.

ثم اتخذتِهم عليَّ وليجةً حتى غضبتُ ومثلُ ذلك يُغضبُ

فالبيت يعود إلى شجار المحبين؛ وهو الموضوع المحبب في غزل عمر بن أبي ربيعة وغيره من الشعراء الدائرين في فلكه. ومهما كان هذا الشجار جاداً فإنه ينتهي عادة باسترجاع الوئام والسلام. لأجل هذا يصبح من الصعب عدّ البيت (7a) هو بيت الخاتمة للقصيدة.

يتضح من فحص الرواية (ب) أن الأبيات الستة الأولى تؤلف تتابعاً متوائماً، كما أنها مبنية بناء محكماً وبمستويات لغوية متعددة. لكن الأبيات من السابع (= البيت 4 من النص)

وما يليه لم تكن مصنوعة بإحكام ما عدا البيت (7) والبيت (7a). وهناك أيضاً بعض الانقطاعات الواضحة مثل عدم المواءمة بين البيتين الخامس والثامن، لكن وسائل البناء للنص في الروايتين متماثلة: (التوازي، والتكرار، والجناس في الكلمات). لكن الرواية (ب) تقدم، بالإضافة إلى ذلك، مجموعة من الترابطات السردية تماماً كما هي حالة النسيب. فنص رواية الأغاني يدفعني للاعتقاد بأنه هو الذي ولّد، بثقة مطلقة، البداية للقصيدة، وهو الذي غدا أقل وعياً، الأمر الذي ترك أبياتاً خارج النص، أو أضاف أبياتاً إلى النص دونما خطة أو غاية محددة.

أما الرواية (أ)، من جهة أخرى، فيبدو أنها جاءت نتيجة اختيار مدروس. وبغض النظر عن فقد عدة أبيات فإن كل الموتيفات المتقاربة عادت مرة أخرى: (كتجنب المحبوبة، والثقة بها، وتأثر الشاعر بالطبيعة، وناشري الإشاعات والفضائح). ومن المبهج أيضاً أن الأشعار التي تحتوي على الماضي هي وحدها التي حذفت. والنتيجة أن الرواية (أ) تتجانس بشدة مع الزمن ومع جوه العاطفي كذلك.

إن الذكريات التي استحضرها الشاعر في الرواية (ب) قد أضعفت قليلاً الميزة الغنائية للقصيدة وخاصة في البيت (7a). وهذه الذكريات لم تتعارض، على أية حال، مع التفسير الذي يقول بأن وظيفة الذاكرة في هذا السياق تختلف بوضوح مع وظيفتها في النسيب.

***

لقد شكل قاعدة التحليل السابق العاملان المذكوران في البداية: (الزمن والحقيقة) اللذان يمكن أن يوصفا وأن يفسرا تماما مثلما أظهرا نفسيهما في النسيب والغزل. ومن الممكن أن ننظر إلى الموضوع الأول من خلال مظهرين:

أ – الزمن بصفته عاملاً موضوعياً في القصيدة.

ب– الزمن بصفته تجربة ذاتية مر بها الشاعر.

أ – ففي النسيب تظهر حركة الزمن، من جهة، خطاً مستقيماً أو زمناً تاريخياً؛ فزوال شؤون الإنسانية موحى به في الآثار الدارسة، والربع المهجور، وفي الفراق، والفقد، والعصر القديم. أما الحركة الدائرية، من جهة أخرى، فتظهر نفسها في الطبيعة الحية، وإعادة الفصول، وفي الحياة، وفي خصب النبات، وتكاثر الحيوان. وكلا الحركتين: الحركة المستقيمة، والحركة الدائرية، تشكلان خطاً دقيقاً تتناقض أحواله أحياناً، وينطبق عليهما ما أشار إليه هاموري في مقالته: " الشاعر بطلاً " [16]. ففي قصيدة ابن أبي دوباكل يعود الزمن المستقيم أو التاريخي مرة واحدة فقط عندما قال في البيت الأول: " ذهب الشباب ".

وفي الرواية (A) هناك مقولة واحدة فقط جاءت بجملة كاملة نالت بروزاً واضحاً عن طريق عزلها. أما الأبيات اللاحقة فيمكن أن تفهم على أنها تتضاد مع جملته السابقة، أو أنها تعويض، إذا جاز التعبير، عن اعترافه الصريح بعدم ذهاب حبه أبداً: " وحبها لا يذهب ". ومن المهم أيضاً ملاحظة أن الزمن الدائر المتمثل في الطبيعة الحية قد غاب نهائياً من القصيدة. والسبب واضح- كما أظن – وهو أن العالم المحيط بالشاعر ليس له، بظواهره وأوضاعه، وزن مستقل؛ فلقد كانت أهمية تلك الظواهر والأوضاع بالنسبة للشاعر وذكره لها مرتبطة، إلى حد ما، بتلقي تأثيرها عليه؛ بحيث يكون قادراً على الاستجابة لها استجابة عاطفية.

ب – الزمن يحيا ويمكن أن يكون زمناً تجريبياً في الحاضر فقط، ذلك أن الماضي والمستقبل اقترن حضورهما في " امتداد العقل " عبر التذكر والتوقع، تماماً كما قال سانت أوغسطين قولته الشهيرة حول تأمله الزمن في " اعترافات " (Confession, Chapter 11). فكل من شاعر النسيب والغزل يتكلمان في الحاضر، لكن تجربتيهما في الزمن مختلفتان؛ فالأول يمد عقله نحو الماضي، بينما يتحول الثاني به جهة المستقبل. الأوضاع الابتدائية للنسيب حزينة دائماً وغير مرضية نظراً لكون الحب والسعادة قد ذهبا؛ فالشاعر إما أن يستدعي الماضي من أجل أن يسترد بعضاً من قيمة نفسه التي قُلل من شأنها، أو أن يزوره طيف محبوبته ويعيد إلى خياله ذكريات تجربة السعادة السابقة معها. وهكذا غدا هذا الشاعر يعيش أزمة عاطفية دفعته إلى أن يبكي بكاء شديداً، ثم يتعافى أخيراً فيتعايش مع تلك الأزمة. لقد قطع علاقته العاطفية من أجل أن يتوافق مع مطالب المجتمع القبلي، وأصبحت آماله ورغباته من النادر أن تظهر في المستقبل. إن هذه واحدة من نقاط الاختلاف الأساسية بين النسيب والغزل.

أما الغزل فعلى الرغم من أن الماضي قد يلمح إليه أحياناً لكن الاهتمام به مصروف إلى شؤون الحب في الحاضر. وهذا يعني أن خيال الشاعر قد سيطر عليه المستقبل موزعاً بين الأمل والخوف؛ فعندما افترق جميل عن محبوبته لم يكتف بالبكاء كما كان شأن الشاعر الجاهلي، وإنما توقع معاناته في المستقبل، بل راح يؤكد وقوعها حين أقسم بالله وقال. إنني متأكد من أن كثيراً من الدموع ستنهمر حين يقيم أحدنا بعيداً عن الآخر:

ألا قد أرى، واللهِ، أن رب عبرة إذا الدار شطت بيننا ستزيد [17]

إن تتابع الأفعال في الجمل غير التامة في الرواية (A) لقصيدة ابن أبي دوباكل يشير إلى الفعل الحاضر المستمر. أما في الرواية (B) فإن الشاعر يبين موقفه من محبوبته في بعض الأماكن من القصيدة أو يعدله بالعودة إلى الماضي (الأبيات a1، a3، a7) .

وعلى أية حال فإن ذكرياته – على العكس من وظيفة الذاكرة في النسيب – ليس لها أثر بارز، أو وظيفة خاصة بذاتها. أما صلتها الوثيقة فتعتمد حصرياً على الوضع الحاضر ولمجريات حبة، فالمستقبل لم يذكر بوضوح في النص، لكنه موحى به دائماً، ذلك لأن كل المواقف في الجمل غير التامة تعبر عن استمرارية للمشاعر، وتكرار للفعل ورد الفعل.

ليس هناك تعارض بين الزمن الإنساني، والزمن الجاري في الطبيعة كما هي الحال في النسيب. وإنما هناك تضاد آخر مدرك في المكان الزمني: أي بين الزمن التاريخي والزمن

الجاري في الحياة الإنسانية، وهو التناقض ذاته الحادث مع الزمن المعبر عنه بالغنائية (رقم1) للقصيدة. وهكذا فإن مشاعر المحب تجري عبر حركة الزمن غير المستقيمة وغير الدائرية وإنما المستمرة [18]. فتجربة الزمن الموصوفة تقتضي ضمنياً استبطان الذات الذي لم يكن معروفاً للشعراء في العصر الجاهلي*.

هناك حقيقة نفسية يمكن أن تستخدم على مستوى فردي وجماعي كذلك، وهي القول بأن اكتشاف العالم يسبق اكتشاف الذات. فإدراك شاعر ما قبل الإسلام الحسي للحقيقة، ولموضوعيته الساذجة التي شكلت المستوى السابق للمعرفة لديه تقارن بانعكاس الشاعر المتأخر لذاتيته الخاصة [19].

إن تحول الانتباه من العالم الخارجي إلى ذات الشاعر التي يجب أن تتحقق في مجرى القرن السابع، أصبح ضرورياً أن يزود باندفاع قوي لقدراته الإبداعية. فالمراتب الجمالية مضاعفة، فهي تكمن في نقل التوكيد للمحتوى، وفي صيغة جديدة للتعبير. كانت رغبة شاعر ما قبل الإسلام الجامحة في منح ظواهر العالم المادي الاستمرارية عن طريق وصفها بالتفصيل، وبالدقة الممكنة، مثلما كانت العامل المسيطر في شعره، والذي يفسر كثيراً من سماته الخاصة؛ ففي النسيب، كما في الملاحم الأدبية القديمة، تأتي الحقيقة في جوهرها منفصلة تماما عن المعاين. فالشاعر يصف لنا ما يرى وما يسمع دون أن يروي لنا ماذا يفكر أو يشعر إزاء ما يصف. أما في الغزل فإن هذه

* ونخالف ياكوبي هنا أيضاً؛ ذلك لأننا نعتقد أن ذاتية الشاعر الجاهلي كانت هي المحرك الأساسي لموهبته الشعرية؛ فظروفه الاجتماعية والاقتصادية والنفسية القاسية فرضت عليه معاناة شديدة، الأمر الذي كان يدفعه إلى تأكيد ذاتيته تجاه ما يواجهه من عقبات وقسوة وظلم. إن الشواهد والأمثلة كثيرة ويكفي أن نشير إلى رحلة الشعراء المهلكة والثقة بالنفس التي كانت تدفع الواحد منهم إلى أن يخاطر - واقعاً أو خيالاً – من أجل تحقيق مطلبه وطموحه، وقد عبر الشعر الجاهلي ذلك بلغة موحية . هذا إذا نظرنا إلى عموم الشعراء، أما إذا توقفنا عند تجارب أحادية فأمامنا شعراء كثر لهم مواقف ذاتية مثل أفراد الشعراء الصعاليك، وشعراء هذيل وأصحاب المعلقات؛ فلكل من هؤلاء ذاتية خاصة وتجربة خاصة ورؤية للكون والحياة متميزة أبرزها شعره فعرف بها. [المترجم].

المشاعر تجاه ما يظهر للعيان وما هو حسي يستبدل بها، شيئاً فشيئاً، انشغال الشاعر بنفسه وبحياته العاطفية.

فابن أبي دوباكل لم يذكر لنا موضوعاً واحداً أو حقيقة واحدة في الماضي والحاضر دون أن يعلمنا موقفه أو رد فعله إزاءه؛ فكل ظواهر الطبيعة والناس والأحداث بمن في ذلك المحبوبة لم يذكر لذاته وإنما وفر له هذا الشاعر فرصة أن يسكن داخل تجربته الخاصة.

ومثل هذا تكرار حدوث الفعل " أرى "، فإنه يشير إلى الغرض ذاته، فهو يؤكد ذاتية الشاعر كما أعتقد. وإذا أردنا أن نعبر عن ذلك بإشارة ما فإن بإمكاننا لقول إن شاعر النسيب ينظر إلى نفسه على أنه منفصل عن العالم، بينما ينظر شاعر الغزل إلى العالم على أنه جزء منه.

لقد أصبح من الممكن إطلاق مفهوم مصطلح : " الحب الرومانتيكي " على الشعر الغنائي التقليدي في الأدب العربي.

Time and Fact in *Nasib*[(1)] and *Ghazal* [(2)]

by
Renata Yacope

Abdul-Qadir Al-Rabbai, *Faculty of Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.*

The study is based on the fact that the researcher distinguishes between *nasib* and *ghazal* as the latter was an independent type of poetry in the Islamic Age different from the former. According to the researcher, the poet in *nasib* describes what he sees and hears without being aware of what be describes, while in *ghazal* his passions towards what he sees are confined to himself and his emotional life.

The researcher attempts to prove her point of view by analyzing a poetic text written jointly by *Abi Tho'ayb Al-hathli* and some poets of love during the *Omayyad Era.*. She ascribes the difference in poetry in these two eras to the following issues.

1. the new time experience, and
2. the new attitude towards the religions fact

---

(1) erotic introduction of the ancient Arabic Kasida
(2) love poetry

قدم البحث في 2006/3/2 وقبل للنشر في 2006/6/11

التعليقات الختامية

(1) يستخدم هذا البحث مصطلحي: الغزل والنسيب على أساس أنهما مفردتان لنوع أسلوبي بالمعنى المحدود فقط وليس بالمعنى العام لموضوعة الجنس.

(2) أنا معنية بالنسيب قبل الإسلام فقط، ذلك لأن المقدمة الغرامية في القصيدة الأموية لم تحلل بالتفصيل بعد، كما لم تقارن بالأسلوب الذي وجد قديماً منذ ذلك الوقت حتى يومنا هذا.

(3) عبد الستار أحمد فراج: شرح أشعار الهذليين، 3 مجلدات، القاهرة1384 هـ/1965م. القصيدة في مجلد1 ص205 . ونص القصيدة مماثل لما في طبعة J. Hell لديوان أبي ذؤيب، هانوفر، 1962، ص 29 .

(4) قرئت خلاصة التحليل في الندوة الثانية حول الشعر العربي الكلاسيكي المنعقدة في كيمبردج – تموز 1983 . وإنني مدينة للمشاركين في الندوة على الاقتراحات القيمة الخاصة بتفسير القصيدة.

(5) Das Nasib der Altarabischen Qasida. Islamica , 5,1932,pp17-96 Cf.61

(6) ديوان جميل، تحقيق حسين نصار، القاهرة، 1967 ص 100 .

(7) دواوين الشعراء العرب الستة القدماء، تحقيق و. آلورد،(لندن 1870م ص 89، العدد(X1v4). والبيت في ديوان زهير بن أبي سلمى، صنعة ثعلب، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة 1964، ص 970 وفيه رواية " لبّك " بدلاً من " حبِّك ".

(8) الديوان، انظر السابق ص 109.

(9) انظر السابق ص 47.

(10) دواوين، السابق ص 2 (رقم (13).

(11) ديوان العباس بن الأحنف، تحقيق الخزرجي، القاهرة، 1373هـ/ 1954م، رقم 401

(12) " Und erhebt sich der nachliche Wind von eurem Land her, so sehe ich man seinetwegen an einem Rlatze halt mach und (ihn) meidet " . Loc. cit., p.43-

الفعل " تهيج " يفسر هنا ب " ينهض " أو يثير(ني) كما اقترح براونلش في مقاله : أبو ذؤيب Der Islam 18, 1929 , pp1-22 cf.p18

(13) وفي الحقيقة فإن ترتيب الأبيات هكذا: 8 و 7 و 9 لتكون أبيات الخاتمة يبدو أكثر معقولية هنا.

(14) الدراسات التي تتناول شكل هذه الوسائل وبناءها نادرة. الملاحظة الجديرة بالاهتمام هي المساهمة التي أنجزها C.I. Audebert, Rime et Parallelismedans un Poeme de Umar B.Abi Rabia (بالفرنسية وتترجم).

(15) انظر السابق ص 100، 9-10

(16) المقالة في مجلة:-0n the Art of Medival Arabic Literature , Princeton. NJ 1973, PP 3-30 ,RHVK F P 17.

(17) السابق ص 62، 5.

(18) يعبر عن تجربة الشاعر للزمن في العصر المعقد جداً مباشرة وبشكل محكم كما في شعر العباس بن الأحنف في قوله:

هواها هوى لم يعلم القلب غيره ليس له قبلٌ وليس له بعدُ

السابق ص 186 بيت 3 .

(19) الضد الذي أحاول تأسيسه، وكذلك استخدامي لمصطلح " ساذج يقترب من مفهوم " ساذج " و" عاطفي " الذي استخدمه شيلر في مقالته: ''Uber naïve sentimentalische Dichtung'' (1796) فقد أسس وصفه للمفهوم بطريقتين مختلفتين من الإدراك، وتبع ذلك حالتان من الانطباع. فاستخدام شيلر لمصطلحي " ساذج " و " عاطفي " غامض نوعاً ما، وأحياناً يقود إلى عدم الفهم؛ فهما، من ناحية، مفردتان قد تستخدمان في شعر كل العصور، وهما، من ناحية أخرى، يشيران إلى مستويين من التطور الإنساني ؛ فشعر ساذج يعني إحساساً صادقاً كما عبرت عنه ملاحم هوميروس. إنه مرحلة أدبية فقدت تماماً. وحدهم العباقرة أمثال شكسبير أو غوته، ممن يظهرون متعارضين مع عصرهم، يمكن أن يُدْعَوْا في وقتهم شعراء " ساذجين " . فالفكرة الثانية هي التي أراها قريبة من المسألة الحاضرة