

فلسفة الموت في قصيدة الرثاء عند شعراء هذيل
صخر الغي الهذلي: نموذجاً

د. عاطف محمد كنعان

أستاذ مساعد

قسم اللغة العربية - كلية الآداب

جامعة البترا

عمان - الأردن

محتوى البحث

| | | |
|-------|---------------------------------|---|
| ٣ | ملخص البحث بالعربية | ١ |
| ٤ | ملخص البحث بالإنجليزية | ٢ |
| ٥ | مقدمة | ٣ |
| ٨-٧ | نص القصيدة | ٤ |
| ٦ | مدخل الدراسة | ٥ |
| ٥٤-٩ | الدراسة | ٦ |
| ٥٨-٥٥ | توثيق الإشارات الواردة في المتن | ٧ |
| ٦٢-٥٩ | المصادر والمراجع | ٨ |

فلسفة الموت في قصيدة الرثاء عند شعراء هذيل
صخر الغي الهذلي نموذجاً
د. عاطف محمد كنعان
قسم اللغة العربية - جامعة البترا

ملخص

يحاول هذا البحث التعرف إلى الفكر العقدي للإنسان الجاهلي، وفلسفته نحو الوجود من خلال قصيدة الرثاء عند شعراء هذيل / صخر الغي الهذلي نموذجاً. فقد أقام الإنسان منذ أقدم العصور علاقة جدلية في رؤيته للحياة والموت حين أخذ يبحث عن سر وجوده مقارناً ذلك ببعض الظواهر الطبيعية. وشاعر هذيل لا يختلف عن أبناء زمانه في تشكيل هذه العلاقة؛ لأن مسألة الوجود، هاجسه الأول، كانت الهم الأكبر الذي يساور فكره الميثولوجي، فوقف إزاء الموت - وهو يرثي أخاه - موقف المستهجن الرافض. دفعه إلى ذلك علاقته مع أخيه، ثم موقف المدعن المستسلم، بعد أن استشعر ضعفه المطلق أمام قوة الدهر وجبروته.

وفي رؤيته للحياة والموت، نظر الإنسان الجاهلي مجموعة من أحياء الطبيعة، جعلها معادلاً وجودياً لأخيه المرثي، فظن أن هذه الأحياء، أو بعضها قادرة على مغالبة الدهر، بدعوى أنها تعيش ممنعة في أعالي الجبال، كما هو الحال عند الوعل، واللقوة / أنثى النسر، ثم أدرك أن هذه الأحياء يحترمها الموت.

ولعل ربط هذه الأحياء بالمرثي، جعل الشاعر يدرك أن الأحياء جميعها، ضعيفة كانت أو قوية، تؤول إلى الموت، وأن الدهر قادر على إفناء وجودها عن طريق مخلوقات ضعيفة أو ظواهر كونية جامدة، كما حصل للمرثي أخي الشاعر أنه مات بلدغة الأفعى، واللقوة ماتت بسبب

ارتطامها بالصخرة، والوعل مات على يد الصائد. وهكذا فإن هذه الأحياء التي تتصارع في وجودها يغييبها الموت، ثم تقع آخر الأمر في قبضة الدهر الذي يستحوذ على كل طالب ومطلوب.

Abstract

The Philosophy of Death in the Elegy of Hutheil's Poets: Sakhr

Al-Ghay Al-Huthaly, a Sample

*Dr. Atef Moh`d Kana`an
Faculty of Arts-Arabic Department
University of Petra*

This study investigates the principled thought and philosophy of the Jahili's person toward the human existence, through the examination of the Sakhr Al-Ghay's elegies, as a representative of Hutheil's poets, to arrive at a thorough understanding of their philosophy of death that is offered in their elegy. The study assumes that the human being since primitive times has build a controversial relationship in his vision to life and death when he started searching for the secret of his existence, comparing that with some natural phenomena. Hutheil's poet is no different that the poets of his time in this regard, because the issue of existence was the foremost concern that occupied his mythological thinking. His stance toward death, as he stood condoling his brother, was at first one of denial, formed by his deep love to his brother, but then he gave in to the mighty power of nature and destiny.

In Mr. Al-Huthaly's view of life and death, he made a group of nature's creatures existential correlative to his dead brother. He believed that these creatures, or some of them, were able to beat the power of nature and destiny, since they live in strongholds up in the mountains, like the female eagle and the hyena. But thereafter he realized that these creatures could not beat death. Connecting these creatures with the person being condoled made the poet realize that all creatures, strong and weak, yield to death by other living creatures, or by cosmic phenomena of matter, as the way the poet's brother died : by a snake bite, the female eagle died when collided with a rock, and the hyena got hunted by a

hunter. So, as these creatures struggle among themselves, they are all defeated in the face of destiny and death.

مقدمة

يشكل الموت في الفكر الميثولوجي العربي القديم هاجساً وجودياً عميق المستوى؛ فمنذ أن بدأ الإنسان يتلمس واقعه الفيزيائي عبر محيطه الزماني والمكاني، أخذ يبحث عن ذاته وسر وجوده من خلال ما يحدثه الزمن بالحياة والموت في أشياء الطبيعة - جامدة كانت أو متحركة - من متغيرات بدت ترتسم في مخيلته حين رأى أبناء جلدته يأوون إلى مجاهل الموت، فاتتابه حينذاك شعور بالقلق والخوف، بعد أن رأى هذه المتغيرات تبدد اعتقاده بخلود الحياة. ولقد "حاول الإنسان في كل زمان ومكان أن يقهر الزمان، ويصرع الشر، ويسحق الموت، ولكنه لم يلبث أن تحقق من أن صراعه البائس ضد هذا الثالوث المراد الجبار إن هو إلا جهد ضائع لا بُدَّ من أن ييؤء بالفشل والخيبة والدمار" (١).

وقد يكون لفلسفة الوجود في رؤية الإنسان الجاهلي حضور بارز في قصيدة الرثاء عند شعراء هذيل بخاصة دون غيرهم من شعراء الجاهلية، من كان منهم مخضراً أو إسلامياً، ولعل هذه الفلسفة التي تميزت بها قصيدة الرثاء الهذلية، تعود في سياقها العقدي إلى نظرة شعراء هذيل بعامة لظاهرة الموت، في حين لم تكن هذه الرؤية الوجودية لدى شعراء آخرين تحكّمهم بنية جغرافية، أو بيئة اجتماعية لشعراء هذيل الذين عاشوا وفق وحدة جغرافية كان لها أثر واضح في تحديد أبعادهم الفكرية، وتوحيد مشاعرهم حيال الحياة، وتشكيل فلسفة وجودية إزاء ما تجلبه الأقدار إليهم من نوازل؛ فكان الموت الذي لأجله ظهرت قصيدة الرثاء هما جمعياً، لا سيما وأن "الرثاء من الفنون التي جود فيها الشعراء؛ لأنه تعبير عن خلجات قلب حزين، وفيه لوعة صادقة، وحسرات حري، ولذلك فهو من الموضوعات القريبة إلى النفس؛ لأن الرثاء الصادق تعبير مباشر قلماً

تشوبه الصنعة أو التكلف^(٢).

وشاعر هذيل في قصيدة الرثاء قد شكل هذه الفلسفة الوجودية، ولو أنها بأبعاد فكرية، محاولاً التعرف إلى طبيعة الكون، وأسرار الحياة من خلال أطراف ثلاثة، جعلها في الإنسان، والحيوان، والطير، ثم بين العلاقات الضدية والتوافقية بينها، وموقفها مجتمعة أو منفردة من الزمان الممثل بالأحداث، ومن المكان الممثل بالطبيعة وسائر الكون.

مدخل الدراسة:

يمكن تقسيم الشكل البنائي للنص إلى ثلاثة مقاطع فنية، يتمحور النص في إطارها حتى يبلغ مستوى متميزاً من الدلالات ذات الأبعاد النفسية والاجتماعية والوجودية. فالمقطع الأول يمتد عبر مساحة ضيقة على الواقع الفيزيائي للنص، فجاء في الأبيات الثلاثة الأولى (١-٣)، ويشكل هذا المقطع القضية المركزية التي يقوم عليها النص، بما فيه من دلالات حسية ومعنوية، وفق ما يمليه غرض الرثاء الذي يستلزم كُمون علاقة ظاهرية تؤكد الرابطة العلائقية بين الشاعر والمرثي، وقد أسميت هذا المقطع مقطع الرثاء الذي يمثل النموذج الإنساني. والمقطع الثاني موزع على الأبيات من (٤-١٦)، وهو نموذج يقص فيه الشاعر حكاية الوعل المسن، وأطلقت عليه نموذج القوة والتحدي. والمقطع الثالث موزع على الأبيات من (١٦-٢٤)، ويقص فيه الشاعر حكاية اللقوة التي ترجمت نموذج الأمومة بكل تضحيتها. ثم ختم الشاعر النص، مضامين ودلالات، بالدهر الذي يستحوذ على الأحياء جميعها.

القصيدة^(٣):-

وقال صخر الغي بن عبد الله^(٤)، يرثي أخاه أبا عمرو بن عبد الله، نهشته حية فمات:

أولاً: مقطع الرثاء / النموذج الإنساني

| | | |
|-----|--|--|
| ١-أ | لَعَمْرُ أَبِي عَمْرٍو لَقَدْ سَاقَهُ الْمَنَا | إِلَى جَدَثٍ يُوزَى لَهُ بِالْأَهَاضِيبِ |
| ٢ | لِحِيَّةِ جُحْرِ فِي وَجَارٍ مُقِيمَةٍ | تَنَمَّى بِهَا سَوْقُ الْمَنَا وَالْجَوَالِيبِ |
| ٣ | أَخِي لَا أَخَا لِي بَعْدَهُ سَبَقَتْ بِهِ | مَنِيَّتُهُ جَمَعَ الرُّقَى وَالطَّبَائِيبِ |

ثانياً: مقطع الوعل / نموذج القوة والتحدي:

| | | |
|------|---|---|
| ٤-أ | فَعَيْنِي لَا يَبْقَى عَلَى الدَّهْرِ فَادِرٌ | بَتِيهورةٍ تَحْتَ الطَّخَافِ الْعَصَائِبِ |
| ٥ | تَمَلَّى بِهَا طَوْلَ الْحَيَاةِ فَقَرْنَهُ | لَهُ حَيْدٌ أَشْرَافُهَا كَالرَّوَاحِبِ |
| ٦ | يَبِيتُ إِذَا مَا أَنَسَ اللَّيْلَ كَانَسَا | مَبِيتَ الْغَرِيبِ ذِي الْكِسَاءِ الْمُحَارِبِ |
| ٧ | مَبِيتَ الْكَبِيرِ يَشْتَكِي غَيْرَ مُعْتَبِ | شَفِيفَ عُقُوقٍ مِنْ بَنِيهِ الْأَقْـارِبِ |
| ٨-ب | بِهَا كَانَ طِفْلاً ثُمَّ أَسْدَسَ فَاسْتَوَى | فَأَصْبَحَ لِهَمًّا فِي لَهْومٍ قَرَاهِيبِ |
| ٩ | يُرْوَعُ مِنْ صَوْتِ الْغُرَابِ فَيَنْتَحِي | مَسَامَ الصُّخُورِ فَهُوَ أَهْرَبُ هَارِبِ |
| ١٠ | تَدَلَّى عَلَيْهِ مِنْ بَشَامٍ وَأَيْكَةٍ | نَشَاةٍ فُرُوعٍ مُرْتَعِنِ السُّذَوَائِبِ |
| ١١-ج | أُتِيحَ لَهُ يَوْمًا وَقَدْ طَالَ عَمْرُهُ | جَرِيمَةً شَيْخٍ قَدْ تَحَنَّبَ سَاغِبِ |
| ١٢ | يُحَامِي عَلَيْهِ فِي الشِّتَاءِ إِذَا شَتَا | وَفِي الصَّيْفِ يَبْغِيهِ الْجَنَى كَالْمَنَاحِبِ |
| ١٣-د | فَلَمَّا رَأَاهُ قَالَ لِلَّهِ مَن رَأَى | مِنَ الْعَصَمِ شَاةً مِثْلَ ذَا بِالْعَوَاقِبِ |
| ١٤ | لَوْ أَنَّ كَرِيمِي صَيْدَ هَذَا أَعَاشُهُ | إِلَى أَنْ يَغِيثَ النَّاسِ بَعْضَ الْكَوَاكِبِ |
| ١٥ | أَطَافَ بِهِ حَتَّى رَمَاهُ وَقَد دَنَا | بِأَسْمَرَ مَفْتُوقٍ مِنَ النَّبْلِ صَائِبِ |

يبدأ الشاعر النص بجملة خبرية تمهيداً للإعلان عن نبأ موت أخيه، ثم لا يكتفي بجعل هذا الخبر معزولاً عن سياقات لغوية أخرى تعزز هذا النبأ، تجنباً لاجتلاب أي شك أو تكذيب قد يظهر في موقف المتلقي؛ لذلك جاء الخبر مستنداً إلى مجموعة من ألوان التوكيد التي يطغى فيها القسم بصورة واضحة على عناصر التوكيد الأخرى، للإعلان عن هول الفاجعة التي مُني بها الشاعر بسبب موت أخيه أبي عمرو. وهذا الخبر جعله الشاعر مدخلاً نفسياً سواء كان ذلك للتعبير عن مدى العلاقة الحميمة بينه وبين أخيه، أو بيان منزلته في الوسط الاجتماعي. وقد تشكلت هذه الدلالات في إطار إيقاع لغوي يتجانس فيه القسم والمقسم به (لَعَمْرُ أبي عَمْرٍو). وما دام القسم بَعَمْرٍو أبي عمرو جاء في سياق الموت، فإن ذلك يدل على "أن القسم بَعَمْرٍو يكثر في الحكمة المرتبطة بالموت وطوارق الأيام وحدثانها"^(٥)، ولما كان موت أبي عمرو يشكل حدثاً عظيماً في نفس الشاعر، فإن لغة القسم بَعَمْرٍو "تدل على ربُّ باقٍ دائم مع الزمان، وهذه صفة الباقي الدائم عند المسلم الموحد، وصفة الأرباب الذين لا يخرتهم الموت عند الجاهليين"^(٦). وهذا الاقتران اللغوي يعزز موقع المرثي عند الشاعر من جهة، ويؤكد أهمية هذا النبأ الذي أذاعه الشاعر من جهة أخرى. وكذا الحال، فإن الجناس اللغوي الذي "يتصل بالناحية الزمانية الصوتية"^(٧)، وتتزاحم فيه الأبعاد النفسية وما فيها من دلالات وجودية تدل على أن "الصلة بين علاقة الموسيقى بالانفعالات، وعلاقة الأوزان بالمعاني والأغراض، صلة يعمقها التشابه بين الألحان والأوزان من حيث اعتمادها على أساس واحد، هو كيفية تناسب الأصوات في تعاقبها الزمني"^(٨). وقد يسود هذا الحدث الطارئ على صعيد العلاقات الاجتماعية حالة من التوتر الداخلي في ذات الشاعر، ناجمة عن شدة

حزنه على أخيه، وقد ظهرت تبعات هذا الحزن على نحو أعمق من خلال أساليب التوكيد المتعددة التي استخدمها الشاعر مشفوعةً بلفظ الكنية (أبي عمرو) لما تحمله من قيمة اجتماعية وتكريم معنوي ذاتي تُكِنُّه نفس الشاعر المسكونة بالأسى لأخيه المرثي، انطلاقاً من مقام الكنية في نفس العربي بأنك إذا أكرمت العربي فكنته، ومدى تأثير ذلك على نفس المتلقي إزاء هذا المشهد الإنساني.

وجاءت هذه السياقات اللغوية، بما فيها من دلالات عميقة على صعيد العلاقات الإنسانية، مُلبيةً الطموح النفسي والاجتماعي لذات الشاعر؛ لأن اكتناه العلاقات اللغوية في جوهرها الداخلي يُنبئ عن ارتياحٍ مستورٍ في نفس الشاعر حين أدرك أهمية نبأ إعلان موت أخيه وما يحدثه من ردّة فعل في النفوس. وهذا الارتياح قد يظهر بصورةٍ تلقائية من خلال ما تُظهِره مشاعر الآخرين الذين قد يشاركون الشاعر مأساته، وعندها يتشكل لدى الشاعر يقين بأن هذه السياقات ترمي إلى الإعلاء من شأن أخيه المرثي، وبيان مكانته الاجتماعية. وهذا البعد الإعلامي يحقق للشاعر غرضين أساسيين: أحدهما يكمن في مدى الرضا النفسي غير المعلن في نفس الشاعر حين أيقن علوّ منزلة أخيه، وفي ذلك تتحقق غاية إنسانية مدركة تماماً تلي طموح الشاعر، والآخر أن الشاعر وهو ينعى أخاه بهذا الشكل اللغوي ذي الإيقاع المتناغم، إنما يعبر عن عظم الفاجعة التي مُني بها هو ومحيطه الاجتماعي. والشاعر وهو يتلمس أثر الموت على الآخرين، فإنه يتصور أن هذا الموت لعظمه يجتاح النفوس جميعاً كاجتياح الموت نفسه؛ فأدخل الشاعر نفسه في الفجعة، حتى أصبح كل واحدٍ والمجموع يحس إحساسه بالفجعة. وكبير هول المصيبة في نفوس الآخرين ينطلق من تكبيرها في نفس الشاعر، فانعكست هذه المصيبة في كبرها على نفس الشاعر، ونفوس الآخرين معاً؛ حتى لكأن هول الفاجعة أخذ يتفاقم حين وجد

الشاعر ذاته وحيداً لا أحاً له في عالم الوجود. ثم عاد الحزن في نفسه من جديد حين يقول: (أخي لا أحاً لي بعده...)، ولعل هذا النوع من أساليب التعبير عن غرض الرثاء إلى جانب رؤية الشاعر للموت، يقدمان لنا طبيعة العلاقة الاجتماعية السائدة بين الشاعر وأخيه. ولعل طغيان العاطفة الذاتية هي التي سيطرت على إحساس الشاعر بالكون والوجود؛ لأن "الشعر الوجودي يعبر عن الذاتية، شأنه شأن الفلسفة الوجودية. والذاتية لا تكشف عن نفسها إلا في العاطفة"^(٩).

وبعد هذه الكثافة اللغوية من ألفاظ القسم، وأدوات التوكيد التي حشدها الشاعر، لتتسجم وحتج المأساة، يأتي جواب القسم (لقد ساقه المنا) مقترناً بتحقيق نبأ الموت، ليؤكد اللحظة الزمنية للموت، ويقر نبأ الفاجعة.

وكل هذه الدلالات تلوذ بصمت مطلق وراء أسلوب القسم وألفاظ التوكيد إيذاناً ببداية المعاناة النفسية والاجتماعية التي طرقت حياة الشاعر. وعلى هذا النحو، فإن دلالة الفعل (ساق) مجرداً من أي إسناد لفظي، ترمز إلى معنى القوة لما فيها من إظهار القدرة الفعلية على الغلبة والسيطرة، وتبقى هذه الدلالة في إطارها المعنوي تشكل حضوراً فاعلاً، حتى إذا ما وظفت في سياق الإسناد اللغوي، فإنها تكتسب قوة أعظم. فحين نقول: ساق الراعي الماشية، فإننا نرى في هذا التركيب محورين متضادين من الدلالات: الأول يمثل السلطة وما ينجم عنها من قمع، والآخر يمثل الضعف وما ينجم عنه من انكسار الإرادة. فكل من المعادلة اللفظية والمعنوية في هذا السياق قائمة على معنى الاختلاف والتضاد، لا على معنى المماثلة أو المشابهة. وهكذا، فإن توظيف الفعل (ساق) وإسناده للمنا/ الموت جاء ليعين مدى استحواذ هذا الفعل على قوة مدركة تفوق أي قوة أخرى تحاول الخروج عن طورها المؤلف؛ لتظهر نوعاً من الانقلاب، أو التمرد طلباً للفوز أو النجاة

من عاقبة وخيمة، ثم سرعان ما ترتطم بإرادة أقوى منها، فتنقاد إليها طائعة ذليلة، يتضح ذلك في النص من خلال السلطة التي مارسها الموت على المرثي.

وعلى هذا النحو، فقد نرى الإنسان مُمَثَّلاً بالمرثي/ أخي الشاعر قادراً على أن يمارس سلطته على المخلوقات التي يرى فيها تمرداً حين تشق عليه عصا الطاعة، فتحاول بادعاء مزعوم أن تُكسب نفسها إرادة أقوى من حجمها، لتُصدِّم بقوة عاتية تُسلب منها هذه الإرادة. ولذلك، فإن الشاعر جعل كل شيء يحاول الخروج عن المؤلف في مسألة الحياة والموت، في حوزة الفعل (ساق) الدال على إبراز عنصر الهيمنة التامة، حتى غدا الموت سلطة كلية، قبل أن يكون قوة تدميرية فاعلة. وهذه الطواعية التي تمسك بزمامها القوة الكامنة في ماهية الفعل ساق تدل على اعتقاد الإنسان الجاهلي بأنه "يستطيع أن يدفع عن نفسه كل شيء إلا الزمان إن كان قد بقي بعده شيء غير الموت" (١٠).

فالصورة الفعلية التي تقيمها كلمة (ساق) في قول الشاعر: (ساقه المنا) تعني إظهار شكل من أشكال السلطة إزاء صورة فعلية مضادة تتمثل بالعصيان أو التمرد. والنسق الدلالي لهذا التركيب لا يشير للوهلة الأولى إلى استجابة المرثي المعلنة للموت؛ لأن مدلول كلمة (ساق) يحمل معنى ردة فعل مضادة من الطرف الآخر ناجمة عن رغبة واضحة في التمرد حيال خطر قاهر، والمرثي في هذا الوجه قد لا يستكين للموت، إلا وهو كاره له؛ لرفضه إياه، ولأنه يرى في الموت إفناءً لوجوده، ولهذا فقد يسوغ لنفسه - وفق معاناة الشاعر النفسية والاجتماعية- أن يُظهر التمرد أمام هذه السلطة، فثمة فرق بين أن يتلقى الإنسان أمراً ما وهو طائع له، وأن يُفرض عليه فرضاً، ثم لا يملك إلا أن يستسلم له. فالمرثي في نظر الشاعر -ولعله إزاء رفضه الرضوخ لهذه القوة العاتية- كان يحاول كسر إرادة سلطة الموت في إطاره الزماني والمكاني، وهذا يعني أن المرثي ربما كان عصياً على

بعض جوانب الكون رافضاً ما تُمليه عليه أسرار الحياة، وجاء هذا الفعل (ساق) ملياً طموح الشاعر، ومستجيباً لنوازع رغبته وفق ما يُمليه عليه الدهر من معاناة؛ لأن موت أخيه سيولد لديه الفقر المادي والمعنوي بكل ما يحملانه من دلالات نفسية واجتماعية. ولعل الافتراض القائم من رفض المرثي لسلطة الموت، قد يشير إلى إرادة إنسانية تظاهرت بالقوة، ثم غدت مقموعة بعد أن أخذت تندثر وتتلاشى أمام سطوة الموت التي غدا صاحبها المرثي مسلوب الإرادة، لا يملك من أمره إلا أن يستسلم لأمر الموت الذي سبق إليه كارهاً. وفي ضوء هذه الضديات، نرى أن "موقف الإنسان في مواجهة الموت، لم يكن موقف المتمرد في شتى الأحوال، سواء كان هذا التمرد إيجابياً أم سلبياً، فقد كان هناك موقف التسليم المطلق" (١١).

وحين العودة ثانية إلى الشق الأول من البيت الأول، وملاحظة هذا التركيب اللغوي المفعم بأساليب القسم والتوكيد، فإننا نصل إلى تساؤل يتمثل في هذه المحاولة المعلنة للشاعر بطمس خصائص أخيه المرثي على نحو يختلف تماماً عما جرت عليه قصيدة الرثاء في الشعر العربي من ذكرٍ لمناب المرثي، إرضاء للنفس وعزاء لها. فمناب المرثي في قصيدة صخر الغي ليس لها ذلك الحضور المكثف في بنية النص كما هو الحال في قصيدة الرثاء بعامة، وقد نفترض إزاء ذلك أن الشاعر استعاض عنها بهذا القسم الذي يخفي للمرثي بين ثناياه تاريخاً اجتماعياً حافلاً، وأدّه الشاعر في نفسه؛ لأنه لم يجد تعبيراً في سريره يملأ الفراغ الروحي الاجتماعي الذي أحدثته موت أخيه أعظم من لغة القسم ودلالاته. "وأحر بهذا القسم أن يكون يربّ أبي عمرو وليس إلى عمرو" (١٢).

وتتمثل في هذا النوع من الرثاء المستور، إن جاز لنا التعبير، رؤية الشاعر للحياة والموت معاً.

ثم ينتقل الشاعر بهذا الحدث المأساوي من دلالة الزمان إلى دلالة المكان، فالمكان الذي كان يأنس إليه المرثي حياً في حضرة الشاعر/ الأخ غدا الآن مسلوخاً عن الواقع الفيزيائي للحياة، فالمكان الجديد الذي أوى إليه المرثي مكان مظلم، موحش، منقطع عن الحياة بكل حركاتها وألوانها، وهذا يعني تحول المرثي من الوجود المفعم بالنور، إلى اللاوجود المليء بالظلمة والوحشة. فالمكان الذي كان ينظر إليه الشاعر في حال السراء، كان يعج بالأمل، ثم غدا مملوءاً حسرة حين غيب الثرى أخاه، وهذه مفارقة اجتماعية مشحونة بأسى عميق يحتلج في نفس الشاعر حين أدرك أن المكان الجديد/ الجدد قد طمس أخاه عن ساحة الحضور الإنساني، وكذا الحال فإن صورة المكان في رأي الشاعر مُعتممة وميتة، وفيها طمس تام لمعالم الوجود. ولعل هذا يكشف سراً من أسرار الوجود. وقد لا نبالغ إذا قلنا بأن الشاعر في واقعه النفسي غير المعلن بات ينظر للمكان على أنه مسخ من الماضي، في حين ينظر إلى أخيه كأنه ما يزال ماثلاً أمامه من خلال الجدد الذي نصب له في الهضاب المرتفعة .

وقد نلاحظ في استخدام الشاعر كلمة (الجدد) بدلاً من القبر تخفيفاً من حجم المأساة على صعيد نفسي، بصرف النظر عن كونها رديفاً للقبر. من جانب آخر، فقد يكون لاختيار الشاعر جديداً خاصاً في هضاب عالية ارتقاءً بمنزلة أخيه في نفسه على أقل تقدير دون أن يساويه بغيره من الموتى؛ لأن الجدد لغة، كما أرى في سياقه اللغوي، أكثر رقياً من القبر، وقد يحمل بعداً ذا مستوى عالٍ للتعبير عن نموذج إنساني متميز وجده الشاعر في أخيه دون سواه من الناس. كما وأن انتهاء الغاية المكانية التي أفادها حرف الجر (إلى) في قوله: (إلى جدت)، كان سبباً مباشراً في إصرار الشاعر على الإعلاء من منزلة أخيه حياً وميتاً، لإيقانه بأن علاقته الحميمة بأخيه ما تزال تحمل قدسية المكان

والزمان، لذلك نجد أن علو المنزلة لا تقتصر على أخي الشاعر وحسب، بل تجاوزته إلى الحدث الذي يغدو هو الآخر مظهرًا من مظاهر التكريم في نفس الشاعر لاحتوائه جثمان أخيه. ولذلك، فإن استخدام حرف الجر (إلى) جاء لتأكيد أن الحاضر ما هو إلا انطباع عن اللازم، فكأن الحدث موجود في عالم اللازم ينتظره هو بالذات حتى انقاد إليه، أو سبق إليه، فكأن الحدث كان منصوبًا للمرثي ينتظر قدومه إليه.

ويقف الشاعر إزاء ما فعله الموت بأخيه موقفَ المستسلم الوائق بتغليب سطوة الموت، وما يسخره من أدوات قتل إزاء الضعفاء، وهذا ما حدا بالشاعر إلى بيان علة موت أخيه الذي جاء عن طريق الحية.

فعلاقة الحية بالإنسان علاقةٌ عدائيةٌ صرف، وهما من أضداد الطبيعة، وحضورها في هذا السياق جاء ملياً فعل القدر الذي يسخر هذه المخلوقات لإرادته فتغدو أداة تنفيذ مدمرة، والحية هذه تتخذ جحراً تأوي إليه لتحمي نفسها، وتقي خطر أعدائها، وهذا الجحر الذي تستتر فيه الحية هو بمنزلة الغمد للسيف، ولا يعني أن استتار الحية في الجحر فقدان لقوتها، فالقوة بقيت كامنة في الحية، تماماً كما هو حال "السيف في الجفن معطل، ولكن القوة كامنة فيه" (١٣). ثم لا تتوانى هذه الحية بتسيير من القدر فتقلب سلاحاً من أسلحة الموت، ثم تُرسل من جحرها لتكون أداة قاتلة؛ فتؤدي دورها كما يفعل السيف في ساح الوغى حين يُستل من غمده. وبهذه الوظيفة التي جسدت الحية رمزاً للشر، ندرك أن "للحيوان في الحكاية الخرافية وظيفة ذات صور متعددة، فمرة يظهر بوصفه حيواناً روحانياً، ومرة أخرى يكون عدواً للإنسان، كأن يكون أفعى شريرة" (١٤).

وقد ندرك هنا أهمية المكان الذي تقيم فيه هذه الحية، فهي تُنسب دائماً إلى جحرها الذي يشكل المكان الحصين لها، ثم أن هذا الجحر كائن في محيط مكاني أرحب وأوسع،

حتّى لكأنّ المكان الواحد غدا مكانين اثنين وفي كليهما منعة ووقاية، فالجحر الذي تقطنه الحية في ذلك الوجار الذي تتخذه إقامة دائمة لها، هو جزء لا يتجزأ من هذا المكان الآمن، أو ركن من أركانه الحصينة، ثم تنقلب الحية بفعل الدهر إلى أن تكون سبباً رئيساً في موت أخي الشاعر، فهي إذاً سلاح محفوظ في الجحر كالسيف في الغمد. وما يحمله الدهر للإنسان من غيب ولا سيما الموت مخبوء خفي، ولا يمكن لهذا الذي خفي عنه مصيره المحتوم اكتشافه، فهي في جحر والجحر في وجار.

فالحية المقيمة في وجارها في تلك الهضبة، جاء بها القدر لتأخذ شكلاً آخر من أشكال الموت الذي لم يعد وحده يشكل تهديداً مباشراً للأحياء، بقدر ما يسخره القدر من موجودات الطبيعة جامدة كانت أو متحركة، تأخذ هي الأخرى شكل الموت في حال الإفناء، ولهذا فقد جيء بالحية التي غدت هي والموت متماثلين في إحداث الفعل التدميري.

والحياة، وهي مقيمة في ذلك الوجار، لا تكتسب صفة إحداث فعل الموت إلا بعد أن حولها القدر سلاحاً من أسلحة الموت وهي في مكانها. فالمناء الموت قد ارتفع بها إلى تلك الهضاب، فكانت سبباً في إماتة أخي الشاعر. ولهذا فإن ما تحدثه الطبيعة على الإنسان من ويلات، هو في واقع الأمر ناجم عما تجلبه الأقدار والمنايا من محن ومصائب، كما هو الحال في صورة الحياة التي تحوّلت إلى صورة من صور الموت، في حين أن الحياة نفسها تموت، لكن الموت جعلها أداة قتل قبل أن تُقتل.

وفي ظل هذه الأحداث المتشابكة، يغدو الشاعر حريصاً على "إبراز قيمة أخيه أبي عمرو وقوته، حتى من خلال الموت الذي كان قدراً محتوماً، وما الحياة التي نهشته في اعتقاد الشاعر إلا سبب يسره القدر أو الزمن"^(١٥). ويقودنا هذا السياق إلى اعتقاد

الشاعر بالموت، وبأن القدر المتمثل بالموت يطال الأحياء جميعاً، وهذا يُذكرنا بقول الله تعالى (أينما تكونوا يُدرككم الموت ولو كنتم في بروج مُشَيَّدة) (١٦). وقد لا نستطيع الجزم قائلين بأن ما ذهب إليه الشاعر هو ارتباط عقدي، بقدر ما يكون فلسفةً وجوديةً شكَّلتها الشاعر برؤيته الفكرية نحو الحياة والموت.

وقد يُفترض من الدلالات اللغوية للسياق، أن المرثي ربما كان آمناً على نفسه قبل أن يسوقه القدر إلى حيث منيته، لكنّ متغيرات الزمان والمكان أحدثت تحوّلاً في مصيره، فالمكان الذي تحرك في إطاره المرثي، كان حمياً آمناً له وللحياة المقيمة في وجارها، ولكنّه كان في الوقت نفسه وبالأعلى عليه. ثم يعود الشاعر فيعيش لحظة موت أخيه، ويتذكر محاولاته التي قام بها لدفع الموت عنه، فتعظّم المأساة في قلبه من جديد حين يجد نفسه وحيداً لا أحاه!

إن تجليات العلاقة الأخوية الحميمة ظاهرة في هذا الاندفاع الوجداني الذي يُكنّه الشاعر لأخيه المرثي، فقلوه (أخي لا أخا لي بعده...) يُشكل اقتراناً عاطفياً عميقاً المستوى مع قوله في مطلع القصيدة: (لعمري أبو عمرو...) وفي ذلك إشارة واضحة للكشف عن صدق إحساس الشاعر بمصابه، ومحاولته الفعلية في إبعاد شبح الموت عن أخيه، ويبدو أن الشاعر انتابته صحوة الشعور بالوحدة، وانتقلت نفسه البائسة من درجة اللاوعي وقت أن ذهل بموت أخيه، إلى درجة الوعي بعد أن أخذ يتلمّس محيطه الأسري فلم يجد سوى ذاته المفردة، لذلك جاءت كلمة (أخي) في البيت تعبيراً عن دهشته المغموسة بالذعر، حتى لكأنه يتساءل: أين أخي؟ أو لكأنه يقول: أمّا أخي على تقدير الشرط التفصيلي ليأتي بحكايته فيما بعد، أو أنه لجأ إلى أسلوب النداء الذي يتلاشى مع ظاهرة الالتفات حين انتقل من مناداته أخاه، إلى ضمير الغائب! وكلّ هذه الحركات التي

قام بها الشاعر ناجمة عن انفعال نفسي شديد الحساسية. بمرارة الموقف، وعن حالة الذهول العاطفي التي أثارت توتر الشاعر الناجم عن شدة حاجته لأخيه. فلإنسان حاجة عامة تكمن في حاجة الإنسان إلى الإنسان، فكيف بحاجة الإنسان إلى أخيه؟ فأمامنا، إذاً، حاجتان: عامة وخاصة، هما حاجة الإنسان إلى أخ في يقينه. وإذا كانت طبيعة الحياة في حاجة إلى عزوة، فإن الشاعر وإن كان قد وجدها في أخيه، إلا أنه فقد هذه العزوة بفقدته أخاه، فغدا الشاعر إزاء ذلك يعاني قسوة الموت الآتي بالنسبة له.

ثم يعود الشاعر فيكرر لفظة أخي في قوله: (لا أخوا)؛ لتأكيد المأساة من جديد، مستخدماً صيغة نفي الجنس المطلق، فنفي عن نفسه أن يكون له أخ سوى أخيه الذي مات، ويبرز هنا يأس الشاعر وضياعه، ومما يؤكد صدق إحساسه تجاه أخيه تركيزه التام على القيمة العاطفية التي تربت عليها أفعاله إزاء دفع الموت عن أخيه، فقد حشد الشاعر -وقد اعتراه اليأس المفجع- طاقات بشرية متمثلة بالأطباء، وأخرى عقديّة تتمثل بالرقى والتعاويد التي تصل أحيانا حدّ الأسطورة. وكلّ جانب يحاول مساعدة الشاعر في دفع البلاء عن أخيه. وقد يدل هذا الاعتقاد الأسطوري على "ربط المسببات بغير أسبابها الطبيعية، فيؤمن الناس بالسحر، ويعتمدون على التمايم في جلب النفع، ودفع الضرر"^(١٧). ويقودنا هذا الاعتقاد إلى أن الأمم القديمة كانت تأخذ بمبدأ التميمة، والشعائر الدينية الأخرى، فقد "تشتمل الطقوس الدينية عند كثير من القبائل البدائية على محاولات الضبط للحوادث عن طريق المعالجة اليدوية، والتمتمة ببعض التعاويد لتسخير القوى فوق الطبيعية على الطاعة وخدمة الإنسان، ويقوم بهذه الأعمال في العادة الكاهن أو الطبيب البدائي، إذ أنه يقوم بحركات وتعاويد تساعد المريض على الشفاء، ويزعم أنه خلصه من روح شريرة"^(١٨). والشاعر في هذا الواقع النفسي المضطرب غدا يضرب كفا بكف

تعبيراً عن حالة الانفعال التي لا تعرف لها قراراً، ثم سرعان ما لجأ إلى الاستعانة ببعض مظاهر القوى المادية والمعنوية لإنقاذ أخيه من الموت، ثم لاذ إلى الأمور الغيبية كالرقى والتعاويد يستجديها شاكياً إليها بأن ليس ثمة أخ له سوى هذا الأخ الذي غيبه الموت، حتى لكأن الأشياء المعنوية بدت للشاعر محسوسة يلتمس منها العون بحثاً عن طريق النجاة والخلاص^(١٩). ولعل هذا التفكير الأسطوري يشكل "مصدراً خصباً يكشف عن جانب خطير من جوانب الحياة العقلية في العصر الجاهلي، ويدلنا إلى أي مدى كان الجاهليون على معرفة بأساطير الأمم الأخرى التي كانوا يتصلون بها، كما تدلنا على أن العقلية الجاهلية لم تكن عقلية بدائية متخلفة على نحو ما يصورها رواة الأخبار"^(٢٠).

وإذا أردنا أن نفصل بين مقطعي البيت، فإن الفصل بينهما يعني فصلاً بين الأمل واليأس، أو بين الحياة المأمولة والموت حقيقة، وهو فصل بين العاطفة والعقل؛ العاطفة التي تتعلق بالممكن، كتعلق الشاعر بالمحسوس، والغيبى باستخدام وسائل الطب والرقى، وهو تعلق خيب آمال الشاعر، والعقل الذي صحا على الواقع والحقيقة، فأيقن أن لا فائدة من هذه الرؤى المادية والمعنوية، فاستسلم لحقيقة الموت التي لا يحول دونها شيء. والنتيجة التي توصلت إليها عقلية الإنسان الجاهلي بتكريسه الموت وجعله حقيقة واقعة، تدل على أن شعراء هذيل كانوا يصرحون أن الموت حق، فالفناء لاحق بالإنسان والحيوان، لاحق بالمرء ولو اعتلى الشمس، ومصيب الحيوان ولو كان قوياً كثور الوحش والوعل الصدع الذي يعتصم في القلال، والعقاب التي تتخذ وكرها في قمم الجبال^(٢١)، وهو، حتى حين يرثي هذه الأحياء كان يرثي أخاه من خلالها، فرثاء أخيه المباشر جاء في الأبيات الثلاثة، ثم انتقل إلى حدث الموت في عناصر أخرى. والشاعر وهو يرثي الوعل في مرحلة ما هو في حقيقة الأمر يرثي أخاه، فكأن الوعل في حقيقة الأمر أخوه، فتعدّد

العناصر الحية التي وضعها الشاعر في أبيات القصيدة كان أفادها في أنه كَسَرَ عامل الرتبة الموجودة في بنيتها، فالأحياء تماثل في الحياة كما تماثل في الموت، والموت سيصيب هؤلاء جميعاً.

وما يكاد المتلقي يعيش مأساة الشاعر، فيتألم لألمه، ويحزن لمصابه فيظن أن حبل الرثاء ما يزال قائماً في النص، حتى يفاجأ بانقطاعه. وقد يقول قائل: هل ترك الشاعر في هذه الرحلة الرثائية القصيرة أثراً عميقاً في نفس المتلقي فأحسَّ بحجم المأساة التي يكابدها الشاعر، في الوقت الذي لم يئنَّ للشاعر بعد أن يتخلص من حُرقة كبده المفجوعة بموت أخيه؟ وهذا القول إن أخذ به على واقعه من خلال رؤية المتلقي لمعطيات النص، فإن الأمر قد يكون خلاف ذلك؛ فقد نخرج بحكم يتمثل في أن الشاعر لم يفلح في نقل عدوى معاناته في نفس المتلقي على أقل تقدير. وهذه الافتراضات تصل بنا إلى أن نتساءل عن غرض الرثاء، فهل اكتفى الشاعر بذكره في الأبيات الثلاثة الأولى؟ أم أن انفعالاته العاطفية توقفت بعفوية، ثم بدأ يحتكم لسيطرة العقل فذهب مذهباً كلاسيكياً في نظرتة للأمر؟ في حين أن قصيدة الرثاء في الشعر العربي القديم تنحو منحى موضوعياً واسعاً، فيذكر الشاعر فيها مناقب المرثي، ويقف على بعض مآثره، ويفصل القول في خصاله الحميدة، ونرى ذلك واضحاً في شعر أبي ذؤيب الهذلي، وشعر الخنساء، وغيرهما. ولكن شاعرنا هنا اقتصر رثاؤه على بيتين اثنين: ذكر في أحدهما سبب موت أخيه، وفي الآخر أفعاله هو التي قام بها لدفع الموت عن أخيه، وضَمَّن في البيتين حزنه وتحسره، ثم سرعان ما أقفل رثاءه، لا لينتقل إلى غرض آخر، بل ليؤكد حتمية الموت لدن أحياء أخرى جعلها الشاعر امتداداً لغرض الرثاء، ومثل لذلك بحادثتين منفصلتين استمدهما من الطبيعة، وهنا يتضح الأثر النفسي والانفعالي اللذين يعانیهما الشاعر، فهو لم يظهر تجلده على

موت أخيه في بداية النص، ولذلك كان انتقاله إلى الحادثتين ناجماً عن هول الصدمة التي مُني بها ولم يُطق معها صبراً، ولكن عمق فلسفة الشاعر العقديّة، ونظرته إلى الحياة والموت، قاداه إلى الانتقال من رثاء أخيه إلى الحديث عن موت بعض أحياء الطبيعة من حيوان وطيّر، حتى لكأنّ الشاعر في هذا الواقع يرثي الحياة والأحياء بعامّة. ومن يدري، فلعل الشاعر بحكم معتقده الوجودي وفلسفته في الحياة قد جعل أخاه جزءاً لا يتجزأ من هذا الكون، وواحداً من هذه المخلوقات؛ لذلك أفرد له حضوراً جزئياً، ثم أتى بأحياء أخرى جعلها شريكة له في قضية الحياة والموت، أو فيما يعرف بفلسفة الوجود. وفي هذا الإطار سنثبت لاحقاً مواطن التشابه في الرؤية عند غيره من شعراء هذيل.

وقد يترتب على هذه الافتراضات البحث عن غرض الرثاء بكماله وألفاظه وأساليبه ودلالاته؛ لأنّ محور النص يقوم عليه بصفة أساسية، غير أن الشاعر أنهى هذا الغرض على نحوٍ قد يثير فضول المتلقي، فجعل رثاء أخيه ماثلاً في صورة الحيوان والطيّر، "ولعلّ شدة الحزن هي التي جعلت الشعراء يستعينون بعناصر أخرى من الطبيعة، كان لها ميزة في ذهن الإنسان، فاتخذها الشعراء وسيلة للتعبير عن معاناتهم" (٢٢).

١/٢

لقد انتقل الشاعر من رثاء أخيه مباشرة، إلى تحديد موقفه من الموت الذي شغله؛ فالموت عند الإنسان الجاهلي كان لغزاً غير محلول، والفضل للإسلام أنه حلّ اللغز؛ لأنّ الجاهليين لم يؤمنوا بالحياة الآخرة، والموت عندهم شيء يفكرون فيه ليل نهار، وهذا الذي جعل الشاعر ينتقل من رثاء أخيه إلى الموت في إطار حدث قائم للحياة.

إن النداء الذي يوجهه الشاعر لذاته المنكوبة، ليس سوى محاولة للخروج من حجم

الكارثة التي ألمّت به، والتحلل من الواقع النفسي المأزوم، وهذه الحركة المفتعلة ليس الهدف منها غير إرضاء النفس للانتقال بها إلى مشهدٍ حياتي آخر تمثل في بعض أحياء الطبيعة كالوعل واللقوة، لينفض عن ذاكرته القائمة غبار وقائع الدهر، وتلا هذا النداء بحكم مطلق تضمّن نفي صفة البقاء أو الخلود عن هذه الأحياء (لا يبقى على الدهر فادر)^(٢٣)، وأثبت كلمة الدهر ليكون مقراً زمانياً ومكانياً معاً، تؤول إليه هذه الأحياء مجتمعة، ولذلك جاء بحرف الجر (على). بمعنى في، وهذا الحرف يعنى إفادة الظرفية الزمانية والمكانية حين أسند إلى مجروره الدهر. ولو افترضنا أن الشاعر اختار كلمة أخرى غير الدهر لربما فقدت هذه الكلمة قيمتها الزمانية والمكانية بحكم تجردها منهما، وبزوالها. وهذا ما يدل عند أصحاب الوجودية على أن الدهر أزلي باق، وكل ما سواه فهو مجرد من ذلك.

وسياق النفي الذي جاء به الشاعر (لا يبقى) يفيد استمرارية الحدوث الفعلي للزمن، في حين أن الشاعر كان بإمكانه أن يقول: (لن يبقى) دون أن يفقد الإيقاع قيمته، وقد يكون في هذا السياق حكمة وجودية تهدف إلى أن الإنسان بوسعه الوصول بعد تدبر وتفكير في أسرار الكون إلى الاعتقاد بأن ليس هناك بقاء للأحياء جميعها، وذلك بخلاف لو كان سياق النفي على هيئة (لن يبقى) الذي لا يقدم فرصة للمتلقي لكي يقتنع بذاته بعد طول تدبر أو تفكير؛ لأن (لن) التي تنفي زمن الحاضر والمستقبل قطعت على المتلقي أي فرصة للتفكير فقدمت له الحكم بصورة قطعية غير قابلة للجدل عن طريق معنى التأييد الذي يفيد هذا الحرف. وعلى هذا الأساس فإن (لا) تدل على النفي المطلق، بمعنى الحقيقة الوجودية التي يمكن تعميمها باستقراء تحققها في الماضي والحاضر. أما (لن)، فهي تفيد النفي مستقبلاً، وهي بالتالي لا تمثل حقيقة استقرائية.

فالتدبر شيء يتساوق تماما مع صيغة النفي بـ(لا)، لما فيها من إعمال للعقل، وإطالة للنظر، على عكس صيغة النفي بـ(لن)، لما فيها من قبول مباشر دون السماح للعقل بإعادة النظر للتصديق بما يقدمه السياق اللغوي من دلالات. وثمة فرق بين أن يتأمل الإنسان شيئاً ما، أو أن يأخذ به، ففي الحالة الأولى يتحقق الشيء بصورة عقلية مدركة، وفي الثانية يتم التسليم بالشيء دون الوعي به أو إدراكه. وكأن الشاعر هنا يريد أن يصل بالمتلقي إلى نتيجة مؤداها بأن لا شيء حياً باق في هذه الحياة، وهو بهذه العفوية العقدية يطرح مسألة وجودية بأسلوب تعليمي، شكلها في هذه السياقات اللغوية المتجسدة في بنية النص. فليس الذي مات هو أخاه، ولكنه يشعر أنه مات مع أخيه؛ لأنه أخذ يفكر أن الموت لا محالة قادم إليه.

وجاء النداء المتعلق بنفي صفة البقاء عن الأحياء التي تعيش بمنأى عن أعدائها مبنياً على رؤية الشاعر الوجودية عزاءً لنفسه وإرضاء لها، ثم الكشف عن اعتقاده الكامل بما يفعلُه الدهر بالأحياء من إفناء لوجودها. فالغياب العقلي للمرثي يؤدي إلى انتهاء علاقة الشاعر به، على صعيد الشكل والحس؛ لأن انقلاب الدهر على الأحياء يشد من أزر إحساس الشاعر نحو اندثار العلاقة الحميمة التي يكتنُّها لأخيه بصورة تدريجية، وانتقال الشاعر المفاجئ من رثاء أخيه إلى قصة الوعل والقوة في هذه القصيدة، هو إسقاط نفسي ووجودي معاً، إذ إنَّ الشاعر جعل موت أخيه أبي عمرو ممثلاً لموت أحياء أخرى في الطبيعة. وجدها الشاعر في الوعل والقوة... فالهذليون "برعوا في تصوير الحيوان، ولا سيما وهم يتحدثون عن ريب الدهر، واستطاعوا أن يمثلوا بذلك الحياة بكل ما فيها من نشاط ودأب، ولكن لا لينظروا إليها نظرة باسمة، وإنما لينظروا إليها نظرة قائمة سوداء، وكأن هذا التصوير وما فيه من جمال وحيوية لا يعدو أن يكون مقدّمة للغرض الذي

يهدفون إليه، وهو أن القدر يرصد الجميع، وليس لأحد أن يردّ الموت عنه^(٢٤). وقد يكون لهذه الأحداث سبب مباشر في تحول الشاعر من رثاء أخيه، إلى رثاء الحياة بعامه من خلال بعض مخلوقات الطبيعة الأخرى، التي يرى الشاعر في بعض جوانب حياتها شيئاً من القدرة على تحمّل مشاق الحياة، ومقارعة الدهر أكثر مما يتحمّله الإنسان ويقدر عليه. ولأجل ذلك، فقد تناول الشاعر قصة الوعل في ذلك الهويّ الساقط نموذج حياة مفعماً بالصبر على ما تجلبه الأيام من نوائب. وكان مما عزّز حجة الشاعر أنه نظر للتيهورة/ المكان الذي يعيش في كنفها هذا الوعل المسنّ على أنّها مكان شديد تحت سماءه وفوق أرضه، ثم ما تجاوز ذلك فهو فضاء خارجي يصعب على الشاعر وفق قدراته العقلية والعقدية أن يتصور ماهيته، ثم جعل رقائق السحاب التي تشكلت على هيئة العصائب أعلى ما في هذا الفضاء الخارجي، ينسجم مع تصوراتها؛ لأنّ ملامسة التيهورة لعصائب السحاب شيء مدرك للشاعر، ولكن معتقده إزاء الوجود بصورة عامة قاده إلى وصف الوعل المسنّ، وهو في هذا المكان الشاهق الذي يعدّه الشاعر سرّاً من أسرار الكون بأنّه قد يكون أقوى كائن حي على وجه البسيطة يتخذ من التيهورة مستقراً آمناً له، وقد يكون لهذا المكان كذلك سَطْوَة - وفق واقعه الفيزيائي - تحول بين الوعل وأعدائه، في حين أنّ الشاعر على يقين بأنّ الدهر وحده هو القادر على إفناء هذا الوعل الذي يغدو مكانه حينها غير ذي قيمة. ولهذا فقد جاءت صيغة النفي (لا يبقى) القول الفصل في بيان اعتقاد الشاعر بسطوة الدهر، وما سوى ذلك فما هي إلا مخلوقات - متحركة كانت أو جامدة - تدور في فلك الدهر، ثم لا تلبث أن تقع في قبضته.

والشاعر في هذا المقطع حشد مسميات لبعض موجودات الطبيعة الجامدة والمتحركة، ونعتها بنعوت في غاية الغلظة محاولة منها لمغالبة الدهر، وتحدياً لتغيراته،

فتشكلت علاقة ثنائية بين الدهر وهذه المخلوقات، ثم اختار الشاعر الوعل المسن الذي أفسح له الدهر مجالا في الزمان والمكان يتحرك فيهما إلى حين، وقيده بأجل محدود ثم رده إليه، فشكلت مصائر هذه الأحياء لذن الشاعر معتقدا أيديولوجيا يرمي إلى الإيمان بالدهر سطوةً وغلبةً، وما دون ذلك فليس سوى مخلوقات ضعيفة تدور في فلكه.

فالتيهورة والطخاف العصائب ظواهر طبيعية سخرها الدهر لهذا النوع من الأحياء دون غيرها، لتقي بها شر أعدائها، وتحمي نفسها من الهلاك. وقد يكون لهذه الظواهر بعد عقدي ووجودي في آن معا في نفس الشاعر؛ وعليه، فإننا "نستطيع أن نستغل سيميائية المكان وأيقونية النحو والكتابة للكشف عن مقصدية الشاعر معتقداته ورغباته" (٢٥). واختيار الوعل لهذا المكان العالي كان شكلا من أشكال الرّفص لإرادة الدهر، ولعلّ احتماء الوعل بالواقع الفيزيائي للطبيعة ساهم في حمايته، فالهوي الذي تكاد عصائب الغيم تلامسه، كان واحدا من مظاهر حماية الوعل، وربما في إطالة عمره، مقارنة بغيره من الحيوانات التي لم تُسَعِفها قُدْرَتها كي تعيش في هذه الأعالي ذات المنحدرات السحيقة، في حين أن الشاعر ذهب مذهباً غير هذا، فهو لا يريد أن يجعل الوعل كائناً يعيش بأمنٍ وحماية. بمحض إرادته أتى يشاء وكيف يشاء، وإنما يريد أن يجعل أمن هذه الكائنات وحمايتها في قبضة الدهر الذي سينهي حياة الوعل وهو في ذلك الهوي السحيق، كما أنهى حياة أخي الشاعر بتلك الحية التي أفنت وجوده. وهكذا كانت نظرة شعراء هذيل للحياة والموت؛ ففي الحياة تحقيق للنصر، وفي الموت كسر للإرادة. ولذلك اتخذ الهذليون في شعر الرثاء "مذهباً قصصياً، عماده حيوان الصحراء الشارد في أرجائها، الممتنع فوق جبالها العالية، يضربون به المثل على أن الموت يدرك كل كائن حي مهما يكن بعده عن مواطن الخطر وامتناعه عليه" (٢٦).

ثم يستمر الشاعر في بيان أهمية المكان الذي هياً للوعل أسباب الحماية، فالهوي الساقط من علّ أتاح للوعل حرية التنقل المطمئن، فراح يرتع في ذلك المكان طول حياته. وانحدار الهويّ كذلك ساعد الوعل في التقليل من أعدائه، ولشدة عشق الوعل لهذا المكان فإنه أصبح الوطن الآمن له ولأخيه، يحمي قاطنيه من أيّ خطر، ففيه يطيب العيش، وتستقر الأرواح، هكذا كانت التهيورة الوطن الحصين، ولقد برزت مظاهر هذا الأمن في قرون الوعل التي ظهرت فيها دوائر مستديرة، وتمت فيها تنوعات شاخصة للعيان، فضلاً عن الشيخوخة والهرم، وهذه كلها دلائل واضحة على استقرار حياة الوعل دون أن يتعرض لأيّ نذير. فالوعل إذن عشق الحياة التي وجد أسبابها في التهيورة/الوطن، فهذا المكان يشكل في نفوس أبنائه الذين يعيشون في ظلاله عمق الإحساس بالانتماء له أو الهروب منه، والاستماتة دونه أو التخلي عنه، وذلك معقود بما يقدم الوطن نفسه لأبنائه خيراً كان أو شراً.

والموقف النفسي للشاعر يكشف عن حالة من الرضا بدت تتراءى له حين أيقن أن الوعل يحترمه الموت رغم وجوده في تهيورة محصنة. والشيء الذي يزيد من اطمئنان نفس الشاعر يتمثل في إصداره حكماً يقضي بانتفاء صفة البقاء لهذا الوعل الذي عاش متمتعاً في تلك التهيورة زمناً طويلاً (فعيني لا يبقى على الدهر فادر)، فكأن الشاعر توصل إلى النتائج قبل المقدمات المنطقية؛ لأن "رؤيته العدمية هيمنت عليه، فصار لا يرى في الكون إلا الأذى والهلاك"⁽²⁷⁾. وهذه الرؤية وإن ظهرت بصورة عفوية في معتقد الجاهليين، إلا أنها ارتبطت بفكرهم الوجودي حين نظروا إلى العلاقة الضدية بين الحياة والموت، فلقد "كان الأقدمون يعبرون عن فكرهم العاطفي بلغة السبب والنتيجة، وفسروا الظواهر بلغة الزمان والمكان"⁽²⁸⁾. المكان في أثناء حلول الموت يفقد قيمته، ولم يعد له أي أثر

إيجابي. فملامح استقرار نفسية الشاعر بدت واضحة من خلال النداء الذي وجهه لعينيه، وكان هذا النداء إيذانا بإزاحة التوتر النفسي الذي أخذ يتلاشى حين جعل الشاعر موت الوعل بديلاً لمعاناته، فكأن "هذا الموقف من الدهر المدمر للكائنات هو انعكاس للعقيدة الجاهلية الذاهبة إلى أنه ليس ثمّة من حياة سوى الحياة الدنيا... حتى ليتخيل المرء أن الجاهلي كان ينظر إلى إله" (٢٩).

ولعلّ انقلاب حياة الوعل بصورة مفاجئة، جعل السياق الوظيفي للنص يتحول بلغته الدلالية إلى ممارسة فعلية أخرى للدهر، تتمثل في أن الوعل تمتع طويلاً في حياته بتلك التيهورة حتى كبرت سنّه، ووصل إلى مرحلة من العجز والضعف، لا يدري عن أي مصير يقوده الدهر إليه.

بدت علاقة الوعل بالزمان والمكان تشكل ضدية لا تنسجم والمصير الذي آل إليه، فالزمان الذي عاشه الوعل في التيهورة/ الوطن كان زمان مسرّات، فقد منحه المكان قوّة في بدنه، وهياً له أسباب الطمأنينة؛ ولكن الزمان أحدث في بنية الوعل متغيراً فسيولوجياً، فقد صيره شيخاً هرمًا لا يقوى على مغالبة الدهر، وغدا المكان رغم منعه مفرغاً من مضمونه، وانقلب مكاناً موحشاً يظهر العدا لمن كان آمناً فيه.

والشرط المفترض بداهة لمبيت الوعل وحيداً في ذلك الكناس (بييت إذا ما آنس الليل كانساً)، جاء مقترناً بإبصاره الليل، والليل جزء من الزمن الثابت الذي يتجول فيه الوعل على امتداد حياته، فيعكس صورة قائمة يتبدد فيها كل ما يوحي بالأمل، وهذا إيذان بحياة الغربة التي بدأت خيوطها تتشكل في الزمان الذي تدور في فلكه الأحياء.

واتخاذ الوعل كناساً له، يتزامن فقط مع حلول الليل؛ لأن حياته في هذا الجانب يطغى عليها الشعور بالإحباط الموشى بالرعب، كما أن حلول الظلام يؤذن باتخاذ الوعل

موقف الجابه والمتحدي لكل طارئ يستجد في حياته. فالكناس الذي أعدّه الوعل لنفسه جاء استجابة لخطر متوقع، فأخذ يعدُّ العُدَّة لمقارعة الزمن المخوف بالمخاطر، والكناس هو الملاذ الذي قد يحميه شرُّ أعدائه، وهو الحصن الممنع الذي يتخذه الضعفاء بديلاً عن سلاح القوة. وهذا بيان واضح بظهور ملامح التحول في حياة الوعل ووجوده نحو الترددي.

وأن (ما) الزائدة التي جاءت لتوكيد فعل إِبصار الوعل الليل (إذا ما أبصر الليل) ليست سوى وسيلة من وسائل التحايل أو الإيهام الذي يستخدمه الوعل لمقارعة الزمن وتضليل أعدائه لينجو بنفسه. ولم يقتصر إعلان الشاعر على هيئة مبيت الوعل وهو يتخذ لنفسه كناساً في أثناء حلول الليل طلباً للنجاة، بل تجاوز ذلك ليعين نوع المبيت، فالشيء بجوهره يكتسب صفة الديمومة، بخلاف شكل الشيء أو هيئته التي تعبر عن حالة طارئة ليست من الثوابت في شيء. فقد بين الشاعر نوع المبيت، وجعله في صور متعددة: (مبيت الغريب ذي الكساء)، و(مبيت الغريب المحارب)، و(مبيت الكبير يشتكى)، وقد جاءت هذه الصور معزولة عن أداة التشبيه التي لو أفصح عنها الشاعر، لكان التشبيه ضعيفاً، ثم جاء المشبه به على صورة المفعول المطلق مجرداً من كاف التشبيه لبيان قوته من ناحية، ولإثبات صورة الوعل مجسدة على هذه الهيئة من ناحية أخرى. وكل صورة جعلها الشاعر ماثلة للوعل، استوحاها من واقع الحياة الاجتماعية ممثلةً بالإنسان، وقد يكون الهدف من ذلك، هو الكشف عن المصير الذي يواجهه العجزة والمسنون في ضوء الواقع الاجتماعي المعيشي؛ لأن حذف أداة التشبيه والإتيان بالمفعول المطلق المؤكد لنوع فعل المبيت، بيان واضح لجلب أنظار الآخرين لواقع الحال الذي تقول إليه الكائنات الحية في حال ضعفها وعجزها، وصولاً إلى وضع ناموسٍ أشبه بضمانات اجتماعية يكفل بعض

شؤون كل من يتعرض لتبعات الحياة الجافية.

وهذه الصور التي حشدها الشاعر للوعل المستتر في ذلك الكناس المائل في جذع الشجرة، جاءت لتبلي معاناة الشاعر نفسياً واجتماعياً، فالغريب أياً كان نوعه يعاني لونين من الغربة: الغربة النفسية الزمانية، والغربة الاجتماعية المكانية، فالغريب عنصر وجودي يشكل ضدية مع الزمن من أجل البقاء، ومع المكان من أجل الانسجام والألفة. والصورة التي جعلها الشاعر متساوقة لحال الوعل، جاءت متعددة الأبعاد، فالوعل هو وسيلة لرؤية الإنسان من خلاله، ورؤية الشاعر أخاه في الإنسان المتخيل من خلال وصفه لمقارعة الوعل المخاطر القادمة إليه. والغريب هو من يتولد في نفسه عامل الإحساس بعدم الانتماء للجماعة التي قد تُحدث في سلوكه متغيراً سلبياً يتحول إلى عدائية تلقائية تجاه أي موقف يدافع فيه عن وجوده، فتغدو الأنا عنده حد الانتماء المطلق.

وقد ألبس الشاعر الغريبَ صفةَ المحارب، وصفةَ ذي الكساء، وصفةَ من يشتكي عقوق بنيه. وإسناد الكساء للغريب يعني الانبئات الفعلية عن إطار الجماعة، والتحول إلى المواجهة الحقيقية مع الزمن من أجل تحقيق صفة الأنا المطلقة الكامنة في الذات المتجذرة في عالم الوجود. وعلى هذا النحو يكون الغريب ذو الكساء الذي أعد نفسه وحيداً للملمات حين ينسلخ عن سربه، والشأن نفسه لدى الغريب المحارب. فالمحارب سواء كان فارساً في ساح الوغى، أو مغاضباً أهله، فهو يجنح بفعله هذا دفاعاً عن نفسه وفق سياقه الاجتماعي المعزول عنه، إثباتاً لحضوره ونُشداناً لذاته، وترجمةً لكيونته الوجودية. والصورتان السابقتان لا تختلفان عن صورة الكبير الذي يشتكي عقوق أهله، فهو الآخر يكون في عزلة عنهم، وهي عزلة أشد مرارة مما كانت عليه ذوات الصور السالفة، فالكبير الذي ظن بعد معاناة طويلة أنه سيقطف ثمار تعبته، فراح يعلق الآمال العراض على أبنائه،

غدا الآن في حال متردية، فقد عقه أبنائه وقطعوا حبال الوصل معه، وكذلك حال الوعل، وحال المرثي، فحين تدنو هذه الأحياء من آجالها، فإن تاريخها الحافل بالتضحية يصير وهماً لا حقيقة، ويكون وبالاً عليها، وهذا انقلاب خطير في موازين الأشياء التي يحدثها الدهر في كل زمان ومكان.

والشاعر في هذا السياق الرمزي، يؤكد هذه الرؤية الإنسانية على صعيد اجتماعي صرف من خلال قوله: (بييت مبيت الغريب)، و(بييت مبيت الكبير يشتكي ...) وهو بهذه الحكاية الاجتماعية المفجعة التي يؤول إليها كل من جاهد وناضل في خدمة أبناء جلدته، واعتصم بأرض وطنه، أراد أن يتمثل موقف أخيه المرثي، ومن نحأ نحوه، غير أنه أشار إلى ذلك بطريقة التلميح لا بالتصريح، فأسقط هذا الشعور على الوعل نفسه، ثم تتكرر الفجاعة مرة أخرى حين يعيش الإنسان بين أهله ووطنه غريباً، يتبذ لنفسه كناساً يتوارى فيه، وقد اعتراه اليأس بما أصابه من ظلم أهله.

والمصير المؤلم الذي آل إليه الوعل، هو المصير نفسه الذي يواجهه كثير من الناس حين يصلون إلى سن الشيخوخة والهرم، بل هو المصير ذاته الذي حاق بالمرثي أخي الشاعر. فالوعل حين هرم وشاخ، غدا واحداً من بين الأوعال المسنة، فانضم إلى زمرة حيث المصير ذاته، وهذا هو الانقلاب الفعلي للزمن، فليس ثمة فرق والحال هذه بين اجتماع الأوعال المسنة، والشيوخ الهرمة في ملاجئ العجزة، وماوى المسنين. وما هذا التجهم الذي أشهره الزمن في وجوه أحياء الطبيعة، سوى محاكاة لما فعله الأحياء بعضهم ببعض، وإذا ما طبقنا ذلك على صعيد إنساني، فقد يكون انعكاساً حقيقياً لصورة المجتمع الإنساني، وما ينجم عنه من تفاعل في بنية أفراده من حيث العلاقة والمصير، وهنا تتجلى المواجهة الفعلية الحادة مع الزمن، ويبدأ صراع الأحياء مع الحياة يتشكل من جديد؛ فيرى

الكائن الحي نفسه في دائرة اللامنتمي؛ لأن الشعور بالعزلة يكسبه شرعية الدفاع إثباتاً لوجوده، وتحقيقاً لذاته.

والإحساس بمصير الأحياء المسنة في لغة الخطاب الشعري عند صخر العي بلغ مستوى حاداً من إظهار حالة التبرم والضجر مما يفعله الزمن بهذه الأحياء، وتجلى ذلك واضحاً في صورة الوعل المسن الذي استتر في الشجر ليلاً حماية لنفسه من أعدائه المتربصين به، ثم ازدادت حاله تردياً حين غدا كالشيخ الفاني وقد شكوا عقوق بنيه، أو الغريب المغاضب لأهله. وتبرز هنا ظاهرة اليتيم التي يفرضها الزمن على رقاب الأحياء حين يسلبهم قوتهم الجسدية ويودي بهم إلى الهرم والضعف. فما من شيء في الحياة الدنيا إلا ويحدث فيه الزمن متغيراً مضاداً لواقعه، فالقوي يصبح ضعيفاً، والصحيح يغدو سقيماً، وكل جديد سيلى.

٢/ب

ثم تخرج صيحة الشاعر في إطارها النفسي والاجتماعي (بها كان طفلاً ثم أسدس فاستوى) فيتذكر أخاه المرثي، من خلال هيئة الوعل وهو في أوج قوته وأنفته ويربطه مع الواقع المأساوي الذي تنتهي إليه هذه الأحياء في سني هرمها وعجزها.

وتعلق الشاعر بهذه المراحل العمرية، يعكس مدى ارتباطه بأخيه الذي وقف على صفحات مشرقة من تاريخه الزمني من خلال قصة الوعل. وهذه الصيحة التي تعكس الأثر النفسي للشاعر تتباين في تموجاتها الصوتية قوة وانقباضاً، فحرف الهاء حين يقول (بها) هو حرف صوتي حلقي، والمد الصوتي المنبعث من أسفل الحنجرة مشفوعاً بإشباع الهاء قد يعبر لنا عن شيء من الارتياح في ذات الشاعر، وقد ينم هذا الارتياح عن مدى

فخر الشاعر بأخيه في الوسط الاجتماعي، وفي ذلك تخفيف من حجم المعاناة النفسية، وتقليل من هيبة المأساة. أما إذا كان المدّ الصوتي (للهاء) قد انبعث من الشاعر على هيئة المناجاة الداخلية بينه وبين نفسه - وفي هذه الحالة قد يكون الصوت مصحوباً بأنات التحسر والنشيج، أو إيحاءة من الرأس - فإن ذلك يدل على شدة حزن الشاعر بموت أخيه. فثمة فرق إذن بين أن يخرج الصوت على شكل تنهيدة مع انحباس قليل في النفس، وبين أن يخرج بكليته المتدفقة، ففي الحالة الأولى تعبير عن أن الحزن لا يزال في قلب الشاعر، وفي الحالة الثانية إشارة إلى مكانة المرثي في نفس الشاعر على الرغم من موته.

فالوعل في لحظة تاريخية من حياته كان يجول بحرية في الزمان والمكان، وقد ألبسه الدهر، وهو في مقتبل عمره ثوباً من العافية، فاستشعر طعم الهناء، وألقى أمله يتجدد، ثم ما إن شعر بهذا الأمل، حتى عاد الدهر فأثقل كاهله بأعباء الحياة. "وهذا الحيوان لا تنبت له قرون إلا بعد مضي سنتين من عمره، فإذا نبت قرناه، نبتا مستقيمين كالوتدين، وفي الثالثة يتشعبان، ولا يزال التشعب في زيادة إلى تمام ست سنين، فحينئذ يكونان كالشجرتين في رأسه، ثم بعد ذلك يلقي قرنيه في كل سنة مرة، ثم ينبتان، فإذا نبتا تعرض بهما للشمس ليصلبا"^(٣٠). فالحيوية التي كان يتمتع بها الوعل أخذت بالتلاشي تدريجياً؛ لأنه غدا شيخاً، وبدأ يقترب من الهلاك، وهذه المظاهر شكلت في نفسه الخوف الدائم من الزمن، فحين يأتي الليل يحمل معه هواجس الحياة وهمومها المرعبة، تنقرض نفس الوعل، وتتهدم آماله، فينتبذ له مكاناً يستتر فيه، ويحتجب عن أعدائه، وهو إزاء ذلك كله مرعوب من أمسه وغده، ينظر لذاته كمن يكون منبوذاً بين أقرانه، وغريباً عن بني جلدته، وهذا الشعور ألزمه أن يعيش معزولاً في الزمان والمكان، يلتمس عون الآخرين ليقوموا بشأنه، فشر حينذاك بأنه غريب في وطنه وبين أهله ومجتمعه. وهذه الأحوال

المتقلبة التي عايشها الوعل بجلوها ومرها، تترجم مراحل حياته العمرية في أثناء قوته وبأسه حين لم يُقَمَّ وزناً لما يحدثه الدهر، وحياته حين هرم فدهمته معاناة العجز والضعف. والشاعر بهذه الرؤية الفلسفية للوجود، يقيم علاقات جدلية بين الأحياء بمختلف ألوانها وبين الطبيعة الجامدة، فالوعل قضى حياته في تلك التيهورة/ الوطن، ولم يبرحها إلى وطن آخر، لذلك فهو شديد الانتماء لها؛ لأنه عاش فيها طفلاً ويافعاً وشيخاً. وما من شك في أن أحياء الطبيعة، حين ينتهي بها العمر إلى الشيخوخة، يعتورها كثير من التساؤلات حول ما تشعر به من العزلة تارة، والغربة تارة أخرى. لذلك فإن واقع الحال يفرض على هذه الفئة المعزولة اجتماعياً بأن تستخدم كل الوسائل الممكنة لإثبات الوجود.

إن حال الوعل الذي تدرج في حياته من سن الطفولة حتى الهرم، هي حال أي إنسان يتعرض إلى ما تعرض إليه الوعل نفسه، وهو أمر طبيعي في الوجود الإنساني والحيواني اللذين يتشابهان في صيرورة الحدث والفعل ماضياً وحاضراً ومستقبلاً. فوجود الوعل في التيهورة، يعني انتماءه التام لها بوصفها الوطن الذي وُلِدَ فيه ونشأ. واعتصامه الأبدي فيها يعني ترجمة لمقدار التضحية التي يقدمها في سبيل المساهمة في بناء الحياة، لكن الوطن قد يتخلى عن أبنائه إن غدا آخر الأمر مُلكاً للدهر، فيصبح قاصراً عن الوقوف دونهم، أو الدفاع عنهم، وهذا بالطبع مصير كثير من أحياء الإنس الذين يُضَحُّون في سبيل أوطانهم وشعوبهم، ثم ينتهي بهم المطاف إلى أن تأكلهم الغربة فيتجرعون ضريبة إخلاصهم وانتمائهم وهم في أوطانهم يشكون العقوق والأذى. وهكذا كان مصير الوعل في وطنه الأم التيهورة، حتى ليغدو هذا الوعل في البعد الرمزي هو الإنسان بعامه، إن لم يكن هو المرثي نفسه وأخاه الشاعر فيما بعد!

وفجیعة الوعل المؤلمة التي لحقت به، لا تكاد تقف عند حدّ الغربة، أو العزلة عن بني جنسه، إنما لحقت به فجیعة على نحو يتمثل في الشعور بالخوف لأدنى الأمور وأقلها (يروّع من صوت الغراب فينتحي)، وهذا يشكل انقلاباً آخر في حياة الوعل، فالتيهورة/ الوطن لم تعد قادرة على حماية من يعيش في كنفها عمراً طويلاً؛ ولو كان الأمر غير ذلك، لما آل الوعل إلى هذا المصير المظلم، في حين أنه لم يفارق الوطن الأم.

إن العمر الزمني الذي قضاه الوعل في وطنه جاء متسلسلاً من مرحلة الطفولة إلى الهرم والشيخوخة، وهو ملتصق به لا يبرحه (بها كان طفلاً ثم أسدس فاستوى..). وهذا الترتيب الزمني المتعاقب، يدل على الأطوار العمرية التي مرّ بها الوعل منذ ولادته حتى موته. فالألفة التي غدت بين الوعل وبين المكان عززت عند الوعل حبّ الانتماء للوطن؛ فالوعل متشبث بالحياة تشبّثه بهذا المكان بالذات؛ لأنه شهد كل مراحل حياته، حتى غدت حياته لصيقة بهذا المكان دون سواه، وهو مع حرصه على الحياة حريص أيضاً على حياة في المكان، فلو قُدّر له أن يرتحل عن هذا المكان ربما هان عليه الموت، لكنه في هذا المكان بالذات يخشى الموت خشية فقط من هذا المكان الذي غدا له الحبيب الذي يستعيز به عن حبيبه، والأليف الذي يستعيز به عن أليفه. ومن يدري فلعل بعض الأوطان تنكر لأبنائها المخلصين؛ فتقلب لهم ظهر المِجَنِّ، ولعلنا نفترض هنا أن الوعل والمرثي كانا متشابهين في الحال والمصير، وإذا كان الأمر غير ذلك، فلماذا يبیت الوعل وحده متنحياً، ولماذا يشتكي قطیعة الأبناء والأقارب؟ ولم صار يروّع لصوت الغراب وكان بالأمس مروّعاً؟ ألا يدل ذلك على أن مصير أخي الشاعر، هو مصير الوعل وبني جنسه في هذا الإطار؟ كما أن اتخاذ الشاعر الوعل معادلاً لأخيه، يرمي لإظهار فعل الزمن بهذه الأحياء ماضياً وحاضراً، فقوة أي كائن حيّ مهما كان حجمها ستتضاءل

مادياً ومعنوياً أمام جبروت الدهر وانقلاب الحياة، وقد نستطيع القول بأن "تصور الدهر صياداً للأحياء صورة أساسية هي عمود كثير من الرثاء الذي يستخدم قصص الحيوان" (٣١).

ومما يلاحظ على الوعل شدة التصاقه الحميمي بالمكان/ مسقط الرأس، ففيه ولد، وفيه نما وترعرع، وتملأ به طول الحياة، حتى غدا هذا المكان امتداداً لحياته، ورمزاً لوجوده، وجزءاً من لحظات عمره المتبقية في جدار الزمن الذي أخذ يتوعده بالفناء، فبدل أن يقوم الزمن بالإشفاق على حال الوعل المتردية جزاء انتمائه، راح يهيئ له أحياء أخرى، بث فيها من لدنه سلطاناً قوياً، أحدثت في الوعل الموت والدمار. وكان الزمن بهذا العقوق، يريد أن ينال من عنفوان هذه الأحياء - ومن بينها الوعل - التي تهيأت لها أسباب القوة والمنعة، ثم جعل نهايتها على أيدي من هو أدنى منها وأضعف.

والزمن هنا لا يتحدى الأحياء وهي تعيش في كنفه فحسب؛ بل يظهر عجزها التام عن مغالبتها وقهره؛ فالوعل المسن أخذ يقترب من الموت كلما تقدمت به السن، وهو حيال هذا الوضع المأساوي شديد الحذر والخوف، فقد روع بالغراب من جانبيين: صوته الذي لا ينعق إلا بالشؤم والخراب، ولونه الأسود الذي لا يدل إلا على الحزن المستمر، والوعل إزاء هذين خائف يترقب، حتى لكأن الدهر غمره بالأسى الدائم، فهو مذعور هلع، يلوذ بين شقوق الصخور يظن فيها الأمن والحماية، ويطلب منها النجاة ولا منجاة، ثم تراه يأنس بدوائب الشجيرات المتدلية بين الصخور، وهي ملاذات هشة واهنة، حتى غدا كالمستجير بالنار، أو كالغريق المتشبث بالغشاء والزبد. وصورة الغراب هنا اتخذت شكلاً آخر من أشكال الدمار الذي يحدثه الدهر في حياة الوعل، وهذا مؤشر واضح لانقلاب حياة الوعل، وتبديد أي أمل له في العثور على ملجأ يأمن فيه على

حياته. وقد بما كان العرب لا يتشاءمون بشيء أكثر من الغراب، "وليس في الأرض بارح ولا نطيح ولا قعيد ولا أعضب ولا شيء مما يتشاءمون به إلا والغراب عندهم أنكذ منه" (٣٢).

فالمكان الذي قد يكون سبباً في بعث الأمل، والشعور بنور الحياة، سيغدو هو الآخر مكاناً موحشاً، لا يبشر إلا بانقلاب الحياة وتغيرها من جديد. فالوعل وجد الحياة تبسم له حين كان في أوج قوته، وعنفوان مجده، ثم أخذت هذه القوة تخور شيئاً فشيئاً حتى تلاشت في حضيض الزمن الذي انتزع هذه القوة. وغربة الوعل في وطنه هي غربة الإنسان نفسه، فالتيهورة/ الوطن باتت تشكل عنصراً مضاداً للوعل، ليس همها سوى التخلص من الأحياء الضعيفة، وهذه العلاقة التوافقية التي أقامها الشاعر بين الوعل والإنسان جاءت ترجمة لفلسفة الوجود والارتقاء التي تعد بحق سرّاً من أسرار الخلق والنشوء، فالكائن الحي يبقى أثره قائماً في الوجود الزماني والمكاني، حتى إذا ما اعتوره الضعف والوهن غدت عناصر الطبيعة ممثلة في الزمان والمكان تجهد لطمس معالمه وسرّ وجوده، وفي ذلك تخليص للطبيعة مما تنوء به من مخلوقات تشكل عبئاً على الكون والحياة.

والذي يبدو من رؤية الشاعر لهذه الحياة أن فلسفة الوجود التي تتزاحم فيها الأحياء جميعها تقضي بأن ينتهي تسأل شاعرنا عند العدم واللاوجود، بمعنى أن الأحياء في هذه الحياة، ونخص الإنسان بصفة أساسية، لا معنى لوجودها مهما تركت من أثر، مادام هذا الوجود ينتهي بموتها وفنائها. والاستدلال الذي يبغيه الشاعر يتمثل في أن الزمن هو وحده القادر على محو ظاهرة الحياة برمتها؛ فالوعل الذي كان له حضور فيزيائي في هذا الكون، كان واحداً من عناصر الطبيعة التي أنشأها الزمان ودبّ فيها الحياة والحركة، وحتى لا يغدو الكون مسكوناً بالكمون واللاحركة، فقد جاء الوعل كغيره من الأحياء

عنصر بناء؛ لأنه هو الآخر يبحث عن دوره في عملية إحياء الطبيعة، وإعمار الكون. غير أن هذا الدور البنائي سرعان ما أجهضه الزمن، وجعل أصحابه يلوذون بأضعف أشياء الطبيعة تفادياً للأخطار المدهمة التي يفتعلها الزمن، وطلباً للحصول على أدنى درجات الأمن والحماية، كما حصل مع الوعل حين لجأ إلى مسام الصخور، واحتوى بذوائب الأعشاب، وهو في الأحوال جميعها عاجز عن دفع الأذى عنه، أو مقاومة الأخطار المحدقة به، فهو إزاء واقعه الفسيولوجي دائم البحث عن ملاذ يجد فيه لونا من العناية والأمان.

٢/ج

إنَّ الوعل كأي كائن حي، يخضع لسيطرة الزمن الذي يوجهه وفق إرادته، والقدر هو الذي يسخر أحياء الطبيعة لتسيير دفعة الحياة بجميع ألوانها وأشكالها، فليس ثمة كائن حي يملك القدرة على إحداث أي فعل إلا إذا ائتمر بأوامر القدر، وهذا ما شهدناه من الشريحة الفنية السابقة؛ فالغراب على ضعفه اجتلبه الدهر ليكون أداة فاعلة في ترويع الوعل، مع اختلاف الجرم أو الحجم لهذه الأحياء المتصارعة، فالقوة في هذا المقام تنتفي أمام القدر، ولم يكن ثمة وجود سوى الأداة المنفذة، بصرف النظر عن كينونتها أو طبيعتها أو الطاقة الكامنة فيها. أما وقد وصل الوعل إلى هذه الحال البائسة، حتى قدم له القدر فرصة وجود أخرى يتعلل فيها بما تبقى له من حياة، وهذه الفرصة تمثلت في أن التقاه وعل آخر مسن، كان القدر سخره لإبقاء هذا الوعل قليلاً على قيد الحياة، والشاعر ينعت هذا الوعل الآخر الكاسب بأنه هرم كذلك، لا يقل عن الوعل الأول عجزاً وضعفاً، فقد تقوّست عظامه لطول عمره، وقد قذفته الحياة بعد أفول نجمه، فأصبح يكابد الحياة يبحث بنفسه عن طعامه وطعام غيره، وهنا، نستطيع القول إن الزمان سائر

قدماً يشكّل مع أحياء الطبيعة علاقة ثنائية، فلا تراه يأبه لمقصر أو ضعيف، أو هرم، وهو كذلك لا يقيم وزناً لهذه الأحياء، وهذا ما يريد أن تصل إليه فلسفة الشاعر بأن الحياة عجلة تسير دون توقف، فمن قدر أن يتمسك بأذيالها فاز، ومن قصر دون ذلك فقد هلك.

فهذا الوعل الكاسب يهيم على وجهه، وقد أصابه السغب والجوع بعد أن طوّحه الزمن. ونتيجة لهذه الثنائية، فقد حمل نفسه عبء العناية بأبناء جنسه، فغدا يكسب الرزق لشيخه الوعل صيفاً، ويدفع عنه الأذى شتاءً، فهو كالمجاهد الذي اتخذ على عاتقه نذراً، لا يتوانى عن أن يبرّ به، فالجهاد الذي أعلنه هذا الوعل، هو جهاد مع الطبيعة خدمة لمن ظلمهم الزمن، ومن الجائز أن نفترض بأن هرم الوعل، وما لقيه من عناية بعد عجزه وضعفه هو هرم المرثي نفسه، وما لقيه هو الآخر من عناية من أخيه الشاعر قبل أن يخترمه الموت، ومعاناة الوعل المسن والوعل الكاسب، هي معاناة الشاعر وأخيه المرثي، فالأحياء مجتمعة تحاول أن تثبت وجودها في الزمان والمكان، وهي تسعى أبداً لإحداث عملية البناء، ثم ما تلبث أن تُصدم بعملية الهدم والقهر بإيعاز من الزمن الذي يسخر الأحياء فيقتل بعضها بعضاً في سلسلة متنامية من الأحداث والفواجع.

د/٢

إن عملية البناء التي قام بها الوعل الكاسب في اللوحة السابقة، ومحاولته إقامة أود صديقه الوعل المسن ليشكل وإياه نمطاً خاصاً من التحدي والوجود، جاء الزمن ليهدمه على يد الإنسان الصائد الذي "يظهر وكأنه ضربات القدر المتربصة بهذا الوعل الآمن المطمئن"^(٣٣) وكان الزمن فيضه ليتغلب على الوعل، مستخدماً مدركات العقل، فضلاً

عن القوة الجسدية. فالوعل أبقاه الزمن على قيد الحياة حيناً؛ ليقتل على يد الصائد، ولا بدّ حتى تكتمل دورة الحياة من وجود قوى في الطبيعة تتغذى على أخرى وتحيا على موتها، ولو كان العكس لنفقت الحياة من بين يدي الزمن، ويتضح أن خيال الإنسان الهذلي هنا "يتتبع تلك الوحوش في هروبها ومعها الصائد الذي صوب سهامه عليها لا يمنعه جبل وعر أو أملس من تتبعها والقضاء عليها، وهو في كل ذلك يصور معركة الحياة والموت بين الإنسان القوي بفعله، والحيوان القوي بجسده، ثم حكم الدهر على ذلك الحيوان بالموات، كما يحكم على كل شيء بالفناء"^(٣٤).

إن ثنائية الحياة مع الموت تشكل فكراً أيديولوجياً صرفاً تبناه الإنسان منذ أمد طويل، وشاعرنا هنا أخذ يترقب مصائر الأحياء على يد الزمن، فالمصير الذي انتهى إليه الوعل، هو المصير الذي انتهى إليه المرثي، وهو نفسه الذي سينتهي إليه الشاعر بعد.

فمسألة الحياة والموت إذاً، كامنة في كنه العقل البشري، بل هي محيرة له منذ أمد طويل، "ولعل أشدّ وجوه الزمنية غوراً في الذات الإنسانية، وفي علاقة الإنسان بالكون والطبيعة، أن تكون تجربة الموت"^(٣٥)؛ لذلك فإن محاولة أحياء الطبيعة في أن يُعين بعضها بعضاً، ما هي إلا محاولة جادة منها لتجلدها أمام الزمن، ولتقهره، فالوعل الكاسب بذل كل طاقة ممكنة ليُبقي الوعل المسنّ على قيد الحياة، وهياً نفسه لذلك من جانين: أحدهما يتمثل في دفاعه عن الوعل شتاءً، وهيئة أسباب الحماية والرعاية له، والآخر يتمثل في تزويده بالطعام. وهذا اللون من التعاون بين أحياء الطبيعة يهدف إلى تشكيل قوة مضادة للزمن من أجل البقاء، فالتحدي بينها وبين قوى الطبيعة قائم منذ الأزل، والصراع بين هذه القوى مجتمعة مع الزمن هو صراع وجود. فمن موازين الطبيعة أن تجتمع هذه

الأضداد؛ لتستمر الحياة، ويعمر الكون.

إن الزمن منح الوعل فرصة التحرك في الحياة، وهياً له بعض جوانبها حتى بلغ مستوى العجز والهدم، وتركه وحده هائماً يبحث عن مصيره المجهول، فكان أن صادف وعلاً محدودب الظهر جائعاً يسعى لكسب قوته، فأخذ هذا الكاسب يحمي شيخه بقدر ما تتوافر له أسباب الحماية؛ لأن هذا الوعل الكاسب هو هَرَمٌ أيضاً، واختار الشاعر زمنين يتم فيهما فعل العون والمساعدة وهما الشتاء، وفيه تتعرض الأحياء لبعض العوامل التي تحدثها الطبيعة كالجوع والعري، والصيف الذي تعجز فيه هذه الأحياء المُسنّة عن إعالة نفسها، وفي كلتا الحالتين نجد الوعل يقدم لشيخه نوعين من المساعدة: الحماية شتاءً، والإطعام صيفاً، حتى لكأن هذه المساعدة غدت نذراً اتخذ الوعل عهداً عليه. وقد يظن ظان أن هذه المخلوقات لا يقوم بينها ما يشبه التعاون والائتلاف كما هو الحال عند الآدميين، ولكن ما بدا من سلوك فعلي قائم بين الوعل المسنّ وشيخه يقود إلى إدراك طباع هذه الحيوانات، فلقد جاء أن الوعل "في طبعه البرّ بأبويه، وذلك أنه يختلف إليهما بما يأكلانه، فإن عَجَزَا عن الأكل مضغ لهما وأطعمهما"^(٣٦). غير أن هذه الحماية التي أبقت الوعل حيّاً، كانت عاملاً مهماً من عوامل الهدم التي آل إليها الوعل فكان طعاماً مستساغاً لكائن آخر وهو الصياد الذي كانت على يده نهاية الوعل.

إن محاولة إعادة بناء الذات التي أحدثها الوعل لشيخه كما اتضح في المشهد الفني السابق، جاء القانص ليُحدث فيها خللاً من نوع خاص، فالقانص هو الآخر الكائن الحي الذي يشكل مع الوعل ضديّة في الوجود، ومادام الوعل طعاماً للقانص، فإن عملية إنهاء وجود بعض الأحياء قائمة، ولعلنا ندرك أن ظهور الوعل المسنّ أثار عجب القانص الذي كان من ديدنه هو الآخر أن يقضي على هذه الأحياء وهي في مقتبل عمرها، وقضاؤه

عليها لم يكن عَرَضاً بقدر ما كان أمراً واقعاً تفرضه حتمية الصراع من أجل البقاء، وغياب الوعل عن أعين الرقباء أثار شيئاً من التساؤل في ذاكرة الصياد (فلما رآه قال لله من رأى)، ذلك لأن في مخيلة الشاعر اعتقاداً يقضي بزوال هذه الأحياء في سن مبكرة، وجواب الشرط الذي تبناه فضول الشاعر والصياد معاً كان مقترناً برؤية القانص البصرية، حتى لكأن وجود الوعل المسنّ أملى على القانص هذا اللون من العجب الساخر، وهذا يعني أن جدلية الوجود في رأي الشاعر تقضي بأن لا وجود لهذه الأحياء في الحضور الزماني والمكاني الذي يعتقده الإنسان، فقد يتحتم على الأحياء الأخرى معنى اللاوجود في حال وجود الإنسان على مسرح الحياة، غير أن الوعل في نظر القانص أظهر تحدياً واضحاً للوجود كله حين بقي على قيد الحياة وقتاً طويلاً من الزمن. فهذه المشاهد الحياتية لأحياء الطبيعة التي أحكم الشاعر صورتها في الوجود الزمني ليست إلا انعكاساً واقعياً لرؤية الشاعر ذاته المتمثلة في الماضي والحاضر والمستقبل، نظر إليها من خلال تصارع قوى الطبيعة مع هذه الأحياء وبخاصة تلك التي يرى فيها الجاهليون قدرة فائقة على مقارعة الأهوال، وليس أقوى على ذلك من صورة الوعل الآمن في تلك التيهورة. والصورة القصصية عند الجاهليين كما يقول يوسف خليف "حيوان آمن في سربه أو في معقله، ثم يتيح له القدر صائداً تارة يكون إنساناً، وتارة يكون جارحاً من الطير يتربص به حتى إذا أمكنته الفرصة انقض عليه فأورده موارد الهلاك" (٣٧).

إن صراع البقاء لدى أحياء الطبيعة منوط بما تفرضه الأقدار من خطوب، وهو صراع يعتمد على قدرة الكائن على مقارعة أحداث الدهر، ونجد ذلك واضحاً في محاولة القانص إنهاء حياة الوعل، واتخاذ طعاماً لشيخه الذي انقطع عنه غيث السماء، والقانص يشكو هو والناس جميعاً شحَّ الأنواء وجَدَبَ الأرض، إذ ليس لهم ما يقيم أودهم سوى

استثمار الطاقات الكامنة في ذواتهم، من مثل انتزاع وسائل العيش باستخدام القوة كما فعل القانص. وأمام هذه المواجهة التي يتجلى فيها شح السماء "يتحول المطر رمز الخصب والحيوية الذي ينبثق فجأة حين يسود الموت إلى متخلل جذري على صعيد بنية القصيدة ووعي الشاعر الجاهلي" (٣٨). وصيغة التمني التي يشهدها البيت (لَوْ أَنَّ كَرِيمِي صَيْدَ هَذَا ...) توحى بإعطاء القانص أولوية القيام بشؤون شيخه، وتأمين إعاشته، وأنه كذلك في وضع طارئ لا يستدعي التريث لتنفيذه، واكتفاء القانص بإعالة شيخه جعله الشاعر حالا خاصة، لا ترتبط بإغاثة أنواء السماء، فالمهم لدى القانص هو إطعام شيخه. ولكي تتحقق هذه الأمنية، لا بد من توافر إجراءات عملية يقوم بها للحصول على الوعل /الصيد الثمين، فقد أخذ يطارد الوعل من كل جانب، ويحيط به من كل جهة (أطاف به) ، وعملية التطواف هذه تستلزم مجموعة من المهارات التي ينبغي على القانص استخدامها، فقد تربص بجذر، وخطط بوعي، حتى أهدف له الوعل وتمكن منه فرماه بسهم عريض حاد النصل. وما إن تحقق هدف القانص حتى أسرع لمناداة أخيه الشيخ، فخفف إلى الوعل مسرعا واجتز رأسه، وفي هذا الإجراء صورة حركية متميزة، قد تكون منبثقة عن جوع أو فاقة، وهذه الصورة قائمة في الأفعال (نادى، طار، واجتز الذي ناب عنه مصدره)، فالمناداة دلالة الحصول على شيء ثمين، والطيران حركة اقتناص متكاملة، وعملية اجتزاز الرأس وقطعه بمهارة كالجزار دليل آخر على الوضع المعاشي المتردي للقانص وشيخه معا، ذلك أن الطعام أثار فضول القانص وشيخه حتى أصيبا بذعر تمثل في أن كلا منهما أخذ يبادر إلى نهب ما تيسر له من لحم الوعل.

إن لجوء القانص إلى هذا الفعل الذي كلفه جهداً كبيراً، يترجم لنا مقدار عناية مخلوقات الطبيعة المتجانسة من جانب، ومدى توحدتها لمواجهة القدر الذي يهدد

وجودها. وهذا أمر يستدعي الإشارة إلى وجود توازن في الطبيعة يقوم على المفارقة تارة، وعلى المقاربة تارة أخرى. فقد رأينا الوعل يَجْهَدُ في إغاثة شيخه شتاءً وصيفاً، وهذه الصورة مماثلة تماماً لصورة القانص الذي جَهَدَ هو الآخر لتأمين الطعام لشيخه، فالوعل الشيخ ما فتئ يشعر بالأمن والاستقرار، حتى قذف به الدهر فغداً طعاماً للقانص وشيخه! وهذا التضاد القائم بين الأحياء، يرمي إلى إثبات أن منطق القوة هو المعيار الفاعل الذي يتحكم بالأحياء، فالبقاء للأقوى أو للأصلح، وهذا الوجود المستند إلى القوة يشكل مع الطبيعة تلاهماً وجودياً للتخلص من الضعفاء فيها، فتظفر بالطهر والنقاء، ولأجل ذلك، فقد يكون المصير الذي واجهه المرثي/ أخو الشاعر على يد الأفعى موازياً تماماً لمصير الوعل المسن على يد القانص، وهكذا فقد رأينا أن من "عادة القدماء أن يضربوا الأمثال في المرثي بالملوك الأعزة والأمم السالفة والوعول الممتعة في قُلل الجبال... والنسور والعقبان والحيات لبأسها وطول أعمارها"^(٣٩).

١/٣

أما مقطع الأمومة، فقد يتمثل للوهلة الأولى بحجم المسؤولية الملقاة على عاتق الأم تجاه الأبناء، وبدت هذه المسؤولية واضحة من خلال حرص اللقوة على تأمين الطعام لفرخيتها.

ويأتي هذا المقطع بعد أن انتهى الشاعر من طرح مشكلة الوعل المسن، والمصير الذي واجهه على يد القانص، ثم عطف حال اللقوة وما تكابده في سبيل فرخيتها، على الوعل الذي انتهى به مصيره إلى الهلاك والموت، وأراد الشاعر بذلك كما يقول الشارح: (أعيني لا يبقى على الدهر فادر، ولا فتحاء الجناحين)^(٤٠). فعدم خلود هذه الأحياء

واضح في النص كما يشير النفي (لا يبقى.....).

واللِّقوة هنا، تمثل، من خلال التضحية المتميزة التي قدمتها، أعلى درجات الأمومة والحنان على فرخيتها، فهي فتحاء الجناحين مسترخيتهما، وهذا الاسترخاء في الجناحين إشارة إلى شدة عطف هذه الأم، فهي ترخي جناحيها لتضم تحتها فرخيتها الطفلين، تماما كما تفعل الأم الرؤوم/ الإنسان حين تمد ذراعيها فتستقبل بهما طفلها أو ولدها، وهذه الحركة التي تقوم بها اللقوة تشير كذلك إلى شدة حرصها على حماية فرخيتها، والذود عنهما في كل آن، وقد تمثل هذا الحرص في سعيها الدائب لتأمين الطعام لهما.

ولعل ما رآه الشاعر من سلوك فعلي لهذه اللقوة تجاه فرخيتها أمر استدعى عجبه واستثار دهشته، فهي تقوم بتأمين فرخيتها بما تقتنصه من لحوم الأرناب طعاماً لهما، وهذا الطعام ليس سوى الزاد الذي تنزود به الأسرة إذا جاز لنا أن نطلق هذا المفهوم على جنس الطير بوصفه كائنا حيا لا يختلف كثيراً في تدبير شؤونه عن الإنسان. فاللقوة/ الأم تستشرف المستقبل، فتحاول أن تحمي فرخيتها من كل عابث بمصيرهما، أو من كل خطر يهدد حياتهما، لذلك بالغت هذه الأم بالإكثار من اقتناص الأرناب، وجعل لحومها فراشا لفرخيتها، يتوسدانه لوفرتة، ومن يتوسد شيئاً كهذا يعني أنه قرير العين به، وقد يحسن الافتراض هنا من خلال مكابدة اللقوة/ الأم أن الزمان ربما قد جار عليها فأهلك الزوج/ الأب وتركها وحدها تصارع الحياة، فراحت دون ملل تكد لتأمين فرخيتها من جور الزمن، والذي يبدو أن نشاط هذه الأم الحنون في التقاط الطعام والرزق كان فريداً من نوعه، ويؤكد هذا وفرة الطعام من لحوم الأرناب وقلوب الطير الذي كان لكثرتة كنوى التمر الملقى على الأرض، ولعل وفرة قلوب الطير لدى الأم يشكل مقارنة مع وفرة حصول الناس على التمر. فبغات الطير صيد يسير لهذه الطيور القوية، كما هو الحال في

سهولة حصول الناس على التمر.

إن التزوُّد بأنواع الطعام بهذه الوفرة، ينبئ عن إحساس اللقوة الأم بخاطر يهدد حياة فرخيها، لذلك كانت بصيرة بحال الدهر، وانقلاب الزمان، وحرصت على الإكثار من مخزون الطعام في الوكر/ البيت، لتجابه نوائب الدهر، ولقد جانس الشاعر بين قلوب الطير المتناثرة هنا وهناك في وكر اللقوة، والتمر الذي كان يؤكل على بعض المآدب عند إقامة الولائم والدعوة إلى الطعام لإثبات صفتي الإيثار والتضحية.

والأمومة عند اللقوة تصل درجة حادة من التميز في الوفاء والحرص على فرخيها، فقد استشعرت أن ما في وكرها من لحوم الأرناب، وقلوب الطير قد لا يكفي مؤونة فرخيها، فراحت تبحث عن مخزون أكبر من الطعام مما في الوكر، فرأته وفيراً في غزالٍ جائم.

إن تفاني اللقوة في الأمومة، جعلها تقدم لونا آخر من ألوان التضحية، فهي كما أسلفنا لم تكتف بما جمعت من لحوم الأرناب وقلوب الطير، بل تجاوز ذلك فراحت تبحث عن كم هائل من الطعام وجدت خطورته في غزال جائم، قادها إليه أمران وهما: شدة عاطفتها نحو فرخيها وبهذا تجسد موقف الأم المثال، والآخر توجسها خيفة مما تجلبه نوائب الدهر من مِحْنٍ قد تحل على مخلوقات كثيرة، فهي إزاء هذا وذاك شديدة الحرص على أن تنظر إلى ما سيخبئه لها الدهر من ويلات، فهي تواكب الحاضر وهي عنه غير راضية، و تستشرف المستقبل بحذر شديد وتعمل على درء كل ما يهدد حياة فرخيها، وقد أعدت نفسها لمجابهة أي مخاطر لتحقيق غايتها، غير آبهة بالتأنج، صارفة النظر عن حجم المعاناة، حتى لكأنها تشعر بأن ثمة خطراً ما يهدد وجود فرخيها، لذلك وجدت بغيثها في غزال آمن يجثم على الأرض. ولعل هذا النوع من الصراع القائم بين أحياء

الطبيعة ينفي صفة الأمن والاستقرار، فالكائن الحي الذي يجد نفسه في مأمن قد يداهمه الخطر في كل حين، كما هو الحال عند هذا الغزال الذي هددت اللقوة حياته فأقضت مضجعه، وحولت حياته من الطمأنينة إلى الذعر الدائم، في حين أن الغزال أكبر حجماً من اللقوة، لكن الغلبة تكون دائماً للأقوى، ويؤكد هذا ما ذهبنا إليه حين رأينا فعل الحية بالمرثي، وفعل القانص بالوعل المسن، فالنصر يعود للقوي.

إن المكان الآمن الذي يعيش فيه الغزال بقرب ظبية وجدت الأمان إلى جانب شجيرات ترتع فيها، تحول بشكل مفاجئ إلى خطر داهم، فلم يعد المكان ذا قيمة إذا لم يجد من يعيش فيه الأمن والحماية، ففي الحال التي وقع فيها بصراً اللقوة على الغزال حتى انقضت عليه بصورة خاطفة، كان الموت يفجأ هذه الأحياء بغتة كما هو الحال عند المرثي، والوعل المسن، غير أن القدر كان أسرع من فعل اللقوة، فبدل أن تنتهي حياة الغزال على يد اللقوة، فإن الموت عاجل اللقوة نفسها فخرت مغشياً عليها حين ارتطم جناحها على حرف ناتئ في الجبل قبل أن تصل إلى اختطاف الغزال وإنهاء حياته.

وهكذا يقودنا اعتقاد بأن كل من يظن أن المكان قادر على حماية من يعيش فيه، فهو اعتقاد خاطئ؛ لأن الأمن أو عدمه ليسا متعلقين بشكل أو بآخر بالواقع الفيزيائي للمكان، بقدر ما يكونان متعلقين مباشرة بإرادة الدهر، وثقل الزمن. فالمكان الذي يعيش فيه المرثي، لم يحمه من لدغة الأفعى التي مات بها، والتهورة في ذلك الهوي السحيق، لم تحم هي الأخرى الوعل المسن من سهام القانص. وكذا كان حال اللقوة، فقد خرجت من وكرها يحدوها أمل كبير بتأمين طعام وفير لفرخيها، وفي نفسها رغبة جامحة لتحقيق هذا الهدف تجسداً لمواصفات الأم الرؤوم، فقد رسمت هذه اللقوة/ الأم خطة طويلة الأمد بحيث تكفل لفرخيها مواصلة العيش باطمئنان، لكن المنية كانت لها بالمرصاد، فقد قادها

القدر إلى الموت حتى ينتهي الصراع الذي كان منتظراً بينها والغزال، والقدر كذلك اختزل ما كانت ستقوم به اللقوة من طاقة وجهد، فصادر إرادتها دونما تحقيق للهدف. ولذلك كان العرب في جاهليتهم "يضيفون النوازل إلى الدهر، والنوازل تنزل بهم من موت أو هرم، فيقولون : أصابتهم قوارع الدهر وحوادثه، وأبادهم الدهر، فيجعلون الدهر الذي يفعله، فيدمونه ويسبونهُ"^(٤١).

لقد جعل القدر الشُّمراخَ الرابضَ على كتف الجبل قوة عاتية في وجه اللقوة، فصدها عن تحقيق هدفها المرجو، في حين أن الشمراخ ذاته الذي كان سبباً في إيذاء اللقوة، كان ملاذاً آمناً للغزال الجاثم، ولعل انقضاء اللقوة على هذا النحو من السرعة لاقتناص الغزال كان بسبب حدة أمومتها وعزمها على أن تساهم في تجدد الحياة من خلال رعايتها فرخيها، ولكن القدر شاء أن يبقى الغزال جاثماً مطمئناً لا يتهدهده خطر، وأراد أن يُنهي حياة اللقوة/ الأم. فبمقدار ما كان الغزال هدفاً سامياً لللقوة، كانت اللقوة هدفاً طبيعياً لإرادة الدهر. فاللقوة في الأسفل، والوعل في الأعلى، والمكان على الرغم من تضاريسه التي أوهمت هذين المخلوقين بالحماية، إلا أنه لم يمنع الموت من أن يصل إليهما؛ فالموت سلاح الدهر الماضي، ونجاة الغزال من هذا الخطر المتمثل باللقوة يدل من وجهة نظر أسطورية على أنه "حيوان طوطمي مقدس عند الجاهليين، تُعمل له التماثيل، ويوضع في محاريب الملوك، ويُناح عليه إذا مات، ويُحرق من يقتله، ويُعتفى به إذا سنح أو برح، ثم هو حيوان لا يذكر الشعراء الجاهليون أنه صيد على كثرة حديثهم عن الصيد"^(٤٢).

فالموت الذي أنهى وجود اللقوة كان بسبب شمراخ الجبل الذي ارتطمت به، وليس هو سوى عنصر جامد خيب آمال اللقوة/ الأم التي تتحرك في الزمان والمكان، وعلى هذا

النحو، فإن الدهر يسخر الطبيعة الجامدة والمتحركة للنيل من أحيائها، وقد تحققت إرادته من خلال ما أحدثته الحية، والقانص والشمراخ. وقد يتبين من هذا أن "عقدة القصة هي الصخرة التي اعترضت اندفاع قوة الصقر؛ وهي تماثل واقع الحية التي نهشت أبا عمرو أخوا صخر الغي، فعطلت اندفاعه في الحياة"^(٤٣).

إن الأمومة الحقة التي ترجمتها اللقوة واقعاً عملياً، وما كان يَمُور في خيالها وأحلامها، انتهى عند أقدام ذلك الشمراخ الذي غيب حضورها، فغدت خائبة مهيضة الجناح، مندثرة الأحلام. والصياح الذي قامت به اللقوة بعد هذا الحادث المفجع صار هماً ذاتياً انفردت به وحدها دون شريك، فجناحها الذي بات يتمايل جيئةً وذهاباً كأنه مخراق لاعب تتقاذفه عوامل الطبيعة، هو الآخر قد خسر كل وظائفه العضوية حتى لم تعد اللقوة قادرة على الطيران ثانية والعودة إلى فرخها علةً هذه التضحية. وبقيت اللقوة على هذه الحال تصرصر لانكسار جناحها، وفقدت كل طاقتها، حتى غدا بعضها ليس منها. ونتيجة لهذا الحدث، فقد "أصبح القوي عاجزاً عن إسعاف نفسه، فهو بحاجة إلى غيره. إن العقاب التي كان صوتها مُرعباً غدت تطلب النجدة والعون بصوت يعلن عن الضعف والانهيار"^(٤٤). وإذا جاز لنا أن نبحت في البعد النفسي لهذه اللقوة الأم، فإننا ندرك مدى العلاقة الكامنة في نفسها تجاه فرخها الوحيدين، فهي بين ذلك الرجاء الخائب في العودة إلى وكرها حيث فرخاها ينتظرانها بجرارة ملتهبة، وبين ما تتوقعه من مصير مظلم لها وفرخها على حدٍ سواء، فقد طوّح الزمان بآمالها بعيداً عن حلمها المتوقع، وشأها حين خرجت من جوى وكرها تبغي الجنا، كان شأن أي أم تعقد أمل العودة إلى أطفالها، وكذلك كان حال فرخها يرقبان مجيئها وهي محملة بالزاد، ولكن أي عودة تلك؟! وأي مصير ينتظره الفرخان؟!!

ب/٣

لقد أودى الزمن بالفرخين بعد رحيل الأم إلى مصير مجهول، فلا معيل، ولا مولى لهما يرعى شؤونهما، فقد أصيبا بعلّة اليتيم التي لا شفاء لها، وفي هذه اللحظة الزمنية يبدأ صراع الأحياء وهم صغار مع الزمن، وحال هذين الفرخين شبيه بحال الأطفال اليتامى. فكم طفل لا يزال في مهده ماتت دونه أمه، وتركته يقارع الزمن وأهواله! فالأطفال في هذا الواقع تجتاحهم عواصف الضياع. وغياب اللقوة / الأم عن فرخيها يعني فقدان أي أمل لهما في الرعاية، ولا يتوقف الأمر عند غياب الرعاية وحسب، بل غياب الحنان بكل ألوانه، ومن هنا تبدأ المعاناة والمكابدة التي تشكل الخيوط الأولى للضياع بمعناه الكامل.

فحين تُترك الصغير بلا راعٍ، يأتي الإهمال المطلق بظلاله الثقيلة فيلازمه قبل أن يعرف أي معنى للحياة، وكلمة (ترك) على البناء للمجهول تشير إلى فعل الدهر بإحداث عملية الهدم والضياع لمثل هذه الفئة المستضعفة التي لا حول لها ولا قوة، فلم يكن ثمّة مأوى آمن لهذين الفرخين سوى ذلك الوكر/ الإرث الوحيد الذي خلفته لهما الأم، وهو الذي يتشكل فيه نسيج الوطن الصغير، قبل أن يقذف بهما الزمن لشق سبل الحياة المجهولة. فالوكر/ الوطن الصغير الذي تركته اللقوة، لم يعد ملكاً لفرخيها، فقد يرحل هذان الفرخان عن هذا الوطن الذي تربيا فيه، وقد يعيشان غريبين عنه بالطرد من قوة عاتية أو بالتهجير؛ لأن كل شيء منافٍ للحقيقة متوقع في غياب الولي أو الراعي. ولعل الدهر، أو من يتحرك في مداره هو أكبر مساوم في إحداث هذا التغيير، ثم يكبر هذان الفرخان، وتكرر معهما المأساة، فتبلغ درجة حادة من التعقيد حين يرى الفرخان نفسيهما بأههما وسط مستجدات حياتية موعلة في التنكير، فهما في (بلدة)، (لا مولى) لهما، (ولا

عند كاسب)، وكل هذه المتغيرات الطارئة ستقف بصلافتها اللاأخلاقية أمام براءة هذين الفرخين/ الطفلين. فالبلدة وهي منسلخة عن التعريف، تولد لدى الأحياء هاجس التشتت وضياع الهوية، ثم تعزز فيه روح اللانتماء؛ لأن الكائن الحي أياً كان، لا يكاد يجد طعاماً للحياة إلا إذا كان مستقراً آمناً في وطن يحميه، ويوفر له الأمن والرعاية، وفي غياب المولى ينقلب الآخرون إلى رموز من الشر، ينتزعون حقوق الضعاف، وقوت الأيتام، والكاسب يشكل رمزاً آخر من رموز القهر لهذه الفئة المستضعفة فيحرمها حقها، ويمنع عنها حريتها، ويفرض عليها كل أنواع التسلط والخنوع.

وهكذا كان حال الفرخين، يعيشان في ضياع كامل، إذ ليس ثمة عيش كريم والكائن مقهور مهدد، فلا وطن، ولا مولى، ولا كاسب.

ومن خلال استكناه العلاقات السياقية التي تفرضها الدلالات اللغوية في النص، فقد يشكل هذان الفرخان رمزاً للشاعر وأخيه المرثي، خاصة وأن غرض القصيدة هو الرثاء، ومن يدري عن حال الشاعر وأخيه، فقد يكونان يتيمين كما حصل للفرخين، فقدأ أمهما وهما طفلان، وتركا وحدهما يصارعان القدر، حيث لا مولى، ولا كاسب لهما. فالشاعر أسقط طفولته وطفولة أخيه على بعض أحياء الطبيعة، واختار فرخي العقاب معادلاً موضوعياً، فالفرخ شبيه بالطفل، كلاهما يحتاج إلى حضانة ورعاية، فالطفل لا يستطيع أن يدير شؤون حياته بنفسه، لعدم قدرته على ذلك، وكذا حال الفرخين، فهما يحتاجان إلى من يطعمهما ويعني بهما، وهذا المشهد الذي قد يؤول بصاحبه إلى الضياع، يذكرنا بيت الحطيئة الشاعر حين سجنه الخليفة عمر بن الخطاب، وترك أبناءه دون مولى، ودون كاسب :

ماذا تقول لأفراخٍ بذي مَرخٍ زُغِبِ الحَواصِلِ لا ماءً ولا شَجَرٍ

فالطفولة أياً كان نوعها وجنسها فهي تحتاج إلى عناية، ما دامت غير قادرة على أن تقيم أودها بنفسها.

ونعود مرة أخرى إلى اللقوة؛ لنرى أن التخطيط الذي كان يراودها انطلق من إصرارها على تأمين فرخيها بالطعام إلى فترة طويلة، وفي ذلك عون لهما في طول البقاء، ثم يكون الاعتماد على النفس، بعد طول أناة. هكذا كان تفكير هذه اللقوة المدبرة التي تستشرف المستقبل، وترى أن في ذلك درءاً لنوائب الدهر عن أطفالها، غير أن آمال هذه الأم تتحكم قبل أن تدرك الهدف، فلو تم لها صيد الغزال، وتخطفتها يد المنون بعد تحقيق الحلم، فإنها تموت قريرة العين، وهي مدركة أنها تركت لفرخيها الطفلين إرثاً يستطيعان به العيش قدراً من الزمن، يتقويان به إلى أن يشتد ساعدهما، ثم يعتمدان بعد ذلك على الذات.

ولكن الفرخين ما يزال يراودهما حلم عودة الأم، فهما فريخان لا ثالث لهما، وكذا الحال فالشاعر وأخوه لا ثالث لهما أيضاً (أخي لا أخا لي بعده)، وجاء لفظ التصغير (فريخان) دالاً على أنهما في هذا العمر الزمني لا يقدران على إعالة نفسيهما، فهما في حاجة إلى الرعاية قبل حاجتهما إلى الطعام والشراب، فالأمن والحماية من أولويات الحاجات المادية والمعنوية لأي كائن حي، وإثبات ذلك أن الفرخين كانا يتضوعان ببطء شديد كلما أحسّ باقتراب الفجر الذي يشي بعودة الأم كما يتخيله الإحساس النفسي التلقائي.

لقد تأزرت للفرخين مجموعة من المعطيات لكي يقوموا بهذه الحركة المشوبة بالخطر الشديد، فثم الحيرة لغياب الأم، وما ينجم عنه من أخطار في حياة الفرخين، حيث الجوع

والوحدة والاعتراب، وكل هذه الهموم ستزرع فيهما خشوعاً مليئاً بالرعب، فالتضوع الذي صدر منهما كان بسبب ما يجلبه الزمن من ويلات ودمار في حياتهما، فاقتراب الفجر وإن كان يزيح عنهما ثقل الليل وظلامه الموحش، إلا أنه سيعود من جديد حاملاً معه نذير ريح هوجاء عاتية، وتنعابُ غراب لا يضمّر إلا الشر والهلاك، وكلاهما لا ينفث إلا بنوازع الخراب، وكلاهما يهدد وجود الفرخين، فمن ربح عاصفة لا تُبقي ولا تدر، إلى غراب لا ينبع إلا بالخراب، فالفضاء الذي يحيط بالفرخين كان فضاءً موحشاً، وكل هذه الأشباح التي تتحرك بعبثية مطلقة في الزمان والمكان تتراءى أمام الفرخين اللذين أخذت آمالهما تتبدد وتندثر بالتلاشي والانذار.

إن عجز الفرخين أمام غوائل الدهر، وغياب قوتهما الجسدية والمعنوية كان عاملاً مثبطاً لكل طموح لهما، ويكون العكس تماماً لو أنّ الفرخين كانا في وضعهما الطبيعي قبل رحيل الأم، وكذلك يكون حال الإنسان في قوته وضعفه. والشاعر كان بارعاً في استخدامه كلمة (يتضوعان) ليزجها في سياق حركي بطيء، ينسجم وهاجس الخوف الذي انزع في قلوب هذه المخلوقات التي أوهنها الدهر؛ فاحتمت بالوكر/ الوطن الصغير الذي غداً نهباً تذروه الريح العاتية، ومكاناً ترتع فيه الغربان. إن شدة متابعة الفرخين بصورة حثيثة لطلوع الفجر كان انعكاساً لهواجس الرعب جراء وحشة الغربة وانعدام الحيلة، وهذه الأحداث مجتمعة تنذر الفرخين بالهلاك والفناء، فاللحظة الزمنية التي أظهرت معاناتهما تمثلت بغياب الأم وما أحدثه من الفزع، فهما إذاً وقعا أسيرين مجموعة من أحداث الطبيعة التي يسلطها الدهر متى يشاء وأنى يشاء، وليست حالة الدمار التي أصابتهما من يتم وضياع سوى نتيجة حتمية لإرادة الدهر الذي يعزو لنفسه كل شيء في الوجود، شراً كان أو خيراً. وقد يسوقنا القول بأن قصة اللقوة في قصيدة صخر الغي هي "قصة بطل انتهى نهاية فاجعة، فهذه اللقوة التي يتوسد فرخها لحوم الأرناب، وتنتثر قلوب الطير حول وكرها، تواجه القدر المرسوم الذي لا يفلت منه أحد، وينكسر بعضها

وتعجز عن الصيد، وعن العودة إلى وكرها. ويظل فرخاها العاجزان في انتظار، وهما ضحية أخرى للقدر المجهول" (٤٥).

وقد يُحيلنا النصّ - بحسب المعتقد الأسطوري - إلى تخمين يتمثل في أن المتاعب التي واجهها الفرخان، قد تكون بسبب الآثام التي جنتها اللقوة الأم حين حاولت اقتناص الغزال. ذلك لأنّ "قصة العقاب التي خاتمت غزلاً جاثماً فانقضت عليه فأخطأته وانحطم جناحها، تدل على العقاب النازل على قاتل الغزال" (٤٦)، وتأسيساً على ما يحدثه الدهر من انقلاب في أشكال الحياة جميعها؛ (فذلك مما يحدث الدهر إنه له كل مطلوب حثيث وطالب)، نرى أنّ كل ما يجلب بالأحياء من نوازل وكوارث هي من صنعه، فمن كان طالبا غيره، سيغدو هو الآخر مطلوبا للدهر، ومن ظن نفسه أنه هو الغالب والمنصور، فسيكون الآن أو غداً هو المغلوب والمقهور، ويتضح ذلك من الصور السابقة. فالمرثي، والوعل المسن، واللقوة، أحياء ركب فيها الدهر قوةً محدودة، لكنّ الدهر أفناها على يد مخلوقات قد تكون أوهن منها، وستغدو هذه المخلوقات التي كانت طالبة غيرها، مطلوبةً هي الأخرى للدهر، فتخرّ صريعة أمام سطوته.

فقصص الموت التي أوردتها صخر الغي تشعر "بالاستسلام للقدر بعد أن نسبت نكبة أخي الشاعر إلى الدهر أو الزمن الذي يرتد إليه كل مطلوب حثيث وطالب" (٤٧)، وفي ذلك إشارة واضحة إلى قوله تعالى: (يا أيها الناس ضرب مثل فاستمعوا له إن الذين تدعون من دون الله لن يخلقوا ذباباً ولو اجتمعوا له وإن يسلبهم الذباب شيئاً لا يستنقذوه منه ضَعَفَ الطالِبُ والمطلوب) (٤٨)، فالدهر المتمثل بقدره الخالق عز وجل ستعود إليه الأمور جميعها، إذ لا غالب إلا الله ، وما هذا الحكم الذي راود معتقد الشاعر سوى نتيجة حتمية للوجود، تتمثل في أن الشعراء الجاهليين "يذكرون القدر والدهر في حالات اليأس والقنوط، ويذكرون إرادة الله في حالات التأمل الهادئ" (٤٩). لذا فإن صراع الأحياء مع الحياة، هو الصراع نفسه مع الدهر الذي تنتهي إليه كل حركة من حركات الطبيعة الجامدة أو المتحركة. وهكذا نرى

أن الشعر إذا كان "في ظلال الرثاء كان الشاعر يسرد واقعة من الحياة، وكان يطيل ويعنى بالتفصيل والتحليل، ويتتبع الشخوص فيها، ويهتم بتطورها حتى ينتهي إلى النهاية التي أرادها القدر"^(٥٠)، وقد رأينا ذلك واضحاً في قصة المرثي حين ربطها الشاعر بقصة الوعل واللقوة.

وعلى هذا النحو، فإننا قد نستدل من خلال استقراء قصيدة صخر الغي بما فيها من لغة شعرية، وصور ذات دلالات موحية، على أن "الطبيعة الشعرية للعصر الجاهلي جعلت من لغة الشعراء لغة رمزية وثيقة الصلة بلغة الأسطورة، بحيث تترد أكثر الصور الشعرية إلى أصول ميثولوجية مغرقة في القدم، وتشكل الصور والتعبيرات تشكيلاً جديداً تخفي معه الينابيع الدينية التي صدرت عنها هذه الصور وهذه التعبيرات"^(٥١).

توثيق الإشارات الواردة في المتن:

١. زكريا إبراهيم، مشكلة الإنسان، القاهرة، مكتبة مصر، د.ت، ص ١٣٥.
٢. يحيى الجبوري، الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، ط٣، بيروت، مؤسسة الرسالة، ١٩٨٢، ص ٣١١.
٣. انظر القصيدة في ديوان الهذليين، نسخة مصورة عن دار الكتب، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٥، ٢ ص ٥١؛ شرح أشعار الهذليين، صنعة أبي سعيد السكري، تحقيق عبد الستار فراج، مراجعة محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، (د.ت)، ١ ص ٢٤٥.
٤. هو صخر الغي بن عبد الله الخثمي، أحد بني عمرو بن الحارث بن تميم بن سعد بن هذيل بن مدركة؛ لقب صخر الغي لخلاصته وشدة بأسه، وكثرة شره. كان أحد صعاليك هذيل المعروفين، وله مع أبي المثلّم الهذلي مناقضات ومساجلات شعرية عنيفة، فيها كثير من التفاخر والتحدي. وهو في الأغاني والشعر والشعراء (الخثمي). انظر ترجمته في الشعر والشعراء لابن قتيبة، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار المعارف بمصر، ٢ ص ٦٦٨؛ البيان والتبيين للجاحظ، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، ط٤، بيروت، (د.ت)، ٢ ص ٢٧٥؛ الأغاني لأبي الفرج، تحقيق علي السباعي وآخرين، مؤسسة جمال للطباعة والنشر، بيروت، ٢٢ ص ٣٤٥؛ المؤلف والمختلف للآمدي، تحقيق عبد الستار فراج، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، ١٩٦١، ص ص ١٣١-١٣٢؛ ديوان الهذليين، مصدر سابق، ٢ ص ٥١؛ شرح أشعار الهذليين، مصدر سابق، ١ ص ٢٤٥؛ معجم الشعراء في لسان العرب لياسين الأيوبي، ط٢، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٢، ص ص ٢٣٢-٢٣٣.
٥. نصرت عبدالرحمن، حول دلالة عمرو، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، العدد المزدوج، ١٩-٢٠، كانون الثاني، حزيران، ١٩٨٣، ص ١٨.
٦. نفسه، ص ١٠.
٧. عزالدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط٣، دار الفكر العربي، ١٩٧٤، ص ١٧٦.
٨. جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، ط٣، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، ١٩٨٣، ص ٢٥٩.
٩. عبدالرحمن بدوي، الإنسان والوجودية في الفكر العربي، بيروت، دار القلم، ١٩٨٢، ص ١٣٦.
١٠. لطفي عبدالبدیع، التركيب اللغوي للأدب (بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا)، ط١، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧٠، ص ١٣٩.

١١. عبدالقادر زيدان، التمرد والغربة في الشعر الجاهلي، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، د.ت، ص ١٦٠.
١٢. نصرت عبدالرحمن، مرجع سابق، ص ٢٠.
١٣. مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، د.ت، ص ٢١١.
١٤. فردريش، الحكاية الخرافية، ترجمة نبيلة إبراهيم، مراجعة عزالدين إسماعيل، ط١، بيروت، دار القلم، ١٩٧٣، ص ٨٦.
١٥. عبدالقادر الرباعي، الطير في الشعر الجاهلي، ط١، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٨، ص ٣٨.
١٦. سورة النساء، آية (٧٨).
١٧. أحمد الحوفي، الحياة العربية من الشعر الجاهلي، ط٤، بيروت، دار القلم، ١٩٦٢، ص ٥٠٦.
١٨. عبد المجيد عبدالرحيم، الأنثروبولوجيا علم الإنسان، القاهرة، مكتبة غريب، د.ت، ص ٩٩.
١٩. وردت هذه الصورة عند أبي ذؤيب الهذلي، حين أشار إلى أن التمام لا تدفع الموت في أثناء حلولة؛ فقال:
- وَإِذَا الْمَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا أَلْفَيْتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لَا تَنْفَعُ**
- ديوان الهذليين، ١ ص ٣.
٢٠. إبراهيم عبد الرحمن محمد، الشعر الجاهلي قضاياها الفنية والموضوعية، بيروت، دار النهضة العربية، ١٩٨٠، ص ٦٢.
٢١. نصرت عبد الرحمن، الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي الجاهلي، عمان، دار الفكر للنشر والتوزيع، ١٩٨٥، انظر ص ٤٩.
٢٢. محمد حور، رثاء الأبناء في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي، أبو ظبي، العين، مكتبة المكتبة، ١٩٨١، ص ٧٧.

٢٣. تكررت هذه الصورة عند كثير من شعراء هذيل في ديوانهم، فجاءت بقولب لغوية متعددة، من مثل: (فالدهر لا يبقى على حدثانه)؛ (تالله يبقى على الأيام ذو حيد)؛ (أرى الدهر لا يبقى على حدثانه)؛ (أرى الأيام لا تبقى كريما). وهم بهذه الرؤية الوجودية، ينفون عن العضم، والأوابد، والعفر، والآرام ... أي بقاء

- لها في الحياة. انظر في ذلك أبا ذؤيب الهذلي، ١ ص ٤، ١٠، ١٥، ١٨؛ وساعدة بن جؤية، ١ ص ١٨٣، ١٩٣، ٢٤٠، ٢٤١؛ ومالك بن خالد الخناعي، ٣ ص ١، ٢؛ وأبا حراش الهذلي، ٢ ص ١١٧، ١٦٢؛ وأبا كبير الهذلي، ٢ ص ١١١؛ وأسامة بن الحارث، ٢ ص ٢٠٢؛ وقيس بن عيزارة، ٣ ص ٧٤؛ والمتنخل الهذلي، ٢ ص ٣١، ٣٥، ٣٦.
٢٤. أحمد كمال زكي، شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي، القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٩، ص ٣٤٥.
٢٥. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط ١، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، ١٩٨٥، ص ١٨٠.
٢٦. مصطفى الشورى، شعر الرثاء في العصر الجاهلي، بيروت، الدار الجامعية للطباعة والنشر، ١٩٨٣، ص ١٣٦.
٢٧. محمد مفتاح، مرجع سابق، ص ١٩٢.
٢٨. هنري فرانكفورت وآخرون، ما قبل الفلسفة، ط ٣، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٢، ص ٢٢.
٢٩. يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ط ٣، دار الحقائق بالجزائر، ١٩٨٣، ص ٣٤٥.
٣٠. كمال الدين الدميري، حياة الحيوان الكبرى، بيروت، دار الفكر، د.ت، ١ ص ١٠٦.
٣١. مصطفى جياووك، الحياة والموت في الشعر الجاهلي، بغداد، منشورات وزارة الإعلام العراقية، (سلسلة دراسات، ١٢٣)، ص ٣٥٤.
٣٢. محمود شكري الألوسي، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، عني بشرحه وتصحيحه محمد بهجت الأثري، ط ٢، المطبعة الرحمانية، مصر، ١٩٢٤، ٢ ص ٣٣٥.
٣٣. مصطفى الشورى، مرجع سابق، ص ١٥٩.
٣٤. بشرى الخطيب، الرثاء في الشعر الجاهلي وصدور الإسلام، بغداد، ١٩٧٧، ص ٢٢٧.
٣٥. كمال أبو ديب، في الشعرية، ط ١، مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٧، ص ١١١.
٣٦. كمال الدين الدميري، مصدر سابق، ١ ص ٢٣.
٣٧. يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار المعارف بمصر، د.ت، ص ٢٧٩.

٣٨. كمال أبو ديب، الرؤى المقتنعة (نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي)، البنية والرؤيا، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ٧٧.
٣٩. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، ط ٥، بيروت، دار الجيل، ١٩٨١، ٢ ص ١٥٠.
٤٠. شرح أشعار الهذليين، مصدر سابق، ١ ص ٢٥٠، وقد وردت هذه الصورة عند أبي خراش الهذلي، انظر ديوان الهذليين، مصدر سابق، ٢ ص ١٢١.
٤١. جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ط ٢، بيروت، دار العلم للملايين، ٦ ص ١٤٩.
٤٢. نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ط ٢، عمان، مكتبة الأقصى، ١٩٨٢، ص ١١٧.
٤٣. عبد القادر الرباعي، مرجع سابق، ص ٣٤.
٤٤. نفسه، ص ٣٤.
٤٥. مصطفى الشورى، مرجع سابق، ص ١٣٤.
٤٦. نصرت عبدالرحمن، الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي الجاهلي، عمان، دار الفكر للنشر والتوزيع، ١٩٨٥، ص ٦٤.
٤٧. عبد القادر الرباعي، مرجع سابق، ص ٣٩.
٤٨. سورة الحج، آية (٧٣).
٤٩. مصطفى جياووك، مرجع سابق، ص ١٠٠.
٥٠. أحمد كمال زكي، مرجع سابق، ص ٢٥٧.
٥١. أنور أبو سويلم، دراسات في الشعر الجاهلي، ط ١، عمان، دار عمّار، ١٩٨٧، ص ١٣٦.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- الأمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر، المؤلف والمختلف في أسماء الشعراء، تحقيق عبد الستار فراج، دار إحياء الكتب العربية، عيسى الباي الحلبي، ١٩٦١.
- إبراهيم، زكريا، مشكلة الإنسان، القاهرة، مكتبة مصر، د.ت.
- أبو سويلم، أنور، دراسات في الشعر الجاهلي، ط١، عمان، دار عمار، ١٩٨٧.
- أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة (نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي)، البنية والرؤيا، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.
- أبو ديب، كمال، في الشعرية، ط١، مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٧.
- الألوسي، محمود شكري، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، عني بشرحه وتصحيحه وضبطه محمد بهجت الأثري، ط٢، المطبعة الرحمانية، مصر، ١٩٢٤.
- إسماعيل، عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط٣، دار الفكر العربي، ١٩٧٤.
- الأصبهاني، أبو الفرج؛ الأغاني، تحقيق علي السباعي وآخرين، مؤسسة جمال للطباعة والنشر، بيروت.
- الأيوبي، ياسين، معجم الشعراء في لسان العرب، ط٢، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٢.
- بدوي، عبدالرحمن، الإنسان والوجودية في الفكر العربي، بيروت، دار القلم، ١٩٨٢.
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، ط٤، بيروت.
- الجبوري، يحيى، الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، ط٣، بيروت، مؤسسة الرسالة، ١٩٨٢.

- جياووك، مصطفى، الحياة والموت في الشعر الجاهلي، بغداد، منشورات وزارة الإعلام العراقية، (سلسلة دراسات ١٢٣)، ١٩٧٧.
- الحوفي، أحمد، الحياة العربية من الشعر الجاهلي، ط٤، بيروت، دار القلم، ١٩٦٢.
- حور، محمد، رثاء الأبناء في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي، أبو ظبي، العين، مكتبة المكتبة، ١٩٨١.
- الخطيب، بشرى، الرثاء في الشعر الجاهلي و صدر الإسلام، بغداد، ١٩٧٧.
- خليف، يوسف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار المعارف بمصر، د.ت.
- الدميري، كمال الدين، حياة الحيوان الكبرى، بيروت، دار الفكر، د.ت.
- ديوان الهذليين، نسخة مصوّرة عن دار الكتب، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥.
- الرباعي، عبدالقادر، الطير في الشعر الجاهلي، ط١، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٨.
- زكي، أحمد كمال، شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي، القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٩.
- زيدان، عبدالقادر، التمرد والغربة في الشعر الجاهلي، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، د.ت.
- السّكّريّ، أبو سعيد، شرح أشعار الهذليين، تحقيق عبد الستار فراج، مراجعة محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة.
- الشورى، مصطفى، شعر الرثاء في العصر الجاهلي، بيروت، الدار الجامعية للطباعة والنشر، ١٩٨٣.

- عبدالبدیع، لطفي، التركيب اللغوي للأدب (بحث في فلسفة اللغة والاستطبيق)، ط ١، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧٠.
- عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ط ٢، عمان، مكتبة الأقصى، ١٩٨٢.
- عبد الرحمن، نصرت، الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي الجاهلي، عمان، دار الفكر للنشر والتوزيع، ١٩٨٥.
- عبد الرحيم، عبد المجيد، الأنثروبولوجيا علم الإنسان، القاهرة، مكتبة غريب، د.ت.
- عصفور، جابر، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، ط ٣، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، ١٩٨٣.
- علي، جواد، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ط ٢، بيروت، دار العلم للملايين، د.ت.
- فرانكفورت، هنري، ما قبل الفلسفة، ط ٣، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٢.
- فون ديرلاين، فردريش، الحكاية الخرافية، ترجمة نبيلة إبراهيم، مراجعة عزالدين إسماعيل، ط ١، بيروت، دار القلم، ١٩٧٣.
- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر.
- القيرواني، ابن رشيقي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط ٥، بيروت، دار الجيل، ١٩٨١.
- محمد، إبراهيم عبد الرحمن، الشعر الجاهلي قضاياها الفنية والموضوعية، بيروت، دار النهضة العربية، ١٩٨٠.

- مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط ١، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، ١٩٨٥.
- ناصف، مصطفى، دراسة الأدب العربي، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، د.ت.
- اليوسف، يوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ط ٣، دار الحقائق بالجزائر، ١٩٨٣.