

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



مجلة علمية محكمة تصدر عن عمادة البحث العلمي بجامعة البنات الأردنية الأهلية

جمادى الأولى ١٤١٨ هـ / أيلول ١٩٩٧ م

المجلد ١ / العدد ٣

هيئة التحرير

رئيس التحرير

أ. د. فهمي جدعان

أمين التحرير

أ. د. محمد حُور

أ. د. علي عبد الهادي

إ. د. وديع العبد

د. فوزي العكش

د. فارس بدوي

د. علي حجّاج

كل ما وزد في هذا العدد من مجلة « البصائر » يعبر عن وجهات نظر الكتاب أنفسهم، ولا يعبر بالضرورة عن وجهات نظر هيئة التحرير، أو سياسة جامعة البنات الأردنية الأهلية

المراسلات باسم رئيس التحرير
مجلة البصائر
جامعة البنات الأردنية الأهلية
ص / ب (٩٦١٣٤٣)
عمّان (١١١٩٦) - الأردن

الاشتراك السنوي في المجلة

١ - الأردن :

أ - للأفراد : (٥) خمسة دنانير أردنية
ب - للمؤسسات : (١٠) عشرة دنانير أردنية

٢ - الخارج :

أ - للأفراد : (١٠) خمسة دنانير أردنية
ب - للمؤسسات : (٢٠) عشرة دنانير أردنية

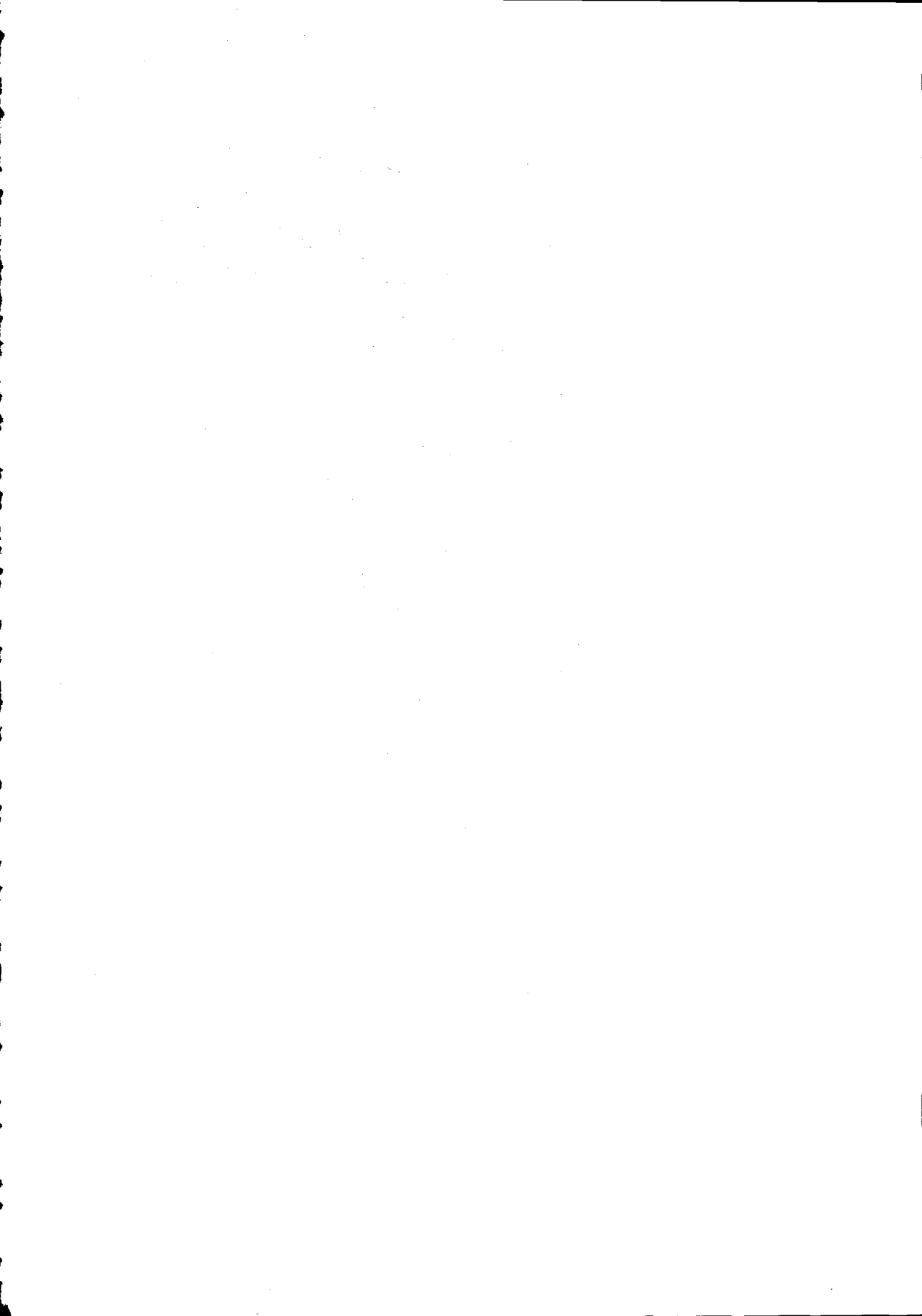


المحتوى

- البحث عن الذات : قراءة في معلقة طرفة د . ماجد جعافرة ٧
ابن العبد
- مي زيادة ناقدة د . أحمد موسى الخطيب ٣٤
- أثر الفكر الدارويني في البحث اللغوي د . عبد الله أحمد إسماعيل ٧٠
العربي الحديث
- وسائل الإعلام الأمريكية والصورة العربية د . تيسير أبو عرجة ١١٣
- تقويم البرامج التدريبية بوحدات القطاعات د . نادر أبو شيخة /
الحكومي والخاص في الأردن د . مروة كامل أحمد ١٥٩

القسم الإنجليزى

- 5 J. Al - Dabbous Using Discourse Analysis to Remediate Native Arabic Speakers' Errors In Learning English As Foreign Language
- 38 A. H. Hajjaj Problems in Technical Translation: an Example from Dentistry
H. Al - Jarrah



البحث عن الذات

قراءة في معلقة طرفة بن العبد

د. ماجد الجعافرة
كلية الآداب - جامعة اليرموك

ملخص

يبدو طرفة في معلقته شاباً قوياً معتزلاً بفتوته وانتمائه إلى قبيلته ، محباً للحياة ، مقبلاً عليها ، ناظراً إلى الموت على أنه المنعص لصفوها ، ولهذا فهو يحاول استباقه والتربع على كرسي الدنيا بما فيها من ملذات .

واللذة الكبرى التي كانت تشغل باله هي الوصول إلى سلطة القبيلة ، وإحداث التغيير فيها ولو بالقوة ، ذلك التغيير نحو مجتمع مستقر متحضّر يكون هو سيده ، ولكنه اصطدم بعقبتين كبيرتين الأولى صغر سنه - مما جعل المجتمع يزورّ عنه ، والثانية عوزه وفقره وهما عاملان شكلاً عائقاً كبيراً أمام محاولته الوصول للسلطة في القبيلة ، فكانت النتيجة أن تهاوت أحلامه مرة واحدة وترك أمر التغيير إلى الزمن ، بعد أن فشل في إقناع المجتمع بشخصه .

* أعدت هذا البحث بدعم من عمادة البحث العلمي بجامعة اليرموك (الأردن) .

Abstract

Tarafa showed himself in his Mou'alaka youth, strong, and proud of his strength, youthfulness and his tribe. He showed himself, also, as lover of life, going for it and looking at death as turbulence of its purity. Therefore, he tried to avoid death and sit on the chair of life enjoying its bounty pleasures.

Holding authority over his tribe, was the grand pleasure he was going after, in order to perform a change in it, even by force. He was looking for upgrading his tribe to a settled and civilized society, in which he is the master. In his search for that goal, he was confronted by two big obstacles, the first obstacle was his young age, which made his society to neglect him, and the second obstacle was his poverty and need.

The two obstacles failed him to hold authority over his tribe, thus his dreams were vanished, once and all. But he trusted change to time, after he trusted change to time, after he failed in convincing his society with himself.

مقدمة

لاقت معلقة طرفة استحساناً كبيراً عند القدماء والمحدثين ، فوصف ابن سلام الجمحي طرفة في طبقاته بأنه أشعر الناس واحدة^(١) . وكثيراً ما نلاحظ القدماء يطلقون على معلقته ألفاظاً توحى بتمييزها وتفرزها ، كقولهم أفضل الناس واحدة^(٢) أو هو أجودهم طويلة^(٣) وهكذا .

وتباينت وجهات نظر المحدثين حولها ، نظراً لما تتميز به القصيدة من رؤى مختلفة في الحياة والمجتمع والكون . عدّها كمال أبو ديب نصّ التوتّر المطلق بين الشهوة للانتماء واستحالة الانتماء ، بين رغبة الدخول في طقوس القبيلة والتشترق داخل عالمها ، وتحقيق المكانة والسؤدد من خلالها وفي إطار نظام القيم الاجتماعية والفكرية الذي به تحيا وبه تدير وجودها ، وسعير التبريح الداخلي الذي يصعقه التناقض المطلق بين هذا النظام المصنوع اجتماعياً والمتمثل لمصالحة عملية مع الوجود وبين الحقيقة الكلية الباهرة التي تخلق قيمها الخاصة بها : الموت^(٤) .

ويرى فيها مصطفى ناصف تفكير طرفة ، الشاعر الشاب الذي يريد أن يكتشف فكرة المصير التي تطرق وجدان الشعوب^(٥) . وإن المجتمع في رأي طرفة هو تعاقد مضمّر بين الناس على تجاهل مشكلة المصير^(٦) .

وتلفت كثرة التشبيهات فيها نظر يوسف خليف ، فيعدّ انتشار التشبيه في المعلقة دليلاً على أنه ظاهرة فنية مميّزة للشعر الجاهلي في مرحلة النضج الطبيعي ، ذاكراً أن طرفة يستمدّ تشبيهاته - وبالذات في وصف الناقة - من البيئة الصحراوية التي يعيش فيها - وما يراه فوقها من مناظر الطبيعة ومظاهر الحياة^(٧) .

ولا يتجاهل المعلقة دارسو الصورة الفنية في الشعر العربي ، فيقف نصرت عبد الرحمن عند صوره ، فيدهش لحضرية الصورة عنده فيقول : «لعل من الغريب أن أقول : إن شاعر الناقة حضريّ الصورة ، يغترف صوره من جداول حضريّة ، وقد تزول هذه الغرابة إذا أحصينا صوره في الأبيات الثلاثين من المعلقة التي وصف فيها ناقته ، ونجد في هذه الأبيات الثلاثين إحدى عشرة صورة حضريّة ، تقف قبالتها خمس صور . . . نستطيع أن نعد هذه الصور الخمس - ما عدا القرية الخلق - من الصور الطبيعية»^(٨) .

ويرى علي البطل تصوير طرفة لناقته على هذا النحو التفصيلي لم يكن وراءه رموز مقدسة . إذ إن طرفة بهذا التصوير يقيم ناقته أمامنا هيكلًا جسدياً كامل الخلق ، وهو لا يقيمها ساكنة بل يعرضها في كل حال : مرتبعة في المرعى ، وسائرة على الطرق ، وتعدو رافعة رأسها أو مسفةً بأنفها الى الأرض ، شائلة بذنبها أو مرخية على فخذها ، كل هذا في لوحة جميلة ، ولكنها لوحة تستند إلى الواقع المعاش ، لا إلى الموروث الديني القديم .^(٩)

ودرس أنور أبو سويلم المعلقة على أنها بحث عن الحضارة ، ورأى أن الرغبة في الاستقرار في الوطن وبناء الحضارة هو ما يشغل عقل الشاعر الجاهلي وهو يصف الناقة وقيم صروحها ومناظرها واعمدتها في خياله ، وهذا البناء تجسيد دقيق لأمانيه في وقف حياة التشرد والضياح والهجرات المستمرة ، لأنهم بحاجة إلى استقرار في الوطن وإلى حضارة راسخة دائمة حيث الأمن من الطبيعة ، والحب غير المهدد بالرحيل»^(١٠) .

ويفهم وهب رومية معلقة طرفة على أنها تسمح لنا بوضع أيدينا على واقع الشاعر ، فطرفة شاب جاهلي استقرت في نفسه رغبة الحياة والعبء منها على قدر ما تسمح به ألفاظه ، وهو بعدئذ عاشق مفتون بالمثل يضع كل شيء في خدمتها ، ولا يلقي بالاً لما يتعارض معها ، بل يهاجمه في شيء غير يسير من القسوة ، وهو أيضاً ، يشعر الى حد ما بضالكة الحياة عندما يقف أمام حقيقة الموت المرعبة ، ولكنه يتعزى - ولو قليلاً - في أنه لن يندب كما يندب الوغل من الرجال^(١١) .

ويقف طه حسين عند القصيدة فينكر الجزء الخاص بوصف الناقة ، قائلاً : إن أكثر هذه الأوصاف أقرب إلى أن يكون من صنعة العلماء باللغة منه إلى أي شيء آخر^(١٢) .

وعرض لها بدوي طبانة في ضمن دراسته عن معلقات العرب^(١٣) .

ووقف عند المعلقة باحثون ، مثل : عبد الله التطاوي^(١٤) ومحمد الهاشمي^(١٥) ومحمد عبد القادر أحمد^(١٦) وغيرهم .

ويبدو أن النص الذي يحمل رؤى معمقة ، ويعالج قضايا مثيرة للجدل ، تتعدد قراءاته وبخاصة إذا صادف قراءً يختلفون في ثقافتهم وإحساساتهم وتعاطفهم مع النص ، وهذا بدوره يخلق نصاً جديداً . تقول سيزا قاسم : «ولكن التغيير الجوهري الذي ساد دراسة

النصوص الفنية هو الدور الجوهرى الذى أخذ يلعبه القارىء فى تلقي النص الفنى بحيث
أمكن أن يقال إن القارىء هو الذى ينتج النص ، مثل العازف الذى يؤدى القطعة الموسيقية ،
ويصبح هناك عدد من النصوص بقدر القراء الذين يتلقون النص^(١٧) .

ومن هنا وجدت نفسى مشدوداً لقراءة طرفة من خلال واحدته ، محاولاً إلقاء الضوء
على ما يريده وما يفكر به من خلال النص نفسه .

لوحة الطلل والنسيب :

يفتح الشاعر القصيدة بقوله :

لخولة أطلال ببرقة ثممد تلوح كباقي الوشم فى ظاهر اليد^(١٨)
وقوفاً بها صحبى على مطيهم يقولون لا تهلك أسى وتجلد^(١٩)

وتترأى له أطلال خولة كبقايا الوشم فى ظاهر اليد ، ويروي ابن الأنبارى عجز المطلع
بقوله : -^(٢٠)

«ظلت بها أبكى وأبكي الى الغد»

أى إنه افتتح القصيدة بالبكاء ، وراح يضمّن معلقته بيتاً لا مرىء القيس يقع فى نهاية
مقدمته للمعلقة . ومن يتأمل مقدمة امرىء القيس الطللية فى معلقته يجده يفتتحها بالبكاء
«قفا نبك» والبكاء مياه مالحة فهو رمز للجفاف والجذب^(٢١) .

ويظهر الحبيب والمنزل عنده مجرد ذكرى ، وتضحى الطبيعة تقوم بدور المجتمع ،
فلاحظها تنسج ، والنسيج عبارة عن الحضارة^(٢٢) ويشبه بعير الأرام بحب الفلفل ، التوابل
هى أيضاً مما يعبر عن الحضارة أو عملية التحضر^(٢٣) .

فالشاعر الجاهلى كان يراقب هذه المفارقة المرعبة أو قل هذا الانقلاب فى المفاهيم ، من
خلال رؤيته للطلل ، فالإنسان الذى كان ينسج بالأمس أفسح مكانه للطبيعة كى تقوم بهذا
الدور . وتراءت له مخلفات الوحش صوراً متحضرة .

فتوضح فالمقراة لم يعفُ رسمها لما نسجتها من جنوب وشمأل
ترى بعير الأرام فى عرصاتها وقيعانها كأنه حبٌ فلفل

إنه قانون القلب المتناسق^(٢٤) الذي راح يتهمك منه الشاعر الجاهلي ويسخر قائلاً :
«فهل عند رسم دارس من معول»^(٢٥)

ونعتقد أن طرفه بهذا التضمين من أمرىء القيس^(٢٦) .

وقوفاً بها صحبي عليّ مطيهم يقولون لا تهلك أسيّ وتجمل
كانت عينه على صورته ، التي رسم من خلالها الطبيعة وهي تحو ما يفعله الإنسان ،
وهذا ما فعله طرفة تماماً حينما صور الطلل كبقايا الوشم .

إن عملية النسيج والوشم هنا تشيران - بالإضافة الى عملية محو الطبيعة للحضارة - إلى
ما لا يحى ولا مفرّ منه أي القدر ، والرسالة الخالدة وهي عدم خلود الإنسان^(٢٧) فبقدر ما
تُمحى سمات الحضارة تصبح الرسالة أوضح وأثبت^(٢٨) .

ومن جانب آخر قد يكون للتضمين دور أوسع وأشمل ، إذ لا يتعلق بالمقدمة الطللية
وحسب ، ولكن يتسع ليشمل قصة الشاعر نفسه أو ما اشتهر به ، فيكون مجيء التضمين
تماماً كما نذكر طرفاً من اسطورة او جزءاً من قصة تكون معروفة تماماً من مجرد اشارة ذلك
الجزء إليها .

ولا أكون مغالياً إذا قلت إن البيت المضمن من امرىء القيس قد يكون مفتاحاً مهماً
لفهم قصيدة طرفه . فكلنا يعرف - ومن ضمننا طرفه - قصة امرىء القيس ، وهلكه في سبيل
استرداد ملك أبيه ، الملك الضائع . والعرب تقول : «إذهب فيما هُلك وإما مُلك ، أي إما أن
تهلك وإما أن تملك»^(٢٩) .

فهل كان طرفه يبحث عن مُلك في قومه ، كما كان امرؤ القيس يبحث عن ملك أبيه
الضائع ؟ ! ألا يمكن أن نلاحظ وجود خيط رفيع يربط بين إخراج قوم حجر الملك والد امرىء
القيس لحجر وقتله ، وبين إخراج قوم طرفه له وإبعاده من القبيلة «وأفردت أفراد البعير
المعبّد» .

كَأَنَّ حُدُوجَ الْمَالِكِيَّةِ غُدُوَّةٌ خَلَايَا سَفِينٍ بِالنَّوَاصِفِ مِنْ دَدٍ^(٣٠)

عَدْوَلِيَّةٌ أَوْ مِنْ سَفِينِ ابْنِ يَامَنِ يَجُوزُ بِهَا الْمَلَّاحُ طَوْرًا وَيَهْتَدِي^(٣١)

يَشْتَقُّ حَبَابَ الْمَاءِ حَيْزُومُهَا بِهَا كَمَا قَسَمَ التُّرْبَ الْمَفَايِلُ بِالْيَدِ^(٣٢)

الطلل يعبر عن الهدم وعن المحو وعن فعل القدر وهجوم الطبيعة على الإنسان ، وإشارته له أنه ليس بخالد ، ويظل يذكره ، بماضيه القاسي «كباقي الوشم في ظاهر اليد» ، وهو ماض أراد طرفه الهروب منه في هذه الرحلة البحرية التي تراءت له من خلالها هواجس المالكية سفناً مبحرة .

- وفي اعتقادي - ان السفن رمز للقبيلة نفسها وهي تسير في رحلة نحو المجهول ، ويتوفر على قيادتها ملاح . وهو شيخ القبيلة ، لا يتمكن من هدايتها ، فمرة يصيب وأخرى يخيب ، فهو يخضع في قيادته للعبة الحظ . وطرفة ينتقد القائد ولا ينتقد السفن فالسفن مشهورة «عدولية» وأمنة «من سفين ابن يامن»^(٣٣) ، ولكن العيب في قائدها . وبعض الباحثين يرى أن الملاح هو العقل^(٣٤) ، والحق أنه يُسيطر على عقل طرفه هاجس الصغر - أي صغر سنه - وهو عامل يقف عائقاً كبيراً في سبيل الوصول الى زعامة القبيلة . ألا تلاحظ أن زعيم القبيلة يدعى «بالشيخ» ومن ضمن ما تعطيه هذه الكلمة من معنى هو المتقدم في السن ، ولهذا نلاحظ أن طرفه راح يشبه شق السفينة للماء بلعبة «الفيال»^(٣٥) وهذه اللعبة للصبيان ، ثم هي لعبة قوامها الحظ ، يجمع الصبية التراب ثم يخبثون فيه خبيثاً ، ثم يشق المفائل ذلك التراب بيده فيقسمه قسمين ، ثم يقول لصاحبه : في أي الجانبين ما خبأت؟^(٣٦) والسؤال : ما الخبيء الذي يبحث عنه طرفه هل هو زعامة القبيلة !؟

وفي الحى أحوى ينفضُ المردَ شادئُ مظاهرُ سِمطى لؤلؤٍ وُزْجِدِ^(٣٧)
 خَدُولُ تُراعي رَبِّباً بخميـلة تناولُ أطرافَ البريرِ وترتدى^(٣٨)
 وتبـسّمُ عن ألى كأنَّ مُنوراً تخَلَّلَ حُرَّ الرملِ دِعْصُ له ندى^(٣٩)
 سقته إِياءةُ الشمسِ لِإِثاتِهِ أسِفٌ ولم تكدم عليه بِإِئْمِدِ^(٤٠)
 ووَجْهَهُ كأنَّ الشمسَ حَلَّتْ رداءها عليه ، نقيُّ اللونِ لم يَتَخَدِّدِ^(٤١)

وسرعان ما ينقلنا إلى هذا الأحوى الذي يعيش في جنة من الجنان ، يأكل من ثمر الأراك ، ويلبس أحسن اللباس ، ويتسم بالنعومة والطراوة والخذ الصقيل الذي لم يعرف التخدد . وهل بعد هذا الوصف يشك شك في أن هذا الأحوى هو طرفه الطفل؟ . يقول مصطفى ناصف : «هذا هو الطفل مرة اخرى ... إننا أمام ظبي بريء يحقق - كما يقال -

ممكناته الطبيعية . يرعى الثمر ويصطحب الرِّفاق ، ويتذوق جمال الشمس وضوءها - هذا هو الإنسان يريد العودة إلى طبيعة دافئة أم» .^(٤٢)

الإنسان في هذا الطور الطفولي يكون سائلاً لا مسئولاً ، ويكون معتمداً على غيره ، كل شيء ملك يديه ، وفي تناولها ولا يُعتمد عليه إلا إذا تجاوز هذه الرحلة ، وأثبت أنه أهل لتحمل المسئولية . إن طرفه يخشى المجتمع وخشيته متأتية من أن ينظر المجتمع إليه نظرة طفولية لصغر سنه ، وهذا التوجس يترتب عليه عدم الاعتراف به كمشئول يتطلع إلى قيادة القبيلة . هذا هو التوجس والخوف الذي لازم طرفه ، وهذا هو الهم الذي كان يثقله ، وهو هم راح يسقطه على ناقته ، لعل فيها الخلاص . وطرفة مشغول بإقناع المجتمع به ، كما سنرى .

لوحة الناقة :

| | | |
|------|--|---|
| (٤٣) | بِعَوْجَاءِ مَرْقَالٍ تَرُوحُ وَتَغْتَدِي | وإني لأمضي الهمَّ عندَ احتضاره |
| (٤٤) | على لاجِبٍ كأنه ظَهْرُ بُرْجُدٍ | أُمُونِ كَالْوِاحِ الْإِرَانِ نَسَأَتْهَا |
| (٤٥) | وظيفاً وظيفاً ، فوق مَوْرٍ مُعْبَدٍ | تُبَارِي عِتَاقاً نَاجِيَاتٍ وَأَتْبَعَتْ |
| (٤٦) | حَدَائِقَ مَوْلَى الْأَسِيرَةِ أَغْيَدِ | تَرْبَعَتِ الْقُفَّيْنِ فِي الشُّوْلِ تَرْتَعِي |
| (٤٧) | بِذِي خُصَلِ رَوْعَاتٍ أَكْلَفَ مُلْبَدِ | تُرْبِعُ إِلَى صَوْتِ الْمُهَيْبِ وَتَتَقِي |
| (٤٨) | حِفَا فِيهِ شُكَا فِي الْعَسِيبِ بِمَسْرِدِ | كَأَنَّ جَنَاحِي مَضْرَحِي تَكْنَفَا |
| (٤٩) | على حَشْفٍ ، كَالشَّنِّ ذَاوِ مُجَدِّدِ | فَطَوْرًا بِهِ خَلْفَ الزَّمِيلِ وَتَارَةً |
| (٥٠) | كأنهما بابا منيفٍ مُمَرَّدِ | لَهَا فَخِذَانِ أَكْمِلَ النَّحْضُ فِيهِمَا |
| (٥١) | وَأَجْرَنَةَ لَزَتْ بِدَأْيِ مُنْصَدِ | وَطِيٍّ مَنَحَالٍ كَالْحِنِيِّ خُلُوفِهِ |
| (٥٢) | وَأَطْرَقِ سِيٍّ تَحْتَ صُلْبِ مُؤَيَّدِ | كَأَنَّ كِنَاسِي ضَالَّةٍ يَكْنُفَانِهَا |
| (٥٣) | تَمُرُّ بِسَلْمِي دَالِجٍ مَتَشَدِّدِ | لَهَا مِرْفَقَانِ أَفْتَلَانِ كَأَنَّمَا |
| (٥٤) | لِتُكْتَنَفَنَّ حَتَّى تُشَادَ بِقَرْمَدِ | كَقَنْطَرَةِ الرَّومِيِّ أَقْسَمِ رَيْهَا |
| (٥٥) | بَعِيدَةٌ وَخَدِ الرَّجْلِ مَوَارَةُ الْيَدِ | صَهَابِيَّةُ الْعُثْنُونِ مُوجَدَّةُ الْقَرَا |
| (٥٦) | لَهَا عَضُدَاهَا فِي سَقِيفِ مُسْنَدِ | أَمَرَّتْ يَدَاهَا فَتَلَّ شَزْرُ وَأَجْنَحَتْ |

جَنُوحٌ دُفَاقٌ عَنَدَلٌ ثُمَّ أَفْرَعَتْ لَهَا كَتِفَاهَا فِي مُعَالِيٍّ مُصَعَّدِ (٥٧)
 كَأَنَّ غُلُوبَ النَّسْعِ فِي دَأْيَاتِهَا مَوَارِدٌ مِنْ خَلْقَاءَ فِي ظَهْرِ قَرْدِ (٥٨)
 تَلَاقَى وَأَحْيَانًا تَبِينُ كَأَنَّهَا بِنَائِقُ غُرٌّ فِي قَمِيصٍ مُقَدَّدِ (٥٩)
 وَأَتَلَعُ نَهَاضٌ إِذَا صَعَّعَتْ بِهِ كَسُكَّانِ بَوْصِيٍّ بِدِجَلَةَ مُصَعَّدِ (٦٠)
 وَجُمُجُمَةٌ مِثْلُ الْعَلَاةِ كَأَنَّمَا وَعَى الْمُلتَقَى مِنْهَا إِلَى حَرْفِ مَبْرِدِ (٦١)
 وَعَيْنَانِ كَالْمَاوِيَّتَيْنِ اسْتَكْتَنَا بِكَهْفِيٍّ حِجَاجِيٍّ صَخْرَةَ قَلْتِ مَوْرِدِ (٦٢)
 طَحُورَانِ عَوَارَ الْقَدَى فَتَرَاهُمَا كَمَكْحُولَتِي مَذْعُورَةَ أُمَّ فَرْقَدِ (٦٣)
 وَخَدِ كَقَرطَاسِ الشَّامِيِّ وَمِشْفَرٍ كَسَبْتِ الْيَمَانِي قَدَّهُ لَمْ يُجْرَدِ (٦٤)
 وَصَادِقَتَا سَمْعِ التَّوَجُّسِ لِلشُّرَى لِهَجْسِ خَفِيٍّ أَوْ لَصَوْتِ مُنَدِّ (٦٥)
 مَوَّلَتَانِ تَعْرِفُ الْعِتْقَ فِيهِمَا كَسَامِعَتِي شَاةٍ بِحَوْمَلِ مَفْرَدِ (٦٦)
 وَأَرْوَعُ نَبَاضٌ أَحَدٌ مُلْمَلَمٌ كَمِرْدَاةِ صَخْرٍ فِي صَفِيحِ مُصَمَّدِ (٦٧)
 وَإِنْ شِئْتُ سَامَى وَاسِطَ الْكُورِ رَأْسُهَا وَعَامَتِ بِضَبْعَيْهَا نَجَاءَ الْخَفِيدِ (٦٨)
 وَإِنْ شِئْتُ لَمْ تُرْقِلْ وَإِنْ شِئْتُ أَرْقَلْتُ مَخَافَةَ مَلُويٍّ مِنَ الْقَدْمِ مُحْصَدِ (٦٩)
 وَأَعْلَمُ مَخْرُوتٌ مِنَ الْأَنْفِ مَارِنٌ عَتِيقٌ مَتَى تَرْجُمُ بِهِ الْأَرْضَ تَزْدَدِ (٧٠)

صورة المجتمع الطفولي الذي رسمه طرفه جميلة ، فيها الاستقرار والهدوء والجمال والبراءة ، ولكنها ضعيفة أمام الطلل ، فالطفل نفسه ضعيف ، وليس من قبيل الصدفة أن يختار بطله لهذا المجتمع من أضعف الحيوانات ، إنه الظبي . إنه لا يقوى أمام جيروت الطلل ، إذ سرعان ما يقوم الطلل بعملية طرده من جنة الطفولة والبراءة .

الشاعر الجاهلي كان يدرك أنه ليس بخالد ، وأن الطبيعة تقسو عليه ، وتفقد طعم الاستقرار ولذّة الراحة وهو ضعيف أمامها ، سرعان ما تفترسه وتزحف عليه ، ويشخص الطلل أمامه مذكراً إياه بالماضي المفقود ، فهناك البعد الاجتماعي المناخي البدوي ، أي ضرورة الانتقال من مكان الى مكان بحثاً عن الماء والمرعى حسب دورة فصول السنة (٧١) .

ويبدو أن الشاعر أدرك أن المخلص له هو ناقته ، والناقة تجسّد القدرة على اختراق القفار وتحمل الصعوبات ، والحنين إلى الوطن . وهي ترمز من جهة إلى نية الشاعر وعزمه ، ومن جهة أخرى ، بصفتها أساس الحياة القبلية الاقتصادية والطقسية ، إلى القبلية نفسها ^(٧٢) .

إن ناقة طرفة ترمز إلى القوّة والصلابة وشموخ البناء ، فهل أراد طرفة أن يؤسس لمجتمع قوامه القوّة والصلابة والاستقرار والأمن في مواجهة الطلل المرعب المفرغ الذي يذكره بالهدم والخراب وفقدان طعم الراحة الذي تذوقه في جنان الطفولة المؤقتة قبل أن يطرده الطلل منها . يصف طرفة ناقته بأنها «أمون» عندها الأمن الذي تفتقر إليه البيئة العربية البدوية التي تعيش على الغزو والغارة ، وتوقع الموت في كل لحظة ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى هي ملاذه الأمين في مواجهة الطلل الرامز إلى الفناء .

الفكرة التي سيطرت على عقل طرفة وهو يصف الناقة هي فكرة «البناء» ، وهو بناء يتميز بالشموخ والارتفاع ، وتعدّد الطبقات أو قل هو البناء المرصوص الذي يشدّ بعضه بعضاً . فهل كان هذا البناء الحضري في مواجهة البناء البدوي الذي كان يقوم على بيوت شفافة رقيقة من الشّعْر .

فناقته مثلاً «كألواح الإران» والإران كما يقول صاحب اللسان : خشب يشدّ بعضه إلى بعض تحمل فيه الموتى ^(٧٣)

وهي «كقنطرة الرومي أقسم ربها لتكتفن» أي يحاط حوايلها بالبناء ^(٧٤) ويشبه فخديها ببابي قصر مزلق من عمل المردة ، وفقار ظهرها مطوية كطيّ البئر ، وعملية الطي هي وضع الحجارة بعضها فوق بعض بشكل بناء فوق البئر .

وجانباً ذيل ناقته محاطان بجناحي نسر . هذه الصور وغيرها من مثيلاتها ألا توحى بفكرة السيّد أو الزعيم القابع خلف الحجب ، ترى هل كان طرفة مسكوناً بفكرة السيد المنع ، المهيب؟! ألا ترى معي أن طرفة هو سُكّان السفينة «كسكّان بوصي بدجلة مصعد» والسكّان : في باب السفن ، وهو ما تُسكنُ به السفينة ، تمنع به من الحركة والاضطراب ^(٧٥) . ألا ترى أنه سكّان القبيلة الذي يمنعها من الاضطراب ويسكنها في مساكن الطمأنينة والأمن ، تلك الطمأنينة التي رآها وحلم بها في جنة الطفولة وهو يتناول ثمر الأراك . مستمتعاً بجمال الشمس والشجر .

والناقة بما استوعبت من البناء والضخامة والشموخ والصلابة والارتفاع تأتمر بأمره ، « وإن شئت سامى واسط الكور رأسها » و « وإن شئت لم ترقل ، وإن شئت أرقلت » . وتصوير الناقة - بعد ضربها - بوليدة مجلس تيمس في مشيتها وتتيه بثيابها البيضاء المرفلة - لدليل على الحياة المشرقة المبتسمة من جهة ، ومن جهة أخرى هي صورة مترفة من حياة القصور التي يحلم بها طرفة سيد الناقة وربها .

إن تصوير الشاعر لناقته على نحو مبالغ فيه من التماسك والتراص ليومي بفكرة المجتمع التماسك ، غير المتناحر وغير المتفرق ، حتى يتمكن من الوقوف في وجه الظلل من جهة ، وفي وجه الأخطار المتأتية من الإنسان نفسه ، وهذا يتفق تماماً مع دعوة طرفة إلى التراحم ولم الشمل ومصالحة القربى .

وناقة طرفة متجهة دوماً إلى الأمام ، فهي « جنوح ، دفاق » و « في معالي مصعد » إنها تستشرف المستقبل ومن غير المصادفة أن تبدأ القصيدة بالإشارة إلى الغد « ظللت بها أبكي وأبكي إلى الغد » و « كأن حدوج المالكية غدوة » وتنتهي بالإشارة إليه : « ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً .

إنه التصميم والمضاء من قبل الشاعر في الوصول إلى المستقبل . « على مثلها أمضي » وقوله : « واني لأمضي لهم » .

إن الصور التي أضفاها الشاعر على الناقة ما هي إلا ضرب من البرنامج الانتخابي أو الإصلاحي في تعبيراتنا الحديثة ، وهي إصلاحات بحاجة إلى أن يوافق المجتمع عليها ، وهذا ما كان يخبرها طرفه . وهي إصلاحات قد تؤدي بصاحبها إلى الموت لأنه يريد أن ينسف ما تواضع عليه المجتمع وينقله إلى جو جديد عليه . وقد أسلفنا أن طرفة كان خائفاً من أن يرفض المجتمع آراءه لصغر سنه . ويمثل هذا التخوف في تمني صاحبه له بأن يفتديه من ناقته - وليس من الفلاة كما يشير كثير من الشراح إلى ذلك - ^(٧٦) يقول :-

على مثلها أمضي إذا قال صاحبي ألا ليطني أفديك منها وأفتدي

ومؤدى كلام صاحبه أن الناقة من الممكن أن تقضي عليه . والناقة شابة فتية تلتقي معه في هذه الصفة ، فصرعها متقبض ، وهو « كالشن ذاو مجدّد » وهذا من أمارات القوة

والفتوة ، وينسب طرفة الخوف من الناقة إلى صاحبه ، مبعداً إياه عن نفسه من خلال هذا الرد السريع المتمثل في الفتوة التي يملكها . وكأنها البديل لما سيواجهه من خوف .

وجاشتُ إليه النفسُ خوفاً وحاله مُصاباً ولو أمسى على غير مرصدٍ
إذا القومُ قالوا من فتى خلتُ أني عنيت فلم أكسلُ ولم أتبلدِ

وهي فتوةٌ حدثت ببعض الباحثين إلى القول : ويكفي أن نقرأ هذا الوصف الدقيق لأجزاء الناقة كي نتصور مدى ضخامة النصب ومدى فتنة الشاعر بهذا البناء الذي يرفعه فلا يملّ من معاودة النظر منه ، كأنما يريد أن يخلّد هذا الجانب الفاتن من حياة أولئك الفتيان من الأعراب ، فهو رمز فتوتهم (٧٧) .

لوحة الفخر

إذا القومُ قالوا : من فتى خلتُ أني
أحلتُ عليها بالقطيع فأجدمتُ
فذالت كما ذالت وليدةٌ مجلسٍ
ولستُ بحلالِ التلاعِ مخافةً
وإن تبغني في حلقةِ القومِ تلقني
متى تأتني أصبحك كأساً رويةً
وإن يلتقِ الحيُّ الجميعُ تلاقني
نداماي بيضٌ كالنجومِ وقينةُ
رحيبٌ قطابُ الجيبِ منها رفيقةُ
إذا نحن قلنا : أسمعينا أنبرت لنا
وما زال تشرابي الخمورِ ولذتي
إلى أن تحامتني العشيرةُ كلُّها
رأيتُ بني غبراءٍ لا ينكرونني
عنيت فلم أكسلُ ولم أتبلدِ
وقد خبَّ آلُ الأمعزِ المتوقِّدِ (٧٨)
تري ربُّها أذيالَ سَحْلٍ مُمدِّدِ (٧٩)
ولكن متى يسترفدُ القومُ أزدِ
وإن تقننصني في الحوانيتِ تصطدِ
وإن كنت عنها ذا غنى فاعنْ وازدِ
إلى ذرورةِ البيتِ الكريمِ المصمِّدِ (٨٠)
تروحُ علينا بعينِ بُردٍ ومجسِّدِ (٨١)
بجسِّ الندامى بضةً المتجرِّدِ
على رسلها مطروفةً لم تشدِّدِ (٨٢)
وبيعي وإنفاقي طريفي ومُتلدي
وأفردتُ أفرادَ البعيرِ المُعبِّدِ
ولا أهلُ هذاك الطَّرافِ المُمدِّدِ (٨٣)

ألا أيهذا الزاجري أحضر الوغى
 فإن كنت لا تستطيع دفع منييتي
 فلولا ثلاث هن من حاجة الفتى
 فمنهن سبقي العاذلات بشربة
 وكري إذا نادى المضاف محنباً
 وتفصير يوم الدجن والدجن معجب
 كأن البرين والدماليج علقت
 فذرتني أروي هامتي في حياتها
 كرم يروي نفسه في حياته

وأن اشهد اللذات هل أنت مُخلدي؟
 فذرني أبادرها بما ملكت يدي
 وحدك لم أحفل متى قام عودي
 كميت متى ما تعل بالماء تُزبد
 كسيد الغضا نبهته المتورد^(٨٣)
 بيهكنة تحت الطرف الممدد^(٨٤)
 على عشر أو خروج لم يخضد^(٨٥)
 مخافة شرب في الحياة مُصرد^(٨٦)
 ستعلم إن متنا صدّي أين الصدي^(٨٧)

هذا الفخر العام بالنفس يوميء بالفرد ، فنحس أن الشاعر في كفة والمجتمع بأسره في الكفة الأخرى ، فما معنى ذلك؟ من هذا الذي يقف في وجه المجتمع بأكمله ؟ أمصلح صاحب فكر مستنير ، يؤمن بالحرية ، وعنده القدرة على التغيير . لأنه يقول : لعمرك ما أمري على بغممة» .

إن الشاعر يجهد نفسه وهو يقنع المجتمع بنفسه وبما يدعو إليه ، وأنه واضح مع قومه «ما أمري علي بغممة» إنه شخص متحرك في القبيلة ، في أي مكان تقصده تجده . في الحوانيت ، في رؤوس الأماكن المرتفعة ، ونسبه في الذروة بل هم كريم مصمد يلجأ إليه الناس في حوائجهم لشرفه ومنعته . وينفى مصاحبة الساقطات له ، فنداماه حرائر بيض نقيات ، واضحات كالنجوم ، وإذا كانت هذه الشمائل تدفع إلى العلو وإلى السموم فلم تنكره العشيرة؟ هل تنكره لإسرافه في الخمر واللذة والانفاق كما عبر هو ؟ أم أنكرته لشيء آخر ، يتجه إليه الشاعر متوتراً مع العشيرة ، بما دفعها إلى أن تزيد من حميا هذا التوتر فتفرده «إفراد البعيد الأجر» والبعبير الأجر يعدي ، فيا ترى ما العدوى التي خلفها طرفه ، وخشيتها المجتمع والعشيرة .

إن العدوى - في نظرنا - تكمن في مطالبة الشاعر بأن يكون سيدا للقبيلة والمجتمع ، إذ

بغير هذا لا يمكن له أن يطبق ما يطالب به من آراء ، وما يعتقد من تغيير في مجتمع محافظ يؤمن بالتقاليد البدوية والقيم الجاهلية ، وبخاصة حول مبدأ السيادة وما يسمى «بالشيخة» والمشخة» في تعابيرنا الحديثة .

ألا ترى أن الشاعر يشير إلى أنه مؤيد من قبل الفقراء والأغنياء على السواء
رأيت بني غبراء لا ينكرونني ولا أهلُ هذالك الطرف الممدد
إذن من الذي ينكره ويبعده ، بل ينفيه ويفرده ، أليست هي الصفوة الحاكمة في
القبيلة؟؟؟ .

ولاحظ فكرة السيادة التي تسكنه إذ عبّر عنها بأوجه منها أنه معني دائما : «إذا القوم
قالوا من فتى خلت أنني عنيت» «فمنهن سبقي العاذلات» و «كربي» ففيها معنى التقدم
والاستباق أيضا . وأما التقصير يوم الدّجن مع الغواني فضرب من حياة القصور المترفة التي
يحلم بها سيداً يمارس حياة الحضرم المستقرة .

إن الزاجر الذي يزجر الشاعر عن الوغى وعن اللذات ، يذكرنا بصاحبه الذي قال له :
«ألا ليتني أفتديك منها وافتدي» و «وجاشت إليه النفس خوفا» فصاحبه يخاف عليه من
ناقته ، تلك الناقة التي - حتماً - ستورده الموت وها هو ذا الزاجر الآن يحذره من حضور الوغى
وحضور اللذات لأنهما يوردانه الموت ، ترى ما هذا الذي سيورده الموت حتماً ، إنها لذّة
الوصول إلى السلطة كي يبدأ من هناك بالوصول إلى التغيير ويصل إلى اللذات التي ينشدها
جميعاً ؟ لأنه أي لذّة أشهى من لذّة الوصول للسلطة؟؟!! والمعادلة في نظر الشاعر أصبحت
سهلة لديه إذا كان الموت يصل إلى كل انسان ، ولا يمكن دفعه فعليه أن يستبقه في الوصول
إلى تلك اللذّة .

إن هذه اللذّة المطلوبة لا يستطيع أن يصرح بها لأنها تعجل في القضاء عليه ، ولكنه
يصرح بأنه واضح المطلب «لعمرك ما أمري عليّ بغمّة» .

إن استرسال الشاعر في الحديث عن الموت يأتي في سياق أسلوب حكيمٍ ، قصد منه
شيئا مهماً بالنسبة إليه وهو أن الحكمة تصدر عن التجارب وعن طول الخبرة في الحياة ،
وهذه تقتضي كبر السنّ على الأقل ، وهي عقدة يشكو منها طرفة حديث السنّ في وقت لا

تعترف فيه الأعراف القبيلية إلا بالكبار الناضجين لقيادة القبيلة ومن هنا يلقب السيد «بالشيخ» فراح طرفه ينحو منحى الحكمة كأسلوب بديل عن هذا الشرط الرئاسي يدلل من خلاله أنه فيه حكمة الشيوخ . ولهذا نلاحظ أن الخنساء حينما رثت صخرأ ، وصفته بأنه ساد عشيرته أمردا أي وهو صغير ، وهذا شيء غريب : (٨٨)

رفيعُ العِمَادِ طویلُ النَّجَادِ سادِ عَشِيرَتِهِ أَمْرَدَا
وعقدة الشاعر الثانية تكمن في أنه فقير ، والسيادة بحاجة الى المال ، ولذلك راح يتيه بفتوته كضرب من التعويض ، وراح يذكر بأن الجميع يستوي أمام الموت : البخيل مع الغوي ، على هذا النحو :-

أرى قَبْرَ نَحَامٍ بِخَيْلٍ بِمَالِهِ كَقَبْرِ غَوِيٍّ فِي الْبَطَالَةِ مَفْسِدٍ (٨٩)
تَرَى جَثْوَتَيْنِ مِنْ تُرَابٍ عَلَيْهِمَا صَفَائِحُ صَمٍّ مِنْ صَفِيحٍ مُنْضَدٍ (٩٠)
أرى المَوْتَ يَعْتَامُ الْكِرَامَ وَيَصْطَفِي عَقِيلَةَ مَالِ الْفَاحِشِ الْمُتَشَدِّدِ (٩١)
أرى الدهرَ كَنْزًا نَاقِصًا كُلَّ لَيْلَةٍ وَمَا تَنْقُصُ الْأَيَّامُ وَالْدَهْرُ يَنْفَدُ
لِعَمْرِكَ إِنْ الْمَوْتَ مَا أَخْطَأَ الْفَتَى لِكَا لَطْوَلِ الْمَرْخَى وَثَنِيَاهُ بِالْيَدِ (٩٢)
أرى المَوْتَ أَعْدَادَ الْنَفُوسِ وَلَا أَرَى بَعِيدًا مَا أَقْرَبَ الْيَوْمَ مِنْ غَدِ (٩٣)

وانظر إليه وهو يجأ بالشكوى ، متمنيا لو كان أحد هذين السيدين الغنيين :-

فلو شاء ربي كنتُ قيسَ بنَ خالدٍ ولو شاء ربي كنتُ عمرو بنَ مرثدٍ
فأصبحتُ ذا مالٍ كثيرٍ وعادني بنونُ كرامٍ سادةٌ لمُسَوِّدِ

إن الشطر الثاني من البيت الثاني ليدل على ما كان يدور في خلد طرفه ، إذ يتمنى مع المال «بنون كرام» ، فالبنون يتصفون بالكرم ثم بالسيادة وهؤلاء يحيطون بأبيهم المسود عليهم وعلى غيرهم من بقية القبيلة .

ومن هنا نلاحظ الشاعر يقترب من القبيلة اقتراباً كبيراً ، أو قل : إنه ينتمي إليها انتماء عظيماً ، من خلال هذه الدعوة للم شمل ، وتقريب القرابة ، ومراعاة أواصر الرحم ، وذلك كي يلتف حوله الناس تماماً كما عبر «وعادني بنون كرام سادة لمسود» . يقول :

فمالي أراني وابن عمي مالكا
 يلوم وما أدري علام يلومني
 وأياسني من كل خير طلبته
 على غير شيء قلته غير أنني
 وقربت بالقربى وجدك أنني
 وإن أدع للجلى أكن من حمايتها
 وإن يقدفوا بالقدح عرضك أسقمهم
 بلا حدث أحدثته وكمحدث
 فلو كان مولاي امرءاً هو غيره
 ولكن مولاي امرؤ هو خانقي
 وظلم ذوي القربى أشد مضاضة
 فذرني وخلقي إنني لك شاكر
 فلو شاء ربي كنت قيس بن خالد
 فأصبحت ذا مال كثير وعادني
 متى أذن منه ينأ عني ويبعد
 كما لامني في الحي قرط بن معبد
 كأننا وضعناه إلي رمس ملحد
 نشدت فلم أغفل حُمولة معبد
 متى يك عهد للنكيثة أشهد^(٩٤)
 وإن يأتك الأعداء بالجهد أجهد^(٩٥)
 بشرب حياض الموت قبل التهدد
 هجائي وقذفي بالشكاة ومطردي
 لفرج كربى أو لأنظرني غدي
 على الشكر والتسأل أو أنا مفتدي
 على النفس من وقع الحسام المهند
 ولو حل بيتي نائياً عند ضرعد^(٩٦)
 ولو شاء ربي كنت عمرو بن مرثد^(٩٧)
 بنون كرام سادة لمسود

إن الشاعر يعي جيداً ضرورة التفاف القبيلة حوله ، ولا يكون هذا إلا بالانتماء إليها
 انتماء لا شك فيه ، ولهذا هو يبرهن على صلابته هذا الانتماء بطريقة واضحة : « متى يك
 عهد للنكيثة أشهد » و « وإن أدع للجلى أكن من حمايتها » . إنه المسؤول الفذ الذي يدرأ
 الأخطار عن القبيلة قبل وقوعها « أسقمهم ، بشرب حياض الموت قبل التهدد » .

ولكن الشاعر يحس طعم الظلم في القبيلة ، وهو طعم مر وبخاصة إذا كان من
 الأقربين . وهذا بحد ذاته مبرر كبير لأنه يتجه نحو السلطة ليحدث التغيير ، إنه الرجل
 الخشاش الذي يملك القدرة على التحرك والتغيير في القبيلة . إن حديث طرفه عن الرجل
 « الضرب » وعن السيف رقيق الشفرتين ، ليوميء بانقلاب عسكري في داخل القبيلة
 للاستيلاء على السلطة .

أنا الرجلُ الضربُ الذي تعرفونهُ خشاشُ كراسِ الحيةِ المتوقِّدِ^(٩٨)
فأليت لا ينفكُ كشحي بطانةً لعَضْبِ رقيقِ الشفرتين مهتدِ
أخي ثقةٍ لا ينثني عن ضربية إذا قيل مهلاً قال حاجزُهُ قدي^(٩٩)
حُسامٌ إذا ما قمت منتصراً به كفى العودُ منه البدُّ ليس بمعضدِ^(١٠٠)
إذا ابتدرَ القومُ السِّلاحَ وجدتني منيعاً إذا بلتْ بقائمه يدي

أترى أن حديثه عن الظلم في القبيلة وعن الاختناق «امرؤ هو خانقي» وعن قسوة المعاملة له «بلا حدث أحدثته» جاء صدفة أن يتبعه بالحديث عن السيف العضب ، وأنه المنيع «منيعاً إذا بلتْ بقائمة يدي» ، إن حديثه عن السيف بعد أن مهد له بالحديث عن الظلم يومية باستخدام القوة لإحداث التغيير . ومن يقرأ القصيدة قراءة كلية يحس أن هاجس القوة وهاجس الفتوة يسيطران عليها . وكنا رأينا ناقته شابةً ، فتية قوية تمثل شباب الشاعر نفسه وقوته ومضاهه باتجاه التغيير والسيطرة على زمام الأمور في القبيلة .

وبركٍ هُجودٍ قد أثارت مخافتي نواديه أمشي إليه بعَضْبٍ مُجرِّدِ^(١٠١)
فمرت كهاة ذاتُ خيفِ جلاله عقيلةٌ شيخ كالوبيلٍ يَلْنَدِدِ
يقول وقد ترّ الوظيفُ وساقها ألسن ترى أن قد أتيت بُمؤيدِ^(١٠٢)
وقال ألا ماذا ترون بِشاربِ شديدٍ علينا بغيه متعمدِ
فقال ذروه إنما نفعها له وإلا تكفوا قاصي البرك يزددِ^(١٠٤)
فظل الإمامُ يمتلن حُوارها ويسعى علينا بالسديفِ المُسرهدِ

لقد اتجه بسيفه العضب نحو السلطة المتنفذة في القبيلة . فالبرك الهجود ما هو إلا أفراد القبيلة المتغافلون النائمون ، والخوف الذي دبّ فيه ، طال أوائله فكلمة «نواديه» لشديدة الدلالة على أن الخوف تسلل إلى السلطة العليا في القبيلة ، والنتيجة عقر الناقة الكهاة ، الضخمة المسنة العائدة لشيخ القبيلة ، ذلك الشيخ الطاعن في السن «الوبيل» الشديد الخصومة «يلندد» .

ألا ترى أن عقرب الناقة يشير إلى التخلص من الماضي ، وهو أيضاً تعبير رمزي عن قتل القيم التي تمثلها^(١٠٥) الناقة الكهانة الكبيرة المسنة هي معادل موضوعي لشيخ القبيلة المسن (الوبيل) والشديد العداوة ، للشاعر نفسه الذي انتقده بشدة في بداية القصيدة حينما قال : «يجور بها الملاح طوراً ويهتدي» .

والناقة الفتية ، الشابة القوية الصلبة ، المتطلعة إلى المستقبل هي المعادل الموضوعي للشاعر الشاب طرفه ، المتطلع إلى التغيير ، والسيادة في القبيلة .

إن رد شيخ القبيلة على عقرب الناقة ، يشبه تماماً ردّ الحاكم الظالم الذي يُثار عليه فيتهم من يثور عليه بالبغي والتعدي والجنون أحياناً ، ولهذا كان ردّ الشيخ يحمل تسفيهاً لهذا ، الباغى ، المتجاوز ، المسرف الثمل ، «الشارب ، شديد عليكم بغيه متعمد» .

وإذا لم أكن مشتطاً في الفهم ، فإن عبارة الشيخ «فقال ذروه إنما نفعها له» تحمل طابع السخرية من الشاب ، وهذا كقولك لمجرم تطمئننه ، اذهب ثم تغدر به .

إن دعوة الشاب للتغيير ، والسيطرة على القبيلة ، قد تلقى أذاناً صاغية من القبيلة فيحدث التمرد ، «وإلا تكفوا قاصى البرك يزدد» أي يزداد البرك في النفور والابتعاد عن أوائله ، ولهذا يجب رده إلى أوائله ، إن هذا الرد لا يمكن أن يكون إلا بقتل من أثاره ، وأفضّ مضاجعه .

إن قتله قتل للفتنة ووأد لها ، فظلّ الإمام يمتلن حُوارها «ان الحوار هنا هو طرفه نفسه صغير السن الذي كان يشكو من هذه العقدة منذ بداية القصيدة ، وظلت تشكل عائقاً في سبيل الوصول الى السلطة والسيادة ، وفي سبيل اقناع المجتمع بسيادته عليه ، إنه الحوار المنبثق عن الناقة المعقورة ، إنه ابن القبيلة ، الذي حاول التغيير ما استطاع ولكنه اصطدم بقوة التقاليد ، وسيطرتها على المجتمع .

إن الناقة الشابة الفتية الضخمة التي خلع عليها من صور الحضارة ما خلع ، وكانت بمثابة الصرح الشامخ والبناء العالي الصاعد ، تهاوت مرة واحدة ، وتحولت إلى هذا الحوار المولود عن تلك الناقة الكهانة ذات الخيف والجلال ، التي هي بمثابة شيخ القبيلة المسن الرافل بجلاله ووقاره ، وتكون بذلك أحلام الشاعر في بناء مجتمع مستقر متحضر يضع حداً لحياة الخوف والتنقل - قد تهاوت .

والذي يدعم هذا التفسير شيثان : أولهما أن طرفة أوكل فكرة التغيير والسيادة الى الزمن فهو الكفيل بحلها ولكن كيف ؟ هذا ما صمت عنه والشيء الثاني هو حديثه عن رثائه ، مخاطباً ابنة أخيه ، بأن تنعيه أحسن النعي ، وأن تشق عليه الجيب ، لأنه يحمل هم القبيلة ، وهم سيادتها ، وهم قيادتها نحو المستقبل المشرق الذي « لا يجور فيه الملاح » بل يهتدي . إنه يطلب منها أن تنعاه لأنه السيّد ، السريع إلى الجلى ، البعيد عن المنى ، الجرىء الشجاع :

| | |
|-----------------------------------|---|
| فإن مُت فأنعيني بما أنا أهله | وشُقِّي عليّ الجيب يا بنة معبد |
| ولا تجعليني كامرئٍ ليس همُّهُ | كهمي ولا يغني غنائي ومشهدي |
| بطيء عن الجلىّ سريع إلى الخنى | ذليل بأجماع الرجال مُلهَد ^(١٠٦) |
| فلو كنتُ وغلاً في الرجال لضررتي | عداوة ذي الأصحاب والمتوحّد ^(١٠٧) |
| ولكن نفى عني الرجال جرأتي | وصبري وإقدامي عليهم ومحتدي |
| لعمرك ! ما أمرِي علي بغمّة | نهاري ولا ليلي عليّ بسرمد |
| ويوم حبستُ النفسَ عند عراكها | حفاظاً على عوراتهِ والتهدّد |
| على موطنٍ يخشى الفتى عنده الردى | متى تعتركَ ، الفرائص تُرعد |
| أرى الموتَ أعدادَ النفوسِ ولا أرى | بعيداً ما أقربَ اليومِ من غد |
| ستبدي لك الأيامُ ما كنتُ جاهلاً | ويأتيك بالأخبارِ من لم تُزود |
| ويأتيك بالأخبارِ من لم تبع له | بتاتاً ولم تضرب له وقت موعّد |

* * *

وهكذا تبدّى لنا طرفة في معلقته باحثاً عن السلطة والسيادة ، يؤمن بالحياة وملذاتها ، ويتهالك عليها تهالكاً ، ويحلم بتغيير المجتمع وما تعارف عليه من عادات وتقاليد ، ولكنه اصطدم بقوة المجتمع الذي لم يعترف به ، ولم يقتنع بشخصيته لتسودهم ، فتهاوت أحلامه ، وترك أمر التغيير إلى المستقبل .

التعليقات والحواشي

- ١ - محمد بن سلام ، الجمحي (ت ١٣٢ هـ) ، طبقات فحول الشعراء ، تقديم عبد الحميد فايد (بيروت ، دار النهضة العربية ، د ت) ، ص ٣٠ .
- ٢ - أبو علي الحسن ، ابن رشيقي القيرواني ، (ت ٦٥٤ هـ) ، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد (القاهرة مطبعة حجازي ، ١٣٥٢ هـ ، ١٠٢ .
- ٣ - عبد الله بن مسلم ، ابن قتيبة ، ت ٦٧٢ هـ ، الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد محمد شاكر (القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٦ م ص ١٨٥ .
- ٤ - كمال أبو ديب ، الرؤى المقنعة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦ ص ٣١٥ .
- ٥ - مصطفى ناصف ، قراءة ثانية لشعرنا القديم ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، ط ٢ ، ١٤٠٤ هـ - ١٩٨١ م ، ص ١٧١ .
- ٦ - المصدر السابق ص ١٦٩ .
- ٧ - يوسف خليف ، دراسات في الشعر الجاهلي ، مكتبة غريب بدون تاريخ ، ص ٧٦ .
- ٨ - نصرت عبد الرحمن ، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث مكتبة الأقصى - عمان ١٩٧٦ ، ص ١٨١ .
- ٩ - علي البطل ، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري . دار الأندلس ، ط ١ ، كانون الثاني يناير ١٩٨٠ ص ١٥٣ .
- ١٠ - أنور أبو سويلم ، مظاهر من الحضارة والمعتقد في الشعر الجاهلي ، دار عمان - عمان ، ١٩٩١ م ص ٢٤ . والدراسة نفسها بحث منشور للمؤلف في مجلة كلية الآداب ، جامعة الملك سعود بالرياض تحت عنوان : البحث عن الحضارة ، قراءة في معلقة طرفة بن العبد .
- ١١ - وهب رومية ، الرحلة في القصيدة الجاهلية ، مؤسسة الرسالة ، ط ٣ ، ١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢ م ص ٢٩٤ .

- ١٢ - طه حسين ، في الأدب الجاهلي ، دار المعارف بمصر ، ط ١٢ ص ٢٢٨ ، وانظر ، حديث الأربعاء ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٢٥ م ص ٥٨ .
- ١٣ - بدوي طبانة ، معلقات العرب ، دراسة نقدية تاريخية في عيون الشعر الجاهلي ، دار الثقافة ، الطبعة الثانية بيروت - لبنان ، ص ١٢٤ .
- ١٤ - عبد الله التطاوي ، في القصيدة الجاهلية والأمية ، القاهرة ، مكتبة غريب ، ١٨٩١ .
- ١٥ - محمد الهاشمي ، طرفة بن العبد حياته وشعره بيروت ، عالم الكتب ، ١٩٨٠ .
- ١٦ - محمد عبد القادر حاتم ، دراسات في أدب ونصوص الشعر الجاهلي ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٨٣ م .
- ١٧ - سيزا قاسم ، عالم الفكر ، المجلد ٢٣ ، عدد ٤،٢ يناير / مارس ابريل ، يونيو ١٩٩٥ م ص ٢٧٩ .
- ١٨ - البرقة : أرض ذات حجارة وطنين ، وثهمد : موضع بعينه . تلوح : تبدو
- ١٩ - تجلد : أي تصبر وتشدد .
- ٢٠ - أبو بكر ، محمد بن القاسم الأنباري ، شرح القصائد السبع الطوال الجاهلية تحقيق عبدالسلام محمد هارون ، ط ٥ ، دار المعرف ، ص ١٣٤ .
- ٢١ - سوزان ستيتكيفيتش ، القصيدة العربية وطقوس العبور ، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق ، مجلد ٦٠ ج ١ ، ص ٧٣ .
- ٢٢ - المصدر السابق ص ٧٣ .
- ٢٣ - المصدر السابق ص ٧٣ .
- ٢٤ - المصدر السابق ص ٧٣ .
- ٢٥ - أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي ، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والاسلام ، تحقيق محمد البجاوي ، ص ١١٦ .
- ٢٦ - المصدر السابق ، ص ١٥
- ٢٧ - سوزان ستيتكيفيتش ، القصيدة العربية وطقوس العبور ، ص ٦٢
- ٢٨ - المصدر السابق ص ٦٢

- ٢٩ - ابن الأنباري ، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ، ، ص ١٣٥ .
- ٣٠ - حدوج : جمع حدج ، وهو مركب من مراكب النساء . والخلايا : السفن العظام .
النواصف : مواضع تتسع من الأدوية . دد : اسم موضع .
- ٣١ - عَدُولِيَّة : نسبها الى قرية بالبحرين .
- ٣٢ - المفایل : الذي يلعب الفيال . وهي لعبة الصبيان الأعراب .
- ٣٣ - كمال أبو ديب ، ، الرؤى المقنعة ، ص ٢٩٨ .
- ٣٤ - مصطفى ناصف ، قراءة ثانية لشعرنا القديم ، ص ١٥٩ .
- ٣٥ - ديوان طرفه ، بشرح الأعلام الشنتمري ، تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال ، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق ، ١٩٧٥ م ، ص ٨ ، وانظر ابن الأنباري ، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ، ص ١٣٦ .
- ٣٦ - المصدر السابق ص ٨ .
- ٣٧ - المرء : ثمر الأراك ، المظاهر : مضاعف اللؤلؤ .
- ٣٨ - خذول : قد تخلّفت مع ولدها . الرّبرب : جماعة البقر الوحشية .
البربر : الأراك .
- ٣٩ - المنور : الأحقوان . حرّ الرمل : أكرمه وأحسنه ألواناً . الدعص : كثيب من الرمل .
- ٤٠ - آية الشمس : ضوءها وشعاعها . أسفّ : ذرّ علي لثاثة الأثمد . والكدم : العض .
- ٤١ - التّخذد : اضطراب الجلد .
- ٤٢ - مصطفى ناصف ، قراءة ثانية لشعرنا القديم ص ١٦٠ .
- ٤٣ - العوجاء : الضارة التي لحق بطنها بظهرها . الإرقال : أن يسرع البعير ، وينفض رأسه .
- ٤٤ - الآمون : الموثقة الخلق ، التي يؤمن عثارها . الأران : تابوت كانوا يحملون فيه الموتى .
اللاحب : الطريق البيّن . البرجد : كساء ، منخطط .
- ٤٥ - المور : الطريق .
- ٤٦ - ترُبعت القُفّين : رعت الربيع فيه ، والقُفّ : ما ارتفع من الأرض .
- ٤٧ - الأكلف : الذي يشوب حمرة سواد ،

- ٤٨ - المضرحي : النسر الأحمر الذي يضرب الى البياض . تكنفا : أي صاراً عن يمين الذنب وشماله . حفافاه : جانباه . العيب : عظم الذنب . المسرد : الاشفى الذي يخرز به .
- ٤٩ - الزمّل : الرديف . الحشف : الفرع المتقبّص . الشنّ : القرية البالية .
الذّاوي : الذابل . المجدّد : الذاهب اللبن .
- ٥٠ - النّخص : اللحم ، والمنيف : قصر مشرف ، وكلّ ما أشرف : فقد أناف .
- ٥١ - المحال : فقار الظهر . الحني : جمع حنيّة وهي القوس . الأجرنة : جمع جران ، وهو باطن الحلقوم . لزّت : الصقت .
- ٥٢ - الكناس : أن يحتفر الثور في أصل الشجرة . الضال : شجر . المؤيد : المشدّد .
- ٥٣ - أفتلان : متجايفان عن زورها ، الدّالج : الذي يدلج بالدلو الى الحوض .
- ٥٤ - اكنفها : نواحيها ، القرمذ : الأجرّ واحده قرمذة .
- ٥٥ - العثنون : ما تحت لحبيها من الوبر . الصهبة : أن يخالط بياضها حمرة .
القرا : الظهر . الوخذ : أن تزحّ بقوائمها وتسرع . الموّار : المضطرب .
- ٥٦ - أمّرت يداها : فتلت فتلاً شديداً . الشّزر : أن ينقل من أسفل الكتف الى فوق .
- ٥٧ - الجنوح : التي تجنح من سيرها : أي تميل نشاطاً وسرعة . والدفاق : المسرعة . العندل : الفخمة . أفرغت : عوليت .
- ٥٨ - العلوب : الآثار . النسع : حبال الرّحل . الخلقاء : الصخرة الملساء .
القردد : ما استوى من الأرض وصلب .
- ٥٩ - الغرّ : البيض . المقدّد : المشقق .
- ٦٠ - الأتلع النهاض : عنقها . السكّان : عود المركب البوصي : السفينة
- ٦١ - العلاة : السنّدان
- ٦٢ - الماويّة : المرأة . الحجاج : عظم العين . القت : نقرة في الحجر تمسك الماء .
- ٦٣ - الطحوران : الدفوعان ، الطرودان ، ، عوّار القذى : قطعه من الرمذ .
- ٦٤ - السّبت : جلود البقر المدبوغة بالقرط .
- ٦٥ - صادقتا سمع : أذناها . التوجّس : الخوف .
- ٦٦ - مؤلّتان : محدّدتان كتحديد الآلة . والسامعتان : الأذنان .

- حومل : اسم رملة
- ٦٧- الأروع : القلب الحديد . النبّاض : المضطرب . من الفزع .
المرداة : صخرة تدق بها الحجارة .
- ٦٨- ضبعاها : عضداها ، النجّاء : السّرعَة . الخفيدد : ذكر النعام
- ٦٩- الإرقال : ان تنفض رأسها لشدة سيرها . القدّ : ما قد من الجلد .
- ٧٠- الأعلم : المشقوق المشفر . الارن : اللّين .
- ٧١- سوزان ستيتكيفيتش ، ، القصيدة العربيّة وطقوس العبور ص ٦٤ .
- ٧٢- المصدر السابق ص ٦٥ .
- ٧٣- اللسان مادة ، أرن .
- ٧٤- أبو زيد محمد بن الخطاب القرشي ، جمهرة أشعار العرب ، تحقيق على محمد البجاوي
بدون تاريخ وذكر لمكان الطبع ، ص ٣١٣ .
- ٧٥- اللسان مادة سكن .
- ٧٦- ديوان طرفة ص ٢٨ ، وانظر مصطفى ناصف ، قراءة ثانية لشعرنا القديم ص ١٦٤ .
- ٧٧- وهب رومية ، الرحلة في القصيدة الجاهلية ، ص ٢٩٦ .
- ٧٨- أجذمت : أسرعت ، وأصلا الجذم : القطع . الأمعز : المكان الغليظ الكثير الحصى .
- ٧٩- ذالت : ماست في مشيتها : السّحل : ثوب أبيض .
- ٨٠- المصمد : الذي يُصمد اليه الناس لعزّه .
- ٨١- النّدامى : الأصحاب المشاربون . المجسّد : الثوب المصبوغ بالزعفران .
- ٨٢- المطروفة : الفاترة الطرف .
- ٨٣- المضاف : الملجأ المدرك الذي أحاط به العدو . مخنبا : فرسا في يديه انحناء وتوتير وهو
مما يُمدح به . السيّد : الذئب .
- ٨٤- يوم الدجن : يوم ندى ورش والباس غيم . البهكنة : التامة الخلق ، الحسنة .
- ٨٥- البرين : الخلاخيل . الدّماليج : المعاضد . العشر : شجر أملس .
- الخروع : كل نبت ناعم .
- ٨٦- المفرد : الذي يقطع قبل الريّ .

- ٨٧- الصّدَى ها هنا : جثمان الرجل بعد موته . أيّنا الصّدي : أيّنا العطشان .
- ٨٨- ديوان الحنساء ، بشرح ثعلب ، تحقيق ، د . أنور أبو سويلم ، دار عمّان ط ١ ، ١٩٨٨ ، ص ١٤٣ .
- ٨٩- النحام : البخيل . الغويّ : المبذّر لماله .
- ٩٠- الجثوة : التراب المجموع . الصفائح : الحجارة العراض .
- ٩١- يعتام : يختار ويخصمهم . الفاحش : السّيء الخلق .
- ٩٢- ثنياه باليد : ما انثنى على يديه . والطّوال : الحبل .
- ٩٣- الأعداد : جمع عد ، وهو الماء الكثير المولود . وفي الديوان يتأخر هذا البيت عن موقعه هنا .
- ٩٤- النكيثة : أنظر القرشي ، جمهرة أشعار العرب ، حاشية ص ٣٣٢ .
- ٩٥- الجلّي : الأمر العظيم الجليل .
- ٩٦- ضرغد : جبل
- ٩٧- قيس بن خالد هو قيس بن خالد بن عبد الله ذي الجديّين . وعمر بن مرثد : ابن عم طرفة .
- ٩٨- الضرب : الخفيف . الخشاش . الماضي في الأمور الذكي .
- ٩٩- قال حاجزه قد : قال حسبك ما تريد قد بلغت ما تريد .
- ١٠٠- المعصد : الرديء من السيوف .
- ١٠١- البرك : جماعة الابل . نوادية : أوائله . والنوادي : المتفرقة أي تخافني إذا جئت لأنحرها بهذا العصب ، وهو عندي مثل نوادي القوم : مجالسهم . انظر القرشي ، جمهرة أشعار العرب ص ٣٣٦ .
- ١٠٢- الكهاة : الضخمة المسنة ، العظيمة . الخيف : الضرع . الجلالة : الجليلة ، الضخمة . الوبيل : العصا . شبه الشيخ بها لطول سنّة ، وهزاله وضمرة ، اليلندد : الشديد الخصومة .
- ١٠٣- المؤيد : الداهية .
- ١٠٤- أنور أبو سويلم ، مظاهر من الحضارة والمعتقد في الشعر الجاهلي ص ٣٧ .
- ١٠٦- الجلّي : الأمر الجليل . والخنّي : الفحشاء . الملهد : الملكوز المدفّع .

المصادر والمراجع

- * أحمد ، محمد عبد القادر ، دراسات في أدب ونصوص العصر الجاهلي ، القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٨٣ م .
- * ابن الأنباري ، أبو بكر محمد بن القاسم ، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ، تحقيق عبد السلام هارون ط ٥ ، دار المعارف مكتبة غريب ، ١٩٨١ م .
- * الجمحي ، محمد بن سلام (ت ٢٣١هـ) ، طبقات فحول الشعراء ، تقديم : عبد الحميد فايد ، بيروت النهضة العربية .
- * حسين طه ، حديث الأربعاء ، القاهرة : دار المعرف ، ١٩٢٥ م ، وفي الأدب الجاهلي ، دار المعارف بمصر ط ١٢ .
- * خليف ، يوسف ، دراسات في الشعر الجاهلي ، القاهرة : مكتبة غريب ، ١٩٨١ م .
- * الخنساء ، ديوان الخنساء ، بشرح ثعلب ، تحقيق ، د . أنور أبو سويلم ، دار عمّان ، ط ١٩٨٨ م .
- * أبو ديب ، كمال ، الرؤى المقنعة ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة ، ١٩٨٦ م .
- * ابن رشيق القيرواني ، أبو علي الحسن (ت ٤٥٦هـ) ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد القاهرة : مطبعة حجازي ، ١٣٥٢ هـ .
- * روميّة ، وهب ، للرحلة في القصيدة الجاهليّة ، مؤسسة الرسالة ، ط ٣ ، ١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢ م .
- * ستيتكيفيتش ، سوزان ، القصيدة العربية وطقوس العبور ، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق ، مجلد ٦٠ ح ١ .
- * أبو سويلم ، أنور ، مظاهر من الحضارة والمعتقد في الشعر الجاهلي ، دار عمّار - عمان - ١٩٩١ م .
- * طبانه ، بدوي معلقات العرب ، دراسة نقدية تاريخيّة في عيون الشعر الجاهلي ، دار الثقافة ، الطبعة الثانية بيروت - لبنان .

* عبد الرحمن ، نصرت ، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ، مكتبة الأقصى - عمان ، ١٩٧٦م .

* ابن العبد ، طرفة ، الديوان بشرح الأعلام الشنثمري (٤١٠هـ - ٤٧٦هـ) تحقيق : درية الخطيب ولطفي الصّقال . مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق ، ١٣٩٥هـ - ١٩٧٥م .

* ابن قتيبة ، عبد الله بن مسلم ، (ت ٢٧٦هـ) الشعر والشعراء ، تحقيق : أحمد محمد شاكر ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٦م .

* القرشي ، أبو زيد ، محمد بن أبي الخطاب (ت ١٧٠ أو ٢٣٠هـ) جمهرة أشعار العرب ، تحقيق : علي محمد الجاوي بدون تاريخ وذكر اسم للمطبعة ومكانها .

* ناصف ، مصطفى ، قراءة ثانية لشعرنا القديم ، بيروت ، دار الأندلس ، ط٢ ، ١٤٠١هـ - ١٩٨١م .

* الهاشمي ، محمد علي ، طرفة بن العبد حياته وشعره ، بيروت ، عالم الكتب ، ١٩٨٠م .

مي زيادة ... ناقدة

الدكتور أحمد موسى الخطيب
كلية الآداب - جامعة البنات الأردنية

ملخص

تهدف هذه الدراسة إلى تجلية جهود مي زيادة النقدية ، وتثمين دورها في حركة النقد العربي المعاصرة ، وذلك علي المستويين النظري والتطبيقي .
فعلى المستوى النظري سعت الدراسة إلى جمع شتات مقولاتها النقدية المتناثرة على امتداد تراثها . وعلى المستوى التطبيقي وقفت الدراسة على المناهج النقدية التي استعانت بها ، ومدى وعيها بإمكانية كل منها .

Abstract

This study aims to shed light on Mayy Ziyada's critical attempts and evaluate her role in the contemporary Arabic critical movement at both theoretical and applied levels.

At the theoretical level, the Study attempts to survey critical articles in her writings whereas it highlights the critical methods she used at the applied level.

لقد تركت «مي زيادة» (١٨٨٦ - ١٩٤١) تراثاً ضخماً ، تنوّعت مجالاته بين الإبداع (شعراً ، وقصة ، ومقالة ، وخاطرة) وبين الدراسات الأدبية ، بالإضافة إلى اهتماماتها السياسية ، والاجتماعية ، والعلمية ، واللغوية ، والتربوية . . وقد شغلت المرأة وهمومها حيّزاً كبيراً من تراثها . كما كانت صاحبة صالون أدبي مشهور ، وذلك بما استقطبه من أعلام الحركة السياسية ، والفكرية ، والأدبية من مصر بخاصة ، والوطن العربي بعامة . فقد شغلت الناس بصالونها ، وبما كانت تكتبه من مقالات في الصحف والمجلات ، فكانت ظاهرة عجيبة في قاهرة المعزّ ، وهي الفتاة اللبنانية المسيحية المهاجرة . وعلى الرغم من هذا الاحتكاك الخصب ، والتفاعل الحي في النصف الأول من القرن الحالي ، وما شهدته من حركة تنوير نشطة ، وما اصطخب فيه من أفكار سياسية وأدبية . . إلا أنّ «مي» استطاعت أن تنأى بنفسها عن المعارك السياسية والأدبية التي اشتعل أوارها في تلك المرحلة .

ولا يعنينا من تراثها في هذه الدراسة إلا ما كان متصلاً بمنهجها النقدي وآرائها في الآداب والفنون ، ويتمحور ذلك حول ثلاثة كتب هي : عائشة تيمور ، ووردة اليازجي ، وباحثة البادية . وهذا بالإضافة إلى بعض مقالاتها ورسائلها التي تناولت فيها كتابي جبران (المواكب ويسوع ابن الإنسان) ، وشاعرية اسماعيل صبري ، ومسرح كل من توفيق الحكيم وبيير اندللو الإيطالي ، وقصة أمبير جلوا لفكتور هوجو ، وشعر شبلي شميل .

وستتناول في هذه الدراسة الجانب النظري في جهودها النقدية ، ثم سنعرض للجانب التطبيقي منه ، وبعد ذلك سنعرض لمجموعة ملاحظات متصلة بتراثها النقدي ، لنخلص إلى تسمين لدورها في حركة النقد .

الجانب النظري في تراثها النقدي :-

لم تترك لنا «مي زيادة» مباحث نقدية مستقلة تعرض لفكرها النقدي ، إنما تناثرت مقولاتها في مفهوم النقد ، ودور الناقد وأدواته ، وثقافته ، وموضوعيته خلال تراثها النقدي التطبيقي . لذا سنلجأ في الوقوف على فكرها النظري إلى اقتباس عدد من مقولاتها في هذا المجال .

فهي تُعلي من شأن النقد، وترى أنه سمة عصرية «فالنقد من أخصّ خواص عصرنا في السياسة، والإدارة، والقانون، والتاريخ، والآداب، والاجتماع» وتراه «شائعاً يختلف اللهجات والأساليب، حتى الاكتشافات العلمية وانقياد عناصر الطبيعة لخدمة الإنسان، جاءت عن طريق النقد»^(١).

وترى أنّ النقد الأدبي يمتاز عن النقد في سائر المعارف الأخرى، حيث أنّ الأساس في نقدها (تلك المعارف) هو تحديد الخطأ والصواب، أما النقد الأدبي فلا إطلاق فيه.^(٢)

فليس النقد عندها «بالبلاغ العسكري يعلن الأحكام العرفية، ولا هو بالمنشور الأسقفي يحرم عضواً من شركة المؤمنين وشفاعة القديسين، ولا هو بأمر «المعلم» القروي (على الطراز القديم) غضب على تلميذ مسكين لم يحفظ أمثولته كما ينبغي، فحظر عليه أن يأكل، أو يشرب، أو يتحرك، أو يتنفس بغير سماحة. كلا، ليس النقد بشيء من ذلك»^(٣).

ولكنها تراه «نظرة فرد معرض للخطأ في عمل فرد آخر معرض للخطأ، يختلف عنه ميولاً، وتأثيرات، وكفاءة، ووراثة»^(٤).

ولذلك فهي تسخر من أولئك النقاد العصريين الذين يمارسون مهمتهم من موقف سلطوي بطريركي، ويرون النقد طعناً، وتحاملاً، وتجريحاً. . . ولا يلتفتون إلى غير ذلك في العمل الفني. ومن أجل ذلك تقترح أن تُستبدل كلمة نقد (بتمييز)، لأنها الأقرب إلى طبيعة دورهم «فلعلّ كلمة نقد هي التي أوهمت معالج النقد، وأوهمت الناس أنه لا بدّ من الطعن والتحامل ليكون النقد (بارعاً)»^(٥).

فللنقد عندها أدبيّاته وأخلاقه، التي تسمو به إلى مكانة تليق بالجهد الإنساني المبذول في العمل المبدع، أيّاً كان هذا الأثر. «فإذا كان الأدب واجباً في الخطاب الشفهي، فهو في الخطاب الكتابي أوجب. وأول مظاهر الأدب هو التهيب أمام شخصيات الناس، لكونها شخصيات إنسانية فحسب، فكيف بها إذا هي بذلت مجهوداً ما، وكانت ذات ميزة علمية، أو فنية وأخلاقية»^(٦).

ولعل في هذا ما يفسّر لنا نأيها بنفسها عن الصراعات والمعارك الأدبية، وعلاقتها الطيبة

بكل رموز الحركة الفكرية والأدبية آنذاك . ومن أجل ذلك فهي تعلن اعتراضها على صورة «النقد الحديث» آنذاك ، التي تراها قد أخلت بأدبيات النقد ، وجعلته نقيض «التقريظ» العتيق . ويحلوا لها أن ترسم صورة ساخرة لواقع النقد الحديث ، فتقول : «ويفكهنى أن أتخيّل أحياناً أنّ جميع اصطلاحات الثناء والإطراء «قد أضربت عن العمل» هي الأخرى لحين ما ، فتكأكأت في مكان واحد متماسكة متجمّدة ، ففاجأتها قنبلة تائهة ، فافرنقعت متطائرة أشظاظاً ملتهبة تقمصت بفضل بعض النقدة «العصريين» قذفاً ، وطعناً ، وتهجماً . . .» (٧) .

ترى «مي» أنّ النقد الأدبي في حالتنا الأدبية الحاضرة ضرورة للفنان وللجمهور المتلقي ، وهي في ذلك تستعير إجابة الشاعر والناقد شارل بودلير عن سؤال : ما نفع النقد ؟ فيقول : «الفنان يلوم الناقد في أنه لا يفلح في تعليم المتفرج للرسم والنظم . وهو كذلك لا يعلم الفنان الذي لولا فنّه ما كان النقد» (٨) .

وهي تنطلق في تقديرها لدور الناقد في حياتنا الأدبية من وعيها بالبنية الثقافية للجمهور العربي «فالكاتب الأجنبي يخاطب قومه بلا شرح ولا تعليق ، أما نحن فعلينا أن نشرح ونعلّق لأنّ جمهورنا جماهير» (٩) فنحن في حياتنا الأدبية الحاضرة «أشبه ما نكون بالعبرانيين في صحراء التيه ، فأتى لنا الدليل الخبير ليسير أمامنا في النهار عموداً من السحاب ، وفي الليل عمود نار يضيء لنا؟» (١٠) .

وبما أن الناقد ينهض بهذا الدور الكبير الفاعل في حياة الجماعة ، فهو مطالب بأن يعدّ نفسه لدور الهادي الخبير ، وذلك من خلال ثقافة موسوعية تعينه وتسعفه في فهم النص ، وتحليله ، واستبطانه ، وتقديمه لجمهور المتلقين . وهي ترى أن الشاعر لا يحتاج إلى أكثر من الشعر ، ولا يحتاج العالم إلى غير العلم . «أما الناقد فإن لم يكن ذا إلمام بالعلوم والتواريخ ، جامعاً بين الفطنة والصدق ، ذا مقدرة لمسيرة أبعَد شاعرية ، وتفهم أدقّ فكرة ، وقبول كل نظام ، والتقمّص في كل فرد ، والخضوع لكل تأثير ، إن لم يكن كل ذلك تصحبه مواهب أخرى ، فلست أدري ماذا يكون ، لا أدري كيف يتصدّى للنقد العام» (١١) .

ويتضح من هذا القول تأكيداً على توفر مواهب أخرى عند الناقد بالإضافة إلى موسوعية ثقافته ، فترى أنّ اتساع معرفته وشموليتها بحاجة ماسة إلى رقة الإحساس

ورهافته ، واتخاذ الطبيعة بأسرها ، بإنسانها ومجتمعها مقياسا له . هذا بالإضافة إلى ضرورة تأثره بما يتناول من تجارب لينقلها بانفعال ، فوظيفة الناقد لا تنفي إنسانيته . كما أن الانفعال يقرب بين الأمزجة المتشابهة ، ويسمو بالمدارك إلى علو جديد ، وبهذا تتحقق منفعة المبدع والمتلقي معاً .^(١٢)

وإذا كان الاطلاع والملاحظة ، والاختبار مع الملكة الفطرية يشكلان عندها شرطين لازمين متماسكين لوجود الناقد الحقيقي ، إلا أنها ترى «الملكة الفكرية» أكثر ضرورة ، «لأن وجودها يقبل المزيد والاتساع . وإن لم توجد فجميع المطالعات ، والأسفار والاختبارات تعمل في محق القليل الذي أفلتت من أصابع الطبيعة ، وهي تقذف إلى الحياة بمن لم تشأ أن تجعله من أهل الذوق» .^(١٣)

ولا يخفى أن وعيها الدقيق بدور الناقد ، وخطورة ما يقوم به وراء حرصها على ثقافة الناقد ، واحتشاده فكرياً ، وشعورياً ، وإنسانياً عند تصديده للعمل الأدبي ، فالناقد الحقيقي في رأيها أستاذ الحياة ، لذا عليه أن ينظر إلى الأثر الفني والتعبير الفني ، ومن ورائه الطبيعة وما وراءها لا يغيب عن بصره ، فيشرح ما في البيان الفني من معلوم ومجهول ، أو من نقص في العلاقات ، أو من علاقات مختلفة «فالناقد العليم القادر «أستاذ الحياة» بما فيها من العلانية والأسرار والمتحركات والسواكن . يعرفها للفنان الذي عالجها صامتا ، ويعرفها للجمهور الذي يحدق فيها جاهلاً» .^(١٤)

وتشير «مي زيادة» قضية مهمة في النقد الأدبي ، تتصل بالحيمة ، والموضوعية ، والتجرد ، والاقتراب الحميمي من الأثر الفني موضوع النقد . فهي ترى أن الزم بميزات الناقد هي العطف ، ولا تعني بالعطف الإغضاء ، والتساهل ، واعتبار العيوب والنقائص حسنات وكمالات ، وإنما تعني به عكس التحامل والتعنت ، ليتهيأ للناقد «التجرد عن ذاتيته تجرداً موقوتاً ، يتسنى معه الدخول في حياة المنقود شاعراً معه ، متوجعاً لحاجته ، مراعيًا عادات بيئته ومطالبها ، خاضعاً لجميع مؤثرات المحيط ، طالباً لحين غايته من الحياة»^(١٥) ، وهي ترى ذلك السبيل الأمثل لفهم التجربة ، والغوص في عوالم صاحبها ، فإن لم يصل إلى هذا الحد من الفهم ، فلن يستطيع أن يكون رسول المبدع إلى جمهور المتلقين .

والنقد - في رأيها - شأنه شأن الحرية ، والعلم ، والفن لا يأتي طفرة ، بل هو خبرة متراكبة متنامية ، وتمرين متتابع طويل لكفاءة طبيعية .^(١٦)

ويبدو أنها ترفض أن يتحول النقد إلى مجموعة كليشيهات مكرورة باردة ، يرددها الناقد في آلية مملّة ، تشبه حلّ التمارين الرياضية . وإنما هي ترى أنّ خير النقد هو النقد المنوع ، الذي ينأى بصاحبه عن الوقوع في النمطية والتكرار .^(١٧)

ولعلها ترى عمل الناقد الحقيقي أكثر صعوبة وتعقيداً من عمل المبدع ، فالأخير تكفيه عاطفة واحدة ، أما الناقد فلا أقل من عاطفتين اثنتين : إحداهما للشعور مع موضوعه . والأخرى للتمييز عنه ، والعودة إلى شخصيته (الناقد) يستمد منها قوة التبيين والحكم^(١٨) . وبدافع من هذا الفهم لعمل الناقد ترى أنّ التراث النقدي لكبار الشعراء لا يقل قيمة عن غرهم الإبداعية» والذي لا يعرف أن يعجب بنفائس الفن عند «دانتى» مثلاً ، وبتراركا ، وميكلانجلو ، وفاجنر ، وجوتي ، وهابني . . . يستفيد مما تجلّى من طبيعتهم من عميق البحث ، ونافذ البصر ، وواسع الاطلاع ، وعالي الحكم» .^(١٩)

حين نتأمل إبداعات مي زيادة (شعراً ونثراً) نجد أنها - على مستوى الموقف وأدوات التشكيل الجمالي - تنتمي إلى المذهب الرومانسي . ونحن نعلم أنّ فترة المجد الأدبي والاجتماعي لها (١٩١٥ - ١٩٣٥) قد رافقت ظهور هذا المذهب وازدهاره في حياتنا الأدبية .

وفي تراثها النقدي مواضع تنبئ عن وعيها بمعايير المذهب الرومانسي^(٢٠) وكيف يستبطن الشعراء فيه ذواتهم ، وينكفؤون على أنفسهم يتلمسون جراحاتهم ، ويستوحونها . وكيف يتخذون من الطبيعة وسيلة للتعبير عن أفكارهم ومشاعرهم ، يقفون إزاءها مفتونين بصورها ، وألوانها . . . فيكتنون فيها مغزى المعالي .

وهي تدرك أن النزعة الوجدانية في الآداب العالمية مدينة لجان جاك رسو موجد تلك النزعة في الأدب الغربي ، والذي سرت منه إلينا ، وتأثر بها الجيل الجديد من شعرائنا في مطلع هذا القرن .

وعلى الرغم من وعيها بالمذهب الرومانسي على المستوى النظري والإبداعي ، إلا أنها - كما سنرى في تراثها النقدي التطبيقي - لم تهوّن من شأن التجربة الشعرية الكلاسيكية ،

كما فعل غيرها من النقاد الرومانسيين آنذاك ، وبخاصة في موقفهم من تجربة أحمد شوقي ، بل تبنت موقفاً توفيقياً لا يعلي من شأن التجربة العصرية على حساب التجربة الكلاسيكية ، لأن الأخيرة ما زالت تلبي حاجة جمهور عربي كبير . وهي ترى «ضرورة» وجود أنصار القديم قرب الآخرين ، لأن عندنا جمهوراً لا يقوده غيرهم ، ولأنهم حراس إرث الماضي .^(٢١)

ويذكر خليل مطران أن الشعر من حيث هو أعاريض وقواف قد أصبح من الأشياء التي تفكر فيها «مي» كما يفكر في التحف الفنية ، والألطف البديعية ، ولكن «لم يحصل أن ميًا أثرت ديواناً على ديوان ، أو فضلت شاعراً على شاعر . . . كما لم تغرم بالموازات بين شعر وشعر ، لأنها كانت تخشى بذكر إثارة لنوع من الشعر على الآخر أن يكون في ذلك تشبيط لأية حركة تريد أم الشرق أن تندفع بها إلى تبديل أو إصلاح فيما ألفته ، وجمدت عليه دهرًا طويلاً» .^(٢٢)

ولعلها بهذا الموقف الذي يتسم بالموضوعية ، ويجنح إلى السلامة ، وينأى بصاحبه عن دوّامات الصراع والتعصب ، وتنطلق فيه عن وعي بالبنية الثقافية للجمهور العربي ، وبالينابيع المختلفة التي يمتح منها جمهور شعرائنا آنذاك ، لعلها بذلك كله تعكس مرونة تحسب لها ، وتحمد عليها . وأكثر من ذلك ، يمكن أن نعدّه احتجاجاً بطريقة لبقة على صورة النقد الحديث ، الذي وقع في حبال التعصب ومتاهاته الضيقة .

ثانياً : الجانب التطبيقي في تراثها النقدي :-

لعل أهم تجارب «مي» في النقد التطبيقي تناولها لمجل تجرّتي الشاعرتين : عائشة تيمور (١٨٤٠ - ١٩٠٢) ، ووردة اليازجي (١٨٣٨ - ١٩٢٤) وذلك في بحثين مستقلين . هذا بالإضافة إلى مجموعة مقالات نقدية تناولت فيها عدداً من الكتاب العرب المعاصرين ، وهم (جبران ، واسماعيل صبري ، وشبلي شميل ، وتوفيق الحكيم) ، بالإضافة الى الكاتب الإيطالي المسرحي بيراندللو ، وفكتور هوجو في قصته «أمبير جلوا» .

أما دراساتها المستقلة «باحثة البادية» فيمكن استبعادها لأنها أدخل في كتابة السيرة ، كما أنها دراسة نقدية فكرية لا أدبية ، تناولت فيها أفكار باحثة البادية الإصلاحية التي وردت في كتابها «النسائيات» بالعرض ، والشرح ، والتعليق .

والملاحظ أنها أعطت جلّ اهتمامها لنقد الشعر ، فما زال الشعر آنذاك الفن القومي الأول ، ولم تكن الفنون المستحدثة (الرواية ، والقصة القصيرة ، والمسرحية) قد نازعته المكانة ، واستحوذت على اهتمام النقاد . ومع ذلك ، فقد تناولت بالنقد تجربة بيراندللو المسرحية ، وقصة أمبيرجلوا لهوجو ، ومسرحيتي توفيق الحكيم (أهل الكهف ، وشهرزاد) .

وسنحاول الآن الوقوف على المناهج النقدية التي اعتمدت عليها في دراستها لكل من عائشة تيمور ، ووردة اليازجي بشكل خاص ، دون أن نهمل مقالاتها النقدية الأخرى ما أمكن .

والملاحظ أنها حين تناولت تجربتهما لم تحصر نفسها في منهج بعينه ، فقد استخدمت كلاً من المنهج التاريخي ، والفني ، والنفسي . وهي ترى أن لكل منهج إمكاناته الخاصة التي لا تتحقق في سواه ، وكأنها تؤمن بضرورة الأخذ بمنهج تكاملي ، حتى يتسنى لها إضاءة مجمل جوانب التجربة .

وإذا تناولنا تلك المناهج عندها كلاً على حدة ، سنجد أن التفسير التاريخي الاجتماعي للأدب هو الأوفر حظاً في تراثها . ويستعين الناقد - في هذا المنهج عادة - بتاريخ العصر ونظمه السائدة لاستجلاء فضاءات النص الأدبي ، وإدراك ما خبأ الزمن وراء حروفه . وهو يستعين بالعصر على الفهم^(٢٣) . واشتهر بهذا المنهج المنظرون الألمان أمثال هيجل ، وهيرد ، واشتهر آخرون في أقطار مختلفة ، منهم كروتشه الإيطالي ، ولوكاتش المجري ، وديوي الأمريكي ، وتين الفرنسي^(٢٤) ،

وقد بلغ المنهج تمام نضجه في منتصف القرن التاسع عشر على يد الناقد الفرنسي «تين» وأقرانه ، أمثال شاتوبريان ، وسانت بيف^(٢٥) ، وقد انتهى «تين» إلى أن الموهبة الأدبية هي نتاج معالم ثلاثة ، هي : الجنس ، والبيئة ، واللحظة . وقد ذاع هذا المنهج في دراسات نقادنا في النصف الأول لهذا القرن ، أمثال طه حسين في «تجديد ذكرى أبي العلاء» و«مع المتنبي» ، وعباس محمود العقاد في «شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي» ، وقد تناوله الدكتور شكري فيصل تحت مسمى «النظرية الإقليمية»^(٢٦) . كما سبق وأن عرفه نقادنا القدامى كابن سلام في طبقاته ، والأصفهاني في أغانيه .

ففي دراسة «مي» لتجربة عائشة تيمور ، تفرد أربعة فصول لدراسة عصر الشاعرة بمناحيه الفكرية ، والاجتماعية ، والسياسية ، ولدراسة بيئتها الخاصة ، فتناولت فيها نشأتها ، وزواجها ، وما بعد زواجها ، وبيئتها الاجتماعية والمعنوية ، ثم أفردت بقية الدراسة لتناول الناحية الفنية في فصلين فقط ، وجعلت الفصل الأخير لمعالجة تراثها النثري .

أما دراستها لديوان اليازجية فتقع في ستين صفحة من القطع المتوسط ، جعلت ثلثها الأول عن حياة الشاعرة ، وبيئتها الخاصة ، ولم تعول - مثل دراستها السابقة - على دراسة البيئة العامة للشاعرة بمناحيها المختلفة .

ويبدو أن «مي زيادة» كانت تدرك بعض مزالق هذا المنهج ، مثل الوقوع في التعميم وإلغاء الخصوصية الفردية . فهي تقول بداية ، وقبل أن تشرع في تناول تجربة التيمورية «وهذه الصورة التي أرسم من التيمورية إنما هي نظرة فردية في طبيعتها ، ولا زعم لي أنها صورة مطلقة»^(٢٧) لذا كانت حريصة كل الحرص على دراسة الشخصية المبدعة ، وظروفها الخاصة ، ومزاجها ، وعواملها الشخصية ، وكأنها كانت تفرز الفرد من المجموع ، لتعرف ما هو فردي ، وما هو جماعي .

ومن أجل ذلك تراها تُعني نفسها في تكوين صورة فوتوغرافية للشخصية^(٢٨) ، محاولة استنطاق ملامحها ، لتستدل منها على بعض خصوصية البواعث الفردية .

والملاحظ أنها تستخدم المنهج التاريخي على نحو يوحى بوعيها بأصوله وقواعده ، فنجدها حيناً تدرك أن دراسة التاريخ ليست غاية ، وإنما هو وسيلة لفهم العمل الأدبي ، لذا كانت معنية بدراسة مدى تأثير العمل الأدبي أو صاحبه بالوسط ، ومدى تأثيره فيه . فحين وقفت على تفاصيل الحياة لليازجية ، لاحظت أنه لا أثر لتلك الحياة الخاصة في شعرها الذي لا يرسم إلا الخطوط الظاهرة ، ولا يتكلم إلا عن الحوادث المألوفة من زواج ، وولادة ، وموت . وتذهب إلى أبعد من ذلك ، فتقول : «وإذ أستجوب صورة لها صنَّع شقيقها الشيخ إبراهيم ، وهي في سن الخمسين ، أشعر بوضوح أنها كانت في طبيعتها أغنى منها في شعرها»^(٢٩) .

كما أجادت في وصف علاقة التيمورية المتميزة والأكثر من حميمة مع ابنتها توحيدة ، والتي ألهمت العديد من مراثيها . أما تناولها لبيئة التيمورية المعنوية ، فكانت موفقة إلى حد

بعيد في الربط بين شعرها وتلك «الغربة» الروحية والفكرية التي كانت تستشعرها في بيئتها. ^(٣٠)

ولكننا نجدها - في أحيان أخرى - تستخدم التاريخ غاية لا وسيلة ، فتحدثنا في مبحث «الحياة المنزلية» ^(٣١) عن مدينة القاهرة في منتصف القرن التاسع عشر ، فتقف عند طرزها المعمارية وآثارها ، ومظاهر الترف والعوز ، وتقف طويلاً أمام تفاصيل أحد منازل الطبقة العليا ، الذي يشبه منزل والد الشاعرة . ثم تحدثنا عن بعض عادات النساء في تلك المنازل .

ومثل هذا حديثها المستفيض عن خلاف والد الشاعرة وأمها المنصب على تحديد اهتماماتها . فنجدها تخرج إلى تناول قضايا تربوية بعيدة عن صلب موضوعها ^(٣٢) ، تجعلها إلى المصلحة الاجتماعية أقرب منها إلى الناقدة . ويشبه هذا إسرافها في الحديث عن توجيه والدها لها إلى العلم والفن ، وحديثها عن موقف الاسلام السماح من الرقيق ^(٣٣) ، لأن والدة الشاعرة كانت في الأصل معتوقة جركسية لوالدها . ولا ندري - أيضاً - ما قيمة وصفها المتخيل لزواج الشاعرة ^(٣٤) . فكل هذه المواضيع لم تحسن توظيفها للاقتراب من تجربة الشاعرة ، أو لنقل : لم توقّف فيها بالربط بينها وبين تجربة الشاعرة . وبهذا خانها التوفيق ، إذ أسرفت في استخدام التاريخ وظروف البيئة . فالتاريخ لا يعيننا في الدراسات الأدبية إلا بمقدار ما يعين على تفسير التجربة وإضاءتها . فصميم عمل الناقد النص الأدبي بما فيه من حياة العواطف والأخيلة . وقد هاجم الناقد الإنجليزي أرنولد منذ وقت مبكر المنهج التاريخي بسبب ما لاحظ فيه من ضعف العنصر النقدي ، وانشغال أصحابه بالتاريخ دون الأدب ^(٣٥) ، كما فعلت مي زيادة في تلك المواضيع .

والملاحظ أنها قد أغفلت الالتفات إلى عامل «الجنس» وأثره في دراسة تجربة الشاعرة . ولعلها قد قصدت ذلك ، لأن الشاعرة تنحدر من أصول تركية ، ولم تُعرف أمة الترك - كالعرب واليونان مثلاً - بميزة الإبداع الشعري ، وهذا بما يحسب لها ، فلم تتعسف في تطبيق قواعد المنهج التاريخي كافة كما بلورها «تين» .

وإذا تأملنا تناولها لتجربة «اليازجية» سنجد أنها قد أسقطت تلك المدخل لدراسة العصر والبيئة ، واكتفت بتقديم لمحة موجزة عن حياة الشاعرة وبيئتها ، وثبتت بعدها إلى تجربة الشاعرة .

ولعلها بذلك تقدم توجيهاً في النقد الأدبي ، فهي من ناحية لا ترى حاجة لدراسة مرحلة تناولتها في دراسة سلفت ، ومن ناحية أخرى ربما أدركت أنها قد أسرفت في الاتكاء على التاريخ في مداخل دراستها السابقة .

المنهج الفني :-

والمنهج التاريخي غير قادر على تفسير الجمال في الأدب ، فهو إلى جانب موضوعيته بحاجة إلى قسط من المنهج الفني^(٣٦) ، وهذا ما أدركته «مي» في دراستها للشاعرتين ، إذ استعانت بالمنهج الفني لتجلية الخصائص الفنية ، وهذا المنهج هو الذي عرفه النقد العربي - أول ما عرف - عرفه ساذجاً أولاً في مبدأ الأمر . فقد بدأ النقد تذوقاً محضاً ، لا يتعدى التذوق إلى التعليل ، ولا يتجاوز المرحلة التأثيرية البحتة ، لكنه تطور عبر جهود منظومة مقدّرة من نقادنا القدامى أمثال ابن سلام ، وابن قتيبة ، والآمدي ، وأبو الحسن الجرجاني ، وعبد القادر الجرجاني ، وابن رشيق ، الذي حاول أن يضع قواعد وأصولاً للنقد لم تخرج في الغالب عن حدود المنهج الفني^(٣٧) .

ويمكن القول أن المنهج الفني كان هو الغالب في النقد الأدبي ، وأن خطوات النقد الأدبي قد توقفت بعد عبد القاهر ومعاصره ابن رشيق إلى أن استؤنفت في العصر الحديث . وكانت مي زيادة واحدة من النقاد الذين أخذوا يستأنفون دور هذا المنهج في نقدنا الأدبي ، مع الاستعانة بمنهج أخرى معه ، وبخاصة المنهج التاريخي .

يعتمد المنهج الفني أولاً على التأثر الذاتي للنقاد ، وهو تأثر يسبقه ذوق فني رفيع ، يعتمد على الهبة الفنية اللدنية ، وعلى التجارب الشعورية الذاتية ، وعلى الاطلاع الواسع على مآثور الأدب البحت والنقد الأدبي كذلك . كما يعتمد ثانياً على القواعد الفنية الموضوعية ، وهي تتناول القيم الشعورية والقيم التعبيرية للعمل الفني^(٣٨) .

كانت «مي» تتقن خمس لغات حيّة ، أتاحت لها اطلاعاً واسعاً على مآثور الأدب والنقد الأدبي . كما كانت صاحبة موهبة شعرية ، فقد نشرت عام ١٩١١ ديوانها «أزاهير حلم» بالفرنسية ، ثم نظمت بالعربية بعض القصائد الحرّة التي تعدّ زيادة على طريق تحديث الشعر العربي .

وقد ترجم جورج نيكولاس بعضاً من إبداعاتها ، ونشرها في المقتطف عام ١٩٣٤م ،
وقدم لتجربتها «نشيد إلى الشرق» بأنها من «الشعر المنثور»^(٣٩) .

وقد كتبت بالفرنسية عام ١٩٣٥ قصيدة بعنوان «ارتياب» ، ثم ترجمتها بنفسها إلى
العربية ، وأشاد بها أحمد الزيات في تقديمه لها ، حين نشر القصيدة في مجلة «الرسالة»
باللغتين ، ومنها تقول^(٤٠) :

صديقتي يا ذات العينين الكبيرتين الوديعتين ، روعي تناديك !

الريحُ في هذا المساء تهبُّ هوجاءً شديدة الوطأة ،

الريحُ تجأرُ ، وصوتُها العصيُّ الناحب ،

يُرَجِّعُ في دويِّ الصدى عصياً مكبوتاً .

صديقتي يا ذات العينين الكبيرتين الوديعتين ، روعي تناديك !

* * * * *

في اكتئابٍ أحلمُ ، جالسةٌ بين الأزهار ؛

جناح الإعصار يلطمُ نافذتي ،

السماءُ تبكي : واهاً لهذه الدموع ! هذه الدموع المنتحبة

ماذا تحركُ بسيرها في أعماق الكيان ؟

في اكتئابٍ أحلمُ ، جالسةٌ بين الأزهار

* * * * *

فطريقة الكتابة هي ذاتها التي عرفناها وألفناها في تجربة الشعر الحر بعد ذلك ، عدا أنها
غير موزونة ، كما أنها تستخدم لغة لها كثافة لغة الشعر واكتنازها ، وقد توفرت لها عناصر
الإيقاع الظاهرة ، بالإضافة إلى عناصر الإيقاع الداخلي العميق ، الذي حققه اعتمادها على
الصورة على نحو يجعلها تتجاوز عادية لغة النثر ، لتلج آفاق جماليات التجربة الشعرية .

ويبدو أن هذه التجربة - التي نحن بصدددها - ذات صلة وثيقة بأزمة (مي) النفسية ،
التي تفجرت بعيد نشرها في العام ذاته . وهي تصرّح بذلك على امتداد القصيدة ، وبخاصة
في المقطع الأخير ، حيث تقول :

وهذا المساء الخالك الممطرُ مساءً وداع ؛

قائمةٌ هي أفكارِي ، والغمُّ يطبقُ عليّ ؛

ارتيابٌ خبيثٌ يُخالط قلبي المستسلم للحنان :

ماذا لو كان قلبك مغروراً محتالاً ؟ ...

وهذا المساء الخالك الممطرُ مساءً وداع ...

وقد نشرت بعدها قصيدتها «هو ذا الربيع» في مجلة «الرسالة» وكانت مجلة «الهلال»
قد نشرت هذه التجربة عام ١٩٢٣م بصيغة مختلفة ، وقد استهلتها بقولها (٤١) .

الربيع ، الربيع ، هو ذا الربيع ؟

في قمر الأسمار ، في انبلاج الأسحار ،

في مرح الأطيّار ، في عبير الأزهار ،

في النهار الدوّار ، في الأصيل البديع ! .

الربيع الجديد ، هو هذا الربيع ! .

وقد جاءت في ستة مقاطع طويلة غير المقدمة ، ولنتأمل المقطع الأخير منها ، وما يفيض
به من ماء الشعر ، مع ملاحظة غياب عناصر العروض الخليلي من تجربتها ، حيث تقول :

هو ذا الربيع ، هو ذا الربيع :

مغريباً في الفضاء ، فتاناً في الحدائق ،

بهيجا في الألوان ، رشيقاً في الشقائق ،

طروباً في قلب الجدلان!

هو ذا الربيع ، هو ذا الربيع !
كثيباً في قلب المظلوم ؛ جريحاً في قلب المحروم .
شاملاً بعطفٍ نصفه قسوة ،
حاضناً برفقٍ نصفه عنف ،
موحياً أملاً نصفه يأس ،
مذكياً خصباً نصفه قحل ،
حافزاً شباباً نصفه هرم ،
مجدداً حياة نصفها ردى ،
الربيع ، الربيع ، لمن يكون الربيع ؟
الربيع الجديد هو ذا الربيع !
الربيع العابر ، هو ذا الربيع .

وقد دخلت «مي» بعد ذلك في أزمته النفسية والصحية ، التي انتهت بوفاتها عام ١٩٤١م ، ولم تكتب إلا ذلك إلا النزر اليسير ، ومنه تجربة من «الشعر المنثور» أو من قصيدة النشر بعنوان «تحية الربيع» عام ١٩٤٠ ، كتبتها متأثرة بأحداث الحرب العالمية الثانية المروعة^(٤٢) .

وهناك تجارب أخرى لها من هذا القبيل ، تتفاوت في مدى انعتاقها من لغة النشر ، وسداجة الإيقاع ، مثل تجربة «نشيد نهر الصبا»^(٤٣) و «العيون»^(٤٤) . ولعلّ تجربتها «أحرصي على قلبك» أعلاهنّ قامّة ، فهي تقول منها^(٤٥) :

تحلّت الشمس في الأوج تحت رواق الفلك ،
والأشعة تغازل الأزهار ، وتوسع المياه عناقاً وتلويناً ،
والمنازل تسطع كحجارة كبيرة من نور ؛
وانتعشت جميع الأشياء انتعاش من خرج من أزمة وانفرج ،

أما أنت فتلويين جائعة عطشى ،
تقولين ما يجب ألا يقال ،
وتفعلين ما يجب ألا يُفعل ،
ثم تأسفين على القول والفعل ، وتعودين تلويين -
ووراء الملل والسامة وهيجّ فيك واحتدام ؛
أخبريني ما بك ، أيتها الفتاة! .

وقد اضطررنا للخوض في هذا الجانب من نتاج «مي» لأن أحداً لم يجلبه ، أو يلتفت إليه ، وأردنا أن نخلص منه الى القول بأنها كانت ناقدة مؤهلة لأن تستخدم المنهج الفني بجانبه الذاتي والموضوعي .

ويتجلى جانب التأثير الذاتي عندها في تأكيدها على الأصالة في الإبداع ، وسعيها الدائب في تلمس الصدق الفني في التجارب التي تتصدى لها بالنقد . وليس من شك في أن الصدق هو الشرط الأول في كل عمل أدبي عظيم .

ففي تناولها لشعر المجاملة عند التيمورية تقرّر أن «المجاملة عندنا حلّت مكان الصدق»^(٤٦) ولكن هذا لم يحلّ دون اعترافها ببعض الصدق في هذا اللون الشعري عندها ؛ وبخاصة في مدائحها للخديوي . وهي تحاول أن تربط بين مديحها للخديوي وتقديرها له وتعريضها بالعرايين ، وبين عاطفتها الوطنية ، حيث تقول تعقيباً على قصيدتها القافية :

«ففيها تتلخص عاطفتها الوطنية ، وبها تحب جو مصر السعيدة ، ونيلها الفياض ، وألحان أفراحها ، تريد لمصر الخير والصلاح والهناء بواسطة الخديوي الذي ترى فيه أقدر عامل على ذلك» .

كما لمست لهجة الصدق في قصيدة المجاملة التي بعثت بها اليازجية إلى معاصرتها التيمورية «فعلى الرغم من أن موضوع الأبيات من الموضوعات التي تتطلب المجاملة لا سيما في ذلك العصر ، حيث لم يكن الصدق غرض الشاعر ، وكان ينذر من الكتاب الذي يعنى بأمانة التفكير والتعبير»^(٤٧) وحتى لا تقع في مزلق التعميم في أحكامها أردفت تقول «مع

تمام العلم بأن أكثر ما يتهداه الأدياء والشعراء في أيامنا من هذا النوع ، وإن صار بعضهم
أحرص على كرامة آرائهم» .^(٤٨)

كما ترى أن أصدق صورة من شعر التيمورية العائلي في المراثي ، ولا سيما مرثاة ابنتها
الحبوبة «توحيدة» والتي بلغت فيها بخاصة وسائر مراثيها بعامة أشجى قرار ، وأحرّ زفير .^(٤٩)

وقد اتفق العقاد معها بعد ذلك في هذا الحكم المتصل بصدق رثائها ، وأنه الأجود في
تجربتها ، وبخاصة رثاؤها لابنتها توحيدة^(٥٠) ، والذي تقول منه^(٥١) .

أمّاه ، قد سلّفت لنا أمنية يا حسنّها لو ساقها التيسير
كانت كأحلام مضت ، وتخلّفت من بان يوم البين وهو عسير
عودي إلى ربع خلا ومآثر قد خلّفت عني لها تأثير
صوني جهاز العرس تذكّاراً فلي قد كان منه إلى الزفاف سرور
أمّاه لا تنسي بحق بنوّتي قبّري لثلا يحزن المقبور

وقد لاحظت أن التيمورية قد قالت الكثير من شعرها الغزلي محاكاة وتقليداً ، وصدّرت
بعض أبياتها بقولها «وقالت متغزلة في غير إنسان ، والقصد تمرين اللسان»^(٥٢) ولكن هذا لم
يجب الحقيقة عن «مي» ، تلك الحقيقة التي تصل إليها من خلال تلمسها للصدق الفني
في شعر الغزل عندها . فهي ترفض أن تكون المقطوعة التالية «في غير إنسان ، بقصد تمرين
اللسان» بل هي تعكس تجربة حب حقيقية ، حيث تقول :^(٥٣)

أشكو الغرام ، ويشتكّي جفنٌ تعذبُ بالسهر
يا قلب ، حسبك ما جرى أحرقت جسمي بالشرر
رام الحبيب لك الضنى لم ذا وأنت له مقر ؟
لكن تعذيب الهوى ما للشجيّ منه مفر .

وهي ترى أن شعرها أصدق لهجته عندما تذكر هذا السعير الذي يضره الشوق ، وهي
تستوحيه في أكثر غزلها .^(٥٤) وتلمح «مي» أنّ خير شعرها الغزلي وأصدقه في القصائد التي

قيلت خلال رمد عينيها ، وبعد الشفاء منه ، يوم عادت إلى مشهد النور ورؤية وجوه الأحباب .^(٥٥)

وهي تتخذ من معيار الصدق الفني سبيلاً للكشف عن حقيقة تجربة الغزل عند اليازجية ، والتي تبرقعها خشية سلطة المجتمع فتلجأ إلى التعبير عن مشاعرها بطريقة غير مباشرة ، فتجعل الأبيات موجهة إلى صديقة ، ولكنها في الحقيقة موجهة إلى صديق . وتتساءل «مي» أيمكن أن يكون هذا الخطاب «لصديقه» :^(٥٦)

رَحَلَ الحبيبُ ، وحُسنُ صبري قد رَحَلَ فمتى يعود إلى منازلهِ الأولِ
وتضيءُ أرضٌ أظلمتُ من بعده وتقرُّ عيني باللقاء قبل الأجلِ
يا غائباً والقلب سار بإثره شوقي مقيمٌ في فؤادي كالجبلِ
إن كنتَ غبتَ عن العيونِ مُهاجراً فجميلٌ شخصِكُ في فؤادي لم يزلِ

وتعقب على المقطوعة محكمة ذائقتها وحسها المرهف ، فنقول : «أما كيفية سير القلب في إثر الغائب ، وإقامة الشوق في ذلك القلب باسم «الفؤاد» ، «كالجبل» ، أي كيف يذهب القلب ويبقى في أن واحد وفي بيت واحد ، فمن الأمور التي لا يعرف أسرارها إلا الشعراء والعاشقون» وتوالي الاستشهاد بعدد من المواضع في تجربتها الغزلية لتؤكد ما ذهبت إليه .

ولا يفوت «مي» أن تؤكد على ريادة التيمورية ودورها المتميز في ولوج باب طالما ظلّ موصداً في وجه المرأة العربية وعواطفها المشروعة . ويُسعفها اطلاعها أن توازن بين مدام دي ستايل ونزوع المرأة الغربية إلى التحرر في الفكر والتعبير ، وذلك في مطلع القرن الماضي ، وبين عهد التيمورية ، والمرأة حبيسة خدرها وراء الحجاب . وانتهت إلى أن شاعرنا في طليعة نساء العهد الجديد المتعرفات لحقهن في حرية العواطف ومشروعيتها ضمن حدودها الطبيعية . هي في طليعتهن ، لافي المشرق فحسب ، بل في العالم المتمدن كله .^(٥٧)

ولا يخفى أن قولها (في العالم المتمدن كله) يفتقر للموضوعية ، وتشوبه المبالغة .

والملاحظ أن العقاد حين تناول التيمورية بالدراسة كان تقديره كبيراً لها ، وربما اتفق معها في جانب من حكمها حين قال «إننا لم نقرأ لمن نشأن بعد السيدة عائشة نظاماً يضارع

نظمها ، ولا شاعرية تقارب شاعريتها»^(٥٨) .

كما أنه يذهب إلى أنها تنتظم في أرفع طبقة من الشعر ارتفع إليها أدباء مصر أواسط القرن التاسع عشر إلى عهد الثورة العربية^(٥٩) .

لذا لا غرابة أن تقول اليازجية للتيمورية^(٦٠) :

عَلَّمْتَنِي قَوْلَ النَّسِيبِ ، وَهَجَّتْ بِي مَا هَاجَ حُبُّ بَشِينَةَ لِحْمِيلِ

يتضح لنا مما سبق اهتمام «مي» بالعاطفة ، باعتبارها أحد عناصر العمل الأدبي الأربعة ، وهي : العاطفة ، والخيال ، والمعنى ، واللغة . «ومعيار القيمة في العاطفة هو صدقها . . والصدق الفني ينم على أن العمل الأدبي يخبر بشيء يتوافق مع الحياة ومع المحصلات الوجدانية»^(٦١) هو بحاجة إلى ناقد ذواق مرهف الحس «لأن الناقد الفاقد الحساسية لا يستطيع أن يكون ناقداً حقاً ، مالم يكن قادراً على أن يتلقى من العمل الأدبي أو الفني انطباعات واضحة ، لأنه عندئذ سيكون كالصفحة المعتمة ، أو المرأة المتربة ، ولن تجديه بعد ذلك في شيء جميع قواعد الجمال وأصوله ونظرياته»^(٦٢)

ومي زيادة لم تكن تنقصها تلك الحساسية التي تهبها قدرة تلقّي انطباعات واضحة من العمل الأدبي ، وقد لاحظنا ذلك في وقوفها عند شعر الغزل والمجاملة في تجربتي التيمورية واليازجية . ولناخذ مثلاً آخر تثمينها لتجربة الشاعر اسماعيل صبري ، والذي كانت تربطها به صلة حميمة ألهمته بعض شعره . فعند وفاته نشرت مقالة ضافية عن تجربته ، جاءت ضدّ توقع جمهور المهتمين به ، والمؤيّنين له . فإلى جانب موضوعيتها في الحكم ، نلاحظ تركيزها على العاطفة ، ونلمس ما تتمتع به من حساسية متميزة^(٦٣) .

ويمكن أن ندرك ذائقتها الأدبية ، وحسها المرهف ، وتركيزها على العاطفة والصدق الفني من خلال تناولها لمواكب جبران^(٦٤) .

أمّا الجانب الثاني من المنهج الفني ، والذي يقوم على معرفة الناقد للقواعد الفنية الموضوعية ، والقدرة على تطبيقها ، فيمكن أن نتبينه في تناولها لتجربة التيمورية ، وبخاصة في حديثها عن لغة الشاعرة ، وتقديمها لمفهوم عبقرية اللغة ، وتعريفها للملكة الشعرية ، ووقوفها عند آفة التقليد في الشعر العربي القديم ، وما جرّه على شعرنا من تشوية ، وما نجم

عنه من فقر في الخيال ، وتقيّد باللفظ دون المعنى ، ومخاطبة لنا بلغة عصور خلت ، وجمع للفكرة في بيت واحد ، وخلل في اتساق الخواطر ، وحصر للشعر في أبواب ضيقة . . حتى أنّ ترتيب الدواوين وفق حروف الروي قد حرم الدارسين من متابعة تطور تجربة الشاعر .^(٦٥)

وكنا نتوقع منها أن تتناول هذه الملاحظات الفنية بالتطبيق على تجربة التيمورية ، ولكنها اكتفت بتقديم أحكامها في إشارة مقتضبة معزولة عن الديوان ، اللهم إلا ما تناثر بعد ذلك هنا وهناك خلال تناولها لموضوعات شعرها . فهي تقول : «جميع هذه العيوب في ديوان التيمورية» ثم شفعت حكمها المجمل بالاعتراف بالجوانب الإيجابية في ديوانها ممثلة في بروز شخصيتها ، وصدقها الفني الذي يضعها في مقدمة الصادقين من شعرائنا ، ومحاولتها تجاوز الأسلوب الهندسي (الكلاسيكي) في الشعر ، لتشكّل - إلى حد ما - إرهاباً رومانسية . ويبدو أن الذي دفعها إلى هذا الحكم الأخير ملاحظتها أن شعر الشاعرة بطبيعته وجداني ، يندرج تحت الشعر الغنائي .^(٦٦)

وحين تحدّثت عن تقليدية تجربة الغزل عندها ، لاحظت أنها لم تخرج عن القيم التعبيرية والتصويرية الموروثة في ديوان الغزل العربي ، فالتمست لتقليديتها العذر ، ورأت أنّ مرحلة التقليد في شعرنا الحديث إنما كانت مقدمة طويلة لعهد الرومانسية ، ثم شرعت في تقديم فهم موجز لقواعده الفنية .^(٦٧)

وحين نتأمل تسمينها لتجربة اسماعيل صبري ، نلاحظ أن الأحكام التي قررتها لا تصدر إلا عن ناقد بصير بالقواعد الفنية للتجربة الشعرية على مستوى اللغة ، والصورة ، وبناء القصيدة . فهي ترى أنّ في كل ما نظمته اسماعيل صبري بعد طور الشباب «تتجلى دقة الوصف ، وسلاسة التعبير ، وسهولة الألفاظ ، واتقان الصيغة الشعرية ، ورسم اللوحة التامة المستكملة بخطوط قليلة . ما ردّدتُ أشعاره إلاّ زدتُ تقديراً لفن الصياغة الشعرية في الشعر والنثر ، وزدتُ تقديراً لأهمية البيان وجمال اللغة ونفاستها في الصحة والمتانة ، وفي حذف الزوائد ، وانتخاب الألفاظ ، وتنظيم أجزاء الخطاب ، ما ردّدتُ أشعاره إلاّ أدركت لماذا كان يضيق صدره لسماح الاستعارات التي تحجرت ، وفنيت منها القوة في تأدية المعنى الواحد المنسوخ دهوراً .^(٦٨)