دراسات

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

مشهور خالد الرواشده

شعر كعب بن زهير

دراسة فنية

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

شعرُ كعبِ بنِ زهيرٍ دراسة فنيَّة

مشهور خالد الرواشدة

• شعر كعب بن زهير
• مشهور الرواشدة
• الناشر: وزارة الثقافة
عمان - الأردن
شارع وصفي التل
خلف جبري المركزي
ص. ب ٦١٤٠ - عمان
تلفون: ٥٦٩٦٢١٨/ ٥٦٩٩٠٥٤
فاكس: ٥٦٩٦٥٩٨
Email: info@culture.gov.jo

• الطباعة: مطبعة السفير ٤٦٥٧٠١٥
• رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (٢٠٠٨/٨/٣٠٣٩)

• جميع الحقوق محفوظة للناشر: لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأيّ شكل من الأشكال. دون إذن خطي مسبق من الناشر.

• All rights reserved. No part of this part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without the prior written permission of the publisher.

• تصميم الغلاف: يوسف الصرايرة/ الاردن

• لجنة الإصدارات والمسابقات الإبداعية للسلط مدينة الثقافة الأردنية لعام ٢٠٠٨:
أ.د. هاني العمد/ رئيسا.
د. محمد أبو حسان/ عضوا.
د. جورج طريف/ عضوا.
د عبد الرزاق الرحاحلة/ عضوا.
السيدة فاطمة عطيات / عضوا.
د. أحمد راشد/ مقررا.

الإهـــــداء

أُهدي هذا الجَهد المتواضعَ إلى:

- جلالة الملك عبدالله الثاني ابن الحسين _ حفظـــه الله ورعـــاه _، قائد المسيرة وراعي النهضة العلمية والثقافية، ثمرة صدقٍ ووفاءٍ لهذا القائدِ ووطننا الغالي.

- والدي - قدوةً حسنةً في الدين والدنيا، والدتي - وردةً نتمنَّـــى ألاَّ تذبلَ، وزوجتي(أم محمد) - رمزِ الودِّ والإخلاص، ومـــيس ومحمـــد - توأمي ـــ اللَّذينِ أذكرُهما ما قُرِئَ هذا العمل وعلاء رزقني الله إياه بعد إتمام هذا الجهد المتواضع، أخواني وعائلاتهم وأخـــواتي وازواجهـــنَّ وأنسبائي، وأخي علاء رمز التفاني والعطاء، وأخي محمد.

مشهور خالد الرواشدة

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

الفصل الأول

الشاعر كعب بن زهير

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

١-١ المقدمة

لقد عَدَّ ابنُ سلاّمٍ الجمحيُّ كعبَ بنَ زهيرٍ في الطبقةِ الثانيةِ من الشعراءِ الجاهليين وعُدَّ كذلك من الصحابةِ.

ولوجودِ سماتٍ فنيَّةٍ بارزةٍ في شعرِ كعبِ بنِ زهيرٍ، وذلك بعد دراسةٍ متمعِّنةٍ في ديوانه، جاءت الرغبةُ في إظهارِ عنوانِ هذه الرسالةِ، وفي حدود علمي بعدمِ وجودِ دراسةٍ تتناولُ الموضوعَ على الشكلِ الذي درسناه.

وقد جاءت الدراسةُ في خمسةِ فصولٍ، في الفصلِ الأوّلِ تناولتُ حياةَ كعبِ ابنِ زهيرٍ من حيثُ اسمُه ونسبُه ونشأتُه وقبيلتُه، والقضايا الموضوعيَّةَ في شعرِ كعبِ بنِ زهيرٍ والتي وتناولتُ فيه: فكرةَ الموتِ والقدرِ، وفكرةَ الشيبِ والشَّباب والحكمةِ والغزلِ والفخرِ والهجاءِ والرثاءِ.

ويتناول الفصلُ الثاني إلى مقدِّمات القصائدِ، واشتمل على رأيِ القدماءِ والمحدثين في مقدِّماتِ القصائدِ ومقدِّمةِ القصيدةِ في العصرِ الإسلاميِّ ثم تناولتُ المقدِّمةَ وأشكالَها عند كعبِ بنِ زهيرٍ كالمقدِّمةِ الغزليَةِ والطلليَةِ ووصفِ الطيفِ ومقدّمة الشبابِ والشّيب.

ويتناولُ الفصلُ الثالث الصورةَ في شعرِ كعبِ بنِ زهيرٍ، حيث تمَّ الوقوفُ عند مفهومِ الصورةِ عند القدماءِ والمحدثينَ، ثم دورِ الصورةِ في العملِ الفنيِّ، ومصادرِ الصورةِ عند كعبٍ وخاصةً الحيوانُ والإنسانُ.

ويتناولُ الفصلُ الرابعُ الموسيقى في شعرِ كعبِ بنِ زهيرٍ، وبيانَ الطريقةِ الشعريَّة التي نظمَ عليها كعبٌ من حيث اختيارُ الألفاظِ والتراكيبِ ذاتِ الجرسِ الموسيقيِّ وكذلك اختيارُ كعبٍ للقوافي.

ويتناولُ الفصلُ الخامس التناصَّ في شعرِ كعبِ بنِ زهيرٍ مرتِّباً عناوينَ هذا الفصلِ بالأكثرِ تأثيراً به ومن ذلك التناصُّ الأدبيُّ كالشعر والأمثالِ والتناصُّ الدينيُّ كالقرآنِ والحديثِ والتناصُّ التاريخيُّ كالأحداثِ التاريخيةِ وأيَّامِ العربِ.

وقد اعتمدتُ في هذه الدراسةِ على ديوانِ كعبِ بنِ زهيرٍ واعتمدتُ شرحَ "ديوان كعبِ بنِ زهير" صُنعةُ الإمامِ أبي سعيدٍ الحسنِ بنِ عبيدِ الله السكريِّ، تحقيق سامي مكِّي العاني، نشر الدار القوميّة للطباعة والنشر (نسخة مصورة عن دار الكتب المصرية).

واعتمدتُ بعد ذلك على كتبِ التراجمِ والسّيرِ والإعلامِ مثلَ كتابِ "الأغاني" و "جمهرةِ النسب" و "طبقاتِ فحول الشعراء" و "الإصابةِ في تمييز الصحابة".

ومن الكتبِ الحديثةِ كتابُ "فن الوصف في مدرسة عبيد الشعر" وكتابُ "قصيدة بانت سعاد لكعب بن زهير وأثرُها في التراث العربيِّ" و "الرمزُ والفنُّ واللغةُ في القصيدةِ العربيةِ القديمةِ" دراسةٌ في شعرِ حمارِ الوحشِ.

وممَّا واجهنَي في هذه الدراسة، أنه لَم يتوافر في مكتباتنا دراسة لشعر كعب بن زهير، وقد تم التركيز على قصيدة بانت سعاد علماً بأن أشعارَه لا تقل جُودةً عن هذه القصيدةِ، وكذلك مما واجهته في الديوان أنّه بحاجة إلى ضبطٍ أكثرَ فقد وجدتُ بعضَ الأبياتِ المثبتةِ في كتبِ التاريخِ والسيرِ، ولم أجدها في متونِ القصائدِ ولكنها مثبتة في الحاشية وهذا مما يهلهلُ هيكلَ القصيدة وترابطَها الفنيَّ.

أما المنهجُ الذي اعتمدتْهُ الدراسةُ فقد تمَّ التركيزُ على المنهجِ الفنيِّ والتحليليِّ الذي يتلاءَم وموضوعَ الدراسةِ من حيثُ الكشفُ عن جماليّاتِ شعرِ كعبٍ من الناحيةِ الفنيةِ.

١-٢ الشاعر كعب بن زهير – توفي ٦٦٢م / ٢٤هـ

عاشَ الشاعرُ حياتَه في عصرٍ كانَ يَعْتَدُّ بالشاعرِ، فكانت البيئةُ التي تُبارِكُ قُدُومَ الشاعرِ كما تُبَارِكُ قُدُومَ الولدِ وإنتاجَ الفرس، وكعبُ بنُ زهيرٍ ابنٌ لهذه البيئة وواحدٌ منها، وهو من أسرةٍ مُعْرِقة في الشَّعر، اشْتُهرت بكثرةِ شعرائها. ونشأ في واحةٍ من الشعرِ، وتربى فيها، وفُطِرَ على قولِ الشعرِ؛ مما قوَّى ملكتَه الشعريَّةِ وتجلَّت عندَه منذ صغرِه.

١-٣ اسمه ونسبه وأسرته :

هو "كعبُ بنُ زهيرِ بنِ أبي سُلْمَى، المُزَنيُّ، أبو المضرَّبِ " وهو ابنُ الشاعرِ زهيرِ بنِ أبي سُلْمَى، وأخته سُلْمَى بنتُ أبي سُلْمَى شاعرةٌ أيضاً، واسم أبي سُلْمَى رَبِيْعَةُ بنُ رياحِ بنِ قرطِ بن الحارثِ بنِ مازنِ بنِ حلاوةَ بنِ ثعلبَة بنِ ثورِ بنِ هَذمةَ وأخوه بجيرٌ شاعرٌ، ولكعبٍ ابنٌ هو عقبةُ وهو المُضرَّبُ بنُ كعبٍ، ولعقبةَ ابنٌ وهو الحجَّاج بنُ ذي الرُّقبيةِ بن عبدِ الرحمن بن عقبةَ المضرَّبِ" [١]

---

١ - الكلبي – أبو المنذر هشام بن محمد بن السائب /جمهرة النسب- ت- ٢٠٤هـ- تحقيق د.ناجي حسن، مكتبة النهضة العربية /ط١/١٩٨٦م /ص٢٨٨، وانظر الجمحي (محمد بن سلام) ت ٢٣١هـ،طبقات فحول الشعراء/ تحقيق محمود محمد شاكر/ مطبعة المدني /ط٨،أنظر الدينوري (أبو محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة) ت٢٧٦هـ/ الشعر والشعراء/ تحقيق أحمد محمد شاكر/ د.ط، ١٩٥٨م دار المعارف، ٨٩/١.

- وانظر الأصفهاني (أبو الفرج الأصفهاني علي بن الحسن)ت٣٥٦، الأغاني، إعداد دار إحياء التراث العربي / د. ط، م١٩٩٤/ج١٧/ص ٥٧/ وأنظر : المزرباني(أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى) ت ٣٨٤هـ/ الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء – تحقيق : محمد حسين شمس الدين/ دار الكتب العلمية/ بيروت – لبنان / ط١، ١٩٩٥م ص ٦٠.

- وأنظر : العسقلاني (شهاب الدين أبي الفضل أحمد بن على بن محمد بن علي الكنعاني) ت ٨٥٢هـ / الإصابة في تمييز الصحابة/ /ط١/١٣٢٨هـ/ دار إحياء التراث العربي/٣ / ٢٩٥.

- وأنظر : السيوطي (الإمام جلال الدين عبد الرحمن) ت ٩١١هـ- لب اللباب في تحرير الأنساب/ تحقيق : محمد أحمد عبد العزيز/ دار الكتب العلمية، ط١، ٢٥٥/٢.

عاشَ كعبُ بنُ زهير في بيئةٍ تُنْتِجُ القَرائحَ الشعريَّةَ عند الرجالِ والنساءِ وفي بيتِ كعبٍ أحدَ عشرَ شاعراً من نسلِ أبي سُلْمَى جدِّ كعبِ بنِ زهيرٍ، ولم يبخلْ عليه أبوه بالحكمةِ والأدبِ، فشبَّ كعبُ بنُ زهيرٍ شاعراً فصيحاً حكيمًا.

وأمُّ كعبِ بنِ زهيرٍ كبشةُ بنتُ عمار بن عَدِي بنِ سُحيمِ بنِ غطفانَ، أمَّا ولادةُ كعبِ فلا يَعْرِفُ التاريخُ ولادته، مثلَ كثير من الشعراءِ في القديم – ولكنه توفي في حدود سنةِ ستٍ وعشرين للهجرة (ستمائة وخمسة وأربعين للميلاد) (٦٤٥م).

لم يحظَ أحدٌ من الشعراءِ بالشهرة كما حَظِي كعبُ بنُ زهيرٍ، فهو شاعرٌ ابنٌ لعائلةٍ معرقةً بالشعرِ، انحدَرَت شاعريتهم من ربيعةَ، ووالدُه زهيرٌ– شاعر جاهلي معروف– وأخوه بجير شاعر، وخالهُ بشامةُ بنُ الغدير الغطفانيُّ وابنا عمته (تماضر) الخنساء وأخوها صخر، وابنا بنته سلمى: العوثبانُ وقُريضُ، وأخوه بجير، وولده عقبة(المضرَّب)، وحفيده العوَّام بن عقبة – كلُّهم شعراء – ولكعبٍ ابن آخر من ولده الحجاج بن ذي الرُقَيْبة بن عبد الرحمن بن عقبة بن كعب وهو شاعرٌ مشهورٌ، وكعبُ بن زهير يلقَّب " ذُو البُرَّة " ذكره عمرو بن كلثوم، يُقالُ له:" بُرَّةُ القُنْفذُ"، وذلك في قوله[1]:

وذو البُرَّةِ الذي حُدِّثتَ عَنْه به نُحْمَى ونُشْفِي المُلْجَئِينَا

ينحدرُ الشاعرُ كعبُ بنُ زهيرٍ من قبيلةِ مُزَيْنَةَ، والنسبة إليها مُزَنِي "؛ ومُزَيْنة أمُّهم عُرِفوا بها، وهي مُزَيْنةُ بنتُ كلبِ بنِ وبرةَ ومنهم كعبُ بنُ زهيرٍ ناظمُ القصيدةِ المعروفةِ بـــ بانت سُعاد، وإليهم يُنْسبُ الإمامُ إسماعيلُ بنُ إبراهيمَ المُزنيُّ

---

[1] الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب)ت٢٥٥/الحيوان / تحقيق : عبد السلام محمد هارون / ط/٢/١٩٦٩/ج/٦/ص٤٦٤.

صاحبُ الإمامِ الشافعيِّ رضي الله عنه "[1].ومزينةُ قبيلةٌ ذَاتَ عُلُوٍّ وشرفٍ، "ومُزَيْنَةُ كانت تُضمُّ إلى قبائلَ وجماعاتِ الخُططِ والآدرِ، وتُسمَّى خُطَّةُ أهلِ الرايةِ وهم "جماعةٌ من قريشٍ والأنصار، وخُزاعةَ، وأَسْلَمَ،وغِفارٍ، ومُزَيْنَةَ، أشجعَ... الخ. ولمْ يكُنْ لكلٍّ منهم من العددِ ما ينفردُ به بدعوةٍ من الديوانِ فجعلَ لهم عمرو بن العاص رايةً لم يَنْسِبها إلى أحد وقال القلقشندي: " يكونُ وقوفُكم تحتها، فكانتْ لهم كالنسبِ الجامعِ، وكانَ ديوانُهم عليها فعُرِفوا بأهلِ الرايةِ، وانفردوا بخُطةٍ وحدَهم وخُطَّتُهم من أعظمِ الخُطَطِ وأوْسَعِها"[2]، وقد افتخرَ كعبُ بنُ زهيرٍ بنسبهِ في شعرهِ، فهم أهلُ عزٍّ قديمٍ ومجدٍ تليدٍ، وأصحابُ نسبٍ كريم ومَحْتِدٍ طيِّبٍ، يقولُ كعبٌ مخاطباً مُزرِّدَ بن ضرار[3]:

ألاَ أبْـلِغا هـذا المعـرِّضَ أنـــه	**أيَقْظـــانَ قال القولَ إذ قال أم حَلَمْ**
أعيَّرْتَني عِـــزّاً عَـزيزاً ومَعْشَراً	**كِراماً بَنَوْا لي المجدَ في باذِخٍ أشَمْ**
همُ الأصـــلُ منِّي حيثُ كنتُ وإنَّني	**من المُزَنيـــيِّنَ المُصَفَّيْنَ بالكَـــرَمْ**
همُ ضربوكم حينَ جُرْتُمْ عن الهُدَى	**بأسيافهم حتـــى استقمتُم على القِيَمْ**
وساقتْك مـــنهم عُصْـــبَةُ خِنْدِفيَّةٌ	**فما لكَ فـــــيهم قَيْدُ كَفٍّ ولا قَدَمْ**
هُمُ منَعوا حَزْنَ الحِـــجَازِ وسَهْلَه	**قديمًا وهم أَجْلَوْا أبـاكَ عن الحَرَمْ**

---

[1] أنظر : القلقشندي، نهاية الأرب في معرفة أنساب العرب (سابقا) ص٣٧٥.وأنظر الأندلس (أبو محمد علي أحمد بن سعيد بن حزم) ت ٤٦٥هـ، جمهرة أنساب العرب – تحقيق عبد السلام محمد هارون /ط٥/ دار المعارف،ص٢٠١.

[2] القلقشندي(أحمد بن علي بن أحمد الغزاري)صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، ت /٨٤١هـ/ المؤسسة المصرية العامة /القاهرة – مصر، ج٣ /ص٣٦٨.

[3] ديوان كعب بن زهير – كعب بن زهير بن أبي سُلْمَى / شرح – أبو سعيد الحسن بن عبيد الله السكري- تحقيق – سامي مكي العاني/ الناشر الدار القومية للطباعة والنشر / القاهرة / ط١/ ١٩٥٠م/ ص ٦٤-٦٧.وسيشار له فيما بعد ب (الديوان).

وعلى عادةِ العربِ في الجاهليةِ كانت القبائلُ تتحالفُ مع غيرها من القبائل، في السِّلمِ والحربِ، ففي يوم بُعاث تحالفَتْ قبيلةُ مزينةَ مع الأوسِ ضدَّ قبائلِ الخزرجِ وجهينةَ أشجع.[1].

ولهذا نرى أن كعبًا عندما مدحَ الأنصارَ لم يمدحْهم كلهم،بل استثنى الخزرجَ من مديحه عندما قال:[2]

مَنْ سَرَّه كَرَمُ الحَيَاةِ فلا يَزَلْ في مِقْنَبٍ من صالحِي الأنصارِ

ولمْ يُعْجب هذا الحلفُ شاعرَ الخزرجِ حسَّان بن ثابتٍ الخزرجيَّ الأنصاريَّ، بل أثار حفيظتَه وغضبَه فكانَ يتخذهم دائمًا هدفًا لسهامه الشعريةِ يرميهم بها، وينسبُ إليهم ما شاء له أنْ يَنْسِبُ إليهم من المثالبِ والمعايبِ. فقال فيهم :[3]

مُزَيْنَةُ لا يُرَى فيها خطيبٌ ولا فَلْجٌ يطافُ به خصيبُ

ولا من يملأُ الشِّيزى ويحمى إذا ما الكلبُ أحجره الضريبُ

رجالٌ تَهْلِكُ الحسناتُ فيهم يرون التَّيْسَ كالفرس النجيبُ

ثمَّ قالَ في موضعٍ آخر في ديوانه :[4]

لَعَمْري لقد حالفتُ ذبيانَ كلَّها وعبساً على ما في الأديم المـمدَّدِ

وأَقْبَلْتَ من أرضِ الحجازِ بحَلْبةٍ تُصمُّ الفضاء كالقطا المتبدِّدِ

تَحَمَّلْتُ ما كانت مُزَيْنةُ تشتكي من الظُّلْم في الأحلافِ حملَ التغمُّدِ

أرى كثرةَ المعروفِ يورثُ أَهْلَهُ وسوَّدَ عصرُ السُّوءِ غيرَ المسوَّدِ

إذا المرءُ يفضل ولم يلق نجدَةً مع القوم فليقعد بصغرٍ ويبعدِ

---

[1] البجاوي (علي محمد) و إبراهيم(محمد أبو الفضل/ أيام العربي في الجاهلية / دار الفكر/ ص٧٥-٧٦. وأنظر (مجموع أيام العرب في الجاهلية والإسلام) / محمد علي بيضون / دار الكتب العلمية/ بيروت- لبنان / ص ٧١.

[2] الديوان /٢٥.

[3] شرح ديوان حسان بن ثابت-تحقيق عبد الرحمن البرقوقي ص١١٣

[4] شرح ديوان حسان بن ثابت ص٣٩٨. وانظر أيضاً ص١٨٠ و ص٣٩٩.

١-٤ حياة كعب بن زهير في الإسلام

أمَّا عَنْ حياةِ كعبٍ في الإسلامِ، فتبدأُ مع قصةِ إسلامِه، وكانَ ذلك على إثْرِ إسلام بجيرٍ، وعندما عَلِمَ كعبٌ بذلك، قال:[1]

ألاَ أَبْلِغَا عنِّي بُجَيراً رِسَالـــــةً ... فهَلْ لكَ فيما قلتُ بالخَيْفِ هَلْ لَكَا

شــربتَ مع المأمون كأساً رَوِيَّةً ... فأَنْهَلكَ المأمونُ منهــا و علَّكــا

وخالفتَ أســبابَ الهُدَى وتَبِعْتَه ... على أيِّ شــيءٍ وَيْبَ غَيْرِك دلَّكَا

على خُــلُقٍ لــم تُلْفِ أُمَّاً ولا أَباً ... عليه ولــم تُدْرِكْ عليه أخًا لَكــا

ولما قَدِمَ رسولُ اللهِ(ص)، من منصرفه عن الطائف، كتبَ بجيرٌ بنُ زهيرِ بــنِ أبي سُلْمَى إلى أخيه كعبِ بنِ زهيرٍ يُخْبِرُه أنَّ رسولَ الله، صلَّى الله عليه وسلَّم، قتلَ رجلاً بمكة ممَّن كانوا هَجَوه وآذَوه، ومن شعراء قريش ابنُ الزِّبعرى وهبيرةُ بــنُ أبي وهبٍ، وقد هربوا كأمْثَالِهم في كلِّ وِجْهَةٍ، فإنْ كانَتْ لَكَ في نَفْسِكَ حاجةٌ فَطِــرْ

---

[1] القرشي (أبو زيد محمد بن أبي الخطاب) ت١٧٠ هـ - جمهرة أشعار العرب – تحقيق علي الفاعوري / دار الكتب العلمية –بيروت –لبنان /ط١/١٤٠٦هـ/١٩٨٦م ص ٣٦٥
-الأصفهاني (أبو الفرج الأصفهاني علي بن الحسين) – كتاب الأغاني /ج/١٧/ص٥٧
-المرزباني (أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى)ت ٣٨٤هـ -الموشح-تحقيق محمد حسين شمس الدين / دار الكتب العلمية – بيروت /ط١ /١٤٠٥هـ -١٩٩٥م /ص ٥٨
-الجزري (عز الدين بن الأثير أبي الحسن علي بن محمد) ت ٦٣٠هـ -الاستيعاب في معرفة الأصحاب –تحقيق – محمد إبراهيم البنا و محمد احمد عاشور – دار الشعب ٤٧٥/٤
-اليحصبي(القاضي عياض أبي الفضل عياض بن موسى بن عياض) ت٥٤٤ هـ - الشفا بتعريف حقوق المصطفى –تحقيق علي محمد البجاوي /دار الكتاب العربي – بيروت /٩٦٠/٣
- السمعاني (الإمام أبي سعد عبد الكريم بن محمد بن منصور التميمي) ت/٥٦٢ هـ- الأنساب – تحقيق عبد الله عمر البارودي / دار الجنان / ط/١/ -١٩٨١م /٢٨١/٥
-الجوزي (الإمام أبي الفرج عبد الرحمن) ت ٥٩٧هـ (الوفاء بأحوال المصطفى)تحقيق مصطفى عبد الواحد /دار الكتب الحديثة/٢/ ٤٩٥.
-الجزري (عز الدين بن الأثير أبي الحسن علي بن محمد) ت ٦٣٠هـ (أسد الغابة في معرفة الصحابة) –تحقيق محمد إبراهيم البنا واخرمن /دار الشعب /٤٧٥/٤.
-الذهبي (الإمام شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان) ت/٧٤٨هـ- سير أعلام النبلاء السيرة النبوية / تحقيق د. بشار عواد معروف / مؤسسة الرسالة /ط٢/١٩٩٧م/ص٢٢٤.
-القرشي (الإمام أبي الفداء إسماعيل بن كثير) ت/٧٧٤هـ السيرة النبوية – تحقيق مصطفى عبد الواحد/ دار إحياء التراث العربي / بيروت- لبنان / ٦٩٧/٣.

إلى رسولِ اللهِ، صلَّى الله عليه وسلَّم، فإنَّه لا يقتلُ أحداً جاءَهُ تائباً، وإنْ أنْتَ لم تفعلْ فانجُ إلى نجائك في الأرضِ. وكتبَ بجيرٌ إلى كعبٍ يقولُ له:[1]

مَـــنْ مُبْلِغُ كَعْباً فَهَلْ لَكَ في التى تَلُومُ عليها باطلاً وهي أَحْـــزَمُ

إلى اللهِ لا العُزَّى ولا الَّلاتِ وَحْدَهُ فتَنْجو إذا كان النَّجَاءُ وتَسْـلَـمُ

لَدَى يَـوْمٍ لا يَنْجو ولَيْس بمُفْلِتٍ من النارِ إلا طَاهِرُ القلبِ مُسْلِمُ

فدِينُ زُهَيْرٍ وهُـــوَ لا شيءَ دِينُهُ ودِينُ أَبِي سُلْمَى علىَّ مُحَـــرَّمُ

قال: فلما بَلَغَ كعباً الكتابُ ضاقت بهِ الأرض، وأشفق على نفسهِ، وأرجفَ بهِ مَنْ كانَ في حاضرةٍ من عدوِّه، وقالوا هو مقتول،وعندما لَمْ يجدْ من شيءٍ بُـدَّاً، قـالَ قصيدتَه التي يمدحُ فيها رسولَ اللهِ، صلى الله عليه وسلم، وذكرَ فيها خَوْفَه وإرجافَ الوُشاةِ بهِ من عدوِّه، ثمَّ خرجَ حتى قَدِمَ المدينةَ، فنزلَ على رَجُلٍ كانَتْ بينه وبيـنهم مودةٌ ومعرفةٌ مِنْ جُهَيْنَةَ، فغدا به إلى رسولِ الله، صلى الله عليه وسلم، في صـلاةِ الصُّبحِ فصلَّى مع رسول الله،صلى الله عليه وسلم، فقامَ إليه فاسْتأْمَنَهُ، فذُكِرَ لي أنَّـه قامَ إلى رسولِ اللهِ، صلى الله عليه وسلم، فجلسَ إليه ووضعَ يَدَه في يَـدِه. وكـانَ رسولُ اللهِ، صلى الله عليه وسلم، لا يَعْرِفَهُ، فقالَ كعبٌ: يا رسولَ اللهِ،إن كَعْبَ بـنَ زُهَيرٍ أتاك تائباً مُسْلِماً ، فهل أنت قابلٌ مِنْه، إن أنا جئتك به؟ قال نعم،قـال: فأنـا كعب. قال ابن إسحاق: فحدثني عاصمُ بنُ عمرو بن قتادةَ، أنه وَثَبَ عليه رجلٌ من الأنصار، فقالَ: يا رسولَ اللهِ دَعْني أضربْ عُنُقَه، فكفَّه النبيُّ، صلى الله عليه وسلم، فقال رسول الله، صلى الله عليه وسلم:" دعه عنك فإنه جاء تائبًا نازعًا "[2].

---

[1] الديوان/٤

[2] الديوان/٥

قالَ : فغَضِبَ كَعْبُ بنُ زهيرٍ على هذا من الأنصاريِّ لِمَا صَنَعَ بـهِ صـاحبُهم. وذلك أنه لم يتكلَّم فيه رجل من المهاجرين إلا بخيرٍ، فقالَ قصيدته التي قَالَها حـين قَدِمَ على رسولِ اللهِ، صلى الله عليه وسلم، والتي اشتهرت بـ "بانت سعاد".

وهذه القصةُ هي نقطةُ البدايةِ في إسلامِ كعبٍ في أواخرِ السنةِ السابعةِ للهجرةِ، وبرزَ كعبُ بنُ زهيرٍ شاعرًا من شعراءِ الدعوةِ الإسلاميَّةِ ومن الذين دافعوا عن الإسلامِ، وبذلك يكونُ كعبُ بنُ زهيرٍ قد أعلنَ إسلامه إعلانًا واضحًا، وأعلنَ تَوْبَتَه.وقد أبدى الرسولُ، صلى الله عليه وسلم، إعجابَه ببعضِ معانيَ القصيدةِ، فعندما وصلَ كعبُ بنُ زهيرٍ إلى قوله:[1]

إنَّ الرسولَ لسَيْفُ يُستضاءُ بـــهِ مُهنَّدٌ منْ سُيُوفِ اللهِ مسلـولُ

في عُصْبةٍ من قُرَيْشٍ قال قائلُهـم ببَطْنِ مَكَّةَ لما أَسْلَموا: زُولُوا

زالُوا، فما زال أنكاسُ ولا كُشُـفُ عند اللِّقاءِ ولا ميـلُ مَعَازِيلُ

نظرَ الرسولُ، صلى الله عليه وسلم، لِمَنْ حوله وكأنه يقولُ لهم: اسـمعوا قـولَ شاعرِنا الجديدِ، إلى أن قالَ :[2]

يَمْشُون مَشْىَ الجِمالِ الزُّهرِ يَعْصِمُهم ضَرْبُ إذا عَرَّدَ السُّودُ التَّنابِيلُ

يعرِّضُ الشاعرُ كعبُ بنُ زهيرٍ بالأنصارِ لغِلْظَتِهم عليهِ، فأنكرَت قريشٌ عليـه، وقالوا: لم تَمْدَحْنَا إذ هجوتَهم، فقال :[3]

مَنْ سَرَّهُ كَرَمُ الحَيَاةِ فلا يَزَلْ في مِقْنَبٍ من صالحِي الأنصـارِ

والباذلِينَ نفوسَهـم لنبيِّهم يومَ الهِيـاجِ وقُبَّةِ الجَبَّـارِ

يتطَّهرون كأنَّه نُسُـكٌ لهـم بدِمَاءِ مَنْ عَلِقُوا من الكُفَّـارِ

---

[1] الديوان /٢٣

[2] الديوان/٢٤

[3] الديوان /٢٥-٢٦

فقامَ رسولُ، الله، صلَّى اللهُ عليهِ وسلَّم، وكساه بُرْدَةً اشتراها بعد ذلك معاويةُ من ورثةِ كعبٍ بعشرينَ ألفِ درهمٍ، ومن هنا سُمِّيت قصيدتُه بالبردة.

١-٥ القضايا الموضوعية في شعر كعب بن زهير:

لكعبِ بنِ زهيرٍ أشعارٌ ومقطوعاتٌ، ذاتُ جودةٍ عاليةٍ في شكلِها ومضمونِها؛ مما جعلها ترتقي بكعبٍ إلى الطبقةِ الثانيةِ عندَ ابنِ سلاَّمٍ الجمحيَّ في طبقاتِ فحولِ الشعراءِ، وهذا حظٌّ مشريٌّ وأمر، وظهر هذا في آراءِ النقادِ والرواةِ من قبل:- "قيلَ لخلفِ الأحمرِ، زهيرٌ أشعرُ أم كعبٌ؟ قالَ:- لولا أبياتٌ أكبَرها الناسُ لقلت إنَّ كعباً أشعرُ منه. وقد عدَّه، ابنُ سلاَّمٍ في الطبقةِ الثانيةِ من الشعراءِ[1].

تناولَ كعبُ بنُ زهيرٍ – كَغَيْرِهِ من الشعراءِ – أغراضاً عدَّةً في أشعارِه ومنها:

١-٥-١ الموت والقدر

كانَ لكلِّ شاعرٍ رؤيةٌ خاصَّةٌ يعبِّرُ فيها عن قضايا موضوعيَّةٍ في عصرِه، ولكلٍّ منْهم رؤيةٌ للتعبيرِ عَنْ بعضِ القضايا العامَّةِ، وفكرةُ الموتِ، كانَتْ متمثلةً في صورةِ الحمارِ، وهو يَرِدُ الماءَ، وكيفَ يقعُ الحمارُ الوحشي فريسةً للصائدِ؟ وغالباً ما كَانَتْ تَنْتَهي بموتِ حمارِ الوحشِ، وانتهاءِ الحدثِ، كما هي عندَ أبي ذؤيبٍ الهذليِّ في عَيْنِيَتِهِ وعندَ أوْسِ بنِ حُجْرٍ في فائيتِه، فكانَ الحمارُ رمزاً للقدرِ المتاحِ المتسلِّط على رقابِ الناسِ، يقول د. السيد إبراهيم محمد "وإذا كانَ الحمارُ في أبياتِ زهيرٍ صدى من فكرةِ الحقيقةِ وطالبِها، فهو عند أوسٍ صورةٌ من نظرةٍ إلى الحياةِ على أنَّها شيءٌ هشٌّ عارضٌ لا مكانَ له أصيلاً في الوجودِ، بل هي كالحدثِ

---

[1] الدنيوري (ابن قتيبة)، الشعر والشعراء، ص٨٤-٨٦، وانظر الجمحي (ابن سلاَّم) طبقات فحول الشعراء،ص٤٦ – ٤٨.

الطارئِ على الكائنِ، وإنَّما الأصلُ هو الفناءِ"[1]. فكانتْ الفكـرةُ عنـدَ أَوْسِ حقيقـةَ التسليمِ المطلقِ بحقيقةِ الفناءِ.

لكنَّ هذه الفكرةَ، جاءتْ عندَ كعبٍ مخالفةً لِمَا جاءَتْ عندَ غيرِه، فقد جعلَ الحيـاةَ هي الأصلَ، فالحمارُ عندَه يحيا رُغمَ ما يواجِهه من مخاطرِ الصـائدِ ولـم يجعـلُ الموتَ مُعلَّقاً في عنقِه. يقولُ كعبٌ:[2]

أخو قُتُراتٍ لا يَزَالُ كأنَّـــــــه ... إذا لم يُصِبْ صَيْداً من الوَحْشِ غارِمُ

يُقَلِّبُ حَشْراتٍ و يَخْتَارُ نابِـــلٌ ... من الرِّيشِ ما الْتَفَّتْ عليه القَـوَادِمُ

صَدَرْنَ رِوَاءً عن أسِنَّـــة صُلَّبٍ ... يَقِئْنَ ويَقْطُرْنَ السِّمَامَ سَلاَجِـــمُ

وصَفْرَاءَ شَكَّتْها الأَسِرَّةُ عُودُهـا ... على الطَّلِّ و الأَنْداءِ أَحْمَرُ كَاتِـــمُ

إلى قولِه:[3]

ومَرَّ بأَكْنَـافِ اليَدَيْنِ نَضِيُّـــه ... وللْحَتْفِ أَحْيَاناً عن النَّفْسِ عَاجِـمُ

يَعَضُّ بإِبْهامِ اليَدَيْنِ تَنَدُّمـــاً ... ولَهَّـفَ سِـرَّاً أُمَّـهَ وهو نَـادِمُ

وقَالَ ألاَ في خَيْبَةٍ أَنْتِ مِنْ يَـــدٍ ... وجَـذَّ بِـذِي إِثْـرٍ* بَنَانَكِ جَـاذِمُ

"والذي يقرأُ شعرَ كعبٍ كلَّه يَجِدْه يقفُ من الحياةِ موقفاً مناصِراً يُـؤْمِنُ بـالقوَّةِ العُليا التي تناصرُ الإنسانَ وتُنْجِيه من مغبَّةِ الأَقْدَارِ. ويظهرُ ذلك في شعرِ الحمـارِ الوحشيِّ، وغيرِه كشعرِه في القطاةِ وسائرِ شعرِه"[4]

---

[1] محمد، السيد إبراهيم(الدكتور)، الرمز والفن واللغة في القصيدة العربية القديمة، دراسة في شعر الحمار الوحشي، ط١، ١٩٨٨م، مكتبة النهضة، مصر، ص٤٨.

[2] الديوان / ١٤٧.

[3] الديوان / ١٥٠.

[4] محمد، السيد إبراهيم(الدكتور)، قصيدة "بانت سعاد" وإثرها في التراث العربي، المكتب الإسلامي، ط١، ١٩٨٦م، بيروت – دمشق، ص٢٥ – ٣٤.

ومن بابِ الحكمةِ لم يغِبْ عن كعبٍ الحديثُ عن الحقيقةِ التي لا ينكُرهـا أحـدٌ، حقيقةِ الموتِ والحياةِ، وما فيها من عِظةٍ، فكلُّنا سَنَمُوتُ، لكنَّ هناك مَنْ يحيا، يقـولُ كعبٌ: [1]

إنْ يُدْرِكْكَ مَوْتٌ أَوْ مَشِيـــــبُ ... فقبلَك ماتَ أقـوامٌ وشابـوا

تَلَيَّثْنا و فَرَّطْنا رِجـــــــالاً ... دُعُوا وإذا الأنامُ دُعُوا أجابـوا

وإنَّ سَبِيلَنا لَسبيلُ قـــــومٍ ... شَهِدْنا الأَمرَ بعدَهُمُ وغابـوا

فـلا تَسـأَلْ سَتَثْكَلُ كـــــلُّ أُمٍّ ... إذا ما إخوةٌ كَثُرُوا وطابـــوا

لا يُنكِرُ كعبٌ الموتَ، وسيطولُ الموتُ كلَّ إنسانٍ، لكنَّه في رؤيةِ كعبٍ لم يكـنْ هو الأصلَ، بلْ الحياةُ والعملُ والتفاؤلُ هو نهجُ كعبٍ في أفعالِه وأقوالِه. كانَتْ فكرةُ القدرِ في الشعرِ الجاهليِّ متمثلةً بالصائدِ، فهو – الصائدُ –القدرُ المشؤومُ، حتَّى إنَّـه في مثلِ هذه اللوحاتِ – أحياناً – يصادفُ أَكْثرَ من صائدٍ ليتنافسوا فـي الرمـي. وكذلك الكلابُ، صارَتْ صورةً للقدرِ الذي يسعى وراءَ الثورِ.

وفي هذا المُقامِ، لا بدَّ من التفريقِ بين القدرِ والعنايةِ الإلهيَّةِ أو الرحمةِ الإلهيـةِ، وكعبٌ لم يَدْعُ إلى الفِرارِ من القدرِ، لكنَّه لم يقنَطْ من رحمةِ اللهِ في نفسِه، يقول:[2]

لَوْ كُنْتُ أَعْجَبُ مِنْ شَيءٍ لَأَعْجَبَنِي ... سَعْـيُ الفَتَى وهو مَخْبُوءٌ له القَدَرُ

يَسْعَى الفَتَى لأُمورٍ لَيْسَ مُدْرِكُهـا ... والنَّفْـسُ واحِـدَةٌ والْهَمُّ مُنْتَشِـرُ

والمرءُ مَا عَاشَ مَمْدُودٌ لَهُ أَمَـلٌ ... لا تَنْتَهِي العَيْـنُ حَتَّى يَنْتَهِي الأَثَـرُ

وقال كذلك:[3]

أَعْلَمُ أَنِّي مَتَـى مَا يَأْتِني قَدَرِي ... فَلَيْسَ يَحْبِسُهُ شُحٌّ ولاَ شَفَـقُ

---

[1] الديوان/٢٤٩

[2] الديوان / ٢٢٩.

[3] الديوان / ٢٢٨.

فهذه الأبياتُ إقرار واعتراف من كعبٍ بأنه لا رادَّ لقضاءِ اللهِ وقدرِه. ولكنْ لا بدَّ من الأخذِ بالأسبابِ، والسعيِ إلى الابتعادِ عن المكروه، وأخذِ الحَذرِ،وعدمِ الاستسلامِ للموتِ، وتسليمِه إلى القضاءِ والقدرِ.

أما رحمةُ اللهِ عزَّ وجل، فلم يقنط منها وهذا ما كان يدعو له، قال:[1]

لَعَمْرُكَ لَوْلاَ رَحْمَةُ اللهِ إنَّني ... لَأَمْطُو بِجَدٍّ ما يُرِيدُ لِيَرْفَعَا

فَلَو كُنْتُ حُوتاً رَكَّضَ الماءُ فَوْقَهُ ... ولَوْ كُنْتَ يَرْبُوعاً سَرَى ثم قَصَّعَا

إذا ما نَتَجْنَا أَرْبَعاً عامَ كُفأةٍ ... بَغَاها خَناسِيرُ فأَهْلَكَ أَرْبَعَا

١-٥-٢ الشَّيبِ والشَّباب :

وَرَدَ الشَّيبُ عندَ كثيرٍ من الشعراءِ، لكنَّ كعباً، جعلَ للشيبِ حيِّزاً لا يُستهانُ بهِ في شعرِه، وربطَه بالشيخوخةِ، وأثَرُ الشيبِ في إفسادِ علاقتِه بزوجِه، يقولُ كعبٌ:[2]

ألاَ بَكَرتْ عِرْسي تَلُومُ وتَعْذُلُ ... وغيرُ الذي قالتْ أعَفُّ وأَجْمَلُ

ولمَّا رأتْ رَأْسي تَبَدَّل لونُه ... بَياضاً عن اللونِ الذي كانَ أوّلُ

أَرَنَّتْ من الشَّيْبِ العَجيبِ الذي رأتْ ... وهل أنتِ منِّي وَيْبَ غَيْرِك أَمْثَلُ

كِلاَنَا عَلَتْه كَبْرَةٌ فكأنَّما ... رَمَتْهُ سِهَامٌ في المَفَارِقِ نُصَّلُ

ويقولُ كعبٌ كذلك:[3]

فأصبحتُ قد أَنْكرتُ منها شَمَائلاً ... فما شئتَ من بُخْلٍ ومن مَنْعِ نائلِ

وما ذاكَ عن شيءٍ أَكُونُ أجْتَرَمْتُه ... سِوَى أنَّ شَيْباً في المَفَارِقِ شاملِي

---

[1] الديوان / ٢٢٧.

[2] الديوان / ٤١.

[3] الديوان / ٩٢.

وقالَ في موضعٍ آخر:[1]

بَانَ الشبابُ وأَمْسَى الشَّيْبُ قد أَزِفَا ولا أَرَى لشَبَابٍ ذاهبٍ خَلَفَـــا

عادَ السوادُ بياضاً في مَفَارِقِـــــهِ لا مَرْحَباً هابِذَا اللَّوْنِ الذي رَدِفَا

لقد صوَّرَ كعبٌ الشيبَ كأنَّه رادفٌ، والشَّعْرُ الأسودُ هـو الأصـلُ، وذمَّ الوافـدَ الجديدَ، وجعل منه ضيفاً جديداً لا يستحق الاحترامَ والترحيبَ، وكأنَّه يعـدو عليـه ويضعفُ من قِواه ويُنْهِكُه، ويجعلُه يحزَنُ ويأسَفُ لما مضـى، حتـى إنَّـه تمنَّـى المستحيلَ، أي تمنَّى عودةَ الشبابِ، وتمنى أن يكونَ الشبابُ حليفاً لا يفارقُه.

ثم قارنَ كعبٌ بينَ الشيبِ، وهو عدوُّ الشبابِ الجديدِ، وزوجِه التي لا تُبدي له من الوُدِّ والحنانِ واللُّطفِ شيئاً.

وبرزتْ هذه الفلسفةُ في شعرِ كعبٍ بشكلٍ واضحٍ حتَّى إنهـا أصـبحتْ فلسـفةً خاصَّةً بهِ.[2]

١-٥-٣ الحكمة:

جاءتْ الحكمةُ في شعرِ كعبِ بنِ زهيرِ بنِ أبي سُلْمى[3]، سلسلةً متواصـلةً؛ فقـد كانت الحكمةُ في بيتِ أهلِه، فوالدُه زهيرُ بنُ أبي سُلْمى عَرفَ الحياةَ، وذاقَ حُلوَهـا ومرَّها، وفرضَتْ عليه شخصيَّتُه، وكِبَرُ سنِّه، وشيخوخَتُه الحكمـةَ، فكانـت آراؤُه حكيمةً، وحكمتُه وليدةُ الزمنِ والاختبارِ، والميولِ الشخصيِّ،وهو بعيدٌ عن الأهـواءِ والعواطفِ، وتشرَّبَ كعبٌ الحكمةَ من والده صغيراً، علاوةً على أنَّه راويةٌ له، ثـم

---

[1] الديوان / ٧٠.

[2] انظر، الصبَّاغ، محمد لطفي(الدكتور)، فن الوصف في مدرسة عبيد الشعر، ص٦٠.

[3] الفاخوري، حنا (الدكتور)، تاريخ الأدب العربي، ط١٢،١٩٨٧م،منشورات المكتبة البوليسية، بيروت، ص١٥.

ما لبثَ أنْ اكتسبَها من بيئتهِ وثقافتهِ وتجاربهِ الشخصيةِ، وكلُّ ذلك كان معينَ الحكمةِ الأمثلَ.

يقولُ حبيبْ يوسف مغنِّية: "جاءت مجموعةُ أبياتٍ في شعرِ كعبٍ تُقرُّ حقيقةً إنسانيةً عامَّةً، فثمَة روحٌ من الصفاءِ، والتواضعِ، والزُّهدِ، تنبضُ في أيٍّ منها منها، الروحُ الهادرُة المتمرِّدةُ التي تشيعُ في معظمِ الشعرِ الذي سادَ في هذا الاتجاهِ الحِكْميِّ في عصرِ ما قبلَ الإسلام"[1]،ثم ظهرَ الإسلامُ، وأعلنَ كعبٌ إسلامَه؛ مما طبَع هذه الحكمةَ بطابعها الإسلاميِّ، وجعلَها أكثرَ عمقاً، تتغلغَلُ في داخلِ نفسهِ.

وقالَ كعبٌ:[2]

لَوْ كُنْتُ أَعْجَبُ مِنْ شَيْءٍ لَأَعْجَبَنِي ... سَعْيُ الفَتَى وهو مَخْبُوءٌ له القَدَرُ

يَسْعَى الفَتَى لأُمورٍ لَيْسَ مُدْرِكُها ... والنَّفْسُ واحِدَةٌ والْهَمُّ مُنْتَشِرُ

والمرءُ مَا عَاشَ مَمْدُودٌ لَهُ أَمَلٌ ... لا تَنْتَهِي العَيْنُ حَتَّى يَنْتَهِي الأَثَرُ

والقارئُ لهذه الأبياتِ يقرأُ حديثَ الشاعرِ عن القضاءِ والقدرِ وعدم المفرِّ والهربِ منه، ولم يصلْ إلى هذه المرحلةِ من القولِ والحديثِ إلا مَنْ كانَ صَاحبُ عقلٍ وروية وحكمةٍ بالغةٍ، وقد تَصلُ إلى حدِّ الزُّهد في الدنيا، وهذا يعني بأنَّه إذا قالها الشاعرُ في الجاهليَّة، فكأنَّ الروح والنغمة إسلامية في أشعاره لا بل أَعُدُها نفسيةً إسلامية وهو القائل:[3]

---

[1] مغنية، حبيب يوسف (الدكتور) الأدب العربي من ظهور الإسلام إلى نهاية العصر الراشدي، (١هـ – ٤٠هـ)، دراسة وصفية نقدية، دار مكتبة الهلال، ط١، ١٩٩٥م، ص٢٧٠.

[2] الديوان / ٢٢٩، وانظر العقد الفريد لابن عبد ربه، ٢ /٣٨١، وانظر زاد المعاد لابن قيم الجوزية ٣ /٥٢٦

[3] الديوان / ص١٩.

فقلتُ خَلُّوا طَرِيقى لا أَبَالكـــــمُ فكلُّ ما قَدَّر الرَحمنُ مفعـــــولُ

وقد تُستَمَدُّ الحكمةُ من القرآنِ الكريمِ، أو التأثرُّ بالآياتِ القرآنيـــةِ قـــدِ يوصـــل، أحياناً، إلى الحكمةِ، قال تعالى[1]: "وَكَانَ أَمْرُ اللهِ قَدَراً مَقْدورا"

كما يتفقُ البيتُ السابقُ مع قولهِ تعالى[2]: "وَمَا جَعَلْنَا لِبَشَرٍ مِن قَبْلِكَ الْخُلْدَ".

ويمكن أن تدرج هذه الأبيات في موضوعِ الحكمةِ الدينيةِ وذلك لأنَّ بعضَها قيـــلَ قبلَ الإسلامِ والآخرَ بعد اعتناقه الإسلامَ؛ لأنها تتضمَّنُ مـــا جـــاءت بـــه الأديـــانُ السماويَّة.

وقالَ كعبٌ:[3]

بَيْنَا الفَتَى مُعْجَبُ بالعَيْشِ مُغْتَبِطٌ إذَا الفَتَى لِلْمَنَايَا مُسْلَمُ غَلِقُ

والحكمةُ في هذا البيتِ مستمدَّةٌ من قولهِ تعالى[4] : " أينما تكونوا يدر ككم الموت ولو كنتم في بروج مشيدة ".

كما أشارَ كعبٌ لمسألةِ الفناءِ والخلودِ، فلا يبقى إلا وجهُ اللهِ تعالى، وهذه سنَّةُ اللهِ في الحياةِ والوجودِ، يقولُ كعبٌ:[5]

والمَرْءُ والمَالُ يَنْـــمِى ثمَّ يُذْهِبُهُ مَرُّ الدُّهُورِ ويُفْـــنِيهِ فَيَنْسَحِـــــقُ

كالغُصْنِ بَيْنَا تَرَاهُ نَاعِـــماً هَدِباً إذْ هَاجَ وانْحَتَّ عن أفْنَانِهِ الوَرَقُ

كذلكَ المَرْءُ إنْ يُنْـــسَأْ لـــه أَجَلُ يُرْكَب بـــه طَبَقٌ مِنْ بَعْدِه طَبَـــقُ

---

[1] الأحزاب، الآية ٣٨.

[2] الأنبياء، الآية ٣٤.

[3] الديوان / ص٢٢٨.

[4] النساء، الآية ٧٨

[5] الديوان / ٢٢٨، وانظر الأغاني للأصفهاني ١٧ / ٣٨ – ٤٦ وانظر الشر الشعر والشعراء، ابن قتيبة ص٨٤ – ٨٦.

١-٥-٤ الغزل:

الغزلُ هو الغرضُ الذي يَسْهُلُ تناولُه، لمن أراد، فالمناسبةُ والعواطفُ والدربةُ والأطلالُ والغزل نفسه يساعد على بناء قصيدة الغزل.

والغزلُ هو الغرضُ الذي يتقاسَمُ مع معظمِ الأغراضِ، وهي شائعةٌ في افتتاحياتِ القصائدِ الجاهليةِ والإسلاميةِ، وكان غزلُهم يبدأ بذكرِ الطلولِ الدارسةِ، وذكرِ الفراقِ وانتقالِ الظعائنِ، واستعادةِ صورةِ الحبيبِ النائي، وذكرِ محاسنِ المرأةِ.

جاءَ غرضُ الغزلِ عندَ كعبٍ في مطالعِ قصائدِه وفي هذه المقدمةِ الغزلية يَرِقُّ اللفظُ، فعندما مدحَ كعبٌ الرسولَ، صلى الله عليه وسلم، مهَّد لذلك بالغزل فقال:[1]

بانَتْ سُعَادُ فَقَلْبي اليَومَ مَتْبولُ ... مُتَيَّمٌ إثْرَها لم يُجْزَ مَكْبُولُ

وما سُعادُ غَداةَ البَيْنِ إذ رَحلوا ... إلاَّ أَغَنُّ غَضِيضُ الطَّرْفِ مكحولُ

تَجْلُوا عوارِضَ ذي ظَلَمٍ إذا ابتَسَمَتْ ... كأنَّه مُنْهَلٌ بالرَّاحِ مَعْلُولُ

وفي موضعٍ آخرَ تغزَّلَ بمحبوبتِه رملةَ، وجاءَ ذلك في معرضِ مدحِه الإمامَ عليَّ بنَ أبي طالبٍ – كرم اللهُ وجهه – قالَ كعبٌ:[2]

هل حبلُ رملةَ قبلَ البَيْنِ مبتورُ ... أم أنتَ بالحلْمِ بعد الجَهْلِ معذورُ

ما يجمعُ الشوقُ إنْ دارٌ بنا شَحَطتْ ... ومِثْلُها في تَدَانِي الدارِ مهجورُ

نَشْفَى بها وَهْيَ داءٌ لو تُصَاقِبُنا ... كما اشتفَى بعِيَادِ الخمرِ مخمورُ

ما روضَةٌ من رِيَاضِ الحَزْنِ بَاكَرَها ... بالنَّبْتِ مُخْتَلِفِ الألوانِ ممطورُ

يوماً بأطيبَ منها نَشْرَ رائحةٍ ... بعد المنامِ إذا حُبَّ المَعَاطِيرُ

وتغزَّلَ كعبٌ بأمِّ شدَّادٍ، فقالَ:[3]

---

[1] الديوان / ٦.

[2] الديوان / ٢٥١.

[3] الديوان / ٨٩.

أمِنْ أُمِّ شَدَّادٍ رُسُومُ المَنَـــــــازِلِ تَوَهَّمْتُها مِن بَعْدِ سافٍ ووابِــلِ
وبَعْدَ لَيَالٍ قد خَلَوْنَ وأشْهُـــــــرٍ على إثْرِ حَوْلٍ قد تَجَرَّمَ كَامِــلِ
أرَى أُمَّ شدَّادٍ بها شِبْهَ ظَبْيَـــــــةٍ تُطِيْفُ بمَكْحولِ المَدَامعِ خــاذِلِ
أَغَنَّ غَضيضِ الطَّرْفِ رَخْصٍ ظُلُوفُه تَرُودُ بمُعتَمٍّ من الرَّمْلِ هائــلِ

ومن الطريفِ في شعرِ كعبٍ أنَّه في موقف القتلِ – قَتْلِ رجلٍ من مُزيْنَةَ قتلتــه الأوسُ – يشكو ويلوم أسماء، يقول:[1]

أَلاَ أَسْمَاءُ صَرَّمْتِ الحِبَـــــــالاَ فَأَصْبَحَ غَادِياً عَزَمَ ارْتِحـــالاَ
وذَاتُ العِرْضِ قَدْ تَأْتِي إذَا مَـــــا أَرَادَتْ صُرْمَ خُلَّتِهَا الجُمَـــالاَ
تَعَاوَرَها الوُشَاةُ فَغَيَّرُوهَـــــــا عَنِ الْحَالِ الَّتِي فِي الدَّهْرِ حَالاَ

من خلالِ دراستنا لأشعارِ كعبٍ نجدُ هنالك غَيْرُ اسمٍ لمحبوبته ولسنا ندري: هل هي تعدُّدٌ في المحبوباتِ ؟ أم هي الواحدةُ بتعدُّدِ الأسماءِ؟ أم هــي عــادةُ الشــعراءِ الجاهليين بذكرِ عدَّةِ أسماءٍ في مقدِّماتِ قصائدهم؟ فهنالك: سعاد التي قالَ فيها:[2]

بانَتْ سُعَادُ فَقَلْبِى اليومَ مَتْبُولُ مُتَيَّمٌ إثْرَها لَمْ يُجْزَ مَكْبُــولُ

وأسماءُ،التي قال فيها:[3]

أَلاَ أَسْمَاءُ صَرَّمْتِ الحِبَـــالاَ فَأَصْبَحَ غَادِياً عَزَمَ ارْتِحـــالاَ

وهند حيث قال فيها:[4]

إذَا سَمِعْتُ بِذِكْرِ الحُبِّ ذَكَّرَنِى هِنْداً فَقَدْ عَلِقَ الأَحْشَاءَ مَا عَلِقَا

---

[1] الديوان / ٢٠٠.
[2] الديوان / ٦.
[3] الديوان / ٢٠٠.
[4] الديوان / ٢٣٨.

ونُوار وقال فيها:[1]

أمِنْ نَوارَ عَرَفتَ المَنزِلَ الخَلَقا إذْ لا تُفَارِقُ بَطْنَ الجَوِّ فالبُرَقَا

وأَمِّ شدَّادٍ وقال فيها:[2]

أمِنْ أُمِّ شَدَّادٍ رُسُومُ المَنَـــازِلِ تَوَهَّمْتُها مِن بَعْدِ سافٍ ووابــلِ

وليلى وقال فيها:[3]

أَبَتْ ذِكْرَةٌ من حُبِّ لَيْلَى تَعُودُنِى عِيادَ أَخِى الحُمَّى إذا قلتُ أَقْصِرَا

١-٥-٥ الفخرُ والحماسةُ:

الفخرُ والحماسةُ صِنْوانِ متلازمان، كانَ كعبٌ يفخرُ بنفسهِ وأهلهِ وعشيرتهِ، وهذا ليس غريباً على شاعرٍ مخضرمٍ، حتى مبالغتهِ في الفخر لم تكنْ مستقبحة، لكنَّها جاءت وليدة الفطرة العربية، أما الحماسةُ فقد اعتمدت على الوصفِ، ومما يلاحظ في شعرِ كعبٍ الإيجازُ في الحماسةِ والفخرِ فلم يكنْ مُبَالِغاً فيهما.

قالَ كعبٌ :[4]

إلى اللهِ لا العُزَّى ولا اللَّاتِ وَحْدَه فتَنْجُو إذا كان النَّجَاءُ وتَسْلَم

ثم قالَ:[5]

فإن تَسْأَلِ الأقوامَ عنِّى فإنَّنِـــى أنـــا ابنُ أبى سُلْمَـــى على رَغْمِ مَنْ رَغَمْ

[أنا] ابنُ الذي قد عاشَ تسْعينِ حِجَّةً فلم يَخْزَ يوماً في مَعَدٍّ ولم يُلَـــــمْ

---

[1] الديوان / ٣٣٣.

[2] الديوان / ٨٩.

[3] الديوان / ١٢٢.

[4] الديوان /٤.

[5] الديوان /٦٤.

أقولُ شَبِيهاتٍ بما قال عالمـــــاً بهنَّ ومَن يُشْبِهُ أباهُ فما ظَلَـــــــمْ

ثم قالَ:[1]

همُ الأصلُ منِّى حيثُ كنتُ وإنَّنِـــى من المُزَنِيِّينَ المُصَفَّيْـنَ بالكَـــــرَمْ

ثم قالَ:[2]

صِهْرُ النَّبِيِّ وخيرُ النَّاسِ مُفْتَخَـراً فَكُلُّ مَنْ رامَه بالفَخْـــــرِ مفخـــورُ

وقد جاء أسلوبُ الفخرِ في أشعار كعبٍ واضحٌ حتى إنَّه تدرَّج بالفخرِ وابتدأ بمن يستحقُّ الفخر فها هو كما أسلفنا يفتخر ويعتز بالله عزَّ وجل ويقول[3]:

إلى اللهِ لا العُزَّى ولا اللاَّتِ وَحْدَه فتَنْجُو إذا كان النَّجَاءُ وتَسْلَـــــم

وقد افتخرَ كعبٌ بالنسبِ والسيادةِ والكرمِ والأخلاقِ والأهلِ والإقدامِ والشـــجاعةِ، فتلازمُ الفخرِ والحماسةِ كتلازمِ الجسدِ والروحِ؛ فلا فخرَ دون حماسةٍ ولا حماســةَ دون فخرٍ، والفرسان يتغنَّون، ويقولون الشِّعر وبخاصـــةٍ شـــعرِ الفروســيةِ حيــثُ يُوصَفُ البطلُ والمعركةُ، وتوصفُ التضحيةُ، ويكثرُ الحديثُ عن القتلى، والأسرى، والسبايا، والغنائم.

والشعرُ الحماسيُّ في غالبيته يعتمدُ على الوصفِ، وقد يميــلُ إلــى القصــص، ويوصَفُ بالإيجازِ، ويورد الجزئيَّاتِ، فقد فَخَرَ الشاعرُ بنفسه قائلاً: إنَّه امرؤٌ يلــزمُ الحياءَ ويحفظُه، وشيمَته كرمُ الطبيعة، وتجنُّبُ الفحشِ بالكلامِ، يقول:[4]

هَلاَّ سَأَلْتِ وأَنتِ غَيْرُ عَيِيَّـــةٍ وشِفاءُ ذِي العِيِّ السُّؤَالُ عن العَمَى

عَنْ مَشْهِدِى بِبُعَاثَ إِذْ دَلَفَتْ لَهُ غَسَّانُ بالْبِيضِ القَواطِـعِ والْقَنَـا

---

[1] الديوان /٦٧.

[2] الديوان /٢٥٤.

[3] الديوان / ٤.

[4] الديوان /٢٣٢.

إنِّى امرؤٌ أَقتِى الحَيَاءَ وشِيمَتِى كَـرَمُ الطَّبيعَـةِ والتَّجَنُّبُ لِلْخَنَـا

كما افتخرَ بقبيلته مُزَيْنَةَ، ووقائعهم كـ "يوم وجٍّ " أي يوم الطائف، ووصف الشبَّان، والشيب، والجياد، والغنائم، ووصفَ موقفَ الخصومِ وندمِهم على مخالفةِ الرسول صلى الله عليه وسلم، فقال:[1]

[نَفَى أهْلَ] الحبَلَّقِ يَـوْمَ وَجٍّ مُزَيْنَةُ جَـهْرَةً وبَنُو خُفَـافِ

صَبَحْنَاهُمْ بأَلفٍ من سُـلَيْـم وألفٍ مِنْ بَنى عُثْـمانَ وَافِ

[حَدَوْا] أكتافَهُمْ ضَرْباً وطعْنَـاً ورَمْياً بالمُرَيَّشَةِ اللِّطَـافِ

[رَمَيْنا]هم بشُـبَّانٍ وشِيـبٍ تُكَفْكِفُ كُلَّ مُمْتَنِعٍ العِطَـافَ

أرَادُوا اللاَّتَ والعُزَّى إلهـاً كَفَى باللهِ دُونَ اللاَّتِ كَـافِ

وأشادَ كعبٌ أيضاً بصفاتِ قومه مُنوِّهاً بشرفهم ومشيراً إلى نسبهم، وذكَّر الناسَ بعزهم ومنعتهم، يقول مخاطباً مَنْ عيَّرهم بذلك:[2]

أعيَّرْتَنِى عِزّاً عَزِيزاً ومَعْشَـراً كِراماً بَنَوْا لِى المجدَ في باذِخٍ أشَمْ

همُ الأصلُ منِّى حيثُ كنتُ وإنَّنِـى من المُزَنِيِّينَ المُصَفَّيْنَ بالكَـرَمْ

همُ ضربوكم حينَ جُرْتُمْ عن الهُـدَى بأسيافهم حتى استقمتُم على القِيَمْ

وساقتْكَ منهم عُصْبَةٌ خِنْدِفِيَّـةٌ فما لكَ فيهم قَيْدُ كَفٍّ ولا قَـدَمْ

همُ منَعوا حَزْنَ الحِجَازِ وسَهْلَـه قديماً وهُم أجْلَوْا أباكَ عن الحَـرَمْ

هم الأُسْدُ عند البأسِ والحَشْدُ في القِرَى وهم عند عَقْدِ الجارِ يُوفُونَ بالذِّمَمْ

فكَمْ فيهمُ من سيِّدٍ متوسِّـعٍ ومن فاعلٍ للخيرِ إن هَمَّ أو عـزَمْ

متى أَدْعُ في أَوْسٍ وعُثمانَ يأْتنِـى مَسَاعِيرُ حَرْبٍ كلُّـهم سـادةٌ دِعَمْ

---

[1] الديوان/٢٤٤.

[2] الديوان/٦٧.

١-٥-٦ الهجاء:

لم يأتِ الهجاءُ غرضاً مستقلاً عندَ كثيرٍ من الشعراء، ويرجعُ غرضُ الهجاءِ إلى طبيعةِ الشاعرِ نفسه.

دارت معاركُ الهجاءِ بين شعراءِ الجاهليةِ، وكانَ غرضاً بارزاً في أشعارِ الجاهليين. ولم يَكُنْ كعبٌ لِما واجهه من موانعَ لقولِ الشعرِ، وظروفٍ خاصةٍ؛ ميَّالاً إلى قولِ الهجاءِ، فقد كانَ في قرارةِ نفسه يريدُ السلامةَ من غيرهِ والهدوءَ والأمانَ، قالَ وهو صغير يومئذ:[1]

أبيتُ فلا أهْجُو الصَّديقَ ومن يَبِعْ بِعِرْضِ أَبيه في المَعَاشِرِ يُنْفِقُ

فلم يَنذُرْ نفسَه لمثلِ هذا الغرضِ، ولا للقليلِ أو الكثيرِ منه. وإذا كانَ في نفسهِ من هذا النوع الشعريَّ، فقد تناوله بالوجهِ الآخرِ – الوجهِ السليمِ له – أي بالعتابِ واللومِ، دونَ الإيذاءِ والفحشِ، فقد خالفَ الطبيعةَ الصحراويةَ في هذا الجانب؛ لما فيها من جلافة وصلابة وحدّة في الموقفِ، ويلومُ كعبٌ زوجه ويعنِّفُها لأنها لامته على كرمٍ، فقد ذبح بكراً صغيراً لها، فلامته على ذلك، قال:[2]

أفِي جَنْبِ بَكْرٍ قَطَّعْتنى مَلامَةً لَعَمْرِى لقد كانت مَلامتُها ثِنَى
فأُقْسِمُ لولا أنْ أُسِرَّ نَدامة وأُعْلِنَ أُخْرَى إن تَراختْ بِك النَّوَى
ألاَ لا تَلُومِى وَيْبَ غَيرِك عارياً رأى ثوبَهُ يَوماً من الدهرِ فاكْتَسَى
وقِيلُ رِجالٍ لا يُبالونَ شأنَنا غَوَى أَمرُ كَعْبٍ ما أَرادَ وما ارْتَأَى
لقد سَكَنَتْ بَيْنِى وبَيْنَكِ حِقْبةً بأَطْلائِها العِيْنُ المُلَمَّعةُ الشَّوى

تظهرُ في هذه الأبياتِ عدَّةُ أمورٍ منها: شدَّةُ كرمُه، وموقفه الصارمُ مع زوجهِ وشدَّةُ حبِّه لها.

---

[1] الديوان / ق.

[2] الديوان / ١٢٨

فلولا المحبةُ لوقع الفِراقُ بينهم، وخافَ الملامةَ من الناسِ، وما سوفَ يُشاعُ في ذلك الأمرِ.

فكان كعبٌ لطيفاً حتَّى في ظلِّ التوترِ، والاضطراب بينه وبين زوجه لعدم اتفاقهم على هذا الشكل من الكرم، لذا وسمَ زوجه بألفاظٍ لا يوجد فيها أيُّ فحشٍ أو إيذاءٍ أو إقذاعٍ وقال في قصيدته الرائية "إنَّ عرسى":[1]

إنَّ عِرْسِى قد آذنتْني أخيراَ ... لم تُعَرِّجْ ولم تُؤامِرْ أميراَ

أجهاراً جاهَرْتِ لا عَتْبَ فيه ... أمْ أرَادَتْ خِيانةً وفُجوراَ

ما صَلاَحُ الزَّوْجَيْنَ عَاشَا جَمِيعاً ... بَعْدَ أنْ يَصْرِمَ الكبيرُ الكبيرَا

فاصْبِرِي مثلَ ما صَبَرْتُ فإنِّى ... لا إخالُ الكريمَ إلاَّ صَبُورَا

إلى قوله:

فَذَرِينِى من المَلاَمةِ حَسْبِى ... رُبَّما أَنْتَحي مَوارِدَ زُوراَ

فهذا هو كعبٌ في هجائه، طيِّبُ الجانبِ، هجاؤه أقربُ إلى اللومِ والعتاب.

وفي القصيدة نفسها – ألا بَكَرتْ – ظهرَ فيها عتابٌ، وعتابُ كعبٍ أخاه بجيراً، والحطيئةَ ورجلاً من بني بدر؛ لأنهم أعطَوا فرس كميت فِدوةً لبُجيرٍ، فقالَ فيهم على أَخْذِ الكميتِ من زيدِ الخيل:[2]

فيَا رَاكِباً إمَّا عَرَضْتَ فَبلِّغَنْ ... بنى مِلْقَطٍ عنِّى إذا قِيلَ: من عَنَى

فما خِلتُكم يا قَوْمِ كنتم أذِلَّةً ... وما خِلْتُكم كنتم لمختلسٍ جَنَى

لقد كنتمُ بالسَّهْلِ والحَزْنِ حَيَّةً ... إذا لدَغَتْ لم تَشْفِ لَدْغَتَهَا الرُّقَى

فإن تَغْضَبُوا أو تُدْرِكوا لي بِذِمّةٍ ... لَعَمْرُكمُ لِمِثْلُ سَعْيِكمُ كَفَى

لقد نالَ زَيْدُ الخَيْلِ مالَ أخيكمُ ... وأَصْبَحَ زيدٌ بعد فَقْرٍ قَد اقْتَنَى

---

[1] الديوان / ١٥٣.

[2] الديوان / ١٢٩.

فهذا هو كعبٌ في أكثر هجائه، لومٌ وعتابٌ لم تتجرأ نفسُه، ولا يسمحُ له خلُقه بالذمِ والقدحِ، ولم ينطقْ لسانُه لا لكسبٍ ولا لجلبِ مالٍ أو منفعةٍ، إلا مديحَه للرسولِ، عليه الصلاةُ والسلام، ونِعْمَ الممدوحُ.

١-٥-٧ الرثاء:

يصابُ الإنسانُ بالموتِ لقضاءِ اللهِ وقدرِه، وعبَّرَ الشعراءُ عن هذا الأمرِ، وهو الغرضُ الذي لا بدَّ منه؛ وذلك لسببه الذي لا مفرَّ منه، ولكن هنالك مَنْ مَالَ لهذا الغرضِ وأطنبَ، ومن الشعراءِ من استدعته الحادثة، وقالَ في هذا الغرضِ، ومنهم من تكسَّب به كمدحِ الملوكِ والأمراء.

واحتلَّت دائرةُ الشعرِ العربيِّ مساحةً لا يُستهانُ بها من هذا الغرضِ، فقالَ ابنُ رشيقِ القيروانيُّ في العمدةِ:

"من عادةِ القدماءِ أن يضربوا الأمثالَ، في المراثي، بالملوكِ والأعزَّة، والأممِ السالفةِ والوُعولِ الممتنعةِ في قلَلِ الجبالِ، والأُسودِ الخادرةِ في الغياضِ، وبحُمُرِ الوحشِ المتصرِّفةِ بين القفارِ، والنّسورِ والعقابِ والحيَّاتِ لبأسِها وطولِ أعمارِها، وذلك في أشعارهم كثيرٌ موجودة لا يكاد يخلو منه شعرٌ"[1].

وخيرُ ما يؤخَذُ من رثاءِ الملوكِ والجبابرةِ بأنَّ الموتَ لن يفرَّ منه أحدٌ ولو فرَّ منه أحد لكان الأنبياءُ والملوكُ والخلفاءُ أولى بالنجاة.

كان الرثاءُ في شعرِ كعبٍ قليلاً، وكانت القصيدةُ اليتيمةُ الوحيدةُ هي التي قالها في مقتل جُؤيِ بنِ عائذٍ من مُزَيْنةَ، فقد مَرَّ جؤيٌّ على الأوسِ والخزرجِ، وهم يقتتلون، – والأوسُ حليفةٌ لمزينةَ – فأصيبَ فمرَّ به ثابتٌ أبو الشاعرِ حسانَ بنِ

---

[1] القيرواني (ابن رشيق)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص٨١٠ – ٨١١.

ثابتٍ، فقال: " يا أخا مزينةَ ما طرحكَ هذا المطرحَ؟ فقالَ جُؤيٌّ وهو يجودُ بنفسه: أعطي الله عهداً ليُقْتُلنَّ بي منكم خمسون ليس فيهم أعورُ ولا أعرجُ. فثار الخزرجُ طالبين بدمِ جؤيٍّ، والتقى الجمعان بيثربَ فاقتتلوا فقُتِلَ من الخزرجِ عِدَّةٌ وأُسِرَ ثابتُ بنُ المنذر، وأقسمَ مُقرنٌ، وهو رئيسُ بني مُزَيْنَة أن لا يُأخُذ فداءَه إلا تيساً أسودَ لا قرنَ له، أتوا حسانَ، فقالوا: ما ترى، فقال لهم: ما لكم تغضبون؟ ادفعوا إلى القومِ أخاهم أي التيسَ الأسودَ، وخذوا منهم أخاكم، أي حسانَ بنَ ثابتٍ، فأنشأ كعبٌ عند ذلك يقولُ:[1]

لَقَدْ ولَّى أَلِيَتَّهُ جُؤَىٌّ ... مَعَاشِرَ غَيْرَ مَطْلُولٍ أخُوها

فإنْ تَهْلِكْ جُؤَىٌّ فكُلُّ نَفْسٍ ... سَيَجْلِبُها كَذلكَ جَالِبُوها

وإنْ تَهْلِكْ جُؤَىٌّ فإنَّ حَرْباً ... كَظَنَّكَ كانَ بَعْدك مُوقِدوها

وما ساءَتْ ظُنونُكَ يَوْمَ تُولِى ... بأَرْماحٍ وَفَى لَكَ مُشْرِعُوها

كَأَنَّكَ كُنْتَ تَعْلَمُ يَوْمَ بُزَّتْ ... ثِيابُك ماسَيَلْقَى سالِبُوها

لِنَذْرِكَ والنُّذورُ لها وَفَاءٌ ... إذا بَلَغَ الخِزَايَةَ بَالِغُوها

صَبَحْنا الخَزْرَجِيَّةَ مُرْهفاتٍ ... أَبَادَ ذَوِى أُرُومَتِها ذَوُوها

فما عُتِرَ الظِّباءُ بحيِّ كَعْبٍ ... ولا الخَمْسون قَصَّرَ طَالِبُوها

ومن خلالِ قراءتنا للأبياتِ السابقةِ نلاحظُ أنَّ الرثاءَ غلبَ عليه طابعُ الجاهليَّةِ، ولم يدخل الرِّثاءُ بالعمقِ الذي تجيشُ به عواطفُنا عند سماعنا للرثاءِ وذلك لخلوِّ المعاني الإسلاميةِ منه.

أمَّا بالنسبةِ إلى غيابِ فنِّ الرثاءِ من شعرِ كعبٍ فهذا يُرْجِعُه كثيرٌ من الرواةِ والنقَّادِ إلى ضياعِ الكثيرِ من أشعارِ كعبٍ.

---

[1] الديوان/٢١١وانظر/ القيرواني (ابن رشيق)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص٨١٠ – ٨١١. وانظر القالي (أبي علي)، الأمالي، ٢/٢.

وهنالك مقطوعة أخرى قليلةُ الأبياتِ قالها لقتلِ الأوسِ والخزرجِ رَجلاً من مُزَيْنَةَ، وغلبَ عليها طابَعُ التوبيخ لعدم الثأرِ بما فعلوا الخزرج، قال:[1]

أمُودِ خَلْفُكُمْ هَرَمَاً ولَمَّا تَذُوقُوا مِنْ عَداوتِنا وَبَالاَ

ولَمَّا تَفْعَلُوا إلاَّ وَعِيداً كَفَى بِوَعِيدِكُمْ لَهُمُ قِتَالاَ

وَعِيدٌ تَخْدِجُ الأَرْحامُ منه ويَنْقُلُ مِنْ أَمَاكِنِها الجِبَالاَ

بقي الرثاءُ عندَ كعبٍ كما هو، يغلِبُ عليه الطابَعُ الجاهليُّ من ناحيةِ تناولِ الموضوعِ.

---

[1] الديوان، ٢٠٥.

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

الفصل الثاني

قصائد كعب بن زهير

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

٢-١ مقدمات القصائد:

مع أنَّ الإسلامَ كانَ ثورةً شهدُها المسلمون في مناحي الحياة كلِّها، بقي الشعرُ في العصورِ التي تلت العصرَ الجاهليَّ يسيرُ على النمطِ القديمِ، في بناءِ القصيدةِ التقليديةِ، رُغمَ وجودِ بعضِ التأثيراتِ الإسلاميَّةِ في أشعارِ الشعراءِ في عصرِ صدرِ الإسلام.

تتكون صورةُ القصيدةِ العربيةِ في عصرِ صدرِ الإسلامِ من مقدِّمةٍ ورحلةٍ وعَرضٍ... الخ، والمقدمةُ فيها الحنينُ والبكاءُ، وهذا ما ترحَّل من تراكماتِ التقاليدِ الشعريةِ في العصرِ الجاهليِّ.

برزَ في هذه الفترة – صدرِ الإسلامِ – بعضُ الشعراءِ، ممن كانوا يتابعون مسيرةَ المدرسةِ الأوسيةِ؛ مدرسةِ الصَّنعةِ والتجويدِ؛ فجوَّدوا لغة الشِّعر ومحَّصوا معانيَهم ونقَّحوها.

ولا يعني هذا تغيُّرَ المسارِ، فبقي الشعرُ يسيرُ على النهجِ القديمِ نفسِهِ، لميلِ العرب إلى مسايرةِ الطبعِ في أشعارهم، ويرجعُ هذا إلى بساطةِ حياتِهم وبعدِهم عن التكلُّف والتعقيدِ.[1]

نالت المقدِّمةُ في القصيدةِ الجاهليةِ والإسلاميةِ الاهتمامَ عندَ الشعراءِ والنقَّادِ معاً، يقولُ أبو هلالِ العسكريُّ: "أحسنوا معاشرَ الكتَّابِ الابتداءاتِ؛ فإنَّهُنَّ دلائلُ البيان"[2].

ولا بدَّ من أن يكونَ المطلعُ دالاً على مضمونِ ما بعدَهُ، أو ملائماً لهُ؛ فالترابطُ والانسجامُ هو من الصفاتِ الحسنةِ في البناءِ الشعريِّ، حتى إنه يعدُّ من مميِّزاتِ

---

[1] الأصفهاني (أبو الفرج)،الأغاني، ١٦٥/٢،انظر،حسين، طه، (الدكتور) في الأدب الجاهلي، ص٢٨٦، وانظر، الكفراوي (د.محمد عبدالعزيز) الشعر العربي بين الجمود والتطور، ص١٣٩.
[2] العسكري (أبو هلال)، الصناعتين، ص٤٣١.

النسيجِ المترابطِ لبناءِ القصيدة.[1]

وبعدَ ظهورِ الإسلامِ تعرَّضَ الشِّعرُ إلى تغيُّراتٍ ومؤثِّراتٍ، لكن لم يَطُلْ مقدماتِ الشعرِ عندَ الشاعرِ كعبِ بنِ زهيرٍ من ناحيةِ شكْلِه، فبقيَتْ مقدِّماتُه زاخرةً بالفنِ والعطاءِ وبالرسومِ القديمةِ التي توطَّدت أركانُها ودعائمُها منذُ العصرِ الجاهليِّ، رغمَ تغيُّرِ الأفكارِ حسبما تتطلبُه المناسبةُ.

حملت هذه المقدِّماتُ الأفكارَ والرؤى الجديدةَ عند كعبٍ، فالمقدماتُ وسيلةٌ للتعبيرِ إلاَّ في بعضِ القصائدِ الغزليةِ التي حافظتْ مقَدماتُها الطلليةُ على أكثرِ صورِها وعناصرِها سواءً أكانت في المضمونِ أم في الشكلِ، فقد وصفوا المنازلَ وذكروا الأماكنَ وبكَوا واستبكَوا ووقفوا واستوقفوا أصحابَهم عندها، وصوَّرَ الشُّعراءُ مجالسَ لهْوِهم ووصفوا الشَّيبَ والشباب.

ومعَ استمرارِ النمطِ الجاهليِّ وخاصةً ما يتعلَّقُ بالمقدِّماتِ وأشكالِها، لكنَّنا إذا أمعنَّا النظرَ أحياناً وأحسنَّا القراءةَ لهذهِ المقدماتِ، فإنَّنا نُدركُ علاقةً ما بين المقدمةِ وغرضِ القصيدةِ الرئيس.

٢-٢ رأيُ القدماءِ والمحدثينَ في مقدَّماتِ القصائدِ:

مقدِّمةُ القصيدةِ كالغُرَّةِ في جبينِ الفرسِ، وكثيراً ما تُسمَّى القصائدُ بمطالعِها، وفي العصرِ الجاهليِّ كانت تُسمَّى كذلك. فالمقدَّمةُ هي أوَّلُ ما يُطالعُ القارئُ من القصيدةِ، وأوَّلُ ما يسْمَعُ السَّامعُ؛ لذلك فهي تضمُّ أجودَ الألفاظِ وأغزرَ المعاني، وأقْوى الدَّفقاتِ الشعريَّةِ والشعوريَّةِ عندَ الشاعرِ.

---

[1] انظر، الجزري (ابن الأثير ضياء الدين نصر الله بن الأثير، ت(٦٣٧هـ)، المثل في أدب الكاتب والشاعر، ٢/ ٢٣٦.

اهتمَّ النقادُ القدامى بمطلَعِ القصيدةِ ومقدِّماتِها، حتَّى إنَّهم اختلفوا على التسـمية، فمنهم مَنْ حَسِبها من الصدرِ للبيتِ الأوَّلِ، ومنهم مَنْ حسبها البيتَ الأوَّلِ ومنهم من حَسبها الكلامَ الأوَّلَ المترابطَ في كلامٍ سابقٍ، والكلامُ السابقُ سُمِّيَ فَصْـلاً، وبدايـةُ الكلامِ اللاحقِ والمترتِّبِ عليه يُسَمَّى مطلعاً، وهكذا دواليكَ في التَّسميةِ.

ومن هنا ندركُ بأنَّ لفظةَ المقدِّمةِ أو المطلعِ ليسَ لها دلالةٌ بيِّنةٌ، لكنَّ الشائعَ هـو أنَّ البيتَ الأوَّلَ هو المطلعُ، وأنّ الاصطلاحَ عليها لم يتمَّ، بل لها مُسمَّياتٌ كثيـرةٌ، فمنهم مَنْ سمَّاها بالابتداءاتِ أو الافتتاحِ أو الاستهلالِ أو المطلعِ أو البسطِ.[1]

وتدلُّ هذهِ المُسمَّياتُ على ما يقوله الشاعرُ في مستَهلِّ كلامِه؛ ليدلَّ بهذا الكـلامِ

على ما سيَأتي من معاني الشاعرِ وأفكارِه ورؤاه ومواقفِه، ويُدلُّ لفظُ البَسطِ على ما يَبْسُطهُ القائلُ من لفظٍ قبل إيضاحِ دلالةِ المعنى.

كانَ الشاعرُ – قديماً – يأتي بابتداءاتٍ ذاتِ صورٍ كثيرةٍ، فقد يتغزَّلُ أو يشكو أو يحنُّ أو يتذكَّرُ الديارَ أو الفروسيَّةَ والبطولات، ثم يذهبُ بناقتِه لرحلةٍ هو يصفُها ثم يتَّجِهُ إلى الموضوعِ.

أمَّا ما قبْلَ الموضوعِ فهو يدخلُ في بابِ المقدَّمةِ أو التمهيدِ أو البسطِ للموضوعِ يقولُ ابنُ قتيبةِ:

"سمعتُ بعضَ أهلِ الأدبِ يذكرُ أنَّ مُقَصِّدَ القصيدِ، إنَّما ابتدأَ فيها بـذكرِ الـديارِ والدِّمَنِ والآثارِ فبكى وشكا، وخاطب الرَّبْعَ، واستوقفَ الرفيقَ، ليجعلَ ذلـك سـبباً لذكرِ أهلها الظاعنين (عنها)، إذ كانَ نازِلَةُ العُمدِ في الحلولِ والظَّعْنِ على خلافِ ما عليه نازِلَةُ المدَرِ، لانتقالهم عن ماءٍ وانتجاعِهم الكلأَ، وتتبُّعِهم مساقطَ الغيث حيـث

---

[1] الجاحظ، البيان والتبيين، ١٠٦/١. وابن قتيبة، الشعر والشعراء، ١٢/١، وابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، ٢١٥/١

كانْ، ثم وصلَ ذلكَ بالنسيبِ، فشكا شِدَّة الوجد، وألَـمَ الفُـراقِ، وفَـرْطَ الصَّـبابةِ، والشوقِ ليُميلَ نَحْوَهُ القلوبَ، ويَصرفَ إليه الوجُوهَ، ولِيَستَدْعِيَ (به) إصغاءَ الأسماعِ (إليه) لأن التشيبَ قريبٌ من النفوسِ، لائطٌ بالقلوبِ، لما (قد) جَعلَ اللهُ في تركيـبِ العبادِ من محبَّةِ الغزلِ، وإلْفِ النِّساءِ فليسَ يكادُ أحدٌ يخلو من أن يكونَ متعلِّقاً منـهُ بسبب، وضارباً فيهِ بسهم، حلالٍ أو حرامٍ"[1].

وأشار ابنُ رشيق القيرواني إلى ذلك، إذ يقول:

"الشعرُ قفلٌ أوَّلُهُ مفتاحُه، وينبغي للشاعرِ أن يُجَوِّدَ ابتداءَ شعرِه؛ فإنَّـه أوَّلُ مـا يقرعُ السَّمعَ، وبه يُستَدَلُّ على ما عندَه من أولِ وَهْلة، ولْيجتنبْ "ألا"و"خليليَّ"، و"قـد" فلا يستكثرُ منها في ابتدائه؛ فإنَّها من علاماتِ الضعفِ والتكلانِ، إلا للقدماءِ الـذين جَرَوْا على عرقٍ، وعملوا على شاكِلةٍ، ولْيجعلْهُ حلواً سهلاً، وفخماً جَزْلاً "[2].

وقد تناولَ النقادُ والمحدثون هذه التسميةَ وعدُّوه دراسةً تاريخيةً لا يُستفادُ منهـا. وبعضُ النقادِ المحدثين لم يُفرِّقوا بين المطلعِ والمقدِّمةِ فكأنهما شيءٌ واحـدٌ، لكـنْ تقدَّمَتْ تسميةُ المقدِّمةِ على المطلع؛ وذلك لكون المقدَّمةِ هي ما يتقدَّمُ الشيءَ ويُهيِّـئُ له سواءً في اللفظِ أم المعنى. لكن د. يوسف بكار في كتابِه "بناء القصيدة العربيـة" ود. حسين عطوان في كتابه "مقدمة القصيدة العربية"[3] رجحا تسمية المقدَّمةِ علـى المطلعِ، وهذا ما نأخذ بهِ ويعلِّقُ د. وهب روميَّة على تفسيرِ ابن قتيبـةَ لمقـدِّماتِ القصائدِ، ويردُّ عليه بعضَ قولِه، فيقولُ:

" فقد حاولَ هذا العالِمِ الكبيرُ تفسيرَ بُنيةِ القصيدةِ، بأمورٍ مسـتمدَّةٍ مـن خـارجِ القصيدةِ بعضُها اجتماعيٌّ وبعضُها نفسيٌّ فبدا الشاعرُ القديمُ شخصيةً غريبةً لا تخلُو

---

[1] انظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج١، ص١٠٦. وانظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ١٢/١.
وانظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، ١/ ٢١٥.

[2] القيرواني (ابن رشيق) العمدة في محاسن الشعر، ١/ ٢١٨.

[3] انظر: بكار،يوسف، (الدكتور)، بناء القصيدة العربية، شركة الفجر العربي، بيروت – لبنان، ط١، ١٩٨٢، ص٢٠٣.

من ملامحَ "كاريكاتوريةٍ" تُذكِّرنا بشخصيةِ البهلــوانِ أو " الحــوَّاءِ" أو " المشــعوذِ المحتالِ " وبدَتْ القصيدةُ لقديمةُ سلسلةً من الشِّراكِ الخادِعةِ، يُفضي بعضُــها إلــى بعضِها الآخرِ حتى تستقرَّ – ويستقرَّ صاحبُها معها – بين يدي الممدوح.[1]

ويضيف قائلاً ربَّما معناهُ – أنَّ ابنَ قتيبةَ يحصُرُ الشعرَ فــي التكسُّــبِ ويجعــلُ قصيدةَ المدحِ بنيةً معزولةً مغلقةً لا تكادُ تتَّصِلُ بالظواهرِ الاجتماعيةِ الأخــرى إلاَّ بأوهى الأسبابِ – و ليست قصيدةُ المدحِ الجاهليةِ كذلك – [2]

ثم قالَ مؤكِّداً ما سبق :–" ويبدو من العبَثِ حقَّاً أنْ يتحدثُ المرءُ عن الشعرِ مــا لمْ يكنْ مُزوَّداً بمفهوماتٍ شموليِّة عن الحياةِ ووظيفتِه فيها ". أما د. يوسف خليــف يقولُ: "أهمُّ ما تكشِفُ عنه هذه الظاهرةُ التزامُ نقدنا القديمُ فيها بالقصيدةِ الجاهليّةِ من هذا النوعِ، وليست كلُّ القصائدِ الجاهليةِ، لأنَّ التخلصَ من المقدَّماتِ بدأ مبكِّراً عند الشعراءِ الصعاليكِ في كثيرٍ من قصائدِهم و مقطوعاتِهم "[3]. أمَّا رأيُ د. عبد الحليم حفني في قولِ ابن قتيبة، يقول : " مِنَ الواضحِ أنَّهُ إنَّما يسوق هــذا كلَّــه لمجــرَّدِ التعليلِ لتقليدٍ و عُرفٍ شائعٍ بين الشعراءِ القدماءِ، لاَ أنَّه يطلــبُ مــن الشــعراءِ أنْ يسيروا على هذا المنوالِ، ولذلك كان تعبيرُهُ (سمعتُ بعضَ أهلِ الأدبِ يــذكرُ أنَّ مُقصِّدَ القصيدِ إنما ابتدأ فيها بذكرِ الديارِ والدِّمن... الخ [4].

ولقد ناقش د. يوسف بكَّار في كتابهِ "بناء القصيدة" رأيَ المستشرقِ الألمانيِّ فالتر براونه و رأي د. عزِّ الدين إسماعيل في هذا المجالِ وقارنَ بين تفسيريهما وتفسيرُ د. سهير قَلماوي، يقول د. يوسف بكَّار: "أما عزِّ الدين إســماعيل فيــذهبُ، منــذُ البدايةِ، مثلما ذهبَ المستشرقُ إلى أنَّ تفسيرُ ابنِ قتيبةَ غيرُ صحيحٍ، أو غيرُ كافٍ –

---

[1] رومية، وهب أحمد، (الدكتور)، شعرنا القديم و النقد الجديد-المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب-الكويت / شوال /١٤١٦ه / آذار ١٩٩٦م ص١٤٣.

[2] المصدر السابق، ص١٤٤

[3] خليف، يوسف، (الدكتور)، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي،ص٢٦٦.

[4] حفني، عبد الحليم، (الدكتور)، مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، ص١٩.

لأنَّه وغيرَه لم يحسنوا فهمَ الظاهرةِ التي ألزموا بها المحدثين في الشعراءَ، ولأنَّ فهمهم لها كانَ موجَّهاً إلى الخارجِ، إلى قلوبِ المتلقينَ وأسماعِهم، وهو ما يرفضهُ الناقدُ كما رفضهُ براونه"[1]. ثم عقّب قائلاً:

"فالذي لا شكَّ فيه أنَّ الإسلامَ بالنسبةِ لمن تلقَّوهُ حلَّ كثيراً من هذه المشكلاتِ الوجوديةِ المعلقةِ. ويخلُصُ إلى القولِ بأنَّ قطعةً من النسيبِ في مطلعِ القصيدةِ الجاهليةِ كانت المجالَ الذي يصوِّرُ فيه الشاعرُ إحساسَهُ في تلك العناصرِ الكونيةِ وموقفَهُ منها وأنَّ الشاعرَ قد جمعَ في قطعةِ النسيبِ بين عنصرين، أحدُهما يذكِّر بالغناءِ وهو الأطلالُ، والآخرُ يذكِّرُ بالحياةِ وهو الحُبُّ واجتماعُ هذين النقيضينِ وارتباطُ أحدِهما بالآخرِ تأكيدٌ لإحساسِ الشاعرِ في التناقضِ العامِّ سواءٌ في العالمِ الخارجيِّ أم عالمِه الباطنيِّ"[2].

لقد استمرَّ كعبٌ في نظمِه شعرَهُ على نهجِ الشعراءِ الجاهليين التقليديين، ونوَّع في موضوعاتِ قصائدِه، وتمسكَ بعمودِ الشعر وقوالبِه المقيدة، فنلاحظُ أنه في وصفِه الأطلالَ ونسيبِه في محبوبتِه وتصويرِه رحلتَه وناقتَه ملتزمٌ تراكيب الجاهلية الموروثةِ نفسِها. ولم يتجاوزْ خيالُه خيالَ شعراءِ عصرِه – الجاهليين والإسلاميين – فقد أطالَ في قصائدِه، ولكنَّ مقدَّماتِه كانت تعبِّرُ عن ذلكَ وكأنَّها الشَّعاعُ الذي ينيرُ الطريقَ لقراءةِ القصيدةِ.

٢-٣ مقدَّمةُ القصيدةِ في العصرِ الإسلاميِّ:

خرجَ بعضُ الشعراءِ في العصرِ الإسلاميِّ عن تقاليدِ الشعر الجاهلي، وهذا الأمرُ من نتاجِ التقاليدِ الإسلاميةِ الجديدةِ؛ لِما للدعوةِ الإسلاميةِ من وقْعٍ في نفوسِ

---

[1] بكار (د. يوسف)، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، ص٢١٩.
[2] المصدر السابق، ص٢١٩.

الشعراء.

فقد ابتعدَ الشعراءُ – إلى حدٍّ ما – في عصرِ صدرِ الإسلامِ عن الموضوعاتِ التقليديةِ المعروفةِ آنذاك في العصرِ الجاهلي بل خاضوا في موضوعاتٍ جديدةٍ: كالفرحِ بالنصرِ في غزوةٍ أو معركةٍ أو الألمِ لهزيمةٍ منكرة.

تمسَّكَ الشعراءُ في عصرِ صدرِ الإسلامِ بعمودِ الشعرِ وحافظوا على معناه ومبناه. وظهرت في مقدَّماتِ قصائدهم المقدَّماتُ نفسُها في الشعرِ الجاهلي من مقدَّماتٍ طللية ومقدَّماتٍ غزليةٍ ووصفِ الظعنِ والطيفِ والشيبِ... الخ. حتى إنَّنا نلاحظُ غيابَ العناصرِ الإسلاميةِ عن هذه المقدَّماتِ، لا بل برزتْ المقدَّماتُ الجاهليةُ في عصرِ صدرِ الإسلامِ، كما لو أنَّ الإسلامَ لم يكنْ لهُ وجودٌ، فبدلاً من أنْ يتغنَّى الشاعرُ الذي يعيشُ في مدينةٍ عظيمةٍ بالانتصاراتِ الرائعةِ والأعمالِ البطوليةِ للمحاربين المسلمين بقي يبكي على بقايا دِمَنِ محبوبتِهِ في العراءِ، يقول د. حسين عطوان:

"افتتح نَفَرٌ من الشعراءِ المخضرمين عدَّة من قصائدِهم بالمقدَّمةِ الغزليةِ، ويوافقُ مضمونُ هذه المقدَّمةِ في أشعارِهم الإسلاميةِ مضمونَها في أشعارهم الجاهليةِ"[1]، وقريبٌ من ذلكَ مقدَّمةُ قصيدة كعبِ اللاَّميَّة المسمّاةُ بالبردةِ، التي أنشدها بين يدي رسول الله، صلَّى الله عليه وسلَّم، و مطلعُها:[2]

بانتْ سُعادُ فقَلْبِي اليومَ مَتْبولُ متيَّمٌ إثْرَها لم يُجْزَ مَكْبُولُ"

---

[1] عطوان (د. حسين)، مقدمة القصيدة العربية "في صدر الإسلام"، دار الجيل، بيروت – لبنان، ط١، ١٩٨٧، ص٤٥ – ٤٨.

[2] الديوان / ٦

٢-٤ المقدَّمةُ و أشكالُها عندَ كعبِ بنِ زهير :

لم يختلف كعبٌ عن سابقيهِ في بناءِ القصيدةِ والابتداءِ بها، فسارَ على النمطِ نفسِهِ الذي سارَتْ عليه مدرستُه و على رأسِها أوس بن ُ حُجْرٍ وأستاذُهُ والدُهُ زهيرُ ابن أبي سُلْمى، وجاءَ كعبٌ بعدهُم و سارَ على نهْجِهم بتكرارِ صورةِ الشعرِ الجاهليِّ و أسلوبِه، و قد يكون هذا من بابِ المحافظةِ على الأعرافِ و التقاليدِ الأدبيةِ، و عدمِ الخروجِ على نهجِ حياتِهم و آدابِهم، لأنَّ الخروجَ عن النمطِ الشعريِّ المتعارفِ عليه يعدُّ ضعفاً في شاعريةِ الشاعرِ وقصوراً في قدرتِه التعبيريةِ و الخياليةِ، أما السيرُ على نهجِ منوالهم السابقينَ فقد عُدّ من مقاييسَ الفحولة ؛لذا حاولَ كعبٌ بشكلٍ عام ــ الالتزامَ بالتقاليدِ الشعريةِ متمسكاً بتقاليدهم سواءً في الشكلِ أم المضمون.

فقصائدُ كعبٍ على الأغلبِ قصائدٌ جيادٌ على غِرارِ القصائدِ الجاهليّةِ يتذكَّرُ فيها ديارَ الأحبابِ و ما عفاها من الرياحِ العاصفةِ، و الأمطارِ الغزيرةِ.

فقد حمَّلَ كعبٌ مقدَماتِه أشجانَ نفْسِه و حنينَه إلى أوقاتِ الوصلِ و اللقاءِ... الخ، و من ثمَّ ينتقلُ إلى وصفِ الرحلةِ والناقة؛ فهي الوسيلةُ إلى وصولِ الغاية، و تحقيقِ الرغبةِ ثمَّ وصفِ البيئةِ الصحراويّةِ ثمَّ ذِكرِ الموضوعِ المنشودِ والهدفِ المرغوبِ.

فقد التزمَ كعبٌ – إجمالاً – بهذا النهجِ، فكانَ صاحبَ وصفٍ ورسمٍ لمشاهدَ جرى الشعراءُ على تصويرِها، يقول في قصيدته، "أتعرف رسماً"[1]:

أتَعرِفُ رَسْماً بين رَهْمَانَ فالرَّقَمْ ... إلى ذِى مَرَاهِيطِ كما خُطَّ بالقَلَمْ عَفَتْه

رِياحُ الصَّيْفِ بعدى بمورِها ... وأَنْدِيَةُ الجَوزَاءِ بالوَبْلِ والدِّيَمْ

ديارُ التى بَتَّتْ قُوَانَا وصَرَّمتْ ... وكنتُ إذا ما الحَبْلُ من خُلَّةٍ صَرَمْ

ناجى كعبٌ الديارَ و المناظرَ، و ذِكرُ الرياحُ قد يصلُ أحياناً إلى حدِّ الوصفِ التقريريِّ لهذه المناظرِ فجميعُها لم تفلُتْ من لقطاتِ صُورِه.

---

[1] الديوان/ ٦١.

ولكنّهُ في الوقتِ نفسهِ، قدْ يخرجُ عن هذه وتلك من المقدَّماتِ، فقد بنى قصـائدَه كما تتطلبُ منه حاجاتُ النفسِ، فبكى واستبكى ووقفَ على الأطلالِ.

وسنتناول المقدَّماتِ عند كعبٍ على النحو التالي:

٢-٤-١ المقدَّمةُ الغزلية:

نظرَ أكثرُ الدارسين المحدثين إلى المقدَّمةِ الغزليَّة إلى أنها تقليدٌ للجاهليين، كما نظروا إليها كأنها مقدَّمةٌ غزليةٌ حقيقيةٌ، ولكنَّ النظرَ المتعمِّقَ إلى هذه المقدَّمةِ يرى فيها غزلاً غيرَ حقيقيٍّ.

وقد نظرَ بعضُ الدارسين إلى مطلعِ "بانت سعاد" بما له من دلالاتٍ نفسيةٍ، وأنَّ المطلعَ الغزليَّ يتضمنُ معنيين اثنين، أحدُهما: اللهفةُ الشديدةُ على سعادَ ذاتَ الجمالِ البارعِ، والثاني: السخطُ الشديدُ على خُلْقِ سعادَ السيِّئ المتلوِّنِ، وهذانِ المعنيانِ يقابلانِ تماماً نفسيَّةَ كعبٍ، فالوجهُ الأوَّلُ من صفاتِ سعادَ الحسيةِ يقابلُ لهفتَه في الحصولِ على عفوِ الرسولِ صلى الله عليه وسلم، أمَّا سعادُ في وجهِها السيِّئِ المتلوِّنِ فيرمز إلى تخلي أصدقائهِ عنهُ[1].

وهذا الرأيُ على رجاحتهِ يُعَدُّ قاصراً في تحليلِ مقدَّمةِ كعبٍ الغزليةِ، فالنظرةُ الشاملةُ العميقةُ تقتضي منَّا أن ننتبهَ إلى جزيئاتِ هذه المقدِّمةِ، فنرى أنَّ كعباً وصفَ سعادَ وصفاً سريعاً، فهي التي بانت وابتعدت عنه فقال:[2]

بانت سُعادُ فقلبي اليومَ متبـــول متيمٌ إثرَها لم يُجزَ مَكبـــولُ
وما سُعادُ غُداةَ البَيْنِ إذ رحَلـــوا إلاَّ أغنُّ غَضيضُ الطَّرْفِ مكْحولُ

---

[1] حنفي،عبد الحليم، (الدكتور)، مطلع القصيدة العربية ودلالاتها النفسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧م، ص١٠١ – ١٠٢.

[2] الديوان /٦.

تَجْلُو عوارِضُ ذي ظَلَمٍ إذ ابتَسَمتْ كأنَّه مُنْهَلٌ بالرَّاحِ معْلُـــــولُ

شُجَّتْ بذى شَبَمٍ من ماء مَحْنِيَـــةٍ صَافٍ بأبْطَحَ أضحى وهو مشمولُ

وهذه الصفات ليست في صفاتها الخلقية.

إذن، فمَنْ سعادُ هذه التي بانَتْ وابتعدت عن الشاعر؟ ولماذا وقفَ منها الشـــاعر هذا الموقفَ؟ وإذا كانتْ سعادُ امرأةً حقيقيةً، فهل تستحقُّ أن يتعلق بها المرءُ؟

وكما تساءل الدكتور علي المحاسنة، "إذا كانت سعادُ امرأةً حقيقيَّة، وإذا كان ذلك حقيقةً، فكيف يتغزلُ الشاعرُ بامرأةٍ يهجوها هجاءً مُرًّا ولاذِعاً ومؤذياً فـــي أحْسَـــنِ الصفات التي يُنشدها المرءُ. إنَّ هذا اللونَ من الغزلِ لا يُمكنُ أن يُعَدَّ غزلاً حقيقياً – كما ذكرنا سابقاً – كما أنَّ سعادَ هذه لا يُمكنُ أن تكونَ امرأةً حقيقية[1].

ثم يستأنف القول "إنَّ سعادَ ـــفي ظنِّي ـــتُجَسِّدُ الإحساسَ بالماضي الذي يتمثـــلُ في الحياةِ الجاهليةِ التي عاشها كعبٌ وخَبَرها، إنَّها رمزُ السعادةِ التي عاشها كعـــبٌ في الجاهليةِ، لكنَّها سعادةٌ زائفةٌ، خادعةٌ لا تساوي شيئاً، وإنَّها حياةٌ ذاتُ وجهـــين: وجْه حقيقيٌّ ووجهٌ زائفٌ، أو بتعبيرٍ آخرَ إنها حياةٌ أو سعادةٌ لها ظاهرٌ وبـــاطنٌ، إنَّ ظاهرَ هذه الحياةِ يوحي بالجمالِ والحُسنِ، ولكنَّها في باطنها وحقيقتها حياةٌ أشبهُ ما تكونُ بالسرابِ الخادعِ،حياةٌ تبدو لناظرها جميلةً تُجْلِبُ الخيرَ والنفعَ، لكـــن الـــذي يختبِرُها اختباراً حقيقياً يجدُها خلافَ ذلك تماماً، إنها حياةٌ تَجْلُبُ الشقاءِ والمتاعـــبَ، فأحلامُها وأمانيها تضليلٌ، وهي سعادةٌ لا تـــدوم لصـــاحبها وعزُّهـــا لا يثبـــتُ ولا يدوم.تلك هي المعاني والدَّلالاتُ التي تمثِّلُها سعادُ في مقدِّمةِ كعبٍ الغزلية"[2]. وكمـــا قلنا بأنَّ لهذا المطلعِ ميزةً خاصَّةً كغيرِه من المطالعِ التي ترتبطُ بحوادثَ جِسامٍ وما زاده شهرةً أنَّ التعبيرَ عنه، جاء بأسلوبٍ شعريٍّ.

---

[1] د. علي المحاسنة، الدكتور جاسر أبو صفية، وقصيدة بانت سعاد، دراسة نقدية، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية، ج١٧، ع١٣٣، ربيع الأول ١٤٢٦هـ، ص٤٩٦.

[2] المصدر السابق، ص٤٩٦.

وأما الدَّلالةُ النفسيةُ فقد كانَ الشاعرُ خائفاً وساخطاً؛ وذلك لما نطق به من هجاءٍ للإسلامِ وللرسولِ، صلَّى الله عليه وسلَّم؛ حيثُ إنَّ الشِّعرَ عنصرٌ مؤثرٌ في المجتمعِ، ممَّا زادَ الأمرَ تفاقماً؛ لذا خافَ الشاعرُ من الرسولِ، عليه الصلاةُ والسلامُ، لأنَّ الرسولَ، صلَّى الله عليه وسلَّم، كانَ يُدركُ مدى تأثيرِ الشعرِ والشعراءِ، فأهدرَ دمَه، ولمْ يجدْ كعبٌ بعد ذلك مَنْ يأويه، لأن العربَ أصبحوا يدخلون في دين الله أفواجا.

وهاجت نفسيةُ كعبٍ تجاه الآخرين، حيثُ حملَ على أصدقائه بالسُّخطِ والنقِّمة وخاصةً على من كانَ بينَه وبينَهم مودة من مثل الأصدقاءِ والأحبةِ لكنهم أصبحوا ينفرون منه خوفاً من صداقة وهو مازال على دين الجاهلية، وهو في الوقت نفسه مهدور الدمِ لا يجرؤ على صداقته حريص على حياته.

وقال فيهم:[1]

وقال كلُّ خليلٍ كنتُ آمُلُه ... لا أُلْفِينَّكَ إنِّي عنك مشغولُ

فقلتُ خَلُّوا طَرِيقِي لا أَبَالكمُ ... فكلُّ ما قَدَّر الرحمنُ مفعولُ

كلُّ ابنِ أُنْثَى وإن طالت سَلامَتُه ... يوماً على آلةٍ حَدْباءَ محمولُ

أُنبِئتُ أن رَسُولَ الله أَوْعَدَنِي ... والعفوُ عند رسولِ الله مأمولُ

يقولُ في ذلك الدكتور عبد الحليم حفني: "فكلُّ مشاعرِ كعبٍ و انفعالاته بالأحداثِ والمواقفِ ضمنَّها عنصرَ المطلعِ، سواءٌ قصدَ أم لم يقصد...إنَّ كلَّ شاعرٍ أصيلِ الشاعريةِ يضمِّن نفسيَّته بما فيها من انفعالاتٍ ومشاعرٍ في المطلعِ، وهذا ما نجدهُ، في مطلعِ كعب في هذه القصيدةِ، واضحاً بيِّناً"[2] ثم قال:

---

[1] الديوان/١٩.

[2] حفني، عبد الحليم، (الدكتور)، مطلع القصيدة العربية ودلالاته النفسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٨٧م، ص١٠٢.

"فكأنَّ البيتَ الأولَّ إجمالٌ لكلِّ ما في نفسيةِ الشاعرِ إزاءَ الموقفِ، ثـمَّ عنصـرُ المطلعِ يتضمَّنُ تفصيلاً لهذا الإجمالِ، ثم باقي القصيدةِ مهما كان موضوعُها لا تخلو من إشارةٍ و دَلالةٍ على كلِّ ما في نفسِ الشاعرِ "[1].

٢-٤-٢ المقدمة الطللية:

وهي أكثرُ المقدِّماتِ شهرةً وذيوعاً وانتشاراً، وقد بدأت دعائمُها تتَّضحُ على يـدِ امرىءِ القيسِ و المهلهَلِ بنِ رَبيعةَ التغلبيِّ، والتي تبتدئ معهما أوليَّةُ الشَّعرِ العربيِّ المعروفةُ، وتدارسَ امرؤ القيسِ دعائِمَهـا وثبَّـت أُصُـولَها، يقـول د. حسـين عطوان:"وواضحٌ ممَّا قدَّمنا أنَّ امرأَ القيسِ وعبيدَ بنَ الأبرصِ و طَرَفَةَ، أولئك الذين عاشُوا في الصدرِ الأوَّلِ من العصرِ الجـاهليِّ والـذين وصـلَتْ إلينـا أشـعارُهم ودواوينُهم هم الذين نستطيعُ أن تطمَئِنَّ إلى أنَّهم وضعوا أصولَ المقدِّمـةِ الطلليـةِ وتقاليدَها وأقسامَها"[2].

وقد بقي للمقدِّمةِ الطلليةِ أثرُها وسلطتُها الواضحةُ على الشعراءِ فـي العصـورِ اللاحقةِ، ومنهم الشعراء المخضرمون، يقول د. حسين عطوان:

"وإذا رجعنا ننظرُ فيما نُقِلَ إلينا من أشعارِ المخضرمين وجـدناهم لا يزالـون يفتتحون بعضَ قصائدِهم بها؛ حتى لتَكونَ أشهرَ المقدماتِ التي تمسكوا بها و حتـى لتَطغى على غيرِها... الخ"[3]

ولكنَّ الشعراءَ المخضرمين، لم يكونوا مقلِّدين للشعراءِ الجاهليين وَقْـعَ الحـافرِ على الحافرِ، ولكنهم كانوا ينوّعون في هذه المقدمةِ؛ فقد يميلون إلى الإطالةِ مـرَّةً، وقد ينحُون نحوَ الاختصارِ وعدم التفصيلِ مرَّةً أخرى، يشير د.حسين عطوان إلـى

---

[1] المصدر السابق، ص١٠٦

[2] عطوان، حسين، (الدكتور)، مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، ص٩٢

[3] عطوان، حسين، (الدكتور)،مقدمة القصيدة العربية في صدر الإسلام، ص٢٩.

هذا، يقول: " إلاَّ أنَّ بعضَ الشعراءِ المخضرمين لم يَعْنَوا برسمِ المشاهدِ المفصَّلةِ لها... إلا شعراءَ معدودين من المخضرمين ظلُّوا يتريَّثون في صنعِ قصائدِهم ويحافظون في فواتحِها أصولَ هذه المقدمةِ وسومَها"[1]

و لا يختلفُ كعبٌ عن غيرِه من شعراءِ صدرِ الإسلامِ في هذه النقطةِ، ولا يمثِّلُ استثناءً في هذه المرحلةِ، فقد يطيلُ حيناً في رسمِ مشهدِ الطَّلَلِ، وقد يختصرُ حيناً آخرَ؛ فقد يذكرُ عناصرَ المقدِّمةِ الطَّلَليةِ كلَّها وقد يذكرُ بعضَها.

وكعبٌ، كانَ رسَّاماً بارعاً للأطلالِ، و بريشتِه يرسُمُ الأطلالَ لِيَجْعلَها صورةً نابضةً بالحياةِ إلى أنْ يُخْرِجَها بعد تثقيفها مرَّاتٍ عدَّةً بأجملِ صورةٍ. وفي مثلِ هذا النوعِ من المقدماتِ يرسمُ الشاعرُ مشهدَ الأطلالِ، يحيطُ بآثارِها، و يفصِّلُ في وصفِها، ويذكرُ العناصرَ المتبقِّيةَ من الدِّيارِ كالأثافي والعواملِ التي تؤثِّرُ على الديارِ كالرياحِ والمطرِ... الخ.

وقد حافظَ الشاعرُ على عناصرِ المقدِّمةِ الجاهليةِ من مناظرِ الديارِ واستحضارِ منظرِ البكاءِ والتفجُّعِ وإظهارِ الحزنِ على نمطِ التقاليدِ الجاهليَّةِ، علماً بأنَّها قصائدُ إسلاميةٌ، فهو يتأنَّى في رسمِ مناظرِها ويوفِّرُ لها كلَّ المقوِّمات من جزئياتٍ وتفصيلاتٍ لها، ويتوسَّعُ في عَرضِها، وفي التدقيقِ فيها، فقد حدَّدَ موضعَ الدَّارِ، ووضَّحَ كيف اندثرتْ مَعَالِمُها إلا القليلَ منها، ووضَّح كيف أصابها إِقْفَارٌ بعدَ رحيلِ أهلِها عنها، وكيف أنَّ الرِّياحَ لَعِبَتْ بها، وطَمَسَتْ آياتِها إلاَّ نُؤْيَها.

لذلك تبقى الآثارُ الجاهليَّةُ، من وصفِ الديارِ ورسمِ معالمِ الأطلالِ واضحةً في مقدِّماتِ كعبٍ، وهذا ما أكدَّه د. حسين عطوان وقال:

"وهذا هو معنى قولِنا إنَّ شعراءَ هذه الطائفةِ نسجوا مقدِّماتِهم الطلليَّةَ على المنوالِ الجاهليِّ مستعينينَ بالخيوطِ القديمةِ، وموضِّحين الخيوطِ العتيقةَ التي فُتِنَ بهم

---

[1] عطوان، حسين، (الدكتور)،مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي، ص٣٥.

أسلافُهم، فقد رأيناهُمْ جميعاً في الأمثلةِ السابقةِ، التي استَشْهَدْنا بها، يحرِصون على رسمِ مشاهدَ مُفصّلةٍ للأطلالِ يحيطون فيها بأغلبِ عناصرِها و مظاهرِها، ويتـأنَّونَ في إبرازِها، شأنُهم في ذلك شأنُ الشعراءِ الجاهليين المنقِّحينَ، حيث كانوا يفتَتِحـون قصائدَهم بها"[1]

جاءَ كعبٌ على ذكرِ الديارِ والآثارِ في غيرِ قصيدةٍ ولمْ يَغْفَلْ في قصائدِه عن هذه المناظرِ، يقولُ كعبٌ في قصيدته "أمِن أُمِّ شدَّادٍ":[2]

أمِنْ أُمِّ شدّادٍ رُسُومُ المنَـــــــازِلِ تَوَهَّمْتُها من بَعْدِ سافٍ ووابِلِ

وبَعْدَ لَيالٍ قد خَلَوْنَ أشْهُـــــــرٍ على إثْرِ حَوْلٍ قد تَجَرَّمَ كامِلِ

أَرَى أُمَّ شدّادٍ بها شِبْهَ ظَبيـــــــةٍ تُطِيفُ بمَكْحُولِ المَدَامِعِ خاذِلِ

أَغَنَّ غَضيضِ الطَّرْفِ رَخْصٍ ظُلُوفُه تَرُودُ بمُعْتَمٍّ من الرَّمْلِ هائـلِ

وترْتُو بعَيْنَى نَعْجَةٍ أمِّ فَرْقَـــــــدٍ تَظَلُّ بوَادِى رَوْضَةٍ وخَمَـائلِ

فذكرَ كعبٌ عناصرَ الطَّلَلِ كالرُّسومِ والمنازلِ والتوهُّمِ والأثرِ ونَسَبَ هذه الديارَ إلى أُمِّ شدَّادٍ، وما تبقَّى من أشياءَ تُذكِّرُ بها حتى إنَّه لم يستطعْ التعرُّفَ عليها،وتوهَّم هذه الأشياء.

اهتمَّ كعبٌ في قصيدتهِ بتصويرِ منظرِ الدِّيار اهتماماً جعله يوردُ عناصرَ المشهدِ من أُمِّ شدادٍ و رسومِ المنازلِ و توهُّمِها و سافٍ ووابلٍ ثم شبَّه أُمَّ شدَّادٍ بالظبيةِ كثيرةِ الطَّوافِ و مكحولةِ المدامعِ.

لقد أعادَ الشعراءُ المخضرمون إلى هيكـلِ القصـيدةِ ومضـمونِها و مطلَعِهـا الحياةَ.وفي مَطْلَعٍ آخر لكعبٍ يقولُ فيه:[3]

أمِنْ دِمْـنةِ الدَّارِ أَقْوَتْ سِـنِينَا بكَيْتَ فظَلْتَ كَئيباً حَزِينَـــــا

---

[1] عطوان، حسين،(الدكتور)، مقدمة القصيدة في صدر الإسلام، ص٣٤.

[2] الديوان/٨٩.

[3] الديوان/٩٩.

بها جَرَّتِ الرِّيـحُ أذيـالَهـا ... فلم تُبْقِ من رَسْمِـها مُسْتَبِينَا
وذكَّـرنِيـها علـى نَأْيِـها ... خَيَالٌ لهـا طَـارِقٌ يَعْتَـرِينَا
فلـمَّا رأيـتُ بـأنَّ البُكَـاءَ ... سَفَـاهٌ لَـدَى دِمَـنٍ قـد بَلِينَا
زجَـرْتُ على ما لَدَىّ القَلْـو ... صَ مِن حَزَنٍ وعَصَيْتُ الشُّؤُونَا

نلاحظُ في هذه الأبياتِ بأنَّ كعباً يبقى في دائرةِ الوصفِ الدقيقِ لأطلالِه ولا بـدَّ من أن يَصِفَ ناقتَه ويزجُرَها ويقسُوَ عليها، ويكلِّفَها بما لا تطيقُه، ولكنَّها سرعانَ ما تُلبِّي النداءَ، وتُزيلُ الهمَّ عنه، فهذه هي حالُ حياتِه، قد تستعصي الدنيا عليـه حينـاً لكنَّها سرعانَ ما تنفرجُ، فلمْ يكنْ كعبٌ من المترَفِينَ الذين يصوغون عيْشَـهم كمـا يريدون، وجاءت هذه القصيدةُ بعدَ قصيدتِه التي يعاتبُ فيها أُمَّ شـدَّادٍ فيـرى بـأنَّ زوجَه لا تساعِدُه على الحياةِ، فهو هنا يشكو وُدَّاً وحنيناً مفقوداً.

٢-٤-٣ مقدمةَ وصف الطيف:

نجدُ في هذه المقدمةِ وصفاً لطيفِ خيالِ المحبوبةِ، ويتصوَّر الشاعر فـي هـذا الطيفِ وكأنَّ المحبوبة فِعْلاً، أَتَتْ إليه لتداعبَه وتهيِّجُ أشواقَه وتثيرَ ذكرياتِه، ويقـولُ الشريفُ المرتَضَى: " تعجَّبَ الشعراءُ كثيراً من زيارةِ الطَّيفِ علـى بُعـدِ الـدارِ، وشحطِ المزار، ووعورةِ الطرقِ، واشتباهِ السُّبُلِ، واهتدائِه إلى المضاجع من غيـرِ هادٍ يُرشِدُه، وعَضُدٍ يعضُدُه، وكيف قطعَ بعيدَ المسافةِ بلا حافرٍ ولا خُفٍّ، في أقْرَبِ مُدّةٍ، وأسرعِ زمانٍ، لأن الشعراءَ فرضت أنَّ زيارة الطيفِ حقيقةٌ، وأنَّها في النـومِ كاليقظةِ، فلابدَّ مع ذلك من العجبِ ممَّا تعجَّبوا منه من طَيِّ البعيدِ من غيرِ رِكـابٍ، وجَوْبِ البلادِ بلا صحابٍ"[1].

---

[1] المرتضى (الشريف علي بن الحسين الموسويّ)، طيف الخيال، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، وزارة الثقافة والإرشاد، أم اكتوبر، القاهرة،ط١، ١٩٦٢م، ص٦.

ويوضّحُ الشريفُ المرتضى بأنَّ هذا الطيفَ قد يكون زُورٌ في حالِ ذمِّه، وقد يكون ذلك تخيلاً فاسداً، وتتوقّفُ مصداقيّةُ هذا الطيفِ بِحسْب "قوَّةِ طباعِ الشاعرِ وصِحّةِ قريحتهِ وغريزَتِهِ"[1]

وعلى الأغلبِ يأتي هذا الطيفُ بَعدَ طولِ السَّفَرِ والعَناءِ وكَلَلِ الإبِلِ ومشقّتِه؛ ممّا يستدعي المسافرَ إلى أنْ يحُطَّ ويستريحَ و ينامَ، وقبلَ نومِه يطيفُ الخيالُ، وقد يطيفُ بعدَ النومِ، يقول د. حسين عطوان:

ومن ناحيةٍ أخرى حرِصوا على أنْ تزورَهم أطيافُ محبوباتِهم في البيئةِ الصحراويةِ بدروبِها ومشاعبِها المتداخلةِ، وفي آخرِ الليلِ قبَل طلوعِ الفجرِ"[2]

وهذه المقدِّمةُ كغيرِها واضحةٌ جليّةٌ في شعرِ كعبٍ حيث قال:[3]

أنَّى أَلَمَّ بكَ الخَيالُ يَطيفُ	**ومَطَافُه لك ذكْرةٌ وشُغُوفُ**
يَسْري بحاجاتٍ إليَّ فَرُعْنَنى	**من آلِ خَوْلةَ كُلُّها معروفُ**
فأبيتُ مُحْتضَراً كأنِّى مُسْلَمٌ	**للجِنِّ ريعَ فُؤادُه المَخطوفُ**
فعَزَفْتُ عنها إنّما هو أن أَرَى	**ما لا أَنالُ فإنّنى لَعَزُوفُ**
لاَ هالكٌ جَزَعاً على ما فاتَنى	**ولِمَا أَلَمَّ من الخُطُوبِ عَرُوفُ**
صَفْراءُ آنسةُ الحَديثِ بمثلِها	**يَشْفِى غَليلَ فُؤادِه الملهوفُ**

يُلَوِّحُ الشاعرُ – هنا– بخيالِه إلى أبعدَ مِنْ أنْ يذهبَ إلى محبوبتِه، بل إلى أنْ يُحْضِرَها الجِنُّ وهو في مكانِه. ولكنَّه يُظْهِرُ عِفَّةَ النفسِ والأنفةِ، ويُبْقِي نَفْسه كما هي يقول:[4]

---

[1] المرتضى (الشريف علي بن الحسين الموسويّ)، طيف الخيال، تحقيق:حسن كامل الصيرفي، وزارة الثقافة والإرشاد، أم اكتوبر، القاهرة،ط١، ١٩٦٢م، ص٦.

[2] عطوان، حسين، (الدكتور)، مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي،ص٨٦.

[3] الديوان/١١٣.

[4] الديوان/ ١١٨.

ولَوَ انَّها جادتْ لأَعْصَمَ حِرْزُه مُتَمنِّعٌ دونَ السَّماءِ مُنيـــــفُ

وهذا الأمرُ تفردَّ به كعبٌ عن غيرِه من الشعراءِ، فقد كان الشعراءُ يَسَعْونَ إلى محبوباتِهم بأجسادِهم وعقولِهم وخيالِهم وبكلِّ مشاعرِهم، لكنَّ كعباً وصلَ إلى الحدِّ الذي تُحْضِرُ الجِنُّ له محبوباتِه ليُشْفِيَ غَلِيْلَه من الأُنسِ وإشباعِ حاجاتِه، ولربَّما كان يرنو إلى مكانٍ آمنٍ لا يعرفُه أحدٌ إلا الشاعرَ نفسَه، والجنُّ هو الذي يعينُه على الإتيانِ بمحبوبتِه، لكنَّ المتمعِّنَ في هذا المطلعِ يرى بأنَّ الخيالَ – بكلِّ أحداثِ المطلعِ – هو المسيطرُ على الشاعرِ حين نظم هذه الأبيات.

فمن الملاحظِ أنَّ عفَّة الشاعرِ كعبٍ وطُهرَه وقد يكونُ انشغالُه بحياتِه جعلت منه في الخيالِ والواقعِ واحداً من الشعراءِ العذريين الذين لم تكنْ محاســنُ المــرأةِ ذاتَ أهميّةٍ بالغةٍ عنده.

ويرى الباحثُ، بأنَّ الخيالَ وطيفَه وذهابَ العقلِ إليه، يكون لمَنْ في حياتِهم راحةٌ وَدَعةٌ ولم تُشغِلْه أمورُ الحياةِ، أمّا كعبٌ فلم تكنْ في حياتــه دَعــةٌ ولا راحــةٌ ولا استقرارٌ حتّى في خيالِه وطيفِه، فكانتْ قضايا الحياةِ تَشْغَلُه عمّا انشغلَ به غيره من الشعراءِ، من وُدٍ ووصَالٍ لمحبوباتِهم حيثُ قالَ كعبٌ في فائيته"أَنَّى أَلَمَّ"[1]

وتَكُــونُ شَكْواها إذا هي أنْجَدت د الكِلالِ تَلَمُّــكُ وصَرِيــفُ

وكأنَّ أَقْتَادى غَدا بِشِوَارِهَــــا حُمَاءُ خَدَّدَ لَحْمَها التسويفُ

كالقَوْسِ عَطَّلَها لِبَيْعٍ سائــــمٌ أو كالقَنَاةِ أقَامَــها التَّثقيفُ

٢-٤-٤ مقدِّمةُ الشبابِ والشَّيبِ:

برزت هذه المقدمةُ عند الشعراءِ الجاهليين المُعمَّرين في جاهليَّتِهم، فهــم الــذين أرسَوا أصولَ هذه المقدمةِ، حتى إنَّهم كانوا يَبدءُون قصائدَهم المَدحيِّــةَ والهجائيِّــةَ

[1] الديوان/ ١١٨.

والفخريّةَ بالبكاءِ على الشبابِ حين تُذْكَرُ رحلةُ الصيدِ والمشيِ ليلاً وقطعِ الصحراءِ وما يَرْمِزُ إلى شبابِهم.

وفي عصرِ صدرِ الإسلام، برزَتْ هذه الظاهرةُ عندَ بعضِ الشعراءِ وظهرت عندَ كعبٍ، فقد أبقى بعضَ مُقدّماته على غِرارِ المقدّماتِ الجاهليّةِ وهُوَ من الشعراءِ الذينَ أحسّوا إحساساً شديداً بالحُزْنِ والأسفِ لفَقْدِ شبابِهم، يقول د.حسين عطوان:"وكعبُ بنُ زهيرٍ وابنُ مُقبلٍ أكبرُ من يمثّل الشعراءَ المخضرمين الذين تألّموا لفقدِ شبابِهم، وجَزِعوا منْ مَشيبِهم، وأخذوا يستذكرون ما مضى من أيّامِهم وما كان لَهُمْ فيها من مباهِجَ ومناعِمَ " [1]

يبكي كعبُ شبابَهُ في قصيدته "بانَ الشبابُ" يقول:[2]

بان الشَّبابُ وأَمْسَى الشَّيْبُ قد أَزِفَا	**ولا أرَى لشبَابٍ ذاهبٍ خَلَفَا**
عادَ السوادُ بياضاً في مَفَارِقِه	**لا مَرْحَباً هابِذَا اللَّوْنِ الذي رَدِفَا**
في كلِّ يومٍ أَرَى منه مُبيِّنَةً	**تكادُ تُسْقِطُ منِّى مُنَّةً أَسَفَا**
لَيتَ الشَّبَابَ حَلِيفٌ لا يُزايلُنا	**بل لَيْتَه ارْتَدَّ منه بعضُ ما سلَفا**
ما شَرُّها بعدَ ما ابيضَّتْ مَسَائحُها	**لا الودَّ أَعْرِفُه منها ولا اللَّطَفَا**
لو أَنَّها آذَنَتْ بِكْراً لقلتُ لها	**يا هَيْدَ مالكِ أو لو آذنَتْ نَصَفَا**
لولا بَنُوها وقولُ الناسِ ما عُطِفتْ	**على العتابِ وشرُّ الودِّ ما عُطِفا**

ارتبطَ الشيبُ عندَ الشعراءِ – على الأغلبِ – بالكهولةِ والعجزِ والنقصِ ونقيضُ ذلك الحيويةُ والنَّشاطُ والفحولةُ في الشباب.

تَذَكَّر الشاعرُ في هذا المطلعِ أيّامَ الشبابِ وذهابُ هذه الأيامِ يُعني ذهابَ القوّةِ والعطاءِ والحيويّةِ، وجعلَ الشاعرُ من الشَّيبِ ضيفاً لا يُرَحَّبُ به. حتى إنّ زوجَه لم

---

[1] عطوان، حسين، (الدكتور)، مقدمة القصيدة العربية في صدر الإسلام،ص٦٩

[2] الديوان/ ٧٠.

تُعنْهُ على شيبِهِ. وأَخَذَتْ تلُومُه على ذَبحِهِ بِكراً لضيوفِه،ويقفُ الشاعرُ من زوجِهِ مَوقفَ المرأةِ التي لا تعينُ زوجَها على الحياةِ، فهانت عليهِ لولا أنَّ لهُ منها أولاداً.

فنلاحِظُ أَنَّ الشاعرَ، وكأنَّه في معركةٍ مع الزمانِ والشّيبِ الذي يُؤذِنُ بانتهاءِ زمانِ الشبابِ والحيويةِ والقوةِ. ولكنَّه يعترفُ بأَنَّه لا قوةَ له بهذا الجيشِ الغازي، ويثبِّتُ جذورَه في رأسِه، كما هي الأيامُ، تعدو يوماً بعد الآخرِ ولا يعودُ من يَمُرُّ أو ينتهي، فكيفَ بيومٍ ذاهبٍ لا يعودُ؟!.

وهذا ما أبكى الشاعرَ، فنجدُ أن الشاعرَ قد وصفَ نفسَه في هذه الأبياتِ، وعلى هذا ينطبق قول د. حسين عطوان: " فأنت تُبصِرُه كسيرَ النفسِ، منحسِراً على شبابِهِ، حزيناً لذَهابِهِ، كارهاً لمشيبِهِ، جازِعاً منه، كما تُبصِرُه متشبِّثاً بشبابِهِ، متمسِّكاً به، يودُّ لو عادَ إليه شيءٌ منه، أو تمتَّع به مدةً أطولَ، وهذه هي المعاني التي كرَّرَها الجاهليون، فطالما ذرفوا الدموعَ على شبابِهم، وطالما خافوا من مشيبِهم"[1]

وبالرغمِ من هذا المطلعِ إلاَّ أنَّه ذو ارتباطٍ وثيقٍ يَتبعُه من أبياتٍ بروحِ الشبابِ والحركةِ وعدمِ الهدوءِ، فهي نبضةٌ بروحِ الشبابِ وأنفاسِهِ القويةِ وغيرِ المستقرَّةِ، فالشاعرُ ناقمٌ على أيَّامِ الضَّعفِ والكهولةِ ويرنو بعينيهِ وقلبِهِ إلى أيَّامِ الشبابِ حليفاً لا يفارقه وأخذَ الشاعرُ يبحثُ عمَّن يجدُ به نفسَهُ فقال:[2]

المُرْذِياتُ عليها الطَّيرُ تَنْقُرهـا إمّا لَهِيداً و إمَّا زاحِفاً نَطِفَا

قد ترك لها العاملاتُ الراسِماتُ به من الأحِزَّة في حافاته حُنُفَا

ثم قال في موضعٍ آخرَمن القصيدةِ نفسِها:[3]

يَسْقِينَ طُلْساً خَفِيَّاتٍ تَرَاطُنُهـا كما تَرَاطَنَ عُجْمٌ تَقْرَأ الصُّحُفَا

جَوَانِحٌ كالأَفَانِي في أفاحِصِهـا ينظُرْنَ خَلْفَ رَوَايَا تَسْتَقِي نُطَفَا

---

[1] عطوان، حسين، (الدكتور)، مقدمة القصيدة العربية في صدر الإسلام، ص٧٠.

[2] الديوان/ ٧٣.

[3] الديوان/ ٧٧.

يُسقطُ كعبٌ –هنا– مشاعرَهُ على طائرِ القطا عندما يتبـدَّلُ ريشُـها كمـا شـبَّه أصواتَ فراخِ القطا بقراءةِ عَجَمٍ.

يقولُ كعبٌ:[1]

راحَا يَطِيرانِ مُعْوَجَّيْنِ في سَرَعٍ ولا يَرِيعَانِ حتَّى يَهْبِطَا أُنُفـا

كالُحَبَشِيَّيْنِ خافَا من مَليكهمـا بعضَ العَذاب فجالَا بعدَ ما كُتِفَـا

كالخالِيَيْنِ إذا ما صَوَّبَا ارتفعـا لا يَحْقِرانِ من الخُطْبانِ ما نَقَفَـا

ومن الملاحظ أنّ كعباً في هذه القصيدةِ قد ردَّدَ بعضَ المعـاني التـي ذكرَهـا الجاهليون، بلْ لقَدْ تأثَّرَ بوالدهِ حينما جَعَلَ المشيبَ حليفاً منيعاً لا يُفْلِتُ من صـاحبه، يقولُ د. حسين عطوان: "وقد استعار– كعبٌ –هذه الصورةَ من والدِه، فإنَّـه شـبَّهَ الشبابَ، وهو يرتحلُ عنه،و المشيبَ وهو يحُلُّ محلَّه بالجارِ الذي نزلَ بحِماهُ في أيَّامِ الربيعِ، وتمتَّعَ هُو بُحسنِ جِواره، فما انتهت أيامُ الربيعِ فارقه"[2]، قال زهير بن أبـي سُلْمَى في الشَّيب والشباب:[3]

وقال العذارى إنما أنت عَمَّنـا وكانَ الشبابَ كالخليط نزايلـه

فأصبحن ما يعرفنَ إلاَّ خليقتـي وإلا سواد الرأس، والشيب شامله

لِمَنْ طَلَلٌ كالوحيِ، عافٍ منازلُه؟ عفا الرَّسُّ منه، فالرسيسُ معاقلُه

جاءَ البكاءُ على الشبابِ إلى كعبٍ من السلفِ إلى الخلفِ فبكى زهيرُ بنُ أبي سُلْمَى الشبابَ، وجعل من الشيبِ حليفاً متيناً، وكذلك قال كعبٌ، متأثِّراً بوالدهِ تأثُّراً مباشِراً، وهذا هو نهجُ المدرسةِ الأوسيَّة؛ مدرسةِ الصَّنعةِ ما انفكَّت الألفاظُ والمعاني، تتواجَدُ عندَ شعرائِها بِنَسبٍ متقاربَةٍ بالشكلِ والمضمون.

---

[1] الديوان/ ٨٥.

[2] عطوان، حسين، (الدكتور)، مقدمة القصيدة العربية في صدر الإسلام، ص ٧٠.

[3] قباوة، فخر الدين، (الدكتور)، شرح،زهير بن أبي سلمى- صنعة ثعلب- ، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ص١٠٢

لقد ذكرَ كعبٌ الشيبَ والشَّبابَ في مقدِّمةٍ أخرى، يقول:[1]

أَلاَ بَكَرتْ عِرْسِى تَلُــوم وتَعْــذُلُ	وغيرُ الذي قالتْ أعَفُّ وأجْمَــلُ
ولمّا رأتْ رَأسى تَبَدَّل لونُــــــه	بَياضاً عن اللونِ الذي كان أوَّلُ
أَرَنَّتْ من الشَّيْب العَجِيبِ الذي رأتْ	وهل أنتِ منِّى وَيْبَ غيْرِك أمْثَلُ
كِلاَنَا عَلَــتْه كَبْرَةُ فكأنَّــمــا	رمتْه سهَامٌ فى المَفَارِقِ نُصَّلُ
وقد أَشْهَدُ الكأسَ الرَّوِيَّةَ لاهِيــاً	أُعَلُّ قُبَيْلَ الصُّبْحِ منها وأُنْهَــلُ
يُنَازِ عُنِيها لَيِّنٌ غيــرُ فاحــشٍ	مُبَادِرُ غاياتِ التِّجــارِ معــذَّل

في هذا المطلعِ، حِوارٌ بينَه وبين امرأتِه، تلوم على جَزَعِه وكبرِه حتى إنَّها فزعت، وأرنَت لِما بدا لها من شيبِه، وسَرعانَ ما ذكَّرها بِكِبَرِ سِنِّها، وقال لها: كِلانا علته كبرةٌ، فالشاعر يسعى إلى الواقعيَّةِ والاستسلامِ إلى ما وصلَ إليه من عجزٍ وكِبَرٍ في السنِّ.

وفي هذا المطلعِ نَجدُ أن الشاعرَ "قد أُبقِيَ داخلَ إطارِ التقاليدِ الفنيَّةِ للعصرِ السابقِ على عصرِ الإسلامِ، هذا الإطارُ الذي لم يتمكَّنْ هو أو غيرُه من الشعراءِ المخضرمين من إحداثِ ثغرةٍ واسعةٍ فيها، والعبورِ منها إلى عالمِ القيمِ الإسلاميَّةِ الرَّحْبِ المضيءِ بتجليّاتِ الدينِ الإسلاميِّ بأبعادِه الاجتماعيَّةِ والإنسانيَّةِ والأخلاقيَّةِ والفلسفيَّةِ"[2]

فالشاعرُ هنا " شديدُ الشوقِ إلى أيَّامِ الشبابِ وإلى معاقَرَةِ الخمرةِ واجتراعِ الملذَّاتِ المحرَّمةِ بعدِ مُضيِّ زمنٍ على قبولِ توبتِه وإسلامِه، فهُوَ ينهضُ قبلَ طلوعِ الشمسِ مسرعاً إلى مجالسِ الشُّربِ والخمرةِ، ويأخذُ منها حتى السُّكرِ الشديدِ، ثمَّ

---

[1] الديوان/٤١.

[2] مغنية، حبيب يوسف، (الدكتور)، الأدب العربي من ظهور الإسلام إلى نهاية العصر الراشدي، دار مكتبة الهلال، ط١ ، ص٢١٨.

يتّجهُ إلى دارِ حبيبتهِ الظاعنةِ لسدِّ حاجةِ النفسِ إليها، بعدما كان من عزمِهِ على الرحيل"[1].

ومِمَّا يلاحَظُ أنَّ الشاعرَ في اضطرابٍ نفسيٍّ وعدمِ استقرارٍ، وقصيدتُه هذه تُعبِّرُ عمَّا نقولُ، فهُو شخصٌ شديدُ السُّكْرِ وشغوفٌ بذلكَ، يقول:[2]

قد أَشْهَدُ الكأسَ الرَّوِيَّةَ لآهِيـــاً ... أُعَلُّ قُبَيْلَ الصُّبْحِ منها وأُنْهَلُ

يُنَازِعُنِيها لَيِّنٌ غَيْرُ فَاحِـــــشٍ ... مُبَـادِرُ غَايَاتِ التِّجارِ معـذَّلُ

ثم قالَ في القصيدةِ نفْسِها:[3]

فأَقْسَمْتُ بِالرَّحْمَنِ لا شيءَ غيرهُ ... يَمينَ امرئٍ بَرٍّ ولا اتَحَلَّـــلُ

لأَسْتَشْعِرَنْ أَعْلَى دَرِيسَيَّ مُسْلِماً ... لَوَجْهِ الذي يُحْيِي الأَنَامُ ويَقتُلُ

هو الحَافِظُ الوَسْنَانَ بالليلِ مَيِّتـــا ... على أنه حيٌّ من النَّومِ مُثْقَـلُ

ففي هذه الأبيات نلاحظُ كعباً يُقْسِمُ باللهِ قَسمَ المؤمنِ البارِّ التقيِّ ليستقيمَ على الهدى، والإيمانِ، منيباً مُسلِماً وجهَه إلى اللهِ الذي بيده كلُّ شيءٍ وهو القادرُ على إطالةِ العمرِ أو إنهاءِ الأجلِ.ثم أشارَ كعبٌ في قصيدتِه "نفى" يقول فيها:[4]

نَفَى شَعَرَ الرَّأْسِ القَدِيمَ حَوَالِقُـــهْ ... ولاَحَ بِشَيْبٍ في السَّوَادِ مَفَارِقُـــهْ

وأَفْنَى شَبَابِى صُبْحُ يومٍ و لَيْلَـــةٌ ... وما الدَّهْرُ إلاَّ مُسْيُهُ و مَشَارِقُـــهْ

وَأَدْرَكْتُ ما قَدْ قالَ قَبْلِى لِدَهْـــرِهِ ... زُهَيْرٌ وإنْ يَهْـلِكْ تُخَلَّدْ نَوَاطِقُـــهُ

تَبَصَّرْ خَلِيلِى هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنٍ ... كَنَخْلِ القُرَى أَوْ كالسَّفِينِ حَزَائِقُهْ

تَرَبَّعْنَ رَوْضَ الحُزْنِ مَا بَيْنَ لَيَّةً ... وسَيْحَانَ مُسْتَكًّا لَهُنَّ حَدَائِقَـــــهْ

فَلَمَّا رأَيْنَ الجُزْءَ وَدَّعَ أَهْلَـــــهُ ... وحَرَّقَ نِيْرَانَ الصَّفِـيحِ وَدَائِقُـــهْ

---

[1] المصدر السابق، ص٢٦٨

[2] الديوان / ص٤٢.

[3] الديوان / ص٥٦.

[4] الديوان / ١٩٠.

عَزَمْنَ رَحِيلاً وانْتَجَعْنَ علَى هَوىً وخِفْنَ العِرَاقَ أنْ تَجِيـشَ بَوَائقُهْ

في هذا المطلعِ الذي بدأه الشاعرُ بذكرِ الشَّيبِ والتحسُّرِ والتفجُّعِ على الشبابِ، ورمزَ إلى ذلك ببروزِ الشيبِ وظهورهِ على مفارقِ الشَّعْرِ ولا يأتي إلاَّ بعد أنْ يفنى الشبابُ، ويقولُ الشاعرُ: ما نُخلِّدُ إلا كما خلَّدَ والدي – زهيرُ بنُ أبي سُلْمَى– قصائدَ (نواطقَ) تحكي حالَنا وفيها من الحكمِ والعبرِ.

وشبَّه النساءَ على الإبلِ (في هوادجها) كالنخلِ في رأْسِهِ حِمْلُه من الرُّطبِ، كما وشبَّه الضعائن بالنخلِ الملتفِّ عند اجتماعُهنَّ وبالسَّفينِ تتحوَّشُه أمواج البحر.

فهذه اللوحةُ أو المقدِّمةُ توضِّحُ لنا مقدارَ ما عانى كعبٌ من ويلاتِ الشبابِ وذهابِهِ ومُضيِّ العمرِ.

فالرحلةُ تقليدٌ شعريٌّ وذاتُ رواجٍ في الشعر القديمِ، يقولُ الدكتور وهب روميّة: "وفي كثيرٍ من الأحيانِ يرقبُ الشاعرُ هذه الضعائنَ طَرَفاً من الوقتِ ثُمَّ يودِّعُها في بعض الطريق، ويلتفتُ إلى نفسهِ وقد ألمَّ بها الحُزنُ والجَزَعُ وأسبَلَتْ عيناه معاً جهالةً أو حلماً"[1]

وقد ظهرت الظعائنُ من خلالِ قولهِ: "تبصَّرْ خليلي هل ترى من ظعائنٍ" وهذه الصيغةُ الدارجةُ في الشعرِ القديمِ لوصفِ رحلةِ الظعائنِ "هذا لونٌ من أغاني الشعراء زاخرٌ بالحبِّ والحزنِ والحنينِ، تركه الأجيالُ جيلاً عن جيلٍ فتقرأُ فيه قصّةَ العشقِ المضنيةَ، وتَحسرُ النِّقابَ عن وجهِ المعشوقةِ،الأمِّ، القبيلةِ، وليسَ يَصدَعُ القلبَ أمرٌ أكثَرُ مما يصدعُهُ عاشقٌ تسَّاقطُ نفسهُ حسرةً وضعفاً خلف حبيبةٍ واعدةٍ صرومٍ،... الخ"[2].

---

[1] رومية، وهيب، (الدكتور)، الرحلة في القصيدة الجاهلية، مؤسسة الرسالة، ط٣، ١٩٨٢م، ص٢٢.
[2] المصدر السابق، ص٢٠.

فممَّا سبق نلحظُ تفجُّع، وتحسُّر كعبٍ على أيّام القوّةِ التي ولَّت، وذهبَ مؤكداً أنها لن تعودَ وأوضَحَ بأنَّ العمرَ قدْ ولَّى، والذي يذهبُ لنْ يعودَ، وكِبَرُ السنِّ جاءَ في شعرِ كعبٍ موضَّحاً بصورةِ الشيبِ الذي يغزو الشَّعرَ ولن يفارِقَه، كلُّ هذه المعاني جاءت في شعرِ كعبٍ الإسلاميِّ بصورةِ وشكلِ الشعرِ الجاهليِّ، فهي مضامينُ إسلاميةٌ لكنَّها التقاليدُ والمقوّمَاتُ التي أرساها الجاهليون وأصَّلوها في أشعارهم.

غابت في شعرِ كعبٍ في مثلِ هذا النوعِ من المقدِّماتِ المعاني الإسلاميةُ؛ بل كانت نادرةً، وغلبَتْ على هذه المقدماتِ المعاني الجاهليةُ وذلك لأنَّ مضمونَ هذه المقدِّماتِ قد يُعارِضُ تعاليمَ الإسلامِ التي تحُثُّ على الهدوءِ والاستعانةِ على قضاءِ الحوائجِ بالصبرِ والتأنِّي واتّباعِ التعاليمِ الإسلاميِّةِ، بينما كانت المقدَّماتُ، غالباً، ما تبدأ بالنبرةِ القويِّةِ التي تعودُ بالشعراءِ إلى العزَّةِ والمَنَعةِ الجاهليّةِ، واعتزازِ الشاعرِ بفحولتهِ ورجولتهِ التي لا يمْحُوها الشيبُ، وإذا ما كان ذلك فلا حولَ ولا قوةَ للشاعرِ إلا أنْ يندُبَ ذلك، ويتفجَّعَ ويتحسَّرَ على أيَّام الشبابِ. لذا ظهرت هذه المقدِّمةُ وبرزت في أشعارِ المخضرمين، وكعبٌ خيرُ من مثَّلَ هذه المجموعَة من الشعراءِ. حتى إنَّه صُنِّفَ في الطبقةِ الثانيةِ مِن الشعراءِ.

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

الفصل الثالث

الصورة في شعر كعب بن زهير

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

٣-١ الصورة من وجهةِ نظرِ القدماءِ:

لسنا في هذا المُقامِ لرصدِ آراء القدماءِ والمُحْدَثِينَ في الصورةِ لأنَّها كثيرةٌ، لكنْ لابدَّ من تناولِ بعضِ الآراءِ في ذلك، فلو تناولناها من الأقدمِ، نجد الجاحظ (ت٢٥٥ هـ)، وكما هو معروفٌ، يُعَدُ الجاحظ واضعَ أساسِ البيانِ العربيِّ، فقال في ذلك: " الشعرُ صناعةٌ وضربٌ من الصَّبغِ وجنسٌ من التصويرِ "[1].

فمن هنا نستدلُّ على أنَّ معرفَةَ العربِ القديمةَ وأقدم من ذلك في معرفةِ الصورةِ الفنيةِ وليس هناكَ شعرٌ دون صورةٍ حتى قيل بأنها هي الخيالُ وعُدَّ الخيالُ أداةً تُحْكَمُ بِمادةٍ تكوِّن الصورةَ الشعريَّةَ، لَكنَّ كلَّ ذلك قائمٌ على تجربةِ الشاعرِ نفسِهِ.

وكعبٌ من شعراءِ المدرسةِ الأوسيَّةِ التي تقومُ على مذهبِ صناعةِ الشعرِ، وقد نادى الجاحظُ بمذهبٍ وكان هو أوَّل من نادى به، وهو مذهبٌ من مذاهبِ نقدِ الأدبِ العربيِّ و هو مذهبُ الصناعةِ والافتنانِ في الصياغةِ، يقولُ د.بدوي طبانة:

" فالنظرةُ إلى الأدبِ ينبغي أنْ تكونَ إلى مقدارِ ما حوى من آثارِ الصَّنعةِ من جَودةٍ تشبيهيةٍ و حسنِ الاستعارةِ وابتكارِ الصورةِ التي يتميَّزُ صاحبُها على غيرِهِ من الأدباءِ بمقدارِ ما تأنَّقَ فيها، وبمقدارِ ما في إبرازِ الفكرةِ على الهيئةِ غير ما عرفَ الناسُ "[2].و كأنَّ كعباً في هذا المجال يقول[3]:

فمَنْ للقَوَافي شأنَها مَنْ يَحُوكُهـــا إذا ما ثَوَى كَعْبٌ وفوَّز جَـــرْوَلُ

ومِنَ النُقَّادِ من جعلَ الأفضليةَ للشعرِ القديمِ لقدمِهِ، واستخفَّ بالشعرِ الجديدِ لجِدَّتِهِ، و جاءَ ابنُ قتيبة ت٢٧٦هـ و ثارَ على هؤلاءِ، فالشعرُ عندَهُ ما جاء معناهُ

---

[1] الجاحظ، الحيوان ٤٤٤/٢.
[2] طبانة، بدوي، (الدكتور)، البيان العربي، دار الثقافة بيروت لبنان ط/٥/١٩٨٦م ص٣٩.
[3] الديوان ص ٥٩.

ولفظهُ، وقد أوصى الشاعرَ بأن يبتعدَ عن "الوحشيِّ الغريبِ، وتعقيدِ الكلامِ كنايةً عن سهولةِ الألفاظِ ومستعملِ المعاني "[1].

وقد أشارَ ابنُ قتيبةَ إلى فكرةِ النظمِ بمعنى سَبْكِ العبارةِ، وسبكِ الألفاظِ أو ضمِّ بعضِها إلى بعضٍ في نظامٍ دقيقٍ ومتآلفٍ فيما بينَها وبين المعاني، فيجريان معاً في سلاسةٍ و عذوبةٍ دونَ كُلفةٍ أو وحشيَّةٍ بحيث تخدمُ الألفاظُ المعانيَ و تصوِّرُها أصدقَ تصويرٍ "[2].

ومن النقَّادِ القدامى ابنُ طباطبا (ت ٣٢٢هـ) فقد كان " يدعو الشاعرَ إلى: الوقوفِ على مذاهبِ العربِ في تأسيسِ الشعرِ والتصرفِ بمعانيهِ ليجعلَ معانيه في أحسنِ زيٍّ و أبهى صورةٍ "[3]، "وإنَّ لهُ أنْ يلمَّ بصورٍ كثيرةٍ مثلِ الديارِ والآثارِ، والفيافي والنُّوقِ والليلِ والنجومِ والمياهِ حتى الجنادبِ ويضع في حسبانهِ تفاوتَ أذواقِ الناسِ كتفاوتِ مواقعِ الصورِ الحسنةِ عندهم، واختلاف بيئاتهم وطباعهم واضعاً بين عيني الشاعرِ والناقدِ معاً ضروباً من التشبيهاتِ التي تنطلقُ من الصورةِ نحوَ (تشبيهِ الشيءِ بالشيءِ صورةً وهيئةً) و(تشبيهِ الشيءِ بالشيءِ لوناً وصورةً) و(صورةً لوناً وحركةً وهيئةً) و(تشبيهِ الشيءِ بالشيءِ معنىً لا صورةً) و(تشبيه الشيءِ بالشيءِ صوتاً)"[4]. بحثَ ابنُ طباطبا في كتابهِ فنَّ الشعرِ وأدواتهِ التي على الشاعرِ الإحاطةُ بها قبلَ نظمهِ للشعرِ ليميِّزَه عن النثرِ وحَرَصَ على توضيحِ الفرقِ بين المعاني، والألفاظِ وأهميةِ الاعتناءِ باللفظِ، كما وتناولَ أدواتِ التشبيهِ.

---

[1] الدينوري، ابن قتيبة، أدب الكاتب، ص٧-١٠، تحقيق محمد محي الدين عبد المجيد /دار الجيل/ ط/٤.

[2] الجرجاني، عبد القادر، نظرية النظم، و ليد محمد مراد، دار الفكر (د،ط)ص١٩.

[3] العلوي (ابن طباطبا)، عيار الشعر / جـ٣، ص١٩.

[4] المصدر السابق/ ص١٧-٢٧.

أمَّا قُدامةُ بنُ جعفرَ ت ٣٣٧هـ في كتابهِ نقدِ الشعرِ فقال في الشعر:" قولٌ موزونٌ مقفًّى يَدلُّ على معنى. وعناصرُ الشعرِ عنده في اللفظِ، والوزنِ والمعنى والقافيةِ. وزاد على هذه العناصرِ أربعةً أُخرى و هي ائتلافُ اللفظِ مع المعنى، وائتلافُ اللفظِ مع الوزنِ، وائتلافُ المعنى مع الوزنِ، وائتلافُ المعنى مع القافيةِ.

فقدامة ركَّزَ على قضيتي اللفظِ والمعنى و درسَ الائتلافَ بينهما، وجعلَ للألفاظِ صفاتٍ وللمعاني نعوتاً لتميز جيِّدَها من رديئها وقال:" ولمَّا كانت أقسامُ المعنى التي لا يُحتاجُ فيها إلى أن تكونَ هذه الصفةُ مما لا نهاية لعددٍ، ولم يكنْ أنْ يُؤتى على تحديدِ جميعِ ذلك كي يبلُغَ آخره "[1].

فالنظمُ عند قدامةَ يمثِّلُ حالةَ الائتلافِ بين اللفظِ والمعنى، يجعلُ المعانيَ مقابلةً للغرضِ المقصودِ باعتبارِها معاني موجودةً في الطبيعةِ لها صورُها في الأذهان، فإذا ما طلبها كاتبٌ أو شاعرٌ أو خطيبٌ فما عليهِ إلا أنْ يختارَ لها اللفظَ المناسبَ للغرضِ المطلوبِ؛ كي تصوِّره صورةً بعد صورةٍ.

وكذلك لا يفوتنا موقف أبي هلالٍ العسكريِّ، حيثُ تناولَ موضوعَ الصورةِ والهيئةِ، قال: " إنَّ الصورة اسمٌ يقع على جميعِ هيئاتِ الشيءِ لا على بعضِها ويقعُ أيضاً على ما ليس بهيئةٍ، ألا ترى أنه يُقال صورةُ هذا الأمرِ كذا، ولا يقالُ هيئةُ كذا، وإنما الهيئةُ تُستعملُ في البنيةِ، وقال تصورتُ وما قال تصورتُ الشيءَ"[2].

ومن بعدِ ذلكَ تجلَّى أمرُ الصورةِ عند عبد القاهرِ الجرجانيِّ، حيثُ تناولَ موضوعَ الصورةِ بشكلٍ مطوَّلٍ في كتابيه: (أسرارِ البلاغةِ) و(دلائلِ الإعجازِ)، ووضَّح فيهما الوسائلَ والأساليبَ التي تجعلُ من الصورةِ حسنةً مقبولةً، حتى إنَّ عبد القاهرَ شبَّهَ صياغةَ الكلامِ بصياغةِ المعادنِ النفيسةِ "، ويقول :

---

[1] ابن جعفر،(قدامة)، نقد الشعر، ص٢٦

[2] العسكري (أبو هلال)،الفروق اللغوية /تحقيق حسام الدين القدسي /دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ص١٣٢.

"ومعلومٌ أنَّ سبيلَ الكلمِ سبيلُ التصويرِ والصياغةِ، وأنَّ سبيلَ المعنى الذي يعبرُ عنهُ سبيلُ الشيءِ الذي يقعُ التصويرُ والصوغُ فيهِ كالفضةِ والذهبِ يصاغُ منها خاتمٌ أو سوارٌ "[1]. فجعل عبد القاهر المعانيَ كالأصبغةِ والأحجارِ الكريمةِ الملوَّنةِ هي المادَّةُ الخامُّ للصورةِ والنفسِ، ويكمنُ جمالُ الصورةِ بما يكمنُ من مقوِّماتٍ فنيةٍ، وقد علَّقَ على ذلك وليد مراد بقولهِ:

"وعبد القاهر في تقريرهِ للصورةِ والتصويرِ الذي أماط عنهُ الكلامَ قد أَبرزَ أبرز قيمةَ التصويرِ في نظمِ العبارةِ، وأنَّ هذا التصويرَ يكمنُ في ترتيبِ الألفاظِ حَسْبَ ترتيبِ المعاني في النفسِ مع التأليفِ بينهما في صورةٍ مزدهرةٍ للأديبِ يبتكُرها و يقصدُ إليها "[2].

ويقولُ ابن خلدون: "فالمعاني موجودةٌ عندَ كلِّ واحدٍ وفي طَوْعِ كلِّ فكرةٍ منها ما يشاءُ ويرضي، وتأليفُ الكلامِ للعبارةِ عنها هو المحتاجُ للصناعةِ كما قلنا وهو القوالبُ للمعاني، فكما إنَّ الأواني التي يُغرفُ بها الماءُ من البحرِ، منها آنيةُ الذهبِ والفضةِ والصَّدَفِ والزجاجِ والخزفِ، والماءُ واحدٌ في نفسهِ، ومختلفُ الجَودةِ في الأواني المملوءةِ بالماءِ باختلافِ جنسِها لا باختلافِ الماءِ، كذلك جودةُ اللغةِ وبلاغتُها في الاستعمالِ تختلفُ باختلافِ طبقاتِ الكلامِ في تأليفِه باعتبارِها تطبيقهُ على المقاصدِ، والمعاني واحدةٌ في نفسِها"[3]. وأشارَ كذلك ابنُ خلدونَ في مقدمتهِ، قال :" وتصوَّرُ الصورةِ أدخلُ في موضوعِ الصناعةِ، فهو يستندُ إلى المَلَكةِ، ويعتمدُ على الدُّربةِ، والصناعةُ مَلَكَةٌ ودُربةٌ، وبهما تتحقَّقُ الصورةُ المطلوبةُ "[4].

---

[1] الجرجاني، (عبد القاهر)، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص٣٢٢.
[2] مراد(وليد محمد) نظرية النظم وقيمتها العلمية في الدراسات اللغويَّة عند عبد القاهر الجرجاني، ص١٣٧.
[3] ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون ص١١١١.
[4] المصدر السابق، ص ٩٢-٩٣.

فالصورةُ في نظرِ القدماءِ قائمةٌ على عنصرينِ هما اللفظُ والمعنى، وأقولُ من خلال ما سبقَ بأنَّ اللفظَ هو الرئةُ، وأنَّ المعنى هو النَّفسُ فليس لأحدِهما مزيةٌ دونَ الآخرِ وكما هما جهازٌ متكاملٌ كذلك اللفظُ دونَ المعنى فلا فائدةَ منه، وكذلك المعنى دونَ اللفظِ لا وجودَ له.

فالمعاني موجودةٌ في الأذهانِ والعقولِ لكنَّها تنتظرُ الصنّاعةَ والصيِّاغةَ وبعد أنْ تُصاغُ تظهرُ القيمةُ للَّفظِ والمعنى معاً، وكذلكَ الصورةُ دونَ إيحاءاتٍ وإشاراتٍ لما ترمزُ فلا فائدَة لها، فتخيَّلْ أنكَ قمت بتصويرِ ورقةٍ بيضاءَ خاليةٍ من أيِّ شيءٍ فهل أتيتَ بجديدٍ. وكذلك اللفظُ دونَ التركيبِ فمعناه مجرَّدٌ و ليس هناك استساغةٌ لهُ.

٣-٢ الصورةُ من وجهةِ نظرِ المحدثينَ:

تناولَ المحدثونَ الصورةَ بطريقةٍ قد تختلفُ إلى حدٍّ ما عن الطريقةِ التي تناول بها القدماءُ الصورةَ، فتناولها المحدثون من حيثُ ميولُهم وثقافتُهم ونظروا إلى أثر النقد الغربيِّ في موقفِ العربِ من الصورةِ، ومنهم من تناولَ الصورةَ على أنها فنٌ، ومنهم من تناولَ الصورةَ على أنها علمٌ.

ومن الأدباءِ والنقادِ الذين تناولوا الصورةَ، مصطفى الرافعيُّ وقد تنبَّه إلى الفرقِ بين الصورةِ الفنيةِ والفكريةِ، وجعل الصورةَ الفنيةَ ما تخصُّ الأساليبَ الأدبيَّة والتعابيرَ الفنيةَ، ووضَّحَ دورَ الحواسِّ في الصورةِ وأثرَ اللفظِ زيادةً أو نقصاناً، فآيةُ الشعرِ الحسنِ في تمثيلِ الحقيقةِ وتأديتها إلى التصوُّرِ "[1].

ثم نشير إلى الدكتور طه حسين، حيث تناولَ الصورةَ من بابِ المفاضلةِ بينَ الشعراءِ، وبما أبدعوا من صورٍ فمثلاً، من أروعِ الصورِ، ما أبدعها طرفةُ بنُ العبدِ

[1] الرافعي، (مصطفى صادق)، تاريخ آداب العرب، ٢/ ٢١٠

في الناقةِ [1]، قال الدكتور طه حسين في ناقةِ طرفةَ:" وليست هذه الناقةُ التي تقومُ بينك وبين المعاني الرائعةِ والصورِ الجميلةِ ناقة طرفة في أكبرِ الظنِّ "[2].

وقال: بأنَّ شعرَ الوصفِ هو وسيلةٌ إلى استحضارِ الصورِ الطبيعيةِ المختلفةِ، فإذا شاء الناقدُ الموضوعيةَ فإنَّ عليهِ النظرَ إلى مدى نجاحِ النصِ في استثمارِ الصُّورِ[3]. وقد أوضحَ جمالَ الصورةِ عند زهيرِ بن أبي سُلمى في مجالِ النفسِ والبيئةِ وأشار إلى لوحةِ الظعائنِ في شعرِ زهيرٍ كنايةً عن قضيَّةِ الموتِ والحياةِ والحزنِ عند زهير، وعدَّه د.طه حسين هو فاتح أبوابٍ في الوصفِ والتصويرِ[4].

ومن النقاد مَنْ وصف القصيدة كأنَّها تمثالٌ والشاعرُ يبني قصيدتَهُ وينحتُ بها كمن ينحتُ في تمثالٍ، وهذا ما قاله د.شوقي ضيف، فوصف الشاعرَ كأنَّه:" لا يصنع قصيدتَه، وإنَّما يصنعُ تمثالاً "[5].

وقد اهتمَّ بعضُ الباحثين بدراسةِ الصورةِ في القرآنِ الكريمِ، حيثُ إنها وردت في القرآن، وأوضحت كثيراً من صورِ الدنيا والآخرة، وجاءت موضحةً لكثيرٍ من المشاهدِ التي لابدَّ من الاستعانةِ بالصورِ لتوضيحها، وأوضحَ السيدُ قطب هذا الأمرَ، واعتمد الصورةَ ميزاناً نقدياً، وجعلَ الصورة الأداةَ المفضلةَ في أسلوب القرآن، فهو الصورةُ الملموسة أحياناً، وتعبِّرُ عن أشياءٍ غيرِ ملموسةٍ، وقد تُشخَّصُ الصورةُ، يقول السيد قطب:" جرسُ الكلماتِ ونغمُ العباراتِ وموسيقى السياقِ في إبراز الصورةِ في الصورِ التي تتملاَّها العينُ والأذنُ والحسُ والخيالُ والفكرُ والوجدانُ"[6]، وقال في موضع آخر:

---

[1] حسين،طه(الدكتور)، حديث الأربعاء، ١/ ٩.
[2] المصدر السابق، ١ /٥٨.
[3] المصدر السابق، ١ /٧٠.
[4] المصدر السابق ،١ / ١٠٤،١٠٥،١١٢.
[5] ضيف ،شوقي (الدكتور)، العصر الجاهلي، ص٢٢١.
[6] قطب ، سيد، التصوير الفني في القران الكريم، ص ٣٥.

"والجمالُ الفنيُّ أداةٌ مقصودةٌ للتأثيرِ الوجدانيِّ"[1].

ويقول سي.دي لويس:" أولُ خطوةٍ في خَلقِ الصورةِ هو أَن يقرنَ الشاعرُ نفسهُ إلى الأشياءِ التي تستهوي حواسَّهُ"[2]. ومن هنا يصبحُ الانغماسُ في الصورةِ والاندماجُ، فتصبحُ الصورة كالمدِّ والجزرِ بين الطبيعةِ والمعاشةِ والشاعرُ والمتأملُ بها، فتصبحُ موضوعاتُ الطبيعةِ المعاشة جزءاً من نفسيةِ الشاعرِ، ويقول محمد حسن عبد الله: " فالشاعرُ ليس مجرَّدَ رجلٍ يشاهدُ الأشياءَ، وإنما يمزجُها ببنائِهِ الفكريِّ والروحيِّ"[3]

فالشاعرُ يأخذ من الموضوعِ ما لم يجدْ فيه معادلاً لشخصهِ وفكرهِ وعاطفتهِ وروحهِ ومن هنا، فإنَّ من أقوى الوسائلِ للكشفِ عن طبيعةِ الشاعرِ نفسهِ، دراسة الصورةِ في شعرهِ.

٣-٣ دور الصورةِ في العمل الفنيِّ:

إن تجانسَ الصورةِ هو الذي يعطي العملَ الفنيَّ وحدتهُ، وينبغي أن يكونَ لكل موضوعٍ صورتُه الخاصَّةُ به، ولا بد من الانسجامِ مع باقي الصورِ، لتشكِّلَ الصورةَ العامةَ للقصيدةِ.ويقول د. عبد القادر الربَّاعيُّ :

"دراسةُ الصورةِ الفنيةِ وتحليلُ عناصرِها وعَلاقتِها ربَّما كانت من أفضلِ الوسائلِ للكشفِ عن المعاني الخلفيةِ للنصوصِ الأدبيَّةِ التي كونتها عقليةُ أصحابِها ورؤيتِهم للكونِ والإنسانِ و الحياةِ "[4].

---

1 المصدر السابق، ص١١٩.
2 لويس، (سي.دي) الصورة الشعرية، ص ٧٦.
3 عبد الله، محمد حسن،(الدكتور)، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف / القاهرة ط / ١٩٨٤م.
4 الرباعي ،عبد القادر، (الدكتور)، الصورة الفنية في النقد الشعري –ص١١٨.

أمَّا ما يدورُ حولَ موادِّ الصورةِ فهي نفسُها موادُّ العملِ الأدبيِّ، ودراسةُ موضوعاتِ الصورةِ هي نفسُها دراسةُ موضوعاتِ الشعرِ"[1]، وعناصرُ الشعرِ هي التي تبرزُ ما في النصِ من فكرٍ أو موقفٍ أو شعورٍ أو انفعالٍ، فالموضوعُ هو الذي يحتوي على مشاعر و ذوقٍ وفكرٍ وانفعالِ الشاعرِ، فالشاعرُ والصورةُ يشكلان الصورةَ الفنيَّةَ، وموضوعاتُ الصورةِ هي كما يجولُ في خاطرِ الشاعرِ أو نفسِه، كما قلنا، هي المعادلةُ لفكرهِ وانفعالهِ إذ إنَّه:" من هذا الاتصالِ بين الذاتِ والأشياءِ تنبعُ التجربةُ، ويتشكَّلُ الأثرُ، وتتكاملُ الغايةُ"[2].

"والعملُ الشعريُّ الذي يؤلفُ الصورةَ الشعريةَ في داخلهِ ما هو إلا نتاجُ تجربةٍ ذاتيةٍ للمبدع يعايشها في حياتهِ مستلهماً معالمَها من البيئةِ التي تحيطُ بهِ، فهو يمتلكُ خبرةً حياتيةً يعكسُها على عمله الإبداعِ "[3].

فالشاعرُ يجعلُ ما يحيطُ به عصاً يتكئُ عليها و يسخِّرُ العناصرَ التي تحيطُ بهِ لشعرهِ، ولا بدَّ من انسجامٍ ما في الطبيعةِ مع ما في نفسيَّةِ الشاعرِ، حتَّى الألفاظِ أو التراكيبِ أو الخيالِ أو الأسلوبِ في الأداءِ أو اللفظِ.

ويقولُ "جاكوب كورك:" و تستقي الصورُ المجاذبةُ الناتجةُ مواردَها من الحياةِ اليوميَّةِ وهناك بصورةٍ عامةٍ تفاوتٌ بين عناصرِها، ويظهرُ قوةُ الخيالِ في وصفِها مع بعضِها"[4].

ولا بدَّ من مصنعٍ لخلطِ هذه المعطياتِ، فنجدُ أنَّ العقلَ والخيالَ يعملان، في تخرجِ تلك النتاجاتِ من صورٍ إبداعيةٍ؛ فقوةُ الخيالِ تعملُ على تضعيفِ هذهِ

---

[1] الرباعي ،عبد القادر، (الدكتور)، الصورة الفنية في شعر أبي تمام –ص٦٠.

[2] ريتشارد،في موكب الشعر من كتاب الشعر بين نقاد ثلاثة –ص١٥١.

[3] القرعان ، فايز، (الدكتور)، مجال الصورة في شعر عبيد بن الأبرص / مجلة دراسات الإنسانية والاجتماعية، / المجلد ٢٤/العدد/٢/عام ١٩٧٧م / ص ٣٧.

[4] (ترجمة ليون يوسف عزيز عمالوليل) اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجربة –/ دار المأمون للنشر / بغداد ١٩٨٩ ص ٢٤٣.

الصورِ، ويقولُ في ذلك "ويمزات و بروكس" هو:" فعلٌ إبداعيٌّ أوليٌّ وفعاليةٌ إراديةٌ روحيةٌ، ووعيُ ذاتٍ، وحدسُ ذاتٍ تتحققُ من نفسها، وتلتحقُ وتتعايشُ مع أجزاءٍ أخرى منفصلةً عن نفوسِنا، مع اللاوعي الخارجيِّ، والوعي الداخليِّ، والموضوعِ والذاتِ "[1].

فنجد أنَّ الخيالَ هو أداةُ التحكُّمِ للصورةِ الشعريَّةِ، فالخيالُ هو الذي ينتقي ما لاءمَ التجربةَ الذاتيةَ للشاعرِ عن الواقعِ المعيشِ ويعيدُ صوغهُ في قوالبَ فنيةٍ جديدةٍ، والطبيعةُ هي المصدرُ الأساسيُّ لإمدادِ الشاعرِ بمكوّناتِ الصورةِ، يقول د. محمد حسن عبد الله:" إنَّ الطبيعةَ بكلِّ ما تنطوي عليهِ من أشياءٍ، وجزئياتٍ، وظواهرَ، هي المصدرُ الأساسيُّ لإمدادِ الشاعرِ بمكوناتِ الصورةِ، ولكنه لا ينقلها إلينا في تكوينِها وعلاقتِها الموضوعيةِ، إنه يدخلُ معها في جدلٍ، فيرى منها، أو تريه من نفسِها جانباً، يتوحَّدُ معه بإدراكِ حقيقةٍ كونيةٍ وشخصية معاً، ففي التجربةِ الشعريةِ، كما في بناءِ الصورةِ تتنفسُ الذاتُ والموضوعُ في اتحادٍ مطلقٍ."[2]

وبعد هذا نرى أنَّ الصورةَ تعتمدُ الخيالَ في عناصرِهَا من الحياةِ اليوميةِ فكلُّ صورةٍ، لابدَّ لها من عناصرَ تتشكلُ منها، ومن قوالبَ تصاغُ بها، إذن للصورةِ طرفان :

أولاً: التجربةُ عند الشاعرِ.

ثانياً: الشكل الذي يمثِّلُ هذه التجربةَ.

أي مزجُ المادَّة التي تستقي وجودُها ممَّا اختبرهُ الشاعرُ في حياتهِ اليوميةِ المعيشةِ، لذا نجدُ الصورة تكشفُ عن المجالاتِ التي تتشكلُ فيها الصورةُ الشعريةُ

---

[1] (ويمزات وكلينش بروكس) النقد الأدبي، ٣ / ٥٦٤.

[2] عبد الله، محمد حسن، (الدكتور)، الصورة الفنية و البناء الشعري، ص ٣٣.

وهذا الكشفُ يؤدي بنا إلى اكتشافِ القيمِ الجماليَّةِ والفنيَّةِ في العملِ الشعريِّ الخاصِّ بالشاعرِ.

ويقول د.الرباعي:" أيُّ اختلافٍ في توزيعِ موادِّ الموضوعِ الصُّوريِّ الواحدِ عند الشعراءِ، بل عند الشاعرِ الواحدِ ينتجُ اختلافاً مماثلاً في النواحي الفنيَّةِ التي يُوحي بها ذلك الموضوعُ أو مواده "[1].

٣-٤ الصورةُ تمثلُ البناءَ الفنيِّ للقصيدةِ:

الصورةُ المفردةُ قد تؤدِّي دوراً مفرداً في المعنى ولكي يتحقَّقَ من الإطارِ العامِّ للقصيدةِ لابدَّ من النظرِ للصورةِ على أنها لوحةُ فسيفساءَ وتمثِّلُ القصيدةَ، فالصورةُ للقصيدةِ هي الكلُّ؛ أي أنَّها تمثِّلُ مجموعةً من الصورِ، قال في ذلك كروتشه:" إنَّ ما نسميه صورةً هو دائماً، مجموعةٌ من الصورِ، فليس هناك صورٌ ذرَّات، كما ليس هناك أفكارُ ذرات "[2].

فالقصيدةُ هي معنى عامٌ تشملُ جزيئاته مجموعةً من الصورِ تتوحدُ مع بعضِها لتشكل المعنى الكليَّ للقصيدةِ وأكدَّ ذلك د.الرباعي بقوله :" الصورةُ تعني أيضاً ذلك البناءَ الواسعَ الذي تتحركُ فيهِ مجموعةُ الصورِ المفردةِ بعلاقتِها المتعدِّدةِ حتى تصيرَ متشابكةَ الحلقاتِ والأجزاءِ بخيوطٍ دقيقةٍ مضمومةٍ بعضُها إلى بعضٍ في شكلٍ اصطلحنا على تسميتهِ بالقصيدِ"[3].

---

[1] الرباعي، عبد القادر، (الدكتور)، الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، ص٤٠.

[2] كروتشة(بتد تو)، المجمل في الفلسفة الفن،ترجمة:سامي الدروبي،القاهرة، دار الفكر العربي، ص ٥٧.

[3] الرباعي، عبد القادر، (الدكتور)،الصورة الفنية في النقد الشعري –ص١٠.

وهذا ما قاله سي.دي.لويس :- إني أتردَّدُ في الولوجِ إلى هذا المجالِ – المجالِ الذي ما زالَ قيدَ التخطيطِ ولا يستقرُّ حتى الآن – ولكن لا بدَّ من وجهٍ، إن أردتُ أن أُثبتَ حُجَتي بأنَّ القصيدةَ الكاملةَ هي صورةٌ كاملةٌ أو قد تكونُ كذلك"[1].

فمن هنا نلاحظُ بأنَّه في النقد الحديثِ لا فرقَ بين الصورةِ الشعريةِ بمعناها الأشملِ والقصيدةِ ببنائها المتكاملِ.

ونحن نعرفُ بأنَّ شعرَ كعبٍ هو نتاجُ مدرسةِ الصنعةِ أو المدرسةِ الأوسيَّةِ، فلا تُظهِرُ قصائدها إلاَّ بعد التنقيحِ والتمحيصِ فليس هناك قصيدةٌ إلاَّ بتكاملِ عناصرِها وصورِها حتى تعطيَ المعنى العامَّ للقصيدةِ، وهذا هو نهجُ القصائدِ الجاهليةِ والإسلاميةِ والأمويَّةِ فهي تتمتعُ بالأصالةِ والجودةِ، فالصورُ في هذه القصائدِ تتوحدُ حتى تعطيَ المعنى العامَ للصورةِ الفنيةِ في تلك القصائدِ، وتخرجُ القصيدةَ بصورةٍ واحدةٍ هي الأشملُ والأعمُّ، ويمكنُ للرسَّامِ أن يتلوَّنَ بها و يرسمها.

يقولُ مصطفى ناصف: ليست الصورُ أشياءَ منعزلةً، وإذا كان النقدُ العربيُّ القديمُ يكادُ لا يحفلُ بالعلاقةِ بين الصورِ فقد آن لنا أنْ نتذكر أنَّنا لا نتلقى الصورَ فُرادى وأنَّنا نعاينها في مساقاتِها، ونحنُ الآنَ أميلُ إلى أنْ نرى كلَّ صورةٍ وقد نبتتْ ممَّا حولَها، وعادتْ تتركُ أثرَها فيه، بحيثُ تصبحُ العلاقةُ بين الأجزاءِ متبادلةً "[2].

وفي ضوءِ دراستِنا للصورةِ عند كعبِ بن زهيرٍ، سنلاحظُ دورَ الصورةِ في شعرهِ وسنلاحظُ أيضاً بناءَ القصيدةِ من خلالِ الصورةِ، وهذا لا يعني أنَّ بناءَ القصيدةِ هو من المجموعةِ الصوريَّةِ فقط، لكنْ هناك الألفاظُ والموسيقى، والمعاني، والعواطفُ.

---

[1] لويس (سي. دي)الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن إبراهيم، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، ١٩٨٢م، ص١٥٩

[2] ناصف، مصطفى،(الدكتور)، الصورة الأدبية، ص ٢٥٤

ويقول محمد عبد الله :" ليست مجردُ صورةٍ أنَّها علم أحسن الفروضِ، صورٌ في سياقٍ، صورٌ ذاتُ علاقةٍ، ليست بعضُها وحسبُ، وإنما علاقةُ بسائرِ مكوِّناتِ القصيدةِ، وهذا يعني أن دراسةَ الصورةِ بمعزلٍ عن دراسةِ البناءِ الشعري تعبير عن رؤيةٍ جزئيةٍ مهما كانت عميقةً أو محيطةً، فإنها ستظلُّ ناقصةً من جهةٍ ما "[1].

وبالرغم مما تقدَّم لا يعني التقليل من أهميَّة الصورةِ، أنَّ الصورةَ هي المحورُ الرئيسُ في تكوينِ الصورةِ النهائيةِ للقصيدةِ فالشاعرُ جانسَ بين صورةِ قصيدتهِ فمنها التجانسُ حتى في اللونِ الواحدِ أو الطبيعةِ، قالَ كعبٌ[2]:

بِيضٌ سَوَابِغُ قد شُكَّتْ لها حَلَقٌ كأنَّها حَلَقُ القَفْعاءِ مَجْـــــدُولُ

وقد جانسَ بينَ طرفي الصورةِ الواحدةِ، فجانس بين يزلقه و الزهاليل، فقال كعبٌ[3] :

يَمْشِى القُرَاد عليها ثم يُزْلِقُــه منها لَبَانٌ و أَقْرَابٌ زَهَالِيــلُ

فهذه الصورةُ مأخوذةٌ من عالمِ الحيوانِ، فقال: "يزلقهُ" كنايةً عن نعومةِ الملمسِ، وقالَ: في العجزِ الزهاليل و هي المُلْسُ.

ثم جاءَ بصورةٍ بصريةٍ في قوله [4]:

عيناً كَمِرْآةِ الصَّنَاعِ تُدِيرُهــــا بأنامِلِ الكَفَّينِ كلَّ مُـــــــدَارِ

فهنا صورتان: الأولى: "عين" كمرآة الصَّنَّاعِ

والثانية: "أنامل كفين"، ومن ثمَّ قوله: "تديرها"، ومن ثم قال: "مدار"، فكلُّ هذه الصورِ من الواقعِ الذي نعيشُ، والعلاقةُ بينها قويةٌ ومترابطةٌ، فقارن بين مرآةِ المرأةِ الحاذقِ ومرآة المرآةِ الخرقاءِ، وقد انعكس الانسجامُ على اللفظِ وترابطِ اللفظِ

---

[1] عبد الله ،محمد حسن،(الدكتور)، الصورة و البناء الشعري –ص١٩.
[2] الديوان /٢٤
[3] الديوان / ١٢
[4] الديوان/ ٤٠

في الصورتينِ لتشكِّلا صورةً كليةً تفيدُ المعنى العامَّ من البيتِ الذي يتألَّفُ مع باقي الأبياتِ ليُشكِّل معنى كلياً للقصيدة:

وفي مقطعٍ من قصيدتهِ : بَانَتْ سُعادُ" يقولُ[1] :

كأن أوْبَ ذراعيْهـا وقد عَرِقَـتْ وقد تلفَّـع بالقُورِ العَساقِيـلُ

وقـال للقـومِ حادِيهـم و قد جَعَلَتْ وُرْقُ الجَنَادِبِ يَرْكُضْنَ الحَصَى قِيلوا

شَدَّ النهارِ ذِراعاً عيْطَلٍ نَصَـفٍ قامت فجاوبَها نُكْدٌ مَثَاكِيـلُ

فالناظرُ إلى هذه المجموعةِ من الأبياتِ يرى أنها لوحةٌ تتضمن كثيراً من الصورِ المنسجمةِ، كصورةُ الجبلِ المرتفعِ وسطَ السرابِ في البيتِ الأولِ، وهذه الصورةُ من صورِ الطبيعةِ، ثم جاءَ في البيتِ الثاني بصورةِ اللونِ الرماديِ وهو الورْقُ، ثم جاءَ بصورةِ شدَّ النهارُ، وهو ارتفاعهُ، فهي صورةُ مقطعٍ من النهارِ فيه حركةٌ لا إراديةٌ.

فصورةُ يدي الناقةِ بصورةِ يدي النائحةِ، فيقول كأنَّ يديها في وقتِ الهاجرةِ وهو الوقتُ الذي تَكِلُّ فيه ذواتُ الأربعِ، و تفتر ذراعاً عطيلاً أي ذراع امرأةٍ طويلةٍ حسنةٍ، وهي متوسطة العمر التي تبكي عزيزَها، لا تنفكُّ تحرك يديها.

فشبَّه يدي هذه الناقةِ في سرعة تقليبها يديها بيدي هذه المرأةِ التي ماتَ حبيبُها. وجعلها نصفاً ليكونَ أقوى لها على ترجيعِ يديها.

فهذه الصورةُ التي تدلُّ على انسجامِ عناصرِ الطبيعةِ في الصحراءِ والسرابِ وكائناتها ذاتِ الأربعِ ومدى قسوةِ الصحراءِ عليها، وحركةِ هذه الكائناتِ كما هي صورةُ المرأةِ التي تُصابُ وتفجع، ويقسو عليها الزمانُ فيضيقُ عليها الصبرُ، فتتحرك بيديها وتنفرُ من واقعها دون شعورٍ أو تمييزٍ.

---

[1] الديوان / ١٦

فهذا المقطعُ صورةٌ جزئيةٌ ينحو نحو الصورةِ الكليَّةِ لتكوينِ المعنى العامِّ للقصيدةِ، فمجموعُ الصورِ تنمو كما هو الكائنُ الحيُّ حتى يصلَ إلى مرحلةِ النُّضوجِ ومردُّ ذلك إلى التجربةِ الشعريةِ القويةِ عند الشاعر سواء أكانت تجربةً حقيقيَّةً أَم فنيَّةً.

وطبيعةُ الوحدةِ في هذه القصيدةِ مهما اختلفت التسمياتُ من وَحدةٍ عُضويَّةٍ أو فنيَّةٍ أو نفسيةٍ أو موضوعيةٍ فهي واحدةٌ، وتتشابكُ هذه التسمياتُ وتتضاربُ فيما بينَها حتى يكونَ الواحدُ منها بدلَ الآخرِ. يقولُ الدكتور محمد النويهي: "وإنَّنا عندما نذكر هذه العباراتِ "الوحدةُ العضويةُ" أو "الوحدةُ الفنيةُ" أو "الوحدةُ الشعوريةُ" إنما نعني شيئاً واحداً هو هيمنةُ إحساسٍ واحدٍ أو لحظةٍ شعوريةٍ واحدةٍ أو رؤيةٍ نفسيةٍ ذاتِ لونٍ محدَّدٍ على العملِ الفني كلِّه. وإنَّ الصورةَ الشعريةَ بكلِّ أشكالِها المجازيَّةِ وبمعناها الجزئيِّ والكليِّ هي وسيلةُ الفنانِ لتجسيدِ هذا الإحساسِ"[1].

ويقولُ هاملتون: " إنَّ الشَّكلَ العضويَّ يتجهُ إلى بُعدٍ مقصودٍ وهو المبدأُ الجماليُّ للقصيدةِ ويقولُ: " فلا يتألفُ الكلُّ العضويُّ من أجزاءٍ ولا يمكن بناؤهُ من أجزاءٍ ولكنَّه مركبٌ من عناصرَ لا توجدُ منفصلةً وإنما توجدُ في هيئةٍ واحدةٍ مردُّها مبدأُ حياةٍ معينٍ في باطنِ الشيءِ. وهكذا فالتجربةُ الجماليةُ هي كلٌّ عضويٌّ مصدرُ الوحدةِ فيه نوعٌ خاصٌ من الاهتمام هو الاهتمام الجماليُّ" [2].

فالعملُ الفنيُّ قائمٌ على الوحدةِ الفنيَّةِ ومن هنا تنتجُ القيمةُ الفنيَّةُ، فالوحدةُ الفنيةُ كالبذرةِ تنمو وتنشأُ وتأخذُ شكلَ الإنسانِ أو النباتِ، وكذلك الخصائصُ الفنيَّةُ للكائنِ الحيِّ من نموٍّ وتنشئةٍ. فيقولُ "كروتشه": "إنَّ العاطفةَ هي التي تهبُ للحدسِ تماسكَهُ ووحدتَهُ"[3]. فوحدةُ العاطفةِ أو وحدةُ الشعورِ هي مصدرُ الوحدةِ عندَهُ.

---

[1] النويهي، محمد،(الدكتور) قضية الشعر والتجديد ص١٠٨-١٠٩.
[2] بفور (روستر)، الشعر و التأمل، ترجمة محمد مصطفى بدوي، ص٦٣.
[3] كروتشة(بتد تو)، المجمل في فلسفة الفن –ص٥٤.

يحاولُ كلُّ شاعرٍ أن يبرهنَ تجربتَه الشعريَّةُ، فهي فلسفةٌ خاصَّةٌ بالشعراءِ، وذلك من أجلِ إبرازِ صورةِ الحياةِ عندَه، ويُظْهِرُ حقائقُ الوجودِ، ويُعدُّ الشعرُ مرآةَ الشاعرِ للحياةِ.

يقول د. عبد القادر الربَّاعيُّ: " تكونُ القيمةُ الكبرى للصورةِ الشعريةِ في أنَّها تعملُ على تنظيمِ التجربةِ الإنسانيةِ الشاملةِ للكشفِ عن المعنى الأعمقِ للحياةِ والوجودِ المتمثِّلِ في الخيرِ والجمالِ من حيثُ المضمونُ والمبنى بطريقةٍ إيحائيةٍ مخصبةٍ من حيثُ الشكلُ"[1].

إن الصورةَ في تكوينها المفردِ تشكلُ وحدةً، وهذه تأخذنا إلى وحداتٍ أخرى كالإحساسِ والعواطفِ وأساسُ ذلك هو وحدةُ التجربةِ والصورةُ جزءٌ ووحدتُها، هي جزءٌ من الوحدةِ العامةِ للقصيدةِ، فهي تشاركُ في بناءِ الوحدةِ العضويةِ للقصيدةِ، ووحدةُ الصورةِ كأنها وحدةُ إحساسٍ أو وحدةُ عاطفةٍ تسيطرُ على القصيدةِ كلِّها.

يقولُ الدكتور محمد العشماوي : " وإذا كانت الوحدةُ تعني وحدةَ الإحساسِ من بعضِ الوجوهِ، فإنَّ الصورةَ الشعريَّةَ بكلِّ أشكالِها المجازيَّةِ ومعناها الجزئيِّ والكليِّ هي وسيلةُ الفنانِ لتجسيدِ هذا الإحساسِ" [2].

وأكَّدَ على ذلك الدكتور عبد القادر الربَّاعيُّ، بأنَّ الصورةَ الشعريةَ تستمدُّ قيمتَها من قدرتِها على تنظيمِ التجربةِ الإنسانيةِ، وهذا يكونُ على أساسٍ منظَّمٍ ويتمتعُ بوحدةٍ بنائيةٍ يقولُ: " وبذلك تكونُ القيمةُ الكبرى للصورةِ الشعريةِ في أنَّها تعملُ على تنظيمِ التجربةِ الإنسانيَّةِ الشاملةِ للكشفِ عن المعنى الأعمقِ للحياةِ والوجودِ، المتمثلِ في الخيرِ والجمالِ من حيثُ المضمونُ، والمبنى بطريقةٍ إيحائيةٍ مخصَّبةٍ من حيثُ الشكلُ" [3].

---

[1] الرباعي، عبد القادر،(الدكتور)، الصورة الفنية في الشعر أبي تمام ص ١٤.
[2] العشماوي ،محمد زكريا،(الدكتور)، قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث،ص١١١.
[3] الرباعي ،عبد القادر،(الدكتور)،الصورة الفنية في شعر أبي تمام –ص١٤

أمَّا تنقلُ الشاعرِ بين الصورةِ والأُخرى، والتنوعُ في أشكالِ الصورةِ فهو يجعلُ القارئَ مشدوهاً، ومتابعاً لموضوعاتِ القصيدةِ وكذلك يحرِّكُ أحاسيسَهُ ومشاعرَهُ فيجعلَهُ يندمجُ كلَّ الاندماجِ في القصيدةِ بكاملِ لوحاتِها الصُّوريَّةِ ووحدتِها الفنيَّةِ والموضوعيَّةِ.

وأرى في تنوِّعِ الصورِ عند الشاعرِ في القصيدةِ الواحدةِ ترويحاً لنفسِ الشاعرِ وإخراجِه من الملَلِ والسأمِ وزيادةِ نشوتِه لبناءِ قصيدتِه، وقد يكونُ فيها شفاءٌ لغليلِه شَوْقاً أو كُرْهَاً. يقولُ د.عبد القادر الربَّاعيّ: " لا يخفى أنَّ إلحاحَ الشاعرِ على تنويع الصورِ والتنقلِ المفاجئِ والسريعِ بين العناصرِ ثم العودةِ المتكرِّرةِ للمجالِ الواحدِ يمنحُ وحدةَ القصيدةِ قسطاً أوفرَ من الجمالِ الفنيِّ، وذلك لأنَّها بهذه الحالِ تبعثُ فينا، نحن متلقيها، شعوراً مشابهاً لشعورِ الشاعرِ وانفعالِه المتوترِ القلقِ" [1].

فنلاحظُ أنَّ تجربةَ الشاعرِ هي الأساسُ في بناءِ الصورِ، والصورُ هي وحدةٌ واحدةٌ، كوحدةِ الإحساسِ والتجربةِ والمشاعرِ، والعواطفُ والأهدافُ تترابطُ فيما بينها لتُكمِلَ البناءَ العامَّ للقصيدةِ.

٣-٥ الصورةُ في إطارِ الموضوعِ :

٣-٥-١ تجلّياتُ الحيوانِ في شعرِ كعبِ بنِ زهيرٍ :

٣-٥-١-١ الناقة :

تناولَ الشعراءُ الناقةَ موضوعاً لصورِهم، منذُ العصرِ الجاهليِّ إلى العصورِ التي تلته، وقد تم تناولُ الناقةِ وتسخيرُها في الشعرِ على أنَّها عنصرٌ أساسيٌ من عناصرِ بناءِ القصيدةِ العربيةِ.

---

[1] المصدر السابق،ص١٤.

وعُدَّت الناقةُ من أساسياتِ الحياةِ في تلك الفترةِ، يقول د. مصطفى الشورى:" لم تكن الناقةُ مجرَّدَ حيوانٍ في العصرِ الجاهليِّ، فقد احتلَّتْ مكانةً عظيمةً عندَ العربِ بلغت حدَّ التقديسِ"[1] ؛ "والناقةُ كما يصوِّرُها الشعراءُ تكادُ تستوعبُ جميعَ مظاهرِ الحياةِ وقواها. فكلُّ عنصرٍ من عناصرِ الطبيعةِ الحيَّةِ وغيرِ الحيةِ يدخلُ في مكوِّناتِ الناقةِ، بحيثُ تتحولُ الناقةُ إلى حيوانٍ أُسطوري... "[2]. وهناك مَنْ عَدَّ الناقةَ مصدرَ إلهام، مثل د. مصطفى ناصف: " والواقعُ أنَّ فكرةَ الناقةِ من أكثرِ الأفكارِ تنوعاً، فالناقةُ منبتُ كلِّ ما أهمَّ وأقلقَ وأحزنَ الشاعرَ الجاهليَّ، أوهي التي تخلقُ الأفكارَ التي ترفعُ الإنسانَ من رتبةِ الحيوانِ، الأفكارَ العاليةَ التي لا تتصلُ بإشباعِ الحاجاتِ الأوليةِ، الناقةُ في هذه الحالة ليست وسيلةً إلى غاية، بل هي مَجْمعُ شعورِ الغائيَّةِ الواضحةِ والغامضةِ" [3].

فالناقةُ من نتاجِ الطبيعةِ الصحراويَّةِ، وكانت وسيلةَ التنقلِ المباشرةِ، وكانت رحلةُ الشاعرِ أمراً لا بدَّ منه، وحركةُ الشاعرِ وحركةُ الناقةِ كنايةً عن استمراريةِ الحياةِ. وحركةُ الناقةِ حركةٌ للشاعر في حيزِ المكانِ، وهي – في بعض الأحيان – بديلٌ فنيٌّ لهمومهِ وهواجسهِ وأرقهِ وقلقهِ.

لكنْ ما تختلفُ بهِ ناقةُ العصرِ الإسلاميِّ عن ناقةِ العصرِ الجاهليِّ هو عدمُ وصولِها إلى حدِّ التقديسِ، وعدمُ الحلفِ بها، لكن بقيت ناقةُ العصرِ الأمويِّ هي نفسُها ناقةُ العصرِ الجاهليِّ، فأخذ وجودُها في الشعرِ الأمويِّ أهميةً بعد الوقوفِ

---

[1] الشورى ،مصطفي عبد الشافي،(الدكتور)،الشعر الجاهلي تفسير أسطوري /مكتبة لبنان / الشبكة المصرية العالمية /ط/١٩٩٦/١م/ص١٠٢.

[2] أبو سو يلم، أنور عليان،(الدكتور)- الإبل في الشعر الجاهلي، دراسة في ضوء علم الميثولوجيا و النقد الحديث،دار العلم للنشر /ط/١٩٨٣/١/٨٤

[3] ناصف، مصطفى، (الدكتور) قراءة ثانية للشعر القديم /دار الأندلس للطباعة و النشر /ط/١٩٨١/٢م- ص ١١٥.

على الأطلالِ، وارتبطت الناقةُ بالصحراءِ وحيواناتِها كالثورِ الوحشيِّ والحمارِ الوحشيِّ وذَكرِ النعامِ... الخ.

وإذا وُجِدَ فرقٌ في صورةِ الناقةِ عن سالفتِها في العصرِ الجاهليِّ لم يكن ذلك إلا لتباينٍ في المعنى الجديدِ، يقولُ علي أحمد سعيد: " لكنْ مَعَ أنَّ وظيفةَ الشعرِ في المجتمعِ العربيِّ تغيَّرتَ في الإسلامِ عمَّا كانت عليه في الجاهليةِ، فإنَّ شكلَه لم يتغيَّرْ، وهذا أكدَّ الانفصالَ بين الكلامِ والمعنى أو الشكلِ والمحتوى، فأدَّى إلى جعلِ التعبيرِ الشعريِّ نوعاً من المطابقةِ بين الكلامِ والمعنى القديمِ" [1].

وفي قصيدةِ كعبٍ "بَانَت سُعاد" وصفَ الناقةَ وجعلَ لها صورةً واضحةً متكاملةً تُرْسَمُ بريشةِ فنانٍ، وفي هذه الصورةِ قد يلتقي كعبٌ مع غيرِه من الشعراءِ السابقينَ في وصفِ الناقةِ. ولكنَّ كعباً يستخدمُ صوراً جديدةً في لاميَّتِه قد تتناسبُ مع مضمونِ القصيدةِ، أو لنقلْ إنها تتلاءم مع نفسيةِ كعبٍ، فاحتل وصفُ الناقةِ ثُلْثَ القصيدةِ، وقد يكونُ أكثرَ أقسامِ القصيدةِ خصوبةً، فالناقةُ هي وسيلةُ الرحلةِ وهي التي توصلهُ إلى غايتِه، حيث قال[2] :

أمستْ سُعادُ بأرضٍ لا يبلِّغُهـــــا ... إلا العِتاقُ النَّجِيباتُ المَراسيـــــلُ

ولن يُبَلِّغَها إلا عُذَافِـــــــــرةٌ ... فيها على الأَيْنِ إرقالٌ وتبْغِيـــــلُ

من كلِّ نَضَّاخَةِ الذِّفْرَى إذاعَرِقـــت ... عُرْضَتُها طامِسُ الأعلامِ مَجْهُـــولُ

تَرْمِي الغُيُوبَ بعَيْنَيْ مُفْرَدٍ لَهَـــقٍ ... إذا توقَّدَت الحُزَّانُ والمِيـــــــلُ

فوصفَ الشاعرُ ناقتَهُ بأنَّها بالغةُ القوةِ والأصالةِ، تجتازُ مشقاتٍ وعقباتٍ لا تقوى ناقةٌ أخرى عليها، وهذه الصورةُ توحي لنا بحديثِ الشاعرِ عن نفسهِ، ومدى ما يعترِضُهُ.

---

[1] أدونيس (علي أحمد سعيد) الثابت والمتحول ١ /٢٩.

[2] الديوان /٩

ويقول الدكتور السيد إبراهيم محمد:" فالذي لاحظتُهُ أنَّ كعباً كانَ يعمدُ دائماً إلى جعلِ ناقتِهِ وسيلةً للهروبِ من الهمومِ أو من ذكرى المحبوبةِ والديارِ ومثيراتِهِ في نفسهِ من أحزان، إلاَّ في هذا الموضوعِ وفي موضوعٍ آخر من قصيدةٍ له"[1].

مطلعها:

أَمِنْ نَوَارَ* عَرَفْتَ المنْزِلَ الخَلَقـــا إذْ لا تُفَارِقُ بَطْنَ الجَوِّ فالبُرَقـــا

حيث قال :-

حَلَّتْ نُوارُ بأرضٍ لا يُبَلِّغُهـــا الإ صَمُوتُ السُّرى لا تَسْأمُ العَنَقا

ويقولُ الدكتور علي المحاسنة:" أمَّا عن رحلةِ الشاعرِ فنلاحظُ أنَّ الشاعرَ لم يتخذْها وسيلةً للهروبِ من الهمومِ، أو التسلِّي عن المحبوبةِ التي فارقَتْهُ، أو وسيلةً للهروبِ من همومِ زوجتِه، أحياناً، التي لا تساعدهُ على مواجهةِ همومِ الحياةِ بل أتخذَها وسيلةً للوصولِ إلى سعادةٍ أي السعادةِ التي ينتظرها في مستقبلِ أيامِه. وقد يتفق كعبٌ مع غيرِهِ من الشعراءِ في بعضِ الأوصافِ التي وصفَ بها ناقتَهُ، لكنَّهُ يفترقُ عنهم في بعضِ الأوصافِ الأُخرى. فكل قصيدةٍ في النهايةِ تستدعي عناصرُها التي يستغلُّها الشاعرُ ويوجهها توجيهاً يتفقُ في النهايةِ مع رؤيتِهِ في هذه القصيدةِ أو تلك، وبما يتفقُ مع غرضِ القصيدةِ الرئيس. وكأنَّ الناقةَ هنا تصبح بديلاً فنياً للشاعرِ ذاته، فحديثه عنها يصبحُ- أحياناً – حديثاً عن الشاعرِ نفسهِ، وما أن يتذكَّرَ الماضي حتى يبكيَه ففي صورةٍ أُخرى للناقةِ ربَطها بالإنسانِ، أي كأنَّها نائحةٌ، وهذه تُعدُّ من الصورِ الأساسيةِ كما يقول د.السيد إبراهيم :" ومن الصورِ الأساسيةِ في فهمِ قصيدةِ كعبٍ تشبيهُ يدي الناقةِ بيدي امرأة مات لها حميمٌ، فقامت تندبُهُ وتلطمُ وجهها بيدَيها، وقد جاوبتها نسوةٌ مثاكيلُ، لا عيشَ لهنَّ ولا ولَدٌ...،

---

[1] محمد، السيد إبراهيم،(الدكتور)،قصيدة "بانت سعاد" لكعب بن زهير و أثرها في التراث العربي / الطبعة الأولى ١٤٠٦هـ-١٩٨٦م ص٥٨.وانظر الديوان/٢٣٣

* النوار – الناقة النفور انظر الإبل في الشعر الجاهلي – د.أنور أبو سويلم ج/٢/٣٢٣

والمعنى الذي أراده كعبٌ من هذه الصورةِ... أنَّ هذه الناقة سريعةٌ"[1]. فكعبٌ:" شبَّه ذراعي هذه الناقةِ في سرعةِ سيرِها بذارعي هذه المرأةِ في لَطْمِها "[2].

وقالَ في موضعٍ آخرَ :[3]

فَسَلِّ طِلابَهَا و تَعَزَّ عَنْهَـــــا بِنَاجِيةٍ كأَنَّ بِهَا خَيَـــالاً

فنلاحظُ أنَّ ناقتَه هنا تختال، فهي في كلِّ حالاتها سريعةٌ، فهي في هذه الأبياتِ ترمزُ إلى فكرةِ الموتِ والفقدِ والخسارةِ والعزاءِ، وعند هذه الفكرةِ ينتهي تدفقُ أو انهيالُ الأفكارِ. وجاءت هذه الفكرةُ كذلك في قصيدته اللامية،يقول [4]:

أَلاَ أَسْمَاءُ صَرَّمْتِ الحبَـــالاَ فَأَصْبَحَ غادِيَاً عَـزْمَ ارْتِحَـالاَ
وَذاتُ العِرْضِ قَدْ تَأْتِى إذَا مـــا أَرَادَتْ صُرْمَ خُلَّـتِها الجُمَـالاَ
تَعَاوَرَهَـا الوُشَاةُ فَغَيَّرُوهَـــا عَنْ الْحَالِ التِى فِي الدَّهْرِ حَالاَ
ومَنْ لاَ يَفْتَإِ الوَاشِينَ عَنْـــــهُ صَبَاحَ مَسَاءِ يَبْـغُوهُ الخَبَـالاَ
فَسَلِّ طِلابَهَا وَ تَعَزَّ عَنْهـــــا بِنَاجِيةٍ كَـأَنَّ بِهَا خَيَـــــالاً

في هذه اللوحةِ يظهرُ كعبٌ لنا صورةَ الناقةِ وهي كالمختالةِ ويقول د.السيد إبراهيم :"وهكذا تتباينُ الحالاتُ التي تكونُ عليها الناقةُ، فهي غضبى أو مرحةٌ أو مختالةٌ.... إلى غيرِ ذلك من الحالاتِ التي يرادُ بها جميعاً الدلالةُ على سرعتِها. ولكنَّ الناقةَ في قصيدةِ "بانت سعاد" مختلفةٌ عنها في القصائدِ الأُخرى من هذه الناحيةِ فهي ترتبطُ بالموتِ والثكلِ والفقدِ بتشبيهها بإمرأةٍ ثكلى" ولا بدَّ أنْ يكون لهذا

---

[1] محمد، السيد إبراهيم،(الدكتور)، قصيدة "بانت سعاد " كعب بن زهير وأثرها في التراث العربي ، ص ٦٦.
[2] الديوان(الحاشية) /١٣
[3] الديوان /٢٠٢-٢٠٣.
[4] الديوان /٢٠٠-٢٠٣.

الارتباطِ دلالةٌ "[1]. فتجربةُ الموتِ والثكلِ هي، كما سبق أن أوضحت، التجربةُ التي تبرزُ في القصيدةِ وينتهي عندها كثيرٌ من المعاني التي جاءت فيها.

وفي هذا خروجٌ عن المألوفِ؛ وذلك بأنَّ الناقةَ هي التي تعينُهُ على الوصولِ إلى هدفه، وليس هذا إلا رمزاً إلى أنَّ الناقةَ لا حولَ ولا قوةَ لها بل هي إرادتُه إن شاءَ وإرادتِه إن لم يشأْ.وفي قصيدتِه الرائيَّةِ " إنَّ عِرْسِي " يقول [2]:

إنَّ عِرْسِي قَدْ آذَنَتْنَى أَخِيـــــــراَ لَمْ تُعَرَّجْ ولَمْ تُؤامِرْ أميـــــــراَ

إلى قوله :

فَذَرْنِي مِنَ المَلامَةِ حَسْبِـــــي رُبَّمَا أَنْتَحِـــــي مَـــــوَارِدَ زُورَا

تَتَأوَّى إلى الثَّنايَا كَمَا شَكَّـــــ ـــتْ صَنَاعٌ مِنْ العَسِبِ حَصِيـــــراَ

خُلُجاً من مُعَبَّدٍ مُسْبَطِـــــرٍّ فَقَّـــرَ الأُكْمَ و الصُّوَى تَفْقِيـــــراَ

وَاضِحُ اللَّوْنِ كالمَجَرَّةِ لا يَعْـــ ـــدَمُ يَوْماً مِنْ الأَهَابِيِّ مُـــــوراَ

ففي هذه اللوحةِ وصفَ طولَ الطريقِ وبُعدَها، ويرمزُ بذلك إلى وضوحِ الطريقِ ومعرفتِه لها، لكنْ لنتذكَّرْ بأنَّه في قصيدةِ " بانت سعاد" كانت فيها الطريقُ مجهولةً.

فالناقةُ هناك تمشي بلا معرفةٍ فلم يعرفْ كعبٌ مصيرَه بعد أنْ وعده الرسولُ، صلَّى الله عليه وسلَّم، لكن تمشي ناقتُهُ في الطريقِ الواضحِ بهدايةٍ ومعرفةٍ لما سيحصلُ، وهو على استعدادٍ لمجابهةِ قدَرِه.

أمَّا إذا ذهبنا إلى صفاتِ ناقةِ كعبٍ فقد وصفَها بالمرأةِ في قوله:[3]

وتُديرُ للخَرقِ البَعيدِ نياطُـــــه بَعْدَ الكَلالِ و بَعْدَ نَوْمِ السـَّارى

عيناً كَمِرْآةِ الصَّنَاعِ تُديرُهـــــا بأنامِلِ الكَفَّينِ كُـــــلُّ مُـدَارِ

---

[1] محمد، السيد إبراهيم،(الدكتور)،قصيدة"بانت سعاد "ص٦٧

[2] الديوان /١٥٣

[3] الديوان/ ٤٠.

ثم وصفها بحدَّةِ البصرِ بقولهِ [1]:

تَسْتَشْرِفُ الأَشْبَاحَ وَهْى مُشِيحَةٌ ببَصيرَةٍ وَحْشيَّةِ الإِنْسَانِ

خَوْصَاءَ صَافِيةٍ تَجُودُ بِمَائِهَا وَسْطَ النَّهَارِ كَنُطْفَةِ الحَرَّانِ

فهي هنا رمزيةً لما يختلجُ في نفس كعبٍ من مشاعرِ القلقِ و الاضطرابِ، والتوترِ والخوفِ ممَّا سيأتي في المستقبلِ، و التخوُّفِ من عدمِ النجاةِ.

أمَّا حركةُ الناقةِ فقال كعبٌ [2]:

يَوماً يَظَلُّ بِهِ الحِرْبَاءُ مُصْطَخِماً كأَنَّ ضاحيَهُ بالنَارِ مَمْلُولُ

كأن أوْب ذِراعيْها وَقَدْ عَرِقَتْ وقَدْ تَلَفَّعَ بِالقُورِ العَساقِيلُ

وقال للقَوْمِ حَادِيهم وَقَدْ جَعَلَتْ وَرْقَ الجَنَادِبِ يَرْكُضْنَ الحَصَى قِيلُوا

شَدَّ النهارِ ذِراعَا عَيْطَلٍ نَصَفٍ قامت فجاوبَها نُكْدٌ مَثَاكِيلُ

نَوَّاحةٌ رِخْوةُ الضَّبْعَيْنِ ليسَ لَهَا لما نعَى بِكْرَها النَّاعونَ مَعقُولُ

تُفْرِى اللَّبَانَ بِكَفَّيْها وَمِدْرَعُهَا مُشَقَّقٌ عَنْ تَرَاقِيهَا رَعَابِيلُ

أما هذه اللوحةُ فهي تشيرُ إلى سرعةِ ناقته، يقولُ بأن سرعةَ ناقتِه في مشيها يشبُه سرعةَ ذراعِ النائحةِ التي تلطمُ فقدَ عزيزٍ عليها.وفي موضعٍ آخرَ تحدَّث كعبٌ عن غضبِ ناقتِه بقوله: [3]:

عَلَى كُلِّ مُعْطٍ عِطْفَهُ مُتَزيِّدٍ بِفَضْلِ الزِّمَامِ أو مُرَوحٍ تُوَاهِقُهْ

وفي موضعٍ آخر شبَّه ناقتَه مختالةً بقوله [4]:

فَسَلِّ طِلابَهَا و تَعَزَّ عَنْهَا بِنَاجِيةٍ كأَنَّ بِهَا خَيَالاً

---

[1] الديوان/ ٢١٨.
[2] الديوان / ١٦.
[3] الديوان / ١٩٦.
[4] الديوان / ٢٠٢.

" أمَّا الناقةُ في قصيدةِ " بَانَتْ سُعادُ " فمختلفةٌ عنها في القصائدِ الأخرى من هذه الناحيةِ. فهي في بانت سعاد هنا ترتبطُ بتجربة الموتِ، والثَّكلِ، والفقدِ بتشبيهها بامرأةٍ ثكلى. ولابدَّ أن يكونَ لهذا الارتباطِ دلالةٌ. فتجربةُ الموتِ والثَّكلِ هي التجربةُ التي تبرزُ في القصيدةِ، وقد ظهرتْ صورةُ الناقةِ من خلالِ ذكرِ السَّرابِ، "وصورةُ السرابِ في شعرِ كعبٍ واحدةٌ، حيثُ قالَ[1]:

كأن أوْبَ ذِراعيْها وَقدْ عَرِقَـــتْ وقَدْ تَلَفَّعَ بِالقُورِ العَسَاقِيـــــلُ

وقوله في مدحِ الانصارِ [2]:

حتى إذا اكْتَسَبِ الأبارِقُ نُقْبَـــةً مِثْلَ المُلاءِ مِن السَّرابِ الجَارِى

وقال :[3]

وهاجِرةٍ لا تَسْتَرِيدُ ظِباؤُهـــــا لأعْلامِها مِنَ السَّرابِ عَمَائِـــمُ

٣-٥-١-٢ حمارالوحش :

تأتي لوحةٌ حمارِ الوحشِ في سياقِ الحديثِ عن الناقةِ وبما يُسَمَّى " الاستطراد " في الحديثِ عن الناقةِ، والحقيقةُ أنَّ القارئَ المتمعِّنَ يدركُ أنَّ الحديثَ عن الحمارِ لا يُعدُّ استطراداً بل رمزٌ يستخدمُها الشاعرُ للتعبيرِ عن رؤاهُ و مواقفهُ من الحياةِ نفسِها.

وتعدُّ لوحةُ الحمارِ الوحشي تقليداً جاهلياً، لكنَّ سطوةَ هذه التقاليدِ بقيت، واستمرت إلى ما بَعْدَ العصرِ الجاهلي، وأستمرَّ الشاعرُ في عصرِ صدرِ الإسلامِ، والعصرِ الأمويِّ أيضاً في استخدامِ هذهِ القوالبِ،لا للتعبيرِ عن رؤىً و مواقفَ

---

[1] الديوان / ١٦.
[2] الديوان /٣٨.
[3] الديوان/ ١٣٦.

جاهليةٍ، بل للتعبيرِ عن رؤاهم ومواقفهم في الحياةِ الجديدةِ التي عاشوها، وعانوا أحداثَها وألفوا مشاهدَها.

وتأتي لوحةُ الحمارِ الوحشيِّ عادةً بعد الحديثِ عن الناقةِ، وعادةً تأتي لتأكيدِ سرعةِ الناقةِ ونشاطِها وقوَّتِها، وتبدأ اللوحةُ بظهورِ الحمارِ الوحشيِّ مع الأتان أو الأُتنِ في وقتِ الربيعِ، في مكانٍ خصيبٍ مَمْرِع يتوافرُ فيه الماءُ و العشبُ، ويبقى الحمارُ مع أتانهِ أو أُتُنِه على هذهِ الحالِ، حتى إذا جَفَّ العشبُ وصَوَّحَ، ونَضُبَ الماءُ فيبدأ الحمارُ الوحشيُّ بالتفكيرِ في موردِ ماءٍ جديدٍ. وبعدَ أن يجمعَ الحمارُ أُتُنَهُ، وبَعْدَ كرٍّ وعضٍ ونسفٍ بالأسنانِ، تبدأ الرحلةُ نَحْوَ موردٍ جديدٍ في الرحلةِ من المكانِ القديمِ إلى الموردِ الجديدِ. يختلفُ الشعراءُ في التفاصيلِ والجزئياتِ، وبَعدَ الوصولِ إلى موردِ الماءِ الجديدِ، تبدأُ معركةُ الحمارِ الوحشيِّ مع الصيَّادِ. وظهرت صورةُ الحمارِ الوحشيِّ عِنْدَ كعبٍ بقوله:[1]

كأنِّي كَسَوْتُ الرَّحْلَ جَوْناً رَبَاعِيـــاً تَضَمَّنَهُ وادِي الجَبَا والصَّرَائِـــمُ

أَتَى دُونَ ماءِ الرَّسِّ بادٍ وحاضِـــرٌ وفيها الجِمامُ الطامِياتُ الخَضارِمُ

فصَدَّ فأَضْحَى بالسَّلِيلِ كأنَّـــــه سَلِيبُ رجالٍ فَوْقَ عَلْياءَ قائِـــمُ

يُقلِّبُ لِلأَصْواتِ والرِّيحِ هادِيـــاً تميمَ النَّضِّى بَرَّصَتْهُ المَكَـــادِمُ

ففي هذه إيمانُ كعبٍ وثقتهُ بالحياةِ، وثقتهُ بالذي يُنْجيه من مهالكها، وتبدو نفسيتهُ منتشيةً بمشاعرِ التفاؤلِ، و الأملِ كما يقول د.السيد إبراهيم:" والأمرُ الذي يلفتُ النظرَ حقاً أنه في جميعِ شعرِ كعبٍ الذي يصفُ حمارَ الوحشِ، والصائدَ الذي يكمنُ له كالقدرِ، نجدُ الحمارَ ينجو ممَّا يدبِّرَ لهُ الصائدُ الذي يخطئُ الرميَ على الرغمِ من مهارته. فمن ذلك قصيدته التي مطلعها (أَمِنْ دِمْنَةِ الدَّارِ أَقْوَتْ سِنِينَا). ففيها نجى

---

[1] الديوان،ص١٤٠.

الحمارُ وأُتُنُه من موتٍ أكيدٍ قد تعرَّضَ لهُ على يدِ الصائدِ. وكان نهيقُه يشبهُ صيَاحَ السَّكرانِ الذي يطلقُ عقيرتَهُ بالغناءِ وسْطَ جماعةٍ من المنتشين "[1]، يقول كعب [2]:

وتَحْسَبُ في البَحْرِ تَعْشِيـــــرَه تَغَرُّدَ أَهْوجَ فى مُنْتَشِينَـــــا

فأَصْبَحَ بِالجِزْعِ مُسْتَجْـــــذِلاً وأَصْبَحْن مُجْتَمِعاتٍ سُكُونَـــــا

ففي اللوحةِ السابقةِ التي يُكْمِلُ كعبٌ فيها قوله:[3]

وغائرَةً فى الحِنْوِ دَارَ حَجَاجُها لَهَا بَصَرٌ تَرْمِى به الغَيْبَ سَاهِـمُ

ورَأْساً كَدَنِّ التَّجْرِ جَأْباً كـأَنَّما رَمَى حَاجِبَيْهِ بالجَـلامِيدِ رَاجِـمُ

وَفُوهٌ كشَرْخِ الكُورِ خانَ بأَسْرِه مَسَـامِيـرُه فحنـْوُه مُتَفاقِـمُ

كِلاَ مَنْخَرَيْهِ سائفاً ومُعَشِّـراً بما أنصَبَّ منْ ماءِ الخيَاشِيمِ رَاذِمُ

فَهُنَّ قِيامٌ يَنتظِرْنَ قَضَـاءَه وهُـنَّ هَـوادٍ للـرَّكِيِّ نَواظِـمُ

وفي اللوحةِ السابقةِ نرى مدى دفاعِ حميرِ الوحشِ عن الأُتُنُ وهذه فكرة صراع البقاءِ بالقوةِ، وذلك من خلالِ قدومِ الحمارِ إلى الماءِ، لكنَّ قدومَ البدوِ أو قومٍ من الحضرِ حالَ بينهُ وبينَ الماءِ، فماذا جرى؟ لقد صدَّ حمارُ الوحشِ، وارتاب، ولم يُقْدِمْ على ورودِ الماءِ خوفاً من أنْ يكون به قانصٌ، ثمَّ صوَّره بالسليب، وهو من تُسلبُ إرادتُه أو ثيابه، ومن هنا تظهرُ فكرةُ السعي إلى الحريةِ والدفاعِ عن النفسِ حتى يحميَها، حيثُ إنَّ هذا الحمارَ عندَ كعبٍ يظهرُ عنده السَعيُ وراءَ الإثارةِ بشهوتِه وتقوِّي رغبتهُ"، وهذا دليـلُ القـوةِ والحيويةِ "[4].

---

[1] محمد، السيد إبراهيم،(الدكتور)، قصيدة "بانت سعاد" لعكب بن زهير وأثرها في الأدب العربي،ص٤٦

[2] الديوان،ص١١١

[3] الديوان، ص١٤٤،١٤٣،١٤٢.

[4] محمد، السيد إبراهيم،(الدكتور)، الرمز والفن واللغة في القصيدة العربية القديمة،ص٤٠.

إنَّ كعباً في هذه اللوحةِ يبدو متأثراً بأَوْسِ بنِ حُجْرٍ- لكنَّ كَعْباً" وجَّه أبياتَهُ توجيهاً جديداً، ووضعها في سياقٍ مختلفٍ من المعاني"[1]. فجاءَ في شعرِ أَوْسٍ بنِ حُجْرٍ:

كِلا مِنْخَرَيْهِ سَائِفاً أو معْشِـــــــراً بما أنفَضَّ مِنْ ماءِ الخياشيمِ راعِفُ

وجاء في قصيدةِ كعب [2]

كِلاَ مَنْخَرَيْهِ سَائِفاً أو مُعَشِّـــــــراً بما انْصَبَّ مِنْ ماءِ الخَيَاشِيمِ رَاذِمُ

فهنا أرادَ أوسٌ أنْ يقولَ :" إنَّ الأصلَ هو الفناءُ، والحياةُ ليسَ لها مكانٌ أصيلٌ في الوجودِ ونجاة الحمار وهمٌ، لأنَّ سيلانَ الماءِ دليلُ الحياةِ، والإخصابُ صورةٌ من دمِ الموتِ الخارجِ من أَنْفِه، وقد أنفذَت فيه الحُتوفُ غايتَها.

لكنَّ كعباً كنَّى عن سيلانِ ماءِ الأنفِ و إثارةِ الشهوةِ أَنَّها دليلُ الحياةِ وبدايتُها سعياً وراءِ الإخصابِ وإدامةِ النسلِ. وهذا يدلُّ على تفاؤلِ كعبٍ، ويدعمُ استمراريةَ الحياةِ ويجعلُها هي الأساس والموتُ هو المتحوِّلُ. وقال كعبُ بنُ زهير [3]:

أخو قُتُراتٍ لا يَزَالُ كأنَّـــــــــه إذا لم يُصِبْ صَيْداً من الوَحْشِ غـــارِمُ

ومرَّ بأَكْنَافِ اليَدَيْنِ نَضِيُّـــــــه ولِلْحَتْفِ أَحْيَاناً عَنْ النَّفْـــسِ عَاجِـمُ

وفي هذه الأبياتِ لوحةٌ رمزيةٌ لفكرةِ الكسبِ في الحياة، يقول د. السيد إبراهيم محمد في الحاشية :" وسياقُ القصيدةِ كلُّه يؤكِّدُ على فكرةِ الكسبِ والخسارةِ، فقد جعلَ الشاعرُ الحمرَ الوحشيةَ التي حثَّها الحمارُ على السيرِ فراراً من الصائدِ كأنها كسبٌ اغتنمهُ فأسرعَ به إلى أهلِه "[4]. حيثُ أكدَّ ذلك كعب بن زهير في قولة [5]:

قَلِيلُ التَّأَنِّي مُسْتَتِبٌ كأنَّـــــــهُ لَها واسِقٌ يَنْجو بِها اللَّيلَ غانِـــــــمُ

---

[1] المصدر السابق،ص٤١.
[2] الديوان ص١٤٤.
[3] الديوان/١٤٧
[4] محمد (د.السيد إبراهيم)، الرمز والفن و اللغة في القصيدة العربية القديمة،الحاشية / ص٤٤.
[5] الديوان /١٥١.

وفي موضعٍ آخرَ ربطَ الشاعرُ بين الناقةِ وحمارَ الوحشِ، فقال [1]:

أَمُونٌ ما تَمَــلُّ ومَا تَشكَّـــــى إذا جَشَّمْتَها يَوْماً كَـــــــلاَلاَ

كَأَنَّ الرَّحْلَ مِنْهَا فَوْقَ جَـــــأْبٍ يُقَلِّبُ آتُنًا خُلُجاً حِيَـــــــالاَ

فالجونُ هو الغليظُ، أي الحمارُ الوحشيُّ، ويقلِّبُ أُتُنًا أي يصرفُها كيف يشاء، فصوَّرَ حمارَ الوحشِ وقد اختلجَ من أولادِها وفُصِلَ عنها جَحشُها، ثمَّ وصَفَ المتأخِّرَ من حمير الوحش فقال: [2]

أَجَشُّ تَخَالُهُ عَلَقاً إذا مَـــــــــا أَرَنَّ على جَوَاحِرِها و جَـــــالاَ

فالحواجزُ هي المتخلفاتُ، والحَبْشَةُ هي البحَّةُ، وغِلظةُ الصوتِ مع قلَّةِ رفعٍ منه عند التكلُّمِ، فصوَّر الحمارَ و كأنَّه قد غُصَّ بالعلقةِ.

ومن خلالِ الصورةِ السابقةِ نرى بأنَّ حمارَ الوحشِ ودورَه برعايةِ الأتُنِ وذهابِهم إلى رمزِ الحياةِ الماءِ، ومسيرَه بهِم بكلِّ هدوءٍ إلى أقربِ موردٍ دونَ السعي إلى المورد الأكثرِ صفاءً و سيرةُ هذا يدلُّ على أنهم الجماعةُ المغلوبُون على أمرِهم، ويسعونَ إلى حياةٍ هادئةٍ آمنةٍ، حتى صوتُهم العالي الذي يدلُّ على مصدرٍ من مصادرِ القوةِ فلم يُعْلِه، لكنَّ في أصواتها بَحَّة لِمَا تَجرّعته من العلقِ مع الماءِ، و إنَّ ذلك يدلُّ علَى أن الشاعرَ يشربُ الحياةَ كَدِرَه، ولا حولَ و لا قوَّةَ له في بعضِ المواقفِ، كما هو حمارُه الوحشيُّ الذي يخشى الصائدُ في كثيرٍ من حياتِه، وفي صورةٍ أخرى في دفاعِ حميرِ الوحشِ عن الأُتُنِ قالَ كعبٌ [3]:

ما أَرَى ذائداً يزيدُ عليـــــــه غابَ عنْهُ أنصـــارُه مَكْثُـــوراَ

بِأَسِيلٍ صَدْقٍ يُثَقِّفُه فيـــــــــ ـــــهنَّ لا نابِيـــاً ولا مأطـــوراَ

فكأنِّى كَسَوْتُ ذلكَ رَحْلِـــــــى و مُمَرَّ السَّراةِ جَأْباً دَريـــــرَا

---

[1] الديوان/٢٠٢

[2] الديوان/٢٠٤

[3] الديوان، ص١٦٩.

أو أَقَبَّا تَصَّيفَ البَقْلَ حتَّـــــى طارَ عنْه النَّسيلُ يَرْعَى غرِيــراَ
يَرْتَعي بالقَنَانِ يَقْرُو أَرِيضـــاً فَانتَحَــى آتُنــاً جَدائــدَ نُـــوراَ

وهي صورةٌ أخرى يدخِلُها الشاعرُ في إطارِ صورةِ الصيَّادِ و المطاردةِ وذلك عندما يطاردُ حمارُ الوحشِ أنثاه، وفي هذهِ الصورةِ يثبتُ حمارُ الوحشِ ذكوريَّته أمام أُنْثَاه، وفي ذلك إثباتٌ لسيادةِ المجتمعِ الذكوريِّ، وأنّ الكلمةَ والفصلَ له، وهذا ما أبرزَهُ كعبٌ في هذه اللوحةِ، وأنَّ الذَّكرَ هو الذي يصولُ ويجولُ، و يحمي، ويسيطرُ، على الأنثى والأُتُنِ.

٣-٥-١-٣ الصَّائد:

الصيدُ من فروسيةِ العربِ وبداوتهِ، ولم تكنِ المهمةُ سهلةً، وليسَ كلُّ رجلٍ قادراً على أن يكونَ فارساً أو صائداً، وهذا الأمرُ لاقى استحساناً في العصرِ الأمويِّ، كانت تربيةُ الحيواناتِ وتدريبِها على الصيدِ من الفروسيةِ، حتَّى إنَّهم – الصيَّادين – اتَّخذوا الصيدَ رياضةً ومتعةً، ومنهم من جَعَلَها مصدرَ رزقٍ، وكلُّ ذلكَ نتاجُ البيئةِ الصحراويةِ و الظروفِ القبليَّةِ.

وكما بالرجلِ العربيِّ شغفٌ بالصيدِ، قال د. عباس الصالحي:"فوائدٌ عشرٌ للصيدِ، ففي ممارستهِ تمرينُ الخيلِ، ورياضةٌ للنفسِ ولذَّةٌ في غيرِ محرَّمٍ، واكتسابُ الشجاعةِ، معرفةُ ذوي الألبابِ، ويَبْعِدُ الصائدُ في وقتِ صيدهِ عن الذنوبِ، والاستغناءِ بالصيدِ عن الأَكلِ في غيرِ وقتِ الحاجةِ، وفيه إزالةُ الغمومِ والهمومِ، ونبذُ الأوجاعِ بالحركاتِ، ويستشعرُ الصائدُ بلذَّةِ التعبِ، وفيه أيضاً تقويةٌ للفكرِ".[1]

وفي الشعرِ نوعان من صورِ الصيدِ كما ذكرنا: صورةُ الصائدِ المحترفِ، والأخرى: الذي يتخذ الصيدَ وسيلةً للترفيهِ والرياضةِ، ويقول د.نصرت عبد

[1] الصالحي ،عباس،(الدكتور)، الصيد و الطرد في الشعر العربي –، ص٥٢

الرحمن: "أمَّا الصورةُ الأولى هو الذي يحكمُ نفسَه يتحسَّس قوسَه، ويُحكِم وضعَ السهمِ المُرَيشِ فيه، يصوِّبُ بصرَهُ نحوَ الشَّرعةِ. ثم نرى منظرَ حُمُرِ الوحشِ العطاشِ قد أقبلت من مكانٍ قصيٍّ لترتويَ فينطلقُ السهمُ ويطيشُ ولا يصيبُ في إحدى الحمرِ مقتلاً "[1]

أمَّا في عصرِ صدر الإسلام والأموي فكثيراً ما ربطَ الشاعرُ بين ناقتهِ و حمارِ الوحشِ أو الثورِ ثم وصفَ حمارَ الوحشِ وملاحقتَه من قبل الصيادين.

وهذه اللوحةُ جميلةُ المنظرِ بعيدةُ المعنى، وأدركها كعبٌ في شعره" وكان ممَّن أكثروا من وصفِ الصيَّادِ، حتَّى غدا هذا الوصفُ عندَه جزءاً مهمَّاً من وصف الناقةِ، وقد استعار كثيراً مما وردَ عند أبيهِ "[2].

وقد يكونُ كعبٌ تأثَّرَ واستعارَ من أبيه وغيرِه. فأبو ذؤيبٍ الهذليُّ لم تنجُ حمرُهُ الوحشيَّةُ، فيصفُ تجربةَ الحمارِ الوحشيِّ مع الصائدِ، يقولُ [3]:

والدَّهْرُ لاَ يَبْقى عَلَى حَدَثَانِـــــــهِ جَوْنُ السَّراةِ لَهُ جَدَائِدُ أَرْبُـــــعُ

أَكَلَ الجَمِيمَ وطَاوَعَتْهُ تَسْمَحـــــجٌ مِثْلُ القَنَاةِ وَ أَرْعَلَتْهُ الأَمْـــــرُعُ

ثم قالَ :

فَرَمَى فَأَنفَذَ مِنْ نَحُوصٍ عائـــــطٍ سهماً فَخرَّ وريشُهُ مُتَصمِّـــــعُ

فَأَبَدَّهُنَّ حُتُوفَهُـــنَّ فهـــــارِبٌ بِذَمَائِهِ أو بارِكٌ مُتَجعْجِـــــــعُ

يَعْثُرنَ في عَلَقِ النَّجيعِ كَأَنَّمـــــــا كُسِيَتْ بُرُودُ بنـــــــي الأَدْرَعُ

فنلاحظُ هنا أَنَّ الحُمُرَ الوحشيَّةَ عندَ أبي ذؤيبٍ الهذليِّ مقتولةٌ، وتتخبَّطُ بقدرِها فسهامُ الصائد أصابتها، أي أنَّ القدرَ أصابَها.

---

[1] عبد الرحمن، نصرت،(الدكتور)، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث،ص٤٠

[2] الصبَّاغ، محمد لطفي،(الدكتور)، فن الوصف في مدرسة عبيد الشعر –ص٦٧.

[3] الهذلي(خويلد بن خالد بن حرث بن زبيد... بن سعد بن هذيل)، ديوان أبي ذؤيب الهذلي /١٨/ /تحقيق د.ياسين الأيوبي /المكتب الإسلامي /ط/١/١٤١٩هـ/١٩٩٨م.ص ١٨.

وقالَ أَوْسُ بن حجر[1]:

حتَّى أُتيحَ لَهُ أخوُ قَنَـــــــــصٍ ... شَهْمٌ يُطيُّر ضَوَارياً كُثُبَـــــــا

يُنْحي الدِّماءَ على تَرَائِبِهَـــــــا ... والقدَّ مَعْقُوداً و مُنْقَضِبَـــــــا

فَذَ أوْنهُ شَـــرَفاً وكُنَّ لـــــهُ ... حَتَّى تُفَاضِلَ بَيْنَهَا جَلَبَـــــــا

حَتَّى إذا الكـــلاَّب قالَ لَهَـــــــا ... كالْيَومِ مَطلــوباً ولاطَلَبَـــــــا

ذَكَرَ القِتالَ لهـــا فَراجَعَهـــــا ... عن نفسِــهِ ونفوسَها نَدَبَـــــا

كَرِهَتْ ضَوَارِيَهَا اللِّحاقَ بِـــــهِ ... مُتَباعِـداً منْـها ومُقْتَرِبَـــــا

و انْقَضّ كالدِّرِّئِ يَتْبَعُـــــــهُ ... نَقْعٌ يَثُــورُ تَخَالُــهُ طُنُبَـــــا

يَخْفى وأحْـياناً يَلوحُ كَـمَـــا ... رَفَعَ المُنيرُ بِكفِّــهِ لَهَبَـــــــا

فيصف أَوْسٌ الثورَ وقد يُسِرَ له أخو قنص، ذكيٌّ بارعٌ، معه كِلابُهُ المدَّربةُ، وُصِفَ المنظرُ العامُّ حيثُ أن كلابَه قادته إلى مكانٍ مرتفعٍ حتى يصطادَ أفضل الغنائمِ وأسمنَها، حتَّى إنَّه وصف غبارَ الافتراسِ في لحظةِ الانقضاضِ، وكأنَّه يقولُ بأن القدرَ مكتوبٌ، لكنَّ زمانَه غيرُ محسومٍ، وعند مجيءِ الوقتِ المقرَّرِ للقدرِ فلاَ رادَّ له.

أمَّا القصيدةُ التي تأثَّر فيها كعبٌ لأوسِ بنِ حُجْرٍ في وصفِ الصائدِ قالَ فيها[2]:

كأنَّ بِجَـنْبَيْهِ جَنابَينِ مِنْ حَصىً ... إذا عَـــدْوُهُ مَرَّا بِهِ مُتَضَايِــفُ

تُوَاهِقُ رِجــلاهَا يَدَيْهِ ورَأسَــهُ ... لــها قَتَــبُ فَوْقَ الحَقيبَةِ رَادِفُ

يُصَرِّفُ للأصْوَاتِ والرِّيحُ هَادِياً ... تمِــيمَ النَّضِيِّ كَدَّحَتْهُ المناسِفُ

وَرَأساً كَدَنَّ التَّجْرِ جَأبــاً كَأنمَا ... رَمَــى حاجِبَيْهِ بالحِجارَةِ قَاذِفُ

كلا مِنْخَرَيْهِ سَائِفاً أوْ مُعَشِّراً ... بِما انْفَضَ من ماءِ الخياشيمِ رَاعِفُ

---

[1] ديوان أوس بن حجر، تحقيق: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧م، ص٣.

[2] ابن حجر(أوس)، ديوان أوس بن حجر ص٧٣

فأَوْسٌ في هذهِ اللوحةِ وصفَ لنا الحمارَ والأتانَ في ركضهما فِرَاراً من الصائد تلازماً، وكأَنَّه يريدُ أنْ يقولُ ليس بالموتِ دائماً فقد يحيا الحمارُ من مصائبِ الصائدِ وقد يُهلِكُ.

أما زهيرُ بنُ أبي سُلْمى، فيقول في الصيَّادِ[1]:

وعلَى الشَّريعةِ رابىءٌ مُتَحلِـــسٌ	**رامٍ بعينيهِ الحَظِيرةَ شيـــزَبُ**
مَعَهُ مُتابِعةٌ، إذا هوَ شَـــــدَّها	**بالشِّرْعِ يَستَشزِي لَهُ وتَحَـدَّبُ**
ملساءُ، مُحْدَلةٌ، كأنَّ عتـــــادَهَا	**نوَّاحةٌ، نَعَتِ الكِرامَ، مُشيِّـــبُ**
قَنْواءُ حَصَّاءُ المُقَرَّسِ نَبْـــــعَةٌ	**مِثْلُ السَّبِيكةِ إذْ تُمَلُّ وتُشْسَـــبُ**
عرشٌ كحاشيةِ الأزارِ شريجـــةٌ	**صفْراءٌ، لاسدرٌ، ولاهي تألـــبُ**

يصف زهيرُ حالَ الصائدِ وهو متَربصٌ، متأهبٌ لمكانِ حُمرِ الوحشِ، وهو عطشانُ، ومتحمِّسٌ للصيدِ وفي يديهِ عِدَّةُ الرمي والصيدِ وعندما رمى هدفه أخطأَ، فعاد متحسِّراً مُتألِّماً، و أخذَ يسعى في الأرض ركضاً.

أمَّا كعبٌ فكما يقولُ د.السيد إبراهيم :"والأمرُ الذي يلفتُ النظرَ حقاً أنه في جميعِ شعرِ كعبٍ الذي يصفُ حمارَ الوحشِ والصائدَ الذي يكمُن له كالقدرِ، نجد الحمارَ ينجو ممَّا يُدَبِّرُ له الصائدُ الذي يخطِئُ الرميَ على ما له من مهارةٍ "[2].

يقول كعبٌ في قصيدته"أمِنْ دِمْنةِ الدَّارِ"[3]:

يَـزُرُّ و يَلْفِـظُ أَوْبارَهـــــا	**ويَقْرُو بهنَّ حُـزُوناً حُـزُونـــا**
وتَحْسَبُ في البَحْرِ تَعْشِـــيرَه	**تَغَرُّدَ أَهْـوجَ في مُنْتَشِينَـــــا**
فأَصْبَحَ بالجِزْعِ مَسْتَجْـــــذِلاً	**وأَصْبَحْنَ مجتمِعاتٍ سُكُونَـــا**

([1]) أبو سلمى(زهير)، ديوان زهير بن أبي سلمى، صنعة أبي العباس ثعلب، تحقيق: د. فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق- سوريا، ص١٧٨

([2]) محمد، السيد ابراهيم،(الدكتور)، قصيدة "بانت سعاد" و أثرها في التراث العربي، ص٤٩.

([3])الديوان ص١١١.

يقولُ د.السيد إبراهيم :" ففيها نجا الحمارُ وأُتُنه من موتٍ أكيدٍ، كان قد تعرَّضَ له على يدِ الصيادِ. ولذلك كانت فرحتُه بالنجاةِ عظيمةً، وكان نهاقُه يشبه صياحَ السكرانِ الذي يُطلقُ عقيرَته بالغناءِ وسْطَ جماعةٍ من المنتشين "[1]. ثم قالَ :"أمَّا الصائدُ فقد عاد بالحسرة بعد أَنْ أَرسلَ سهماً إلى الأتن، وقد دنت من الماءِ لا تتقي أحداً أو شيئاً. ولكنَّ السهمَ مرَّ على نحرِ العَيْرِ وذراعيهِ، ولم يصبْهُ ولم يكنْ معهوداً من الصائدِ أنْ يُخْطِئَ مثل هذا الخطــأ "[2].

حيثُ قالَ كعبٌ [3]

فأرْسَلَ سَهْماً على فُقــــــرَةٍ وَهُنَّ شَوَارِعُ ما يَتَّقِينَـــــــــا

فَمَرَّ على نَحْرِهِ والـــــــذِّرَاعِ وَلَمْ يَكُ ذاكَ لَهُ الفِعْلُ دِينَـــــا

فَلَهَّفَ مِنْ حَسْرةٍ أُمَّـــــــهُ وَوَلَّيْنَ مِنْ رَهَجٍ يَكْتَسِينَـــــا

أمَّا في قصيدته التي تأَثَّرَ فيها أستاذَه أَوْسَ بنَ حُجْرٍ، يقول فيها [4] :

وفِي جانبِ الماءِ الَّذي كان يَبْتَغِي بِهِ الرِّيَّ دَبَّابٌ إلى الصَّيْدِ عَالِمُ

و مِنْ خَلْفِه ذُو قُتْــرَةٍ مُتَسَمِّــعٌ طَوِيلُ الطَّوَى خِفٌّ بِها مُتَعالِمُ

رَفِيقٌ بتنضِيدِ الصَّفَــا ما تَفُوتُــهُ بِمُرْتَصَدٍ وَحْشِيَّةٌ وَهــوَ نائِــمُ

ويصفُ الشاعرُ السِّهامَ بأنَّها مسمومةٌ،ويقول [5]:

يُقَلِّبُ حَشْرات ويَخْتَارُ نابِــلٌ مِنْ الرِّيشِ ما التَفَّتْ عليه القَوَادِمُ

صَدَرْنَ رِوَاءً عنْ أسِنَّة صُلَّــبٍ يَقِئْنَ ويَقْــطُرْنَ السِّمَامَ سَلاَجِــمُ

---

[1] محمد، السيد ابراهيم،(الدكتور)، قصيدة "بانت سعاد" و أثرها في التراث العربي ص٤٦.
[2] محمد، السيد ابراهيم،(الدكتور)، قصيدة "بانت سعاد" و أثرها في التراث العربي ص٤٧.
[3] الديوان /١٠٩
[4] الديوان/ ١٤٥.
[5] الديوان /١٤٧.

وهذه الأبياتُ تُشير لنا إلى أنَّ القدرَ لم يصبِ الحمارَ، إذْ لم يكنْ حتماً مجئُ القدرِ المحتومِ، ثم يمضي الشاعرُ، ويصف لنا حياةَ الحمارِ الوحشيِّ الجديدة بعد أَنْ نبهها إلى المخاطرِ التي تحيقُ بها جَرَّاءَ الغزوِ من الصائد، فيقولُ [1]:

فَوَرَّكَ قِدْراً بالشَّمالِ و ضَلْفَعاً ... وَحاذَتْهُ أعْلامُ لها ومَخــارِمُ

وأَمَّ بها مَاءَ الرُّسَيْسِ فَصَوَّبَتْ ... لِلِينَةَ وانْقَضَّ النُّجُومُ العَوَاتِمُ

فَلَمْ أَرَ مَوْسُوقاً أَقَــلَّ وَتِيرَةً ... ولا وَاسِقاً مَالَمْ تَخُنْهُ الْقَوَائِمُ

فنجاةُ حمارِ الوحشيِّ من الصائدِ لم تكن مألوفةً عندَ الشعراءِ الجاهليين، بل كانت شبهَ خاصَّةٍ في شعرِ كعبٍ فكأَنَّ حمارَ الوحش لدى كعبٍ هو الوحيدُ الذي يفرُّ من الصائدِ، وأقول: كأن كعباً يفرُّ من الأقدارِ السيئةِ إلى أنْ اختار له اللهُ القدرَ الحسن وأكَّدَ ذلك قولُه [2]:

فأَقْسَمْتُ بالرَّحْمنِ لا شيءَ غَيْرُه ... يَمِينَ امْرَئٍ بَــرٍّ ولا أَتَحَلَّــــلُ

لأَ سْتَشْعِرَنْ أَعْلَى دَرِيسَيَّ مُسْلِماً ... لِوَجْهِ الذي يُحيْى الأَنَامَ ويقْتَــــلُ

وفي موضعٍ آخرَ من ديوانِ كعبٍ، قالَ في قصيدته "إنَّ عِرْسِي "[3]:

ويَخَافَانِ عامِراً الخُضْــــــ ... ــرِ وكــان الذِّئابُ مِنْهُ مَصِيراَ

رامِياً أَخْشَنَ المَنَاكِبِ لايُشْــ ... ــخِصُ قد هَرَّه الهَوادِى هَرِيراَ

ثَاوِياً ماثِلاً يُقلِّبُ زُرْقــــاً ... رَمَّها القَــيْنُ بالعيُونِ حُشُوراَ

شَرِقَاتٍ بالسُّمِّ من صُلَّــبِــيٍّ ... ورَكُوضاً مِنَ السَّرَاءِ طَحُــوراَ

ذاتَ حِنْوٍ مَلْسَاءَ تسْمَعُ مِنْها ... تَحْتَ ما تَنْبِضُ الشِّمالُ زَفِيــراَ

لاَصقٌ يكلأُ الشَّرِيعةَ لا يُغْــ ... ــفِى فُوَقاً مُدَمِّــراً تَدْمِيـــراَ

---

[1] الديوان /١٥٢.
[2] الديوان /٥٦.
[3] الديوان/ ١٨٢.

في هذه الأبياتِ شبَّه كعبٌ الراميَ بالقدرِ؛ وذلك لقدرتهِ على الصيدِ، والعلاقةُ بين القرادِ والرامي والقدرِ هي أنَّها دائما في ترصُّدَ ولا ينجو منها أحدٌ ممن تصيبُه.

إلاَّ أنَّ كعباً لا يقنطُ من رحمةِ اللهِ، فقالَ [1]:

لَعَمْرُكَ لَوْلاَ رَحْمَةُ اللهِ إنَّنِـــــى لَأمْطُو بِجِدٍّ مايُرِيدُ لِيَرْفَعَـــــا

وقالَ د. السيِّد إبراهيم: "وإذا كانَ كعبٌ قد صوَّر القدرَ على هذا النحوِ من التصويرِ فجعله متَّسعاً، له ملازماً إياه لا يكادُ يفارقُه، فإنه لا ينسى أبداً أن يذكرَ مع هذه الفكرةِ شيئاً آخرَ يكونُ كالوقايةِ من هذا القدرِ المطبقِ، وأن يفتحَ من سياقِ ذكرِه له باباً إلى النجاةِ، يكونُ سبيلُه إليه رحمةُ الله تعالى. وهذا يدلُّ على اكتمالِ فلسفتهِ التي تكادُ تتمثلُ في كلِّ شيءٍ في الشعرِ"[2]. وجاءت هذه الفلسفةُ متمثلةً في البيتِ السابقِ.

وصوَّرَ كعبٌ شدةَ حرصِ الصيَّادِ على صيدِه، وحذَرْهِ في مكانِ صيدِه، فقالَ :[3]

فَصادَفْنَ ذا حَنَقٍ لاصِـــــــقٍ لَصُوقَ البُرَامِ يَظُنُّ الظُّنُونَـــا

قَصِيرَ البَنَانِ دَقِيقَ الشَّـــــوَى يَقولُ أَيَأْتِينَ أمْ لا يَجِينَـــــا

يَؤُمُّ الغَيابَـــةَ مُسْتَبشِـــــــراً يُصِيبُ المَقَاتِلَ حَتْفاً رَصِينـــا

ثم قال :

فأَمْسَكَ يَنْظُرُ حتَّـــــــى إذا دَنَوْنَ مِنْ الرِّيِّ أو قد رَوِينَـــا

يصوِّرُ كعبٌ في هذه الصورةِ حرصَ الصائدِ على الاختفاءِ، فهو لاصقٌ بالأرضِ وساعدَه على ذلك ما منحهُ اللهُ من ضآلة في الجسم، وقد يكون الصائدُ في هذهِ اللوحةِ معادلاً فنياً لكعبٍ نفسهِ، فالشاعرُ كأَنَّه يتحدَّث عن حالِه وصفاتِه. انظر

---

[1] الديوان /٢٢٧.

[2] محمد، السيد إبراهيم،(الدكتور)، قصيدة "بانت سعاد " لكعب بن زهير وأثرها في الأدب العربي، ص٥٦.

[3] الديوان /١٠٧.

إليه وهو يقولُ عن صائدٍ مختبئٍ ملتصقٍ بالأرضِ كالقُرادِ، وهو قصيرٌ دقيقُ الأطرافِ، وكلُّه يَقِظَةٌ وحذرٌ وانتظارٌ. وعندما جاءت الأُتُن تأهَّبَ لها، وجسَّ أنفاسَه، وأمسكَ قليلاً حتى تَرَوَّت، وعَمَدَ إلى القوسِ، وصوَّب سهماً، لكنَّه أخطأ رميتَه فولوا عند ذلك، حينَ ولَّت الأُتُنُ مسرعةً، وقالَ[1]:

فَلَهَّفَ مِنْ حَسْرةٍ أُمَّـــــــــه ووَلَّيْنَ من رَهَجٍ يَكْتَسِينَـــــــــا

أمَّا من يقوم على الصيدِ فالصائدُ نفسُه –في لوحاتِ كعبِ بنِ زهيرٍ – ولست كلابَ الصيدِ. فهم مختبئون في قَتراتِهم عند مواردِ الماءِ يتربَّصون بها، بنصبِ الأشراكِ في السُّبُلِ المؤدِّيةِ إلى تلك الأماكنِ، قالَ كعبٌ[2] :

وَهَمَّ بوِرْدٍ بالرُّسَيْسِ فصَـــــدَّه رِجالٌ قُعُودٌ في الدُّجَى بالمَعَابِـلِ

إذا وردَتْ ماءً بِلَيْلٍ تَعرَّضَـــــتْ مَخَافةَ رَامٍ أو مَخَافةَ حابِـــــلِ

وكان كعبٌ يتحدثُ عن قضاءِ اللهِ وقدرِه ويبرهنُ له؛ وذلك لشدَّةِ إيمانِه بذلك، فمتى أُصيبَ بقدرٍ ما، فهو لا يستطيعُ ردَّه، أو تعطيل حكمه، فحكمه نافذ لا محالة.

وفي هذه اللوحةِ لم يصبْه قضاء الله وقدره بمكروهٍ، ولكنَّ كعباً كصائدٍ محترفٍ أرادَ له إتمامَ القضاءِ، والقضاءُ على الأتن لكنَّهُ برَّرَ ذلك لَهُنَّ، يقولُ: "**وهنَّ شَوَارِعُ ما يَتَّقِينَا**"[3].

وأكَّدَ على ذلك بأنَّه لا يعتمدُ على كلبِ الصيدِ، وإنَّما يقفُ على صيدِه بنفسِه لكنَّ إرادةَ اللهِ وَحْدَه وانتهاءَ الأجلِ من عندِ اللهِ والرزقَ كذلك من عِنْدِه، يقول د.السيد إبراهيم: "وللقدرِ حكمٌ نافذٌ على الأحياءِ يسبقُ السعيَ ويقطُع الحيلةَ ويعترضُ المهارةَ و يُعَطِّلُ الأسبابَ "[4].

---

[1] الديوان/ ١١٠.

[2] الديوان /٩٨-٩٩/.وانظر : الصالحي (عباس) –الصيد والطرد في الشعر العربي،ص٨٨.

[3] الديوان/ ١٠٩

[4] محمد، السيد ابراهيم،(الدكتور)،الرمز والفن واللغة في القصيدة العربية القديمة /ص٦٢

بينما لو ذهبنا الى غيرهِ من الشعراءِ، فقد كانوا يستعينون على صيدِهم بوسائلَ متعددةٍ والاحتيالِ للإيقاعِ بطرائدِهم، فاستخدم الشعراءُ الخيلَ والكلابَ والفهودَ وغيرَ ذلك ليستعينوا بها على طرائدِهم؛ إذا ظنُّوا بأَنَّ سهامَهم لم تصبْ طرائدَهم. فقال حاتمُ الطائيُّ في جبنِ كلبٍ [1]:

إذا مابخيلُ الناس هرَّت كلابـــــــهُ وشقَّ على الضيفِ الضعيفِ عقورها

فأنى جبانُ الكلبِ، بيتي موطَّـــــأ أجودُ إذا ما النفسُ شحَّ ضميروها

وأنَّ كلابي قد أهرَّتْ وعُـــــوِّرت قليل على من يعتريني هريــرها

واستعانَ أبو ذؤيب الهذليُّ على طرائدهِ في لوحتهِ المشهورةِ بالكلابِ.إذن كثيرٌ من الشعراءِ استعانوا على طرائدِهم إلا كعباً، كانَ في أكثرِ الأحيانِ يقفُ على صيدهِ بنفسهِ، ولم يستعنْ بالكلابِ إلا في مواقفَ قليلةٍ، ومنْهَا قولُه في قصيدتِه، "إنَّ عِرْسِي":[2]

مِنْ خَفِيَّ الطِّمْرَيْنِ يَسْعَى بغُضْفٍ لمْ يُؤيِّه بِهِنَّ إلا صَفِيـــــــراَ

مُقْعِيـــاتٍ إذا عَلَـــوْنَ يَفَاعـــاً زَرِقاتٍ عُيـــونُها لِتُغِيـــــــراَ

كالِحاتٍ معاً عوارِضَ أَشْـــــدَا قٍ تَرى في مَشَقِّها تأخِيـــراَ

طافِياتٍ كأنهُـــــنَّ يَعَاسِـــــــ ـــبُ عَشِيٍّ بارَيْنَ رِيحاً دَبُـــوراَ

ما أَرَى ذائداً يزِيدُ عليـــــــه غَابَ عنه أنصَارُه مَكْثُـــــوراَ

بأَسِيلٍ صَدْقٍ يُثَقِّفُـــــه فيهـــ ـــهنَّ لا نابِياً ولا مأطـــــوراَ

وفي كثيرٍ من اللوحاتِ – و على الأغلب – ما ينتهي المشهَدُ بمصرعِ الكلابِ، فهي لمْ تكنْ كمَنْ يسعى بنفسه إلى فريسته.

---

[1] الطائي (حاتم الطائي)، ديوان حاتم الطائي دار الكتب العلمية /بيروت /لبنان/ط/١/١٩٨٦م/ص٣٠-٣١

[2] الديوان / ١٦٧-١٦٩

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

٣-٥-١-٤ الظَّليمُ :

وردَ الظليمُ في شعرِ الشعراءِ، وشكّلَ عندهم لوحاتٍ جميلةٍ، و الظليمُ الى حدٍّ ما شكل الطائرِ وشكل البعيرِ، وهذه القوةُ عندَ الظليمِ جعلتهم يشبِّهون الظليمَ بالناقةِ.

ومن هنا نجدُ أنَّ ربطَ سرعةِ الناقةِ بسرعةِ الظليمِ كانَ متوفِّراً في شعرِ كعبٍ ومن قبلهِ شعراءُ العصرِ الجاهليِّ "، ممَّا يعني أنَّ الشاعرَ الجاهليَّ أَسْبَغَ على الظليمِ معانيَ ايجابيةً عند تشبيههِ بسرعةِ الناقةِ، رفيقةِ دربهِ في رحلتهِ – بسرعةِ الظليمِ– على الرُّغمِ من الصورةِ السلبيةِ العامَّةِ في ذهنِ الشاعرِ للنَّعامِ "[1].

و الظليمُ معروفٌ بالسُّرعةِ حتى إنَّ الخيلَ تعجَزُ عن إدراكهِ، أمَّا سرعةُ الظليمِ فقد يكونُ سببُها، هو شدة الخوفِ والهربِ من الأعداءِ، وقد وردتْ صورةُ هذا الحيوانِ في شعرِ زهيرِ بنِ أبي سُلْمَى من قَبْلِ كعبٍ، بقولهِ [2]:

كأنِّ وردْفي والفِتانَ و نُمْرُقـــــي ... على حاضِبِ السَّاقَيْنِ أزْعَرَ نِقْنَقِ

تَرَاخَى بِهِ حُبُ الضَّحاءِ وقَـد رأى ... سَمَاوةَ قَشْراءِ الوَظِيفَيْنِ عَوْهَقِ

تَحِنُّ إلى مِثْلِ الحَبَابِيرِ جُثَّـــــمٍ ... لَدَى سَكَـــنٍ مِنْ قَيْضِها المتعلِّقِ

تَحَطَّمَ عَنها قَيْضُها عن خَرَاطِـــمٍ ... وعـــن حَدَقٍ كالنَّبْخِ لمْ تَتَفَتَــقِ

ويشبهُ الشاعرُ ناقتَهُ بالظليمِ، حينَ يصفُ رحلتَه، وكنَّى عن سرعةِ الرحلةِ وكأنَّهم على الظليمِ، ثم أخذَ يصفُ هذا الظليمَ فهو يعيشُ في روضةٍ خضراءَ ومن شدةِ نعيمهِ في هذه الروضةِ، تخضَّبت ساقُه وهو غِرِّيرٌ لا يكفُّ عن النقيق، أزعرُ، قليلُ الريش.

---

[1] بحث " الظليم ومواضع وروده في القصيدة الجاهلية –د.ماهر أحمد المبيضين /مجلة المنارة للبحوث و الدراسات / جامعة آل البيت، مجلد /١١، عدد/٤/ذو القعدة ١٤٢٦هـ(ديسمبر ٢٠٠٥م)،ص ٣٩٠.

[2] أبو سلمى(زهير)، ديوان زهير بن أبي سلمى،ص١٧٧.

وورد وصفُ الظليمِ عند كعبٍ، وجاءَ به بنَفَسٍ أَطْولَ وأَكْثرَ تفصيلاً، يقول[1]:

أفَتِلْكَ أمْ رَبْداءُ عاريةُ النَّسَـــا ... زَجَّاءُ صادقةُ الرَّوَاحِ نَسُـوفُ

خُرجاءُ جَوَّفها بياضٌ داخِـــلٌ ... لِعِفَائِها لَوْنانِ فهو خَصِيـــفُ

ظَلَّتْ تُرَاعِي زَوْجَها وطِبَاهُمـــا ... جِزْعٌ قَدَ امْرَعَ سَرْبُه مَصْيُوفُ

يَنْجُو بها خَرِبُ المُشَاشِ كأنَّـه ... بِخِزَامِـهِ وزِمَامِـهِ مَشْنُـوفُ

قَرِعُ القَذَالِ يَطِيرُ عن حَيْزُومِـهُ ... زَغَبٌ تُفِيَّئُهُ الرياحُ سَخِيـفُ

وكأنَّهـا نُوبِيَّـةٌ، وكأنَّـــهُ ... زَوْجٌ لها من قَوْمِها مَشْـعُوفُ

يشيرُ الشاعرُ كعبٌ إلى أنَّ الظليمَ أربد، وذكرَ أنها عاريةُ النَّسا، وأنها سريعةُ العدو، وقد دعاهما وادٍ خصبٌ بهيجٌ، يستمتعُ ساكنوه من الجن.

فالشاعرُ في هذه اللوحةِ يصفُ نفسَه ويعبِّر عنها حينما أسلمَ وحَسُنَ إسلامهُ، وصَلُحَ شأنهُ، فركبَ إلى قومهِ يدعوهم إلى الدخولِ فيما دخلَ فيه، وكانَ في قومهِ بعضُ الخلافِ، فأسلمَ ناسٌ كثيرون[2].

فلم يكن عند الشاعرِ من صورِ السرعةِ إلا أنَّه أحضرَ الظليمَ ليصفَ شِدَّة السرعةِ ويكنِّى به عن نفسِه وشبَّه الَّذين لم يدخلوا الإسلامَ كحال الذين بَقوا يرتعون ويمرعون ثم قال[3]:

" **يَنْجُو بها خَرِبُ المُشَاشِ كأَنَّـــــه ... بِخِزَامِه وزِمَامِه مَشْنُـــــوفُ** "

أي الذي يدخل الإسلام هو الذي ينجو و يرفع رأسه، فكعبٌ دعاهم إلى الخير والربيع لينجوَ من الكفرِ. لكنَّ دعوتَهُ هذه طَلَبَها منهم على جناح السَّرعةِ، لذا جاءَ بهذه اللوحةِ التي ما انفكَّ العربُ يفهمونَها بغيرِ معنى السرعة، والعجلةِ في الأمرِ.

---

[1] الديوان /١١٩.
[2] الديوان /١١١.
[3] الديوان / ١٢١.

وجاءَ كعبٌ في لوحةٍ أخرى، يقولُ فيها [1]:

كأن رَحْـلي وقدْ لانتْ عَـــريكَتُها ... كَسَوْتهُ جَـــوْرَفاً أَقْرابُه خَصِفَـا

يَجْتازُ أرْضَ فَلاَةٍ غيـــرَ أنَّ بِـــها ... آثارَ جِنٍّ ووَسْـــماً بينهم سلَفا

تَبْرِى له هِقْلةٌ خَـرْجاءُ تحـسَبُها ... في الآلِ مَخْلولةً في قَرْطَفٍ شَرَفَا

ظَلاَّ بأَقْرِيةِ النَّـفَّاخِ يوْمهمـــــا ... يَحْتَفِرَانِ أُصُولَ المَغْدِ و اللَّصَفَـا

والشَّرْى حتَّى إذا اخضرَّتْ أُنُوفُهما ... لا يَأْلُوانِ من الـــتَّنُّومِ مانَقَفَـا

إلى قوله :

كانتْ كذلك في شَأْوٍ ممنَّعـــةً ... ولو تَكَلَّفَ منها مِثْلَه كَلِفَـا

لقد صوَّرَ كعبٌ هذه الهقلةَ وهي النعامةُ، وكأنها من كثرةِ ريشِها "شرفٌ من الأرضِ –أي المكانُ المرتفعُ – و الخرجاء وهي التي فيها بياضٌ وسوادٌ، وشبَّه ريشها بالقرطفِ وهو كساءٌ له خمل به بمنزلةِ القطيفةِ أي كساءٌ مخملٌ [2].

وجاءَت هذه القصيدةُ بعد قولِ كعبٍ قصيدَته التي مَطْلعُها [3]:

أتَعرِفُ رَسْمًا بين رَهْمَانَ فالرَّقَـمْ ... إلى ذِى مَرَاهيطٍ كما خُطَّ بالقَلَـــمَ

ذكرَ كعبٌ الحطيئةَ في شعرهِ [4]، ولم يذكر معه مُزرِّد بن ضرار، وغَضِبَ مُزرِّد وقالَ [5]:

أنتَ امروٌ من أهلِ قُـــــدْسٍ أُوَارَةٍ ... أَحَلَّتْكَ عبدُالله أكنافَ مُبْهِـــلِ

جاءت هذه اللوحةُ – الظليمُ– لتعبِّرَ لنا عمَّا يختلجُ في نفسِ الشاعرِ من مُزرِّدِ بنِ ضرارٍ، فجعلَ الشاعرُ نفسهُ مترفِّعاً عن الردِّ وهم كالهِقْلَة.

---

[1] الديوان / ٨٢-٨٨.
[2] الديوان / ٨٣.
[3] الديوان / ٦١.
[4] الديوان / ٥٩.
[5] الديوان/ ٦١.

وكأنَّ الشاعرَ يُجري مقارَنةً بينَه وبين خصومهِ من الأعداءِ، وجاءَ بصورةِ الظليمِ لتدلَّ على سرعةِ هروبِ خصومهِ من أمامهِ. ثم جاءَ بصورةٍ ما يأكلُهُ النعامُ وهو نوعٌ من نباتِ الأرضِ فيه سوادٌ كحَبِّ الخِروعِ والتَّتَّومِ وهي شجرةٌ غبراءُ يأكلُها النعامُ، وكنَّى بهذه الصورةِ عن أعدائهِ.

وجاءَ كعبٌ بصورةِ الظليمِ ليُكَنِّي بها عن نفسهِ، فالظليمُ حريصٌ على أن يشربَ ممَّا لم يَشربْ به مِنْ قبلُ، وهذا يدلُّ على الحرِّيةِ و الأَنَفَةِ، فهذهِ اللوحةُ ترمزُ الى صورةِ حبِّ العلوِّ والأنفةِ وعدمِ التبعيةِ في المواقفِ فهو الذي يفتخرون مَنْ يَذْكُرَهمْ بِشِعْرَهُ، و لا يُخلَّد بشعرِ غَيْرَه.

ثم شبَّه النعامَ و الظليمَ بالحبشين وقد كتفا لمَّا ضَحَّا جناحيهما، وتأهبَّا للعَدْوِ،وفي قولِه "كالخاليين"[1].

كالخاليَيْنِ إذا ما صَوَّبا ارتفعـــــــا لا يَحْقِرانِ من الخُطْبانِ مانَقَفـــا

فأغْتَرَّها فشآها وهي غـــــــافلةٌ حتى رأتْه وقد أَوْفَى لها شَرَفَـــا

فشبَّههما في رفْعِهما رؤوسَهما ووضعِهما بالخاليين، كأنهما يقطعان الخلى، ثمَّ ربط بين النعامةِ و الظليم،بقوله[2] :

كانتْ كذلكَ في شَأْوٍ ممنَّعـــــــةً ولو تَكَلَّفَ منها مِثْلَه كَلِفَـــــــا

وهذا الذي تكلَّف هو الظليمُ وهو كعبٌ نفسُهُ، ومثله : في الشأوِ وهو الشوطُ ومَيْعَةُ الشباب – أوَّلهُ وكذلك ميعةُ الجريِ :أوَّلُه، يقولُ الدكتور الرباعي :"ومجملُ القولِ هو أنّ الإنسانَ بحاجاتِه ودوافِعِه ومواقِفِه كان وراءَ تشكيلِ الجانبِ الحيوانيِّ من شعرِ الطيرِ في العصرِ الجاهليِّ،... فحركاتُ الطيرِ وعلاقاتُه الحيوانيةُ في

---

[1] الديوان /٨٦.
[2] الديوان /٨٨.

الشعرِ الجاهلي ليست إلا وسيلةً للتعبيرِ عن تجربةِ إنسانِ ذلك العصرِ في صراعه من أجلِ بقائهِ"[1].

ويرى الباحث أن هذا القولّ مطابقٌ تماماً لنفسية التي نظمَ فيها كعبُ قصيدتَهُ، وجاء بلوحةِ الظليمِ لتعبرَّ عما يختلجُ في نفسهِ من مشاعر.

و لا يفوتُنا بأنّ الشاعرَ – كعبَ – وصفَ النعامَ وقرنهَ بالجنِ في قوله :" يجتازُ الأرضَ فلاةٍ غير أن بها أثار جنٍّ"[2]، ويقول د.ماهر المبيضين :" وقد أراد أن يحقق لناقته صفاتِ الكمالِ، فهنا إشارةٌ مفيدةٌ تتمثل في وصفهِ لناقتهِ بأنها شيطانةَ تشبُه الجن، دلالة على سرعتِها و قوتِها الخفيةِ، ويمكن أن يتحقق الربطُ بين الظليمِ والناقةِ في معرفةِ ما هو سائد في معتقداتِ العربِ من أنّ النعامَ مركبُ مراكبِ الجنِّ ما ذلك إلا لسرعتِها والجن تفعل ما لا يستطيعُ الإنسانُ فِعْلَهُ بفعلِ المستحيلِ"[3].فقول كعب بن زهير:[4]

أَفَتِلْكَ أمْ رَبْداءُ عاريةُ النَّسَـــــــا زَجَّاءُ صادقةُ الرَّواحِ نَسُـــــوفُ

خَرْجاءُ، جَوَّفها بياضٌ داخِـــــلٌ لِعِفَائِها لَوْنانِ فهو خَصِيـــــفُ

فهي ليست إلا ربط بين الناقةِ و الظليمِ، وكما أسْلَفنا تجيء سرعةُ الظليم من مخافتهِ وسرعةُ الناقة من شدةِ حبِّها للوصولِ إلى الغايةِ، ويضفي على الناقةِ صفةً مثاليةً في السرعةِ، ويأتي ذِكرُ الظليمِ هنا في مَعْرِضِ حديثِ الشاعرِ عن الناقةِ التي وصلَت إلى الغايةِ المنشودةِ، ووصفَها الشاعرُ بأنها عاريةُ النَّسا كناية عن الساقين.

وكأنَّ الشاعرَ دمجَ في الوصفِ بين الناقةِ و الظليمِ، وليس كلاهما إلا الوسيلةَ التي يصلُ بها إلى هدفهِ، وهذا يأتي من بابِ تلهفِ الشاعرِ لوصولهِ إلى هدفهِ

---

[1] الرباعي،عبد القادر،(الدكتور)، الطير في الشعر الجاهلي –/ط/١/١٩٩٨م/المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ص ٦٠.

[2] الديوان /٨٣.

[3] المبيضين،ماهر،(الدكتور)، الظليم و مواضع وروده في القصيدة الجاهلية /بحث / ص٣٩٧.

[4] الديوان/١١٩

المنشودِ، فاختارَ الوسيلةَ الأسرعَ والأقوى لتجابِهَ مخاطِرَ الرحلةِ وتوصلَه إلى البرِّ، وهذا جاءَ في شعرِ زهير بن أبي سلمى من قبل، قالَ [١]:

كأنَّ الرَّحلَ منها فوقَ صَعْـــــلٍ من الظِّلمان جُوجؤه هـــــواء

أصلَّ مصلَّم الأذنين أجنـــــى له بالسَّـــيِّ تنُّـــــومٌ وآء

٣-٥-١-٥ الذئب :

من اللوحاتِ البارزةِ في شعرِ كعبِ لوحةُ الذئابِ، وللذئبِ وجودٌ في شعرِ كعبِ، وشعر من سبقه من الشعراءِ، يقول الجاحظ [٢]:" وقلَّ معنىً سمعناه في بابِ معرفةِ الحيوانِ من الفلاسفةِ، و قرأناهُ في كتبِ الأطبَّاءِ و المتكلِّمين، إلا ونحن وجدناه، قريباً منه في أشعارِ العربِ والأعرابِ وفي معرفة أهـــل لغتنا ".

وللذئبِ صورٌ فريدةٌ ونادرةٌ، وتجيء هذه الصورُ إما لمقارنتهِ بأخلاقِ البشرِ أو لإضفاءِ صورةٍ فنيةٍ معينةٍ،ويقول د.زكي النوتي :" واللوحاتُ الشعريةُ التي تتأملُ علمَ الذئبِ في الشعرِ العربيِّ تدلُّ على حقيقة نفسيةٍ، وعلى حقيقة أخرى فنِّيَّة: أمَّا الحقيقةُ النفسيةُ فهي ارتعابُ الإنسانِ العربيِّ من القدرِ، كخيانةٍ فاجعةٍ لنقاءِ فطرتنا الطبيعيةِ، وأمَّا الحقيقةُ الفنيةُ : فهي عمليةُ الإسقاطِ التي يقومُ بها الشاعرُ حيثُ يجسدُ أحزانَهُ ووساوسَهُ من خلالِ إسقاطِها على الذئبِ بحيثُ يحسُّ المتلقي وهو يتأمَّلُ صورَ طبائعِ الغدرِ الذئبيِّ، أنَّه يعيشُ محنةَ الشاعرِ المطعونِ بالغدرِ والخيانةِ و الفقدِ و عذاباتِ الضيَّاعِ "[٣]. وقالَ كعبٌ فيه [٤]:

قطَعْتُ يُمَاشِينِى بها متضائـــــلٌ من الطُّلْسِ أحياناً يَخُبُّ ويَعْسِـــــلُ

---

[1] أبو سلمى (زهير بن أبي سلمى)، شرح ديوان زهير، ص٥٨-٥٩

[2] الجاحظ، الحيوان، ١٦٨/٣.

[3] النوتي، زكريا،(الدكتور)، الذئب في الأدب القديم،ط/١ ٢٠٠٤م/ ايتراك، للنشر والتوزيع،ص٣٣.

[4] الديوان / ٤٦.

وقصد هنا "بيعسل" أي الذئب، والأطلسُ الذي في لونهِ غبرة. ثم جاءَ بصورةٍ الذئبِ حينما يلقى الإنسان، وتبرزُ في الصورةِ كذلك مدى خوفِ الإنسانِ من الذئبِ وغدرِه ومخاتلته.ويقول كعب بن زهير[1]:

مَدَى النَّبْلِ، تَغْشَانِي إذا مازَجْرْتُــه قُشَعْرِيرةٌ في وجهِه مُقْبِـــــــــلُ

فصوَّرَ كعبٌ مدى قربِ الذئبِ منه، ويقول :" وهو منِّي بمقدارِ طولِ الرُّمحِ ".

أمَّا وصفُ كعبٍ لحالِ الذئبِ، يقول[2] :"

إذا ماعَوَى مُسْتقبِلَ الرِّيحِ جَاوَبَــتْ مَسَامِعُه فَاهُ على الزَّادِ مُعْـــــــولُ

كَسُوبٌ إلى أن شَبَّ من كَسْبِ واحدٍ مُحَالِفُــه الإقتــار لايَتَمـــــــــوَّلُ

وهنا، الذئبُ بحاجةٍ إلى طعامٍ وشرابٍ ليقوى على الحياة و على الرَّغمِ من السعي الحثيثِ الدؤوبِ من الذئبِ لكسب ما يمكن أن يقويَه على أمور الحياةِ، لكنه غير موفق في هذا الأمر، وبخاصَّةٍ إذا عرفنا أن الذئب من أكثر الحيوانات دأباً وسعياً للحصولِ على رزقهِ، كما يقولُ كعبٌ نفسُه، لكن الإقتار يحالفه، و العدمَ يرافقُه،أحياناً، وقد يكون حديثُ كعبٍ إسقاطاً لا شعورياً للدلالة على حالتهِ النفسية.

وفي البيتين السابقين يُرْجِعُ كعبٌ الصوتَ إليه، أي لأنه مرمل من الزاد ثم صوَّرَ كيف أفنى الذئبُ غنمه ثمَّ وصفَ نفسه بالإقتار والمحالفة الفقر له والعرب تتيامنُ بالذئبِ لأنَّه كسوب، ويقول [3]:

يُحِبُّ دُنُوَّ الإنْسِ منــه وما بـــــه إلى أحدٍ يوماً من الإنْسِ مَنْـــزِلُ

تَقَرَّبَ حتَّى قلْتُ لم يَدْنُ هكـــــذا من الإنْســِ إلاَّ جاهلٌ أو مضلَّـــلُ

مَدَى النَّبْلِ، تَغْشَانِى إذا ما زجَرْتُــه قُشَعْرِيرةٌ من وجــهِه وهو مُقْبِــلُ

إذا ما عَوَى مُسْتقبِلَ الرِّيحِ جَاوَبَــتْ مَسَامِعُه فَاهُ على الزَّادِ مُعْـــولُ

---

[1] الديوان /٤٧.
[2] الديوان /٤٨.
[3] الديوان ص٤٧.

كَسُوبٌ إلى أن شَبَّ من كَسْبِ واحدٍ مُحَالِفُه الإقتــارُ لا يَتَمـــــــوَّلُ

كأنَّ دُخَانَ الرِّمْثِ خــالَطَ لونَـــه يُغَــلُّ بــه في باطنٍ ويُجَـــلَّلُ

صوَّرَ كعبٌ في هذه اللوحةِ صعوبةَ الطريقِ، وأنها مخوفةٌ، وهذا الذئبُ يسايرُ كعباً فهو يَخِبُّ حيناً ويعسِلُ حيناً آخر. وهو يحبُّ دنوَّ الإنسانِ منه ويحبُّ مرافقتَهم والعكسُ صحيحٌ. ووصفَ كعبٌ الذئبَ بأنه: " مازالَ يقتربُ حتَّى لم يكنْ بيني و بينه إلا مقدارَ رميةِ السهمِ، وإذا زجرته وهو مقبلٌ اعترتني قشعريرة في وجهه. وأنه جائعٌ لا زاد لديه..."[1]

ووصفَه كذلكَ بأنَّه خاوي البطن ولكنَّه ذئبٌ كسوبٌ، ويعتمدُ على نفسِه و لا يعودُ إلى فريسته مرةً أخرى، ولونُ الذئب رماديٌّ، فكأنَّه اختلط بِدُخانِ الرمثِ فالذئبُ لا يأكلُ العشبَ، يقولُ كعبٌ [2]:

تَرَاه سَمِينًا ماشَتَا كأنَّـــــــــه حَمِيٌّ أذى ما صافَ أو هو أَهْزَلُ

كأنَّ نَسَاه شِرْعةٌ، وكأنَّـــــــه إذا ما تَمَطَّى وِجْهَةَ الرِّيحِ مِحْمَلُ

فإذا أمطرت كان غداءُ الذئبِ أدْسمَ، وهذه كنايةٌ عن الشَّبَعِ والقوَّةِ، ثم قرنَ كعبٌ بين الذئبِ والغرابِ، يقول الدكتور النوتي :" ولربَّما كان كعبٌ أوَّلَ من قرنَ بينهما، وهذا الغرابُ يتشابه مع الذئبِ في دقة ساقيه وفي استقبالِ الريحِ حيثُ جاءَ الغرابُ والذئبُ يطلبان الطعامَ عند كعبٍ، فأجابهما بأنَّه مثلُهما، فعادا خائبي الأملِ"[3]. فهذه اللوحةُ التي تتألَّفُ من سبعةَ عشرَ بيتًا، جاءَ بها كعبٌ -في ظنِّي – ليتحدَّثَ عن نفسِه، فالذئبُ من الحيواناتِ التي تصولُ وتجولُ في الصحراءِ العربيةِ، ووصلَ الحدُّ عند الشعراءِ إلى شخصنتهِ ووضعه بمنزلةِ البشرِ؛ مخاطبةً ومحاورةً.

---

[1] الصباغ ،محمد،(الدكتور)فن الوصف في مدرسة عبيد الشعر ص٢٣٧، و انظر،النوتي، زكريا،(الدكتور) الذئب في الأدب القديم، ص٨٠.

[2] الديوان /٤٨.

[3] المصدر السابق ص٨٤.

وهذا في الحقيقةِ هي حالُ كعبٍ، فكما هو حالَ الذئبَ وَسْطَ عالمِ الحيوانِ هو كعبٌ وسطَ مجتمعِه، فالذئبُ عندَ كعبٍ صورتُه، فالذئبُ لا ينمي له رزقٌ وحتَّى رزقه لم يأتِ بسهولةٍ. وجعل كعبٌ الذئبَ شريكاً له في الحياةِ، ومرافقاً له في الصحراء و كانت حياتهما صعبةً ومشردةً في الصحراءِ.

فكعبٌ يبثُ شكواه إلى الذئبِ ولا تبثُ الشكوى إلا لمن يحملُ الهمَّ نفسَه، وهذه رمزيةُ المعاناة، ثمَّ صوَّرَ كعبٌ الذئبَ كيفَ أفنى غنمَه وكأنَّما كعبٌ هو الذئبُ أُفْنِيَ رزقه حتَّى إنَّه وصفَ الذئبَ بأنَّه حريصٌ، لم تأخذْه الغفلةُ في هذه الدنيا [1].

يكاد يَرَى ما لا تَرَى عينُ واحـــدٍ يُثيرُ له ما غَيَّبَ التُّرْبُ مِعْـــوَلُ

ثم جاءَ بالحوارِ الذي دارَ بينهما –بين كعب من جانب والغراب و الذئب من جانبٍ آخر – وأرى أنَّ تشخيصَ كعبٍ لهما، فكأنهما يتحركان بما يريدُ ويُعبِّران عمَّا في نفسِه، فيقول [2]:

إذا حَضَرانِى قلتُ لو تَعْلَمانِـــــه ألم تَعْلَما أنِّى من الزَّاد مُرْمِـلُ

فيقولُ للغرابِ و الذئبِ :" إنكما طمعتُما في غيرِ مَطمَعٍ، فكعبٌ كانَ أشدَّ إتلافـاً ولم ينم له مالٌ، فهذه الحقيقةُ المقصودةُ لأنَّ الذئبَ ليس له مالٌ ينميه، فرمز بـذلك إلى نفسِه ويسعى كعبٌ إلى أنْ يستقرَّ ويصل إلى حياةِ الأمنِ والاستقرارِ، بدلاً مـن حياةِ التشردِ وقلةِ المالِ فيريدُ من ذلكِ أن يكونَ كباقي البشرِ وليس كالـذئبِ وَسْـطَ الحيواناتِ "

وفي لوحةٍ أخرى لكعبٍ يصفُ بها الذئبَ في حالِ هجومِه على فريستِه ورمزَ كعبٌ بذلك إلى حالِ الطامعين به و برزقِه، إذا توافر، و حتَّى أهلُه لم تكنِ بهم رحمةٌ به، فعاشَ كعبٌ حياةَ التشردِ، ونظرَ إلى الناسِ بأنَّهم أعداءٌ له، ويقولُ

---

[1] الديوان / ٥١.

[2] الديوان /٥١ وانظر، الصبَّاغ،محمد لطفي،(الدكتور)، فن الوصف في مدرسة عبيد الشعر، ص٢٣٦.

مخاطباً نفسَه وهذا عينُ ما قصدهُ، فإذا ذكرَ ذئباً، في مثل هذهِ الأبياتِ، فإنَّما يذكرُ نفسَه حتَّى إنَّه في حالاتِ تدفُّقِهِ الشعوريِّ والشعريِّ أتى باسمِه بصريحِ القولِ، فقالَ [1]:

يَقُولُ حَيَّاىَ مِنْ عَوْفٍ ومِنْ جُشَمٍ ... يا كَعْبُ وَيْحَكَ هَلاَّ تَشْتَرى غَنَمَا

مَا لِيَ مِنْهَا إذَا ما أَزْمَةٌ أَزَمَتْ ... ومِنْ أُوَيْسٍ إذا ما أَنْفُهُ رَذَمَا

أَخْشَى عَلَيْها كَسُوباً غَيْرَ مُدَّخِرٍ ... عَارِى الأَشَاجِعِ لا يُشْوِى إذاَ ضَغَمَا

[إذا تلوَّى بلحم] الشاةِ تَبَّرَهَا ... أشلاءَ بُرْدٍ ولم يَجْعَلْ لها وَضَمَا

أن يَغْدُ في شِيعَةٍ لم يَثْنِهِ نَهَرٌ ... وإنْ غَدَا واحداً لا يَتَّقِى الظَّلَمَا

وإنْ أَطَافَ ولم يَظْفَرْ بِضَائنَةٍ ... في لَيْلَةٍ سَاوَرَ الأَقْوامَ والنَّعَمَا

وإنْ أَغَارَ ولم يَحْلُ بِطَائلَةٍ ... فى ظُلْمَةِ ابنِ جَمِيرٍ سَاوَرَ الفُطُمَا

إذْ لا تَزَالُ فَرِيسٌ أَوْ مُغَبَّبَةٌ ... صَيْدَاءُ تَنْشِجُ من دُونِ الدِّمَاغِ دَمَا

وفي هذه اللوحةِ صورةُ الذئبِ المفترسِ كما يقولُ د.محمد الصباغ :" في هذا النصِ للذئبِ المفترسِ وكيف يمزِّقُ لحمَ الشاةِ يقول: قالَ لي قومٌ من عوفٍ وَجَشَمٍ : هلْ لكَ في أنْ تشتري غنماً ؟ فقلتُ لهم: أيُّ شئٍ لي فيها، إذا جاءت سَنَةٌ شديدةٌ، لا أجدُ فيها مرعى أو تسلَّط عليها ذئبٌ ؟ "[2]

والذئبُ كما يقول د.زكريا النوتي :" وهو يبحث عن الضأن أولاً، فإنْ عَجزَ عنها أو لم يظفرْ بها يَمَّم وجههُ صوبَ الناسِ والأنعامِ، فإن فشلَ اتَّجه نحو السِّخالِ التي فُطِمَتْ، وهي حينئذٍ بين فريسةٍ أو داميةٍ تنزفُ جراحها "[3]

---

[1] الديوان /٢٢٤-٢٢٦.

[2] الصبَّاغ،محمد لطفي،(الدكتور)، في الوصف في مدرسة عبيد الشعر ص ٢٣٩.

[3] النوتي ،زكريا،(الدكتور)، الذئب فب الأدب القديم، ص٧٨.

فإذا عُدْنا إلى اللوحةِ التي نعرِضُها نجدُه يذكرُ فيها أويساً، وهو من أسماءِ الذئبِ؛ والذئبُ من أكثر السباعِ تكسباً، و نهبُه هو بمقدارِ ما يأكلُ ثم يعودُ في الطلبِ مرةً ثانيةً.

وصوَّرَ كعبٌ[1] كيف يفعلُ الذئبُ في فريستِه، فهو يمزِّقُها كما يخرقُ البُرْدَ، ثم صوَّرَ حال جماعتِهم، أي أكثرَ من ذئبٍ فلم ينتصروا وإذا لم يقتنصْ نعجةً يأخذُ سخلةً، وأرى بأنَّ كعباً بهذهِ الصورةِ يشيرُ لنا عن مدى نقمتِه على هذه الحياة، وعلى قوَّةِ الإسلام والمسلمين، فهم جماعةٌ كُثرٌ من المهاجرين والأنصارِ، فهو دخل إلى الدينِ رُغْمَ أنفِه، وإشارة إلى حقيقةِ عدمِ أخذِه حريَّتَه كاملةً، وهذهِ هي حالُ الفريسةِ، فالذئبُ إنْ لم يظفرْ بضائنةٍ ظَفِرَ بأقلَّ منها، فقالَ [2]:

وإنْ أَطَافَ و لم يَظْفَرْ بِضَائنـــــــةٍ في لَيْلَةٍ سَاوَرَ الأَقْوامَ والنَّعَمَـــــــا

إذْ لاَ تَزَالُ فَرِيسٌ أومُغَبَّبَـــــــــةٌ صَيْدَاء تَنْشِجُ من دُونِ الدِّمَاغِ دَمَـا

فالحقيقةُ التي يسعى لها كعبٌ حقيقةُ الحريةِ وعدمُ التَّقيُّدِ بدينٍ أو قبيلةٍ؛ فكأنه في تلك الحقبةِ من الزمنِ يدعو إلى الحريَّةِ الشخصيةِ وكأنه مُثْقَلٌ بقيودِ الدِّينِ والمعتقداتِ ويسعى إلى المساواةِ في المعيشةِ وعدم السطوِ على الآخرين وإنْ كانَ يفعلُ ذلكَ.

---

[1] انظر الديوان / ٢٢٦.

[2] الديوان / ٢٢٥.

٢,٥,٣ صورة المرأة في شعر كعب بن زهير :

المرأةُ عنصرٌ بارزٌ في شعرِ شعراءِ العصرِ الإسلامي – كما هي في الشعرِ الجاهليِّ – فكانَ لها حضورٌ جليٌ، وظهرَ ذلكَ من خلالِ وقوفِ الشعراءِ على الأطلالِ ووصفِ ضعنِها، وذكرِ صفاتِ المرأة الجسديةِ والمعنويةِ حتَّى إنها كانت تُعدُّ من مصادرِ القوَّةِ للرجلِ وكانت محطَّ الأنظارِ، والاستعراضِ له سواءَ أكانتْ ابنةُ القبيلةِ أم الزوجةَ أم المحبوبةَ، وتقولُ د.أمل نُصير:" تبارى الشعراءُ في رسمِ صورةِ المرأةِ الجماليَّةِ منْ حيثُ تفاصيلُ أجزاءِ هذهِ الصورةِ، حتَّى الصغيرِ منها، فشبَّهوها بتشبيهاتٍ مختلفةٍ كانت في الغالبِ من واقعِ بيئتِهم الطبيعيةِ، فجاءتْ كتمثالِ تنافسَ الشعراءُ في نحتهِ و تجميلهِ ".[١]

وكعبٌ واحدٌ من هؤلاءِ الشعراءِ، وهو واحدٌ من مدرسةِ الصَّنعةِ كذلك وهم أولوا المرأةَ عنايةً، وقد عدُّوا المرأةَ صنوَ الرجلِ وقدَّموا المرأةَ النموذجَ، وتناولوها شكلاً ومضموناً، أي الصفاتِ الماديَّة والصفاتِ المعنويَّة ووصفوها وسطَ مجتمَعِها، ولم يسلمْ منها لا كبيرةٌ ولا صغيرةٌ من الوصف وقال كعبٌ في لاميته المشهورةِ [٢]:

بانتْ سُعادُ فقَلْبِي اليومَ مَتبولُ	متيَّمٌ إثْرَها لم يُجْزَ مَكْبُولُ
وما سُعادُ غَداةَ البَيْنِ إذ رحَلوا	إلاَّ أَغَنُّ غَضِيضُ الطَّرْفِ مكحولُ
هَيْفاءُ مقبلةً عَجْزاءُ مدبرةً	لا يُشْتَكَى قِصَرٌ منها ولا طولُ
تَجْلُو عوارِضَ ذى ظَلَمٍ إذا ابتسَمتْ	كأنَّه مُنْهَلٌ بالرَّاحِ مَعْلُولُ
شُجَّتْ بِذِي شَبَمٍ من ماء مَحْنِيَةٍ	صافٍ بأَبْطَحَ أضْحَى وهو مشمولُ

---

[1] نصير ،أمل،(الدكتورة)،صورة المرأة في الشعر الأموي،ط١/ ٢٠٠٠م، دار فارس للنشر والتوزيع،عمان/الأردن،ص٣٨.

[2] الديوان /٦ وانظر القريشي(أبو زيد محمد بن أبي الخطاب)،جمهرة أشعار العرب، ص١٤٨- ،دار المسيرة،بيروت، ط١ سنة ١٤٠٣هـ،١٩٨٣م.

والأغنُّ كما جاءَ في الجمهرةِ هو الصوتُ الذي فيه غُنَّة وسُعادُ اسمُ جاءَ عند شعراءِ العصرِ الجاهليِّ.

ويقول الدكتور نصرت عبد الرحمن:" وتظهر سعادُ في الشعرِ الجاهليِّ رمزاً للربيعِ، وما يتبعُ الربيعَ من سعادة وبلهنية عيش. ويغلبُ أن يذكر الشعراء سيِّدةَ الربيع، يومَ يشتدُّ بهم القلقُ، فيبكون عليها كما يبكي المرءُ على سعادةٍ قد ولَّت"[1].

ويرى الدكتور السيد ابراهيم" أنَّ سعادَ التي ذكرها الشاعرُ في قصيدتِه على أنها تجسيدٌ للإحساسِ بالماضي الذي يدبرُ عنه متمثِّلاً في حياةِ الجاهليَّةِ التي انتهت بانتصارِ الإسلام، فسعادُ تشبه أن تكون صورةً من باطلِ حياةِ الجاهليَّةِ المدبرِ. وهي صورةٌ من الدنيا المُتَقلِّبَة:

فما تَدُومُ على حالٍ تكونُ بهـــــــا كما تَلَوَّنُ فب أثوابِها الغُـــــــولُ

وهي مُخْلِفَةٌ لما ينتظره المرءُ من دوامِ العهدِ أو الحالِ، فهي تُمنِّي صاحبَها بالأمانيِّ التي لا تلبثُ أنْ تزولَ"[2].

ثمّ قال الدكتور السيد ابراهيم: على أنّ سعاد" هذه تأخذ بعداً آخر مناقضاً، فهي تصويرٌ كذلك للأفقِ الجديدِ الذي يريدُ الشاعرُ أن ينتهيَ إليه بانصرافِه عن باطلِ حياةِ الجاهليةِ إلى نورِ الإسلام. فسعادُ رمزٌ له وجهان، وسعادُ الأولى المذكورةُ في أوَّلِ القصيدةِ غيرُ سعادَ الثانيةِ التي يذكرُها في قولِه:

أمستْ سُعادُ بأرضٍ لا يُبلِّغُهـــــــا إلا العِتاقُ النَّجِيباتُ المَراسيـــــلُ

ولا بُدَّ للوصول إلى سعادَ الجديدةِ من التأهُّل بِما يوصِّلُ إليها:

ولن يُبَلِّغَها إلا عُذَافِـــــــــرةٌ فيها على الأَيْنِ إرقالٌ وتَبْغِيـــلُ

---

[1] عبد الرحمن،نصرت،(الدكتور)، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى الأردن/ ط٢، سنة ١٩٧٦/١٩٨٢م ص ١٥٥

[2] محمد ،السيد إبراهيم،(الدكتور) ، قصيدة" بانت سعاد" لكعب بن زهير، وأثرها في التراث العربي، ص٦٩.

فالوصولُ إليها يقتضي الاستعدادَ بأدواتٍ مناسبةٍ للرحلةِ الشاقةِ من ناقةٍ قويَّةٍ صبورةٍ سريعةٍ لا تُشْبِهُ سائر النُّوقِ، بل لها عليهنَّ فضلٌ وزيادةٌ: "**فى خَلْقِها عن بَنَاتِ الفَحْلِ تَفْضِيلُ**".

ومِمَّا أرجحه أكثرَ في تحليلِ شخصيةِ سعادَ قولُ د.علي المحاسنة :إنَّا نرى أن كعباً قد مدحها في صفاتٍ خَلْقيَّة مرَّ عليها سريعاً، بمعنى أنَّه لم يركِّزْ على هذه الصفاتِ التركيزَ الذي أظهره عندما تحدَّث عن صفاتِ سعادَ الخُلُقيَّةِ. كما ذمَّ الشاعرُ سعادَ ذماً قبيحاً في صفاتها الخُلُقيةِ، ومعلومٌ أن الهجاء بالصِّفاتِ الخُلُقيَّةِ أشدُّ إيلاماً و أبعدُ من الهجو بالصفاتِ الخَلْقيةِ "[1]

ثم ذكر الدكتور المحاسنة:" إن سعادَ – في ظنِّي – تجسِّدُ الإحساسَ بالماضي الذي يتمثل في الحياةِ الجاهليَّةِ التي عاشَها كعبٌ وخَبِرَها، إنَّها رمزُ السعادةِ التي عاشها كعبٌ في الجاهلية، لكنها سعادةٌ زائفةٌ خادعةٌ لا تساوي شيئاً، إنها حياةٌ ذاتُ وجهين. وجهٌ حقيقيٌّ ووجهٍ زائفٍ، أو بتعبيرٍ آخرَ إنها حياةُ سعادةٍ لها ظاهرٌ أو باطنٌ. إنَّ ظاهرَ هذه الحياةِ يوحي بالجمالِ والحسنِ ولكنَّها في باطنِها وحقيقتِها حياةٌ أشبَهُ ما تكونُ بالسرابِ الخادعِ،.... إلى قوله :تلك هي المعاني و الدَّلالاتُ التي تمثلُها سعادُ في مقدِّمةِ كعبٍ الغزليَّةِ "[2].وقالَ كعبٌ [3]:

فلا يَغُرَّنْكَ ما مَنَّتْ وما وعَدتْ ... إن الأَمَانِيَّ والأحـلامَ تضليلُ

أمستْ سُـعادُ بأرضٍ لايبلِّغُها ... إلا العِتاقُ النَّجِيباتُ المَراسيلُ

ولـن يُبَلِّغَهـا إلا عُـذَافِرةٌ ... فيها على الأَيْنِ إرقالٌ وتَبْغِيلُ

---

[1] المحاسنة علي ارشيد،(الدكتور)،(بحث)، د.جاسر أبو صفية وقصيدة بانت سعاد : دراسة نقدية، ص٤٩٥.

[2] المصدر السابق، ص٤٩٦.وانظر،الديوان/٩

[3] الديوان /١٦

وفي هذه الأبياتِ يرى د. المحاسنة:" بأنَّ سعادَ التي يذكرُها الشاعرُ في هذا البيتِ و يريدُ أن يرحلَ إليها تمثِّلُ – في ظني – السعادةِ الحقيقةِ التي يريدُ كعبٌ الحصولَ على عفوِ الرسولِ، صلَّى اللهُ عليه وسلَّم، ومنْ ثَمَّ الدخولَ في حياةِ الإسلامِ الرحبةِ الواسعةِ التي يجدُ فيها الإنسانُ سعادتَه الحقيقيةِ.[١]

وهذا المعنى قريبٌ ممَّا يذكرهُ الباحثون الآخرون من معانٍ في دلالات سعاد الرمزية، يقول أحد الباحثين:" تظهرُ سعادُ في الشعرِ الجاهليِّ رمزاً للربيعِ، وما يتبعُ الربيعِ من سعادةٍ بُلْهَنيَّةِ عيشٍ. ويغلبُ أن يذكرَ الشعراءُ سيِّدةَ الربيعِ يومَ يشتدُّ بهم القلقُ، فيكونُ عليها كما يبكي المرءُ على سعادةٍ قد ولَّت"[٢]. وفي قول كعب [٣]:

وما تَمَسَّكُ بالوَصْلِ الذي زَعَمت إلا كما تُمْسِكُ الماءَ الغَرَابِيلُ

كانت مواعيدُ عُرْقُــوبٍ لها مَثَلاً وما مَوَاعيدُها إلاَّ الأباطِيــلُ

واسندَ كعبٌ في هذه اللوحةِ فِعلَ التلُّونِ والتبدُّلِ وعدمَ الاستقرارِ على حالٍ إلى سعادَ وشبَّهها بالغولِ وهو المعروفُ عندَ العربِ بالتبدُّلِ والتلُّونِ. وجاءَ بصورةٍ أخرى وهي صورةُ سعادَ التي لا تحافظُ على الوصلِ، كما أنَّ الماءَ لا تُمْسَكُ بالغرابيلِ.

وهذا الوصفُ معنويٌّ لأخلاقِ سعادَ، فلا يستطيعُ أن يستندَ إلى وعدٍ ثابتٍ بنيلِ المودَّةِ؛ لأنَّها لم تستقرَّ على حالٍ أو قولٍ أو فعلٍ.

وهذا هو الجانبُ المعنويُّ أو الحسيُّ في وصفِ المرأةِ، ونوردُ هذا النموذجَ من شعرِ كعبٍ؛ لأنَّه من أبناءِ مدرسةِ الصَّنعةِ ووردَ في شعرِ كعبٍ كثيرٌ من ذلك، وإنْ جاءَتْ هذه الصورةُ في العصرِ الجاهلي. وكعبٌ امتدادٌ لذلك العصرِ.

([1]) المصدر السابق، ص٤٩٧

([2]) عبد الرحمن، نصرت ،(الدكتور)، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص١٥٥.

([3]) الديوان /٨.

ومثل هذا الرأي وردَ عند د. أمل نصير :" أنَّ كلَّ علاقةٍ بين الرجلِ و المرأةِ لها ظروفُها. ولكلِّ امرأة ظروفُها أيضاً، ومن ثَمَّ يصعبُ التعميمُ عندَ الأخذِ بأيٍّ من الآراء السابقةِ، ولكن يبدو لي إن صفةَ المماطلةِ و التسويفِ، وإخلافِ المواعيدِ من الأمورِ التي ضُخِّمَتْ، بحيثُ أَخذَتْ أكثرَ من حجمِها الواقعيِّ في نفوسِ الشعراءِ، وأرى أنَّها في الغالبِ من صنعِ الشاعرِ نفسِه، بمعنى أنها جاءَتْ نتيجةً لفهمِه الخاصِّ لكثيرٍ من الأمورِ التي تبدرُ عن المرأةِ، فيَعْتَقِدُ هو وبحكمِ ما يسيطرُ على ذهنِه من حبِّ اللقاءِ و المواصلةِ أَنَّها وَعَدَتْهُ بذلك، ولكنْ سَرعانَ ما يتبددُ هذا الوهمُ، فيظنُّ أنَّه الإخلافُ و التلُّونُ والتغييُّرُ "[1].

وقد يختصرُ هذه الرؤيةَ –إلى حدٍّ ما – عند الشاعرِ نفسهِ وفي الموقفِ نفسهِ؛وذلك لما يتطلَّبُه الموقفُ من تعبيرٍ، سخَّرَه الشاعرُ رمزاً لموقفه.

أما الصفاتُ الماديةُ المحسوسةُ فقد وصفَ بها كعبٌ أُمَّ شدَّادٍ قائلاً [2]:

أَرَى أُمَّ شَـدّادٍ بها شِـبْـهَ ظَبْيَـةٍ تُطِيفُ بمَكْحُولِ المَـدَامِعِ خـاذِلِ

أَغَنَّ غَضيضِ الطَّرْفِ رَخْصٍ ظُلُوفُه تَرُودُ بمُعْتَمٍّ من الرَّمْـلِ هائـلِ

وتَرْنُـو بعَيْنَـيْ نَعْجَـةٍ أمِّ فَرْقَـدٍ تَظَلُّ بوَادِي رَوْضَةٍ وخَمَـائـلِ

وتَخْطُو على بَرْدِيَّتَيْنِ غَـذَاهُمَـا أَهَاضِيبُ رَجَّافٍ من العَشِيَّاتِ هاطِلِ

وتفترُّ عَـن غُرِّ الثنايـا كأنهـا أماح تروّى من عـروقٍ غلاغـلِ

يؤكِّدُ كعبٌ في "لاميته" جمالَ عينيِّ أمِّ شدَّادٍ، وهنا صورةُ المرأةِ الماديَّة الملموسةِ حيثُ شبهَهَا بالظبيَةِ وسمتها(رخصٌ ظلوفه) أي أَنَّها فتيةٌ، ووصفَ مسكنَها، فقالَ

([1]) نصير، أمل،(الدكتورة)،صورة المرأة في الشعر الأموي –ص٩٣/ط١/سنة ٢٠٠٠/المؤسسة العربية للدراسات و النشر. وانظر، الصباغ ،محمد ،(الدكتور) /فن الوصف في مدرسة عبيد الشعر ص ٧٣.

([2]) الديوان /٨٩.

الدكتور محمد الصبَّاغ: " إنَّ أُمَّ شدَّادٍ ترنو بعيني بقرةٍ وحشيةٍ مقيمةٍ في وادٍ ممتعٍ ذي رياضٍ وخمائلَ"[1].

وهذه الصورةُ أيضاً لها دَلالتُها، فصورةُ البقرةِ الوحشيةِ التي ترتعُ في وادٍ خصيبٍ مُمْرَعٍ، يتوافرُ فيه الماءُ والعشبُ وهو جوٌّ يُشْعِرُ بالامتلاءِ والحيويةِ والنشاطِ.

ثمَّ قالَ الدكتور الصبَّاغ: " ويذكرُ كعبُ جمالَ عيونِ محبوبتِه مرةً أخرى فيشبِّهها بالظبيةِ الطويلةِ العنقِ الحوراءِ المكحولةِ، وهي لشدَّةِ جمالِها لو أنَّها تعرَّضت لوعلٍ متمنِّعٍ في حِرزِهِ الأشمِّ المُنيفِ لراعَهُ ذاكَ الجمالُ، ولنزلَ يهرولُ نحوَها مسرعاً، فإذا كانَ هذا حالَ الحيوانِ الأعجمِ- فما بالُك بالإنسانِ المحبِّ ذي الشعورِ المرهفِ"[2].

ثمَّ أوردَ صوراً حسيَّةً لها، فقال[3]:

وتَفْـتَرُّ عن غُرِّ الثَّنَايَا كأنَّهـــــــا أَقَاحٍ تَرَوَّى من عُرُوقٍ غَلاَغِـــلِ

فوصفَ فَمَها صورةً جميلةً واضحةً، فكأنها وردةٌ تفتَّحَتْ، ثمَّ جاء لوصفِ ريقِها، وهنا الصورةُ لسعادَ لكنها صورةٌ حسيةٌ فقال[4]:

تَجْلُو عوارِضَ ذى ظَلْمٍ إذا ابتَسَمتْ كأنَّه مُنْهَلٌ بالرَّاحِ مَعْلُـــــــولُ

شُجَّتْ بِذِى شَبَمٍ من ماءِ مَحْنِيَـــةٍ صافٍ بأَبْطَحَ أضْحَى وهو مشمولُ

تَجْلُو الرياحُ القَذَى عنه وأَفْرَطَــه من صَوْبِ سارِيةٍ بِيضٌ يَعَالِيـــلُ

([1])الصبَّاغ،محمد لطفي،(الدكتور)، فن الوصف في مدرسة عبيد الشعر ص ٨١

([2])المصدر نفسه ص ٨٢

([3])الديوان/٩١

([4])الديوان /٧ وانظر، البداية والنهاية ٣٧٠/٤

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

الفصل الرابع

الموسيقى الشعرية

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

٤-١ الموسيقى الشعرية:

إنَّ أهمَّ ما يميِّزُ الشعرَ عن النثرِ هو الموسيقى؛ فالموسيقى هي العنصرُ الأبرزُ لإظهار الشعرِ عن سائرِ الفنونِ الكلاميَّةِ.

حتَّى إن أرسطو في كتابِ الشعرِ "يرى أنَّ الدافعَ الأساسيَّ للشعرِ يرجعُ إلى علَّتين: أوَّلهُما غريزةُ المحاكاةِ والتقليدِ، والثانيةُ غريزةُ الموسيقى أو الإحساسِ بالنغمِ"[1].

فالشعرُ منذ أنْ ظهرَ جاءَ موزوناً مقفىً، وبقي هكذا في أشعارِ جميعِ الشعراءِ، إلا ما جاءَ في قصيدةِ النثرِ. والفصاحةُ في المعنى الاصطلاحيِّ القديمِ كانَ يُرادُ بها رنينُ الألفاظِ وهذا قريبٌ من الجرْس وكذلكِ الجزالة.

٤-٢ الإطار الموسيقيُّ للشعرِ العربيِّ:

ما من شكٍّ بأنَّ الشعرَ له مقومات خاصة به، "يقومُ الشعرُ على أربعةِ أركانٍ وهي: اللفظُ والوزنُ والمعنى والقافيةُ، فهذا هو حدُّ الشعرِ"[2].

وقالَ السكاكيُّ في مفتاحِ العلومِ أنَّه قد ألغى بعضُهم اللَّفظ المقفى من تعريفِ الشعرِ بأنَّه "عبارةٌ عن كلامٍ موزونٍ مُقَفًّى"، ثم قال: "إنَّ التقفيةَ وهي القصدُ إلى القافيةِ ورعايتُها، لا تلزمُ الشعرَ، لكونهِ شعراً بلْ لأمرٍ عارضٍ، ككَوْنِه مصرَّعاً، أو قصيدةً أو لاقتراحٍ مُقترحٍ، وإلا فليسَ للتقفيةِ معنى غيرُ انتهاءِ الموزونِ، وأنَّهُ أمرٌ لا بدَّ منه جارٍ من الموزونِ مُجرى كونهِ مسموعاً، ومؤلِّفُه وغيرُ ذلك، فحقُّه تركُ

---

[1] أنيس، إبراهيم، (الدكتور) موسيقى الشعر، ط٥، ص١٤.

[2] القيرواني (ابن رشيق)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل، بيروت - لبنان، ١٩٨١م، ط٥، ص١١٩.

التعرُّض"[1]. ثم قال ابن طباطبا في تعريفه للشعرِ بأنَّه: "كلامٌ منظومٌ بائنٌ عن المنثورِ الذي يستعملُه الناسُ في مخاطبتِهم بما خُصَّ به من النظمِ الذي إنْ عدلَ عن جهتِه مَحَتْهُ الأسماعُ. وفَسُدَ على الذوق[2]. ونَظمُهُ محدودٌ معلومٌ فمَنْ صحَّ طبعُه وذوقُه لم يحتَجْ إلى الاستعانةِ على نظمِ الشعرِ بالعَروضِ التي هي ميزانُه ومن اضطرب عليه الذوقُ لم يَستَغْنِ عند تصحيحِه وتقويمِه بمعرفةِ العروضِ والحَذْقِ به، حتَّى تُعْتَبرَ معرفتُه المستفادةُ كالطبع الذي لا تكلُّفَ معه.

فالعروضُ من العناصرِ المهمَّةِ للشعرِ، وأيَّدَ ذلك قدامةُ بنُ جعفرَ في قولِه: "الشعرُ محصورٌ بالوزنِ، محصورٌ بالقافيةِ، يُضيِّقُ على صاحبِه. والنثرُ مطلقٌ غيرُ محصورٍ فهو يتَّسعُ لقائلِه"[3].حيث إنَّ الجاحظَ تنبه إلى ذلك من قبلُ، فقال: "الصوتُ هو آلةُ اللفظِ والجوهرُ الذي يقومُ به التقطيعُ، و به يوجدُ التأليفُ، ولنْ تكونَ حركاتُ اللسانِ لفظاً ولا كلاماً موزوناً ولا منثوراً إلا بظهورِ الصوتِ، ولا تكونُ الحروفُ كلاماً إلا بالتقطيعِ والتأليفِ، وحسنُ الإشارةِ باليدِ والرأسِ من تمامِ حسنِ البيانِ باللسانِ مع الذي يكون مع الإشارة من الدَّالِّ والشَّكلِ والتَقَتُّلِ والتثنِّي، واستدعاءِ الشهوةِ وغيرِ ذلك من الأمورِ"[4]. "وقد سُمِّيت العلاقةُ المشارُ إليها باسمِ الائتلافِ أو التناسبِ"[5].

---

[1] السكاكي (أبي يعقوب يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي، ت٦٢٦هـ، مفتاح العلوم، نشر جامعة بغداد، ١٩٨٢م، ط١، ص٧٨ و ٧٦٩.

[2] العلوي (ابن طباطا)، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، ١٩٨٢، ط١، ص٩.

[3] البغدادي(قدامة بن جعفر بن قدامة بن زياد) ت،٣٣٧هـ، نقد النثر، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢، ص٧٥

[4] الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ)، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ج١، ص٧٩.

[5] ينظر: فخر الدين، جودت،(الدكتور)، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن هجري، دار الآداب، بيروت، ص١٢٧.

ووضَّح ابنُ خلدون هذا وجعلَ الوزنَ والقوافيَ أساساً من أُسسِ الشعرِ وأضافَ إليه الخيالَ في قولهِ: "الشعرُ هو الكلامُ المبنيُّ على الاستعارةِ والأوصافِ، المفصَّلِ بأجزاءٍ متفقةٍ في الوزنِ والرويِّ"[1].

أمَّا المحدثون " فقد جعلوا الوزنَ الشعريَّ وخضوعَ الكلامِ في ترتيبِ مقاطعهِ إلى نظامٍ خاصٍ حتَّى إنَّ بعضَهم جَعَلَ الجِرْسَ الموسيقيَّ في اللفظِ الشعريِّ بأنَّ هذه الصفةَ أخصُّ مزايا لغةِ الشعرِ ولكنَّها أشدُها خفاءً ويصعُبُ جداً الدَّلالةُ عليها"[2].

ويرى د. إبراهيم عبد الرحمن "أنَّ الشعراءَ القدماءَ كانوا يُعَوِّلونَ على المزجِ بين ظاهرتين تَغْلُبانِ على نماذجِ هذا الشعرِ، وتشيعان في أساليبهِ منذُ أقدمِ شعرائه هما: التَّكرارُ الصوتيُّ والتقطيعُ اللغويُّ. وفيما يتَّصِلُ بظاهرةِ التَّكرارِ الصوتيِّ فقد كانَ الشاعرُ الجاهليُّ يسعى إلى تحقيقه من طريقين متقابلين- أحدهما: نمطيٌّ يتصلُ بنظامِ القصيدةِ القديمة"[3].

كما كَانَتْ قَدْ استقرَّتْ عليهِ عَبْرَ تاريخِها الطويلِ وهو الالتزامُ بقافيةٍ واحدةٍ وبحرٍ واحدٍ، يُحْدِثُ بهما الشاعرُ إيقاعاً صوتيَّاً واحداً في القصيدةِ جميعِها.

والثاني: إبداعيٌّ يكشفُ فيهِ الشاعرُ عن قدراتهِ الخاصَّةِ في إحداثِ أصواتٍ بعينِها تتكرَّرُ في كلِّ بيتٍ على حدَه، فتَخْلُقُ في داخلهِ جِنَاساً صوتياً يختلفُ مِنْ بيتٍ إلى بيتٍ فَيَخْلُقُ هذا البيتُ وغيرُه من أبياتِ القصيدةِ الأخرى وقوافيها الثابتةِ ما يَصِحُّ أنْ نُسَمِّيَهُ طِبَاقاً صَوْتِيَّاً، فالشاعرُ يختارُ الألفاظَ التي تتوافقُ فيما بَيْنَها، مِنْ

---

[1] ينظر: المغربي (عبد الرحمن بن خلدون)، المجلد الأول، دار الكتاب المصري، القاهرة، ١٩٩٩م، ص١٠٩.

[2] أنيس، إبراهيم،(الدكتور)، موسيقى الشعر، ط٥، ص٢٢.

[3] عبد الرحمن، إبراهيم، (الدكتور)، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، مكتبة الشباب، ص٣٦٥.

حَيْثُ الإيقاعُ المجرَّدُ، لتكونُ فيما بينها إطاراً، أو شَكْلاً موسيقيًّا، وهو مَا يُسَمَّى بالوزنِ أوْ البَحْرِ"[1]. والموسيقى الشعريةُ تتمثلُ في إطارين أساسيَّينِ وهما:

أولاً: التوافقُ الإيقاعيُّ الذي يُمَثِّلُه الوزنُ.

ثانياً: التوافقُ الصوتيُّ وهذا يُمَثِّلُ مخارجَ الحروفِ في الكلمةِ والجملةِ والبيتِ الشعريِّ.

ونَحْنُ نَعْلَمُ أنَّ ألفاظَ اللغةِ العربيةِ تُساعدُ على ذلك،يقولُ عبَّاس العقاد: "فالألفاظُ العربيةُ والتراكيبُ العربيَّةُ تجري على السليقةِ الموسيقيةِ"[2].

فاللغةُ العربيةُ هي لغةُ الوزنِ في أصْلِها ومَنْشأها وفي مَعْنَاها ومَبْنَاها فهي لغةُ التوافقِ الصوتيِّ والإيقاعيِّ، فحتَّى حروفُ اللغةِ العربيةِ تَتَبَادَلُ المواقعَ بِحَسْبِ النغمةِ اللَفْظِيَّةِ والتوافقِ الصوتيِّ. ثم يقولُ العقادُ:

اللغةُ العربيةُ هي: "لغةُ التوافقِ وحَسْبُنا أنْ نُلاحِظُ في تركيبِ المفرداتِ أنَّ الوزنَ هو قوامُ التفرقةِ بينَ أقْسَامِ الكَلامِ في اللغةِ العربيةِ"[3].

وقالَ الشيخُ الإمامُ أبو زكريا يحيى بنُ عليٍّ الخطيبُ التَّبريزيُّ : "اعلمْ أنَّ العروضَ ميزانُ الشعرِ، بِها يُعْرَفُ صَحيحُه من مكسورِه، وهي مؤنَّثةٌ وأصلُ العَروضِ في اللغةِ الناحيةُ، من ذلك قولُهمْ:(أنْتَ معي في العروضِ لا تُلائمُني) أي من ناحية"[4].

---

[1] يوسف، حسن عبد الجليل، (الدكتور)، موسيقى الشعر العربي دراسة فنية وعروضية، الهيئة المصرية للكتاب، ص١١.

[2] العقاد (عباس محمود)، اللغة الشاعرة، نهضة مصر للطباعة والنشر، ١٩٩٥م، ص٣٥.

[3] المصدر السابق، ص ١٥.

[4] الشيباني (أبو زكريا يحيى بن علي بن محمد بن الحسن الشيباني، المعروف بالخطيب التبريزي – ت ٥٠٢ هـ) الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ص١٥.

والحقيقةُ الواقعةُ تُسَوِّغُ وجوداً وثيقَ الصلةِ بينَ الموسيقى والشعرِ إذ كلٌّ منهما يَرْجِعُ إلى جنسٍ واحدٍ "هو: التأليفُ والوزنُ والمناسبةُ بين الحركةِ والسكونِ، وكِلاَهُمَا: صناعةٌ تنطقُ بالأجناسِ الموزونةِ"[1].

والشعرُ العربيُّ مرتبطٌ بلا شكٍّ بالغناءِ، والموسيقى مِنْ أَهَمِّ عواملِ الشعرِ "ففي سلسلةٍ من الأصواتِ ينبعثُ عنها المعنى"[2].

ومما سبق نلاحظُ الارتباطَ الوثيقَ بين الأثرِ الموسيقيِّ الذي تُحْدِثُه القافيةُ وإلى ضرورةِ ارتباطِ موسيقاها بدَلالةِ القصيدةِ معنىً ومبنىً، ارتباط موسيقى الشعرِ المُلَحَّن بمعناه والغرضِ الذي نُظِمَ فيه، فبِشْرُ بن المُعْتَمِر قالَ:

" وإذا أردْتَ أنْ تعملَ شِعْراً، فاحْضِر المعانيَ التي تُريدُ نَظْمَها فِكْرَك، أحضرَها على قلبِكَ، واطْلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادُها وقافية يحتمِلُها، فمِن المعاني ما تتمكَّنُ من نظمهِ في قافيةٍ، ولا تتمكَّن منه في أخرى، أو تكونُ في هذه أقربَ طريقاً وأيسرَ كُلْفَةً في تلك، وللإنْ تعلو الكلامَ فتأخذَه من فوقٍ فيجيءَ سلساً سهلاً ذا طَلاوةٍ ورونقٍ، خيرٌ مِنْ أن يعلوك فيجيءَ كزَّاً فجَّاً، ومُتَجَعِّداً جَلْفاً"[3].

فالقصيدةُ العموديةُ التقليديةُ؛ ونقصدُ بذلك القصيدةَ التي بُنِيَت في العصرِ الجاهليِّ والإسلاميِّ والأمويِّ إلى يومِنا هذا، حتى التي تكونُ على وزنٍ واحدٍ من مَطْلَعِها إلى آخرِ بيتٍ فيها سواءٌ أكانَ في البحرِ الذي تُبنى عليه أم القافيةِ، وهذا هو حالُ كعبٍ في أشعارهِ الجاهليَّةِ والإسلاميَّةِ، يبني قصائدَه في ظلِّ عروضِ الخليلِ بنِ أحمدَ الفراهيديِّ.

---

[1] سالم (أمين عبد الله)عروض الشعر العربي، ط١، ص١٢.

[2] ويليك(رينيه) و وارن(أوستن)نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، ١٩٧٢، ص٢٠٥.

[3] العسكري (أبو هلال)، كتاب الصناعتين، ص١٤٥.

فشكلُ القصيدةِ العربيةِ القديمةِ لا يَخْفَى على القارئِ، فلها وزنٌ يتشكَّلُ في إطارهِ البيتُ الشعري سواءٌ أكان تاماً أمْ غيرَ ذلك.

فالقصائدُ القديمةُ كانَت أوَّلَ ما يُسمَّى بحرُها وتُسمَّى بما فيها "وقد كان الخليلُ بنُ أحمدَ أوَّلَ مَنْ جَرَّدَ القصيدةَ العربيةَ، واكتشفَ لها أنماطاً موسيقيةً عن المحتوى الشعريِّ".

"واستطاع أنْ يحدِّدَ للقصائدِ التي تتَّفِقُ في موسيقاها وزناً سمَّاه البحرَ، كما استطاع أن يكشِفَ علاقةَ هذا الوزنِ التامِّ بما جاء منه مجزوءاً ومشطوراً ومنهوكاً،وأنْ يحدِّدَ أوجهَ الاختلافِ بين البحورِ المتشابهةِ، واستطاع أن يكشفَ عن خمسةَ عشرَ بحراً، وعن الأنماطِ الموسيقيةِ لكلِّ بحرٍ"[1].

فبناءُ القصيدةِ العربيةِ التقليديةِ محاطٌ بشروطٍ، وهذه الشروطُ مسيطِرةٌ على البناءِ سيطرةً تامَّةً، فالأبياتُ مقسَّمةٌ إلى مقاطعَ متواليةٍ متناسقةٍ والقافيةُ متَّحِدةٌ من حيث الحركاتُ والسكناتُ، والرويُّ ثابتٌ مهما طالَتْ هذه القصيدةُ أو قَصُرت.

والشاعرُ العربيُّ أولى الأذنَ العربيَّةَ أهمية؛ وذلك لما كانَ سائداً في تلك الفترةِ، وكانَ الاعتمادُ في نقلِ المعلومةِ والأشعارِ كذلك على السمعِ فلمْ تكنْ الكتابةُ متوافرةً في تلك الحقبةِ، فاهتمَّ الشاعرُ بالأذنِ العربيَّةِ، وكان على معرفةٍ لِمَا لهذه الأذنِ من ذوقٍ سليمٍ ونقدٍ بنَّاء. يقولُ كعبُ بن زُهيْر في قصيدته "ألا بَكَرَتْ عرسى / اللامية"[2]:

أَلاَ بَكَرتْ عِرْسِى تَلُوم وتَعْـــذُلُ وغيرُ الذي قالتْ أَعَـفُّ وأَجْمَلُ

ولمَّا رأتْ رَأْسِي تَبَدَّل لونُـــه بَياضاً عن اللونِ الذي كان أوّلُ

أَرَنَّتْ من الشَّيْب العَجِيبِ الذي رأتْ وهل أَنتِ منِّى وَيْبَ غَيْرِك أَمْثَلُ

---

[1] يوسف، حسني، (الدكتور)، موسيقى الشعر العربي، ٩/١.
[2] الديوان / ٤١.

فهذا المطلعُ يعبِّرُ عن مشاعرِ كثيرٍ من القرَّاءِ، وقدْ تكونُ العواطفُ والأحاسيسُ مشتركةً بين الشاعرِ وغيرِه، ممَّن يعيشون التجربةَ نفسَها، لكن لا ننسى أنَّ العواطفَ مشتركةٌ بين الناسِ جميعاً، لكنَّ الذي جعلَ الأنظارَ تتَّجه إلى التحالفِ مع كعبٍ في تجربتِه هو ما يعبِّرُ به عن هذه التجربةِ من أقوالٍ منظومةٍ ومسموعةٍ لها صدىً في النَّفسِ، وتلذُّذٌ في اللفظِ وطربٌ في السَّمعِ قد يجعلُها مكرورةً عند كثيرٍ ممن يمرُّونَ بنفسِ التجربةِ، فمهما كانَ الموضوعُ إلاَّ أنَّ صياغتَه بقالبٍ شعريٍّ هو الذي جعلَ لهذه الكلمات صدىً عند الكثيرِ، فالشعرُ موسيقى ووزنٌ سليمٌ وفقاً لبحرٍ خاصٍّ مع خفَّةِ القافيةِ واتحادِ الرَّويِّ.

عند اتِّحادِ الكلماتِ والعواطفِ الجيَّاشةِ والتجربةِ الصادقةِ والموسيقى الشعريةِ ووضوحِ المعاني، كلُّها تجعلُ الأذنَ تَطْرَبُ لسماعِ القصيدةِ والسعي وراءَ استيعابِ كلماتِها و فهمِ مَوْضوعِها والإحساسِ بها.

وقد تصلُ إلى حدِّ التعاطفِ مع صاحبِ التجربةِ، ويكونُ وراءَ هذه الموسيقى العذبةِ التي تَجذبُ الأذنَ لسماعِ الكلماتِ وفهمِ الموضوعِ، ونالَت القافيةُ حَظْوةً، يقولُ الجاحظُ: " إنَّ حظَّ جَودةِ القافيةِ وإنْ كانت كلمةً واحدةً أرفعُ من حظِّ سائرِ البيتِ"[1].

ويقولُ الدكتور محمد الكفراوي: "حقيقةً حاول الشعراء العباسيِّون كأبي العتاهية في أُرجوزته وأبان اللاحقِّي في نظمِه لكتابِ كليلةَ ودِمنةَ أن يحطِّموا هذا القيدَ، ولكنهم لم ينجحوا لشِّدةِ اعتزازِ الآذان العربيةِ بالرويِّ"[2].

ومما تجدرُ الإشارة إليه ما لاحظه د. رجاء عيد الذي ركَّز على دراسةِ الأصواتِ والموسيقى في العروضِ العربيِّ، يقولُ: " لقد اهتمَّ (فرايتاج) و(جاكوب) من المستشرقين بإحصاءِ أوزانِ الشعرِ القديمِ وتابعَ د. إبراهيم أنيس الاتجاهَ نفسَه،

---

[1] الجاحظ (أبو عمرو عثمان بن بحر، ت٢٥٥)، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، ١٠٦/٣.
[2] الكفراوي، محمد عبد العزيز، (الدكتور)، الشعر العربي بين الجمود والتطور، دار القلم، بيروت – لبنان، ص٣٠.

فوصلَ إلى نتائجَ تُشْبه نتائجَهما بالنسبةِ إلى العصرين الجاهليِّ والإسلاميِّ، ثم تتبَّع الأوزانَ في العصورِ الأدبيةِ المختلفةِ، فلاحظ أنَّ البحورَ الكبرى لا تنزل عن مكانتِها في العصرِ العباسيِّ"[1]. وكانَ الشعرُ من مقوماتِ المجتمعِ القبليِّ آنذاك – في العصر الجاهليِّ إلى العصرِ الأمويِّ – ويقول الدكتور إبراهيم أنيس: " والشعرُ العربيُّ إن كانَ صناعةَ الخاصَّةِ من العرب لا يقدرُ على قولِه إلا القليلون منهم، وقد ذاعَ بين الناسِ: الخاصَّةِ منهم والعامَّةِ... إلى قوله، بل كانَ مُلْكاً للعربِ جميعِهم يُردِّدونَه ويُكْثرونَ من ترديدِه، فلا عجبَ إذن أن تُصْبِحَ نغمتُه الموسيقيةُ مألوفةً للجميعِ ولاسيما الأوزانُ الكثيرةُ الشيوعِ"[2].

فمع ذيوعِ الشعرِ وطربِ الأذنِ إلى سماعِه إلا أنَّه في الوقتِ نَفْسِه لمْ يَكُنْ للشاعرِ وزنٌ خاصٌّ دونَ غيرِه.

وعلينا أنْ نُدْرِكَ بأنَّ أذُنَ العاميِّ ليست كأذنِ الخاصَّةِ في إدراكِ الأوزانِ الشعريَّة وخاصةً إذا كانَ الخللُ دقيقاً وفي الوقت نفسِه، يقولُ الدكتور إبراهيم أنيس: "فلمْ يَكُنْ الشاعرُ العربيُّ ينظِمُ الشعرَ دون شعورٍ بخصائصِه وموسيقاه، بل كانَ يَعْمدُ إليه عَمْداً، ويَقْصِدُ إليه قَصْدَاً، ولسنا نَعْرِفُ شاعراً في أمَّةٍ من الأمَمِ كانَ يُنْظمُ الشعرَ دون إعدادٍ سابقٍ. لأنَّ عمليةَ نَظْمِ الشعرِ تَتَطَلَّبُ شَحْذَ الذهنِ وإعْمالَ الفكرِ، ولاسيما إذا كانَ الشاعرُ يهدفُ إلى الإجادةِ والتفوقِ في ميادين المنافسةِ الشعريَّةِ التي كانت تُسَمّى بالأسواقِ"[3].

---

[1] أنيس، إبراهيم (الدكتور)، موسيقى الشعر، ص١٨٤. أنظر: عيد، رجاء، (الدكتور)، موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة، ط٢، ١٩٧٨م، ص١٤.

[2] أنيس، إبراهيم، (الدكتور)، موسيقى الشعر، ص١٨٥.

[3] أنيس، إبراهيم، (الدكتور)، موسيقى الشعر، ص١٨٧.

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

٤-٣ الموسيقا في شعر كعب بن زهير

بنى كعبٌ قصائدَه ومقطعاته وفْقاً لعروضِ الخليلِ بنِ أحمدَ الفراهيديِّ، وهو واحدٌ من أبناءِ مدرسةِ الصنعةِ، وغايتُهم قبلَ أداءِ الرسالةِ الشعريةِ، وبما يَحْمِلُهُ الشعرُ من مضامينَ، فقد كانوا يسعَونَ إلى تجويدِ أشْعارِهم وتثقيفِها.

لكنَّ هذا لا يَعني أنَّ أبناءَ هذه المدرسةِ "قد أشير إلى بعض ما واجهتْهُم في شعرهم من زحافاتٍ قبيحةٍ أثَّرت بعضَ التأثيرِ في موسيقى البيتِ، ودَلالةِ الألفاظِ على البيئةِ واتِّصالِهم بالحضارةِ، والألفاظِ الداخليةِ والإكثارِ من أسماءِ الأمكنةِ وعلاقتهم اللغويَّة فيما بينهم"[1].

وأوضحَ هذا الأمرَ الدكتور محمد الصبَّاغ حيث قالَ: "والموسيقى الحلوةُ الموفَّقةُ صفةٌ أساسيةٌ من صفاتِ الجَودةِ في الأسلوبِ وهي أمرٌ يرتبطُ بالموهبةِ والأذنِ المرهفةِ، والذوقِ السليم. فاختيارُ الكلماتِ موهبةٌ، واستحسانُ الحَسَنِ منها واستنكارُ القبيحِ منها متَّصلٌ بالأذنِ الموسيقيةِ الحسَّاسةِ. وموسيقى البيتِ والقصيدةِ تعودُ إلى أمورٍ عدَّةٍ، منها ما يتعلَّقُ بالكلمةِ وبالجملةِ وبالبيتِ... ثم بالقصيدةِ. فالموسيقى الداخليةُ للكلمة أصلٌ يَعتَمِدُ على حروفِ الكلمةِ الواحدةِ، فإذا كان هناك انسجامٌ في أصواتِ الحروفِ وإيقاعِها وتعاطفٌ بين اللفظِ والمعنى بَلَغَتْ الموسيقى الداخليةُ للكلمةِ ذُروتَها"[2].

يقولُ كعبُ بن زهير:[3]

أرجُو وآمُلُ أن تَدْنُو مودَّتُها وما إخالُ لَدَيْنَا منكِ تَنْويلُ

فنلاحظُ جمالَ كلمةِ "إخال" ووضعَها في مكانِها المناسبِ، وكأنَّ المعنى اكتملَ بها، فحتى المخارجُ الصوتيةُ لحروفِ هذه الكلمةِ تجعلُ العذوبةَ في نطقِها سابقَ

---

[1] الصباغ، محمد، (الدكتور)، فن الوصف في مدرسة عبيد الشعر، ص٢٩٢.
[2] الصباغ، محمد، (الدكتور)، فن الوصف في مدرسة عبيد الشعر، ٢٩٦.
[3] الديوان / ٩.

العقلِ والوجدانِ في استيعابِ معناها. "وهذا ما أكدَّه ابن سنانٍ الخفاجيُّ في كتابه سرُّ الفصاحةِ"[1].

وما من شكٍّ بأنَّ الموسيقى الداخليَّة في شعرِ كعبٍ قدْ جَعلت أشعارَ كعبٍ أكثرَ تردُّداً. وانسجامُ إيقاعُ المفرداتِ يُشكِّلُ جُمَلاً جميلةَ البناءِ خفيفةً على السمعِ، حتى تأْخُذَ الجملةُ نغمًا جميلاً مستطاباً على السمعِ.

وكعبٌ بن من الشعراءِ الذين امتازوا بالقدرةِ على الإتيانِ بشعرٍ موسيقيٍّ يتذوَّقه السامعُ، قالَ كعبٌ :[2]

هَيْفاءُ مقبلةً عَجْزاءُ مدبـــــــرةً لا يُشْتكَى قِصَرُ منها ولا طولُ

وفي هذا البيتِ براعةُ التعبيرِ وروعةُ الموسيقى والتلاعبُ بالألفاظِ وترتيبِها، لينتظرَ السامعُ ما يسمع بعد ذلك فيقولُ:[3]

تَجْلُو عوارِضَ ذى ظَلْمٍ إذا ابتسَمتْ كأنَّه مُنْهـلُ بالرَّاحِ مَعْلُولُ

فهنا المقطعُ الذي يبرزُه لنا الشاعرُ يحلو على لسانِ المُلقي ويزدادُ جمالاً في عينِ المُتَفهِّمِ لهذا الوصفِ وينشدُّ له ولسماعهِ أكثرُ مَنْ يسمعونه.

ثم يقولُ كعبُ بن زهير في موقعٍ آخر في اللامية – ألا بكرت عرسي – وهي على" البحر الطويل"[4]:

وتُديرُ للخَرْقِ البَعيدِ نِيَاطُـــــــه بَعْدَ الكَلالِ وبَعْدَ نَـوْمِ السَّارِى

عيناً كَمرْآةِ الصَّنَاعِ تُديرُهـــــا بأنامِلِ الكَفَّيْنِ كـلَّ مُـــــدَارِ

بِجَمَالِ مَحْجِرِها وتَعْلَمُ مـــــا الَّذِى تُبْدِي لنَظْرةِ زَوْجِها و تُـوَارِى

---

[1] الخفاجي (ابن سنان)، سر الفصاحة، شرح عبد المتعال الصعيدي، مكتبة محمد علي الصبيحي، القاهرة، ص٦٦

[2] حاشية الديوان / ٦.

[3] الديوان /٧. معلول: أي سُقي مرتين.

[4] الديوان /٤٠ – ٤١.

فهذه الكلماتُ ومخارجُ حروفِها ورصفِها وترتيبها، نجدُ فيها من الموسيقى ما يجعلُ هذه المفرداتِ تزيدُ الصورةَ جمالاً ودقةً في الوَصفِ وعذوبةً في اللفظِ وجمالاً وروعةً لهذا الوصفِ، فيصفُ الشاعرُ المرأةَ واستخدامها للمرآةِ في الزينةِ، وأنَّ المرأةَ تهتمُّ بمرآتها بالمسحِ والتنظيفِ لترى فيها ما تُخْفِي عن زوجِها من العيوبِ وما تُبْرِزُه من المحاسن.

٤-٤ الأوزانُ الشِّعريَّةُ:

لمْ تَكُنْ هنالك بدايةٌ محددةٌ للأوزانِ الشعريةِ، فتاريخُها مجهولٌ، يقولُ د. إبراهيم أنيس: "فتاريخُ الأوزانِ الشعريةِ قبلَ العصرِ الجاهلي يَكادُ يكونُ مجهولاً جهلاً تاماً، وذلك لأنَّنا لم نعثرْ على نصوصٍ شعريةٍ ترجعُ إلى بدءِ التاريخ المسيحيِّ، مما يُمكِنُ أن يُلقي ضوءاً على الصورِ القديمةِ للوزنِ الشعريِّ في اللغة العربيةِ"[1].

والإيقاعُ الوزنيُّ المنظَّمُ من خصائصِ الشعرِ، فولادةُ الأوزانِ مع ولادةِ الشعرِ، لأنَّ الإيقاعِ من أهمِّ المقوماتِ الشعريةِ، فإذا خلا الشعرُ من الموسيقى أو كانت موسيقاه ركيكةً أو ضعيفةً قلَّ تأثيرُه أو تذوُّقُه، يقول عباس محمود العقاد: "فنُّ الشعرِ في اللغةِ العربيَّةِ يناسبُ هذه اللغةَ الشاعرةِ التي انتظمت مفرداتُها وتراكيبُها ومخارجُ حروفِها على الأوزانِ والحركاتِ وفصاحةِ النطقِ بالألفاظِ، فأصبح لها من الشعرِ الموزونِ فنٌّ مستقلٌّ بإيقاعهِ عن سائرِ الفنونِ التي يستند إليها الشعرُ في كثيرٍ من اللغاتِ"[2].

والشعرُ العربيُّ الذي وصل إلينا منذ العصرِ الجاهلي شعرٌ ناضجٌ مُكْتَمِلٌ من الناحيةِ الموسيقيةِ، إلا إنَّه لا بدَّ من التصورِ بأنَّه لم يأْتِ هكذا طفرةً بَلْ لا بُدَّ من

---

[1] أنيس، إبراهيم، (الدكتور) موسيقى الشعر، ص١٨٤.
[2] العقاد (عباس محمود)، اللغة الشاعرة، ص٢٧.

عاملِ التطورِ والنموِّ، فقد مرَّ بأبسطِ أشْكالهِ وهو الرجزُ على حدِّ بعضِ الآراء.وكما نعلمُ بأنَّ الإطارَ الموسيقيَّ للقصيدةِ، "قامَ على أساسِ الوزنِ والقافيةِ وقد كانَ الخليلُ بن أحمدَ أولَ مَنْ جرَّدَ القصيدةَ العربيةَ وأوْجَدَ لها أنماطاً موسيقيةً مستعملةً عن المحتوى الشعريِّ، ووجدَ أنَّ هذه الأنماطَ الإيقاعيةَ تقعُ على خمسةَ عشرَ بحراً"[1].

٤-٥ الأوزان الشعرية في شعر كعب بن زهير:

كما سَبقَ وأشرنا إلى أنَّ للموسيقى أهميةً كبيرةً في العملِ الشعريِّ، ولولا الوزنُ لما اختلفَ الشعرُ عن النثرِ، ولما تحرَّكَت مسامعُ الشاعرِ لموسيقى الشعرِ التي نُظِمَتْ عليها أشعارُ كعبٍ وغيرهِ من الشعراءِ. وابنُ رشيق عدَّ الوزنَ "أعظمَ أركانِ الشعرِ، أولاها به خصوصيةً، وهو مشتملٌ على القافيةِ، وجالبٌ لها بالضرورة". وفي ديوانِ كعبٍ إحدى وخمسون قصيدةً تَتَضَمَّنُ ستمائة وسبعة وستين بيتاً، وقَدْ نُظِمَتْ هذه الأبياتُ على بحورِ الشعرِ العربيِّ الخليليةِ، وقدْ قامَ الباحثُ بإحصاءِ الأوزانِ التي نَظَمَ عليها الشاعرُ، فكانت النتائج كالتالي:

البحر	عدد القصائد	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الطويل	٢٧	٢٨١	%٤٠
البسيط	٩	١٤١	%٢٠
الوافر	٦	٧٩	%١٢
الكامل	٧	٩٦	%١٤
الخفيف	١	٥٨	%٨
المتقارب	١	٤٢	%٦
المجموع	**المجموع**	**المجموع**	**المجموع**
ستة بحور	٥١	٦٩٧	%١٠٠

[1] القيرواني (ابن رشيق) العمدة في محاسن الشعر آدابه ونقده، ١٣٨/١.

ومن خلالِ الإحصائيةِ السابقةِ، نلاحظ أنَّ الشاعرَ بنى ما نسبته أربعون بالمائةِ من أبياتهِ في أكْثَرَ من قصيدةٍ على بحرِ الطويل، نالَ بحرُ الطويلِ السيادةَ دونَ غيرهِ من البحورِ الشعريةِ، وهذا ليس بغريبٍ، ثمَّ تلاه بحرُ البسيطِ وحازَ على عشرين بالمائةِ من أبياتهِ وجاءَ بحرُ الكاملِ بما نسبته أربع عشرة بالمائة من مجموعِ أبياتهِ، فقد جاءَ ما نسبتُه أربعة وسبعون بالمائة من مجموعِ أبياتِ كعبٍ على ثلاثةِ بحورٍ وقالِ الدكتور إبراهيم أنيس في هذه البحورِ: " أما المدحُ فليس من الموضوعاتِ التي تنفعل لها النفوسُ، وتضطرب لها القلوبُ، وأجدرُ به أن يكون قصائدَ طويلةً وبحوراً كثيرةَ المقاطعِ، كالطويلِ والبسيطِ والكاملِ، ومثلُ هذا فيمكنُ أن يُقالَ في الوصفِ بوجهٍ عامٍ"[1]، يقولُ الدكتور إبراهيم أنيس: " فهم كانوا يمدحون ويفاخرون أو يتغزَّلون في كلِّ بحورِ الشعرِ التي شاعت عندهم. ويكفي أنْ نَذْكرَ المعلقاتِ التي قِيلَتْ كلُّها في موضوعٍ واحدٍ تقريباً، ونَذْكرُ أنَّها نُظِمَت من الطويلِ والبسيطِ والخفيفِ والوافرِ والكاملِ، لنعرفَ أنَّ القدماءَ لم يتخيروا وزناً خاصاً لموضوعٍ خاصٍّ"[2]، يأخذُ بحرُ الطويلِ الصدارةَ في نظمِ أبياتٍ شعريةٍ عليه، وقالَ كعبٌ على هذا البحرِ – الطويلِ – معظمَ قصائدِه الغزليَّةِ وغيرِها، فمنها قصيدتُه: "ألا بكرت عرسى" على البحرِ الطويلِ:[3]

أَلاَ بَكَرتْ عِرْسِى تَلُوم وتَعْـــذُلُ وغيرُ الذي قالتْ أَعَـفُّ وأَجْمَلُ

وقالَ:[4]

أَتَعْرِفُ رَسْماً بين رَهْمَان فالرَّقَمْ إلى ذِى مَرَاهيطٍ كما خُطَّ بالقَلَـم

---

[1] أنيس، إبراهيم، (الدكتور)، موسيقى الشعر، ص١٧٨.
[2] المصدر السابق، ص١٧٧.
[3] الديوان / ٤١.
[4] الديوان / ٦١.

وقالَ:[1]

أمِنْ أمِّ شَدَّادٍ رُسُومُ المَنَـــازِلِ تَوَهَّمْتُها مِن بَعْدِ سافٍ ووابِـــلِ

وقالَ:[2]

أَبَتْ ذِكْرَةُ من حُبِّ لَيْلَى تَعُودُنِى عِيادَ أَخِي الحُمَّى إذا قلتُ أقْصَرا

وقالَ:[3]

أَلاَ بَكَرتْ عِرْسِى تُوَائمُ مَنْ لَحَى وأَقْرِبْ بأحْلامِ النِّساءِ من الرَّدَى!

وقالَ:[4]

أَفِى كلِّ عامٍ مَأْتَمٌ تَجْمَعونَـــه على مِحْمَرٍ ثَوَّبْتُموه وما رُضَـــى

وقالَ:[5]

وهاجِرةٍ لا تَسْتَرِيدُ ظِباؤُهـــا لأعْلامِها من السَّرابِ عَمَائِـــمُ

ونلاحظُ ممَّا سبقَ أنَّ بحرَ الطويلِ له سيادةٌ واضحةٌ في أشعارِ كعب، وهذا كما علَّله د. النويهي بقوله: "بحرُ الطويلِ بإيقاعه الهادئ نسبياً يلائمُ العاطفةَ المعتدلةَ، الممتزجةَ بقدرٍ من التفكيرِ والتملِّي سواءٌ أكانت حزناً هادئاً لا صُراخَ فيه، أم كانت سروراً هادئاً لا صَخَبَ فيه"[6]. وقالَ د. النويهي يميِّزُ بحرَ الطويلِ من غيره:

" يقع على الأذن وقعاً بطيئاً لأن كلَّ شطرٍ فيه يتكوَّنُ من مقاطعَ قصيرةٍ، وعشرةٍ طويلةٍ، أو من خمسةٍ قصيرةٍ وتسعةٍ طويلةٍ في العروضِ المقبوضةِ"[7].

---

[1] الديوان /٨٩.
[2] الديوان / ١٢٢.
[3] الديوان / ١٢٧.
[4] الديوان / ١٣١.
[5] الديوان / ١٣٦.
[6] النويهي، محمد، (الدكتور)، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر، ٦١/١
[7] المصدر السابق، ص٦١.

أمَّا البحرُ الثاني فهو بحرُ البسيطِ، من حيثُ الوفرةُ عندَ كعبٍ، فقد بنى عليه تسعَ قصائدَ وما يعادلُ مائة وواحداً وأربعين بيتاً، أي ما نسبته عشرون بالمائة من مجموعِ أشعارِه.

وبحرُ البسيطِ قد لا يكونُ في سكناته وحركاته كالبحرِ الطويلِ من حيث السَّعةُ واستيعابُ كثيرٍ من الأغراضِ إلا أنَّه: "أكثرُ تميِّزاً عن غيرِه من أوزانِ الشعر العربيِّ، فموسيقاه هادئةٌ سيَّالةٌ، وإذا كانَ إيقاعُه واضحاً. وكأنَّه استبقى النَّبرَةَ الضعيفةَ فقط على كلٍّ من المقطعين الأخيرين في (مستفعلن) و(فاعلن)" ثم قالَ: "إنَّه ذو وزنٍ مركَّبٍ ثلاثيٍّ فثنائيٍّ: واحدٌ اثنين ثلاثةٌ، واحدٌ اثنين"[1].

بنى كعبٌ على هذا البحرِ بعضَ قصائدِه، وخاصةً ما تتطلَّبُ الرقَّةَ ومنها لاميتُه المشهورة، فقال:[2]

بانتْ سُعادُ فَقَلْبي اليومَ مَتْبـــولُ متيَّمٌ إثْرَها لم يُجْزَ مَكْبُـــولُ

وقال:[3]

بان الشبابُ وأَمْسَى الشَّيْبُ قد أَزِفَا ولا أرَى لشَبَابٍ ذاهـبٍ خَلَفَـا

وفي قصيدةٍ أخرى يقولُ في وصفِ الذئبِ:[4]

يَقُولُ حَيَّايَ مِنْ عَوْفٍ ومِنْ جُشَمٍ يا كَعْبُ وَيْحَكَ هَلاَّ تَشْتَـــري غَنَمَا

وفي أبياتٍ حكيمة يؤمن بها – كعب – في القدرِ، يقولُ:[5]

لَوْ كُنْتُ أَعْجَبُ مِنْ شَيْءٍ لَأَعْجَبَنِي سَعْيُ الفَتَى وهو مَخْبُوءٌ له القَدَرُ

وقال كذلك:[6]

---

[1] عياد، شكري، (الدكتور) موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط١، ١٩٧٨م، ص٩٢.
[2] الديوان / ٦.
[3] الديوان / ٧٠.
[4] الديوان / ٢٢٤.
[5] الديوان / ٢٢٩.
[6] الديوان / ٢٥١.

هل حبلُ رملةَ قبل البَيْنِ مبتـــورُ أم أنتَ بالحِلْمِ بعد الجَهْلِ معذورُ

وقال:[1]

لا تُفْشِ سِرَّكَ إلاَّ عند ذي ثِقَـــةٍ أوْلاَ، فأَفْضَلُ ما اسْتَوْدَعْتَ أَسْرارا

وممَّا سبق سنذكرُ ربطَ حازمِ القرطاجني بين بحرِ الطويلِ والبسيطِ فقالَ: "تحت باب / معلم دالْ على طرقِ العلم بمقاديرَ تناسبُ الأوزانَ، وما يسوغُ فيها من التغاييرِ وما لا يسوغُ على الوجهِ المختارِ"[2]. أوزانُ الشعرِ منها متناسبٌ تامُ التناسبِ، متركِّبُ التناسُبِ متقابلةٌ متضاعفةٌ، وذلك كالطويل والبسيط"•

وكذلك د.عبد الله الطيب صاحب كتاب المرشد في فهم أشعار العرب وهذا ما أشارَ له د. شكري عياد بقوله:

"فالطويلُ عند حازمٍ تجد فيه أبداً بهاءً وقوَّةً وتجدُ للبسيطِ سباطةً وطلاوةً (وعند الطيب) الطويلُ والبسيطُ أطولُ بحورِ الشعرِ العربيِّ وأعْظمُها أُبَّهةً وجلالةً"[3].

وقالَ الدكتور عبد الله الطيِّب: "البحرُ الوافرُ تدفُّقٌ... إلاَّ أنَّ نغَمه ينبترُ في آخرِ كلِّ شطرٍ... وهذا الانبتارُ شديدٌ المفاجأةِ. وله أثرٌ عظيمٌ جداً في نغمةِ الوافرِ – إذْ يُكْسِبُها رنَّة قويةً ليست في المتقاربِ، وهذه النغمةُ القويَّةُ بالطبعِ تسلِبُه فرديَّةَ الإطرابِ الخالصِ الذي في المتقاربِ، لكنها تُعوِّضُه تعويضاً عظيماً عن هذا النقص بأنها ترسِّخه للأداءِ العاطفيِّ "[4]

---

[1] الديوان /٢٥٧.

[2] القرطاجي (أبو الحسن حازم، ت٦٤٨هـ)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب أبو الخوجة، تونس،١٩٦٦م، ص٢٥٩.

• تمام التناسب فيها مقابلة الجزء بمماثلة، وتضاعف التناسب هو كون الأجزاء التي لها مقابلات أربعة، وتركب التناسب هو كون ذلك في جزء بين متنوعين كفعولن ومفاعيلن في الطويل.

[3] عياد، شكري، (الدكتور)، موسيقى الشعر العربي، ص١٥١.

[4] المجذوب، عبد الله الطيب، (الدكتور) المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها، ٣٥٨/١. انظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط٥، ص١٧٧.

وقالَ الدكتور إبراهيم أنيس: "والمقياس الأخيرُ (فعولن) لا يتغيَّرُ أبداً في قصـــائدِ هذا البحرِ"[1]. ويتلاءم البحرُ الوافرُ مع طبيعةِ كعبٍ التي تبدو قلقةً ومتمردةً.

ومن هنا قد ينسجمُ هذا البحرُ مع فحولةِ كعبٍ الشعريَّةِ، القائمةِ على التمرُّدِ على الواقعِ الذي يعيش، ثم الهدوءِ، والاستقرارِ بعدَ الإسلامِ، فالحِكَمُ التي قالها شعراً، هي مجملُ النبراتِ الشعريةِ التي مرَّ بها.

وبحرُ الوافرِ سهلٌ ليِّنٌ يشتدُّ إذا شدَدَته، ويرِقُّ في موضعِ الرِّقةِ وقالَ كعبٌ على بحرِ الوافرِ:[2]

أَلاَ أَسْمَاءُ صَـرَّمْتِ الحِبَـــالاَ فَأَصْبَــحَ غَادِياً عَــزَمَ ارْتِحـــــالاَ

وقالَ في قصيدةٍ أخرى:[3]

[نَفَى أَهْلَ] الحَبَلَّقِ يَوْمَ وَجٍّ مزَيْنَةُ جَهْرَةً وبَنُو خُفَــافِ

وقالَ كذلك:[4]

إِنْ يُدْرِكْكَ موتٌ أَوْ مَشِيبُ فقبلَك مــات أقوامٌ وشابــوا

أما بالنسبةِ للبحرِ الكاملِ فقد حازَ على ما نسبته أربعَ عشرةَ بالمائة مــن أبيــاتِ كعبٍ، وما يعادلُ تسعة وستين بيتاً، وقالَ عليه كعبُ بن زهير يمدح الأنصار:[(3)]

مَنْ سَرَّه كَرَمُ الحَيَاةِ فلا يَزَلْ في مِقْنَبٍ من صالحِي الأنصــارِ

وقالَ كذلك:[5]

أَنَّى أَلَمَّ بكَ الخَيالُ يَطِيفُ ومَطَافُه لك ذِكْرَةٌ و شُعُــــوفُ

---

[1] أنيس، إبراهيم، (الدكتور)، موسيقى الشعر، ص٧٦.
[2] الديوان /٢٠٠.
[3] الديوان /٢٤٤.
[4] الديوان / ٢٤٩.
[(3)] الديوان / ٢٥.
[5] الديوان / ١١٣.

وقالَ أيضاً:[1]

بَكَرتْ عَلَيَّ بُسحْرةِ تَلْحَاني وكَفَى بِهَا جَهْلاً وطَيْشَ لِسـانِ

وقال:[2]

هَلاَّ سَأَلْتِ وأَنتِ غَيْرُ عَيِيَّـةٍ وشِفاءُ ذي العِيِّ السُّؤَالُ عن العَمَى

ولا يأتي بحرُ الكاملِ تاماً ويقولُ د. عبد الله الطيب:

" بحرُ الكاملِ التامُ ثلاثون مقطعاً، ولكنَّه لا يجيءُ تامَّاً في الغالبِ وهـو أكثـرُ بحورِ الشعرِ جَلجَلةً وحركاتٍ، وفيه لونٌ خاصٌ من الموسيقى – إن أُريدَ به الجِدُّ – فخماً جليلاً من عنصرٍ ترنميٍّ ظاهرٍ، حلواً عذباً مع صلصلةٍ كصلصلةِ الأجـراسِ، ونوعٌ من الأُبَّهةِ يمنعهُ أنْ يكون نَزِقاً أو خفيفاً شهوانياً"[3].

ونلاحظ أنَّ البحرَ الكاملَ بحرٌ سَلِسٌ يصلحُ للتغني والدندنةِ ويقول د. عبـد الله الطيب: " ودندنةُ تفعيلاتهِ من النوع الجهيرِ الواضحِ الذي يهجمُ على السَّـامعِ مـع المعنى والعواطفِ والصُّورِ حتى لا يمكنَ فصلُه عنها بحالٍ من الأحوالِ"[4].

وهذا البحرُ لا يصلحُ تماماً للأبياتِ الحِكَميَّةِ وهذا ما أراه من تناقضٍ بـين مـا يناسبُ تفعيلاتِ البحرِ وأغلب أبياتِ شعرِ كعبٍ فهو من شعراءِ الحكمـةِ حيـثُ إنَّ الحكمةَ تصدَّرت أغراضَه الشعريَّةَ.

أما بالنسبةِ للبحرِ الخفيفِ فَقَدْ بنى عليهِ كعبٌ بن زهير قصيدةً واحـدةً تحتـوي على ثمانيةٍ وخمسين بيتاً أي بما نسبته ثمانٍ بالمائةِ من عددِ أبياتهِ.

---

[1] الديوان / ١١٣.
[2] الديوان / ٢٣٢
[3] الطيب، عبد الله، (الدكتور)، المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها، ٢٦٤/١.
[4] المصدر السابق، ص٢٦٤.

والبحرُ الخفيف قالَ فيه الدكتور عبد الله الطيب: " السرُّ في فخامتهِ بالنسبةِ إلى البحورِ التي ذكرنا – ويقصد الطويلَ والبسيطَ – أنَّه واضحُ النغمِ والتفعيلاتِ فلا يَقْربُ من الأسجاعِ قربَ السريعِ، وأنَّه ذو دندنةٍ لا تُمكِّنُ من الحوارِ الطبيعيِّ..."[1].

وسُمِّي الخفيفُ بذلك لخفتهِ على اللسانِ[2]، وبنى عليه كعبٌ قصيدته الرائيّةَ (إنَّ عِرْسي) وهذه في زوجهِ التي لامته فيها، قال:[3]

إنَّ عِـرْسِي قـد آذنتْنى أَخِيـراَ لم تُعَـرِّجْ ولـم تُؤامِـرْ أميرَا

أمَّا البحرُ المتقاربُ فكذلك بنى عليه قصيدةً واحدةً وفيها اثنانِ وأربعون بيتاً أي ما نسبته ستٌ بالمائةِ من مجموعِ أبياتهِ، والمتداركُ والمتقاربُ يُعدَّان عند العروضيين من الدائرةُ الخامسة ويقول د. عبد الله الطيب: "نغماته من أيْسَرِ النغماتِ وكلُّها تدورُ على تكرارِ الجزءِ (تَرَنْ رَنْ) ثمانيَ مرَّاتٍ وقد يَدْخُلُ الأجزاءَ بعضُ التغييرِ، ولكنَّه لا يؤثِّرُ في جوهرِ نَغَمِها"[4].

وقالَ كعبٌ بن في النونية (أمن دمنة الدار):[5]

أمِنْ دِمْنَةِ الدَّارِ أَقْوَتْ سِنِينـــاَ بَكَيْتَ فظَلْتَ كئيباً حَزِينـــاَ

ومن خلالِ ما سبق نلحظُ أنَّ البحورَ التي نَظَمَ عليها كعبٌ قصائدَهُ هي "بحورٌ مركَّبةٌ... أي أنَّ البحرَ الواحدَ مكوَّنٌ من غيرِ نغمةٍ موسيقيةٍ واحدةٍ... ويعني هذا أنَّ البحرَ الطويلَ – على سبيل المثال – مكونٌ من نغمتين: فعولن – مفاعيلن كأنَّها الفِرْقةُ الموسيقيةُ تستطيعُ أنْ تعزفَ كلَّ الألحانِ والأناشيدِ"[6].

---

[1] الطيب، عبد الله، (الدكتور)، المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها، ٢٠٤/١.
[2] فاخوري (محمود)، موسيقى الشعر العربي، ص٤٣. انظر: بكار (يوسف)، العروض والقافية، ص١٠٨. وانظر: التبريزي (الخطيب)، الكافي في العروض والقوافي، ص٧٧.
[3] الديوان / ١٥٣.
[4] الطيب، عبد الله، (الدكتور)، المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها، ٢٠٤/١.
[5] الديوان / ٩٩
[6] فهمي، ماهر حسن، (الدكتور)، قضايا في الأدب والنقد رؤية عربية وقفة خليجية، ص١٧ – ١٨.

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

٤-٥ القافيةُ في شعر كعبِ بنِ زهيرٍ:

٤-٥-١ القافية:

كما هو معروفٌ، إنَّ الشعرَ مرتبطٌ بالغناءِ منذُ قديمِ الزمانِ ورُغمَ بساطةِ الحياةِ وبساطةِ موسيقاها التي بواسطتِها كانت تُؤدَّى الأشعارُ إلا أنها كانت تؤدِّي المطلوبَ، ومع تطوُّرِ الحياةِ تطوَّرت الموسيقى وتنوعت طرقُ الغناءِ وأخذت الموسيقى تبتعدُ عن رتَابةِ الحياةِ وبساطتِها في الإيقاعِ ورُغمَ التطوُّرِ الذي حدث عند العربِ في موسيقاهم وَوَحْدةِ الإيقاعِ والوزنِ في القصيدةِ إلا أنهم التزموا قافيةً واحدةً وهذا ليس عبثاً بل جاءَ لِيَشُدَّ من أزْرِ المعنى والنفاذِ إلى قلوبِ السامعين وقد يؤدَّى المعنى دونَ شرحٍ.

والقافيةُ عند (ابنِ رشيقِ القيروانيِّ): "القافيةُ شريكةُ الوزنِ في الاختصاصِ بالشعرِ، ولا يُسَمَّى شعراً حتى يكونُ له وزنٌ وقافيةٌ، وهذا على رأْيِ مَنْ رأى أن الشعرَ ما جاوزَ بيتاً واتفقت أوزانُه وقوافيه"[1]، وقال أيضاً: "واختلف الناسُ في القافيةِ، ما هي؟ فقالَ الخليلُ: القافيةُ مِنْ آخرِ حرفٍ في البيتِ إلى أولِ ساكنٍ يليه من قَبْلِه، مع حركةِ أحرفِ الذي قبلَ الساكنِ، والقافيةُ على هذا المذهبِ، وهو الصحيحُ تكونُ مرةً بعضَ كلمةٍ، ومرةً كلمةً، ومرةً كلمتين".

وقالَ ابنُ رشيق: "وسُمِّيَت القافيةُ قافيةً لأنها تَقْفُو إثرَ كلِّ بيتٍ، وقالَ قومٌ: لأنها تقفو أخواتِها"[2].

وقالَ الأخفشُ: " قالَ الخليلُ بنُ أحمدَ: القافيةُ من آخرِ حرفٍ في البيتِ إلى أولِ ساكنٍ يليه من قَبْلِه مع المتحرِّك الذي قبلَ الساكنِ"[3].

---

[1] القيرواني (ابن رشيق)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ١٥١/١.
[2] المصدر السابق، ص١٥٤.
[3] الأخفش (سعيد بن مسعدة)، كتاب القوافي،تحقيق:د.عزة حسن،مديرية إحياء التراث، ص٦.

وأكَّدَ ذلك رأيُ التبريزيِّ فيقولُ الخطيبُ التبريزيُّ: "إن القوافيَ تسعٌ، ثلاثٌ مقيَّدة وستٌ مطلقةٌ، فالمقيَّدةُ ما كان غيرَ موصولٍ، والمطلقُ ما كان موصولاً، ثم المقيَّد على ثلاثةِ أضربٍ: مقيَّدٌ مجرَّدٌ، ومقيَّدٌ بردْفٍ، ومقيَّدٌ بتأسيسٍ، والمطلقُ على ستةِ أضربٍ: مطلقٌ مجرَّدٌ، ومطلقٌ بخروجٍ، ومطلق بردفٍ، ومطلق بردفٍ وخروجٍ، ومطلقٌ بتأسيسٍ، ومطلقٌ بتأسيسٍ وخروجٍ"[1].

ثم قالَ التبريزيُّ: "والقافيةُ قد اختلفوا فيها، فقالَ الخليلُ: هي من آخرِ البيتِ إلى أولِ ساكنٍ يليه مع المتحرِّك الذي قبلَ الساكنِ، وقالَ الأخفشُ: هي آخرُ كلمةٍ في البيتِ أجْمعَ، وإنما سُمِّيَت قافيةً لأنها تقفو الكلامَ أي تجيءُ في آخرِه، ومنهم مَنْ يُسَمِّي البيتَ قافيةً ومنهم مَنْ يُسَمِّي القصيدةَ قافيةً ومِنْهُم مَنْ يجعلُ حرفَ الرويِّ هو القافيةَ، والجيِّدُ المعروفُ في هذهِ الوجوه قولُ الخليلِ والأخفشِ"[2].

أمَّا ما قاله إبراهيم أنيس في القافيةِ: "ليست القافيةُ إلا عدَّةَ أصواتٍ تتكررُ في أواخرِ الأشطرِ أو الأبياتِ من القصيدةِ، وتكرُّرُها هذا يكونُ جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية. فهي بمثابةِ الفواصلِ الموسيقيةِ يتوقعُ السامعُ تَرَدُّدَها، ويستمتعُ بمثلِ هذا التَرَدُّدِ الذي يطرقُ الأذانَ في فتراتٍ زمنيةٍ منتظمةٍ، وبعدَ عددٍ معيَّنٍ من المقاطع ذاتِ نظامٍ خاصٍّ يُسَمَّى بالوزنِ"[3].

وقالَ د. أنيس في القافيةِ أيضاً: "فَمِنْ السهلِ إنْ تَقولَ أنَّ القافيةَ لا يصحُّ أنْ تَقِلَّ عن عددٍ كذا من الأصواتِ التي تَتَرَدَّدُ في أواخرِ الأبياتِ، وليس من السهلِ أنْ تَزْعُمَ بأنَّ عددَ أصواتِها لا يزيدُ على قَدْرٍ معين، لأنه لو أمْكَنَ أنْ تَتَكَوَّن أصواتُ

---

[1] التبريزي (الخطيب)، كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ص١٠٢.

[2] المصدر السابق، ص١٠٥.

[3] أنيس، إبراهيم (الدكتور)، موسيقى الشعر ص٢٤٦.

نصفِ شطرٍ دونَ إخلالٍ بالمعنى ودونَ تكلُّفٍ أو تعسُّفٍ لصحَّ أن تُسَمَّى كلُّ تلكَ الأصواتِ المكررة قافيةً"[1].

ولقد قامَ الباحثُ بإحصاءِ الحروفِ التي جاءَت رويًّا للقصائدِ والمقطَّعاتِ في شعرِ كعبِ بن زهير فجاءت النتائج كالتالي:

الروي	عدد المرات	النسبة المئوية
اللام	١٤٨	%٢٣
الراء	١٣٨	%٢١
الفاء	٩٢	%١٤
الميم	٧٨	%١٢
النون	٧٦	%١٢
القاف	٢٣	%٣,٥
الألف	٢٢	%٣
العين	١٩	%٣
الباء	١٦	%٢,٥
الدال	١١	%٢
الواو	١١	%٢
الكاف	٤	%١
الهاء	٤	%١
المجموع	٦٤٢	%١٠٠

ومن خلالِ الإحصائيةِ السابقةِ نلاحظُ أنَّ حروفَ الرويِّ التي شاعت في شعرِ كعبٍ، هي اللامُ والراءُ والفاءُ والميمُ والنون، وهذه الحروفُ كثيراً ما تشيعُ عند

[1] المصدر السابق، ص٢٤٧.

الشعراءِ الجاهليين،لكنَّ هذا لا يعني أيَّ تـأثيرٍ علـى المعنـى، ويقـول د. علـي المحاسنة:

" إنَّ كثرة الشُّيوعِ أو قلَّته لا تُعْزَى إلى ثقلٍ في الأصواتِ أو خفَّةٍ بقدرِ ما تُعْزَى إلى نسبةِ ورودها في آخرِ كلماتِ اللغةِ... وإنَّ الربطَ بين الرويِّ والموضوعِ مسألةٌ ذوقيةٌ بالدرجةِ الأولى"[1].

ويرى الباحثُ أنَّ حرفي اللامِ والراءِ قدْ جاءَ على بحرِ الطويلِ والبسيطِ فحروفُ اللامِ والراءِ والفاءِ في علمِ الصوتياتِ هي حروفُ الذَّلاقةِ.

فقَدْ حدَّدَ ابنُ جنِّي حروفَ الذلاقةِ بأنَّها ستةُ: "اللامُ والراءُ والنونُ والفاءُ والبـاءُ والميمُ"[2].

وهذه الحروفُ كانت أعْلَى نِسَبٍ في إحصائيةِ حروفِ الرويِّ عندَ كعبٍ ثم قـالَ عنْها: لأنَّها يُعْتَمَدُ عليها بذَلْقِ اللسانِ وهو صَدْرُه وطَرَفُه"[3].

لاحظ ابنُ جنِّي كَثْرَة شيوعِ هذه الأصواتِ في اللغةِ العربيةِ حيثُ لا تكادُ تخلـو منها كلمةٌ رباعيةٌ أو خماسيَّةٌ في أصولِها، فوضَعَ لها هذه التسميةَ واعتبر غيرَهـا من الحروفِ مُصْمَتةً "لأنه صُمِتَ عنها – كما يقولُ – أن تُبْنَى منها كلمةٌ رباعيةٌ أو خماسيةٌ مُعرَّاةٌ من حروفِ الذَّلاقةِ... ". ويقولُ د. إبراهيم أنيس:

" ويبدو أنَّ كلمةَ (الذلاقةِ) هنا لا تُعْنِي أكْثَرَ من معناها الشائعِ المعـروفِ وهـو القدرةُ على الانطلاقِ في الكلامِ بالعربيةِ دونِ تعثُّرٍ أوْ تَلَعْثُمٍ، فذلاقةُ اللسانِ --كمـا نعلمُ– هي جودةُ نطقهِ وانطلاقهِ في أثناءِ الكلامِ. ولمَّا كانت هذه الحروفُ الستةُ هي

---

[1] المحاسنة،.علي ارشيد، (الدكتور) "شعر الرثاء في حروب الردة،دراسة موضوعية وفنية.مجلة مؤتة للبحوث والدراسات م/٨،ع/٢/١٩٩٣م ص/١١٩-١٦٦

[2] أنيس، إبراهيم (الدكتور)، الأصوات اللغوية، دار النهضة العربية، ط٣،١٩٦١م، ص٧٩

[3] المصدر السابق، ص٧٩.

أكثرَ الحروفِ شيوعاً في الكلامِ العربيِّ أُطْلِقَ عليها حروفُ الذلاقةِ دونَ النظرِ إلى مخارجِها أو صفاتِها أو أيِّ ناحيةٍ من نواحي الدراسةِ الصوتيةِ"[1].

وهذه الحروفُ بالإضافةِ إلى قُرْبِ مخارجِها كذلك تَشْتَرِكُ في درجةِ وضوحِها الصوتيِّ وهي أوضحُ الأصواتِ الساكنةِ في السَّمعِ؛ ولذلك عدَّها القدماءُ من الأصواتِ المتوسطةِ بينَ الشِّدةِ والرخاوةِ، وقالَ حازم القرطاجني[2]:

"ولمَّا كانَت أغراضُ الشعرِ شتَّى، وكانَ فيها ما يُقْصَدُ به الجدُّ والرصانةُ وما يُقصَدُ به الصَّغَارُ والتحقيرُ،وجَبَ أنْ تحاكَى تِلْكَ المقاصدُ بما يناسِبُها من الأوزانِ ويخيَّلها للنفوسِ، وإذا قصدَ الشاعرُ الفخرَ حاكى غَرضَه بالأوزانِ الفخمةِ الباهيةِ الرصينةِ، وإذا قصَدَ في موضوعٍ قَصْداً هزليّاً أو استخفافياً وقصدَ تحقيرَ شيءٍ أو العبثَ به حاكى ذلك بما يناسِبُه من الأوزانِ الفائشةِ القليلةِ البهاءِ، وكذلك في كلِّ مقصدٍ". وقالَ كعبٌ في رائيته:[3]

مَنْ سرَّه كرَمُ الحَياةِ فلا يَزَلْ ... في مِقْنَبٍ من صالحي الأنصارِ

تَزِنُ الجبالَ رَزَانةً أحلامُهم ... وأكفُّهم خَلَفٌ من الأمطارِ

المُكْرِهينَ السَّمْهَرِيَّ بأذرُعٍ ... كصَوَاقِلِ الهِنْدِيِّ غيرِ قِصارِ

امَّا رويُّ النونِ الذي تحسُّ معه بثقلِ النَّفسِ يدلُّ على جوِّ للقصيدةِ التي تحسُّ معه بضيقِ الشاعرِ وحزنه فقال:[4]

بَكَرتْ عَلَيَّ بسُحْرةٍ تَلْحَانِي ... وكَفَى بِهَا جَهْلاً وطَيْشَ لِسانِ

ولقد حَفِظْتُ وَصَاةَ مَنْ هُوَ ناصحٌ ... لي عالمٌ بمآقِطِ الخُلاَّنِ

---

[1] المصدر السابق، ص٨٠

[2] القرطاجني (حازم)،منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص/١٠٩

[3] الديوان/ ٢٥

[4] الديوان/ ٢١٣

وأمَّا رويُّ الألفِ المقصورةِ فهذا الرويُّ يساعدُ الشاعرَ على التخلُّصِ من تيَّاراتِ الحزنِ. وضيقِ النفسِ،فرويُّ الياءِ المطلقةِ في شعرِ كعبٍ يظهرُ ظهوراً واضحاً في قصيدته (الرائية) فقال:[1]

أَلاَ بَكَرتْ عِرْسِى تُوَائمُ مَنْ لَحَى وأَقْرِبْ بأحْلامِ النِّساءِ من الــرَّدى!

أفِى جَنْبِ بَكْرٍ قَطَّعَتْنِى مَلامــةً لَعَمْرِى لقد كانت مَلامتُها ثِنَـــى

أَلاَ لا تَلُومِى وَيْبَ غَيْرِك عارياً رأى ثوبَه يَوماً من الدهرِ فاكْتَسَى

فهنا تبدو شخصيةُ الإنسانِ في أعلى قِمَمِ الحزنِ والألمِ حيناً، وكذلك فإنَّها تحقــقُ أعظمَ وجودٍ لها حينَ تحيلُ الألمَ ومظاهرَ الخوفِ والقلقِ.

وبذلك كما قالَ د. شوقي ضيف:" كانت موسيقى الشعرِ تُشْبِعُ فينا حاجاتٍ عميقةً إذ تُعيدُ إلى الأوتارِ المشوَّشةِ في قيثارةِ حياتِنا الوجدانيَّةِ نَسَقَها الطبيعيَّ، ومن أجــلِ ذلك اتَّخذَتْها الإنسانيَّةُ من قديمٍ وسيلتَها إلى التعبيرِ عن عالمِنا الوجدانيِّ تعبيراً تَنْتَظِمُ نِسبَهُ النغميةُ في توافقٍ عجيبٍ، توافقٍ ينطلقُ في داخلِنا ويتــداخلُ فــي أحاسيسِــنا ومشاعرِنا، فإذا هي تتَّزنُ ونُحِسُّ كأَنَّنا نعيش في جوٍّ حالمٍ لا عهدَ لنا به من قَبــلُ، جوٌّ يفيضُ بنَغَمٍ مُندلِعٍ تتجاوبُ أصداؤه في أعمقِ الأعماقِ من نفوسِنا آخذاً بعضُــها بتلابيبِ بعضٍ، وهو نغمٌ يبسُطُ سلطانَه علينا.... "[2]

أمَّا رويُّ الياءِ فقد " جسَّدت صوتَ النُّواحِ والألمِ، وطَلَبَ النجدةِ، والتحسُّرِ، وهذه الياءُ الممدودُة المتكرِّرةُ كأنَّها أنينٌ وحُزنٌ أيضاً"[3]

---

[1] الديوان/١٢٧

[2] ضيف، شوقي، (الدكتور)، فصول في الشعر ونقده، ط٢، دار المعارف، مصر ، ص٢٨

[3] عبد الله،، محمد حسن، (الدكتور):مالك بن الريب يرثي نفسه ، دراسة فنية ،مجلة البيان/رابطة الأدباء، الكويت/عدد٢٢٩، نيسان١٩٨٥م، ص١٤٠-١٥٧

فهذا الرويُّ الذي ينتهي بالياءِ يدلُّ على القوَّةِ والانفعالِ والألـمِ الـذي يحـاولُ الشاعرُ بها بَثَّه، وإخراجَهُ من أعماقِ ذاته. وبذلك قَدْ يُحبَسُ حنينُ الـذاتِ العميـقُ ونزوعُها إلى الانطلاقِ إلى خارجِ المدارِ المغلقِ. فهنا تُصبحُ نفسُه عالمَ الأملِ واللذَّةِ وعالمَ الأحداثِ والوجودِ، فهي قد تحتوي على كلِّ شيءٍ وكلَّ شيءٍ قد يـذوبُ فـي نفسه فقال:[1]

لَعَمْـرُكَ ما خَشِيـتُ على أُبَـيٍّ ... مَصَـارِعَ بيـنَ قَـوٍّ فالسُّـلَـيٍّ

ولَكِنِّـى خَشِـيـتُ عَلَى أُبَـيٍّ ... جرِيـرةَ رُمْحِـهِ فى كُلِّ حَـيٍّ

مِـنَ الفِتْيَـانِ مُحْلَـوْلٍ مُمِـرٍّ ... وأمَّـارٌ بإرشَـادٍ وغَـيٍّ

أَلاَ لَهْـفَ الأَرامِـلِ و اليَتَامَـى ... ولَهْـفَ الباكيـاتِ على أُبَـيٍّ

وذهبَ النقدُ الحديثُ إلى ربطِ الوزنِ بالموضوعِ الشعريِّ أو بينَ الوزنِ والطبيعةِ البشريةِ حتَّى إنَّهم كما بيَّنا ربطوا بينَ كلِّ بحرٍ وما يُبنى عليهِ من قصائدَ أو المعاني التي تصلحُ لبحرٍ دون غيرهِ كما عقدوا صلةً بينَ قوافي الشعرِ ومعانيه حتى إنَّهم عدَّوا القوافيَ من معاييرِ الشعرِ فقَدْ تَحُطُّ من شعرٍ وتَرْفَعُ آخرَ.

---

[1] الديوان /٢٥٥

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

الفصل الخامس

التَّناصُّ

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

٥-١ التناصُّ لغةً واصطلاحاً:

التناصُّ لغةً، من نَصَصَ، جاءَ في لسانِ العربِ (نَصَصَ): "النصُّ: رَفْعُكَ الشيءَ، نصَّ الحديثَ ينُصُّه نصَّاً، رَفَعَه، يُقَالُ: نَصَّ الحَديثَ إلى فلانٍ أي رَفَعَه، وكذلك نَصَصتُه إليه، ونصُّ كلِّ شيءٍ: مُنتهاه"[١].

أما التناصُّ اصطلاحاً، يقولُ "باختين": :التناصُّ يعني "تجمعاً لتنظيم نصِّيٍّ مُعْطَىً بالتعبيرِ المتضمَّنِ فيه أو الذي يُحيل إليه"[٢]، أيْ بمعنى "التقاطعِ داخلَ نَصٍّ لتعبيرٍ (قولٍ) مأخوذٍ من نصوصٍ أخرى".

أمَّا "جوليا كريستيفا" فعرَّفته بأنَّه "ترحالٌ للنُّصوصِ، وتداخلٌ نَصِّيٌّ، ففي فضاءِ نصٍّ معيَّنٍ، تتقاطَعُ وتتنافى ملفوظاتٌ مقتَطَعةٌ من نصوصٍ أخرى"[٣].

ومن خلالِ التعريفِ السابقِ نرى إشارات" كريستيفا" إلى تداخلِ النصوصِ وتقاطُعِ بعضِها مع بعض سواءٌ بقصدٍ أم بغيرِ قصدٍ، حتى لو كان على حسابِ النصِّ السابقِ أو يتماشى معه؛ إمَّا أنْ يهدِمَه أو يتماشى معه أو يتقدَّمَ عليه.

فمفهومُ التناصِّ عند "كريستيفا" جاءَ شاملاً حتى إنَّها جعلت كلَّ نصٍّ إما اقتباساتٍ أو اقتطاعاتٍ من نصوصٍ سابقةٍ.

وعلَّق على ذلك أنور المترجِّي، فقالَ: "أمَّا التناصُ في المفهومِ الكريستيفيِّ فهو رفضٌ لكلِّ أصلٍ أصيلٍ... فليس هناك معنى أوَّليٌّ، فكلُّ نصٍّ هو توليدٌ لا يجدُ سوى النصوصِ، وكلُّ نصٍّ أصليٍّ هو نصٌّ على هامشِ نصٍّ آخَرَ"[٤].

---

[١] ابن منظور، لسان العرب، مادة (نصص)، ج٣، ص٦٤٨، القاموس المحيط، الفيروز أبادي نصص، ٣١٩/١.

[٢] المديني، أحمد، (الدكتور)، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ص١٠٣.

[٣] كريستيفا (جوليا)، علم النص، : ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، ط١، ص٢١.

[٤] المترجي، أنور، (الدكتور)، الخطاب السيميائي بالمغرب (محاولة تقديم)، مجلة مكتبة الآداب والعلوم الإنسانية، عدد٩ / ١٩٨٧م، ص١٩.

وعرَّفه "روبرت شولز" :" يكتب الفنانُ ويرسمُ استناداً إلى الطبيعةِ بل استناداً إلى طرائقِ أسلافهِ في تنصيصِ الطبيعةِ. وهكذا فالتناصُّ هو نصٌّ يكمُنُ في داخلِ نصٍّ آخرَ ليشكِّلَ معناه، سواءٌ أكان المؤلِّفُ شاعِراً بذلك أو غيرَ شاعرٍ".

أمَّا "جيرار جينيت" فعرَّفَه: "التناصُّ هو كلُّ ما يجعلُ النصَّ في علاقةٍ خفيَّةٍ أم جليَّةٍ مع غيرِه من النصوصِ"[1].

أمَّا "مارك أنجينو" وهو من النقَّادِ المنشغلين بنظريَّاتِ النصِّ والتَّناصِّ، فقد أضافَ بُعداً جديداً، وربَّما خلافاً جديداً إلى مفهومِ التناصِّ وبخاصةٍ في بحثِه "التناصُّ" حيث يقولُ: "كلُّ نصٍّ يتعايشُ بطريقةٍ من الطرقِ مع نصوصٍ أخرى، وبذا يصبحُ نصٌّ في نصٍّ، تناصاً، وبذا أيضاً، تنتمي الكلمَةُ إلى الجميعِ لكونِها تؤشِّرُ على فكرةٍ مبذولةٍ في كلِّ دراسةٍ ثقافيةٍ، ثم يضيفُ، وهنا الإشكال، والتفكير فيما هو تناصٌّ سيسمَحُ بإعادةِ إلقاءِ الضَّوءِ على بعضِ الأشكالِ، غيرِ المعتنَى بها في الممارسةِ الأدبيَّةِ والتي تُدعى: الانتحالَ، الباردويا، الهجاءَ والمنتاجَ، الكولاج (اللصقَ)، المقطعيَّةَ...الخ"[2].

فهذا يُعني أن النصَّ الأدبيَّ هو نتاجُ دمجِ نصوصٍ سابقةٍ له ويجعلُه مفتوحاً.

وممَّا تجدرُ الإشارةُ إليه أنَّ التَّناصَّ في الشكلِ والمضمونِ يمكنُ إدراجُه عنواناً تحتَ سؤالٍ: أيكونُ التناصُّ في الشكلِ أو المضمونِ أم همَا معاً؟

يقولُ د. محمد مفتاح: "إنَّ ما يظهر – بادئَ ذي بدءٍ – أنَّه يكونُ في مضمونٍ؛ لأنَّنا نرى الشاعرَ يعيدُ إنتاجَ ما تقدَّمه وما عاصرَه من نصوصٍ مكتوبةٍ وغير

---

[1] جينيت (جيرار)، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص٩٠

[2] الزعبي، أحمد، (الدكتور)، التناص نظرياً وتطبيقاً، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان – الأردن ٢٠٠٠م ط٢، ص١٣.

مكتوبةٍ (عالميَّةٍ) أوْ (شعبيَّةٍ) أو ينتقي منها صورةً أو موقفاً درامياً أو تعبيراً ذا قوةٍ رمزيَّةٍ، ولكنَّنا نعلمُ جميعاً أنَّه لا مضمونَ خارجَ الشَّكلِ، بل إنَّ الشَّكلَ هو المتحكِّمُ في المتناصِّ والموجِّهِ إليه، وهو هادي المتلقي لتحديدِ النوعِ الأدبيِّ ولإدراكِ التناصِّ، وفهمِ العملِ الأدبيِّ تَبعَاً لذلك"[1].

وممَّا تقدَّم نخلُصُ إلى أنَّ التناصَّ ليس عيباً أدبياً، فهو لا يَعيبُ النصَّ السابقَ ولا اللاَّحقَ، يقول مفيد نجم: " إنَّ التَّناصَّ أو التداخلَ النصيَّ الذي يمثِّل اشتغالاً على نصوصٍ أخرى لا يقلِّلُ من أهمِّيةِ النصِّ الذي ينهَضُ على تُخومِ نصوصٍ أخرى، فهو لا يُلغي خصوصيَّةَ الإبداعيةِ، بل على العكسِ يؤكِّدُ سماتِه المتميزةَ بوصفِه نصَّاً قائماً بذاته تجاوزَ غيره أو تخطَّاه"[2].

ودراسةُ الموضوعاتِ الأدبيَّة في ضوءِ نظيراتِه من أعمالٍ مختلفةٍ هو "عملٌ ذو قيمةٍ اجتماعيةٍ وحضاريةٍ وأدبيةٍ، ويتطلبُ منَّا نظرةً متمحِّصةً بهذه الأعمالِ، سواءٌ من ناحيةِ النشأةِ والتطورِ والأخذَ بعينِ الاعتبارِ القواسمَ المشتركةَ بينَ هذه النصوصِ، وذلك لنصلَ إلى حدِّ المقارنةِ بين النصوصِ والأشخاصِ والتجاربِ والمجتمعاتِ. ونقفُ إلى حدودِ الالتقاءِ وحدودِ الانفعالاتِ لنَخلُصَ بذلك إلى تصوُّرٍ عامٍّ عن شكلٍ ومضمونٍ مبنىً ومعنىً لتلك النصوصِ وما تحتويه من أفكار"[3].

ويقول صالح بن رمضان: " ولا يخفى أنَّ دراسةَ الأغراضِ الأدبيَّةِ في ضَوءِ الأشكالِ المعبِّرةِ عنها عملٌ جليلُ الفائدةِ، لا من الوجهةِ الأدبيةِ فحسبُ، بل كذلك من الوجهةِ الاجتماعيةِ والحضاريةِ بصورةٍ عامة. وهو عملٌ يقتضي منَّا أنْ ننظرَ في

---

[1] مفتاح، محمد، (الدكتور)، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ١٩٨٥م، ط١، ص١٢٩.

[2] نجم(مفيد)،التناص ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران، مجلة الموقف الأدبي،أيلول/تشرين أوّل/١٩٩٧م/السنة السابعة والثلاثين/ص٤٧

[3] المصدر السابق

علاقةِ الفنونِ الأدبيةِ بعضِها ببعضٍ، نشأةً وتطوراً، وأن نراعيَ الصِّلةَ العميقةَ بين تطوُّرِ هذه الأشكالِ، وتطوُّرِ المحيطِ الحضاريِّ الذي أفرزها"[1].

إذن، التناصُّ مصطلحٌ يضربُ بجذورِه إلى أعماقِ الأدبِ العربيِّ، وفي التراثِ القديمِ، لكنَّه ليس كالتضمينِ والاقتباسِ، فالتناصُّ بمفهومِه أشْمَلُ وأعمُّ من التضمينِ والاقتباسِ.

فالتَناصُّ يمثِّلُ قمةَ التحليلِ للنصوصِ الأدبيَّةِ والسعيَ وراءَ جذورِها التاريخيةِ من مدى التأثُّرِ والتأثيرِ، فالتناصُّ مجالٌ رَحْبٌ تتلاقَحُ وتتصارعُ فيه رؤى وأفكارٌ وعلاقاتٌ ومن ثمَّ تُستَخرَجُ الخلاصاتُ وتتطابقُ الظروفُ والمناسباتُ.

٥-٢ مفهومُ التناصِّ: قديماً وحديثاً

لم يكن مصطلحُ التناصِّ مضموناً مصطلحاً حديثاً، ولكنه بلفظهِ الحديثِ جاءَ يحملُ المضمونَ نفسَه الذي بدأ به النقادُ العربُ قديماً سواءٌ أكانَ يحملُ مُسمَّى السرقاتِ الأدبيةِ أم المعارضاتِ والتضمينِ والاقتباسِ... الخ.

وممَّا قيل في ظاهرةِ التناصِّ قديماً، قال القاضي الجُرجانيُّ: "داءٌ قديمٌ وعيبٌ عتيقٌ"[2]. و قالَ الآمديُّ : "بابٌ ما يُعرى منه أحدٌ من الشعراءِ إلا القليلُ"[3]. ولشدَّة حساسيةِ القضيةِ قديماً والحرصِ خوفاً من الوقوعِ فيها، سعى النقَّادُ إلى إيجادِ آليةٍ

---

[1] ابن رمضان(صالح)،الأشكال التعبيرية في رسائل الجاحظ،مجلة،حوليات،الجامعةالتونسية،،كلية الآداب،العدد/٢٩/سنة/١٩٨٨م، ص٣٧.

[2] القاضي، علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ت ٣٦٦هـ، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، ص٢١٤.

[3] الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر)، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق: أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ص١٣٨.

لاستثناءِ بعضِ القضايا المشتركةِ أو الشائعةِ، فأخرجوا المعانيَ الشائعةَ من حيِّزِ السرقةِ كتشبيهِ الشجاعِ بالأسدِ والكريمِ بحاتمِ الطائيِّ والجمالِ بالقمرِ...[1].

هذه الأفكارُ والمعاني ظاهرةٌ لكلِّ أديبٍ ولغيرِه الحقُّ في استخدامِها، فأغلبُ المحبين يُشَبِّهونَ محبوباتِهم بالشمسِ والقمرِ، فمثلُ هذه المعاني المشتركةِ لا يُقاسَ عليها. يقول الجاحظ: "المعاني مطروحةٌ في الطريق"[2]. وقد أخرج الجرجانيُّ هذه المعانيَ من دائرةِ السرقاتِ، وقالَ:

" لا سبيلَ إلى أن تجيءَ إلى معنى بيتٍ من الشِعْرِ أو فصلٍ من النثرِ فتؤدِّيه بعينهِ وعلى خاصيَّتِه وصفتِه، بعبارة أخرى حتى يكونَ المفهومُ من هذه هو المفهومَ من تلك، لا يخالفُه في صفةٍ أو وجهٍ، ولا أمرٍ من الأمورِ"[3].

وهذا لا يعني أنَّ السرقَةَ لا تُعدُّ سرقةً إلاَّ إذا أُخِذَ اللفظُ والمعنى بنفسِ القالبِ والغرضِ والسياقِ والمناسبةِ التي أُخِذَت من أَجلها.

ووضَّحَ الخطيبُ القزوينيُّ ذلك بتوضيحِه الانتحالَ، يقولُ: " هو ادِّعاءُ الشاعرِ البيتَ جملةً من غيرِ تغيُّرٍ في النظمِ واللفظِ والاهتدامِ وسُمِّيَ النسخَ أيضاً"[4].

وورِدَ عندَ النقَّادِ القدامى مصطلحاتٌ تشابكت مع مفهومِ التناصِّ كالسرقاتِ وغيرِها وقد تؤدِّي المعنى نفسَه، مثلَ مصطلحِ التجليةِ وهي: " زيادةُ المعنى بياناً

---

[1] الباقلاني (أبو بكر)، إعجاز القرآن الكريم، تحقيق: محمد عبد المنعم الخفاجي، دار الجيل، بيروت، ط١، ص١٠٧.

[2] الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، ت٢٥٥ هـ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي، ط٢، ١٣١/١.

[3] الجرجاني (عبد القاهر)، دلائل الإعجاز في المعاني، تحقيق: محمد عبده ومحمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ص٢٠١.

[4] القزويني (جلال الدين محمد بن عبد الرحمن)الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: عبد المنعم الخفاجي، بيروت، ص٥٨٨.

مع المساواةِ في الأصل"[1]، ومنها الإيجازُ: " وهو أخذُ المعنى وسبْكُه سَبْكاً موجزاً"[2] ومنها التخصيصُ وهو: "جعلُ المعنى العامِّ خاصاً أو العكس"[3]، وكذلك النقلُ وهو: "نقلُ المعنى إلى غيرِ محلِّه"[4]، والقلبُ أي: "قلبُ الصورةِ القبيحةِ إلى صورةٍ حسنةٍ"[5]، وضدُّه المسخُ أي: " قلبُ الصورةِ الحسنةِ إلى صورةٍ قبيحةٍ"[6]، والالتقاطُ أو التلفيفُ وهو: " تركيبٌ بينَ جملةِ أبياتٍ"[7].

وجاءَ عندَ ابنِ رشيقٍ كذلك، في ذكرِ أنواعِ السرقاتِ وأكَّدَ على ما جاء به الجرجانيُّ وعُدَّ ابنُ رشيقٍ أصحَّ مذهباً وأكثرَ تحقيقاً من كثيرٍ ممَّن نظروا في هذا الشأنِ، وقالَ: " ولستَ تُعَدُّ من جهابذةِ الكلامِ، ولا من نُقَّادِ الشعرِ حتَّى تُميِّزَ بينَ أصنافِه وأقسامِه، وتحيطَ علماً برُتَبِه ومنازلِه، فتفصلَ بين السّرقِ والغضبِ وبين الإعارةِ والاختلاسِ، وتعرفَ الإلمامَ من الملاحظةِ وتفرِّقَ بين المشتركِ الذي لا يجوزُ ادِّعاءُ السرقةِ فيه والمبتذلِ الذي ليس واحدٌ أحقَّ به من الآخرِ، وبينَ المختصِّ الذي حازه المبتدئُ فملَكَهُ واجتباه السابقُ فاقتطَعَه"[8].

وفي العمدةِ كذلك قال: "قال بعضُ الحُذَّاقِ من المتأخرين: مَنْ أَخَذَ معنىً بلفظِه كما هو كان سارقاً، فإن غيَّرَ بعضَ اللفظِ كان سالخاً، فإن غيَّرَ بعضَ المعنى لِيُخْفِيَه أو قَلَبَه عن وجهِه كانَ ذلك دليلَ حَذْقِه". ومن المصطلحاتِ الأكثرِ شمولية في هذا

---

[1] الدمشقي (يوسف البديعي)، الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، تحقيق: مصطفى السقا وآخرين، دار المعارف، ط٢، ص٢٠٣.
[2] المصدر السابق، ص٢٠٢.
[3] المصدر السابق، ص٢٠٢.
[4] القزويني (جلال الدين محمد بن عبد الرحمن)، الإيضاح في علوم البلاغة، ص٥٧١.
[5] الدمشقي (يوسف البديعي)، الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، ص٢٠٥.
[6] المصدر السابق، ص٢٠٤.
[7] القيرواني (ابن رشيق)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ٢٨٠/١ – ٢٨١.
[8] المصدر السابق، ص٢٨٠.

المعنى مصطلحُ "الإلمامِ وهو يجمعُ ما سبق كلَّه، وهو: أَخذُ المعنى وحدَه والتصرُّفُ فيه"[1].

وممَّا يؤكِّد ما سبق أنَّ النقادَ جعلوا تقبُّل ذلك أمراً مستساغاً وسوَّغوا ذلك بقولِهم: "وذلك من أحسنِ السرقاتِ"[2].

وجاءَ عند الخطيبِ القزوينيِّ: " اتفاقُ القائلين إنْ كان في الغَرَضِ على العمومِ، كالوصفِ بالشجاعةِ والسَّخاءِ فلا يُعَدُّ سرقةً، لتقرُّره، في العقولِ والعاداتِ وإن كان في وجهِ الدَّلالةِ، كالتشبيهِ والمجازِ والكنايةِ وكذكرِ هيآتٍ تدلُّ على الصفةِ لاختصاصِها بمَنْ هي له، كوصفِ الجوادِ بالتحلُّل عند ورود العُفاةِ، والبخيلِ بالعبوسِ مع سَعَة ذات اليدِ... الخ"[3].

أمَّا مصطلحُ "التناصِّ"، فهو حديثُ العهدِ، وبرزَ في مجالِ الأدبِ والنقدِ، قالَ الإمامُ عليُّ بنُ أبي طالبٍ – كرَّم اللهُ وجهَه – : "لولا أن الكلامَ يُعادُ لنفِدَ"[4].

وقال كعبٌ ما يشابه ذلك:[5]

ما أَرَانا نَقُولُ إلاّ رَجِيعاً ومُعاداً من قَوْلِنا مَكْرُورَا

وكثيراً ما نجد حضوراً لشعرِ شاعرٍ قديمٍ في شعرِ شاعرٍ لاحقٍ له، سواءٌ أكانَ التداخلُ في مستوى الألفاظِ أم المفرداتِ أم الأبياتِ أم التداخلُ من ناحيةِ المعنى، وانقطاعُ الشاعرِ عن الماضي أو عن الأحداث يؤدِّي إلى ضَعفٍ في نصِّه، يقول ابن الأثير: " فإن هذه الأشياءَ مِمَّا تَشْحَذُ القريحةَ، وتُذْكِي الفِطْنَةَ، وإذا كان صاحبُ

---

[1] القزويني (الخطيب)، الإيضاح، ص٥٦٥.
[2] القزويني (الخطيب)، التلخيص في علوم البلاغة، ص٤٢٥، وانظر: يوسف البديعي الصبح المنبي، ص٢٠٢.
[3] القزويني (الخطيب)، التلخيص في علوم البلاغة، ص٤٠٨.
[4] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ٢٨٠/٢.
[5] الديوان / ص١٥٤.

الصناعةِ عارِفاً بها تَصيَّدَ المعاني التي ذُكِرَت، وتَعِبَ في استخراجِها، كالشيءِ المُلْقَى بين يديه، يأخذُ منه ما أراده، ويتركُ ما أراد"[1].

٥-٣ التناصُّ في النقدِ الحديثِ:

مصطلحُ التناصِّ حديثُ العهدِ في النقدِ الأدبيِّ، فلم يكن ذا جذورٍ قديمةٍ في النقدِ، حتى إنَّه عُدَّ مصطلحاً دخيلاً على النقدِ العربيِّ، فأوَّلُ ما وُجِدَ في الوسطِ الأدبيِّ الفرنسيِّ.

يقولُ "تزفتان تودروف": "منذُ عشرِ سنواتٍ خَلَتْ عَرَفَ النقدُ الأدبيُّ الفرنسيُّ دخولَ مصطلحٍ جديدٍ إلى رحابِ المصطلحاتِ المولَّدَة، وغيرِ المألوفةِ التي يَحْفَلُ بها النقدُ الجديدُ، ونعني مصطلحَ التناصِّ"[2].

ثم قالَ: " لقد اتُّفِقَ على اعتبارِ أنَّ مصطلَح "التناصِّ" قد ظهرَ للمرةِ الأولى على يدِ الباحثةِ" جوليا كريستيفا" في عدَّةِ أبحاثٍ لها كُتِبَتْ بين ١٩٦٦م و ١٩٦٧م، وصدرت في مجلتي " تيل – كيل " و "كرتيك" وأُعيدَ نَشْرُها في كتابيها "سيميوتيك" و "نصَّ الرواية وفي مقدِّمة كتابهِ (ديستوفسكي) لبافتين"[3].

أمَّا مفهومُ التناصِّ فيقولُ فيه عبد العاطي كيوان: "لقد أصبح مصطلحُ (التناصِّ) ذا دورٍ مؤثِّرٍ في مجالِ الدراساتِ النقديَّةِ المعاصرةِ، لما له من الذيوعِ والانتشارِ، وبخاصَّةٍ في المرحلةِ الأخيرةِ، التي تبدو فيها بوضوحٍ مكانَتُه بينَ المصطلحاتِ

---

[1] ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار النهظة، مصر، ٦٩/١.
[2] المديني،أحمد (الدكتور)، في أصول الخطاب النقدي الجديد تودروف (تزفتان) وآخرون، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق - بغداد، ط2، ص٩٩.
[3] المصدر السابق، ص١٢، وانظر:الزعبي، أحمد، (الدكتور)، التناص نظرياً وتطبيقاً، ط٢، ص١١ – ١٥.

والمناهجِ النقديَّةِ الحديثةِ"[1]. ثم قالَ: "إنَّ هذا المصطلحَ تبلورَ عن "جوليا كرستيفا" في الستيناتِ قرابةَ ١٩٦٦ و ١٩٦٧"، ثُمَّ أشارَ إلى: " أنَّ بعضَ النقادِ يَرَوْنَ أنَّ "باختين" يُعَدُّ أوَّلَ القائلين بالتناصِّ: إذ يقولُ (جريماس) في كتابِه المشتركِ عن السيميوطيقا: كانَ الباحثُ (السيميولوجيُّ) الروسيُّ (باختين) أوَّلَ من استعملَ مفهومَ التناصِّ"[2].لكنَّ الباحثين أجمعوا على أنَّ (جوليا كريستيفا) هي أوَّلُ مَنْ استعمل هذا المصطلح.

٥-٤ التناصُّ في شعرِ كعبِ بنِ زهير:

سأتناولُ التنَاصَّ في شعرِ كعبٍ من خلالِ ثلاثةِ منابعَ، وهي: التناصُّ الأدبيُّ والتناصُّ الدينيُّ والتناصُّ التاريخيُّ.

٥-٥ التناصُّ الأدبيُّ:

سأتناول هنا التناصَّ الشعريَّ وتناصَّ الأمثالِ.

١,٥,٥ التناصُّ الشعريُّ:

أَدْخَلَ كعبٌ في شعرِه كلماتٍ وجملاً وأنصافَ أبياتٍ من أشعارِ غيره، وقد يأتي بها كما هي وقد يتصرَّفُ فيها ويقلِّبُها لكي تتواءمَ والنصَّ الذي يريدُ أنْ يُطْلِقَ عَنانه. حتى أدَّى الأمرُ بالرواةِ إلى جعل شعر هذا الشاعر-دون تحديد- إلى ذاك وبالعكس؛ وذلك لما بينَ أشعارِ الشعراءِ من تشابهٍ في اللفظِ والمعنى. وما أودُّ أن أشيرَ إليه من تأثيرِ بعضِ الشعراءِ في شعرِ كعبٍ ظهرَ في مدرستِه وغيرِها، لكنَّ

---

[1] كيوان، عبد العاطي، (الدكتور)، التناص القرآني في شعر أمل دنقل،مكتبة النهضة المصرية، ط١، ١٩٩،ص١٥.

[2] انجينو (مارك)، مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، أصول الخطاب النقدي، ص١٠٣.

ظهورَ أثرِ شعراءِ المدرسةِ في شعرِ كعبٍ واضحٌ حتى إنَّ د.طه حسين في كتابِه (في الأدبِ الجاهليِّ) جَمَعَهُم في زمرةٍ واحدةٍ، ويقولُ: "وقد يكون الغريبُ أنْ نجمع هؤلاءِ الشعراءَ في فصلٍ واحدٍ، أو نبتدئَهم بأوسٍ، ولكنَّك قد عرفت آنفاً أنَّا نرى أنهم ينتهون جميعاً إلى أصلٍ واحدٍ، وأن أوْساً هو أستاذُهم"[1]. ومن خلالِ الدراسةِ والبحثِ نجدُ أنَّ التأثُّرَ جاءَ واضحاً بهؤلاءِ الشعراءِ وغيرِهم، أمثالَ النابغةِ الذبيانيِّ والأعشى وغيرِهم ممَنْ هَمْ خارجِ مدرسةِ الصنعةِ.

وإذا بدأنا بقصيدةِ كعبٍ المشهورة "بانت سعاد" التي جاءَ فيها يمدحُ الرسولَ، صلَّى الله عليه وسلَّم، وبدأَها بقولِه:[2]

بانتْ سُعادُ فقَلْبِى اليومَ مَتْبولُ — متيَّمٌ إثْرَها لم يُجْزَ مَكْبُولُ

وما سُعادُ غَداةَ البَيْنِ إذ رحَلوا — إلاَّ أغَنُّ غَضِيضُ الطَّرْفِ مكْحولُ

هَيْفاءُ مقبلةً عَجْزاءُ مدبرةً — لا يُشْتَكَى قِصَرٌ منها ولا طولُ

ففي هذه القصيدة بدأ كعبٌ بالمقدِّمةِ الغزليةِ، ثم جاءَ بمدحِ الرسولِ، صلَّى الله عليه وسلَّم، ففيها ما يُذَكِّرُ بمدحِ النابغةِ الذبيانيِّ للنعمانِ بنِ المنذرِ، حيث مدحه وقدَّم اعتذارَه فقال النابغة:[3]

أُنْبِئْتُ أنَّ أبَا قابُوسَ أوعدنـي — ولاَ قَرارَ على زَأْرٍ مِنَ الأسَدِ

أما ما قاله كعبُ بنُ زهيرٍ في لآميته[4]:

أُنْبِئْتَ أنَّ رَسُولَ اللهِ أوْعَدَنِى — والعَفوُ عِنْدَ رَسُولِ اللهِ مأْمُولُ

---

[1] حسين، طه، (الدكتور)، في الأدب الجاهلي، دار المعارف، مصر، ط١٢، ص٢٦٨.

[2] الديوان / ٦.

[3] ديوان النابغة (زياد بن معاوية بن ضباب الذبياني)، تحقيق: الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع، جانفي، ١٩٧٦م، ص٢٦.

[4] الديوان/١٩

وأشارَ إلى ذلك د. طه حسين وقال:

" فسترى هذا الفرقَ العظيمَ بين هذين البيتين يوعِدانَ فيخافُ وَعيدُهما، فأمَّا أحدُهما، وهو النعمانُ فوعيدُه مُخيفٌ مؤنِسٌ، وأما الآخرُ فوعيدُه مخيفٌ، ولكنَّ الأملَ من ورائِه، لأنَّ صاحبَه هو النبيُّ،عليه الصلاة والسلام، الذي عُرِفَ بالعفوِ والحُلمِ والرحمةِ وسَعةِ الخُلُقِ، والذي أنزل اللهُ عليه السكينَة حين أنزل عليه القرآنَ"[1].

فإذا نظرنا إلى القصيدتين من حيثُ الشكلُ، نجدُ تشابهاً كبيراً بينهما فبناؤهما جاء على بحرِ البسيطِ وفيهما تشابهٌ في كثيرٍ من الألفاظِ.

أمَّا المضمونُ، فقد جاءتا بالمقدِّمةِ الطلليَّةِ ثُمَّ وصفِ الناقةِ ثُمَّ المدحِ والاعتذارِ. فالنَابِغَةُ وقفَ على الديارِ يسائِلُها وهي لاتردُّ عليه وكأنَّها خاليةٌ إلا بقايا ذكرياتٍ لهم كانوا يفعلونها وهم صغارٌ، فقالَ النابغةُ:[2]

وقفتُ فيها أُصيلاناً أُسَائِلُهَا ... عيَّتْ جواباً وما بالرَّبْعِ منْ أحَدِ

إلاَّ الأوارِيَّ لأياً ما أُبَيِّنُهَا ... والنُّؤيُ كالْحَوْضِ بالمَظْلُومَة الجلدِ

رَدَّتْ عَلَيْهِ أقاصيهِ ولَبَّدَهُ ... ضَرْبُ الوليدةِ بالْمَسْحاة في الثَّأدِ

خلَّتْ سَبيلَ أبيٍّ كان يَحْبُسُهُ ... ورَفَّعَتْهُ إلى السِّجْفَيْنِ فالنَّضَدِ

أمْسَتْ خلاءً وأمْسى أهْلُها احْتملُوا ... أَخْنَى عَلَيْها الَّذي أخْنَى عَلَى لُبَدِ

فالنابغةُ بالإضافةِ إلى ذكرِ المحاسنِ والذكرياتِ لمحبوبتِه إلاَّ أنَّه قال: (خلَّتْ سَبيلَ أبيٍّ كان يَحْبُسهُ... الخ).

قالَ مثل هذا كعبٌ في إخْلافِ الوعدِ:[3]

كَانَتْ مَوَاعِيدُ عُرْقُوبٍ لَهَا مَثَلاً ... وَمَا مَوَاعِيدُها إلاَّ الأبَاطِيلُ

---

[1] حسين، طه، (الدكتور)، حديث الأربعاء، دار المعارف بمصر، ص٢٤.
[2] ديوان النابغة /١٤.
[3] الديوان / ٨.

وكذلك قالَ طُفَيْلُ الغَنَويُّ حينما ذكر انقطاعَ وصلِ محبوبتهِ شيماءَ فقال:[1]

هَلْ حَبْلُ شَمَّـــاءَ قَبْلَ البَيْنِ مَوْصُولُ أَمْ لَيْسَ لِلصُّرْمِ عَنْ شَمَّاءَ مَـــعْدَولُ

إنْ تُمْسِ قَدْ سَمِعَتْ قِيلَ الوُشَاةِ نبا وَكُلُّ ما نَطَقَ الواشون تَضْلِيـــــلُ

فَمَا تَجُـودُ بِمَوْعُودٍ فَتُنْجِـــزَهُ أَمْ لا فيأْسٌ وَإعراضٌ وتجميـــــلُ

فمحبوبةُ طُفيلٍ وهي شيماءُ كسعادَ عندَ كعبٍ وكلاهما شبَّههما بالظبي، حتـى إنَّ وجهَ الشبهِ بين كلا المحبوبتين وهو الظبي الأحوى فقال طفيل الغنوي:[2]

إذْ هيَ أحْوى منَ الرِّبعيِّ، حَاجِبُهُ وَالْعَيْنُ بالإثمدِ الخاريِّ مَكْحـــــولُ

تَرْعَى مَنابتَ وَسْمِيٍّ أطاعَ لَـــهُ بالجِزْعِ حَيْثُ عَصَى أصْحَابَهُ الفيـلُ

وهذا ما أشار إليه د. محمد مصطفى هدَّارة لِما بينَ قصيدةِ طُفيلٌ الغنويُّ (هـل حبلُ شيماء) وقصيدة كعبِ بنِ زهير "بانت سعاد" أنَّهما "مطبوعتـان بطـابعِ أوْسٍ وزهيرٍ: وفيهما الاعتمادُ على الصورةِ الماديَّة وفيهما الأناةُ والعنايةُ الفنيَّةُ الظـاهرةُ

ثم قالَ(هدَّارة):

" واقرأ أوَّلَ هذه القصيدةِ، فسترى في غزلِها ووصفِها ما تعوَّدتَ أن ترى عنـد أوسٍ وزهيرٍ من التشبيهِ المحقَّقِ والوصف الماديِّ، وربما رأيت في الوصفِ تـأثراً شديداً بأستاذِ المدرسةِ الأوَّلِ واقتداءً به في إيثارِ الألفاظِ الفخمةِ الغريبةِ، بل استعادةً لبعضِ أبياتهِ"[3].

وفي موضعٍ آخرَ يُسوِّغُ التأثُّرَ عندَ كعبٍ بأوسِ بنِ حُجْرٍ من خلالِ قولِ كعب:[4]

حَرْفٌ أَخُوهَا أَبُوهَا مِنْ مُهَجَّنَةٍ وعَمُّها خَالُها قَوْدَاءُ شِمْلِيلُ

---

[1] (طفيل بن عوف) ديوان طفيل الغنوي، شرح الأصمعي، تحقيق: حسَّان فلاح، ط١، ١٩٩٧م، دار صادر، بيروت / ٢٩.

[2] ديوان طفيل الغنوي / ٢٩.

[3] هدراة، محمد مصطفى، (الدكتور)، مشكلة السرقات في النقد العربي، دراسة تحليلية، ١٩٥٨م، مطبعة لجنة البيان العربي ، ص٢٦

[4] الديوان /١١

أمَّا قولُ أوسِ بنِ حُجْرٍ المتأثَّرِ به فهو:[1]

حَرْفٌ أَخُوهَا أَبُوهَا مِنْ مُهَجَّنَةٍ وعَمُّهَا خَالُهَا وَجْنَاءُ مِئشيرُ

وهذا البيتُ من قصيدةِ أوسٍ التي مطلَعُها:[2]

هَلْ عَاجِلٌ مِنْ مَتَاعِ الحيِّ منظُورُ أمْ بَيْتُ دُومَةَ بَعْدَ الإلْفِ مَهْجُورُ

وإذا نظرنا إلى هذا الأثرِ، نجدُه بين شعراءٍ عندَهم تزامن وقتيٌّ وتجاور مكانيٌّ وانسجام والفةٍ ما يجعل توارُدَ الخواطرِ وتشابُهَ الألفاظِ أمراً مستساغاً " وهذا يدلُّ على أنَّ التراثَ الشعريَّ إنما يَعْتَمِلُ في نفسِ الشاعرِ ويدورُ في تفكيرِه ويظهرُ أحياناً على نحوٍ ظاهرٍ، كمانرى في أمثالِ هذه وتشابهِ البحورِ مظنَّة حدوث مثل هذا كثيراً، نظراً لأنَّ ترتيبَ الكلماتِ التي تتألَّفُ منها الجملُ الشعريَّةُ إنما يأتي وفقاً لترتيبِ الحركاتِ والسكوناتِ التي تتألفُ منها التفعيلة التي ينبني عليها بحرُ القصيدةِ"[3] وممَّا صرَّحَ به د. طه حسين قولهِ في "بانت سعاد" حينما قال:

" وقد استطاع بعضُ طلابِ الجامعةِ أن يُعرِّضَ لهذه القصيدةِ فيردَّ أكْثرَها إلى الأصولِ التي احتُذِيَتْ فيها من شعرِ زهيرٍ وشعرِ أوسٍ"[4]

أما تأثُّرُ كعبٍ بأَوْس بن حُجْرٍ، في قصيدتهِ هذهِ كان في فكرةَ الموتِ وتُعَدُ هذه القصيدةُ من القصائدِ الجيادِ في وصفِ الحمارِ الوحشيِّ، حتى إنَّ أنثى الحمارِ صارتْ عندَه شريكةً في المعاناةِ وبعدَ فِرارِها من القَدَرِ، وانتهى المقطعُ الشعريُّ

---

[1] ديوان أوس بن حجر/ ٤١ تحقيق/د.محمد يوسف نجم/الجامعة الأمريكية /بيروت/دار صادر ط/١/١٩٧٩م، ص٦٣

[2] ديوان أوس/ ٣٦

[3] محمد، السيد إبراهيم، (الدكتور)، قصيدة "بانت سعاد" لكعب بن زهير وأثرها في التراث العربي. المكتب الإسلامي ، ط١، ١٩٨٦م، ١٤٠٦هـ، بيروت، دمشق، ص١٨٩

[4] حسين، طه، (الدكتور)، في الأدب الجاهلي، ص٢٩٢

من هنا عندِ وصفِ أوسٍ الوصفَ العامَّ وعلَّق على هذه القصةِ فوصفَ الحمارَ بأنَّه يُدِيرُ رأسَه دائماً وأنَّ منْخَرَيْهِ يَسِيلان فقال أوس في ذلك:[1]

كِلا منْخَرَيهِ سائِفاً أو مُعَشِّـــــراً بما انْفَضَّ من ماءِ الخياشيم راعِفُ

وتبدو فكرةُ الموتِ وصورةُ حمارِ الوحشِ في قولِ كعبٍ في قصيدتِه التي مطلعُها:[2]

وهاجِرةٍ لا تَسْتَرِيدُ ضِباؤُهـــــا لأَعْلامِها من السَّرابِ عَمَائِــمُ

ثم قال:[3]

ورَأْساً كَدَنِّ التَّجْرِ جَأْباً كأنَّمـــا رَمَى حَاجِبَيْهِ بالجَلامِيدِ رَاجِـــمُ

وفوهٌ كشَرْخِ الكُورِ خَانَ بأَسْـرِه مَسامِيرُه فَحنْوُه مُتَفاقِـــــــمُ

كِلاَ مَنْخَرَيْهِ سائِفاً أو مُعَشِّـــراً بما انضبَّ مِنْ ماءِ الخَياشِيمِ رائِمُ

فَهُنَّ قِيامٌ يَنتظِرْنَ قَضـــــاءَه وهُنَّ هَوادٍ للرَّكِيِّ نَواظِـــــمُ

أما نظرةُ كلٍّ من الشاعرين فهما مختلفان، يقول د. السيد إبراهيم محمد:

"إنَّ ما يغيِّرُه كعبٌ من ألفاظِ أوسٍ مقصودٌ إليه قصداً لدَلالتِه وإشارتِه إلى سياقٍ من المعنى "[4] وفي البيتين السابقين – ويقصدُ قولَ أوس:[5]

كِلا منْخَرَيهِ سائِفاً أو مُعَشِّـــــراً بما انْفَضَّ من ماءِ الخياشيمِ راعِفُ

وقول كعب :[6]

كِلاَ مَنْخَرَيْهِ سائِفاً ومُعَشِّـــــراً بما انصبَّ مِنْ ماءِ الخَياشِيمِ رائِمُ

---

[1] ديوان أوس بن حجر/٧٣

[2] الديوان /١٣٦

[3] الديوان / ١٤٣

[4] محمد، السيد إبراهيم، (الدكتور)، الرمز والفن واللغة في القصيدة العربية القديمة دراسة في شعر الحمار الوحشي، ص٤٢

[5] ديوان أوس بن حجر، ص٧٣

[6] الديوان /١٤٤

يظهرُ الاختلاف بين فلسفتين متغايرتين، وسياقين متباينين من الأفكارِ. أمَّا فلسفةُ الحياةِ والفناءِ عند أوسِ بنِ حُجْرٍ فلا وجودَ لها. فترعُّفِ الحمارِ عندَ أوسٍ هو نهايةُ الحياةِ، وفي صورةٍ أخرى جعلَ أوسٌ مسيلَ الماءِ كنايةً عن النَّشوةِ والحياةِ.

أمَّا كعبٌ فقد جعلَ الحياةَ هي الأصلَ " فالحمارُ عنده يحيا رُغمَ المخاطرِ وما يُحيط به من أسبابِ الهلاكِ، والحياة كالشيء المعلق في عنقه وهو يحميه.

وفي قولٍ آخرَ عن الصائدِ يقولُ كعبٌ:[1]

أخو قُتُراتٍ لا يَزَالُ كأنَّـــــه إذا لم يُصِبْ صَيْداً من الوَحْشِ غَـارِمُ

يُقَلِّبُ حَشْراتِ ويَخْتَارُ نابِـلٌ من الرِّيشِ ما التَفَّتْ عليه القَـــوَادِمُ

قال أوس قبل ذلك:[2]

أخو قُتُراتٍ قد تَيقَّن أنَّـــــه إذا لَمْ يُصِبْ لحماً من الوَحشِ خاسِفُ

أما تأثُّرُ كعبٍ بأبيه زهيرِ بنِ أبي سُلمى، فهذا ما تنفطرُ عليه البشريَّةُ، فهو امتدادُ الفَرعِ للأصلِ واعتزازُ الولدِ بوالده، فقالَ كعبٌ في هذا:[3]

أقولُ شَبِيهاتٍ بِمَا قَالَ عَالِمـــــاً بهنَّ وَمَنْ يُشْبِه أبَاهُ فَمَا ظَلَـــــمْ

وجاءَ التأثُّرُ بفكرةِ القدرِ من أشعار زهيرٍ؛ ففكرةُ الإيمانِ بالقضاءِ والقدرِ ظهرَت عندَ زهيرِ بنِ أبي سُلْمَى في قصيدته التي مطلعها:[4]

عَفا مِن آلِ فاطِمةَ، الجِـواءُ فَيُمْـنٌ، فالقـوادِمُ، فالحِـســـــاءُ

---

[1] الديوان /١٤٧

[2] ديوان أوس بن حجر، ص٧٣

[3] الديوان/ ٦٥

[4] ديوان زهير بن أبي سلمى، المزني (زهير بن أبي سلمى ربيعة بن رياح)، تحقيق: فخر الدين قباوة، ط١، ١٩٨١ دار الفكر، دمشق – سوريا، ص٤

لقد أورد ما نسبتُه ربعُ أبياتِ القصيدةِ يصفُ حمارَ الوحشِ وهذه الأبياتُ تحتاجُ إلى تمحيصٍ ونظرٍ، وزهيرٌ جعلَ حمارَ الوحشِ رمزاً للإباءِ والمنعةِ، وكانَ زهيرُ مُنَاصِراً لحمارِه وجعل منه صاحبَ الفوزِ في النهاية فيقول:[1]

فَليسَ لحَاقُهُ كلَحاقِ الْـــــفِ ولا كنُجائها، منهُ، نجـــــاءُ

وإنْ مالا، لوَعْثٍ، خَاذَمَتْـــهُ بألواحٍ، مفاصِلُها ظِمـــــاءُ

يخرُّ نَبيثُها، عن حاجبيـــــهِ فليسَ لوَجَهِه، منهُ، غطـــاءُ

يغرِّدُ، بَينَ خُرْمٍ، مُفرطـــات صوافٍ، لا تكدِّرُها الـــدلاءُ

فجاء كعبٌ بالمعنى ذاتِه وبرزت في فكرِه ونَظَمَها شِعْراً خفيَّ المعنـــى وربَطَـــه بالقُرادِ لما له من درجة عالية في شدَّةِ اللَّصق فيقال:" الصقُ مِـــنْ قُـــرادٍ"[2] وقـــال كعبٌ:[3]

فصَادَفْنَ ذا حَنَقٍ لاصِـــــقٍ لُصُوقَ البُرَامِ يَظُنُّ الظُّنُونَـــا

قصيرَ البَنَانِ دَقيقَ الشَّـــوَى يَقُولُ أَيَأْتِـــينَ أمْ لا يَجِينَـــا

يَؤُمُّ الغَيَابَـــةَ مُسْتَبْشِـــراً يُصِيبُ المَقَـــاتِلَ حَتْفاً رَصِينَـــا

ثُمَّ ظهرَت في قولِه- كعب- في وصفِ الصيادِ:[4]

ويَخَافَانِ عامِراً عامرَ الخُضْـــ ـــرِ وكَـــانَ الذِّئَابُ منـــــه مَصِيـــرَا

رامياً أخْشَنَ المَنَاكِبِ لايُشَـــ ـــخِصُ قد هرَّه الهَوادِى هَرِيـــــرَا

لاَ صيقٌ يَكْلأُ الشَّريعةَ لايُغْـ ـــفِى فُواقاً مُدَمِّـــراً تدْميـــــــرَا

وقالَ في ذلك أوسِ بنِ حُجْرٍ:[5]

---

[1] ديوان زهير بن أبي سلمى،ص٦٠

[2] الميداني (أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد إبراهيم، النيسابوري)، ت٥١٨ هـ، مجمع الأمثال، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد ١٩٥٥، مطبعة السنة المحمدية،١/ ١٠٧

[3] الديوان /١٠٦-١٠٧

[4] الديوان، ص١٨٢

[5] ديوان أوس بن حجر، ص٣

حَتَّى أُتِيحَ لَهُ أَخُو قنـــــــصٍ شَهُـمٌ يُطرّ ضَوارياً كُثُبـــــــا
يُنحي الدّماءَ على ثَرائِيَهـــــا والقيدَ مَعْقُـوداً ومُنْقَضِبَـــــــا
فَهذَا أَوْنَهُ شَرَفاً وكُنَّ لَـــــهُ حَتى تُفاضِلَ بَيْنَهَا جَلَبَـــــــا

وقال مثل ذلك زهير:[1]

وعلى الشريعة رابيءٌ متحلِّسٌ رامٍ بعينيه الخطيرةَ شيـــــــزبُ
معه مُتابعة، إذا هو شدَّهـــا بالشرعِ سيتشري له وتحـــــــدَّبُ

إلى قوله:

ومثقفٌ مما بزى متمـــــــالكٌ بالسيرِ ذو أُطُر عليه ومنكـــبُ
فَرَمى، فأخطأَه، وجالَ كأَنّـــــه ألِمٌ على بَرْزِ الأماعز يلْحَـــبُ

وقد يكون كعبٌ تأثَّرَ واستعارَ من أبيهِ وغيرِه، فأبو ذؤيبِ الهذليُّ لم تَنْجُ حُمرُه الوحشيَّةُ، فيصفُ تجربَةَ حمارِ الوحشِ مع الصائد، يقول:[2]

والدَّهرُ لا يَبْقى عَلَى حَدَثانِـــــه جَوْنُ السَّراةِ لَه جَدَائِدُ أَرْبَـعُ
أَكَلَ الحَميمَ وَطَاوَعَتْهُ سَمْحَـــجٌ مِثْلُ القَنَاةِ وَأَزْعَلَتْهُ الأَمْـــــرُعُ

ثم قال:

فَرَمَى فأَنْفَذَ من نَحُوصٍ عائطٍ فخرَّ وريشُهُ مُتَصمِّـــــــعُ
فَأَبَدَّهُنَّ حُتُوفَهُنَّ فهـــــارِبٌ بِذَمَائِهِ أَوْ بارِكٌ مُتَجَعْجِـعُ

فنلاحظُ أنَّ الحمرَ الوحشيَة هنا – عند أبي ذؤيبٍ الهذليِّ– مقتولةٌ وأصابتها سهامُ الصائدِ، أي أنَّ القدَرَ أصابها.

ويقول د. السيد إبراهيم :" إيمانُ كعبٍ بالقوَّةِ العليا التي تناصرُ الإنسانَ وتُنجيـه

---

[1] ديوان زهير بن أبي سلمى، ص٢٧٨

[2] الهذلي،(أبو ذؤيب)، ديوان الهذلي، تحقيق: شوهام المصري / القاهرة ، ط١، ص١٩

من مغبَّة الأقدار. كان قوياً وعميقاً، وكعبٌ كان يدركُ الخطرَ الذي أحاطَ به....."[1]

فمهما كانت الحياةُ فلا بدَّ من قوةٍ أخرى غيرِ قوةِ البشر التي تُسيِّرُ الإنسانَ في هذا الكون ولولا هذه القوةُ لأصابَ الإنسانَ اليأسُ والإحباطُ، وهذا ما آمن به كعبٌ؛ أي الإيمانُ بالقوَّةِ الإلهيةِ التي تفوقُ قوَّةَ البشرِ.

فنرى تأثُّرَ كعبٍ واضحاً بمدرستهِ وغيرِهم؛ فقد ظهر تشابُهٌ بينَه وبينَ الشَّماخ في وصف المرأة، فقالَ كعبٌ :[2]

وتُديرُ للخَرْقِ البَعيدِ نِيَاطُـــــه بَعْدَ الكَلالِ وبَعْدَ نَوْمِ السَّارى

عيناً كَمِرْآةِ الصَّنَاعِ تُديرُهـــا بأنامِلِ الكَفَّـــيْـنِ كُلَّ مُدَارِ

بينما قالَ الشَّماخُ:[3]

ترمي الغُيُوبَ بمرآتين مِنْ ذَهَبٍ صَلْتَينِ ضاحِيهما بالشَّمس مَصْقُولُ

فلا أدري، هل التشابُهِ يأتي من التأثُّرِ؟ فقد يكون وقد لا يكون، لكنَّ التأثُّرَ في الثقافةِ العامَّةِ والمصطلحاتِ المتداولةِ وما يليق في المقامِ الأنسبِ أراه مستخدماً عند كعبٍ وغيرِه، وكذلك هي العلاقةُ بين الناقةِ والنعشِ.يقولُ كعبٌ:[4]

كُلُّ ابنِ أُنثَى وإن طالتْ سَلامَتُه يوماً عَلَى آلةٍ حَدْبَاءَ مَحمُـولُ

وقالَ الأعشى:[5]

أَثَّـرَتْ في جناجِـنِ كـإرَانِ الْمَيْتِ عُولِينَ فَوْقَ عُوجٍ رِسَالِ

---

[1] محمد، السيد إبراهيم، (الدكتور) قصيدة بانت سعاد" لكعب بن زهير وأثرها في التراث العربي، ص٥٠

[2] الديوان/ ٤٠.

[3] الغطفاني (الشماخ بن ضرار الذبياني) ديوان الشماخ، تحقيق: قدري مايو، الناشر: دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان، ط١، ١٩٩٤م، ص٢٧٤

[4] الديوان / ١٩.

[5] الأعشى (ميمون بن قيس)، ديوان الأعشى، تحقيق محمد محمد حسين، مطبعة دار النهظة العربية، بيروت، ١٩٧٤م، ص١٧١.

"واللغةُ جمعت بينَ الناقةِ والنعشِ في لفظٍ واحدٍ يَظْهَرُ في قولِ طُفَيلٍ الغنوي"[1]، مثلاً:

حتى يُقالَ وَقَدْ عُولِيتُ في حَـــرَجٍ أيْنَ ابْن عَوْفٍ أبو قُرَّانَ مَجْمُولُ

ومن تأثُّرِ كعبٍ بطفيلٍ الغنوي جاءَ اقتباسٌ نصفَ بيتٍ بأكملـه فـي وصـف الظعائن، قال كعبٌ[2]:

تَبَصَّرْ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنٍ كَنَخْلِ القُرَى أَوْ كالسَّفِينِ حَزَائِقُهْ

بينما قال طفيل الغنوي:

تبصَّر خليلي هلْ ترى من ظعائن تحمَّلْنَ أمثالَ النعاجِ عقائلُـهْ

ظمائنُ أبرقنْ الخريفَ وشيْمَـنَهُ وخفنَ الهُمامَ أن تُقادَ قنابلُـهْ

فهذا قليلٌ من كثيرٍ من مدى اتِّساع مفهومِ الدائرةِ الثقافيةِ التناصيةِ الشعريَّةِ في شعرِ كعبٍ، ويجيءُ هذا الأمرُ دليلاً واضحاً على استيعابِ كعبٍ لأشعارِ غيره، من سابقيه ومعاصريه على حدٍّ سواءٍ.

٥-٥-٢ التناصُّ في الأمثالِ:

شغل المثلُ العربيُّ حيزاً لا بأْسَ به في شعرِ كعبٍ، وعَمَدَ إلى استغلالهِ بالزمانِ والمكانِ المناسبين، إضافةً إلى الواقعةِ المناسبةِ جاعلاً منه النواةَ للبيـتِ الشـعريِّ، فكعبٌ في ثقافتهِ لم يغفلْ عن هذا الجانبِ الأدبيِّ وتسخيرهِ لخدمةِ أبياتـه الشـعريَّة؛ والمثلُ، كما نعلم، قصيرُ الكلماتِ، كثيرُ المعاني فيستخدِمه مَنْ له غاياتٌ في ذلـك. وظَّفَ كعبٌ المثلَ في نصوصِه وصَقَلها بطابَعه الشعريِّ، وأوردها كما هي، أحياناً،

---

[1] محمد،السيد إبراهيم، (الدكتور)، قصيدة (بانت سعاد) لكعب بن زهير، وأثرها في الأدب العربي، ص٦٨.

[2] الديوان/١٩١

وقد يُغَيِّرُ شكلَها، كما يتطلَّبه النصُّ الشعريُّ والوزنُ العروضيُّ؛ ممَّا يجعلُنا ننظرُ ملياً ونستشِفُّ دلالتَه.

وبدأ الشاعرُ هذا الجانبَ الأدبيَّ في ديوانِه حينما ذكر سعادَ في صورتِها الثانيةِ وهي الصورةُ التي تُشيرُ إلى حقيقةِ الكذبِ والجهلِ، وانتصارِ الإسلامِ، قال كعبٌ:[1]

كانت مواعيدُ عُرْقُوبٍ لها مَثَلاً وما مَوَاعيدُها إلاَّ الأباطيلُ

فقد استحضرَ الشاعرُ المثلَ القائلَ :"مواعيدُ عرقوب"[2] وفي قول كعب :[3]

وإذا نَزَلْتُ لِيَمْنَعُوك إليهمُ أصْبَحْتَ عند مَعَاقِلِ الأغْفَارِ

وهنا جاءَ بالأغفارِ وهي أولادُ الأروى.

وجاء في المثلِ عندَ العربِ قولُهم :" إنَّما أنت كبارحِ الأروى قليلاً ما يُرى "[4]. والأروى أُنثى الوعلِ والوعلِ هو تيسُ الجبلِ، وجاء به كعبٌ لِيَدُلَّ به عمَّن لا يَراهمُ، إلاَّ قليلاً.وأما قولُ كعبٍ:[5]

فَصَادْفنَ ذا حَنَقٍ لاصِقٍ لُصُوقَ البُرَامِ يَظُنُّ الظُّنُونَا

هنا صوَّرَ شدَّةَ لُصوقِ الصائدِ في مَكْمَنِه، كما جاءَ في المثلِ حَولَ القُرادِ أو البُرام فقيل:" ألزقُ مِن بُرام"[6]

وقالَ كعبٌ في موقعٍ آخر:[7]

أجِهاراً جاهَرْتِ لا عَتَبَ فيه أمْ أرَادَتْ خِيانةً وفُجُوراَ

---

[1] الديوان/ ٨
[2] الميداني، مجمع الأمثال ٣١١/٢
[3] الديوان/٣١
[4] الميداني،مجمع الأمثال ٣١١/٢
[5] الديوان/ ١٠٦
[6] فرائد الهلال في مجمع الأمثال- طرابلسي- تحقيق إبراهيم شمس الدين ، بيروت، لبنان،ط١، ٢٥/١
[7] الديوان/ ١٥٤

فهو في هذا البيت يُعاتِبَ على من يأمل فيه خيراً وتأثُّره في هذا المعنى جاءَ من صميمِ المثلِ القائلِ:

"إنَّما يُعاتَبُ الأديبُ ذو البشرة"[1] والمعنى هو: إنَّما يُعاتَبُ مَنْ تُرجَى مراجعتُه ومَنْ به مُسْكةٌ.

ثم استحضرَ كعبٌ المثلَ:" أفعل ذلك مالألأتِ العفرُ بأذنابِها"[2] في قوله:[3]

تَرَى الكاسِعاتِ العُفْرَ فيها كأنَّما شَوَاها فصَلاَّها من النارِ جاحِمُ

واللألأةُ هي تحريكُها-الظباء- أذنابها، وليس شيءٌ من ذواتِ الأربعِ أكثرَ لألأةً وحركةً ومن الظِّباءِ. كما جاءَ في قولِ كعبٍ، وفي قصيدته:[4]

أَلاَ بَكَرَتْ عِرْسِى تُوَائمُ مَنْ لَحَى وأَقْرِبُ بأحْلامِ النِّساءِ من الرَّدَى!

فقد وصف زوجَه بالحمقِ، بعدَ أَنْ لامَها وندبَها واستاءَ من تفكيرِها، فيشيرُ إلى أنَّ أحلامَ النِّساءِ مصيرُهُنَّ الفسادُ، والزوالُ فتأثَّر بالقولِ:" لُبُّ المرأةِ إلى حُمْقٍ"[5].

٥-٦ التناصُّ الدينيِّ:

تناولتُ في هذا المجالِ استدعاءَ بعضِ الآياتِ القرآنيَّة أو التأثُّرَ بألفاظِ القرآنِ الكريمِ والأحاديثِ النبويَّة وبعضِ مفرداتِ الحديثِ.

" ومن بين استخداماتِ التناصِّ نجدُ أنَّ توظيفَ النصوصِ الدينيةِ في الشعرِ يُعدُّ من أنجحِ الوسائلِ؛ وذلك لخاصيَّةٍ جوهريَّةٍ في هذه النصوصِ تلتقي مع طبيعةِ الشعرِ نفسِه؛ لأنَّ النفسَ تَنْزَعُ إلى حفظِه ومداومتِه لأهميَّتِه وجمالِه، وهي لا تَتَمسَّكُ

---

[1] الميداني، مجمع الأمثال، ٢/٤٠

[2] المصدر السابق، ٢/٢٢٥

[3] الديوان/ ١٣٦

[4] الديوان/ ١٢٧

[5] الميداني، مجمع الأمثال، ٢/١٧٠

به حرصاً على قولهِ حسبُ، وإنَّما على طريقةِ القولِ وشكلِ الكلامِ أيضاً. ومن هنا يصبحُ توظيفُ التراثِ الدينيِّ في الشعرِ تعزيزاً قوياً لشاعريتِه ودعماً لاستمرارِه في حافظةِ الإنسان"[1].

٥-٦-١ التأثُّرُ بالقرآنِ الكريمِ:

التأثُّرُ بالقرآنِ الكريمِ قد يكون صريحاً بعباراتِهِ أو مُضَمَّناً بمعانيه، وتفنَّن الشعراءُ في الدَّلالةِ القرآنيَّة ذاتِها، فتُؤخَذُ اللفظةُ بذاتِها وتسخَّرُ في البيتِ الشعريِّ، وهذا يعطي البيتَ الشعريَّ قوةً ومَنَعةً، أو يؤخَذُ المعنى، فيأتي معنى البيتِ الشعريِّ واضحاً لما للدَّلالة القرآنيةِ من أثرٍ في توضيحِ المعاني.

وجاءَ شعرُ كعبٍ الشاعرِ المخضرمِ الذي اشتُهر، بعد أن أعلنَ إسلامَه، ووقف بين يَدَي الرسولِ، صلَّى الله عليه وسلَّم، ودخل الإسلامَ دُخولاً قوياً، بشعرٍ جعله في مصافِّ الصحابةِ، وفي قصيدتِه " بانت سعاد" من المعاني الإسلاميَّةِ، معاني واضحةٌ بصراحةٍ، يقول كعب:[2]

إنَّ الرسولَ لسَيْفٌ يُستضاءُ بـــه مُهنَّدٌ من سُيُوفِ الله مسلـــولُ

وكذلك في غيرِها من أشعارِه ما جعله ظاهرةً في شعرِ كعبٍ، ففي قصيدتِه" بانت سعادَ"، عندما زاوله شركُ سعادَ به جَعَلَهُ كشركِ المشركين باللهِ فأنزل اللهُ عزَ وجلَّ بهم قوله:

﴿قُلْ أَرَأَيْتُمْ شُرَكَاءكُمُ الَّذِينَ تَدْعُونَ مِن دُونِ اللَّهِ أَرُونِي مَاذَا خَلَقُوا مِنَ الْأَرْضِ أَمْ لَهُمْ شِرْكٌ فِي السَّمَاوَاتِ أَمْ آتَيْنَاهُمْ كِتَاباً فَهُمْ عَلَى بَيِّنَةٍ مِّنْهُ بَلْ إِن يَعِدُ الظَّالِمُونَ

---

[1] فضل(صلاح)، إنتاج الدلالة الأدبية قراءة في الشعر والقصص المسرحي، هيئة مصر الثقافية، القاهرة، ١٩٩٣م، ص٤١،٤٢

[2] الديوان/ ٢٣

بَعْضُهُم بَعْضاً إِلَّا غُرُوراً﴾[1] صدق الله العظيم.

ومعنى هذه الآية يقارب من المعنى الذي أرادَه كعبٌ في قوله:[2]

لكنَّها خُلَّةٌ قد سِيطَ من دَمِها فَجْعٌ وولْعٌ وإخْلافٌ وتَبْدِيلُ

والأمرُ، أرادَ به أكثرَ من سعادَ بل جعل سعادَ رمزاً لأصدقائه الذين تركوه، ولم يناصروه، كالمشركين الذين لا يناصرون دين الله. وفي استدعاء آخر لألفاظ القرآنِ الكريمِ، جاء كعبٌ ببيتٍ من شعرهِ:[3]

مِن كلِّ نَضَّاخَةِ الذِّفْرَى إذا عَرِقتْ عُرْضَتُها طامِسُ الأعلامِ مَجْهُولُ

فقد جاءَ بلفظةٍ لوصفِ قوَّةِ ناقتهِ فلم تكنْ "نَضَّاخة" دارجة في القول المحكي للعامةِ، إلا أنها نزلت في سورة الرحمن في قوله تعالى: (فِيهِمَا عَيْنَانِ نَضَّاخَتَانِ)[4] صدق الله العظيم، فلمْ تعْسُرْ مثل هذه النوادر على كعبٍ، فذَّللَ المفرداتِ ونَظَمَها في أشعاره. وقد يكونُ كعبٌ قد سمعَ ما سمعَ من ألفاظِ القرآنِ وآياته قبلَ إعلانِ إسلامِه بين يدي رسولِ اللهِ، صلَّى الله عليه وسلَّم.

ثم جاءَ كعبٌ في القصيدةِ نفسها يقولُ:[5]

يوماً تَظَلُّ حِدَاب الأرضِ يرفَعُها من اللوامع تَخْليطٌ وتَزْيِيلُ

وفي هذا البيتِ وصفٌ للأرضِ الغليظةِ والمرتفعةِ، وفي مثلِ هذا اللفظِ والوصفِ، جاءَ في التنزيلِ العزيزِ قوله تعالى: ﴿حَتَّى إِذَا فُتِحَتْ يَأْجُوجُ وَمَأْجُوجُ وَهُم مِّن كُلِّ حَدَبٍ يَنسِلُونَ﴾،[6] أمَّا في قولِ الشاعرِ "تزييل"،جاءَ هذا التأثُّرُ والتوارد بقولهِ تعالى: ﴿وَيَوْمَ نَحْشُرُهُمْ جَمِيعاً ثُمَّ نَقُولُ لِلَّذِينَ أَشْرَكُواْ مَكَانَكُمْ أَنتُمْ وَشُرَكَآؤُكُمْ

---

[1] سورة فاطر، ٤٠
[2] الديوان/ ٨
[3] الديوان/ ٩
[4] سورة الرحمن/ ١٨
[5] الديوان، الحاشية/ ١٥
[6] سورة الأنبياء، ٩٦

فَزَيَّلْنَا بَيْنَهُمْ وَقَالَ شُرَكَآؤُهُم مَّا كُنتُمْ إِيَّانَا تَعْبُدُونَ﴾،[1] صدق الله العظيم. أي بمعنى فرَّقنا بينهم، وهذا هو المعنى نفسُه الذي جاءَ به كعبٌ واللفظُ نفسُه، فنجدُ أنَّ اللفظةَ – باللفظِ والمعنى– تحمل ما أراده كعبٌ كما وَرَدَتْ في القرآنِ الكريمِ.

أمَّا التأثُّرُ باللفظِ، فقد جاءَ في شعرِ كعبٍ، وهذا الاستيحاءُ للألفاظِ والتراكيبِ القرآنيَّةِ والمعاني، كذلك يدفعُ بكعبٍ أنْ يُضْفِي الجوَّ القرآنيَّ في بعضِ قصائدِه، ومن هذا المنطلقِ تنثالُ المعاني والمفرداتُ، وتُنْثَرُ كالآلِ والدُررِ في أبياتِ القصيدةِ بنسقِها وقالبِها الشعريِّ موزنةً محكمةَ العروضِ والقافيةِ تُنْشَدُ مع الزمنِ ويظهرُ دمجُ الألفاظِ القرآنيَّةِ مع القالبِ الشعريِّ ظهوراً بارزاً.

تبقى أقوالُ كعبٌ تُرَدَّدُ على الألسنِ مع السِّنين، فيقولُ الشاعرُ بحقِّ الرسولِ، صلى الله عليه وسلم:[2]

مَهْلاً هَدَاكَ الذي أعطاكَ نَافِلةَ الـ ـقرآنِ فيها مواعيظٌ وتفصيلُ

فيمدحُ الشاعرُ الرسولَ، صلَّى الله عليه وسلَّم، مدحاً يُظْهِر فيه حبَّه وتقديره واعتذاره للرسولِ، صلَّى الله عليه وسلَّم، وفيه ‘إشارة إلى أنَّ الله تعالى أنْعَمَ على الرسولِ، صلَّى الله عليه وسلَّم، بعلومٍ كثيرةٍ علَّمَه إياها وجعل الكتابَ زيادةً على تلك العلومِ" وهذا التأثُّر واضحٌ بقولهِ تعالى :﴿ ثُمَّ آتَيْنَا مُوسَى الْكِتَابَ تَمَاماً عَلَى الَّذِيَ أَحْسَنَ وَتَفْصِيلاً لِّكُلِّ شَيْءٍ وَهُدًى وَرَحْمَةً لَّعَلَّهُم بِلِقَاء رَبِّهِمْ يُؤْمِنُونَ﴾،[3] صدق الله العظيم. أي زيادةً على العلمِ الذي جمعته. وأما قولُ كعبٍ في مَعرِضِ مدحِهِ للأنصارِ في قصيدته "من سرَّه كرم الحياةِ". فقد وصفَ الأنصارَ بالكرمِ في جميعِ أوقاتِهم، وكذلك وصفَهم بالقوَّةِ فقالَ فيهم:[4]

---

[1] سورة يونس،٢٨.
[2] الديوان/ ١٩
[3] سورة الأنعام، ١٥٤
[4] الديوان/ ٢٩

والمُنْعِمُونَ المُفْضِلُونَ إذا شَتَوْا والضارِبُون عِلاوَة الجَبَّارِ

فكلمةُ "جبَّار" هي اسمٌ من أسماءِ اللهِ الحسنى، ووردَت في القرآنِ كثيراً، وتستخدمُ للمبالغةِ في القوَّةِ أو في أيِّ عملٍ فيه مبالغةٌ.

فوصفَ الأنصارَ بأنَّهم المنعمون والمتفضِّلون، ثم جاءَ بزيادةٍ على ذلك بقوله "علاوة الجبَّار" واللهُ عزَّ وجلَّ قالَ في أكثرَ من موضوعٍ بهذا فقال تعالى: ﴿وَبَرّاً بِوَالِدَتِي وَلَمْ يَجْعَلْنِي جَبَّاراً شَقِيّاً﴾[1] وقال تعالى: ﴿نَحْنُ أَعْلَمُ بِمَا يَقُولُونَ وَمَا أَنتَ عَلَيْهِم بِجَبَّارٍ فَذَكِّرْ بِالْقُرْآنِ مَن يَخَافُ وَعِيدِ﴾[2] وقال تعالى: ﴿فَلَمَّا أَنْ أَرَادَ أَن يَبْطِشَ بِالَّذِي هُوَ عَدُوٌّ لَّهُمَا قَالَ يَا مُوسَى أَتُرِيدُ أَن تَقْتُلَنِي كَمَا قَتَلْتَ نَفْساً بِالْأَمْسِ إِن تُرِيدُ إِلَّا أَن تَكُونَ جَبَّاراً فِي الْأَرْضِ وَمَا تُرِيدُ أَن تَكُونَ مِنَ الْمُصْلِحِينَ﴾،[3] وقال تعالى: ﴿قَالُوا يَا مُوسَى إِنَّ فِيهَا قَوْماً جَبَّارِينَ وَإِنَّا لَن نَّدْخُلَهَا حَتَّىَ يَخْرُجُواْ مِنْهَا فَإِن يَخْرُجُواْ مِنْهَا فَإِنَّا دَاخِلُونَ﴾.[4] صدق الله العظيم.

ومن خلالِ هذه الآياتِ نرى أنَّ صفةَ الجبَّارِ لم تكنْ محبَّذةً في الأرضِ لأنَّها سمةُ اللهِ عزَّ وجلَّ لا شريكَ له، ونرى بأنَّ كعباً لم يجعلْها أساسيةً في حياةِ الأنصارِ بل جعلها فضلةً لا تكون في حياتِهم إلا عندَ الحاجةِ، فقالَ كعبٌ في عجزِ البيت:

"والضاربون علاوَةَ الجَبَّارِ"[5] وجاءَ ذلك في التَّنزيلِ العزيزِ،وحُصِرَت صفةَ التجبرِ في الله وحده﴿هُوَ اللَّهُ الَّذِي لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْمَلِكُ الْقُدُّوسُ السَّلَامُ الْمُؤْمِنُ الْمُهَيْمِنُ الْعَزِيزُ الْجَبَّارُ الْمُتَكَبِّرُ سُبْحَانَ اللَّهِ عَمَّا يُشْرِكُونَ﴾[6]، صدق الله العظيم.

---

[1] سورة مريم، ٣٢
[2] سورة ق، ٤٥
[3] سورة القصص، ١٩
[4] سورة المائدة، ٢٢
[5] الديوان/٢٩
[6] الحشر، ٢٣.

ثمَّ في القصيدةِ نفسِها – مَنْ سَرَّه كَرَم الحياة– يصفُ الشاعرُ ناقتَه عندما قَدِمَ بِها إلى الأنصارِ، أنها كانت طيِّعةً ولم تعصِه، فقالَ:[1]

ورَضِيتُ عنها بالرِّضَا لما أَتَتْ من دُونِ عُسْرةِ ضِغْنِها بيَسَارِ

فلمْ تَحتَجْ الناقةُ إلى القوَّةِ والضربِ بالسَّوطِ فهي في بادئِ الأمر كانت متكارهةً لأنَّها سلكت طريقاً غيرَ طريق بلدتها لكنَّها بعد ذلك سَلَكَتْ، فلم تحتَجْ إلى القوَّةِ، كما جاءَ في قوله تعالى: ﴿فَلَمَّا أَسْلَمَا وَتَلَّهُ لِلْجَبِينِ﴾[2]فالمعنى الذي جاء في الآيةِ جاءَ به كعبٌ ليُشيرَ إلى ناقتِه التي لا تحتاجُ إلى ذلك.

أمَّا في قصيدةِ "ألآ بكرت عرسى" حينما لامَ زوجه وعابَها بِشدَّةٍ على ما تفعلُ به، وكأنَّها مع الحياةِ عليه، إلا أنَّه كانَ طيِّبَ الجانبِ، حينها قال كعبٌ :[3]

أرَنَّتْ من الشَّيْبِ العَجِيبِ الذي رأتْ وهل أنتِ منِّى وَيْبَ غَيْرِك أَمْثَلُ

فيقولُ كعبٌ لزوجهِ بأنَّها مثلُه في السنِّ والكِبَرِ، فَلِمَ تَلومُه حيثُ بدأ شيبُه وكِبَرُ سنِّه، أمَّا استخدامُ الشاعرِ اسمَ الفعلِ "وَيْب" لنهرِها وزجرِها، فقد قالَ تعالى في التنزيلِ الحكيم: ﴿وَيْلٌ لِّكُلِّ هُمَزَةٍ لُّمَزَةٍ﴾،[4] وقال تعالى: ﴿وَيْلٌ لِّلْمُطَفِّفِينَ﴾،[5]صدق الله العظيم.

فكعبٌ في هذه الحالِ يريدُ أن يَهْرُبَ من واقعِه فليس له من حلولٍ إلاَّ ما يعرفُه في حياتِه فرجعَ في سلوكِه إلى سلوكِ أهلِ الجاهليَّةِ ولكنَّه لا يستطيعُ أن يُعْلِنَ ذلك فلم يكن ذلك إلا خفيةً

فقال:[6]

---

[1] الديوان/ ٣٨
[2] سورة الصافات، ١٠٣
[3] الديوان/٤٢
[4] الهمزة، ١
[5] المطففين،١
[6] الديوان / ٤١.

وقد أَشْهَدُ الكأسَ الرَّوِيَّةَ لاهِيـــــاً أُعَلُّ قُبَيْلَ الصُّبحِ منها وأُنْهَلُ

فهنا يصوِّرُ الشاعرُ لهفَته الشديدَة إلى معاقرةِ الخمرِ واجتراعِ الملذَّاتِ المحرَّمـــةِ بعدَ مضيِّ زمنٍ على قَبولِ توبته.

والكأسُ هنا هو الإناءُ بما فيه وقال تعالى: ﴿بَيْضَاء لَذَّةٍ لِّلشَّـــارِبِينَ﴾،[1] صـــدق الله العظيم.

أمَّا قصيدة "أتَعْرِفُ رَسْمَاً" ردَّ فيها على مُزَرِّدِ بنِ ضِرار، قالَ كعبٌ في معرِض الردِّ:[2]

هُم ضربوكم حينَ جُرْتُمْ عن الهُدَى بأسيافهم حتى استقمتُم على القِيَـمْ

وقَصدَ هنا أنَّهم، أي: أهلُه – المُزَنِيُّون– حيث ضربوا أهل مُزَرِّدٍ، وأرجعـــوهم إلى الدين عُنْوَة، وجاءَ هذا التأثُرُ باللفظِ والمعنى، بقولِ الله عزّ وجلَّ:

﴿قُلْ إِنَّنِي هَدَانِي رَبِّي إِلَى صِرَاطٍ مُّسْتَقِيمٍ دِيناً قِيَماً مِّلَّةَ إِبْرَاهِيمَ حَنِيفاً وَمَا كَانَ مِنَ الْمُشْرِكِينَ﴾[3]،صدق الله العظيم.

أي لا عِوجَ فيه، ثم قالَ كعبٌ بعد ذلك مباشرة:[4]

وساقَتْكَ منهم عُصْبةٌ خِنْدِفيَّةٌ فمالكَ فيهم قَيْـدُ كَـفٍّ ولا قَـدَمْ

جعلَ الشاعرُ أمرَهم – هنا – محسوماً بالعودةِ عمَّا يفعلونه وحدَهم بعد المجابهةِ، فلا قيدٌ ولا شرطٌ، وليس هناك حبلٌ يقودُهُم به، وقال تعالى:

﴿قُلْ إِنَّنِي هَدَانِي رَبِّي إِلَى صِرَاطٍ مُّسْتَقِيمٍ دِيناً قِيَماً مِّلَّةَ إِبْرَاهِيمَ حَنِيفاً وَمَا كَانَ مِنَ الْمُشْرِكِينَ﴾،[5] صدق الله العظيم.

---

[1] سورة الصافات/٤٥
[2] الديوان /٦٧
[3] الأنعام/١٦١
[4] الديوان/ ٦٨
[5] يونس/٢

فهنا التأثُّرُ بالمعنى، أي أنَّ المسارَ المقصودَ هو ما تَصِلُ إليه النتائجُ. وإنْ كانَ عكسَ ذلك، جاءَ التهديدُ من خلالِ وصفِ قومهِ في الأبياتِ اللاحقةِ،

فقال:[1]

هُم الأُسْدُ عند البأسِ والحَشْدُ في القرَى وهم عند عَقْدِ الجارِ يُوفُونَ بالذِّمَمْ

فَكَم فيهمُ من سيِّدٍ متوسِّعٍ ومن فاعلٍ للخيرِ إن هَمَّ أو عَزَمْ

متى أَدْعُ في أَوْسٍ وعُثْمانَ يَأْتنى مَساعيرُ حَرْبٍ كلُّهم سادةٌ دعَمْ

وفي وصفِ كعبٍ للصائدِ في النونيَّةِ "أمِنْ دِمنةِ الدَّارِ" حينما أرادَ صيدَ الحمارِ الوحشيِّ، فهذا ليس إلاَّ ما يريده اللهُ من أقدارٍ لحالِ كعبٍ حيثُ جَعَلَ الحمارَ يفرُّ من الصائدِ، وهذا كنايةٌ عن عدمِ الاستسلامِ للمصاعبِ وقَسوةِ الحياةِ، وتعويلِ كلِّ شيءٍ على القدرِ، دونَ الأخذِ بالأسبَابِ، فقالَ كعبٌ:[2]

فمَرَّ على نَحْرِهِ والذِّرَاعِ ولم يَكُ ذاك الفعْلُ دِينَا

وقد جاءَ كعبٌ بلفظةِ دينا لتُشيرَ إلى معنى الحسابِ، ويقولُ بأنَّ حمارَه الوحشيَّ أي هو نفسُه، لم يستحقَّ هذا العملَ المُشينَ من الصائدِ، وهذا المعنى تحملُه الآيةُ الكريمة في قوله تعالى: ﴿مَالِكِ يَوْمِ الدِّينِ﴾.[3]صدق الله العظيم.

وهنا يومُ الدينِ يُعني يومَ الحسابِ كما في قوله تعالى : ﴿فَأَقِمْ وَجْهَكَ لِلدِّينِ حَنِيفاً فِطْرَةَ اللَّهِ الَّتِي فَطَرَ النَّاسَ عَلَيْهَا لَا تَبْدِيلَ لِخَلْقِ اللَّهِ ذَلِكَ الدِّينُ الْقَيِّمُ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ ﴾.[4] صدق الله العظيم، فلم يكنِ المصيرُ عندَه شؤماً، بل هو متفائلٌ

---

[1] الديوان/ ٦٩

[2] الديوان/ ١١٠

[3] الفاتحة/ ٣

[4] الروم/ ٣٠

ويحبُّ الحياةَ ويريدُ النَّجاةَ، وعدمَ الاستسلامِ، كما يرغبُ بالمصيرِ الطيِّبِ في الدنيا والآخرةِ.وجاءَ كعبٌ في القصيدةِ نفسِها بعدَ هذا البيتِ، يقولُ:[1]

وتَحْسَبُ في البَحْرِ تَعْشِيـــــرَه تَغَـرُّدَ أهْـوجَ في مُنْتَشِينَـا

ففي هذا البيتِ وصفٌ لمظاهرِ الفرحةِ والنشوةِ وعدمِ اختفائِها وظهورِها علنـاً، ويقول اللهُ تعالى في التنزيلِ العزيزِ: ﴿ظَهَرَ الْفَسَادُ فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ بِمَا كَسَبَتْ أَيْدِي النَّاسِ لِيُذِيقَهُم بَعْضَ الَّذِي عَمِلُوا لَعَلَّهُمْ يَرْجِعُونَ﴾.[2] صدق الله العظيم.

أمَّا قولُ كعبٍ حين حديثه مع زوجهِ حيث قالَ في قصيدته " إنَّ عرسى"(٢):

ما أَرَانا نَقُولُ إلاَّ رَجِيعـــــاً ومُعَـاداً من قَوْلِـنا مَكْـــرُورَا

أي أنَّ مرورَ الأيامِ وتعاقبَها وتكرار الأحداثِ والأفعالِ والأقوالِ لم يكن جديـداً في هذه الحياة، بل هي سنَّة الله، فالدنيا كلُّها زائلة وسنعود إلى اللهِ يومَ الحشرِ.

فنجدُ أنَّ اللهَ عزَّ وجلَّ، عالمَ الغيبِ والشهادةِ أخبرنا بذلك، وأشارَ إليه في قولـهِ تعالى: ﴿وَالسَّمَاء ذَاتِ الرَّجْعِ﴾، [3]صدق الله العظيم. فسوف ترجعُ الأرضُ والسـماءُ إلى اللهِ، فكيفَ بالأقوالِ، فَذُكِرَت من قبلِنا لا بل قـالوا بمثلِهـا والأحـداثِ جـرَتْ وستجرى إلى أنْ تقومَ الساعةُ. وفي القصيدةِ نفسِها قالَ كعبٌ :[4]

واضِحَ اللَّوْنِ كالمَجَرَّةِ لا يَعْـــ ـــدَمُ يوماً من الأَهابِيِّ مُورَا

فقال تعالى قبل هذا القول : ﴿يَوْمَ تَمُورُ السَّمَاء مَوْراً﴾،[5]صدق الله العظيم.

---

[1] الديوان/ ١١١
[2] الروم/ ٤١
(2) الديوان/١٥٤
[3] الطارق/ ١١
[4] الديوان/ ١٥٨
[5] الطور، ٩

فكلمةُ (مور) عندَ كعبٍ بمعنى الترابِ الدقيقِ الذي تجيءُ به الرِّيحُ، فكلُّ شيءٍ ذهبَ وجاءَ فهو مورٌ، والمعنى ذاتُه في الآيةِ، لكنْ جاءَ عزَّ وجلَّ بلفظِ السماءِ لإظهارِ القوَّة، وجعلَ الناسَ يتَّخذون من ذلك عبرةً.

أمَّا ما يستدعي الانتباهَ أنَّ هنالك مُقَطَّعاتٍ في آخرِ ديوانِ كعبٍ بأكملِها تحملُ معانيَ إسلاميةً، وروحُ كعبٍ الإسلاميَّةُ ظهرت فيها، وكأنَّها متشربةٌ الإسلامَ ومتأثِّرةٌ بألفاظِ القرآنِ الكريمِ ومعانيه، فقالَ كعبٌ:[1]

لَعَمْرُكَ لَوْلاَ رَحْمَةُ اللهِ إنَّنِي ... لأَمْطو بِجَدٍّ مايُرِيدُ لِيَرْفَعَا

فَلَوْ كُنْتُ حُوتاً رَكَّضَ الماءُ فَوْقَهُ ... وَلَوْ كُنْتُ يَرْبُوعاً سَرَى ثم قَصَّعَا

فالشاعرُ في هذه الأبياتِ يبدو متشائماً من الحياة، حتى إنَّه من الطبيعيِّ أنَّ الحوتَ يسبَحُ فوقَ البحرِ لكنَّه شبَّه نفسَه لو أنَّه حوتٌ لمشى البحرُ فوقَه،وكانَ الحملُ عليه، وهذا من بابِ تشاؤمِه، فهو متشائمٌ من الحياةِ ونلاحظ أنَّه أقسمَ في البيتِ الأوَّلِ بقسمٍ جاهليٍّ وهو قوله: "لِعَمْرِكَ" وهذا تأثُّرٌ بالنمطِ الجاهليِّ، لكنْ جاءَ بعدَ ذلك بكلمةٍ عظيمةٍ تدلُّ دلالةً واضحةً على الإيمانِ باللهِ عزَّ وجلَّ إيماناً مطلقاً، فقالَ:" لولا رحمةُ الله"، فالحصرُ هنا برحمةِ الله تدلُّ أيضاً على التأثُّرِ بالرُّوحِ والمعاني الإسلاميَّةِ، وتدلُّ أيضاً على ما للإسلامِ من أثرٍ في حياتِه وألفاظِه.

وجاءَ في قولِه تعالى: ﴿مَا يَفْتَحِ اللَّهُ لِلنَّاسِ مِن رَّحْمَةٍ فَلَا مُمْسِكَ لَهَا وَمَا يُمْسِكْ فَلَا مُرْسِلَ لَهُ مِن بَعْدِهِ وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ﴾،[2]صدق الله العظيم. فهذه إشارةٌ من اللهِ إلى سعةِ رحمتِه، وكعبٌ يدعو إلى عدمِ القنوطِ من رحمةِ اللهِ.

ثم جاءَ كعبٌ في قصيدةٍ له تتكوَّنُ من ثمانيةِ أبياتٍ في أغلبِ أبياتِها حكمةٌ، وتدعو إلى الإيمانِ بأنَّ الرزقَ من عندِ اللهِ، فيقولُ كعبٌ:[3]

---

[1] الديوان/ ٢٢٧

[2] فاطر/ ٢

[3] الديوان/ ٢٢٨

أعْلَمُ أَنِّي مَتَى ما يَأْتِنى قَـــــدَري فَلَيْسَ يَحْبِسُهُ شُحٌّ ولا شَفَقُ
بَيْنَا الفَتَى مُعْجَبٌ بالعَيْشِ مُغْتَبِـــطٌ إذا الفَتَى لِلْمَنَايَا مُسْلَمٌ غَلِقُ
والمَرْءُ والمالُ يَنْمِى ثم يُذْهِبُـــــهُ مَرَّ الدُّهُورِ ويُفْنِيهِ فَيَنْسَحِقُ

ثمَّ قالَ في آخرِ القصيدةِ نفسِها:

إن يَفْنَ ما عِنْدَنَـــا فاللهُ يَرْزُقُنَـــا ومَنْ سِوانا ولَسْنَا نَحْنُ نَرْتَزِقُ

فهذه الأبياتُ في مضمونِها تتحدَّثُ عن أنَّ الرزقَ من عند الله، والرازقُ هو اللهُ، فمهما سعى الإنسانُ لا يأخذُ من دنياه إلاَّ ما رزقَه اللهُ، فقالَ تعالى: ﴿فَتَقَبَّلَهَا رَبُّهَا بِقَبُولٍ حَسَنٍ وَأَنبَتَهَا نَبَاتاً حَسَناً وَكَفَّلَهَا زَكَرِيَّا كُلَّمَا دَخَلَ عَلَيْهَا زَكَرِيَّا الْمِحْرَابَ وَجَدَ عِندَهَا رِزْقاً قَالَ يَا مَرْيَمُ أَنَّى لَكِ هَـــذَا قَالَتْ هُوَ مِنْ عِندِ اللّهِ إِنَّ اللّهَ يَرْزُقُ مَن يَشَاءُ بِغَيْرِ حِسَابٍ﴾[1].صدق الله العظيم. ولو ذهبنا في تفسيرِ هذه الآية نجدْها في مضمونِها تحملُ معنى أبياتِ كعبٍ، فهي دعوى شعريةٌ من كعبٍ إلى البشرِ للإيمانِ بأنَّ الرزقَ من عند الله.وقالَ كعبٌ كذلك:[2]

لَوْ كُنْتُ أَعْجَبُ مِنْ شيءٍ لَأَعْجَبَنِى سَعْيُ الفَتَى وهو مَخْبُوءٌ له القَدَرُ
يَسْعَى الفَتَى لِأُمورٍ لَيْسَ مُدْرِكُهـــا والنَّـــفْسُ واحِدَةٌ والْهَمُّ مُنْتَشِـــرُ
والمَرءُ مَا عَاشَ مَمْدُودٌ لَهُ أَمَـــلٌ لا تَنْتَهِى العَيْنُ حَتَّى يَنْتَهِى الأَثَـــرُ

فهذه مقطوعةٌ منفصلةٌ، وردَت في ديوانِ كعبٍ، وفيها دعوةٌ صـــريحةٌ للإيمـــانِ بالقضاءِ والقدرِ، وهو ركنٌ من أركانِ الإيمانِ، فهو عندَه إيمـــانٌ منقطـــعُ النظيـــرِ، وكأنِّي به يحمل المعنى نفسَه في قولِه تعالى: ﴿مَا أَصَابَ مِن مُّصِيبَةٍ إِلَّا بِإِذْنِ اللَّـــهِ وَمَن يُؤْمِن بِاللَّهِ يَهْدِ قَلْبَهُ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ﴾[3]، صدق الله العظيم.

---

[1] آل عمران/ ٣٧
[2] الديوان/٢٢٩
[3] التغابن/١١

فأيُّ شيءٍ يصيبُ الإنسانَ أو يمُسه من فَرحٍ أو تَرَح فهو من أَمرِ اللهِ وقضـائه، فلا رادَّ لقضاءِ اللهِ وقدرِه، وهذه هي الدعوةُ التي حملها كعبٌ في هذه المقطَّعةِ.

٥-٦-٢ التَنَاصُّ في الحديثِ النبويِّ الشريفِ:

إنَّ السيرةَ العطِرَة للرسولِ الأعظمِ، صلَّى الله عليه وسلَّم، نبراسُ هـدى ونـورُ حقٍّ استلهم منها كعبٌ معانيَ جليلةً، ضمَّنها في أشعارِه، وأَخَـذَها بصـدقِ القـولِ والرؤيا مُثْبِتاً من خلالها صدقَ توجُّهاتِه، ورؤياه للواقعِ الذي عاشه.

وحينَ مدحَ كعبٌ الأنصارَ، قالَ فيهم:[1]

دَرِبُوا كما دَرِبتْ أُسُودُ خَفِيَّـــــةٍ غُلْبُ الرِّقَابِ من الأُسُودِ ضَوَارِى

وقوله (ضواري) هنَّ اللَّواتي قد ضَرِينَ بأكلِ لحومِ الناسِ، وهـذه كنايـةٌ عـن الشجاعةِ والإقدامِ في القتالِ، وجاءَ ذلك في السنةِ، حدَّثنا وكيعٌ عن إسـماعيلَ بـنِ رافعٍ عن القعقاعِ بنِ حكيمٍ قالَ، قالت عائشةُ:" يا بَني تميم لا تُديموا أكلَ اللحم؛ فإن له ضَراوةً كضَراوة الخمرِ"[2]

وهذا القولُ عندَ كعبٍ جاءَ من بابِ التأثُّرِ بأفعالِ الجاهليَّةِ، فكانوا يعتادون شربِ الخمرِ حتَّى إنَّه أصبحَ من أساسياتِ حياتِهم، فحذَّرت عائشة، رضي الله عنها، مـن الاعتيادِ على أكلِ اللَّحمِ، وأكلُ اللَّحمِ للحيواناتِ المفترسةِ القويَّة، وكعبُ – هنا– شبَّه الأنصارَ في القتالِ بالحيواناتِ المفترسةِ التي تشتهي وتُديمُ أكلَ اللحومِ، فـنلاحظ أنَّ كعباً عزَّزَ فكرته، وذلك بقوله "ضواري" وكنَّى بها عن شجاعةِ الأنصارِ.

وفي قولِ كعبٍ في قصيدته" بَانَ الشبابُ":[3]

---

[1] الديوان/٢٨

[2] الكوفي (أبو بكر عبد الله بن محمد بن أبي شيبة) ت ٢٣٥هـ، مصنف ابن أبي شيبة، تحقيق: كمال يوسف الحوت، مكتبة الرشد، الرياض، ١٤٠٩هـ، ١٤١/٥

[3] الديوان/ ٧٠

في كلِّ يَومٍ أَرَى منه مُبَيِّنَةً تكاد تُسْقِطُ منِّى مُنَّةً أَسَفَا

يتذكَّرُ الشاعرُ في هذا البيتِ الشبابَ حين رأته زوجَه كبيراً وعيَّبته في شيبه، علماً بأَنَّ كعباً طيِّبٌ، هادئُ الطَّبعِ مع زوجهِ في تلك الفترةِ، وهذا البيتُ ينسجِمُ مع حديثِ الرسولِ، صلَّى الله عليه وسلَّم، في وقتِ مرضهِ في الحديثِ، عن سعيدِ بنِ إبراهيمَ بنِ عروةَ بنِ الزبيرِ، عن عائشة قالت: قالَ رسولُ اللهِ، صلَّى الله عليه وسلَّم، في الفترةِ التي ماتَ فيها:﴿ **مُروا أبا بكرٍ يُصلِّ بالناسِ، قالت عائشةُ: إنَّ أبا بكرٍ رجلٌ أسيفٌ، فمتى يَقُمْ مقامَك تدركْه الرِّقةُ، فقالَ النبيُّ، صلَّى اللهُ عليه وسلَّم: إنَّكنَّ صواحبُ يوسُفَ، مُروا أبا بكرٍ فليصلِ بالناسِ.**[1] **فصلَّى أبو بكرٍ، وصلَّى النبيُّ، صلَّى الله عليه وسلم، خَلْفَه قاعداً**﴾.

تأثُّرُ كعبٌ بهذه القصةِ، وهي التي شعرَ بها في آخر عمرِه وفترةِ شيبهِ، كما تقدَّم الرسولُ،صلَّى الله عليه وسلَّم، بالسنِ وجاءَه المرضُ، فسخَّر كعبٌ في أبياته؛ كيفَ نظرَتْ النساءُ (صواحبُ يوسُفَ) إلى أبي بكرٍ، على أنَّه رقيقٌ.

أخذَ كعبٌ من هذا أيضاً نظرةَ النساءِ أو نظرةَ زوجهِ إليهِ، وجاءَ بلفظةِ (أسفا)، وتأسَّفَ كعبٌ على ذلك.

وكعبٌ كان في داخله جرَّاءَ ذلك شرٌّ، لولا أنَّ له أولاداً من زوجهِ فقال:[2]

لولا بَنُوها وقولُ الناسِ ما عُطِفتْ على العتابِ وشرُّ الودِّ ما عُطِفَا

وجاءَ في السيرةِ مثلُ هذا قولُ الرسولِ، صلَّى الله عليه وسلّم: "شرُّ الأعمالِ ما أُكرِهَتْ عليها النفوسُ"[3] هذا ما جاءَ في شرحِ حاشية الديوان، لكن بالنسبةِ لهذا

---

[1] مسند الإمام أحمد بن حنبل حديث رقم(٢٥٧٧٢).ص/ ١٨٨٤،ط/ ١٩٩٨م، دار النشر ، بيت الأفكار الدولية للنشر

[2] الديوان/ ٧٢

[3] ابن حنبل (الإمام الحافظ أبي عبد الله أحمد)ت ٢٤١هـ، مسند الإمام أحمد بن حنبل ، بيت الأفكار الدولية للنشر والتوزيع، ط ١٤١٩هـ /١٩٩٨م، حديث رقم ، ١٩٨٥م ، ص١٤٤٠.

الحديثِ لم أَجِدْهُ بهذا اللفظِ، وإنمَّا وَجَدْتَه **﴿أفضلَ الأعمالِ ما أُكْرِهَتْ عليها النفوس﴾**.[1] ومع ذلك لا يعدُّ هذا حديثاً بل قصةً.

ونلاحظُ أنَّ المشاعرَ التي تسيطرُ على نفسيَّة كعبٍ، هي الاحترام لزوجه، لكنَّه في الوقتِ نفسِه، نجدُ أنَّ الفراقَ الذي يريدُه هو ما تكرهُه نفسُه، لكنْ يخشى أن يُفْرَضَ عليه فرضاً، ويلجأُ إليه رُغْمَاً عنه.

وفي الوقتِ نفسِه، وجدَ أنَّ وجودَ أولادٍ له منها يمنعُه من الفراقِ، فتأثُّرُ كعبٍ بهذا الموقفِ أوْصَلَه إلى حدِّ استخدامِ اللفظِ نفسِه لما بينَ الحادثين من تقاطعٍ.

وجاءَ كعبٌ بالقصيدةِ نفسِها- بانَ الشبابُ- بقوله[2]:

حُمْرُ حَوَاصِلُها كالمَغْدِ قد كُسِيتْ فَوْقَ الحَوَاجِبِ مما سَبَّدتْ شَعَفَا

فَسَبَّدت بمعنى نَبَتَتْ، وقالَ الرسولُ،، صلَّى الله عليهِ وسلَّم: **﴿التسبيدُ في الخوارجِ فاشٍ﴾** [3]

وهذا الحديثُ وردَ عن أبي سعيدٍ الخُدَريِّ، قالَ:"قالَ صلَّى الله عليهِ وسلَّم: **﴿يَجيءُ أقوامٌ من قِبَلَ المشرقِ يقرءون القرآنَ لا يجاوز تراقيهم ينتثرونه نثرَ الدَّقْلِ، يخرجون من الدينِ، ثمَّ لا يعودون فيه حتى يعود السهم من فوقِهِ،التسبيدُ فيهم فاشٍ﴾** [4]

---

[1] الديوان/١٥٦

[2] الديوان/٧٩

[3] الديوان/ ٥٧

[4] النيسابوري(محمد عبد الله أبو عبدالله الحاكم)، المستدرك على الصحيحين، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١١ هـ، ١٩٩٠م ، تحقيق مصطفى عبد القادر عطا، ص١٣٧

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

٥-٧ التَّنَاصُ التَّاريخيُّ:

٥-٧-١ الغزواتُ والفتوحاتُ الإسلاميَّةُ:

للأحداثِ التاريخيَّةِ التي عاصرها كعبٌ بن أَثَرٌ واضحٌ في شعرِه وخاصةً تلك الأحداثُ التي كانَ لها وقعٌ كبيرٌ في المجتمعِ الذي يحيطُ به، فلم يكن كعبٌ بمعزلٍ عن تلك الأحداثِ، فقد جعلَ منها عنصراً مهمَّاً في أشعارِه، حتى إنَّه بقصيدتِه "بانَتْ سعادُ" جعلَ من نفسه صحابياً يذْكُره التاريخ، ففيها – بانت سعاد– قالَ:[1]

فى عُصْبةٍ من قُرَيشٍ قالَ قائلُهـمْ ببَطْنِ مَكَّةَ، لمَّا أَسْلَموا زُولُـوا

زالُوا، فَما زالَ أنكاسٌ ولا كُشُـفٌ عِـندَ اللِّقاءِ، ولا ميلٌ مَعَازِيـلُ

شُمُّ العَرَانِينِ أبطـالٌ لَبُوسُهـمُ من نَسْجِ داودَ في الهَيْجاء سَرَابيلُ

أشارَ كعبٌ في هذه الأبياتِ إلى حادثةِ الهجرةِ النبويَّةِ[2]، حيثُ انتقلَ أصحابُ رسولِ اللهِ، صلَّى الله عليه وسلَّم، من مكةَ إلى المدينةِ، وكانت هذه الهجرةُ تُسمَّى الهجرةَ الثانيةَ، فكانت الهجرةُ الأولى إلى الحبشةِ، وكان السَّببُ المباشرُ لها هو الابتلاءُ والاضطهادُ، فقالت عائشةُ، رضي الله عنها، في سببِ هجرةِ أبيها إلى المدينةِ : استأذن النبيُّ، صلَّى الله عليه وسلَّم، بأمرِ اللهِ، وأبو بكر رِدْفُه، وأرسلَ إلى بني النِّجار –أخوالِه– فجاءوا متقلِّدين سيوفَهم، فسارَ نحوَ المدينةِ فادركته الجمعةُ في بني سالمِ بنِ عوفٍ، فجمع بهم في المسجدِ الذي في بطنِ الوادي، وكانوا مائة رجلٍ وكانت أوَّل جمعةٍ داخلَ المدينةِ"[3].

كانَ التأثُّرُ واضحاً عند كعبٍ في هذه الحادثةِ، وكانَ في هذا الموضوعِ موضوعٌ آخرُ مبطَّنٌ، وهو عندما تتخلى جماعةُ الرجل عنه فليسَ له إلاَّ الرحيلُ، فكما هو

---

[1] الديوان/٢٣

[2] حاشية الديوان/ ٢٣

[3] أحمد، مريدي رزق الله، (الدكتور)، السيرة النبوية في ضوء المصادر الأصلية-دراسة تحليلية- ط،١٤١٢،١هـ-١٩٩٢م،وانظر الحاشية للمؤلف نفسه ص ٢٨٦.

الرسولُ، صلَّى الله عليه وسلَّم، بعدَ أنْ وجدَ المضايقةَ والابتلاءَ عزمَ على الرحيلِ، فكذلك كعبٌ عندما وجدَ نفسَه وحيداً بين جماعته، عزمَ على الرحيلِ إلى الإسلامِ، وفي هذه الأبياتِ مدحٌ واضحٌ للمهاجرين.

وعابَ في ذلك الأنصارَ، ثم جاءَ بقصيدته"مَنْ سَرَّه كرمُ الحياة "[1]ومدحهم فيها وحينما مدح الأنصار بقصيدته هذه – مَنْ سرَّه كرم الحياة– جاءَ بقوله :[2]

لو يَعْلَمُ الأحياءُ علْمى فيهمُ حَقّاً لصَدَّقَنى الَّذِينَ أُمَارِى

صدَموا عَلِيّاً يومَ بَدْرٍ صَدْمةً دانَتْ عَلِيٌّ بعدَها لنِزَارِ

وهنا إشارةٌ من كعبٍ إلى غزوةِ بدرٍ الكبرى الواقعة في السنةِ الثانيةِ للهجرةِ وقالَ تعالى: ﴿يَوْمَ نَبْطِشُ الْبَطْشَةَ الْكُبْرَى إِنَّا مُنتَقِمُونَ﴾ [3]، "فهو يومٌ أعزَّ اللهُ فيه الإسلامَ وقوَّى أهلَه ودفعَ فيه الشِّركَ وضربَ محلَّه مع قلَّةِ عددِ المسلمين وكثرةِ العدوِّ، فهو آيةٌ ظاهرةٌ على عنايةِ اللهِ تعالى بالإسلامِ وأهلِه مع ما كانَ العدوُّ عليه من القوَّةِ بسوابغِ الحديدِ والعُدَّةِ الكاملةِ"[4].

أرادَ كعبٌ بذلك أنَّ الأنصارَ عندما شدُّوا على ساعدِ الرسولِ، صلَّى الله عليه وسلَّم، قهروا الأعداءَ، وأنَّهم بقتالِهم هذا يتطهَّرون من رجسِ الجاهليَّةِ، كلَّما دخلوا غمارَ هذه الغزواتِ.

أمَّا حينَ أسلَمَ كعبٌ بعدَ مُنْصَرَفِ النبيِّ، صلَّى الله عليه وسلَّم، من الطائف، قالَ يومَ فتحِ مكَّةَ وفي غزوةِ حنينٍ والطائفِ وكنَّ من فورةِ غزاهنَّ النبيُّ، صلَّى الله عليه وسلَّم، قال:[5]

---

[1] الديوان/٢٥

[2] الديوان/٣٤

[3] سورة الدخان/١٦

[4] دحلان، أحمد بن ريني، ت ١٣٠٤هـ، السيرة النبوية، تحقيق ناجي السويد ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت، لبنان، ٣٠٦/١

[5] الديوان/ ٢٤٤

[نَفَى أهْلَ] الحبَلَّقِ يَـــــوْمَ وَجٍّ مُزَيْنَـــةُ جَهْرَةً وبَنُو خُفَـــافِ

صَبَحْنا هُمْ بألفٍ من سُلَيْـــــــم وألفٍ مِنْ بَنى عُثمانَ وَافِ

[حَدَوْا] أكتافَهُـــم ضَرْباً وطعْنـــاً ورَمْياً بالمُرَيَّشَـــةِ اللِّطـــافِ

وهذه القصيدةُ (الفائيةُ)، جاءَت آخرَ قصيدةٍ له في الديوانِ، والواضحُ منها وكأنَّ كعباً يخوضُ غِمارَ الغزواتِ نفسِها، فألفاظُه إسلاميَّةٌ، ومعانيه كذلك، والروحُ التي تسري في المقطوعةِ روحٌ إسلاميَّةٌ.

ويوم "وجٍّ " هو من الأيَّامِ الإسلاميَّةِ، يذكر ياقوت الحمويُّ في بابِ "وجٍّ" ما يدلُّ على أنَّها غزوةُ الطائفِ، وهي آخرُ الغزواتِ، ويذكرُ أيضاً أنَّ الرسولَ، صـــلَّى الله عليه وسلَّم، قالَ: ﴿**إنَّ آخرَ وطأةٍ لله يومُ وجٍّ**﴾ [1].

وغزوةُ حنينٍ أو غزوةُ هوزانَ وقعت في السنةِ الثامنةِ للهجرةِ عام ٦٣٠م أمَّـــا الطائفُ، فوقعت كذلك في السنةِ الثامنةِ للهجـــرةِ عـــام ٦٣٠م. فـــنلاحظُ أنَّ كـــلا الغزوتين وقعتا في عامٍ واحدٍ مُفْعَمٍ بالأحداثِ السياسيةِ والعسكريةِ والدينيـــةِ. قـــالَ الرسولُ، صلَّى الله عليهِ وسلَّم:

﴿**من رمى بسهمٍ في سبيلِ اللهِ، فهو عَدْلُ محررٍ ومن شاب شيبةً في سبيلِ اللهِ كانت له نوراً يومَ القيامةِ... فإنَّ اللهَ جاعلٌ كلَّ عظمٍ في عظامِها وقاءَ كُـــلِّ عظـــمٍ من عظامِها من النارِ**﴾. رواه أبو داود والترمذي، وصحَّحهُ النِّسائيُّ.

ونلاحظُ بأنَّ كعبَ بنَ زهيرٍ في هذه القصيدةِ وكأنَّـــه يوثِّـــقُ قتلـــى المشـــركين وعددَهم و وصفَ غمارَ المعركةِ وكأنَّه رسَّامٌ دقيقٌ، فقالَ:[2]

---

[1] كنعان (القاضي الشيخ محمد بن أحمد)، المغازي النبوية- خلاصة تاريخ ابن كثير- - مؤسسة المعارف- بيروت، لبنان، ط١، ١٤١٧هـ، ١٩٩٧م، ص٣٥٧. وانظر معجم البلدان للشيخ الإمام شهاب الدين أبي عبدالله ياقوت الحموي الرومي البغدادي ت ٦٢٦هـ تحقيق محمد عبد الرحمن المرعشلي، دار إحياء التراث العربي ، بيروت، لبنان، ط١ ١٤١٧- ١٩٩٧م ، المجلد الرابع ٤٤٥/٨

[2] الديوان/ ٢٤٥

[حَدَوْا] أكتافَهُمْ ضَرْباً وطعْنــاً ورَمْياً بالمُرَيَّشَةِ اللِّطــــــافِ

[رَمَيْنا]هم بشُبّــانٍ وشِيــــبٍ تُكَفْكِفُ كُلَّ مُمْــتَنِعِ العِطَــــــافِ

[تَرَى بينَ] الصُّفوفِ لَهُنَّ رَشْقاً كما انْصَاعَ الفُواقُ عَنِ الرِّصَــافِ

ثم ختم قصيدته بقوله:[1]

أرَادُوا اللاَّت والعُــــزَّى إلهــاً كَفَى باللهِ دُونَ اللاَّتِ كَافِ

جاءت الحماسةُ الإسلاميَّةُ في شعرِ كعبٍ في هذه القصيدةِ حتَّى إنَّه خَتَمَها وبقــي نداءُ الاعترافِ يرافقها بأنَّ الدينَ للهِ وحدَه، وليس هناك من معبودٍ ســوى اللهِ عــزَّ وجلَّ.

وممَّا يدخلُ في بابِ التَّناصِّ التاريخيِّ: تأثُّرُ كعبِ بأيَّامِ العربِ.

٥-٧-٢التأثُّرُ عند كعبٍ بأيَّامِ العربِ:

تأثّرَ كعبٌ بأيَّامِ العربِ، وظهرت في أشعارِه، وكانَ ذلك واضــحاً فــي أقوالِــه وانفعالاته الشعريَّةِ فقد استحضرَ كعبٌ يومَ الرَّقَمْ من خلالِ قوله[2]:

أتَعرِفُ رَسْماً بين رَهْمَانَ فالرَّقَمْ إلى ذِي مَرَاهيطٍ كما خُطَّ بالقَلَمِ

والرَّقَمْ: جبلٌ دونَ مكَّةَ بديارِ غَطَفَانَ، ويومُ الرَّقمِ من أيَّامِ العربِ المعروفةِ وهو لغطفانَ على بني عامرٍ.[3]

---

[1] الديوان/ ٢٤٧

[2] الديوان/٦١

[3] حاشية الديوان/٦١، رقم/٥

وهذا اليومِ" غزَتْ فيه بنو عامرِ بنِ صعصعةَ، فأغاروا على بلادِ غطفانَ، ومع بني عامرٍ، يومئذٍ، عامرُ بنُ الطُّفيل، شاباً لم يرأَسْ بعد، فبلغوا وادي الرَّقَمْ وبه مُرَّةَ بنُ عوفِ بنِ سعدٍ، يقولُ:" يا نفس ألاَّ تقتلي تموتي..."[1]

وفي قصيدتهِ – النونية-[2] قالَ هذه القصيدةَ، وهو متأثرٌ ومعتزٌ بتحالفِ قبيلتهِ مُزينةَ مع الأوسِ ضدَّ الخزرجِ، وكعبٌ تأثَّرَ بشكلٍ مباشرٍ لما دارَ بينَ "جُؤَىٌ" وهو من مُزَيْنَةَ وثابتِ بنِ المنذرِ بنِ حرامِ أبي الشاعرِ حسَّانَ بنِ ثابتٍ حينما قالَ له ثابتٌ:[3] "يا أخا مُزَيْنَةَ ما طرحك هذا المطرَحَ؟ فو اللهِ إنك لمِنْ قومٍ ما يحمونك".

وهذه الواقعةُ من الأيَّامِ التي وقعت بين الأوسِ والخزرجِ وسُمِّي هذا اليومُ بيومِ بُعاثٍ[4]. يقولُ محمدٌ أبو الفضلِ :" ولبثَ الأوسُ والخزرَجُ أربعين ليلةً يتصنَّعون للحربِ، ويجمعُ بعضُهم لبعضٍ، ويُرسلون إلى حلفائِهم من قبائلِ العرب، فأرسلت الخزرجُ إلى جهينةَ وأشْجَعَ، وأرسلت الأوسُ إلى مُزَيْنَةَ.... ثم جاءتهم أوس مناة، وقَدِمَتْ مُزَيْنَةَ، فانطلقَ حُضَيرٌ وأبو عامرِ الرَّاهبُ إلى أبي قيسٍ، فقالوا: قد جاءتنا مُزَيْنَةُ، وأجْمَعْ إلينا من أهلِ يثرب مالا قِبَلَ للخزرجِ به، فما الرأيُ إنْ نحنُ ظهرنا عليهم : الإنجازُ أم البقيَّةُ ؟ فقالَ أبو قيسٍ: اقتلوهم حتَّى يقولوا: "بزابز". وبزابز بمعنى غُلِبُوا"[5]، ففي هذه المناسبةِ، جاءَ كعبٌ، يتأثَّرُ تأثُّرَ المتحمِّسِ لمُزَيْنَةَ ولِمَنْ تحالفت معهم، فقال:[6]

---

[1] التميمي (أبو عبيده مِعمر بن المثنى)، أيام العرب قبل الإسلام، تحقيق د. عادل جاسم البياتي، مكتبة النهضة العربية ط١ ١٤٠٧هـ١٩٨٧م ، ٥٤٩/١

[2] الديوان/٢٠٩-٢١٣

[3] الديوان/ ٢٠٩

[4] إبراهيم (محمد أبو الفضل) والبجاوي (علي محمد)، أيام العرب في الجاهلية، ، دار الفكر،ص٧٣

[5] الصدر السابق، ص٧٥

[6] الديوان/ ٢١١

لَقَدْ وَلَّى أَلِيَّـتَهُ جُـــــوَيٌّ مَعَاشِـرَ غَيْرُ مَطْلُـولٍ أخُوهـا
فإنْ تَهلِكْ جُـوَيٌّ فَكُلُّ نَفْـسٍ سَيَجْلِـبُـها كَذلـكَ جَالِبُوهـــا
وإنْ تَهْلِكْ جُـوَيٌّ فإنَّ حَـرْباً كَظَنِّكَ كـانَ بَعْـدَكَ مُوقِدوهـا

استحضرَ كعبٌ "جُوَيًّا" في شعرِه، واستحضرَ كذلك يـومَ بُعـاثٍ؛ وذلـك لمـا للأحداثِ التاريخيَّةِ من وَقْعٍ في نفسِه، وكأنه مهندسٌ لتلك الأحداثِ في وجدانِه، لكنَّه بسلاحِهِ الشعريِّ ينسِجُ بما يجولُ في الخواطرِ ويسـطرُ بشـعرِه تلـك الأحـداثَ التاريخيَّةَ كما هي العواطفُ الوجدانيَّةُ والغزليَّةُ.

واستحضرَ كعبٌ في شعرِهِ غيرَ جُوَيٍّ، فجاءَ الربيعةُ بن مُكدَّمٍ، وهذه الشخصـيَّةُ بسببِ مقتلِه[1]، قامَ "يوم بُرْزة"؛ أي حينما قتلتْ بنو سُلَيْم ربيعةَ بنَ مكدَّم فارسَ كنانةَ يوم الكَديد[2] رجعوا، وأقاموا ما شاءَ اللهِ، ثم إن مالكَ بنَ خالدِ بنِ صخر ابنِ عمـرو بنِ الشريدِ امَّروه بنو سُلَيْم عليهم. بدا له أنْ يَغْزَو بني كنانَة، فأغارَ على بني فراس بِيوم بُرْزة[3]، ورئيس بني فراس يومئذٍ عبدالله بن جذل، وقال فيهم كعب ابن زهير:[4]

شُدُّوا المآزِرَ فانْعَشُوا أمْوالكُمْ أنّ المكارِمَ نِعْمَ رِبْـحَ الثَّامِـنِ
كَيْفَ الأُسَى وربِيعةُ بنُ مُكَدَّمٍ يُودَى عَلَيْكَ بِفِتْيَـةٍ وَأَفَاتِـنِ
وَهُوَ التَّرِيكَةُ بالمَكَرِّ و حَارِثٌ فَقْعُ القَرَاقِرِ بالمَكانِ الوَاتِـنِ

استدعى كعبٌ في هذه الأبياتِ الحارثَ بنَ مُكدَّمٍ وهو أخو ربيعةَ بنِ مكدَّمٍ وهـو أحدُ فرسانِ مُضَرَ المعدودين.[5]

---

[1] إبراهيم (محمد أبو الفضل)، و البجاوي (علي محمد)، أيام العرب في الجاهلية، دار الفكر،ص٣١٩
[2] المصدر السابق، ص٣١٢
[3] بُرْزة هو يوم لبني فراس(من كنانة) على بني سليم
[4] الديوان/ ٢٣٠
[5] حاشية الديوان/ ٢٣٠

وممَّا سبق، نلاحظُ أن كعبَ بنَ زهيرٍ في شعرِه استدعى الآياتِ والأحاديثَ والأبياتَ وأنصافَها والأمثالَ والأقوالَ والأيَّامَ والأحداثَ، وجعلَ من ديوانه موسوعةً للعواطفِ والمشاعرِ والفخرِ والمدامعِ والحماسةِ والاعتذارِ، فجاءَ مُسَطِّراً بتناصِّه ما ينُمُّ عن سَعةِ ثقافةٍ في علومِ القرآنِ والحديثِ وعلومِ التاريخِ والأيَّام، ليس بأقوالِه حسبُ بل سجَّلَ بأفعالِه كذلك، وجعلته في مصافِ الصحابةِ.

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

الخاتمة

تناولتُ في هذه الدراسةِ شِعرَ كعبِ بنِ زهيرٍ من الناحتين الموضوعيَّة والفنيَّة، ومهّدتُ لذلك بدراسةِ حياتهِ ونشأتهِ وعائلتهِ وقبيلتهِ وأهمِّ القضايا التي أثّرت في شخصيّتهِ وشعرهِ.

وتبين لي من خلال دراسةِ الفصلِ الأوّلِ أن الشاعرَ نشأ نشأةً أدبيةً في ظلِّ والدهِ فقد سمع الشعرَ منذ نعومةِ أظفارهِ، ونشأ في بيئةٍ شاعرةٍ؛ ممَّا ولَّدَ الشاعريةَ عنده.

كما بيَّنتِ الدراسةُ أهمَّ القضايا الموضوعيّةِ في شعرهِ حتى توصَّلنا إلى أنَّ اقلَّ الموضوعاتِ دوراناً في شعرهِ كان الرثاء، وبعضها اختفى كشعرِ الفروسيّة.

وكان ما يميِّز شعرَه في المديح أنّه حين مدح كان يمدحُ لغايةِ الدّينِ، ولم يمدح لمالٍ، أمّا شعرُ الغزلِ فقد بينت الدراسةُ أنّ الغزلَ والأَطلال تقاليدُ جاهليةٌ أي أنه نسج على منوالِ القصائد التقليديَّةِ، فلم يخرجْ عن نهجِ سابقيهِ في بناءِ قصائدهِ.

واهتمَّت الدراسةُ بالصورةِ الشعريَّةِ في ديوان الشاعر، كما أوضحت الدراسةُ صورةَ الحيوانِ ورمزيّته، وكيف كانت الناقةُ الوسيلةَ التي بها يصلُ الشاعرُ إلى ما يرغبُ، ورمزيّةَ المرأةِ؛ فكانت المرأةُ رمزاً للتعبيرِ عن غاياتٍ في نفسه.

وبيّنت الدراسةُ كيف استخدمَ الشاعرُ أدواتِ الصورةِ؛ إذ أخذَت الكنايةُ بأنواعها الحظَّ الأوفرَ من ديوانِ الشاعرِ فاستغلَّها أروعَ استغلالٍ في مختلفِ الموضوعاتِ، منوِّعاً في المصادر التي استقى منها صورتهُ الفنيّة.

واهتمَّت الدراسة أيضاً بجانبٍ مهمٍّ وهو الموسيقى والقافيةُ في ديوانِ الشاعرِ، فقد وُفِّقَ الشاعرُ في بناءِ قصائدهِ، فقد أحاط الشاعر بفطرتهِ وذوقهِ الشعريِّ بمعظم بحورِ الشعرِ الخليليَّةِ التي نظم عليها شعراءُ العربِ في العصرين الجاهليِّ

والإسلاميِّ، و توصَّلتْ الدراسةُ إلى أنَّ ما يقاربُ الخمسين بالمائةِ من أشعارهِ جاءت على بحرين: وهما البسيط والطويلُ.

واهتمت الدراسةُ كذلك بموضوع التنِّاصِّ وهو الاستدعاءُ الأدبيُّ وكشفت الدراسةُ عن أشعارٍ كثيرةٍ تقاطعَ فيها كعبٌ مع غيرهِ من الشعراءِ وبخاصةٍ شعراءُ مدرستِه.

أما الاستدعاءُ الدينيُّ فتمثّل باستدعاءِ الكثيرِ من ألفاظِ القرآنِ الكريمِ وآياتِه، وظهرت براعةُ الشاعرِ في التصرُّف فيها، وكذلك بيَّنت الدراسةُ عن مدى حنكةِ الشاعرِ في تسخيرِ بعضِ معاني الأحاديثِ النبويّةِ في أشعارهِ.

أما التناصُّ التاريخيُّ فقد سجَّلتْ الدراسةُ بأن هناكَ قصائدَ للشاعرِ وكأنَّها تأُريخٌ لأيَّام العربِ ووقائعهم.

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

المراجـــع

ابن الأثير(ضياء الدين)، ١٣٧٩هـ /١٩٥٩م، **المثل السائر فـي أدب الكاتـب والشاعر**، تحقيق: الدكتور أحمد الحوفي والدكتور بدوي طبانة، ط/١، دار النهضة، مصر.

ابن حزم (أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد)، ت ٤٥٦، **جمهرة أنساب العرب**، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط٥، دار المعارف.

ابن حنبل (أحمد بن محمد بن حنبل بن هلال بن أسد بن دريس بن عبـد الله... المروزي البغدادي)، ط/١٩٩٨م، **مسند الإمام أحمد بن حنبل**، بيت الأفكار الدولية للنشر.

ابن خلدون (عبد الرحمن بن خلدون المغربي)، ١٤٢٠هـ/١٩٩٩م، **كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصـرهم مـن ذوي السلطان الأكبر وهو تاريخ وحيد عصره**، دون تحقيق، د.ط، دار الكتاب المصري، مؤسسة شعبان للنشر والتوزيع.

ابن منظور (محمد بـن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الـدين بـن منظـور الأنصاري)، ١٩٩٦م، ت٧١١هـ، **لسان العرب**، تصنيف: يوسـف الخيـاط، دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان.

الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر)، **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتـري**، تحقيق: أحمد صقر، ط٢، دار المعارف، القاهرة.

الأخفش (أبو الحسن سعيد بن مسعدة)، ١٣٩٠هـ/١٩٧٠م، ت ٢١٥هـ، **كتاب القوافي**، تحقيق: د. عزة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم.

الأصفهاني (أبو الفرج علي بن الحسين)، ١٤١٥هـ، ١٩٩٤م، ت ٣٥٦ هـ، **الأغاني**، تحقيق: دار إحياء التراث العربي، ط١، دار إحياء التراث العربي.

الأعشى (ميمون بن قيس بن ثعلبة) **ديوان الأعشى**، تحقيق: لجنة الدراسات في دار الكتاب اللبناني، ط١، دار الكتاب اللبناني.

الإمام علي بن أبي طالب، **ديوان الإمام علي**، تحقيق: محمد عبد المنعم الخفاجي، الناشر: دار ابن زيدون الكليات الأزهرية.

الباقلاني (أبو بكر محمد بن الطيب)، ت ٤٠٣هـ، **إعجاز القرآن الكريم**، تحقيق: عبد المنعم الخفاجي، دار الجيل، بيروت.

البطل (علي)، ١٩٨٣م، **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها**، ط٣، دار الأندلس بيروت، لبنان.

البغدادي (قداة بن جعفر بن قدامة بن زياد)، ت ٣٣٧هـ، **الفروق اللغوية**، تحقيق حسام الدين القدسي، د.ط، دار الكتب العلمية.

البغدادي (قدامة بن جعفر بن قدامة بن زياد)، ١٩٨٢م، ت ٣٣٧هـ، **نقد الشعر**، تحقيق: محمد عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت.

البغدادي(الإمام شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت الحموي الرومي)، ١٤١٧هـ / ١٩٩٧م، ت٦٢٦هـ، **معجم البلدان**، تحقيق: محمد عبد الرحمن المرعشلي، ط/١، دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان.

البكري (الإمام الشيخ حسين بن محمد بن الحسن الديار بكري)، **تاريخ الخميس في أحوال أنفس نفيس**، مؤسسة شعبان للنشر والتوزيع، بيروت – لبنان.

التبريزي (أبو زكريا يحيى بن علي بن محمد بن الحسن الشيباني)، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م، ت ٥٠٢هـ، **الكافي في العروض والقوافي**، تحقيق: إبراهيم شمس الدين ومحمد بيضون، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

التميمي (أبو عبيدة معمر بن المثنى)، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٧م، **أيام العرب قبل الإسلام**، تحقيق: د. عادل جاسم البياتي، ط١، مكتبة النهظة العربية.

التميمي (أوس بن حجر بن مالك التميمي)، ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م، **ديوان أوس بن حجر**، تحقيق: د. محمد يوسف نجم، ط٣، دار صادر، بيروت.

الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، ١٣٨٨هـ،١٩٦٩م، ت ٢٥٥هـ، **الحيوان**، تحقيق: عبد لسلام محمد حسين شمس الدين، ط٣، دار إحياء التراث العربي.

الجاحظ (أبو عثمان عمر بن بحر)، ت ٢٥٥هـ، **البيان والتبين**، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان.

الجزري (عز الدين بن الأثير أبي الحسن علي بن محمد)، ت٦٣٠هـ، **أسد الغابة في معرفة الصحابة**، تحقيق: محمد إبراهيم البنا ومحمد أحمد عاشور، د.ط، دار الشعب.

الجرجاني (عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد)، ت ٤٧١هـ، **دلائل الإعجاز (في علم المعاني)**، تحقيق: السيد محمد رشيد رضا، د.ط، دار المعرفة.

الجرجاني (علي بن عبد العزيز بن الحسن القاضي)، ت٣٩٦هـ، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق: محمد أبو الفضل وعلي البجاوي، دار القلم بيروت.

الجوزي (الإمام أبي الفرج عبد الرحمن بن عبد الرحمن)، ت٥٩٧ هـ، **الوفاء بأحوال المصطفى**، تحقيق: مصطفى عبد الواحد، دار الكتب الحديثة.

اليحصبي(القاضي عياض أبي الفضل عياض بن موسى بن عياض)، ت٥٤٤هـ، **الشفاء بتعريف حقوق المصطفى**، تحقيق: علي محمد البجاوي، د.ط، دار الكتاب العربي، بيروت.

الجمحي (محمد بن سلاّم)، ت ٢٣١هـ،، **طبقات فحول الشعراء**، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني.

الخفاجي (عبدالله بن سعيد بن ستان أبو محمد)، ١٩٦٩م، ت ٤٦٦هـ، **سر الفصاحة**، شرح عبد المعتال لصعيدي، مكتبة محمد علي صبيح ومطبعة ميدان الأزهر، القاهرة.

الدمشقي (يوسف البديعي)، **الصبح المنبي عن حيثية المتنبي**، تحقيق: مصطفى السقا وآخرون، ط٢، دار المعارف.

الدينوري (أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة)، ت ٢٧٦هـ، - **أدب الكاتب**، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ط٤، دار الجيل. - **الشعر والشعراء**، تحقيق أحمد محمد شاكر، ١٩٥٨م، دار المعارف.

الرباعي (عبد القادر)، ١٩٩٩م، **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، ط٢، دار الفارس للنشر، عمان، الأردن.

الرباعي (عبد القادر)، ١٩٩٩م **الطير في الشعر الجاهلي**، ط/١، ١٩٩٨م، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.

الزعبي (أحمد)، ١٤٢٠هـ / ٢٠٠٠م، **التناص نظرياً وتطبيقاً**، ط/٢، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان - الأردن.

السجستاني (سليمان الأشعث أبو داود) **مسند أبي داود**، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الفكر.

السكاكي (أبو يعقوب يوسف ابن أبي بكر بن محمد بن علي)، ١٩٨١م، ت ٦٢٦هـ، **مفتاح العلوم**، تحقيق: أكرم عثمان يوسف، ط/١، نشر جامعة بغداد، مطبعة دار الرسالة

السيوطي (عبد الرحمن بن أبي بكر بن محمد بن سبق الدين الخضيري السيوطي جلال الدين)، ١٤١هـ/١٩٩١م، **لب اللباب في تحرير الأنساب**، تحقيق: محمد أحمد عبد العزيز وأشرف أحمد عبد العزيز، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

الشمَّاخ (الشمَّاخ بن ضرار الذبياني)، ١٤١٤هـ / ١٩٩٤م، **ديوان الشمَّاخ**، تحقيق: قدري مايو، ط١، دار الكتاب العربي.

الشورى (مصطفى عبد الشافي)، ١٩٩٦م، **الشعر الجاهلي تفسير أسطوري**، ط١، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية.

الصالحي (عباس مصطفى)، ١٤٠٢هـ/١٩٨١م، **الصيد والطرد في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري**، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات ولنشر والتوزيع، بيروت.

الصبَّاغ (محمد بن لطفي)، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م، **فن الوصف في مدرسة عبيد الشعر**، ط١، المكتب الإسلامي، بيروت.

الطائي (حاتم بن عبدالله بن سعد بن الحشرج)، ١٩٨٦م، ت ٤٦ق.هـ، **ديوان حاتم الطائي**، ظ١، دار الكتب العلمية.

الطرابلسي (العلامة الشيخ إبراهيم بن علي الأحدب الطرابلسي)، **فرائد اللآل في مجمع الأمثال**، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، ط١، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان.

العاكوب (عيسى علي)، ١٤١٧هـ/١٩٩٧م، **موسيقى الشعر العربي**، ط١، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان.

العالم (إسماعيل أحمد شحادة)، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م، **وصف الطبيعة في الشعر الأموي**، ط١، الناشر سوق البتراء، عمّان.

العبسي (جرول بن أوس ين مالك)، ت ٤٥هـ، **ديوان الحطيئة**، شرح أبي سعيد السكري، دار صادر بيروت.

العدوي (غيلان بن عقبة بن نهيس بن مسعود)، ت ١١٧هـ، **ديوان ذي الرمة**، تصحيح وتنقيح: كارليل هنري هيس مكارتني، د.ط، د.ت، عالم الكتب.

العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى ابن مهران العسكري)، ت ٣٩٥هـ، **الصناعتين**، تحقيق حسام الدين القدسي، د.ط، دار الكتب العلمية.

العشماوي (محمد زكي)، ١٩٨٤م، دار النهظة العربية للطباعة والنشر، بيروت.

العقاد (عباس محمود)، ١٩٩٥م، **اللغة الشاعر**، نهضة مصر للطباعة والنشر.

العلوي (محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم)، ١٩٨٢م، ت ٣٢٢هـ، **عيار الشعر**، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت.

علي ارشيد المحاسنة، ١٩٩٣م، **شعر الرثاء في حروب الردة، دراسة موضوعية وفنية**،مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، م٨، عدد٢، ص١١٩ - ١٦٦.

علي ارشيد المحاسنة، ١٩٩٣م، **الدكتور جاسر أبو صفية، قصيدة بانت سعاد**، مجلة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج١٧، عدد ٣٣، ربيع الأول، ص٤٧٩ - ٥٢٠.

الغنوي، ابن طفيل، ١٩٩٧م **ديوان طفيل الغنوي**، تحقيق: حسان فلاح، ط١، دار صادر، بيروت.

الفيروز أبادي (العلامة مجدي الدين بن محمد بن يعقوب)، ١٣٩٧هـ / ١٩٧٧م، ت٨١٧ هـ، **القاموس المحيط**، ط٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

القنطار (بهيج)، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م، **الطبيعتان الحية والصامتة في الشعر الجاهلي**، ط١، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت.

القرشي (أبو زيد محمد بن أبي الخطاب)، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م، ت ١٧٠هـ، **جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام**، تحقيق: علي الفاعوري، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

القرشي (للإمام الحافظ أبي الفداء إسماعيل بن كثير)، ت٧٧٤هـ، - **السيرة النبوية**، تحقيق: مصطفى عبد الواحد، دار إحياء التراث العربي.

القرشي (للإمام الحافظ أبي الفداء إسماعيل بن كثير)، ت٧٧٤هـ، **البداية والنهاية**، تحقيق: مكتبة تحقيق التراث، دار إحياء التراث العربي، ١٤١٣هـ، ١٩٩٣م.

القرطاجني (أبو الحسن)، ١٩٦٦م، ت ٦٤٨هـ، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخواجه، تونس.

القرطبي (أبو عمر يوسف بن عبد الله بن محمد بن عبد البر)، ١٤١٥هـ /١٩٩٥م، ت ٤٦٣، **الاستيعاب في معرفة الأصحاب**، تحقيق: الشيخ علي محمد معوض، ط/١، دار الكتب العلمية، بيروت / لبنان.

القزويني (الإمام جلال الدين محمد بن عبد الرحمن)، ١٩٠٤م، **التلخيص في علوم البلاغة**، تحقيق: عبد الرحمن الرقوقي، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت.

القزويني (الخطيب)، ١٩٨٩م، ت ٧٣٩هـ، **الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)**، تحقيق: محمد عبد المنعم الخفاجي، د.ط، دار الكتاب العالمي.

القيرواني (أبو الحسن بن رشيق)،١٤٠٨هـ/١٩٨١م، ت٤٥٦هـ، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط٥.

الكفراوي (محمد بن عبد العزيز)، **الشعر العربي بين الجمود والتطور**، دار القلم، بيروت، لبنان.

الكلبي (أبو المنذر هشام بن محمد بن السائب)، ١٤٠٧هـ/١٩٨٦م، ت ٢٠٤هـ، **جمهرة النسب**، تحقيق: ناجي حسن، ط١، مكتبة النهضة العربية.

المجذوب (عبدالله الطيب)، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، تقديم د. طه حسين، مصر.

المرتضى (الشريف المرتضى علي بن الحسين الموسوي)، ١٩٦٢م، **طيف الخيال**، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، ط١، وزارة الثقافة والإرشاد، القاهرة.

المرزباني (أبو عبد الله بن عمران بن موسى)، ١٤٠٥هـ/ ١٩٩٥ م، ت ٣٨٤هـ، **الموشح مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع البيان العربي**، تحقيق محمد حسين شمس الين، ط١، دار الكتب العلمية.

المزني (زهير بن أبي سلمى لبيعة بن رياح)، ت ١٣هـ، **ديوان زهير بن أبي سلمى**، تحقيق: د. فخر الدين قباوة، ط١، ١٩٨١، دار الفكر، دمشق، سوريا.

الميداني(أبو الفض أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم النيسابوري)، **مجمع الأمثال**، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ط١، مطبعة السنة المحمدية.

النابغة (زياد بن معاوية بن ضباب الذبياني الغطفاني)، **ديوان النابغة**، تحقيق: الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، ١٩٧٦م، دار الشركة التونسية للتوزيع، الجانقي.

النوتي (زكريا عبد المجيد)، ٢٠٠٤م، **الذئب في الأدب القديم**، ط١، ايتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر.

النويهي (محمد)، **الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه**، د.ط، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة.

النيسابوري (محمد عبد الله أبو عبد الله الحاكم)، ١٤١١هـ / ١٩٩٠ م، **المستدرك على الصحيحين**، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت.

الهذلي (أبو ذؤيب)، **ديوان أبو ذؤيب الهذلي**، تحقيق شوهام المصري، ط١، ١٤١٩هـ/١٩٩٨م، المكتب الإسلامي، عمان، الأردن.

اليوسف (يوسف)، ١٩٨٥م، **مقالات في الشعر الجاهلي**، ط٤، دار الحقائق، بيروت.

امرؤ القيس (امرؤ القيس بن حجر بن الحارث بن عمرو بن حجر)، **ديوان امرؤ القيس**، شرح: أبي سعيد السكري، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر.

انجينو (مارك)، ١٩٨٩م، **مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد**، من كتاب في أصول الخطابة النقدي الجديد، تقديم: أحمد المديني، ط٢، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

أبو سويلم (أنور عليان)، ١٩٨٣م، **الإبل في الشعر الجاهلي، دراسة في ضوء علم الميثولوجيا والنقد الحديث**، ط١، دار العلوم للنشر.

أبو مالك (غياث بن غوث بن الصلت بن طارقة، ت ٩٠هـ، **ديوان الأخطل**، تحقيق إلين الحاوي، ط١، ١٩٨٦م، دار الثقافة، بيروت.

أحمد (مهدي رزق الله)،، ١٩٩٢م **السيرة النبوية في ظل المصادر الأصلية، دراسة تحليلية** / د.مهدي رزق الله أحمد، ط١.

أدونيس (علي أحمد سعيد)، ١٩٨٣م،**الثابت والمتحول**،، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب، (الأصول)، دار العودة، بيروت، ط٤.

أنيس (إبراهيم)، ١٩٦١م، – **الأصوات اللغوية**، ط٣، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر.

أنيس (إبراهيم)، ١٩٦١م، **موسيقى الشعر، ط٥**، دار النهضة العربية، القاهرة.

بكار (يوسف)، ١٤١١هـ/١٩٩٠م، **في العروض والقافية**، ط٢، دار المناهل للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.

تودورق (تزفتان) وآخرون، ١٩٨٩م، **في أصول الخطاب النقدي الجديد**، تقديم/أحمد المدني، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد.

جينيت (جيرار)، **مدخل لجامع النص**، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية، بغداد.

حسين (طه)، ١٩٦٤م، **حديث الأربعاء**، دار المعارف، مصر، و**في الأدب الجاهلي**، ط١٢، دار المعارف، مصر.

حفني(عبد الحليم)، ١٩٨٧م، **مطلع القصيدة العربية ودلالتها النفسية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

دحلان (أحمد بن ريني)، **السيرة النبوية**، تحقيق: ناجي السويد، دار إحياء التراث العربي، بيروت.

رومية (وهب)، ١٩٨٢م، **الرحلة في القصيدة الجاهية**، ط٣، مؤسسة الرسالة.

سالم (أمين عبد الله سالم)، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م، **عروض الشعر العربي بين التقليد والتجديد دراسةً وتطبيقاً**، ط١، الناشر مطبعة منجد الحديثة.

صالح رمضان، ١٩٨٨م، **الأشكال التعبيرية في رسائل الجاحظ الأدبية**، مجلة حوليات، الجامعة التونسية، كلية الآداب، جامعة تونس، العدد ٢٩، ص٧ – ٣٧.

ضيف (شوقي)، (د.ت)، **فصول في الشعر ونقده**، ط٢، دار المعارف النيل، مصر.

ضيف (شوقي)، (د.ت)، **الشعر العصر الجاهلي**، ط، ١٢دار المعارف، مصر.

طبانة (بدوي)، ١٩٨٦م، **البيان العربي**، ط١، دار الثقافة بيروت، لبنان.

طرفة (عمرو بن العبد بن سفيان بن سعد... ابن نزار بن معد بن عدنان)، **ديوان طرفة**، شرح الأعلم الشنتمري، تحقيق: ذريحة الخطيب ولطفي السقال١٣٩٥هـ / ١٩٧٥، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق.

عبد الرحمن (نصرت)، ١٩٨٢م، **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث**، ط٢، مكتبة الأقصى، عمان.

عبد الله (محمد حسن)، ١٩٨٤م، **الصورة والبناء الشعري**، دار المعارف، القاهرة.

عطوان (حسين)، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م، **مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي**، ط٢، دار الجيل، بيروت، لبنان.

عطوان (حسين)، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م، **مقدمة القصيدة العربية في صدر الإسلام**، ط١، ١٩٨٧م، دار الجيل، بيروت، لبنان.

عياد (شكري)، ١٩٧٨ م، **موسيقى الشعر العربي** (مشروع دراسة علمية)، ط٢، دار المعرفة القاهرة.

فاخوري (محمود)، ١٤٠١هـ/١٩٨١م، **موسيقى الشعر العربي**، منشورات جامعة حلب، كلية الآداب.

فايز عارف القرعان، ١٩٩٧م، **مجال الصورة الشعرية ومصدرها في شعر عبيد ابن الأبرص**، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، مجلد/٢٤، العدد/٢، ص٣٧٠ - ٣٩٥.

فخر الدين (جودت)، **شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن هجري**، ط١، ١٩٨٤م، دار الآداب، بيروت.

قطب (سيد)، ١٩٥٩م **التصوير الفني في القرآن**، دار المعارف بمصر.

كروتشة (بندتو)، ١٩٤٧م، **المجمل في فلسفة الفن**، ترجمة: سامي الدروبي، دار الفكر العربي، القاهرة.

كروك (جاكوب)، ١٩٨٩م،**اللغة في الأدب الحديث**، الحداثة والتجربة، ترجمة ليون يوسف وعزيز عمالويل، دار المأمون للنشر.

كريستيفا (جوليا)، **علم النص**، ترجمة: فريد الزاهي، ط١، دار توبقال للنشر، الجزائر.

كنعان (القاضي الشيخ محمد بن أحمد)، ١٤١٧هـ / ١٩٩٧م، **المغازي النبوية خلاصة تاريخ ابن كثير**، مؤسسة المعارف، بيروت.

كيوان (عبد العاطي)، ١٤١٩هـ،/١٩٩٨،**التناص القرآني في شعر أمل دنقل**، ط١، مكتبة النهظة المصرية، مصر.

لويس (سي.دي.)، ١٩٨٢م، **الصور الشعرية**، ترجمة أحمد ناصيف الجنابي وآخرون، ترجمة أحمد ناصيف الجنابي وأخرون، ١٩٨٢، دار الرشيد للنشر، بغداد

ماهر أحمد المبيضين، ٢٠٠٥م، **الظليم ومواضع وروده في القصيدة الجاهلية**، مجلة المنارة للبحوث والدراسات، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة آل البيت، الأردن، المجلد الحادي عشر، العدد الرابع، ذو القعدة، ١٤٢٦هـ، ديسمبر، ص٣٨٧ – ٤١٥

محمد (السيد إبراهيم)، ١٩٨٨م، **الرمز والفن واللغة في القصيدة العربية القديمة "دراسة في شعر الحمار الوحشي"**، ط١، مكتبة النهضة المصرية، مصر.

محمد (السيد إبراهيم)، ١٩٨٨م، **قصيدة "بانت سعاد" لكعب بن زهير وأثرها في التراث العربي**، ط١،١٩٨٦م، المكتب الإسلامي، بيروت.

محمد حسن عبد الله، ١٩٨٥م، **مالك بن الريب يرثي نفسه، دراسة فنية**، مجلة البيان، رابطة الأدباء، الكويت، عدد ٢٢٩، نيسان ص١٤٠ - ١٥٧.

مراد (وليد محمد)، **نظرية النظم وقيمتها العلمية في الدراسات اللغويّة عند عبد القاهر الجرجاني، دار المعارف، مصر**

مفيد نجم، ١٩٩٧م،**التناص ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران**، مجلة الموقف الأدبي، أيلول / تشرين أول السنة السابعة والثلاثين، ص٤٦ - ٥٤.

مغنية (حبيب يوسف) ١٩٩٥م،، **الأدب العربي من ظهور الإسلام إلى نهاية العصر الراشدي**، ط١، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان.

مفتاح (محمد)، ١٩٨٥م، **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)**، ط١، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت - لبنان.

ناصف (مصطفى)، ١٤٠١هـ، ١٩٨١م، **الصورة الأدبية**، ط/٣، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع. **وقراءة ثانية لشعرنا القديم**، ط٢، دار الأندلس للطباعة والنشر.

نافع (عبد الفتاح صالح)، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م،**عضوية الموسيقى في النص الشعري**، ط١، مكتبة المنار، الزرقاء.

نصير (أمل)، ٢٠٠٠م، **صورة المرأة في الشعر الأموي**، ط١، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.

هدارة (محمد مصطفى)، ١٩٥٨م، **مشكلة السرقات اللأدبية في الأدب العربـــي**، مطبعة لجنة البيان العربي،بيروت، لبنان.

ويليل (رينيه) و وارن (أوستن)، ١٩٧٢م، **نظرية الأدب**، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية فنون الأدب والعلوم الإجتماعية، بغداد العراق.

ويمزات (ويليام) و بروكس (كلينِث)، ١٣٩٣هـــ/١٩٧٣م،**النقـــد الأدبـــي**، ترجمة د. حسام الخطيب ومحي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق.

يوسف (حسني عبد الجليل) ١٩٨٩م،، **موسيقى الشعر العربي**، الهيئة المصرية للكتاب.

تمَّ بحمـــــد اللَّـــه

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

فهرس المحتويات

الاهداء	٣
الفصل الأول: الشاعر كعب بن زهير	٥
١-١ المقدمة	٧
١-٢ الشاعر كعب بن زهير – توفي ٦٦٢م/ ٢٤ هـ	٩
١-٣ اسمه ونسبه واسرته	٩
١-٤ حياة كعب بن زهير في الإسلام	١٣
١-٥ القضايا الموضوعية في شعر كعب بن زهير	١٦
الفصل الثاني: قصائد كعب بن زهير	٣٣
٢-١ مقدمات القصائد	٣٥
٢-٢ رأي القدماء والمحدثين في مقدمات القصائد	٣٦
٢-٣ مقدمة القصيدة في العصر الإسلامي	٤٠
٢-٤ المقدمة وأشكالها عند كعب بن زهير	٤٠
الفصل الثالث: الصورة في شعر كعب بن زهير	٥٩
٣-١ الصورة من وجهة نظر القدماء	٦١
٣-٢ الصورة من وجهة نظر المحدثين	٦٥
٣-٣ دور الصورة في العمل الفني	٦٧
٣-٤ الصورة تمثل البناء الفني للقصيدة	٧٠
٣-٥ الصورة في إطار الموضوع	٧٦
الفصل الرابع: الموسيقى الشعرية	١١٥
٤-١ الموسيقى الشعرية	١١٧

٤-٢ الإطار الموسيقي للشعر العربي	١١٧
٤-٣ الموسيقى في شعر كعب	١٢٥
٤-٤ الأوزان الشعرية	١٢٧
٤-٥ القافية في شعر كعب بن زهير	١٣٦
الفصل الخامس : التناص	١٤٣
٥-١ التناص لغة واصطلاحاً	١٤٥
٥-٢ مفهوم التناص: قديماً وحديثاً	١٤٨
٥-٣ التناص في النقد الحديث	١٥٢
٥-٤ التناص في شعر كعب بن زهير	١٥٣
٥-٥ التناص الأدبي	١٥٣
٥-٦ التناص الديني	١٦٥
٥-٧ التناص التاريخي	١٧٩
الخاتمة	١٨٧
المراجع	١٨٩
فهرس المحتويات	٢٠٣

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

www.moswarat.com

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

شعر كعب بن زهير

دراسة فنية

دراسات

مشهور خالد الرواشده

يندرج هذا الكتاب ضمن سلسلة إصدارات وزارة الثقافة لمناسبة اختيار السلط مدينة الثقافة لعام ٢٠٠٨. وما تنوع هذه المؤلفات إلا دليل على ما قامت به لجنة الإصدارات والمسابقات من اختيار المخطوطات التي يُنشر بعضها لأول مرة. في حين أراد بعض المؤلفين إعادة طباعة بعض مؤلفاتهم نظراً لنفادها وأهميتها.

لقد اعتمدت لجنة الإصدارات والمسابقات المعايير التي تتبعها وزارة الثقافة. التي تستند إلى التقويم. قبل الإصدار. وهي إجراءات تُتّخذ عادة لضمان الجـــــودة والإتـــقـــان.

لقد تضمنت بعض الإصدارات أعمالاً لباحثين وكُتّاب وروائيين وشعراء ينتسبون للمدينة. ومع ذلك فقد تركت اللجنة حيّزاً من الإصدارات لأردنيين من مدن أخرى. وبذلك تكون السلط - كعادتها - قد خطت خطوة في الاتجاه الوطني. فاحتفالات أي مدينة في الأردن. هي احتفالات كل المدن الأردنية.

Designed By Yousef
SARAYA