T
138A

حياة الصحراء في شعر ذي الرمّة

اعداد
صالح آغا

رسالة مقدّمة الى الدائرة العربيّة
في الجامعة الاميركية في بيروت
للحصول على درجة الماجستير في الآداب
آب ١٩٧٠

AMERICAN UNIVERSITY OF BEIRUT

Thesis Title:

Desert Life in The Poetry of Dhu-Rumma

By

Salih Said Agha
(Name of Student)

Approved:

I. Abbas	Advisor Ihsan Abbas
M.Y. Najm	Member of Committee m. Nj
M.A. Ghul	Member of Committee M.A. Ghul
	Member of Committee

Date of Thesis Presentation: August, 24th, 1970.

November 4, 1969

NOTICE TO GRADUATE STUDENTS

The Board of Graduate Studies in its meeting on November [illegible], decided that all graduate students must include the following "Thesis Release Form" to appear on a separate page of each thesis:

"THESIS RELEASE FORM"
American University of Beirut

I, Salih Agha :

☑ authorize the American University of Beirut to supply copies of my thesis to libraries or individuals upon request.

☐ do not authorize the American University of Beirut to supply copies of my thesis to libraries or individuals.

S. Agha
Signature

August, 24th, 1970
Date

Emile Rubeiz
Assistant Registrar

فهرس المحتويات

مقدمة : في مصادر الاخبار عن ذى الرمة ورواية **ديوانه** ١

مدخل: تعريف بذى الرمة ٨

١ــ اسمه ولقبه وكنيته ٨
٢ــ شكله وهيئته ٩
٣ــ حالته الصحية ٩
٤ــ صلاته العائلية ١٠
٥ــ وضعه المادى ١٤
٦ــ قصة حبه ١٦
٧ــ ثقافته ٢٢
٨ــ خاتمة ٣١

حياة الصحراء في شعر ذى الرمة

الفصل الاول : البيئة الصحراوية ومعالمها الكبرى

أــ جغرافية الصحراء ٣٢

١ــ الارض ٣٢
٢ــ الماء ٣٣
٣ــ الرياح والانواء والامطار ٣٤
٤ــ نبات الصحراء ٣٩
٥ــ تقلب الفصول ٤٠
٦ــ تقلب الليل والنهار ٤١

بــ حيوان الصحراء ٤٤

١ــ الحمار الوحشي ٤٤
٢ــ الثور الوحشي ٤٦
٣ــ الظليم والنعامة ٤٧
٤ــ الناقة ٤٨
٥ــ حيوانات صحراوية اخرى ٥١

جــ انسان الصحراء ٥٣

١ــ الشاعر ٥٣
٢ــ الرفيق والاخ والحادى والغلام ٥٤
٣ــ الراعي ٥٧

٤ــ الصياد ٥٨
٥ــ المرأة ٥٩
٦ ــ شخصيات انسانية اخرى ٦٢
الفصل الثاني : طبيعة العلاقات بين البيئة الصحراوية وحيوانها وانسانها
تمهيد : نواميس الصحراء
ضروب الصراع :
١ــ الصراع بين الطبيعة والانسان ٦٦
٢ــ الصراع بين الطبيعة والحيوان ٧١
٣ــ الصراع بين الانسان والانسان ٧٩
٤ــ الصراع بين الانسا ن والحيوان ٨١
٥ــ الصراع بين الحيوان والحيوان ٨٢
الفصل الثالث : اثر الصحراء وضروب الصراع فيها في نفسية ذى الرمة وفنه
أ ــ الاثار النفسية ٨٤
بـ الاثار الفنية ٩٧
١ــ بنية القصيدة ٩٨
٢ــ طبيعة الصورة والالفاظ ١٠٣
٣ــ تحليل القصيدة الخامسة والسبعين ١١٣
٤ــ القدماء وشاعرية ذى الرمة ١١٦
الخاتمة ١١٩
ملحقات
المصادر بحسب ترتيبها التاريخي

مقـــدمة
فـي مصـادر الاخبـارعن ذى الرّمـة
وروايـة ديوانـــه

تنقسـم مصادر الاخبارعن ذى الـرّمة في قسمين رئيسين : الروايات المباشرة الـتي يرقـى السند فيها الى اشخاص عرفوا ذا الرّمة وجالسوه ، او رأوه وسمعوه ، والروايات غـير المباشرة التي يقـف السند فيها عند رواة لم يعاصروا الشاعر او عاصروه ولم يعرفوه .

(ا) ففـي القسم الاول نحو من خمس وثلاثين رواية مسندة الى ثلاثة وعشرين راويـة . وقد تكرر بعض هذه الروايات ببعض اختلاف . وتنقسم روايات هذا القسم الاول بدورها الى طائفتين بحسـب الانتماء الجغرافي والقبلي للرواة : ا) روايات الرواة من اهل البادية من عدويين او تميميين او غير ذلك . ولعل اعسر ما يواجهه الدارس في هذه الفئة مـن الروايات ان هؤلاء الرواة انفسهم ينقلون اخبارا متناقضة ، فترى زرعة بن دبول العدوى مثلا يذكر وسامة ذى الرّمـة [1] ، وترى عافية ، وهي عدويّة ، تذكر قبحه وتساقطه [2] ؛ (ب) روايات رواة البصرة والكوفة ممن اتصل بهم الشاعـر او رأوه ، ومن اشهر هؤلاء من الكوفيين : حماد الراوية ، وابن شبرمة الفقيه ، وابو بكر بن عيّاش ، وخالد بن كلثوم ، ومحمد بن سهل راوية الكميت ؛ ومـن البصريـين : ابو عمرو بن العلاء ، وعيسى بن عمر ، والمنتجع بن نبهان الاعرابي ، ويونس بن حبيب النحوى ، وعنبسة بن معدان الفيل ، وشعبة بن الحجاج ؛ ويبقى ما جاء في رواية عن خالد بـن كلثوم [3] من ان ذا الرّمة وفد على عبد الملك بن مروان ، كما يبقى زعم يونس النحوى [4] بـأ ن الشاعر وفد على مروان بن محمد لما استخلف امرين غير قابلين للتفسير ، ويتجلى موضع الضعـف في رواية خالد من الاحالة على مجهول اذ جاء فيها : "اخبرني شيخ لنا ان خالد بن كلثوم اخبره" .

ويلاحظ ان روايات هاتين الطائفتين لم تتطرقا الى الاخبار عن قصة حب ذى الرّمة ، وان روايات الطائفة الاولى بخاصة تركزت على ابرز فترتين قضاهما في البادية وهما : طفولته وفترة مرضه الاخير واحتضاره فوفاته ، من ذلك : رواية زرعة بن دبول [5] عن قدوم والدة الشاعر به الى الحصين العدوى ليكتب له معاذة تقيه ترويع الليل ، ورواية ابي الوجيه [6] عن مرض ذى الرّمة الاخير .

---

١) الاغانـي ١٧/ ٣١٠ ٢) المصدر نفسـه ٣) الاغاني ١٢/ ٣٣ ـ ٣٥
٤) العقد الفريد ١/ ٢٢٣ـ ٢٢٤ ٥) الاغاني ١٧/ ٣٠٧ ٦) ١٧/ ٣٤٣/ ٣٤٤

بينما تركزت روايات الطائفة الثانية على مسائل ثقافية واخبار ذات طبيعة جدلية او نقدية او لغوية كرواية [١] محمد بن سهل راوية الكميت ورواية المنتجع بن نبهان [٢] عن تخلي غيلان عن معاناة الرجز . وحيثما تضاربت روايتان هنا صعب الفصل الا ان يقوم دليل دامغ على التلفيق .

(٢) وورد في القسم الثاني عدد كبير من الروايات لم يرد في القسم الاول . وهو يحفل باسماء ما ينيف على خمسين راوية ، بعضهم متأخر ، وبعضهم لم اجد له ترجمة وليس في روايته ما يشير الى انها مباشرة . وابرز الروايات في هذا القسم ثلاث :

ا) الرواية التي تقف عند الاصمعي ، فقد روى الاصمعي عن أناس من رواة القسم الاول ، وليس هذا هو المقصود هنا ، بل المقصود تلك الروايات التي لم ينسبها الاصمعي الى احد .

ب) الرواية التي تقف عن ابي عبيدة ، وما ينطبق على رواية الاصمعي في هذا ينطبق على رواية ابي عبيدة .

ج) رواية ابن سلّام من غير طريق ابيه سلّام بن عبد الله ، وفيها روايته عن ابي الضراف وابي يحي الضبيّين وابي البيداء الرياحي .

والروايات التي يقف اسنادها عند كل من الاصمعي وابي عبيدة تستحق التوقف وان كان رفضها رفضا تاما غير وارد ، وإلا اصبحت سيرة ذي الرمّة مجموعة افتراضات . ويبدو ان رواية الاصمعي اكثر روايات هذا القسم تأرجحا ، فهي تتراوح بين روايات توثق لغة ذي الرّمة واخرى تضعفها ، وينقل الاصمعي حكاية هزء بلال بالشاعر حين ذكر ناقته في معرض مدحه ، ويسهب في شرح قول جرير ، أو أبي عمرو ، ان شعر ذي الرمّة نقط عروس وأبعار ظباء . وقد انحدرت رواية الاصمعي عن طريق ابن اخيه ابي محمد عبد الرحمن بن عبد الله بن قريب وتلميذه ابي النصر احمد بن حاتم الباهلي وعن طريق ثعلب ، وتأدت الى المرزباني ، وابي الفرج .

أما أبو عبيدة معمر بن المثنى فقد التزم منحى واحدا في الاخبار عن ذي الرّمة او نقد شعره . فأذا استثنينا رأيا واحدا ايجابيا [٣] لم نجده ينقل سوى حكايات الهزء بالشاعر وبعض الآراء النقدية التي تحاول الحط من قيمته والنيل من شخصه . وانحدرت رواية ابي عبيدة في ست طرق الى المرزباني وابي الفرج

---

١) الاغاني ١٦/ ٣٥١ ، الموشح ٣٠٧
٢) الموشح ٢٧٥
٣) الاغاني ١٧/ ٣١٢ ، وانظر الموشح ٢٧٩

وتهتم رواية ابن سلّام بابراز موقف نقدي عام يتناول (أ) مواقف جدلية حول قضايا لغوية (ب) المنافسة والمناحرة بين الشاعر وشعراء النقائض (ج) ردّ بعض المنحول من شعر ذي الرّمة مع ما يترتب على ذلك من ردّ ما بني على الشعر من قصص (د) آراء العلماء المتفاوتة في شعره (هـ) استخدام فكرة الطبقات في وضع ذي الرّمة موضعه من اكبر شاعرين في عصره وهما جرير والفرزدق ، ولعلّ قول ابن سلّام ان ذا الرّمة يقع منهما "موقع قتادة من الحسن وابن سيرين، هو دونهما ويساويهما في بعض شعره" يلخص المنحى الذي تبناه في النظر الى مكانة الشاعر وشعره . وقد تأدت رواية ابن سلّام الى المرزباني من عدة طرق ، وذلك لان المرزباني - في الموشح بخاصة - انما عني بآلاراء النقدية . كذلك دخلت رواية ابن سلّام في الاغاني سندا شفويا عن ابي خليفة الفضل بن الحباب في معظمها .

وهناك روايات مفردة لا يتعدى الراوي الواحد رواية واحدة منها ، وروايات اسندت الى مجهولين ، مثل "رجل من تميم" او "مخبر" او "فلان" او "رجل" او "من رأى ذا الرّمة" او "قوم هضبوا في الحديث" . ويبدو بعض هذه الروايات معقولا برغم هذه الثغرة الخطيرة في الاسناد .

وقد عني كثير من الاصول المتقدمة والمصادر المتأخرة بأخبار ذي الرّمة ، ويمكن التوقف عند القرن الرابع حين شارفت الاخبار عن ذي الرّمة درجة الاكتمال في كتابي الاغاني والموشح اللذين يمكن اعتبارهما - من جهة الشمول - وحدة متكاملة . فقد ركّز الاغاني على قصص الحب واخبار الشاعر المتفرقة والمتصلة باحداث سيرته ، والمّ بقسط غير قليل من آراء النقّاد والعلماء والشعراء في شعره وعلاقاته ببعض هؤلاء واستمد ابو الفرج اخبار الشاعر من (١) روايات شفوية قائمة على السند كما عرضته في الحديث عن طائفتي الرواة (٢) ومن مدوّنات تعتمد ايضا على الروايات الشفوية واهمها : (ا) كتاب هارون بن محمد الزيّات (ب) وكتاب محمد بن داود ابن الجراح (ج) وكتاب محمد بن صالح بن النطّاح (د) وكتاب عبيد الله بن محمد اليزيدي .

واهتم مؤلف الموشح بالروايات النقدية والمّ بمتفرقات من اخبار الشاعر التي تتصل بما كان بينه وبين اعلام معاصريه من علاقات ، واستند المرزباني الى الروايات الشفوية والى روايات تصله كتابة وتقوم بدورها على الرواية الشفوية .

وتجمعت لدى كل من ابي الفرج والمرزباني معظم الروايات المبكرة فكان كتاباهما معرضا لهذه الروايات ، ثم من بعد ذلك معينا تستمد منه المصادر التي جاءت بعدهما . غير ان الكتابين اخلّا بروايات نقلتها الاصول السابقة او المعاصرة لهما ، وهي احدى عشرة رواية اهمها التالية : رواية عصمة بن مالك انه وذا الرّمة زارا ميّة [1] ، وفادة ذى الرّمة المزعومة على مروان بن محمد [2] ، شرب ذى الرّمة للنبيذ ومنافرته الشعرية مع اسحق بن سويد حول ذلك [3] . ولم تكتمل الروايات الا بعد ذلك بقرن وبعض القرن ، أى أواخر القرن الخامس ، اذ اورد الشريف المرتضى [4] رواية المرزباني عن مناظرة حول الجبر والقدر جرت بين ذى الرّمة ورؤبة في مجلس بلال ، واورد السرّاج القارئ [5] رواية القحذمي ان ذا الرّمة اعترض جارية سوداء في الكوفة فانتقدت شعره فرجاها السكوت عنه .

ولكننا نعلم مما ذكره ابن النديم [6] ان هناك كتبا ألفت في اخبار ذى الرّمة ، فلعلّ بعض هذه الروايات ورد فيها . ومثل هذا قد يفسر ايضا ما تطالعنا به المصادر المتأخرة ، اى الواقعة بعد القرن الخامس ، من اخبار لم ترد في المصادر المتقدمة .

---

١) مجالس ثعلب ١/ ٣٩ ـ ٤٢ ٢) العقد الفريد ١/ ٢٢٣ ـ ٢٢٤

٣) امالي القالي ٢/ ٤٨ ، اما سائر هذه الروايات فانظر فيها : امالي القالي ٢/ ٥ والبيان والتبيين ٢/ ٧١ ومجالس ثعلب ١/ ١٠٠ ، ٣٤٨ والحيوان ٤/ ٢١٥ وعيون الاخبار ٣/ ٢٠٧ ، ٤/ ٤٠ والعقد ٣/ ٢٤٧ ، ٨/ ١١٥ والخصائص ١/ ٣٢٥

٤) امالي المرتضى ١/ ١٤ ـ ١٥ ٥) مصارع العشاق ٢/ ٣٠ ـ ٣١

٦) ذكر في كتب الاسمار كتاب ذى الرّمة وهي ولم ينسبه لواحد بعينه (الفهرست ٣٠٦) وذكر في مواضع اخرى كتاب اخبار ذى الرّمة منسوبا الى هارون بن محمد الزيات (١٢٣) والى اسحق بن ابراهيم الموصلي (١٤١ ، ١٤٢) والى ابنه حماد بن اسحق (١٤٣) وهم جميعا من مصادر ابي الفرج

وعلى تحرّي الدقّة في محاكمة الروايات المختلفة حول طفولة الشاعر وشخصه وهيئته وسائر ما يتعلّق به من شؤون ، فأن الدارس يقف احيانا عاجزا عن ان يرجح بين روايتين تبدوان متناقضتين وسيتضح بعض ذلك عند التصدي لدراسة بعض تلك الشؤون المتصلة بالشاعر وحياته .

ولمّا كانت دراسة الشعر وتحليله عماد هذا البحث فلا بد من كلمة حول الديوان وروايته ومراحل تلك الرواية ، فأقول :

كان الشاعر نفسه شديد الاهتمام بشعره صناعة ورواية وتدوينا . وليس يخفى ما كان لتردده على البصرة والكوفة ، وعلاقاته العلميّة باساطين الرواية واللغة فيها كعيسى بن عمر وابي عمرو بن العلاء وحمّاد الراوية من اثر في هذا الاهتمام . وتنصّ المصادر صراحة على ان الشاعر كان يملي شعره احيانا ، فقد اورد حمّاد (١) وعيسى بن عمر (٢) وشعبه بن الحجاج (٣) روايات عن استملائهم ذا الرّمة شعره ، وحرصه هو على ان يصححوا ما يكتبونه . ويبدو من هذه الروايات ان غيلان كان يخاف على شعره تحريف الاعراب له ، وان هؤلاء الرواة كانوا يأتونه حين ينزل مصرهم فيطلبون اليه ان يسمعهم شعره ، ولكن لم تذكر لاي منهم رواية كاملة للديوان وقد كان الشاعر نفسه يقوم في المربد او كاظمة او سوق الابل او كناسة الكوفة منشدا لشعره (٤) وبذلك كان يتيح لمن يستمعون اليه ان يحفظوا او يكتبوا بعضما يلقيه .

وتذكر لابي عمرو بن العلاء روايات لبعض ابيات الشاعر ، وانه كان يستنشده (٥) والمصادر التي نسبت بعض الروايات "لابي عمرو" لا تبيّن من المقصود بذلك اهو ابن العلاء ام الشيباني ، غير ان القالي في بعضما اورد من هذه الروايات اوضح انها للثاني منهما (٦) . ولكن هب ان جميع هذه الروايات المتفرّقة اخذت عن الشيباني ، فهذا لا يعني ان ابا عمرو بن العلاء كان قليل العناية بشعر غيلان . كذلك فأن الشيباني ربّما اعتنى بهذا الشعر

١) الموشح ٢٨٠ ، ادب الكتاب ٦٢ ٢) الحيوان ١/ ٤١ ، الموشح ٢٨٠ - ٢٨١
٣) الموشح ٢٨٠ ٤) الاغاني ١٧/ ٣٣٤ - ٣٣٦ ، ٣١٠ - ٣١١
٥) الشعر والشعراء ١/ ٥٢٠ - ٥٢١ ، امالي القالي ٢/ ٢٤٧ ، سمط اللآلي ٢/ ٨٩٨ ، التصحيف والتحريف ١٧٢ ، الخزانة ٢/ ١٣٣
٦) امالي القالي ٢/ ٢٤٧

مجموعا ، اذ قد نسب لاثنين من تلاميذه وهما ابن السكيت والسكري عمل ديوان ذي الرّمّة . وفي سلسلة السند المثبتة في مقدمة الديوان [١] سندان آخران صحيحا التسلسل يرقيان من طريقين الى ثعلب ، مما يدل على اهتمام هذا العالم اللغوي بشعر ذي الرّمة .

وقد اشارت المصادر الى انه كان لذي الرّمة رواة يحفظون شعره ، تمرة يشار اليهم بصورة الجمع [٢] ومرّة بصيغة المفرد [٣] غير ان ابا الفرج ذكر ان صالح بن سليمان كان راوية ذي الرّمة [٤] ، كما ذكر القالي ان عصمة بن مالك الفزاري كان راويته [٥] . ولعلّه كان كذلك ، او على الاقل كان من حفاظ شعره كما يبدو من سياق الرواية . وقيل ان الاسود بن ضبعان كان ايضا راوية له [٦]

ولما كان ذو الرّمة يعرف الكتابة فقد يفترض انه ربما كان قد جمع شعره بنفسه ، وقد يؤيد هذا الرأي ما اشتهر عنه من حرص على صحة رواية هذا الشعر . غير ان ايّا من المصادر لا يشير الى ذلك . ولكن ان صحّ ان الاسود بن ضبعان قد قرأ الديوان على ذي الرّمة فان ذلك يعني، في الاقل ، اشراف ذي الرّمة نفسه على صورة مجموعة من شعره .

وايّا ما كان الامر فالمصادر تذكر ان ديوان شعر ذي الرّمة قد عمله او رواه الاصمعي [٧] وفسّره ابو العباس محمد بن الحسن الاحول [٨] وابو سعيد السكري [٩] وآخرون [١٠] .

---

١) مقدمة الديوان ص٨ ٢) الموشح ٢٨٩ ٣) الموشح ٢٩١
٤) الاغاني ١٧/ ٣١١ ، ولم نجد ترجمة لصالح .
٥) امالي القالي ٣/ ١٢٥ ، ولم نجد لعصمة ترجمة .
٦) الديوان ٢٠١ ، شرح البيت ٥٣ ، ق٢٧ . وص٨ من المقدمة ، وهامش ١٥ من الصفحة نفسها وفهرس الاعلام في الديوان
٧) سمط اللآلي ٣/ ٧٥ ، الخزانة ١/ ٣٩٩ و ٢/ ١٣٣
٨) فهرست ابن خير ٣٩١ ، انباه الرواة ٣/ ٩١ ، الفهرست ١٥٧ - ١٥٨ ، ٧٩ .
٩) الفهرست ١٥٧ - ١٥٨ ،
١٠) المصدر نفسه ، وقد ذكر الاستاذ احمد شاكر (الشعر والشعراء ١/ ٩٨ الحاشية ٣) ان لثعلب شرحا لديوان ذي الرّمة ولكني لم اعثر على ما يؤيد هذا القول .

وذكر صاحب الخزانة ان لمحمد بن حبيب شرحا للديوان [١] ، وهو خبر لم اجده عند غيره . وهناك اشارة الى "رواية ابي بكر بن دريد" [٢] والى روايات لابن الاعرابي [٣] تتناول ابياتا متفرقة ، وليس واضحا هل كانت لاي منهما رواية لمجموع شعر ذي الرّمة ، او ان الامر اقتصر على قراءات خاصة لابيات او قصائد بعينها .

لقد اجتمعت لشعر ذي الرّمة ثلاثة اسباب جعلته يبقى محفوظا مرويا موثقا : الاول هو العناية التي اولاها شعره بنفسه ، والثاني علاقاته المباشرة في المصرين برواتهما وعلمائهما ، والثالث تلك القيمة اللغوية المتمثلة في الديوان فانها حملت معاصري الشاعر ومن تبعهم على الاهتمام به حتى اضحى كما يبدو من علاقات العلماء الذين تعاقبوا عليه كتابا للدراسة والاستشهاد ، فتوارثوه جيلا بعد جيل وقلبوا وجوه روايته وتفسيره [٤] . ولعلّه لم يغب عن حلقات العلم في اي من اطوار الثقافة العربية في مختلف الاقطار المشرقية & وقد حمله القالي الى الاندلس فيما حمل معه من امهات الكتب ، فتعاقب عليه علماء ذلك القطر ايضا . ويبدو انه كان تاما في جزء كما وصفه القالي [٥] . ولعلّ مما يصور قيمته عند الاندلسيين قول ابن دحية فيه "وهو ثلث لغة العرب" [٦] ومما يدل على اهتمامهم به ان لبيبا مثل ابي بكر ابن زهر كان يحفظه [٧]

غير ان هذه العناية الشديدة لم تبرئ شعر ذي الرّمة من تعدد الروايات بل ربما كان اقبال علماء النحو واللغة على العناية بالديوان سببا في ذلك . وفي ما روى عن تفاوت روايات ابن الاعرابي والاصمعي وابي عمرو الشيباني وابن دريد دليل كاف على هذا ، ولم يسلم شعر ذي الرّمة من ان تنسب اليه ابيات ومقاطع ليست في متن الديوان ولا سبيل الى القطع بصحة بعضها .

---

١) الخزانة ٢/ ٣٩
٢) سمط اللآلي ٢/ ٧٩٨ ، ويذكر القالي في اماليه في غير موضع ان ابن دريد انشده لذي الرّمة ، او انه قرأ على ابن دريد لذي الرّمة
٣) الخزانة ٢/ ١٣٣ ، التصحيف والتحريف ١٠٣ - ١٠٤ ، ١٤٦ ، ٣٤٧ ، ٣٥٩ - ٣٦٠
٤) فهرست ابن خير ٣٩١ ، ٣٩٥ . وفي طبقات اللغويين والنحويين ١٧٢ ان نفطويه كان حافظا لشعر ذي الرّمة
٥) فهرست ابن خير ٣٩١ ، ٣٩٥
٦) المطرب ٢٠٦
٧) المصدر نفسه

مدخـــــل

تعريـف بـــذى الرّمـــــة

١ ـ اسمـه وكنيتـه ولقبـه :

هو غيلان بن عقبة ، من بني عدى بن عبد مناة [١] ، وتجمع المصادر على ان كنيته ابو الحارث ولقبه ذو الرّمة . وقد انقسمت الروايات في سبب تلقيبه بهذا اللقب في ثلاث فئات : فئة [٢] تزعم ان الشاعر مـرّ بفتاة رأى عنده فتاة فاستسقاها ماء ، وكانت على كتفه قطعة من حبل ، فقالت له : اشرب يا ذا الرّمة . وتضطرب القصة فيخلط الرواة في كثير من تفاصيلها ، اما ابـن قتيبة [٣] فينفيها برفض الفتاة طلب الشاعر ، وهذا يعني انها ليست هي التي اطلقت عليه ذلك اللقب . وهذه الرواية تتميز بنزعة قصصية غلبت على معظم قصص الشعراء الحذريين . وفئـة ثانية [٤] ربطت بين شعره ولقبه فذكرت انه سمي ذا الرّمة بقوله في الوتد : "اشعث باقي رمّة التقليد" . ولكن لم اختيرت كلمة "رمّـة" دون سائر مفردات شعره ، وهي ليست اغربهـا ولا اكثرها تواترا ؟ ثم من الذى انتزع هذه اللفظة من شعره ولقبه بها ؟ ومتى قيلت هـذه الارجوزة ؟ وفي اية ظروف ذاع هذا اللقب منها ؟ وبماذا كانوا يدعون ذا الرّمة قبل ان يقـول هذه الارجوزة ؟ كلها اسئلة تظل بلا اجوبة مقنعة . اما الفئـة الثالثة [٥] من الروايات فـترد اللقب الى معاذة علقت في عنق غيلان وهو صغير وشدّت بقطعة من رمّـة . وكان سبب تعليقها انه كان يفزع في الليل ـ او ان اهله خافوا عليه العين كما روى ابو العباس الاحول ـ [٦] فأخذته امه الى شيخ في القبيلة ـ الحصين بن نعيم ـ كتب له معاذة وعلقها في عنقه بحبل ، ثم لمـا سمع شعره بعد سنوات قال : احسن ذو الرّمة ، فذهبت لقبـا . وهذه اقوى الفئات الثلاث جميعا ، اذ روى رواة من بني عدى [٧] ان الصبي كان يفزع في صغره . ولا يهم بعد ذلك ان يكون الحصين ابن نعيم العدوى هو اول من اطلق هذا اللقب عليه او ان يكون اتراب الصبي قد عززوه بالمثابـرة على اطلاقه .

---

١) الاغاني ١٧/ ٣٠٦ ، جمهرة انساب العرب ٢٠٠ وانظر الملحق ١ في هذه الرسالة .
٢) الاغاني ١٧/ ٣٠٦ ، وفي الخزانة ١/ ٧٤ ان الرواية عن ثعلب .
٣) الشعر والشعراء ١ / ٥٠٩ ـ ٥١٠
٤) ديوان شعر ذى الرّمة ، شرح الشطر ٨ ص ١٥٥ ، شرح الانبارى للمفضليات ٩٢، ٦٤٨ ، الاشتقاق ١٨٨ ، الشعر والشعراء ١/ ٥٠٨ ، طبقات فحول الشعراء ٤٨٢، الاغاني ١٧/ ٣٠٦
٥) الاغاني ١٧/ ٣٠٦ ، ٣٠٧ ، ٣٤١ ، ٣٤٢
٦) الخزانة ١/ ٧٥ ٧) رواية الاغاني ١٧/ ٣٠٧ .

٢) شكله وهيئته :

اشرت الى ان الروايات حول هذه الناحية تنقسم في شقّين متباعدين فبعضها يصفه بالقبح وبأنه دميم اسود [١] ، والثاني ينسب اليه الوسامة والظرف والبياض [٢] . ومع القسم الاول تندرج صفات القصر والاحديداب وقبح الأنف ، ومع الروايات الاخرى يجيء القول بأنه مربوع او طويل ، مكتنز اللحم ، مدور الوجه ، حلو العينين أكحل ، واضح الجبين ، حسن الشعرة جعدها أنزع ، أقنى حسن المضحك برّاق الثنايا ، حلو المنطق ، مفوّه ، وفي صوته وحديثه عذوبة . ويتفق القسمان على انه كان خفيف العارضين . والفصل بين مجموعتي هاتين الروايتين امر عسير فالروايات التي تصفه بالحلاوة منقولة عن عدويين ، مثلما ان بعض الذين تحدثوا عن قبحه ادعوا رؤيته ايضا [٣] . والرواية الوحيدة التي تبدو موضوعية وغير مشحونة بعواطف راويها هي التي نقلها ابن سلّام عن ابيه سلّام بن عبد الله اذ قال "رأيت ذا الرّمة ورأيت لمته وهيئته . وقال لأبي الغرّاف فيك مشابه منه" [٤] وشكل ابي الغرّاف غير معروف ، والديوان صامت عن ذلك ، ولكن ربما مال بنا الترجيح الى القول بأنه كان كما تصفه الفئة الثانية من الروايات ، ذلك انه من المرجح ان ذا الرّمة توفي وهو ابن نصف الهرم اى ابن اربعين سنة [٥] فهو لم يشخ ، وحين كان يتردد على المهاجر ورأته عافية التي ادعت انه كان شيخا متساقطا [٦] ، كان في اوائل العقد الرابع من عمره وهذا يضعف روايتها وان كان لا يردّها [٧] . ومن التعميم ان يقال ان اخفاقه في الحب يرجع جانب القبح في شكله .

٣) حالته الصحية :

قد مرّ بنا ما رواه الرواة من انه كان يروّع في صغره ، ولا ندري ان كان هذا الترويع قد لازمه او لا ، ولكن ربما كان للصور "المفزعة" التي يرسمها عن هول الصحراء صلة بذلك الترويع . ولم يقتصر مرضه على ذلك بل ان المصادر تذكر انه قد اصيب بامراض اخرى . فبعض الروايات التي تفسّر علاقته بخرقاء تقول انها "كانت كحالة فداوت عينه من رمد كان بها فزال [٨] . على انه

١) الاغاني ١٧/ ٣١٠ - ٣١١ ، ٣٢٩ ، الشعر والشعراء ١/ ٥٠٩ ، عيون الاخبار ٤/ ٣٩ .

٢) مجالس ثعلب ١/ ٣٩ ، ديوان المعاني ١/ ٢٣٣ ، العقد الفريد ١/ ٢٣٣ ، الامالي للقالي ٣/ ١٢٤ ، الموشح ٢٩١ ، الاغاني ١٧/ ٣١٠ ، ٣٤٠ - ٣٤١

٣) الاغاني ١٧/ ٣١٠ ٤) طبقات فحول الشعراء ٤٨٢ ٥) الاغاني ١٧/ ٣٤٢

٦) الاغاني ١٧/ ٣١٠ ٧) ذلك لأنه اذا صحّ انه كان قصيرا احدب عليلا فليس بمستغرب ان يبدو - وبخاصة عن بعد - شيخا متساقطا .

٨) الاغاني ١٧/ ٣٣٧ و ٣٣٦

يشبه نفسه بالصقر في حدّة البصر ، اذ يقول :

فأَصْبَحْتُ ارمي كُلَّ شَيْءٍ وحائِلٍ ... كأنّيَ مُسَوّي قِسْمَةِ الأَرضِ صادِعُ
كما نَفَضَ الأشباحَ بالطَّرْفِ غُدْوَةً ... مِنَ الطَّيرِ أَقْنَى أَشْهَلُ العَيْنِ واقِعُ (١)

فأذا لم تكن هذه صورة تقليدية ، فانها قد تدّل على انّ "طول النظر" كان من الخصائص التي اكتسبها من معاناته للنظر على المدى البعيد في الصحارى المترامية .

ويزعم بعض الرواة ان أمراضا أخرى اصابته . فيقول احدهم انه اشتكى النوطة ووجعها دهرا ثم انفجرت وهو في عرض الصحراء فقتلته (٢) . والنوطة ورم في الصدر (٣) . وهناك من يروى انه مات في الصحراء ، ولكن دون ذكر أي مرض (٤) . والراجح انه احتضر في رمال الدهناء - او في حجر - احتضارا طال ، وانه كان يعاني الجدري او النوطة (٥) اثناء احتضاره . ويزعم الاصبهاني بسنده عن رجل من تميم ان ذا الرّمة قال وقد طال قعوده عن السفر بسبب النوطة:

آلِفْتُ كِلابَ الحَيِّ حَتّى عَرَفْنَني ... وَمَدَّتْ نُسُوعَ العَنْكَبُوتِ عَلَى رَحْلِي (٦)

وتوفي كما تجمع الروايات عن اربعين سنة ، عام سبعة عشر ومائة = ٧٣٥ - ٧٣٦

٤- صلاته العائليـــة :

لا تتحدث المصادر عن والد الشاعر بشيء ، وربما توفي عقبة وغيلان صغير فرباه اخوه الاكبر هشام (٧) . اما والدة الشاعر فقد ارتبطت اخبارها ببعض اخباره ، وهي من بني اسد واسمها ظبية (٨) . واخوها ابو جنة الاسدي حكيم بن عبيد او حكيم بن مصعب ، وهو شاعر ايضا (٩) . وغلط الزجّاجي (١٠) فخلط بينها وبين كثيرة - او كنزة - ام شملة بن برد المنقري اللص مولاة آل قيس بن عاصم التي قالت ابياتا يائية في هجاء ميّة ونحلتها ذا الرّمة ، وتابعه في ذلك السيوطي (١١) . وقد وجد الصبّي المروع عند امه ما يجده الطفل المريض من رعايـــة

---

١) الديوان ٣٣٩ وامثال هذه الصورة ترد في غير موضع من شعره
٢) الاغاني ١٧/ ٣٤٤ - ٣٤٥ ٣) لسان العرب والتاج مادة "نوط" وقيل هي "ورم في نحر البعير وارفاغه" . وقيل غدة تصيبه في بطنه مهلكة
٤) الاغاني ١٧/ ٣٤٢ ، ٣٤٦ . ٥) الاغاني ١٧/ ٣٤٣ - ٣٤٥ ، وانظر في احتضاره وتعيينه موضع قبره رواية المنتجع بن نبهان الاغاني ١٧/ ٣٤٥
٦) الاغاني ١٧/ ٣٤٤ ، والبيت ص ٤٩ في الديوان ٧) الاغاني ١٧/ ٣٠٩
٨) الاغاني ١٧/ ٣٠٧ ٩) المختلف والمؤتلف ١٤٦
١٠) امالي الزجاجي ٨٨ - ٨٩ ١١) شرح شواهد المغني ٢/ ٦٧٩ .

خاصة ، فهي التي ذهبتبولدها الى شيخ القبيلة ليكتب له معاذة ، وهي - فيما يبدو - كانت ترعى تفتح موهبته الشعرية وتشجعه باستحسانها لما يقول [١] . كان ذلك دورها وهو صغير ، ثم تختفي شخصيتها من حياته بعد ذلك ، فلا ذكر لها في شعره .

فأما اخوته فقيل انهم عدّة اخوة ذكر منهم عصمة بن مالك ثلاثة [٢] وفي رواية ابن الاعرابي [٣] انهم ثلاثة وحسب وهم مسعود وجرفاس وهشام ، واقتصرت مصادر اخرى على ذكر اثنين فقط [٤] . ومما لا شك فيه ان هشاما ومسعودا شخصيتان حقيقيتان اذ لكل منهما شعر وخبر وردا في المصادر بمعزل عن اخبار غيلان ، ولثانيهما بنات يقرضن الشعر ، وقد ذكر الشاعر اخويه هذين في ديوانه [٥] ، وله معهما اخبار . اما جرفاس فلا خبر عنه . وقد ذكرت بعض المصادر اسم "أوفى" بين اخوة الشاعر [٦] ، ولكن القطعة العينية التي قيلت في رثاء أوفى وقرنته بغيلان ونسبت لمسعود او لغيره قد حدّدت نسبة أوفى ، فهو أوفى بن دلهم [٧] . وتضطرب المصادر في تحديد صلة أوفى بغيلان [٨] ولكنّ الأرجح انه ابن عمّه . وقد ادعى بعض الرواة ان غيلان كان يسطو على شعر اخوته [٩] . فأما كونهم قالوا الشعر فيثبته ما ذكرت المصادر من هذا الشعر لهشام ومسعود [١٠] . وأما انه كان يسطو على شعرهم فامر يصعب التثبت منه ، غير ان هشاما ومسعودا لا يبرهنان فيما وصلنا من شعرهما عن شاعرية تفوق شاعرية غيلان .

---

١) الاغاني ١٧/ ٣١٠ - ٣١١ ٢) العقد الفريد ٨/ ١٠٩ - ١١٠ ، مجالس ثعلب ١/ ٣٩ ، ديوان المعاني ١/ ٢٣٣

٣) الاغاني ١٧/ ٣٠٨ - ٣٠٩

٤) طبقات فحول الشعراء ٤٨٠ ، الاشتقاق ١٨٨ ، جمهرة انساب العرب ٢٠٠ . ولم يختلف في مسعود ، وما خلا ابن دريد وابن سلّام اورد الجميع اسم هشام صحيحا او محرفا الى همام ، وصحّفت المصادر اسم جرفاس وخلط بعضها بينه وبين اوفى .

٥) الديوان ، الصفحات : ١٥٧ ، ٢٤٠ ، ٤٦٦ ، ٣٥٤ .

٦) طبقات فحول الشعراء ٤٨٠ - ٤٨١ ، الشعر والشعراء ١/ ٥١٠ - ٥١١ ، معجم الشعراء ٣٧٦/ وسواها .

٧) الاغاني ١٧/ ٣٠٨ - ٣٠٩ ، والحماسة بشرح التبريزي ٢/ ١٤٧ ، وشرح المرزوقي ٢/ ٧٩٢ ، وامالي القالي ١/ ٢٦٧ . واوفى بن دلهم شخصية معروفة في المصادر ، قال في الاغاني ١٧/ ٣٠٨ انه احد رواة الحديث ، وذكر له القالي في الامالي ٣/ ١٢٧ تعريفا للنساء

٨) في الاغاني ١٧/ ٣٠٩ انه ابن عمه . وصمت القالي ، والجاحظ في البيان والتبيين ٢/ ١٩٢ ، وفي الحيوان ٧/ ١٦٤ عن تعريفه.

٩) الاغاني ١٧/ ٣٠٨ ، مجالس ثعلب ١/ ٣٩ ، ديوان المعاني ٢٣٣/٨ ، العقد الفريد ٨/ ١١٠

١٠) الاغاني ١٧/ ٣٠٧ - ٣١٠ ، ٣٤٦ ، الشعر والشعراء ١/ ٥١٠ ، ٥١١ - ٥١٤ ، طبقات فحول الشعراء ٤٨٠ - ٤٨١ ، شرح شواهد المغني ٢/ ٧٠٤ - ٧٠٥ ديوان المعاني ٢/ ١٢٨ ، سمط اللآلي ١/ ٥٨٦ ، معجم الشعراء ٣٧٦ ، امالي ٢/ ٦٢

وقد كانت علاقات الشاعر باخوية هشام ومسعود ذات اهمية كبيرة في نفسيته . امـا هشام فقام بدور الأب ادبيا ومعنويا ، اذ هو الذى ربى غيلان بعد وفاة والدهما . والصورة التي تعطيها المصادر عن هشام هي صورة رجل عاقل رصين متديّن [١] . ولكن خلافا نشـأ بينه وبين ذى الرّمة لأمر لا ندريه وفي تاريخ لا يمكن تحديده ، والى هذا الخلاف يشير هشام بقوله :

أَغَيْلانَ إنْ تَرْجِعْ قُوى الودّ بَيْنَنا ... فَكُلُّ الذى وَلّى مِنَ العَيْشِ راجِعُ
فَكُنْ مِثْلَ اقْصَى الناسِ عِنْدِى فانّنِي ... بِطُولِ التنائي مِن اخ الشوءِ قانِعُ [٢]

ولكن ذا الرّمة يزعم ان اخاه قد تنكر له حين يقول :

إذا مُدّ حَبْلانا أضَرّ بِحَبْلِنـــا ... هِشامٌ فَأمْسى فِي قُواهُ قُطُـــوعُ
أغَرّ هِشامًا مِن اخِيهِ ابْنِ امّـــهِ ... قَوادِمُ ضَأْنٍ يَسّرَتْ وَرَبِيـــعُ
وَلا تَخْلِفُ الضَّأْنُ الغِزارُ اخَا الفَتَى ... إذا نابَ أمْرٌ فِي الفُؤادِ فَظِيـــعُ
تَباعَدْتَ مِنّي انْ رَأيْتَ حَمُولَـــتِي ... تَدانَتْ وَأنْ أخْيا عَلَيْكَ قَطِيـــعُ
وَلِلّؤْمِ فِي صَدْرِ امْرِئِ السُّوءِ مُخْدَعٌ ... إذا حُنِيَتْ مِنْهُ عَلَيْـهِ ضُلُـــوعُ
إذا قُلْتُ هذا حِينَ يَعْطِفُ هاشِمٌ ... بِخَيْرٍ على ابْنِ امّـهِ فَيَرِيـــعُ
أبَى ذاكَ أوْ يَنْدَى الصَّفا مِنْ مُتُونِهِ ... وَيَجْبُرُ مِنْ رَقْمِ الزّجاجِ صُـــدُوعُ [٣]

فهو يرى ان النمّو الذى تيسر لهشام في ثروته وقطعانه ، والإخلاف الذى طرأ على إبله هو دفعا بهشام الى التنكر له فلم يرجـع عليه بخير لأنّ ذلك مركوز في طبع هشام اذ يستحيـل ان يعطف على اخيه حتى يندى الصفا من متونه ويجبر الزجاج المتصدّع . ويبدو ان هشامـا لم يتراجع عن موقفه القاسي من اخيه الأصغر فأجابه :

إذا بانَ مالِي مِن سَوامِكَ لَمْ يَكُنْ ... إلَيْكَ وَرَبِّ العالَمِينَ رُجُـــوعُ
فَأنْتَ الفَتَى ما اهْتَزّ فِي الزّهَرِ النّدى ... وَأنْتَ إذا اشْتَدّ الزّمانُ مَنَـــوعُ [٤]

يهدّده بالانفصال الأبدى ويصمه بالبخل اذا جار الزمان وبادعاء النجدة اذا اقبل الزمان على اهله .

وكان مسعود اكبر من ذى الرّمة [٥] ، واصغر من هشام فيما يبدو ، ولعله كان مقاربا في السن لغيلان فكان هشام يكل اليهما والى ابن عمهما رعاية الابل ، وكان مسعود وابن العم

١) الكامل ١/ ٢٦٢ ، العقد الفريد ٧/ ٢٠٦ ، الحيوان ٢/ ٣٠٧ ، وفيها رواية عن نصيحة اسداها هشام لأحدهم
٢) الاغاني ١٧/ ٣٠٩ ،
٣) الديوان ص ٣٥٣ - ٣٥٥ .
٤) الاغاني ١٧/ ٣٠٩
٥) ديوان ذي الرّمة ص ١٥٧ ، شرح البيت ٢٣ ، ق ٢٢ ، وفيه ان الاصمعي رآه وقال انه اكبر من ذى الرّمة ، وانظر شرح البيت ٦ ، ق ٦٢ ، ص ٤٦٦ .

يعهدان الى الصغير غيلان بجلب الماء من المضارب القريبة [١] . هذه الحقائق مكّنت مسعودا من ان يلعب دور الصديق - لا دور الاب - في علاقته بأخيه حتى انه كان يصاحبه وهو يرصد اظعان ميّة ، ويقف معه ، ويجيب على اسئلته :

أَقُولُ لِمَسْعُودٍ بِجَرْعَاءِ مَالِكٍ ... وَقَدْ هَمَّ دَمْعِي أَنْ تَسُحَّ أَوَائِلُهْ
أَلَا هَلْ تَرَى الْأَظْعَانَ جَاوَزْنَ مُشْرِفًا ... مِنَ الرَّمْلِ أَوْ حَاذَتْ بِهِنَّ سَلَاسِلُهْ (٢)
فَقَالَ أَرَاهَا بِالنَّسِيطِ كَأَنَّهَا ... نَخِيلُ الْقُرَى جَبَّارُهُ وَأَطَاوِلُهْ

حتّى اذا احسّ بما يشوب تصرّفات اخيه من مبالغة لامه برفق وذكّره بأن القبائل قد حلّته فلا يليق به البكاء في دار تفرّق اهلها :

عَشِيَّةَ مَسْعُودٌ يَقُولُ وَقَدْ جَرَى ... عَلَى لِحْيَتِي مِنْ عَبْرَةِ الدَّمْعِ قَاطِرُ (٣)
أَفِي الدَّارِ تَبْكِي أَنْ تَفَرَّقَ أَهْلُهَا ... وَأَنْتَ امْرُؤٌ قَدْ حَلَّتْكَ الْقَبَائِلُ

وقد نجح مسعود حيث اخفق هشام ، حتى كان اذا اعترض على اخيه منتقدا تشابيهه استجاب ذو الرّمة له وعدّل من قوله [٤] . وقد ساير مسعود شقيقه الى أبعد الحدود ، ولما نبه الشاعر دخل مسعود في ظلّه وبات يركب وراءه [٥] أو يذهب ليأتيه باللبن من إبله [٦] ومات ذو الرّمة قبله فرثاه [٧] .

اما حياة الشاعر الزوجية فغامضة والمصادر تلزم حيالها صمتا تاما [٨] . وفي شعر ذى الرّمة بيت يرد فيه على عجوز سألته ان كان ذا زوجة بالبصرة فكان جوابه غامضا مؤداه ان اهله جميعا يسكنون الدهناء [٩] . ومن المؤكد انه كان متزوجا إذ ان له بنتا اسمها ليلى [١٠]

---

١) الاغاني ١٧/ ٣١٤ - ٣١٦ ٢) الديوان ٤٦٦ ٣) الديوان ٢٤٠

٤) الاغاني ١٧/ ٣٠٩ - ٣١٠، وانظر امالي القالي ٢/ ٦١ ، وفيه بدل "مسعود" "اخوه" وفي الموشح ٢٦٧- ٢٦٨ ان جنيا اجابه على البيتين بآخرين يختلفان عن بيتي مسعود . وفي مصارع العشاق ٢/ ٣٠ - ٣١ ، ان جارية سوداء انتقدته بشعر يختلف عن شعر الجنّي في البيت الثاني . وفي الاغاني ١٧/ ٣٢٥ - ٣٢٦ ان خياطا اتاه بالمبرد فانتقده بالبيتين اللذين نسبا للجنّي . فأما قصة الجنّي فمصنوعة ، واما قصتا الخياط والجارية فلا تنقضان قصته مع مسعود . ولا يؤثر تجهيل التالي لاخيه في السياق ، اذ الارجح ان مسعودا هو المقصود .

٥) امالي القالي ٢/ ٦١ ٦) الاغاني ١٧/ ٣٤٤-٣٤٥ ٧) الاغاني ١٧/ ٣٠٧

٨) نسب السيوطي في شرح شواهد المغني ٢/ ٦٠٧-٦٠٩ شعرا لذى الرمة يرد فيه على زوجته الستي لامته لانه شرب بجزّة صوف . ولم ينسب الشعر لغيلان احد سواه مع كثرة الاختلاف في نسبته . والنسبة هذه مرفوضة لان المزاج الفكه الذى صنع المقطوعة بأى حال مزاج ذى الرمة ، وليست لغتها - قطعا - بلغته . ليس

٩) الديوان ٦٥٣ ب ٢٩ - ٣٠ ١٠) الاغاني ١٧/ ٣٠٧ ، ٣٤٦ .

وقد أشار هو في شعره الى ابنته [١] . وفي شرح ابي محمد الأعرابي لقصيدة لأبي حزام العكلي ادعى الشارح ان لذى الرّمة ابنا اسمه عليّ احب فتاة اسمها سلمى ، هي ابنة ميّة المنقريـــة [٢] ، وهذا وهم قياسي لم يأت على ذكره احد . وأغلب الظنّ ان ليس هناك انسان باسم علي بن غيلان ابن عقبة . ويبقى السؤال حول تحايـــس الحقيقتين : الحب والزواج ، معلّقا . فذو الـرّمـة كان يعي الازدواجيّة الخطيرة التي كان يعيش فيها - في أوقات صحوه الاجتماعي - بين التزاماته العائلية وانسياقه وراء هوى النفس . ولقد كانت حياة غيلان الزوجية مصدرا من مصادر قلقـــه النفســـيّ ، فان لم تكن تعاستها هي البؤرة التي نما فيها حبّه ، فقد كان كبير من فنّه وليـد الأحساس الخفيّ بالتمزق بين واقعه وحلمـه .

٥ - وضعه المـادّي :

كان ذو الرّمة يعاني أزماته الماديّة الخاصة في ظلّ الوضع الاقتصادي الفقير في موطنـه من الجزيرة حينئذ . وقد اشار الى هذه الأزمات في غير مكان من ديوانه . فهو تارة يواجه قلّة تطرأ على إبله وتهدّد استقلاله عن اخيه هشـــام [٣] . وطورا تتكاتف عليه الهموم المادية ومشاكل تيسير القرى فتسهده ليله :

أَتَى دُونَ طَعْمِ النَّوْمِ تَيْسِيرِي القِرَى لَمَا وَاحْتِيَالِي أَيَّ جَالٍ أُجِيلُهَـــا [٤]

وترميه في السعي والفلوات [٥] . ويبدو انه كان ينوء بمسؤولية أكبر من إمكاناته ، فصوّرت لـه عزته انه قد افتقر من بعد غنى [٦] . وتتكرر هذه اللمحات في الديوان لتدلّ على ان الشاعر كان كثيرا ما يتعرض لهذه الأزمات . ويبدو انه لم يكن يملك ثروة من المواشي توءمن له اساسا معيشيا ثابتا ، فهو في الغالب يسعى لكسب قوته . وان كانت بعض الروايات نسبته الى تحليم اولاد الاعراب [٧] فانه نفى هذه التهمة عن نفسه حين نفى معرفته الكتابة ، ولو صحّ انه كان يعرفها فان ذلك لا يدل على انه احترف التعليم مهنة تدرّ عليه كسبا . وفي المصادر بضع اشارات تدل على انه كان يجيد رعي الابل ، وانه كان يفعل ذلك ، اذ رووا انه سلّم ونشد ضالة وانه خرج

١) الديوان ١٦٤ ، ب ٧٣
٢) الاصمعيات في الجزء الاول من مجموع اشعار العرب بترتيب الـــــورد ت ١/ ١٠٢ ، وقد استفدناه من مكارتني في تعليقاته في فهرس الاعلام الذى صنعه لديوان ذى الرّمـة .
٣) الديوان ٣٥٣ - ٣٥٥ ، ب ١٢ - ١٨ ٤) الديوان ٥٥٩ ٥) الديوان ١٦٥ ب ١١
٦) الديوان ، الملحق ص ٦٦٩ ، رقم ٥٦ ، اذا صحّت نسبة هذه الابيات لـه .
٧) الموشـح ٢٧٢ ، ٣٠٢ .

" هو واخوه وابن عمه في بغاء إبل لهم " وقال بعضهم "ان ذا الرّمة كان ترعيّة [١] وفي شعره دلائل كثيرة على تعاطيـــــه شـــؤون الإبل والرعي وعلى انخراطه في جو الرعاة .

ولا يبعد ان يكون الاساس الفعليّ لما صوّره في شعره ـ من اجتياح للطبيعة ، وورود الماء ، واشعال النار ، وصور الإبل الناخة ، وسرى الليل ، والتصريس ، والتنادى بالاصوات ، وغير ذلك من صور وجود الانسان في عـرى الفلاة ، ـ هو انهماكه في مشاركة الرعاة حياتهم واعمالهم . وفي بعض صوره الشعرية ما تدل عن امتهانه لحرفة الرعي ـ على الاقل في دور مبكر من حياته ـ كقوله :

إذَا زَاحَمَتْ رَعْنًا دَعَا فَوقَهُ الصَّدَا ... دُعَاءَ الرُّوَيْعِي ضَلَّ فِي اللَّيْلِ صَاحِبُهْ
أَخُو قَفْرَةٍ مُسْتَوْحِشٍ لَيْسَ غَيْرُهُ ... ضَعِيفُ النِّدَاءِ أَصْحَلُ الصَّوْتِ لاغِبُهْ
تَلُومُ يَمَانٍ بِيَاهٍ وَقَدْ مَضَى ... مِنَ اللَّيْلِ جَوْزٌ وَاسْبَطَرَّتْ كَوَاكِبُهْ [٢]

وهو يشير أيضـــا الى رحلة قام بها الى عمان [٣] وربما كان ذلك للاتجار بالإبل لحسابه او لحساب سواه ، ولكن يغلب على الظّن ان عمله في تربية الإبل ورعيها لم يكن المورد الرئيسي الذى يعتمد عليه ، فهو لم يكن راعيا أجيرا ، ولم يكن يملك من الثروة الثابتة ما يكفيه ويدفعه للانصراف الـى العناية بها . ان ذا الرّمة يحدّد وضعه المادى بدقة وصدق حين يقول :

نَجَائِبُ لَيْسَتْ مِنْ مَهُورِ أُشَابَةٍ ... وَلَا دِيَةٍ كَانَتْ وَلَا كَسْبِ مَأْثَمِ
وَلَكِنْ عَطَاءُ اللَّهِ مِنْ كُلِّ رِحْلَةٍ ... إِلَى كُلِّ مَحْجُوبِ السَّرَادِقِ خِضْرِمِ [٤]

فمصدر رزقه ينحصر في هبات الممدوحين ، كما تشير الروايات وكما يؤكد شعره . وقد ذكر في غير قصيدة تعليقه آماله على هبات هذا الممدوح او ذاك [٥] ، وكان السفر خير علاج للفاقة ، فاذا خفّت الاشياء عنده احتاج إلى زيارة بني مروان [٦] ، او سواهم من ممدوحية الكـثر [٧]

ويبدو ان غالب رحلات ذى الرّمة قد انتهت الى الاخفاق المالي ، وليس الزعم بأنه شوهد بالمربد وعليه برد ثمنه مائتا دينار [٨] بمغيّر شيئا في هذا الترجيح . ان الأنطباع الأكيد الذى يخرج به طالع سيرة الشاعر وديوانه يتلخص بأنه كان يعاني ضيقا ماديا ـ اذا هو قيس بغيره من

١) الاغاني ١٧/ ٣١٤ ، ٣١٥ ، ٣١٦
٢) الديوان ٤٨ ـ ٤٩
٣) الديوان ٤٦٢ ـ ٤٦٤ ، ب ١٨ ـ ٢٩
٤) الديوان ٦٢٣ ـ ٦٣٤ والشطر الاول من البيت الاول في العقد الفريد ١/ ١٨٩ " وما كان مالي من تراث ورثته "
٥) الديوان ٢٥٦ ، ب ٧٣ ـ ٧٤ ، وسواه كثير .
٦) الاغاني ١٧/ ٣٤٤ ـ ٣٤٥
٧) انظر الملحق رقم "٤" في هذه الرسالة .
٨) الاغاني ١٧/ ٣٣٥

مدّاحي عصره وعلة ذلك تكمن في انجذابه الى صبواته ، وفي قلّة حيلته وضعف تكيفه مع العالم من حوله ، الحافل بالخصومات السياسية والعصبية والمذهبية ، فانغلق دونه هذا العالم مثلما انغلق دونه باب ابي غسّان :

إِنَّ ٱلْعِرَاقَ لِأَهْلِي لَمْ يَكُنْ وَطَنًا وَٱلْبَابُ دُونَ أَبِي غَسَّانَ مَسْدُودُ (١)

ان الخيبة الماديّة السارية في عروق هذه القصيدة اكبر من ان تخفيها هموم الحبّ واوجاع الغربة حتى لتختلط فيها همومه معا كدأبه في معظم شؤونه وقصائده .

٦ - قصة حبّه :

احبّ ذو الرّمة ميّة بنت طلبة بن قيس بن عاصم المنقرى (٢) ، وجدّها لأبيها قيس بن عاصم هو الذى وفد على الرسول بعد الفتح في وفد تميم فولّاه صدقات قومه ودعاه بسيّد اهل الوبر ، وهو شريف في قومه ، قال شعرا وقيل فيه شعر (٣) . هذا التفاوت الاجتماعي حكم على حب ذى الرّمة بالاخفاق منذ ان بدأ . وقد تضاربت الروايات في تعيين ظروف تعرفه بها وفي تصوير مدى علاقتهما وطبيعتها، الّا انها اجمعت على انها تزوجت من سواه . ولا تتميز قصة تعرفه بها عن اشباه لها في قصص عشاق العرب ، فانها تتضمن ا) استسقاء الماء ب) التلهّي بالنظر اليها اثناء ذلك ج) هيامه بها وتغزّله . (٤)

وفي بعض هذه الروايات الماح الى تقبل ميّة ما ابداه الشاعر تجاهها من عاطفة وفي بعضها الآخر تصوير اعراضها عنه . وتبقى الحقيقة موهّمة في الروايات باغراض الرواة في الامتاع وفي دعم بعض رواياتهم الاخرى او في محاولة تفسير وقائع يتبنونها ، وتبقى الحقيقة ايضا موهّمة في الديوان باغراض الشاعر : الفنيّة الواعية منها والنفسية اللاواعية، اذ التشبيب فنّ احترفه ذو الرّمة ، ولهذا الفن تقليد يقضي بذكر الديار والايام الحلوة المنقضية وبالتحرّق واللوعة على الفراق القسرى وعلى

١) الديوان ١٣٤
٢) الاغاني ١٧/ ٣٢٧ ، المعارف ، ١٥٤ ، وقد اختلف في اسم ابيها فقيل : مقاتل بن طلبة، وقيل عاصم بن طلبة ، وقيل فلان تحاشيا لذكر الاسم . وفي الديوان ص٦٤٨ ، ق٨٦، في البيت ١٥ وفي شرحه "منذر" ويعتقد مكارتني انه محرف عن منقر. (فهرس الاعلام) ولعلّه مصيب . وانظر الملحق رقم "٢" في هذه الرسالة.
٣) المعارف ١٥٣ - ١٥٤ ، معجم الشعراء ٣٢٤ ، جمهرة الانساب ٢١٦ .
٤) هذه الروايات باختلاف في التفاصيل في الاغاني ١٧/ ٣٠٦ وما بعدها ، وفي الشعر والشعراء ١/ ٥٠٩ - ٥١٠ وفي الخزانة ١/ ٧٤

دلال المحبوب وتمنّعه ، فليس يدري أيّ الحسرات صحيح وأيّ الذكر مختلق . اضف انه ما من شك في ان الشاعر كان مرغما - بحتميّة نفسيّة - على تفسير زواج ميّة من سواه تفسيرا لا يؤذي كبرياءه الذاتية ، وكان عليه ان يزرع في وهم سامعي شعره ان ميّة - ان صحّ العكس - تبادله حبّه بحب . فأيّ المواقف أملتها هذه الحتميّة النفسيّة وايّها كان صادقا في تصوير الواقع ؟ لا سبيل الى التيقّن من حقيقة المواقف التفصيلية بأجمعها ، إنما يتضح من شعره انه كان يعاني كبتا وحرمانا وبعدا - او ابعادا - عن حبيبته التي تزوّجت وخلفت له الحسرات . وفي الروايات تضارب بلغ حدّ التناقض ، فعصمة بن مالك يروى انه رافق ذا الرّمة في احدى زياراته لميّة وقومها خلوف فجالسا فتيات الحيّ ، ثم انفرد ذو الرّمة بميّة وعاد بهدايا ها .[1] في حين تذكر عدة مصادر[2] ان ذا الرّمة قد شبب بميّة ولم تره فنذرت لله بدنه ان هي رأته ، وكان دميما اسود ، فلما رأته قالت واسوأتاه وابؤساه ! فغضب وهجاها بقوله :

عَلَى وَجهِ مَيٍّ مَسْحَةٌ مِن مَلاحَةٍ وَتَحتَ الثِّيَابِ العَارُ لَوْ كَانَ بَادِيَا

وهي في عدّة ابياث ، وقد دار حولها لغط كثير . وذكر ابو الفرج[3] ان ذا الرّمة قال الابيات لان مية ردّت السلام على ركب معه الّا عليه . ويبدو ان هذه الروايات جميعا ملفقة اذ ان الابيات ليست في متن الديوان ، وليس نفسها نفس ذي الرّمة ، وهي تتعارض مع المنطق النفسي الذي

١) رواية عصمة في مجالس ثعلب ١/ ٣٩ - ٤٢ ، امالي القالي ٣/ ١٢٤ - ١٢٦ ، العقد الفريد ٨/ ١٠٩ - ١١١ ، ديوان المعاني ١/ ٢٣٣ - ٢٣٥ ، مصارع العشاق ٢/ ١٨٦ - ١٨٨ ، ١/ ٢٠٩ - ٢١٢ .

٢) الشعر والشعراء ١/ ٥٠٩ ، عيون الاخبار ٤/ ٣٩ . وسواهما ممن نقل عنهما .

٣) الاغاني ١٧/ ٣٢٧ - ٣٢٨ ، وفيه انهما تصالحا وعادا الى ما بينهما من الحب ونسب هذه الزيادة الى ابن قتيبه وليست عنده ، وتسرّبت الى هذه الزيادة ملامح من قصة فكهة رويت عن ابي نواس والفضل بن الربيع وجارية تعرضالها بأن تخلع ثيابها مستغلّين الابيات الميائية هذه : العقد الفريد ٨/ ١٠٥ - ١٠٩ واخبار النساء ١٥٩ - ١٦١ ، فيدير ابو الفرج بين غيلان وميّة حوارا مشابها ، ثم طوّر بعض نساخ وفيات الاعيان او المعلقين عليه هذه المشابهة فجعل (٣/ ١٨٥) غيلان مكان ابي نواس متعرضا لميّة بهذه الابيات ان تخلع ثيابها .

سيطر على قصته مع مَيّة . ثم ان هذه الابيات قد نسبت - فيما يبدو انه وهم وسوء فهم - لابنة ميّة ولوالدة ذى الرّمة [١] . والصحيح ما اورده بعض المصادر [٢] من نسبة هذه الابيات لكثيرة امّ شملة اللص المنقرى ، ومن انّ ذا الرّمة لمّا سمع الابيات انكرها وامتعض وحلف انه ما قالها وهو الذى افنى عمره يشبب بمَيّة ، ثم عاد فعلم انّ كثيرة هي التي صنعتها . ويبدو ان هذه النسبة صحيحة لما عرف عن كثيرة من قرض الشعر [٣] ، ولأنها ، سواء أكانت امة [٤] لمَيّة ام قريبة [٥] لها ، قد تملك من الاسباب ما يدفعها لفعل ذلك . فمن الممكن ان تكون الأَمة الشاعرة قد أُمرت بصنع ابيات تهجو فيها مَيّة وتنحلها غيلان لتفسد ما بينهما ، او لعلّها - ان كانت قريبة مَيّة - قد داخلها الحسد لمَيّة التي طار اسمها في شعر سائر فشاءت ان تفسد الأمر . ولكن ، لماذا تصنع الأَمة او القريبة هجاء تسمعه مَيّة فتنفر ان لم تكن تظهر الود لغيلان؟ لا ريب انها كانت - في الاقلّ - تهشّ لما تسمع من التشبيب بها ويسرها ان يتمادى الشاعر في ولوعه . بل لقد ذهب احدهم الى القول انها هي التي طلبت منه ان يشبّب بها [٦] .

لقد كان لمية من مجموع قصائد الديوان واحدة وخمسون قصيدة وأربع أراجيز ، أى نحو ثلثي قصائده . وفي جميع هذه القصائد يذرف "غيلان مَيّة" دموعه وينثر حسراته . والتصوّر الذى يمكن استخراجه لهذا الحبّ من هذه القصائد يشمل معظم أغراضه وتقلّباته ، ويكاد ان يحكي صراحة عن مدى ما ذهبت اليه مَيّة في الاستجابة لو له الشاعر بها . ويمكن تقسيم هذا التصور الى ثلاثة وجوه متدرّجة : فالأول هو وجه الذكريات الحلوة التي كانت للشاعر مع فتاته ، ولكنّ هذه الذكريات لا تبرز الّا في إطار التحسّر على ذهابها الابدى :

مَا فِي التَّلاقِي أَبَدا مِن مَطْمَعِ ... وَلا لَيَالِي شَارِعٍ بِرَجَعِ (٧)
وَلا لَيَالِينَا بِنَعْفِ الأَجْرَعِ ... إِذَا النَّصَا مُلْسَاءُ لَمْ تَضَدَّعِ

---

١) الخزانة ١/ ٧٦ وفيه انها لابنة مَيّة ، ورد النسبة لابي الفرج ، وليس ذلك بصحيح . وفي امالي الزجاجي ٨٨ - ٩٠ ، انها لام ذى الرّمة .
٢) الاغاني ١٧/ ٣٢٧ ، ٣٣٠ - ٣٣١ ، طبقات فحول الشعراء ٤٧٥ - ٤٧٦ ، والابيات سبعة منسوبة الى كثيرة في الحماسة بشرح التبريزى ٤/ ٥٣ - ٥٤ وشرح المرزوقي ٣/ ١٥٤٢- ١٥٤٤ ، واسما كثيرة وشملة محققان في هامش الطبقات .
٣) الحماسة بشرح التبريزى ٢/ ١١٨ ، وفيه مقطوعتان لها .
٤) الاغاني ١٧/ ٣٢٧ ، طبقات فحول الشعراء ٤٧٥ .
٥) الاغاني ١٧/ ٣٣٠ - ٣٣١ ، جمهرة انساب العرب ٢١٦
٦) الحماسة بشرح المرزوقي ٣/ ١٣٦٧
٧) الديوان ٣٧٢ ، ومثله كثير ، مثلا : ص ٣١٥ ، ب ١٩ ؛ ص ٤٢٠ ب ٢٢ - ٢٣ .

وكأنّما كانت هناك بالفعل أيام هنيئة وإقبال من الفتاة على محبّها ثم ولّى هذا الإقبال بفعل قوة خارجة عن إرادة المحبين ، او هذا ما يحاول ذو الرّمة قوله في رسمه الوجه الثاني من تطور طبيعة علاقة فتاته به :

لَيَالِيَ مَيٌّ لَمْ يُحَارِكْ أَهْلَهَا ... وَلَمْ يَزْحَلِ الحَيُّ النَّوَى كلَّ مَزْحَلِ (١)

ولكن ما ان يبلغ في تصويره علاقتهما درجات الصدق الجارح حتى يتبين ان هذين الوجهين ليسا إلّا ستارا يخفي إخفاقه الناجم أصلا عن إعراض حبيبته :

سَقَى مَيًّا وَإِنْ شَحَطَتْ نَوَاهَا ... وَلَمْ يَكُ قُرْبُهَا يُجْدِي فَتِيلَا (٢)

وان يكن قد ادعى في تصويره الوجه الاول معرفة طعم ريق الحبيبة فانه هنا يعترف صراحة:

كَأَنَّ عَلَى فِيهَا وَمَا ذُقْتُ طَعْمَهُ ... زُجَاجَةَ خَمْرٍ طَابَ فِيهَا مُدَامُهَا (٣)

ويغرق الشاعر في ذكر بخل حبيبته وإعراضها وتفانيه ودموعه (٤) ، وتغرق صورة هذا الحب الخائب بالدمع حتى ما يشكّ الباحث ان حقيقة موقف ميّة من هذه العلاقة كانت بعيدة عن التصور الذى اعطاه بعض المؤلفين المتقدمين ، وانما ترتكز الى طمع الفتاة بالتشبيب بها وحسب ، فهي بالتالي تعد الشاعر وتمد له في حبال الطمع وتماطله :

تُطِيلِينَ لَيَّانِي وَأَنْتِ مَلِيَّةٌ ... وَأَحْسَنُ يَا ذَاتَ الوِشَاحِ التَّقَاضِيَا (٥)

ولا ريب في ان الروايات (٦) التي ذكرت ان ميّة كانت بعد وفاة الشاعر لا تزال تحفظ شعره فيها خير دليل على ذلك . وهذه الروايات نفسها تذكر ان ميّة كانت مع أولادها حين تحدثت عن ذى الرّمة . لقد تزوجت ميّة من ابن عمها عاصم (٧) وبقى ذو الرّمة يشبب بها حتى آخر ايامه كما يبدو ، ويحوم حول مضاربها منشدا شعره ، ويشتم زوجها ويستنزل عليه المهلكات :

دَعَا اللهُ مِنْ خَتْفِ المَنِيَّةِ عَاصِمًا ... بِقَاضِيَةٍ يُدْعَى لَهَا فَيُجِيبُهَا (٨)

---

١) الديوان ٥٠٩ ، ومثله كثير ، مثلا : ص ١٣٩ ب ٦ ، ص ٥٦٤ ب ٥ - ٦ ،
٢) الديوان ٤٥١ .
٣) الديوان ٦٤٣
٤) وهذه الشواهد كثيرة ، فمنها مثلا : الديوان ص ٥٢٥ ، ب ١٤ ، ص ٤٨٧ ب ١٨ - ١٩ .
٥) الديوان ٦٥١
٦) طبقات فحول الشعراء ٤٧٦ ، الشعر والشعراء ١/ ٥٠٨ - ٥٠٩ ، عيون الاخبار ٤/ ٤٠ ، الاغاني ١٧/ ٣٢٩ ، العقد الفريد ٨/ ١١٥
٧) طبقات فحول الشعراء ٤٧٩
٨) الديوان ٦٨ ، وانظر ايضا ص ٦٤٨ ب ١٥ ، ب ١٨

ويحسده لأنه يتبطح على مثل النقا ، ويشير الى زيارة قام بها الى مضاربهم "فبكى روح ميّة [1] ، ويكمل الاصبهاني [2] القصة فيقول ان عاصما لما سمع إنشاد ذى الرّمة على باب بيته طلب الى ميّة ان تشتمه وهددها ففعلت وغضب ذو الرّمة وقام عنها يريد ان يصرف هواه الى سواها ، وهي قصة تتكرر في أساطير المحبين في ذلك العصر .

ولقد اتجه ذو الرّمة في قصة حبه لميّة الى ضرورات مختلفة ، ولعلّ أبرز هذه الضرورات انصرافه بالشعر الى سواها احيانا . فقد جمع في ديوانه اسماء عدة فتيات شبب بهنّ وهنّ : خرقاء العامرية وشبّب بها في ثماني قصائد [3] شاركتها ميّة ثلاثا منهنّ ، وأميمة التي كان يكنيها بأم سالم ، وشبّب بها في سبع قصائد [4] ، ثم صيداء [5] وعلاب [6] ، وبنت فضاض [7] ولعلّها احداهنّ ، ولكل منهنّ قصيدة أو مقطوعة أو ذكر عابر . والملحوظ ان ديارهنّ جميعا في اليمامة والدهناء وما حولها ، ولا يبعد ان يكون بعضهنّ صنعريات من حيّ ميّة أراد ان يغيظها بالتشبيب بهنّ :

لَقَدْ مَنَحَ ٱلْوُدَّ ٱلَّذى مَا مَلَكْتَهُ ... عَلى ٱلنَّأْيِ مَيًّا مِنْ فُؤَادِكَ مَانِحُ
وَانَّ هَوَى صَيْدَاءَ فِي ذَاتِ نَفْسِهِ ... بِسَائِرِ أَسْبَابِ ٱلصَّبَابَةِ رَاجِحُ [8]

ومن الثابت ان أم سالم - من بينهنّ كانت تعيش في ديار ميّة :

عَلَيْكُنَّ يَا أَطْلَالَ مَيٍّ بِشَارِعٍ ... عَلَى مَا مَضَى مِنْ عَهْدِكُنَّ سَلَامُ
عَلَامَ سَأَلْنَاكُنَّ عَنْ أُمِّ سَالِمٍ ... وَمَيٍّ فَلَمْ يَرْجِعْ لَكُنَّ كَلَامُ [9]

وهناك غزل بسرب من الفتيات بوهبين [10] ، منزل ميّة . ولا يقدّم الديوان أدلة ملموسة على طبيعة علاقة الشاعر بأى من هؤلاء الفتيات ، اكثر ما يفعل بالنسبة لعلاقته بميّة ، فقصصه جميعا غارقة في الدموع والشكوى والرحيل وعبور الأيام الليلية والأحاديث المتعة وذكر البخل والمطل .

---

١) الديوان ص ٨٤ - ٨٥ ب ٣٠ - ٣٣ ٢) الاغاني ١٧/ ٣١٦
٣) القصائد : ٤، ١٦، ٣٨، ٣٩، ٥١، ٦٦، ٧٠، ٧٥ .
٤) القصائد : ١٥، ٢٣، ٤٨، ٥٠، ٧٠، ٧٩، ٨٤ .
٥) القصيدة : ١١ ٦) المقطوعة : ٢ ٧) القصيدة : ٩
٨) الديوان ٩٥
٩) الديوان ٥٦٢ ، وانظر ص ٦١٦ ب ١٨ وفيه يتحدث عن النسيوين على ميّة وام سالم .
١٠) الديوان ٢٥٨ - ٢٥٩

وقد صمتت المصادر التي ترجمت للشاعر عن قصصه معهنّ ، الا فيما يتعلّق بخرقاء ، وهي من بني البكّاء بن عامر بن ربيعة بن عامر بن صعصعة[١] . وقد وقعت المصادر في ذكرها في خلط عظيم ، وهناك خمس روايات في ظروف تعرّفه بها : واحدة تزعم انه تعرّف اليها وهو غاضب من شتم ميّة ايّاه[٢] ، وثانية تزعم انه التقاها مع جوار على ماء فهدّدها ان لم تسفر ثم لم يزل يقول حتى ازبد ولم تره بعدها[٣] ، وتقول الثالثة ان خرقاء سقته صبوحها وهي لا تعرفه فلما انصرف عرّفها ابوها بهويّته[٤] ، والرواية الرابعة انها كانت كحّالة فشفت عينه من الرمد وطلبت اليه ان يشيب بها لتنفق بناتها الايامى[٥] ، والرواية الخامسة هي بعينها التي رويت عن مروره بمضارب ميّة واستسقائه الماء أو طلبه إصلاح إداوته[٦] . ولعل هذه الرواية هي المسؤولة عن الوهم الذى وقع فيه بعض المتقدمين والمتأخرين[٧] في قولهم ان مية وخرقاء فتاة واحدة ، والواقع انهما ثنتان :

أَخَرْقَاءُ لِلْبَيْنِ اسْتَقَلَّتْ حُمُولُهَا ... نَعَمْ غَرْبَةً فَالْعَيْنُ يَجْرِي مَسِيلُهَا
كَأَنْ لَمْ يَرُعْكَ الدَّهْرُ بِالْبَيْنِ قَبْلَهَا ... لِمَيٍّ وَلَمْ تَشْهَدْ فِرَاقًا يَزِيلُهَا (٨)

ومهما يكن من امر هذه الروايات فانه يبدو ان نزول ذى الرّمة بحيّ خرقاء ، وهو على طريق الحاج ، أمر معقول ، ولعله علقها في بعض اسفاره الى مكة فأخذ يتردد الى مضارب قومها كلّما سنحت له الفرصة فذهب حاجا او مادحا ، حتى اعتبر زيارتها احدى فرائض الحجّ :

تَمَامُ الْحَجِّ أَنْ تَقِفَ الْمَطَايَا ... عَلَى خَرْقَاءَ وَاضِعَةِ اللِّثَامِ (٩)

وحتى لو لم تصحّ نسبة هذا البيت لفيلان ، فلا بدّ ان يكون وراء صنعه - ولعلّ خرقاء هي صانعته - واقع ينسجم مع اسفار ذى الرّمة ، ومع موقع المنزل الذى كانت تنزله خرقاء .

١) جمهرة انساب العرب ٢٨٠ - ٢٨١ ، طبقات فحول الشعراء ٤٤٧ ، الشعر والشعراء / ١/ ٥٠٩ ، وانظر الملحق رقم ٣ في هذه الرسالة . وقد شبّب ذو الرّمة بفتيات عطابيل بيض من ذوائب عامر ولعل خرقاء احداهنّ ، الديوان ص ٥٦ ، ب ١٣ .
٢) الاغاني ١٧/ ٣١٦ - ٣١٧ و ٣٣٦ - ٣٣٧ ، ويزعم انه لم يقل فيها سوى ثلاث قصائد ثم مات.
٣) الاغاني ١٧/ ٣٣٨ - ٣٣٩ ، وهذه الرواية تشغل المقدار الكبير من الشعر والقطاع المهم الذى شغلته خرقاء في نفس الشاعر.
٤) الاغاني ١٧/ ٣٣٨ ، وهي رواية مصنوعة ، يبيّن ذلك توالي المصادفات والتشابه بين صرخة خرقاء وصرخة مية (واسوأتاه ، وابؤساه) في رواية اخرى.
٥) الاغاني ١٧/ ٣٣٧ ، ٣٣٩ ، و ٢٣/ ٢٤٤ - ٢٤٥ ، طبقات فحول الشعراء ٤٧٩ - ٤٨٠ . وهذه الرواية تشغل الصدق النفسي في شعر ذى الرّمة . ثم ان حكاية المفضّل الضبّي (الشعر والشعراء ١/ ٥١٠ ، الاغاني ١٧/ ٣٣٨) تنفي كون خرقاء عجوزا عندما شبّب بها ذو الرّمة .

وان يكن ذو الرّمة قد انفلت من عالم مية الى خرقاء وأميمة وصيداء وسواهنّ ، ليجد بديلا يعفيه من الاغراق في حبّ غير مجد ، فانه كما يبدو اراد ان يتلهّى باللعبة فانقلبت عليه . وسواء اكانت خرقاء او أميمة او صيداء قد اتخذت كل واحدة منهن في دخيلة نفسه وجودا مستقلا ام انهنّ جميعا بقين - على المستوى النفسيّ - كائنات متحولة ليس لها في نفسه سوى الاسم الذى يقنّع حضور ميّة الدائم ، فقد بقي كل شئ على حاله حرمانا وكبتا وبعدا .

٧ - ثقافته :

تلقّى غيلان ثقافته الأولية في بيئته البدويّة . ففي البيت كان هشام ، الاخ الاكبر ، من عقلاء الرجال ، ويروى عنه انه كان تقيّا ، فاذا كان هو الذى ربّى شقيقه فلا ريب في انه حاول ان يغرس في نفسه ما حاول ان يغرسه في نفس العلاء بن أسلم من تشديد على ضرورة تأدية الفرائض وتقوى الله [1] ، وشعر ذى الرّمة ، كما سيتبيّن ، يحفل بأشارات الى شعائر الدين وفرائضه ، وقد عرف عنه انه كان ورعا [2] ، ولا بدّ ان يكون هذا الورع قد رسخ في نفسه منذ نشأته الاولى . ويقدّر انه تعرّف الى "كتّاب" الحصين بن عبده بن نعيم العدوىّ الذى

تابع صفحة ٢١

٦) الشعر والشعراء ١/ ٥٠٩ - ٥١٠

٧) روى في الخزانة ١/ ٧٤ عن ثعلب ان مية وخرقاء فتاة واحدة . ويعتبر الدكتور شوقي ضيف (التطوّر والتجديد في الشعر الاموى ، الطبعة الثالثة ، ٢٤٧) ان مية وخرقاء وام سالم ثلاثة اسماء لفتاة واحدة .

٣٧٦

٨) الديوان ٥٤٧ ، وانظر ص ٣٦ - ٣٧ ب ٤ ، ٨ ، ١٠ ، ص ٣٧٧ ، ب ٦ - ٧ ، ص ٤٩٦ ، ب ٢١ - ٢٢ . وقد تنبّه الاستاذ محمود عزّت عرفه في مقاله " ذو الرّمة صاحب ميّ " في مجلة الرسالة ، عدد ٥٧٣ ، صفحة ٥٣٦ الى هذه الحقيقة .

٩) الديوان ص ٦٧٣ ، البيت المنسوب له في الملحق برقم ٨٧ .

١) الحيوان ٢/ ٣٠٧ ، الكامل ١/ ٢٦٢ وفيه بدل العلاء بن اسلم ، رجل اراد سفرا .

٢) الاغاني ١٧/ ٣٤٦ ، و ١٢/ ٣٣ ، ٣٤ ، وفيه اقوال لذى الرّمة تعبّر عن خشوعه واجلاله القرآن .

كان يقرئ الاعراب بالبادية [١] ، حيث تيسرت له قراءة القرآن . وفي البادية ايضا تلقن مبادئ الكتابة على حضرى كان يعلمه اياها في الليالى المقمرة [٢] بعيدا عن اعين ابناء القبيلة . وقد نسبه بعضهم الى تعليم ابناء البدو [٣]. ولا ريب في ان ملامح الثقافة القبلية ، الظاهرة في اشاراته في الفخر الى ايام تميم والرباب والأحلاف والى ما اتصل بهذه الايام من بطولات اجداده واخواله ، عائدة الى هذه الفترة الاولى في بادية الدهناء . وهذا ما يقال عن سائر المعارف البدوية من معرفة بالنجوم وحركاتها ومواقيت ظهورها ودلالاتها والاهتداء بها في السرى [٤] ، الى تلقي اللغة وغريبها من معادنها [٥] . وقد عدّ ذو الرّمة نفسه عالما بغريب الكلام ، وقد شهد له بذلك غير علم من اعلام الحاضرة ، وكذلك عدّه بعضهم ممن تؤخذ عنه اللغة . ويبدو انه حين خرج الى البصرة كان يرى في نفسه قدرة على ان يكون مرجعا لعلمائها في الشؤون اللغوية .

اما مقدار محفوظه من الشعر الجاهلي والشعر المعاصر له - سواء حين كان في البادية او حين انتقل الى الحاضرة - فليس من السهل الاحاطة به ، ولكن يمكن تقريب الصورة الى حد ما بايراد موقف ذى الرّمة من اشعار الاخرين ومن شعره . فقد كان يقدم لبيدا [٦] ويعترف بتقصيره في الشعر عن ذلك النوع الذى يحسنه مزاحم العقيلي [٧] فهو يقول في تقريظه : " يقول وحشيا من الشعر لا نقدر ان نقول مثله " [٨] ويستحسن وصف امرئ القيس للمطر [٩] على ويحتج بشعر الراعي ويجعله اماما [١٠] محددا بذلك المثل الشعرى الذى يتوق اليه وقد

---

١) الاغاني ١٧/ ٣٠٧
٢) الموشح ٢٨٠ ، ٢٨١ ؛ ديوان المعاني ٢/ ١٢٠ ؛ ادب الكتّاب ٦٢ ؛ وانظر الشعر والشعراء ١/ ٥٠٧ ؛ والاغاني ١٧/ ٣٣١
٣) الموشح ٢٧٢ ، ٣٠٢
٤) كتاب الانواء ، وراجع الحديث عن الأنواء والأفلاك في شعر ذى الرّمة في هذه الرسالة .
٥) العقد الفريد ٣/ ٢٤٧ ؛ والبيان والتبيين ٢/ ٧١ ؛ مجالس ثعلب ١/ ٣٤٨ - ٣٤٩ ؛ ديوان المعاني ٢/ ٧ ؛ المفضليات ٤١ .
٦) جمهرة اشعار العرب ٨٠ ؛ المزهر ٢/ ٤٢٦ .
٧) الاغاني ١٧/ ٣٢٧ ، و ١٩/ ٣٤ - ٣٥ ، وفيه انه روى قصيدة لمزاحم .
٨) الاغاني ١٧/ ٣٢٧
٩) طبقات فحول الشعراء ٧٦/ ٨٠ ؛ الشعر والشعراء ١/ ٥٨
١٠) الموشح ٢٨٨

انسجم محفوظه من الشعر مع هذا المثال فكان يروي شعر الراعي [١] وقصيدة امرئ القيس في وصف المطر [٢] ، ولا شك انه كان يحفظ من الشعر - جاهليّه واسلاميّه - الكثير ، مما سمح له بان يفضح حمّادا الرّاوية حين انتحل قصيدة جاهلية في مجلس بلال ، وقد فسّر حمّاد ذلك بأن ذا الرّمة "عرف كلام اهل الجاهلية من كلام اهل الاسلام" [٣] . وقد وعى ذو الرّمة بعض مكوناته الثقافية ولكنه وعى ايضا ان عليه ان يتمثل وانه يتمثل ما حفظ ويتجاوزه [٤] . وان تكن قد تساقطت في شعره صور وتراكيب ومعان من بعض محفوظه [٥] ، فان ذلك لا يلغي ما استقام له من تخطي هذا الموروث الى مرحلة استيعابه وحمله الى مرحلة اكمل وانضج . وبذلك غدا ذا معرفة بأصول صناعة الشعر ، ووعي فنّي لحدود قدرته الشعرية ، ومحفوظ شعري ينسجم مع هذا المذهب ويغنيه بتراث عريض ويرقى به الى مثل شعري اعلى كان الشاعر يصرح بتطلعه اليه . ومن هذه المعرفة وهذا الوعي الناجم عن استيعاب عميق لبعض التراث الشعري - والصحراوي منه بخاصة - انطلق ذو الرّمة في نظم شعره . فأما المعرفة التقنية باصول الصناعة فقد عبّر عنها بقوله :

وَشِعْرٍ قَدْ أَرِقْتُ لَهُ غَرِيبٍ أُجَنِّبُهُ ٱلْمَسَايِدَ وَٱلْمُحَالاَ [٦]

وقال "لقد قلت ابياتا ان لها لعروضا ، وان لها لمرادا ومعنى بعيدا" [٧] . واما وعيه الفنّي لحدود قدرته وابعاد مذهبه فانه قد صرّح به في غير مناسبة ، فقد سمعوه يقرّ بتركه الرجز لانه لا يقع بين العجاج ورؤبة [٨] ثم يحدد مذهبه في التشبيه والاستعارة المبتكرة ، وقدرته على ايجاد المخرج كلما قال "كأنه" [٩] ، ويذهب الى حد تقريظ شعره وذكر ما داخله من طرب لقصائد ثلاث قالها [١٠] . والى هذا فقد جمع بصرا في نقد مذهب الكميت في

١) الموشح ٢٧٠ ، طبقات فحول الشعراء ٤٦٧ ، الاغاني ١٧/ ٣٣٢
٢) الشعر والشعراء ١/ ٥١٧ . وفي مصادر الشعر الجاهلي لناصر الدين الاسد ، انه رأى في مخطوطة ديوان امرئ القيس بشرح الاعلم ان الاصمعي قال ان ابا عمرو بن العلاء اخذ هذه القصيدة من ذي الرّمة .
٣) الاغاني ، طبعة دار الكتب ٦/ ٨٨ ٤) الاغاني ١٧/ ٣٣٢
٥) ذكرت له في المصادر عدة "سرقات" عن جاهليين واسلاميين ومعاصرين .
٦) الديوان ٤٤٠ ، والابيات التي بعده حتى البيت ٥٠ . وانظر مثلها : ص ٣٢٩ - ٣٣٠ ب ٢٦ - ٢٨
٧) الاغاني ١٧/ ٣١٩ ، طبقات فحول الشعراء ٤٧٠ ٨) الموشح ٢٧٥
٩) الشعر والشعراء ١/ ٥١٤ - ٥١٥ ، الصناعتين ٨٩ ، الاغاني ١٧/ ٣١٤
١٠) الاغاني ١٢/ ٣٤ - ٣٥ ، ١٧/ ٣٢٤ .

نقد مذهب الكميت في قصيدته البائية التي وصف فيها الصحراء دون معاناة حقيقية للحياة فيها فانحرفت قصيدته عن جادة التصوير الدقيق (١)

وممّا لا ريب فيه ان ثقافته عامة وثقافته الشعرية خاصة ووعيه لمقدرته الفنيّة وطريقته بين مختلف المذاهب الشعرية ، كل ذلك قد ازداد اكتمالا بسبب تردّده الى الحواضر واجتماعه بالعلماء والشعراء واستماعه لضروب من النقد تنال شعره مثلما تنال شعر غيره .

وكانت البصرة والكوفة في هذا العصر تعجّان باعلام الفقه والحديث والمدارس المذهبية واساطين الشعر واللغه والرواية ، وكانت حلقاتهم تعقد في المساجد والمنازل ومجالس الحكّام واسواق الشعر . وقد اخذت حجر ، قاعدة اليمامة ، من هذا التجمهر بنصيب . ولئن كانت السمة العامة لانفعال ذى الرّمة في البادية هي الاخذ من البيئة اخذ المستوعب ، فقد كانت في هذه الرحلة الحضريّة تفاعلا حيا بين شاعر تكونت ملامح شخصيته الانسانية - والى حدّ ما الفنيّة - وبيئة غنية لديها ما تعطي وتفتقر الى ما تأخذ . وقد دخل ذو الرّمة ، على الصعيد الشخصي في نسيج هذه الحلقات والأوساط ، وخلق لنفسه فيها الوانا من العلاقات والارتباطات والصداقات التي نتجت عن تطوير علاقاته الثقافيّة باعلام الحقبة واسهمت في ذلك التطوير . وكانت علاقاته هذه تشمل الشعراء وعلماء اللغة والمنسوبين الى علم الكلام .

ولعلّ المضمون النفسي لعلاقاته بالشعراء يوازى المضمون الفنّي لها ، اذ قد اتسمت في الجانب الاكبر منها باستضعاف الشعراء لخيلان وهزئهم واستهانتهم به في مواقف بلغت حدّ الارهاب ، وفي احسن الحالات كان بعضهم يحسده ويحاول ان يفسد عليه ما يلقى من قبول نسبي عند بلال بن ابي بردة . وفي غالب هذه الحالات كان ذو الرّمة ، بسذاجته الاجتماعيّة يصدر عن تلقائية تتحكم في ردود فعله او توجّه مبادراته . وقد شكّل هذا الجانب الشخصي من علاقاته عاملا كثّف في نفسه بواعث الارتداد الفني والنفسي الى الصحراء ورضاه بها بعد ان وجد ان الحاضرة تضيق به ذرعا . ولعل اكثر ما يلفت في هذا الباب علاقته بالفرزدق التي اتسمت اولا بطابع الوصاية (٢)

---

١) الموشح ٣٠٧ ، الاغاني ١٦/ ٣٥١ .

٢) الشعر والشعراء ١/ ٥٠٦ ، وانظر طبقات فحول الشعراء ٤٦٨ - ٤٦٩ ، الاغاني ١٧/ ٣١٨ ، الموشح ٢٧٣ ، ٢٧٤ - ٢٧٥ ، ٢٧١ و ٣٧١ ، ٥٥١ . وفيها جميعا ، ببعض اختلاف ، ذو الرمة يسأل الفرزدق رأيه بشعره والفرزدق يقرّظ وينتقد . ونفس الوصاية جلّى في تأنيب الفرزدق لخيلان على انصرافه عن الرّد على المرئي ولهوه بالبكاء على الرسوم : الاغاني ٨/ ٥٤ - ٥٧ ، ١٧/ ٣٢١ ، طبقات فحول الشعراء ٤٧٢ .

والتبعية [١] ، ثم بالحسد [٢] لمّا نبه امر الشاعر الفتيّ ، ثم بالنقد المتسالي [٣] والتسلط والسطو على شعره لمّا استفحل امره في اسواق الشعر وأوساطه [٤] . ولقد هيمنت شخصية الفرزدق على ذى الرّمة من كاظمة الى سوق الابل الى مربد البصرة ولعلّه قد لقيه ايضا في مجلس بلال .

اما علاقته بجرير فقد بدأت بالخصومة وبتلويح جرير له بالتهديد اذ انتصر للفرزدق بسبب ما كان من خصومة بين جرير وعمر بن لجأ التيمي [٥] . وحكايات اللقاء بين جرير وذى الرّمة عند المهاجر بن عبد الله [٦] ، ثم استنكاف ذى الرّمة من مهاجاة جرير [٧] تظهر تهيّب غيلان واستكانته في مواجهة ابي حزرة . وتبدو صيغة العلاقة بين الشاعرين على اتمها في قصة تهاجي ذى الرّمة وهشام شاعر بني امرئ القيس بن زيد مناة اذ رفد جرير هشاما فاستعداه ذو الرّمة باسم الخوّولة فرفده لمّا رأى اقلاعه عن الانحياز الى الفرزدق [٨] .

---

١) روح التبعية ظاهرة في انحيازه الى الفرزدق : الاغاني ١٧/ ٣١٨ - ٣١٩ ، ٨/ ٥٤ ، طبقات فحول الشعراء ٤٦٩ .
٢) الاغاني ١٧/ ٣١١ ، ٣١٢
٣) الموشح ٢٧١ ، ٣٧١ ، ٥٥١ ، وفيه ان الفرزدق قال له "ارى شعرا مثل بعر الصيران ..." وعرّض به ببيتين ساخرين ، فاستخذى ذو الرّمة : الشعر والشعراء ١/ ٥٠٦ - ٥٠٧ ، الاغاني ١٧/ ٣١٨ ، طبقات فحول الشعراء ٤٦٨ - ٤٦٩ ، الموشح ٢٧٣ ، ٢٧٤ - ٢٧٥ . واستهجن نسبة ذى الرّمة لنفسه ابياتا رفده بها جرير : الاغاني ١٧/ ٣٢٣ - ٣٢٤ ، امالي القالي ٢/ ١٤٢ .
٤) الموشح ١٦٩ - ١٧١ ، طبقات فحول الشعراء ٤٧٠ - ٤٧١ ، الاغاني ١٧/ ٣١٩ - ٣٢٠ ، ٢١/ ٣٥١ .
٥) الاغاني ٨/ ٥٤ ، ١٧/ ٣١٨ - ٣١٩ ، طبقات فحول الشعراء ٤٦٩ .
٦) الاغاني ٨/ ٥٣ ، الموشح ٢٧١ .
٧) الاغاني ٨/ ٥٤ ، وفيه ان ذا الرّمة رفض دعوة جرير الى المهاجاة بدعوى ان حرمه هتكهنّ السفل . والرواية نفسها تروى عن جرير واحد شعراء بني كليب : الشعر والشعراء (دار الثقافة) ٣٧٧ .
٨) الاغاني ٨/ ٥٤ - ٥٧ ، ١٧/ ٣٢٠ - ٣٢٤ ، طبقات فحول الشعراء ٤٧١ - ٤٧٥ ، امالي القالي ٢/ ١٤٢ ، وفي القصيدة الرائية التي تضمّ الابيات التي رفد جرير بها ذا الرّمة نسمة الصلح بين الشاعرين (ديوان ذى الرّمة ، القصيدة ٢٧ ، ص ١٩٣ - ٢٠١) .

وقد ظلّ ذو الرّمة بين قطبي الرّحى ضائعا مغلّبا كيفما نقل ولاءه .

فأما علاقة ذى الرّمة برؤبة فقد كان يطبعها حسد الراجز للشاعر على حظوته عند بلال [١] ، وعلى تجويد ذى الرّمة ما يدعي رؤبة انه سرقه منه [٢] . وعلى النقيض من ذلك كان ذو الرّمة يعترف لرؤبة بالتفوق عليه في الرجز [٣] . ولعلّ منشأ حسد رؤبة لغيلان بالاضافة الى حظوته عند بلال ، مكانة ذى الرّمة في حلقات اللغويين ، وهو الأعرابي الفصيح ، وما كان ذلك يسبب لرؤبة من ازعاج وحرج ، وهو الذى كان يدعي لنفسه معرفة الغريب [٤] .

وقد روت المصادر حكايات لقاء بين ذى الرّمة والكميت والطرماح [٥] وبينه وبين الكميت [٦] ، ونصيب [٧] . وفي هذه اللقاءات جميعا كان يجرى انشاد الشعر ونقده ومقارنته برح منفتحة تارة ، وبحسد يداخل بعض الأفراد تارة اخرى .

هذا الجانب الشخصي من علاقات الشاعر بمعاصريه يظهر التفاعل الحيّ ، السلبي تارة كما في نقد الفرزدق الجارح ، والايجابي تارة اخرى كما في نقد الكميت واستحسانه ، وكما في النصف الثاني من نقد جرير حيث قال : " ومع ذلك فقد قدر من التشبيه على ما لم يقدر عليه غيره " [٨] . وقد امتد هذا التفاعل ليشمل النواحي الفنية واللغوية في الشعر ، وليحاول تحديد المذهب الشعرى الذى كان ذو الرّمة يمثله . وهذا التفاعل/القائم على النقد لم يكن مقصورا على هؤلاء الشعراء بل تعدّاه الى المواقف العابرة للشاعر في الاسواق وفي مجالس القبائل ، فنجد حلبسا الاسدى يستحسن نعت غيلان للفلاة [٩] وحبتر بن ضباب يأخذ عليه نعتا للناقة [١٠] وبلال بن ابي بردة ينتقد ما اعتبره سقطة في المدح [١١] وابن ابي فروة تستوقفه استعارة عجيبة [١٢] . وابن شبرمة يأخذ عليه ما ظنّه غلطا في بيت له [١٣]

١) الاغاني ١٧/ ٣٣٥
٢) الاغاني ١٧/ ٣٣١ ، وباختلاف في الشعر والشعراء ١/ ٥١٥ - ٥١٦ .
٣) الموشح ٢٧٥
٤) سأل ذو الرّمة رؤبة عن كلمة في شعر الراعي فعجّزه : طبقات فحول الشعراء ٤٧٧ ، وفي الاغاني ١٧/ ٣٢٦ انه اعجزه .
٥) الاغاني ١٢/ ٣٣ - ٣٥ ٦) الموشح ٣٠٦ ، ٣٠٧ ، الاغاني ١٦/ ٣٥١
٧) الموشح ٣٠٣ - ٣٠٤ ، الاغاني ١/ ٣٢٧ - ٣٢٨ .
٨) الموشح ٢٧١ ٩) الاغاني ١٧/ ٣٤٢ ١٠) الموشح ٢٨٤ ، ٢٨٥
(١) الموشح ٢٨١ ، ٢٨٢ ، ٢٨٣ ، الاغاني ١٧/ ٣٣٢ ، الشعر والشعراء ١/ ٥١٩ ، الكامل ٢/ ٥٣ ، العقد الفريد ٦/ ١٥٧ - ١٥٨ .
١٢) الشعر والشعراء ١/ ٥١٤ - ٥١٥ ، الصناعتين ص ٨٩ .
١٣) الاغاني ١٧/ ٣٣٤ - ٣٣٥ ، الموشح ٢٨٣ ،

وابا بكر بن عيّاش ينوه بالصدق النفسي في بيتين سمعهما منه [١]

ذلك شأنه مع الشعراء ، اما علماء اللغة فكان من ابرز من عرفهم في الحاضرتين ابو عمرو بن العلاء ، وعيسى بن عمر الثقفي ويونس بن حبيب وحمّاد الراوية . ولا ريب في ان مجالسته لهم ، واعتداده بدور البدوي مصدر اللغة ، قد اثّرا الى حد كبير في تعزيز اتجاهه شطر الغريب ، وشطر تحقيق بعض المسائل اللغوية في شعره ، وهو وان لم يكن قد غالى في ذلك مغالاة روئبة ، حقّق في شعره الكثير منه حتّى لقد حفلت كتب اللغة ومعاجمها من بعد بشواهد من شعره وبذا تتكامل القيمتان البيانيّة واللغويّة في ديوانه .

ويقول الأصمعي "ان ذا الرّمة قد اكل البقل والملوح في حوانيت البقّالين حتى بشم" [٢] ولكن ما جرى في كتب المعاجم اللغوية يضعف كثيرا من موقف الأصمعي هذا . ويبدو ان الأصمعي قد غاظه من ذي الرّمة ان الذين خطأوه في غير حكم من احكامه اللغوية وجدوا في شعر غيلان ما يؤيدون به مذهبهم [٣] فالجأوا الأصمعي الى تجريح لغة الشاعر حتى حمله الغيظ على شتمه عندما سئل ان يشرح بيتا له [٤] والراجح ان ذا الرّمة قد دخل حوانيت البقّالين من باب بيعهم بضاعته لا من باب الشراء منهم ، فجالسهم وطرح عليهم من احاجي اللغة [٥] وناقشهم فيها [٦] وسمع آراءهم النقديّة [٧] واللغوية [٨] ورووا عنه [٩] واحتجوا به [١٠] .

١) الاغاني ٥/ ٣٣١ - ٣٣٢ ، الكامل ١/ ٨٨ ، الصناعتين ١٢٦ ، المفضّليات ٧٨٨ .
٢) الموشح ٢٨٤
٣) المصدر نفسه ، وفيه ان السدري ردّ على الأصمعي مذهبه في كلمة "زوجة" بورودها في شعر ذي الرّمة . وفي الاضداد ٢٦٧ انه أخذ عليه "دوّمت في الارض" لان التدويم لا يكون الا في السماء ، وردّ ذلك عليه ايضا .
٤) الكامل ٣/ ٣٦ . ومزاج الأصمعي ضد ذي الرّمة بيّن في انتقاده لمعظم شعره اذ يقول: "لو ادركت ذا الرّمة لاشرت عليه ان يترك كثيرا من شعره ، فكان ذلك خيرا له" (الموشح ٢٩١) ، وفي الموشح ٢٧٠ انه قال : "وليس يشبه شعره شعر العرب" وردّ كونه حجّة الى انه بدوي .
٥) الاغاني ١٧/ ٣٢٦ ، طبقات فحول الشعراء ٤٧٧ .
٦) الاغاني ١٧/ ٣٣٢ - ٣٣٣ ، طبقات فحول الشعراء ٤٨٣ - ٤٨٤ .
٧) الموشح ٢٧٦ - ٢٧٩ ٨) الموشح ٢٨٢ - ٢٨٣
٩) الشعر والشعراء ١/ ٥٨ ، ٥١٧
١٠) الاغاني ١٧/ ٣١٣ ، ٣٣٣ ، الموشح ٢٨٤ ، الحيوان ٤/ ٢١٥ - ٢١٦

ولم تكن محافل البصرة تخلو من الفقهاء والمنسوبين الى الكلام . ورغم ما روى من ان ذا الرّمة كان يقول بالعدل [١] الّا انه لم يذكر له مجلس مع احد منهم ما خلا ابن شبرمة القاضي الفقيه وعمرو بن عبيد بن باب احد شيخ المعتزلة في عصره وابرز مشايعي واصل بن عطاء . وقد روى عنه انه اعترض على ذى الرّمة في قوله :

وعينانِ قالَ اللهُ كونا فكانتا فعولَيْنِ بالالبابِ ما تفعلُ الخمرُ

لان هذا يعارض القول بالعدل [٢] فأما الزعم بان ذا الرّمة كان يقول بالعدل بهذا الشكل الواضح المتبلور القائم على الجدل كما يبدو في مناظرته مع رؤبة فامر مشكوك فيه [٣]. ومهما يكن من ذلك فان الجدل المذهبي الذى اشبع به جو البصرة يبرز في ذهنيته ونمط تفكيره ، قال ابو عبيدة انه " يرد على نفسه الحجّة من صاحبه فيحسن الرّد ، ثم يعتذر فيحسن التخلّص [٤] . وصوّر هو نفسه في شعره في موقف المرافع المناظر الذى يريد ان يكسب قضية البئر المعروفة بالحجّة [٥] ومدح بلالا ببعد مسافة غور عقله وبحسن الحجة وقوة المقدرة الجدلية [٦] . وفي انسجامه مع جو الدراسات الدينية روى عن ابن عبّاس حديثين ، وروى عنه ابو عمرو بن العلاء [٧].

---

١) امالي المرتضى ١/ ١٤

٢) امالي المرتضى ١/ ١٥- ١٦ ، وحكي ان المعترض كان اسحاق بن سويد في المصدر نفسه وقيل هو عنبسة النحوى في الاغاني ١٧/ ٣٣٤

٣) امالي المرتضى ١/ ١٤- ١٥ . والخبر مشكوك بصحته لعدة اسباب : اولا ان المرتضى زعم ان المرزباني اخبره بالخبر ولم يرد ذلك عند ابي عبيد الله في ترجمته لذى الرّمة . وثانيا ان التنازع المذهبي حول العدل لم يكن قد تبلور بعد بهذا الشكل الواضح . وثالثا ان القصة تبدو محبوكة اكثر مما يحتمل موقف ارتجالي ، وذو الرّمة يتحذلق بشكل لا يناسب المقام . ورابعا ان القصة لم ترد في مصدر آخر . ولم يعرف عن ذى الرّمة ، ولا شعره يوحي بقدرة جدلية كلامية ترقى الى مستوى ما في القصة ، ولعل المرتضى اراد ان يرد العدل الى اصول قديمة لانه كان من اهل العدل .

٤) الاغاني ١٧/ ٣١٢

٥) قصيدته (٦٢) في مدح المهاجر والطلب اليه انصافه في قضية البئر ، الديوان ٤٦٤-٤٧٧ .

٦) الديوان ٤٤٥ - ٤٤٦ ب ٧٥ - ٧٦ ، و ٤٤٢ ب ٥٧ .

٧) شرح شواهد المغني ١/ ١٤١

وقد كانت النشأة البدوية وما رافقها من ظروف الرعي او الرحلة المتنقلة بين مختلف الوجهات ، ثم الرحلة الى الحاضرة للاتصال بالممدوحين والاسواق ذات اثر بعيد ، لا في توسيع ثقافة ذي الرّمة وحسب وانما في تعميق ألفته بالصحراء ومعرفته الوثيقة بشؤونها ، ولقد عبّر ذو الرّمة عن هذه الألفة بشكل عاطفي حين قال :

أُحبُّ المكانَ القفرَ من أَجْلِ أنني به أَتَغَنّى بِاسمِها غيرَ مُعْجِمِ (١)

وقد أسعفته ظروف حياته الصعبة على ملازمة الصحراء وارتياد امكنتها الخالية اثناء تعهده إبله ، وعلى التعرّف الى جهات هذه الصحراء في رحلاته شمالا الى البصرة (٢) والكوفة (٣) وغربا الى المدينة وفي الاتجاه الجنوبي الغربي الى مكّة (٤) والجنوبي الشرقي الى عمان (٥) ساعيا الى ذوى الشأن ليمدحهم او الى تأدية فريضة الحج او الى مواطن الابل الكريمة يتّجر بها . ويبدو ان المنطقة الصحراوية المترامية من رمال يبرين جنوبا الى مشارف البصرة شمالا كانت شديدة العلوق بنفسه فهو يكثر (٦) من ذكر الرسوم والمنازل والعيون والمراعي والكثبان والحبال والرمال المتناثرة على مدى هذه المنطقة المتنوعة الغنية بطبائعها المتفاوتة التي خلّفت في شعره اوصافا تنسجم معها وتغطي سائر مظاهرها الدقيقة والعامة ، والمتراوحة بين الجفاف القاتل والنداوة الرخيّة ، والتي تشمل المياه الآجنة ومياه الوقائع العذبة . ولم يغفل عن وصف مراعي المنطقة وما تتعرّض له في الصيف من جفاف فيستحيل البهمى نصالا من السفى ، وفي الخريف من اعتماد على الربيب الذى ينبت بدون مطر . لقد اسرف ذو الرّمة في الاستفادة من المعرفة الوثيقة بطبائع الصحراء والتي تأتت له - بالاضافة

١) الديوان ٦٢٨
٢) الديوان ٦٤٩-٦٦٠ ، الاغاني ١٧/ ٣١٠ ، ٣١٢ ، ٣٢٥ ، ٣٣٥ واخبار رحلاته
٣) الاغاني ١٧/ ٣١٠ ، ٣١٣ ، ٣٣١ ، ٣٣٣ ، ٣٣٤ ، ١٢/ ٣٣ .
٤) ذكر في شعره حجة له : الديوان ٣٤٥ - ٣٤٦ ب ١٧ - ٢١ ، وانظر الاغاني ٣١٧/١٧
٥) الديوان ٤٦٢ - ٤٦٤ ب ١٨ - ٢٩ ، يصف ارضا قطعها الى عمان ، وكذا يقول الشارح.
٦) الديوان حافل بذكر اسماء المواضع ، وفهرس الامكنة فيه يحيط بها جميعا وهي تنيف على المائة والخمسين موضعا معظمها في منازل تميم بالدهناء والصمّان وكثير منها في اليمامة .

الى كثرة تنقله - بفضل الموقع الذى كانت تقيم فيه قبيلته باسافل الدهناء على اطراف الربع الخالي بحذاء يبرين عند جانبي قسا وكثبان الزرق وجبل حسزوى [١] . ولا ريب في ان طيب بعض تربة الدهناء وكثرة الكلأفيها [٢] ، مع اشرافها على رمال يبرين ، حدود الربع الخالي ، وما يمثل هذا التجاور من تناقض حاسم ، قد تركا في نفس ذى الرّمة انعكاسات موازية أنتجت أوصافه المتباعدة لصنوف الأرض المتباعدة . وان الألفة الوثيقة التي ارست في نفسه ما يمكن تسميته بالوله الصحراوى كانت تعادل في تكوينه الفني كل عناصر الثقافة والكسب العقلي ، بل وترجح بها . اذ بها أولا توفرت له مادة تلك الرؤية للصحراء التي ارتكزت بالدرجة الاولى على خوض التجربة الصحراوية الى حد الوله بها . بل لقد كانت هذه الالفة - في تساندها مع ثقافته الشعرية العامة - هي نواة موقفه الحضارى والفني .

٨ - خاتمة :

لقد كانت تلك العوامل المتعددة : ١) من تركيب جسماني ومن حالة جسمية تنتابها العلل ٢) ومن وضع عائلي خاص ٣) ومن موقف مادى متفاوت ٤) ومن حب مخفق ٥) ومن ثقافة شعرية ولغوية ٦) ومن الفة عميقة لحياة الصحراء ومظاهرها المختلفة - كانت هذه جميعا ذات اثر في تكوين نفسية الشاعر على نحو ما ، ثم على تكوين مقدرته الفنيّة . ومن هذه العوامل جميعا نتجت طباعه وتبلور مزاجه وبها حدثت ردود فعله ، وتضافرت جميعها معا لتمنحه هوية بدوية مشمولة بسذاجة وذكاء فطريّين وتلقائية في المبادرة ، وفجاجة في الرّد وضعف حيلة ازاء المجتمع المتحضر ، وهي التي مكّنت في مزاجه للحزن وللتمسك بقيم البداوة وشعائر الدين ، ومن طبيعة هذا المزاج الذى تنعقد بينه وبين الصحراء روابط الفة متينة تكوّن شعر غيلان ، وهذا ما سأتحدث عنه في الفصول التالية .

---

١) الديوان ٦٢٩ ب ١٨ - ١٩ ، و٦٣٢ ب ٣١- ٣٥ و ٦٥٣ ب ٣٠ ، و ٦٥٤ ب ٣٢ و ٢٥٦ ب ٧٣ . وتحديده منازله ، ومنازل ميّة القريبة ، كثير في شعره . وانظر الاغاني ١٧ ٣١٤

٢) انظر في صفة الدهناء ، معجم البلدان ٢/ ٤٩٣ - ٤٩٤

حيـــاة الصحـــراء في شعـــــر ذى الرّمـــــــة

الفصـــل الأول

البيئـة الصحراويـة ومعالمها الكـبرى

يمثل ديوان ذ ى الرّمة في مجموعه حصيلة شعرية لشتى ضروب العلاقة بين انســان مرهف وبـين الصحــراء على اختلاف معالمها . ولكن قبل الخوض في الحديث عن تلك الحصيلة لا بـد من نظرة الى طبيعة المكـان الصحراوى والكائنات التي عاشت فيه ـ حسبما تبدى ذلك في الديوان.

أ ـ جغرافيـة الصحـراء:

١ ـ الارض: حين نفصـل الأرض عن الذين يعيشون فوقها نجد لدينا منظورا عاما لا يهتم الشاعر بالتوقف عند دقائقـه الا ان يكون المكان الذى يتحدث عنه هو ديار الحبيبـة . فمـن خلال اكثر الصـور التي يرسـم فيها الارض ـ وهي صور كثـيرة ـ يستقر النظر على المعالمـسم الاتيـة : ١) ان الارض التي يراها الشاعر ويمانيها ارض بلقع خـراب مستوية شاسعة لا نبت فيهـــا ٢٠٠٠) وهي اما غياهب مظلمة ، واما مـدى اغبر لامـــع ٣) جبالها مؤتزرة بالسراب ، كما ان الارض يجللها الســراب من اقاصيها الى اقاصيها بنسيج عجيـــب من الحر ولعاب الشمـس والغبـــار . ٤) والسماء تطبق على الارض في ليلها وفي نهارهـــا حـتى لـتمتزج الارض والسمـاء ٥) والريـح تجرف الارض او ترسـم عليها ٦) والحصى لامع ملتهـب . ٧) وتضاريس هذه الارض متفاوتة ففيهـا : المنبسطة والخشنة ، والجبليـة الوعرة والمنخفضـة او الغليظـة ، وكثبـان الرمال ، وتتعدد الوانها بين بيضـاء وحمـراء وسوداء .

غير ان جغرافية المكان تتمثـل عند الشاعـر في التركـيز على ناحيتين ١) ايحاءات الاسم المقترن بالذكريات مثل "القلات" و "شـارع" و "جرعاء مالك" و "وهيين" ، فان ذلك يغنيه عن الانسياق وراء الدقائق الجغرافيـة . ٢) رسم الاحساس الانساني تجاه المكان او الارض عن طريق لفظة واحدة ، بينما ترد الفاظ اخرى لتسهم في تكثيف الاحساس لا في توسيع مدى الرؤية واغنائها بالتفاصيـل ، فاللفظة المفردة تنقل المرئـي الى العين او تغنيه بالطاقات الايحائية . ومثل هـذه الالفاظ في الاصل نعوت اكتسبت دلالات الاسماء بفضل دورانها فـي حياة الصحراء منذ الجاهلية . وهي نعوت بدأت متحيزة تتناول من "الشيء" زاويته التي تعني

الانسان الصحراوى لأنها الزاوية التي من خلالها يكون الشيء اكثر حضورا و اقوى فاعليـة في حياة ذلك الانسان . غير ان هذه الالفاظ اكتسبت مع الزمن دلالة الاسم ، فالارض في الصحراء - في نظر الانسان الصحراوى - " طامسة الأعلام يهمـاء "... الخ . ولمّـا تكررت هذه الرؤية فقدَ النّعت غرضه وتفرّده ، وفقدَ - مع كثير من الشعراء - عنصر الشعر فيه وطاقته على الايحاء ، وبات - عندما يستعمله هؤلاء - يخاطب العين قبل الاحساس . غير انه مع ذى الرّمة عاد الى منابعه الاولى ، واضحى من جديد يصور " زخم " الاحساس الفردىّ قبل ان يصوّر صورة صالحة وحسب للنظر بالعين . فحين نقرأ قوله مثلا :

ومهمهٍ طامسِ الأعلامِ في صَخَبٍ الأَصداءِ مختلطٍ بالتُّرْبِ دَيْجُورِ

لا نستطيع ان نرى الارض الخالية من كل معلم الا بعد الاحساس الكلي الذى يبعثه فينا البيت بانطماس الأشياء في اطار هذا المزيج الصاخب الذى اختلطت فيه الأصوات والليل والاصداء والتراب باختصار ، هذا العالم عالم صور جديدة تحسّ اكثر مما ترى.

٢ - المـــاء :

واذا تحدّث الشاعر عن الماء اقتصر على العناصر الآتيـة : ١) انه ماء مستنقع انقطع عنه المطر منذ زمن بعيد . ٢) وانه حائل الطعم يعافه الشارب ويبدو وكأنه مشوب بالبول ٣) وهو حائل اللون ايضا ، كلون الغسل وعلى سطحه تطفو الطحالب والعلق . ٤) وهو في الغالب نطافه وبقايا يهوّم فوقها الفراش ويجللها الليل ونسيج العناكب ٥) وهو مهجور ، حصين ، بعيد العهد بالناس ، حوله مرابض الابل وقد جار عليها انقطاع الرّواد فتغيرت وحال شكلها . وهو محاط بالذئاب العاوية والقطا والحمام والوحشة .

وقد يبدو ان العين هنا كانت اكثر حدة واقوى على تمييز الدقائق والوقوف عندها بعد اذ تخلّصت من المدى الشاسع الذى تمثله الارض ، اذ استقرت عين الشاعر على معلم حيوىّ حين وقعت على حركة الماء وهي تنجاب عن درب وعائه الذى يستقي به ، او على خيوط العنكبوت التي هتكها فاضطربت كما تضطرب مزق الثوب ، او على البعر الخفيف الجاف الذى تذروه الرياح على صفحات الماء المستنقع ، ولا تفوته حركة الريح وما تجلب من التراب فتنسفه على الحوض ، ولا حركة الماء القذر المخلوط بالبعر وهو يجول في قعر الدلو ، ويتبع القرد ان عينه فيراها بعد

اذ تساقطت في مرابض الابل حول الماء هزيلة كحب الحنظل المحطم ، ويرى آثار ازمّة الابل الواردة وقد بدت على الارض كآثار الحيّات .(١)

وتتحدّد الرؤية للماء في اطار زمني محدّد مداه الاقصى الفجر" بين الهب والهجود" ، وقبل ان تخفى صغار الكواكب" ، او "وارداف النجوم" كالقناديل والمها ، او "قبل ترنيم العصافير" . ويبدو جليا في كل المقاطع التي يصف فيها ذو الرّمة الماء انه يؤثر التركيز على العناصر الجانبيّة التي تحف بالمنظر المائي (عواء الذئاب ، اصوات القطا ، حركات الريح ، النجوم والمتّكأ الزمني ، المدى الارضي الذى يحضن المنهل ، الليل) حتى لتكاد تغدو هذه الجوانب هي مركز الصورة ، اما المنظر المائي نفسه فأن الشاعر سرعان ما ينتهي من رسمه بحركة سريعة تبلغ اعلى كثافتها وطاقتها التعبيرية في الفاظ معدودة مثل: مُطَحْلَبَة ، طَامِيَة طَحَالِب ، أُجُونِه ، البول ، قديم بعَهْدِ الناسِ ، صَرِّى عافٍ ، الجَمّات ، آجِن ، مُجْتَنَب ، عَرْمَض ، لَبُود ، الرُّكُود ، البَعر ، الدِّمْن ، نِطَاف ، الغِسْل ، أَقْوى ، أَسْدَام ، مَاء السُّخْد ، مَاء السَّلا ، ظمآن ، الصَّدَى ، فَضْل مائِها ، حَائِل ، أَفَلّ ، الحِمَام ، طَوَام ، جَوْفه" .

وما دام مشهد الماء مكرّرا فليس من الغريب ان يكرر الشاعر في رسمه تعبيرات معينة مثل " وَمَنْهَلٍ آجِنٍ قَفْرٍ مَحَاضِرُه" ، " وَمَنْهَلٍ آجِنٍ كالغِسْل " ، " وماءٍ هَتَكْتُ الدِّمْنَ عنه" ، "يَزْوِي لَهُ الوَجْهَ شَارِبُه " "وَرَدْتُ وَأَرْدَافُ النّجُومِ " ، "أَفَلَّ وَأَقْوَى " ، "سَوَاءَ الحَمَامِ الحُضَّنِ الخُضْرِ حَاضِرُ " (٢) هذا عدا تكرير المعاني والصور في قوالب متقاربة .

٣ـ الرياح والأنواء والأمطار:

اما العوامل المناخيّة من رياح وانواء وأمطار فانها ترتدّ في شعر غيلان ـ الى المؤثرات الفلكية ومواقيت ظهور النجوم وغيابها .ففي الديوان يتردد كثيرا ذكر النجوم والكواكب ،

---

١) انظر الديوان ص ٤٩ ب ٥٩ ، ص ٥٠ ب ٦١ ، ص ١٩٠ ب ٣٢ ، ص ٢٧٨ ب ٨ ، ص ٤٠٣ ب ٥٧ ، ص ٦٣٠ ب ٢٣ ، ص ٢١٦ ب ٣٤ ـ ٣٥

٢) انظر الديوان ص ١٤٥ ، ١٩٠ ، ٢٢٧ ، ٢٧٨ ، ٢١٥ ، ٣١٨ ، ٤٩ ، ٢٨٨ ، ٢٢٧ ، ٢٤٨ ، ٥١٥ ، ٦٠٨ ، ٢٤٨ ، ٢٨٨ .

واوصاف اشكالها وحركاتها ، واشارات الى فاعلياتها المناخية - مما يتمشى مع معارف العرب القديمة - وعلاقاتها المكانية والزمانية بعضها ببعض . وقد تناول ابن قتيبة في "كتاب الانواء" معارف العرب الفلكية وكيف تمثلت في اشعارهم ومن بين جميع الشعراء الذين استشهد بشعرهم كان ذو الرّمة صاحب النصيب الاوفر على الاطلاق ففي وصف التشكيلات الكوكبية حول نجم الثريا يقول :

وردتُ اعتسافًا والثريّا كأنّها ... على قمّةِ الرأسِ ابنُ ماءٍ مُحلِّقُ
يدفّ على آثارِها دَبَرانُها ... فلا هُوَ مَسْبوقٌ ولا هوَ يَلْحَقُ
بعشرينَ من صُغرى النجومِ كأنّها ... وإيّاهُ في الخضراءِ لوّكانَ ينطِقُ
قِلاصٌ حداها راكبٌ مُتعمّمٌ ... هَجائِنُ قد كادتْ عليهِ تفرّقُ
قُرانَى وأشْتاتًا وحابٍ يسوقُها ... إلى الماءِ من جوزِ التّنوفةِ مُطْلِقُ (١)

وقد استشهد ابن قتيبة بهذه الابيات في معرض تفسيره لتشكيله الكواكب حول الدبران الذى يعتبر من كواكب الثريا (٢) . ومثل هذا كثير .

ويسهب ابن قتيبة في ايراد معتقدات العرب - التي رفضها الاسلام - فيما يختص بعلاقة الافلاك بالظواهر الجوية من مطر ورياح حارة وباردة ، واثر ذلك في حياة الصحراويين وتحركاتهم البدوية ، وشمول تلك الآثار لحيوانات الصحراء وانظمة توالدها . وفي كل ذلك يجد لمعلوماته ادلة واضحة ومباشرة في شعر ذى الرّمة . فالريح الحارة تنسب الى سقوط زبانى العقرب في آخر نيسان :

ورقرقت للزبانى من بوارحها ... هيف انشّت بها الاصناع والخبرا (٣)

وهناك بوارح اخرى تنسب الى طلوع نجم او سقوط آخر . والامطار منسوبة الى النجوم ، فللثريا مطر :

اصاب الارض منقمس الثريا ... بساحية واتبعها طلالا (٤)

---

١) الديوان صفحة ٤٠١
٢) كتاب الانواء ٤٠
٣) الانواء ٩١ - ٩٢ ، والبيت في الديوان ص ١٨٥
٤) الانواء ٨ ، والبيت في الديوان ص ٤٤٨ .

وللـــذراع مطـــــر:

وأَردفتِ الذراعُ لها بَنَوْءٍ سَجومِ الماءِ فانسَجَل انسِجَالا (١)

والنجوم التي تنسب لها الانواء كثيرة ، والشواهد من شعر غيلان على ذلك كثـيرة (٢) .

وظهور الثريـا مصحوب بالحـّر:

أَقامت به حتى ذَوَى العودُ في القرى وساقَ الثريّا في مُلاءَته الفجـــرُ (٣)

وظهور هذه الاعـراض يدفع بالبدو الى الخـروج الى محاضرهم بعد اذ جفت الغدران ويبس النبت وانقطع الرطـب :

حتّى إذا ما اسْتَقَلَّ النجمُ في غَلَسٍ وأُحْصَدَ البَقْلُ مَلْويٌّ ومَحصودُ
ظَلَّت تُخَفِّقُ احشائي على كبدي كأَنّني مِن حِذارِ البَيْنِ مَوْرودُ (٤)

امّـا بعض الظواهر الفلكية الاخرى فتسبب اعراضا عكسية وتعد بسقوط الغيث فتبعث على تصرفات نقيضـة :

إذا عارَضَ الشِّعْرى سهيلٌ بِجُهْمَةٍ وَجَوْزاءَها استَغْنَيْنَ عـنْ كلِّ منهلِ (٥)

وقد عرض ذو الرّمة للرياح الاربع ، والرياح المنحرفة ، فوصف فعلها في الارض وحدد مهابها ونقـل اصواتهـــا :

أَهاضِيبُ أَنواءٍ وَهَيْفانِ جَرَّتا على الدار أَعْرافَ الحبالِ الأَعافِرِ
وثالثةٌ تَهْوي من الشام حَرْجَفٌ لها سَنَنٌ فوْقَ الحصى بالأَعاصِـرِ
ورابعةٌ من مَطلعِ الشمسِ أَجفَلت عليها بدقعاءُ المَعَا فقُراقِـــرِ
فحنّت بها النكبُ السّوافي فأَكثرتْ حنينَ اللقاحِ القَارِباتِ العواشِـرِ (٦)
فابقيْنَ آياتٍ يَهِجْنَ صبابـــةً وعَفَّيْنَ آياتٍ بطُولِ التَّعَـــاوُرِ

وفي مكان اخر يجنّ جنون الريح فتغدو عاصفـة هوجـــاء:

---

١) الانواء ٤٩ ـ ٥٠ ، والبيت في الديوان صفحة ٤٤٩
٢) الانواء الصفحات : ٨ ، ١٥ ـ ١٦ ، ٣١ ـ ٣٢ ، ٤٧ ، ٥٤ ، ٦٣ ، ٦٨ ـ ٦٩ ، ٩٢ ـ ٩٣ .
٣) الانواء ٢٩ ـ ٣٠ ، والبيت في الديوان ص ٢٠٧
٤) الانواء ٩٨ ، والبيتان في الديوان ص ١٣٧ ، ١٣٣
٥) الانواء ٩٧ ، والبيت في الديوان ص ٥١٣
٦) الديـــوان ٢٨٣ .

يَرْقَدُّ في ظلِّ عَرّاصٍ ويطرُدُهُ ... حَفيفُ نافجةٍ عُثْنُونُها حَصِبُ
وَيُلْمِمُها روحةٌ والريحُ معصِفةٌ ... والغيثُ مُرْتَجِزٌ والليلُ مُقْتَرِبُ (١)

كذلك تناول الديوان ظاهرة المطر وما يصاحبها من سحاب ورعد وبرق وسيول تفعل في الارض جرفا واخصابا ، فقال :

فما الوَسْمِيُّ أَوَّلُهُ بنجدٍ ... تهلَّلَ في مسارحِهِ انهلالا
بذي لَجَبٍ تُعارِضُهُ يَروقٌ ... شُبوبَ البُلْقِ تَشْتَعِلُ اشتعالا
فلم تدعِ البوارقُ بطنَ عَرْضٍ ... رَغيبَ سَيْلِهِ إلا مُسالا
اصابَ الأرضَ مُنقَسَمَ الثُّريا ... بساحيةٍ واتبَعَها طِلالا
تُعَكْعِكُهُ يمانيةٌ قَبولٌ ... على الغُدْرانِ تعتَفِقُ الرِّمالا
وأردفتِ الذراعُ لها بعَيْنٍ ... سَجومِ الماءِ فانسَحَلَ انسِحالا
ونَشْرتُها وجبهتُها هَراقتْ ... عليه الماءَ فاكتَهَلَ اكتِهالا (٢)
أبَتْ عزلاءُ كلَّ نَشاصِ نَجمٍ ... على آثارِها إلا انجِلالا

ويؤثر هذا المطر في بعض جوانب الارض التي تبدّت لنا موحشة ، ففي صحراء ذي الرّمة وجود للأرض الطيبة ، وفي جوها المفعم بالغبار والسراب ولعاب الشمس متسع للأنفاس الوادعة والروائح العطرة :

اقولُ لصُحبَتي وَهُمُ بِأَرْضٍ ... هِجانِ التُّربِ طيّبةِ الصعيدِ (٣)

وهذه الارض الطيبة الصعيد عذاة حلوة بعيدة عن الملوحة والبحر :

بأرضٍ هِجانِ التُّربِ وَسْمِيَّةِ الثّرى ... عَذاةٍ نَأَتْ عنها المُلوحةُ والبحرُ (٤)

وهي أرض ممطورة :

مهطولةٌ من خُزامى الرملِ حَرَّكَها ... من نَفْحِ سَارِيةٍ لَوْثاءَ تَهْمِيمُ
حَوّاءُ قَرْحاءُ أشْراطِيَّةٌ وَكَفَتْ ... فيها الذِّهابُ وحفَّتْها البراعيمُ (٥)
أو نفحةٌ من أعالي حَنْوَةٍ مَعَجَتْ ... فيها الصَّبا مَوْهِنا والروضُ مَرْهومُ

---

١) الديوان ص ٣٢ ، ٣٣ .
٢) الديوان ص ٤٤٧ - ٤٤٩ ، وانظر في وصف المطر ايضا الصفحات : ٢٠ ، ٣٩ ، ٤٥ ، ٩٧ ، ١٤٣ ، ١٥٠ .
٣) الديوان ص ١٥١
٤) الديوان ص ٢١١
٥) الديوان ص ٥٧٣ ، وانظر ايضا : ١٣٦ ، ٣٧٨

تخضع لتحولات بهجة فتستحيل روضا وحدائق :

كَسَا الأَرضَ بُهْمَى غَضَّةٌ حَبَشِيَّةٌ تُوَاماً ونُقعانُ الظُّهورِ الأَقارِعِ (١)
وبالروضِ مَكْنانٌ كأنَّ حَديقَهُ زَرابِيٌّ وَشَّتْها أكفُّ الصوانِعِ

وتختلط في هذه الارض روائح الخزامى والطل والمسك والأقحوان والنسائم الرخية اللينة الممزوجة بعبق الأرض:

بِريحِ الخُزامَى هَيَّجَتْها وَخَبْطَةٍ من الطلِّ انفاسُ الرياحِ اللَّواغِبِ (٢)

ومثل ذلك :

ذُرى أُقحوانٍ راحَهُ الليلُ وارتَقَى اليهِ النَّدَى من رامَةَ المُتَرَوِّحُ
تَحُفُّ بتربِ الروضِ من كلِّ جانبٍ نسيمُ كفأرِ المِسكِ حين تُفَتَّحُ (٣)

وكل هذا في نكهة ليلية قوية :

تطيبُ بها الأرواحُ حتى كأنّما يخوصُ الدُّجَى في بَردِ انفاسِها العِطرُ (٤)

او - بتعبير ابي تمام - في اطار نهار شابه زُهر الربى فكأنما هو مقمر :

وتبسمٌ عن نَوْرِ الأَقاحِيِّ أُقفِرَتْ بوعساءَ معروفٍ تُغامُ وتُطْلَقُ (٥)

والوحش من سكّان الارض الطيبة ، يقصدها من مطارحه البعيدة ويرتع في رياضها :

بها فِرَقُ آلاجالِ فَوْضى كأنَّها خَنا طِيلُ أُهمالٌ غُرَيْرِيَّةٌ زُهْرُ (٦)

هذه الانفاس الرخية عزيزة نادرة ، ليست سوى هنيهات يتنفس الانسان فيها تنفسا عميقا ، في زحمة الاشياء التي تحوّل تنفسه الطبيعي لهاثا متوترا متقطعا .

---

١) الديوان ٣٦١ ، وانظر ايضا ١٢٢ ، ٣٦ ، ٣٧٨ ، ٣٩٣
٢) الديوان ٥٥ .
٣) الديوان ٨٣ .
٤) الديوان ٢١٢
٥) الديوان ٣٩٣
٦) الديوان ٢١٢

٤ - نبـــات الصحـــــراء : (١)

ويعرض ذو الرّمة لنبات الصحراء في شتى صنوفه وحالاته . فالنبات الذى يناســـب الارض الطيبة كالاقحوان والخزامى والحوذان والمكنان والبهمى الغضّة ذو رائحة طيبة ومنظر بهيج بنوّره الأصفـر او خضرته الكثيفة السوداء او التنوع الجميل الذى يضفيه على الرياض . وينسجم مع هذا النوع ثلاثة أضرب من النبات : ١) النبات الذى ينشر ظلاله فيقي الانســـان والحيوان المطر او حرّ الشمـس :

رَبْلاً وأرطى نَفَتْ عنهُ ذوائبُه كواكبَ القَيْظِ حتى ماتتِ الشُّهُبُ (٢)

وهو غالبا شجر كالأرطى والسدر بنوعيه (العبرى الذى ينبت عند الماء ، والضال البرى) وشجر الأسباط ذى الورق العريـض . ٢) والنبات الغض الذى غالبا ما يستغله الشاعر لتشبيه المرأة به او يستخدمه اطارا لصور الاحبة ، ومن هذا الضرب الخروع والغرقـد :

وأَغْيَنُ العِينِ بِأَعْلَى خُسَّدَا أَلِفْنَ ضَالاً ناعِمًا وَغَرْقَـدَا (٣)

٣) والنبات الذى ترعاه الحيوانات مثل الربل والآء والتنوم والربب الخريفي ، والنبت المتربّل الذى ينمو ليلا بدون مطـر ، والمكور والجدر والرخامى والثداء التي تنبت في حماية الكثبان المتلبدة الرمـال تصرف اذى الشمس عنها ، والبهمى التي يسترسل الشاعر في وصف رعي الحمر لها اذ تبدأ باكل ما ابيضّ منها وما ارتفع غضّا حتى تصرفها عنها نصال شوكها :

رَعَتْ بَارِضَ البُهْمى جَمِيمًا وبُسْرَةً وَصَمْعَاءَ حتى آنَفَتْها نِصالُهـا (٤)

غير ان الغالب على احوال النبات حالها الصيفي اذ يذوى العود في الثرى ويجف القلقلان فتسوقه الرياح ، ويحصد البقل ملوى ومحصودٌ ، وتذرو الرياح البهمى نصالا من السفى ، وتتجـاوب اصواتها في العيشـوم ، ويغدو الشجر بقايا متفرقة كشعر السنام المقزع ، ويبقى اعظم ملمح من ملامح النبات في الديوان ندرتـه

سَبارِيتَ إلاّ أنْ يَرى مُتأمِّـلٌ قَنازِعَ أسنامٍ بِها وثُغـــامِ (٥)

بل ربما عدم وجوده على الاطـــلاق :

ودَوِّيَّةٍ جرداءَ جَدّاءَ جُتْتُ بها هَبَواتُ الصيفِ من كلّ جانبِ (٦)

---

١) انظر في الديوان الصفحات: ١٧ ، ١١٣ ، ١١٤ ، ١٢٧ ، ١٨٠ ، ١٨١ ، ٣٠٢ ، ٣٢٣ ، ٣٤٤ ، ٣٦١ ، ٣٦٢ ، ٤٤٠ ، ٥١٢ ، ٥٢٩ ، ٦٠٥

٢) الديوان ١٧ ٣) الديـوان ١١٤ ٤) الديوان ٥٢٩

٥) الديـوان ٦٠٥ ٦) الديـوان ٥٨

٥ - تقلب الفصول :

لا يجد دارس ديوان ذى الرّمة كثيرا من الصور الشتائية او الربيعية - خارج اطار الاطلال وصور الارض الطيبة - إلا لماما . اما الصيف فهو اشد فصول السنة وطأة ، ولهذا كان احساس الشاعر بالتحول الفصلي مرتكزا في الغالب على تصوير الصيف وعناصره ؛ ١) الحر ، الريح الحارة التي تسمى "الهيف" او "القيظية" ، والشمس الغاشمة ٢٠) السراب يتراقص ويكسو آفاق الرؤية ، والغبار يثور ، ويشكلان مع لعاب الشمس حجابا دون الرؤية . ٣) الماء يجف ولا تبقى منه حتى ثمائله . ٤) البقل يذوى والسفى يلذع الاحياء . ٥) وبر الابل يسقط . ٦) ضروب الجفاف والقحط تدفع بالانسان والحيوان الى الهجرة والاختباء ٧) ظواهر فلكية مرافقة .

فالصيف حقيقة مناخية ومعاشية لا تلمس الا من خلال مظاهرها المذكورة آنفا ، ومن مجموع هذه المظاهر ، التي لا يملك الباحث تعدادها بهذه الطريقة الا اذا التزم منحى التبسيط الخطر ، تتولد الحقيقة الموضوعية للصيف . والتبسيط كامن في تجريد الصيف عن العلاقات الصريحة والمباشرة القائمة بينه وبين الانسان والحيوان ، فصيف ذى الرّمة ؛

حتّى إذا وَجَفَتْ بُهمى لِوى لَبَنٍ وَٱبْيَضَّ بعدَ سَوادِ الخُضْرةِ العُودُ

يبقى ناقصا لم يستكمل بعد مقوّماته ان لم تبرز صورة الانسان او الحيوان ، او صورتهما معا ، في اللوحة ؛

وغادرَ الفرخُ في المثوَى تَرِيكَتَهُ وحان من حاضرِ الدَّحْلَيْنِ تصعيدُ
ظلّتْ تُخَفِّقُ احشائي على كَبِدي كأنني من حِذارِ البَيْنِ مَوْرودُ (١)

وتتصل بهذا الصيف - في علاقته بالانسان والحيوان - الفاظ ذات ايحاءات خاصة مثل : السَّفا ، البُهمى ، النِّطاف ، القُلْقُلان ، هِيفٌ ، نآج ، ثَمِيلَة ، أُجَّة ، القِنْع ، ذوائب ، لِذْع ، القُرْد ، قُرْيان ، قَاعٌ وأقْواع ، الرَّطْب ، يُبْس ، هَجير ، بَارِح ، ذاوٍ نَشٌ ، صَوِحَ ، استَنْشِسٌ ، وَجَفَتْ ، رَفْرَفَت ، هَزَّتْ ، ذَوى ، اصفرّ ، أوْجَفَتْ ، جَالَ ، أسفى ، تَصَيَّفْنَ .

---

١) الديوان ١٣٣

٦- تقلب الليل والنهـــار :

وغالبا ما يكون الصيف نهارى الحضور ، ونادرا ما يخرج النهار عن طبيعته الصيفية ، فهو في الاعم مسكون بالشمس والسراب والوقد والغبار والريح والمخلوقات المعذَّبة . اى ليس النهار في الديوان الا هاجرة ابرز خصائصها الاستمرار واخصّ صفاتها اضطهاد الاشياء والمخلوقات . فهذه الجنادب تصرّ (١) ، والظباء تختبئ في الكناس (٢) والحرباء يلهث ويقاسي (٣) وكأن الكلّ يعاني نهارا صاخبا معذّبا ، صارم الوضوح ، صارم الاضاءة . غيران ضوءه القاسي قليل اللبث فإذا اختفى ذلك الضوء واسترخى على الارض الليل وغابت في عتمته الاشياء ، تغيّر العالم : كائناته ومناخه واشياؤه وشروط الرؤية فيه . فالليل ظلمات تسترسل وتتراكم ، والفجر اضواء تتسلّل بخفر :

وحيرانَ مُلْتَجٍّ كأنَّ نجومَه ... وراءَ القَتامِ الماصبِ الأَعينُ الخُزَّرُ
تعسّفتُهُ بالركبِ حتى تكشّفَتْ ... عن الصُّهْبِ والفتيانِ أرواقُهُ الخضرُ (٤)

وهو ذو طبيعة شتائية تلازمه برعودها وانوائها وامطارها وبروقها ، تتكاتف جميعا لتخصب عوامل الصوت والعتمة والنور :

أَرِقْتُ وقد نامَ العيونُ لمُزْنةٍ ... تَلألأَ وَهْنًا بعدَ هَدْءٍ وَميضُها (٥)

وقوله :

أَغْباشَ ليلٍ تامٍ كانَ طارِقُه ... تَطَخْطَخُ الغيمِ حتّى ما لَهُ جُوَبُ (٦)

وقوله :

مُجَلْجِلَ الرعدِ عرّاصًا إذا ارتَجَسَتْ ... نَوْءُ الثريّا بهِ أو نثرةُ الاسدِ (٧)

وقد يعمر هذا الليل طيف الحبيبة :

وأَنْ لا ينالَ الركبُ تهويمَ وَقْعةٍ ... من الليلِ إلّا اعتادَني منكِ زائرُ (٨)

وطيف الوطن :

أَرِقْتُ له والثلجُ بيني وبينَهُ ... وَحَوْمانُ حُزوى فاللِّوى والحَرائرُ (٩)

---

١) الديوان ٤١ ٢) الديوان ٤٦ ٣) الديوان ٤٧
٤) الديوان ٢١٤ ، وفيه "الصيون بدل "الاعين" والتصحيح من كتاب الانواء ص ١٨٥ .
٥) الديوان ٣٢٦ ٦) الديوان ٢٢ ٧) الديوان ١٤٣
٨) الديوان ١٠١ ٩) الديوان ٢٤٢

وكما يطبق النهار على الارض بصفاء ضوئه وامتداد سرابه وشيوع غباره ، كذلك يكتنف الليل الارض ويسربلها من اقاصيها الى اقاصيهـا :

مُمَدِّدِينَ يَعْرُورُونَ والليلُ جاثمٌ على الأَرضِ أَفْيافًا مَخوفًا رُكوبُها (١)

وايضـا :

ودَوِّيَةٍ مثلِ السماءِ اعتسفتُها وقد صبغَ الليلُ الحَصى بِسوادِ (٢)

ويقـول :

أَمَرَقْتُ من جوزِهِ أَعناقَ ناجيةٍ والليلُ مُختلطٌ بالأَرضِ دِيمومُ (٣)

والليل مرتع خصب للجنّ والاصوات المبهمة المسترسلة في صخب يتناوب الشاعر من كل الجهات :

لِلجنِّ بالليلِ في حافاتِها زَجَلٌ كما تَجاوَبَ يومَ الريحِ عَيْشُومُ
هَنّـا وهِنّا ومن هُنّا لَهُنَّ بِها ذاتَ الشمائلِ والايمانِ هَيْنُومُ (٤)
دَوِّيَّةٌ ودُجالِيلٌ كأَنَّهُمـا يَمٌّ تَراطَنَ في حافاتِهِ الرُّومُ

او في تـداع عميق يتطاول على المدى المغلق امامـه :

إذا زاحَمَتْ رَعْنًا دَعافوقَها الصَّدا دُعاءَ الرُّوَيْعِي ضَلَّ بالليلِ صاحِبُهْ
أَخُو قَفْرَةٍ مُستوحِشٌ ليسَ غيرُه ضعيفُ النداءِ أَصْحَلُ الصوتِ لاغِبُهْ (٥)
تَلُومُ يَهـياءٍ بِياءٍ وَقَدْ مَضَـى مِنَ الليلِ جَوْزٌ واسبطرَّتْ كواكِبُهْ

وقد تكون الاصوات احيانا عصبية المزاج تدق الاعصاب دقّـا :

وأَغْضَفَ قد غادرتُه وادَّرَعْتُه بِمُسْتَنْبَحِ الأَبوامِ جَمِّ العوازِفِ
بَعيدٍ منَ المَسْقَى تصيرُ بجوزِهِ إلى المِعْلِ هِزّاتُ السِّمامِ الغوارِفِ (٦)

وتصبح الصحراء في الليـل كائنـا صائتـا :

بها مِنْ حَسيسِ القفرِ صوتٌ كأَنّه غِناءُ أُناسِيٍّ بِها وَتُنَـادِ (٧)

لها دوى ذو افانين تتبدى لاذن الشاعر كل آن في شكـل :

---

١) الديوان ٧٠ ٢) الديـوان ١٣٩ ٣) الديوان ٥٧٦
٤) الديوان ٥٧٥ - ٥٧٦ ٥) الديوان ٤٨ - ٤٩ ٦) الديوان ٣٨٢ - ٣٨٣
٧) الديوان ١٣٩

إليكَ ومِن فَيفٍ كأنَّ دَوِيَّـــه غِناءُ النَّصارَى او حَنينُ هِيَـام (١)

او قولـه :

ورَمْلٍ عزيفُ الجنِّ في عَقِدَاتِهِ هُدُوءًا كتَضْرَابِ المُغنِّينَ بالطَّبْلِ (٢)

او قولـه :

اذا حنَّهنَّ الركبُ في مُدْلَهِمَّةٍ أَحاديثُها مِثلُ اصطخابِ الصرائِرِ (٣)

ولم يقتصر عنصر الصوت في الليل على المصادر الثلاثة المذكورة : الارض والريح والجن ، ولا على ترويح الانسان ، بل قد تعدّى ذلك ليصدر عن الرفيق غناء يستعين به الركب على سهر الليـل :

إذا ما نَعِسْنا نَعْسَةً قلتُ غَنِّنَا بِخَرْقاءَ وارفَعْ مِنْ صُدورِ الرَّواحِـلِ (٤)

وعن الحادي اسكاتا بغية الانصات :

إذا قالَ حادِينَا لتشبيهِ نبأةٍ صَـهٍ لم يكُنْ إلّا دويُّ المَسامِـعِ (٥)

وعن الابل تصرف باسنانها فيتضخم صوتها في هدوء الليـل :

كأنَّ على أنيابِـهِ كلَّ سُدْفَةٍ صِياحَ البوازي من صَريفِ اللوائِكِ
إذا رَدَّ في رَقْشاءَ عَجَّا كأنَّـهُ عزيفُ جَرى بينَ الحُروفِ الشوابِـكِ (٦)

ولاصوات الابل افانين تلتقطها اذن الشاعر بحساسية بالغة ، فاصوات صادرة عن وقع اخفافها على الرمـال :

لأَخْفافِها بالليلِ وَقْعٌ كأنَّـهُ على البيدِ تَرْشافُ الظِماءِ السَّوابِـعِ (٧)

واخرى ترسلها كعويل النائحـات :

محانيقُ تُضْحِي وَهْيَ عُوجٌ كأنَّها بجَوْزِ الفَلا مُسْتَأْجَراتٌ نوائِـحُ (٨)

واصوات تصدر عن الرحل اذا هي اسرعـت :

كأنَّ أَصواتَ من ايغالِهِنَّ بِنا أَواخِرَ المَيْسِ أَنقاضُ الفَراريـجِ (٩)

---

١) الديوان ٦٠٨ ٢) الديوان ٤٨٨ ٣) الديوان ٢٩٦
٤) الديوان ٤٩٦ ٥) الديوان ٣٦٠ ٦) الديوان ٤١٨
٧) الديوان ٣٦٨ ٨) الديوان ١٠٤ ٩) الديوان ٧٦

ويرتفع صوت الجندب كانه ضرب الطنبور :

يُضحِي بها الأَرقَشُ الدَجُونُ القَرا غَرِدًا كَأَنَّهُ زَجِلُ الأَوتارِ مَخطومُ
من التَلَنابِرِ يَزْهَى صَوْتَهُ ثَمِلٌ في لحنِهِ عن لُغاتِ العُرْبِ تَعجيمُ (١)

وكما يروع الصوت الانسان يروع الحيوان ، فالثور يعاني في الليل من وساوس ناتجة عن سماعه لاصوات بعيدة مبهمة :

وقد توجَّسَ رِكزًا مُقفِرٌ نَدُسٌ بنبأةِ الصوتِ ما في سمعِهِ كذِبُ (٢)

وبعد ان ينهي الشاعر تجميع مخاوف الليل فيبلغ به اقصى ظلمته تبادر شعاعات الفجر الاولى الى الظهور وتتأهب الكواكب للمغيب وتشرع العتمة في التلاشي وبحين وقت ورود المنهل :

وردتُ وأَغباشُ السوادِ كأَنَّها سَمادِيرُ غَشْيٍ في العيونِ النَّواظِرِ (٣)

وينفرج الصباح بهيجا :

وردتُ وأَردافُ النجومِ كأَنَّها قناديلُ فيهنَّ المصابيحُ تُزهِرُ
وقدْ لاحَ للساري الذي كَمَلَ السُّرَى على أُخرياتِ الليلِ فَتْقٌ مُسَهَّرُ (٤)

ويلح ان هذه اللحظات التي تختلط فيها العتمة بانوار الفجر هي من الهنيهات الفنية المختارة لدى غيلان اذ قلما احتواه الليل فلم ينتهز الفرصة ليضرب "ارواقه الخضر" بنور الفجر (٥)

ب - حيوان الصحراء :

١ - الحمار الوحشي : (٦)

املس ، معتدل القامة ، ضامر البطن ، غليظ ، مفتول ، خفيف الحركة ، سريع يميل في عدوه الى جانب واحد علامة النشاط ، صاخب نهاق ، عاقد ما بين صفحتي وجهه علامة العزم . وهو ملح غيرته مقاومة الصيف والعطش وعبء المسؤولية ، معضر مركل بلحييه ، تقطع وبره وانهكه التعب .

---

١) الديوان ٥٧٨ ٢) الديوان ٢١ ٣) الديوان ٢٨٩
٤) الديوان ٢٢٧ ٥) انظر في الديوان الصفحات: ١٤ ، ٢٢ ، ١٠٤ ، ١٤٠ ، ٢١٤ ، ٤٠٢ .
٦) الديوان ، الصفحات : ١٠ - ١٦ ، ٤٥ - ٤٦ ، ٩٠ - ٩٢ ، ١٠٥ - ١١١ ، ١٣٥ - ١٣٨ ، ٣٠٩ - ٣١١ ، ٣٦٠ - ٣٦٨ ، ٣٨٧ - ٣٨٩ ، ٤٢٥ - ٤٢٦ ، ٤٧٣ ، ٤٩٨ - ٤٩٩ ، ٥٢٩ - ٥٣٨ ، ٥٥٦ - ٥٥٩ ، ٥٨٢ - ٥٨٩ ، ٦١٠ - ٦١٢ .

وهو ايضا عائل القطيع وبالتالي فهو يتمتع بصفات القيادة : كالسطوة ، والغيرة ، والحزم ، والعزم ، ويعاني الاحساس بالمسؤولية ، وهذه الحقيقة اغنت شخصيته بالتفاصيل التالية : انه يفكر طويلا قبل ان يتخذ قراره ، ويكتئب بصمت لانه لا يستطيع ان يسلو مرعاه بسهولة ، ولان الرحلة تحمل في طياتها العديد من الاخطار . ولكن تفكيره الصامت لا يلبث ان يلسعه جفاف الصيف وحدة العطش ، فيتخذ قراره ويهتاج ويصخب لينفذه بسرعة ملهوفة فتراه يراعي القطيع برمته ، يستحثه على العدو باهتمام مستميت غايته سلامة الجمع ، فيستحيل شرسا حقودا يعض الاتان الشاذة عن السعي الجماعي بكلب . ولكنه في هذا وذاك خائف مروع متوجس كما ينبغي للرئيسة ان يكون .

وحوله جماعة القطيع ، وكلها اناث الحمار ، ولعلها بسبب ذلك تبدو منعمة - الى حد ما - اكثر منه . لكن ملامحها الخارجية لا تدل على شيء ، فهي ملامح حيادية : رمادية الوبر مشوبة بخضرة ضاربة الى السواد ، موشحة الخصور بخالطها البياض عند بطونها ، مخططة القوائم ، سمر السنابك . وبما ان وبرها كالديباج وجسدها مصقول فهي ملس المتون صلبة . والى هذا فهن دقيقات الاحشاء مفتولات بفعل المرعى الخصب ، طويلات الظهور ، خفيفات سريعات لم يعانين الحمل . وهن جميعا متشابهات ومؤهلات جسديا لتحمل المصاعب .

والانثى تشارك ذكرها الاحساس بالخوف ، ولكنه خوف من نوع آخر ، انه خوف الذى لا يسعه ان يتصرف تجاه قدره ، فهي تنتظر في خذلان ومسكنة قرار قائدها ، تتكادم تلهيا بانتظار القرار وكأن لا شيء يلفتها الى الخطر الا هموم اميرها وكآبته . عندئذ تبدو - وقد ادركت بغريزتها الخطر - كئيبة كامراة فارك صدت حليلها اذ تعطلت قابلية التمتع عندها . الا ان هذا الادراك لا يسهم مع قوتها الجسدية في تحمل التعب ، بل تبقى عرضة لارتكاب الهفوات والشذوذ والخروج عن خط القطيع لانها قليلة الصبر وتفتقر الى حسن التقدير . غير انها برغم ذلك كله تقتدى بقائدها في ضروب سيره وتسعفه بسرعتها على بلوغ الهدف المرجو .

٢ - الثـور الوحشـي : (١)

صـورة حيّة للنقاء والضخامة والجلال واكتمال الشكل ، فهـو هائل البدن متجمّع الكيـان ابيض ناصع البياض عند متنه ، يتمتع بقرنين راسخين في رأسـه ، نافذين حادّين . هذا التمام تنفحه بالحيـاة تلك التفاصيل الصغيرة المباينة - ولعلها المكمّلة ايضـا - لخطوطه العريضة . فالبياض الصارخ يشوبه سواد عند الخدّ ، وخطوط ونقاط وشـي سـوداء عند القوائم . والقرن الطويل الحاد يقابله انف غائر قصير . وضخامة الجسد يخفّفها ضمور البطن . كتلة الجلال هـذه ما ان تمسّ بالفزع حتى تلتهب نشاطا وسرعة ومرونة .

وابرز الملامح في شخصيّـة الثور الذعر وبساطة الرد وعفويته لدرجة الارتجال المخرّب ، ثم الكبرياء ، والاستقبال الهـنئ للحياة في غياب القـوّة المعادية . ففي حالة الذعر تصيبـه الوساوس ويعتريه مزاج من الرعب المتوتر الذى لا يهدأ ، فيدخل كناسه ويفقـد قابليّتـه ويتجمّع على ذاته وينقبض مبالغا في الانكراس في كناسه حـتى ليهدمه بقرنيه ، لكانما يريد ان يستزيد من الدفء والامن اللذين يوفرهما له . ان الخلوة والمبالغة في الغياب عن النـاس والطبيعة اقصـى همه في حالات الـخطر . وهو حين يستنفد مدى الحماية الذى يؤمنـه الكناس يهرب مسرعا من خطـر الكلاب ، غير ان كبرياءه تمنعه من الاسترسال في الهرب وتردّه الى المعركة لينتصـر باقدامه وشجاعتـه وسلاحـه الطبيعي . الاصـرار الملهوف على حماية الذات يتخذ - مع الذعر - طابع اللجـوء ثم الهرب ثـم الاقدام . ولكن هذا الغـرض - غرض المحافظة على البقاء - يتخذ في الاوقات العاديّـة مسحة هنيئـة ، اذ يبدو الثـور باحثا عن قوته يحفر الارض او يرعى ما فوقها ، مختفيـا بين الاشجار ، ومعرّضـا للشمـس ، يختال بهدوء وينعم بهناء غير ان ذكاءه وحدة سمعـه سرعان ما يفسـدان عليه نعمة الانفراد .

---

١) الديوان ، الصفحات : ١٧ - ٢٧ ، ٢٨٠ - ٢٨٢ ، ٢٩٩ - ٣٠٢ .

٣ - الظليم والنعامة :

يتحدث عنهما ذو الرّمة عندما يشبّه ناقته بالظليم في مقطعين بارزين [١]. غير ان الحديث عنهما وعن بَيْض النعام وصغاره يرد في مواضع اخرى من الديوان [٢] . وفي المقطعين التشبيهيين ملامح قصصيّة لم تبلغ من الاحكام الفنّي ما بلغته المقاطع التي تتناول الثور او الحمر . على انّ جوهر القصة لا يخرج في شيء عما هو عليه في قصة الثور او الحمر ، اعني تلك الوقفة الخالدة امام عوامل الفناء .

هناك ثلاثون - اوعشرون - بيضة في مربض الظليم ، وهو بعيد عنه يلهو برعي الآء والتنّوم وتناول الحصى ليطحن به ما ارتعى . واذ يدركه المساء ينقلب لتوّه باتجاه مربضه وفي عزمه ان يعنى بالبيض . وحين يشرف على المكان يجد ان البيض قد انشقّ ليعطي الحياة للصغار . الاخطار متعددة ، فالوحوش وعوامل الطبيعة يمكن ان تفتك بالصغار ، والاب ليس بعيدا لدرجة اليأس ولا قريبا لدرجة الطمأنينة . الليل يقترب والرعد يقصف ، وقد هبّت ريح عاصفة شديدة البرودة تثير الحصى امامها وتكتسح الارض ، والامّ والأب يعدوان امام العاصفة في كون مغلق . الارض تنتهب في سباق مع الليل والعاصفة والخوف ، اما الصغار فكتل حيّة مكشوفة عزلاء .

واذا جرّد حديث ذى الرمة عن النعام من التشبيهات والمجاز بقيت الصورة التي تهم دارس علم الحيوان : كائن صغير الرأس اصلم الاذنين يعاني عند اعلى كتفه وعنقه انحناءة طفيفة . اما ساقاه فمحمرّان وكذلك اطراف ريشه من خوضه في الجميم ، وساقاه دقيقان طويلان ، خشنا الظاهر كفصن من العشر لم يتقشّر لحاؤه ، ويداخلهما شيء من الاعوجاج . وفيما بين الرأس والساقين جسد مشرف البداية يتكوّم وينزلق حدرا عند المؤخرة كبعير استأخر عدلاه ، ويغلب عليه السواد وهو بجملته فاحش الطول ، غليظ الجسم قويّه . والظليم حيوان احمق ، نفور كثير الالتفات ، لا يستقرّ ، عنقه ورأسه مختضعان طورا وطورا مرتفعان . واحدى ابرز عاداته انه يتناول الحصى الحادّ بعد ان يرعى النبت .

---

١) الديوان ٢٨ - ٣٥ ، ٦٣ - ٦٥ .
٢) الديوان ١٤١ ، ١٥٢ - ١٥٣ ، ٣٢٤ ، ٣٩٨ .

امّا صغـاره التي تشقّ البيض الى الارض البلقـع عارية من الريش عزلاء من كل حماية في حضن الرمال الناعمة السترامية فمعوجّـة الخَلْق مقشرّة الجلود كانّها مصابة بالجرب • مناقيرها كشقوق في قـداح النبـع ورؤوسهـا مثل دحاريـج الصغار على اعنـاق كنبت طرى سلـب اوراقـه •

٤ ـ الناقـــة :

يتناول ذو الرّمة ناقته باحدى طريقتين : الاولى كموضوع جمالي يكون منـاسبة لعرض المعرفة البدويّة والصور الجاهليّـة ولحشـد الوحشـي والغريب من الالفاظ بصورة كثيفـة ومرهقة ، غير ان هذه الصورة الدقيقة المحبوكة بحذق لا تتناقض ابدا الصورة الاخرى ، وانمـا هي في الغالب منسجمة معها رغم طغيان التطلع الفـنّي والرغبة في الاعجاز اللفظي على الصور المنسوجة بهذه الطريقة • وهنا تكون الناقة في الاعمّ نوقا ضائعة الهوية :

قطعتُ بِخَلْقاءِ الدّنوفِ كأنّها ... مِنَ الجَفْرِ ملساءُ العَجيزةِ ضامِرُ
سَديسٌ تُطاوِي البُعدَ أوْحَدُ نابِها ... صَبِيٌّ كخُرطُومِ الشَميرةِ فاطِرُ (١)

ورغم كل ما قيل تبقى صورة الضـنى الذى يهزل النوق طاغية على اية حقيقة اخـرى •

وفي الطريقة الثانية يكون الموقف الفنّي منبثقـا عن الموقف الانساني العام بشكـل مباشر • وهنا تنتقـل عدسة الشاعر من التركيز على الشكـل الخارجيّ للناقة الى حوار نفسي معها مشحون بالمواجد ، حـتى لتكاد الصـورة الخارجية تتلاشـى او تخرج عن منطق الدقة الجاهليـة الى صور تتناول المرئى بمجاز مخالف لطبيعته • وتكتسب الناقـة هوية فردية ظاهرة ومضمونا انسانيا صارخـا :

أرى ناقتي عندَ المُحَصَّبِ شاقَها ... رَواحُ اليَمانِي والهَديلُ المُرَجِّـعُ
فقلتُ لها قِرّي فإنّ رِكابَنـا ... وَرُكبانَها مِن حيثُ تَهْوِين نَـزَّعُ
وَهُنّ لدَى الاكوارِ يُفْكَسْنَ بالبُرى ... على غَرَضٍ مِنّا ومنهُـنَّ وُقَّـعُ
فلمّا مضتْ بعدَ المَثَنّيَ ليلةٌ ... وزادَتْ على عَشْرٍ منَ الشهرِ أربـعُ (٢)
سرتْ مِنْ مِنًى جُنْحَ الظلامِ فاصبحتْ ... بِبُسيانَ ايـديهـا مَعَ الفجرِ تلمـعُ

غير ان الشاعر لا يتخلى عن نزعة التصوير الخارجيّ حتى في مثل هذه المواقف ، الّا اننا نحسّ بوضوح ان هذه الدقّة لا تغشي الموقف الانساني الاصيل وانما هي تنبع منه حين تبلغ النشوة بالشاعر حد العودة الى هذه الناقة الصابرة يستجلي بعض خصائص شكلهـا :

---

١) الديوان ٢٤٦ ـ ٢٤٧ ٢) الديوان ٣٤٥ ـ ٣٤٦

قَلائِصٌ ما يصبحنَ إلاّ روافِعًا بِنا سِيرَةَ أعناقهنَّ تَزَعْزَعُ
يَخِدْنَ اذا بارَيْنَ حرفًا كأنّها أُحَمُّ الشَّوَى عاري الظنابيبِ أقرعُ
جُمالِيَّةٌ شَدْفاءُ يمطو جديلُها نهوضٌ إذا ما اجتابتِ الخَرْقَ أتلعُ (١)

وناقة الشاعر - مثل رفيق السفر بين بني الانسان - تظهر منفردة مع الشاعر وتظهر مع قطيع من النياق ، وفي كل حال فهي تتمتّع بصفات جسدية ونفسيّة تتكرّر وتتأكّد في اغلب القصائد . انها ناقة ملتهبة بالنزق وتطابق احوال الشاعر وحاجاته . ولعلّ خير معبّر عن هذه الحقيقة ما رُوي (٢) من ان ابا عمرو العلاء - أو سواه - قال لذى الرّمة لمّا سمعه ينشد :

تُصغي إذا شدَّهَا بالكورِ جانِحَةً حتّى إذا ما اسْتَوَى في غَرْزِها تثبُ

الّا قلت كما قال عمّك الراعي :

ولا تُعجِلُ المرءَ قبلَ الورو كِ وهي بَرَكبتِهِ أبصرُ
وَهْيَ اذا قامَ في غَرْزِها كمثلِ السفينةِ أو أوقرُ
ومُصغيةٍ خدَّها بالزِمـ ـامِ فالرأسُ منهالهُ أصعرُ
حتّى اذا ما استوَى طبقتْ كما طبقَ المسحلُ الأغبرُ

فرد عليه ذو الرّمة بقوله " الراعي نعت ناقة ملك وتعتّ ناقة سوقة". فناقة ذى الرّمة ليست مرفّهة مسمّنة متبلّدة الحسّ رزينة كما يتوقّع لناقة ملك ، لا يستخدمها الّا لماما ، ان تكون . انها جوّابة صحارى متأهّبة على الدوام متوتّرة متوثّبة . وربّما كانت هذه الصفة ، بالاضافة الى معاناة اوجاع الصحراء ، اخصّ ما اكتسبته ناقة ذى الرّمة بفضل كونها ملك هذا الشاعر. صورة الناقة الموجعة التي تشارك صاحبها قدره في مواجهة الطبيعة هي الصورة الاكثر شيوعا في الديوان. اما تفاصيل هذه الصورة فانّها تتناول الناقة ابتداء برأسها وألحيها مرورا بكل اجزاء جسدها وانتهاء بكعبها وعرقوبها ، لا تغفل حقيقة جسديّة ، وتتتبّع اطوار الناقة وعاداتها وضروب سيرها وعلاقتها براكبها ولمحات من اوصابها الداخليّة .

ورغم كل ما يطرأ على بدن الناقة من تغيير تبعا لاختلاف ظروفها بين التعب والراحة تبقى ماثلة بشخصها الضخم المبني على عظام عريضة وطويلة وغيرخاضعة للهزال الذى ينتاب اللحم والشحم . ان جلال الجسد لا ينتقص منه الهزال فهي اصلا طويلة العظام ، مشرفة الألواح ، غليظة الظهر ، مرتفعة رؤوس الاوراك ، عظيمة الوسط ، ضخمة الجنبين وضلوع الصدر ، طويلة

---

١) الديوان ٣٥٠ - ٣٥١
٢) الاغاني ١٧/ ٣٣٥ - ٣٣٦ ، وانظر الموشح ٢٧٦ - ٢٧٩ ، ٢٨٩ .

الظهر حرجوج ، وبرغم ضمور جلدها فان كواهلها شمّاء مرتفعة ، وفقار ظهرها ملساء كالصخر صلابة يتقدّمها اعلى الظهر بشكل بـــارز (١)

هذا البناء المتين يكتسي - زمن الدعة - شكلا تاما مناسبا فتكون الناقة شديدة مجتمعة ملبّـدة اللحم فيكتمل تناسقها . وتكون كبيرة السنـام ، ممتلئـة العجيزة ، ضخمـة الجانب ، سمينة الرفق ، واسعة الصـدر ، مكتنزة الافخاذ ، مرفقاها يبعدان عن صدرها فيجنّبانه الضغط ، ذلك ان ذراعيها مفتولان عند الابط ، ملساوان وفيهما انحنـاء (٢) هذا الى انّ ساقها طويلة ، ومقدّم عظمها ريّـان ولحمتها غليظة ، واللحم عند اعلى فخذيها شديد الطـيّ مكتنز متلبّـد ، وكعبها وعرقوبها عاريان من اللحم . (٣) اما مناسمها فمراغ صلاب كرؤوس الضِباب (٤) . وينتهي هذا الجسد في جزئه الخلفيّ بذنب كثير الشعر (٥) وعنـد اعلاه بعنق طويلة (٦) ورأس صلب تزلّ الشمس عنه ، عظامه عارية من اللحم ولحياه كالحجـارة الطويلة الصلبة (٧) ، وشعرهما كالشوك ، اما الفم فواسع والانياب عوجاء بين طويل وقصير . (٨)

ولا يقف الشاعر في دقّته التشريحية عند رسم هيكل الناقة واطرافها ، بل انه يتناول عراقـة نسبها وضروب سيرها وطبيعة حركتها وصبرها على الظمأ وورودها واصواتها وعلاقتها بالفحل حتى يكاد يستنفـد جميع ما يتّصـل بهذا الموضوع بحيث يتعذّر هنا ان اتحدّث عن كل مـا ذكره ، فالابيات التي تتحـدّث عن البعير والناقة تربو على الاربعمائة بيت في ديوان لا يجاوز الثلاثة آلاف الّا بقليـــل .

---

١) انظر الابيات التالية في الديوان : ب ٣٤ ص٨ ؛ ب ٤٣ ص ٤٣٠ ؛ ب ٦١ ص ٣٧٠ ؛ ب ٣١ ص ٣٨٢ ؛ ب ١٥ ص ١٤٦ ؛ ب ١٥ ص ٥٦٦ ؛ ب ٣٥ ص ٤٩٩ ؛ ب ٣١ ص ٣٩٦ .

٢) انظر الابيات والمقاطع التالية في الديوان : ص ٤٣٧ - ٤٣٨ ب ٣٥ - ٣٧ ؛ ص ١٣٥ ب ١٧ ؛ ص ٢٩٤ ب ٥٣ ؛ ص ٢٤٩ ب ٤٣ ؛ ص ٤٨٨ ب ٢٣ ؛ ص ٣٩٧ ب ٣٤ ؛ ص ٣٦٩ ب ٦٠ ؛ ص ٦٥٧ ب ٤٣ ؛ ص ٣٩٦ ب ٣٢ ؛ ص ٣٩٧ ب ٣٤ .

٣) الديوان ٣٩٥ - ٣٩٦ ب ٢٧ - ٣٠ .

٤) الديوان ٢٥١ ب ٥٠ .

٥) الديوان ٤٨٩ ب ٢٧ .

٦) الديوان ٣٩٧ ب ٣٣ .

٧) الديوان ٣٤٩ ب ٣٧ ؛ ٦٠٥ ب ٢٩ .

٨) الديوان ١٢٥ ب ١٦ - ١٧ .

٥ - حيوانات صحراوية اخـــرى :

هناك ثلاثة وعشرون حيوانا ما بين وحش وطائـــر وزاحفة وحشرة ودويبة - غير الاربعة التي تصدينا لذكرها - وذو الرّمة يعرض لها عرضا سريعا اثناء اجتياحه الفلاة ، او يتوقـــف عند بعضها مليّـا يلفته اليه صوته او ميزة في شكله . ومن اهـمّ حيوانات هذه المجموعة - بحسب نسبة توزيع الابيـات - الظبية فالقطا فالحرباء فالذئـب فالجندب .

فأما الظبية فلا تظهر في القصيدة الّا لتشبه المحبوبة بياضا واعطافا وجيدا ومقلة وكشحا :

هي الشّبهُ أعطافًا وجيدًا و مقلةً ... وميـــةُ أبهَى بعدُ منهَا وأملحُ (١)

وهذه الهنيهة التصويرية التي تتناول الظبية تنـدرج في عالم ذى الرّمة مع الهنيهات الـــتي يسجل فيها تفجّـر النور او هبوب النسائم الرخيّـة ، او يرسم في اطارها الارض الطيبـــة ، فتمتزج رقّة هـــذه جميعا بما تجسده الظبية من الدعة والرقّـة ايضـــا :

أقولُ لصُحبَتي وهُمُ بأَرضٍ ... هِجانِ التُّربِ طيّبةِ الصعيـدِ
أصِدوا لا تروعوا شبهَ مـــيٍ ... صُدورَ العيسِ شيئًا منْ صُـدودِ (٢)

ومن المعالم الكبرى لهذه الهنيهة موقف الامومة المذعورة الذى يضبط ذو الرّمة الظبية فيـه :

رأتْ راكبًا أوْ راعَهَا لِفَواقِها ... صُوَيتُ دَعاهَا من أُعَيِّسَ فاتِـرِ
إذا استودعَتْهُ صَفْصَفًا أوْ صَريمةً ... تَنَحتْ ونَصتْ جيدَها بالمناظِرِ
حِذارَ أعلى وَسْنانَ يصرَعُهُ الكرَى ... بكُلّ مَقيلٍ عنْ ضعافٍ فواتـــرِ
إذا عطفتْهُ غادَرَتْهُ وراءَهَـــا ... بجرعاءَ دهناوِيةٍ أو بحاجـــرِ
وتهجُرُهُ الّا اختلاسًا نهارَها ... وكم منْ محبٍّ رهبةَ العينِ هاجرِ (٣)
حِذارَ المنايَا رهبةً أنْ يُفتنَهَا ... بهِ وَهْيَ الّا ذَاكَ أضعفُ ناصـرِ

وتشفّ هذه الهنيهة حتى ثمالات الرقّة في صورة الطفولة النقيّـة المقعدة عن القيام بهمومها :

---

١) الديوان ص ٨٠ ، وانظر ايضا ص ١٣٤ ب ١٢ ، وغيره كثـير
٢) الديوان ١٥١ .
٣) الديوان ٢٨٦ - ٢٨٧ .

كأنّهُ بالضُّحَى ترمي الصَّعيدَ بهِ ... دَبّابةٌ في عِظامِ الرأسِ خُرْطومُ
لا ينعشُ الطَّرفَ إلّا ما تَخَوَّنَهُ ... داعٍ يُنادي بهِ باسمِ الماءِ مَبْغُومُ
كأنّهُ دُمْلُجٌ من فِضّةٍ نَبَهَتْ ... في ملعبٍ من عَذارى الحيِّ مَفْصومُ
أوْ مُزْنَةٌ فارِقٌ يَجلو غوارِبَها ... تبوُّجُ البرقِ والظلماءُ عُلجومُ (١)

واما القطا فيأتي ذكره اذا كان الحديث عن اواخر الصيف ، لان القطا حينئذ يتهافت على بقايا الماء :

وخاضَ القَطَا في مَكْرَعِ الحيِّ باللَّوَى ... نِطافًا بقاياهُنَّ مَطْرُوقَةٌ صُفْرُ (٢)

او يتخذ منه احد العناصر الجانبيّة حين يصف الماء (٣) ، او يجعله معيارا للسبق الى ورود الماء قبل الضوء (٤) او يشبّه تفرّق الأتن اذا اهتاج الحمار وهو يستحثّها بتفرّق القطا المذعورات اذا اغار عليهنّ البازي (٥) وهو يصف صوتها (٦) واسرابها الواردة في اواخر الليل وهي مختفية ظاهرة في الغبش الاخير :

مصابيحُه خُوصُ العيونِ كأنّما ... قَطًا خامِسٌ أسرابُهُ مُتَيَمِّمُ (٧)

وكما كان وصف الشاعر للظبية عند ما صوّرها في لحظة الأُمومة كذلك وصفه القطاة التي تبدو امومتها انهماكا مستمرا في نقل الماء لفراخها العارية المقعدة عن القيام بهمومها :

ومُسْتَخْلِفاتٍ من بِلادٍ تَنوفَةٍ ... لمُصفَرّةِ الأَشداقِ حُمْرِ الحواصِلِ
صَدَرْنَ بما أسأرتُ مِنْ ماءِ آجِنٍ ... صَرًى ليسَ مِنْ أعطانِهِ غيرُ حائِلِ
سِوَى ما أصابَ الذئبُ منهُ وسُرْبَةٌ ... أطافَتْ بهِ مِنْ أُمَّهاتِ الجَوازِلِ
الى مُقعَداتٍ تطرحُ الريحُ بالضُّحَى ... عليهنَّ رَفْضًا من حَصادِ القَلاقِلِ
يَنُؤْنَ ولم يُكْسَيْنَ إلّا قَنازِعًا ... من الرِّيشِ تَنْواءَ الفِصالِ الهَزائِلِ (٨)

وتسهم سائر حيوانات هذه المجموعة في تكثيف العناصر الجانبيّة في المعالم الصحراوية عامة ، فالذئب والضفادع والعناكب والقردان تكثّف العناصر الجانبيّة عند منظر الماء ، فيبكر الذئب في الورود الى الماء القفر البعيد المهجور ويرابط عنده عاويا طيلة الليل مصغيا للاصوات متنسّما ريح الفرائس جائعا معولا ، (٩) . والضفادع تشحن الصورة بعنصر الصوت المنبعث من الماء نفسه (١٠) ، والعناكب تسهم في افعام الماء بالقذى وفي حجبه عن الشاربين (١١) .

---

١) الديوان ٥٧١ ـ ٥٧٢
٢) الديوان ٢٠٧ ب ٥
٣) الديوان ٦٠٨ ب ٤٣ ـ ٤٤
٤) الديوان ٤٨٤ ب ٧١ ـ ٧٢
٥) الديوان ١٠٩ ب ٦٣
٦) الديوان ١٨٢ ب ٦١
٧) الديوان ٥٦٥
٨) الديوان ٤٩٧ ـ ٤٩٨
٩) الديوان ٥١٥
١٠) الديوان ٣١١
١١) الديوان ٥٠

والقردان تجسد صورة الخراب حول المـاء .[1]

اما الحرباء والجندب والاساريع فتدخل في تصوير شدّة الحرّ ووهج الشمس، وكذلك يذكر البكّاء عند الحديث عن الصيف لانه يهاجر من موطنه ، وفي ذلك الفصل نفسه يكثر غناء الصرصار ، كذلك يساعد ذكر البوم والصدى والغراب على تصوير مدى الوحشة والخـراب ، فليس لهذه الحيوانات المختلفة ولغيرها كالضبع والصقر والثعلب والافعى وجود مستقـلّ ، وانما هي عوامل مساعدة في ابراز الصـورة او تكبيرهـا [2] .

جـ - انسـان الصحـراء

١ - الشاعـر : لا بد من كلمة موجزة عن الشاعر عند الحديث عن انسان الصحراء تحـدد المعالم البارزة لشخصه بين سائر الاشخاص وان كان هو محور الديوان وابعد المرئيات عن ان يتناوله الوصف الخارجي ، فرسم نفسيتّـه كان عرضة للتمويه النفسـي عن طريق مقدرته الفنية ، حتى الاشياء الاخرى جميعا انما تُرى من خلال نظرته اليها ، ولهذا سأفصل الحديث عنه في الفصل الثالث مكتفيا هنا بلمحة موجـزة .

ان الصورة النفسية المستقرة ، اى صورة الشاعر في الديوان ، تتمثل في حالتين :

١) الصورة العاطفية الباكية المتهاوية ، حيث يطغى عليه وقوفه على رسوم الاحبّة ورصـده اظعانهم مستبكيا مستمتعا ببكائـه واستبكائه وبحديث الناس عن هذا البكاء ومسترسلا في صبواته وفي الحديث عن الانحلال الذى يدب في مفاصله والاوصاب التي تجرح مشاعره . ويصّور نفسه والحنين الى الوطن والى الاحبّـة يتنازعه ، والارق يتاكله بسبب همومه الصحيّة والمادية . ثم تشفّ صورته الى اصفى الحالات الانسانية وهو يسامر رفاقه او يدعوهم للغناء ويشاركهم النعاس ومشقّـات مغالبة السرى والتهجير ، ثم وهو يتلقى - بحساسية مرهفة تكاد تبلغ حد المرض - المؤثّرات الصحراويّة التي ترميه في الانفعال المشحون باخيلة العفـة المكبوحة والجنـس او الخذلان فيتمالك على صلاته وشعائر دينه ومظاهر ورعه الاخـرى .

---

١) الديوان ٦٣٠

٢) انظر في الديوان الصفحات التالية : ٢٢٩ ، ٣٧ ، ٤٧ ، ٨٧ ، ٥٩ ، ٢٧٩ ، ٤٦ ، ٥٧٨ ، ٣٠٨ ، ٤١ ، ١٢٤ ، ٦١١ ، ٣٦٣ ، ٢٨٩ ، ١١٥ ، ٣٠٧ ، ٢٥٢ ، ٤٨ ، ٤٨٤ ، ٢٧٨ ، ٢٩٢ ، ٤٦٨ ، ٦٠٦ ، ٤٩٦ ، ٤٠٠ ، ١٧٨ .

٢) الصورة النزقة المستقوية الساعية الدائبة ، حيث ينتفض الشاعر على نفسه ويغالب دموعه وانخذاله ليعتلي ناقته ويقطع المفاوز ويجتاح المناهل ويخوض الدياجي ويتحدى الهواجر ويقود القافلة ويقيم لرفاقه سراهم ويتحدّى غريمه وزوج حبيبته وعوامل المناخ والشحّ ، ويسعى لكسب قوته فيمتلكه احيانا بقوّة لسانه وحسن ثنائه ، ويستقوى على الدنيا فيخاصم ويهاجي ويفاخر ويملك روعه حتّى في مقام الخلافة .

ولا تتناقض هاتان الصورتان ، بل تتكاملان ضمن نطاق نفسي يواجه به الشاعر الطبيعة كما سنرى من بعد .

٢ ـ الرفيق والأخ والحادي والغلام :

رفيق التهجير والإدلاج احد الركائز الهامّة في عالم ذى الرّمة . من هنا لا يرسم ـ فيما خلا بعض الاوصاف الخارجيّة القليلة ـ الّا في اطار الايحاء القائم على العلاقة الوثيقة بينه وبين الشاعر. وهناك حقائق اربع تحدّد صورة هذا الرفيق ـ الذى قد يكون فردا وقد يكون جماعة :

١) فهو جميل الطلعة غير ان طول التدآب والسرى لـمّ من شكله [١] وتكاتفت عليه الهموم ومشقّات السفر فتمزّقت ثيابه وضمر [٢] لطول ما كابد من وطأة الارهاق والنعاس وقلّة النوم .

٢) صور النعاس والتعب والتعريس في امكنة واوضاع معيّنة . ولعل صور النعاس هذه احدى المجموعات الاكثر الهاما في الديوان ، هي صور شتّى لمصوّر واحد : جسد يتأرجح فوق الناقة ، ولكن لكل صورة سمة ترتكز الى دقّة التشبيه الاخرى التي تتعدّد لتبعث في القارئ احاسيس النوم حتى تكاد تستهلكها . فهذه صورة الانكفاء المستقرّ وقد تدلّى رأس السارى كمن اعياه سحب الدلو من بئر بعيدة القرار [٣] ، وهذه صورة رائعة للترنّح والتأرجح يصيبان هذا الرفيق فكأنه دلو يترجّح في بئر ذات اعوجاج وقد اتصلّ بحبلين ، او هو كانما تعتمه ترشاف ثمائل الخمرة :

وَنَشْوانَ من طولِ النُعاسِ كأنّهُ ... بحبلَيْنِ في مَشْطُونةٍ يترجّحُ
أطرتُ الكرَى عنهُ وقدْ مالَ رأسُهُ ... كما مالَ رشّافَ الفِضالِ المرنّحُ [٤]

---

١) الديوان ٣٨١ ب ٢٦ ، ٣٨٠ ب ٢٤ ـ ٢٥ .
٢) الديوان ٣١٧ ب ٢٨ ، ١٢٩ ب ٣٣ ـ ٣٤
٣) الديوان ٦٩ ب ١٩ .
٤) الديوان ٨٧ .

وصورة اخرى حيث الرؤوس عرجاء مما تغالب النوم فيغلبها ، ترفع ثم تركع ، كأنّ رأس الذى غلبه النعاس تلك الدلو الشهيرة ، انّها نشوة الادلاج التي تجعل الغفوات الأخيرة كتمائل الخمرة [١] . هذه الغفوات المضطربة المتقطّعة السريعة تكاد لا تخرج عن حدود الوقت الذى يقضيه الطير في حسو الماء ، يخفض رأسه ثم يرفعه بحركات سريعة متتالية [٢] . وقد يستبدّ الوسن بهذا السارى حتى يبدو كأنه مضروب في رأسه لا يملك نفسه فيخفق رأسه فوق الرحل وتشرد ناقته عن القافلة :

وخافِقِ الرأسِ فوقَ الرَّحلِ قلتُ لَهُ ... زُعْ بالزِمامِ وجَوْزُ الليلِ مركومُ
كأنّهُ بينَ شَرْخَيْ رحلِ ساهِمَةٍ ... حَرْفٍ إذا ما أستَرَقَّ الليلُ مأمُومُ [٣]
تربي به القفرَ بعدَ القفرِ ناجيةٌ ... هوجاءُ راكبُها وَسْنانُ مسمومُ

وكأنّ طول الاضطراب والتمايل يرخي العمامة حتّى لتصبح هذه الحقيقة كناية عن النعاس [٤] الذى يعقل اللسان ويضعف الصوت [٥] . ان الاستهانة بالنعاس لهذه الدرجة تكاد تخرج عن حدود الطاقة الانسانيّة . اذن ، لا بدّ من وقعة - ولو قصيرة - تجعل الامر اقرب الى المعقول . وتتم هذه الاستراحة في ارض بعيدة موحشة محصبة يتمتّع فيها الرفاق بالثبات بعد التمايل المرهق [٦] فيتوسّد الواحد منهم ذراعه [٧] ويغفو في ظلّ ناقته العظيمة المتعبة :

أنَخْنَ فمُغْفٍ عندَ دفِّ شِمِلَّةٍ ... شَمَرْدَلَةِ الألواحِ فانٍ سَنامُها
ومُرْتَفِقٌ لمْ يَرْجُ آخرَ ليلِهِ ... منامًا وأحلَى نَوْمَةٍ لوْ ينامُها [٨]

ولعل هذا الاخير اتعس المعرّسين . اما ذلك الرفيق [٩] الذى لا يمسّه التعب ، ولا يرتكب اية هفوة رغم الشدّة ، الكريم في المحل ، الذى يبتسم في غمرة الأهوال ، يسر الفجر به وهو لم تعرف النعاس مقلتاه ، الحديد البصر ، هذا الرفيق لا يمتّ الى عالم ذى الرّمة بصلة حميمة . انّه طفرة خطابيّة نسيت او تناست الدور الذى يلعبه رفيق الإدلاج والتهجير في تذوّق الانهاك حتّى الثمالة .

---

١) الديوان ٣٤٨ ب ٣٠ - ٣٣ .
٢) الديوان ٤٢٣ ب ٣٩ ، ٤٩٦ ب ٢٣ .
٣) الديوان ٥٧٩ .
٤) الديوان ٣١٧ ب ٢٩ .
٥) الديوان ٥٩٣ ب ٢٠ - ٢١ .
٦) الديوان ٣٨٠ ب ٢٣ ، ٤٢٢ ب ٣٥ - ٣٧ .
٧) الديوان ٣٨٠ ب ٢٤ - ٢٥ .
٨) الديوان ٦٤٣ .
٩) الديوان ٥٥١ ب ١٩ - ٢٥ .

٣) الظروف الزمنيّة والجغرافية الصعبة التي تلازم فيها الشاعر ورفيقه في سراهما البطولي وتهجيرهما المقتحم ، وما يلاقيان اثناء ذلك من عنت الأرض وندرة الماء وفزع الليل ووقد الهاجرة ودوّي الاصوات (١) . وغالبا ما تكون طبيعة الرابطة بين الشاعر ورفيقه في مغامرتهما اقرب الى علاقة الند بالند :

واشعثَ قد قايَسْتُهُ عرضَ هوجَلٍ سَواءٌ علينَا ضحوُهُ وغياهبُهْ (٢)

٤) ويصعّد الرفاق اشواقهم غناء ، وبالغناء يستعينون على السهر ، والسفر الذي ينتزعهم من مطارح غرامهم ، فيسعفهم الغناء على تكثيف نشوة اكتساح الأرض ، وينسيهم البعد والرحلة:

وأروعَ مهيامِ السُّرَى كلَّ ليلةٍ بذكرِ الغَوانِي في الغناءِ المُواصِلِ
اذا حالفَ الشرخَيْنِ في الركبِ ليلةً إلى الصُّبحِ أضحَى شخصُهُ غيرَ مائِلِ
جعلتُ لهُ من ذكرِ مَيٍّ تعلّةً وخرقاءَ فوقَ الواسِجاتِ المواطِلِ (٣)
اذا ما نَعِسْنا نعسَةً قلتُ غنّنَا بخرقاءَ وارفعْ من صدورِ الرواحِلِ

وهكذا اصبحت ميّة - وخرقاء - قطبا تنجذب اليه مشاعر اهل القافلة ، ومناط احساس كثيف بالحضور الانساني . فهم بغيرهما غائبون عن الدنيا :

رَجَعْتُ بميٍّ روحَهُ في عظامِهِ وكَمْ قَبْلَهَا مِنْ دعوةٍ لا يُجيبُهَا (٤)

كذلك قوله:

إذا ماتَ فوقَ الرحلِ أُحْيِيْتُ روحَهُ بذِكراكِ والعيسُ المراسِيلُ جُنَّحُ (٥)

وقد استخدم ذو الرّمة في رسم صورة الرفيق صورا ومعاني تكرّرت كثيرا حتى غدت وحدها ركائز هذه الصورة ، واخرجت ما عداها الى حيّز الصفات المفردة التي لا تشيع في الانطباع العام لدى القارئ . ولعلّ ابرز هذه : صورة الاميم ، والنوم الذي يشبه حسو الطير ، والركوع والسجود ، واسترخاء العمامة ، والدلو المتأرجحة بين حبلين في بئر معوّجة ، والثياب الممزّقة ، والوجه الجميل الاشعث المتغيّر ، ثم المعاني التالية : الارتياح للحصى ، ونشوة الخمر ، وما يحمله اسم ميّة من دعوة مجابة الى اليقظة والتنبّه .

---

١) الديوان ٤٨ ب ٥٠
٢) الديوان ٤٤
٣) الديوان ٤٩٥ - ٤٩٦
٤) الديوان ٦٩
٥) الديوان ٨٧

وقد يكون الأخ هو الرفيق كما كان مسعود ، ثم قد يكون الأخ احد العناصر الموالية للطبيعة المعادية للشاعر كما كان هشام في بعض احواله ، وقد عرضت لصورة العلاقة بين ذى الرّمة واخويه فيما تقدّم فلا حاجة الى الاعادة (١)

وبقى في فريقه اثنان : الحادى والغلام . ولكل من هذين وظيفة تجعله من الوجوه الحتميّة في القافلة ، ولكنّهما تفقده شيئا من الطابع الحميم الذى يطبع وجوه الرفاق ، وتدنّي من نسبة مشاركته لهم في ما يتعدى الاهوال المنظورة في الارض وسائر قوى الطبيعة . فهما يصرّفان شؤون القافلة ، ولعلهما بالعدوى لا يعدمان مشاركة في الاقاليم التي يستشفّها الشاعر ورفاقه من خلال المرئيات فالغلام الذى ينفّذ اوامر الشاعر فيعود حاملا الخيبة، لا بدّ انه احسّها :

فأَدْلَى غلامِي دَلْوَه يبتغِي بهَا ... شِفاءَ الصَّدَى والليلُ أَدهمُ أَبْلَقُ
فجاءَتْ بنسجِ العنكبوتِ كأنّه ... على عَضَوَيْها سابِريٌّ مُشَبْرَقُ
فقلتُ لهُ عُدْ فالتمِسْ فضلَ مائِها ... تجوبُ إليْهَا الليلَ والقمرُ أَخوقُ (٢)
فجاءَتْ بمُدٍّ نصفُه الدمنُ آجِنٌ ... كماءِ السَّلا في صِفْوِها يترقْرَقُ

والحادى الذى يتولى القيادة ، انه منارة القافلة وبيئتها يرصد الاصوات وحركات الابل ويحذّر وينبّه ويستحثّ بـ " صَهِ " و " أَيَا " و " هِيدِ هِيدِ " ، وبالتغريد المتواصل عبر الفلوات ، في الليل والنهار ، حتى يكلّ فيسترذف ، ويبحّ صوته فيختفي او يكاد :

إذا آسترذَفَ الحادِي وقدْ آلَ صوتُهُ ... الى النَّزْرِ واعتَمَّتْ نَدَى قَزَعٍ شَكْلِ (٣)

انه طليعة القافلة يسجّل لها كلّ ما يمكن ان تقابله من عراقيل واخطار ، فلا بدّ انه دليل حصيف عارف بمعالم الصحراء .

٣ ـ الراعي :

اذا اعتبرنا مهنته لا نجد له في الديوان وجودا الّا في مواضع قليلة حيث يستغلّ الشاعر صورته في التشبيه :

---

١) انظر ص ١٣-١٤ من هذه الرسالة ٢) الديوان ٤٠٢ ـ ٤٠٣
٣) الديوان ٤٨٩ ، وانظر : ١٣٢ ب ٥ ، ١٦١ ب ٦٠ ـ ٦٤ ، ٣٦٠ ب ٢٢ ، ٣٨٧ ب ١ ، ٤١٧ ب ١٠ ـ ١١ ، ٤٢٣ ب ٤١ .

يَدِفُّ على آثارِهَا دَبَرانُهَا ... فلاَ هوَ مسبوقٌ ولا هُوَ يلحَقُ
بعشرينَ من صُغرى النجومِ كأنّها ... وإيّاهُ في الخضراءِ لو كانَ ينطِقُ
قلاصٌ حَدَاها راكبٌ مُتَعَمِّمٌ ... هَجائِنُ قدْ كادَتْ عليهِ تَفَرَّقُ
قُرانَى واشْتاتًا وَحَادٍ يسوقُهَا ... الى الماءِ من جَوْزِ التَّنوفةِ مَطلِقُ (١)

غير انّ له في الديوان وجودا طاغيا من خلال صور يصف الشاعر فيها نفسه فيتمّ التطابق بين صورة الشاعر في بعض جوانبها وبين صورة الراعي . وقد عرضت لعلاقة ذى الرّمة بحياة الرعي وما قيل من أنه كان يجيد رعي الابل في حينه (٢) . وهذه الصورة ترتكز الى التفصيلات الآتية : ١) نمط حياة الراعي القائمة على التنقّل الدائم خلف الكلأ والماء ، وقد ظهرت هذه الصورة في صور السرى والتعريس والسهر والنعاس واشعال النار والتنادى بالاصوات البعيدة ، وفي صورة الرفيق . ٢) صور الورود واستقاء الماء والتعابير المهنيّة الداخلة في هذا الاطار :

مَنَنّاً هُما بالخِمْسِ والخِمْسِ قَبلَه ... وبالحَلِّ والتَرْحالِ أيّامَ ناجِرِ (٣)

٣) بعض الامكنة والادوات التي تدخل في اطار المهنة كالبكرة والدلو والحبال والبئر والمرعى وصنوف النبات الصالحة للرعي . ٤) معارف الراعي المتعلّقة بالنجوم والاهتداء بها ، وبحياة الابل ومعالمها كالحمل والمخاض والولادة او الاجهاض .

٤ - الصيّاد :

الصياد حاضر في كل حكاية من حكايات الحمر الوحشية او الثور . وهو كائن فريد في الديوان ، ولعله اوضح الشخصيّات بعد الشاعر والمرأة ، ولذلك كان ذا سمات قياسيّة يلحّ الشاعر عليها في المقطع تلو المقطع (٤) فهو : ١) ينتسب الى قبيلة جلّان المعروفة بمهارة ابنائها في الصيد ٢) وهو فقير معدم ، زرى الثياب ، كثير العيال ساهر جائع ، اغبر مقزّع ٣) وقد ورث مهنته عن ابيه ٤) وهي مصدر رزقه الوحيد ومن غيرها يموت جوعا

---

١) الديوان ٤٠١ - ٤٠٢
٢) انظر ص١٤-١٥ في هذه الرسالة
٣) الديوان ٢٩٨
٤) انظر الديوان : ١٤ - ١٥ ، ٢٤ ، ١٠٩ - ١١١ ، ٢٨١ ، ٣٠٠ ، ٣٦٧ - ٣٦٨ ، ٥٣٤ - ٥٣٨ ، ٥٨٦ - ٥٨٩ .

٥) ولعلّه لانتسابه الى بني جلّان ، واخذه المهنة عن ابيه منذ الصغر ، ولفقره وانغلاق مصادر الرزق دونه كان مؤهّلا - بل كان من المحتم عليه - ان يكون بارعا يعرف المقاتل ويسرع الى انتهاز الفرصة ٦) ومن معالم براعته انه يحدّد موقع الفريسة بواسطة الصوت ، ومن غير ان يراها ، وانه يختبئ جيّدا ٧) وله في كسب عيشه عدة ممتازة : قوس وسهام فتّاكة ، وفترة توفّر له المخبأ وتساكنه فيها الثعابين القاتلة . ٨) وبرغم براعته فان اقتراب موعد المعركة الفاصلة مع فريسته يشحنه بالانفعالات والقلق المحموم . ان شروط المعركة الصعبة ، وكثافة انفعالاته ، وتآمر الحظ ضدّه واستماتة الوحش تتكتّل جميعا لتدفع بسهمه بعيدا عن مرماه - وما كان ابدا يبعد - وتدمغ تطلعاته بالهزيمة .

تلك هي صورته في الحقيقة ، اما في الصيد الرمزي فانه انسان آخر يخسر جولة الصراع (من حيث هو ظلّ من ظلال الشاعر) وهو ايضا رمز القدر الكامن - "خفّي الشخص منزرب" - الذي يفاجئ تطلّعات الاحياء بسهامه النافذة يريد ان يقتلها في روعة الحياة وعند اقبال الآمال .

تلك احدى صورتين للصائد : هذه التي تختصّ غالبا بصائد الحمر ، اما الاخرى فصورة الصائد ذي الكلاب والذي يلاحق الثور . وكثير من سمات الصورتين مشترك والفارق الكبير محصور في عدّة الصيد التي تستتبع دورا معيّنا للصائد . فالصائد الآخر يلعب دورا ثانويا لان كلابه الضارية تقوم مقامه . ويغلب على الأول ان يكمن لفرائسه عند عيون الماء بينما الآخر يسعى بكلابه خلف الثور المهاجر ويراقب المعركة بانفعالات اقلّ حدة . ويشترك الاثنان في معاناة الهزيمة فتطيش سهام الأول وتجندل كلاب الثاني .

٥- المرأة :

لعلّها ابرز الوجوه الانسانية في الديوان . وجه المرأة وجه نضر فيه ماء السكينة والاطمئنان والنعمة . ويكاد الباحث يجزم - بصرف النظر عن سيرة الشاعر - ان ملامح هذا الوجه لا تخصّ امرأة بعينها . انّها ملامح المرأة المثالية . والمثال صحراويّ جاهلي بمجموع تفاصيله . فأوصاف الانثى في ديوان ذي الرّمة هي خلاصة قيم الجمال العربيّة ، ففيه ما يزيد على ثلاثين ومائتي بيت تناولت المرأة بوصف خارجي دقيق فشملت ملامحها :

جسدا واطرافا ووجها وفما وعينين وشعرا ونطقا وخُلقا . ولا يدخل في هذا الرقم ما تناول علاقة الشاعر بالمرأة واحاسيسه تجاهها . وبرغم الحاحه على مكامن الجنس في جسد المرأة - مما يكشف عن التركيز الجنسي في مشاعره - لا يبلغ حدّ المجون ، ولعله يجاوز ذلك الى ما هو الصق بنفس الانسان واكثر اصالة حين يغدو الجنس احدى الحقائق النفسيّة التي تتجلّى في مظاهر الطبيعة جميعا .

جسد المرأة مزيج مثالي من نقيضين ، فقامتها كالرمح واردافها كالكثيب ، وقد جاء هذا الوصف صريحا مباشرا في قوله :

تَرَى خَلْفَهَا نِصفًا قناةً قويمةً ونصفًا نقًا يرتجُّ أو يَتَمَرْمَرُ (١)

وتراوح اجزاء هذا الجسد بين الامتلاء المكتنز (٢) وبين الضمور (٣) ، فالامتلاء في العجيزة والارداف والافخاذ وسائر الاطراف (٤) والضمور عند المعدة والكشحين ، بحيث تبدو حركة الثوب ناطقة عن هذا التركيب المختار :

وبينَ مَلاثِ المِرْطِ والطوقِ نَفْنَفٌ هضيمُ الحشَا رأدُ الوشاحَيْنِ أُصفرُ (٥)

ولعلّ البيت التالي يختصر هذا التركيب الجسدي الذي قيل فيه " قضيب على كثيب " :

في رَبْرَبٍ روائقِ الأعطالِ هِيفِ الأعالي رجحِ الأكفالِ (٦)

هذا الجسد يتحرّك ببطء بسبب نصفه الثقيل (٧) اما نصفه الأعلى الأهيف الضامر فيهتزّ كالرمح (٨) . وعظام هذا الجسد ناعمة ليّنة ممتلئة (٩) . والمرأة بجملة مظهرها بهيّة كالشمس والقمر (١٠) ، وهي غضّة ناعمة تكسو جسدها بشرة حريريّة بلون الفضّة المشوب بالذهب (١١) . وتفوح منها عند القيام من الرقاد روائح عطرة تواكب قيامها البطيء (١٢) ، واما معصمها فواضح ابيض ،

---

١) الديوان ٢٢٦ ٢) الديوان ٥٠٨ ب ٢٩ - ٣٠ ٣) الديوان ٤ ب ١٣
٤) الديوان ٤٣٢ ب ١٥ ، ٣٧٧ ب ٩ ، ٤٢٩ ب ٣ ، ٢٥٩ ب ٧ ٥) الديوان ٢٢٦
٦) الديوان ٤٨٠ ٧) الديوان ٢٢٧ ب ٢٢ ٨) الديوان ٦١٦ ب ١٧
٩) الديوان ٢٦٤ ب ٢٤ ١٠) الديوان ١٨٧ ب ١٦
١١) الديوان ٢١٢ ب ٢٢ ، ٤٣٣ ب ١٩ ، ٥ ب ٢٠
١٢) الديوان ٨٠ ب ١٦

وكفها طويل ناعم رخص قد صبغ بالحنّاء[١] ، واصابعها ليّنة طويلة كبنات النقا[٢] .

ولم يترك ذو الرّمة في رأس الانثى جزءًا الا وصفه . وصف جيدها واسترسل ، فهو ابيض برّاق[٣] وهو طويل مهلك كمدى هاوية مشرفة على الصحراء :

تَرى قُرْطَها في واضحِ الليتِ مُشرِفًا على هَلَكٍ في نفنفٍ يتطوَّحُ[٤]

ولكنه كجيد الغزال اسيل ، لا يضيره طوله ، ولا هو بعاطل عن الحلي[٥] . امّا صفحة وجهها فملساء[٦] كالشمس بياضا[٧] ، وعيناها واسعتا البياض كحلاوان[٨] تشبهان عيني الظبي في سوادهما[٩] وهما ناعستان ساحرتان تفعلان باللب فعل الخمر[١٠] او كسحر هاروت وماروت[١١] ، وهما في سعتهما كعيني المها[١٢] . واما الشفتان فسمراوان تخالطهما الحمرة[١٣] والأسنان كنَوْر الاقحوان ، بيض، في التربة الحمراء الطيّبة[١٤] والريق بارد عذب[١٥] ، والانف مصدر ثرّ للروائح الطيّبة[١٦] وابتسامتها تتلألأ كسنا البرق[١٧] ويكلّل هذا الرأس- النموذج شعر اسود طويل كثيف طيب الرائحة مما تفتّ فيه من المسك[١٨] ، وهو ناعم الملمس كالافاعي[١٩] .

---

١) الديوان ٦١٥ ب ١٤ و ٤٨٦ ب ١٢
٢) الديوان ٢٢٦ ب ٢٠
٣) الديوان ٣ ب ١١
٤) الديوان ٨٢ ، وانظر ٦ ب ٢١
٥) الديوان ٤٥٣ ب ١٩ - ٢٠
٦) الديوان ٤ ب ١٥
٧) الديوان ١٧١ ب ١١
٨) الديوان ٥ ب ٢٠
٩) الديوان ٤٢ ب ١٩
١٠) الديوان ٢١٣ ب ٢٣
١١) الديوان ١٧٢ ب ١٢
١٢) الديوان ١٨٧ ب ١٤
١٣) الديوان ٤ ب ١٩
١٤) الديوان ٨٣ ب ٢٢ - ٢٣
١٥) الديوان ٧٢ ب ٩ - ١٠
١٦) الديوان ٤ ب ١٧
١٧) الديوان ٦٣٨ ب ١٠
١٨) الديوان ٤٦٥ ب ٢٨ - ٢٩
١٩) الديوان ٣٤٤ ب ١٦ .

على ان فضائل المرأة لا تقتصر على مظهرها هذا ، وانما تشمل نطقها واخلاقها . فحديثها موزون لا يشينه الاسهاب ولا الاقتضاب [١] ولا يعيبه الهذر والكلام الفارغ [٢] . وهو الى هذا طلّي رخيم يخلب لب سامعيه كالخمر ويذهل الوعول عن صفارها [٣] ويشبه جنى النحل عذوبة [٤] الّا انه لا ينتقص من عفّة صاحبته شيئا [٥] . فاخلاقها تعفّ عن كل ما وصفت به النساء من مثالب [٦] ، وترتفع عن الخنا قولا وعملا [٧]

ويغلب على اوصاف المرأة التماثل بينها وبين الأرض بخاصة والطبيعة بصورة عامّة في حالي الثورة والهدوء الهنيء . لقد صاغ ذو الرّمة انثى نموذجيّة ، ولم يتفرد بذلك ، ولكن لهذه الانثى في عالمه دورا حيويا واساسيّا جدا يتناسب مع مثاليّة اوصافها ، وسيتبيّن هذا الدور عند الحديث عن الصراع الانساني المتمثّل في الحب .

٦ - شخصيّات انسانيّة اخرى :

قد تسمّى "ثانوية" كما يقال احيانا في بعض شخصيّات القصّة او المسرحيّة ، فالممدوح والمهجوّ لا يلعبان دورا كبيرا في عالم الشاعر ، واهم شأنا منهما الرجل الغيور : "الا طالما سوءت الغيور" [٨]

وفيه يقول :

وفي الحَيِّ مِمَّا تَتَّقِي ذاتُ عينِهِ ... فريقانِ مُرتابٌ غَيورٌ ونافِسُ
ومُستبشِرٌ تبدُو بشاشةُ وجهِهِ ... إلينَا ومعروفُ الكآبةِ عابسُ [٩]

وهنا يكون الباعث على الاستياء الريبة تخالط نفس هذا الانسان . ويدافع الريبة المشوبة بضعف الاخلاق ايضا يراقب ويحرّض :

---

١) الديوان ٢١٢ ب ٢٢
٢) الديوان ١٨٧ ب ١٧
٣) الديوان ٢٦٤ ب ٢١ - ٢٢
٤) الديوان ٤٦١ ب ١٥
٥) الديوان ٦١٨ ب ٢٧
٦) الديوان ٦ ب ٢٣ - ٢٥
٧) الديوان ٦١٨ ب ٢٨
٨) الديوان ٩٩ ب ٢٣
٩) الديوان ٣١٥

هِيَ الهَمُّ والأَوْسانُ والنأيُ دونَها وإحراضُ مِغيارٍ سئيمِ الخلائقِ (١)

انه اكبر عقبة تعترض سبيل فتاته الى مغازلتـــه :

إذا الفاحشُ المِغيارُ لم يرتَقِبْهُ مَدَدْنَ حبالَ المُطمِعاتِ المَوانعِ (٢)

وتبلغ هذه الانفعالات مداها حين يلبس هذا الغيور وجه الـزوج ، وحين يتعدّى تصرّف الشاعر الاعتدال ليطوّر الريبة الى يقين . هنا يبكي الزوج قهرا ويكاد ينفجر غيظا وكمدا :

بَكَى زوجَ مَيٍّ أَنْ أَنيـخَتْ قَلائصُ إلى بيتِ مَيٍّ آخرَ الليلِ طُلَّحُ (٣)
فمُتْ كَمَدًا يا بعلَ مَيٍّ فأنّمـا قلوبٌ لمَيٍّ آمِنو العيبِ تُصْـبَحُ

ان وجه الزوج هو اعلى تعبير عن العداء في هذا المجـال ، لذلك تبسّط ذو الرّمة فـي التعريف به : فهو خسيـس ، يهين زوجته ، ذليل ، قبيـح لا يصلـح لمثل مـيّ . وهـو ادعى للنقمة ، لذلك فالشاعر يدعو عليه بالموت ويشتمه ويمثّـل به (٤) .

اما العاذل فانه ينطلق عادة في موقفه من استغلال خاص لمواضعات اجتماعيّـة وانسانيّـة كايثار السلامة والاعتدال والتعقّل ، ويتخذ لنفسه نبرة الواعظ الذى يسـدى النصيحة ، وفي داخله تعتمل دوافع اخـرى ليس العجز عن اتيان ما يأتيه الشاعر ، والحسد شكليها الوحيدين . والشاعر يرّد اللوم ولا يقبله ، لأنه اصلا يرفض الاساس الشكلي الذى ينبثق عنه ، هذا الاساس الذى يفترض في الشاعر القصور وعدم النضج الانساني والاجتماعي :

أَعاذِلَ قدْ اكثرتِ منْ قولِ قائلٍ وعَيْبَ على ذي اللبِّ لومُ العواذلِ (٥)
أعاذلَ قدْ جَرّبْتُ في الدهرِ ماكفَى ونظّرْتُ في أعقابِ حقٍّ وباطـلِ

وفي المقاطع الثلاثة (٦) التي يتناول ذو الرّمة فيها العاذل يحجم عن تفصيل المآتي التي يأخذها عليه ، الّا انه من الواضح ان اللوم يتناول طراز الحياة التي يحياها الشاعر وما تمثّـله من اسراف فـي الصبوة والترحـال .

---

١) الديوان ٤٠٦ ٢) الديوان ٣٥٧
٣) الديوان ٨٤
٤) الديوان ٦٧ ب ١٣ - ١٤ ، ٨٤ - ٨٥ ب ٣٠ - ٣٣ ، ٦٤٨ ب ١٥ - ١٨
٥) الديـوان ٥٠٠
٦) الديوان ٥١ ب ٦٨ - ٦٩ ، ٤٩٠ ب ٣٠ - ٣٧ ، ٥٠٠ ب ٣٩ - ٤١

ومن الغريب ألّا تبرز الزوجة بين شخوص هذا العالم الصحراوي ألّا في شكل متخف متستر حيـيّ ، فهي العاذلة ، في اغلب تقدير ، التي تخشى على زوجها ذلك الضرب المستمرّ في الصحـراء :

وقائلةٍ تخشَى عَلَيَّ أظُنُّـهُ سَيُودي بهِ تَرْحَالُه ومَذَاهِبُـهْ (١)

---

١) الديوان ٥١ .

الفصل الثاني

طبيعة العلاقات بين البيئة الصحراوية وحيوانها وانسانها

بعد ان عرضت للملامح الخارجيّة للصحراء وانسانها وحيوانها ، يجدر بي ان اشير الى النواميس والقوانين المركوزة في طبيعة الصحراء والتي حكمت العلاقات القائمة بين الطبيعة والاحياء ، ثم بين الاحياء انفسهم . هذه النواميس والقوانين تنتظم الابعاد الثلاثة لهذه العلاقات : البعد الاقتصاديّ ، والبعد النفسيّ والاجتماعي ، والبعد الغيبي . ويمكن في هذه الدراسة تبيّن النواميس والقوانين التالية : ١) قانون الشّح والندرة، فقد كانت الصحراء دوما شحيحة قاسية فاتسم عطاؤها بالندرة وعلاقات قاطنيها الاحياء بها وفيما بينهم بتنازع البقاء . ودلائل الشّح مبثوثة في الديوان ، فهي في صور الماء القذر الضحل والأرض الجرداء ، وفي صور السيف الشرس والنهار المبرّح ، يبثّها الشاعر ايحاء او يقولها مباشرة [1] . وهي دوما اما مذكورة واما كامنة في قصص الحمار الوحشي والثور ، وفي رحيل القطا وفي رحيل البشر ، فالشحّ دوما خلف الرحيل ، والديوان يمثل في معظمه رحيلا جماعيا باتجاه الخصب . وهو منبع الأزمة ومادّتها ، فمن مواجهته ينجلي البعد الغيبي من ابعاد معاناة الانسان للصحراء ، وفوق كل شيء فهو العامل الذي يفجّر تنازع البقاء ويفجّر معه الاحساس بحتميّة الاقتتال المرير بين ابناء القدر الواحد والمصير الواحد . ٢) ناموس التحوّل والتغيّر ، وهو حقيقة صحراويّة تحتمها جغرافية الأرض اليباب وطبيعة المناخ وتوزيع المياه ومواسم المطر ، وابرز الشواهد على طغيان هذا الناموس: الرحيل الموسمي وفراق الأحبة ، وصور الأطلال وبقايا المنازل التي كانت عامرة . فهذه جميعا آثار الدمار الشاهدة على الحركة المستديمة وعدم الاستقرار ودوامة التنقل . وبذا تغدو الرحلة في الزمان ناموس التحرّك الدائم غير المجدي في فسحة العمر القصيرة وتغدو الرحلة عن المكان ضربا من التواتر الذي لا غاية له ومن ثم يفقد الانسان شعوره بالثبات والاستقرار . ويتصل هذا الناموس بالقانون السابق برابطة سببيّة وثيقة .

---

١) الديوان ٢٩٢ ب ٤٢

٣ - ويكمّل ناموس الفناء ناموس التحول والتغيّر من حيث انّه يشكّل ذروة الحركة المستديمة وينتهي بها الى خاتمة مفجعة هي انحلال الكائن الى دمار وبلى . والصحراء ثريّة بايحاءات الفناء فهي "ثَكُولٌ" و "مِثْكالٌ" و "مَخوفَةٌ" و "دَهْماءُ" و "صَنْدَلٌ" ، وهي ذات "هَوْلٍ" و "غَوْلٍ" و "نَحْسٍ" . وللأرض مزاج قاتل يتخطّى مضايقات الحرّ والرياح اللاهبة والحصى المتّقد ليجسّد الهول والغول والموت صحراء ، او ليجرّد الصحراء ويختصرها مخاوف وكلالا وعثرات وثكلا ، الى درجة تهلك معها في الصحراء عناصرها الاوليّة :

تموتُ قَطَا الفلاةِ بِهَا أُوامًا ويهلِكُ في جوانبِها النسيمُ[1]

وينتج عن هذه القوانين والنواميس جميعا احساس بالخذلان امام قدرات ، وهذا الاحساس لكثافته وتكراره يقارب طبيعة القانون من حيث الثبات والتحكّم بالحياة الشعورية لدى الصحراوي ، وهو يشمل احاسيس الضآلة والانفراد والوحشة والخيبة والكآبة . ويمكن ان يسمى قانون التخلّي .

ويسبب من اجتماع هذه النواميس في بيئة واحدة كانت العلاقات بين العناصر الصحراويّة تقوم على غروب مختلفة من الصراع :

١ - الصراع بين الطبيعة والانسان :

الطبيعة في الديوان لا ترى بمعزل عن الانسان - وعن الاحياء عموما - لذلك فان كل هنيهة من هنيهاتها تمثل لونا من الوان الصراع بينه وبينها . وقد تجلّى صراع الانسان مع الطبيعة في وقفات الشاعر عند مناهل الماء ، اذ فقط "بالهَتْكِ" و"التَّغْلِيس" و"التَّفْرِيج" و"المُباكَرَة" و "الوِرْد اعتِسافاً" كان الماء القذر يسلم النزر اليسير منه لأبناء الصحراء الذين لا يستطيعون ان يبقوا فيها الّا بغزوها وانتهاك حرماتها . وكل ما يكسبه الصحراوي فبشق النفس والاستماتة يكسبه ، وبالاغتصاب الذى تصبح صوره كانما هي صور جنسية : "فرّجْتُ عن جَوْفِهِ الظَّلْماءَ"[2] ، و "ماءٍ هتكتُ الدِّمنَ عن أجناتِهِ"[3] :

---

١) الديوان ٥٩١
٢) الديوان ١٤٥
٣) الديوان ٢١٥

بمثلِ السُّكارَى هتَّكُوا عن نِطافهِ غشاءَ الصَّرَى عنْ منهَلٍ جالُهُ حَفْرُ
وغِيدٍ نَشاوَى خَضْخَضُوا طامِياتِهِ لهُنَّ ولمْ يَذْرَعْ بهِ الخامِسُ الكُدْرُ (١)

واذ يأتي الصيف ومعه الجفاف يضطر الانسان الى مواجهته بالرحيل والسعي وراء الخصب وهنا يبدأ وجه آخر من وجوه الصراع بين الانسان والطبيعة . ويباشر الانسان هذا الوجه بالرحيل الموسمي الذى يكتسي صبغة حزينة لارتباطه بالقلب الانسانيّ من خلال قصة الحب المعروفة ، ومن خلال ناموس الشاعر التي تكتئب لتغير الحال ورغم متانة الجذور الاقتصاديّة لهذا الرحيل فان ذا الرّمة قد تخطّاها الى ايحاءات غيبيّة واحاسيس تتعلق بالحنين المخذول وبالأسى يتمثّل صاحبه يقينا معنى الزوال او العبور السريع لتلك اللحظات المحببة الى قلبه :

فَدَعْ ذِكرَ عيشٍ قدْ مَضَى ليسَ راجِعًا وَدُنيَا كظِلِّ الكرمِ كُنَّا نخوضُها (٢)

واشد ما في الامر تلك المفارقة بين الماضي الطيّب والحاضر المجدب :

وحُبِّها لي سَوادَ الليلِ مُرْتَعِدًا كأنَّهُ النارُ تخبُو ثم تلتهبُ
ليالِيَ اللَّهْوُ يُطيبِني فاتِبُهُ كأنَّني ضارِبٌ في غَمْرَةٍ لَعِبُ
لا أحسَبُ الدهرَ يُبْلِي جِدَّةً أبَدًا ولا تقسَّمُ شعبًا واحدًا شُعَبُ (٣)

بل قد عاد وادرك ان التوق الانساني لتسمير اللحظة مستحيل ، وان الراهن في دنياهو:

تَذَكَّرُ آلافٍ أتى الدهرُ دونَها وما الدَّهرُ والآلافُ إلا كذلكِ (٤)

وبعد ان يمضي كل شيء تمّحي آثاره الماضية فكأن شيئا لم يكن :

كأنْ لمْ يكُنْها الحيُّ إذْ أنْتَ مَرَّةً بِهَا مَيِّتُ الأهواءِ مُجتَمِعُ الشَّملِ (٥)

اذن فكلّ ما يمكن ان يهوّن الصراع ويجعله محتملا يعبر ويرحل برحيل الأحبة ، ويستحيل عنصرا من عناصر الضغط المعادى . بل ان هذا الرحيل يسكن في اعصاب الشاعر فيفسد عليه متعة التلذّذ بالحضور ، قبل موعد الفراق :

وَقَدْ كنتُ أبكي والنَّوَى مُطمئِنَّةٌ بِنا وبِكُمْ من عِلْمِ ما البينُ صانِعُ
وأُشفِقُ من هِجرانِكُمْ وتشُفُّني مخافةُ وَشْكِ البينِ والشملُ جامعُ
وأهجُرُكُمْ هجرَ البغيضِ وحبُّكُمْ على كبِدي منهُ شُؤونٌ صوادعُ (٦)

---

١) الديوان ٢١٥ ٢) الديوان ٣٢٦ ٣) الديوان ٦ - ٧
٤) الديوان ٤١٦ ٥) الديوان ٤٨٥ ٦) الديوان ٣٣٦

وان يكن ناموس التحوّل والتغيّر قد تجلّى في اطار علاقة عاطفيّة فان ذلك لا ينتقص من شموله شؤون النفس والحياة ، اذ الحب في الديوان - كما سيتبيّن - هو المعقل الأخير الذى يلجأ اليه هذا الانسان المتعب ، ثم يتهاوى وإيّاه مستسلمين . اضف ان الرسوم والأطلال كانت مع ذى الرّمة اطارا دائما للبكاء ، اذ قلما استهل قصيدة من قصائده بموقف آخر ، حتى قال له الفرزدق "الهاك البكاء في الديار والعبد يرتجز بك في المقابر" (١) ، ولكن ذا الرّمة بقي لا يرى في الصحراء الّا ثلاثا : يبابا وفراغا لا امل بملئهما ، ومعالم دار حبيبة كانت ، ودارا كائنة يعلم انها ستتحوّل الى انقاض وبقايا . وتبقى الصورتان الاوليان شاهدتين على عنف الصراع ونتائجه .

وتتجمّع الطبيعة بما فيها من أرض وفصول وعوامل وليل ونهار حلفا يتصدى للانسان بما يتجاوز العامل الاقتصادىّ الى ما هو أبعد وأكثر تجريدا وأوغل مساسا بمشاعره واحاسيسه . والمعاناة هنا لا يمكن ردّها الى عامل ملموس سوى ما يشيع عن الاتّساع والخلاء والغموض والاقفار والوحشة من ايحاءات تدعم قلب الانسان بالخذلان :

مُغَمَّضُ أطرافِ الخُبُوتِ إذا اكتَسَى ... من آلِ جُلًّا نازِحُ الماءِ مُقفِرُ
تَرى فيهِ أطرافَ الصَّحارَى كأنَّها ... خيامُ أعلامٍ تطولُ وتقصُرُ (٢)

فهنا تصدم الحقيقة الجغرافية احساسا كليّا لا جذور بيولوجيّة له ، وانما هو الانسان كلّه ، فهو اذ يسعى الى صفاء الرؤية والاستقرار في مكان صريح المعالم واضح الاحجام والحدود لا يواجه الا الغموض والسراب .

ولو ان امرءًا رسم صورة موضوعية لانسان منفرد في قلب الصحراء المستوية التي يمجّ فيها السراب ويلتمع حصاها وترابها فيبهر العين ويكاد ان يعشيها لكانت تلك الصورة كفيلة بأن تحرّك في نفس الناظر اليها احساسا بالضآلة . فكيف اذا كانت هذه الصورة شعرا ، مشحونا بالذاتيّة - اى بمشاعر فرد يصوّر نفسه في قلب الصحراء وقد القي فيها مخذولا . وكيف اذا كان هذا الشاعر - حين يخرج من صحرائه يظلّ يخبط تائها في حلقات البصرة والكوفة بين الشعراء والساسة ، دون ان يفارقه احساسه بالخذلان .

---

١) الاغاني ١٧ / ٣٢٠ ، وانظر الموشح ٢٧٣ - ٢٧٤ ، طبقات فحول الشعراء ٤٦٨ - ٤٦٩ ، الشعر والشعراء ١ / ٥٠٦ - ٥٠٧

٢) الديوان ٢٢٨ .

وتتكدّس البيد حول البيد وتتصل حلقات الفيافي المتتالية لتعزل الفرد عن العالم وتترعد نياه بفجيعة الضآلة والوحشة والاقفار والانفراد ، وخاصة اذا كانت تلك المسافة الصحراوية فاصلا قائما بين الشاعر وصاحبته عندئذ يترامى المهمه الى ما لا نهاية :

كَمْ دُونَ مَيَّةَ مِنْ خَرْقٍ ومِنْ عَلَمٍ كأنَّهُ لامِعُ عُريانَ مسلوبُ
ومِنْ مُلَمَّعَةٍ غبراءَ مُظلمَةٍ تُرابُها بالشِّعافِ الغُبْرِ معصوبُ (١)

ويزاد الاحساس بالضآلة كلما تكدّست البيد حلقات متتالية ، وربّما نقل الشاعر بكلمة واحدة هذا الترامي الصحراوي الرهيب :

إذا قلتُ تَدْنُو مَيَّةُ اغبرَّ دونَها فَيافٍ لِطَرْفِ العَيْنِ فيهِنَّ مَطْمَحُ (٢)

فكلمة " فياف " بما فيها من مدّ يتوسّط ليسن الفائين تحمل كل ما يمكن لأرض ان تحمله من امكانات التضليل والترامي الشاسع .

واذ يقدم الشاعر ببطولة على اقتحام هذه المجاهل ، فان بطولته هذه سرعان ما تفقد فاعليتها النفسيّة بعد ان يحتويه ويحتويها التيه ، ويغدو من جديد ضئيلا تتقاذفه البيد ذوات الأبعاد التي لا تقاس ، ان مجرد تسمية الشاعر لأرجاء الصحراء بـ " ابو البعد المتطاح " ، وكأنّ لهذه الأرجاء روحا عاتيا ، يسخرها ليطيح بالمستضعفين ، يعبّر عن اقلاع فزع مذهول عن اية محاولة لتجسيد هذا البعد ومحاولة تقريبه . فالمسافة التي تمتد وتمتد لخيال الشاعر أكبر من ان تقاس وأهول من ان يقترب منها فاحصا . ولذلك حل الرعب محلّ الدهشة ، والذهول محلّ الفضول الشعري وترف المعرفة :

وَتيهٍ خَبَطْنَا غولَها فارْتَمَى بِنَا أبو البُعْدِ مِنْ أرجائِهَا المُتَطاحُ (٣)

وحتى حين يرتدّ الشاعر من ارتياد ما يتخطّى مدى بصره الى ما يقع في مدى هذا البصر ، فهو لا يتحوّل عن بثّ هذه الايحاءات بكثافة . فهو هنا يقصر نظره على المهمه الذي هو فيه ويرود جنباته المترامية الطيّعة التي تتشكّل مع حركات السراب فتضيق وتتّسع غير انها لا تنفرج عن مستكن جليّ الملامح ترتاح اليه نفس الذي أضناه هذا التيه :

---

١) الديوان ٣٧
٢) الديوان ٨٥
٣) الديوان ١٠١

وَمُهْمَهٍ طامِسِ الأَعْلامِ في صَخَبِ الأَصْداءِ مُخْتَلِطٍ بالتَّرْبِ دَيْجُوجِ
أَمْرَقْتَ مِنْ جَوزِهِ أَعناقَ ناجِيَةٍ تَنْجُو إذا قالَ حادِيها لَهَا هِيجِ
كَأَنَّهُ حينَ يَرْمي خَلْفَهُنَّ بِهِ حادِي ثَمانٍ مِنَ الحُقْبِ السَّماحِيجِ
وَراكِدِ الشَّمسِ أَجْلاَحٍ نَصَبْتُ لَهُ حَواجِبَ القَوْمِ بالمَهْرِيَّةِ العُوجِ
إذا تَنازَعَ جالاً مَجْهَلٍ قَذَفٍ أَطْرافَ مُطَّرِدٍ بالحِرِّ مَنْسُوجِ
تَلْوِي الثَّنايا بأَحْقِيها حَواشِيَهُ لَيَّ المُلاءِ بأَبْوابِ التَّفارِيجِ
كَأَنَّهُ والرِّهَاءُ المُرتَ يَرْكُضُهُ أَعْرافُ أَزْهَرَ تَحتَ الرِّيحِ مَنْتُوجِ
يَجْرِي ويَرْتَدُّ أَحْيانًا وتَطْرُدُهُ نَكْباءُ ظَمْأَى من القَيْظِيَّةِ الهَوْجِ (١)
في صَحْنِ يَهْماءَ يَهْتَفُّ السَّمامُ بِها في قَرْقَرٍ بِلُعابِ الشَّمسِ مَضْرُوجِ

ولكن الحصار لا ينتهي، اذ كلّما انفرج السراب عن طامسة افضى الى طامسة جديدة محاصرة هي الاخرى بالسراب:

والآلُ مُنفَهِقٌ عَنْ كلِّ طامِسَةٍ قَرْواءَ طائِفُهَا بالآلِ مَحْزُومِ (٢)

وتتبّع الشواهد من شعر الارض والصيف ودورة النهار والليل يكثّف هذه الايحاءات ولا يفلح في نقل نموذج يمثل بصدق تلك النغمة الكبرى المنبثقة من الديوان برمّته، والتي تنقل تحالف العوامل الطبيعيّة التي تجابه المنفرد على ناقته، وتصفعه في كل لحظة باحساس يذهله عن كل ما يخرج عن دائرة مرئياته وايحاءاتها، ويرميه فيما يشبه اليأس العميق من امكان الانفلات من ورطته حيث تطبق السماء على الارض:

وتِيهاءَ تُودِي بينَ أَرجائِهَا الصَّبَا عليْهَا من الظَّلْماءِ جُلٌّ وخِنْدَقُ (٣)

وهذه صورة مسهبة واضحة التفاصيل للأرض الفتاكة:

عُمانِيَّةٌ مَهْرِيَّةٌ دُوسَرِيَّةٌ على ظَهرِهَا للحلسِ والكورِ مِحْمَلُ
مفرَّجَةٌ حمراءُ عيساءُ جونةٌ صُهابِيَّةُ العُثْنُونِ دَهماءُ صَنْدَلُ
تَراها امامَ الركبِ في كلِّ منزلٍ ولو طالَ إيجافٌ بِهَا وترحّلُ
ترى الخِمسَ بعد الخمسِ لا يُقبلانِهَا ولو فارَ للشِّعرَى من الحرِّ مِرْجَلُ
تُقطِّعُ أعناقَ الرِّكابِ ولا ترى على السيرِ الّا صِلدماما تُزيِّلُ
ترى أثرَ الانساعِ فيها كأنّهُ على ظهرِ عاديٍّ يُعالِيه جَفْدَلُ
ولو جُعِلَ الكورُ العِلافِيُّ فوقَها وراكبُهُ أُعيِتْ بِهِ ما تُحَلْحِلُ
يَرى الموتَ إنْ قامَتْ وإنْ بَرَكَتْ بِهِ يَرى موتَهُ عن ظهرِهَا حينَ يَنزِلُ (٤)
تَرى ولها ظهرٌ وبطنٌ وذَروةٌ وتشربُ من بَرْدِ الشرابِ وتأكلُ

---

١) الديوان ٧٣/ ٧٤ ٢) الديوان ٥٧٧ ٣) الديوان ٣٩٩
٤) الديوان ٤٦٢ـ ٤٦٤

ولعلّ هـذه الابيـات التي يلفـز فيها الشاعـر بتصويـر الأرض في صـورة ناقـة ذروة ادراك ذى الرمّـة لحقيقـة مـزاج الأرض في مواجهـة الانسـان ، فهي قلّما تبـدو في مـزاج الصداقة او العطـف عليه . انه هنا يواجـه الأرض وحيـدا مأخـوذا يتأملها فيراهـا " في كل مـنزل " وهي فظّـة قاتلـة ، لا منـاص له من اهوالهـا مهما " طـال الايجاف والترحّـل " والبيت الأخـير يتعدّى ظاهره الوصفيّ البسيـط ليظهـر من خـلال بساطـة المنظـر ، دهشـة الرؤيا واليقين الصـارخ الـذى جسّـد وأحيـا الأرض الأكـول . أنّ ذا الرمّـة يواجـه صحـراءه العاتـر باحسـاس المخـذول المتخلّـى عنـه ، وهو مع ذلك ، او بسبب ذلك ، يرفـض التنـازل عن ولهـه بهـا . فعلاقـة ذى الرمّـة بالصحـراء تنتمـي الى ضـرب غريـب من الوجـد ساتحـدث عنه في غـير هـذا الموضـع .

وفي الليل يزداد الأمر سوءا ، لان الليل ابو الوساوس والكوابيس والضنى والمجهول وعتمة المصير . وهو مسكون بالفزع والتوتر ، والكآبة المبهمة والرطوبة والأصوات الغامضة الحقيقيّة : اصوات الريح والذئاب والكلاب وحسيس القفر . وتتساند هذه جميعا مع العتمات المتكثّفة والاحساس بالانكشاف لكل طارئ ، ومع الانهاك الذى يبلغ حدّ الشلل . وفي الليل تعاود الانسان همومه الماديّة وتمتزج بالغربة وبالحزن الذى يطبع كل المقاطع الليليّة [1] . والليل مثقل ايضا بالوحدة ، والانسان ضمن جدرانه التي لا مفرّ له منها مروّع تتذاءب به الوساوس ، ويطبق الليل على الارض في اختلاط غريب :

أمرقتُ مِنْ جَوْزِهِ أعناقَ ناجيةٍ والليلُ مُختلطٌ بالأرضِ دِيمومُ [2]

٢ ـ الصراع بين الطبيعة والحيوان :

يبدو الصراع بين الطبيعة والحيوان اعنف ضروب الصراع في الديوان على الاطلاق . وعلى النقيض من الانسان الذى يحاول ان يقاوم بضراوة تحالف العناصر الطبيعية ـ كما سيتبين من بعد ـ فان الحيوان غالبا ما يستسلم لسياط الشمس وسائر العوامل ، حتّى اذا قاوم كانت مقاومته بالهرب .

وقد اصيبت الحيوانات جميعا باحكام الشح والندرة الا ان ذا الرّمة قد كثّف التعبير عن هذا الوجه من وجوه الصراع ، وضبطه ، في صور الذئب . وقد اعطى الشعر العربي ـ قبل ذى الرّمة وبعده [3] ـ لصورة الذئب طاقة تعبيرية كثيفة تسعف على نقل عامل الندرة في الطبيعة بدءا بشحّ الموارد وانتهاء بالخاتمة الحزينة المتجلية في تنازع البقاء صراعا واقتتالا . وبذلك اصبح الذئب رمزا للجوع العميق المؤلم المتطاول ، او ما يشبه الرمز . وذو الرّمة يستغلّ هذا التراث فيجعل للذئب دور المصاب الاول الذى يعاني تلك الحقيقة الصحراوية :

إذا اعتسَّ فيه الذئبُ لم يلتقِطْ لَهُ منَ الكسبِ إلّا مثلَ مُلقَى المَشَاجِرِ [4]

ويضمن الشاعر في هذه الصورة الكثيفة كل مشحونات الاسى الكامن في هذا الوجه من وجوه الصراع .

---

١) الديوان ٥٥٩ ب ٥١ ـ ٥٤ ، ٥٠٩ ب ٣٩ ـ ٤٠
٢) الديوان ٥٧٦
٣) انظر في هذا الصدد لاميّة الشنفرى ودالّية البحترى مثلا ، وسواهما في الشعر العربي كثير .
٤) الديوان ٢٩٢

ومِنْ جوفِ ماءٍ عرمضُ الحولِ فوقَهُ ... متى يحسُّ منهُ مائحُ القومِ يتفُلِ
بهِ الذئبُ محزونًا كأنَّ عُواءَهُ ... عُواءُ فصيلٍ آخرَ الليلِ مَحْثَلِ
يَخُبُّ ويستنشي وإنْ تأتِ نَبْأَةٌ ... على سمعِهِ يُنْصِتْ لها ثمَّ يمْثُلِ (١)
أفَلَّ وأقوى فهْوَ طاوٍ كأنَّما ... يجاوبُ أعلى صوتِهِ صوتُ مُعْوِلِ

كذلك تتمثل تلك الحقيقة الصحراوية ايضا في قصص الثور الوحشي والحمر الوحشيّة فهي جميعا تترك مراعيها عند انقلاب الفصول الذي يجعل القوت حيث هي صعب المنال:

إذا ذابتِ الشمسُ اتّقى صَقَراتِها ... بأفنانِ مربوعِ الصَّريمةِ مُعْبِلِ
يُحَفِّرُهُ عنْ كلِّ ساقٍ دَفينةٍ ... وعن كلِّ عرقٍ في الثرى مُتغلغِلِ (٢)
تَوَخّاهُ بالأظلافِ حتى كأنّما ... يثيرُ الكبَابَ الجعدَ عن مَتْنِ مِحْمَلِ

وبعد ان يصبح بحث الوحش عما يقيم اوده نوعا من "اغتصاب" الارض البخيلة يرحل ذلك الوحش وتبدأ وجوه الصراع الاخرى . فحين يخاطر الثور بالرحيل تتكالب عليه العوامل الطبيعيّة وعناصر البيئة وكانما كانت تترصّده في انتظار لئيم:

حتّى إذا جعلتْهُ بينَ أظهُرِها ... من عُجْمَةِ الرَّمْلِ أثباجٌ لها حِبَبُ
ضَمَّ الظلامُ على الوحشيِّ شَمْلَتَهُ ... ورائحٌ من نَشاصِ الدلوِ منسكِبُ (٣)

لقد وقع في الفخ المنصوب له ولكل من تنفس نسمة الحياة في حدود هذه البيئة. وهاج حنق الصحراء اذ أمسكت بواحد جليل (٤) - من الفريق المخذول ، وثارت طبيعتها التعذيبية فراحت تسخّر قواها وترجم بها الفريسة:

تَجلو البوارقُ عن مُجَرَّمٍ لَهِقٍ ... كأنّهُ مُتَقَبِّي يَلْمَقٍ عَزِبُ
والودقُ يستنُّ عنْ أعلى طريقتِهِ ... جولَ الجُمانِ جرى في سلكِهِ الثَّقَبُ (٥)

وتأتي بعد البروق والامطار ، كثافة العتمة وتموّج الاصوات والحركات والوساوس والرياح ، فكل ما يقلق الانسان في الليل يقلق الثور فيتوتّر توتّر المتوحّد المطارد الذي يرتقب المصائب من كل جهة وفي كل لحظة:

فباتَ يُشئِزُهُ تأدٌ ويُسهِرُهُ ... تَذَؤُّبُ الريحِ والوسواسُ والهَضَبُ (٦)

---

١) الديوان ٥١٥
٢) الديوان ٥٠٤ - ٥٠٥
٣) الديوان ١٨
٤) قد تحدثت عن جلال الثور في الفصل السابق
٥) الديوان ٢٠ - ٢١
٦) الديوان ٢٢ وانظر الابيات حتى ٨٧

لقد تكاثفت العوامل ضدّ الوحش وايقن انه في ورطة واصبحت ارهاصات الخطر في كل جانب ، والكون دونه مغلق بلا بارقة ، وكل شيء من حوله يقطر يأسا وكآبة وخذلانا ، فينكرس الوحش في كناسه كانما في محاولة للانسحاب والهرب من الوجود.

يَغْشَى الكِناسَ بِرَوْقَيْهِ وَيَهْدِمُهُ ... مِنْ هَائِلِ الرملِ مِنْقَاضٌ وَمُنْكَثِبُ
إِذا أرادَ انكِراسًا فيهِ عَنَّ لَهُ ... دُونَ الأَرُومَةِ مِنْ أَطْنَابِهَا طُنُبُ (١)

ولكن بلا جدوى ، ففي اعماق الكهف ظلمة اشدّ تكتنف رأسه ، وسائره لازال معرضًا مكشوفا ، وتنجلي الظلمات ولكن بلا جدوى ايضا ، فللخطر وجه ابشع من الليل واكثر حقيقة .

ان انفراد الثور - الى ان يظهر الصياد ومعه كلابه - جعل الحوار النفسي بينه وبين قوى الطبيعة هو المحرّك الاول للصراع ، فباتت العلاقة بينه وبين الارض ، وبينه وبين المطر والريح والاصوات ، وبينه وبين الكناس ، المحرك لردود فعله ، والمكثف لانفعالاته . يرد على المطر بالاختباء ، وعلى الكناس بالخشيان الرتجل فيهدمه وهو يمعن فيه انكراسا ، وعلى الريح والاصوات بالفزع والمغالاة في الاحتماء . وهنا تدخل الطبيعة في حركة الصراع المتصاعدة ، لا كمنبع للمعضلة فحسب ، بل كاحد فريقين يرتكز الى صراعهما نمو الاحداث والانفعالاته وكان لا بد للانفعال من ان يكون هلعا ، هلع المتوحّد في مواجهة قوى معادية خارجة عن سيطرته وفهمه . وكان لا بدّ لهذا الهلع من ان يكون كثيفا ، لا مشاركة تبدده او تستوعب بعضه .

غير ان هذا الانفعال اكتسب في قصة الحمر الوحشية صفة الخوف والتحسّب لأن المشاركة بين افراد القطيع تستهلك بعض الكثافة التي انصبت جميعها في احاسيس ثور منفرد ، والحوار الصامت والتفاعل الحركيّ الصاخب بين افراد القطيع يمتصّان العنف الظاهر في الصراع بين الحمار والطبيعة . وتكمن بداية الصراع في بوادر الصيف حين يذوى النبت ويستحيل البهمى نصالا من السفا والنسائم الرخيّة هبوات تسفي التراب على الوجوه ، ويعزّ على الحمر ان تترك ارضها فتجتزئ بما تبقى من الرطب . ثم يوغل الصيف والحمر في ارض صلبة عند انف الجبل وقد فرغت الا من الذباب والهبوات وآثار بول الحمر واقدامها . وتجتمع الاتن حول اميرها تتلمّس بعضّ بعضها بعضا ، وتنظر الي الشمس والمسافة بعيون مخذولة ، وتذب الذباب عنها باقدامها وهزّ رؤوسها ، والامير صامت مكتئب مفكّر يتنازعه العطش وضرورة الورد من جانب ، واخطار الرحلة من جانب آخر . وما ان يخيم الليل حتى يكون ذكر القطيع قد اتخذ

---

١) الديوان ٢١

قراره وانقلب من كائن صامت كئيب مفكّر الى كائن صاخب يزخر بالانفعالات ويغتلي فيه التصميم فيخلّي لأتنه دربها ويستحثها بالنهاق والعضّ، ويرتمي واياها في صراع طويل مع الارض وتضاريسها ومسافاتها ، ويراعي ان لا تشذ واحدة من القطيع ، ويطوى هو واياها الليل بلا توقف .

واذا كان الثور يشبه الانسان المنفرد فان الحمر تمثل الجماعات البشرية التي اناخت عليها جغرافية الصحراء فباتت تمارس الرحيل الجماعي هربا وسعيا ، ورحلتها - من البداية وحتى النهاية - حركة جماعيّة مزدحمة بتطلّعات الارتواء المهدّدة ثم المخذولة ، وبمكابدة ضروب من الصراع النفسي في كل مرحلة من مراحل الرحلة ، فهي دوما بين خوف ورجاء وحنين ونزوع، بين ارتباط بالمرعى المطمئن وضرورة النزوح عنه ، ثم ، وهي في عرض الصحراء تعاني الارض ودورة النهار واخطار العطش والضياع والتفرّق ، وتنتهي رحلتها بخذلان كما بدأت بخذلان ناجم عن ضرورة الخضوع لجور الجغرافية .

اما الناقة فان الكلوم التي تخرج بها من عراكها مع الطبيعة تملأ الديوان في صور الهبوط الفيزيولوجي والأوصاب الجسدية التي ترتسم في اطار من الهزال العام من جراء ما يصيب اجزاء الجسد من تغيّر وافرازات . فالناقة في الغالب ذائبة ضامرة مما عانت من سرى الليل ومغالبة البيد :

بَرى نيَّهَا عنهَا التجمُّدُ في السَّرى وجَوْبُ صحارٍ لا تزالُ تخوضُهَا (١)

وينال الهزال افخاذها لما تصارع من الرمل المنهال (٢) ، وسنامها (٣) ، فتصبح كالنوق المنزلية (٤) ، اوعوجاء كالقسي المبريّة ، اوكالهلال . ويتجلّى الضنى والكلال في العيون الصغيرة الصافية المستكينة فينطفئ بريقها وتغور ويتلاشى الالق والحيويّة منهما فتغدوان كآبار قليلة المياه اوكأوعية زيت فرغ نصفها ، وتدمعان ، وتصفران ، وتعبّر العينان المتعبتان عمّا تضمره الناقة للأرض المعادية من حولها من كراهية . فهذه الارض هي التي تدمي اخفاف الناقة ، والسير فيها يتسبّب بتجريح صدرها حيث مجرى حبال النسع فتئن ، وتتراكم الاوجاع عليها فيما يشتدّ السير ويجذب راكبها الزمام فيدمي انفها وتوجعها البرى فتنزف لغاما

---

١) الديوان ٣٢٨ ٢) الديوان ٥٨٠ ب ٢
٣) الديوان ٥٧٤ ب ٢٩ ، ١٤٥ ب ١٦ ٤) الديوان ٢٩٥ ب ٥٥ - ٥٧

ثخينا يختلط بالدم والصديد فيزودها بلثام ساخر ضدّ الشمس . وينحدر العرق على هذا الجسد المتعب : على العنق ، ومن الذفارى . ويعقد الاجهاد عروق البعير وحالبه، ويساقط الصيف وبر الأبل . (١)

اما ذروة هذا الضنى فيعبّر عنها الشاعر بصورة الاجهاض المتكررة ، فهو كثيرا ما يعدّد آلام الناقة في تصاعد يبلغ في نبرته الختامية الى ذكر الاجهاض كذروة لتلك الآلام :

فلمْ تهبطْ على سَفَوانَ حتّى طرحْنَ سخالَهُنّ وإضْنَ آلاَ (٢)

وكانما هذان الاجهاض والهزال الاخير هما حصيلة كل ذلك الصراع واوجاعه . ويتطاول هذا الحادث في مدى زمني يطيل الاوجاع ويكسبها صفة دامية (٣). اما الحياة المجهَضة ففي منزلة فوق منزلة الموت ودون منزلة الحياة ، ولسلّما ان تكون تجسيدا للخيبة التي ترافق الاحياء منذ المهد ، او هي تعبير عن اخفاق الحياة واجهاضها منذ بدايتها :

يَطْرَحْنَ بالمَهْمَهِ الأَغْفَالِ
كلَّ جهيضٍ لَثِقِ السِّرْبالِ حَيِّ الشهيقِ مَيِّتِ الأَوصالِ (٤)

ويستمر مرير الصراع بين الحيوان والطبيعة ، ففي اتون النهار تتلظى الكائنات صغيرة وكبيرة ويبلغ النهار اعنف ذراه حين يمارس شراسته ضد الحرباء كبير سدنة الشمس، الذي يتعبّد لها بشعائر الاديان المختلفة ، فلكل وقت شعيرة :

---

١) شواهد هذه المظاهر في الديوان على التوالي : ٦٢٠ ب ٣٧ ، ٥٩٣ ب ١٨ ، ٣٨٥ ب ٤٣ ، ١٠٣ ب ٤٢ ، ٣٨٧ ب ٥٠ ، ٤٤٠ ب ٤٦ ، ٢٩٦ ب ٥٧ ، ٥٨٠ ب ٥٣ ، ٤٢٧ ب ٥٤ ، ٦٠٥ ب ٣١ ، ٨ ب ٣٣ ، ٥٧٥ ب ٣١ ، ٦٣٠ ب ٢١ ، ٥٩٢ ب ١٧ ، ١٦٥ ب ١٤ ، ١٨٦ ب ١١ - ١٢ ، ٤٧ ب ٤٧ ، ١٨٦ ب ١٠ . وفي معظم هذه الشواهد يذكر ذو الرّمّة مباشرة ان الناقة التي بدأت رحلتها بدينة انما تعاني هذه الاوجاع نتيجة لـ "استعراضها البيد "او لان " نجوم القيظ "رمتها ، او بفعل ما "اكل الوجيف بكل خرق " من اسنمتها ... الخ .
٢) الديوان ٤٣٩
٣) الديوان ٣٨٥ ب ٤٢ - ٥١ ، و ٣٤٩ ب ٣٨ - ٣٩ .
٤) الديوان ٤٨٢ ، وانظر ٦٤٠ ب ٢٠ - ٢١

اذا حَوَّلَ الظِّلُّ العشيُّ رأيتَه حنيفًا وفي قَرْنِ الضُّحَى يتنصَّرُ (١)

وقد يمارس بعض رياضات اهل الهند الدينية :

كأنَّ حرباءَها في كلِّ هاجِرةٍ ذو شَيْبَةٍ من رجالِ الهندِ مَصْلوبُ (٢)

والحرباء شديد الحساسية للشمس سريع الاستجابة لتحوّلاتها باللون والحركة :

وقد جَعَلَ الحرباءُ يبيضُّ لونُه ويخضرُّ من لفحِ الهجيرِ غَياغبُه
ويشبجُ بالكفَّيْنِ شَبْحًا كأنَّه أخو فجرةٍ عالى به الجذعَ صالبُه (٣)
على ذاتِ الواحِ طوالٍ وكاهلٍ أنافت اعاليه ومارَتْ مناكبُه

واذ تعذّبه الشمس بحرّها يرنّح برأسه كمن قد شجّ رأسه :

إذا جعلَ الحرباءُ مِمَّا أصابَهُ من الحرِّ يَلوي رأسَهُ ويُرَنِّحُ (٤)

والى جانب صورة الصلب والسجود هناك صورة دينيّة اخرى هي صورة التائب المستغفر :

كأنَّ يدَيْ حربائِها مُتَشَمِّسًا يَدَا مُذْنِبٍ يستغفرُ اللهَ تائبِ (٥)

وصورة اخرى كأنّها من شعائر النذور الوثنيّة :

ونَصَّ حرباؤُها فيها ذوائبَه في صَلِعٍ من لُعابِ الشمسِ مَسْجُورِ (٦)

وللشمس يتعبّد الجندب بطريقة اخرى ، فهو يركض نزوا على الرمضاء :

ويومٍ يزيرُ الظبيَ اقصى كِناسِهِ وتنزُو كَنَزْوِ المُعْلَقاتِ جنادِبُه (٧)

ويغني في ركضه :

مُبَرْوِرِيًا رَمَضَ الرَّضْرَاضِ يَرْكُضُهُ والشمسُ حيرَى لها بالجوِّ تَدْويمُ
كأنَّ رِجليهِ رِجلا مُقْطِفٍ عَجِلٍ اذا تجاوَبَ من بُرْدَيْهِ ترنيمُ (٨)

ويئن تحت وطأة الشمس سدنة صغار ، فالضبّ والصفور يلجآن من غضبها في جحر واحد :

تجاوَرْنَ والصفورُ في الجُحْرِ لاجِئٌ مع الضبِّ والشِّقْذَانُ تسمو صدورُها (٩)

وتهرب الأساريع :

وحتَّى سَرَتْ بعدَ الكَرى في لوَيِّهِ اساريعُ مصروفٍ وصَرَّتْ جنادبُه (١٠)

---

١) الديوان ٢٢٩ ٢) الديوان ٣٧ ٣) الديوان ٤٧
٤) الديوان ٨٧ ٥) الديوان ٥٩ ٦) الديوان ٢٧٩
٧) الديوان ٤٦ ٨) الديوان ٥٧٨ ٩) الديوان ٣٠٨
١٠) الديوان ٤١

وحتّى بذرة الحياة تتفتح في هذا الجحيم الذى يحضنها ولا فرار لها منه :

وحتَّى أَتَى يومٌ يكادُ منَ اللظَى ... بهِ التُّومُ في أُفحوصِهِ يَتَصَيَّحُ (١)

ويجور الصيف على بعض الطيور والحشرات الاخرى ، فيهاجر المكّاء بفراخه التي نبت ريشها حديثا :

ولمْ يَبْقَ في مُنقاضِ رَقْشٍ توائِمٍ ... من الزُّغْبِ اولادِ المَكاكِيِّ واحِدُ (٢)

ويحتشد الذباب فيلذع الخيل لذعا شديدا :

يُقلِّبْنَ من شَعْراءِ صيفٍ كأنَّها ... مَوارِقَ لِلدَّغِ الْنخِزامُ مَرامِ (٣)

وينخر البق رؤوس الآتن :

صِياماً تَذُبُّ البَقَّ عنْ نُخَراتِها ... بنهزٍ كأيماءِ الرُّؤوسِ المَوانِحِ (٤)

وفي ليالي الصيف يكثر غناء الصرصار (٥)

وهناك غروب من الكائنات لا تعشّش الا في الخراب ، وكل منها يمارس وجوده من خلال اشأم ما فيه ، فالصدا ، ذكر البوم ، يمارس وجوده من خلال صوته ليزيد في وحشة الخراب شؤما وخرابا :

إذا الصدا بجوزهِ تغرَّدَا ... ينوحُ كالثَّكْلَى تميحُ الفُقَّدَا
أو بأنانِ البومِ او صوتِ الصَّدَا ... او خالطَ البيدُ الدَّجِيَّ الاسودا (٦)

ويستزيد ذو الرّمة من تفصيل صوت الصدا فينشر على الليل المسترسل وحشة تتطاول على مدى الصحراء (٧) . ويساعد الغراب البوم على تكثيف وحشة آخر الليل :

وشحشحانِ الباكرِ الحجّالِ ... في أُخرياتِ حالكٍ مُنْجَالِ (٨)

وفي الصحراء تبدو جميع الحيوانات مكشوفة امام الخصم ، عاجزة مقعدة تحت وطأة هذا الجبروت المعادى . ولعلّ ذا الرّمة قد ضبط هذه الحقيقة واجملها في ثلاث صور مركّزة غنيّة بمعاني هذا الصراع وابعاده ليعبّر عن العرى التام الذى تواجه به الحيوانات المخذولة ما ترشقها به الطبيعة من حولها من رمل وشوك وعطش . كذلك هي فراخ النعام :

---

١) الديوان ٩١ ٢) الديوان ١٢٤ ٣) الديوان ٦١١
٤) الديوان ٣٦٣ ٥) الديوان ٢٨٩ ب ٣٠.
٦) الديوان ١١٥ ، وانظر مثله ٣٠٧ ب ٢٨ ، ٢٥٢ ب ٥٥.
٧) الديوان ٤٨ ب ٥٤ - ٥٦.
٨) الديوان ٤٨٤.

جاءتْ مِنَ البَيْضِ زُعْراً لا لباسَ لَهَا ... إلّا الدَّهَاسُ وأُمّ برّةٌ وأَبُ
كأنّما فُلِقَتْ عَنْهَا ببلقعَـــةٍ ... جماجمٌ يَبَسٌ أوْ حَنْظَلٌ خَرِبُ
ممّا تَقَيَّضَ عن عوجٍ مُصَطَفَّـــةٍ ... كأنّها شامِلٌ أبْشارَها جَـرَبُ
أشْدَاقُها كصدوعِ النبعِ في تَلَلٍ ... مِثْلِ الدحاريجِ لم يَنْبُتْ لها زَغَبُ
كأنّ أعناقَها كُرّاتُ سائِغَـــةٍ ... طارَتْ لفائِفُهُ أوْ هَيْشَرٌ سَلَـــبُ (١)

وفي هذا الهياب المترامي ، ليس لدى فراخ القطا ما يدفع عنها قسطا من الاذى سوى عطف امهـا :

إلى مُقْعَدَاتٍ تطرحُ الريحُ بالضُّحَى ... عَلَيْهِنَّ رفضاً من حَصَادِ القَلاقِلِ
يَئُوْنَ ولم يُكْسَيْنَ إلّا تَنازُعَـــاً ... من الريشِ تنواءَ الفِصالِ الهزائِلِ (٢)

وكذلك هو خشف الظبيّـة المنطرح مسلـوب القـوى :

تنفي الطوارِفَ عنهُ دِعْصَتَا بقرٍ ... ويافِعٌ من فِرندادَيْنِ مَلْـمُومُ
كأنّه في الضّحَى تَرمي الصعيدَ بهِ ... دَبابةٌ في عظامِ الرأسِ خُرْطُومُ
لا يَنعِشُ الطرفَ إلّا ما تخوّنهُ ... داعٍ يُنادِيه باسمِ الماءِ مبغومُ
كأنّه دُمْلُجٌ من فِضّةٍ نَبَـــهٌ ... في ملعبٍ من عذارَى الحيّ مَفْصُومُ (٣)

ولكن هذه الصغار تكبر ويتولى الواحد منها همومه بنفسه ويختلط في حياته السعي في سبيل الارتزاق بالجنس ، ويختلط هذان بكآبة الصحراء اذا ثارت حفيظتها واستحال نبتها شوكا يلعب في المدى وعاد الحيوان الذى شبّ يستأنف التجربة التي تلقاها ابواه واسلافه من قبل :

قريعُ المَهارَى ذاتُ حينٍ وتارَةً ... تعسّفُ أجوازَ الفلاةِ مناقِلُـهْ
إذا لعبَتْ بُهْمَى مطارٍ نواجِـفٍ ... كَلِعْبِ الجَواري واضمحلّتْ ثمائلُـهْ (٤)
وظلّ السّفا من كلّ قِنْعٍ جرى بهِ ... تخرّمَ أوتارَ الأنوفِ نواصِلُـهْ

ب ـ الصراع بين الاحيـاء :

ويبلـغ مدّ الصراع اقصى شأوه اذ يتخطّى حدود مصارعة الاحياء للطبيعة ليصـل الى تطبيق تلك المعادلة القاسية التي تجعل بقاء الحيّ رهنا بقضائه على اخيه الحيّ ، او بامتلاكه اياه . فحين تجور النواميس الصحراويّة ويغدو التغلّب عليها مستحيلا يتحتّم ان يقع الصراع بين المحكومين بهذه النواميس في توق كل منهم لانتزاع البقاء من الآخر : فأما الصيّاد

---

١) الديوان ٣٤ ـ ٣٥
٢) الديوان ٤٩٨
٣) الديوان ٥٧١
٤) الديوان ٤٧٢

واما الوحش ، واما الذئب واما الضبع حيث لا مكان للاثنين سويّا . ذلك لانه لا سبيل الى مواجهة الشحّ الا " باغتصاب " المورد وباجلاء الآخرين عنه ، وقد تمثل هذا الصراع في ثلاثة اشكال :

١ ـ الصراع بين الانسان والانسان : وهذا بدوره اتخذ شكلين ، او جرى على حلبتين :

أ ـ التملّك : تساند شحّ الصحراء مع الوضع الاقتصادى والاجتماعي لعرب البادية في العصر الاموى ليسوقا الصراع بين الشاعر واخيه هشام في اطار خلاف ذى اصول ماديّة (١) . وبعد ان حرّم الاسلام الغزو اتخذ تنازع البقاء صورة اخرى ، وذلك بذكر التناحر الحقوقيّ على المسالح الاقتصاديّة اذ يقع خلاف بين قبيلة الشاعر وعتيبة بن طرثوث على تملك بئر ، فينهض الشاعر بعبء منافحة الخصم " وقتاله " باسلحة الجدل والمنطق والاحتكام الى عدل المهاجر والى اليمامة (٢) . وقد ساق الشاعر صورة اخرى من صور الصراع بين الانسان والانسان حين طرق ابواب الممدوحين بالتملّق والثناء/وبالعتاب والخيلاء تارة اخرى بغية "انتزاع" ما يمكن انتزاعه مما يملكون . غير ان صورة العوز الذى يلفّ الشاعر ومجتمعه لا تفارقه حتى/ حين يتمكّن من الكسب :

فصارَ حيًّا وطَبَّقَ بعدَ خَوْفٍ على حُرِّيَّةِ العربِ الهُزَالَى (٣)

فلا بلال بن ابي بردة ولا غيره استطاع ان يردّ غائلة الهزال الاقتصادى عن ذى الرّمة ، ولا البصرة ـ ولا سواها من مجتمعات العصر ـ استطاعت ان تضمّه الى فيئها فتنسيه هول القحط ، ومن ثم فان شحّ الطبيعة وشحّ المجتمع قد القيا الشاعر في صحرائه ولفتا انتباهه الى التركيز على مجال اخر من مجالات الصراع بين الانسان والانسان .

ب ـ الحب :

وهو ميدان صراع الفحولة والانوثة في تنافرهما وتجاذبهما . الفحولة تقتحم والانوثة تصدّ ، ويكون الصراع قائما على الرغبة والردع . وقد تجلّت صورة هذا الصراع في قصص حب مخفقة ، اذ المرأة امنية بعيدة المنال :

---

١) الديوان ٣٥٤ ـ ٣٥٥ ب ١٣ ـ ١٨
٢) الديوان ، القصيدة ٦٢ ، وخاصة ص ٤٧٣ ـ ٤٧٤ ب ٣٥ ـ ٣٨ .
٣) الديوان ٤٤٩ .

إذا قلتُ تدنو مية أغبرّ دونها فيافٍ لطرفِ العينِ فيهنّ مطرحُ (١)

والآم البعاد وصعوبة الوصول لا تحصى . وعلة الاخفاق قائمة على تصلّب الفريق الآخر في الصراع والمتمثل بالمرأة نفسها ثم بأهلها وزوجها وما يمثّلون من قيم اجتماعية ، وهي مركوزة في الطبيعة الجنسيّة التي لا ترتوى .

فالمرأة في الديوان مدلّة متمنعة مطول ، واهلها يمنعون الشاعر رؤيتها ، وزوجها يغار عليها ويبكي اذا طرق الشاعر مضاربها (٢) ، والمرتابون والنميرون والمنافسون كثر ، والشاعر يصارع الجميع وفي انهزامهم المعنوى انتصاره الوحيد في ذلك الصراع ويزداد تدللها بحبيبته . ذاك لان حبّه من طبيعة لا تستهلك ، اذ ان واقع نظرته الى المرأة مشبع بالشهوة التي ضربت دونها الاسداد فلم يملك الّا ان يعبر عنها مواربة في ابياته التي يصف فيها بكرة الدلوحيث يستخدم المصطلح الجنسي الصريح ، ويواجه القارئ بصورة صريحة متعمّدة :

وجاريةٍ ليستْ من الأنسِ تستحي ولا الجنّ قد لاعبتُها ومعي دَهْني
فادخلتُ فيها قيدَ شبرٍ موفّرٍ فصاحتْ ولا واللهِ ما وُجدَتْ تَزْني (٣)
فلما دَنَتْ إهراقةُ الماءِ انصتَتْ لأعزلةٍ عنها وفي النفسِ أنّني

ثم ان الشاعر قد مزج غزله بصور فجّة (٤) تصرّح عن الرغبة المتأججة تصريحا ، فلطالما تبطّن الحسناء ونضا عنها درعها واستلب على الحشيّة ثوبها وسمح لخياله ان يجوس بدنها ربلات وافخاذا واعجازا ، ويرسم بالكلمات النابضة مشهد ضجيعها المحبور الذى يتبطّح على مثل النقا :

أبيتُ على مثلِ الأشافي وبَعلُها يبيتُ على مثلِ النقا يَتبَطّحُ (٥)

لقد احسّ ذو الرّمة جسد المرأة بحصب مرهف مشبوب بالتوق حتى لقد اضحى الجسد تصوّرا وفكرة (٦) تجوس الصحراء في رأس هذا الشاعر الجوّاب . وقد بلغ من جمح الرغبة في نفسه ان تعداد الصفات الجسدية للمرأة قلّما بدا تعدادا مفككا مجمّعا تجميعا تراكميّا ،

---

١) الديوان ٨٥ ٢) انظر ما قيل حول ذلك في المدخل لهذه الرسالة ص ٠٠
٣) الديوان ٦٤٥
٤) الديوان ٣ ب ١٤ ب ١٦ ، ٤٢ ب ٢٢ ، ٤٢٩ ب ٣ ، ٤٣٢ ب ١٥ ، ٦٥٢ ب ٢٥ - ٢٦ ٠
٥) الديوان ٨٥
٦) الجسد الكامل مبثوثة صفاته في ثنايا الديوان ، ومن بعض صوره التامة : ٤٦٠ - ٤٦١ ب ١٠ - ١٦ ، ٤٨٠ ب ٣٣ - ٣٨ ، ٥٠٨ ب ٢٩ - ٣٦ ٠

بل غالبا ما كانت سذاجة الوصف ودهشة الرؤية مع الشهوة الكامنة تصير هذه الصفات وتدخلها في لحمة الاحساسيس البدائية المتدفقة (١) . ذلك الجسد هو محور الاعتلاج الذي يعانيه الشاعر في ذلك السجال ، وهو بطبيعته يستقطب قوّة الردع التي كانت كامنة في اساس الصراع .

٢ - الصراع بين الانسان والحيوان :

قلما يضع الشاعر نفسه موضع الخصومة مع الحيوان ، كأنْ يدوس وهو ضارب في الصحراء بنشوة على دويبة حقيرة فيسحقها وهي عاجزة عن المقاومة :

مُكَنَّيَةٍ لمْ يعلمِ الناسُ ما اسْمُها ... وطِئْنا عليها ما تقولُ لنا هَجْرَا
وإنْ ظُلِمَتْ لمْ تنتصِرْ من ظَلامَةٍ ... ولمْ تَبْدِ نابًا للقتالِ ولا ظُفْرا (٢)

وفي هذه القصيدة عينها ، وانطلاقا من الموقف النفسي المحن في استكمال النشوة ، يقدّم لرفاقه اطايب الذبيحة (٣) . ولإكرام ضيفه يجرح نصله عراقيب نياقه (٤) . وفيما خلا ذلك لا ترى من صور العلاج بين الشاعر والحيوان سوى صورة التنفير الخفيفة المحبّبة (٥) . فالحيوان صديق الشاعر .

ومن هنا فإنه - على خلاف ما جرى عليه كثير من الشعراء الجاهليين - تبرّأ من ان يكون صائدا ، واعطى الدور لاخي بني جلّان الذي يمثل فريق الانسان في الصراع مع الحيوان ، وبدا هو وكأنه يرسم مشهدا لا صلة له بأي من فريقيه . لذلك استطاع ان يرسم الصائد من زاويتين - كما مر - : وجه الانسان الملهوف على رزقه (٦) ووجه القدر العاتي الذي يتربّص بالحيوان : حيث بقاء اي منهما مرهون بقضائه على الآخر : الصياد بسهامه ، او الوحش بفراره .

ومشهد الصراع بين الصائد والحمر مثقل بالانفعالات النفسيّة العنيفة . فما يكاد القطيع يجتاز مرحلة صراعه مع الطبيعة ويصل الى هدفه حتّى يبدأ طور جديد من التوجّس .

---

١) الديوان ٤ - ٥ ب ١٣ - ٢٠ . ٢) الديوان ١٧٨
٣) الديوان ١٧٧ ب ٤٠ - ٤١ ٤) الديوان ٤٩٠ ب ٣٣
٥) الديوان ١٤١ ب ١٣ ، ٣٠٦ ب ٢٣ ، ١٤١ ب ١٦ ، ١٥٢ ب ١٤ .
٦) الديوان ٢٤ ب ٩٢ - ٩٣

ارهاصات الخطر تفسد عليه متعة الوصول وحبّ السلامة يلجمه عن الورود ، والعطش وضرورات البقاء تدفعه وخرير الماء يطيبه . ويتقدم الفحل " الرئيسة " ليستكشف المنطقة ثم تشرع الحمر في الورود وما زالت سهام الصائد محطّ توجسها فاجيادها ناشزة ، ثم تبدأ في الشرب فتنقضّ عليها ناشبات اخي جلان قبل ان ترتوى غير ان السهام تخطئ ، والذعر يدب في قلوب الحمر فتفر مسرعة وتتفرق مثيرة الغبار محطّمة ما تقع عليه سنابكها ، وترتمي بامطارها " المفضيات الفواسح " ، ويلتاع الصائد ويصرخ بالويل والحرب . لا الحمر ارتوت ، ولا الصائد قنص ، ولا الصراع انتهى ، فكرّة السنة ستعيد كل شيء الى بدايته الا ولى وتضع الحمر مرّة اخرى - واخرى - امام منطلق الصراع واحتمال الموت ، فالصيّاد الذى طاشت سهامه كان في العادة لا يخيب :

كانتْ إذا وَرَدَتْ امثالُهُنَّ لهُ ... فبعضُهُنَّ عن الأُلّافِ مُنْشَعِبُ (١)

بتلك الخاتمة المؤقتة للصراع استطاع ذو الرّمة ان يرسم مأساة مزدوجة اصابت الانسان والحيوان على السواء ، بحيث لم يخرج اىّ منهما منتصرا ، ولم ينل ما يصبو اليه .

وفي قصة الثور يقتصر دور الصيّاد في الصراع على المطاردة وعقد الآمال وتوقيت المعركة :

فظلّ بعينَيْ قانصٍ كانَ قَصَّهُ ... من المُنْتَدَى حتّى رأى غيرَ ذاعرِ (٢) .

اما الصراك الحقيقي فمتروك للكلاب ، وهذا يتضح في الفقرة التالية .

٣ - الصراع بين الحيوان والحيوان :

بعد ان يتخطّى الثور اهوال الليل ويكاد ان يستكين ثانية لمرعاه بغير ذعر تنطلق اليه الكلاب جائعة هزيلة ضامرة مستميتة بضراوة المهدّد في بقائه ، فيذعر الثور ويهرب ، وكلا الفريقين لا يدّخر جهدا : الكلاب تلهث بلهاث كالنحيب فتكاد تدرك الثور ، فتعاوده الكبرياء ويستشعر الخزى ويغضب لكرامة هدرها الفرار فيمسك . ويستدير بحركة بارعة فيكّر على الكلاب بطعن لا يطيش ، وهمة ثابتة لا ترتعش ، يجرح او ينفذ طعنته والكلاب تنطح مخضّبة بدمائها . لقد جندل اعداءه ، وانقشعت عن نفسه همنوم الفزع وعار الفرار فاستخفّه النصر وانقض كنسر في اثر عفريت . وانتصار الثور اوضح من انتصار الحمر ، فهو اقرب الى الشاعر واشدّ شبها به من حيث الكبرياء والجلال والقدرة على ردّ التحدّى .

---

١) الديوان ١٥ ٢) الديوان ٣٠٠

والحمر اشبه بالجماعة الانسانية التي يتفوق الشاعر على افرادها بماله من قدرة على الصراع - ولو كان هذا الصراع مكابرا .

ويتمثّل الصراع بين حيوانات الصحراء ايضا في صورة الصقر الذى يحدّق بحثا عن فرائسه [١] وفي صورة الطير الذى يأكل ما تجهضه الناقة [٢] ، وفي خوف النعام على فراخها من سباع الليل [٣] . ويبلغ تعبير ذى الرّمة عن هذا الواقع في التقرير المباشر لمعادلة تنازع البقاء :

في صَحْنِ بيداءَ تَنْوِي الخامِعَاتُ بِها من قِلَّةِ الكَسْبِ للغُبْسِ المغاوِيرِ [٤]

اذ يستحيل هنا تحديد ولاء الشاعر ، او حتّى احد فريقي الصدام . لا شكّ ان كلّا من الوحشيين سيستميت للدفاع عن نفسه من اجل هذا الغذاء ، غير انه لا دافع لما يتملّك المرء من الشعور بالفجيعة تلفّ الكائنين : المصادفة جعلتهما خصمين ، وشحّ الطبيعة حتّم صراعهما ، ولكنّهما في التحامهما كائنان ساذجان يتقاتلان وخصمهما الحقيقي قدر مشترك يتنزّلان تحت احكامه . تلك هي صرخة الديوان ابتداء بهذا المشهد وانتهاء بالصراع الشامل بين فريقي الكون : الاحياء والاشياء ، الانسان والطبيعة ، وكل منهما في النهاية مغلوب على امره ، اذ ليس هناك انتصار حاسم لاحدهما وانما هي مغالبة مستمرة تنتصر فيها الصحراء ، تملك الطبيعة الرهيبة ، بما تشتمل عليه من قوة ظاهرة او محجوبة .

---

١) الديوان ٣٩٩ ب ٣٦ - ٣٧
٢) الديوان ٦٤٠ ب ٢١
٣) الديوان ٣٤ ب ١٢٦
٤) الديوان ٢٧٨

الفصل الثالث

أثر الصحراء وضروب الصراع فيها في نفسية ذي الرّمة وفنه

١ ـ الآثار النفسيّة

يمكن ان يقال استنادا الى الحقائق التي مرت في الفصلين السابقين : ان المسطّح المكاني الذى اتيح للشاعر كان ، رغم اتساعه وترامي اطرافه ، محدودا متشابه المعالم ، وان الرؤية الخارجية كانت تقع باستمرار على مناظر مكانيّة متكررة وعلى الوان من الصراع ـ فوق تلك الارض ـ رتيبة تقوم بها شخوص محدودة لا تتغيّر في ذاتها ولا تستطيع تبديل طرائقها ، وقد تركت هذه الرتابة اثرها في شعر ذى الرّمة ، دون ريب ، وشاهد ذلك ان المنحى العام لاكثر القصائد عنده متشابه العناصر ، بل ان التشابه احيانا يظهر في التفصيلات الجزئيّة ، ولكن الذى يخفّف من تلك الرتابة هو ذلك الالتحام القائم بين الشاعر والصحراء ، او ذلك الاستشفاف لأمزجة الصحراء المتناقضة ، فكأن الشاعر في اتحاده بها كان كمن يكتشف في عالمه بعدا لا يتناهى بما يطوى في اغواره من حقائق الجمال والجنس ومن حقائق الشح والصراع من اجل البقاء ومن حقائق الوجود وعلاقته بما وراء الوجود ، وبعض هذه الحقائق كامن في طبيعة الصحراء نفسها ، كما ان بعضها ناجم عن طريقة الشاعر في الاقتراب من موضوعه ، وعن مدى الرؤية الفنيّة لديه . وهذه الرؤية تنبع من مواقف نفسيّة خاصة واجه الشاعر بها مرئياته المتصارعة ، وصنّفها في احلاف وفئات ، فهناك هو نفسه والمرأة وفريق الحيوان والانسان وفريق الصحراء ، بما فيها من عناصر جغرافيّة صمّاء ، وهو موقف غير حيادى ، لأن الشاعر يشكله على هواه ويصنّف ما فيه من قوى فينصر فريقا على فريق ، او يوسع من حدود قضيته الفرديّة فيجعلها محورا انسانيّا كبيرا . وعلى الرغم من الصراع الآنيّ الذى ينشب بين الاحياء انفسهم فانهم ـ آناسيّ وحيوانات ـ يقفون حلفا واحدا في وجه الصحراء ، في صراع اطول مدى ، وان كان معروف الخاتمة .

من اجل ذلك كله كانت السمة النفسيّة الغالبة على ذى الرّمة هي احساسه بالتطابق بين ذاته والذوات المختلفة ، في سبيل ان يخفّف على نفسه وقع الاخفاق في الحبّ والحياة

المادية ووقع النهاية المحتومة التي تترصّده الصحراء بها في كل لحظة . واذا جاز التشبيه قلت ان ذا الرمّة في هذا الموقف لم يكن فحسب كالروائي الذى يلقي من ذاته بعض سماته الخاصّة على بعض الشخصيات في مسرحيّته ، بل كان يبعث بالشخوص واحداً تلو الآخر ليمثله كل منها في جميع تلك السمات او في اكثرها ، غير انه تجاوز ايضا مرحلة التطابق الذاتي الى ايجاد هذا التطابق بين المنظورات الواقعة خارج نفسه ، حتى اصبح هذا التطابق هو السمة الغالبة على كثير من العلاقات بين العناصر المتباعدة في الصحراء .

١) فمن ابسط صور هذا التطابق ذلك القائم بين الشاعر وبين عدد من الشخوص الانسانية ، كالراعي ورفيق الادلاج والتأويب وسائر افراد القافلة لاسيّما الحادى والغلام . وتعدّى ذلك التطابق الشخوص التي يتعاطف الشاعر معها بشكل واضح ، فحتّى الشخصيات المفارقة اتخذت لها مواقف تشبه موقفه العام ، فالصائد من قبيلة جلّان ربما لم يتفق مع الشاعر في طبيعة الحرفة والمكانة العائليّة ، بل ربما ابعد الشاعر المسافة بينه وبينه اذ هو عدوّ الوحش في ذروة التطابق بين الشاعر والوحش- كما سيتبيّن ، غير انه في النهاية صوّره مخفقا في حرفته فتوحّد به عن طريق ذلك الاخفاق الذى كان يعانيه ذو الرمّة في حياته العاطفية وسعيه المعيشيّ . ويتّسع التطابق ليشمل الزوج الغيور اذ يشارك الشاعر بعض ملامح الاخفاق، فهو مؤرّق ، وربما شاء الشاعر ان يصوره "مفرّكا" وبذلك يقع - من الناحية الصنوية - على مسافة كبيرة تبعده عن زوجه ميّتة لا تقل عن المسافة التي تبعد الشاعر عنها في واقع الحياة .

٢) وحين تعرّف ذو الرمّة تعرفا نفسيّا الى الصحراء استقرأ شبها كبيرا بين نفسه وبين حيوانها فانعطف عليه محقّقا بينه وبينه تطابقا يتدرج على سلّم ذى مرحلتين : الاولى مرحلة مواجهة عدو واحد في ظروف واوضاع واحدة . والثانية مرحلة التوازى في معاناة المشقّات وفي الانفعالات النفسيّة العنيفة المتولدة عن هذه المعاناة . فكما كان سبب اسفار ذى الرمّة ، في الغالب ، اقتصاديا ، فكذلك هي رحلة الثور الوحشيّ انما تتّم بسبب انقلاب الفصول ، فالثور في البداية مرتاح ينعم بالمرعى [1] كما كان الشاعر ناعما في بلاده وبين قومه .

---

١) الديوان ١٧ ب ٦٧ - ٦٩ ؛ ٣٠١ ب ٧٨ - ٧٩ .

وقد نقل الشاعر صورته الليليّة في قصص الثور ، واسبغ عليه احاسيسه الخاصة واحاطه باطار نفحه بخصائص ما يحسّه هو في لياليه القلقة ، فكانت صورة الثور المنفرد في الليل هي صورة الشاعر المنفرد ، وازمته هي ازمته ، وكان التوازي قائما في احاسيس الهلع والتوجّس السمعيّ . وكان الليل بالنسبة للشاعر هو المناسبة المثلى التي تحرّك روعاته وتخلطها باصوات الريح والذئاب والكلاب و "حسيس القفر" والانهاك الذى يبلغ حد الثمل . وقد تكاتفت هذه جميعا لتولّد للشاعر صورة موازية تماما لصورة الثور الذى "يشئزه التأدُ ويسهرُه تذؤبُ الريحِ والوسواسُ والهَضَبُ" (١) . ثم ان كل الجلال الذى يتمتع به الثور ليس الا انعكاسا للصورة الداخليّة التي يحملها ذو الرّمة لنفسه .

٣) ومن الصعب ان نجد نوعا من التطابق النفسي بين الشاعر وحمار الوحش لأنّ التوازي الذى رسمه الشاعر ينقل صورة الجماعة لا صورة الفرد ، وينطلق الشاعر من هذه النقطة ليكمل لوحة الرحلة الانسانيّة فتصبح رحلة الحمر حركة شبيهة بحركة الجماعة الانسانيّة في ذلك الاطار الجغرافي ، وكلتا الفئتين تخلّف ديارا مهجورة حين ترتحل طلبا للماء والكلأ :

تَرَدَّتْ مِنَ خُرْشُومًا تَرَكْنَ بمتنِه كُدُوحًا كآثارِ الفُؤوسِ القواطِعِ
ومن آيلٍ كالوَرْسِ نضحًا كسَوْنَهُ مُتونَ الصَّفا مِنْ مُضْمَحِلٍّ وناقِعِ (٢)
على ذِرْوَةِ الصَّلْبِ الذي واجَهَ الصِّبَا سَواخِطَ من بعدِ الرِّضَا للمراتِعِ

وتتشابه الفئتان في الحوافز الجنسيّة فتنطبق صورة فحل القطيع على صورة الرجل ذى الفحولة الذى تنوط به الطبيعة مهمة حفظ النوع وتمنحه مركزا قياديا يلقي عليه مسؤولية سلامة الجمع وتأمين الرزق ، فالحمار هو رب العائلة ذو الزوجات الكثيرات ، وهو ايضا الزوج الغيور ، ثم هو شيخ القبيلة السديد الرأى الحازم السلطان . ومن خلال هذه المهمّات لا نَعْدم ان نجد بينه وبين الشاعر نقاط التقاء ، فهو مثله مؤرق بمسألة الرزق ، مؤرق بهواجسه الجنسيّة ، وهو مثله "محلّم" في عشيرته ثم هو في النهاية مثله فريسة للقدر المترصّد الذى لا ينفكّ يحلّئه عن موارده .

---

١) الديوان ٢٢ ٢) الديوان ٣٦٣

وليس اسباغ الوضع الانساني على الثور الّا بابا من ابواب التملص النفسي من حتميّة الخضوع لشروط الصحراء ، وكذلك الأمر بالنسبة الى الحمر فالشاعر بعد ان تغيب الاظعان عن عينيه يتلهى عن اوجاعه باجتياح الأرض وممارسة ضروب البطولة ، ويكبر نفسه عن ان ينحني امام جبروت الصحراء ، ولذلك فانه يخلع على خلفائه كل ما يمكن ان يبعده عن النهاية ، كما انه ينقذ اولئك الخلفاء في الوقت المناسب ، ليكفل للحياة دورتها واستمرارها .

اذا فان "تأنيس" الحيوان حقيقة كبرى في ديوان ذى الرمّة . وتتساند هذه الحقيقة مع الموقف النفسي الكابر الذى يتخذه الشاعر من نواميس الحياة الصحراويّة ، ومع حقيقة اخرى هي ان كائنات الصحراء جميعا تتنزّل تحت احكام هذه النواميس ، لتثبت ان الشاعر يرى في كل مشهد صورة من فاجعة هو شريك فيها ، وانه يلقي اعباءه على احياء الصحراء متنصلا منها ، متفرجا بوجع لا سبيل الى انكاره . فالازمة اصلا أزمة الشاعر وهو من بعد قد بسط ظلها على سائر الاحياء ، حيثما استقرأ المماثلة بين ذاته وبينها ، او حيثما احتاج الى شريك يحمل معه اوجاعه او بديل يحملها عنه ، او ببساطة ، حيثما نطق الشاعر نيابة عنها واعرب عن احاسيسها الداخليّة .

٤) ورغم متانة الحلف القائم بين الشاعر والحيوانين الوحشيين : الثور والحمار كانت اطلالة ذى الرمّة على ارض الصراع مزدوجة العدسة فحينما كانت الصحراء تمارس شراستها ضدّ الاحياء كانت العدسة تتركّز على عالم الوحش فتلتقط صور الحيوانات وهي تواجه جبروت الطبيعة في معركة غير متكافئة . حتّى اذا اتسعت رقعة العدوان الصحراوى اخذت العدسة تتّسع ايضا لتشمل اقرب الحيوان الى نفس الشاعر اعني ناقته . وتختلف نظرته الى الناقة عن نظرته الى الثور والحمار ، فالالفة بينهما عميقة ، وفي الناقة تجتمع جميع الصفات التي يحتاجها الشاعر في منالبته الصحراء ، هي شريكه في البطولة او صنوه ، ولذلك فانه يبعد عنها شبح الموت في كل صعوبة تخوضها ، ومن خلالها يرى الثور والحمار والظليم ، ولذلك كان كلما رسم الشبه بين ناقته وهذه الحيوانات ابعد شبح الموت عن نفسه بحجابين .

٥) وقد كان من الممكن لقسوة الصحراء وضروب الشظف والعناء والعذاب فيها ان تغرس في نفس ذى الرمّة نحوها كراهية عميقة راسخة ، وهو قد كان يكره احيانا بعض تلك المظاهر

فيها ويواجهها بالعداء ، ولكن ذلك العداء العابر للصحراء لم يستتبع عنده موقفا كليّا من المعاداة لها ، بل على العكس تماما ، كان الأغلب عليه هو الحب العميق لها الذى يشبه ولها دينيا . بل ان الامر اكثر تعقيدا من كل ذلك ، فاحساس ذى الرمّة تجاه الصحراء ليس عاطفة بسيطة وانما هو شعور مركّب من عناصر الحب والرهبة والتقديس والدهشة والاحساس العميق بحتميّة التلازم بينه وبينها ، حتى لقد ظهرا معا ككائن واحد

وفي ضوء هذا الالتحام الرحب تضيع الحدود الصارمة في مفاهيم الكراهية والعداء والحب والتعاطف لتغدو الطبيعة معبودة في اشرس حالاتها كما هي معبودة في اشد هذه الحالات دعة ، ويغدو العذاب والتعذيب ضربا من امتزاج "السادية" و "الماسوشيّة" في هنيهة واحدة . ففي غمرة النشوة العظمى يصبح الانسان والصحراء شريكين في قدر واحد ، لا يستطيع واحدهما ، ولا كلاهما متكاتفين الانفلات من ربقته . وتتكتل عناصر هذا العالم جميعا في صراع والتحام يؤكدان ان في صراع الأحياء فيما بينهم ، ثم في تلاحمهم بوجه الصحراء ، وصراعهم معها ، ثم في الالتحام الجماعي بالصحراء ، ارتباطا لا يفكّ ، ارتباطا يقف بالجميع على حدود قوّة غيبيّة مرهوبة تتصرّف بالأحياء والصحراء على حد سواء .

٦) وحين نظر ذو الرمّة الى الصحراء من خلال ملكة التجريد وجد بين الصحراء وبين القوى الغيبيّة شبها كبيرا يبلغ احيانا حدّ التطابق ، ولذلك يتوازى في شعر ذى الرمّة تياران كبيران : تيار تتجسّد فيه الصحراء معنى الهيمنة والجبروت وتحلّ محل قوّة الموت والغيب ، وتيار من التقوى المتديّنة للاله ، للقوة الغيبيّة المطلقة ، منفصلة عن الصحراء .

وتندرج المفهومات الدينيّة التي اوردها في شعره تحت الفئات التالية: ١) مفاهيم وقيم اسلاميّة ٢) اشارات الى الشعائر الاسلاميّة ٣) ممارسة الصلاة في الصحراء ايّان السفر ٤) اشارات دينيّة في الأطلال ٥) النيّة ٦) استمطار الرحمة الاسلاميّة ٧) الاستنجاد بالله والقسم به وشكره والتسبيح بمجده .

ففي الابيات القليلة التي عبّر فيها عن بعض المفاهيم والقيم الاسلامية لم يعد ان تناولها كعنصر موضّح (عبر التشبيه) :

فَكَرَّ يَمْشُقُ طَعْنًا في جَوانِبِها كأنَّهُ الأَجَرُ في الأَقبالِ يَحْتَسِبُ (١)

---

١) الديوان ٢٥ ، وفكرة الأجر تظهر عنده مرة اخرى : ص ٣٣٤ ب ٩

او كمرتكز للهجـاء :

أَضَعْنَ مَواقِيتَ الصَّلواتِ عَمْدًا وحالَفْنَ المَشاعِلَ والجِرارا (١)

او يقسم ببعض المعتقدات الاسلاميّـة :

فلا تَيأَسَنْ من أَنَّني لَكَ ناصِحٌ وَمَنْ أَنْزَلَ الفُرْقانَ في ليلةِ القَدْرِ (٢)

او يستغلّ مفاهيم الموت والنشور ليشرح حالته العاطفيّـة :

لَيالِيَ مَيِّ مَوْتَةٌ ثُمَّ نَشْـرَةٌ لِمَا أَلْمَحَتْ من نَظْرَةٍ وَكَـلامِ (٣)

ومرة واحدة يردّ ظاهرة المطر الى ارادة الهية :

أَسقَى الالاهُ بِهِ حُزْوَى فجادَ بِهِ ما قابَلَ الزُّرْقَ مِنْ سَهْلٍ ومِنْ جَلَدِ (٤)

واحيانا نحس كانه ينظم آيات من القرآن معددا بعض صفات الله واسمائه وذاكرا سطوته على الحياة والموت :

فقلتُ لا والمبدِئِ المُعيـدِ اللهِ أَهلِ الحمدِ والتحميـدِ
ما دُونَ وقتِ الأَجَلِ المَعْدودِ موعودِ ربٍّ صادِقِ الوَعْـودِ
هَلْ أَغْدُوَنْ في عيشةٍ رَغيـدِ
واللهُ أَدنَى لِي مِنَ الوريدِ والموتُ يلقَى أَنْفُسَ الشُّهودِ (٥)

وفي الفئة الثانية يشير الى الشعائر الاسلاميّة : من حصب الجمار (٦) ، الى التهجّد وقراءة القرآن بالليل (٧) ، الى كفّارة القسم او وفائه (٨) ، الى رسم صور الحجّ وذكر مواقيت شعائره (٩) ، والنظر الى الهلال (١٠) ثم التوجّه صوب الكعبة في مقـام الصلاة :

---

١) الديوان ٢٠٠ . ويهجو ايضا بشرب الخمر واكل لحم الخنزير : ص ٢١٩ ، ب ٤٧ .
ويستغلّ شروط التيمم في الهجاء : ص ١٦٧ ، ب ٢٥ .
٢) الديوان ٢٧١
٣) الديوان ٦٠٠
٤) الديوان ١٤٤
٥) الديوان ١٦٣
٦) الديوان ١٩٩ ب ٤٥
٧) الديوان ٢٨١ ب ٢٢
٨) الديوان ٢٩٤ ب ٥٠
٩) الديوان ٣٤٥ - ٣٤٦ ب ١٧ ، ٢٠ - ٢١
١٠) الديوان ٤٤٣ ب ٦٢ - ٦٤

وَأَنْصِبُ وَجْهِي نَحْوَ مَكَّةَ بالضُّحَى ... إِذا كانَ مِنْ فَرْطِ اللَّيالي بَدا لِيَا
أُصَلِّي فَما أَدْرِي إِذا ما ذكرتُها ... أُثْنَتَيْنِ صَلَّيتُ الضُّحَى أَمْ ثَمانِيَا (١)

ويذكر ممارسته الصلاة في عرض الصحراء وما يجوز له من اجتزاء ببعض الركعات عن الفرض كاملا :

وَمَفْفَى فَتًى حَلَّتْ لَهُ فوقَ رَحْلِهِ ... ثمانيةً جُرْدًا صَلاةُ المُسافِرِ (٢)

ويصف نفسه ورفيقه وهما يؤدّيان هذا الفرض في القفر عند ناقتيهما :

نَصِي الليلَ بالأيامِ حتّى صَلاتُنا ... مُقاسَمَةٌ يشتقُّ أَنصافَها السَّفْرُ
نبادِرُ إِدبارَ الشُّعاعِ بأربعٍ ... منَ اثنَيْنِ عندَ اثنَيْنِ مَمْساهُما قَفْرُ (٣)

ويذكر المسجد بين العناصر التي يصيبها أثر التنقّل والرحلة :

عَفَتْ غيرَ آرِيٍّ واعضادِ مَسْجِدٍ ... وسُفْعٍ مُناخاتٍ رَواحِلِ مِرْجَلِ (٤)

ويفتخر بالنبوّة :

أَنا ابنُ النبيينَ الكرامِ وَمَنْ دَعا ... أَبًا غيرَهُمْ لا بُدَّ عَنْ سَوْفَ يُقْهَرُ
أَلَمْ تعلموا أَنّي سَمَوْتُ لِمَنْ دَعا ... لهُ الشيخُ ابراهيمُ والشيخُ يُذْكَرُ
لياليَ تحتلُّ الأباطِحَ جُرْهُمٌ ... وإِذْ بأبينا كعبةُ اللهِ تُعْمَرُ
نبيُّ الهُدَى مِنّا وكلُّ خليفةٍ ... فهلْ مثلُ هذا في البريّةِ مَفْخَرُ
لنا الناسُ اعطانا كُمُ اللهُ عنوةً ... ونحنُ لهُ واللهُ أعلَى وأكبرُ (٥)

ويدخل في ادعيته ذكر شفاعة النبيّ ونعيم الآخرة فيقول :

ولا زِلْتُما في حَبْرَةٍ ما بقيتُما ... وصاحبتُما يومَ الحسابِ مُحَمَّدَا (٦)

ويقول :

يا صاحِبَيَّ أَنظِرا آوِكما دَرَجٌ ... عالٍ وظِلٌّ من الفِرْدَوْسِ مَمْدُودُ (٧)

وقد لجأ ذو الرّمة الى اسم الله في غير موضع ليؤكد اقواله (٨) تارة او ليستنجد بالله على خصم (٩) او ابتغاء مطمع (١٠) او لرفع الشكر الرسميّ الذى يفتقد حرارة الايمان :

---

١) الديوان ٦٥٢ ٢) الديوان ٢٩٣ ٣) الديوان ٢١٨
٤) الديوان ٥٠٢ ، وانظر ٣٧٣ ب ٢ ٥) الديوان ٢٣٧
٦) الديوان ١٢١ ٧) الديوان ١٣٢ ، وانظر ايضا ٥٤ ب ٤ ، ٣٥٤ ب ٩
٨) الديوان ٤٢ ب ٢٠ - ٢١ ، وانظر ٤٠٦ ب ١٤
٩) الديوان ٦٧ ب ١٤
١٠) الديوان ٢١٣ ب ٢٥

فلمّا جَرَتْ في الجَزْلِ جَرْيًا كأنّهُ سَنَا الفجرِ أحدَثْنا لِخالِقِنا شُكْرا (١)

غير ان هذه الصور المستمدّة من الدين لم تكن اكثر من عامل مساعد على ابراز شكل شعرىّ هنا او هناك ، وهي ليست قويّة اذا وضعت الى جانب صور الصحراء ، وما فيها من احساسات تشبه التعبّد الوثني لها ، ولقواها المحجوبة ، وقد مرّ بنا كيف استغلّ ذو الرّمة المفهومات الجاهليّة في الحديث عن الأنواء . وهذا يشبه ان يكون تقليدا شعريّا استعاره ممن سبقه ، ولكن الرؤية الشعريّة التي يواجه بها ذو الرمّة عالمه هي التي تحدّد موقفه العام ؛ ورؤيته لتبدل الفصول وصراع الاحياء ، ربما دلّت على انه كان يحسّ عالمه احساسا اقرب الى البدائية الوثنيّة ؛ كان في نظره الى الغيب موحّدا مقيّدا بتعاليم الدين ، وكان في رؤيته الحقيقيّة للعالم يحسّ بقوّة القوى الموجودة في هذا الكون الصحراوى التي توجهه وتوجه غيره وكأنها هي تختار فعلها بنفسها . وهكذا اضحت الطريق ممهّدة امام الطبيعة الصحراويّة لتأخذ مداها في نظره فتتمثّل في مزاجه المخذول - رغم وقفته الصامدة في الصراع - متألهة او شبيهة بالمتألهة .

وربّما كان هذا التأليه يفتقر الى شواهد صريحة من الشعر نفسه اذ هو في الواقع ناجم عن تجريد من مجسّد ، ثم اعادة تجسيد المجرّد . وبتعبير ابسط ، واكثر مباشرة ، هو ناجم عن تحميل منظورات الطبيعة خصائص فعّالة تنتمي الى طاقة جبّارة مجرّدة . فالصحراء المنظورة تتمتّع بقدرات تجريديّة تحقق ذاتها بآثار ملموسة عن طريق عوامل ملموسة وبمقتضى نواميس ثابتة . فهي ، الكائن المادّى ، قاسية بقسوة ماديّة تتألف من عناصر الشمس والريح والمطر والسراب والغبار والقحط والضوء والظلمة الكثيفة الرهيبة .

٧) ولم يكن ذو الرّمة ليتولّه بالصحراء هذا الوله لولا انّه اسبغ عليها صفات الأنوثة ، فإذا الانثى والصحراء يخضعان لقانون التطابق في نظرته العامّة ؛ وذلك انما اهتدى اليه حين استغلّ ملكة التشخيص ، وحين اصبحت الصحراء انثى اصبحت تشد الشاعر اليها برابطتي الحب والجنس .

ولعل هذا التطابق يبدو في ادنى درجاته النفسيّة والفنيّة مجرد تشبيه او استعارة بسيطة تجمع بين جزء من جسد المرأة ومظهر او جزء من اجزاء الطبيعة :

وذِي أُشُرٍ كالأُقْحُوانِ ارْتَدَتْ بِهِ حَنادِيجُ لَمْ يَقْرَبْ سِباخًا ولا بَحْرا (٢)

---

١) الديوان ١٧٦ ٢) الديوان ١٧٢

ورغم ان التشبيه والاستعارة يكشفان عن انعطاف الشاعر الى رؤية داخلية حميمة تقيم علاقة وثيقة بين المشبّهين المتباعدين في الظاهر ، الّا ان هذا الضرب من الرؤية يبقى ادنى درجات التقريب بين المرأة والصحراء . وتقع في حدود هذه الدرجة تشبيهات مركّبة تتجاوز التشبيه البسيط بتوسيع رقعة الشبه لتشمل من المشبّهين مساحة اكبر واكثر تفصيلا ولتضمّ الى حقل تلك الرؤية قطاعا كبيرا من شخصية المرأة وآخر مماثلا من " شخصية" الصحراء:

كَأَنَّ أُعْجَازَهَا والرَّيْطُ يَعْصِبُهَا ... بينَ البُرينَ وأَعْناقُ المَواهِيجِ (١)
أَنقاءُ سارِيَةٍ حَلَّتْ عزالِيهَا ... من آخرِ اللّيلِ ريحٌ غيرُ خُرْجُوجِ

والشروط التي يلحّ الشاعر على توفّرها في الصورة الصحراوية المقابلة لصورة المرأة حافلة بالجنس، ولكن الايحاءات هنا هادئة زاخرة بالنضارة والبضاضة والشكل المرصوص المستوى التام الذى اضفته على الكثبان مياه تلك السحابة الرضيّة التي انهلّت رخيّة مع الفجر ، واية اثارة تكمن في هذا الجسد الذى التصق الثوب عليه فاظهر مفاتنه وتلويّاته وانتصابه الشبق !

وفي الدرجة الثانية من درجات التطابق بين المرأة والصحراء يصبح التطابق كاملا حتى لتختفي اداة التشبيه :

وفي المِرْطِ من مَيٍّ تَوالي صَريمةٍ ... وفي الطَّوْقِ ظَبْيٌ واضِحُ الجِيدِ أَحْوَرُ (٢)

في هذه الدرجة ينتهي الانفصال بين الانثى والارض بحيث يستحيل تحديد ما فعله الشاعر : هل انّث الارض ام جعل المرأة أرضا :

تَرى قُرْطَهَا في واضِحِ اللَّبّتِ مُشْرِفًا ... عَلَى هَلَكٍ في نَفْنَفٍ يَتَطَوَّحُ (٣)

والبيت الذى استشهد به بعض المصادر (٤) على انه مثال على التشبيه المقلوب :

وَرَمْلٍ كأَوْراكِ العَذارَى قَطَعْتُهُ ... إذا جَلَّلَتْهُ المُظْلِماتُ الحَنادِسُ

ليس تشبيها مقلوبا ، وانما وجه الشبه خاصة مركوزة في المشبّهين ، انهما خاصة مشتركة ، والشاعر هنا لا يسبغ على الكثبان صفات انثويّة ليست لها ، كما أنه حين يشبّه المرأة بالارض:

أَناةً بَخَنْداةً كَأَنَّ إزارَهَا ... إذا أَنْجَرَدَتْ مِنْ كُلِّ دِرعٍ ومِفْضَلِ
على عانِكٍ مِنْ رملِ يَبْرِينَ رَشَّهُ ... أَهاضِيبُ تلبيدًا فلمْ يَتَهَيَّلِ (٥)

---

١) الديوان ٧١ ٢) الديوان ٢٢٥ ٣) الديوان ٨٢
٤) الخزانة ١/ ٣٠٠ ، زهر الآداب ١/ ٣٩٣ ، سمط اللآلي ١/ ٤٤٣ ، والبيت في الديوان ٣١٨.
٥) الديوان ٥٠٨

لا يسبغ على الانثى صفات صحراوية ليست لها . لقد تطابق الكائنان في وهمه حتى لقد اضحت الخصائص الموضوعيّة العائدة لكل منهما على حدة في رحلة مستديمة بينهما عكسا وطردا ، وبلغت الاستعارة عنده اعلى ذراها الشعريّة في الدرجة الثالثة من درجات التطابق ، في درجة التحولات التي طابقت بين هويتي المرأة والصحراء :

وَبَيْنَ مَلاثِ الموْطِ والطَوْقِ نَفْنَفٌ هَضِيمُ الحَشَا رَأْدُ الوِشاحَيْنِ أَضْفَرُ (١)

وقد اضحت الأعجاز كثبانا ، واكتسبت الكثبان خاصيّة اهتزاز الأرداف :

تَرى خَلْفَها نِصْفًا قناةً قويمةً ونصفًا نَقًا يرتَجُّ او يتمَرْمَرُ (٢)

وانتشرت عدوى الجنس، فان تكن الأتان الصحراويّة بدت زمن الشدة كامرأة فارك :

تَرى القِلوَةَ القَوْدَاءَ منها كفارِكٍ تصدَّى لعينَيْها فَصَدَّتْ حليلَها (٣)

فإن تفجّر النور المنتظر بعد ليل الكوابيس يبدو بهيجا كامرأة تتعرّى ، وكما تخلع المرأة ثيابها لتظهر بالتدريج جيدها ولبتها ، كذلك تخلع السماء سوادها وظلمتها لتظهر انوارها :

كأَنَّ عَمودَ الصُّبْحِ جيدٌ وَلَبَّةٌ وراءَ الدُّجَى من حُرَّةِ اللونِ حاسِرِ (٤)

حتى النجوم اصبحت قوى يوجهها الجنس، فغدا سهيل في عين السارى فحلا انهكه الانقياد لشهواته:

فقدْ أَوْرَثَتْنِي مَيَّ مثلَ الذي بِهِ هَوَى غَرْبَةٍ دانٍ لهُ القَيْدَ قاصِرُ
لقدْ نامَ عن ليلي لَقِيطٌ وشاقَني من البرقِ علوٌ السَّنَا متياسِرُ
أُرِقْتُ لهُ والثلجُ بيني وبينَهُ وحَوْمانُ حُزوى فاللِّوى والحرائِرُ
وقدْ لاحَ للسّارِي سهيلٌ كأَنَّهُ قَريعُ هِجانٍ عارِضَ الشَوْلَ جافِرُ
نظرتُ وَرائي نَظْرَةَ الشوقِ بَعْدَما بدا الجوَّ مِنْ جَيٍّ لنا والدساكِرُ
لأَنْظُرَ هلْ تبدُو لِعَيْنَيَّ نَظْرةً بحَوْمانَةِ الزرقِ الحمولُ البواكِرُ (٥)

ويذكر ذو الرّمة صراحة الصلة الوثيقة بين حبّه للأرض وحبه للمرأة :

أُحِبُّ المكانَ القَفْرَ مِنْ أَجلِ أَنَّني بهِ أُتَغَنّى باسمِها غيرَ مُعْجِمِ (٦)

---

١) الديوان ٢٢٦ ٢) المصدر نفسه ٣) الديوان ٥٥٨
٤) الديوان ٢٩٠ ٥) الديوان ٢٤٢ - ٢٤٣ ٦) الديوان ٦٢٨

وكقولـــه :

لقد كنتُ أهوى الأرضَ ما يستفزُّني لها الشوقُ إلّا أنّها مِنْ ديارِكِ (١)

وتختلط الحدود بين المرأة والارض على نحو يمتزج فيه الجنس بالهرب من حقائق الموت والفنـاء :

وَحُبّيها لي سَوادَ الليلِ مُرْتَعِدًا كأنّهُ النارُ تَخْبُو ثُمّ تلتهـــبُ
وَاسَوْأتاهُ ثُمّ يا وَيْلي وَيا حَرَبي إنّي اخو الجسمِ فيه السُّقْمُ والكَرَبُ
ليالِيَ اللهوُ يُطيبني فاتبَعُـــهُ كأنّني ضاربٌ في غَمْرَةٍ لَعِـــبُ
لا أحسبُ الدهرَ يُبلي جِدّةً أبدًا وَلا تُقَسِّمُ شَعْبًا واحِدًا شُعَبُ
زارَ الخيالُ لَمِيّ هاجِعًا لَعِبَتْ بهِ التنائفُ والمهريّةُ النُجُـــبُ
مُعَرِّسًا في بَياضِ الصُبحِ وَقْعَتُهُ وسائرُ السيرِ إلّا ذاكَ مُنْجَـــذِبُ
أخا تنائفَ أغفى عندَ ساهِمَةٍ بأخلقِ الدَفِّ من تَصْديرِها جُلَبُ (٢)

وحيث يرقى الجنس الى معانقة الفجيعة ويغدو صنو الفناء في شخصيةٌ المعبود تبرز في القصيدة العناصـر التالية : (٣)

اولا : الهموم بانواعها ، وخاصة همـوم الحبّ .

ثانيا : طيف الحبيبـة والاشواق الجنسيّـــة .

ثالثا : اجتياح الارض والمناهل والليل هربا من المرأة الى الارض، وهربا من الارض الـى المرأة ، في تواتر عنيف " يَهْتِك " حرمة الطبيعة " شَجًّا " و " قَطْعًا " و " اِدْراعًـا " و " دَقًّـا " و " هَتْكًا " و " خَبْطًا " و " تَبَطُّنًا " و " اغْتِسافًا " و " طَيًّا وَجَدْعًا " و " تَخَطِّيًا " و " صَدْعًا " واغتماسًـا " و " اجْتِيابًا " و " مُجاوَزَةً " و " تَهْجيرًا " و " إدْلاجًا " . وليس هذا الهرب الّا تعويضا بالمرأة عمّـا تكلّفـه الصحراء من مشـاقّ :

زارَ الخَيالُ لِمَيّ بَعْدَ ما رَحَلَتْ عَنّا رَحا جابِرٍ والصُبْحُ قَدْ جَشَرا
بِنَفْحَةٍ من خُزامَى غايـحٍ سَهِـلٍ وَزورَةٍ من حَبيبٍ طالَما هَجَـرا (٤)

---

١) الديوان ٤٢١ ٢) الديوان ٦ - ٨
٣) الديوان ٥٥ - ٥٩ ب ٨ - ٣١ ؛ ١٢٨ - ١٣١ ب ٢٧ - ٤٢ ؛ ١٤٥ ب ٩ - ١٢ ؛ ١٨٩ - ١٩٠ ب ٢٧ - ٣٤ ؛ ٢٤١ - ٢٤٨ ب ٩ - ٣٨ ؛ ٢٩٠ - ٢٩٤ ب ٣٢ - ٥٠ ؛ ٣٧٨ - ٣٨١ ب ١٢ - ٢٥ ؛ ٣٩٣ - ٣٩٤ ب ١٩ - ٢٢ ؛ ٥٢٥ - ٥٢٩ ب ١٢ - ٣١ ؛ ٥٩٦ - ٥٩٧ ب ٨ - ١٧ ؛ ٦٠١ - ٦٠٢ ب ١٣ - ١٨ ؛ ٦١٨ - ٦١٩ ب ٢٩ - ٣٤ ؛ ٦٣٨ - ٦٤١ ب ١١ - ٢٣ ؛ ٦٤٣ ب ١٢ - ١٥ .
٤) الديـوان ١٨٩ .

وتعويضا بالصحراء عما تكلفه المرأة من دلال وحرمان وبعاد ، اذ سرعان ما يكتشف ، وفي القصيدة عينها ، وفي الابيات التي تلي مباشرة ، أن التي تعلق بطيفها لينجو من هول الليل والصحراء ليست اقل اضطهادا له من الليل والصحراء ، فيعود الى الارض القاتلة - الحبيبة ينغمس فيها ويكتسحها :

هَيْهَاتَ مَيَّةُ مِنْ رَكْبٍ عَلَى قُلُصٍ ... قَدْ أَجْرَهَدَّ بِهَا الأَدْلاَجُ وَانْشَمَرَا
رَاحَتْ مِنَ الخُرْجِ تَهْجِيرًا فَمَا وَقَفَتْ ... حَتَّى انْفَأَى الفَأْوُ عَنْ أَعْنَاقِهَا سَحَرَا
يَسْمُو إِلَى الشَّرَفِ الأَقْصَى كَمَا نَظَرَتْ ... أُدْمٌ أُحَنَّ لَهُنَّ القَانِصُ الوَتِرَا
وَمَنْهَلٍ آجِنٍ قَفْرٍ مَحَاضِرُهُ ... تُذْرِي الرِّيَاحُ عَلَى جَمَّاتِهِ البَعَرَا
أَوْرَدْتُهُ قَلِقَاتٍ "الْعُفْرِ" قَدْ جَعَلَتْ ... تُبْدِي الأَخِشَّةُ فِي أَعْنَاقِهَا صَعَرَا (١)

ويكون قراره الاخير في الارض يفرغ فيها حرقته التي تتآكل فيها النقمة والشهوة :

أَجِدَّكَ إِذْ وَدَّعْتَ مَيَّةَ إِذْ نَأَتْ ... وَوَلَّى بَقَايَا الحُبِّ إِلاَّ أَمِينُهَا
وَإِنِّي لَطَاوٍ سِرَّهَا مَحْفَلَ الحَشَا ... كَمَوْنَ الثَّرَى فِي عِهْدَةٍ لاَ يُبِينُهَا
وَأَجْعَلُ فَرْطَ الشَّوْقِ بِالعِيسِ إِنَّنِي ... أَرَى حَاجَةَ الخُلاَّنِ قَدْ حَانَ حِينُهَا
إِذَا شِئْنَ أَنْ يَسْمَعْنَ وَاللَّيْلُ دَامِسٌ ... أَذَالِيلُهُ وَالرِّيحُ تَهْوِي فَنُونُهَا (٢)

اى انه يتصرف الى الصحراء والابل ليتناسى بصحبتها همومه الحبيّة ، وما خلطه الدائم بين جسد المرأة والارض الا نتاج حتميّ لما يرى في الارض من انوثة عوّضته عن جسد ميّة .

واذ يتوق الى تبطّن المرأة فيعجزه (٣) يتبطّن الصحراء :

تَبَطَّنْتُهَا وَالقَيْظُ مَا بَيْنَ جَالِهَا ... إِلَى جَالِهَا سِتْرًا مِنَ الآلِ نَاصِحُ (٤)

ويخلع عنها ستر السراب التي تستر عريها المثير . ولعل ذروة الشحنة الجنسيّة في الارض تكمن في تلك الابيات التي تجعلها انثى وحشيّة بلا قلب . وهنا تلتقي حقائق الجنس والموت ونزعة تعذيب الذات في الالتحام بالحقيقتين متمثلتين في الارض :

فَمَا أُمُّ أَوْلاَدٍ تَكُولٌ وَإِنَّمَا ... تَبُوءُ بِمَا فِي بَطْنِهَا حِينَ تَثْكَلُ
أَسَرَّتْ جَنِينًا فِي حَشًا غَيْرَ خَارِجٍ ... فَلاَ هُوَ مَيْتُوجٌ وَلاَ هُوَ مُعْجَلُ
تَمُوتُ وَتُحْيِي حَائِلٌ مِنْ بَنَاتِهَا ... وَمِنْهُنَّ أُخْرَى عَاقِرٌ وَهْيَ تَحْمِلُ (٥)

---

١) الديوان ١٨٩ - ١٩٠
٢) الديوان ٦٤٧ . ولا يغرب ان هذه القصيدة هي التي يبكي فيها زواج ميّة من ابن عمها عاصم بن قيس المنقري .
٣) الديوان ٤ ب ١٦ ٤) الديوان ١٠٢
٥) الديوان ٤٦٢ . وصورة اجهاض الناقة ذروة اخرى من ذرى لقاء الجنس، الذى يعطي الحياة ، بالموت الذى يعلن عن اخفاق تلك الغريزة .

لقد أترع الشاعر الارض بخصائص الأنثى فامتزجت هذه بما في الصحراء من نزعة "ساديّة" وايحاءات خذلان وتخلّ وضياع وغآلة ووحشة وتغيّر وعبور وفناء وفزع وكآبة ويأس وشحّ . وهنا فقط يكتمل مفهوم الوله القربانيّ الذى محضه ذو الرّمة الصحراء ، وتتّسع دلالة القول بنزعتي تعذيب الذات والآخرين اذ الصحراء في الاخير وجه انساني - الهي - مؤنث يحبّه الشاعر ويقاتله . وتكون حصيلة هذا الالتماس ارهاقا وسوداويّة واحساسا باستحالة الخلاص عبر الارتواء الجنسيّ المستحيل . ويشيع بنتيجة هذا حنين مبهم يتصاعد من الديوان وبخاصة من الابيات التي تتناول المرأة (والرفيق) في شجو حزين ورقة بالغة تبدو احيانا كتوق للانسحاب من جحيم الحياة في تلك البيئة والعودة الى الرحم :

لَعَمْرُكَ إنّي يومَ جرعاءِ مالِكٍ ... لذو عَبْرَةٍ كُلّا تفيضُ وتَخْنُقُ
وإنسانُ عيني يحسُرُ الماءَ تارةً ... فيَبْدُو وتاراتٍ يَجِمُّ فيغرَقُ
يلومُ عليّ صِحْبَتي وَرُبَّمَا ... يجورُ إذا لامَ الشفيقُ ويَخْرَقُ
ولو أنّ لُقمانَ الحكيمَ تعرّضَتْ ... لعينيهِ مِنّي سافِرًا كادَ يَبْرَقُ
غداةَ أُمَنّي النفسَ أنْ تَسْعِفَ النَّوَى ... بِمَسْيٍ وقدْ كادَتْ منَ الوَجْدِ تَزْهَقُ (١)

والعلاقة القائمة ، في شعر ذى الرّمة ، بين الانسان ومظاهر الأنوثة والألوهة في الطبيعة ترتكز الى حقائق نفسيّة امتدى اليها الشاعر بحدسه الشعرى النفّاذ ، او هي حقائق موضوعيّة لم يتعمّد بناء عالمه الشعرّى على شكلها ومثالها ، ولكنه في الوقت نفسه انسجم معها تماما . هذه الحقائق تنبع من انقسام الوجود الى قطبين مذكّر ومؤنّث . وقد ارتسمت هذه الصورة في عالم الابل والحمر الوحشيّة على صعيدى المتعة والصراع لاجل البقاء ، حيث كانت مهمّة حفظ النوع - عندما يدلهمّ الخطر على الاخص - منوطة بالذكر ، وكان هو المسؤول والقائد المبادر وكانت الاناث سلبيّة تتصف بالانتظار . غير ان هذا التقسيم لم يبق جامدا بل اكتسب صيغة متحوّلة معقّدة . فبعد تخطّي كل التحولات التي تخضع لها كائنات الديوان ، يبقى هناك فحل وحيد يحتكر بثبات كل خصائص الفحولة المقتحمة بارجهها البطولي الصامد في مواجهة الفجيعة ، هو الشاعر . وانثى وحيدة تحتكر بثبات كل خصائص الانوثة المقتحمة المستنزفة المعبودة ، والمنقسمة الى وجه باطش ووجه هنيء ، هي الأرض ويلتحم الاثنان في اتحاد وصراع كائنا يعطيان الوجود وحدة قائمة على التجاذب الجنسي والتقديسي الصاهر . اما سائر الكائنات من احياء واشياء وعوامل فانها تتحول بدينامية عجيبة .

---

١) الديوان ٣٩١ - ٣٩٢

٨) وخلاصة القول ان ذا الرمّة في موقفه النفسيّ اتخذ لنفسه صورة "البطل" الذى يؤمن بانه لا بد من المواجهة فلا يجبن امام التحديات وانما يجتاح الصحراء بكل ما تهيئه من صعوبات ، ويصارع ما يقف في طريقه ، ولكنه كان يعرف ان الهزيمة النفسيّة امر محتوم ، ولهذا سار في رؤية التطابق بين نفسه وبين الصحراء وعناصرها ، وقد مكنه ذلك التطابق من :

أ) ان يسقط الهزيمة على اشخاص سواه من الاحياء ، فيهم ناقته والحمار الوحشيّ والثور والظليم .... الخ .

ب) ان يهرب من وجه الازمة الجنسيّة ، حينا باصطناع السفّة ، وحينا بمعانقة الأرض وتحدياتها المختلفة .

ج) أن يذوّب شخصه في نطاق كونيّ كبير بحيث لا يحسّ عنصر الزمن الذى يقربه من موعد الهزيمة

ولكن معاودة حتميّة الهزيمة واستبدادها بنفسه وسيطرتها على مشاعره الدخيلة لم يستطع ان يصرفها عنه اسرافه في اقتحام الطبيعة واجتياح الأرض وخوض المجهول ، ولهذا كان في قرارة احساسه يدرك تماما معنى هزيمة "البطل" ، وهذا الذى ملأ ديوانه بنغمة ذات ثلاث شعب ١) الكآبة والحنين المبهم والسوداويّة ٢) الاحساس بالغربة المستمرة في اطار من رحلة لا تنتهي ٣) الالحاح على مصاير حيوان الصحراء كأن ذلك الالحاح تمويد للنفس على تحمّل الفاجعة الختاميّة .

ب - الآثار الفنيّة

يتناول شعر ذى الرمّة رقعة ضيقة من العالم الخارجي ، ذات بعد افقي واحد ينتظم الصحراء والانسان عامة والمرأة خاصة . غير ان لهذا العالم غناه الكثيف ، فضيق الرقعة لم يفقر محتواه الشعرى ، لأنه لا يرتكز الى تنويع الموضوعات قدر ما يتكئ على استبطان وجه فريد ، واستكناه ما فيه من حقائق ، وشحنها بحقائق الشاعر النفسيّة . ولعل مردّ هذا الغنى وصبغته الانسانيّة ، التي اخرجت ولع ذى الرمّة بالصحراء عن منطق الرسم الفوتوغرافي الدقيق ، يكمن فيما ذكرته من الالتحام العميق بين الشاعر والمرأة والصحراء ، وفي الطبيعة المأساويّة الختاميّة لهذا الالتحام .

وذلك هو ما كفل لشعر ذى الرمّة - رغم انه يبدو للوهلة الأولى جاهلي الشكل - صفة الاستقلال الداخلي عن النماذج الجاهلية وما ذلك الّا لتفرد احاسيس الشاعر واستجاباته لدقائق المعالم الصحراوية على طريقة فنيّة متفردة .

١ - بنية القصيدة

وتلك العناصر الصحراوية المعدودة التي تشكّل الموضوعات المتكررة لكل قصائد الديوان ، والموقف الشعرىّ الذى لا يتغير حيال المرئيات والانسان والمرأة والقضايا ، حكمت على قصائد الديوان بأن تكون ذات بنية قياسية واحدة لا تتغيّر الّا من حيث نسبة الغزل في قصيدة دون قصيدة او من حيث الاسراف في التركيز على مرئى دون آخر . هذا الحكم يصّح على قصائد الديوان جميعا ما خلا قصائد الهجاء والفخر الاتباعي حيث تطرأ على عالم الديوان عناصر غريبة ، وقصائد المدح حيث بالاضافة الى العناصر الغالبة تضحي الرحلة في الصحراء هادفة ، وما خلا بعض المقطوعات (١)

---

١) في الديوان سبع عشرة مقطوعة تراوح بين البيت المنفرد والابيات العشرة . وتتوزع على الاغراض التالية : الغزل ، والهجاء ، والمدح ، والفخر ، والوصف .
وفيه عشر ارا جيز ، منها خمس قصار ، وتتوزع جميعا على الغزل ، ووصف عناصر صحراويّة ، واختراق الصحراء ، وهناك من القصار واحدة في المدح واخرى في الهجاء
وفيه ستون قصيدة متوسطة وطويلة معظمها مكرّس للمرأة والصحراء ، وبعضها تخالطه اغراض اخرى كالفخر والهجاء ، او الفخر والمدح ، او المدح والشكوى . وبعضها يدعي المدح ولا يفعل ، وبعضها يقتصر على بضعة ابيات في المدح . اما قصائد المدح الحقيقية - نسبيا - فلا تتجاوز التسع ، ولا تختفي الصحراء الّا في واحدة منها (الرابعة والخمسون) واكبر قصيدة في المدح (السابعة والخمسون) فيها ستة واربعون بيتا في المدح من مجموع ابياتها البالغ مائة بيت تماما ، وهي فريدة من حيث تخصيص الشاعر هذه النسبة الكبيرة من ابياتها للمدح ، ورغم ذلك بقيت الصحراء فيها هاجسه الاكبر .
والقصائد التي كرّس الشاعر نسبة معقولة منها للهجاء تسع ، وكلها يبقى هاجسها الأول في الصحراء .
اما الفخر فقد خالط قصائد المدح وقصائد الهجاء .
ومن هذه القصائد الستين سبع وثلاثون قصيدة اقتصر فيها الشاعر على صبواته النسائية والصحراوية دون ان يقحم عليها اية شائبة او عنصر غريب عن عالمه . هذا من الوجهة الاحصائية ، اما عمليا فقليلة هي القصائد التي انحرفت عن هذا الغرض ، ومعظم تلك التي لم تدخل في عداد القصائد السبع والثلاثين استثنيت لبيتين او ثلاثة فيها خرجت عن محور الصبوة المزدوجة .

ولم تخرج بنية القصيدة في ديوان ذى الرمّة عن حدود ما قاله ابن قتيبة ، في وصفه القصيدة العربية ، من ان " مقصد القصيد انما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثـــار ، فبكى وشكـا ، وخاطب الربـع ، واستوقف الرفيق ، ليجعل ذلك سببا لذكر اهلها الظاعنين ... ثم وصل ذلك بالنسيب ، فشكا شدة الوجد والم الفراق ، وفرط الصبابة والشوق ... (ثم) عقّب بايجاب الحقوق ، فرحل في شعره ، وشكا النصب والسهر ، وسرى الليل وحرّ الهجير ، وانضاء الراحلة والبعير ... "[1] وليس يغني في وصف البنية القياسيّـة لقصائد ذى الرّمة ما اكمل به ابن قتيبة من الحديث عن الانتقال للمـدح ، رغم ان ذلك ينطبق على قصائد المدح حيث مدح . ولو شاء الباحث ان يصف الهيكل الخارجي لقصيدة ذى الرّمة لما خرج عـــن حـدود ما ذكره ابن قتيبة الّا ان يسترسل في التفصيل .

هذه هي البنية القياسيّـة التي على مثالها بنيت الغالبيّة العظمى لقصائد الديـوان ، ومن ضمن حدودها يمكن التمييز بين شكلين من اشكال القصيـدة :

١ـ الشكـل الاول [2]

يرتكز على حركة درامية تتلاحق فيها المشاهد التي تصوّر قصة الحياة ـ متجددة او معادة ويغيب الشاعر عن فصول هذه الصور لانه هو الذى يحرّكها وتجرى قصائد هذا النمط على النظام التالـي :

الوقوف على الرسوم المطورة او المموهّـة بالغبار وتعاور الريح اياها ، فالتشبيب بميّـة (او بأخرى) ثم ذكر مجيء الصيف وما يستتبع ذلك من جفاف ورحيل فوصف الاظعـان ومواقف الوداع ، ثم يهرب من هموم الحبّ باجتياح الأرض ومنظوراتها من مياه وكثبان ومرتفعات وباختراق هاجرة النهار وسرابه ، وظلمة الليل ورهبته ، ممتطيا ناقة يصفها ، ثم يشبههـا بالحمار الوحشـيّ او الثور الوحشـيّ او الظليم ، او بالثلاثة في موجات تمثيليّـة متعاقبـة كما هو الحال في القصيدة الأولى في الديوان وهي ذروة هذا المنحى . ثم يستطرد فـي وصف رحلة الوحش من مشتاه الذى جفّ وامحل الى مصيفه الخطر حيث ينتظره الصائد فيرميـه ويخطئ فيهرب ناجيا ظمآن ، او حيث تنتظـره كلاب الصائد بعد ليل مثقل بالهلع ، او حيث تنتظـره فراخه العارية المهـدّدة .

---

١) الشعر والشعراء ، دار الثقافة ٢٠ ـ ٢١

٢) القصائد التي تندرج في هذا النمط هي التالية : ١ ، ٧ ، ١١ ، ١٧ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤٨ ، ٦٨ ، ٧٥ ، ٧٨ .

هذا المحور الدرامي يؤدي لقصيدة ذي الرمّة خدمة هامة ، من حيث انه يبرز الطابع الدائري لبنيانها ، وخاصة في قصص الوحش فعودة الوحش في نهاية مغامرته الى وضع حافل بالمعطيات التي بدأ بها تؤكد الطبيعة الدائرية للحياة في الصحراء . ثم ان هذا المحور يؤدّي الى تركيز الطبيعة الغاشمة لعلاقة الحي بالصحراء ، تلك الطبيعة التي تحاول قصائد المنحى الثاني تشتيتها بما تدفع ، الى سطح المغامرة ، من بطولات الشاعر . فان تكن قصائد المنحى الثاني مكرّسة للمح سريعة تصوّر اضطهاد الطبيعة للكائنات الحيّة ، وبالمقابل تعرض لوحات هائلة تصوّر اختراق الشاعر لهذه الطبيعة ، فان قصائد هذا المنحى الأول هي بالدرجة الأولى قصائد التركيز على الفخّ المهيّأ لكل من رمته يد الصانع الغائبة ، في الصحراء .

ب الشكل الثاني [1]

قصائد الاجتياح والاقتحام حيث يواجه الشاعر قوى الطبيعة ويهتك اسرارها ومظاهرها ويرد على التحدي بتحدّ اعنف منه . والبنيان في هذه القصائد مرتكز الى ظاهرتين :

اولا : تراكم البطولات .

ثانيا : الخاتمة [2] المؤذنة بالتلاشي النهائي ، بحيث تتطاير القصيدة اشلاء بدلا من ان تتركز .

وتساند هاتان الظاهرتان لتؤديّا الى اعتبار البناء دائريا ايضا في قصائد هذا القسم فهنا تتراكم البطولات المتشابهة على شكل قفزات في مغامرة عشوائية تبدأ بالرحلة وتنتهي اما بالرحلة واما بالتوقّف المتعب عند مظهر من مظاهر الصحراء او احيائها ، وكأنما يرفض الشاعر ان يتابع رحلة ادرك عبثها - بفعل تنبّه مفاجئ كاللطمة وهذه - في الحسابات النفسية - هي الهزيمة بعينها وان رفض الشاعر الاقرار بها .

وهذا الشكل الثاني من شكلي القصيدة يجري على نظام مشابه للأول سوى انه يفارقه في عنف الدورات وقصرها وتواترها بسرعة متقطّعة الانفاس قلقة كثيرة التنقّل ، وهذا التباين يبدأ بتشبيهات الناقة تشبيهات قصيرة لتفسح لسلسلة البطولات فتتدحرج في حلقات دائرية سريعة البروز ، سريعة الاختفاء وتتعاقب المجاهل التي يرتادها الشاعر ، والمياه المهجورة

---

١) ابرز قصائد هذا النمط هي التالية : ٥ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١٦ ، ١٨ ، ٢١ ، ٢٤ ، ٢٩ ، ٣٢ ، ٤١ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٥ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٤ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٧٠ ، ٧٦ ، ٧٧ .

٢) انظر بشكل خاص نهايات القصائد التالية : ٥ ، ٨ ، ١٠ ، ١٦ ، ١٨ ، ٢٤ ، ٤٥ ، ٥١ ، ٦٠ ، ٧٦ .

التي يردها ، والمفازات الممنوهة التي يشجّعها او يتبطّنها ، والليل البهيم الذى يدلج فيه ... الخ ولعل ابرز قصيدة تمثّل هذا النمط هي القصيدة الرابعة والعشرون .

اذن فالبنية الدائرية هي السمة الغالبة على قصائد ذى الرمّة ، يؤكد ذلك : الدوران المضمّن في قصة الوحش ، والمعاودة الدائريّة على المواضيع والمرئيات عينها من ضمن الموقف الواحد الذى لم يتغيّر ، والنهايات التي لا تستجمع حصيلة ولا توفّر قرارا ، بل ترغم على العودة الى البداية . وان تكن كل دورة في قلب القصيدة جرما صغيرا فيه بذرة الوجود الفردى المستقلّ ، من حيث ان كل واحدة منها تحمل في مدارها حيّا وشيئا ، وتتبع نظام الانفصام الكوني بين طبيعتي الفصولة والانوثة وتمثل المواجهة في مرحلتي الانفصال والالتحام ، ان يكن هذا صحيحا فانه لا يعني ابدا ان قصيدة ذى الرمّة مفككة او انها بناء مفروض على هذا الاجزاء فرضا ، بل ان صحّة ذلك تؤكد ان القصيدة هي الهيكل التصويرى لحالة موازية لها جوهرا وتركيبا ، فكل قصيدة من قصائد الديوان عرض - يطول او يقصر - للصحراء ، ينطلق من زاوية معاناة شخصيّة اصيلة لها وهذه المعاناة تشمل جميع مظاهر الصحراء التي تعبّر عنها هذه الدوائر ، وفي نطاق هذه المعاناة الذاتية الفنائية تلتقي هذه الدوائر جميعا وتتّحد في الانسان . وفي القصيدة نبض يتخطى اللوحات الفوتوغرافية/عناصر القصيدة فاعلة ومنفعلة ، والتبادل بين ادوارها وسماتها يشيع من القصيدة ذلك النبض الذى يؤكد تفرّد الشاعر في احساساته تجاه موضوعه ، وتفرّد الطريقة التي يعبر بها عن تلك الاحاسيس ، وقبل ان تكون الرتابة والتكرار والدوران من خصائص قصيدة ذى الرمّة ، فهي من ابرز خصائص الصحراء ، من هنا تنبثق وحدة القصيدة عند غيلان ، بل وحدة ديوانه الذى يكاد يشكل قصيدة واحدة ذات اناشيد متعددة . اى ان قصائد ذى الرمّة كانت دورات متتابعة في مدار واحد هو موقف الشاعر من القضايا والتحديات المطروحة وتفسيره الخاص لازمة وجود الانسان في الصحراء . امّا مركز الدورة ، او محور المدار فهو الصحراء . وقد تختلف زاوية الدورة من قصيدة الى اخرى اختلافا طفيفا يستتبع اختلافا مناسبا في المرئيات التي تقع ضمن نطاق الرؤية ، وكل ذلك في اطار تصوّر واحد للقضيّة برمتها ، مما يجعل الديوان موقفا نفسيّا واحدا من قضية واحدة لا مجموعة مواقف تعبر عنها مجموعة قصائد .

فاذا صح ذلك كله فقد يقول قائل : مع تكرار المعاني ورتابة المرئيّات والاصرار على موقف انساني واحد لا يتغيّر ، لماذا لا يصحّ القول ان بالامكان اختصار ديوان ذى الرمّة ، والاقتصار على بضع عشرات او مئات من الابيات تنقل عالمه وجوّه ؟ في محاولة الاجابة على هذا

السؤال ينبغي ان انبه الى ان تقييم الديوان لا يرتكز الى قيمة الفكريّة وحدها ، بل يرتكز بقدر مماثل الى القيم الفنيّة فيه وفي هذا الصدد لا بد من ان تراعى الحقائق الآتية:

اولا : ان اختزال الديوان والابقاء على بضع قصائد منه تمثّل الموقف الفنائي - الحضاري المشار اليه يفقد هذا الموقف صفة الشمول والكونيّة ويجعله مجرّد موقف لا يمثّل بالضرورة نظرة الشاعر الى ازمة الوجود الانساني . ذلك لان البرهان الاوّل على ان الديوان يعبر عن هذه النظرة هو عودة الشاعر اليها قصيدة بعد قصيدة ، مؤكدا اياها ، معمقا ولهه الصحراوي ومشددا بما يشبه القطع على ان احاسيسه كلها وملكاته الشعريّة والانسانيّة قد اتجهت شطر الصحراء . ثم ان هذا الاختزال يسلب بنية الديوان انسجامها مع بنى قصائده المفردة من حيث هما صنوان في التركيب الدائريّ للتجربة والموقف والقصيدة .

ثانيا : ولا يستقيم القول بان الديوان جدير بالبقاء ككل بفضل كونه متحفا لفظيّا يجمع من غريب الكلام وطريف تراكيبه ما ندر ان يجمعه ديوان آخر . اذ رغم ان هذه القيمة اللغويّة والمعجميّة متمثلة في الديوان الا انها تبقى احدى القيم الثانويّة التي لا يصحّ الاعتماد عليها لتسويغ بقائه .

ثالثا : الديوان شعر ولا يبقى الّا بما فيه من الشعر ، وان يكن الموقف الفكريّ قابلا لان ينقل ببضع قصائد ، او حتى بتلخيص نثريّ متعسف لبعضها ، فان الشعر النابض في بيت ما لا ينقله الّا ذلك البيت ، وهو بالتالي يعطي البيت مسوّغ وجوده ويسبغ عليه شرعية البقاء ، ويمنحه طاقة لا تحد لنقل موقف الشاعر بامانة .

اذن فالمعيار الوحيد للحكم على جدارة المكرورات بالبقاء هو مقدار ما تحمله هذه المكرورات من الشحنة الشعرية القائمة على : قيم الالفاظ المفردة ، والقيم الصوتيّة والقيم الصوريّة وهذه المكرورات قد اتسمت بالخصائص العامّة التالية :

اولا : في كل معاودة على معنى او على مرئى يفتّق الشاعر بالرؤى الصوريّة المتنوّعة عن انحاء جمالية تفصيليّة وربّما يركّز في كل صورة اخرى على زاوية جديدة لم تلحظ او لم تؤكد من قبل .

ثانيا : وفي كل مرّة يخرج بمزاوجات جديدة فذّة بين المعاني .

ثالثا : التنويعات الصوتيّة التي تتقلّب على المعنى الواحد او المرئي الواحد ، تضيء في كل مرة زاوية جديدة .

وهذه الخصائص الثلاث نابعة من ان ذا الرمّة قد احسّ الصحراء احساسا انسانيا وفنيّا في آن معا ، فالقى ظلّه على امكاناتها الجمالية وقيمها الصوريّة والصوتيّة المتكثّرة في رتابة ومحدودية . وهذا هو معنى القول بان ذا الرمّة قد استبطن الصحراء ، وان عالمه الشعري ظلّ - رغم ضيق الرقعة التي يمتد فوقها - غنيّا كثيفا مكتظّا بالشعر . وخير ما يدلّل به على ذلك ان يؤخذ مقطعان شعريّان يدوران على الموضوع عينه ، اذ يبدو جليا ان زاوية الاقتراب الفني من الموضوع مختلفة في كل مرة . فقوله في اصوات الجن :

وَرَمْلٍ عزيفُ الجنّ في عَقِداتِهِ هُدُوءًا كَتَضْرابِ المُغَنِّينَ بالكَبْلِ (١)

حيث تضراب الكبل والعزيف يعبّران عن ملمح مقطّع على فترات منتظمة موقعة توقيعا رتيبا ، تنسجم فيه صورة عقدات الرمل التي تنتظمها الفواصل ، مع فواصل الصوت الموقّع والذي يتوالى على شحنة الملمح والترقب فيحافظ على بقائها ومقدارها - قوله ذاك يختلف عن قوله هذا :

لِلْجِنّ بالليلِ في حافاتِها زَجَلٌ كَمَا تَجاوَبَ يومَ الرِيحِ عَيْشُومُ (٢)
هَنّا وَهِنّا ومن هَنّا لهُنّ بِهَا ذاتُ الشمائِلِ والايمانِ هَيْنُومُ

حيث الزجل مسترسل على مدى صوتيّ ملمح ومشوّش ومتدافع بلا فواصل ، بل بدوّي دافق ينثال الى اذني الشاعر من كل الجهات . هذان القولان لا يقوم احدهما مقام الآخر ، بل انهما معا ، ومعهما كل ما ورد في الديوان من ذكر للجنّ والأصوات لا يمكنها ان تسلب بيتا واحدا في الموضوع مسوّغ بقائه ، لانه يضيف اليها صورة جديدة او لفظة ذات جرس او دلالة جديدة ، او هو ينقل جوا مفعما بعنصر جديد . وما صحّ على الابيات المتعلقة بالجن والأصوات يصح على النسبة العظمى من الابيات والمقاطع التي تتناول مرئيات او عناصر او معاني اخرى .

٢ - طبيعة الألفاظ والصور

يحس قارئ شعر ذي الرمّة انه كان يملك عنان اللغة على نحو قلّ ان يجتمع بمثل هذا المقدار لشاعر واحد ، وقد يكون انحصار موضوعه في اكثره - في الصحراء - هو الذي جعله " يحسّ " الفاظه احساسا دقيقا ، بحيث تظلّ اللفظة المفردة التي يستعملها - حتى حين تنتزع من القرينة التي تقع فيها - ذات قدر من الايحاء وان كان صغيرا ، ولو تتبعنا هذه الالفاظ التي يمكن ان تعد " مفاتيح " في قصيدته ، لوجدنا ان كل مجموعة منها تمثل ايحاءات مستقلة اذا هي حشدت معا :

---

١) الديوان ص ٤٨٨ ، ب ٢٢ ، ق ٦٤ . ٢) الديوان ص ٥٧٥ ، ب ٣٣ - ٣٤ ، ق ٧٥ .

أ) فاذا اراد ان يصوّر السافة والخراب وملاعب الريح الخاوية وجدنا في معجمه مثل: "بَلْقَعَة ، خَرْق ، هَوْجَل ، مُنْخَرَق ، دَاوِيَة ، جَرْدَاء ، جَدَّاء ، سَبَارِيت ، الفيافي ، أَجْواز ، تَيْهاء ، مَهْمَه ، طَامِس الأعلام ، جَال ، يَهْمَاء ، بَيْدَاء ، تِيه ، أبو البعد ، الأَرْجَاء ، المُتَطَاوِح ، فَلاة ، مُنْكَرات ، الفَواسِح ، المُفْضِيَات ، نَازِح ، سُمُوب ، خَلاء ، صَحْن يَهْمَاء ، تَنُوفَة ، رَهَاء ، قِفَار ، مَحُول ، بَسَاط ، وَاسِع ، مُسْتَوٍ ، نَاز ، دَيَامِيم ، أَنَابِيب ، الأَنْيَاف ، خَاوِيَة المَبَادِي ، عَاقِر ، خَوْقَاء المَسَافَة ، بَسَاط الظَهْر ، سِيّ ، هَيْمَاء ، خَرْق أَهْيَم ، المَجْهَل مَعْسِفه ، الرَّجَا ، وَاصِية ، حَافَاتها ، طَامِسَة ، قَرْوَاء ، غَفْل ، فَلاة مَرْوَرَاة ." فهذه الالفاظ تتناول الأرض من زاوية علاقاتها بالسافة والخلاء وترامي الاطراف وانتفاء المعالم والاسترسال المستوى اللامتناهي الذى - قدر ما هو معلوم ومتوقّع - يكتنفه المجهول والمفاجئ .

ب) واذا تحدّث عن مدى الرؤية والانقشاع اورد هذه الالفاظ : "لامِع ، عُرْيَان ، مَسْلُوب ، مُلَمَّعَة ، غَبْرَاء ، مُظْلِمة ، مَعْصُوبة ، غَرَّاء ، اللامعات البيض ، مُدْلَهِمَّة ، المُظْلِمَات الحنادس ، مُغْبَرَّة ، عليها من الظَّلْماء جُلّ وَخَنْدَق ، حَمْرَاء ، عَيْسَاء ، جَوْنَة ، مُنْفَهِق ، مُلَمَّع القَفَرات ، قَمُوس الآل ، رَقْرَاق السَّراب ، سَاجِرَة السَّراب ، طَائِقها بالآل مَحْزُوم ، تَرَقَّص بالآل الأَنَابِيب ، قَمَّاصَة بالآل ." وهذه المجموعة تكمّل الاتساع بما تضفيه عليه من ايحاءات الانقشاع الباهر والصفاء الصارم او الظلمة المطبقة بمكر الغبار او عتمة الليل او جلّ السراب . وهي تحدّد الاتساع الترامي بحزام السراب ، او تفتّق افاقه ، كلّما اقترب المرء في دروبه ، عن مجهول لا تفقده الرتابة فاعليته .

جـ) اما في تصوير بعض الاصوات الصحراوية فيورد هذه الالفاظ : "ضُبَاح ، الأَصْدَاء ، دَاوِيَّة ، هَزِيز ، نَوَائِح ، حَسِيس القَفْر ، نَبْأَة ، صَهْ ، هَنِيم ، زَجَل ، حَنِين ، تَرْشَاف ، الهَوَازِف ، عَزِيف ، عَجَّا ، تَرَاطُن ، تَعْجِيم ، تَغْرَاب ، عُوَاء ، تَرْنِيم ." وليست هذه المجموعة بمؤهلة لتغطية العلاقة بين الأرض الصحراوية والصوت كما بدت في شعر غيلان وانما هي نموذج مما جاء في ذلك .

د) وعند الحديث عن امزجة الريح والمناخ : "وَدِيقَة ، السَّمَام ، هَاجِرة ، عَبُورِيَّة ، لَظَى ، القَيْظ ، مُرْتَجَّات الغمام ، تَهْجِير ، البَحْر ، لُعَاب الشَّمس ، اللِّيَاح المُوَلِّع ، أَنْفَاس الرِّيَاح ، صُرَّة القَيْظ ، ضِحّ ، تَشْعَال الضِّرام المُشَعَّل ، رَمَضُ ، هَبَوَات ، القَيْظِيَّة ، المُوح ." هنا تشترك الشمس والريح والأرض جميعا في صنع هذه الامزجة التي تقدّم هذه الالفاظ بعض مفاتيحها .

هـ) ولدى تصوير مزاج الصحراء المرعب نجده يستعمل مثل : " هَوْل ، غُول ، ذات أهوال ، ثكول ، نحس ، وَجَل ، غوْضاء حاجات ، مَهابَة ، مَخْفُوفَة بالمَخاوف ، كَلَالا ، المَوْت ، مَخْشِيّة العاثور ، مِثْكال ، مَخُوفَة ، مَكْعُوم " فللأرض مزاج قاتل يتخطى مضايقات الحر والرياح اللاهبة والحصى المتّقد ليجسّد الهول والغول والموت صحراء ، او ليجرّد الصحراء ويختصرها مخاوف وكلالا وعثرات وثكلا .

و) وعندما يصف الانسان في كنف الأرض : " وَقْعَة ، مَقيل ، جَوْبُ صَحار ، نَشْوَة الإدلاج ، إيجاف وتَرَحّل ، خَابطها ، أشْعَث ، صَريع تَنائف وَرَنيق مَرْعَى ، مَكْعُوم ، مُرْتفِق ، مُحالِفُ الشَّرْخَيْن ، مِهَيام السُّرَى ، مُنْصَلِت ، أخا تَنائف . " وفي هذه المجموعة التي تفتقر الى الصفة التمثيلية - كحال المجموعة الثالثة - وتعجز عن تغطية امكانات الجوّ الذى تشكّل مفاتيحه ، يتقلّب الأنسان بين نشوة الاقتحام وقهر الأرض وبين الهزيمة وارجاعها في كنف الارض القائلة .

ز) وفي الحديث عن التضاريس : " المِتان ، تُراب ، شِعاب ، القُور ، قُفّ ، القنة السوداء ، المَرْو ، مَتْنها ، سَخاوِي ، أعْلامها ، رَضيخ المَرْو ، رَعْن ، خَطْمه ، القِفاف الخواشع ، الرِيعَة القَوْداء ، مُسْتَوْناز ، قَمَوس الذُّرى ، أنابيب ، مَسْحولَة الحَصَى ، المَعْزاء ، مُفَرَّجَة ، أمَاليس ، دِعْص ، حَبْل ، أعْفَر وعِفْر ، أُميل ، صَريمة ، نَقا ، شَقيقَة . " اما المجموعة السابعة هذه فلعلّها اكثر شقيقاتها التزاما بمدلولات الأسماء - رغم لموحها الظاهر في موسيقاها - لأنها تتناول اكثر اشياء الأرض ارتباطا بالأطار المادّى المحسوس واشدها جمودا وعلاقة بالحجم والمقياس . فهذه هي تضاريس الصحراء وملامحها التي بوسع العين ان تستملكها .

واذا كان تقسيم هذه الألفاظ الى مجموعات قد جاء مفتقرا الى الدقّة فلأنه يتعذّر وضع خطوط حاسمة تفصل مزاج الأرض عن تضاريسها او عن ترامي جوانبها والخواء المعشّش في حافاتها ، او عن مدى الرؤية وما يتحكم بها من عوامل الظلمة والغبار والسراب والصفاء . فالصوت يختلط بالمدى والمدى لا ينفصل عن حركات الريح ولعاب الشمس ، وكل هذه تختلط بتضاريس الأرض اختلاطا حتميّا وكأن احداها لا تكون الا بالاخرى .

ولو ان امرءا تجاوز الألفاظ " المفاتيح " في موضوع واحد ، وجمع الفاظا من الديوان - كيفما اتفق - لما افتقد فيها قوّة الايحاء ايضا ، وهذا نموذج لمجموعة منها : " تَنْشَخِب "، "يَتَبَوَّع"، "يَتَطَوَّح"، "يَتَرَجَّح"، "دَبَّابَة"، "تَخَوَّنَه"، "تَبَوَّج"، "تَبَطَّنَها"، "يَتَبَطَّح" "أَطْبَاها"، "يُخْتَلَب"، "تَهْوِي"، "تَنْسَلِب"، "صَوَّح"، "أَنْكَرَاسًا"، "لِمِنِي وَلْيَة"، "الوَسْمِي"، "يَتَمَيَّل"، "يُشْغِزه"، "مُهَرْتَكَة"، "أَنْكَدَرَت"، "يَلْحَبْن"، "دَوَّمَت في الأرض"، "يَخِض"، "يَرْقَدُ"، "هَيْنُم"، "مُنْفَهِق"، "طَائِقُها"، "هَزِيز"، "أَجِيجُهَا" "أَزَى"، "أَكَنَّ"، "يَجِمّ"، "جَشَأَت"، "أَمْذَلَالًا"، "مَكْمُوم"، "دَيْمُوم"، "زُغ"، "مَرْكُوم" "هَيْدِ هِيد"، "تَلَثُّم"، "يَهْيَاه"، "أَسْبَطَرَّت"، "رَشَّاف"، "مَشْطُونَة"، "أَنْجَابَت" "يَهْتِيكَا"، "مَخْطُوم"، "مُعْرَوْرِيًا"، "تَنْضَرَاب"... الخ . ولو شاء باحث ان يقيم ثبتا بالفاظ كهذه لزوّده الديوان بمئات منها . ولكن لو اقتصرت القيم الفنيّة في شعر ذى الرمّة على عبقرية استعمال اللفظ المفرد لكان ديوانه معجما للالفاظ .

غير ان حقيقة مذهبه تسكن في كل صورة مفردة ، كما في كل قصيدة . فوحدة التجربة واللفظة والصورة كامنه وراء معظم رسومه . ان النعاس مثلا مظهر حميم من مظاهر التجربة الصحراويّة ، واية صورة اخترت من صور هذا المظهر فهي مثال حي على تحقق شرط الوحدة . ففي قوله :

كَأَنِّي أُنَادِي مَاتِحًا فَوْقَ رَحْلِهَا ... وَنَى غَرْفَه والدلوُ نَاءٍ قَلِيبُهَا (١)

يتجمّع البيت : صورة انكفاء عميق ونضا سحيقا ، ليتجاوز معنى النعاس العادى الى حيث يدرك جوهر النعاس في برزخ غائم بين اقليمي اليقظة والنوم . واذ تتحقق في البيت طاقات الالفاظ الثلاثة : " أنادى ، ونَى ، نَاءٍ " حتى مداها الاقصى يأسر البيت تلك الحقيقة المتملّصة ابدا من محاولات اسرها وتقنينها مهما كان الوصف الفيزيولوجي الذى يتناولها دقيقا وملهما . وليس هذا من الجمالية المتعالية عن التجربة في شيء .

ولعل الدكتور عبد الله الطيب قد جانب الصواب في تعليقه على بيت ذى الرمّة :

كَأَنَّهُ دُمْلُجٌ مِنْ فِضَّةٍ نَبَهٌ ... فِي مَلْعَبٍ مِنْ عَذَارَى الْحَيِّ مَفْصُومُ

حيث قال " أما ذو الرمّة فقد افرد الدملج افرادا وحملك على ان تنظر الى جماله هو وحده ، وان تجرّد من ذلك صورة هي صورة الرسْأ الناعس الراقد في انحناء وتداع . الا تجد

---

١) الديوان ٦٩ .

في هذا بعدا ما عن الانسانيّة ذات اللحم والدم ، والحاحا في طلب المعقول المحض النقاء؟ (١)
وواقع الامر ان الباحث لا يرى في ذلك بعداً عن الانسانيّة ، لأن في هذا الحكم تجافاً عن رؤية هذه الصورة المفردة من حيث هي جزء حميم من لوحة ، ومن حيث هي تنتمي الى انماط الصور الهاجعة في اللاوعي الانساني مجسّدة حقائق نفسيّة غارقة في الهموم الانسانيّة .
واللوحة كلها :

كأنّها أمّ ساجي الطّرف أخدرها ... مستودع خمر الوعساء مرخوم
تنفي الطوارف عنه دعصتا بقر ... ويافع من فرندادين ملمـوم
كأنه بالضحى ترمي الصعيد به ... دبّابة في عظام الرأس خرطوم
لا ينعش الطرف إلا ما تخوّنه ... داعٍ يناديه باسم الماء مبغوم
كأنه دملج من فضة نبـه ... في ملعب من عذارى الحيّ مفصوم (٢)
او مزنة فارق يجلو غوارمها ... تبوح البرق والظلماء علجوم

تعبير صارخ عن عرى الانسان وحاجته الى الحماية ، هي تصوير تضرب جذوره في طبقات اللاوعي الجماعي ويتخذ لتجسيده صورة الامومة والطفولة المقعدة في مجابهة طوارئ الكون .
ان الوسن العنيف الذى يدب في رأس الرشأ هو اصراره على الاشاحة عن واقعه المفجع فلا يستفيق الّا على نداء امه ، رمز حمايته ، وان انطراحه هناك كالشيء ليس الا تعبيرا عن عجزه وقعوده ، وان تكوّره على شكل الدملج ليس الّا تكور الجنين في الرحم قبل ان ينطلق الى العالم الفاجع ، تكوّر يتوق له الشاعر في اعماق لا وعيه ، وما "الظلماء العلجوم" الّا ظلمة الرحم الحصين .
وليست تنفصل اناقة الاخراج التصويري في هذه اللوحة ونقاء العبارة عن صميم التجربة ، فابراز الدملج ووضعه في مركز الصورة تاتئا والالحاح على لونه الذى يخطف البصر انما هو الحاح في النبش عن الحقيقة الانسانيّة الكبرى الهاجعة في هذا المشهد وابرازها بشكل حاسم .
ثم انّ تعاقب الالوان في البيت الاخير يضع الرتوش الاخيرة على هذا المشهد المفجع بما يربط بين البرق الذى يشقّ الظلماء وبين الهنيهة الانسانيّة المتمثّلة في الرشأ من جانب ، وبين الظلمة الشاملة وحقيقة القدر المغلق الذى يجابهه الانسان ، عبر الرشأ ، من جانب آخر .
ولن يجد متتبع صور ذى الرمّة ما ينقض هذه الاحكام - الّا ربما قليلا - . ولا بأس في النظر في بعض الصور الاخرى من صور الديوان ، كقوله :

نَظَرْتُ كما جَلّى عَلَى رأسِ رَهْوَةٍ ... مِنَ الطيرِ أُقْنَى يَنْفُضُ الطَّلَّ أَزْرَقُ (٣)
طِراقُ الخَوافي واقِعٌ فوقَ رِبعةٍ ... نَدَى ليلِهِ في ريشِهِ يَتَرَقْرَقُ

---

١) شرح اربع قصائد لذى الرمّة ، ص (س و) من المقدمة .
٢) الديوان ص ٥٧٠ - ٥٧٢
٣) الديوان ص ٤٠٠ ، ب ٤٥ - ٤٦ ق ٥٢ .

فهذه الاناقة والخيلاء في الصورة كما في الكائن المصوّر والشاعر المشبّه انما تتأتى من تزاوج افعال ثلاثة تتظاهر لترسم حركة النفض المنتشي والنظر الحاد والرقرقة الهانئة التي تملأ جوانب الكائن الذى انجاب عنه الليل وهو ساهر يتلقى نداوة الفجر باعصابه المتفتّحة . هذه الحركات المضمّنة في "جلّى ، ينفض، يترقرق" تتساند مع المتكأ الزمني واختيار المشبّه به والمرتفع المكانيّ لتعبّر عن حالة نفسيّة مركّبة من احاسيس الثقة بالنفس والنشوة المتأتية عن الوقوف في مكان مشرف ناتئ متميّز عن الأرجاء المطوّحة ، حيث يتمكّن الشاعر من سبر المجهول المترامي امامه .

وهكذا فاننا نرى ان وحدة التجربة واللفظة والصورة سمة عامة تطبع معظم صور الديوان . وهذه السمة هي التي انقذت جماليّة ذى الرمّة من الانفصال عن التجربة ومن الوقوع في انهماك فنّي بعيد عن المادة الانسانيّة . واذن فهذه الصور لم تكن مقصودة لذاتها او قائمة بذاتها مستقلة ومستغنية عن سائر القصيدة . بل بقيت جزءا وظيفيّا يكتسي ابلغ قيمه الفنيّة في اطار القصيدة التي تعبّر عن التجربة الكليّة .

وقد تعزّز هذا الموقع العام للصورة في شعر ذى الرّمة في المنحى الثاني من منحيي التصوير عنده :

١) فالمنحى الأول هو المنحى الواقعي المغرق في "وصف" الاشياء والمرئيّات كما هي بدقة هندسيّة بالغة ، حيث ينفصل الشاعر عن مظاهر الطبيعة المصوّرة ويتخذ لنفسه مركزا محايدا يراقب منه مرئياته وينسخ ملامحها باختيار الذوّاقة . وقد مرّ بنا في الفصل الأول بعض هذه الملامح الفوتوغرافيّة ولا سيّما في تصوير الناقة والملامح الخارجيّة للحمار والثور والظليم . وقد غالى ذو الرمّة في نزعته الواقعيّة ، حين لجأ اليها ، حتى بلغ حدود النزعة الطبيعيّة التي سادت الشعر الجاهلي في مثل قوله :

تَمادَتْ عَلَى رَغْمِ المَهارَى وَأَبْرَقَتْ ... بِأَصْفَرَ مِثْلِ الوَرْسِ في واحِفٍ جَثْلِ
أَفانِينَ مَكْتُوبٌ لَهَا دُونَ حِقْفِهَا ... إذا حَمَلُهَا راسَ الحِجَاجَيْنِ بالثُّكْلِ (١)

حيث يصوّر بدقّة بول الناقة ، او يمعن في تصوير عمليّة الاجهاض (٢) . غير انّ هذا المنحى لا ينفصل عن الموقف الانسانيّ العام الذى اتخذه ، اذ ان اختياراته هنا تنسجم في وقوعها على صور الهزال والضنى والقذارة مع ذلك الموقف الحزين الذى يرتكز اخراجه بالدرجة الأولى الى فنيّة المنحى الثاني .

---

١) الديوان ٤٨٩ ٢) الديوان ٣٤٩ ب ٣٨

٢) وهنا ينتقل الشاعر من معاين لمشهد الى مشارك في صنعه وتحويله عن "واقعه" من خلال رويّته الخاصة لحياة الصحراء ، تلك الرؤية التي فرضت على مرئيات هذه الصحراء طبائع ربما لم تكن لها لو التزم الشاعر حياده الوصفي . امّا وقد نزع الى التعاطف مع الطبيعة ومحاولة رؤيتها من الداخل فقد رفع "الوصف" الى مرتبة المجاز والرؤية الى مرتبة الرؤيا عن طريق ا) الربط بين متباعدات الكون في سمات يراها مشتركة بحيث يكتشف جانبا جديدا من هويتي المتباعدين او يكشف عنه ، كما رأينا في ربطه بين ارداف المرأة وبين كثبان الرمال مثلا ، او بين نفسه وبين الصقر . ب) وعن طريق ما يبثه من الحيويّة في اعطاف الصورة ، فبينما تنتهي الصور التي تتضوى تحت المنحى الأوّل عند حدود الاشكال الهندسيّة تتمرّد صور هذا المنحى على اطارها الفوتوغرافي نازعة الى الالحاح على هويتها الجديدة المكتشفة :

إذا أَنْجَابَتِ الظَّلْماءُ أَضْحَتْ رُؤُوسُهُمْ عَلَيْهِنَّ مِنْ طُولِ الكَرَى وَهْيَ ظُلَّعُ (١)

وقد تحقّقت خاصّتا الربط بين المتباعدات والحيوية من خلال لجوء الشاعر الى طرائق في التعبير تتدرّج من التشبيه الى التطابق ، وتتسم في معظمها بالتصرّف الحرّ في زاوية الرؤية والمسافة التي تفصل الشاعر عن المرئي ومقدار الحركة والثبات في المصوّر . وابرز هذه الطرائق هي التاليـة :

١) التشبيه الذي يفصل بين المتباعدين اللذين يراهما الشاعر متشابهين ، والاستعارة التي تعترف بالفارق الواقعي بين طرفيها رغم انهما تلغيه ، والتطابق الذي يشيح تماما عن الفوارق بين الكائنات . وقد تحقّقت هذه الاساليب الثلاثة - كما رأينا - في تصوير الشاعر للمرأة .

٢) التجسيد : حيث ينزع الشاعر الى ترسيخ احساساته المجرّدة عن طريق اعطائها كيانا محسوسا ، فاحساسه بالعبور وغضارة الماضي يشبه ظلّ الكرم المحسوس :

فَدَعْ ذِكْرَ عَيْشٍ قَدْ مَضَى لَيْسَ رَاجِعًا وَدُنْيَا كَظِلِّ الكَرْمِ كُنَّا نَخُوضُهَا (٢)

---

١) الديوان ٣٤٨ ٢) الديوان ٣٢٦ .

٣) التشخيص في مثل قوله :

وَحَامِلَةٍ سِتِّينَ لَمْ تَلْقَ مِنْهُمُ ... عَلَى مَوْطِنٍ إِلَّا أَخًا ثِقَةً بَدْرَا
وَإِنْ مَاتَ مِنْهُمْ وَاحِدٌ لَا يُهِمُّهَا ... وَإِنْ ضَلَّ لَمْ تَتْبَعْهُ فِي بَلَدٍ شِبْرَا (١)

يجعل جعبة السهام أمّا لستين طفلا لا تبالي بمن شرد منهم وضلّ . ومن ذلك ايضا وصفه الشمس جارية لم تعرف الخفا يغازلها المتطلعون اليها فلا يجدي بهم تقربهم منها (٢) ، كذلك وصفه البكرة (٣) . وفي نزعته الى التشخيص كان يلجأ الى الإلغاز والتعمية كما هي الحال في القصيدة الرابعة والعشرين حيث وصف الشمس وجعبة السهام والنار وشجرة الحنظل والعين وقرية النمل وسواها من الاشياء والأدوات الصحراويّة .

٤) علاقة الصورة بالمكان والزمن : ويغلب على ذي الرمّة ان ينظر الى مرئياته من مسافة بعيدة (٤) ، ومن زاوية بانوراميّة ، كأنما الارض تنأى عنه فيتموّه المنظر تارة ويتضح حتى التتوء تارة اخرى . فكأنّ دماغه قد خسر - بفعل الترويع - خاصة التركيز :

وَدَوِّ كَكَفِّ الْمُشْتَرِي غَيْرَ أَنَّهُ ... بَسَاطٌ لِأَخْفَافِ الْمَرَاسِيلِ وَاسِعُ
قَطَعْتُ وَلَيْلِي غَائِبُ الضَّوْءِ جَوْزُهُ ... وَأَكْنَافُهُ الْأُخْرَى عَلَى الْأَرْضِ وَاضِعُ
فَأَصْبَحْتُ أَرْمِي كُلَّ شَيْءٍ وَحَائِلٍ ... كَأَنِّي مُسَوٍّ قِسْمَةَ الْأَرْضِ صَادِعُ
كَمَا نَفَضَ الْأَشْبَاحَ بِالطَّرْفِ غُدْوَةً ... مِنَ الطَّيْرِ أَقْنَى أَشْهَلُ الْعَيْنِ وَاقِعُ
ثَنَتْهُ عَنِ الْأَقْنَاصِ يَوْمًا وَلَيْلَةً ... أَهَاضِيبُ حَتَّى أَقْلَعَتْ وَهْوَ جَائِعُ
وَرَعْنٍ يُقَدُّ الْآلَ قَدًّا بِخَطْمِهِ ... إِذَا غَرِقَتْ فِيهِ الْقِفَافُ الْخَوَاشِعُ
تَرَى الرِّيعَةَ الْقَوْدَاءَ مِنْهُ كَأَنَّهَا ... مُنَادٍ بِأَعْلَى صَوْتِهِ الْقَوْمَ لَامِعُ (٥)

فهو هنا يعترف بالجهد الذي يبذله في التحديق ليرى الاشياء من علوّ شاهق كما يراها الصقر ثم تبدو له انوف الجبال المموّهة بالسراب وهي تشقّه ، وتبدو له القمّة كشخص مناد يلوّح لبعض قومه من بعيد . وهذا البعد عن المرئي ، بالاضافة الى حركات الريح والسراب هي التي توقع في وهم الشاعر ان مرئياته تتحرك كما يتحرك ذلك المنادي . لذلك نرى صوره غالبا متحركة فلا تثبت الا قليلا ، فهذه الجبال تطول وتقصر :

تَرَى فِيهِ أَطْرَافَ الصَّحَارَى كَأَنَّهَا ... خَيَاشِيمُ أَعْلَامٍ تَطُولُ وَتَقْصُرُ (٦)

---

١) الديوان ١٨٢ - ١٨٣
٢) ١٨٢
٣) الديوان ٦٤٥ ، ق ٨٥
٤) تحدّث الدكتور احسان عبّاس باسهاب عن علاقة صور ذي الرمّة بالمكان والزمان في مقاله "الزمن والمسافة في شعر ذي الرمّة" في مجلة الثقافة ، السنة ١٢ ، مجلد ١ ، العدد ٥٨٨ ، ص ١٩ - ٢١ ، بتاريخ ٣ نيسان ١٩٥٠
٥) الديوان ٣٣٨ - ٣٣٩
٦) الديوان ٢٢٩

والسراب يتحرك في سائر الاتجاهات :

يَجْرِي وَيَرْتَدُّ أَحْيَانًا وَتَطْرُدُهُ ... نُكْبَاءُ ظَمْأَى مِنَ القَيْظِيَّةِ الهُوجِ (١)

والجبل الغائص في السراب يبدو كفرس اعرج يتحامل على ذاته فيتبع سائر الخيل :

تَرَى رَعْنَهُ الأُقْصَى كَأَنَّ قُمُوسَهُ ... تَحَامُلُ أَحْوَى يتبعُ الخيلَ ظالِعُ (٢)

حتى اذا ثبت المنظر صوّره الشاعر في بعض هنيهاته جامدا بلا حراك وبوضح ناتئ ، ولكن دون ان يقترب منه :

كأنّه دُمْلُجٌ من فِضّةٍ نَبَهٌ ... في مَلْعَبٍ من عَذَارَى الحيّ مَفْصُومُ (٣)

ولكنه سرعان ما يحركه ، وكأنما قد اخذ وقته في دراسته ورؤية وضعه وهو جامد فبعث فيه الحياة :

أَوْ مُزْنَةٌ فارِقٌ يَجْلُو غَوارِبَهَا ... تَبَوُّجُ البَرْقِ والظَّلْمَاءُ عُلْجُومُ (٤)

ويغلب ان يكون هذا هو موقف ذى الرمّة من معظم مرئيّاته ، فهو اذا تناول الثور او الحمار او الناقة درس تقاطيع الجسد ومنظره واوضاعه مستغرقا في تثبيته اوّلا ، ثم يحركه فيما بعد . ومهما يكن من امر استغراق الشاعر في تثبيت صوره فانه يعود دائما الى تحريكها ، فالاشياء عنده دائما " تتطوّح " و " وتتبوع " و " وترجّح " ، والاحياء في حركة مستديمة .

٥) وقد استغلّ ذو الرمّة التشبيه التمثيلي القائم على الاسراف في الاستطراد . كما استغلّ في صوره الثابتة التشبيه المركّب الذى يلح على تفاصيل اللوحة المكتملة :

فَبَاتَ ضَيْفًا إِلَى أَرْطَاةِ مَرْتَكِمٍ ... مِنَ الكَثِيبِ بِهَا دِفْءٌ وَمُحْتَجَبُ
مَيْلاءَ مِنْ مَعْدِنِ الصِّيرانِ قَاصِيَةٍ ... أَبْعَارُهُنَّ عَلَى اهْدَافِهَا كُثُبُ
وحائِلٌ من سفيرِ الحَوْلِ جائِلُهُ ... حَوْلَ الجَرَائِيمِ فِي الوَانِهِ شَهَبُ
كَأَنَّمَا نَفَضَ الأَحْمَالَ ذَا وَبَرَةٍ ... عَلَى جَوَانِبِهِ الفِرْصَادُ والعِنَبُ (٥)

٦) ومن خصائص الصورة عنده انّه لم يقتصر على التقريب بين ما يقع متباعدا بالنسبة للحاسة الواحدة ، بل انه مزج بين موضوعات الحواس المختلفة فوصف الحديث بخصائص المذاق :

وَنِلْنَا سِقَاطًا من حديثٍ كأنّهُ ... جَنَى النَّحْلِ مَمْزُوجًا بماءِ الوَقَائِعِ (٦)

ووصف ما تقع عليه العين بخصائص ما يسمع :

---

١) الديوان ٧٤
٢) الديوان ٣٧٠
٣) الديوان ٥٧٢
٤) المصدر نفسه
٥) الديوان ١٩
٦) الديوان ٣٥٨

يُضْحِي بِهَا الأَرْقَشُ الجَوْنُ القَرَا غَرِدًا كَأَنَّهُ زَجَلُ الأَوْتَارِ مَخْطُومُ
مِنَ الطَّنَابِيرِ يُزْهَى صَوْتُهُ ثَمِلٌ فِي لَحْنِهِ عَنْ لُغَاتِ العُرْبِ تَعْجِيمُ
مَعْرُورِيًا رَمَضَ الرَّضْرَاضَ يَرْكُضُهُ وَالشَّمْسُ حَيْرَى لَهَا بِالجَوِّ تَدْوِيمُ (١)
كَأَنَّ رِجْلَيْهِ رِجْلَا مُقْطِفٍ عَجِلٍ إِذَا تَجَاوَبَ مِنْ بُرْدَيْهِ تَرْنِيمُ

٧) ويلحّ ذو الرمّة على الاستفادة من عنصر الصوت في صوره حتى ليمكن ان يقال ان في الديوان مجموعات عديدة من الصور الصوتيّة التي تتناول الأرض والجن والليل والقطا والجندب والناقة والسهم والثور وكثيرا غيرها من المعالم المصوّرة .

والى هذه الخصائص اجتمعت في شعر ذى الرمّة خاصّتان بارزتان . فالأولى هي ظاهرة التقديم والتأخير المسرفة في المباعدة والتكرار ، من ذلك قوله :

تُرِيكَ وَذَا غَدَائِرَ وَارِدَاتٍ يُصِبْنَ عَنَاعِثَ الحَجَبَاتِ سُودِ (٢)
مُقَلَّدَ حُرَّةٍ أَدْمَاءَ تَرْمِي بِحَدَّتِهَا بِفَاتِرَةٍ صَيُودِ

وهذه الظاهرة ، مضافا اليها عناية ذى الرمّة بصنعته ، مكّنته من ان يأتي بكثير من قوافيه نعوتا لمنعوتات متقدّمة

ظَلِلْتُ كَأَنِّي وَاقِفٌ عِنْدَ رَسْمِهَا بِحَاجَةِ مَقْصُورٍ لَهُ القَيْدُ نَازِعِ (٣)

وهذا جنّب القافية ان تكون حشوا ، كذلك كانت سائر قوافيه اجزاء ضروريّة او مهمّة من عباراته ، فهي امّا فاعل :

أَقَامَتْ بِهِ حَتَّى ذَوَى العُودُ فِي الثَّرَى وَسَاقَ الثُّرَيَّا فِي مُلَاءَتِهِ الفَجْرُ (٤)

او مفعول بـــه :

تُعَكِّكُهُ يَمَانِيَةٌ قَبُولٌ عَلَى الغُدْرَانِ تَعْتَفِقُ الرِّمَالَا (٥)

او مفعول مطلـــق :

بِذِي لَجَبٍ تُعَارِضُهُ بُرُوقٌ شُبُوبَ البُلْقِ تَشْتَعِلُ اشْتِعَالَا (٦)

او فصل ... الخ . والخاصة الثانية هي تكراره لبعض التعبيرات بنصّها ، كما تبيّن ذلك في الحديث عن الماء (٧) ، وفي غير موضوع الماء مكرورات غير قليلة ، وحذفها لا يضير الشعر في الديوان .

---

١) الديوان ٥٧٨ ٢) الديوان ١٥١ ٣) الديوان ٣٥٦
٤) الديوان ٢٠٧ ٥) الديوان ٤٤٨ ٦) المصدر نفسه
٧) انظر ص ٣٤ في هذه الرسالة .

وخلاصة القول في مذهب ذى الرمّة ان شعره كان يخضع لعاملين اساسيّين : الأول هو الافتنان الواعي بتأثير من حلقات البصرة والكوفة ، ومن وعي الشاعر نفسه لاتجاهه الشعرى وامعانه في صقله ، وهذا هو عامل الصنعة . والثاني ، وهو عامل الطبع الصرف المنبعث من معاناة الشاعر للصحراء معاناة مباشرة ، ومن حبه لهـا .

وقد درب ذو الرمّة على تطويع العامل الأول لخدمة العامل الثاني ، حتى باتت الصنعة توأم البديهة ورهن التجلي الشعرى يخدمه فينقذه من الهلهلة والركاكة ولا يتسلّط عليه ليفقده حرارة التجربة او ليفرغه من شحنته الوجدانيّة والايحائيّة ، حتى ليخيّل لي ان هذا العامل الأول قد بلغ مرحلة التحفّز الطوعي الناضج لاحتواء التجربة في وعائها الذى خرجت به . وليس ينتقص من هذا الحكم ما قاله غيلان للكميت والطرماح " اعلمتم اني في طلب هذا البيت منذ سنة فما ظفرت به الّا آنفا " اذ قد اسلف بوصف القصيدة التي منها ذلك البيت قائلا " فرأيت رقصانا استفزني به الجذل حتى اتيت عليه "[1] . فان صحّ ان البيت المعني قد استعصى على الشاعر فان القصيدة برمتها قد انثالت انثيالا رغم انها - فيما اراه - اعلى تحقيق لمذهبه ، ولعل الأصح انها بسبب ذلك كانت اعلى تحقيق لهذا المذهب ، اذ هي تدفّقت ولم تقع في السهولة ، بل لعلها امتن قصائد الديوان سبكا وتماسكا واسلسها تعبيرا صحيحا عن التجربة في آن واحد .

٣ - القصيدة الخامسة والسبعون[2]

تقع القصيدة في اربعة وثمانين بيتا وتحقّق خصائص الشكلين اللذين نسج ذو الرمّة على غرارهما قصائده ، وهي تدور على ثلاثة محاور : المرأة ، وهي هنا خرقاء (سبعة وعشرون بيتا) ، والصحراء التي يجتاحها (اثنان وثلاثون بيتا) والحمار الوحشيّ (خمسة وعشرون بيتا) . ففي مطلع القصيدة يقف على الرسوم ويبكي ويتساءل عن مصير علاقته بخرقاء ويشكو آلام الحب وما تركت فيه من آثار نفسيّة وجسديّة ، ثم يذكر تعلّقه بفتاته ويشبّهها بغزالة ام خشف وادع تحميه ، ويصف خرقاء وميزاتها الجسّدية التي تطابق المثال الصحراوى المعروف . وينتقل من ذلك الى اعتساف المجهول ليلا فيصف هذا الليل وما يتداعى فيه من اصوات حتى يبلغ الهاجرة ويلمع الى بعض عذاباتها التي يعانيها الجندب ، ويعود الى الليل والرفيق

---

١) الاغاني ١٢/ ٣٤ ٢) الديوان ٥٦٧ - ٥٨٩

الوسنان والى التساؤل عن امكانية لقاء خرقاء على ابل يصفها ثم يشبّهها بالثور الوحشي ، ويستطرد الى تشبيه الناقة بالحمار الوحشي فيسرد قصته القياسيّة التي تنتهي بهربه وبتفجّع الصائد .

والقصيدة نموذجية من حيث هي رؤية للحياة في الصحراء ، ومن حيث هي نتيجة نفسيّة وفنيّة لهذه الرؤية . وهي مبنيّة على نمط شكلي ينسجم مع الموقف النفسيّ الذى ينتظمها . فبعد ان يبدأ الشاعر بابراز شواهد الفاجع الحبّي - رسم الديار - وينطلق للحديث عن هذا الحب وموضوعه وآلامه يهرب من تلك الآلام بخوض المجهول واجتياح الطبيعة مستمدا النشوة من مغالبة صعابها واحدا تلو الآخر ، ثم يضمّ الى هذه النشوة مسربا آخر ، قصة الحمار الذى ينجح في انتزاع فرصة ثانية للحياة ، ورغم ان هذه الفرصة تبدأ بالهرب المخذول بدل الانتصار الحاسم ، الّا انها تبقى فرصة أخرى ، تمهّد السبيل امام دورة اخرى تشابهها وتؤكدها .

لقد مرّ في هذا البحث كثير من الشواهد المنتزعة من هذه القصيدة ، ولعلّها كانت اسخى قصائد الديوان في امداد البحث بشواهده . وحيث تكثّرت الشواهد على الظاهرة الواحدة كان الشاهد من هذه القصيدة - غالبا - أعلاها . ولست اقول ان الصور في القصيدة تغطّي كلّ الامكانات الجماليّة في صور ذى الرمّة الا انني اعتقد ان صورة الليل الملىء بالاصوات :

بَيْنَ الرَّجَا والرَّجَا مِنْ جَنْبِ وَاصِيَةٍ ... يَهْمَاءَ خَابِطُهَا بالخَوْفِ مَكْمُومُ
لِلجِنِّ بالليلِ في حَافَاتِهَا زَجَلٌ ... كَمَا تَجَاوَبَ يومَ الرِّيحِ عَيْشُومُ
هَنَّا وهِنَّا ومِنْ هُنَا لَهُنَّ بِهَا ... ذاتَ الشمائِلِ والأيْمَانِ هَيْثُومُ (١)
دَوِّيَّةٌ ودُجَالِيلٌ كأنَّهُمَا ... يَمٌّ تَرَاطَنَ في حَافَاتِهِ الرُّومُ

والتي تعبّر عن تجربة عميقة امتحنت فيها احاسيس الشاعر المروّعة بأصوات مبهمة تتداعى الى اذنه من كل صوب ، ان هذه الصورة تكاد تكون افضل ما في موضوعها من حيث احكامها وسلاسة تعبيرها عن التجربة وصدقه . فإن الموسيقى الصوتية في هذه الصورة تتضافر مع الرسم على نحو يجعل التأثير الفني مضاعفا .

---

١) الديوان ٥٧٥ - ٥٧٦ .

اما سائر الصور البارزة في هذه القصيدة فهي : ١) صورة الرشأ - الدملج وقد علقنا عليها في موضع سابق ٢) صورة الروضة الممطورة التي شبّه عذوبة ريق خرقاء بها . ويلفت النظر في هذه الصورة ميل الشاعر الى ان يجعل الاشياء ناعمة وادعة ، فالسيرليّن والمطر وادع يهطل بسكينه ، ويلجأ الشاعر الى كلمات مهموسة ليعبّر عن حركات او أشياء ما كان يعبر عنها هكذا في مقام آخر : "مَعَجَت ، حَنْوَة ، نَفْخ ، تَهْمِيم ، مَرْهُوم ، مَوْهِنا" . وفجأة ، بعد ان تغيّر المقام وتحوّلت التجربة من شجو حبّي حزين الى اجتياح عصيب للطبيعة ، يمسو لفظه وتعنف موسيقاه وتتشنّج حركته :

قَدْ أَعْسِفُ النَّازِحَ المَجْهُولَ مَعْسِفُهُ ... فِي ظِلِّ أَغْضَفَ يَدْعُو هَامَهُ البُوم (١)

٣) صورة الهاجرة المحاصرة بالآل :

والآلُ مُنْفَهِقٌ عَنْ كُلِّ طَامِسَةٍ ... قَرْوَاءَ طَائِقُهَا بِالآلِ مَحْزُومُ (٢)

٤) صورة الجندب الذى ينزو على الحصى المشتعل :

مُعَرْوِرِيًّا رَمَضُ الرَّضْرَاضِ يَرْكُضُهُ ... والشَّمْسُ حَيْرَى لَهَا بِالجَوِّ تَدْوِيمُ (٣)

٥) صورة الرفيق الوسنان الذى يخفق رأسه وقد سمه النعاس والارهاق . ٦) سلسلة من صور الحمار الوحشيّ واتنه تتجلّى فيها لمحات من التصوير النفسيّ الصادق الدقيق ، وتتدرّج هذه من اكتئاب الجأب وتفالي الأتان في الانتظار الى اهتياج الفحل وتحريكه القطيع .

ان الزعم بأن هذه القصيدة هي افضل تعبير عن مذهب ذى الرمّة انما يستند بالدرجة الأولى الى احساس بها يصعب تعليله بدقّة اذ هو يتطلّب في المقام الأول مقارنتها بعدّة من قصائد الديوان . ولكن اذا قبلنا تمييز ذى الرمّة لثلاث قصائد من شعره (٤) ووصفه اياها : الأولى بانه فرح بها حتى كاد يبلغ السماء ، وهي بائيته الأولى ، والثانية كاد يدعي بها الخلافة ، وهي التي مطلعها :

أَمَا اسْتَحْلَبَتْ عَيْنَيْكَ إِلَّا مَحَلَّةٌ ... بِجُمْهُورِ حُزْوَى أَوْ بِجَرْعَاءِ مَالِكِ (٥)

---

١) الديوان ٥٧٤
٢) الديوان ٥٧٧
٣) الديوان ٥٧٨
٤) الاغاني ١٢/ ٣٤ - ٣٥
٥) الديوان ٤١٥

والثالثة ، وهي هذه ، بأنه رأى رقصانا استفزّه حتى اتى عليها ، اذا قبلنا هذا التميز فأرى ان ذا الرمّة نفسه قد خمّر الميميّة هذه بذكرما داخله من الفرح وهو على نظمها ، اما الأخريان ففرحه بهما ناتج عن وقعهما في نفسه بعد ان انتهى من نظمهما . وهذا ادخل في باب الباهاة ، والفرح الأوّل ادخل في باب الفنّ والحالة الشعريّة التي تنتاب الشاعر وهو على العطاء .

لقد توصّل ذو الرمّة في هذه القصيدة - وفي سواها بنسب متفاوتة - الى صيغة مثلى لا تقتل التجربة على حساب الفنّ ، ولا تلغي الفنّ لتلجأ الى النقل الهيّن للتجربة في ميوعته وتساهله في الوقوع على قوالب التعبير . وهذه الصيغة المتوازنة هي مذهب ذى الرمّة الواقع بين الجماليّة المطلقة المتعالية وبين الانهماك المربك في التجربة ، لا في وسطيّة تضعه دون تلك ودون هذا ، بل في تناغم بين اقصى الاشراق واقصى الصدق في ملامسة الحقيقة الانسانية . واعتقد ان هذا هو كمال المذهب الجاهلي ، وانه بصرف النظر عن آنيّة اوعية التعبير ونسبيّة القيم والبيئة - اعلى الشعر . والذى بلغوا هذه الأقاليم الشعريّة ليسوا بكثر ، والذين لحقوا ذا الرمّة في مناخه قلّة ، رغم تصنيف الاقدمين الجائر .

٤ - القدماء وشاعريّة ذى الرمّة :

ان طاقة ذى الرمّة على نظم يزيد على الألفي بيت في الصحراء مع المحافظة على النبض الشعرى الحارّ في اكثر الابيات ، هي مكمن امتيازه ، وهي التي جعلته بحقّ شاعر الصحراء الأول : كمّل صورتها وارتفع بالشعر الذى يصوّرها الى ذروة نضجة الفنّي والى تمام تعبيره الانسانيّ . من هنا استطيع القول ان ذا الرمّة صاحب اعلى شكل فنّي وصلته القصيدة الجاهليّة ، وكأنما هو في عودته الى الصحراء والى الجاهليّة كان النضج الفنّي المرتقب للمذهب الذى دعاه النقاد من بعد "عمود الشعر" ، ومكمن اصالته هي اضافاته الفنيّة التي انحرفت بعمود الشعر عن بعض سماته الاساسيّة ، لا من حيث بنية القصيدة ، وانما من حيث طبيعة الصورة .

وقد ادرك المتقدّمون سمة شاعريّة غيلان ، وحدود مذهبه فاصابوا الوصف واخطأوا التقييم السليم . فقال الفرزدق يعلل لذى الرمّة تقصيره عن الفحول : "قصر بك عن ذاك بكاؤك في الدمن ، ونعتك ابوال الظباء والبقر ، وايثارك وصف ناقتك ودیمومتك" (١) .

---

١) الموشّح ٢٧٤ ، ٢٧٣ ، وانظر طبقات فحول الشعراء ٤٦٨ - ٤٦٩ ، اغاني - ثقافة ٣١٨/١٧ ، وفيات الاعيان ٣/ ١٨٤ ، معاهد التنصيص ٣/ ٢٦٠ ، الشعر والشعراء ١/ ٥٠٦

وقال سواه " كان ذو الرمّة صاحب تشبيب بالنساء ، واوصاف ، وبكاء على الديار "[١]
وقال ابن قتيبة " احسن الناس تشبيها ، واجودهم تشبيبا ، واوصفهم لرمل وهاجرة وفلاة وماء وقراد وحيّة "[٢] ، يجمعون - مهما تفاوت تقييمهم - على انه شاعر الصحراء ، وقد تكرّس كذلك في وجدان الناس حتى لأمكن اسحاق بن ابراهيم الموصلي ان يصنع شعرا حافلا بالغريب في وصف فلاة تيهاء يقطعها على ناقة موصوفة ، وينسبه الى ذى الرمّة فلا يفطن احد لما فعل " الا من حصل شعر ذى الرمّة كله ورواه "[٣] .

وقد ادرك المتقدمون ان سمة شاعرية غيلان كانت ملكة التخييل التي سمّوها تشبيها ، واقروا له بالتفوّق فيها ، فقالوا : " احسن الجاهليّة تشبيها امرؤ القيس ، واحسن اهل الاسلام تشبيها ذو الرمّة " وقد اجمع على هذا الحكم الأصمعي ، ومحمد بن سلّام عن علمائه ، وابن قتيبة وحمّاد الراوية ، وقد اقرّ له بحسن التشبيه جرير وسواه من الشعراء .[٤] واعتبر ابو عمرو بن العلاء ان الشعر قد ختم بذى الرمّة[٥] . وقد حفلت كتب النقد والأدب بالاستشهاد بابيات من شعره على احسن ما قيل في وصف معلم من معالم الصحراء او ملمح من ملامح المرأة ، او كشواهد تفسّر نظريات التشبيه الصائب والاستعارة العجيبة ، او تفسّر مذاهب العرب في تشبيه شيء معين بشيء آخر[٦] .

غير ان هؤلاء النقّاد - والشعراء - الذين احسنوا وصف مذهب ذى الرمّة ، واصابوا في الاشارة الى السمة الاساسيّة في شاعريته جانبوا الصواب في تقييم هذه السمة

---

١) الموشح ٢٧٩ ٢) الشعر والشعراء ١/ ٤١
٣) اغاني - ثقافة ٥/ ٣٥٦ - ٣٥٧
٤) اغاني - ثقافة ١٧/ ٣١٤ ، وانظر طبقات فحول الشعراء ٤٦ و ٤٦٥ ، الشعر والشعراء ١/ ٤١ ، ٥١٨ ، الخزانة ١/ ٧٥ ، ديوان المعاني ١/ ٣٥٥ و ٢/ ١٤٧ ، الموشح ٢٧١ .
٥) اغاني - ثقافة ١٧/ ٣١٣ ، البيان والتبين ٤/ ٨٤ .
٦) من ذلك في : المفضليات ٦٨ ، ١٢٨ ، الصناعتين ٧٢ ، ٢٤٧ ، ٢٨٧ ، ديوان المعاني ١/ ٤٣٦ ، ٢٥٠ ، ٢٥٧ ، ٣٣٤ ، ٣٤٣ - ٣٤٤ ، ٣٥٥ ، ٢/ ١٢٠ ، ١٢٩ ، ١٤٧ ، الكامل ٣/ ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٤١ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ١٠٩ ، ١٣٤ ، امالي المرتضى ٤/ ١٤ ، ٣٨ ، ١٧٦ ، سمط اللآلي ١/ ٣١٤ ، ٤٨٦ ، العقد الفريد ٤/ ٢٤٦ ، زهر الآداب ٢/ ٩٧٧ - ٩٧٨ ، ذيل زهر الآداب ١٧٨ ، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب ص ٣١٩ ، ٥١٠ ، عيار الشعر ص ١٩ ، ٢٧ ، اسرار البلاغة ص ١٠٢ - ١٠٣ ، ١٨٥ - ١٨٧ ، قواعد الشعر ٦٠ .

وما نتج من شعر ، فهم رغم اقرارهم بتفوقه في التشبيه آخروه عن الفحول ووضعوه في طبقة دون طبقة جرير والفرزدق والأخطل . وعلّة ذلك ما قاله الأصمعي : " وليس يشبه شعره شعر العرب " [١] ، ولذلك اعتبره الاصمعي كما قال : " كان ذو الرمّة اشعر الناس اذا شبّه ولم يكن بالمفلق " [٢] وبعد ذي الرمّة عن مذهب العرب كان بعدا عن ثلاثة من البنود التي جعلها النقّاد شروطا للشاعرية ومعايير لها ، فوضع منه عندهم انه لم يحسن المدح ولا الهجاء [٣] ، وانه كان بعيد الاستعارة [٤] ، وان شعره لم يكن يبنى على معنى محدد يمكن العقل ان يقبض عليه ويقننه [٥] وفاتهم ان شاعرية ذي الرمّة المتفوقة تكمن - سلبا - بابتعاده عن المدح والهجاء - وايجابا - ببعد غور استعاراته وغرابة العلاقات التي يقيمها بين الاشياء التي لا تتدانى الّا في الوهم ، وان عزوفه عن المعاني المقولبة والقابلة للتقنين هو سرّ الحيويّة الدائمة في شعره وينبوع الشحنة الشعريّة الحقيقيّة التي تفرّ من اطر الاشياء الجامدة مهما بالغ ذو الرمّة في ارساء الملامح الوضعيّة لهذه الاشياء . والحقيقة ان ذا الرمّة شاعر حيث فارق عمود الشعر - كما هو في اذهان النقّاد - اكثر منه شاعر حيث التزم به . ولعلّ حمّاداً الراوية قد ادرك هذه الحقيقة ولكن لم يعللها ، فردّ تأخير معاصري ذي الرمّة له الى حسدهم ايّاه [٦] . وقد ادرك الكميت سرّ شاعرية ذي الرمّة وسمة عبقريّته حين امتدحه " بدقائق الفطنة وذخائر كنز العقل المعدّ لذوي الالباب [٧] وليست هذه الدقائق والذخائر سوى طاقة عجيبة على النفاذ الى اعماق الاشياء ورؤية ما ليس يراه الّا المتطلّع الى الجواهر المستسرّة خلف المظاهر . وبتلك الملكة التي اسماها متقدّمو النقاد بالتشبيه واخفق معظمهم في تقييمها اعاد ذو الرمّة رؤية الصحراء من جديد ونفض عنها غبار الألفة ، وعدته في ذلك : الصورة تساندها اللفظة المفردة وتآلف النغم الصوتي .

---

١) الموشح ٢٧٠ ٢) اغاني - ثقافة ١٧/ ٣١٤
٣) الشعر والشعراء ١/ ٥١٨ ، اغاني - ثقافة ١٧/ ٣٣٢ ، الموشح ٢٧٣ و ٢٧٩ ،
٤) الصناعتين ٨٩ ، ٣٠٠ ، ٢٨٧ ، وفيها ينتقد العسكري ثلاثا من اجمل استعارات ذي الرمّة ويعدّها من عجائب الغلط او من ردئ الاستعارة وبعيدها .
٥) طبقات فحول الشعراء ٤٦٧ ، الشعر والشعراء ١/ ٤١ و ٥٠٦ ، اغاني - ثقافة ١٧/ ٣١٨ ، الموشح ٢٧٠ - ٢٧٢ ، و ٣٧١ و ٥٥١ . وفيها عن ابي عمرو بن العلاء اوعن جرير او عن الفرزدق اوعن الأصمعي انه قال ان شعر ذي الرمّة " نفط عروس وابعار ظباء " ان كثر انشاده ذهب رونقه وتكشّف عن ضعف ورداءة ، كأنما القيمة الوحيدة لشعر ذي الرمّة في غريبه وبريق تشابيهه فان فتشت عن شيء تقبض عليه بذهنك ولّى الشعر ولم تقع على شيء .
٦) اغاني - ثقافة ١٧/ ٣١٢ ، الخزانة ١/ ٧٥ ٧) اغاني - ثقافة ١٧/ ٣١١

خاتمـــــــــة

يتناول هذا البحث ناحية بارزة في شعر ذى الرمّـة ، وهي تصويره لحياة الصحراء . وقد رأيت انه لا بد من اثبات كلمة في التعريف بذى الرمّـة لجلاء بعض مكوّناته النفسيّـة والفنيّـة ، ثم الانطلاق من بعد في دراسة الشعر على اساس التقسيم التالـي :

اولا ـ استخلاص الملامح الخارجيّة للأشيـاء والاحياء التي تناولها في شعره في الصحراء

ثانيا ـ دراسة العلاقات القائمة بين هذه جميعا ، والنواميس التي تحكم هذه العلاقات .

ثالثا ـ النتائج النفسيّة والفنيّـة المترتبة على مواجهة ذى الرمّة للصحراء وعيشه في اكنافها .

وقد بيّـنت هذه الدراسة ان الشاعر كان يعاني من وضع قلق واخفاق نفسي ومادّى وصحّي وعاطفي طبع حياته بمسحة حزينة ومكّـن في مزاجه للكآبة ، وانه اكتسب من حياته فـي الصحراء الفة عميقة لها ، ومن علاقاته باعلام عصره ثقافة لغوية وشعريّة واسعة لوّنت استعداده النفسـي وزودته بقـدرة فنيّـة اسعفته في تنفيذ رؤاه الشعريّـة . وبذلك المزاج الحزيـن وتلك القدرة الفنيّـة والألفة الصحراوية واجه ذو الرمّـة الصحراء ، عائدا اليها من " هجـير " الحاضـرة التي مارست ضدّه صنوف الابعـاد والحرمان ، فكانت عودته المعيشيّة والفنيّـــة والنفسيّـة لها بؤرة عطائه الشعرىّ والنتائـج الملموسة لهذا العطـــاء . وفي مواجهتـه للصحـراء كان يصـدر عن رؤية داخليّـة لها تستفيد من معرفته الدقيقة باحوالها وطبائعها وتتخطـى هـذه المعرفة لتقيم فوقها عالما محكوما بميول الشاعـر ، فانه بعد ان رأى المظاهر الخارجيّة للصحراء استشفّ من خلالها النواميـس التي تحكمها : قانون الشحّ والندرة ، وناموس التّحول والتغيّر ، وناموس الفناء ، وقانون التخلّـي . ورأى ان من طبيعة الحياة المحكومـة بهذه النواميـس ان تكون صراعا دائبا بين الأحياء والطبيعة ، وبين الاحياء والاحياء ، ثـم بين الاحياء وما وراء الطبيعـــة .

وقد شكّـل ذو الرمّـة فرقاء الصراع على هواه فاستعدى الاحياء الى جانبه واقـام الصراع بين فريقه وبين الاطار الطبيعي بعد ان طابق بين ذاته وبين الحيوان ، ثم شمـل بولهه هذا الاطار واضحى واياه يواجهان قوى مجرّدة متمثلة بنواميس الحياة الصحراويّة . فاكتسبت الصحراء صفة تأليهية واقام الشاعر يتعبّد في محرابهـا ، واكتسبت الصحراء طبيعة انثويّـة ظلّت في تجاذب مع الفحولة التي يمثّلها الشاعر . وفي اطار العبادة والجنس اتحد الشاعـر

بالصحراء - وبالمرأة التي انتسبت بدورها صفات الصحراء - ومحضها وله المتعبّد الوثني الذي كلّما امعن معبوده في تعذيبه امعن هو في عبادته .

وقد القى الشاعر اثقاله النفسيّة على حلفائه ، ونفّس عن كروبه بالبكاء وبالنشوة المستمدّة من مصارعة الأرض ومغالبة مظاهر النواميس الباطشة . وبرغم البطولة التي يواجه بها اقداره فقد اتسم موقفه بالحزن وبالاحساس بالغربة والانخذال وبالتيقن من حتميّة الهزيمة الأخيرة .

ولمّا عاد ذو الرمة الى معايشة الصحراء على النمط الجاهلي كان لا بد له من اللجوء الى الادوات الفنيّة التي فرضتها الصحراء على الجاهليين فاستغلّ الصور التي كانوا يستغلونها ، وواجه الصحراء بموقف فنّي مشابه لموقفهم ، وبنى قصيدته على مثال قصائدهم . غير انّه تفرّد عنهم جميعا ، وعن معاصريه باندماجه شبه التام بالصحراء بحيث كان ديوانه برمته تعبيرا عن موقف معين ، وكانت كل قصيدة من قصائده تمثيلا لذلك الديوان . ورغم تكرار القصائد التي تعاود القول في المرئيات عينها والموقف نفسه بصور فنيّة مختلفة ومتنوعّة فقد تميز ذو الرّمة شاعرا أول للصحراء .

وقد اقام ذو الرمّة مذهبه الفنّي على توازن الصنعة والتجربة وبلغ بكليهما حدودا بعيدة من الاشراق والصدق - .

لقد وصل ذو الرمّة الى الموقف الفكري الذي عبّر عنه بعد اذ نضج هذا الموقف بمعاودة الصحراويين عليه . وقد كمل هذا النضج الحضاري لديه مجموع القيم الفنيّة التي تحققت في شعره ، والتي تكاتفت على تحقيقها عوامل البعد التاريخي عن منظومات لبيد وامرئ القيس والحادرة والشمّاخ بن ضرار وسواهم ، والنظرة المثقّفة المنقّحة التي عالجت مسائل الشعر في البصرة والكوفة ، ورهافة الاحساس الشخصي بقيم اللفظ المفرد ، ونفاذ الرؤية وعبقرية التخييل . وقد صاغ ذو الرمّة ديوانه في حالات من تأهب ملكاته جميعا فلم يضره انه حين غاص في ابعاد تجربته كانت عدته عدة القدماء . ان رتابة الصحراء وتمردها على الطارئ من عناصر التجدد في الطبيعة والحياة الاجتماعية ، وعصيانها على التكيف ، وصعوبة تغيير مواقف الانسان فيها من الوجود والغيب ، كل هذه اسعفت ذا الرّمة وحتمت عليه ان ينصبّ على معادن المنجم الجاهزة ليصنّعها باحساس الفنّان المروّع ، فافتنّ في اكساب الصورة شفافية وفي انتقاء

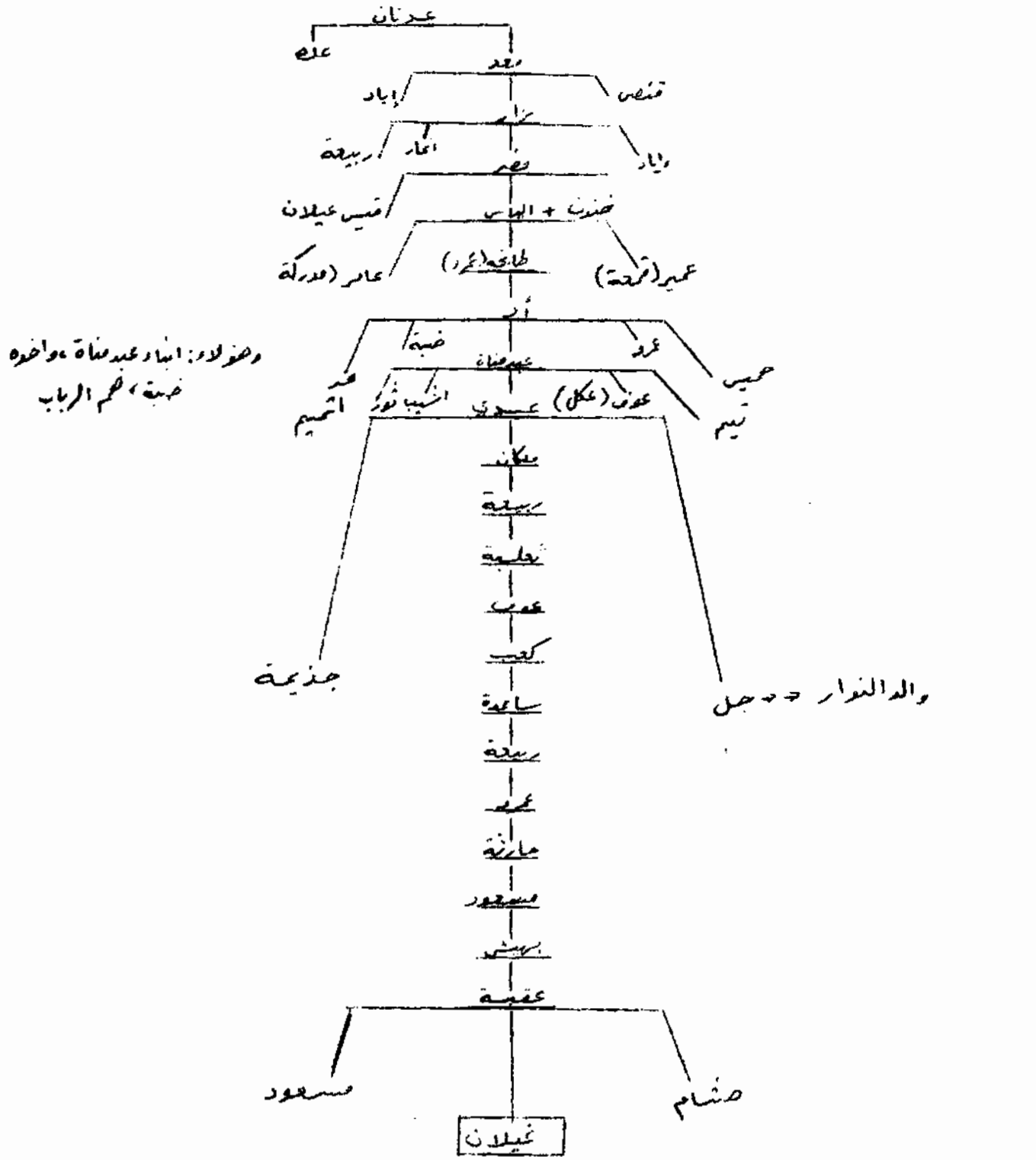
لآلئها ، وتحويل طبيعتها ، وشغل نفسه باستبطان المظاهر الثابتة وتعميق الرؤية الموروثة وركّز على ان الصحراء قدر الصحراوى ، ورضي ان يعتزل العالم وينفرد بمعبوده وجلاده ، فاعطى القصيدة الصحراوية " شخصيّة " واحدة ، وفتق امكاناتها ، وشدّ المذهب الى آخر حدوده الفكرية والشعورية والفنيّة ، وبات " وجه " قصيدة ذى الرمّة هو " وجه " الصحراء ، والديوان موقفا يختصر الشخصيّة الصحراوية . وبذا كان ذو الرمّة النضج الفني المرتقب والوجه الاكمل وربما الصيغة الاخيرة المعروفة لدينا لشكل التجربة الجاهلية مشوبة ببعض ملامح اسلاميّة ثم تقوعلى تطويع الصحراء .

. . . . .

ملحقـــــــــــات

ملحـــــق " ١ "

نســـــب ذى الرمّـــــــة

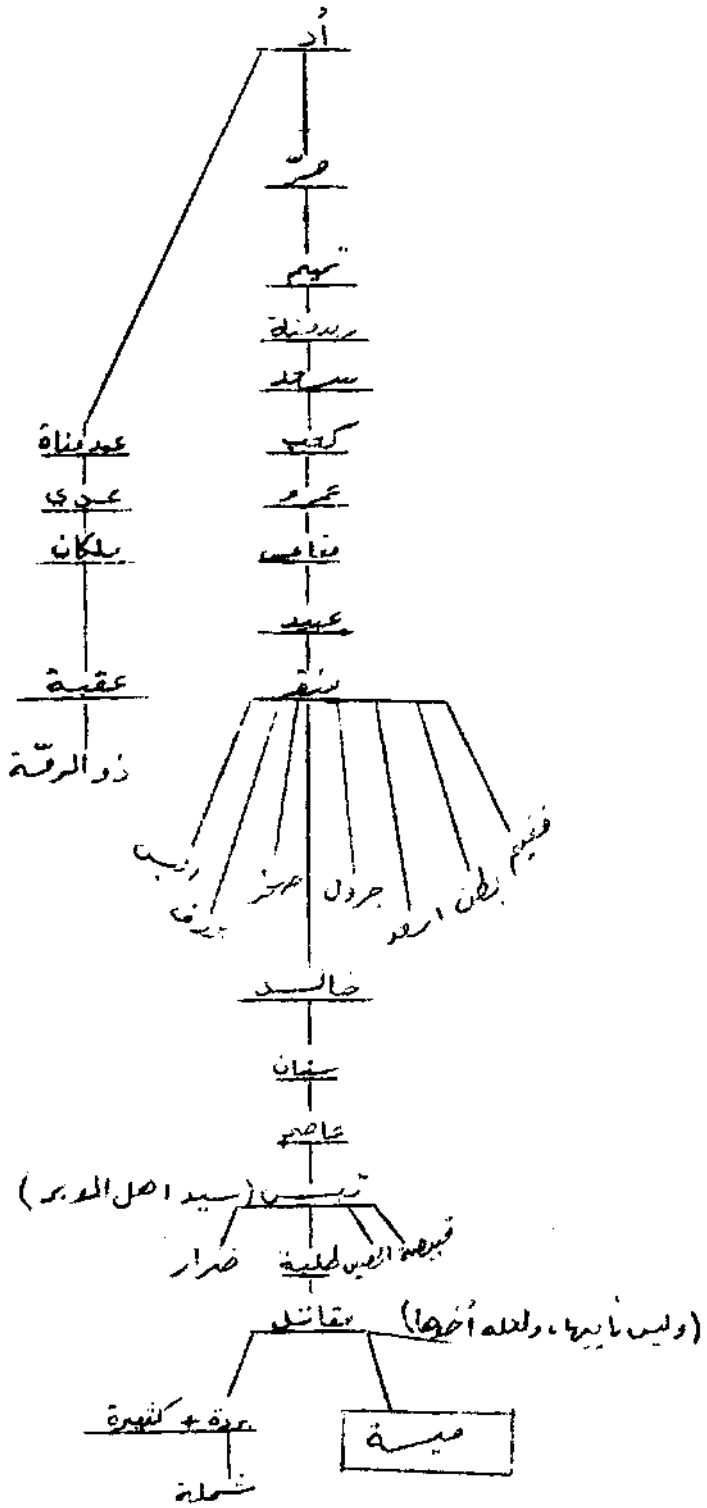


وهؤلاء: أبناء عبد مناة، واحده ضبة، أم الرباب

عن "جمهرة أنساب العرب" ٩٩٨، ١٠٠٩، ٢٠٠٠.

ملحـــق "٢"

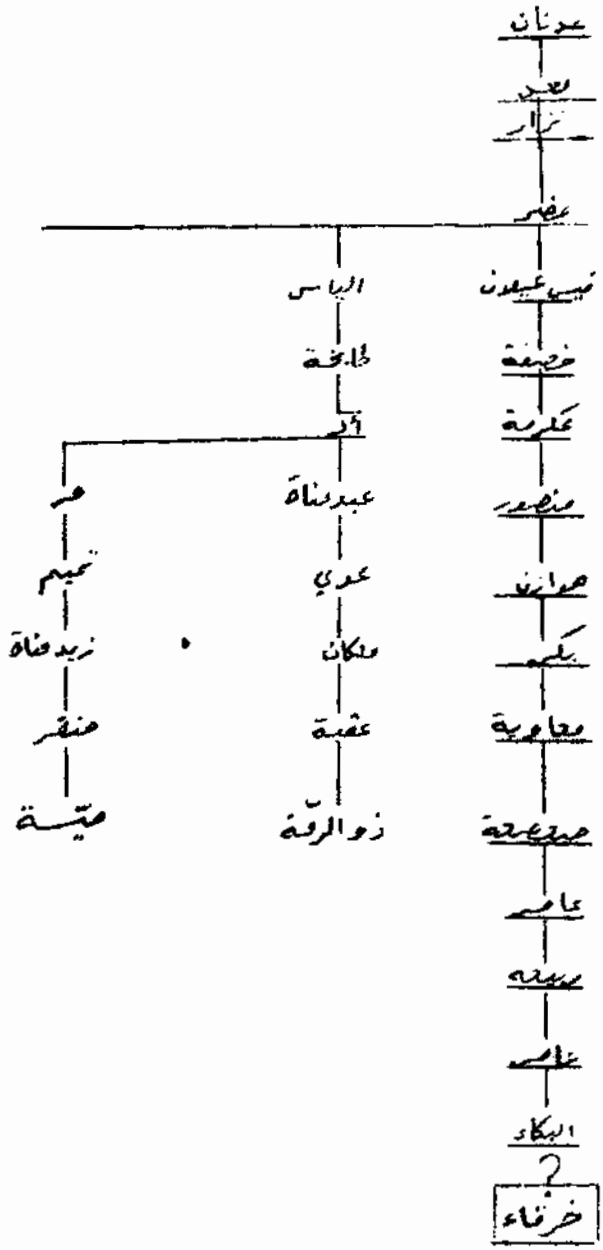
نســـب ميّـــة



عن "جمهرة انساب العرب" ص ٢١٦

ملحـــق "٣"

نســـب خرقـــاء



وفـادة ذى الرمّـة على الممدوحين

لقد مدح ذو الرمّـة اثني عشر رجلا من رجالات الخلافة والحكم والادارة في عصره ، ولم يكن موفقا عند غالبيّتهم العظمى فلم يعد كرة المدح بالنسبة لكثيرين منهم . وقـد توزّعت قصائـد المدح واراجيزه ومقطوعاته العشرون عليهم جميعـا : فثلاث منها لخلفـاء مروانيين او لأحـدهم ، واربع ومقطوعة لبلال بن ابي بردة . وقصيدة ومقطوعتان للمهـاجر بن عبد الله والي اليمامة ، ثم لكل ممـدوح من الباقين قصيدة واحدة او مقطوعـة .

وقد ذكرت له وفادات على اربعة خلفاء هم : عبد الملك بن مروان [1] ، وتضاربت الروايات فيما انشـده . والخبر عن هذه الوفادة باطل اصلا بمقارنة تاريخ ولادة ذى الرمّـة (٧٧ هـ) وتاريخ وفاة عبد الملك (٨٦ هـ) ، وبأنّ المقصود من الروايات اثبات اخفاق ذى الرمّـة في استمالة الممدوحين وجهله آداب المجالـس ومخاطبة الملوك . والخليفـة الثاني هو الوليد بن عبد الملك [2] ، ورواية وفادة الشاعر عليه هي نفسها ـ مع بعـض التعديل في ختـام القصّـة ـ احـدى [3] روايات وفادته على عبد الملك ، ولا يبعد ان يكون ذو الرمّـة ـ رغم ما في الرواية من صناعة ظاهرة ـ قد وفد على الوليد أواخر خلافتـه، لاسيّمـا وان في الديوان ثلاث قصائد ، واحدة في "امير المؤمنين" [4] ، واخرى فـي "فتى من آل مروان" [5] والثالثة في "ولي الحق" [6] ، جميعها غفل من اسم الممـدوح ، ولا بد ان تكون نظريا ـ وبخاصة الاولـى ـ في احد خمسة : الوليد او سليمان او يزيـد او هشـام ابناء عبد الملك ، او عمر بن عبد العزيـز . وقيل انه وفد على مروان بن محمد [7] ، وهذه رواية باطلة من اساسها لأن مروانا استخلف بعد عشر سنين من وفاة الشاعر ، والابيات المذكورة في الرواية ليست في الديوان . وقد وفد ذو الرمّة على هشام بن عبد الملك ، الخليفة الذى عاش الشاعر آخر سنّي عمره في خلافته . وقيل في شرح الديوان ان القصيدة اللامية [8] التي قال فيها :

---

١) الموشح ٣٧٤ ، الوساطة للجرجاني ، الطبعة الثالثة ١٥٧ ، ذكر الخبر وارتاب به . مجالس ثعلب ١/ ١٠١ ، الاغاني ١٢/ ٣٥

٢) الاغاني ١٧/ ٣٢٧

٣) رواية أبي نصر احمد بن حاتم في الموشّـح ٣٧٤

٤) القصيدة ٨١ ، صفحة ٦٢٦ـ٦٣٦ ٥) القصيدة ٥ ، صفحة ٣٨ ـ ٥١ .

٦) القصيدة ٤٣ ، صفحة ٣٢٥ ـ ٣٣٠ ٧) رواية يونس بن حبيب في العقد الفريد ١/ ٢٢٣ ـ ٢٢٤ . ولم ترد في مصدر آخر عن يونس ولا عن سواه

٨) الديوان ص ٤٥٤ ، هامش "١" القصيدة ٦٠ .

بلاد بها اهلون ليسوا بأهلها واخرى من البلدان ليس بها اهل

انما قالها في مدح هشام ، وليس في القصيدة مدح ، بل قد ذكر اسم هشام في معرض القصيدة . ويروى ابن سلّام انه مات وهو في طريقه الى هشام وقال القصيدة في الطريق . فان صحّ انه توفّي قبل بلوغ هشام ـ لا وهو عائد من عنده كما قالت احدى الروايات [1] ـ فان ذلك لا ينفي كونه قد وفد عليه قبل ذلك ، لا سيّما والقصائد الثلاث المذكورة آنفا تبقى غفلا من اسم الممدوح . ولعل هشاما قد سمع من الشاعر .

وبالنسبة لعمّال الدولة وموظّفيها ارتبط اسم الشاعر باسم بلال بن ابي بردة قاضي البصرة . ويبدو ان صلة ذى الرمّة به قد تعدّت طابع الوفادة لتكتسي نسبيا طابع الاختصاص . فقد مدحه باربع قصائد طوال ومقطوعة . ويبدو انه كان يلازم البصرة طويلا مترددا الى مجلس بلال ، مشتركا في احاديثه ومناظراته مناظرا صاحب المجلس نفسه ببداوة فجّة [2] . ويبدو كذلك ان ذا الرمّة كان كثير التردد الى البصرة . ففي قصيدته التي اتت اخيرة في الديوان يحكي الشاعر حكاية وجوده في البصرة وثوائه فيها عاما كاملا وطول ترداده في سفراته الكثيرة من امام بيت عجوز ، فاذا به يغادر البصرة فيطيل البعد ، ورغم ذلك تتعرف العجوز الى وجهه الأليف لديها ، فهو دائما يعود من جانبي قسرا ليرد منهل بلال . وفي رواية [3] توافق ما ذكره الشاعر في قصيدته استنتاجات اهمها ان الشاعر كان يؤم مجلس بلال ثم يتردّد عليه دون ان يمدح وبانتظار ان يفتح عليه ، وهذا ما لا يتحصّل للطارق بقصيدة ينشدها ثم يعبر . وان تبدو الرواية مصنوعة على قدر القصيدة فان ذلك لا ينال من ان ما توحي به منطقيّ . لقد كان مجلس بلال اليفا لدى ذى الرمّة ، وان كانت هذه الالفة ذات طابع موسميّ . ولعلّ وحدة النوازع المذهبيّة والاهتمامات الادبيّة قد قرّبت الشاعر من ممدوحه وجعلت له في مجلسه مكانة فريدة ، " قال رؤبة لبلال بن ابي بردة علام تعطي ذا الرمّة ؟ فوالله انه ليعمد الى مقطّعاتنا فيصلها فيمدحك بها . فقال :

---

١) الاغاني ١٧/ ٣٤٢ ، طبقات فحول الشعراء ٤٨٠ . وفي الاغاني ١٧/ ٣٤٢ ، ٣٤٤ ـ ٣٤٥ اخبار اخرى عن وفاته يلتقي معظمها عند القول انه توفي وهو يريد هشاما . والرواية التي تقول انه مات وهو عائد وعليه خلع هشام (٣٤٢ ـ ٣٤٣) تناقض نفسها بتحديدها الموقع الذى مات عنده بما يوحي انه كان متجها شمالا شطر البصرة لا عائدا جنوبا . ولكن ذلك لا ينفي وفادات اخرى على هشام .

٢) طبقات فحول الشعراء ٤٨٣ ـ ٤٨٤ . ورواية المرتضى في الامالي ١/ ١٥ عن مناظرته رؤبة وان لم تصح فانها تستغل جوا جدليا معينا .

٣) يروى في الموشح ٢٩١ بسنده عن ابي عمرو الجرمي ان عجوزا استوقفته فسألته عن حاله .

— و —

والله لو لم اعطه الّا على حسن تأليفه لأعطيته وامر له بعشرة آلاف درهم ".[1] وان يكن مقدار الهبة مبالغا به ، فمما لا شكّ فيه ان ذا الرمّة قد نال من صلات بلال ما شجّعه ، بل ودفعه ، على اعادة الكرّة مرّات :

لِني وَلْيَةَ تُمْرِعُ جَنَابِي فَأَنَّنِي لِمَا نِلْتُ مِنْ وَسْمِيِّ نُعْمَاكَ شَاكِرُ[2]

" وقيل لذى الرمّة لم خصصت بلالا بمدحك قال : لانه وطأ مضجعي واكرم مجلسي فاستولى بذلك على شكري ومدحي "[3] ولكن هذا لا يعني ان الصلة كانت امرا مضمونا ، بل ان بلالا ربما منع الشاعر العطاء ، وتهكّم عليه ، كما هي عادة غير واحد من ممدوحي هذا البدوّي الفجّ المخلّب . لما مدح ذو الرمّة بلالا بقوله : " فقلت لصيدح انتجعي بلالا " قال له بلال " او لم ينتجعني غير صيدح ؟ يا غلام اعطه حبل قتّ لصيدح ".[4]

وعند سائر الممدوحين ينقلب الوضع الى الأسوأ : ومن هؤلاء المهاجر بن عبد الله ، والي اليمامة ، فان علاقة الشاعر به قد نشأت — على ما يبدو — في مناسبة معيّنة ، وان ذا الرمّة حاول ان يؤم مجلس المهاجر بسبب ما قام بين قبيلته وبين عتيبة بن طريف من خلاف على ملكيّة بئر فاحتكم الشاعر الى المهاجر طالبا العدل ومدحه في مقطوعة وأشار اليه في اخرى[5] واخباره مع المهاجر لا تنفي ما استقرّ من انها علاقة صاحب قضيّة بقاضٍ ، ولكن ، لسبب ما لعله يكمن في شخصيّة ذى الرمّة وردود فعله الفجّة او في علاقة ابن طريف بصاحب حجر ، كان المهاجر يستخفّ بغيلان ويهزأ به ويعرّضه في مجلسه للسان جرير[6] او يقول لجرير " اتراه مجنونا "[7] . ويبدو ان الشاعر قد استكان في بادئ الأمر آملا الوصول الى حلّ عادل لقضيّته ، حتى يئس من تعديل حكم رومي ، عريف المهاجر بالبادية ، وايقن انه خسر القضيّة ، فلم يبق ما يحمله على التزام من استهان به ولم ينصره فيمّم شطر البصرة وقد ازورت نياقه عن اليمامة ومن بها :

تَقَضَّيْنَ مِنْ أَعْرَافِ لُبْنَى وَغَمْرَةٍ فَلَمَّا تَعَرَّفْنَ اليمامةَ عن عُفْرِ
تزاوَرْنَ عن قُرّانَ عمدًا ومن بِهِ من الناسِ وازورّتْ سُرَاهُنَّ عن حِجْرِ

---

١) الاغاني ١٧/ ٣٣٥ ٢) الديوان ٢٥٥
٣) مخاضرات الراغب ١/ ٣٨٤
٤) الاغاني ١٧/ ٣٣٢ ، وانظر الشعر والشعراء ١/ ٥١٩ ، الموشح ٢٨١ — ٢٨٣ ، الكامل ٢/ ٥٣ ، العقد الفريد ٦/ ١٥٧ — ١٥٨
٥) الديوان القصيدة ٦٢ ص ٤٦٤ ، والمقطوعة ٣٣٣ صفحة ٢٥٧ ، والمقطوعة ٣١ ص ٢٣٩ .
٦) الاغاني ٨/ ٥٣ ٧) الاغاني ١٧/ ٣١٧
٨) الديوان ص ٢٦٨ — ٢٦٩

الملحق " ٤ "

- ز -

وليس ما يدل على ان الامر كان افضل من ذلك مع سائر الممدوحين : عمر بن هبيرة الفزارى وهلال بن احوز المازني وابراهيم بن هشام بن الوليد بن المغيرة المخزومي وعبيد الله بن معمر التيمّي والملازم ابن حريث الحنفيّ وابن بشر بن مروان بن الحكم وأبان بن الوليد ومالك بن المنذر بن الجارود وابي غسان مالك بن مسمع الشيباني [1] .

---

١) القصائد والاراجيز والمقطوعات التي مدح بها هؤلاء على التوالي هي : ٢٥ ، ٢٠ ، ٧٨ ، ٧٠ ، ٧٩ ، ٤٨ ، ٢١ ، ٥٤ ، ٤٩ .

المصادر بحسب ترتيبها التاريخي

أ ـ الأصول :

١ـ ابن عقبة ، غيلان = ديوان شعر ذى الرمّة ، كمبردج ١٩١٩ م

ب ـ المصادر :

١ـ آلوردت = مجموع اشعار العرب ، الجزء الأول وهو مشتمل على الأصمعيات ، ليبسيغ ١٩٠٢م

٢ـ الجمحي ، محمد بن سلام = طبقات فحول الشعراء ، مصر ، دار المعارف للطباعة والنشر ، ١٩٥٢ م

٣ـ الجاحظ ، أبو عثمان عمرو بن بحر = البيان والتبيين ، الطبعة الثانية ، مصر ، مكتبة الخانجي ، ١٩٦٠ م ، الجزآن ١ و ٢

٤ـ = الحيوان ، مصر ، مكتبة مصطفى البابي الحلبي ، ١٩٤٧ م ، الأجزاء ١ و ٢ و ٤

٥ـ ابن قتيبة ، ابو محمد عبد اللهبن مسلم = الشعر والشعراء ، مصر دار احياء الكتب العربية ، ١٣٦٤ هـ . الجزء الاول وبيروت دار الثقافة ١٩٦٤ م . الجزء الاول ، وقد اشير اليه في الهامش .

٦ـ = عيون الاخبار ، مصر ، دار الكتب ، ١٩٦٣م الجزءان ٣ و ٤

٧ـ = كتاب المعارف ، كوتنجن ١٨٥٠م

٨ـ = كتاب الانواء ، الطبعة الاولى ، حيدرآباد ، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية ١٩٥٦م

٩ـ المبرد ، ابو العباس محمد بن يزيد = الكامل ، مصر مكتبة نهضة مصر ، ١٩٥٦ الاجزاء ١ و ٢ و ٣

١٠ـ ثعلب ، ابو العباس احمد بن يحيى = مجالس ثعلب ، مصر ، دار المعارف ١٩٤٨م الجزء الاول

١١ـ = قواعد الشعر ، مصر ، ١٩٦٦ م

١٢ــ الانباري ، ابو محمد القاسم بن محمد بن بشار = ديوان المفضليات ، بشرحه ، بيروت مطبعة الاباء اليسوعيين ١٩٢٠م

١٣ــ ابن دريد ، ابو بكر محمد بن الحسن = الاشتقاق ، مصر مطبعة السنة المحمدية ١٩٥٨م

١٤ــ ابن طباطبا العلوي ، محمد بن احمد = عيار الشعر ، مصر ، المكتبة التجارية الكبرى ، ١٩٥٦م

١٥ــ ابن عبد ربه ، احمد بن محمد = العقد الفريد ، الطبعة الثانية ، مصر ، مطبعة الاستقامة ١٩٥٣ ، الاجزاء ١ و ٣ و ٤ و ٦ و ٧ و ٨

١٦ــ الصولي ، ابو بكر محمد بن يحيى = ادب الكتاب ، مصر ، المطبعة السلفية ، ١٣٤١هـ

١٧ــ القرشي ، ابو زيد محمد بن الخطاب = جمهرة اشعار العرب ، بيروت ، دار صادر ودار بيروت ١٩٦٣م

١٨ــ الزجاجي ، ابو القاسم عبد الرحمن بن اسحاق = الامالي ، الطبعة الاولى ، مصر ، المؤسسة العربية الحديثة ١٣٨٢هـ

١٩ــ ابو الطيب اللغوي ، عبد الواحد بن علي = الاضداد في كلام العرب ، دمشق ١٩٦٣م

٢٠ــ الاصبهاني ، ابو الفرج محمد بن الحسين = الاغاني ، بيروت ، دار الثقافة ، ١٩٥٧م الاجزاء ١ و ٥ و ٨ و ١٢ و ١٦ و ١٧ و ١٩ ٢١ و ٢٣ ومصر ، دار الكتب ، الجزء ٦ وقد اشير اليه في الهامش

٢١ــ القالي ، ابو علي اسماعيل بن القاسم = الامالي ، بولاق ١٣٢٤هـ الاجزاء الثلاثة

٢٢ــ ابن النديم ، محمد بن اسحاق الدراق = كتاب الفهرست ، ليبسيغ ١٨٧١م (اخراج خياط ، بيروت)

٢٣ــ الآمدي ، ابو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى = المؤتلف والمختلف ، القاهرة ١٩٦١م

٢٤ــ الزبيدي ، ابو بكر محمد بن الحسن = طبقات النحويين واللغويين ، الطبعة الاولى مصر ١٩٥٤م

٢٥ــ العكسري ، ابو احمد الحسن بن عبد الله بن سعيد = شرح ما يقع فيه التصحيف والتحريف ، الطبعة الاولى مصر ، البابي ، ١٩٦٣

٢٦ــ المرزباني ، ابوعبيد الله محمد بن عمران بن موسى = الموشح ، مصر ، دار نهضة مصر ، ١٩٦٥م

٢٧ــ = معجم الشعراء ، مصر مكتبة القدسي ، ١٣٥٤هـ

٢٨ــ ابن جني ، ابو الفتح عثمان = الخصائص ، مصر ، مطبعة دار الكتب ، ١٩٥٢م الجزء الاول .

٢٩ــ العسكرى ، ابو هلال = كتاب الصناعتين ، الطبعة الاولى ، مصر ، دار احياء الكتب العربية ١٩٥٢م

٣٠ــ = ديوان المعاني ، مصر ، مكتبة القدسي ، ١٣٥٢هـ الجزآن ١ و ٢

٣١ــ المرزوقي ، ابوعلي احمد بن محمد بن الحسن = شرح ديوان الحماسة ، الطبعة الاولى ، مصر ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٥١ ــ ١٩٥٢ الجزآن ٢ و ٣

٣٢ــ الثعالبي ، ابو منصور عبد الملك بن محمد = ثمار القلوب في المضاف والمنسوب مصر ، دار نهضة مصر ، ١٩٦٥م

٣٣ــ السيد المرتضى ، الشريف ابو القاسم علي بن الطاهر = امالي السيد المرتضى ، الطبعة الاولى ، مصر ، مطبعة السعادة ، ١٩٠٧م الجزآن ١ و ٤

٣٤ــ الحصرى القيرواني ، ابو اسحاق ابراهيم بن علي = زهر الآداب وثمر الالباب ، الطبعة الاولى ، مصر ، البابي ، ١٩٥٣م

٣٥ــ = ذيل زهر الاداب (جمع الجواهر في الملح والنوادر) مصر ، المكتبة التجارية الكبرى ، لا . ت .

٣٦ــ ابن حزم الاندلسي ، ابو محمد علي بن احمد بن سعيد = جمهرة انساب العرب ، مصر ، دار المعارف ، ١٩٦٢م

٣٧ــ الجرجاني ، عبد القاهر = اسرار البلاغة ، مصر المكتبة التجارية ، ١٩٣٢م
٣٨ــ البكرى الاونبي ، ابوعبيد = سمط اللالي ، مصر ، مطبعة لجنة التاليف والترجمة والنشر ، ١٩٣٦م
٣٩ــ السراج القارئ ، ابو محمد جعفر بن احمد = مصارع العشاق ، بيروت ، دار صادر ودار بيروت ، ١٩٥٨م
٤٠ــ الراغب الاصبهاني ، ابو القاسم الحسين بن محمد = محاضرات الادباء ، بيروت ، دار الحياة . الجزء الاول
٤١ــ التبريزى ، يحيى بن علي الخطيب = شرح الحماسة ، بولاق ، ١٢٩٦ هـ . الجزآن ٢و ٤
٤٢ــ الاشبيلي ، ابو بكر محمد بن خير بن عمر بن خليفة = فهرسة ما رواه عن شيوخه من الدواوين المصنفة ، طبعة ثانية عن طبعة قومس بسرقسطة المكتب التجارى ومكتبة المثنى ومؤسسة الخانجي ، ١٩٦٣م
٤٣ــ القفطي ، جمال الدين ابو الحسن علي بن يوسف = إنباه الرواة على أنباه النحاة مصر ، مطبعة دار الكتب ، ١٩٥٥ الجزء ٣
٤٤ــ ياقوت الحموى ، شهاب الدين بن عبد الله = معجم البلدان ، بيروت ، دار صادر ١٩٥٥م الجزء الثاني
٤٥ــ ابن دحية ، ابو الخطاب عمر بن حسن = المطرب من اشعار اهل المغرب ، مصر المطبعة الاميرية ١٩٥٤م
٤٦ــ ابن خلكان ، شمس الدين احمد بن محمد = وفيات الاعيان وانباء ابناء الزمان ، مصر مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٤٨م الجزء ٣
٤٧ــ ابن منظور ، ابو الفضل محمد بن مكرم = لسان العرب ، بيروت ، دار صادر ودار بيروت ، ١٩٥٥ ــ ١٩٥٦م مادة نوط الجزء السابع
٤٨ــ ابن قيم الجوزية ، شمس الدين محمد بن بكر الزرعي = اخبار النساء ، بيروت ، دار الحياة ، ١٩٦٤م .

٤٩ــ السيوطي ، جلال الدين عبد الرحمن بن ابي بكر = شرح شواهد المغني ، دمشق ١٩٦٦م الجزءان ١ و ٢

٥٠ــ = المزهر في علوم اللغة وانواعها ، مصر ، دار احياء الكتب العربية ، لا . ت . الجزءان ١و٢

٥١ــ العباسي ، عبد الرحيم بن احمد = معاهد التنصيص على شواهد التلخيص ، مصر ، مطبعة السعادة ١٩٤٧م الجزء ٣

٥٢ــ البغدادي ، عبد القادر بن عمر = خزانة الادب ولب لباب لسان العرب ، مصر ، دار العصور ١٩٢٩م الجزءان ١ و ٢

٥٣ــ الزبيدي ، السيد مرتضى الحسيني محمد بن محمد بن محمد عبد الرزاق = تاج العروس ، دار ليبيا للنشر والتوزيع ، بنغازي ، الجزء الخامس

جـ ــ المراجع :

١ــ الاسد ، ناصر الدين = مصادر الشعر الجاهلي ، مصر ، ١٩٦٢م

٢ــ ضيف ، شوقي = التطور والتجديد في الشعر الاموي ، الطبعة الثالثة ، مصر ، ١٩٦٥م

٣ــ الطيب ، عبد الله = شرح اربع قصائد لذي الرمة ، الطبعة الاولى ، الخرطوم ١٩٥٨م

د ــ المقالات :

١ــ عرفة ، محمود عزت = "ذو الرمة صاحبي" مجلة الرسالة ، السنة الثانية عشرة ، المجلد الاول ، العدد ٥٧٣

٢ــ عباس احسان = "الزمن والمسافة في شعر ذي الرمة" مجلة الثقافة ، السنة الثانية عشرة ، المجلد الاول العدد ٥٨٨ ، ٣ ابريل ١٩٥٠م .