مجلة جامعة الملك سعود، م ٦، الآداب (١)، ص ص ٣-٤٠ (١٤١٤هـ / ١٩٩٤م).

المنية والأمنية: فكرة الموت في الشعر الجاهلي

فضل بن عمار العماري

أستاذ، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية

(ورد بتاريخ ١٤١٢/١٢/٥هـ، وقبل للنشر بتاريخ ١٤١٣/٦/٢١هـ)

ملخص البحث. شغلت قضية الموت والحياة في الشعر الجاهلي الدارسين المحدثين، وحاولوا تطبيق نظريات مختلفة تهدف إلى تفسير المكوِّنات الأساسية لتفكير الإنسان العربي قبل الإسلام إزاء الكون وعالم ما بعد الوجود. وقد استثمرت في ذلك معارف كثيرة أسطورية وخرافية، وشعرية، وإخبارية.

ولعل أهم مشهدين من مشاهد التصوير في الشعر الجاهلي، وهما الحمار الوحشي والثور الوحشي، يعدان أهم الموضوعات التي استهدفتها الدراسات الأدبية المتأخرة. ثم راح الباحثون يربطون الفكر الجاهلي بالفكر العالمي من حيث العقيدة والشعائر الطقسية.

وعلى الرغم من كثرة هذه الدراسات، فالملاحظ أنها كانت تأخذ إما شكل الطابع التقليدي، أي تقوم بجمع المادة وتصنيفها وتبويبها، ثم الحديث عنها حسب الموضوعات، مثل: الزمن، والمناحة، والتآبين... إلخ. وإما الشكل النمطي، أي الحديث عن موضوعات خاصة، كمقتل الحمار أو الثور الوحشيين، أو وسائل التدمير الطبيعية كالسيل، والجفاف، أو الحرب، إلى غير ذلك.

ومع أن هذا البحث لم يغفل إيجابيات هذه الدراسات، ولم يخل من التطرق إلى مثل هذه الموضوعات، فإنه توجه مباشرة إلى اللغة، فربط بين الأمنية والمنية من حيث الاشتقاق، ثم عرج على الدلالة فجمع بينهما في معنى واحد، وقد كان الشعر هو الحامل لكل تلك التفسيرات. وعلى هذا النحو توصل

البحث إلى إيجاد حلقة وسطى وانتقال بين حالتين متجاذبتين: الأمنية، وهي التي تدفع بالمرء إلى مواصلة الحياة، والمنية التي تأتي لتجهز عليها.

مدخـــل

يبدو أن الاتجاه النقدي المعاصر يسير باتجاه الواقعية والتعامل مع النصوص على أنها وثائق تخضع لمعطيات البحث العلمي المعاصر دون أحكام مسبقة أو افتراضات لا تعتمد على دليل مادي ملمـوس. فلقـد تعرض الشعر الجاهلي إلى حملات عنيفة في الربع الأول من هذا القـرن، واستمـر أجيج العـاصفة مثيرا البلبلة والاضطراب سنوات عديدة. ثم اتجهت الدراسات وجهات أخرى تغلبت على الحماسة والانفعال وأخذت تستقرىء الأدب القديم وتستقر على أحكام أكثر هدوءًا وتيقنًا.

وعلى الرغم من أن الدراسات النصية أخذت طريقها السليم في التناول والمعالجة، فإن مقـدارًا لا بأس به من تلك الدراسات ظل في حدود الوصف والملاحظة. ويبدو أن التركيز الدقيق على قضايا معينة سيؤدِّي بالتالي إلى التحقق من حالة الأوضاع في عصر ما قبل الإسلام، خاصة ونحن نتعامل مع مادة فكرية تعكس روح قوم ومعتقداتهم واتجاهاتهم ونظراتهم في الحياة. فإذا انطلقنا من هذا الموقف والمواقف المشابهة، فربما نتوصل إلى نتائج إيجابية تكشف عن خبايا كنا نمر عليها مرورًا سريعًا أو نعدها تحصيل حاصل.

الدراسات الاستشراقية

وإذا كان المستشرق الألماني فولتر براونه قد ربط بين الطلل والفكر الوجودي المعاصر، متوصلاً إلى إضاءة جديدة على تفكير الجاهلي إزاء المصير الأبدي للإنسان،[1] فلقد كان هذا الاستنتاج محتاجًا إلى بلورة أعمق وأكثر خصوبة. ومن ناحية أخرى فإن المستشرق الياباني توشيهيكو يازوتسو، أوضح في دراسة جادة عن المعاني الدلالية لبعض ألفاظ الشعر الجاهلي أن مفهوم النشور كان معروفًا عند الجاهليين قبل أن يتأثروا بالتعاليم اليهودية والمسيحية،

---

(١) فولتير براونه: «الوجودية في الجاهلية،» *المعرفة* (حزيران ١٩٦٣م)، ص ص ١٥٦ - ١٦١.

فقـال: «ومن المؤكد أن الأفكار الحياتية المتأثرة بالمفاهيم اليهودية والمسيحية والمعروفة بين العرب الوثنيين، لا تعكس الجاهلية على حقيقتها.» وذلك في مثل قول الشداخ بن يعمر:

الْـقَـوْمُ أَمْـثـالُـكُـمْ لَهُمْ شَعَـرٌ في الـرَّأْسِ لَا يُنْشَرُونَ إِنْ قُتِلُوا[٢]

ولكن هذا المنهج المهم جدًّا، في مجال الدراسات النقدية، ما زال فيما يبدو غائبًا عن الساحة العربية.

ومع أن هناك دراستين أخريين لهما قيمة فيما يخص قضية الموت في الشعر الجاهلي، إحداهما للمستشرق الألماني كاسكل: (المصير في الشعر العربي القديم) *Das Schicksal in der Altarabischen Poesie* [٣] وفيها يتناول بعض الألفاظ بالتحليل، فإن تناوله ذاك لم يعدُ الاستشهـاد اللفظي مع التوسع في إيراد الأمثلة والأقوال، ولكنه لم يخرج إلى كنه اللفظية نفسها على نحو ما سنتناوله هنا في لفظتي المنية والأمنية، والقدر، مثلاً.

أما الدراسة الأخرى فهي لرنجرن: دراسات في القضاء والقدر عند العرب *Studies in Arabian Fatalism* [٤] وهي أيضًا مما دار حول الحدود السابقة.

وعلى الرغم من أن كاسكل يعد من أقدم من كتب حول هذا الموضوع، فإن دراسته تظل الأكثـر قيمـة والأكثر أصالة حتى من رنجرن الذي كتب من بعده، واستفاد من تفسيراته؛ يقول كاسكل: «إن جذور المأساة تكمن في النسيب ومغادرة الحبيبة والأطلال. . . وفي رثاء الأقارب؛» وقد عالج بعض الألفاظ مثل: «الحتف»، «الموت»، «الأجل». [٥] ومع أنه يذكر أن مفهوم القدر في الشعر الجاهلي يختلف عن مفهوم القدر في الشعر الإسلامي، [٦] فإنه يقول: «إن قضاء الموت وقدره مفهومان إسلاميان.» ولكنه يعود فيقول: إن استعمال لفظتي

---

(٢) Toshihiko Izutsu, *God and Man in the Koran* (Tokyo: Toppqn Printing Co., 1964), pp. 90-93.

(٣) Werner Caskel, *Das Schicksal in der Altarabischen poesie* (Leipzig: Leipzigverlag von Eduard Pfeiffer, 1926).

(٤) Helmer Ringern, *Studies in Arabian Fatalism* (Uppsala: Uppsala unie Arsskrift, 1955).

(٥) Caskel, p.11.

(٦) Ibid., p.10.

«قـدر» و«مقدار»، بمعنى الموت، مثلما هو استخدام الحمام،[٧] وهو يرى أن «الماني» هو الله،[٨] كما ربط بين الآلهة المعبودة في الجاهلية «مناة» والمنية، وقد أشار إلى قصيدة صخر التي فيها قوله:

لَقَـدْ أَجْـرَى لِمَصْرَعِـهِ تَلِيدٌ وَسَـاقَـتْـهُ الْمَـنِـيَّةُ مِنْ أَدَامَـا[٩]

ويتضح من تحليله المرتكز على طريقته المنصبة على اللغة، ذلك الاختلاف الذي ننهجه هنا عنه. ولكنه ألمح إلى المعنى الأسطوري في بعض الاستعمالات المجازية.[١٠]

ومع أن كاسكل حدد دلالة الدهر بـ «الزمان،» فإنه كان منذ البدء يرى أنه مرتبط بالمكان، أي بالأطلال،[١١] وقد استشهد لذلك مثلاً بقول لبيد والنابغة. ثم انتقل إلى علاقة أخـرى تتصـل بتفرق القبيلة بفعل «الدهر،» والأحداث، واستشهد لهذا بقول عبيد بن الأبـرص،[١٢] ثم أوضـح علاقـة ذلـك بالـرثـاء.[١٣] والحق أنـه أشـار إلى قول صخر: «أَعَيْنَيَّ... لاَ يَبْقَى عَلَى الدَّهْرِ...،» ثم نهاية القصيدة بـ:

فَذَلِـكَ مِمَّا أَحْـدَثَ الـدَّهْـرُ إِنَّـهُ لَهُ كُلُّ مَطْلُوبٍ حَثِيثٍ وطَـالِبِ[١٤]

وكـذلك استعمال أبي ذؤيب لعبارة: «والدهر لا يبقى على حدثانه...» ثم قوله أيضًا: «والدهر يحصد ريبه ما يزرع،»[١٥] ولكن كل ذلك في نطاق تلك المدلولات.

ولم يخرج رنجرن عما حدده كاسكل من مصطلحات، فقد ذكر «الحمام،» «حم،» «أحم،» «أتيح،» «حين،» «أجل،» «حتم،» «قدر،» «قضاء».[١٦] والقدرة عنده، هو

(٧) Ibid., pp. 20, 22.

(٨) Ibid., p.22.

(٩) Ibid., pp. 24, 32.

(١٠) Ibid., pp. 36-37, 42, 48.

(١١) Ibid., pp. 43-44.

(١٢) Ibid., p. 45.

(١٣) Ibid., pp. 46, 48-52.

(١٤) Ibid., pp. 47.

(١٥) Ibid., p. 48.

(١٦) Ringern, pp. 5-13.

حسبما فهمه كاسكل، مرتبط بقضاء الله وقدره، كما هو واضح من فهمه لبيت عمرو بن كلثوم: «مقدرة لنا ومقدرينا،» وهو الفهم الذي فهمه كاسكل أيضًا: ولذلك قال: .Which almost certainly belongs to the religious language

ومع أنه أشار إلى أن استخدامها عند الشعراء غير استخدام القرآن الكريم، كما فعل كاسكل أيضًا، فإنه لم يحدد هذا الاستخدام. وهكذا، فإنه عندما يتحدث عن مصطلح «المنية» يقول: من المحتمل أن «الماني» هو الله، والفعل «منى،» قدر الله، والجمع «منى،» و«منى» هي القدر. ومع ذلك فهو يرى أن «المنون» هي الزمان.(١٧)

وعلى العموم، فإن رنجرن لم يتطرق إلى تحليل الشعر على نحو ما هو مدروس هنا، إذ انصب اهتمامه على الألفاظ فقط.(١٨) أما استشهاداته،(١٩) فإنها ظلت في حدود تلك التفسيرات، ولم يربطها بحركة الإنسان على نحو توجيه بحثنا هذا، حتى إنه اضطر إلى ربط الموت بـ «الصبر.»(٢٠) وهكذا فعل عندما تحدث عن استخدام الشعراء لهذه المصطلحات،(٢١) ولذلك أدرج عدي بن زيد في دراسته، مع أننا استبعدناه هنا لانتمائه الصريح إلى النصرانية.

والواقع أننا ندرك بأن وراء هذين العملين محاولة لربط هذه المصطلحات في الجاهلية باستخداماتها في الإسلام وفقًا للاتجاه الاستشراقي، وهو ما أفصح عنه رنجرن نفسه.

أما هذا البحث، فإنه يرى أن هناك حدودًا فاصلة بين المفاهيم الجاهلية والمفاهيم الإسلامية، بحيث يتجاوز ذلك الخارطة اللغوية ليشمل التكوين الاجتماعي والإنساني للفرد نفسه، أي إن الإنسان في الجاهلية يفتقد شيئًا قد يكون موروثًا، على حين أن الإنسان

(١٧) انظر حول المنية عنده: Ibid., pp. 14-29.

(١٨) انظر بعد ذلك: Ibid., pp. 30-48.

(١٩) Ibid., pp. 50-57.

(٢٠) Ibid., p. 53.

(٢١) Ibdi., pp. 70-75.

في الإسلام يتشبَّث بشيء موجود، على الرغم من بقاء كثير من تلك الاستعمالات والصيغ خاصة عند شعراء العصبية القبلية في العصر الأموي.(٢٢)

الدراسات العربية

ومهما يكن، فقد عالج دارسون آخرون بعدئذ فكرة الموت عند الجاهليين، فمن ذلك *الحياة والموت في الشعر الجاهلي* للجياووك، *والرثاء في الشعر الجاهلي* لبشري الخطيب. وقد كانت قصيدة أبي ذؤيب الهذلي، إحدى الركائز التي نظر من خلالها إلى فكرة الموت عند الجاهليين.(٢٣) فمن ذلك قول أبي ذؤيب في رثاء نشيبة:

ولــو أنني استــودعتــه الشمس لارتقت إليه المنــايا عينهــا ورسـولهـا(٢٤)

وقول زهير

وَمَنْ هَابَ أَسْبَـابَ الْـمَنَـايَا يَنَلْنَـهُ وَإِنْ يَرْقَ أَسْبَابَ السَّمَاءِ بِسُلَّمِ(٢٥)

---

(٢٢) وربما وجدنا مصداق ذلك عند شاعر متأخر جدًّا ربط بين المنية والأمنية، ولكن في إطار إسلامي، يقول ابن مقرب المتوفى سنة ٦٢٩هـ:

فكـم كربـة في غربـة ومـنـية بأمنية، والـرزق ذو العـرش كافله

ديوان ابن مقرب، تحقيق عبـدالفتـاح الحلو، ط١ (القـاهـرة: مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٣٨٣هـ/ ١٩٦٣م)، ص٣٢٩.

(٢٣) مصطفى عبداللطيف جياووك، *الحياة والموت في الشعر الجاهلي* (بغداد: دار الحرية، ١٣٩٧هـ/ ١٩٧٧م)؛ بشرى الخطيب، *الرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام* (بغداد: مطبعة مديرية مطبعة الإدارة المحلية، ١٩٧٧م)؛ وانظر أيضًا: يوسف اليوسف، *بحوث في المعلقات* (دمشق: مطبعة وزارة الثقـافـة، ١٩٧٨م)، ص ص ٦٦ ـ ٩٣؛ سعـد دعيبس، «أصـداء وجـودية في الشعـر الجاهلي،» *الشعر*، ع٤ (إبريل ١٩٧٩م)، ص ص٦٣ ـ ٧١؛ عفيف عبدالرحمن، «الشعر الجاهلي والموت،» *مجلة أفكار* الأردنية، ع٤٦ (تموز ١٩٧٩م)، ص ص ٣٢ ـ ٤٥؛ اجنتس جولد زيهر، «مـلاحـظات على المراثي العربية،» تعريب عبدالله أحمد مهنا، *الشعر*، ع٣٠، س١٨ (إبريل ١٩٨٣م)، ص ص ١٩ ـ ٥٠.

(٢٤) أبـو سعيد الحسن بن الحسـين السكـري، شرح *أشعـار الهذليين*، تحقيق عبدالستار أحمد فراج (القاهرة: مطبعة المدني، ١٣٨٤هـ/ ١٩٦٥م)، جـ١، ص١٧٤.

(٢٥) أبو العباس ثعلب، شرح *شعر زهير بن أبي سلمى*، تحقيق فخرالدين قباوة، ط١ (بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م)، ص٣٥.

مفهوم القدر في الجاهلية

ثم إن هناك شواهد كثيرة أخرى على نظرة الجاهلي إلى الموت وارتباطه بالقدر، مثل قول الأسود بن يعفر:

فَيَا لَهْفَ نَفْسِي عَلَى هَالِكٍ وَهَلْ يَنْفَعُ اللَّهْفُ زَوَّ الْقَدَرْ(٢٦)

وقول كعب بن سعد الغنوي:

ألم تعلمي ألا يراعي منيتي قعودي ولا يدني الوفاة برحيلي
مَعَ القَدَرِ المَوْقُوفِ حَتَّى يُصِيبُنِي حِمَامِي لَوَ أَنَّ النَّفْسَ غَيْرُ عَجُولِ(٢٧)

وهناك قول عمرو بن كلثوم

وَإِنَّا سَوْفَ تُدْرِكُنَا الْمَنَايا مُقَدَّرَةً لَنَا وَمُقَدَّرِينَا(٢٨)

وسواء جاءت كلمة القدر عند عمرو أو عند لبيد، فليس هناك ما يدل في الشعر الجاهلي كله على هذه الفكرة الدينية الخالصة. ونحن نعلم أن الحنفية فسدت في جزيرة العرب ولم يبق منها إلا ظواهر عادية مشوبة بأفكار وثنية. وليس هناك أيضًا ما يدل على أن عمرو بن كلثوم متأثر بالمسيحية، بل على العكس تمامًا، فمعلقته تعكس فكرًا وثنيًّا خالصًا، إنها بدوية الطابع والتشكيل، موغلة في البداوة والهمجية. ولهذا فإن القَدَر في الأبيات السابقة يعني، كما سوف نرى، القدرة التي يتمتع بها الإنسان الآخر الذي بيده، كما يرى الجاهلي، تحقيق المنية، فهو الذي يقدرها: (مقدرة ومقدرينا)، وهو الدهر القادر الذي يقدر ما يشاء.(٢٩)

---

(٢٦) ابن منظور، *اللسان*، زوى.

(٢٧) عبدالملك بن قريب الأصمعي، مجموع *أشعار العرب*، تحقيق وليام ابن اللورد (بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م)، ص٦٠.

(٢٨) أبو جعفر أحمد بن محمد النحاس، *شرح القصائد التسع المشهورات*، تحقيق أحمد خطاب (بغداد: دار الحرية، ١٣٩٢هـ/ ١٩٧٣م)، قسم٢، ص٦١٧.

(٢٩) ابن منظور، *اللسان*، منا.

التداخل بين مفهوم الأمنية والمنية

ومَن تَصفح الشعر الجاهلي، يلاحظ أن الجاهلي كان يربط في المعنى بين المنية والأمنية. فالموت لم يعد منه مفر، إنه المصير الحتمي الذي سيصادفه أينما ذهب وفي أي وقت كان، ولذلك أصبحت ملاقاة الموت واقعًا يفرض نفسه في أي حال وزمان.

يتضح هذا بكل جلاء في شعر عنترة بن شداد الشاعر الفارس الذي عاش حياته في صراع مع الحياة والموت، يقول:

وَعَرَفْتُ أَنَّ مَنِيَّتِي إِنْ تَأْتِنِي ... لَا يُنْجِنِي مِنْهَا الْفِرَارُ الأَسْرَعُ
فَصَبَرْتُ عَارِفَةً لِذَلِكَ حُرَّةً ... تَرْسُو إِذَا نَفْسُ الجَبَانِ تَطَلَّعُ(٣٠)

فهو سيقتحم غمرة الحرب، وفي الحرب إما النصر، أي الحياة والغنائم، وهي الأمنية التي يسعى إليها الجاهلي من أجل البقاء أو الموت، أي المنية. وبهذا يتداخل المعنيان في معنى واحد، لأنها هي الرؤية العامة أو المصير المحتوم لمن كان يعيش على هذه الأرض التي يفتقد فيها الإنسان الأمن والسلام.

ومما هو جدير بالملاحظة أن هذا المعنى الجاهلي، حل محله معنى آخر في الإسلام، مغاير كل التغاير لمفهوم العبثية والمجهول في الجاهلية، إنه مبدأ النصر أو الشهادة، وكل ذلك مرتبط بالقوة الإلهية سعيًا وراء الخلود في الآخرة.

ومن ثم فليس صدفة أن يكون الموت هو الهاجس المقلق لشعراء الفرسان، كما في قول عامر بن الطفيل:

وَلِلْمَرءِ أَيَّامٌ تُعَدُّ وَقَدْ رَعَتْ ... حِبَالُ الْمَنَايَا لِلْفَتَى كُلَّ مَرْصَدِ
مَنِيَّتُهُ تَجْرِي لِوَقْتٍ وَقَصْرُهُ ... مُلَاقَاتُهَا يَوْمًا عَلَى غَيْرِ مَوْعِدِ
فَمَنْ لَمْ يَمُتْ فِي الْيَوْمِ لَا بُدَّ أَنَّهُ ... سَيَعْلَقُهُ حَبْلُ الْمَنِيَّةِ فِي غَدِ(٣١)

---

(٣٠) *ديوان عنترة بن شداد*، تحقيق كرم البستاني (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م)، ص٤٩.

(٣١) *ديوان عامر بن الطفيل*، تحقيق شارلز لايل (ليدن: بريل، ١٩١٣م)، ص٨٠.

ومن الملاحظ أيضًا أن المنية تربط في الغالب بالشباب: «الفتى،» كما في قول عامر هذا، كما تربط أيضًا بالحرب، ولذلك يقول زهير عن المتحاربين في حرب داحس والغبراء:

فَقَضَّـوا مَنَـايَا بَيْنَهُمْ ثُمَّ أَصْـدَرُوا إِلَى كَلَإٍ مُسْتَـوْبَـلٍ مُتَـوَخَّمِ (٣٢)

وتتضح كلا الإشارتين في قول ساعدة بن جؤية:

وَمَـا يُغْـنِي امْـرَأً وَلَـدٌ أَجَمَّـتْ مَنِـيَّتُـهُ وَلَا مَالٌ أَثِـيلُ (٣٣)

فالذي سيحقق الأمنية: «يغني،» والذي ستُحقق له: «المنية،» هو الولد، فكلاهما في واقع الأمر واحد.

وهكذا تمتزج الفكرتان معًا لتؤديا إلى دلالتين مختلفتين، بل متضادتين، ولكنهما في لفظة واحدة هي: المنية.

وإذن لم يعد هنالك أمل عند الجاهلي، لا المال ولا البنون، وكم يناقض ذلك روح التفاؤل الإسلامي الذي يجعل من المال والبنين زينة الحياة الدنيا، ويجعل من الحياة حرثًا ونسلاً. ففي الفكر الإسلامي لم يعد الموت هدفًا في حدِّ ذاته، بل هو مصير يلاقيه المرء في وقت محدد مكتوب ولكنه غير معلوم. ومن هنا رأينا البون شاسعًا بين روح الأمل وحب الحياة والعمل للآخرة في الفكر الديني الإسلامي، والفكر الجاهلي الذي جعل الموت شبحًا أمام عينه يطارده أينما ذهب. وقد اتضح ذلك في الفكر التخويفي الذي بثه زهير في المحاربين عاكسًا رأي مجتمعه في الحياة والأحياء.(٣٤)

لقد قرن الجاهلي بين المنية والأمنية على الرغم من التناقض الصارخ بينهما، فكان يرى أن موت الآخرين سيحقق الأمنية بالسلب والنهب والسبي. وهي صورة واضحة في قول صخر الغي عندما يغير بقومه على ظهور الجياد التي هيأوها لهذا اليوم، فهي تفوق الحصر

(٣٢) ثعلب، *شرح أشعار الهذليين*، ص٣١.

(٣٣) السكري، *شرح أشعار الهذليين*، جـ٣، ص١١٤٥.

(٣٤) فضل بن عمار العماري، «وقفات شاعرة،» *مجلة القافلة*، ع١٢، م٣٣ (ذو الحجة ١٤٠٥هـ/ أغسطس ١٩٨٥م)، ص ص ٧ - ١١.

والعد، وهي كالغربان من شدة كثرتها، فتأتي على أيديهم منية الآخرين مما يمكنهن من أن ينهبوا مال غيرهم، أي تحقيق الأمنية يقول:

فَأَرْسَلُوهُنَّ يَهْتِلِكْنَ بِهِمْ شَطْرَ سَوَامٍ كَأَنَّهَا الْعَجَدُ(٣٥)

ويؤكدها أصدق تأكيد أيضًا قول عمرو بن هميل، الذي أوضح هذا الصراع المستمر بين «الأَنَا» و«الْهُو،» فهم قتلوا جماعة ثأرًا لمن قتل منهم، وأولئك كانوا مدفوعين بالدافعين معًا: الأمنية والمنية: «قتلانا/ سبينا،» وهم مدفوعون أيضًا بالدافعين نفسيهما: «قتلا/ سقنا نساء - جئنا بالهجان.»

فَقَتْلاً بِقَتْلاَنَا وَسُقْنَا بِسَبْيِنَا نِسَاءً وَجِئْنَا بِالْهِجَانِ الْمُرَعَّلِ(٣٦)

وقد جمع زهير بين المنية والأمنية حسب ذلك المعنى في قوله:

وإن يقتلوا فيشتفى بدمائهم وكانوا قديمًا من مناياهم القتل(٣٧)

وإذا كانت المنية هي أمنية لأن الهدف في الحالين واحد، فهو إما قاتل أو مقتول، فإن الحياة التي يعيشها الجاهلي هي رحلة الموت وليست رحلة الحياة، ولذلك أصبح الزمن هو: «الماني،» أي الذي يجلب المنية لا الأمنية، قال سويد بن عامر المصطلقي:

لا تأمنن وإن أمسيت في حرم حتى تلاقي ما يمنى لك الماني(٣٨)

وقال ساعدة:

وَلَوْ سَامَنِي الْمَانِي مَكَانَ حَيَاتِهِ أَنَاعِيمَ دَهْرٍ مِنْ عِبادٍ وَجَامِلِ(٣٩)

فالماني هو الدهر الذي له سلطة الموت، فأخذ حياة المرثي. أما الأمنية في هذه الحال، فهي «الأناعيم،» مضافة إلى الدهر أي هي جزء من الموت. أما هذه الأناعيم، أي «الأمنية» فهي «عباد وجامل،» أي العبيد والرعيان - أي السبي والنهب.

---

(٣٥) السكري، شرح *أشعار الهذليين*، جـ١، ص٢٥٩.

(٣٦) السكري، شرح *أشعار الهذليين*، جـ٢، ص٨١٥.

(٣٧) هبة الله بن علي أبو السعادات ابن الشجري، *مختارات الشجري*، تحقيق علي محمد البجاوي (القاهرة: دار نهضة مصر، ١٩٧٥م)، ص٢٣٣.

(٣٨) أبو عبدالله محمد بن أحمد، *الجامع لأحكام القرآن* (القاهرة: دار الكتاب العربي، ١٣٨٧هـ/ ١٩٦٧م)، م١، جـ٢، ص٦.

(٣٩) السكري، شرح *أشعار الهذليين*، جـ٣، ص١١٨١.

فالدهر والزمان هو ما يؤمن به الجاهليون، ومن هنا قال الجعدي، وهو يعني بالمنون الزمان أو الأزمنة، مما يعني أن هذا البيت قاله قبل إسلامه:

وعـشـت بعـيشـن إن المـنـو ن كان المعـايش فيهـا خسـاسا(٤٠)

وقـد أوضـح الحـارث بن حلزة اليشكري تلك العلاقة بين المنية والأمنية في لفظة «المنون،» أي الدهر أيضًا في معلقته التي تكشف عن صراع داخلي بين الموت والحياة، حيث يقول:

وَكَـأَنَّ الْـمَـنُـونَ تَرْدِي بِنَـا أر عَنَ جَوْنًا يَنْجَابُ عَنْـهُ الْعَمَاءُ(٤١)

ثم يتحدث عن الأمنية وكيف تتحول إلى منية في قولهم

إِذْ تَمَنَّـوْنَهُمْ غُرُورًا فَسَـاقَـتْـ ـهُـمْ إِلَـيْكُـمْ أُمْنِـيَّةٌ أَشْرَاءُ(٤٢)

أما كيف ينظر الجاهلي إلى أن الموت شبح يطارده، وأنه في حالة مساومة على الحياة كما قال ساعـدة: «ولـو سامني،» فإن ذلك واضح من كل الشعر الجاهلي الذي يعالج هذه القضية والذي يمر عليه الباحثون مرًّا سريعًا دون التدقيق في أوضاعه التي يرسمها.

الحمار الوحشي رمز الحياة والموت

الحمار في قصيدة امرىء القيس بن جبلة السكوني

الشـاعـر الجاهلي إنما هو صوت ضميره، من غير مواربة أو استلهام، إنه يعكس معتقداته وخرافاته وتصوراته الغيبية والأسطورية. والشعر الذي بين أيدينا شعر وثني خالص الوثنية، جاهلي صادق في التعبير عن المستوى الحضاري والثقافي الذي وصل إليه. فلننظر لنتحقق من ذلك في قصيدة امرىء القيس بن جبلة السكوني، الذي يقول فيها واصفًا الحمار مع أتنه:(٤٣)

---

(٤٠) الزبيدي، *التاج*، منن.

(٤١) النحاس، شرح، قسم٢، ص٥٦٧.

(٤٢) النحاس، شرح، قسم ٢، ص٥٩٦.

(٤٣) يحيى الجبـوري، *قصائد جاهلية نادرة* (بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٧٩م)، ص ص ١٤١ - ١٤٣؛ حقبـاء: أتـان، في موضـع حقـويهـا بياض. صهايبة: أي شقراء، والصهبة: الشقرة. ـ

كَأَنِّي عَلَى حَقْبَاء خَدَّدَ لَحْمَهَا ... إِرَانٌ وَشَحَّاجٌ مِنَ الْجُونِ مُعْجِلُ
صُهَابِيَّةُ الْعُثْنُونِ مَخْطُوفَةُ الْحَشَا ... تَخَيَّلُ لِلأَشْبَاحِ غَرْبًا فَتَجْفُلُ
تَضَمَّنَهَا حَتَّى تَكَامَلَ نَسْؤُهَا ... إِرَانٌ فَمُرْفَضِّ الرِّدَاةِ فَأَيَّلُ
يَجِدُّ بِهَا فِي خَفْضِهِ وَهَبَابِهِ ... أَخَذُّ جُمَادِيٌّ مِنَ الْحُقْبِ صُلْصُلُ
يُصَرِّفُهَا طَوْعًا وَكَرْهًا إِذَا أَبَتْ ... مِصَكٌّ جَلَتْ عَنْهُ الْعَقَائِقُ صَنْدَلُ
أَلَدُّ شَدِيدُ الأَخْدَعَيْنِ بِلِيتِهِ ... مِنَ الزَّرِّ أَبْلَادٌ جَلِيبٌ وَمُخْضَلُ
يُعَارِضُ تِسْعًا قَدْ نَحَاهَا لِمَوْرِدٍ ... يَجُورُ بِذَاتِ الضَّغْنِ مِنْهَا وَيَعْدِلُ

= العثنون. شعيرات طوال تحت حنك البعير، وهو هنا يصف ناقته. الغرب: الدلو العظيمة، وكذلك حد السيف غرب، وفرس غرب: كثير الجري.

تكامل نساؤها: أي سمنها، وهو بدء سمنها حين ينبت وبرها بعد تساقطه. الرداة: بفتح الراء، الصخرة، مرفض الرداة: متفرق الصخر. أيل: موضع من ديار غنى.

أخذ: خفيف اليدين، أي سريع، جمادى: صلب. من الحقب: أي في موضع حقوبة بياض يخالف لون سائر جسمه. صلصل: حاذق ماهر.

مصك: قوي شديد. العقائق: جمع عقيقة، صوف الجذع، وشعر كل مولود يولد عليه من الناس والبهائم عقيقة. صندل: ضخم الرأس.

ألد: عظيم اللدين، واللديدان: صفحتا العنق. الأخدعان: عرقان في موضع المحجمتين، والأخدع: شعبة من الوريد. الليت: صفحة العنق.

الزر: الشل والطرد، والزر: العض، والمزارة: المعاضة، وحمار مزر. أبلاد: لصوق بالأرض، وأبلد: ضرب بنفسه الأرض، والأبلاد: جمع البلد، وهو الأثر. جليب: الذي يجلب من بلد إلى غيره. مخضل: رطب.

ذات الضغن: الناقة أو الأتان التي تنزع إلى وطنها، ويقال للنحوص إذا وحمت فاستصعبت على الحمار إنها ذات شغب وضغن.

زماع الصيد: سرعته. الورد: هنا التقدم. الأفكل: الرعدة، يقال: أخذه أفكل، إذا ارتعد من برد أو خوف.

أشباه: سهام متشابهة متماثلة. بعيجة جمر: أي فلقة أو شقة من جمر.

أغراضها: شوقها، غرضت إلى الشيء: اشتقت إليه.

مذروب: حاد. المحشوش: السهم الذي يلزق به القذذ من نواحيه. مغول: سيف دقيق له قفا يكون غمده كالسوط. ـ

ثم فجأة يجد الصياد متربصًا به:

فَلاَقَى أَبَا بِشْرٍ عَلَى الْمَاءِ رَاصِدًا ... بِهِ مِنْ زَمَاعِ الصَّيْدِ وَرْدٌ وَأَفْكَلُ
يُقَلِّبُ أَشْبَاهًا كَأَنَّ نِصَالَهَا ... بَعِيجَةُ جَمْرٍ أَوْ ذُبَالٌ مُفَتَّلُ
فَلَمَّا رَضَى إِغْرَاضَهَا وَاغْتِرَارَهَا ... وَوَاجَهَهُ مِنْ مَنْبِضِ الْقَلْبِ مَقْتَلُ
رَمَاهَا بِمَذْرُوبِ الْمَكَفِّ كَأَنَّهُ ... سَوَى عُودِهِ الْمَحْشُوشِ فِي الرَّأْسِ مِغْوَلُ

وقد أصاب الصياد بعض الأتن، فخرت صريعة:

فَأَنْفَذَ حِضْنَيْهَا وَطَرَّ وَرَاءَهَا ... بِمُعْتَقَبِ الْوَادِي نَضِيٌّ مُرَمَّلُ
وَغَادَرَهَا تَكْبُو لِحَرِّ جَبِينِهَا ... يُنَاطِحُ مِنْهَا الْأَرْضَ خَدٌّ وَكَلْكَلُ
وَمَارَ عَبِيطٌ مِنْ نَجِيعٍ كَأَنَّهُ ... عَلَى مُسْتَوَى الْإِطْلَيْنِ نِيرٌ مُرَحَّلُ
وَأَجْفَلْنَ مِنْ غَيْرِ ائْتِمَارٍ وَكُلُّهَا ... لَهُ مِنْ عُبَابِ الشَّدِّ حِرْزٌ وَمَعْقِلُ

فاستبد الهلع بالحمار وبما تبقى من الأتن، فولت وجوهها نحو ماء آخر تتذكره:

يُؤَمِّلُ شَرْبًا مِنْ ثَمِيلٍ وَمَأْسَلٍ ... وَمَا الْمَوْتُ إِلَّا حَيْثُ أَرَّكَ مَأْسَلُ
عَلَيْهِ أُبَيْرٌ رَامِدًا مَا يَرُوقُهُ ... مِنَ الرَّمْيِ إِلَّا الْجَيِّدُ الْمُتَنَحِّلُ

ـ حضناها: جانباها. طر: شل وطرد، وطررت الإبل: مثل طردتها إذا ضممتها من نواحيها. معتقب الوادي: محبسه. النضي: نصل السهم، ونضي السهم: ما بين الريش والسهم.

مار: تحرك وماج، أي الدم على وجه الأرض. العبيط من الدم: الخالص الطري. النجيع: الدم يضرب لونه إلى السواد، وقيل، هو دم الجوف خاصة.

الأطلان: الخاصرتان. النير: علم الثوب ولحمته أيضًا. مرحل: مزين.

الائتمار: المشاورة. عباب الشد: أول العدو ومعظمه.

ثميل: موضع. مأسل: موضع في ديار ضبة تنسب إليه دارة مأسل، أو رملة، وقيل ماء في ديار بني عقيل، أو نخل وماء واسم جبل في شعر لبيد. أرك: إذا أقام في الأراك وهو الحمض، أرك بمكان كذا، إذا لزمه فلم يبرح.

أبير: لعله اسم الصائد الآخر. المتنخل: المتخير.

رنين خواتها: أي صوتها، رنين انقضاض القوس.

ثيتل: موضع. قريب من النبا. عين غمازة: غمازة بئر بين البصرة والبحرين، وقيل: هي عين دون هجر. يغلس: التغليس، السير في الليل بغلس، أي بظلمة آخر الليل.

النباح: موضع.

ولكن صيادًا آخر مازال ينتظر:

وَلاَقَـيْنَ جَبَّـارَ بْنَ حَمْزَةَ بَعْـدَمَـا أَطَـابَ بِشَـكٍّ أَيَّ أَمْـرَيْهِ أَفْعَـلُ
يُقَـلِّبُ أَشْبَـاهًـا كَأَنَّ نِصَـالَهَـا خَوَافِي حَمَامٍ ضَمَّهَـا الصَّيْفَ مَنْزِلُ
وَصَفْـرَاءَ مِنْ نَبْـعٍ رَنِـينٌ خُوَاتُهَـا تَجُودُ بِأَيْدِي النَّـازِعِـينَ وَتَبْخَـلُ

وهكذا عقد العزم على البحث عن موضع آخر:

وَبَـاتَ يَرَى الأَرْضَ الْفَضَـاءَ كَأَنَّهَا مَرَاقِـبُ يَخْشَـى هَوْلَهَـا الْمُتَنَـزِّلُ
يُؤَمِّـرُ نَفْـسَـيْهِ أَعَـيْنَ غُمَازَةٍ يُغَـلِّسُ أَمْ حَيْث الـنِّبَـاجُ وَثْيَتَـلُ

وقد رمز امرؤ القيس بن جبلة للإنسان في الجاهلية بهذا الحمار الوحشي، رمز القوة والبقاء في نظرهم. إذ تجمعت فيه جميع الصفات التي تؤهله لمجابهة الموت، فهو: «ألد،» «شديد الأخدعين.» وهما صفتان تبينان مدى قوة هذا الحمار، المتمثلة في عظم عنقه. وهو أيضًا: «بليتيه/ من الـزر أبـلاد...،» وذلـك لطول معـاناته وتجاربه من كثرة العض والمكابدة، وهو كذلك: «يعارض تسعًا،» أي مظهرًا شدة سيطرته على إناثه. أما الصفة الجامعة له، والمطردة في جميع الحمر الوحشية التي يضرب بها المثل، فهي: «إران وشحاج من الجون.» فإران، أي الذي يطول رنين صوته في مرافقته أتنه؛ أما الشحاج، فهو الذي ينهق نهيقًا عاليًا للدلالة على صحته البدنية ونشاطه، وهو «من الجون،» أي هو من الحمير التي تكـون ظهورها سوداء، وذلك إشارة إلى شدة قوته، وقدرته على تحمل أي الشمس والصحـراء. أمـا الأفعال في الأبيات: «خدّد لحمها،» «يجد بها،» «يعارض،» «يجوز،» «يعدل،» فهي أفعال تدل على ما يتمتع به هذا الحمار من حيوية، وهي كناية عن أنه كان محتفظًا بطاقته في عنفوانها، لأنه استطاع أن ينفرد بهذه الأتن عن بقية الحمير.

وليست هذه الصورة إلا رؤية الجاهلي للهدف من الحياة، إنها الأنثى والكلأ والماء. وليس وراء ذلك شيء إطلاقًا. وما هذا الحمار الوحشي إلا أحد الجاهليين الذين ابتدأوا الحياة كما ابتدأها هذا الحمار وبهذه الطريقة نفسها.

ننتقل بعد ذلك إلى الصورة الأخرى، إنها صورة طلب الجاهلي للحياة المتمثلة في كل ما مر. فإذا جفت المياه وأقفرت الأرض، راح باحثًا عن سواها. وهذا الحمار انطلق باحثًا

عن الماء والكلأ : «قد نحاها لمورد.» وهنا، وعند هذه اللحظة، كان غياب الدارسين عن التأمل في منطق الموت عند الجاهلي. ففي الجزء الأول كانت الحياة وادعة هادئة ثم تنقلب صفحة أخرى لنرى عكس ذلك، إنه في محاولته البحث عن الحياة الأخرى ـ وهي حياة دنيوية ـ إنما يبحث عن الموت. ففي الجاهلية حياتان : حياة توافر الكلأ والماء، وحياة طلب الكلأ والماء، ولا فرق بين الاثنين من حيث الطبيعة، ولكن الفرق شاسع بينهما من حيث النتيجة، حياة في مقابل موت. أما الفكر الإسلامي ففيه حياتان : حياة دنيوية ليست سارة ولا جميلة كالحياة المطلقة الأولى عند الجاهلي، وحياة أخرى فيها جانبان : نعيم دائم للمسلم وعذاب دائم لغيره. فالجاهلي حين يموت يموت ميتة واحدة، والمسلم يموت ميتة واحدة ثم يحيا بعدها ليلاقي ربه. والجاهلي إنما يطلب الموت لأنه لن يلاقي إلا الموت، إنه ينقاد للموت انقيادًا. وهذه هي اللحظة التي يجب أن نتنبه لها. إنه يطلب الموت بنفسه. لقد أدرك هذا الحمار/ الإنسان، أن مصيره محتوم عليه. الجاهلي يعي الموت، يدركه، يتصوره واقفًا أمامه، ولذلك يقبل عليه بنفس راضية مطمئنة : إنه المنية/ الأمنية : والمسلم لا يفكر في الموت، ولا تسيطر عليه فكرته، إنه مؤمن أن له ساعة من الزمان سيفارق فيها هذه الحياة، ولها وقت معلوم لا يتزحزح عن ميعاده، قال تعالى :﴿ لِكُلِّ أَجَلٍ كِتَابٌ ﴾.(٤٤) أما الجاهلي فالموت له بالمرصاد، لذا يتعقب هو الموت ويقبل عليه لأن خلو حياته من الأمن والاستقرار جعله لا يؤمن إلا بالقوة كما يمثلها الحمار وهويذهب إلى المهالك ولا يفكر في العواقب، أما المسلم فقد قال الله تعالى له : ﴿ وَلَا تُلْقُوا بِأَيْدِيكُمْ إِلَى التَّهْلُكَةِ ﴾.(٤٥)

وفي هذه الصورة رأينا الحمار/ الإنسان، متمتعًا بكل قواه، فهو مع إناثه في غاية السعادة، كما يدل على ذلك صحبته لهذه الأتن التسع، وانتقاله بهن من مرتع توافر فيه الماء والكلأ، وظهر أثرهما على أتانه التي شبهها بالناقة الضخمة التي تشبه «غَرْبًا،» ثم انتقاله بهن إلى مورد ماء جديد. وإلى جانب ذلك كله همته وحركاته التي ينبعث منهما الأمل والحياة.

لقد كان لديه ما كان يطلبه، وقد جاء هنا ليموت فجأة. أما كيف يموت؟ فإنه لا يموت قدرًا من الله، ولكنه قدر الإنسان من أخيه الإنسان. وهو المعنى الوحيد الذي قصده

(٤٤) سورة الرعد، آية رقم ٣٨.
(٤٥) سورة البقرة، آية رقم ١٩٥.

زهير وقصده عمرو بن كلثوم. قدر هذين، كما هو قدر كل الجاهليين، أن يموتوا بنعيم على يد غيرهم، فقدر الله غائب عنهم، لم يعرفه الإنسان في الصحراء، إلا بعد أن جاء الإسلام بزمن. فهذا الحمار/ الإنسان، سيموت حتمًا على يد أخيه الإنسان، وهو يسعى إلى ذلك بقدميه، ولذا يخر صريعًا كما خر ذلك الحمار على يد أبي بشر بسهامه الحادة النفاذ.

الحمار في قصيدة أبي خراش الهذلي

تلك إذن صورة الموت عند امرىء القيس بن جبلة كما تمثلت في الحمار، وما قدمه امرؤ القيس هو صورة أخرى لما قدمه أبو خراش الهذلي حين يقول: (٤٦)

---

(٤٦) السكري، شرح *أشعار الهذليين*، جـ٣، ص ص ١١٩٠ ـ ١١٩٣.

أقب: حمار خميص البطن. جدائد: جمع جدود، وهي التي لا لبن لها. حول: جمع حائل، وهي التي لم تحمل من عامها.

ابن: الإبانة، استبانة الحمل، أي أظهرن حملهن. ظلمه: طلبه منهن السفاد.

البرز: ما يبرز للضّحّ. اليفاع: ما ارتفع من الأرض. الغار والخوف المحم: الذي يأخذ معه هم وحديث نفس. الوبيل: العصا الغليظة الشديدة.

الأوار: الوهج. دكا النار: اشتعالها من وهج طبخ السموم. فيح الفروغ: أي من مجراه الذي يجري منه كمثل فرغ الدلو. طويل: لا يكاد ينقضي من طوله وشدته.

البضيع: الجزيرة في البحر. خميل: قطيفة لها خميل، أي صارت الشمس حين دنت للغروب كأنها قطيفة لها خمل.

انشام: دخل. النقع: الغبار. السحيل: خيط لم يبرم. منيبًا: راجعًا. محموز: شديد. القطاع: جمع قطع، وهو النصل العريض القصير. نذيل: رث الحال.

بعد استماع: بعد ما استمعت، هل تسمع صوتًا أم ترى أحدًا؟ النقب: الطريق في غلظ. الحجاب: مرتفع يكون في الحرة عند اعتدالها. رجيل: قوي.

يفجين بالأيدي: يفتحن ما بين أيديهن. مستأسد: نبت وطال. النجيل: نوع من الحمض.

اللصب: الشق في الجبل. الصاقط: الذي يحفظه أن يأخذ يمينًا وشمالاً، فيمر على غير طريق الرامي. القفيل: المكان اليابس.

هو الأدنى: الأقرب من الرامي. مفتوق: عريض النصل حديده: الغرار: حد السيف. البجيل: الضخم.

النضي: السهم. الطميل: المطلي، أي كأنه مطلي بالدم، أي ملطخ بالدم.

أَرَى الـدَّهْـرَ لاَ يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِه ... أَقَـبُّ تُبَـارِيه جَدَائِـدُ حُولُ
أَبَـنَّ عقَـاقًـا ثُمَّ يَرْمَحْـنَ ظَلْمَـهُ ... إِبَـاءً وَفِـيه صَولـة وَذَمِـيلُ
يَظَلُّ عَلَى الْـبَرْزِ الْـيَفَـاعِ كَأَنَّـهُ ... مِنَ الْغَـارِ وَالْخَـوْفِ الْمُحِمِّ وَبِيلُ
وَظَـلَّ لَهَا يَوْمٌ كَأَنَّ أُوَارَهُ ... ذَكَـا النَّارِ مِنْ فِيْحِ الْفُرُوغِ طَوِيلُ
فَلَمَّا رَأَيْنَ الـشَّـمْسَ صَارَتْ كَأَنَّهَا ... فُوَيْقَ الْـبَضِيعِ فِي الشُّعَـاعِ خَمِيلُ
فَهَـيَّجَـهَـا وَانْشَـامَ نَقْعًـا كَأَنَّـهُ ... إِذَا لَفَّـهَـا ثُمَّ اسْـتَـمَـرَّ سَحَـيلُ
مُنِيبًـا وَقَـدْ أَمْسَى تَقَـدَّمَ وِرْدَهَـا ... أُقَـيْدِرُ مَحْمُـورُ الْـقِـطَاعِ نَذِيلُ
فَلَمَّا دَنَتْ بَعْـد اسْتِـرَاءٍ رَهَقْنَـهُ ... بِنَـقْـبِ الْحِجَـابِ وَقْعُهُنَّ رَجِيلُ
يُفَجِّـينَ بِالْأَيْدِي عَلَى ظَهْـرِ آجِنٍ ... لَهُ عَرْمَضٌ مُسْـتَـأْسِـدٌ وَنَـجِـيلُ
فَلَمَّا رَأَى أَنْ لاَ نَجَـاءَ وَضَـمَّـهُ ... إِلَى الْـمَـوْتِ لِصْبٌ حَافِظٌ وَقَفِيلُ
وَكَـانَ هُوَ الأَدْنَـى فَخَـلَّ فُؤَادَهُ ... مِنَ النَّبْـلِ مَفْتُوقُ الْغِـرَارِ بَجِيلُ
كَأَنَّ النَّضِيَّ بَعْـدَمَـا طَاشَ مَارِقًـا ... وَرَاءَ يَدَيْهِ بِالْخَـلاَءِ طَمِـيلُ

حمار امرىء القيس السكوني هو حمار أبي خراش، فلحمار أبي خراش: «جدائد»، أي الإنـاث = النسـاء. وهو يرتحل عن مقره إلى مقر آخر، طلبًا للماء والكلأ «على ظهر آجن. . . له عرمض.» والإحساس بالموت هو الإحساس بالموت نفسه عند حمار امرىء القيس، والقـاتـل هو الإنسـان هنا، كما هو الإنسان هناك. وهو يسقط قتيلاً كما سقط هنالك، لأنه أقبل على الموت بإحساسه وبإرادته، فقد ترك مقره لأنه أصبح له فيها: «يوم كأن أوراه.» إنها رمضاء الصحراء وجفافها، وأخيرًا لابد من مواجهة الموت لأنه «لا نجاء» منه.

الحمار في قصيدة أسامة بن الحارث

فحـمار امـرىء القيس السكـوني وحمار أبي خراش، هما حمار واحد، إنهما يجابهان الموت، لأنهما أحسا به، فهو يدعوهما وهما يقدمان نحوه، إنهما الإنسان تجف أرضه ويدهمه الجدب والقحط فيحمل مصيره إلى مكان آخر يعلم أن ما ينتظره فيه إنما هو الموت في أية لحظة. وها هو أسامة بن الحارث يعرض لنا حماره على نحو ما عرضه لنا سابقاه. وبتفاصيل

تكاد تكون واحدة يقول: (٤٧)

فَوَاللَّهِ لَا يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ طَرِيدُ بِأَوْطَانِ الْعَلَايَةِ فَارِدُ
مِنَ الصُّحَمِ مِيفَاءُ الْحُزُونِ كَأَنَّهُ إِذَا اهْتَاجَ فِي وَجْهٍ مِنَ الصُّبْحِ نَاشِدُ
يُصَيِّحُ فِي الْأَسْحَارِ فِي كُلِّ صَارَةٍ كَمَا نَاشَدَ الذِّمَّ الْكَفِيلَ الْمُعَاهِدُ
فَلَاهُ عَنِ الْأَلَّافِ فِي كُلِّ مَسْكَنٍ إِلَى لَحَقِ الْأَوْزَارِ خَيْلٌ قَوَائِدُ

(٤٧) السكري، شرح *أشعار الهذليين*، جـ٣، ص ص ١٢٩٦ ـ ١٣٠١.

العلاية: مكان. الفارد. الممتلىء من الحمير.

ميفاء الحزون: مشراف. إذا اهتاج: إذا ثار في أول الصبح، كأنه ناشد يطلب شيئًا ضل له.

الذم: جمع ذمّة. المعاهد: الذي أعطى عهدًا، إذا يوفي له قضى ذمته.

فلاه: نحّاه عن كل مكان. إلى لحق الأوزار: إلى أن لحق بالملاجىء. خيل قوائد: الخيل التي فلته، أي طردته إلى هذه الملاجىء.

الجرباء: السماء. الطباب: طرّة من السماء تظهر. قوله: أرته طبابًا، أي حملته الأتن على أن صار في مكان بين جبال، فلا يرى إلا طرة من السماء، إلا ناحية وطريقًا، فهو يأمن الليل، فإذا كان النهار، فهو على شرف.

محم: يقال أحمين هذا الأمر وأهمين سواء. يقسم أمره: ينظر أين يأخذ.

تكلفة: شيء لا يجدي. هل آخر اليوم آئد: هل بقي من الفيء شيء، أي هل ينقلب الظل، فيستريح بمجيء الليل.

بقادم عصر: بأول الزمن. أذهلت: أذهلها الرماة عما كانت تقارن.

قران: جمع قرين. الفاصلات: التي ذهبت ألبانها.

نضحت: عرقت. فورها: أي فارقت بالغلي في عدوها. نجا: سبق. مكدود: مغموم. ناجد: عرق من الكرب.

يعالج: يتكفأ. الشأو: الطّلق. أشاعته: أهبته. الأباءة: الأجمة من القصب.

حلأه: طرده ومنعه. ثميلة: بقية من الماء في الحوض. القران: نبل مقترنة بعضها يشبه بعضًا. مطارد: يطرد بعضها بعضًا.

شقوا فؤاد الحمار: أجهدوه وأضعفوه. منحوض: دقيق. قترات: جمع قترة، وهي مخبأ العائد. محاتد: أصول قديمة.

حادث: عاود مرة بعد مرة. الأنهاء: جمع نهي، وهو الغدير. تقطعت: ذهب ماؤها. أشمس: دخل في شدة الشمس، واشتدت عليه لما أخلفته. المعاهد: ما كان يعهد من الماء.

السمال: جمع سملة، وهي بقية الماء. أوحشته: هجرته لا تأتيه. الأوابد: الوحش.

أَرَتْــهُ مِنَ الْجَــرْبَـاءِ فِي كُلِّ مَنْـظَرٍ طِبَــابًــا فَمَثْــوَاهُ النَّهَـارَ الْمَرَاكِـدُ
يَظَلُّ مُحَمَّ الْـهَــمِّ يُقْــسِــمُ أَمْــرَهُ بِتَـكْـلِفَــةٍ هَلْ آخِــرُ الْيَوْمِ آئِــدُ
بِقَــادِمِ عَصْرٍ أَذْهِــلَتْ عَنْ قِرَانِهَا مَرَاضِعُهَـا وَالْفَـاصِـلَاتُ الْجَـدَائِدُ
إِذَا نَضَجَتْ بِالْمَـاءِ وَازْدَادَ فَوْرُهَــا نَجَـا وَهْـوَ مَكْـدُودٌ مِنَ الْغَمِّ نَاجِدُ
يُعَــالِــجُ بِالْعِــطْفَـيْنِ شَأْوًا كَأَنَّـهُ حَرِيقٌ أَشَــاعَتْــهُ الأَبَـاءَةُ حَاصِـدُ

ثم يمضي في وصفه هروبه من وجه هذه الأخطار التي تلاحقه حتى يقترب من الماء، فإذا به:

وَحَــلَّأَهُ عَنْ مَاءِ كُلِّ ثَـمِـيلَةٍ زُمَــاةٌ بِأَيْدِيهِــمْ قِرَانٌ مَطَارِدُ
وَشَقُّـوا بِمَنْحُـوضِ الْقِطَاعِ فُؤَادَهُ لَهُمْ قُتَرَاتٌ قَدْ بُنِـينَ مَحَاتِـدُ

وبعد أن فرَّ من أيديهم هذه المرة، عقد العزم على التوجه إلى مكان آخر اعتاد المجيء إليه، ولا بد له من سواه.

فَحَــادَتْ أَنْهَاءَ لَهُ قَدْ تَقَـطَّعَــتْ وَأَشْمَسَ لَمَّا أَخْلَفَتْــهُ الْـمَعَــاهِــدُ
لَهُ مَشْرَبٌ قَدْ حُلِّئَتْ عَنْ سِمَالِــهِ مِنَ الْقَيْظِ حَتَّى أَوْحَشَتْــهُ الأَوَابِـدُ

ولكن هذا الماء القليل، لا يكفيه إلا صيفًا، ولا بد له من البحث عن ماء آخر.

إِذَا شَدَّهُ الــرِّبْــعُ الــسَّــوَاءُ فَإِنَّــهُ عَلَى تَمِّهِ مُسْــتَــأْنِسُ الْـمَاءِ وَارِدُ
أَنَــابَ وَقَــدْ أَمْسَى عَلَى الْـمَاءِ قَبْلَهُ أُقَـيْدِرُ لَا يُنْمِي الــرَّمِيَّةَ، صَائِــدُ

حمار أسامة كبقية الحمر قوة وصلابة، فهو من: «الصحم» و«يصيح،» وله أيضًا «جدائد،» ويطارده الموت، فيلجأ إلى مكان يفر فيه منه: «فلاة عن الآلاف. . .،» ولكن الموت يطارده، فقد أصبح لديه إحساس يعبث به ويشغله. وإذا كان حمار امرىء القيس السكوني يتوجس الموت في الأرض الفضاء:

يَرَى الأَرْضَ الْــفَــضَــاء كَأَنَّهَا مَرَاقِـبُ يَخْشَى هَوْلَهَــا الْمُتَـنَــزِّلُ

فحمار أسامة ينظر في السماء (الجرباء)، فيدرك أن خطرًا سيحيق به: «أرته من الجرباء.» وإذا كان ذلك الحمار ينظر إلى: «يؤامر نفسيه،» فهذا الحمار «يقسم أمره.» وهكذا ساقه

حتفه، أو انساق إليه، لأنه لا مفر له من ورود الماء، وحول الماء يتربص به الرماة كما تربصوا بسابقه، ولم تُجْد محاولاته الفرار، فلا بد من الموت لأن الـ «أقيدر»: القناص/ الموت، بالمرصاد، ولعل من غريب الصدف أن تكون: «أقيدر» من مشتقات «ق د ر،» ولعلها تعني الموت كما تعنيه القدر، وهنا نكون على بيِّنة أكثر من أن موت هذه الحيوانات، وهي ترمز إلى موت الإنسان، إنما تكون على يد الإنسان نفسه، أي على يد القدر، أو «الأقيدر.» وقد أشار بشامة بن الغدير إلى مفهوم القدر، كما سقناه، فقال مشبهًا ناقته بالبقرة الوحشية:

أَوْبَ ذِرَاعَيْ لَجُوجٍ شَبَّ وَاحِدُهَا حَتَّى إِذَا مَا انْتَهَى أَوْدَى بِهِ الْقَدَرُ(٤٨)

الحمار في قصيدة الشماخ

وقبل الانتقال إلى صورة أخرى، ينبغي توضيح نقطة مهمة، كثيرًا ما استوقفت الباحثين، إنها ما يمكن أن نظن أنه تفرد شعراء هذيل بمثل هذه الصورة. ومع أنه مرَّ بنا أن هذا الموضوع مشترك بين شعراء الجاهلية، فإن الأبيات التالية تأتي لتبين حقيقة ذلك. يقول الشماخ، وهو أحد من اشتهر بوصف الحمير، يصف الحمار، بعد أن نضب الماء الذي هو فيه: (٤٩)

---

(٤٨) هبة الله بن علي بن حمزة بن الشجري، *الحماسة الشجرية*، تحقيق عبدالمعين الملوحي وأسماء الحمصي (دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٧٠م)، قسم٢، ص٧١٧.

شده: شاده وعاسره. الربع: أن يرد ربعًا. تمه: تمامه. ينمي: أنمى الصيد إنماء، إذا رماه فأصابه، ثم ذهب عنه فمات.

(٤٩) *ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني*، تحقيق صلاح الدين الهادي (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٧م)، ص ص ٢٩٩ ـ ٣٠٣.

تربع: أقام زمن الربيع. أكناف: نواح. القنان: جبل فيه ماء بأعلى نجد. صارة: اسم جبل. ماوان: قرية في أودية العلاة من أرض اليمامة. قاظ: دخل في القيظ، والقيظ: صميم الصيف. زهوم: سمين.

استن: اضطرب. الأهابي: الرياح التي تثير الهباء، وهو الغبار الذي تطيره الرياح. الحاصب: الريح الشديدة التي ترمي بالحصباء. السموم: الريح الشديدة.

أعوزه: أعجزه العثور عليها مع شدة حاجته له. النطاف: جمع نطفة، وهي الماء القليل. قلصت: تقبضت. تمائلها: جمع ثميلة، والضمير يعود للأتن، وإن لم يتقدم لها ذكر لأنها تكون مصاحبة للحمار عادة. السهوم: الضمور وتغير اللون. ـــ

تَرَبَّــعَ أَكْنَــافَ القَنَــانِ فَصَــارَةٍ ... فَمَاوَانِ حَتَّــى قَاظَ وَهْــوَ زَهُــومُ
إِلَى أَنْ عَلاَهُ الْـقَيْظُ وَاسْتَنَّ حَوْلَــهُ ... أَهَــابِيُّ مِنْهَــا حاصِــبٌ وَسَــمُــومُ
وَأَعْــوَزَهُ بَاقِـي النِّــطَافِ وَقَلَّصَتْ ... ثَمَائِــلُهَــا وَفِي الْــوُجُــوهِ سُهُــومُ
وَحَــلَّأَهَــا حَتَّى إِذَا تَمَّ ظِمْؤُهَــا ... وَقَــدْ كَادَ لاَ يَبْــقَى لَهُنَّ شُحُــومُ
فَظَلَّ سَرَاةَ الْــيَوْمِ يَقْسِــمُ أَمْــرَهُ ... مُشِــتٌّ عَلَيْهِ الأَمْــرُ، أَيْنَ يَرُومُ؟
وَأَقْــلَقَــهُ هَمٌّ دَخِــيلٌ يَنُــوبُــهُ ... وَهَــاجِــرَةٌ جَرَّتْ عَلَيْهِ صَدُومُ
بِرَابِــيَةٍ يَنْــحَطُّ عَنْهَــا مُعَشَّرًا ... وَيَعْــلُو عَلَيْهَــا تَارَةً فَيَصُــومُ
وَظَلَّتْ كَأَنَّ الــطَّيْرَ فَوْقَ رُؤُوسِهَــا ... صِيامًــا تُراعِي الشَّمْسَ وَهْوَ كَظُومُ

ـ سراة اليوم: وسطه، وقت ارتفاع الشمس في السماء. مشت عليه الأمر: متفرق، أي لا يدري ماذا يفعل، وإلى أين يقصد بأتنه.

جرَّت عليه: دامت. صدوم: شديدة الحر تصدمه بشدة حرها فتذهله.

معشرا: عشر الحمار تعشيرا، تابع النهيق عشر نهقات، ووالى بين عشر ترجيعات في نهيقه. يصوم: يسكن ويسكت.

كظوم: عطشان يابس الجوف.

غضور: ماء. آجن: متغير الطعم واللون. العرمض: الطحلب. الغسل: الخطمي: يضرب بالماء ليتلجن ويصير غسولا. طموم: عال غامر.

بحضرته: عنده. السلاجم: جمع سلجم، وهو النصل الطويل العريض. طوع المركضين: صفة لمحذوف، أي قوس منقاة الجانبين. كتوم: قوية شديدة قذف السهم.

هيما: جمع أهيم وهيماء، أي عطاشا عطشًا شديدًا. تعجلت: من العجلة، أي سبقت وتقدمت. الرباعية: إحدى الأسنان الأربع التي تلي الثنايا بين الثنية والناب، أي بلغت الخامسة من عمرها، أي هي في سن الشباب والنضج، فهي كثيرة النشاط. الهاديات: أوائل الوحش. قدوم: كثيرة التقدم على الهاديات.

دلت يديها: أرسلت يديها في الماء. استغاثت ببرده: أرادت أن تطفىء ظمأها من مائه البارد. جموم: كثرة.

لؤام الريش: قذذه الملتئمة، وهي التي يلي بطن القذة منها ظهر الأخرى، وهو أجود ما يكون. قتوم: في لونه غبرة بسبب ما عليه من الريش.

حضناها: مثنى حضن، وهو الجانب دون الإبط إلى الكشح. يفري: يشق ويمزق ويفسد الجوف.

ولت: أدبرت وفرت وأسرعت. يلهب: يوقد. الضريم: الحريق.

غادرها: تركها. تكبو: تقع. حر جبينها: الجبين، فوق الصدغ، وهما جبينان عن يمين الجبهة وشمالها، وحر الجبين، ما بدا منه. النجيع: الدم. رذوم: سائل.

وبعد ذلك قرَّر الانتقال إلى ماء آخر:

فَأَوْرَدَهَا مَاءً بِغَضْوَرَ آجِنًا ... لَهُ عَرْمَضٌ كَالْغِسْلِ فِيهِ طُمُومُ
بِحَضْرَتِهِ رَامٍ أَعَدَّ سَلَاجِمًا ... وَبِالْكَفِّ طَوْعُ الْمِرْكَضَيْنِ كَتُومُ
فَلَمَّا دَنَتْ لِلْمَاءِ هِيمًا تَعَجَّلَتْ ... رَبَاعِيَةٌ لِلْهَادِيَاتِ قَدُومُ
فَدَلَّتْ يَدَيْهَا وَاسْتَغَاثَتْ بِبَرْدِهِ ... عَلَى ظَمَأٍ مِنْهَا وَفِيهِ جُمُومُ

وعندما همت الحمير بالشرب أطلق الصياد الذي كان مختبئًا حول الماء سهامه، فقتل ما قتل، على حين فرَّ الحمار ببعضها.

فَأَهْوَى بِمَفْتُوقِ الْغِرَارَيْنِ مُرْهَفٍ ... عَلَيْهِ لُؤَامُ الرِّيشِ فَهْوَ قَتُومُ
فَأَنْفَذَ حِضْنَيْهَا وَجَالَ أَمَامَهَا ... طَمِيلٌ يُفَرِّي الْجَوْفَ وَهْوَ سَلِيمُ
فَوَلَّتْ وَوَلَّى الْعَيْرُ فِيهَا كَأَنَّمَا ... يُلَهَّبُ فِي آثَارِهِنَّ ضَرِيمُ
وَغَادَرَهَا تَكْبُو لِحُرِّ جَبِينِهَا ... كِلَا مَنْخِرَيْهَا بِالنَّجِيعِ رَذُومُ

فهذا حمار وأتنه، يعتزم، وهو فوق رابية، ورود الماء، ثم ينطلق بها نحو ماء بـ «غضور،» متغير طام، وعند الماء كان صياد مختف عاجل إحدى الهاديات المتقدمات بأحد نصاله، فاخترق جنبيها وأسقطها تتلطخ بدمائها، أما الباقيات فولت هاربة.

ونحن نجد أن تفاصيل الصور تتتابع عند جميع الشعراء الذين ذكرناهم ههنا، حتى تكاد تلتقي أحيانًا في استخدام بعض الألفاظ المشتركة بينهم.

الثور الوحشي رمز القوة والبقاء

أما الصورة الأخرى التي تنقل لنا التفكير الجاهلي، فهي صورة الثور الوحشي، رمز آخر من رموز القوة والبقاء، وصورة أخرى من صور الجاهلي في قوته وعنفه، يقول الأعشى:(٥٠)

(٥٠) *ديوان الأعشى*، ص ص ٣٦١ ـ ٣٦٣.

الكور: الرحل. الميساد: الوساد الذي يتكأ عليه. الميثرة: وطاء محشو يوضع فوق رحل البعير تحت الراكب. أسفع: أحمر ضارب إلى السواد. العبعاب: الطويل التام الخلق.

القطر: المطر. الشفان: الريح الباردة. مرتكم: مجتمع. الأميل: الحبل من الرمل، مسيرة ـ

كَأَنَّ كُوري وَمِيسَادي وَمِئْزَرَتي ... كَسَوْتُهَا أَسْفَعَ الْخَدَّيْنِ عَبْعَابَا
اَلْجَأَهُ قَطْرٌ وَشَفَّانٌ لَمُرْتَكِمٍ ... مِنَ الأَمِيلِ عَلَيْهِ الْبَغْرُ أَكْثَابَا
وَبَاتَ فِي دف أَرْطَاةٍ يَلُوذُ بِهَا ... يَجْرِي الرَّبَابُ عَلَى مَتْنَيْهِ تَسْكَابَا
تَجْلُو الْبَوَارِقُ عَنْ طَيَّانَ مُضْطَهِرٍ ... تَخَالُهُ كَوْكَبًا فِي الأُفْقِ ثَقَّابَا
حَتَّى إِذَا ذَرَّ قَرْنُ الشَّمْسِ أَوْ كَرُبَتْ ... أَحَسَّ مِنْ ثُعَلٍ بِالْفَجْرِ كَلاَّبَا
يُشْلِي عِطَافًا وَمَجْدُولاً وَسَلْهَبَةً ... وَذَا الْقَلاَدَةِ مَحْصُوفًا وَكَسَّابَا
ذُو صَبْيَةٍ كَسْبُ تِلْكَ الضَّارِيَاتِ لَهُمْ ... قَدْ حَالَفُوا الْفَقْرَ وَالَّلأْوَاءَ أَحْقَابَا
فَانْصَاعَ لاَ يَأْتَلِي شَدًّا بِخَذْرَفَةٍ ... تَرَى لَهُ مِنْ يَقِينِ الْخَوْفِ أَهْذَابَا
وَهُنَّ مُنْصَلِتَاتٌ كُلُّهَا ثَقِفٌ ... تَخَالُهُنَّ وَقَدْ أَرْهَقْنَ نَشَّابَا
لأْيًا يُجَاهِدُ لاَ يَأْتَلِي طَلَبًا ... حَتَّى إِذَا عَقَلُهُ بِالْوَنَى ثَابَا
فَكَّرَ ذُو حَرْبَةٍ تَحْمِي مَقَاتِلَهُ ... إِذَا نَحَا لِكُلاَهَا رَوْقُهُ صَابَا

يوم طولاً وميل عرضًا، أو المرتفع منه. البغر: الدفعة الشديدة من المطر. أكثابًا: من الكثب، وهو الجمع والصب.

الدف: الجنب من كل شيء، أو صفحته. الأرطى: جمع أرطأة، وهي شجرة ضخمة. الرباب: السحاب الأبيض، يعني به المطر. متناه: جانباه.

البوارق: جمع بارقة، وهي السحابة الكثيرة البروق. طيان: جائع. مضطمر: ضامر. ثقاب: ثاقب مضيء.

ذر: طلع. قرن الشمس: أول ما يطلع منها عند الشروق. كربت: كادت وقربت. ثعل: حي من طيء. كلاَّب: صاحب كلاب.

أشلى الكلب على الصيد: أغراه. مجدول: مفتول. السلهبة: الطويلة. محصوف: مجدول محكم الفتل.

الضاريات: الكلاب الضارية. اللأواء: الشدة والمحنة.

انصاع: مضى مسرعًا. يأتلي: يقصر ويبطيء. الشد: العدو والجري. خذرف: أسرع. إهذاب: إسراع.

منصلتات: مسرعات تكاد تخرج من جلوها في عدوها. ثقف: حاذق خفيف فطن. أرهقه: أعجله.

الونى: الفتور والتعب. ثاب: رجع.

ذو حربة: أي الثور، وحربته قرنه. مقاتله: المواضع التي تقتل الإصابة فيها. نحا: قصد. كلى: جمع كلية. روقه: قرنه. صاب: أصاب ولم يخطيء.

هذا الثور كالحمار، إنه: «أسفع الخدين عبعابًا،» أي قوي نشيط، يتحمل الجهد والمشقات، ولهذا طالما شُبِّه بالناقة كما شُبِّه بها الحمار الوحشي.

فالحمار = الثور = الإنسان، يركض وراء الموت ويركض الموت معه، الدهر/ الأمنية. الموت حاضر في وعي الجاهلي يحسه، ويدركه ويتوقع حدوثه، إنه هو الذي يعين زمن الموت، وليس الموت أجلاً محددًا في عالم الغيب.

الثور/ الإنسان هنا، يجابه أخاه الإنسان. تقابل معهما في معركة، كما تقابل هذا الثور مع الكلاب، وأدرك الآن أنه سيموت. لقد وضع الموت نصب عينيه. فهو تحت شجرة الأرطى: الأمن والسلام للثور، يحاصره الموت حولها، إنه يستدعيه أن يترك مأمنه لأنه أحاط به من كل جانب، فقد انهالت عليه الأمطار تؤرقه وتضايقه وهاجت عليه الريح تسهره ببردها الشديد، وما الأمطار والرياح إلا أصداء الموت توسوس له وتخدش إحساسه. وفي قوله: «ألجأه قطر» و«في دف أرطأة يلوذ بها،» مفارقة قوية جدًّا، فهو، إذن، لا يلجأ إلى الأرطى إلا لأنه خائف، فالخوف كان وراء لجوئه إليها. وهي رمز سلام له الآن. ولكن السلام محاط بالخوف. لقد ارتبطت الملاذ بالشر، فهذا ساعدة بن جؤية يصف ظبيًا صغيرًا كان متنعمًا في أرض خصبة ثم إذا به يلجأ فجأة إلى شجرة أرطى:

بِشَرَبَّةٍ دَمِثِ الْكَثِيبِ بِدَوْرِهِ أَرْطَى يَعُوذُ بِهِ إِذَا مَا يُرْطَبُ(٥١)

ولعل الرواية يلوذ بها، كما جاءت عند الأعشى.

وهكذا أصبح مفهوم الملاذ يعادل مفهوم الشر. ونجد في قوله: «أحست،» تأكيدًا على ذلك الإحساس، ولهذا قال: «شدا بحذرفة ترى له من يقين الخوف إهذابًا.» فما الذي أحسه وتيقنه يا ترى؟ إنه لا يحس إلا تلك الأصداء، وما تيقّنه إلا حتمية الموت، لقد أدرك عمن بعد، شبح الموت مقبلاً عليه، فتهيأ له. وهي الصورة نفسها عند زهير حيث يقول في تصوير لجوء بقرة وحشية إلى مجموعة أشجار:

وَتَنْفُضُ عَنْهَا غَيْبَ كُلِّ خَمِيلَةٍ وَتَخْشَى رُمَاةَ الْغَوْثِ مِنْ كُلِّ مَرْصَدِ(٥٢)

(٥١) *ديوان الأعشى*، ص١٠٩٩.

(٥٢) ثعلب، شرح، ص١٦٥.

وقال كعب ابنه في صورة مشابهة:

تَرْمِي الْغُيُوبَ بِعَيْنَيْ مُفْرَدٍ لَهَقٍ إِذَا تَوَقَّدَتْ الْحِزَّانُ وَالْمِيلُ[٥٣]

وما الغيوب، إلا «الغيب» في قول البريق الخناعي:

أُوَدِّعُ صَاحِبِي بِالْغَيْبِ إِنِّي أَرَانِي لَا أُحِسُّ لَهُ حَوَارُ[٥٤]

وكطبيعة الحياة في صحراء الجاهلية: «وما الإصباح فيك بأمثل» كما قال امرؤ القيس،[٥٥] جاء الموت متمثلاً في الكلاب التي راحت تهاجمه أول مرة، وما الكلاب، إلا الموت الذي هاجمه بالأمس ويهاجمه اليوم، وسيهاجمه غدًا، بل هو الإنسان يفتك بأخيه الإنسان، لأنه يؤمن أنه إنما يموت على يديه، فالواحد منهما لابد أن يموت على يد الآخر، وإنما هو إحساس بالموت يقود أحدهما ليستسلم أخيرًا لقاتله. وإذا كان الثور قد نجا الآن، عند الأعشى، كما نجا غيره عند شعراء آخرين، وهكذا جاءت بعض صور الحمار أيضًا عند بعض الشعراء،[٥٦] فإن النتيجة النهائية، هي استمرار حالة الترصد والقتل، التي ستؤدِّي في النهاية إلى ذلك الصدام المحكوم بالموت: أي الأمنية/ المنية.

الثور الوحشي في قصيدة النابغة

ومثلما تبين لنا سابقًا تكرار صورة الحمار في الشعر القديم، فإن صورة الثور الوحشي هي أيضًا ذات طابع نمطي متكرر، نجده عند أغلب الشعراء الذين سلكوا هذا المسلك الفنِّي في بناء القصيدة، يقول النابغة مشبهًا ناقته بالثور الوحشي:[٥٧]

---

(٥٣) أبو سعيد الحسن بن الحسين بن عبيدالله السكري، شرح *ديوان كعب بن زهير* (القاهرة: الدار القومية، ١٣٦٩هـ/ ١٩٥٠م)، ص١٠.

(٥٤) السكري، شرح *أشعار الهذليين*، جـ٢، ص٧٤٣.

(٥٥) *ديوان امرىء القيس*، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، ط٢ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٤م)، ص١٨.

(٥٦) انظر على سبيل المثال: *ديوان طرفة*، تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال (دمشق: مجمع اللغة العربية، ١٣٩٥هـ/ ١٩٧٥م)، ص ص ١٦٢ - ١٦٣؛ الجبوري، *قصائد جاهلية نادرة*، ص ص ٢١٣ - ٢١٥؛ ص ص ٨٧ - ٨٨؛ ثعلب، شرح، ص ص ٤٤ - ٤٥؛ *ديوان امرىء القيس*، ص ص ٣٠٤ - ٣٠٦.

(٥٧) *ديوان النابغة*، ص ص ٢١٥، ٢١٦.

الكور: رحل الجمل. النسع: الحبل المضفور من الأدم. لهق: الثور الأبيض اللون.

كَأَنِّي حِينَ أُجْهِدُهَا وَكُورِي ... شددتُ بِنَسْعِهَا لَهَقًا لَيَاحَا
أَقَامَ بِرِجْلِهِ الْبَقَّارِ شَهْرًا ... وَشَامَ الْغَيْثَ مِنْ كَثَبٍ فَرَاحَا
فَبَاتَ كَأَنَّهُ قَاضِي نُذُورٍ ... شَرَى لِلَّهِ يَنْتَظِرُ الصَّبَاحَا
فَصَبَّحَهُ كِلَابُ بَنِي فُقَيْمٍ ... بِجَنْبِ الرَّدْهِ مِنْ جُدَدٍ كِفَاحَا
فَلَمَّا أَنْ تَبَيَّنَ ضَارِيَهُ ... وَكَلَّابًا يَعِنُّ بِهِنَّ شَاحَا
وَأَعْمَلَ لِلنَّجَاءِ مُخَذْرَفَاتٍ ... قَوَائِمَ أَرْدَفَتْ زَمَعًا صِحَاحَا
فَهُنَّ شَوَارِعٌ يَطْمَعْنَ فِيهِ ... وَلَوْ تَتْرُكْنَهُ لَجَرَى سِفَاحَا
فَلَمَّا أَنْ دَنَوْنَ لَهُ تَأَيَّا ... وَلَوْلَا بَأْوَهُ لَجَرَى طِمَاحَا
كُرُورَ الْبَاسِلِ الْبَطَلِ الْمُحَامِي ... عَلَى عَوْرَاتِهِ كَرِهَ انْفِضَاحَا
فَسُرْنَ عَلَيْهِ غَيْرَ مُسِرِّ ذُعْرٍ ... فَلَمَّا أَنْ بَهَشْنَ الشَّيْحَ شَاحَا
يَقُولُ لَقَدْ رَأَيْتُ الْيَوْمَ نُكْرًا ... وَلِلنُّكْرَاءِ مَا حَمَلَ السِّلَاحَا

اللياح: هو الثور الأبيض اللون كذلك.
رجلة البقار: موضع. شام: نظر شأمة. كثب: قرب.
شرى: باع.
الرده: جمع راده، وهي أماكن يكون فيها الماء. بنو فقيم: من بني دارم، من تميم.
شاح: حذر وأجد في الهرب. يعن: يعترض.
مخذرفات: أظلاف غير محددات جيدات، كأنهن خذاريف، والخذاريف: الخرزات التي يلعب بها الصبيان.
لجرى سفاها: لكان يصب الماء صبًا.
البأو: الكبر. تأيا: تمكث وتطاول.
سرن: وثبن. بهشن: تناولن وأخذن. الشيح: الحذر، شاح الرجل، إذا حذر، وأشاح، إذا جد وانغمس في القتال، وأشاح ولى.
السلاح: يعني قرنه. النكراء: الأمر المنكر.
معتدل: يعني قرنه. طرير: حاد. أنحى: اعتمد به. الصفحة: الجنب.
مثبت: أصابته الطعنة.
جماد واف: موضع. بشير: يبشرهم بسفينة فيها رماح، يعني قرنه.
دري أخذ: يريد النجوم التي يكون بنوئها المطر.
المخروطان: القرنان. طاح: هلك.

فَأَنْحَى حَدَّ مُعْتَدِلٍ طَرِيرٍ ... يَشُكُّ بِهِ التَّرَائِبَ وَالصِّفَاحَا
فَغَادَرَهُنَّ مُنْغَفِرًا زَهِيقًا ... وَآخَرَ مُثْبَتًا يَشْكُو الْجِرَاحَا
وَظَلَّ كَأَنَّهُ بِجَمَادِ وَافٍ ... بَشِيرُ سَفِينَةٍ يُهْدِي رِمَاحَا
وَجَالَ كَأَنَّهُ دُرِّيُّ أَخْذٍ ... إِذَا مَا انْجَابَ عَنْهُ الْغَيْمُ لَاحَا
وَلَوْلَا طَعْنَةُ الْأَعْدَاءِ شَزْرًا ... بِمَخْرُوطَيْنِ كَالرُّمْحَيْنِ طَاحَا

فهذا أقام شهرًا في «رحلة البقار،» ففاجأته صباحًا كلاب لرجال من بني فقيم، فاعترك معها، واعتركت معه حتى قتل بقرنيه بعضها وجرح بعضها الآخر، ثم مضى منطلقًا.

ولقد أوضح يوسف خليف الفرق الدقيق بين الفكر الإسلامي والفكر الجاهلي في تعاملهما مع الثور الوحشي عندما قال عن الثور عند ذي الرمة: «فالثور الوحشي عند ذي الرمة وهو يستميت في صراعه الدامي مع الكلاب الضارية التي أطلقها خلفه صياد طامح فيه، يتراءى أمامه من خلال منظاره الإسلامي مجاهدًا في سبيل الله، يندفع خلف أعدائه صابرًا متحسبًا أجره عند الله، الذي وعد به الصابرين في البأساء والضراء وحين البأس.»[٥٨]

تداول الرمز

لقد تساءل محمد النويهي عن سبب اختصاص هذيل بإيراد الحمير في معرض الرثاء وبالصياغة التي تواجهنا كثيرًا.[٥٩] ولقد حاول أحد الباحثين أن يجيب عن ذلك بأن الثور الوحشي والنعام والصقر هي أيضًا من عناصر التصوير عند هذيل وفي الهدف نفسه.[٦٠]

---

(٥٨) يوسف خليف، *ذو الرمة شاعر الحب والصحراء* (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٠م)، ص٤١٤.
(٥٩) محمد النويهي، *الشعر الجاهلي* (القاهرة: الدار القومية، د. ت.)، جـ٢، ص٧١٤.
(٦٠) وهب رومية، *الرحلة في القصيدة الجاهلية*، ط٢ (بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٤٠٠هـ/ ١٩٧٩م)، ص١٥٠.

والـواقع أن صورة الحمار الوحشي أو الثور الوحشي عند هذيل هي الصورة نفسها وبتفصيلاتها النسبية عند غيرهم. وقد أثبتت الدراسات الحديثة اجتماع خطوط الصورة عند كثير من شعراء الجاهلية.(٦١)

أما الفرق الوحيد، فهو استعمالهم للعبارة: «والدهر. . . .» ثم ربط ذلك بالرثاء، وكـما سيتضـح لنا هنا، فإن معنى الفناء متضمن في كل الصور الجاهلية، سواء اقترنت بوصف الناقة أم تجردت منها. فلقد أصبح الحمار الوحشي والثور الوحشي رمز القوة والحيوية في كل أطوارها في نظر الجاهلي، ولذلك دخلا في شعر الرثاء. ولابد أن نضع نصب أعيننا أن هذيل قبيلة تستخدم الخيل كما سنلاحظ من حديث صخر العي لا الناقة، ولم يرد في الشعر الجاهلي تشبيهًا للخيل بالحمار الوحشي أو الثور الوحشي، على نحو النمط الذي جاء في وصف الناقة. فإذن، لم يكن بد من ضرب المثل بهما في المراثي، ولقد قال ابن رشيق: «ومن عادة القـدمـاء أن يضربوا الأمثال في المراثي، بـ . . . وبحمر الوحش المتصرفة بين القفار. . . .»(٦٢) وإن أهمية جعل صورة الحمار أو الثور ـ وإن كانا يدلان على الموت حقيقة ـ لتأتي من تتابع الإحساس بالموت والنهاية به. مع الإشارة إلى أننا نجد تلك العبارة التقليدية عنـد شعـراء آخرين مثل الشاعر القديم الأفوه الأودي، مما يعني أن هذا التركيب عتيق متداول، وليس خاصًا بفئة معينة من الشعراء، يقول في صورة مختصرة:

الـدهـر لا يبـقـى عليه لقـوة في رأس قاعـلة نمتهـا أربـع(٦٣)

كما يجب التنبه إلى أن الرمز لم يكن يقصد منه في الحالات الماضية إلا الموت، وإلا فإن الثور أو الحمار قد ينجوان من قبضة الصائد ولكن هذا لا يعني النجاة المطلقة، فإحساس

(٦١) انظر: صلاح الدين الهادي، *الشماخ بن ضرار الذبياني ـ حياته وشعره* (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٨م)، ص ص ٣٠٢ ـ ٣٢٣؛ رومية، *الرحلة*، ص ص ٦٧ ـ ١٥٠؛ يوسف أحمد الرباعي، «الثور الوحشي،» رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، ١٩٨٤م.

(٦٢) أبـو علي الحسن بن رشيق، *العمـدة*، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، ط٤ (بيروت: دار الجيل، ١٩٧٢م)، جـ٢، ص١٥٠.

(٦٣) *اللسان*، قعل. القاعلة: واحدة القواعل وهي الطوال من الجبال. نمتها أربع: أي أربع لقوات.

الموت يظل يصاحب ذلك الحمار أو الثور في تجواله، وإنما المهم أنه يحمل دائمًا روحه في كفه وهو ما عبر عنه النمر بن تولب وقد ضرب مثلاً بالوعل يترصده الصياد فيقتله في قوله:

فَإِنَّ الْمَنِيَّةَ مَنْ يَخْمَشَهَا فَسَوْفَ تُصَادِفُهُ أَيْنَمَا[٦٤]

ولقد قال عنترة:

بَكَرَتْ تُخَوِّفُنِي الْحُتُوفَ كَأَنَّنِي أَصْبَحْتَ عَنْ غَرَضِ الْحُتُوفِ بِمِعْزِلِ
فَأَجَبْتُهَا إِنَّ الْمَنِيَّةَ مَنْهَلٌ لَا بُدَّ أَنْ أُسْقَى بِكَأْسِ الْمَنْهَلِ
فَاقْنَيْ حَيَاءَكِ لَا أَبَالَكِ وَاعْلَمِي إِنِّي امْرُؤٌ سَأَمُوتُ إِنْ لَمْ أُقْتَلِ[٦٥]

لقد كان الجاهلي يواجه الأخطار بقوة، لأن مبدأ الحياة عندهم كان البقاء للأقوى، وكان على المرء أن يتوقع حدوث المكروه في أية لحظة، ولذلك رأيناه يلجأ إلى الكهنة والعرافين ليخبروه بما سيقع له، لأنه في الواقع انقطع عن أي أمل آخر. وهذا يدعم فكرة الحياة اللحظية بالنسبة له وإيمانه بالخرافة والأسطورية أي أن ذلك يدعم الاتجاه الدنيوي عنده، يقول لبيد:

لَعَمْرُكَ مَا تَدْرِي الطَّوَارِقُ بِالْحَصَى[٦٦]

ويقول أبو ذؤيب:

يَقُولُونَ لَوْ كَانَ بِالرَّمْلِ لَمْ يَمُتْ نُشَيْبَةُ وَالطُّرَّاقُ يَكْذِبُ قِيلُهَا[٦٧]

الصورة السلبية للموت

تعكس صورة ما بعد الموت التي يقدمها الشاعر الجاهلي حالة الوجود الآني والتفكير في الحياة الحاضرة، فليس هناك الإيمان بالحياة الأخرى كما هي عند المسلمين. إن صورة[٦٨] البلية صورة وثنية كما هي عند الشعوب الأخرى. أما الصورة الرئيسة التي يتوقعها المرء من

(٦٤) *شعر النمر بن تولب*، صنعة نوري حمودي القيس (بغداد: المعارف، ١٩٦٩م)، ص١٠١.
(٦٥) *شرح ديوان عنترة*، ص٥٨.
(٦٦) ابن منظور، *اللسان*، طرق.
(٦٧) السكري، *شرح أشعار الهذليين*، جـ١، ص١٧٤.
(٦٨) أحمد محمد الحوفي، *الحياة العربية. الشعر الجاهلي*، ط٤ (بيروت: دار القلم، ١٣٨٢هـ/ ١٩٦٢م)، ص ص ٤١٧ - ٤١٩.

عرض الأحداث السابقة فهي ذات شقين: الشق الأول: دفن الميت وليس أمامنا عندهم إلا صورة الميت وهو يرمى في حفرة ثم يهال عليه التراب. والصورة هذه لا تعكس احترامًا ولا تقديرًا للميت، بل هي دفن يوحي باقتناع الجاهلي بأنه قد أدى دوره في الحياة ولا شيء بعد ذلك. وهي بالتالي صورة على النقيض تمامًا من شعائر الجنازة التي يؤديها المسلمون على الأموات. يقول حاتم الطائي:

إِذَا أَنَــا دَلَّانِي الَّــذِينَ أُحِــبُّهُــمْ لِلْحُــودَةٍ زَلْــجٍ جَوَانِــبُــهَــا غُبْرُ
وَرَاحُــوا عِجَــالاً يَنْفُضُــونَ أَكُفَّهُمْ يَقُــولُــونَ: قَدْ دَمَّى أَنَــامِلَنَــا الْحَفْرُ
أُمَــاوِيَّ إِنْ يُصْبِحْ صَدَايَ بِقَفْــرَةٍ مِنَ الأَرْضِ لاَ مَاءٌ لَدَيَّ وَ لاَ خَمْرُ(٦٩)

كل فعل في البيتين الأولين يعكس الحالة الأولى: دلاني، راحوا، ينفضون، يقولون، دمَّى. إنها عملية سريعة في ضيق وتذمر. أما البيت الثالث: فهو تأكيد لفكرة الجاهلي عن الحياة والموت. الصدى يصيح بالقفر بعد الموت. وهذا المفهوم ليس مفهومًا إسلاميًّا. أما الماء والخمر فهو تثبيت لرأينا من أن الجاهلي إنما يعيش حياته لا غير وهو يفتقد لذَّات الحياة بعد الموت. أما المسلم فله لذات أخروية وَعَده بها الدين. ويؤكد أبو ذؤيب هذه النظرة تأكيدًا دقيقًا حين يقول:

وَقَــدْ أَرْسَــلُوا فُرَّاطَــلَهُــمْ فَتَــأَثَّلُوا قَلِيــلًا سَفَــاهَــا كَالإِمَــاءِ الْقَــوَاعِــدِ
مُطَأْطَــأَةً لَمْ يُنْــبِــطُوهَــا وَإِنَّهَا لَيَرْضَــى بِهَا فُرَّاطُهَــا أُمَّ وَاحِــدِ
قَضَــوْا مَا قَضَوْا مِنْ رَمِّهَا ثُمَّ أَقْبَلُوا إِلَيَّ بِطَاءَ الْمَشْيِ غُبْرَ الــسَّــوَاعِــدِ
يَقُــولُــونَ لَمَّا جُشَّتِ الْبِئْــرُ أَوْرِدُوا فَلَيْسَ بِهَا أَدْنَــى ذِفَــافٍ لِبَــوَارِدِ
فَكُنْــتَ ذَنُــوبَ الْبِئْــرِ لَمَّا تَبَسَّلَتْ وَسُرْبِلْتُ أَكْفَانِي وَوُسِّدَتْ سَاعِدِي(٧٠)

وقد بين عبد هند بن زيد التغلبي العلاقة بين المنية/ الأمنية وارتباطهما بمفهوم الصدى في قوله:

فلا اسمعني منكم بأمــر منــأنــأ ضعيف ولا تسمع به هامتي بعدي
فإن الــسنــان يركب المــرء صدره من الخزي أو يعدو على الأسد الورد(٧١)

---

(٦٩) *ديوان شعر حاتم بن عبدالله الطائي وأخباره*، تحقيق عادل سليمان جمال (القاهرة: المدني، د. ت.)، ص ص ٢١٠ ـ ٢١١.

(٧٠) السكري، شرح *أشعار الهذليين*، جـ١، ص ص ١٩٢ ـ ١٩٤.

(٧١) الزبيدي، *التاج*، نأنأ.

أما الشق الآخر، فهو زيارة الضبع للقبر وعبثها بالميت. وهذه الصورة تكريس لمفهوم الموت عندهم، فالجاهلي حي ما دام على قيد الحياة، أما بعد ذلك، فمآله تلك الحالة على يد الضباع.(٧٢)

الجو العام في قصيدة صخر العي

وإذا كان الحديث السابق قد أظهر لنا الموضوع في جوانبه المختلفة عند شعراء مختلفين، فإن قصيدة صخر العي وهو يرثي ابنه تليدًا تقدم وثيقة ثابتة عن تلك الآراء جميعها وبشيء من الدقة والتحديد. يقول:(٧٣)

---

(٧٢) السكري، *شرح أشعار الهذليين*، زيارة الضبع: للأعلم الهذلي، جـ١، ص ص ٣١٤، ٣١٥؛ ولساعده بن جؤية: جـ٣، ص ص ١١٤٦ ـ ١١٤٨.

(٧٣) السكري، *شرح أشعار الهذليين*، جـ١، ص ص ٢٨٧ ـ ٢٩١؛ وانظر: صورة الفارسين المتطاحنين عند أبي ذؤيب: *شعر الهذليين*، جـ١، ص ص ٣٣ ـ ٤١؛ وانظر كذلك عنده صورة الفارس الذي نجا من القتل: جـ١، ص ص ١٨٤ ـ ١٨٨؛ ثم انظر لاستيفاء صورة الموت عند الشعراء الجاهليين:

١ ـ صورة مطاردة العقاب للأرنب عند عبيد بن الأبرص، تحقيق حسين نصار، ط٢ (القاهرة: مصطفى البابي الحلبي، ١٣٧٧هـ/ ١٩٥٧م)، ص ص ١٨ ـ ٢٠؛ وعند أبي ذؤيب السكري، *شرح أشعار الهذليين*، جـ٢، ص١٢٣.

٢ ـ صورة الصقر والقطا عند زهير: ثعلب، *ديوان زهير*، ص ص ١٣١ ـ ١٣٥، ١٧٢، ١٧٥.

٣ ـ وانظر: وصف النابغة الجعدي للبقرة الوحشية وقد افترس الذئب ولدها، ثم كيف لجأت إلى أرطاة يصحبها إحساسها بالموت، إلا أن ثورًا وحشيًّا جاءها يبتغيها، فرفضته ثم مضيا لحالهما. عبدالعزيز رباح، *شعر النابغة الجعدي* (بيروت: المكتب الإسلامي، د. ت.) ص ص ٣٩ ـ ٤٢؛ وكذلك البقرة الوحشية التي أكل السبع ولدها ونجت من الموت عند لبيد. *شرح ديوان لبيد بن ربيعة*، تحقيق إحسان عباس (الكويت: مطبعة حكومة الكويت، ١٩٦٢م)، ص ص ٣٠٧ ـ ٣١٢؛ وعند أبي ذؤيب: السكري، *شرح أشعار الهذليين*، جـ١، ص ص ١٦٣ ـ ١٦٧.

٤ ـ ثم انظر صورة الوعل عند صخر العي وكيف تداخلت المعاني السابقة في قوله:

بها كان طفلاً ثم أسدس واستوى ... فأصبح لها في لهوم قراهب

يروع من صوت الغراب فينتحي ... مسام الصخور فهو أهرب هارب

السكري *شرح أشعار الهذليين*، جـ١، ص٢٤٨.

لَعَـمْـرُكَ وَالْـمَـنَـايَا غَالِبَـاتٌ وَمَـا تُغْنِي الـتَّـمِيمَاتُ الْحِـمَامَـا

وقد روي الشطر الثاني: «وَلَا تَنْتَهَى طَوَارِقُهَا.» والطوارق هم الذين ذكرهم لبيد وأبو ذؤيب، أي الذين يتكهنون ويضربون بالحصى والشعير.

لَقَـدْ أَجْـرَى لِـمَصْرَعِـهِ تَلِيدٌ وَسَـاقَـتْـهُ الْمَـنِـيَّةُ مِنْ أَدَامَـا

إذن، فهو قد صرع، أي قتل، وما دافع ذلك إلا المنية/ الأمنية «ساقته:»

إِلَى جَدَثٍ بِجَـنْـبِ الْجَـوِّ رَاسٍ بِهِ مَا حَلَّ ثُمَّ بِهِ أَقَـامَـا

لم يفصل لنا كثيرًا ولكن لنا أن نفهم أنه لن يخرج في تفصيله عما قاله حاتم وأبو ذؤيب.

أَرَى الأَيَّامَ لَا تُبْـقِـي كَرِيمًا وَلَا الْـعُـصْمَ الْأَوَابِـدَ وَالنَّعَـامَـا

عبارة: «أرى الأيام» هي ذات المعنى نفسه في: «ولدهر.»

وَلَا الْعَصْمَ الْعَـوَاقِـلَ فِي صُخُـورٍ كُسِـينَ عَلَى فَرَاسِـنِهَـا خِدَامَـا

لَهَا مُعُـنٌ وَتَـصْـدُرُ فِي لُهُوبٍ بِهَا ذَبَّـتْ أَوَائِـلُهَـا هِيَامَـا

العصم الوعول. وقد روي في البيت الذي سبق هذين، ولا العصم: أي الثيران. وهو معنى معقول تمامًا لاجتماعها بالنعام في الصحراء في حين أن الوعول تعيش في الجبال. المهم أنها جميعًا رمز القوة في نظر الجاهلي والتي عقد بينها وبين نفسه شبهًا وتمثيلاً. ثم فجأة:

أَتِـيحَ لَهَا أُقَـيْدِرُ ذُو حَشِـيفٍ إِذَا سَامَتْ عَلَى الْـمِلْقَـاتِ سَامَـا

خَفِـيُّ الشَّخْصِ مُقْتَـدِرٌ عَلَيْهَـا يَسُـنُّ عَلَى ثَمَائِـلِهَـا السِّـمَامَـا

فَيَبْـدُرُهَـا شَرَائِـعَـهَـا فَيَرْمِـي مَقَـاتِـلَهَـا فَيَسْـقِيهَـا الـزُّؤَامَـا

جاء الأقيدر/ القدر. الإنسان عدو الإنسان، الغازي المعتدي القاتل، البقاء للأقوى، يأتي القدر ليقف في طريق القوة.

ولا تقف الصورة عند هذا الحد. بل إن صخرًا لينقل لنا جو الجاهلي بكل دقائقه وحالاته و ذلك حين يستخدم رمز الحمار عنده وكيف يسقط على يد فرقة من الفرسان، مما لا يدع مجالاً للشك في أن هذه الصورة هي الصورة التي تحدثنا عنها سابقًا وقلنا إن الإنسان ينتقل من حالة النعمة والرخاء حين يتوافر لديه الكلأ والماء، ثم يجف كل ذلك فيصطدم بالآخرين، وإنه مهما ينج، فسوف يصادفه الموت أو القتل اللذان تحدث عنهما النمر بن تولب وعنترة بن شداد فيما مضى. يقول صخر:

وَلاَ عِلْجَانِ يَنْتَابَانِ رَوْضًا نَضِيرًا نَبْتُهُ عُمٌّ تُؤَامَا
كِلاَ الْعِلْجَيْنِ أَصْعَرُ صَيْعَرِيٌّ تَخَالُ نَسِيلَ مَتْنَيْهِ الثَّغَامَا

حماران يتنعمان في روض نضير ممتلىء نباتًا، فامتلآ قوة وشبابًا: فباتا يأملان مياه بدر. وجد أحد عنصري الحياة الكلأ، ولكن الماء مفقود. ولا بد من البحث عنه:

وَخَافَا رَامِيًا عَنْهُ فَحَامَا

وفي مرحلة البحث كان الإنسان القدر/ الأقيدر/ الصياد بالمرصاد:

فَجَاءَا وَارِدَيْنِ فَآنَسَاهُ تَخَالُ سَوَادَ لِمَّتِهِ بُرَامَا
فَرَاغَا نَاجِيَيْنِ فَقَامَ يَرْمِي فَأَبَتْ نَبْلُهُ قَصْدًا حُطَامَا

وينجوان من المنية/ الأمنية:

كَأَنَّهُمَا إِذَا عَلَوَا وَجِينًا وَمَقْطَعَ حَرَّةٍ بَعَثَا رِجَامَا
يُثِيرَانِ الْجَنَادِلَ كَابِيَاتٍ إِذَا جَارَا مَعًا وَإِذَا اسْتَقَامَا

ولكن الإحساس بالموت مازال يصاحبهما، سواء في حركتهما التي ذكرها الشاعر في الأبيات الثلاثة الأخيرة السابقة، أو في وصفه لهما في الليلة المظلمة.

فَبَاتَا يُحْيِيَانِ اللَّيْلَ حَتَّى أَضَاءَ الصُّبْحُ مُبْتَلِجًا وَقَامَا

لقد أقلقهما إحساسهما ذاك فلم يناما الليل حتى الصباح. وإذا كان صخر قد اختصر تفصيلات تلك الأحاسيس التي شاهدناها سابقًا فالنتيجة واحدة عند الجميع:

فَإِمَّا يَنْجُوا مِنْ خَوْفِ أَرْضٍ فَقَدْ لَقِيَا حُتُوفَهُمَا لِزَامَا

إذن هو الموت يلاحقهما منذ اللحظة الأولى التي اضطرا فيها لمفارقة أرضهما المعشبة التي لا ماء فيها:

وَقَدْ لَقِيَا مَعَ الْإِشْرَاقِ خَيْلًا تَسُوفُ الْوَحْشَ تَحْسِبُهَا خِيَامَا
بِكُلِّ مُقَلِّصٍ ذَكَرٍ عَنُودٍ يَبُذُّ يَدَ الْعَشَنَّقِ وَاللِّجَامَا
فَشَامَتْ فِي صُدُورِهِمَا رِمَاحًا مِنَ الْيَزَنِيِّ أُشْرِبَتِ السِّمَامَا

لماذا خالف صخر غيره من الشعراء السابقين حين جعل موت الحمارين على يد ثلة من الفرسان؟ ألم يكن باستطاعته أن يأتي بالأقيدر مرة أخرى معهما بعد إخفاقه في المرة

الأولى؟ وإن الجواب على ذلك واضح جدًّا وهو أن صخرًا لا يتحدث عن حمارين وصيادين، وإنما يتحدث عن حمارين صاحبهما إحساس بالموت فاقتادهما إلى منيتهما/ أمنيتهما، وهي إما تحقيق الهدف الذي خرجا من أجله وهو الماء ههنا، وإما الموت على يد الآخرين. وقد وقع لهما ما أحسا به وما دفعهما إلى ذلك، وكان الموت لهما بالمرصاد على يد أولئك الفرسان الذين استعملوا في قتالهم الخيل والرماح والسيوف وهي عدة الجاهلي في حربه وعدوانه.

البناء التام

وتبيِّن الأبيات التالية لعروة بن الورد الموقف الدقيق للجاهلي من الحياة والأحياء، وكونه لا يعيش إلا لحظته الآنية قاتلاً لأخيه الإنسان أو مقتولاً من أخيه الإنسان، ومعيدًا فكرة الجاهلي عما بعد الموت المتمثلة في الهامة. وفي مقابلته بين: «فاز سهم للمنية» و«فاز سهمي» بيان للموقف كله، يقول:

أقلي على اللوم يا بنت منذر ... ونامي وإن لم تشتهي النوم فاسهري
ذريني ونفسي أم حسان إنني ... بها، قبل أن لا أملك البيع مشتري
أحاديث تبقى، والفتى غير خالد ... إذا هو أمسى هامة فوق صير
تجاوب أحجار الكناس، وتشتكي ... إلى كل معروف رأته ومنكر
ذريني أطوف في البلاد، لعلني ... أخليك أو أغنيك عن سوء محضري
فإن فاز سهم للمنية لم أكن ... جزوعًا، وهل، عن ذاك، من متأخر؟
وإن فاز سهمي كفكم عن مقاعد ... لكم خلف أدبار البيوت، ومنظر(٧٤)

وفي أبيات أخرى له يكرر هذا الموقف نفسه في تداخل عجيب بين المنية والأمنية مجتمعة في «منايا النفس،» ويبقى المستقبل بعد ذلك محصورًا في ذينيك الاتجاهين، يقول:

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ رِكَابِكُمْ ... فَكُلُّ مَنَايَا النَّفْسِ خَيْرٌ مِنَ الْهُزْلِ
فَإِنَّكُمُ لَنْ تَبْلُغُوا كُلَّ هِمَّتِي ... وَلاَ أَرَبِي، حَتَّى تَرَوْا مَنْبِتَ الأَثْلِ
فَلَوْ كُنْتُ مَثْلُوجَ الْفُؤَادِ، إِذَا بَدَا ... بِلاَدُ الأَعَادِي، لاَ أُمِرُّ وَلاَ أُحْلِي

(٧٤) *ديوان عروة بن الورد والسموأل* (بيروت: دار بيروت، ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٦م)، ص ص ٣٥، ٣٦.

رَجَعْتُ عَلَى حِرْسَيْنِ، إِذْ قَالَ مَالِكُ: هَلَكَتْ، وَهَلْ يُلْحَى عَلَى بُغْيَةٍ مِثْلِي
لَعَلَّ انْطِلَاقِي فِي الْبِلَادِ وَبُغْيَتِي وَشَدِّي حَيَازِيمَ الْمَطِيَّةِ بِالرَّحْلِ
سَيَدْفَعُنِي يَوْمًا إِلَى رَبِّ هَجْمَةٍ يُدَافِعُ عَنْهَا بِالْعُقُوقِ وَبِالْبُخْلِ (٧٥)

كما تتضح الصورة نفسها في أبيات حباب بن أفعى العجلي حيث تكون منيةُ غيره أمنيته وميتتهُ هي أمنيةُ غيره:

وَقِرْنٍ ـ قَدْ رَأَيْتُ لَهُ ـ كَمِيٍّ فَلَمْ يُدْبِرْ وَأَقْبَلَ إِذْ رآني
يَجُرُّ قَنَاتَهُ حَتَّى اتَّجَهْنَا كِلَانَا وَارِدَانِ إِلَى الطِّعَانِ
فَأَخْطَأَ رُمْحُهُ وَأَصَابَ رُمْحِي وَمَا عِيَّ الْقِتَالُ وَلَا أَلَانِي
وَإِنَّ مَنِيَّتِي قَدْ أَنْسَأَتْنِي إِلَى أَنْ شِبْتُ أَوْضَلَّت مَكَانِي (٧٦)

وربما جمع كل هذه المعاني جميعًا قول المتنخل وهو يعرض لنا مصير الإنسان الجاهلي وعجزه عن مواجهة لغز الموت بغير الإقدام عليه قاتلاً أو مقتولاً حيث يقول:

فَأَذْهَبْ فَأَيَّ فَتًى فِي النَّاسِ أَحْرَزَهُ مِنْ حَتْفِهِ ظُلَمٌ دُعْجٌ وَلَا جَبَلُ
وَلَا السِّمَاكَانِ إِنْ يَسْتَعْلِ بَيْنَهُمَا يَطِرْ بِخُطَّةِ يَوْمٍ شَرُّهُ أَصِلُ
وَلَا نَعَامٌ بِجَوٍّ يَسْتَرِيدُ بِهِ وَلَا حِمَارٌ وَلَا ظَبْيٌ وَلَا وَعَلُ (٧٧)

وهكذا تكون النتيجة هي ما قاله زهير، وهو يصف المصير الذي تؤول إليه النفوس في ذلك الوسط المحاصر بالموت (المنية)، والمدفوع إليه (الأمنية) = (المنايا)

رَأَيْتُ الْمَنَايَا خَبْطَ عَشْوَاءَ مَنْ تُصِبْ تُمِتْهُ وَمَنْ تُخْطِئْ يُعَمَّرْ فَيَهْرَمِ (٧٨)

---

(٧٥) *ديوان عروة بن الورد والسموأل*، ص ص ٧٣، ٧٤. حرسين: واد بنجد، وثناه لشيء آخر.
(٧٦) صدر الدين علي بن أبي الفرج بن الحسن البصري، *الحماسة البصرية*، تحقيق عادل جمال سليمان (القاهرة: الأهرام التجارية، ١٣٩٨هـ/ ١٩٧٨م)، جـ١، ص٢٢٢.
(٧٧) السكري، شرح *أشعار الهذليين*، جـ٣، ص١٢٨٣.
(٧٨) ثعلب، شرح، ص٣٤.

الخلاصـــة

ومن ثم نخلص إلى ملاحظة أخيرة وجد مهمة في هذا الموضوع، مؤداها أن رمزي القوة: الحمار والثور، وهما في طريقهما إلى المصير المحتوم، إنما كانا يدفعان إليه دفعا، ولم يكن ذلـك عن شجاعة منهما، فهما في الواقع غير عدوانيين، وإنما كانا دائمًا في حالة دفاع عن النفس، وإن المعارك الدموية التي كانا يخوضانها إنما كانا مجبرين عليها. وهكذا فالإنسان الجاهلي كان في الواقع يستجيب لظروفه العامة، ولم يكن هو باعثها.

ولعلنا بعد ذلك نجرؤ على القول: إن شعر الحماسة الذي اصطبغ به الشعر الجاهلي كلية حتى في أجمل المواقف، لحظات الحب، أو أحلك المناسبات لحظات الرثاء، إنما كان يمثل تداخل لحظتي الحياة والموت، فالإشادة بالقوة، سواء كانت عن طريق الفخر بالسيطرة على الآخرين أو امتلاك المرأة المحبوبة، إنما كان يمثل احتفالاً شديدًا بالحياة التي يقف الموت لها بالمرصاد، أي أنه من ناحية أخرى محاولة للتغلب على الضعف الخارجي باتخاذ موقف مناظر له.

وإذا كان كل أولئك الشعراء قد اتخذوا من الحيوان رمزًا لموت الإنسان وهو مهزوم، فقد كان الهدف من وراء ذلك بيان موقف ذلك الإنسان وهو أمام الموت. إنه لا يتحدث لنا عن موت بالمرض أو الشيخوخة، بل دائمًا يتحدث عن القتل. ولعل حركة القصيدة الجاهلية حول هذه القضية تتبـع خطا عمـوديًا يبـدأ بالاستقـرار والنعيم التي يرمـز إليها بالولادة والشباب، ثم غياب ذلك فجأة والبحث عن بديل ولكن البديل لن يكون إلا المقابل الضد وهو الموت. فنحن لا نحس بانتقال متطور وإنما ننتقل فجأة إلى الناحية الأخرى حين تنتهي بسرعـة مذهلة بالموت وتتعادل عند هذه النقطة النسب فتصبح الأمنية، أي البحث عن مكان آخر بديل عن المكان الأول، هي المنية.

لقد كان اتخاذ الحمار والثور الوحشي رمزين للقوة والبقاء ثم تعرضهما للهلاك على يد الإنسان، تأكيدًا على أن الجاهلي لم يسع للموت بمحض إرادته، بل كان ذلك مفروضًا عليه.

إن هذين الحيوانين المسالمين وأمثالهما من الحيوانات المسالمة الأخرى كالوعول مثلاً يعكسان طبيعة الجاهلي المسالمة، ورفضه العدوان والقتل. ولذلك رأينا نوعًا من التناقض في الصورة، فبينما ينتقل هذان الحيوانان من مكان إلى آخر حبًّا في البقاء، تكون نهايتهما الموت الذي يعيش في وجدانهما منذ الرحلة الأولى وهما لا يدفعانه عنهما إلا بالفرار والهروب اللذين لا ينجيهما منه أبدًا. وإن مرجع هذا التناقض لهو بالتأكيد طبيعة الإنسان العربي المسالمة، ذلك الإنسان الذي عبَّر عن رفضه للقتل باستخدام رموز السلم، كما عبَّر عن رفضه للموت الطائش بحالة الفرار والهروب. لقد أراد ذلك الإنسان أن يعبِّر عن آلامه ومعاناته وشكواه من قسوة الطبيعة الجغرافية في هذه الصحراء بضرب المثل بهذه الوحوش المسالمة التي تتخذ من البراري والقفار، أو الجبال والمرتفعات، موئلاً وحمى على الرغم من قسوة البقاء فيها، وما ذلك إلا من أجل الحياة. ومع ذلك، فإنها مطاردة محاصرة، وهو كذلك مثلها قد نأى وابتعد، وحاول أن يعيش حرًّا طليقًا مسالمًا، ولكن الإنسان أخاه هو قاتله وعدوه.

ومن هنا جاء تناقض صورة تلك الوحوش التي لا حول لها ولا قوة، فالقوة إذن عنده هو، هو وحده. ولعل مما يؤكد ذلك كله أنهم لم يتخذوا من الوحوش الضارية المعروفة لديهم أمثلة للبقاء كالذئاب. لقد كان ذلك الإنسان في كل الأحوال إنما يبحث عن الأمن والسلام اللذين حرم منها آمادًا طويلة، وقد أسقطها لا وعيه على تلك الحيوانات البرية ذات الشبه به سلمًا وحبًّا للحياة. ولعلَّ رأي مصطفى ناصف يلخص كل ما تناولناه سابقًا حيث يقول: «الإنسان يقاسي من الإنسان على نحو ما يقاسي حمار الوحش من سائر الحمر، وهو كذلك يقاسي من تدخل قوة أخرى غريبة.

هذا الثور الطاوي في ليلة من ليالي الشتاء القاسية الممطرة، هذه هي معالم الوجود: شتاء وقوة ومطر. هذه غربة الإنسان في تلك الحياة. هذا هو فزعه الذي يداريه بأساليب مختلفة.[٧٩]

---

(٧٩) مصطفى ناصف، *دراسة الأدب العربي* (بيروت: دار الأندلس، ١٩٨٣م)، ص ص ٢٨٧ - ٢٨٨.

Maniyya and *Umniyah*: The Concept of Death in Jāhiliyyah Poetry

Fadl Ammar Al-Ammary
Professor, Department of Arabic, College of Arts, King Saud University, Riyadh, Saudi Arabia

Abstract. Many scholars have endeavoured to give the idea of life and death in Jāhiliyyah poetry some sort of form and definition. The basic components of early poetic belief can be found in the wealth of literary materials left by the ancient poets. Much of it is found in the fables, myths and stories of that period.

Within these are found the dual motifs of the 'wild ass' and the 'wild ox,' both of which have been the focus of many previous studies. These studies concentrated upon anthropological implications of the society through interpretation of ritual such as dirges and burial practices. Unfortunately, most studies tend to be repetitive and limited to cataloging or other thematic formulizations.

While this study does not ignore the positive aspects of previous studies, it does seek to further investigate the literature of the Jāhiliyyah period through the study of language itself. It investigates the derivations of death and hope and their association with the 'wild ass' and 'wild ox' motifs. The result is to reveal the link between hope as motivation and death as cessation as well as highlight the resultative view of man as either killer or victim.

مجلة جامعة الملك سعود، م ٦، الآداب (١)، ص ص ٤١-٧٢ (١٤١٤هـ / ١٩٩٤م).

شعرية ابن رشد بين التنظير والتطبيق: دراسة في شرح ابن رشد لكتاب أرسطو وتطبيقاته على الشعر العربي

سعاد عبدالعزيز المانع

أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية

(ورد بتاريخ ١٤١٢/٨/١٩هـ، وقبل للنشر بتاريخ ١٤١٢/١١/٤هـ)

ملخص البحث. لقد رأى الباحثون في محاولة ابن رشد تطبيق ما جاء في كتاب أرسطو *في الشعر* على الشعر العربي منحى يتفرد فيه ابن رشد عن سلفيه في المشرق الفارابي وابن سينا. ولكنهم في الوقت ذاته لاحظو أن هذه التطبيقات تبدو دليلاً على أن ابن رشد لم يحسن تمامًا فهم ما كان يتحدث عنه أرسطو، فهذه التطبيقات جعلته يبتعد ابتعادًا كبيرًا عن آراء أرسطو.

ولن يعنى هذا البحث بما سبق أن اهتم به الباحثون من ملاحظة التفاوت بين كتاب أرسطو وفهم ابن رشد له. ولكنه سيعنى بالتنظير الشعري الذي استوحاه ابن رشد من التراث الأرسطي للشعر بغض النظر عما إذا كان بعيدًا أو لم يكن عما أراده أرسطو، ومقارنته بالتطبيقات الشعرية التي يوردها لشرح هذا التنظير. ومن هنا يعرض البحث الحالي مفهوم الشعرية عند ابن رشد ومدى التطابق والاختلاف بين ما هو شائع في الشعر العربي وما تنطبق عليه قوانين الشعر الكلية حسب ما يراها ابن رشد. وكذلك مدى وجود أثر لآراء ابن رشد في النقد في المغرب العربي في القرنين التاليين عليه.

يتجسد في شرح ابن رشد لكتاب أرسطو *في الشعر* امتدادًا لجهود سلفيه في المشرق، الفارابي وابن سينا في محاولة استخلاص القوانين الكلية للشعر، ووضع نظرية للشعر، إن لم تكن مطابقة لكل ما جاء في كتاب أرسطو فهي تتمثل اجتهادًا في فهم الشعر وسعيًا نحو التنظير

له.[١] ولقد اختتم ابن سينا تلخيصه لكتاب «في الشعر» بقوله: «ولا يبعد أن نجتهد نحن فنبتدع في علم الشعر المطلق، وفي علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان كلامًا شديد التحصيل والتفصيل.»[٢] وعبارة ابن سينا هذه تدل على أنه لم ينظر إلى شرحه على أنه التنظير النهائي للشعر. ولكنه كان يرى أن «علم الشعر المُطلق» و «علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان» مازالا بحاجة منه إلى «أن يجتهد» يومًا فيوصله اجتهاده في هذا المجال إلى أن يبتدع فيهما «كلامًا شديد التحصيل والتفصيل.»

وإذا كان ابن سينا لسبب من الأسباب لم يحقق ما كان بوده أن يحققه تجاه تنظير الشعر،[٣] فإن عبارته السابقة ظلت مؤشرًا يدل على أن الشعر، سواء في كلياته «علم الشعر المطلق» أو في خصوصياته «الشعر العربي،» مازال توجد فيه نواح تحتاج إلى فيلسوف أو ناقد يجتهد فيبدع في التنظير لها.[٤] ومع أن ابن رشد في كتابه لم يشر إلى ابن سينا ولا إلى عبارته السابقة، ولكن يغلب على الظن أنه اطلع على تخليص ابن سينا.[٥] ولا يبعد أن تكون عبارة

---

(١) انظر عن الفلاسفة المسلمين وجهدهم في التنظير للشعر كتاب: ألفت كمال الروبي، *نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، من الكندي حتى ابن رشد* (بيروت: دار التنوير، ١٩٨٣م).

(٢) ابن سينا، «فن الشعر في كتاب الشفاء» ضمن كتاب عبدالرحمن بدوي، *أرسطوطاليس ـ فن الشعر* (بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٣م)، ص١٩٨.

(٣) لقد هاجم عبدالرحمن بدوي ابن سينا لكونه تقاعس عن أن يحقق ما وعد به في العبارة السابقة. عبدالرحمن بدوي، «ابن سينا» و«فن الشعر» لأرسطو ضمن *الكتاب الذهبي ـ ابن سينا، المهرجان الألفي لذكرى ابن سينا ـ بغداد ١٩٥٢م* (القاهرة: الإدارة الثقافية بجامعة الدول العربية، ١٩٥٢م)، ص ص ١٠٥، ١٠٦، ١١٠، ١١١.

(٤) عبارة ابن سينا السابقة أوردها حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ) وعقّب عليها بقوله: «وقد ذكرت في هذا الكتاب من تفاصيل هذه الصنعة ما أرجو أنه من جملة ما أشار إليه أبو علي ابن سينا.» انظر كتابه: *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة (تونس: دار الكتب الشرقية، ١٩٦٦م)، ص٧٠.

(٥) ذكر شكري عياد أن المقارنة النصية تدل على اطلاع ابن رشد على تلخيص ابن سينا، *كتاب أرسطوطاليس في الشعر نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربية*، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية، شكري عياد (القاهرة: دار الكاتب العربي، ١٣٨٧هـ/ ١٩٦٧م)، ص٢١٥. مع ذلك يفترض شكري عياد أنه، إذا كان ابن رشد لم يطلع ـ

ابن سينا السابقة هي ما أوحى إلى ابن رشد أن يطبق ما جاء في كتاب أرسطو على الشعر العربي.[٦]

لقد لفتت محاولة ابن رشد تطبيق ما جاء في كتاب أرسطو على الشعر العربي أنظار الباحثين في هذا المجال. ففي مجال مقارنة ابن رشد بابن سينا يقول عبدالرحمن بدوي: «ولهذا فاق ابنُ رشد في هذه الناحية، لأن ابن رشد بذل وسعه في التماس أوجه الشبه بين ما يورده أرسطو عن الشعر اليوناني وبين ما عسى أن يناظره في الشعر العربي، فأكثر من

– على تلخيص ابن سينا، وأنه اعتمد على تلخيص الفارابي (لم يصل إلينا)، فهذا يعني أن تلخيص ابن سينا كان تكرارًا لآراء الفارابي (ص٢١٦، س س ١ ـ ٤). ولكن يمكن الملاحظة أن ابن رشد وابن سينا يتفقان في تلخيصهما حول فكرة نشوء الشعر عند الأمم، في حين أن الفارابي يختلف عنهما كليهما. فالفارابي يفترض أن الصناعة الخطبية تنشأ أولا «تحدث فيهم أولا من الصنائع القياسية صناعة الخطابة بعد ذلك تحدث صناعة الشعر.» انظر: الفارابي، *الحروف*، تحقيق محسن مهدي (بيروت: دار المشرق، ١٩٦٩م)، ص١٤٢.

أما ابن رشد وابن سينا، فكل منهما يذكر أن التخييلات الشعرية تنشأ أولاً ثم تليها صناعة الخطابة. يقول ابن سينا، «فإن الأولين إنما كانوا يقررون الاعتقادات في النفوس بالتخييل الشعري، ثم نبغت الخطابة بعد ذلك، فزاولوا تقرير الاعتقادات في النفوس بالإقناع.» «الشفاء» (بدوي، *فن الشعر*، ص١٧٩). ويقول ابن رشد «وقد كان الأقدمون من واضعي السياسات يقتصرون على تمكين الاعتقادات في النفوس بالأقاويل الشعرية، حتى شعر المتأخرون بالطرق الخطبية.» *تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر*، تحقيق محمد سليم سالم (القاهرة: المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، ١٣٩١هـ/ ١٩٧١م)، ص٥٥. وما لم يكن للفارابي تفسير آخر لعبارته السابقة أو رأي آخر يطابق ما ذكره ابن سينا هنا فإن هذا يرجح أن ابن رشد اطلع على شرح ابن سينا.

(٦) يصعب القطع بالسبب الذي جعل ابن رشد يغفل الإشارة إلى ابن سينا، ولكن من المعروف لدى الباحثين في هذا المجال أن ابن رشد يخالف ابن سينا وينتقده في عدد من النواحي الفلسفية. انظر حول الاختلاف: محمود قاسم، *نظرية المعرفة عند ابن رشد وتأويلها لدى توماس الاكويني*، ط٢ (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، د. ت.)، ص ص ٩٧، ٩٩، ١٠٦، ١٦٩؛ ومحمد عاطف العراقي، *المنهج النقدي في فلسفة ابن رشد* (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٠م)، ص ص ٢٠٠ ـ ٢٠٢، ٢٢٨.

الشواهد.»[٧] ويقول شكري عياد: «إن ما في تلخيص ابن رشد من جديد هو محاولته أن يطبق بعض الأفكار التي فهمها من كتاب أرسطو على نماذج من الأدب العربي، وتعمقه بعض الأفكار التي اضطرب في فهمها ابن سينا أو مسها مسًّا خاطفًا.»[٨] كذلك رأى إحسان عباس في تطبيقات ابن رشد لكتاب أرسطو على الشعر العربي ما يلفت النظر إلى مدى ارتباط ذهن ابن رشد بالواقع في الشعر العربي.[٩] ولكن تجدر الإشارة إلى أنه مع تقدير هؤلاء الباحثين لجهد ابن رشد في تطبيقاته على الشعر العربي، إلا أهم يتفقون مع بقية الباحثين أن ابن رشد أخفق في أن يفهم ما أراده أرسطو.[١٠]

والبحث الحالي لن يعنى بتتبع مدى فهم ابن رشد لآراء أرسطو أو إخفاقه في الفهم، ولكنه سيعنى بتتبع شرحه لها وتطبيقاته على الشعر العربي، سواء كان ابن رشد وُفق في فهم أرسطو أو لم يكن. فهذا الشرح والتطبيق يقدم ـ أيًّا كانت درجة فهم ابن رشد لآراء أرسطو ـ رؤية ما للشعر. وقد تكون هذه الرؤية تحمل مزيجًا مما هو موجود في التراث النقدي العربي، ومما هو موجود في ترجمة كتاب أرسطو وبخاصة مما هو موجود في الشروح العربية حول آراء أرسطو في الشعر، ولكن هذه الرؤية تظل تحمل أيضًا تصور ابن رشد الخاص للشعر العربي في إطار رؤيته لما عده القوانين الكلية للشعر.

وسيتطرق البحث الحالي إلى النواحي التالية:

ـ مفهوم الشعرية وقوانين الشعر الكلية عند ابن رشد.

---

(٧) بدوي، «ابن سينا،» ص١١١.

(٨) عياد، *كتاب أرسطو طاليس*، ص٢٢٠.

(٩) إحسان عباس، *تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن* (بيروت: دار الأمانة، ١٣٩١هـ/ ١٩٧١م)، ص٥٢٩.

(١٠) راجع ألفت الروبي، *نظرية*؛ بدوي، «ابن سينا»؛ عباس، *تاريخ*؛ وكذلك عياد، *كتاب أرسطو طاليس*، ص٢١٥. وانظر أيضًا: ابن رشد، *تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر*، تحقيق محمد سليم سالم، ص ص٧١، هامش (١)؛ ٩٦، هامش (٢)؛ ٥٨، هامش (١). وانظر: Dimitri Gutas, "On Translating Averroes' Commentaries," *Journal of the American Oriental Society*, 110, No. 1 (1990), 94-97.

ـ مدى التطابق والاختلاف بين القوانين الكلية للشعر في رأيه وبين ما هو شائع في الشعر العربي.

ـ صدى آراء ابن رشد حول الشعر العربي عند حازم القرطاجني.

الشعرية وقوانينها في مفهوم ابن رشد

يفهم ابن رشد الشعرية[١١] على أنها نزعة توجد في الطبيعة البشرية، ومن هنا فإن لها قوانين كلية تحكمها. وهذه القوانين ليست قوانين وضعية مفروضة، وإنما هي قوانين مستمدة من الشعر نفسه.[١٢] وهو يدرك أن هناك تفاوتًا بين أشعار الأمم حسب تفاوت الأزمان والعادات واختلاف النزعات، ولكنه يرى أن هذا التفاوت إنما يتصل بنواح جزئية؛ أما الكليات التي تحكم الشعر، فهي تعم الجميع. وهو يرى أن كتاب الشعر وإن تحدث فيه أرسطو عن القوانين الخاصة بأشعار اليونانيين، فإنه يمكن أن تُستخلص منه القوانين

---

(١١) آثرت استعمال كلمة «الشعرية» لكونها وردت في استعمال ابن رشد، فهو يذكر أن بعض الأشعار «ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن فقط (شعر، ص٨٩). انظر أيضًا (ص٥١) حديثه عن السبب المولد للشعر في قوة الإنسان حيث يقول «فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية. . . وانبعثت الشعرية منهم بحسب غريزة كل واحد منهم.» ابن سينا، *فن الشعر*، ص١٧٢. والشعرية في مفهوم الكتابات النقدية المعاصرة في الغرب ويعبر عنها المصطلح الإنجليزي poetics ترد على أنها متصلة بجوهر الأدب والشعر وهي أقرب إلى معنى النظرية الشاملة للأدب. انظر: Roger Fowler, ed. *A Dictionary of Modern Critical Terms* (London: Routledge, 1990), pp. 184-186; وكذلك Tzvetan Todorov, *The Poetics of Prose*, translated from the French by Richard Howard (New York: Cornell University Press, 1980), pp. 9-11.

(١٢) ذكر خليل هنداوي أن ابن رشد يريد فرض قوانين الشعر اليوناني على الشعر العربي، وأن هذا هو ما جعل هذه القوانين الغريبة لا تلقى نجاحًا. (اشتغال العرب بالأدب المقارن) ضمن «وثائق من النقد العربي الحديث،» توثيق وتعليق حسام الخطيب، مجلة *فصول*، مج٩، ع ع٣، ٤ (١٩٩١م)، ص٢٧٥ ا، ب. ولكن ما عدَّه ابن رشد قوانين كلية للشعر، إنما هو مأخوذ في رأيه من استقراء الأشعار عند الأمم وهو يماثل القوانين اللغوية التي تؤخذ من استقراء الاستعمالات اللغوية. ومن وجهة نظر ابن رشد ليست هذه القوانين خاصة بالشعر اليوناني، ولكنها مستمدة من الشعر نفسه كما هو في الغريزة البشرية.

الكلية التي تشمل الشعر لدى جميع الأمم أو أكثرها، إذ أن أرسطو في رأيه يعبِّر عما هو موجود لدى الأمم الطبيعية وليس عما هو خاص بأشعار اليونانيين وحدهم «فإنه ما كان ليثبت في كتابه هذا ما هو خاص بهم بل ما هو مشترك للأمم الطبيعية.»(١٣)

وابن رشد يشير إلى أن القوانين التي تخص الشعر والموجودة في اللسان العربي قليلة إذا ما قيست بالقوانين التي وردت في كتابي أرسطو في *الشعر* و *الخطابة*. وتلخيصه لكتاب الشعر يراه مفيدًا في إظهار القوانين الكلية للشعر. وعلى هذا سيكون الكتاب مرجعًا لمعرفة ما جاء من القوانين الخاصة بالشعر في اللسان العربي على وجه الصواب مما جاء على غير هذا الوجه. يقول ابن رشد: «وأنت تتبين إذا ما وقفت على ما كتبناه ها هنا أن ما شعر به أهل زماننا من القوانين الشعرية بالإضافة إلى ما في كتاب أرسطو هذا وفي كتاب (الخطابة) نزر يسير كما يقول أبو نصر. وليس يخفى عليك أيضًا كيف ترجع تلك القوانين إلى هذه ولا ما ذكروا من ذلك على وجه الصواب مما ذكر على غير ذلك.»(١٤)

تشمل الشعرية عند ابن رشد «القول الشعري» والشعر. و«القول الشعري» ليس مرادفًا تمامًا للشعر، وإنما هو القول الذي يحمل التخييل (سواء كان متصلاً بالوزن أو لم يكن.) وعلى هذا فالقول الشعري يحمل مقابلة للأقاويل الأخرى مثل القول الخطابي والقول البرهاني والقول الجدلي. أما الشعر فهو لا يكون إلا باجتماع جانبين: أحدهما القول الشعري (القول الذي يحمل التخييل) والآخر، الوزن (أو الوزن مع اللحن). ومع أنه من الطبيعي أن يكون المكان الأساسي للقول الشعري هو الشعر (حيث يتحد القول الذي يحمل التخييل مع الوزن، أو مع الوزن واللحن) إلا أن القول الشعري يوجد أحيانًا في غير الشعر كما هو الحال عندما توجد أقاويل شعرية في الخطابة.(١٥)

(١٣) ابن رشد، شعر، ص١٥٧. ويغلب على الظن أن ما يقصده بالأمم الطبيعية هو ما ذكره الفارابي (ت٣٣٩هـ) عن الأمم التي تعيش في خطوط عرض ليست قريبة من خط الاستواء ومن القطب «فإن هؤلاء الأمم هم الذين عيشهم وشربهم وأغذيتهم على المجرى الطبيعي،» وهم «الذين ينبغي أن يجعل ما يحسونه من الملائم وغير الملائم هو الطبيعي للإنسان» *كتاب الموسيقى الكبير*، تحقيق وشرح غطاس عبدالله خشبة (القاهر: دار الكاتب العربي، د. ت.)، ص ص ١٠٨ ـ ١١٠.

(١٤) ابن رشد، شعر، ص١٦٣.

(١٥) انظر تعليقة ٢٩ من هذا البحث.

ولهذا فإن القوانين التي يعرضها ابن رشد للشعرية تتصل بناحيتين: إحداهما إيضاح طبيعة القول الشعري ذاته (وهو قد يوجد أحيانًا في غير الشعر)، والثانية هي إيضاح أنواع الشعر نفسه وأبنيته القولية المختلفة.

وهناك جوانب ثلاثة مترابطة تنبثق عنها قوانين الشعرية عند ابن رشد. هذه الجوانب هي التخييل والمحاكاة، والهدف الخلقي، والتغيير اللغوي؛ وهي مرتبطة تمام الترابط بعضها ببعض لكونها تصدر عن النزعة الطبيعية عند غالب الأمم نحو الشعر. ذلك أن المحاكاة والتخييل ملتبسان بالهدف الخلقي، والتغيير اللغوي هو النسيج الذي تصدر عنه المحاكاة والتخييل.

التخيل والمحاكاة

يستعمل ابن رشد «القول المخيل» و«القول المحاكي» ليعبر كل منهما عن «القول الشعري» ومع ذلك «فالتخييل ليس هو مرادفًا تمامًا» للمحاكاة.

وذلك أن التخييل هو ما يجعل ذهن المتلقي (السامع أو القارىء) يستحضر صورًا مرتبطة بمشاعر معينة تحدث تأثيرًا نفسيًّا معينًا؛ أما المحاكاة فهي وسيلة استحضار صور الأشياء إلى ذهن المتلقي التي يحدث من خلالها التخييل. والتخييل والمحاكاة يحدثان في الوزن وفي اللحن وفي القول.[١٦]

وهو يذكر أصناف التخييل في القول على أنها: «ثلاثة: اثنان بسيطان وثالث مركب منهما.»[١٧] وهذه الأصناف الثلاثة تشمل الصور البيانية والمجازية وما يتركب منها.[١٨] وتتفاوت درجات التخييل عند ابن رشد. ذلك أن التخييل قد يحدث في مواضع غير الشعر ولكن يكون بمقدار محدود؛ أما أكثر درجات التخييل، فموضعها الشعر. فهو يقول في

(١٦) ابن رشد، شعر، ص٦٢.
(١٧) ابن رشد، شعر، ص٥٨.
(١٨) ابن رشد، شعر، ص ص٥٨، ٥٩.

كتاب الخطابة في حديثه عن التغيير في الألفاظ «والصناعة الشعرية تستعمل في ذلك ما هو أكثر تخييلاً وأما صناعة الخطابة فإنما تستعمل من ذلك ما هو أقل وبمقدار ما يليق بها.»[١٩] وابن رشد ينص على أن «الأقاويل الشعرية هي الأقاويل المخيلة.»[٢٠] ولكن الأقاويل المخيلة لا تبلغ درجتها القصوى من التخييل إلا بالوزن «الشاعر لا يحصل له مقصوده على التمام من التخييل في الشعر إلا بالوزن.»[٢١]

أما إذا خلا القول من التخييل فهو لا يصبح شعرًا في حقيقة الأمر حتى وإن اتصل بالوزن «وكثيرًا ما يوجد من الأقاويل التي تسمى أشعارًا ما ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن فقط. . . ولذلك ليس ينبغي أن يسمى (شعرًا) بالحقيقة إلا ما جمع هذين، وأما تلك فهي إن تسمى (أقاويل) أحرى منها أن تسمى (شعرًا).»[٢٢]

على أن حديث ابن رشد عن أصناف التخييل هذه يعني في الوقت ذاته «أصناف المحاكاة» في الشعر، فالتخييل عنده لا يكون في القول الشعري إلا من خلال المحاكاة. ومن هنا لا يبدو غريبًا أن يختتم الحديث الذي عرض فيه «أصناف التخييل» بأن يقول: «فقد تبين من هذا القول: كم أصناف المحاكاة.»[٢٣]

بعد ذلك يذكر ابن رشد أن فصول المحاكاة ثلاثة، وهي التحسين والتقبيح والمطابقة.[٢٤] والتحسين والتقبيح يرتبطان عنده بالهدف الخلقي للشعر، وهو حث الناس «على عمل بعض الأفعال الإرادية وأن يكفوا عن عمل بعضها.»[٢٥] وهو يرى أن «كل ما

---

(١٩) ابن رشد، شعر، ص٢٦١.
(٢٠) ابن رشد، شعر، ص٥٧.
(٢١) ابن رشد، شعر، ص٨٩.
(٢٢) ابن رشد، شعر، ص ص٦٢، ٦٣.
(٢٣) ابن رشد، شعر، ص٦٤.
(٢٤) ابن رشد، شعر، ص ص٦٤، ٦٨.
(٢٥) ابن رشد، شعر، ص٦٥.

يقصد محاكاته من الأفعال الإرادية هو إما فضيلة وإما رذيلة . »[٢٦] وإذن فمن خلال محاكاة الفضائل ومحاكاة الرذائل يحدث التأثير في المتلقين وحثهم على الفضائل من خلال تحسينها وتنفيرهم من الرذائل من خلال تقبيحها . [٢٧] وأما المطابقة ، وهي الفصل الثالث للمحاكاة ، فلا يراها ابن رشد تقوم بدور فعَّال في الهدف الخلقي ، ولكنه يرى أنها «كالمادة المعدة لأن تستحيل . . . تارة إلى التحسين بزيادة عليها ، وتارة إلى التقبيح بزيادة أيضًا عليها . »[٢٨]

ومن هنا نجد «المطابقة» يمكن أن تكون في انسجام مع الثنائية التي يراها في قسمة الأفعال الإرادية إلى فضيلة ورذيلة تجنح المحاكاة لها إلى التحسين والتقبيح .

الهدف الخلقي

عندما يشرع ابن رشد يذكر قوانين الشعر ، يلفت النظر أنه جعل قسمة ثنائية تحتم على كل شعر ، وكل قول شعري ، أن يكون إما هجاء وإما مديحًا «فكل شعر وكل قول شعري فهو: إما هجاء وإما مديح . »[٢٩] وينص ابن رشد على أن هذا القانون «بيِّن» أخذه

---

(٢٦) ابن رشد ، شعر ، ص٦٥ ، س س٦ ، ٧ .

(٢٧) ابن رشد ، شعر ، ص٦٥ .

(٢٨) ابن رشد ، شعر ، ص٦٦ .

(٢٩) ابن رشد ، شعر ، ص٥٦ ، س٦ . وتجدر الملاحظة أن هذه القسمة الثنائية لا توجد عند الفارابي ولا ابن سينا ولا في ترجمة متى بن يونس لكتاب أرسطو. راجع : الفارابي ، «مقالة في قوانين صناعة الشعراء ، » في *فن الشعر* لعبدالرحمن بدوي حيث عدد أصناف أشعار اليونانيين ، ص ص ١٥٢ ـ ١٥٥ ، ولم يقصرها على المديح والهجاء . كما ذكر أن تنوع أصناف الشعر من جهة المعنى يُترك استقصاؤها «للعالم بالرموز والمعبر بالأشعار والناظر في معانيها والمستنبط لها في أمة وعند طائفة طائفة ، » ص١٥٢ . وراجع ابن سينا حيث يقول ، «واليونانيون كانت لهم أغراض محدودة يقولون فيها الشعر ، وكانوا يخضعون كل غرض بوزن على حدة . » ثم يعدد أصناف أشعار اليونانيين بما يشبه ما أورده الفارابي . بدوي ، *فن الشعر* ، ص ص ١٦٥ ـ ١٦٧ ؛ وراجع أبي بشر متى بن يونس القنائي ، *كتاب أرسطو طاليس في الشعر* ، تحقيق عياد ، ص٢٩ ؛ (وأيضًا ضمن : بدوي ، *فن الشعر* ، ص ص ٨٥ ، ٨٦) حيث يقول «فكل شعر ، وكل نشيد شعري ينحي به إما مديحًا ، وإما هجاء ، (و) إما ديثرمبو الشعري . » وعبارة ابن رشد يبدو فيها شيء من المشابهة لعبارة متى ، ولكن متّى هنا يضيف «ديثرمبو الشعري» إضافة إلى أن سياق عبارة متى لا يظهر فيها إطلاقًا فكرة قسمة ـ

أرسطو من «استقراء الأشعار، وبخاصة أشعارهم [اليونان] التي كانت في الأمور الإرادية.»[٣٠]

وما يقصده ابن رشد بالمدح والهجاء، ليس هو معناهما المتداول في مصطلح الشعر العربي وإنما يقصد بهما عمومًا «مدح الفضائل وهجو الرذائل،»[٣١] و«مديح الأفعال الجميلة» و«هجاء الأفعال القبيحة.»[٣٢] ومن هنا فإن هذه القسمة لا تعني إطلاقًا أن أنواع الشعر محصورة في نوعين هما المدح والهجاء، وإنما يعني أن الشعر عنده بجميع أغراضه يمكن أن ينضوي إجمالاً تحت هاتين الناحيتين: مديح الأفعال الجميلة وهجاء الأفعال القبيحة.

من الواضح أن هذه القسمة تتعلق بالهدف الخلقي للشعر. وابن رشد لا يرى الهدف الخلقي أمرًا خارجيًّا يفرض على الشعر، وإنما يراه أمرًا موجودًا في نزعة الأمم الطبيعية نحو الشعر، ذلك أن النفوس الفاضلة تتجه بطبيعتها لمحاكاة الفضائل. يذكر ابن رشد في سياق حديثه عن تولد صناعة الشعر في الأمم الناشئة «أن النفوس التي هي فاضلة وشريفة بالطبع هي التي تنشىء أولاً صناعة المديح أعني مديح الأفعال الجميلة. والنفوس التي هي أخس من هذه هي التي تنشىء صناعة الهجاء، أعني هجاء الأفعال القبيحة.»[٣٣]

ومع أن مصطلحي «صناعة المديح» و«صناعة الهجاء» يقصد بهما ابن رشد «التراجيديا» و«الكوميديا» عند أرسطو، لكن هذا لا يعني أنه يرى أن أنواع الشعر مقصورة

– الشعر والقول الشعري إلى المديح والهجاء. حول كلمة «ديثرمبو» راجع شرحها عند الفارابي في بدوي، *فن الشعر*، ص١٥٣، وعند ابن سينا، *فن الشعر*، ص ص ١٦٦ ـ ١٦٩، وكلاهما يذكرها (ديثرومبو) وانظر شرحها في ترجمة عبدالرحمن بدوي «الديثرمبوس،» *فن الشعر*، ص١، هامش٦.

(٣٠) ابن رشد، شعر، ص٥٧.

(٣١) ابن رشد، شعر، ص ص٦٥، ٧٥، س س ٧ ـ ١٠.

(٣٢) ابن رشد، شعر، ص٧١.

(٣٣) ابن رشد، شعر، ص٧١.

عليها.[٣٤] وإنما هو، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، يرى أن جميع أنواع الشعر قابلة لأن تظهر فيها هذه القسمة، مدح الأفعال الفاضلة، وذم الأفعال القبيحة.

التغيير اللغوي

يوضِّح ابن رشد القول المختلف أو المغير بأنه القول الشعري.[٣٥] وما يقصده بالاختلاف أو التغير هو كونه مختلفًا عن القول الحقيقي، والقول الحقيقي يعني به القول المباشر المتعارف عليه بين الناس الذين يتكلمون اللغة نفسها.

ويوضِّح التغييرات التي تحدث للقول الحقيقي فتحوله إلى قول شعري بأنها «تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه، وبالجملة بإخراج القول غير مخرج العادة، مثل القلب والحذف والزيادة والنقصان، والتقديم والتأخير وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب ومن السلب إلى الإيجاب، وبالجملة من المقابل إلى المقابل وبالجملة بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازًا.»[٣٦]

ويرى ابن رشد أنه في حديثه عن التغييرات، إنما يقف عند الكليات المتصلة بها لأنه ليس يخفى على القارىء «أنواعها البسيطة المركبة المحصورة في هذه الكليات. ويشبه أن يكون إحصاء أنواعها الأخيرة عسيرًا جدًّا، ولذا اقتصر هنا على الكليات فقط.»[٣٧]

وإذن فإن ما يورده ابن رشد في حديثه عن طبيعة القول الشعري، هو الكليات[٣٨] المتصلة بالشعر أو بالقول الشعري. وعند مقارنة ما يذكره هنا عن التغيرات بما يذكره من

(٣٤) يقول ابن رشد عن أرسطو إنه «ذكر فروقًا ما بين صناعة المديح وبين صنائع الشعر الأخر عندهم وخواص تختص بها تلك الأشعار الأخر. . . .» شعر، ص١٦٥. وهذه العبارة تتضمن ملاحظة ابن رشد وجود أنواع من الشعر الأخرى إلى جانب «صناعة المديح» و«صناعة الهجاء.»

(٣٥) ابن رشد، شعر، ص١٤٩، س س ٦، ٧.

(٣٦) ابن رشد، شعر، ص١٥١، س س ٣ - ٦.

(٣٧) ابن رشد، شعر، ص١٥٢.

(٣٨) مع ذلك لاحظت ألفت الروبي في سياق مقارنتها لابن رشد مع الفارابي في مجال لغة الشعر، أن ابن رشيد يتميز بإيراد تفصيلات لانجدها عند الفارابي، *نظرية الشعر*، ص١٦٦.

قبل عن أصناف التخييل نجد الإشارة إلى الإبدال والتشبيه والمجاز تتكرر هنا وهناك. ذلك أنه يرى أن التخييل والمحاكاة إنما يحدثان في القول من خلال هذه التغيرات وهو يرى أن الأشعار المحركة لابد أن تحوي هذه التغييرات «وما عدا من هذه التغييرات فليس فيه من معنى الشعرية إلا الوزن فقط.»[٣٩]

الشعر العربي وقوانين الشعرية

يظهر في تلخيص ابن رشد وعيه بوجود اختلافات شتى بين الشعر العربي والشعر اليوناني، وأنه لم يكن بصدد المطابقة بين الشعرين. فقد لاحظ ابن رشد أن عددًا من قوانين الشعر التي يذكرها أرسطو لاتوجد في أشعار العرب مثل التناسب بين الأوزان وموضوعات الشعر،[٤٠] وكذلك أجزاء «صناعة المديح،»[٤١] ومدائح الفضائل.[٤٢] لكن ابن رشد كان بصدد استخلاص القوانين الكلية للشعر وحدها، وهي ما يرى أنها معيار للشعر وأنها يمكن أن تنطبق على شعر معظم الأمم.

الشعر العربي والتغيير اللغوي

يمكن القول إنه في التغييرات اللغوية لم يصادف ابن رشد ما يجعله يرى في الشعر العربي اختلافًا عما يراه هو من القوانين الكلية للشعر ومن هنا كانت شواهده تعتمد على إيضاح ما يشير إليه من قوانين. وما رآه من اختلافات بين ما ذكره أرسطو عن بعض النواحي اللغوية وما هو موجود في الشعر العربي رده ابن رشد ببساطة إلى الاختلاف بين اللغة العربية واللغة اليونانية[٤٣] دون أن يكون لذلك علاقة بقوانين الشعر.

---

(٣٩) ابن رشد، شعر، ص١٥١، س س ١ ـ ٢.

(٤٠) ابن رشد، شعر، ص١٥٦.

(٤١) ابن رشد، شعر، ص٩٨، س٥.

(٤٢) ابن رشد، شعر، ص١٠٥، س٢.

(٤٣) هناك أمثلة على ذلك، مثل حديثه عن التصريف، ص١٣٧؛ وعن الاسم المعمول المرتجل، ص١٤٠؛ وعن الاسم المفارق والمعقول، ص١٤١؛ والأسماء المركبة، ص١٥٣.

ومن هنا جاءت الشواهد العربية إيضاحًا للتغييرات مثل الحذف، والقلب، والتقديم، والتأخير، والزيادة، والتغير من الإيجاب إلى السلب وجمع الأضداد في شيء واحد، وكون الضد سببًا للضد.(٤٤)

وقد سبقت الإشارة إلى أن التغيير اللغوي مرتبط تمامًا بعملية المحاكاة والتخييل وهو متصل بالقول الشعري، سواء في الشعر أو في غير الشعر. والتغيير في القول يحدث قليلاً في أنواع أخرى من القول مثل القول الخطابي ولكن كثافة التغيير وكثرته هو ما يميز القول الشعري.(٤٥)

ويورد ابن رشد ثلاثة شواهد من الشعر العربي، يوضح من خلالها الفرق بين القول الشعري (القول المغير) وبين القول الحقيقي (القول المعتاد المألوف).

الشاهد الأول هو:

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطح

والشاهد الثاني: هو جزء من بيت شعر «بعيدة مهوى القرط.»

والشاهد الثالث: هو قول ابن المعتز:

يا دار أين ظباؤك اللعس قد كان لي في إنسها أنس

وفي تعليقات ابن رشد على الشواهد الثلاثة، يظهر في الشاهدين الأولين أنه يعمد إلى المقارنة بين القول الذي يؤدِّي رسالة مجردة وهو ما يطلق عليه «القول الحقيقي،» والقول الشعري الذي احتوى عليه الشاهد. فهو يقول عن الشاهد الأول «إنما صار شعرًا من قبل أنه استعمل قوله: أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا. وسالت بأعناق المطى الأباطح بدل قول: تحدثنا ومشينا.» ويقول عن الشاهد الثاني إنما «صار شعرًا لأنه استعمل هذا القول بدل قوله: «طويلة العنق».

---

(٤٤) ابن رشد، شعر، ص ص١٥١، ١٥٢.

(٤٥) ذكر ابن رشد تفصيلات حول التغييرات في كتابه *تلخيص الخطابة*، تحقيق عبدالرحمن بدوي (بيروت: دار القلم؛ الكويت: وكالة المطبوعات، د. ت.)، ص ص ٢٥٤ - ٢٧٢. وقد بين أن التغييرات المركبة خاصة بالشعر كما أن البسيطة خاصة بالخطابة (ص٢٥٥).

أما في الشاهد الثالث فهو يشرح التغييرات التي جعلت القول شعريًّا دون أن يقارنها بالقول الحقيقي «إنما صار شعرًا لأنه أقام الدار مقام الناطق بمخاطبتها، وأبدل لفظ النساء بالظباء وأتى بموافقة الإنس والأنس في اللفظ.»(٤٦) ومن الواضح أنه لم يكن ممكنًا إيجاد خلاصة نثرية للبيت تفيد الرسالة المجردة أو «القول الحقيقي،» فالبيت يوجه الخطاب إلى الدار. والقول الحقيقي لا يوجه إلا إلى مخاطب يعقل ما يقال له.

إن ما يحمله تعليقه على الشاهد الثالث يوضِّح أن القول الشعري في مفهومه ليس لزامًا أن يكون له أصل من القول الحقيقي طرأ عليه التغيير فأصبح قولاً مختلفًا. وإنما هو يعني أن هذا القول المختلف أو القول الشعري قد يبنى أساسًا بطريقة تخالف بناء القول الحقيقي.

الشعر العربي والهدف الخلقي

يتجسم أهم ما رآه ابن رشد من اختلاف في الشعر العربي عن معايير القوانين الكلية للشعر في أن أكثر أشعار العرب لا يكاد يوجد فيها الهدف الخلقي. ذلك أن فصول المحاكاة الثلاثة لا تقوم في الشعر العربي بدورها الطبيعي من تحسين الفضائل وتقبيح الرذائل. بل إن فصلي التحسين والتقبيح في المحاكاة قد يقومان بتحسين ما هو غير أخلاقي، مثل شعر النسيب الذي يراه موافقًا رأي الفارابي، حثًّا على الفسوق. يقول ابن رشد: «أكثر أشعار العرب إنما - هي كما يقول أبو نصر - في النهم والكريه. وذلك أن النوع الذي يسمونه: النسيب إنما هو حث على الفسوق. ولذلك ينبغي أن يجنبه الولدان.»(٤٧)

ونجده يكرر هذا الرأي في تلخيصه لكتاب *جمهورية أفلاطون* حيث يذكر أن أشعار العرب تجنح نحو الشرور ولذا يجب أن يجنبها الولدان حفاظًا على نشأتهم نشأة فاضلة.(٤٨)

(٤٦) ابن رشد، شعر، ص١٥٠.

(٤٧) ابن رشد، شعر، ص٦٧.

(٤٨) انظر *Averroes Commentary on Plato's Republic*, edited with an Introduction, Translation and Notes by E. I. Rosenthal (Cambridge: Cambridge University Press, 1969), pp. 130-33.

وهو يقرر أن أشعار العرب ليس فيها ما يشير إلى الفضائل غير الشجاعة والكرم. ومع ذلك فالشعراء لا يتكلمون فيها عن طريق الحث عليها، وإنما عن طريق الفخر. كما أن الفصل الثالث للمحاكاة وهو المطابقة يستعمل في الشعر العربي استعمالاً سلبيًّا، فالشعراء لا يتجهون به إلى الحث على الفضائل وإنما إلى الوصف «ولذلك يصفون الجمادات كثيرًا والحيوانات والنبات.»(٤٩)

وما يدفع ابن رشد إلى الحكم على الشعر العربي بالقصور في الناحية الأخلاقية هو أن شعر اليونان وهو ما يراه تنطبق عليه قوانين الشعر الكلية، أكثره «موجه نحو الحث على الفضيلة، أو الكف عن الرذيلة أو ما يفيد أدبًا من الآداب أو معرفة من المعارف.»(٥٠) ويربط بين ما يراه من خلو أكثر أشعار العرب من مدائح الفضائل وبين الآيات القرآنية التي تعرضت للشعور بالذم يقول: «ولكون أشعار العرب خلية من مدائح الأفعال الفاضلة وذم النقائص أنحى الكتاب العزيز عليهم، واستثنى منهم من ضرب قوله إلى هذا الجنس.»(٥١)

إن ابن رشد يربط الشعر الجيد بالاتجاه الطبيعي نحو الخير ويرى أن قصورًا في الشعر العربي جعل أكثره ينصرف عن الاتجاه إلى الخير.(٥٢)

الشعر العربي، والمحاكاة والتخييل

في حديث ابن رشد عن القوانين المتصلة بالمحاكاة والتخييل، نجد أن التخييل وهو ما تقوم عليه الشعرية لا يحدث من أي نوع كان من المحاكاة، وإنما هو يحدث من محاكاة ما هو موجود أو ممكن الوجود. ذلك أن «الشاعر إنما يتكلم في الأمور الموجودة أو الممكنة الوجود،» لأن «المحاكاة التي تكون بالأمور المخترعة الكاذبة» ليست من فعل الشاعر.»(٥٣)

(٤٩) ابن رشد، شعر، ص٦٧.

(٥٠) ابن رشد، شعر، ص٦٨.

(٥١) ابن رشد، شعر، ص١٢٣؛ وانظر الآيات ٢٢٤ ـ ٢٢٧ في سورة الشعراء.

(٥٢) تجدر الملاحظة أن ابن سينا لم يَسِم الشعر العربي بالقصور وإنما قال: «فإن العرب كانت تقول الشعر لوجهين أحدهما ليؤثر في النفس أمرًا من الأمور تعد به نحو فعل أو انفعال؛ والثاني للعجب فقط، فكانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه،» *فن الشعر*، ص١٧٠.

(٥٣) ابن رشد، شعر، ص٨٩، س س ٦، ٤، ٥.

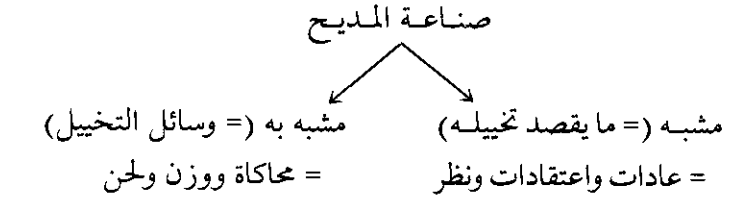
وعلى هذا فالخرافات المخترعة لا تفيد الشاعر «فليس يحتاج التخييل الشعري إلى مثل هذه الخرافات المخترعة.»[٥٤] وحين يقارن بين الشعر وبين الأمثال والقصص[٥٥] على غرار ما في كتاب *كليلة ودمنة*، وهي ما يجعلها مثالاً على «المحاكاة التي تكون بالأمور المخترعة الكاذبة،» يرى أن هناك فارقًا أساسيًّا بينهما وذلك أن ما هو مثل *كليلة ودمنة* يتم لمؤلفه عمله من خلال «التعقل،» الذي يستفاد من الأحاديث المخترعة، وأن الوزن إذا ما اتصل بمثل هذه الحكايات لا يضيف لها شيئًا يتمم عمل المؤلف. ويمكن الاستنتاج هنا أن محاكاة الأمور المخترعة الكاذبة في هذه القصص لا تحدث التخييل (وإنما التعقل) وبالتالي لاتتصل بالشعر. أما المحاكاة الشعرية، فهي التي تحدث التخييل، ولذلك فإن الوزن ضروري لها حتى يكتمل فيها التخييل. «والشاعر لا يحصل له مقصوده على التمام من التخييل إلا بالوزن.»[٥٦]

ويتوقف ابن رشد ليلاحظ أن ما ذكره أرسطو عن هذا إنما جاء حسب عادة اليونان في الشعر، ولكن هذا لا يتعارض مع أن يكون عامًّا وطبيعيًّا في الأمم. يقول ابن رشد: «وهذا الذي قاله هو بحسب عادتهم في الشعر الذي يشبه أن يكون هو الأمر الطبيعي للأمم الطبيعية.»[٥٧] وعلى هذا يظهر قانون المحاكاة والتخييل هنا قانونًا أساسيًّا للشعر بجميع أنواعه وعند جميع الأمم الطبيعية.

وحين يتحدث ابن رشد عن المحاكاة في «صناعة المديح» وهو يفرد لها قسمًا ضخمًا من شرحه، نجد أيضًا قسمة ثنائية تتصل بالشعرية فهو ينص على أن: «كل قول شعري قد ينقسم إلى مشبه ومشبه به.»[٥٨] ولا يقصد هنا بكلمتي «مشبه ومشبه به» المصطلح البلاغي

(٥٤) ابن رشد، شعر، ص٩٢، س٣.
(٥٥) موقف ابن رشد من القصص يستحق اهتمامًا خاصًّا وسأعرض له في بحث مستقل.
(٥٦) ابن رشد، شعر، ص٨٩.
(٥٧) ابن رشد، شعر، ص٩٠.
(٥٨) ابن رشد، شعر، ص٧٩، س٤.

المعروف، ولكنه يستعملها بالمعنى اللغوي الذي يفيد التخييل.[٥٩] والمشبه هو ما يعمد الشاعر إلى تخييله، وهو في صناعة المديح ثلاثة أشياء «العادات والاعتقادات والنظر؛» أما المشبه به، فهو وسائل التخييل، وهي المحاكاة والوزن واللحن.



وإذا كان المشبه أو ما يقصد إلى تخييله هو العادات والاعتقادات والنظر، فإن ما يحاكيه الشاعر إذن بالقول ليس هو الأشياء وليس هو الناس، وإنما هو ما يصدر عن الناس من أفعال وأفكار. وهذا هو أحد القوانين المهمة للمحاكاة في صناعة المديح «وإنما كانت العادات والاعتقادات أعظم أجزاء المديح لأن صناعة المديح ليست هي صناعة تحاكي الناس أنفسهم من جهة ما هم أشخاص، ناسٍ محسوسون، بل إنما تحاكيهم من قبل عاداتهم الجميلة، وأفعالهم الحسنة، واعتقاداتهم السعيدة. والعادات تشمل الأفعال والخلق.»[٦٠] وهو ينص على أن «هذا كله ليس يوجد في أشعار العرب.»[٦١]

ويمكن هنا ملاحظة الاتصال بين القانون الخلقي وقانون المحاكاة في صناعة المديح، إذ المحاكاة هنا تقوم على محاكاة عاداتهم الجميلة وأفعالهم الحسنة في حين أن المحاكاة في أغلب الشعر العربي لا تعتمد هذا النمط من المحاكاة.

---

(٥٩) «خيَّل عليه: شبَّه. . . وتخيَّل الشيء له: تشبَّه. . . وقوله تعالى: ﴿ يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِن سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَىٰ ﴾ (سورة طه، آية ٦٦)، أي يشبه.» جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، *لسان العرب*، (بيروت: دار صادر ودار بيروت، ١٣٧٤هـ/١٩٥٥م)، مادة خيل، جـ١، ص ص ١٢٢٧، ٢٣٠ب، ١٢٣١. وكذلك مثل قوله تعالى: ﴿ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَٰكِن شُبِّهَ لَهُمْ ﴾ (سورة النساء، آية ١٥٧) (بمعنى خيّل إليهم، *لسان العرب*، مادة شبه).

(٦٠) ابن رشد، شعر، ص ص٧٩، ٨٠.

(٦١) ابن رشد، شعر، ص٨٠.

كذلك في ثنايا شرحه لرأي أرسطو في المحاكاة في «صناعة المديح» يذكر أن أرسطو يرى أنه قد يحدث في القليل أن توضع أشياء غير موجودة ويخترع لها أسماء ولكن هذا «ليس ينبغي أن يعتمد في صناعة المديح فإن هذا النحو من التخييل ليس مما يوافق جميع الطباع، بل قد يضحك منه ويزدريه كثير من الناس.»(٦٢) ويورد ابن رشد شاهدًا من الشعر العربي على هذا النحو من المحاكاة قول الأعشى:

لعمري لقد لاحت عيون نواظر إلى ضوء نار بالسيفاع تحرق
تشب لمقرورين يصطليانها وبات على النار الندى والمحلق
وضيعي لبان ثدي أم، تحالفا بأسحم داج، عوض لا نتفرق

ويصف الأبيات بأنها «من جيد ما في هذا الباب للعرب وإن لم يكن على طريق الحث على الفضيلة.»(٦٣)

وواضح في الأبيات أن الشاعر اعتمد تشخيص الندى ثم نسب إليه الأفعال. وما رآه ابن رشد حول أن المحاكاة هنا ليست «على طريق الحث على الفضيلة» يأتي من أن الأفعال هنا لا تصدر عن كائن موجود ومعروف. وهذا النوع من المحاكاة في رأيه لا يؤثر في الحث على الفضيلة «فالفعل إذا كان صادرًا من غير معروف» والفعل إذا صدر من غير معرفة ولا إرادة. فليس يدخل في باب المديح.(٦٤) وذلك أن «المديح إنما يتوجه نحو التحريك إلى الأفعال الإرادية. فإذا كانت الأفعال ممكنة، كان الإقناع فيها أكثر وقوعًا، أعني التصديق الشعري الذي يحرك النفس إلى الطلب أو الهرب.»(٦٥) وواضح هنا أن ابن رشد يشير إلى مخالفة هذا النوع من المحاكاة في الشعر العربي لما يجب اعتماده لما هو موجود في قوانين الشعر في المدح.

(٦٢) ابن رشد، شعر، ص٩٠.
(٦٣) ابن رشد، شعر، ص٩١.
(٦٤) ابن رشد، شعر، ص١٠٦.
(٦٥) ابن رشد، شعر، ص٩٠.

ونجده كذلك في موضع آخر يعد ضمن الخطأ في المحاكاة أن يحاكي الشاعر «بغير ممكن بل بممتنع» ويورد مثالاً على ذلك «قول ابن المعتز يصف القمر في تنقصه.

انـظر إلـيه كزورق من فضـة قد أثقلتـه حمولـة من عنـبر.»[٦٦]

ويلفت النظر إلى أن هذا البيت الذي يستعمله ابن رشد شاهدًا على خطأ الشاعر في المحاكاة سبق أن حاز إعجاب السامعين.[٦٧] ولكن لا يبدو أن ابن رشد غاب عنه هذا ولا غابت عن ذهنه شاعرية ابن المعتز. ولذلك فهو يلتمس لابن المعتز عذرًا «فإن هذا ممتنع، وإنما آنسه بذلك شدة الشبه، وأنه لم يقصد به حث ولا نهي.»

فالشاعر عند ابن رشد إنما «يجب أن يحاكي بما هو موجود أو يظن أنه موجود مثل محاكاة الأشرار بالشياطين، أو بما هو ممكن الوجود في الأكثر، لا في الأقل، أو على التساوي.»[٦٨] ولكن من الخطأ أن يحاكي بما هو غير ممكن أو ممتنع الوجود.

وتجدر هنا الملاحظة أن قرب التشبيه أو بعده لا علاقة له بجودة المحاكاة عند ابن رشد. فإن رفض ابن رشد للتشبيه في البيت وعَدّه مثلاً للخطأ في المحاكاة مع أنه يذكر شدة الشبه في مجال تبرير استعمال الشاعر له «إنما آنسه بذلك شدة الشبه،» يوضح أن شدة الشبه لا علاقة لها بجودة المحاكاة. فالشاعر لم يخطىء في ملاحظة المشابهة ولكنه أخطأ في أن حاكى بغير ممكن. ويوضح هذا اختلاف مفهومه للمحاكاة عن مفهوم التشبيه بدلالته البلاغية.[٦٩]

(٦٦) ابن رشد، شعر، ص١٥٩.

(٦٧) يقول مصطفى ناصف عن البيت «وقد أعجب القدماء به لأنه لا يصور إثراء الواقع بقدر ما يصور الفرار منه،» *الصورة الأدبية* (القاهرة: دار مصر، ١٣٧٨هـ/ ١٩٥٨م)، ص٦٨؛ وانظر: أبو الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، *العمدة في صناعة الشعر ومحاسنه وآدابه*، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد (بيروت: دار الجبل، ١٩٧٢م)، جـ١، ص٢٨٦؛ في إشارته إلى شهرة ابن المعتز في التشبيه (جـ١، ص٢٨٦)، وفي نقاشه للمقارنة بين تشبيهات ابن الرومي وتشبيهات ابن المعتز (جـ٢، ص ص ٢٣٦، ٢٣٧).

(٦٨) ابن رشد، شعر، ص١٥٩.

(٦٩) ذهب بعض الباحثين إلى أن ابن سينا وابن رشد فهما المحاكاة على أنها التشبيه بدلالاته البلاغية: انظر: ناصف، *الصورة الأدبية*، ص١٩؛ وجابر عصفور، *الصورة الفنية* (القاهرة: دار الثقافة، ١٩٧٤م)، ص ص ١٧٨ - ١٨٠.

وأجزاء المحاكاة كما يراها ابن رشد في «صناعة المديح» هي أربع، ثلاث منها بسيطة، وواحدة مركبة. وأجزاء المحاكاة البسيطة هي: ١ ـ الاستدلال وهو «محاكاة الشيء فقط»؛[٧٠] ٢ ـ والإدارة، وهي «محاكاة ضد المقصود مدحه أولاً بما ينفر عنه النفس،[٧١] ثم ينتقل منه إلى محاكاة الممدوح نفسه»؛ ٣ ـ و«الجزء الذي يولد الانفعالات النفسانية أعني انفعالات الرحمة والخوف والحزن، وهو يكون بذكر المصائب والرزايا النازلة بالناس.»[٧٢] أما المحاكاة المركبة فهي عنده تكون عندما تستعمل الأصناف الثلاثة معًا،[٧٣] أو حين يستعمل الاستدلال والإدارة معًا.[٧٤]

ويذكر أن الاستدلال والإدارة والجزء المركب منهما قد يستعمل من جهة التخييل دون هدف الحث على عمل، وذلك حين يكون التخييل متصلاً «بالأشياء غير المتنفسة.»[٧٥] وينص ابن رشد على أن هذا النوع يغلب على أشعار العرب. ويورد مثالاً على ذلك قول أبي الطيب:

كم زورة لك في الأعراب خافية ... أدهى وقد رقدوا من زورة الذيب
أزورهم، وسواد الليل يشفع لي ... وانثني، وبياض الصبح يغرى بي

ويعلق على البيتين بقوله: «فإن البيت الأول استدلال، والثاني إدارة ولما جمع هذان البيتان صنفي المحاكاة كانا في غاية الحسن.»[٧٦] وارتباط البيتين وجمعهما لصنفي المحاكاة معًا يبدو

(٧٠) ابن رشد، شعر، ص٩٥، س٦.
(٧١) غيرت علامات الترقيم في هذه العبارات عما هو موجود في (تحقيق سالم، شعر، ص٩٥) (وتحقيق عبدالرحمن بدوي، *فن الشعر*، ص٢١٦، س٦) لأن هذا التغيير يجعل فهم ما أراده ابن رشد من «الإدارة» واضحًا دون لبس.
(٧٢) ابن رشد، شعر، ص٩٧، س س ٤ ـ ٦.
(٧٣) ابن رشد، شعر، ص١٠٠، س س ١ ـ ٣.
(٧٤) ابن رشد، شعر، ص٩٤، س٨.
(٧٥) ابن رشد، شعر، ص٩٦، س س ١، ٢.
(٧٦) ابن رشد، شعر، ص٩٦.

أنـه هو نمـوذج صنف المحـاكاة المركبة[٧٧] التي يختلط فيها الاستدلال بالإدارة «وأحسن استدلال ما خلط بالإدارة.»[٧٨] وعند تطبيق تعريف ابن رشد للاستدلال والإدارة نجد البيت الأول تبـدو فيه محاكـاة الزيارة فقط؛ أما البيت الثاني فيظهر فيه أولاً محاكاة الليل والظلام الذي يُغيَّب هذه الزيارة ثم تظهر محاكاة ضد ذلك في الشطر الثاني، نور الصباح أو البياض الذي يعلن هذه الزيارة.

ويبدو أن هذا الشاهد يبرز أحد صور الاختلاف في المحاكاة في الشعر العربي عنها في القوانين الكلية حيث يظهر استعمال الإدارة والاستدلال غير متصلين بالحث على عمل أو فضيلة.[٧٩] وهـو يذكـر أن أفضـل استعـمالات الاستـدلال والإدارة إنما يكون للأفعال الإرادية، «وأكثر ما يوجد هذا النوع في (الكتاب العزيز) وهو قليل في أشعار العرب» ويرى أن «مثال الإدارة في المدح قوله تعالى: ﴿ضَرَبَ ٱللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً﴾ إلى قوله ﴿مَا لَهَا مِن قَرَارٍ﴾، ومثال الاستدلال قوله تعالى: ﴿كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنۢبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ﴾، الآية.»[٨٠]

أمـا جزء المحـاكـاة الخـاص بالانفعـالات النفسية وهو ما يتصل دومًا بالحث على الفضائل فلا يوجد في أشعار العرب، وإنما يوجد في قصص القرآن الكريم مثل قصة إبراهيم عليه السلام وما أُمر به من ذبح ابنه.[٨١]

(٧٧) تجدر الملاحظة أن البيت الثاني:

أزورهـم وسـواد الـليل يشـفـع لي وأنـثـنى وبياض الصبـح يغـري بي

يكثر وروده في كتب التراث البلاغي شاهدًا للمقابلة بين خمسة أشياء في حين أن ابن رشد يستعمل البيتين معًا شاهدًا يوضح فيه أجزاء المحاكاة، وواضح أن ابن رشد هنا يعبر عن فهمه الخاص للمحاكاة. وأن هذا البيت لا يمتّ بصلة إلى ما استعمل البيت فيه شاهدًا من قبل. انظر: ابن سنـان الخفاجي، *سر الفصاحة* (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٢م/ ١٤٠٢هـ)، ص٢٠٩.

(٧٨) ابن رشد، شعر، ص٩٥، س٨.

(٧٩) انظر أيضًا حديثه عن القصص الشعري حيث يشير إلى شواهد تخلو من الحث على الفضيلة في الشعر العربي: ابن رشد، شعر، ص٢٤. ويقول «إنما يوجد هذا النحو من التخييل للعرب: إما في أفعال غير عفيفة وإما فيما القصد منه مطابقة التخييل فقط.»

(٨٠) ابن رشد، شعر، ص١٢٣، وانظر الآيات ٢٤ ـ ٢٦ من سورة إبراهيم، وآية ٢٦١ من سورة البقرة.

(٨١) ابن رشد، شعر، ص ص١٠٥، ١٠٦.

بعض ظواهر تشيع في الشعر العربي

عندما يسرد ابن رشد أنواع الاستدلالات[٨٢] ويقصد بها المحاكاة البسيطة «محاكاة الشيء فقط،»[٨٣] يشير إلى أنواع يرى أنها شائعة في الشعر العربي بوجه خاص.

١ ـ يظهر ضمن هذه الأنواع إقامة الجماد مقام الناطق، حيث يذكر أن هناك موضعًا مشهورًا يستعمله العرب وهو إقامة الجمادات مقام الناطقين في مخاطباتهم ومراجعتهم إذا كانت فيها أحوال تدل على النطق،[٨٤] ويجعل «من هذا الباب مخاطبتهم الديار والأطلال ومجاوبتهم إياها.»[٨٥] ويورد شواهد ثلاثة منها الأبيات التالية للمجنون:

وأجهشت للتوباد لمّا رأيته وكبر للرحمن حين رآني
فقلت له أين الذين عهدتهم حواليك في أمن وخفض زمان
فقال: مضوا واستودعوني بلادهم ومن ذا الذي يبقى على الحدثان

هنا ابن رشد يشير إلى شيوع التشخيص في الشعر العربي القديم عند الحديث عن الأطلال.

وهذه الإشارة إلى التشخيص تتكرر عنده غير مرتبطة بالأطلال في شرحه لكتاب *الخطابة*، فابن رشد يذكر رأي أرسطو أنه «من الجيد في التغيير الذي يكون في الأفعال، . . . أن يجعل الأشياء التي توصف أفعالها إذا كانت غير متنفسة حتى يخيل في أفعالها أنها أفعال المتنفسة.» ويورد شاهدين من الشعر المحدث، أحدهما للمعري يتحدث فيه عن الرمح:

توهم كل سابغة غديرًا فرنق يشرب حلق الدِّخالا

والآخر لأبي الطيب يتحدث فيه عن السيف:

إذا ما ضربت به هامة براها وغناك في الكاهل

ويعلق على الشاهدين بقوله «وهذا كثير في أشعار العرب، أعني جعلها الاختيار والإرادة لغير ذوات النفوس.»[٨٦]

---

(٨٢) ابن رشد، شعر، ص١١٢.
(٨٣) ابن رشد، شعر، ص٩٥، س٥.
(٨٤) ابن رشد، شعر، ص١٢١.
(٨٥) ابن رشد، شعر، ص١٢٢.
(٨٦) ابن رشد، *الخطابة*، تحقيق بدوي، ص ص٢٩٥، ٢٩٦.

ولعل أبيات الأعشى التي سبق ذكرها والتي يبدو فيها تشخيص الندى ليست بعيدة عما يذكره هنا، وكذلك بيتي المتنبي السابقين «كم زورة . . .» اللذين أوردهما شاهدًا على استعمال الاستدلال والإدارة في غير المتنفسة. وملاحظة ابن رشد هذه لكثرة التشخيص أو التسجيم في الشعر العربي ـ وإن كان لم يستعمل هذا اللفظ ـ تستدعي إعادة التفكير فيما ذهب إليه بعض الدارسين من الربط بين النقد الموجه لاستعارات المحدثين، خاصة استعارات أبي تمام، وكراهية النقاد القدامى الإيغال في التشخيص أو التجسيم.[٨٧]

٢ ـ ويظهر من هذه الأنواع التصديق والإقناع، فابن رشد يذكر أن هناك نوعًا آخر من الشعر، ويوضحه بأنه «الأشعار التي هي في باب التصديق والإقناع أدخل منها في باب التخييل، وهي أقرب إلى المثالات الخطبية منها إلى المحاكاة الشعرية.» وينص ابن رشد على أن هذا الجنس كثير في شعر أبي الطيب ويورد قوله: «ليس التكحل في العينين كالكحل،» وقوله: «في طلعة الشمس ما يغنيك عن زحل» كما يورد قول أبي فراس الحمداني:

ونحن أناس لا توسط عندنا ... لنا الصدر دون العالمين أو القبر
تهون علينا في المعالي نفوسنا ... ومن خطب الحسناء لم يغله المهر

(٨٧) يقول مصطفى ناصف، «وقد توهم الآمدي، توهم ابن المعتز وأصحاب الطبع وعمود الشعر أن التجسيم في الشعر العربي الذي يقاس على فصاحته قليل،» *الصورة الأدبية*، ص١٠٠، ويرد «الموقف النقدي الذي يرفض التجسيم إلى «المتعارف من معاكسة الفن الإسلامي تصوير الكائنات الحية،» ص ص ١٠٢، ١٠٣.

ويشير جابر عصفور إلى رفض الآمدي «ما يتبدى في استعارات أبي تمام من تجسيم للمعنوي وتشخيص للمجرد،» *الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي* (القاهرة: دار الثقافة، ١٩٧٤م)، ص٢٦٢. ويرد كراهية النقاد القدماء الذين رفضوا مثل هذه الاستعارات إلى أساس ديني، *الصورة الفنية*، ص٢٨٧؛ وكذلك «قراءة في ابن المعتز،» *مجلة فصول* (تراثنا النقدي، جـ١)، م٦، ع١ (١٩٨٥م)، ص١٢١. ومع ذلك فإن الربط بين الاعتقاد الديني ورد رفض النقاد للتشخيص أو التجسيم في استعارات أبي تمام المتعلقة بالدهر لا يبدو مقنعًا تمامًا، ذلك أن الآمدي نفسه يمتدح بيتين لأبي تمام ورد في شطر أحدهما قوله «كأن الدهر عنا في وثاق» حيث يبدو تشخيص أو تجسيم الدهر في سياق حلم الإنسان بالانتصار عليه. انظر: أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، *الموازنة*، حقق أصوله وعلق حواشيه محمد محيي الدين عبدالحميد، ط٣ (القاهرة: المكتبة التجارية، ١٣٧٨هـ/ ١٩٥٩م)، ص٢٣٨.

ويصفه بأنه «من أحسن ما في هذا المعنى.»(٨٨)

ويبيّن ابن رشد في كتاب *الخطابة* أن الفرق بين الصناعتين الشعرية والخطبية أن «الخطبية إنما يقصد بها وقوع غلبة الظن، والشعرية حصول التخييل نفسه.»(٨٩) وهو يقول عن المثال في الخطابة إنه شبيه بالاستقراء في الجدل.(٩٠) كما يذكر «أن كل تصديق فإنه يكون بالقياس وأن الاستقراء والمثال إنما يفيدان التصديق بما فيهما من قوة القياس.»(٩١) وإذن فإن ما هو موجود في الشواهد الشعرية السابقة كان تمثيلاً يستدعي الإقناع أو هو نوع من أنواع التصديق عن طريق القياس. ذلك أن شطري البيتين السابقين للمتنبي، كذلك الشطر الأخير من بيتي أبي فراس تحمل كلها تمثيلاً يوضح ما سبقها من قول بطريقة تشابه ما يحدث في الخطابة، بغض النظر عن صدق القياس أو عدم صدقه. وشواهده هنا إنما تقوم على العلاقة بين التمثيل وما سبقه من قول.(٩٢)

ولا يبدو في كلام ابن رشد ما ينفي الشعرية كلية عن الأبيات السابقة لأبي الطيب وأبي فراس ولكن يذكر أن فيها نوعًا من الطرق الخطبية في القول.(٩٣) وقد تكون ملاحظة

(٨٨) ابن رشد، شعر، ص١١٦.

(٨٩) ابن رشد، *الخطابة*، ص٢٥٢.

(٩٠) ابن رشد، *الخطابة*، ص٢١٢.

(٩١) ابن رشد، *الخطابة*، ص١٩.

(٩٢) يرد هذا النمط في التراث النقدي للشعر على أنه من التمثيل. يقول عبدالقاهر الجرجاني «واعلم أن ما اتفق العقلاء عليه أن التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني أو أبرزت هي باختصار في معرضه، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته، كساها أبهة وكسبها منقبه» وقد أسهب عبدالقاهر في الحديث عن هذا النمط وإيضاحه. والأمثلة التي يوردها مأخوذة في الكثير منها من الشعر وقد قارن عبدالقاهر بين التمثيل والتشبيه والفرق بينهما ولكنه لم يعرض إلى ما يذكره ابن رشد هنا من تفرقة تفيد مدى اختلاف الشعرية في هذه الأمثلة عن غيرها، *أسرار البلاغة*، تحقيق هـ. ريتر، ط٢ (القاهرة: مكتبة المتنبي، ١٩٧٩م/ ١٣٩٩هـ)، ص ص١٠٢ - ١١٢.

(٩٣) يرى ابن رشد مثله مثل الفارابي وابن سينا أن بعض الأقاويل الخطبية توجد في الشعر، وبعض الأقاويل الشعرية توجد في الخطابة، ابن رشد، *الخطابة*، ص٢٦٢؛ وراجع: الفارابي، «جوامع الشعر» ضمن كتاب *تلخيص كتاب الشعر*، لابن رشد، ص١٧٣؛ س١١؛ وابن سينا، *الشفاء المنطق ٨ - الخطابة*، تحقيق محمد سليم سالم (القاهرة: الإدارة العامة للثقافة، ١٩٥٤م/ ١٣٧٣هـ)، ص٢٠٤؛ وانظر أيضًا: الروبي، *نظرية*، ص ص ١٧٩ - ١٩٢.

ابن رشد هذه هي التي فتحت الطريق لحازم القرطاجني فيما بعد أن يتوسع في إشارته إلى تداخل المحاكاة والإقناع في فصول القصيدة.[٩٤]

٣ ـ ويظهر ضمن هذه الأنواع «الغلو الكاذب» وهو يذكر أن هذا النوع «يستعمله السوفسطائيون من الشعراء وهو كثير في أشعار العرب والمحدثين.»[٩٥] وضمن شواهد الشعر القديم يورد قول النابغة:

تقدُّ السلوقي المضاعف نسجه وتوقد بالصفاح نار الحباحب

ويعلق عليه بقوله: «وهذا كله كذب» كما يورد بيتين للمتنبي:

عدوك مذموم بكل لسان ولو كان من أعدائك القمران
لو الفلك الدوار أبغضت سيره لعوقه شيء عن الدوران[٩٦]

ويعلق ابن رشد على الشواهد كلها «وهذا كثير موجود في أشعار العرب وليس تجد في الكتاب العزيز منه شيئًا، إذ كان يتنزل من هذا الجنس من القول، أعني الشعر، منزلة الكلام السوفسطائي من البرهان.»[٩٧]

إن كون هذا النوع كاذبًا كما يقول عنه «وهذا كله كذب» وأنه «بمنزلة الكلام السوفسطائي» إنما يشير إلى أن الشعرية عنده تتنافى مع الكذب. ورفض ابن رشد الغلو، متصل برأيه في قوانين المحاكاة في الشعر أنها تكون لموجود أو لممكن الوجود. أما إذا تجاوزت المحاكاة هذا القدر صارت من الكذب الذي يتنافى مع الشعرية، والكذب هنا هو ما يتناقض مع حكم الحس والعقل، ذلك أن المحاكاة لممكن الوجود لاتدخل في عداد هذا الكذب إذ هي لا تنافي مع حكم الحس والعقل.

---

(٩٤) ابن سينا، *منهاج البلغاء*، ص٣٦٣، س س١ ـ ٤؛ ص ص ٣٦١، ٣٦٢.
(٩٥) ابن رشد، شعر، ص١١٩.
(٩٦) ابن رشد، شعر، ص١٢٠.
(٩٧) ابن رشد، شعر، ص١٢١.

والموقف من الغلو ورفضه موجود في التراث النقدي. وقد أورد قدامة بن جعفر الجدل حول الغلو، وإن كان هو نفسه أيد الغلو ما لم يصل إلى حد الممتنع.[٩٨] كما نجد ابن رشيق في القرن الخامس الهجري يورد الجدل حول الغلو ويصف الغلو بأنه كذب، وينتقد المتنبي انتقادًا شديدًا فيما يذهب إليه من الغلو.[٩٩] ولكن الذي نجده متميزًا عند ابن رشد يظهر في نصه على كثرة وجود الغلو «الكاذب» في أشعار العرب، سواء القدماء منهم أو المحدثين، وأنه في تنظيره للشعر يجعل «الغلو الكاذب» ليس من الشعرية في شيء مثلما أن الكلام السوفسطائي ليس من البرهان في شيء.

ومع ذلك فقد استثنى ابن رشد من حكمه هذا أنه قد يوجد للمطبوع من الشعراء شيء محمود من الغلو واستشهد بأبيات للمتنبي منها هذان البيتان اللذان يصف فيهما سير رسول ملك الروم إلى سيف الدولة.

وأنى اهتدى هذا الرسول بأرضه وما سكنت منذ سرت فيها القساطل

ومن أي ماء كان يسقي جياده ولم تصف من مزج الدماء المناهل[١٠٠]

ولم يبيِّن ابن رشد السبب الذي جعل الغلو هنا محمودًا. ولكن هذا الاستثناء يرد على أنه شيء يشذ على القاعدة وليس على أنه يغير حكمه فيها.

---

(٩٨) قدامة بن جعفر، *نقد الشعر*، تحقيق س. ا. بونيباكر (ليدن: بريل، ١٩٥٦م)، ص ص ٢٤ - ٢٨.

(٩٩) ابن رشيق، *العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده*، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد (القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، ١٣٨٣هـ)، جـ٢، ص ص ٦١ - ٦٤. وتجدر الملاحظة أن جبريلي درس شواهد ابن رشد من حيث علاقة ابن رشد بالتراث العربي في الشعر والنقدي الأدبي. انظر:

F. Gabrieli, "Estetica e poesia araba nellinterprettazione della poetica Aristotelica presso Avicenna e Averroe," *Rivista degli Studi Orientali*, 12 (1929-30), 291-331.

وهنا أشكر الزميلة زينب الشيرازي التي ترجمت لي (شفويًا) المقالة عن الإيطالية.

(١٠٠) ابن رشد، شعر، ص١٢١.

موقف النقد العربي من ابن رشد

إن ما يمكن أن يخرج به القارىء المتأمل لتلخيص ابن رشد هو الشعور بقصور الشعر العربي أو شذوذه عن القوانين الكلية للشعر. وهذه الصورة العامة التي تسم الشعر العربي بالقصور عن «الشعرية» الموجودة للأمم الطبيعية هي ما جعلت ـ في غالب الظن ـ كتاب ابن رشد لا يذكره كثير ممن جاء بعده. ولم يخفف من ذلك على ما يبدو إشارات ابن رشد المتناثرة لأمثلة من الشعر العربي وصفها بالجودة وأنها تطابق بعض قوانين الشعر الكلية كما هي موجودة في تلخيصه. لقد أشار إحسان عباس أنه، مع كون ابن رشد حاول أن يجعل لكتاب الشعر فائدة عملية لدى كل من الشاعر والناقد، فإن أكثر الذين تحدثوا عن قضايا الشعر من الأندلسيين في القرن السابع لم يلتفتوا إلى ما صنع.(١٠١) ويلفت النظر أكثر من ذلك أن ثلاثة من النقاد الذين جاءوا بعد ابن رشد في المغرب العربي، والذين ظهر التأثر بكتاب أرسطو بصورة أو بأخرى في كتاباتهم، لم يرد لابن رشد أي ذكر لديهم. وهؤلاء النقاد هم حازم القرطاجني (ت٦٤٨هـ) في كتابه *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*، والسجلماسي (ت٧٠٤هـ) في كتابه *المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع*، وابن البناء المراكشي العددي (ت٧٢١هـ) في كتابه *الروض المريع في صناعة البديع*.

إن المتأمل لهذه الكتب يمكن أن يجد أثرًا من ابن رشد وبخاصة في الكتابين الأولين. إن كتاب حازم يبدو فيه أثر ابن رشد سلبًا وإيجابًا وسأبين ذلك فيما بعد. كذلك فإن السجلماسي في حديثه عن «التناسب» يبدو بوضوح تام أنه ينقل نقلاً عن ابن رشد في التفصيلات التي أوردها عن التناسب.(١٠٢) وهذه التفصيلات خاصة بابن رشد في ثنايا

---

(١٠١) عباس، *تاريخ النقد*، ص٥٣٠.

(١٠٢) أبو محمد القاسم الأنصاري السجلماسي، *المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع*، تقديم وتحقيق علال الغازي (الرباط: مكتبة المعارف، ١٤٠١هـ/ ١٩٨٠م)، ص ص ٥١٨، ٥١٩، ٥٢٠؛ وقارن بابن رشد، شعر، ص ص ١٤٨، ١٤٩؛ ط بدوي، *فن الشعر*، ص ٢٤١، ٢٤٤؛ وكذلك: ابن رشد، *الخطابة*، تحقيق بدوي، ص٢٩٤.

حديثه عن اللغة لا يشاركه فيها ابن سينا. ولكن السجلماسي يشير إلى كتاب الشعر لأرسطو دون أن يذكر ابن رشد.(١٠٣)

أما ابن البناء العددي فهو وإن كان في كتابه يبدو أثر شراح كتاب أرسطو في مفهوم الشعر وفي كثير من المصطلحات،(١٠٤) إلا أنه يتخذ أساسًا موقفًا من الشعر مخالفًا كل المخالفة لموقف ابن رشد كما يخالف موقف حازم القرطاجني والسجلماسي. ذلك أن ابن البناء العددي يجعل الشعر في مكانة منحطة فهو يراه خارجًا عن باب العلم وداخلاً في باب الجهل،(١٠٥) لكونه مبنيًّا على الكذب. وتعريفه له بأنه «الخطاب بأقوال كاذبة مخيلة على سبيل المحاكاة يحصل عنها استفزاز بالتوهمات.(١٠٦) ومن الواضح هنا أن التخييل مرتبط عنده بالخداع. وتدني مكانة الشعر على هذا الأساس عند ابن البناء العددي تجعله في موقف معاكس تمامًا لموقف ابن رشد الذي لا يرى الشعر قرينًا للكذب، وإنما يرى للشعر مكانة سامية تجعله يشعر بالأسى أن الشعر العربي في أكثره لم يصل إليها. ومن هنا لا يبدو غريبًا أن يهمل ابن البناء ذكر ابن رشد.

وعند التوقف عند حازم القرطاجني يمكن القول: إن ابن رشد أوحى إلى حازم في أكثر من موضع من كتابه أن يتوسع في أشياء أشار إليها ابن رشد في تلخيصه بإيجاز.

---

(١٠٣) السجلماسي، *المنزع البديع*، ص ص ٥١٦، ٥١٧؛ وانظر أيضًا إشارته إلى أرسطو وكتابي «الخطابة» و«الشعر» في حديثه عن الإبدال، ص٨٤؛ وإشارته إلى الفارابي وكتابه *الحروف*، ص٤٨٢.

(١٠٤) انظر: ابن البناء المراكشي العددي، *الروض المريع في صناعة البديع*، تحقيق رضوان بنشقرون (الدار البيضاء: دار النشر المغربية، ١٩٨٥م)، ص٨٢، حيث يفرق بين ما يطلق عليه أهل العرف اسم الشعر وهو يشمل المنظوم كله، وبين الشعر وهو يختص بما يحتوي على التخييل سواء كان منظومًا أو غير منظوم. وهو في هذا يتفق ظاهريًّا مع مفهوم الفلاسفة للشعر وللقول الشعري؛ وانظر ص ص ١٠٣ و١٠٤ على سبيل المثال حيث يشير إلى المحاكاة وإلى التبديل.

(١٠٥) العددي، *الروض*، ص٨١.

(١٠٦) العددي، *الروض*، ص٨١.

إن شواهد ابن رشد حول وجود أنماط من الاستعمالات في الشعر العربي هي أقرب إلى المثالات الخطبية وإشارته إلى وجود هذا النوع بكثرة عند أبي الطيب المتنبي، فتحت الباب لحازم كي يتوسع في هذا الموضوع. لقد نص حازم القرطاجني على أن التخييل والمثالات الخطبية قد يجتمعان معًا في بيت واحد «فالأقاويل التي بهذه الصفة خطابية بما يكون فيها من إقناع، شعرية بكونها متلبسة بالمحاكاة والخيالات.»[١٠٧] كما طبق حازم هذه الفكرة على القصائد العربية ورأى أن التخييل والإقناع يتخذان نظامًا معينًا في فصول القصائد ويضرب مثالاً على ذلك بعض قصائد المتنبي.[١٠٨]

وحديث ابن رشد عن الغلو الكاذب واستسثنائه منه أنه «قد يوجد للمطبوع من الشعراء منه شيء محمود» واستشهاده على ذلك ببيتين للمتنبي جعل حازمًا يورد البيتين نفسهما ويناقش الغلو من خلالهما. ولقد انتهى إلى أن ما يميز بينهما وبين الغلو الكاذب هو أنهما يقعان في دائرة الممكن.[١٠٩]

ولعل القسمة الثنائية التي استعملها ابن رشد في قسمة كل شعر وكل قول شعري إلى مدح وهجاء هي ما أوحى إلى حازم بقسمة أخرى ثنائية للشعر هي الجد والهزل «والشعر ينقسم أولاً إلى طريق جد وطريق هزل.»[١١٠] وهذه القسمة أتاحت لحازم أن يجعل الشعر

(١٠٧) ابن سينا، *منهاج*، ص٦٧.

(١٠٨) ابن سينا، *منهاج*، ص٢٩٣.

(١٠٩) ابن سينا، *منهاج*، ص ص٣٣٥، ٣٣٦.

(١١٠) ابن سينا، *منهاج*، ص٢٣٧، يصعب هنا أن نرد ما رآه حازم من قسمة الشعر «إلى طريق جد وطريق هزل» إلى فكرة المأساة والملهاة عند أرسطو فحازم هنا لا يتحدث عن أنواع الشعر وإنما عن طريقين عامين للشعر. وقد ربط جابر عصفور قسمة الشعر هذه عند حازم القرطاجني برأي الفارابي حول علاقة الفن بالسعادة القصوي، *مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي* (القاهرة: دار الثقافة، ١٩٧٨م)، ص٢٨٤. ومع أن هذا الربط له ما يبرره، فالفارابي يذكر أن «الأقاويل الشعرية منها ما يستعمل في الأمور التي هي جد ومنها ما شأنها أن تستعمل في أصناف اللعب.» *كتاب الموسيقى الكبير*، ص١١٨٤. لكن هذا لا ينفي احتمال أن تكون القسمة الثنائية الحادة التي درج عليها ابن رشد هي ما أوحى إلى حازم بقسمة ثنائية حادة في قوله «والشعر ينقسم أولاً إلى طريق جد وطريق هزل.»

العربي يستوعب الأشعار التي تتنافى مع الأخلاق في جانب الهزل منه. ذلك أنه «يجب في معاني الطريق الجدية أن تكون النفس فيها طامحة إلى ذكر ما لا يشين ذكره ولا يسقط من مروءة المتكلم.»(١١١)

على أن ما يلفت النظر حقًّا عند حازم القرطاجني في كتابه *منهاج البلغاء وسراج الأدباء* هو أن الكتاب يحمل في أكثر من موضع منه نوعًا من الرد على ما رآه ابن رشد قصورًا في الشعر العربي.

ومن الأمثلة على ذلك أنه إذا كان ابن رشد رأى في الشعر العربي قصورًا أو شذوذًا عن القوانين الكلية للشعر التي جاءت في كتاب أرسطو (راجع ما سبق)، فإن حازمًا رأى في الشعر العربي اتساعًا «في المحاكيات الشعرية» غير ما حواه شعر اليونان، ولذلك «وجب أن توضع لها من القوانين أكثر مما وضعت الأوائل.»(١١٢) يقول حازم «ولو وجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال والاستدلالات واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظًا ومعنًى... وحسن مآخذهم ومنازعهم وتلاعبهم بالأقاويل المخيلة كيف شاءوا لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية.»(١١٣)

وإذا كان ابن رشد رأى في الشعر العربي قصورًا لأنه يخلو من محاكاة الأفعال الإرادية فأكثره إنما يحاكي الذوات، فإن حازمًا رأى أن الشعر اليوناني هو الذي يحمل قصورًا. يقول حازم: «فإن أشعار اليونانية إنما كانت أغراضًا محدودة في أوزان مخصوصة ومدار جلّ أشعارهم على خرافات كانوا يضعونها... فأما غير هذه الطرق فلم يكن لهم فيها كبير تصرف كتشبيه الأشياء بالأشياء، فإن شعر اليونانيين ليس فيه شيء منه وإنما وقع في كلامهم التشبيه في الأفعال لا في ذوات الأفعال.»(١١٤)

---

(١١١) ابن سينا، منهاج، ص٣٢٩.
(١١٢) ابن سينا، منهاج، ص٦٨.
(١١٣) ابن سينا، منهاج، ص٦٩.
(١١٤) ابن سينا، منهاج، ص ص٦٨، ٦٩.

وإذا كان ابن رشد رأى في الشعر العربي قصورًا عن الهدف الخلقي، فإن حازمًا يقول هنا عن العرب (ومصطلح العرب هنا أيضًا يشير إلى القدماء) أنهم «اتخذوا الكلام المحكم نظمًا ونثرًا للوعظ والحض على المصالح.» وليس يعني الاهتمام بالحض «على المصالح» قصورًا في الناحية الفنية في أشعار العرب، إذ حازم يرى أيضًا أن «العرب انتهت من إحكام الصنعة الجديرة بالتأثير في النفوس إلى ما لم تنته إليه أمة من الأمم.»(١١٥)

وعلى هذا نجد عند حازم أن ما استخلصه ابن رشد من كتاب أرسطو على أنه من القوانين الكلية التي يجعلها معيارًا للشعر ليست هي المعيار الصحيح لأشعار العرب. ويبدو في عبارات حازم فيما يتعلق باهتمام العرب بالشعر وما تميزت به لغتهم من ميزات ما يذكر بموقف ابن قتيبة وغيره من العلماء الذين دافعوا عن العرب وعن الشعر أمام هجوم الشعوبية. وإذا كان ابن رشد قد وسم الشعر العربي بالقصور فقد بدا كمن يمس العرب أنفسهم بالقصور عن بقية الأمم. ولعل هذا هو السبب في أن حازمًا تجاهل إيراد اسم ابن رشد مع أنه يشير مرارًا إلى ابن سينا وأشار إلى الفارابي مرتين.

(١١٥) ابن سينا، منهاج، ص١٢٢.

Averroes' Poetics: Theory and Application

A Study in Averroes' Middle Commentary on Aristotle's Poetics, and His Effort to Apply It to Arabic Poetry

Suaad A. Al-Mana
Assistant Professor, Department of Arabic Language, College of Arts, King Saud University, Riyadh, Saudi Arabia

Abstract. Scholars have considered Averroes' attempt to apply Aristotle's poetics to Arabic poetry as a remarkable effort compared to his predecessors al-Fārābī and Avicenna. At the same time, they observed the Averroes' application showed his misunderstanding of Aristotle's poetics.

Thus, the present study will not discuss how far Averroes understood or misunderstood Aristotle's poetics. Instead it would touch upon both Averroes' poetical theory inspired by Aristotelian traditions, and his citations from Arabic poetry used to explain this theory.

This study, will then deal with the concept of the term poetics from Averroes' perspective. It will also discuss the agreement and disagreement between what is common in Arabic poetry and what represents general rules of poetry from his point of view, and trace his thoughts in the Arabic literary criticism influenced by Aristotelian traditions in the two centuries following Averroes.

مجلة جامعة الملك سعود، م ٦، الآداب (١)، ص ص ٧٣-٨٦ (١٤١٤هـ / ١٩٩٤م).

الفراشة المستحيلة في شعر عبدالغني النابلسي (ت ١١٤٣هـ/ ١٧٣٠م)

محمد منصور أبا حسين

أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية

(ورد بتاريخ ١٤١١/٥/٣٠هـ وقُبِل للنشر بتاريخ ١٤١٢/٤/٢٧هـ)

ملخص البحث. يربط هذا البحث الموجز الصورة الشعرية بالفكرة العقدية. ويتخذ من النص الشعري وسيلة للكشف عن الأطوار التي مرت بها صورة الفراشة في الشعر العربي التقليدي وتحولها إلى رمز فعَّال في الشعر الصوفي لتجسيد معتقدات بعض المتطرفين من المتصوفة. ويعالج هذا البحث محاولة العارف النقشبندي عبدالغني النابلسي الشعرية الطامحة إلى المصالحة بين علماء السنة ومتطرفي المتصوفة ضمن التوجهات السياسية العثمانية، وما نتج عن ذلك من تحول فريد في طبيعة رمز الفراشة المتوارث في الشعر الصوفي خلال فترة وُسِمت بالركود الأدبي.

يشكل حلم الفيلسوف الصيني تشانج تسو Chuang Tzu الذي عاش في القرن الثالث قبل الميلاد مثالاً مبكرًا لظهور رمز الفراشة في الفكر الإنساني المدوّن. ففي منامه يحلم تشانج تسو أنه قد تحول إلى فراشة في الوقت الذي تحولت فيه الفراشة إلى تشانج تسو نفسه. ومع أن تشانج تسو لم ينف أو يعترف بحدوث هذا التبادل بينه وبين الفراشة، فإن الناقد المعاصر جيمس ليو James J.Y. Liu يرى أن هذا الحلم — الذي ترك أثرًا باقيًا على الأدب الصيني — لا يقتصر فقط على أن تشانج تسو قد تحول إلى فراشة وأن الفراشة قد تحولت إلى تشانج تسو، وإنما يدل بالإضافة إلى ذلك على رؤية وجودية تشير إلى أن «كل شيء هو كل شيء آخر» everything is everything else.

كما أن عدم اعتراف تشانج تسو أو نفيه يعني في حد ذاته التوقف عن التفكير satori والسماح للحدس بأن يحيط أو يلم بهذه الحقيقة الوجودية. إلا أنه لكي يتم التعبير عن هذه الحالة الحدسية التي يتم بها إدراك أن «كل شيء هو كل شيء آخر،» فإنه لابد من اللجوء إلى اللغة لإيضاح ذلك، وهذا بدوره يشكل مفارقة paradox، فتعريف الشيء يعني استبعاد ماليس تعريفا له، وبهذا ينشطر الجوهر الأساسي أو الرؤية الوجودية المذكورة سابقًا.(١)

وبعدما يزيد على العشرين قرنًا من حدوث ذلك الحلم الذي يتبادل فيه تشانج تسو الأدوار مع الفراشة، يعمد جاك لاكان Jacques Lacan إلى الإفادة من ذلك الحلم في إحدى حلقاته الدراسية ليوضح دور التحليل النفسي واللاوعي في الأدب(٢) psychoanalysis and the unconscious in literature. فقد طبق جاك لاكان تجربة تشانج تسو الوجودية لتوضيح لماذا كان «الرجل الذئب» wolf man، أحد المرضى الذين عالجهم سيجموند فرويد مصابًا بمرض الخوف من الفراشات(٣)؟ فجاك لاكان يرى أن حاجة الإنسان إلى نقل تجاربه إلى الآخر تبدأ من اللاوعي، وعندما يتم التماس بين اللاوعي والوعي فإن العقل يمدنا باللغة التي هي في جوهرها رموز فاعلة.

وعلى أية حال فإن رفيف أجنحة تلك الفراشة التي ظهرت في حلم تشانج تسو منذ ما يزيد على عشرين قرنًا لا تزال تحرك هواء النظريات النقدية الحديثة.

أما في تاريخ الأدب الغربي فإن فراشة أدموند سبنسر (ت ١٥٩٩م) قد أثارت جدلاً فقهيًا بين النقاد، حول مقاصد سبنسر ومراميه في قصيدته «قدر الفراش» Muiopotmos, or The Fate of the Butterflie.

---

(١) James J.Y. Liu, *Chinese Theories of Literature* (Chicago: Chicago Univ. Press, 1975), p. 61.

(٢) Wm. F. Touponce, "The Way of the Subject: Jacques Lacan's Use of Chang Tzu's Butterfly Dream," *Tamkang Review* (Tiawan), 3 (1981), 261.

(٣) Sigmund Freud. *Three Case Histories*, trans. James Strachey, ed. Phillip Rieff (New York: Collier Books, 1963), p. 281.

ترف الفراشة فوق الحقول الخضراء
وفوق الأرياف المنبسطة .
وعندما تحط على الأوراق الحريرية
فإن أرجلها الصغيرة لا تترك أثرًا
تتذوق الرحيق دون أن تُلحق بالأوراق ضررًا . (٤)

هذه الفراشة المسالمة تقع ضحية في نسيج العنكبوت ، مما دعا النقاد إلى التأمل في مصيرها . فقد ذهب البعض إلى أن ما أصابها لا يعدو أن يكون عقابًا كونيًّا عادلاً لروح أفرطت في الانغماس في الملذات الدنيوية . ومنهم من رأى أن السعادة تحمل في طياتها جرثومة الدمار . بينما أشار فريق ثالث إلى أن ما حل بها إنما هو ظلم وقع على روح لم تفعل شيئًا سوى استجابتها لما فطرت عليه من حب للزهور والرياحين . (٥)

هذان المثالان السابقان يكشفان عن تجربتين أدبيتين إحداهما شرقية ذات بعد فلسفي والأخرى غربية ذات بعد أخلاقي . وسوف أتحول في هذه الدراسة إلى عرض مثال من الموروث الأدبي العربي ينطوي على بعد سياسي يتخذ فيه المؤلف من الفراشة وسيلة للمصالحة .

تقتضي المصالحة بين قوى متصارعة موهبة وإخلاصًا . وتكون المصالحة أكثر صعوبة عندما يتعلق الأمر بإقامة انسجام بين السياسة والتصوف . وعلى الرغم من ذلك ، فإن المصالحة قد نُشِدَت شعريًّا خلال القرن الحادي عشر الهجري / السابع عشر الميلادي ، وذلك عندما سعى بعض علماء دمشق إلى تنقية التصوف مما لحق به من عدمية حلاجية . وكانت المحصلة تحولاً metamorphosis فريدًا في طبيعة رمز الفراشة المتوارث في الشعر الصوفي .

(٤) Edmund Spenser, "*Muiopotmos or The Fate of the Butterflie*," in *Poetical Works*, ed. J.C. Smith and E. de Selincourt (London: Oxford Univ. Press, 1912).

(٥) Andrew D. Weiner, "Spenser's MUIOPOTMOS and the fates of Butterflies and Men," *Journal of English and Germanic Philology*, (1985). 203-20.

وجد الشعراء العرب، منذ وقت مبكر، في ظاهرة انجذاب الفراش إلى النار عنصرًا شعريًا، فاصطنعوه في الهجاء والمديح والعشق. فالشاعر الأموي جرير بن عطية التميمي (١١١هـ/ ٧٢٩م) ينتقي هذه الصورة للغض من شأن الفرزدق ومناصرته.

أزرى بحلمكم الفياش فأنتم مثل الفراش غشين نار المصطلي[٦]

وعندما يجهر المتنبي (ت ٣٥٤هـ/ ٩٦٥م) بمديح أبي العشائر، فإن السيف يلتهب في الظلمة ساطعًا على الجماجم المحترقة ومبدّدًا أيدي الأعداء.

كأن على الجماجم منه نارا وأيدي القوم أجنحة الفراش[٧]

فهشاشة الأعداء وجهلهم قد كثفتا شعريًا في صورة فراشة ضعيفة تسعى إلى حتفها. فصورة الفراشة قد ارتبطت في الذهن بالجهل والضعف والموت. إلا أن ذلك لم يمنع بعض الشعراء من تشبيه نفسه بالفراشة. فالشاعر الأيوبي سليمان بن عبدالمجيد العجمي (ت ٦٥٦هـ/ ١٢٥٨م) يكشف كغيره من شعراء عصره عن ولعه بالصنعة وتلعُّبه بالألفاظ، ويتحول إلى فراشة عاشقة متجاهلاً مآسي الغزو المغولي وهلاك الناس بالطاعون.

لهيب الخد حين بدا لعيني هوى قلبي عليه كالفراش
فأحرقه فصار عليه خالاً وها أثر الدخان على الحواشي[٨]

حينما كتب العجمي هذه الصورة الشعرية، كان عنصر الفراشة moth motif قد تشعّب واكتسب معنى آخر. فالفراشة يمكن فهمها على مستويين: إما أن تكون صورة لفؤاد شاعر غلبه جمال مراهق فهوى في أتونه شأنه في ذلك شأن الفراش المتهافت على نار جاحمة، أو أن تفهم على أنها رمز لرحلة روح المتصوف وتلاشيها في الجمال الإلهي.[٩]

---

(٦) جرير بن عطية التميمي، *ديوان جرير* (القاهرة: المطبعة العلمية، ١٣١٣هـ)، جـ ٢، ص ٥٣.

(٧) أحمد بن الحسين المتنبي، *ديوان المتنبي* (بيروت: دار صادر، ١٩٥٨م)، ص ٢٤٢.

(٨) ابن شاكر الكتبي، *فوات الوفيات* (القاهرة: مطبعة السعادة، ١٩٥١م)، جـ ١، ص ٣٥٨.

(٩) لمزيد من المعلومات عن استعمال أسماء الأماكن المقدسة في الشعر الصوفي رموزًا للجمال (الكعبة/ الخال، المحراب/ الحاجبين) انظر: Annemarie Schimmel, *As Through a Veil* (New York: Columbia Univ. Press, 1982), p. 73.

فالتحـول بالصـورة الشعـرية وجهة الرمز يُعدّ خفقة أساسية في النبض الإبداعي الأدبي، حيث تتجسّد المجردات في صور حسية ملموسة.[١٠] وينقسم الرمز في الشعر العربي إلى قسمـين: أحـدهما أدبي يكتسب من خلال السياق فضاءً خاصًا، والآخر رمز صوفي مبيت. فمن الأمثلة المبكرة الدالة على صهر صورة الفراشة في رمز صوفي فعّال ما ورد في كتاب الطواسين: «يطير (الفراش) حول المصباح لم يرض بضوئه وحرارته فيلقي جملته (في) حقيقة الحقيقة. . . فحينئذ يصير متلاشيًا متصاغرًا متطايرًا، فيبقى بلا رسم وجسم واسم ووسم.»[١١]

لقد ارتبط تصرف الفراش المهلك بالمعتقد الصوفي القائل بإمكانية الفناء والتوحد في الذات الإلٰهية. فرحلة روح المتصوف قد جسدت رمزيًّا في رحلة الفراشة إلى اللهب. إلا أن هذا الرمز قد أدى عمليًّا إلى إحداث صدع في الرأي الإسلامي. فقد اتضحت لعلماء السنة معالم العدمية الحلاجية الصوفية التي أشفت بالتصوف على شفير الزندقة.[١٢] وليس من وكد هذه الدراسة معالجة ما نشأ من خلاف ديني حول قضية الفناء الصوفي، وإنما فحص محاولة شعرية رامت رأب الصّدع والمصالحة عن طريق الرمز.

لقد استمر رمز الفراشة رافًا في الشعر الفارسي، بعيدًا عن طائلة الشاجبين من علماء السنة للتطرف العدمي الصوفي. فقد وجد الشاعر السلجوقي عمر الخيام (ت ٥١٧هـ/

---

(١٠) يرى جاك لاكان أن للرمز أخطاره المنطوية على فصل الناس بعضهم عن بعض.

J.F. MacCannell. *Figuring Lacan: Criticism and the Cultural Unconscious* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1986), p. 165.

(١١) الحسين بن منصور الحلاج، *كتاب الطواسين*، تحقيق لويس ماسنيون (باريس، ١٩١٣)، ص ١٦٠.

(١٢) خلّف إصرار الحلاج على فكرة الفناء أثرًا سلبيًّا بين علماء السنة لما ينطوي عليه ذلك من قول بسقوط التكاليف الشرعية. لمزيد من المعلومات انظر:

J. Spencer Trimingham, *The Sufi Orders in Islam* (Oxford: Clarendon Press, 1971), pp. 142-43.

١١٢٣م) وقتًا ليفيق من خمرياته ويتأمل في خصوصية المفارقة paradox المتمثلة في المصباح والفراش.

مصباح قلبي يستمدّ الضياء من طلعة الغيد ذوات البهاء
لكنني مثل الفراش الذي يسعى إلى النور وفيه الفناء[١٣]

أما فريد الدين عطار (ت ٦١٧/ ١٢٢٠م) فمع ميله إلى اتخاذ الطير رمزًا للروح في كتابه، *منطق الطير*، إلا أن رمز الفراشة بما ينطوي عليه من سلبية حلاجية كثيرًا ما يرف في ثنايا الكتاب.

هوى ثم علا من نشوة الوله
وامتزجت في رقصة الروح باللهب
وطالت النيران أطراف جناحيه،
فجسمه، فرأسه،
وعندها توهج في حمرة ضارية الشفافية.[١٤]

أما جلال الدين الرومي (ت ٦٧٢هـ/ ١٢٧٣م) فعلى الرغم من كثرة استعانته بعناصر الطبيعة وصورها للتعبير عن اعتقاده بفكرة الحلول، فإنه لم يستعمل رمز الفراشة إلا نادرًا. وفي القصيدة التالية من ديوان شمس *تبريز*، يتخذ من بحر الهزج وسيلة لتكريس مفهوم النهاية الحتمية لتصرف الفراشة/ الفؤاد.

ينادي خد شمعته إليَّ فراش فاحترق
فيا قلباه كي ترقص فويق ذبالة الشمعة
تعجّل ولتكن طوقًا والق النفس في الوهج

---

(١٣) عمر الخيام، *رباعيات الخيام*، ترجمها شعرًا عن الفارسية أحمد رامي (القاهرة: مؤسسة الخانجي، ١٩٥٨م)، ص ٥٩؛ وانظر:

Omar Khayyam, *The Quatrains* (London: Octagon Press, 1980), p. 156.

(١٤) Farid ud-Din Attar, *Conference of the Birds* (Middlesex: Penguin, 1974), p. 206; also p. 217.

فلن تحيا بلا لهب إذا أدركت ما النشوة[١٥]

وبعد مرور خمسمائة سنة على صلب الحلاج ظل الرمز عمليًّا كما كان دون أن يطرأ عليه تبدل جذري كما هو جلي في شعر جامي (ت ٨٩٨هـ/ ١٤٩٢م).

جذبت الشمعة الوهج
وأغرى الوهج الفراشة بالاحتراق قربانا[١٦]

فتهافت الفراشة على النار قد أمسى جزءًا من الرمز الصوفي في الشعر الفارسي. وأسهمت النزعة الشيعية وغياب الضغط السني المناهض للمضامين العدمية في تجذر رمز الفراشة واستمراريته. كما أنه لم يكن ثمة ما يدعو الشعراء المتصوفة العرب إلى اطراحه أو تجنبه. فقد استطاع التصوف الذي أضفى عليه الغزالي كامل «المشروعية السنية» أن يحظى بتشجيع السلاجقة والمغول والمماليك وأن يتغلغل في نسيج البنية الاجتماعية في مصر وبلاد الشام، وأن يصل إلى حد تدخل شيوخ المتصوفة في تعيين طومان باي سلطانًا مملوكيًّا في أواخر العصر المملوكي.[١٧]

---

(١٥) Reynold A. Nicholson, *Divani Shamsi Tabriz* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1952), pp. 84-86.

استعمل نكلسون بحر الهزج في ترجمته الإنجليزية. ولمزيد من المعلومات حول ندرة استعمال جلال الدين الرومي رمز الفراشة، انظر: Annemarie Schimmel, *Triumphal Sun* (London: East-West Publications, 1980), p. 111.

(١٦) Schimme, *As Through*, p. 80.

(١٧) عن دور الغزالي في التقريب بين التصوف والشريعة انظر: محمد عابد الجابري، *تكوين العقل العربي* (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٨٩م)، ص ص ٢٨٢-٣٢٥؛ وعن تدخل الشيخ الجارحي الصوفي في تعيين طومان باي سلطانًا مملوكيًّا، انظر: محمد بن أحمد بن إياس (ت ٩٣٠هـ/ ١٥٢٣م)، *بدائع الزهور في وقائع الدهور*، تحقيق محمد مصطفى وبال كاله (القاهرة: عيسى البابي الحلبي، ١٩٦٠-١٩٦٣م)، ج٣، ص٦٩.

وظل نفوذ المتصوفة المتطرفين في استمراريته إلى أن تحول به العثمانيون وجهة أخرى. فقد عمد العثمانيون، أثناء سعيهم الدؤوب لتسويغ شرعيتهم السياسية، إلى استنهاض شعور سني مناوىء للدولة الصوفية الشيعية الفارسية، وتبني طريقة صوفية معتدلة. وكانت الطريقة النقشبندية مواتية، فاعترف بها العثمانيون رسميًّا «لأهميتها، من وجهة نظر إسلامية، في تعزيز ارتباط الشعب التركي بالتقاليد السنية.»[١٨] فقد كانت الطريقة النقشبندية الخاضعة للتعاليم الشرعية والرافضة للنمط الحلاجي السلبي، أداة فعالة استخدمها العثمانيون عقديًّا ضد عدوهم الصفوى الشيعي الفارسي، ويسّروا شيوعها بين سكان الأناضول وبلاد الشام.[١٩]

وفي بلاد الشام كانت دمشق في أواخر العصر العثماني حاضرة حافلة بنشاط أدبي متنوع. وكان من بين شعرائها المكثرين في أواخر القرن الحادي عشر الهجري / السابع عشر الميلادي، العارف النقشبندي عبدالغني النابلسي (ت ١١٤٣هـ/ ١٧٣٠م).[٢٠] وعلى

---

(١٨) Trimingham, p. 63.

(١٩) لمزيد من المعلومات حول انتشار الطريقة النقشبندية وانعكاساتها السياسية، انظر: Albert Hourani, *The Emergence of the Modern Middle East* (Oxford: McMillan, 1981), pp. 76-86; Warren Fusfeld, "Naqshbandi Sufism and Reformist Islam," in *Ibn Khaldun and Islamic Ideology*, ed. Bruce Lawrence (Leiden: E.J. Brill, 1984), pp. 89-107.

(٢٠) ينتمي النابلسي إلى عائلة شامية عريقة. تلقى العلوم التقليدية من علماء عصره، ثم انقبض عن الناس في العشرين من عمره وأدمن قراءة كتب الصوفية: كابن العربي، وابن الفارض، والتلمساني وخرج من خلوته بعد سبع سنوات. ترحل بين الأقطار الإسلامية ودوّن مشاهداته ورحلاته، وألف الكثير من الكتب الصوفية والأدبية والتاريخية. عُرف بحماسه الشديد ومناصرته للطريقة النقشبندية. انظر: عبدالغني النابلسي، *الحقيقة والمجاز* (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٦م)، ص ص ٤٦، ٩١-٩٤؛ وانظر: محمد بن فضل الله المحبي، *نفحة الريحانة ورشحة طلاء الحانة* (القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، ١٩٦٧م)، جـ٢، ص ص ٣١، ٣٢؛ محمد بن خليل المرادي، *سلك الدرر في أعيان القرن الثاني عشر* (القاهرة: دار الطباعة، ١٣٠١هـ)، جـ٢، ص ص ٣١، ٣٢.

الرغم من شحوب الجانب الفني في نظمه الديني التعليمي المتذبذب بين الزهد والشطح، فإن ظهـور رمز الفراشة في نظمه على نحو جديد يجعله وثيق الصلة بهذه الدراسة. ففي القصيدة التالية من *ديوان الحقائق*، يستخدم رمز الفراشة على نحو فريد.

فراشتي رأت النـور الـذي ظهـرا نور الوجود الحقيقي يخطف البصرا
وهاجها النفخ في الناي الرخيم وقد بان الجـمالُ من الـوجـه الذي بهرا
فألقت النفس منهـا فيه فاحـترقت فلم تغـادر لها عينًـا ولا أثـرا

هذا الرمز الحلاجي يعود إلى الظهور في مطلع هذه القصيدة مذكيًا حزازات تأريخية بين علماء السنة وشيوخ المتصوفة ما زال أوارها متقدًا في عصره، فقد شارك شعريًّا في تلك الخصومة. فلماذا يثير النابلسي دخان تلك المشاحنات؟ يظهر من بقية القصيدة أن هدفه لم يكن تكريس الرمز التقليدي المبتذل الدال على فكرة فناء الروح، وإنما يروم، على ما يبدو، إنقاذ الفراشة من الفناء.

هذا ومن عجب أن الفـراشـة لا تبقى على حالهـا لما قضت وطـرا
وكـلما سقـطت في الأرض محرقـة عادت كما هي، داعي سرها جهرا
حتـى تعـود إلـيه وهـو يحرقـهـا وبـاطـل هي، وهو الحق قد ظهرا

بهذه القفـزة في الخيال، يبارح الرمز معناه المتوارث. فتحول الفراشة عن طبيعتها وفقدانها خصوصيتها مخالف للقوانين. فليس من المعهود أن تغشي الفراشة نارًا وتتحول إلى رماد، ثم تخرج ثانية دون أن يمسها سوء. إلا أن هذا التصرف ممكن في وجود آخر،[٢١] فهذا الـرمـز يتسق مع نظرية أستـاذه محيي الدين بن العربي (ت ٧٣٨هـ/ ١٢٤٠م) القائلة بديمـومـة تكرر الوجود، والمتضمنة الجمع بين فكرة الفناء السلبي وفكرة البقاء الإيجابي

---

(٢١) يدور شعره حول نظرية أستاذه ابن العربي القائلة بوحدة الوجود، كما يتضمن ديوانه هجومًا على متطرفي المتصوفة. عبدالغني النابلسي، *ديوان الحقائق* (القاهرة: دار الطباعة، ١٢٧٠هـ)، جـ١، ص ص٢٥، ٢٤٥؛ جـ٢، ص٧٠.

المؤكدة على أهمية الشريعة للسالكين، ونفي الفناء التام.[٢٢] وهذه النظرية تخدم الأهداف العثمانية الساعية إلى منح التصوف قبولاً بين علماء السنة. فقد استطاع النابلسي أن يقدم خدمته لولاة أمره العثمانيين في شكل رمزي. فقد كثف مفهوم ابن العربي المجدد والقائل «بأن كل تجل يُعطي خلقًا جديدًا ويذهب بخلق: فذهابه هو الفناء عند التجلي والبقاء لما يعطيه التجلي الآخر.» وبعبارة أخرى «إن الخلق سلسلة من التجليات الإلهية: كل حلقة منها ابتداء ظهور صورة من صور الوجود واختفاء صورة أخرى.»[٢٣]

يبدو أن النابلسي، إلى حدٍّ ما، قد وفّق في تكثيف فكرة أستاذه ابن العربي. فهل استطاع أن يرأب الصدع بين الفقهاء والمتصوفة؟ فبعض فقهاء دمشق الذين شاجرهم في ديوانه لم يكونوا على قناعة تامة بسنية ابن العربي.[٢٤] ويبدو أن إدراك النابلسي لهذه الحقيقة، إضافة إلى تحمسه لفكرة المصالحة بين متطرفي المتصوفة وفقهاء السنة،[٢٥] قد دفعه إلى اللجوء في خطابه الشعري إلى التوسل بضمير الجمع ودمج نفسه مع المتلقي على مستوى عاطفي ديني.

نحن الفـراش جميعًـا حول شعلتـه نطوف، لكن درت عشـاقنـا الخبرا

---

(٢٢) تعود فكرة الفناء إلى أبي يزيد البسطامي أستاذ الحلاج، كما يمكن تتبع البذور الأولى لفكرة البقاء فيما أثر عن الخراز. انظر: R.A. Nicholson, *The Idea of Personality in Sufism* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1970) pp. 18-19.

(٢٣) محيي الدين بن العربي. *فصوص الحكم*، تعليق أبي العلاء عفيفي (القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، ١٩٤٦م)، ص ٢١٤؛ وانظر أيضًا: Henri Corbin, *Creative Imagination in the Sufism of Ibn Arabi* (Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press, 1969), pp. 202-203.

(٢٤) جعل مفتي الدولة العثمانية، ومستشار السلطان سليم الأول — ابن كمال باشا زاده — الحرب ضد الصفوي شاه إسماعيل فرض عين. كما أنه استصدر قرارًا من السلطان سليم الأول ينتصر لابن العربي ضد مناوئيه وينص على سنيته. انظر: *EI*, s.v. Kemal Pash-Zade.

كما أمر السلطان سليم بتجديد ضريح ابن العربي وإضافة كتبه إلى المناهج المدرسية.

(٢٥) Michael Winter, "A Polemical Treatise by 'Abd al-Gani al-Nabulsi against a Turkish Scholar in the Religious Status of the Dimmis," *Arabica*, 35 (1988), p. 103.

فإن ساور المتلقي شك في مصداقية ما يقول، فإنه سريع إلى دعم مصداقية رمزه الجديد بإحالة قرآنية.

كما أتى في كتـاب الله يوم يكـو ن النـاسُ هم كالفـراش البث منه طرا

دعك من ركاكة العجز، فالإحالة هنا إلى الآية الرابعة من سورة القارعة ﴿يَوْمَ يَكُونُ ٱلنَّاسُ كَٱلْفَرَاشِ ٱلْمَبْثُوثِ﴾، فالنابلسي في عجلته إلى دعم رمزه الجديد يخل بمصداقيته. فالآية الكريمة تشبه الناس بالفراش «في الكثرة والانتشار والضعف والذلة»[٢٦] فالفراش في تطايره يجسد صورة الكثرة والضعف والفزع والانتشار وليس الطيران نحو النار قصدًا. فمحاولة النابلسي لم تحز سوى إعجاب المقتنعين بنظرية ابن العربي.

فإن لاح في تصرف فراشة النابلسي نوع من التناقض، فربما يعود ذلك إلى التباس تصرفات رمزه بتصرفات مخلوق آخر. فقد ورد في كتاب *الحيوان* أن «السمندل طائر هندي . . . فيه آية غريبة وصفة عجيبة داعية إلى التفكر وسببًا إلى التعجب، يدخل النار ويخرج فلا تحترق له ريشة.»[٢٧] والسمندل أو العنقاء من عجائب الهند، فالمصادر الكلاسيكية تجعل الهند مقره.[٢٨] وفي الهند أيضًا تلقّى مجدد الطريقة النقشبندية مراد بن علي البخاري أسرار تلك الطريقة ثم ترحل في البلاد الإسلامية حتى استقر به السفر في دمشق.[٢٩]

---

(٢٦) محمود بن عمرو الزمخشري (ت ٥٣٨هـ/ ١١٤٣م)، *الكشاف* (القاهرة: عيسى البابي الحلبي، ١٩٤٨م)، جـ١، ص ٣٥٥.

(٢٧) عمرو بن بحر الجاحظ، *الحيوان* (بيروت: دار إحياء التراث، ١٩٥٨م)، جـ٥، ص ٣٠٩؛ جـ٦، ص ٤٣٤.

(٢٨) تزعم المصادر التقليدية أن العنقاء تأتي من الهند إلى لبنان لجمع البخور، ثم تعود إلى الهند حيث تسجر نارًا جاهمة وتدخلها ثم تخرج ثانية من رمادها. انظر: R. Van den Broek, *The Myth of the Phoenix* (Leiden: E.J. Brill, 1972), pp. 146-49, 305.

(٢٩) تلقى الطريقة النقشبندية من السرهندي؛ انظر: المرادي، *سلك الدرر*، جـ ٤، ص٩.

ربما يمكن القول إذن إن النابلسي قد انتقل أو تسامى، على مستوى الخطاب الأسطوري الشعري إلى مستوى آخر من الوعي المستحيل قياسه، لوقوعه خارج نطاق الخبرة البشرية، والممكن فهمه واستيعابه على مستوى اللاوعي الجمعي.[٣٠] فرمز النابلسي الجديد ينطوي على بعد متسامٍ ويتضمن «خلفية» هندية. وربما أوحى ذلك بنمو في العلاقة الثقافية بين الهند ومثقفي القرن الحادي عشر الهجري/ السابع عشر الميلادي.[٣١]

فهل أخفى النابلسي في قصيدته عنقاء أنها لا تستمد مصداقيتها من القرآن الكريم، ولكنها تتصرف على نحو يوضح نظرية ابن العربي؟ أم أنه باتخاذه موقفًا وسطًا بين علماء الشريعة ومتطرفي المتصوفة قد اضطر إلى خلق مفارقة أدبية؟ فالمفارقة «هي جوهر الإبداع الشعري حيث تقع بين طرفين متنافرين، وتلغي المنطق، وتبدو كما لو كانت مناقضة للعلم ومنافية للمعقول. . . حيث تلحم النقيضين معًا.»[٣٢] ربما تكون المفارقة إبداعًا إلا أنها قد لا تكون وسيلة عملية للمصالحة بين قوتين تتصارعان لإحراز هيمنة سياسية وقانونية.

كما يمكن القول، أيضًا، إن مهمته مستحيلة، فمع أن أتباع النقد الكلاسيكي الأرسطي ربما قبلوا هذه الاستحالة طالما أن «المستحيل ينبغي أن يُبرر إما: تبعًا للتأثير الشعري، أو لتحسين واقع موجود، أو لتسويغ تقليد شائع،»[٣٣] فإن محاولة النابلسي تكشف عن معضلة أدبية. فكيف يأمل في رأب الصدع عن طريق التلاعب برمز كان في

---

(٣٠) Wm. F. Touponce, "The Way," 261.

(٣١) يرد ذكر السمندل في بعض أشعار مجايليه الذين سافروا إلى الهند. ومن بينهم حسن البقاعي مشبهًا نفسه بالسمندل:

لك الحكم يا دهري بما شئت فارمني أيجزع من حرِّ الضِّرامِ السمندلُ

انظر: المحبي، *نفحة الريحانة*، جـ٢، ص ٣٨٩.

(٣٢) C. Brookes, "The Language of Paradox," *20th Century Literary Criticism*, ed. D. Lodge (New York: Longman, 1972), pp. 292-305.

(٣٣) Aristotle, *On the Art of Poetry*, trans. T.S. Darsch (London: Penguin, 1988), p. 73.

أساسه سببًا لذلك الصدع . فمن محاذير الرمز أحيانًا أنه يفصل الناس بعضهم عن بعض . تلك بعض الإشكاليات التي يثيرها تحوير النابلسي لرمز الفراشة .

وعلى أية حال فإنه من الصعوبة معرفة ما إذا كان واقعه السياسي قد أجبره على خلق مفارقةٍ، أو تمويهٍ، أو ارتباك شعري . ولكن الذي يمكن ملاحظته أنه خلال ما تعورف عليه بفترة الركود الأدبي في أواخر العصر العثماني، كان ثمة رفيف خلاق تجلى في محاولة عبدالغني النابلسي الفريدة والساعية إلى المصالحة بين علماء السنة ومتطرفي المتصوفة على مستوى الرمز.

The Impossible Moth in Abd Al-Ghani Al-Nabulsi's Poetry

Muhammad Mansour Abahsain
Assistant Professor, Department of Arabic, College of Arts, King Saud University, Riyadh, Saudi Arabia

Abstract. This condensed study ties poetic image to religious dogma as a literary response to political interests in the late Ottoman period. A poetic text is used otillustrate the journey of the moth image from a simple poetic device ot a potent symbol in extreme Sufism. It focuses on the ambitious literary attempt of Damascean illuminate Abd Al-Ghani Al-Nabulsi (d. A.H. 1143/1730) to find common ground between orthodox 'Ulama and extreme Sufism in response to Ottoman political concerns. This brought about a unique development in the moth symbol during a period generally criticized for a for a dearth of creativity.