مجلة جامعة الملك سعود، م ١٣، الآداب (١)، ص ص٤٣-٦٦ (١٤٢١هـ/ ٢٠٠١م).

إرادة الحياة في النفس الطامحة : قراءة في زائية الشماخ

إسماعيل أحمد

أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب،
جامعة اليرموك، إربد، الأردن

(قدم للنشر بتاريخ ٦/ ١١/ ١٤١٩هـ ؛ وقبل للنشر بتاريخ ١٢/ ٦/ ١٤٢٠هـ)

ملخص البحث . تحاول هذه الدراسة أن تسلك الجادة التي ترفض المقولة التي يرددها بعض النقاد إذ ألصقوا بالنص الشعري القديم التفكك والسذاجة، والسطحية والتقريرية، وفي الوقت نفسه أن تسلك الجادة التي تنص على أنّ قراءة النص غير مرة تفضي إلى عالم الشاعر، وتكشف عن رؤيته الشعرية وتجربته، ولا يتحقق ذلك إلاّ إذا امتلأت الذات المتلقية للنص إحساسا بأنها مشاركة في عملية الإبداع، عندها تستطيع أن تستبطن رؤيا الشاعر المبدع، وأن تتعرف إلى تجاربه، وتكشف عن الصلات بين أجزاء القصيدة موضوع الدراسة، التي يبدو تباين بعضها عن بعضها الآخر.

نهضت الدراسات النقدية الحديثة بمحاولة قراءة النص الشعري بشكل عام، والنص الشعري القديم بشكل خاص، معتمدة على غير منهج لقراءته، تجسّد في البنيوية والأسلوبية والموضوعية والسمولوجية والتشريحية أو التفكيكية، والأسطورية والاجتماعية

والنفسية،[١] وكانت غاية هذه الدراسات استنطاق النص الشعري القديم، لمعرفة وجهة النظر التي يحملها أو يتحملها، وحتى يتأتّى ذلك، يتطلب قراءة تشحذ إرادة القارئ وقدرته على البناء، ورفضه لآليات طرق التفسير المألوفة، أو الوقوف عند تخوم التلقي المباشر، وإنما مشاركته (أي القارئ) في إعادة تشكيل العمل الفني، لأن «القراءة الجيدة للقصيدة وتأملها نوع من إعادة خلقها،»[٢] ولأنها أيضا إضاءة العمل وتنويره واستكشاف جوانبه الفنية وعلاقاته، إذ تُعنى بإغلاق التحليل أو القراءة على النص نفسه.[٣]

وتهدف الدراسة التي نحن بصددها إلى تحليل نص الزائية للشمّاخ، معتمدة على كل ما يحقق عالمه، إذ تتآزر في تكوينه جملة من المرتكزات التي لعلها تسهم في التعرف إلى رؤيا الشاعر المبدع وإلى تجاربه من خلال فضّ مغاليق أسرار هذا النص الشعري، وتكشف أيضا عن العلاقات بين شرائح هذه القصيدة التي يبدو تباين بعضها عن بعضها الآخر، وذلك من خلال ما ورد فيها من تفصيلات قد ساقها الشاعر في تضاعيف حديثه عن كلّ شريحة، وما ورد في هذه التفصيلات من تناظر وتشابه، يسهم في الكشف عن الصلات الباطنة بين شرائح القصيدة، التي تبدو للقراءة السطحية منبتة الصلة.

---

(١) انظر على سبيل المثال: كمال أبو ديب، *جدلية الخفاء والتجلي، ودراسات بنيوية في الشعر* (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٩م)؛ عبد الكريم حسن، *المنهج الموضوعي؛ نظرية وتطبيق* (دمشق: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٠م)؛ عبد الله الغذامي، *الخطيئة والتكفير، «من البنيوية إلى التشريحية»* (جدة: النادي الأدبي الثقافي، ١٩٨٥م)، ٢٦ وما بعدها؛ أنور المرتجى، *سيميائية النص الأدبي* (الدار البيضاء: إفريقيا الشرق، ١٩٨٧م)؛ عز الدين إسماعيل، *التفسير النفسي للأدب* (بيروت: دار العودة، ١٩٨١م)؛ عبد القادر الرباعي، «طاقة اللغة وتشكيل المعنى في قصيدة الربيع للبحتري،» *حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، جامعة قطر*، ١٥ (١٩٩٣م)، ٦٣ وما بعدها.

(٢) عبد الغفار مكاوي، *قصيدة وصورة* (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، ١٩٨٧م)، ٧.

(٣) محمد حماسة عبد اللطيف، «منهج في التحليل النصي للقصيدة،» *مجلة فصول*، ١٥، ع٢ (صيف ١٩٩٦م)، ١١٦.

ولعلّ دوافع الدراسة هذه تعود إلى غير سبب، منها: ما تقوّله النقاد عن القصيدة القديمة وشاعرها، إذ نعتوا القصيدة بالتمزق، وعقل الشاعر العربي بالتفكك والسذاجة والسطحية، هذه السطحية المتمثلة في وقوفه عند ظواهر حسية لا يتجاوزها،(٤) ومنها أيضا: الدراسة القيمة التي أوردها الدكتور محمد مصطفى هدّارة،(٥) وهي دراسة لأبيات قوس الشمّاخ الشعرية، إذ استوعبها فكر محمود شاكر عالم الشعر واللغة الفذ، فأعاد ترتيبها مخالفا رواية الديوان والمصادر الأخرى التي أوردت القصيدة، فأصبحت القوس عملا فنيا متكامل البناء، عميق الغور، ينبني على أبيات الشمّاخ، ولكنه يشمخ عليها بدقة التحليل، والغوص في أعماق النفس الإنسانية، وروعة الخيال الذي سدّما في القصة الأصلية من فجوات حتى سوّاها رؤية جديدة في الإبداع الفني اسمها «القوس العذراء.»

كلّ ما ذكرت كان مسوغا لدراسة هذا النص الشعري.

النص

١- عَفا بطنُ قوّمن سُلَيْمَى، فَعَالِزُ ... فذاتُ الصَّفَا، فالمُشْرِفاتُ النَّواشِزُ

٢- ومَرْقَبة، لا يُستَقالُ بها الرَّدَى ... تلافى بها حلْمي عن الجَهْل حاجَزُ

٣- فكلُّ خَليل غيرُ هاضم نفسه ... لوَصْل خليل صارم أو مُعارزُ

٤- وعوجاءَ مَجذام، وأمر صَريمَةَ ... تَركتُ بها الشَّكَّ الذي هو عاجَزُ

٥- كأنَّ قُتودي فوقَ جأبَ، مُطرَّد ... منَ الحُقْب، لاحَتْهُ الجِدادُ الغَوارزُ

٦- طوى ظمْئَها في بيضة الصيف بعدما ... جَرى في عنَان الشَّعْرَيْن الأماعَزُ

٧- وظلَّتْ بأعراف، كأنَّ عيونها ... إلى الشمس، هل تدنو رُكَيٌّ نواكَزُ

٨- لهُنَّ صليلٌ، ينتظرن قضاءَهُ ... بضاحي عَدّاة، أمْرَهُ، فهو ضامزُ

٩- فلمّا رأيْنَ الوِرْدَ منهُ صريمة ... مَضَيْنَ، ولاقاهُنَّ خَلٌّ مُجاوِزُ

---

(٤) انظر: مصطفى ناصف، *دراسة الأدب العربي* (بيروت: دار الأندلس، ١٩٨١م)، ٢٣٣ وما بعدها.

(٥) محمد مصطفى هدارة، *دراسات في الشعر العربي* (الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ١٩٨١م)، ٩٦ وما بعدها.

١٠- ولـمّا رأى الإظلامَ، بادرهـــا به كمـــا بـــادَرَ الخَصْمُ اللجَوجُ المُحـافزُ
١١- ويَمَّمَها فـــي بطن غـاب، وحائر وَمَـــنْ دونهـا من رَحْرَحـانَ المَغـاوَزُ
١٢- عليها الدُّجى المستَنشـــأتُ كأنهَا هَـــوادجُ، مشدَودٌ عليهـا الجـــزائزُ
١٣- تعدى، إذا استذكى عليها، وتتقى كمـــا تتقي الفحـــلَ المخاضُ الجوامزُ
١٤- فمرَّ بها فوق الجُبَيْل، فجـاوَزَتْ عشيّا، وما كادَتْ بشَـرْج تُجـــاوَزُ
١٥- وهمَّتْ بورْد القُنتيْنَ، فصدَّهـا مَضـيقُ الكـُراع، والقنـانُ اللّواهـــزُ
١٦- وصدَّتْ صَدودا عن دَريعة عَثْلَب ولأْبَنَيْ عيـــاذ في الصَّدور حـــزائزُ
١٧- ولو ثقفاهـــا ضُرّجت بدمَائهـــاً كما جلَّلَـــتْ نضْوَ القـــرامَ الرّجائزُ
١٨- وَحَلأها عن ذي الأراكـــة عامرٌ أخو الخُضْر، يَرمي حيثُ تُكوَى النّواحَزُ
١٩- مُطلا بزُرْق، ما يُدَاوَى رَميـــتُهَا وصفـــراءَ مَن نبـــع، عليهـــا الجلائزُ
٢٠- تخيَّرَهَا القوّاسُ من فـــرعَ ضالة لهـا شـــذَبٌ من دونهـــا وحـــوائزُ
٢١- نمتْ في مكان، كنَّها، فاستوتْ بهَ فمـــا دونهـا مـــن غيلهـــا مُتَلاحَـزُ
٢٢- فما زالَ يَفْري كُلَّ رَطْب ويابـس ويَنْغـــلُ حتّى نّالهـــا، وهوَ بـــارزُ
٢٣- فأنحى عليهـــا ذاتَ حَدٍّ غُرابُهاً عدوٌّ لأوْســـاط العضـــاه مُشـــارزُ
٢٤- فلمّا اطمأنَّتْ في يَدَيْه رأى غـنى أطافَ بـــه، وازْوَرَّ عَمـــنْ يُحـــاوَزُ
٢٥- فأمســـكها عامَيْن، يَطلبُ دَرْأها وينظرُ منهـــا ما الـــذي هـــو غامزُ
٢٦- أقامَ الثّقافُ والطَرِيـــــدةُ مَتْنَها كما أخرجَتْ ضغْنَ الشَّموس المهـــامزُ
٢٧- فوافى بها أهلَ المواسـم، فانبرى لـــه بَيعٌ، يُغْلي بهَـــا الســـوْمَ، رائـزُ
٢٨- فقالَ لهُ: هل تشـــتريها؟ فإنهـــا تُبَـــاعُ إذا بيـــعَ التـــلادُ الحَـرائزُ
٢٩- فقالَ لهُ: بايعْ أخاك، ولا يكـُنْ لك اليـــومَ عن بَيْـــع منَ الرّبح لاهَزُ
٣٠- فقـال: إزارٌ شـــرعَبيٌّ وأرْبَـــعٌ منَ الشـــيِّز، أو أواقُ تَبْر، نواجَـــزُ
٣١- ثمـان من الكُوريِّ، حُمْرٌ، كأنهـا مَنَ الجَمْر ماَ أذْكى عـــلَى ٱلنـــار خابزُ
٣٢- وبُردانِ منْ خال، وتسعون درْهَما عَلى ذاكَ مَقـــروظٌ مـــنَ القدِّ مـاعزُ
٣٣- وظلَّ يُناجي نفسَـــهُ وأميرَهـــا أيأبى الذي يُعْطى بهـا، أم يجـــاوزُ؟
٣٤- فلمَا شراهـا فاضَتِ العـــين عَبْرَة وفي الصَـــدْرِ حُزّازٌ منَ الوَجْـــدِ حامزُ

٣٥- وذاقَ، فأعطتْهُ من اللّبْـــن جانبا كفى، ولها أن يُغْرقَ السـهمَ حاجزُ
٣٦- إذا أنبضَ الرّامون عنها، ترنَّمَتْ ترنُّمَ ثكلى، أوْجعَتْـها الجنـائزُ
٣٧- هَتُوفٌ، إذا ما خالطَ الظبيَ سَهْمُها إنْ ريعَ منهـا أسْـلَمَتْهُ النـوافزُ
٣٨- كـأنَّ عليهـا زَعْفَرَانا، تُميرُهُ خَـوَازنُ عطّـار، يَمـان، كوانـزُ
٣٩- إذا سقطَ الأنداءُ صينتْ، وأُشعرتْ حبيرا، ولَـم تُدْرَجْ عليهـاً المَعَـاوزُ
٤٠- فلمّا رأين الماءَ قـد حـالَ دونَهُ دُعـافٌ على جَنْب الشـريعة ناجزُ
٤١- ركبْنَ الذُّنابى، فاتَّبَعْنَ به الـهُدَى كما تابَعَتْ سَـرْدَ العِـنَان الخَـوارزُ
٤٢- فلما استغاثَتْ والهوادي عيونُهـا منَ الرُّعْـب قُبْلٌ والنفـوسُ نواشزُ
٤٣- فألْقَتْ بأيديها ونحّتْ صـدورَها وهُـنَّ إلـى وحْشـيهنَّ كـوارزُ
٤٤- فلمّا دعاها منْ أباطـح واسـط دوائرُ لـم تضربْ عليهـا الجـوامزُ
٤٥- حذاها منَ الصَّيْداء نعلا طراقُهـا حَوَامـي الكُراع المؤْيَداتُ العشـاوزُ
٤٦- توجَّسْنَ واستيقنَّ أنَ ليس حاضـرا على المـاء إلاّ المُقعَداتُ القـواقزُ
٤٧- نَهلْنَ بمـدّان منَ الليـل موْهنـا على عَجَـل، وللفريـص هَزَاهـزُ
٤٨- غَدَوْنَ به صُعْرَ الخدود كَمـا غَدَتْ على مـاء يَمْؤُودَ الـدَّلاءُ النَـواهَـزُ
٤٩- يُحَشْرِجُها طوْرا، وطَورا كأنّمـا لهـا بالرُّغـامى والخياشيم جـارزُ
٥٠- وروَّحَها في المَوْر مَوْر حمـامة على كـلِّ إجْريائهـا وهـوابَـزُ
٥١- يُكلِّفُهـا أقصى مَداهُ إذا التـوى بها الورْدُ واعوجَّتْ عليهـا المفـاوَزُ
٥٢- حداها برجْـع منْ نُهاق كـأنـَّهُ لمـا رَدَّ لحيـاهُ منَ الجـوف راجـزُ
٥٣- مُحام على رَوْعَاتها لا يَروعهـا خيـالٌ ولا سـاعي الرُّمـاةَ المُناهَـزُ
٥٤- وقابلهـا من بطن دَروةَ مُصْعـدا على طُـرُق كأنهُـنَّ نحـائـزُ
٥٥- فأصبح فـوق الحقْف حقْف تبَالة له مرْكضٌ في مسـتوى الأرض بارزُ
٥٦- وأضحتْ تَغالى بالسِّتار كَأنهَـاً رماحٌ، نحاها وِجْهَةَ الريـحِ راكزُ(٦)

(٦) انظر: أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، جمهرة *أشعار العرب*، تحقيق علي محمد البجاوي (القاهرة: دار نهضة مصر، ١٩٧٧م)، ٦٦٢ وما بعدها؛ وتحقيق محمد علي الهاشمي (دمشق: دار القلم، ١٩٨٦م)، ٢ : ٨٢٣ وما بعدها؛ وانظر: الشـماخ بن ضـرار الذبياني، =

. . . . . .

= *الديوان*، تحقيق صلاح الدين الهادي (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٧م)، ١٧٣ وما بعدها.

قوّ وعالز وذات الصفا: أسماء مواضع. المشرفات والنواشز: أماكن مرتفعة. معارز: مجانب. العوجاء: الهزيلة المنحنية. الصريمة: العزيمة في الأمر. القتود: جمع قتد. وهي عبدان الرحل. الجأب: الغليظ من حمر الوحش. الجداد: التي لا لبن فيها. مطرّد: أي تطارده الحمر كثيرا. الحقب: جمع أحقب، وهو الذي في بطنه بياض. لاحته: غيرته. تلافى: تدارك. مجذام: سريعة. الظمأ: ما بين الوردين. بيضة الصيف: وسطه. الشعريان: نجمان. الأماعز: الأماكن الغليظة. الأعراف: اسم موضع. هل: بمعنى إذ. الرُكيّ: جمع ركيّة. وهي البئر. النواكز: جمع ناكز. وهو الماء القليل. الصليل: صوت الماء في أجوافهنّ من العطش. قضاءه: يعني أمر حمار الوحش. عذاة: الأرض التي لا وباء فيها. الضامز: الساكت. الضاحي: البارز. الخل: الطريق في الرمل. يممها: قصد بها. الحائز: الذي يتحيّز فيه الماء. رحرحان: موضع. المفاوز: التي لا ماء فيها. الدجى: جمع دُجية. وهي قترة الصائد، أي بيته الذي يكمن فيه. الجزائز: جمع جزيزة، والجزيز ما يعلق على الهوادج من العهن. الهوادج: جمع هودج، وهو من مراكب النساء. المستنشآت: المرفوعات والمستحدثات. تعادى: من العدو. استذكى: بمعنى غضب. الجوامز: السريعات في السير. المخاض: الحوامل من الإبل. الجبيل وشرج: أسماء مواضع. القنتين: موضع. الكراع: الأرض الغليظة. مضيق: طريق. القنان: جمع قنة، والقنة: أعلى الجبل. اللواهز: التي دنا بعضها من بعض. صدّت: صرفت. ذريعة عثلب: هو ماء لغطفان. ابنا عياذ: هما القانصان. الحزائز: جمع حزازة، والحزازة: الغيظ في الصدر. ثقفاها: يعني صادفاها. ضرّجت أي لطخت بالدم. القرام: ستر من الحرير لونه أحمر، الرجائز: مراكب النساء. النضو: الثوب الخلق. حلأها: أي منعها من الماء. ذو الأراكة: اسم مكان. عامر: اسم قناص من الخضر من محارب. النواحز: الإبل. مطل: مشرف. الزرق: النصل. الصفراء: القوس. النبع: شجر القسّي. الجلائز: العقب التي تلوى على كل موضع من القوس. الضالة: السدرة البرية. الحوائز: جمع حائز، وهي الخشبة التي تنصب عليها الأجذاع. نمت: طالت. كنّها: سترها. الغيل: الشجر الملتف. المتلاحز: المتضايق، أي دخل بعضه في بعض. يفري: يقطع، ينغلّ: يدخل تحت الشجر ليأخذها. البارز: الظاهر. أنحى: أي أمال عليها. ذات حد: يعني الفأس. الغراب: حدّ الفأس. العضاه: شجر عظيم له شوك، والواحدة عضاهة أو عضَهة. المشارز: المحارب. حازها: أي تيقن أنه استغنى. ازور: مال. يحاوز: يخالط. الَدرء: الاعوجاج. الغامز: المكان المطمئن فيها. الثقاف: خشبة تقوّم بها الرماح. الطريدة: =

بدأ الشمّاخ زائيته بالحديث عن الديار الدارسة، ثم انعطف إلى الحديث عن الردى، فالحديث عن نظرته الاجتماعية، ثمّ انتقل إلى وصف ناقته، فوصفها بالقوة والسرعة، وشبهها بالحمار الوحشي وأتنه، إذ قصّ قصته، وصوّر العدوان عليه وعلى أتنه، وقبل أن يتمّ قصة حمار الوحش وأتنه شدّته قصة القوس والقوّاس وأغرته، فوقف عليها مفصلا.

إنّ الكلام على الديار الدارسة التي خلت من أهلها يعدّ تعبيرا عن شعور عميق

= القصبة التي يعرف بها اعتدالها. وافى: قصد. انبرى: اعترض. السّوم: البيع. الرائز: المجرّب. الحرائز: الممنوعة. لاهز: مانع. الشرعبي: ضرب من البرود. الشيزوالشيزي: خشب أسود تتخذ منه القصاع. نواجز: حاضرة. الكوريّ: هو كور الصائغ. أذكى: أوقد. الخال: ضرب من البرود. المقروظ: المدبوغ بالقرظ. أميرها: يعني قلبه. يجاوز: يقبل. شراها: أي باعها. حزّاز: أي ما يجده في قلبه من الضيق. حامز: ممض محرق. النوافز: جمع نافزة، وهي القوائم. هتوف: لها صوت. ريع: أفزع. تميره: تحركه، وتطلى به. الخوازن: النساء اللاتي يخزنه. الكوانز: اللاتي يكتزنه. أشعرت: ألبست. الحبير: هو المحبّر المنقوش. المعاوز: الخلقان. ذعاف: أي موت شديد. الشريعة: المورد. كارز: مستخف. الهدى: الاهتداء. السرد: الخرز متسقا متتابعا بعضه في إثر بعض. الهوادي: أوائل الوحش. من الرّعب قُبّلٌ: أي من الرعب حول. نواشز: جمع ناشزة، أي جاشت نفوسها من الفزع. كوارز: مائلات. وحشيهنّ: جانبهنّ الأيمن. الأباطح: جمع أبطح، وهو المسيل في الماء. واسط: اسم ماء في نجد. الجرامز: الحيطان. الدوائر: جمع دائرة، وهي الشيء المستدير، والمراد هنا المياه المستديرة. لم تضرب عليها: أي لم تبن عليها. الصيداء: الحجارة. الحوامي: ما حول الحافر. المؤيدات: القوية. العشاوز: الغليظة. نعالها: جلدها. القوافز: الضفادع. يمؤود: موضع. يحشرجها: يصوت بها. الرغامى: الكبد أو الرئة. الجارز: السعال الشديد. صعر الخدود: أي مائلة الوجه. الفريض: جمع فريضة، وهي اللحمة التي تحت الإبط مما يلي العضد. المور: الطريق. الآبز: الذي يقفز في عدوه. حمامة: ماء لبني سعد بن بكر، بأبرق العزّاف. الإجرياء: أي جريها. التوى: اعوج وانعطف. أقصى مداه: أي أبعد غايته. حداها: ساقها. الرجع: ترديد الصوت في الحلق. راجز: متغن بالرجز. روعاتها: جمع روعة. وهو الفزع. المنافز: المسابق. ذروة: موضع. النحائز: ثياب فيها خطوط. الحقف من الرمل: المعوج. المركض: المكان الذي يركض فيه مرتفع. تبالة: قرية في عسير. تغالى: تسابق. الستار: اسم لأكثر من جبل في مواضع مختلفة. نحاها: ركزها. وجهة: أي مواجهة.

بالأسى، يعانيه الشاعر عندما يرى ديار من أحبّ أطلالا مدمّرة، وهذا يعني أن الشاعر يعيش حالة انفعال وتوتر بسبب مشهد خراب الديار التي أفصح عنها الفعل (عفا) الذي يعني العفاء والاندثار، والطمس وتلاشي مظاهر الحياة، ويعني زوال الثبات والرسوخ والامتلاء المكاني في الزمن الماضي، وبداية هذا شأنها، تنذر بتحوّل في العلاقة بين الذات الشاعرة والديار، فالتفتت والتمزق والتدمير الذي أصابها لن يسكت الشاعر على الخسف والعبث، وإنما سيولد فيه إباء وتهديدا مبطنا ستحكيه شرائح القصيدة الأخرى في حينه. إن شريحة الديار الدارسة- وإن كانت ذات رقعة مكانية ضيقة في القصيدة، إذ اقتصرت على بيت شعري واحد- ذات رقعة مكانية واسعة في الواقع، لأن التخريب والتدمير والجدب قد شمل غير مكان، يقول الشمّاخ:

١ - عفا بطنُ قوَ من سُليمى، فعالزُ فذاتُ الصّفا، فالمشرفات النواشزُ

لقد جمع الشاعر هنا في البيت الشعري بين الأماكن؛ بطن قو، وعالز، وذات الصفا، والمشرفات النواشز، ووسيلته في الجمع بينها وسيلتان؛ الأولى تتمثل في خضوع هذه الأماكن لفاعلية الموت الذي انتشر فيها من خلال الفعل (عفا)، والثانية تتمثل في حرف العطف (الفاء) الذي يفيد الترتيب والتعقيب الزمني والاشتراك فيما ألمّ بها من تعفية وتخريب، «فظهور الفاء وسيلة للعطف بين هذه المواضع، إنما هو لفتة نفسية بارعة، يريد بها الشاعر أن يدلّ على أن هذه المواضع- برغم تباعدها في الواقع- متقاربة في نفسه؛ لأنها تضم بينها المسرح العاطفي الذي لا تزال ذكرياته تعيش فوقه حيّة بل دافقة بالحياة، فهي جميعا يضمها قلبه ويتسع لها، وكأنما قد تلاشت بينها المسافات وذابت الحواجز واختفت الحدود أو- إذا استعرنا عبارات النحاة- تكون الفاء هنا للتقريب الذهني، فالمواضع متباعدة في الواقع، ولكن ذهن الشاعر أو خياله يقرب بينها.»[٧]

ولعل حشد الشاعر لهذا الكم من المواضع في بيت شعري واحد، يعود لصاحبته سلمى، إذ نزلت في هذه الأماكن، أو مرّت بها إبّان رحيلها، فأصبحت الأماكن بالتالي حبيبة لنفسه، وصار هو وفيا لها ومتشبثا بها، ومعنى الكلام أن المواضع التي ذكرها باتت تعادل مكانة سلمى في قلبه ووجدانه، ومما يفصح عن هذه المكانة استخدام الشاعر اسم

(٧) يوسف خليف، *دراسات في الشعر الجاهلي* (القاهرة: دار غريب للطباعة، ١٩٨١م)، ١٢٨.

صاحبته في صيغة التصغير (سُلَيْمى)، وهي صيغة تشير إلى زمن النضارة والصبا، وابتعاث الحيوية والخصب والقوة في سلمى، وانعكاسه امتلاء وزهوا في نفس صاحبها، ولكن هذا الزمن يصدمه ويلغيه حركة الفعل (عفا)، الذي يحمل الطغيان والتوتر والقلق، والتفتت والإلغاء لزمن النضارة والزهو والامتلاء.[٨]

فشريحة هذه صفاتها، تحمل في أعطافها معاول الهدم والتدمير، ويعمق هذه الرؤيا ما قاله الشمّاخ في البيت الثاني:

٢ - ومرقبة، لا يستقال بها الرّدى تلافى بها حلمي عن الجهل حاجزُ

إن مقولة الشماخ هذه تشكل الشريحة الثانية في بنية القصيدة، وهي تحكي خبرا جلاه النظر في البنية السطحية للبيت الشعري، إذ اعتمد على السياق التركيبي المتمثل في العبارة التقريرية البعيدة عن الإيحاء، التي مفادها: الردى لا ترجى معه السلامة، ولا يجدي تجاهل النفس له، فالمرء لابد هالك.

ولما كان النظر في البنية السطحية من أجل اكتشاف البنية العميقة،[٩] لذا يحسن أن نتأمل معجم هذه الشريحة، لعلّه يسهم في سبر أغوارها، ويكشف عما أرادته التجربة الشعرية المبدعة، فكلمة (ومرقبة) التي ترددت كثيرا في الشعر القديم، وبخاصة في شعر الصعاليك، لعلها كانت تحمل معنى الامتلاء والمنعة والشجاعة عند شاعر، ولعلها أيضا كانت تحمل معنى الهروب والخوف والقلق عند شاعر آخر،[١٠] وهذا ما ذهب إليه الشاعر الشماخ، فالمرقبة في الشريحة الثانية كلمة ذات إيحاء يصبّ في دائرة القلق والموت والدمار، إذن الشريحتان الأولى والثانية تتعاضدان إذ تصوران التوتر بسبب التخريب والتدمير والجدب الذي يفضي إلى الموت وإنهاء الوجود بفعل التعفية والردى. ولما كان الشاعر القديم ممثلا لأحلام جنسه في حل قضايا التوتر،[١١] لذا وجدناه ينبري من خلال فنه

---

(٨) كمال أبو ديب، *الرؤى المقنعة* (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م)، ٤٦٣.

(٩) أبو ديب، *الرؤى المقنعة*، ١١٧ وما بعدها.

(١٠) ناصف، *دراسة الأدب العربي*، ٢٠٠ وما بعدها.

(١١) عبد القادر الرباعي، *الصورة الفنية في النقد الشعري* (إربد: مكتبة الكتاني، ١٩٩٥م)، ١٤٥ وما بعدها.

الشعري لمقابلة معاول الهدم والتدمير، معتمدا على الإنسان، بصفته المحور الذي ترتد إليه أو تقاس به الصور التي يبثها الشاعر، فصورة حمار الوحش وأتنه في القصيدة المدروسة صورة للناقة، وصورة القوس والقوّاس صورة لحمار الوحش وأتنه، وإن الصور جميعا صورة للإنسان.

أما الشريحة الثالثة التي تتمثل بقول الشماخ:

٣ - فكل خليل غير هاضم نفسه لوصل خليل صارم أو معارزُ

فإنها تحكي- من خلال التعبير التقريري- شرطا من شرائط صون الحياة وديمومتها، وعدم الاستسلام لعناصر الهدم والتدمير والفناء، ويتجسد هذا الشرط بتسلح الإنسان بحركة فاعلة، وبإرادة تتحدى الذات- لأنها أمّارة بالسوء- إذ تعمل على تطويعها على الصعاب، وقبول التضحية من أجل مد جسور الصلات مع أبناء المجتمع وكسب ودهم، فإذا ما تم ذلك كان الإنسان بتوحده مع الآخر قادرا على قهر الخوف والتوتر، وترميم ما صنعته معاول التفتيت والتشظية.

وجملة القول، إن الشريحتين الأولى والثانية كلتيهما تتحدثان عن الدمار والهدم الذي يؤول إلى إنهاء الوجود بفعل سهام الردى التي لا تطيش، وبفضل التعفية التي طابعها العبث في المكان وأشيائه. أما الشريحة الثالثة، فهي بمثابة المفتاح للمعنى الذي يرشد إلى ضرورة المواجهة وعدم الاستسلام، والسبيل إلى ذلك يكون بالعمل الجاد والمثابرة عليه، وتطويع النفس وتدريبها على التضحية والإيثار من أجل الآخرين، وبهذا يلتئم الشمل، ويتم التوحد مع الآخر، لأن الشمل والتوحد بالآخر يُنتج الطاقة والقوة التي إن لم تَنج من التوتر والخوف، فلعلها تعمل على تخديرهما وكمونهما.

إن الشريحة الثالثة التي تتخذ من العمل الدؤوب، وتحمل المشقة والأعباء سبيلا إلى تحقيق الفوز وكسب النصر على عناصر العبث والتشويه، بطلها الإنسان ممثلا بالشاعر، ولما كان الشاعر يسقط ما في نفسه على الناقة وما يعادلها من حيوان، لذا رأيناه يبتني جزيئة الناقة، يقول:

٤- وعوجاء مجذام، وأمر صريمة تركت بها الشك الذي هو عاجز

إن هذه الشريحة لتؤكّد أن مواجهة معاول الهدم والتدمير تحتاج إلى حزم وإرادة،

لذا ما توافر في الناقة من قوة ونشاط وعزيمة وسرعة؛ إذ ذهب شحمها ولحمها، فهي (عوجاءُ) ضامرة، و(مجذام) سريعة- يعني أهليتها للرحلة، وإمكانية الاعتماد عليها في تحقيق الغايات، وتوافر القوة في الناقة، جعلها وسيلة الشاعر في طرد العجز والشك، الذي هو استسلام وقبول للفناء.

وجملة الأمر في هذه الشريحة، أن الناقة ثورة على كل ما يعمل على هدم الحياة وسلبها، فالناقة رغم ما تلتقيه من معوّقات في طريق رحلتها، لا تذعن لها بل تقتحمها وتقاومها، حتى تصل إلى بغيتها المتمثلة دائما في النجاة والفوز بنفسها وراكبها.

وصنو شريحة الناقة شريحة حمار الوحش وأتنه، لا في مجال السرعة، وإنما في مجال آخر أهم من السرعة، لأن الناقة على وجه التحقيق غير قادرة على أن تسرع إسراع حمار الوحش وأتنه، وفكرة السرعة هنا غير وجيهة على الإطلاق، فالناقة حيوان مستأنس، وكل ما يستأنس من الحيوان يفقد جزءا من سلوكه البدائي،[١٢] لذا يجب أن تؤخذ المسألة مأخذا أكثر جدية من فكرة السرعة، ولو كانت السرعة هي المقصد لما استطعنا أن نعرف إلحاح الشاعر على جانب من حياة هذا الحيوان، لذا جاء الربط والتداعي بين الناقة وحمار الوحش في مجال القوة والتصميم الذي يفضي إلى حفظ الذات، والفوز بالحياة، والتغلب على معوقاتها وحواجزها.

صحيح إن شريحة الناقة هنا ذات مساحة مكانية ضيقة، بينما شبيهها (المشبه به)، وهو حمار الوحش وأتنه، قد أفرد الشاعر لهما مساحة مكانية عريضة، إذ فصّل ودقّق في هذه الشريحة. إنّ حفظ الذات، أو المحافظة على الحياة لا يتحقق إلاّ بالتضحيات، وهذا ما لحظته هذه الدراسة في شريحة حمار الوحش وأتنه، فكلاهما يعمل ويكدّ من أجل الحياة، ومن أجل الإفلات من عناصر القمع والقهر الذي يمارس على هذه الأسرة من أكثر من جهة، ولعل الوقوف على حجم معاناتها يوضح مدى صراعها مع العناصر الكونية التي تواجهها وشدة مجابهتها إياها، فقول الشماخ:

٥- كأنَّ قُتودي فوق جـــأب، مُطـرَّد ... منَ الحُقْـب، لاحَتْهُ الجـــدادُ الغَوَارزُ

٦-طوى ظِمْئَها في بيضةِ الصيفِ بعدماَ ... جَـرى في عِنَانِ الشّعْرَيَيْنِ الأمـــاعِزُ

(١٢) ناصف، *قراءة ثانية لشعرنا القديم* (بيروت: دار الأندلس، ١٩٨١م)، ١٠٣-١٠٤.

٧- وظلَّتْ بأعراف، كأنَّ عيونهـــا إلى الشمـــس، هـــل تدنو رُكيٌّ نواكزُ
٨- لهُنَّ صليلٌ، ينتظرن قضـــاءَهُ بضـــاحي عَدّاة، أمْرَهُ، فهـو ضامزُ
٩- فلمّا رأيْنَ الورْدَ منـــهُ صريمة مَضَيْنَ، ولاقاهُنَّ خَـــلٌ مُجـاوَزُ
١٠- ولـمّا رأى الإظلامَ، بادرها بـــه كما بادَرَ الخَصْمُ اللجوجُ المُحـــافَزُ
١١- ويَمَّمَها في بطن غـــاب، وحائر وَمنْ دونهـــا من رَحْرَحـــانَ المَغـاوَزُ
١٢- عليها الدُّجى المَستنشآتُ كأنهـَا هوادجُ، مشـدودٌ عليهـــا الجزائـــزُ
١٣- تعدى، إذا استذكى عليها، وتتقى كما تتقي الفحـــلَ المخـــاضُ الجوامزُ
١٤- فمرَّ بها فوق الجُبَيْل، فجاوَزَتْ عشيّا، وما كـــادَتْ بشَرْج تُجـــاوَزُ
١٥- وهمَّتْ بورْد القُنتيْنَ، فصدَّهـا مَضيقُ الكُـــراع، والقَنـــانُ اللّواهـــزُ
١٦- وصدَّتْ صَدودا عن ذَريعة عَثْلَب ولا بْنَيْ عياذ فـــي الصُّـــدور حَزائزُ
١٧- ولو ثقفاها ضُرّجت بدمائهَـــا كما جلَّلَتْ نضْوَ القـــرام الرّجَـــائزُ
١٨- وَحَلأها عـــن ذي الأراكة عامرٌ أخو الخُضْرَ، يرمي حيثُ تُكوَى النّواحَزُ
١٩- مُطلا بزُرْق، ما يُدَاوَى رَمَيُّهـــا وصفراءَ مَن نبـــع، عليهـــا الجلائزُ

فإنَه يرسم فِي البيت الأولَ من هذه الشريحة صورَة لحمار الوحش من خلال مجموعة من الصفات، فهو صلب شديد غليظ إذ قال (جأب)، وهذه الصفة تؤهله للقيادة، وهو (مطرّد) من قبل الصيادين والفحول الأخرى التي تنافسه على أتنه، بل ومن قبل الأتن ذاتها، وكلمة (مطرّد) التي جاءت على صيغة (مفعّل)، تشير إلى تكرار فعل الطرد غير مرة، وهذا يوحي بأن حمار الوحش يعيش القلق والفزع والتوتر الدائم، وبخاصة أن حمار الوحش مهموم بمسؤوليات اجتماعية لحماية قطيعه رمز الخصوبة المستقبلية، لذا يجري بها في طلب الماء، ويدفعها بعيدا عن صائد يترصدها، إذ وقع أسر رغباته المتفاقمة، النهمة لالتهام الخصب وتدمير الحياة والتغذي عليها. إن التأمل في البيت الأول من هذه الشريحة، يفضي إلى أن حمار الوحش فاقد للأمن والأمان، لذا لابد من التسلح بالصلابة والشدة، لإعادة التوازن للذات القلقة وحفظها.

ولم تكن أتن حمار الوحش بأحسن حالا من الحمار، فقد اصطلحت عليها غير جهة لتفتّ في عضدها، ولتثقل كاهلها، فهي تعاني من الظمأ الشديد بفعل توقد الصيف

وجريان سراب (الأماعز)، وقد انعكس هذا الظمأ على بنيتها الجسمية، فمعاها قد يبست من العطش (لهنّ صليل)، وعيونها قد غارت، فكأنها (ركيّ نواكز)، وهي تعاني من صرامة حمار الوحش إذ يسلك بها طرقا صعبة، ويدفعها إلى الورد كما يدفع (الخصم اللجوج المحافز) خصمه، و(يكلفها أقصى مداه إذا التوى بها الورد واعوجّت عليها المفاوز)، وهي تخشى الصيادين أيضا (ولو ثقفاها ضرّجت بدمائها)، وهي تعاني من الطبيعة ممثلة بأرضها الغليظة وجبالها المتصل بعضها ببعض، إذ قال: (فصدّها مضيق الكراع والقنان اللواهز)، كل هذه الحواجز والموانع التي تقف في طريق حمار الوحش وأتنه، لعلّ الإذعان والخضوع لها، يفضي إلى الفناء وانتهاء الحياة، ولكن ما جاءت عليه هذه الشريحة من مكونات لغوية وتراكيب ينمو فيها المعنى من خلال السياق- يقول خلاف ذلك، بإنعام النظر مثلا في لفظ (ظلت)- الوارد في البيت السابع- الذي يفيد الاستمرارية والاستغراق في الزمن، يشير إلى مدى تشبث الأتن الوحشية بالمكان إذ قال (بأعراف)، ناهيك أن حرف الجرّ (الباء) يفيد الإلصاق، فلعل الأتن بعملها هذا تشير إلى اتخاذ مكان (الأعراف) مركز انطلاق للسعي الذي هو الحياة، فأن تحبس الأتن نفسها في مكان (الأعراف)، وأن تطيل النظر ترقب من خلاله غياب الشمس، لا شك جر عليها صنيعها هذا التعب، إذ غارت عيونها فغدت كأنها (ركيّ نواكز)، وهناك غير لفظ وتركيب ينطوي على ما كابدته الأتن من مشقة وتعب من أجل تحقيق غايتها المتمثلة في الوصول إلى الماء الذي هو الحياة، ومن هذه الألفاظ (مضين، وبادرها به، ويممها في بطن غاب، وتعادى، وتتقي، فمر بها فوق الجبيل، فجاوزت عشيا، وهمّت بورد القنتين، فصدها، وحلأها). فالتأمل في هذه الألفاظ يفضي إلى أنها ذات حركة في مضمونها، والحركة هنا بعضها يرتد إلى حمار الوحش، وبعضها يرتد إلى أتنه، وبعضها يرتد إلى الطبيعة (فصدّها مضيق الكراع والقنان اللواهز)، وبعضها الآخر يرتد إلى الإنسان ممثلا بالصيادين (ولا بني عياذ في الصدور حزائز)، و(حلأها عن ذي الأراكة عامر أخو الخضر، يرمي حيث تكوى النواحز). إن الإشارة إلى المعاناة التي عايشها حمار الوحش وأتنه، لآية على أن حماية الذات وحفظها يتطلب الصبر والثبات، والتحمل والنشاط المتمثل في التصوير الحركي الذي اقترنت به تلك الألفاظ؛ فالحركة ضد السكون الذي هو عجز واستسلام، وخضوع للهدم والتدمير

وتشويه وجه الحياة، ولما كانت الألفاظ الحركية سالفة الذكر ترتد في تمحورها إلى ذات الشاعر إذ أسقطها على شريحة حمار الوحش وأتنه، لذا فإنها تعلن (أي الذات) تصميمها على مواجهة القهر والقمع، ورفضه، ولما كانت مواجهة القهر والقمع لا تتم إلاّ بالتماسك والفاعلية، فقد حرصت الرؤية الشعرية أن تبث هذا التماسك في هذه الشريحة، من خلال أسلوب التكرار، سواء أكان في الحروف متمثلا (بواو) حرف العطف الذي كرره في الأبيات ذوات الأرقام ١٠ ، ١١ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، أم في كلمة (صد) التي كررها مرتين بصيغة الفعل، والركون إلى الفناء، والتأمل في أبيات هذه الشريحة أيضا يفضي إلى تنامي التصميم على المواجهة وعدم الاستسلام، فالأبيات:

١٠- ولـمّا رأى الإظلامَ، بادرها به كما بادَرَ الخَصْمُ اللجَوجُ المُحافزُ

١١- ويَمَّمَها في بطنِ غابٍ، وحائرٍ وَمِنْ دونها مِن رَحْرَحانَ المَغاوَزُ

إلى أن يقول:

١٤- فمر بها فوق الجبيل، فجاوزت عشيّا، وما كادت بشرج تجاوز

في ظاهرها تحكي زمن سوق حمار الوحش وأتنه إذا حلّ الظلام، وتحكي الأمكنة التي دفعها إليها، والأمكنة التي مرّت بها. ولما كان الشعر في ظاهره يبتعد عن الإيحاء، وتُعزّز فيه التقريرية التي لا تكشف رؤية الشاعر وموقفه، فقد كان لابد من تقليب هذه الأبيات على غير وجه، فإنعام النظر فيها لعله يكشف عن التجربة الشعرية والرؤية الكلية لهذا الجزء من شريحة حمار الوحش وأتنه، ولما كان عدم الاعتقاد بأن غاية الشاعر في جعله حمار الوحش يدفع أتنه للسير في الليل كان بدافع نجاتها من أعدائها فحسب، بقدر ما كان يرى في هذه الأتن ما يؤهلها لمنافسة الصلابة التي ارتبطت بالليل، فالليل عند غير شاعر قديم يعدّ صدى لمعنى الموت،[١٣] فالدخول في الليل والسير فيه، يعدّ دخولا وسيرا في ميدان معركة أخرى لعلها تجرّ الويلات على هذه الأتن، بفعل الكائنات الحية المتمثلة بالإنسان الصياد، أو الحيوان المفترس، الذي يعيش على موت كائن آخر. ولعلّ الدخول والسير في الليل يعني إسقاط ما يتمتع به الليل من قوة وصلابة على حمار الوحش وأتنه،

(١٣) انظر: الحسين بن أحمد الزوزني، *شرح المعلقات السبع* (بيروت: دار القلم، ١٩٧٩م)، صورة الليل في معلقة امرئ القيس.

ففي قول الشاعر (كما بادر الخصم اللجوج المحافز) تجسيد لليل إذ جعله في صورة كائن يتمادى في الخصومة، فالذي يبدو أن الشاعر سلب من الليل قوته، وأضافها لهذا الحمار وأتنه، وفي ذلك تأهيل لهذه الأسرة أن تصمد وتتحدى تيارات التخريب والتدمير وسلب الحياة. ويحاوب الاستغراق الزماني المتمثل في (الإظلام) والاستغراق المكاني المتمثل في (ويممها في بطن غاب. . .) و(فمرّ بها فوق الجبيل. . .)، حتى تنفك عنه (أي المكان) قيوده وحواجزه، فتسقط أمام تصميم أسرة هذه الشريحة (فجاوزت عشيا) أو تتجنبها الأتن الوحشية (وما كادت بشرج تجاوز).

ولا تنتهي حركة المطاردة، ولا ينطفئ ذبال ضرامها المتقد الذي يظلّ يذكو بفعل الصيادين الذي تشير إليه الأبيات الشعرية ذوات الأرقام ١٦، ١٧، ١٨، ١٩، إذ يضع الشمّاخ أيدينا هنا على أبيات شعرية تشي بمهارة الصيادين ويقظتهم وحرصهم على أن تضرج الأتن الوحشية بدمائها، وأن تمنع من الماء، وأبيات شعرية كهذه، يعني أنها تحمل في ثناياها المراقبة والمطاردة والترصد من قبل الصيادين، وفي المقابل جعل الشاعر حمار الوحش وأتنه تعيش في عالم لا يعرف الأمن والاسترخاء، وإنما يحسن بل يجب فيه الترقب والحرص والحذر، حتى لا تقع هذه الأسرة في شرك الصيادين.

وبعد هذه الشريحة جاء الشاعر بشريحة القوس والقواس في معرض حديثة عن الصياد وحمر الوحش، وقد كتب كل من الأستاذين الكبيرين محمد مصطفى هدّارة، وإحسان عباس دراسة قيمة أداراها حول قصيدة محمود شاكر في القوس،[١٤] وكتب أيضا وهب رومية حول قوس الشماخ في معرض حديثة عن قضية المبدأ،[١٥] لقد تتبع الشماخ في شعره هذه القوس مذ كانت غصنا ممنّعا في شجر كثيف، إذ استطاع القواس (أو القواس الصياد) بخبرته أن يدرك قيمتهن فخاض الغمرات حتى استطاع الوصول إليه، فقطعه عن أصله، وشذبه، فصار الغصن قوسا، وصارت القوس إنسانا، إذ خلع

(١٤) إحسان عباس، *دراسات عربية وإسلامية* (القاهرة: مطبعة المدني، ١٩٨٢م)، ٣؛ وانظر: هدارة، *دراسات في الشعر العربي*، ٩٦ وما بعدها.

(١٥) وهب أحمد رومية، *شعرنا القديم والنقد الجديد* (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، ١٩٩٦م)، ٣٣٥-٣٤٦.

عليها الشاعر كل صفات الأنثى، تحسّ وتتألم، وتعشق وتتدلل، والقواس لا يصبر على فراق قوسه لحظة واحدة، فكان يناجيها وتناجيه، وتئن في يده وهو يسوّيها، فإذا تم له ما أراد، وأنزلها في حرز أمين، وكساها حريرا، وحملها معه في موسم الحج مزدهيا ومفتخرا بها، لمحتها هناك عين خبير بالقسيّ، فطلب إلى صاحبها أن يبيعه إياها بالتبر والفضة والحرير، وبالثبات الغالية، وبجلد الماعز المدبوغ، ورفض القواس أن يفارقها، وزيّن له الناس هذا البيع، وذكّروه فاقته وحاجته، حتى قضوا على تردده، فأسلمها للمشتري، وما لبثت أن عصفت به رياح الندم، فبكى قوسه ما شاء له البكاء.

هذه قصة قواس وقوس، في ظاهرها التعبيري قصة ساذجة بسيطة، وفي إيحائها ذات «دلالات على قيم جديدة ترتبط بمشكلات إنسانية كبرى.»[١٦]

لا شك أن الاكتفاء بالتعبير الظاهري لهذه القصة يفسد التذوق الأدبي، ويطمس ما يحمل الشماخ من تجربة ذاتية واجبنا الكشف عنها والتعرف إليها، لذا لعله من المفيد أن نتذكر معا أن حياة الصائد معلقة بقوسه، فهي لا تغنيه فحسب، بل تحمي وجوده، ولهذا لا ينفصل الصائد عن قوسه، فهو مشدود إليها، وملتصق بها التصاق وحدة وجود وهدف، ومستظل بحبها، فلا يخشى غدرات الليل أو الذهاب إلى الأماكن الموحشة النائية، لأنها تحرسه من كل ما يخشى ويهاب، ومن المفيد أيضا أن نتأمل مفردات هذه الشريحة لعلها تسهم في الكشف عن ذات الشاعر وما يعتملها.

أفرد الشماخ لقصة القوس والقواس مساحة مكانية عريضة إذ بلغت عشرين بيتا، ولعل هذا العدد الكثير من الأبيات الشعرية، وتلك المساحة المكانية العريضة التي أفردها يعود لأهمية القوس ونفاستها، ولما كان الإنسان يشتهي الحياة ويرغب فيها، ويتمنى إدراكها، فقد كان عليه أن يجتاز متاهة الخوف والفزع والكسل والتوتر، فالمخاوف لا تتوارى، والأبواب لا تتفتح إلاّ لنفس جريئة غير هيّابة، ولا تنكشف غشاوات العقل إلاّ بالتضحية التي بها تدرك الحياة، وحتى يتم ذلك عليه (أي الإنسان) أن يتسلح بغير سلاح منها القوس، إلى جانب عناصر أخرى تتعلق بتحمل المعاناة، وبذل الجهد.

---

(١٦) عباس، *دراسات عربية وإسلامية*، ٣.

بدأت شريحة قصة القوس والقواس بقول الشماخ :

٢٠- تخيّرها القواس من فرع ضـــالة لها شـــذب من دونها وحوائز

وانتهت هذه الشريحة بقوله :

٣٩- إذا سقط الأنداء صينت وأُشعرت حبيرا، ولم تُدرج عليها المعاوز

فهذان البيتان وما بينهما من أبيات شعرية يدعونا للتأمل في معجم الشماخ الشعري الذي لعله يفصح عن الذات الشاعرة وتجربتها، ألفاظ كثيرة وردت في أبيات شرْيحة القوس والقواس الممتدة من البيت رقم ٢٠ إلى البيت رقم ٣٩، وهي ألفاظ تحمل من التأثير والإيحاء ما يؤهلها للكشف عن مكمون الشماخ، فالشماخ الذي يعيش القهر والرعب من الخارج بفعل سطوة الدهر الذي يحمل التعفية وإنهاء الوجود، نراه في عالمه الداخلي يرفض ذلك ولا يستسلم، ولعله يتمرد معتمدا على وسائل كثيرة، منها: اللغة التي تعدّ تعبيرا عن الوجدان الداخلي للشماخ، ومنها أيضا التصوير الفني الحسي الذي يعبر عما يكمن في نفسه من همة وتصميم ونشاط حينا، ومن توتر وقلق وخوف حينا آخر.

في هذه الشريحة كما أسلفنا ألفاظ كثيرة تستحق التأمل والنظر، منها: تخيّرها، كنّها، فما زال يفري، وينغلّ حتى نالها، فأنحى عليها ذات حد. . . ، فلما اطمأنت في يديه، رأى غنى، فأمسكها عامين، يطلب درأها، وينظر منها ما الذي هو غامز، أقام الثقاف والطريدة متنها، فانبرى له بيّع رائز، وظل يناجي نفسه، فاضت العين عبرة، ترنمت ترنم ثكلى، كأن عليها زعفرانا، صينت، وأشعرت حبيرا، ولم تدرج عليها المعاوز.

إن الألفاظ الكثيرة هنا تُظهر التناقض بوضوح في معجم الشماخ الشعري، إذ نراه يعتمد على لغتين، متوترة وأخرى انفراجية؛ أما الانفراجية فهي تتمثل في تحقيق الذات وكسب الحياة، ولما كان هذا مرهونا بالمشقة والخوف والتعب والكفاح، فلا غرابة إذن في أن نرى القواس يشقى من أجل ما يسعى إليه، فلفظ (تخيّرها) يعني بذل الجهد المادي والمعنوي، لقد تمت عملية الاختيار بعد مرور القواس بمرحلتين؛ مرحلة التفكير الذهني أولا، ثم اتباعها بمرحلة التحوّل إلى العمل اليدوي ثانيا، ناهيك أن بنية الكلمة تدل على مدى الجهد الذي بذل في المرحلتين، فالتاء والخاء والراء حروف انفجارية شديدة تتناغم مع ما تسلح به القواس من همة وشدة، ولعل توافر الشدة والهمة في القواس ينسجم

أيضا مع قوس كانت- قبل أن تكون قوسا- قد (نمت في مكان كنّها)، فقوس كهذه، تتصف بالمنعة والقوة التي تؤهلها لرد الضيم والعدوان، ومعنى الكلام أن المنعة تصون القوس وتجعلها في حرز حريز، والمنعة تصون القواس وتجعله في حرز حريز أيضا،[١٧] ومثال الألفاظ الفاعلة التي تحمل في ثناياها الجهد والمعاناة من أجل حياة طيبة قول الشاعر: (فما زال يفري، وينغلّ حتى نالها، فأنحى عليها ذات حد. . . ، فأمسكها عامين، يطلب درأها، وينظر منها ما الذي هو غامز، أقام الثقات والطريدة متنها، صينت وأشعرت حبيرا، ولم تدرج عليها المعاوز)، فهذه الألفاظ بعامة تشير إلى العمل الدؤوب من أجل ميلاد قوس فاعلة تصدّ الظلم والقهر، وتصون صاحبها القواس، وتجعله يظفر بالحياة، وإنعام النظر في اللغة الانفراجية في شريحة القوس والقواس أيضا يوقفنا على الطابع الجمالي الذي تجسّد من خلال اللغة، فما لفظ (اطمأنت في يديه) إلاّ تعبير عن إحساس القواس بجمال الاطمئنان في الحياة، ذلك الاطمئنان الذي تأتي به القوس، وما لفظ (صينت) ولفظ (أشعرت)، وعبارة (ولم تدرج عليها المعاوز). إذ جاءت على صيغة البناء للمجهول إلاّ للتدليل على عزم الشاعر وتصميمه على صون الحياة وحفظها من خلال الارتكاز على مصادر القوة التي تتمثل هنا بالقوس، فالقوس تصون الحياة، وتدحر معاول التدمير والفناء.

إذا سقط الأنداء صينت وأشعرت حبيرا، ولم تُدرج عليها المعاوز

وما فوح طيبها (كأن عليها زعفرانا) إلاّ اعتراف بأهمية هذه القوس، إذ ملأت نفس القواس زهوا واعتزازا.

إنّ الطابع الجمالي البهيج لهذه الشريحة لم يدم، فسرعان ما تحوّل إلى طابع سوداوي، إذ باع القواس قوسه، بل باع الأمل والأمن، وراحة النفس، بل باع حياته في سبيل الغنى، إنها شريحة تستبدل القلق والاضطراب بالسعادة والاطمئنان، ويشهد على ذلك اختيار الذات الشاعرة لغة تتناغم مع الموقف الذي أحدثه القواس «فعلم الأسلوب يقرّر أن نمط القول يتأثر بالموقف،»[١٨] ومن هذه اللغة المتوترة قول الشماخ في القوس

(١٧) ناصف، شعرنا القديم والنقد الجديد، ٣٥٠ وما بعدها.

(١٨) شكري عياد، *مدخل إلى علم الأسلوب* (الرياض: دار العلوم، ١٩٨٢م)، ٤٧.

(ترنمت ترنم ثكلى)، وقوله في القواس (وظل يناجي نفسه) و(فاضت العين عبرة).

فالثكل يوحي بالفزع والخوف، والثكل يعبث بالاطمئنان، ويملأ الأعطاف بالقلق والتوتر، ولعل التعبير المتمثل بـ(ترنمت ترنم ثكلى) إذ صوّر الشاعر القوس بامرأة ثكلى- يوازي ما أصاب القواس من توتر وفزع وفجع عندما باع قوسه، فحاله حال امرأة (أوجعتها الجنائز)، إذ طفق يبكي، حتى أصبح في (الصدر حزاز من الوجد حامز)، وقول الشمّاخ: (وظل يناجي نفسه)، إذ يقصد القواس عندما باع قوسه أو فكر ببيعها لا فرق. إنّ مناجاة النفس هنا تعني تأزمها، والتأزم لا يعيش إلاّ في النفس التي لا تعرف الصلابة روحها، ولم تكن ذات حصن وإباء، وقوله: (فاضت العين عبرة)، أن تفيض عين الشماخ بالدموع أو عين القواس لا فرق- إنه يدعو إلى الاستغراب والعجب، فلم البيع إذن؟! أكان البيع من أجل أن يستبدل القواس بفكرة الحياة التي أهمته وأقلقته فكرة أخرى؟ وبتعبير آخر أكان بيع القوس رمزا إلى رغبة القواس في نسيان أزمة الحياة؟ وأفضى هذا البيع بالتالي إلى بكاء القواس.[١٩] ولعل هذا البكاء يدعونا إلى التساؤل أيضا، أكان بكاء القواس بكاء من تنازعته الأضداد، على حد تعبير الدكتور لطفي عبد البديع؟،[٢٠] فنفس القواس ممزقة بين الواقع المتمثل في المشترين الجشعين من جهة، والحلم المتمثل في صون الحياة والتشبث بها من جهة أخرى، فبكاء الشاعر ناجم عن إحساس بالمفارقة المأساوية بين الواقع والحلم.

ظني- لو سمح لي المتلقي- أن بكاء القواس وإن كان تعبيرا عن الأسى لافتقاد قوسه، أقرب إلى التهدج منه إلى الحزن الخالص، لأنه اقترن بافتقاد الخير والجمال اللذين تجسدهما الحياة، من هنا نفهم ما ألمّ بالقواس إذ أصبح في (الصدر حزاز من الوجد حامز) بسبب الدموع التي فاضت، إنه بكاء مهم، وذو دلالة، لأنه ارتبط بافتقاد وجود بأسره، وجود حافل بالخير والجمال.

بعد أن فاضت عين القواس بالدموع حتى أصاب صدره (حزاز من الوجد حامز)- وما دموع القواس إلاّ دموع الشاعر الذي يحمل هموم الإنسانية- عاد الشاعر لتكملة قصة

---

(١٩) ناصف، *دراسة الأدب العربي*، ٣٠٤.

(٢٠) لطفي عبد البديع، *الشعر واللغة* (القاهرة: مكتبة النهضة، ١٩٧٠م)، ٩٦.

حمار الوحش وأتنه، ولكن على نحو يكاد يخلو من الأسى، يقول:

٤٠- فلما رأين الماء قد حال دونـــه دُعاف على جنب الشريعة ناجــز

إلى قوله:

٥٦- وأضحت تغالى بالستار كأنها رماح نحاها وجهة الريح راكـــز

فهذان البيتان وما بينهما من أبيات شعرية تفيض بالحذر تارة، والبهجة والخلو من الهموم تارة أخرى، كما تكثف من الإحساس بالامتلاء بالحياة، وهو إحساس تمثل نصيا في هذه الحمر الوحشية التي فاض حذرها، واهتمام حمارها بها حتى تحقق لها ما تنشده، إذ امتلكت الماء الذي هو الحياة.

أن يعود الشاعر لتكملة قصة حمار الوحش وأتنه يعني غير شيء، منها: تصميم هذه الأسرة على تجاوز الحواجز والعراقيل من أجل الوصول إلى الماء الذي هو الحياة، ومنها أيضا: أن معاول الهدم والتدمير ممثلة بـ (ذعاف على جنب الشريعة ناجز) لا تثبت أمام عزيمة حمار الوحش وأتنه التي هي عزيمة الشماخ، ومنها أيضا: إعلان تحقيق فوز هذه الأسرة الذي هو فوز الشاعر على عناصر التوتر والقلق، إذ قال:

فأصبح فوق الحقف حقف تبالة له مركض في مستوى الأرض بارز

فأن يكون لحمار الوحش مركض في مكان مرتفع، يعني أنه أصبح آمنا، وأن يكون آمنا يعني إحرازه الحياة.

وأن تفيض تكملة قصة حمار الوحش وأتنه بالحذر تارة، والبهجة والحبور والإحساس بالامتلاء بالحياة تارة أخرى يعني أن هذه التكملة تضارع وتضاهي قصة القواس وقوسه، فالقواس يعادل حمار الوحش، والقوس تعادل أتنه، اللهم إلاّ ذلك الفارق بينهما، فالقواس يستسلم من أجل حفنة من المال، بينما حمار الوحش يرفض الاستسلام والإذعان، والعكس صحيح إذ يصمم على التحدي، فكان له ولأسرته كسب الحياة، ويشهد على ذلك الحذر الذي سببه التوجس والخوف، فقول الشماخ (فلما رأين الماء قد حال دونه ذعاف. . .) ولّد نفور الأتن متتابعة كتتابع خرز العنان الذي أحكمت سرده النساء، تبعا لقوله:

ركبن الذنابى، فاتّبعن به الهدى ، كما تابعت سرد العنان الخوارز

ومن آيات حذر الأتن (عيونها من الرعب قبل والنفوس نواشز) و(فألقت أيديها ونحت صدورها، وهنّ إلى وحشيهن كوارز)، و(توجّسن واستيقن أن ليس حاضرا على الماء إلاّ المقعدات القوافز) و(نهلن بمدّان من الليل موهنا على عجل، وللفرائص هزاهز)، و(غدون به صُعر الخدود...).

ومن آيات اهتمام حمار الوحش بأتنه، وقيامه بالمهام الملقاة على عاتقه من أجل صونها، قول الشاعر:

٥٠- وروّحها في المَوْر مَوْر حمامة ... على كلِّ إجْريائها وهو آبزُ
٥١- يُكلِّفُها أقصى مداهُ إذا اَلتوى ... بها الوِرْدُ واعوجَّتْ عليها المفاوَزُ
٥٢- حداها برجْعٍ منْ نُهاق كأنَّهُ ... لما ردَّ لحياهُ منَ الجوف راجَزُ
٥٣- مُحامٍ على رَوْعَاتها لا يَروعها ... خيالٌ ولا ساعي الرُّماةَ المُناهَزُ
٥٤- وقابلها من بطن ذَروةَ مُصعدا ... على طُرُق كأنهُنَّ نحائزُ

فالشاعر- من خلال هذه الأبيات- يوقفنا على نفسية حمار الوحش إذ امتلأت حرصا على أتنه من أجل تجنيبها كل ما يفقدها الحياة، ويشهد على ذلك قوله: (وروّحها في المور، مور حمامة...)، و(يكلفها أقصى مداه، إذا التوى بها الورد، واعوجت عليها المفاوز)، و(حداها برجع من نهيق)، و(محام على روعاتها لا يروعها خمال ولا ساعي الرماة المناهز)، و(وقابلها من بطن ذروة مصعدا على طرق كأنهنّ نحائز)، فالشماخ هنا إذ يتغلغل إلى نفسية حمار الوحش، يعني تفاعله بما أنطق به حمار الوحش، فالشاعر حريص على إحراز الانتصار وكسب الحياة.

أما آيات البهجة والخلو من الهموم، فتتمثل في الانقلاب الذي أحدثه الفعل (وأصبح)، إذ يشير إلى التغير من حالة الماضي إلى حالة الحاضر المتجددة، فهو فعل يومئ هنا إلى الانتقال من حال التوجس والقلق والخوف إلى حال البهجة والحبور التي أصبح حمار الوحش مسكونا بها، إذ قال: (له مركض في مستوى الأرض بارز)، فحمار الوحش هنا آمن، وأن يكون آمنا يعني الامتلاء بالحياة والتشبث بها، وأتن حمار الوحش كحمار الوحش إذ أضحت أيضا مسكونة بالبهجة والحبور، فالفعل (وأضحت) من الناحية الدلالية يتسم بمعنى الضياء والإشراق الذي هو ضد الإظلام والإعتام، فالضياء يطرد الذعر ويرمم الحياة،

خلاف الإظلام الذي يهزم الكائنات الحية . إن الضحى إذ ينطوي على الضيـاء والإشراق- يبشر بمعاني الخير والجمال، ويظهر ذلك في سياق البيت الذي يفضي إلى ما قامت به الأتن الوحشية من تسابق بعضها وبعضها الآخر، وتداخل بعضها مع بعضها الآخر، كعلاقة فرح وسعادة، حالها حال الرماح التي ركزها الراكز في مواجهة الريح، وأن تركز الرماح في مواجهة الريح يعني إيحاء تصميم الأتن الوحشية على التشبث بالحياة، يقول الشاعر :

٥٥- فأصبح فوق الحقْف حقْف تبالة لـه مرْكضٌ في مستوى الأرض بارزُ

٥٦- وأضحتْ تَغالىَ بالسِّتَار كَأنهـا رماَحٌ، نحاها وجْهَةَ الريح راكَـــزُ

فالشماخ في هذين البيتين يركزَ على إبراز مظاهر التحول في حَياة حمار الَوحش وَأتنه؛ التحول من مرحلة الخوف والفزع والتوتر إلى مرحلة البهجة والسعادة والحبور، وليس ذلك إلاّ دليلا على عمق الآثار التي خلفها حدث الانتصار والفوز بالحياة في واقعه النفسي والحياتي، ويبدو أن إحساس الشاعر بكسب الحياة نتيجة الجدّ والعمل والصبر على تحمل المشاق هو المحرك الرئيس الذي دفعه إلى الإبداع والإفضاء بما اعتمل في أعماق ذاته من تأزم بسبب تسلط أعداء الحياة على الحياة .

لهذا السبب كان الفعلان (فأصبح، وأضحت) أول كلمتين في آخر بيتين يختم بهما الشاعر قصيدته الزائية .

وهما كلمتان- إذ أفصح الشاعر بهما- تفضيان إلى إقامة حد فاصل بين الحياة واللاحياة، وبين البهجة والسعادة والخوف والتوتر، على أن انطلاق الشاعر في البيت الأول من الزائية يجسد الشعور بالأسى، ويعمق التأزم النفسي، إلاّ أن الأبيات التي تلت البيت الأول أقامت علاقات جدلية بين بعضها وبعضها الآخر، وآية ذلك انبناء جزئيات الزائية المتعددة على المقابلة بين امتلاك الحياة وما يفضي إليه من سعادة، والاستسلام والإذعان لمعاول الهدم والتدمير وما يفضي إليه من ألم وقهر، لذا كانت لحظة التحول التي أشار إليها الفعلان (فأصبح وأضحت) لحظة انتصار وفوز، بل لحظة أشبه ما تكون بالميلاد، لأنها تشكل في نظر الشاعر الحد الفاصل بين الوجود واللاوجود، أو بين الحياة والعدم، لذلك اقترن الفعل (فأصبح) في مخيلة الشاعر بـ(مركض في مستوى الأرض بارز) يتمتع به حمار الوحش، واقترن الفعل (وأضحت) في مخيلته أيضا بـ(تغالى) و(كأنها رماح، نحاها وجهة الريح

الراكز) إذ وصف الأتن الوحشية وهي تعيش لحظات السعادة والفوز بالحياة.

ولعلّ تردد حرف الحاء الذي هو من حروف الحلق في البيت رقم ٥٦ غير مرة، يعزز مدلول الفرح والسعادة في هذا السياق.

وجملة الأمر في نص الزائية، أن الشماخ لا يجد سبيلا لطرح مفاهيمه وتجربته الشعرية إلاّ إذا نفينا المفاهيم والتصورات التي ذهب إليها بعض النقاد، والتي تنص على سذاجة شعرنا القديم وسطحيته وتقريريته. وإذا أكدنا أيضا أننا نستطيع أن نقول خلاف ذلك، معتمدين على غير قراءة للنص، فالشماخ استطاع أن يقول في زائيته ما يثبت اشتهاء كل كائن حي للحياة، فثمة شرائح غنية تجلّي هذا المفهوم وتكشفه قد أوردها الشاعر في زائيته، ولكن بسبب هذا الغنى في شرائح القصيدة- موضوع الدراسة- لا يمكن لقراءة واحدة أن تكتشفه، ولعلّ أيضا في هذا النص المتميز في الثقافة العربية ما يدعو غير قارئ لقراءته.

من هنا جاءت قراءتي للنص، إذ لحظت في مطلعه الديار وما أصابها من تدمير وتفتت وتمزق، ولحظت أيضا في البيت الثاني (الردى) الذي يصبّ في بوتقة القلق والتوتر وإنهاء الوجود، فهبت الذات الشاعرة للتحدّي والتصدي لكل ما يعبث في الأشياء، ويسلب جمال الحياة وخيرها، راسمة شروط صون الحياة وحفظها، ومتسلحة بالصبر وتحمل العناء وعدم الاستسلام لأعداء الحياة. ولما كان الإنسان هو المحور الذي ترتد إليه أو تقاس به الصور التي يبثها الشاعر، فصورة حمار الوحش وأتنه صورة للناقة، وصورة القوس والقواس صورة لحمار الوحش وأتنه، والصور جميعا صورة للإنسان الذي هو المحور، فقد اهتمت الذات الشاعرة ببثّ عناصر التصدي والتحدي في كل صورة من الصور سالفة الذكر، لتتمكن من كسب الحياة والفوز بها، إنّ الذات الشاعرة بعملها هذا تعمق ما عرفناه عن العرب القدماء من اشتهاء للحياة وتشبث بها، وبذلهم كل نفيس من أجل تحقيق ذلك، وما تعدد الصور في الجمع بين صورها وسائل ينفذ عبرها إلى ما وراء هذه الصور من علاقات تتمثل في الرهبة مما يغتال الحياة، والرغبة في التمسك بها والدفاع عنها- يكون قد حقق الرؤية الشاعرة، وعالم الشاعر، والتجربة التي عاينها الشماخ في مجتمعه وبيئته التي تخلص إلى التماسك والبذل والتضحية من أجل البقاء، ومن أجل التمتع بجمال الحياة وخيرها.

The Will to Live in the High-Aspiring Soul: A Reading in the *Za'iyya* of Al-Shammakh

Ismail Ahmad

Associate Professor, Department of Arabic,
College of Arts , Yarmouk University, Irbid, Jordan

Abstract. This study rejects some modern critics' judgements that believe the old poetical texts to have been fragmented, simple and superficial. At the same time, the study sees the process of reading a text several times as providing access to the poet's world, and to the revelation of his own poetical vision and experience. This cannot be achieved unless the receiver has the feeling of being involved in the creative process. If so, one can penetrate deeply into the poet's creative vision, become aware of his experiences, and uncover the relations that lie amongst the parts of the poem under investigation, those parts which seem inconsistent with one another.