



عمادة الدراسات العليا

جامعة القدس

"المرأة في شعر الأعشى: دراسة رمزية"

منى جورج شكري الصليبي

رسالة ماجستير

القدس - فلسطين

1443هـ - 2021م

"المرأة في شعر الأعشى: دراسة رمزية"

إعداد:

منى جورج شكري الصليبي

بكالوريوس اللغة العربية وآدابها من جامعة بيت لحم (فلسطين).

المشرف: د. جمال غيطان

قدّمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها من دائرة

اللغة العربية/ كلية الآداب/ جامعة القدس فلسطين

1443هـ - 2021م



جامعة القدس
عمادة الدراسات العليا
دائرة اللغة العربية

إجازة الرسالة

"المرأة في شعر الأعشى: دراسة رمزية"

اسم الطالبة: منى جورج شكري الصليبي

الرقم الجامعي: 21720121

المشرف: د. جمال غيطان

نوقشت هذه الرسالة وأجيزت بتاريخ 21 / 12 / 2021م، من أعضاء لجنة المناقشة المدرجة أسماؤهم

وتواقيعهم:

التوقيع:

1. رئيس لجنة المناقشة: د. جمال غيطان

التوقيع:

2. ممتحنًا داخليًا: أ. د. مشهور الحباري

التوقيع:

3. ممتحنًا خارجيًا: أ. د. علي عمرو

القدس - فلسطين

1443هـ - 2021م

الإهداء

إلى روح أبي المرحوم جورج شكري الصليبي

الذي كان سنداً لي، أشبعني حباً، وعيَّشني دلالاً

إقرار

أقرّ أنا معدّة الرسالة بأنّها قدّمت لجامعة القدس، لنيل درجة الماجستير، وأنّها نتيجة أبحاثي الخاصّة، باستثناء ما تمّ الإشارة إليه حيثما ورد، وأنّ هذه الرسالة، أو أي جزء منها، لم يقدّم لنيل درجة عليا لأي جامعة أو معهد آخر.

التوقيع: منى شكري الصليبي

منى جورج شكري الصليبي

التاريخ: 2021/12 /21 م

الشكر والتقدير

أقدم باقة شكر لكنيستي الكاثوليكية الرسولية المقدسة المتمثلة

بالبطريركية اللاتينية، وعلى رأسها غبطة البطريرك بيير باتستيا بتسابالا.

وبحراسة الأراضي المقدسة، وعلى رأسها الأب فرانثيسكو باتون.

وبإخوة دي لاسال القائمين على جامعة بيت لحم.

وبالآباء السالزيانيين الأجلاء

الذين لولاهم جميعاً لما تمكنت من الوصول إلى هذه المرحلة من حياتي العلمية

كما أقدم باقة شكر أخرى

لكل شخص علمني منذ صغري حتى هذه اللحظة،

أخص بالذكر جميع أساتذتي الأجلاء في جامعة القدس،

مقدمة الشكر الجزيل لمشرفي الدكتور جمال غيطان

وللمناقشين الدكتور الباحثة علي عمرو

والدكتور الباحثة مشهور الحبّازي

ملخص:

هذه دراسة تبحث في المرأة في شعر الأعشى الكبير، وتدرس أشعار الأعشى المجتمعة في الديوان دراسة رمزية، خلال حياة الأعشى التي حُدِّت ما بين عام 535م وعام 629 م، إذ تعمل الدراسة على تحليل القصائد التي حوت على أسماء النساء، ومن ثم الكشف عن الأسماء الكامنة وراء الرمز.

من أهم مبررات الدراسة؛ تطوير بحث كُنْتُ قد كُلفت بإجرائه كمتطلب من متطلبات مساق الأدب الجاهلي، والذي كان بعنوان: "قُنَيْلة في شعر الأعشى: دراسة رمزية".

وإنَّ للدراسة أهمية، تكمن في التعمق في شعر الشاعر، لفهمه بدرجة أشمل، إذ دون فكَّ الرموز في الشعر خاصّة، وفي الأدب عامّة لا يمكن الوصول إلى الفهم الأكيد لقصد الشاعر أو الأديب. كما تهدف الرسالة إلى رسم صورة واضحة لشخصيّة الأعشى، بالإضافة إلى شاعريته. هذا إلى جانب تحديد مفهوم الرمز وموضعه في شعر الشاعر، والأهم من ذلك الكشف عن الدلالات الرمزية لأسماء النساء في شعره.

جاءت هذه الدراسة مختلفة عن الدراسات السابقة التي وقعت بين يديّ، على الرغم من الجهد المبذول في كلّ هذه الدراسات، إذ كانت دراسة "زهرة دكدوك" المعنونة بـ "الرمز وأثره الفني في شعر الأعشى" من أقرب الدراسات إلى دراستي على الرغم من الاختلاف الكبير بينهما.

وقد قُسمت هذه الدراسة إلى ثلاثة فصول، الفصل الأول منها معنوّ بـ "الأعشى والرمز"، وهو مكوّن من مبحثين، عنوان المبحث الأول "سيرة الأعشى"، أمّا المبحث الثاني فقد كان بعنوان "الرمز والرمزية". ثمّ كان الفصل الثاني المعنون بـ "أسماء النساء المألوفة في شعر الأعشى". وأخيرًا كان الفصل الثالث وعنوانه "أسماء النساء غير المألوفة في شعر الأعشى"، ثمّ كانت الخاتمة وقائمة المصادر والمراجع.

ومن أهمّ النتائج التي توصلتُ إليها أنّ الأعشى قد وظّف اثنين وعشرين اسمًا في ديوانه، وكانت هذه الأسماء هي: نَيّا، جُبَيْرَة، سَعاد، سَلْمى، سُمَيّة، عَفارَة، فُتَيْلَة، لَيْلى، مَيْثاء، هُرَيْرَة، أمّ خُلَيْد (كُنْيَة)، رَيّا، زَيْنَب، لَميس، مَهْدَد، مَيّ، هِنْد، حِنْقَط، الحَنْساء، رَيّاب، سِيّاس، فُطَيْمَة. حملت سبعة عشر اسمًا منها دلالة رمزيّة، هي ذاتها مهما بلغ عدد تكرار توظيف الاسم، ممّا يفسّر سبب وجود أسماء مألوفة، وأخرى غير مألوفة؛ فكلّما أراد الأعشى توظيف دلالة رمزيّة معيّنة لجأ إلى الاسم الذي عيّنه ليحمل هذه الدلالة، ممّا جعله يكرّر استخدام الاسم إذا أراد تكرار الدلالة نفسها. ولمّا كان هناك فترات زمنيّة بين القصائد، جاء هذا الاستخدام مقصودًا، وممنهجًا. ممّا شكّل حسب رأيّ منهنّجًا خاصًا بالأعشى. ونحن لا نعرف إذا ما كان هذا المنهج موجودًا لدى الشعراء الجاهليين الآخرين، إذ نحتاج إلى دراسة أسماء النّساء في أشعارهم على حدّ سواء. لكن ما هو واضحٌ أمامي أنّنا نقف أمام فنّ شعريّ على الأرجح أنّه كان سائدًا بين الشعراء الجاهليين، لكن الرواة لم يكونوا يعرفون عنه شيئًا، وأنا أرجّح أنّه كان مثل شَفْرة بين الشعراء، لن نستطيع الجزم فيها إلا بدراسة أسماء النّساء عند شعراء المعلقات التّسع الآخرين.

The Woman in the Poetry of Al-Asha Symbolic Study

Prepared by: Muna George Shukri Sleiby

Supervisor: Dr. Jammal Ghethan

Abstract

This is a study that examines the woman in the poetry of Al-Asha Al-Kabeer, and studies the poems of Al-Asha gathered in the diwan, a symbolic study, during the life of Al-Asha, which was identified between 535AD and 629AD.

One of the most important justifications for the study; Developing a research that I was assigned to conduct as a requirement of the pre-Islamic literature course, which was entitled: “Qutaila in Al-Asha’s Poetry: A Symbolic Study.”

The study has importance, which lie in going deeper into the poet’s poetry, in order to understand it in a more comprehensive degree, since without deciphering the symbols in poetry in particular, and in literature in general, it is not possible to reach a definitive understanding of the intent of the poet or the writer. The study also aims to paint a clear picture of Al-A'sha's personality, in addition to his poetics. This is in addition to defining the concept of the symbol and its positions in the poet's poetry, and most importantly, revealing the symbolic connotations of the names of women in his poetry.

This study was different from the previous studies that took place in my hands, despite the effort expended in all these studies, as the study of “ Zahra Dakduk ” entitled “Symbol and its artistic impact on Al-Asha’s poetry” was one of the closest studies to my study despite the great difference between them.

This study is divided into three chapters, the first chapter is entitled "Al-Asha and the Symbol", and it consists of two sections. Then the second chapter was entitled "The Familiar Women's Names in the Poetry of Al-A'sha". Finally, the third chapter was entitled

"Unfamiliar Women's Names in the Poetry of Al-A'sha", then was the conclusion and a list of sources and references.

Among the most important conclusions that I reached is that Al-A'sha employed twenty-two names in his diwan, and these names were: Tayya, Jubeira, Su'ad, Salma, Sumayyah, Ufarah, Qutaila, Layla, Maitha', Hurairah, Umm Khulaid, Rayyah, Zaynab, Lamis, Mahdhad, Mai, Hind, Hinqt, Al- Khansa, Rabab, Siyas, Futaima. Seventeen names carried a symbolic significance, the same no matter how many times the name was used, which explains the reason for the presence of familiar and unfamiliar names; Whenever Al-A'sha wanted to employ a specific symbolic sign, he resorted to the name he specified to carry this connotation, which made him repeat the use of the name if he wanted to repeat the same connotation. Since there are periods of time between the poems, this use was intentional and systematic. Which, according to him, constituted a special approach to Al- A'sha'. We do not know if this method was present in other pre-Islamic poets, as we need to study the names of women in their poems equally. But what is clear to me is that we are standing in front of a poetic art most likely that it was prevalent among the pre-Islamic poets, but the narrators did not know anything about it, and I am likely that it was like a blade among the poets, we can not be certain about it except by studying the names of women among the other nine commentators' poets.

المقدمة

الحمد لله واهب الإنسان المواهب، الجاعل من الناس معلمين، ولغويين، وشعراء، وخطباء،...، الموجّه الإنسان إلى الغوص في بحر الإبداع، الآخذ بيده نحو التّميّز، هو الودود الرؤوف الكريم، العليّ الجليل الوهاب.

هذا بحث عنوانه "المرأة في شعر الأعشى الكبير: دراسة رمزية"، إذ تناول الدلالات الرمزية للمرأة في ديوانه، وقد اعتمدت الباحثة تحقيق محمّد محمّد حسين للديوان.

وقد كان سبب اختياري لهذا الموضوع، هو أنّي كلّفت من قبل أستاذي الجليل الدكتور جمال غيطان بكتابة بحث كمتطلّب في مساق الأدب الجاهليّ، موجّهًا إيّاي أن أبحث في اسم "قُتَيْلَة" في شعر الأعشى، بحيث تكون الدّراسة رمزية، وعندما بدأت البحث لاحظت أنّ "قُتَيْلَة" هذه لا يمكن أن تكون امرأة، إذ إنّ القرائن حول هذا الاسم تدلّ على أنّ "قُتَيْلَة" هي رمز لناقة الشّاعر، فسعيت أن أثبت هذا في بحثي، وعندما أنهيته غمرتني فرحة إذا استطعت أن أثبت بالأدلة السياقية أنّ "قُتَيْلَة" الجميلة ما هي إلّا ناقة الأعشى العزيزة على قلبه، وبهذا كان ذلك البحث الأقرب إلى قلبي بين جميع الأبحاث التي أعددتها، فقررت من ساعتها أن أطور البحث ليكون بحثي الذي أنهى به دراستي العليا، وهذا ما كان، فله الحمد والشّكر.

إنّ لهذه الدّراسة أهميّة كبيرة، إذ إنّ البحث فيما ترمز إليه أسماء المرأة في شعر الشّاعر، كان بابًا أظهر ما في الشّعور الجاهليّ من جمال، وإبداع، وفنّ، إضافة إلى ذلك فتح هذا البحث الأبواب المغلقة في شعر الأعشى، فانفكّت الرموز، ومن ثمّ فهم شعره أكثر، وباتت الصّور واضحة في الكثير من القصائد. وأنا لا أغالي إذا قلت إنّ الشّعور لا يمكن أن يُفهم إلّا إذا تمّ التوصل إلى فكّ الرمز الذي هو جزء من أي شعر خاصّة، والأدب عامّة، بالإضافة إلى كلّ ذلك فإنّ الدّراسة الرمزية لا تساعدنا على

التعمق في الشعر ودوافع كتابته فحسب، بل وعلى فهم أعمق لشخصية الشاعر، وطريقة تفكيره، إلى جانب درجة فحولته.

وقد اطلعت على بعض الدراسات السابقة التي كانت تدور حول موضوعات قريبة من موضوع بحثي، ولاحظت الجهود المبذولة فيها، وعلى الرغم من أن منحي رسالتي جاء مختلفًا عن هذه الدراسات، لأن دراستي كانت في معظمها عبارة عن تحليل لشعر الأعشى، إلا أنني لا أقلل من أهمية أي دراسة وقعت بين يدي، بخاصة الدراسة التي قامت بها زهرة دكدوك، بعنوان "الرمز وأثره الفني في شعر الأعشى الكبير"، لنيل درجة الماجستير من جامعة العربي بن مهيدي، الجزائر، 2012-2013. إذ إنها أكثر الدراسات قربًا من موضوع بحثي على الرغم من أن منحاه مختلف، إذ إنها لم تدرس الرمز في أسماء النساء بقدر ما قامت بإيراد قصيدة للأعشى قالها في مدح هودة بن علي الحنفي استخدم الشاعر فيها اسم "سعاد" وقامت بتحليل القصيدة من حيث مناسبة القصيدة ومضمونها، ومميزات أسلوب الأعشى المدحي، والبنية الموضوعية للقصيدة، والرمز الأسطوري الكامن فيها، وبهذا كانت رسالة دكدوك مختلفة عن رسالتي. وقد لجأت بين الحين والآخر إلى أبحاث منشورة أخرى موثقة في موضعها، مستفيدة منها خاصة في المبحث الثاني من الفصل الأول الذي يتناول الرمز والرمزية.

وقد اتبعت المنهج الرمزي في دراسة أشعار الأعشى، غير أنني التجأت إلى المنهج الوصفي في الفصل الأول بمبحثيه، وقد عرّجت على المذهب التاريخي عند الحديث عن نشأة المذهب الرمزي. يجدر التنويه هنا إلى أنني لجأت إلى الدواوين في شرح الكلمات المستغلة في الأشعار التي أوردتها في هذه الرسالة، إذ قمت بإيراد هذا الشروحات كما جاءت في الدواوين لكل المفردات الواردة في الهامش، مع الشكر الجزيل لمحقق الديوان محمد محمد حسين الذي شرح كل المفردات شرحًا وافيًا، بارك الله فيه.

وقد تكونت هذه الدراسة من ثلاثة فصول، كان الفصل الأول بعنوان "الأعشى والرمز"، وقد قُسم إلى مبحثين، المبحث الأول تناول سيرة الأعشى من حيث اسمه، ونسبه، ولقبه، وشاعريته، معرّجًا على

علاقته بالمرأة، ومن ثمّ على سبب تعدد بعض الأسماء في شعره، وصولاً إلى التعرف إلى سبب لجوء الأعشى إلى الرّمز. أمّا الثّاني فقد عني بالبحث حول الرّمز لتحديد مفهومه، ونشأته. مقارنةً بينه وبين التّورية والكناية، متناولاً أيضاً علاقة الرّمز بالشعر الصّوفيّ.

ثمّ كان الفصل الثّاني الذي كان عنوانه "أسماء النّساء المألوفة في شعر الأعشى"، والذي بحث في الدّلالة الرّمزيّة لعشرة أسماء نساء تكررت في شعر الشّاعر على الأكثر تسع مرّات، وعلى الأقلّ مرّتين. متناولاً كل اسم بالدراسة من ناحية المعنى اللغويّ له، ومن ثمّ الدّراسة الرّمزيّة. وبذلك كانت هذه الأسماء العشرة في عشرة مباحث، أمّا هذه الأسماء فهي: نَيّا، جُبَيْرَة، سَعاد، سَلْمى، سُمَيّة، عَفّارة، قُتَيْبَة، لَيْلى، مَيْثاء، هُرَيْرَة.

وصولاً إلى الفصل الثّالث والأخير، المعنون بـ "أسماء النّساء غير المألوفة في شعر الأعشى"، وقد بحث في سبعة أسماء لم تتكرّر إلا مرّة واحدة، ومع ذلك فقد تضمّنت دلالة رمزيّة، وهذه الأسماء هي: أمّ خُلَيْد (كنية)، رِيّا، زَيْنَب، لَميس، مَهْدَد، مَيّ، هُنْد. وكانت الدّراسة فيه أيضاً منطلقة من المعنى اللغويّ، ثمّ تخلّلت الدّراسة الرّمزيّة.

وقد ختمت هذه الرّسالة بخاتمة أوردت فيها أهمّ النّتائج التي توصلتُ إليها، ثمّ كانت قائمة المّصادر والمراجع مرتّبة حسب التّرتيب الهجائيّ.

وقد اعتمدت على الكثير من المّصادر القديمة بالإضافة إلى بعض المراجع، وطبعاً كان الاعتماد الأكبر على ديوان الشّاعر النّسخة المحقّقة من محمّد محمّد حسين، وقد أؤدّت من النّسخة المشروحة من مهدي ناصر الدّين، لكن الاعتماد الأكبر كان على نسخة محمّد محمّد حسين. وقد رجعت إلى العديد من المعاجم مثل "تاج العروس في جواهر القاموس" للزّبيديّ. و"القاموس المحيط" للفيروز آبادي، و"لسان العرب" لابن منظور، و"تهذيب اللغة" للهروي. إضافة إلى العديد من المّصادر القديمة مثل "الشّعر والشّعراء" لابن قُتَيْبَة، و"البيان والتّبيين" للجاحظ، و "أشعار الشّعراء السّنة الجاهليين" للشّنتمري،

و"الأغاني" لأبي الفرج الأصفهاني، وغيرها. هذا إلى جانب بعض المراجع الحديثة مثل "الرّمز والرمزية في الشعر المعاصر" لمحمد فتّوح، و"الرّمزية والرومانسية في الشعر العربي" لفايز علي، و"معالم الرّمزية في الشعر الصّوفي العربي" لنور سلمان، وغيرها.

وقد توصّلت الدّراسة إلى عدّة نتائج أهمّها: أنّ مُعظم أسماء النّساء الواردة في مقدّمة القصائد ذات دلالة رمزيّة، وهذه الدّلالة لها علاقة بباقي مقاطع القصيدة، فلم تأتِ مُقدّمة القصيدة مُنفصلة عن القصيدة، غير أنّ هذه الأسماء تتّوّعت، واختلفت من قصيدة لأخرى، والسّبب الكامن وراء ذلك أنّ كل اسم يحمل دلالة رمزيّة معيّنة، وغالبًا ما تكون ذاتها في كلّ مرّة يُستخدم الاسم حتّى لو استخدم الاسم في قصائد مُختلفة، وعليه في كلّ مرّة كان الأعشى يُريد أن يوظّف معنى معيّنًا كان يستخدم اسمًا كرمز لذلك المعنى، مثلًا " لَيْلى " كانت غالبًا رمزًا للذة، و " قُتَيْلَة " رمزًا لناقّة الشّاعر، و " سُمَيّة " رمزًا لآلهة المطر والخصب، وهكذا. وقد وجدت صلة عميقة بين المعنى اللغويّ للاسم، ودلالته الرّمزيّة، فمثلًا اسم " لَيْلى " الذي يعني بدء السّكر ونشوته جاء مُناسبًا ليُرمز به للذة، واسم " قُتَيْلَة " الذي يعني الاكتناز جاء أيضًا مناسبًا ليكون رمزًا للناقّة التي هي دائمًا مكتنزة. وكذلك الحال بالنّسبة إلى اسم " سُمَيّة " الذي يعني السّمو، فكان الاسم مُلائمًا ليكون رمزًا لآلهة المطر والخصب.

وإنّي أوصي الباحثين بتتبع أسماء النّساء عند باقي شعراء المعلّقات، إذ إنّ ذلك سيساعدنا على فهم تراثنا وشعرنا القديم، وستتضح الكثير من المسائل المستغلقة، وسيفهم هذا الشعر أكثر، إذ نكون بذلك قد توصّلنا إلى إدراك أسرار هذا الفنّ الرّمزيّ الذي - فيما أظنّ - كان شائعًا لدى الشعراء الجاهليين الآخرين إلى درجة أنّ أحدهم لم يذكره، ولم يتحدّث عنه. على الأغلب لأنّه كان فنًّا سرّيًّا بين الشعراء في ذلك العصر دون الرّواة، خاصّة إذا عرفنا أنّ الكثير من الأسماء التي وظّفها الأعشى وظّفها شعراء جاهليون آخرون.

الفصل الأول: الأعشى والرمز:

المبحث الأول: سيرة الأعشى

المطلب الأول: اسمه، ونسبه، ولقبه، وشاعريته

أولاً: اسمه ونسبه

هو "مَيْمُون بن قَيْس بن جَنْدَل بن شَرَّاحِيل بن سَعْد بن مَالِك بن ضُبَيْعَة بن قَيْس بن ثَعْلَبَة بن عُكَّابَة ابن صَعْب بن عَلِيّ بن بَكْر بن وائِل بن قَاسِط بن هَنْب بن أَفْصَى بن دُعْمَى بن جَدِيلَة بن أَسَد بن رَبِيعَة بن نِزَار بن مَعَد بن عَدْنَان"¹.

ثانياً: مولده وأسرته

ولد في منفوحة، وهي قرية في اليمامة، وهناك بيته وقبره²، وقد ذهب الشنتمري إلى أنه ولد عام 535م وتوفي عام 629م - 50هـ³. وقد ذكر عمره في إحدى قصائده وقال إنَّ عمره آنذاك كان

¹- التبريزي: شرح القصائد العشر، ص 287.

²- المرزباني: معجم الشعراء، ص 401.

³- الشنتمري: أشعار الشعراء الجاهليين الستة، ص 239.

ثمانين عامًا إذ قال¹:

(المتقارب)

مضى لي ثمانون من مَوَلدي، كذلك تَفْضِيلُ حُسَابِهَا
فأَصْبَحْتُ وَدَعْتُ لَهُوَ الشَّابَا بَ والخُنْدِيسَ لأَصْحَابِهَا

وقد كان أبوه قيس بن جندل يدعى بـ "قتيل الجوع" لأنه دخل غارًا ليستظلّ من الحرّ، ف وقعت صخرة

كبيرة على مدخل الغار، فمات من الجوع، فهجاه جهّام² قائلاً³:

(الطويل)

أَبُوكَ قَتِيلُ الْجُوعِ قَيْسُ بْنُ جَنْدَلٍ وَخَالَكَ عَبْدٌ مِنْ خُمَاعَةٍ رَاضِعُ

أَمَّا أُمُّهُ، فقد كانت "بُنْتُ عِلْسِ أَخْتِ الْمُسَيَّبِ بْنِ عَلِيٍّ مِنْ بَنِي خُمَاعَةٍ، ثُمَّ مِنْ بَنِي ضُبَيْعَةَ بْنِ

رَبِيعَةَ بْنِ نِزَارٍ"⁴، وبهذا يكون المسيّب بن علس⁵ الشّاعر الجاهلي المعروف هو خاله، وكان الأعشى

راويته⁶. أمّا عن زوجه فقد كان الأعشى قد تزوّج امرأة من "عنزة"⁷، لكنّه لم يكن سعيدًا معها لسوء

خلقها، فطلّقها⁸. فقد قال⁹:

¹ - الخندريس: الخمر القديمة، وقيل هي لفظة عربيّة، وقيل إنّها يونانيّة معرّبة. الأعشى: الديوان، ص 173.

² - اسمه عمرو وهو من قومه من بني قيس بن ثعلبة، وكانا يتهاجيان (لويس شيخو، شعراء النّصرانيّة قبل الإسلام، 357/1).

³ - ينظر: ابن قتيبة، الشّعر والشّعراء، ص 250، أبو الفرج الأصفهاني في الأغاني، ص 104/9، شيخو، لويس: شعراء النّصرانيّة قبل الإسلام، 357/1، بنو خُماعة: بطن. راضع: هو أن يكون عند الرّجل الشاة الواحدة أو اللقحة قد اتّخذها للدرّ فلا يؤخذ منها شيء.

⁴ - المرزباني، مُعْجَمُ الشّعراء، ص 128.

⁵ - والمُسَيَّب بن علس بن عمرو بن قمامة بن زيد بن ثعلبة بن عمرو بن مالك بن جشم بن بلال بن خُماعة بن جلي بن أحمر بن ضبيعة، واسم المسيّب زُهَيْرٌ وَإِنَّمَا سَمِيَ الْمُسَيَّبِ حِينَ أُوْعِدَ بَنَى غَامِرَ بْنِ ذَهْلٍ فَقَالَتْ بَنُو ضُبَيْعَةَ قَدْ سَيَّبْنَاكَ وَالْقَوْمُ. ابن سَلَامَ الجمحي، طبقات فحول الشّعراء، 156/1، (ابن قتيبة، الشعر والشّعراء 1 / 172).

⁶ - ينظر: ابن سَلَامَ الجمحي، طبقات فحول الشّعراء، 156/1. ابن قتيبة، الشعر والشّعراء 1 / 172، المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشّعراء. ص 56.

⁷ - عنزة هو ابن أسد بن ربيعة بن نزار، لويس شيخو، شعراء النّصرانيّة قبل الإسلام، 363/1.

⁸ - ينظر: أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، 9 / 118. لويس شيخو، شعراء النّصرانيّة قبل الإسلام، 363/1.

⁹ - الأعشى، الديوان، ص 263، البائقة: المصيبة.

(الطويل)

يا جارتِي بيني، فَإِنَّكَ طَالَقَةٌ _____
وبيني، فَإِنَّ الْبَيْنَ خَيْرٌ مِنَ الْعَصَا
وما ذاك من جُرْمٍ عَظِيمٍ جَنَيْتِ _____
كذلك أُمُورُ النَّاسِ غَادٍ وَطَارِقَةٌ
وإلا تَزَالِ فَوْقَ رَأْسِكَ بَارَقَةٌ _____
ولا أَنْ تَكُونِي جِئْتِ فِينَا بِبَائِقِهِ

وقد أورد البغدادي رواية تقول إِنَّ للأعشى بنتاً كانت تدعو لأبيها بالحماية من الآلام والأمراض،
إذ قال إِنَّ شَخْصًا "أمر بُنَيْتَهُ أو زَوْجَتَهُ بِالدُّعَاءِ لَهُ إِذَا سَافَرَ وَغَابَ فِي أَوْقَاتِ الدَّعَوَاتِ وَفِي مَظَانِ

الْقُبُولِ: كَمَا فَعَلْتَ بِنْتَ الْأَعْشَى مَيْمُون¹:
(البسيط)

تَقُولُ بِنْتِي وَقَدْ قَرَّبْتُ مُرْتَحَلًا _____
عَلَيْكَ مِثْلَ الَّذِي صَالَيْتِ فَاغْتَمِضِي
واستخبري قَافِلَ الرُّكْبَانِ وَانْتَظِرِي _____
كُونِي كَمِثْلِ الَّتِي إِذَا غَابَ وَافِدُهَا
ولا تَكُونِي كَمَنْ لَا يَزْتَجِي أَوْبَ _____
يَا رَبِّ جَنَّبْ أَبِي الْأَوْصَابَ وَالْوَجَعَا
نَوْمًا فَإِنْ لَجِبَ الْمَرْءُ مُضْطَجِعًا _____
أَوْبَ الْمَسَافِرِ، إِنَّ رَيْثًا وَإِنْ سَرَعًا _____
أَهْدَتْ لَهُ مِنْ بَعِيدٍ نَظْرَةً جَزَعًا
لِذِي اغْتَرَابٍ وَلَا يَرْجُو لَهُ رَجْعًا _____

وقد ذكر ابنه "بصير" في شعره إذ قال²:
(الطويل)

سَأَوْصِي بِصِيرًا إِنْ دَنُوْتُ مِنَ الْبَلَى
بَأَنْ لَا تَبْغِ الْوُدَّ مِنْ مَتْبَاعِدٍ،
فَإِنَّ الْقَرِيبَ مَنْ يُقَرِّبُ نَفْسَهُ،
وَصَاةَ امْرِئٍ قَاسَى الْأُمُورَ وَجَرِّبَا
وَلَا تَنْأَ عَنْ ذِي بَغْضَةٍ إِنْ تَقَرَّبَا
لِعَمْرِ أَبِيكَ الْخَيْرِ، لَا مَنْ تَنْسَبَا

ويبدو أَنَّ الشَّاعِرَ كَانَ قَدْ امْتَهَنَ مِهْنَةَ التَّجَارَةِ إِذْ قَالَ³:
(المتقارب)

فَإِمَّا تَرِينِي عَلَى آلَةٍ، قَلِيْتُ الصَّابَا، وَهَجَرْتُ التَّجَارَا

¹ - البغدادي: خزانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب، 2/296. الأعشى، الديوان، ص 101. الوَصْبُ: الوجع والمرض. وَالْجَمْعُ أَوْصَابٌ.

² - الأعشى، الديوان، ص 113.

³ - الأعشى، م.س، ص 73، قليت: كرهت.

وقال المرزبانِي إِنَّه كان نصرانيًا¹، وقد ذكر أبو الفرج الأصفهاني أَنَّ الأعشى كان " قدرِيًّا وكان

لبيد مثبتًا² قال لبيد:

"من هداة سبُل الخير اهتدى ناعم البالٍ ومن شاء أضلَّ

وقال الأعشى:

استأثر الله بالوفاء وبالعدل وولى الملامة الرجُلَ لا

قال: فمن أين أخذ الأعشى مذهبه؟ قال: من قبل العباديين نصارى الحيرة، كان يأتهم يشتري منهم الخمر فلَقَنوه ذلك³.

ثالثًا: لقبه

وقد لُقِّب بالأعشى، لأنَّه لم يكن يُبصر في الليل، فقد جاء في لسان العرب مادة عشا: "العشا - مقصور - سوء البصر بالليل والنَّهار، يكون في النَّاس والدَّواب والإبل والطير، وقيل: وهذا لا يصح العشا إذا تأملتَه، وقيل: هو أن لا يُبصر بالليل، ابن سيده، قال نُعلب هو ذهاب البصر، حكاه وقيل: العشا يكون سوء البصر من غير عَمى، ويكون الذي لا يُبصر بالليل ويُبصر بالنَّهار"⁴. وقد روى التبريزي عن الأصمعي أنَّ الأعشى من لا يبصر بالليل، أمَّا الأجهر فهو من لا يبصر في النَّهار⁵، لكن ابن قُتيبة قال: إنَّ الأعشى كان أعمى⁶، إذ استشهد على ذلك بقوله:

¹ - يُنظر المرزبانِي، معجم الشعراء، ص 401.

² - قدرِي: على مذهب القدرية، وهو قوم ينسبون إلى التَّكذيب بما قدَّر الله من الأشياء (ابن سيده، المخصَّص مادة قدر). المُثَبِّتة الذين يثبتون لله صفات أزلية، ونقيضهم المُعْطَلَّة وهم المعتزلة (معجم المعاني الجامع، مادة ثبت).

³ - أبو فرج الأصفهاني، الأغاني، 9/ 109-110.

⁴ - ابن منظور، لسان العرب، مادة عشا.

⁵ - ينظر التبريزي، شرح القصائد العشرة، ص 295.

⁶ - ابن قُتيبة، الشعر والشعراء 1 / 250. الأعشى، الديوان، ص 93. غائب الوافدين: يقصد أنَّه أعمى. الوافدان: العينان. مُخْتَلَق الخلق: أي متغيَّر غيرته الخواصَّ عَمَّا عهدته. صدر القناة: أعلى العصا التي يقبض عليها لأنَّه أعمى. الوعث: الطَّرِيق العسر.

(المقارب)

على أنها إذ رأيتني أقـــــ
رأت رجلاً غائب الوافــــــدي
إذا كان هادي الفتى في البــــلا
وخاف العثار، إذا ما مشــــى،

دُ قَالَتْ بِمَا قَدْ أَرَاهُ بَصــــــيرا
نَ مُخْتَلَفَ الْخَلْقِ أَعْشَى ضــــــريرا
دِ صَدَرَ الْقَنَاةِ أَطَاعَ الْأَمــــــيرا
وخال السُّهولةَ وَعَثًّا وَعــــــورا

وقد شرح محمد حسين لقب الأعشى بأنه " الذي به سوء في عينيه أو هو الذي لا يُبصر ليلاً أو هو الأعمى"¹، جامعاً كل ما سبق. أما فأرجح أنه لا يبصر في الليل.

ولَقَّب بالأعشى الكبير تفریقًا بينه وبين غيره ممَّن يحمل لقب "الأعشى"، إذ ذَكَر صاحب مُعْجَم الشعراء اثني عشر شاعرًا حَمَلُوا لقب الأعشى غير أعشى بَنِي قَيس وهم: أعشى بَنِي ربيعة، وأعشى بَنِي عوف بن شَيبان، وأعشى باهلة، وأعشى همدان، وأعشى بني ضورة العَنَزيين، وأعشى بني جِلان، وأعشى بَنِي مازن، وأعشى بَنِي نَهْشل (الأَسود بن يعفر)، وأعشى طرود، وأعشى بني أَسَد، وأعشى عَكل، وأعشى بَنِي عَقيل². وقد ورد اسم الشَّاعر معرَفًا بِأَل أي "الأعشى" أَمَّا إذ ورد اسم أعشى آخر أَضيف لِقَب "أعشى" إلى قبيلة الأعشى المراد، وإنَّ ما سبق يدلُّ على مكانة الشَّاعر الأدبية بين القبائل.

وقد لَقِبَ الأعشى أَيْضًا بصَنَاجَةِ العرب، وقيل إن ذلك لَأَنَّهُ يُطْرَبُ إِطْرَابَهَا³، وقيل بل لَأَنَّهُ أَوَّلُ مَنْ

ذكر الصَّنَج في شعره⁴، حين قال⁵:

(البسيط)

وَمُسْتَجِيبٌ تَخَالُ الصَّنَجَ يَسْمَعُهُ إِذَا تُرْجِعُ فِيهِ الْقَيْنَةُ الْقُصْلُ

¹ - محمد محمد حسين، الديوان، ص 95.

٢- الأمدى، مُعْجَم الشَّعْرَاءِ لِلْمَرْزَبَانِي الْمُؤْتَلَفِ وَالْمُخْتَلَفِ، ص ١٢-٢٠.

³ - يُنظر : الأصفهاني، محاضرات الأدباء ومُحاورات الشعراء والبلغاء 109/1.

⁴ - القيرواني، ابن رشيقي: العُمدَة في محاسن الشعر وآدابه، 1/131.

⁵ - الأعشى، الديوان، ص 59.

وذكر ابن رشيقي في عُمْدَتِهِ أَنَّهُ قَدْ لَقِبَ بِذَلِكَ لـ "قوة طبعه، وحلية شعره، يخيل لك إذا أنشدته أن آخر ينشد معك. ومثله من المولدين بشار بن برد، تنشد أقصر شعره عروضاً وألينه كلاماً فتجد له في نفسك هزة وجلبة من قوة الطبع"¹.

وقد اتفقت جميع المصادر على أن كنيته هي أبو بصير²، غير أن لويس شيخو انفرد بإضافة كنيته أبي نصير وأبي نصر للأعشى إذ قال: "ويكنى أبا بصير (وقيل أبا نصير أو نصر)"³.

رابعاً: شاعريته

كان الأعشى شاعراً مطبوعاً بحيث يُسبب هزة في النفس، ويبدو أن هذا كان سبب تلقيبه بصناجة العرب، وإنني أكرر قول ابن رشيقي ثانية للأهمية، إذ قال إن الأعشى سُمي بصناجة العرب "لقوة طبعه وحلية شعره، يخيل لك إذا أنشدته أن آخر ينشد معك. ومثله من المولدين بشار بن برد، تنشد أقصر شعره عروضاً وألينه كلاماً فتجد له في نفسك هزة وجلبة من قوة الطبع؛ وقد أشبهه تصرفاً وضرباً في الشعر وكثرة عروض مدحاً وهجاء وافتخاراً وتطويلاً"⁴.

ومن أبرز ما يُميّز شعر الأعشى أنه كان "يُجيد المدح والهجاء إلى درجة أنه لم يكن يمدح أحداً إلا رفعة، ولم يكن يهجو أحداً إلا وضعه. وقد كان أول من احتترف المديح، وامتاز بالمبالغة والإغراق فيه وذهب بعيداً في التصور والخيال، إلا أن الناس قبلوا هذا النوع من الشعر، وسار على ألسنتهم"⁵.

وقد كان الأعشى يُنوع العروض وفنون الشعر في قصائده، صحيح أنه كان يُكثر من المدح والهجاء - كما رأينا سابقاً -، إلا أنه كان يُجيد الفخر والوصف أيضاً، بالإضافة إلى أن قصائده الطويلة جيدة⁶.

¹ - ابن رشيقي، العمد، 1 / 131.

² - ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء 1 / 250. أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، 9 / 104. المَرْزَبَانِي، مُعْجَمُ الشُّعْرَاءِ، ص 128.

³ - لويس شيخو، شعراء النصرانية قبل الإسلام، 1 / 357.

⁴ - ابن رشيقي، م، ن، 1 / 131.

⁵ - مُصْطَفَى الزَّافِعِي (ت 1356 هـ)، تاريخ آداب العرب، 3 / 65.

⁶ - يُنْظَر: ابن سلام الجُمَحِي (232 هـ)، طبقات فحول الشعراء، 1 / 65.

وذهب ابن سلام أنّ شعره جاء في أغلب فنون الشعر، إضافة إلى أنّه أكثرهم تنوعاً في العروض، وأوّل من سأل في الشعر¹ حين قال²:

(الطّويل)

ألا أيّ هذا السّائلي: أين يَمَمْتُ فأَنّ لها في أهلٍ يَثْرِبَ موعدا
بهذا كان الأعشى مُبدعاً مُبتكراً، إذ كان "أوّل من سأل في شعره، ولم يكن له مع ذلك بيت نادر على أفواه الناس"³.

ذهب ابن قُتيبة إلى أنّ الأعشى من أكثر الشعراء الذين يُجيدون وصف الخمر والحمر، كما قال إنّ قصائده الطّويلة جيّدة، وقد جعله الزّاوية أبو عبيدة رابع الشعراء المتقدّمين بعد امرئ القيس وزهير والنّابغة، مقدّماً إيّاه على طرفة بن العبد⁴.

ومِمّا يُميّز شعر الشّاعر أنّه كان يَسْتَحْدِم ألفاظاً فارسيّة في شعره؛ وذلك لأنّه كان يَفِد على مُلوك فارس⁵، غير أنّ البعض عدّ ذلك عيباً في شعره⁶، ومن الشّواهد على ذلك قوله⁷:

(مجزوء الكامل)

ولقد شَرِبْتُ الرّاحَ أسد قى مِنْ إِنْاءِ الطّهْرَجارة
وقوله⁸:

وكِسرى شَهْنشاهُ الَّذي سارَ مُلكه، له ما اشْتَهى راحَ عَتِيقٌ وَزَنْبِقُ

¹ - يُنظر: ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء: 1 / 65.

² - الأعشى، الديوان ص 135.

³ - ابن سلام الجمحي، م.س، ص 65.

⁴ - يُنظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء 1 / 255.

⁵ - يُنظر: ابن قتيبة، م.ن، 1 / 137، 251.

⁶ - يُنظر: المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، ص 63.

⁷ - الأعشى، م.س، ص 155. الطّهْرَجارة: لفظة فارسيّة تعني بالعربيّة الإناء.

⁸ - الأعشى، م.ن، ص 217. شهنشاه: لفظة فارسيّة تعني بالعربيّة ملك المُلوك.

وقوله¹:

(المنسرح)

قَد عَلِمْتُ فَارِسٌ وَجَمِيرٌ وَالْأَعْرَابُ بِالذُّثِّ أَيْهِمْ نَزَلَا

وَقَدْ وَضَعَ صَاحِبُ طَبَقَاتِ الشُّعْرَاءِ الْجَاهِلِيِّينَ الشَّاعِرَ فِي الطَّبَقَةِ الْأُولَى فَقَدَّمَ امْرَأَ الْقَيْسِ وَتَلَاهُ النَّابِغَةُ فَرْهِيرٌ فَأَلْعَشَى². هَذَا وَكَانَ عُلَمَاءُ الْكُوفَةِ يُقَدِّمُونَهُ، بَيِّنٌ أَنَّ عُلَمَاءَ الْبَصْرَةِ كَانُوا يُقَدِّمُونَ امْرَأَ الْقَيْسِ، أَمَّا أَهْلُ الْحِجَازِ وَالْبَادِيَةِ فَقَدْ قَدَّمُوا النَّابِغَةَ وَفَرْهِيرًا³.

وَقَدْ شَهِدَ لَهُ الْكَثِيرُ مِنَ الرِّوَاةِ الْمَعْرُوفِينَ بِتَمَيِّزِ شَعْرِهِ، فَهِيَ هِيَ خَلْفُ الْأَحْمَرِ يُسْأَلُ عَمَّنْ أَشْعَرَ النَّاسِ فَيَقُولُ: "مَا نَنْتَهِي إِلَى وَاحِدٍ يَجْتَمِعُ، كَمَا لَا يَجْتَمِعُ عَلَى أَشْجَعِ النَّاسِ، وَأَخْطَبِ النَّاسِ، وَأَجْمَلَ النَّاسِ قُلْتُ: فَأَيُّهُمْ أَعْجَبُ إِلَيْكَ يَا أَبَا مَحْرُزٍ؟ قَالَ: الْأَعَشَى: قَالَ: أَظَنَّهُ قَالَ: كَانَ أَجْمَعُهُمْ"⁴.

وَقَدْ جَعَلَهُ أَبُو عُبَيْدَةَ مِنَ الشُّعْرَاءِ الْمُتَقَدِّمِينَ كَمَا رَأَيْنَا سَابِقًا، فَقَالَ: "الْأَعَشَى هُوَ رَابِعُ الشُّعْرَاءِ الْمُتَقَدِّمِينَ وَهُوَ يَتَقَدَّمُ طَرَفَةً؛ لِأَنَّهُ أَكْثَرُ عَدَدِ طَوَالِ جِيَادِهِ، وَأَوْصَفُ لِلْخَمْرِ وَالْخُمْرِ، وَأَمْدَحُ وَأَهْجِي، فَأَمَّا طَرَفَةٌ فَإِنَّمَا يَوْضَعُ مَعَ الْحَارِثِ بْنِ حَلَزَةَ، وَعَمْرُو بْنُ كُلْثُومٍ، وَسُوَيْدُ بْنُ أَبِي كَاهِلٍ فِي الْإِسْلَامِ"⁵.

أَمَّا حَمَادُ الرِّوَايَةِ فَلَمْ يُقَدِّمَهُ فَحَسَبَ بَلْ جَعَلَهُ أَشْعَرَ الشُّعْرَاءِ، إِذْ قَالَ يَحْيَى بْنُ سَلِيمٍ الْكَاتِبُ: بَعَثَنِي أَبُو جَعْفَرٍ أَمِيرُ الْمُؤْمِنِينَ بِالْكُوفَةِ إِلَى حَمَادِ الرِّوَايَةِ أَسْأَلُهُ عَنْ أَشْعَرَ الشُّعْرَاءِ قَالَ: أَتَيْتُ بَابَ حَمَادٍ.. فَدَخَلْتُ حَتَّى وَقَفْتُ عَلَى بَابِ الْبَيْتِ فَإِذَا حَمَادٌ فَقُلْتُ: إِنَّ أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ يَسْأَلُكَ عَنْ أَشْعَرَ النَّاسِ فَقَالَ: نَعَمْ ذَلِكَ الْأَعَشَى صَنَاجَهَا"⁶.

¹ - الأعشى، الديوان، ص 237. الذُّثُّ: الصَّحْرَاءُ (فَارْسِيَّةٌ مُعَرَّبَةٌ).

² - يُنْظَرُ: ابْنُ سَلَامٍ الْجُمَحِيُّ، طَبَقَاتُ فُحُولِ الشُّعْرَاءِ، ص 65 / 1.

³ - يُنْظَرُ: ابْنُ سَلَامٍ الْجُمَحِيُّ، م. ن، ص 15.

⁴ - ابْنُ سَلَامٍ الْجُمَحِيُّ، م. ن، ص 19.

⁵ - ابْنُ قُتَيْبَةَ، الشُّعْرُ وَالشُّعْرَاءُ، ص 132.

⁶ - لُؤَيْسُ شَيْخُو، شُعْرَاءُ النَّصْرَانِيَّةِ فِي الْجَاهِلِيَّةِ، ص 357.

وَقَدْ كَانَ أَبُو عَمْرٍو بْنُ الْعَلَاءِ يُحِبُّ شِعْرَ الْأَعْشَى، إِذْ قَالَ أَبُو عُبَيْدَةَ: سَمِعْتُ أَبَا عَمْرٍو بْنَ الْعَلَاءِ.

يَقُولُ: عَلَيْكُمْ بِشِعْرِ الْأَعْشَى فَإِنِّي شَبَّهْتَهُ بِالْبَازِي يَصِيدُ مَا بَيْنَ الْعَنْدَلِيبِ إِلَى الْكَرْكِي¹.

وَقَدْ وَصَفَ الشَّعْبِيُّ الْأَعْشَى بِثَلَاثِ صِفَاتٍ، أَغْزَلَ وَأَخْنَثَ وَأَشْجَعَ النَّاسَ حِينَ قَالَ: "الْأَعْشَى أَغْزَلَ

النَّاسَ فِي بَيْتٍ، وَأَخْنَثَ النَّاسَ فِي بَيْتٍ، وَأَشْجَعَ النَّاسَ فِي بَيْتٍ. فَأَمَّا أَغْزَلَ بَيْتَ فَقَوْلُهُ²:

(الْبَسِيطُ)

غَزَاءُ فَرَعَاءٍ مَضْقُولٌ غَوَارِضُهَا تَمْشِي الْهُوِينَا كَمَا يَمْشِي الْوَجِي الْوَحْلُ

وَأَمَّا أَخْنَثَ بَيْتَ فَقَوْلُهُ:

(الْبَسِيطُ)

قَالَتْ هُرَيْرَةُ لَمَّا جِئْتُ زَائِلًا رَهَا وَيْلِي عَلَيْكَ وَيْلِي مِنْكَ يَا رَجُلُ

وَأَمَّا أَشْجَعَ بَيْتَ فَقَوْلُهُ:

(الْبَسِيطُ)

قَالُوا الطَّرَادُ فَقُلْنَا تِلْكَ عَادَاتُنَا أَوْ تَنْزِلُونَ فَأَنَّا مَعْشَرٌ نُزُلُ

أَمَّا النَّابِغَةُ فَقَدْ كَادَتْ أَنْ يُفْضَلَ الْخَنَسَاءُ عَلَى الْأَعْشَى أَثْنَاءَ اخْتِكَامِهَا عِنْدَهُ فِي سَوْقِ عُكَاطٍ، لَوْلَا أَنَّ

الْأَعْشَى أَنْشَدَهُ قَبْلَهَا، قَائِلًا لَهَا: "لَوْلَا أَنَّ أَبَا بَصِيرٍ أَنْشَدَنِي قَبْلَكَ لَقُلْتُ: إِنَّكَ أَشْعَرُ النَّاسِ، أَنْتَ وَاللَّهُ أَشْعَرُ

مِنْ كُلِّ أَنْثَى: قَالَتْ: وَاللَّهُ وَمَنْ كُلِّ رَجُلٍ"³.

وَقَدْ كَثُرَتْ الرِّوَايَاتُ حَوْلَ مَوْهَبَةِ الْأَعْشَى الشَّعْرِيَّةِ، وَقُوَّةُ تَأْثِيرِ شِعْرِهِ إِلَى دَرَجَةِ أَنْ اسْتَطَاعَ الْأَعْشَى

أَنْ يُرَوِّجَ بَنَاتًا لَامْرَأَةً كَانَتْ قَدْ طَلَبَتْ مِنْهُ التَّشْبِيبَ بِهِنَّ حَتَّى يَلْفَتَ نَظَرَ الرِّجَالِ لِهِنَّ، وَفِعْلًا تَشْبِيبَهُ صَابِ

الْهَدَفِ⁴.

¹ - لويس شيخو، شعراء النصرانية، ص 358.

² - أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، 9/ 108-109، لويس شيخو، شعراء النصرانية في الجاهلية، ص 358.

³ - مُحَمَّدٌ إِبراهيم، قصص العرب 17/3.

⁴ - يُنْظَرُ: مُحَمَّدٌ إِبراهيم، م، ن، ص 360.

وَقَدْ كَانَ الْأَعْشَى يُبَالِغُ فِي شِعْرِهِ لَكِنْ دُونَ أَنْ تَوَثَّرَ هَذِهِ الْمُبَالَغَةُ سَلْباً عَلَى شِعْرِهِ، "فَقَالَ كَثِيرٌ: يَا أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ وَصَفْتَكَ بِالْحَزْمِ، وَوَصَفْتَ الْأَعْشَى صَاحِبَهُ بِالْخَرَقِ، وَلِقَائِلُ أَنْ يَقُولَ: إِنَّ الْمُبَالَغَةَ فِي الشَّعْرِ أَحْسَنُ مِنَ الْاِقْتِصَادِ، وَالْأَعْشَى أَعْطَى الْمُبَالَغَةَ حَقَّهَا فَهُوَ أَعْذَرُ وَطَرِيقَتُهُ أَسْلَمٌ"¹.
وعلى الرَّغْمِ مِنْ فَحْوَلَةِ الشَّاعِرِ إِلَّا أَنَّهُمْ انْتَقَدُوا شِعْرَهُ غَيْرَ مَرَّةٍ، فَعَابُوا عَلَيْهِ قَوْلَهُ²:

(البسيط)

وَقَدْ غَدَوْتُ إِلَى الْحَانُوتِ يَنْبَغُنِي شَاوٍ مِثْلَ شَلُولٍ شُلْشُلٍ شَوْلٍ
إِذْ قَالُوا إِنَّ هَذِهِ الْأَلْفَاظَ الْأَرْبَعَةَ فِي مَعْنَى وَاحِدٍ. وَعَلَى الرَّغْمِ أَنِّي لَا أَرَاهَا كَذَلِكَ، فَالشَّوِيُّ وَالشَّلُولُ
هُمَا فَقَطْ فِي مَعْنَى وَاحِدٍ، أَمَّا الشَّلْشُلُ فَهُوَ الْخَفِيفُ فِي الْعَمَلِ السَّرِيعِ، وَالشَّلُولُ هُوَ مَنْ يَحْمِلُ الشَّيْءَ، إِلَّا
أَنِّي وَجَدْتُ انتِقَادَ ذَلِكَ الْبَيْتِ فِي غَيْرِ مَرْجِعٍ لَيْسَ هُنَا مَحَلٌّ ذِكْرَهَا، إِذْ لَا أُرِيدُ التَّوَسُّعَ فِي هَذِهِ الْقَضِيَةِ؛
لَأَنَّهَا لَيْسَتْ فِي صَمِيمِ مَوْضُوعِنَا. إِضَافَةً إِلَى ذَلِكَ فَقَدْ عَابُوا عَلَيْهِ قَوْلَهُ³:

(الطويل)

وَيَأْمُرُ لِلْيَحْمُومِ كُلِّ عَشِيَّةٍ بَقْتُ وَتَغْلِيْقٍ فَقَدْ كَانَ يَسْنُقُ
فَقَالُوا: "مَا يَمْدَحُ بِهِ أَحَدٌ مِنَ السُّوقَةِ فَضْلاً عَنِ الْمُلُوكِ: أَنْ يَقُومَ بِفَرَسٍ وَيَأْمُرَ لَهُ، إِلَّا ابْنُ عَبْدِ رَبِّهِ
قَالَ إِنَّ ذَلِكَ لَا يَعْتَبَرُ عَيْباً"⁴، وَقَالَ الْأَصْمَعِيُّ فِي ذَلِكَ: "أَقْلَ حِمَارٍ لَطْحَانٍ يِنَالُ هَذَا"⁵.

¹ - لويس شيخو، شعراء النصرانية في الجاهلية، ص 373.

² - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 131. الأعشى، الديوان، ص 59. الحانوت: الخمار. شاوٍ: يشوي اللحم، وكذلك شلول. شلشُل خفيف في العمل سريع. شول: يحمل الشيء.

³ - الأعشى، الديوان ص 219، الیحموم اسم فرس النعمان. القَتَّ نبات تغلفه الدواب إذا بیس سمِّي قتا. التعلیق: ما تغلفه الدواب من الشعر. السَنَق للحيوان كالنخمة للإنسان.

⁴ - ابن عبد ربّه: العقد الفريد، 6/179.

⁵ - ابن منقذ: البديع في نقد الشعر، ص 147.

ولعلنا نتساءل هنا من هنّ النساء اللواتي كنّ في حياة الشاعر؟ كيف كانت علاقته بزوجه قبل أن يُطلقها؟ وكيف كانت علاقته بابنته؟ والأهمّ من ذلك ما هي صورة المرأة في ذهنه؟ وبالتالي كيف هي صورتها في شعره؟ وهذا ما سنبحثه في المطلب القادم.

المطلب الثاني: علاقته بالمرأة وصفاتها في شعره:

ذكر الأعشى اثنين وعشرين اسمًا. استهلّ معظمها في المقدمة الطليّة في قصائده، إلّا خمسة منها قد تخلّلت القصيدة. لكن قبل أن نتكلّم عن علاقته بهؤلاء النساء، ينبغي أن أنوّه مُجدّدًا أنّ الأعشى كان مُتزوّجًا ثم طلق زوجته، وربّما أنّه تزوّج عليها لأنّه قال¹:

يا جارتني بيني، فإنّك طالقهِ كذلك أمور النّاس غاد وطارقة
وذوقي فتى قوم، فإنّي ذائقُ فتاة أناسٍ مثل ما أنتِ ذائقة

وهذا يدلّ، على أنّ زوجه قد تزوّجت مرّة أخرى، وبالتالي هو أيضًا ينوي الزّواج مرّة أخرى، ثم قال:

وبيني، فإنّ البينَ خيرٌ من العصا وإلّا تزال فوق رأسك بارقه

وإنّ هذا البيت يدلّ على أنّ الأعشى كان يضرب امرأته، ثمّ يُصرّح أنّ ذلك ليس من جرم منها، إذ قال:

وما ذاك من جُرمٍ عَظيمٍ جَنيته ولا أن تكوني جئت فينا ببائقه

والبائقة هي المصيبة، وبناء على ما سبق يظهر الأعشى عنفًا اتّجاه زوجه، فهو يضربها، مع أنّه لم

يوضّح الدّنب الذي ارتكبه، فقد تكون لم ترتكب ذنبًا عظيمًا، وهو كذلك يُبدي استعدادَه أن يتزوّج امرأة،

مما يشير إلى الدّرجة الكبيرة من النّفور منها والتي كان يشعر بها الشاعر تجاه زوجه، والله أعلم بالسّبب

الكامن وراء ذلك.

وقد ذكرت المصادر أنّ له ابنًا وبناتًا، ولم تذكر غيرهما. وظفّ اسم ابنه في بعض قصائده، بل إنّ

هناك قصيدة كاملة كتبها لابنه موجّهًا له نصائح مشبعة بالحكمة. المهمّ في الأمر علاقته بابنته لاتّصال

¹ - الأعشى، الديوان، ص 263، الغادي: الذي يأتي غدوة في الصّباح. الطّارق: الذي يطرق أي يأتي ليلاً.

هذا الأمر بعلاقته بالمرأة، فقد ذكرت في المطلب الأول أن البنت كانت تدعو لأبيها أن يعود من سفره سالمًا، وأن ينجو من الآلام والأمراض، مما يدل على علاقته الإيجابية مع ابنته التي تسكب الحنان والحب على أبيها.

وتجدر الإشارة أيضًا إلى أن الأعشى استخدم قوة شعره للتشبيب ببنات المخلّق بعد طلب من أوليائهنّ، حتّى يلتفت إليهنّ الخطاب، فيرغبوا بالزّواج منهنّ. وهذا يدلّ على مروءة في نفس الشاعر. وقد ذكر أكثر من مصدر قصّة المخلّق¹ وبناته، وقد نجح الأعشى في تزويجهن².

ونحن نلاحظ أن الأعشى لم يطلب الزّواج من إحداهنّ، إمّا لأنّه كان كبير السنّ، وإمّا لأنّه كان متزوّجًا، أمّا حول ما إذا كان للأعشى علاقات غير شرعيّة، فإنّه قد أكّد ذلك عندما أراد أن يُسلم، فقل له إنّ الإسلام يُحرّم الزّنا، فجاء جوابه: "إنّ الزّنا تركه ولم يتركه هو"³. وفي موضع آخر أجاب: "أمّا الزّنا فقد كبرت فلا حاجة لي فيه"⁴، ممّا يدعم أنّه كان له علاقات غير شرعيّة في شبابه.

أمّا عن صورة المرأة في شعر الشاعر، فتجدر الإشارة بداية إلى صفات المرأة في شعر الأعشى التي تكاد تكون متشابهة في كلّ قصائده، منها الاكتناز، والعيون الحوراء، والأسنان البيضاء المتناسقة، والشعر الكثيف الأسود، والعنق الطويلة، والخصر الممشوق، والكفّ المخضبة، والزّائحة الجميلة كالمسك،

¹ - المخلّق هو عبدُ العزّى بن حننم بن شدّاد من بني عامر بن صعصعة، البغدادي، خزّانة الأدب 489/2.

² - يُنظر: ابن عبد ربّه الأندلسي، العقد الفريد، 6 / 177 (فيها بعض التّغيير عن الخبر الوارد أعلاه). ابن رشيق، العمدّة، 1 / 48-49. البغدادي، خزّانة الأدب ولب لباب، 7 / 145-146. مُصطفى الرّافعي، تاريخ آداب العرب، 3 / 65. إذ تقول القصّة إنّ المخلّق كان رجلًا فقيرًا لا يملك سوى ناقته، وكان لديه بنات يُريد تزويجهنّ، فأشارت عليه زوجته التي سمعت بقدوم الأعشى إلى سوق غكاظ بأن يدعو الأعشى إلى الطّعام إذ لا يوجد أحد مدحه إلّا ورفعته، ولم يهجو أحدًا إلّا وضعه، فتردّد المخلّق في البداية لأنّه كان فقيرًا لا يملك إلّا ناقته، لكنّه وافق بعد أن أقنعتّه بذبحها، وقد باعت ما تملك لشراء الخمر له، فبعد أن ذبح المخلّق النّاقة، خرج يبحّث عن الأعشى، فلمّا وجده دعاه إلى الطّعام هو وصاحبه، فعندما سأله الأعشى عن أحواله، عرف أنّه فقير جدًّا، وعرف أنّ له بنات، غير أنّه لم يقل شيئًا، وبعد أن دخل السّوق سلّم على المخلّق وسّمّه سيّد قومه، ودعا الحاضرين إلى الزّواج من بناته، فلم يبق من مقعده إلّا وكانت كلّ بنات المخلّق قد خطّبن.

³ - ابن قتيبة، الشعر والشعراء 1 / 250.

⁴ - شهاب الدّين الثّوري: نهاية الأرب في فنون الأدب، 4 / 106.

والبشرة البيضاء، والأصابع المستوية، والزّيق العذب، حتّى يُخَيَّل للقارئ أنّ الشّاعر يتخيَّل فتاة أحلامه بهذه الصّورة عينها في أغلب قصائده، ومن الملحوظ أيضًا أنّ هذه الصفات تكاد تكون واحدة لدى أغلب الشعراء، ممّا يجعلها تصلح لنطلق عليها معايير الجمال في العصر الجاهلي، نستعرضها الآن كالآتي:

أولاً: الحور

جاء في اللسان، "والحور: أن يشتدّ بياض العين وسواد سوادها وتستدير حدقتهما وترقّ جفونهما ويبيض ما حواليتها؛ وقيل: الحور شدة سواد المقلة في شدة بياضها في شدة بياض الجسد، ولا تكون الأدماء حوراء؛ قال الأزهري: لا تسمى حوراء حتّى تكون مع حور عينها بيضاء لون الجسد"¹، وقد قال الشّاعر في ذلك²:

(مجزوء الكامل)

وَإِذَا غَزَلَ أَحْوَرَ الْعَيْنِ يُعْجِبُنِي لِعَابُهُ
وَقَالَ أَيْضًا³:

(الوافر)

أَضَاءَتْ أَحْوَرَ الْعَيْنَيْنِ طِفْلاً يُكَدِّسُ فِي تَرَائِبِهِ الْفَرِيدُ
وَقَالَ كَذَلِكَ⁴:

(السريع)

يَشْفِي غَلِيلَ النَّفْسِ لَاهِ بِهَا، حوراء تُصِيبِي نَظَرَ النَّاظِرِ
ثانيًا: الأسنان البلورية

كثير تشبيه أسنان المحبوبة بالدّر في الشعر الجاهليّ، كما هو الحال عند الشّاعر، وقد كثر تشبيه الأسنان بزهر الأقحوان على حدّ سواء. واللافت في ذلك كلّهُ أنّ الشّاعر كان يتغرّل بالفم ذي الأسنان

1 - ابن منظور، اللسان، مادة حور.

2 - الأعشى، الديوان، ص 285.

3 - الأعشى، م.ن، ص 321. التّرايب: عظام الصّدر. الفريد: الدّر المنظوم والمفصل بغيره من كريم الأحجار.

4 - الأعشى، م.ن، ص 139.

قال¹: (الوافر)

وَتَفْتَرُ عَنْ مُشْرِقٍ ب_____ارِدٍ، كَشَوِكَ السَّيَّالِ أُسِفَ النَّوُورِ
وقال أيضًا³: (مَجْزُوءُ الْكَامِلِ)

وَشَتِيتِ كَالْأَقْحَوَانِ جَلَاءُ ٱلْ طُلُوفِ فِيهِ عَذَابٌ وَٱسَاقُ
ومن أمثلة وصف الأسنان عند شعراء جاهليين آخرين ما يأتي:

اعتاد الأعشى أن يستحسن ريق محبوبته البارد، والذي نكهته كالبلح تازة، والخمر تازة أخرى،
وكان الزنجيل المخلوط بالعسل تازة ثالثة، وقد ذهب الشعراء الجاهليون هذا المذهب أيضًا، فقال الأعشى
في ذلك⁵:

18

(البسيط)

أَيَّامَ تَجْلُو لَنَا عَنْ بَارِدِ رَيْلٍ تَخَالُ نَكْهَتَهَا بِاللَّيْلِ سُيَّابَا

وقال أيضًا¹:

(الطَّوِيل)

مَتَى نُسَقِّ مِنْ أُنْيَابِهَا بَعْدَ هَجْعَةٍ مِنْ اللَّيْلِ شَرِبًا حِينَ مَالَتْ طَلَاتُهَا
تَخْلُهُ فِلَسْطِيًّا إِذَا دُقَّتْ طَعْمُهُ عَلَى رِبَذَاتِ النَّيِّ حُمَشٍ لِثَاتُهَا

وقال أيضًا²:

(الْمُقَارِب)

كَأَنَّ جَنْيًّا مِنَ الزَّنْجِيدِ لَ خَالِطٍ فَاهَا وَأَرِيًّا مَشُورَا
وَمِنْ أَمْثَلَةِ ذَلِكَ عِنْدَ الشَّعْرَاءِ الْجَاهِلِيِّينَ الْآخَرِينَ:

قال عبيد بن الأبرص³:

(البسيط)

تَخَالُ رَيْقَ ثُنَايَاهَا إِذَا ابْتَسَمَتْ كَمَزَجٍ شَهْدٍ بِأَثَرِجٍ وَتُقَّاحٍ

وقال أيضًا⁴:

(البسيط)

كَأَنَّ رَيْقَتَهَا بَعْدَ الْكُرَى اغْثَبَتْ صَهْبَاءَ صَافِيَةٍ بِالْمَسْكِ مَخْتُومِهِ

وقال النابغة الذبياني⁵:

(الْكَامِل)

رَعَمَ الْهُمَامُ بِأَنَّ فَاهَا ب_____ارِدٌ عَذِبٌ مُقْبَلُهُ ش_____هِي الْمَوْرِدِ
رَعَمَ الْهُمَامُ - وَلَمْ أَذْقْهُ - أَنَّهُ عَذِبٌ إِذَا مَا ذُقْتُ _____هُ قَلْتُ: أَزْدِدِ
رَعَمَ الْهُمَامُ - وَلَمْ أَذْقْهُ - أَنَّهُ يُشْفَى بِرِيَّا رَيْقَهَا الْعَطَشِ الصَّادِي

رابعًا: الخَدَّ الْأَسِيلِ

1 - الأعشى، الديوان، ص 83. الهجعة: الفترة من النوم. الشرب: الندامى ومفردها الشارب. الطلاة: الغنق.

2 - الأعشى، م، ن، ص 93. جنى فعيل من جنى الثمر يجنيه. الأري عسل النحل. شار العسل واشتاره جمعه.

3 - عبيد بن الأبرص، الديوان ص 43. أترج: ليمون الكباد. يُشَبَّه رَيْقُهَا بِالْعَسَلِ الْمَمَزُوجِ بِعَصِيرِ اللَّيْمُونِ وَالتَّقَّاحِ.

4 - عبيد بن الأبرص، م، ن، ص 111، الكرى: النوم، اغتبق: شرب الغُبُوقِ، والغُبُوق: الخمر تشرب في العشي. الصهباء: الخمر. شَبَّه رَيْقَهَا بِالْخَمْرِ فِي رَائِحَتِهِ وَطَعْمِهِ اللَّذِيزِينَ.

5 - النابغة الذبياني، الديوان ص 95. وقوله: "رَعَمَ الْهُمَامُ"، يعني النعمان بن المنذر، لأنه كان يَصِفُ امْرَأَتَهُ الْمُتَجَرِّدَةَ. والهمام: السَّيِّدُ، سَمِيَ بِذَلِكَ لِأَنَّهُ إِذَا هَمَّ بِأَمْرِ أَمْضَاهُ، وَيُقَالُ: سَمِيَ بِهِ لِبَعْدِ هَمَّتِهِ. الرَّيَّا: الرِّيحُ الطَّيِّبَةُ. وَالصَّادِي: الشَّدِيدُ الْعَطَشِ، وَصَفَ رَيْقَهَا بِطَيِّبِ الزَّائِحَةِ وَشِدَّةِ الْبَرْدِ، حَتَّى لَوْ اسْتَكْهَمَهَا الشَّدِيدُ الْعَطَشُ لَذَهَبَ عَطَشُهُ.

من الجليّ أنّ الخدّ الأسيل الطويل في العصر الجاهلي هو من عناصر الجمال في المرأة، وكان كذلك في شعر الشاعر، وقد جمع الشاعر صفة الخدّ الأسيل وعملية الخضاب في البيت الأول، وهذا يدلّ على أنّ الخضاب أيضًا كان مستحبًّا عند العرب القدامى بخاصة خضاب اليدين، إذ قال الأعشى في ذلك¹:

وخذًا أسيلًا يَخْدُرُ الدَّمْعُ فوقَهُ بَنَانٌ مُهْدَابٍ الدَّمَقْسِ مُخَضَّبُ
وقال أيضًا²: (مَجزوء الكامل)

وأرْتَكْ كَفًّا في الخِضَابِ ب، ومَعْصَمًا مِلءَ الجِبِّـبَارِ
وقال في الخِضَابِ³: (مَجزوء الكامل)

غَزَاءٌ تَبْهَجُ زَوْلَهُ، وَالْكَفَّ زَيْنَهَا خِضَابُـهُ
نَعُودُ إِلَى الْخَدِّ الْأَسِيلِ، إذ قال أيضًا في ذلك⁴: (الطَّوِيل)

سَجَوَيْنِ بَرَجَاوَيْنِ في حُسْنِ حَاجِبٍ، وَخَدِّ أَسِيلٍ، وَاضِحٍ، مُتَهَلِّلٍ
خَامِسًا: الغنق الطويلة

ربط الأعشى هذه الصِّفة الجماليّة بالمُغزَلَةِ أي الظُّبِيَةِ ذات الغزال الصَّغير، كما فعل شعراء جاهليون آخرون، كما جاءت صورة هذه الظُّبِيَةِ في الغالب تمدّد عنقها لتأكل نبات الأراك، للدَّلالة على طول عنقها، إذ قال في ذلك⁵:

وَجِيدٍ مُغْزَلَةٍ تَقْرُو نَوَاجِذَهَا، مِنْ يَانِعِ الْمَرْدِ، مَا اخْلُولَى وَمَا طَابَا

¹ - الأعشى، الديوان، ص 201، البنان: أطراف الأصابع. الهداب: ما فضل من أطراف النَّسِيج من الخُيوط. الدَّمَقْس: الحرير.

² - الأعشى، م، ن، ص 153. الجِبَارَة: السَّوَارِ الغريض.

³ - الأعشى، م، ن، ص 285. غَزَاء: بيضاء. الزَّوْل: العُجْب.

⁴ - الأعشى، م، ن، ص 353. سَجَوَيْنِ بَرَجَاوَيْنِ: ساكنتين فاترتين. أسيل أَمْلَسُ مسترسل واضح صاف. متهلل وضاء يَفِيضُ بالبشر.

⁵ - الأعشى، م، ن، 361. مغزلة: ظبية ذات غزال صغير. قرا الشَّيء: تتبعه. النَوَاجِذ: الأنياب. يانع: مشرق نُضِير. المرء: ثمر الأراك الأخضر.

وقال أيضًا¹: (مَجْزُوءُ الْكَامِلِ)

وَبَجِيدٌ مُغْزَلٌ إِلَهِي وَجْهِ تَزِينُهُ النَّضَارُهُ

وقال أيضًا²: (الطَّوِيلِ)

وَتُدَيَانُ كَالرَّمَائَتَيْنِ، وَجِيدُهَا كَجِيدِ غَزَالٍ غَيْرَ أَنْ لَمْ يُعْطَ لـ

سادسًا: الخصر الممشوق

كانت المرأة الهيفاء من النساء الجميلات عند الأعشى خاصة، وفي العصر الجاهلي عامة، وهي حتى يومنا هذا صفة مطلوبة في المرأة، إذ يقول الشاعر في ذلك³:

(السَّريع)

عَبْهَرَةُ الْخَلْقِ، بِلَاخِيَّةٍ، تَشَوَّبُهُ بِالْخُلُقِ الطَّاهِرِ
عَهْدِي بِهَا فِي الْحَيِّ قَدْ سُرِبِلَتْ هَيْفَاءٌ مِثْلَ الْمُهْرَةِ الضَّامِرِ

ويقول أيضًا⁴: (الطَّوِيلِ)

نِيَافٌ كَغُصْنِ الْبَانِ تَرْتَجُّ إِنْ مَشَتْ دَبِيبَ قَطَا الْبَطْحَاءِ فِي كُلِّ مَنْهَلٍ

ويقول أيضًا في خصرها الممشوق وجمال عينيها وسواد شعرها⁵: (الطَّوِيلِ)

مُبْتَلَةٌ هَيْفَاءٌ رَوْدٌ شَبَابُهَا، لَهَا مُقْلَتَا رِئِمٍ أَسْوَدَ فَاحِمٍ

¹ - الأعشى، الديوان، ص 153، مغزلة: معها غزال. أي غزالة ترعى ولدها. فهو أجمل لها وأظهر لحنانها ووداعتها. النضارة: الجمال.

² - الأعشى، م.ن، ص 353، لم يعطل لم يخل من الحلى.

³ - الأعشى، م.ن، ص 139، العبهره: الرقيقة البشرة الناصعة البياض والسمنية الممتلئة. بلاخية: طويلة عظيمة في نفسها. سربلت: لبست السربال وهو القميص. الهيفاء: الضامرة البطن الرقيقة الخصر.

⁴ - الأعشى، م.ن، ص 351. نياف: طويلة. القطاة: طائر في مثل حجم الحمام. البطحاء: مسيل الماء من الوادي فيه دقيق المنهل مورد الماء.

⁵ - الأعشى، م.ن، ص 77، مبتلة جميلة. رود ناعمة.

سابقاً: الشعر الكثيف

إنَّ ما كان يستحسن الشَّاعر في شعر المرأة هو أن يكون كثيفاً يتدلَّى على الأكتاف، وهو ليس مُنفرداً في ذلك إنَّما تبعه شعراء جاهليون آخرون في ذلك.

فقال في شعرها الكثيف¹:
(البسيط)

ثُمِيلٌ جِثْلًا عَلَى الْمُتَنِينَ ذَا خُصْلٍ يَحْبُو مَوَاشِطُهُ مِسْكَاً وَتَطْيَاباً
وقال أيضاً²:
(الخفيف)

وَأَثِيثُ جِثْلِ النَّبَاتِ تُرْوِي لَعُوبٌ غَرِيرَةٌ مِفْنِاقٌ
وقد كان جميلاً في عيني الأعشى الشعر الأسود المزيّن وجهًا أبيض، وقد رأيت خلال الدّراسة أنّ صفة البياض في المرأة كانت مستحبّة لدى الشّاعر، إذ قلّما ذكر امرأة أدماء أو سمراء.

وقال في ذلك³:
(الوافر)

وَوَجْهًا كَالْفِتَاقِ، وَمُسْبَكْرًا عَلَى مِثْلِ اللَّجِينِ، وَهَنْ سُوْدُ
وقال أيضاً⁴:
(مجزوء الكامل)

وَعَدَائِرُ سُوْدٌ عَلَى كَفَلٍ تُزَيِّنُهُ الْوُثَارُ

ثامناً: بياض البشرة والشعر الأسود

إذن كان الشّاعر يفضّل المرأة البيضاء كما ذكرت أنفًا، خاصّة إذا انهدل على منكبيها شعر أسود، وقد شاركه في ذلك بعض الشعراء الجاهليين، ومما ذكر الأعشى في ذلك:

¹ - الأعشى، الديوان، 361، شعر جثل: غزير لين، متناها: جانبها. يحبو: يُعطي. مواشط: جمع ماشطة وهي الجارية التي تمسّط الشعر.

² - الأعشى، م، ن، ص 209، الأثيث الجثل: الشعر الكثيف. غريرة: ساذجة لم تُجرب الأمور. المِفْنِاق: المنعّمة المترفة.

³ - الأعشى، م، ن، ص 321. الفتاق: أصل الليف الأبيض، المسبكر: المسترسل. اللجين: الفضة، ويقصد رقبته.

⁴ - الأعشى، م، ن، ص 153. الكفل: المؤخرة. الوثارة: كثرة اللحم والطّرواة.

وقال أيضًا¹:

(مَجْزُوءُ الْكَامِلِ)

بَيْضَاءُ ضَّحَوْتَهَا وَصْفُ رَأْيِ الْعَشِيَّةِ كَالْعَرَارِ

وقال أيضًا في البياض وجمال العينين²:

(الطَّوِيلِ)

تَلَأُلُوهَا مِثْلُ اللَّجِينِ، كَأَنَّمَا تَرَى مُقْلَتِي رِئْمٍ وَلَوْ لَمْ تَكْحَلْ

وقال أيضًا في البياض وطول الشعر واستقامة الأسنان³:

(الْبَسِيطِ)

غَزَاءُ فَرَعَاءٍ مَصْقُولٌ عَوَارِضُهَا، تَمْشِي الْهُوِينَا كَمَا يَمْشِي الْوَجِي الْوَحْلُ

تاسعًا: ليونة الأصابع

رأينا من قبل الأصابع والكفّ المخضبة، وكيف كان ذلك يندرج تحت زينة النساء في ذلك العصر، ممّا يزيد من جمال اليد في نظر الرجال. سنرى الآن صفة مطلوبة أخرى في الأصابع وهي الليونة والنعمومة التي هي كذلك عند الأعشى، وخلال الحديث عن ذلك، شبّه بعض الشعراء الأصابع بدود الأساريع، تغزلًا باستقامتها.

وقال الشاعر في ليونة الأصابع⁴:

(الْخَفِيفِ)

حُرَّةُ طِفْلَةٍ الْأَنَامِلِ كَالدَّمِ يَةِ لَا عَانِسٌ وَلَا مِهْزَاقُ

وقال أيضًا في أصابعها وشعرها الأسود⁵:

(الْخَفِيفِ)

حُرَّةُ طِفْلَةٍ الْأَنَامِلِ، تَرْتَبُ بُ سُخَامًا، تَكْفُهُ بِخِلَالِ

1 - الأعشى، الديوان، ص 153 . صفراء العشيّة؛ لأنها تتزيّن وتطلي جسمها بالزعران الطيب. العرارة: شجر له نور أصفر قدر شبر.

2 - الأعشى، م،ن، ص351.

3 - الأعشى، م،ن، ص 55. غزاء ببيضاء، فرعاء كثيرة الشعر طويلته. العوارض ما يبدو من الأسنان عند الابتسام. الوجي الذي حفي قدمه أو حافره.

4 - الأعشى، م،ن، ص209. حُرّة: الكريمة من النساء. المهزاق: الكثيرة الضحك.

5 - الأعشى، م،ن، ص 3. الحر: الخيار الفاخر من كل شيء. طفلة: لينة ناعمة. ترتب: من رب الشيء. السخام: الشعر اللين. الخلال: المدري وهو المشط.

وقال أيضًا¹:

(الطويل)

وَأَلَوْتُ بِكَفِّ فِي سِوَارٍ يَزِينُهَا بَنَانٌ كَهْدَابِ الدَّمَقْسِ الْمَفْتَلِ

وقال أيضًا في طيب رائحتها ونعومة أصابعها²:

(الزمل)

بِلَعُوبٍ طَيِّبٍ أَرْدَائُهَا، رَخْصَةً الْأَطْرَافِ، كَالرَّئِمِ الْأَغْنِ

عاشراً: الاكتناز

يبدو أنّ صفة الاكتناز كانت من الصفات المطلوبة في المرأة، لكنها ليست كما نتصورها، إذ إنّ دقة الخصر كانت أيضًا من شروط الجمال عند العرب، لكن من كبر الأرداف، لعلّ ذلك ما هو مقصود بالاكتناز.

إذ قال الأعشى في ذلك³:

(البسيط)

رُعْبُوبَةٌ، فُنُقٌ، خُصَانَةٌ، رَدَحٌ قَدْ أَشْرِبْتُ مِثْلَ مَاءِ الدَّرِّ إِشْرَابًا

وقال أيضًا⁴:

(الطويل)

وَمِثْلِكَ خَوْدٍ بَادِنٍ قَدْ طَلَبْتُهَا وَسَاعِيْتُ مَعْصِيًا لَدَيْنَا وَشَاتَهَا

¹ - الأعشى، الديوان، ص 355، ألقى بيده وبثوبه: أشار. الهداب: ما اشترسل من أطراف النسيج. الدمقس: الحرير الأبيض. المفتل: المفتول.

² - الأعشى، م، ن، ص 357. أردان: جمع رذن فهو مقدم الكم. رخصة: بضّة طرية. الرئم: الطّبي الخالص البياض. الأغن: الذي يخرج صوته من خياشيمه.

³ - الأعشى، م، ن، ص 361. رُعْبُوبَةٌ: مُمْتَلِئَةٌ الجسم. فُنُقٌ: شَابَةٌ ناعمة. خُصَانَةٌ: خَمِيصَةُ البطن. والخمص الجوع. ردح: ثَقِيلَةُ الأوراك. أشرب اللون: أشبعه.

⁴ - الأعشى، م، ن، ص 83. خود: الحَسَاءُ الشَّابَّةُ. البادين: الْمُمْتَلِئَةُ الجسم. ساعيت: المساعاة الفُجُور وهو لا يُسْتَعْمَلُ إِلَّا فِي الإِمَاءِ خَاصَّةً.

وكذلك¹:

(البسيط)

هـِرْكُولَةٌ، فُئُقٌ، ذُرْمٌ مَرافِقُهَا، كَأَنَّ أَخْمَصَهَا بِالشَّوْكِ مُنْتَعِلٌ
الحادي عشر: طيب الرائحة

كان طيب الرائحة شيئاً مستحباً عن الشاعر، ذكره كذلك الشعراء الآخرون كما سنرى لاحقاً، مشبهين رائحة المحبوبة برائحة القرنفل أو المسك.

قال الشاعر في ذلك²:

(الخفيف)

حُلُوَةُ النَّشْرِ، والبديهة، والعلّا تِ لَا جَهْمَةٍ وَلَا غُلْفٌ — وَفُ
وقال أيضاً³:

(البسيط)

إِذَا تَقَوْمٌ يَضُوعُ الْمِسْكُ أَصَوْرَةً، وَالزُّبْقُ الْوَرْدُ مِنْ أَرْدَانِهَا شَمْلٌ

وأختم هذا المطلب بتبني قول الدكتور فالح الكيلاني إذ قال إنّ "أغلب القصائد الغزلية اقتصرَت في الشعر الجاهليّ على وصف الجمال الخارجي للمرأة كجمال الوجه والجسم والمظهر الخارجي وكان الشعراء يتقنون بوصف هذا الجمال، لكنهم قلّما تطرّقوا إلى وصف ما ترك هذا الجمال من أثر في عواطفهم ونفوسهم"⁴، وهذا ينطبق على الشاعر الذي وصف المرأة وصفاً حسياً لكنه لم يصوّر لوعة الحبّ، ونار الشوق.

¹ - الأعشى، الديوان، ص 55، هركولة: عظيمة الوركين. فُئُق: مُنْعَمَةٌ مُتْرَفَةٌ. درم العظم: واره اللحم حتّى لم يبين له حَجْم. المرفق: عظم المِفْصَل في الذراع. الأخمص: ما دخل من باطن القدم فلم يصب الأرض.

² - الأعشى، م، ن، ص 313، النشر: الرائحة. البديهة: المفاجأة، وهو ذو بديهة أي يفهم من أوّل وهلة. العلّات: الحالات المختلفة. جهمة: غليظة. علفوف: جافية.

³ - الأعشى، م، ن، ص 55. الأصورة: جمع صوار وهو الوعاء الذي يحرق فيه المسك. الأردن: مفردا الرّين وهو الغزل والخز. شمل: منتشر.

⁴ - فالح الكيلاني (2016): مواطن جمال المرأة في الشعر الجاهلي، الصدى نت. <http://elsada.net/41439/>

وإنّا نتساءل هنا هل كانت أسماء النساء متعدّدة في شعر الأعشى أم أنّه استخدم اسمًا واحدًا؟ وإذا كانت متعدّدة ما سبب تعدّدها؟ إنّ هذا ما سأجيب عنه في المطلب الآتي.

المطلب الثالث: سبب تعدّد الأسماء المألوفة وغير المألوفة:

في مقال بعنوان "الإيماء بأسماء النساء في القصيدة الجاهليّة" قال عوض الغنزي إنّ "لابدّ أن يكون وراء تعدّد أسماء النساء فنّ شعريّ من أسرار صنعة الشعر عند الجاهليين"¹. وقال في مكان آخر من المقال "إنّ الشاعر الجاهلي تعدّدت أسماء النساء في مقدّمته الغزليّة، وبناء على تعليق الشّراح ستكون المحبوبة محبوبات متعدّدة، وهذا ما لا يتناسب مع القيم التي ذكرت عنهم"².

إذن هناك تعدّد لأسماء الصّاحبة وهذا يتناقض مع قيم المجتمع الجاهليّ العربيّ النبيلة، إلّا إذا كان الشّاعر لا يقصد بهذه الأسماء أن تكون أسماء نساء، بل قصد فيها أن تكون رموزًا لأمر مستوحاة من بيئة الشّاعر، وفي بعض الأحيان تكون رموزًا مستوحاة من موضوع القصيدة نفسها، فنراه يستخدم أسماء النساء ليرمز إلى القبيلة أو الممدوح أو النّاقة، أو حتّى إلى اللّذة كما سنرى لاحقًا، وقد قال ابن رشيق في هذا الموضوع: "الإشارة من غرائب الشعر وملحه، وبلاغة عجيبة تدلّ على بعد المعنى وفرط المقدرة، وليس يأتي بها إلّا الشّاعر المبرز، والحاظق الماهر، وهي في كلّ نوع من الكلام لمحة دالة، واختصار وتلويح، يعرف مجملًا، ومعناها بعيد من ظاهر لفظه"³.

وتجدر الإشارة إلى أنّ هناك أسماء مشتركة بين الشعراء الجاهليين على وجه الخصوص؛ مثل سلمى، وليلي، وهند، وسعاد،... وغيرها. وقد وردت هذه الأسماء في شعر الشّاعر أيضًا، وقد تكرّر استخدام الاسم الواحد منها في القصائد؛ فأطلقنا عليها الأسماء المألوفة في شعر الأعشى، وكان عددها

¹ - عوض الغنزي (2011): الإيماء بأسماء النساء في القصيدة الجاهليّة، المجلة العربيّة، العدد 537، رفحاء.

<http://www.arabicmagazine.com/arabic/articleDetails.aspx>

² - عوض الغنزي، م.ن.

³ - ابن رشيق، العمدة، 1/302.

عشرة أسماء، معظمها وردت في المقدمة الغزليّة لقصائده، وكلّها حملت دلالة رمزيّة. وبالمقابل كانت الأسماء غير المألوفة اثني عشر اسمًا، وأعني بالأسماء غير المألوفة أنّها لم تتكرّر في شعر الشّاعر، كان قسم من هذه الأسماء غير المألوفة لا يوجد فيها أي رمز، غير أنّ بعض هذه الأسماء جاء في المقدمة الغزليّة، وحمل دلالة رمزيّة.

وبهذا نلمح التّعدّد في الأسماء المألوفة، وهذا الجدول يُحدّد عدد مرّات تكرار الأسماء المألوفة في ديوان الأعشى على النّحو التّالي في الشّكل 1.1:

الاسم	عدد مرات تكرّره
١. تَيّا	٦
٢. جُبَيْرَة	٢
٣. سُعاد	٢
٤. سَلْمى	٢
٥. سُمَيّة	٣
٦. عُفارة	٢
٧. قُتَيْلَة	٩
٨. لَيْلى	٤
٩. مَيْثاء	٢
١٠. هُرَيْرَة	٣

أمّا الأسماء الّتي استخدمت مرّة واحدة فهي: أَمّ خُلَيْد، وَجَنْط، وَالْخَنساء، وَرَباب، وَرَيّا، وَزَيْنَب، وَسِياس، وَفُطَيْمَة، وَلَميس، وَمَهْدَد، وَمَيّ، وهند.

لعلّنا نتساءل ما هو السّر وراء تكرّار بعض الأسماء في شعر الشّاعر؟ وما هو السّر الكامن في عدم تكرّار أسماء أخرى قد تحمل هي أيضًا دلالة رمزيّة وتستخدم في المقدّمة الغزليّة؟ سأجيب عن هذين التّساؤلين بناء على رأيي الّذي كوّنته خلال هذه الدّراسة، وهو أنّ الأعشى كان إذا أراد معنى مُعيّنًا يستخدم له اسم مُعيّن يتمّ اختياره بناء على ملائمة جذره اللغويّ للمعنى المقصود، وإذا تكرّر استخدام

هذا المعنى تكرر استخدام الاسم. فلنطرح مثالاً على ذلك؛ اسم "قُتَيْلَة" التي كانت بحسب دراستي هذه رمزاً لناقة الأعشى القريبة من قلبه، وهو في كل مرة أراد أن يذكر ناقتة، أو أن يعبر عن العلاقة التي تربط بينهما استخدم اسم "قُتَيْلَة" في القصيدة، لذلك كان عدد مرات تكرار هذا الاسم تسع مرات كما ذكرت في الجدول السابق، مع العلم أنه اختار اسم "قُتَيْلَة" ليرمز به إلى ناقتة بناء على الأصل اللغوي وهو القتال أي الاكتناز، فجاء الاسم والأصل اللغوي متناسبين في المعنى وهو الناقة، وكان واجب التكرار إذ صار ملتصقاً بناقتة وبأي حديث عن هذه الناقة.

ويمكن أن نأخذ مثالاً آخر، اسم "سعاد" الذي استخدمه الأعشى مرتين ليرمز به إلى السعادة التي تذهب مع ظهور الشيب وانهمزام الشباب. وهكذا، في كل مرة يريد الشاعر أن يعنى شبابه يستخدم اسم "سعاد"، ولما كان أصل سعاد يعود إلى الجذر سعد الذي يعني اليمن جاء الاسم مناسباً للتعبير عما يجول في نفسه.

أما عن الأسماء التي لها دلالة رمزية لكنها غير مكررة، فلأن الأعشى لا يريد أن يستخدم المعنى الكامن وراء هذا الاسم فجاء الاستخدام مرة واحدة فقط، مثال ذلك اسم "مَي" الذي استخدمه الشاعر ليرمز به إلى الحرب، لما لم يرد الشاعر الحديث عن الحرب فاستخدام الاسم مرة واحدة، وقد جاء الأصل اللغوي للاسم وهو أنثى القردة ملانماً لمعنى الحرب إذ إن الحرب كالقردة الشقية التي تنتقل من مكان لآخر وهي في معظم الأحيان لا تميز بين صديقها وعدوها، فكلنا يدرك شقاوتها.

مثال آخر اسم "رَيَا" الذي ورد في المقدمة الغزلية للقصيدة، ولكنه لم يتكرر. وقد أراد الشاعر أن يرمز بـ"رَيَا" إلى الأرض، ولم يرد الشاعر استخدام هذه المعنى إلا مرة واحدة، لذلك لم يكرر الاسم، وقد جاء اسم "رَيَا" من أصل لغوي وهو الارتواء، ولعل تلاصق الأرض بالارتواء هو ملائم ليكون الاتحاد بين الاسم والأصل اللغوي ليدل على المعنى المكنون في نفس الشاعر.

وقد يتساءل القارئ لماذا لجأ الأعشى إلى الرّمز خاصّة في استخدام هذه الأسماء؟ إنّ هذا ما سنبحثه

في المطلب الآتي.

المطلب الرابع: لماذا لجأ الأعشى إلى الرّمز؟

عندما سئل ابن المُقَفَّع: ما البلاغة؟ قال: هي "اسم لمعان تجري في وجوه عدّة كثيرة: فمنها ما يكون في السكوت، ومنها ما يكون في الاستماع، ومنها ما يكون في الإشارة، ومنها ما يكون شعراً، ومنها ما يكون سجعاً، ومنها ما يكون ابتداءً، ومنها ما يكون جواباً، ومنها ما يكون في الاحتجاج، ومنها ما يكون خطباً، ومنها ما يكون رسائل؛ فعامّة هذه الأبواب الوحي فيها والإشارة إلى المعنى والإيجاز هو البلاغة"¹. وهذا يدلّ على أنّ الرّمز أو كما سمّاه ابن المُقَفَّع الإشارة يضيفي بلاغة على الكلام، فنرى قُدّامة بن جعفر قد أدرج الحديث عن الإشارة خلال الحديث عن فنون بلاغية². وممّا لا شكّ فيه ما تُضيفه البلاغة من قوّة وجمال على الكلام، ف"البلاغة هي التي تُمكن المُتكلّم أن يأسر المُخاطبين حينما يَخترق ببيانه وأسلوبه ألبابهم وقلوبهم"³، وإنّ الكلام ذاته يُنطبق على استخدام الرّمز الذي يُضيفي قوّة وجمالاً على الكلام بحيث يأسر المُخاطب.

إضافة إلى ما سبق فإنّ استخدام الشّاعر للرّمز يدلّ على قدرة الشّاعر وبُعد الرؤية لديه، إذ لا يَسْتَطِيع أن يوظّف الرّمز غير الشّاعر المُبرّز، والحادق، والماهر⁴، وكأنّ استخدام الرّمز هو عمليّة شعريّة مُعقّدة لا يَسْتَطِيعها كلّ الشعراء، إذ إنّ توظيف الرّمز يرفع مكانة الشّاعر. وإلى جانب ذلك يُساعد الرّمز على إظهار المعنى إذا ما كان صائِباً ومُختصراً، بحيث إنّهُ كلّما كان المعنى أوضح كان الرّمز

¹ - ابن رشيق، العمدة، 1/ 243.

² - يُنظر: قُدّامة بن جعفر: نقد الشّعر، ص 55.

³ - فضل عباس: البلاغة فنونها وأفنانها علم البيان والبدیع، 2/ 13.

⁴ - يُنظر، ابن رشيق، م.س، 1/ 302.

أبين¹. وكيف لا، ونَحْنُ إذا عرفنا دلالة الرَّمز، نستدلّ على المعنى، كأننا أمام صورة ناقصة جُزْءًا، إذا وَجَدنا هذا الجُزءَ، ووضَعناه في مكانه الصَّحيح تَكمَل الصُّورة، كذلك الحال بالنَّسبة للرَّمز الَّذي إذا اكتشفناه نَسْتَطيع أن نفهم المعنى، وإذا لم نكتشفه سيَبقى المعنى غامضًا أمامنا.

هذا يَعودنا إلى الإجابة عن سؤال هذا المَبْحث، وهو لماذا لجأ الأعشى إلى الرَّمز؟ إذ إنّ الرَّمز يُضفي على شعر الأعشى البلاغة والجمال وقوّة التأثير في السَّامعين. كما أنّه يُظهر المعنى الَّذي أرادَه الأعشى بِطريقة أفضل، إلى جانب أنّ الأعشى هو شاعر ماهر، فيكون اسْتِخدامه للرَّمز في شعره دليلًا على حِذقه ومهارته وتَقَدُّمه بين الشعراء، فلا يُلام ابن سَلام إذ عدّه من الطَّبقة الأولى في طبقاته، لأنّ هذا حقّ للأعشى، ودليل على مهارته الشعريّة.

يحقّ للقارئ أن يتساءل الآن عن ماهية الرَّمز. وما جذور استخدامه؟ وماذا عن نشأة المذهب الرَّمزيّ؟ وكيف كان هذا المذهب لدى القدامى؟ بالمقابل كيف كان لدى المحدثين؟ فهذا سنبحثه في المبحث التَّالي.

¹ - يُنظر، الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والتبيين، 81/1.

المبحث الثاني: الرمز والرمزية

المطلب الأول: الرمز ونشأة الرمزية في الغرب وعند العرب:

أولاً: معنى الرمز لغة واصطلاحاً:

اتَّفقت المعاجم على أنَّ المعنى اللغوي للرمز هو تحريك الشفتين دون صوت، أو بصوت خفيف غير واضح، بما يحمل ذلك من إشارة وإيماء، وذهبت إلى أنه ليس بالضرورة أن تكون هذه الإشارة بالشفتين، بل يمكن أن تكون بالحاجب أو الفم أو العينين أم اليد¹.

والرمز اصطلاحاً هو التعبير بواسطة التلميح أو الإيحاء، "وبذلك يكون التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستقرة، التي لا تقوى على أدائها الوضعية، والرمز هو الصلة بين الذات والأشياء، بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح"². ومن أنواعه "المثل، والاستعارة، والمجاز، والتلميح، والكنائيات، والأمثال التي تدور حول الحيوانات، والأساطير في الديانات الوثنية، والفصائد الملحمية، والأقاصيص، والحكايات"³.

ثانياً: جذور استخدام الرمز

يمكن أن نقول إنَّ أصول الرمز هي مُغرقة في القدم، لا يُعرف بدايته، فقد ظهرت عند الفراعنة وعند اليونانيين أيضاً، الذين كانوا يقدمون للزائر الغريب قطعة فُخَّار أو خِزف كرمز لحسن الضيافة⁴، وإنَّ لا

¹ - يُنظر، الهروي: تهذيب اللغة، مادة رمز، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، مادة رمز، الرَّمخشي: أساس البلاغة، مادة رمز، ابن منظور، لسان العرب، مادة رمز، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، مادة رمز، الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، مادة رمز.

² - زهرة دكدوك، الرمز وأثره الفني في شعر الأعشى، ص 7، (رسالة ماجستير).

³ - موهوب مصطفى: الرمزية عند البحري، ص 138-139.

⁴ - يُنظر، عبد الله باسودان، (2015)، المذهب الرمزي في الأدب، منابر ثقافية ملتقى المثقفين العرب، السويد (بحث <http://www.mnaabr.com/vb/showthread.php?p=256077> منشور).

نغالي إذا قلنا إنّ الكتابة هي نوع من أنواع الرّمز¹، التي بدأت بنقوش تمثّل رموزًا لكلمات أو لجمل يعمل الباحثون على فكّها إلى يومنا هذا، فإذا اعتبرنا أنّ هذه النقوش رموز يكون الرّمز قديمًا بعمر هذه النقوش، وإذا اعتبرنا الوقت الذي كان الرّمز فيه شفويًا قبل أن يتمّ التعبير عنه كتابةً، يكون الرّمز أقدم من الكتابة.

وقيل إنّ "أرسطو" كان " أقدم من تناول "الرّمز" على أساسه، وعنده أنّ الكلمات رموز للأشياء أي رموز لمفهوم الأشياء الحسيّة أوّلًا ثمّ التجريدية المتعلقة بمرتبة أعلى من مرتبة الحسّ. ويقول: "الكلمات المنطوقة رموز لحالات النّفس، والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة"².

يجب علينا أن نقول إنّ " الأدب الإنسانيّ نشأ مرتبطًا بالرّمز والأساطير والملاحم القديمة منجم للرّموز الحديثة كما سنرى بعد قليل. الأمر الذي يدلّ على أنّ الأدب الرّمزيّ الحديث لم ينشأ في فراغ كما اعتقد البعض"³.

وهكذا يُمكننا القول مع أبي حمدة " فالرّمز أداة تعبير عالمية قديمة، واللغة في حدّ ذاتها مجموعة من المنظومات الرّمزيّة وكان النّاس ولا يزالون يعبرون بالرّموز عن مقاصدهم سواء بالإشارة أو بالرّسم أو بالألفاظ، وكان مألوفًا التعبير بالنّار عن الإحراق، وبالطّير عن السّرعة، وبالريّح عن القوة مع السّرعة، وبالبحر عن الاتساع، وبالرّاية عن سيادة الأمة، فهذه كلها رموز"⁴.

ثالثًا: ظهور المذهب الرّمزي

إلا أنّ الرّمزيّة كمذهب له سماته الخاصّة لم تكن موجودة قبل عام ستّة وثمانين وثمانمائة وألف، إذ إنّ أوّل ظهور لها كان عندما " أصدر عشرون كاتبًا فرنسيًا بياناً نشر في إحدى الصحف يعلن ميلاد

¹ - يُنظر، قحطان بيرقدار، (2011): المذهب الرّمزي، الألوكة الأدبيّة اللغويّة، (بحث منشور):

https://www.alukah.net/literature_language/0/29662/

² - محمد فتوح: الرّمز والرّمزيّة في الشعر المعاصر ، ص 36.

³ - فايز علي: الرّمزيّة والرّومانسيّة في الشّعر العربيّ، ص 58.

⁴ - أنس أبو حمدة، (2019) نشأة المذهب الرّمزي، سطور. (بحث منشور): /نشأة المذهب الرّمزي <https://sotor.com>

المذهب الرمزي، وعرف هؤلاء الكتاب حتى مطلع القرن العشرين بالأدباء الغامضين¹. وقد "أنشأ جان موريس جريدة سمّاها "الرمزي"، ونشر في العام نفسه في جريدة (الفيغارو) بيانَ الرمزية"²، وبهذا تكون نشأة الرمزية في فرنسا، وما إن ضعفت فيها حتى ازدهرت في باقي أوروبا وأمريكا³، ويقال إنها استمرت حتى أوائل القرن العشرين ثم امتدت إلى أوروبا وأمريكا⁴. إلا أنّ الرمزية لم تظهر إلا بعد سقوط فرنسا أمام "بسمارك" عام سبعين وثمانمائة وألف، وسقوط الثورة الفرنسية وبالتالي استبدّ الشعور بخيبة الأمل واليأس في الشعر الفرنسي⁵.

وتقوم الرمزية على مثالية أفلاطون الذي يذهب إلى إنكار الحقائق الملموسة، فيذهب إلى أنّ العقل البشري الواعي محدود، وأنّ العقل اللاوعي أرحب من العقل الواعي⁶. ويرى (باسودان) في هذا الصدد إنّ: "منظري الرمزية يشيرون إلى أن هذه الحركة تأثرت في نشأتها بالحركة الدينية والأسطورية التي قامت في تلك الحقبة، كما لا يخلو الأدب الرمزي من تأثيرات ومقدمات فلسفية رصدت دوافعه ومن الفلاسفة الذين كتبوا، ومهدوا للرمزية، (كانط) المؤثر المباشر، و (هربرت سبنسر) الإنجليزي مؤسس الفلسفة التطورية، وإذا ما استندنا إلى مثالية أفلاطون فإن الرمزية تنكر الأشياء الخارجية المحسوسة، ونراها في الحقيقة رمزاً للحقائق المثالية البعيدة عن عالمنا المحسوس⁷".

وقد نشأت الرمزية كردّ فعل على الرومانسية⁸. في ظلّ الفلسفة المثالية التي تنكر قدرة العلم على تفسير الحقائق⁹، حيث قاد هذه الحركة الأديب الفرنسي "ستيفان مالرميه" لكن شعر "بول ذي لين" كان

¹ - حسين الهنداوي. (2109) المذهب الرمزي، كتب ودراسات. (بحث منشور).

<https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2019/01/12482456>

² - قحطان بيرقدار، المذهب الرمزي.

³ - يُنظر، قحطان بيرقدار، م.ن.

⁴ - يُنظر، أبو رنة، إسرائ. (2019)، الرمز في الشعر العربي، سطور (بحث منشور). <https://sotor.com/> الرمز في الشعر

العربي

⁵ - منتديات ستار تايمز (2011): المذهب الرمزي: <https://www.startimes.com/?t=>

⁶ - يُنظر، حسين الهنداوي، المذهب الرمزي

⁷ - عبد الله باسودان، المذهب الرمزي في الأدب.

⁸ - يُنظر أبو رنة، إسرائ. (2019)، م.ن.

⁹ - يُنظر منتديات ستار تايمز، المذهب الرمزي.

أكثر اجتذاباً للشعراء في فرنسا، وتتضمن قائمة المناظرين للرمزية كلاً من "رينيه جيل" و"جستاف كان" و"جين موريس" و"تشارلز موريس". وتبعهم في تبني أسلوب الرمزية بعد ذلك الكثير من الشعراء الأوروبيين، في بداية القرن التاسع عشر الميلادي¹، ومن الشعراء عدّ بولير مؤسس هذا المذهب، إذ كتب قصيدة "المراسلات" التي ضمّنها الكثير من الرّمز، ثم تلاه رامبو في قيادة الرمزية².

كان هدفهم من هذه الرمزية أنّ تكون نوعاً من "التجربة الأدبية تستخدم فيها الكلمات لاستحضار حالات وجدانية، سواء كانت شعورية أو لا شعورية، بصرف النظر عن الماديات المحسوسة التي ترمز إلى هذه الكلمات، وبصرف النظر عن المحتوى العقلي الذي تتضمنه، لأن التجربة الأدبية تجربة وجدانية في المقام الأول"³.

وبذلك يكون "المذهب الرمزي مذهباً أدبياً فلسفياً، يُعبّر فيه الأديب عن تجاربه وأفكاره ومشاعره ومواقفه بوساطة الرّمز أو التلميح، والرّمز يعني الإيحاء، أي التعبير غير المباشر عن الأحوال النفسية الخفية التي لا تقوى اللغة المباشرة على أدائها، أو التي لا يريد الأديب التعبير عنها مباشرة"⁴.

ويرى الهنداوي أنّه "لا تخلو الرمزية من مضامين فكرية واجتماعية، تدعو إلى التحلّل من القيم الدنيوية والخلقية، بل تتمرد عليها؛ مسترة بالرّمز والإشارة، وتعدّ الرمزية الأساس المؤثر في مذهب الحداثة الفكري والأدبي الذي خلفه"⁵.

ويرى أبو حمدة أنّ الرّمز يستند "على الإيحاء بالأفكار والأحاسيس والصور وإثارتها بدل الحديث عنها ووصفها وصفاً مجرداً، والمذهب الرمزي يمثّل تناقضاً للواقعية"⁶.

1 - يُنظر حسين الهنداوي، المذهب الرمزي.

2 - يُنظر منتديات ستار تايمز، م.س.

3 - طريق الإسلام، المدرسة الرمزية: أبرز الشخصيات والمعتقدات.

<https://ar.islamway.net/article/7932/>

4 - أبو رنة، إسرائ، م.س.

5 - حسين الهنداوي، المذهب الرمزي.

6 - أنس أبو حمدة، نشأة المذهب الرمزي.

وكان الفراغ الروحي الناجم عن اتّباع الفلسفة الوضعية، من أهم أسباب نشأة الرّمزيّة، اتّجه الرّمزيون إلى الرّمز للتعبير عن الكيان الإلهي، هرباً من ذلك الفراغ. هذا بالإضافة إلى الصّراع الاجتماعيّ بين بعض الأدباء والمفكرين وبين المجتمع الذي كان يكبح جماحهم، ويقيدهم في حين أنّهم كانوا ينشدون الحرّية المطلقة، والانحلال الأخلاقيّ فلجأوا إلى الرّمز ليعبروا عمّا يريدون من تجارب شعوريّة عميقة بعيداً عن رقابة المُجتمع¹، هذا ما ذهب إليه محمّد فتوح حين قال: فليست للرّمز قيمة إلا بمدى دلّالته على الرّغبات المكبوتة في اللاشعور نتيجة الرّقابة الاجتماعيّة الأخلاقيّة²، هذا إلى جانب ما ذهب إليه "فرويد" إلى أنّ الرّمز ما هو إلا نتيجة "الخيال اللاشعوري"³.

إضافة لذلك نشأت الرّمزيّة نتيجة البحث عن أسلوب جديد في التّعبير، إذ رغب الرّمزيون في الابتعاد عن الواقعيّة فقد رأوا أنّها لا تَسطيع التّعبير عن التّجربة الشعوريّة، وقيل بل إنّها ثمرة من ثمار الهروب من المشاكل⁴.

رابعاً: المذهب الرّمزي عند العرب القدامى

أمّا الرّمزيّة عند العرب القدامى، فقد كانوا على معرفة بها، إذ وجدت أثناء بحثي هذا أنّهم عدّوا الرّمز نوعاً من أنواع الكناية كما سنرى في المطلب الثّاني من هذا المبحث، وقد سمّاه بعضهم الآخر الاتّساع الذي يقوم على "أن يقول الشاعر بيتاً يتسع فيه التّأويل؛ فيأتي كل واحد بمعنى، وإنما يقع ذلك لاحتمال اللفظ، وقوته، واتّساع المعنى"⁵، إذ إنّ "الرّمز الذي يعتمد على خيال القارئ وتأويلاته، فلا يوضّح إلى ماذا يرمز بل يترك المجال مفتوحاً. والتّعبير عن طريق تراسل الحواس وتقاطعاتها والتي تجعل القارئ يعيش عالماً من الخيال، ويغرق في تخیلات هذه التراسلات. واستخدام بعض الإشارات والتلميحات التي

¹ - ينظر أنس أبو حمدة، م.ن.

² - محمّد فتوح. الرّمز والرّمزيّة في الشعر المعاصر، ص 37.

³ - محمّد فتوح. م.ن، ص 38.

⁴ - يُنظر حسين الهنداوي، م.ن.

⁵ - ابن رشيق، العمدة، 2 / 93.

تحتاج معرفة كبيرة واطلاعًا واسعًا. والتكثيف في استخدام اللغة والإيجاز الشديد الذي يتطلب قراءة معمقة لفهم الرموز. والتواصل بالاعتماد على الانطباع الذي يتركه الرمز في نفس المتلقي، وهو بذلك يشبه الموسيقى والفنون التشكيلية¹.

وقد كانت العرب تتساءل حول معنى بيت من الأبيات، ويتباحثون فيما عسى أن يكون قصد الشاعر في قوله، ومن ذلك ما أورده صاحب الأغاني حين قال:

"فقال رجل من القوم: ما معنى قوله 'إن التي عاطيتني فجعلها واحدة، ثم قال 'كلتاها حلب العصير' فجعلها ثنتين؟ فلم يعلم أحد منّا الجواب، فقال رجل من القوم، امرأته طالق ثلاثاً إن بات أو يسأل القاضي عبید الله بن الحسن عن تفسير هذا الشعر، قال أبو ظبيان: فحدثني بعض أصحابنا السعديين قال: فأتيناه نتخطى إليه الأحياء حتى أتيناها وهو في مسجده يصلي بين العشاءين. فلما سمع حسنا أوجز في صلاته، ثم أقبل علينا، وقال: ما حاجتكم؟ فبدأ رجل منّا كان أحسننا بقرية فقال: نحن، أعز الله القاضي، قوم نزعنا إليك من طرف البصرة في حاجة مهمة فيها بعض الشيء. فإن أدنت لنا قلنا. قال: قولوا. فذكر يمين الرجل والشعر. فقال: أما قوله 'إن التي ناولتني' هي الخمرة. وقوله: 'قُلت' يعني مُزجت بالماء. وقوله: 'كلتاها حلب العصير' يعني به الخمر ومزاجها، فالخمر عصير العنب، والماء عصير السحاب².

ومن أقوى الأدلة على أن العرب عرفوا الرمز، وأن هناك دلالة رمزية في أسماء النساء على وجه

الخصوص، ما أورده أبو الفرج الأصفهاني حين قال:

"أخبرني عمي قال حدثنا الخزنبلي عن عمرو بن أبي عمرو قال: بلغني أن الحسن بن زيد دعا بابن المولى فأغظ له، وقال: أتشبه بحرم المسلمين وتتشد ذلك في مسجد رسول الله -صلى الله عليه وسلم-، وفي الأسواق والمحافل ظاهراً! فحلف له بالطلاق أنه ما تعرض لمحرم قط، ولا شبه بامرأة مسلم، ولا معاهد قط، قال: فمن ليلى هذه التي تذكر في شعرك؟ فقال له: امرأتي طالق إن كانت إلا قوسي هذه، سميتها ليلى لأذكرها في شعري، فإن الشعر لا يحسن إلا بالتشبيب، فضحك الحسن ثم قال: إذا كانت القصة هذه فقل ما شئت³.

¹ - حسين الهنداوي، المذهب الرمزي.

² - أبو الفرج الاصفهاني، الأغاني، 9/ 281.

³ - أبو الفرج الاصفهاني، م، ن، 3/ 286.

فهو إذن أطلق اسم "ليلي" على قوسه، وبذلك يمكننا القول إنّ بعض الرّمز لدى العرب كان عبارة عن تسمية أشياء مجردة بأسماء نساء، وذلك لأنّ ذلك ضرورة من ضرورات الشّعر الحسن، فالتّشبيب هو أمر أساسي يجب أن يتضمّنه الشّعر، لأنّ ذلك يجعل الشّعر حسن.

خامساً: المذهب الرّمزي عند العرب المحدثين

أمّا عن الرّمزيّة عند العرب المحدثين، فقد عرف العرب الرّمزيّة من خلال اتّصالهم بالأدب الأوروبيّ عن طريق الترجمة، لكنها لم تكن مذهباً واضحاً في أدبنا، فجيرار عرف الرّمزيّة لكنّه جمّع بين الرّومانسيّة والرّمزيّة في أدبه¹.

ومن روادها أديب مظهر الذي كان أوّل من أدخل الرّمزيّة في الأدب العربيّ² وقيل بل سعيد عقل³، ومن روادها أيضاً نازك الملائكة، عبد الوهاب البياتي، وصلاح عبد الصّبور، وأمل دُنقل⁴، وبشر فارس، وصلاح

لبكي، ونزار قباني، وعمر أبو ريشة، وبدر شاكر السياب⁵.

ويرى البعض أنّ المجاز والتّشبيه من أشكال الرّمز⁶، والراجح أن الرّمز أشكالاً منها التشبيه والاستعارة والتورية والكناية، وإنّنا سنقرأ عن العلاقة بين التورية والكناية من جهة، وبين الرّمز من جهة أخرى، وقد نتساءل عن مدى عمق هذه العلاقة؟ لعلّ ذلك ما سندرسه في المطلب الآتي.

¹ - راسم المساعدي (2019): أدب حديث الرّمزيّة وقصيدة النثر والنّثر الحديث، جامعة بابل. (بحث منشور).

<https://www.uobabylon.edu.iq/uobColeges/lecture.aspx>

² - راسم المساعدي، م.ن.

³ - سارة العتيبي، (2017): الرّمزيّة وتجلياتها في الشعر العربي الحديث، ص 229. (بحث منشور).

<file:///C:/Users/Microsoft/Downloads/3068-12319-1-PB.pdf>

⁴ - زينب جلاّد، (2014- 2015) تشكل الصورة في الشّعر الجاهلي مشهد الصيد عند طفيل الغنوي، ص 40+41، (رسالة ماجستير).

⁵ - يُنظر: أبو رنة، إسماء. (2019)، الرّمز في الشعر العربيّ، سطور.

⁶ - زهرة دكدوك، الرّمز وأثره الفنّي في شعر الأعشى، ص 55. (رسالة ماجستير).

المطلب الثاني: التورية والكناية وعلاقتها بالرمزية الحديثة

أولاً: علاقة الرمز بالتورية

أ. معنى التورية لغة واصطلاحاً

التورية ضرب من ضروب البديع¹، وهي لغة نابغة من الجذر وري، "وَوَرَّيْتُ الْخَبَرَ أَوْرَيْتُهُ تَوْرِيَةً إِذَا سَتَرْتَهُ وَأَظْهَرْتَ غَيْرَهُ، كَأَنَّهُ مَأْخُوذٌ مِنْ وَرَاءِ الْإِنْسَانِ لِأَنَّهُ إِذَا قَالَ وَرَّيْتَهُ فَكَأَنَّهُ يَجْعَلُهُ وَرَاءَهُ حَيْثُ لَا يَظْهَرُ"². وهي اصطلاحاً "أن يطلق لفظ له معنيان، أحدهما قريب غير مراد، والآخر بعيد هو المراد، ويدل عليه بقرينة يغلب أن تكون خفية لا يدركها إلا الفطن"³.

ب. أقسام التورية

وتنقسم التورية إلى أربعة أقسام - مجرّدة، ومرشّحة، ومبيّنة، ومهيّأة. والمجرّدة فهي التي تتجرّد من القرينة الدّالة على المعنى القريب والبعيد، نحو قول بدر الدين الذهبي:

(مجزوء الرّجز)

رِفْقاً بِخَلٍ نَاصِحٍ أَبْلَيْتُهُ صَدّاً وَهَجْجاً رَأً
وَأَفَاكٌ سَائِلٌ دَمْعُهُ فَرَدَدْتُهُ فِي الْحَالِ نَهْرًا

فالتورية في لفظة "سائل"، والمعنى القريب هو مستقسر، وهو غير مراد. والمعنى البعيد هو منهمر وهو المراد. وفي البيت تورية أخرى في لفظة "نهر" ومعناها القريب هو مجرى الماء، وهو غير مراد. أمّا معناها البعيد، فهو الرّجز، وهو المراد. ونحن نلاحظ هنا أنّه لا توجد قرينة في البيت للتورية الأولى والثّانية⁴، ممّا يدرجها تحت التورية المجرّدة.

¹ - محمد قاسم، محيي ديب: علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني، ص 62.

² - ابن منظور، لسان العرب، مادّة وري.

³ - الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، 300/1.

⁴ - ينظر أفاك، صرفته. ينظر الميداني، البلاغة العربية 375/2.

والتورية المرشحة هي التي تكون القرينة فيها تدلّ على المعنى القريب. ومن ذلك قول نصير الدّين

الحمامي: (مجزوء الكامل)

أبيات شِعْرِكَ كَالْقُصُورِ وَلَا قُصُورَ بِهَا يَعْوَقُ
وَمِنَ الْعَجَائِبِ لَفْظُهَا حُرٌّ وَمَعْنَاهَا رَقِيقٌ

والتورية في لفظة "رقيق"، ومعناها القريب هو العبد، وهو غير مراد. ومعناها البعيد اللطيف السهل،

وهو المراد، فجاءت القرينة "حُرّ" دالة على المعنى القريب على سبيل التورية المرشحة¹.

وهناك المبيّنة هي التي تكون القرينة تدلّ على المعنى البعيد. ومنه قول الشاعر: (الكامل)

يَا مَنْ رَأَيْتُ بِالْهَمُومِ مَطُوقًا وَظَلَلْتُ مِنْ فَقْدِي غُصُونًا فِي شَجُونِ
أَتْلُومَنِي فِي عِظَمِ نُوحِي وَالْبُكَاءِ شَأْنَ الْمَطُوقِ أَنْ يَنْوَحَ عَلَى غُصُونِ

إنّ التورية في لفظة "غُصُون" في البيت الأوّل والثاني، ومعناها القريب هو أغصان الأشجار، وهو

غير مراد. ومعناها البعيد هو اسم فتاة وهو المراد، فكانت القرينة في البيت الثاني لفظة "ينوح"، فكانت

قرينة المعنى البعيد، فجاءت التورية تورية مبيّنة².

والمهيأة هي التي تحتاج لقرينة قبلها أو بعدها تدلّ عليها³. (الكامل)

لَوْلَا التَّطَيُّرُ بِالْخِلَافِ وَأَتَّهَمُ قَالُوا: مَرِيضٌ لَا يَعُودُ مَرِيضًا
لِقَضِيَّتِ نَحْبِي فِي جَنَابِكَ خِدْمَةً لَأَكُونَ مَنْدُوبًا قَضَى مَفْرُوضًا

والتورية فيما سبق في لفظة "مندوب" ومعناها القريب هو الشخص المنتدب ليعمل عملاً معيناً، وهو

غير مراد. ومعناها البعيد، هو الميت الذي يندب، وهو المراد بقرينتين قبل اللفظة المورية وهي "لقضيت

نحبي"، وبعد اللفظة المورية وهي "قضى" على سبيل التورية المهيأة⁴.

¹ - يُنْظَر، فضل عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، سلسلة 2، ص 329، ط12، 1429هـ - 2009م، دار النقائس للنشر والتوزيع، الأردن.

² - يُنْظَر، الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، ص، 300.

³ - يُنْظَر، محمد قاسم، محيي ديب، علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني، ص، 81.

⁴ - يُنْظَر، الهاشمي، م.س، ص، 300.

ونختم الحديث عن التورية بأنّ بعضهم أطلق عليها؛ التخيير والإيهام¹، وبعضهم قال إنّها أيضًا التوجيه²، ومهما يكن من الاختلاف حول التسمية فإنّ ما يهمنّا هنا هو التشابه بينها وبين الرّمز.

ج- التشابه بين الرّمز والتورية

أمّا عن علاقة الرّمز بالتورية فنستهلّ هذا الحديث بالقول إنّ ثمة علاقة بين الرّمز والتورية، إذ إنّ الرّمز فنّ لا نستخدم فيه قرائن كثيرة، فإذا قلنا "هي أجمل من القمر" فإنّ هذا رمزٌ، إذ غالبًا ما يكون القمر رمزًا للفتاة الجميلة، فإنّ هناك قرينتين وهي الفعل "أجمل" ولفظة: القمر". كذلك الحال في التورية التي في أغلب الأوقات تحتاج إلى قرينة واحدة إمّا مرتبطة بالمعنى القريب أو البعيد كما في المرشحة والمبيّنة والمهيأة.

إنّ التورية كالرمز لفظة لها مدلول آخر خفيّ يكون القصد من وراءه، فإذا قلنا "أكل الخبز بالجبن" يكون للجبن مدلولان، الأول الجبن الطّعام الذي تصنعه من اللبن، والثاني ما كان ضدّ الشّجاعة، وهذا هو المراد. فنحن لم نقل أكل الجبن بالخبز. كذلك الحال في الرّمز فهو أيضًا لفظة لها مدلول آخر خفيّ مراد من الحديث. فعندما نقول "هو سندباد" فإنّ اسم السندباد رمز لشخص يكثر السفر، وهذا هو المعنى المراد. بحيث يكون "الانتقال من المدلول الأول إلى المدلول الثاني هو الغاية والوسيلة في التعبير"³. غير أنّ في العلاقة بين الرّمز والمرموز يشترط فيها التشابه الحسيّ، بل العبرة بالواقع المشترك والمتشابه الذي يجمع بينهما كما يحسّه الشّاعر والمتلقّي⁴.

¹ - المراغي، أحمد بن مصطفى (ت 1371هـ): علوم البلاغة البيان المعاني البديع ص، 321.

² - محمد قاسم ومحبي ديب: م.ن، ص، 76.

³ - زهرة دكدوك، الرّمز وأثره الفنّي في شعر الأعشى، ص 6. (رسالة ماجستير).

⁴ - محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 398.

د- الاختلاف بين الرمز والتورية

غير أن الرمز كثيرًا ما يحوّل المدلول من محسوس إلى مجرد، فإنّ قولنا " أنت نخلة يا سالم" تكون النخلة رمزًا للشخص الطويل، وهي شيء محسوس تدلّ على شيء مجرد وهو الطول. وبذلك حولنا المحسوس وهو النخلة إلى رمز مجرد وهو الطول. أمّا التورية فلا تقوم على تحويل المحسوس إلى مجرد، ولا تلتفت إلى ذلك، فإنّا إذا قلنا: "رأيت حبيب"، معناه القريب هو المحبوب وهو محسوس، ومعناه البعيد علم مُذكر وهو أيضًا محسوس فهي بذلك لا تلتفت إلى ما إذا كان المعنى محسوسًا أم لا.

وتكون العلاقة بين الكلمة المرموز بها والرموز إليها علاقة المُشابهة، فنحن نقول "الحمامة البيضاء رمز للسلام" تكون العلاقة بين السلام والحمامة البيضاء هي المُشابهة، إذ إنّ السلام يكون وديعًا ونقيًا كالحمامة. أمّا العلاقة بين اللفظة المورية والمورى بها فهي علاقة الترادف فنحن حين نقول "قابلت وردة في الشارع" يكون للفظه "وردة" معنيان مترادفان، الأول اسم نبات أو زهرة وهو غير مراد، والمعنى الثاني هو فتاة جميلة وهو المراد بقرينة "قابلت".

هذا ويكون الرمز في كلمة مفردة أو في جملة مركبة، فنحن نقول "أنت غاندي" كرمز لرافض العنف، وهُنا الرمز كامن في كلمة مفردة وهي "غاندي"، أمّا عندما نقول أنّه "كاسر قلوب العذاري"، كرمز لشخص تنهافت النساء عليه إعجابًا به، يكون الرمز في الجملة كاملة. أمّا التورية فلا تكون إلا في لفظة واحدة كقولنا: "كلّما مرّ يحلو" فتكون التورية في لفظة مرّ، ومعناها الأول المرور وهو غير مراد، والثاني المرّ ضد الحلو وهو المراد.

وكثيرًا ما تتحوّل الألفاظ المستخدمة في الرمز، إلى ألفاظ خاصّة بهذا الفنّ، ثابتة فيه، فنحن نجد "جفرا" في قصائد الشعراء الفلسطينيين رمزًا لفلسطين، والشيخ بشارب كثيف رمز لسلسلة مطاعم أبي شنب في فلسطين، وغير ذلك. لكن الألفاظ المستخدمة في التورية لا تُستخدم فقط في هذا الفنّ، إنّما هي عامّة كثيرة الاستخدام في اللغة بشكل عام.

أنهي الحديث عن التورية والرمز بقول إنَّ التورية ليست رمزاً مع وجود علاقة بينهما، فالتورية هي فن يهدف إلى إثارة الذهن وهو يعتمد على التلاعب بلفظة بحيث يكون لها معنيان، قريب غير مراد وبعيد مراد، إلا أنَّ الرمز ليس مجرد تلاعب بالألفاظ، إنما هناك حدث أو قصّة كامنة وراء كلمة أو اسم، لا تهتم بكون القرينة تابعة للمعنى القريب أو البعيد، المهم أنَّنا نجد تلميحا أو قرينة مهما بُعدت عن الاسم المرموز به، بحيث إذا تتبّعنا هذا التلميح نصل إلى مدلول الرمز، وبالتالي نستفيق أمام صورة فنيّة كاملة لا يمكن معاينتها إلا من خلال فكِّ الرمز، وبذلك يكون الرمز مختلفاً عن التورية.

ثانياً: علاقة الرمز بالكناية:

أ. معنى الكناية لغة واصطلاحاً

تندرج الكناية تحت علم البيان، وهي نوع من أنواع المجاز¹ وهي لغة "أَنْ تَتَكَلَّمَ بِشَيْءٍ وَثُرِيْدَ غَيْرُهُ. وَكَنَى عَنِ الْأَمْرِ بِغَيْرِهِ يَكْنِي كِنَايَةً: يَغْنِي إِذَا تَكَلَّمَ بِغَيْرِهِ مِمَّا يَسْتَدِلُّ عَلَيْهِ². وهي اصطلاحاً الإشارة والإيماء، وهي أيضاً لفظ يطلق ويراد به لازم معناه مع جواز إرادة المعنى الأصلي³.

ب- أقسام الكناية:

وتقسم الكناية إلى ثلاثة أقسام هي: الصّفة، والموصوف، والنسبة⁴، فالكناية عن الصّفة نحو "طويل النّجاد، رفيع العماد" بمعنى أنَّ صفته طويل القامة، والكريم. والكناية عن نسبة نحو "تأزّر بالمجد

¹ - المؤيّد بالله: الطراز، 185/1.

² - ابن منظور، لسان العرب، مادّة كني.

³ - محمد السّراج، اللّباب في قواعد اللغة وآلات الأدب النّحو والصّرف والبلاغة والعروض واللغة والمثل، ص 177، جواهر البلاغة، 287 /1.

⁴ - محمد السّراج، م.ن، ص 177.

وارتدى"، أي نسب المجد إلى نفسه¹. والكناية عن الموصوف نحو "أبيض مَحْذَم" السيف الأبيض القاطع².

وتقسم أيضًا إلى كناية قريبة وبعيدة، إذا إنّ الكناية القريبة هي ما يكون الانتقال فيها إلى المطلوب بغير واسطة بين المعنى المنتقل عنه، والمعنى المنتقل إليه³، نحو عَضَّ على أصابعه كناية النَّدَم⁴. والكناية البعيدة هي "ما يكون الانتقال فيها إلى المطلوب بواسطة، أو بوسائط"⁵، نحو "كثير الرَّمَاد" كناية عن الكرم.

ولها تقسيم آخر من حيث الوسائط وهو ما يهَمَّنَا هُنا، إذ تقسم إلى التَّلويح والرَّمز والإشارة والتَّعريض⁶، "فالتَّلويح ما كثرت فيه الوسائط، والرَّمز ما قلَّت فيه الوسائط، والإشارة ما خفيت فيه الوسائط، والتَّعريض ما يفهم من السَّيَاق"⁷، وبهذا نستنتج أنّ الرَّمز معرض دراستنا هو نوع من أنواع الكناية غير أنّ وسائطه أو قرائنه قليلة.

إذا قال الميداني: "التَّعريض: لغة - خلاف التصريح، واصطلاحاً: هو أن يطلق الكلام، ويشار به إلى معنى آخر، يفهم من السياق. والتَّلويح - لغة - أن تشير إلى غيرك من بعد واصطلاحاً - هو الذي كثرت وسائطه بلا تعريض، والرَّمز: لغة - أن تشير إلى قريب منك خفية، بنحو: شفة، أو حاجب. واصطلاحاً - هو الذي قلَّت وسائطه، مع خفاء في اللزوم بلا تعريض. والإيماء أو الإشارة: كناية ليس بين المكنَّى به والمكنَّى عنه وسائط كثيرة ولا خفاء"⁸.

¹ - محمد السَّراج، اللباب، ص 177.

² - الميداني، البلاغة العربيَّة، 2/ 147.

³ - الهاشمي، جواهر البلاغة، 288 - 290.

⁴ - مناهج جامعة المدينة العالميَّة، البلاغة 1 - البيان والبدیع، جامعة المدينة العالميَّة، ص 266.

⁵ - الهاشمي، جواهر البلاغة، 288.

⁶ - الميداني، م.س 141/2.

⁷ - محمد السَّراج، م.س، ص 177.

⁸ - الميداني، م.س، 140/2 - 141.

ومن شروط الفصاحة في الكناية أن يكون المعنى واضحاً ومفهوماً¹، "فالمدار في صعوبة الفهم على خفاء القرينة كثرت الوسائط أو لا، وخفاء القرائن أو عدم خفائها بحسب جريان الكلام على أسلوب البلغاء أو عدم جريانه، وسبب الخفاء إيراد اللوازم البعيدة المفتقرة إلى الوسائط الكثيرة مع خفاء القرائن الدالة على المقصود بسبب عدم جريان الكلام على أسلوب البلغاء، فلو كانت القرينة ظاهرة فلا خلل تعددت الوسائط أم لا"².

ج- التشابه والاختلاف بين الرمز والكناية:

ورد فيما سبق أن الرمز هو نوع من أنواع الكناية المُقسّمة حسب الوسائط، وعليه يمكن أن يكون كلّ رمز كناية، لكن لا تكون كلّ كناية رمزاً، فإنّ الرمز له وسائط أو قرائن لكنّها قليلة، فإذا قلنا "أكلت لحم ذي الفكين"، يكون واضحاً أنّ "ذا الفكين" هو حيوان قد أكلت لحمه، هذا ما عندي من قرائن لكن ما هو هذا الحيوان؟ أهو حمل أم جدي أم ماذا؟ فالقارئ هنا قليلة. يكشف السياق ما المقصود بلحم "ذي الفكين"، وعادة ما يكون فك الرموز مبنياً على الاجتهاد، وتكثر فيه الآراء؛ لذلك عدّ البعض الرمز من باب الاتساع لكثرة التأويل فيه، فبناء على ما سبق يمكن للرمز أن يتحوّل إلى كناية إذا وُجدت القرائن الكافية. أمّا إذا كثرت القرائن فيه فيمكن أن يسمّى "تلويحاً"، وهو نوع من أنواع الكناية كما مرّ سابقاً. أمّا إذا اختفت القرائن فيه فعندئذٍ نسمّيه "إشارة أو إيحاء".

هذا ويشترك الرمز مع الكناية في أنّ اللفظة لها مدلولان، وأنّ المدلول الثاني هو خفيّ، وتكون صعوبة معرفة هذا المدلول في الرمز أكبر من الكناية. فإذا قلنا "طويل النجاد" يكون هناك معنى خفي وهو الطول في القامة، وإذا قلنا "أعمل في الدّهانات" يكون هناك أيضاً معنى خفي الذي قد يكون بيع هذه الدّهانات، أو العمل كمنقاش.

¹ - الخطيب القزويني (739هـ)، الإيضاح في علوم البلاغة، ج1/ 33.

² - القزويني، م، ن، 1/ 33.

وكثيرًا ما يحوّل الرّمز المدلول المحسوس إلى مجرّد كما مرّ بنا، والكناية أيضًا تحوّل المدلول المحسوس إلى مجرّد، فإذا قلنا "رأيت جمجمة" فإنّ هذا المحسوس رمزٌ لشخص أصبح ميتًا مجرّدًا غير محسوس. والكناية كذلك يتحوّل فيه "طويل النجاد" المحسوس، إلى الكناية عن صفة مجرّدة وهي الطّول. وفي الرّمز تكون العلاقة بين الكلمة المرموز بها والمرموز إليها علاقة المشابهة كما رأينا سابقًا، فإذا قلنا "هو أينشتاين في الفيزياء" تكون العلاقة بين "أينشتاين" والشّخص المشبّه به، علاقة مشابهة، فهذا الشّخص هو شبّه "أينشتاين" في الذّكاء والتّفوّق، وبهذا أصبح "أينشتاين" رمزًا لكلّ شخص متّفد الذّكاء. وعليه يكون الرّمز كالتشبيه الذي يكون بين ركنيه المشبّه والمشبّه به وجه شبه، مع اختلاف بسيط في الرّمز هو أنّ المشبّه غير مذكور لكنّه يؤوّل، فيكون بذلك قريبًا من الاستعارة التّصريحيّة لكن اللبس ربما يكون في وجه الشّبّه. كذلك الحالة في الكناية فإنّ العلاقة بين المكنّى والمكنّى به علاقة المشابهة، فإذا قلنا "فلان قلع أسنانه"، فنحن نريد أنّ هذا الشّخص لديه تجربة وحكمة، فهناك وجه شبه بين الذي يقطع أسنانه جزاء كبر سنّه، وبين ذي التّجربة والحكمة إذ طول العمر يعطي الإنسان خبرة وحكمة في الأمور التي كان يجهلها وهو شابّ.

ويكون الرّمز في اسم أو علم أو صفة أو جملة، فنقول: "أحضرت الورق الذي عليه الشّعار" فيكون هذا الشّعار اسمًا رمزًا لمؤسّسة ولاسمها ونقول: "سمعتك يا عبد الحليم تغنّى" فيكون عبد الحليم علمًا يرمز لمن يتّصف بالرومانسيّة والصّوت الجميل. ونقول: "مررت بالأصفر اليوم" فيكون اللون والصّفة "الأصفر" رمزًا لمن كان مريضًا وجهه منتقع باللون الأصفر. ونقول: "مررت بالذي يتعاقب كلّ يوم" لتكون جملة "الذي يتعاقب كلّ يوم" دلالة على شخص معيّن.

وهذا ينطبق على الكناية، فعلى الرغم من أنّ قسمًا كبيرًا من الكناية تكون عادة في الصّفة المشتقة، إلاّ أنّه يوجد كناية تكون في جملة نحو قولنا "فلان يمشي على ثلاثة"، و"فلان لوت الليالي كفّه على العصا" كناية عن كبر السن¹.

إنّ أغلب الألفاظ التي تدلّ على الرّمز والكناية، تُصبح دلالتها على كلا الفئتين ثابتة مهما اختلف موضع استعمالها؛ فإذا قلنا "السندباد" يطلق دائمًا على من كان يُكثر التّرحال، وإذا كان الشّعار دائمًا يرمز إلى مؤسسة معيّنة، وإذا كان الإنسان الأصفر الوجه يكون دائمًا مريضًا. تُصبح هذه الألفاظ خاصّة بفنّ الرّمز. وإذا كانت صفة "طويل النّجاد" تدلّ دائمًا على الطّول، وإذا كانت تقلّيع الأسنان دائمًا كناية عن الخبرة والتّجربة، وأنّ لوي الكفّ العصا دائمًا يدلّ على كبر السنّ فإنّ هذه التّعابير قد أصبحت خاصّة بفنّ الكناية فلا تُستعمل في باب آخر.

المطلب الثالث: علاقة الرّمزية بالرّمز الصّوفي

أ. تعريف الصّوفيّة لغة واصطلاحًا

يرجع أصل لفظة صوفيّة إلى الجذر صوف، "والصّوفَةُ: كُلُّ مَنْ وَلِيَ شَيْئًا مِنْ عَمَلِ الْبَيْتِ، وَهُمْ الصّوّقَان. الْجَوْهَرِيُّ: وَصُوفَةُ أَبُو حَيٍّ مِنْ مُضَرَ وَهُوَ الْعَوْثُ بْنُ مَرْ بْنِ أَدِّ بْنِ طابخة بْنِ إلياس بْنِ مُضَرَ، كَانُوا يَخْدُمُونَ الْكُعبَةَ فِي الْجَاهِلِيَّةِ وَيُجِيزُونَ الْحَاجَّ أَيُّ يُفِيضُونَ بِهِمْ. ابْنُ سِيْدَةٍ: وَصُوفَةُ حَيٍّ مِنْ تَمِيمٍ، وَكَانُوا يُجِيزُونَ الْحَاجَّ فِي الْجَاهِلِيَّةِ مِنْ مِئِي، فَيَكُونُونَ أَوَّلَ مَنْ يَدْفَعُ"².

"ترجع الصّوفيّة في معناها اللغويّ إلى "الصّوف" لهذا يقال: تصوف إذا لبس الصوف كما يقال: "تقمص" إذا لبس القميص، فذلك وجه، ولكن القوم لم يختصّوا بلبس الصوف!! ومن قال: إنه مشتقّ من الصّفاء، فاشتقاق الصّفيّ من الصفاء بعيد في مقتضى الله"³.

¹ - فضل عبّاس، البلاغة فنونها وأفانها، ص 290.

² - ابن منظور، لسان العرب، مادّة صوف.

³ - القشيري، الرسالة القشيرية. ص 239.

أما اصطلاحاً فهو "تلك التجربة الروحانية الوجدانية التي يعيشها السالك المسافر إلى ملكوت الحضرة الإلهية والذات الربانية من أجل اللقاء بها وصلاً وعشقاً، ويمكن تعريفه كذلك بأنه تحلية وتجليّة وتجل، ويمكن القول أيضاً بأن التّصوّف هو محبة الله والفناء فيه والاتحاد به كشفاً وتجلياً من أجل الانتشاء بالأنوار الربانية والتّمّع بالحضرة القدسيّة"¹.

ب: استخدام الرّمز في الصّوفيّة

وعن علاقة التّجربة الصّوفيّة بالرّمز، فيمكننا القول إنّ التّجربة الصّوفيّة في الشّعر هي " تجربة ذاتيّة رمزيّة " توصف مجازياً عن طريق الإشارة إليها بالرّمز"²، ويمكننا كذلك وصف علم التّصوّف بأنّه علم الإشارة³، ونحن نعلم أنّ الإشارة نوع من أنواع الكناية إلى جانب الرّمز، لكنّ التّصوّف رمز لا احتيال فيه، وما أجمل ما وصف أبو نصر السّراج التّصوّف بأنّه علم لا حيلة فيه! حين قال⁴:

(الكامل)

ليس التّصوّف حيلةً وتكـ_____لفاً	وتَقَشَّفًا وتواجُدًا بصي_____ح
ليس التّصوّف كِذبةً وتظالمًا	وجَهالةً ودُعاةً بم_____زاح
بل عِفَّةً ومُروءةً وف_____توةً	وقناعةً وطهارةً بص_____لاح
وقفاً وعِلماً واقتداً وص_____فا	ورضا وصديقٍ ووفاء بس_____ماح

وأبرز ما يُميّز الشّعر الصّوفيّ هو الحبّ الإلهي الذي هو الموضوع الأبرز في الشّعر الصّوفيّ، والعناية بالحديث عن دخائل النفس وأسرارها، وعدم الاحتفال بالجزالة والفخامة والزينة اللفظيّة، وعليه

¹ - ينظر، هبة، خميس. (2018): لمحات من الشعر الصوفي، الباحثون المصريون، (بحث منشور).

<https://egyresmag.com>

² - مرسلّي. بولعشار، (2015م) الشّعر الصّوفي في ضوء القراءات النّقدية الحديثة، ص137، (بحث منشور).

³ - بولعشار مرسلّي، م. ن.، ص 137.

⁴ - الحلاج، الذّيان، ص 36.

تكون الكناية والرمز الغامضين المتكلفين في أكثر الأحيان من أهم ما يميز الشعر الصوفي، وقد جاء الرمز متعمداً لخوف الصوفي من الاضطهاد¹.

وذهب بولعشار مرسلّي إلى أنّ الشاعر الصوفي لجأ إلى الرمز الصوفي؛ لأن فيه "دلالات تنسجم مع الواقع الصوفي أو التجربة الصوفية، كما يدل على أنّ الشاعر اكتشف بعداً روحياً في واقع تجربته الشعورية. تجدر الإشارة كذلك إلى أنّ الرمز قد يكون نفسه، لكن دلالاته تختلف من صوفي إلى آخر، فهو يريد إخراج المتلقي من رتبة النظام المؤلف للغة المباشرة وعالم المادّة إلى عالم الحسّ إلى عالم الروح، وكذلك لإثراء القصيدة بالدلالات وتكثيف ظاهرة الغموض عن قصد"².

ج. مقابلة أشعار صوفية بأشعار الأعشى الغزلية

ويلتقي الشعر الصوفي بالشعر الرمزيّ على صعيد النزعة والاتجاه الوجداني، فالرمزيون يبتغون الابتعاد عن الواقع المادي، وكذلك الحال عند الصوفيين. ويتجلى عند الصوفيين والرمزيين صراع بين الحقيقة والوهم، فتتشكّل لدى الفريقين صورة العالم البعيد، وجوهره السامي، وتشابهها صورة الواقع، لكنها لا تبقي على الحقائق، فالخيال والوهم أمران أساسيان عند الصوفيين والرمزيين³. ومما يوضح ذلك قول ابن الفارض متخيلاً⁴:

ما أطيب ما بتنا معاً في بُردٍ إذ لاصقَ خذه اغتناقاً خدي
حتّى رشحت، من عرقٍ، وجنّته لا زال نصيبي منه ماء الورد

¹ - يُنظر، نور سلمان، معالم الرمزية في الشعر الصوفي العربي، ص 2، طبعة 1945، الجامعة الأمريكية، بيروت، (بحث منشور).

² - بولعشار مرسلّي، الشعر الصوفي في ضوء القراءات النقدية الحديثة، ص 141.

³ - يُنظر نور سلمان، م.س، ص 4.

⁴ - ابن الفارض (ت 1181هـ)، ديوان ابن الفارض، ص 37.

فالشاعر في الأبيات السابقة يتخيّل أنّه بات مع حبيبه في برده، وقد لصق خداهما ببعضهما ببعض حتّى عرق حبيبه، فكان عرقه أشبه بماء الورد، فهو لم يبت مع حبيبته إذ إنّهُ شاعر صوفيّ، لكنّه يقصد هنا أنّ يصف شدّة حبّه لله - تعالى-، وأنّ يصوّر مدى التصاقه به.

ونجد ذلك لدى الأعشى أيضًا، إذ قال متخيلاً¹:

ومثلكِ خودٍ بادنٍ قد طلبتُها	وساعتئذٍ مَعْصِيًا لَدِينَا وَشَاءتُها
مَتَى تُسَقِّ من أنيابها بعد هَجَعَةٍ	من الليلِ شَرِبًا حين مالتِ طلائُها
تَخْلُهُ فلسطياً إذا دُقَّتْ طَعْمُهُ	على رِبَذَاتِ النَّيِّ حُمْشٍ لَنَائُها

يتخيّل الأعشى الفتاة الشابة الممتلئة الجسم، وقد سعى إليه عاصياً الوُشاة. وأنّه يستقي من فمها بعد أن نام قليلاً، وقد مالت عنقها إليه. فكان ريقها أشبه بالخمرة الفلسطينية على لثات رقيقة اللحم، وربّما جاء هذا الغزل عند الأعشى رمزاً.

ومن الطّبيعيّ أن نجد في الشعر الصّوفيّ والرّمزيّ رُموماً وصوراً رمزيّة، لكن دورها مُختلف في كلا الشّعريّن، فالشاعر الرّمزيّ يسعى وراء الجمال في شعره، أمّا الشاعر الصّوفيّ فيسعى وراء الذات الإلهيّة².

قال ابن الفارض³:

ولقد خَلَوْتُ مع الحبيب وبيننا	سِرٌّ أَرَقَّ من النّسيم، إذا ســــرى
وأباح طَرْفي نَظْرَةً أَمَلْتُها	فغدوت مَعْرُوفًا وكُنْتُ منــــكراً
فدهشتُ بين جماله وجلالــــه	وغدا لسان الحال عَنِّي مُخبــــراً
فأدر لحاظك في محاسن وجهه،	تَلْقَى جَمِيعَ الحُسن، فيه، مُصوِّراً

¹ - الأعشى، الديوان، ص83.

² - يُنظر: نور سلمان، معالم الرمزية في الشعر الصوفي العربي، ص 4.

³ - ابن الفارض، الديوان، ص 27.

إنّ الأبيات الصّوفيّة السّابقة تدور حول الذات الإلهيّة، فقد استخدم في البيت الثالث لفظة "جلال" إلى جانب لفظة "جمال"، والجلال لا يكون إلاّ الله. وذلك بعد أن قال إنّّه قد خلا بحبيبه سرّاً، فسمح له بحبيبه النّظر إليه، فأصبح مؤمناً بعد أن كان يُنكر الإيمان. فتعجّب من جماله تعالى، وأصبح يتكلّم عن هذا الجمال. ثمّ يدعو النّظر إليه إذ إنّ النّاظر إليه يرى كلّ الحسن على الإطلاق.

وفي المقابل قال الأعشى متغزلاً¹:
(مجزوء الكامل)

وَإِذَا غَزَلْتُ أَحْوُرَ الْعَيْنَيْنِ يُعَجُّبُنِي لُعَابُهُ
حَسَنٌ مُّقْلَدٌ حَلِيهِ، وَالنَّحْرُ طَيِّبٌ مَلَابُهُ
غَرَاءُ تُبْهِجُ زَوْلَهُ، وَالْكَفُّ زَيْنُهَا خِضَابُهُ

يتغزّل الأعشى في الأبيات السّابقة ويقول إنّ محبوبته كالغزال الأحور، يُعجبه ريقها. حسنة العنق وهي طيّبة الرائحة مُعطّرة، بيضاء وكفّها مُخَضَّب، وبذلك يُمكننا القول إنّ هدف الأعشى هو التأثير على السّامع بوصفه لجمال المحبوبة.

إنّ العقل والمنطق لا يتحكّمان بالشّعر الصّوفيّ والرّمزيّ، بل اللاوعي². إنّ الشّعر الصّوفيّ والشّعر الرّمزيّ هما نتيجة تجارب باطنيّة، لذلك يكثر التّأويل فيهما³ على الرّغم من أنّ البعض الآخر ذهب إلى أنّ هذا الرّمز سواء أصدر عن الصّوفيين أم الرّمزيّين وإع⁴.

وقد لجأت الصّوفيّة إلى الرّمزيّة لأسباب عدّة منها أسباب مذهبية تتعلّق بالتشدد الفقهيّ الذي يجبر الصّوفيّة على استخدام الرّمز لإخفاء المعاني عن غير أهلها. ومن هذه الأسباب رغبة الشّاعر الصّوفي

¹ - الأعشى، الديوان، ص 287، المقلّد النّحر أو موضع القِلادة. والنّحر: أعلى الصّدر. المَلَاب: نوع من الطيّب. غَرَاء: بيضاء. بهجه: سرّه وأفرجه. الزّول: العجب.

² - نور سلمان، معالم الرّمزيّة في الشّعر الصّوفيّ العربي، ص 110.

³ - نور سلمان، م.ن، ص 111.

⁴ - بولعشار مرسلّي، الشّعر الصّوفيّ في ضوء القراءات النّقديّة الحديثة، ص 140.

في كتم أحواله عن النَّاس، فهو لا يَرغب أن يعرف النَّاس أحواله¹، إضافة إلى رغبته في تحريك مشاعر المتلقّي ووجدانه²، وربّما كان هذا عند الرّمزيين أيضًا.

د. التشابه بين الشعر الرّمزيّ والشعر الصّوفيّ

ومن أهمّ الظواهر التي تجمع الشعر الصّوفيّ والشعر الرّمزيّ الغموض، إذ الغموض في الشعر الصّوفيّ يرجع إلى الرهبة في الكتمان، أمّا الغموض في الشعر الرّمزيّ فيرجع في كثير من الأحيان إلى ناحية فنيّة، يُختلف في تأويل هذا الغموض باختلاف البصائر والأذواق³، إضافة إلى ما سبق من استخدام الرّمز كتمانًا أو خوفًا أو إثارة لمشاعر المتلقّي.

ويستقي الشاعر الصّوفي الرّمز في شعره ويحيطه بشعر الغزل، إذا يُخاطب الدّات الإلهيّة بلغة شعراء الحبّ، فيظهر في الشعر الصّوفي الرّقباء، والعذّال، والوشاة كرمز للهوى الذي يبعد الإنسان عن الحقيقة. كما نجد في الشعر الصّوفي أسماء النّساء التي وظّفت في شعر الغزل مثل سلّمي، وابنة مالك، ولَيْلى، وسُعدى، ورّيا،... وغيرهنّ، تمامًا مثل شعر الغزل، اللهم أنّ الغرض من الغزل في الشعر الصّوفي يُشير إلى أنّ الدّات الإلهيّة بعيدة المنال، إذ يصعب الوصول والتّعرّف إليها، هذا ويرمز جفاء الحبيب وهجره في الشعر الصّوفيّ إلى امتناع الحقائق الإلهيّة عن الإدراك ببصيرة الإنسان⁴.

فقال ابن الفارض مُوظفًا اسم "لَيْلى" و"سلّمي" و"عزة" في قصيدته التي يقول فيها⁵:

أَبْرَقُ، بدا من جانبِ الغُورِ، لامُـعُ،	أم ارتفعتُ، عن وجهِ لَيْلى، البراقُـعُ
أنار الغُضا ضاءتُ و سلّمي بذي الغُضا	أم ابتسمتُ عمّا حكتهُ المدامُـعُ
أنشُرُ خُزامى فاحَ أم عُرُفُ حاجـرٍ	بأَمِ القُرى، أم عِطرُ عَزّة ضائـعُ

¹ - يُنظر بولعشار مرسلّي، الشعر الصّوفي في ضوء القراءات النّقديّة الحديثة، ص 143.

² - يُنظر بولعشار مرسلّي، م.ن، ص 145.

³ - يُنظر: نور سلمان، معالم الرّمزية في الشعر الصّوفي العربي، ص 5.

⁴ - نور سلمان، م.ن، ص 86.

⁵ - ابن الفارض، ديوان ابن الفارض، ص 24، الغضا: الليل. نشر خزّامي: رائحة جميلة. عُرُف: طيب. حاجر: غدير يُسك الماء.

يتساءل ابن الفارض هل هذا برق لامع من جانب الغور أم هذا وجه لئلى وقد أزيل عنه البراقع، ويتساءل أيضًا هل أضاءت سُلْمى الليل أم أنّها تبسّمت بعد أن كانت تبكي. ويتساءل أيضًا هل هذا رائحة خُزامى، أم أنّها رائحة النّهر الطّيبة الكائن في أمّ القُرى. أم إنّها رائحة عَرّة الطّيبة الفوّاحة.

وبالمقابل قال الأعشى موظّفًا اسم "سُعاد" و"سُعدى" في شعره¹:

بانت سُعاد وأمسى حَبْلُها رابــــــــــــــــــــا، وأحدث النَّأْيُ لي شوقًا وأوصابا
وأجمعت صُرمنا سُعدى وهجرتنا لَمّا رأت أن رأسي اليوم قد شابا
يقول الأعشى إنّ حبل الودّ لسُعاد قد أصبح مشكوكًا فيه. وأنه قد سبّب النّأي له شوقًا وأمراضًا. وقَرّرت سُعدى هجره بعد أن رأت أن رأسه قد شاب.

كما يلجأ الشاعر الصّوفيّ إلى تصوّر العوادل في شعره، رمزًا لأهواء النّفس التي تبعد العبد عن حبه للذّات الإلهيّة²، ويصوّر الشاعر الصّوفيّ عادة لعوبة طُروبةً، تبعث في نفسه السّرور والابتهاج، وقد يجعلها مُحجّبة كرمز إلى الحقيقة بُعد الإلهيّة عن الإدراك³، كما يلجأ الشاعر الصّوفيّ إلى تصوّر زيارة المحبوب التي تكون رمزًا لتجلّي الحقّ⁴.

وكمثال على ذلك قول الحلاج يُصوّر حُسادَه ولائميّه⁵:

كانت لقلبي أهواءٌ مفرّقةٌ فاستجمعتُ مذ راءتُك العينُ أهوائي
فصار يَحْسُدُنِي مَنْ كُنْتُ أَحْسُدُهُ وصِرْتُ مولى الورى مُذ صِرْتُ مولائي
ما لامني فيكَ أحبابي وأعــــــــــــــــــــدائي إِنّا لِنَغفلِهم عن عَظَمِ بلوائــــــــــــــــــــي
تركْتُ للنّاسِ دُنْياهم ودينــــــــــــــــــــهم شُغلاً بحبِّك يا ديني ودنياــــــــــــــــــــي
أشعلتُ في كبدي نارين واحدةً بين الضّلوعِ وأخرى بين أحشائــــــــــــــــــــي

1 - الأعشى، الديوان، ص 361. رابا الحبل: أصبح مشكوكًا بقدرته.

2 - يُنظر: نور سلمان، معالم الرمزية في الشعر الصرفي العربي، ص 88

3 - يُنظر: نور سلمان، م.ن، ص 92.

4 - يُنظر: نور سلمان، م.ن، ص 92

5 - الحلاج، الديوان، ص 14.

يقول إنه كان قبل رؤية حبيبته ذا أهواء متفرقة، لكن مذ أن رآه تجمعت هذه الأهواء. فصار حاسده الذي كان الحلاج يحسده حسوداً له. وصار سيّد القوم منذ أن أصبح الحبيب مولاه. لم يلمه أحباؤه ولا حتى أعداؤه إذ قد غفلوا عنه. فقد ترك للناس الدنيا والدين، وصار حبّ حبيبته شغله الشاغل. فقد أشعل حبيبته نارين الأولى بين الصلوع، والثانية بين الأحشاء.

وعن زيارة المحبوب قال الحلاج¹:
(الخفيف)

لي حبيبٌ أزورُ في الخَلواتِ	حاضرٌ غائبٌ عن اللحظاتِ
ما تراني أصغي إليه بســــــــمعٍ	كي أعي ما يقولُ من كلماتٍ
كلماتٍ من غيرِ شكلٍ ولا نطقٍ	ولا مثلِ نغمةِ الأصــــــــواتِ

وقال ابن الفارض في الحجاب²:
(الوافر)

مُحَبِّبَةٌ بَيْنَ الْأَسِنَّةِ وَالظُّبَا	إِلَيْهَا انْتَهَتْ الْبَائِنَا، إِذْ تَثْنَتْ
مُمْتَعَةٌ، خَلَعَ الْعِذَارَ نِقَابُهَا	مُسْرِبَلَةٌ بُرْدَيْنِ قَلْبِي وَمُهْجَتِي

يقول إن حبيبته مُحَبِّبَةٌ، قد ذهبت عقولهم حين تثنت. وهي مُحَصَّنَةٌ وقد خلعت نقابها، فملكت قلبه وعينه كأنها لبسته لبساً. ويقول إنه له حبيب يزوره في الخلوات، يذكره في كلّ اللحظات سواء أكان حاضراً أم غائباً. وهو لا يُصغي إليه بحاسة السمع. فكلّما حبيبته هي كلمات بشكلٍ مختلفٍ، فهي لا تنطق، وليس ذات نغمة صوت.

وبالمقابل قال الأعشى مجسّداً " قُتَيْلَةَ " كأحد اللائمين³:
(الكامل)

قَالَتْ قُتَيْلَةُ مَا لَجَسْمِكَ سَائِيًّا،	وَأَرَى ثِيَابَكَ بِأَلْيَاتٍ هُمْدَا
أَذَلَّتْ نَفْسَكَ بَعْدَ تَكْرِمَةٍ لَهَا	أَكُنْتُ ذَا عَوِزٍ وَمُنْتَظَرٍ غَدَا

¹ - الحلاج، الديوان، ص 16.

² - ابن الفارض، الديوان، ص 57، العذار: الامتناع، مُسرِبلة: مُرتدية.

³ - الأعشى، الديوان، ص 227، همد: بالٍ متلبّد بغضه على بعض.

إِنَّ " قُتَيْلَةَ " تلوم وتوبّخ الأعشى إذ رأت أنّ جسمه في حالة يُرثى لها، وثيابه باليات. وتقول إنّه قد أذلّ نفسه في سبيلها، وهو غير مُحتاج إليها.

وقال الأعشى لما زار محبوبته ليلاً¹:
(مَجْزُوءُ الْكَامِلِ)

وَلَقَدْ طَرَقْتُ الْحَيَّ بَعْدَ النَّوْمِ، تَنْبَحْنِي كِلَابُهُ
وَلَقَدْ أَطْفَتُ بِحَاضِرٍ، حَتَّى إِذَا عَسَلْتُ ذُنَائِبُهُ

قد زار الأعشى ليلاً حيّ محبوبته بعد أن نام الجميع، وقد أخذت الكلاب تنبح. فأخذ يطوف بالمكان بجانب ماء، فاضطربت الذنّاب من هذا الطّواف.

قال الأعشى في الحجاب²:
(الْخَفِيفُ)

خُلُوةِ النَّشْرِ، وَالْبَدِيهَةِ، وَالْعِلَا
وَلَقَدْ سَاءَ مَا الْبَيَاضُ، فَلَطَّتْ بِحِجَابٍ مِنْ دُونِنَا مَسْدُوفٍ

يقول الأعشى إنّ رائحتها جميلة، ورأيها حسن في كلّ الأحوال، وهي لا تعبس، ولا هي عجوز جافية. وإنّها لم تُسرّ ببياض شعرها، فسترتّه بحجاب غير مُشدود.

أمّا القباب والهوارج عند الصّوفيين، فهي تارة رمز للأولياء الأولين الكاملين، وتارة رمز للعقول البشريّة المحمّولة على النفوس البشريّة، أمّا حمامة الأيكة التي يشكو لها الشّاعر الصّوفيّ همّه، فهي رمز للحكمة³.

¹ - الأعشى، الديوان، ص 285 حاضر: جماعة النّاس المُقيمون قُرب الماء. عسلت: اضطربت.

² - الأعشى، م، ن، ص 313، النّشر: الزّائحة الطّيّبة، البديهة: الفهم من أوّل وهلة. العلات: على كلّ حال الجهمة: الغليظة. العلفوف: الجافية. لطّت: ستّرت. المسدوف: المرخي.

³ - يُنظر: نور سلمان، معالم الرمزية في الشعر الصوفي العربي، ص 95.

قال ابن الفارض¹:

(الطويل)

وهل رَقِصْتَ بِالْمَأْزَمِينَ قَلَائِصُ وهل لِلْقَبَابِ الْبَيْضِ فِيهَا تَدَافُعُ
وهل لي بِجَمْعِ الشَّمْلِ فِي جَمْعِ مُسْعِدُ وهل لِلْيَالِي الْخَيْفِ بِالْعُمَرِ بَائِعُ

يتساءل ابن الفارض هل رقصت النوق طويلة الأرجل في المأزمين، وهل تتدافع عند القباب البيض، ويتساءل أيضًا هل يتم الجمع بين الناس في جمع سعيد، وهل الليالي تباع في العمر.

وقال ابن الفارض في رحلة الظعائن²:

(المديد)

سَائِقَ الْأَظْعَانِ يَطْوِي الْبَيْدَ طَيِّ مُنْعِمًا عَرَجَ عَلَى كُثْبَانِ طَيِّ
وَتَلَطَّفَ وَاجِرَ ذَكْرِي عِنْدَهُمْ عَلَيْهِمْ أَنْ يَنْظُرُوا عَطْفًا إِلَيَّ

يقول إن سائق الظعائن يقطع البید القاحلة على ناقة مرقّعة، بحيث يمتطيها ليقطع بها كُثبان قبيلة طيّ، سائل إياه أن يذكره بالخير عندهم، حتّى يتعطّفوا عليه.

وقال الأعشى في الظعائن³:

(الطويل)

وَشَاقَتَكَ أَظْعَانُ لِرَيْنَبِ غُدُوَّةٍ، تَحْمَلْنَ حَتَّى كَادَتِ الشَّمْسُ تَغْرُبُ
عَلَوْنَ بِأَنْمَاطٍ عِتَاقٍ وَعَقْمَةٍ، جَوَانِبُهَا لَوْنَانٍ وَرَدٌّ وَمُشْرَبُ

يقول الأعشى قد آلمك رحيل رَيْنَبِ ظُهرًا، فقد تحمّلن حتّى الغروب، وعلون الهودج التي تغطّيها قطع من الثياب، ويزيّننها الوشي، وجوانبها لونان الأحمر ولون آخر قريب إلى الحمرة.

وهكذا نستطيع أن نقول أنّ هناك علاقة جليّة بين الرّمز الصوفي والرّمز الأدبي فهما يشيران " إلى معاني ما ورائيّة غير حسيّة، وغير مرئيّة، فهو يتجاوز الواقع الحسي، ويتعدّاه إلى العالم الرّوحي الصّافي

¹ - ابن الفارض، الديوان، ص 26، المأزم: الموضع الذي بين المشعر وعرفة، القلائص: جمع قلوّص وهي النّاقة طويلة القوائم، الخيف: يمكن أن يكون اسم موضع.

² - ابن الفارض، م، ن، ص 51، منعم: مرقّعة.

³ - الأعشى، الديوان، ص 201. شاقتك القوم: ذهبوا وارتحلوا. أنماط: جمع نمط وهو ثوب ملوّن من صوف يطرح على الهودج. عتاق: جمع عتيق وهو الكريم من كلّ شيء. العقمة: ضرب من الوشي، وهو أن تظهر خيوط أحد النّيرين فيعمل العامل. أشرب: اللون أشبعه فهو مُشرب.

الشَّفاف الَّذي يتجرّد نهائياً من أدوات المادّة وشوائبها، وإن كانت هناك صلة قويّة بينهما فإن الملكيتين الحسيّة والجسديّة لازمتان في إبداع الرّمز وخلقه"¹.

إذن ثمة علاقة بين روحانية الشّعر الصّوفي ورمزيّة الشّعر الرّمزي مع أنّ الأسبقيّة كانت للصوفيّين في استخدام الرّمز لأنّهم ظهرت قبل الرّمزيّين، وبذلك نستنتج أنّه " ليس من الصّعب على الباحث أن يستنتج أنّ بين النّزعة الرّوحيّة في الشّعر الصّوفي والنّزعة الرّمزيّة في الشّعر صلة قرابة. ففي كليهما محاولة انطلاق نحو ما هو لا واقعي يسمو بالنفس الإنسانيّة إلى ملاء أعلى لا تحده حدود، يحفه الجلال والغُموض ويعيق بقدسيّة اللانهاية. وما صرخات الرّمزيّين في الابتعاد عن الواقع المادي إلا ترجيعاً لصدى زفّرات المتصوّفين وما فيها من نُفور من الواقع المادي، ويتجلّى كلتا النّزعتين صراع دائم بين الحقيقة والوهم، بين الفناء وحلم الخلود الرّوحي، فالشّعراء الصوفيّون والشّعراء الرّمزيّون على السّواء يُصارعون قوى الحقيقة. ولو عن طريق وهمهم الحسيّ، لينطلقوا من حدود إلى فوق. فالأولون يتعطّشون إلى الاتّحاد بالذّات الإلهيّة والآخرون يُحاولون اختراق حجب اللانهاية الغامضة. والشّعر في كلتا النّزعتين الصّوفيّة والرّمزيّة ثمرة توبة نوبات النّشوة الرّوحيّة المحفوفة بالغُموض والتي يُعانيها الشّاعر الرّمزي والشّاعر الصّوفي على السّواء"².

تَغزل الصّوفي بالجمال الحسيّ للمرأة رمزاً، كما مرّ بنا، هذا إلى جانب ذكره للسّكر والغيبة رمزاً أيضاً³، واستعمل الشّعراء الصوفيّون اللغة راقية فيها قدر معيّن من الرّمز والتّلميح⁴. واستخدموا الرّمز بنوعيه، الرّمز القريب، والرّمز البعيد. فالرّمز القريب يكون بما على الأرض ومحيط الشّاعر الصّوفيّ، والرّمز البعيد الَّذي يُفتّش عنه بصعوبة⁵؛ فجاءت اللغة إيحائيّة رمزيّة، كما هو الحال في الشّعر الرّمزيّ أيضاً.

1 - بولعشار مرسلّي، الشّعر الصّوفي في ضوء القراءات النّقديّة الحديثة، ص 140.

2 - نور سلمان، معالم الرّمزيّة في الشعر الصّوفي العربي، ص 104.

3 - يُنظر، بولعشار مرسلّي، م.ن، ص 147.

4 - يُنظر، إبراهيم منصور، الشّعر والنّصّوف، الأثر الصّوفي في الشّعر العربيّ المعاصر ص 55.

5 - يُنظر، إبراهيم منصور، م.ن، ص 55.

أمثل على ذلك بقول ابن الفارض في التَّغَزَّل الحسِّي بالمرأة¹: (البسيط)

ما بين مُفْتَرِكِ الأحداقِ والمُهْجِ، أنا القَتِيلُ بلا إثمٍ ولا حَـرجِ
ودَّعْتُ قبلَ الهوى، رُوحِي، لما نَظَرْتُ عيناِي من حُسْنِ ذلك المنظرِ البَهجِ
للهِ أجفانُ عَيْنٍ، فيكَ، سَـاهِرةٌ شوقاً إليك، وقلْبٌ بالغَرامِ، شَـرجِ

ويقول ابن الفارض إنَّه قَتِيلُ عيونِ حبيبهِ دونِ إثمٍ عليه أو حَرجٍ، إذ قد ودَّعَ رُوحه عندما نَظَرْتُ في حُسْنِ منظرِ حبيبهِ المثيرِ للابتهاجِ. وإنَّ أجفانَ عينيه ساهرةٌ من الشَّوقِ إلى حبيبهِ، وقلبه شَجِيّ أيضاً. وقال الأعشى في وصفِ الجمالِ الحسِّيِّ للمرأة²:

هركولةٌ مِثْلُ دِغْصِ الرَّمْلِ أسفلها مَكسوةٌ من جَمالِ الحُسْنِ جَلابابا
تَمِيلُ جِثْلاً على المَتَنِّينِ ذا خُصْلِ يَحْبُو مواشِطُهُ مِسْكَاً وتَطْيَابُها
رَعْبوبةٌ، فُتْقٌ، خُمَصُـانَةٌ، رَدَحٌ قد أَشْرَبَتْ مِثْلَ ماءِ الدَّرِّ إِشَارِباً

يقول الأعشى إنَّ محبوبته كبيرة الأرداف مثل كَثِيبِ الرَّمْلِ، وهذه صفة جماليَّة فيها، وشعرها كَثِيف مُستَرسِل على المتنين تَتَبَعُثُ منه رائحة المسك والطيب، فتشتمُّ اللواتي يمشطنها هذه الرِّوائح الجميلة. وهي مُكْتَنِزة اللحم، لكنَّها مُمَشِّوقَةٌ لها شامة ناعمة، وهي ذات ظهر مُستَوٍ، وهي نَضْرَةٌ كأنَّها شَرِبَتْ من ماء الدَّرِّ³.

كانت المرأة أهم رمز عند الشَّاعر الصَّوفيِّ، إذ تُمَثِّلُ الدَّاتِ الإلهيَّة، فكانت قصَّة الحبِّ مع الدَّاتِ الإلهيَّة مشهورة في الشَّعر الصَّوفيِّ. فكان الحبُّ عند الصَّوفيَّة نوعين، الحبُّ الإنسانيَّ، والحبُّ الإلهيَّ. وهم قد أخذوا تلك الصِّفات، والتَّشبيهاً وجعلوها رموزاً في تفسيراتهم الصَّوفيَّة، أمَّا هذه الرِّموز فهي نفسها في الشَّعر العربيِّ.

¹ - ابن الفارض، الديوان، ص9.

² - الأعشى، الديوان، 361. هركولة: عظيمة الوركين. الدَّعْص: الكَثِيب. شعر جِثْل: غَزِير لَيِّن، متناها: جانبها. يَحْبُو: يُعْطِي. مواشِط: جمع ماشِطَة وهي الجارية التي تَمَشِّطُ الشَّعر. رَعْبوبة: مُمَثَّلَة الجسم. فُتْق: شامة ناعمة. خُمَصانة: خُمِصَة البطن. والخُمَص الجوع. رَدَح: ثَقِيلَة الأوراك. أَشْرَب اللون: أَشْبَعه.

³ - يُنْظَر، إبراهيم منصور، الشَّعر والتَّصوُّف، ص56-57.

وإنَّ المرأةَ مهمّةٌ بالنّسبةِ إلى أيّ رجلٍ، وخاصّةُ الشّاعرِ الرّقّيقِ المشاعرِ المتفجّرِ عاطفةً، فكانت محورَ حياته وشعره، كما كانت محورَ الشّعرِ على مرّ العُصور حتّى افتتحت معظم القصائد بالتّشبيب منذ بداية الشّعر في العصر الجاهلي، مع العلم أنّها ذكرت على سبيل الرّمز في بعض القصائد كما سنرى لاحقاً. وكانت المرأة كذلك في ذاكرة الشّاعر الصّوفيّ مع فارق بسيط أنّه جعل هذه العاطفة الطّبيعيّة في نفس الرّجل لتكن رمزاً لحبّه للذّات الإلهيّة، كأنّه يعلن عن نقشّفه أمام حبّه للمرأة جاعلاً هذه العاطفة أسمى وأكثر وقاراً.

ليس من الضّروريّ أن يشترك الشّاعر الصّوفيّ والشّاعر الرّمزيّ في دلالات هذا الرّموز، فإنّ لكلّ شاعر دلالاته فالمرأة في الشّعر الصّوفي هي دائماً رمز للذّات الإلهيّة، أمّا لدى الشّاعر الرّمزيّ فهي قد تحمل الكثير من الدّلالات، منها أنّ المرأة قد تكون رمزاً لقبيلة الشّاعر، أو للحياة، أو لناقته،.... وغير ذلك.

وبذلك فقد كان الرّمز جزءاً لا يتجزأ من الشّعر الصّوفيّ، وظّفه حين أراد الشّاعر إخفاء ما في باطنه خوفاً أو رغبة أو فناً جمالياً ليستثير في نفس المتلقّي الأحاسيس والوجدان.

وأختم هذا الفصل بقول إنّ الأعشى كان شاعراً له مكانته بين الشعراء الجاهليين، فهو الوحيد بين الشعراء الذي حمل لقبه اثنا عشر شاعراً، وهذا عدد غير قليل. إضافة إلى شهادة الرّواة، والأشخاص العارفين بالشّعر، فالإ جانب شهادة أصحاب العلم بالشّعر، كان توظيفه الرّمز في شعره دليلاً قاطعاً على مهارته، وحذقه، مع أنّ صفات المرأة لديه لم تتعدى ما كانت لدى الشعراء الجاهليين الآخرين، إلّا أنّه كان متميّزاً في القصائد الطويلة لديه، وفي وصف الخمر، وفي أمور أخرى كما رأينا سابقاً، إضافة إلى أنّه كان مبتكراً، إذ كان أوّل من سأل في الشّعر، وأوّل من وظّف آلة الصّنج في شعره.

ما يهمنّا هنا هو استخدامه للرّمز، الذي وجدنا أنّه قائم على التّلميح، عرفه العرب القدامى والمحدثون، هذا الرّمز له علاقة بالبلاغة خاصّة التّورية، والكناية التي يعدّ الرّمز نوع من أنواعها، وعلى الرّغم من

أنّ هناك تشابه بين التّورية والرّمز، إلّا أنّ التّورية هي مجرد لعب بالألفاظ بين معنى قريب مراد، ومعنى بعيد غير مراد، ولكن الرمز كما سنرى لدى الأعشى هو اسم يقودك إلى صورة شعريّة كاملة، ليس هدفه مجرّد اللعب بالألفاظ، قد يكون وراءه الرّغبة في عدم التّصريح، تكتّمًا أو خوفًا على غرار الرّمز في الشعر الصّوفيّ، الذي شابه كثيرًا الرّمز في المقدّمة الغزليّة من حيث الأسلوب والمفردات، مع اختلاف وحيد هو أنّ الشعر الصّوفيّ كان هدفه الوحيد التّعبير عن حبّ الذات الإلهيّة دون الرّغبة في التّصريح تكتّمًا حينًا وخوفًا حينًا آخر.

هذا يقودنا إلى التّعمّق أكثر في الرّمز لدى الأعشى، وسندرس أسماء النّساء في شعر الأعشى، ومعرفة ما ترمز إليه هذه الأسماء وخاصّة المألوفة منها في الفصل الآتي.

الفصل الثاني:

الدلالة الرمزية لأسماء النساء المألوفة في شعر الأعشى:

وُظِفَ الأعشى عشرة أسماء ذات دلالة رمزية، هي "تَيَّا"، "جُبَيْرَة"، و"سُعاد"، و"سَلْمَى"، و"سُمَيَّة"، و"عُفارة" و"قُتَيْلَة"، و"لَيْلى"، و"مَيْثاء"، و"هُرَيْرَة". وجاءت هذه الأسماء في مقدمة القصائد، وكان كل اسم يمثل بطله القصيدة. واللافت في الأمر أن معنى المقطع المُتضمّن أحد الأسماء السابقة لا يستقيم إلا إذا توصلنا إلى المعنى الرمزي لهذه الأسماء، وقد تكررت هذه الأسماء، وكان أقلّ هذا التكرار مرتين، وأكثره تسع مرّات.

ويحقّ لنا أن نتساءل: لماذا تكررت هذه الأسماء دون باقي الأسماء؟ للإجابة عن هذا السؤال يجب أن ندرك الرّمز في هذه الأسماء، وأن نتوصّل إلى دلالاته. وبعد أن نقرأ هذا الفصل سنلاحظ أن هناك دلالة رمزية واحدة لكل اسم من الأسماء السابقة مهما بلغ عدد تكرار الاسم، مثلاً كانت "قُتَيْلَة" في كل المقاطع التي حوت اسمها ترمز إلى ناقة الشاعر العزيرة على قلبه. وقد كانت في كلّ القصائد التي وُظِفَ فيها اسم "قُتَيْلَة" ترمز إلى هذه الناقة وقد كان عدد هذه القصائد تسعة. ومثال آخر، "عُفارة"، التي وُظِفَها مرتين ليرمز بها للشّمس، وقد كانت في المرتين تحمل الدلالة الرمزية نفسها، وهذا ينطبق على كلّ الأسماء الثمانية، كان اسم "تَيَّا" و"جُبَيْرَة" الاسمين اللذين اختلفت دلالتهم الرمزية في كلّ مرّة يوظفهما الشاعر، لكن باقي الأسماء التزم الشاعر بدلالة رمزية واحدة.

سنبدأ بعرض المعنى اللغويّ لاسم "تَيَّا"، ثمّ نحلّل القصائد التي تضمّنت هذا الاسم للتوصّل إلى الرمز، مستعيناً بالله الذي لا غنى عن اللجوء إليه.

المبحث الأول: الدلالة الرمزية لـ "تَيَا" في شعره:

أولاً: المعنى اللغوي لـ "تَيَا" في المعاجم:

اسم "تَيَا" ما هو إلا تصغير تا أو ته، إذ يندرج اسم "تَيَا" في إطار تصغير أسماء الإشارة على غير القياس¹. وقد فسّر الهروي سبب كون ياء التصغير ثاني حرف بدل أن تكون ثالث حرف بأن ياء اللفظة مَحذوفة لاجتماع الياءات، وبذلك تكون الياء المذكورة في "تَيَا" هي ياء التصغير وليس عين اللفظة². إذن يمكن تصغير ذه وذي بتَيَا أيضاً، فلا نقول ذَيَا عند تصغيرهما مخافة الالتباس بالمذكر. إضافة إلى ذلك صرح الهروي أنه يمكن لـ "تَيَا" أن تجيء صيغة تصغير لاسم الإشارة للبعيد "تلك"، فيمكن أن نقول "تَيَالك" من جهة أخرى اعتبار الهروي "تَيَا" صيغة التصغير لاسم الموصول "تا"³.

وقد شَرَح الهروي كيفية التصغير بصيغة "تَيَا" فقال إنَّ "ذه" و"ته" مكونتان من حرفين حرف "نفس" أو أصلي وهو الذال والتاء، وحرف "عماد" أو تفريق وهو الهاء، فلما صُغِرَت لم تلقَ حرفين في بداية اللفظة كما هو مُتعارف عليه في صيغة التصغير التي تجيء على وزن "فُعيل"، كما وقعت ياء التصغير بعد التاء المفتوحة، فلم يُضَمَّ أول "تَيَا" لأنه ليس قبل ياء التصغير حرفان.

أمّا الفيروز آبادي في محيطه فقد ذهب إلى أن صيغة تصغير "تا" هي "تَيَا" بالإضافة إلى "تَيَاك" و"تَيَالك" مخالفاً بذلك الهروي الذي ذهب إلى أن "تَيَاك" و"تَيَالك" هي تصغير "تلك" كما أسلفت⁴.

1 - يُنظر: الهروي، تهذيب اللغة، مادة التاء..

2 - يُنظر: الهروي، م.ن، مادة التاء.

3 - يُنظر: الهروي، م.ن، مادة التاء.

4 - الفيروزآبادي: القاموس المحيط، مادة تا.

وقد ذهب الزبيدي إلى أن الألف في نهاية "تَيَا" هي علامة تصغير، وقد أورد رأي المبرد الذي ذهب إلى أن صيغة التصغير في "تَيَا" هي صيغة شاذة عن صيغة التصغير المتعارف عليها، إذ لا يوجد ما يوحي إلى التصغير في اللفظة لأنها أسماء مبهمة تخالف الأسماء الأخرى في المعنى واللفظ.¹

وهكذا نستنتج أن اسم "تَيَا" ما هو إلا تصغير اسم الإشارة "تا" أو اسم الموصول "تا" كما ذهب الهروي، إلا أنه خالف القياس إذ إن التصغير يكون على وزن فُعيل أو فُعيعل أو فُعيعل²، ولعل المقصود من هذا التصغير التَّحَبُّبُ فالقائل يشير إلى محبوبته بتحبُّب عندما يستخدم اسم "تَيَا".

ثانيًا: الدراسة الرَّمْزيَّة لـ "تَيَا" في شعره:

ورد اسم "تَيَا" في ست قصائد، قال القصيدة الأولى منها في هجاء شيبان بن شهاب الجحدري، والقصيدة مكوّنة من سبعة وثلاثين بيتًا، استهلّها بالحديث عن "تَيَا" وهجرها، ثم تحدّث حديثًا موجزًا عن النّاقة فالخمر، وبعد ذلك يتّجه إلى هجاء شيبان الجحدري. وقد جاءت "تَيَا" فيها رمزًا للأفعى، كما سنرى بعد قليل.

القصيدة الثانية التي ورد فيها اسم "تَيَا" في مدح سلامة ذا فائش الحميري، وقد كانت في ستة وخمسين بيتًا، استهلّها بالحديث عن حبه لـ "تَيَا" وعن أرقه بسبب ذلك، ثم كان له حديث عن الخمر وما جرى بينه وبين الخمر، ثم انتقل للحديث عن الصحراء وقسوتها، ثم كان له حديث عن البقرة، ثم باشر بالمدح، وقد جاءت "تَيَا" في القصيدة رمزًا للمخفد³، كما سأثبت لاحقًا.

وقد جاءت "تَيَا" في القصيدة الثالثة رمزًا للخمر، وكان الشاعر قد قال القصيدة في مدح هوزة بن علي الحنفي، والقصيدة في اثنين وثلاثين بيتًا، فبعد أن يتحدّث الأعشى عن "تَيَا" ينصرف إلى وصف الصّحراء، ثم ينتقل إلى وصف النّاقة، ثم يخلص إلى الممدوح.

¹ - يُنظر الزبيدي، تاج العروس، مادة التاء.

² - عبده الزاجحي، التّطبيق الصرفي، ص 130.

³ - المخفد: أشبه بالأرض الإقطاعية.

أما القصيدة الرابعة فرمز بها إلى إياس بن قبيصة الطائي، فجاءت في سبعة وأربعين بيتاً، استهلها بوصف "تياً" ثم تحدّث قليلاً عن وصف الخمر، منتقلاً بعد ذلك إلى وصف الناقة التي تقطع البید في رحلة طويلة وشاقّة. وصولاً إلى المدح وهو هنا مدح إياس بن قبيصة.

أما القصيدة الخامسة التي حوت اسم "تياً" فجاءت في مدح إياس بن قبيصة الطائي، وقد كان اسم "تياً" فيها رمزاً للحرب. وقد جاءت القصيدة في سبعة وثلاثين بيتاً. استهلها بالوقوف على أطلال "تياً"، ثم تحدّث عن ذكريات شبابه، تخلّل ذلك وصف الناقة، وحديث عن الخمر، ثم خلاص إلى المدح.

أما القصيدة السادسة فكانت "تياً" فيها رمزاً للسنة، والقصيدة في اثنين وستين بيتاً، قالها في هجاء عمير بن عبد الله بن عبدان، استهلها بمحاورة "تياً"، ثم وصف الحمار وبعد أن استرسل في ذلك شبّهه بناقته، ثم انتقل إلى هجاء عمير، وختمها بالفخر بقومه.

قال الأعشى¹:
(الطويل)

أَجْدُ "بَتِيَا" هَجَرُهَا وَشَتَاثُهَا،	وَحَبَّ بِهَا لَوْ تُسْتَطَاعُ طِيَاثُهَا
وَمَا خِلْتُ رَأْيِي السَّوْءَ عَلَّقَ قَلْبَهُ	بِوَهْنَانَةٍ قَدْ أَوْهَنْتُهَا سِنَاثُهَا
رَأْتُ عُجْزًا فِي الْحَيِّ أَسْنَانَ أَمَّهَا	لِدَاتِي، وَشُبَّانَ الرِّجَالِ لِدَاثُهَا
فَشَايَعَهَا مَا أَبْصَرْتُ تَحْتَ دِرْعِهَا	عَلَى صَوْمِنَا وَاسْتَعْجَلْتُهَا أَنْثَاهَا
وَمِثْلِكَ خَوْدٍ بَادِنٍ قَدْ طَلَبْتُهَا	وَسَاعِيْتُ مَعْصِيًا لَدِينَا وَشَاثُهَا
مَتَى تُسْقَ مِنْ أَنْيَابِهَا بَعْدَ هَجْعَةٍ	مِنَ اللَّيْلِ شَرْبًا حِينَ مَالَتْ طَلَاثُهَا
تَخْلَهُ فَلَسْطِيًّا إِذَا دُقَّتْ طَعْمُهُ	عَلَى رَبَّاتِ النَّيِّ حُمَشٍ لَنَاثُهَا

¹ - الأعشى، النّيان، ص 83. طياتها: مفردا الطيّة وهي وجهة السير. وهنانة: المرفهة المُنعمّة في عيشها. سناتها: نومها. عُجْز: جمع عجوز، لدات: جمع لدة وهي التّرب أي المماثل في السنّ، شايح: شَجَع. درع: قميص. الصّوم: الإمساك عن الفعل. الأناة: الحلم والوقار، خود: الحسناء الشّابة. البادن: المُمْتلئة الجسم. ساعيت: المساعاة الفُجور وهو لا يُستعمل إلا في الإماء خاصّة. الهجعة: الفترة من النّوم. الشّرب: النّدامى ومفردا الشّارب. الطّلاة: الغنق. الفلسطينيّة: الخمرة الّتي عُصرت في فلسطين. زيدات: اللحم. الحمش: اللطيفة. اللّثات: وهي أعلى الحلق.

يقول الأعشى هنا أحقًا هجر "تَيَّا"، إذ من المحبب على قلبه اللحاق بها. وهو لم يظن يومًا أن رأي السوء التابع من الوشاة قد علّق قلبه بهذه المرفهة المنعمة في عيشها تلك التي تنام كثيرًا، وهو خليق به أن يكون رقيقًا لأمها، وهي تكون رفيقة لشبان جيلها. وقد نظرت تحت قميصها فشجعها على حب الأعشى، ففقدت حلمها وصبرها على الرّغم من القطيعة بينها وبين الشاعر. ويقول قد طلب فتيات مثلها حسناوات، ففجر بهنّ عاصيًا الوشاة، وقد استقى من ريق "تَيَّا" بعد أن أمالت رقبتها واستسلمت للنّعاس، فكان ريقها مثل خمر فلسطين المشهور، يجري على لثة قليلة اللحم¹.

قال محمد محمد حسين: "والأعشى هنا - كما هو في كثير من قصائده - لا يعنيه من أمر صاحبه التي يتغنّى بها إلا أنها وسيلة لتحقيق لذته، ولذلك فهو لا يذكر اسمها، وإنما يُشير إليها بـ"تَيَّا". فهو لا يتغنّى بها في حقيقة الأمر، وإنما يتغنّى بلذته"². ومع أنني أعني رأي آخر فيما ترمز إليه "تَيَّا" إلا أن من المؤكّد أنّ الشاعر استخدم اسم "تَيَّا" ليخفي به ما أراد أن يقول لسبب ما في نفس الشاعر.

وأنا أرى أن "تَيَّا" في المقطع السابق هي رمز للأفعى، ومما يدعم قلبي هذا عدّة قرائن في ذلك المقطع، أولها توجد في البيت الأول، وتحديدًا عجز البيت الأول، عندما قال "وَحَبَّ بِهَا لَوْ تُسْتَطَاع طِيَاتُهَا". إذ لماذا لا يُستطاع الوصول إلى وجهة سير "تَيَّا" إلا إذا كانت "تَيَّا" هي "أفعى" يصعب تحديد وجهة سيرها، وحتى أنه يصعب الوصول إليها. ومن الأدلة أيضًا على ما أذهب إليه البيت الثالث عندما قال:

رَأْتُ عَجْزًا فِي الْحَيِّ أَسْنَانَ أُمِّهَا لِدَاتِي، وَشَبَانَ الرِّجَالِ لِدَاتِهَا

¹ - يُنظر: محمد محمد حسين، الديوان، 82.

² - محمد محمد حسين، م.ن، 82.

فأنا أرى أنّ البيت يعني أنّ الشاعر رأى مجموعة أفاعي في الحيّ، أشار إليها بلفظة "عُجْزًا" وأنّ أسنان هذه الأفاعي كأسنانه إذ كان قد شاخ وسقطت أسنانه، وإنّ الشبان هم من كانوا قد اضطادوا هذه الأفاعي، فهم من كانوا يلهون بها كأنهم أترابها.

ومن الأدلّة أيضًا قول الشاعر في البيتين السادس والسابع:

مَتَى يُسَقِّ من أنيابها بَعْدَ هَجْعَةٍ من الليلِ شَرِبًا حين مالت طلائُها
تخله فِلَسْطِيًّا إذا دُقَّتْ طَعْمُهُ على رِيذاتِ النَّيِّ حُمَشٍ لِثائِها

قد ذكر الأعشى السّقاية من الأنياب، عادة في الغزل يَذكر الشعراء أسنان الحبيبة التي تكون بيضاء كالأقحوان أو كالبلور كما رأينا في الفصل الأوّل. لكن أنّ يُسقى من الأنياب فإنّ ذلك لا يليق بامرأة فمها مليء بالأسنان، إلا إذا كان قصده أنياب أفعى وليس امرأة، وإنّ هذه الأفعى كثيرًا ما تُميل عنقها، فيكون سمّها كالخمر يقول الأعشى مُتهكِّمًا، ومّا يدعم أيضًا ما أذهب إليه اللّثة النّاعمة القليلة الشّحم التي عادة تكون للأفعى.

ونَمضي بالأدلة على أنّ "تَيًّا" ما هي إلا رمز للأفعى، فهو يقول في البيت الثامن¹:

وَحَصَمَ تَمَنَّى فَاجْتَنَيْتُ بِهِ المَنَى وَعَوَّجاءَ حَرْفٍ لَيِّنٍ عَذْبائِها
ثمّ يقول لاحقًا²:

أبا مسمع! إِنِّي امْرُؤٌ من قَبِيلَةٍ بَنى لي مَجْدًا مَوْتِها وَحَيَاتِها
فَلَسْنَا لِباغِي المُهْمَلاتِ بِقَرْفَةٍ، إذا ما طَحّا بِاللَّيْلِ مُنْتَشِرائِها
فلا تَلْمَسِ الأفعى يَدَاكَ تُريدُها وَدَعِها إذا ما غَيَّبَتْها سَفاتِها

إنّ هذه الشّواهد من أقوى الأدلّة على ما أذهب إليه، إذ إنّ الحَصَمَ قد تَمَنَّى هذه الأفعى، على الأرجح من نَشْجيع الأعشى له، وقد حَصَلَ على مناه فشا الأعشى الغليل منه، عندما لدغته. فنراه لاحقًا في

¹ - الأعشى، الديوان، 83.

² - الأعشى، م، ن، 85. أبو مسمع جد المسامعة وهو شيبان بن شهاب. المهملات المرسلات بغير راع. قرفة: ظنة وتهمة، قارف الذنب: ارتكبه، والمقارفة: المخالطة. طحا: تفرّق وذهب. سفاتها: ترابها.

القصيد، وفي خضمّ فخره ينهى أبا مسمع عن المساس بها على الرّغم من أنّ يده تريدها، ويطلب منه أن يدعها تذهب في التّراب.

وهكذا نستطيع أن نستنتج أنّ الشّاعر كان يستعرض قواه أثناء فخره وهجائه لأبي مسمع، فقد كان يستعرض قواه بأفعى، إذ إنّ الشّاعر لا يخشى من هذه الأفعى التي يصعب معرفة وجهتها، فأسنانها كأسنانه. وإنّ سمّها كالخمر الفلسطينيّ بالنسبة له، على الرّغم من أنّ خصمًا له كان قد تمنى هذا السمّ فكان له ما أراد.

مما دفع الشّاعر إلى أن يقول: "دع هذه الأفعى تذهب في وجهتها، وتختفي في التّراب".

وقال أيضًا في قصيدة أخرى¹: (المتقارب)

أَجْدَكَ لَمْ تَغْتَمُضْ لِي_____لَةً،	فَتَرَقُّدُهَا مَعَ رُقُودِهَا_____ادِهَا
تَذَكَّرْتُ نَيًّا وَآتَى بِ_____هَا،	وَقَدْ أَخْلَفْتَ بَعْضَ مِي_____عَادِهَا
فَمِيطِي تَمِيطِي بِصُلْبِ الْفُؤَادِ،	وَصُولِ حَبَالٍ وَكُنَّ _____ادِهَا
وَمِثْلُكَ مُعْجَبَةٌ بِالشَّ _____بَا	بِصَاكِ الْعَبِيرِ بِأَجْسِ _____ادِهَا
تَسْدِئُهَا عَادَنِي ظُل_____مَةٌ،	وَعَفْلَةٌ عَيْنٍ وَإِ _____قَادِهَا
فَبُتُّ الْخَلِيفَةَ مِنْ زَوْجِ _____هَا،	وَسَيِّدَ نَعَمٍ وَمُس _____تَادِهَا
وَمُسْتَدْبِرٍ بِالَّذِي عُن_____دَهُ،	عَلَى الْعَاذِلَاتِ وَإِر _____ادِهَا

كان المقطع السابق عبارة عن مطلع قصيدة كان الأعشى قد قالها في مدح ذي فائش بن يزيد بن مرّة، وهو يستهلّها مُتَسَائِلًا: أحقًا لم تنم ليلة أمس من الشّوق؟ ولم ترقد كلّ الليل صبابه؟ ثمّ يقول تفكّر في "نَيًّا" وقد أخلفت موعدها. ونراه بعد ذلك يطلب منها أن تبتعد مثلما تشاء إذ إنّ قلبه صلبٌ في الوصل

¹ - الأعشى، الديوان ص96. أجْدَكَ: أبجَدَ هذا منك. مِيطِي: ابتعدي وتختي. صول: اسم موضع. كُنَّادها: كندا: الحبل قطعه. صاك: لصق وامتزج. العبير أخلاط من الطّيب تجمع بالزعفران، وقيل الزّعفران وحده. والزّعفران نبات له أصل كالبصل وزهره أحمر إلى الصّفرة. تستعمله العرب في صبغ الثّياب، وتستعمله النّساء في التّزيّن فتصبغ به وجهها بدل (البدر) التي تستعملها في هذه الأيام. عاده: انتابه. تسديتها: أصبحت سيدها. إيقاد: تفتّح. الخليفة الذي يخلف على الشّيء. استاده: اختاره. مُستدبر: المُنتحي والمعرض. العذلات: اللّائحات.

وفي البعد، وكم من فتاة مثلها معجبة بشبابها فتزينت بمزج العبير بجسدها، وقد استغلّ غفلة العيون حولها فزارها ليلاً، فبات عندها متّخذاً مكان زوجها، معرضاً عن العاذلات وإرشادهن¹.

وإنّ لاسم "تيا" فيما سبق دلالة رمزيّة، وأنا أذهب إلى أنّ "تيا" في هذه القصيدة هي رمزٌ للمنطقة التي كان يحكمها الممدوح، إذ قال محمّد محمّد حسين: "سلامة ذو فائش أحد أدواء اليمن، والأدواء أمراء كانوا يحكمون في نظام يشبه النظام الإقطاعي في العصور الوسطى بأوروبا شبهاً كبيراً، وكانت اليمن في ذلك الوقت مقسّمة إلى مناطق كثيرة، يحكم في كلّ منطقة واحد من هؤلاء الأدواء. وكانت كلّ منطقة تسمّى محفّداً (جمعها محافد)، ويتكوّن المحفّد من قصور أو حصون"²، وقال بعد شرح المقطع السابق إنّ الأعشى "لا يُصاحب إلا الكرام، يُنفق فيهم ماله، ولا يتغطّى عنهم مستتراً"³. إذن كان ذو فائش أشبه بحاكم إقطاعيٍّ، وقد كان الأعشى مقرباً إليه. وإذ نستطيع الاستدلال على ذلك من البيتين الخامس والسادس في المقطع السابق عندما قال:

تسديتها عاذني ظلمة، وغفلة عينٍ وإيقادها
فبتُ الخليفة من زوجها، وسيّد نغمٍ ومُستادها

والتاء في لفظة "فبتُ" تعود إلى الأعشى، الذي - بحسب رأيي -، كان خليفة لهذا الأمير الإقطاعي، لا بل أصبح سيّداً في قصر ذي فائش الحميريّ، الذي يبدو أنّه كان قد أكرم الأعشى أحسن إكرام، ممّا جعل الشاعر يعرض عن العواذل، ولا يسمع لهم أو لهنّ، وذلك عندما قال في البيت الأخير من المقطع السابق:

ومستدبر بالذي عنده، على العاذلات وإرشادها

¹ - يُنظر: محمّد محمّد حسين، الديوان، 68.

² - محمّد محمّد حسين، م.ن، ص 68.

³ - يُنظر: محمّد محمّد حسين، م.ن، 68.

ثم قال في مصاحبة الكرام:

وَأَبْيَضَ مُخْتَلِطٌ بِالْكَرَامِ لَا يَتَغَطَّى لَأَنْفَادِهَا

إذ إنَّ ذا فائش أمير إقطاعي، عادة ما يكون غير محبوب ممن تحت حكمه، لكن ذلك لا يهَمُّ الشَّاعر الذي وجد لدى ذا فائش الرِّفعة والسُّلطة والمكانة العالية فوصفه بـ "بالكریم"، فكان ذلك يستحقُّ ما كابده الأعشى من مصاعب في الرِّحلة إلى هذا الأمير الإقطاعي، فقد قال محمدٌ محمدٌ حسين: " ويعود الشَّاعر إلى ناقلته فيقول إنَّها تشبه هذه البقرة الباسلة، وقد غدت تشقُّ ما يعترض طريقها من أرض غليظة، ماضية في طريقها إلى (سلامة ذي فائش) لا تلوي على شيء، حتَّى تبلغ ميعادها المقصود، ويذكر الشَّاعر لممدوحه ما لقي في سبيل الوصول إليه من صعاب"¹، ممَّا يُفسِّر قول الأعشى في البيت:

تَذَكَّرُ نَيًّا وَأَنْتَ بِـ_____ هَا، وقد أَخْلَفْتَ بَعْضَ مِيعَادِهَا

فالأعشى يشعر ببعد "نَيًّا" أو المَحْفَد، ويتمنَّى أن يصل إليها، إذ إنَّها تأخَّرت عليه بسبب طول الرِّحلة ومُشاقَّها، أمَّا عن سبب اختيار الأعشى لاسم "نَيًّا" ليرمز به إلى المَحْفَد، فأنا أرى أنَّ السَّبب الكامن وراء ذلك أن المَحْفَد هو أراضٍ محتلَّة من هذا الإقطاعي، ونهبت ظلما من أصحابها، فكان من المُناسب أن يختار الأعشى اسمًا مبهم الدلالة حتَّى لا يضع نفسه في وسط نقطة صراع بين هذا الإقطاعي، وبين حقِّ أصحاب هذه الأراضي الحقيقيين.

وقال الشَّاعر²:
(الطَّويل)

وَكَاثَتْ قَتًّا _____ وَلَا لِلرِّجَالِ كَذَاكَ	أَتَشْفِيكَ "نَيًّا" أَمْ تُرَكِّتُ بِدَائِي _____ كَا
وَكَاثَتْ سَفَاها ضَلَّةً مِنْ ضُلالِكَ	وَأَقْصَرْتَ عَنْ ذِكْرِ الْبَطَالَةِ وَالصَّابِي،
وَقَطَعَ جَدِيدٌ حَبْلُها _____ مِنْ حَبَالِكَ	وَمَا كَانَ إِلَّا الْحَيْنَ يَوْمَ لَقِيَتِ _____ هَا،
بَيَاضُ ثَنَائِها _____ وَأَسْوَدَ حَالِكَ	وَقَامَتْ ثُرَيْنِي بَعْدَ مَا نَامَ ضُحْبَتِي

¹ - محمدٌ محمدٌ حسين، الديوان، ص 74.

² - الأعشى، م. 89، أقصر كف. البطالة: البطولة أي الشَّجاعة، قصر: عجز وكفَّ عنه. سفاه: خِفة الحلم. ثنايا: جمع ثنية، وهي إحدى الأسنان الأربعة التي في مقدِّم الفم.

يتساءل الأعشى في الأبيات السابقة أن هل ستشفيك "تيا" أم أنها ستتركك مريضاً من هواها؟ فهي قتالة الرجال، وأنت الذي لم يعد يذكر أيام الصبا والبطولة، فأنت في ضلال إذا عشقتها. فإن في لقائها هلاكاً، وقد قامت تغريه بعد نوم أصحابه، بأن تريه بياض أسنانها وشعرها الأسود¹. وأنا أرى أن "تيا" المذكورة في الأبيات السابقة هي رمزٌ للخمر مستندة على دليلين أولها مطلع القصيدة عندما قال:

أَتَشْفِيكَ "تِيَا" أَمْ تُرَكِّتُ بِدَائِكَ، وَكَأَنْتِ قَتُولًا لِلرِّجَالِ كَذَلِكَ
إِذْ إِنَّ "تِيَا" أَوِ الْخَمْرَ - فِي رَأْيِي - قَدْ تَشْفِي مِنَ الدَّاءِ وَالْأَلَمِ إِذْ مِنَ الْمَعْرُوفِ أَنَّ الْخَمْرَ تُسْتَعْمَلُ فِي عِلَاجِ بَعْضِ الْأَمْرَاضِ مِثْلَ عِلَاجِ أَمْرَاضِ الْمَعْدَةِ وَعِلَاجِ الْفَيْرُوسَاتِ عِنْدَمَا تُهَاجِمُ جِسْمَ الْإِنْسَانِ. مِنْ جِهَةٍ أُخْرَى قَدْ تُسَبِّبُ الْخَمْرُ قَتْلَ الشَّارِبِ، فَقَدْ بَاتَ مِنَ الْمَعْرُوفِ أَنَّ شَارِبَ الْخَمْرِ يَلْجَأُ إِلَيْهَا هَرَبًا مِنَ الْأَلَمِ، فَتَخْدِرُ أَلَمَهُ، وَتُنْسِيهِ مَشَاكِلَهُ وَصُعُوبَاتِ الْحَيَاةِ، لَكِنَّهَا قَدْ تَقْتُلُ الشَّارِبَ عِنْدَ الْإِدْمَانِ عَلَيْهَا، وَذَلِكَ بِأَنَّ تُسَبِّبُ مَوْتَهُ بِحَادِثٍ مَا، أَوْ أَنَّهَا تَقْتُلُهُ قَتْلًا مَعْنَوِيًّا، إِذْ قَدْ تَدْمَرُ عِلَاقَاتِهِ الْأُسْرِيَّةَ وَالْاجْتِمَاعِيَّةَ، وَفِي الْغَالِبِ تَقُودُهُ إِلَى الْإِفْلَاسِ؛ فَيُضْطَرُّ أَنْ يَسْتَغْطِي، وَأَنَا أَرَى أَنَّ ذَلِكَ مَا قَصَدَهُ الْأَعْشَى.

كما أن هناك تلميحاً آخر عن رمزية "تيا" للخمر، وفي ذلك في البيت الثاني إذ يقول:

وَأَقْصَرْتُ عَنْ ذِكْرِ الْبَطَالَةِ وَالصَّبِي، وَكَأَنْتِ سَفَاهًا ضَلَّةً مِنْ ضَلَالِكَا
إِذْ يَقُولُ إِنَّهُ ابْتَعَدَ عَنْ ذِكْرِ أُمُورِ الشَّبَابِ، وَقَدْ كَانَتْ "تِيَا" أَوِ الْخَمْرُ هِيَ قَلَّةٌ حِلْمٍ وَضَلَالًا فِي مَرَحَلَةِ الشَّبَابِ. فَلَوْ كَانَتْ "تِيَا" امْرَأَةً لَكَانَ ذِمَّهَا بَعْدَ هَذَا الْبَيْتِ ذَاكِرًا مَا فَعَلْتَ بِهِ حَتَّى يَشْعُرَ بِأَنَّهَا أَهْلَكَتَهُ لَكِنَّا نَجِدُ أَنَّهُ بَدَأَ يُشِيرُ إِلَى تَعَلُّقِهِ بِهَا إِلَى دَرَجَةٍ أَنَّهَا تَرَاءَتْ لَهُ لَيْلًا، وَقَدْ شَرَعَ يَتَغَزَّلُ بِأَسْنَانِهَا الْبَيْضَاءِ، وَشَعْرِهَا الْأَسْوَدِ. وَإِنَّ ذَلِكَ فِي رَأْيِي لِأَنَّ "تِيَا" لَيْسَتْ امْرَأَةً كَانَتْ يَعْرِفُهَا فِي شَبَابِهِ، لَكِنَّهَا رَمَزٌ لِلْخَمْرِ.

¹ - يُنْظَرُ: مُحَمَّدٌ حَسِينٌ، الدِّيَّانُ، 88.

(المتقارب)

70

إِيَّاسُ، وَأَنْتَ امْرُؤٌ لَا يُرَى لِنَفْسِكَ فِي الْقَوْمِ مِيعَالُهَا
والمِيعَالُ فِي الْبَيْتِ السَّابِقِ هُوَ التَّنْظِيرُ.

وقد نَسَبَ الْأَعَشَى لـ "تَيَّا" صفاتَ جَمَالِيَّةٍ أُخْرَى مِنْهَا اسْتِقَامَةُ الْقَامَةِ، وَامْتِلَاءُ الْأَرْدَافِ، مُشَبَّهًا إِيَّاهَا بِالطَّبْطَبِيِّ إِذَا أَقْبَلَتْ. وَهَذِهِ صِفَاتُ جَمَالِيَّةٍ عَامَّةٍ فِي الشَّعْرِ الْجَاهِلِيِّ، فَلَيْسَتْ تَخُصُّ شَاعِرًا دُونَ الْآخَرِ، مِمَّا يَدْعُمُ مَا أَذْهَبَ إِلَيْهِ أَنَّ "تَيَّا" لَيْسَتْ امْرَأَةً بَعِينَهَا إِنَّمَا تَحْمِلُ دَلَالَةً رَمْيَّةً. نُضِيفُ إِلَى ذَلِكَ أَنَّ الْأَعَشَى قَدْ نَسَبَ لِإِيَّاسٍ صِفَاتَ عَامَّةٍ أَيْضًا نَحْوُ صَدَقِ الْيَمِينِ، وَالصَّبْرِ، وَالْعَطَاءِ، وَمَغْفَرَةِ ذُنُوبِ الْجُهَّالِ، وَغَيْرِ ذَلِكَ مِنْ صِفَاتٍ مِثَالِيَّةٍ مَعْرُوفَةٍ فِي الشَّعْرِ الْجَاهِلِيِّ، فَكُونَ هَذِهِ الْمِثَالِيَّةُ فِي الصِّفَاتِ مُشْتَرَكَةٌ بَيْنَ "تَيَّا" وَإِيَّاسِ بْنِ قَبِيصَةَ، فَإِنَّ ذَلِكَ يَدُلُّ عَلَى وُجُودِ مَا هُوَ مُشْتَرَكٌ بَيْنَهُمَا، وَبِمَكْنَانَا أَنَّ نَذْهَبَ إِلَى أَعْدَدٍ مِنْ ذَلِكَ، إِذْ يَحَقُّ لَنَا أَنْ نَتَخَيَّلَ أَنَّ "تَيَّا" الْجَمِيلَةَ مَا هِيَ إِلَّا رَمَزٌ لِهَذَا الْمَمْدُوحِ.

وَقَالَ الْأَعَشَى¹:
(الوافر)

عَرَفْتُ الْيَوْمَ مِنْ تَيَّا مَقَامًا، بَجَوٍّ، أَوْ عَرَفْتُ لَهَا خِيَامًا
فَهَاجَتْ شَوْقَ مُحْزُونٍ طَرُوبٍ، فَأَسْبَلَ دَمْعَهُ فِيهَا سِجَامًا
وَيَوْمَ الْخَرْجِ مِنْ قَرَمَاءَ هَاجَتِ صِبَاكَ حَمَامَةً تَدْعُو حَمَامًا

قَدْ عَرَفَ الْأَعَشَى دَارَ "تَيَّا" بِمَوْضِعِ اسْمِ "جَوٍّ" وَعَرَفَ الْخِيَامَ هُنَاكَ، فَانْهَمَرَتْ الدَّمْعُ الْغَزِيرَةُ مِنْ عَيْنَيْهِ عِنْدَمَا هَاجَ الشَّوْقُ بِحُزْنٍ وَطَرَبٍ، إِذْ زَادَ مِنْ شَجْوِهِ صَوْتُ الْحَمَامَةِ الَّتِي كَانَتْ فِي مَوْضِعِ اسْمِهِ "الْقَرَمَاءُ" وَالَّتِي كَانَتْ تَدْعُو حَمَامَةً أُخْرَى².

¹ - الْأَعَشَى، الدِّيَّانُ، ص 195. جَوٍّ: مَوْضِعٌ. أَسْبَلَ: هَظَلَ. السِّجَامُ: الْغَزِيرَةُ. الْقَرَمَاءُ: مَوْضِعٌ بِالْيَمَامَةِ. الصَّبَا: الشَّوْقُ..

² - يُنْظَرُ: مُحَمَّدٌ مُحَمَّدٌ حَسِينٌ، م.ن، 194.

نلاحظ نبرة الحزن عند الحديث عن "تَيَّا"، وتستمرّ هذه النبرة الحزينة في الكثير من أبيات القصيدة، وهذا أمرٌ طبيعيٌّ، إذ إنّ "تَيَّا" هنا رمزٌ للحرب الضروس التي لا تُبقي شيئاً، إذ كان الممدوح في هذه القصيدة وهو إياس بن قبيصة يقود حرباً وهو بذلك يقود الموت، فهو يقول¹:

يقود الموت يهديه إياس، على جرداء تستوفي الحزاما
كفاه الحرب، إذ لقحت إياس، فأعلى عن نمارقه، فقاما
إذا سار نحو بلاد قوم، أزارهم المنية، والجماما

نبرة الحزن هذه والتي تُسمع في الكثير من أبيات القصيدة تقودنا إلى الاستنتاج أن الشاعر جعل "تَيَّا" رمزاً للحرب، وها هنا بضعة أبيات تستطيع أن نلمح فيها هذه النبرة الحزينة:

فإن دوائر الأيام يُفنى تتابع وقعها الذكر الحساما
إذا ما الآثماث ونين حطت على العلات تجترع الأكاما
تشقّ الليل والسببرات عنها بأطلع ساطع يشري الزماما

إذ ذكر الأعشى الليل وليس النهار، وهذا يعكس نفسية الشاعر التي كانت قاتمة في هذه القصيدة. ومما يدل على ارتباط "تَيَّا" بالحرب في هذه القصيدة قوله بعد مقدّمة القصيدة الحزينة مباشرة في البيت التاسع:

فإن دوائر الأيام يُفنى تتابع وقعها الذكر الحساما

ونحن عندما نقرأ البيت السابق نتساءل لماذا اختار الأعشى أن يقول إنّ مصائب الدهر تفني السيف القاطع بالذات؟ فالسيف لا تفنى، فلو استخدم هذا الفناء لإنسان أو لأي شيء مخلوق لكان الاستخدام

¹ - الأعشى، الديوان، 199. الجرداء: الفرس القصيرة الوبر. الحزام: ما حُزم به من حبل ونحوه (من معجم المعاني الألكتروني). لقحت: هاجت بعد سُكون (من معجم المعاني الألكتروني)، النمارق: جمع نمرقة وهي الوسادة الصغيرة. حمام: قضاء الموت وقدره.. الآثماث: التي لا تستطيع السير. حطّ انحدر من أعلى إلى أسفل. حطّ البعير: اعتمد في الزمام على أحد شقيه. العلة: المرض. العلات الحالات المختلفة. الآكام المرتفعات. وهو يريد هنا أنّ النوق لا يستطعن السير لما تُعاني من آلام. السيرة: الغداة الباردة. أطلع: غنق طويل. ساطع: مُرتفع. أشرى الزمام: حرّكه.

أدق، لكنّ الشاعر كان يرى الحرب أمامه بما يتخلّلها من وقع السيوف، والفناء، والحزن؛ وكانت هذه الصورة مسيطرة عليه؛ ممّا يُفسّر سبب حُزن الشّاعر الواضح في القصيدة.

نُضيف إلى ما سبق أنّ في القصيدة اسمين، اسم "تَيّا" واسم "قُتَيْلَة" ذكر الاسمين في مُقدّمة القصيدة بأسلوبين مُختلفين، جاء ذكر "تَيّا" أوّلًا فوقف على الأطلال وبكاها، أمّا "قُتَيْلَة" فكانت التي تتحدّث معه عن كبر سنّه واشتعال الشّيب في رأسه. ولعلّ وجود اسمين في القصيدة لهو دليل على أنّ أحد هذين الاسمين غير حقيقيّ، أو هو رمز لشيء آخر. ولمّا كانت "قُتَيْلَة" هي صديقة الأعشى الدائمة، ورفيقته في الكثير من الأحيان، كان الاسم الأكثر استخدامًا بين أسماء النّساء في قصائد الشّاعر كما سنرى لاحقًا في هذا الفصل عند الحديث عن اسم "قُتَيْلَة"، أمكننا أن نقول إنّ "تَيّا" هي التي قصد الأعشى أن يرمز بها، وقد جاء الرّمز هنا إلى الحرب، وأنا أرى أنّه استخدم اسم "تَيّا" دون باقي الأسماء لشناعة الحرب، فهو غير قادر على استخدام اسم آخر يصف به الحرب وبشاعتها، فاكتفى بالإشارة إليها باستخدام اسم "تَيّا".

وقال الأعشى أيضًا في قصيدة أخرى¹: (الطويل)

ألا قلّ لتَيّا قبل مرّتها اسـمـي،	تحيةً مُشتاقٍ إليها مُتَيّا
على قيلها يومَ التقينا، ومن يَكـنـ	على منطقيّ الواشين يصـرم ويصـرم
أجذّك لم تأخذ ليالي نلتقي،	شفاءك من حوّل جـديـدٍ مُجرّم
تسرّ وتعطى كلّ شيءٍ سألتـه،	ومن يُكثر التّسأل لا بدّ يُحـرم
فما لك عندي نائلٌ غير ما مضى،	رضيت به، فاضبر لـذلك أو ذم
فلا بأس إنّي قد أجوزُ حاجتـي	بمُستحصدٍ باقٍ من الرّأي مُبـرم

يقول الشّاعر إنّهُ يُلقي التّحيّة على "تَيّا" قبل أن تحكّم أمرها، وهذه التّحيّة تحيةً مُشتاق، ومتيمّ بها. هو يبعث لها تحيةً على الرّغم ممّا قالته له يوم التقيا، إذ من يستمع إلى الوشاة يفارق ويُفارق من يحبّ،

¹ - الأعشى، الديوان، ص 119. المرّة: القوّة والشّدة. صرم: قطع. أجذّك: أي أجد منك هذا. مجرم منقضي. نائل: ما نلت من معروف إنسان. ذم تخفيف أدام، إذا حقّره: طرده. مستحصد ومبرم بمعنى واحد أي مقتول فتلاً قوياً محكماً.

ثم يتساءل الشاعر أحقًا أننا التقينا خلال عامٍ كاملٍ ولم يشف نفسك ذلك؟ مؤكدًا أنه كان يُجيبها على كلِّ ما تطلبه منه، لكنَّها أكثرُ السَّؤال، فهي لذلك لن تتأل منه غير الذي نالت، سواء رَضيت بذلك فصبرت أم ضاقت به فتذمَّرت، ثم يقول إذا أردتِ أستطيع أن أجد حاجتي بفضل رأيي المجتمع وعزمي القوي¹.

وأرى أنَّ الشاعر قال هذه القصيدة في بداية سنة جديدة، فرمز إليها بـ"تَيَّا"، فابتدأ الشاعر يصوِّر شوقه إليها في مطلع القصيدة، ثم يبدي خوفه من الواشين أو النَّاس السَّليبين الذين قد ينغصَّوا عليه حياته في هذه السَّنة، إذ يبدو أنَّ السَّنة الفائتة كانت سنة جيدة، وكان هناك لقاء مع الأمنيات، وقد نال كلَّ ما تمنَّاه، غير أنه يبدو أنَّ الشَّاعر مرض، واعدةً "تَيَّا" شفاءه سيكون في هذه السَّنة، إلا أنه لن تتحقَّق للأعشى أمنيات أخرى في السَّنة الجديدة، مهما كانت ردَّة فعله لذلك، إلا أنَّ الأعشى أبدى صبره وتصميمه وتمسَّكه برأيه وبأمانيه.

وأستند في ذلك إلى قوله في البيت الثالث:

أَجْدَكَ لَمْ تَأْخُذْ لِيَالِي نَلْتَقِي، شِفَاءَكَ مِنْ حَوْلٍ جَدِيدٍ مُجَرَّمٍ

فمعنى البيت لا يستقيم إلا إذا تصوَّرنا أنَّ الأعشى استنفذ لِيَالٍ يلتقي، بمن؟ بالأمنيات التي تمنَّاهَا، غير أنَّ أمنية واحدة باقية وهي أمنية شفاءه من مرض ما والتي ستتحقَّق ابتداءً من السَّنة الجديدة. أنا أرجح أنَّ الأعشى قد قابل شخصًا ما تنبأ له بالشفاء، كما تنبأ له بأن باقي أمنياته لن تتحقَّق كما ذكر في البيت الرَّابع والخامس من المقطع السَّابق. ونحن إن لم نفهم البيت السَّابق على هذا النِّحو لن نستطيع فهم معناه ولا معنى الأبيات اللاحقة له.

¹ - يُنظر: محمد محمد حسين، الديوان، ص 118.

وعليه تكون "تَيَّا" هنا رمزًا لسنة جديدة، وأنا أرى أنّه كان موفقًا في توظيف اسم "تَيَّا" ليكون رمزًا لهذه السنة، إذ الاسم فيه غموض وعدم تحديد لصفة هذه السنة، فالسنة ما تزال في أولها، ولا يعرف بعد كيف ستكون، هل ستكون سنة قحط أم خصب؟ على الرغم أنّه توقّع عدم تحقيق أمنيته.

المبحث الثاني: الدلالة الرمزية لـ "جُبَيْرَة" في شعره:

أولاً: المعنى اللغوي لـ "جُبَيْرَة" في المعاجم:

يعود اسم "جُبَيْرَة" إلى الجذر جَبَر، والجَبَر عند الفارابي يعني أن "تُغْنِي الرجل من فقر، أو تُصْلِح عَظْمُهُ مِنْ كَسْر". يقال: جَبَرْتُ العظم جَبْرًا¹. وهي كذلك في المُخَصَّص².

وأنا أَرَجِّح أَنَّ اسم "جُبَيْرَة" يعني الأسورة أو الدِّمَالِيح، فقد ورد عند الزَّمَخْشَرِي: "ومسح على الجبائر، ولبس الجبائر، وهي الأسورة، وقيل الدِّمَالِيح، والواحدة جبارة وجُبَيْرَة"³.

وقد سَمَّى ابن منظور الأسورة اليارق أو اليارقة وهي "صَرَبٌ مِنَ الْأَسُورَةِ... اليارقُ: الجِبَارَةُ وَهُوَ الدَّسْتِيْنَجُ الْعَرِيضُ، مُعَرَّبٌ"⁴. وهي كذلك عند الفيروز آبادي⁵.

وقد سَمَى الزَّيْدِي هذه الأسورة بالدَّسْتَبَنْد، وحدد نوعها بأنها أسورة من الذهب أو الفِصَّة فقال: "والجِبَارَةُ بِالْكَسْرِ والجُبَيْرَةُ: اليارقُ، وَهُوَ الدَّسْتَبَنْدُ"، وَقَالَ أَبُو عُبَيْدٍ: الجَبَائِرُ: الْأَسُورَةُ مِنَ الذَّهَبِ وَالْفِصَّةِ، واحِدَتُهَا جِبَارَةٌ وَجُبَيْرَةٌ"⁶.

وهكذا نَسْتنتج أَنَّ اسم "جُبَيْرَة" هي صيغة تَصْغِير تَعْنِي الأسورة الَّتِي تَكُون مِنَ الذَّهَبِ أَوْ الْفِصَّةِ، مهما تَعَدَّدَتِ الْمُسَمِّيَّات، سواء أَقْلْنَا دِمَالِيح، أَوْ يَارِقَةً أَوْ دَسْتَبَنْد أَوْ دَسْتِيْنَج، وَيَبْدُو أَنَّ النِّسَاءَ فِي ذَلِكَ الْوَقْتُ كُنَّ يُفَضِّلْنَ هَذَا النُّوعَ مِنَ الْأَسَاوِرِ فَتَحَوَّلَتِ اللَّفْظَةُ إِلَى اسْمٍ مِنْ أَسْمَائِهِنَّ.

¹ - الفارابي، الصَّحاح، مادَّة جبر.

² - ابن سيده، المُخَصَّص، 1/ 491.

³ - الزَّمَخْشَرِي، أساس البلاغة، مادَّة جبر.

⁴ - ابن منظور، لسان العرب، مادَّة جبر.

⁵ - الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادَّة جبر.

⁶ - الزَّيْدِي، تاج العروس، مادَّة جبر.

ثانيًا: الدراسة الرّمزيّة لـ "جُبَيْرَة" في شعره:

استخدم الأعشى اسم "جُبَيْرَة" مرتين في شعره، الأولى كانت في قصيدة قالها في مدح الأسود بن منذر اللخميّ، وهي قصيدة طويلة مُكوّنة من خمسة وسبعين بيتًا، استهلّها الشاعر بالوقوف على الأطلال، ثمّ انتقل إلى وصف الرّحلة، منتقلًا بعد ذلك للحديث عن "جُبَيْرَة"، وبعد ذلك وصف النّاقة، ثمّ استرسل في مدح الأسود اللخميّ. وقد استخدم اسم "جُبَيْرَة" في هذه القصيدة ليرمز به إلى ناقة بيضاء أو لونها كأديم الأرض، كما سنرى بعد قليل.

أمّا الثّانية الّتي ورد فيها اسم "جُبَيْرَة" فهي قصيدة فخرية مُكوّنة من ثلاثة وأربعين بيتًا، كانت عبارة عن قسمين، الأول عبارة عن الحديث عن "جُبَيْرَة"، والثّاني هو فخر. وقد جاء اسم "جُبَيْرَة" فيه رمزًا إلى السّجن.

قال الأعشى¹:
(الخفيف)

ما بُكَاءُ الْكَبِيرِ بِالْأَطْلَالِ،	وَسُؤَالِي، فَهَلْ تَرَدُّ سُؤَالِي
دِمْنَةُ قَفَرَةٍ تَعَاوَرَهَا الصَّيْدُ	فُ بَرِيحَيْنِ مِنْ صَبَا وَشَمَالِ
لَاتَ هُنَا ذِكْرِي "جُبَيْرَة" أَوْ مَنْ	جَاءَ مِنْهَا بِطَائِفِ الْأَهْلِ
ظَبْيَةٍ مِنْ ظَبَاءِ وَجَرَةٍ أَدَمَّا	ءُ تَسْفُ الْكَبَاثِ تَحْتَ الْهَدَالِ
حُرَّةٌ طِفْلُهُ الْأَنَامِلُ، تَسْرَتُ	بُ سَخَامًا، تَكْفُهُ بِخِلالِ
وَكَأَنَّ السَّمُوطَ عَكَفَهَا السَّيْفُ	كُ بِعِطْفِي جَيْدَاءَ أَمْ غَزَالِ
وَكَأَنَّ الْخَمْرَ الْعَتِيقَ مِنَ الْإِسْفَنْدُ	طِ مَمَزُوجَةً بِمِمْسَاءِ زَلَالِ
بَاكَرَتْهَا الْأَغْرَابُ فِي سَنَةِ النَّو	مِ فَتَجْرِي خِلَالَ شَوْكِ السَّيَالِ

¹ - الأعشى، الديوان، ص 3. الدّمّة: آثار النّاس. تعاورت: تداولتها. الصّبا والشّمال: ريحان. لات هُنَا أي ليس وقت ذكرها. = وجرة: موضع بين مكّة والبصرة تكثّر فيها الطّباء. تسف: تُكثّر من. أدماء: سَمراء. الكباث: ثمر الأراك، الهدال: الغصون المتهكّلة. الحر: الخيار الفاخر من كلّ شيء. طفلة: لينة ناعمة. ترتب: من ربّ الشّيء، ورببه إذا نماه واعتنى به. السّخام: الشّعير اللين. الخلال: المدري وهو المشط. السّموط: مفردا السّمت وهو خيط النّظم. عكفها: حبسها. السّلك: الإدخال. عطف: جانب الجيداء: الطّويلة الغنق. الإسفند: اسم من أسماء الخمر وهي لفظة فارسيّة. ماء زلال: الماء البارد. غرب الشّيء حده. وغرب الأسنان حدها أو بياضها. السّيال شجر له شوك.

يقول الأعشى ليس الوقت مناسباً لذكرى "جُبَيْرَة" ولا الوقت مناسباً لذكر رسولها الذي يأتي بالأهوال. كأنها ظبية صافية الأديم تأكل من ثمر الأراك المتهذلة الأغصان. وكأن في رقبتها التي تشبه رقبة الغزال قلادة في سلك. وريقها كأنه الخمرة الشامية العتيقة ممزوجة بماء صافٍ. وقد غلبه النوم فكانت رموشها كشوك "السَّيَال"¹.

وقد جاء ذكر "جُبَيْرَة" في البيت الثالث في القصيدة بعد أن وقف الشاعر على الأطلال وتذكر "جُبَيْرَة" بعد ذلك، ومع ذلك فأنا أرى أن "جُبَيْرَة" هنا ليست امرأة، وإنما رمز للناقة التي على الأرجح أن يكون لونها أبيض أو كلون أديم الأرض، وأول دليل على ذلك البيت الخامس من القصيدة الذي يقول فيه:

ترتعي السّفْحَ، فالكثيب، فذا قارٍ ، فَرُوضَ القطا، فذات الرّئال²
جاء هذا البيت بعد الوقوف على الأطلال مباشرة، دون الحديث عن ناقة ترتعي، مما يدلّ على أن "جُبَيْرَة" هي التي ترتعي في هذه المواضع الخمسة. فكيف تكون "جُبَيْرَة" امرأة ويقال لها "ترتعي" أو ترعى العشب؟ لعلّ البيت واضح بما لا مجال إلى الشك أن "جُبَيْرَة" هي رمز للناقة.

وما يدلّ على أن هذه الناقة بيضاء أو لونها كأديم الأرض عندما شبّه "جُبَيْرَة" بالظبية وهذا تشبيه طبيعيّ في الشعر القديم، وإنه من الطبيعي أن يكون لون الغزال أبيض أو بُنيًا مائلًا إلى الحمرة، ولعلّ هذا ما أراده الشاعر، فكون الصورة صورة لونية حركية في البيت:

ظبيةٌ من ظباءٍ وجرةٌ أدما ءُ تسفّ الكبّاث تَحْتَ الهدال

¹ - يُنظر، محمد محمد حسين، الديوان، ص 3-4.

² - الأعشى، م.ن، ص 3.

وثمة دليل آخر أنّ "جُبَيْرَة" هي النّاقة الّتي يحتمل أن تكون بيضاء، أو أن يكون لونها كاديم الأرض، إذ أتى الشّاعر للحديث عن النّاقة مباشرة بعد الحديث عن "جُبَيْرَة"، إذ قال إنّها أدماء كأنّ صورة "جُبَيْرَة" الأدماء ما زالت مُنعكسة في مُخيّلة الشّاعر، فهذا هو يقول¹:

وعَسِير أدماء حادرة العي ن، خَنُوفٍ عَيْرَانَةٍ شَمَلالٍ
لعلّنا نتساءل هنا لماذا اختار الشّاعر اسم "جُبَيْرَة" ليرمز به إلى ناقة أدماء؟ أنا أرى أنّ العلاقة بين "جُبَيْرَة" والنّاقة الأدماء هي أنّ كليهما ثمينتان، ويبدو أنّ هذه النّاقة الأدماء كانت تُعادل ثمن إسورة الذهب، فرمز لها باسم "جُبَيْرَة".

وقال الأعشى في القصيدة الثّانية²: (الكامل)

أجْبِيزُ هل لأَسِيركم من فادي؟	أم هل لِطالِبٍ شَقَّةٍ من زادٍ
أم هل تُنْهِنُهُ عِبْرَةٌ عن جاركُم	جاد الشّؤُون بها تَبْلُ نَجْـادِي
مِنْ نَظَرَةٍ نَظَرْتُ ضَحَى، فرأيتها	ولمن يَحِينُ على المَنِيَّةِ، هادي
بين الرّواقِ وجانبٍ من سـيرها	منها وَيَبْنِ أرائِكَ الأنْضـادِ
تجلو بقادِمتي حَمَامَةٍ أَيْكَةٍ	بَرْدًا، أَسَفٌ لِثاتِهِ بِسـوادِ
عِزْباءٍ إذ سُئِلَ الخِلاصُ كأنَّمـا	شَرِبْتُ عليه بَعْدَ كُلِّ رُقـادِ

يقول الأعشى يا "جُبَيْرَة" هل لمن وقع في أسركم من فادٍ يفتديه؟ وهل لمن ينوي السّفر من زادٍ؟ ويتساءل أيضًا هل لجارها من مواسٍ يكفّه عن البكاء الّذي من غزارته بلل حمالة السّيف. قد أحببتها من أوّل نظرة الّتي كانت عند الضّحى حين كانت تنتقل بين مدخل الخباء والفرش المنضّدة، فهذا قدرى الّذي لا يمكن مقاومته، كمن هداه قدره إلى المنية وهو عاجز عن المقاومة. وتقوم بتنظيف أسنانها بريشة

¹ - عسير: النّاقة الّتي ترفع ذنبها في عدوها. أدماء: خالصة التّياض. حادرة العين صلبة العين. خَنُوفٍ نَشِيطَةٌ تُخَنِفُ بِرأسها وعنقها من النّشاط. عيرانة تُشبه العير وهو جمار الوَحْش. شَمَلالٍ سريعة.

² - الأعشى، الديوان، ص 129. الشّقّة: البعد والسّفر البعيد. نهنة: كف. الشّؤُون: مجاري الدّمع إلى العين. نجاد السّيف: حمائله الّتي يعلق منها. يحين: يهلك. الرّواق: مقدم البيت، أو هو ستر يمدّ دون السّقف. الأريكة: السّرير منجد مزين في قبة أو بيت. الأنضاد: جمع نضد وهو ما نضد من المتاع. القادمتان: الرّيشتان الطّويلتان في أوّل الجناح. الأيكة: ما التفّ من الشّجر. أسف: المسحوق على الشّيء ذره عليه كأنّه جعله سفوقًا له. عِزْباء: الأرجح أن تكون عِزْباء وهي الخمر. الخلاس: الفرصة. رقاد: نوم.

حمامة، فتظهر ناصعة البياض، خاصة أن لثاتها سوداء. وهي عذبة الريق إذا اختلس منها قبلة، فيسكر كأنه شرب آخر الليل¹.

وأنا أرى أن "جُبَيْر" التي هي منادى مرخّم لاسم "جُبَيْرَة" ليست امرأة، إنما هي رمزٌ للسّجن الذي كان يقبع فيه الأعشى، وقد وجدت روايتين تؤكدان أن الشاعر قد حبس، أولى هاتين الروايتين أن النّعمان بن المُنذر حبس الأعشى وقال له "لعلّك تستعين على شعرك هذا؟ فقال له الأعشى: احبسني في بيت حتّى أقول، فحبسه (في بيت)، فقال قصيدته التي أولها:

أَزْمَعْتُ مِنْ آلِ لَيْلَى ابْتِكَارًا وَشَطَّطْتُ عَلَى ذِي هَوَى أَنْ تَزَارَا
وفيها يقول:

وَقَيَّدَنِي الشَّعْرَ فِي بَيْتِهِ كَمَا قَيَّدَ الْأَسْرَاتِ الْحَمَارَا²
وقال البغدادي في خزانته إن من أسر الأعشى هو قيس بن معد يكرب الكندي³ وليس النّعمان بن المُنذر، وما يهمنّا أن الشاعر قد أسر.

أما الرواية الأخرى فهي أن رجلاً من كلب قد حبس الأعشى "فكتمه نفسه، وحبسه، واجتمع عند الكلبى شرب فيهم شريح بن عمرو الكلبى، فعرف الأعشى، فقال للكلبي: مَنْ هذا؟ فقال: خشاش التقطته! قال: ما ترجو به ولا فداء له؟ خلّ عنه، فخلّى عنه، فأطعمه شريح وسقاه، فلمّا أخذ منه الشراب سمعه يترنّم بهجاء الكلبى، فأراد استرجاعه، فقال الأعشى:

شَرِيحُ لَا تَتْرَكْنِي بَعْدَ مَا عَلَقْتُ حَبَالِكَ الْيَوْمَ بَعْدَ الْقَدِّ أَظْفَارِي
كُنْ كَالسَّمْوَالِ إِذْ طَافَ الْهَمَامُ بِهِ فِي جِحْفَلٍ كَهَزِيْعِ اللَّيْلِ جَرَّارَا⁴

¹ - يُنْظَرُ: مُحَمَّدٌ مُحَمَّدٌ حَسِينُ، النَّيَّوَانُ، ص 128.

² - ابْنُ قُتَيْبَةَ، الشَّعْرُ وَالشَّعْرَاءُ، 1/ 252.

³ - الْبَغْدَادِي، خَزَانَةُ الْأَدَبِ وَلِبُّ لِبَابِ لِسَانِ الْعَرَبِ، 3/ 302.

⁴ - ابْنُ قُتَيْبَةَ، م.س، 1 / 253-254. الْخَشَاشُ: مَنْ يَجْمَعُ الْكَلَامَ الْيَابِسَ.

ما يَهْمَنَا من الرّوايتين السّابقتين أنّ الأعشى قد اختبر الحبس، وفي رأيي أنّه قد استُخدم اسم "جُبيرة"

ليكون رمزاً له، وإنّي أستند في ذلك إلى عدّة أدلّة من القصيدة، أولها مطلع القصيدة حين قال:

أَجْبِيزُ هَلْ لَأَسِيرَكُم مِّنْ فَادِي؟ أَمْ هَلْ لِّطَالِبٍ شَقَّةٌ مِّنْ زَادٍ

فأنا أرى أنّ لفظة "أسير" هي حقيقة لا مجاز فيها إذ إنّ الشّاعر هو أسير بالفعل لا يوجد له فادٍ،

ولا يوجد له زاد إذا طلب البعد عن "جُبيرة" أو عن السّجن.

وهناك دليل آخر في البيت الحادي عشر من القصيدة عند قوله:

تُسمي فَيُصْرَفُ بابها مِنْ دونها غَلَقًا صَرِيفَ مَحَالَةِ الْأَمْسَادِ¹

من البديهيّ أنّ صوت صريف الباب يختلف عن صوت بكرة البئر التي يلتفّ حولها الحبل في حالة

أنّ الباب في البيت، إذ الأبواب داخل البيوت تُرَيّت ويعتنى بها كي لا تُزعج سُكَّان البيت، هذا إذا كان

الأعشى قد سكن في بيت وليس في خيمة على اعتبار الوقوف على الأطلال ووصف رحلة الطّعائين،

ولكن دعونا نفترض أنّ "جُبيرة" قد سكنت البيوت في ذلك الوقت، الأرجح أنّ يتمّ الإعتناء بأبواب

البيت، إلا إذا كان هذا الباب باب حبس أو سجن، عندئذٍ لا يُعتنى به فيكون عُرضة لإخراج أصوات

صريف كما وصف الشّاعر في البيت السّابق.

وهناك دليل آخر أنّ الأعشى يتكلّم عن سجن وذلك في البيت الرّابع عشر من القصيدة حين قال:

ولقد أَنَالَ الْوَصْلَ فِي مُتَمَنِّعٍ صَغْبٍ بَنَاهُ الْأَوَّلُونَ مَصَادٍ

لفظة مَصَاد تعني المَعْقِل أو الحصن، أي أنّ الشّاعر كان في بناء حصين، وأقرب إلى الحقيقة أنّ

يكون في السّجن، وممّا يؤكّد أيضًا كونه في السّجن قوله في البيت السّابع عشر:

مَنَعْتُ قِيَّاسَ الْمَاسِخِيَّةِ رَأْسَهُ بِسِهَامٍ يَثْرِبُ أَوْ سِهَامٍ "بِلَادٍ"

¹ - المحالة البكرة، الأمساد الحبال.

واضح من البيت السابق أنّ هناك حرّاسًا يقفون على رأس الشّاعر بسهام قويّة، وهذا لا يحدّث إلا إذا كان الشّاعر مسجونًا، ممّا يؤكّد حقيقة أنّ الشّاعر كان مسجونًا آنذاك. وهكذا بعد أن تأكّدنا أنّ الأعشى كان في السّجن بأدلة سياقيّة، فإنّي أذهب إلى أنّ "جُبَيْرَة" هي رمزٌ لذلك السّجن لأنّه تساءل في مطلع القصيدة "أجبير هل لأسيركم من فادي؟" فإسناد الضّمير إلى لفظة "أسير" هو دليل أنّه كان أسير "جُبَيْر"، ونحن قد تأكّدنا أنّه كان أسيرًا في الحقيقة، وليس على سبيل المجاز، فيكون أسير السّجن وليس أسير امرأة.

لعلّ اختيار الأعشى لاسم "جُبَيْرَة" ليرمز به إلى السّجن كان موقّعًا، إذ من المعروف أنّ السّجناء كانوا وما زالوا يقيّدون في أيديهم بقيد، والأرجح أنّ يكون في ذلك الوقت من حبل وليس من معدن، فيكون شبيهًا بشكل أو بآخر بالسّوار وهذا هو معنى اسم "جُبَيْرَة"، على الرّغم من أنّ الشّاعر قد ارتقى بإضفاء كون هذا القيد من ذهب أو فضّة، فهو شاعر وعنده خيال واسع وحّصب يدفعه إلى التّخيّل ورؤية أمور بعيدة قليلًا عن واقع الحال.

المبحث الثالث: الدلالة الرمزية لـ "سعاد" في شعره:

أولاً: المعنى اللغوي لـ "سعاد" في المعاجم:

تجدر الإشارة في البداية إلى أنّ جذر "سعاد" هو سَعَدَ الَّذِي يعني اليُمن ونَقِيض النّحس¹، وهي تَصْلَح كأصل لغويّ لاسم "سعاد"، يذكر الهرويّ الكثير من الاشتقاقات عن الجذر سَعَدَ، من هذه الاشتقاقات السُّعد الذي هو نبات أسود طيّب الرائحة، ويذكر نبات آخر هو السُّعاديّ التي هي بنت السُّعد، وأنا أرجح أنّ اسم "سعاد مُشتقّ من إحدى هاتين النّبئتين. قال: " والسُّعد: نبت له أصل تحت الأرض أسود طيّب الريح. والسُّعاديّ: نبت آخر. وَقَالَ اللَّيْث: السُّعاديّ: بنت السُّعد"².

ثمّ يورد الهرويّ عدداً من أسماء الرّجال، فأسماء النّساء المُشتقّة من جَذَر سَعَدَ من بينها اسم سَعَاد، إذ يقول: "وَمِنْ أَسْمَاء الرِّجَالِ سَعْدَ وَمَسْعُودَ وَسُعَيْدَ وَأَسْعَدَ وَسُعَيْدَ وَسُعْدَانَ. وَمِنْ أَسْمَاء النِّسَاءِ سَعَادَ وَسُعْدَى وَسُعَيْدَةَ وَسُعْدِيَّةَ وَسُعَيْدَةَ. وَمِنْ أَسْمَاء الرِّجَالِ مُسْعِدَةً"³.

ويورد ابن سيده رأي سيبويه ويقول إنّ اسم "سعاد" مشتقّ من السَّعادة، وهو مُختَصّ بالأسماء المؤنّثة في الأصل⁴، وهكذا أنا أرجح أنّ يكون الأصل اللغوي لـ "سعاد" هو نبات السُّعاديّ، فتكون صيغة "سعاد" العلم المرخّم، وممّا يدعم ما أذهب إليه أنّ اسم سَعَاد على وزن فُعَال، فكيف تكون مُشتقّ من السَّعادة - على حسب ما قال سيبويه - التي على وزن فَعَالَة؟ فهذا يُخالف جميع القواعد الصّرفيّة.

أمّا اسم "سُعديّ" الَّذِي استخدمه الأعشى إلى جانب اسم "سعاد فهو يرجع أيضاً إلى الجذر سَعَدَ وَالَّذِي يعني اليمن⁵، وقد قال الهرويّ إنّ سُعْدَى هي من أسماء النّساء الّتي تُشتقّ من هذا الجذر، إذ

1 - يُنظر: لسان العرب، مادّة سعد. القاموس المحيط، مادّة سعد. تاج العروس، مادّة سعد.

2 - الهرويّ، تهذيب اللغة، مادّة سعد.

3 - الهرويّ، م.ن، مادّة سعد.

4 - ابن سيده، المخصّص، 5 / 170.

5 - ابن منظور، لسان العرب، مادّة سعد، 3 / 213.

قال: "وَمِنْ أَسْمَاءِ الرِّجَالِ سَعْدٌ وَمَسْعُودٌ وَسَعِيدٌ وَأَسْعَدٌ وَسُعَيْدٌ وَسُعْدَانٌ. وَمِنْ أَسْمَاءِ النِّسَاءِ سَعَادٌ وَسُعْدَى وَسَعِيدَةٌ وَسُعْدِيَّةٌ وَسُعَيْدَةٌ. وَمِنْ أَسْمَاءِ الرِّجَالِ مُسْعِدَةٌ"¹.

وذهب ابن منظور إلى أنّ "أسعد" هو مُذكّر "سُعْدَى"، وأنّه لم يشتقّ من "سُعْدَى" كالأكبر الذي اشتقّ من الكُبرى، وذهب أيضًا إلى أنّنا لا نستعمل "سُعْدَى" للوصف، فلا نقول امرأة سُعْدَى ولا نقول رجل أسعد².

ثانيًا: الدّراسة الرّمزيّة لـ "سُعاد" في شعره:

وظّف الشّاعر اسم "سُعاد" مرتين، الأولى في قصيدة مدح فيها إياس بن قبيصة الطّائِيّ، وجاءت في تسعة وعشرين بيتًا، استهلّها في الحديث عن صواحبه وهجرته حين فارقه الشّباب، ثمّ يَنْتقل إلى ذكرياته في الصّحراء. وبعد ذلك كان له حديث عن الثّور، ثمّ خُلص إلى المدح، ويختم القصيدة بالدّعاء له. وكانت "سُعاد" في القصيدة رمزًا للسّعادة خاصّة المتعلّقة بشرب الخمر.

أمّا القصيدة الثّانية، قالها الشّاعر في مدح هوزة بن علي الحنفي، وكانت في أربعة وسبعين بيتًا، يستهلّها بالحديث عن صاحبتّه، ثمّ يتحدّث عن قصّة زرقاء اليمامة، وبعد ذلك يتكلّم عن أسفاره وكيف أرادت ابنته أن تمنعه، وأخيرًا يتخلّص إلى المدح، لكنّه ينتقل بعده إلى ما حباه إياه كسرى ملك الفرس، ثمّ يعود إلى ممدوحه. وقد كانت "سُعاد" فيها رمزًا للسّعادة أيضًا.

¹ - الهرويّ، تهذيب اللغة، مادّة سعد، 2/ 45.

² - ابن منظور، لسان العرب، مادّة سعد، 3/ 217، الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادّة سعد، 288. الزّبيدي، تاج العروس مادّة سعد، 8/ 196.

بانـت سُعادُ وأمـسى حبلُها رابـا
 وأجمعت صُرمنا سُعدى وهـجرتنا
 أيام تجلو لنا عن باردٍ رتـل
 وجيدٍ مُغزلةٍ تقرو نواجذـها
 وعينٍ وحشيةٍ أغفت، فأرقـها
 هزكولةً مثل دِغصِ الرملِ أسفلـها
 ثميلٍ جثلا على المتنينِ ذا خـصل
 رُعبوبةً، فُئقٌ، خُصانـةً، رَدَحٌ

وأحدث النَّأيُ لي شوقًا وأوصـا
 لما رأت أن رأسي اليومَ قد شـا
 تخالُ نكهتها بالليلِ سُـيا
 من يانعِ المردِّ، ما احلولى وما طابا
 صوتُ الذئابِ فأوفت نَحـوهُ دابا
 مكسوةً من جمالِ الحُسنِ جلبابـا
 يحبو مواشطه مسكًا وتطيابـا
 قد أشربت مثل ماءِ الدَّرِّ إشـرا

يقول الشاعر عندما عَزَمَت سعاد على الرحيل أصبح حبلٌ ودَّها ضَعيفًا لا يوثق به، وسَبَب البُعد للشاعر شوقًا وأمراضًا. أما "سُعدى" فقد قرَّرت هجره عندما رأت أن رأسه قد شاب. ثم يصف ثغر محبوبته ويشبّه ريقها بالبلح، ويشبّه عنق محبوبته بجيد الغزالة التي تمده لتأكل ثمار الأراك. ويشبّه عينها بعين البقرة الوحشية التي أرقها صوت الذئاب، فصارت تتبّع مصدر الصوت. وهي مُمتلئة الأرداف كأنّها كثيب الرمل ممّا يزيدّها جمالًا. أمّا شعرها فهو كثيف ترسله على المتنين تفوح منه رائحة المسك والطيب وتشتتمها الماشطة. وهي أيضًا ممتلئة الجسم، ومشوقة القدّ، وناعمة، ونضرة كأنّها أشربت من ماء الدَّر².

¹ - الأعشى، الديوان، 361. بانـت: بعدت. الحبل: الوصال والعهد. راب: شك. أوصاب: أوجاع، جمع وَصَب. أجمعت: عَزَمَت وقرَّرت. الصُرم: القطيعة. صرم الحبل: قطعته. تجلو: تكثف. بارد: ثغر بارد رطيب. رتل: مستوي الأسنان. النكهة: رائحة الفم. السِّيَاب: البلح. مغزلة: طيبة ذات غزال صغير. قرا الشّيء: تتبّعه. النواجذ: الأنياب. يانع: مشرق نُصير. المرد: ثمر الأراك الأخضر. وحشية: بقرة وحشية. أوفت: أتت نحوه أي نحو الصوت. دابا: أي دابًا من دأب أي مضى واستمر. هزكولة: عظيمة الوركين. الدَّعص: الكثيب. شعر جثل: غزير لين، متناها: جانبها. يحبو: يُعطي. مواشط: جمع ماشطة وهي الجارية التي تمسّط الشعر. رُعبوبة: مُمتلئة الجسم. فُئق: شابة ناعمة. خُمصانة: خميصة البطن. والخُمص الجوع. ردح: ثقيلة الأوراك. أشرب اللون: أشبعه.

² - يُنظر: محمد محمد حسين، م، ن، ص 360.

قال نصرت عبد الرحمن في سياق دراسة اسم "سُعاد" "تظهر سُعاد في الشَّعر رمزًا للربيع، وما يتبع الربيع من سعادة"، عاد وقال في موضع آخر إنّ "الأعشى يجعلها رمزًا لربيع الحياة، شباب ورخاء عيش..."¹، وقد صدق في ذلك كلّ الصّدق.

قال محمّد محمّد حسين إنّ هذه القصيدة: "يُصوّر فيها الأعشى لهوه، وذكريات شبابه"²، وإنّ هذا يَعودنا إلى معرفة الرّمز في اسم "سُعاد" بطلّة القَصيدة، إذ إنّهُ في رأيي يرمز إلى السَّعادة، فهو في القصّيين اللّتين استُخدم فيهما اسم "سُعاد" يَذكر أنّ بُعد "سُعاد" عنه قد جاء بعد أن رأت شيئاً في رأسه، فهو يُريد أن يقول أنّ السَّعادة تركته بعد أن تركه الشَّباب، لذا فقد جاء اسم "سُعاد" مُناسباً أكثر من أي اسم آخر للدّلالة على هذه السَّعادة.

وقد صوّر "سُعاد" أجمل تصوّير، فيها كلّ المفاتن التي يشتهيها الرّجل، من: فم بارد، وعنق كالغزالة، وعين كالبقرة الوحشيّة، وشعر كثيف طويل ذي رائحة عطريّة، وأرداف كبيرة، وقدّ ممشوق، ف "سُعاد" جميلة، والسَّعادة أيضاً جميلة، ومغرية لكلّ النّاس.

وهكذا جاء اختيار الشّاعر لاسم "سُعاد" مُناسباً لما يرمز إليه، استند فيه على معنى الجذر، ألا وهو اليمن كما رأينا سابقاً، ف "سُعاد" الجميلة ما هي إلا السَّعادة المرجوة، والتي تذهب بذهاب الشَّباب، فيذهب معه القوّة، والجمال، والأمل ليدخل الإنسان في مرحلة صعبة من حياته يغمرها الضَّعف وانعدام الأمل. ويمكننا أن نذهب إلى أبعد من ذلك، بحيث ننظر إلى استخدام اسم "سُعاد" نظرة أدقّ. فيمكننا أن نذهب إلى أنّ اسم "سُعاد" هم رمز للسَّعادة التي تُسببها الخمر، وأستند في ذلك إلى عدّة أدلّة أولها أنّ الأعشى لم يَذكر الخمر في القصيدة كما عودنا في باقي قصائد المدح، فقد ذكر أيّام الشَّباب، والصَّحراء،

¹ - نصرت عبد الرحمن، الصّورة الفنّيّة في الشعر الجاهلي في ضوء النّقد الحديث، ص 154 - 157.

² - محمّد محمّد حسين، الديوان، ص 360.

أَمَّا الدَّلِيلُ الثَّانِي عَلَى مَا أَذْهَبَ إِلَيْهِ، فَيَكْمُنُ فِي أَنَّ الصُّورَةَ الشَّعْرِيَّةَ فِي الْكَثِيرِ مِنَ الْأَبْيَاتِ فِيهَا طَعْمٌ وَرَائِحَةٌ ذَكِيَّةٌ كَمَا الْخَمْرُ مِنْ هَذِهِ الْأَبْيَاتِ:

فقد صوّر نكهة ريق "سُعاد" كأنّه بلح، وصوّر "سُعاد" وهي تأكل ما حلى من نبات الأراك، وصوّر رائحة شعر "سُعاد" بالمسك والطّيب. وأخيراً صوّر سُعاد وقد أشربت ماء الدّر، وهي في معظمها صورة لونيّة، مُشبّهًا لون "سُعاد" بماء الدّر، وهذه الصّور تنطبق على الخمر، إذ إنّ الخمر حلوة الطّعّم لها رائحة مُميّزة، وقد تكون بيضاء كالدرّ أو حمراء كالمرّد أو كنبات الأراك.

ولعلنا نَستغرب كون الشّاعر ذكر "سُعاد" في البيت الأوّل، فـ"سُعدى" في البيت الثّاني، والغرابة في الأمر أنّ "سُعاد" و"سُعدى" اسمان مُختلفان، لكن من الجذر نفسه، وهذا لم يرد في ديوان الأعشى إلا في المقطع السّابق، إذ من عادته إذا ما أراد توظيف اسمين في القصيدة أن يُباعد بين الاسمين، وأن يُعطي كل اسم حَقّه من الوصف والمعاني، لكن في المقطع السّابق لا تكاد تُعرف من يصف، أـ"سُعاد" أم "سُعدى"، وبذلك نكون أمام احتمالين، الأوّل أن يكون الأعشى قد قصد أن "سُعاد" و"سُعدى" هما

شخص واحد، وهذا يمكن أن يُفسر كون الاسمين من أصل واحد. أما الاحتمال الثاني فهو أن الأعشى قصد أن تكون "سعاد" مختلفة عن "سعدى"، فتكون "سعاد" رمزاً للسعادة التي مصدرها شرب الخمر، وتكون "سعدى" السعادة التي مصدرها شيء آخر، شيء أذهبه كبر السن، مثل الصحة، أو القوة، أو أي شيء آخر له علاقة بفترة الشباب. والأرجح عندي الاحتمال الأول، بسبب أن الشاعر قد استخدم اسمين من جذر واحد، حتى يُخيل إلي أن "سعدى" هي تحبب على غير القياس لـ "سعاد"؛ وما يدعم ما أميل إليه أيضاً، أن الأعشى استخدم الاسمين في موضع قريب بعضهما من بعض، فواحد وظف في البيت الأول والثاني وظف في البيت الثاني دون أن يُعطينا معلومات كافية عن "سعاد" ولا عن "سعدى".

وقال الأعشى في القصيدة الثانية¹: (البسيط)

بانت سعاد وأمسى حبلها انقطعاً،	واحتلت الغمر فالجدين فالفرعا
وأكرتني وما كان الذي نـ	من الحوادث إلا الشيب والصلعا
قد يترك الدهر في خلقاء راسية	وهيا وينزل منها الأعصم الصدعا
بانت وقد أسأرت في النفس حاجتها	بعد اتلاف، وخير الوء ما نفعا
وقد أرانا طلاباً هم صـ	لو أن شيئاً إذا ما فاتنا رجعا
تعصي الوشاة وكان الحب آونة	مما يزين للمشغوف ما صنعا
وكان شيء إلى شيء، ففرقه	دهر يعود على تشيت ما جمعا
وما طلبك شيئاً لست مدركه،	إن كان عنك غراب الجهل قد وقعا

يقول ابتعدت "سعاد" وانقطع حبل الصلة، وسكنت الغمر والجدين والفرعا. ورفضته "سعاد"، وقد جاء رفضها للشيب والصلع. ويُشبه الشاعر نفسه بالصخرة التي لا يوجد فيها كسر، وقد تركها الدهر ضعيفة، إلا أن الغزال الفتى ينزل منها. ثم يقول إن "سعاد" قد ابتعدت بعد ألفه، وأبقت في النفس ذكرياتها، ثم يستأنف، الأعشى الكلام ويقول: إن أفضل الحب ما نفع، ثم يبدأ بالتأوه من الدهر الذي يستطيع أن

¹ - الأعشى، الديوان، ص 101. بانت بعدت. صخرة خلقاء: صلبة ملساء. الأعصم: من الظباء والوعول ما في ذراعيه أو أحدهما بياض وسائر أسود وأحمر. الصدع: الفتى الشاب القوي. أسأرت: أبقت.

يَجْعَل الصَّخْرَةَ الْقَوِيَّةَ وَاهِيَةً بِحَيْثُ يَهْرَبُ مِنْهَا الْغَزَالُ الْفَتِي بَعْدَ أَنْ كَانَ يَحْتَمِي بِهَا. ثُمَّ يَعُودُ الشَّاعِرُ إِلَى التَّأَلُّمِ مِنْ بَعْدِ "سُعَادٍ" وَيَتَمَنَّى لَوْ رَجَعَ الْمَاضِي، بِحَيْثُ يَجْمَعُهُ مَعَ "سُعَادٍ"¹.

وَأَنَا أَرَى أَنَّ "سُعَادَ" فِي هَذِهِ الْقَصِيدَةِ أَيْضًا هِيَ رَمَزٌ لِلسَّعَادَةِ، فَهُوَ دَائِمٌ اسْتِخْدَامُ اسْمِ "سُعَادٍ" عِنْدَمَا يَتَحَدَّثُ عَنِ الشَّيْبِ وَذَهَابِ الشَّبَابِ كَمَا رَأَيْنَا فِي الْقَصِيدَةِ السَّابِقَةِ، كَأَنَّهُ بِذَهَابِ الشَّبَابِ تَذْهَبُ السَّعَادَةُ عَنِ حَيَاةِ الشَّاعِرِ، وَالْأَعْشَى يَشْكُو الدَّهْرَ وَقِسَاوَتَهُ فِي الْبَيْتِ الثَّالِثِ مِنَ الْمَقْطَعِ السَّابِقِ عِنْدَمَا قَالَ:

قَدْ يَتْرَكَ الدَّهْرُ فِي خَلْقَاءِ رَاسِيَةٍ وَهَيَّا وَيُنْزِلُ مِنْهَا الْأَعْصَمَ الصَّدْعَا

فَنَرَاهُ يَقْطَعُ الْحَدِيثَ عَنِ بَيْنِ "سُعَادٍ" بِهَذَا الْبَيْتِ، فَيَعُودُ يَشْكُو بَوْنَ "سُعَادٍ"، وَهُوَ لَا يَتَوَقَّفُ عَنِ التَّأَلُّمِ فِي قِسَاوَةِ الدَّهْرِ، وَتَمَنَّى عَوْدَةَ الشَّبَابِ فِي الْأَبْيَاتِ التَّالِيَةِ لَهُ، وَهَكَذَا نَرَى أَنَّ "سُعَادَ" هِيَ رَمَزٌ لِلسَّعَادَةِ الَّتِي ذَهَبَتْ بِذَهَابِ الْمَاضِي وَقُوَّةِ الشَّبَابِ، فَالْأَبْيَاتُ السَّابِقَةُ عِبَارَةٌ عَنِ شَكْوَى الدَّهْرِ الْقَاسِي، وَالتَّأَلُّمِ لَذَهَابِ الْمَاضِي الْمُفْعَمِ بِالشَّبَابِ وَالْقُوَّةِ وَالسَّعَادَةِ.

وَلَعَلَّهُ اسْتِخْدَامُ اسْمِ "سُعَادٍ" لِيَكُونَ رَمْزًا لِلسَّعَادَةِ، لِاشْتِرَاكِ اللَّفْظَتَيْنِ فِي جَذَرٍ وَاحِدٍ وَهُوَ السَّعْدُ الدَّالُّ عَلَى الْيَمَنِ، وَقَدْ كَانَ اسْمُ "سُعَادٍ" مِنْ أَقْرَبِ الْأَسْمَاءِ الَّتِي اسْتِخْدَمَهَا الْأَعْشَى فِي الدَّلَالَةِ عَلَى مَعْنَى جَذَرِهَا، إِذْ إِنَّ بَاقِيَ الْأَسْمَاءِ الَّتِي اسْتِخْدَمَهَا لَمْ يَكُنْ يُرِيدُ مَعْنَى الْجَذَرِ كَمَا فِي اسْمِ "سُعَادٍ".

¹ - يُنْظَرُ: مُحَمَّدٌ مُحَمَّدٌ حَسِينٌ، الدِّيَّانُ، ص 102.

المبحث الرابع: الدلالة الرمزية لـ "سَلَمَى" في شعره:

أولاً: المعنى اللغوي لـ "سَلَمَى" في المعاجم:

يرجع اسم "سَلَمَى" إلى الجذر سلم، الذي يعنى البراءة، إذ قال ابن منظور سلم: "السَّلامُ والسَّلامَةُ البراءة. وتَسَلَّمَ مِنْهُ: تَبَرَّأَ"¹.

وقال ابن منظور قال إنَّ سَلَمَى اسم رجل وامرأة، وذهب ابن منظور إلى أنَّ اسم سلمان يُشتق من سَلَمَى وليس العكس، وهما ليسا صفتين ولا نكرتين².

وفي موضع آخر في اللسان يقول إنَّ سَلَمَى ما هي إلا جمع سليم، غير أنَّني لا أرى أنَّ ذلك هو الأصل اللغوي لاسم سَلَمَى، لأنَّه إذا اشتقنا اسم سلمان من سَلَمَى لا يمكن أن تكون دلالة الاسم جمعاً، فقد قال: "والسَّليْمُ: اللَّديعُ، فَعِيلٌ مِنَ السَّلَمِ، وَالْجَمْعُ سَلَمَى"³.

أما الفيروز آبادي فقد أورد عدّة استعمالات لاسم سَلَمَى إذ قال: "وسَلَمَى، كسَكْرَى: ع بنَجْدٍ، وأُطْمُ بالطائف، وجبلٌ لِطَبِئٍ شَرْقِيٍّ المدينة، وَحَيٍّ، وَنَبْتُ وصحابيانٍ، وَسِتٌّ عَشْرَةٌ صَحَابِيَّةٌ"⁴. وافقه فيها الزبيدي في تاج عروسه⁵.

وهكذا يكون المعنى الأصلي لاسم "سَلَمَى" هو السَّلامة من البلاء، ومنه اشتقَّ اسم "سلمان" للمذكّر على أساس أنَّ الألف المقصورة في نهاية اسم "سَلَمَى" من علامات المؤنث، وأنَّ الألف والنون في نهاية اسم "سلمان" من علامات المذكر.

¹ - ابن منظور، لسان العرب، مادة سلم.

² - ينظر: ابن منظور، م.ن، مادة سلم.

³ - ابن منظور، م.ن، مادة سلم.

⁴ - الفيروز آبادي القاموس المحيط، مادة سلم، ص 1122.

⁵ - الزبيدي، تاج العروس 32 / 388.

ثانيًا: الدراسة الرّمزيّة لـ " سَلْمَى " في شعره:

استخدم الأعشى اسم " سَلْمَى " مرّتين في شعره، إذ ورد في قصيدة عن ذكريات شبابه، جاءت في واحد وخمسين بيتًا، جعلها بشكل قصّة، وكانت " سَلْمَى " فيها رمزًا لقبيلة الشاعر في حالة السّلم. أمّا القصيدة الثّانية، فقد قيلت في مدح قيس بن معد يكرب، وجاءت في سبعة وعشرين بيتًا، يبدأ فيها بالحديث عن " هُنْد "، ثمّ ينتقل إلى تصوير ذكرياته، وقد كان في استخدام اسم " سَلْمَى " لغزًا لأنّه لم يذكرها إلّا في بيتين، لكنّي أومن بأنّ " سَلْمَى " لم تكن علمًا في القصيدة لكنها كانت صفة كما سنرى. وقال الأعشى¹:

(مجزوء الكامل)

أوصَلتْ صُرْمٌ ² الحَبَلِ من	سَلْمَى لَطولِ جَنَابٍ هـ
ورجعتْ بَعْدَ الشَّيْبِ تب	غِي وَدّها وبطـ
أَقْصِر، فَإِنَّكَ طالِمـ	أَوْضعتْ في إعجابها

يقول الأعشى هل واصلت هجر سَلْمَى لطول هجرها واجتتابها، رجعت بعد ما شبت تريد الرجوع إليها وتلخّ في ذلك. إنعمي هذا الموضوع فإنّك طالما أعجبت بها وتحملت العذاب بسبب ذلك³.

رأت دكدوك في دراستها أنّ سَلْمَى في الشّعر الجاهلي "رمزٌ للحبّ العذري والعفة، وتظهر كأنّها فتاة غريرة حسناء تُحِبّ ولا تُحِبّ، يُنشدها الفتیان يخطبون ودّها، ويتعلّق بها الشّيوخ"⁴.

أمّا في شعر الشّاعر فإنّ المتأمل النّصّ السّابق لا يشكّ في أنّ "سَلْمَى" هي امرأة هجرت الشّاعر، إلى أنّ يصل إلى البيت الخامس من القصيدة ويقول فيه:

أولن ترى في الزُّبر بيّ نة بحسن كتابها

¹ - الأعشى، الديوان، ص 251.

² - صُرْم: قَطع. الجَناب: التَّجَنّب. أَوْضع: أسرع.

³ - يُنظر: محمد حسين، الديوان، ص 250.

⁴ - زهرة دكدوك، الرّمز وأثره الفنّي في شعر الأعشى، ص 43 (رسالة ماجستير).

سيكون هذا البيت غير مفهوم إلى جانب الأبيات التي تليه، إذا لم نفتتح أن " سلمى " هي رمز لقبيلة الشاعر خاصة في وقت السلم، إذ لا يذكر الشاعر في القصيدة شيئاً عن القتال، وأستند إلى عدة أدلة أولها البيت السابق الذي يقول أن لـ " سلمى " كتاب حسن، وقد بات من المعروف أن في الجاهلية كانت كل قبيلة تملك كتاباً تُسجل فيها أيام القبيلة، وأخبارها، وشعر شعرائها، ... إلخ. فيكون المقصود بالكتاب المذكور في البيت السابق هو كتاب قبيلة "قيس" أي قبيلة الشاعر، وجدير بالتنويه إلى أن محقق الديوان قد أغفل شرح هذا البيت، وانتقل من البيت الرابع إلى البيت السادس، ويمكن أن يكون ذلك سهواً منه، أو أنه لم يكن المعنى واضحاً له، والله في ذلك أعلم وأدرى.

ومن الأدلة على ما أذهب إليه البيتان السادس والسابع وفيهما يقول:

إِن الْقُرَى يَوْمًا سَتَهِ لَكَ قَبْلَ حَقِّ عَذَابِهَا
وَتَصِيرَ بَعْدَ عِمَارَةٍ يَوْمًا لَأَمْرٍ خَرَابِهَا

هنا يبدأ الشاعر بالحديث عن القرى التي ستهلك وستصبح خراباً، فيكون هذان البيتان تأكيداً على أن الحديث عن كتاب القبيلة في البيت الخامس، إذ إنَّ الشاعر انتقل في الحديث عن مصير أماكن غير قبيلته إذ إنَّ قبيلته لن تهلك، فالأخبار الحسنة في كتابها هي كفيلة أن تبقى هذه القبيلة القويّة المنيعّة إلى درجة أن لا أحد يستطيع أن يطوف في بابها، فهو يقول في ذلك:

وَأَخُونِ غَفْلَةً قَوْمًا —————، يَمْشُونَ حَوْلَ قِبَابِهَا
حَذَارًا عَلَيْهَا أَنْ تُرَى، أَوْ أَنْ يُطَافَ بِبَابِهَا

وبذلك تكون " سلمى " هي رمز لقبيلة الشاعر، وأنا أرجح أن الأعشى اختار اسم " سلمى " دون باقي الأسماء، لمناسبته لموضوع القصيدة، إذ إنَّ قبيلته منيعّة قويّة فهي ستبقى سالمة من أي أذى، ليست كباقي القرى التي ستهلك وتصير يوماً إلى الخراب والتي أشار إليها في قصيدته، ويمكننا في المقابل أن نذهب إلى أن الشاعر اختار اسم " سلمى " ليرمز به إلى قبيلته، لأنه يتمنى أن تبقى هذه

القبيلة سالمة على عكس ما حدث مع باقي القرى التي دُمّرت ولم يَبْقَ لها بقية، وأنا أميل إلى هذا المذهب.

وقال أيضًا في القصيدة الأخرى¹ (الرمل)

رُبَّ يَوْمٍ قَدْ تَجَوَّدِينَ لَنَـ_____
أَنْتِ سَلَمَى هُمُ نَفْسِي، فَاذْكُرِي
وَعِلَالٍ وَظِلَالٍ ب_____ارِدِ
بِعَطَايَا، لَمْ تُكَذِّرْهَا الْمَنَنَ
سَلَمَ، لَا يَوْجَدُ لِلنَّفْسِ ثَمَنَ
وَقَالِيجِ الْمَسْكِ وَالشَّاهِسَفَرَنَ

يتمنى الأعمى اليوم الذي تجود فيه " سلمى " بالوصل الذي لا تؤثر عليه الأوقات الصعبة، إذ هي شغله الشاغل وهم نفسه الغالية، فهو يتذكر ذكرياته مع " سلمى " في الغرف المرتفعة والطقس اللطيف، وقطع المسك ورائحة الرباحين².

ومن المفيد أن نعلم أن الشاعر وَظَّف اسم " سَلْمَى " كاسم ثانٍ في القصيدة، فقد كان قد استخدم اسم " هُنْد " في مقدّمة القصيدة حيث قال³:

خَالَطَ الْقَلْبَ هُمُومٌ وَحَزَنٌ وَادَّكَرَ بَعْدَ مَا كَانَ أَطْمَأَنَّ
فَهُوَ مَشْغُوفٌ بِهِئِهِ هَائِمٌ يَرْعَوِي حِينًا وَأَحْيَاءًا يَحْنُ

وقد ذهب محمد محمد حسين إلى أنَّ الأعرشى لم يكن يقصد امرأة معينة حين استخدم الاسمين، لكنّه أراد أن يتحدّث عن النّساء بشكل عام، وذكرياته معهنّ حيث قال: "وهو يتّجه في غزله إلى صاحبة اسمها (هند) في البيت الثّاني، ولكنّه يُشير إلى أخرى اسمها "سلمى" في البيت الثّاني عشر، والواقع أنّه لا يقصد بحدثه امرأة معينة، ولكنّه يتحدّث عن النّساء جُملة، وعن ذكرياته معهنّ"⁴.

¹ - الأعشى، الديوان، ص 357. العاللي: جَمْعُ عُلَيَّةٍ وهي الغرفة المرتفعة. فليج: مَفَتَّ الشَّاهِسْفَرَن نوع من الرِّياحين وهي في الفارسيَّة بالميم يعني الزَّبحان السُّلْطاني.

2 - يُنْظَر: مُحَمَّدٌ مُحَمَّدٌ حَسِينٌ، م.ن، ص 356.

3 - اَدَّكَار: اطمئننان وسكينة. المشغوف: الَّذِي تَمَكَّنَ مِنْهُ الْحَبُّ. يرعوي: يَكْفُ وَيَنْشَى.

4 - محمد محمد حسين، م.س، ص 356.

أما أنا، فلي وجهة نظر خاصة في هذا، قد تكون المفتاح لحلّ هذا اللغز، إذ أرى أنّ "سَلْمَى" في البيت السابق هي صفة لهند، وليست اسمًا، إذا أرى أنّ هناك بيتًا واحدًا يَخَصُّ "سَلْمَى" ثمّ انتقل لموضوع آخر وهو وصف الخمر، فلا يُعقل أن يتحدّث عن "هند" بشكل - نوعًا ما - مطوّل، ثمّ ينتقل إلى الحديث عن "سَلْمَى" في بيت واحد على نحو لا تمتّ للأبيات السابقة ولا اللاحقة بصلة. غير أنّنا إذا فهمنا أنّ "سَلْمَى" هي أمنية الأعشى أن تبقى "هند" سالمة تكون الصورة قد وضحت والأبيات مُترابطة، وبذلك يزول اللبس المتعلّق في هذا الموضوع. وبهذا يكون الشّاعر موفّقًا في اختيار لفظة "سَلْمَى" لما يحملها الجذر من معنى السلامة من البلاء.

المبحث الخامس: الدلالة الرمزية لـ "سُمِّيَّة" في شعره:

أولاً: المعنى اللغوي لـ "سُمِّيَّة" في المعاجم:

يرجع أصل اسم "سُمِّيَّة" إلى الجذر سما والذي يعني الارتفاع والعلو¹، أمّا الأصل اللغوي للاسم فهو السماء، فبعد تصغير الكلمة تُصبح سُمِّي، ثمّ تُؤنث فتصبح سُمِّيَّة. وقد ذكر ذلك الهروي في "تهذيب اللغة"².

أمّا الفيروز آبادي فقد أضاف إلى كلّ المعاني التي ذكرت أنّ "سُمِّيَّة" اسم جبل، إذ قال: "السماء: م، وتُذَكَّر، وسَقْفُ كُلِّ شَيْءٍ، وَكُلُّ بَيْتٍ، وَرُواقُ الْبَيْتِ، كَسَمَواتِهِ، وَفَرَسٍ، وَظَهْرُ الْفَرَسِ، وَالسَّحَابُ، وَالْمَطَرُ، أَوْ الْمَطَرَةُ الْجَيِّدَةُ ج: أَسْمِيَّةٌ وَسَمَواتٌ وَسُمِّيٌّ وَسَمًا. وَسُمِّيَّةٌ: جَبَلٌ، وَأُمُّ عَمَّارِ بْنِ يَاسِرٍ، رضي الله تعالى عنهما"³.

وقد ذكر الزبيدي أنّ "سُمِّيَّة" قد تُسمّى "سُمِّيَّة" بالفتح، وأنها تصغير أسماء لا سماء، إذ يمكن تصغير سوادء إلى سويدة على وزن سُمِّيَّة، لكنّه بقوله هذا يكون قد أغفل أنّ سماء ليست على وزن سوادء إذ قد سبق الألف الزائدة ثلاثة أحرف في سوادء أمّا سماء فقد سبق الألف الأصلية حرفان، لذلك أنا لا أرى أنّ أصل سُمِّيَّة هي أسماء⁴.

إنّ سُمِّيَّة من أكثر الأسماء - إلى جانب تيّا- التي بُحث التركيب الصرفي لها في المعاجم، وأنا أرى أنّ أصل اسم "سُمِّيَّة" هو سماء، والتي عند تصغيرها تُقلب الألف التي في منتصفها إلى ياء، ثمّ تُضاف ياء التصغير بعد ضمّ السين، ثمّ تحذف الهمزة وتُستبدل بتاء مربوطة.

¹ - ينظر: ابن منظور. لسان العرب، مادة سما.

² - ينظر: الهروي، تهذيب اللغة، مادة سما.

³ - الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة سما. أمّ عَمَّارِ بْنِ يَاسِرٍ وَهِيَ مَوْلَاةُ أَبِي حَديقَةَ بْنِ الْمُغيرةِ الْمُخزومي كانت سابعة في الإسلام، وأوّل الشهداء طَعَنها أَبُو جَهْلٍ (الزبيدي، تاج العروس، 38 / 310).

⁴ - ينظر: الزبيدي، تاج العروس، مادة سمو.

ثانيًا: الدراسة الرّمزيّة لـ "سُمَيّة" في شعره:

وُظِفَ الأعشى اسم "سُمَيّة" ثلاث مرّات، وكان اسم "سُمَيّة" رمزًا لآلهة المطر في المرّات الثلاثة. كانت المرّة الأولى عبارة عن مَقْطَع مُكوّن من أربعة أبيات، يمدح فيه قيس بن معد يكرب. وفي المرّة الثانية كان التّوظيف في قصيدة مكوّنة من أربعة وخمسين بيتًا، فبعد الحديث عن "سُمَيّة" انتقل لوصف الصّحراء، ومن ثمّ خُصّ للمدح. وقد قيلت القصيدة كذلك في مدح قيس بن معد يكرب.

أمّا المرّة الثالثة فكان استخدام الاسم في قصيدة مكوّنة من تسعة عشر بيتًا، مدح فيها مسروق بن وائل، فبعد أن استهلّ القصيدة في الحديث عن "سُمَيّة" وحبّها لمسروق بن وائل، تحدّث عن نهر الفرات والعاصفة التي كانت تُهاجمه، ثمّ بعد ذلك خُصّ للمدح.

قال الشّاعر¹: (مجزوء الكامل)

قَالَتْ سُمَيّة، إِذْ رَأَتْ بَرْقًا يَلُوحُ عَلَى الْجِبَالِ
يَا حَبّاذَا وَادِي النَّجْدِ رِ، وَحَبّاذَا قَيْسُ الْفَعَالِ
الْقَائِدُ الْخَيْلِ الْجَيَا دَ ضَوَامِرًا مِثْلَ الْمَغَالِي
الْتَّارِكُ الْكَسْبَ الْخَبِيثَ ثَ، إِذَا تَهَيَّأَ لِلْقِتَالِ

قال الأعشى إنّ سُمَيّة قد رأت برقًا يقدح على الجبال. فأحبت وادي النّجير وأحبت قيس بن معد يكرب الكندي. وهو قائّد خيوله نحيلة تعدو كالسّهام في سرعتها. وإنّ قيسًا لا يقبل كسبًا خبيثًا عندما يتهيأ للقتال².

والمتمأل المقطع السابق يلحظ كيف ربّط الأعشى بين "سُمَيّة" وظهور البرق، دون أن يكون هناك مُبرّر للحديث عن البرق، إذ أمكن الاستغناء عن ذكر البرق، إذ كأنّه رُقعة في ثوب جديد في مدح قيس ابن معد يكرب، إلا إذا كان البرق هو قرينة الرّمز الذي يُشير إلى اسم "سُمَيّة"، وعليه تكون "سُمَيّة"

¹ - الأعشى، الديوان، ص 341. النّجير: حصن في حضرموت لبني معد يكرب. الفَعَال: اسم لفعل الحسن والخير. المغالي جمع مِغْلَاة وهو السّهم الذي يغلي به.

² - يُنظر: محمّد محمّد حسين، م، ن، ص 340.

هي رمزُ لربّة المطر كما قال لي مشرفي الدكتور غيطان، وأنا أرى أن "سمية" تقابل "عناة" إلهة الخصب¹ ويمكن أن نذهب إلى أبعد من ذلك بأن نقابلها بعشتار إلهة الخصب والحب ومتع الحياة² ومما يؤكد ذلك ذكر البرق الذي يسبق المطر والعواصف، فتلك الظواهر الطَّبِيعِيَّة من اختصاص "سُمَيَّة" بحسب الاعتقادات القديمة.

ولعلنا نتساءل هنا لماذا استُخدم اسم "سُمَيَّة" دون باقي أسماء الصّاحبة، الجواب على ذلك يمكن أن يكون لأنّ الأعشى يستمطر على الممدوح البركات والخصب والرّزق، فكأنّه يَسْتَحْضِر ربّة المطر لتبارك الممدوح بنعمها وعطاياها، وكيف لا وهي قد أحبّت قيس الممدوح كما ورد في البيت الثّاني من المقطع السّابق.

وقال الأعشى أيضًا في القصيدة الثّانية³: (الكامل)

رَحَلْتُ سُمَيَّةَ، غُدُوَّةً، أَجْمَالَهَا،	غَضَبِي عَلَيْكَ، فَمَا تَقُولُ بَدَا لَهَا
هَذَا النَّهَارُ بَدَا لَهَا مِنْ هَمِّهَا،	مَا بَالُهَا بِاللَّيْلِ زَالَ زَوَالُهَا
سَفْهًا، وَمَا تَدْرِي سُمَيَّةَ، وَنَحَهَا،	أَنْ رُبَّ غَانِيَةٍ صَرَمْتُ وَصَالَهَا

يقول الأعشى رحلت سُمَيَّة باكراً وهي غَضِبِي عليه، ثمّ يتساءل عن السّبب. وهو قد كان يشعر بالهمّ والحزن جرّاء ذلك في النّهار وبالليل لم يعد يتذكّرها، فهو غير مكترث برحيلها، فكم فتاة قبلها قد قطع وصلها، وكم من سحابة قد أمطرت فأزهرت الأرض فظهرت كأنها أثواب تاجر ذات ألوان زاهية⁴.

وَنَحْنُ نَسْتَطِيعُ أَنْ نَسْتَنْتِجَ هُنَا أَيْضًا أَنَّ "سُمَيَّة" هي رمز لربّة المطر، فقد صوّرها الأعشى قد رحلت غَضِبِي إذ كانت حاضرة في النّهار حتّى ملأت القلوب بالحُزن، أمّا في الليل فقد زالت، وهُنَا يكمن مفتاح الرّمز، إذ ما يدلّ على أَنَّ "سُمَيَّة" هي ربّة المطر استخدامه جملة "زال زوالها"، فقد قصد الشّاعر أنّه

¹ - إحسان الديك، صدى الأسطورة والآخر في الشعر الجاهلي، ص 14.

² - إحسان الديك، م.ن، ص 13.

³ - الأعشى، الديوان، ص 27. غانِيَّة: الجارية الحسنة التي استغنت عن الزينة.

⁴ - يُنْظَر: محمّد محمّد حسين، م.ن، ص 26.

لم يبقَ لها أثر، فلو كانت امرأة لما استخدم الفعل "زال" إذ إنّ الإنسان الذي من شحم ودم لا يزول إلا بالموت، وإذا رحل هذا الإنسان أو هذه الإنسانية فلا يزولان.

أمّا إذا اعتبرنا أنّ عبارة "زال زوالها" كعبارة دعاء، وفي هذه الحالة تكون دليلاً أيضاً على رمزية اسم "سُمَيّة"، فليس من عادة العرب أن يدعوا على المحبوبة التي ترحل بالهلاك، من عادتهم التّوجع على هذا الرّحيل، والبكاء على الأطلال، ووصف المحبوبة، لكن الأعشى لم ينتهج هذا النّهج في هذه القصيدة، هو قصد فقط أنّ المطر استمرّ في النّهار والليل وهو يتمنى زواله.

وهناك دليل آخر على كون "سُمَيّة" ربّة المطر، وذلك في البيت الرّابع، إذ ينتقل من الحديث عن سُمَيّة الغاضبة نقلة مفاجئة للحديث عن الغيمة الباكّة التي سببت إزهار الأرض. أمّا إذ اعتبرنا أنّ "سُمَيّة" هي ربّة المطر من أوّل البيت في الأبيات السّابقة، فسَتخفّ مفاجأتنا ويكون البيت الرّابع نتيجة لعاصفة كانت قويّة خلال النّهار والليل كانت ربّة المطر قد أغدقتها على الأرض.

وقال الأعشى أيضاً في قصيدة أخرى¹:
(مجزوء الكامل)

قَالَتْ سُمَيَّة، مَنْ مَدَحَ ت؟ فَقُلْتُ: مَسْرُوقُ بَنِ وَائِلٍ
عُنْدِي لِغَيْبِي أَشْهَرًا، إِنِّي لَدَى خَيْرِ الْمَقَاوِلِ

تتساءل "سُمَيّة" من مدح الأعشى؟ إذ كان قد مدح مسروق بن وائل. ثم يقول الأعشى إنّهُ سيقم عنده أشهراً، فهو مسرورٌ عند مسروق ومستمتعٌ بحديثه².

لعلّ متأمّل البيتين السّابقين لا يشكّ في أنّ "سُمَيّة" هي امرأة تسأل الأعشى سؤالاً، وخاصّة أنّ الأعشى يلي هذين البيتين بثلاثة أبيات يصف فيها كرم مسروق بن وائل الممدوح في القصيدة، وكيف

¹ - الأعشى، الديوان ص339. المَقَاوِل: جَمْع قَيْل وهو لقب لرؤساء حمير وأشرافهم.

² - يُنْظَر: محمّد محمّد حسين، م.ن، ص338.

كان النَّاسُ يَجْتَمِعُونَ حَوْلَهُ قَبْلَ الشَّرُوقِ حَتَّى إِذَا رَأَوْهُ صَمْتُوا مِنْ هَيْبَةِ تَاجِهِ الَّذِي يَضَعُهُ عَلَى رَأْسِهِ.

لكن، وتبقى دائماً كلمة لكن، هو يقطع هذه الصورة الجميلة بهذه الأبيات¹:

أَضْحَى بِعَانَةٍ زَاخِرًا فِيهِ الْغُثَاءُ مِنَ الْمَسَايِلِ
خَشِيَ الصَّرَارِي صَوْلَةً مِنْهُ فَعَاذُوا بِالْكَوَاثِلِ
فَتَرَى النَّبِيطَ عَشِيَّةً، رَاوِي الْمَزَارِعَ، بِالْحَوَافِلِ
يَوْمًا بِأَجُودِ نَائِلًا مَالِحَ حَضْرَمِيِّ أَخِي الْفَوَاضِلِ

هو دون شكَّ يتحدث عن نهر الفرات في العراق الذي كان ممتلئاً من الزَّبدِ وأوراق الأشجار وغصونها،

وقد خشي الملاحون قسوته فلجأوا إلى مؤخرة السفينة، وإنَّ قوماً اسمهم الفرات إذ إنَّهم يعيشون على

ضفة أحد روافده، ذاك النَّهر الأجود من الحَضْرَمِيِّ الكريم.

من اللافت للنظر أنَّ محمَّد محمَّد حسين محقِّق الديوان، قال في هامش شرح مفردات القصيدة، "بين

البيت الخامس والسادس بيت ساقط لا يتم المعنى"، والبيت الخامس هو البيت السابق لهذه الأبيات. وما

أنا في صدد الوصول إليه هو أنَّ هذه الأبيات هي دليل على أنَّ "سُمِّيَّة" هي رمز لربة المطر وليست

امرأة، إذ لماذا يقطع مدحه لابن وائل بهذه الأبيات ثمَّ يعود إلى المدح بعدها.

لعلنا نتساءل لماذا يقطع مدح ملك حَضْرَمِيِّ مثل مسروق بن وائل، بأنَّ يتكلَّم عن الفرات وسطوته؟

إنَّ في ذلك سرًّا لا يكشفه سوى البيت التاسع الذي يقول فيه إنَّ الحَضْرَمِيِّ أي الممدوح في القصيدة هو

أكرم من نهر الفرات.

يَوْمًا بِأَجُودِ نَائِلًا مَالِحَ حَضْرَمِيِّ أَخِي الْفَوَاضِلِ

¹ - المسائل: جمع مسيل، ومسيل الماء موضع سيله. عانة: بلد مشهور بين الرقة وهي مُشرقة على الفرات. زاخراً: ممتلئاً. الغناء: الزَّبد وما حمل السَّيل من أوراق الأشجار الصَّراري: الملاحون جمع صار. صولته: سطوته وبطشه. عاذ: لجأ. كوئل: السفينة مؤخرها. النَّبِيط: جبل من العجم كانوا ينزلون البطائح بين العراقيين، سموا بذلك لكثرة النَّبَط عندهم وهو الماء. الحوافل جمع حافل. يقصد بها روافد النَّهر وفروعه الحافلة بالماء أي ممتلئة. النائلة: العطاء. الحَضْرَمِيِّ: نسبة إلى حَضْرَمُوت بن قحطان بن عابر قوم الممدوح. الفواضل: التَّعَمُّ العظيمة: جمع فاضلة.

المهم في الأمر أنّ الفرات كان زاحراً بالمياه، كما كان هائجاً، ممّ؟ من " سُمَيّة " إذ كانت تمرّ عاصفة من فوقه، والدّليل على ذلك البيت الثّاني من هذه الأبيات، حين تكلم عن الملاحين الذين لجأوا إلى مؤخّرة السفينة من جرّاء هيجان الفرات بسبب العاصفة. فهو إذن ذكر " سُمَيّة " في بداية القصيدة تمهيداً للحديث عن نهر الفرات والعاصفة والخصب الكامن على ضفافه، وهو بذلك يكون قد خلق صورتين مختلفتين في قصيدة الأولى صورة " سُمَيّة " والعاصفة على نهر الفرات، والثّانية صورة الممدوح الملك الكريم القائد، ثمّ جمع بين هاتين الصّورتين بذكر وجه الشّبه بينهما وهو الخصب في النّهر والكرم في الممدوح.

وهكذا لنا أن نتصور أنّ الجامع بين هاتين الصورتين هو الكرم في ذلك. ما يهمّنا هنا أنّ " سُمَيّة " سبب الخصب في نهر الفرات، هي ليست اسماً لامرأة بعينها، وهي ليست المحبوبة، وممّا يؤكّد ذلك أيضاً أنّ الأعشى لم يذكر صفاتها الجسدية كما جرت العادة عند العرب، لا في هذه القصيدة ولا في القصائد السّابقة الحاوية اسم " سُمَيّة "، وأنا أرجح أنّ ذلك احتراماً لمشاعر من كانوا يؤمنون بهذه الآلهة، فالشّاعر كان مسيحيّ المذهب، لكنّه لا يستطيع أن يصف جمال ربّة وصفاً حسياً لما في ذلك من إهانة للذين يؤمنون بها، فهو لا يستطيع وصف وجهها، وشعرها، وأسنانها، وعينيها، وقدّها، فاكتفى بذكر اسمها وتصوير أعمالها.

المبحث السادس: الدلالة الرمزية لـ "عُقارة" في شعره:

أولاً: المعنى اللغوي لـ "عُقارة" في المعاجم:

يرجع اسم "عُقارة" إلى الجذر عَفَر الذي يعنى ظاهر التراب¹، ويُصرَح الهروي أنَّ الأصل اللغوي لاسم "عُقارة" هو نوع من الشجر اسمه "العَفار"، فتكون "عُقارة" المفرد منه، إذ قال: "سميت عُقارة بالعَفار من الشجر الواحدة عُقارة. وعُفَيْر من أسماء الرجال"².

وقد حدّد ابن منظور نوع هذا الشجر حين قال إنّ العَفار هو الشجر الذي تُستعمل أغصانه لإشعال النار، وهو أجود أنواع الشجر لذلك³.

أمّا الفيروز آبادي فقد قال إنّ العَفار هو بذرة النخل، وهو شجر يُتخذ من العود لإشعال النار، وهو عرب بين مكّة والطائف⁴، وصرَح الزبيديّ إلى جانب ذلك أنّ عُقارة بفتح العين هي امرأة سُميت باسم الشجر⁵.

وهكذا نستنتج أنّ اسم "عُقارة" يعني الشجر الذي تُستخدم عيدانه في إشعال النار، وهو مُفرد "العَفار" اسم الشجرة المذكورة، وأنّ عيدانه من أفضل العيدان لإشعال النار.

ثانياً: الدراسة الرمزية لـ "عُقارة" في شعره:

استخدم الأعشى اسم "عُقارة" مرّتين، كانت المرّة الثّانية بصيغة التّصغير فجاء الاسم على صيغة "عُقيرة"، وقد جاء الاسم في المرّتين يرمز إلى الشّمس، تكوّنت القصيدة الأولى من سبعين بيتاً، نظمها

¹ - ينظر: الفارابي، الصحاح، مادّة عفر.

² - الهروي، تهذيب اللغة، مادّة عفر.

³ - ابن منظور، لسان العرب، مادّة عفر.

⁴ - الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادّة عفر.

⁵ - ينظر: الزبيديّ، تاج العروس، مادّة عفر.

الشاعر في هجاء شيبان بن شهاب الجحدري، تغنى في مُقدّماتها بـ"عُفارة"، وبذكريات شبابه، ثم يبدأ بهجاء حَصمه، حتّى نهاية القصيدة.

أمّا القصيدة الثّانية الّتي استخدم فيها اسم "عُفارة" مُصغّراً، فقد كانت قصيدة قصيرة نسبياً، جاءت في خمسة وعشرين بيتاً، ابتدأها بالحديث عن "عُفيرة" في أربعة أبيات، ثمّ انتقل لهجاء علقمة بن علاثة، حتّى آخر القصيدة.

قال الأعشى¹:
(مجزوء الكامل)

يا جارتِي، ما كُنْتُ جَارَه	بأْت لِتُحزُّننا عَفْـ
تُرْضِيكَ مِنْ دَلٍّ وَمِـ	حُسْنٍ، مَخالطُهُ غَرارَه
بَـيْضاءَ ضُحُوْثِها وصف	راءُ العَشِيَّةِ كالْعـ
وَسَبَبَتَكَ حَيْنَ تَبَسَّـ	بَيْنَ الأريكةِ، والسَّـ
بِقَوامِها الحَسَـ	جَمَعَ المَدادَةَ والجَـ
كتميلُ النِّشـ	فُلٌ في البَقيرةِ، والإزارَه
وبجيدٍ مُغـ	وَجِهٍ تُزَيِّنُهُ النُّـ
ومها تَرفٌ غـ	يَشفي المُتيمِّمَ ذا الحَـ
كَذرى مُنورٍ أَقحـ	نٍ قَد تَسامَقَ في قَـ
وَعَدائِرٍ سُودٍ عـ	كَمَلٍ تُزَيِّنُهُ الـ
وأرثَكَ كُفًّا في الخِـ	بٍ، وساعِداً مِثْلَ الجِـ
وإذا تُنازَعُكَ الحـ	ثُ ثُنْتُ وفي النِّفسِ اُزورارَه
مِنْ سِرِّكَ المَكْتومِ تـ	أى عَن هَواكَ فِلا تُـ

¹ - الأعشى، الديوان، ص 153. الغرارة: التّصابي والغفلة وحدائث السّن. صفرا العشيّة؛ لأنّها تَنزَيّن وتُطلي جسمها بالزّعفران الطّيب. العرارة: شجر له نور أصفر قدر شبر. الأريكة: سرير منجّد مزين في قَبّة أو بيت. جهر: مراعه بجماله وهيئته. البقيرة: ثوب يشقّ فيلبس بلا أكمام. الأزارار: الملحفة وكل ما ستر. مغزلة: معها غزال. أي غزالة ترعى ولدها. فهو أجمل لها وأظهر لحنانها ووداعتها. النّضارة: الجمال. المها: البلور. ترف: تبرق. غرب كلّ شيء: أوله وحده. المتيمّم: الدّاهب العقل. ذرى الشّيء: أعاليه. منور: أخرج النور أو الزّهر. الأفعوان: نبت طيّب الرائحة حواليه ورق أبيض ووسطه أصفر. تسامق: علا وارتفع. قرارة الماء: مستقرّه. الكفل: المؤخّرة. الوثارة: كثرة اللحم والطّرواة. الجبارة: سوار غريض. إزور: عدل وانحرف.

ينادي جارته، ويقول لها لم تكن جارة ممّا سبّب له حُزنًا. ويُسرّ بها بما لها من دلال يخالطه صغر سنّها. يقول تكون بيضاء في النّهار، ويكون وجهها مصفرًا في الليل كأنّها نبات العرارة الأصفر اللون، إذ تدهنه بالزّعفران. وهي تسلب النّفس حين تتبسّم بين السّرير والسّتارة. لها قوام حسن يجمع بين الطّول وحسن القَدّ والمنظر. تميل كالسكران ترتدي ثوبًا دون أكمام، وترتدي فوقه ثوبًا واسعًا فضفاضًا. يُشبّه جيدها بالغزال، ويقول إنّ وجهها يزينه النّضارة. ويصف الأعشى أسنان المحبوبة ويُشبّها بالبلور، ويقول إنّها تلمع من كثرة الرّيق، هذا الرّيق يشفي المُتيمّ الذي ألهبه الحبّ. كما يُشبّه أسنانها بنّوار الأقحوان الذي نشرته الرّيح، وقد ارتفع في روضة، وإنّ ضفائرها سوداء ناعمة تنساب على عنقها، كفّها مُخضّب، وهي ترتدي في ساعدها سوارًا عريضًا. وأثناء الحديث معها تتنثّى، فتتنثي النّفس معها. يقول إنّها تتباعد عن مُحبيّها دون سبب معلوم¹.

ووظّف الأعشى اسم " غفارة " وألبسه بعض صفات امرأة جميلة غير أنّ بعض المواطن في أبياته فضحت قصده، ليضحى اسم " غفارة " رمزًا للشمس، وإنّي أستند في ذلك إلى عدّة أدلّة أولها مطلع القصيدة:

يا جارتِي، ما كُنْتُ جاره بانْتُ لتُحزُننا غفارة
فإنّنا إذا قرأنا صدر البيت نفع في اللبس والتّشويش، فكيف ينادي الشّاعر " غفارة " ويقول إنّها جارته، ثم يتراجع ويقول إنّها لم تكن جارة، فكيف يستوي أنّ يكون المرء جارًا ثمّ يقول إنّّه لم يكن جارًا، إلّا إذا كانت " غفارة " هي الشّمس التي نشعر أحيانًا أنّها قريبة مِنّا عندما نشعر بحرارتها ونستمتع بضياءها، لكنّها في الحقيقة لم تكن أبدًا قريبة.

والدّليل الثّاني الذي يدعم ما أستند إليه هو البيت الثّالث حين قال:

بَیضاء ضَحوّتها وصفَ راء العشيّة كالعراره

¹ - يُنظر، محمّد محمّد حسين، الأعشى، ص 152 - 154.

إنَّ هذا البيت من أقوى الأدلّة على ما أذهب إليه، إذ إنَّ الشَّمس في النَّهار تَبْدُو بيضاء، أمّا عند الغروب فتَظهر صَفراء اللون كلون نبات العرارة ذي اللون الشَّبِيه بلون الشَّمس عند المغيب إذ هو نبات في أعلاه زهر أصفر وأحيانًا يتخلَّل هذا الصفار لون برتقاليّ، وأنا أرى أنَّه عندما استخدم الأعشى لفظة "العرارة" لم يقصد فقط اللون الأصفر الَّذي هو لون الشَّمس، بل أيضًا قصد أنَّ شكل زهر هذا النَّبات هو مُشابه لشكل الشَّمس، فهذه صورة لون وهيئة، توكِّد أنَّ "عُفارة" الجميلة ما هي إلا رمز للشَّمس.

ثالث هذه الأدلّة قول الأعشى في البيت السادس عشر:

وَتُثِيبُ أَحْيَانًا فَطُطَ مَعَ نُمِّ تُدْرِكُهَا الْغَرَارَةُ¹

إذ يقول هُنا أنَّ "عُفارة" تأتي وتذهب فهي غير مستقرّة، وهذه صورة حَقِيقِيَّة للشَّمس إذ إنَّها تُرسل أشعَّتَها فتعطي الأمل والرجاء، ثُمَّ تَنَقُطع هذه الأشعة، وهذا يحدث في فصل الرِّبيع والخريف، ممّا يدلُّنا على فصل كِتابة القصيدة.

كلّ ذلك يقودنا إلى التَّساؤل لماذا اختار اسم "عُفارة" ليرمز به إلى الشَّمس؟ الأصل اللغوي يَكشف لنا السرّ، إذ إنَّ العُفارة هي الشَّجرة الَّتِي تُسْتخدَم عيدانها في إشعال النَّار، وإشعال النَّار للحصول على الحرارة هو قاسم مشترك مع الشَّمس المصدر الرِّئيس للحرارة، ويبدو أنَّ الشَّاعر كان يشعر بالبرودة إذ في فصل الشتاء والخريف يكون الجوّ مائلاً للبرودة، وأنا أَرَجِّح أنَّ يكون الفصل فصل الخريف لأنَّه أكثر برودة من فصل الرِّبيع ممّا يوَلِّد حاجة إلى الشعور بدفء الشَّمس أو بحرارة النَّار المشتعلة في أغصان شجر العُفارة، فهو يقول مُشيرًا إلى هذه الحرارة في البيت الثَّامن أو العاشر (البيت الثَّامن والتَّاسع غير مكتملين في الدِّيوان)²:

وَمَهَّاءَ تَرِفُ غُرُوبُهُ، يَشْفِي الْمُتَيْمَ ذَا الْحَرَارَةِ

¹ - تثيب: تعاود. غارت النّاقة غرازًا: نقص لبنها.

² - ترف: تبرق. غروب: أول الشيء وحده.

وقال الأعشى في القصيدة الثانية¹: (الطويل)

لعمري لئن أمسى من الحيّ شاخصاً، لقد نال خيِّصاً من عُفيرة خائصاً
إذا جُرِّدت يوماً حسبت خميصاً عليها، وجريالاً، يُضيء دلاميصاً
تقمّرهما شيخٌ عشاء، فأصبحت قُضاعية تأتي الكواهن ناشصاً
فأقصدها سهمي وقد كان قلبها لأمثالها من نسوة الحيّ قارصاً

يقول إن وقف الأعشى ثابتاً في الحيّ، لكنّه لم ينل من عُفيرة إلا قليلاً. ويقول إذا جُرِّدت من ملابسها السوداء كان جسمها كالذهب في لمعانه. تزوّجها شيخٌ من قُضاعة ليلاً، فأصبحت قُضاعية تأتي إلى الكاهن وقد كرهت زوّجها، قد صوّب سهمه تجاهها فأصابها كما أصاب نساء كُثراً قبلها.

قد يستغلّق على الباحث معرفة الرّمز في الأبيات السابقة، إذ لا يُمكننا اكتشاف هذا الرّمز إلا إذا اعتبرنا أنّ اسم "عُفيرة" هو تصغير لاسم "عُفارة"، وأنّ الدلالة الرّمزية للاسمين هي واحدة، ألا وهي الشّمس، مع تحديد زمن في هذه القصيدة بحيث يكون اسم "عُفيرة" رمزاً للشّمس في وقت يُسمى بجُنح الليل وهو الوقت بين غروب الشّمس وأوّل الليل، فهو في اللسان وتاج العروس أوّل الليل². وإنّ هناك ثلاثة براهين أُستند إليها، أوّلها قوله في البيت البيت الأوّل:

لعمري لئن أمسى من الحيّ شاخصاً، لقد نال خيِّصاً من عُفيرة خائصاً
نلحظ في البيت أنّ الشّاعر استخدم فعل "أمسى" الذي يعني الدّخول في وقت المساء، وأنا أرى أنّه لم يَستخدم هذا الفعل عبثاً، فهو يريد أن يقول إنّه وقف مساءً أمام "عُفيرة" أو الشّمس ولكنّه لم يحصل منها إلا على القليل. لماذا؟ لأنّها كانت تغرب، فلم يَستطع أن يَرى منها إلا القليل، إذ بدأ الظلام بالحلول، وأنصرم ضوء النّهار بما فيه من ضوء الشّمس ودفئها.

¹ - الأعشى، الديوان، ص 149. الخيص: القليل، والخائص مثله. تؤكد له. جرّدت: نزعَت عنها ثيابها فأصبحت عارية. الخميص: كساء أسود مرتّب مخطّط بخطين. الجريال: الذهب. دلامص: لامع. تقمر: المرأة تزوّجها. نشصت المرأة على زوجها: كرهته ومَلّت صحبته. أقصدها السّهم: أصابه فلم يُخطئه.

² - يُنظر: ابن منّظور، اللسان، مادة جَنَح. الزبيدي، تاج العروس، مادة جَنَح.

أما الدليل الثاني فيمكن جلياً في أبهى صورهِ في البيت الثاني:

إذا جُرِدَتْ يوماً حَسَبَتْ خَمِيصَةً عليها، وجريالاً، يُضِيءُ دُلامِصاً

إذ إنّ الصّورة هنا صورة لونيّة، صورة شيء أسود يُغَطِّي شيئاً أصفر لامعاً، وما هذا - في نظري -

إلا صورة الليل الذي يَنشُر ظلمته قليلاً قليلاً، بحيث لا يَظهر من الشّمس إلا قليلاً، ولا يكون من نورها

إلا اليسير، فهي لحظة دقيقة إذن، تلك التي كان الشّاعر أمامها، يراها، فيتأثّر بها، ثم يُصوّرُها بأسلوب

فائق الجمال والشّاعريّة. أمّا البرهان الثالث فيمكن في البيت الثالث، حين قال:

تَقَمَّرُها شَيْخٌ عِشاءً، فأصبحت قُضاعِيّة تأتي الكواهن ناشِصاً

قد نتساءل هنا لماذا يتزوَّج هذا الشّيخ الجليل هذه الحسناء التي تسمّى " عُفَيْرَة " عِشاءً؟ ولماذا قال

الشّاعر عِشاءً وليس ليلاً؟ إذ إنّنا نستطيع أن نتوصّل إلى الإجابة إذا عرفنا أنّ العِشاء هو من زوال

الشّمس إلى طلوع الفجر، ونحن نستطيع أن نتخيّل اللحظة التي يقبل فيها الليل وتأخذ الشّمس فيه

بالاختفاء، إذ إنّ الشّاعر شبّه هذا بالزّواج بين شيخ جليل وحسّناء مُضيئة في وقت العِشاء أي عند زوال

هذه الشّمس وهو من بعد ميلان الشّمس إلى الغروب. لتكون " عُفَيْرَة " التي تزوّجت الشّيخ ما هي إلا

الشّمس التي غربت في حِضن الظّلام.

وعليه أنا أرى أنّنا أمام احتمالين جائزين في إقرار المعنى الأصلي لاسم "عُفَيْرَة"، إمّا أن نذهب إلى

أنّ اسم " عُفَيْرَة " ما هو إلا تصغير اسم عُفارة، والدليل أنّ الاسمين يحملان الدّلالة الرّمزيّة نفسها، ألا

وهي الشّمس، وأنّ هذا التّصغير لم يأت عبثاً، إذ إنّ الشّمس عند الغروب يختفي قسم منها، وكلّما مضت

في الغروب يقلّ حجمها، وجاء استخدام صيغة التّصغير مناسب لهيئة الشّمس عند الغروب.

أما الاحتمال الثاني فهو أن يكون المعنى الأصلي لاسم " عُفَيْرَة " هو البياض غير النّاصع المائل إلى

الحمرة، وهو أيضاً يُطابق الدّلالة الرّمزيّة للاسم، فإذا أنعمنا النّظر جيّداً في معنى الاسم نجده مُطابقاً

للشمس، إذ تكون الشمس بيضاء إذا كانت في وضح النهار، تكون بيضاء متوهّجة وكلّما اقترب موعد الغروب تَميل إلى الحمرة أكثر. أمّا رأيي في الموضوع فأنا أميل إلى الرأي الأول.

المبحث السابع: الدلالة الرمزية لـ "قَتِيلَة" في شعره:

أولاً: المعنى اللغوي لـ "قَتِيلَة" في المعاجم:

يعود اسم "قَتِيلَة" إلى جَذَر قَتَلَ، الذي يعني الإماتة بضرب أو حَجَر أو سَمٍّ أو عِلَّة، فقد قال الهروي: "قَالَ اللَّيْث: الْقَتْلُ مَعْرُوفٌ، يُقَالُ: قَتَلَهُ: إِذَا أَمَاتَهُ بِضَرْبٍ أَوْ حَجَرٍ أَوْ سَمٍّ أَوْ عِلَّةٍ. وَالْمَنِيَّةُ قَاتِلَةٌ"¹. وقد وافقه ابن منظور في ذلك².

غير أنني لا أظن أن اسم "قَتِيلَة" يحمل معنى الجَذَر، إذ صيغة الاسم صيغة تصغير، والتصغير لا يكون في الأفعال، مما يعني أن اسم "قَتِيلَة" ليس تصغير قَتَلَ، أو حتى تصغير قَتْلَ، فالمصادر لا تُصَغَّر، لذا أرى أن أصل اسم "قَتِيلَة" هو قَتَالَ الذي يعني النفس وبقية الجسم حتى ربط هذا المعنى بالناقة فقالوا ناقة ذات قتال أي الوثيقة، عَرَفَ ابن منظور قَتَالَ على أنه الجسم واللحم، ذاكراً أن قتال الناقة أي شحمها ولحمها³.

وأضاف الفيروز آبادي إلى ما سبق أن قَتَالَ تعني أيضاً القوة، إذ قال: "وَالْقَتَالُ، كَسَحَابٍ: النَّفْسُ، وَبَقِيَّةُ الْجِسْمِ، وَالْقُوَّةُ"⁴.

وقد قال الزبيدي إن اسم "قتلة" يمكن أن يُقال فيه "قَتِيلَة" جاعلاً أصل اسم "قَتِيلَة" قَتَلَة الذي هو اسم المَرَّة من الفعل قَتَلَ. "وَقَتْلَةُ بِنْتُ عَبْدِ الْعُزَّى أُمُّ أَسْمَاءَ ابْنَةِ أَبِي بَكْرٍ الصِّدِّيقِ، رَبِّمَا قِيلَ فِيهَا قَتِيلَةُ، مِثْلُ جُهَيْنَةَ"⁵.

1 - الهروي، تهذيب اللغة، مادة قتل.

2 - يُنْظَرُ: ابن منظور، لسان العرب، مادة قتل.

3 - ينظر: ابن منظور، م.س، مادة قتل.

4 - الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة قتل.

5 - الزبيدي، تاج العروس، مادة قتل.

إنَّ اسم " قُتَيْلَة " من أكثر الأسماء التي شغل أصلها اللغوي تفكيرِي، خاصّة أنَّ الزبيدي قال إنَّ أصلها "قَتلة" اسم المَرّة من الفعل قَتَلَ، وأنا أرى إلى جانب ذلك قد يكون معناها الأصليّ هو قتال، فمثلاً نقول سعاد سعيدة، نستطيع أن نقول قتال قُتَيْلَة، وبهذا يُصبح معنى قُتَيْلَة ذات الشَّحم واللحم أي المكتنزة، وسنرى أنَّ الأعشى وصف " قُتَيْلَة " بصفة الاكتناز في أكثر من موضع، ممّا يدعم أن يكون ذلك أصلها اللغويّ.

ثانياً: الدّراسة الرّمزيّة لـ " قُتَيْلَة " في شعره:

وظّف الأعشى اسم "قُتَيْلَة" تسع مرّات، وبذلك تتربّع على رأس أسماء النّساء من حيث كثرة الاستخدام، وكانت في المرّات الثّلاثة ترمز إلى ناقة الشّاعر العزيرة على قلبه، وقد قيلت القصيدة الأولى في مدح قيس بن معد يكرب، وكانت في ثمانية عشر بيتاً، يستهلّها في الحديث عن " قُتَيْلَة " وهجرها. ثمّ يصفّ النّاقة والصّحراء، ثمّ يمضي في مدح الممدوح، ويختم القصيدة في وصف الفرس.

أمّا القصيدة الثّانية فقد نُظمت "لكسرى حين أراد منهم زهائن، لما أغار الحارث بن ولة على بعض السّواد"¹، وقد جاءت في اثنين وأربعين بيتاً، له في مقدّمتها حديث عن " قُتَيْلَة "، ثمّ ينتقل للحديث عن الصّحراء، ثمّ يوجّه خطاباً لكسرى، وبعد ذلك يُهاجم قبيلة "إياد"، ويختمها بتهديد كسرى.

وقد نظّم القصيدة الثّالثة في " قُتَيْلَة " تخلّلها حديث قصير عن وصف الرّحلة ووصف الثّور، وجاءت في اثنين وأربعين بيتاً. أمّا القصيدة الرّابعة، فقد نظّمها في "هجاء علقمة بن علاثة، وفي مدح عامر بن الطّفل في المنافرة التي جرت بينهما"². يستهلّها في حديث عن " قُتَيْلَة "، ثمّ يعود إلى الماضي ليصوّر الدّيار في الماضي، ثمّ يعود إلى الغزل، ومن ثمّ مهاجمة علقمة، ثمّ يختم القصيدة في وصف الصّحراء ورحلاته فيها. وقد جاءت في ستين بيتاً.

¹ - محمّد محمّد حسين، الدّيان، ص 227.

² - محمّد محمّد حسين، م.ن، ص 139.

ننتقل الآن إلى القصيدة الخامسة التي نظمها الشاعر في الفخر بقومه، وقد جاءت في ثلاثة وخمسين بيتًا، يبدأها بالغزل بـ "فُتَيْلَة"، ثم ينتقل إلى وصف الصحراء، ثم يخلص إلى الفخر بقومه. وأما القصيدة السادسة، فقد كانت قصيدة غزليّة، وهي مكوّنة من ثلاثة وأربعين بيتًا.

وُصُولًا إلى القصيدة السابعة، فقد نظمها الشاعر في اثنين وثلاثين بيتًا، وكان موضوع معظمها الغزل واللهو، إلا أنه وصف الصحراء بأبيات قليلة، ثم ختمها بمخاطبة أولاد عمومته بني عجل بن لجيم بأبيات قليلة أيضًا.

أما القصيدة الثامنة فقد قيلت في مدح إياس بن قبيصة الطائي، وقال محقق الديوان إنها قيلت في مدح قيس بن معد يكرب أيضًا، وهي مكوّنة من ثمانية وثلاثين بيتًا. بدأها بذكر "فُتَيْلَة"، ثم مضى في وصف الخمر، ثم انتقل إلى الافتخار بجرّاته في اقتحام الصحراء، ثم يورد قصّة ثور، وبعد ذلك يعود إلى ناقته التي تحمّلت المشاق في طريقها للممدوح، وهكذا يخلص للمدح.

وأخيرًا وليس آخرًا، نأتي بذكر القصيدة التاسعة والتي قيلت في مدح إياس بن قبيصة الطائي، التي جاءت في سبعة وثلاثين بيتًا. يتحدّث فيها عن "تيا" فـ "فُتَيْلَة"، ثم ينتقل إلى ذكريات شبابه في الصحراء بما في ذلك من وصف للناقة، ومن وصف للخمر، ثم يختم القصيدة بالمدح.

قال الأعشى¹:
(الخفيف)

فَاضَ مَاءُ الشَّؤُونِ فَيَضُ الغُرُوبِ	مِنْ دِيَارٍ بِالْهَضْبِ، هَضْبِ القَلْبِ
دِي، وَكَانَتْ لِوَعْدٍ غَيْرِ كَذُوبِ	أَخْلَفْتَنِي بِهِ فُتَيْلَة مِيعَا
أُمُّ طُفْلِ بِالْجَوِّ غَيْرِ رَبِي	ظَبْيَة مِنْ ظَبَاءٍ "بَطْنِ خُسَافِ"،
فِي قَوْلِ الوُشَاةِ وَالتَّخْيِيبِ	كُنْتُ أَوْصَيْتَهَا بِأَنْ لَا تُطِيعِي

¹ - الأعشى، الديوان، ص 333. هضب القلب: جبل في ديار عامر. الشؤون: جمع شأن وهو مجرى الدمع. بطن خُساف: بريّة بين بالس وحلب. الجو: ما انخفض من الأرض. الربيب: ابن امرأة الرجل من غيره. التخييب: الغش والخداع.

ما سبق هو مقطع من قصيدة يمدح فيها الأعشى قيس بن معد يكرب، يقول فيه إنّ دموعه فاضت فيض ماء المنسكب من الدّلاء أثناء وجوده على جبل " القليب ". إذ أخلفت " قُتَيْلَة " ميعادها، وقد كانت صادقة في مواعيدها. يشبّه الأعشى " قُتَيْلَة " بظبية وادي " خُساف "، وهي أمّ طفل من زوجها الأوّل ترعى في أرض منخفضة، ويقول لها ألاّ تُطيع فيه قول الوشاة¹.

قال محمّد محمّد حسين قبل البدء في شرح قصيدة احتوت اسم " قُتَيْلَة ": "يبدأ الأعشى قصيدته بغزل رقيق يحنّ فيه إلى صاحبتّه (قتلة) وهي من أحب صواحبه إليه وأشهرهن في شعره، يُسمّيها تارّة (قتلة) ويدلّلها تارّة. فيسميها (قُتَيْلَة) أو (قتل). وقد زعم أبو عبيدة أنّها أمة لبني عبيد كان قد تزوّجها"². وقد قال في موضع آخر: "هذه إحدى قصائد الأعشى في صاحبتّه (قُتَيْلَة)، وهي نقيض الشّهوة النّهمة. ويبدو من وصفه لها في زيّها وزينتها أنّها ليست عربيّة. وقد تكون إحدى الجوّاري من الرّاقصات أو المغنيات في بيوت اللّهُو والخمر في العراق أو في الشّام"³.

وقال لويس شيخو في كتابه شعراء النّصرانيّة إنّ الأعشى يُشبّب بامرأة يُقال لها " قُتَيْلَة "، فمرّة يأتي بها مُصغّرة ومرّة يجيء بها على لفظ التّكبير⁴.

وقال فؤاد البستاني: "وهناك كثير من النّساء شبّب بهنّ كهريّة السّابقة الذّكر وليلى وقُتَيْلَة وتيّا... ولا نعلم هل تزوّج بواحدة منهنّ"⁵.

كلّ هؤلاء ذكروا أنّ الأعشى يُشبّب بامرأة اسمها " قُتَيْلَة "، لأنّهم لم يدرسوا شعر الأعشى دراسة رمزيّة، إذ كانت نتيجة دراستي الرّمزيّة للقائدات التي حوت اسم " قُتَيْلَة " أنّ هذا الاسم هو رمز لناقة الشّاعر العزيزة على قلبه، وقد كان الرّمز نفسه في جميع القائدات، وكيف لا؟ وقد كان اسم " قُتَيْلَة "

1 - يُنظر: محمّد محمّد حسين، الديوان، ص 333.

2 - محمّد محمّد حسين، م.ن، ص 140.

3 - محمّد محمّد حسين، م.ن، ص 350.

4 - يُنظر: لويس شيخو، شعراء النّصرانيّة في الجاهليّة، ص 366.

5 - فؤاد البستاني: الشعر الجاهلي نشأته فنونه صفاته، ص 7.

الأكثر تردداً في شعر الأعشى بين الأسماء، حتّى وصل عدد القصائد التي ذكر فيها اسم " قُتَيْلَة " إلى تسع قصائد.

وعليه أرى أن " قُتَيْلَة " ليست امرأة، وأميل ميلاً شديداً إلى كونها رمزاً لناقاة الشاعر العزيزة على قلبه، ومما يُثبت ذلك قوله:

تلك خيلي منه وتلك ركابي هُنَّ صُفْرُ أولادها كالزّيب

فقد قال الأعشى تلك خيلي؛ لأنّ الممدوح كان يُهديه خيلاً كلّ عام، فقد قال في البيت الرابع عشر من القصيدة¹:

كُلَّ عامٍ يَمَدَّنِي بِجُمُومٍ عِنْدَ وَضْعِ الْعِنَانِ أَوْ بِنَجِيبٍ

إذن هو يبدأ بالحديث عن هذا الخيل ابتداءً من هذا البيت، ثمّ ينتقل إلى ذكر صفاته، فيقول مثلاً إنّهُ عظيم الصدر، أصيل، وغير ذلك. ويختم الحديث عن هذا الخيل، ويختم القصيدة قائلاً "تلك خيلي منه وتلك ركابي...".

ما أريد الوصول إليه أنّ الشاعر عندما قال: " تلك خيلي منه وتلك ركابي"، كان قد ذكر الرّكّاب أو الإبل دون أن يذكر أنّ الممدوح أهداه إبلًا، لذلك ألحق لفظه "خيلي" بلفظة "منه"، لأنّ الخيل حقيقة كانت هديّة منه، أمّا "الرّكّاب" فهي ليست هديّة من الممدوح؛ لذلك أرى أنّها إشارة إلى " قُتَيْلَة " المذكورة في بداية القصيدة.

ومن اللافت للنظر أنّ الشاعر أجاد انتقاء الاسم المناسب لهذه الرّكّاب، " قُتَيْلَة " والتي معناها الأصلي هو الاكتناز، وذلك يُلائم الحديث عن الحيوان أكثر من الحديث عن امرأة، إذ من عادة العرب

¹ - الجموم هو الخيل الوافر النّشاط، العنان: اللجام، النّجيب: العتيق الكريم.

القُدَامَى أَنْ يَتَغَزَّلُوا بِالْقَدِّ الْمَمَشُوقِ، مُشَبَّهِينَ الْمَحْبُوبَةَ بِالطَّيْبَةِ فِي جَمَالِ قَوَامِهَا. نَعَمْ، قَدْ تَغَزَّلُوا بِأَرْدَافِ
المرأة الكبيرة، لكن لا يصل الأمر إلا إذا قصد الشاعر ناقة، فتكون الصورة منطقيّة صائبة مقنعة.

وقال أيضًا¹: (الكامل)

أَثْوَى، قَصَرَ لَيْلَةً لِيَزِيدَا،	وَمَضَى وَأَخْلَفَ مِنْ قُتَيْلَةٍ مَوْعِدَا
وَمَضَى لِحَاجَتِهِ، وَأَصْبَحَ حَبْلًا لَهَا	خَلْقًا، وَكَانَ يَظُنُّ أَنَّ لَنْ يُنْكَدَا
وَأَرَى الْغَوَانِي حِينَ شَبَّتْ هَجَرَنِي	أَنْ لَا أَكُونَ لِهَنْ مِثْلِي أَمْرًا رَدَا
قَالَتْ قُتَيْلَةٌ مَا لَجِسْمِكَ سَيِّئًا،	وَأَرَى ثِيَابَكَ بِالْيَاثِ هُمْرًا دَا
أَذَلَّتْ نَفْسَكَ بَعْدَ تَكْرَمٍ لَهَا	أَكُنْتُ ذَا عِزٍّ وَمُنْتَظَرٍ غَمْرًا دَا

يقول الشاعر لقد قصر في أن يُتَزَوَّدَ الحبِّ من " قُتَيْلَةٍ"، فمضى وأخلف الميعاد معها. ومضى
لانشغالاته حتّى صار حبلها باليًا، وكان يَظُنُّ أنّه لن يقلَّ عطاؤه لها، وقد هجرته الفتيات عندما شاب
وأصبح شعره مختلطًا سواده مع بياضه. ثمّ تتساءل " قُتَيْلَةٌ " موبّخة الأعشى أن لماذا أصبح جسمه
ضَعِيفًا؟ وثيابه أصبحت مُقَطَّعة بالية؟ وتوبّخه أيضًا قائلة قد أذلّ نفسه لمحبيبته، وهو لا حاجة له بها².
ونلاحظ في المَقْطَع الأخير من الأبيات السابقة أنّ " قُتَيْلَةٌ " تُوبِّخُ الشَّاعِرَ عِنْدَمَا رَأَتْ آثَارَ الْهَزْلِ بِادِيَةِ
عَلَى جِسْمِهِ قَائِلَةً إِنَّهُ أَذَلَّ جِسْمَهُ بَعْدَ الْكِرَامَةِ "لَهَا"، فَإِنَّ لَفْظَةَ "لَهَا" تَدَلُّ عَلَى أَنَّ هُنَاكَ امْرَأَتَيْنِ فِي
الْقَصِيدَةِ، " قُتَيْلَةٌ " وَالْمَحْبُوبَةُ الَّتِي تُوبِّخُ الشَّاعِرَ. فبات من الجليّ أنّ " قُتَيْلَةٌ " ليست المحبوبة؛ لأنّ
الأعشى لم يذلّ نفسه لـ " قُتَيْلَةٍ " بل "لها" أي للأخرى، ممّا يؤكّد أنّ المحبوبة ليست " قُتَيْلَةٌ"، ممّا يدفعنا
إلى أن نتساءل من هي " قُتَيْلَةٌ " إذن؟

للإجابة عن هذا السؤال، ينبغي أن نُعْمَلَ مُخَيِّلَتَنَا لِلْوَصُولِ إِلَى الْحَقِيقَةِ، تِلْكَ الْمُخَيِّلَةُ سَتَصِلُ إِلَى أَنَّ
" قُتَيْلَةٌ " لَيْسَتْ امْرَأَةً، إِذْ سَنَرَى لَاحِقًا فِي هَذَا الْمَبْحَثِ أَنَّ " قُتَيْلَةٌ " هِيَ رَمْزٌ لِنَاقَةِ الشَّاعِرِ، وَأَنَّهُ هُنَا

¹ - الأعشى، الديوان، ص 227. أثوى: أقام. قصر: تهاون. زود: أعطاهما الزاد. الخلق: البالي. ينكد: يمنعه ما سألّه ولم يُعْطِهِ.
الأمرد: الناعم الوجه الذي لم ينبت شعر لحيته. سايئ: يسوء من رآه. همد: مُقَطَّعٌ مِنْ طَوْلِ الطِّي.

² - يُنْظَرُ: مُحَمَّدٌ مُحَمَّدٌ حَسِينٌ، م، ن، ص 226-228.

يُصَوِّر نَاقَتَهُ بِطَرِيقَةٍ (كَرِيكْتُورِيَّة) مُضْحِكَةٍ وَغَرِيبَةٍ فِي الْوَقْتِ نَفْسِهِ، إِذْ تَصَوِّر الْحَيَّوانَ تَصَوِيرًا نَاطِقًا هُوَ نَهْجٌ وَأَسْلُوبٌ غَيْرُ مَأْلُوفٍ فِي الشَّعْرِ الْعَرَبِيِّ فِي ذَلِكَ الْوَقْتِ، وَهَكَذَا فَقَدْ صَوَّر الْأَعْشَى الْحَيَّوانَ بِطَرِيقَةٍ نَاطِقَةٍ قَبْلَ إِبْدَاعِ "كَلِيلَةِ وَدِمْنَةَ" بِقُرُونٍ، فَهِيَ هِيَ يُصَوِّر النَّاقَةَ حَيَّوانًا يُؤَبِّخُهُ كَالصَّدِيقِ الَّذِي يُؤَبِّخُ صَاحِبَهُ خَوْفًا عَلَيْهِ جَاهِدًا أَنْ يَرُدَّعَهُ عَمَّا يَفْعَلُ، وَالْعَرَبِيُّ كَانَ يَحْدِثُ خَيْلَهُ وَنِياقَهُ وَيَحْدُو لَهَا، كَمَا قَالَ لِي الدُّكْتُورُ مَشْهُورُ الْحَبَّازِيِّ.

وقال الشاعر في القصيدة الثالثة¹: (الوافر)

وَحُبُّكَ مَا يَمْحُ وَمَا يَبِيدُ	أَلَا يَا "قَتْلُ" قَدْ خَلَقَ الْجَدِيدُ
فَلَوْ أَنَّ أَمْرًا دَنِقًا يَصِيدُ	وَقَدْ صَادَتْ فُؤَادَكَ إِذْ رَمَتْهُ،
وَلَا تَصْطَادُ غَانِيَةً كَنُودُ	لَكِنْ لَا يَصِيدُ إِذَا رَمَاهُـا،
وَلَمْ يَغْلِقْكُمْ رَجُلٌ سَـيْـدُ	عِلَاقَةً عَاشِقٍ، وَمَطَالَ شَوْقٍ،
بُكَاءَكَ مِثْلَ مَا يَبْكِي الْوَلِيدُ	أَلَا تَقْنِي حَيَاءَكَ، أَوْ تَنَاهِي
بِوَاقِصَةٍ وَمَشَى رَبُّنَا "زُورُ"	أَرَيْتِ الْقَوْمَ نَارَكَ لَمْ أَغْمِضْ
لَأَيَّةِ نَظَرَةٍ زَهَرَ الْوَقْـدُ	فَلَمْ أَرِ مِثْلَ مُوقِدِهَا، وَلَكِنْ
يُكَدِّسُ فِي تَرَائِبِهِ الْفَـرِيدُ	أَضَاءَاتِ أَحْوَرَ الْعَيْنَيْنِ طِفْلاً،
عَلَى مِثْلِ اللَّجِينِ، وَهَنَّ سُودُ	وَوَجْهًا كَالْفِتَاقِ، وَمُسَبِّحًا كَرًّا
إِذَا يُعْطَى الْمُقْبِلَ يَسْـتَزِيدُ	وَتَبَسُّمٌ عَنْ مَهَّاءٍ شَبِمْ غَرِي،
مَهَامَةٍ، لَا يَقُودُ بِهَا الْمُجْـيْدُ ²	فَمِثْلِكَ قَدْ لَهَوْتُ بِهَا وَأَرْضِ
كَرْكَنِ الرِّعْنِ، ذَعْلَبَةً، قَصْـيْدُ	قَطَعْتُ وَصَاحِبِي سُحْرُ كِنَازُ،
إِذَا صَفَحْتَ عَنْ الْعَانِي الْخُـدُودُ	فَإِنَّكَ لَوْ سَأَلْتَ "قُتَيْلَ" عَنَّا،

¹ - الأعشى، الديوان، ص 321. الدنف: من لازمه المرض وحالفه السقم. الغانية: الجميلة التي استغنت بجمالها عن الزينة. كنود: الذي يعد السيئات وينسى الحسنات. واقصة: ماء لبني كعب. وموضع بطريق الكوفة دون مرخ. وموضع باليمامة. زرود: موضع قرب الكوفة في طريق الحج. الترائب: عظام الصدر. الفريد: الذر المنظوم والمفصل بغيره من كريم الأحجار. الفتاق: أصل الليف الأبيض، المسبكر: المسترسل. اللجين: الفضة، ويقصد رقبته. شبم: بارد. غرى: الحسن من كل شيء والبناء الجيد.

² - الأعشى، م.س، ص 323 - 327. مهامة: جمع مهمته، وهي الصحراء. المجيد: (اسم فاعل) من أجاد الرجل إذا كان ذا دابة جواد وفرس جواد. ناقة سُحْر: سريعة منبعثة سهلة السير. كِنَاز: ضخمة. الزعن: أنف الجبل. الذعلبة: الناقة السريعة. القصيدة: الناقة السمينة لها نقي. صفح عنه: أعرض. العاني: الأسير. الخدود: جمع خد وهي الجماعة من الناس. تنيه: تتخلى عنه وتتركه. القد: سير على الجلد. أحال: أتى عليه الحال أي العام. أو مزت عليه أحوال أي سنون. شقه: أضناه وأوهنه.

تَنِيهِ وَقَدْ أَحَالَ الْقِدُّ فِيهِ ۖ وَشَفَّ فَوَادُّهُ وَجَعَ شَدِيدٌ

يخاطب الأعشى " فُتَيْلَةَ " قائلاً لها إِنَّ الحياةَ تَتَجَدَّدُ، وَحُبُّهَا لا يُمَحَى من قلبه. وَأَنَّ الدُّنْيَا صَادَتْ قلبها، وَيَتَمَنَّى أَنْ يَسْتَطِيعَ العاشقُ صيدَ قلبها. لكنَّ أحداً لا يَصِيدُهَا إِذَا حَاولَ صَيْدَهَا إِذْ إِنَّ الفَتَاةَ الحَسَنَاءَ الجاحدةَ لا تُصْطَادُ. ثمَّ يقول: يا فتنة العاشقِ إِنَّ الَّذي يَعلقُ بِهَا غيرَ سَعِيدٍ. ثمَّ يَخاطبُ الأعشى نفسه ويقول أَلَا تَسْتَحِي وتُخجلُ من نَفْسِكَ، فبِكاؤُكَ بِسببِهَا كَالطِّفْلِ الصَّغِيرِ. ويقول أَيضاً إِنَّهُ سَهرَ اللَّيْلِ كُلَّهُ حَتَّى رَأى نارَهُ من بـ"واقصة" من هو مقيم بـ"زورد". وهو لم يَرَ مِثْلَ نارِها، وَإِنَّ هَذِهِ النَّارَ تَكشفُ عَن شَيْءٍ. وَقَدْ أَضاءَتِ النَّارُ حِوَارَ العَيْنينِ رِخْصَةً ناعمةً، تَكدِّسُ الدَّرَّ المنظومَ عَلى صَدرِها. وهو يَشبِّهُ أَسنانَها بِالبلُورِ، ريقَها بارِداً، جبينَها مِثْلَ اللِّجينِ، يَستَرسِلُ عَلَيهِ شَعرُها الأَسود¹.

وبعد عدة أبيات يستأنف الحديث عن " قُتَيْلَة " فيقول إِنَّ مِثْلَ قُتَيْلَة نَاقَة قَدْ لَهَا بَها فِي الفِلاَة، لَا يَسِير فِيهَا إِلَّا الشَّخْص المَاهِر. وقد قطع الفلاة مع صاحبه على ناقة سريعة صَخْمة كثيرة اللحم، مثل الجبل العَظِيم. وقبل أَنْ يُنْهِيَ الشَّاعِر القصيدة يقول لو سَأَلْتُ " قُتَيْلَة " عَنَّا وَعَنْ مِروءَتِنَا لَعَرَفَتْ أَنَّنا نَصْفَح عَنْ الأَسِير الَّذِي ظَلَّ القِيدَ فِي يَدِهِ حَوْلًا، حَتَّى أَمْرَضَ قَلْبَهُ الوَجع الشَّدِيد.²

المتأمل في الأبيات السابقة لا يكاد يشك في أنّ "قتل" المذكورة أعلاه هي امرأة جميلة، وحوراء، وبيضاء الأسنان، ولامعة الجبين، وذات شعر أسود وما إلى ذلك من صفات جمالية اتفق عليها الشعراء العرب. إلى أن نصل المقطع التالي والذي يمثل البيت الحادي والعشرين، والثاني والعشرين، والثالث والعشرين، التي يكمن فيها مفتاح حلّ اللغز، فهو يقول فيها:

فَإِذَا فَارَقْتَنِي فَاسْتَبدِلْنِي
فَمِثْلَكَ قَدْ لَهَوْتُ بِهَا وَأَرْضِ
قَطَعْتُ وَصَاحِبِي سُرْخٌ كِنَازُ
فَتَى يُعْطَى الْجَزِيلَ وَيَسْتَفِيدُ
مَهَامَةً لَا يَوْقَدُ بِهَا الْمُجِيدُ
كَرَّكَ الرِّعْنَ ذُغْلِبَةً قَصِيدُ

¹ - يُنظر، محمد محمد حسين، الديوان، ص 320-322-326.

² - يُنظر: محمد محمد حسين، م.ن، ص 320-322 - 326.

فأنا أرى أنّ هذا المقطع هو الدليل على أنّ "قتل" أو "قُتِلَ" هي رمز لناقة الشّاعر، والدليل الأوّل على ذلك هو حين قال " فاستبدليني فتى يُعطي الجَزِيلَ وَيَسْتَفِيدَ". فلو كان هُناك علاقة حبّ بين رجل وامرأة لا تقوم هذه العلاقة على الاستفادة، "فقد جاء استخدام الفعل "يستفيد" مفتاحًا للرّمز؛ لذلك أنا أرى أنّ "قتل" هي رمز لناقته، الّتي تُعطى الكثير من الطّعام والشّراب، وهو يَسْتَفِيد من قوّتها، وحليبيها، ووبرها،... إلخ.

أمّا الدليل الثّاني فيكمن في قوله: "وأرض مهامه، لا يقود بها المُجيد" إذ يصعب على الحصان أو الفرس السّير في الصّحراء، لكنّ ذلك أسهل لناقة الّتي هي "قتل" هُنا. فإنّ البيت الثّاني والعشرين لا يُمكن تجزئته، إذ لا يكون الانتقال إلى موضوع ثانٍ في عَجَز بيت، لذلك كان الحديث عن الصّحراء وقائد النّاقة تابعًا للبيت السّابق، ثمّ يتخلّص إلى الموضوع الآخر في البيت الثّالث والعشرين عندما قال: "قطعت وصاحبي سُرْحَ كِنَازٍ... إلخ". وبذلك اللّهُو في قوله "فمثلك لهوت بها.." لهو لا مجاز فيه، قام به مع صاحبه عندما امتطيا النّاقة السّريعة السّمينة والصّحراء.

وهكذا تكون الصّورة قد وضحت في مخيلتنا، تتّمثّل في فتى يجود على ناقته بالطّعام والشّراب، ويستفيد من قوّتها، خاصّة في الصّحراء الّتي لا تَسِير فيها إلّا النّوق، هُناك لها صديقه على ناقته السّمينة من جود مالِكها، مُتَمَتِّعًا بسرعة هذه النّاقة.

شاقَّتْكَ مِنْ " قُتَيْلَةَ " أَطـــــــلأُها،	بِالشَّطِّ فَالْوَثْرِ إِلَى حَاجـــــــر
فَرَكْنَ مِهْرَاسٍ إِلَى مـــــــرَادٍ	فَقَاعٍ مَنفُوحَةٍ ذِي الحَائـــــــر
دَارَ لَهَا غَيْرَ آيَاتٍ مـــــــرَها	كُلُّ مُلْثٍ صَوْبُهُ زَاخـــــــر
وَقَدْ أَرَاهَا وَسَطَ أَتْرَابـــــــها،	فِي الْحَيِّ ذِي الْبَهْجَةِ وَالسَّامـــــــر
كَدَمِيَّةٍ صُورَ مِحْرَابـــــــها	بِمُذْهَبٍ فِي مَرْمَرٍ مَائـــــــر
أَبُو بَيْضَةٍ فِي الدَّعْصِ مَكْنُونَةٍ،	أَوْ دُرَّةٍ شَيِّفَتْ لَدَى تَاجـــــــر
يَفْشِي غَلِيلَ النَّفْسِ لِأَهـــــــها،	حَوْرَاءُ تَسْبِي نَظَرَ النَّاطـــــــر
لَيْسَتْ بِسُودَاءَ وَلَا عُنْفـــــــص،	دَاعِرَةٌ تَدْنُو إِلَى الدَّاعـــــــر
عَبْهَرَةُ الْخُلُقِ، بُلَاخِيـــــــة،	تَشْوِبُهُ بِالْخُلُقِ الطَّاهـــــــر
عَهْدِي بِهَا فِي الْحَيِّ قَدْ سُرِبـــــــلَتْ	هَيْفَاءَ مِثْلَ الْمُهْرَةِ الضَّامـــــــر
قَدْ نَهَدَ الثَّدْيِ عَلَى صـــــــدْرِها	فِي مُشْرِقٍ ذِي صَبـــــــحٍ نَائـــــــر

ما سبق هو مقطع من قصيدة قالها الأعشى في مدح عامر بن الطفيل وهجاء علقمة بن علاثة، يقول إن أطلال " قُتَيْلَةَ " قد آلمته بسبب البُعد في مواقع الشَّطِّ والوثر وحاجر. وكذلك الأطلال التي في مِهْرَاسٍ وماردٍ ومنفوحةٍ وذِي حائر. وقد غيّر هذه الأطلال المطر الغزير الدائم لأيام. وها هو يراها بين أترابها في بهجة نهارًا، وفي سمر ليلاً. هي كالدَّمِيَّة ذات محرابٍ مُذْهَبٍ ومرمرٍ متموج. ويُشبّه الأعشى " قُتَيْلَةَ " كالبَيْضَةِ المَدْفُونَةِ فِي الرَّمْلِ، كما شبَّهها بِدُرَّةِ التَّاجِرِ التي صُقِلَتْ. واللَّهُو بها يُسعدُ النَّفْسَ، فهي حَوْرَاءُ تَأْسِرُ مَنْ يَنْظُرُ إِلَيْهَا. وهي بَيْضَاءُ، وهي لَيْسَتْ امْرَأَةً سَيِّئَةِ الْخُلُقِ، وهي لَيْسَتْ فَاجِرَةٌ. هي نَاعِمَةٌ، مَمْشُوقَةٌ الْقَدِّ تَمِيلُ إِلَى الصَّخَامَةِ، يَخْلُطُ جَمَالُهَا بِحَسَنِ الْخُلُقِ. يقول أذكرها وقد لبست ثوبَ الجمال، فهي

¹ - الأعشى، الديوان، ص 139، شاقه الحب: هاجه. مِهْرَاسٍ وماردٍ موقعان. منفوحة: موضع هو مسقط رأس الأعشى. الحائر: مُجْتَمِعُ الْمَاءِ، الْمَوْضِعُ الْمَطْمَئِنُّ مِنَ الْأَرْضِ. آيات: جمع آية والآية هي العلامة. ملث: مقيم. زَخَرُ الْبَحْرِ: طَمًا وَكَثْرَ مَأْوِهِ. التَّزْبُ: مَنْ وَلَدَ مَعَكَ، السَّامَرُ: اسم فاعل من سمر أي لم ينم وتحدث ليلاً. والسَّامَرُ أَيْضًا مَجْلِسُ السَّامَرِ. المِحْرَابُ: الْغُرْفَةُ وَصَدْرُ الْبَيْتِ. مَائِرٌ: تَصْلَحُ صِفَةً لِلذَّهَبِ وَالْمَرْمَرِ. فَالذَّهَبُ مَائِرٌ مِ الْمَرْمَرِ أَيْ غَائِرٌ فِي دَاخِلِهِ. الْمَرْمَرُ مَائِرٌ أَيْ بَرَّاقٌ. يَتَمَوَّجُ لِحُودَةِ صَقْلِهِ. الدَّعْصُ: كَثِيبُ الرَّمْلِ. مَكْنُونَةٌ: مَخْبُوءَةٌ، فَهِيَ لِذَلِكَ مَحْفُوظَةٌ صَافِيَةُ اللَّوْنِ. شَيِّفَتْ: جَلِيَتْ. عُنْفُصٌ: بَذِيئَةٌ قَلِيلَةُ الْحَيَاءِ. الدَّاعِرُ: الْخَبِيثُ الْفَاسِقُ. الْعَبْهَرَةُ: الرَّقِيقَةُ الْبَشْرَةُ النَّاصِعَةُ الْبَيَاضِ وَالسَّمِينَةُ الْمُتَمَلِّتَةُ. بِلَاخِيَّةٌ: طَوِيلَةٌ عَظِيمَةٌ فِي نَفْسِهَا. سُرِبَلَتْ: لَبِسَتْ السَّرْبَالَ وَهُوَ الْقَمِيصُ. الْهَيْفَاءُ: الضَّامِرَةُ الْبَطْنِ الرَّقِيقَةُ الْخَصَرُ. نَهَدَ: بَرَزَ. الصَّبْحُ: بَرِيقُ الْحَدِيدِ وَالْحُلَى. النَّائِرُ: الْمَشْرُوقُ.

ضامرة البطن شبيهة بالمُهَرَّة الضَّامرة. قد كبر صدرها، وهو مُشرق بفعل الحلى التي تتزيّن بها والتي لها ضياء منير¹.

وَقَدْ يَتَصَوَّر القارئ للوهلة الأولى في الأبيات السابقة أَنَّ " قُتَيْلَةَ " امرأة لها أطلال أُتُعبت الشَّاعر، إلى أن نصل إلى عجز البيت السابع حين قال "يشفي الغليل لاهِ بها:

يَشْفِي غَلِيل النَّفْس لَاهِ بِهَا، حوراء تَسْبِي نَظَر النَّاظِر
ليست سوداء ولا غُنْفَصٍ، داعرة تَدْنُو إلى الدَّاعِر
وقد قال بعد ذلك إنها ليست قليلة الحياء وليست بذينة، فكيف تَسْمَح له أن يلهو بها إذ كانت مؤدبة، إن في ذلك تناقضًا بيّنًا، إلا إذا اعتبرنا أن التي يلهو بها هي ناقتة، فيكون ذلك أقرب إلى المنطق، بعيدًا عن أي تناقض. ويدعم ما أذهب إليه أيضاً أنه يصفها بأنها " ليست سوداء"، وسنجد أن هذه الصِّفة تتكرّر عند الحديث عن " قُتَيْلَةَ"، وأنا أرى أن ذلك دليلاً على أن " قُتَيْلَةَ " هذه ما هي إلا كائن مُجرّد حقيقيّ، وليست مُتخيّلة.

أما الدليل الثالث الذي يسند ما أذهب إليه، فهو قوله في البيت الثامن والتاسع:

عَبْهَرَةُ الْخَلْقِ، بُلَاخِيَّةٌ، تَشْوِبُهُ بِالْخُلُقِ الطَّاهِرِ
عَهْدِي بِهَا فِي الْحَيِّ قَدْ سُرِبْتُ هِيَفَاءً مِثْلَ الْمُهَرَّةِ الضَّامِرِ
إذ وصف " قُتَيْلَةَ " بأنها "عبهرة الخلق" مما تعني السمينّة الممتلئة، و"بلاخية" مما يعني الطويلة العظيمة، وهذا يتناقض مع الصِّفة الجمالية التي كان العرب يُعجبون بها وهي أن تكون المرأة هيفاء، خاصّة أن الأعشى قد لاحظ أن " قُتَيْلَةَ " قد سمت وأصبحت ضخمة. إن صفة العظم في الطول هي ليست من الصِّفات الجمالية عند العرب قطعياً بل صفة القامة المعتدلة، وهل ذلك يُعدّ غزلاً؟ طبعاً لا، إلا إذا كان الأعشى يقصد ناقتة من كل ذلك، وأنا أرى أن ذلك أقرب إلى المنطق.

¹ - يُنْظَر، محمّد محمّد حسين، الديوان، ص 140.

إذن، لها الشاعر بـ "فُتَيْلَة " وهي مؤدّبة، كما أنها أصبحت صُخْمة، وهي دائماً بيضاء، فهل يُنبئنا ذلك بشيء؟ أقول: نعم. هذا يُنبئنا أنّ " فُتَيْلَة " الصُخْمة والبيضاء والمؤدّبة ما هي إلا ناقة الشاعر العزيزة على قلبه.

وقال أيضاً¹: (الخفيف)

يَوْمَ أَبَدْتُ لَنَا فُتَيْلَةَ عَنْ جِدِّ	دِ تَلِيْعٍ، تَزِيْنُهُ الْأَطْوَاقُ
وَشَتِيَتْ كَالْأَقْحَوَانِ جَلَاءُ	طَلٌّ فِيهِ غُذُوبَةٌ وَاتِّسَاقُ
وَأَثِيْثُ جَثَلِ النَّبَاتِ تُرْوِي	هَ لَعُوبٌ غَرِيْرَةٌ مِـــــــفْنَاقُ
حُرَّةٌ طَفْلَةٌ الْأَنَامِلِ كَالدَّمِ	يَّةٌ لَا عَانَسٌ وَلَا مِـــــــهَزَاقُ
كَخَذُولٍ تَرعى النَّوَاصِفَ مِنْ تَتْ	لِيَتْ قَفْرًا، خَلَا لَهَا الْأَسْلَاقُ

يقول الأعشى هنا ربّ يوم أظهرت فيه " فُتَيْلَة " عنقها الطويل الذي تُزَيِّنُه الأطواق. وأسنان متباعدة كزهر الأقحوان، فيه غُذُوبَةٌ وَاتِّسَاقُ، وريق كالندى البارد أعطى لأسنانها لمعاناً وبريقاً. وشعرها الكثيف الذي تعتني به هذه اللعوب الفتية المرفهة. وهي حُرَّة ناعمة الأصابع كالدمية، لا هي كثيرة العُبُوس، ولا كثيرة الصَّحْك. كأنها ظبية تخلفت عن أصحابها ترعى العُشب في منطقة اسمها "تثليث"، وقد خلا لها قاع الوادي².

من الملاحظ أنّ الشاعر سبق المقطع أعلاه بقوله:

بَعْدَ قُرْبٍ مِنْ دَارِهِمْ وَائْتِلَافٍ صَرَمُوا حَبْلَكَ الْغَدَاةَ وَسَاقُوا
وَأَنَا أَرَى أَنَّ الْحَبْلَ الَّذِي قُطِعَ هُنَا هُوَ حَبْلٌ حَقِيقِيّ، وَهُوَ حَبْلٌ " فُتَيْلَة " على أساس أنها ناقة، ثم بدأ يَصِفُ " فُتَيْلَة "، ومما يدعم ما أذهب إليه أنّ استخدام كلمة "الأطواق" بالجمع، في قوله:

يَوْمَ أَبَدْتُ لَنَا فُتَيْلَةَ عَنْ جِدِّ دِ تَلِيْعٍ، تَزِيْنُهُ الْأَطْوَاقُ

¹ - الأعشى، في الديوان، ص209. تليع: طويل. الشّيت: الفم المتباعد الأسنان. الأثيث الجتل: الشعر الكثيف. غريرة: ساذجة لم تُجرب الأمور. المفنق: المنعمة المترفة. حُرّة: الكريمة من النساء. المهزاق: الكثيرة الصَّحْك. الخذول: الغزالة التي انفردت عن مثيلاتها. النواصف: مجرى الماء والمكان الكثير النبات الخصب. تثليث: بلد باليمن. الأسلاق: القاع.

² - يُنظر: محمد محمد حسين، م، ن، ص208.

إذ إنّ عُنق النّاقة طويل، من المعروف أنّه أطول من عُنق المرأة. يحتاج إلى الكثير من الأطواق لتزيينه، أمّا المرأة فتحتاج إلى طوق أو طوقين على أكثر تقدير، فيشكّل استخدامه جمع القِلة في كلمة "أطواق" دليل على أنّ العنق هنا ليست لامرأة، فلا داعي لامرأة أن ترتدي ثلاثة أو أربعة أطواق.. وهناك دليل آخر في قوله:

وَشَتِيتِ كَالْأَقْحَوَانِ جَلَاهُ طَلٌّ فِيهِ غُذُوبَةٌ وَاتِّسَاقٌ

وذلك في لفظة "شتيت" التي تعني ثغر مُتفرّق الأسنان، فمن المنطقي أن يكون جمال الأسنان في استوائها، وليس في ثُغْرِها، وعليه لا يمكن أن تكون هذه صفة جمالية لامرأة. هذا ومن الجدير بالذكر أنّ النّاقة لها أسنان مُتفرّقة تمامًا مثلما وصفها الأعشى، إضافة إلى ذلك هناك تنافض بين أول كلمة وآخر كلمة في البيت، فكيف يكون "شتيت" وفيه اتّساق، إذ معروف أن تباعد الأسنان ينفي عنها صفة التّساق، إلا إذا كان المقصود هنا فم حيوان، لا يمكن أن يكون أفضل وضعًا ممّا وصفه الشاعر، فرأى أنّه على الرغم من أنّ الفم مُتباعِد الأسنان، هو إلى حدّ ما مُنسّق أي مقارنة مع باقي الحيوانات. ثم يتعرّّل الأعشى في شعرها وأناملها، إلى أن يصل إلى قوله:

كَخَذُولٍ تَزْعَى النَّوَاصِفَ مِنْ تَدٍّ لَيْثٌ قَفَرًا، خَلَا لَهَا الْأَسْلَاقُ

فقد شبهه هنا "قُتَيْلَة" بالغزالة التي ترعى في مكان قفر هو قاع الوادي، وأنا أرى أن في البيت السابق دليلين على أن "قُتَيْلَة" هي ناقة وليست امرأة، الأول استخدامه للفظ "ترعى"، فمن المنطقي أن يكون التشبيه. هنا هو تشبيه ناقة بظبية ترعى العشب، على أن يكون التشبيه تشبيه امرأة بظبية ترعى العشب، فالمرأة لا تتحنى لتأكل العشب وإلا يكون التشبيه قبيحًا.

أمّا الدليل الثاني الذي في البيت السابق فهو لفظة "قَفَرًا"، فكيف تكون امرأة كالغزالة التي ترعى العشب في مكان قفر لا نبات فيه ولا ماء؟ وكيف قال إن مكانًا خصبًا ثم قال إنه قفر؟ إلا إذا اعتبرنا أن المكان القفر هو كالمكان الخصب بالنسبة للناقة، إذ إنها تجتر ما كانت قد أكلته في المكان الخصب،

فتكون كالتّي أكلت الكلاً في مكان مُقفر وهكذا تكون الصّورة الّتي حاول الأعشى رسمها هي مُناسبة أكثر لِنَاقَة أكثر منها لامرأة.

إذن تُحتاج "قُتَيْلَة" إلى ثلاثة أطواق أو أربعة لتزيين عنقها، وفي فيها شَتِيت فيه اتّساق، وهي ترعى الكلاً في مكان مُقفر، كلّ ذلك وثمة هُناك أدلة أخرى تدلّ على أنّ الشّاعر قصّد نَاقَتَه حين وظّف اسم "قُتَيْلَة" ولم يقصد امرأة إطلاقاً.

وقال الأعشى أيضاً¹: (السريع)

قَتْلَةٌ مِنْهُ سَافِرًا أَجْمَلُ	ذَلِكَ مِنْ أَشْبَاهِ قَتْلَةٍ، أَوْ
فَرْعُ أَثِيثٍ، كَالْحِبَالِ رَجُلُ	بَيْضَاءٍ، جَمَاءِ الْعِظَامِ، لَهَا
شَقٌّ عَلَيْنَا حُبُّهَا وَشَفْغٌ لَـ	عَلَّقَتْهَا "بِالشَّيْطَانِ"، فَقَدْ
يَصْطَادُهَا، إِذْ رَمَاهَا الْأَبْلُ	إِذْ هِيَ تَصْطَادُ الرِّجَالَ، وَلَا

يقول الأعشى هُنا إنّ تلك الطّبيّة تُشبه "قُتَيْلَة"، بل إنّ "قُتَيْلَة" تبدو أجمل منها حين تكشف عن وجهها. هي بيضاء، مكتنزة، لها شعر كثيف كالحبال منتنياً لكنّه غير ملتوٍ. وقد تعلق بها في "الشّيطين"، ولاقى مشقّة في حبّها، وهي تصيد الرّجال لكن لا يستطيع أحد أن يصطادها².

في هذه الأبيات السّابقة أكثر من دليل على أنّ "قُتَيْلَة" ما هي إلا نَاقَة الأعشى، أوّلها وصفها بأنّها "جماء العظام"، إنّ هذه الصّفة لا يمكن أن تكون من مصطلحات الغزل بامرأة، فعادة ما توصف المرأة بالزّقة وامتساق القدّ، فنحن يمكننا قبول كبر الأرداف كصفة جماليّة، ولكن أن توصف المرأة بأنّها "جماء العظام" فإنّ ذلك مُستهجن حسب رأيي، إلا إذا كان ذلك تلميحاً إلى أنّ "قُتَيْلَة" هي كائن ضخم، حيوان مثلاً، وأنا أرى أنّه نَاقَة الأعشى.

¹ - الأعشى، الديوان، ص 275. سمرت المرأة (كضرب) كشفت على وجهها. جماء العظام: أي كثيرة اللحم على عظامها. فرع شعر: أثيث غزير. شعر رجل ليس بالسّبط المسترسل، ولا الجعد الملتوي، ولكنّه بين ذلك. الشّيطين: موضع في اليمامة. الأبل: الفاجر.

² - يُنظر: محمّد محمّد حسين، م، ن، ص 274.

وقد رأينا سابقًا في القصيدة الرابعة أنَّ الأعشى وصف " قُتَيْلَةَ " أيضًا بالاكْتِئاز والضَّخامة، حين قال:

عَبْهَرَةُ الْخَلْقِ، بُلَاخِيَّةٌ، تَشْوِبُهُ بِالْخُلُقِ الطَّاهِرِ
وأنا أرى أنَّ هذا التَّكرار ما هو إلا تأكيد أنَّ " قُتَيْلَةَ " هي كائن حَقِيقِيّ، رمز لها باسم " قُتَيْلَةَ "، وأنا أَرَجِّح أنَّ تكون ناقتة، فإذا لم تكن " قُتَيْلَةَ " كائنًا حَقِيقِيًّا، لاختلّفت صفاتها، إذ تكرر الصِّفة يُوَكِّد أنَّ ما يُرى هو حَقِيقِيّ. فالشَّاعر كرّر صفة الاكْتِئاز والضَّخامة مما يُوَكِّد أنَّ الأعشى يرى شيئًا ويصفه دون الكثير من الخيال، فهو لم يُكرّر هاتين الصِّفتين عبثًا.

وهو لم يُكرّر فقط صفة الضَّخامة والاكْتِئاز في " قُتَيْلَةَ "، إنّما كرر أيضًا صفة البياض، وهذا التَّكرار كان مرتين في القصيدة الرابعة حين قال:

عَبْهَرَةُ الْخَلْقِ، بُلَاخِيَّةٌ، تَشْوِبُهُ بِالْخُلُقِ الطَّاهِرِ
لَيْسَتْ سَوْدَاءَ وَلَا عُنفَصٍ، دَاعِرَةٌ تَدْنُو إِلَى الدَّاعِرِ
فقد عبّر عن بياض " قُتَيْلَةَ " حين قال " عبهرة الخلق " و"ليست سوداء"، هذا إلى جانب أنّه أعاد إلقاء صفة البياض على " قُتَيْلَةَ " حين صرّح في البيت الثَّاني من هذه القصيدة أنّها "بيضاء". وإنّ هذا التَّكرار لافت، خاصّة أنَّ أحد أغراض التَّكرار هو التَّأكيد. فالشَّاعر يُوَكِّد على ما يراه، وإنّ هذا دليل قويٌّ أنَّ " قُتَيْلَةَ " الضَّخمة البيضاء هي كائن حيّ يراه الأعشى بكلِّ وُضوح، فيصفه كما هو.

وأنا أرى أنَّ هناك دليلًا آخر يدعم ما أذهب إليه، في أنَّ " قُتَيْلَةَ " هي ناقة الشَّاعر، وذلك في التَّعبير الَّذِي استخدمه الأعشى في البيت الأوّل عندما قال: " ذلك من أشباه "قتلة"، إذ إنّ الشَّاعر أكثر من استخدم هذا التَّعبير عندما كان يُشَبِّه ناقتة بشيء. وقد أكثر الأعشى من استخدام مثل هذا التَّعبير، حتّى أمكننا اعتباره سمة من سمات أسلوبه الشَّعريّ، من ذلك هذه المختارات:

ذلك شَبَّهَتْ نَاقَتِي عَنْ يَمِينِ الْـ رَعْنِ بَعْدَ الْكِلَالِ وَالْأَعْمَالِ¹
فذلك شَبَّهَتْهُ نَاقَتُهُ _____ وَمَا إِنَّ لَغَيْرِكَ إِعْمَالَهَا²
ذاك شَبَّهْتُ نَاقَتِي إِذْ تَرَامَتِ بِي عَلَيْهَا بَعْدَ الْبِرَاقِ³
فذلك بَعْدَ الْجَهْدِ شَبَّهْتُ نَاقَتِي إِذَا مَا وَنَى حَدَّ الْمَطِيِّ الْمُخْرَمِ⁴
فَتِلْكَ أَشَبَّهَهَا إِذْ غَدَتِ تَشَقُّ الْبِرَاقَ بِأَصْعَادِهَا⁵

وهكذا إذا كان الأعشى أكثر من تشبيهه ناقته مستخدماً ذلك الأسلوب، فستكون "قُتَيْلَة" في التعبير أعلاه، هي ناقته التي أكثر من تشبيهها، وأنا أرى أنّ ذلك من الأدلة أنّ "قُتَيْلَة" هي ناقة الأعشى التي يكثر امتطاءها، فقد قال في التعبير أعلاه إنّها "ناقته" ممّا يدلّ على تميّزها على باقي النوق التي كان يملكها الشاعر، ونجد كذلك اسم "قُتَيْلَة" من أكثر الأسماء التي وظّفها الأعشى في شعره، ممّا يدلّ على تميّزه، ممّا يزيد من صلته بناقة الأعشى العزيرة على قلبه.

إذن "قُتَيْلَة" مكتنزة ضخمة بيضاء وقد جاء أسلوب الحديث عن "قُتَيْلَة" شبيه بذلك الأسلوب الذي كان يصرّح من خلاله عن ناقته. كلّ ذلك وهناك المزيد يدلّ على أنّ "قُتَيْلَة" هي رمز لناقة الشاعر العزيرة على قلبه.

تُجْرِي السَّوَاكُ بِالْبَنَانِ عَلَى أَلْمَى، كَأَطْرَافِ السَّيَالِ رَتَلِ⁶
تَرْدُ مَغْطُوفِ الصَّجِيجِ عَلَى غَيْلٍ، كَأَنَّ الْوَشْمَ فِيهِ خِلَلُ
كَأَنَّ طَعْمَ الرُّجْبِيلِ وَثَقَا حَا عَلَى أَرِي الدَّبُورِ نَزَلُ
ظَلَّ يَذُودُ عَنْ مَرِيرَتِهِ، هَوَى لَهُ مِنَ الْفُؤَادِ وَجَلُ

¹ - الأعشى، الديوان، ص 7. رعن الجبل: أنفه الشاخص منه، الكلال: التعب. الأعمال: من أعمل الناقة أي كلفها العمل والسير.
² - الأعشى، م، ن، ص 165.
³ - الأعشى، م، ن، ص 213. البراق: جمع بُرقة، وهي الأرض الغليظة فيها حجارة ورمل وطين.
⁴ - الأعشى، م، ن، ص 121. ونى: فتر. حدّا: نشاطها. المطي جمع مطية. المخرم: الذي وضعت في أنفه الخرامة، وهي برة توضع في أنف البعير ويشد فيها الزمام. لتؤلمه إذا جذب منها فينفذ ولا يستعصي على راحته.
⁵ - الأعشى، م، ن، ص 73. أصعادها: ارتفاعها وسيرها إلى العالية.
⁶ - الأعشى، م، ن، ص 277. البنان: أطراف الأصابع، اللمى: سُمرة في باطن اللثة، السيال: نبات له شوك أبيض طويل. رتل: مفلج حسن الاستواء. غيل: ساعد مملوء لحمًا. الخلل: جمع خلّة، وهو الجلد المنقوش. الأري عمل العسل. الدبور: جمع دبّر. وهو جماعة النحل. المريرة: الحبل الشديد الفتل. أهوى الشيء: سقط. وأهوت يده له امتدت وارتفعت. الوجل: الخوف. الدردق الصغار من كلّ شيء. الحفيضة خلية النحل. زجل صوت مُرتفع حادّ. الإسفنت: الخمرة.

نَحْلًا كَدْرَدَاقِ الْحَفِيضَةِ، مَزْ
هُوبًا، لَهُ حَوْلُ الْوَقُودِ زَجَلْ
يُعَلِّمُهُ فَوْقَتَيْلَةَ ب_____الْ
إِسْفَنْطِ، قَدَّ بَاتَ عَلَيْهِ وَظَلَّ

يَتَخَيَّلُ الْأَعَشَى " قُتَيْلَةً " وَهِيَ تَمْسُكُ عَوْدَ "السَّوَاكِ" تَدَاعِبُ بِهِ أَسْنَانَهَا ذَاتَ اللَّثَّةِ السَّمَرَاءِ، وَقَدْ بَدَتْ أَسْنَانُهَا بِيَضَاءِ كَنْبَاتِ السَّيَالِ حَسَنَةَ الْإِسْتَوَاءِ. ثُمَّ يَتَخَيَّلُ الْأَعَشَى نَفْسَهُ وَقَدْ ضَاجَعَهَا مَاسِكًا يَدَهَا الْمَكْتَنَزَةَ ذَاتَ الْوَشْمِ. وَيُشَبِّهُ رِيقَهَا بِطَعْمِ الزَّنْجَبِيلِ وَالتَّقَّاحِ مُزْجٍ بِعَسَلِ النَّحْلِ. ثُمَّ يُصَوِّرُ الْأَعَشَى عَنَاءَ اسْتِخْرَاجِ هَذَا الْعَسَلِ مِنَ الْجَبَلِ إِذْ رُبَطَ بِحَبْلِ، وَقَدْ سَقَطَ قَلْبُهُ مِنَ الْخَوْفِ، وَقَدْ بَاتَ هَذَا النَّحْلُ خَائِفًا إِذَا أَشْعَلَتْ النَّارُ حَوْلَهُ، لِيَبْتَغِدَ عَنِ الْخَلِيَّةِ، وَقَدْ أَصْدَرَ صَوْتًا مَرْتَفِعًا. ثُمَّ يَعُودُ إِلَى الْحَدِيثِ عَنْ " قُتَيْلَةٍ " إِذْ إِنَّ هَذَا النَّحْلَ قَدْ بَاتَ عَلَى فِي " قُتَيْلَةٍ " مَمْزُوجًا بِخَمْرَةٍ¹.

نَبْدَأُ مِنْ أَنَّ النَّحْلَ بَاتَ عَلَى فِي " فُتَيْلَةَ "، وَبِهَذَا يَحَقُّ لَنَا أَنْ نَرَى أَنَّ هَذَا مَفْتَاحَ اللَّغْزِ فِي هَذَا الْمَقْطَعِ، إِذْ مِنَ الْمُنْطَقِيِّ أَنْ يَكُونَ النَّحْلُ قَدْ بَاتَ عَلَى فِي " فُتَيْلَةَ " بِسَبَبِ وَجُودِ الْخَمْرِ عَلَى شَفَتَيْهَا، لَا يَعْقِلُ أَنَّ الشَّاعِرَ يَقْصِدُ أَنَّ النَّحْلَ قَدْ بَاتَ عَلَى فِي امْرَأَةٍ، إِذْ إِنَّ النِّسَاءَ يَخْفَنَ مِنَ النَّحْلِ. وَمِنْ الْمَوْكَّدِ أَنَّ الشَّاعِرَ لَا يَأْتِي بِشَيْءٍ يَشِيرُ الْخَوْفَ عِنْدَمَا يَقْصِدُ الْغَزَلَ، فَلَا يَقُولُ مِثْلًا عَيْنَاهَا كَالْأَفْعَى، بَلْ يَقُولُ عَيْنَاهَا كَالظَّبْيِ، وَلَا يَقُولُ أَنَا مِلْهَا كَالْعَقْرَبِ، بَلْ يَقُولُ إِنَّهَا كَأَسَارِيعِ أَيْ كَدُودِ أَحْمَرٍ لَا يُؤْذِي، وَلِذَلِكَ أَنَا أَذْهَبُ إِلَى أَنَّ " فُتَيْلَةَ " هِيَ نَاقَةُ الشَّاعِرِ، إِذْ إِنَّ النَّحْلَ يَبِيتُ عَلَى الْحَيَوَانِ، وَبِذَلِكَ تَكُونُ تِلْكَ صُورَةُ طَبِيعِيَّةٍ خَمِيلَةٍ.

قد تَعْلَمِينَ يَا قُتَيْبَةُ اللَّهِ، إِذَا
أَنْ قَدْ أَجْدُ الْحَبْلَ مِنْهُ، إِذَا
بِعَنْتَرِيسٍ، كَالْمَحَالَةِ لِمَ

¹ - يُنظر: محمد محمد حسين، الديوان، ص 276.

2 - الأعشى، م، ن، ص 277، أذل: وتكبر وتاه. شكل اشتبك. عنتريس ناقة قويّة ضخمة، المحالة الدّولاب والبكرة العظيمة التي يدور حولها الحبل، يشبه النّاقة بها في سرعتها. الضّراب: نزو الفحل على الأنثى.

يقول الأعشى إنك تعلمين يا " قُتَيْلَة " أنه إذا خان الحبيب عهده فإنّي سأقطع حبل الودّ منه، إذ ما حبل القرين ارتبط بعنتريس، راكبًا على ناقة سريعة كالبكرة غير المربوطة بجمل والتي يدور حولها حبل¹. هذا ما ورد في الديوان، لكنّي أرى أنّ ما سبق لهو دليل على أنّ " قُتَيْلَة " هذه هي ناقة الأعشى، وليست امرأة، إذ إنّ الأعشى يحذّر " قُتَيْلَة " من أن تخونه مع "عنتريس" التي تعني الناقة العظيمة، وأستند على ما أذهب إليه هو أنّ خيانة المرأة لا تكون بالذهاب على "عنتريس"، فهذا لا يُسمى "خيانة"، فإذا رحلت المرأة لا يكون ذلك قرارها بل قرار العشيرة، أو حتّى أولياء أمرها. أمّا إذا خانت فتخون مع رجل وسيم ذكي أو حتّى قويّ، لذا تعدّ الأبيات السابقة من أقوى الأدلّة على أنّ " قُتَيْلَة " هي ناقة الشاعر التي تخون الشاعر مع ناقة أخرى فتية وعظيمة، فيشعر الشاعر أنّ تلك خيانة ويهدد " قُتَيْلَة " أنّه سيقطع حبل الودّ إذا فعلت ذلك.

وقال الشاعر أيضًا²: (الطّويل)

صَحَا الْقَلْبُ مِنْ ذِكْرِ قُتَيْلَة بَعْدَمَا	يَكُونُ لَهَا مِثْلُ الْأَسِيرِ الْمُكْبَلِ
لَهَا قَدَمٌ رَيًّا، سِبَاطٌ بَنَانُ	قَدْ اغْتَدَلْتُ فِي حُسْنِ خَلْقٍ مُبْتَلِ
وَسَاقَانِ مَارَ اللَّحْمُ مَوْرًا عَلَيْهِمَا	إِلَى مُنْتَهَى خَلْخَالِهَا الْمُتَصَلِّصِ
إِذَا التَّمَسْتُ أُرْبِيَّتَاهَا تَسَاءَلْتُ	لَهَا الْكَفُّ مِنْ رَابٍ فِي الْخَلْقِ مُفْضِلِ
إِلَى هَدَفٍ فِيهِ ارْتِفَاعٌ تَرَى لَهْ	مِنْ الْحُسْنِ ظِلًّا فَوْقَ خَلْقٍ مُكَمَّلِ
إِذَا ادْبَطَحْتُ جَافِي عَنْ الْأَرْضِ جُدْبَهَا	وَحَوَى بِهَا رَابٍ كَهَامَةٍ جُنْبُلِ

¹ - يُنظر: محمّد محمّد حسين، الديوان، ص 276 - 278.

² - الأعشى، م، ن، ص 351. ريا: بضّة طرية. مؤنث رَيَان. سباط: جمع سبط. أي طويل مسترسل. مبتل: تام الخلق. متناسق. مار: ترجرج. المتصلصل: الذي تسمع صلصلته ورنينه حين تمشي الأريية أصل الفخذ. تساند إليه: اعتمد عليه. راب: مرتفع بارز. مفضل: من الفضل وهو الزيادة. انبطحت: تمددت. جفى: ارتفع عن الأرض. خوى: مال وسقط. راب: ارتفع. هامته: رأسه. الجنبل: القدح الضخم يتخذ من الخشب. متبذل يفعل ما يشاء وما يحلو له. ولا يُراقب الناس ولا يُبالى بهم. يقصد بالفارس صاحبها، أو هو يقصد نفسه في الحقيقة. ينوء بها: يقلها. بوص: ردف. تفضلت: تبذلت ولبست الفضلة. وهي الثياب التي تبذل للنوم. توعبه: واستوعبه استوفاه واستفده. الشرعبي: ضرب من البرود منسوب إلى شرعب. المغيل: الواسع من الثياب. الزوادف: جمع رادفة وهي طرائق الشحم. الرداء: ما يلبس فوق الثياب كالجبة والعباءة. تننيه: أي أنها تظهر منها بارزة ناتئة. تساندت: اعتمدت. الدّعص: القطعة المستديرة المجتمعة من الزمل. المتهيل: الذي ينهال ولا يتماسك. نياف طويلة. ناف الشيء ينوف أشرف وارتفع. القطة: طائر في مثل حجم الحمام. البطحاء: مسيل الماء من الوادي فيه حصى دقيق المنهل مورد الماء.

إذا ما علاها فارسٌ مُتَبَبِّـذٌ،
ينوءُ بها بوض، إذ ما تَفَضَّلْتُ
روادفُهُ تثنى الرداءَ تَسْـائِدَتْ
نِيفاً كَغُصَنِ البانِ ترتجُ إن مَشَتْ
وثديانِ كالرمانتين، وجـيـدها
وتَضَحُّكَ عَنْ غِرِّ الثَّنَايا كَأَنَّهُ
تَلَأُلُوها مِثْلُ اللَّجَيْنِ، كَأَنَّمَا
سَجَوَيْنِ بَرْجَاوَيْنِ فِي حُسْنِ حَاجِبٍ،
لِهَا كَبْدٌ مِلْسَاءُ ذَاتُ أَسْـرَرَةٍ،
يجولُ وشاحاها على أخمَصَيهما،
فقد كملت حُسْنًا فلا شيءَ فوقها،
وقد علمت بالغيبِ أُنِّي أَحَبُّـبُهَا
وما كُنْتُ أَشْـكَى قَبْلَ قَتْلَةٍ بِالصَّبِيِّ،
فَنِعَمَ فِرَاشُ الفَارِسِ الْمُـتَبَدِّلِ
تَوَعَّبَ عَرْضَ الشَّرْعِيِّ المِـغْيَلِ
إِلَى مِثْلِ دِعْصِ الرَّمْلَةِ المِـتَهَيَّلِ
دَبِيبَ قَطَا البَطْحَاءِ فِي كُلِّ مَنَهْلِ
كَجِدِ غَزَالٍ غَيْرَ أَنْ لَمْ يُعْطَـلِ
ذُرَى أَقْحَوَانٍ نُبُّثُهُ لَمْ يُفْـلَلِ
تَرَى مُقْلَتِي رِئْمٍ وَلَوْ لَمْ تَكْـحَـلِ
وَحَدَّ أَسِيلٍ، وَاضِحٍ، مُتَهَيَّلِ
وَنَحَرَ كَفَاثُورِ الصَّرِيفِ المُمَثَّلِ
إِذَا انْفَتَلَتْ جَالًا عَلَيْهَا، يُجَالِجِ
وَإِنِّي لَذُو قَوْلٍ بِهَا مِتْنَجِّـلِ
وَإِنِّي لِنَفْسِي مَالِكٌ فِي تَجَمُّلِ
وَقَدْ خَتَلْتَنِي بِالصَّبِيِّ كُلِّ مَخْتَلٍ¹

تقارب الأبيات السابقة ثلاثة أرباع قصيدة قيلت في الغزل والفخر، ويعد ما سبق أطول مقطع يصف فيه الشاعر " قُتَيْلَةَ "، يقول الأعشى فيه إنه كان يفكر في " قُتَيْلَةَ "، ثم صحا القلب من هذه الذكرى، ليجد أنه مأسورٌ بها مكبل. لها قدم طرية، وأصابع طوال ذات الجمال الكامل. وإن ساقها مكتنزتان بحيث يترجرج اللحم فيهما، إلى أن يصل منطقة الخلال. وإذا أردت أن تصل إلى أردافها تظل تصعد يدك للأعلى إذ رجلاها طويلتان ممثلتان قد حباها الله حسناً كاملاً.

¹ - لم يعطل لم يخل من الحلى. الثنايا الأسنان الأربع التي في مقدم الفم. ذراه أعلاه. يقصد زهره. لم يقلل: لم يتكسر أي أنه ناضر لم تعبت به يد. سَجَوَيْنِ بَرْجَاوَيْنِ: ساكنتين فاترتين. أسيل أملس مسترسل واضح صاف. متهلل وضاء يفيض بالبشر. كبدها وسطها. الأسرة الخُطوط التي تكون في البطن من السمن. النحر أعلى الصدر. الفاتور الخوان من رخام أو فضة. الصريف الفضة. الممثل الجيد الصنعة. مثله صورته وصاغه. الوشاحان: كرسان من لؤلؤ وجوهر منظومان يخالف بينهما وتشده المرأة بين عاتقها وكشحيها. أخمص البدن: وسطه. انفتلت: انشنت. وشاح جتل وجال: يتحرك فوق لابسته لطولها ودقة خصرها وامتلاء صدرها. جالاً أي جائلاً، حال من الوشاح. يجلل: يتحرك. جلجل الشيء حركه بيده. أو هو من جلجلة الجلجل وهو الجرس الصغير. متنخل: مختار منتخب. تجمل صبر: واصطنع الوقار. أشكاه: فعل به ما يحوجه للشكوى، وهو يُشكى بكذا، ينهم به. الصبى: النوق. ختله: خدعه. الصبى: الثانية الشباب. مختل: مصدر ميمي من ختله أي خدعه.

إذا انبطحت على الأرض يرتفع قدّها عن السّطح، وتستقر الأرداف عليه مشبّهًا ذلك بقدح الخشب الضخم. ثم يتصوّر الشاعر أنّه امتطاها فارس فتكون نعم المطيّة. إذا ارتدت ثوبًا خفيًا واسعًا ملأته بأردافها كأنّها كومة من الرّمْل.

إذا مشّت تهتّر كعُصن البان، وكطائر القطاة الذي يدبّ في منهل ماء. ثمّ يُشبّه ثدييها بالرمّانيتين، وعنقها بعنق الغزال وقد وضعت فيه الحليّ. وعندما تضحك تظهر أسنانها مشبّهًا إياها بالأقحوان ذي الأوراق المفلّجة البيضاء.

وقد شبّه تلالؤ بشرتها ببريق الفضة، وعينيها بعيني غزال مع أنّهما لم تكحّلا. وحاجباها مستويان واسعان، وخدّها ممتدّ وضّاء. وبطن أملس متثنّ من السّمنة، وصدرها كالمرمر المسنون المصقول بمهارة. يدور وشاحاها حول خصرها الممشوق، ويتحرّك بتحركها.

يقول أيضًا إنّ فيها الجمال الكامل وهو يقول فيها شعرًا مختارًا. وإنّ "قُتَيْلَة" قد عرفت أنّ الأعشى يحبّها وهو يتكلّف الصّبر. وأنّه ما كان القوم يشكون الأعشى في صباه، إلا بسبب "قُتَيْلَة" التي ذهبت بعقله¹.

وفيما سبق عدّة إشارات إلى كون "قُتَيْلَة" ما هي إلا ناقة، أول هذه الإشارات قوله في البيتين الخامس والسادس:

إذا التّمسّت أربيتاها تساندت لها الكفّ من رابٍ في الخلق مُفضّل
إلى هدَفٍ فيه ارتفاعٌ ترى له من الحُسن ظلًّا فوق خلق مُكَمَّل
إنّ قوله "إلى هدَفٍ فيه ارتفاع"، لهو دليل على أنّ الأعشى لا يصف امرأة، فلفظة "الارتفاع" لا تُقال لامرأة في قصيدة غزل، إذ أراد الأعشى أن يصل إلى أصل فخذها، فصادف الارتفاع عائقًا، وكأنّ الأعشى قصير القامة واقفًا أمام جسم ضخم يحاول أن يصل إلى أردافه، حتّمًا هنا لا يصف امرأة، لكنّ

¹ - يُنظر: محمّد محمّد حسين، الديوان، ص 352-353.

الصورة تكون منطقيّة أكثر إذا كان الأعشى واقفاً أمام ناقته وقد رأى أنّ الوصول إلى أردافها مُتعثّر نتيجة ارتفاعها.

بات من المعروف أنّ الشّاعر قد وصف " قُتَيْلَةَ " بأنّها طويلة أو بكلمة أدقّ ضخمة، وهذه صفة لا أستطيع أن أستسيغها في قصيدة غزليّة، فبتّ متيقنة أنّه يصف حيواناً ضخماً، ذا أرجل طويلة كالجمال. أمّا الدليل الثّاني فهو في البيت الذي يليه، حين قال:

إذا انبطح جافى عن الأرض جذبها وخوى بها راب كهامه جُنبل

إنّ استخدام الأعشى للفظه "انبطحت"، لا تليق بامرأة، فالمعنى اللغوي لـ "انبطحت" هو ألقيت على وجهها¹، ولماذا تلقى على وجهها؟ لعمري إنّ هذا لا يمت إلى الغزل بصلة، فلنتخيّل معاً الصورة الواردة أعلاه، " قُتَيْلَةَ " تلقى على وجهها فيعلو جنبها عن الأرض، لنفترض أنّ امرأة ألقيت على وجهها فإنّ جنبها لا يمكن أن يرتفع عن الأرض، إلا إذا كانت ناقة إذ إنّ النّاقة حين يجلسها صاحبها يكون قد أثنت يديها وقدميها بينما يكون رأسها إلى الأمام أو قد تُلقيه على الأرض، والأهم أنّ جنبها حقاً يكون مرتفعاً عن الأرض، فهو إذن يصف ناقته وليس امرأة.

أمّا الدليل الثّالث، فهو كامن في البيت الذي يليه:

إذا ما علاها فارسٌ مُتَبَذِّل، فنعم فراشُ الفارس المُتَبَذِّل

الهاء في "علاها" تعود على " قُتَيْلَةَ "، لعلّه من البديهي أنّ الفارس لا يعتلي إلا ظهر الفرس أو النّاقة، فالأعشى واضح كلّ الوضوح هنا أنّه يتكلّم عن حيوان وليس امرأة.

وهناك دليل آخر في البيت الأخير من المقطع السّابق حين قال:

وما كُنْتُ أَشْكَى قَبْلَ قَتْلَةٍ بِالصَّبِي، وقد ختلني بالصّبي كلّ مُختل

¹ - يُنظر: ابن منظور، لسان العرب، مادّة بطح.

عندما شرح مَحَمَّدُ مُحَمَّدَ حسين المفردات في الديوان، قال إِنَّ مَعْنَى لَفْظَةِ "الصَّبَى" الأولى هو النَّوْق، ومعنى "الصَّبَى" الثانية هو الشَّبَاب، لكنّه عندما شرح البيت لم يشرحه على هذا الأساس، وذلك لأنّه إذا شرّحه على ذلك الأساس يكون قد أكّد أنّ "فُتَيْلَةَ" الجميلة ليست امرأة، إذ إنّ معنى البيت في نظري، أنّ في الماضي لم يكن الشّاعر يُتّهم بحبّ النّوق قبل أن يقفّي "فُتَيْلَةَ" التي خدعته في شبابه كل خديعة. وقد شرح لماذا خدعته "فُتَيْلَةَ" في البيت الذي يليه حين قال:

تَهَالِكُ حَتَّى تُبْطِرَ الْمَرْءَ عَقْلَهُ وَتُصْبِي الْحَلِيمَ ذَا الْحَجَى بِالتَّفْتُلِ¹
المهمّ في الأمر أنّ الشّاعر قطع الشّك باليقين حين صرّح أنّه لم يكن يحبّ النّوق قبل أن يرى "فُتَيْلَةَ"
"ولا يوجد أوضح من هذا تصرّيح حتّى ندرك أنّ "فُتَيْلَةَ" هي ناقة الشّاعر العزيرة على قلبه. إذن "
فُتَيْلَةَ" ضَخْمَةٌ تتساند لها الأكفّ للوصول إلى أردافها، وهي تتبطح على وجهها، ويعلوها فارس، ولم
يكن يُتّهم بحبّ النّوق قبل أن يعرف "فُتَيْلَةَ". هذا والمزيد من الأدلّة على أنّ "فُتَيْلَةَ" هي ناقة الأعشى
في القصيدة التّالية.

وقال الأعشى²:
(الطويل)

أَلَمْ خَيَالٌ مِنْ "فُتَيْلَةَ" بَعْدَمَا وَهِيَ حَبَلُهَا مِنْ حَبَلِنَا فَتَصَرَّمَا
فَبِتَّ كَأَنِّي شَارِبٌ بَعْدَ هَجْعَةٍ سُخَامِيَّةٌ حَمْرَاءُ تُحْسِبُ عَنْدَمَا
يقول الأعشى قد زار خيال "فُتَيْلَةَ" بعد أن كان حبل الودّ قد انقطع، فكان كأنّه سكران بالخمر
الحمراء التي تشبه نبات العندم الأحمر³. فبناء على ما رأينا في التحليلات السابقة، أنا أرى أنّ البيت
الأوّل يعني أنّ "فُتَيْلَةَ" النّاقة قد زار خيالها الأعشى زيارة قصيرة إذ انقطع حبلها الواهي الضّعيف نظرًا
لإهمال الأعشى له. فالحبل هُنا حبل حقيقيّ لا مجاز فيه.

¹ - الأعشى، الديوان، ص 253. تهالكت المرأة في مشيها: تمايلت. البطر: الدهش والحيرة. الحجى: العقل. تفتلت: تثتت وتكسرت.

² - الأعشى، م، ن، ص 293.

³ - يُنظر: مَحَمَّدُ مُحَمَّدَ حسين، م، ن، ص 292.

وقال أيضًا¹:

(الوافر)

عَرَفْتُ الْيَوْمَ مِنْ تَيَّا مُقَامَا، بَجَوٍّ، أَوْ عَرَفْتُ لَهَا خِيَامَا
وَقَدْ قَالَتْ قُتَيْلَةً، إِذْ رَأْتَنِي؛ وَقَدْ لَا تَعْدُمُ الْحَسَنَاءُ ذَامَا
أَرَاكَ كَبُرْتَ وَاسْتَحْدَثْتَ خُلُقًا، وَوَدَّعْتَ الْكَوَاعِبَ وَالْمُدَامَا
فَإِنْ تَكُ لَمَّتِي، يَا قَتْلُ، أَضَحْتُ كَأَنَّ عَلَى مَفَارِقِهَا ثَغَامَا²

يقول الأعشى هنا إنّ " قُتَيْلَةً " عابت عليه عندما رأيته، في حين أنّها نفسها لا تخلو من العيب، إذ قالت له إنّّه قد كبر وفارق النساء والخمر، فقال لها إنّ لمته قد شابت لكنّه شبّه الشيب على مفرق شعره بالنور الأبيض³. إنّ وجود اسمين في القصيدة يدلّ على أنّ واحدة منهنّ ليست المحبوبة، ومن الجلي فيما سبق أنّ " قُتَيْلَةً " ليست المحبوبة بل هي هنا المُعادل لصديقتها التي تعرف ماضي الأعشى من قصصه مع النساء إلى، معاقبته للخمر، وقد لاحظت عليه تغييرًا في أخلاقه بعدما كبر. وأنا أرى أنّ هذا المُعادل ما هو إلا ناقتة، هذا يطابق نوعاً ما مَوْقِفَ الْمُتَقَبِّ الْعَبْدِيِّ مِنْ نَاقَتِهِ إِذْ إِنَّهُ "بَلَا شَكَّ يَتَّخِذُ مِنَ النَّاقَةِ مُعَادِلًا شِعْرِيًّا أَثِيرًا عَلَى ذَاتِهِ بَدَلًا مِنْ صَاحِبَتِهِ وَصَدِيقَتِهِ، لِأَنَّهَا لَا تَعْتَرِضُ عَلَى قَرَارَاتِهِ، وَإِنْ كَانَتْ تَلُومُهُ، فَإِنَّهَا تُطِيعُهُ، فَضْلًا عَنْ كَوْنِهَا تُشِيرُ إِلَى قُتُوتِهِ وَرُجُولَتِهِ فِي التَّطَوُّافِ وَالرَّحِيلِ"⁴. صحيح أنّ " قُتَيْلَةً " مُخْتَلَفَةٌ عَنْ نَاقَةِ الْمُتَقَبِّ الْعَبْدِيِّ، إِلَّا أَنَّ لِكُلِّ مِنَ النَاقَتَيْنِ شَخْصِيَّتَهُمَا، فَ" قُتَيْلَةً " تَوَبَّخَ وَتَقُولُ رَأْيُهَا بَصْرَاحَةً بَدُونَ تَجَمُّلٍ أَوْ مَجَامَلَةٍ، إِلَّا أَنَّ النَاقَتَيْنِ هُمَا صَدِيقَتَانِ لِشَاعِرَيْنِ جَاهِلِيَيْنِ يَسِيرَانِ سِيرًا وَاحِدًا بِخُصُوصِ نَاقَتَهُمَا.

¹ - الأعشى، الديوان، ص195. الذام: العيب. هذا مثل عربيّ له قصّة ذكرها الميداني في كتابه "مجمع الأمثال" 2/ 213، يقصد به أنّ الحسنة - مهما بيد من كمالها- لا تخلو من نفس يعييبها. ألم: زار زيارة قصيرة، تصرم: انقطع. السخام والسخامي والسخامية: الخمر السلسة اللينة الهمز في الحلق. العندم: شجر أحمر.

² - اللمة: الشعر المجاوز شُخْمَةَ الأذن فإذا بلغ المنكبين فهو جُمّة. المفرق: وسط الرأس وهو الموضع الذي يفرق فيه الشعر. الثغام: نبت له نور أبيض يشبه به الشيب.

³ - يُنظر: محمد محمد حسين، م، ن، ص 194.

⁴ - سعيد الغنكي، "صورة الناقة في القصيدة الجاهلية بين الوظيفة الشعرية وإنتاج الدلالة الرمزية"، ص 411.

المبحث الثامن: الدلالة الرمزية لـ " لَيْلَى " في شعره:

أولاً: المعنى اللغوي لـ " لَيْلَى " في المعاجم:

يرجع أصل اسم " لَيْلَى " إلى الجذر ليل الذي يعني "ضِدَّ النَّهَارِ"¹ ، وقد اتفقت المعاجم التي تحدّثت عن اسم لَيْلَى أَنَّ لَيْلَى هي النَّشْوَة وابتداء السُّكْرِ ، وأنَّ لَيْلَى من أسماء النِّسَاء ، فقد قال ابن منظور: "وَلَيْلَى هِيَ النَّشْوَةُ، وَهُوَ ابْتِدَاءُ السُّكْرِ. وَحَرَّةٌ لَيْلَى: مَعْرُوفَةٌ فِي الْبَادِيَةِ وَهِيَ إِحْدَى الْحِرَارِ. وَلَيْلَى: مِنْ أَسْمَاءِ النِّسَاءِ؛ قَالَ الْجَوْهَرِيُّ: هُوَ اسْمُ امْرَأَةٍ، وَالْجَمْعُ لَيْالِي"². وقد قال الفيروز آبادي: وَلَيْلَى: نَشْوَتُهَا وَبَدْءُ سُكْرِهَا، وامرأة³.

وقال الزبيدي: "أُمُّ لَيْلَى: الْحَمْرُ السَّودَاءُ، عَنْ أَبِي حَنِيْفَةَ، قَالَ ابْنُ بَرِّي: وَبِهَا سُمِّيَتِ الْمَرْأَةُ، وَلَمْ يُعَيِّدْهَا ابْنُ الْأَعْرَابِيِّ بَلَوْنٍ، قَالَ: وَلَيْلَى: نَشْوَتُهَا، وَهُوَ بَدْءُ سُكْرِهَا. لَيْلَى مِنْ أَسْمَاءِ النِّسَاءِ"⁴. وهكذا اتفقت المعاجم حول الأصل اللغوي لاسم " لَيْلَى " ، وقالت إنَّه البدء في السكر ونشوته، ولم يوجد اختلاف حوله.

ثانياً: الدراسة الرمزية لـ " لَيْلَى " في شعره:

استخدم الشاعر اسم " لَيْلَى " في أربع قصائد، كانت القصيدة الأولى في مدح النعمان بن المنذر، بدأها بالغزل بـ" لَيْلَى "، ثم وصف الصحراء، ثم تخلص إلى المدح، وبعد ذلك استطرد في وصف الأسد، وختمها بالاعتذار من المنذر للإقلال من زيارته، وقد كانت " لَيْلَى " فيها رمزاً للخمر.

¹ - الهروي، تهذيب اللغة، مادة ليل.

² - ابن منظور، لسان العرب، مادة ليل.

³ - الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة ليل.

⁴ - الزبيدي، تاج العروس، مادة ليل.

أما القصيدة الثانية، فقد كانت " لَيْلَى " فيها رمزاً للذة أخرى، وهي السلطة. وقد نظم الأعشى القصيدة في مدح هوزة بن علي الحنفي. استهلها بالحديث عن " لَيْلَى "، ثم انتقل إلى وصف الصحراء، وصولاً إلى المدح.

وقد نظم الشاعر القصيدة الثالثة، في مدح قيس بن معد يكرب، فقد استخدم الشاعر اسم " لَيْلَى " ليرمز به إلى الخمر أيضاً، فبعد أن يقف على أطلال لَيْلَى، ويتحدث عن ذكريات شبابه، ينتقل إلى وصف الناقة، ثم يتوجه إلى قومه ليحثهم على محاربة قيس بن معد يكرب، ثم يخلص إلى المدح. وصولاً إلى القصيدة الرابعة، في مدح المَحَلِّق بن حَنْثَم بن شَدَّاد بن ربيعة، يستهلها في الشكوى من ضعف الشيوخوخة والبصر. ثم يمضي في التأمل في ذكريات شبابه، وبعد ذلك ينتقل إلى هجاء شراحيل بن طود، وأبي لَيْلَى، ثم يصل إلى مدح المَحَلِّق، وكانت " لَيْلَى " في القصيدة رمزاً إلى الخمر على حد سواء.

قال الأعشى¹: (الطويل)

أَتَرْحَلُ مِنْ لَيْلَى، وَلَمَّا تَزُودِ؟ وَكُنْتَ كَمَنْ قَضَى اللَّبَانَةَ مِنْ دِدِ
أَرَى سَفَهَا بِالْمَرْءِ تَعْلِقَ لُبَّهُ بَغَانِيَةَ خَوْدِ، مَتَى تَدُنْ تَبْعُودِ
أَتَنْسِينَ أَيَّامًا لَنَا بِدَحِيضَةٍ، وَأَيَّامَنَا بَيْنَ الْبَدِيِّ فَتُهِمَّ دِدِ

يقول الأعشى هل تترك "لَيْلَى" ولم تنل منها؟ كنت مثل الذي قضى حاجته من اللهو، ويرى أنه من الخطأ الفادح أن يتعلق المرء بفتاة كلما اقترب منها تصد وتبعد. ثم يذكرها بأيامهم في "دحيضة" و"البدي" و"تهمد"².

¹ - الأعشى، الديوان، ص 189. اللبانة: الحاجة. الدد الدن: اللهو. الخود: الشابة الحسنة المنظر الناعمة. دحيضة، البدّي، تهمد: أسماء مواضع.

² - يُنظر: محمد محمد حسين، م، ن، ص 188.

رأى نصرت عبد الرحمن أنّ ليلى تظهر "سيّدة مُمنّعة من السّفه أنّ ترام أو أنّ يتعلّق بها أحد، فهي دائمة النّفار إذا ما دنا منها داني، ولم يجد الأعشى النّذور الّتي نذرها لها، فبانت تاركة إيّاه مصدع القلب مقرّح الجفن، وأحبّها زهير فظلّ حبّه يعود بعد بينها كما تعود الحمى أخاها، ولم يعد مناصاً من الصّبر ويباهي الشعراء بشجاعته أمامها وبشبابها، ويجيئها الشعراء الكهول فيباهون بأنّهم ما زالوا شبّاناً، يصبحون الغواني، ويقتحمون البيد¹، وعلى الرّغم من قيمة ما قاله، إلا أنّي سأنحو منحى آخر في تحليل مدلول اسم " لَيْلى " كالآتي:

إذا تأملنا الأبيات السّابقة نجد أنّ هناك شيئاً غريباً في هذه القصيدة، وهي أنّها لا تحوي ذكراً للخمر، إذ إنّ مُعظم قصائد الأعشى الخاصّة بالمدح على وجه الخصوص فيها حضور للخمر ومجلسها والسّقة والمُغنين. وهذا أيضاً ما ذهب إليه حين قال: "على أنّنا إذا تدبّرنا برويّة هذه الخمرات نرى أنّ الأعشى يلجأ إليها غالباً ليوطّئ لمدحه. فيصبح الوصف الخمري، في نظره، بعض الأحيان، منهجاً أدبياً وأسلوباً نظميّاً يكاد يسير عليه دون دافع حاضر أو ذكرى مخصوصة. فكأنّه يأخذ به أخذه بطريقة للتوسّع الشعري أو التّخلّص والانتقال"². وبهذا يكون أبرز سمات قصائد المدح عند الشّاعر أنّ المدح يكون في بضعة أبيات فقط في آخر القصيدة بعد أن يقف على الأطلال ويصف الخمر والنّاقة والصّحراء ووحوشها ثمّ ينتقل للمدح، إلا في هذه القصيدة الّتي جاء فيها الغزل في ثلاثة أبيات افتتح بها القصيدة، وانتقل بعد ذلك إلى وصف الصّحراء والرّحلة إلى الممدوح، ثمّ جاء المدح في ثمانية عشر بيتاً، فتبع ذلك الاستطراد في وصف الأسد، ثمّ ختم القصيدة ببيتين معتذراً فيهما عن الإقلال في زيارته للممدوح وهو هنا النّعمان بن المنذر.

¹ - نصرت عبد الرحمن، الصّورة الفنّية في الشعر الجاهلي في ضوء النّقد الحديث، ص 153.

² - فؤاد البستاني، الشعر الجاهلي، ص 23.

إذن فقد جاءت القصيدة مُختلفة عن باقي قصائد المدح عند الأعشى، خاصّة في عدم ذكر الخمر فيها، لكنّي أرى أنّ الأعشى ذكر الخمر لكن بطريقة رمزيّة، رامزاً إليها بـ "لَيْلى"، فهو يريد أن يقول إنّ شرب وقضى حاجته من الشّرب وهو يريد أن يرحل إذ لا يريد التّعلق بهذه الخمر الّتي لا يُسيطر عليها أحد. ثمّ يتذكّر الشّاعر أيام احتسى الخمر بـ "دحيضة" وبين "البدّي" و"ثهمد"

ومن الأدلّة على ذلك أنّ الشّاعر لم يُصوّر "لَيْلى" قد رحلت، بل على العكس الأعشى هو الّذي رحل، وهذا غريب نوعاً ما، إذ من عادة العرب أن يصوّروا رحلة الطّعائن بعد البكاء على الأطلال، والأعشى لم يفعل ذلك في هذه القصيدة. وممّا يؤكّد أيضاً أنّ "لَيْلى" هي رمزٌ هُنا أنّه لم يذكر صفاتها الحسيّة، فهو لم يُصوّر بياضها ولا شعرها ولا أسنانها ولا خصرها، مثلما جرّت العادة.

ولعلّ الأصل اللغوي لاسم "لَيْلى" يُعدّ دليلاً آخر على أنّ "لَيْلى" في هذه القصيدة هي رمزٌ للخمر، إذ بات من المعروف أن الأصل اللغوي لاسم "لَيْلى" هو البدء في السّكر والشّعور بالنّشوة منه، ولمّا كان الأصل اللغويّ له علاقة بالرمز، تكون "لَيْلى" هُنا رمزٌ للخمر.

وقال أيضاً¹: (المُنقارِب)

وَطالِبُهَا، وَنَذَرْتُ النُّـ	غَشِيَتْ لِلَّيْلِ بَلِيلٌ خُـ
دُوراً	دُوراً،
دِ صَدْعًا، عَلَى نَائِيهَا، مُسْتَطِيرَا	وَبَانَتْ، وَقَدْ أَوْرَثَتْ فِي الْفُؤَا
عُ كَفُّ الصَّنَاعِ لَهَا أَنْ تُـ	كَصَدْعِ الزَّجَاجَةِ مَا تَسْتَطِيحُ
حِيرَا	

¹ - الأعشى، الدّيان، ص 93. الخدر كلّ ما يُؤاري الإنسان من بيت ونحوه. بانّت بعدت. صدع مُستطير اي تصدع من أوله إلى آخره، واستطار تفرّق وانتشر. الصّناع الحاذق. أحرار الشّيء.

يقول الشاعر إنّه قد ذهب إلى " لَيْلى " والليل مُغَطِّ المكان، وطالبها بالإيفاء بوعودها، ونذر ندوراً إن هي أوفت بوعودها. لكنّ " لَيْلى " ابتعدت، وأحدثت في القلب جُرحاً كبيراً. كصدع الزّجاجة الذي لا تَسْتَطِيع كَفّ الصّناع الماهرين أن تُصلحه¹.

وَتَفْتَرُّ عَنْ مُشْرِقٍ بَارِدٍ كَشَوِكَ السَّيَّالِ أَسْفَ النَّوُورِ²
كَأَنَّ جَنِيًّا مِنَ الزَّنْجِيلِ لِ خَالِطٍ فَاهَا وَأَرِيًّا مَشُورِ
كما يقول إنّ " لَيْلى " عندما تبتسم تكون مُشرقة الفمّ، مشبّهاً أسنانها بالشّوك الأبيض المحشو بالوشم. وإنّ ريقها يُشبه الزّنجبيل طيّب الرائحة مخلوطاً بعسل النّحل المجموع³.

وَإِسْفِنْطٌ "عَائَةٌ" بَعْدَ الرِّقَا بِ شَكِّ الرِّصَافِ إِلَيْهَا غَدِيرِ⁴
وإنّ هي ناءت تُريد القيّام، تهادى كما قد رأيت البهيرا
يُشَبِّه الأَعشى ريق "لَيْلى" بالخمرة الشّامية التي مزجت بماء بارد يجري بين الحجارة القريبة من بعضها البعض. إذا قامت فإنّها تنهض مُثقلة، وتتمايلت، وتكون أنفاسها كأنّها أنفاس شخص يعدو أو يبذل مجهوداً كبيراً⁵.

فَبَانِ بِحَسَنَاءَ بِرَاقَةٍ عَلَى أَنَّ فِي الطَّرْفِ مِنْهَا فُتُورِ⁶
مُبْتَلَّةُ الْخَلْقِ مِثْلُ الْمَهَا لَمْ تَرَ شَمْسًا وَلَا زَمْهَرِيرِ
وَتَبْرُدُ بَرْدَ رِدَاءِ الْعَرَوِ سِ رَقَرَّتْ بِالصَّيْفِ فِيهِ الْعَبِيرِ
وَتَسْخُنُ لَيْلَةً لَا يَسْتَطِيعُ نُبَاحًا بِهَا الْكَلْبُ إِلَّا هَرِيرِ

¹ - يُنْظَرُ: مُحَمَّدٌ مُحَمَّدٌ حَسِين، الذّيان، ص 92.

² - تَقْتَرُ: تَبْتَسِم. السَّيَّالُ: نبات له شوك شديد البياض، النّور: شجر يَحْرِقُ ويستعمل في الوشم. جنى فعيل من جنى الثمر يجنيه. الأري: عسل النّحل. شار العسل واشتاره جمعه.

³ - يُنْظَرُ: مُحَمَّدٌ مُحَمَّدٌ حَسِين، م.ن، ص 92.

⁴ - الإسْفِنْطُ: شراب يُعمل في الشّام، ويسمّونه هناك الرّسّاطون، وهو من عصير العنب، (رومي معرب)، الرّصاف: حجارة مترافقة قريب بعضها من بعض. ناءت: نهضت مُثقلة، تنهّدى: تتمايل في مشيها. البهير الذي انقطعت أنفاسه من شدّة العدو أو بعد مجهود عنيف.

⁵ - يُنْظَرُ: مُحَمَّدٌ مُحَمَّدٌ حَسِين، م.س، ص 92.

⁶ - مبتلة الخلق: مُتناسقة الأعضاء بالغة الحسن، المهابة بقرة الوحش، الزّمهريّ البرد. الهرير: صوت دون النّباح. الخز: الخريز، وقيل هو ما نسج من الصّوف والخريز، أو هو اسم دابة ويطلق على الثّوب المتخذ من وبرها. اليارق: الجبارة وهو سوار غريض من حلى اليندين، (فارسي معرب) فصل بالدّر أي رصع به. نضير: حسن.

تَرى الخَزَّ تَلْبِسُهُ ظَاهِرًا وَتُبْطِنُ مِنْ دُونِ ذَاكَ الْحَرِيرَا
إِذَا قَلَدَتْ مِعْصَمًا يَا رَقِي نَ، فَصَلَ بِالْدَّرِ فَضْلًا نَضِيرَا
وَجَلَّ زَبْرَجْدَةً فَوْقَهُ، وَيَاقُوتَةً خَلَّتْ شَيْئًا نَكِيرَا
فَأَلُوتَ بِهِ طَارَ مِنْكَ الْفُؤَادُ، وَأَلْفَيْتَ حَيْرَانَ أَوْ مُسْتَحِيرَا

يقول إنّ هذه الحَسَاءَ في عَيْنِهَا نَظْرَةٌ فُتُور. وهي مُتَنَاسِقَةُ الأَعْضَاءِ مِثْلُ البَقْرَةِ الْوَحْشِيَّةِ، وَهِيَ مَرْفُوهَةٌ الْعَيْشِ لَا تَرَى الشَّمْسَ فِي الصَّيْفِ، وَلَا الْبَرْدَ وَالزَّمْهَرِيرَ فِي الشِّتَاءِ. وَهِيَ فِي الصَّيْفِ بَارِدَةُ الْجِسْمِ، طَيِّبَةُ الرَّائِحَةِ، مِثْلُ رِءَاءِ الْعُرُوسِ الَّذِي نَثَرَ عَلَيْهِ الطَّيِّبُ. وَهِيَ فِي الشِّتَاءِ دَافئةُ الْجِسْمِ، فِي لَيْلَةٍ لَا يَسْتَطِيعُ الْكَلْبُ النَّبَاحَ مِنْ شِدَّةِ الْبَرْدِ إِلَّا هَرًّا صَغِيرًا. أَمَّا لِبَاسُهَا الْخَارِجِي فَهُوَ مِنَ الْخَزِّ وَقَمِيصُهَا الدَّاخِلِي مِنَ الْحَرِيرِ. هِيَ مَتْرَفَةٌ بِحَيْثُ تَرْتَدِي فِي مِعْصَمِهَا الْأَسَاوِرَ الْمَحْتَوِيَّةَ عَلَى الدَّرِّ وَزَبْرَجْدَ وَيَاقُوتَ. وَعِنْدَمَا تَحْرَكَ يَدِيهَا فِي دَلٍّ يَطِيرُ الْفُؤَادُ وَتُمْسِي حَيْرَانَ مَبْهُوتًا¹.

قَدْ يَظُنُّ الْقَارِئُ أَنَّ "لَيْلَى" هِيَ امْرَأَةٌ جَمِيلَةٌ مُتْرَفَةٌ، إِلَّا أَنَّنِي أَرَى أَنَّ "لَيْلَى" فِيمَا سَبَقَ هِيَ رَمَزٌ لِلسُّلْطَةِ، وَالِدَلِيلَ عَلَى مَا أَذْهَبَ إِلَيْهِ هُوَ أَنَّ الشَّاعِرَ تَخَلَّلَ الْحَدِيثَ عَنْ "لَيْلَى" بِالْمَقْطَعِ التَّالِيِ²:

لَهَا مَلِكٌ كَانَ يَخْشَى الْقِرَافَ، إِذَا خَالَطَ الظَّنَّ مِنْهُ الضَّمِيرَا
إِذَا نَزَلَ الْحَيَّ حَلَ الْجَحِيشِ شَقِيًّا غَوِيًّا مُبِينًا غَيَّرَا
يَقُولُ لِعَبْدِيهِ خُتَا النَّجَا، وَغَضًّا مِنَ الطَّرَفِ عَنَّا، وَسِيرَا
فَلَيْسَ بِمُرْعٍ عَلَى صَاحِبٍ، وَلَيْسَ بِمَانَعِهِ أَنْ تَحُورَا
وَلَيْسَ بِمَانَعِهَا بَابَهَا، وَلَا مُسْتَطِيعَ بِهَا أَنْ يَطِيرَا

جَلَّ الشَّيْءُ: عَظُمَ قَدْرُهُ، الزَّبْرَجْدُ وَالْيَاقُوتُ: فَارِسِي مَعْرَبٌ، وَهُمَا مِنَ الْأَحْجَارِ الْكَرِيمَةِ، وَالزَّبْرَجْدُ يُشَبِّهُ الزَّمْرَدَ، وَهُوَ أَلْوَانٌ كَثِيرَةٌ وَالْمَشْهُورُ مِنْهَا الْأَخْضَرُ الْمَصْرِيُّ وَالْأَصْفَرُ الْقَبْرَسِيُّ، وَالْيَاقُوتُ صَافٍ شَفَافٌ مُخْتَلِفُ الْأَلْوَانِ كَذَلِكَ، وَمِنْهُ الْأَحْمَرُ وَالْأَصْفَرُ وَالْأَخْضَرُ وَالْأَزْرَقُ. أَمْرٌ نَكِيرٌ: شَدِيدٌ صَعْبٌ. أَلُوتَ بِهِ: لَمَعَتْ بِهِ وَأَشَارَتْ، حَارَ وَاسْتَحَارَ: بِمَعْنَى وَاحِدٍ أَيْ ذَهَلَ وَضَلَّ وَتَرَدَّدَ كَأَنَّهُ لَا يَدْرِي كَيْفَ تَصَرَّفَ.

¹ - يُنْظَرُ: مُحَمَّدٌ مُحَمَّدٌ حَسِينُ، الدِّيَوَانُ، ص 94.

² - مَلِكٌ: صَاحِبٌ أَوْ زَوْجٌ. الْقِرَافُ: الْمُخَالِطَةُ. الْجَحِيشُ: أَنَّ تَنْزَلَ نَاحِيَةً مُنْفَرِدًا. غَوِيًّا: مُنْفَرِدًا. مُبِينًا: مَبْعَدًا. حَتَّى: أَسْرَعَ. النَّجَاءُ: السَّرْعَةُ. أَرَعَى عَلَى صَاحِبِهِ: أَبْقَى عَلَيْهِ، حَارَ: رَجَعَ وَنَقَصَ.

وقال الشاعر¹:

(المُتقارب)

أَزْمَعْتُ مِنْ آلِ لَيْلَى ابْتِكَارًا، وَشَطَّطْتُ عَلَى ذِي هَوًى أَنْ تُزَارَا
وَبَانَتْ بِهَا غَرَبَاتُ النَّوَى، وَبَدَلْتُ شَوْقًا بِهَا وَإِذْكَ————
فَفَاضَتْ دُمُوعِي كَفَيْضِ الْغُرَى بِ إِمَّا وَكَيْفًا وَإِمَّا أَنْحَدَارَا
كَمَا أَسْلَمَ السَّلَكُ مِنْ نَظْمِهِ———— لَأَلَى مُنْحَدَرَاتٍ صِغَارَا

يقول الأعشى هنا أنَّ " لَيْلَى " قد ابتعدت وأضحت زيارتها صعبة. واستبدلت بقربها الشوق والحنين، فانسكبت دُمُوعه المنهمرة كماء الدلاء المنسكب والمتوالية كحبّات العقد الذي انفرط سلكه². وإننا نستطيع أن نقول إنَّ في القصيدة دليلًا على أنَّ " لَيْلَى " المذكورة في المقطع أعلاه ليست امرأة إنما لها دلالة رمزية وهي هنا ترمز إلى الخمر التي ترك الأعشى شربها عندما كبر في السنّ، وعلا الشيب رأسه. أمّا الدليل على ذلك فقد ورد في البيت السّابع من القصيدة حين قال:

وَإِنَّ أَخَاكَ الَّذِي تَعْلَمِينَ لِيَالِينَا إِذْ نَحَلَ الْجِفَارَا
فكيف تكون امرأة يبكي على أطلالها، وتَفِيض دُمُوعه، ويهجر الغانيات، ثمّ يقول لها "إِنَّ أَخَاكَ الَّذِي تعلمين"؟ فلنتخيّل أَنَّ الحبيب يقول لمحبيته " أنا أخوك" فهل هذا يجوز، فأنا أجزم هنا أنَّ هذا غير مُطَبَّقٍ، إلا إذا كانت هذه المحبوبة هي رمز للخمر مثلاً، فيمكن أن يقول لها أخت من باب التعلّق بها، وقد ورد مثل عند العرب شبيه بذلك حين قالوا: "الرّمح أخوك وربّما خانك"³، إذن كانت العرب تقول على الأشياء الماديّة أنّها في علاقة أخوة مع صاحبها، وأغلب الظنّ أنَّ السّبب وراء ذلك كامنٌ في كثر ملازمتها. وهذا ما قصده الأعشى حين قال "إِنَّ أَخَاكَ الَّذِي تعلمين" إذ كثرت ملازمته لها، أي الخمر.

¹ - الأعشى، الديوان، ص 45. الابتكار الرحلة في الصّباح المبكر، وكانت العرب تفضله ليتسع الوقت أمام المُسافر قبل اشتداد الحرارة، شَطَّطت بعدت. بانّت بعدت. النوى البعد والفراق. الغربة مفارقة الوطن. وجمعها غريات. أدكار افتعال من ذكر أبدلت الناء دالاً ثمّ أدغمت الدال في الدال. الغروب جمع غرب وهو الدلو العظيمة. وكيف الدّمع أنهمر.

² - يُنظر: محمد محمّد حسين، م.ن، ص44.

³ - ابن منظور، اللّسان، مادة أخا.

وهناك دليل آخر يكمن في ربط البيت الأول مع البيت الثاني عشر من القصيدة والذي يقول فيهما¹:

أَزْمَعْتَ مِنْ آلِ لَيْلَى ابْتِكَارًا، وَشَطَّطْتَ عَلَى ذِي هَوًى أَنْ تُزَارَا
وَذَاتِ نَوَافٍ كُلُّونَ الْفُصُوفِ ص، بَاكَرْتَهَا فَادْمَجْتُ ابْتِكَارًا

فقد رحلت " لَيْلَى " مبكرًا، وخلال حديث الشاعر عن أيام الصبا، يقول إنه كان يذهب مبكرًا لشرب الخمر التي لونها كلون الأحجار الكريمة. وأنا أرى أن ذلك ليس مُصادفةً، إذ ربط بين شرب الخمر ورحيل لَيْلَى في أول النهار، وإنه من الطبيعي أن يكون الرحيل مبكرًا لكن شرب الخمر عادة ما يكون خلال النهار أو مساءً ولا يكون في الصباح الباكر، إلا أنه أراد أن يوحد بين التوقيت الذي كان يشرب فيه الخمر وتوقيت الرحيل، مما يؤكد أن " لَيْلَى " والخمر واحد، وأن " لَيْلَى " ما هي إلا رمزٌ للخمر. فهو كان يُبادر إليها في الصباح الباكر للشرب، وجاء يوم رحلت فيه بالصباح الباكر، أي في توقيت الشرب ذاته. نُضيف إلى ما سبق أن الشاعر صرّح في الشطر الأول من مطلع القصيدة أنه هو من صمم على لقاء أهل " لَيْلَى " مبكرًا وذلك طبعًا قبل الرحيل حين قال "أَزْمَعْتَ مِنْ آلِ لَيْلَى ابْتِكَارًا" فلماذا هذا التصميم على هذا التوقيت؟ إذ جاء لقاء الأهل ثم الرحيل وفي الماضي احتساء الخمر في التوقيت نفسه، لعلّ الإجابة على ذلك هو أن "آل لَيْلَى " رمز لندمائه في مجلس الشرب الذين عادة ما يلتقي بهم في الصباح الباكر، و" لَيْلَى " هي - كما قلنا - رمزٌ للخمر التي لم يعد قادرًا على شربها كما في الماضي، فرحلت عنه إلى مكان لا يستطيع أن يزورها فيه. وقد جاء المعنى الأصلي لاسم " لَيْلَى " مُطابِقًا للدلالة الرمزية، فـ" لَيْلَى " هي نشوة الخمر وبدء سُكرها، وهي في هذه القصيدة رمز للخمر، فيكون الشاعر قد وُفّق في اختيار الاسم ليناسب المرموز إليه.

¹ - ذات نواف: خمر تنفي القذى من صفاتها. الفصوص جمع فَصّ وهو حذقة العين. أدمج الشيء دخل فيه.

وقال الأعشى أيضًا¹:

(الطويل)

وكم دُونَ لَيْلَى مِنْ عَدُوٍّ وَبَلَدَةٍ، وَسَهَبٍ بِهِ مُسْتَوْضِحُ الْآلِ يَبْرِقُ
وَأَصْفَرَ كَالْحِنَاءِ طَامٍ جِمَامَةٍ، إِذَا ذَاقَهُ مُسْتَعَذِبُ الْمَاءِ يَنْبُصُقُ
إِنَّ امْرَأًا أَسْرَى إِلَيْكَ وَدَوْنَهُ فَيَا فِ تَنَوَّاتٍ وَبَيْدَاءِ خَيْفٍ
لَمَحْقُوقَةٌ أَنْ تَسْتَجِيبِي لَصَوْتِهِ وَأَنْ تَعْلَمِي أَنَّ الْمَعَانَ مُـ____وَفَّقُ
وَلَا بُدَّ مِنْ جَارٍ يُجِيزُ سَبِيلَهَا كَمَا جَوَّزَ السَّكِيُّ فِي الْبَابِ فَيُتَّقُ

يقول الأعشى إِنَّ بينه وبين " لَيْلَى " أعداء وبلاد وصحاري يتخلَّلها السَّرَاب، وليس فيها إلا الماء غير العذب الأصفر كالحنَّاء، الَّذِي لَا يَسْتَسِيغُ شَرْبَهُ. وَإِنَّ سَالِكَ الصَّحْرَاءِ يَحْتَاجُ إِلَى أَنْ يَتَوَدَّدَ لِلْقَبَائِلِ الَّتِي يَمُرُّ بِهَا حَتَّى يُجِيزُوا لَهُ الْمُرُورَ، فَيَكُونُ مَرُورُهُ كَمَا يُدْخِلُ التَّجَارُ الْمَسْمَارَ فِي الْبَابِ. وَقَدْ سَارَ الْأَعْشَى إِلَى مَحْبُوبَتِهِ لِلَّيْلِ طَوَالَ، قَاطِعًا الصَّحَارَى الْمُتْرَامِيَةَ الْأَطْرَافَ الَّتِي يَخْفِقُ فَوْقَهَا السَّرَابُ، وَبَعْدَ كُلِّ هَذِهِ الْمُعَانَاةِ وَاجِبٌ عَلَى " لَيْلَى " أَنْ تَسْتَجِيبَ لَهُ وَأَنْ تُعِينَهُ².

وقد تَوَسَّطَ الْمَقْطَعُ السَّابِقُ فِي الْقَصِيدَةِ بَيْنَ مَوْضُوعَيْنِ، الْمَوْضُوعِ السَّابِقِ لِهَذِهِ الْأَبْيَاتِ كَانَ هَجَاءُ شَرَاخِيلَ بْنِ طُودٍ، وَالْمَوْضُوعِ التَّالِيِ لِهَذِهِ الْأَبْيَاتِ هُوَ مَدْحُ الْمُحَلِّقِ بْنِ خَنْثَمَ بْنِ رَبِيعَةَ. كَأَنَّهُ يَرْتَاحُ مِنَ الْمَوْضُوعِ الْأَوَّلِ قَبْلَ دُخُولِهِ الْمَوْضُوعِ التَّالِيِ. مَعَ الْعِلْمِ أَنَّ ذِكْرَ "لَيْلَى" فِي هَذِهِ الْقَصِيدَةِ قَدْ جَاءَ مُفَاجِئًا فِي الْأَبْيَاتِ السَّابِقَةِ، إِذْ لَمْ يَسْتَهْلِ الْقَصِيدَةَ بِذِكْرِهَا وَلَا بِتَعْدَادِ مَوَاضِعِ الْجَمَالِ فِيهَا.

لَعَلَّنَا نَسْأَلُ مَا سَرَّ هَذِهِ الْمُفَاجِئَةَ؟ لَعَلَّ السَّرَّ يُكْشَفُ إِذَا عَرَفْنَا أَنَّهُ لَمْ يَذْكُرِ الْخَمْرَ فِي هَذِهِ الْقَصِيدَةِ أَيْضًا، تَارِكًا ذَلِكَ لِيَكُونَ رَمْزًا مَخْفِيًّا تَحْتَ اسْمِ " لَيْلَى " كَمَا فَعَلَ فِي الْقَصِيدَةِ السَّابِقَةِ، وَإِنَّ الْأَصْلَ اللَّغَوِيَّ

¹ - الأعشى، الديوان، ص 223. السَّهْبُ: الصَّحْرَاءُ. مُسْتَوْضِحُ: اسْتَوْضَحَ الشَّيْءَ وَاسْتَشْرَفْتُهُ وَاسْتَكْفَفْتُهُ وَذَلِكَ إِذَا وَضَعْتَ يَدَكَ عَلَى عَيْنِكَ فِي الشَّمْسِ تَنْظُرُ هَلْ تَرَاهُ، تَوْقِي بِكَفِّكَ عَيْنَكَ فِي الشَّمْسِ. الْآلُ: السَّرَابُ. أَصْفَرُ يَقْصِدُ مَوْرِدَ مَاءٍ أَصْفَرَ. طَامٌ مَطْمُوسٌ. الْجِمَاءُ جَمْعُ جَمَّةٍ وَخَمٌّ (بِالْفَتْحِ) وَهُوَ مَا اجْتَمَعَ مِنَ الْمَاءِ. التَّنَوَّاتُ: الْقَفَرُ. الْخَيْفُ: الصَّحْرَاءُ الْوَاسِعَةُ يَخْفِقُ فِيهَا السَّرَابُ أَيْ يَضْطَرِبُ. السَّكِيُّ: الْمَسْمَارُ. فَيُتَّقُ: النَّجَارُ.

² - يُنْظَرُ: مُحَمَّدٌ مُحَمَّدٌ حَسِينٌ، م.ن، ص 222.

لاسم " لئلى " يُشكّل دليلاً على ما أذهب إليه، إضافة إلى أنّ ذكر الخمر كتمهيد للمدح والذي يُشكّل سمة أسلوبية عند الأعشى يدعم ما أذهب إليه على حدّ سواء.

إنّ هناك دليلاً آخر في البيت الثاني من الأبيات السابقة، يُصوّر الأعشى عطشاً يبحث عن الماء في الصحارى فلا يجد إلا الماء الذي لا يُشرب، فينبّصقه كلّ من شربه، وهكذا هو يدعو " لئلى " أنّ تستجيب لصوته في البيت الرابع منها، وكيف تستجيب له، بأن ترويه عندما يشربها، فهو يرد أنّ يرتوي من هذه الخمر، فلو كانت " لئلى " امرأة فكيف سترويه وهو يقول في البيت الثالث من الأبيات السابقة أنّ بينه وبينها صحارى واسعة، وببد مترامية الأطراف؟ إنّ هذا وما سبق يؤكّد أنّ " لئلى " في هذه القصيدة أيضاً هي رمز للخمر.

المبحث التاسع: الدلالة الرمزية لـ " مَيْثاء " في شعره:

أولاً: المعنى اللغوي لـ " مَيْثاء " في المعاجم:

يرجع اسم " مَيْثاء " إلى الجذر ماث الذي يعني إذابة الملح في الماء¹، أمّا عن معنى لفظة ميثاء فهي عند الهروي الأرض اللينة من غير رمل، إذ قال: وَقَالَ أَبُو عُبيد: "المَيْثاء؛ الأرض اللينة من غير رمل".

وقد اتفق على ما سبق ابن منظور والفيروز آبادي والزبيدي، فقال ابن منظور: "المَيْثاء: الأرض اللينة من غير رمل وكذلك الدمثة؛ وفي الصحاح: المَيْثاء الأرض السهلة، والجمع مَيْثٌ، مثل هَيْثاء وهيف. وتميّت الأرض إذا مطرت فلانت وبردت. والمَيْثاء: الرملة السهلة والرابية الطيبة. والمَيْثاء: التلعة التي تعظم حتى تكون مثل نصف الوادي أو ثلثيه"².

وقال الفيروز آبادي: والمَيْثاء: الأرض السهلة، ج: مَيْثٌ، كهيف، وع بالشام. ودو الميث، بالكسر: ع بعقيق المدينة³.

وقال الزبيدي: "المَيْث: الموت ماث الشيء مَيْثاً: مرّسه، وماث الملح في الماء: أذابهُ، وكذلك الطين، وقد انماث. عن ابن السكيت⁴. والمَيْثاء: ع، بالشام⁵.

كانت الفروق حول اسم " مَيْثاء " بسيطة، ما بين الأرض السهلة، والأرض اللينة من غير رمل، والأرض الطيبة العذبة، وأنا لا أرى اختلافاً حول هذه المعاني، إذ الأرض السهلة غالباً ما تكون لينة وطيبة، إذ تصلح للزراعة والإثمار، وذلك يكون الأصل اللغوي لاسم " مَيْثاء ".

1 - الهروي، تهذيب اللغة، مادة ميث.

2 - ابن منظور، العرب، مادة ميث.

3 - الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة ميث.

4 - الزبيدي، تاج العروس، مادة ميث.

5 - الزبيدي، م، ن، مادة ميث.

ثانيًا: الدراسة الرّمزيّة لـ "ميثاء" في شعره:

وُظِفَ الشّاعر اسم " مَيْثاء " مرتين في شعره، وفي كلتا المرّتين كان الاسم رمزًا لنفس الشّاعر، وقد كانت القصيدة الأولى مكوّنة من خمسة وعشرين بيتًا، يستهلّها بالحديث عن " مَيْثاء " ثمّ ينتقل إلى وصف الخمر ومجلسها. أمّا القصيدة الثّانية فقالها محاولًا الإصلاح بين أبناء عمومته بني مرثد وبني جحدر، وهي مكوّنة من ثمانية وعشرين بيتًا. يبدأها بالحديث عن مَيْثاء، ثمّ ينتقل إلى محاولة الإصلاح بين أبناء العمومة متأرجحًا بين الشّدّة والرّفق حتّى نهاية القصيدة.

قال الأعشى¹:

(المُتقارب)

لَمَيْثَاءَ دَارَ عَفَا رَسْمُهَا،	فَمَا إِنْ تَبَيَّنُ أَسْطَارُهَا
وَرِيحَ الْفَوَازِ لِعِرْفَانِهَا،	وَهَاجَتْ عَلَى النَّفْسِ أَذْكَارُهَا
دِيَارَ لَمَيْثَاءَ حَلَّتْ بِهَا،	فَقَدْ بَاعَدَتْ مِنْكَ دَرَاهَا
رَأَتْ أَنَّهَا رَخْصَةٌ فِي الثِّيَابِ،	وَلَمْ تَعُدْ فِي السَّنِّ أَبْكَارُهَا
فَأَعْجَبَهَا مَا رَأَتْ عِنْدَهَا،	وَأَجْشَمَهَا ذَاكَ إِبْطَارُهَا
تَنَابَشَتْهَا لَمْ تَكُنْ خُلَّةً،	وَلَمْ يَعْلَمْ النَّاسُ أَسْرَارُهَا
فَبَاءَتْ، وَقَدْ أَوْرَثَتْ فِي الْفَوَا	دِ صَدْعًا يُخَالِطُ عَنَارُهَا
كَصَدْعِ الزَّجَاجَةِ، مَا يَسْتَطِيعُ	عُ مَنْ كَانَ يَشْعَبُ تَجْبَارُهَا
فَعَشْنَا زَمَامًا وَمَا بَيْنَنَا	رَسُولٌ يُحَدِّثُ أَخْبَارُهَا
وَأَصْبَحْتُ لَا أَسْتَطِيعُ الْكَلَامَ،	سِوَى أَنْ أَرَا جَعَ سِمَارُهَا

شَبَّهَ الأعشى دار "مَيْثاء" بالكتاب وقد امحّت سطورهُ عندما امحّت آثار الدّيار. وحين عرفها هاجت النفس من الذّكريات، هذه الدّيار كانت " مَيْثاء " تحلّ فيها لكنّها الآن ابتعدت عن هذه الدّار وحلّت في دار بعيدة، ثمّ يقول إنّ " مَيْثاء " ترى أنّها ناعمة الجسم، وأنّها في سنّ الشباب، فأعجبت بنفسها وقادها

¹ - الأعشى، الديوان، ص 317. عفا: ذهب وانمحى. الرّسم: آثار الدّار. تبين فعل مضارع. أي تتبين أنت. تميز وتعرف. أسطار جمع سطر. أذكّار جمع ذكّر. وهو التّذكّر. رخصة: بضة طرّية ناعمة. أبكار جمع بكر وهو أوّل كل شيء. وأجشمه الأمر: كلّفه إيّاه. أبطرت النّعمة: أخذته الدهشة وحيرة عند هجومها فطغى بها. نبش الشّيء المستور: أظهره، الخُلّة: الخليفة والزّوجة. العثار والعاثور: الشّرّ والمكروه والمتالف. شعب الشّق: جبره. بيمسار: الرّسول بين المحبّين.

ذلك إلى البطر والغرور، وهي تكتُم أمرها فلا يعلم النَّاس أخبارها، وعندما ابتعدت أورثت الفؤاد جُرْحًا يخالطه الهموم كالزَّجاجة التي لا يستطيع الصَّانع الماهر إصلاحها، ثم يقول إنَّ مَضَى زمن ولم يسمع عنها شيئًا. فأصبح لا يستطيع الكلام معها إلا بوجود رسول¹.

المتأمل الأبيات السابقة يجد أنَّ الأبيات الثلاثة الأولى هي مُقدِّمة تقليديَّة لدار "مَيْثاء"، لكن الصورة تبدأ في الوضوح مع البيت الرَّابع فإذا جَمَعنا صورًا مَجزوءة من البيت الرَّابع والبيت السَّادس (أو الثَّامن بحسب ترتيب الديوان إذ هُناك بيتان فيهما كلمات ناقصة) والبيت العاشر (أو البيت الثَّاني عشر بحسب ترتيب الديوان)، يَنفتح أمامنا باب اللغز، وتَتَّضح الصورة، فلنبداً بالبيت الرَّابع حين قال:

رَأَتْ أَنَّهَا رَخْصَةٌ فِي النَّيَّابِ، وَلَمْ تَعُدْ فِي السَّنِّ أَبْكَارَهَا
لنأخذ صورة أنَّ "مَيْثاء" ليست صغيرة وهي ليست في أوَّل العمر، ثمَّ ننقل إلى البيت السَّادس حين قال:

تَنَابَشَتْهَا لَمْ تَكُنْ خُلَّةً، وَلَمْ يَعْلَمْ النَّاسُ أَسْرَارَهَا
نجد أنَّ الشَّاعر قد جسَّ "مَيْثاء"، فوجد أنَّها ليست صديقة أو ليست زوجة، وأنَّ النَّاس لا يعرفون أسرارها. ثمَّ نجده قد قال في البيت العاشر:

وَأَصْبَحْتُ لَا أَسْتَطِيعُ الْكَلَامَ، سَوَى أَنْ أَرَا جَعِ سِمَارَهَا
إذ قد أصبح الأعشى لا يستطيع الكلام دون يتكلَّم مع رسول المحبِّين، إذن "مَيْثاء" ليست في أوَّل العمر، وهي ليست زوجة ولا صديقة، والأهم أنَّ النَّاس لا يعلمون أسرارها، وأخيرًا أصبح لا يستطيع الكلام عندما ابتعدت عنه، فمن عسى أن تكون "مَيْثاء" هذه؟ هي نفس الشَّاعر، إذ إنَّ الشَّاعر دائم القول في أشعاره أنَّ الشَّبَاب فارقته، وهذا يوضِّح قصده أنَّ "مَيْثاء". لم تعد في السَّنِّ أَبْكَارَهَا. كما أنَّه صرَّح كما أنَّ "مَيْثاء" ليست امرأة فهي ليست "خُلَّة" أي ليست زوجة أو صديقة. وقد جاء استعماله لكلمة

¹ - يُنظر: محمَّد محمَّد حسين: الديوان، ص 316.

"تناشيتها" يؤكد أنّ الحديث ليست عن امرأة فقد قصد من هذه الكلمة أنّه سبرها أو جسّها، ما الذي ينبش سوى النفس؟! ومما يدعم ذلك قول الشاعر أنّ الناس لا يعلمون أسرارها، وهذا حقيقيّ فلا أحد يستطيع معرفة أسرار نفس إنسان سوى الإنسان نفسه. وأخيرًا كان الدليل الأخير وهو أنّه فقد القدرة على الكلام عندما بانّت حين قال "لا أستطيع الكلام"، وهذه حقيقة، فعندما يكون الإنسان في حالة صراع مع نفسه أو في حالة اكتئاب ممّا يُمثّل اغتراب "مَيْثاء" يكون الإنسان غير قادر على الكلام لا قوّة له لفعل ذلك أو لا رغبة لديه، ممّا يشرح لماذا الشاعر لم يستطع الكلام.

وقد صرّح محمّد محمّد حسين أنّ البيت السادس أو الثامن (بحسب ترتيب الديوان) هو ذو معنى غير واضح بالنسبة له، إذ قال "الأبيات (6-8) مترابطة متّصلة، ولم يبقَ منها كاملاً إلا البيت الأخير. ومعناه غير واضح لي على التحقيق"¹، وأنا أرى أنّ معه حقّ إذا لم نفهم الأبيات على النّحو السّابق، إذ إنّ في الأبيات السابقة حلقة مفقودة وهي أنّ "مَيْثاء" هي رمز لنفس الشاعر.

وآخر ما يمكن أن يُقال هنا أمران، الأوّل أنّ الحديث عن "مَيْثاء" قد تقدم قصيدة قصيرة أحاديّة الموضوع وهو وصف الخمر ومجلسها، وأنا أرى أنّ المقدمة جاءت مناسبة لما تحدّثه الخمر من تأثير في النفس فهي تنسي الإنسان همومه وذكرياته، لا بل وآلامه أيضًا. والأمر الآخر، هو أنّ المعنى الأصلي لـ "مَيْثاء" جاء أيضًا مناسبًا للدلالة الرّمزيّة للاسم، إذ إنّ النفس هي كالأرض اللينة الواسعة التي لا حصر لها فيما تحتويه من أفكار ومشاعر وقوّة.

وقال أيضًا²:

لَمَيْثَاء دَارٌّ قَدْ تَعَفَّتْ طُلُوْلُهَا، غَفَّتْهَا نَضِيضَاتُ الصَّبَا، فَمَسِيلُهَا
لِمَا قَدْ تَعَفِّي مِنْ رَمَادٍ وَعَرَصَةٍ، بَكَيْتُ، وَهَلْ يَبْكِي إِلَيْكَ مُحِيلُهَا

¹ - محمّد محمّد حسين، الديوان، ص 317.

² - الأعشى، م، ن، ص 175. النضيفة: المطر القليل والريّح التي تتّض بالماء فيسيل. أو هي الضّعيفة. الصبا: ريح شريّة. تعفّي: الطمس. العرصة: ساحة الدّار، وهي كذلك البقعة الواسعة بين الدّور ليس فيها بناء. محيل: دائر مطموس. قوم رثاء بعضهم بعضًا، ودورهم رثاء أي مُتقابلة مترائية. أفضى إليه: وصل إليه، وأصله أنّ صار في فضائه. داء الدّخيل: داخل في أعماق البدن.

لَمِثَاء، إِذْ كَانَتْ وَأَهْلُكَ جِيرَةً، رِئَاء، وَإِذْ يُفْضِي إِلَيْكَ رَسُولُهَا
وَإِذْ تَحْسِبُ الْخُبَّ الدَّخِيلَ لِحَاجَةً مِّنَ الدَّهْرِ لَا تُمْنَى بِشَيْءٍ يُزِيلُهَا

يقول الشاعر إنّ لـ " مِثَاء " دار عفت أثارها بسبب ريح الصّبا بما تحمله من مطر، وقد أخذ الأعشى بالبكاء حين رأى الرّماد والآثار، فلا يجيب الطّل، وقد كانت دار " مِثَاء " قريبة من دار الأعشى، وقد كان بين الأعشى و" مِثَاء " رسول، فحبّها في قلبه لا يزيله شيء¹.

إذا تأملنا جيّدًا المقطع السابق نلاحظ أنّ الشاعر لم يذكر أي صفة حسيّة لـ " مِثَاء "، فهو لم يتغلّز بأسنانها ولا بريقها ولا بشعرها... إلخ، ممّا يدلّ على أنّ الأعشى كان مشغولًا بشيء أكثر أهميّة، وهو عتاب بني جحدر وبني مرشد أبناء عمومة الشاعر اللذين اختلفا فيما بينهما، فحاول الأعشى الإصلاح بين الحيين. وقد سبب له هذا الخلاف حزنًا كبيرًا نلاحظه جليًّا في القصيدة.

وقد شعر مُحَقِّق الديوان محمّد محمّد حسين أنّ الأبيات السابقة ما هي إلا مقدّمة لعتاب أبناء عمومته ومحاولة الإصلاح بينهما، إذ قال: "وينتقل الأعشى من هذه المقدّمة القصيرة، التي تلائم ما هو مُقبل عليه، من تصوّر الأسى على انقطاع ما بيّن أبناء العمومة من ودّ لم يكن ينبغي أن ينقطع"². فلماذا رأى محمّد محمّد حسين أنّ المقدّمة تناسب موضوع القصيدة؟ لعلّ ذلك يعود إلى أنّ الشاعر عبّر عن حزنه فيها إضافة إلى حبه الذي لا يزيله شيء. لذلك أرى أنّ " مِثَاء " هنا ليست امرأة إنّما هي رمز لنفس الأعشى المليئة بالحب لأبناء عمومته. وما يؤيّد ما أذهب إليه، البيتان الثالث والرابع في المقطع السابق حين قال:

لَمِثَاء، إِذْ كَانَتْ وَأَهْلُكَ جِيرَةً، وَإِذْ تَحْسِبُ رِئَاء، وَإِذْ يُفْضِي إِلَيْكَ رَسُولُهَا
الْخُبَّ الدَّخِيلَ لِحَاجَةً مِّنَ الدَّهْرِ لَا تُمْنَى بِشَيْءٍ يُزِيلُهَا

¹ - يُنظر: محمّد محمّد حسين، الديوان، ص 174.

² - محمّد محمّد حسين، م.ن، ص 174.

كان الشاعر قبل هذين البيتين يبكي، وهو يوضح سبب بكائه، إنه يبكي أولاد عمومته الذين كانوا جيراناً له، وهو يكنّ لهم الحبّ. إذ في ما سبق دليل على أنّ " مَيْثاء " هي رمز لنفس الشاعر، إذ قال إنّ " مَيْثاء " كانت جارة "أهلك"، فأنا أرى أنّه كان يتكلّم عن نفسه وأهل عمومته الذين كانوا جيراناً. من الجلي هنا أنّ نفسه متألمة، حتّى إنّّه شغل عنها في حلّ النزاع بين أبناء عمومته، فهو يقول¹:

وَإِنِّي عَدَانِي عَنْكَ لَوْ تَعْلَمِينِهِ مَوَازِي، لَمْ يَنْزِلْ سِوَايَ جَلِيلِهَا
مَصَارِعِ إِخْوَانٍ وَفَخْرَ قَبِيلَةٍ عَلَيْنَا كَأَنَّا لَيْسَ مِنَّا قَبِيلٌ هَا

بات من الواضح أنّ " مَيْثاء " في هذه القصيدة أيضاً ترمز إلى نفس الشاعر كما هي في القصيدة السابقة، وأنّه يُخاطب نفسه إذ يقول لها إنّ الحب لأبناء عمومته هو ما سبب حُزنه على ما جرى بينهما، ما سبّب أيضاً أنّ ذلك شغله عنها. وإنّ الأصل اللغوي هو - أيضاً - دليل على الدلالة الرّمزيّة فالنفس كالأرض اللينة مصدر كلّ العواطف والأفكار والقوّة كما ذكرت سابقاً.

¹ - الأعشى، الديوان، ص 175. عداني: صرفني، موازئ قوم: دفع بعضهم عن بعض.

المبحث العاشر: الدلالة الرمزية لـ "هُرَيْرَة" في شعره:

أولاً: المعنى اللغوي لـ "هُرَيْرَة" في المعاجم:

يرجع اسم "هُرَيْرَة" إلى الجذر هَرَر، والذي يعني كره¹، واسم "هُرَيْرَة" ما هو إلا تصغير هَرَة، التي تعني السنور، فقد قال الهروي: "هَرَر: قَالَ اللَّيْثُ: الْهَرَّةُ: السَّنَوْرَةُ، وَالْهَرُّ: الذَّكَرُ. قَالَ: وَيَجْمَعُ الْهَرُّ هَرَرَةً، وَتَجْمَعُ الْهَرَّةُ هَرَاراً"².

وقد أضاف الفيروز آبادي إلى كُلِّ ذلك أَنَّ النَّبِيَّ مُحَمَّدٌ قد سَمَّى عبد الرحمن بن صخر بأبي هُرَيْرَةَ؛ لأنَّه كان يَضَعُ هَرَّةً في كُمِّه، ممَّا يُوَكِّدُ أَنَّ أَصْلَ اسْمِ "هُرَيْرَة" هو هَرَّة، إذ قال: "وعبدُ الرحمنِ بَنُ صَخْر، رآه النبيُّ، صلى الله عليه وسلم، في كُمِّه هَرَّةٌ، فقال: يا أبا هُرَيْرَةَ، فاشْتَهَرَ به، واخْتُلِفَ في اسْمِهِ على نَيْفٍ وَثَلَاثِينَ قَوْلًا... وَهُرَيْرَةُ: من أَعْلَامِهِنَّ"³.

وقد أضاف الزبيدي أَنَّ "هُرَيْرَة" هي عرب آخر الدهناء، إذ قال: "وهُرَيْرَةُ من أَعْلَامِهِنَّ، أَيِ النِّسَاءِ. وَهُرَيْرَةُ: ع، آخر الدهناء⁴، وَيُفْهَمُ من كَلَامِ الصَّاعَانِي أَنَّ آخر الدهناء هُوَ الْمُسَمَّى بِهُرَيْرَةِ، وَلَمْ يَقَيَّدْ موضعا، ومثله كَلَامُ الحفصي، فالصَّواب عدم ذكر الموضع"⁵.

وبهذا فقد اتَّفقت المعاجم حول الأصل اللغوي لاسم هُرَيْرَة، فلا يوجد خِلاف أو غُموض فيه، فجاء هذه الاسم واضحاً لا لبس في أصله.

¹ - ابن منظور، لسان العرب، مادة هَرَر، 5/ 260.

² - الهروي، تهذيب اللغة، مادة هَرَر، 5/ 236.

³ - الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة هَرَر، ص 497.

⁴ - الدهناء: اسم موضع.

⁵ - الزبيدي، تاج العروس، مادة هَرَر، 14/ 427.

ثانيًا: الدراسة الرّمزيّة لـ "هُرَيْرَة" في شعره:

استخدم الأعشى اسم " هُرَيْرَة " ثلاث مرّات، وكان الاسم في هذه المرّات الثلاثة يرمز إلى قبيلة الشاعر في وقت القتال، كانت القصيدة الأولى في هجاء يزيد بن مُسهر الشّيباني، تكوّن من أربعة وثلاثين بيتًا، كانت في ثمانية وعشرون بيتًا في هجاء الشّيباني وستّة أبيات غزليّة استهلّ بها قصيدته. أمّا القصيدة الثّانية فقد كانت في قصّة قتال حدث بين قبيلة بكر وقبيلتي الرّباب وبني أسد. جاءت القصيدة في خمسة وعشرين بيتًا. استهلّها في الحديث عن " هُرَيْرَة "، ثمّ انتقل إلى الحديث عن وصايا أبيه، ثمّ يتحدّث عن الواقعة بين قبيلة بكر وقبيلتي الرّباب وبني أسد، وأخيرًا يخلص إلى الفخر بقومه في يوم "ذي قار".

أمّا القصيدة الثّالثة فهي معلّقة الأعشى الشهيرة، قيلت في هجاء يزيد بن مُسهر الشّيباني، وقد تكوّنّت من ستّة وستّين بيتًا، استهلّها بوصف " هُرَيْرَة "، ثمّ انتقل للحديث عن البرق، ثمّ يتحدّث عن ذكريات شبابه، ثمّ يرسل رسالة إلى الشّيباني ويهجوّه مازجًا الهجاء بالفخر بقومه.

قال الأعشى¹:
(الطّويل)

هُرَيْرَة ودّعها، إن لام لائم،	غداة غدٍ أم أنت لبين واجم
لقد كان في حوّل نواءٍ نويته،	تَقْضِي لُبانات، ويسأم سائم
مبتلّة هيفاء رودٌ شابابها،	لها مُقلتا رئم وأسود فاجم
ووجهٌ نقيّ اللون صافٍ يزينه	مع الحلي لبّات لها ومعاصم
وتضحك عن غرّ الثّنايا، كأثّه	دُرّى أقحوان نبتّه مُتّناعِم

يخاطب الأعشى نفسه ويقول لها ودّع " هُرَيْرَة "، حتّى لو لام اللائم، وما بالك حزين ساكت أمام هذا البعد؟ ألم يكفك عام أقمته معها؟ فحول كامل يكفي لقضاء حاجاته معها، إذ يسأم السّائم. ثمّ يقول

¹ - الأعشى، الديوان، ص 77. واجم حزين ساكت. ثوى بالمكان أقام. اللبنة الحاجة. مبتلة جميلة. رود ناعمة. اللبة موضع النحر.

إنَّها جميلة ناحلة الخَصَر ناعمة، عيناها كالغزال، وشعرها أسود. ووجهها نقي اللون صافٍ. تتزيّن بالحليّ في رقبتهَا ومعصميهَا. وتَظهر أسنانها كالأقحوان الرّيان¹.

قال صاحب الأغاني: "أخبرني محمّد بن عبّاس اليزيديّ قال: حدّثنا أبو شراة في مجلس الرّياشيّ قال حدّثنا مشايخ بني قيس بن ثعلبة قالوا: كانت هُرَيْرَة التي يُشبّبُ بها الأعشى أمة سوداء لحسان بن عمرو بن مرثد. وأخبرني محمّد بن الحسن بن دُرَيْد قال حدّثنا أبو حاتم عن أبي عبيدة عن فراس بن الخنِيف قال: كانت هُرَيْرَة وخُلَيْدة أختين قينتين كانتا لبشر بن عمرو بن مرثد، وكانتا تغنيانه النّصب، وقدم بهما اليمامة لما هرب من النّعمان"².

قد يقول القائل: إنّ ما سبق ينسف هذه الدّراسة نسفاً، إذ إنّ ذلك يثبت أنّ هُرَيْرَة ليست رمزاً بل أمة سوداء ومغنيّة، إلّا أنّي لا أرى ذلك، فأنا أرى أنّ الشّاعر أخذ اسم هذه القينة وبعض صفاتها ووظّفها توظيفاً رمزياً في شعره، وبهذا لا يتقاطع ما قيل أعلاه مع هذه الدّراسة ولا مع غيرها من الدّراسات الرّمزيّة الطّابع، وممّا يدعم ما ذهب إليه، أنّ الشّاعر وصف هُرَيْرَة في معلّقته أنّها بيضاء البشرة كما سنرى لاحقاً، حين قال:

غَرَاءُ فَرَعَاءٍ مَصْقُولٌ عَوَارِضُهَا تَمْشِي الْهُوَيْنَى كَمَا يَمْشِي الْوَجِي الْوَحْل

وغرّاء أي بيضاء، فكيف تكون " هُرَيْرَة " أمة سوداء حبشيّة ويقول في معلّقته إنّها بيضاء، لعلّ التّفسير الوحيد لذلك يكمن في أنّ الشّاعر وظّف فقط الاسم، إذ وضعه ليبدّل على مدلول آخر غير تلك الأمة السّوداء.

¹ - يُنظر: محمّد محمّد حسين، الديوان، ص 76

² - أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، 9/ 110.

وقد قال نصرت عبد الرحمن في معرض حديثه عن هرة إنَّ هرة "تبدو في الشعر الجاهلي رمزاً للحياة اللاهية التي تتمثل في القيان والشَّراب والجنس،... وفي الشعر الجاهلي ثلاثة شعراء قد فتنهم هرة سيِّدة القيان والشَّراب والجنس هم: الأعشى وامرؤ القيس وطرفة بن العبد"¹.

تجدد الإشارة قبل أن أعطي رأيي في ما قاله نصرت عبد الرحمن إنَّ الأعشى كان يوظف اسم "هُرَيْرَة" كلما تكلم عن الوداع فنسمعه يقول: "هُرَيْرَة ودَّعها، إنَّ لأمٍ لائمٍ..."، "على هُرَيْرَة إذ قامت تودَّعنا..."، "ودَّع هُرَيْرَة إنَّ الركب مُرتحلٌ...".

عودة إلى ما قال نصرت عبد الرحمن، وأنا أرجح أن تكون "هُرَيْرَة" الجميلة هي رمز لقبيلة الشَّاعر خاصَّة في وقت القتال، إذ وظف الأعشى اسم "هُرَيْرَة" في قصائد تكلم فيها عن القتال، وأستند في ذلك على ثلاثة الأدلَّة السياقيَّة نبدأ بالمقطع السَّابق، حيث نجد الشَّاعر يقول:

لقد كان في حَوْلٍ ثَواءٍ ثَوِيَّتُهُ، تَقْضِي لُبانات، ويسام سائم
يبدو أنَّ الشَّاعر أقام في قبيلته حَوْلًا كاملاً دون أن يسافر، إذ كان الأعشى كثير الأسفار، فهو أوَّل من امتنَّه المدح كما رأينا سابقاً، إذ كان شاعراً يطرق أبواب الملوك والرؤساء للتكسب، وقد اتَّجه أغلب الشعراء هذا الاتِّجاه بعده. وأنا أذهب إلى أنَّه أقام في قبيلته سنة كاملة لا نعرف سوى أنَّه كان يقضي حاجاته، دون أن نعرف ما هذه الحاجات، فقد كان يعمل بأموره الخاصَّة حتَّى سئم من هذا المكوث. وهناك دليل آخر على أنَّ "هُرَيْرَة" هي رمز لقبيلة الشَّاعر في قوله:

هي الهمُّ لا تدنو، ولا يستطيعُها مِنَ العيسِ إلَّا النَّاجياتُ الرِّواسِمُ²
إنَّ معنى البيت لا يقال في امرأة، إذ نستطيع أن نستنتج أنَّ من عادة الشعراء أن يقفوا على الأطلال دون الدَّهَاب وراء المحبوبة، إذ لا يُعرف المكان الَّذي انتقلت إليه المحبوبة، غير أنَّ الشَّاعر قد ذهب

¹ - نصرت عبد الرحمن، الصَّورة الفنِّيَّة في الشعر الجاهلي في ضوء النَّد الحديث، ص 159.

² - النَّاجية: هي النَّاقة السَّريعة. رسمت النَّاقة رسيماً: أثَّرت في الأرض.

إليها، لذا أنا أذهب إلى أن معنى البيت هو أن قبيلة الشاعر هي هم لكل أعدائها، فلا يتمكن منها أحد، وهي بعيدة عن القبائل الأخرى بحيث لا تصل إليها سوى النوق السريعة التي سارت يوماً وليلة، مما يُفسّر حالة السأم التي اعترت الشاعر في البيت السابق، إذ لا جيران حول القبيلة يُستأنس بهم. وهناك دليل آخر يكمن في أن القصيدة كانت عبارة عن هجاء مُمتزج بالفخر بقبيلة الشاعر، فمن الطَّبِيعِيّ أن يمهد الشاعر قبل الدخول في موضوعي القصيدة برمز لطيف، فيصوّر قبيلته فتاة هيفاء، عينيها كالغزال، وشعرها أسود فاحم وأسنانها كالأقحوان، تمشياً مع سنّة الشعر وعموده، ومن فخره بقبيلته قوله¹:

فَتَلَقَّ أَنْسًا لَا يَخِيمُ سِلَاحُهُمْ إِذَا كَانَ حَمًّا لِلصَّفِيحِ الْجَمَاجِمُ
وَإِنَّا أَنْسٌ يَغْتَدِي الْبَاسَ خَلْفَنَا كَمَا يَغْتَدِي الْمَاءُ الظَّمَاءَ الْحَوَائِمُ

وقد جاء هذا الرمز في مقدّمة القصيدة المعظم للقبيلة الأعشى، مناسباً قبل الدخول في هجاء يزيد بن مسهر الشيباني، إذ قال إنّ بني شيبان أي قبيلة المهجو تُظهر كدر العيش والظلم لقوم الشاعر. فهذا هو يقول²:

رَأَيْتُ بَنِي شَيْبَانَ يَظْهَرُ مِنْهُمْ لِقَوْمِي عَمْدًا نِغْصَةً وَمَظَالِمَ
مَنْ هُنَا نَسْتَطِيعُ أَنْ نَتَوَصَّلَ إِلَى السَّبَبِ الَّذِي اسْتَدْعَى الْأَعْشَى إِلَى اخْتِيَارِ اسْمِ "هُرَيْرَةَ"، ليرمز به إلى قبيلته، وهو أن القبيلة كانت تعيش تحت الظلم من بني شيبان كالقطة التي تبدو ضعيفة، ولكن يتّضح لاحقاً أنّ لها مخالب وأنياباً، وهي تملك الخفة والسّعة في الهجوم كقبيلة الشاعر التي لها قوة لا يُجاريها أحد، ويتّضح ذلك عند قوله:

وَلَنْ تَنْتَهَوْا حَتَّى تَكْسَرَ بَيْنَنَا رِمَاحٌ بِأَيْدِي شُجْعَةٍ وَقَوَائِمَ

¹ - الأعشى، الديوان ص 79، حما قصدا. الصّفيح السيوف. الحوائم: العطشان الذي يدور حول الماء.

² - الأعشى، م، ن، ص 77. نغصة: كدر العيش.

كما أننا يمكن أن نذهب إلى أن القطعة لا تهجم على أحد دون سابق اعتداء، كقبيلة الشاعر التي لا تحارب أحدًا دون سابق اعتداء، ولعلّ هذا الاعتداء الذي وقع فيه المهجو يكمن في الدعوة إلى قتل شرفاء قبيلة الأعشى وساداتها، فهو يقول¹:

أَتَأْمُرَ سَيَّارًا بِقَتْلِ سَرَاتِنَا وَتَزْعِمُ بَعْدَ الْقَتْلِ أَنَّكَ سَالِمٌ
وَقَالَ أَيْضًا²:
(البسيط)

كَانَتْ وَصَاةٌ وَحَاجَاتُ لَنَا كَفَفُ، لَوْ أَنَّ صَحْبَكَ إِذْ نَادَيْتَهُمْ وَقَفُوا
عَلَى هُرَيْرَةٍ إِذْ قَامَتْ تَوَدَّعْنَا، قَدْ أَتَى مِنْ إِطَارِ دُونِهَا شَرَفُ
أَحَبِّ بِهَا خُلَّةً لَوْ أَنَّهَا وَقَفَتْ، وَقَدْ تُزِيلُ الْحَبِيبَ النِّيَّةَ الْقَدْفُ
يقول الأعشى كان لك معها حديث توصيها فيه أشياء، وكانت لك عندها حاجات تقنع منها بأقل القليل، لو أن صحبك قد وقفوا، حين ناديتهم تسألهم الوقوف على ديار (هُرَيْرَةٍ)، وإنّما قامت مودعة إياه، وقد حالت الجبال بينه وبينها. ثم يقول كم يحبّها! ويتمنى لو أنّها أقامت وما رحلت، إذ إنّ البعد لا يبقى على الحبيب³.

استخدم الأعشى اسم " هُرَيْرَة " في قصيدة يفخر فيها بقومه كما في القصيدة السابقة، كأنّه كلما فخر بقومه استخدم اسم " هُرَيْرَة " لماذا؟ لأنّ " هُرَيْرَة " هي رمز لقوم الشاعر أو قبيلته، وإنّ هناك أكثر من دليل على ما أذهب إليه، أوّل هذه الأدلة صدر البيت الأوّل حين قال "كانت وصاة وحاجات لنا كفّف" هو لم يطنب في الحديث عن هذه الوصاة والحاجات بل وقف هنا ثم تكلم عن رحيل " هُرَيْرَة "، إلا أنّه عاد في البيت الرابع إلى هذه الوصاة حين قال⁴:

1 - الأعشى، الديوان، ص 79. سراً: أعلى الشّيء.
2 - الأعشى، م.ن، ص 309. الكفّف من الرزق: ما كفّ عن النَّاس وأغنى عن السّؤال. الخُلَّة الخليفة والصّاحبة، النية الوجه الذي ينويه المسافرين، القدف البعيدة.
3 - يُنظر: محمّد محمّد حسين، م.ن، ص 308.
4 - تلف من التّلف، أي ميّت. المُعَصِم: الذي يخاف أن ينفُط عن دابّته فيمسك بعرفها. عرف الفرس: شعر ناصيته.

إِنَّ الْأَعَزَّ أَبَانَا كَانَ قَالَ لَنَـــــــنَا: أَوْصِيكُمْ بِثَلَاثٍ، إِذْنِي تَلْـــــــف
الضَّيْفُ أَوْصِيكُمْ بِالضَّيْفِ، إِنَّ لَهُ حَقًّا عَلَيَّ، فَأَعْطِيهِ وَأَعْتـــــــرِفْ
وَالجَارُ أَوْصِيكُمْ بِالْجَارِ، إِنَّ لَهُ يَوْمًا مِنَ الدَّهْرِ يَثْنِيهِ، فَيَنْصَرِفْ
وَقَاتِلُوا الْقَوْمَ، إِنَّ الْقَتْلَ مَكْرَمَةٌ، إِذْ تَلَوَى بِكَفِّ الْمُعْصِمِ الْعُرْفُ

تلك هي الوصاة والحاجات التي تأخر ذكرها إلى البيت الخامس من القصيدة. الضيف والجار وقتال الأعداء. وقد جاءت هذه الوصايا موجّهة إلى جمع لأنّ الأعشى قد استعمل الضمير "كم" في "أوصيكم" التي تكرّرت ثلاث مرّات وضمير "نا" في لفظة "أبانا"، وأنا أرجح أنّ هذه الوصايا موجّهة لقوم الشاعر؛ لأنّه قال في الوصيّة الثّالثة "وقاتلوا القوم" فهو لن يطلب إلى نفر قليل أن يقاتلوا القوم بل سيطلب من رجال القبيلة وفرسانها أن يقاتلوا قوم الأعداء.. لعلنا نتساءل ما علاقة ذلك بـ "هُرَيْرَة"؟ ولماذا تقوم بالتوديع في القصيدة؟ ومن تودّع؟ إنّ "هُرَيْرَة" هي رمز لقبيلة الشاعر التي ودّعت فرسان القبيلة الذين ذهبوا للمشاركة في معركة ذي قار. فقد قال الشاعر في ذلك:

لَوْ أَنَّ كُلَّ مَعَدٍ كَانَ شَارِكِنَا فِي يَوْمِ "ذِي قَارٍ" مَا أَخْطَاهُمُ الشَّرْفُ¹
وقال أيضًا:

لَمَّا التَّقِينَا كَشَفْنَا عَنْ جَمَاجِمِنَا لِيَعْلَمُوا أَنَّنَا بَكَرٌ، فَيَنْصَرِفُوا
فقد استخدم الأعشى ضمير "نا" الدال على الجمع حين قال "شاركنا" و"التقينا" و"كشفنا" و"جماجمنا"، وصرّح أنّهم من بكر ممّا يؤكّد اشتراك قبيلته بكر في المعركة. فكانت الصّورة مؤثّرة، صورة وداع القبيلة لفرسانها، وتوصيتهم بالأخلاق العربيّة من الحفاظ على الجار، وإكرام الضيف، ومقاتلة الأعداء. وتكون هذه الصّورة مناسبة في قصيدة فخرية.

وقد استخدم الشاعر اسم "هُرَيْرَة" دون باقي الأسماء لمناسبته موضوع الرّمز كما ذكرت عند تحليل القصيدة السّابقة، فالهرة لا تعتدي على أحد، ولا تظلم أحداً، وهي في الوقت ذاته لديها مخالب

¹ - معد بن غدنان هو جدّ عرب الشمال من قبائل ربيعة ومضر جميعاً.

وأَسنان وخَفّة وسرعة، وسيُتّضح ذلك أكثر عند الحديث عن رمزية "هُرَيْرَة" في معلقة الشاعر الآتية الذكر.

وقال الشاعر¹: (البسيط)

وَدَعْ هُرَيْرَة إِنَّ الرِّكْبَ مُرْتَحِـلٌ	وهل تُطِيقُ وَدَاعًا أَيُّهَا الرِّجُلُ
غَزَاءُ فَرَعَاءٍ مَصْقُولٌ عَوَارِضُهَا	تَمْشِي الهُوَيْنَى كَمَا يَمْشِي الْوَجِي الْوَحْلُ
كَأَنَّ مِشْيَتَهَا مِنْ بَيْتٍ جَارَتِهَا	مَرُّ السَّحَابَةِ، لَا رَيْثٌ وَلَا عَجَبُ
تَسْمَعُ لِلْحَلِيِّ وَسَوَاسٍ إِذَا انْصَرَفَتْ	كَمَا اسْتَعَانَ بِرِيحٍ عَشْرُقُ زَجَبُ
لَيْسَتْ كَمَنْ يَكْرَهُ الْجِيرَانَ طَلَعَتَهَا،	وَلَا تَرَاهَا لِسَرِّ الْجَبَّارِ تَخْتَلُّ
يَكَادُ يَصْرَعُهَا، لَوْلَا تَشَدُّدُهَا،	إِذَا تَقَوَّمَ إِلَى جَارَتِهَا الْكَسَبُ
إِذَا تُعَالِجُ قِرْنًا سَاعَةً فَتَسْرَتِ،	وَاهْتَرَّتْ مِنْهَا ذُنُوبُ الْمَتَنِ وَالْكَفِّ
مِلءُ الْوِشَاحِ وَصَفْرُ الدَّرْعِ بَهْكَاةٌ	إِذَا يَكَادُ الْخَصْرُ يَنْخُزُ
هَرَكُولَةً، فُنُقٌ، دُرْمٌ مَرَاقِفُهَا،	كَأَنَّ أَخْمَصَهَا بِالشَّوْكِ مُتَمَتِعٌ
إِذَا تَقَوَّمَ يَضُوعُ الْمِسْكُ أَصْوَرَةً،	وَالزَّنْبُقُ الْوَرْدُ مِنْ أَرْدَانِهَا شَمْلٌ

يقول الأعشى إِنَّ الرِّكْبَ سوف يرحل، هَيَّا ودّع هُرَيْرَة، على الرِّغم من أَنَّك لا تُطِيق هذا الوداع. ثم يقول إِنَّهَا بيضاء، وذات شعر كثيف، وثغرها مَصْقُول، وهي تَمْشِي متمهّلة كأنّها تَمْشِي على أرض عليها أوحال. ثم شبه صوت حليّتها وهي تَمْشِي بصوت الرِّيح التي تحرّك شجر "العشْرُق". كانت "هُرَيْرَة" محبوبَة من الأعشى ومن النَّاس، إذ كانت على خُلُق فلم تكن تسترق السَّمع لمعرفة أخبار جيرانها وبهذا لم تكن تتدخّل فيما لا يعنيتها. كانت مُترفة العيش، لا تعرف الكدّ، بل يكاد يغلبها الكسل، وعندما أرغمت نفسها على استقبال جاراتها، أصابها الوهن وارتجفت أردافها واهترّت جسمها النَّاعم، وكان هناك

¹ - الأعشى، الديوان، ص 55. غزاء بيضاء، فرعاء كثيرة الشعر طويلته. العوارض ما يبدو من الأسنان عند الابتسام. الوجي الذي حفي قدمه أو حافره. الرّيث البطء. الوسواس: صوت الحلي. العشْرُق: شجيرة مقدار ذراع فيها حبّ صغار. الرّجل: الصوت الرّفع العالي. تختلّ تتسمع استراقا. الذنوب اللحمتان النانتان في أعلى الفخذ من العجيزة. الكفل: العجز للإنسان والدابة. صفر الوشاح دققة الخصر. والوشاح أديم غريض يرصع بالجواهر وتشده المرأة بين عاتقها وكشحيها. ملء الدرع كبيرة الأرداف. والدرع القميص. بهكنة ضخمة الخلق. ينخزل ينبت وينقطع. هرْكولة: عظيمة الوركين. فُنُق: مُنعمَة مُترفة. درم العظم: وراه اللحم حتّى لم يبين له حجم. المرفق: عظم المفصل في الذراع. الأخمص: ما دخل من باطن القدم فلم يصب الأرض. الأصورة: جمع صوار وهو الوعاء الذي يحرق فيه المسك. الأردن: مفردا الرّدن وهو الغزل والخز. شمل: منتشر.

وشاخ حول خصرها، وتملاً أردافها القميص الضيق، أما خصرها فنحيل جداً كأنه قارب أن ينقطع. هي مكتنزة الأرداف والذراعين، وقدماها قد جافى بطنهما الأرض كأن عليهما شوكة، رائحتها عبقة، فكان رائحة الزنبق والورد تُعطر أردانها¹.

أعطى الشاعر في المقطع السابق من معلقته أوصافاً كثيرة لـ "هُرَيْرَة"، ليس على غرار المقطعين السابقين اللذين وظّف فيهما اسم "هُرَيْرَة"، ذلك الاستطراد في الحديث عن "هُرَيْرَة"، جعلني أتخيل أنني أمام هرة حقيقة كان الشاعر يصفها، هذه الهرة بيضاء تمشي ببطء بحيث لا يُسمع لها صوت، على رقبتها نوع من المعادن يُصدر صوتاً، يُحببها الناس؛ لأنها لا تتكلم وهذا طبيعي فهي حيوان، كسولة وهذه طبيعة القطط، ممتلئة الأرداف، كأن الشعر على باطن قدمها شوك، متذبذبة في تعاملها مع الأعشى، مرة تصد عنه، ومرة تخاف عليه، وهذا طبيعي إذ هي حيوان تقترب منه يوماً وتقترب من شخص آخر في يوم آخر، إذن الوصف هنا وصف هرة، غير أنني أرى أن هذه الهرة ما زالت رمزاً لقبيلة الشاعر، والدليل على ذلك أنه يقول ودّع "هُرَيْرَة"، فهو يريد توديعها، لماذا؟ لأنه ذاهب للقتال، فقد تكلم الشاعر عن القتال في القسم الأخير من القصيدة، وهذا يتجلى عند قوله²:

إِنَّا نُقَاتِلُهُمْ ثُمَّ نُقَاتِلُهُمْ عِنْدَ الْلِقَاءِ، وَهُمْ جَارُوا وَهُوَ جَهَلُوا
وثمة دليل آخر على أن "هُرَيْرَة" هي أيضاً في المقطع السابق رمزاً لقبيلة الأعشى كسائر المقاطع التي وظّف فيها اسم "هُرَيْرَة"، وذلك لأنه كناها بأَمّ خُلَيْد في البيت التاسع، حين قال:

صَدَّتْ هُرَيْرَةٌ عَنَّا مَا تَكَلَّمْنَا، جَهْلًا بِأَمِّ خُلَيْدٍ حَبْلٌ مَن تَصَلُّ
فهذه ليست كنية الهرة التي كان يراها أمامه ويصفها، فـ"خُلَيْد" تصغير "خُلْد" وهو اسم من أسماء الجنان كما سنرى لاحقاً، فقبيلته كالجنة بالنسبة له. ويحق للقارئ أن يتساءل لماذا صَدَّتْ عنه "هُرَيْرَة"

¹ - يُنظر: محمد محمد حسين، الديوان، ص 56.

² - الأعشى، م، ن، ص 61.

أو قبيلته، لعلّ الإجابة على ذلك تكمن بالربط بين البيت الأول والبيت العاشر الذي يلي البيت السابق أو المتحدث عن صدّ "هريرة"، والذي يقول فيه¹:

أَنْ رَأَتْ رَجُلًا أَعْشَى أَضَرَّ بِهِ رَيْبُ الْمَنُونِ، وَدَهْرٌ مُفْنِدٌ خَبِلٌ
إِذْ جَلِيَّ أَنَّ الشَّاعِرَ يُرِيدُ تَوْدِيعَ قَبِيلَتِهِ لِلِاشْتِرَاكِ فِي الْقِتَالِ كَمَا رَأَيْنَا فِي الْبَيْتِ الْأَوَّلِ، لَكِنَّهُ شَيْخٌ ضَرِيرٌ
لَمْ تَرُغِبْ قَبِيلَتُهُ فِي اشْتِرَاكِهِ فِي الْقِتَالِ، مِمَّا أَدَّى إِلَى وَقُوعِ جِدَالٍ بَيْنَهُ وَبَيْنَ قَبِيلَتِهِ ، هَذَا أَدَّى إِلَى انْقِطَاعِ
الْقَبِيلَةِ عَنِ الْكَلَامِ مَعَهُ بَعْدَمَا عَجَزَتْ عَنْ إِقْنَاعِهِ بِالْقَعُودِ، وَلَكِنَّهُ سَيَصِرُّ عَلَى الذَّهَابِ، وَالذَّلِيلُ عَلَى ذَلِكَ
قَوْلُهُ²:

قَالَتْ هُرَيْرَةٌ: لَمَّا جِئْتُ زَائِرَهَا: وَيْلِي عَلَيْكَ، وَيْلِي مِنْكَ يَا رَجُلٌ
فـ " هُرَيْرَةٌ " خَائِفَةٌ عَلَيْهِ لِذَلِكَ قَالَتْ لَهُ وَيْلِي عَلَيْكَ، لَكِنَّهُ يَصِرُّ عَلَى مَوْقِفِهِ وَهَذَا يَضَاقِقُ " هُرَيْرَةٌ "
فَتَقُولُ وَيْلِي مِنْكَ، مِمَّا يَنْفِي كَوْنَ هَذَا الْبَيْتِ أَخْنَثَ بَيْتٍ، كَمَا زَعَمَ الشَّعْبِيُّ³، إِذْ يُمَثِّلُ الْبَيْتُ السَّابِقُ الْجِدَالَ
بَيْنَ الْأَعْشَى وَقَبِيلَتِهِ حَوْلَ الذَّهَابِ إِلَى الْقِتَالِ.

نُضِيفُ إِلَى ذَلِكَ كُلَّهُ أَنَّنَا إِذَا اعْتَقَدْنَا مَا سَبَقَ، نَسْتَطِيعُ أَنْ نَفْهَمَ قَوْلَ الْأَعْشَى أَيْضًا⁴:

عَلَّقْتُهَا عَرَضًا، وَعَلَّقْتُ رَجُلًا غَيْرِي، وَعَلَّقَ أُخْرَى غَيْرَهَا الرَّجُلُ
وَعَلَّقْتُهُ فَتَاةً مَا يُحَاوِلُهَا، مِنْ أَهْلِهَا مَيْتٌ يَهْذِي بِهَا وَهِيَ لـ
وَعَلِّقْتَنِي أُخْرَى مَا تُلَائِمُنِي، فَاجْمَعْ الْخُبَّ حُبًّا كُلَّهُ تَبِـلُ

فَجَلِيَّ هُوَ الْخَلِيطُ الْعَاطِفِيُّ فِي الْمَقْطَعِ السَّابِقِ، إِذْ بَنَاءٌ عَلَى مَا سَبَقَ أَنَّ الْأَعْشَى يَحِبُّ " هُرَيْرَةَ "
الَّتِي تَرْمِزُ إِلَى الْقَبِيلَةِ، لَكِنَّهَا اخْتَارَتْ رَجُلًا آخَرَ، أَيْ فَارِسًا آخَرَ لِلِاشْتِرَاكِ فِي الْحَرْبِ، وَإِنَّ هَذَا الرَّجُلَ -
بِحَسَبِ قَوْلِ الْأَعْشَى- لَا يُحِبُّ هُرَيْرَةَ أَوْ الْقَبِيلَةَ، بَلْ هُوَ يَمِيلُ إِلَى امْرَأَةٍ أُخْرَى أَوْ إِلَى قَبِيلَةٍ أُخْرَى، وَهُوَ

¹ - دهر مفند: فاسد، خبل: فاسد العقل.

² - الأعشى، الديوان، ص 57.

³ - يُنْظَرُ: أَبُو الْفَرَجِ الْأَصْفَهَانِيُّ، الْأَغَانِي، 9/ 108-109.

⁴ - الأعشى، م.س، ص 57. الوهل: الذاهب العقل. والتبيل كذلك.

ليس على غرار الأعشى المخلص إلى " هُرَيْرَة " أو إلى قبيلته، وإن عَرَض عليه أحد غيرها الحب، فهذا لن يؤثر فيه، وهو لن يجد ذلك ملائماً له، وسيبقى مخلصاً لـ " هُرَيْرَة " أو لقبيلته.

ويمكننا ختم الحديث عن " هُرَيْرَة "، بقول إنّه يمكننا أن نستنتج من معلّقة الشاعر لماذا اختار الشاعر اسم " هُرَيْرَة " ليرمز به إلى قبيلته، إذ إنّ قبيلته تتحلّى بصفات الهرة من مسالمتها لجيرانها، وأنّها لا تقتل المشاكل، خاصّة أنّ محمّد محمّد حسين ذكر أنّ قبيلة يزيد بن مُسهر المهجّو هي بني شيبان أكبر فروع بكر¹، وقبيلة بكر هي قبيلة الأعشى، فكأنّ الشاعر أراد أن يقول في هجائه للشيباني أنّ بكرًا لا تقتل المشاكل ولا تقاتل جاراتها بل على العكس هي محبوبة من القبائل جاراتها.

وهكذا رأينا أنّ الأعشى وظّف الأسماء العشرة، وكرّر التّوظيف أكثره تسع مرّات، وأقلّه مرّتان، مع أنّ هناك فترة زمنيّة كائنة بين القصائد إلّا أنّ الدّلالة كانت واحدة في معظم الأسماء ما عدا في اسم "تّيّا" و"جُبيرة". وأنا أرجح أنّ السّبب وراء عدم الاتحاد في الدّلالة الرّمزيّة لاسم "تّيّا" أنّ الاسم ذو معنى مبهم، فهو تصغير هذه، وعليه كانت دلالة الاسم متغيّرة في المرّات السّنة التي وظّف الاسم فيها بين الرّمز إلى الأفعى، والمحفّد، والخمر، والممدوح، والحرب، والسّنة. أما معظم الأسماء فقد كان ذات دلالة وحيدة في كلّ مرّة يوظّف فيها الاسم، فالسّعادة دلالة "سُعاد"، القبيلة خاصّة في وقت السّلم دلالة "سلمى"، آلهة المطر والخصب رمز "سُميّة"، والشمس دلالة "عُفارة"، وناقّة الشاعر المفضّلة دلالة "قُتَيْلة"، والخمر وأي لذة دلالة "لَيْلى"، ونفس الشاعر دلالة "ميثاء"، وقبيلة الشاعر خاصّة في وقت الحرب دلالة "هُريرة". أمّا "جُبيرة" فقد كان السّجن والناقّة التّمينة دلالتها.

قد يظن القارئ أنّ كلّ أسماء النّساء في شعر الشاعر هي أسماء مألوفة، لكن البعض قد يتساءل هل كان هناك أسماء غير مألوفة في شعره؟ وإن وجدت هل كان لها دلالة رمزيّة؟ لعلّ ذلك ما سنبحثه عنه في الفصل الثّالث.

¹ - يُنظر: محمّد محمّد حسين، الديوان، ص54.

الفصل الثالث:

الدلالة الرمزية لأسماء النساء غير المألوفة في شعر الأعشى:

كان لسبعة أسماء نساء في شعر الشاعر نصيب قليل في التكرار، بحيث وُظف كل اسم منها مرة واحدة فقط، لكنه على الرغم من ذلك احتوى دلالة رمزية، وهذه الأسماء الثمانية هي: "أم خُلَيْد"، "رَيّا"، "زَيْنَب"، "لميس"، "مهدد"، "مَيّ"، "هند". وقد وردت معظم هذه الأسماء في مُقدّمات القصائد، مما كان سبباً رئيساً لحمل هذه الأسماء دلالة رمزية، فقد كانت كل من النساء السابقات بطلّة القصيدة، وقد جاءت "أم خُلَيْد" لقباً لهزيمة التي ترمز إلى قبيلة الشاعر، أما "رَيّا" فقد كانت رمزاً للأرض، ورمز بـ "زَيْنَب" إلى طيب ذكر قبيلته، أما "لميس" فكانت رمزاً للفرس، و "مَهْدَد" رمزاً للنوم، وكانت "مَيّ" رمزاً للحرب، و "هِنْد" رمزاً للناقة.

وقد كان ثمة خمسة أسماء نساء لم تتكرر، لكن ذكرت مرة واحدة إلا أنها لم تحمل أي دلالة رمزية، وهذه الأسماء الخمسة هي: "حِنْط"، "الخنساء"، "رَبَاب"، "سياس"، "فُطَيْمَة". وقد وردت الأسماء السابقة وروداً عابراً بحيث لم يتخللها أي وصف أو غزل، والأهم من ذلك أنها لم ترد في مقدّمات القصائد، فقد كان للقصائد التي ورد فيها كل اسم من الأسماء السابقة بطلات أخر. هذا بالإضافة إلى أن بعض هذه الأسماء ارتبط بأحداث تاريخية مثل "حِنْط" و "فُطَيْمَة" مما يؤكد واقعية هذه الأسماء وينفي عنها الرمزية.

ونبدأ بتناول هذه الأسماء من ناحية المعنى اللغوي لها ودلالاتها الرمزية مبتدئين بـ "أم خُلَيْد".

المبحث الأول: الدلالة الرمزية لـ " أم خُلَيْد " في شعره:

أولاً: المعنى اللغوي لـ " أم خُلَيْد " في المعاجم:

يرجع الأصل اللغوي لكنية " أم خُلَيْد " إلى الجذر خلد ويعني البقاء في دار لا يُخرج منها. أما اسم " خُلَيْد " فهو صيغة التّصغير لخد والذي هو اسم من أسماء الجنان إذ قال الهروي " قَالَ اللَّيْثُ: الْخُلُودُ: الْبَقَاءُ فِي دَارٍ لَا يُخْرَجُ مِنْهَا، وَالْفِعْلُ: خَلَدَ يَخْلُدُ. قَالَ: وَأَهْلُ الْجَنَّةِ خَالِدُونَ مُخْلَدُونَ آخِرَ الْأَبَدِ، وَأَخْلَدَ اللَّهُ أَهْلَ الْجَنَّةِ إِخْلَادًا، وَالْخُلْدُ: اسْمٌ مِنْ أَسْمَاءِ الْجِنَانِ"¹، وقد وافقه في ذلك ابن منظور².

ولا يمكن أن يعود اسم " خُلَيْد " في معناه إلى الخلد الأعمى، إذ لا أحد يُسمّي طفله بهذا المعنى الوضع والذي يفتقر إلى الجمالية، إذ قال الهروي: " قَالَ اللَّيْثُ: الْخُلْدُ ضَرْبٌ مِنَ الْجُرْدَانِ عُمِّيٌّ... لَمْ يُخْلَقْ لَهَا عَيُونٌ، وَاحِدُهَا خِلْدٌ _ بِكْسْرِ الْخَاءِ _ وَالْجَمِيعُ: خِلْدَانٌ"³.

وقد يقول قائل إن أصل اسم " خُلَيْد " هو الخلد أي البال، ولكن يمكن دحض ذلك بقول إن معنى البال لا يمكن تصغيره لذا فإن هذا المعنى مُستبعد، إذ قال: " من أسماء النَّفْسِ: الرُّوعُ وَالْخُلْدُ. وَقَالَ اللَّيْثُ: الْخُلْدُ: الْبَالُ _ يُقَالُ: مَا يَقَعُ ذَلِكَ فِي خُلْدِي _ أَي فِي بَالِي. وَقَالَ أَبُو زَيْدٍ: الْبَالُ: النَّفْسُ، فَإِذَا: النَّفْسِيرَانِ مُتَقَارِبَانِ"⁴.

وهكذا نستنتج ممّا سبق أن كنية " أم خُلَيْد " تعود في أصلها اللغوي إلى اسم من أسماء الجنان من جهة، ودوام البقاء من جهة أخرى، وأنا أرجح أن يكون الأصل اللغوي لاسم " خُلَيْد " هو اسم من أسماء الجنان، ولعل ذلك نوع من المدح بأن الشخص الممدوح كالجنة في جمال خلقه، وسلسلة معشره.

¹ - الهروي، تهذيب اللغة، مادة خلد.، الرّمخشري، أساس البلاغة، مادة خلد. الحموي، المصباح المنير، مادة خلد.

² - ابن منظور، لسان العرب، مادة خلد.

³ - الهروي، م.ن، مادة خلد.

⁴ - الهروي، م.ن، مادة خلد.

ثانيًا: الدراسة الرمزية لـ "أم خُلَيْد" في شعره:

قال الشاعر¹:

(البسيط)

صَدَّتْ هُرَيْرَةٌ عَنَّا مَا تَكَلَّمْنَا، جَهْلًا بِأُمِّ خُلَيْدٍ حَبْلٌ مَن تَصِلُ

هذا البيت هو البيت التاسع من معلقة الأعشى، وهو يقول هُنا إنَّ " هُرَيْرَة " انقطعت عن التَّكلم مع الأعشى جهلاً منها بمن تحب، فهي لا تعرف من تحب. وإذا تأملنا البيت جيِّداً نرى أنَّه قد كُنِّيَ " هُرَيْرَة " " بأمِّ خُلَيْد، فجاءت هذه الكنية مرادفة لبطله القصيدة وهي " هُرَيْرَة "، وإذا عرفنا أنَّ " هُرَيْرَة " هي رمز لقبيلة الشاعر تكون كُنية أمِّ خُلَيْد هي أيضاً انعكاساً لهذا الرمز. إذ ليس هناك أي معلومة أخرى عن " أمِّ خُلَيْد".

¹ - الأعشى، الديوان، ص 55.

المبحث الثاني: الدلالة الرمزية لـ "رَيَا" في شعره:

أولاً: المعنى اللغوي لـ "رَيَا" في المعاجم:

يرجع الأصل اللغوي لاسم "رَيَا" إلى الجذر روى الذي يكون بالارتواء من الماء، وهي صفة للمؤنث،

أما المذكر فهو رَيَان¹. أما الفيروز آبادي فيرجع الارتواء إلى الماء واللبن².

وقد أضاف الفارابي إلى ما سبق أنّ الواو قلبت ياء لأنها صفة، فإبدال الياء واوًا يكون في الاسم

فنقول رويًا، إذ الكلمة على وزن فعلى، غير أنهم تركوها على أصلها إذ قال: "الرَيَّانُ: ضدُّ العطشان ؛

والمرأة رَيًّا، ولم يبدل من الياء واو لأنها صفة، وإنما يبدلون الياء في فعلى إذا كانت اسما والياء موضع

اللام. كانت صفة تركوها على أصلها قالوا امرأة خزيا وريا، ولو كانت ريا اسما لكانت روى، لأنك كنت

تبدل الألف واوًا موضع اللام وتترك الواو التي هي عين فعلى على الأصل"³، وقد والفه في ذلك ابن

سيده⁴، وابن منظور⁵ والزبيدي قائلًا أنّ هذا الكلام منقول عن سيبويه⁶.

¹ - يُنْظَر ، الهروي، تهذيب اللغة، مادة روى.

² - الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة روي.

³ - الفارابي، الصحاح، مادة روي.

⁴ - ابن سيده، المخصص، 204 / 3

⁵ - ابن منظور، لسان العرب، مادة روي.

⁶ - الزبيدي، تاج العروس، مادة روي.

ثانيًا: الدراسة الرمزية لـ "ريّا" في شعره:

قال الأعشى¹:

(الطويل)

أَتَصْرُمُ رِيًّا أَمْ تُدِيمُ وَصَالَهَا	بَلِ الصَّـرْمِ إِذْ زَمَّتْ بِلِيلِ جِمَالَهَا
كَأَنَّ خُدُوجَ الْمَالِكِيَّةِ غُدُودَةً	نَوَاعِمُ يَجْرِي الْمَاءُ رَفْهَا خِلَالَهَا
وَمَا أَمْ خَشَفَ جَابَهُ الْقَرْنِ فَاقْدُ	عَلَى جَانِبِي تَثْلِيثٌ تَبْغِي غَزَالَهَا
بِأَحْسَنَ مِنْهُ يَوْمَ قَامَ نَوَاعِمُ	فَأُنْكَرَنَ لَمَّا وَاجِهْتَهُنَّ حَسَالَهَا
فِيَا أَخَوِينَا مِنْ أَبِينَا وَأَمْنَا	أَلَمْ تَعْلَمَا أَنَّ كُلَّ مَنْ فَوْقَهَا لَهَا

يسأل الأعشى نفسه هل سيكون بينه وبين ريّا وصل أم قطيعة؟ ثمّ يجيب أنّ ستكون قطيعة لأنّها قد جهّزت جمالها في الليل للرحيل. ثمّ يُشبّه هوداج "ريّا" بالروض الخصب الذي يجري في وسطه ماء، فالهوداج مثل الروض زاهية الألوان. هي ليست ظبية بعد إذ قد برز قرنّها، وهي على جانبي وادي "التثليث" تبحث عن ابنها، إنّ أجمل يوم هو عندما قامت بين النساء المترفات صاحباتها اللواتي وبّخنها عندما عرفن حالها، ثمّ ينتقل إلى مخاطبة بني عبّاد ومالك ابني ضبيعة ويقول لهما إنّ كلّ ما على الأرض فهو لها².

تُحوي الأبيات دليلاً على أنّ "ريّا" التي ذُكرت في مطلعها ليست امرأة إنّما هي رمز للأرض، وهذا الدليل يكمن في البيت الخامس حين قال:

فِيَا أَخَوِينَا مِنْ أَبِينَا وَأَمْنَا أَلَمْ تَعْلَمَا أَنَّ كُلَّ مَنْ فَوْقَهَا لَهَا

¹ - الأعشى، الديوان، ص 343. أتصرم: هل تهجرك. صرم الحبل: قطعه، زَمَ البعير: خطمه. والخطام سير عريض يوضع فوق الأنف ويشدّ إليه الرّسن. وهو الحبل الذي يُقاد به البعير. الخُدُوج: جَمْعُ دَج وهو مركب للنساء كالهودج. المالكيّة: نسبة إلى مالك. غُدوة: في الصّباح المُبكر، نواعم: جَمْعُ ناعمة وهي الرّوضة. رفه عيشه: لان وأُخصب. الخشَف: ولد الظّبيّة أوّل ما يولد. جاب قرن الظّبي: ظهر ونتاجاً. فاقد: فقدت ولداها. تليث: موضع. تبغى غزالها: تتشده وتبحث عنه. نواعم: النساء المترفات. أنكرن حالها: لم يعرفها لشدة تغيرها من الحزن والهزال.

² - يُنظر: محمّد محمّد حسين، م.ن، ص 342.

إنَّ الضَّمير في لفظة "فوقها" يَعُود على "رَيَّا" الَّتِي في البيت الأول، إذ إنَّ كلَّ ضَمير يَحْتَاج إلى عائِدٍ يَسْبِقُه، وهكذا كان الضَّمير يَعُود على "رَيَّا"، ولمَّا كان مَعْنَى العجز أنَّ الأخوين لا يَعْلَمَا ما فوق الأرض، اعتبرتُ أنَّ "رَيَّا" رمزاً للأرض، ناهيك عن أنَّ الأبيات من الأول إلى الرابع تزخر بالطَّبِيعَة من الجَمَل الَّذِي وُضِع عليه رسنه ليلاً وُصُولاً إلى الحدوج الَّتِي شُبِّهت بالروضة الَّتِي يَجْري الماء من وسطها، انتهَاءً إلى الطَّبِيعَة الَّتِي تتشد طفلها الضَّائِع. كلُّها صور من الطَّبِيعَة مِمَّا يُشكِّل تأكيداً على ما أذهب إليه.

وقد اختار الشَّاعر اسم "رَيَّا" ليرمز بها إلى الأرض للمُناسبة بين الرَّمز والمَرموز إليه، فاسم "رَيَّا" جاء من الارتواء بالماء، والأرض هي خير ما يروي بمياه المطر مِمَّا يُوَدِّي إلى خِصب هذه الأرض، وهذا في رأيي يفسِّر الصَّور النَّابضة بالطَّبِيعَة والحياة الَّتِي استهلَّ بها الأعشى قصيدته هذه.

المبحث الثالث: الدلالة الرمزية لـ "زَيْنَب" في شعره:

أولاً: المعنى اللغوي لـ "زَيْنَب" في المعاجم:

يُعود اسم "زَيْنَب" إلى الجذر زَنَب الذي يعني سَمَن¹، وقال الهروي إنَّ اسم "زَيْنَب" يطلق على امرأة، وإنَّ أصل معناها: شجر حَسَن المنظر وطيب الرائحة، وأنَّ "زَيْنَب" تدلُّ على الجمع، ومفرده زَيْنَبَة، إذ قال: "قَالَ: الْأَزْنَبُ: السَّمِين، وَبِهِ سَمِيَتِ الْمَرْأَةُ زَيْنَب، وَقَدْ زَنَبَ يَزْنِبُ زَنْبًا: إِذَا سَمِنَ. وَقَالَ ابْنُ الْأَعْرَابِيِّ: الزَّيْنَبُ: شَجَرٌ حَسَنُ الْمَنْظَرِ طَيِّبُ الرَّائِحَةِ، وَبِهِ سُمِّيَتِ الْمَرْأَةُ زَيْنَبُ بِهَذِهِ الشَّجَرَةِ. قَالَ: وَالزَّنَبُ: السَّمَن. وَوَاحِدُ الزَّيْنَبِ لِلشَّجَرِ: زَيْنَبَة². وَقَدْ اتَّفَقَ مَعَهُ لِسَانُ الْعَرَبِ فِي ذَلِكَ³.

وقد قال ابن منظور إنَّ أصل اسم "زَيْنَب" هو ما كان قصيرًا وسميًا، إلى جانب إيراد رأي ابن الأعرابي في أنَّ الأصل اللغوي للاسم قد يكون شجرًا حَسَن المنظر، وأنا أرجح رأي ابن الأعرابي، إذ إنَّ الأصل في الأسماء أنَّ تحمل معانٍ جميلة، تُنعش النَّفْس، وتطرب القلب عند سماعها⁴.

وقد أضاف الفيروز آبادي إلى كلِّ ذلك أنَّ أصل اسم "زَيْنَب" هو؛ زَيْنُ أَب، وأنَّ الزَّيْنَبَ تحمل معنى آخر إلى جانب المعاني التي ذُكرت وهو الجبان. وإني أستبعد أنَّ يكون هذا المعنى هو الأصل اللغوي لاسم "زَيْنَب" لقبح الصِّفَة، فصفة جبان لا تحمل معنى جميلًا حتَّى تصلح لأن تكون اسمًا⁵.

أمَّا الزَّيْنَبِيُّ فقد ذهب كذلك إلى أنَّ أصل اسم "زَيْنَب" هو زين أب لكنَّ الألف حُذفت لكثرة الاستعمال، وأنَّ اسم "زَيْنَب" هو علم مُرتجل، أي استعمل علمًا منذ البداية، ولم ينقل عن أي مُشتقٍّ، وأنَّه على وزن فيعل والياء التي فيه زائدة⁶.

¹ - الهروي، تهذيب اللغة، مادة زنب.

² - الهروي، م. ن، مادة زنب.

³ - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة زنب.

⁴ - ابن منظور، م. ن، مادة زنب.

⁵ - الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة زنب.

⁶ - الزَّيْنَبِيُّ، تاج العروس، مادة زنب.

فبعد أن استعرضنا اسم "زَيْنَب" في المعاجم نستطيع أن نقول إنه علم مُرتجل يعود أصله إلى شجر طَيِّب الرائحة، إذ إنني لا أرى أن الاسم يحمل معنى الجُبْن أو زُنَابِي العُقرب، وخاصة أن الجُبْن صفة عار عند العرب المشهورين بتَغْنِيهم بالشَّجاعة والإقدام، كما أن بنية الاسم تختلف عن بنية الزَّبابِي، فلا تصلح لأن تكون أصلاً لغويّاً.

ثانياً: الدراسة الرّمزيّة لـ "زَيْنَب" في شعره:

وقال الشّاعر¹: (الطّويل)

تصَابَيْتُ أَمْ بَأَنْتَ بِعَقْلِكَ "زَيْنَب"، وقد جَعَلَ الْوُدُّ الَّذِي كَانَ يَذْهَبُ
وَشَاقَتَكَ أَطْعَانُ لَزَيْنَبَ غُـدُوَّةً، تَحْمَلُنَ حَتَّى كَادَتْ الشَّمْسُ تَغْرُبُ

يتساءل الشّاعر هل أصابك الجهل أم أذهبت "زَيْنَب" عقلك، فإنّ الحبّ يذهب العقل. يقول أمتك الرّاحلات عند منتصف النّهار من بينهم "زَيْنَب"، اللّاتي تَحْمَلُنَ أمتعتهنّ طول النّهار حتّى اقتربت الشّمس من الغروب².

نلاحظ في البيت الثّاني قوله "أطعان لَزَيْنَب"، وهذا تعبير غريب إذ إن الأَطْعَان أو الرّاحلات لسن لَزَيْنَب، فجاء استخدامه لحرف الجر اللام غريباً، إلا إذا كان حرف اللام هنا يعنى اللام الموافقة لمن³، وإذا اعتبرنا ذلك، تكون الأَطْعَان من "زَيْنَب"، وكيف يكون ذلك؟ يكون ذلك إذا كانت "زَيْنَب" رمزاً لطيب ذكر قبيلة الشّاعر، فيكون المعنى أن الأَطْعَان من قبيلة قيس لطّيبة الذّكر.

¹ - الأعرشي، الديوان، ص 201. تصابي الرّجل: مال إلى الصبوة واللّهو واللعب وجهالة الفتوة. كان: هنا تامة أي الذي مضى وانقضى. شاقتك القوم: ذهبوا وارتحلوا.

² - يُنظر: محمّد محمّد حسين، م.ن، ص، 200.

³ - علاء الموسوي (2012): حرف الجر (اللام) ومعانيه، شبكة جامعة بابل، (بحث منشور).

وهناك دليل آخر على ما أذهب إليه في البيت السادس للقصيدة حين قال:

أَجْدُوا فَلَمَّا خِفْتُ أَنْ يَتَفَرَّقُوا فَرِيقَيْنِ، مِنْهُمْ مُصْعِدٌ وَمُصَوِّبٌ

إذا تساءلنا لماذا هذا الخوف من تَفَرَّقِ الأَطْعَانِ فريقين؟ مع العلم أَنَّ الحديث عن التَّفَرَّقِ بدأ أيضًا في البيت العاشر والحادي عشر، حين قال¹:

وفي الحيِّ من يهوى لِقَانَا وَيَشْتَهِي وَآخِرَ مَنْ أَبْدَى الْعَدَاوَةَ مُغْضَبٌ
فَمَا أَنَسَ مِلْأَشْيَاءَ لَا أَنَسَ قَوْلَهَا لَعَلَّ النَّوَى بَعْدَ التَّفَرَّقِ تُصْقَبُ

أنا أرجح أن يكون السَّبب وراء هذا الخوف من التَّفَرَّقِ هو اعتزازه بقبيلته وأصولها التي تعود إلى قبيلة ربيعة بن نزار بن مَعَد بن عدنان²، فقد صرَّح بذلك في البيت الحادي والعشرين من القصيدة حين قال:

وَنَحْنُ أَنَاسٌ عَوْدُنَا عُوْدٌ نَبْعَةٌ إِذَا انْتَسَبَ الْحَيَّانُ: بَكْرٌ وَتَغْلِبٌ³

فهو لا يُريد أن تتَفَرَّقَ قبيلته، بل هو يدعو إلى الوحدة وبذلك يكون افتراق أطعان "زَيْنَب" سببًا للخوف لدى الأعشى، إذ إنَّ لقبيلته بكر وشقيقته أصلاً واحداً، مع أنَّ هُناك حيَّين، وهو يريد الإبقاء على هذا الأصل وعلى هذا التقارب بين أفراد قبيلته، وبين بكر وتغلب على حدِّ سواء. فيشكل هذان البيتان دليلاً على أنَّ "زَيْنَب" ما هي إلا رمز لقبيلة قيس التي هي من بكر بن وائل الطَّيِّبة الذَّكَر أو الأصل.

ولعلَّه اختار اسم "زَيْنَب" ليرمز به إلى قبيلته، تبعاً لأصله اللغوي وهو شجر طيِّب الرائحة، ما هو إلا مدحاً لقبيلته الطَّيِّبة الذَّكَر، فبكر في نظره كالشَّجرة الطَّيِّبة التي لها فروع، ومن هذه الفروع صعب بن علي، ويشكر، التي بطبيعة الحال تتفرَّع منها قبائل مثل مالك، ولُجيم، وعُكابة، التي تفرَّعت إلى قبيلة ثعلبة ومنها خرجت قبيلة قيس التي هي قبيلة الشَّاعر⁴، وهكذا شبَّه قبيلته بالشَّجرة ورمز لها باسم معناه الأصلي نوع من الشَّجر أيضًا.

¹ - النَّوَى: البُعد. تُصْقَبُ: تَدْنِي وتَقْرُب.

² - ينظر، إحسان النَّصِّ، بكر بن وائل، الموسوعة العربية، 5/ 228 (بحث منشور).

<http://arab-ency.com.sy/detail/1489>

³ - نَبْعَةٌ: شَجَرٌ صَلْبٌ تَتَّخِذُ مِنْهُ الْقَسِي وَمِنْ أَغْصَانِهِ السَّهَامُ يَنْبُتُ فِي قِمَمِ الْجِبَالِ.

⁴ - ينظر، إحسان النَّصِّ، م.س، 5/ 228.

المبحث الرابع: الدلالة الرمزية لـ "لميس" في شعره:

أولاً: المعنى اللغوي لـ "لميس" في المعاجم:

يرجع اسم "لميس" إلى الجذر لمس، والذي يعني المسّ باليد¹، وقد صرح الهروي أنّ معنى اسم "لميس" هو المرأة اللينة الملمس. "ولميس: اسم امرأة. واللميس: المرأة اللينة الملمس"². وقد وافقه ابن منظور في ذلك³.

أمّا الفارابي فقد قال إنّ لميس اسم جارية عندما قال: "والمتلمس: اسم شاعر. ولميس: اسم جارية"⁴. وقد جعل الفيروز آبادي لميس كأمير اسمًا وليس صفة، إذ قال: "وكأمير: المرأة اللينة الملمس، وعلم للنساء. وكزبير: للرجال"⁵. وقد وافقه الزبيدي في ذلك⁶.

ثانيًا: الدراسة الرمزية لـ "لميس" في شعره:

وقال الأعشى⁷:

أَصْرَمْتُ حَبْلَكَ مِنْ لَمِيسٍ سَ الْيَوْمَ أَمْ طَالَ اجْتِنَابُهُ
وَلَقَدْ طَرَقْتُ الْحَيَّ بَعْدَ دَ النَّوْمِ، تَنْبُحُنِي كِلَابُهُ
بِمَشْدَبٍ كَالْجَذْعِ، صَا كَ عَلَى تَرَائِبِهِ خِضَابُهُ
سَلِسٍ مُقْلَدُهُ، أَسِي لَ خَدَّهُ، مَرِعَ جَنَابُهُ

¹ - الفارابي، الصحاح، مادة لمس.

² - الهروي، تهذيب اللغة، مادة لمس.

³ - ابن منظور، لسان العرب، مادة لمس.

⁴ - الفارابي، م.س، مادة لمس.

⁵ - الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة لمس..

⁶ - يُنظر، الزبيدي، تاج العروس، مادة لمس.

⁷ - الأعشى، الديوان، ص 285. فرس مشذب: طويل ليس بكثير اللحم. الجذع: ساق النخلة. صاك: لصق. الترائب: واحدتها تريبة، وهي عظام الصدر. الخضاب: الحناء. سلس: سهل الانقياد. مقلده: عنقه. خدّ أسيل: لين أملس طويل. مرع المكان: كثر كلاه. الجناب: الفناء وما قرب من محلة القوم.

يسأل الأعشى نفسه أن هل هجرت " لميس "، أم أن العهد قد طال، فهو قد ذهب لزيارة " لميس " ليلاً وقد أخذت الكلاب تنبح، فوق فرس كساق النخلة، لون صدره كالخضاب، هذا الفرس ينقاد بسهولة، وله خَدَّ أسيل، ناعم العيش¹.

جاء توظيف الشاعر لاسم " لميس " من أغرب التوظيفات في شعره، إذ كانت المقدمة الغزلية عبارة عن بيت واحد هو مطلع القصيدة، ثم انتقل إلى الحديث عن الفرس ذا الخَدَّ الأسيل الذي يمتطيه، وأنا أرى أن في ذلك سرّاً لا يفكّ رموزه سوى الدراسة الرمزية كالتّي نقوم بها، وعليه فإنّي أرى أن " لميس " هي رمزٌ لهذا الفرس، وأستند في ذلك إلى دليلين: الأول، أن الأعشى لم يذكر لنا شيئاً عن " لميس "، وانتقل انتقالاتاً مباشراً للحديث عن فرسه الذي كان يمتطيه.

والثاني الأصل اللغوي لاسم " لميس " الذي هو المرأة اللينة الملمس، ولعلّ الفرس أيضاً ناعم الملمس، إذن صفة الملاسة تنطبق أيضاً على الفرس، فيكون اسم " لميس " مناسباً ليكون رمزاً لفرس الأعشى.

¹ - يُنظر: محمّد محمّد حسين، الديوان، ص284.

المبحث الخامس: الدلالة الرمزية لـ "مهّد" في شعره:

أولاً: المعنى اللغوي لـ "مهّد" في المعاجم:

لا يرجع اسم "مهّد" إلى الجذر هدد، إذ إنّ الميم فيه أصلية، وهي واحدة من بين خمسة ألفاظ تبدأ بميم أصلية، فقد قال سيبويه: "كلّ ميم كانت في أول حرفٍ فهي مزيّدةٍ إلا ميم مغزى، وميم معدّ، نقول: تمعدّد، وميم منجنيق وميم مأجج، وميم مهّد"¹.

ويعلّ ابن منظور مجيء الميم أصلية، إذ لم تُدغم الدالان في بعضهما البعض، لأننا إذ أضفنا ميماً زائدة وجب الإدغام، إذ قال: "ومهدّد: اسمُ امرأة، قال ابنُ سيده: وإنما قضيتُ على ميم مهّد أنها أصل لأنها لو كانت زائدة لم تكن الكلمة مفكوكّة وكانت مُدغمّة كمسدّ ومردّ، وهو فعلّ؛ قال سيبويه: الميم من نفس الكلمة ولو كانت زائدة لأدغم الحرف مثل مفرّ ومردّ فتثبت أن الدال ملحقّة والملحق لا يدغم"². وقد وافقه الزبيدي في ذلك³.

وفي موضع آخر ألحق الزبيدي لفظة "سلجج" التي تعني السيف الماضي بـ "مهّد" إذ إنّ أصل "سلجج" سلج، فالجيم مضاعفة فيه، وكذلك "مهّد" الأصل مهّد الدال مضاعفة حتى صار اسم "مهّد" على وزن فعلل. إذ قال: "أبيض سلجج: هو السيف الماضي الذي يقطع الصريبة بسهولة؛... مأخوذ من سلج اللقمة، ضاعفوا الجيم كما ضاعفوا دال مهّد، ولم يدغموه لأنهم ألحقوه بجعفر"⁴. ممّا يدلّ أنّ الأصل اللغوي لاسم مهّد "هو سرير الصبي"⁵. وقد صار اسم "مهّد" رأس باب الألفاظ التي تكون

¹ - الهروي، تهذيب اللغة، مادة مهد.

² - ابن منظور، لسان العرب، مادة مهد.

³ - يُنظر الزبيدي، تاج العروس، مادة مهد.

⁴ - الزبيدي، م.ن، مادة لمس.

⁵ - الزبيدي، م.ن، مادة لميس.

الميم فيها أصليّة، فقد قال الزبيدي: " وَمَنْدُ بَلَدٌ، قَالَ ابْنُ سَيْدِهِ: وَأَرَاهُ جَزَى فِي فَكِّ التَضْعِيفِ مَجْزَى مَحْبَبٍ لِلْعَلَمِيَّةِ، قَالَ: وَلَمْ أَجْعَلْهُ مِنْ بَابِ مَهْدَدٍ¹.

وهكذا نَسْتَتِجُ أَنَّ اسم " مَهْدَد " يأتي على وزن فعلل بحيث تكون الميم فيه أصليّة، الدّالّ الثّانية فيه ملحقّة بالدّالّ الأولى، إذ الأصل فيها مَهْد، والمَهْد معروف بأنّه سرير الطّفل، وبهذا يكون هذا هو الأصل اللغويّ للاسم.

ثانيًا: الدّراسة الرّمزيّة لـ " مَهْدَد " في شعره:

قال الأعشى²: (الطّويل)

ألم تَغْتَمِضْ عيناك ليلةَ أرمدا، وعادك ما عاد السّليم المِسْهدا
وما ذاك من عشقِ النّساءِ وإنّما تَنَاسَيْتَ قبلَ اليومِ خُلّةً مَهْدَا

يقول الأعشى إنّهُ لم يَسْتَطِعْ أن ينام في تلك الليلة كالأرمد الذي يشعر بألم في عينيه، فحالته تُشبه حالة الذي لدغته أفعى وهو لا يَسْتَطِيعُ النّوم، لكن ذلك ليس من عشق النّساء فقد تركن عشقهنّ، ونسي صداقة " مَهْدَد"³.

بحقّ لنا بعد تأمل البيتين السّابقين أن نَنجّه في اتّجاهين، الأوّل أن نَعْتَبِر " مَهْدَد " كباقي الأسماء غير المألوفة في شعر الأعشى، وبذلك لا تكون رمزًا، وتبقى دون أن نَعْرِفَ من هي، إذ ليس لدينا مَعلُومَات عنها. أو أن نَعْتَبِر " مَهْدَد " هي رَمْزٌ للنّوم على اعتبار الأصل اللغوي للاسم وهو سرير الطّفل. فإذا اتّجهنا هذا الاتّجاه يكون مَعْنَى البيتين أنّ الشّاعر لم يَسْتَطِعِ النّوم في تلك الليلة، وهو ليس بعاشق غير أنّه نسي كيف كان ينام قبل تلك الليلة، وأنا أذهب مع هذا الاتّجاه خاصّة أنّ الأعشى بعد

¹ - الزبيدي، تاج العروس، مادة لميس.

² - الأعشى، الديوان، ص 135. السّليم: الذي لدغته أفعى. المسهد: الذي لم يَسْتَطِعِ نَوْمًا. خُلّة: صداقة. مَهْدَد: اسم امرأة والمعنى أنّه لم ينم من شدّة العشق لأنّه ترك صحبة النّساء وثناياها.

³ - يُنْظَر: محمّد محمّد حسين، م.ن، ص 134.

البيتين السابقين بدأ يتأمل في أيامه مما يدل على أنّ الذي نسيه في تلك الليلة هو النوم وليس امرأة

اسمها " مَهْدَد "، فقد قال متأملًا¹:

ولكن أرى الدهر الذي هو خاتِرٌ إذا أصلحت كَقايِ عاد أفسدا
شبابٌ وشيْبٌ وافتقارٌ وثروة، فَلَله هذه الدهر كيف ترددا

¹ - خاتِر: غادر.

المبحث السادس: الدلالة الرمزية لـ "مَي" في شعره:

أولاً: المعنى اللغوي لـ "مَي" في المعاجم:

يرجع اسم "مَي" إلى الجذر ميا، وإنَّ الأصل اللغوي للاسم هو أنثى القرد، وقد ساوى الهروي بين اسم "مَيَّة"، واسم "مَي"، فقال: ميا: اللَّيْث: مَيَّة: اسم امرأة، وَزَعَمُوا أَنَّ الْقِرْدَةَ الْأُنْثَى تسمى: مَيَّة. وَيُقَال: مَنَّة. وَيُقَال فِي الْإِسْم: مَي¹.

وقد ذهب ابن منظور إلى أنَّ الاسم هو من أسماء القردة، أكثر من كونه أنثى القرد. وذهب أيضاً إلى أنَّ اسم "مَي" يُستخدم أكثر في الشعر من اسم "مَيَّة"، وقد وافقه الزبيدي في ذلك²، فقد قال ابن منظور: "مَيَّة: اسم امرأة، وَمَيٌّ أيضاً، وَقِيلَ: مَيَّةٌ مِنْ أَسْمَاءِ الْقِرْدَةِ، وَبِهَا سُمِّيَتِ الْمَرَأَةُ. اللَّيْثُ: مَيَّةٌ اسْمُ امْرَأَةٍ، قَالَ: زَعَمُوا أَنَّ الْقِرْدَةَ الْأُنْثَى تُسَمَّى مَيَّةً، وَيُقَالُ مَنَّة. وَقَالَ ابْنُ بَرِّي: الْمَيَّةُ الْقِرْدَةُ؛ عَنِ ابْنِ خَالَوَيْهِ. وَأَمَّا قَوْلُهُمْ مَيٌّ فِي الشَّعْرِ خَاصَّةً³.

ومن جهة أخرى، وفي موضع آخر قال ابن منظور إنَّ لفظة "المَيِّبَةُ" الذي هو نوع من الدواء، مركَّب من شقين "مي" ويعني الشَّراب، و"به" ويعني السَّفَرَجَل، وبذلك لا تكون "مي" هنا القردة، إذ قال "المَيِّبَةُ" مكونة من: أَهْمَلُهُ الْجَمَاعَةُ: وَهُوَ (شَيْءٌ مِنَ الْأَدْوِيَةِ مُعَرَّبَةٌ) عَنِ فَارِسِيِّ، وَأَصْلُ تَرْكِيبِهِ عَنِ (مَيِّ) وَهُوَ الشَّارِبُ، وَ (بِه) وَهُوَ السَّفَرَجَلُ ثُمَّ لَمَّا رُكِّبَ فَتَحَّتِ الْبَاءُ⁴.

غير أنَّ المعاجم كانت واضحة في معنى اسم "مَي" في الشعر، ولم تُشر إلى هذا المعنى، لذلك سألتزم بما ورد في أغلب المعاجم. وهو أنَّ الأصل اللغوي للاسم "مَي" هو اسم من أسماء القردة، ويمكن أن يكون القردة الأنثى، وهو في الشعر أكثر من اسم "مَيَّة" الحامل المعنى ذاته.

¹ - الهروي، تهذيب اللغة، مادة ميا.

² - يُنْظَرُ الزَّبِيدِي، تاج العروس، مادة ميا.

³ - ابن منظور، لسان العرب، مادة ميا.

⁴ - ابن منظور، م، ن، مادة ميا.

ثانيًا: الدراسة الرّمزيّة لـ "مَيّ" في شعره:

قال الشاعر¹:

(الطّويل)

ألا حيّ ميّا، إذ أجدّ بُكورها وعرض بقول: هل يُفادى أسيرها
فيا ميّ لا تُدلي بحبلٍ يُغرّيني، وشَرّ حبالِ الواصلين غرورها
يقول الأعشى إنّ "مَيّ" قد بَكَرت في يوم الرّحيل، وهو أسير يتمنّى أن يفديه أحدٌ من حبّها، ثمّ يطلب منها ألاّ تخذعه بحبل الودّ الضّعيف، فهذا غرور منها².

إنّ قارئ البيتين السابقين قد لا يتوصّل إلى أي رمز فيهما، أمّا إذا أكمل القراءة فسوف يعرف أنّ "ميّا" ليست امرأة إنّما هي رمزٌ للحرب، فقد قال الشاعر³:

فإنّ شئت أن تُهدى لِقومي فاسألني عَن العِزِّ والإحسان أين مَصيرنا
تريّ حاملَ الأثقالِ والدافع الشّجا إذا غُصّة ضاقت بِأمرِ صُدورها
بِهِم تُمتري الحَرْبَ العَوانُ منهم تُؤدّي القُروضُ، حُلُوها ومَريزها
فلا تُصرميني، واسألني ما خليقتي إذا رَدَّ عافي القِدرِ مَنْ يَسْتعيرها

إذ بعد أن حيّ "ميّا" في مطلع القصيدة، وبعد أن طلب منها أن لا تخذعه، راح يفخر بقومه أثناء الحرب العوان، ثمّ يطلب من "مَيّ" ألاّ تقطع مودته، فهو قطع الحديث عن "مَيّ" ليفخر بقومه أثناء الحرب، ثمّ عاد ليقول لها ألاّ تصرمه، فلماذا أقحم الحديث عن الحرب في أثناء الحديث عن "مَيّ"؟ لأنّ

¹ - الأعشى، الديوان، ص 371. أجد في الأمر: وجد أخذ فيه. بُكورها: ارتحالها في البكرة أي في أوّل النَّهار. عَرْض القول: لمح وأشار ولم يُصرّح. يُغرّيني: يخذعني. حبل غرور: ضعيف لا يوثق به.

² - يُنظر: محمّد محمّد حسين، م.ن، ص 370.

³ - الشّجا: الحزن والهمّ. غصّ بالطعام: اغترض في حلقة فَمَنَعَهُ من التَّنَفّس. والغُصّة ما يغصّ به من الطّعام. امتري النّاقة: مسح ضرعها لتدّر. يمترون الحرب أي يثبونها وبلهبونها. العوان التي قوتل فيها مرّة بعد مرّة. الفرض: العطية التي يوجبها الرّجل على نفسه غيرنا ناظر لثواب، وقد يُقصد به هُنا الدّيّات. عافي القدر: ما يتبقّى فيها من مرق، يُطلب المُستعير القدر فيريده صاحبها لأنّ فيها بقية من مرق، وذلك لشدة الجذب، ولحرص صاحبها على هذه البقية.

"مَيَّا" هي رمز للحرب، فهو لم يقطع الحديث، إنّما لَوْن في الأساليب ليصبّ في بوتقة واحدة وهي الفخر في وقت الحرب.

وهناك دليل آخر يوجد في عَجْز البيت الأوّل عند قوله " وعَرَض بقول: هل يُفادى أسيرها؟"، وأنا أرى أنّ الأسير هُنا هو حَقِيقِيّ، إذ لا يُخلَى سبيل أسير الحرب العَوان بسهولة، وبذلك تكون الصّورة الشّعريّة قد وَضحت إذ إنّ الشّاعر حيّ "مَيَّا" أو الحرب الّتي سترحل، والّتي لا يُخلَى سبيل الأسير فيها، طالبا من هذه الحرب أنْ تسأل عن قوم الأعشى الأبطال الشّجعان الأكارم طالبا منها ألا تصرمه؛ فهو بطل بين قوم أبطال لا يفارقون الحرب، إذ إنّ القتال يجري في دمهم.

إنّ الأصل اللغوي لاسم "مَيّ" يُؤكّد ما أذهب إليه، على اعتبار أنّ أنثى القرد هو الأصل اللغوي لاسم مَيّ، فالتأنيث يجمع أنثى القرد وما ترمز إليه "مَيّ" وهي الحرب، كما أنّ حيوان القرد هو دائم الحركة كالحرب الّتي تشتعل هُنا وهناك، كما أنّ لون القرد أسود غالبا، وهذا اللون يعكس الحرب الّتي تسبب الويلات والحزن والتّكل، فيكون اللون الأسود لون الحرب.

المبحث السابع: الدلالة الرمزية لـ "هَند" في شعره:

أولاً: المعنى اللغوي لـ "هَند" في المعاجم:

قال الهرويّ إنّ "هنيذة" وهي تصغير "هَند"، وتعني مائة من الإبل، ممّا يعني أنّ "هَند" تعني أكثر من مائة من الإبل إذ قال: قال الأصمعيّ وغيره: هُنَيْدَة: مائة من الإبل معرفة لا تنصرف؛ ولا يدخلها الألف واللام، ولا تجمع، ولا واحد لها من جنسها¹.

أمّا ابن منظور فقد ساوى بين "هند" و"هنيذة"، ثمّ أورد قولاً يفرّق بينهما، إذ قال إنّ "هند" هي المائتان في الإبل، أمّا "هنيذة" فهي المائة منها، "هَندٌ وهُنَيْدَة: اسمٌ للمائة من الإبل خاصّة ابنُ سيّده: وقيل هي اسمٌ للمائة ولما دُوِّنَها ولما فُوِّقَها، وقيل: هي المائتان، حكاه ابنُ جنيّ عن الزّبيديّ قال: ولم أسمع من غيره. قال: والهَنيذَةُ مائة سنّة. والهَندُ مائتان².

أمّا الفيروز آبادي فقد ساوى بين "هند" و"هنيذة" إذ قال "هَندٌ: اسمٌ للمئة من الإبل، كهَنيذَة، أو لما فوّقها ودوّنها، أو للمئتين، واسمُ امرأةٍ، ج: أهَندٌ وأهَندٌ وهُنودٌ³. وقد وافقه الزّبيدي في ذلك⁴.

أمّا أنا فأميل إلى رأي الهرويّ وابن منظور اللذين يذهبان إلى أنّ "هَند" تزيد عن المائة من الإبل بما قد يصل إلى المائتين من الإبل، أمّا "هنيذة"، فأنا أرى أنّها المائة من الإبل. إذ لا يُعقل أن يتساوى الاسم وصيغة التّصغير له في العدد، فمن المنطقيّ أن تكون "هَند" أكثر عدداً من "هنيذة".

¹ - الهرويّ، تهذيب اللغة، مادة هند.

² - ابن منظور، لسان العرب، مادة هند.

³ - الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة هند

⁴ - يُنظر الزّبيديّ، تاج العروس، مادة هند.

ثانيًا: الدراسة الرمزية لـ "هند" في شعره:

وقال الشاعر¹:

(الرمل)

خَالَطَ الْقَلْبَ هُمُومٌ وَحَزَنٌ	وَادَّكَارٌ، بعدما كان اطمــــانٌ
فَهُوَ مَشْغُوفٌ بِهِندٍ هَائِمٌ،	يرعوي حينًا وأحيانًا يــــحزن
بِلُعُوبٍ طَيِّبٍ أُرْدَائُهَا،	رَخْصَةً الْأَطْرَافِ، كالرَّيْمِ الْأَعْنُ
وهي إِنْ تَقْعُدْ نَقًا مِنْ عَالِجٍ	وَإِذَا قَامَتْ نِيافًا كَالشَّطَطِ
يَنْتَهِي مِنْهَا الْوِشَاحَانُ إِلَى	حُبْلَةٍ، وهي بَمَتْنٍ كَالرَّسِ
خُلِقَتْ هِنْدٌ لِقَلْبِي فَنَنْتَهَ،	هكذا تَعْرِضُ لِلنَّاسِ الْفِتْنِ
لا أراها في خِلاءٍ مَــــرَّةً،	وهي في ذاك حَيَاءً لم تُــــرَن
ثُمَّ أَرْسَلْتُ إِلَيْهَا أَنْــــي	مُعْذِرٌ عُذْرِي فَرْدِيهِ بَأْنِ
وبدرتُ الْقَوْلَ، أَنْ حَيَّيْتُهَا،	ثُمَّ أَنْشَأْتُ أَفْدِي، وَأَهــــن
وَأَرْجِيهَا وَأَخْشَى دُعُوهَا،	مِثْلَ مَا يُفْعَلُ بِالْقَوْدِ الســــنَنِ

يقول الأعشى إنّه يشعر بالهموم والأحزان داخل قلبه بعد أن كان في طمأنينة، وذلك بسبب شغفه بهند، فهو يكفّ حينًا ويحنّ لها في أحيان أخرى. فهي لعوب أكمامها يفوح منها الطيب، ناعمة الأصابع، كالغزال الذي في حديثه غنة. وهي إذا قعدت برزت أردافها ككثيب الرمل، وإذا قامت برز طول قامتها كالحرير. وهي ترتدي وشاحين مزينين بالخلي، وظهرها كالحرير. وقد أوقعته " هند " في مشاكل جمّة لكن المشاكل هي قدر الناس. لم يختل الشاعر بها لأنّ خلجها يمنعها من أن تضع نفسها في موضع الظنون والشكوك. لكنّه أرسل إليها رسولاً يشرح حبّه لها يطلب منها الرّد. وعندما التقيا، وبعد أن حيّاها بادر

¹ - الأعشى، الديوان ص 357. اذكّار: افتعال من الذّكر أصلها اذكّار. الشّغاف: غشاء القلب. والمشغوف: الذي تمكّن منه الحبّ فحبّله. الهائم: المتحير والذي ذهب الحبّ بعقله. يرعوي: يكفّ وينثني. أردان: جمع رُدنّ فهو مقدم الكم. رخصة: بضّة. طرية. الرّيم: الطّبي الخالص البياض. الأعنّ: الذي يخرج صوته من خياشيمه. النّقّا: الكثيب. عالج: موضع به رمل. امرأة نياف: تامّة الطّول والحسن. الشّطن: الحبل. الوشاح: نسيج عريض ينظم باللؤلؤ والجوهر وتشده المرأة بين عاتقها وكشحها. فإذا لبست وشاحين خالفت بينهما. فأحدهما من العاتق الأيمن إلى الكشح الأيسر. والآخر من العاتق الأيسر إلى الكشح الأيمن. الحبلّة: ضرب من الحلي يجعل من القلائد. المتن: الظّهر. الرّسن: الحبل. زنه وأزنه بشيء: " اتّهمه به خيرًا كان أو شرًا. يوجد حذف بعد حرف "أن" إذ يترك لها أن ترد بما تشاء وبما يحلو لها. فداه وافتداه قال له: جعلت فداك. أهن أي أهني وأقول: هنّاك الله أي سرّك.

بالقول "جُعلت فداءك" و"هتأك الله"، وقد كان يخشى ذعرها، كما يخشى السائس ذعر فرسه حين يروضها¹.

قال محمد محمد حسين: "وهو يتّجه في غزله إلى صاحبة اسمها (هَند) في البيت الثاني، ولكنّه يشير إلى أخرى اسمها في البيت (12) والواقع أنّه لا يقصد بحديثه امرأة معيّنة، ولكنّه يتحدّث عن النساء جملة، وعن ذكرياته معهن".² غير أنّي أرى غير ذلك، إذ أرى أنّ "هَندًا" في القصيدة السابقة ليست امرأة، إنّما هي رمزٌ للناقة التي في قطع، وأستند في ذلك إلى ثلاثة دلائل، جاء الدليل الأول في البيت الخامس حين قال:

يَنْتَهِي مِنْهَا الْوِشَاحَانِ إِلَى حُبْلَةٍ، وَهِيَ بِمَتْنٍ كَالرَّسَنِ
فالشاعر يصف لنا ما ترتديه "هَند" من وشاحين ينتهيان إلى حلّي، صورة جميلة، ونحن إذا تساءلنا لماذا تحتاج "هَند" إلى وشاحين؟ ولماذا هذان الوشاحان يُشبّهان الرّسن؟ قد نتوصّل إلى نتيجة مفادها أنّ الشاعر شبّه الحبل الذي على الناقة بالوشاحين؛ لأنّ الحبل الذي تربط فيه الناقة يكون من يمين ومن يسار. يجب أيضًا أن نتساءل؛ لماذا شبّه الأعشى الوشاحين بالرّسن على المتن؟ لعلّ الجواب على ذلك يكمن في أنّ التشبيه يكمن في صورة امرأة ترتدي وشاحين، بصورة ناقة يوضع في فمها رسن، لذلك فإنّني أرى أنّه لم يشبّه الوشاحين بالرّسن بل جاء التشبيه صورة بصورة. ممّا يُشكّل دليلًا على أنّ "هَندًا" الأنثى ما هي إلا رمزٌ للناقة.

أمّا الدليل الثاني فيكمن في البيت السابع حين قال:

لَا أَرَاهَا فِي خِلَاءٍ مَرَّةً، وَهِيَ فِي ذَاكَ حَيَاءً لَمْ تَزَن

¹ - يُنظر: محمد محمد حسين، الديوان، ص 356.

² - محمد محمد حسين، م.ن، ص 356.

فإذا عرفنا أنَّ الأصل اللغوي لاسم "هِنْد" هو المثنان من الإبل، نَجِد أنَّ البيت يُنطبق على هذا المعنى، إذ لا يرى الشاعر "هِنْد" وهي وحدها، فهي تكون دائماً في مجموعة مُرجَعاً ذلك إلى أنها تَحْجَل، كالنوق التي تكون في مجموعة تتكون من مئتي ناقة رمز لها باسم "هِنْد".

أما الدليل الثالث فيمكن في آخر بيت من الأبيات السابقة، حين قال:

وَأَرْجِيهَا وَأَخْشَى ذَعْرَهَا، مِثْلَ مَا يُفْعَلُ بِالْقَوْدِ السَّنَنِ

إذ كان الشاعر في البيت السابق لهذا البيت يقول فداك الله، وهنأك الله، لماذا يَخْشَى من ذعرها؟ فهو يبدو لطيفاً، ومن عادة النساء ألا يُذعرن إذا رأين شَخْصاً لطيفاً يقول كلاماً لطيفاً، إلا إذا كُنَّا أمام حيوان لا يفهم لطف الشخص الذي يُقابله، بل يُذعر إذا مرّت حشرة أمامه، وبذلك نَسْتَطِيع أن نفهم هذا الذعر. وهكذا كانت - حسب رأي - هِنْد رمزٌ للناقة التي في القطيع، وقد أكّد الأصل اللغوي لاسم "هِنْد" على ذلك.

وهكذا رأينا الأعشى قد وظّف سبعة أسماء مرّة واحد، لكن ما زالت لها دلالة رمزيّة، ممّا يعكس رغبة الشاعر في صبغ هذه الأسماء بدلالاتها الرمزيّة المعيّنة مرّة واحدة فقط، فكانت قبيلة الشاعر خاصّة في وقت الحرب دلالة لكنية "أم خُلَيْد" انعكاساً لدلالة "هُرَيْرَة" التي كانت "أم خُلَيْد" كُنيتها. والأرض دلالة "رِيّا"، وطيب ذكر قبيلة الشاعر دلالة "زَيْنَب"، والفرس دلالة "ألميس"، والنوم دلالة "مَهْدَد"، والحرب دلالة "مَيّ". وصورة الناقة في القطيع دلالة "هِنْد".

غير أنَّ ما سبق لا يعني أنَّ كل الأسماء غير المألوفة لها دلالة رمزيّة كما أسلفنا، إذ إنّ هناك خمسة أسماء غير مألوفة وليست لها دلالة رمزيّة في شعر الأعشى، وهي "حِنْقَط"، و"الخنساء"، و"رَبَاب"، و"سياس"، و"فُطَيْمَة".

وقد جاء اسم "حِنْقَط" بمعنى طائر الدَّرَاج¹، أمّا اسم الخنساء فقد كان بمعنى تأخّر الأنف إلى الرأس، وارتفاعه عن الشَّقَّة²، وقد جاء اسم "رَبَاب" ليعني السَّحابة البيضاء أو السَّوداء الكثيفة³. وسياس بمعنى سياسة شيء وأنا أرجح أن تكون سياسة النّوق⁴، وأخيراً كان اسم "فُطَيْمة" بمعنى فصل الطّفل عن الرّضاعة⁵.

ووردت هذه الأسماء في شعر الأعشى وروداً عابراً، دون إيراد أي معلومات عنها، غير أنّ محقّق الديوان اجتهد في إيراد بعض المعلومات عن "حِنْقَط" و"فُطَيْمة"، إذ قال عن "حِنْقَط" هي " زوجة رجل من بني جَعْفَر بن ثَعْلَبَة كان يقاتل مع الرّباب، اسمه يزيد بن القحاديّة، منسوف إلى قحادة أحد فرسان العرب من بني تميم، أبو شريح زوجها يزيد هذا"⁶. أمّا فطيمة"، فقد قال فيها: " كانت " من بني سعد بن قيس، كانت عند رجل من بني سيار، وله امرأة غيرها من قومه، فتعايرتا، فعمدت السّيارية فحلقت ذوائب "فُطَيْمة"؛ فاهتاج الحيّان واقتتلوا، فهزمت بنو سعد قوم الأعشى، بني سيار⁷ وأختم الحديث عن هذه الأسماء الخمسة بالقول إنّ هذه الأسماء الخمسة وردت بعيداً عن المُقدّمة الغزليّة، ممّا يُعدّ دليلاً على عدم وجود دلالة رمزيّة لها.

¹ - يُنظر: الهروي، تهذيب اللغة، مادّة حِنْقَط. ابن منظور، لسان العرب، مادّة حِنْقَط، الزّبيدي، تاج العروس، مادّة حِنْقَط.

² - يُنظر: الزّبيدي، تاج العروس، مادّة خنس.

³ - يُنظر: الفارابي، الصّحاح، مادّة ريب.

⁴ - يُنظر: ابن منظور، لسان العرب، مادّة ساس، الزّبيدي، تاج العروس، مادّة ساس.

⁵ - يُنظر: الهروي، م.س، مادّة فطم.

⁶ - محمّد محمّد حسين، الديوان، ص 311.

⁷ - محمّد محمّد حسين، م.ن، ص 135.

الخاتمة

وإنّي بعد أن أنهيت دراستي هذه، تمكّنت من الوصول إلى عدّة نتائج هي:

وظّف الشاعر اثنين وعشرين اسمًا في ديوانه، هي "تَيّا"، "جُبَيْرَة"، "سُعاد"، "سَلْمى"، "سُمَيّة"، "وَعْفارة"، "وَقُتَيْلَة"، "وَلَيْلى"، "وَمَيْثاء"، "وَهُرَيْرَة"، "وَأَمّ خُلَيْد (كنية)"، "وَرَيّا"، "وَزَيْنَب"، "وَلَميس"، "وَمَهْدَد"، "وَمَيّ"، "وَهْنَد"، "وَحِنَقِط"، "والْحَنَساء"، "وَرَباب"، "وَسِياس"، "وَفُطَيْمَة". وقد كان الاسم الأكثر حظًا في التكرار هو اسم "قُتَيْلَة" الذي تكرر تسع مرّات، ثمّ كان اسم "تَيّا" الثاني في عدد مرّات التكرار إذ تكرر ستّ مرّات، ثم وجدتُ أنّ اسم "لَيْلى" تكرر أربع مرّات، وقد تكرر اسما "سُمَيّة"، و"هُرَيْرَة" ثلاث مرّات، أمّا "جُبَيْرَة" و"سُعاد" و"سَلْمى"، "وَعْفارة"، و"مَيْثاء"، وتكرّرت هذه الأسماء مرّتين فقط.

أمّا الأسماء غير المألوفة في شعر الشاعر فهي أمّ خُلَيْد (كنية)، وَرَيّا، وَزَيْنَب، وَلَميس، وَمَهْدَد، وَمَيّ، وَهْنَد، وَحِنَقِط، والْحَنَساء، وَرَباب، وِسِياس، وِفُطَيْمَة. وبهذا تكون الأسماء المُكرّرة أو ما أطلق عليها الأسماء المألوفة عشرة أسماء، أمّا غير المُكرّرة أو الأسماء غير المألوفة فقد كان مجموعها اثني عشر اسمًا.

كشفت هذه الدّراسة عن سبب تعدد الأسماء المألوفة وغير المألوفة منها، إذ إنّ كلّ اسم كان رمزًا لدلالة معيّنة، وكلما أراد الشاعر أن يوظّف هذه الدّلالة لجأ إلى تكرار الاسم. والأسماء التي لم تكرر، إذ لم يرد يوظيف دلالة الرّمز فيها غير مرة واحدة، فامتنع التكرار.

إنّ الغالبية العظمى من الأسماء التي تحمل دلالة رمزيّة وردت في مقدّمة القصائد التي كانت في مجملها مقدّمات غزليّة، سواء أكان الاسم من الأسماء المألوفة أم غير المألوفة. وقد شكّلت هذه الأسماء الغالِيّة العظمى من أسماء النّساء، إذ وجدتُ أنّ سبعة عشر اسمًا من أسماء النّساء في شعر الشاعر له دلالة رمزيّة. أمّا الأسماء التي لا تحمل دلالة رمزيّة فلم ترد في مقدّمة القصيدة، بل وُجدت في مقطع

وليس في قصيدة. وكانت الأسماء التي لا رمز فيها خمسة، وهي؛ حنقط، الخنساء، رباب، سياس، فطيمة.

لجأ الشاعر إلى الرمز كنوع من البلاغة في القول، واستخدام الرمز يدلّ على قدرة الشاعر، وبُعد رؤيته، إضافة إلى ذلك كان الشاعر يستخدم الرمز كي يُظهر المعنى، فكلّما كان المعنى واضحاً، كان الرمز أبين. ممّا يُشكّل قوّة تأثير على السامعين. لذلك يجد الباحث في موضوع الرمز شذرات في كتب البلاغة، إذ يهدف استخدام الرمز أهداف استخدام البلاغة نفسها.

إنّ اسم "تيا" هو تصغير اسم الإشارة "تا" أو اسم الموصول "تا" إلا أنّه خالف القياس ولعلّ المقصود من هذا التصغير التّحبّب، فالقائل يشير إلى محبوبته بتحبّب عندما يستخدم اسم "تيا". وقد ورد الاسم في ستّ قصائد، وجاء رمزاً للأفعى مرّة، ثمّ للمحفّد، وللخمر، وللممدوح نفسه، ثمّ كان رمزاً للحرب، وأخيراً للسّنة.

اسم "جُبيرة" هو تصغير "جُبيرة" والتي تعني الأسورة التي تكون من الذهب أو الفضة، مهما تعدّدت المسميات، سواء أقلنا دماليج، أو يارقة أو دستبند أو دسّتينج، ويبدو أنّ النساء في ذلك الوقت كنّ يُفضّلن هذا النوع من الأساور فتحوّلت اللفظة إلى اسم من أسمائهنّ. وقد استخدم الشاعر الاسم مرّتين، كان في المرّة الأولى رمزاً لناقّة محتمل أن يكون لونها أبيض أو بُنيّاً مائلاً إلى الحمرة. وفي المرّة الثّانية، كانت رمزاً للسّجن.

على الأرجح أنّ يكون الأصل اللغوي لـ "سعاد" هو نبات السّعادى، فتكون صيغة "سعاد" العلم المرخّم، وممّا يدعم ما أذهب إليه أنّ اسم سعاد على وزن فُعّال، وقد وظّف الشاعر الاسم مرّتين، كان في المرّتين رمزاً للسّعادة.

إنّ المعنى الأصلي لاسم "سَلْمى" هو السّلامة من البلاء، ومنه اشتقّ اسم "سلمان" للمذكّر على أساس أنّ الألف المقصورة في نهاية اسم "سَلْمى" من علامات المؤنّث، وأنّ الألف والنون في نهاية

اسم "سلمان" من علامات المُذَكَّر، وقد اسْتُخدِمه الأعشى مرّتين، كانت في المرّة الأولى رمزًا لقبيلة الشاعر خاصّة في وقت السّلم. أمّا في المرّة الثّانية فلم تكن علمًا بل صفة لبطله القصيدة وهي "هِنْد" كنوع من الدّعاء بالسلامة من الأذى.

كان اسم "سُمَيّة" من الأكثر الأسماء - إلى جانب نَيّا - التي بُحث التّركيب الصّرفي لها في المعاجم، وأنا أرى أنّ أصل اسم "سُمَيّة" هو سماء، والتي عند تصغيرها تُقلب الألف التي في منتصفها إلى ياء ثمّ تُضاف ياء التّصغير بعد ضَمّ السّين، ثمّ تحذف الهمزة وتُسْتبدل بتاء مربوطة. وقد وظّفه الأعشى ثلاث مرّات، كان فيها كلّها رمزًا لآلهة الخصب والمطر.

إنّ اسم "عُفارة" يعني الشّجر الذي تُستخدم عيدانه في إشعال النّار، وهو مُفرد "العفار" اسم الشّجرة المذكورة، وأنّ عيدانه من أفضل العيدان لإشعال النّار، وقد وظّفه الأعشى مرّتين. كان في المرّة الثّانية مُصَغَّرًا. وقد جاء في المرّتين رمزًا للشمس.

نستطيع أن نقول اسم "فُنَيْلَة" اشتقّ من القتال، الذي يعني ذات الشّحم والدّسم. وبهذا يُصبح معنى فُنَيْلَة ذات الشّحم واللحم أي المكتنزة. وقد وظّفه الشاعر الاسم تسع مرّات، كان الاسم فيها كلّها رمزًا لنانة الشاعر التي أحاطها بنوع من التّمييز والقرب.

اتّفقت المعاجم حول الأصل اللغويّ لاسم "لَيْلى"، وقالت إنّ البدء في السّكر ونشوته، ولم يوجد اختلاف حوله، وقد استخدمه الأعشى أربع مرّات، كانت رمزًا للذة، سواء اللذة النّابغة من شرب الخمر أم اللذة النّابغة من امتلاك السّلطة.

كانت الفروق حول اسم "مَيْثاء" بسيطة، ما بين الأرض السّهلة، والأرض اللينة من غير رمل، والأرض الطّيّبة العذبة، وقد وظّفه الشاعر مرّتين، كان في كليهما رمزًا لنفس الشاعر.

اتّفقت المعاجم حول الأصل اللغويّ لاسم هُرَيْرَة، بشكل لا خلاف ولا غُموض فيه، وهو تصغير هَرّة، وقد استخدمه الأعشى ثلاث مرّات، كان فيها كلّها رمزًا لقبيلة الشاعر في وقت القتال.

إنَّ اسم "خُلَيْد" هو صيغة تَصْغِير للفظَة "خُلْد"، الَّتِي هي اسم من أسماء الجنان، وقد كُنِّيَتْ هُرَيْرَة بـ"أُمّ خُلَيْد"، وإذا عرفنا أنَّ "هُرَيْرَة" هي رمز لقبيلة الشّاعر تَكُون كُنية أُمّ خُلَيْد هي أيضًا انْعكاسًا لهذا الرّمز. إذ لم يَكُن هُناك أي معلومة أخرى عن "أُمّ خُلَيْد".

تحت الأسماء المألوفة الَّتِي لها دلالة رمزيّة، نجد اسم "رَيّا" الَّذِي يعني ما كان ضدّ عطشى، إذ إنّ جذره يعني الارتواء من الماء، وقد كانت "رَيّا" رمزًا للأرض. أمّا اسم "زَيْنَب" علم مرتجل يعود في أصله إلى شجر طيّب الرائحة، وقد كانت "زَيْنَب" رمزًا لقبيلة الشّاعر الطّيبة الذّكر والأصل، وُصولًا إلى اسم "لَميس" الَّذِي يعني المرأة اللَّيْنَةُ الملمّس، وقد كانت "لَميس" رمزًا لفرس الشّاعر. وقد كان اسم "مَهْدَد" يعود في أصله إلى لفظَة "مهد" الَّذِي هو سرير الطّفل المَعروف، وقد كانت "مَهْدَد" رمزًا للنّوم. ثمّ كان اسم "مَيّ" الَّذِي يعني اسم من أسماء القردة، وَالَّذِي رمز به الأعشى إلى الحرب.

وأخيرًا كان اسم "هِنْد" الَّذِي يعني المائتين من الإبل، وقد كان رمزًا لناقَة في قطع.

قائمة المصادر والمراجع

1- المصادر:

1- الأمدى، الحسن بن بشر (ت370)، مُعْجَم الشَّعْرَاءِ لِلْمَرْزَبَانِي الْمُؤْتَلَفِ وَالْمُخْتَلَفِ فِي أَسْمَاءِ الشَّعْرَاءِ وَكُنَاهُمْ وَأَلْقَابِهِمْ وَأَنْسَابِهِمْ وَبَعْضُ شَعْرِهِمْ، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، (1402هـ/1982م).

2- الأصفهاني، الزَّاغِب بن محمد (ت 502هـ)، محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، ط1، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، (1420هـ/2000م).

3- الأصفهاني، علي بن الحسن (ت 365هـ)، الأغاني، دار الثقافة، بيروت، (1377هـ/1957م).

4- الأعشى، ميمون بن قيس (ت 50هـ)، الديوان، شرح وتعليق محمد محمد حسين، مكتبة الآداب، (1397هـ/1977م).

5- البغدادي، عبد القادر بن عمر (ت 1093هـ): خزانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب، تحقيق عبد السلام هارون، ط4، مكتبة الخانجي، القاهرة، (1418هـ/1997م).

6- الجاحظ، عمرو بن بحر (ت 255هـ): البيان والتبيين، دار ومكتبة الهلال، بيروت، (1423هـ/2003م).

7- ابن جعفر، قدامة (ت 337هـ): نقد الشعر، ط1، مطبعة الجوائب، القسطنطينية، (1302هـ/1882م).

8- الجمحي، ابن سلام، (ت 232هـ): طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود شاكر، دار المدني، جدة، (ب.ت).

9- الحلاج، الديوان، جمعه لويس مامينيون، دار سمر قند، (1430هـ/2010م).

- 10- الحموي، أحمد بن محمد، (ت 770هـ)، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، المكتبة العلمية، بيروت، (ب.ت).
- 11- الرّازي، زين الدّين محمد بن أبي بكر (ت 666 هـ): مختار الصّحاح، تحقيق يوسف الشّيشي محمد، ط 5، المكتبة العصريّة- الدّار النّمودجيّة، بيروت- صيدا، (1419هـ / 1999م).
- 12- الرّافعي، مصطفى (ت 1356 هـ)، تاريخ آداب العرب، دار الطّفل العربيّ، (ب.ت).
- 13- الزّبيدي، محمد بن محمد (ت 1205هـ): تاج العروس من جواهر القاموس، مجموعة من المُحقّقين، دار الهداية.
- 14- الرّمخشريّ، محمود بن عمرو (ت 538هـ): أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل عيون السّود، ط 1، دار الكتب العلميّة، بيروت، (1418هـ / 1998م).
- 15- ابن سيده، علي بن إسماعيل (ت 458): المخصّص، تحقيق خليل إبراهيم جفال، ط 4، دار إحياء التّراث العربيّ، بيروت، (1416هـ / 1996م).
- 16- الشّنتمري، الأعم (ت 476هـ): أشعار الشّعراء الجاهليين السّنة، تحقّق مُحمّد عبد المنعم خفّاجي، ط 3، دار الآفاق الحديثة، القاهرة، (1383هـ / 1963م).
- 17- شيخو، لويس (جمعه ونسّقه) (ت 1347): شعراء النّصرانيّة قبل الإسلام، ط 2، دار المشرق، بيروت، (1387هـ / 1967م).
- 18- ابن عبد ربّه، شهاب الدّين أحمد بن محمد (ت 328هـ): العقد الفريد، تحقيق مفيد قميحة، ط 1، دار الكتب العلميّة، بيروت، 1404هـ / 1984م، ثمانية أجزاء.
- 19- الفارابي، إسماعيل بن حماد (ت 393هـ): الصّحاح تاج اللّغة وصحاح العربيّة، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، ط 4، دار العلم للملايين، بيروت، (407هـ / 1987م).
- 20- ابن الفارض (ت 1181هـ)، الدّيوان، دار المعرفة، (1425هـ / 2005م).

- 21- الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب (ت 817 هـ): القاموس المحيط، تحقيق مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، ط 8، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، (1425هـ / 2005م).
- 22- ابن قتيبة، عبد الله (ت 276هـ): الشعر والشعراء، دار الحديث، القاهرة، (1423هـ / 2003م).
- 23- القزويني، محمد بن عبد الرحمن (739هـ): الايضاح في علوم البلاغة، ط3، تحقيق محمد خفاجي، دار الجيل، بيروت، (د.ت).
- 24- القشيري، زيد الدين أبي قاسم (ت 465هـ): الرسالة القشيرية، تعليق زكريا الأنصاري، دار جوامع الكلم، القاهرة، (د.ت).
- 25- القيرواني، ابن رشيقي (463هـ): الغمدة في محاسن الشعر وآدابه، ط5، تحقيق محمد عبد الحميد، دار الجيل، (1401هـ / 1981م).
- 26- المؤيد بالله، يحيى بن حمزة، (ت 745هـ): الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ط1، المكتبة العنصرية، بيروت، 1422 هـ / 2002م.
- 27- المرزباني، محمد (ت 384هـ): معجم الشعراء، تصحيح وتعليق ف. كرنكو، ط 2، مكتبة القدسي، دار الكتب العلميّة، بيروت لبنان، 1403هـ / 1982م.
- 28- المرزباني، محمد (ت 384هـ): الموشح في مآخذ الغلماء على الشعراء.
- 29- ابن منظور، محمد بن مكرم، (ت 711هـ): لسان العرب، ط 3، دار صادر، بيروت، (1414هـ / 1993م).
- 30- ابن مَنقذ، أسامة (ت 584هـ): البديع في نقد الشعر، تحقيق أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، مراجعة إبراهيم مصطفى، وزارة الثقافة والإرشاد القومي الإقليم الجنوبي الإدارة العامة للثقافة، الجمهورية العربية المتحدة، (ب.ت).

31- النّوري، شهاب الدّين (ت 733هـ): نهاية الأرب في فنون الأدب، ط 1، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، 1403هـ / 1983م.

32- الهاشمي، أحمد بن إبراهيم (ت 1362هـ): جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق يوسف الصّميلي، المكتبة العصرية، بيروت، (ب.ت)

33- الهروي، محمّد بن أحمد (ت 370 هـ): تهذيب اللغة، تحقيق محمد عوض مرعب، ط1، دار إحياء التّراث العربي، بيروت، (1422هـ / 2001م).

2- المراجع:

34- إبراهيم، محمد أبو الفضل. وآخرون: قصص العرب، ط4، دار إحياء الكتب العربيّة، بيروت، (1382هـ / 1962م).

35- البستاني، فؤاد: الشعر الجاهلي نشأته فنونه صفاته. المطبعة الكاثوليكية: بيروت، (1347هـ / 1927م).

36- جامعة المدينة العالمية: مناهج جامعة المدينة العالمية البلاغة 1 - البيان والبديع، كوالالمبور، ماليزيا، (د.ت).

37- الدّيك، إحسان: صدى الأسطورة والآخر في الشعر الجاهلي، مجمع القاسمي للغة العربية، (1436هـ/ 2015م).

38- الرّاجحي، عبده: التّطبيق الصّرفي، دار النّهضة المصريّة للطباعة والنّشر، بيروت، (1404هـ - 1984م).

39- السّراج، محمّد: اللّباب في قواعد اللغة وآلات الأدب النّحو والصّرف والبلاغة والعروض واللغة والمثل، مراجعة خير الدّين شمسي باشا، دار الفكر، دمشق، (1403هـ/ 1983م).

40- عباس، فضل: البلاغة فنونها وأفنانها علم البيان والبدیع، سلسلة بلاغتنا ولغتنا 2، ط2، دار النفائس للنشر والتوزيع، الأردن، (1429هـ / 2009م).

41- عبد الرحمن، نصرت: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ط2، مكتبة الأقصى، عمان - الأردن، (1402هـ / 1982م).

42- علي، فايز: الرمزية والرومانسية في الشعر العربي، كتب عربية، (د.ت.).

<https://www.alarabimag.com/read/17562>

43- فتوح، محمد. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، (1397هـ / 1977م).

44- قاسم، محمد.، ديب، محيي الدين: علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني، ط1، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، (1423هـ / 2003م).

45- المراغي، أحمد بن مصطفى (ت 1371هـ): علوم البلاغة البيان المعاني البديع.

46- مرسل. بولعشار: الشعر الصوفي في ضوء القراءات النقدية الحديثة، جامعة وهران، الجزائر، (1435هـ / 2015م).

47- مصطفى، موهوب: الرمزية عند البحري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (1401هـ / 1981م).

48- منصور، إبراهيم: الشعر والتصوف الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، دار الأمين للنشر والتوزيع، (د.ت.).

49- الميداني، عبد الرحمن بن حسن، (ت 1425هـ): البلاغة العربية، ط1، دار القلم، دمشق، (1416هـ / 1996م).

50- هلال، غنيمي: الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، (1430هـ / 1983م).

3- الرسائل الجامعية:

51- جلاّد، زينب (2014- 2015): تشكّل الصورة في الشّعر الجاهلي مشهد الصيد عند طفيل

الغنوي، جامعة العربي بن مهيدي، الجزائر (رسالة ماجستير).

<http://bib.univ-oeb.dz:8080/jspui/bitstream.pdf>

52- دكدوك. زهرة. (2012-2013): الرّمز وأثره الفنّي في شعر الأعشى، جامعة العربي بن

مهيدي، الجزائر (رسالة ماجستير).

<http://hdl.handle.net/123456789/6093>

53- سلمان، نور. معالم الرمزية في الشعر الصوفي العربي، الجامعة الأمريكيّة، بيروت، (رسالة

ماجستير)، (1945)..

<https://ketabpedia.com>

4- الدّوريات:

54- باسودان، عبد الله: المذهب الرّمزي في الأدب، منابر ثقافيّة ملتقى المتّقين العرب، السّويد،

<http://www.mnaabr.com/vb/showthread.php?p=256077>

(2015).

55- بيرقدار، قحطان.: المذهب الرّمزي، الألوكة الأدبيّة اللغويّة، (2011).

https://www.alukah.net/literature_language/0/29662/

56- العنّكي. سعيد: صورة النّاقة في القصيدة الجاهليّة بين الوظيفة الشّعريّة وإنتاج الدّلالة الرّامزة.

<https://iasj.net/iasj/download/58d915e3014b38f3>

57- أبو حمدة، أنس: نشأة المذهب الرّمزي، سطور، (2019).

https://sotor.com/نشأة_المذهب_الرّمزي/

58- خميس، هبة: لمحات من الشعر الصوفي، الباحثون المصريون، (2018).

<https://egyresmag.com>

59- أبو رنة، إسراء: الرمز في الشعر العربي، سطور، (2019).

<https://sotor.com/>

60- طريق الإسلام: المدرسة الرمزية: أبرز الشخصيات والمعتقدات، (2019).

<https://ar.islamway.net/article/7932/>

61- العتيبي، سارة: الرمزية وتجلياتها في الشعر العربي الحديث، جامعة شقراء، المزمحية

(الرياض)، (2016).

<file:///C:/Users/Microsoft/Downloads/3068-12319-1-PB.pdf>

62- العنزي، عوض: الإيماء بأسماء النساء في القصيدة الجاهلية، المجلة العربية، العدد 537،

رفحاء، (2011).

<http://www.arabicmagazine.com/arabic/articleDetails.aspx>

63- الكيلاني، فالح: مواطن جمال المرأة في الشعر الجاهلي، الصدى نت، (2016).

<http://elsada.net/41439/>

64- المساعد، راسم: أدب حديث الرمزية وقصيدة النثر والنثر الحديث، جامعة بابل، (2019).

<https://www.uobabylon.edu.iq/uobColeges/lecture.aspx>

65- منتديات ستار تايمز: المذهب الرمزي، (2011).

<https://www.startimes.com/?t=27071010>

66- الموسوي، علاء: حرف الجر (اللام) ومعانيه، شبكة جامعة بابل، (2012).

<https://art.uobabylon.edu.iq/lecture.aspx?fid=8&lcid=25647>

67- النص، إحسان. بكر بن وائل، الموسوعة العربية، المجلد 5.

<http://arab-ency.com.sy/detail/1489>

68- الهنداوي، حسين: المذهب الرمزي، دنيا الوطن، (2109).

<https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2019/01/12482456>

فهرس المحتويات:

الإهداء.....	1
إقرار..... أ	1
الشكر والتقدير..... ب	1
ملخص:..... ج	1
ABSTRACT..... هـ	1
المقدمة..... 1	1
الفصل الأول: الأعشى والرمز: 5.....	5
المبحث الأول: سيرة الأعشى..... 5	5
المطلب الأول: اسمه، ونسبه، ولقبه، وشاعريته..... 5	5
أولاً: اسمه ونسبه..... 5	5
ثانياً: مولده وأسرته..... 5	5
ثالثاً: لقبه..... 8	8
رابعاً: شاعريته..... 10	10
المطلب الثاني: علاقته بالمرأة وصفاتها في شعره:..... 15	15
أولاً: الحور..... 17	17
ثانياً: الأسنان البلورية..... 17	17
ثالثاً: الربيق العذب..... 18	18
رابعاً: الخد الأسيل..... 19	19
خامساً: العنق الطويلة..... 20	20
سادساً: الخصر المشوق..... 21	21
سابعاً: الشعر الكثيف..... 22	22
ثامناً: بياض البشرة والشعر الأسود..... 22	22
تاسعاً: ليونة الأصابع..... 23	23
عاشراً: الاكتناز..... 24	24
الحادي عشر: طيب الرائحة..... 25	25
المطلب الثالث: سبب تعدد الأسماء المألوفة وغير المألوفة:..... 26	26
المطلب الرابع: لماذا لجأ الأعشى إلى الرمز؟..... 29	29
المبحث الثاني: الرمز والرمزية..... 31	31
المطلب الأول: الرمز ونشأة الرمزية في الغرب وعند العرب:..... 31	31
أولاً: معنى الرمز لغة واصطلاحاً:..... 31	31
ثانياً: جذور استخدام الرمز..... 31	31
ثالثاً: ظهور المذهب الرمزي..... 32	32

35.....	رابعًا: المذهب الرَّمْزي عند العرب القدامى
37.....	خامسًا: المذهب الرَّمْزي عند العرب المحدثين
38.....	المطلب الثاني: التَّورية والكناية وعلاقتهما بالرَّمْزيَّة الحديثة
38.....	أولًا: علاقة الرَّمز بالتَّورية
38.....	أ. معنى التَّورية لغة واصطلاحًا
38.....	ب. أقسام التَّورية
40.....	ج- التشابه بين الرَّمز والتَّورية
41.....	د- الاختلاف بين الرَّمز والتَّورية
42.....	ثانيًا: علاقة الرَّمز بالكناية:
42.....	أ. معنى الكناية لغة واصطلاحًا
42.....	ب- أقسام الكناية:
44.....	ج- التشابه والاختلاف بين الرَّمز والكناية:
46.....	المطلب الثالث: علاقة الرَّمْزيَّة بالرَّمز الصَّوفي
46.....	أ. تعريف الصَّوفية لغة واصطلاحًا
47.....	ب: استخدام الرَّمز في الصَّوفية
48.....	ج. مقابلة أشعار صوفية بأشعار الأعشى الغزلية
51.....	د. التشابه بين الشَّعر الرَّمْزي والشَّعر الصَّوفي
60.....	الفصل الثاني:
60.....	الدَّلالة الرَّمْزيَّة لأسماء النِّساء المألوفة في شعر الأعشى:
61.....	المبحث الأول: الدَّلالة الرَّمْزيَّة لـ "تَيَّا" في شعره:
61.....	أولًا: المعنى اللغوي لـ "تَيَّا" في المعاجم:
62.....	ثانيًا: الدِّراسة الرَّمْزيَّة لـ "تَيَّا" في شعره:
76.....	المبحث الثاني: الدَّلالة الرَّمْزيَّة لـ "جُبَيْرَة" في شعره:
76.....	أولًا: المعنى اللغوي لـ "جُبَيْرَة" في المعاجم:
77.....	ثانيًا: الدِّراسة الرَّمْزيَّة لـ "جُبَيْرَة" في شعره:
83.....	المبحث الثالث: الدَّلالة الرَّمْزيَّة لـ "سُعاد" في شعره:
83.....	أولًا: المعنى اللغوي لـ "سُعاد" في المعاجم:
84.....	ثانيًا: الدِّراسة الرَّمْزيَّة لـ "سُعاد" في شعره:
90.....	المبحث الرابع: الدَّلالة الرَّمْزيَّة لـ "سَلْمَى" في شعره:
90.....	أولًا: المعنى اللغوي لـ "سَلْمَى" في المعاجم:
91.....	ثانيًا: الدِّراسة الرَّمْزيَّة لـ "سَلْمَى" في شعره:
95.....	المبحث الخامس: الدَّلالة الرَّمْزيَّة لـ "سُمَيَّة" في شعره:
95.....	أولًا: المعنى اللغوي لـ "سُمَيَّة" في المعاجم:
96.....	ثانيًا: الدِّراسة الرَّمْزيَّة لـ "سُمَيَّة" في شعره:
101.....	المبحث السادس: الدَّلالة الرَّمْزيَّة لـ "عُفارة" في شعره:

101	أولاً: المعنى اللغوي لـ "عُفارة" في المعاجم:
101	ثانياً: الدراسة الرمزية لـ "عُفارة" في شعره:
108	المبحث السابع: الدلالة الرمزية لـ "قُتَيْلَة" في شعره:
108	أولاً: المعنى اللغوي لـ "قُتَيْلَة" في المعاجم:
109	ثانياً: الدراسة الرمزية لـ "قُتَيْلَة" في شعره:
131	المبحث الثامن: الدلالة الرمزية لـ "لَيْلى" في شعره:
131	أولاً: المعنى اللغوي لـ "لَيْلى" في المعاجم:
131	ثانياً: الدراسة الرمزية لـ "لَيْلى" في شعره:
142	المبحث التاسع: الدلالة الرمزية لـ "مَيْثاء" في شعره:
142	أولاً: المعنى اللغوي لـ "مَيْثاء" في المعاجم:
143	ثانياً: الدراسة الرمزية لـ "مَيْثاء" في شعره:
148	المبحث العاشر: الدلالة الرمزية لـ "هُرَيْرَة" في شعره:
148	أولاً: المعنى اللغوي لـ "هُرَيْرَة" في المعاجم:
149	ثانياً: الدراسة الرمزية لـ "هُرَيْرَة" في شعره:
159	الفصل الثالث:
159	الدلالة الرمزية لأسماء النساء غير المألوفة في شعر الأعشى:
160	المبحث الأول: الدلالة الرمزية لـ "أُمّ خُلَيْد" في شعره:
160	أولاً: المعنى اللغوي لـ "أُمّ خُلَيْد" في المعاجم:
161	ثانياً: الدراسة الرمزية لـ "أُمّ خُلَيْد" في شعره:
162	المبحث الثاني: الدلالة الرمزية لـ "رَبَا" في شعره:
162	أولاً: المعنى اللغوي لـ "رَبَا" في المعاجم:
163	ثانياً: الدراسة الرمزية لـ "رَبَا" في شعره:
165	المبحث الثالث: الدلالة الرمزية لـ "رَبِيب" في شعره:
165	أولاً: المعنى اللغوي لـ "رَبِيب" في المعاجم:
166	ثانياً: الدراسة الرمزية لـ "رَبِيب" في شعره:
168	المبحث الرابع: الدلالة الرمزية لـ "لَمِيس" في شعره:
168	أولاً: المعنى اللغوي لـ "لَمِيس" في المعاجم:
168	ثانياً: الدراسة الرمزية لـ "لَمِيس" في شعره:
170	المبحث الخامس: الدلالة الرمزية لـ "مَهْدَد" في شعره:
170	أولاً: المعنى اللغوي لـ "مَهْدَد" في المعاجم:
171	ثانياً: الدراسة الرمزية لـ "مَهْدَد" في شعره:
173	المبحث السادس: الدلالة الرمزية لـ "مَي" في شعره:
173	أولاً: المعنى اللغوي لـ "مَي" في المعاجم:
174	ثانياً: الدراسة الرمزية لـ "مَي" في شعره:

176.....	المبحث السابع: الدلالة الرمزية لـ "هَند" في شعره:
176.....	أولاً: المعنى اللغوي لـ "هَند" في المعاجم:
177.....	ثانياً: الدراسة الرمزية لـ "هَند" في شعره:
181.....	الخاتمة
185.....	قائمة المصادر والمراجع
185.....	1- المصادر:
188.....	2- المراجع:
190.....	3- الرسائل الجامعية:
190.....	4- الدوريات:
192.....	فهرس المحتويات: