

د. المهدي لعرج

بنية الأرجوزة وجمالية تلقيها عند العرب

مكتبة
الأدب
المغربي



أفريقيا الشرق



© أفريقيا الشرق 2009

حقوق الطبع محفوظة للناسر

تأليف : د. المهدي لعرج

عنوان الكتاب : بنية الأرجوزة وجمالية تلقيها عند العرب

رقم الإيداع القانوني : 0416/2009

ردمك : 6 - 636 - 25 - 9981

أفريقيا الشرق - المغرب

159 مكرر، شارع يعقوب المنصور - الدار البيضاء

الهاتف : 022 25 95 04 - 022 25 98 13 (00212)

الفاكس : 022 25 29 20 - 022 44 00 80 (00212)

البريد الإلكتروني : africorient@yahoo.fr

د. المهدي عرج

بنية الأرجوزة
وجمالية تلقيها
عند العرب

إصدارات المؤلف :

- عودة الخريف - شعر (أفريقيا الشرق، البيضاء 2001)
- تحديق في الفراغ - قصص (منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة، الدار البيضاء 2006)
- الأنماط الإيقاعية للأرجوزة في الشعر العربي، دار الثقافة، الدار البيضاء 2008).

مقدمة

الرجز من أقدم فنون الشعر العربي. وربما كانت مقطعاته أول ما اهتدى الجاهليون إلى نظمها، وذلك قبل أن يجدوا سبيلهم إلى القصيد ويتفنونوا في تطويره. وقد يشير الدارسون إلى أنواع متعددة من الإيقاع الشعري قبل استواء الوزن في القصيدة العربية، لكن الرجز يظل الأبرز والأهم بينها جميعاً. وعلى الرغم من أن التطور هوسنة الأشياء ومنطقها فإني لا أطمئن إلى الرأي الذي يعتبر الرجز حلقة وجسراً بين السجع والقصيد. فهذه وغيرها كلها أشكال شعرية وجدت في نفس البيئة. ومن الصعب تصور أن بعضها نسخ في صورة بعض. فقد تلازم وجودها، واستمر ذلك التلازم في عصور الشعر العربي اللاحقة. ولم يفقد الرجز تميزه عندما استوى أمر القصيد، بل ظل يُنظر إليه باعتباره شكلاً شعرياً متميزاً.

وشاع الرجز عند الجاهليين في موضوعات خاصة أهمها الحداء والمتح والحرب والتلبية وترقيص الأطفال. لكنه نما، بعد ذلك نمواً مطرداً، فتجاوز المرحلة التي كان فيها عبارة عن أبيات قليلة أو مقطعات قصيرة يقولها الرجل للتعبير عن مثل هذه الأغراض السابقة - وهو ما يدخل في التواصل اليومي المباشر- إلى مرحلة التفاعل الفني بينه وبين متلقيه، وذلك عندما تراكمت نصوصه التي أبدعها هذه المرة شعراء مشهورون. لقد حدث هذا التطور منذ أواخر العصر الجاهلي، وبلغ ذروته خلال العصر الأموي.

ثم إن الرجز ظل موجوداً بعد هذا العصر. وظل الشعراء يقبلون على نظمه للتعبير عن أغراضهم المختلفة. يشهد على ذلك ما اشتملت عليه دواوين بشار وأبي نواس وابن الرومي وابن المعتز والمتنبي والشريف الرضي وغيرهم.

وعلى الرغم من وعي القدماء بأهمية الرجز باعتباره أبرز شكل فني ذكروه في مقابل القصيد إلا أن جانباً كبيراً من عنايتهم به تظهر في اتخاذهم له مجالاً لالتماس شواهد اللغة والعروض، وهو ما لا يرقى لكي يكون مقياساً حقيقياً لتقدير شعرية الرجز وقيمه.

أما الأرجوزة باعتبارها بنية دلالية كلية فأفق من البحث يكاد ينعدم في تصورات القدماء حول هذا الفن. ولا شك أنهم كانوا يميزون بين مفهوم الأرجوزة ومفهوم القصيدة، غير أن ذلك التمييز كان باهتاً. فلم يكن من نتائج النظر إلى كل مفهوم منهما في استقلاله عن الآخر. بل سرعان ما كانت تذوب بينهما الفوارق. ولذلك، كثيراً ما وجدناهم يشيرون إلى الأرجوزة في مصنفاتهم، على اعتبار أنها مثل القصيدة، وأنها هي نفسها.

ومن الواضح أن القصيدة هي التي جسدت النموذج الكامل لإبداع النص الشعري، عند العرب. لقد تمثل ذلك في الإبداع أولاً، ثم عكس النقد بعد ذلك هذا المعطى الثقافي الذي كان ينظر بموجبه إلى القصيدة على أنها الشكل الأسمى للشعرية العربية. أي الشكل المثالي للتعبير عن قيمهم الثقافية والفنية. فمعظم القضايا النقدية تحورت حول القصيدة. ومجمل المعارك والخصومات النقدية أثارها شعراء يمثل شعرهم غط القصيدة خير تمثيل. بل إننا عندما نتأمل الآن معظم المفاهيم والمصطلحات في تراثنا النقدي نجد أنها وليدة نموذج القصيدة.

وكان من الطبيعي، في خضم هذا الواقع أن يقل الاهتمام في الشعر العربي ونقده بنمط الأرجوزة. وذلك على الرغم من المكانة الرفيعة التي تبوأها

الرجز والرجاز خلال العصر الأموي. لقد كان الرجز خلال هذه الفترة ظاهرة فنية ملفتة للانتباه حقاً. وبدأ أنه بإمكان الرجز أن ينافس القصيد منافسة قوية، وأن يحدث ذلك انعطافاً كبيراً في أفق انتظار قراء الشعر العربي. غير أن صوت الرجز الذي كان نشيد البداوة ولحنها السحري الخشن سرعان ما بدأ يفقد تأثيره لما غمر المجتمع نعيم الحضارة. وعندما أخذ النقاد القدامى يشغلون بالقضايا الكبرى في الشعر القديم كانت هذه الظاهرة الفنية في انحسار مستمر. ومن ثم لم يتم تقديرها حق قدرها. وعلى العموم، عندما تتأمل ما تم إنجازه في هذا السياق فإننا لنجد دونه أهمية ديوان الأراجيز.

وقد بذل الدارسون المعاصرون جهوداً طيبة في العناية بالرجز، فتحدثوا عن نشأته وتطوره وأعلامه وعن عروضه ولغته، وعن غيرها من الخصائص والمميزات. لكن ذلك ظل ينجز - في الغالب الأعم - على هامش الاهتمام بشعر القصيد. بل إن كثيراً من هذه الجهود تتقاطع عند مجموعة من أوجه الالتباس والخلط وتكرير نفس الأحكام. وهوما نشطت إلى تنويره في المدخل إلى دراسة الأرجوزة العربية.

ويشكل عملنا الحالي الجزء الأساسي من أطروحتنا لنيل دكتوراه الدولة، والتي أنجزناها تحت عنوان "بناء الأرجوزة وجمالياتها في الشعر العربي القديم". وعلى أية حال، فالأمر لا يتعلق في هذا السياق بالوقوف على الرجز، كما ظل يفعل الكثيرون، بل هي دراسة متأنية للأرجوزة الفنية، في حال إبداعها وتلقيها معاً. ومن الواضح أن هذا الأمر غائب في الدراسات الشعرية القديمة والحديثة. لقد كان لا بد من بحث الأرجوزة بحثاً مستقلاً، وهوما نرجو أن يكون قد تحقق في هذا الجزء من الرسالة، الذي جاء في بابين أساسيين، يتحدث أحدهما عن بنيتها، والآخر عن جمالية تلقيها.

ويشمل بحث الأرجوزة في هذا الكتاب فترة زمنية تمتد من الجاهلية إلى حدود القرن الخامس للهجرة، وذلك لجملة اعتبارات منها :

- بيان أن وجود الأرجوزة لم ينحصر في حدود عصر معين، بل ظلت حية متطورة تستجيب لتفاعلات التاريخ والمجتمع والبيئة.

- الوقوف على مختلف بنياتها ومتغيراتها.

- الإشارة إلى بعض مظاهر تلقي الأرجوزة، وهو أمر لم يكن من الممكن أن نتحدث عنه في فترة زمنية محددة. بل كان لا بد من توسيع المدى الزمني مساهمةً في الوقوف على ما يمكن أن نسماه تاريخ تلقي الأرجوزة.

لقد بُذلت جهود كثيرة في العناية ببناء القصيدة وجمالياتها، ولا نعتقد أن ذلك يسد مسد الحديث عن الأرجوزة، التي ننطلق في دراستها من مبدأ أساسي، هو أنها إذا كانت تتشابه مع القصيدة في أوجه معينة، فإنها تختلف عنها في أوجه أخرى. وهذا ما مست الحاجة إلى بيانه. إن تصورنا المنهجي في دراسة الأرجوزة العربية القديمة يفترض إذن أنها تتوفر على بنية متميزة، وهذه البنية ليست شيئاً ثابتاً، بل إنها تختلف بحسب أغراضها أحياناً، وبحسب العناصر المشكلة لتلك الأغراض أحياناً أخرى. ثم إنها ليست منعزلة عن محيطها، فدلالاتها هي حصيلة تفاعلها مع واقعها وقدرتها على ترميزه. وتحولاتها التي تبرهن عليها بدائلها المختلفة إنما هي استجابة لتحولات الواقع، ونتيجة لدينامية شكلها الفني.

هكذا فرض الأمر الاستعانة بخطوات منهجية مركبة، تتفاعل فيها عناصر من المنهج التاريخي وأخرى من المنهج البنيوي الذي تتيح بعض مفاهيمه وإجراءاته إمكانية بناء المجموع انطلاقاً من الأجزاء. كما تتفاعل فيها معطيات الدرس اللساني الحديث، وبعض خلاصات الشعرية المعاصرة، ونتائج البحث في جمالية التلقي. كما استفدنا من معطيات الدرس البلاغي والنقدي العربي القديم. حاولنا أن نلائم بين هذه المعطيات جهد المستطاع، دفعاً للتنافر وجلباً للانسجام.

لقد كان رائدنا خدمة اللغة العربية وآدابها. والله الموفق للصواب.

الباب الأول

بنية الأرجوزة

في الشعر العربي القديم

تمهيد

سنشير إلى بنية الأرجوزة في علاقتها بغرضين أساسيين من أغراضها وهما: المدح والطرْد، وذلك لأهميتهما في الرجز العربي من جهة، وخشية أن يكون التركيز على غرض واحد مخللاً بواقع الأرجوزة ومفضياً إلى ضرب من التعميم الذي لا يراعي المستجدات التي تحققت فيها مع مرور الزمان، من جهة ثانية.

لكن ما معنى الغرض؟

من معاني الغرض لغةً الهدف الذي ينصب فيُرمى فيه، والجمع أغراض وفهمت غرضك أي قصدك⁽¹⁾. واستعمل قدامة بن جعفر الغرض بمعناه الاصطلاحي مقترباً بمفهوم آخر هو المعنى، فقد قال في باب: "المعاني الدال عليها الشعر"، من كتابه نقد الشعر: "جماع الوصف لذلك أن يكون المعنى مواجها للغرض المقصود، غير عادل عن الأمر المطلوب"⁽²⁾. إن المعاني عند قدامة تتميز بالتنوع والتعدد، لذلك كان من اللازم عنده الحديث عما يكون مثلاً لغيره مما لا بد منه. وهو يسمي الأغراض أقسام المعاني، وتشمل المديح والهجاء والمراثي والتشبيه والوصف و النسيب⁽³⁾.

1 - لسان العرب: مادة: «غرض».

2 - نقد الشعر، قدامة بن جعفر تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية بيروت (د.ت)، ص: 91.

3 - نفسه: 94، 134.

والغرض عند الجرجاني أكثر دقة من المعنى الذي ما هو إلا سبيل للوصول إلى الغرض. بل إن المعنى نفسه أحياناً قاصر عن تحقيق هذه المهمة، فنحتاج إلى معنى المعنى. وذلك لأن الكلام على ضربين: ضربٌ أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وضربٌ لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض⁽⁴⁾.

ولفهوم الغرض في تراثنا النقدي بدائل أخرى. فتارة تُدعى الأغراض فنوناً⁽⁵⁾. وتارة تسمى أصنافاً أو صنوفاً⁽⁶⁾. وأطلق عليها البعض مفهوم الأقسام، والبعض الآخر مصطلح الأنواع⁽⁷⁾. وسماها آخرون أقاويل أو صناعات⁽⁸⁾.

بل قد تتنوع مدلولات هذا المصطلح عند الناقد الواحد، كما نجد لدى حازم القرطاجني مثلاً. فتارة يتحدث عن الأغراض⁽⁹⁾، وتارة أخرى يسميها فنون الأغراض⁽¹⁰⁾. وهي أيضاً فنون الطرق الشعرية⁽¹¹⁾، أو أمهات

4 - دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي القاهرة، ط 2، 1989، ص: 262.

5 - طبقات فحول الشعراء لابن سلام: 1/44. عيار الشعر لابن طباطبا: 12. دلائل الإعجاز: 607.

6 - الصناعتين للعسكري: 229. والعمدة لابن رشيق: 1/247.

7 - العمدة: 1/248، 250.

8 - مقالة في قوانين صناعة الشعراء للفارابي، ضمن فن الشعر لأرسطو، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت 1973، ص: 151، 209. وانظر تلخيص كتاب الشعر لابن رشد، ص: 67.

9 - منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تمج: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط: 3، 1986، ص: 77.

10 - نفسه: 366.

11 - نفسه: 351.

الطرق الشعرية⁽¹²⁾. كما يسميها أقساماً⁽¹³⁾. وقد يطلق عليها كذلك مفهوم الأقاويل الشعرية جرياً على نهج الفلاسفة المسلمين.

ويعتقد كثير من النقاد العرب أن لكل قصيدة غرضاً رئيسياً يجتهد الشاعر من أجل الوصول إليه. وربما عبر ابن قتيبة عن شيء من هذا عندما اعتبر أن كلاً من ذكر الديار والنسب والرحلة، إنما هي أمورٌ ممهدةٌ للمديح⁽¹⁴⁾. وكأن هذه الأشياء لا تراد لذاتها ولما فيها من دلالات وأبعاد جمالية. وواضح أن ابن قتيبة لا يكاد يميز بين الغرض في القول والغرض في الواقع. أي الغرض باعتباره محتوى من محتويات القول الشعري وإطاراً تنظيمياً للمعاني، والغرض كشيء يتحقق في علاقة الشاعر المرسل بالمتلقي، بمدوحاً كان أو مهجواً أو مرثياً أو موصوفاً أو غيره.

وليس كل النقاد كانوا ينطلقون من هذا المبدأ الذي يعتبر أن للقصيدة غرضاً رئيسياً واحداً، وأن ما قد تشتمل عليه من موضوعات أخرى لا يعدو أن يكون أموراً ممهدة لذلك. فحازم القرطاجني مثلاً يعتبر أن القصائد منها بسيطة الأغراض ومنها مركبة. والبسيطة مثل القصائد التي تكون مدحاً صرفاً أو رثاءً صرفاً. والمركبة هي التي يشتمل الكلام فيها على غرضين مثل أن تكون مشتملة على نسيب ومديح. لكن موقف حازم هذا جاء في وقت كان قد خفّت فيه صوت الشعر وصوت النقد معاً، بعد أن ترسخت تقاليد الشعرية العربية، لاسيما بفضل جهود نقاد القرنين الرابع والخامس للهجرة.

12 - نفسه: 341.

13 - نفسه: 336.

14 - الشعر والشعراء لابن قتيبة: 1/75. منهاج البلاغة: 303.

وليس من الضروري أن تتركب القصائد من غرضين فحسب. فإذا كانت البساطة تتحقق من خلال وجود غرض واحد، فإن التركيب يتحقق بوجود غرضين أو أكثر، ولا ينحصر ذلك في أغراض بعينها.

والأرجوزة في علاقتها بالأغراض مثل القصيدة. ونحن لا ننكر وجود غرض أساسي فيها، ولكن هذا الغرض لا يمثل كل شيء. إن مفهوم الغرض، كما يقول توما شيفسكي هو مفهوم شامل يوحد المادة اللغوية للعمل الأدبي. فالعمل الأدبي ككل يمكن أن يكون له غرض معين، وفي نفس الوقت، فإن كل جزء من أجزائه يتوفر على غرضه الخاص⁽¹⁵⁾.

مما لا شك فيه إذن أن مفهوم الغرض لا ينبغي أن ينحصر في هذا الحيز الضيق الذي ألزمه به معظم النقاد العرب القدامى، لاسيما ابن قتيبة الذي ينطلق، كما أشرنا من قاعدة الغرض الرئيس. وهي قاعدة يرى إدريس بلمليح أنها غير صالحة للتبني، ذلك لأن العلامات الكبرى التي تُعتمد في تنظيم القصيدة العربية القديمة علامات تركيبية تتجاوز داخل النص باعتباره سلسلة ذات توجه عمودي، أي متتاليات وصفية وحدثية متدرجة في إطار من التخالف المتوازن. أي أنه بإمكان كل علامة من هذه العلامات أن تحل محل غيرها على أساس هذا التنظيم نفسه، لذلك فإن الطلل والمرأة والناقة والرحلة والفرس والممدوح أو المهجوع.. الخ. علامات تنظيمية واحدة تتشابه وتتخالف داخل النص كي تضمن توازنه التأليفي العام⁽¹⁶⁾. وعلى هذا الاعتبار تصبح هذه العلامات على قدم المساواة،

15- نظرية الأغراض، توماشيفسكي، ضمن نظرية المنهج الشكلي ترجمة إبراهيم الخطيب مؤسسة الأبحاث العربية بيروت، ط 1، 1982، ص: 180.

16- المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب، إدريس بلمليح، منشورات كلية الآداب بالرباط، ط 1، 1995، ص: 389-390.

لا تتفاضل من حيث هي علامات، إنما تتفاضل من حيث حظها من فنية التعبير وجمالية الإبداع وقدرتها على استثارة مكامن التلقي.

لقد استأنسنا في تحديد مفهوم الأغراض بنمط القصيدة، لأن الشعرية العربية تأسست على هذا النمط المحوري، وقلما أشار النقاد إلى الأرجوزة. لكن بين الأرجوزة والقصيدة كثيرٌ من أوجه التشابه في مجال هذه المتتاليات الوصفية والحديثية التي تشكل محتويات العلامات التغريضية، لاسيما في أرجوزة المدح التي يشكل الحديث عن بنيتها موضوع الفصل الأول من هذا الباب.

الفصل الأول

بنية أرجوزة المدح

يعد أبو عبيدة معمر بن المثنى أبرز من أشار إلى بنية الأرجوزة، وذلك في قوله يتحدث عن التطور الذي أحدثته العجاج في الرجز : ”وكان الرجز، يقول الرجل منه في الحرب إذا حضر وإذا شاتم أواخر البيتين والثلاثة ونحو ذلك، حتى كان العجاج أول من رفعه وشبهه بالشعر، وجعل له أوائل ومنسبة وذكر الديار ووصف ما فيها، وبكى على الشباب ووصف الرحلة وشبهها كما صنعت الشعراء في الشعر“⁽¹⁾. فهو يشير في الرجز صراحة إلى البنيات التالية :

- المطلع (الأوائل).

- المقدمة (المنسبة وذكر الديار وبكاء الشباب).

- الرحلة (وصف الرحلة وتشبيهها).

وعندما نستقرئ دواوين الرجاز ونأمل مجموعة كبيرة من أراجيز غيرهم من الشعراء نجد أن هذه العناصر السابقة كثيراً ما ترتبط بأرجوزة المدح التي تستقطب أغراضاً أخرى تدور في فلكها. فغالباً ما يمتزج المدح بالفخر. وبديهي أن يكون هجاء الأعداء أحياناً أحد المعاني التي تتصل بالمدح برباط وثيق. أما الوصف فيستفرغ الرجاز جهدهم في تجويده عند الحديث عن الأطلال

1 - كتاب الديباج لأبي عبيدة، ص: 13.

والرحيل . ولذلك فنحن نعتقد أن الحديث عن بنية أرجوزة المدح يغنيانا عن أن نفرّد لبنية كل واحد من الأغراض التقليدية الأخرى فصلاً خاصاً.

هكذا سنشير إلى المطلع والمقدمة والرحلة والغرض والخاتمة، وما يرتبط بكل ذلك من أشكال وصيغ التخلّص إلى كل واحدة من هذه المتتاليات الوصفية والحديثية التي تعتبر بنيات صغرى تتضافر لتشكيل البنية الدلالية الكبرى لأرجوزة المدح.

1 - بنية المطلع في أرجوزة المدح :

لقد أولى النقد العربي القديم للمطلع أهمية كبيرة، واهتمت به مختلف النقاد. وعندما تتأمل جهودهم في هذا السياق فإننا نجدهم قد تنبهوا فيه إلى أمرين :

— طبيعته الفنية، أي أهميته بالنظر إلى الباحث : فقد اعتبره القاضي الجرجاني مظهراً من مظاهر الحذق⁽²⁾. وأشار أبو هلال العسكري إلى أنه عنوانٌ على منزلة الشاعر من البلاغة، ودليلٌ على البيان⁽³⁾.

— وظيفته الجمالية، أي قيمته بالنظر إلى المتلقي : فابن قتيبة مثلاً يراه إجراءً كفيلاً باستدعاء إصغاء الأسماع إلى ما يقوله الشاعر⁽⁴⁾. أي أن حسن الابتداء هو الذي يُرغّب في الاستماع إلى ما يأتي بعده من كلام⁽⁵⁾. بل يعد مفتاحاً لفهم العمل الشعري برمته⁽⁶⁾. وبالتالي فقد اشترط حازم القرطاجني مناسبته لمقصد المتكلم⁽⁷⁾.

2 - الوساطة : 47.

3 - الصنائع : 421.

4 - الشعر والشعراء : 1/20.

5 - الصنائع : 437. والمثل السائر : 2/236.

6 - العمد : 1/389، حيث يقول ابن رشيق : «الشعرُ قفلٌ أولُهُ مفتاحُهُ».

7 - منهاج البلغاء وسراج الأدباء : 310.

فكيف تصرف مختلف الرجاز في ابتداء أراجيزهم ؟ لاختبار ذلك نظرنا في أكثر من تسعين أرجوزة. وقد جدنا للمطالع فيها صيغاً متنوعة منها :

النداء :

ويأتي النداء نفسه في صيغ متعددة منها : ”يا + اسم المنادى“، كما في قول رؤبة :

يَا حَرْبُ يَا ابْنَ حَكَمٍ لِلْمُعْتَمِي⁽⁸⁾

ومنها صيغة : ”يا أيها + صفة من صفات المنادى“، كما في قول رؤبة أيضاً من أراجيز مختلفة :

يَا أَيُّهَا الْكَاسِرُ عَيْنَ الْأَغْضَن⁽⁹⁾

يَا أَيُّهَا الرَّائِدُ ذُو التَّلْمُسِ⁽¹⁰⁾

يَا أَيُّهَا الْجَاهِلُ ذُو التَّنْزِي⁽¹¹⁾

ومن قبيل هذه الصيغة أيضاً قول ابن الرومي في مطلع أرجوزة له :

يَا أَيُّهَا الْكَرِيمُ وَالِدَا⁽¹²⁾

8 - ديوان رؤبة: 140. والمدوح هو حَرْبُ بْنُ الْحَكَمِ بْنِ الْمَنْذَرِ بْنِ الْجَارُودِ، من أسرة مشهورة في عبد القيس. والمعتمى: المختار.

9 - ديوان رؤبة: 160. التغضن: التكرس في الجلد، والأغضن هو الكاسر عينه من الكثرة أو العداوة كما هاهنا.

10 - نفسه: 73. الرائد: الذي يذهب في مقدمة القوم يطلب الكلاً. ويعني رؤبة نفسه.

11 - ديوان رؤبة: 63. التنزي: التوثب والتجروؤ. يقال: هو يتنزي علي بالشعر.

12 - ديوان ابن الرومي، تحقيق حسين نصار: 2/649.

وقوله في مطلع أرجوزة أخرى :

يَا أَيُّهَا الْمُعْتَضِدُ الْمَعْضُودُ⁽¹³⁾

ومن أراجيز المدح ما ابتدأ بصيغة النداء المباشر، حيث تحذف "ياء" النداء، أو ما يقوم مقامها من أدواته، ويأتي المنادي أولَ لفظ في المطلع، كما في قول رؤبة :

عَاذِلَ قَدْ أُولِعَتْ بِالتَّرْقِيشِ⁽¹⁴⁾

وإذا التفتنا إلى المنادي، في هذه النماذج وفي غيرها نجد إما :

- الممدوح نفسه، كما في أرجوزة رؤبة الأولى، وفي أرجوزتي ابن الرومي، وكما في أرجوزة تميم بن المعز التي مطلعها :

يَا مَنْ حَوَى الْفَضْلَ وَحَازَ الْفَخْرَ⁽¹⁵⁾

- أو الخصم المعاند الذي يلج في اللوم ويتمادي في الجهل والعداوة، كما في بعض مطالع أراجيز رؤبة السابقة (الكاسر عين الأغصن، الجاهل ذوالتنزي، عاذل).

- أو الرفيق، حيث تتكرر عبارة "يا صاح" عند العجاج في قوله :

يَا صَاحِ مَا ذَكَرَكَ الْأَذْكَارَ⁽¹⁶⁾

وقوله أيضاً في مطلع أرجوزة أخرى :

يَا صَاحِ مَا هَاجَ الدُّمُوعَ الذُّرْفَا⁽¹⁷⁾

13 - نفسه : 2/771.

14 - ديوان رؤبة : 77. وفيه : «قَدْ أَطْعَمْتُ». والتصويب من شرح ديوان رؤبة المنسوب لمحمد بن حبيب، القسم 2، ص : 53.

15 - ديوان تميم ابن المعز : 184.

16 - ديوان العجاج : 353.

17 - نفسه : 421.

ولدى رؤية في قوله :

يَا صَاحٍ قَدْ جَادَتْ بِدَمْعٍ هَمَلٍ⁽¹⁸⁾

وقوله أيضاً :

يَا صَاحٍ هَاجَتَكَ الدِّيَارُ الْأَكْرَاسُ⁽¹⁹⁾

— وقد يكون هذا المنادى الدارَ أو الطللَ، كما في قول أبي نخيلة :

يَا دَارَ أُمَّ مَالِكٍ أَلَا اسْلَمِي⁽²⁰⁾

ومن ذلك أيضاً قول بشار بن برد :

يَا دَارُ بَيْنِ الْفُرْعِ وَالْجِنَابِ⁽²¹⁾

وقوله أيضاً في مطلع أرجوزته الدالية :

يَا طَلَلُ الْحَيِّ بِذَاتِ الصُّمْدِ⁽²²⁾

— وقد يكون المنادى امرأة تنادى باسمها أو كنيتهما، كما في مجموعة من

أراجيز رؤية :

يَا بَكْرُ قَدْ عَجَلْتَ لَوْماً بِأَكْبَرِ⁽²³⁾

يَا هَالِ ذَاتِ الْمَنْطِقِ النَّمَامِ⁽²⁴⁾

18 - ديوان رؤية : 128 .

19 - نفسه : 66 .

20 - شعر «أبونخيلة»، جمع وتحقيق عباس توفيق، مجلة المورد مج 7، ع 3 سنة 1978، ص: 260 .

21 - ديوان بشار : 1/164 . والفرع والجناب : موضعان .

22 - نفسه : 2/156 . وفيه : بذات الضمد « بصاد معجمة . وفي مختلف المصادر : «بذات الصمد» بصاد مهملة ، والصمد : الشديد من الأرض .

23 - ديوان رؤية : 50 . وفيه : «قد عجلت» . وبكر : ترخيم بكرة ، والبكرة من النساء الشابة الطويلة العنق في اعتدال .

24 - نفسه : 144 . أراد يا هالة فرخم ، الهالة : دائرة القمر ، وهالة : من أسماء النساء ، وبه سميت أم حمزة بن عبد المطلب . النمام : المزين .

يَا أُمَّ حَوْرَانَ اكْتُمِّي أَوْ نُمِّي⁽²⁵⁾

— بل قد يكون المنادى في مطلع أرجوزة المدح حيواناً كما في قول أبي
النجم العجلي :

يَا نَاقُ سِيرِي عَنَقاً فَسِيحاً⁽²⁶⁾

وقول الشريف المرتضى :

يَا إِبْلِي كُونِي قَرَى الْأَضْيَافِ⁽²⁷⁾

وواضح أن معنى النداء في مختلف هذه المطالع ليس واحداً، فتارةً جاء
يحمل معنى التهديد والوعيد، وتارةً حمل معنى التمني، وتارةً أخرى أدى
معنى الالتماس، أو أفاد الاستعطاف. وهي معاني تختلف باختلاف وضعية
التواصل، أي مراعاةً لمقام الخطاب الذي يتواجه فيه المرسل والمتلقي.

الاستفهام :

وهومن الصيغ الأساسية لمطلع أرجوزة المدح، في الشعر العربي القديم.
من ذلك قول رؤية في بعض مطالعه :

هَلْ تُبْكِيكَ الدَّمْنُ الدُّرُوسُ⁽²⁸⁾

25 - نفسه: 142. غي: أظهر، من: ثم الحديث إذا ضيعه ولم يحفظه.

26 - ديوان أبي النجم، تحقيق علاء الدين أغا، ص: 82. يا ناقة فرخم. العنق ضرب من السير.

27 - ديوان الشريف المرتضى: 2/135.

28 - ديوان رؤية: 74. الدروس: من دَرَسَ يَدْرُسُ دُرُوساً. والدرس: بقية الشيء الدارس.

هَلْ تَعْرِفُ الدَّارَ عَفَتْ أُنْدَابُهَا⁽²⁹⁾

هَلْ تَعْرِفُ الدَّارَ بِذَاتِ الْعَنْكَثِ⁽³⁰⁾

ومثل ذلك قول ابن أبي حصينة :

هَلْ تَعْرِفُ الرَّبْعَ الَّذِي تَنْكَرَا⁽³¹⁾

وقد يكون الاستفهام بالهمزة، كما في مطلع أرجوزة للعجاج في مدح
الحجاج :

أَلَمْ يَكُنْ أَشَدَّ قَوْمٍ رَحْضَا⁽³²⁾

وقول رؤية في مطلع أرجوزة مدح بها خالد بن عبد الله بن يزيد القسري :

أَمِنْ حَمَامٍ رَجَّعَ الْهَدَاهِدَا⁽³³⁾

وجاء الاستفهام بـ "مَنْ" في مطلع منهوكة مهيار التي مدح بها أبا
طالب بن أيوب :

مَنْ مُخْبِرِي عَنِ الطِّفْلِ⁽³⁴⁾

29 - نفسه : 20. عَفَتْ : درست. أُنْدَابُهَا : آثارها ، الواحد نَدَبٌ.

30 - نفسه : 27. العنكث : مكان.

31 - ديوان ابن أبي حصينة : 1/181. تنكر : تغير.

32 - ديوان المعجاج : 128. الرحض : القَسْلُ. وفلانٌ يَرْحُضُ عنا الأعداء ، أي يغسلهم عنا وينحيهم.

33 - ديوان رؤية : 44. الْهَدَاهِدَا : جمع هَذْهَذَةٍ. وهذهدة الحمام إذا سمعت دوي هديره.

34 - ديوان مهيار الديلمي : 3/76. الطِّفْلُ : الظلمه ويراد به هنا سواد الشعر.

وب "ما" في قول العجاج يستهل أرجوزة في مدح يزيد بن معاوية :

مَا بَالُ جَارِي دَمْعِكَ الْمُهْلَلِ⁽³⁵⁾

والاستفهام في هذا المطلع، وفي المطالع الأربعة الأولى يُحمل على معنى التجريد⁽³⁶⁾. أما في الثلاثة الأخرى فيفيد معنى التقرير والتمني والتعجب، على التوالي :

الأمر :

ومن صيغته الأساسية في مطالع أراجيز المدح التي وقفنا عليها صيغة فعل الأمر، لاسيما عبارة : "قُلْ + اسم الممدوح أو صفته"، كما في قول ابن الرومي :

قُلْ لِأَمِيرِ الطَّاهِرِيِّ الْمَاجِدِ⁽³⁷⁾

قُلْ لِأَمِيرِ الْمُؤْمِنِينَ الْمُعْتَادِ⁽³⁸⁾

وشبيه بصيغة هذا النوع من المطالع أيضاً قول ابن نباتة السعدي :

قُلْ لِلَّذِي بَدَّ الشُّعْ⁽³⁹⁾

35 - ديوان العجاج : 168 . البال . الحال . المهلل : السائل .

36 - انظر في معنى التجريد حسن التوصل إلى صناعة الترسل للحلبي : 286، وشرح التلخيص في علوم البلاغة للقرظيني : 173 .

37 - ديوان ابن الرومي : 2/640 .

38 - ديوان ابن الرومي : 2/658 .

39 - ديوان ابن نباتة السعدي : 2/287 . الشع : القوم أفرئهم واحد .

وهو مثل قوله في مطلع أرجوزة أخرى :

قُلْ لِحُسَامِ الدَّوْلَةِ الْمُحْسُوذِ⁽⁴⁰⁾

ومن المطالع التي بنيت على صيغة الأمر من غير هذه العبارة السابقة

قول بشار :

عُوجَا خَلِيلِي لَقِينَا حَسْبَا⁽⁴¹⁾

وقول ابن أبي حصينة :

عِشْ مِنْ صُرُوفِ الدَّهْرِ فِي أَمَانِ⁽⁴²⁾

ومن هذا القبيل أيضاً مطلع أرجوزة الأعمى التطيلي اللامية :

إِرْكَبْ إِذَا دَارَتْ رَحَاهَا وَانْزِلْ⁽⁴³⁾

القسم :

وقد جاء بالفعل "أقسم" في مطلع أرجوزة لابن الرومي، يقول فيه :

أَقْسَمْتُ وَالْحِنْثُ لَهُ آثَامُ⁽⁴⁴⁾

وأتى القسم مستهلاً بـ "الباء"، في مطلع أرجوزة لابن نباتة، هو قوله :

بِالْبَيْتِ ذِي الْأَسْتَارِ وَالْحُجُونِ⁽⁴⁵⁾

40 - نفسه : 308.

41 - ديوان بشار بن برد : 1/159.

42 - ديوان ابن أبي حصينة : 1/86.

43 - ديوان الأعمى التطيلي، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت 1989، ص : 147. رحاها: يعني الحرب.

44 - ديوان ابن الرومي : 5/2113.

45 - ديوان ابن نباتة السعدي : 2/448. الحُجُون : جبل بمكة.

اتخذت مختلف هذه المطالع من بنية الجملة الإنشائية أساساً لها. وهي لذلك قد تعتبر مؤشراً واضحاً على شدة انفعال هؤلاء الشعراء الرجاز بمقام المدح. فجديرٌ بمثل هذه الأساليب الإنشائية أن تتبطن شدة التأثير النفسي، واندماج ذات الراجز في موضوع الأرجوزة. ومن جهة أخرى فإنها تُحدث درجةً عالية من التوتر لدى المتلقي، فتبعثه على التنبيه والاستماع. وهذا ما يجعلها مناسبة لابتداء المدح الذي يتطلب قدراً كبيراً من الحذق في مراعاة سياق الخطاب ومقام القول. فإن مخاطبة الملوك والأمراء وسادة القوم ليست كمخاطبة سائر الناس، حتى إن بعضهم احتاج إلى القسم في مطلع الأرجوزة، دفعاً للريبة والشك وطلباً لألفة الممدوح.

وقد جاءت مطالع أراجيز المدح وفق صيغ أخرى، غير صيغ الجملة الإنشائية التي وقفنا عليها، منها :

الظرف :

وبما يلفت الانتباه في هذا السياق ما ابتدأ بكلمة "لَمَّا"، وهي ظرف زمان غالباً ما يربط بين جملتين فعليتين ماضيتين. يقول رؤية في مطلع إحدى أراجيزه المدحية :

لَمَّا رَأَتْنِي أُمُّ عَمْرٍو لَمْ أَنْمِ⁽⁴⁶⁾

وشبيه به قول أبي نخيلة :

لَمَّا أَتَتْنِي بُغْيَةُ كَالشَّهْدِ⁽⁴⁷⁾

وهو مثل قول العُماني الراجز في مطلع أرجوزتين :

لَمَّا أَتَانَا خَبْرُ كَالشَّهْدِ⁽⁴⁸⁾

46 - ديوان رؤية : 135.

47 - شعر «أبونخيلة» : 254.

48 - العُماني الراجز حياته وما تبقى من شعره : 84.

لَمَّا أَتَانَا خَبَرٌ مُّشْهُرٌ⁽⁴⁹⁾

وواضح مدى الشبه الكبير بين هذه المطالع، لاسيما بالنسبة لأبي نخيلة والعماني، ليس فقط على مستوى نوع الظرف ولكن أيضاً من حيث نوع الفعل المتعمل بعده.

وقد يكون المطلع من جنس المقدمة التي ينوي الراجز بسط القول فيها. فإذا كانت المقدمة طلية نجد الراجز يستعملون في مطالعهم كلمات مثل : "الأطلال" و "الربع"⁽⁵⁰⁾. أو يشيرون إلى أسماء مواضع بعينها بعد أفعال من قبيل : "تأبداً" و "أقفر"⁽⁵¹⁾.

وإذا كان الراجز يتأهب للغزل أوللحديث عن الشيب فإن من مستلزمات ذلك الإشارة إلى المرأة باسمها أو بصفة من صفاتها، كما في قول رؤية :
هَاجَكَ مِنْ أَرْوَى كَمُنْهَاضِ الْفَكَكِ⁽⁵²⁾

هَاجَكَ مِنْ أَرْوَى كَرَسِ الْأَسْقَامِ⁽⁵³⁾

وقد يرد ذكر المرأة في مطلع أرجوزة المدح، عند رؤية أيضاً ضمن جملة فعلية تتكون أساساً من : "قد + فعل ماض" : (قد بَكَرَتْ، قد عَجِبَتْ، قد عَرَضَتْ)⁽⁵⁴⁾.

49 - العماني الراجز حياته وما تبقى من شعره : 87.

50 - انظر ديوان ابن الرومي : 3/1176 و 3/1201. وديوان تميم بن المعز : 175. وديوان ابن أبي حصينة : 1/49.

51 - انظر ديوان رؤية : 29، 102. وديوان الأعمى التطليبي : 181.

52 - ديوان رؤية : 177 هاجك. حَزَكْ وَأَلْهَيْك. الانهياض : الكسر الذي لا يجبر، الفكك : أراد الفك.

53 - نفسه : 136. يقال : أخذته رَسٌ الحمى : أي بدوها وأول مسها. (اللسان «رس»).

54 - نفسه : 5، 30، 38، 97.

المطلع المباشر :

لاشك أن في المطالع السابقة حظاً من المباشرة، لاسيما تلك التي صرح فيها الرجاز بذكر أسماء أوصفات ومدوحهم. ولكن ذلك تم، كما أشرنا، في إطار صيغ أسلوبية كانت هي المهيمنة المستأثرة بلفت الانتباه وإثارة الاهتمام. وللمباشرة في هذا السياق وجه آخر يتجلى في التصريح بقصد المدح منذ البيت الأول. وهذا ما لعله يدخل ضمن ما كان يسميه القدماء قوة المطلع أو براعة الاستهلال، وهو أن يُؤتى في ابتداء الكلام بما يدل على المراد⁽⁵⁵⁾.

ومن هذا القبيل قول العجاج في مطلع رائيته التي مدح بها مروان بن الحكم :

مَا إِنْ عَلِمْنَا وَافِياً مِنَ الْبَشَرِ⁽⁵⁶⁾

فهذا البيت ليس تمهيداً لغرض المدح فحسب، بل هونفسه جاء متضمناً لأحد معانيه الأساسية في هذه الأرجوزة، وهو معنى التفوق والفضل على سائر الناس. وبنية الضمير قرينة مهمة في إفادة هذه الدلالة، لأن ضمير جمع المتكلمين في "عَلِمْنَا" أكثر تأثيراً وإقناعاً من ضمير المتكلم المفرد مثلاً.

وشبيه بما سبق قول العجاج في مطلع أرجوزة أخرى :

لَقَدْ وَجَدْتُمْ مُضْعَباً مُسْتَضْعَباً⁽⁵⁷⁾

ففضلاً عن التصريح باسم الممدوح، وذكر ما يتصف به من القوة والحزم فإن الرجاز أفلح في إنطاق الخصوم بالإقرار لصاحبه بالفضل والمزية، من خلال استعمال ضمير جمع المخاطبين. هكذا لا يكون ثمة مجال للشك فيما سيسبغه عليه من معاني المدح.

55 - انظر حسن التوسل إلى صناعة الترسيل : 250.

56 - ديوان العجاج : 106.

57 - نفسه : 134.

وهجم العجاج على موضوع الأرجوزة في مطلع آخر فقال :

زَلُّ بَنُو الْعَوَامِ عَنْ آلِ الْحَكَمِ⁽⁵⁸⁾

لقد كان العجاج يمدح مصعب بن الزبير ويتودد إليه، ولما نكب مصعب وانتصر عليه أعداؤه سارع العجاج إلى مدحهم. وهو مدح، كما يمكن أن يستشف لا يصدر عن موقف ثابت، بل يصدر عن خوف وفتح شديدين من أن يمتحن بسبب موقفه السابق. لذلك بادر، منذ مطلع الأرجوزة إلى الإعلان عن موقفه الجديد مستعملاً فعلاً قوي الدلالة على المأزق الذي وجد نفسه يصطلي بناره، وهو فعل "زل"، الذي ينطق استعماله في هذا السياق عن حقيقة نفية الراجز. فظاهر القول أن الحق مع آل الحكم وهم الأمويون، أما بنو العوام رهط مصعب فزلوا وتنكبوا الطريق القويم، وباطن القول التعبير عن "زلته" هو، أي عن هذه المفارقة التي وجد نفسه يعيشها.

وقد تكون للمطلع المباشر، عند العجاج علاقة بحجم الأرجوزة. فإننا نلاحظ أنه كلما مالت أراجيزه إلى القصر إلا وتخلى عن مثل تلك المطالع التقليدية التي أشرنا إليها.

وللمطلع المباشر صورة أخرى نجدها ماثلة في مجموعة من أراجيز ابن الرومي، حيث يبادر إلى التعبير عن حاجته الملحة إلى عطاء الممدوح، وهو ما كان الشعراء يتركونه إلى غاية الفراغ من ذكر معاني المدح. لكن ابن الرومي عكس الأمر، فقال في مطلع أرجوزة :

حَقُّ الْأَدِيبِ وَاجِبٌ لِذِي الْكَرَمِ⁽⁵⁹⁾

58- نفسه: 149.

59 - ديوان ابن الرومي: 5/2134.

وعلى أية حال، فهذا كلامٌ عامٌ يمكن أن يحمل على طمع الشاعر، بل جشعه الذي أفقده زمام أمره فقدم ما حقه أن يتأخر. ويمكن أن يحمل أيضاً على مجرد الاعتراف بوجود الممدوح وكرمه الذي من الجدير أن يكون للأديب حق معلوم فيه. غير أن ابن الرومي يلح في مطالع أراجيزه أحياناً حتى ليذكر ما يحتاجه ويحدده تحديداً، كما في قوله :

أَجْدَرُ مَالٍ أَنْ يَكُونَ نَائِلًا⁽⁶⁰⁾

هَدِيَّةً تُكْسِبُ شُكْرًا عَاجِلًا

بل يبدو أنه يجعل لمدحه شرطاً، فالشكر العاجل إنما هورihin بالنائل. هذا هو منطق ابن الرومي، وهذه نفسيته التي لا تطيق التأخير والمطل. صحيحٌ أن أحسن مال ما أكسب شكراً. لكن، أحسن من ذلك كله بالنسبة لرجل مفلس دقيق يسد الرمق، كما يعبر عن ذلك ابن الرومي نفسه في مطلع أرجوزة أخرى :

أَحْسَنُ مَا كَانَ الدَّقِيقُ مَوْقِعًا⁽⁶¹⁾

مِنْ رَجُلٍ أَفْلَسَ حَتَّى أَدْقَعَا

من الواضح إذن أن مطالع أرجوزة المدح تتميز بتنوع كبير. فهناك ما تمحور منها حول صيغ الجملة الإنشائية كالنداء والاستفهام والأمر والقسم. ومنها ما تمحور حول بعض عناصر المقدمة كالمرأة والطفل. ومنها المطالع المباشرة. وهذا التنوع يعني أن هؤلاء الرجاز لم يكونوا يحاكون في مطالعهم منهجاً معيناً، أو يلتزمون طريقة واحدة. وبالتالي فإن موقفهم ليس موقفاً متشابهاً مكروراً، بل إنه موقفٌ يحمل رؤية خاصة تنطبع فيها نفسية كل راجز، وتكتسي أهميتها في سياق كل أرجوزة على حدة.

60 - نفسه : 5/1955.

61 - نفسه : 4/1487.

2 - بنية المقدمة :

تعد المقدمة بنية أساسية في الأرجوزة مثلما هي كذلك عنصر أساسي في القصيدة التي عرفت صياغتها النهائية منذ العصر الجاهلي، عندما كانت الأرجوزة لازالت تتعثر في خطى نشأتها الأولى. وهو وضع استمرت عليه حتى جاء العجاج فأوصلها إلى ذروة التطور الفني، لاسيما من حيث البناء وعناصره من مطلع ومقدمة ورحيل وغيرها.

وقد لاحظ أبو عبيدة ذلك قديماً، وذكر ثلاثة أنواع من المقدمة قال إن العجاج طورها - في سياق رفعه للرجز وتشبيهه بالقصيد - وهي : مقدمة النسيب، والمقدمة الطللية، ومقدمة بكاء الشباب⁽⁶²⁾. وقد توسع رؤية وغيره من الرجاز والشعراء في مقدمات الأراجيز، خاصة بعد التطور الذي لحق فن الرجز خلال العصر العباسي.

وحاول النقاد القدامى تفسير ظاهرة المقدمة في العمل الشعري محاولات متتالية. ومجمل رأيهم فيها يندرج في إطار وظيفة المطلع، وهي تهيين الأسماع وتحفيز المتلقي. أي خلق شروط سياقية أفضل للتفاعل مع الموضوع. ويعد ابن قتيبة أبرز من جسد هذا المنحى النفسي في تفسير المقدمة، وذلك من خلال ربطه بين مضمون الغزل وبكاء أطلال الحبيبة، وبين طبيعة النفس البشرية التي جبلت على حب الغزل وإلف النساء⁽⁶³⁾. فالشاعر في نظر ابن قتيبة لا ينبغي أن يبرح المقدمة إلا بعد تأكده من توثيق الصلة بينه وبين المتلقي، لاسيما بالنسبة لغرض المدح الذي يبدو أنه هو المقصود بحديثه في مقدمته المشهورة.

62 - كتاب الديباج : 13.

63 - الشعر والشعراء : 1/75.

وقد تناول أغلب من عني بتفسير ظاهرة المقدمة من المعاصرين حديث ابن قتيبة وأضافوا إليه خلاصات بعض النظريات المعاصرة، لا سيما جهود علماء النفس. وهكذا وجدنا عز الدين إسماعيل يذهب إلى أن المقدمة تكوّن القسم الذاتي من القصيدة الجاهلية⁽⁶⁴⁾. وفي نفس السياق يرى يوسف خليف أنها فرصة يخلقها الشاعر ليتحدث فيها عن نفسه حديثاً شخصياً⁽⁶⁵⁾. ومعنى هذا أن وظيفة المقدمة ينبغي أن تكون عكس ما ذهب إليه ابن قتيبة، أي أنها ليست وسيلة لغاية، بل هي غاية في نفسها، كما يرى فالتر براونه⁽⁶⁶⁾.

مما لا شك فيه أن المقدمة ظاهرة فنية أصّلها شعراء الجاهلية. لكنها ظلت تقليداً فنياً تمسك به من جاء بعدهم من الشعراء الأمويين والعباسيين. أي أنه على الرغم من أن المقدمة نشأت في الغالب استجابة لظروف الحياة الخاصة بالجاهليين، إلا أنها بقيت تشكل مجالاً للتعبير عن جزء كبير من مواقف الشعراء وعواطفهم.

وعلى العموم، فإننا نرى أن المقدمة في حد ذاتها غرض من أغراض الأرجوزة، بمعنى أنها موضوع أساسي، لا يقل أهمية فيها عن الرحل أو المدح أو غير ذلك مما يتطرق الرجاز لذكره. وللبهرنة على هذه الفكرة نقف، فيما يلي على أهم مقدمات أرجوزة المدح.

أ - المقدمة الطللية :

كانت المقدمة الطللية أبرز تقليد فني في القصيدة القديمة. فقد استفتح بها الجاهليون قصائدهم، وذكر امرؤ القيس - وهومن أوائل الشعراء - أنه

64 - النسب في مقدمة القصيدة الجاهلية في ضوء التفسير النفسي، عز الدين إسماعيل، مجلة الشعر، ع 1964/2، ص: 3.

65 - دراسات في الشعر الجاهلي، يوسف خليف، دار غريب القاهرة (د.ت)، ص: 178.

66 - الوجودية في الجاهلية، فالتر براونه، مجلة المعرفة، ع 4، سنة 1963، ص: 156.

يحتذي في الوقوف على الطلل شاعراً قبله اسمه ابن خدام⁽⁶⁷⁾. بل إن لامرئ القيس نفسه أرجوزةً بدأها بذكر الأطلال فقال :

أَهَاجَكَ الرَّيْحُ الْقَوَاءُ الْمُقْفِرُ⁽⁶⁸⁾
غَيْرُهُ مَرُّ دُرُوجٍ صَرَصَرُ
يَرُوحُ فِي آيَاتِهِ وَيُبْكِرُ

وعندما استوى بناء الأرجوزة في أواخر صدر الإسلام وبداية العصر الأموي تأكد رسوخ هذا التقليد الفني فيها، ونما بشكل مطرد حتى وجدناه يتشعب ويتشابك أمام نزوع بعض الرجاز إلى استقصاء الأوصاف في أراجيزهم.

وباستقرائنا لمجموعة كبيرة من المقدمات الطللية التي مهد بها الرجاز لمذائحهم وجدنا أنها - في معظمها - تلتزم بمنهج لا تكاد تحيد عنه، يتلخص في العناصر التالية :

- ذكر الأطلال ووصف حالها والعوامل التي غيرتها من رياح وأمطار وغيرها.

- الإشارة إلى ما بقي منها.

- تذكر ما كان بها من أسباب الأنس، وهو ما يفضي غالباً إلى ذكر صاحبة الدار. ولا فرق، بعد ذلك بين سائر الرجاز في هذا الأمر إلا في مقدار الحديث الذي يطول عند بعضهم، ويُقتضب عند البعض الآخر.

67 - انظر ديوان امرئ القيس : 114 ، حيث يقول :

عُوجَا عَلَى الطَّلَلِ الْمُحِيلِ لَأَتَنَّا نَبْكِي الدِّيَارَ كَمَا يَبْكِي ابْنُ خِدَامِ

68 - نفسه : 312. القواء : الخالي. دروج : ريع. صرصر : باردة. آياته : علاماته.

فمن قبيل المقدمة الطللية التي تسيّر وفق هذا المنهج الذي أشرنا إليه
قولُ العجاج :

يا صاح ما هاجَ الدُّمُوعُ الذُّرْفَا⁽⁶⁹⁾

مِنْ طَلَّلَ أُمْسَى تَخَالَ الْمُصْحَفَا

رُسُومُهُ وَالْمَذْهَبَ الْمُرْخَرَفَا

جَرَّتْ عَلَيْهِ الرِّيحُ حَتَّى قَدْ عَفَا

كَلَاكِلاً مِنْهَا وَجَرَّتْ كَنْفَا

وَكُلَّ رَجَافٍ يَسُوقُ الرُّجْفَا

مِنْ السَّحَابِ وَالشُّيُولِ الْجُرْفَا

فَاطْرَقَتْ إِلَّا ثَلَاثاً وَقَفَا

دَوَاخِساً فِي الْأَرْضِ إِلَّا شَعْفَا

وَمَبْرَكاً مِنْ جَامِلٍ وَمَعْلَفَا

وَقَدْ أَرَانِي بِالدِّيَارِ مُتَرَفَا

أَزْمَانَ لَا أَحْسَبُ شَيْئاً مُنْزَفَا

أَزْمَانَ غَرَاءَ تَرْوِقُ الشُّنْفَا

بَجِيدِ أَدْمَاءَ تَنْوِشُ الْعُلْفَا

وَقَصَبَ لَوْ سُرِعِفَتْ تَسْرِعَفَا

أَجِمْ لَوْلَا لِينُهُ تَقْصُفَا

كَأَنَّ ذَا فِدَامَةٍ مُنْطَفَا

قَطَفَ مِنْ أَعْنَابِهِ مَا قَطَفَا

فَغَمَّهَا حَوْلَيْنِ ثُمَّ اسْتَوْدَفَا

صَهْبَاءَ خُرْطُوماً عَقَاراً قَرْقَفَا

فَشَنَّ فِي الْإِبْرِيقِ مِنْهَا نَزَفَا

69 - ديوان العجاج: 423 - 421. المذهب: خشبية أو جلود تطلّى بماء الذهب. عفا: أمحى. الكلاكل: جمع كلكل وهو الصدر. والكنف: الناحية. رجّاف: سحاب يرجف بالرعد. الجرف: التي تجرف ما مرت به. اطرقت: تلبذ ترابها بعضه على بعض. الثلاث الوقف: الأثافي. دواخس: دواخل في الأرض. الشعف: الرأس. الجامل: الجمال. العلف: ثمر الطلع. سرعفت: أحسن غذاؤها. القدامة: خرقه تشد برأس الإبريق. المنطف: المقرط، من القرط. استودف: استقطر. الخرطوم: الخمر أول ما تبرزل من الدن. شن: صب. فا: الفم.

مَنْ رُصِفَ نَزَعَ سَيْلاً رَصَفَا
حَتَّى تَنَاهَى فِي صَهَارِيحِ الصَّفَا
خَالَطَ مِنْ سَلْمَى خِيَاشِيمَ وَفَا

يستفتح العجاج مقدمة أرجوزته بالسؤال عن سبب البكاء، وهو في الآن نفسه أخذ في بيان علة ذلك عندما يشير إلى مآل الدار التي تغيرت، فأصبحت طلالاً بالياً تبدو رسومه لعين ناظرها كمصحف أو مذهب مزخرف. ويذكر الراجز بعد ذلك هذه البقايا التافهة التي تثير في النفس الأسى والشجون، وهي : الأثافي الثلاث التي كاد يطمسها التراب المتلبد بعضه فوق بعض من فرط ما جرت عليها الريح، وما أصابها من مطر وسيول جارفة، ثم مبرك الجمال والمعلف. من الواضح إذن أن وظيفة هذا الجزء من المقدمة هي الإشارة إلى عبث عوادي الزمان بالربع والخراب الذي حل به. لكن العجاج - كدأبه في سائر مقدماته الطللية - بعد أن يشير إلى حاضر الطلل وواقعه الكثيب يسترجع ذكريات ما مضى فيه من اللهو والأنس، وما كان يملؤه من نشاط وسرور.

وفي ذروة هذا الشوق والحنين إلى الماضي يتذكر العجاج أزماناً كانت صاحبة الدار (سلمى) تضي على المكان من سحرها ونضارتها ما يحسب معه أن أيام الترف لا تنتهي وأن ليس ثمة من شيء منزف. ولا ينسى العجاج أن يستطرد في هذه المقدمة إلى وصف سلمى بما يعجب ويروق من أوصاف النساء كالبياض وحسن الجيد واعتدال القد وطيب الرائحة. فقد ذكر أن ريح فمها وخياشيمها ريح هذه الخمر التي أسهب في وصفها.

تتألف مقدمة هذه الأرجوزة من أربعة وعشرين بيتاً، وهونفس العدد الذي تتكون منه مقدمة أرجوزته الرابعة والثلاثين التي تسير على نفس النهج. فبعد أن حيا الديار المقفرة ونعت بعض الأماكن التي ترتبط بها، ثم أشار إلى الصورة التي تبدوعليها فشبهها بطور يحبرها كاتب، وذكر

العوامل التي غيرتها نجده يحن إلى زمان الأنس بها. ولكن الراجز يقتنع في نهاية هذه المقدمة بأن البلى هو مصير الإنسان نفسه. فانتهاه الحياة في الطلل تؤذن بانتهاء حياة الراجز أيضاً، والحنين إلى الماضي وأيام الهوى هون نفسه يلبس ثوب البلى ويُدني موكب الخراب⁽⁷⁰⁾.

وتتكون مقدمة أرجوزة العجاج اللامية في مدح يزيد بن معاوية من ثمانية وأربعين بيتاً. وهوما يشكل ضعف عدد الأبيات في كل واحدة من المقدمتين السابقتين، إلا أنها مثلهما بنيت على نفس المنهج. وفيها يلح العجاج كثيراً على ذكر ما غيّر الدار وأخنى عليها : مطرٌ دائمٌ وسيولٌ تقشر وجه الأرض وريحٌ تقلع كل شيء. وبعدها كانت عامرة بأهلها الذين ملأوها حياة وأنساً صارت مرتعاً لكل حيوان نافر، مثل بقر الوحش والظلمان. وينتقل الراجز بدون تمهيد للحديث عن ماضي هذا الطلل، فيشير إلى أوصاف صاحبتة التي عاشت حياتها ترفل في النعيم⁽⁷¹⁾. ولعل المرأة في هذا السياق تشكل الوجه الآخر للراجز، أو أنها المرأة التي يرى فيها أيام مجده وشبابه، ويطل على ذلك الماضي الجميل قبل أن يدبر الزمان ويستولي القحط على المكان.

وقد سار رؤية على خطى والده في المقدمة الطللية التي يقتضبها أحياناً حتى لا تتجاوز سبعة أبيات كما في قوله :

تَأْبَدْتُ مَعْقَلَةً فَوَا حِفْ⁽⁷²⁾
فَمِذْنَبُ الْبُرْدَيْنِ فَالْنَوَاصِفُ
وَقَدْ يُرَى حَيٌّ بِهَا لَفَائِفُ

70 - ديوان العجاج : 353.

71 - ديوان العجاج : 168.

72 - ديوان رؤية : 102. تأبدت : توحشت. معقلة : موضع. المذنب : سيل الماء من الأرض. النواصف : ما ارتفع عن الوادي واستوى. اللغائف : الكثير. المنتوى : الموضع المقصود. الخلع : الجلب : المقاذف : البعد. وانظر أرجوزته رقم 11 (الديوان : 27) ، فإن مقدمتها أشد اقتضاباً من هذه.

وَلِلنَّوَى بِالنُّتَوَى مَصَارِفُ
وَالصَّرْفُ يُنْثِي عَنْكَ أَوْ يُسَاعِفُ
يَوْمًا بِمَنْ أَنْتَ لَهُ مُوَالِفُ
وَخَلْجُ أَشْطَانِ النَّوَى مَقَاذِفُ

يحرص الراجز في هذه المقدمة على تحديد أسماء الأماكن التي وقف عليها بدقة : (معقلة، واحف، مذب البردين). وهذا أمرٌ يشير إلى مدى تعلقه بها وتأثره بمرآها، وأن عنايته بها تمتد إلى أعماق الوجدان. ويرتبط ذكره لهذه المواضع بالإشارة إلى فعل الزمان فيها. فهي قد "تأبدت"، أي أقفرت وصارت تألفها الوحوش. ولم يكن من الممكن أن تصبح على هذه الحال لو كان بقي فيها أهلها الكثيرون. ولكن الصرف، أي حدثان الدهر حال دون استمرار الحياة في هذه الديار التي طالما كانت عامرة.

و"قد + فعل رأى" المتصرف مع ضمير المتكلم أو المخاطب أو الغائب، هي العبارة التجسرية الأساسية التي ينتقل رؤية بواسطتها للإشارة إلى ماضي الدار، في معظم مقدماته الطللية التي مهد بها لأراجيز المدح. ومن خلالها يتذكر الراجز من كان موالفاً له. إنها ومضة ذات وجدٍ وجوى تسترجع أريج الأيام الجميلة الماضية، قبل أن يفرض الدهر واقع النوى. إذ كانت هذه حاله، فمرة يبعد ومرة يدني ويساعف.

وبعد، فمقدمة هذه الأرجوزة بسيطة، اقتضت رؤية أوصاف الأطلال فيها، كما نلاحظ. فليس هناك ذكرٌ للمطر والريح وغيرهما مما يغير وجه الدار، وليس ثمة إشارة لما بقي منها. كما أن الانعطافة إلى الماضي لم يصاحبها الحديث عن المرأة مباشرة. فقد اكتفى الراجز في ذلك بالإشارة إلى النأي. لكن رؤية قد يفصل عناصر المقدمة الطللية بقدر أكبر مما رأيناه، وذلك مثل قوله في أرجوزة أخرى :

هَلْ تَعْرِفُ الدَّارَ عَفَتْ أَتْدَابُهَا⁽⁷³⁾
فَهَاجَ شَوْقاً شَائِقاً ذَهَابُهَا
فَدَمَعُ عَيْنِي لَا يَنْبِي تَسْكَابُهَا
ذَكَرَهَا مِنْ طَرَبٍ أَطْرَابُهَا
وَالْبَيْضُ حَيْثُ أَرَجْتُ أَطْبَابُهَا
ذِكْرِي مِسْكٌ شَبَّهَ مَلَابُهَا
كَأَنَّهَا مِنْ طَوْلٍ مَا يَنْتَابُهَا
إِنْجِيلُ أَخْبَارٍ وَحَى كُتَابُهَا
وَقَدْ تَرَى مُؤْتَلِفاً أَتْرَابُهَا
أَزْمَانٍ أَرَوَى رُؤْدَةَ شَبَابُهَا
مَهَاةُ حُسْنٍ عَذْبَةٍ عَذَابُهَا
يُلْقَى بِعِطْفِي شَارِبٍ أَخْطَابُهَا
مُؤُونَةٌ لَا يَنْجَلِي عَذَابُهَا
فَقَدْ مَضَى مِنْ حَجَجٍ أَخْقَابُهَا

وهي تتكون من أربعة عشر بيتاً، أي ضعف عدد الأبيات في المقدمة السابقة. وقد بدأها الراجز بإشارة مقتضبة إلى عفاء آثار الدار وذهابها، وما ترتب عن ذلك من هيج أشواقه وانهمار دمع عينه. ثم يشير إلى الصورة التي أصبحت تبدو عليها أطلال الدار. وهذا إنما يشكل القسم الأول من المقدمة في هذه الأرجوزة. أما القسم الثاني فقد بدأه بنفس الطريقة: "قد + ترى". وفيه ألم رؤية بوصف أروى الشابة المنعمة المصونة التي تشبه المهابة، مركزاً على عذوبة أسنانها وبدانتها، وهي من أبرز الصفات التي كانت تروق لهم في جمال المرأة.

73 - ديوان رؤية: 20. لا يني: من الوَئِي وهي الفترة، أي لا يفتقر. أرجت: فاحت. الأطباء: جميع طيبة، وهي طرائق من رمل. وحى: كتب. شَبَّهَ: رفع رِيحَه. المهابة: بقرة الوحش. أخطابها: جمع خُطْبٍ وهو الخطاب. مؤونة: من الأَيْن وهو التعب، تشعر به المرأة لبدانتها وثقل أردافها.

وإذا كانت الإشارة إلى ماضي الطلل تطول عند رؤية حتى تكاد تغطي على باقي عناصر المقدمة، كما هو الحال في الأرجوزة السابقة فإن الأمر يكون بعكس ذلك في مقدمات أخرى. أي أن وصف مشهد الطلل في لحظة الراهنة يكون هو المهيمن، ويتراجع الحديث عن لحظة الماضية إلى المرتبة الثانية. هذا ما يتجلى في مقدمة أرجوزته الميمية التي مدح بها أبا العباس السفاح :

قُلْتُ لِزِيرٍ لَمْ تَصِلْهُ مَرِيْمُهُ (74)
 ضَلِيلُ أَهْوَاءِ الصَّبَا يُنْدِمُهُ
 هَلْ تَعْرِفُ الرَّبْعَ الْمُحِيلَ أَرْسُمُهُ
 عَفْتُ عَوَافِيهِ وَطَالَ قِدْمُهُ
 بِوَاحِفٍ لَمْ يَبْقَ إِلَّا رِمْمُهُ
 مَعْرُوفَةٌ أَنْصَابُهُ وَحُمْمُهُ
 بَوْؤًا ظَارَ الْأَثَافِي تَرَأْمُهُ
 أُمْسَى كَسَحَقِ الْأَتْحَمِيِّ أَتَحْمُهُ
 أَوْزَقَ مُحْتَالًا ضَبِيحًا جِمَحِمُهُ
 بِحَيْثُ نَاصَ بَطْنٌ قَوْ سَلْمُهُ
 فَالْعَيْنُ تُبْقِي دَمْعَهَا أَوْ تَسْجُمُهُ
 سَحَا كَسِمَطِ السَّلَكِ جَالٍ مَنْظُمُهُ
 كَأَنَّهُ بَعْدَ رِيَّاحٍ تَذْهَمُهُ
 وَمُرْتَعِنَاتِ الدُّجُونِ تَثِمُهُ

74 - ديوان رؤية: 149. زير نساء: يثبغ نساء. مريمه: امرأة. ضليل: في ضلال الهوى. واحف: موضع بعينه. ريمه: أوتاده. الأنصاب: الأثافي. البو: جلد الحوار. السحق: ما أخلق من الشباب. الأتحمي: ضرب من البرود. الأظار: جمع ظر وهي الأثافي. الضبيح: المحروق. الحنجم: نبت. بطن قو: مكان. المرتعن: الساقط المسترخي. الهنمة: الصوت لا يبين. الترقين: النقش.

إِنجِيلُ أَخْبَارٍ وَحَى مُنْمِنُهُ
 مَا خَطَّ فِيهِ بِالْمِدَادِ قَلَمُهُ
 إِذَا تَهَجَّى قَارِئُ يُهَيِّنُهُ
 أَخْرَجَ أَسمَاءَ الْبَيَانِ مُعْجَمُهُ
 وَحَلَقَ التَّرْقِينَ أَوْ مُوشَّمُهُ
 يُبْدي لِعَيْنَيَّ عَابِرَ تَفَهُمُهُ
 مَا فِيهِ لَوْلَا أَنَّهُ يُتَرَجَّمُهُ

إنه وصف الطلل في لحظته الراهنة، وقد وقع في واحد وعشرين بيتاً تدور
 في مجملها حول التعبير عن دروس رسومه وطول العهد بها. فلا يكاد الواقف
 عليها يعرفها، لاسيما أنه لم يبق منها إلا بعض الرم وهذا الرماد الحزين الذي
 تحضنه الأثافي الغريبة. ومن وحي هذا الخراب شبهه رؤية بسحق الأنحامي،
 أي بما أخلق من الشباب. فقد جف ما كان منه أخضر وبيس نبتة، فكأن النار
 أحرقتة. وإنه لمنظر يدعو إلى الحسرة ويبعث على الأسى، فلا يملك الراجز إزاءه
 إلا البكاء بدمع غزير. ذلك أنه تخيله—وقد أصابه ما أصابه من المطر والريح—
 في صورة إنجيل أخبار غنمه كاتبه وأعجمه. وربما مر على هذا الطلل من لا
 يعرفه. لكن إذا تأمل الحاذق علاماته عرفها. وليس الحاذق في هذا السياق
 إلا من كانت له فيه ذكريات وعهود. إن العلم بأسرار الطلل مثل العلم بأسرار
 وخبايا الكتابة. كل ذلك لا يعرفه إلا أهل العلم به.

ولكن ماذا تحمل معرفة هذا الطلل؟ إن الاهتداء إلى معرفته أدعى
 إلى الحزن من جهله. ودليل ذلك أن الراجز لا يكاد يطبق المكوث في هذا
 الحاضر. فما أن يتأكد من حقيقة مصير الدار حتى ينكص على عقبه هارباً
 إلى ألق الماضي وسعادته، ناسياً أو متناسياً هذا الوجود الشاخص، الذي كل
 شيء فيه ينبئ بالذبول والأفول.

وينتقل الراجز إلى ماضي الطلل بواسطة نفس العبارة المشار إليها سابقاً :

وَقَدْ تَرَى بِحَيْثُ تُبْنَى خِيَمُهُ (75)
حُوراً وَلَهُوَ لَاهِيَا مُتَيَّمُهُ
تُضْمَخُ بِالْجَادِي أَوْ تَلْغَمُهُ
يُبْدِينَ أَطْرَافاً لَطِيفاً عَنْمُهُ
إِذْ حُبُّ أَرْوَى هَمُّهُ وَسَدَمُهُ
وَهَنَانُهُ كَالزُّونِ يُجْلَى صَنَمُهُ
تَضْحَكُ عَنْ أَشْنَبٍ عَذْبٍ مَلْثُمُهُ
يَكَادُ شَفَافُ الرِّيحِ يَرْثُمُهُ
كَالْبَرْقِ يَجْلُو رَدّاً تَبَسُّمُهُ
فَنَضَبَ الْعَهْدِ الَّذِي تَوَهَّمُهُ
وَكُلَّ مَنْ طُولِ النُّضَالِ أَسْهَمُهُ
وَاعْتَلَّ أَدْيَانُ الصَّبَا وَدَجَمُهُ

إلى هذا الماضي يحن الراجز، إذ الزمن مساعف والحياة ماتزال تدب في مضارب خيام الحبيبة التي يسهب الراجز في تصوير جمالها. فإن منظرها رائق كله : زانها الحور والشنب، وتراها لينة فاترة القيام باردة الريق يفوح من معاطفها شذى الطيب. وحسنت شفتاها فكأنما تتلغم بالجادى، ثم إن أسنانها كالبرد وأناملها كالنعم وخلقها جملة كالصنم، وذلك من أحسن ما شبهت به النساء.

75 - ديوان رؤية : 150. تضمخ : تتطيب. الجادي : الزعفران. التلغم : وضع الطيب على الملاغم ، أي الشفاه وما حولها. العنم : نبت أحمر. سدمه : حزنه. وهنانه : ضعيفة ليننة القيام. الزون : صنم. الشنب : برد الفم ، أو تحزيز أطراف الأسنان من الحداثة. شفاف الرياح : باردها. يرثمه : يدميه. نضب واعتل : ذهب. دجّم الرجل : صاحبه وخليله. كل : إذا لم يقطع.

ويأتي حديث الطلل في بعض مدائح رؤية بعد الفخر والرد على العذال⁽⁷⁶⁾. كما يتميز رؤية بتشبيه الأثافي بثلاث أينق عَطْفَن على ولد واحد هو الرماذ⁽⁷⁷⁾، وهي صورة موعلة في البداوة إلا أن رؤية لا يتكلفها، لأنه قد كان أعرابياً جافياً.

إن معظم مقدمات رؤية الطللية، كما أشرنا تقتضي هذا المنهج الذي ميزنا فيه بين متالتيتين : متتالية وصف الطلل في واقعه الراهن، ومتتالية الحكمي عن ماضيه التي تجدد مكانها في مثل هذه المقدمات بضرب من التداعي أو الحلم.

ومضمون الرجوع إلى ماضي الطلل نفسه لا يكاد يختلف في سائر مقدماته. إن بعث الماضي لا يقصد منه مضاعفة الشجون وإلهاب الحسرة، وإنما هو بعث آمال جديدة في استرداد القوة والتشبث بالحياة، وهو ما سيجد مجالاً للتعبير عنه في حديث الرحيل.

وقد سار بشار بن برد على نهج رؤية، في حرصه على أن تتحقق المقدمة في مشهدين : مشهد وصف الطلل في لحظة دماره وخرابه، ومشهد وصف الدار في لحظة ازدهارها وامتلائها بقاطنيها. ذلك ما يظهر في مقدمة أرجوزته البائية التي نستشهد منها بقوله في المشهد الأول :

يا دارُ بينَ الفرعِ والجَنابِ⁽⁷⁸⁾
عفا عليها عُقْبُ الأَعقابِ
قدْ ذَهَبَتْ والعيشُ للذهابِ
لما عرَفناها على الخرابِ
نادَيْتُ هلْ أسمعُ منْ جوابِ

76 - ديوان رؤية: 160. وانظر أيضاً ص: 144.

77 - نفسه: 121، 149.

78 - ديوان بشار: 1/164. كراب: أحد. المثاب: مقام الساقى من البئر.

وما بدارِ الحَيِّ من كَرَّابٍ
إلا مطايا المِرْجَلِ الصُّخَّابِ
ومَلْعَبِ الأَحْبَابِ والأَحْبَابِ
في سَامِرٍ صَابٍ إلى التَّصَابِي
كانَتْ بها سَلَمَى مع الرِّبَابِ
فانْقَلَبَتْ والدَّهْرُ ذوانقِلابِ
ما أَقْرَبَ العامِرَ مِنْ خَرَابِ
وقَدْ أَرَاهُنَّ على المَثَابِ

هذه هي اللحظة الأولى في حياة الدار التي لم يبق منها إلا هذه الأثافي التي كان يمتطيها الرجل، وملعب قديم قد كان ميداناً للتصابي والسمر. ومن وحي هذه اللحظة استخلص الشاعر الحكمة العميقة التي عبر عنها في البيت الثاني عشر.

أما اللحظة الثانية فهي التي استعمل في الانتقال للحديث عنها العبارة التجديرية: "قد أراهُنَّ". وقد جاءت هذه المتوالية الثانية وحدها في أربعة عشر بيتاً تدور في مجملها حول الإشارة إلى المرأة وما كان لها من وجود غامر.

وشبيهة بهذا ما نجده ماثلاً في أرجوزة بشار الدالية التي تتكون المقدمة الطللية فيها من اثنين وأربعين بيتاً مزج فيها بين الحديث عن الدار خلال عهديين : عهد الأطلال الدارسة في الزمن الحاضر، وعهد المجد والامتلاء في الزمن الغابر⁽⁷⁹⁾.

ومن نماذج المقدمة الطللية في أرجوزة المدح أيضاً قول تميم بن المعز :

رُبْعٌ لِأَسْمَاءَ بَرِيْعِ دَارٍ⁽⁸⁰⁾
بَيْنَ نَقَا الصُّمَّانِ فَالضُّمَارِ
تَأْبُدَتْ إِلَّا مِنَ الْإِقْفَارِ
وَمَنْ شَجِيحٍ فِي الثَّرَى مُؤَارٍ
وَشَطْرُنُؤَيٍّ دَارِسِ الْآثَارِ
كَأَنَّهُ مُقَسِّمُ الْمُؤَارِ
أَخْنَى عَلَيْهَا كُلَّ غَادٍ سَارٍ
دَانِي الرِّيَابِ شَاسِعِ الْأَقْطَارِ
وَاهِي الْكُلَى مُنْفَتِحِ الْأَزَارِ
كَأَنَّ لَمْعَ بَرْقِهِ الْمُثَارِ
يَفْتَرُّ عَنْ مِثْلِ أَوَارِ النَّارِ

يتهل تميم هذه المقدمة بالإشارة إلى أن ربع أحبته يوجد بين "الصمان" و"الضمار" وهما موضعان ليسا من صميم بيئته، وإنما ذكرهما مجازةً للشعراء الأقدمين. وتبعاً لذلك نراه يذكر حال هذه الأطلال، وما أصابها من صروف الدهر. وقد بالغ الشاعر في بيان ما اعتراها من وحشة عندما قال إنها تأبدت إلا من الإقفار ! وهذا من قبيل تأكيد الوحشة بما يشبه الإيناس. فإنك لا تكاد ترى في هذا الربع إلا بقايا تافهة لا تغني عن الأمر شيئاً، منها شطر نؤي يلوح لعين الناظر كقسم من سوار، وتند ينم تحركه في الثرى على أنه هو أيضاً عما قريب سيصبح أثراً بعد عين. وهذا أمر يضاعف من حزن الواقف على الطلل ويزيد من إحساسه بهشاشة الحياة وضعفه أمام فعل الدهر.

80 - ديوان تميم بن المعز لدين الله الفاطمي، مطبعة دار الكتب المصرية، 1957، ص: 175. الصمان والضمار: موضعان. الشجيج: الوند. المواري: المتردد.

وتميم مثل من سبقه يذكر الأسباب الأساسية التي خربت الدار
وغيرتها وهي المطر والريح، لكنه - خلافاً لهم - لا يعتبر ذلك مدعاة للبكاء
وسبباً للشكوى. كما أنه لا ينعطف إلى الماضي ليزيد من هول المفارقة
ويضاغف من ثقل الأحزان أوليعوض عن حالة الذبول وواقع الخراب، بل
يصر على أن يجعل من هذه الوحشة أنساً جديداً، ومن هذا الدمار ينبوعاً
آخر للحياة تتجدد فيه الألفة والفرحة. فهو عندما شرع في الحديث عن
هذا المطر الذي أصاب الربيع استرسل في ذلك، بل بالغ في الوصف حتى
استغرق أكثر من ستين بيتاً، استطرد في بعضها لوصف الروض، وفي بعضها
الآخر لوصف مجلس الخمر.

لقد بدأ تميم مقدمته الطللية هاته على عادة الرجاز، حتى إذا وصل إلى
عنصر الأمطار تجاوز في وصفها الحد المعهود في ذلك، بل تجاوز وظيفة ذلك
الوصف. والشيء إذا زاد عن حده انقلب إلى ضده، كما يقال. صحيح أن
تميماً نفسه ينطلق من أن هذه الأمطار "أخنت" على الربيع، لكنه جعلها
تسقط حتى أينع ما كان ذاوياً، واخضرت أكناف الطلل، فأصبح روضة غناء
تعقد فيها مجالس الأنس واللهم من جديد.

والذي يستفاد من هذا هو وفاء تميم بن المعز لووح عصره، وصدق تجربته
الفنية. فإذا كان يستعير الشكل الفني للمقدمة فإنه لا يتبع القدماء فيه كل
الاتباع. فتميم شاعر حضري وأمير منعم، وكان لابد أن ينعكس واقع حياته
على فنه. إن لجوء الشاعر إلى تصوير ما أصاب هذه الأطلال من تجدد بفعل
المطر هو إجراء مقصود يحمل رؤية فنية متميزة، وليس مجرد وصف واقعي
لمنظر طبيعي. رفض تميم أن يرى الأطلال دارسة موحشة أبداً. بل رآها في
مرآة نفسه المتوثبة للحياة المقبلة على ملذاتها. لذلك تخيل ما أصابها من
شآبيب المطر الذي أحيها حتى أمكن له أن يتحدث عن أنسه في كنفها.

ولابن أبي حصينة أرجوزتان طلليتان، اقتضب مقدمة إحداهما حتى
إنها لم تتضمن سوى خمسة أبيات، هي قوله :

رَبْعٌ تَعَفَّتْ بِاللَّوَى عُهْدُهُ⁽⁸¹⁾
وَأَصْبَحَتْ مُنْهَجَةً بُرُودُهُ
عُجْنَا بِهِ كَأَنَّا نَعُودُهُ
فَلَمْ تَزَلْ دُمُوعُنَا تَجُودُهُ
حَتَّى ارْتَوَتْ مِنْ تَحْتِنَا نُجُودُهُ

لا يحدد الشاعر هنا مواضع هذا الربع ولا يذكر له أسماء، ولكنه شأنه
شأن القدماء يشير إلى أمرين مهمين : أولهما هو تقادم العهد بالربع حتى
أصبح مثل الثوب الخلق. والثاني أنه عاج عليه وبكاه بدمع غزير. وهذان
المعنيان متلازمان في معظم المقدمات الطللية، غير أن ابن أبي حصينة يجري
فيهما على سنن التقليد والمحاكاة. وذلك كفعله أيضاً في مقدمة أرجوزته الرائية
التي بدأها بتحديد أماكن وجود الأطلال البالية مشيراً إلى ما استبدلته من
أنواع الرياحين التي إذا فاح شذاها أعاد ذكريات الأحباب وعهودهم في
سالف الأزمان، حيث العيش هنيئاً والزمان أنصر⁽⁸²⁾. وقد اكتفى الراجز
من الماضي بهذه الومضة، ولم يكن كرؤية مثلاً عندما يغتنم هذه المناسبة
للإسهاب في الحديث عن صاحبة الدار وذكر أوصافها.

وقلد الأعمى التطيلي شعراء البادية والرجاز القدماء في مقدمة
أرجوزته الميمية عندما قال فيها :

أَقْفَرُ مِنْ أَسْمَاءَ بَوَاةٍ إِضْمُ⁽⁸³⁾
فَجَانِبَا خَبْتٍ فَجَنْبَا ذِي سَلَمٍ

81 - ديوان ابن أبي حصينة: 1/49.

82 - نفسه: 1/181.

83 - ديوان الأعمى التطيلي: 181. البوابة: المتسع من الأرض واسم موضع. إضم: اسم موضع. خبت: صحراء بالحجاز. ذوسلم: واد بالحجاز.

فَمُنَحْنِي الْأَجْرَاعَ مِنْ ذَاتِ الْعَلَمِ
تِلْكَ الْمَغَانِي ذِمَّةٌ مِنَ الذَّمِّ
أَنْبَتَتِ الْبَاسَ وَسَالَتْ بِالْكَرَمِ

وفي هذه الأبيات القليلة يذكر الشاعر كثيراً من أسماء الأماكن التي أفقرت من أسماء: (بوابة، إضم، خبت، ذي سلم، منحني الأجراع وذات العلم). وكل ذلك غريب عن بيئة الأعمى التطيلي الذي عاش في بلاد الأندلس.

وكأن حديث الطلل في هذه الأرجوزة مختل بعض الاختلال، فبعد انصراف الشاعر للحديث عن المرأة ووصف محاسنها استطرد لوصف الطلل مرة أخرى فقال :

يَا طَلَلُ الْحَيِّ أَرَاهُ قَدْ طَسَمَ⁽⁸⁴⁾
لَمْ يَقْدُمِ الْعَهْدُ فَمَا بِالْ قِدَمِ
أَخْرَسَ بَدِيءَ نَيْكِ أَمْ صَمَمَ
أَمْ شِيْمَةً فَقَدْ تُعَدِي الشَّيْمِ
عُوجِي عَلَى الْخِيَمَاتِ مِنْ وَادِي خَيْمِ
عَادَتْ هُمُومًا بَعْدَمَا كَانَتْ هِمَمِ
فَالْدَّهْرُ مَغْنِيٌّ بِنَثْرٍ مَا نَظَمِ

حيث يرى أن الذكريات ماتزال طرية ندية وأن العهد بها لم يقدم، لذلك فهو يستنكر واقع هذا الصمم الذي يرين على الطلل فيزيده وحشة وغربة. ولا يكاد الأعمى التطيلي يضيف إلى حديث الطلل في هذه الأرجوزة أمراً ذا بال إلا ما كان من هذه اللغة السهلة المناسبة التي تبتعد قليلاً عن غرابة الألفاظ في أراجيز المتقدمين.

84 - ديوان الأعمى التطيلي : 182.

ومن الواضح أن أهمية المقدمة البطولية في أراجيز المدح لا تتجلى عند الرجاز فقط، بل تتجلى أيضاً عند مجموعة من الشعراء، أمثال بشار بن برد وتميم بن المعز وابن أبي حصينة والأعشى التطيلي. ولكن مع ذلك، فإن اهتمام العجاج ورؤية بهذا النوع من المقدمة لا يوازيه اهتمام أي راجز آخر⁽⁸⁵⁾. وليس صحيحاً أنها عند رؤية عبارة عن مشاهد ضيقة متقاربة الأطراف⁽⁸⁶⁾.

ب. مقدمة الشباب والشيب :

وتكمن أهمية هذا النوع من المقدمة في قدرتها على احتواء جزء مهم من التجربة الذاتية للرجاز، وذلك لأنها تتيح لهم التأمل في الحياة والشكوى من أوصابها، لاسيما إذا صح ما ذكره حسين عطوان من أن المعمرين هم الذين أرسوا أصولها⁽⁸⁷⁾. فطبعي حين يكبر الإنسان أن تستيقظ فيه عواطف التحمر على الماضي وتنبعث لديه دواعي بكاء الشباب، بل ويعظم انفعاله من الشيب حتى يصبح إدراكاً لدورة الحياة ومغزاها وتعبيراً عن إحساس بالفناء الوشيك.

ولم تكن عناية العجاج بالشيب إلا عرضاً في مقدمة إحدى أراجيزه عندما قال :

وما التَّصَابِي لِلْعُيُونِ الحُلْمُ⁽⁸⁸⁾
بَعْدَ ابْئِضَاضِ الشَّعْرِ المُلْتَمِ
إِلَّا تَضَالِيلُ الفُؤَادِ الأَهْمِيمِ

أما ابنه رؤية فقد خص مقدمة الشباب والشيب بعناية فائقة ونهض بها نهضة كبيرة، وكأنه جعلها وكده الأساسي وغرضه الأول ضمن اهتمامه

85 - مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي، حسين عطوان، دار المعارف بمصر 1974، ص: 149.

86 - بنية القصيدة العربية حتى نهاية العصر الأموي، وهب رومية، دار سعد الدين، دمشق، 1997، ص: 380.

87 - مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، حسين عطوان، دار المعارف، ص: 149.

88 - ديوان العجاج: 279. الحلم: الحلماء. المللم: الذي قد جعل لمة. الأهميم: الأعمى.

بالبناء الفني لمقدمات أراجيزه . وقد أقر بذلك حسين عطوان⁽⁸⁹⁾ ، ولكنه لم يتأن في دراستها وتدبر خصائصها . بل سرعان ما فرغ من أمرها ، بعدما ألم بها إلاماً خاطفاً كالبرق ، على حد تعبير وهب رومية⁽⁹⁰⁾ .

وتتفاوت قيمة مقدمة الشباب والشيب في أراجيز رؤية من حيث حجمها من جهة ، ومن حيث طبيعة العناصر الأخرى التي تمتزج بها ، من جهة ثانية . فبعض هذه المقدمات لا يتجاوز بضعة أبيات ، كمثّل ما جاء في أرجوزته الغينية :

قَدْ عَجِبْتُ لِبَاسَةِ الْمُصْبَغِ⁽⁹¹⁾
أَنْ لَاحَ شَيْبُ الشَّعْرِ الْمُثْمَغِ
وَعَضَّ عَضُّ الْأَذْرَدِ الْمُثْفَغِ
بَعْدَ أَفَانِينَ الشَّبَابِ الْبُرْزُغِ

حيث يشير رؤية إلى تعجب المرأة من رأسه الذي اشتعل شيباً رغم حرصه على إخفاء ذلك بضروب الأصباغ . وما يضاعف من إحساسه بالمرارة مقارنته بين واقع الضعف والشيب في حاضره وحال الشباب الغض الناعم في ماضيه ، كما يتجلى أيضاً في قوله :

قَدْ عَجِبْتُ نَضْرَةً مِنْ تَهْدَاجِي⁽⁹²⁾
مُخْتَضِعاً أَهْمٌ بِالْهَمْلَاجِ
إِذْ رَقَّ بَعْدَ مُدْمَجِ الْإِذْمَاجِ
وَدُمْلَجِي حَسَنَ الدَّمْلَاجِ
مَجْدُولٌ عُنْقِي وَبَدَتْ أَوْدَاجِي
بَعْدَ مَعْنٍ فِي الصَّبَا مَعْجَاجِ

89- مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي : 157 .

90- بنية القصيدة العربية : 406 .

91- ديوان رؤية : 97 . المثمغ : المصبغ . الأدرد : الذي لا سن له . المثفغ : الذي إذا تكلم حرك أسنانه في فيه . البرزغ : الغض الناعم .

92- ديوانه : 30 . نضرة : اسم امرأة . التهذاج : مشي الكبير . المختضع : المطأطئ رأسه من الكبير . الهملاج : ضرب من السير ، وهو مشي الشيخ إذا كبر . دملجي : عنقه أو جسده كله . معن : من عن يعن أي عرض .

ولا يخفى ما في أبيات هذه المقدمة من تصوير موفق لحال الشيخوخة التي لا تكون سبباً للتعب فحسب ، بل تكون أيضاً مدعاة للوم ، على شاكلة ما يظهر في قوله :

قَدْ بَكَرَتْ بِاللَّوْمِ أُمُّ عَتَابٍ⁽⁹³⁾
 تَلُومٌ ثَلْباً وَهِيَ فِي جِلْدِ النَّابِ
 أَنْ نَالَ مِنْ كِدْنَةِ جِلْدِ الْجِلْبَابِ
 نَحْتُ اللَّيَالِي كَانَتْ جَابِ النَّجَابِ
 حَتَّى عِظَامِي مِنْ وَرَاءِ الْأَثْوَابِ
 عُوجٌ دِقَاقٌ مِنْ تَحْنِي الْأَحْنَابِ
 تَرَى قَنَاتِي كَقَنَاءِ الْأَضْهَابِ
 يُعْمِلُهَا الطَّاهِي وَيُضْبِيهَا الضَّابِ
 كَأَنْ بِي سِلاً وَمَا مِنْ ظَبْطَابِ
 بِي وَالبلى أَنْكُرُ تَيْكَ الْأَوْصَابِ

والعتاب في هذه الأبيات موصول بالشكوى التي لا تخفت نبرتها ولا يهدأ أنينها في هذا النوع من مقدمات رؤية . فهو هنا يشكوا من الليالي التي يقول إنها قشرته كما يقشر النحات لحاء الشجر ، أي قفت على شبابه وهدت قوته فأصبح ظهره محدودباً وصار إلى جانب ذلك دقيقاً نحيلاً مثل السفود مهزولاً كأن به السل . ولكن لا شيء غير البلى الذي يعد أشد الأمراض وأنكر الأوصاب .

وفي خضم هذا الانزعاج الشديد من الشيب يتوق رؤية إلى اختراق الزمن والرجوع القهقري عدة سنوات إلى الوراء متمنياً أن يسترد حلة الشباب :

93- نفسه : 5. الثلب: الشيخ الكبير. الناب : الناقة المسنة. كدنته: لحمه وقوته. الجلباب : الضخم. الانتجاب : قشر النجب ، وهو لحاء الشجر. النجاب : النحات. الأحناب : من الحنّب ، وهو عوج في القوائم. قناته : صلبه. قنأة الأضهاب : السفود. يضبيها : يرفعها عن النار أن تحترق.

قُلْتُ وَقَدْ أَقْصَرَ جَهْلُ الْأَصُورِ⁽⁹⁴⁾
 لَيْتَ الشَّبَابَ يُشْتَرَى فَنَشْتَرِي
 شَبَابَنَا الْأَوَّلَ بِالْمُؤَخَّرِ
 لَا يَبْعُدُنْ عَهْدُ الشَّبَابِ الْآنْضِرِ
 وَالْخَبْطُ فِي غَيْسَانِهِ الْغَمِيذِرِ
 وَالشَّيْبُ عِنْدِي بَيْعُهُ بِمَقْصَرِ
 وَالشَّيْبُ لَوْ يُبَاعُ فِي التَّسْمُسِرِ
 لِلتَّاجِرِ الْمُبْتَاعِ شَرُّ مَتَجَرِ
 حَسْبُكَ مَنْ عَارَ أَمْرِي مُعَيَّرِ
 رُدَّ إِلَى أَرْذَلِ عُمَرِ الْعُمَرِ

لقد تكررت في هذه الأبيات ثمانية ألفاظ تدخل جميعها ضمن دائرة "البيع"، هي: (يشترى، نشترى، بيبعه، يباع، المبتاع، متجر، التاجر، التسمسر)، وتشكل حقلاً دلاليّاً متميزاً تظهر قيمته فيما يوحي به من الرغبة في الانعتاق من سجن العمر الأَرْذَلِ . إذ يتمنى رؤية لو كان العمر مما يشتري لكان إذن استرد ثوب شببته . وفي نفس هذا السياق تأتي أهمية تكرار لفظة "الشباب" ثلاث مرات ، و"الشيب" مرتين .

ويحرص رؤية في هذا النوع من المقدمة على بعض العناصر الشكلية يأتي بها كلما هم بالحديث عن الشيب ، أبرزها عبارة : "لما + فعل رأى"، مع الإشارة إلى أن الضمير في هذا الفعل يعود دائماً على المرأة/النساء ، ذلك ما يتجلى في قوله :

94- ديوان رؤية: 57. الأصور: المائل إلى اللهب واللعب. المؤخر: الكبر. الغميدر: الملتئع. بمقصر: بأمر دون. التسمسر: من السماسرة وهم التجار.

لَمَّا رَأَيْنَ جَفَوَةَ التَّكْنِ⁽⁹⁵⁾
بَعْدَ التَّصَابِي والشَّبَابِ الْأَوْدَنِ
فِي مِثْلِ حَبْلِ الْأَدَمِ الْمُعْنَنِ
عَلَيَّ دِيبَا جُ الشَّبَابِ الْأَذْهَنِ
فِي عُتْهِئِ اللَّبْسِ وَالتَّحْقِئِ
كَأَنَّ فَوْقَ النَّاصِعِ الْمُبْطَنِ
مَنْ حَبَرَاتِ الْعَيْشِ ذِي التَّدْهُقِ
بَانَا جَرَى فِي الرَّازِقِي الْبَهْمَنِ
حَتَّى إِذَا اسْتَبْدَلَ لَوْنُ الْأَخْشَنِ
شَيْبًا وَحِنَاءَ مِنَ التَّلَوْنِ
وَانْعَاجَ عُودِي كَالشُّطِيفِ الْأَخْشَنِ
بَعْدَ اقْوِرَارِ الْجِلْدِ وَالتَّشْنِ
وَدَّعْنِ مَنْ عَهْدِكَ كُلَّ دَيْدَنِ

والم تأمل لهذه الأبيات في ترابطها واتساقها يجدها عبارة عن جملة واحدة طرفاها: "لما رأين... ودعن". أي لما رأين الشيب ودعنك وصددن عنك . وقد استهل رؤية حديث الشيب والشباب بمثل هذه الطريقة في مقدمة أراجيز أخرى :

لَمَّا رَأْتَنِي طَارَ عَنِّي لِعْبِي⁽⁹⁶⁾

لَمَّا رَأَيْنَ لِعْيَتِي خَلِيَا⁽⁹⁷⁾

95 - ديوان رؤية: 161. التكنن: التستر. الأودن: الألين. الأذهن: كأنه مدهون من لينه. عتْهِئ: من تَعَتَّه إذا ارتفع. التحسن: التحسن. الحبرة: السرور. التدھقن: التمتع. بهمني: منسوب لقرية بفارس. الاقورار: الضمير. التشنن: تغير الجلد والجسم من الكبر. انعاج عوده: انحنى صلبه.

96- نفسه: 16. طار عني لعبي: كبرت عن اللهو.

97- نفسه: 70. الخليس: فيه بياض وسواد.

لما رأتني بعدما أميس⁽⁹⁸⁾

ومتتاليات الشيب والشباب في هذه المقدمات متشابهة ، فهي كلها
تبنى انطلاقاً من هذه الجملة المركبة : ”لما رأتني/رأين + فعل ماض (يفيد
دلالة الصدود والهجران)“ .

أي أن هناك تلازماً مطلقاً بين رؤية الشيب وبين الصدود . ولا بد لرؤية أن
ينص على ذلك حتى ولو تم الأمر بشيء من التقديم والتأخير، كما في قوله :

صَدْتُ وَيُؤْبِدِي الْكِبَرُ الْمَقَادِرَا⁽⁹⁹⁾
صُدودَ أُمِّ الْبَوِّ أُمَسْتُ ذَائِرَا
مَنْ أَنْ رَأَتْ فِي لِحْيَتِي الْبَقَاتِرَا

فقد ذكر الصدود أولاً ثم قفى على ذلك بذكر السبب الذي دفع إليه،
وهو الشيب الذي بدا في لحيته مؤذناً بزوال عهد الهوى والشباب .

وإذا كان حديث الشيب والشباب يستغرق كل المقدمة في كثير من
أراجيز رؤية فإنه في بعضها الآخر يأتي جزءاً من حديث الطلل أو غيره⁽¹⁰⁰⁾ .

وعلى العموم فإن رؤية هو الذي أعطى لمقدمة الشباب والشيب قيمتها
وأكسبها هذه الأهمية التي لها في الأرجوزة العربية القديمة ، ولا سيما
في أرجوزة المدح التي نحن بصدددها . فلم يقتصر فضله فيها على مجرد
الإحياء وبعث صورها الموروثة ، بل ابتدع كثيراً من الصور وأضاف
إليها⁽¹⁰¹⁾ . كما ابتدع صيغاً وعبارات شكلية تناسب التعبير عن عواطف

98- ديوان رؤية: 74. أميس: أنتختر.

99- نفسه: 51. المقادير: المساوئ. التؤ: الحوار أوجلد يحشى تبناً أو غيره لتعطف عليه الناقة. الذائر: من ذأر

الناقة وذلك إذا دفعت ولدها عن ضرعها. القتائر: جمع قثير وهو الشيب.

100- انظر ديوانه: 29، 68، 74، 108، 160.

101- بنية القصيدة العربية، وهب رومية: 406، 415.

وأحاسيس يمتزج فيها عمق الإدراك بحدة الانفعال والشكوى بالعتاب. وبالتالي فلا يصح أن نقول إنه لم يأت في مقدمات بكاء الشباب بجديد، وأن جديده فيها اقتصر على عرضها في مثل هذا المعرض الصعب المغلق⁽¹⁰²⁾. فغرابة الألفاظ لم تكن حائلاً دون التعبير عند رؤية، لأنه لم يكن يتكلفها. وليس بمتع أن يتحقق التجديد في سياق هذه الغرابة التي تعتبر هي نفسها مظهراً إبداعياً له أبعاده الفنية والجمالية.

ولم ينقطع حديث الشباب والشيب في مقدمة الأرجوزة العربية بعد رؤية، بل نجد مجموعة من الرجاز ظلوا يطرقون هذا المعنى ويحومون حوله، إما باعتبار ذلك تقليداً فنياً تقتضيه سنة محاكاة الأقدمين، وإما باعتباره ضرورة يقتضيها سياق التجربة الشعرية لبعض الرجاز الذين تقدم بهم العمر فنطقوا من وحي حال الشيخوخة. فقد وجدنا أبا نخيلة يتعجب في مقدمة إحدى أراجيزه من التصابي في كبره، بل يشكوما صار إليه من الوهن والضعف بعدما كان يزهو في حلل الشباب الناضر قائلاً:

كَيْفَ التَّصَابِي فِعْلٌ مَنْ لَمْ يَهْتَدِ⁽¹⁰³⁾
 وَقَدْ عَلَتْنِي ذُرَّةٌ بَادِي بَدِي
 وَرَثِيَّةٌ تَنْهَضُ فِي تَشَدُّدِي
 مِنْ بَعْدِ مَشَايَ وَتَطَوَّاجِي يَدِي
 وَمِشْيَتِي تَحْتَ الْغُدَافِ الْأَسْوَدِ
 بَعْدَ انْتِهَاضِي فِي الشَّبَابِ الْأَمَلِدِ

102- اللغة في أراجيز رؤية بن العجاج، عمر عبد المعطي أبوالمعنين، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1989، ص: 97.

103 - شعر «أبونخيلة»: 253. الذرّة: الشيب والشمط. بادي بدي: أول كل شيء. وربما استعمل بمعنى الداهية، وشدة الدهر (اللسان: «بداه»). الرثية: بالفتح وجع في الركبتين والمفاصل. الأملد: الناعم.

وقد جاءت مقدمة منهوكة مهيار الديلمي في الشيب والشباب، وهي
في نحو أربعين بيتاً منها قوله :

مَنْ مُخْبِرِي عَنِ الطِّفْلِ⁽¹⁰⁴⁾
قَلُوصَ بَعْدَمَا أَضَلَّ
تَنَاضَلَ الْبُرْدُ السَّمَلُ
يَنْصَاعُ مَنْ فَرَطَ الْوَجَلُ
مَنْ الصَّبَاحُ الْمُسْتَعِلُ
نَجَاءَ صِلٍّ مِنْ وَعِلٍ
أَتَبِعُ مِنْهُ بِالْأَمَلِ
مُنْسَلَخاً لَا يَسْتَهْلُ
كُنْتُ الْمِدْلُ الْمُخْتَمِلُ
أَيَّامَ نَبْتِي مُبْتَقِلُ
غُضُنُّ يُلَسُّ بِالْقُبَلِ
فَلَيْتَهُ لَمْ يَكْتَهَلِ
ظِلُّ دُجَى لَمَّا انْتَقِلُ
تَحَامَتِ الشَّمْسُ الْمُقِلُ
يَا هَلْ - وَهَلْ تَنْفَعُ هَلْ -
يَخْضِبُ دَهْرٌ مَا نَصَلُ

وعلى هذا النسق تمضي أبيات هذه المقدمة، فيذكر الراجز كيف تسلل
إليه الشيب واقتحم كيانه مشبهاً سواد الشعر بسواد الظلمة، ووضوح الشيب
بالصباح المشتعل. فإذا كان الليل جنة لا تفتضح فيه كثير من الأشياء فإن

104 - ديوان مهيار: 77-76. 3. الطفل: الظلمة والمقصود سواد الشعر. السمل: الليالي. الصل: الثعبان.
الوعل: التيس. مبتقل: ذوبقل. يلس: يؤخذ بمقدم الفم. نصل: خرج من خضابه.

سواد الشعر خلال أيام الشباب يستر كثيراً من العيوب التي تبدأ في الظهور مع طلائع الشيب الأولى. وقد نصل لون الشباب فأصبح مثل البرد البالي، بل إنه فر هارباً خوفاً من الشيب كما يهرب ثعبان من تيس الجبل. بعد ذلك يتذكر الشاعر أيام شبابه متمنياً لو كان بالإمكان أن يرد له الدهر ما أخذ من قوته وما سلب من نضارة شبابه. ثم يشير إلى غير ذلك مما يرتبط بهذا المعنى كتشبيه الشيب بضيف حل به من غير استئذان، وكيف أن الشاعر أراد أن يطعمه لحم البزل وغيرها فما قبل إلا لحمه الذي صار كالشن النغل، أي كالأديم الذي دب إليه الفساد. وهو ما يعني انتهاء عهد الوصال والشباب الذي يرتبط في وجدان الشاعر بكل ما هو جميل .

ج. المقدمة الغزلية:

أشرنا سابقاً إلى أن أكثر المقدمات الطللية متصلٌ بالحديث عن المرأة متمزجٌ به، لأن الأطلال هي دار الحبيبة في الزمن الماضي. وهذا ما يدعولاً لاعتقاد أن حديث الغزل كان جزءاً من حديث الطلل قبل أن يستقل بنفسه في وقت لاحق⁽¹⁰⁵⁾. بل إن كثرة المقدمات الطللية، سواء تلك التي تتضمن حديث الغزل أو التي تخلومنه تدل على أنها كانت أصل المقدمات برمتها، ثم تفرعت عنها باقي الأنواع الأخرى .

وقد رأينا أنه من الطبيعي حين يقف الراجز على الأطلال أن تتداعى ذكرياته، فيسترجع ماضي الأنس وأيام اللهو. لكن الرجاز لم يكتفوا باسترجاع الذكريات، في سياق الوقوف على الطلل. بل تحدثوا عن هيامهم وما يقاسونه من آلام الهوى وتباريح الغرام. وكانوا حريصين على التفنن في إبراز أوصاف المرأة، على عادة الشعراء القدامى في المبالغة.

105 - مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي : 95. وهذا أمر لا يخص القصيدة وحدها بل ينطبق أيضاً على الأرجوزة.

ولا نستبعد أن يكون ثمة نساء ممن تنطبق عليهن هذه الأوصاف الباذخة التي يخلعها عليهن الرجاز المعجبون. لكن ذلك لا يمكن أن يكون قاعدةً تستوي فيها كل النساء الموصوفات. فهذا أمرٌ مستبعدٌ، وقد عرفنا من أمر الشعراء — من قديم — أنهم يتحدثون عن الممكن أكثر مما يصفون الكائن. أي أن هؤلاء الرجاز لم يكونوا يُعنون بالحديث عن نسوة لهم معهن ذكرياتٌ ووصالٌ فعليٌّ بقدر ما كانوا يهتمون بوصف ما ينبغي أن تكون عليه المرأة خلقاً وخلُقاً.

وعلى الرغم من غرابة الرجز وصعوبة ألفاظه، وما ذكره أكثر من دارس من جفاء هذا النوع الشعري لحديث العواطف فإن بين أيدينا مجموعة لا يستهان بها من أراجيز المدح التي جعل لها أصحابها مقدماتٍ غزلية خالصة، أو تحدثوا فيها عن المرأة وتغزلوا بها عرضاً ضمن أنواع أخرى من المقدمة. فقد تحدث ذوالرمة في مقدمة أرجوزة مدحية قصيرة عن ألم الفراق وما يتبع ذلك من يأس وبكاء، فقال مناجياً نفسه:

قُلْتُ لِنَفْسِي حِينَ فَاضَتْ أَدْمُعِي⁽¹⁰⁶⁾
 يَا نَفْسُ لَا مَيَّ فَمُوتِي أَوْ دَعِي
 مَا فِي التَّلَاقِي أَبَدًا مِنْ مَطْمَعٍ
 وَلَا لِيَالِي شَارِعٍ بِرُجْعٍ
 وَلَا لِيَالِينَا بِنَعْفِ الْأَجْرَعِ
 إِذِ الْعَصَا مَلْسَاءُ لَمْ تَصْدَعْ

وليس في هذه المقدمة وصفٌ لمية ولا ذكرٌ لما أعجبه منها، ولكن مع ذلك فإن بكاء الحبيبة نفسه يعدُّ معنى من معاني الغزل الأصيل.

106 - ديوان ذي الرمة: 3/1781. نَعْفُ الْأَجْرَعِ: موضع بعينه. العصا: ضربت هنا مثلاً لاجتماع الشمل.

ومن مقدمات رؤية الغزلية قوله :

هَاجَكَ مِنْ أَرَوَى كَمُنْهَاضِ الْفَكَكِ⁽¹⁰⁷⁾
هَمٌّ إِذَا لَمْ يُعْغِدِهِ هَمٌّ فَتَكَ
كَأَنَّهُ إِذْ عَادَ فِينَا وَزَحَكَ
حُمَى قَطِيفِ الْخَطِّ أَوْ حُمَى فَدَكَ
وَقَدْ أَرْتَنَا حُسْنَهَا ذَاتُ الْمِسْكِ
شَادَخَةُ الْغُرَّةِ غَرَاءُ الضَّحْكِ
تَبَلَّجَ الزَّهْرَاءِ فِي جُنْحِ الدَّلْكَ

يعبر رؤية عن ذكريات أروى في نفسه. إن تذكرها يلهب شوقه ويحرك لواعجه، فتستبد به رعشة لا يقوى على كبح جماحها. رعشة كأن فكه منها منكسر. فإذا لم يتمسك بالحزم هلك. ثم يصف الراجز بعد ذلك جمال أروى وما اتخذته من زينة .

وما لاشك فيه أن رؤية في أبيات هذه المقدمة استعمل ألفاظاً غريبة وصيغاً لغوية قليلة التداول. لكن المتلقي الذي يعرف طبيعة الرجز يتوقع مثل هذه الغرابة ومثل هذه الصيغ النادرة، ووظيفته أن يجتهد في الوقوف على جمالية التعبير فيها. لذلك فقد أسرف حسين عطوان في بيان حظ هذه الأبيات من الحوشية وأمعن في التنفير منها عندما قال معلقاً عليها: "غير أننا لم نسمع في باب الغزل بمثل هذه الأبيات، ولا وقعنا على ما يشاكلها، من حيث صعوبة ألفاظها وغموض معانيها، حتى ليصح أن نسميها "ألغازاً ورموزاً" يستحيل حلها وحل أمثالها"⁽¹⁰⁸⁾. وليس الأمر كما قال. فلو كان

107 - ديوان رؤية: 117. يُعْغِدُهُ: يعينه. زَحَكَ: تنحى. قطيف الخط: مكان. فدك: موضع. الْمِسْكِ: الأسورة والخلاخيل من عاج أو غيره. التبليج: الإضاءة: شادخة الغرة: بينة البياض. غراء الضحك: تبسم عن ثغر أبيض. الدلك: من دلكت الشمس إذا غابت، الزهراء: يعني سحابة بيضاء.

108 - مقدمة القصيدة في العصر الأموي: 161.

يستحيل حلها لما تحدث هونفسه عن معناها، في نفس ذلك السياق . وقد أشرنا إلى طبيعة هذه الألفاظ، أما غموض المعنى الذي نبه عليه عطوان فلا يعدو أن يكون تشبيه أثر ذلك الحب فيه والرعدة التي تنتابه لذلك بمن انكسر فكه فلا يقوى على الكلام، أو بمن أصابته حمى هذه المناطق المحددة . والراجز بدوي، لا يُعاب على أنه انتزع عناصر تشبيهه من بيئته .

وقال رؤبة أيضاً في مقدمة أرجوزة مدح بها بلال بن أبي بردة :

أَرْقَ عَيْنَيْكَ عَنِ الْغَمَاضِ⁽¹⁰⁹⁾
 بَرَقُ سَرَى فِي عَارِضِ نَهَاضِ
 غُرُّ الذُّرَى ضَوَاحِكِ الْإِمَاضِ
 يُسْقَى بِهِ مَدَافِعُ الْأَنْوَاضِ
 أَرْمَانَ ذَاتِ الْكَفْلِ الرُّضَاضِ
 رَقْرَاقَةً فِي بُدْنِهَا الْفَضْفَاضِ
 بَلْهَاءُ مِنْ تَخَفْرِ الْغَضَاضِ

والمعنى هنا أيضاً يتمحور حول المرأة وأوصافها ومعاهد الذكريات التي يدعولها الراجز بالسقيا ، وهوما أشار إليه شارح ديوانه في قوله : “ والمعنى أنه يقول : سقى الله هذا الموضع بهذا السحاب . قال : كأنه قال : وهذا الحب الذي من أجله أدعوله بالسقيا كان في هذا الزمان “⁽¹¹⁰⁾ .

وتميل المقدمة الغزلية في أرجيز المدح نحو القصر، كما رأينا سابقاً . بل قد تكون أشد اقتضاباً من ذلك، كما في قول أبي نخيلة من أرجوزة في مدح أبي العباس السفاح :

109- ديوان رؤبة : 81 مواضع . الرضراض : الثقل . الرقراقة : التي توج . الغضاض : أي تغض طرفها حياءً .
 110- شرح ديوان رؤبة المنسوب لمحمد بن حبيب ، القسم الأول ، تحقيق محمد بن تلميح (د.د.ع) مرقون بقاس ص: 247 .

صَادَتْكَ يَوْمَ الرُّمْلَتَيْنِ شَعْفَرٌ⁽¹¹¹⁾
 وَقَدْ يَصِيدُ الْقَانِصَ الْمَزْعَفَرُ
 يَا صُورَةَ حَسَنَهَا الْمَصُورُ
 لِلرِّيمِ مِنْهَا جِيدُهَا وَالْمَحْجَرُ

إن تشبيه المرأة بالظبية تشبيه مألوف، أما الطريف فهو الإيحاء بأن لجمال هذه المرأة هيبةً وسورةً كهيبة الأسد يريد أن يصيده القانصُ فيصاد !
 وقد وجدنا بشار بن برد أيضاً يعبر في مقدمة أرجوزة له عن الاستسلام أمام دلال المحبوب وما يرتبط بذلك من يأس وعذاب فيقول :

مَا إِنْ يَرَى النَّاسُ لِقَلْبِي قَلْبًا⁽¹¹²⁾
 كَلَّفَنِي سَلْمَى غِدَاةً أَتْبَا
 وَقَدْ أَجَازَتْ عِيْرَهَا الْأَجْبَا
 أَصْبَحْتُ بَصْرِيًّا وَحَلَّتْ غَرْبَا
 فَالْعَيْنُ لَا تُغْفِي وَفَاضَتْ سَكْبَا
 أُمَلْتُ مَا مَنَيْتُمَانِي عُجْبَا
 بِالْخِصْبِ لَوْ وَافَقْتُ مِنْهُ خُصْبَا
 فَلَا تَغُرَّانِي وَغُرَّا الْوُطْبَا
 إِنِّي وَحْمَلِي حُبِّ سَلْمَى تَبَا
 كَحَامِلِ الْعَبَاءِ يُرْجِي كَسْبَا

111- شعر «أبونخيلة»: 255. المزعفر: الأسد. شعفر: من أسماء النساء.
 112- ديوان بشار بن برد: 160-159/1. أثبا: أغزى. العير: الركب المسافرين. الأجب: مكان. الوطب: الرجل الجافي. الأريحي: الذي يهتز للكرم.

وشبيه بهذه المقدمة ما جاء في متهل أرجوزة مدحية للشاعر أبي
عبادة البحرني:

مَالِي لَا يَرْحَمُنِي مَنْ أَرْحَمُهُ⁽¹¹³⁾
يَظْلِمُ بِالْهَجْرَانِ مَنْ لَا يَظْلِمُهُ
يُخْطِئُ سَهْمِي وَتُصِيبُ أَسْهُمُهُ
وَأِنَّمَا أَسْقَمَ قَلْبِي مُسْقِمُهُ
أَسْلَمَهُ لِلزَّعْفَرَانِ مُسْلِمُهُ
أَحْسَنُ مَنْ تَحْمِلُ نَعْلًا قَدَمُهُ
لَكِنَّهُ يَضْرِبُ مَنْ لَا يَضْرِبُهُ
يُهَيِّنُهُ طَوْرًا وَطَوْرًا يُكْرِمُهُ
وَتَارَةً يَرْزُقُهُ وَيَحْرِمُهُ
بَذْرٌ بَدَا فَانْجَابَ عَنْهُ ظِلْمُهُ
وَأِنَّمَا لَوْلَاؤُهُ تَبَسُّمُهُ

والسمة الطاغية على ألفاظ هذه المقدمة هي السهولة والوضوح.
وليس في المعنى شيء جديد غير هذا الإلحاح على إظهار تجني المحبوب،
وذلك في إطار جمل بسيطة تتوالى مرتبطة بووالعطف أوغيره. ولا تأتي
أوصاف المرأة إلا عرضاً. وهي أوصاف يتخذها الشاعر سبباً آخر يسوغ من
خلاله ما يشعر به من مرارة الحب وذل الهوى. فالحب رهن بإشارة المحبوب
ما شاء فيه فعل .

لقد رأينا أن معظم الرجاز والشعراء تحدثوا في مقدماتهم الغزلية عن
محاسن المرأة، ووصفوا عواطف الحب وحرق الغرام. ومن الواضح أن
أغلبهم ظلوا أوفياء لمحاكاة النهج القديم، لاسيما من حيث الالتزام بوصف

113- ديوان البحرني، تحقيق حسن كامل الصيرفي. دار المعارف بمصر، ج 4، ص: 2137. الزعفران: نبات
معروف والمقصود شحوب الحب. انجباب: انكشف.

نماذج مكتملة، ليس للنساء الجميلات فحسب، بل أيضاً لأنواع الهوان والمعاناة التي قد يتلمظ بمرارتها محبٌ متيمٌ. لقد كانوا يصفون المثال الكامل في الجمال والمعاناة معاً، وذلك في إطار نوع من المبالغة التي لم تكن تصدم ذوق قراء الشعر ومتلقيه .

د. المقدمة الدينية :

شاعت المعاني الدينية في الرجز منذ العصر الجاهلي . وقد تجسد ذلك في التلبيات وبعض أراجيز الترقيص . وازداد تأثر الرجز بالدين مع مجيء الإسلام، وظهر ذلك في رجز بعض الشعراء أمثال لبيد بن ربيعة . لكن ذلك لم يشكل منزعاً فنياً مؤثراً في الأرجوزة، بل ظل مجرد تعبير عن العاطفة الدينية يظهر في أي موقع منها .

أما الحديث عن هذه المعاني الدينية في إطار مقدمة الأرجوزة فيعتبر العجاج أول من بدأه، كما في مقدمة أرجوزته التي مدح بها عمر بن عبيد الله بن معمر (114) :

قَدْ جَبَرَ الدِّينَ الْإِلَهَ فَجَبَرَ⁽¹¹⁵⁾
وَعَوَّرَ الرَّحْمَنُ مَنْ وَلَّى الْعَوَّرَ
فَالْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي أَعْطَى الْحَبْرَ
مَوَالِيَّ الْحَقِّ إِنْ الْمَوْلَى شَكَّرَ
عَهْدَ نَبِيِّ مَا عَفَا وَمَا دَثَّرَ
وَعَهْدَ صَدِيقٍ رَأَى بَرًّا فَبَرَّ

114 - يعد هذا الممدوح من سادة قريش في عصره، وكان عبد الملك بن مروان وجهه لمحاربة بعض الخوارج فظفر بهم.
115 - ديوان العجاج : 63. فجبر: يريد الخبير. عَوَّرَ: أفسد. الْعَوَّرَ: فساد الأمر وقبحه. الْحَبْرُ: السرور. ما عفا: ما أمحى. دَثَّرَ: قدم. صديق: يريد أبا بكر رضي الله عنه. الوزر: الملجأ. العصابة: الجماعة والمقصود أصحاب النبي صلعم. اقتسر: أخذهم قسراً. الشجر: الإشارة إلى الشجرة التي كانت تحتها بيعة الرضوان. الخير: خيرته من خلقه. فما ونى: فما فتر. غير: بقي.

وَعَهْدَ عُثْمَانَ وَعَهْدًا مِنْ عُمَرَ
 وَعَهْدَ إِخْوَانٍ هُمْ كَانُوا الْوَزَرَ
 وَعُضْبَةَ النَّبِيِّ إِذْ خَافُوا الْحَصَرَ
 شَدُّوا لَهُ سُلْطَانَهُ حَتَّى اقْتَسَرَ
 بِالْقَتْلِ أَقْرَامًا وَأَقْرَامًا أَسَرَ
 تَحْتَ التِّي اخْتَارَ لَهُ اللَّهُ الشَّجَرَ
 مُحَمَّدًا وَاخْتَارَهُ اللَّهُ الْخَيْرَ
 فَمَا وَنَى مُحَمَّدٌ مَظْهَرُ أَنْ غَفَرَ
 لَهُ الْإِلَهُ مَا مَضَى وَمَا غَبَرَ
 أَنْ أَظْهَرَ الدِّينَ بِهِ حَتَّى ظَهَرَ

لقد قام هذا القائد بجهد الخوارج خير قيام، فقاتلهم حتى قطع شأفة ثورتهم، وألزمهم النزول على الحكم القائم. وبذلك فقد جنب المسلمين أسباب الفرقة ووأد الفتنة، فانجبر الدين بعدما أبطل الله مكر الماكرين وأحبط تدبيرهم الذي راموا به بث الفساد في الأرض. ثم انتقل الراجز في البيت الثالث إلى حمد الله الذي وهب المسلمين نعمة السرور والفرح بالظفر بعدوهم الخارجي المارق، ونعمة الإسلام التي يجسدها النبي صلى الله عليه وسلم وخلفاؤه من بعده. فقد تضافرت جهودهم جميعاً لنصرة الدين وإعلاء كلمته. وهذه معاني دينية لا غبار عليها مهد بها العجاج لأرجوزته، إذ كان سياق المدح فيها مما يتناسب مع هذا التمهيد .

ولرؤية بن العجاج أرجوزة في مدح مسلمة بن عبد الملك، يقول في

مقدمتها :

يَا رَبَّ إِنِّ أَخْطَأْتُ أَوْ نَسِيتُ⁽¹¹⁶⁾

116- ديوان رؤية: 25. تويث: هلكث. وهي أيضاً في ديوان العجاج: 404. وانظر أسباب نسبتها إلى رؤية في : بناء الأرجوزة وجماليتها في الشعر العربي القديم، ص : 100. وانظر أيضاً كتابنا : المدخل إلى دراسة الأرجوزة العربية: 10 (تحت الطبع).

فَأَنْتَ لَا تَنْسَى وَلَا تَمُوتُ
 إِنَّ الْمَوْقَى مِثْلُ مَا وَقِيتُ
 أَنْقَذَنِي مِنْ خَوْفٍ مَا خَشِيتُ
 رَبِّي وَلَوْلَا دَفْعُهُ تَوَيْتُ

وفيها تأكيد واضح على مبدأ التوكل على الله والاعتماد عليه، والإيمان
 بأنه لولا الله أصابه ما يهلكه .

وقال أبو نخيلة في مقدمة أرجوزة خاطب بها أحد ولاة عصره :

الْحَمْدُ لِلَّهِ وَلِيِّ الْأُمْرِ⁽¹¹⁷⁾
 هُوَ الَّذِي أَخْرَجَ كُلَّ غَمْرٍ
 وَكُلَّ عُوَارٍ وَكُلَّ وَغْرٍ
 مِنْ كُلِّ ذِي قَلْبٍ نَقِيَّ الصُّدْرِ

فالراجز كما نرى يحمده الله الذي يتولى الأمور كلها ويفعل ما يريد .
 ومن مظاهر قدرته التي يذكرها أبو نخيلة في هذه المقدمة تنقيته قلب الإنسان
 الخير من كل ضغن وعداوة . والتمهيد بهذا المعنى الديني يناسب إلى حد
 كبير موضوع الاستشفاع الذي تتمحور حوله الأرجوزة .

وقد استهل العماني الراجز أرجوزته التي مدح بها المهدي العباسي
 بمقدمة قصيرة توحى بما نحن بصدده، يقول فيها :

الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي بِحَمْدِهِ⁽¹¹⁸⁾
 مَنْ عَلَى عِبَادِهِ بِعَبْدِهِ
 مَهْدِيْنَا الْهَادِي الَّذِي بِرُشْدِهِ
 أَصْبَحَ بَيْنَ غَوْرِهِ وَنَجْدِهِ

117- شعر «أبو نخيلة»: 256. العُوار: القذى. الوغر: الضغن والعداوة. الغمر: الحقد.

118- العماني الراجز حياته وما تبقى من شعره: 103.

حيث نلاحظ أن مجموع الألفاظ الآتية: (الحمد، بحمده، عباده،
بعده، مهدينا، الهادي، رشد) ذات علاقة وطيدة بالمعجم الديني. وبما أن
مدح الخلفاء وأولي الأمر بالتقوى وسلامة العقيدة من المعاني الشائعة في
هذا الغرض وجدنا أن بعضهم بادر إلى إبراز ذلك في مقدمة الأرجوزة،
ليكون ضمن بؤرة الاهتمام ودائرة العناية .

هـ - مقدمة الفروسية :

تتكون هذه المقدمة من الحوار الذي يدور بين الزوجين⁽¹¹⁹⁾. وهو حوار
يطبعه التوتر واختلاف الرؤية إلى الحياة والأشياء. فلا تحضر المرأة في مقدمة
الأرجوزة كمجال للغزل والتشبيب فقط، بل تحضر في سياق العتاب الحاد
والعناد الأهوج الممض أيضاً. وربما اقترنت هذه الظاهرة الفنية في القصيدة
العربية - أول الأمر - بالشعراء الفرسان، ولكن مع ذلك فقد وجدت في شعر
غيرهم⁽¹²⁰⁾. كما وجدت في الأرجوزة، حيث يخرج الراجز في المقدمة من
العتاب إلى الحديث عن أخلاق الفروسية وشيم البطولة .

ويعد العجاج من أوائل الرجاز الذين استعملوا هذا النوع من المقدمة،
وذلك في أرجوزته التي مدح بها بشر بن مروان بن الحكم :

قالت سُلَيْمَى لي مَعَ الضَّوَارِسِ⁽¹²¹⁾
يا أَيُّهَا الرَّاجِمُ رَجَمَ الحَادِسِ
بالنفسِ بينَ اللَّجْمِ العَوَاطِسِ

119- مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، حسين عطوان : 158.

120- نفسه : 157. وانظر لنفس المؤلف أيضاً مقدمة القصيدة العربية في صدر الإسلام : 77.

121- ديوان العجاج : 390. الضوَارِس: الذين يأخذون الإنسان باللسان، وهي الغيبة. الحَادِس: الذي يرمي نفسه على الظن. العَوَاطِس: جمع عاطسة، وكانوا إذا عطس العاطس قالوا: قد ألجمه، كأنه يلجمه عن حاجته. الأَشْوَس: المتكبر. المشَاخَس: المختلف. التَعَامَس: التعامي.

كَمْ نِلْتِ مِنْ نِيلٍ عَلَى الْمَنَافِسِ
مِنْ كَفٍّ أَبْيَأَ عَلَى الْأَشَاوِسِ
فَقُلْتُ قَوْلًا لَيْسَ بِالشُّخَاسِ
وَالْجِدِّ مَضَاءً عَلَى التَّعَامُسِ
مَا مِنْ قَضَاءٍ لِلَّهِ لِي مِنْ حَارِسِ

إذ نراه ينطلق من هذه العلاقة المتوترة بالآخر. علاقة يحاول جاهداً أن يبنيناها على أساس تفوقه ورفض ما يُتهم به من الضعف والجهل متعامياً عن اللوم والعتاب، لأن سبيل الجد الذي ارتضاه في حياته يقتضي ذلك. ولا شك أن معالجة الأمور بالحزم يعد من سبل تحقيق حياة الفروسية. وهذا ما يتعارض مع موقف المرأة التي تستهجن الإقدام وتعتبره ضرباً من المغامرة والرأي الفطير.

إن الفكرة التي تقود كل شاعر يختار منهج الفروسية في الحياة هي أن القضاء آتٍ لا ريب فيه ولا سبيل إلى اجتنابه. وبالتالي فالأجدر بالإنسان أن يلتزم طريق المغامرة والإقدام، وما يرتبط بذلك من الكرم والجود وغيرها من الشيم التي يفتخر بها رؤية في مقدمة أرجوزة مدح بها بلال بن أبي بردة :

قَدْ أَتَعَبْتَنِي وَالْهَوَى ذَوْتَعِبِ⁽¹²²⁾
لَوَامَةً هَاجَتْ بِلُومٍ سَهْبِ
بَاتَتْ تُذَكِّي كَاللُّظَى فِي الْعُطْبِ

122- ديوان رؤية : 15- 16. وصوبنا بعض الأخطاء بالرجوع إلى شرح الديوان: 1/181، و2/551. السهب: الكثير، تذكي: تلهب. العُطْب: القطن. ترفثن: تسكن. رعيي: إغضابي. المشبي: المشفق. سعرها: حرها. تحدي: من الحدة وهي ما يعتري الإنسان من الغضب. الحارشون: صيادوا الضباب. الإزب: القصر اللثيم. الكز: القبيح المتقبض. الأنح: الذي إذا سئل تنحج بخلًا. الأرزب: الغليظ الكز. الوغل: الداخل على قوم في شرايبهم وليس منهم. الهوهاء: الأحق. النخب: الذاهب الفؤاد. البرشاع: الأهوج المنتفع، الوخام: الثقيل. الوغب: الضعيف. الضجاع: الفراش. النقب: كل طريق في الجبل. الوطب: سقاء اللبن. اللب: التأثير في الأرض. الزماع: الرأي. تحت كشحي: في صدري وقلبي. العضب: ضرب من الثياب.

لَا تَرْفَعُنْ أَبَدًا عَنْ رَغْبِي
 تَخْشَى عَلَيَّ وَالشَّفِيقُ مُشِبِّ
 وَالْمَوْتُ قِرْنُ مُوَلِّعٍ بِالْعَصَبِ
 مِنْ سَعْرِهَا النَّارُ الَّتِي لَا تُخْبِي
 فَلَا تَحْدِي بِالرُّقَى وَالصَّخْبِ
 قَبْلَكَ أَغْبَى الْحَارِشِينَ ضَبِّي
 لَا تَعْذِلْنِي وَاسْتَجِي بِإِزْبِ
 كَرُّ الْمَحْيَا أَنْجِ إِزْزَبُ
 وَغِلِّ وَلَا هَوَاهَاءَ نَحْبُ
 وَلَا بِبِزْشَاعِ الْوِخَامِ وَغَبِ
 عَلَى الضَّجَاعَيْنِ اتَّضْجَاعِ الْوُطْبِ
 وَنَعْلِكَ إِنْ وَعَزْتَ كُلَّ نَقْبِ
 فَلِتَوْسِي ضَرْبِي وَأَيْنَ ضَرْبِي
 لِحَسْبِ أَوْلِخَصِيمِ شَغْبِ
 مُقْتَصِدًا أَوْ فِي اشْتِقَاقِ لَحْبِ
 أَبْقَى فَعَنْدِي مِنْ زَمَاعِ حَسْبِي
 وَتَحْتَ كَشْحِي وَرْدَاءِ الْعَصْبِ
 هُمْ كَتَضْمِيمِ الْحُسَامِ الْعَصْبِ

يقول رؤية إن هذه المرأة قد أتعبته. وهو في نفس الوقت يعترف أن الهوى
 سبيل الضنى والتعب. إنها كثيرة اللوم، باتت تذكي نار عتابها، لا تفر عن
 إزعاجه وإغضابه، وهي تظن أنها تفعل ذلك إشفاقاً عليه. وفي غمرة هذا
 العتاب المريتذكر الراجز الموت. وكأن ألم اللوم سكرة الموت. كلاهما وقعه
 على النفس شديد. لكن الراجز لا ييأس ولا يحتلم، فقبلها حاول آخرون

تقويض عزمه، ولكن بدون جدوى. وقد ذكر رؤية جملةً من الصفات التي لا ينبغي لهذه المرأة أن تعذله بها، وهي: إزب، كز الحيا، أنح، إرزب، وغل، هوهاءة، نخب، وبرشاع الوخام وغب، يكون إذا اضطجع كسقاء اللبن. ومدلول هذه الأوصاف أنه ثقيلٌ دميمٌ، لا عقل له ولا مروءة. ويأتي رؤية في نهاية هذه المقدمة على ذكر ما يتصف به حقيقة، فيشير إلى عزته وحسبه وسداد رأيه، وغير ذلك مما وطَّن عليه نفسه من العزم وقوة الإرادة التي إذا صرف نظره تلقاها فليس إلى النكوص عنها من سبيل ولا عن بلوغها من محيد. هذا هوهمه الذي تضطرب به نفسه ويعتمل صخبه بين جوانحه، وهذه سبيل الفتوة والفروسية التي تأبى الضعف والاستكانة.

وقال أبو تمام في مقدمة أرجوزة مدحية :

وَعَاذِلْ عَذْلُتُهُ فِي عَذْلِهِ (123)
فَظَنَّ أَنِّي جَاهِلٌ مِنْ جَهْلِهِ
مَا غَبَنَ الْمَغْبُونُ مِثْلُ عَقْلِهِ
مَنْ لَكَ يَوْمًا بِأَخِيكَ كَلِّهِ
لَيْسْتُ رِئْعَانِي فَدَعْنِي أَبْلِهِ

يكون العاذل دائماً هو الذي يستنهض الراجز إلى فاعلية الفروسية وطاقاتها الكامنة. ثم يكون بعد ذلك التعبير عن علامات هذه الفروسية. وهي غالباً الكرم والشجاعة والمضي قدماً إلى تحقيق المجد مهما أحدثت بذلك الشدائد والصعاب .

ولعلي بن جبلة أرجوزة في المدح جعل مقدمتها تنحومنحى الفروسية، يقول فيها :

إِنَّ تُوطِنِي الْعَجْزَ فَحَزَمِي عِنْدِي⁽¹²⁴⁾
 قَدْ يَطْرُقُ الْمَوْتُ حَلِيفَ الرَّقْدِ
 وَالرُّزْقُ خَتْمٌ وَهُوَ حِلْفُ الْجَهْدِ
 وَالطَّلَبُ الْمُسَبِّبُ الْمُؤَدِّي
 وَالذَّلُولُ لَا يَجْبِي حِيَاضَ الْوَرْدِ
 إِلَّا بِفَتْلٍ مَرَسٍ وَخَصْدِ
 مَا الْمَالُ إِلَّا مِقْدَحِي وَزَنْدِي
 وَعَلَلِي مِنَ السُّرَى وَوَحْدِي

إن أبيات هذه المقدمة عبارة عن أمثال وحكم تعبر عن خلاصة رؤية الراجز إلى الحياة. والبيت الأول منها يشير إلى أن المقدمة برمتها قيلت في سياق الرد على من يلوم الشاعر على النهج الذي انتهجه في حياته، أي نهج المروءة والشهامة، وما يتصل بذلك من أخلاق الجود والشجاعة وعدم المبالاة بحوادث الأيام وصروف الدهر .

يتضح مما سبق أن للمقدمة الطللية حضوراً قوياً في الأرجوزة العربية . ولم تقتصر أهميتها على مجرد الإشارة إلى الطلل وذكر أحواله بل تعدت ذلك إلى ضرب من التأمل العميق في الحياة. وقد شكلت الذات والمرأة والطلل ثالوثاً أساسياً تنبني عليه كل مقدمة طلية متكاملة. الذات لأنها هي التي تشيع جوا الحزن في مقدمة الأرجوزة، وهي التي تنطق هذه الكائنات الصامتة الخرساء فتنقلها من مجرد كونها أشياء لا يؤبه بها إلى قيم إنسانية سامية، حيث تصبح قوى فاعلة ينفع الإنسان منها تارة ويسكن إليها تارة أخرى . والزمن لأنه هو الهاجس الذي يدمر الإنسان ويملؤه ريباً وخوفاً. هو الذي يغير الطلل والإنسان نفسه. الزمن في وعي الراجز العربي ليس مجرد فكرة، إنه فعلٌ

124- طبقات الشعراء لابن المعتز، ص: 434. المرس: الحبل، العلل: الشربة الثانية، الوخذ: ضرب من السير.

وحدث يومي. آثار الزمن وخدوشه على وجه الأشياء تتراعى كل يوم وكل حين، ولا يعشوعنها إلا ذاهل. إن الزمن هو الذي يحيل نضارة الدار وحياتها المستقرة العامرة إلى قحط ودمار. هو الذي يفرض هذا الرحيل الدائم. الهجر والنأي والوحشة هي ثمار الزمن وفاكهته المرة. ثم هناك عنصر المرأة، فالطلل لا يكتب أهميته إلا في علاقته بها. الطلل هو أصلاً دار الحبيبة ومنزلها الذي كان عامراً بها، لذلك فإن التحسر على مآل الدار إنما هو حنين إلى ماضي الأنس الذي لن يعود. هو في النهاية شعورٌ حادٌ بأهمية الزمن في حياة الإنسان. ومن هنا نفهم سر إلحاح الراجز على طلب اللذة والتمتع باللحظة الراهنة من زمنه الذي يعيشه، بل والانتصار لشيم الفروسية التي تقتضي التحلي بالشجاعة والكرم وعلو الهمة، ورفض حياة اللؤم والهوان. وهوما أشرنا إليه في مقدمة مجموعة من الأراجيز .

وأدى الاهتمام المتزايد بالمرأة في المقدمة الطللية إلى تفريع نوع جديد منها. يتعلق الأمر بالمقدمة الغزلية التي عبر من خلالها بعض الرّجّاز عن عواطفهم وأحاسيسهم. ومنها تفرعت مقدمة الشباب والشيب التي لها حضور قوي في أراجيز رؤبة بن العجاج خاصة. وبدا التأثير بالدين جلياً في مقدمة مجموعة من أراجيز العجاج ورؤبة وأبي نخيلة والعماني، وذلك في انسجام واضح مع غرض المدح الذي تتمحور حوله الأرجوزة .

ظلت المقدمة بنيةً أساسيةً من بنيات الأرجوزة في مختلف عصور الشعر العربي القديم. وقد وجدنا لهذه البنية بدائل متنوعة أتاحت لمختلف الرّجّاز أن يعبروا عن مواقفهم ووجهات نظرهم تجاه أشياء كثيرة. فلا شك أن المقدمة باختلاف أنواعها وظفت وتوظيفاً جمالياً تجاوز في مداه مجرد كونه مهيباً للأسماع ومحفزاً على التلقي. فقد توسع الرّجّاز في مقدمات أراجيزهم، وكان حديثهم أكثر صدقاً والتصاقاً بالمعاني الإنسانية. ومن هنا كانت المقدمة أحياناً أهم من غرض المدح، كمأ وكيفاً .

3. بنية الرحلة:

يكتسي حديث الرحيل أهمية كبيرة في الأرجوزة العربية القديمة، لاسيما تلك التي تتمحور حول غرض المدح. وليس ذلك من حيث مضمون هذا الحديث فحسب، بل من حيث الموقف والرؤية المستخلصة من محتواه، لأن الطريقة الأدبية ليست عنصراً مادياً في النص، وإنما هي موقف⁽¹²⁵⁾.

غير أن بعض الدارسين مختلفون في هذا الأمر. فعبد الحفيظ السطلي مثلاً لا يميز بين المقدمة والرحلة، كما يبدو من قوله يعلق على أراجيز العجاج: "ولهذا كانت بعض الأراجيز تمتد فيها المقدمات وتطول، فتذكر الأطلال والغزل وأوصاف البعير والصحراء خلال تلك الرحلة الطويلة"⁽¹²⁶⁾. فهو إذن يعتبر المقدمة جزءاً من الرحلة التي تشمل عنده كل هذه العناصر التي أشار إليها. وقد يكون هذا صحيحاً إذا نظرنا إلى الأرجوزة باعتبارها تسجيلاً للواقع وحديثاً مباشراً عما رآه الراجز. لكن الأرجوزة لا تكتسب قيمتها دائماً من هذا الوصف التسجيلي المباشر. ففيها كثير من وجوه الصنعة وصور التخيل التي بموجبها تعتبر المقدمة والرحلة وغيرهما من المتتاليات بنيات ذات أبعاد جمالية متميزة.

أما وهب رومية فيفصل بينهما معتبراً بذلك أن لكل واحد منهما استقلاله النسبي. هذا ما يستشف من قوله يتحدث عن جهود الشعراء والرجاز في هذا المجال، خلال العصر الأموي: "فإذا فرغ هؤلاء الشعراء من حديث المقدمات في صدور مدائحهم، وقد تشعبت بهم سبل القول فاستقامت حيناً وانعطفت آخر، نهضوا إلى إبلهم يقطعون بها ظهر الصحراء

125- تحليل النص الشعري «بنية القصيدة»، يوري لوتمان، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف بمصر، ط 1/1995، ص: 43.

126- العجاج حياته ورجزه، عبد الحفيظ السطلي مكتبة أطلس دمشق، ص: 376.

الواسعة“⁽¹²⁷⁾. وهذا الأمر يستوي فيه شعراء القصيد والرجز معاً. فإن العجاج ورؤية خلال هذا العصر من الذين نهضوا نهضة كبيرة بحديث الرحيل، كما يشير إلى ذلك وهب رومية نفسه⁽¹²⁸⁾.

وحديث الرحيل كبنية لها حدودها الواضحة في الأرجوزة العربية يسوغه ويبرهن عليه إشعار الرجاز أنفسهم بالانتقال إليه من خلال صيغ لغوية وعبارات تجسيرية لا ترد إلا في هذا السياق. وهكذا فقد كرر العجاج مثلاً لفظ “الرحلة” ومشتقاتها أربع مرات في أرجوزة واحدة⁽¹²⁹⁾. وكثر بهذا الصدد أيضاً استعمال أفعال بعينها، كفعل “قطع” الذي ورد في ست أراجيز للعجاج⁽¹³⁰⁾. وخمس لرؤية⁽¹³¹⁾، وأرجوزة واحدة لتميم بن المعز⁽¹³²⁾. وواضح أن هذا الفعل يحيل مباشرة على الرحيل. كما استعمل الرجاز أفعالاً أخرى لها صلة وطيدة بالرحلة منها: (كَلَّفَ⁽¹³³⁾، عَلَا⁽¹³⁴⁾، عَافَ⁽¹³⁵⁾، جاوز⁽¹³⁶⁾، باكر⁽¹³⁷⁾). فكلها مما يوحى بالرحيل ويمهد للحديث عن عناصره.

وحديث الرحيل، في معناه العام يندرج ضمن افتخار الراجز بقوته. إن تصوير هول الصحراء وقوة الناقة، والإشارة إلى انتصار الثور وسلامة الحمار أمور لا تتراد لذاتها. بل لما فيها من تعضيد لمضمون الفخر، وتأكيده على رغبة الراجز في الاكتمال ورفض التسليم بالعجز. وكثيراً ما يتشعب

127- بنية القصيدة العربية: 416.

128 - نفسه: 461، 471.

129- ديوان العجاج: 206. الأبيات: 5، 23، 42، 100.

130 - ديوان العجاج: 160، 195، 199، 213، 298، 412.

131- ديوانه: 6، 37، 81، 162، 102 (البيت 11) وفيه: «وَطَعْنَهَا» والصواب: «قطعتها» انظر شرح ديوان رؤية بن العجاج: 2/433.

132 - ديوان تميم بن المعز: 178.

133- ديوان العجاج: 357. وديوان رؤية: 89، 52، 93، 124، 150.

134 - نفسه: 247، 143، 335، وديوان رؤية: 71.

135 - ديوان رؤية: 12، 21، 98. وانظر ديوان أبي نواس، دار بيروت 1982، ص: 313.

136 - ديوان العجاج: 180. وديوان رؤية: 32، 80، 129.

137 - ديوان رؤية: 84. وديوان ابن أبي حصينة: 1/49.

حديث الرحيل في أراجيز المدح، لكنه ينطلق من فكرة بسيطة يسعى الراجز إلى إقناع مخاطبه بها، وهي أنه صاحب همة وعزم، وبالتالي فلا شيء يقف في سبيله دون المضي إلى تحقيق مآربه وبلوغ حاجاته.

ويُستهل هذا الحديث عادةً بوصف الصحراء، ثم يتلوه وصف الناقة. أما سرد قصة الحيوان فإنما هو جزءٌ من وصف الناقة. إنه عبارة عن صورة تخيلية لقوتها وسرعتها. ولا توجد هذه القصة في غياب الناقة أبداً، وبما أنها كذلك فهي دائماً تأتي في خاتمة حديث الرحيل. وارتباطاً بذلك فالرحلة منها البسيطة ومنها المركبة. فالرحلة البسيطة هي التي يتم الحديث فيها عن عنصر واحد فقط، قد يكون الصحراء، وقد يكون الناقة. أما المركبة فهي التي تشتمل على العنصرين معاً.

فمثال بنية الرحيل التي قوامها وصف مشهد الصحراء فحب ما نجده في أرجوزة رؤبة التائية، وذلك حيث يقول :

أرمي بأيدي العيسِ إذ هَوَيْتُ⁽¹³⁸⁾
في بلدةٍ يعيا بها الحَرِيْتُ
رأْيُ الأَدْلَاءِ بها شَتِيْتُ
صَحْرَاءَ لَمْ يَنْبُتْ بها تَنْبِيْتُ
هِيَهَاتَ منها ماؤُها المَأْمُوتُ
مَرَّتْ يُنَاصِي خَرَقَهَا مُرُوتُ
يُخْسِي بها ذوالشُّرَّةِ السُّبُوتُ⁽¹³⁹⁾

138 - ديوانه: 404. الحريت: الدليل. شئت: متفرق. التنبيت: النبات. المأموت: المقدر. مرت: لا نبات فيه. يناصي: يواصل. الخرق: الغلاة الواسعة. السبوت: الحسن السير. الأين: التعب. نحت: هزله السير. إصليت: مسلول. البريت: البرية. الخبيت: المطمئن من الأرض.

139 - في الديوان: «يمشي بها ذا الشرة السبوت». والتصويب من شرح ديوانه: 1/333 والشرة: النشاط.

وَهُوَ مِنَ الْإِثْنِ حَفٍ نَحِيتُ
كَأَنَّي سَيْفٌ بِهَا إِصْلِيْتُ
يَنْشَقُّ عَنِّي الْحَزْنُ وَالْبَرِيْتُ
وَالْبَيْضَةُ الْبَيْضَاءُ وَالْخَبِيْتُ

فالأمر يتعلق، كما نلاحظ برحلة بسيطة، ذات بعد واحد هو الإشارة إلى الصحراء وقساوة السير فيها. وعلى الرغم من أن الراجز يشير إلى العيس في البيت الأول إلا أنه لا يفعل ذلك إلا كتمهيد لولوج عالم البيد. هكذا راح يصور وعورة هذه البلدة التي يفضل بها الهادي العالم بالطريق البصير بمسالكه. بل إن جماعة الأدلاء لا تجتمع فيها على رأي واحد. فقلوبهم شتى مما يجدونه من أهوالها وتشابه مشاهدتها. إنها صحراء جرداء، لا نبات فيها ولا ماء يقدر وروده في أرجائها الواسعة المقفرة التي تهدأ الجمال السريعة القوية. لكن الراجز لا ينهزم أمام جبروت هذه الفلاة، ولا يعلن عن ضياعه في أكنافها، بل لا نراه يشكو من هذه الوعورة التي يصفها، وإنما يذكر ذلك في سياق الفخر بخروجه سالماً منها. فهو في أرجائها كالسيف المسلول ينشق عنه ما ارتفع من الأرض وما انخفض منها، لا يؤوده في ذلك شيء.

ولرؤية أيضاً أرجوزة اقتصر مشهد الرحيل فيها على وصف الصحراء، ذلك قوله :

بَلْ بَلْدَةٌ تُخْشِي الشُّجَاعَ الْفَارِدَا(140)
إِذَا السَّرَابُ اسْتَعْمَلَ الْقَرَادَا

140 - ديوانه : 45. الفارد: الفرد. القراد: جمع قَرَد، وهو المكان المستوي أو المرتفع من الأرض. الباجد: الثابت. ينضي: يهزل. الخواء: البعيدة. الخوافد: جمع حافد، وهي المسرعة. الوقائد: جمع وقيدة، وهي شدة الحر. الصدى: طائر كالبومة. الفاقد: التي فقدت ولدها. المستهام: الذي فقد عقله. المؤنن: الذي له أنين. الأساود: الحيات.

وَقُلِّدَتْ أَعْلَامُهَا قَلَانِدَا
 آلاَ وَالْأَ وَقَتَامَا بَاجِدَا
 خَوْقَاءَ يُنْضِي بُعْدَهَا الْخَوَافِدَا
 مِّنَ الْمَهَارَى تُنْضِحُ الْوَقَانِدَا
 يُمْسِي صَدَاهَا مُسْتَهَامَا فَاكِدَا
 مُؤَنَّأَ لَا يَنْتَهِي أَوْ نَاشِدَا
 إِذَا السَّفَرُ اسْتَنْفَضَ الْمَزَاوِدَا
 يَطْوِي سُرَانَا الْأَسَدَ وَالْأَسَاوِدَا
 يَذْهَبْنَ فِي غَوْرٍ وَنَجْدٍ نَاجِدَا
 يَطْرُدُهَا الْأَذْنَى فَتَلْقَى طَارِدَا

إنها بلدةٌ مرهوبةٌ يخشاها الشجاع الذي ليس له نظير، فكيف بمن هودونه؟ بلدةٌ ران عليها القتامُ ولَفَّها السرابُ فبدت جبالها وكأنها وُشِحت من ذلك بقلاند. وهي فضلاً عن ذلك واسعة الأرجاء تنضي الناقة القوية المسرعة. ولأصوات البوم فيها أنينٌ كأنين النائح الذي لا تقر عينه، أو كصوت ناشدٍ يصيح في ليل حالك باحثاً عن ضالته خائفاً ألا يجدها. ومن مظاهر شدة وطأة هذه البلدة على داخلها أن بها الأسود والحيات، وذلك مرهوبٌ في ليلها الدامس، سيما وقد طال السفر ونفد الزاد. لذلك اشتدت الحاجة إلى مزيد من الخزم الذي من مظاهره نشاطُ سَوَقِ الإبل، وقد عبر عنه الراجز في البيتين الأخيرين.

ولابن أبي حصينة أيضاً أرجوزةٌ مدحيةٌ لا يشتمل حديث الرحيل فيها إلا على وصف الصحراء، يقول فيه :

وَمَهْمَهْ مُنْجَلِيَّةٌ حُدُودُهُ⁽¹⁴¹⁾

141- ديوان ابن أبي حصينة: 1/49. محلة: جذبة. غَبْ: قَلْ بيضه. وسوده: ما فيه من حيوان ونبات. طاوية: جائعة. الجنوب: ربيع.

كَأَنَّمَا أَرْقَمُهُ أَخْشَدُهُ
يَضَعْدُ فِي رِيحِ الصَّبَا صَعِيدُهُ
طَاوِيَةً آسَاذُهُ وَسَيِّدُهُ
مَا طَلَّهُ الْغَيْثُ بِمَا يَجُودُهُ
فَغَبَّ مَرْعَاهُ وَجَفَّ عُودُهُ
وَدَمَّهُ لِلْحَيِّ مَنْ يَرُودُهُ
فَحِينَ مَاتَتْ بَيْضُهُ وَسُودُهُ
وَأَضْبَحَتْ غَائِرَةً جُدُودُهُ
بَاكِرَهُ مُضْطَخِبٍ رُعُودُهُ
تَسْرُقُهُ الْجَنُوبُ أَوْ تَقُودُهُ
يَكَادُ أَنْ يَحْرِقَهُ وَقُودُهُ
فَانْتَثَرَتْ عَلَى الثَّرَى عُقُودُهُ

لقد تمَّ الانتقال إلى الرحلة في هذه الأرجوزة بواسطة عبارة تجسيرية
مشابهة لما وجد عند أوائل الرجاز في مثل هذا السياق، وهي: "وأورب +
المكان الموصوف". ويبدأ الشاعر وصفه على عادتهم أيضاً فيشير إلى أن
هذا المهمة واسعٌ محلٌّ تمر به الريح فتثير صعيده، وتتصور وحوشه جوعاً.
فقد انحبس الغيث عنه فجفت أعشابه وقل مرعاه، ولم يعد أحد يستأنس
به. لكن بينما هو على هذه الحال إذا بالمطر يأتي حاملاً بشارة الخصب.
فكان للأرض كالعقد في صدر حسناء عاطل. وفي هذا الوصف الأخير
يرتبط الشاعر بعصره، حيث لم تعد البداوة إلا ذكريات تُستوحى. أي
لم يعد الإفراط في وصف وحشة البادية وهول الصحراء منزعاً فنياً يحظى
بالألوية. صارت الإشارة إلى الغيث الذي ينجد الأرض ويحول الإمحال
إلى إمرع هو الأسلوب المفضل. ومعنى ذلك أن الإنسان لم يعد يرتاح إلى
ركوب الأهوال، بل صار أميل إلى اختيار حل إيجابي.

وتحققت بنية الرحيل البسيطة من خلال وجود العنصر الآخر
وهو الناقة التي نجد وصفها مهماً على ما عداه في قول العجاج :

إِلَيْكَ بِالْمَهْرِيةِ الْعَرَامِسِ⁽¹⁴²⁾
نِعْمَ الْوَلَايَاهُنَّ لِلطَّوَامِسِ
يَخْفَجْنَ بِالدَّوِيَةِ الْأَمَالِسِ
خَبُطاً لِأَقْتَامِ الظَّلَامِ الدَّامِسِ
بِكُلِّ قَرَوَاءٍ زَجُولِ النَّاخِسِ
بِالْقَارِ تُطْلَى وَهِيَ غَيْرُ دَارِسِ

فوصفُ الناقة في هذه الأبيات وصفٌ حسيٌّ بسيطٌ، لا يتطور إلى
تشبيهها بالثور أو الحمار. وهو في ذلك مثل قول رؤية :

يَقْطَعُ أَجْوَازَ الْفَلَا انْقِضَاضِي⁽¹⁴³⁾
بِالْعَيْسِ فَوْقَ الشَّرِكِ الرَّفَاضِ
كَأَنَّمَا يَنْطَخِعْنَ بِالْخَضْخَاضِ
يَخْرُجْنَ مِنْ أَجْوَازِ لَيْلٍ غَاضِ
نَضْوِ قِدَاحِ الثَّابِلِ النَّوَاضِ
يَطْرَحْنَ أَمْشَاجاً مِنَ الْإِجْهَاضِ
كَمْ جَاوَزَتْ مِنْ حَيَّةٍ نَضْنِاضِ
وَأَسَدٍ فِي غَيْلِهِ قَضْضِاضِ

142- ديوان العجاج: 391. المهريّة: إبلٌ منسوبةٌ إلى مهرة. العرامس: جمع عرّمس وهي الشديدة. الولايا: جمع وليّة وهي البرّدة. الدوية: القفر. الأمالس: الأماكن المستوية. يعجن: ييسّون. صدعناه: شققناه. القوامس: الإبل التي تقمس في السراب أي تغوص فيه. القرواء: الطويلة الظهر. زجول: تزجل برجلها. يقال للبعير به ناخس: إذا كانت على ألبته قرحة. غير دارس: غير جريّة.
143- ديوان رؤية: 81. انقضاضي: انحداري. الرفاض: المتفرقة. الخضخاض: ثقل النفط. النضناض: المصوثة. قضض الشيء: كسره. الرباض: الذي يجثم على الشيء. عرباض: ضخم شديد. والبيتان الثامن والتاسع أضفناهما من شرح الديوان: 1/251.

لَيْثٌ عَلَى أَقْرَانِهِ رِيَاضٌ يُلْقِي ذِرَاعَيْ كُلِّ عِزْبِيٍّ

إن الاهتمام في هذه الأبيات منصب على وصف العيس التي ظلت تلتمس طريقها في هذه الصحراء، مرة هاهنا، ومرة هاهنا، وقد اسودت من العرق حتى كأنها طليت بالخضخاض. وقد تقطع ليلاً مظلماً فتخرج منه كما يخرج قداح النابل، غير أبهة بما في الفلاة من حيات خبيثة وأسود كاسرة. ويشير الراجز إلى معنى حام حوله كثير من الشعراء والرجاز، في هذا السياق، وهو أن تعب النوق جراء سيرها الشديد جعلها تلقي ما في بطونها قبل التمام. ولرؤية أيضاً أرجوزتان مدحيتان جاء حديث الرحيل فيهما مقتصرأ على وصف الناقة بالخفة والقوة وعدم الاكتراث بما يعترضها في الطريق من مصاعب وأهوال (144).

وجعل ابن أبي حصينة أيضاً حديث الرحيل في إحدى أراجيزه موقوفاً على عنصر الناقة وحده، فقال بعدما فرغ من المقدمة :

يَا صَاحِبَيَّ غَلَسَا أَوْ هَجَّرَا (145)
وَقَبَّلَا الْعَيْسَ الْمَخُوفَ الْأَكْدَرَا
طَلَاتِحاً تَنْفُخُ فِي صُفْرِ الْبُرَى
كَأَنَّهُمَا مِنَ الْوَجِيفِ وَالشُّرَى
قِسِيَّ رَامَ أَوْ جَرِيذُ حُسْرَا
قَلَاتِصاً بَاتَتْ لَغُوباً حُسْرَا
يَكْتُبْنِ بِالْأَيْدِي عَلَى وَجْهِ الثُّرَى
مَنْ الذَّمِيلِ أَحْرُفًا وَأَسْطُرَا

144- ديوان روبة : 65, 98.

145- ديوانه : 1/181. الغلس: ظلمة آخر الليل. التهجير: السير في الهاجرة. الطلح: شجر العضاء. البرى: جمع برة وهي الحلقة تجعل في لحم أنف البعير. الوجيف: ضرب من سير الإبل والخيل. حشر: كُشِط. حشراً: مثقبة. الذميل: ضرب من سير الإبل.

وقد شبه الشاعر إبله بشجر الطلح في ضخامتها، ثم بالقسي أو الجريد إذا كشط في هزالها وتعجبها جراء سراها وسيرها السريع. ومن بديع ما وقع له في وصف هذه العيس قوله إنها في سيرها الحثيث تكتب بالأيدي على وجه الثرى أحرفاً وأسطراً. والمعنى أنها تترك من سيرها ووقع أخفافها في الأرض آثاراً تظهر كالسطور إذا خطت في الطروس.

أما بنية الرحلة المركبة فتكون من عنصر الصحراء وعنصر الناقة. وقد اعتبرنا قصة الحمار أو الثور الوحشين تكملة لوصف الناقة ووجهاً من أوجه التوسع فيه، وذلك على الرغم من أن بعض الرجاز يتمادون في سرد تفاصيل هذه القصة حتى لتكاد تشكل موضوعاً مستقلاً بنفسه. والغالب أن يبدأ الراجز بوصف مشهد الصحراء ثم يتبعه بوصف الناقة وصفاً حسيماً قبل أن ينتقل لوصفها وصفاً تخيلياً مشبهاً سرعتها بسرعة ثور أو حمار مذعورين.

ومثال بنية الرحلة المركبة ما نجده في أرجوزة للعجاج مدح بها عبد العزيز بن مروان. فبعدما انتهى الراجز من أمر المقدمة انتقل إلى وصف الصحراء فقال :

وَمَهْمَه يُنْبِي مَطَاةَ الْعُسْفَا⁽¹⁴⁶⁾
وَمَرْبِئاً عَالٍ لِمَنْ تَشْرُفَا
أَشْرَفْتُهُ قَبْلَ شَفَا أَوْيَشْفَا
وَالشَّمْسُ قَدْ كَادَتْ تَكُونُ دَنْفَا
أَذْفَعُهَا بِالرَّاحِ كَيْ تَرْحَلَفَا
رَجَاةَ عَانٍ تَحْتَهَا تَصْرَفَا
وَأَظْعُنُ اللَّيْلَ إِذَا مَا أُسْدَفَا
وَقَنَّعَ الْأَرْضَ قِنَاعاً مُغْدَفَا
وَانْغَضَّتْ لِمُرْجَجِنٍّ أَعْصَفَا

146 - ديوان العجاج : 424. المطا: الصلب. الربأ: الموضع الذي يعلو. تشرف: أشرف. الشفا: الفضل من النهار القريب من الليل. ترحلف: تباعد. أسدف: أظلم. المغدف: المؤسل المتمع. انغضفت: تئنت. المرجحن: المسترخي الثقيل. الحوم: الكثير. الموحف: الكثير الوبر.

حَوْمُ تَرَى فِيهِ الْجِبَالَ خُسْفَا كَمَا رَأَيْتَ الشَّارِفَ الْمُوحَفَا

إنه مهمه يعتصف على غير هداية، ليس من اليسير قطع وهاده ونجوده،
ومع ذلك فقد اجتازه الراجز وقد أذنت الشمس بالمغيب. بل استمر في
طريق رحلته طيلة الليل الذي بدت شدة ظلمته على الجبال لناظره مثل
كثرة الوبر على المسن من الإبل.

ثم انتقل العجاج بعد ذلك لوصف الجمل وصفاً حسيّاً فقال :

بذَاتِ لَوْثٍ أَوْ بِنَاجٍ أَشْدَفَا⁽¹⁴⁷⁾
يَنْضَوِ الْهَمَالِيَجَ وَيَنْضَوِ الزُّفْفَا
نَاجٍ طَوَاهُ الْأَيْنُ مِثًّا وَجَفَا
طَيِّئِ اللَّيَالِي زُلْفًا فَرُزْلَفَا
سَمَاوَةَ الْهِلَالِ حَتَّى احْقَوْقَفَا

فهذا جملٌ ينجوبصاحبه، مائل في أحد شقيه نشاطاً. يسير سير
الهملجة والزفيف. جملٌ قد أضمره التعب وطواه، فصار معوجاً كالهلال.
وابتداءً من البيت السابع والأربعين من الأرجوزة انتقل العجاج
لوصفه وصفاً تخيلياً، وما قاله في ذلك :

كَأَنَّ تَحْتِي نَاشِطًا مُجَافًا⁽¹⁴⁸⁾

147 - نفسه : 426. أشدّف: في أحد شقيه مَيْلٌ. ينضو: يتقدم. الهماليج: من الهملجة، وهوسير فيه سرعة
وبخثرة. الزفف: التي تزف، أي تقارب خطوها. الأين: التعب. طواه: أضمره. زلفة فزلفة: أي درجة
فدرجة: سماوة الهلال: أعلاه. احقّوقف: أعوج.

148 - ديوان العجاج : 431-427. الناشط: الثور الذي ينشط، أي يخرج من بلد إلى بلد. مجاف: مذعور.
مذرع: مخطط في الذراعين. موقف: مخطط في الوقف وهو موضع الخلخال. الإياد: موضع يُستتر فيه.
تقفع: انقلع. شَجَزَ: دفع. الهداب: ورق الشجر. السهلين: الطويلين. الأذلف: القصير. المعتقم: الذي
يحفر البئر. لجف: حفر في جنب الكتاس. شمالي: بقية الرذاذ. الطرف: المطر الخفيف.

مُذَرَّعاً بِوَشْيِهِ مُوقَّفاً
بَاتَ إِلَى أَرْطَاةٍ حِقْفٍ أَحْقَفَا
مُخِذاً مِنْهَا إِيَاداً هَدَفَا
إِذَا رَجَا اسْتِمْسَاكُهُ تَقَعَّفَا
وَشَجَرَ الْهُدَابَ عَنْهُ فَجَفَا
بِسَلْهَبَيْنِ فَوْقَ أَنْفٍ أَذْلَفَا
إِذَا انْتَحَى مُعْتَقِماً أَوْ لَجَّفَا
وَقَدْ تَرَدَّى مِنْ أَرَاطٍ مِلْحَفَا
مِنْهَا شَمَالِيلُ وَمَا تَلَفَّفَا
فَبَاتَ يَنْفِي فِي كِنَاسٍ أَجْوَفَا
عَنْ حَرْفٍ خَيْشُومٍ وَخَدٍّ أَكْلَفَا
وَطَرَفٍ عَيْنَيْهِ الرُّذَاذَ الطَّرَفَا

فكان الناقة التي يمتطيها الراجز هي هذا الثور المذعور الذي يخرج من أرض إلى أرض. وقد بات ينفي المطر عن خيشومه وخده وعينه حتى إذا أسفر الصبح عاين صياداً معه كلابه، فانصاع بما رأى. أي سار مسرعاً لا يُلحق، وكان في سرعته كالبرق. ويزيد الراجز في بسط عناصر قصة هذا الثور، فيذكر أن الكلاب التي طاردته أعيت وأعيأ هو أيضاً. ولكن لا هدنة بينهما، فلا بد للصراع أن يذهب إلى منتهاه. وفي غمرة هذا الموقف الحرج طعن الثور الكلاب بقرنه الطويل فتركها تنزف دماً. وتلك إشارة إلى نجاة الناقة من المهمة الوعر وخروجها منه سالمة.

وقد اقتضب العجاج وصف الصحراء والوصف الحسي للناقة وأسهب في وصفها التخيلي في أرجوزة مدحية أخرى، فكان بما قاله في ذلك :

وَبَلَدَةٌ تَضَيَّفُ الْقِفَارَا⁽¹⁴⁹⁾
 كَلَّفْتُهَا ذَا دِعْمٍ مَوَّارَا
 كَالْأَخْدَرِيِّ يَرْكَبُ الْأَقْطَارَا

في البيت الأول يشير الراجز إلى عنصر الصحراء، وكأنه يهم بالاسترسال في وصفها كما جرت العادة بذلك. لكنه لا يفعل، بل يقتصر على هذا البيت وحده. وفي البيت الثاني يصف البعير الذي توصل به في قطع هذه البلدة مشبهاً قوائمه بدعائم البنيان. أما البيت الثالث فيعتبر جسر الانتقال إلى الوصف التمثيلي، حيث يشبه الراجز بعيره بالحمار الوحشي. ثم يسهب في وصف هذا الحمار، لاسيما سرعته، وذلك في سبعة وثلاثين بيتاً ألّم فيها العجاج بوصف عَدُوِّ جماعة الأتّن في هذه الأرض المقفرة وسيرها الحثيث صوب شرائع الماء بفطرتها المعهودة، يحدوها إلى ذلك ويغريها به هذا الحمار الملازم لها الكلف بوردها. وفي الأخير نجدها تشرب وهي خائفة، بل إنها أجفلت ولما تَرَوُ. وسار معها الحمار لا يفارقها، وقد مر مسرعاً — خشية سهم الصياد — كأنه نجم هوى.

ولرؤية بن العجاج مجموعة من الأراجيز استطرد فيها للحديث عن قصة الحيوان الوحشي التي يخيل بها سرعة الناقة وقدرتها على الإفلات من خطر الصحراء ومشقة الطريق. وتأتي هذه القصة عنده دائماً بعدما يكون قد فرغ من شأن الصحراء والناقة، على التوالي. أي بعدما يصف الصحراء وصعوبتها ويصف الناقة وصفاً حسيّاً مباشراً. فقد بدأ حديث الرحيل في إحدى أراجيزه المدحية بوصف الصحراء قائلاً :

بَلْ بَلَدِي ذِي صُعْدٍ وَأَصْبَابٍ⁽¹⁵⁰⁾

149 - ديوان العجاج: 357. تضيّفتُ الرجل: نزلت به ضعيفاً. الدّعْم: القوائم. الموار: الذي يمور أي موج.

الأخدرى: يعني به الحمار الوحشي. الأقطار: النواحي.

150 - ديوان رؤية: 6. صُعْدُ: من الصعود وهي الطريق من مكان منخفض إلى أعلاه. الأصباب: الطريق يكون في خُور.

وبعد عشرة أبيات انتقل لوصف الناقة فمهد لذلك بقوله :

قَطَّعْتُ، أَخْشَاهُ بِعَسْفٍ، جَوَابٌ⁽¹⁵¹⁾

بِكُلِّ وَجْنَاءٍ وَنَاجٍ هِرْجَابٍ

ثم تخلص الراجز بعد خمسة عشر بيتاً لتمثيل سرعة ناقته بسرعة الحمار الوحشي فقال :

كَأَنَّ رَحْلِي فَوْقَ جَأْبِ الْأَجْنَابِ⁽¹⁵²⁾

ويصف رؤية هذا الحمار في ثلاثة وخمسين بيتاً مشيراً إلى غيرته الشديدة على الأتُن وغِيظه من سلوكها الذي لا يرضاه. فتراه قليلاً ما يُعْتَبِها، وذلك تقديراً لثقل المسؤولية التي أخذ نفسه على إنجازها — منذ الوقت الذي يلتقي فيه بالعانة — وهي الحفاظ عليها مجتمعة وقيادتها إلى أجود المراعي وأصفى المياه مع الحذر من إدلاج الرماة الذين يتربصون بها الدوائر. ويخرج الحمار سالماً بعد رحلة البحث عن الماء، وفي ذلك تفاؤل بنجاة وسلامة الناقة التي يتخذها الراجز وسيلةً في رحلة البحث عن المال. إن الماء مصدر الحياة والسعي إليه إنما هو مسألة فنية ترميزية، يعبر الراجز من خلالها عن هواجسه وآماله ويحتبطن بواسطتها مكنون نفسه.

ومن نماذج الرحلة المركبة عند رؤية ما تحقق في لاميته التي مدح بها سليمان بن علي. ولكن عناصر الرحلة فيها غير متكافئة. فوصف الصحراء الذي بدأه قائلاً :

بَلْ بَلْدَةٌ تُكْسَى الْقَتَامَ الطَّاحِلَ⁽¹⁵³⁾

151 - ديوان رؤية : 6. العسف : الركوب على غير هدى. جواب : من جُبْتُ الأرض أي قطعها. الهرجاب : الطويل.

152 - نفسه : 7. الجأب : الحمار الغليظ من حمر الوحش. أجنباه : جلده وسائر بدنه.

153 - نفسه : 124. القتام : الغبار. الطاحل : الذي لونه بين الخضرة والسواد.

لا يتجاوز أربعة أبيات، انتقل بعدها لوصف الناقة وصفاً مباشراً فقال :

كَلَّفْتُهَا ذَا شِرَّةٍ مُرَاكِلا⁽¹⁵⁴⁾

وهذا الوصف بدوره قصير، إذ لم يتعد خمسة أبيات تخلص بعدها

لتخيل سرعة الناقة، من خلال الأداة "كأن" كما يحدث عادة :

كَأَنَّ تَخْتِي صَخْباً جُلَاجِلا⁽¹⁵⁵⁾

وقد طال هذا الوصف الأخير وامتدت قصته على مدى مائة وخمسة وعشرين بيتاً. أي أن حوالي 46% من أبيات هذه الأرجوزة تمحورت حول وصف الحمار الوحشي وحده. وإعجاب رؤية بقوة حمار الوحش وقدرته على ورود مشاريع الماء رغم ما يتهدد حياته من سهام الصيادين الحريصين على قتله جعله يختار قصته دون سواها من قصص الحيوان لتمثيل قوة ناقته⁽¹⁵⁶⁾. وكلما وردت هذه القصة في أراجيزه المدحية تكون مهيمنة على غيرها من عناصر بنية الرحلة⁽¹⁵⁷⁾.

وللوقوف على طبيعة الرحلة وبنيتها في أرجوزة أبي نواس الرائية التي مدح بها الفضل بن الربيع نتأمل قوله فيها :

وَبَلَدَةٍ فِيهَا زَوْر⁽¹⁵⁸⁾

154- نفسه : 124. ذا شرة: ذا نشاط. مراكل: يراكل الأرض بقوائمه.

155- ديوان رؤية : 124. صخباً: يريد حماراً كثير النهيق. جلاجل: صافي النهيق.

156- علق شارح ديوان رؤية على قوله وقد تخلص لتمثيل سرعة الناقة في إحدى أراجيزه :

كانها ذو وقف منحوس

«وذووقف يعني ثوراً». (شرح ديوان رؤية: 2/541). لكننا عندما نتأمل حقيقة هذا التمثيل، بعد ذلك فإنما

نجد أنه يتعلق بالحمار الوحشي. وانظر في هذا السياق بنية القصيدة العربية لوهب رومية: 476.

157 - انظر فضلاً عما أشرنا إليه سابقاً ديوانه، الأرجوزة رقم: «27»، وقد استغرقت هذه القصة فيها اثنين

وعشرين بيتاً. والأرجوزة رقم: «41»، حيث جاءت في تسعة وسبعين بيتاً.

158 - تفسير أرجوزة أبي نواس في تفریط الفضل بن الربيع، لابن جني، ص: 18 (من مقدمة التحقيق). الزَّوْر: الميل.

الصعر: ميل الوجه إلى أحد الشقين. مرت: لا نبات فيها. الجزر: جمع جزرة، وهي الشاة المذبوحة، وأراد به الراجز

السخال تطرحها النوق لشدة الجهد وعنف السير. ما اشترك: ما نبت شكيره وهو الوبر، لأن أمه أجهضته. النسا:

عرق. فطر: طلع نابه. الأشر: البطر. الخور: الضعف. الني: الشحم. المتغر: نبات الأبنان بعد سقوطها.

صَفَرَاءُ تُخَطِّي فِي صَفَرٍ
مَرَّتْ إِذَا الذُّئْبُ اقْتَفَرُو
بَهَا مِنْ الْقَوْمِ أَثَرُ
كَانَ لَهُ مِنَ الْجَزْرِ
كُلُّ جَنِينٍ مَا اشْتَكَّرُ
وَلَا تَعْلَامُ شَعَرُ
مَيِّتِ النَّسَا حَيِّ الشُّفَرُ
عَسَفْتُهَا عَلَى خَطَرُ
وَعَرَّرَ مِنَ الْغَفَرِ
بِبَازِلِ جَيْنَ فَطَرُ
تَهْزُهُ جِبْنُ الْأَشَرِ
لَا مُتَشَكُّ مِنْ سَدَرُ
وَلَا قَرِيبٍ مِنْ خَوَرُ
كَأَنَّهُ بَعْدَ الظُّمُرُ
وَبَعْدَ مَا جَالَ الضُّفُرُ
وَأَمَّحَ نَيِّ فَحَسَرُ
جَابُ رَيَّاحِ الْمُتَغَرِ

فالأبيات العشرة الأولى في وصف الصحراء، والأبيات الأربعة بعدها في الوصف الحسي للجمال. وبداية من البيت الخامس عشر انتقل الشاعر لتمثيل سرعة ناقته ونشاطها بهذا الحمار الغليظ الذي ظل يسوق أتنه ويتخير لها المراعي الصالحة، حتى إذا استعر الحر وجف كل بقل فاشتد عطش القطيع أوحى إليه الأتن بأن يبحث لها عن ماء. وسارت معه مطيعات كأنها ركب يبحث السير خوف المطر، وقد توجهت لتلقاء ينبوع صاف لولا أن هناك من يسعى لتكدير عيشها وتنغيص حياتها. فقد كان قرب الماء صياد لم يقم ليله

لسمر أوقراءة، كما يقول الراجز، وإنما قام يتربص بالقطيع وينهز منه غفلة. وهكذا، فما أن اصطفت الحمر للورْد حتى رماها بقوس مرنان كان فيها الموت المحقق لولم يخطئها. وعلينا أن نتخيل كيف انزعجت هذه الحمر، وكيف انجفلت من ذلك. ولم ينس أبونواس في خاتمة هذه القصة التخيلية أن يذكر بأنه ساق ذلك لبيان حال ناقته، يقول :

فَتِلْكَ عَنُوسِي لَمْ تَنْزَرْ⁽¹⁵⁹⁾
شَبُّهَا إِذَا الْأَلْ مَهَرُ

وعلق ابن جنى على هذه الصورة التخيلية قائلاً: ”فشبه الحمر لما نفرت من السهم بناقته في مضائها وسرعتها⁽¹⁶⁰⁾“. والواقع أن العكس هو الصحيح، فإن المشبه هو الناقة والحمر مشبه به. ومن الواضح أن ابن جنى اعتبر الأمر بمثابة تشبيه مقلوب.

وسار ابن نباتة السعدي في بنية الرحلة على نهج أبي نواس ومن تقدمه من الرجاز. فقد بدأ وصف البيداء في أرجوزته الرائية المنهوكة قائلاً :

بَيْدَاءُ تَغْفِي الْبَصَرَ⁽¹⁶¹⁾

فأشار إلى وعورتها وصعوبة قطع أرجائها حتى يكون ذلك مسوغاً للحديث عن الناقة. فالصحراء عسْرُ والناقة تيسره، إذ لا بد للخرج من فرج. إن المبالغة في وصف الصحراء بالشدة والخطر يوازيها المبالغة في وصف الناقة بالقوة والسرعة وشدة التحمل. وهكذا فبعدما فرغ ابن نباتة من وصف البيداء التفت إلى صفة الجمل ابتداء من البيت الحادي عشر من الأرجوزة فقال :

159 - تفسير أرجوزة أبي نواس: 19. العنُس: الناقة الشديدة. مَهَرُ: اشتد.

160 - نفسه: 140.

161 - ديوان ابن نباتة السعدي: 1/196.

أَهْوَجَ بَرَّاقَ النَّظَرِ⁽¹⁶²⁾
بَذَّ الْمَطَايَا وَحَسَّرَ
ذَرَعَيْنِ أَرْضاً وَسَيَّرَ
فَهُنَّ يَطْلُبْنِ الْأَثَرَ
لَوَاحِقاً مِنْهَا شَرَّزَ
أُبُوَالْهُنَّ فِي الْجَرِّزِ
لَوْ أَنَّهُ دَاسَ لِلنُّغَرِ
مِنْ خِفَّةٍ لَمَلَّشَعَرُ

وبما أن مثل هذا الوصف الحسي لا يشفي غليل الشعراء في بيان سرعة الناقة وقوتها فقد وجدنا ابن نباتة أيضاً يخيل سرعة جملة بسرعة بقرة وحشية مذعورة فرت من كلاب الصيد في لمح البصر، في المرة الأولى⁽¹⁶³⁾، وبسرعة قارح من حمر الوحش انصدع مثل الشرر على الروابي لما أحس بصوت السهم، في المرة الثانية⁽¹⁶⁴⁾.

إن القصة التخيلية التي وردت في أراجيز العجاج ورؤية وأبي نواس وابن نباتة السعدي ليست معزولة عما قبلها. صحيح أنها متتالية لها بعض مظاهر التميز، لكنها لا ينبغي أن تُتلقى بمعزل عن العناصر الأخرى لبنية الرحلة، ذلك أنها لا تعدو أن تكون حلقة من حلقاتها. فهي إنما تأتي لشرح وبيان الوصف الحسي الذي يصفه الراجز على ناقته. وبالتالي لا نوافق وهب رومية على ما ذهب إليه من أن تشبيه الناقة بأحد الحيوانات ليس الغرض منه توضيح المشبه، ولكنه غرض في حد ذاته يقصد إليه الشعراء

162 - نفسه: 1/196. النفر: فراخ العصافير.

163 - نفسه: 1/197، انظر البيت (22). واستطرد الشاعر لتشبيه الناقة بالبقرة بالوحشية في البيت: (64) من الأرجوزة.

164 - نفسه: 1/197. انظر البيت (36).

قصداً⁽¹⁶⁵⁾. وقد أدرك حميد لُحمداني وجه الصواب في هذا الأمر عندما اعتبر قصة الحيوان في الشعر العربي القديم نشاطاً تخييلياً، أي أن كل ما يحكى عن الحمار أو البقرة ينبغي النظر إليه كسرّد ترميزي دال على الأحوال التي تلاقيها الناقة الصامته في سفرها⁽¹⁶⁶⁾.

وخلت الرحلة من القصة التخيلية في عدد كبير من أراجيز المدح. من ذلك ما يتجلى في قول رؤبة :

وَبَلَدٌ لِعُغُولِهَا نَسَائِفُ⁽¹⁶⁷⁾
لِلْهَامِ فِي أَرْجَائِهَا هَوَاتِفُ
وَلَا تَرْجَسُ الْجَنُّ فِيهَا عَازِفُ
قَطَعْتُهَا⁽¹⁶⁸⁾ وَالْعَيْسُ بِي خَوَانِفُ
إِلَى سُدَى تُشْفَى بِهِ الشَّفَاشِفُ
دَارُ عَلَى جَمَاتِهِ قَرَاطِفُ
كَأَنَّمَا أَنْقَعَ وَرْسًا دَائِفُ
مِمَّا اسْتَقَتَ مِنْ مَائِهِ الْغَوَارِفُ

حيث يبدأ الرحيل بالإشارة إلى البلدة أو ما يقوم مقامها. ثم يتعمل الراجز الفعل الدال على اجتياز تلك البلدة مشيراً في نفس الوقت إلى

165- الرحلة في القصيدة الجاهلية، وهب رومية، مؤسسة الرسالة، بيروت ط 2/1979، ص: 98. وانظر كتابه: بنية القصيدة العربية: 466، 474، حيث لا يشير إلى القصة أثناء الحديث عن الناقة، ولا يذكر الناقة عندما يشير إلى القصة، وذلك في سياق حديثه عن أراجيز العجاج ورؤية المدحية.

166 - الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم، حميد لُحمداني، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، 1997، ص: 77.

167 - ديوان رؤبة: 102. العُغُول: البعد. النسائِف: من نَسَفَ البعير الكلأ إذا اقتلعه بأصله، (اللسان، مادة: «نسف»)، وقال شارح الديوان: «والنسائِف ألا يكون بها رعي» (شرح ديوان رؤبة: 2/433). عازِف: من العزيف وهي أصوات الجن. الخوانِف: جمع خائفة، وهي التي تميل من النشاط في سيرها. سدى: ماء مهمل. الشفافشِف: شدة العطش. داو: أي الماء الذي يعلوه كالجلدة من أجونه. القراطِف: جمع قرطف وهي القطيفة. الورس: نبت أصفر.

168 - في ديوانه المطبوع: «وظَعْنُهَا». والتصويب من شرح الديوان: 2/433.

الناقة. وهوما نختصره فيما يلي: وبلدة + قطعها + العيس. ومعنى ذلك أن بنية الرحلة هنا عبارة عن جملة مركبة بتدئ بـ "واورب" أو "بل" وتنتهي بنعت الناقة في سفرها الناصب، وذلك دون اللجوء إلى تخيلها. ويتطور حديث الرحيل وفق هذا النسق في مجموعة أخرى من أراجيز رؤية :

- وبلدة + بادرت + بقلص⁽¹⁶⁹⁾

- وبلدة + كلفتها + العيدية⁽¹⁷⁰⁾

- وبلدة + تعسفتها + قلص⁽¹⁷¹⁾

- ونازح الماء + قطعته + بكل رعشاء⁽¹⁷²⁾

- وجوز خرق + قدته + بقلص⁽¹⁷³⁾

- ومنهل + أفضت بنا + القلاص⁽¹⁷⁴⁾

وشبيهة بهذا عند رؤية أيضاً ما صورته المصغرة :

- بل بلد + كلفته + عيدية⁽¹⁷⁵⁾

- بل بلدة + تغتال + النواجي⁽¹⁷⁶⁾

- بل جوز غبراء + جاوزتها + باليعملات⁽¹⁷⁷⁾

- بل جوز خرق + علوت + والصهب⁽¹⁷⁸⁾

- بل بيد صحراء + العيس + يفرين⁽¹⁷⁹⁾

169 - ديوان رؤية : 136. انظر الأبيات : 15 - 11 - 6.

170 - نفسه : 51، 52. انظر البيتين : 56 - 42. والعيدية: إبل منسوبة إلى رجل اسمع العيدي.

171 - نفسه : 20، 21. انظر البيتين : 23 - 15.

172 - نفسه : 162. انظر الأبيات 64 - 62 - 57.

173 - نفسه : 117. انظر الأبيات : 16 - 15 - 13.

174 - نفسه : 145. انظر الأبيات : 62 - 61 - 59.

175 - نفسه : 150. انظر البيتين : 54 - 34.

176 - نفسه : 31. انظر البيتين : 39 - 36.

177 - نفسه : 129. انظر البيتين : 57 - 46.

178 - نفسه : 71. انظر الأبيات : 103 - 99 - 91.

179 - نفسه : 12. انظر الأبيات : 41 - 36 - 31.

وقد تأخر ذكر الفعل وتقدمت الإشارة إلى الناقه في حالة واحدة، هي هذه الأرجوزة الأخيرة، كما نلاحظ.

ولشعراء آخرين مجموعة من أراجيز المدح خلت الرحلة فيها من عنصر القصة، مع المحافظة على نفس العناصر الشكلية التي رأيناها في أراجيز رؤية، منهم :

— بشار بن برد : وصورة متتالية الرحلة في أرجوزته الدالية على الشكل التالي : (وطامس السمت + صدعتُها + بالعِهم العَلْنِد) (180). حيث بدأ الراجز وصف الصحراء بـ "واورب"، وقد استغرق ذلك اثني عشر بيتاً. وعندما أراد أن ينتقل إلى نعت الناقه حرص على استعمال فعل مناسب (صدعتُ)، باعتباره رابطاً لفظياً أساسياً يساهم في اتساق عنصري الرحلة. ثم استمر يصف الجمل تارة وينعطف لوصف المفازة تارة أخرى في سبعة وأربعين بيتاً آخر.

— تميم بن المعز: وذلك في أرجوزته الرائية التي مدح فيها الخليفة العزيز بالله. ويمكن أن نختصر متتالية الرحلة فيها في صورة ما يلي: (وطامس الأعلام + قَطَعْتُهُ + بَعَيْسَجُور) (181).

— ابن أبي حصينة : ففي منهوكته الرائية أيضاً توجد هذه البنية بنفس المواصفات السابقة، أي تحضر المؤشرات الثلاثة الدالة على عناصر الرحلة وهي: (وَمَهْمِهِ + تَعَدَّيْتُ + بِحُدْبٍ) (182). العنصر الأول يخص الصحراء، والثاني يتعلق بالفعل المنجز، وهو يحمل دائماً علامات النجاة والنجاح. أما العنصر الثالث فيتعلق بالناقه.

180 - ديوان بشار: 2/160. انظر البيتين: 49، 61. طامس: مطموس.

181 - ديوان تميم بن المعز: 178. العيجور: الناقه الصلبة السريعة.

182 - ديوان ابن أبي حصينة: 16 - 15/1. الحُدْب: جمع حذاء وهي الناقه.

وقد اقتضب أبوتمام في أرجوزة له عناصر هذه البنية فلم يحافظ منها
إلا على ما لا بد منه قائلاً :

وَبَلَدٍ نَائِي الْمَحَلِّ مَحَلِّهِ⁽¹⁸³⁾
رَمَيْتُهُ مِنَ السُّرَى بِنَبْلِهِ
بِبَازِلٍ مُقَابِلٍ فِي بُزْلِهِ

فالبيت الأول خاص بعنصر الصحراء (وبلد)، والبيت الثاني يشتمل
على ذكر فعل الاجتياز (رميته). أما البيت الثالث فتضمن الإشارة إلى
الناقة (ببازل).

لقد أشرنا إلى أن بنية الرحلة تأتي عادة وفق النسق التالي : وصف
الصحراء أولاً ثم وصف الناقة ثانياً، سواء كان وصفها وصفاً حسيّاً فقط
أو وصفاً حسيّاً وتخيلياً معاً. لكن في مجموعة من الأراجيز المدحية الأخرى
أتى عنصر الناقة هو الأول وتلاه عنصر وصف الصحراء بعد ذلك. تحقق
هذا الأمر في ثلاث أراجيز للعجاج، إحداها لاميته في مدح يزيد بن معاوية،
فإنه تخلص فيها لوصف الناقة قائلاً :

فَكَمْ حَسَرْنَا مِنْ عِلَاةٍ عَنَسَلِ⁽¹⁸⁴⁾

وبعدما استوفى الراجز وصف الناقة بالصلابة والخفة وتحدث عما
أصابها في سفرها الطويل من التعب والعياء تخلص إلى العنصر الثاني في
الرحلة وهو وصف مشهد الصحراء التي تقطعها هذه النوق ممهداً لذلك
بقوله :

183 - ديوان أبي تمام، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف بمصر 1965، ج4، ص: 531. مقابل : كرم النسب
من قبل أبويه.

184 - ديوان العجاج: 179. عنسل: خفيفة. علاة: جسيمة.

فِي مَجْهَلٍ تَجْتَازُهُ عَنْ مَجْهَلٍ⁽¹⁸⁵⁾

وبعد الانتقال إلى هذا العنصر لا تصبح للناقاة أية أهمية، فكل الاهتمام يصبح منصباً على تصوير المفازة وبيان وعورة السير فيها. وقد انتقل العجاج إلى العنصر الثاني في رحلة هذه الأرجوزة بواسطة عبارة: "في مجهل". وهو كأنه قال: "ومجهل" التي هي الصيغة الغالبة على طريقة التخلص في مثل هذه الحال، كما نبه على ذلك شارح ديوان رؤبة في قوله: "وأكثر ما يتكلم به بالواو إذا جاءت على معنى رب"⁽¹⁸⁶⁾.

وتخلص العجاج لوصف الناقاة في أرجوزة أخرى بنفس هذه الطريقة السابقة فقال:

كَمْ قَدْ حَسَرْنَا مِنْ عِلَاةٍ عَنَسَ⁽¹⁸⁷⁾

ثم انتقل بعد أربعة عشر بيتاً ليتحدث عن الفلاة ومسار الرحلة فيها فقال في بيت التخلص إلى ذلك.

وَكَمْ قَطَعْنَا مِنْ قِفَافٍ حُمَسَ⁽¹⁸⁸⁾

وفي هذا المقطع من الرحلة يصف هذه الأماكن الصلاب التي بدت قممها مشرفة على القوم، مع ما يتخلل ذلك من رمال تواليها بلائاً واسعة بعيدة الغور يتحتم السير فيها على غير هداية وقطعها في جومظلم أغبر. وما يزيد من محنة الرحيل وشدة وطأته عليهم ما يصيبهم فيه من الثلج والبرد القارس، وذلك على الرغم مما استعدوا به لذلك من أنواع اللباس.

185 - نفسه: 180.

186 - شرح ديوان رؤبة: 1/374.

187 - ديوان العجاج: 410. العلاة: الناقاة الجسيمة. العنس: الشديدة الصلبة.

188 - ديوان العجاج: 412.

وفي لامية العجاج الأخرى التي مدح بها إبراهيم بن عديّ وإلى
 اليمامة نجد نفس الشيء تقريباً. فالراجز ينتقل في البيت الثامن والأربعين
 منها إلى وصف الإبل التي يقول إنها ذابلة ضامرة، تراها قد انحنت من
 الإجهاد والسير الذميل. يكاد الراكب فوق ظهورها يسقط من نشاطها
 وشدة اهتزازها. بل إنها في سرعة مرها كالقوس إذا أنبض بها رام حاذق.
 هكذا تواصل سيرها الحثيث، فترمي بأيديها في عرض الفلاة قلقات من
 عدم إدراك مراد الوصول في أقرب وقت ممكن. وبعد اثني عشر بيتاً
 تتلاشى هيمنة هذا العنصر، وذلك عندما يشرع الراجز في وصف الفلاة
 التي تصبح قطب الدائرة في حديثه، لاسيما أن وصفها يمتد على مدى
 واحد وأربعين بيتاً تضمنت الإشارة إلى ما يراه الراكب فيها من مكانس
 صيران المها في ضخام السدر والأرطى وكثبان الرمل التي لا تكاد تنتهي
 في امتدادها، وما يسمعه من أصوات الجن بين التلال وأصوات البوم
 تولول في ليل حالك كأنما ثكلت أولادها. وليس ثمة غير الطرد والسير
 الحثيث الذي يعتبر امتحاناً حقيقياً للتمييز بين القوي الحازم والنذل
 الضعيف، في رفاق هذه الرحلة القاسية⁽¹⁸⁹⁾.

ولرؤية بن العجاج أيضاً أرجوزة في مدح بلال بن أبي بردة، يسبق
 وصف الناقة فيها وصف الصحراء. يقول رؤية وقد انتقل إلى الحديث
 عن الرحلة.

إِذَا سُرَى الْمَهْرِيَّةِ الْعِتَاقِ⁽¹⁹⁰⁾

خَاضَتْ إِلَيْكَ اللَّيْلَ بِالْأَعْنَاقِ

189- نفسه: 216 - 211.

190- ديوان رؤية: 116. الأرواق: روق الإنسان نفسه، السبب: المستوي من الأرض. المنجرد: الذي لا نبت فيه. عمق الأعماق: بعيد الغور. نازحة: بعيدة. الأماق: العيون. الخوقاء: البعيدة. القياقي: جمع قياقة وهو المكان المحدود. الضحضاح: السراب القليل.

وَالْأَرْكُوبِ الرَّمِينِ بِالْأَزْوَاقِ
 فِي سَبَسٍ مُنْجَرِدِ الْأَخْلَاقِ
 غُبِرَ الْفِجَاجِ عَمِيقِ الْأَعْمَاقِ
 يُفْضِي إِلَى نَازِحَةِ الْأُمَاقِ
 خَوْقَاءَ مُفْضَاهَا إِلَى مُنْخَاقِ
 إِذَا جَرَى مِنْ آلِهَا الرِّقْرَاقِ
 رِبْقٌ وَضَحْضَاحٌ عَلَى الْقِيَاقِي

ورغم أن متتالية الناقة في هذه الأرجوزة قليلة الأهمية مقارنة مع ما يوليه لها رؤية في سائر أراجيزه الأخرى، إلا أن وجود أثر لها في هذا السياق - مهما كانت طبيعته - هو في حد ذاته أمر مهم نسعى إلى البرهنة عليه. وعلى أية حال، فقد أشار الراجز إلى أن هذه الرحلة تمت ليلاً، وأنه خاضها معولاً على نوق مهرية عتاق تشق الليل بأعناقها، قبل أن ينتقل إلى وصف الصحراء مشيراً إلى أن الأمر يتعلق بأرض مستوية مقفرة لا نبت فيها، وأن طرقها عفت فلا يكاد يسلكها أحد، وأنها شاسعة الأطراف بعيداً ماؤها، لا يرى فيها إلا السراب الذي يترقرق.

وجاء وصف الناقة سابقاً أيضاً على وصف الصحراء في أرجوزة بشار الرائية التي مدح بها يزيد بن حاتم. فقد قال عندما تخلص من المقدمة إلى الرحلة :

وَمُصْغِيَاتٍ وَقَعُهَا تَقْدِيرٌ⁽¹⁹¹⁾
 قُرْدٍ بَرَاهَا النَّيْصُ وَالتَّسْيِيرُ
 قَدْ شَفَّهَا التَّأْوِبُ وَالتَّهْجِيرُ

191- ديوان بشار: 3/168. مصغيات: جمع مصغية وهي الناقة. قود: جمع قوداء وهي الطويلة. النص ضرب من سير الإبل. التأوب: سير كامل النهار. الوخذ: ضرب من سير الإبل. الشيب: الثور الوحشي. اليعفور: الحمار الوحشي. المحدث: المرتفع. حذفور: أنيس.

وَالْوَحْدُ حِينَ اخْتَرَقَ الْهَجِيرُ
 فِيهَا اغْتَرَاضٌ وَبِهَا صَرِيرُ
 يَمْشِينَ رَهْوَاً وَالْحَصَى صَجَرُورُ
 وَقَدْ تَرَدَّى بِالسَّرَابِ الْقُورُ
 وَالْجِنْدَبُ الْجَوْنُ لَهُ صَرِيرُ
 حَيْثُ يُلَاقِي الشَّبَبَ الْيَعْفُورُ
 فِي مَحْدَبٍ لَيْسَ بِهِ حُذْفُورُ

فالأبيات الستة الأولى تتمحور حول أوصاف الإبل التي يذكر الراجز أنها تُميل رؤوسها نحو الرحال كمن يرهف السمع لأمر جلل، وأنها تمشي على تناسب وقد هزلها السفر لاسيما في وقت الهجير. ثم ينتقل الراجز بداية من البيت السابع ليصف ما رآه في هذه الصحراء من جبال وسراب وجراد وثيران وحمير وحثية تلزمها مكانها ريح شديدة.

وإنه مما يجدر بنا تسجيله بصدد هذه الحالة التي أتى فيها عنصر الناقة سابقاً على عنصر الصحراء هو غياب القصة التخيلية التي ترد عادة مرتبطة بالناقة. وكأن الراجز العربي أحس بأن تضمين تلك القصة في عنصر الناقة الذي يكون تمهيداً لوصف مشهد الصحراء إجراءً غير وجيه، وذلك ربما لأن القصة تتطلب مجالاً أوسع للوصف والسرِد إنما يتوفر عندما يفرغ الراجز من مشهد الصحراء ومن أوصاف الناقة الحسية.

هذا من حيث عناصر الرحلة ومكوناتها، أما من حيث موقعها من الأرجوزة فقد تم تحديدها فيما يلي :

* بين المقدمة والغرض: تشكل مقدمة الأرجوزة لحظة أسرة لتأمل الأشياء وتحولاتها. ولكي لا يختنق الراجز بكثافة هذه اللحظة فقد لجأ إلى حديث الرحيل الذي يعد في هذه الحال صحوة في حياته وتحولاً في موقفه. فليس من المنطقي أن يستمر الراجز واقفاً على الطلل ذاكراً

أحواله باكياً وحشته، وليس من الحِلْم في شيء أن يقضي عمره في تذكر أيام الأنس الماضية واجترار الحسرة على ما ضاع من أيام الشباب. إن الانتقال إلى الرحيل إذن ينطوي على شعور حاد برفض الموت ورغبة جامحة في الانتصار على الضعف والعجز. ومن هنا فإنه من الطبيعي أن يأتي هذا الموضوع في الرتبة الثانية بعد المقدمة. وهذا أهم موقع لبنية الرحيل، وتحقق ذلك في مجموعة من أراجيز العجاج⁽¹⁹²⁾، ورؤية⁽¹⁹³⁾، وبشار⁽¹⁹⁴⁾، وأبي تمام⁽¹⁹⁵⁾، وابن أبي حصينة⁽¹⁹⁶⁾.

* وجاء حديث الرحيل ثالثاً بعد كل من المقدمة والغرض في مجموعة من أراجيز العجاج⁽¹⁹⁷⁾، ورؤية⁽¹⁹⁸⁾. وقد لا يكون هذا الأمر راجعاً بالضرورة إلى اختلال في بنائها نتيجة لسهوانساخ أو عبث الرواة، لأن مثل ذلك لا يمكن أن يتواتر في ست أراجيز لراجز واحد هورؤية الذي بذل القدماء جهوداً كبيرة في العناية بديوانه رواية وشرحاً. لكن ما معنى أن يسبق الغرض مقطع الرحيل في هذه الأراجيز؟ قد يكون الجواب عن هذا السؤال متوقفاً على اختبار كل حالة على حدة، وتقصي مختلف دلالات العبور بين متتالياتها، وعلاقة ذلك بسياق القول ومناسبته. والمرجح أن يكون من وراء ابتداء الغرض وذكر بعض معانيه قبل الرحلة رغبة ملحّة في طمأننة المتلقي المستهدف حتى لا ينقطع حبل تفاعله مع المرسل، لاسيما عندما يطول حديث الرحيل فيمتغرق عشرات الأبيات مما يُنخس معاً أن يشغل الرجاز جيد المعاني في تلك الموضوعات عن غرض المدح.

192 - ديوان العجاج، الأراجيز: 12، 33، 34، 38، 42، 44.

193 - ديوان رؤية، الأراجيز: 8، 13، 18، 24، 27، 30، 39، 41، 47، 49، 54، 55.

194 - ديوان بشار بن برد: 3/168.

195 - ديوانه: 4/531.

196 - ديوانه: 1/49.

197 - ديوان العجاج، الأرجوزة: 17.

198 - ديوان رؤية، الأراجيز: 2، 3، 23، 25، 36، 46. في كل هذه الأراجيز ينتقل الرجاز من المقدمة إلى الغرض ومنه إلى الرحلة قبل أن يعود إلى المدح لاستقصاء معانيه مرة أخرى.

* وتأتي الرحلة في صدر الأرجوزة، كما نجد ذلك في أرجوزتين لتميم بن المعز⁽¹⁹⁹⁾، وفي أرجوزة واحد لكل من العجاج⁽²⁰⁰⁾، ورؤية⁽²⁰¹⁾، وأبي نواس⁽²⁰²⁾. ومن البديهي أن تخلو الأرجوزة في هذه الحال من المقدمة التقليدية. غير أن الرحلة شبيهة بالمقدمة، من حيث إمكانية اعتبارها الجانب الذاتي في الأرجوزة، أي الجانب الذي يغتنمه الراجز للحديث عن راحلته ومشاهداته والتعبير عن نفسيته. فللطبيعة وأشياءها تأثير واضح في الراجز العربي خاصة، وندوبها غائرة في حياته. إنها مرآة لمعاناته وصراعه من أجل البقاء. فالرحلة التي يعتسف فيها مجاهل الأرض ويكابد أهوال الطرق المخوفة إنما هي تعبير عن صراعه مع الفقر والإهمال، صراع يحاول أن يحسمه بالوصول إلى رجل كريم. وربما كان إفلات الحمار من سهم الصيد أو انتصار الثور على الكلاب في آخر حديث الرحيل تعبيراً عن شعور الراجز بتحقيق مراده. ولعل هذا الموقع من مواقع الرحلة في الأرجوزة مؤشرٌ على درجة الصدق الفني الذي تميز به الراجز. فهذا الإجراء يوحي بأنهم لم يأبهوا ببعض قيود التقليد والمحاكاة. صحيح أن للأرجوزة العربية — في صورتها التامة — بنيات أساسية، لكن توفرها ليس شرطاً ضرورياً في كل تجربة فنية أو معياراً أساسياً لصدقها. ذلك أن الراجز إنما يختار منها ما يراه مناسباً للتعبير بحسب كل مقام.

* وقد ختمت أرجوزتان بحديث الرحيل: واحدة للعجاج⁽²⁰³⁾، والأخرى لرؤية⁽²⁰⁴⁾. وليس في هذا الأمر مجرد التعبير عن حب الصحراء وأشياءها الأليفة، ولكنه ينطوي أيضاً على رغبة دفينة في رد الاعتبار للذات، وعدم الاطمئنان إلى وصول زائف يفقد فيه الراجز ماء الوجه والكبرياء. فإذا لم يكن من النصب والضمنى بُدُ فلتنته الحياة على إيقاع رحيل لا قرار له.

199 - ديوانه : 13، 132.

200 - ديوانه ، الأرجوزة : 43.

201 - ديوانه ، الأرجوزة : 42.

202 - انظر تفسير أرجوزة أبي نواس ، لابن جني : 18.

203 - ديوان العجاج ، الأرجوزة : 19.

204 - ديوان رؤية ، الأرجوزة : 45.

4. بنية الغرض :

إذا تأملنا غرض المدح في الأرجوزة العربية وجدناه يرد في ثلاثة مواقع أساسية :

✽ بعد المقدمة والرحلة: حيث تكون الأرجوزة ثلاثية الأبعاد. والحقيقة أن هذه هي البنية التامة لأرجوزة المدح في شعرنا القديم، ووفقها جاء عدد لا يستهان به من الأراجيز. وهذا النسق الثلاثي يوافق نظام القصيدة العربية، كما تصورها النقاد العرب القدامى، لاسيما ابن قتيبة الذي أشار إلى ضرورة أن يستوفي الشاعر أمر المقدمة، ويفرغ من الرحلة قبل الانتقال إلى غرض المدح فقال: "... فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وضمامة التأميل، وقرر ما ناله من المكاه في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة وهزه للسماح، وفضله على الأشباه، وصغر في قدره الجزيل " (205).

وما قاله ابن قتيبة عن القصيدة ينطبق على الأرجوزة، لأنه لم يكن يفرق بينهما من جهة. ولأن هذا النسق يؤيده من جهة ثانية ما استقرأناه من أراجيز العجاج⁽²⁰⁶⁾ ورؤية⁽²⁰⁷⁾ وبشار⁽²⁰⁸⁾، والعماني⁽²⁰⁹⁾، وأبي تمام⁽²¹⁰⁾، وتميم بن المعز⁽²¹¹⁾، وابن أبي حصينة⁽²¹²⁾.

205 - الشعر والشعراء: 1/75.

206 - ديوان العجاج، الأراجيز: 34، 38، 42، 44.

207 - ديوانه، الأراجيز: 13، 18، 21، 39، 43، 57.

208 - ديوانه: 3/170.

209 - العماني الراجز حياته وما تبقى من شعره: 84.

210 - ديوان أبي تمام: 4/531.

211 - ديوانه: 178.

212 - ديوانه: 1/17، 1/182، 1/49.

وقد يختل ترتيب هذه البنيات الثلاث في الأرجوزة أحياناً، كأن يأتي غرض المدح قبل الرحلة. فقد انتقل رؤية بعد مقدمة طويلة إلى المدح فقال:

فقلتُ إذْ عاجِلْتُ دَيْنًا شاعِلاً⁽²¹³⁾
لأبْدٍ مِنْ قَوْلِي وَكُنْتُ قَائِلاً
يَمُّمٌ سُلَيْمَانٌ تَجِدُهُ وَاصِلاً

وبعدما فرغ من المدح خرج إلى وصف الرحلة، فكانت آخر عنصر في الأرجوزة.

* ويرد غرض المدح في الأرجوزة العربية مباشرة بعد المقدمة أيضاً، ولكن في الأراجيز الخالية من متتالية الرحيل. يتعلق الأمر إذن بأراجيز ذات بنية ثنائية تتكون من المقدمة والغرض. ومن هذا القبيل مجموعة من أراجيز العجاج ورؤية وأبي نخيلة وبشار والعماني وتميم بن المعز ومهيار الديلمي وابن أبي حصينة والشريف الرضي.

* وقد وجدنا المدح يأتي بعد الرحلة في مجموعة من الأراجيز الخالية من عنصر المقدمة. ومعنى هذا أن الأمر يتعلق بمظهر آخر من مظاهر أرجوزة المدح الثنائية.

* وقد يستغرق غرض المدح كل الأرجوزة، أي أنه يأتي فيها منفرداً فيشكل بذلك علامة تغريضية واحدة. وهذا مظهر من مظاهر بساطة أرجوزة المدح، ذلك أنها تخلو من عنصري المقدمة والرحلة.

لقد أشار أبو عبيدة — في سياق حديثه عن جهود العجاج لتطوير الرجز — إلى بنيتين أساسيتين من بنيات الأرجوزة هما: بنية المقدمة (المنسبة وذكر الديار ووصف ما فيها وإبكاء على الشباب)، وبنية

213 - ديوان رؤية: 124 - 123.

الرحلة (وصف الرحلة وتشبيهها)⁽²¹⁴⁾. ومن الواضح أنه سكت عن البنية الأساسية الأخرى، وهي بنية الغرض الذي قد يكون مدحاً وقد يكون غيره. وربما فعل ذلك اكتفاءً منه بالقول إن ما جاء به العجاج في الرجز شبيه بما في الشعر، أي القصيد⁽²¹⁵⁾.

وقد تصور ابن قتيبة، كما أشرنا أن قصيدة المدح تبني وفق ما يلي: مقدمة + رحلة + غرض (المدح). لكن ما أشار إليه أبو عبيدة وما تصوره ابن قتيبة مما يمكن تعميمه على الأرجوزة إنما يشكل الصورة التامة للعمل الشعري. وذلك ليس سوى إبدال واحد من إبدالات أرجوزة المدح التي وقفنا عليها.

أما أشكال وصيغ الانتقال إلى المدح فلا تكاد تختلف في أي موقع من مواقعه السابقة. وعلى العموم فإن من أبرز العبارات التجسيرية التي أتاحت التخلص إلى هذا الغرض أو ابتدائه في الأرجوزة العربية ما يلي :
— النداء : لاسيما ما يقتزن منه بذكر اسم الممدوح، كما في قول العجاج :

يَا بَشْرُ مَنْ زَارَكَ غَيْرُ بَائِسٍ⁽²¹⁶⁾

ومثل ذلك أيضاً قول رؤية في أرجوزة عملها في مدح الحكم بن عبد الملك :

يَا حَكْمُ الْوَارِثُ مِنْ عَبْدِ الْمَلِكِ⁽²¹⁷⁾

وقوله مخاطباً نصر بن سيار في أرجوزة له :

يَا نَصْرُ أَذْرِكُنِي بِغَيْثٍ يُجْدِي⁽²¹⁸⁾

214- كتاب الديباج لأبي عبيدة: 13.

215 - نفسه: 13.

216 - ديوان العجاج: 392. والممدوح هوبشر بن مروان بن الحكم.

217 - ديوان رؤية: 118.

218 - نفسه: 48.

وقوله أيضاً مخاطباً بمدوحاً آخر :

قاسِمُ قَدْ أَبْصَرْتَ فِي التَّبَصُّرِ⁽²¹⁹⁾

وبأسلوب النداء أيضاً تخلص إلى مدح مسلمة بن عبد الملك، في أرجوزة أخرى قائلاً:

لَا أَنْسَاكَ مَا بَقِيَتْ⁽²²⁰⁾

وبنفس الطريقة انتقل إلى مدح الحارث بن سُلَيْم الهُجَيْنِي في ثلاث أراجيز:

حَارِثُ قَدْ فَرَّجْتَ عَنِّي غَمِّي⁽²²¹⁾

حَارِثُ مَا سَجَلُكَ بِالْثُّغْطِيشِ⁽²²²⁾

إِنَّكَ يَا حَارِثُ نِعَمَ الْحَارِثِ⁽²²³⁾

وبنفس هذا الأسلوب تخلص بشار بن برد إلى مدح عقبة بن سَلَم في أرجوزة له قائلاً :

يَا عَقِبَ ذَا الْقُحْمِ الرِّغَابِ⁽²²⁴⁾

219 - نفسه: 61. والمدوح هو القاسم بن محمد بن القاسم الثقفي أحد قادة الثغور في أيام الوليد بن عبد الملك.

220 - نفسه: 25.

221 - نفسه: 142.

222 - نفسه: 78.

223 - نفسه: 28.

224 - ديوان بشار: 1/165.

و بمثل ذلك أيضاً تخلص أبو نواس لمدح الفضل بن الربيع وزير
الرشيد والأمين في أرجوزته المنهوكة فقال :

يَا فَضْلُ لِقَومِ البُطْرِ⁽²²⁵⁾

وقد لا يقتزن النداء باسم الممدوح، ولكن بشيء آخر يوحى بمعنى
من معاني هذا الغرض ويهد له، كما في قول ابن أبي حصينة :

يَا عَيْسُ أُمِّي الْمَلِكِ الْمُؤْمَرِ⁽²²⁶⁾

حيث اقتزن النداء في بيت التخلص بالعيش التي يتمنى الراجز أن
تقصده بمدوحه .

- ورود اسم الممدوح أو صفته بعد حرف الجر: "إلى" : من هذا
القبيل ما وجدناه في قول العجاج يتخلص إلى مدح عبد العزيز بن مروان
في إحدى أرجوزته :

إلى ابْنِ لَيْلى فاغْتَدِي و رُوحِي⁽²²⁷⁾
إلى فَتَى في الباعِ ذي مَنْدُوح

ونلاحظ أنه لم يكتف في التخلص بصيغة واحدة ، بل أردفها بما
يشبهها تعصيذاً لبيت التخلص و تحسناً لما بعده ، وهو من مظاهر الخدق
والبلاغة الضرورية في هذا السياق ، عند القدماء . يقول حازم القرطاجني :
«وما يجب اعتماده في التخلص : أن يجتهد في تحسين البيت التالي لبيت
التخلص ، فإنه أول الأبيات الخالصة للمدح أو الذم ، و أول منقلة من
مناقل الفكر في التخلص إليه ، فيجب أن يعتمد فيه ما يكون محرراً للنفس
لتستأنف هزة و نشاطاً لتلقي ما يرد»⁽²²⁸⁾ .

225 - تفسير أرجوزة أبي نواس : 20. البطر : فُعْلٌ من البطر وهو الطغيان عند النعمة .

226 - ديوان ابن أبي حصينة : 1/182 .

227 - ديوان العجاج : 190 ، وانظر أيضاً : 222 . ذومندوح : ذوسعة . وانظر أيضاً شعر أبي نخيلة : 254 .

228 - منهاج البلغاء : 321 .

و يمثل هذه الصيغة السابقة تخلص رؤية إلى مدح رجل اسمه المصفي،
بعدما فرغ من المقدمة. الرحلة في أرجوزة له :

إلى المصفي إن شَكوتَ اللَّزْبَا (229)

و شبيه بذلك قوله أيضاً وهو ينتقل إلى مدح أبي العباس السفاح في
أرجوزة أخرى :

إلى ابنِ مَجْدٍ لَمْ يُخَرِّقْ أَدْمُهُ (230)

ومن ذلك قول بشار في متهل مدح يزيد بن حاتم بن قتيبة بن
المهلب بن أبي صفرة :

إلى فتى ليس له نظير (231)

و يمثل هذه العبارة تخلص العماني إلى مدح هارون الرشيد في أرجوزة
فقال :

إلى امرئٍ له أيادٍ عندي (232)

و انتقل ابن أبي حصينة إلى المدح في إحدى أراجيزه من خلال هذه
الصيغة السابقة، هذا ما يتجلى في قوله :

إلى فتى بَعْضُ عِذَاهُ الْكِيسُ (233)

و يمثل ذلك أيضاً انتقل إلى هذا الغرض في أرجوزته المنهوكة فقال :

إلى فتى سَادَ الْبَشَرُ (234)

229 - ديوان رؤية: 14. اللزب: الشدة والقحط والضميق.

230 - نفسه: 151. لم يخرق أدمه: لم يُغَبْ بشيء من فعله.

231 - ديوان بشار: 3/170.

232 - العماني الراجز حياته وما تبقى من شعره: 85.

233 - ديوان ابن أبي حصينة: 1/279.

234 - ديوانه: 1/16.

وقريب من صيغة هذا التخلص قول تميم بن المعز في أرجوزة بمدح فيها
الخليفة الفاطمي العزيز بالله :

نَحْوُ الْإِمَامِ الْمُصْطَفَى نِزَارٍ⁽²³⁵⁾

وما يدخل في هذا السياق أيضاً ما نجده في قول الشريف الرضي :

سِيرِي إِلَى وَرْدِ الْجُمُومِ الْفَهَّاقِ⁽²³⁶⁾

إنه يخاطب الإيل متمنياً أن تقصد ممدوحه، وهو ما يعرف بتعددية
العيس. وهذه طريقة تقليدية قديمة في التخلص، كما يشير إلى ذلك حازم
القرطاجني⁽²³⁷⁾.

— التصريح بالمدح : لم يكتف الرجاز في انتقالهم إلى المدح بمثل
هذه الصيغ والعبارات السابقة فحسب، بل أشار بعضهم إلى هذا الغرض
صراحة. وأبرز من فعل ذلك رؤية بن العجاج في مجموعة من أراجيزه :

فَامْدَحْ بِلَاغٍ غَيْرَ مَا مُؤَيِّنٍ⁽²³⁸⁾

فَارْفَعْ ثَنَاءً صَادِقاً مُصَدِّقاً⁽²³⁹⁾

وَإِنْ أَحْبَبُزْ مِدْحِي الْأَجَاوِدِ⁽²⁴⁰⁾

235 - ديوان تميم بن المعز لدين الله الفاطمي: 178.

236 - ديوان الشريف الرضي: 2/43. الجموم البئر الكثيرة الماء. الفهّاق: الممتلئ.

237 - منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 317.

238 - ديوان رؤية: 162.

239 - نفسه: 113.

240 - نفسه: 45.

وارتباطاً بهذا الشكل من التخلص يستعمل رؤية فعل "قال" مع ضمير المتكلم المفرد، كما في قوله منتقلاً إلى مدح الوليد بن يزيد بن عبد الملك في أرجوزة له :

قُلْتُ وَلَا يَبْلُغُ وَصْفِي وَاصِفٌ⁽²⁴¹⁾
لَأَمْدَحَنَّ وَالْعَرُوفُ عَارِفٌ

وقد يشكل فعل : "قُلْتُ" جسر الانتقال إلى المدح في أرجيز رؤية من غير الاقتران بلفظ المدح كما في قوله :

وَقُلْتُ إِذْ أَسَّ الْأُمُورَ الْأَسَاسُ⁽²⁴²⁾

وشمة بذلك أيضاً قوله في أرجوزة أخرى يتخلص إلى مدح الفضل بن عبد الرحمن الهاشمي :

بَلْ قُلْتُ إِنَّ الْقَوْلَ ذُو أَزْوَاجٍ⁽²⁴³⁾
يَا فَضْلُ مَا سَيُبْكُ بِالْإِزْعَاجِ

فالبيتان معاً يشكلان جسر الانتقال إلى المدح في هذه الأرجوزة. وواضح أن الراجز ضمنهما أكثر من منبه أسلوبية يُشعر بهذا الغرض، فثمة : "بل" و"قُلْتُ" و"ياء النداء" وهناك أيضاً التصريح بذكر اسم المدوح. إنها عناصر تتضافر جميعها لتشد انتباه المتلقي إلى هذا التمهيد الأساسي في الأرجوزة، وذلك دفعاً للإحساس بانتقال مفاجئ.

241 - نفسه : 102 .

242 - نفسه : 67. أسّ: أفسد. الأساس: المفسدون.

243 - ديوان رؤية : 32 .

وقد تخلص بشار بن برد بدوره إلى المدح من خلال فعل "قُلْتُ"
الذي يمهّد لبسط معاني هذا الغرض ، فقال في داليته :

قُلْتُ لَهُ حِينَ جَفَا فِي الْعَهْدِ⁽²⁴⁴⁾

لقد تعددت إذن صيغ وأساليب الانتقال إلى بنية المدح في الأرجوزة العربية. فمنها روابط شكلية مثل: "بل" و "إلى" و "نحو"، ومنها أساليب إنشائية أبرزها النداء. كما تضمن هذا الانتقال التصريح بقصد المدح على مستويين :

— استعمال فعل "قُلْتُ" الذي يأتي في هذا السياق بمعنى: "نَطَقْتُ"
أو "حَبَّرْتُ" أو ما شابه ذلك مما ورد ذكره عند رؤية خاصة.

— التصريح بذكر اسم الممدوح، سواء في ارتباطه ببعض هذه العناصر الشكلية السابقة، كما أشرنا إلى ذلك أو بطريقة مباشرة، كما فعل العجاج في أرجوزته الرائية الموقوفة التي مدح بها عمر بن عبيد الله بن معمر. فبعد مقدمة من ستة عشر بيتاً انتقل الراجز إلى المدح فقال :

هَذَا أَوَانُ الْجِدِّ إِذْ جَدَّ عُمَرُ⁽²⁴⁵⁾

ونفس الأمر فعله رؤية عندما أراد أن ينتقل إلى مدح بلال بن أبي بردة في إحدى أراجيزه :

وَلَسْتُ أَضْوِي وَبِلَالٌ حِزْبِي⁽²⁴⁶⁾

244 - ديوان بشار: 3/166.

245 - ديوان العجاج : 67.

246 - ديوان رؤية : 16. لست أضوي : أي لا يكون حظي قليلاً ضاوياً، من الضوى وهو الضعف والهزال.

إن ما رأيناه سابقاً كان يتعلق، في عمومهِ بمواقع المدح وأشكال التخلص إليه في الأرجوزة، لكن ماذا عن طبيعة هذا المدح نفسه، أي عن معانيهِ ودلالاتها؟

لقد وجدنا المدح في كثير من الأحيان يلاقي هوى في نفوس الرجاز، أي أنه بعيد عن أن يكون مجرد مديح تكسبي لا يُرجى من ورائهِ إلا جمع المال. فقد كان العجاج مثلاً من المتأثرين بالدين وتعاليمه، وظهر ذلك في مدحه، لاسيما في الأرجوزة التي خاطب بها عمر بن عبید الله بن معمر الذي قهر الخوارج في زمن الأمويين. ولاشك أن العجاج نفسه كان يُمقت الخوارج وزعيمهم أبا فُديك الحَزَوْرِيَّ، لذلك وجدناه يغري بهم بمدوحه قائلا :

لَا قَدَحَ إِنْ لَمْ تُورِ نَاراً بِهَجَرَ⁽²⁴⁷⁾
ذَاتَ سَنَأٍ يُوقِدُهَا مَنْ افْتَخَرَ
مَنْ شَاهَدَ الْأُمَصَارَ مِنْ حَيِّي مُضَرُ
يَا عُمَرَ بْنَ مَعْمَرٍ لَا مُنْتَظَرُ
بَعْدَ الَّذِي عَدَا الْقُرُوصَ فَحَزَرُ
مِنْ أَمْرِ قَوْمٍ خَالَفُوا هَذَا الْبَشَرَ
وَاشْتَغَرُوا فِي دِينِهِمْ حَتَّى اشْتَغَرُ
فَقَدْ تَكَبَّدَتِ الْمَنَاخُ الْمُشْتَهَرُ
فَاعْلَمْ بَأَنَّ ذَا الْجَلَالِ قَدْ قَدَرَ
فِي الصُّحُفِ الْأُولَى الَّتِي كَانَ سَطَرَ
أَمْرَكَ هَذَا فَاخْتَفِظْ فِيهِ النَّتَرُ
وَفَتْرَةَ الْأَمْرِ وَمُودٍ مَنْ فَتَرَ

247 - ديوان العجاج: 98-96. لا قدح: أي لا عمل ولا شيء. هجر: مكان، وبه كان هؤلاء الخوارج. القروص: اللبن الحامض. حزر: حمض. اشتغروا: تفرقوا. تكبدت: نزلت بكبيداته، أي وسطه. النتر: العجلة. مود: هالك

فَأَيْنَمَا جَرَّيْتَ أُعْطِيتَ الظَّفَرُ
شَهَادَةً فِيهَا طُهُورٌ مِّنْ طَهَرُ
أَوْ وَقَعَةً تَجْلُو عَنِ الدِّينِ الْقَذَرُ
أَوْ شَرْفًا يُنْتَبِهُ نُورًا قَدْ زَهَرَ
كَمَا تُتَبَّحُّ لَيْلَةُ الْبَدْرِ الْقَمَرُ

يرى العجاج أنه ليس هناك من عمل أجدر من أن يوقع ممدوحه وقعةً بهجر، حيث كان الحروريون يفسدون. فإنه بعدما قد بدا من شرهم، وبعدها بالغوا في أمرهم حتى نشروا الفركة بين الناس ومارقوا من الدين لم يعد هنالك من منتظر. أي أن جهادهم أصبح واجباً يمليه الواقع وضرورةً يحتمها الدين. ويرى العجاج أن ممدوحه قادر على القيام بهذه المهمة التي اختاره الله لها. و بالتالي فليس له أن يتراجع عن إتمامها. بل عليه أن يمضي فيها قدماً مع الحذر من العجلة والضعف معاً، فإن ذلك مما يجلب الهلاك. وعلى أية حال فما على هذا الممدوح إلا أن يشرع في مقارعة أعدائه، لأنه منصورٌ معانٍ عليهم، فأينما جرى أعطي الظفر.

وبعد وصف الجيش من مستلزمات المدح، وهو ما عبر عنه العجاج في نفس هذه الأرجوزة مباشرة بعدما فرغ من هذه المعاني السابقة فقال :

لَقَدْ سَمَا ابْنُ مَعْمَرٍ حِينَ اعْتَمَرَ⁽²⁴⁸⁾
مَغْزَى بَعِيداً مِنْ بَعِيدٍ وَضَبَرَ
مِنْ مُخَّةِ النَّاسِ الَّذِي كَانَ امْتَحَرُ
ثَلَاثَةَ وَسِتَّةَ وَائْتْنِي عَشَرَ

أَلْفَا يَجْرُونَ مِنَ الْخَيْلِ الْعَكْرِ
 فِي مُرَجِحِنٍ لَجِبٍ إِذَا اثْبَجَرَ
 سَدَّ الرَّهَاءَ وَالْفَجَاجَ وَاجْتَهَرَ
 بَطْنَ الْعِرَاقِ الْجُبِّ مِنْهُ وَالنَّهْرُ
 وَإِنْ عَلَوْا وَعَرَأَ وَقَدْ خَافُوا الْوَعْرُ
 لَيْلًا تَغْشَى صَعْبَهُ وَمَا اخْتَصَرَ
 سَيْلَ الْجَرَادِ السُّدَّ يَزْتَادُ الْخَضِرُ
 آوَاهُ لَيْلٌ غَرَضًا ثُمَّ ابْتَكَرَ
 وَفَشَاتَ عَنْهُ ضَحَى الشَّرْقِ الْخَصِرُ
 فَمَدَّ أَغْرَافَ الْعَجَاجِ وَأَنْتَشَرَ
 وَانْفَرَجَتْ عَنْهُ الْبِلَادُ وَانْكَدَرَ

فلقد تخير هذا القائد المجاهد جنده البالغ عدة آلاف من نخبة الناس
 وصناديدهم ، وسار بهم يقصد ساحة الحرب في جيش عرمرم جرار سد
 ما استوى من الأرض والفجاج . ثم يشبه الراجز هذا الجيش بعد ذلك
 بجراد آواه ليل فمكث بمكانه قلقاً - إذ كان يشتهي أن يكون قد انتقل منه ،
 وذلك تحفزاً منه للنزال ورغبة في خوض غماره ، بل ثقة منه في النصر والظفر
 بالعدو - وعندما أقبل الصبح وطلعت شمس الضحى درأت عنه البرد ،
 فركض الأرض بأرجله وطار ، وانتشر الغبار لذلك . ثم يتحدث عما أذاقه
 هذا الجيش للأعداء من ألوان الطعن والضراب وصنوف العذاب .

وشبه العجاج جيش مصعب بن الزبير في الأرجوزة البائية التي عملها في
 مدحه بالجراد أيضاً ، ثم شبه حبو الجراد إذ سال بحبو الماء ، أي أنه يتبع بعضه
 بعضاً فيكون كالأمواج العاتية التي لا تجد في طريقها شيئاً إلا اقتلعتة⁽²⁴⁹⁾ .

والمدح عند العجاج ليس فرصة للحديث عن خصال الممدوح
وسجايه الحميدة فحسب، بل هو أيضاً مناسبة انتهازها أحياناً لتصوير ظلم
الرعية من قِبَل عمال الخلافة الذين أخذوا أموال الناس بالباطل فقهرهم،
مثلاً قهرهم هذا الزمن القاسي العضوض :

وَالْعَضُّ مِنْ جَدْبِ زَمَانٍ مُعْضِلٍ⁽²⁵⁰⁾
وَعُرْفَاءٌ لِلْإِمَامِ حُمُلٍ
عَلَى الْعَمَى وَعَنْ هُدَاهُمْ ذُهْلٌ
لَمَّا اسْتَطَاعُوا مِنْ خَبَالِ خُبْلٍ
وَلِأُمِيرٍ مُعْنَيْنٍ غُلْلٌ
مِنْ حُرُمَاتِ اللَّهِ مَا لَمْ يُحْلَلِ
وَأِنْ لَقُوا إِذَا ضَعْفَةً قَالُوا: اجْعَلِ
فَإِنْ يُوضَّحْ بِالْحَبِيثِ الْأَقْلَلِ
يَرْضَوْا وَيَنْصَرُوا خَفَرَ التَّزَوُّلِ
وَأِنْ يَقُلْ لَا جُعَلَ عِنْدِي يُعْكَلِ
مِنْهَا ثِنْتَيْنِ عَلَى ثِنْتَيْنِ مُعْقَلِ
يُقَالُ عُمَالٌ وَشَرُّ عُمَلِ
وَلَا أَحَاشِي عَنْ فُلٍ وَلَا فُلٍ
كُلُّ أَصَمٍّ قَلْبُهُ مَهْمَا يَلِي
مِمَّا يَغَافُ الصَّالِحُونَ يَأْكُلِ
وَجَدَ الْكَلْبِ بِاللَّحَامِ الصُّلِّ
مُتَبَطَّنًا أَمَانَةً كَالْمُنْخُلِ

250- نفسه: 221-218. المعضل: القاطع. ذهل: غافلون. معتن: من العنت وهو الشدة. غلل: من الغل وهو الحقد. الخفر: الحياء. التزول: التطرف. يعكل: يحبس. الصلل: المنتنة المتغيرة. الدغفل: الخصيب. المرعبل: المشقق. رواطي صلصل: أرض معينة. رضائم: لا يطيقون براحاً. الكرش: عيان الرجل. الديبل: مدينة من مدائن السند. الرعلة: القطعة من الناس. الأدمى والفعل: موضعان.

فَأَصْبَحُوا بَعْدَ الزَّمَانِ الدُّغْفِلِ
كَالْبُرْدِ بَعْدَ الْجِدَّةِ الْمُرْعَبِلِ
فَرَعْلَةٌ بِالْأَدْمَى وَالْمَغْسَلِ
وَالخُرْجُ لَا تَسْتَطِيعُ مِنْ تَحْلُحِلِ
وَبِالرَّسُومِ وَرَوَاطِي صُلُصِلِ
رَضَائِمُ أُعْيَتْ عَنِ التَّنْقِيلِ
هَلْ كَى بَلَا تَجْرُ وَلَا تَمُؤِلِ
وَكَرِشٍ بِهَجْرٍ لَمْ يَحْتَلِ
وَعَامِدٍ بِنَفْسِهِ لِلدُّبُلِ
وَعَامِدٍ سَمْتَكَ لَمْ يُنْعَلِ
نَعْلًا وَلَا ظَهْرًا سِوَى التَّرْجُلِ

فالزمان مجذبٌ عضوض، وعمال الخلافة لا يسرون في الناس بما يخفف عنهم شدة السنين. بل تراهم يحملون الإمام على العمى ذاهلين عن الحق والهدى ذاهبين في طريق الغي كل مذهب. إنهم لا يألون خبالاً وفساداً في ميلهم إلى حمل الأمير على الشدة، فتراهم لذلك يخذلونه في الرعية التي لا يرقبون فيها ما حرم الله. ولا يتحيون من أخذ مال الضعفاء والمساكين على قلة ما لديهم. وقد ذكر العجاج بعض ألوان العذاب ومظاهر التنكيل التي تنال الفقراء من الناس جراء امتناعهم عن دفع الرشوة. و بما يزيد من فداحة الأمر أن هذا الجبروت السافر مشترك بين جميع هؤلاء العمال، فلم يستثن منهم الراجز أحداً. كلهم تواطأوا على إفقار الناس وظاهروا على إذلالهم. وكلُّ قد أصم قلبه واستأثر بما يليه من أمور المسلمين. و صور الراجز جشع هؤلاء في صورة مقرزة بشعة، إذ جعلهم بتصرفاتهم تلك كأنهم يأكلون لحماً منتناً، وذلك ما يعافه الصالحون. ويركز العجاج في آخر هذه الأبيات على

جماعة من الناس في أماكن بعينها قد أصبحت لازمة لبيوتها مقيمة فيها لا تبرحها من المكان. ثم أشار إلى مجموعة من مظاهر البؤس: منها هذه العيال التي لا حيلة لها بهجر، وهذا الشخص الذي نراه يسعى جاهداً لبلوغ مدينة الديبل في السند، وهذا الشخص الآخر الذي يحاول أن يقصد الخليفة حافي القدمين.

و من الواضح أن العجاج يرفض هذا الوضع المزري الذي تضع فيه كرامة الإنسان. إن هذا الوصف لم يتم من موقع المتفرج المحايد، بل إنه يتبطن نوعاً من الشكوى والمعاونة الشخصية من عذاب البؤس والحاجة. وبالتالي فهو صرخة احتجاج مدوية في وجه الطغيان الذي أشار الراجز إلى بعض تجلياته.

وسار رؤية على نهج أبيه في التعبير — خلال مدحه — عن موقفه من الفرق المناوئة للخلافة، مثل الخوارج الذين كان رؤية نفسه يكرهم باعتبارهم مارقين من الدين مفارقين لأمر الجماعة يحولون دون طموح الأمة إلى الاتحاد. وقد عبر عن ذلك في أرجوزة مدح بها مروان بن محمد بن مروان بن الحكم فقال :

وَكَمْ جَلَا مَرْوَانُ حَتَّى أَشْرَقَا⁽²⁵¹⁾
مِنْ غَمَرَاتِ تَبْلُغُ الْمُخَنَّقَا
فَنَصَرَ اللَّهُ بِهِ وَلَعَنَ قَا
فَالْحَمْدُ لِلَّهِ عَلَى مَا وَفَّقَا
مَرْوَانَ إِذْ تَأَقَّوْا الْأُمُورَ التُّوْقَا
شَامِيًا بِاللَّهِ ثُمَّ أَعْرِقَا

251 - ديوان رؤية : 114. الْمُخَنَّقُ : الحَلَقُ. تَأَقَّوْا : هَجَّوْا. شَامِيَا : أَيُّ لَمَّا كَانَ بِالشَّامِ. أَعْرِقَ : مِنَ الْعَرَقِ. التُّوْقُ : مِنَ الْبَاقِيَةِ وَهِيَ النَّازِلَةُ تَصِيبُ الْإِنْسَانَ. أَشْفَتُوا : تَفَرَّقُوا. أَيْقَا : هَارِبِينَ مُسْتَخْفِينَ. الْعُوقُ : الْحَبَّاسُونَ.

فاجْتَمَعَ الْأَمْرُ لَهُ فَاسْتَوْسَقَا
لَفًّا يُدَانِي بَيْنَ مَنْ تَفَرَّقَا
مَازَالَ يَنْفِي الْمُفْسِدِينَ الْبُؤْقَا
وَيَغْتَزِي مِنْ بَعْدِ أَفْقِ أَفْقَا
حَتَّى اشْفَتَرُوا فِي الْبِلَادِ أَبْقَا
قَتْلًا وَتَغْوِيْقًا عَلَى مَنْ عَوَّقَا
فَسَكَّنَ اللَّهُ الْقُلُوبَ الْخُفْقَا
وَاعْتَقَ عَنْهُ الْجَاهِلِينَ الْعُوقَا

بفضل الخليفة أمكن الحفاظ على وحدة المسلمين، وبه نصر الله الدين
وشرد الأعداء في البلاد لتطمئن بعد ذلك قلوب الناس وتقر أعينهم.

ويحافظ رؤية على معاني المدح التقليدية التي نجدها في الشعر العربي
القديم، كالحلم والجلود والنسب والشجاعة، مع تميزه بالتركيز على قيمة
العدل في سيرة الحاكم، كما يتجلى في قوله يمدح القاسم بن محمد بن
القاسم الثقفي والي السند في أيام الوليد بن عبد الملك :

وَفِيكَ أَخْلَاقُ الْحَلِيمِ الْأَوْقَرِ⁽²⁵²⁾
مَازَلْتَ بِالْإِحْسَانِ وَالتَّفَكُّرِ
وَالرَّفْقِ وَالتَّحْذِيرِ وَالتَّحْذَرِ
حَتَّى تَجَلَّى شَرُّ دَهْرٍ مُنْكَرٍ
عَنَّا وَعَنْ سَهْلِ الْحَيَا مُسْفِرٍ
مُعْتَبِيٍّ فِي الْعَدِيدِ الْأَكْثَرِ
فِي بَيْتِ أُمْلَاكِ كَرِيمِ الْعُنْصُرِ

252 - ديوان رؤية: 62 - 61. مسفر: مضيء حسن. مُعْتَبِيٍّ: نسبه إلى بعض أجداده وهو معتب. العنصر: الأصل. بدر
السعدة: تمام القمر في أول الليل. وانظر أيضاً أرجوزته الميمية في مدح أبي العباس السفاح: (ديوانه: 151).

لا يأخذُ الإمرةَ بالتَّجَبُّرِ
وإنَّ تعالى كانَ أَهْلَ المَفْخَرِ
أَبْيَضَ وَضَّاحَ الجَبِينِ الأَزْهَرِ
تَراهُ في القَومِ وفَوقَ المُنْبَرِ
كالْبَدْرِ بَدْرِ السَّعْدَةِ المَشْهَرِ

وخلافاً للعجاج الذي صب جام غضبه على عمال الخلافة، ولزهم جميعاً في قَرْنِ الخداع والنفاق والتجبر وعدم مراعاة حدود الله في الناس الذين ساءت حالهم فإتنا نجد لرؤية علاقة طيبة ببعض العمال، من أبرزهم بلال بن أبي بردة. فقد خاطبه بأرجوزة يقول فيها :

أوطَنتُ أرضاً لم تُكُنْ مِنْ وَطَنِي⁽²⁵³⁾
لو لم تُكُنْ عامِلَها لم أَسْكُنِ
بها ولم أَرْجُنْ بمها في الرُّجُنِ
فالله يَجْزِيكَ جَزَاءَ المُحْسِنِ
عَنِ الشَّرِيفِ والوَضِيعِ الأَوْهِنِ
والغارِمِ الأَقْصَى وَعَنْ داني الدَّيْنِ
وَحَقِّ أَضْيَافِ عِطَاشِ الأَعْيُنِ
لا يَجْعَلُونَ النِّقْدَ لِلْمُسْتَأْذِنِ
أَمْكَنْتَهُمْ مِنْ حَاجَةِ المَتَكِنِ
برأي لا جافٍ ولا مُغَبِّينِ
مَعَ العَفَافِ البَرَزِ والتَّذَيُّنِ

253- ديوان رؤية: 164 - 163. الراجز: الذي قد ذهب عنه الاستيحاش. الدني: فعيلٌ من الدنو. عطاش الأعين: يريد أنهم سافروا من بُعد ففارت أعينهم. البرز: الذي لا يخفى. الأطباع: اللطخ بالأمر القبيح. الأصحان: الساحات، والواحد صحن، وأراد به الحق الواضح. المستأذن: الحاجب.

حَفْظاً وَإِحْصَاناً مِنَ التَّحَصُّنِ
عَنْ شَيْنِ أَطْبَاعِ الْأُمُورِ الشُّيْنِ
حَتَّى بَدَأَ أَصْحَانُ كُلِّ مَصْحَنِ

يقول إنه أوطن أرضاً لم تكن أرضه ولا وطن أجداده، ولكن حبيبها إليه هذا العامل الذي ولي عليها. إذ لو لم يكن بلالٌ عليها لم يسكنها ولم يألف ربوعها. فوجود ممدوحه بها يذهب عنه ضجر الغربة وذنك الاستيحاش. لذلك نراه يدعو له دعاء نلمس فيه الصدق والإخلاص والاقتناع بحقيقة ما يسبغه عليه من أوصاف، لاسيما علاقته بالناس الذين حمدوا أفعاله. وليس سوى الله يجزيه عن الشريف والوضيع والغرم الأقصى والقريب، كما يجزيه أيضاً عن حق أضياف غارت أعينهم من طول الطريق ونصب السير قد كفاهم أن يرشوا الحاجب ليدخلهم. لقد أمكن بلالٌ هؤلاء العفاة من حاجاتهم، وأظهر الحق الواضح. وما ذلك إلا بفضل عدله وحصافة رأيه وعفافه وتدينه وترفعه عن كل خلق يشين مروءته.

وقد يتحدث رؤية في هذا السياق عن وضعه الشخصي وحالته بالذات فيبث للممدوح شكواه راجياً منه أن يسد حاجته ويصلح أمره لاسيما إذا تكاثرت عليه الديون وتوالت الشدائد، كما يتجلى في قوله :

وَعَضُّ بِي إِذْ عَضَّتِ الْمَغَارِثُ⁽²⁵⁴⁾
عِدْلَانِ مِنْ دَيْنٍ وَرِدَّةٍ ثَالِثُ
إِلَّا تَضَعُ دَيْنِي فُدَيْنِي لَا بَيْتُ
وَأَنَا مَجْهُودُ النِّيَاطِ لَا هَيْثُ
وَقَدْ تَجَلَّى الْكُرْبُ الْكَوَارِثُ

254 - ديوان رؤية : 30. المغارث: من الغرث وهو الجوع. الردء: العون. نياط القلب: معلقه. الأدءاء: الأتقال. النكاث: جمع نكثة وهي الأمر المتفرق.

وإن فَشَتْ في قَوْمِكَ لِمَشَاعِثُ
مِنْ أَضْرَ أَذَاتٍ لَهَا دَايْتُ
أَصْلَحَتْ حَتَّى تَذْهَبَ النُّكَايْتُ

يشكور رؤية في هذه الأبيات من الفقر وشدة الحاجة. فقد عضته المجاوع وأجهدته الهموم، فهو معلق القلب. وأثقلته الديون الكثيرة التي ليس هناك من سبيل إلى تسديدها إلا أن يضعها عنه هذا الممدوح الكريم الذي من صفاته أيضاً قدرته على لم شعث الناس وإصلاح حالهم إذا نزلت بهم لكوارب.

من الواضح إذن أن كلاً من العجاج ورؤية كانا يُعنيان خلال مدحهما بتصوير آثار الزمن الموحش على عامة الناس⁽²⁵⁵⁾. ولا شك أنه تصوير القصد منه حث الممدوحين على العناية برعاياهم. بل إنه ينطوي على موقف معارض لسياسة الاضطهاد والطغيان التي كانت تمارسها السلطة القائمة.

وسار من جاء بعد العجاج ورؤية على هذا النهج الذي رسماه في تنسيق معاني المدح في الأرجوزة، والميل فيها إلى نوع من المبالغة التي كانت قد أصبحت جزءاً من أفق انتظار متلقي الشعر العربي. فقد رفع أبو نخيلة إلى هشام بن عبد الملك مِدْحَةً وصفه فيها بصفات المجد والحزم والإشراق والشجاعة فقال :

إلى أمير المؤمنين المُجْدِي⁽²⁵⁶⁾
رَبِّ مَعْدٍ وَسَوَى مَعْدٍ
مِئْنُ دَعَا مِنْ أَصِيدٍ وَعَبْدٍ
ذِي الْمَجْدِ وَالتَّشْرِيفِ بَعْدَ الْمَجْدِ
في وجهه بَدْرٌ بدا بالسُّعْدِ

255 - بنية الفصيحة العربية و هب رومية ص: 510-507

256- شعر «أبونخيلة»: 254

أَنْتَ الْهُمَامُ الْقَرْمُ عِنْدَ الْجِدِّ
طُوقَتْهَا مُجْتَمِعَ الْأَشْدِّ
فَانْهَلْ لَمَّا قُمْتَ صَوْبُ الرَّعْدِ

وألح بشار في أراجيزه على إبراز شيم الكرم والحلم والشجاعة وغيرها من الصفات التي يتصف بها - أو ينبغي أن يتصف بها - من يمدحهم، كما يظهر ذلك في أرجوزته الدالية المشهورة مخاطباً عقبة بن سلم :

إِسْلَمَ وَحْيِيَتْ أَبَا الْمِلْدِّ (257)
أَنْتَ جَنَى الْعُودِ وَمَوْتُ الرَّئِدِ
مُتَوَجُّجُ الْأَبَاءِ ضَخْمُ الرَّفْدِ
مِفْتَاحُ بَابِ الْحَدَثِ الْمُنْسَدِّ
نِعَمَ مَزَارُ الْمُعْتَفِي وَالْوَفْدِ
وَأَنْتَ لِلْجُنْدِ وَغَيْرِ الْجُنْدِ
مُشْتَرِكُ النَّيْلِ وَرِيَّ الزُّنْدِ
تَسْبِقُ مَنْ جَارَكَ قَبْلَ الشَّدِّ
بِالْحِلْمِ وَالْجُودِ وَضَرْبِ الْكَرْدِ

والمنزع الديني الذي رأينا ملامحه القوية الواضحة في أماديح العجاج نجده أيضاً عند بعض الرجاز الذين أتوا بعده، مثل العماني الذي يقول في إحدى أراجيزه مخاطباً هارون الرشيد :

هَارُونُ يَا فَرْخَ فُرُوعِ الْمَجْدِ (258)
وَيَا ابْنَ أَشْيَاحِ الْحَطِيمِ التُّلْدِ

257 - ديوان بشار: 167 - 2/166. أبوالملد: كنية ممدوحه عقبة بن سلم. الرند: الكفاء. وري الزند: حازم ذورأي سديد. الكرد: العنق بالفارسية.
258 - العماني الرجاز: 85. الحطيم: جدار الكعبة. الصلخد: القوي الشديد.

القائمين الليل بعد الرُّقْدِ
 لله يَرْجُونَ جَنَّانَ الخُلْدِ
 أَنْتَ الذي عند اصْطِكَاكِ الورْدِ
 لَمَّا خَشِيتَ بَغْيَ أَهْلِ الحَشْدِ
 وَكِدْتَ كُلَّ حَاسِدٍ صَلَّخْدِ
 شَدَدْتَ زَنْدَ سَاعِدِ بَزْنِدِ
 بِبَيْعَةٍ تَشْفِي غَلِيلَ الكِبْدِ
 يَا بَرْدَهَا لِلْمُشْتَفِي بِالْبَرْدِ
 أَصْبَحْتَ للإِسْلَامِ خَيْرَ عَضْدِ
 وَلِلْمُطِيعِ عَسَلًا بِزُنْدِ

وحاول تميم بن المعز أيضاً أن يستعين في مدحه بالمعجم الديني، غير أنه في خضم ذلك نجده يضمن بعض معتقدات الشيعة. أي أن مدحه لا يقتصر على الممدوح، ولا ينحصر في ذكر صفاته وتعداد خصاله، بل وسع من مجاله حتى أصبح عبارة عن دفاع مستميت عن الدولة الفاطمية برمتها، على شاكلة ما يتجلى في همزته التي منها قوله :

إِمَامَةٌ مَهْدِيَّةُ اللُّوَاءِ⁽²⁵⁹⁾
 وَدَوْلَةٌ دَائِمَةُ البَقَاءِ
 مُحْفَوْفَةٌ بِالْعِزِّ وَالْبَهَاءِ
 عَمَّتْ بِالْعَدْلِ بَنِي حَوَّاءِ
 وَسُئِلَتْهُمْ بِمُحْكَمِ الآرَاءِ
 سِيَاسَةَ الْوَالِدِ لِلْأَبْنَاءِ

259 - ديوانه: 17. على سياساء: على استقامة وهداية.

سَالِمَةٌ مِنْ فِتَنِ الْأَهْوَاءِ
وَلَمْ تَزَلْ تَسْعَى عَلَى سِيَسَاءِ
مُنْتَصِباً لِلْعَوْدِ وَالْإِنْدَاءِ
وَالْأَخْذِ فِي الدُّوَلَةِ وَالْإِعْطَاءِ
حَتَّى غَدَا الظَّالِمُ فِي اخْتِفَاءِ
وَعَادَ مَيْلُ الدِّينِ لَاسْتِوَاءِ

وقد ظل الشعراء خلال العصور اللاحقة أيضاً يتخذون أراجيز المدح مناسبة للشكوى من البؤس وسوء الحال، على نحو ما رأيناه عند العجاج ورؤبة. من ذلك ما نجده في قول الأعمى التطيلي من أرجوزة مدح بها أحد أمراء المرابطين بالأندلس :

أَصْبَحْتُ مِنْ حِمَصَ بَشَرٍ مَنَزَلِ⁽²⁶⁰⁾
مَنْ سَرَّهُ النِّقْصُ بِهِ فَلْيَكْمُلِ
فِي شَرِّ أَحْوَالِ الْعُفَاةِ الْعُيِّلِ
أَشَعَتْ ذَا طِمْرَيْنِ لَا يُؤْبَهُ لِي
وَأَنْتَ نِعَمَ أَمَلُ الْمُؤْمَلِ
مَهَزَّةُ الْوَانِي وَزَادُ الْمَرْحَلِ
حَلَّتِي بَلَبَاتِ الزَّمَانِ الْعِطَلِ

فبالقدر الذي يؤكد فيه الشاعر على مدح الأمير والثناء عليه بكل وصف حميد وخلق كريم فإنه لا ينسى أن يلتفت إلى وضعه المزري. بل إن شكواه من هذه الحالة البائسة تسبق عنايته بمعاني المدح، كما نلاحظ.

260 - ديوان الأعمى التطيلي : 160. حمص : المقصود بها مدينة إشبيلية بالأندلس.

ولا تكاد معاني المدح في أراجيز أبي نواس⁽²⁶¹⁾، وابن الرومي⁽²⁶²⁾، وابن نباتة السعدي⁽²⁶³⁾، وابن أبي حصينة⁽²⁶⁴⁾، والأبيوردي⁽²⁶⁵⁾، تخرج عما رأيناه سابقاً. فعندهم جميعاً تتجلى علامات المبالغة في إبراز صفات الممدوح وسجاياه. وإذا كان بعضهم لا يكاد يفرق بين المدح وبين وصف واقع البؤس في المجتمع، مما يعد رفضاً واضحاً لسياسة الحاكمين فإن البعض الآخر — على العكس من ذلك — دعا صراحة إلى اتباع الحكم القائم. وهذا أمر تميز به تميم بن المعز الذي جعل مدحه في سياق الأرجوزة دفاعاً متميماً عن إمامة الشيعة ودولتهم.

وعلى العموم فإن الرجاز لم ينسوا أنفسهم في خضم المدح. ولم يكونوا مجرد مرردين لأصداء معانيه التي ظل يتوارثها اللاحق عن السابق. بل كل تميز على شاكلته انطلاقاً من تجربته الخاصة. وكثيراً ما التقت مصالح الطرفين: الرجاز والممدوح، وأحد تجليات هذا اللقاء هجاء الأعداء. فعندما يستطرد الرجاز للهجاء خلال مدحهم فليس ذلك إرضاءً لممدوحهم فقط، بل هو أيضاً شفاء لما في أنفسهم من أحقاد وضغائن، وذلك باعتبارهم أفراداً في المجتمع، قد لا تحتل مصالحهم عن مصالح القبيلة أو الدولة، في كثير من الأمور العامة.

261 - تفسير أرجوزة أبي نواس: 21.

262 - ديوانه: 2/577، 2/649، 5/1955.

263 - ديوانه: 2/196، 2/572، 2/308، 2/448، 2/287.

264 - ديوانه: 1/15، 1/49، 1/86، 1/182.

265 - ديوانه: 2/605.

5. بنية الخاتمة :

بذل كثير من الرجاز عناية واضحة بالخاتمة، وحرصوا على أن تكون أراجيزهم المدحية مشتملة عليها. وقد أتيت لنا في هذا السياق أن نحدد من أنواعها ما يلي :

- الفخر بتجويد المدح :

ويتعلق الأمر بنوع من الفخر الذاتي المتصل بالمدح، وقد تميز بتضمينه في آخر الأرجوزة المدحية مجموعة من الرجاز، منهم رؤية في أرجوزته الدالية التي مدح بها نصر بن سيار والي خراسان لهشام بن عبد الملك، فقد ختمها بقوله :

وما تزال مِدْحِي مِنْ نَجْدٍ⁽²⁶⁶⁾
تَأْتِيكَ فَاذْكُرْ صَلَاتِي وَرَفْدِي
عِنْدَكَ خَيْرٌ يُبْتَغَى وَعِنْدِي
أَبْقَى وَأَمْضَى مِنْ سُيُوفِ الْهِنْدِ
أَدْرَكْتُ مَنْ قَبْلِي فَمَنْ ذَا بَعْدِي
يَنْسُجُ نَسْجِي أَوْ يَقْدُقْدِي
عَلَى ضَحُوكِ النَّقَبِ مُضْمَعِدٌ
يَعْدِلُ عِنْدَ رَعْنِ كُلِّ صُدٍّ
عَنْ حَافَتِي أَبْلَقَ مُجْرَهْدٌ
مُخْرَوِّطٌ يَصْدُرُّ بَعْدَ الْوَرْدِ

266- ديوان رؤية: 49. ضحوك النقب: طريق مستقيم. المضمعد: المستقيم من الأرض. الرعن: أنف الجبل. الصد: الجبل. مجرهد: ممد. المخروط: الماضي الذاهب.

يعترف الراجز بحاجته إلى الممدوح ونواله، ولكنه في نفس الوقت يعتز بشاعريته ويقدر قيمة فنه. فليس الممدوح وحده مصدر الخير، بل هو أيضاً له خيره الذي يُبتغى، وخيره رجزه الذي يقول إنه أمضى من سيوف الهند، وأنه ذاهب إلى الغاية من البلاغة والبيان، قد أدرك به شأؤ من تقدمه، فكيف يبذه وينسج نسجه من يأتي بعده؟!

وشبيه بما سبق قوله في خاتمة أرجوزة مدح بها أبان بن الوليد البجلي:

قَدْ عَلِمَ الْمَادِحُ أَنْ سَتَجْزِي⁽²⁶⁷⁾
بِمَدْحِهِ مَجْدَكَ غَيْرَ الْمُخْزِي
فَاخْتَرْتُ مِنْ جَيْدِ كُلِّ طَرْزٍ
جَيْدَةَ الْقَدِّ جِيَادَ الْخَرْزِ
وَمَدَحَتِي يَوْمَ تَغَالِي الْبَرْزِ
أَبْقَى وَأَعْلَى مِنْ جِيَادِ الْخَرْزِ

فقد كرر الراجز ثلاثة ألفاظ ترتبط بالمدح مباشرة، هي: (المادح، مدحه، مدحتي). وذهب إلى تشبيه رجزه في الحسن والجمال بالثياب المحبرة الجيدة النسيج، وهو ما يوحي به ذكره للكلمات التالية: (طرز، الخرز، البز، الخز). بل بلغ من أمر التصريح إلى أن مدحته أبقى وأعلى من ثياب الخز، أي أنها أبقى على الدهر وأعلى من نوال الممدوح. وقال رؤية أيضاً في خاتمة أرجوزة أخرى:

إِنِّي وَكُنْتُ الشَّاعِرَ لِلْمُدْحِ⁽²⁶⁸⁾
أَنْسُجُ نَسْجَ الصَّنْعِ الْمُحَقَّقَا

267- ديوان رؤية: 66. الطرز: الزر والهيئة، وهو أيضاً جيد كل شيء. جياذ الخرز: أي أنها محكمة.
268 - نفسه: 115. الخسروان: العتيق. تَصَفَّقَ: تردد وتحير. الطخطاخ: الماء الكثير. الأطوق: القوي.

تَحْبِيرُهُ وَالْخُسْرُوانَ الْأَعْتَقَا
لَمَّا رَأَيْتُ الشَّرَّ قَدْ تَأَلَّقَا
وَفِتْنَةً تَرْمِي بِمَنْ تَصَفَّقَا
هَنَا وَهَنَّا عَنْ قِذَافٍ أُخْلَقَا
مَنْ خَرَّ فِي طُخْطَاخِهِ تَزَحَلَّقَا
رَجَعْتُ مِنْ رَأْيِي الْقَوِيَّ الْأَطْوَقَا

فقد ذكر رؤية هاهنا مجموعة من الألفاظ التي تكون حقلاً دلاليًا يحيل على دائرة الإبداع الشعري، هي: (الشاعر، أنسج، نسج، الصنع، تحبيره). وفضلاً عن ذلك فالراجز واثق من نفسه مُدِلُّ بوجهة رأيه عندما يقول إنه لما رأى الفتنة تضل الناس وتذهب بهم يميناً وشمالاً صار إلى رأيه القوي، فلاذ به فلم يضل⁽²⁶⁹⁾. لقد طالما شكى رؤية في أراجيزه من قلة الحيلة وسوء الحال، ولكنه جنح في خاتمة بعضها إلى الاعتداد بنفسه والافتخار بمقومات شخصيته، لاسيما شاعريته، كما أشرنا إلى ذلك.

وافتخر تميم بن المعز في خاتمة رائيته التي مدح بها الخليفة العزيز بالله فقال:

وَهَاكُهَا نَتِيجَةُ الْأَفْكَارِ⁽²⁷⁰⁾
مَعْشُوقَةُ الْإِسْهَابِ وَالْإِكْثَارِ
تُعَدُّ فِي الْجَوْهَرِ لَا الْأَشْعَارِ
كَالرَّوْضِ غِبِّ الْمَزْنِ وَالْقِطَارِ
طِيبُ جَنَى أَبْيَاتِهَا الْقِصَارِ
مِنْ رَجَزٍ كَالشُّدُوِّ بِالْأَوْتَارِ

269- شرح ديوان رؤية: 1/146.

270 - ديوان تميم بن المعز: 180.

وَالْوَصْلَ وَافَى أَثَرَ اهْتِجَارِ
أَحَرَ لَفْظاً مِنْ لَهَيْبِ النَّارِ
تَبْقَى بَقَاءَ الْوَسْمِ فِي الْأَبْشَارِ

وهذا الفخر من جنس ما رأيناه عند رؤية، إذ قوامه ذكرٌ حسنٍ ومزية
الراجز في أرجوزته التي يقول إنها جاءت وليدة فكر أصيل، وأنه مال فيها
إلى بلاغة الإسهاب، إذ إنها في مائة وسبعة وثلاثين بيتاً. وقد بلغ من إعجابه
بها اعتبارها من قبيل الجوهر وليس من جملة الأشعار. ثم شبهها بالروض
غب المطر، لكل بيتٍ من أبياتها القصار وجهٌ من وجوه الحسن والجمال
مشيراً — في نفس السياق — إلى قوة ألفاظها، بل إلى قيمتها الخالدة. ذلك
أن لهذه الأرجوزة المدحية في متلقيها تأثيراً لا تحويه الأيام، إنه أبقي وأشد
رسوخاً من أثر الوسم في الأبشار.

وعلى نفس النحو ختم تميم أيضاً أرجوزة مدحية أخرى فقال :

وَهَاكُهَا وَاضِحَةُ التُّبْيَانِ⁽²⁷¹⁾
بِكُرّاً بَدَتْ فِي هَيْئَةِ الْغَوَانِي
مَعْدُومَةً مُعْجِزَةَ الْكِيانِ
تَضِيقُ عَنْهَا سَعَةُ الْأَذْهَانِ

صرح تميم بأن أرجوزته واضحة التبيان، ثم شبهها بفتاة بكر اغتنت
بجمالها. وزاد فقال إنها فريدة بلا نظير، تضيق عنها سعة الأذهان، فليس
لأحد أن يأتي بمثلها.

ومن هذا القبيل أيضاً ما نجده في آخر عينية ابن نباتة السعدي، وذلك
إذ يقول :

دُونَكْهَا لَمْ تُفْتَرَعُ⁽²⁷²⁾
 مِنَ الْقُلُوبِ تُنْتَرَعُ
 يُضْغِي إِلَيْهَا الْمُتَيْغُ
 لَمْ يَسْتَمِلْهُ بِالْحَدُّغِ
 بِهَا اللَّيْبُ وَاللُّكْعُ
 طَلَقُ اللِّسَانِ مُنْدَرِعُ
 كَأَنَّهَا لَمْ تُبْتَدَعُ

إنه نفس المعنى الذي رأيناه عند تميم بن المعز وعند غيره ، وقد عبر عنه ابن نباتة بألفاظ أخرى .

واختتم ابن أبي حصينة أيضاً بعض أراجيزه مفتخراً بالقدرة على
 تحبير المدح وتجويده، من ذلك قوله في إحداها :

واضْبَغْ لَهَا بَيْضاً غَرَرُ⁽²⁷³⁾
 مَنَحَوْتُهُ نَحْتَ الْحَجَرِ
 بَنَاتِ لَيْلٍ وَهَرِ
 قَوْمُتُهُنَّ مِنْ صَعَرِ
 وَمِنْ سِنَادٍ يُغْتَبَرِ
 فَهِنَّ أَمْثَالُ الدَّرَرِ
 غَاصَتْ عَلَيْهِنَّ الْفِكَرِ
 فِي لُجٍّ مَخْرَقَدْ زَخَرِ
 مَدَائِحُهَا لَمْ تُسْتَعَرِ

272 - ديوان ابن نباتة السعدي : 2/290. اللكع : اللثيم. المندرع : اللابس الدرع.

273 - ديوان ابن أبي حصينة : 18 - 1/17. الصَّعَرُ : الميلُ في الخد خاصة. الزور : العوج. القطامي : شاعر مشهور. زفر : هوزفر بن الحارث الكلابي أمير مشهور ثار على عبد الملك بن مروان ثم أطاعه. والبيت الأخير هو مطلع أرجوزة أبي نواس المنهوكَة ، التي سبقت الإشارة إليها.

وَلَمْ يَقَعْ فِيهَا الْحَصَرُ
صَافِيَةً مِنَ الْكَدَرِ
تُنْسِيكَ فِي دَهْرٍ غَبَرُ
مَدَحِ الْقُطَامِيِّ زُفَرُ
وَيَلْدَةُ فِيهَا زَوَرُ

وكان الشاعر اغتنم فرصة الخاتمة ليس فقط للافتخار بوجوه فضله ومزيمته في هذه الأرجوزة فحسب، ولكن أيضاً للاعتزاز بجملة مدائحه التي نظمها في هذا الشخص. مدائح يقول إنها خالية من عيوب الشعر المشينة، وذلك لطول ما عمل على تثقيفها وتقويمها حتى أصبحت أشبه بالدرر البديعة التي غاص عليها فكرر عميق في بحر قريحة زاخرة بالمزايا والمواهب. وقد قارن الراجز مدائحه — لاسيما هذه الأرجوزة — بغيرها مما ينظمه الآخرون فوجد أنها تتفوق عليها وتنسبها. وربما كان ابن أبي حصينة يعتبر أبا نواس قدوته في الشعر، لذلك نراه يعارضه في هذه الأرجوزة ويصرح بذلك في خاتمتها. وهوما أتى على ذكره أيضاً في خاتمة أرجوزة مدح يقول فيها :

فَسَوْفَ أَبْنِي لَكَ مِنْ لِسَانِي⁽²⁷⁴⁾
غَرَائِباً لَمْ يَبْنِيهِنَّ بَنَانِي
فَاسْتَفْنِ بِي تُغْنِيكَ ذِي الْمَعَانِي
مِنْ حَسَنِ عَنْ حَسَنِ بْنِ هَانِي

وإذا كانت الأهمية في مقدمة الأرجوزة ترجع عموماً للمرأة، وفي الرحلة للناقة، وفي غرض المدح للممدوح فإن العناية في هذا النوع من الخاتمة إنما تكون بالراجز نفسه. ويأتي ذلك، كما أشرنا في شكل فخر ذاتي بقوة الشاعرية وجودة المدح.

274 - ديوان ابن أبي حصينة: 1/88. من حسن: يقصد الشاعر نفسه، ذلك أن اسمه هو الحسن بن عبد الله المشهور بابن أبي حصينة. الحسن بن هاني: المقصود به أبونواس.

– الخاتمة الدينية :

وقد وجدنا أثراً لها في بعض أراجيز العجاج وابنه رؤية. مثال ذلك ما يقوله العجاج في خاتمة أرجوزة ، بعدما فرغ من أمر المدح :

فَقَدْ عَلِمْتُ لَوْ زَنَا مِنْ أَمَلِي⁽²⁷⁵⁾
 أَنِّي مُلَاقٍ ذَاتَ يَوْمٍ عَمَلِي
 وَأَنْ لِي يَوْمًا إِلَيْهِ مَجْعَلِي
 مَتَى أَصِيبُهُ أَرْدَ مَرْدَى أَوَّلِي
 لَسْتُ بِمَغْضُوضٍ وَلَا مُؤَجَّلٍ
 وَرَاءَهُ عُمْرًا وَلَا مُعَجَّلٍ
 عُمْرًا خَلَا أَنْ الْبَلَايَا تَبْتَلِي
 بِالنَّائِبَاتِ غَفْلَةَ الْمُغْفَلِ

يقول الراجز إنه لا بد للإنسان أن يلاقي حسابه ثم يرى عمله وينتهي إلى مصيره الذي قدره الله له. ولا ينقص من عمر الإنسان شيء. فإذا أتى حينه وجاء أجله لا يقدم ساعة ولا يستأخر. أما النائبات فينبغي أن تُحمل على أنها اختبار للعقل. فقد وجد الإنسان ليُبتلى والفائز من صبر، ولا عذر للسادرين. وعلى العموم ، فما من بيت في هذه الخاتمة إلا وهو يستدعي آية من آيات القرآن الكريم.

ولرؤية أيضاً أرجوزة أتى في جزئها الأخير على ذكر جملة من المعاني الدينية، منها ما يتعلق بسرد جزء من قصص بعض الأنبياء كقوله :

لَا بَلْ دَعَوْتُ اللَّهَ إِذْ هُدَيْتُ⁽²⁷⁶⁾
 دَعْوَتُهُ وَالْمُتَّقِي تَبَيْتُ

275 – ديوان العجاج : 188. معلمي : مصري . زنا : قَصْر. أَرْدَ : أَهْلَكَ . المغضوض : المنقوص.

276 – ديوان رؤية : 26. تبیت : مثبت . اتناشني : استنقذني .

فَانْتَاشَنِي وَلَمْ يُصَبِّ تَغْنِيْتُ
 مِنْ رَوْحِهِ رَوْحٌ فَقَدْ حَيِّتُ
 إِنَّ الَّذِي نَجَّى وَمَا بُدِيتُ
 نَجَّى وَكُلُّ أَجَلٍ مَوْقُوتُ
 مُوسَى وَمُوسَى فَوْقَهُ الثَّابُوتُ
 وَصَاحِبَ الْحَرْبِ وَأَيُّنَ الْحُوتُ؟

لقد رأينا أن بعض مقدمات أراجيز العجاج ورؤية تنحومنحي دينياً، وأن العجاج خاصة كثيراً ما يلزم بالمعاني الدينية خلال مدحه، ولا عجب بعد ذلك أن تترك بعض هذه المعاني أحياناً لعنصر الخاتمة. فالختم مثل البدء قد يحتاج إلى كثير من العناية، وذلك باعتباره آخر ما يستفز المتلقي ويترك باب التأثير فيه. وبالتالي فإنه ينبغي النظر إلى الخاتمة باعتبارها مقطعاً ذا وظيفة دلالية متفاعلة مع عناصر الرسالة الأخرى.

- خاتمة الحكمة :

وقد انتهت بعض الأراجيز بما يشبه الحكمة. أي أن ما ورد في خواتمها يمكن أن يؤخذ على اعتباره مثلاً يضرب في ذلك السياق وفي غيره، كمثل ما ورد في آخر أرجوزة رؤية الثانية التي مدح بها محمد بن الأشعث الخزاعي أحد ولاة العباسيين :

وَعِنْدَ جِدِّ الْعَرَكِ الْمُمَرِّثِ⁽²⁷⁷⁾
 يُبْطِئُ نَصْرُ النَّاصِرِ الْمُغَوِّثِ
 وَالْحَرْبُ تُعْطِي دِرَّةً لَمْ تُرْغَثِ

277 - ديوان رؤية : 28. العرك: الازدحام في الحرب والصراع. الممرث: الملبّن. المغوث. الذي يقول: أناك الغوث. الدرّة: يعني الدم. لم تُرْغَثِ: لم تُرَضَّع.

يعد معنى هذه الأبيات خلاصة التأمل في الحياة وما يملؤها من ضروب الصراع. إذ لا يتأتى إدراكه إلا بعد معاناة ومراس وتجربة. فلاشك أنه عندما يشتد حر الحرب ويستعر أوارها يستبطئ الناس الفرج ويقل الصبر، فالمأزق لجب والهول شديد. وليس وراء ذلك سوى الدماء التي لا يُعرف مدى تدفقها.

وختم أبوتمام أرجوزته اللامية بقوله :

مَا أَضْيَعَ الْغِمْدَ بِغَيْرِ نَصْلِهِ⁽²⁷⁸⁾
وَالشَّعْرَ مَا لَمْ يَكُ عِنْدَ أَهْلِهِ!

وهذه كما نلاحظ من قبيل الأمثال التي تصاغ على وزن "ما أفعل"، ونظائرها في كلام العرب كثيرة.

وقد انتهت أراجيز أخرى على نحو آخر مختلف. فقد سبقت الإشارة إلى أن بعضها ينتهي بالمدح، وأن خاتمة بعضها تكون استمراراً لحديث الرحيل. لكن وجدنا أيضاً من يتحدث في آخر أرجوزته عن الدهر⁽²⁷⁹⁾، ومن يتخذ ذلك الموقع للشكوى من طول انتظار العطاء⁽²⁸⁰⁾.

يفترض في أرجوزة المدح العربية أن تشتمل على ثلاث بنيات أساسية هي: المقدمة والرحلة والغرض، مع ما يرتبط بذلك من مطلع وخاتمة وعبارات تجسيرية. لكن هذا الافتراض قد يتحقق وقد لا يتحقق. وهكذا فإما أن تكون بنية هذه الأرجوزة مركبة وإما أن تكون بسيطة، وذلك بالنظر إلى ما تشتمل عليه فعلاً من تلك المتتاليات المفترضة.

278 - ديوان أبي تمام : 4/532.

279 - ديوان رؤبة : 159.

280 - ديوان بشار : 1/168.

الفصل الثاني

بنية الأرجوزة الطردية

أشرنا إلى أن نمط أرجوزة المدح يقدم فكرة واضحة عن أنماط أخرى من الأرجوزة، لاسيما تلك المتمحورة حول أغراض الشعر العربي التقليدية مثل الفخر والهجاء. وهكذا فمجمّل ما رأيناه بصدد بنية أرجوزة المدح يمكن تعميمه على هذه الأنماط الأخرى. لكن الأمر مختلف بالنسبة لأرجوزة الطرد التي لا يغني في تعرفها ما وقفنا عليه سابقاً. فقد أحدث غرض الصيد تغييراً كبيراً في بنية الأرجوزة، كما تصورها أبو عبيدة معمر بن المثنى، وكما جاءت في دواوين فحول الرجاز أمثال رؤبة والعجاج وأبي النجم وذو الرمة وبشار بن برد وغيرهم. باختلاف الغرض هذه المرة أوجد في الرجز شكلاً فنياً جديداً.

ولم يصبح الطرد نوعاً شعرياً خاصاً، أي لم يتبوأ مكانته المتميزة إلى جانب أغراض الشعر العربي التقليدية إلا خلال العصر الأموي⁽¹⁾. فقد ظهر منذ هذه الفترة مجموعة من الرجاز الذين أولوا هذا الفن عناية خاصة حتى عرف بعضهم بذلك، كما هو الحال بالنسبة للشمر دل بن شريك اليربوعي وحميد الأرقط وأبي النجم العجلي. وظلت الأرجوزة الطردية تنمو باطراد حتى وصلت إلى أوج تطورها خلال العصر العباسي، لاسيما عند أبي نواس وابن المعتز.

1 - The hunt in classical arabic poetry : from mukhadram qasidah to umayyad tardiyah. JAROSLAV STETKEVYCH. JAL : vol.xxx. N 2/1999. P : 121.

إن أهمية الطرديات الرجزية كمأ ونوعاً وكثرة الشعراء الذين أبدعوها
مما يدعو للوقوف على بنيتها وتعرف إبدالاتها. فلم يعد الحديث عن الصيد
والطرد عند أعلام هذا الفن جزءاً من الحديث عن الرحلة، كما كان يأتي
ذلك عند العرب في أشعارها⁽²⁾، بل أصبح غرضاً مستقلاً له مميزاته البنيوية
الخاصة، وهو ما نشير إليه فيما يلي :

2 - الأنوار ومحاسن الأشعار: 101 ، حيث يقول الشمشاطي: «ولم يأت للعرب في الطرد شعر مفرد، بل
كانت تصف الناقة وتشبهها بالبقرة الوحشية إذا أسد عليها القناص الكلاب، افتناناً منها في أشعارها،
ثم تصف الكلاب والطرد» .

1. بنية المطلع في الأرجوزة الطردية :

إن تأمل مطالع الطرديات الرجزية - منذ نماذجها الأولى - يوضح أنها اتخذت صيغاً متميزة ستظل تُحتذى من قبل عدد كبير من الرجاز، منها :

— قد أغتدي: فبمثل هذه العبارة استهلّت كثير من الطرديات، لعل من أقدمها أرجوزة حميد الأرقط التي مطلعها :

قَدَ أَغْتَدِي وَالصُّبْحُ مُحَمَّرُ الطَّرَرِ⁽³⁾

وأرجوزة الشمردل بن شريك اليربوعي التي بدأها قائلاً :

قَدَ أَغْتَدِي وَالصُّبْحُ فِي حِجَابِهِ⁽⁴⁾

وبالرجوع إلى الشعر العربي القديم نجد هذه العبارة قد وردت لدى امرئ القيس في قصيدتين من قصائده، ولكن ليس باعتبارها بنية مطلعية. فقد وردت في البيت العشرين من القصيدة الثالثة في ديوانه، ذلك قوله :

وَقَدَ أَغْتَدِي وَالطَّيْرُ فِي وَكُنَاتِهَا وَمَاءُ النَّدى يَجْرِي عَلَى كُلِّ مِذْنَبٍ⁽⁵⁾

كما وردت في البيت التاسع والأربعين من معلقته وهو :

وَقَدَ أَغْتَدِي وَالطَّيْرُ فِي وَكُنَاتِهَا بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الْأَوَابِدِ هَيْكَلٍ⁽⁶⁾

3- حميد بن مالك الأرقط وما وصل إلينا من شعره، حنا جميل حداد، جذور، ج 1، ص: 192. ونسبت هذه الطردية أيضاً لأبي نواس، وهي في ديوانه: 646. وأكثر المصادر تنسبها لحميد الأرقط. وانظر الأنوار ومحاسن الأشعار للشمشاطي: 10، حيث يثبت قطعة رجزية ذكر أن ابن الأعرابي رواها لأحد الأعراب، وهي أيضاً تبتدئ بعبارة: «قد أغتدي».

4- شعر الشمردل اليربوعي، دراسة وتحقيق نوري حمودي القيسي، مجلة معهد المخطوطات العربية، مع 18، ج 2، ص: 324.

5- ديوان امرئ القيس: 46. وقد أغتدي قَبْلَ الْعُطَاسِ بِسَاحِجٍ أَقْبَ كَيْفَ قُورِ الْفَلَاحِ مُحَنَّبِ (الديوان: 384).

6- نفسه: 19، وانظر قريباً من تلك الصيغة في المفضليات: 106 - 219. 242.

فكلما هم امرؤ القيس بوصف فرسه في هاتين القصيدتين إلا ومهد
لذلك بهذه العبارة التي ربما استحسناها الرجاز بعد ذلك فجعلوها في مطالع
طردياتهم الرجزية، كما رأينا عند حميد الأرقط والشمردل، وعند غيرهما
أمثال عبد الصمد بن المعذل في قوله :

قَدْ أَغْتَدِي وَالشَّمْسُ فِي أَرْوَاقِهَا⁽⁷⁾

وعلي بن محمد الحمانى في قوله :

قَدْ أَغْتَدِي وَاللَّيْلُ وَرَدٌّ مِنْسُرة⁽⁸⁾

وتميم بن المعز لدين الله الفاطمي إذ يقول :

قَدْ أَغْتَدِي وَاللَّيْلُ فِي دُجَاهُ⁽⁹⁾

ومن هذا القبيل أيضاً مطلع ثلاث عشرة طردية لأبي نواس⁽¹⁰⁾، وتسع
لابن المعتز⁽¹¹⁾ وثلاث للسري الرفاء⁽¹²⁾، وطرديتين للناشئ الأكبر⁽¹³⁾.

- لما الظرفية : حيث يُلاحظ أن بيت المطلع يتركب أساساً من : لما +
فعل ماضٍ + الموصوف، أو ما يقوم مقامه. وذلك مثل قول أبي نواس في
مجموعة من طردياته :

لَمَّا غَدَا الشُّغْلُ مِنْ وَجَارِهِ⁽¹⁴⁾

7 - ديوان عبد الصمد بن المعذل : 146 . أرواق : جمع رَوْقٍ وهو القُرْن، وقد يأتي بمعنى الستر. والمقصود هنا
أن الشمس في ذلك الوقت كانت ماتزال مختفية في الظلام .

8 - ديوانه : 77 .

9 - ديوانه : 19 .

10 - ديوانه : 628، 636، 637، 638، 648، 651، 652، 654، 657، 660، 662، 664، 669 .

11 - ديوانه : 2/413، 417، 419، 429، 437، 440، 448، 450، 461 .

12 - ديوانه : 18، 267، 430 .

13 - شعره : القسم الثالث، ص : 45 - 60 .

14 - ديوانه : 629 .

لما غدا الشعلبُ في اعتدائه⁽¹⁵⁾

لما تبدى الصُّبحُ من حجابهِ⁽¹⁶⁾

لما رأيتُ الليلَ مُنشَقَّ الحُجبِ⁽¹⁷⁾

لما رأيتُ الليلَ قد تشزَّرا⁽¹⁸⁾

لما طوى الليلُ حواشي بُرْدِهِ⁽¹⁹⁾

ومن هذا القبيل أيضاً مطلع سبع طرديات لابن المعتز، منها قوله :

لما تعرَّى أفقُ الضُّياءِ⁽²⁰⁾

ومثله مجموعة من مطالع طرديات السري الرفاء، كقوله :

لما مضى يَوْمُكَ في اللذاتِ⁽²¹⁾

15 - نفسه : 639 .

16 - نفسه : 631 .

17 - ديوان أبي نواس : 645 .

18 - نفسه : 650 .

19 - نفسه : 649 .

20 - شعر ابن المعتز : 2/406 . وانظر أيضاً : 2/409، 425، 457، 465، 474، 482 .

21 - ديوانه : 109 . وانظر كذلك : 171 - 255 - 417 .

وبقي هذا النهج متبعاً في افتتاح أراجيز الطرد حتى زمن ابن حمديس
الصقلي الذي يقول في مطلع إحداها :

لَمَّا رَأَيْتُ الصُّبْحَ قَدْ تَبَدَّى⁽²²⁾

— واورب : وقد استفتحت بهذه الصيغة طرديات كثيرة. ويتنوع
الاسم الذي يأتي بعدها :

— فقد يكون دالاً على الصياد، كما في قول أبي نواس :

وَقَانِصٍ مُّخْتَقِرٍ ذَمِيمٍ⁽²³⁾

وقول السري الرفاء :

وَبَاكِرٍ لِّغَيْرِهِ مَا يُرْزَقُ⁽²⁴⁾

— وقد يكون دالاً على المكان، كما في قول إسحاق الموصلي :

وَمَجْلِسٍ بَاكَرْتُهُ بُكُورًا⁽²⁵⁾

وقول المتنبي :

وَمَنْزِلٍ لِّئَسَ لَنَا بِمَنْزِلٍ⁽²⁶⁾

وهو مثل قول السري الرفاء :

وَمَنْزِلٍ رَقُّ بِهِ الْهَوَاءُ⁽²⁷⁾

22- ديوانه : 127.

23- ديوانه : 653.

24- ديوانه : 343.

25- ديوانه : 123.

26- ديوانه : 3/317.

27- ديوانه : 19.

وشبيه بذلك أيضاً قول تميم بن المعز في مطلع طرديته الهمزية :

وَمَهْمَهُ مُشْتَبِهَ الْأَرْجَاءِ⁽²⁸⁾

— وقد يذكر بعد هذه العبارة ما يدل على الزمان كقول ابن حمديس

الصقلي :

وَلَيْلَةٌ حَالِكَةُ الْإِزَارِ⁽²⁹⁾

— وقد يكون ذلك الاسم الذي يرد مباشرة بعد ”واورب“ دالاً على

وسيلة من وسائل الصيد، كقول ابن المعتز :

وَأَجْدَلُ يَفْهَمُ نُطْقَ النَّاطِقِ⁽³⁰⁾

وقوله في مطلع طردية أخرى :

وَكَلْبِيَّةٌ غَدَا بِهَا فِثْيَانُ⁽³¹⁾

وكقول السري الرفاء أيضاً :

وَشَاحِبُ اللَّبْسَةِ وَالْأَعْضَاءِ⁽³²⁾

وهناك عبارة بديلة لواورب هي : ”يا رَبُّ“، ويتنوع أيضاً ما يرد بعدها،

فيكون متعلقاً إما بمكان أو زمان أو وسيلة من وسائل الطرد. فمن ذلك قول

أبي نواس في مجموعة من مطالع طردياته :

يَا رَبُّ خَرَقِي نَازِحَ حَدِيدٍ⁽³³⁾

28 - ديوانه : 13.

29 - ديوانه : 188.

30 - شعره : 2/469.

31 - شعره : 2/479.

32 - ديوانه : 12.

33 - ديوانه : 640.

يَا رَبُّ بَيْتٍ بِفَضَاءٍ سَبَسَبِ⁽³⁴⁾

يَا رَبُّ ثَوْرٍ بِكَانٍ قَاصِ⁽³⁵⁾

يَا رَبُّ ظَنِّي بِكَانٍ خَالِ⁽³⁶⁾

يَا رَبُّ غَيْثٍ آمِنِ الشُّرُوبِ⁽³⁷⁾

ومن ذلك أيضاً قول الصنوبري :

يَا رَبُّ خَزَقٍ لَمْ يَكُنْ مَانُوساً⁽³⁸⁾

وشبيهه به قول ابن المعتز :

يَا رَبُّ لَيْلٍ حَالِكِ الْجِلْبَابِ⁽³⁹⁾

وقول الناشئ الأكبر :

يَا رَبُّ كَلْبٍ أَهْلُهُ فِي كَسْبِهِ⁽⁴⁰⁾

34 - نفسه : 634 .

35 - نفسه : 641 .

36 - نفسه : 646 .

37 - نفسه : 666 .

38 - ديوانه : 192 .

39 - شعره : 2/422 .

40 - ديوان الناشئ الأكبر : ق 3، ص : 46 .

وقول السري الرفاء، وهو يقصد وصف الشبكة :

يَا رَبُّ جِسْمٍ كُلُّهُ نَوَاطِرُ⁽⁴¹⁾

وقريب من هذه الصيغة السابقة ما يتجلى في مطلع طردية لأبي نواس يقول فيه :

يَا أَيُّهَا الْمُطْنِبُ ذَا الْغُرُورِ⁽⁴²⁾

وهو مثل قول الحماني في مطلع إحدى طردياته الرجزية :

يَا أَيُّهَا الشُّغْلَبُ وَثْباً وَثْباً⁽⁴³⁾

فأداة النداء في هذه المطالع جميعها تشكل علامة مميزة، ذلك أنها تشعر بأهمية ما يأتي بعدها، لاسيما وسيلة الصيد.

— أنعت : وهي عبارة أخرى استعملها بعض شعراء الطرد في هذا السياق. فانطلاقاً من فعل “نَعَتَ” الذي يتصل به ضمير المتكلم المفرد بُنيت مطالع مجموعة كبيرة من الطرديات الرجزية، وذلك مثل قول أبي نخيلة :

أَنْعَتُ مَهْرًا سَبَطَ الْفِرَاتِ⁽⁴⁴⁾

ومثل ذلك قول أبي نواس ينعت الكلب تارة والديك الهندي تارة أخرى :

أَنْعَتُ كَلْباً أَهْلُهُ مِنْ كَدِّهِ⁽⁴⁵⁾

41 - ديوانه : 246.

42 - ديوانه : 655. وانظر أيضاً : 643.

43 - ديوان الحماني : 38.

44 - شعره : 252.

45 - ديوان أبي نواس : 624. وانظر أيضاً شعر ابن المعتز : 2/473.

أُنْعَتْ دِيكاً مِنْ دُيُوكِ الْهِنْدِ⁽⁴⁶⁾

وشبيهة بما سبق قول الناشئ الأكبر :

أُنْعَتْ صَقْراً يَفْرُسُ الصُّقُوراً⁽⁴⁷⁾

ومن مطالع أراجيز الطرد ما ابتدأ بفعل "أَعَدَّ" الذي يتصل به نفس الضمير السابق، وذلك مثل قول أبي نواس :

أَعْدَدْتُ كَلْباً لِلطَّرَادِ سَلْطاً⁽⁴⁸⁾

وقول الناشئ الأكبر :

أَعْدَدْتُ لِلْنُّدْمَانِ صَيْدَ زُمَجٍ⁽⁴⁹⁾

ومن هذه المطالع ما يتمحور حول أسلوب النفي، كما في قول أبي نواس :

لَا صَيْدَ إِلَّا بِالصُّقُورِ اللَّمَحِ⁽⁵⁰⁾

وقول ابن المعتز أيضاً في مطلع طرديته المنهوكية :

لَا صَيْدَ إِلَّا بِوَتَرٍ⁽⁵¹⁾

وعلى العموم فبيت المطالع متصل بما بعده. وكثيراً ما وجدناه يشف عن مضمون الطردية بما يوحي أنه أخذ من جنس المعنى الذي تتمحور حوله، كما في قول أبي نواس :

يَا بُؤْسَ كَلْبِي سَيِّدِ الْكِلابِ⁽⁵²⁾

فلما كان الراجز بصدد رثاء كلبه فإنه أتى في بيت المطالع بما يلائم ذلك

المعنى ويناسبه.

46 - ديوان أبي نواس : 645.

47 - ديوان الناشئ الأكبر : 3/66.

48 - ديوانه : 627. سلطاً: شديداً.

49 - ديوانه : 3/47. وانظر ديوان الصنوبري : 475. والزمج: طائر من الجوارح يصاد به. انظر في ألوانه وصفاته

المصايد والمطارذ: 101، والبيزرة: 113.

50 - ديوانه : 648.

51 - شعر ابن المعتز : 2/445.

52 - ديوانه : 643.

2. فضاء الطرد

إن كل الطرديات التي مطالعها من نوع: "قد أغتدي" تبتدئ بداهة بالإشارة إلى فضاء الصيد، وهوهنا الزمان أساساً. وكذلك الأمر بالنسبة لجزء كبير من الطرديات التي مطالعها من نوع: "واورب" أو "لَمَّا" الظرفية، حيث يتم التمهيد فيها لموضوع الصيد بالإشارة إلى مكانه أوزمانه أوإليهما معاً. إن فضاء الطرد إذن يتكون في الغالب من الزمان والمكان، وهذا بيان ذلك :

— الزمان : وغالباً ما تتميز الإشارة إليه بالتركيز والإيجاز لاسيما عند أوائل رجاز الطرد كالشمردل اليربوعي الذي يحدد زمن خروجه للصيد في طرديته السينية قائلاً :

قد أغتدي قبل طُلُوعِ الشَّمْسِ⁽⁵³⁾
للصيدِ في يومٍ قليلِ النُّحْسِ

فالإطار العام لزمن الخروج إلى الصيد عند الشمردل هو يوم قليل النحس. ولاشك أن في يوم الصيد متعة لا يُتاح للإنسان أن يحس بها في سائر أيامه، لذلك فالراجز يتفاءل بهذا الوقت الذي يكثُر فيه السرور ويقل النحس. أما الإطار الخاص لقصد ميادين الطراد فيحدده الشمردل في الفترة التي تسبق طلوع الشمس. وقد أصبح التعبير عن الذهاب للصيد في الصباح الباكر تقليداً فنياً متبعاً لا يكاد يخرج عنه أيُّ من رجاز الطرد، يقول أبونواس :

قد أغتدي والطيرُ في مَثَوَاتِهَا⁽⁵⁴⁾
لم تُغْرِبِ الأفْوَاهُ عَنْ لُغَاتِهَا

53 - شعره : 327.

54 - ديوانه : 628.

أي أنه يصحومون نومه مبكراً قبل أن يستيقظ الناس وتتعالى أصواتهم. وذلك لأن الصياد ينبغي أن يظهر من قوة الإرادة وصحة العزم ما يستحق أن يسبق به غيره إلى مجاهل الأرض وميادين الطراد، فلا يكون خاملاً من الذين يستبد بهم النوم. هذا هوزن خروج أبي نواس إلى الصيد وقد أبدع تصويره في طردية أخرى فقال :

لَمَّا تَبَدَّى الصُّبْحُ مِنْ حِجَابِهِ⁽⁵⁵⁾
كَطَلْعَةِ الْأَشْمَطِ مِنْ جِلْبَابِهِ
وَانْعَدَلَ اللَّيْلُ إِلَى مَائِهِ
كَالْحَبَشِيِّ افْتَرَّ عَنْ أَنْيَابِهِ
هَجْنَا بِكَلْبٍ طَالَمَا هَجَّنَا بِهِ

بل قد يذهب الراجز للصيد في حلقة الليل وسواده، كما في قول أبي نواس نفسه الذي يبدو أن صورة الحبشي قد استهوته كثيراً فراح يستخدمها في هذا السياق، بحسب جزئيات المعنى الذي يحتاجه :

قَدْ أَغْتَدِي وَاللَّيْلُ فِي إِهَابِهِ⁽⁵⁶⁾
أَدْعُجُ مَا جُرَّدَ مِنْ خِضَابِهِ
مُدَّثِرٌ لَمْ يَبْدُ مِنْ حِجَابِهِ
كَالْحَبَشِيِّ انْسَلَّ مِنْ ثِيَابِهِ
بِهَيْكَلٍ قَوِيلٍ فِي أَنْسَابِهِ

واصطحاب الكلب غير التوسل بالفرس، لذلك ربما اختلف زمن الخروج إلى الصيد بعض الاختلاف. ففي حالة الفرس لا يخاف الصياد

55 - ديوانه : 631.

56 - نفسه : 657. الإهاب: الجلد. بهيكل: أي بفرس طويل.

من اقتحام ظلام الليل، ولا يكون ذلك مثل حال الاستعانة بالكلاب التي ربما احتاج في سياستها إلى ضوء الصباح.

وسار ابن المعتز على نهج أبي نواس في تحديد زمن الخروج إلى الصيد، بل وفي طريقة التعبير عن ذلك أيضاً، كما في قوله :

قد أغتدي والليلُ في مآبه⁽⁵⁷⁾
كالخبشي فر من أصحابه
والصبح قد كشف عن أنيابه
كأنه يضحك من ذهابه

وتوسع ابن المعتز في بيان وقت الخروج للطرد أكثر مما فعل في أرجوزته السابقة، وذلك إذ يقول في مقدمة طردية أخرى :

لما جلا ضوء الصباح وفتق⁽⁵⁸⁾
تجلّي الصفوة من تحت الرنق
وأنجم الليل مريضات الحدق
تثلو الثريا حزقاً بعد حزق
كأنها حين فرى الصبح وشق
واسطة بين لال تأليق
كأنما الجوزاء في أعلى الأفق
أغصان نور أو وشاح من ورق
والفجر في المشرق كالشعر النسق
كأنه ألقى على الأرض طبق
غدوت في ثوب من الليل خلق

57 - شعر ابن المعتز : 2/413.

58 - شعره : 2/465. الرنق: الكدر. الحزق: الجماعة من كل شيء. الشعر النسق: أي أسنانه مستوية.

ويلاحظ مدى إكثار ابن المعتز من التشبيهات الموضحة لحدود هذا الزمن الذي رأينا أنه لا يكاد يخرج عن الليل أول لحظة انبلاج الصبح، وهوما ظل يردده مختلف الشعراء في مقدمة طردياتهم الرجزية، كما فعل السري الرفاء في قوله :

لَمَّا مَضَى الْيَوْمَ حَمِيداً فَانْجَرَدُ⁽⁵⁹⁾
وَنَشَرَ اللَّيْلُ جَنَاحاً فَزَكَدُ
دَعَوْتُ فِتْيَانَ الطَّرَادِ وَالطَّرْدِ

أي أنه خرج قاصداً وجهة الصيد رفقة أصحابه وظلام الليل لم ينجل بعدُ بصبح، فهو ما يزال راكداً في الأرض ناشراً سدوله السوداء. وفي مثل هذا الوقت أيضاً كان تميم بن المعز يذهب للصيد، كما يقول :

قَدْ أَغْتَدِي قَبْلَ طُلُوعِ الْفَجْرِ⁽⁶⁰⁾
وَاللَّيْلِ فِي مَثَلِ خِضَابِ الشُّعْرِ
كَالْجُورِ أَوْ كَالظُّلَمِ أَوْ كَالْغَدْرِ
وَأَنْجُمُ الْجُوزَاءِ فِيهِ تَسْرِي
كَأَنَّمَا تَقْيِسُهُ لَتَدْرِي
كَمْ فِيهِ مِنْ بَاعٍ لَهَا وَفِثْرٍ
وَلِلشُّرَّاءِ طَمَعٌ فِي الْبَدْرِ
فَهِيَ لَهُ حَيْثُ مَضَى فِي الْإِثْرِ
كَأَنَّمَا تَطْلُبُهُ بَوَثْرِ

59 - ديوانه السري الرفاء : 171 .

60 - ديوان تميم بن المعز : 189 .

غير أنه يتوسع في وصف لحظات قيامه للطرد واغتنائه بما يجعله متميزاً عن غيره، لاسيما حينما يستطرد للحديث عن أنجم الجوزاء وحركتها في كبد السماء، كما يتجلى في قوله أيضاً :

قد أغتدي قبل الصباح المُسْفِرِ⁽⁶¹⁾
والليل في دَيْجُوجِهِ الْمُعْسِكِرِ
وَأَنْجُمُ الْجُوزَاءِ لَمْ تُغَوِّرِ
كَأَنَّهَا تَحْتَ الرُّوْقِ الْأَخْضَرِ
تَسْبُحُ فِي بَاطِيئَةٍ مِنْ عَنَبَرِ
وَالْأَفَقِ قَدْ غَرَبَ فِيهِ الْمُشْتَرِي
كَدُرَّةٍ فِي أُذُنِ أَخَوَى أَخَوَرِ
وافتَرَقَتْ بَيْضُ النُّجُومِ السُّمَرِ
كَمَا زَهَتْ قِلَادَةٌ مِنْ جَوْهَرِ
سَبَقَتْ أُولَى فَجَرِهَا الْمُنُورِ

فألغاف وعبارات من قبيل : (أغتدي، قبل الصباح، الليل، ديجوجه، أنجم، الجوزاء، غرب، المشتري، النجوم، الفجر) تشكل مجتمعة حقلاً دلالياً خاصاً بالزمان. ومن الواضح أن تميم بن المعز ينطلق من واقع بيئته المترفة، بل ومن ثقافة فلكية تجعل تشبيهاته في هذا السياق تتميز بالطرافة والأصالة. وذلك ما يجعلها تنأى عن كثير من وجوه التقليد الذي نجد الكثيرين قد تقيدوا بحدود دوائره الضيقة، على شاكلة ما يظهر في مجموعة من طرديات أبي نواس والناشئ الأكبر وابن المعتز.

61- نفسه: 239. الديجوج : شدة الظلام . غَوَّرَ : غاب . الباطية : إناء من زجاج .

— المكان : وهو مكون أساسي من مكونات الفضاء. وقد اعتنى كثير من الرجاز بوصفه في مستهل طردياتهم. وثمة تباين واضح بينهم في مقدار هذا الوصف. فهناك من اكتفى بالإشارة إليه، كما فعل أبوالنجم العجلي في قوله :

لَقَدْ نَزَّلْنَا خَيْرَ مَنَزِلَاتٍ⁽⁶²⁾
بَيْنَ الْجُمُورَاتِ الْمُبَارَكَاتِ

فعلى الرغم من أن الرجاز يحدد هذا المكان ويذكر اسمه فإنه لا يسهب في وصفه، بل سرعان ما يتجاوزه للحديث عن غيره من عناصر الطردية. وهذا ما ينطبق أيضاً على أبي نواس في مجموعة من مقدمات طردياته، كقوله :

يَا رَبُّ بَيِّتِ بِفُضَاءٍ سَبَسَبٍ⁽⁶³⁾
بَعِيدِ بَيْنِ السُّمُكِ وَالْمُطَنَّبِ

ومن ذلك القبيل أيضاً قول الصنوبري :

يَا رَبُّ خَرَقْ لَمْ يَكُنْ مَانُوساً⁽⁶⁴⁾
زُرْنَاهُ لَا نَبْغِي بِهِ تَغْرِيساً

وواضح أن ثمة فرقاً بين زيارة مثل هذه الأماكن الموحشة في سياق الرحلة التقليدية نحو الممدوح حيث تدعو الضرورة إلى التعريس ترويحاً عن النفس وبين زيارتها للصيد، حيث يتطلب المقام هجران الكرى وركوب الحزم باعتبار ذلك مصدراً للسعادة والحبور.

62 - ديوان أبي النجم : 71.

63 - ديوان أبي نواس : 634. وانظر أيضاً : 640.

64 - ديوان الصنوبري : 192 - 193.

وتوسع شعراء آخرون في وصف الأمكنة التي يتخبرونها للصيد متجاوزين بذلك ما وقفنا عليه من قصور عند بعضهم في هذا السياق . من هؤلاء ابن المعتز في قوله :

جَلَا لَنَا وَجْهَ الثَّرَى عَنْ مَنْظَرِ⁽⁶⁵⁾
كَالْعَصَبِ أَوْ كَالْوَشْيِ أَوْ كَالْجَوْهَرِ
مَنْ أَبْيَضَ وَأَحْمَرُ وَأَضْفَرِ
وَطَارِفِ أَجْفَانُهُ لَمْ يَنْظُرِ
تَخَالُهُ الْعَيْنُ فَمَا لَمْ يَفْغَرِ
وَفَاتِقِ كَادَ وَلَمْ يُنَوِّرِ
كَأَنَّهُ مُبْتَسِمٌ لَمْ يَكْشِرِ
وَأَذْمُعِ الْغُدْرَانِ لَمْ تَبْكَدِرِ
وَالرَّوْضُ مَغْسُولٌ بَلِيلِ مُنْطَرِ
كَأَنَّهَا دَرَاهِمٌ فِي مَنْثَرِ
أَوْ كَعُشُورِ الْمُصْحَفِ الْمُنْشَرِ
وَالشَّمْسُ فِي إِضْحَاءٍ جَوٍّ أَخْضَرِ
كَدُمْعَةٍ حَائِرَةٍ فِي مَحْجَرِ

وعادة ما يتحسّن رجاز الطرد أن يكون المكان الذي يصفونه روضاً فيه من الأزهار والرياحين والماء المعين ما يجعله رائق المنظر طيب الهواء لا يُمل فيه الثواء، كما يستشف ذلك من نص ابن المعتز. غير أننا وجدنا من الشعراء من خالف هذا المنزع. فقد قدّم تميم بن المعز لإحدى طردياته الرجزية بمقدمة وصف فيها المكان المقفر الموحش، وذلك مثلما نجد في حديث الرحيل من أراجيز رؤبة وغيره من متقدمي الرجاز، يقول تميم :

65 - شعر ابن المعتز : 2/440. وانظر أيضاً ديوان المتنبي : 3/317.

وَمَهْمِهِ مُشْتَبِهِ الْأَرْجَاءِ⁽⁶⁶⁾
 جَهْمِ الْفَيَافِي مُوَحِّشِ الْيَهْمَاءِ
 عَارِي الرُّبَا إِلَّا مِنَ النَّكْبَاءِ
 صَلْدٍ عَزَازٍ شَاسِعِ الْفَضَاءِ
 أَجْرَدَ مِثْلِ الصَّخْرَةِ الصُّمَاءِ
 لَوُوسَمَتُهُ تُغْرِهُ السَّمَاءِ
 بِكُلِّ هَطَالٍ مِنَ الْأَنْوَاءِ
 كَنَهْوَرِ الْغَيْمِ سَحُوحِ الْمَاءِ
 مَا قَدَرْتُ فِيهِ عَلَى خَضْرَاءِ
 كَأَنَّهُ مُنْخَرِسُ الْبَوَغَاءِ
 فَهُوَ كَمِثْلِ الْهَامَةِ الْحَصَاءِ
 مُشْتَبِهِ الْإِصْبَاحِ بِالْإِمْسَاءِ

فالمكان الذي شكل ميدان الطراد بالنسبة لهذا الشاعر في أرجوزته هاته عبارة عن صحراء مقفرة جهمة الفيافي جرداء، لا يقدر المطر مهما بلغت غزارته على إعادة الحياة إليها وبعث الاخضرار في أرجائها الشاسعة.

واضح مما سبق إذن أن زمن الخروج للطرد يكون غالباً إما الليل أو الصباح الباكر، وتلك إشارة إلى روح الحزم التي تحذو الصيادين، بل هي إشارة إلى أحد أسرار الصيد نفسه. فالخروج إليه باكراً في ذلك الوقت يتيح العثور على الطرائد والانقضاض عليها بأسهل مما لو قام النهار وقد انتشرت في الأرض، لا يلوي منها طاردها على شيء. أما المكان المفضل للصيد فهو إما روض جميل مزهر يكون ملاذاً لعقد مجالس الأُنس في نهاية الصيد، أو صحراء مقفرة قد يتمتع النفس تعقب الطرائد فيها.

66 - ديوان نعيم بن المعز : 13، اليهماء : الفلاة. العزاز: الأرض الصلبة. الكنهور: السحاب العظيم. البوغاء: التراب الناعم الدقيق.

وعلى العموم فمتتالية فضاء الطرد أبرز ما مهد به الشعراء لأراجيزهم الطردية. غير أن بعضهم أقحم في هذا السياق عناصر أخرى تنتمي بطبيعتها إلى مجال الأرجوزة التقليدية. فقد استهل ابن المعتز مثلاً إحدى طردياته بحديث عن الشباب والشيب يقول فيه :

لَهْفِي عَلَى دَهْرِ الصَّبَى الْقَصِيرِ⁽⁶⁷⁾
وَعُضْنِهِ ذِي الْوَرَقِ الْمَنُخُورِ
وَسُكْرِهِ وَذَنْبِهِ الْمَغْفُورِ
وَمَرَحِ الْقُلُوبِ فِي الصُّدُورِ
وَطُولِ حَبْلِ الْأَمَلِ الْمَجْرُورِ
فِي ظِلِّ عَيْشٍ غَافِلٍ غَرِيرِ
وَالدَّهْرِ لَا يَشْرِكُ بِالسُّرُورِ
شَيْئاً مِنَ الْمَكْرُوهِ وَالْمَحْذُورِ
أَغْدُو جَنَّتِي الصَّبَى أَسِيرِ
مِلْءَ عُيُونِ الْغَانِيَاتِ الْحُورِ
فَالآنَ قَدْ صِرْتُ إِلَى مَصِيرِ
وَاشْتَغَلَ الْمَفْرُقُ بِالْقَتِيرِ

وهي مقدمة طويلة بالقياس إلى مجمل أبيات هذه الطردية، إذ تشكل حوالي نصفها. ويلاحظ أن الشاعر يتحمر على أيام شبيبته ويأسف لما مضى من أسباب أنسه وسروره في ظل عيش غافل غرير لا يكدره محذور ولا ينغصه شيء من المكروه. ثم يشير إلى ما صار إليه الآن من مصير غير محمود، لاسيما حينما اشتعل رأسه شيباً. يذكر ابن المعتز كل ذلك كما لو كان بصدد أرجوزة في المدح أو غيره من أغراض الرجز التقليدية، حيث جرت العادة بمثل هذه المقدمة.

67 - شعر ابن المعتز: 2/443 - 444 . القتير: الشيب.

واستهل ابن نباتة السعدي أرجوزته اللامية المقيدة التي تتمحور حول موضوع الطرد بمقدمة حاكى فيها تجارب الرجاز الأول فقال :

يا هَندُ يا ذاتَ البُرى والخَلخال⁽⁶⁸⁾
 باللهِ هَلْ سَرَّكَ أَنِّي ذُو مالٍ؟
 وأنتُ مَنْ أَعْطَيْتِ البُخالَ
 وأنِّي لي كُلِّ عَلاَةِ شُمُلالٍ
 تَقَطَّعَ غِيطانَ الفِلا وتَخْتالُ
 مُزَيِّدِياتٍ بالسَّرابِ والآلِ
 وما رَعَى بِقُلِّ الحِمَى مِنْ هُمالٍ
 وكُلِّ رَحْبِ المِنْخَرَيْنِ ذِيالٍ
 لاجِقٍ كَشَحِي سُرَّةٍ بِأَطالٍ
 يَكْفِيكَ حَلِيَّيِ المَلا وتَرحالُ
 وحيلتي والمزءُ غيرُ مُحْتالٍ
 مَوَجِ الخُطوبِ والضُطْفَلِ الرُّلالِ
 لا حَلَّ حَيِّي أَبداً بِمِخالٍ
 والدَّارُ قَدْ غَيَّرَها بذِي الضَّالِ
 كَرُّ الشُّهُورِ واختلافُ الأحوالِ
 جادلَ كُلَّ مُكْفَهَرٍ هَطالٍ
 وشَعَشَعانِييِ الوَمِيزِ جَلْجالٍ
 ذَكَّرْتَنّا عَهْدَ الشَّبَابِ والحالِ

فهذه مقدمة تقليدية خاطب فيها الرجاز المرأة وعاتبها مبرزاً بعض صفاته ومظاهر شخصيته. وفيها تجده يشير إلى مكون الأطلال، بل يذكر العوامل الأساسية التي عادة ما يعتبرها الشعراء والرجاز أسباباً مباشرة لتغير حال الدار، وهي الزمن والمطر وما يرتبط بذلك من برق ورعد.

68 - ديوان ابن نباتة : 2/291. البرى : جمع برة وهي الحلقة من سوار واخلخال وغيرهما. علاة شملا : ناقة سريعة. الهَمال : الإبل التي ترعى بلا راع ليلا. الأطلال : جمع أطل وهي الخاصرة .

وقد ضمن ابن نباتة مقدمة هذه الطردية أيضاً إشارته إلى عهد الشباب ملمحاً بذلك إلى ماضي أنسه وأيامه العجيبة. تأتي كل هذه العناصر في مستهل الأرجوزة قبل أن يباشر الراجز حديثه عن الطرد، بل وقبل أن يمهّد لذلك مرة أخرى بالإشارة إلى بعض أوصاف رفاقه.

وبداً أبوفراس الحمداني طرديته المزدوجة بأبيات في الحكمة، فقال :

ما العُمُرُ ما طالت به الدُّهُورُ⁽⁶⁹⁾
 العُمُرُ ما تمَّ به السُّرُورُ
 أيَّامُ عِزِّي ونَفَاذُ أُمُري
 هي التي أَحَسَّ بها مِنْ عُمُري
 ما أَجَوَرَ الدَّهْرَ على بَنِيهِ
 وأَغْدَرَ الدَّهْرَ بِمَنْ يُصَفِيهِ

لقد كانت رحلة الصيد فرصة للتمتع بمشاهدة مفاتن الطبيعة وارتشاف كاسات السرور بين أحضانها، ومناسبة يقيس الصياد من خلالها قوته ونشاطه ويختبر فتوته. ولم تكن هذه الرحلة صفواً متاحاً على مدى الأيام، بل كانت حدثاً قلماً تنهياً أسبابه، لذلك وجدنا أبافراس يستبق التعبير عن تحقق هذه المتعة بنوع من التأمل العميق في الدهر وتقلباته إحساساً منه بفعل الزمن وتأثيره البالغ في الإنسان، وهو ما يوحى به تكراره لألفاظ: (العمر، الدهر، الأيام). وكانت أبيات الحكمة عادة ما ترد في خاتمة العمل الشعري، لكن أبافراس عكس الأمر. وهذا مظهر من مظاهر تميزه في هذه الأرجوزة.

وفي سياق الإشارة إلى مثل هذه العناصر التي تبدو مقحمة على أراجيز الطرد، والتي ترد بالموازاة مع الحديث عن عنصري الزمان والمكان ما وجدناه في أرجوزة للمتنبّي مزج في مقدمتها بين الفخر الذاتي والثناء على مدوحه أبي شجاع عضد الدولة⁽⁷⁰⁾.

69 - ديوان أبي فراس : 167 .

70 - ديوان المتنبّي : 27/4 - 28 .

3. وسيلة الطرد

يشكل الحديث عن وسيلة الطرد عنصراً أساسياً ضمن بنية الطردية الرجزية في معظم النماذج التي وقفنا عليها. وغالباً ما ترد هذه المتتالية مباشرة بعد الفراغ من تحديد الفضاء أو ما يوازيه. ولعل الكلاب كانت من أهم ما توسل به الصيادون، وذلك لتوفرها من جهة، ولشدة استئناسها بالإنسان وبالتالي سهولة سياستها من جهة ثانية.

وقد وصف أبونواس الكلب في تسع عشرة طردية، يقول في إحداها :

هَجْنَا بِكَلْبٍ طَالَمَا هَجَّنَا بِهِ (71)
يَنْتَسِفُ الْمَقْوَدَ مِنْ كَلَابِهِ
مِنْ مَرَحٍ يَغْلُو إِذَا اغْلَوَى بِهِ
وَمَيْعَةً تَغْلِبُ مِنْ شَبَابِهِ
كَأَنَّ مَتْنِيهِ لَدَى انْسِلَابِهِ
مَتْنَا شَجَاعٍ لَجَّ فِي انْسِيَابِهِ
كَأَنَّمَا الْأُظْفُورُ فِي قِنَابِهِ
مُوسَى صَنَاعَ رُدٍّ فِي أَنْصَابِهِ
تَرَاهُ فِي الْحُضْرِ إِذَا هَاهَا بِهِ
يَكَادُ أَنْ يَخْرُجَ مِنْ إِهَابِهِ

ولا يكاد أبونواس يبتعد في جميع طردياته الأخرى التي وصف فيها الكلب عن مثل هذه المعاني التي تدور في مجملها حول سرعته وقوته اللتين تمكّنه من احتواء ما يراد صيده به من سوام الوحش (72).

71 - ديوان أبي نواس : 631. اغلوى: التف. الشجاع: الثعبان. القناب: غطاء الظفر. الحضّر: شدة العدو. هاهاه: زجره.

72 - انظر ديوانه : 625، 627، 628، 629، 632، 644، 646.

ولا يضاهي أبانواس من حيث العناية بكلاب الصيد في أراجيز الطرد
إلا ابن المعتز فإن له في ذلك اثنتي عشرة أرجوزة يبدو فيها مقتفياً أثر أبي نواس
بشكل واضح، مع عنايته في تصويرها بالجمع بين الوصف الحي والوصف
المعنوي. فقد قال في إحدى طردياته يصف كلبة بالسرعة والدهاء :

قَدْ نَا لِعَيْنِ الْوَحْشِ وَالظُّبَاءِ (73)
دَاهِيَةً مَحْذُورَةَ اللَّقَاءِ
شَائِلَةً كَالْعَقْرِبِ الدِّسْمَاءِ
مُرْهَفَةً مُطْلَقَةَ الْأَحْشَاءِ
كَمَدَّةٍ مِنْ قَلَمِ سَوْدَاءِ
أَوْ هُدْبَةٍ مِنْ طَرَفِ الرَّدَاءِ
تَحْمِلُهَا أَجْنَحَةُ الْهَوَاءِ
تَسْتَلِبُ الْخَطَّوْبِلَا إِبْطَاءِ
تَدْمِشِّي الْأَنْكَبَ فِي الرَّمْضَاءِ
أَسْرَعُ مِنْ جَفْنٍ إِلَى إَغْضَاءِ

وهذا أو قريب منه هو دأب ابن المعتز خلال استعراضه لأوصاف
الكلاب في طردياته الأخرى التي تشتمل على هذه المتتالية (74).

وقد وصف أبو الطيب المتنبي كلب الصيد في أرجوزة طردية له فقال :

فَحَلَّ كِلَابِي وَثَاقَ الْأَخْبِلِ (75)
عَنْ أَشْدَقِ مُسَوِّجِرٍ مُسَلْسَلِ
أَقْبَ سَاطِ شَرِسٍ شَمَرْدَلِ

73 - شعر ابن المعتز : 2/406. ويعد هذه الأبيات مباشرة مقطع مؤلف من اثني عشر بيتاً في وصف كلب.

74 - نفسه : 2/419، 422، 433، 443، 450، 451، 457، 461، 473، 479، 482.

75 ديوان المتنبي : — 320. مسوجر: الذي في عنقه ساجور، وهي قلادة الكلب. أقب: ضامر. الساط:

الذي يسطو على الصيد. يثغ: من الثغاء وهو الصياح. لا يغزل: لا يتحير. موجد: قوي. الربذات:

الخفيفات السريعات.

مِنْهَا إِذَا يُثْغَ لَهُ لَا يَغْزِلُ
 مُوجِدِ الْفِقْرَةِ رِخْوِ الْمَفْصِلِ
 لَهُ إِذَا أَدْبَرَ لِحْظَ الْمُقْبِلِ
 كَأَنَّمَا يَنْظُرُ مِنْ سَجَنَجِلِ
 يَغْدُو إِذَا أَحْزَنَ عَدُوَّ الْمَسْهَلِ
 إِذَا تَلَا جَاءَ الْمَدَى وَقَدْ تَلَّى
 يُقْعِي جُلُوسَ الْبَدْوِيِّ الْمُصْطَلِي
 بِأَرْزَعِ مَجْدُولَةٍ لَمْ تُجْدَلِ
 فَتِلَ الْأَيْدِي رِيذَاتِ الْأَرْجُلِ
 آثَارُهَا أَمْثَالُهَا فِي الْجَنْدَلِ
 يَكَاذُ فِي الْوُثْبِ مِنَ التَّفْتُلِ
 يَجْمَعُ بَيْنَ مَتْنِهِ وَالْكَلْكَلِ

إلى غير ذلك من الأوصاف المخيلة لقوته وسرعته، على طريقة المتنبي في التأكيد والمبالغة بما يدعو إلى الاعتقاد أن الأمر يتعلق بكلب مثالي عز نظيره بين الكلاب. فوسيلة الصيد أيضاً ينبغي أن توصف بتمام الخلق وكمال الصفات والبعد عن النقص، وذلك تفاؤلاً بتمكنها من الطرائد.

وكما كانت للشعراء في أراجيز الطرد عناية بوصف دهاء الكلب وسرعته واسترخاء أذنيه فقد كانت لهم أيضاً عناية بتشبيه بعض مظاهره وحركاته بالحروف والخط، كما في قول عباس بن فرناس مشبهاً شدقه بحرف الكاف التي أجيد مطها وأحسن ضمها :

كَأَنَّ شِقَّ الشَّدَقِ مِنْ فِيهِ الْقَضْمُ⁽⁷⁶⁾
 كَأَنَّ أَجِيدَ مَطْطِهَا فِي حُسْنِ ضَمِّ

76 - كتاب التشبيهات من أشعار أهل الأندلس لأبي عبد الله محمد بن الكتاني الطيب، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة ببيروت (د.ت)، ص: 182. الشدق: جانب الفم.

وفي هذا السياق أيضاً يقول الناشئ الأكبر مصوراً نشوة الكلب إذ يُدعى ليُغتدى به، وشدة انقضاذه على الطرائد بحيث تراه يخط ببرثته في التراب مثل ما يخط الكاتب في الكتاب :

يَرَا حُ أَنْ يُدْعَى لِيُغْتَدَى بِهِ⁽⁷⁷⁾
رَوْحَةَ ذِي النَّشْوَةِ مِنْ شَرَابِهِ
يَخُطُّ بِالْبُرْثَنِ فِي تَرَابِهِ
خَطَّ يَدِ الْكَاتِبِ فِي كِتَابِهِ

وقد وصف الكلب في أراجيز الطرد شعراء آخرون كثيرون منهم علي بن محمد الحماني⁽⁷⁸⁾، والسري الرفاء⁽⁷⁹⁾، وتميم بن المعز⁽⁸⁰⁾، وعلي بن أبي الحسين الأندلسي⁽⁸¹⁾.

ومن وسائل الطرد أيضاً الصقر، وقد وصفه أبونواس في أربع طرديات، يقول في إحداها مفضلاً الصيد به ومشيراً إلى طعامه ومكنه وألوانه الزاهية وما يتميز به من صفات الذكاء والخفة وحدة البصر :

لَا صَيْدَ إِلَّا بِالصُّقُورِ اللَّمَحِ⁽⁸²⁾
كُلَّ قَطَامِيٍّ بَعِيدِ الْمَطَرِحِ
يَجْلُوجُ جَاغِي مُقَلَّةٍ لَمْ تُجْرَحِ
لَمْ تَغْذُهُ بِاللَّبَنِ الْمَضِيحِ
أَمْ لَمْ يُولَدْ بِسَهْلٍ الْأَبْطَحِ

77 - ديوان الناشئ الأكبر ، ق 3، مجلة المورد مج 11، ع 3، ص: 45.

78 - ديوانه : 43.

79 - ديوانه : 309 - 430.

80 - ديوانه : 189 - 239.

81 - التشبيهات من أشعار أهل الأندلس : 183.

82 - ديوانه : 648. اللمح: الذكبة. القطامي: نوع من الصقور يتميز بحدة البصر. الحجاجان: منى حجاج وهو عظم حاجب العين. لبن مضج: مزوج باللحاء. أحص: قليل الريش. وحج: متكش. القرا: الظهر. وانظر أيضاً ص: 652، 660، 664.

أَحْصَ أَطْرَافِ الْقُدَامَى وَخَوْحِ
أُبْرَشَ مَا بَيْنَ الْقَرَا وَالْمَذْبَحِ
إِلَّا بِأَشْرَافِ الْجِبَالِ الطُّمَّحِ

ويطلق على الصقر اسم القطامي، كما ورد عند أبي نواس في قوله
السابق، وقد يسمى الأجدل كما في قول ابن المعتز :

تَنْتَابُ صَيْدًا لَمْ يُرْعَ بِطَارِقِ⁽⁸³⁾
بَأَجْدَلٍ يَلْقُنُ نُطْقَ النَّاطِقِ
مُلْمَلَمِ الْهَامَةِ فَخَمِ الْعَاتِقِ
طَبٌّ بِخَطْفِ السَّانِحَاتِ حَازِقِ
ذِي مِخْلَبِ أَقْنَى كُنُونِ الْمَاشِقِ
وَجُؤْجُؤِ لَابِسِ وَشِي رَائِقِ
كَائِرِ الْأَقْلَامِ فِي الْمَهَارِقِ

حيث يذكر أنه يفهم نطق الناطق، في إشارة إلى استجابته لما يطلبه منه
الصقار. كما يذكر أنه مجتمع الهامة، فخم العاتق، ذو مخلبٍ يخطف به ما
يسنح له من الطرائد، ومظهرٍ رائعٍ جميل .

ووصف الأجدل أيضاً الصنوبري، وذلك في تسعة عشر بيتاً من
طرديته السنية حيث يشير إلى منظره المهيّب ومخالبه المسنونة ومنسره
الذي يختطف النفوس، كما يشير إلى جماله الذي يُخجل الطاووس، حتى
كأنه بذلك عروس يختال بين الحباريات⁽⁸⁴⁾.

وإذا كان رجاز الطرد يعنون بمظهر الكلب، بما في ذلك لونه والقلادة
التي تطوق عنقه والحبال التي يقاد بها، فكذلك نجدهم يهتمون بهيئة

83 - شعره : 2/468 وانظر أيضاً : 2/469.

84 - ديوانه : 192 - 193.

الصقر، لاسيما الصورة التي يكون عليها حين يحمله الصقار على ساعده، كما يبدو في قول عبد العزيز بن الخطيب⁽⁸⁵⁾ :

رُحْتُ فِي وَجْهِ الصَّبَاحِ الْمُقْبِلِ⁽⁸⁶⁾
بِدُسْتُبَانٍ فِي يَدَيَّ وَأَجْدَلِ
مُصْبَغٍ مُسْبِقٍ مُجْلَجَلِ
قَلَصَ مِنْ دِيبَاجِهِ الْمُسْرِلِ
عَلَى الْوُظَيْفِ شُمْرَةَ الْمُهْوَلِ
يَقْبِضُ كَفَّيْهِ عَلَى مَا يَغْتَلِي
بِمُخْلَبٍ كَالْخَنْجَرِ الْمُحْوَلِ
كَأَنَّمَا قَامَتْهُ مِنْ صَنْدَلِ
مَوْصُولَةٍ بِمِثْلِ أَنْفِ الْمُنْجَلِ
يُبْصِرُ مِنْ فَرْطِ ذِكَا التَّأْمَلِ
مِنْ تَحْتِ بَطْنِ الْحُوتِ حَبَّ الْخَوْدَلِ

فهذا الصقر مصبغ أي أنه أبيض الريش جميل المنظر مسبق أي وضع في رجله سيرٌ يلازمه ومجلجل أي علق بذلك السير ما يثير به الطيور من جهة، ويساعد الصقار على الاهتداء إليه إن ضل من جهة ثانية. ولعله يشير في البيت الرابع إلى عادة الصقر في إلقاء بعض ريشه، أو ما يقوم به الصقار نفسه من نتف ذنبه⁽⁸⁷⁾.

لقد تحدث بعض القدماء عن الصقر — في سياق الطرد — مشيرين إلى أسباب تفضيله على غيره من الجوارح وبغال الطير، وذكروا أن من

85 - انظر ترجمته في جذوة المقتبس للحميدي : 288 وبغية الملتبس للضبى، الترجمة رقم : 1090 .
86 - التشبيهات من أشعار أهل الأندلس : 184 . الدستبان : درج يدخله الصقار في يده وقاية من مخالب الصقر الذي يجلس عليه .

87 - البهزرة : 73 - 76 .

صفاته المحمودة أن يكون أحمر اللون عظيم الهامة، داعم العينين، تام المنسر، طويل العنق، رحب الصدر ممتلئ الزور، عريض الوسط، جليل الفخذين، قصير الساقين، قريب العقدة من الفقار طويل الحاجبين، قصير الذنب، إلى غير ذلك من الفراهة والوثاقة والسرعة⁽⁸⁸⁾. وقد أشار مختلف الشعراء إلى معظم هذه الصفات خلال حديثهم عنه في طردياتهم الرجزية.

والبازي أيضاً من الجوارح التي اتخذت وسيلة للقنص. وقد عبر عن ذلك مجموعة من الشعراء، منهم أبونواس في قوله مشيراً إلى بعض صفاته كجمال المنظر وقوة المنسر والحرص على صيد الكراكي :

أَلَفْ مَا صِدْتُ مِنَ الْقَنِيصِ⁽⁸⁹⁾
بِكُلِّ بَازٍ وَاسِعِ الْقَمِيصِ
ذِي بُرْنُسٍ مُذَهَّبٍ رَصِيصِ
وَهَامَةٍ وَمِنْسَرٍ حَصِيصِ
وَجُؤْجُؤٍ عَوَّلَ بِالْدَلِيصِ
مُدْبِجٍ مُعَيَّنِ الْفُصُوصِ
عَلَى الْكَرَاكِيِّ نَهْمٍ حَرِيصِ

ووصفه الناشئ الأكبر في إحدى طردياته باعتباره وسيلة المفضلة في الصيد، فذكر أنه أبيض اللون يكتسي من سوقه إلى أوداجه ريشاً جميلاً كأنه الوشي المنمنم يحار الطرف في نسقه العجيب، أوثوب من حرير أبدعه الخالق إبداعاً، فلا يحتاج إلى حذق الصانع وحيلته. كما ذكر من صفاته أيضاً جمعه بين لين الغيد ودلالهن في حسن منظره، وبين سطوة الأسد الضاري في هياجه

88 - المصايد والمطار، كشاجم، تحقيق محمد أسعد طلس، دار المعرفة ببغداد، 1954، ص: 85.

89 - ديوان أبي نواس : 647. الحميم: الخالي من الشعر. الجؤجؤ: الصدر. عوّل: أعجب. الدليص: المنقوش. الكراكي: جمع كركي وهو طائر يصاد. وانظر في وصف البازي عند أبي نواس أيضاً ديوانه : 666، 658، 650.

وتوثبه لطلب الطرائد مركزاً في إفادة ذلك على بيان منسره الحاد وظفره القوي وعينه المتقدة التي لو استضاء بها المدلج لكفته عن السراج⁽⁹⁰⁾.

ويعد ابن المعتز من أكثر الشعراء وصفاً للبازي في أراجيز الطرد. وقد وجدناه يصرح باتخاذها سبباً للرزق في إحدى طردياته مركزاً على الإشارة إلى مقلته ومنسره وذنبه قائلاً :

غَدَوْتُ لِلصَّيْدِ بِفَتْيَانِ نُجُبٍ⁽⁹¹⁾ .
وَسَبَبِ لِلرَّزْقِ مِنْ خَيْرِ سَبَبٍ
غدا فلاقى الطيرَ حَتَفٌ مِنْ كَثَبٍ
وهي على ماءِ الخليجِ تَصْطَخِبُ
يَطْلُبُ دِيناً فِي النُّفُوسِ قَدْ وَجَبُ
ذُو مُقْلَةٍ تَهْتِكُ أَسْتَارَ الْحُجُبِ
كأنها في الرأسِ مِسْمَارُ ذَهَبٍ
كانت لنا وسيلةً فلم تَخِبُ
يعلو الشَّمَالُ كالأَمِيرِ الْمُتَّصِبِ
أَمْكَنَهُ الْجُودُ فَأَعْطَى وَوَهَبُ
ذُو مَنَسَرٍ مِثْلَ السُّنَانِ الْمُخْتَضِبِ
وَذَنْبٍ كَالذَّيْلِ رَبَّانِ الْقَصَبِ

وثمة شعراء آخرون وصفوا البازي باعتباره وسيلتهم في الطرد، كما تنبئ عن ذلك أراجيزهم، منهم: الحمانى⁽⁹²⁾، والصنوبري⁽⁹³⁾، والسري الرفاء⁽⁹⁴⁾. ولا عجب أن يؤكد كل هؤلاء على حسن هيئته وجمال منظره وسهولة انقياده لاقتناص الطرائد متسلحاً في ذلك بحدة بصره وقوة منسره،

90 - ديوانه : ق 3 ، ص : 48 .

91 - شعر ابن المعتز : 2/415 . وانظر أيضاً : 2/425 ، 428 ، 429 ، 430 ، 436 ، 440 .

92 - ديوانه : 77 .

93 - ديوانه : 133 .

94 - ديوانه : 255 .

فذلك معروف في أوصاف هذا الطائر الذي يقول عنه الشمشاطي :
 ”والبازي أذكى الجوارح فؤاداً، وأسرعها انقياداً، وأحسنها منظرًا، وأكرمها
 مخبراً، وألفها للناس، وأسرعها للاستئناس“ (95).

ومن وسائل الطرد التي ذكرها الشعراء في أراجيزهم الرُّزْق الذي يعتبره
 كشاجم نوعاً من أنواع البزاة، وذلك لأن سياسته كسياسة البازي وطبعه
 كطبعه وصيده كصيده (...) لا فرق بينهما إلا أن البازي أضخم، ويصيد
 ما يعجز عنه الرزق (96). وقد وصفه أبونواس في إحدى طردياته مبرزاً قيمته في
 اجتلاب الرزق مشيراً إلى الهيئة التي يتخذها على يد حامله وإلى مخالفته
 التي تشبه الأشافي (97). كما وصفه ابن المعتز أيضاً مبرزاً إقدامه وصورته التي
 يبدو عليها ساعة الخروج للصيد الذي صار أعلم به من الأقوام :

وَرُزِّقٌ مُجَرَّبٌ مِقْدَامٌ (98)
 صَارَ مِنَ الْحُسْنِ إِلَى تَمَامِ
 يَضْمَنُ زَادَ الْجَحْفَلِ اللَّهُامِ
 كَأَنَّهُ فَوْقَ يَدِ الْغُلَامِ
 صُبْحَ لَهُ دِرْعُ مِنَ الظُّلَامِ
 ذِي جُوجُؤٍ كَنَمَشِ الرُّخَامِ
 أَوْ أَسْطَرِ دَقِيقَةِ الْأَقْلَامِ
 خَفِيَّةِ الْأَحْرَفِ وَالْإِعْجَامِ
 يَنْفُضُ غَيْبَ الْقُفِّ وَالْآكَامِ
 بِمُقْلَةٍ تُسْرِجُ كَالضُّرَامِ
 يَنْتَهَبُ الْبُعْدَ بِطَرْفِ سَامِي
 أَعْلَمُ بِالصَّيْدِ مِنَ الْأَقْوَامِ

95 - الأنوار ومحاسن الأشعار : 173.

96 - المصايد والمطارد : 73. والبزيرة : 79.

97 - ديوانه : 649. وانظر أيضاً : 651.

98 - شعره : 2/475. ينفذ المكان : يتفحصه بعينه. القف : ما ارتفع من الأرض. وانظر أيضاً : 2/413.

وكذلك الباشق فقد اعتبره كشاجم من جملة البزاة⁽⁹⁹⁾. ووصفه ابن المعتز في إحدى طردياته بأكثر من عشرين بيتاً، أتى فيها على ذكر كثير من صفاته مشبهاً منسره ومقلته ومخالبه ولونه ومهابته التي تروع الطيور، بل تقضي عليها من فرط الفرق⁽¹⁰⁰⁾. كما وصفه ابن حمديس الصقلي أيضاً في إحدى أراجيزه التي خصصها لموضوع الطرد، وذلك عندما ذكر أنه قام إلى الصيد بباشق من صفاته اتقاد العين وشدة الشهوة إلى اللحم واعوجاج المخلب وشرف النفس والتصميم على اقتحام أوكار الطيور⁽¹⁰¹⁾.

ومن جوارح الطير التي اتخذت وسيلة للصيد اليؤيؤ الذي ذكر كشاجم أنه من أنواع الصقور⁽¹⁰²⁾. وقد تحدث عنه أبونواس في أرجوزتين من أراجيزه الطردية⁽¹⁰³⁾.

ومنها أيضاً الشاهين الذي ذكر العلماء أنه أسرع الجوارح كلها وأشجعها وأحسنها ثقلباً وإقبالاً وإدباراً وأشدّها ضراوة على الصيد⁽¹⁰⁴⁾. وقد وصفه الناشئ الأكبر في طردية⁽¹⁰⁵⁾، وابن المعتز في طردتين⁽¹⁰⁶⁾.

وهناك أيضاً السودنيق أو الشوذق⁽¹⁰⁷⁾، وهوطائر صياد ورد وصفه في أرجوزة نسبت لرؤبة بن العجاج، يقول فيها :

99- المصايد والمطارد : 73.

100- شعره : 2/466 - 467. وانظر البزرة : 175.

101- ديوان ابن حمديس، تحقيق إحسان عباس، دار صادر (د.ت) ص: 422.

102- المصايد والمطارد : 83.

103- ديوان أبي نواس : 654، 669.

104- المصايد والمطارد : 78 - 79.

105- ديوانه : ق 2، ص: 66.

106- شعره : 2/458، 2/472.

107- المعرب للجواليقي، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار الكتب المصرية 1361، ص: 186، 204 حيث يشير الجواليقي إلى أن الأصمعي يعتبر أنه هو الشاهين. وانظر المصايد : 89 والبزرة : 177 حيث تمت الإشارة إليه ضمن الحديث عن الصقر.

قَدْ أَغْتَدِي وَالصُّبْحُ ذَوْنَيْقِ⁽¹⁰⁸⁾
 بِمُلْحَمٍ أَكْلَفَ سَوْدَنْيَقِ
 يَرْمِي إِلَيْنَا نَظَرَ الْمُؤْمِقِ
 عَجَلَانَ مِنْهَا عَنْ غَدِيرِ النُّوقِ

ولا تقل قوة السودنيق عن قوة ما أشرنا إليه من الجوارح، وذلك بدليل قول ابن حمديس الصقلي مشيراً إلى ما يفعله في الطيور بمخلبه الذي كأنه قد من خنجر :

أَرْكَبْتُ نَفْسِي شَوْذَقًا مُعَدًّا⁽¹⁰⁹⁾
 يَهْدُ أَرْكَانَ الطُّيُورِ هَذَا
 بِمُخْلَبٍ تُبْصِرُهُ مُشَوِّدًا
 كَأَنَّهُ مِنْ خَنْجَرٍ قَدْ قُدَا

ويعتبر الفرس من الوسائل الأساسية في رحلة الصيد. ولعل حميد الأرقط من أوائل الرجاز الذين أشاروا إليه في مثل هذا السياق. ولم يعن حميد بالوصف الحسي للفرس بقدر ما عني بوصفه وصفاً تخيلياً، وذلك عندما شبهه بالصقر فقال :

كَأَنَّهُ يَوْمَ الرِّهَانِ الْمُخْتَضِرِ⁽¹¹⁰⁾
 وَقَدْ بَدَأَ أَوَّلُ شَخْصٍ يُنْتَظَرُ
 دُونَ أَثَابِيٍّ مِنَ الْخَيْلِ زُمَرُ
 ضَارَ غَدَا يَنْفُضُ صِئْبَانَ الْمَطَرِ
 عَنْ زَفٍّ مِلْحَاحٍ بَعِيدِ الْمُنْكَدَرِ

108- المصايد والمطارد : 89. ذو نيق: من البنيقة وهي طوق الثوب الذي يضم النحر وما حوله . وليست هذه الأرجوزة في ديوانه .

109- ديوانه : 127. وانظر ديوان ابن نباتة السعدي : 2/292.

110- حميد بن مالك الأرقط، حياته وما وصل إلينا من شعره : 192. الأثابي: الجماعات. صئبان المطر: رذاذه. الزف: الريش.

أَقْنَى تَظَلُّ طَيْرُهُ عَلَى حَذَرٍ
يَلْدُنْ مِنْهُ تَحْتَ أَفْنَانِ الشُّجَرِ
مِنْ صَادِقِ الْوَدْقِ طَرُوحٍ بِالْبَصَرِ
بَعِيدِ تَوْهِيمِ الْوِقَاعِ وَالنَّظَرِ
كَأَنَّمَا عَيْنَاهُ فِي حَزْفِي حَجَرٍ
بَيْنَ مَاقٍ لَمْ تُخَرِّقْ بِالْإِبَرِ

وقال ابن المعتز في إحدى طردياته يصف فرساً أغر محجلاً مشدوداً
الخلق ضامراً، لا يعبأ بالطريق ولا تقهره الأرض حين تراه يعدو ويرفع نقعاً
كدخان العرفج أو كالقطن المندوف هبت عليه ريح عاصف :

رُعْنَا الْوُجُوشَ بَابِنِ شَدِّ مُدْمَجٍ⁽¹¹¹⁾
أَشْقَرَ مَلَزُوزَ الْقَرَى وَالْمَنْسَجِ
قَدْ خَاضَ تَحْجِيلاً وَلَمْ يُلْجَجِ
كَالْحَوْدِ فِي جَلْبَابِهَا الْمَضْرَجِ
رَمَتْ إِلَى مِعْصَمِهَا بِالْذُّمْلَجِ
ذِي غُرَّةٍ مِثْلَ الصُّبَاحِ الْأَبْلَجِ
وَأَضْلَعَ مِثْلَ شَجَارِ الْهُودَجِ
لَزَتْ بِصُلْبِ ذِي فَقَارٍ مُرْتَجِ
كَعُقْدِ الْخَطَطِيِّ لَمْ تُفَرِّجِ
وَحَافِرَ أَزْرَقٍ كَالْفَيْرُوزِ
مُلَمِّمٍ يَقْشِرُ جِلْدَ الْمَنْهَجِ
يُطِنُّ رَأْسَ الْقُفِّ إِنْ لَمْ يَشْجَجِ
كَالصَّاعِ غَيْرِ مَتَّقٍ وَلَا وَجِي
يَرْفَعُ نَقْعاً كَدُخَانَ الْعَرْفَجِ
أَوْ مِثْلَ نَدْفِ الْكُرْسُفِ الْمُنْفَجِ

111- شعره : 2/426. ابن شد: الفرس. مدمج: ضامر. ملزوز: مشدود. منج الفرس: أسفل من حاركه.
الفيروزج: ضرب من الأصباغ.

كما أشار إلى الفرس أيضاً باعتباره وسيلة من وسائل الطرد مجموعة من الشعراء الآخرين، منهم أبونواس⁽¹¹²⁾، وتميم بن المعز⁽¹¹³⁾، وابن الخطيب⁽¹¹⁴⁾، وابن حمديس⁽¹¹⁵⁾. عند هؤلاء جميعاً وعند غيرهم جاء وصف الفرس مشكلاً متتالية أساسية في أرجوزة الطرد.

أما الفهد فكان أبو النجم العجلي من أوائل الرجاز الذين أشاروا إلى اتخاذه وسيلة للصيد. فقد ذكر في إحدى أرجوزته التي أخلصها لموضوع الطرد أنهم كانوا إذا أرادوا الصيد فإنما يتخذون لذلك هذه الفهود التي ضربت به، لذلك تراها مطيعة لسائسها. ثم يصفها فيشير إلى أماكنها المخططة وعيونها الزرق وأذنانها المعقوفة ولعابها السائل على الأشداق :

وإن أرَدْنَا الصَّيْدَ ذَا اللِّذَاتِ⁽¹¹⁶⁾
 فِي لَعْمٍ وَخَشٍ وَحُبَارِيَاتٍ
 جَاءَ مُطِيعٌ بِطَاوِعَاتٍ
 عَلَّمَنَ أَوْ قَدْ كُنَّ عَالِمَاتٍ
 فَهِيَ ضَوَارٍ مِنْ مُضَرَّيَاتٍ
 تُرِيكَ أَمَاقاً مُخْطَطَاتٍ
 سُوداً عَلَى الْأَشْدَاقِ سَائِلَاتٍ
 تَلْوِي بِأَذْنَابٍ مُوقِفَاتٍ
 زُرْقِي الْعُيُونِ مُتَلَوَّيَاتٍ

وخص عبد الصمد بن المazel فهدة بأرجوزة طويلة أشار فيها إلى قوتها وقدرتها على اصطياد بنات القفر، وأشار إلى ما تتميز به من أخلاق الوفاء والتفاني في خدمة أصحابها، ثم شبه تأهبها للصيد واشتياقها إليه فقال :

112- ديوانه : 657.

113- ديوانه : 19.

114- التشبيهات من أشعار أهل الأندلس : 195.

115- ديوانه : 189.

116- ديوانه : 71 - 72. المطاوعات: الفهود. مضريات: من ضري بالصيد أي تعود.

كَأَنَّهَا وَالْخَزْرُ مِنْ أَخْدَاقِهَا⁽¹¹⁷⁾
 وَالْخُطْطُ السَّوْدُ عَلَى أَشْدَاقِهَا
 تُرْكُ جَرَى الْإِثْمِ مِنْ آمَاقِهَا
 بَاتَتْ إِلَى الصَّيْدِ مِنْ أَشْتِيَاقِهَا
 وَجَذِبَهَا الْأَعْنَاقُ مِنْ أَرْبَاقِهَا
 كَأَسْرَاءِ الْعُجَمِ فِي أَوْهَاقِهَا

كما وصف الفهد أيضاً في سياق أرجوزة الطرد شعراء آخرون منهم
 أبونواس⁽¹¹⁸⁾، وابن المعتز⁽¹¹⁹⁾، والرقاشي⁽¹²⁰⁾.

وثمة وسائل أخرى متعددة ورد وصفها في أرجوز الطرد، بحيث يكون
 ذلك مقطوعاً أساسياً فيها، منها: البندق⁽¹²¹⁾، والقوس⁽¹²²⁾، والشص⁽¹²³⁾.

وقد عبر بعض الشعراء عن استعانتهم على الصيد بأكثر من
 وسيلة واحدة، وذلك مثل اتخاذهم البازي والفرس⁽¹²⁴⁾، أو الطست
 والسراج⁽¹²⁵⁾، أو الشبكة والفخ⁽¹²⁶⁾. وبلغ تعدد وسائل الطرد أوجه
 عند أبي فراس الحمداني في أرجوزته الطردية المزدوجة، حيث
 نجده يعبر عن استعانتة بكل من الصقور والكلاب والفهود والبزاة
 والزراريق، مرة واحدة فيقول :

117- ديوانه : 147. الخزر: النظر يؤخر العين. الإثم: حجر يتخذ منه الكحل. الأرباق: جمع ربة وهي عروة
 الحبل. الأوهاق: جمع وهق وهو الحبل.

118- ديوانه : 622-649.

119- شعره : 2/448.

120- المصايد والمطارد : 194. وانظر ترجمة الفضل بن عبد الصمد الرقشي في طبقات الشعراء لابن المعتز : 226.

121- انظر ديوان أبي نواس : 668.

122- انظر شعر ابن المعتز : 2/445، و ديوان السري الرفاء : 243.

123- انظر ديوان: كشاجم : 431. والشص من وسائل صيد السمك.

124- انظر شعر ابن المعتز : 2/425.

125- انظر ديوان السري الرفاء : 109، 171، 417.

126- انظر شعر ابن المعتز : 2/422، و ديوان الصنوبري : 475.

دَعَوْتُ بِالصَّقَّارِ ذَاتَ يَوْمٍ⁽¹²⁷⁾
عِنْدَ انْتِبَاهِي سَحَرًا مِنْ نَوْمِي
قُلْتُ لَهُ اخْتَرْ سَبْعَةَ كِبَارَا
كُلَّ نَجِيبٍ يَرِدُ الْغُبَارَا
يَكُونُ لِلْأَرْزَبِ مِنْهَا اثْنَانِ
وخمسة تُفَرَّدُ لِلْغِرْلَانِ
وَجَعَلُ كِلَابَ الصَّيْدِ نَوَتَيْنِ
تُرْسِلُ مِنْهَا اثْنَيْنِ بَعْدَ اثْنَيْنِ
وَلَا تُؤَخَّرُ أَكْلُ الْبِ الْعِرَاضِ
فَهُنَّ حَتْفٌ لِلظَّبَاءِ قَاضِ
ثُمَّ تَقَدَّمْتُ إِلَى الْفَهَّادِ
وَالْبَازِيَارِينَ بِالْأَسْتِعْدَادِ
وَقُلْتُ إِنَّ خَمْسَةَ لَتُقْنِعُ
وَالزُّرْقَانِ : الْفَرْخُ وَالْمُلْمَعُ

من الواضح إذن أن في معظم الطرديات الرجزية ركناً أساسياً يخصص للحديث عن وسيلة الصيد. وعندما نتأمل مجمل هذه الوسائل التي أشار إليها شعراء الطرد في أراجيزهم فإنه يمكن تقسيمها إلى ثلاثة أصناف :

— جوارح الطير: ومنها الصقور والبزاة والشواهين والبواشق والزراريق وغيرها.

— الضواري : وأبرزها الكلب والفهد.

— أدوات مادية مصنوعة : وذلك مثل البندقية والقوس والشبكة والشص والفخ. أما الفرس فلا يصيد بمفرده، فهو يكون وسيلة في بلوغ ميدان الطراد، وقد يساعد على تقييد الأوبد التي يوجهه راكبه لتلقاها.

127-ديوانه : 187. الصقار: مربى الصقور. الفهاد: مدرب الفهود. الملمع: ذو لمع، وذلك من لونه المختلف.

4. الطريدة

ويظفر الحديث عن الطريدة في معظم أراجيز الطرد بمقطع يطول أويقصر. ومن الطبيعي أن يوجد مثل هذا الحديث فيها، فإنه مما يكمل مشهد الصيد ومتعته في آن واحد. ولا قيمة للطرد إذا لم يتضمن الإشارة إلى الطريدة، وذلك باعتبارها سرّاً تنشرح صدور الصيادين لمراه وهدفاً تنشط مختلف وسائل الصيد لإصابته واقتناصه.

وقد تنوعت الطرائد بتنوع الأزمنة والأمكنة واختلاف قصد كل شاعر ورازج، بل تنوعت أيضاً تبعاً لتنوع واختلاف وسائل الصيد. فإن الوسيلة مؤشّر على تحديد الغاية في هذا السياق، ذلك أن لكل حيوان أوطائر صياد نوعاً أو أنواعاً معينة من الطرائد يوكل إليه بصيدها، لموافقة طباعه وقدرته ذلك.

ومن الطرائد التي وردت الإشارة إليها في سياق أراجيز الطرد الحُبّارى، وهي طائر أكبر من الدجاج، ولكنها أطول عنقاً وأجمل شكلاً وأناقاً وأبهاها حملاً⁽¹²⁸⁾. وقد أشار إليها الشمردل اليربوعي في طريدته السينية، بعد حديثه عن وسيلة الصيد فقال :

حتى إذا عاينَ بعدَ الحُبْسِ⁽¹²⁹⁾
عشرينَ مِنْ حُبَارِيَاتِ غُبْسِ
يَمْشِينَ مَشْيَ الحَاطِبَاتِ القُقْسِ
أو كالنصارى في ثيابِ طُلْسِ
فَهُنَّ بَيْنَ أَرْبَعٍ وَخَمْسِ
صَرَغَى وَمُسْتَدِمِ أَمِيمِ الرَأْسِ

128-القنص بالصقربين المشرق والمغرب، عبد الهادي النازي: 98

129- شعر الشمردل اليربوعي : 327 غبس: بيضاء وتخالطها كدرة. أميم الرأس: مشجوجه. قعس: القعس ضد الخدب.

وربما أعجب أبونواس بتشبيه الحباريات بالنصارى كما ورد في قول
الشمردل، فقد وجدناه هو أيضاً يضمن إحدى طردياته هذه الصورة الفنية
قائلاً :

يَارُبَّ غَيْثٍ آمِنِ السُّرُوبِ (130)
حُبَارِيَّاتٍ جَلَّهَتْني مَلْحُوبِ
فَالْقُطَبِيَّاتِ إِلَى الدُّنُوبِ
يُوقِلْنَ فِي بَرَانِسٍ قُشُوبِ
مِنْ جَبَرِ عَوْلَيْنِ بِالتَّهْذِيبِ
فَهُنَّ أَمْثَالُ النَّصَارَى الشَّيْبِ
فِي يَوْمِ عِيدٍ مُبَرَّرِ الصَّلِيبِ

ووصف أبونواس أيضاً طيور الحمام وأثنى عليها ثناء حسناً في أرجوزة
تعد من أطول طردياته، ومن ذلك قوله يشير إلى حسن هيئتها فوق أعالي
الدور وإذا تهادين من الوكور، ويشبه صوت هديلها الشجى :

يَا حُفْنَهَا فَوْقَ أَعَالِي الدُّوْرِ (131)
فِي حُجَرٍ شَامِخَةِ الشَّجَرِ
إِذَا تَهَادَيْنَ مِنَ الْوُكُورِ
بَعْرُصَةِ الْإِنَاثِ وَالذَّكُورِ
وَطَرَدَ الْغَيْرِ كَالْغَيْرِ
تَكْرِيرُ تَهْدِيلٍ عَلَى تَكْرِيرِ
كَأَنَّ فِي هَدِيدِهَا الْجَهْرِ
تَرْتَمِ الْعِمِيدَانِ وَالزُّمَيْرِ
أَوْ كَدَوِيَّ النَّحْلِ فِي الْقَفِيرِ

130- ديوانه : 666 ملحوب والقطيات والدنوب : مواضع برانس قشوب : جديدة .
131- ديوانه : 655

ووصف أبو الطيب المتنبي في أرجوزة خصصها لموضوع الطرد الوعول
— باعتبارها طرائد — وصفاً طريفاً، وذلك حيث يقول :

وَأَوْفَتِ الْفُدْرُ مِنْ الْأَوْعَالِ⁽¹³²⁾
مُرْتَدِيَاتٍ بِقَيْسِي الضَّالِ
نَوَاحِسَ الْأَطْرَافِ لِلْأَكْفَالِ
يَكْدَنْ يَنْفُذْنَ مِنَ الْآطَالِ
لَهَا لِحَى سُوْدٌ بِلَا سِبَالِ
يَصْلُحْنَ لِلِإِضْحَاحِ لَا الْإِجْلَالِ
كُلُّ أَثِيثٍ نَبْئُهُا مُتَفَالِ
لَمْ تُغْنِ الْمَسْكُ وَلَا الْغَوَالِ
تَرْضَى مِنَ الْأَذْهَانِ بِالْأُبْوَالِ
وَمِنْ ذَكِّي الْمِسْكِ بِالْذَّمَالِ
لَوْ سُرَّحَتْ فِي عَارِضِي مُخْتَالِ
لَعَدَّهَا مِنْ شَبَكَاتِ الْمَالِ
بَيْنَ قُضَاةِ السُّوءِ وَالْأَطْفَالِ
شَبِيهَةِ الْإِذْبَارِ بِالْإِقْبَالِ
لَا تُؤْثِرُ الْوَجْهَ عَلَى الْقَذَالِ

إن الحديث عن الطرائد يعد أيضاً مما يجلب المتعة ويبهج النفس. وهوما
يتجلى في هذه الأبيات التي يشير فيها المتنبي إلى منظر الوعول وقد أشرفت
من فوق الجبال، كأن قرونها قسي عملت من شجر الضال، تكاد لطولها تنفذ
من خواصرها. ولهذه الوعول شعورٌ قد تدلت من أعناقها كأنها لحى من غير
شوارب، لحىٌ جديرةٌ بأن تبعث على الضحك، وليست تصلح للإجلال.

132- ديوانه: 3/33. الفدر: جمع فادر وهو الوعل المسن. الأطال: جمع إطل وهي الخاصرة.
السيال: الشوارب. الدمال: زيل الدواب.

ويزيد في بيان حال هذه اللحى فيقول إنها شبيهة بالإدبار بالإقبال، أي أنها تعم الوجه والقفا. ولذلك فهي كثيرة الشعر، خبيثة الرائحة، لم تطيب بمسك أو توضع بغالية كما جرت العادة، بل خالطتها رائحة البول والزبل. إنها إذن لحى زائفة، يشير المتنبي إلى أنها لو سرحت في وجه رجل محتال لكانت له شبكة يصطاد بها أموال الناس، لأنها مما يجعلهم يظنون به خيراً فيأتمنونه، وذلك كما يفعل بعض قضاة السوء الذين يظهرون سمت الوقار وهدي العدل والصلاح، ويبطنون أخلاق الغدر والظلم فيكون ذلك سبباً للإيقاع بالمستضعفين من الناس، لا سيما الأطفال منهم.

هكذا يكون الحديث عن الطريدة أحياناً مجالاً للتندر، بل مجالاً للحديث عن بعض عادات الناس ومساوئ المجتمع الذي يعيش فيه الشاعر، ومنها مظهر الزيف الذي قد لا يكون المقصود الوحيد به هوشعور هذه المخلوقات الوديعية البريئة، بل لحى كثير من الناس، في زمان طالما تبرم منه المتنبي.

وأشار إلى الأطباء والغزلان باعتبارها من الطرائد التي تُصاد مجموعة من الشعراء منهم أبونواس⁽¹³³⁾، وابن المعتز⁽¹³⁴⁾، والسري الرفاء⁽¹³⁵⁾. كما تمت الإشارة إلى طرائد أخرى منها: الأرنب⁽¹³⁶⁾، والحمار الوحشي⁽¹³⁷⁾، والثعلب⁽¹³⁸⁾. والدراج من الطيور التي تصاد، وقد أشار إليه أبوفراس الحمداني في مزدوجته فقال :

وَأَخَذَ الدَّرَاجُ فِي الصَّيْحِ⁽¹³⁹⁾
مُكْتَنِفاً مِنْ سَائِرِ النُّوَاحِي

133- ديوانه : 624، 626.

134- شعره : 2/408.

135- ديوانه : 110.

136- ديوان أبي نواس : 629. والمصايد والمطارد : 146.

137- نفسه : 625، 636. والمصايد والمطارد : 158.

138- المصايد والمطارد : 149.

139- ديوان أبي فراس الحمداني : 188.

فِي غَفْلَةٍ عَنَّا وَفِي ضَلَالٍ
وَنَحْنُ قَدْ زُرْنَاهُ بِالْأَجَالِ
يَطْرَبُ لِلصُّبْحِ وَلَيْسَ يَدْرِي
أَنَّ الْمَنَایَا فِي طُلُوعِ الْفَجْرِ

وصورة الدراج في هذه الأرجوزة توحى بنوع من المفارقة. فهو في صياحه يبدو آمناً مطمئناً، يطرب للصبح كعادته. لكن أمنه وطربه يسعيان به هذه المرة إلى حتفه. ففي هذا الوقت بالضبط جاء الصيادون يتربصون به غفلته.

وعلى أية حال فمتتالية وصف الطريدة موصولة بوصف الصراع الذي يحتدم بينها وبين وسيلة الصيد. يتعلق الأمر إذن بمتتالية أخرى في الأرجوزة الطردية تنتقل للوقوف عليها فيما يلي :

5. الصراع :

وهو ركن أساسي في معظم ما وقفنا عليه من أراجيز الطرد في الشعر العربي القديم. أي أنه متتالية متميزة تضاف إلى غيرها من متتاليات هذا النوع من الأرجوزة لتضمن لها مزيداً من أسباب التميز.

ولا يتعلق الأمر بصراع تتكافأ فيه حظوظ الانتصار، بل هو صراع تكون الغلبة فيه دائماً للحيوان أو الطيور التي تصيد، أما مختلف الطرائد فهي أبداً مهزومة مستسلمة. ومن هنا نستعمل ذكر الفارق الأساسي بين صراع الحمار أو الثور مع الصياد وكلابه في متتالية الرحلة من أرجوزة المدح التقليدية حيث تنجو الطريدة لأن سلامتها وبقاها جزء من سلامة الناقة⁽¹⁴⁰⁾، وبين الصراع كما يتجلى في أراجيز الطرد. فإن الطرائد لم توجد فيها لتبقى، بل وجدت باعتبارها متعةً يتفنن الصياد في الاحتيال لها والإيقاع بها وفائدةً يقتنصها الإنسان بلا هوادة. وبالتالي فلا تراه يشفق عليها من قسوة الطراد، أو يجعل لها خلاصاً من ضراوة وسائله.

وكانت جوارح الطير لاسيما الصقر والبازي من أهم الوسائل التي رصد الشعراء صراعاها مع مختلف الطرائد في أراجيزهم. فقد حدد ابن المعتز فضاء الصيد في إحدى طردياته وتحدث عن وسيلته وهي الصقر، حتى إذا أراد الإشارة إلى صراعه مع الإوز قال :

رَأَى إِوْزاً فِي ثَرَى رَطِيبٍ⁽¹⁴¹⁾
فَطَارَ كَالْمُسْتَوْهِلِ الْمَرْعُوبِ
مُتَّبِعاً لِمَطْمَعٍ قَرِيبِ

140- أشرنا مراراً إلى أن وصف الحمار والثور في أرجوزة المدح إنما يأتي في سياق تخيل قوة الناقة. وانظر لمزيد من البيان الأنوار ومحاسن الأشعار للشمشاطي : 2/101.

141- شعره : 2/418 - 419 .

وإن نَأَتْ مَسَارِحُ المَطْلُوبِ
سَوُوطَ عَذَابٍ واقعٍ مَجْلُوبِ
يَنْفُذُ فِي الثُّمَالِ والجُنُوبِ

وفيها يشير صراحة إلى واقع العذاب الذي يصبه الصقر على ما يطرده
من الإوز التي طارت مرعوبة لمجرد مرآه. وقد أشار إلى فَرَق الإوز من الصقر
أيضاً الناشئ الأكبر الذي يقول في إحدى طردياته :

تَرَى الإِوزَ مِنْهُ مُنْتَجِرًا⁽¹⁴²⁾
يُنَاكِبُ الضَّخْضَاحَ والغَدِيرَا
يُثْبِتُ فِي أَحْشَائِهَا الأُظْفُورَا
خَطْفًا تَرَاهُ مُهْلِكًا مُبِيرَا
يَنْتَقِظُمُ الأَسْحَارَ والنُّحُورَا
إِذَا تَشَطَّطَتْ زُمْرًا نُفُورَا
أَعْجَلَهَا مِنْ قَبْلِ أَنْ تَحُورَا

وللصقر مع القطا أيضاً جولة را وصرائع يخرج منه منتصراً، كما
يتجلى في قول عبد العزيز بن الخطيب الأندلسي :

حَتَّى بَدَا سِرُوبٌ قَطَاً لَمْ يَنْهَلِ⁽¹⁴³⁾
يَسْمَعِي لِرُغْبٍ فِي القَلَاةِ عُطْلِ
فَقَامَ كَالنُّهْمِ بِكَفِّ المُرْسِلِ
مُسَوِّبَاً آخَرَهَا بِالأَوَّلِ

142- ديوانه : 3/67 . الضحضاح : الماء القليل . المير : المهلك . تشطت : تفرقت . حور : تهرب .
143- التشبيهات من أشعار أهل الأندلس : 184 . الكدرية : ضرب من القطا . النجل يكون صفة للعين وقد
جعله الراجز للشفاة .

فَابْتَزَّ مِنْهُنَّ كُلَّحِظِ الْمُعْجَلِ
 أَوْ كَانِخْطَافِ الْأَجَلِ الْمُؤْجَلِ
 كُذِّرِيَّةَ ذَاتِ شِفَاهِ أَنْجَلِ
 فَقَدْ عَنْهَا دِرْعَ رِيَشِ مُخْمَلِ
 وَخَلَّ بِالتَّفْصِيلِ كُلِّ مِفْصَلِ
 وَأَسْلَمَتْهَا النَّفْسُ لِلتَّجْدُلِ

وفي هذا الرجز تأكيد لما أشرنا إليه سابقاً من أن رجاز الطرد لم يرقبوا
 رحمة ولا شفقة في جملة الطرائد التي وصفوها. فعلى الرغم من أن سرب
 القطا في طردية ابن الخطيب لم يَنْهَلْ وأن وجوده لا ينبى عن تحفزه للصراع
 - إذ إنه إنما يسعى لفراخه الزغب العطل الجياح - فقد أرسل عليه الصقر
 الجارح ليقتنصه، بل ليختم حياته بهذه النهاية المأساوية. وذلك كفعله
 بالخباريات في قول الصنوبري :

فَبَيْنَمَا نَخْتَرُقُ الْوُعُوسَا⁽¹⁴⁴⁾
 آنَسَ شَيْئاً لَمْ يَكُنْ أَنْيسَا
 خُبَارِيَاتٍ تُشْبِهُ الْقُسُوسَا
 فَعَاثَ فِيهَا يَطْمِسُ الرُّؤُوسَا
 فَلَوْ تَرَاهَا أَجْفَلْتُ كُرْدُوسَا
 قُلْتُ رِعَاثٌ آنَسَتْ هَمِيمِسَا
 حَتَّى إِذَا أَحْمَى لَهَا الْوُطَيْسَا
 نَكَمَهَا فِي حَوْمَةِ تَنْكِيسَا
 فَعِلَّ الْخَمِيسَ فَضْفَضَ الْخَمِيسَا
 رَأَى سُعُوداً وَرَأَتْ نُحُوسَا

144- ديوان الصنوبري : 193. الوعوس : الرمال اللينة. الكرديوس : الجماعة. المندوس : المطعون .

يَلْتَهُمُ الرَّئِيسَا وَالرَّئِيسَا
حَتَّى يَظْلَ وَاغِمًا مَفْرُوسَا
غَادَرَ مِنْهَا بَعْضُهَا مَنْدُوسَا
وَبَعْضُهَا فِي دَمِهِ مَغْمُوسَا

يستعمل الشاعر في هذا المقطع من أرجوزته حقلاً دلالياً يحيل على الحرب، من مكوناته : (أحمى، الوطيس، حومة، الخميس، الخميس، الرئيسا، مندوسا، دمه). ويبدو من خلال وصف الشاعر لهذا الصراع الذي ينجلي عن فوز الصقر واندحار الخباريات وكأن الأمر يتعلق بساحة حرب يحدث فيها بين جيشين.

وقد يصارع الصقر حيواناً أقوى من هذه الطيور التي أشرنا إليها، ويكون في النهاية أيضاً منتصراً غالباً، لأن ذلك مرتبط بقصد الراجز ووظيفة هذا الصراع الذي يراد منه أن يدخل البهجة على نفس الصياد. فإن الخروج إلى الصيد باكراً، بعد حسن الاستعداد له لا يحتمل الخيبة. لقد تصور الراجز العربي أن ثمن التعب في سبيل الطراد هو قهر الطريدة والظفر بها ولا شيء غير ذلك، حتى لو تعلق الأمر بعصم الوحش التي يعسر صيدها، كهذه الأروى النافرة التي يتبعها الصقر، في إحدى طرديات أبي نواس فيتمكن منها وينثني مختضباً من دمها⁽¹⁴⁵⁾.

وقد صور تميم بن المعز صراع البازي والخبرج تصويراً دقيقاً في قوله :

بَيْنَاهُ يَبْغِي جَائِعاً قِرَاهُ⁽¹⁴⁶⁾
إِذْ وَقَعَ الْحَبْرُجُ فِي رُؤْيَاهُ
وَحَلَّ الْقَائِضُ مِنْ يُسْرَاهُ
وَطَارَ يَهْوِي نَحْوَهُ يَغْشَاهُ

145- ديوان أبي نواس : 645.

146- ديوان تميم بن المعز : 21. بيناه : أصله : «بيناهو» . الخبرج : ذكر الخبارى . يز : سلب . الشطن : الحبل .

حتى إذا قَارَبَهُ عَلاَهُ
بِوَقْعَةٍ بَزَزَ بِهَا قُؤَاهُ
كَمَا وَهَى مِنْ شَطْنِ رِشَاهُ
ثُمَّ بَدَا وَهُوَ عَلَى قَفَاهُ
وَسَلَّ مِنْ فُؤَادِهِ حَشَاهُ
مُخَضَّباً مِنْ دَمِهِ ثَرَاهُ
يَا شِقْوَةَ الْحُبْرِجِ مَا دَهَاهُ!
لَمْ يَسْؤِ الْبَازِي مَا جَنَاهُ

أولى الشاعر عناية كبيرة لترتيب وقائع هذا الصراع أولاً بأول . فقد أشار في البداية إلى عادة البازي في البحث عن الطريدة، حتى إذا رأى الحبرج أرسله الصياد في طلبه، فطار على وجه السرعة يهوي نحوه يغشاه، إذ هو اليوم هدفه الذي لا بد من الظفر به . ثم يتحدث الشاعر بعد ذلك عما أذاقه البازي لهذا الحبرج من ألوان العذاب وكيف جرعه — غير مسيء — كأس الحمام . وعادة ما تكون الرؤية هي أول ما يقدح شرارة الصراع . أي أنه بمجرد ما تبصر وسيلة الصيد الطريدة فإنها تسرع في طلبها وتنقض عليها، كما يتجلى أيضاً في قول أبي نواس يصور صراع الكلب مع الظباء :

رَأَى ظِبَاءٌ دُعَرَ الْقُلُوبِ⁽¹⁴⁷⁾
نَائِيَةً عَنْ نَظَرِ الْمَهِيْبِ
فَاعْتَاقَهَا بِالشَّدِّ ذِي اللَّهِيْبِ
كَأَنَّهُ فِي شِدَّةِ الْهُبُوبِ
تَهْوِي بِهِ خَافِيَتَا رَقُوبِ

147- ديوانه : 640 . المهيب: الأسد . شعوب: الموت . قصفقض: انتزع . العجب: أصل الذنب . الظنبوب: ظاهر الساق . الأرقاع: الأخخاذ .

مُعْتَمِدًا لَتَيْسِهَا الْمُهَيْبِ
فَصَكَّهُ بِزَوْرِهِ الرَّحِيبِ
صَكًّا هَوَى مِنْهُ إِلَى شُعُوبِ
فَقَضَّضَ الْعَجَبَ إِلَى الظَّنُّوبِ
وَأَنْتَهَسَ الْأَرْفَاعَ بِالنُّيُوبِ
يَهْوِي بِهِ صَكًّا عَلَى الْجُنُوبِ
كَثَائِرٍ أَمْكَنَ مِنْ مَطْلُوبِ

فإذا كانت هذه الظباء المرتابة المذعورة نائية عن نظر الأسد، فإنها غير خافية عن رؤية هذا الكلب الذي لا يرضى أن يهجم على صغارها وضعافها، بل يأبى إلا أن ينقض على تيسها المهيّب. وإذا كان الكلب في طردية أبي نواس هو الذي يرى الطريدة، ويمتلك المبادرة في اللحاق بها، فإن الصياد في إحدى طرديات ابن حمديس الصقلي هو الذي يهجه ويغريه بذلك :

آسَدَتْهُ وَالظَّبْيُ فِي نِفَارِ⁽¹⁴⁸⁾
مَا بَيْنَ جَنَاحَيْهِ إِلَى عَرَارِ
فَمَرَّ فِي غَيْمٍ مِنَ الْغُبَارِ
يُشَكِّلُ مِنْهُ أَحْزَفَ الْآثَارِ
كَأَنَّمَا يَطْلُبُ بُبْشَارِ
مَاذَا يُرِيدُ لِلظَّبْيِ بِالْفِرَارِ
مِنْ ابْنِ رِيحٍ فِي قَمِيصِ نَارِ

148- ديوانه : 190 - 191. أسدته : هيجته .

وهناك صورٌ أخرى لصراع الكلب مع حمر الوحش والمها في مجموعة من طرديات أبي نواس⁽¹⁴⁹⁾، والسري الرفاء⁽¹⁵⁰⁾، وتيم بن المعز⁽¹⁵¹⁾، وصراع الفهد مع الظباء وغيرها لدى كل من أبي النجم⁽¹⁵²⁾، وأبي نواس⁽¹⁵³⁾، وعبد الصمد بن المعذل⁽¹⁵⁴⁾، وأبي فراس الحمداني⁽¹⁵⁵⁾.

إن الصراع في الطردية الرجزية صراعٌ غير متكافئ. إنه غالباً ما يحدث من جانب واحد هو وسيلة الصيد. أما الطريدة فهي خائفة مفزوعة مفجوعة هاربة مسلوقة الإرادة⁽¹⁵⁶⁾.

يهيئ الرجز — بما يذكره من قوة وسيلة الصيد وتفوقها — المتلقي حتى لا يتوقع أي رد فعل للطريدة. غير أن حسم الصراع بهذه الطريقة لا يكون دائماً هو الواقع المتحقق بل هو أيضاً الممكن الذي ظل ينشده مختلف الشعراء في أراجيز الطرد، لأنه يستجيب لقصدهم ورغباتهم. فلم يكونوا يكرهون الطرائد التي هي غاية كل صياد، ولكن غلب عليهم حب جوارحهم وكلابهم وغيرها من مثل هذه الوسائل التي ربوها ودربوها، فراحوا بعد ذلك يفتخرون بقدرتها على الصيد ونجاحها في إنجاز ما يراود منها في ذلك. فهم إذن يعبرون عن رفض الضعف وتأکید روح التفوق التي لا يريد الإنسان عنها بديلاً.

149- ديوانه : 636.

150- ديوانه : 309.

151- ديوانه : 190، 240.

152- ديوانه : 74.

153- ديوانه : 662.

154- ديوانه : 150.

155- ديوانه : 193.

156- الصيد والطرد في الشعر العربي ص: 253.

6. الخاتمة :

حرص معظم الشعراء الذين استقرأنا أراجيزهم الطردية على توفير حيز معلوم للخاتمة التي وجدناها تتحدد بعناصر شكلية تارة، وبمضامين أغراض شتى تارة أخرى. وعلى العموم فإن من جملة صيغ وأشكال ختم الأرجوزة الطردية ما يلي :

— التعجب : وذلك من خلال عبارة : ” يا لك من + اسم وسيلة الصيد “. وغالباً ما تفيد هذه العبارة معنى الإطراء والاستحسان. فقد كان أبو نواس — مثله مثل سائر أعلام هذا الفن الشعري — شديد الإعجاب بما يتوسل به إلى الصيد، لذلك فإنه ختم بعض طردياته بهذه الصيغة ، كما في قوله :

يَا لَكَ مِنْ كَلْبٍ نَسِيجٍ وَخِدِهِ⁽¹⁵⁷⁾

ومثل ذلك أيضاً قول الحِماني يختم إحدى أراجيزه الطردية :

يَا لَكَ كَلْباً مَا لِبُتْفَيْتُ كَلْباً⁽¹⁵⁸⁾
يَأْبَى فُؤَادِي لَكَ إِلَّا حُبّاً

وقد لا يتم التصريح باسم وسيلة الصيد ، ويُكتفى في ذلك بذكر صفة من صفاتها المناسبة ، كما في قول أبي نواس وهو يقصد الكلب :

يَا لَكَ مِنْ ذِي حَيْلَةٍ كُسُوبٍ⁽¹⁵⁹⁾

وقول السري الرفاء وهو يعني الشبكة :

يَا لَكَ مِنْ آلَةٍ رَزَقٍ غَضٍّ⁽¹⁶⁰⁾
تَمْلَأُ كَفِّي رَاشِدٍ وَتُرْضِي

157- ديوانه : 624. وانظر 644، 645.

158- ديوانه : 38.

159- ديوانه : 640.

160- ديوانه : 267.

لكن عبارة : "يا لك من..." ارتبطت في نهاية طرديتين لأبي نواس
بالتعجب من تهور الطريدة، بل بالتحمر من مأساوية مصيرها إذ يقهرها
الكلب. فقد قال وهو يقصد الثور المهزوم :

يَا لَكَ مِنْ عَادٍ إِلَى حَامِيهِ⁽¹⁶¹⁾

ونفس هذا الأمر ينطبق على الثعلب في قوله :

يَا لَكَ مِنْ عَادٍ عَلَى حَوْبَائِهِ⁽¹⁶²⁾

أي أن هذا الثعلب في صراعه مع كلب الصيد إنما يجور على نفسه
ويظلمها.

— الحمدة : فمن مظاهر ختم أراجيز الطرد التعبير عن حمد الله
على ما أعطى ويسر من نعمة الصيد ، كما فعل أبو نواس في قوله :

فَالْحَمْدُ لِلَّهِ عَلَى مَا أَعْطَى⁽¹⁶³⁾

فَالْحَمْدُ لِلَّهِ وَلِيَّ الْحَمْدِ⁽¹⁶⁴⁾

ومثله قول ابن المعتز :

فَالْحَمْدُ لِلَّهِ الْوَهْوبِ الرَّازِقِ⁽¹⁶⁵⁾

161- ديوان أبي نواس : 636.

162- نفسه : 639. وانظر الأنوار ومحاسن الأشعار : 2/117.

163- ديوان أبي نواس : 628.

164- نفسه : 659.

165- شعره : 2/470.

وينفس هذا المعنى الذي تفيدته تلك العبارة ختم الصنوبري إحدى
طردياته قائلاً :

فَالْحَمْدُ لِلدُّمُهِيمِينَ الْفَرْدِ الصَّمَدِ⁽¹⁶⁶⁾

— وصف مجلس الأكل والشراب : وختمت بعض الطرديات الرجزية
بالإشارة إلى ما يعقب الظفر بالطرائد. فقد كان من عادة رفاق رحلة الصيد
أن يعقدوا في نهايته مجلساً حافلاً بالأنس واللذة. فتراهم يتناولون لذيق
الشواء الذي يتخذونه من لحوم ما أمسكته عليهم مختلف جوارحهم قبل
أن ينتشوا بشرب الخمر ، كما يتجلى في قول الصنوبري :

تَرَى حَنِيداً بَعْضُهَا مَخْلُوساً⁽¹⁶⁷⁾
لَقَدْ قَرَى صَحْبِي قِرَى نَفِيسَا
فَأَصْبَحُوا يُسْقَوْنَ خَنْدَرِيسَا
مَا رَحَلُوا يَوْمَ هُنَاكَ عِيسَا

وشبيه بذلك ما أشار إليه أبو فراس الحمداني في خاتمة طرديته
المزدوجة قائلاً :

فَلَمْ نَزَلْ نَقْلِي وَنَشْوِي وَنُصَبْ⁽¹⁶⁸⁾
حَتَّى طَلَبْنَا صَاحِباً فَلَمْ نُصَبْ
شُرْباً كَمَا عَنَّ مِنَ الزُّقَاقِ
بِغَيْرِ تَرْتِيبٍ وَغَيْرِ سَاقِ
فَلَمْ نَزَلْ سَبْعَ لَيَالٍ عَدَدَا
أَسْعَدَ مَنْ رَاحَ وَأَخْطَى مَنْ غَدَا

166- ديوانه : 476. وانظر أيضاً ديوان المتنبي : 3/324 .

167- ديوانه : 194. الخنيز : اللحم المشوي. مخلوس : قليل اللحم. الخندريس : من أسماء الخمر .

168- ديوانه : 194 .

و سار السري الرفاء أيضاً على هذا النهج. فقد أنهى إحدى أراجيزه الطردية بالإشارة إلى سرور الرفاق ، وما هم فيه من خصب و سعة و نعمة دانية الرفيف بين قديد اللحم و الشواء فقال :

فَنَحْنُ مِنْ عَطَائِهِ فِي رِيفٍ⁽¹⁶⁹⁾
وَنَعْمَةٌ دَانِيَةٌ الرَّفِيفِ
بَيْنَ قَدِيدِ اللَّحْمِ وَالصَّفِيفِ
نِعْمَةٌ رَحْمَانٍ بِنَا رَوْوفٍ

ومثل ذلك عبر عنه شعراء آخرون منهم تميم بن المعز الذي يشير في نهاية إحدى أراجيزه إلى نزوله مسرعاً عن مهره ، حيث ظل يقطع من أوصال وحش الفلا ويفري حتى غلت فوق الأثافي قدره⁽¹⁷⁰⁾. ومنهم أيضاً ابن حمديس الصقلي الذي تحدث عن مجلس الأنس واللهو في خاتمة أرجوزته الطردية الرائية فقال :

فَلَوْ تَرَانَا فِي انْتِزَاحِ الدَّارِ⁽¹⁷¹⁾
فِي رَوْضَةٍ كَالْفَادَةِ الْمَغْطَارِ
نَأْكُلُ مِنْ صَيْدِ أَبِي الْعَقَّارِ
وَنَشْرَبُ الصُّهْبَاءَ بِالْكِبَارِ
مَا كُنْتُ إِلَّا خَالِعَ الْعِذَارِ

— المدح : كثيراً ما كان الملوك والأمراء الممدحون هم الذين يسهرون على تنظيم رحلات الصيد، وكان من مقتضيات ذلك اصطحاب الشعراء الذين يتنافسون في إنشاد قصائد الشعر والأراجيز وصفاً لجو الطراد المرح

169- ديوانه : 310 . الرف : الحصب والسعة. الصفيف : اللحم المشوي .

170- ديوانه : 190 .

171- ديوانه : 191 .

وتقريباً لأولي نعمتهم. وقد رأينا كيف أن بعضهم بدأ بالمدح ، لكن هذا المعنى يأتي عند بعضهم الآخر في نهاية الطردية.

فبعدها استوفى أبو نواس أوصاف الكلب في إحدى طردياته تخلص إلى الثناء على مدوحه قائلا :

فَأُفْتَحَ اللهُ بِهِ الْأَمِيرَ⁽¹⁷²⁾
وَلَا يَزَالُ فَرِحاً مَسْرُوراً
مُكْرَماً مِنْ غِبْطَةِ مَبْرُورِ
يُزَيِّنُ لِلْمَبْرُورِ وَالْمُرِيرِ

فهذا من خالص معاني المدح وقد ساقه الشاعر في نهاية طرديته. ومن الصعب أن يُحتمل تأخير ذكر الممدوح إلى هذا الحد في غير شعر الطرد الذي جرت فيه العادة بذلك فلم يكن عيباً. وليس أبو نواس نسيج وحده في هذا الأمر ، فقد أنهى الصنوبري أيضاً إحدى طردياته بالثناء على الممدوح فقال :

يَا جَعْفَرُ الْبَلْبَسَ تَاجَ الْعِزِّ⁽¹⁷³⁾
يَا مَتَجَرِي وَضَيْعَتِي وَكُنْزِي
وَمُنْصُلِّي وَلَهْذَمِي وَجُرْزِي
مَنْ كَانَ ذَا جِرْزٍ فَأَنْتَ جِرْزِي
مَنْ هَاشِمٌ فِي عِزِّهَا الْأَعَزُّ
تَهْتَبِزُ لِلْجُودِ بِغَيْرِ هَزِّ

172- ديوانه : 63 .

173- ديوانه : 13 المنصل : السيف . اللهزم : الرمح . الجرز : عمود من حديد .

•
وخرج أبو الطيب المتنبي إلى الصيد صعبة عضد الدولة ، فعمل في ذلك أرجوزة ختمها بالثناء عليه قائلاً :

يَا عَضْدَ الدَّوْلَةِ وَالْمَعَالِي⁽¹⁷⁴⁾
لِلنَّسَبِ الْحَلِيِّ وَأَنْتَ الْحَالِي
بِالْأَبِ لَا بِالشَّنْفِ وَالْخَلِّ خَالِ
حَلِيًّا تَحْلَى مِنْكَ بِالْجَمَالِ
وَرُبَّ قُبْحٍ وَخُلَى ثِقَالِ
أَحْسَنُ مِنْهَا الْحُسْنُ فِي الْمِغْطَالِ
فَخَرُّ الْفَتَى بِالنَّفْسِ وَالْأَفْعَالِ
مِنْ قَبْلِهِ بِالْعَمِّ وَالْأَخْوَالِ

أعلى الشاعر في المرة الأولى من شأن النسب، بقوله إنه حلية لصاحبه كمثل هذا الممدوح الذي يخاطبه. وكأنه أضرب عن هذا المعنى وناقضه عندما أكد في المرة الثانية على ضرورة توفر الإنسان على ما يميزه هو نفسه، بغض النظر عن آبائه وأجداده ونسبه الذي ورثه عنهم. فإن من لا فضيلة له في نفسه لا تجديه فضيلة النسب، إنه كالقبيح إذا تحلى. ولذلك فإنما يفتخر الفتى إذا افتخر بشرف نفسه وحسن أفعاله من قبل أن يفتخر بأعمامه وأخواله. لقد كان أبو الطيب كثيراً ما يخفي قصده خلف طاقات اللغة وقابليتها للتأويل ، ولعله يفعل نفس الأمر في هذا المقطع الذي جعله خاتمة لأرجوزته.

— الفخر: ولعل تميم بن المعز يعد أبرز من ختم أرجوزة الطرد بهذا الغرض. فبعدما استوفى الحديث عن سائر المتتاليات الأخرى في إحدى طردياته ختمها قائلاً :

أَنَا ابْنُ مَنْ زَيْنَتْ بِهِ عُلَاهُ⁽¹⁷⁵⁾
 وَابْنُ الَّذِي عَمَّ الْوَرَى نَدَاهُ
 وَشَيْدَ الْمَلِكِ الَّذِي حَوَاهُ
 وَكَانَ مِنْ كُلِّ أَذَى حَمَاهُ
 ذَاكَ الْعِزُّ الْمَاجِدُ الْأَوَاهُ
 مَنْ لَمْ يُكْذَرْ مِنْهُ جَدَوَاهُ
 وَلَمْ يُمَحَّضْ إِيْمُهُ تَقْوَاهُ
 وَلَمْ تُغَيِّرْ دِينَهُ ذُنْيَاهُ
 صَلَّى عَلَيْهِ اللَّهُ وَاصْطَفَاهُ

والواقع أن الأمر يتعلق في هذه الخاتمة بفخر موصول بذكر جملة
 من فضائل هذا الممدوح الذي هو والد الشاعر. و شبيه بهذا ما تحقق في
 خاتمة طرديته الأخرى التي يقول فيها :

أَنَا ابْنُ مَنْ شَفَّعَ يَوْمَ الْمَحْشَرِ⁽¹⁷⁶⁾
 وَابْنُ الَّذِي خُصَّ بِنَهْرِ الْكَوْثَرِ
 وَابْنُ الْمَعَالِي وَالْفَخَارِ الْأَشْهَرِ
 مُبَارَكُ الْفَرْعِ زَكِيُّ الْعُنْصُرِ
 سُدْنَا الْوَرَى سِيَادَةً لَمْ تُنْكَرِ
 وَلَمْ يَزَلْ فِيهَا عَذَابُ الْمُجْتَرِي
 فَسَلْ بِنَا آيَ الْكِتَابِ تُخْبِرِ

فهي مثل سابقتها تكمن قيمتها في كونها تقفو باقي عناصر الطردية
 الأخرى ، غير أن معاني الفخر في هذه أوضح .

175 - ديوان تميم بن المعز : 21 . 22 .

176 - نفسه : 240 .

وعلى العموم فإن العناصر الأساسية في أراجيز الطرد هي تحديد زمن الخروج إلى الصيد والمكان الذي يتخير لذلك ، ثم وصف وسائله التي يتمكنون بها من قهر مختلف الطرائد. وقد تحدث معظم الشعراء عن تلك الوسائل في طردياتهم بحنان وتودد، ونظروا إليها باعتبارها مخلوقات لها حس وشعور سواء الحية منها أو الجامدة⁽¹⁷⁷⁾. وهناك أيضاً الصراع الذي لا بد أن يحسم لصالح هذه الوسيلة أو تلك. كما تمت العناية بخاتمة الطردية في كثير من الأحيان.

وليس من الضروري أن تتوفر في الطردية جميع تلك العناصر التي أشرنا إليها، فقد تستوفيها كلها كما في مجموعة من أراجيز السري الرفاء وتميم بن المعز وابن حمديس الصقلي، وقد يقتصر الأمر على بعضها، لا سيما عنصر الوسيلة كما هو شأن أبي نواس وابن المعتز في معظم طردياتهما.

لقد حافظت الطردية الرجزية عند مجموعة من الشعراء على طابع البداوة الذي يعتبر من أهم خصائص فن الرجز، ولعل هذا ما جعل لغتها تتسم بالغربة أحياناً. وعلى الرغم من ذلك فمن الواضح انطلاقاً من متتالياتها وعناصر بنيتها أن الأمر يتعلق بنمط من الأرجوزة مختلف ومتميز في الشعر العربي القديم.

177 - الصيد والطرْد في الشعر العربي ، عباس مصطفى الصالحي، ص: 265.

الباب الثاني

جمالية تلقي الأرجوزة
عند العرب

تمهيد

تكتسي نظرية التلقي التي ارتبطت بمدرسة كونستنس في ألمانيا أهمية كبيرة في حقل الدراسات النقدية المعاصرة. فمنذ أواخر الستينات من القرن الماضي أخذت مفاهيم هذه النظرية في التوسع والانتشار والانفتاح على مختلف ميادين المعرفة وتيارات الفكر والفلسفة، متجنباً بذلك مزلق التقوقع والانغلاق على الذات، هذا المزلق الذي أدى إلى أفول نجم عدد من المناهج النقدية والمذاهب الأدبية التي سطع بريقها ذات يوم.

ورغم الانتقادات الحادة التي جوبهت بها نظرية التلقي أحياناً منذ ظهورها⁽¹⁾، إلا أن تطبيقاتها المتزايدة، والنتائج الإيجابية المتمخصة عن ذلك يجعلها بحق واحدة من النظريات التي ساهمت بحظ وافر في تنمية الوعي بالظاهرة الأدبية. فقد أعادت الاعتبار لقطب التلقي وبوآته مكانة لم يكن ليحلم بها في ظل المناهج التقليدية السابقة، التي كان يطغى عليها الاهتمام بالمؤلف أو بالنص.

1 - انظر نظرية الاستقبال، روبرت سي هول، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1/1992، ص: 144، حيث يقول سي هول: «ربما كان أقوى نقد تم توجيهه لنظرية الاستقبال هو ذلك الذي انبعث من المعسكر الماركسي (.) وبالنسبة للنقاد في ألمانيا الشرقية، فإن نظرية الاستقبال في الغرب ما هي إلا رد فعل للأزمة في الدراسات الأدبية البورجوازية».

ولا عجب أن تكون لنظرية "التلقي" هذه الأهمية التي أشرنا إليها، فهي لم تقم على أساس جهد عالم واحد، ولم تكن صياغتها وقفاً على اجتهاد شخص بعينه، بل إن ما يميزها هو أنها تطورت في إطار استراتيجي جماعي، بحيث كانت هناك قاعدة موحدة تجمع الباحثين الذين يشتغلون في دائرتها وفي مقدمتهم هانس روبرت ياوبس وفولفجانج إيز. فباعترافهم جميعاً أصحاب همّ علمي واحد، فإنهم كانوا يلتقون بانتظام لتبادل الرأي والنقاش⁽²⁾.

ومن مظاهر انفتاح نظرية التلقي الألمانية على غيرها من التجارب التي تكتنز مزيداً من الخبرة بظواهر الفكر والثقافة والإبداع ما يمكن تلمسه في مرجعيات أصحابها. فواضح من تنظيرات ياوبس مدى اعتماده على الشكلانيين الروس لا سيما الإرث الذي خلفته حلقة براغ وزعيمها موكاروفسكي. وبالموازاة مع ذلك استفاد من الظاهراتية التي تولي أهمية كبيرة للذات باعتبارها مصدراً للوعي والفهم، فقد أخذ أحد أهم مفاهيمه وهو أفق الانتظار من الفيلسوف الظاهراتي هوسرل، كما يشير إلى ذلك جان سترابنسكي⁽³⁾.

ومن جهة أخرى حاول أن ينظر إلى تاريخ الأدب قياساً على تاريخ الفلسفة بالشكل الذي تناوله به هانس بلومبرج، أي من خلال البحث عما سماه بالمنعطفات التاريخية⁽⁴⁾. ولم يكن يوس أيضاً غافلاً عن مختلف الاتجاهات البنوية⁽⁵⁾.

2 - نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، أحمد بوحسن، ضمن نظرية التلقي - إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب بالرباط، ط 1993/1، ص: 20.

3 - Pour une esthétique de la réception. H.R. JAUSS. Editions Gallimard. Paris. 1978, P: 14

4 - Pour une esthétique de la réception. H.R. Jauss. Editions Gallimard. Paris, 1978, P: 71.

5 - انظر نظرية التلقي، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط 1/2001، ص: 44.

واعتمد آيزر أيضاً مرجعية متنوعة. فقد تأثر بمعطيات اللسانيات وعلم النفس والأبحاث الأنثروبولوجية، وبدا تأثره الشديد بالظاهراتية، لاسيما في شقها الذي طوره رومان إنجاردن⁽⁶⁾. فقد وجد آيزر بغيته في بعض ما طرحه هذا الفيلسوف البولندي من مفاهيم، وذلك من قبيل مواضع اللاتحدد وخاصة تلك التي يبقى النص صامتاً إزاءها فيكون تعيُنُها التام متوقفاً تماماً على القارئ⁽⁷⁾. فلعل هذا ساعده بشكل حاسم على بلورة وعيه بتجربة القراءة التي ترتبط غايتها عنده بتحقيق العمل الأدبي، وليس تحقيقه إلا مجاوزة القطب الفني وهو نص المؤلف إلى القطب الجمالي وهو الإدراك الذي يحققه القارئ⁽⁸⁾.

إن أهمية نظرية التلقي التي تنبع أساساً من قابليتها للتفاعل هي التي شجعتنا على الأخذ ببعض مفاهيمها في هذا الباب، وفي مقدمة ذلك مفهوم التلقي نفسه، أو بالأحرى المتلقي، وهو مصطلح أشد دلالة على الحال السماعية للشعر من مصطلحات أخرى مثل القارئ أو السامع، أي أنه مصطلح شامل تنضوي تحته أنماط التلقي الشفاهية أو السماعية فضلاً عن القرائية⁽⁹⁾.

في ضوء هذا المفهوم وغيره سنشير إلى مظاهر ومستويات تلقي الأرجوزة عند العرب، وذلك من خلال مجموعة من المصنفات التي عنيت بشرح الرجز ونقده واختياره، حيث يمكن ملاحظة أن الأرجوزة أصبحت أبرز شكل شعري انزاح عن أفق انتظار القراء، لاسيما عندما ظهرت طبقة من الرجاز الذين لا نشك فيما أحدثوه من متعة فنية ووقع جمالي.

6 - المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، وليم راي، ترجمة يوثيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد 1987، ص: 43.

7 - الخبرة الجمالية، سعيد توفيق. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ط 1/1992، ص: 427.

8 - التفاعل بين النص والقارئ، إيزر، ترجمة الجيلالي الكدية، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ع 7، 1992، ص: 8.

9 - نظرية التلقي، بشرى موسى صالح: 59.

الفصل الأول

أفق انتظار الأرجوزة

1. مفهوم أفق الانتظار:

يشهر روبرت سي هول إلى أن مفهوم أفق الانتظار الذي اعتمده هانس روبرت ياوس وتبناه كان شائعاً جداً في الأوساط الفلسفية الألمانية. فقد استخدمه هانس جورج غادامير للإشارة إلى المدى الذي يتضمن كل شيء يمكن رؤيته من زاوية محددة، واستخدمه أيضاً هوسرل وهيدجر. كما تبناه كل من فيلسوف العلوم كارل بوبر وعالم الاجتماع كارل مانهايم منذ فترة طويلة قبل ياوس. وقبله أيضاً حدد المؤرخ هانس بلومبرج هذا المفهوم بأنه: "نظام عقلي لتسجيل الانحرافات وتقييد المعنى بحساسية مبالغ فيها"⁽¹⁾.

ورغم تعدد المصادر التي استقى منها ياوس مفهوم "أفق الانتظار"، فإن تأثير هانس جورج غادامير في ذلك كان تأثيراً حاسماً. فعليه عول ياوس ومنه استلهم ذلك المفهوم استلهاماً مباشراً. فمن الواضح أنه تطوير لمفهوم "الأفق التاريخي" الذي اعتمده غادامير لتفسير التاريخ، حيث لا يكون "ثمة تحقق خارج زمانية الكائن التي تسمح باندماج الأفق الحاضر بالأفق الماضي فتعطي للحاضر بُعداً يتجاوز المباشرة الآنية ويصلها بالماضي، وتمنح

1 - نظرية الاستقبال، روبرت سي هول، ص: 76.

الماضي قيمة حضورية راهنة تجعلها قابلة للفهم⁽²⁾. لقد كان ياوس شديد التحمس لأفكار غادامير الذي بين أن الحدث الماضي لا يمكن أن يفهم بمعزل عن نتائجه، مثلما لا يمكن فهم العمل الفني بمعزل عن صداه⁽³⁾. إن معنى هذا أن معرفة حقيقية وفهماً أكثر جدارة بالماضي لن يتحقق بدون تقدير الحاضر. وبعبارة أخرى فإن إمكانية الفهم التاريخي متوقفة على دمج الأفق الأصلي بشكل دائم في الأفق اللاحق لحاضر المفسر. وإن من يظن أن باستطاعته الوصول إلى الأفق الآخر، أفق الماضي، دون أن يعتد بأفقه الخاص، إنما ينقل حتماً — في إعادة بناء الماضي يزعم أنها موضوعية — معايير ذاتية في الاختيار، والمنظور، والتقدير⁽⁴⁾.

إنه مما لا شك فيه أن الأعمال الأدبية توجد لتقدم لتلقيها المتعة الجمالية، غير أن هذه المتعة ليست خالدة وثابتة وليست كونية. هذا ما أدركه ياوس الذي طور مفهوم أفق الانتظار لوصف المعايير والمقاييس التي يستعملها القراء للحكم على النصوص الأدبية في أية حقبة معينة⁽⁵⁾. أي لوصف مختلف مظاهر ومستويات تفاعل القراء مع الأثر الأدبي الذي لا يمارس وجوده ولا يكتب خلوده إلا ضمن سياق عملية الاتصال والتفاعل هاته⁽⁶⁾.

يرى ياوس أن تاريخ الأدب إن هو إلا سيرة من التلقي والإنتاج الجماليين. سيرة يشارك في دورتها القارئ الذي يقرأ والناقد الذي يفكر والكاتب نفسه الذي يُحرّض بدوره على الإنتاج⁽⁷⁾. وهذا يعني أن

2 - نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، بشرى موسى صالح، ص: 39.

3 - علم التأويل الأدبي، حدوده ومهامه، ه.ر. ياوس. ترجمة بسام بركة، مجلة العرب والفكر العالمي ع 3/1988، ص: 60.

4 - علم التأويل الأدبي، يوس، ص: 60.

5 - النظرية الأدبية المعاصرة، إمان سلدان، ترجمة سعيد الغافني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط 1/1996، ص: 167.

6 - المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب، إدريس بلطح، ص: 287.

7 - Pour une esthétique de la réception. JAUSS. P : 48

حقيقة العمل الأدبي، أو بالأحرى طبيعته الجمالية كامنة في مدى ما يتيح من تفاعل عند جمهور القراء. فإن أي عمل سيقارن بالأعمال التي سبقته، وليس هناك من عمل يظهر ويقدم باعتباره شيئاً جديداً، بشكل مطلق⁽⁸⁾. وبالتالي، فإن قيمته الجمالية هي حصيلة حلقات متعاقبة من عمليات التلقي. لكن مع التمييز بين أمرين أساسيين في هذا السياق : الأثر الذي يحدثه العمل الأدبي نفسه، ثم التلقي الذي يحدد من قبل القارئ⁽⁹⁾.

وما لا شك فيه عند ياكوس أن للعمل الأدبي طاقة كامنة ومتجددة، وفعالية يمارسها على مستوى أفق انتظار متلقيه. لكن كيف ينشأ أفق الانتظار وما هي العوامل المساعدة على تشكله ؟

يذهب ياكوس إلى أن أفق الانتظار ينشأ عن ثلاثة عوامل أساسية :
— الخبرة المسبقة التي اكتسبها الجمهور بخصوص الجنس الذي ينتمي إليه النص.

— شكل وموضوعات / تيمات الأعمال السابقة التي يفترض معرفتها والإلمام بمكوناتها.

— التعارض بين اللغة الشعرية و اللغة اليومية، أي التعارض بين العالم التخيل والواقع اليومي⁽¹⁰⁾.

والذي يستشف من هذا هو مدى رهان ياكوس على ثقافة القارئ الذي يفترض فيه أن يكون ذا حظ كبير من المعرفة المكتسبة جراء معاشرته للنصوص وتبنيه للسنن الفنية التي تميز جنساً أدبياً عن الآخر، بحيث ينفذ ببصيرته إلى النصوص التي تأتي باختلالات أو تشويشات جديدة على

8 - Ibid. p : 50.

9 - Ibid. p : 259.

10 - Ibid : P : 49 .

التقاليد الفنية القديمة، ثم يلتقط تلك البذور الفنية الجديدة التي تقوى على طرح تساؤلات جديدة على الانتظارات التقليدية الجارية المعهودة⁽¹¹⁾.

وترتبط بأفق الانتظار، عند ياوس مجموعة من المفاهيم الأخرى منها المسافة الجمالية وتغيير الأفق نتيجة لما يمكن أن يسمى خيبة الانتظار. يواجه القارئ النص الأدبي بخبرته المكتسبة، بثقافته وقناعاته وانتظاراته، وعندما لا يحتاج النص لتلك التجارب والانتظارات والتوقعات يضطر لبناء أفق جديد، وذلك عن طريق إغناء تجاربه وتعديل قناعاته واكتساب وعي جديد. فهذه المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفاً والعمل الجديد هي ما يسميه يوس المسافة الجمالية، وهي مسافة تشهد انبثاق أفق جديد على أنقاض الأفق الآخر الذي خاب، وهذا الأفق الجديد يمكن أن يصبح بدوره مقياساً للتحليل التاريخي⁽¹²⁾.

وفرّق واضح بين مفهوم "كسر التوقع" الذي ارتبط لدى الشكلايين الروس بالمقصدية الفنية للاتزياحات الأسلوبية، حيث يبقى رهيناً بالمفوظ اللساني وبنية الأدب، وبين مفهوم "خيبة الانتظار" الذي يشيده المتلقي لقياس التغيرات التي تطرأ على بنية التلقي عبر التاريخ⁽¹³⁾.

وبما يرتبط بالمفاهيم السابقة مفهوم "اندماج الآفاق" الذي وصف به ياوس العلاقة القائمة بين الانتظارات الأولى التاريخية للأعمال الأدبية والانتظارات المعاصرة التي قد يحصل معها نوع من التجاوب⁽¹⁴⁾. إن استجابة التي تتم بين النص والقارئ تفضي عند ياوس إلى اندماج

11 - نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، أحمد بوحسن، ص: 29.

12- Pour une esthétique de la réception, p: 5

13 - نظرية التلقي، بشرى موسى صالح، ص: 47.

14- نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، أحمد بوحسن، ص: 30.

الآفاق. أما إذا حدث التعارض بدل تلك الاستجابة فإن تفاعل القارئ مع النص يتم من خلال تغيير الأفق. إن قاطرة التلقي ماضيةً قدماً، لا تعرف التوقف، لكن صيغ هذا التلقي تختلف في كل مرة، وذلك بحسب نوع الأعمال، وخبرة المتلقين، بل وبحسب سياق التلقي وظروفه التاريخية نفسها. ولعل ذلك ما جعل يابوس يعتمد مفهوم المنعطف التاريخي كمفهوم إجرائي يشير من خلاله إلى قدرة المنعطفات التاريخية الكبرى و تحولاتها على التأثير في مسار القراءة وإغنائها، وهو مفهوم أشرنا إلى أن يابوس استعاره من هانس بلومبرج الذي طبقه في مجال تاريخ الفلسفة⁽¹⁵⁾.

إن ثمة قدراً لا يستهان به من الاختلاف بين هذه المفاهيم السابقة، أساسه اختلاف المرجعيات التي استلهمت منها. لكننا مع ذلك نعتقد أنها متصلة ببعضها برباط وثيق من وضوح التصور وانسجام الرؤية، وأن مفهوم "أفق الانتظار" يشكل مركز الجذب بينها، وهو مفهوم لاشك في أن يابوس استخدمه لتدعيم سلطة القارئ، والوقوف على طبيعة التلقي وجماليته.

15 - انظر ما سبق ، ص: 188 .

2. أفق انتظار الشعر العربي القديم :

أشار كثيرٌ من النقاد والدارسين إلى الغموض الذي يلف البدايات الأولى للشعر العربي القديم. فقد افترض الجاحظ أن يكون امتداد الشعر العربي إلى حوالي مائتي عام على الأكثر، قبل مجيء الإسلام⁽¹⁶⁾. وأشار غيره إلى شعراء جاهليين أوائل ذكرهم مؤرخو الأدب ينتمون زمنياً إلى القرن الثالث الميلادي، أي أن عمر هذا الشعر الذي تدارسه اليوم ونفهم نصوصه أطول مما حدده له الجاحظ بقرن كامل⁽¹⁷⁾. و معلوم أن محمد بن إسحاق روى أشعاراً كثيرة لأقوام بادوا، مثل عاد وثمود. وقد شنع عليه ذلك ابن سلام قائلاً : ”أفلا يرجع إلى نفسه فيقول : من حمل هذا الشعر؟ ومن أداه منذ آلاف الحنين؟“⁽¹⁸⁾. فحجب ابن سلام إنما قصّدت القصائد وطُول الشعر على عهد عبد المطلب، وهاشم بن عبد مناف، وأول من فعل ذلك المهلهل بن ربيعة التغلبي⁽¹⁹⁾.

وثمة فرق واضح بين أولية الشعر وبين ظهور شكل القصيدة. فالجاحظ ومن لف لفه إنما يشيرون إلى تلك اللحظة التي أصبح فيها الشعر ظاهرة فنية لافتة للنظر، أي إلى مرحلة من النضج يفترض أنها تجاوزت مراحل أخرى من التكون والتدرج حتى استوى الأمر على صورة القصيدة. فابن سلام يشير صراحة إلى مفهوم القصيد، وهو الشكل الفني الأمثل الذي صيغ فيه أقدم ما وصل إلينا من شعر الجاهلية. وذلك من الناحية التاريخية ينسب إلى فترة قريبة من ظهور الإسلام. فالأمر هنا لا يتعلق ببدايات الشعر العربي، ولكن بمرحلة أشبه بأن تكون طفرة. إذ فجأة نجد معظم

16 - الحيوان للجاحظ : 1/74 .

17 - الشعراء الجاهليون الأوائل، عادل الفريجات، ص : 9 .

18 - طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي : 1/8 .

19 - نفسه : 26 ، 39 .

القدماء يتحدثون عن الشعراء ويستشهدون بنصوصهم التي تكتنز طاقات إبداعية خلاقة لازال المتلقي يخب ويضع في مضمار فهمها منذ ذلك الماضي البعيد. فلاشك إذن أن هذه الطفرة كانت مسبقة بمراحل طويلة من التطور تدرج فيها الشعر حتى انتهى إلى هذه الصيغة المكتملة، وهي مراحل لا نعرف عنها شيئاً لضياع أصولها⁽²⁰⁾، ذلك أن للشعر والشعراء أول لا يوقف عليه⁽²¹⁾.

وقد تكون القصيدة العربية نفسها أقدم ميلاداً وأعرق نشأة مما تصوره الجاحظ ومن ذهب مذهبه من علماء النقد ومؤرخي الأدب⁽²²⁾، لكن كيف السبيل إلى تحديد أوليتها وطفولتها؟ من الواضح، كما أشرنا أن ثمة تطوراً أفضى في الأخير إلى ظهور غط القصيدة بجمالياتها المعروفة، لكن ينبغي أن نقر بقصورنا في الكشف عن جميع حلقات تلك السلسلة التي نتصورها من التطور⁽²³⁾. بل إن العصر الجاهلي نفسه ليس من اليسر أن نحدد بدايته بصورة يقينية، وذلك لأن الحديث عن الأوليات في المجالات الأدبية والفنية لا يمكن أن يصل إلى درجة اليقين⁽²⁴⁾.

ولعل أبرز ما شكل أفق انتظار قراء الشعر العربي القديم الأغراض والموسيقى، وهي من أهم عناصر جمالية إبداع القصيدة منذ نشأتها الأولى، وكان ذلك كافياً بالنسبة للشاعر الجاهلي ومن جاء بعده في العصور اللاحقة للتنوع فيها بغية توظيفها في الرمز إلى مواقفه المختلفة⁽²⁵⁾.

20 - من أصول الشعر العربي القديم، إبراهيم عبد الرحمن محمد، فصول مع 4 ع 2، ص: 25.

21 - المزهر للسيوطي، تحقيق محمد أحمد جاد المولى وصاحبه، دار إحياء الكتب العربية القاهرة (د.ت)، 2/477.

22 - تاريخ الشعر العربي، نجيب محمد البهيتي، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1982، ص: 5.

23 - الشعراء الجاهليون الأوائل، عادل الفريجات، ص: 19.

24 - دراسات في الشعر الجاهلي، يوسف خليف، دار غريب، القاهرة، 1981، ص: 39.

25 - من أصول الشعر العربي القديم: 25.

وتتضافر القرائن لتؤكد أن العرب عرفوا الإيقاع قبل أن يعرفوا شكل القصيدة. عرفوه في المسجع، وفي التلبيات وفي أغاني الترقيص والحداء وغير ذلك مما كان يأتي عادة في صورة أبيات قليلة يتم التعبير فيها عن مثل هذه الحاجات التي تعرض للإنسان في حياته اليومية. وشيئاً فشيئاً اهتدى الجاهليون إلى عمل القصائد، وصار الشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، كما يقول محمد بن سلام⁽²⁶⁾.

وتأكدت أهمية الشعر أكثر عندما أصبح الشعراء يشكلون فئة متميزة في المجتمع. فلربما كان كل الناس في الجاهلية قادرين على قول الشعر، ولكن ليس من الهين اليسير أن يقولوا منه ما يرفع أياً كان إلى درجة الشاعر. فجريان الشعر على كل لسان وحده سبب غير كاف لاكتساب هذه الصفة التي كانت أملاً يراود الأفراد والجماعات. فإن نبوغ الشاعر كان حدثاً اجتماعياً يُحاط بكثير من مظاهر الترحيب والتبجيل⁽²⁷⁾. وذلك لأن الشعر كان ديوان العرب ومنتهى حكمهم، به يأخذون وإليه يصيرون⁽²⁸⁾. وهو أيضاً علمهم، ولم يكن لهم علم أصح منه كما قال الخليفة عمر بن الخطاب⁽²⁹⁾. ولذلك فقد كان أحرى أن تقبل شهادته وتمثّل إرادته⁽³⁰⁾.

لقد كانت للشعر إذن منذ أن استوى شكل القصيدة العربية أهمية بالغة باعتباره الأدب السامي الذي يحظى بأكبر قدر من جمالية الإبداع. وبالموازاة مع ذلك أيضاً كانت له وظيفة أساسية هي التأثير في متلقيه وتحريضهم على الفعل من خلال قدرته الكبيرة على الإفادة والإمتاع معاً.

26 - طبقات فحول الشعراء لابن سلام : 1 / 27.5

- العمدة لابن رشيق : 1/153.

27 - طبقات فحول الشعراء : 1/24.

28 - نفسه : 1/24.

29 - العمدة : 1/69.

ولم تكن الحاجة إلى صوت الشاعر وقفاً على العصر الجاهلي، ففي صدر الإسلام أصبح الشعر سلاحاً في المعركة ضد الكفار. فقد قرب الرسول صلى الله عليه وسلم إليه مجموعة من الشعراء منهم حسان بن ثابت وعبد الله بن رواحة وكعب بن زهير، وأغراهم بالرد على أمثالهم من الشعراء المناوئين، ونقض أهاجيهم.

وفي ظل الحكم الأموي وما بعده تعززت مكانة الشعر باعتباره أبرز مظهر للإبداع الفني وأهم مصدر للإمتاع، وصار الشعراء من مستلزمات البلاط، يستشارون في الجد والهزل، ويعملون على إشاعة مواقف ووجهات نظر الحكام في الآفاق.

وعندما نتأمل قصائد الشعر نجدها ذات أغراض وموضوعات مختلفة. فثمة المدح وهو أهم هذه الأغراض، وثمة الغزل والهجاء والفخر والرياء وغيرها من الموضوعات. بل إن القصيدة الواحدة من الشعر يمكنها أن تستوعب أكثر من متتالية أو غرض واحد. فقد اقتضت فنية مقصد القصيد، كما يشير إلى ذلك ابن قتيبة البدء بالحديث عن المنازل والديار والتغزل بصاحبها، ثم الانتقال إلى وصف الرحلة التي غالباً ما يليها المدح. ولم يكن أحد من المتلقيين الأوائل يشكك في هذه البنية وعناصر جمالياتها. كان الأمر يتعلق بتلق شفاهي، إذ إن كلاً من المتكلم والسامع كان حاضراً أمام الآخر في تواصلهما⁽³¹⁾. فلم يخضع التفاعل بينهما لنوع من الإدراك، بل ظل يغلب عليه الانفعال ويأخذ طابعاً أنياً، على نحو ما كان يجري في سوق عكاظ وفي غيرها من المشاهد والمنتديات. هكذا لم يكن السياق يسمح بالاستفاضة في مناقشة الأسس الجمالية لقصائد الشعراء.

31 - الشفاهية والكتابية، والتر. ج. أوتج، ترجمة حسن البنا عز الدين، عالم المعرفة الكويت، ع 182، ص: 296.

وليس السياق العامل الوحيد الذي عاق أولئك المتلقين الأوائل عن أن يكون تلقيهم مؤثراً وفعالاً، بحيث يؤدي إلى تعديل قواعد الشعر وتغيير آفাকে. فقد كان ثمة أمرٌ آخر يستبد بعملية التلقي ويوجهها، وهو حب الماضي الذي من بين مقتضياته عدم الخروج عما اجتρχه الأسلاف من مبادئ ومواضعات.

و الشعراء الأوائل، في تاريخ الشعر العربي المدون، هم أنفسهم كانوا يقومون بدور المتلقين وينظرون إلى تجارب من سبقهم نظرة الإعجاب والتبجيل. وهو ما جعل عنتره يتساءل في الشطر الأول من مطلع معلقته قائلاً :

هَلْ غَادَرَ الشُّعْرَاءُ مِنْ مُتَرَدِّمٍ⁽³²⁾

حيث يستفاد مدى التأثير الكبير الذي مارسه الشاعر السابق على ذهن ووجدان الشاعر اللاحق الذي يبدو وكأنه يعاني من مأزق في الإبداع الشعري، إلى درجة التوهم و كأن الشعراء الذين غبروا لم يتركوا شيئاً يصاغ فيه شعر إلا وقد صاغوه فيه⁽³³⁾. ومعنى هذا أن عنتره كان يعد نفسه مُحَدَّثاً قد أدرك الشعر بعد أن فرغ الناس منه ولم يغادروا له شيئاً، كما يقول ابن رشيقي⁽³⁴⁾. وعلى الرغم من أن امرأ القيس يُعد أحد أبرز مؤسسي الشعرية العربية إبداعياً، وذلك ببدائعه الكثيرة وسبقه إلى أمور شتى في شعره، وجدناه هو أيضاً يصرح بأنه إنما يقتدي في وقوفه على الأطلال بشاعر سبقه اسمه بن خدام⁽³⁵⁾.

32 - شرح المعلقات السبع للزوزني : 191، وتام البيت: أَمْ هَلْ غَرَقَتْ الدَارَ بَعْدَ تَوْفِهِم.

33 - شرح المعلقات السبع للزوزني، دار الجليل، بيروت ط 1979/3، ص: 191.

34 - العمدة : 1/198.

35 - ديوانه : 144 وذلك في البيت الذي يقول فيه :

عوجا على الطلل المهيل لأننا نبكي الديار كما بكى ابنُ خِدام .

كان نمط القصيدة إذن هو الذي شكل أفق انتظار متلقي الشعر منذ فترة العصر الجاهلي. ومن المعلوم أن القصيدة العربية عرفت صياغتها النهائية وأوج تطورها منذ تلك الفترة، وخير دليل على ذلك ما نجدناه مثلاً في مجموع المعلقات. فهذه القصائد المنتقاة التي يقال إنها عُلقت على أستار الكعبة تلخص أهم مميزات الذائقة الفنية لمتلقي الشعر في ذلك الوقت.

يتعلق الأمر في الأساس ببضع قصائد لمجموعة من الشعراء يمثلون مختلف فئات المجتمع الجاهلي. ويستطيع المتأمل لنصوصهم أن يتبين مدى اختلاف منازعهم الشعري^{١٤} وأساليبهم الفنية وما يرتبط بذلك من تنوع الرؤية للحياة. ففيهم امرؤ القيس الذي يحمل رؤية لاهية عابثة، وفيهم الأعشى الذي غلب عليه التكبس بالمدح، وهو ما لم يكن من صميم أخلاق المروءة والشهامة التي كثيراً ما تغنى بها الجاهليون. ومن هؤلاء أيضاً زهير ولم يكن مدحه يشبه مدح الأعشى أو النابغة. فقد سخر موهبته الشعرية للثناء على محبي السلم الذين يصلحون بين الناس. وفي معلقته تأملات تنفذ إلى ما وراء لجة الحياة اليومية بصراعاتها وانشغالاتها، وهو ما يؤثر على مدى اقتناعه بضرورة النزول عند حكم العقل ونبذ الجهالة والبطر. ومن أصحاب المعلقات أيضاً لبيد، وقد التزم جانب قومه يفرح لأفراحهم ويأسى لمآسئهم، وكل ذلك في اقتصاد وروية، مما جعله في الأخير من أشد المتأثرين بالإسلام. وكانت رؤية طرفة رؤية مادية لاهية، فكان بذلك قريب الشبه بامرئ القيس. أما عمرو بن كلثوم فقد مثل روح الجهالة والاندفاع من أجل نصرة قبيلته ظالمة كانت أو مظلومة.

ولكن إذا كان هؤلاء الشعراء — وهم يمثلون أهم شعراء الجاهلية وفحولهم — ذوي أساليب ورؤى ومواقف مختلفة فكيف انصهرت كل تلك التجارب في بوتقة واحدة؟ أعني كيف حدث أن شكلوا جميعاً أفق انتظار واحد؟

لقد أشرنا إلى أن العصر الجاهلي كان عصر إبداع بامتياز، ولم يكن عصر تنظير ونقد. فلم يكن ثمة نقاد بإمكانهم النفاذ إلى جوهر الأعمال الشعرية وتصنيفها وتأويلها، بحيث يقفون على مظاهر الانسجام أو التنافر في الخطاب الشعري، ويحددون الرؤية التي يصدر عنها كل شاعر ومكانة نصوصه في سيرورة تلقي. هكذا لم يكن بإمكان المتلقي آنذاك، بطبيعة الحال بيان السبب الذي من أجله حظيت قصائد الشعر الجاهلي - التي تمثلها المعلقات خير تمثيل - بحسن القبول. كان الاختيار موفقاً، لكن أسسه كانت غامضة. أي أن المتلقي كان عاجزاً عن تبرير دهشته بما يسمع أو يقرأ بالقدر الذي يوازي أهمية النصوص الشعرية وسمو دلالاتها. وبعبارة أخرى فإن جمالية التلقي كانت دون جمالية الإبداع.

لم يكن المجتمع الجاهلي يخضع لأية مبادئ أو قانون حكم مركزي. كان الأمر عبارة عن قبائل متفرقة، نادراً ما تلاقى مصالحها. وكان الشعراء يمثلون قبائلهم، بل كانوا أحياناً هم زعماءها والمتحدثون باسمها. إن هذا الاختلاف الذي جاد به الواقع هو الذي يسوغ اختلاف منازع الشعراء الجاهليين ومواقفهم. وبالتالي، فإنه هو الذي يفسر صمود وبقاء كل تلك الحساسيات الفنية. فوجودها جنباً إلى جنب كان يلبي مطلباً ملحاً يتعلق بالمحافظة على نوع من التوازن الجمالي المنشود قياساً على توازن مختلف القوى في المجتمع. وقد أفضى الأمر بالتدريج إلى أفق تخلصت معه عملية تلقي الشعر من موانع الواقع وتجاوزت ما كان بين القبائل من إحن وصراعات. وبمعنى آخر فإن المسألة الجمالية وحدث إلى حد كبير مختلف متذوقي الشعر ومتلقيه. وإلا فكيف حدث أن وصلتنا نماذج من أشعار معظم القبائل العربية، على الرغم من أن من هذه القبائل العزيز والذليل والقوي والضعيف والمنصر والمنهزم. إن التوتر الذي كان يحبل به المجتمع شكل جزءاً من التخيل الشعري. وقد كان توتراً محبباً مقبولاً، ولعل ذلك من أبرز ما أكسب هذا الشعر طابعه الخلاق وقيمه الإنسانية والجمالية الباهرة.

لقد ظلت تلك النصوص الشعرية تروى على مدى عشرات السنين قبل أن تدون. ولا شك أن معاصريها قرظوها وتحموا لها، غير أن آثار القبول بالنسبة للمؤلفات الخالدة لا تنحصر في تقريظ المعاصرين لها، كما يرى جان ستاروبانسكي، بل إن البقاء في حد ذاته مؤشر لحسن الاستقبال⁽³⁶⁾. أي أن ثمة متلقين آخرين غير أولئك المعاصرين لظهور تلك الأعمال ضمنوا استمرار وجودها.

إن أفق انتظار متلقي الشعر خلال العصر الجاهلي لم يعد مرتبطاً ارتباطاً مباشراً وألياً بالواقع اليومي. ولذلك لم يكن يُتوقع ترديد ما يتصل بالقبيلة فقط. فقد أصبح العالم المتخيل الذي أسسه الشعراء الأوائل عنصراً أساسياً في ذلك الأفق الرحب.

وقد أشرنا سابقاً إلى أن مهمة الشاعر الجاهلي - كما هو حال أصحاب المعلقة - كانت تأسيسية، وأن القصيدة الشعرية بجمالياتها المعروفة شكلاً ومضموناً كانت أيضاً حدثاً فنياً تأسيسياً. وكان هذا الحدث الفني هو النموذج والمعيار الذي قيس عليه ما أتى بعده. إن المتلقين الأوائل الذين وُثقت نظراتهم لم يعودوا في عملية تلقي الأشعار إلى نموذج أسبق مما أشرنا إليه. لم يكن لهم أفق انتظار من قبل. وإذا كان ثمة شيء من هذا القبيل فنحن لا نعرفه على وجه التحديد.

إن الظواهر الإيقاعية التي كانت معروفة قبل القصيدة هي السجع والمقطعات الرجزية، ومن الواضح أن نمط القصيدة يختلف عن ذلك اختلافاً كبيراً. لم تكن لجمهور متلقي الشعر إذن خلال العصر الجاهلي تجربة سابقة بخصوص هذا الشكل الفني الذي هو القصيدة. ولكن الذي

36 - نحو جمالية التلقي، جان ستاروبانسكي، ضمن كتاب: نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة محمد العمري، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط 1/1996، ص: 153.

ساعد أولئك المتلقين على الفهم وحسن التلقي إنما هو امتلاكهم للغة ذلك الخطاب الشعري. كان الناس على الفطرة وال سليقة. وبالتالي، فحتى بدون تلك التجربة فإن المتلقي استطاع الاندماج في صلب الرسالة الشعرية.

ولعل التعارض بين اللغة الشعرية واللغة اليومية كان أيضاً أمراً قليلاً الأهمية. فعلى الرغم من الطابع التأملية لكثير من قصائد الشعر الجاهلي، وعلى الرغم من سمو معانيها وتشابك دلالاتها، وعلى الرغم من القدرة الكبيرة للشعراء على التخيل، إلا أننا لا نعتقد أنه كان ثمة فارق شاسع بين ذلك وبين طبيعة التواصل اليومي الذي يشارك فيه الشعراء مثلهم في ذلك مثل سائر أفراد المجتمع. إن عملية التواصل الأدبي لم تكن آنذاك في حاجة إلى وسطاء. وإن ما قام به النابغة مثلاً، في بعض الأحيان يدخل في باب التحكيم والترجيح أكثر مما يدخل في باب النقد الذي يقوم على أساس من التفسير والتحليل والتصنيف.

وما لا شك فيه أن أفق انتظار قراء الشعر العربي تغير بشكل ملحوظ مع مجيء الإسلام وانتشار تعاليمه وتأثر الناس بها. يتعلق الأمر أولاً بمنعطف تاريخي شهد تحولات كثيرة حملت تصورات جديدة للعالم، ورسمت للإنسان منهجاً جديداً في الحياة. وقد كان من الطبيعي أن تتغير معاني الشعر ووظيفته. فلم يعد وارداً أن يقال الشعر في تمجيد القبيلة، لأن مفهوم الأمة قد غطى على وحدة القبيلة. وانحسر شعر الغزل الفاحش، كما انحسر شعر الهجاء المقذع. فمن حيث الأسئلة الملحة التي أصبح المتلقي يعني بالبحث عن أجوبتها في الشعر الإسلامي هناك إذن اختلاف وتحول واضح مقارنة مع الفترة السابقة.

ومن جهة أخرى فإن الشعر الذي قيل في صدر الإسلام قد أثر في الناس ونفذ إلى عمق وعيهم ووجداتهم لأنهم وجدوا معانيه تنسجم مع تعاليم الدين الجديد. وهكذا حظي باستجابة واضحة من فئات عريضة من المتلقين،

وهو ما يمكن أن نتحدث معه عن نوع من اندماج الآفاق. صحيح أن الشعراء الإسلاميين لم يتخلصوا تماماً من رواسب الجاهلية - وذلك لقرب العهد بأيامها، ولأن الإسلام لم يحارب فصاحة أهلها وإرثهم الجمالي والفني - ولكن مع ذلك فإن مقاييس تقويم شعرهم ظلت تختلف عن مقاييس تقويم الشعر الجاهلي.

ولم يكن التغير الذي حدث في الشعر الإسلامي مرتبطاً بمعاني الشعر ومضامينه فحسب، بل امتد ليؤثر في بنية القصيدة، وفي أبعادها الرمزية. وإن كثيراً من مظاهر الغموض والقلق والحيرة التي يشف عنها الشعر الجاهلي قد تركت مكانها لشعرية الوضوح والبساطة في ظل الإسلام. وهذا أثر بشكل واضح في عملية تلقي الشعر.

وحدث انعطاف تاريخي آخر بمجيء العصر الأموي. لقد تغير نمط الحكم، وتخلخلت بنية المجتمع منذ أواخر حكم عثمان بن عفان رضي الله عنه. وإن الشعراء مثل الجند أحياناً، على أهبة لتلقي الأوامر، وهم كثيراً ما ينفذونها بتلقائية وسرور. فقد انبرى الشعراء من جديد يناقض بعضهم بعضاً في قصائد الهجاء، ويتفانون في الثناء على سادات قبائلهم، وازدهر شعر الغزل أيما ازدهار. كما اصطنع خلفاء بني أمية مجموعة من الشعراء، بعضهم من النصارى، وليس لهم من هدف سوى الانشغال بعمل المدائح والرد على الخصوم. وهذا الأمر لم يكن ليروق كافة الناس في مجتمع دب فيه الخلاف، ولم يعد منصهراً في بوتقة الأمة كما كان. فقد نجمت عدة أحزاب متصارعة، وكان لكل حزب شعراؤه. وعاد سحر البداوة من جديد. وكأن الشعراء في هذا العصر إنما جاءوا ليكملوا مشوار الشعر الجاهلي ومسيرته. أو كأن الحنين كان يشدهم إلى ذلك العصر شداً.

ولم يَرَقُءَ الشعر والمنشغلون بمختلف قضاياها فيما حدث حرجاً أو خطراً داهماً، بل وجدناهم يرون في ذلك مكسباً مهماً لفهم الشعر وجمالياته.

فكما أن الأصمعي والمفضل الضبي وغيرهما لم يتحرجوا من اختيار نصوص شعرية جاهلية ليراد بها الثقيف والتربية، كذلك كان أبو عمرو بن العلاء يرى الأخطل مثلاً لأحد فحول الشعراء فيروي شعره ويشرحه، وكذلك كان يفعل أبو عبيدة وأبو عمرو الشيباني والجاحظ وغيرهم.

وإن النظرة التي قوبل بها الشعر العباسي لتختلف عن تلك التي استقبل بها الشعر الجاهلي والإسلامي والأموي. لقد توسعت رقعة الدولة الإسلامية خلال العصر العباسي، وأصبح المجتمع يتكون من عدة أجناس امتزجت وتوافقت حيناً، وتنافرت واختلقت أحياناً أخرى. ولم يعد العنصر العربي هو العنصر الطاغوي ولا ثقافته هي الثقافة المهيمنة السائدة. فقد حمل الأقباط الداخلون في الإسلام معهم ثقافتهم ونشروها، وظلوا يعتزون بها. وانعكس كل ذلك على الشعر الذي أصبح من الطبيعي أن يتغير أفق تلقيه.

إن كل شعر قيل منذ الجاهلية وإلى حدود نهاية العصر الأموي، أو بعده بقليل هو شعر أصيل قديم وغودج مكتمل. وكان هذا هو المعيار الذي به يقاس وعليه يعرض كل شعر قيل بعد ذلك. بمعنى أن واقع تلقي الشعر في المرحلة اللاحقة أصبح يعاني من قيود التعصب لهذا الماضي الذي اعتبر زمناً سبق الشعراء فيه إلى كل حسن، كما كان يقول أبو عمرو بن العلاء⁽³⁷⁾. وبالتالي فإن المهمة التي كانت على عاتق الشاعر المحدث أشق مما اضطلع به الشاعر القديم، وهو ما عبر عنه ابن طباطبا العلوي بوضوح في قوله: "والحنة على شعراء زماننا أشد منها على من كان قبلهم لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة، وخلاصة ساحرة. فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك، ولا يربى عليها لم يتلق بالقبول وكان كالمطرح المملول"⁽³⁸⁾.

37 - انظر العمدة لابن رشيق: 1/197.

38 - عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت ط1/1982، ص: 15.

إن مفاهيم القدماء والمحدثين والسرقات الشعرية وعمود الشعر إنما تشكل في واقع الأمر جزءاً من جهاز التلقي الذي اعتمده قراء الشعر من الشراح والنقاد بداية من القرن الثالث للهجرة. وعلى الرغم من أن الاتجاه الطاعني في النقد هو الاتجاه المحافظ، إلا أن التجارب الجديدة أفلحت في إيجاد مناصرين لها. لقد كان الصولي مثلاً واحداً من القراء الأساسيين الذين جسّدوا تغيير أفق الانتظار خلال القرن الرابع للهجرة، وذلك بتبنيه للشعراء المحدثين واحتضانه لتجاربيهم. إن الأمدي في موازنته والقاضي الجرجاني في وساطته أيضاً عملاً على دمج الأفق القديم مع الأفق الجديد. فمناقشة أشعار أبي تمام والبحري جنباً إلى جنب يعني في نهاية الأمر الاعتراف بهما جميعاً. وهو ما سعى إلى تحقيقه بالنسبة للمتنبّي مجموعة من النقاد منهم ابن جني والقاضي الجرجاني والمعري.

وكان على الشعر أيضاً أن يثبت في امتحانين آخرين: أحدهما يتعلق بمقارنته بالكتابة. فقد أصبحت للكُتاب حظوة عظيمة في المجتمع، فكانوا يتولون دواوين الخراج، ويحررون رسائل الحكام وتوقيعاتهم، وقد يتدرجون في سلم الوظائف فيتولون ما هو أخطر من ذلك. أصبحت الكتابة إذن صناعة تنافس صناعة الشعر الذي لاشك أن مجال تلقيه قد تأثر بذلك. أما الامتحان الثاني فهو فكرة الإعجاز التي قوبل الشعر في ضوءها بالقرآن الكريم. فبالنسبة للباقلاني والرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني وفخر الدين الرازي وغيرهم من رواد الدراسات الإعجازية من منظور البلاغة والبيان، فإن الشعر يقارن بأفق انتظار آخر شكّله نظم القرآن وبيانه. وهو ما يعني ضرورة أن يتحقق في الشعر مستوى رفيع من جمالية النظم والإبداع.

ورغم تغير آفاق انتظار الشعر العربي فإن نظام القصيدة العربية حافظ على مجموعة من العناصر البنيوية الموروثة عن العصور السابقة، وذلك باعتبارها ثوابت أساسية لا ينبغي المساس بها. إن مظاهر التلقي اللاحقة والآفاق الجديدة لم تستطع أن تطمس جماليات الإبداع القديمة. فقد ظلت الأوزان هي هي، كل ما حدث لا يعدو أن يكون نوعاً من التنوع فيها. وهو نفس ما ينطبق على الأغراض وطريقة تنسيقها في القصيدة.

ولكن، ليست العبرة بجمالية الإبداع، إنما العبرة بجمالية التلقي. فقد طرحت على الشعر أسئلة جديدة من وحي كل مرحلة. وإن تلقي أغراض القصيدة نفسها خضع للتأويل، كذلك الإيقاع وإشكالات أخرى تتعلق بالوضوح تارة وبالغموض تارة أخرى.

إن نحو اللغة العربية الذي ساهم في إقامة صرحه مجموعة من العلماء يعد سندا مهماً في تلقي الشعر العربي. وما ندُّ عن النحو ومقاييسه اضطلعت به مباحث البلاغة والنقد، بما في ذلك نظرية العروض التي لا يماري أحد في كونها أفادت كثيراً في تعريف هوية النصوص الشعرية، بل أصبحت أحد العناصر المهمة التي تتألف منها الأنظمة المرجعية لأفق انتظار قراء الشعر العربي القديم.

3. أفق انتظار الأرجوزة :

كان الرجز في بداية الأمر عبارة عن أبيات قليلة يقولها الرجل في مقامات التخاطب اليومي. فقد شكل العصر الجاهلي طور السليقة اللغوية في حياة العرب، ولم يكن ثمة مشكل في التعبير والتواصل الذي كان يتم على جانب كبير من السلاسة. كان الجاهليون فصحاء بلغاء يصرفون أعنة الكلام أنى شاؤوا. فلا عجب إذن أن يستخدموا في أحاديثهم اليومية لغة ذات خصائص تركيبية ودلالية، لا تقتصر أهميتها وقيمتها على إفادة مضمون الكلام، بل تلبى بعض الرغبة إلى جمال القول أحياناً. ولا عجب أيضاً أن تكون لكلامهم مميزات إيقاعية واضحة محسوسة، وأن يتعودوا على ذلك حتى يهتدوا في الأخير إلى نظم الرجز و القصيد.

ومع ذلك، فالأمر لا يدعو إلى الاعتقاد أن القصد الفني هو الذي كان مهيمناً على المقطعات الرجزية الأولى. فما وصلنا من نماذجها لا يعبر بشكل مباشر عن الحاجة إلى مثل هذا القصد، سواء من حيث حجمها، أو من حيث موضوعاتها وأغراضها، أو من حيث قائلوها. ذلك أن معظمها قد نسبت لأشخاص ليسوا ممن غلب عليهم نظم الشعر أو نبغوا فيه.

فمن الرجز الجاهلي ما قيل في ترقيص الأطفال. وواضح أن القائلين هنا هم سائر الآباء ومطلق الأمهات. ومنه ما قيل في ساحات الحرب وميادين الوغى، حيث كان المحاربون يرفعون أصواتهم بأبيات رجزية تخويفاً للعدو وتشبيهاً لأنفسهم. والحرب مأزق من مأزق الحياة لا يسمح بالتوسع في الكلام والتفنن في أوديته، إلا بالقدر الذي يتجسد في مثل هذه المقطعات الرجزية التي قصارها التعبير عن جو التوجس والانفعال الذي يحيط بذلك المقام. ومن ذلك أيضاً ما قيل أثناء مزاوله بعض الأعمال كالمتح والحداء، أو التعبير عن عواطف الأسى والحزن والنواح لفقدان الأهل

والأحباب. ومن مظاهر الرجز الجاهلي أيضاً التلبيات التي كانت تنشد في مكة خلال مواسم الحج تعبيراً عن العواطف الدينية التي كانت تحيى في صدور أفراد كل قبيلة.

إن الأمر في كل هذه الموضوعات كان عبارة عن مقطعات تقال على البديهة، ولا أرى أنه كان ثمة من يجد صعوبة في أن يرتجلها ارتجالاً كلما دعت الضرورة إلى ذلك.

و بالتالي فما ارتبط بذلك منها إنما ينتمي إلى مرحلة ما قبل الأرجوزة التي افترضنا أن صحة تسميتها بذلك مشروطة ببلوغها عشرة أبيات، على أقل تقدير. وقد لاحظنا أنه كلما وصلت الأبيات هذا العدد أو تجاوزته إلا وتأكدت صلة تلك النصوص بالقصد الفني، مبتعدة بذلك عن أن تكون مجرد كلام تواصلية وأحاديث يومية. واعتبرنا ذلك أمراً طبيعياً، لأن الاسترسال في الكلام، مع المحافظة على وحدة الإيقاع والتصرف في اللغة بما يؤثر في بنية التركيب ودلالاتها أمور لا يمكن أن تتحقق موافقة. وحتى إذا تأتت على البديهة فلا شك أنه ترافقها رغبة في إحداث نوع من الوقع الجمالي لدى المتلقي.

ثم إن نشأة الأرجوزة لم تتأخر إلى زمن الأغلب أو العجاج، كما يرى كثير من القدماء والمعاصرين، بل إنها نشأت منذ العصر الجاهلي. وهو ما استطعنا أن نناقشه من خلال مجموعة من النصوص التي تعود في معظمها لشعراء فحول منهم امرؤ القيس والأعشى ودريد بن الصمة والشمخ ولبيد بن ربيعة وغيرهم⁽³⁹⁾. وعلى الرغم من ذلك فإن المفهوم الذي ظل سائداً طيلة العصر الجاهلي هو مفهوم الرجز. أما مفهوم الأرجوزة فقد ظهر

39 - انظر بناء الأرجوزة وجمالياتها في الشعر العربي القديم : 100.

وانتشر في مرحلة لاحقة. وبالتالي فإن أفق انتظار القارئ كان يرتبط بالرجز أكثر من ارتباطه بالأرجوزة.

وكان الفرق بين الرجز والقصيد فرقاً جلياً واضحاً. فقد دأب الناس على نظم الرجز والتمثل به في مواطن معلومة، كما أشرنا، ووفق شكل معروف أيضاً. إن ما يقال في المتح والحداء والتلبية وترقيص الأطفال ومواجهة الخصم في الحرب ينبغي أن يكون كله من قبيل الرجز. وقد استمر وضع التلقي على هذه الحال، طيلة العصر الجاهلي وشطراً مهماً من عصر صدر الإسلام.

أما المحاولات المبكرة لتأسيس غط الأرجوزة، والتي تجلت في نصوص من أشرنا إليهم من شعراء الجاهلية فكانت باهتة. ولعل لذلك ارتباطاً مباشراً بالانتصار الكاسح الذي حققه غط القصيدة. وبعبارة أخرى كانت تلك المحاولات صوتاً نشازاً أمام شلال القصيدة الهادر وتيارها الجارف الذي غطى على ما عداها. وقد كان من الممكن أن تفضي — لو ترسخت — إلى تغيير أفق انتظار قراء الشعر العربي، منذ ذلك الوقت.

ظل الرجز في العصر الجاهلي محصوراً في دائرة الموضوعات التي أشرنا إليها، كما ظل أفق انتظار قرائه محافظاً على محدوديته. فأغراض المدح والغزل والفخر والهجاء والثناء والوصف، وما شابهها من موضوعات كانت القصيدة هي الشكل الفني الذي احتواها والوسيلة التي اتخذت للتعبير عنها⁽⁴⁰⁾. وكان إذن أن أصبح الأمر واضحاً في أذهان المتلقين وأفق انتظارهم: فالرجز فن شائع يعبر به الناس عن مختلف أغراض الحياة اليومية ارتجالاً، حيث لا يدعو ذلك إلى كثير من وجوه الصنعة الفنية. أما القصيد فهو الفن الرفيع الذي ليس متاحاً للجميع.

40 - تاريخ الشعر العربي في العصر الإسلامي، يوسف خليف، دار الثقافة، القاهرة 1988، ص: 255.

وللتمييز بين الفنين أيضاً استعمل الجاهليون مصطلحي الراجز والشاعر. فكان الأول هو الذي يرتجز تلك الأبيات القليلة والمقطعات القصيرة التي أدخلها بعض الدارسين في عداد الشعر الشعبي⁽⁴¹⁾. أما المفهوم الثاني فهو الوصف الذي عادة ما كان يطلق على من ينظم القصائد. وهو نظم شهد منذ بدايته المعروفة كثيراً من مظاهر الصنعة والإبداع، بما شكل منذ ذلك الحين مثاراً للدهشة والإعجاب.

وكان على الأرجوزة أن تستوعب أغراض الشعر المختلفة لكي ينطلق مسار تلقيها ويتغير أفق انتظار قرائها. ولعل هذه هي المهمة التي أنجزها مجموعة من الراجاز منهم الأغلب والعجاج وأبو النجم ورؤية. وهو ما تم التعبير عنه تارة برفع الرجز وتشبيهه بالشعر⁽⁴²⁾. وتارة بتشبيهه بالقصيد وتطويله⁽⁴³⁾. وتارة أخرى بتطويله وتقصيده⁽⁴⁴⁾.

ولكن عندما نتأمل أراجيز العصر الأموي نجد أن الأمر لا يقتصر على مجرد تطويلها وتشبيهها بالقصائد، فإن مثل هذا ربما كان قد حدث خلال العصر الجاهلي، كما أشرنا، فلامرئ القيس أرجوزة تتألف من خمسين بيتاً⁽⁴⁵⁾، ولغيره من شعراء الجاهلية المعروفين مجموعة من الأراجيز التي تربو على عشرين بيتاً⁽⁴⁶⁾. إن ما حدث خلال هذا العصر لهو تطور كبير في حياة الرجز، بل تغير جذري في تاريخه.

41 - الشعر الشعبي العربي، حسين نصار، دار الرائد العربي، بيروت 1982، ص: 39. وانظر أيضاً الشعر

وطوابعه الشعبية على مر العصور لشوقي ضيف، دار المعارف، 1977، ص: 16.

42 - كتاب الديباج، لأبي عبيدة: 13.

43 - الشعر والشعراء، ابن قتيبة: 2/613.

44 - العمدة لابن رشيق: 1/196.

45 - ديوانه: 318 - 312.

46 - انظر على سبيل المثال ديوان الشماخ: 356 - 418.

إن متلقي الأرجوزة خلال هذا العصر أصيب بنوع من الدهشة والحيرة، ولم يجد النقاد ما يسوغون به التطور الطارئ على لغة الرجز إلا أن يقولوا إنه نوع من تشبيه الرجز بالقصيد. ولكن هل أصبحت الأرجوزة حقاً مثل القصيدة؟ وما هي حدود المشابهة بينهما؟

أشرنا إلى أن هذه المشابهة المقصودة لا تتعدى نطاق بنية الأغراض، في حين أن التغير الجوهرى في الأرجوزة مس لغة التعبير ومكوناتها التركيبية والدلالية، كما مس جانب البنية الإيقاعية. بل مس ما هو أهم من كل ذلك، ألا وهو جمالية تلقي هذا الشكل الفنى والتغير الذى أحدثه فى أفق انتظار قراء الشعر العربى.

إن طبيعة الأرجوزة، كما طورها العجاج وغيره أصبحت مختلفة عن طبيعة القصيدة التى كانت أهم شكل شعري معروف حتى ذلك الوقت. وكانت لغة الأرجوزة بما تتميز به من غرابة وتعقيد أهم أوجه هذا الاختلاف وتجلياته. فعلى الرغم من أن معظم الرجاز كانوا من سكان البادية، إلا أن ذلك لا يعنى بالضرورة أن تكون لغة أراجيزهم هى نفسها اللغة التى يتداولها الناس فى تواصلهم اليومي. لاشك إذن أنه كانت هناك مسافة واضحة بين لغة التواصل التى استعملها الناس - بمن فيهم الرجاز أنفسهم - من أجل التعبير عن حاجيات الواقع اليومي المعيش، وبين لغة تلك الأراجيز التى كانت تلبي الحاجة إلى المتعة الجمالية وتشبع الرغبة فى التعبير عن ضرورات فنية لا مرية فيها. وبالتالي فإن عالمها عالم متخيل، ووراء لغتها الغريبة كون من الرموز والدلالات عبر من خلالها الرجاز عن رؤيتهم للحياة وموقفهم من واقعهم الذى عاشوا بين ظهرانيه.

وقد كان الرجاز أنفسهم واعين بالجديد الذى حملوه إلى عالم الشعر عامة، ويتميز جمالية إبداع الأرجوزة خاصة. ولعل هذا ما دفع رؤية إلى الفخر بإحدى أراجيزه قائلاً :

مَا أَنَا بِالْفَانِي وَلَا الْمَغْمَرُ⁽⁴⁷⁾
 أَنَسِجُ نَسِجَ الصَّنْعِ الْمُخْبِرِ
 كَيْفَ تَرَانِي أَنْتَ حَيٌّ فِي الدَّفْتِ
 عَلَى قَضِيبِ الذَاهِبَاتِ الشُّبْرِ
 لَا يَنْظُرُ النَّحْوِيُّ فِيهَا نَظْرِي
 وَإِنْ لَوَى لَحْيَيْهِ بِالتَّحَكُّرِ
 وَهُوَ ذَهَبِي الْعِلْمِ وَالتَّعَبْرِ
 حَتَّى اسْتَقَامَتْ بِي عَلَى التَّيَسْرِ
 وَإِنْ تَوَعَّرَهَا نِقَابُ الْأَوْعَرِ
 ذَلَّتْ وَإِنْ شَاوَزَتْهَا بِالمِشْرِ
 عَرَّتْهَا فِي مَرَسٍ مُحَرِّ
 فَاسْمَعْ لِقَوْلٍ مِنْ بَلِيغٍ مُعْذِرِ

لم يكن الرجاز خلال العصر الأموي ممن تجهل مكانتهم. فقد أصبحوا منافسين أقوياء للشعراء في التقرب إلى الممدوحين ونيل جوائزهم. وها هو رؤبة بن العجاج يتحدث عن بعض وجوه إبداعه مشيراً إلى فضل نسج أراجيزه وتحبيرها، وبلوغه في ذلك درجة يقصر عنها النحوي النحرير الذي يجهد نفسه في التفكير ويعبر عن مراده بما يريد. ويعترف رؤبة بصعوبة الأراجيز. لكنه يشير إلى أنها إن كانت صعبة على غيره فهي عليه يسيرة. هكذا تراه يختم هذه الأبيات واثقاً من نفسه ببلوغه مرتبة البليغ الذي يجدر بالآخرين أن يسمعوا قوله.

وبالنظر إلى أسبقية النحو في الوجود مقارنة مع باقي العلوم والمعارف الأخرى فإن النحوي هو الذي كان يجسد صورة المتلقي في زمن رؤبة.

47- ديوانه : 61 . وانظر أيضاً ص: 48.

بل لعله كان هو القارئ المفترض في ذهنه، ولذلك خاطبه في أرجوزته⁽⁴⁸⁾. ولكن على الرغم من أن رؤية قد يكون وقع تحت تأثير نظرات النحاة وآرائهم إلا أننا لا نعتقد أنه كان يعتبرهم قراء مثاليين، وذلك بدليل قوله إن النحوي لا ينظر فيها نظره، أي أن النحوي لا يستطيع أن يقف على القيمة الحقيقية لأرجوزته التي يقول إنه نسجها نسج الصنع المخبر. ومعنى هذا أن قارئه يتطلب نوعاً من الكفاءة الأدبية حسب مفهوم مايكل ريفاتير⁽⁴⁹⁾. كفاءة تمكن من الاهتمام بالتجاوزات النحوية المتكررة التي تواجهها عملية القراءة، مما يفضي إلى الكشف عن المستوى الثاني للدلالة، وبالتالي تفسير الملامح غير النحوية للنص. وإلا فإن القراءة ستظل مبتورةً محدودة الأثر. وهو ما يعيبه رؤية على النحاة.

ولعل إشارة رؤية إلى النحوي في هذا السياق هي التي جعلت شوقي ضيف يقول إن رؤية كان يؤلف أراجيزه من أجل الرواة والنحاة⁽⁵⁰⁾. ولكن الأمر على خلاف هذا الزعم، وذلك لأن :

1 - رؤية نفسه كان يتبرم بكثرة ما يسأله بعضهم عن الغريب. فقد روى الأصمعي عن يونس بن حبيب قال: "قال لي رؤية بن العجاج: حتام تسألني عن هذه البواطيل وأزخرفها لك، أما ترى الشيب قد بلغ في لحيتك" ⁽⁵¹⁾. ففي هذا الكلام عتاب مر للسائل، وهو ما يدل على عدم اقتناعه بما كان ينشده النحويون في أراجيزه مما يعتبره من قبيل البواطيل أو الخزعبلات، كما ورد في رواية أخرى⁽⁵²⁾. وإذا كان ما سئل

48 - ولعل المتلقي في هذا السياق قريب من مفهوم المروي له Narratee عند جيرالد برنس، انظر النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد المغلاني: 160.

49 - النظرية الأدبية المعاصرة: 175.

50 - التطور والتجديد في الشعر الأموي، شوقي ضيف، ص: 317 - 318.

51 - أخبار النحويين البصريين لأبي سعيد السيرافي، تحقيق فريتس كرنكو، المطبعة الكاثوليكية، بيروت 1936، ص: 35.

52 - انظر نزهة الألباء في طبقات الأدباء لأبي البركات الأنباري، تحقيق عطية عامر، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة - تونس 1998، ص: 30.

عنه يبدو تافهاً في نظره فذلك يعني أن ثمة جوانب أخرى أكثر أهمية، كان حرياً بالمهتمين أن يسألوا عنها من أجل الوقوف على جمالية هذه الأراجيز وتقديرها حق قدرها.

والزخرفة فاعلية فنية وإبداع جمالي، ولم يكن رؤية قادراً على أن يزخرف تلك "البواطيل / الخزعبلات" فحسب، بل كان قادراً أيضاً على أن يزخرف ما عداها من وجوه التركيب والدلالة التي تكسب الكلام الحسن والجمال.

2- والأراجيز ليست عبارة عن حشد من غريب اللغة وشواردها، كما قد يظن. بل هي تعبير عن انفعال تارة، وتأمل عميق للواقع بمفارقاته تارة أخرى. وبالتالي فهي تحمل رؤية الراجز وموقفه تجاه ما يتحدث عنه. ولا بد لما كان هذا وضعه وحاله ألا يكون مجرد متون لغوية فاقدة لنبض الإبداع وماء الجمال. فما اللغة في أراجيز رؤية وغيره إلا مكون واحد من بين مكونات أخرى.

3- وعاش رؤية قبل منتصف القرن الثاني للهجرة، فلم تكن البلاغة قد ظهرت للوجود فيحتكم إلى قواعدها ومعاييرها، ولم يكن الإيقاع قد أحكمت موازينه. وكان النقد ما يزال يتعثر في الأحكام الانطباعية. وبالتالي فإن النحوي كان هو المتلقي البارز آنذاك، وعليه كان يعول في فهم الشعر وتعقب الشعراء⁽⁵³⁾.

لقد شكلت الأرجوزة إذن تغييراً واضحاً في أفق انتظار قراء الشعر العربي القديم، وهو ما طرح على المتلقي بذل مجهود أكبر من أجل تجاوز قصور الانتظار التقليدي الذي أسس على غلط القصيدة، وكان على

53- قصة الفرزدق مثلاً مع عبد الله بن أبي إسحاق الحضرمي معروفة مشهورة في هذا السياق، انظرها في طبقات فحول الشعراء : 1 / 17 - 18. وأخبار النحويين البصريين : 27.

هذا المتلقي أن يقتنع بوجود بنية إيقاعية متميزة تنفرد بها الأرجوزة عن القصيدة، وكان عليه أن يتعود على فك رموز هذه الغرابة التي لا تنحصر قيمتها في مظهر الألفاظ النادرة التي تصلح للاستشهاد على مسائل النحو واللغة. وكان عليه أيضاً أن ينسى موضوعات الرجز القديم، من ترقيص وحذاء وتلبية وغيرها، وأن يلتفت إلى ما استبدلته الأرجوزة من أغراض جديدة، منها المدح والطرْد والتاريخ.

إننا لا نزعم أن الأفاق التي فتحتها الأرجوزة قد غطت على آفاق القصيدة وجمالياتها. ولكن نافستها، وزحزحتها عن شيء من مسلماتها. لقد كان معظم الاهتمام ينصب على تلقي وتأويل القصيدة، غير أن الأرجوزة أيضاً أصبحت تحظى بنصيب من ذلك، وهذا ما ننتقل للوقوف عليه في الفصل الموالي.

الفصل الثاني

مستويات تلقي الأرجوزة عند العرب

1. الاختيار:

لعل عملية الاختيار كانت من أبرز مظاهر تلقي الشعر العربي في القديم. أي أن العرب عبروا عن وجوه استحسانهم لأشعار شعرائهم، وإحسانهم بجمالها من خلال جمعها وتدوينها جنباً إلى جنب، في كتب ظلت تروى وتحفظها ذاكرة الأجيال. ومهما تكن قيمة التصور المنهجي الذي أحاط بتصانيف الاختيارات، فمما لا شك فيه أن مجرد الإقدام على هذه العملية يحمل وعياً جمالياً ما، أي أن ذلك لا يمكن أن يتم إلا من خلال وجود وعي مسبق بقيمة هذه الأشعار، ومدى إخلاصها للنموذج الفني الذي على أساسه اختيرت.

لقد كان أمام العلماء الرواة تراث ضخم من أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، وكانوا يدركون أن معظمها في غاية الإبداع والإحكام. فلم يكن التمييز بينها سهلاً، ولا اختيار بعضها وترك البعض الآخر أمراً يسيراً. لم تكن ثمة مقاييس موضوعية، على أساسها يتحقق الجمع والاختيار، وبالتالي فلا مناص من التسليم بهيمنة البعد الذاتي في إنجاز تلك العملية.

ومما لا شك فيه أن قراء الشعر وطلقيه استحسنوا هذا الإجراء، بحيث أصبحت كتب الاختيارات الشعرية عاملاً أساسياً في توجيه ذوقهم الفني وتشديد أفق انتظارهم. بل وفي تغيير هذا الأفق، من أفق يركز على الذاكرة

الشفاهية إلى أفق يركز على الذاكرة الكتابية التي يبدو أنها اعتبرت القصيدة هي النموذج الأمثل الذي ينبغي أن يُحتذى، كما يتجلى ذلك في المعلقات والأصمعيات والمفضليات وغيرها.

لم يكن حظ الأرجوزة إذن مثل حظ القصيدة في الاختيار. إذ هيمنت القصيدة على أفق الانتظار، كما أشرنا، بحيث أدى ذلك إلى نسيان وضياح اختيارات الأراجيز. فقد ذكر الزبيدي أن الأصمعي كان من أروى الناس للرجز، فرغموا أنه حفظ أربعة عشر ألف أرجوزة، فقليل له: أفيها شيء هوبيت أوييتان؟ فقال: فيها المائة والمائتان⁽¹⁾. بل روي أنه كان يحفظ ستة عشر ألف أرجوزة⁽²⁾. وذكر ابن النديم أن من بين كتب الأصمعي كتاب الأراجيز⁽³⁾. فكيف لم تصلنا؟ لا نعتقد أن التفسير الوحيد لذلك هو مجرد الضياع الذي تستوي فيه هي وغيرها من الأشكال الفنية في ماضينا الأدبي. بل إن طغيان نموذج القصيدة، وكون المتلقي إليه ساهم بدوره في تلاشي اختيارات الأصمعي وغيره من العلماء الذين عرفوا بجمع الأراجيز واستقصاء أخبارها. وعلى الرغم مما سبقت إليه الإشارة فإنه من الممكن أن نقف على بعض ملامح ومظاهر اختيار الأرجوزة، وذلك في مجموعة من مصادر تراثنا الشعري. فقد تضمنت الأصمعيات ثلاثة نصوص رجزية:

— مقطوعة من ستة أبيات⁽⁴⁾، وربما كانت جزءاً من أرجوزة أطول من ذلك. فقد جرت العادة بالتصرف في الاختيارات التي يقصد بها التعليم.

— أرجوزة تتألف من أحد عشر بيتاً، قالها عمر بن لجأ التيمي في وصف الإيل⁽⁵⁾.

1- طبقات النحويين واللغويين للزبيدي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ط 2/1984، ص: 169.

2- نفسه: 171. وانظر أيضاً نزهة الألباء في طبقات الأدباء لأبي البركات الأنباري: 69.

3- الفهرست: 55.

4- الأصمعيات: 163.

5- نفسه: 34 - 35. وانظر ديوان عمر بن لجأ: 153.

— أرجوزة تتكون من ثلاثة وأربعين بيتاً، تنسب لصحير بن عمير⁽⁶⁾. وهي عبارة عن حوار بينه وبين امرأة غيرته بالشيخوخة والفقر، فهجأها هجاءً مرّاً في رده عليها، وافتخر بنفسه.

ولا نعتقد أن هذا كل ما كان يشتمل عليه اختيار الأصمعي من أراجيز ومقطعات، وذلك لسببين أساسيين :

— الأول أن كتاب الأصمعي وصلنا ناقصاً⁽⁷⁾.

— والثاني أن الصغاني يشير في كتابه التكملة والذيل والصلة إلى مجموعة من النصوص الرجزية الأخرى مؤكداً على نسبتها صراحة إلى الأصمعيات⁽⁸⁾.

واشتمل كتاب الحماسة لأبي تمام على ثلاث أراجيز: واحدة للأعرج المعني⁽⁹⁾، وواحدة لعمر بن لجأ⁽¹⁰⁾، والثالثة لحميد الأرقط⁽¹¹⁾. هذا فضلاً عن مجموعة أخرى من المقطعات التي تتراوح ما بين ستة وتسعة أبيات.

وعلى الرغم من أن كتاب مجالس ثعلب ليس اختياراً محضاً، فقد وجدنا مصنفه يروي فيه إحدى عشرة أرجوزة، تتراوح ما بين عشرة أبيات وسبعين بيتاً⁽¹²⁾، وهي مما لا نكاد نجده في غير كتابه هذا⁽¹³⁾.

6 - الأصمعيات: 234. وهناك من رجع نسبتها إلى خلف الأحمر، انظر شعراء عباسيون منسيون لإبراهيم النجار، ج 2، ص 1، ج 5، ص 56.

7 - انظر الأصمعيات: 5. ومنهج التبريزي في شروحه والقبعة التاريخية للمفضليات، فخر الدين قباوة، حلب 1974، ص: 371.

8 - التكملة والذيل والصلة لكتاب تاج اللغة وصحاح العربية، الحسن بن محمد بن الحسن الصغاني، تحقيق عبد العليم الطحاوي، مطبعة دار الكتب، القاهرة 1970: 1/318، 2/213، 2/419، 2/426. يتعلق الأمر بمقطعات من ثلاثة أبيات أو أربعة، ولعلها أبعاض أراجيز، كما ينه على ذلك الصغاني نفسه.

9 - الحماسة لأبي تمام، تحقيق عبد الله عبد الرحيم عسيلان، منشورات جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، 1981، ج: 1، ص: 169. والأعرج المعني شاعر مخضرم أدرك الجاهلية والإسلام، ويعد من شعراء الخوارج.

10 - نفسه، ج 2، ص: 416.

11 - نفسه، ج 2، ص: 421.

12 - انظر مجالس ثعلب: 1/107، 1/110، 1/162، 1/193، 1/194، 1/299، 2/371، 2/494، 2/525، 2/528، 2/533.

13 - وليس منها أراجيز الرجاز المشهورين. بل هي لرجاز مقلين أو مغمورين كمنظور بن مرثد وعبد الرحمن بن منصور وأبي محمد الحذلي.

كما انفرد جامع ديوان الشماخ برواية مجموعة من الأراجيز في آخره⁽¹⁴⁾، منها ما هو للشماخ نفسه، ومنها ما نسبته تلك الرواية وغيرها لرجاز آخرين⁽¹⁵⁾. والطريف في اختيار هذه الأراجيز هو اتصال موضوعها وارتباطها جميعاً بغرض واحد هو الخداع. إنها أول وأوثق مجموعة كاملة من الأراجيز تدور حول هذا الغرض الذي عادة ما كان يتم التعبير عنه في شكل مقطعات رجزية.

كما اشتملت كتب اللغة والأدب والتراجم والطبقات، مثل النوادر لأبي زيد الأنصاري والتعليقات والنوادر للهجري والحيوان للجاحظ والأغاني للأصفهاني وطبقات فحول الشعراء لابن سلام والشعر والشعراء لابن قتيبة على مجموعة صالحة من الأراجيز، اختيرت على أساس ما اشتملت عليه من اللغة والغريب، أو الغرض، أو في سياق الإشارة إلى مكانة الراجز ووجوه فضله ومزيمته في هذا الفن.

وفي بعض كتب التشبيهات أيضاً مجموعة من الأراجيز التي اختيرت على أساس ما تتضمنه من أوصاف الأشياء التي يقصد إلى الحديث عنها⁽¹⁶⁾.

وحظيت أراجيز الطرد بعناية فائقة في الاختيار، لاسيما خلال القرن الرابع للهجرة. فقد ضم كتاب المصايد والمطارد لكشاجم أكثر من خمسين أرجوزة. واشتمل كتاب البيزرة الذي نسب لبازيار العزيز بالله الفاطمي أبي عبد الله الحسن بن الحسين على ثلاثين أرجوزة. ولعل أكبر قدر من هذه الأراجيز هو الذي احتواه كتاب الأنوار ومحاسن الأشعار للشمشاطي، فقد اشتمل على خمس وثمانين أرجوزة، إضافة إلى أكثر من أربعين مقطعة.

14 - قد يكون محمد بن حبيب وقد يكون أبو سعيد السكري، وقد يكون غيرهما، ذلك أن تحديد جامعه على وجه اليقين غير واضح، كما أشار إلى ذلك محققه، انظر مقدمة الديوان: 27.

15 - منهم جبار بن جزء بن أخي الشماخ وجندب بن عمرو والجليح، وهم من غير المشهورين.

16 - انظر مثلاً التشبيهات من أشعار أهل الأندلس، م.س، ص: 34، 182، 183، 184، 195.

شهدت عملية اختيار الأراجيز تصاعداً مطرداً. صحيح أنه لم تصلنا كتب خاصة باختيار الأرجوزة، لكن الاهتمام بها كان يتزايد مع مرور الوقت، حتى إذا كان القرن الرابع رأينا مدى العناية بتدوين واختيار أراجيز الطرد، وذلك من منطلق العناية بهذا الغرض الذي كان يأتي عرضاً في القصيدة العربية القديمة، وتطور بعد ذلك فاستقلت به الأراجيز خاصة.

إن الاختيار ليس مجرد عملية جمع، بل هو كما ذكرنا سابقاً مظهر من مظاهر التلقي الجمالي الواعي⁽¹⁷⁾. فقد كان أمام هؤلاء المصنفين الذين أشرنا إلى مؤلفاتهم كما هائلاً من الأراجيز. ومن الواضح أنها متنوعة الأغراض مختلفة الموضوعات والأساليب، وبالتالي فإن اختيار بعضها إنما يدل على استحسانها، وعلى التأثير بجمالياتها. ثم إن اختيار الأرجوزة إلى جانب القصيدة في نفس المؤلف قد يحمل في طياته اعترافاً واضحاً بتساوي حظوظ هذين الشكلين الفنيين في الشعرية.

وباستثناء ما اشتملت عليه بعض كتب التراجم والطبقات مثل طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجهمي والشعر والشعراء لابن قتيبة، حيث تم اختيار مجموعة من أراجيز الأغلب والعجاج ورؤية وأبي النجم الذين يعتبرون أشهر رجاء العرب فإن معظم المصنفات الأخرى، سواء كانت كتب اختيارات أو كتب أدب وتراجم عامة قد خلت من أراجيز هؤلاء، مفسحة المجال لأصوات وأغراض ونصوص جديدة.

وعلى العموم فقد كان هناك نوع من العزوف عن اختيار الأرجوزة لاسيما في بداية عصر التدوين، وهو ما ساهم في تأخر مرتبتها. فإذا كان النقاد لم يجدوا دواوين ومجموعات رجزية وافية تلفت نظرهم فمن الطبيعي ألا يتناولوها بالدرس والتحليل، وبالتالي ألا يؤثر ذلك في تصوراتهم ونظرياتهم النقدية التي ظلت متمحورة — في الغالب — حول غط القصيدة.

17 - حركة التأليف عند العرب، أمجد الطرابلسي، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء 1986، ص: 100.

2. الطبقة :

كان النقد في بداية أمره نقداً شفافياً، لم يكن مؤسساً على معايير وقواعد واضحة، بل يمكن تلمسه في مجموعة من الأحكام التي غالباً ما تكون وليدة الإعجاب الشديد. وشيئاً فشيئاً بدأ النقد يدونون انطباعاتهم ويقيمون آراءهم وتعليقاتهم، مما أغنى الحركة النقدية وأسس لمرحلة جديدة من البحث النظري. وبالموازاة مع ذلك بدأت جهود حثيثة من أجل وضع اللبنة الأولى لتاريخ الشعر العربي، وذلك من خلال الإشارة إلى أخبار الشعراء ومختلف مراتبهم وطبقاتهم وفق تصور محدد ومنهج مضبوط.

ومن أبرز تلك الجهود ما قام به محمد بن سلام معتمداً على مفهوم الطبقة الذي يمكنه من تصنيف عدد كبير من الشعراء الذين ينتمون إلى فترة زمنية تمتد من الجاهلية إلى بداية القرن الثاني للهجرة. وهو ما ساعده أيضاً على استعراض مادة شعرية غزيرة، منها ما يعد مؤشراً واضحاً على ما بلغته الأرجوزة العربية من حيث الإبداع والتلقي معاً.

كان مفهوم الطبقة نفسه معروفاً قبل ابن سلام. فقد استعمله محمد بن سعد في الحديث عن طبقة السابقين إلى الإسلام، لكن ابن سلام وظفه في الحديث عن ظاهرة ثقافية فنية هي الشعر. وكان أبرز معيار عول عليه ابن سلام في إقامة صرح طبقاته هو معيار المشابهة والتكافؤ بين الشعراء الذين يفترض أن يشكلوا طبقة واحدة. يقول ابن سلام: ”فألفنا من تشابه شعره منهم إلى نظرائه، فوجدناهم عشر طبقات، أربعة رهط في كل طبقة، متكافئين معتدلين“⁽¹⁸⁾. وواضح أن مفهوم الطبقة يرتبط بوجود قيمة. صحيح أن شعراء كل طبقة ينبغي أن يكونوا متكافئين متساوين لهم نفس

18 - طبقات فحول الشعراء : 1/24.

الاستحقاق، لكن كل طبقة تختلف عن أختها، وبالتالي فإن مفهوم الطبقة عند ابن سلام لابد أن يكون مرتبطاً بمعنى المنزل، وهوما عبر عنه بقوله: "فنزّلناهم منازلهم" ⁽¹⁹⁾. ولاشك أن تحديد هذه المنزل أوتلك ينطوي على موقف نابع من تأثير ما. فقد كان كثير من الشعراء العرب متكافئين، وكان معظمهم فحولاً، لذلك فليس تصنيفهم عملاً هيناً أو إجراء ساذجاً، ولكنه مؤشر على وجود نوع من الثقافة النقدية التي تتجاوز المرحلة الشفاهية، كما أنه دليل على وجود نوع من الرؤية المنهجية ⁽²⁰⁾. بل ربما كان هذا الإجراء تنويجاً لصيرورة من تلقي الأرجوزة. فكونه يميز بين شعراء القصيد والرجز، ويخصص للرجاز طبقة مستقلة فهذا يعني أنه كان للرجز جمهوره الذي يميل إليه ويهوى سماعه ⁽²¹⁾.

تصنيف الشعراء إلى طبقات إذن مظهر من مظاهر التلقي، والذي يهمننا في هذا السياق، ولاسيما في عمل ابن سلام هو الطبقة التاسعة من طبقات الشعراء الإسلاميين. فقد خصصها لأربعة رجاز هم: الأغلب وأبو النجم والعجاج ورؤية. وقد ساقهم بذلك الترتيب الذي لا يتقيد بالمعيار الزمني، إذ لو أنه كان حكم ذلك لجاء العجاج في المرتبة الثانية بعد الأغلب، بدل أبي النجم الذي توفي بعده بحوالي أربعين سنة.

إن تصنيف ابن سلام لهؤلاء الرجاز وترتيبهم ينبني على أساس ما وقف عليه من شعر كل واحد منهم، ومكانة ذلك عند العلماء. فلم يكن النقاد - وابن سلام واحد منهم - يستقلون برأيهم في الأمر استقلالاً كاملاً، بل كان لابد من الرجوع إلى الماضي والانطلاق من آراء السابقين. فقد

19 - نفسه : 1/24.

20 - Recherches sur le Genre «TABAQAT» dans la littérature arabe, Ibrahim Hafsi, Arabica, Tome XXIII, p:235.

21 - طبقات الشعراء في النقد الأدبي عند العرب، جهاد المجالي، دار الجليل، بيروت ط 1/1992، ص: 152.

كان أبو عمرو بن العلاء مثلاً من أوائل العلماء الذين يُقتدى برأيهم، ومع ذلك وجدناه يقول "إنما نحن بالإضافة إلى من كان قبلنا كبقل في أصول رَقْل" (22). وهو ما عبر عنه ابن سلام بقوله: "ولا يُقنَع النَّاسُ مع ذلك إلا الروايةُ عمن تقدم" (23). كان الماضي إذن يكتسي سلطة تكبح جماح أي تفرد، ولم يكن من السهل خرق مقتضياتها أو تحدّيها. هذا على الرغم من أن ابن سلام حاول أن يبدو موضوعياً ومحايداً عندما أشار إلى أن تبدّله أحدهم في الكتاب لا يعني الحكم له، إذ لا بد من مبتدأ (24).

انطلق ابن سلام في تصنيفه الرجاز إذن مما أتيح له أن يطلع عليه من نصوص كل واحد منهم. فقرب عهده بعصر هؤلاء قد يكون مكنه من الوقوف على وجه آخر لا يداعهم الرجز مما لم يصلنا. ولو حكمنا نحن المعاصرين الآن منطق الأشياء كما وصلتنا، أي لونظرنا في كم قيمة ما بين أيدينا من رجز كل واحد من أولئك الرجاز الأربعة لسرنا في ترتيبهم على عكس ما اقترح ابن سلام تماماً. فقد أحصينا لرؤية سبعا وستين أرجوزة، وللعجاج ثماناً وأربعين ولأبي النجم أربع عشرة وللأغلب ست أراجيز فقط (25).

وقد أشار ابن سلام أثناء حديثه عن الأغلب إلى أمرين أساسيين :

— الأمر الأول أنه كان مقدماً، ولعل من كان يقدمه لا ينحصر في شخص بعينه، بل يقصد به عامة من مضى من أهل العلم بالشعر. وهو هنا كأنه يسوغ جعله على رأس طبقة الرجاز. أي أنه إذا كان من سبقه يقدمه فليس له هو أن يخرج عن ذلك ويخالفه.

22- نزهة الألباء في طبقات الأدباء : 17.

23- طبقات فحول الشعراء : 1/24.

24- نفسه : 1/50.

25- انظر الأعطاف الإيقاعية للأرجوزة العربية، المهدي لعرج، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2008، 15 - 16.

— الأمر الثاني أنه أول من رجز⁽²⁶⁾ ولا يصح أن يكون الأغلب أول من رجز، فنحن نجد الرجز أقدم من زمان الأغلب، ولكن ربما كان أول من طوله، كما ذكر ابن رشيقي⁽²⁷⁾.

ويشير ابن سلام إلى مظهر طريف من جمالية إبداع وتلقي أراجيز الأغلب العجلي، وذلك عندما يذكر ما حدث به الأصمعي من أن الأغلب كانت له سرحة يصعد عليها ثم يرتجز⁽²⁸⁾. ولا شك أن الناس كانوا يتحلقون حوله منصتين إلى ما يقول. بل إن ابن سلام يشير صراحة إلى بعض مظاهر تفاعلهم مع ما يرد في أراجيزه⁽²⁹⁾.

وفي نفس هذا السياق أيضاً أشار ابن سلام إلى ما حدث به الأصمعي من أن أرجوزة الأغلب المقصورة التي قالها في سَجَاح، كان يقال إنها في الجاهلية لجشم بن الخزرج⁽³⁰⁾. وهذا يعني أن ابن سلام لم يكتف بعملية تصنيف الرجاز، بل كان يحقق نسبة الأراجيز إلى أصحابها، ويحرص على نقل رأي العلماء في ذلك، لاسيما الأصمعي الذي يعد من أعلم الناس بهذا الفن.

وجاء أبو النجم في المرتبة الثانية من طبقة الرجاز عند ابن سلام. وقد أشار في بدء حديثه عنه إلى علاقته بالخليفة هشام بن عبد الملك إشارة تدل على جانب من ظرفه وخفة ظله، وأنه كان يدينه منه حتى ليطلع على بعض شؤون وأسرار البلاط، وهذه المعطيات التي تتعلق بسيرة الرجاز وحياته ربما كانت محدداً من محددات التلقي عند ابن سلام. لكنه ربما نظر في تقديمه على غيره، ووضعه في هذه المرتبة إلى أمرين آخرين امتاز بهما :

26 - طبقات فحول الشعراء : 2/737.

27 - العمدة : 1/196.

28 - طبقات فحول الشعراء : 2/738.

29 - نفسه : 2/739.

30 - نفسه : 739 / 2 - 743.

— الأمر الأول : جمعه بين الرجز والقصيد، فقد قال ابن سلام : ”وكان أبو النجم ربما قصَّدَ فأجاد، ولم يكن كغيره من الرجاز الذين لم يحسنوا أن يقصدوا“⁽³¹⁾. ولذلك وجدناه يتحدث عن بعض قصائده، يرويها ويشير إلى ظروف إبداعها وتلقيها جنباً إلى جنب مع حديثه عن أراجيزه.

— الأمر الثاني : تميزه وتفوقه في النعت. فقد نقل ابن سلام ما كان يقول أبو عمرو بن العلاء من أن أبا النجم كان أبلغ في النعت من العجاج⁽³²⁾. وقد اختار له ابن سلام في هذا السياق أبياتاً من أرجوزته اللامية المشهورة في وصف الناقة، كما روى له أيضاً جزءاً من أرجوزته اللامية الأخرى في نعت الفرس⁽³³⁾.

أما العجاج فقد وضعه ابن سلام في المرتبة الثالثة بعد الأغلب وأبي النجم معترفاً بشهرته وبعد ذكره⁽³⁴⁾. وقد اختار أن يشير في أراجيزه إلى ما يرتبط بالمدح والفخر من المعاني الدينية التي تعد فعلاً أحد الملامح الأساسية في رجزه.

وعلى الرغم من اعتراف بن سلام بأن رؤية أكثر شعراً - أي رجزاً - من أبيه إلا أنه لا يعتبره أفصح منه، وذلك بحجة أن أباه أخذ عليه اختلاف بعض قوافي أرجوزته القافية المشهورة في وصف المفازة⁽³⁵⁾. وقد أشار ابن سلام إلى ما كان يحظى به تلقي أراجيز رؤية من اهتمام، فقد أخبر عن أبي زيد الأنصاري والحكم بن قنبر قالا : كنا نقعد إلى رؤية يوم الجمعة في رحبة بني تميم، فاجتمعنا يوماً، فقطعنا الطريق، ومرت بنا عجوز، فلم تقدر على أن تجوز في طريقها، فقال رؤية :

31 - طبقات فحول الشعراء : 2/749.

32 - نفسه : 2/753.

33 - نفسه : 2/748، 752.

34 - نفسه : 2/754.

35 - نفسه : 2/76.

تَنَحَّ لِلْعَجُوزِ عَنْ طَرِيقِهَا
إِذْ أَقْبَلَتْ رَائِحَةً مِنْ سُوقِهَا
دَعَاها فَمَا النَّحْوِيُّ مِنْ صَدِيقِهَا⁽³⁶⁾

وهو قولٌ يستفاد منه، بصدد تلقي الأرجوزة جملة أمور منها :

— أن العلماء — وربما عامة الناس — كانوا يقعدون إلى رؤية في وقت معلوم ومكان محدد. فأما الزمن فهو يوم الجمعة، وأما المكان فهو رحبة بني تميم.

— أن اجتماع الناس إلى رؤية ربما كان من الكثرة والازدحام بحيث يقطع الطريق، فلا يستطيع المارة أن يجوزوا فيه.

— أن النحاة كانوا في مقدمة من يُعْنَى بتلقي أراجيز رؤية، كما يستشف ذلك من البيت الثالث في مقطعته.

فعلى الرغم إذن من أن ابن سلام كان يهتم بالرجاز وأخبارهم، في المقام الأول، إلا أنه مع ذلك أبان عن عناية ملحوظة بالأرجوزة. وفي هذا السياق وجدناه يشير إلى أرجوزتين لأبي النجم وثلاث لكل من الأغلب والعجاج وثمان لرؤية.

ونتساءل مرة أخرى : ما حقيقة تصنيف ابن سلام للرجاز في هذه الطبقة ؟ ولماذا جرى في ترتيبهم على هذا النمق الذي وصفناه ؟ لربما التمس الجواب عن هذه المسألة فيما أشار إليه أبو عبيدة من اختلاف الناس في الرجاز. فقد قالت بنو تميم : العجاج أولهم، ثم حميد بن مالك الأرقط ثم رؤية بن العجاج. وقالت ربعة : أولهم الأغلب ثم أبو النجم

36 - نفسه : 2/765. والأبيات في ديوان رؤية : 181، ضمن الزيادات التي جمعها وليم بن الوردة.

ثم العجاج⁽³⁷⁾. وواضح أن ابن سلام يتبنى ما قالت ربيعة⁽³⁸⁾. وهذا يؤكد ما سبقت الإشارة إليه من أن عملية التلقي كثيراً ما كانت تتأثر بمذهب السابقين والرأي المأثور الذي يتوافق مع أفق الانتظار السائد خدمة لمصلحة ليس بمستبعد أن تتعلق بالانتصار لبعض العصبيات.

وليس صحيحاً أن ابن قتيبة قيد التراجم في كتابه الشعر والشعراء، كيفما اتفق⁽³⁹⁾. قد يكون بالفعل لم يحفل في ذلك بالناحية الزمنية ولم يهتم بتصنيف الشعراء وترتيبهم حسب العصور، لكن حديثه عن الرجاز أمر مختلف. فقد جاءت تراجم ستة منهم متتابعة، في نسق واحد. يتعلق الأمر بتراجم العجاج ورؤبة وأبي نخيلة وأبي النجم ودكين بن رجاء والأغلب⁽⁴⁰⁾. وهو إجراء لا نعتقد أنه حصل لابن قتيبة موافقة.

إن هؤلاء الرجاز يكونون عند ابن قتيبة طبقة متميزة، وذلك لتحقيق شرط المشابهة والتجانس بينهم، من حيث اشتراكهم جميعاً في نفس الفن الشعري، ثم لأن الناقد لم يفرق بينهم في الحديث، كما أشرنا إلى ذلك. لقد كان ابن قتيبة على وعي بمفهوم الطبقة، واستعمله في قوله: "فأما من خفي اسمه، وقل ذكره، وكسد شعره، وكان لا يعرفه إلا بعض الخواص، فما أقل من ذكرت من هذه الطبقة"⁽⁴¹⁾. كما ورد عنده أيضاً في سياق

37- كتاب الديباج : 13 - 14. وقد اكتفى بالإشارة إلى هؤلاء الرجاز الثلاثة فقط التزاماً منه بالسير على نهج العرب العكاظيين الذين قال إنهم كانوا لا يعدون من الشيء إلا ثلاثة ثم يكفون. (كتاب الديباج : 3).

38- ويدخل في هذا السياق أيضاً ما رواه الأصفهاني عن الأصمعي أنه قال: «قيل لبعض رواة العرب: من أرجز الناس؟ قال: بنوعجل ثم بنوسعد ثم بنوعجل ثم بنوسعد. (يعني الأغلب ثم العجاج ثم أبا النجم ثم رؤبة). انظر الأغاني : 10/186

39- تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط 1983/4، ص: 106.

40- الشعر والشعراء ، التراجم: 107، 108، 109، 110، 111، 112. وذلك فضلاً عن ثلاثة رجاز آخرين جاءت تراجمهم عنده متفرقة ، وهم : عمر بن لجأ الراجز وأبو الزحف والعماني. وتراجمهم في الكتاب هي

على التوالي : 146، 151، 180.

41- الشعر والشعراء : 1/59.

الحديث عن الشعر، ذلك حيث يقول : ” وأخبرت فيه عن أقسام الشعر وطبقاته، وعن الوجوه التي يختار الشعر عليها ويستحسن لها “⁽⁴²⁾.

ومن الواضح إذن أنه لم يترجم إلا للفحول، أو كما قال : ” وكان أكثر قصدي المشهورين من الشعراء الذين يعرفهم جل أهل الأدب، والذين يقع الاحتجاج بأشعارهم في الغريب وفي النحو وفي كتاب الله عز وجل وحديث رسول الله صلى الله عليه وسلم “⁽⁴³⁾. ومادام ابن قتيبة قد ترجم للرجاز وتحدث عن مجموعة من أراجيزهم فذلك يعني أنهم لم يكونوا شعراء مغمورين، وأن الأرجوزة أيضاً كانت تُتلقى على هذه المستويات المشار إليها.

ومن يتأمل ترتيب الرجاز في كتاب ابن قتيبة يجد أنه لم يتقيد في ذلك باحترام المعيار الزمني. فهو يؤخر ذكر الأغلب إلى الرتبة السادسة، وهو من أوائل الرجاز وأقدمهم. كما أنه يقدم الحديث عن رؤية وأبي نخيلة على أبي النجم، وقد سبقهما، وكان أكبر منهما.

أما بالنسبة إلى عدد ما أشار إليه من أراجيز كل واحد منهم، فإن رؤية يأتي في المقدمة بثلاث عشرة أرجوزة وبعده أبو النجم بإحدى عشرة ثم العجاج بثلاث، وبعد ذلك الأغلب ودكين بأرجوزة واحدة. يتعلق الأمر إذن في المجموع بتسع وعشرين أرجوزة تمت الإشارة فيما استدل به عليها إلى ما ارتبط بتعقب الرجاز وبيان ما يؤخذ عليهم من أغلاط. كما أشار ابن قتيبة إلى بعض مظاهر وظروف تلقي الأرجوزة، حيث كان الناس يشهدون وقائع التراجز بين الشعراء، وذلك مثل ما حدث بين العجاج وأبي نخيلة، وبين العجاج وأبي النجم، وبين أبي النجم ومجموعة من أصحاب القصيد⁽⁴⁴⁾.

ومن مظاهر الإعجاب بالأرجوزة ما عبر عنه ابن قتيبة بقوله : ” وأنشد أبو النجم هشام بن عبد الملك أرجوزته التي أولها :

42 - نفسه : 1/59.

43 - نفسه : 1/59.

44 - الشعر والشعراء : 2/602 - 604 - 606.

الحمدُ لله الوهُوبِ المُجْزِلِ⁽⁴⁵⁾

وهي أجود أرجوزة للعرب، وهشام يصفق بيديه من استحسانه لها“⁽⁴⁶⁾.

لم يبين ابن قتيبة الأسباب التي دعت به إلى تقييد تراجم الرجاز وفق هذا التسلسل الذي أشرنا إليه، كان في ذلك أكثر غموضاً من ابن سلام. لكن الذي لاشك فيه أنهما معاً كانا واضحين في أمر تخصيص طبقة مستقلة للرجاز. لقد نص ابن سلام على ذلك صراحة، ولمح ابن قتيبة إلى مثل ذلك تلميحاً عندما قرن الرجاز إلى بعضهم في الحديث. وهذا ما أتاح سياقاً نموذجياً للوقوف على الأرجوزة والإشارة إلى بعض مظاهر إبداعها وتلقيها مكسراً بذلك هيمنة الحديث عن القصيدة وقضاياها.

إن مفهوم الطبقة إذن كما تبلور عند ابن سلام وابن قتيبة يعتبر مؤشراً على مستوى أساسي من مستويات تلقي الأرجوزة في النقد العربي القديم. إن الاهتمام بالرجاز هو الوجه الآخر للعناية بالأرجوزة. فلم يقف الأمر عند حدود الحديث عن الرجاز وفق ترتيب ما، بل كان أيضاً مناسبة لتحقيق نسبة بعض الأراجيز، والحديث عن صلتها بسيرة أصحابها، والتعليق عليها وشرحها، وبيان ما يعترئها من أخطاء.

وخلاصة الأمر في هذا السياق أن ابن سلام وابن قتيبة لم يكن بإمكانهما أن يغفلا أهمية الأرجوزة في تلقيهما لأشعار العرب. فإذا كانا قد جمعا الرجاز — على ما بينهما في ذلك من اختلاف — في طبقة واحدة، فهذا يعني أن تجانس هؤلاء ووجوه تشابههم بما لا ينبغي أن يختلط بغيره، وأن الأرجوزة التي هي عنوان فحولتهم وشكلهم التعبيري أصبحت ظاهرة فنية تُتَلَقَّى بمعزل عن غيرها من أشكال التعبير الفني، أو على الأقل ذلك ما كان ينبغي أن يكون.

45- ديوانه : 175 .

46- الشعر والشعراء : 2/604.

3. الشرح والتفسير :

ظل الناس يتناقلون قصائد الشعر وأراجيزه شفاهياً، منذ العصر الجاهلي إلى حدود عصر التدوين. فقد كان متلقي الشعر خلال تلك الفترة على الفطرة والمليقة اللغويتين. وكانت ملكة الحفظ والاستيعاب وقوة الذاكرة تغني عن تقييد الأشعار التي اعتبرت جزءاً من حياة الإنسان، إذ لم يكن الشعر يُداول في إطار الضرورة الفنية فحسب، بل كان ذلك يتم أيضاً في سياق التواصل اليومي المباشر.

ونتج عن امتلاك أداة اللغة والخبرة بفضاء الشعر العربي والإمام بأسراره ومصدر إلهام الشعراء أن أصبح المتلقي في غير حاجة إلى الشرح والتفسير ليتحقق لديه مراد الفهم وقصد الاستمتاع. وعندما خاف العلماء على الشعر من غائلة الضياع بموت حفاظه وفساده بالانتحال والاختلاط انصرفت همتهم إلى جمعه وتدوينه. هكذا قاموا ببحثون عن مختلف رواياته ومصادرها، مع الاستقصاء وتحري الدقة. ولعل من نتائج ذلك ما وصلنا من كتب الاختيارات كالمعلقات والأصمعيات والمفضليات وغيرها، وهي مصنقات اكتفت بإيراد النصوص الشعرية دون شرح أو تعليق.

ومع مستهل القرن الثالث للهجرة بدأ العلماء يدونون شروحهم للشعر ويسجلون تعليقاتهم على مختلف ظواهره وقضاياها، حتى إذا كان القرن الرابع بلغ هذا النشاط ذروته وأوج عنفوانه. فمن أبي عمرو الشيباني وأبي عبيدة والأصمعي وابن الأعرابي إلى السكري وثعلب ثم ابن دريد وأبي بكر الأنباري وابن جني وغيرهم، نجد شروح الشعر قد مرت بمسار فيه الكثير من مظاهر التنوع والاختلاف.

والذي يعنينا في هذا السياق هو الإشارة إلى نصيب الأرجوزة من الشرح والتفسير. فقد اعتنى مجموعة من شراح الشعر بمداولة

الأراجيز، وهوما نستدل عليه بما ورد في مقدمة شرح ديوان رؤية :
 ”أخبرنا محمد بن حبيب⁽⁴⁷⁾، قال : أخبرنا أبو عبد الله بن الأعرابي⁽⁴⁸⁾،
 قال : قرأت شعر رؤية على أنثيف⁽⁴⁹⁾، وأخبرني أنثيف أنه قرأه على رؤية،
 قال أبو عبد الله : كنت آتي أبا عَوْنِ الحِرْمَازي⁽⁵⁰⁾، فأعرض عليه شعر
 رؤية، وكان أبوعون عالماً به “⁽⁵¹⁾. يتعلق الأمر هنا بأربعة علماء سهرروا
 جميعاً على تلقي شعر رؤية، ومعلوم أن شعره عبارة عن أراجيز، كما
 يشهد على ذلك ديوانه. يتحدث ابن حبيب إذن عن مجالس قراءة شعر
 رؤية وحفظه، وما لاشك فيه أن تلك المجالس قد شملت أيضاً مستويات
 أخرى من التلقي أساسها الشرح والتفسير. وليس أدل على ذلك من
 شرح ابن حبيب نفسه لديوان رؤية⁽⁵²⁾.

وقد ظل العلماء يتلقون الأراجيز بشكل متواتر، وأدخل أبو علي القالي
 بعضها إلى الأندلس، في جملة ما أدخل إلى تلك البلاد من معارف العرب
 وصنوف علومها⁽⁵³⁾، حيث يحرص ابن خير الإشيلي على ذكر سند رواية
 أراجيز العجاج ورؤية وغيرهما عن شيوخه⁽⁵⁴⁾. وهوما يفيد أن حركية تلقي
 الأرجوزة لم تهدأ، وأن وتيرتها ما فتئت تنمو وتتجدد.

47- من العلماء بالشعر وشراح دواوينه توفي نحو: 245هـ. انظر ترجمته في معجم الأدباء : 18/112.

48- من أكابر علماء اللغة والشعر، توفي سنة 231 هـ. انظر ترجمته في طبقات النحويين واللغويين : 195.

94- هو أنثيف بن حكيم الطائي النبهاني، توفي نحو 220هـ. انظر الكامل لابن الأثير : 2/94.

50- انظر إنباء الرواة على أنباء النحاة للقفطي : 4/147.

51- شرح ديوان رؤية : 1/1.

52- انظر أسباب ترجيح نسبة هذا الشرح إلى محمد بن حبيب في اللغة في أراجيز رؤية بن العجاج، م، ص،

ص : 44.

53- فهرسة ابن خير ، تحقيق فرانسكره قدره زيد بن وخوليا ربيرا طرغوه ، منشورات دار الآفاق الجديدة

بيروت 1979، ص : 395.

54- نفسه ، ص : 392.

ويمكن أن نقف في سياق الحديث عن شرح الأرجوزة على ثلاث حالات/شروح هي : شرح الأصمعي لديوان العجاج، وشرح محمد بن حبيب لديوان رؤية، وشرح ابن جني لإحدى أراجيز أبي نواس. فهذه شروح قصد منها تفسير الأراجيز خاصة. أما ما تم شرحه منها ضمن دواوين شعر القصيد، كأراجيز لبيد وجريز وذي الرمة والمتنبي وغيرهم فقد تركناه، لأن القصد في ذلك لم يكن خالصاً لتفسير الأرجوزة وإبراز جمالياتها.

أ. شرح الأصمعي لديوان العجاج :

لقد كانت للأصمعي عناية خاصة بالرجز، وهذا أمر أشار إليه كثير من القدماء. فقد ذكر أبو الطيب اللغوي أن الأصمعي كان أروى الناس للرجز⁽⁵⁵⁾. غير أن نشاطه في هذا السياق لم يقتصر على مجرد الرواية. فقد دفعته ثقافته اللغوية الموسوعية وخبرته بنوادرها إلى شرح مجموعة من دواوين الرجز والقصيد.

ويعد العجاج في مقدمة الرجاز الذين اعتنى الأصمعي بدواوينهم رواية وشرحاً. فقد روى رجزه عن أبي عمرو بن العلاء عن رؤية بن العجاج عن أبيه⁽⁵⁶⁾.

ولما كان شرح الأصمعي لديوان العجاج عبارة عن أمالي كان يلقيها في مجالسه، فقد زاد فيها تلامذته من بعده، ومنهم: أبو حاتم السجستاني⁽⁵⁷⁾، وعبد الرحمن بن أخي الأصمعي⁽⁵⁸⁾، وأبو الفضل العباس بن الفرغ المعروف بالرياشي⁽⁵⁹⁾، وأبو إسحق إبراهيم بن سفيان الزياتي⁽⁶⁰⁾. إن كل هؤلاء العلماء

55- مراتب النحويين لأبي الطيب اللغوي ، القاهرة 1995، ص: 57.

56- فهرسة ابن خير : 392 .

57 - ديوان العجاج ، تحقيق عزة حسن : 31 .

58 - نفسه : 33 .

59 - نفسه : 34 .

60 - نفسه : 36 .

يعدون من تلامذة الأصمعي وأصحابه الأقربين، ولعل من مظاهر الوفاء لشيخهم أنهم ظلوا جميعاً يُغنون شرحه، حتى جاء جامعاً يكاد يحيط بمعظم روايات رجز العجاج وأصحها وأوثقها⁽⁶¹⁾.

تدل رواية الأصمعي للشعر القديم وجمعه لدواوينه على حبه الكبير له، وعلى تقديره لأولئك الشعراء الذين يجسدون في نظره قيم البداوة والفصاحة والحفاظ على نقاء اللغة وجزالة العبارة. وعندما تطلعت همته إلى شرحه قصائد الشعر وأراجيزه فإنه لم يحد عن ذلك الهدف الرئيس الذي انطلق منه وظل يوجهه، ألا وهو تحبيب الشعر القديم إلى قرائه ومتلقيه، عبر تأكيد صلته بواقعه وبيئته.

ومعنى ذلك أن الأصمعي لم يكن يُعنى في شروحه بإبراز قيمة الإحياء في التشابيه والاستعارات، بل لم يكن يدرك القيمة التخيلية للشعر والبعد الرمزي لمستوياته التعبيرية. فكان تفاعله معه يقف عند حدود تفسير الألفاظ، وذلك من خلال استقصاء دلالاتها وربطها ببيئة الحياة البدوية. فقد قال يشرح أول بيت من أول أرجوزة في ديوان العجاج :

قَدْ جَبَرَ الدِّينَ الْإِلَهَ فَجَبَرَ⁽⁶²⁾

”تقول: قد جَبَرَ الله الدينَ فهو يَجْبُرُهُ، وَجَبَرَ الدينُ أيضاً، إذا فعلَ الدينُ ذلك فأنَجَبَرَ. ويقال: فأنَجَبَرَ، وَجَبَرَ مثلها. قوله: ”فَجَبَرَ“ يريد: أنَجَبَرَ. ويقال جَبَرَتْ الْعَظْمُ، أَجْبَرُهُ جَبْراً. وَجَبَرَ هُوَ، يَجْبُرُ جُبُوراً. وَجَبَرَتْ يَدُهُ. والجَبَائِرُ: الأعوادُ التي يشدها المُجَبِّرُ“⁽⁶³⁾.

61- نفسه : 38.

62- ديوان العجاج : 63.

63- نفسه : 64.

يحاول الأصمعي جاهداً، في سياق شرحه لكلمة ”جبر“ أن يقف على معناها الحرفي، ويربط فهمها بالواقع. ولذلك فإننا في واقع الأمر بصدد حفر لغوي يسعى إلى العثور على أصل حسي للألفاظ، ويتناسى بالتالي طريقة توظيفها في التركيب الشعري الذي يجعل منها وحدات تعيد خلق الواقع وفق نظام دلالي يربطها بتصور إبداعى ليس هو الواقع على كل حال⁽⁶⁴⁾.

وكثيراً ما يحكم الأصمعي على التركيب الشعري في الأرجوزة بالخطأ، مادام ذلك يخرق مبدأ الاستعمال اللغوي المتداول ولا يسير وفق ما تعودته الناس في تواصلهم اليومي. ذلك ما يتجلى في تعليقه على قول العجاج :

هذا وَمِنَّا الْمُطَرُّ الرِّكَاكُ⁽⁶⁵⁾

”ويروى النسائك، يريد الذبائح. قال : أخطأ، إنما كان ينبغي أن يقول : مِنَّا الْمُطَرُّ الْمَطَرُ الْغَزِيرُ، فقال : الركاك، وهو جمع ركاك، وركاك جمع رك، وهو المطر الضعيف. تقول للرجل : لَشَدَّ مَا اسْتَرْكَكْتَنِي، أي استضعفتني“⁽⁶⁶⁾. ونلاحظ أن الأصمعي لا يكتفي ببيان وجه ”الخطأ“ في هذا التعبير، بل يصوبه ويقترح بديله الصحيح، وذلك من خلال تقديمه لمثال من إنشائه يحترم قاعدة الاستعمال اللغوي الذي يحظى بالقبول في هذا السياق.

وتتحقق رغبة الأصمعي في ربط معاني الكلمات والتعابير الشعرية ببيئتها المباشرة من خلال مساءلة الأعراب الذين كانوا سندّه وحجته في تأكيد ذلك. فقد ذكر السيرافي أن أكثر سماعه من الأعراب وأهل البادية⁽⁶⁷⁾. ومن ذلك ما وردت إليه الإشارة في سياق شرحه لبيت العجاج :

64 - المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب ، إدريس بلمليح : 328.

65 - ديوانه : 127 .

66 - نفسه : 127 .

67 - أخبار النحويين البصريين : 66.

سُوداً وَخُضْرَاناً وَوُرْقاً نَيْسَباً⁽⁶⁸⁾.

حيث يقول : ”والأورق الذي بين السواد والبياض والنيسب الطريق الواضح. قال الأصمعي : وقلت لأعرابي : ما الأورق من الإبل ؟ قال : الذي لونُهُ على مثل رمادِ الرُمثِ “⁽⁶⁹⁾. فللفظة ”الأورق“ معنيان هنا : معنى تجريدي (بين السواد والبياض)، ويمكن أن يستوي في إدراكه كل الناس. ومعنى آخر حمي (مثل رماد الرمث)، وهو ما لا تتاح معرفته إلا للخاصة ممن دفع في مضايق البداوة. أي أنه لا يمكن الوقوف على قرار المعنى وحقيقته إلا بعد أن يتم قياسه على الواقع وأشياءه والرجوع به إلى من عنده في ذلك الخبر اليقين، من مثل هذا الأعرابي.

غير أن تحديد معنى الألفاظ ودلالة التعبير الشعري قد يتجاوز التقيد بمذهب الأعراب. أي أن الأصمعي لم يكن ينقاد انقياد الأعمى لما يسمعه من هؤلاء. والأقرب إلى الصواب أن نقول إنه كان يحترم قواعد الأشياء ويراعي الأصول، سواء كانت لغوية أو دينية أو مقامية. ولعل ذلك هو ما جعله يتعقب العجاج نفسه — باعتباره أعرابياً — بنقد لاذع لقوله :

فَارْتَأَحَ رَأْيِي وَأَرَادَ رَحْمَتِي⁽⁷⁰⁾

وذلك في قوله : ”ولا يُقالُ الله ارتأَحَ، ولكنه أعرابيٌّ مجنونٌ جَلَفٌ جافٍ“⁽⁷¹⁾.

68 - ديوانه : 138.

69 - نفسه : 138. والرُمث : شجر من الحَنَضِ يشبه الغضا.

70 - وهو البيت الخامس والخمسون من أرجوزته التي مطلعها: الحمد لله الذي استقلت، (الديوان : 261).

71 - ديوانه : 267. وانظر أيضاً ص: 285.

وما يبرز بجلاء أن الأصمعي كان يعمل جاهداً من أجل تطويع التركيب الشعري في الأرجوزة حتى ينسجم مع أفق الانتظار الجاهز قوله يشرح بيت العجاج :

وَالشَّدَنِيَّاتُ يُسَاقِطْنَ النُّعْرَ⁽⁷²⁾

”والشدنيات هي إبلٌ تنسب إلى موضع باليمن يقال له شَدَنٌ. وقوله: ”يُسَاقِطْنَ النُّعْرَ“. قال الأصمعي : ليس أحدٌ يقولُ يُسَاقِطْنَ النُّعْرَ، ولا طَرَحَتْ نُعْرَةً، إنما يُقال : نَاقَةً مَا حَمَلَتْ نُعْرَةً قَطٌ، وما قَرَأْتُ سَلًى قَطٌ، ولم يكنْ في بطنها ذلك، وليس يُعْرَفُ لهذا تفسيرٌ أكثرُ من أن يُعْلَمَ أنها لم تحمل قَطٌ. وقال عمرو بن كلثوم التغلبي :

ذِرَاعِي بَكْرَةٍ أَدْمَاءَ بَكْرٍ هِجَانِ اللَّوْنِ لَمْ تَقْرَأْ جَنِينَا⁽⁷³⁾

قال : وقد عَلِمَ أن الناسَ يعلمون ما أراد العجاجُ بهذا فحمله على المعنى فقال : يُسَاقِطْنَ النُّعْرَ، وهو جمعُ نُعْرَةٍ. وهو مثلٌ، يريد : ما حملتْ سَلًى قَطٌ، أي لم تَحْمِلْ قَطٌ“⁽⁷⁴⁾.

ثمة إحساس واضح إذن بالفجوة بين ما عبر عنه العجاج في بيت أرجوزته وبين التعبير المتداول في هذا السياق. فبالنسبة للأصمعي لا أحد يسير في ذلك على نهج العجاج، بما في ذلك الشعراء القدامى أمثال عمرو بن كلثوم. وعلى الرغم من أن قصد العجاج قد يكون مختلفاً إلا أن الأصمعي يصبر على أن يظل فهمه لذلك البيت مرتبطاً بالمعنى الحسي الذي شاع بين الناس. بل إنه على الرغم من معرفته أحياناً بمدى انزياح

72 - نفسه : 78.

73 - وهو البيت الرابع عشر من معلقته المشهورة ، انظر شرح المعلقات السبع للزوزني : 169.

74 - ديوان العجاج : 79.

بعض التعبيرات الرجزية عن الكلام المؤلف فإنه كان يقف عند عتبة الإشارة إلى ذلك معتبراً إياه من مقتضيات كلام العرب، كما يتجلى في شرحه للبيت التالي :

حَتَّى رَهَبْنَا الْإِثْمَ أَوْ أَنْ تُنْسَجَا⁽⁷⁵⁾

قال أبو حاتم : سألت الأصمعي فقال : تُنْسَجُ تُؤَثَّرُ. وليس هاهنا نِسَاجَةٌ، ولكنْ كذا كلامُ العرب“⁽⁷⁶⁾. أي أن كلام العرب ربما أخرج وفق هذا المخرج الذي لا يفهم على الحقيقة، بل يحمل فهمه وتحقيقه على المجاز. ومعنى هذا أن المجاز نفسه أو الاستعارة التي غالباً ما يصطلح عليها الأصمعي بمصطلح ”المثل“ هي نفسها طريقة تعبيرية موروثه عن العرب في كلامهم وليست إبداعاً يؤثر على تميز الراجز وفرداته. فقد قال أيضاً يعلق على قول العجاج :

وَاسْتَعَرْتُ سَوْقَ الضَّرَابِ وَاسْتَعَرْتُ⁽⁷⁷⁾

”قوله ”سوق الضراب“ هذا مثلٌ. يقول : أخذوا في القتال . واستعرت سوقُ القوم، إذا أخذوا في الشراء والبيع . والعربُ مما تجعلُ هذا هكذا في هذا الموضع . فكأنَّ استعرتُ اتقدتُ واحترقْتُ، صار لها مثلُ سوقِ المبايعة في تعاطي الشيء بينهم . وهذا مثلٌ، جعل الحربَ مثلَ السوق التي يباعُ فيها ويشترى“⁽⁷⁸⁾.

يحاول الاصمعي، دائماً أن ينزع عن التعبير الشعري في أبيات الأرجوزة جمالية الدهشة ووقع الغرابة العميق والساحر. ويحرص دوماً على أن يعيد

75 - هو البيت الثاني والخمسون من أرجوزته التي مطلعها : ما هاج أحراناً وشجواً قد شجا (الديوان : 321).

76 - ديوانه : 333.

77 - وهو البيت الثاني عشر بعد المائة من الأرجوزة الأولى في ديوانه ، ص : 91.

78 - ديوانه : 91.

الغربة إلى الألفة والفردى إلى الجماعى. أى أن ما يُفترض أن يكون خاصاً بالراجز إنما هو بالنسبة للأصمعى من صميم ما هو عام ومشارك.

الأرجوزة عند الأصمعى إذن هى مجموعة أبيات قصارى جهد الراجز فيها أن يعمل على محاكاة الواقع وأحداث الحياة اليومية، وبالتالى فإنه لا يسعنا فى هذا المقام إلا أن نعتبر الأصمعى فعلاً نموذجاً للقارئ اللغوى والمرجعى. أى أنه قارئ يسعى باستمرار إلى تجزئ التركيب الشعري إلى وحدات معجمية تنتمى للغة الطبيعية، ثم يعتمد إلى ربط هذه الوحدات بجزئيات الواقع وسمات الحياة اليومية، ليعتبر الشعر فى آخر المطاف انعكاساً أميناً للأبعاد المادية والمحسوسة التى يتكون منها العالم من حولنا⁽⁷⁹⁾.

لم يخرج تلقى الأرجوزة، فى شرح الأصمعى على ديوان العجاج عن دائرة تلقى الشعر العربى القديم، كما رسمتها وسيجتها جهود الرواة والنحاة واللغويين، الذين كانوا يُعتبرون حجةً فى معرفة قضايا الشعر وأسراره، فكانوا لذلك هم الذين أثروا بشكل كبير فى مسار قراءته. وكان الأصمعى واحداً من هؤلاء، يتعصب للشعر القديم ليس فقط من خلال جمعه وتدوينه، ولكن أيضاً من خلال شرحه وتأويله بحسب بُعد الحزف. وهى مهمة أعانته عليها الأرجوزة لقيامها على أساس كثير من الألفاظ الغريبة الشاردة التى كان الأصمعى يبحث عنها فى كل مكان⁽⁸⁰⁾.

شرح الأصمعى لأراجيز العجاج شرح لغوي بامتياز، وهولذلك بعيد عن أن يدرك جوهر الشعر والمستوى التخيلي فى تلك الأراجيز. إن الشارح يبدو فى معظم الأحيان منفصلاً عن الذات المتخيلة لدى الباث مرتبطاً بذاته الواقعية التى تعيش الحياة اليومية وتتواصل تواصل عادياً ومبتدلاً⁽⁸¹⁾.

79 - المختارات الشعرية وأجهزة تلقىها عند العرب : 377.

80 - انظر أخبار النحويين البصريين : 67، حيث يقول له أحد الأعراب : «أنت حتف الكلمة الشرود».

81 - المختارات الشعرية : 376.

ومع ذلك، لا أقصد أن الأصمعي كان قارئاً ساذجاً، أو متلقياً غير خبير بعالم الشعر وأسراره، ما أريد التأكيد عليه هو أنه لم يستطع أن يقتحم دائرة الإيحاء والرمز في الأرجوزة، فقلما التفت إلى ما وراء غرابة ألفاظها. لقد كان إذا أحس بالتوتر في تركيب أونظم بيت لم يكن تأويله لذلك بالنظر إلى رؤية الراجز، وحسن تصرفه في اللغة خلقاً وإبداعاً، أي أنه لا ينظر إلى مثل ذلك التوتر باعتباره ظاهرة فنية وأسلوباً متميزاً في عرض المعنى وإفادته. بل ينظر إليه باعتباره خطأ ووهماً أو كذباً ينبغي أن يُرفض أو يتم تعديله حتى ينسجم مع سياق هذه القراءة المرجعية التي تحكم في الشروح الأولى لدواوين شعرنا القديم، ومنها ديوان العجاج.

ومما لا شك فيه أن العناية بالإشارة إلى مختلف الروايات، والاستقصاء في البحث عن أصل الألفاظ مع المبالغة في تحري سلامة دلالاتها قياساً على ما هوشائع في التواصل اليومي، لا يكاد يمثل إلا مستوى متوسطاً في تلقي الشعر. وبالتالي فمن الطبيعي أن يكون الأصمعي في شرحه لديوان العجاج قد فاتته الوقوف على مجموعة من القيم الفنية الأخرى في الأرجوزة.

ب. شرح محمد بن حبيب لديوان رؤية :

يقوم هذا الشرح على أساس التأليف بين مجموعة من الروايات والآراء. فقد وردت الإشارة فيه إلى أكثر من عشرين علماً من أكابر أئمة اللغة والنحو والشعر. في مقدمتهم أبو عمرو الشيباني الذي ذكر اسمه مقترناً برواية أبيات الرجز أو شرحها ثلاث مائة وثلاثاً وسبعين مرة، وابن الأعرابي الذي تمت الإشارة إلى آرائه ثلاث مائة وعشرين مرة ثم الأصمعي الذي أحيل على شروحه ورواياته في مائتين وعشر مواضع.

لقد كان أبو عمر الشيباني من علماء الكوفة المرموقين عالماً باللغة جامعاً لأشعار العرب ، وكان بينه وبين الأصمعي نوعٌ من التنافس⁽⁸²⁾. ويعد الأصمعي من أشهر علماء البصرة ، كان ثاني اثنين قال الأخفش إنه ما رأى أحداً أعلم بالشعر منهما هو وخلف الأحمر⁽⁸³⁾. أما ابن الأعرابي فقد كان من علماء الكوفة المبرزين ، ويقال إنه لم يكن للكوفيين أشبه برواية البصريين من ابن الأعرابي⁽⁸⁴⁾.

ككيف وفق ابن حبيب بين مختلف هذه الآراء، ولا سيما بين هؤلاء العلماء الثلاثة الذين كان كل واحد منهم ذا شخصية متميزة تكاد تنفرد باتجاه خاص في الشرح والتفسير؟ بل ما الدافع الذي حدا به إلى اعتمادهم جميعاً في مشروع قراءته لأراجيز رؤبة؟

الواقع أن أي قارئ آخر، في ذلك الوقت لم يكن بإمكانه أن يغفل الإشارة إلى العلماء السابقين. لكننا مع ذلك نفترض أن ابن حبيب سعى — عن وعي — لتجاوز الخلاف بين مدرستي البصرة والكوفة، في شرح الرجز خاصة. ومعنى ذلك أن قراءته حاولت أن تتسم بالنزاهة والحياد، من أجل أن تحظى في النهاية بنوع من الإجماع. وفي سبيل تحقيق هذه الموضوعية لم يكن ابن حبيب يتعصب لرأي معين، إلا ما قامت حجة دامغة على تفضيله أو ظهر برهان ساطع على تقديمه.

لم يكن هذا الشرح إذن قائماً على أساس محور واحد، بل ظل يتطور على ثلاثة محاور رئيسية هي :

82- انظر نزهة الألباء في طبقات الأدباء : 57.

83- نفسه : 69.

84- نفسه : 95.

— محور أبي عمرو: لا تكمن أهمية روايات أبي عمرو وشروحه في كثرتها فحسب ولكن أيضاً في انسجام وتطابق موقف ابن حبيب معها. فقد وردت الإشارة إليهما، باعتبارهما يشكلان معاً موقفاً واحداً مرات عديدة، وذلك إما :

* بصدد الإشارة إلى رواية معينة، كما ورد في أعقاب قول رؤية :

عَوْلَةٌ عَبْرِي وَلَوْلْتُ بَعْدَ الْمَأَقِ⁽⁸⁵⁾

”وروى أبو عمرو وابن حبيب : (عَوْلَةٌ تُكَلَّى)“⁽⁸⁶⁾.

* أوفي سياق شرح لفظة. قال رؤية :

قُبِّ مِنَ التَّعْدَاءِ حُقْبٌ فِي سَوَقٍ⁽⁸⁷⁾

”يقال أتان ”سوقاء“ طويلة الساقين، وهو قول أبي عمرو وابن حبيب“⁽⁸⁸⁾.

* وقد تتلازم الإشارة إليهما أيضاً في سياق توضيح معنى⁽⁸⁹⁾.

من الواضح إذن أن ابن حبيب كان يجعل رواية أبي عمرو، فيحرص على استقصاء آرائه في كل ما يعرض لشرحه. لقد كان أبو عمرو بالنسبة إليه قارئاً نموذجياً تتجلى أهميته القصوى في توثيق نصوص الأراجيز، من خلال إثبات أصح رواياتها.

85 - ديوانه : 107. المأق: البكاء والحزن.

86 - شرح ديوان رؤية : 1/40. وانظر أيضاً : 1/21 ، 1/99.

87 - ديوانه : 106.

88 - شرح ديوانه : 1/25.

89 - نفث : 1/37.

— محور ابن الأعرابي : وما لا شك فيه أن ابن حبيب اتصل بابن الأعرابي وروى عنه مباشرة. فإنه غالباً ما يستعمل في الإشارة إليه عبارات من قبيل : ”أنشدني“ أو ”أخبرني“ أو ”قال لي“ يحدث ذلك غالباً في نفس هذه الحالات التي أشرنا إليها في المحور السابق.

* فمثال ذلك بالنسبة للحالة الأولى ما يظهر بمناسبة شرح قول رؤية:

يَرِدَنَّ تَحْتَ الْأَثَلِ سَبَّاحَ الدَّسَقِ⁽⁹⁰⁾

”وأنشدني ابن الأعرابي (يردن تحت الليل)⁽⁹¹⁾.

* ومثاله بالنسبة للحالة الثانية ما نستشفه بصدد قول الراجز :

يَأْنُكَ عَنْ تَفْتِيمِهِ مُفَاءُ⁽⁹²⁾

”قال الأصمعي : ما أدري ما قوله ”يأنك“. وأما ابن الأعرابي فأخبرني قال : يأنك : يَعْظُمُ⁽⁹³⁾.

* ومن أمثلة الحالة الثالثة ما ورد بصدد شرح قوله :

وَحَقُّ أَضْيَافِ عَطَاشِ الْأَعْيُنِ⁽⁹⁴⁾

”وقوله ”عطاش الأعين“ قال : هذا مثلٌ، يريد أنهم قد سافروا من بُعدٍ فغارت أعينهم ودخلت من طول السير. وأما ابن الأعرابي فقال لي : هؤلاء قومٌ ليس لهم مالٌ ولا لبنٌ، فهم ينظرون إلى ما في أيدي الناس حرصاً عليه“⁽⁹⁵⁾.

90- ديوانه : 106. الأثل : نوع من الشجر. سباح : ماء كثير يسبح. الدسق : البياض.

91- شرح ديوانه : 1/33.

92- ديوان رؤية : 154. التفتيم : الضخم والسعة.

93- شرح ديوانه : 2/112.

94- ديوان رؤية : 164.

95- شرح ديوانه : 1/90.

وواضح أن المحور الواحد لا يتميز دائماً بالتشابه والاتفاق. بل قد ينبني أيضاً على الاختلاف، لا سيما إذا كان ذلك مما يغني المعنى وينير سبله.

— محور الأصمعي : لقد كان الأصمعي أستاذ جيل من علماء اللغة وشراح الشعر، إليه يرجعون وبكلامه يحتجون. ولم تكن مكانته في معرفة الرجز وشرح الغريب خافية على ابن حبيب. ولذلك جعله من بين مصادره الأساسية في هذا الشرح، بحيث إنه كثيراً ما يشير إلى رأيه مباشرة بعد إيراد أبيات الأرجوزة⁽⁹⁶⁾.

وإن مما يعطي لرأي الأصمعي أهميته تلك الخبرة الكبيرة بكل ما يعرض لشرحه أو يشير إليه، كما يتجلى ذلك في تعليقه على قول رؤبة :

وَكُرْزُ يَمْشِي بِطِينِ الْكُرْزِ⁽⁹⁷⁾

”قال الاصمعي : ”الكرز“ أخذه من البصرة“⁽⁹⁸⁾. فخبرته بهذا اللفظ مثلاً تتجاوز تحديد مدلوله إلى معرفة البيئة التي أخذ منها واشتهر باستعماله فيها.

ولا يكاد ابن حبيب يغفل الإشارة إلى الأصمعي حتى عندما لا يعرف له رأياً في مسألة من مسائل الشرح. قال رؤبة :

لَوْ حَزَّ نِصْفَ أَنْفِهِ تَسَخُّمُهُ⁽⁹⁹⁾

”وقال الأصمعي : لا أدري ما ”تسخمه“، وقال ابن الأعرابي ”تسخمه“ غضبه، وهو قول أبي عمرو“⁽¹⁰⁰⁾.

96 - نفسه : 1/50 ، 1/129 ، 1/152 ، 1/248 ، 2/22 ، 2/106.

97 - ديوانه : 65.

98 - شرح ديوانه : 1/276.

99 - ديوانه : 154.

100 - شرح ديوانه : 2/114.

فإن كان القصد هو تفسير هذه اللفظة فقد كان من المنطقي أن يبدأ الشارح بالرأي الذي ينير ذلك السبيل، فتتم الإشارة إلى ما يقوله ابن الأعرابي وأبو عمرو قبل الإشارة إلى المصدر الآخر السلبي، إن كان هناك ما يدعو حقاً للإشارة إلى ذلك. لكن الأمر لا ينحصر في الشرح ذاته، بل في منهجه وطريقته. فالأصمعي، كما ذكرنا كان يمارس تأثيراً كبيراً على شراح الأشعار باعتباره علماً مشهوراً غير مردود القول. ولم يكن من السهل تجاوز الإشارة إليه، في كل الأحوال. وما يبرهن على ذلك ما يرد خلال هذا الشرح من عبارات مثل: "وقال غير الأصمعي" ⁽¹⁰¹⁾، "وليس هذا عن الأصمعي" ⁽¹⁰²⁾، "ولم نسمع عنه شيئاً" ⁽¹⁰³⁾، و"لم يقل الأصمعي في هذا شيئاً" ⁽¹⁰⁴⁾، وهذا يدل على أحد الأمرين التاليين أوهما معاً:

— أن ما يقوله الأصمعي يوضع في كفة، وما يقوله غيره يوضع في كفة أخرى.

— تأكيد الإشارة إلى ما عرف به الأصمعي من التثبت في الرواية وصدق الحديث ⁽¹⁰⁵⁾. أي أنه كان لا يقول شيئاً إلا إذا تبين رجحانه بالدليل الواضح.

وقد حاول ابن حبيب جهده التنسيق بين هذه المحاور الثلاثة، دون أن يميل ميلاً واضحاً إلى أي منها أو أن يرجح آراء أي من هؤلاء العلماء. إن شخصيته كانت من القوة بحيث لم يقع تحت تأثير أي منهم. فتارة تراه يفضل رواية أبي عمرو ⁽¹⁰⁶⁾، وتارة يرجح ما يقوله ابن الأعرابي ⁽¹⁰⁷⁾، وتارة أخرى يأخذ برأي الأصمعي ⁽¹⁰⁸⁾.

101 - نفسه : 1/70 ، 2/97 ، 2/98 ، 2/109.

102 - نفسه : 1/71 ، 2/105.

103 - نفسه : 1/365 ، 2/119.

104 - نفسه : 1/78.

105 - أخبار النحويين البصريين : 60. ونزهة الألباء : 77.

106 - شرح ديوان ربيعة : 1/35 ، 1/60 ، 2/35.

107 - نفسه : 2/102.

108 - نفسه : 1/30 ، 2/181.

ولكن قيمة هذا الشرح لا تكمن في مجرد التأليف بين آراء الغير والتسيق بين شروح الآخرين. فقد كان للشارح رأيه الخاص، يعبر عنه بوضوح محاولاً بذلك مزاحمة كبار العلماء أمثال أبي عمرو والأصمعي وابن الأعرابي وغيرهم. بل نفترض أن الشارح كان واعياً بحدود المنهج الذي أسس عليه شرحه. فابن حبيب لم يكن بصدد التفاعل مع أراجيز رؤبة فحسب بل كان يتفاعل أيضاً مع مختلف القراء والمتلقين الذين سبقوه إلى رواية وشرح وفهم تلك الأراجيز.

إن قراءة ابن حبيب لرجز رؤبة لسيت قراءة مرجعية صرفة، كما هو الحال بالنسبة لشرح الأصمعي على ديوان العجاج. فقد حاول أن يرتفع في شرحه إلى مستوى التأويل مبرزاً بذلك ما يختزنه الرجز من أبعاد تخيلية. وعلى العموم فإننا نفترض أن هذا الشرح يقوم على أساس استراتيجية تتدرج عبر خمسة مستويات هي :

— توثيق النص : فقد كان الشارح من حين لآخر يهتم بتوثيق نصوص الأراجيز. ومن ذلك أنه قدم لأرجوزة رؤبة التي مطلعها :

أَمِنْ حَمَامٍ رَجَّعَ الْهَذَا هِدَا⁽¹⁰⁹⁾

بقوله : "ولست فيما روينا عن أبي عمرو"⁽¹¹⁰⁾.

لقد سبقت الإشارة إلى أن ديوان رؤبة روي من طرق وأسانيد متعددة، من أبرزها تلك التي تحورت حول الأصمعي وأبي عمرو وابن الأعرابي. ولعل من مقتضيات العناية بالأرجوزة الإشارة إلى طريق روايتها. غير أن مضمون كلام الشارح هنا يفيدنا أن بعض العلماء كانوا

109 - ديوانه : 44.

110 - شرح ديوانه : 39 / 1.

يتصرفون في رواية أراجيز رؤية، فيثبتون بعضها ويتركون البعض الآخر. وهو ما قد يعد موقفاً منها.

ويقول الشارح أيضاً في سياق التثبت من نسبة إحدى الأراجيز :
”قال أبو الحسن : أخبرني ابن الأعرابي قال : هذه للعجاج، وهي في رواية أبي عمرو والأصمعي لرؤية :
وَبَلَدٍ يَغْتَالُ خَطَوُ الْمُخْتَطِي (111)

بِغَائِلِ الْغَوْلِ عَرِيضِ الْمَبْسُطِ

قوله ”وبلد“ : قال الأصمعي : سرق هذا من أبيه من قوله :

وَبَلَدٍ يَغْتَالُ خَطَوُ الْخَاطِي (112)

وللمكون التوثيقي في هذا الشرح وجه آخر يتجلى في إبراز مختلف روايات أبيات الأرجوزة وألفاظها، وهوما أشرنا إلى بعض مظاهره في سياق الحديث عن كل واحد من أولئك الرواة الثلاثة.

— شرح الألفاظ : كان تفسير الألفاظ، ولا سيما الغريب منها يشكل العمود الفقري في شروح دواوين الشعر. ولا شك أن الأرجوزة كانت مجالاً صالحاً لمثل هذا النشاط. فهي بما تتوفر عليه من معجم غني بالألفاظ الغريبة الشاردة أتاحت لمجموعة من الرواة وعلماء اللغة استعراض ذخيرتهم من الحفظ وبراعتهم في التماس ما يوازي شواردها في الشعر القديم ولدى الأعراب، بل أتاحت لهم أيضاً إبراز طاقاتهم في بيان دلالاتها من خلال تأكيد صلتها بواقعها وبيئتها. وهذا الأمر أشهر

111 - ديوانه : 83.

112 - شرح ديوانه : 2/22. والبيت في ديوان العجاج : 246، وهو الثاني بعد مطلع الأرجوزة، وروايته مختلفة بعض الاختلاف، وهي :

وبلدة بعيد النياط بجهولة تغتال خطوا الخاطي

من أن ينبه عليه في شرح ديوان رؤية الذي نحن بصددده. فإن الشارح ما إن يورد بيتاً من أبيات الأرجوزة حتى يشرع في تفسير ألفاظه لفظاً لفظاً مستغلاً في ذلك كل ما أتيح له الوقوف عليه من روايات وآراء. أي أنه لا يكتفي في ذلك بمداركه ومعلوماته بل يعول أيضاً على ما حفظه من آراء كبار العلماء وأئمة اللغة.

— تقويم الرجز : لقد أشرنا سابقاً إلى أن شارح ديوان رؤية اعتمد في ذلك قراءة متعددة المرجعيات والمستويات. وهكذا فإنه لم ينكفي على آرائه وحدها. فما كان له فيه وجهٌ ومذهبٌ وقف عليه وصدع برأيه في شأنه، وما لم يكن له فيه شيءٌ أو كلَّ النظر فيه إلى غيره. ومعنى ذلك أن الشارح كان يعمد إلى تبني مواقف وآراء شيوخه فيما يتعذر عليه أن يحتقل برأيه فيه. وهذا ينطبق على ما أخذه الأصمعي على رؤية في مجموعة من الأبيات الرجزية. قال رؤية :

أَرْجُوكَ إِذْ أَغْبَطَ جَهْدٌ ⁽¹¹³⁾وَالِثُ

”قال الاصمعي: ولم يُجِدْ في قوله ”والث“ إنما كان ينبغي أن يقول : ”قَادِحُ“، وذلك أن ”الْوَلْثَ“ شيءٌ دون شيء“ ⁽¹¹⁴⁾.

وشبيهٌ بذلك ما عبر عنه في تعليقه على قول رؤية في نفس الأرجوزة :

فَمَا يَنْبِي يَرْغُثُ مِنْكَ الرَّاعِثُ

قال الأصمعي : لم يُجِدْ أيضاً في قوله ”يرغث منك الراغث“ لأن ”الرَّغْثَ“ المَصْرُ، فهو قليل ⁽¹¹⁵⁾.

113 - ديوانه : 29.

114 - شرح ديوانه : 1/57.

115 - نفسه : 1/57. وانظر أيضاً : 1/300.

كان الشاعر العربي القديم يذهب إلى الغاية في حديثه عن مختلف أغراضه الشعرية. فلم يكن يرضى بالنقص ولا بالحديث عنه. وأصبح هذا الأمر مع مرور الأيام من مستلزمات أفق انتظار قراء الشعر ومتلقيه. وكان الأصمعي خاصة كلما أحس أن شاعراً ما قد قصر في الوصف يخيب مؤمله وانتظاره. وكثيراً ما كان ينبه على مثل هذه الأمور في شروحه ويقومها، كما هو الشأن في المثالين السابقين. وتتأكد قيمة هذا الإجراء في حال تجاوز الانشغال باللفظ المفرد إلى الاهتمام بالتعبير الشعري برمته.

وعلى أية حال، فلعل التأمل العميق ومراعاة مقام القول هو الذي جعله يحس بأن استعمال الراجز لتلك اللفظة في ذلك الموضع استعمال غير موفق، وأن ذلك هو سبب التنافر في كلامه. وبالتالي فذاك هو الذي حدا به إلى تخطئه واقتراح البديل المحقق لاتساق الكلام وانسجام الفهم.

— توضيح السياق : ولعل إحساس الشارح بأهمية السياق في تحديد دلالات الرجز وإضاءة معانيه قد جعله يولييه مزيداً من العناية. ذلك أننا وجدناه في مرات عديدة يشير إلى مناسبة الكلام أو ما يكتنفه من ظروف، كما يظهر في تعليقه على قول رؤبة :

سَبِّدْكُمْ ذَا الْوَدَعِ الْهَبْنَقِ⁽¹¹⁶⁾

”الْهَبْنَقُ“ أراد هبنقة القَيْسِيّ، عن أبي عمرو. ذَا الْوَدَعَاتِ، اسمه يزيد بن ثُرْوَانَ أَحَدُ بَنِي قَيْسِ بْنِ ثَعْلَبَةَ وكان يعلق على نفسه الْوَدَعِ فكان يُحَمِّقُ، ولم يقصِّدْ كتبناها في الْمُوشَى “⁽¹¹⁷⁾.

116 - ديوانه : 115.

117 - شرح ديوانه : 1/143. ذوالودعات : هو نفسه هبنقة القيسي، انظر المزهري للسيوطي : 1/503. والموشى من كتب ابن حبيب ، وبهذه الإشارة يستدل على نسبة هذا الشرح له ، انظر اللغة في أراجيز رؤبة بن العجاج : 41.

لقد كان الراجز بصدد هجاء الأعداء، وحين ذكر زعيمهم شبهه بهبنقة الذي يضرب به المثل في الحمق. ولاشك أن ابن حبيب قد فهم ما يحتوي عليه هذا البيت من هجاء مقذع. غير أنه لم يبين ذلك. فقد كان مهتماً بتوضيح سياق الكلام أكثر من اهتمامه بالكلام في حد ذاته. وهكذا فبدل أن يتوسع في بيان حال المشبه - على ضوء ما أشرنا إليه - راح يهتم بحال المشبه به، مغرياً قارئه بالرجوع إلى أحد كتبه من أجل مزيد من الاطلاع على ذلك الأمر. وكأنه بذلك يترك للمتلقي نفسه اكتشاف نشوة الإحساس بجمالية التعبير عن تلك المفارقة : قوم اتخذوا شخصاً أحق مثل هبنقة سيداً عليهم !

وقد يستغل ابن حبيب الإشارة إلى بعض الأحداث والوقائع التاريخية كمدخل يلج منه إلى الفهم. أي أنه ربما اعتبر ذلك أمراً ضرورياً لإخراج دلالات الألفاظ من لبس العموم. وفي هذه الحال لا تصبح للوقوف على معاني الألفاظ الحسية ودلالاتها الحرفية أية أهمية. مثال ذلك ما يتجلى في تعليقه على قول رؤبة يخاطب أحد مدوحيه :

فَارَكَبَ بِجَدِّ دَارِعاً مُعْتَمًا⁽¹¹⁸⁾
وَلَا تُمُوتَنَّ بِأَرْضِ عَمَّا
فَالسَّيْلُ بِالْوَادِي إِذَا مَا طَمًا
أُبْدَى عُرُوقَ شَجَرٍ وَأَقْتَمًا

”شَبَّهَ أَبَا مُسْلِمٍ بِالسَّيْلِ (...) أَرَادَ بِالسَّيْلِ ظَهْرَ أَبِي مُسْلِمٍ بِخِرْسَانَ، يقول : إذا جرى السَّيْلُ قَلَعَ كُلَّ شَيْءٍ، وكذلك أَبُو مُسْلِمٍ إِنْ قَوِيَ اجْتِثَاكُكُمْ وَاقْتَمَاكُمْ اقْتِمَامًا“⁽¹¹⁹⁾.

118 - ديوانه : 139.

119 - شرح ديوانه : 2/333.

فها هنا إدراكٌ لفاعلية التشبيه وجماليتها، إدراكٌ ينأى بقراءة هذا الشارح عن إطارها المرجعي الصارم، ليجعلها تنفتح على نوع من التأويل .

— الفهم والتأويل : لقد لاحظنا فيما سبق أن ابن حبيب في تلقيه لديوان رؤية كان يسعى من حين لآخر إلى كسر غلواء القراءة المرجعية . أي أنه لم يكن يتقيد في ذلك باستعراض مختلف الروايات والاقتصار في تفسير الألفاظ على بحث صلتها بالواقع المحسوس فحسب، بل حاول أن يستكنه بعض الجوانب المتخيلة في الأرجوزة مبرراً بذلك إحساسه الجمالي . وعلى العموم فإن البعد التأويلي في شرح ابن حبيب لديوان رؤية يتجلى في عدة أوجه منها :

✽ الأخذ بمبدأ تعددية المعنى : أي أنه لا يقول بأحادية المعنى أويدعي حصر الدلالة في بعد واحد فقط . ذلك أن أبيات الرجز التي يقف عندها قد تحمل لديه أكثر من وجه . قال رؤية :

وَحَائِنِ مَنْ حَيْنِهِ تَمَاقٌ⁽¹²⁰⁾

لَنَا وَأَهْدَى مَالَهُ وَطَلَّقَا

وعلق الشارح على البيت الثاني قائلاً : "قوله "لنا" كأنه "من أجّلنا". وفي قوله "أهدى ماله وطلّقا" قولان، أما أحدهما فإنه يقول : أهدى ماله أي جعله بمنزلة الهدى إلى بيت الله، وحلف بالطلاق ليبْلُغَنَّ ما يُريدُ . والآخر، يقول : "أهدى ماله" غنمنا ماله . و"طلّق : أي فارق أهله وماله" فطلّقه"، ويقال : "طلّقتُ البلاد" تركتها، و"طلّقتُ فلاناً" تركته"⁽¹²¹⁾.

120 - ديوانه : 115 . الحائِن : الهالك . تَمَاق : من المأفة، وهي الحقد أو شدة الغضب .

121 - شرح ديوانه : 1/142 . وانظر أيضاً : 1/323 .

لاشك أن الراجز في هذا البيت يشير إلى رجل عدولقومه إشارة فيها استخفاف بمكره واستحقار لاهمته. لكن المهم في الأمر هو فهم الشارح الذي أضفى على المعنى نوعاً من الحركية، وذلك باقتراحه قولين مختلفين في هذا السياق : فالأول يشير إلى ما يتوعد به ذلك الرجل قوم الراجز، أما الثاني فيصوره وقد هلك. ولو كان قد اقتصر على أحد هذين القولين فقط لحكم على المعنى بالجمود والثبات. إن إثباته للمعنيين معاً إذن دليل واضح على نسبة الفهم وحيوية التأويل، أي أنه بالإمكان اقتراح معاني أخرى لذلك ولغيره.

وما يظهر فيه جهدُ الفهم والتأويل أيضاً ما ورد في أعقاب قوله :

فَقُلْتُ إِذْ لَمْ أَدْرِ مَا أَسْمَاؤُهُ⁽¹²²⁾

”قوله : ”لَمْ أَدْرِ مَا أَسْمَاؤُهُ“ قال ابن الأعرابي : لم أدْرِ ما اسم هذه التلعة من هذه، وهو قول الأصمعي، وفيه معنى آخر، يقول : لم أدْرِ ما أَسْمَاؤُهُ، إن قلتُ هو وعرٌّ فقد جاوز الوعرَ، وإن قلتُ : مَخُوفٌ أُوْبَعِيدُ فقد جاوز ذلك، كل هذه أَسْمَاؤُهُ، أي أَسْمِيه بها“⁽¹²³⁾.

فبعد إشارته إلى رأي هذا وذاك، أدلى هونفسه بدلوه، وتدخل مبرزاً رأيه الشخصي في المسألة، وكذلك يفعل في كثير من تعليقاته. لاسيما إذا لم يسمع فيما ينظر فيه تفسيراً يرضاه، كما تبين ذلك في تعليقه على قول رؤية :

إِذَا انْتَحَتْ قَصْدِي نَحَاها عَدْلِي⁽¹²⁴⁾

”لم أسمع فيه تفسيراً أَرْضاه، وإنما أراد أن يقول : إذا انتحَتْ قَصْدَهَا عَمَدْتُ لها في سيري، فَقَلَبَ. وقوله ”نحاه عَدْلِي“ أي هدايتي“⁽¹²⁵⁾.

122 - ديوانه : 4.

123 - شرح ديوانه : 2/39.

124 - ديوانه : 130.

125 - شرح ديوانه : 2/196.

ومعنى ذلك أن الشارح ربما استبعد بعض التفسيرات. أي أنه لم يكن يثبت في شرحه كل ما يسمعه بل كان ينتخب منه ما يراه جديراً بذلك.

* إيجاز معنى الأبيات في عبارة جامعة : يقف ابن حبيب على معظم الألفاظ والعبارات في أبيات الأرجوزة فيشرحها بشكل متتابع، غير أنه قد يعدل عن ذلك فيلخص مضمون مجموعة من الأبيات في عبارة جامعة. يقول رؤية :

مِنْ نَائِلِ اللَّهِ وَمَنْ لَمْ يَخْلِطْ⁽¹²⁶⁾
بِالْحِلْمِ جَهْلًا يَسْتَكِنُ أَوْ يُوهِطِ
وَالْحَافِرُ الشَّرَّ مَتَى يَسْتَنْبِطِ
يَنْزِعُ ذَمِيمًا وَجَلًّا أَوْ يَخْلِطِ

”محمد بن حبيب : يقول : مَنْ لَمْ يَكُنْ لَهُ مَعَ حِلْمِهِ شَرَّاسَةٌ وَامْتِنَاعٌ اسْتَدِلَّ وَأَهْلَكَ“⁽¹²⁷⁾.

حيث يتجلى بوضوح الانتقال من الفهم الجزئي إلى الفهم الكلي، وهو ما لا يتأتى إلا عبر ضرب من التأمل وتقلب النظر. أي أن تفاعله مع هذه الأبيات وتوفقه في التعبير عن محتواها بمثل هذه الصياغة المركزة كان رهيناً بابتعاده عن تفسير الألفاظ وفق دلالاتها الحرفية ومعانيها الحسية.

* تقليب المعنى على مختلف الأوجه: أي أن ابن حبيب كان يلجأ في بعض الأحيان إلى نوع من الاستقصاء في تحديد مختلف الدلالات التي تشف عنها أبيات الأرجوزة مستعيناً في ذلك بآراء غيره، على شاكلة ما يتجلى في تعليقه على قول رؤية يصف حيرة الحمار في أمر أتنه :

126 - ديوانه : 84 .

127 - شرح ديوانه : 2/32 .

فَأَصْبَحْتَ بِالضُّلْبِ مِنْ طُولِ الْوَسْقِ⁽¹²⁸⁾
 إِذَا تَأَنَّى حِلْمَهُ بَعْدَ الْفَلَقِ
 كَاذِبَ لَوْمِ النَّفْسِ أَوْ عَنْهَا صَدَقَ

”قوله ”تأنى“ أي تَثَبَّتَ في حِلْمِهِ، أي حَلَمَ الحمارُ فنظر في أمره.
 ”كاذب لوم النفس“ يقول : إذا لامتَهُ نفسُهُ في أمرها، أي أنك أقحمتها
 حتى أصيبت فيكَ كاذبٌ. يقول : يَصْدُقُ نفسُهُ، فيقول : أنا حَمَلْتُها على
 ذلك. وقال ابن الأعرابي : كاذب لوم النفس لَوْمُهُ بأن يقول : لَمْ أَفْعَلْ
 بها أنا ذاك، إنما فَعَلَ بها القَدَرُ الذي أقحمتها فيما أصابها. وقوله ”أوصدق“
 يقول : يَصْدُقُ نفسُهُ. يقول : لَمْ نَفْسُهُ أَلَّا يكون معها حتى تنجو، فلما أفاقَ
 وذهب عنه فزعُهُ تَبَيَّنَ له أنها قد صُرِعَتْ، فيقول : إِلَّا أَقَمْتُ حتى أَعْلَمَ
 أحياءُ هُنَّ أم أموات. وقال في قوله أيضاً ”كاذب“ يقول : إذا لامتَهُ نفسُهُ
 على أَتَيْهِ كَذِبَ لومها، يقول : قد طَرَدْتُ وبالغتُ. و”الوسقُ“ الطُّرْدُ.

”كَاذِبَ لَوْمِ النَّفْسِ أَوْ عَنْهَا صَدَقَ“ يقول : إذا رَجَعَ إليه عقلُهُ بعدما
 أَفَلَّتْ وَأَصْبَحَ وقد كان عقلُهُ ذاهباً نظر إلى الأَتَنِ هل قُتِلَ منها شيءٌ أَوْ سَلِمَ،
 لَمْ نَفْسُهُ ولم يَلْمُها لوماً صادقاً، أي لَمْ نَفْسُهُ في إيرادها ذلك الموضع “⁽¹²⁹⁾.

فابن حبيب لا يهمه من الألفاظ في هذا السياق معانيها المباشرة
 بقدر ما يهمه أن يستخرج طاقتها الكامنة وقدرتها على تصوير تمزق الحمار
 وصراعه النفسي بين الشعور بالرضا أو الإحساس بالذنب.

* إدراك البعد التخيلي في الرجز: وهو ما قد يستشف من تعليقه
 على قول رؤبة :

128 - ديوانه : 108. الصلب: موضع. الوسق: الطرد، ووسق الحمارُ أَنَّهُ إذا جمعها ولم يدعها تنتشر فيتعذر
 عليه سوقها.

129 - شرح ديوانه : 51 - 1/50.

أَوْفَتْ بِهِ حَوْلًا وَحَوْلًا أَجْمَعًا⁽¹³⁰⁾

”وقوله ”حولاً وحولاً أجمعا“ قال بعضهم: أَرْضَعَتْهُ سُنْتَيْنِ، وليس هذا كذا، ولو كان كذا لم يقل بعده: ”قَوْلَدْتُ فَرَّاسَ أُسْدٍ“⁽¹³¹⁾، لأن الرِّضَاعَ إنما يكون بعد الولادة، ولكنه أراد تعظيم الأمر، أي أنها حملته سنتين، ولا تحمله إلا تسعة أشهر، ولكن هذا من الإفراط في الوصف حتى يصير إلى ما لا يكون، ومثله كثير“⁽¹³²⁾.

فابن حبيب لم يؤاخذ الراجز فيما قال وإنما اعترض على من فسر قوله بالنظر إلى دلالة الحرفية المباشرة، وهو ما قد يخلُ باتساق الأرجوزة. فهذا البيت مرتبط بما يليه، وبالتالي فإن فهمه بمعزل عن ذلك مظنة للوقوع في الخطأ. أي أن ثمة مستوى آخر في فهمه يتحقق عبر النظر إليه في علاقته بما بعده، وذلك هو الذي يتيح الوقوف على الدلالة التخيلية التي يقصد إليها الباث⁽¹³³⁾. وعلى العموم فإدراك ابن حبيب للإفراط في الوصف كفاعلية فنية موجبة لخرق معيارية المعنى وانزياحه يكون قد تجاوز حرفية المعنى وحيثته، أي أنه يكون بذلك قد أدرك جمالية التخييل في تعبير الراجز.

لقد استوعب ابن حبيب في شرحه لديوان رؤية ما كان متاحاً في عصره من آراء ومواقف وعلوم ومعارف، بل ومن مفاهيم وحس منهجي. فعلم اللغة والنحو وبعض مصطلحات البلاغة فضلاً عن التاريخ والأنساب وخبرته الشخصية بالشعر كل ذلك يعد عنده من جملة الأدوات التي أسس عليها قراءته. وبذلك خطا ابن حبيب في مضمار تلقي الأرجوزة خطوة مهمة مكنته من إبراز موقفه إزاء الإحساس بجمالياتها.

130 - ديوانه : 92.

131 - يشير بذلك إلى بيت لاحق في هذه الأرجوزة، ونمائه : قَوْلَدْتُ فَرَّاسَ أُسْدٍ أَشْجَعًا.

132 - شرح ديوانه : 1/172.

133 - استوحينا بعض هذه المفاهيم مما استعمله إدريس بللمح في حديثه عن سنن القراءة عند المرزوقي، انظر كتابه المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب : 468.

ج . تفسير ابن جني لأرجوزة أبي نواس⁽¹³⁴⁾ :

وعلى الرغم من أن ابن جني عاش في القرن الرابع للهجرة فإن تفسيره لهذه الأرجوزة لم يعكس الثقافة النقدية التي كانت قد قطعت آنذاك شوطاً بعيداً في النضج والوضوح . بل إن المتأمل لعمله هذا ربما لاحظ أنه يشكل تراجعاً عن مدى ما وصلته شروح الرجز قبله . ذلك أننا لا نكاد نعثر لديه على ذكر الخلاف في الفهم وما يفضي إليه ذلك من جهد تأويلي ملحوظ . فهو على عكس الأصمعي وابن حبيب وغيرهما لم يكن بإمكانه أن يرجع إلى شروح أخرى لهذه الأرجوزة فيتفاعل معها . ولكن يبدو أن ابن جني كان له في هذا التفسير منطلقه وهدفه الخاصان :

— فأما المنطلق فهو تكوينه العلمي وثقافته الشخصية التي طغى عليها الاهتمام بالصرف والإعراب على سائر الجوانب الأخرى⁽¹³⁵⁾ .

— وأما الهدف فهو محاولة تحبيب شعر المحدثين إلى شيوخ العلم الذين يمثلون الاتجاه القديم في الإبداع والتلقي . أي محاولة دمج أفق انتظاره في هذا السياق مع أفق انتظارهم ، ولا سيما مع أفق شيخه أبي علي الفارسي الذي أخذ عنه وصحبه أربعين سنة⁽¹³⁶⁾ . فكيف أنجز ابن جني مهمته في ضوء هذين العاملين ؟ أي كيف أثر ذلك في قراءته لهذه الأرجوزة ؟

1- سياق تلقي أرجوزة أبي نواس : اهتم ابن جني بتوضيح السياق الذي تتم فيه عملية تلقيه لهذه الأرجوزة، وذلك من خلال إشارته إلى ثلاثة أمور أساسية :

134- هي أرجوزته المنهكة التي عملها في مدح الفضل بن الربيع وزير الرشيد والأمين ، وقد سبقت الإشارة إليها .

135 - انظر منهج التبريزي في شروحه : 88 .

136 - نزهة الألباء في طبقات الأدباء : 198 .

أ- فكرة التفسير والطريقة المعتمدة فيه : فقد قال في المقدمة :
”قال الشيخ أبو الفتح عثمان بن جني النحوي رضي الله عنه : سألت —
أعزك الله — أن أعرب لك أرجوزة أبي نواس التي أولها : ”وَبِلْدَةٍ فِيهَا زَوْرٌ“،
وأن أشبّع الكلام، وأن أفسر ما فيها من معنى ولغة وإعراب، وأورد في ذلك
النظائر...“ (137).

كان وراء هذا التفسير إذن حافز معين هو رغبة شخص لم يذكر ابن
جني اسمه. ومعنى ذلك أنه قد كانت هنالك حاجة إلى مثل هذا الشرح. أي
أن تلقي هذه الأرجوزة من قبل ابن جني يدل على وجود نوع من الاهتمام
والعناية بهذا الفن، وهوما يعتبر حجة وسنداً له في إنجاز مهمته التي تتلخص
أساساً في تغيير أفق انتظار القراء إزاء شعر المحدثين عامة والرجز خاصة.

ثم عاد ابن جني في الخاتمة ليؤكد على طبيعة تفسيره وطريقته فقال : ”قد
انتهيت من تعريب هذه القصيدة⁽¹³⁸⁾ بما قَرَّب وكفى. ولولا الإطالة لبسطتها
أكثر من هذا. وما رأيت أحداً من أصحابنا نَشِطَ لتعريب شعرٍ مُحدثٍ على
هذه الطريقة، لأن تفسير هذه القصيدة قد اشتمل على لغة وإعراب وشعر
ومعنى ونظير وعروض وتصريف واشتقاق وشيء من علم القوافي“ (139).

وها هنا تأكيد على ثلاثة أشياء :

— أن تفسيره لهذه الأرجوزة ليس إلا مقارنة ربما كانت كافية في
بلوغ المراد، ولكنها ليست الإمكانية الوحيدة. إذ لعل هناك جوانب
ومستويات أخرى في تلقيها تتحقق بسمطها أكثر، وهوما تجنبه ابن جني
مخافة الإطالة.

137 - تفسير أرجوزة أبي نواس : 1.

138 - يتعلق الأمر بأرجوزة ، كما وصفها هو نفسه في المقدمة ، لكن الشواهد في إطلاق المفاهيم كثيراً ما كان
يؤدي إلى مثل هذا الالتباس.

139 - تفسير أرجوزة أبي نواس : 217.

— أن ابن جني فتح للناس باب الاهتمام بشعر المحدثين على هذا النحو. فهو يشير صراحة إلى أنه ما رأى أحداً من أصحابه نشط لمثل ذلك.

— أن طريقته في تناول هذه الأرجوزة مزيج من عناصر شتى ألف بينها المفسر رغبة منه في الإحاطة بهذا النص والوصول إلى أقوم السبل في التفاعل معه.

ب - الإشارة إلى موقف أبي علي الفارسي : يقول ابن جني بهذا الصدد: ”قرأت هذه الأرجوزة على أبي علي الحسن بن أحمد بن عبد الغفار النحوي بمدينة السلام في درب الزعفراني من باب الشعير، من حفظي لها. فاستحسنها، وأنكر منها ما أذكره عند المصير إليه، إن شاء الله تعالى“ (140).

لقد كان ابن جني، كما أشرنا إلى ذلك يجعل شيخه أبا علي الفارسي ويقدر آراءه غاية التقدير. ولذلك حرص على قراءة هذه الأرجوزة عليه بغرض معرفة موقفه منها، وهو ما تأتى له بالفعل. ولا شك أن ذلك مما يعضد تفسيره وينير سبيله.

ج - تقديم لمحة عن الراجز : وذلك في قوله ”وكان ممن سبق له — مع ظرفه وحسن شعره وما يؤثر عنه من سرعة البَدِّه واختراع المعاني — معرفة بعلم العرب. وخدم العلماء وأخذ عنهم اللغة وقرأ عليهم دواوين العرب. وقال بعض أهل علم العرب، فيما بلغنا عنه : ”لولا ما كان يخلط شعره من الخلاعة لاحتجَّ بشعره في كتاب الله تبارك وتعالى، وفي حديث الرسول صلى الله عليه وسلم“. وليس هذا الموضع من مواضع أخباره، وإنما ذكرنا ما لا بد منه“ (141).

140 - نفسه : 2 - 3.

141 - تفسير أرجوزة أبي نواس : 8 - 9.

وواضح أنه يفرق في حديثه عنه بين أمرين : شاعريته من جهة وعلمه من جهة ثانية. فلم يكن أبونواس شاعراً ظريفاً حسن الشعر سريع البديهة وصاحب قدرة على اختراع المعاني فحسب، بل كان أيضاً خبيراً باللغة عالماً بأسرارها. وبالتالي فإنه ينبغي أن يكون مقبولاً في دائرة شيوخ العلم المحافظين، إذ ليس في شعره ما يصدد ذوقهم أو يخيب أفق انتظارهم. وكأن كفاءة أبي نواس اللغوية هي المسوغ الذي أتاح لابن جني الاعتناء بشعره ولاسيما هذه الأرجوزة. أي أنه لم يُقدم على ذلك إلا بعدما تأكد لديه رسوخ أبي نواس في علوم العرب وتبحره في معارفها، وهو ما يقر به بعض أهل علم العرب أنفسهم.

وعلى الرغم من اعتراف ابن جني بأن هذا ليس مكان أخبار أبي نواس فإنه يذكر منها ما اعتبره ضرورياً لأبد منه. فمن أين تنبع هذه الضرورة؟ لعلها تنبع، كما أشرنا إلى ذلك من صلتها الوثيقة بتلقي أرجوزته، أي من كونها عنصراً من عناصر هذا السياق. فقد كان ابن جني يريد أن يسيج قراءته لهذه الأرجوزة بمدخل يكون مناسباً لإدماجها في سيرة التلقي الذي يوجهه ويتحكم فيه أنصار القديم. وليس أنسب لذلك من أن يحتال لإزالة دواعي التنافر بين شعر /رجز أبي نواس وبين قرائه المفترضين.

ثم ما طبيعة النسق الذي سار عليه ابن جني في تلقيه لهذا النص الرجزى؟ بل ما أهمية الإشارة إلى تلك العناصر التي وعد بالوقوف عليها، في تحديد أبعاده الجمالية؟

2- نسق تلقي ابن جني لأرجوزة أبي نواس : لاشك أن تلقي ابن جني لأرجوزة أبي نواس ينبع من صميم تفاعله معها. لكن هذا التفاعل في حقيقته عبارة عن رد فعل تقريري ينظر بموجبه في الأرجوزة لمعرفة ما اشتملت عليه مما يمكن الاستشهاد به على اللغة أو النحو أو الإعراب أو العروض

أوغيرها. صحيح أن ابن جني يعترف بشعرية هذه الأرجوزة وينقل في ذلك رأي شيخه الذي استحسناها بدوره، لكنه عندما يأتي إلى التطبيق يقصر تقصيراً واضحاً في بيان معالم هذه الشعرية. فنحن لا نحس بأنه يتفاعل مع الأرجوزة باعتبارها نصاً إبداعياً ذا أبعاد تخيلية كامنة. وبعبارة أخرى فإن ابن جني أخفق في استيعاب الوقع الجمالي الكامن في هذا النص الرجزى. وبدل أن يكرس جهوده من أجل تلك المهمة نراه لا يني ينقب في كل بيت من أبياته على ما يستعرض من خلال ثقافته. أي تلك الأبيات إنما هي شواهد على جملة القضايا التي تستوقفه فيها. وإذا تسامحنا في وصف تلقيه غاية التسامح قلنا إنه كان يتدرج من بيت إلى بيت واعياً بنوعية هذا التدرج من معنى إلى معنى أو من جزئية شكلية إلى أخرى، ولكنه لم يستطع في مقابل ذلك إدراك الدلالة العامة أو المعنى الكلي للنص.

وإذا كان ابن جني قد فاته إدراك البعد التخيلي التخيلي، في قراءته لهذه الأرجوزة فإنه كان واعياً — على الأقل — بكونه يسير في ذلك على منهج خاص وطريقة محددة، وهوما أشار إليه أكثر من مرة. بل إنه كان على وعي تام بأن تناوله لأرجوزة أبي نواس على ذلك النحو ما سبقه إليه أحد. ويمكن أن نتبين ملامح الطريقة التي سار عليها ابن جني في تلقيه لهذه الأرجوزة من خلال النظر إلى مجموع الجزئيات التي وقف عليها باعتبارها تشكل المستويات التالية :

أ - المستوى المعجمي : ونقصد به مفردات اللغة التي تتكون منها أبيات الأرجوزة. وقد أولى ابن جني لهذا المستوى عناية فائقة. بل لعل أهمية هذا الجانب في الأرجوزة هو الذي جعل ابن جني ينشط لعمل هذا التفسير. فقد كان أبو نواس، كما تمت الإشارة إلى ذلك يتبوأ مكانة عالية في علم اللغة، وأرجوزته هاته شاهدة على ذلك. إذ جعلها مستودعاً لمجموعة

من الألفاظ الغريبة التي هي في أمس الحاجة إلى العناية لاسيما من حيث توثيق روايتها وشرح ما قد يستبهم على القارئ منها.

وعندما يصرف ابن جني همته إلى هذا المستوى فإنه عادة ما يقف على معظم ألفاظ البيت الرجزى الذي يكون بصده، كما في تعليقه على قوله :

حَتَّى تَرَى تَيْكَ الزُّمَرُ
تَهْوِي لِأَذْقَانِ الثُّغَرِ

”الزُّمَرُ“ : جمع زُمرة، والزمرة الجماعة.

”تهوي“ : تخر على وجوها، من شدة فعلك بها.

و ”الثُّغَرُ“ : جمع ثُغرة، وهي ثُغرة النَّحْرِ.

و”الأَذْقَانِ“ : جمع ذَقَن (142).

وفي سياق العناية بالألفاظ أيضاً كان ابن جني يحرص على توثيق روايتها منتبهاً إلى ما قد يحدثه اختلافها بفعل التصحيف أو غيره من تغير في معانيها. قال أبونواس :

أَوْ نَالِكَ الْقَوْمُ ثَارُ

”ويُروى : ”أَثَرُ“، من أَثَرْتُ الحديثَ أَثَرُهُ (...) و”ثَارُ“ أخذَ بِثَارِكَ

منهم“ (143).

وقد يستعين ابن جني في تصويب رواية بعض الألفاظ بما يذهب إليه غيره، ولاسيما شيخه أبو علي. مثال ذلك ما ورد بصدد قوله :

وَنَشْأُ أَذْخَارُ النَّقَرِ

142 - تفسير أرجوزة أبي نواس : 193.

143 - نفسه : 214.

”وقوله ”نَسَّ“، يجوز أن يعني به غلى كما تغلي القدر من شدة الحر.
وقال أبو علي: نَسَّ، بالسین غیر معجمة، أي جَفَّ“ (144).

وقد يقرن ابن جني شرحه لأحد الألفاظ ببيان أصله الذي اشتق منه،
كما يظهر في التعليق على قوله :
أخْضَرَ طَمَامَ الْعَكْرِ

”... و”طمام“ مرتفع. وهو فعَال من الطَّمَ. ومنه الطامة، وهي فاعلة،
من هذا المعنى. ومنه قيل : هذا أَطَمٌ من هذا، أي أرفع منه وأعظم“ (145).

هناك زوايا متعددة إذن في النظر إلى ألفاظ الأرجوزة. وبالنسبة لابن
جني كل المفردات تستحق الشرح بما فيها تلك التي تبدو سهلة. وعلى
العموم فللفظ عنده معنى محدد يرجع في معرفته إلى الواقع الحسي. أي أن
ابن جني لا يهتم من الألفاظ قدرتها على الإيحاء بقدر ما يهتم الوقوف
على دلالاتها الحرفية المباشرة.

ولكن، لعل خبرة ابن جني بالألفاظ هي التي مكنته من رصد
التغير الذي حدث في الأرجوزة. وهو ما عبر عنه بقوله : ”ثم خرج من
هذه الألفاظ الجزلة، وشاذ اللغة إلى أعذب لفظ وأرقه، ليعلم بذلك
اقتداره على الأمرين جميعاً، أوليْدُلَّ على حسن تصرفه في الشعر
وافتنانه وطبعه“ (146).

144 - نفسه : 105.

145 - تفسير أرجوزة أبي نواس : 125.

146 - نفسه : 207 - 208.

بـ المستوى التركيبي : فمن بين العناصر التي تشكل جهاز ابن جني لتلقي هذه الأرجوزة ما يتعلق ببعض ظواهر التركيب التي يتحدث عنها ضمن مفهوم الإعراب. من ذلك ما يتجلى في قوله يفسر البيت التالي :

وَبَلَدَةٌ فِيهَا زَوْرٌ⁽¹⁴⁷⁾

”قوله “وبلدة”، قيل في هذه الواو قولان : أحدهما أنها للعطف، والآخر أنها عوض من “رَبِّ” فكأنهم إنما هربوا من أن يجعلوها عاطفة، لأنها في أول القصيدة، وأول الكلام لا يُعطف. ولا يمتنع العطف على ما تقدم من الحديث والقصص، فكأنه كان في حديث، ثم قال : “وبلدة”. فكأنه وَكَلَّ الكلام إلى الدلالة في الحال. ونظير هذا قوله تعالى : (إنا أنزلناه في ليلة القدر)، وإن لم يَجْرِ للقرآن ذكر⁽¹⁴⁸⁾.

إن الذي استوقف ابن جني في هذا البيت ليس “الواو” باعتبارها حرفاً مستقلاً، بل استوقفه تركيب الجملة برمته. ثم إنه لم يكتف ببيان الخلاف في هذه “الواو” فحسب، بل نراه ينتصر لأحد الاعتبارين المشار إليهما مدافعاً عن رأيه بالعقل والنقل. فبالنسبة لابن جني اعتبار هذه الواو عاطفة أمرٌ خلص إليه من خلال استكنائه نفسية الشاعر وقصده. “فكأنه كان في حديث، ثم قال ...”، أي أن الكلام المنطوق أو المكتوب إنما هو امتداد للكلام المتلجلج في النفس. و”إن الكلم تترتب في النطق بسبب ترتب معانيها في النفس”، كما يقول عبد القاهر الجرجاني⁽¹⁴⁹⁾.

147 - ديوان أبي نواس : 313. و هو مطلع الأرجوزة.

148 - تفسير أرجوزة أبي نواس : 10.

149 - دلائل الإعجاز : 56.

وعلى العموم فقد أدرك ابن جني أن الأمر يتعلق في هذا السياق بطريقة معينة في استعمال الضمير، وهي الإضمار قبل الذكر. ومن الشيق أن يكون ابن جني واعياً بما يحدثه هذا الاستعمال من تغير في دلالة الكلام. ومن جملة هذه الظواهر التركيبية التي أساسها مسائل الإعراب ما نقف عليه بمناسبة مناقشة ابن جني لقول أبي نواس في هذه الأرجوزة :

وَيَسِّنْ أَحْقَاقَ الْقَتْرِ
سَارٍ وَلَيْسَ لِسَمَوٍ

”و”سار“ مرتفع عند الخليل وسيبويه ومن يقول بقولهما، بالابتداء، وخَبَرُهُ مقدم عليه، وهو قوله : ”بين أحقاق القتر“. ونظيره : بيننا مالٌ وشِرْكَةٌ. وفي الظرف الذي هو ”بين“ ذكرٌ عند الخليل وسيبويه، مرفوع يعود على ”سار“، لأنه في نية التأخير، كما تقول : في الدار زيدٌ، أي : زيدٌ في الدار. وعند أبي الحسن الأخفش أن قولهم : في الدار زيدٌ، يرتفع ”زيدٌ“ فيه بالظرف، ويُشَبِّهُ الظرف بالفعل، ولا ضمير فيه عنده، لأن هذا الظاهر يرتفع به، كما أنه لا ضمير في الفعل من قولك : استقرَّ زيدٌ، لارتفاع ”زيد“ به “ (150).

من الواضح أن ابن جني يتحدث هاهنا عن ظاهرة تركيبية تمس عدة عناصر في الجملة كالفعل والضمير والظرف. وتنبع أهمية حديثه من إدراكه لفاعلية التقديم والتأخير، ومدى تأثيره في معنى الجملة الشعرية.

ج- المستوى الدلالي : على الرغم من الإدراك الجزئي لأهمية هذا المستوى في هذه القراءة فإن قيمته مع ذلك لا تخفى. لقد كان ابن جني عندما يفرغ من مناقشة قضايا الشرح المعجمي والاشتقاق والإعراب

يلتفت إلى المعنى والدلالة. وكان يحاول في هذا الصدد أن يلخص مضمون البيت الرجزى، مبرزاً من خلال ذلك فهمه له بل تأثره به، كما يظهر ذلك في تعليقه على البيت الثاني والستين في الأرجوزة، وهو قوله :

أغلى مجاريك الخطر

”(الخطر): المخاطرة، أي استام بنفسه في مجاراتك ما لا يلحقه، لأنك عالي القدر. ولولم يمدحه إلا بهذا البيت، لكان قد بلغ به الغاية، واستوفى له حرّ المديح. ولقد أوجز في تمام“ (151).

وهو تفسير يوازي فيه ابن جني بين :

— بيان معنى البيت وصياغة دلالاته بلغة واصفة تقرب مضمونه إلى القارئ : (استام بنفسه في مجاراتك ما لا يلحقه، لأنك عالي القدر)، أي أن هذا الشخص الذي أراد مجاراة الممدوح في مجده ورفعته إنما حاول مستحيلاً وكلف نفسه ما لا تطيق .

— التصريح باستحسانه والتعبير عن تأثره به : (ولولم يمدحه إلا بهذا البيت لكان قد بلغ به الغاية، واستوفى له حر المديح).

— تبرير هذا التأثير : (ولقد أوجز في تمام). فقد أدرك ابن جني أن الإيجاز غير المخل بغرض الكلام هو الذي مكن الشاعر من بلوغ قصده في هذا البيت .

وفي سبيل تبرير تفاعله مع دلالات الأبيات بقدر أكبر لجأ ابن جني إلى استعمال بعض المفاهيم البلاغية. أي أنه إذا كان قد استنجد في تفاعله مع الظواهر التركيبية بجهاز تلق مستعار من علم النحو، فهو الآن في تفاعله مع المستوى الدلالي يصطنع جهاز تلق بلاغي، من أبرز عناصره ما يلي :

151 - تفسير أرجوزة أبي نواس : 162 .

* التشبيه : فقد كان ابن جني كثيراً ما ينهي حديثه عن أبيات الأرجوزة ببيان ما تضمنته من صور بلاغية، ولا سيما التشبيه. لكن ذلك لم يكن بالنسبة إليه وسيلة من وسائل التفرد بقدر ما كان يشكل مناسبة يظهر فيها عن مدى انضباطه لأفق انتظار قراء الشعر العربي التقليديين، كما يتجلى في تفسير قوله :

يَحْدُو بِحُفْبٍ كَالْأَكْرَ

يقول ابن جني : ”فشبه الأتن، في استدارتها وتوفرها بالحفرة المدورة. وهذا تشبيه بعيد مضطرب لقوله. ويلزم لهذا أن يجوز تشبيه الجبل بالوادي، لأن هذا في علوه وعظمه، مثل هذا في عظمه وتسفله. وفي الجملة إن أبا علي أنكر قوله : ”يحدو بحقب كالأكْر“ وقال : هذا غير ما تذهب إليه العرب من وصف حمر الوحش، وإنما تصفها بالطول والقَوْد...“ (152).

وواضح أن ابن جني يتبنى رأي شيخه الذي يأخذ بمبدأ التقيد بالقيم الفنية الموروثة في الشعر العربي وعدم الخروج في ذلك عما ألفته العرب في كلامها. وكأن الدلالة لها دائماً وجه واحد صحيح، إذا حادت عنه كان الراجز مقصراً، وكان كلامه مردوداً عليه. أي كأن هناك معياراً ثابتاً في المشابهة لا يجوز خرقه بأية حال من الأحوال.

* الاتساع : وهونوع من المجاز عبر عنه ابن جني بهذا المفهوم (153)، وذلك في سياق تفسيره قول أبي نواس متحدثاً عن حمار الوحش وأتته :

قُلْنَ لَهُ : مَا تَأْتِمُرُ

152 - تفسير أرجوزة أبي نواس : 81 - 82 و انظر في التشبيه أيضاً : 73، 162، 113 .

153 - و أصبح الاتساع فيما بعد من أهم المفاهيم البلاغية ، بل عده أبو محمد القاسم الجلماسي الجنس الثامن من بين أجناس عشرة يتحدث في إطارها عن مجمل علوم البلاغة. انظر كتابه المنزع البديع في تنجيس أساليب البديع : 429 - 440 .

”قوله : ”قلن له : ما تأتمر“، أي انتظر أمره وما يُجشَّمهن من طلب الماء، وهُنَّ لم يقلن شيئاً. وهذا اتساع في كلام العرب. وقد استعملت ”القول“ في غير موضع لا يراد به النطق“ (154).

* الاستعارة : وقد وردت الإشارة إليها خلال حديث ابن جني عن قول أبي نواس في أرجوزته :

كَانَ لَهُ مِنَ الْجَزْرِ

”الجزر“ جمع جَزَرَةٍ، وهي الشاة المذبوحة في الأصل، إلا أنه أراد به هنا السَّخَال، لأن الركب إذا سار وطال طريقه، طَرَحَتِ النوقُ سخالها، لشدة الجهدِ وعُتْف السير (...). إلا أن أبا نواس استعار لفظ الجزر في هذا البيت. وهذه الاستعارة واسعة في كلام الفصحاء من العرب“ (155).

د- المستوى الإيقاعي : وأول ما أشار إليه ابن جني في ايقاع هذه الأرجوزة هو معطى الوزن. فقد قال في مستهل تفسيره : ” وهذه الأرجوزة من الضرب الخامس من ”الرجز“. ووزنها من العروض : ”مستفعلن مستفعلن“، إلا أن الزحاف يدركها، فيجوز في مستفعلن : ”مفاعلن“ و”مفتعلن“ و”فعلن“ (156). وهذه هي مجمل التغيرات التي تطرأ فعلاً على الوحدة الوزنية التي تتشكل منها أبيات أرجوزة أبي نواس.

لكن أهمية المستوى الإيقاعي في تلقيه لهذه الأرجوزة تتجلى بوضوح في حديثه عن مكون القافية. فلما كانت قوافي هذه الأرجوزة مقيدة فقد

154 - تفسير أرجوزة أبي نواس : 108.

155 - نفسه : 36 ، 43.

156 - تفسير أرجوزة أبي نواس : 4.

كان ابن جنبي يقف عليها من حين لآخر مناقشاً ضرورة ذلك وعلاقته
بظواهر التركيب والدلالة، كما في تعليقه على قوله :

شَهْرِي ربيع وصَفْرُ

”نصب “شَهْرِي ربيع“ على الظرف، و”صفر“ أيضاً في موضع نصب.
وكان سبيله أن يظهر الإعراب في ”صفر“، لأنه منصرف في موضع نصب،
فيقول : ”صفراً“، كما تقول : ضربت زيداً، إلا أنه احتاج إلى إصلاح
القافية، فلم يطلق. وهذه لغة للعرب“ (157).

ينطلق ابن جنبي في حديثه عن القافية من القاعدة التي عبر عنها
في هذا السياق بقوله : ”وقد يجوز في القوافي ما لا يجوز في غيرها من
الكلام“ (158). وهوما يبرهن عليه في هذه الأرجوزة من خلال إشارته إلى
جملة أمور منها :

— تجانس الحركات : وأشار إليه ابن جنبي بمناسبة تفسير قوله :

فَأَيْنَ أَصْحَابُ الْغَمْرِ

”يُروى “الْغَمْرُ“، ويقال : إنه جمع غَمْر، وهو الحقد. ويقال : في صدره
عليه غَمْرٌ وَغَمْرٌ، وهما الحقد. فيجوز أن تكون الرواية ”الْغَمْرُ“، ويجوز أن تكون
الرواية ”الْغَمِيرُ“ بكسر الميم، فيتبع الكسر الكسر لأجل القافية“ (159).

— تخفيف حرف الروي : وذلك في قوله :

أَمَرَرْتُ حَبْلًا فَاسْتَمَرُّ

157 - نفسه : 91 - 92. و انظر أيضاً : 95 ، 114 .

158 - نفسه : 95 .

159 - نفسه : 173 .

”وخفف الرءاء في ”اسْتَمَرَ“، لأنها وقعت حرف روي. والحروف
المشددة إذا وقعت حروف روي في شعر مقيد خففن“ (160).

— التجانس الصوتي : وقد عبر ابن جني عن حاجة الكلام إليه،
ولا سيما القافية، في تعليقه على قوله أبي نواس :
ولا السَّنيحُ المَزْدَجَرُ

”و ”المزدجر“ : المفتعل من الزَّجَر. وأصله مُزْتَجَر، فأبدلت التاء
دالاً، لمكان الزاي، لتوافقها في الجهر، لأن الزاي مجهورة، والتاء مهموسة،
فأرادوا تجانس الصوت، فأبدلوا“ (161). وبما يدخل في هذا السياق أيضاً
تنويه ابن جني بتجنب أبي نواس بعض عيوب القافية، وذلك عندما
عرض لتفسير قوله :

وَأَنْتَ تَقْتَفِ الْأَثَرَ

”وقوله في هذا البيت : ”الأثر“، بعد قوله في أول الأرجوزة : ”من
القوم أثر“، إبطاء. وحسن ذلك، لأن أحدهما في صفة، والآخر في صفة
أخرى، فكأنهما في أرجوزتين. وأيضاً فقد تباعد عنه“ (162).

وخلاصة الأمر أن ابن جني في قراءته لهذه الأرجوزة لم يغفل
عنصر الإيقاع، بل كان يراعيه من حين لآخر، ولا سيما ما تعلق من
ذلك بالقافية.

160 - تفسير أرجوزة أبي نواس : 189

161 - نفسه : 152

162 - نفسه : 171، 172.

هـ - التناص : أشرنا مرارا إلى أن ابن جني قرأ أرجوزة أبي نواس في ضوء الشعر العربي القديم وبإجراءات هي مجموع ما تحصل لديه من علم ومعرفة. أي أنه قرأها في ضوء ثقافته التي حاولت الملاءمة بين ثوابت ومتطلبات أنصار القديم وبين آفاق ومتغيرات الشعر المحدث. ولذلك فليس عجباً أن يبيّن ابن جني تفسيره لهذه الأرجوزة على قاعدة التماس النظير لكل ما يعترضه فيها من مسائل. أي أن كل مستويات تلقيه لهذه الأرجوزة كانت تقاس على ما يحتج به العرب من كلام ونصوص. فقد كان ابن جني يتنبه باستمرار إلى ما يتردد في أبيات الأرجوزة من أصداء، كيفما كانت طبيعة تلك الأصداء، محاولاً أن يرد كل مسألة يقف عندها إلى ما يعتبره أصلاً لها. ودون أن نخوض في مفهوم التناص وطبيعته سنحاول أن نبين تجلياته في هذه القراءة.

وعلى العموم فقد أبرز ابن جني أن آيات القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة وأبيات الرجز والقصيد تعد من أهم النصوص التي تفاعلت معها هذه الأرجوزة. فهو إذا تأمل قوله :

صَعْرَاءُ تُخْطِي فِي صَعْرُ

أوحى له ذلك مباشرة بالاستعمال القرآني لبعض ألفاظه، وهوما يشير إليه في قوله : ”وقوله ”صعراء“ قريب المعنى من قوله : ”فيها زور“. ومنه : الصَّعْرُ، وهو المَيْلُ ومنه قوله تعالى (وَلَا تُصَعِّرْ خَدَّكَ لِلنَّاسِ)⁽¹⁶³⁾.

بل إن تفسير الأبيات أحيانا لا يعدو أن يكون بيانا وتأكيذاً لصلة مفرداتها بالمعجم القرآني، على نحو ما يتجلى في شرح قوله :

163 - تفسير أرجوزة أبي نواس : 15. وانظر في الآية الكريمة سورة لقمان ، الآية : 18

إِذْ لَيْسَ فِي النَّاسِ عَصَرٌ وَلَا مِنْ الْخَوْفِ وَزَرٌ

”العَصَرُ : المنجأة، ومنه قوله تعالى : (وفيه يعصرون)، أي ينجون.
وقال تعالى : (كلا لا وزر)⁽¹⁶⁴⁾.

وقد بحث ابن جني عما تضمنته بعض أبيات هذه الأرجوزة من
أحاديث نبوية. قال أبونواس :
لَمْ يَتَقَعَّذْهَا الطَّيْرُ

”و” الطَّيْرُ “ : جمع طَيْرَةٍ، وفي الحديث : (إياكم والطَّيْرَةُ)⁽¹⁶⁵⁾.
كما أشار أيضاً إلى علاقة بعض أبيات هذه الأرجوزة بما تضمنه
العرب من أمثال. فقد علق على أحد الأبيات بقوله : ”ومثله من أمثال
العرب : (تَوَقَّرِي يَا زَلِزْلَةُ)“⁽¹⁶⁶⁾.

أما علاقة أرجوزة أبي نواس بالشعر العربي فقد أوضحها ابن جني في
سته وتسعين موضعاً، مستشهداً على ذلك بمائة وأربعة وعشرين بيتاً من
أبيات الرجز والقصيد. وبالنظر إلى حجم هذه الأرجوزة التي تتكون من
مائة وستة أبيات فإن نسبة التناص مع الشعر العربي عند ابن جني تصل
إلى 90,56%. ومعنى هذا أنه كان يغتنم مناسبة تفسير أبياتها إلى أقصى
الحدود من أجل بيان ما تستدعيه من نصوص الشعر العربي، سواء كان
ذلك على المستوى المعجمي الصرف أو على باقي المستويات الأخرى.

164 - نفسه : 155 - 156. القول الأول من سورة يوسف، الآية : 49 والثاني من سورة القيامة ، الآية : 11.

165 - تفسير أرجوزة أبي نواس : 150. والحديث أخرجه البخاري و مسلم وغيرها ، بلفظ مختلف ورجعت
إليه في رياض الصالحين للإمام النووي ، تحقيق محمد ناصر الدين الألباني، المكتب الإسلامي، بيروت،
ط 2 / 1984، ص : 635.

166 - تفسير أرجوزة أبي نواس : 197. وانظر كذلك : 159 ، 181.

وكان يمهّد لما يريد الإشارة إليه من ذلك بمثل قوله : ”وهذا معنى مطروق، يطول استقصاؤه وآخر من لاذ به من المحدثين المتنبّي“ (167). أويختم حديثه، في هذا السياق بمثل قوله : ”وكان أبا نواس إلى هذه الأبيات نظر، وإلى ما أشبهها من هذا المعنى“ (168).

وقد يبدو أن ابن جني لا يبحث عن أسباب تميز أبي نواس وفرادته بقدر ما يبحث عن مظاهر محاكاته للشعراء القدماء. فما حقيقة موقفه في هذا الأمر ؟ أعتقد أن ذلك مجرد إجراء ينطوي على بعدين اثنين :

— **المبعد الأول :** يتجلى في إرضاء أنصار القديم، من خلال التأكيد على أن أبا نواس يسير على نهجهم وينهل من منابع إبداعهم الأصيل . ومن ثم بيان أن قراءته لهذه الأرجوزة هي نفسها قراءة تنضبط لأفق انتظار قراء الشعراء في عصر ابن جني، وهم في الغالب من المتعصبين للقديم .

— **المبعد الثاني :** أن الهدف من التناص بالشكل الذي وظفه به ابن جني في قراءته لهذه الأرجوزة ليس هو الانتقاص من قدر الشاعر وتصويره في صورة من يكتفي بتقليد غيره وسرقة معانيهم . بل يعد آلية أساسية في الكشف عن جمالية إبداع هذه الأرجوزة . وبالتالي فإنه وسيلة عمل ابن جني من خلالها على الإغلاء من شأن شاعرية أبي نواس الذي طالما استهجنه أنصار القديم . ذلك أن الوقوف على مصادر إلهامه ونظائر ما يرد في أبيات أرجوزته إنما يعد حجة على فضله ومزيتة فيها، وقد عبر ابن جني عن ذلك صراحة في سياق تفسيره لأحد الأبيات فقال : ”فهذا كله مما يطول بذكره الكتاب حجة لأبي نواس في قوله : (شهرئ ربيع وصفري)“ (169).

167 - نفسه : 40.

168 - نفسه : 53.

169 - تفسير أرجوزة أبي نواس : 102.

وإذا كان البعد الأول بعداً ظرفياً وأمراً شكلياً فإن البعد الثاني، على العكس من ذلك يمثل حقيقة موقف ابن جني من أرجوزة أبي نواس خاصة، ومن الشعر المحدث عامة.

وعلى العموم فقد أتيج لابن جني - بفضل تشغيله لآلية التناص في تلقيه لهذه الأرجوزة - أن يؤكد على ما يلي :

- أن شعر المحدثين جزء من الشعر العربي القديم.
- أنه ليس هناك من قطيعة بين الماضي والحاضر.
- أن ما تستدعيه أبيات هذه الأرجوزة من الأشباه والنظائر حجة لأبي نواس.

إن تفسير ابن جني لهذه الأرجوزة هو قراءة ذكية لها، إنه ضرب من التلقي الجمالي الذي يراد من خلاله تحبيب شعر المحدثين إلى أنصار القديم بخاصة. وبالتالي فإن أهميته لا تكمن في شرح الغريب وكشف الغامض وبيان ما خفي من الدلالات فحسب، بل تكمن أساساً، في كونه قد وظف برمته للدفاع عن شاعرية أبي نواس وجدارته لأن يعد واحداً من فحول الشعراء العرب. ولم يكن الإقدام على هذا الموقف بالأمر الهين، في وقت كان شعر المحدثين ما يزال يشكل تشويشاً على أفق الانتظار المهيم.

وعلى العموم فإنه من الممكن أن ننظر إلى تفسير ابن جني لأرجوزة أبي نواس باعتباره يشكل منعطفاً في مسار تلقي الأرجوزة العربية. وقد كان ابن جني على وعي تام بالمهمة التي اضطلع بها، وأشار هونفسه إلى ذلك، معتبراً الأمر مظهراً إيجابياً يحق للمرء أن يفتخر به.

نستخلص مما سبق أن تلقي الأرجوزة عند العرب قد تحقق عبر عدة مظاهر وإجراءات منها : الاختيار، والطبقة، والشرح والتفسير. وقد أشرنا

إلى ما يتميز به كل مظهر من بعد وجهه منهجين . بل بينا كيف أن بعض هذه المظاهر يشكل ، في واقع الأمر قراءة توسلت بجهاز تلق متميز ، تتجلى أهميته فيما أنتجه من الفهم والتأويل .

ولا شك أن بعض مستويات هذا التلقي أكثر أهمية وقيمة من البعض الآخر . غير أن المهم بالنسبة لنا ، في هذا السياق ، هو التأكيد على أنها جميعاً ساهمت في تشكيل الوعي بجمالية الأرجوزة ، وتضافرت على إثراء سيرورة تلقيها .

خاتمة

الرجز فن شعري قديم، بل لعله يشكل النواة التي تطور منها الشعر العربي. وقد كان في بداية أمره عبارة عن مقطعات بسيطة تجري على ألسنة الناس، في شتى مناحي الحياة. ثم ترقى شيئاً فشيئاً، متجاوزاً بذلك مرحلة المقطعات إلى مرحلة الأرجوزة.

ويعد الرجز أبرز شكل فني قورن به القصيد في تراثنا الشعري والنقدي. وقد نال بعض العناية من قبل مجموعة من الباحثين، لكن ما ظل يعاب على معظم الدراسات الرجزية هو التركيز فيه على اللغة والغريب خاصة. هكذا ظلت تتكرر بصدده نفس القضايا والأحكام.

أما الأرجوزة كمفهوم إجرائي، بل كنص إبداعي قابل للتحليل والفهم والتأويل فما رأيت لأحد فيها بحثاً مستقلاً أو دراسة يعتد بها. والقليل من الدارسين الذين أشاروا إليها فعلوا ذلك دون الحديث عن تميزها، أي أنهم تناولوها من منطلق أنها لا تعدو أن تكون هي القصيدة نفسها.

وقد كان الغرض من دراسة الأرجوزة في هذا البحث تحقيق هدفين أساسيين :

أ — الوقوف على خصائص ومميزات البناء الفني للأرجوزة : فقد أشرنا إلى أن الدارسين ضربوا صفحاً عن بحث هذه المسألة. ولم يكن ذلك أمراً طبيعياً، لاسيما بالنظر إلى وفرة النصوص وراثتها من الناحية

الجمالية. وهكذا تحدثنا عن مجمل المتتاليات ونسقها في نوعين أساسيين من الأرجوزة، هما :

✽ الأرجوزة المدحية : وذلك لأهمية غرض المدح فيما أنتجه معظم الرجاز والشعراء العرب من هذا الفن. ومن الواضح أن أوائل الرجاز نظروا في تطويل الأرجوزة وصياغة عناصر بنيتها إلى القصيدة التي كان الجاهليون قد أسسوا لبناتها الأولى، وأرسوا أسسها الفنية من قبل. وعلى العموم فقد أشرنا في أرجوزة المدح إلى المتتاليات التالية :

1 — المطلع : وأشرنا إلى مختلف صيغه ودلالاتها، وصلته بالمعنى العام للأرجوزة.

2 — المقدمة : وقد تم التمييز فيها بين مجموعة من الأنواع، بحيث أشرنا إلى المقدمة الطللية، ومقدمة الشباب والشيب، والمقدمة الغزلية، والمقدمة الدينية، ومقدمة الفروسية، منبهين على أن أهميتها إنما تكمن في صلتها بباقي المتتاليات في الأرجوزة، بل وبأسلوب الرجاز ورؤيته إلى الحياة.

3 — الرحلة : وهي من أبرز متتاليات الأرجوزة العربية، ولاسيما أرجوزة المدح. والغالب أن تلي المقدمة مباشرة، إلا أنها قد تتقدم وقد تتأخر عن تلك المرتبة. بل قد تستغرق معظم الأرجوزة أوكلها أحياناً. وهذه المتتالية هي نفسها تتركب من عنصرين أساسيين هما : عنصر وصف الصحراء بمشاهدها المتنوعة، وعنصر وصف الناقة الذي غالباً ما ينشطر إلى لختين : وصفها حسياً، ثم وصفها تخييلياً. وكيفما كانت الحال فإن بنية الرحيل كانت مناسبة للرجاز كي يستفرغوا جهدهم في الوصف، ويبلغوا طاقتهم في تجويده.

4 — الغرض : والغرض هنا هو المدح. وحقه أن يلي الرحيل مباشرة باعتباره الغاية والمنتهى، لكن وجدناه أحياناً يأتي في غير ذلك الموضع. ولم يقتصر الرجاز في هذه البنية على حشد معاني المدح الصرفة، بل كانت

فرصة تحدثوا فيها عن هواجسهم ومواقفهم. فكثيراً ما صوروا المفارقات التي يحفل بها واقع الناس وحال المجتمع، وهو ما يعتبر صرخة في وجه الظلم الذي يصلى ناره المستضعفون. بل إن غرض المدح كثيراً ما تحول إلى أنات من الشكوى يبثها الرجاز، معبرين بذلك عن مأزقهم الخاص.

5- الخاتمة : فقد لاحظنا أن بعض الأراجيز ختمت على نحو خاص، أي أننا اعتبرنا ذلك إجراءً مقصوداً ينبغي التنبيه عليه وإبرازه. ومن بين مظاهر هذا الختم الإشارة إلى معاني الدين أو الحكمة، وكلا الأمرين محطة للتأمل وتعميق الرؤية إلى الحياة.

✽ **الأرجوزة الطردية :** وتعد من أهم أنواع الأرجوزة في تراثنا الشعري. وهي مثال واضح على تنوع بنية الأرجوزة العربية.

لقد كان موضوع الطرد يأتي عرضاً في القصائد الشعرية القديمة. ومع نهاية القرن الأول للهجرة بدأت تظهر بوادر استقلاله، وذلك فيما أبدعه دكين بن رجاء الفقيمي وحميد الأرقط وغيرهما من أراجيز بلغت أوج اكتمالها مع مجموعة من الشعراء الآخرين كأبي نواس وأبي نخيلة وابن المعتز والناسخ الأكبر وغيرهم.

وتقوم أرجوزة الطرد - خلافاً لأرجوزة المدح - على أساس المتتاليات التالية :

1- المطلع : وبنيته في أرجوزة الطرد متميزة بمجموعة من الصيغ والعناصر الشكلية التي تختلف عما يوجد في مطالع أراجيز المدح.

2- فضاء الصيد : والمقصود بذلك زمن الخروج إلى الصيد والمكان الذي يُتخير له. وهو أمرٌ تواترت الإشارة إليه في معظم أراجيز الطرد.

3- وسيلة الصيد : حيث كثر وصف الكلاب والفهود والخيول وجوارح الطير من صقور ونسور وشواهين وغيرها، كما تمت الإشارة في كثير

من أراجيز الطرد إلى وسائل أخرى، هي عبارة عن أدوات منها : القوس والفعج والشبكة.

4 - الطريدة : ووصف الطريدة عنصر أساسي في معظم نماذج هذا النوع من الأرجوزة. يوجد ذلك فيها، في شكل مقطع يطول أحياناً ويُقتضب أحياناً أخرى. وغالباً ما يلي الوسيلة مباشرة. وقد تنوعت الطرائد بتنوع الأزمنة والأمكنة ووسائل الصيد.

5 - الصراع : ويكون مناسبة لتصوير مختلف الطرائد المهاجرة، المغلوبة على أمرها، المستسلمة أمام براعة وقوة وسيلة الصيد، كيفما كان نوعها.

6 - الخاتمة : وفيها يتم الحديث عن مجالس الأنس واللهواتي يعقدها الأصحاب في أعقاب رحلات الصيد.

ب - الوقوف على جمالية تلقي الأرجوزة : فالهدف السابق يتعلق بمعرفة البعد الفني للأرجوزة. ذلك أن حديثنا المفصل عن بنية نوعين أساسيين من أنواعها، مع ما تخلل ذلك من الإشارة إلى مجموعة من مستوياتها التعبيرية، إنما يدخل في باب جمالية إبداع الأرجوزة. فماذا عن جمالية تلقيها ؟ للإجابة عن هذا السؤال قمنا بالخطوات التالية :

— الإشارة إلى مفهوم أفق الانتظار، وذلك باعتباره من أهم المفاهيم التي أطر بها هانس روبرت يوس حديثه عن سيرورة تلقي الأعمال الأدبية.

— الإشارة إلى أهم ملامح أفق انتظار قراء الشعر العربي القديم، وهي إشارة اعتبرناها تمهيداً ضرورياً من أجل الوقوف على مقدار ما أضافته الأرجوزة إلى انتظارات قراء الشعر، بل ما يُفترض أن يكون قد أحدثته فيها من تغيير.

— الإشارة إلى أفق انتظار قراء الأرجوزة. فقد كان الرجز في الجاهلية هوتلك الأبيات القصيرة القليلة التي تقال في أغراض ومواقف خاصة،

كالحرب والمتح والترقيص. وعلى العموم فأفق انتظار الجاهليين للرجز كان ينحصر في اعتباره جزءاً من لغة الحديث اليومي. وعندما تطور الرجز وتناسلت منه الأراجيز الطوال تحطم ذلك الأفق التقليدي البسيط وحل محله أفق انتظار آخر يقوم على أساس اعتبار الأرجوزة مثلاً للشعر البدوي المغرق في الغرابة.

ومهما يكن التطور الذي عرفته الأرجوزة الفنية، فإن أفق انتظارها هوذاك الذي شيده كبار الرجاز ومن اقتدى بهم من الشعراء، لذلك وجدنا العجاج مثلاً يُحتذى من قبل الأبيوردي⁽¹⁾، ورؤبة وأبا نخيلة من قبل ابن نباتة السعدي⁽²⁾، وأبا نواس - في منهوكته الرائية - من لدن كشاجم⁽³⁾، وابن أبي حصينة⁽⁴⁾.

— وفي نفس هذا السياق أيضاً أشرنا إلى ثلاثة مستويات لجمالية تلقي الأرجوزة عند العرب، وهي :

* مستوى الاختيار : ولم يكن هذا المستوى بارزاً كل البروز. ولكن يستشف من عدة قرائن أنه كان أمراً واقعاً. إن اختيار أرجوزة أو مجموعة من الأراجيز جنباً إلى جنب في مصنف ما لا يخلو من التأثير بجمالية تلك النصوص، بل إنه يقتضي وجود رؤية جمالية. وبالتالي، فإن هذه العملية تشكل ضرباً من التلقي الجمالي.

* مستوى الطبقة : أي أن تصنيف الرجاز ووضعهم في طبقة معينة إنما هو بعد من أبعاد التلقي ومظهر من مظاهره. وتكمن أهمية هذا الإجراء أساساً في كونه لم يكن معزولاً عن الاهتمام بالأرجوزة. فتصنيف الرجاز

1 - ديوان الأبيوردي : 541 .

2 - ديوان ابن نباتة السعدي : 2/352 ، 2/554 .

3 - ديوان كشاجم : 211 .

4 - ديوان ابن أبي حصينة : 1/13 .

يفضي غالباً إلى الحديث عن الأراجيز وتصنيفها. وهذا أمرٌ تلمسناه عند ابن سلام الجمحي وابن قتيبة.

* مستوى الشرح والتفسير : وتكمن أهميته في كونه يقوم على أساس الفهم والتأويل . وقد تأتى لنا الحديث عن هذا المستوى ن خلال ثلاثة نماذج هي : شرح الأصمعي لديوان العجاج، وشرح ديوان رؤية المنسوب لمحمد بن حبيب، ثم تفسير أرجوزة أبي نواس لابن جني . وقد اجتهدنا في بيان جهاز التلقي الذي اعتمدته كل قراءة من هذه القراءات الثلاث، مبرزين في نفس السياق أن حقيقة الأرجوزة وقيمتها إنما تكمن في صيرورة هذا التلقي .

وعلى العموم، فإن من أهم النتائج والخلاصات التي انتهى إليها هذا البحث ما نذكره فيما يلي :

1- الحديث عن الأرجوزة في استقلالها عن القصيدة . فقد خلط كثير من القدماء والمعاصرين بينهما خلطاً كان من تبعاته إما أن تدرس الأرجوزة -إن درست- بمنطق القصيدة، وإما أن تغفل الإشارة إليها بالمرّة، وهذا هو الغالب . لذلك فإن أطروحتنا تتأسس على التفرقة - بشكل واضح - بين هذين الشكلين الفنيين .

2 - التمييز بين الرجز والأرجوزة، فالبحت ليس تأريخاً لفن الرجز وتتبعاً لمراحل تطوره، بل هو وقفة متأنية على شكل الأرجوزة منذ أن تشكلت في نهاية العصر الجاهلي، وإلى حدود القرن الخامس للهجرة .

3- التفرقة بين الأرجوزة الفنية التي تتجلى فيما أبدعه جم غفير من الرجاز والشعراء، وبين الأرجوزة التعليمية التي هي عبارة عن منظومات ومتون علمية .

4 - أن أهمية الأرجوزة وقيمتها لا تتجلى في دواوين الرجاز أمثال الأغلب والعجاج وأبي النجم ورؤية فحسب، بل تكمن أيضاً فيما أنتجه عدد كبير من الشعراء، من بينهم مجموعة من مشاهيرهم كامرئ القيس ولبيد وجريز وبشار وأبي نواس وابن الرومي وابن المعتز والمتنبي والشريف الرضي.

5 - أن المدح والطرْد وما يتخللها من الوصف تعد أهم الأغراض التي تهيمن على الأرجوزة الفنية في الشعر العربي القديم.

6 - أن الغرابة في الأرجوزة مسألة نسبية، ثم إنها لا تحول دون الإحساس بجماليتها، وتحديد مختلف مستوياتها التعبيرية.

7 - أن بنية الأرجوزة ليست ثابتة، بل عرفت عدة متغيرات.

8 - أن الشرح والتفسير من أهم مظاهر تلقي الأرجوزة.

9 - أن شروح الأرجوزة التي وقفنا عندها تقوم على أساس مستويات متفاوتة من حيث الفهم والتأويل.

وقد اعتمدنا في هذا البحث متناً يزيد على خمسمائة أرجوزة، وهي مما أبدعه سبعة وخمسون راجزاً وشاعراً، ينتمون لفترة زمنية تمتد من العصر الجاهلي إلى حدود القرن الخامس للهجرة. ولم يكن الحافز على توسيع متن الدراسة إلى هذا الحد إلا الرغبة في تحقيق أكبر قدر من المصداقية للتحليلات والأحكام والخلاصات التي افترضنا الوصول إليها والانتهاة إلى إقرارها.

فإذا وقفنا إلى هذا الأمر، فذلك ما كنا نبغي، وإلا فحسبنا أننا اجتهدنا وبذلنا الوسع، ومن الله السداد والتوفيق.

لائحة المصادر والمراجع

المراجع بالعربية

- اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، د. محمد مصطفى هدارة، دار المعارف، القاهرة 1970.
- أخبار النحويين البصريين، أبو سعيد السيرافي، تحقيق فريتس كرنكو، المطبعة الكاثوليكية، بيروت 1936.
- أدب الفقهاء، عبد الله كنون، دار الكتاب اللبناني، بيروت (د.ت.).
- أرجوزة غميس للإمام ابن سيدة، حبيب زيات، مجلة المشرق، بيروت ع36، 1938.
- الأصمعيات، الأصمعي، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف بمصر 1979.
- الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، طبعة دار الكتب العلمية، بيروت 1986.
- الأغلب العجلي، حياته وشعره، د. نوري حمودي القيسي، مجلة المجمع العلمي العراقي، مج 31، ع3، بغداد 1980.
- الإقناع في العروض وتخريج القوافي، الصاحب بن عباد، تحقيق الشيخ محمد حسن آل ياسين، منشورات المكتبة العلمية، بغداد 1960.
- الأنماط الإيقاعية للأرجوزة في الشعر العربي، د. المهدي لعرج، دار الثقافة، الدار البيضاء 2008.
- الأنوار ومحاسن الأشعار، أبو الحسن علي بن محمد بن المطهر العذوي المعروف بالشمشاطي، تحقيق السيد محمد يوسف، مطبعة حكومة الكويت 1978.

- بحر الرجز، محمد الباتل، مجلة جامعة الملك سعود، مج 7 ع 2، الرياض 1995.
- بدائع البدائ، ابن ظافر الأزدي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة الأنكلو المصرية 1970.
- البرهان في وجوه البيان، ابن وهب الكاتب، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديشي، مطبعة العاني، بغداد 1967.
- بناء الأرجوزة وجماليتها في الشعر العربي القديم. المهدي لعرج، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه الدولة، مرقونة في مكتبة كلية الآداب، بالرباط، 2003.
- بنية القصيدة العربية حتى نهاية العصر الأموي (قصيدة المدح نموذجاً)، د. وهب رومية، دار سعد الدين، دمشق 1997.
- البيان والتبيين للجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، ط 2، القاهرة 1960.
- البزرة، أبو عبد الله الحسن بن الحسين "ظناً"، تحقيق محمد كرد علي، منشورات مجمع اللغة العربية، دمشق 1988.
- تاريخ الشعر العربي، نجيب محمد البهيتي، دار الثقافة، الدار البيضاء 1982.
- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت 1983.
- تحليل النص الشعري "بنية القصيدة"، يوري لوتمان، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف بمصر، ط 1، 1995.
- التطور والتجديد في الشعر الأموي، شوقي ضيف، دار المعارف بمصر 1981.
- التفاعل بين النص والقارئ، فولفغانغ إيزر، ترجمة الجيلالي الكدية، مجلة دراسات سيميائية، ع 72 / 1992.
- تفسير أرجوزة أبي نواس في تقرظ الفضل بن الربيع، ابن جني، تحقيق محمد بهجت الأثري، منشورات مجمع اللغة العربية بدمشق، ط 2، (د.ت).
- التكملة والذيل والصلة لكتاب تاج اللغة وصحاح العربية، الحسن بن محمد بن الحسن الصفاني، تحقيق عبد العليم الطحاوي، مطبعة دار الكتب، القاهرة 1970.
- حركة التأليف عند العرب، د. أمجد الطرابلسي، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء 1986.

- حسن التوصل إلى صناعة الترسل، شهاب الدين محمود الحلبي، تحقيق أكرم عثمان يوسف، دار الرشيد للنشر، بغداد 1980.
- الحماسة، أبوتمام، تحقيق عبد الله عبد الرحيم عسيان، منشورات جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية 1981.
- حميد بن مالك الأرقط وما وصل إلينا من شعره، حنا جميل حداد، مجلة جذور، مج 1، ج 1، 1999.
- الحيوان للجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي بمصر، ط 2، 1966.
- الخبرة الجمالية، سعيد توفيق، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 1992.
- دراسات في الشعر الجاهلي، يوسف خليف، دار غريب، القاهرة، (د.ت).
- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط 2، 1989.
- ديوان الأبيوردي، تح: عمر الأسعد، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق 1974.
- ديوان الأرجاني، تحقيق قدرى مايو، دار الجليل، بيروت، ط 1، 1988.
- ديوان أعشى همدان وأخباره، تحقيق د. حسن عيسى أبو ياسين، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض 1983.
- ديوان الأعمى التطيلي، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت 1989.
- ديوان البحري، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف بمصر.
- ديوان بشار بن برد، تحقيق الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع والشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1976.
- ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تح: محمد عبده عزام، دار المعارف بمصر 1965.
- ديوان تميم بن المعز لدين الله الفاطمي، دار الكتب المصرية، ط 1، القاهرة 1957.
- ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، تحقيق د. نعمان محمد أمين طه، دار المعارف بمصر 1986.

- ديوان ابن أبي حصينة، تحقيق محمد أسعد طلس، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق 1956.
- ديوان الحماني، تحقيق د. محمد حسين الأعرجي، دار صادر، بيروت 1998.
- ديوان ابن حمديس، صححه وقدم له د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت 1960.
- ديوان حميد بن ثور الهلالي، صنعة عبد العزيز الميمني، دار الكتب المصرية، القاهرة 1951.
- ديوان دريد بن الصمة، جمع وتحقيق محمد خير البقاعي، دمشق 1981.
- ديوان ابن دريد، دراسة وتحقيق عمر بن سالم، الدار التونسية للنشر، تونس 1973.
- ديوان ذي الرمة، تمح : د. عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الرسالة، بيروت 1993.
- ديوان ابن الرومي، تحقيق د. حسن نصار، مطبعة دار الكتب، 1973-1979.
- ديوان السري الرفاء، تقديم وشرح كرم البستاني، دار صادر، بيروت 1996.
- ديوان الشريف الرضي، دار صادر، بيروت 1961.
- ديوان الشريف المرتضى، تحقيق رشيد الصفار، المؤسسة الإسلامية للنشر، ط2، بيروت 1987.
- ديوان الشماخ، تحقيق صلاح الدين الهادي، دار المعارف بمصر 1968.
- ديوان الصاحب بن عباد، تحقيق الشيخ محمد حسن آل ياسين، مكتبة النهضة، بغداد 1965.
- ديوان الصنوبري، تحقيق د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت 1970.
- ديوان ابن عبد ربه، تحقيق د. محمد رضوان الداية، دار الفكر، دمشق 1987.
- ديوان عبد الصمد بن المعدل، تمح : زهير غازي زاهد، دار صادر، بيروت 1998.
- ديوان أبي العتاهية، دار صادر، بيروت 1964.
- ديوان العجاج، تحقيق د. عبد الحفيظ السطلي، مكتبة أطلس، ط1، دمشق 1971.
- ديوان العجاج، تحقيق د. عزة حسن، دار الشرق العربي، بيروت 1995.
- ديوان علي بن الجهم، تحقيق خليل مردم بك، نشر لجنة التراث العربي، بيروت (د.ت).

- ديوان أبي فراس الحمداني، تحقيق بدر الدين حاضري ومحمد حمامي، دار الشرق العربي، ط1، بيروت 1992.
- ديوان كشاجم، تخ: د. النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة 1997.
- ديوان امرئ القيس، تخ: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، 1990.
- ديوان منصور بن إسماعيل الفقيه، تحقيق القحطاني، دار القلم، بيروت، 1981.
- ديوان مهيار الديلمي، دار الكتب المصرية، ط1، 1931.
- ديوان الناشئ الأكبر، تحقيق هلال ناجي، مجلة المورد، مج11، ع3، بغداد 1982.
- ديوان ابن نباتة السعدي، تحقيق عبد الأمير مهدي حبيب الطائي، منشورات وزارة الإعلام، بغداد 1977.
- ديوان أبي النجم العجلي، تحقيق علاء الدين أغا، منشورات النادي الأدبي، الرياض 1981.
- ديوان أبي نواس، تحقيق وشرح إسكند آصاف، دار العرب للبستاني، القاهرة (د.ت.).
- ديوان أبي نواس، دار بيروت للطباعة والنشر، 1982.
- ديوان أبي نواس، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت.
- الرحلة في القصيدة الجاهلية، وهب رومية، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1979.
- زهديات أبي نواس، د. علي أحمد الزبيدي، القاهرة 1959.
- سانشات دمي القصر في مطارحات بني العصر، درويش محمد بن أحمد الطالوي الأرتقي الدمشقي، تحقيق د. محمد مرسي الخولي، ط1، 1983.
- شرح ديوان رؤية بن العجاج المنسوب لمحمد بن حبيب، بحث لنيل شهادة د.د.ع، القسم الأول بتحقيق محمد بنمليح (1998) والقسم الثاني بتحقيق خالد حجوط (1999)، مرقون في مكتبة كلية الآداب بفاس.
- شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، تحقيق د. إحسان عباس، الكويت 1984.
- شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت 1986.
- شرح المعلقات السبع للزوزني، دار الجيل، بيروت 1979.
- الشعراء الجاهليون الأوائل، عادل الفريجات، دار المشرق، بيروت 1994.

- شعراء عباسيون، غوستاف غرونباوم، ترجمة د. محمد يوسف نجم، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت 1959.
- شعراء عباسيون منسيون، إبراهيم النجار، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1997.
- الشعر الشعبي العربي، د. حسين نصار، دار الرائد العربي، بيروت 1982.
- شعر الشمردل اليربوعي، دراسة وتحقيق د. نوري حمودي القيسي، مجلة معهد المخطوطات العربية، مج 18، ج 2، القاهرة 1972.
- شعر عمر بن لجأ التيمي، د. يحيى الجبوري، دار القلم، ط 3، الكويت 1983.
- شعر ابن المعتز، صنعة أبي بكر محمد بن يحيى الصولي، تحقيق د. يونس أحمد السامرائي، منشورات وزارة الإعلام، بغداد 1978 - 1977.
- شعر "أبونخيلة"، جمع وتحقيق عباس توفيق، مجلة المورد، مج 7، ع 3، بغداد 1978.
- الشعر والشعراء لابن قتيبة، تح : أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، 1998.
- الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور، شوقي ضيف، دار المعارف بمصر 1977.
- الشفاهية والكتابية، والتر.ج. أونج، ترجمة د. حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت 1994.
- الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي، ط 2، 1971.
- الصيد والطرد في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري، د. مصطفى الصالح، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1981.
- طبقات الشعراء في النقد الأدبي عند العرب، جهاد المجالي، دار الجليل، بيروت 1992.
- طبقات الشعراء لابن المعتز، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف بمصر، ط 1، 1981.
- طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة 1974.
- طبقات النحويين واللغويين، الزبيدي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر 1984.

- العجاج حياته ورجزه، عبد الحفيظ السطلي، مكتبة أطلس، دمشق 1971.
- العروض، الشيخ جلال الحنفي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط3، 1991.
- عروض الورقة، إسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق محمد العلمي، دار الثقافة، الدار البيضاء 1984.
- العصر العباسي الأول، شوقي ضيف، دار المعارف، ط2، 1972.
- علم التأويل الأدبي - حدوده ومهامه، هانس روبرت يوس، ترجمة بسام بركة، مجلة العرب والفكر العالمي، ع3/1988.
- العماني الراجز حياته وما تبقى من شعره، جمع وتحقيق حنا جميل حداد، مجلة معهد المخطوطات العربية، مج27، ج1، الكويت 1983.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق، تحقيق د. محمد قرقزان، دار المعرفة بيروت، ط1، 1988.
- عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت 1982.
- العين للخليل بن أحمد، دار الرشيد، بغداد 1980.
- العيون الغامرة على خبايا الرامزة للدماميني، تحقيق الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط2، 1994.
- أبوفراس الحمداني، د. إبراهيم السامرائي، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1983.
- فهرسة ابن خير، تحقيق فرانسشكة قداره زبدين وخوليا ربيرا طرغوه، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت 1979.
- القافية والأصوات العربية، محمد عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي بمصر 1977.
- القسطاس في علم العروض، جاد الله الزمخشري، مكتبة المعارف، بيروت 1989.
- القنص بالصقر بين المشرق والمغرب، د. عبد الهادي التازي، منشورات المعهد الجامعي للبحث العلمي، الرباط 1980.
- الكافي في العروض والقوافي للتبريزي، تحقيق الحساني حسن عبد الله، عالم المعرفة، بيروت (د.ت).

- كتاب الأزمته وتلبية الجاهلية، أبو علي محمد بن المستنير، الملقب بـ "قطرب"، تحقيق حاتم صالح الضامن، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1985.
- كتاب الأوراق للصولي، تحقيق ج. هيورث. دن، دار المسيرة، بيروت 1982.
- كتاب التشبيهات من أشعار أهل الأندلس، أبو عبد الله محمد بن الكتاني الطيب، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، (د.ت.).
- كتاب الديباج لأبي عبيدة معمر بن المثنى، تحقيق عبد الله بن سليمان الجريوع وعبد الرحمن بن سليمان العثيمين، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط1، 1991.
- كتاب العروض لابن جني، تحقيق فوزي سعد عيسى، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية 1990.
- لسان العرب لابن منظور، دار صادر، بيروت 1992.
- اللغة في أراجيز رؤية بن العجاج، عمر عبد المعطي أبو العنين، منشأة المعارف بالإسكندرية 1989.
- مجالس ثعلب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار المعارف بمصر 1987.
- مجموع أشعار العرب، وهو مشتمل على ديوان رؤية بن العجاج وعلى أبيات مفردات منسوبة إليه، تحقيق وليم بن الورد البروسي، ليبغ 1903.
- المحمدون من الشعراء وأشعارهم للقفطي، تحقيق رياض عبد الحميد مراد، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق 1975.
- المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب، د. إدريس بلحليح، منشورات كلية الآداب بالرباط، ط1، 1995.
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د. عبد الله الطيب، دار الفكر، بيروت 1970.
- الزهر، جمال الدين السيوطي، تحقيق محمد أحمد جاد المولي وصاحبيه، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة (د.ت.).
- المصايد والمطار، كشاجم، تح: محمد أسعد طلس، دار المعرفة، بغداد 1954.
- معجم الأدباء لياقوت، دار الفكر، بيروت، ط3، 1980.
- العرب، الجواليقي، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار الكتب المصرية 1361 هـ.
- المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية، وليم راي، ترجمة يونس يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد 1987.

- المعيار في أوزان الأشعار لأبي بكر بن السراج، تحقيق محمد رضوان الداية، دار الأنوار، دمشق، ط 1، 1968.
- المفضليات، المفضل الضبي، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف بمصر 1979.
- مقدمة القصيدة العربية في صدر الإسلام، حسين عطوان، دار الجليل، بيروت 1987.
- مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي، حسين عطوان، دار المعارف بمصر 1974.
- مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، حسين عطوان، دار المعارف بمصر 1970.
- مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، حسين عطوان، دار المعارف بمصر 1971.
- من أصول الشعر العربي القديم، إبراهيم عبد الرحمن محمد، مجلة فصول، مج 4، ع 2، مارس 1984.
- منهج البغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط 3، 1986.
- منهج التبريزي في شروحه، د. فخر الدين قباوة، المكتبة العربية بحلب 1974.
- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، القاهرة 1981.
- موسيقى الشعر، د. حسين عبد الجليل يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1989.
- ميزان الشعر، بدير متولي حميد، دار المعرفة، القاهرة 1970.
- نحو جمالية التلقي، جان سترابانسكي، ضمن كتاب: نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة د. محمد العمري، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1996.
- نزهة الألباء في طبقات الأدباء، أبو البركات الأنباري، تحقيق عطية عامر، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة - تونس 1998.
- النظرية الأدبية المعاصرة، رمان سلدن، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1996.
- نظرية التلقي - إشكالات وتطبيقات، جماعة من الكتاب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 1993.
- نظرية التلقي - أصول وتطبيقات، د. بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 2001.

- نظرية الاستقبال، روبرت سي هول، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 1992.
- نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت والشركة المغربية للنشرين المتحدنين، الرباط، ط1، 1982.
- نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت (د.ت).
- هجاء الأضياف (حميد بن مالك الأرقط) وما وصل إلينا من شعره، حنا جميل حداد، مجلة جذور، جدة، ع1، 1999.
- الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم، د. حميد لحداني، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1997.
- الوجودية في الجاهلية، فالتر براونه، مجلة المعرفة، ع1963 / 4.
- وفيات الأعيان لابن خلكان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت 1978.
- ابن وكيع التنيسي، جمع شعره وحققه د. حسين نصار، دار مصر للطباعة، القاهرة 1953.
- يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر للشعالبي، تحقيق د. محمد مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت ط1، 1983.

المراجع بغير العربية

- *Pour une esthetique de la reception*, H. R. JAUSS, Gallimard, PARIS, 1978.
- *Recherches sur le genre «TABAKAT» dans la literature arabe*, IBRAHIM HAFSI, IN : ARABICA, TOME XXIII ; fascule 3.
- *The hunt in classical arabic poetry from MUKHADRAM QASIDAH TO Umayyad Tardiyyah*, JAROSLAV STETKEVYCH, in : JOURNAL OF ARABIC LITERATURE, VOL: XXX, N2/1999.

فهرس الموضوعات

5..... مقدمة

الباب الأول : بنية الأرجوزة في الشعر العربي القديم

11..... تمهيد

16..... الفصل الأول : بنية أرجوزة المدح

17..... 1 - بنية المطلع في أرجوزة المدح

30..... 2 - بنية المقدمة

31..... أ - المقدمة الطللية

47..... ب - مقدمة الشباب و الشيب

55..... ج - المقدمة الغزلية

61..... د - المقدمة الدينية

64..... هـ - مقدمة الفروسية

70..... 3 - بنية الرحلة

97..... 4 - بنية الغرض

120..... 5 - بنية الخاتمة

129..... الفصل الثاني : بنية الأرجوزة الطردية

131..... 1. بنية المطلع في الأرجوزة الطردية

139.....	2. فضاء الطرد.....
150.....	3. وسيلة الطرد.....
165.....	4. الطريدة.....
170.....	5. الصراع.....
177.....	6. الخاتمة.....

الباب الثاني : جمالية تلقي الأرجوزة عند العرب ... 185

187.....	تمهيد.....
190.....	الفصل الأول : أفق انتظار الأرجوزة :
190.....	1 - مفهوم أفق الانتظار :
195.....	2 - أفق انتظار الشعر العربي القديم
208.....	3 - أفق انتظار الأرجوزة.....
217.....	الفصل الثاني : مستويات تلقي الأرجوزة عند العرب
217.....	1 - الاختيار
222.....	2 - الطبقة.....
231.....	3 - الشرح و التفسير
233.....	أ - شرح الأصمعي لديوان العجاج
240.....	ب - شرح محمد بن حبيب لديوان رؤبة.....
256.....	ج - تفسير ابن جني لأرجوزة أبي نواس.....
256.....	• سياق تلقي أرجوزة أبي نواس.....
259.....	• نسق تلقي ابن جني لأرجوزة أبي نواس
275.....	خاتمة.....
283.....	لائحة المصادر و المراجع بالعربية.....
292.....	المراجع بغير العربية
293.....	فهرس الموضوعات.....

تم الطبع بمطابع أنريليا الشرق 2009
159 مكرر ، شارع يعقوب المنصور ، الدار البيضاء
الهاتف : 0522 25 95 04 / 0522 25 98 13
الفاكس : 0522 25 29 20 / 0522 44 00 80
مكب التصفيف الفني : 54 / 0522 29 67 53
الفاكس : 0522 48 38 72
الدار البيضاء

مكتبة بنية الأرجوزة الأدب وجمالية تلقيها عند العرب المغربي

وقد كان الغرض من دراسة الأرجوزة في هذا الكتاب تحقيق هدفين أساسيين :

- الوقوف على خصائص ومميزات بنائها الفني من خلال الحديث عن مجمل المتتاليات ونسقتها في نوعين من أهم أنواعها، هما : أرجوزة المدح والأرجوزة الطردية.
- ثم الوقوف على جانبها الجمالي، من خلال الإشارة إلى مجموعة من مظاهر ومستويات تلقيها.

تصورنا المنهجي في دراسة الأرجوزة العربية القديمة يفترض إذن أنها تتوفر على بنية متميزة، وهذه البنية ليست شيئاً ثابتاً، بل إنها تختلف بحسب أغراضها أحياناً، وبحسب العناصر المشكلة لتلك الأغراض أحياناً أخرى. ثم إنها ليست منعزلة عن محيطها، فدلالاتها هي حصيلة تفاعلها مع واقعها وقدرتها على ترميزه. وتحولاتها التي تبرهن عليها بدائلها المختلفة إنما هي استجابة لتحولات الواقع، ونتيجة لدينامية شكلها الفني.

المؤلف

من مواليد تازة 1963، حاصل على دبلوم الدراسات العليا سنة 1995، ثم على دكتوراه الدولة سنة 2003 .



مقتطف من لوحة للفنان
ضياء العزاوي :
أكرام بغداد ، المتحف
البريطاني ، لندن 1982 .

ISBN 9981-25-636-6



9 789981 256361