فصول
مجلة النقد الأدبي

قراءة الشعر القديم

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

آفاق نقدية
الكتابة والتفكيك

متابعات
شعرية الحنين
السعي إلى الاتحاد

رسائل
العودة إلى شوقي

المجلد الرابع عشر
العدد الثاني

صيف ١٩٩٥

فصول
مجلة النقد الأدبي

مجلة علمية محكمة

المجلد الرابع عشر
العدد الثاني

صيف ١٩٩٥

مركز تحقيقات كامپيوترى علوم اسلامى

قراءة الشعر القديم

تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الاسم والنعت:
لغة الاصطلاح فى تسميات الحيوان ورموزه فى الشعر العربى القديم

ياروسلاف ستيتكيفتش

تتميز وظيفة الزمان والمكان وفعاليتهما فى القصيدة العربية القديمة بوجود كلى يدثره مزاج رثائى، وتتحدد تخوم ذلك الوجود تحديداً دقيقاً ـ على نحو آخر ـ بموتيفة الديار المهجورة أى «الأطلال جـ چـ »؛ وربما لا يلزم ضرورة أن تظهر هذه الموتيفة ظهوراً جليا فى كل قصيدة بذاتها؛ ذلك أنا نستشعر وجودها ـ على نحو آخر ـ من خلال الخلفية المزاجية، علاوة على الوصف التصويرى الذى يميز ذلك الوجود بشفافية، جاعلا منها وحدة بنائية وموضوعية.

أما قسم «الرحيل» فى القصيدة فيتسم، من حيث الموضوع، بعامل أساسى بارز، وليس هذا العامل الموضوعى عادة بالضرورة هو ما يجعل من الرحيل فى شكله قسما موضوعيا، فكثيرا ما تكون تسميته موتيفة مجرد اصطلاح بارع لإطاره، أكثر مما تعبر عن وجود موضوع مكتمل. وأيا كان قدر التردد فى الاصطلاح، فالمقصود من وراء معنى الرحيل أمر نجده مستقراً فى كل ما يعتمل فى قلب هذا الرحيل: موضوعه، وبنائه، ومزاجه الشعرى، والنغمة المستخدمة فيه، والفكرة.

نحن بالطبع نتحدث هنا عن مطية الشاعر البدوى «أنثى الجمل» التى يشير إليها الاصطلاح العربى بما لا يحصى عدده من النعوت [الثابتة أو الكنى] برغم أنا كنا نعرفها فى الرمز اللغوى بـ «الناقة»، وهى كلمة تستعصى تماما على المحاولات الجاهدة لتوضيح أصلها اللغوى واشتقاقاتها، حاملة فى طياتها ما تحمل من سر ينطوى عليه غموض ما يقرب من اثنتى عشرة صيغة تكتنفها تغيرات محيرة؛ منها ما يقع فى الإبدال والقلب، ومنها مايقع فى التحولات الصوتية.

إن المحاولات العربية القديمة لاستيضاح أصل الكلمة اللغوى واشتقاقاتها تشخونها نزعة تفسيرية بيئية اجتماعية، بل أدبية كذلك، يقترن بها شئ من

• نشر فى مجلة الدراسات الشرقية، ٤٥ (ع) ٢، ١٩٦٨.
Journal of Near Eastern Studies,45 m.2 (1980).
ترجمة: حسنة عبد السميع، آداب عين شمس، وقد تمت مراجعة الترجمة من قبل صاحبه.

السذاجة اللغوية. وقد أولى ابن جنى (٣٢١ ـ ٣٩٢هـ : ٩٣٢ : ١٠٠٢م) الممثل الحقيقى والمعتمد لفقه اللغة، والعالم اللغوى المهتم بالجانب الدلالى التصويرى، الذى تقترب آراؤه من الآراء اللغوية الحديثة ـ أولى هذا العالم كلمة «الناقة» عناية كبيرة. إنه يدرجها صرفيا تحت صيغة «فَعْلَة» أى «صفة مشبهة باسم الفاعل أو باسم المفعول» [١]. ويمكن أن نقول إن وزنها من «تنوّق» ـ فى ـ، أو «تأنق» ـ فى ـ أى فعل بأناقة؛ كتأنق فى الملبس والمأكل... إلخ. تلك هى أبسط الصيغ اللغوية لأصل الكلمة واشتقاقها التى تحصلت من الصيغ العربية القديمة، والتى تمد ابن جنى بالإحالات الدلالية المرغوبة «للناقة» بوصفها اصطلاحاً. فهى الحيوان الذى عد مفخرة العرب؛ يتنافسون على امتلاكه، ويمتدحون صفاته، ويحملهم، ويحمل أمتعتهم. وفى القرآن آية حدت بابن جنى أن يبحث الروابط الدلالية والتوازى الصرفى بين «ناقة» و «جمل» و «جمال»: «ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون»[٢]. وتلك الإشارة تعرض النظرة لنوعية «الجمال» المرتبط بالمظهر والسلوك، بوصفها تهيئ وقوداً إضافيا لنموذج ابن جنى المؤصل تاريخ الكلمة اللغوى واشتقاقاتها؛ فهى تساعده على أن يصنف «الجمل» صرفيا من صنف الصفة المشبهة نفسها «ناقة» بينما (جمال... إلخ) لا يصبح سوى مواز دلالى لـ «تنوّق/ تأنق». إن الدائرة الدلالية التأصيلية لتاريخ الكلمة بإشارتها إلى أهمية الجمل ـ سواء منه الذكر أم الأنثى ـ فى الحياة العربية، دائرة تامة. بهذه الصيغة عرض ابن جنى فكرته على أستاذه أبى على الفارسى الذى أقرها تماما [٣].

ويدعم (لسان العرب) هذا الموضوع، ولكنه يزيده تعقيدا بأن يدرج فى تاريخ الكلمة ـ بالرغم من الطبيعة النعتية ـ الجذر نقو/ نقى، كلاهما فى الصيغة الاسمية من «نقى» أى «نقى العظام والدهن»، مثل: صار فيها نقى «صارت ذات شحم»، والصيغة الفعلية والاشتقاقية من وزن «أفعل» أنقت و مُنقية، أى «سمينة ذات لحم» [قلوص] كما فى ناقة منقية [أى ناقة علكوم][٤]، ويتطلب هذا الأمر إجراء مقارنة بالكلمة العبرية (מְמֻלָּא מְנֻקֶּפֶת) (جمال مرضعة)[٥]. وعلى هذا النحو، نجد تلك التضمينات فى التصور العربى للنقى وسمنة الجمل[٦]. بينما تلتحم نعتيا وتتطابق مع فكرة الجودة والدقة والتفوق والاختيار الموجودة كذلك فى تنوق/تأنق، التى تمنح بالفعل جهدا جديرا بالاعتبار، وأساسا واعدا للتأصيل اللغوى لتاريخ الكلمة واشتقاقها. وبالإضافة إلى هذا، فإن الحذر يملى علينا فى تناول الموضوع فى المرحلة الحالية ألا نعتبر التداعيات الموصلة لتاريخ الكلمة اللغوى واشتقاقها سوى مجرد تداعيات تتعلق بالنقا أى «أكمة الرمل»، والنيق «قمة الجبل»، وكلاهما يتصل ـ من حيث الإبدال ـ بالجذر قنن، قم «قنّه ـ قمة» أى «الأكمة وذروة الجبل».

إن تمثيل الجمل ـ غالبا الناقة ـ التصويرى فى الثمودية القديمة والصفوية، على أية حال، كان يتخذ شكل كثبان هرمية [٧]. وعلى هذا النحو الاستكشافى ـ وإن كان يبتعد عن التداعيات التأصيلية الاشتقاقية ذات الصبغة النفعية والبصرية ـ يدخل المرء عالم الصورة الصوتية العربية للناقة، أى يدخل عالم تسمية الأشياء وإعطائها دلالتها حسب أصواتها. ولهذا، فثم إمكان لورود الجذر (نقق) و (نهق)، «بل كذلك (نعق)، ولم لا يكون هناك (نأق) ـ غير الموجودة ـ » وكلاهما يعنى ـ بالإضافة إلى النهيق والنعيق ـ خروج صوت حزين كئيب. وذلك المعنى الأخير من الممكن تدعيمه بالرجوع إلى الصيغة العبرية والآرامية والسيريانية من الجذر نفسه، الذى يكتسب معنى أكثر مشابهة للجمل فى معنى التأوه والشكوى، من حيث إن الاسم نأق (נְאָקָה) [أى: أنين ـ نشيج] WEHKLAGE) (GEACHZ[٨]ـ فيما يتصل به من معنى ـ ينقلب كذلك عن(אֲנָקָה) أى «تأوّه»[٩]. ويسجل

الاستخدام الآرامى التلمودى والمدراشى تنوعا فى هجاء كلمة ناقة نفسها؛ فناقة/ ناقة (נָקָה/נָקָא) «منتهية بألف» (נָקְתָּא)[١٠]. وعلى الأقل، فالصيغة الكتابية التى لا تتميز من الصيغة الشفاهية تدل على «التأوه». وينشأ مزيد من التعقيدات عندما تأخذ الكلمة العبرية ناقة (נָאקָה) معنى «جمل طويل العنق»[١١]؛ لأن إبدال «نأق ونأنق» ـ الهمزة بالعين ـ يأخذنا بعيدا عن الأفق التصويرى للصوت نهق، ونعق، ونقق، ونأق، ليعود بنا إلى المجال البصرى للجذر العربى للفعل «عنق» أى طويل العنق... إلخ.

ومثل هذا الالتواء المفترض فى اشتقاق الكلمة وأصلها من الممكن أن يفسر كلمة «ناقة» العربية ومثيلتها المدراشية (נָקָה) «ناقة»، بالإضافة إلى اعتبارها إشارة إلى طول عنق الحيوان، بل سرعته، بالقدر الذى تتميز به سرعة «الجمل» أو «الفرس» حين يمد عنقه فى أثناء العدو[١٢]. وعلى أية حال، فإن الناقة داخل هذه التحورات الصوتية سوف تدرج تحت «عنقاء» الشبيهة بالطائر ـ أو ذات العنق الطويل ـ ذلك الكائن الأسطورى المعروف بالعنقاء؛ طائر تجارة النباتات العطرية جنوب الجزيرة العربية المأساوى[١٣]. ويتولد من هذه الكلمة المعنى العربى الخاص «بالنكبة» غير البعيد عن التصور الأسطورى الشعرى العربى المحيط بالناقة[١٤]، بغض النظر عما يشير إليه ابن جنى فى تأصيله الحى تاريخ كلمة الناقة واشتقاقاتها.

أما فيما يتعلق بورود كلمة ناقة نفسها فى الكتابات العربية الجاهلية، فإن ندرة ذلك الورود تزيد من قوة الشعور بعدم التأكد من الأصل التاريخى والاشتقاقى للكلمة صعبة التحديد؛ حيث تكتسب دلالاتها صبغة رمزية تفوق حضورها المادى فى المعاجم العربية القديمة. وبالتتبع الإحصائى للكلمة فى المعجم نجدها تصنف ضمن فئة من أشد الكلمات ندرة فى الشعر العربى الجاهلى. وإذا استثنى المرء الأجزاء السردية المتعلقة بحرب البسوس فى «أيام العرب» ـ بوصفها تنتمى إلى وقت أكثر تأخرا، وذات طبيعة حكى فضفاضة، ودون ادعاء وجود نص أولى أساسى ـ فإنه يمكن التحقق من أن أغلب التنوعات النصية المبكرة الحدوث لكلمة ناقة تقع وحسب فى القرآن فى سياق قصة ناقة النبى صالح[١٥]. إن توثيق الكلمة فى نصوص تنتمى حقيقة إلى العصر الجاهلى ـ بغض النظر عن وجودها فى اسم الشاعر أنف الناقة[١٦] ـ بالغ الندرة بدرجة تدعو إلى الحيرة، هذا إذا وضعنا فى الاعتبار طبيعة الناقة كلية الوجود فى الشعر الجاهلى بوصفها البطل بالنسبة إلى الشاعر البدوى، ومن حيث التصاقها بالقسم الموضوعى والقسم البنائى الملتزم فى القصيدة القديمة الخاص بالرحيل.

وترد كلمة «الناقة» فى المعلقات ـ على سبيل المثال ـ مرة واحدة فقط فى بيت عنترة:

فوقفت فيها ناقتى وكأنها

فدن لأقضى حاجة المتلوم[١٧]

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

فبت وباتت كالنعامة ناقتى

وبات عليها صفنتى وقتودها[١٨]

وكذلك يرد فى قول المرقش الأكبر:

فهم صحبتى على أرحل الميـ

ـس يزجون أينُقاً أفراداً[١٩]

وفى قول الحارث بن ظالم:

وحش رواحةُ القرشى رحلى

بناقته ولم ينظر ثوابا[٢٠]

وفى قول علقمة:

إلى الحارث الوهاب أعملت ناقتى

لكلكلها والقصَرِيْن وجيبُ[٢١]

وترد كلمة الناقة على قلة وتباعد مرات أخرى. من مثل ذلك ورودها مرة أخرى فى قول علقمة:

من رجل أحبوه رحلى وناقتى

يبلغ الشعر إذ مات قائله[٢٢]

ومن مثل ورودها مرة لدى عبيد بن الأبرص فى قوله:

فوقفت فيها ناقتى لسؤالها

فصرفت والعينان تبتدران[٢٣]

ومن مواضع ورودها موضعان فى شعر أوس بن حجر، وذلك فى قوله:

ـ إذا ناقة شدت برحل ونمرق

إلى حيكم بعدى فضل ضلالها[٢٤]

و ـ فلاة من النوق المراسيل وهمة

نجاة علتها كبرة فهى شارف

وقد وردت الكلمة لدى بشر بن أبى خازم مرة واحدة، فى قوله:

فدى لك نفسى يا ابن سعدى وناقتى

إذا أبدت البيض الخدام الضوائع[٢٥]

ومن السياقات الأولى المبكرة لكلمة ناقة ورودها فى بيت المهلهل بن ربيعة:

وحادت ناقتى عن ظل قبر

ثوى فيه المكارم والفخار

فيتعلق السياق الرئيسى فى هذا البيت بالرثاء، ويشير السياق الثانوى إلى الرحلة[٣٦]، كما أننا نجد تساؤلين لدى امرئ القيس [٢٧]، ينتسب كلاهما إلى الرحيل، ويقول:

ـ فجزيت خير جزاء ناقة واحد

ورجعت سالمة القرا بسلام

و ـ وأرى ناقة القيس قد أصبحت

على الأين ذات هباب نوارا

وثمة ذكر واحد لكلمة ناقة فى (قصيدة الخلق) العجيبة[٢٨]؛ حيث تشبه الأفعى الأبدية ـ أو هكذا بدت للفولكلوريين المختصين بالصيغ الشعرية الأسطورية ـ بالناقة أو بالذكر من هذا النوع أى الجمل. ولهذا نجدها قد دخلت سياقا غير تقليدى، قد لا يفتقر ـ بالرغم من ذلك ـ إلى شرعيته الرمزية والدلالية. يقول:

فكانت الحية الرقشاء إذا خلقت

كما ترى ناقةً فى الخلق أو جمل

وفى شعر المتلمس الضبعى نجدها ترد مرتين[٢٩]، ذلك بوضوح فى السياق الصحيح للرحيل، يقول:

فلتتركنهم بليل ناقتى

تذر السماك وتهتدى بالفرقد

ثم ترد بعد ذلك فى بيت انتقالى من الرحيل إلى المديح، يقول:

إذا بلغت قيس اليمانى ناقتى

فأى خليل بعد قيس تلمس

ويبدو أن المنخل اليشكرى[٣٠] مسؤول عن ذلك النوع من التحبب الغنائى، وسرعة البديهة فى إطلاق تسمية مباشرة على الناقة فيما كان يجب أن يكون خاتمة قصيدة، أو على أقل تقدير، البيت الختامى فى موضوع النسيب (الغزل؟)؛ حيث نجد الناقة «استعارة»

لمحبوبة الشاعر، وللشاعر نفسه بوصفه الفحل، يقول:

فـــأحـــبـــهـــا وتحـــبنى
ويحب ناقـــتـــهـــا بعـــيـــرى

وفى مثل ذلك النسق المجازى يتطابق النوع، تذكيرا وتأنيثا، ومع ذلك فللبدو حصافتهم؛ إذ إنه من المعتاد أن يمتطى المحارب البدوى ناقته، وأن يعلن امتلاكه إياها، بينما يكون الفحل حامل هوادج المحبوبة.

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

«وإنى لوهاب قطوعى وناقتى[٣١]، وفى شعر دريد بن الصمة «أينق جرب»[٣٢].

ولو تتبعناها تاريخيا لوجدنا الأعشى ـ الشاعر المخضرم ـ يخرج علينا بعدد «مدهش» من أمثلة ثلاثة تشير كلها إلى سياق الرحيل. كقوله:

ذاك شـــبـــهـت ناقـــتى إذ ترأمت
بى عليـــهـــا بعـــد البـــراق البـــراق[٣٣]

وقوله كذلك من الصيغة نفسها ثانية:

ذاك شـــبـــهت ناقـتى عن يمين الـ
ـرعن بعـــد الكلال والإعـــمـــال[٣٤]

وفى مرة ثالثة يقول معدلاً الصيغة السابقة:

ليـت شـــعـــرى مـــتى تخب بنا النا
قـة نحـو العـذيب فـالصـيـبـون[٣٥]

وكذلك نجدها لدى الشاعر مدعى النبوة أمية بن أبى الصلت، الذى تعد سياقاته الشعرية غريبة على بدوية الرحيل الكلاسيكى. كقوله:

ناقـــــة للإله تـــــرح فى الأر
ض وتنتـــاب حـــول مـــاء مـــديرا[٣٦]

ولا يشهد رصد كلمة ناقة فى الشعر تزايدا فى القرن التالى من الجاهلية، ولا يفوقها عددا فى عصر صدر الإسلام، ومن ثم فورودها فى شعر كعب بن زهير نادر؛ إذ لا ترد فى ديوانه سوى مرة واحدة[٣٧]. وبالرغم من أنها تأتى فى سياق الرحيل الشكلى، فإنها تظهر بوصفها إشارة موضوعية للنوق لا بوصفها راحلة الشاعر. يقول:

كلفـتـهـا حـرة الليـتين ناجـيـةً
قـصـر العـشى تبـارى أينقـا عـصـفـا

ويذكر حسان بن ثابت الناقة مرة واحدة فى مناجاة تنتمى إلى الرثاء الطقسى أكثر مما تنتمى إلى الرحيل، يقول:

لا تنـفـــــرى يانـاقُ منه فـــــإنه
شـرّاب خـمـر مـسـعـر لحـروب[٣٨]

وفى سياق الأخذ بالثأر تقع الكلمة فى شعر فاطمة بنت ربيعة، تقول:

أيقـتـل قـرفـة قـيـس فـتـرضى
بأنعـــام ونوق ســـارحـــات[٣٩]

ومن شعراء ذلك العصر نجد فرحة بن عمرو الجذامى يستخدم كلمة ناقة على نحو استعارى تام، بوصفها راحلته النهائية، أو بوصفها الصليب الذى يكاد يصلبه البيزنطيون عليه. يقول:

على ناقـة لم يلقح الفـحل أمـهـا
مـشـذبة أطرافـهـا بالمناجل[٤٠]

ثم نجد الكلمة ترد مرتين فى شعر أحد الشعراء المخضرمين المتأخرين، أعنى عمراً بن أحمر الباهلى، وترد فى شعره على نحوين: الأول غنائى فى رحيل شبه عذرى فى قوله:

أرى ناقتى حنت بليل وشاقها
غناء كنوح الأعجم المتوائم[٤١]

والآخر فى موتيف العاذلة، فى قوله:

أو تبعتَ الناقةَ أهوالها
تَجُرُّ من أحبلها ما تجر[٤٢]

كذلك إطار الرحيل فنجد حُميداً بن ثور الهلالى يقول:

فما لحق العيران حتى تلاحقت جمال
تسامى فى البرين ونوق[٤٣]

وفى أواخر تلك الفترة نجدها كذلك فى مثل الراعى النميرى؛ إذ يقول:

وما صرمتك حتى قلتِ معلنة
لا ناقة لى فى هذا ولا جمل[٤٤]

وفى الفترة الأموية نجد تزايداً فى تتابع استخدام الإشارة غير النعتية للناقة، خاصة، فى شعر الشاعر غزير الإنتاج ذى الرمة، الذى يذكر كلمة ناقة فى سياقات كلاسيكية متنوعة، وعلى نحو يبدو موسعا لنطاقها ومفسرا لاستعمالها القديم راسخ القدم. فهو يصر - على سبيل المثال - على ذكر اسمها المؤنث مباشرة، فور مقارنته صفاتها بصفات الذكر، يقول:

فذاك الذى شبهت بالحزق ناقتى
إذا قلصت بين الفلا والمشارب[٤٥]

ويوقفنا الورود المتكرر للكلمة فى شعر مجنون بن عذرة «قيس بن الملوح» على أقل تقدير - بالرغم من الإجماع على عدم شرعيته النصية - أمام حالة نصية مثيرة للتساؤل ذات طابع قديم مهجور له إغراؤه. يقول:

عقرت على قبر الملوح ناقتى
بذى السرح لما أن جفاه الأقارب[٤٦]

بالانتقال التام إلى الفترة العباسية نجد أن القصيدة البدوية قد خضعت لتحولات مهمة سواء فى الشكل أو المضمون. وأكثر أجزاء القصيدة تغيرا هو القسم الخاص بالرحيل؛ إذ تغيرت داخله طبيعة حضور الناقة الشعرى.

وباختصار، يجب أن نقول بهذا الصدد إنه بالقدر الذى تناقص به التكرار المتتابع الخاص برحلة الناقة فى شعر البلاط المتأخر، أخذت الإشارة إليها تشيع أكثر فأكثر؛ حتى إن كلمة «الناقة» التى خرجت من عباءة نعوتها السابقة الملتزمة قد كفت عن أن تكون مصدراً غير مباشر لعدد لا حصر له من الإلماحات، وصارت حين تذكر صراحة تعنى الناقة بوضوح، وتشير إليها بذاتها. لقد فقدت دلالات واكتسبت أخرى عبر تلك العملية الملتوية من التغير الشعرى والدلالى الطويل. وفوق هذا كله، جدت بعض التغيرات من مثل التغير فى السياق الشكلى الخاص بالقصيدة العربية. وأخذت كلمة الناقة، فى القصيدة البلاطية البدوية المتأخرة، تجد نفسها شيئا فشيئا تنتسب إلى النسيب الغنائى أكثر مما كانت تنتمى إلى الرحيل البطولى الدرامى.

ويوضح الشريف الرضى الشاعر العباسى المتأخر (٣٥٩هـ/ ٩٦٩م - ٤٠٦هـ/ ١٠١٥م) ذلك التغير فى الطابع المحيط بها؛ إذ يستمد قوة غنائيته من الموتيفات البدوية القديمة المهجورة ومن معجمها. فيستعمل كلمة ناقة على نحو يبدو، فى ظاهره، غير مثقل بعبء القيود الأسلوبية القديمة المتمثلة - بالطبع - فى الالتزام بالإشارات النعتية. وقد يتجاوز التحديدات الموضعية متجها نحو مجالات غنائية النسيب الخالصة. وأيا كانت السياقات الشعرية الجديدة التى استحدثت، فإن الناقة

تظل محملة بطاقة القول الشعرى المتراكمة من القدم كلها، وبمجموع الإلماحات النعتية، وكذلك بحس الصراع، والعناء، وبإعادة تحديد معنى الأسف أى «الهموم» غنائيا واكتشافه.

ومن ثم، نجد كلمة ناقة ترد فى إحدى قصائد الشريف الرضى مصحوبة بقوة غنائية مميزة سواء فى مطلع النسيب أو فيما يلى ذلك من الرحيل (٤٧).

يقول:

بادار مـــــا طربت إليك النوق

إلا وربعك شـــائق ومـــشـــوق

يا ناق عـاصى من يماطلك السرى

فلحـيق غـيـرك بالعـقـال خليق

وفى قصيدة أخرى من قصائده، تستوعب غنائية النسيب اقتحام الناقة إياها تماما. يقول:

يـا نـاق أداك المـؤدى يـمـانـاق

مـاذا المقـام والفـؤاد قـد تاق (٤٨)

وتظل أمامنا حالة أخرى يتردد فيها أصداء الرحيل، بالرغم من المديح البلاغى، كما تتردد فيها أصداء القديم راسخ القدم، وهذه الحالة تتصل بترقب العاصفة القادمة. لكنا نجد العاصفة الوشيكة هنا قد صارت الآن استعارة للممدوح، وقد مرت بمرشح جيد لرؤية المحبوبة فى النسيب.

يقول:

قلت للمـــخـــتـــبط الطا

لب قـــــد أوضع نـوقـــــه

فـــاتك البـــرق فـــمن ير

جـــو وقـــد فـــات لحـــوقـــه (٤٩)

وهكذا، يأخذ الشريف الرضى فى إقحام الناقة فى سياقات تتسم بالافتعال والخلط والتركيب (٥٠). ولايكاد يعود أبدا إلى حالة الإشارات النعتية، ولا يسفر السياق بنائيا عن «رحيل» ملموس.

والحقيقة أن الناقة فى الشعر الجاهلى، وفى السياقات الشعرية ذات الطابع البدوى، لم تحظ بحديث مباشر عنها، ولم يولها النقاد حتى الآن انتباها على الإطلاق. لقد حدث هذا على نطاق واسع، لأن الإلماحات الإشارية المتعلقة بذكر الحيوان هنا كلها كانت تندرج تحت فئة أكبر ألا وهى المترادفات.

ويتعقب ى. هامر بوركشتال J.Hammer - Purg-stall ـ فى تحمسه لاستقصاء كل المصادر المعروفة فى فقه اللغة العربية والإثنوجرافيا، والتأويل الشعرى ـ أثر ما يقرب من ستة آلاف كلمة خاصة بالجمل (أغلبها يعود إلى الناقة) فى المعجم العربى الكلاسيكى. ومثل هذا العدد يفوق عشرة أضعاف العدد التقليدى، وهو يثير الحيرة بالفعل نظرا لغزارته (٥١)، وإزاء تلك الخلفية من صنف المترادفات الزائفة والإشارات النعتية، فإنه يتعين على المرء أن يعترف بندرة كلمة ناقة بذاتها فى أوليات الشعر العربى، تلك الندرة المثيرة للحيرة والارتباك. فإن وجدت الكلمة شعريا ـ بالرغم من تناثرها ـ فإنها تعمل فى العقل أكثر مما تعمل فى الأذن، أو فلنقل إنها تعمل على نحو مستتر أكثر مما هو معلن، بوصفها تجريدا فى العقل ـ يتعرى من النعوت المتكاثرة كلها ـ وبوصفها رمزا. كيف يمكن أن يكون لمثل هذه الكلمة المهجورة هذا القدر من الأهمية؟

عند هذا الحد لابد أن يزداد الحذر بشأن الشعر العربى القديم، فمن طبيعة هذا الشعر أن يشير نعتيا، وعلى نحو غير مباشر، إلى الحيوانات التى يبدو أن لها مكافئا رمزيا بالغ القوة. فقد أحصى علماء اللغة العربية الفصحى ألف اسم للأسد، وسبعمائة للفرس،

وخمسمائة للسيف وهكذا، فيما يبدو أنه تأسيس لنظام متسلسل من الرموز اللغوية. وليست تلك الأسماء مرادفات بالمرة، وإنما تأخذ بطرف من الشكل والملمس والنوعية والسن وصلة النسب أو الأصل. إن طبيعة الموروث الأدبي الجاهلي الشعرية قد ترسبت فيما أتيح لنا من السياقات الأسلوبية والدلالية التي وردت فيها. وقد وجدت مثل تلك المفردات في قصائد قديمة باقية، ونبذت من قصائد وأبيات متناثرة ـ حتى نبلغ النص القرآني ـ وقد لا ترد باطراد في سياق نثري غير أنها ليست في صورة معينة للبيت الشعري كذلك. والذي يعنينا، الآن، أن تلك النصوص الشعرية المبكرة لا يذكر فيها مباشرة الكثير مما له معنى مهم. وعلاوة على ذلك، فإذا قصدنا الوجود عن قرب من خطوط بنى القصيدة العربية الجاهلية وتنظيماتها البنائية نلاحظ أن ثمة أشياء تناسب قسما من القصيدة موضوعيا، وتقتصر الإشارة إليها على نحو نعتي أو وصفي، بينما نجد مجموعة أخرى وثيقة الصلة بأجزاء أخرى من القصيدة، يتم ذكرها صراحة عبر الإشارة الاسمية المباشرة، مثل ذلك المنظور الموضوعي البنائي القادر على أن يكشف عن أن ورود الكلمات المفاتيح على نسق الإشارة النعتية يبلغ أقصاه في الجزء الخاص بالرحلة ـ أكثر من غيره من بين أقسام القصيدة العربية الكلاسيكية ـ بما تشتمل عليه من الموضوعات الفرعية الخاصة بحيوان الصحراء والصيد والفارس الذي يخرج للطرد على ظهر فرسه.

ولايعني هذا أن نعوت تلك الحيوانات والأشياء؛ كالأسد والفرس والسيف والرمح أو القوس ومرادفاتها وتضميناتها، لاتظهر في الأقسام الموضوعية من القصيدة كالمدح والفخر أحيانا بالقوة والدرجة نفسيهما. وبما لا يفتح مجالا للسؤال، أن واحدا من أكثر المعاجم تميزا وغنى في المجالات الدلالية يرى أن الشاعر البدوي القديم، مع ذلك، قد شعر بحرية أسلوبية في تقديم أنواع أدبية بسيطة وجمعية أو مباشرة ذات أسماء شائعة. و بمثل هذه المترادفات وشبه المترادفات، فإن الأسد سيظل يدعى أسداً أو ليثا، كما سيظل السيف السيف المعروف، وكذلك الرمح والقوس.

وإذا جعلنا الورود المتكرر الخاص بكلمات من أبسط كلمات العربية كالفرس (المذكر منه والمؤنث) والسيف موضع تساؤل؛ حيث لا تخلو من تعقيد في صلتها بأقسام القصيدة البنائية أيا كانت، فلن نجد ـ أو نكاد ـ أنها تلفظ على نحو اسمي واضح، والاستثناء من هذا نلمسه في بيت زهير بن أبي سلمى:

صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله

وعرى أفراس الصبا ورواحله[٥٢]

وفي بيت الكلحبة اليربوعي:

هي الفرس التي كرت عليهم

عليها الشيخ كالأسد الكليم[٥٣]

وقد ذكرت مرة في بيت امرئ القيس:

لعمري لسعد حيث حلت دياره

أحب إلينا منك فافرس حمر[٥٤]

وكذلك في شعر عنترة:

فلله عيناً من رأى مثل مسالك

عقيرةَ قوم أن جرى فرسان[٥٥]

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

وأفراس مذللة وبيض

كأن متونها فيها الوجاح[٥٦]

والأخرى لعمرو بن كلثوم في قوله:

ليستلبن أفراساً وبيضا

وأسرى في الحديد مقرنينا[٥٧]

ثم ندخل عصر المخضرمين فنجد بيت النمر بن تولب:

لنا فرس من صالح الخيل نبتغي

عليها عطاء الله والله ينحل (٥٨)

ونجدها من معاصريه لدى رجل من ثمالة، خاصة وهو يلوم البطل المحارب المعمر دريد بن الصمة، يقول:

دع الخيل والسمر الطوال لخثعَم

فما أنت والرمحُ الطويل وما الفرس (٥٩)

وترد مرة لدى الشاعر المخضرم حسان بن ثابت. يقول:

رجال تهلك الحسنات فيهم

يرون التيس كالفرس النجيب (٦٠)

ونجدها كذلك فى الفترة نفسها لدى الشاعر الأموى البدوى التقليدى الطرماح يقول:

لا عز نصر امرئ أمسى له فرس

على تميم يريد النصر من أحد (٦١)

ونلاحظ، عامة، أن ورود كلمة «الفرس» فى الشعر العربى القديم لا يقع فى سياقات تتعلق بمطاردته، أى بالصورة الموضوعية الفعلية المكرسة لوصف الفرس، فهى تقع بالأحرى فى السياقات التى يكون فيها ذكر الفرس غير أساسى، سواء بالنسبة إلى الموضوع أو البنية، مثل الهجاء والمديح، والفخر، بل النسيب كذلك.

وحتى إن كان ورود الكلمة البسيطة الدالة على نوع الفرس فى الشعر العربى قبل الإسلام نادر الحدوث ـ شأنه فى ذلك شأن الناقة ـ فإن السبب يكمن جزئيا وبدرجة عالية التفرد فى إشارة الشاعر البدوى إلى جواده. وقد يكون ذلك التفرد نعتيا بدوره. بالرغم من الفرق بين الفرس والناقة؛ فنعوت فرس البدوى هى ـ على نطاق واسع ـ أسماء لتلك الجياد، على عكس ما يحدث فى حالة الناقة التى نادرا ما يتسم عدد نعوتها التى لا تكاد تحصى بتلك الخاصية؛ أعنى لا يتعدد الاسم الخالص، وإنما يتم الاقتراب منها من خلال الإشارة النعتية إلى أصلها.

وإذا عاودنا القول بأن بعض الحيوانات فى المعجم الشعرى العربى لها أسماء صريحة بينما يرد البعض الآخر، وفق الأصل أو السلالة، فإنه يجب علينا أن نجعل هذا موضع ملاحظتنا فى التحليل المتأنى للقسم الخاص بالرحلة من القصيدة، والأجزاء الخاصة منها بفروسية الصيد على وجه الخصوص.

وهكذا، نجد الفرس فى القسم الخاص به، بل نجد الكلب كذلك من بين الحيوانات التى يرد لها ذكر بالاسم فى الرحلة المتعلقة بسلسلة من أحداث الصيد. فالكلب يحمل باستمرار اسما صريحا (علما) يعبر عن أسمائه على عكس الفرس الذى يشار إليه بإشارات نعتية. وهكذا نجد الكلب يدعى بالاسم الذى تعود أن يدعى به (٦٢)، كـ «كساب» وغيره من الأسماء المتميزة الخاصة بالكلاب. وبمقارنة معدل التتابع المتكرر لورود التسمية «كلب» التى حلت محلها الإشارة الصريحة أو النعتية، بمثيلتها الخاصة بتسمية الفرس باسم «علم» نسبة إلى أصله، نلاحظ ندرة ورود الأخيرة أو مرادفها الجمعى أعنى «الخيل»، كذلك نلاحظ مدى ثراء تسميات الفرس النعتية. وجدير بالملاحظة كذلك أن الأسماء التى أطلقها الشعراء البدو على أفراسهم/ فرساتهم ذات جوهر رمزى مجرد أكثر من كونها أسماء نعتية(٦٣). وثمة أمثلة لأسماء بعض الخيل تبرهن على ذلك؛ فغالبا ما يطلق البطل البدوى على جواده أسماء من مثل «فياض» و «ثادق» و «الغراف»(٦٤) و«الهطال»(٦٥)، وكلها أسماء تختص بتدفق الماء أو السيل أو المطر المنهمر أو النهر ورموز الخصوبة الحية واللقاح. ولقد كان أول فرس للنبى محمد ـ ذلك الذى

ركبه فى موقعة أحد ـ يدعى «سكب»[٦٦]، أى «صب الماء» أو «صياغة المعادن» و«المطر المتصل الانهمار». وتؤول التفسيرات اللغوية القديمة لهذا الاسم ولسواه من أسماء الخيل بها إلى سهولة العدو ـ دون كبير اختلاف ـ مغفلة إمكانات الفهم الرمزى. أما أسماء الإناث فلا غرابة أن تكون على سبيل المثال: «سبل» ، و «سوادة»[٦٧] أو «وجرة»[٦٨]، وهى كلمات تتصل معانيها بنضج الحب واخضرار الزرع ووفرة النبت وكثافته، أو بالنقرة التى تمسك ماء المطر، أما الرقة فى أسماء باقى الخيول فقد تكون أقل وضوحا من ذلك. وعلى أية حال، فتلك هى حالة «ذى الوقوف»[٦٩] التى لم تستمد من الموتيف الشعرى الخاص بالوقوف على الأطلال، بل تستمد من التمجيد الرمزى لفرس الشاعر فى نهاية المطاردة الفروسية الناجحة أو السباق أو المباراة. إن الوقوع المتكرر لعلاقة التضايف بين هذه الأسماء المصوغة اشتقاقيا كـ «فرس» يبدو تأصيلا وحسب يذكرنا بالحضور الكامن لكلمة فارس نفسها، ومن ثم نجد بين أيدينا صيغة مثل «فارس ذى الوقوف»[٧٠]، على سبيل المثال.

وبمتابعة النظرة الكلية الخاصة بفقه لغة الرموز اللغوية المؤسس نسقا من التسميات، أو ما يمكن أن يعد فى الحقيقة العوامل الرئيسية المشكلة للحقل المتصل بالرحلة من القصيدة البدوية وحيواناتها المستأنسة والوحشية، نجد ـ ولو ظاهريا على الأقل ـ فروقا بين حالات الإشارة، المباشرة منها وغير المباشرة، الخاصة بالحيوانات المنفردة. وتأخذ تلك الإشارات فى الاتساع، ومن ثم لا تمثل الإشارة الحرفية الخاصة بحمار الوحش ـ مطلب مشهد الصيد الأساسى خاصة فى الفترة الجاهلية المتأخرة ومن بعدها فترة المخضرمين الانتقالية ـ وجودا غريبا كلية على المعجم الشعرى. وترد الكلمة فى شعر امرئ القيس فى مشهد الحمار الذى هاجمه الذباب «الحمار النعر»[٧١] أو فى صيغة الجمع مثل «حمير عماية»[٧٢]، وفى شعر عبيد بن الأبرص من «حمير غاب»[٧٣]. ولا نلفى عبارة «حمار الوحش» تامة إلا فى شعر الشاعر المخضرم عبده بن الطبيب [٧٤]، وهى تسمية تبناها الشراح اللغويون باقتناع تام. وعلى الرغم من ورود ذلك المصطلح المصوغ مرة واحدة، فهو يستلفت انتباهنا خاصة بمقارنته بورود قرينه المنزلى؛ إذ نجد فى شعر الشاعر الجاهلى «المتلمس» إشارة مهينة إلى «حمار القوم» بوصفه مقابلا ضديا للرجل الحر [٧٥]، ومن ثم يتميز الحمار المنزلى على نحو واضح بسياق هجائى ذمى.

لقد وردت كلمة «حمار» بهذا المعنى الاصطلاحى وفى هذا السياق الموضوعى مرتين: فى البيت الثامن والثلاثين، والبيت التاسع والثلاثين من قصيدة الشاعر المخضرم مزرد بن ضرار الذبيانى [٧٦]؛ حيث تتسم الإشارات بإحالة ذات إلماح جنسى تتعلق «بحمار الوحش». ويؤكد شاعر إسلامى مبكر هو «الراعى النميرى» ملاءمة الحمار لأغراض الهجاء وحسب ، يقول:

مثل الحمار الموقع السوء لا

يحسن شيئا إلا إذا ضربا [٧٧]

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

أحصى حمار بات يكدم نجمة

أتأكل جيرانى وجارك سالم [٧٨]

وهنا، يجدر بنا أن ننوه إلى أنه من بين الإشارات المباشرة للحمار، تنتمى الإشارات التى تشكل استثناء حادا من القاعدة فى حقيقة الأمر إلى الحمار الوحشى. وهذا مايرد فى اثنتين من قصائد الطرد النمطية التى تنتمى للعصر الجاهلى، وتتخذ الصيد إطارا رئيسيا لها،

جاعلة المطاردة الفروسية لحمار الوحش وملاحقته مطلبا نهائيا ومقصدا [٧٩].

وتطغى هيمنة الذكر ـ من خلال ما أقره الشعر العربى القديم من مبادئ شعرية فى نعوته المحكمة، وكذلك فى تصويره الوصفى الرحب الخاص بالحمار الوحشى ـ بينما ـ على الجانب الآخر ـ يتردد ذكر «الأتان» فى صيغة غير نعتية، خاصة عندما لا تكون بطلة فى مشهد هجرة القطيع الصيفية، أو فى مواجهة الصيادين المحفوفة بالمخاطر بل مجرد زوجة وتابعة للفحل وحسب، وينبثق وجودها لغويا بوصفها ممثلة لجنسها، وتشخيصا مدعما للحمار يذهب وراء تدفق الدلالة النعتية[٨٠].

إن تأمل دلالة مجموعة الاصطلاحات اللغوية المتعلقة بالحمار الوحشى قد يحدو بنا أن نقترح أن مشهد الحمار الوحشى الفرعى قد يكون ظاهرة متأخرة، وليس عنصرا بنائيا راسخاً فى القدم من عناصر القصيدة العربية الجاهلية. والعكس صحيح فيما يتصل بالمشهد الموازى الخاص بالثور الوحشى. فهو مشهد مصوغ ومرسوم على نحو بالغ الصرامة بل شديد الطقسية بوصفه موضوعا فرعيا من موضوعات رحلة الناقة، إنه يتميز تماما بخصائص تعد تمثيلا تاما لأقدم طبقات بنية الشعر الجاهلى. ولا يتطلب موضوع الحمار الوحشى صرامة التزام إطار بنائى مكتمل، إلا فى اللحظة الزمنية الهشة التى يمكن أن نقبض عليها فى معلقة لبيد بن ربيعة؛ ذلك الشاعر الجاهلى بمعنى الكلمة، الذى كان يقف بالفعل على أعتاب أشياء لم تعد خالصة البدوية، فى الرواسب الراسخة فى القدم وحسب[٨١]. وبالرغم من أن التفسيرات الشعرية العربية القديمة التى تمثلت فى تعليقات اللغويين وشروحهم تتفق اصطلاحا على تسمية «الثور الوحشى»، فبطل ذلك الإطار على قدر من الإبهام، ولا نجد فى تفسيرات اللغويين والمعجميين كلمة ملموسة أو «اسم نوع» ، أو «اسم جمع» أوحتى اسما يستمد شرعيته وموثقيته من النص الشعرى العربى الكلاسيكى. وفى الحقيقة ـ وبدافع من الأغراض العملية كلها ـ نجد من الصعوبة بمكان أن نقول إن الكلمة الأساسية التى تشير عادة إلى الحيوان بوصفه «الثور الوحشى» قد وجدت فى معجم الشعر العربى الجاهلى. ولا يتعدى اصطلاح «الثور الوحشى» فى مثل هذا التفسير، فى واقع الأمر، كونه مجرد محاولة لوضع الحيوان موضع التساؤل، مع فارق واحد أن المفسر هو الذى يصفه لا الشاعر. ويتضح من خلال النصوص الشعرية أن الحيوان الرائع ذا القرون هو بالفعل «ثور»، ولكننا لا نفشل وحسب فى أن نتوصل إلى الكلمة المقصودة أو «الاصطلاح الحيوانى» الخاص بالثور أو «الثور الوحشى» بل نفتقده ـ أو نكاد ـ فى شروح المفسرين. وفى حالات بالغة الندرة وحسب من مثل بيت عبيد بن الأبرص الذى لا ينتسب بحال إلى إطار الحيوان، نصادف كلمة ثور على نحو ما يقول:

ولا محالة من قبر بمحنية

وكفن كسراة الثور وضاح [٨٢]

وفى إطار «الثور الوحشى» نفسه، تعرض لنا الكلمة مرتين وحسب؛ مرة فى قصيدة للنابغة؛ إذ يقول:

حتى إذا الثور بعد النفر أمكنه

أشلى وأرسل غضفاً كلّها ضارى [٨٣]

ومرة أخرى فى قصيدة لأوس بن حجر؛ إذ يقول:

حتى أنب لهن الثور من كثب

فأرسلوهن لم يدروا بما ثيروا [٨٤]

وفى معلقة امرئ القيس نقع على كلمة ثور فى إطار المطاردة الفروسية؛ حيث يكون مطلب الطرد وهدفه، دون أن يشغل مكان البطل، وأن يرد منتصرا متوحدا معزولا. يقول:

فعادى عداء بين ثور ونعجة

دراكا ولم ينضح بماء فيغسل[٨٥]

ومن الاستعمالات المنفردة الخاصة بالكلمة استعمال عدى بن زيد العبادى إياها فى سياق رعوى ينتسب للجزء الخاص بالنسيب، ولا يغير الصورة اللغوية أو الأسلوبية [٨٦]. وبالقدر نفسه من الانفراد، ترد هذه الكلمة فى بيت لضابئ بن أرطى البرجمى من الشعراء المخضرمين، حيث تمدنا بوصف ملموس وحى للصحراء التى يجتازها الشاعر. يقول:

إذا جال فيها الثور شبهت شخصه

بجور الفلاة بربريا مجللا[٨٧]

حتى العدالة الشعرية ـ بالرغم من ذلك ـ تستلزم أن نقول: إن وجود شاعر يحمل اسم ابن أرطى يستدعى ـ ولو لمرة واحدة ـ ذكر ذلك الحيوان، الذى قد لا يكون للأرطى بدونه أن تدعى الحق فى أن توجد فى المعجم العربى. فهى تحتوى ـ بالرغم من ضآلتها البالغة ـ على اسم مكان له أثر غنائى مستمد من السياق النسيبى. وتظهر كلمة ثور فى بيت شاعر جاهلى مغمور هو عرفجة بن زهير بن جناب فى «روض ثوير» [٨٨] وباختصار، فإن معرفتنا بالثور ضئيلة، وإنما نفترض وحسب ـ بمساعدة المفسرين ـ أن ذلك الثور هو ذاته بطل اللوحة التى تشكل جزءاً من رحلة الناقة. والإشارة التى يحملها ورود الكلمة الدالة على أنثى القطيع ممثلة فى كلمة «نعجة» ـ من حيث هى اصطلاح معجمى خارج سياق البيت ـ غامضة دلاليا، وهى قابلة لأن تكون تنويعا مفسرا لخصيصة من خصائص «الثور الوحشى» ـ لها تاريخها اللغوى ـ إذ تفسر كونه وضاح السراة [٨٩].

وعلى النقيض من أنثى الحمار الوحشى، فقد التزم المفسرون الذين وصفوا لنا أنثى الثور ـ وصفا على قدر غير قليل من الغموض ـ عدم ذكر «المهاة» ذكرا مباشرا أو تسمية «البقرة الوحشية» صراحة داخل السياق التقليدى الشكلى الخاص بلوحتها. وذلك لأن بإمكانها أن تلعب دور البطل فى اللوحة الخاصة بموضوعها الفرعى. ولا ترد أبدا فى صحبة الثور أو خاضعة له؛ بل ترد مثلها مثل الثور الوحشى تماما وفى المقام الأول وحيدة منعزلة Einzelgänger. ويرد ذكر «البقرة الوحشية» فيما نعده شعرا عربيا كلاسيكيا لدى شاعر من المفترض أنه من المخضرمين؛ إذ تذكر على نحو مباشر بوصفها «مهاة». وهى كلمة ـ بالرغم من كونها اسما للنوع ـ تنتمى لإشارات الرموز اللغوية الخاصة بعالم النسيب؛ حيث ترسم صورا من صور الرقة الغنائية العالية لا صلة لها أبدا ببطل الأسى والصراع المميز للقسم الخاص بالرحلة. ومما يثير الانتباه على نحو كاف تلك التجاوزات الوحيدة لقانون التزام الإشارة النعتية حالة أن تتصل البقرة الوحشية بموضوع الرحيل والتوحد المفروض عليها التزامه، التى تقع فى قصيدتين تنتسبان للشاعر نفسه أى النابغة الجعدى الذى قد عاش ـ فيما روى ـ ١٨٠ عاما امتدت من الجاهلية الموغلة حتى العصر الأموى [٩٠].

وتتألف مشاهد من التشبيهات الأخرى الممتدة والموضعات الفرعية المتصلة بالناقة ـ شأنها شأن الفرس ومطارداته الفروسية ـ وتتأسس على نسق لوحات الصيد الخاصة بالثور الوحشى، والحمار الوحشى، وتستوعب كذلك طيور الصحراء من مثل النعامة، وقطاة الرمل، والصقر، والبازى، والنسر. ومن بين هذه الطيور تلعب قطاة الرمل خاصة أدوارا تعلو مجازيتها وتتزايد، فى وحدات موضوعية أخرى من القصيدة الكلاسيكية. وبالرغم من هذا، فمما يلفت النظر بشدة ويدعو إلى التأمل أن قطاة الرمل ـ التى نادرا ما تظهر ـ لا تظهر إلا بوصفها قطاة واضحة. بينما نجد طيور القنص مثل اللقوة والعقاب والصقر[٩١]؛ إما أن يشار إليها على نحو مباشر أو أن توصف بأوصاف رحبة تشخصها عبر شفافية

الصورة الشعرية[٩٢]. والنعامة ـ شأنها شأن طيور القنص وكذلك قطاة الرمل ـ تظهر وحسب مرات محدودة لتلعب دور البطل فى موضوع يتفرع من قسم الرحلة[٩٣]، حاملة اسم «الظليم» للذكر من هذا النوع، والنعام للنوع؛ أى الذكر والأنثى، بوصفه اسما جمعيا، مع تنويعات لونية غنية بإلماحات نعتية ومزيد من التحديدات. والسؤال عن كلمتى «ظليم» و «نعام» من حيث أصلهما اللغوى التاريخى والاشتقاقى الأبعد وكونهما مجرد تسميتين نعتيتين سؤال لغوى محض فى الحقيقة، يقع خارج دائرة اهتمامنا الحالى المعنى بمسائل الأسلوب والمعنى التناصى[٩٤].

ومن المخلوقات الأخرى التى سكنت الصحراء وشغلت خيال الشاعر الجاهلى، وحملت معنى بلغ أن يكون أكثر من مجرد معنى عارض فى شعره: الظبى، والغزالة، والغراب، والصدى، والهامة، والبوم. وباستثناء البوم، فالحيوانات ذوات الأربع والطيور إما أن يشار إليها إشارة مباشرة صريحة كـ «الغراب»، أو أن يشار إليها فى إلماح رثائى، كما نرى فى الإشارة إلى الظبى والغزال، وكذلك الحمام[٩٥]، التى تصطبغ فى النهاية بصبغة نموذجية idyllic ؛حيث تتصاعد رثائية النسيب فى جنائزية ترنيمة يلتحم بها صوت البوم ـ الذى يظهر كذلك فى قسم الرحلة ـ فيشبعها صوت من أصوات ليل الصحراء المخيف [٩٦].

وما يهمنا فى هذا المجال، على أية حال، أن الشاعر قد تصور تلك المخلوقات الموجودة بالصحراء ذات العزلة الحزينة، على نحو مختلف فى الحقيقة بعض الشئ عن الطريقة التى تصور بها الحيوان بطل الموضوعات المتفرعة من الرحلة والصيد وهدفه. وامتحان النفس من خلال استعارات ممتدة غامضة تتعلق بالصراع تقليد نمطى قديم. ولهذا، لم تكن الناقة فى التعبير الشعرى مجرد كلمة بقدر ما كان لها من علاقات حميمة تصلها بذات الشاعر، وقد كانت تلك الحميمية من الثراء بمكان بحيث أسبغت على الحيوان معانى متضاربة وغريبة، فى الشكل والطباع؛ فهى تناقض نفسها فى قوتها وتحمل عناء الطريق وثقلها وأساها دون خضوع أو انكسار حتى تبلغ غايتها فى النهاية، وهى أقوى بنية وأشد رغبة فى البقاء. ولهذا، فهى صورة لخير دليل على حس الشاعر البدوى المرهف تجاه ما تفعله الصحراء بالموجودات. إن ناقة الشاعر البدوى بكل ثرائها النعتى تعبر أكثر ما تعبر عن الكمال الوظيفى.

ولم يكن ثمة تركيب جمالى ـ أو بالأحرى لم يكن ثمة قوالب جمالية محددة ومصوغة فى اصطلاحات ـ بخصوص ما تعنيه الناقة بالنسبة إلى الشاعر فى أقدم نماذج الشعر العربى. لقد كانت كلمة ناقة فى مرحلة الكمون التى تتحين الفرصة للظهور والكشف عما لم يعبر عنه من معانيها؛ تلك المعانى التى من شأنها أن تصنف ذلك العدد الذى لا حصر له من النعوت غير المترابطة.

هذه الناقة، بما يتولد عنها من تشبيهات ممتدة تشتمل على الموضوعات الفرعية المنبثقة من داخلها الخاصة بالحمار الوحشى والثور الوحشى، هى الوعاء المحتضن بعمق التشبيهات المتعلقة بالحمار الوحشى كلها، والمبدأ المنظم لقسم الرحلة من القصيدة الجاهلية. ولتفسير تلك العلاقة يمكن أن نقترح النظر إليها من الوجهة البنائية، أى العناية بفهم تطور المحتوى الشعرى؛ فبعض العناصر المكونة للشعر قد تكون أقدم من الإطار أو المبدأ المحتوى المنظم. وكما نوهنا سابقا، يمكن أن نعد موضوع الحمار الوحشى موضوعا تسلل إلى بنية القصيدة عندما كان الجزء المتعلق بالرحلة قد اتخذ صورته الأساسية وموضوعه الرئيسى متمثلا فى الناقة وأول تشبيهاتها الاستطرادية التى تعكسها لوحة الثور الوحشى. وقد كان على الثور الوحشى أن يتخذ سمات عدة من سمات هذا النوع من التشبيه، حتى يتم له الدخول فى إطار الناقة بوصفها موازيا أو بديلا للتشبيه الخاص بالثور.

ولا يتبقى أمامنا سوى أن نقف على الحيوانين اللذين يعدان من النماذج الأصلية فى قسم الرحلة من قصيدة البدوى. أحدهما هو الناقة المعروفة لنا بصفاتها الأيقونية، والآخر هو الثور الوحشى المعروف لنا بسلوكه الطقسى. أو فلنقل الناقة التى تنتمى إلى أسلوب النقش البارز، والثور الذى يرتبط بدوائر مغلقة لحدوث يتكرر على نحو محير؛ حيث يشكلان توازيا نمطيا مستقرا، بينما نجد حيوانات القسم الخاص بالرحلة الأخرى كلها تبدو بوضوح كأنها مصطبغة بصبغة هذين النموذجين النمطيين.

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

وتحظى طيور الرحلة التى تحلق فوق مساحات شاسعة من الخلاء فيما تظهر فيه من المواضيع الفرعية بتنوعات أقل من حيث نماذجها الموضوعية؛ مثل النعامة فى مطاردتها النهائية، وقطاة الرمل التى تنشد النجاة من ملاحقة الطائر المقتنص الرهيب. وقد يكون الطائر الجارح بدوره تنويعا على موضوع الصائد الفاشل على أية حال؛ وذلك بوصفه يلعب دورا فى الموضوعات المتفرعة من موضوع الرحلة، مثل موضوع الثور الوحشى وموضوع الحمار الوحشى. وقد ينتمى إلى إطار سياق منفصل يستقى من المطاردة فوق ظهر الفرس.

وعلى الجانب الآخر من هيكل القصيدة الموضوعى وتكوينها، نجد الفرس بطل إطار أو نسق أطر يتوازى مع إطار الناقة الموضوعى؛ إذ تتفرع منه موضوعات تستبدل به.

فاستقصاؤه بدقة ونمجيده كما لو كان «تمثالا» يقترب من المفهوم الشكلى الخاص بالناقة. وشأن إطاره الموضوعى شأن إطارها دون مغايرة؛ من حيث قدرته على تطوير المواضيع الفرعية وإفساح المجال للتشبيهات الممتدة. وعلى أية حال، فإن هذه المواضيع المتفرعة والتشبيهات المتولدة غالبا ما تكون مستمدة من مشهد الصيد النمطى الخاص بثور الوحش ومدينة له أسلوبيا. هذا بالرغم من أن ما يختص به إطار موضوع الصيد الرئيسى الفردى يظل مختلفا على نحو واضح من الإطار الموضوعى المتعلق بالناقة. فالفرس يمثل أنموذجا أعلى موضوعيا يتعلق فيما يتعلق بمراسيم الصيد الملكى الذى يتسلل إلى حدود الشاعر الفارس البدوى التصويرية. وهكذا، يكون لموضوع الفرس فى القصيدة العربية الكلاسيكية الحق فى أن يزعم أن له صفة نمطية راسخة القدم والأصالة.

ونستطيع هنا أن نزعم إجمالا أن معظم ما فى أقدم الشعر العربى القديم ذو طبيعة راسخة الأصالة من النواحى التاريخية والحضارية والأنثروبولوجية، بل من الناحية الأسلوبية. ويجعلنا هذا القول نذهب بالسمات الأسلوبية فيما وراء الصفة التاريخية الفعلية الخاصة بالتقليد الشعرى العربى، قائلين بأن كل ما هو غير نمطى فى القصيدة خارج عن نمو البنية ذاتها. بل هو فى الغالب ذو طبيعة موضوعية أو صياغة مختلفة [بديلة]

ونتاج تجريب شاعر أو شعراء. ويجعلنا هذا نقترب مما يسمى فى تعبير «كوليردج» Coleridgean الخيال fancy (حتى وإن كنا لا نولى فنون التأليف الشفاهى كبير اهتمام، فيجب علينا أن نتتبع مثل هذا الخيال وأن نقوم بتحديده وحصره). وينتسب جوهر الخيال، الشعرى النمطى فى القصيدة إلى عالم يتأسس على المجالات المعرفية القياسية وعلى الرؤى التاريخية والأنثروبولوجية.

والسؤال الذى نطرحه المرة تلو المرة عن معنى خصوصية نعوت الحيوان الأسلوبية فى القصيدة العربية الجاهلية، وتعلقها بالقسم الخاص بالرحلة على وجه الخصوص، حتى تظهر حيوانات مختلفة فى سياقاتها الشعرية، لا سبيل لأن نلتمس طريقا للإجابة عنه عبر الطبقات الكثيفة وحسب، بل علينا كذلك أن نفهم طبيعة تحور درجة تلك الكثافة التى تتلاقى مع نموذج سلوك مشابه لتلك النعوت.

وشيئا فشيئا، ندرك فى المقام الأول أن عدد المصطلحات والنعوت والمترادفات وما أشبه ذلك مما يستدعيه أى حيوان بذاته يرد ذكره فى الرحلة، لا يشير إلى أهمية ذلك الحيوان الوظيفية فى القصيدة التى تقف على الدرجة نفسها، أو ربما يفوقها أن ذلك الحيوان لا يرد ـ أو يكاد ـ من خلال العلامة الاسمية المباشرة.

من مثل ذلك التكوين النوعى الخاص بعالم الحيوان فى القصيدة العربية الجاهلية، فالناقة والفرس والثور الوحشى، بل الحمار الوحشى كذلك ـ على نحو مقنع ـ والنعامة على نحو أقل عنفا، يظهر أن لها وجودا شعريا نمطيا متماسكا فى رمزيته، إلى حد كونها لا تتنوع بالرغم من إظهارها فى أغنى تنوع من الإلماحات فى النص الشعرى . وعلى أية حال، ففى حالة ظهور حيوانات أخرى ـ بما فى ذلك الطيور ـ ظهورا إشاريا مباشرا فى النص الشعرى احتمالان: إما أن نعدها بدائل موضوعية تستمد تأثيرها من مدى القدرة على إعادتها إلى الخيال الأصلى أو الصورة الرحمية الخاصة بالموضوع الأساسى كالناقة أو الفرس أو الثور الوحشى أو الحمار الوحشى أو النعامة، أو أن تكون ـ فى أغلب الأمر ـ وصفا لعناصر غنائية تتصل بالمناظر الطبيعية، وتكون مجرد استعارة عندما تكون تلك المشاهد الطبيعية ذاتها استعارات كاملة، كما فى حالة حيوان مثل الغزال[٩٧] ؛ حيث تظهر فى تشبيهات موازية واستعارات فى سياقات نسيبية غنائية مهيمنة.

وخلافا لهذا ـ كما أشرنا من قبل ـ فإن الحيوانات التى كانت غير معروفة فى القصيدة العربية غالبا باصطلاحاتها الإشارية، هى الحيوانات ذاتها التى تحمل موضوعاتها وأطرها أغلب السمات النمطية والقديمة تقريبا. ونتاج هذا حقا إمكان وجود تناسق دلالى بارز بين المعجم الشعرى ـ بوصفه يؤسس نظاما من الاصطلاحات ـ واختلاق ما يشبه التسلسل التاريخى السابق على القصيدة. هذا مع احتمال تطابق العناصر الموضوعية أو الموتيفات وفقا لقربها من النموذج الأصلى الذى يتعين معجميا، ووفقا لعمقها الرمزى وتكافئها. ويمكننا، بإيجاز، أن نجنى فهما حقيقيا للشعر العربى الجاهلى وفق قدرتنا على تقييم الجانب الكمى المتمثل فى الوفرة أو الغزارة المعجمية لما قد قيل، والتحليل الكمى للأشياء التى تم حذفها، والغموض الشعرى الأسطورى الناجم عن عدم وجود اصطلاح، مثلما نجد فى حالة «الثور الوحشى» خاصة.

وإذا كان الجمل الذكر ـ حتى الآن ـ يبدو فى القصيدة العربية الجاهلية وقد راغ من مناقشاتنا اللغوية المعززة المتعلقة بموضوع الناقة وما يلحق بها من حيوانات «الرحيل»، فإن ذلك قد حدث تماما لأن الجمل لا يتصل بالرحيل، وإنما يتصل أساسا بالقسم الخاص بالنسيب من القصيدة، أو يتصل ـ على نحو أدق ـ بتطور ذلك القسم إلى «ظعن» محبوبة الشاعر وسط أقاربها وقبيلتها، متخدرة فى هودجها الذى يحمله

دائما الجمل. تلك المحبوبة التى تدعى فى هذا الموقف ظعينة هى ـ منبع الحنان كله ـ وأحيانا هى من الأوانس ـ فى غنائية النسيب. والتعبير الشعرى الذى تولده صورة لوداع أبدى فى الشعر العربى الكلاسيكى.

أما فى حالة الفرس، فإن الذكر والأنثى كليهما يتساوى فى أن يتخذ مطية الفارس البدوى، ومن ثم فلا صلة لتميز جنسهما دلاليا بمعرفة الموضوع. وفى حالة الجمل يصح العكس؛ فظهور الناقة فى حد ذاته يعد دليلا على وجود الشاعر نفسه، كما يشير إلى الموضوع البنائى الخاص بالرحلة. وينطبق هذا ـ بالمثل ـ على ظهور الجمل الذكر الذى يدل على المسافة المحسوسة، وإن كان يدل كذلك على الوجود الرثائى الكامن الخاص بمحبوبة الشاعر.

ولا يجب أن نأخذ عامل استقطاب الجنسين بين الشاعر ومطيته أخذاً هينا، بالرغم من أنه ظاهر فى الافتراض النفسى على نحو لا يستلفت الانتباه. فالتقابل بين الشاعر بوصفه بطلا وناقته حاملة همومه وهمته[٩٨]، له فى النهاية مغزاه الذى يتضح أكثر فأكثر، بفضل التفسيرات الغنائية الخاصة بالمعتقدات القديمة لشعراء الصحراء فى الفترة الأموية؛ حيث تؤخذ الناقة بوصفها صورة «أنيما» روح الشاعر[٩٩].

وثمة أسباب بسيطة ومقنعة ـ من وراء هذا الاستقطاب والتضاد الجنسى والنفسى والاستعارى والدلالى ـ تتعلق بالاستخدام الأمثل للجمل من قبل المحارب البدوى الجوال فى الصحراء العربية، تجعل الجمل الضخم القوى مناسبا لحمل هوادج ثقيلة بذاتها حتى من قبل أن يستقلها الناس للراحة، هذا من ناحية، بينما تبدو الناقة أخف، وأكثر قدرة على التحمل ودرّ اللبن، مما يجعلها أفضل لأغراض الحرب، وللعابر الذى يحيا على درّها فى بيئة صعبة قاسية تفرض نمط حياة إنسانية خشنة.

ولا نجد سوى شيخ طاعن ضعيف فى محفة يحملها الجمل. تلك هى الظروف التى أحاطت باحتضار آخر محارب من محاربى العرب الجاهليين. وعلى أية حال، فإنه مما يدفع إلى الرثاء، والسخرية أن كان هذا مصير شاعر من أعظم شعراء الرثاء مما لفت انتباه التقليديين وكتاب السيرة الذاتية؛ فقد كتب لدريد بن الصمة ـ وفقا للأساطير ـ النجاح فيما يقرب من مائة غارة قبلية. وقد شهد انتصار الدين الجديد ـ وقد تقدم به العمر ـ غير أنه لم يدخل فيه. وقد لقى مصرعه على يد شاب من غلاة المتطرفين. وبالرغم من ذلك، فقد قيل إنه قد مات كذلك موتا ذا مغزى رمزى مهم. فالمقاتل القديم فى أعقاب هزيمته بطريقة أو بأكثر يعترضه شاب شجاع يوقف نشاطه ويحده، ومن ثم نراه محمولا فوق جمل، مما يعد أول إشارة فنية لسقوط البطل. ويتخيل الشاب المطارد بالضرورة أنه قد اعترض طريق امرأة فى سبيلها إلى الفرار، وحين يجد فى الهودج بدلا منها شيخا هرما يعلن أنه سوف يقتله. لكن سيفه يخطئه، فيمنحه الشيخ سيفه ليتم مهمته. ويكشف له كذلك عن اسمه، الذى لم يكن معروفا حتى تلك اللحظة، وعن أعظم أعماله الباسلة، ومآثره لدى قبيلة الشاب المحارب ـ الذى لم يعد يذكر. وهكذا، نجد أن موت المحارب القديم موت بطولى لا طائل من ورائه وإن كان فى الوقت نفسه ذا دلالة داخل إطار التحول الذى أصاب قيم الجماعة العربية. إن موت البطل فى هودج يحمله جمل ذكر جزء من لغة دلالة هذا المشهد الذى يتبطن الإلماح البطولى، يتميز بطابع رثائى، ويشبه هذا السياق الموضوعى والبنائى الذى ينتمى إليه الجمل الذكر فى القصيدة[١٠٠].

وبغض النظر عن العامل المميز الخاص بالتقابل الجنسى الذى ربما يظهر بوضوح أكثر فى حالات الانفاق غير المعهود لورودها، ناهيك بالطبع عن المهمة البنائية الأساسية المتعلقة بصلة الفحل بالنسيب والناقة بالرحيل، فهناك فروق أخرى ـ منها ما يحظى باهتمامنا

فى هذا المقال؛ أعنى نسق التسميات الاصطلاحية ـ تتمثل فى أن الجمل الذكر فى القصيدة العربية الجاهلية يشار إليه بإشارته الأولية «الجمل»؛ إذ لا تنطبق عليه سمات الإشارة النعتية وشبه المرادفات التى أحاطت بالناقة فى إطار موضوعها الشعرى، ونعاود القول إن شأنه شأن الحيوانات الأخرى التى تلعب أدوارا لها أهمية متنوعة فى القصيدة، حيث تواجهنا مشكلة الدلالة الشعرية، نلاحظ ـ على الأقل فى الاستجابة الجزئية ـ أن الجمل الذكر نفسه فى مشهد الظعن النسيبى نادرا ما يكون موضع اهتمام رئيسى أعمق من قبل الشاعر، بل ما يحمله الجمل هو جل اهتمامه. ولا يعد الجمل بحال «أنيما»* أحد ولا الأنيما البديلة للشاعر. ولا يعد كذلك استعارة للمعاناة والتحمل والغاية التى يتطلع إليها. إنه لا يخضع لتجارب حاسمة واختبارات لمعدن القلب ، و إنما نجده يحمل أطيافا تغوص وتنزو فى السراب. وهكذا نراه وسيلة أو موضوعا، ومن ثم فقد اكتسب ببساطة وـ على نحو مباشر ـ استخدامات وخصائص عامة بدت كما لو كانت من المسلم بها. وإن كان للجمل الذكر فى المعجم الشعرى العربى ـ بالرغم من هذا ـ ظلال غنائية غنية، فلهذا أكثر من سبب؛ فقد يرد جزئيا ـ تماما ـ للبساطة التصورية المحكمة التى تتعلق بلفظه المباشر[١٠١]، وقد يرد كذلك ـ على نحو أكثر تعقيدا ـ إلى وقوعه فى سياقات شعرية مشبعة بالعاطفة الغنائية كما فى النسيب.

وهكذا، نجد شاعرا جاهليا مبكرا مثل عبيد بن الأبرص يبدأ قصيدته بالظعن، ملونا على هذا النحو موضوع رحيل المحبوبة بالمزيد من الصبغة الغنائية التى تتصل ـ فيما لها من صلة أبعد ـ بالحنين والكآبة السوداوية. إن كل حساسية تتسق مع هذا اللون، تختزن فى مثل تلك الافتتاحية صبغة إضافية من صبغات موتيف الأسى الخاص بالأطلال المهجورة. يقول:

لمن جمال قبيل الصبح مزمومة
ميممات بلادا غير معلومة[١٠٢]

وفى افتتاحية قصيدة أخرى تنتمى إلى أواخر العصر الجاهلى، نرى قيساً بن الخطيم يذكر الجمل مباشرة المرة تلو المرة؛ حيث يصرح تماما بالسياق النسيبى الغنائى الرحب، ويصرح مرة أخرى على نحو خاص بموضوع التوقف والتساؤل الذى يحتفظ بالغنائية الشعرية فى أسلوب يكاد يتخلى عن الصراحة المباشرة، يقول:

رد الخليط الجمال فانصرفوا
ماذا عليهم لو أنهم وقفوا

لو وقفوا ساعة نسائلهم
ربث يضحى جماله السلف[١٠٣]

وبالاقتراب من نهاية التقليد الشعرى الجاهلى الشكلى المتاح ـ فيما يخص الموتيفات والأسلوب ـ لم تعق تلك الشكلية على أية حال سيرة التركيز والتمحيص التدريجى الخاص بالمسائل الشعرية العامة. ومن الشعراء الذين مثلوا هذه الفترة قيس بن الخطيم الذى ينتمى والمرحلة من الصيغة الشعرية أقدم من مرحلة زهير بن أبى سلمى الشعرية؛ إذ يكبره قيس بن الخطيم بحوالى نصف القرن. ولايزال شعر زهير أكثر ميلا إلى النزعة القصصية وأكثر اتساعا فى الوصف، وفى النهاية أكثر شرحا للجزء المتعلق بارتحال القبيلة المقيمة وبحنين الشاعر المتأمل، وبأصل موضوع تأخر الارتحال وعلاقة هذا التأخر بإقبال الإبل على مرعاها فى قيظ الظهيرة. ودون هذه الإشارة السياقية إلى حديث زهير عن الجمل والعشب وتأخير الارتحال، فإن لغة زهير عن الإبل بعيدة كل البعد عن الصبغة الغنائية التى اتسم بها مطلع القصيدة، بحيث بدت أكثر إيجازا بالمقارنة لما نجده لدى قيس بن الخطيم، خاصة حين يتجنب زهير مياها أكثر عمقا فى النسيب الغنائى الذى يشتمل عليه التساؤل الآتى:

بان الخليط ولم يأووا لمن تركوا
وزودوك اشتياقا أية سلكوا

رد القيان جمال الحى فاحتملوا
إلى الظهيرة أمر بينهم لبك

ضحوا قليلا قفا كثبان أسنمة
ومنهم بالقسوميات معترك[١٠٤]

إن جمال ذلك المعنى الخاص بموضوع الظعن يكمن فى التصويرية المتمثلة فى الإمساك بمكان وزمان غنائيين؛ حيث تذوب الإبل فى الصورة كلية.

سواء أورد ذكر الجمل مباشرة أو أشير إليه تشكيليا ووظيفيا بوصفه حامل هوادج المحبوبة[١٠٥]، فالفضاء وانفراد الفكرة التى اختص بها الشاعر فى قصيدته الجمل الذكر محدودان للغاية. لكنه من النادر أن نجد فى إطار الظعن حشدا رئيسيا لموتيف الجمل الذكر أو وصفا تفصيليا لهذا الحيوان، وحتى إن وجد مثل هذا الوصف فإن نغمته الأسلوبية، والحيل الشعرية الخاصة به، تتم فى غالب الأمر فى القصيدة دونما كبير اختلاف عن طريق وسائل مبنية أسلوبيا تصف هذه الحيوانات وصفا مرئيا، وتتسم فى التقليد الشعرى بشخصيتها الأسلوبية الخاصة. ولتلك الشخصية يدين استيعابنا الجمل الذكر من أجل جعله قابلا حقا لأن يوصف ويصور تصويرا شعريا بصريا. وكما قد أشرنا سابقا، فإن تلك الحيوانات فى القصيدة، من مثل الناقة والفرس والثور الوحشى والحمار الوحشي وربما النعامة، وأى حيوان آخر مما يتفق معها أسلوبيا ـ وليس الجمل وحسب ـ سوف يكون له نصيب من هذا النموذج من حيث الشكل والمعنى.

لقد اتضح هذا بإسهاب فى واحد من أطول مشاهد الظعن ـ إن لم يكن أطولها ـ فى الشعر العربى القديم، فى قصيدة لحميد بن ثور الهلالى الذى امتدت حياته وشعره من السنوات الأخيرة قبل الإسلام إلى خلافة الخليفة الرشيد عثمان (٦٤٤ / ٦٥٦م)، بل ثمة دلائل أخرى من بينها دلائل نصية تصل به إلى بواكر العصر الأموى[١٠٦]. ويشغل هذا الظعن جزءاً أكبر من القصيدة التى بدورها تلفت النظر بطولها البالغ الذى يبلغ ١١٩ بيتا[١٠٧]. ويمدنا المشهد الافتتاحى لقطعان القبيلة فى مرعاها الفصلى باللوحة الخلفية الموضوعية الخاصة بالظعن فى القصيدة، كما يمدنا بتطور موضوعها الداخلى مشيرا إلى تلك الفتاة المصونة عريقة الأصل، وذلك فى الأبيات (٤٢ : ٥٦)، ثم يعود فى الأبيات الثلاثة الأخيرة (أى ٥٤ : ٥٦) إلى موضوع الجمل؛ فيشغل قسم الظعن فى مجموعة ٥٧ بيتا، منها ما لا يقل عن ٣٠ بيتا تختص فى المقام الأول بوصف الجمل. وهذه الحقيقة تصور ـ بالرغم من الصور المرئية غير الملائمة غير المألوفة ـ ما كان يرد داخل مخزون الموضوعات فى الشعر العربى الكلاسيكى، وتكامل تلك الموضوعات الشكلى داخل القصيدة. وفى ظعن حميد الذى نوليه اهتمامنا، نرى عذارى القبيلة فى موقف من اثنين: إما أن يكن وصيفات مبجلات فى انتظار المحبوبة، أو أن يمسكن برسن الإبل حاملتها تهيؤاً للرحيل. (البيت ١٧)[١٠٨]. إن أفضل فحول الإبل تعد خصيصا للمحبوبة بطلة ظعن هذا النسيب. والمشهد الخاص بالإعداد للرحيل يتشكل من وصف هذا الفحل المهيب (الأبيات ١٨ وما بعدها). وبالرغم من كونه فحلا، فإن ما يكتسب فى الحقيقة ـ فى حدود وصفه الرحب ونسيج معجمه، وحس أسلوبه، ومن ثم حضوره الشعرى وتأثيره ـ لا يعادله فى القيمة غير واحد من أروع الحيوانات وأبرزها فى التقليد الشعرى العربى الكلاسيكى؛ أعنى فرس امرئ القيس الذى شهدت المعلقة[١٠٩] رمزيته. وفى نغمة تبدو أقرب إلى السذاجة يبين حميد عن قصده مصورا فحل إبله بقوله:

تباهى عليه الصانعات وشاكلت
به الخيل حتى هم أن يتحمحما[١١٠]

مثل ذلك الجمل الذكر يستمد خصائصه الرمزية من مخزون ينتمى لرمزية الجواد الأصيل. وهكذا نجد الثريا ـ بينما يقف الفحل محوطا بالعذارى المنشغلات بتسريجه ـ قد منت على نجد بمزنة من السحب البيضاء المتصلة

حتى غطتها بكساء من العشب الأخضر النابت[١١١]. ومثل تلك العلامات الثابتة التى تميز أسلوب حميد فى وصفه فحل الإبل، تنتمى إلى ميدان أسلوبى عام يتصل بتصور الفارس البدوى جواده ترتد ـ فى أصولها على الأقل ـ لزمن امرئ القيس.

وما ينبغى أن نؤكده الآن، وعلى عكس ما يحدث فى التنويعات المختلفة الخاصة بالظعن، حيث لا يكون للفحل حضور حقيقى خارج وظيفته المباشرة، أنا لا نفلح فى العثور على كلمة جمل فى ظعن حميد الممتد بطول القصيدة الذى يعد الجمل بطله الحقيقى. تماما كما فى قصائد الطرديات التى تدور على موضوع الصيد والخيل أو فى أية موضوعات أخرى، حيث يكون البطل فيها والشخصية المحورية الحيوان الذى يعبر عنه على نحو نعتى وحسب، كما قد قدمنا أولا (فى البيت ١٨)؛ إذ نراه يقدم من خلال تعبير «المودون» وتعنى المنسوج أو المجدول أو المدمج المتضام والبدين. ثم نصادفه وقد أشير إليه مرة أخرى (فى البيت ١٩) بوصفه «الصلخد»، أى ذا الرأس الضخم. ثم نلقاه مرة ثالثة (فى البيت ٢٢) بوصفه «ضبار». وهى كلمة لم يسجل المعجم العربى القديم معناها، لكنها ذات ملامح دلالية شاملة تستقى من وثاب كوثوب الأسد أو الجواد الوائب، وله فى النهاية جمجمة قوية و بنيان ضخم . ويحظى هذا الحضور الخاص بالحيوان بقوة، كما يشار إليه بإسهاب وتجسيم فى المعنى الذى يشير إلى الفحل من الإبل بوصفه ذا حضور ملموس مستقل بذاته.

إن نعوت الحيوان الكثيرة فى القصيدة العربية الكلاسيكية ليست من البساطة بمكان، ولايسلم بها، ولا يقصد بها التفصيل فى الموضوعات والتطويل بالمعنى التقنى، بل هى مفهومات منتقاة على نحو مثالى تلتحم داخليا فى وجود دلالى حميم يعول أجزاؤه الواحد فيها على الآخر. وأحيانا تكون كومضات تنويرية يقصد بها فى النهاية صورة مثالية؛ يستشرف فيها النمط من وراء الفرد، والنموذج الأصلى من وراء النمط، والرمز من وراء النموذج الأصلى، أو من ورائها كلها.

وحتى نجد سمات أخرى وتنوعات جديدة لوصف فحل الإبل الراهن، علينا أن ننظر أبعد زمانيا خارج حدود زمن البدوية الجاهلية الكلاسيكية الخالصة. أن نجد تلك السمات لدى ذى الرمة يشبه تحقيق توقع نقدى مسبق. لأن هذا الشاعر الأموى قد ظل وفيا لبدويته. وهذا الوفاء مسألة إرادة ودراسة واختيار إيديولوجى حر اصطفاه لنفسه أسلوب حياة وفكر. وبذلك العمد وبهيئة البدوى العفوى الذى لم يعد من الممكن أن ننعته بسذاجة الشخصية ولا هو بالملزم، كان ذو الرمة أقل من أن يعد بقايا الكلاسيكية وأبعد من أن يكون صانع أسطورته الخاصة ومن ثم نعده إحيائيا كلاسيكيا جديدا. لقد كان مدركا ما هو بصدده. وهذا يعنى أنه كان يدرك الكثير حقا. ويمكن أن نقول إنه فى معالجته الظعن، ومعرفته بإمكان اتخاذ الفحل موتيفا، كان مدركا شريعة القصيد الجاهلى ومدى قدرته على تجاوزها، حتى شعائره فيمكن أن تكون مخبوءة تحت تجاوزاته. بينما يمكن شرح تجاوزاته بوصفها إمكانات مناظرة ـ لم تتحقق من قبل ـ للناموس نفسه. كأنما كان يعرف ـ فى داخل هذا التدقيق البالغ بالمعنى القديم ـ ماذا كان يصلح له. وهكذا أدرك ـ فى إطار الحساسية الأسلوبية الخاصة بقصيدة الشعر القديمة ـ أن الموتيف الذى يذكر مرة كان قادرا على أن يشحذ الآليات الأسلوبية التى تفضى فى النهاية إلى تطوره تطورا بعيدا على نحو استطرادى. ونتيجة لهذا، فلو وردت داخل الظعن الإشارة المتوقعة إلى الحيوان حامل هودج المحبوبة. أو حتى لو أشير إلى الهوادج وحسب، فإن فحل الإبل يذكر فى هذا الموضوع ـ كذلك على نحو ضمنى ـ بوصفه جزءا من الصورة التركيبية الأكبر ـ وباستطراد موضوعى وبأسلوب وصفى. إن امتلاك ذى الرمة ناصية الناموس القديم دافعه لفهم جدارة الفحل بأن يحظى بتطور موضوعى، أو حتى

بأقل قدر من التمثيل الوصفى دون أن ينص عليه مباشرة باسم «جمل»[١١٢]، بل يعبر عنه من خلال الخصائص والنعوت التصويرية.

وعلاوة على ما سبق، فقد انتقى حميد بن ثور الهلالى أوصاف جمله وفق طراز أسلوب ينتمى إلى رمزية الفرس المقاتل، بينما يؤثر ذو الرمة ـ كما لاحظنا فى القصيدة الخامسة من ديوانه ـ على حيوانه النموذجى صورة أقرب إلى متناول اليد فيستبدل به الناقة، وهو يستمد مفتاح هذه الصيغة ـ على الأرجح ـ من الشاعر المخضرم كعب بن زهير[١١٣]. ويبدأ ذو الرمة ظعنه بإشارة نعتية لفحل الإبل يحمل محبوبته[١١٤]. ولكنه ـ على غير المعتاد فى النموذج الصيغى الذى لا يتوقف كثيرا عند موتيف الجمل ـ يعود إلى وصفه مطورا الإشارة إليه فى خمسة أبيات يصفه فيها وصفا كلاسيكيا بالدرجة الأولى. وهذا الوصف لا يليق إلا ببطل بدوى يصف ناقته لاجمله. إن شجن الرحيل البلاغى ينغص غنائية النسيب، وهنا لامفر من أن يندمج الجمل وجزء الظعن اندماجا يكمل الفكرة، دون تغيير جوهرى فى النغمة أو المزاج.

وفى هذا المقام، نجد تصور حميد جمله ـ الذى أسقط عليه ظلالا من فرسه ـ قد خضع داخل النسيب الذى يجرى فى باطنه تيار غزل حسى للمزاج الغنائى، وتكيف معه بيسر كبير. وعلاوة على ذلك، فثمة شعور بالإعمال الميكانيكى الذى أملى على ذى الرمة استجابته للصيغة التى استخدمها للإشارة إلى الجمل، من خلال اصطناعه لصيغة النعت «على كل موار»، وما يعقب ذلك من نتائج متوقعة أو متجاوزة التوقع. وهنا بوجه خاص قد يتردد المرء فى الإعجاب بما تصدى له ذو الرمة من أمر جلل[١١٥]، وما كان تصديه هذا إلا عن فهم لناموس القصيد البدوى الكلاسيكى. حتى ليبدو ذو الرمة ـ على المستوى الموضوعى والبنائى ـ غير تقليدى فى وصفه النعتى الجمل الذكر لا فى الظعن بل الأجزاء الخاصة بالرحلة فى ثلاث من قصائده: منها القصيدة الأولى فى الأبيات من البيت ١١٤ حتى البيت الـ١١٧[١١٦]. والقصيدة الخامسة الأبيات من ٣١: ٣٦ وكذلك ٤٧، ٥٠.[١١٧] وتسبقهما فى هذا القصيدة السابعة الأبيات ٢٢: ٥٢[١١٨]. أما القصيدة الخامسة ـ على أية حال ـ فيمكن أن ندعى أن صفات المذكر «منعقد» فى البيت ٣١، و «أعيس» فى البيت ٦٤ ليست سوى إشارات لا تميز داخلها فى النوع. وكلمة مثل «بعير» تشتمل على الجنسين المذكر والمؤنث من الإبل، ويتضح فى الأبيات التالية من القصيدة ـ أى بدءا من البيت ٣٥ وما يليه من أبيات ـ أن الشاعر بالرغم من هذا يركب «ناقة» يصفها بصيغة النعت «على كل نضوة».

إن حضور الجمل الذكر بصيغة النعت «مقحم» (أى الجمل الذكر ذو السنوات الست التى نبتت سنه) فى القصيدة الأولى، كذلك يمكن تفسيره تماما دون أن نفهم ذلك بوصفه خرقا مفاجئا لبنية القصيدة الكلاسيكية الموضوعية. وليس لوجود هذا المقحم فى الرحيل من وظيفة سوى التشبيه ذى الصبغة التصويرية العالية، والمقصود أن يثير صورة بصرية لذكر نعام ضخم بأجنحة سوداء كثيفة تتدلى على جنبيه، مقارنا إياه فى المقام الأول بامرأة حبشية من الزنج تتدلى أقراطها (البيت ١١٢). ثم تتسع العدسة وتتحول إلى الجمل الذكر (البيت ١١٤). يقول:

أو مقحم أضعف الإبطان حادجه
بالأمس فاستأخر العدلان والقَتَب

وتمتد الصورة فى ثلاثة أبيات أخرى، وتتطور فى تشبيه دائرى تماما مثل التشبيهات الكلاسيكية الممتدة الخاصة بالجمل الذكر الذى يبدو فيها وقد انبثقت كتلته من ظعن النسيب دون اقتراف أى تشويه فى خصائصه. لقد انتزعه الشاعر، بيسر، من سياقه الشكلى الحى الخاص بالظعن، ونقله إلى سياق مجازى جديد لم

يعد اتصاله بالحركة بل بالصورة. وبالإضافة لهذا، فاللغة التى اختارها الشاعر ليعبر بها عن موضع إعجابه، برغم خشونتها، تتجه إلى ذكر نعام يصفه بصيغة النعت «هجنع» (البيت ١١٣). من المفترض أن هذه اللغة تنبه المستمع للمشابهة التى يتسع لها الاستطراد لتشبيه الجمل[١١٩]. وهو تشبيه وظيفته أن يقترب اقترابا خفيا من صورة ظلية لجمل مثقل ثقل الظليم، ومن ثم فلا يقصد التشبيه لذاته، وإنما يعد نوعا من التصوير المجازى.

ومن ملامح التجريب الأكثر لفتا للانتباه خيال ذى الرمة الكلاسيكى الجديد، وعجزه الظاهرى عن مقاومة رغبته فى أن يسبر أغوار المدى الذى استغرقه الموضوع والموتيف الكلاسيكى وعدوله عنه دون أن يهمل الشرعية الكلاسيكية القديمة. وهذا ما نلمسه فى قصيدته السابعة التى تشتمل على ٥٢ بيتا منها ٣١ بيتا تخص الرحلة؛ (الأبيات ٢٢ : ٥٢)، كما يخص النسيب الرثائى منها ٣٠ بيتا (لا يحظى الظعن منها سوى بإشارة باهتة بالغة الاختصار كما فى (البيت ١٤). وبالقطع، يقع موتيف هذه القصيدة ـ الذى يستغرق ١١ بيتا من (البيت ٣٦ : ٤٦) ـ وظيفيا وشكليا داخل قسم الرحلة؛ حيث يلبى الحاجة إلى وجود موضوع فرعى يخص حيوانا بذاته، بوصفه تشبيها مباشرا لراحلة الشاعر التى هى ـ فى الحال الراهنة «المواره» ـ بلا جدال أو لبس «ناقة».

وتصور الرحلة (الأبيات ٢٢ :٣٠) فى بداية الأمر فى سلسلة من اللوحات الوصفية المرسومة تشكيليا لمنظر الصحراء الطبيعى؛ حيث يمتطى الشاعر هذه النضوة التى دأب على ركوبها من قبل المرة تلو المرة. وبالرغم من مطواعية تلك الخلفية وموضوعيتها أو حيادها، فهى تمثل إدراكا شخصيا وخبرة ذاتية تنتمى إلى صاحبها وحسب. ومن غير المباح أن يلجها أحد، ومن يفعل يروع ويلقى الهول والويلات. وعلى هذا الستار الخلفى، وفى مقابله، يتحرك الموضوع الحقيقى موضوع «المواره».

وبينما يظل الطغابس الجبناء مروعين مضروبين بفزعها، يلج الشاعر قلب الصحراء ويمرق مخترقا إياها على سرج نضوة تذهب به أينما يشاء (البيت ٣١)، قوية منتصبة، حرة عريقة الأصل، مواكبة لراكبها، تلقى بأجرام نفسها على الأهوال (البيت ٣٢) ضخمة البنيان ثبجاء عريضة الفكين [اللحيين]، ولكن يرفع قدرها برغم ذلك أن تآكلت أسنمتها [أو تواضعت قراديدها] ويزينها انضمام حوالبها وانخطاف أحشائها (البيت ٣٣). وهى فى عدوها تهتز وتتبختر وتنسل وتتمهل (البيت ٣٤). وفى الصحراء الواسعة التى يتطاير دقيق غبارها ويضل سواها من النوق الكريمة طريقه ويتفرق، تنسلب متخطية إياهم دون أن تتحير (البيت ٣٥).

تلك ناقة الشاعر. وكى يزيد وصفها بما يليق بمقامها، يعمد إلى تلك التشبيهات الممتدة المألوفة فى الرحيل التى عهدناها كثيرا فى القصائد الجاهلية وعهدناها أكثر فى قصائد ذى الرمة نفسه. وهى تشبيهات ذات اكتمال شكلى ذى انبثاقات وتفريعات موضوعية مستقلة.

الجمل الذكر، من ثم، موضوع التشبيه الرئيسى، ويصرح به بقوة وجلاء. لكنه يدين بوضوحه النصى فى المقام الأول لموقعه من القصيدة الذى يمثل خروجا صارخا على ناموسها يقول:

كأنى إذا انجابت عن الركب ليلة
على مقرم شاقى السديسين ضارب

خدب حنا من ظهره بعد بدنه
على قصب منضم الشميلة شازب

مراس الأوابى عن نفوس عزيزه
وإلف المتالى [فى] وقلوب السلائب

وأن لم يزل يستمع العام حوله
ندى صوت مقروع عن العذف عاذب

وفى الشول أتباع مقاحيم برّحت
[به] وامتحان المبرقات الكواذب

يذب القصايا عن شراة كأنها
جماهير تحت المدجنات الهواضب

إذا ما دعاها أوزغت بكراتها
كإيزاغ آثار المدى فى الترائب

عصارة جزء آل حتى كأنما
يلقن بجادى ظهور العراقب

فيُلْوين بالأذناب خوفا وطاعة
لأشوس نظّار إلى كل راكب

إذا استوجست آذانها استأنست لها
أناسى ملحود لها فى الحواجب

فذاك الذى شبهت بالخرق ناقتى
إذا قلصت بين الفلا والمشارب (١٢٠)

إن الجزء الخاص بالرحلة، شأنه شأن ما فى متناولنا من سياق القصيدة، ينتهى بنبرة أكثر غنائية، هذا بالإضافة إلى وجود موضوع فرعى ثان غير بارز شكليا؛ أعنى موضوع النعامة التى يلتمع بيضها المدفون فى الرمال التماع نجوم الثريا.

بالإضافة إلى الابتكار أو الجدة، ثمة نقطتان مهمتان تتضحان بخصوص الإزاحة الموضوعية فى قصيدة ذى الرمة السابقة. ونبدأ بأنه مما يؤكد فكرتنا المكتسبة تدريجيا، أنه عندما يشار إلى الجمل إشارة نعتية وحسب دون أن تجد الكلمة طريقها إلى النص على الإطلاق، فهذا يعنى وجود حائل أسلوبى ملزم على نحو فعال. لأن ذا الرمة فى هذا الموضع يفسح إلى الجمل مكانا داخل تشبيه ممتد من تشبيهات الرحيل جاعلا إياه بطل موضوع فرعى مقحم وملزم بنائيا، وليس مجرد موضوع للتشبيه وحسب. ويذكرنا هذا بما يجب أن نعرفه كذلك؛ أعنى أنه فى ناموس الموضوعات الكلاسيكية لا يجب أن يصور بطل أى موضوع فرعى غير تصوير نعتى (١٢١).

وبالرغم من ذلك، فوظيفة تشبيه الجمل الشكلية بوصفه موضوعا فرعيا من موضوعات الرحيل فى قصيدة ذى الرمة على خلاف أشد الملاحظات الجوهرية، أعنى أنه ـ داخل قانون الموضوعات الشعرية ومعجمها وأساليبها وناموسها ـ لا يجب أن يكون فى هذا الموضع موضوع خاص بالجمل الذكر. والدرس الشكلى الثانى الذى نتلقاه من ذى الرمة أنه مادام الجمل الذكر قد تسلل إلى «رحيل» القصيدة بوصفه موضوعا فرعيا، فالحديث عنه يتم على النحو الذى يتم به الحديث عن حيوان الموضوع الفرعى المحورى المعروف. هكذا، يصير عليه أن ينحو نحو هذا الحيوان فى سلوكه ومجازه الأخلاقى والعضوى، حتى لو ظل موضوع تشبيه الحيوان الأول المتعلق بموضوع الرحيل الرئيسى وبطله، أعنى «الناقة». والتشابهات فى الدور الذى يلعبه من حيث الشكل المرئى والصورة أو الحجم إما أن تكون ثانوية أو بلا أهمية.

ومن حيوانات الرحيل المهيمنة فى الموضوعات الفرعية من القصيدة العربية الكلاسيكية الحمار الوحشى المنفرد الذى يشبه به ذو الرمة فحل إبله فى خصائصه ومعجمه. ويبدو الجمل مثل الحمار الوحشى فى وظيفته الحيوية البيولوجية وفظاظة طباعه متحمسا للعدو، أعجف، لامن الرحلة ولامن الأحمال ولكن من الإنهاك البيولوجى ـ إذ لا يكون وحيدا أبدا ـ غيورا، مهموما برعاية قطيعه. ويقع هذا كله فى إطار الرعى الفصلى الموسمى بدءا بالجفاف وندرة الطعام (البيت ٣٧) حتى سقوط الأمطار الغزيرة (البيت ٤١). وينتهى بمشهد يبدو فيه كما لو كان يرعى رعن الجبل (أنفه) (البيت ٤٥)، ذلك المشهد الذى قد يأتى فى موضع متقدم أحيانا، برغم أنه يأتى عادة فى موضع مشيرا بطرف خفى إلى موضوع صيد الحمار الوحشى الذى يختتم به الموضوع الفرعى.

وبالإضافة إلى هذا، فإن جعل الجمل الذكر يلعب دور الحمار الوحشى لم يكن فى ذاته اختيارا اختاره ذو الرمة، ولكنه لجأ إليه بدافع نشأ عن وعيه بما يمليه عليه شكل القصيدة، وما كان ينبغى عليه أن يفعله مادام قد اختار اختياره الحر الجديد مزحزحا الجمل الفحل من الظعن إلى الرحيل؛ حيث صار المشبه الرئيسى بالناقة. وبمجرد أن يحدث هذا الإحلال، فإن الاستعارة تنصب على الحمار الوحشى، كما تنصب على الجمل على نحو متبادل. ومن ثم، فالصدور من الظعن يفرض على الجمل أن يظل على ذكورته ـ دون شك ـ وفى جماعيته، لأنه كان جزءا من قافلة وقطعان قبيلة تتنقل بطول طرقات الترحال الفصلى بحثا عن المرعى، وكذلك كان موضع احتفال عذارى القبيلة المرتحلة. وباختصار، ما كان للجمل أن يلعب دور حيوان آخر يعد أساسيا فى الموضوعات الفرعية أعنى «ثور الوحش»، لأن الثور الوحشى المثال الأوحد من بين حيوانات الصحراء العربية على الحيوان الوقور دائم الانفراد فى عزلته الجليلة. وما كان يمكنه أن يستقى من خصائص جواد ذكر مثلما فعل حميد بن ثور الهلالى فى ظعنه الممتد؛ لأنه بالإضافة إلى كونه غريبا عن الرحيل من الوجهة الدلالية، فالفرس ينتمى إلى مجال الموضوعات الأولية بوصفه نداد «الناقة»، لا بوصفه تشبيها ثانويا مساندا لها.

وهكذا، بتضييقنا الدائرة الشكلية على مثال نصى من الفترة الأموية الواعية بذاتها وعيا متزايدا، لا نؤكد ملاحظتنا الأولى فيما يبدو مجرد بعد لغوى واحد من مسميات الحيوان وحسب، بل يتبين لنا كذلك كثافة نسيج الخيال الشعرى العربى الكلاسيكى وأسلوبه، وكيف ينبغى ـ برغم هذا كله ـ أن تظل تلك الكثافة شفافة تماما.

الهوامش.

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

(٢) القرآن الكريم، النحل، آية ٦.

(٣) أبو الفتح عثمان بن جنى: الخصائص، تحقيق: محمد على النجار، القاهرة ١٩٥٢، ص ١٢٣، جـ ٢، ص ص ١٢١، ١٢٢.

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

(٥) سفر التكوين. ص ٥٤. وانظر كذلك:

W. Gesenius. Hebräisches und aramäisches Handwörterbuch über das alte Testament, 17 th ed. (Berlin. Göttingen. and Heidelberg. 1954). pp. 303 - 4.

(٦) امرؤ القيس: الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٣، القاهرة ١٩٦٩، ص ١١ (المعلقة، البيت ١١).

(٧) وانظر على سبيل المثال:

A. van den Branden. Les Inscriptions Thamudéennes (Louvain - Heverle. 1950). Pls 5.10,12.14. and F.v. Winnette and G.L.Harding. Inscriptions from Fifty safaitic Cairns (Toronto. Buffalo. and London. 1978). esp. pls on pp. 663. 670. 675. 695. 703. 712.715. 722 727.

حتى فى الفترة المتأخرة نجد شاعرا مثل الشاعر العباسى أبى تمام يرى لناقته أشكالا شبحية لتلال واقعة بين تلال. الديوان: تحقيق: محمد عبده عزام، القاهرة ١٩٧٠، جـ٣، ص ١٥٤

(٨) Gesenius, Handwörterbuch, p. 478

(٩) Ibid.. p. 54

(١٠) J. Levy. Wörterbuch über die Talmudim und Midruschim nebst Beiträgen van Heinrich Lebrebt Fleischer 2 d. . ed. i Goldschmidt (Berlin. Vienna. 1924). vol 3. pp. 436 and 323.

(١١) M. Jastrow, A Dictionary of the Targumn, the talmud Babli and Ytrushalmi and The Midrashic Literature (Londan. 1903). vol 2p.867.

(١٢) لاحظ الكلمة الأكادية: ناقُ (نُواقُ) التى تعنى «ركض»، «يذهب».

(Chicago Assyrian Dictionary(Chicago 1980), vol. 11.v. PT.I.P.34).

(١٣) M. Detienne, the Gardens of Adunis: Spices in Greek Mytholayy. Trans. Junet L.Loyd (New Jersey, 1977). p. 24ff

(١٤) علاوة على وجود ناقة صالح المأساوى، يمكن أن يضاف إلى هذه الأفكار المرجعية إدراك الناقة الشعرى اللاحق الذى يعدها غراب البين. وكذا يقول الشاعر المخضرم الشماخ:

فظل غـراب البين مـرتبض النسى ... لـــه فى ديار الجـارتين نعـيق
خـلـيلى إنـى لايـزال تـروعـنى ... نـواعب تبدو بالفـــراق تـشوق

الشماخ بن ضرار الذبيانى: **الديوان**، تحقيق: صلاح الدين الهادى، القاهرة ١٩٦٨، ص ص ٢٤٢، ٢٤٣.

وكذلك للشاعر الأموى ذى الرمة تبدو النياق:

قـواطع أقـران الصـبـابة والهـوى ... من الحى إلا مـاتجن الضـمـائر

ذو الرمة **الديوان**، مطبى بابلى، دمشق، ط٢ ١٣٨٤هـ/ ١٩٦٤. ص ٣٣٩. بينما عبر محمد بن عبد الله بن رزين، المعروف بأبى الشيص، عن الموضوع بحصافة بالغة وبيان:

مافرق الأحباب بـعد الله إلا الإبـل ... والناس يَدْحَوْنَ غراب البين لما جهلوا
وما غراب البين إلا ناقة أو جمل

أبو إسحق إبراهيم بن على الحصرى القيروانى: **زهر الآداب وثمرات الألباب**، تحقيق: على محمد البجاوى، القاهرة ١٩٦٩، جـ١، ص ٤٨١.

(١٥) **القرآن الكريم**، الأعراف: آية ٧٣، ٧٧، هود: آية ٦٤، الإسراء: آية ٥٩، القمر: آية ٢٧، الشمس: آية ١٣، الشعراء: آية ١٥٥.

(١٦) تم استخدام هذا اللقب غير الجذاب على نحو إيجابى فى سياق هجائى من قبل الشاعر المخضرم الحطيئة. **ديوان الحطيئة**، جمع أبى سعيد السكرى، بيروت ١٩٦٧، ص ١٧١.

(١٧) هذا البيت هو البيت الثالث فى معلقة عنترة، ولهذا ينتمى إلى السياق الشكلى الخاص بنسيب القصيدة. وثمة ورود إضافى لكلمة الناقة فى النسيب، يبرز فى تنقيح معلقة عنترة كما نجد فى **جمهرة أشعار العرب**:

ولقـد حبـست بهـا طويلا ناقـتى ... تـــرغـو إلى سـفع رواكـد جـثم

أبو زيد محمد بن أبى الخطاب القرشى: **جمهرة أشعار العرب**، تحقيق على محمد البجاوى، القاهرة ١٩٦٧(؟) ج١، ص ٤٣١.

(١٨) **المفضليات**: تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، القاهرة ١٩٧٦، ط٥، ق٢٨، صـ ١٥٠، البيت ٧. وجدير بالذكر أنه فى هذا البيت للمثقب العبدى يشار إلى الناقة مباشرة.ويقترن ورود كلمة ناقة فى هذه الحالة بالرحيل، وتصور تصويرا أيقونيا مثل فرس كفرس امرئ القيس الذى يصور فى تلك المعلقة على سبيل المثال.

(١٩) **المفضليات**، البيت ٦، ص ٤٣٢. وتلك الوصفية التى ينفرد بها المرقش الأكبر ترد فى سياق النسيب الوصفى، وبرغم ذلك فإن تلك القصيدة مشكوك فى نسبتها أو صحتها النصية.

(٢٠) **المفضليات** ق ٨٩، البيت ١٧، صـ ٣١٥. والسياق هنا للفخر الفردى شأنه شأن الفخر القبلى، وثمة إشارة أخرى لدى الحارث بن ظالم المرى فى **العقد الفريد** لابن عبد ربه، تحقيق أحمد أمين وآخرين، القاهرة ط٢، ١٩٧٣، جـ٥ ص ـ١٤٧.

لعمرى لـــقد حلت بـى اليـوم ... ناقتى على ناصر من طئ غير خاذل

(٢١) **المفضليات** ق ١١٦، البيت ١٣، ص ٣٩٢. وسياق علقمة سياق رحيل «مباشر».

(٢٢) علقمة بن عبدة الفحل: **الديوان**، تحقيق لطفى الصقال ودربة الخطيب، حلب ١٩٦٩، ص ١٣١. وهنا نجد سياق الأبيات الشكلى سياقا بطوليا، شأنه فى ذلك شأن خصائص القسم الثالث من القصيدة، والبيت نفسه ينسب إلى الشاعر المخضرم ضابئ بن الحارث البرجمى. ولألفريد بلوخ مناقشة مقنعة لمعنى «الشعر» فى هذه الأبيات. انظر «قصيدته» المنشورة فى **الدراسات الآسيوية** رقم ٢، ١٩٤٨ ص ١١٨.

(٢٣) عبيد بن الأبرص: **الديوان**، بيروت، ١٩٥٨، ص ١٤٨. إن السياق الشكلى لهذا البيت، وهو الثانى من أبيات القصيدة العشرة سياق «رثاء» وليس سياق «رحيل»، وهذا بالرغم من التقارب الشديد مع بيت عنترة المذكور.

(٢٤) أوس بن حجر: **الديوان**، تحقيق محمد يوسف نجم، بيروت ط٢، ١٩٦٧، ص ٦٥، ١٠٠. إن سياق المثال الأول سياق «هجاء»، والثانى «رحيل».

(٢٥) بشر بن أبى خازم: **الديوان**، دمشق، ١٩٧٢، ص ١١٦. والسياق «فخر».

(٢٦) **موسوعة الشعر العربى**، تحقيق وتصنيف خليل حاوى، بيروت ١٩٧٤، جـ١، ص٢٠٣.

(٢٧) امرؤ القيس: **الديوان**، ص ١١٦، ٢٠٦، والمثال الثانى مع ذلك مقتبس من مقطوعة من بيتين فقط، ومشهود بضعفهما.

(٢٨) عدى بن زيد العبادى: **الديوان**، تحقيق محمد جبار المعيد، بغداد ١٩٦٥، ص ١٥٩.

(٢٩) المتلمس الضبعى: **الديوان**، تحقيق حسن كامل الصيرفى، القاهرة ١٩٧٠، ق ٦ ص ١٣٥، ق ١٤ ص ٢٣٥.

(٣٠) لقد أوردت **المفضليات** تنقيح المنخل اليشكرى الكامل للقصيدة التى تشتمل على هذه الأبيات. أبو سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك الأصمعى **الأصمعيات**، تحقيق محمد شاكر، وعبد السلام هارون، القاهرة ط٢، ١٩٦٤، ق ١٤، ص ٥٨، ٦١.

إنها تشتمل على ٢٤ بيتا، حيث يأتى البيت موضع التساؤل التاسع عشر من حيث الترتيب. وهناك تنقيحات مختلفة لها منطقها الشكلى الخاص، مثل حماسة أبى تمام، أبو على أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقى: شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، القاهرة ط٢، ١٣٨٧هـ/ ١٩٦٨م جـ٢، ص٥٢٩.

وفى الحالة الراهنة يتميز السياق الذى وردت فيه كلمة «ناقة» فى نوعه من مواضعها الأخرى. ومثل هذا الاستعمال المجازى والغنائى المقصودة براعته للناقة من الوجهة الأسلوبية أقرب لغنائية البدوى بعد الجاهلى، ونهجه نحو المجاز ونحو البدوية، بدءاً بالغزل العذرى الأموى، وكذلك شعر الحب البلاطى. وبرغم هذا فقد بقيت ظلال من الارتياب تحوم حول صحة هذه القصيدة وتحقيقاتها وتظهر فى شرح التبريزى للحماسة. وقد اشتملت على خمسة أبيات إضافية تزيد على عدد مافى شرح المرزوقى. أبو تمام: شرح ديوان الحماسة، القاهرة ١٨٧٩ جـ٢، ص ٤٥ : ٤٨.

من الممكن أن يقارن بيت المنخل على وجه الخصوص ببعض الأبيات الرعوية التى قالها الشاعر الأموى كثير عزة، مثل:

ألا ليتنا يا عز كنا لذى غنى ... بعيرين نرعى فى الخلاء ونعزب

كلانا به عر فمن يرنا يقل ... على حسنها جرباء تعدى وأجرب

وددت وبيت الله أنك بكرة ... هجان وأنى مصعب ثم نهرب

كثير عزة: الديوان، تحقيق إحسان عباس، بيروت ١٩٧١، ص ١٦١، ١٦٢.

وهذا الذى قد أشار إليه ابن رشيق ـ بدوره ـ يقترن بأبيات الفرزدق فى الموضوع ذاته مع اختلافات ضئيلة. العمدة فى محاسن الشعر وأدبه ونقده، تحقيق محيى الدين عبد الحميد، بيروت، ط٤ ١٩٧٢، جـ٢، ص ١٢٧.

(٣١) أبو الفرج الأصبهانى: **كتاب الأغانى**: تحقيق إبراهيم الإبيارى، القاهرة، ١٣٨٩هـ/ ١٩٧٠م، جـ١٩، ص٦٧١٥.

(٣٢) المرجع السابق، جـ١٠، ص ٣٤٨٦.

(٣٣) الأعشى: **الديوان**، بيروت، ١٩٦٦، ص ١٢٦.

(٣٤) المرجع السابق ص١٦٦.

(٣٥) أبو العلاء المعرى: **رسالة الغفران**، تحقيق: عائشة عبد الرحمن «بنت الشاطئ»، القاهرة ط٧، ١٩٨١، ص ١٧٦.

(٣٦) أمية بن أبى الصلت: **الديوان**، تحقيق: عبد الحافظ السلطى، دمشق ١٩٧٤، ص ٤٠٦.

(٣٧) كعب بن زهير، **الديوان**، تحقيق: أبى سعيد السكرى، القاهرة ١٩٥٠، ص٨٠. وقد سجل ابن رشيق ورود كلمة «ناقة» مرة أخرى فى شعر كعب بن زهير فى سياق المديح: العمدة، جـ٢، ص ١٣٦.

تحمل الناقة الأدماء معتجراً ... بالبرد كالبدر جلى ليلة الظلم

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

(٣٩) عبد البديع صقر: **شاعرات العرب**، الدوحة، ١٣٨٧هـ/ ١٩٦٧م، ص ٣٠١.

(٤٠) أبو محمد عبد الملك بن هشام: **السيرة النبوية**، القاهرة، ١٩٧٠ [؟] جـ٤، ص ١٤٤٧. من الجدير بالذكر أن البيت نفسه ينسب على نحو غير مقنع تماما للشاعر الجاهلى طرفة بن العبد: الديوان، تحقيق: درية الخطيب، ولطفى الصقال، دمشق، ١٩٧٥، ص ١٨٩.

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

(٤٢) المرجع السابق، ص ٦٢.

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

(٤٤) الراعى النميرى: **الديوان**، تحقيق (دينهرت بيرت، بيروت، فيزبادن، ١٩٨٠، ص١٩٨

(٤٥) ذو الرمة: **الديوان**: ق ٨، ص ٨٨.

ويستعمل ذو الرمة ـ بما فى ذلك البيت السابق ـ كلمة «ناقة» ثمانى مرات على الأقل، منها أربع مرات فيما يدخل شكليا فى إطار الرحيل. والبيت المذكور، ق ٥٥ ص ٥١١، وق ٣٩ ص ٣٨١، وفى القصيدة ذاتها ـ ق ٣٩ ص ٣٨٠ ـ يرد ذكر كلمة ناقة ولكن فى سياق معقد فى إطار موتيف طيف الخيال، والمرات الأربع الأخرى لورودها تقع فى النسيب؛ ق ٥ ص٥٢، ق ٦ ص ٧٢، وق ٤٨ ص ٤٤٥، وق ٦٤ ص ٥٧٠.

(٤٦) **كتاب الأغانى**، جـ٢ ص ٤٢٣. ومما يردد نغما كلاسيكيا أقل أصالة، مانستشعره فى إشارة امرئ القيس التى تنسب كذلك إلى قيس بن الملوح فى قوله:

أأغفر من جرًا كريمة ناقتى ... ووصلى مفروش لوصل منازل

(المرجع السابق، جـ٢ ص ٤٣١).

(٤٧) الشريف الرضى: **الديوان**، بيروت، د.ت.، جـ٢، ص ٤٩، ٥١.

(٤٨) المرجع السابق: ص ٤٣.

(٤٩) المرجع السابق: ص ٤٨.

(٥٠) المرجع السابق جـ١ ص ٢٩٥، البيت ١١.

هذا بالرغم من أنه فى البيت ٩ يظل موتيف الناقة يصور باستخدام التسمية النعتية مثل (مخطومة) أى (المكممة)، وفى جـ٢ ص ٣٦٤ البيت ٢٩.

(٥١) أنظر J. Hammes - Purgstell, "Das Kamel" Denkschriften des kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, phil - hist. Klasse,vol.6 (vienna. 1955), p.4.

(٥٢) زهير بن أبى سلمى: **الديوان**، جمع أبى العباس أحمد الشيبانى ثعلب، القاهرة ١٩٦٤، ص ١٢٤.

إن مطلع النسيب فى القصيدة بكل جماله قد يستثير بعض الأسئلة، ولا يعزى هذا على أية حال بسبب طريقة فهم استعارته بقدر مايعزى إلى عدم ملاءمة بيت آخر من القصيدة نفسها، قد عبر عنه فى صيغة مطلع تقليدى، هو البيت الخامس، الذى يرد كأنما يفتتح نسيبا جديدا. وبالإضافة لهذا، فهناك إطار سياقى مختلف يرسمه طفيل الغنوى لهذا الموتيف؛ ففى رواية الشاعر الطفيل نجد الشطر الثانى من بيت زهير يقع شطراً ثانيا من بيته الرابع، ومن السهل أن تبدو حقيقة هذا التنويع لأن المغزى الكلى للاستعارة يتغير.

يقول الطفيل:

وأصبحت قد عنفت بالجهل أهله　　وعرى أفراس الصبا ورواحله

الطفيل الغنوى: **الديوان**، تحقيق: محمد عبد القادر أحمد، بيروت ١٩٦٨، ص ٨٢.

وقد يدفعنا كون زهير معاصرا ـ يصغر الطفيل ـ ومعروفا بأنه راويته، لأن نعتبر المصادفة السابقة لتطابق شطرتى البيتين جزءاً من الدربة التقليدية المعهودة داخل سياق «الرواية» والتأليف الشفاهى. ومع ذلك فأسلوب انتزاع شطرات من سياقها لأجل صياغة أبيات ذات فكرة شعرية جديدة يعكس انتقاء شعريا وحساسية جمالية، وهو أمر ليس من باب التأليف الشفاهى وحسب. تماما مثل اللجوء لتجزئة الأبيات من أجل افتتاح تعبير شعرى ممتد واختتامه بشطرة مستعارة واضحة الاقتباس فى كل نهاية. وفى الحال الراهنة يلفتنا بيت زهير على نحو أكثر تميزا بوصفه بلورة غنائية ناجحة لسمات عصر لاحق نوعا ما.

انظر: محمد عبد القادر أحمد: أستاذ مدرسة الصنعة فى الأدب العربى الطفيل الغنوى، حياته و شعره. القاهرة، ١٩٧٩، ص ٦٠: ٦٥.

(٥٣) **المفضليات**، ص ٣٣.

ولدينا مثل آخر من المفضليات للشاعر الأموى المزار بن المنقذ ص ٨٥:

بين أفراس تناجلن به　　أعوجيات محاضير ضبر

وفى التعليق على نقائض جرير والفرزدق، ثمة إشارة غربية ترد على نحو مباشر للناقة والفرس. يوردها أبو عبيدة:

بنى بشربى حصنوا أبناءكم　　وأفراسكم عن نزو أحمر مسهم

حيث تعنى أبناءكم وأفراسكم بناتكم ونساء عشيرتكم.

نقائض جرير والفرزدق، أنطونى آشلى بيفن، ليدن، ١٩٠٨: ١٩٠٩، جـ٢، ص ٨٠٧.

(٥٤) امرؤ القيس: **الديوان**، ص ١١٣. والسياق واحد من سياقات الذم.

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

(٥٦) **الطرائف الأدبية**، تحقيق: عبد العزيز الميمنى، بيروت [؟] ١٩٧، ص ٩.

(٥٧) **شرح المعلقات السبع**: الزوزنى، بيروت ١٣٨٢هـ/ ١٩٦٣م، ص ١٣٣، البيت ٨٦. والسياق سياق الفخر القبلى. ومن الروايات الأخرى المنقحة للمعلقة مالا يذكر «أفراسا»، بل إن البيت بوصفه وحدة قد عد فى التقليد الشعرى مفتقرا إلى الأصالة، على الأقل فى سياق المعلقة.

(٥٨) **النمر بن تولب: شعره**، تحقيق: نورى حمود القيسى، بغداد، ١٩٦٩[؟] ص ٧٦.

(٥٩) **كتاب الأغانى**: جـ ١٠، ص ٣٥٠٠. (مدخل لدريد بن الصمة).

(٦٠) حسان بن ثابت: **الديوان**، ص ٢٩٦.

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

(٦٢) وكذا معلقة لبيد، البيت ٥٢ لبيد بن ربيعة العامرى: **الديوان**، بيروت، د.ت، ص ١٧٤.

(٦٣) إن تحليلا أكثر تفصيلا لهذا المظهر سوف يجد مكانه المناسب فى مناقشة مستقلة للموضوع فى «فروسية الطرد» فى القصيدة العربية القديمة.

(٦٤) ابن الكلبى: **أنساب الخيل فى الجاهلية والإسلام وأخبارها**. تحقيق: أحمد زكى، القاهرة، ١٩٧٧، ص ١٥، ٣٢، ٥٨.

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

إنه من الملاحظ ـ على سبيل المثال ـ حين يروى بيت الشاعر المهلهل الطائى أبى مخنف:

أقرب مربط الهطال إنى　　أرى حربا تلقح عن حيال

مايرد على الذهن من معان، فبمجرد أن يلفظ اسم فرسه الهطال يستدعى فى الحال أفكار الخصوبة والتلقيح أو مقابلاتها.

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

(٦٧) ابن الكلبى: **أنساب الخيل**، ص ١٥.

(٦٨) **المفضليات**، ق ١٣ ص٧٠ البيت٢.

(٦٩) ابن الكلبى: **أنساب الخيل**، ص ٥٥

(٧٠) نفسه. ومع نهاية الفترة الجاهلية نجد الشاعر قيس بن الخطيم يستخدم كلمة فارس استخداما ذا طابع اسمى بمعنى من له أخلاق الفروسية.

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

(٧١) امرؤ القيس: **الديوان**، ص ١٦٢.

هذا الحمار الذى يضايقه الذباب بهجماته يعد تشبيها للثور المحتضر، أو بقر الوحش، الذى يعد هدفا للصيد ومطلب الطرد الفروسى، وليس إطار موضوع فرعى يتشعب من رحيل الناقة. وهذا يفسر البقر الوحشى من جانب، واستخدام كلمة «حمار» مباشرة، من جانب آخر.

(٧٢) المرجع السابق ص ٤٥.

(٧٣) عبيد بن الأبرص: **الديوان**، بيروت، ١٩٦٤، ص ٢٨.

(٧٤) **المفضليات**، ص ١٤٤ ق ٢٦ البيت ٧٥. وفي هذه الحال نجد السياق سياق الوليمة.

(٧٥) **موسوعة الشعر العربي**، حـ٢، ص ١٥٢.

(٧٦) **المفضليات**، ص ٨٠، ٨١، ق ١٥.

(٧٧) الراعي النميري: **شعر الراعي النميري وأخباره**، تحقيق: ناصر الهاني، دمشق، ١٣٨٣هـ/ ١٩٦٤م، ص١٧.

(٧٨) **المفضليات**، ص ٣١٣، ق ٨٨.

إن الحارث بن ظالم المرى يشير إلى الحمار خارج المجال الموضوعي «الحمار الوحشي» بوصفه موضوعا فرعيا تماما. ومع ذلك فعندما يفعل ذلك يؤكد الخصائص الجوهرية الأخرى الخاصة بالحمار الوحشي كلها، ومن الأهمية بمكان أن الملك المشار إليه هنا هو النعمان ملك الحيرة الموصوف بخصي الحمار، وفحولته – من ثم – هي نفوذه الملكي. لهذا فاختيار ذلك النعت لابد أن يكون له دلالته حتى وإن كان ذا حرون. فمثل هذا الهجاء على درجة كبيرة من التعقيد، كما أنه له نغمة ساخرة، وبالطريقة التي يقضي بها ذلك الحمار – الذي بات ليلته الحزينة يقضم حشيشة النجم – يكاد يشبه محب النسيب الحزين الذي يرعى النجم.

(٧٩) منها قصيدة المرار بن منقذ. **المفضليات** ص ٨٣ ق ١٦ البيت ١٢، وتنسب واحدة أخرى إلى شاعر الحيرة البلاطي، عدى بن زيد العبادى. **ديوان عدى بن زيد العبادى** ص ١٧٤.

(٨٠) ومع ذلك، فعندما تكون أنثى الحمار (الأتان) بطلة الموضوع الفرعي، فمن المتوقع – قياسا على الحمار الوحشي – أن الإشارة إليها تنحو منحى نعتيا مثل أن تدعى «الحقاء» (البيضاء ذات بطن فيها حقبة). وهكذا نجد في قصيدة الشاعر المخضرم الشماخ بن ضرار الذبياني. **ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني**، تحقيق: صلاح الدين الهادى، القاهرة، ١٩٦٨ ص ٢٧١: ٢٨٣، ق ١٤ الأبيات ٢٤: ٣٠.

(٨١) نستشعر التاريخ المتأخر، والكلاسيكية الآخذة في التفسخ في معلقة لبيد، في اختياره «البقرة الوحشية» بدلا من «الثور الوحشي» بطلة لموضوعه الفرعي، بقدر ما تشبه الثور الوحشي في الدور الأساسي الذي تلعبه، تختلف عنه في استهلال مشهدها؛ حيث – لامناص – من أن يمتزج فيه الصراع، بل المأساوية بالغنائية. وهذا من شأنه أن يصنع مزاجا أو يخلق جوا يرقى من الصورة الظلية للعزلة البعيدة الجليلة، مثل صورة عزلة الثور الوحشي التي يجب أن تغشاه مادامت قوتها الشعرية باقية على نقائها وبكورتها. ولمحمود عبد الله الجادر، بالفعل، ملاحظات عامة عن البقرة الوحشية التي لابد ذكرها في إطارها المستقل – سوى لدى شعراء الفترة الجاهلية المتأخرة، بدءاً بزهير بن أبي سلمى، ولبيد، كذلك لدى الأعشى والنابغة الجعدى – ومع ذلك فهو يتكر نوعية هذا الإطار ومشهده المستقل بالمقارنة لمعالجة مونيف البقرة الوحشية كما ورد في مفضلية علقمة، رقم ١١٩ الأبيات ١٧، ١٨.

شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين، بغداد، ١٩٧٩ ص ٣٦٢.

(٨٢) عبيد بن الأبرص: **الديوان**، ص ٥٢.

(٨٣) النابغة الذبياني: **الديوان**، تحقيق كرم البستاني، بيروت، د.ت، ص – ٥٣، البيت ٣٨.

(٨٤) أوس بن حجر: **الديوان**، ص ٤٣.

(٨٥) امرؤ القيس: **الديوان**، ص ٢٢. (المعلقة، البيت ٦٢).

يبلغ عدد مرات ورود (كلمة /اصطلاح) «ثور» في مجموعها ثلاث مرات في ديوان هذا الشاعر، مما يجعله أكبر مصدر لنا. وبالرغم من هذا فكل مرة ترد فيها تقع ظاهريا داخل فئة تتطابق مع هدف موضوع الفرس وطرده الفروسي.

انظر: المرجع السابق ص ٢٢، ٣٨، (ومثلها ص ٢٢، ص ١٧٤. وإذا وضعنا الأصل اللغوى في الاعتبار فقد نضيف مرة رابعة أخرى لورود هذه الكلمة في إطار الصيد الفروسي لدى امرئ القيس ص ٥٢؛ حيث تفهم الصورة الإملائية لكلمة «صيران» بوصفها «ثيران».

(٨٦) عبيد بن زيد العبادى: **الديوان** ص ١٥٢. و«إران الثيران حول النعاج».

ونجد لدى بشر بن أبي خازم سياق نسيب رعوى مشابه، يقول:

تمشي بها الثيران تردى كأنها ... دهاقين أنباط عليها الصوامع

بشر بن أبي خازم: الديوان، ص ١١٣.

(٨٧) ضابئ بن أرطاة البرجمي، في **الأصمعيات** ص ١٨٠، ق ٦٣.

(٨٨) **كتاب الأغاني**: جـ٢١ ص ٧٢٦١، تحت زهير بن جناب. هنا يجب أن نتذكر أن كلمة ثور ترد – بالإضافة إلى ذلك – بمعنى موضع الماء. ومن ثم فـ «روض ثوير» قد تطابق في المعنى روضة نبع صغير. وهذه الكلمة ترد كذلك بوصفها اسم مكان في صيغة المعرفة «الثوير». المفضليات: ص ٣٧٣ ق ١١٢ البيت ٦.

(٨٩) إن الأصل اللغوى لكلمة «نعجة» قد يقودنا كذلك لتتويع آخر على الرئم أو الظبي الأبيض. وثمة أصل لغوى دائرى هنا مع ذلك، لأن «رئم العربية هي في العبرية «رئم» كما في سفر أيوب، (وكذلك التلمود) فهو ثور جليل، وعلاوة على ذلك – وفي النهاية – يمكن أن نفهمه أو نتخيله الحيوان الخرافي ذا القرن الواحد unicorn.

(٩٠) انظر: محمد عبد الله الجادر: **شعر أوس بن حجر ورواته في الجاهلية**، ص ٣٦٢.

لمناقشة تكرار ورود الكلمة وتطورها في الشعر العربي الجاهلي وتنوعات البقرة الوحشية الموضوعية. أما النابغة الجعدى في قصيدته الرائية (لو صحت نسبتها إليه) فيتم الخروج على التقليد – خروجا شديد المفاجأة – مما يجعل البقرة الوحشية تعاني الضيق والألم العاطفي، مما يبتعد بنا عن الثور الوحشي. وهذا حقيقة – وعلى نحو واضح – معارضة تتشمل في نهايتها على فن الذم البين الفحش. وثمة بقايا منه في نقائض جرير والفرزدق، وإن كانت – بالفعل – أقرب لأبي نواس. النابغة الجعدى: شعر النابغة الجعدى، تحقيق: عبد العزيز رباح، دمشق، ١٣٨٤هـ/ ١٩٦٤م، ص ٣٩ ومايليها، والثور الوحشي ص ١٩٥ مهاة.

إنه ـ من ثم ـ الشاعر الأموى الحق «ذو الرمة» ـ بالرغم من أنه يظل محتفظا بالمهاة فى إطار النسيب ـ لايتردد فى أن يصورها مقترنة بالعناصر الرمزية التى تختص بالرحيل فقط مثل شجرة الأرطى. وهو بهذا يؤكد تماما وبلاموارية الإشارة القيمة للمهاة بوصفها أنثى البقر الوحشى «صواحب الأرطى». ذو الرمة: الديوان، ص٥١٩ ق ٥٧.

(٩١) وهكذا يذكر امرؤ القيس «لقوة صيود» «من العقبان». الديوان: ص ٣٨، البيت ٤٩. ومرة أخرى «عقب»، المرجع السابق ص ٩٢، ق ٩، البيت ١٢. وإشارة عبيد بن الأبرص إلى اللقوة يمكن أن توجد فى ديوان هذا الشاعر ص ٢٩. وهدف الصيد فى هذه الحال هو الثعلب. ويصف حسان بن ثابت الصقر فى ديوانه ص ١٠٩، البيت ١٦. والسياق فى هذه الحال ـ مع ذلك ـ لا يقع فى إطار الحيوان، وإنما فى الفخر الجماعى بعد (موقعة بدر). ويقع الصقر بطل موضوع فرعى، فى قصيدة حميد بن ثور الهلالى، وهو شاعر مخضرم متأخر معاصر لحسان بن ثابت. **ديوان حميد بن ثور الهلالى**: ص ٢٥، حيث يكون الهدف حمامة مطوقة أو صغيرها.

(٩٢) فى قصيدة لزهير بن أبى سلمى تصير القطاة تشبيهاً لفرس الشاعر. وتذكر القطاة مباشرة، بينما يذكر الصائد الذى يتعقبها ـ أعنى الصقر أو النسر ـ على نحو غير مباشر، وبصورة نعتية رحبة. وهذا مما يتناسب مع ما يميز الفرس نفسه. انظر: ديوانه، ص ٢٢٤، ٢٤٥.

(٩٣) يراجع محمد عبد الله الجادر هذا العنصر بدقة كافية بالرجوع إلى شعر الحارث بن حلزة، والنابغة الذبيانى، والأفوه الأودى، ومرة بن همام، وبشر بن أبى خازم، وعنترة، وقيس بن الخطيم، وسحيم، ولبيد، انظر له: **شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين**، ص ٣٣٣ ومابعدها.

(٩٤) إن إدراك التلوين القاتم لجناحى ذكر النعام، أو ربما لسيقانه، ينعكس فى الجذر ظلم ـ ظالم. وكذلك كان النابغة الذبيانى يعى طبيعة ملمس ريش النعام ونسيجه عندما وصف العذارى بنعومة الملمس مثل البيض، ثم تداعى على ذهنه على الفور النعام فحملنا معه من نواعم إلى ناعم غير مصرح به أى ظليم، يقول:

نواعم مثل بيضات بمحنية ... يحفزن ظليماً فى نقا هار

وعلاوة على ذلك فإن اسم محبوبته فى تلك القصيدة هو «نعم».

انظر ديوانه، ص ـ ٥٠ البيت ٢٢ وكذلك الأبيات ١، ٢، ٤، ٦، ٧، ٨، ١٠، ١١، ١٩ لورود الاسم الصريح «نعم».

(٩٥) ويجعل حميد بن ثور الهلالى ـ الذى ربما يكون قد عاش فى الفترة الأموية المبكرة ـ شخصية (اليمامة) ذات طابع رثائى واضح، بل مأساوى؛ إذ يقص قصة يتمها وحرمانها بمحاذاة الموضوع الخاص بالبقرة الوحشية التى سلبت صغيرها، وكتب عليها الأسى والوحدة. ويعود النموذج إلى زهير بن أبى سلمى، ولكن تظل رواية حميد الطويلة بأبياتها الثمانية عشرة مقنعة لأنها تمزج المأساة بمزلة البطل. حميد بن ثور الهلالى: **الديوان** ص ٢٤: ٢٧.

(٩٦) T. Emil Homerin, "Echoes of a Thisty Oul" ü: JNES 44 (1985): p.p. 165 - 84.

(٩٧) كذا لدى المثقب العبدى، **المفضليات**، ص ٢٨٨، ق ٦، البيت ١٠.

كـغـزلان خـذلن بذات ضـال ... تنوش الدانيـات من الغـصـون

وكذلك فى المفضليات ص ١٤، ق ٢١، البيت ٩. وانظر تجمعا حقيقيا من مثل تلك الحيوانات.

(٩٨) ولمناقشة رفيعة الثقافة لعنصر الهمة باستبعاد الهموم أو نفيها، انظر:

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

(٩٩) وعندما يتكلم الشاعر العربى القديم عن نفسه وعن جمله فيدخل الجمل فى رؤيته الذاتية، الشخصية ـ على سبيل المثال ـ برغم مجازيته التامة من خلال التشبيه. إن ذلك الجمل يجب أن يكون ناقة، بالرغم من أنه ليس من الضرورى أن يكون مطية الشاعر، وكذا فى قصيدة لبيد: «طلل لخولة بالرسيس قديم». فبعد نسيب من عشرة أبيات، هناك موتيف انتقالى (الأبيات من ١١: ١٦)، هو فى الحقيقة استطراد لما سوف يكون من الوجهة البنائية مخرج هموم نحو الرحيل. والمخرج الاستطرادى الممتد فى هذه القصيدة ـ بالرغم من هذا ـ هو موتيف جملٍ عامل فى بستان نخيل يحمل الماء لقنوات الرى. وهنا كذلك يجب أن يكون الجمل ـ مع هذا ـ مؤنث النوع، لأنه يدل على أعين الشاعر المملوءة بالدموع.

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

أما الطريقة التى يطابق بها الشاعر بين «أنيماه» والناقة، فنجدها فى موتيف مشهور يعزى إلى المجنون فى قوله:

فـمـا وجـد أعـرابـيـة ... بأكثر منى خرقة وصـبـابة

قيس الملوح: المجنون وديوانه، تحقيق: شوقى إنالجيك، أنقرة ١٩٦٧، ص ٦٤ Sevkiye Inalcik.

وإن كان يعد فى ذاته إعادة تفسير لرثاء متمم بن نويرة:

وما وجد أظآر ثلاث روائم

المفضليات: ص ٢٧٠، الأبيات ٤١: ٤٤. كذلك نجد مايمدنا بدوافع إضافية لبلورة هذا التعريف بالأنيما فى الشعر الأندلسى لدى الشاعر ابن خفاجة؛ الديوان، تحقيق: مصطفى غازى، الإسكندرية، ١٩٦٠، ص ٣٣٣.

(١٠٠) إن ظروف موت دريد بن الصمة تظهر فى مصادر تقليدية متنوعة من بينها **سيرة بن هشام** جـ ٤ ص ١٣٠٠، **وكتاب الأغانى جـ٢** ص ص ٣٤٦٨، ٣٤٩٥ ومن الإشارات الإضافية التى تكشف عن الدلالة الغنية لمثل تلك الأساطير البطولية أو ما أشبهها، علينا أن نترجم تسليم البطل القديم سيفه لمن يمثل الحاضر الجديد إلى معناه الآخر بوصفه فعلا رمزيا من أفعال الخضوع والإذعان. قد لايكون سوى مصادفة أن هناك شاعرا مخضرما آخر، هو النمر بن تولب، قد امتطى بالمثل جملا ذكرا يقول:

أجـزت إليك سـهـوب الفـلاة ... ورحلى على جـمـل مـسـفـر

شعر النمر بن تولب، ص ٦٧.

* الأنيما هي صورة الروح الأنثوية الممثلة لطموحات الذكر (المترجم).

(١٠١) انظر أعلاه ص ٩٧، حيث يصف الشاعر المخضرم حميد بن ثور الهلالي التقاء قافلتين واندماجهما في قافلة واحدة، حيث لايذكر الجمل وحسب بل النوق كذلك من أجل أن يحقق تأثيرا تصويريا مباشرا وغير مقيد.

(١٠٢) عبيد بن الأبرص: **الديوان** ص ١٣٤.

(١٠٣) قيس بن الخطيم: **الديوان**، تحقيق: ناصر الدين الأسد، بيروت ط ٢، ١٩٦٧، ص ١٠١، ١٠٢. إن طرفة الذى يسبق ابن الخطيم بما يقرب من ١٠٠ عام يضفي على مطلع واحدة من قصائده طابعا أسلوبيا مميزا بأن يدمج موتيف التوقف والظعن بينما يستبدل بدور الشاعر المحبوبة. فالمحبوبة هي التي يدعوها إلى التوقف (أو تعوج) بينما يظل الشاعر ـ إذ يدعوها للتوقف مرة أخيرة ـ كما هو دون توجيه الدعوة إليه. وهنا نستشعر المقارنة الخفية من الشاعر بينه وبين الأطلال المعتادة. يقول:

قفي ودعينا اليوم يابنة مالك　　وعوجي علينا من صدور جمالك

طرفة بن العبد: الديوان، ص ٨٦.

(١٠٤) زهير بن أبي سلمى: **الديوان** ص ١٦٤: ١٦٦. البيت الرابع من رواية الأصمعي، والبيت الثالث من هذه المجموعة المتماسكة موضوعيا من الأبيات قد حذف لأنه استطراد على البيت الثاني، ومن ثم لايفيد في المناقشة الحالية. إن السؤال عن حقيقة هؤلاء القيان في بيت زهير الثاني، ومن يهيئ الجمل للظعن فيما هو مألوف موضوعيا، هذا السؤال قد أثار شيئا من الريبة أحاط بجنس من يقوم على خدمته. فصيغة الجمع النحوية تحتمل الإشارة إلى الذكور والإناث معا. وقد تدفعنا معرفتنا بالواقع الاجتماعي من وراء تلك الصورة الشعرية إلى أن نؤثر في القيان معنى الإماء. ويدعم تلك القراءة بيت علقمة الذى ينتمي إلى جيل الجاهليين السابقين على زهير؛ إذ يقدم علقمة لنا كذلك رواية سابقة لصيغة نمط الظعن الذى بعنينا الآن. وفوق ذلك كله يفسر نوع قيان زهير، بإشارة إماء بوضوح. يقول:

ردّ الإماء جمال الحي فاحتملوا　　فكسلها بالتزيدبات معكوم

(علقمة بن عبده الفحل: الديوان، ص ٥١)

عن معنى القيان انظر: على وجه الخصوص: ناصر الدين الأسد **القيان والغناء في العصر الجاهلي**، القاهرة، ط ٢، ١٩٦٨.

(١٠٥) أحيانا يذكر الجمل مباشرة داخل استعارة أو تشبيه عندما تستخدم المظاهر الوظيفية والتصويرية الخاصة بالحيوان في سياقات موضوعية في غير موضوع الظعن. كذلك يشير الشاعر المحارب عنترة إلى الجمال في داخل الفخر من خلال وصفه معركة؛ حيث يشبه المحاربون المدججون بالسلاح قافلة جمال تمشي ببطء، تحت ماتحمل من أثقال. يقول:

وسارت جمال نحو أخرى عليهم　　الحديد كما تمشي الجمال الدوالح

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

أرقلوا إلى الموت إرقال الجمال المصاعب. **الديوان** ص ١١. مثلما يفعل عمرو بن امرئ القيس مع تغير صيغي ضئيل في السياق وفي أسلوب التعبير: **جمهرة أشعار العرب** جـ ٢ ص ٦٦٣. ويفسح لبيد، من جانب آخر ـ للجمل مجالا في تشبيه داخل مشهد السيل، **الديوان** ص ١١٠.

(١٠٦) حميد بن ثور الهلالي: **الديوان**، ص هـ:ى من المقدمة.

(١٠٧) المرجع السابق ص ٧: ٣٠. إن موضع حميد بن ثور الهلالي بوصفه سلفا لعمر بن أبي ربيعة يمكن أن يدرك تماما في قصيدته هذه خاصة بسبب النحو الذى يعالج به موتيف الأوانس الأرستقراطيات اللائي يلازمهن الأحراس. ولهذا قارن مشهد ظعن حميد بقصيدة الغزل الآسر لعمر بن أبي ربيعة التي تبدأ بـ «جارى ناصح بالود بيني وبينها». عمر بن أبي ربيعة **الديوان**، بيروت ١٩٦٦ ص ٢٩٣، ٢٩٤.

(١٠٨) إن حميداً بن ثور الهلالي يؤثر مصطلح «العذارى» على القيان، كما نجد لدى زهير بن أبي سلمى، أو الإماء كما نجد لدى علقمة. انظر هامش ١٠١ السابق. إن اختلاف الاصطلاح الذى اختاره حميد بن ثور له مغزاه وأهميته؛ فعذاراه لم يعدن إماءً من واجبهن ومهارتهن ما يتعلق بعنصر معين يتصل بصنع المتع كالموسيقى على سبيل المثال. بل هن بالأحرى عذارى (أبكار) أو «در غير مثقوب»، وإن ظللن يحتفظن بعنصر المتع المحجوبة (المرئية). ولم يعدن يعرفن بوصفهن جوارى بعد. إن التطور في وصفهن الجديد جعلهن ـ بجلاء ـ أكثر بلاطية، بوصفهن سيدات في انتظار شخص ما، أو أرستقراطيات على درجة من الجمال القبلي الواضح. ومنذ هذه الفترة، وعلى هذا النحو من تحرر تلك العذراء التي قد صارت مجرد آنسة لعوب، دخلت شعر الغزل الأموى، لاسيما شعر عمر بن أبي ربيعة.

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

(١١٠) حميد بن ثور الهلالي: **الديوان**، ص ١٥، البيت ٣٧.

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

(١١١) حميد بن ثور الهلالي: **الديوان** ص ١٥، البيت ٣٨. وفي المقام الأول، من حيث الأسلوب، ودون التعويل على الآخرين، نجد أن تصوير ماء المطر الذى اختص به حميد جمل العذارى ينتسب إلى موضوع الفرس هنا. بينما نجد بالنظر التحليلي أن الأصداء التي ينتخبها الشاعر مما يتردد في قصائد الشعراء الآخرين أكثر التصاقا بالتقليد الشعرى الخاص بالتأليف الشفاهي وبقاعدته الأسلوبية، هذا أكثر من ابتداع شئ نادر أو بلوغه. ويمكن أن نتكلم عن تأثير تلك الأصداء وحسب إذا ماجاءت على نحو متكرر في قصيدة شاعر بعينه أو في قصيدة بعينها. وهكذا فلو كانت عذارى حميد في هذا الموضع وصيفات (مهيئات) يطفن بالجمل كما لو كن في احتفال ديني لاستجلاب المطر (البيت ٣٨)، فلسوف نجده معروفا قبل حميد لدى امرئ القيس في الجزء الخاص بالصيد الفروسي في «عذارى دوار في ملاء مذيل». أي عذارى يطفن في زينتهن في احتفال ديني (المعلقة البيت ٥٨). ولو أن اقتحام امرئ القيس هردج عنيزة ـ الخارج عن موضوع البحث

هو الذى هدد بسقوط الجمل (المعلقة، الأبيات ١٢، ١٤)، فإن بدانة محبوبة حميد وحدها لتكسر عيدان الهودج وتجعل الحمل يهن ويهدر تحت الجمل الثقيل (الأبيات ٥٣، ٥٤، ٥٧). كذلك نجد بيت امرئ القيس المشهور بشهوانيته الفاضحة حيث تنحرف له المعشوقة بشق إتباعا لرغبته بينما يظل شقها الآخر لدى رضيعها (المعلقة البيت ١٦) أصداء تتردد فى ظعن حميد. حيث نجد البدوية باهرة الجمال تخفى نصف سحرها فى الهودج، بينما يظل نصفها الآخر ـ البئر غير المسبورة ـ فوق أضلاع الجمل العليا (البيت ٥٤). وهنا كذلك يمكن أن نراجع فهمنا لهدير الفحل و (الجرجر) التى تعنى ـ فى محاكاة صوتية للفعل فى المقام الأول ـ «قرقرة»، وهى صوت قد يصدره الفحل لأسباب متنوعة لا نستثنى منها المتعة. ومما نلحظ كذلك أنه ليس من سمات التأليف الشفاهى المميزة والمستقرة أن يتكىء شاعر على قصيدة بعينها لشاعر آخر كما يحدث فى الحال الراهنة؛ حيث يسم شاعر مخضرم متأخر جدا نفسه بأنه الممثل للكلاسيكى تماما من بين أسلافه.

(١١٢) فى كل مرة يبرهن ذو الرمة على ذلك ـ حيث يكون ثم ذكر صريح للجمل ـ لايكون من الممكن أن يوصف الحيوان وصفا نعتيا استطراديا. ولهذا ففى قصيدته نجد البديل إشارة بارعة لموضوع الافتتاح الاستطرادى المكرس للظعن على نحو صريح. يقول:

أراح فريق جيرتك الجـــمالا ... كـــأنهم يريدون احتمالا

الديوان: ص ٥١٧، ق ٥٧، البيت ١.

(١١٣) يقدم كعب بن زهير فى واحدة من قصائده موتيف الظعن فى البيت الرابع ويدعه غير مكتمل إعرابيا حتى البيت الثانى عشر، حيث نبلغ ما يكمل الموتيف شكليا، وهوما يعنينا حاليا. يقول:

تبصر خليلى هل ترى من ظعائن ... كنخل القرى أو كالسفين حزائقه

على كل معط عطفه مستزيد ... بفضل الزمام أو مروح نواهقه

شرح ديوان كعب بن زهير: ص ١٩١، ١٩٦.

(١١٤) على كل موار أفانين سيره ... شؤو لأبواع الحوازى الرواتك

ذو الرمة: **الديوان** ص ٥٠٤، ق ٥٥، البيت ١٣.

فى ظعن ذى الرمة ـ من ثم ـ يتردد صدى لمعنى قد اشتهر بالفعل لدى كعب بن زهير، أى عندما يكون الجمل الفحل ـ فى سياق لاينص عليه ـ فى سياق مع منافساته من النياق.

(١١٥) لقد كان ذو الرمة أكثر تدقيقا فى معرفته بروح التقليد البدوى الشعرى القديم وآلياته. وقد أمكنه فى ألفته تلك التى حققت وعيا ذاتيا أن يبدو متمسكا بالأساليب والتقاليد إلى الحد الذى يشير فيه ذلك المصطلح إلى وجود قناع نفسى. ومن ثم فمثل تلك الحساسية ـ فى الالتزام بالفكرة الإحيائية وعناصرها التى شكلت التقليدية الأدبية ـ كانت السبب الذى استند إليه ذو الرمة فى إنكاره المعرفة بالقراءة والكتابة ومن ثم وجود ما بعد الشفاهية. كذلك إنكاره تلك الشعريات الأولية التى ـ بدافع من الرغبة فى الاستمرار فى التقليد الكلاسيكى ـ أفرزت تفسيرا له وأدت إلى إعادة تفسير تامة له نولدت من باطن هذا التفسير.

(١١٦) ذو الرمة: **الديوان**، ص ٤٠، ٤١.

(١١٧) المرجع السابق، ص ٦٠: ٦٣.

(١١٨) المرجع السابق ص ٨٠: ٨٩.

(١١٩) إن «هجنع» التى يفسرها شارح ديوان ذى الرمة بوصفها ذكر نعام واسع الخطو (منفرج الساقين) تتصل فى أصلها اللغوى وتستدعى صوتيا كلا من: هجان (أى الجمل ذو الأصل الطيب) وهجين (أى الجمل العربى وحيد السنام). ولسوف يكون لهذا الموتيف تأثير سهل على الأذن ذات الحساسية الصوتية، ومن المتوقع فى هذه الحال أن يختص هذا الموتيف بالجمل. وحتى فى الموضوع الفرعى الخاص بالنعام فإنه قد يميل إلى الارتباط البصرى بالجمل. ويشترك فى مواضع أخرى كثيرة فى خصائص وأخلاقيات تنتمى إلى البقرة الوحشية التى تشكل بطل موضوع فرعى يصاغ على نحو نموذج أصلى قوى.

(١٢٠) ذو الرمة: **الديوان**، ص ٨٤: ٨٨.

(١٢١) لو أن القانون الأسلوبى الخاص بالإشارة النعتية نفسه قد انطبق كذلك على ورود التصوير المنقح للجمل الفحل فى الإطار الموضوعى للظعن؛ حيث يمكن للجمل الذكر وحسب ـ كما عرفنا ـ أن يكون امتدادا لموتيف فى الرحيل، فمن الممكن للحيوانات من جانب آخر أن تعامل بوصفها أبطالا لموضوعاتها الفرعية الخاصة بها. وهذا هو الفرق بين ذى الرمة فى القصيدة ٧ وموضع المناقشة السابقة عن حميد بن ثور الهلالى (ص١١٧ من المقال ومابعدها). وبحلول الفترة العباسية بدأ ذكر الجمل يرد فى حالات نادرة من مثل استخدام بشار بن برد جملا ذكرا مطية لرحيله. وكذلك يلاحظ قانون الإشارة النعتية هنا ـ على أية حال ـ بتوجس شديد. بشار بن برد: **الديوان**، تحقيق محمد الطاهر بن عاشور، القاهرة، ١٣٧٣هـ/ ١٩٥٤م، جـ ٢، ص ٢٢٨، الأبيات ٣١: ٣٤.

وقد قدم الشاعر الجاهلى بشامة بن الغدير ـ بالرغم من ذلك ـ الفرس بالفعل فى وسط قسم الرحيل فى قصيدة. **المفضليات**، ص ٤٠٧، ٤٠٨، ق ١٢٢.

وفى قراءة أبى العلاء المعرى للبيت المجهول:

يشكوا إلى جملى طول السرى ... صبر جميل فكلانا مبتلى

(**رسالة الغفران**، ص ٤١٠) يفتقد السياق الوافى الذى يمنحه الدقة الأسلوبية، خارج الموازى القرآنى «صبر جميل»، سورة يوسف، آية ١٨.

وقد تسهم ـ على أحسن حال ـ فى المناقشة الغامضة التى تأخذ فى الاعتبار إعراب السورة القرآنية (رايت: **النحو**، جـ ٢، ص ٢٦٣، ٢٦٤). ولو افترضنا أن البيت قد «صيغ» من أجل ملاءمة التعبير القرآنى، فإن استخدام كلمة جمل يصبح مجرد تورية، وكذا تبريرا ذاتيا خاليا من تعقيدات دلالية أخرى.