

المرأة في شعر الأعشى: دراسة رمزية

The Woman in the Poetry of Al-Asha: Symbolic Study

منى جورج شكري الصليبي، جامعة القدس، فلسطين. البريد الإلكتروني: munasleibi@hotmail.com

الملخص:

هذه الدراسة تبحث في المرأة في شعر الأعشى الكبير، وتدرس أشعار الأعشى المجتمعة في الديوان دراسة رمزية، خلال حياة الأعشى التي حُدِّدت ما بين عام 535م وعام 629م، إذ تعمل الدراسة على تحليل القصائد التي حوت على أسماء النساء، ومن ثم الكشف عن الأسماء الكامنة وراء الرمز. ومن أهم مبررات الدراسة؛ تطوير بحث كُنْتُ قد كُلفت بإجرائه كمتطلب من متطلبات مساق الأدب الجاهلي، والذي كان بعنوان: "قُبيلة في شعر الأعشى: دراسة رمزية". وإنَّ للدراسة أهمية، تكمن في التعمق في شعر الشاعر، لفهمه بدرجة أشمل، إذ دون فكَّ الرموز في الشعر خاصة، وفي الأدب عامة لا يمكن الوصول إلى الفهم الأكيد لقصد الشاعر أو الأديب. كما تهدف الرسالة إلى رسم صورة واضحة لشخصية الأعشى، بالإضافة إلى شاعريته. هذا إلى جانب تحديد مفهوم الرمز وموضعه في شعر الشاعر، والأهم من ذلك الكشف عن الدلالات الرمزية لأسماء النساء في شعره. وجاءت هذه الدراسة مختلفة عن الدراسات السابقة التي وقعت بين يدي، على الرغم من الجهد المبذول في كلِّ هذه الدراسات، إذ كانت دراسة "زهرة ذكوك" المعنونة بـ "الرمز وأثره الفني في شعر الأعشى" من أقرب الدراسات إلى دراستي على الرغم من الاختلاف الكبير بينهما. وقد قُسمت هذه الدراسة إلى ثلاثة فصول، الفصل الأول منها معنون بـ "الأعشى والرمز"، وهو مكوّن من مبحثين، عنوان المبحث الأول "سيرة الأعشى"، أمّا المبحث الثاني فقد كان بعنوان "الرمز والرمزية". ثمَّ كان الفصل الثاني المعنون بـ "أسماء النساء المألوفة في شعر الأعشى". وأخيرًا كان الفصل الثالث وعنوانه "أسماء النساء غير المألوفة في شعر الأعشى"، ثمَّ كانت الخاتمة وقائمة المصادر والمراجع. ومن أهمِّ النتائج التي توصلتُ إليها أنَّ الأعشى قد وُظف اثنين وعشرين اسمًا في ديوانه، وكانت هذه الأسماء هي: تيّ، جُبيرة، سعاد، سلمى، سُميّة، عفازة، قُتيلة، لَيْلى، مَيْتاء، هُرَيْرَة، أمُّ حُلَيْد (كُنية)، رَبِّا، رَبِّب، لَميس، مَهْدَد، مَيّ، هُنْد، جُنْقَط، الحَنساء، رَباب، سِياس، قُطَيْمة. حملت سبعة عشر اسمًا منها دلالة رمزية، هي ذاتها مهما بلغ عدد تكرار توظيف الاسم، ممّا يفسّر سبب وجود أسماء مألوفة، وأخرى غير مألوفة؛ فكلّما أراد الأعشى توظيف دلالة رمزية معيّنة لجأ إلى الاسم الذي عيّنه ليحمل هذه الدلالة، ممّا جعله يكرّر استخدام الاسم إذا أراد تكرار الدلالة نفسها. ولمّا كان هناك فترات زمنية بين القصائد، جاء هذا الاستخدام مقصودًا، وممنهجًا. ممّا شكّل حسب رأي منهنجًا خاصًا بالأعشى. ونحن لا نعرف إذا ما كان هذا المنهج موجودًا لدى الشعراء الجاهليين الآخرين، إذ نحتاج إلى دراسة أسماء النساء في أشعارهم على حدِّ سواء. لكن ما هو واضحٌ أمامي أننا نقف أمام فنّا شعريًا على الأرجح أنّه كان سائدًا بين الشعراء الجاهليين، لكن الرواة لم يكونوا يعرفون عنه شيئًا، وأنا أرحّج أنّه كان مثل شقيرة بين الشعراء، لن نستطيع الجزم فيها إلا بدراسة أسماء النساء عند شعراء المعلقات التسع الآخرين.

الكلمات المفتاحية: المرأة - شعر الأعشى - دراسة رمزية

Abstract

This is a study that examines the woman in the poetry of Al-Asha Al-Kabeer, and studies the poems of Al-Asha gathered in the diwan, a symbolic study, during the life of Al-Asha, which was identified between 535AD and 629AD. One of the most important justifications for the study; Developing a research that I was assigned to conduct as a requirement of the pre-Islamic literature course, which was entitled: "Qutaila in Al-Asha's Poetry: A Symbolic Study." The study has importance, which lie in going deeper into the poet's poetry, in order to understand it in a more comprehensive degree, since without deciphering the symbols in poetry in particular, and in literature in general, it is not possible to reach a definitive understanding of the intent of the poet or the writer. The study also aims to paint a clear picture of Al-A'sha's personality, in addition to his poetics. This is in addition to defining the concept of the symbol and its positions in the poet's poetry, and most importantly, revealing the symbolic connotations of the names of women in his poetry. This study was different from the previous studies that took place in my hands, despite the effort expended in all these studies, as the study of " Zahra Dakduk " entitled "Symbol and its artistic impact on Al-Asha's poetry" was one of the closest studies to my study despite the great difference between them. This study is divided into three chapters, the first chapter is entitled "Al-Asha and the Symbol", and it consists of two sections. Then the second chapter was entitled "The Familiar Women's Names in the Poetry of Al-A'sha". Finally, the third chapter was entitled "Unfamiliar Women's Names in the Poetry of Al-A'sha", then was the conclusion and a list of sources and references. Among the most important conclusions that I reached is that Al-A'sha employed twenty-two names in his diwan, and these names were: Tayya, Jubeira, Su'ad, Salma, Sumayyah, Ufarah, Qutaila, Layla, Maitha', Hurairah, Umm Khulaid, Rayyah, Zaynab, Lamis, Mahdhad, Mai, Hind, Hinqt, Al- Khansa, Rabab, Siyas, Futaima. Seventeen names carried a symbolic significance, the same no matter how many times the name was used, which explains the reason for the presence of familiar and unfamiliar names; Whenever Al-A'sha wanted to employ a specific symbolic sign, he resorted to the name he specified to carry this connotation, which made him repeat the use of the name if he wanted to repeat the same connotation. Since there are periods of time between the poems, this use was intentional and systematic. Which, according to him, constituted a special approach to Al- A'sha'. We do not know if this method was present in other pre-Islamic poets, as we need to study the names of women in their poems equally. But what is clear to me is that we are standing in front of a poetic art most likely that it was prevalent among the pre-Islamic poets, but the narrators did not know anything about it, and I am likely that it was like a blade among the poets, we can not be certain about it except by studying the names of women among the other nine commentators' poets.

Keywords: Woman, Poetry, Al-Asha, Symbolic Study

المقدمة

الحمد لله واهب الإنسان المواهب، الجاعل من الناس معلمين، ولغوئين، وشعراء، وخطباء،... الموجّه الإنسان إلى الغوص في بحر الإبداع، الآخذ بيده نحو التميّز، هو الودود الرؤوف الكريم، العليّ الجليل الوهاب. هذا بحث عنوانه "المرأة في شعر الأعشى الكبير: دراسة رمزية"، إذ تناول الدلالات الرمزية للمرأة في ديوانه، وقد اعتمدت الباحثة تحقيق محمد محمد حسين للديوان.

وقد كان سبب اختياري لهذا الموضوع، هو أنني كُلفت من قبل أستاذي الجليل الدكتور جمال غيطان بكتابة بحث كمتطلب في مساق الأدب الجاهلي، موجّهاً إياي أن أبحث في اسم "فُتَيْلَة" في شعر الأعشى، بحيث تكون الدراسة رمزية، وعندما بدأت البحث لاحظت أن "فُتَيْلَة" هذه لا يمكن أن تكون امرأة، إذ إن القرائن حول هذا الاسم تدلّ على أن "فُتَيْلَة" هي رمز لناقة الشاعر، فسعيت أن أثبت هذا في بحثي، وعندما أنهيته غمرتني فرحة إذا استطعت أن أثبت بالأدلة السياقية أن "فُتَيْلَة" الجميلة ما هي إلا ناقة الأعشى العزيزة على قلبه، وبهذا كان ذلك البحث الأقرب إلى قلبي بين جميع الأبحاث التي أعدتها، فقررت من ساعتها أن أطور البحث ليكون بحثي الذي أنهى به دراستي العليا، وهذا ما كان، فله الحمد والشكر.

إن لهذه الدراسة أهمية كبيرة، إذ إن البحث فيما ترمز إليه أسماء المرأة في شعر الشاعر، كان باباً أظهر ما في الشعر الجاهلي من جمال، وإبداع، وفنّ، إضافة إلى ذلك فتح هذا البحث الأبواب المغلقة في شعر الأعشى، فانفكت الرموز، ومن ثم فهم شعره أكثر، وياتت الصور واضحة في الكثير من القصائد. وأنا لا أعالي إذا قلت إن الشعر لا يمكن أن يفهم إلا إذا تمّ التوصل إلى فكّ الرمز الذي هو جزء من أي شعر خاصّة، والأدب عامّة، بالإضافة إلى كل ذلك فإنّ الدراسة الرمزية لا تساعدنا على التعمق في الشعر ودوافع كتابته فحسب، بل وعلى فهم أعمق لشخصية الشاعر، وطريقة تفكيره، إلى جانب درجة فحولته.

وقد اطلعت على بعض الدراسات السابقة التي كانت تدور حول موضوعات قريبة من موضوع بحثي، ولاحظت الجهود المبذولة فيها، وعلى الرغم من أن مَنحي رسالتي جاء مختلفاً عن هذه الدراسات، لأنّ دراستي كانت في معظمها عبارة عن تحليل لشعر الأعشى، إلا أنني لا أقلل من أهمية أي دراسة وقعت بين يدي، بخاصّة الدراسة التي قامت بها زهرة دكدوك، بعنوان "الرمز وأثره الفني في شعر الأعشى الكبير"، لنيل درجة الماجستير من جامعة العربي بن مهدي، الجزائر، 2012-2013. إذ إنها أكثر الدراسات قرباً من موضوع بحثي على الرغم من أنّ منحها مختلف، إذ إنها لم تدرس الرمز في أسماء النساء بقدر ما قامت بإيراد قصيدة للأعشى قالها في مدح هودة بن علي الحنفي استخدم الشاعر فيها اسم "سُعاد" وقامت بتحليل القصيدة من حيث مناسبة القصيدة ومضمونها، ومميزات أسلوب الأعشى المدحي، والبنية الموضوعية للقصيدة، والرمز الأسطوري الكامن فيها، وبهذا كانت رسالة دكدوك مختلفة عن رسالتي. وقد لجأتُ بين الحين والآخر إلى أبحاث منشورة أخرى موثقة في موضعها، مستفيدة منها خاصّة في المبحث الثاني من الفصل الأول الذي يتناول الرمز والرمزية.

وقد اتبعت المنهج الرمزي في دراسة أشعار الأعشى، غير أنني التجأت إلى المنهج الوصفي في الفصل الأول بمبحثيه، وقد عرّجت على المذهب التاريخي عند الحديث عن نشأة المذهب الرمزي. يجدر التنويه هنا إلى أنني لجأت إلى الدواوين في شرح الكلمات المستقلة في الأشعار التي أوردتها في هذه الرسالة، إذ قمت بإيراد هذا الشروحات كما جاءت في الدواوين لكل المفردات الواردة في الهامش، مع الشكر الجزيل لمحقّق الديوان محمد حسين الذي شرح كل المفردات شرحاً وافياً، بارك الله فيه.

وقد تكوّنت هذه الدراسة من ثلاثة فصول، كان الفصل الأول بعنوان "الأعشى والرمز"، وقد قُسم إلى مبحثين، المبحث الأول تناول سيرة الأعشى من حيث اسمه، ونسبه، ولقبه، وشاعريته، مَعْرِجاً على علاقته بالمرأة، ومن ثم على سبب تعدد بعض الأسماء في شعره، وصولاً إلى التعرف إلى سبب لجوء الأعشى إلى الرمز. أمّا الثاني فقد عني بالبحث حول الرمز لتحديد مفهومه، ونشأته. مقارناً بينه وبين التورية والكناية، متناولاً أيضاً علاقة الرمز بالشعر الصوفي.

ثمّ كان الفصل الثاني الذي كان عنوانه "أسماء النساء المألوفة في شعر الأعشى"، والذي بحث في الدلالة الرمزية لعشرة أسماء نساء تكررت في شعر الشاعر على الأكثر تسع مرّات، وعلى الأقلّ مرتين. متناولاً كل اسم بالدراسة من ناحية المعنى اللغوي له، ومن ثمّ الدراسة الرمزية. وبذلك كانت هذه الأسماء العشرة في عشرة مباحث، أمّا هذه الأسماء فهي: تيّا، جُبَيْرَة، سُعاد، سَلْمَى، سُمَيْة، عَفارة، فُتَيْلَة، لَيْلى، مَيْناء، هُرَيْرَة.

وصولاً إلى الفصل الثالث والأخير، المعنون بـ "أسماء النساء غير المألوفة في شعر الأعشى"، وقد بحث في سبعة أسماء لم تتكرر إلا مرة واحدة، ومع ذلك فقد تضمنت دلالة رمزية، وهذه الأسماء هي: أم خُلَيْد (كُنْيَة)، رِيَاء، زَيْنَب، لَمِيس، مَهْدَد، مَي، هُنْد. وكانت الدراسة فيه أيضاً منطلقاً من المعنى اللغوي، ثم تخلّته الدراسة الرمزية. وقد ختمت هذه الرسالة بخاتمة أوردت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها، ثم كانت قائمة المصادر والمراجع مرتبة حسب الترتيب الهجائي.

وقد اعتمدت على الكثير من المصادر القديمة بالإضافة إلى بعض المراجع، وطبعاً كان الاعتماد الأكبر على ديوان الشاعر النسخة المحققة من محمد محمد حسين، وقد أدت من النسخة المشروحة من مهدي ناصر الدين، لكن الاعتماد الأكبر كان على نسخة محمد محمد حسين. وقد رجعت إلى العديد من المعاجم مثل "تاج العروس في جواهر القاموس" للزبيدي. و"القاموس المحيط" للفيروز آبادي، و"لسان العرب" لابن منظور، و"تهذيب اللغة" للهروي. إضافة إلى العديد من المصادر القديمة مثل "الشعر والشعراء" لابن قتيبة، و"البيان والتبيين" للجاحظ، و"أشعار الشعراء الستة الجاهليين" للشنتمري، و"الأغاني" لأبي الفرج الأصفهاني، وغيرها. هذا إلى جانب بعض المراجع الحديثة مثل "الرمز والرمزية في الشعر المعاصر" لمحمد فتوح، و"الرمزية والرومانسية في الشعر العربي" لفايز علي، و"معالم الرمزية في الشعر الصوفي العربي" لنور سلمان، وغيرها.

وقد توصلت الدراسة إلى عدة نتائج أهمها: أن معظم أسماء النساء الواردة في مقدمة القصائد ذات دلالة رمزية، وهذه الدلالة لها علاقة بباقي مقاطع القصيدة، فلم تأت مقدمة القصيدة منفصلة عن القصيدة، غير أن هذه الأسماء تتوحد، واختلفت من قصيدة لأخرى، والسبب الكامن وراء ذلك أن كل اسم يحمل دلالة رمزية معينة، وغالباً ما تكون ذاتها في كل مرة يُستخدم الاسم حتى لو استخدم الاسم في قصائد مختلفة، وعليه في كل مرة كان الأعشى يُريد أن يوظف معنى معيناً كان يستخدم اسماً كرمز لذلك المعنى، مثلاً "لَيْلى" كانت غالباً رمزاً للذة، و"قُتَيْلَة" رمزاً لناقة الشاعر، و"سُمَيَة" رمزاً لآلهة المطر والخصب، وهكذا. وقد وجدت صلة عميقة بين المعنى اللغوي للاسم، ودلالته الرمزية، فمثلاً اسم "لَيْلى" الذي يعني بدء السكر ونشوته جاء مناسباً ليُرمز به للذة، واسم "قُتَيْلَة" الذي يعني الاكتناز جاء أيضاً مناسباً ليكون رمزاً لناقة التي هي دائماً مكتنزة. وكذلك الحال بالنسبة إلى اسم "سُمَيَة" الذي يعني السمو، فكان الاسم ملائماً ليكون رمزاً لآلهة المطر والخصب.

وإني أوصي الباحثين بتتبع أسماء النساء عند باقي شعراء المعلقات، إذ إن ذلك سيساعدنا على فهم تراثنا وشعرنا القديم، وستوضح الكثير من المسائل المستعلقة، وسيفهم هذا الشعر أكثر، إذ نكون بذلك قد توصلنا إلى إدراك أسرار هذا الفن الرمزي الذي - فيما أظن - كان شائعاً لدى الشعراء الجاهليين الآخرين إلى درجة أن أحدهم لم يذكره، ولم يتحدث عنه. على الأغلب لأنه كان فناً سريعاً بين الشعراء في ذلك العصر دون الزواة، خاصة إذا عرفنا أن الكثير من الأسماء التي وظفها الأعشى وظفها شعراء جاهليون آخرون.

الفصل الأول: الأعشى والرمز:

المبحث الأول: سيرة الأعشى

المطلب الأول: اسمه، ونسبه، ولقبه، وشاعريته

أولاً: اسمه ونسبه

هو مَيْمُون بن قَيْس بن جَنْدَل بن شَرَاخِيل بن سَعْد بن مَالِك بن ضُبَيْعَة بن قَيْس بن تَعْلَبَة بن عُكَابَة ابن صَعْب بن عَلِي بن بَكْر بن وائل بن قاسط بن هُنْب بن أَصْصَى بن دُعْمَى بن جَدِيلَة بن أَسَد بن رَبِيعَة بن نِزَار بن مَعْد بن عَدْنَان¹.

ثانياً: مولده وأسرته

ولد في منفوحة، وهي قرية في اليمامة، وهناك بيته وقبره²، وقد ذهب الشنتمري إلى أنه ولد عام 535م وتوفي عام 629م - 50هـ³. وقد ذكر عمره في إحدى قصائده وقال إن عمره آنذاك كان

¹- التبريزي: شرح القصائد العشر، ص 287.

²- المرزباني: معجم الشعراء، ص 401.

³- الشنتمري: أشعار الشعراء الجاهليين الستة، ص 239.

ثمانين عاماً إذ قال¹:

(المقارب)

مضى لي ثمانون من مولدي، كذلك تفضيل حُسابها
فأصبحت ودعتُ لهو الشبا بَ والخندريس لأصحابها

وقد كان أبوه قيس بن جندل يدعى بـ "قتيل الجوع" لأنه دخل غاراً ليستظل من الحرّ، فوعدت صخرة كبيرة على مدخل الغار، فمات من الجوع، فهجاه جهّام² قائلاً³:

(الطويل)

أبوك قتيل الجوع قيس بن جندل وخالك عبدٌ من خُماعة راضع

أما أمّه، فقد كانت "بنت علس أخت المُسيّب بن عليّ من بني خُماعة، ثمّ من بني ضبيعة بن ربيعة بن نزار⁴، وبهذا يكون المُسيّب بن علس⁵ الشاعر الجاهلي المعروف هو خاله، وكان الأعشى راويته⁶. أما عن زوجه فقد كان الأعشى قد تزوّج امرأة من "عنزة"⁷، لكنّه لم يكن سعيداً معها لسوء خلقها، فطلقها⁸. فقد قال⁹:

(الطويل)

يا جارتِي بيّني، فإنك طالقةُ كذلك أمور الناسِ غادٍ وطارقةُ
وبيني، فإنّ البينَ خيرٌ من العصا وإلا تزل فوق رأسك بارقةُ
وما ذاك من جرمٍ عظيمٍ جنيتِ به ولا أن تكوني جئتِ فينا ببائقه

1- الخندريس: الخمر القديمة، وقيل هي لفظة عربيّ، وقيل إنّها يونانية معرّبة. الأعشى: الديوان، ص173.

2- اسمه عمرو وهو من قومه من بني قيس بن ثعلبة، وكانا يتهاجيان (لويس شيخو، شعراء النصارية قبل الإسلام، 357/1).

3- ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 250، أبو الفرج الأصفهاني في الأغاني، ص104/9، شيخو، لويس: شعراء النصارية قبل الإسلام، 357/1، بنو خُماعة: بطن. راضع: هو أن يكون عند الرّجل الشاة الواحدة أو اللقحة قد اتّخذها للدّر فلا يؤخذ منها شيء.

4- المرزباني، مُعجم الشعراء، ص 128.

5- والمُسيّب بن علس بن عمرو بن قمامة بن زيد بن ثعلبة بن عمرو بن مالك بن جشم بن بلال بن خُماعة بن جلي بن أحمر بن ضبيعة، وأسم المُسيّب زهيرٍ وإنّما سُمي المُسيّب حين أُوعد بنى عامر بن ذهل فقالت بتو ضبيعة قد سبيناك والقوم. ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، 156/1، (ابن قتيبة، الشعر والشعراء 1 / 172).

6- ينظر: ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، 156/1. ابن قتيبة، الشعر والشعراء 1 / 172، المرزباني: الموشح في مأخذ الغلماء على الشعراء. ص 56.

7- عنزة هو ابن أسد بن ربيعة بن نزار، لويس شيخو، شعراء النصارية قبل الإسلام، 363/1.

8- ينظر: أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، 9 / 118. لويس شيخو، شعراء النصارية قبل الإسلام، 363/1.

9- الأعشى، الديوان، ص 263، البائقة: المصيبة.

وقد أورد البغدادي رواية تقول إن للأعشى بنتاً كانت تدعو لأبيها بالحماية من الآلام والأمراض، إذ قال إن شخصاً "أمر بُنيته أو زوجته بالدعاء له إذا سافر وغاب في أوقات الدغوات وفي مظان القبول: كما فعلت بنت الأعشى مئمون¹:

(البيسط)

تَقُولُ بِنْتِي وَقَدْ قَرَّبْتُ مَرْتَحاً _____
عَلَيْكَ مِثْلُ الَّذِي صَأَيْتِ فَاغْتَمِضِي
وَاسْتَخْبِرِي قَافِلَ الرُّكْبَانِ وَأَنْتِظِرِي _____
كُنُونِي كَمِثْلِ الَّتِي إِذَا غَابَ وَافِدُهَا
وَلَا تَكُونِي كَمَنْ لَا يَرْجِي أَوْبِي _____
يَا رَبَّ جَنَّبِ أَبِي الْأَوْصَابَ وَالْوَجَعَا
نَوْمًا فَإِنَّ لَجَنِبِ الْمَرْءِ مُضْطَجِعَا
أَوْبِ الْمَسَافِرِ، إِنَّ رَبِّيَ وَإِنْ سَرَعَا
أَهْدَتْ لَهُ مِنْ بَعِيدٍ نَظْرَةً جَزَعَا
لِذِي اغْتَرَبَ وَلَا يَرْجُو لَهُ رَجْعَا _____

وقد ذكر ابنه "بصير" في شعره إذ قال²:

سَأَوْصِي بِصَيْرًا إِنْ دَنَوْتُ مِنَ الْبَلَى
بِأَنْ لَا تَبْغِ الْوُدَّ مِنْ مَتْبَاعِدِ،
فَإِنَّ الْقَرِيبَ مَنْ يُقَرَّبُ نَفْسَهُ،
وَصَاةَ امْرَأَتِي قَاسِي الْأُمُورِ وَجَرِيَا
وَلَا تَنَأْ عَنِّي بِغَضَّةٍ إِنْ تَقَرَّبَا
لِعَمْرُ أَبِيكَ الْخَيْرِ، لَا مَنْ تَنْسَبَا

(الطويل)

ويبدو أن الشاعر كان قد امتحن مهنة التجارة إذ قال³:

فَأِمَّا تَرِينِي عَلَى آلَةٍ،
قَلِيثُ الصَّابَا، وَهَجَرَتِ التَّجَارَا

(المتقارب)

وقال المرزباني إنه كان نصرانياً⁴، وقد ذكر أبو الفرج الأصفهاني أن الأعشى كان "قدرياً وكان لبيد مثبناً⁵ قال لبيد:

(الرمل)

"مَنْ هَدَاهُ سَبُلَ الْخَيْرِ اهْتَدَى
نَاعِمَ الْبَالِ وَمَنْ شَاءَ أَضَلَّ

وقال الأعشى:

اسْتَأْثَرَ اللَّهُ بِالْوَفَاءِ وَبِالْعَدْلِ
وَوَلَّى الْمَلَامَةَ الرَّجْمَ _____

قال: فمن أين أخذ الأعشى مذهبه؟ قال: من قبيل العباديين نصارى الحيرة، كان يأتيهم يشتري منهم الخمر فلقدنوه ذلك⁶.

ثالثاً: لقبه

وقد لقب بالأعشى، لأنه لم يكن يبصر في الليل، فقد جاء في لسان العرب مادة عشا: "العشا - مقصور - سوء البصر بالليل والنهار، يكون في الناس والدواب والإبل والطير، وقيل: وهذا لا يصح العشا إذا تأملته، وقيل: هو أن لا يبصر بالليل، ابن سيده،

1 - البغدادي: خزنة الأدب ولب لباب لسان العرب، 2/296. الأعشى، الديوان، ص 101. الوصب: الوجع والمرض. والجُمع أوصاب.

2 - الأعشى، الديوان، ص 113.

3 - الأعشى، م.س، ص 73، قليت: كرهت.

4 - ينظر المرزباني، معجم الشعراء، ص 401.

5 - قدرى: على مذهب القدرية، وهو قوم ينسبون إلى التكذيب بما قدر الله من الأشياء (ابن سيده، المخصص مادة قدر). المثبتة الذين يثبتون لله صفات أزلية، ونقيضهم المعطلة وهم المعتزلة (معجم المعاني الجامع، مادة ثبت).

6 - أبو فرج الأصفهاني، الأغاني، 9/ 109-110.

قال نَعْلَب هُوَ ذَهَابِ البَصْرِ، حَكَاهِ وَقِيلَ: العِشَا يَكُونُ سِوَهُ البَصْرِ مِنْ غَيْرِ عَمَى، وَيَكُونُ الَّذِي لَا يُبْصِرُ بِاللَّيْلِ وَيُبْصِرُ بِالنَّهَارِ"¹.
وقد روى التبريزي عن الأصمعي أن الأعشى من لا يبصر بالليل، أما الأجهر فهو من لا يبصر في النهار²، لكن ابن قتيبة قال:
إن الأعشى كان أعمى³، إذ استشهد على ذلك بقوله:

(المتقارب)

عَلَى أَتَهَا إِذْ رَأَيْتَنِي أَقْـ_____
رَأْتُ رَجُلًا غَائِبَ الوَافِـ_____
إِذَا كَانَ هَادِي الفَتَى فِي البِـ_____
وَخَافَ العِثَارَ، إِذَا مَا مَشَى،

دُ قَالَتْ بِمَا قَدْ أَرَاهُ بَصِـ_____
نَ مُخْتَلَفَ الخَلْقِ أعشى ضَـ_____
بِ صَنْدَرِ القَنَاةِ أطَاعَ الأمـ_____
وَخَالَ السُّهُولَةَ وَعَنَّا وَعَـ_____
وَرَا

وقد شرح محمد محمد حسين لقب الأعشى بأنه "الذي به سوء في عينيه أو هو الذي لا يبصر ليلاً أو هو الأعمى"⁴، جامعاً كل ما سبق. أما فأرجح أنه لا يبصر في الليل.

ولقب بالأعشى الكبير تقريباً بينه وبين غيره ممن يحمل لقب "الأعشى"، إذ ذكر صاحب مُعْجَمِ الشُّعْرَاءِ اثني عشر شاعراً حملوا لقب الأعشى غير أعشى بني قيس وهم: أعشى بني ربيعة، وأعشى بني عوف بن شيبان، وأعشى باهلة، وأعشى همدان، وأعشى بني ضورة العنزيين، وأعشى بني جلان، وأعشى بني مازن، وأعشى بني نَهْشَل (الأسود بن يعفر)، وأعشى طرود، وأعشى بني أسد، وأعشى عكل، وأعشى بني عقيل⁵. وقد ورد اسم الشاعر معزفاً بأل أي "الأعشى" أما إذ ورد اسم أعشى آخر أضيف لقب "أعشى" إلى قبيلة الأعشى المراد، وإن ما سبق يدل على مكانة الشاعر الأدبية بين القبائل.

وقد لُقِّبَ الأعشى أَيْضًا بصنّاجة العرب، وقيل إن ذلك لأنه يُطْرَبُ إطرابها⁶، وقيل بل لأنه أول من ذكر الصنّج في شعره⁷، حين قال⁸:

وَمُسْتَجِيبِ تَخَالِ الصَّنْجِ يَسْمَعُهُ
إِذَا تُرْجِعُ فِيهِ القَيْنَةَ الفُصْلُ
(البسيط)

وذكر ابن رشيق في عُمدته أنه قد لُقِّبَ بذلك لـ "قوة طبعه، وحلية شعره، يخيل لك إذا أنشدته أن آخر ينشد معك. ومثله من المولدين بشار بن برد، تتشد أقصر شعره عروضاً وألينه كلاماً فتجد له في نفسك هزة وجلبة من قوة الطبع"⁹.
وقد اتفقت جميع المصادر على أن كنيته هي أبو بصير¹⁰، غير أن لويس شيخو انفرّد بإضافة كنيته أبي نصير وأبي نصر للأعشى إذ قال: "ويكنى أبا بصير (وقيل أبا نصير أو نصر)"¹¹.

- 1 - ابن منظور، لسان العرب، مادة عشا.
- 2 - ينظر التبريزي، شرح القصائد العشرة، ص 295.
- 3 - ابن قتيبة، الشعر والشعراء 1 / 250. الأعشى، الديوان، ص 93. غائب الوافدين: يقصد أنه أعمى. الوافدان: العينان. مُخْتَلَق الخلق: أي متغير غيرته الحوادث عما عهدته. صدر القناة: أعلى العصا التي يقبض عليها لأنه أعمى. الوعث: الطريق العسر.
- 4 - محمد محمد حسين، الديوان، ص 95.
- 5 - الأمدي، مُعْجَمِ الشُّعْرَاءِ للمزباني المُؤْتَلَفِ والمُخْتَلَفِ، ص ١٢ - ٢٠.
- 6 - يُنْظَرُ: الأصفهاني، محاضرات الأدباء ومُحَاوَرَاتِ الشُّعْرَاءِ والبلغاء 1/109.
- 7 - القيرواني، ابن رشيق: العُمدَةُ فِي مَحَاسِنِ الشُّعْرِ وَأَدَابِهِ، 1/131.
- 8 - الأعشى، الديوان، ص 59.
- 9 - ابن رشيق، العمدة، 1 / 131.
- 10 - ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء 1 / 250. أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، 9 / 104. المزباني، مُعْجَمِ الشُّعْرَاءِ، ص 128.
- 11 - لويس شيخو، شعراء النصرانية قبل الإسلام، 357/1.

رابعاً: شاعريته

كان الأعشى شاعراً مطبوعاً بحيث يُسبب هزة في النفس، ويبدو أنّ هذا كان سبب تلقيبه بصنّاجة العرب، وإتي أكرّر قول ابن رشيّق ثانية للأهميّة، إذ قال إنّ الأعشى سُمّي بصنّاجة العرب "لقوة طبعه وحلية شعره، يخيل لك إذا أنشدته أن آخر ينشد معك. ومثله من المولدين بشار بن برد، تنشد أقصر شعره عروضاً وألينه كلاماً فتجد له في نفسك هزة وجلبة من قوة الطبع؛ وقد أشبهه تصرفاً وضرباً في الشعر وكثرة عروض مدحاً وهجاءً وافتخاراً وتطويلاً"¹.

ومن أبرز ما يميّز شعر الأعشى أنّه كان "يجيد المدح والهجاء إلى درجة أنّه لم يكن يمدح أحداً إلاّ رفعه، ولم يكن يهجو أحداً إلاّ وضعه. وقد كان أول من اخترّف المديح، وامتاز بالمبالغة والإغراق فيه وذهب بعيداً في التّصوّر والخيال، إلاّ أنّ النّاس قبلوا هذا النّوع من الشّعر، وسار على أسنّتهم"².

وقد كان الأعشى يُنوّع العروض وفنون الشّعر في قصائده، صحيح أنّه كان يُكثر من المدح والهجاء - كما رأينا سابقاً -، إلاّ أنّه كان يُجيد الفخر والوصف أيضاً، بالإضافة إلى أنّ قصائده الطويلة جيّدة³. وذهب ابن سلام أنّ شعره جاء في أغلب فنون الشعر، إضافة إلى أنّه أكثرهم تنوعاً في العروض، وأول من سأل في الشّعر⁴ حين قال⁵:

(الطّويل)

ألا أيّ هذا السّائلي: أيّن يَمَمْتُ فأن لها في أهل يثرب موعدا

بهذا كان الأعشى مُبدعاً مُبتكراً، إذ كان "أول من سأل في شعره، ولم يكن له مع ذلك بيت نادر على أفواه النّاس"⁶. ذهب ابن قتيبة إلى أنّ الأعشى من أكثر الشّعراء الذين يُجيدون وصف الخمر والحمر، كما قال إنّ قصائده الطويلة جيّدة، وقد جعله الزاوية أبو عبيدة رابع الشّعراء المتقدّمين بعد امرئ القيس وزهير والنابغة، مقدّماً إيّاه على طرفة بن العبد⁷. ومما يميّز شعر الشّاعر أنّه كان يَسْتخدم ألفاظاً فارسيّة في شعره؛ وذلك لأنّه كان يهد على ملوك فارس⁸، غير أنّ البعض عدّ ذلك عيباً في شعره⁹، ومن الشّواهد على ذلك قوله¹⁰:

(مجزوء الكامل)

ولقد شَرِبْتُ الرّاح أس قى من إناء الطّهرَجارة

(الطّويل)

وكِسرى شهْنشاه الذي سار ملُكُه، له ما اشتهى راح عتيق وزنبق¹¹

1 - ابن رشيّق، م، ن، 1 / 131.

2 - مُصطفى الرّافعي (ت 1356 هـ)، تاريخ آداب العرب، 3/ 65.

3 - يُنظر: ابن سلام الجُمحي (232 هـ)، طبقات فحول الشّعراء، 1 / 65.

4 - يُنظر: ابن سلام الجُمحي، طبقات فحول الشّعراء: 1 / 65.

5 - الأعشى، الديوان ص 135.

6 - ابن سلام الجُمحي، م، س، ص 65.

7 - يُنظر: ابن قتيبة، الشعر والشّعراء 1 / 255.

8 - يُنظر: ابن قتيبة، م، ن، 1 / 137، 251.

9 - يُنظر: المرزباني، الموشح في مأخذ العلماء على الشّعراء، ص 63.

10 - الأعشى، م، س، ص 155. الطّهرَجارة: لفظة فارسيّة تعني بالعربيّة الإناء.

11 - الأعشى، م، ن، ص 217. شهْنشاه: لفظة فارسيّة تعني بالعربيّة ملك الملوك.

وقوله¹:

قد علمت فارسٌ وجميزُ والـ أعرابٌ بالدثنتِ أيهم نزلوا

(المنسرح)

وقد وضع صاحب طبقات الشعراء الجاهليين الشاعر في الطبقة الأولى فقدم امرأ القيس وتلاه النابغة فزهير فالأعشى². هذا وكان علماء الكوفة يُقدّمونه، بيد أن علماء البصرة كانوا يُقدّمون امرأ القيس، أما أهل الحجاز والبادية فقد قدّموا النابغة وزهير³. وقد شهد له الكثير من الرواة المعروفين بتميز شعره، فها هو خلف الأحمر يسأل عن شعر الناس فيقول: "ما ننتهي إلى واحد يجتمع، كما لا يجتمع على أشجع الناس، وأخطب الناس، وأجمل الناس قلت: فأيهم أعجب إليك يا أبا محرز؟ قال: الأعشى. قال: أظنه قال: كان أجمعهم"⁴.

وقد جعله أبو عبيدة من الشعراء المتقدمين كما رأينا سابقاً، فقال: "الأعشى هو رابع الشعراء المتقدمين وهو يتقدم طرفة؛ لأنه أكثر عدد طوال جياد، وأوصف للخمر والخمر، وأمّدح وأهجي، فأما طرفة فأبما يوضع مع الحارث بن حلزة، وعمرو بن كلثوم، وسويد بن أبي كاهل في الإسلام"⁵.

أما حماد الزواية فلم يُقدّمه فحسب بل جعله أشعر الشعراء، إذ قال يحيى بن سليم الكاتب: بعثني أبو جعفر أمير المؤمنين بالكوفة إلى حماد الزواية أسأله عن شعر الشعراء قال: أتيت باب حماد.. فدخلت حتى وقفت على باب البيت فإذا حماد فقلت: إن أمير المؤمنين يسألك عن شعر الناس فقال: نعم ذلك الأعشى صنّاجها"⁶.

وقد كان أبو عمرو بن العلاء يُحب شعر الأعشى، إذ قال أبو عبيدة: سمعت أبا عمرو بن العلاء يقول: عليكم بشعر الأعشى فإنّي شبّهته بالبازي يصيد ما بين العنديلين إلى الكركي"⁷. وقد وصف الشعبي الأعشى بثلاث صفات، أغزل وأخنت وأشجع الناس حين قال: "الأعشى أغزل الناس في بيت، وأخنت الناس في بيت، وأشجع الناس في بيت. فأما أغزل بيت فقوله⁸:

(البيسيط)

غراء فرعاء مصقول عوارضها تمشي الهوينا كما يمشي الوجي الوحل

(البيسيط)

وأما أخنت بيت فقوله:

قالت هزيرة لما جئت زائرها ويلي عليك ويلي منك يا رجل

(البيسيط)

وأما أشجع بيت فقوله:

قالوا الطراد فقلنا تلك عاداتنا أو تنزلون فأنا معشّر نزل

1- الأعشى، الديوان، ص 237. الدثنت: الصحراء (فارسية معربة).

2- ينظر: ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ص 65/1.

3- ينظر: ابن سلام الجمحي، م. ن، ص 15.

4- ابن سلام الجمحي، م.ن، ص 19.

5- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 132.

6- لويس شيخو، شعراء النصرانية في الجاهلية، ص 357.

7- لويس شيخو، شعراء النصرانية، ص 358.

8- أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، 9/ 108-109، لويس شيخو، شعراء النصرانية في الجاهلية، ص 358.

أما النابغة فقد كاد أن يُفضّل الخنساء على الأعشى أثناء اختكامها عنده في سوق عكاظ، لولا أن الأعشى أنشده قبلها، قائلاً لها: "لولا أن أبا بصير أنشدني قبلك لقلت: إنك أشعر الناس، أنت والله أشعر من كل أنثى: قالت: والله ومن كل رجل"¹. وقد كثرت الروايات حول موهبة الأعشى الشعرية، وقوة تأثير شعره إلى درجة أن استطاع الأعشى أن يُزوج بناتاً لامرأة كانت قد طلبت منه التشبيب بهن حتى يلفت نظر الرجال لهن، وفعلاً تشببه صاب الهدف². وقد كان الأعشى يُبالغ في شعره لكن دون أن تؤثر هذه المبالغة سلباً على شعره، "فقال كثير: يا أمير المؤمنين وصفتك بالحزم، ووصف الأعشى صاحبه بالخرق، ولقائل أن يقول: إن المبالغة في الشعر أحسن من الاقتصاد، والأعشى أعطى المبالغة حقها فهو أغزر وطريقته أسلم"³. وعلى الرغم من فحولة الشاعر إلا أنهم انتقدوا شعره غير مرّة، فعابوا عليه قوله⁴:

(التبسيط)

وَقَدْ غَدَوْتُ إِلَى الْحَانُوتِ يَتْبَغْنِي شَاوٍ مِثْلَ شَلُولٍ شَلُولٍ شَوْلٍ

إذ قالوا إن هذه الألفاظ الأربعة في معنى واحد. وعلى الرغم أنني لا أراها كذلك، فالشواوي والشلول هما فقط في معنى واحد، أما الشلشل فهو الخفيف في العمل السريع، والشول هو من يحمل الشيء، إلا أنني وجدت انتقاد ذلك البيت في غير مرجع ليس هنا محل ذكرها، إذ لا أريد التوسع في هذه القضية؛ لأنها ليست في صميم موضوعنا. إضافة إلى ذلك فقد عابوا عليه قوله⁵:

(الطويل)

وَيَأْمُرُ لِلْحَمُومِ كُـلَّ عَشِيَّةٍ بَقَتْ وَتَغْلِيْقُ فَقَدْ كَانَ يَسْنُقُ

فقالوا: "ما يمدح به أحد من السوقة فضلاً عن الملوك: أن يقوم بفرس ويأمر له، إلا ابن عبد ربّه قال إن ذلك لا يعتبر عيباً"⁶، وقال الأصمعي في ذلك: "أقل حمار لطحان ينال هذا"⁷.

ولعلنا نتساءل هنا من هن النساء اللواتي كُنّ في حياة الشاعر؟ كيف كانت علاقته بزوجه قبل أن يُطلقها؟ وكيف كانت علاقته بابنته؟ والأهم من ذلك ما هي صورة المرأة في ذهنه؟ وبالتالي كيف هي صورتها في شعره؟ وهذا ما سنبحثه في المطلب القادم. المطلب الثاني: علاقته بالمرأة وصفاتها في شعره:

ذكر الأعشى اثنين وعشرين اسماً. استهل معظمها في المقدمة الطللية في قصائده، إلا خمسة منها قد تخلّت القصيدة. لكن قبل أن نتكلم عن علاقته بهؤلاء النساء، ينبغي أن نؤهّ مُجدداً أنّ الأعشى كان مُتزوجاً ثم طلق زوجته، وربما أنه تزوج عليها لأنه قال⁸:

(الكامل)

1 - مُحَمَّدُ إِبرَاهِيم، قصص العرب 17/3.

2 - يُنظر: مُحَمَّدُ إِبرَاهِيم، م، ن، ص 360.

3 - لويس شيخو، شعراء النصرانية في الجاهلية، ص 373.

4 - ابن قُتيبة، الشعر والشعراء، ص 131. الأعشى، الديوان، ص 59. الحانوت: الخمارة. شاوٍ: يشوي اللحم، وكذلك شلول. شلشل خفيف في العمل سريع. شول: يحمل الشيء.

5 - الأعشى، الديوان ص 219، الـحُموم اسم فرس النعمان. الفتّ نبات تغلفه الدواب إذا ببس سمّي قتا. التعليق: ما تغلفه الدواب من الشعير. السنق للحيوان كالتخمة للإنسان.

6 - ابن عبد ربّه: العقد الفريد، 179/6.

7 - ابن مُنقذ: البديع في نقد الشعر، ص 147.

8 - الأعشى، الديوان، ص 263، الغادي: الذي يأتي غدوة في الصباح. الطارق: الذي يطرق أي يأتي ليلاً.

يا جارتني بيني، فإنك طالقه
وذوقي فتى قوم، فإنني ذائق
كذلك أمور الناس غاد وطارقة
فتاة أناسٍ مثل ما أنتِ ذائقة

وهذا يدل، على أن زوجه قد تزوجت مرة أخرى، وبالتالي هو أيضًا ينوي الزواج مرة أخرى، ثم قال:
وبيني، فإن البين خير من العصا
وإلا تزال فوق رأسك بارقه

وإن هذا البيت يدل على أن الأعشى كان يضرب امرأته، ثم يُصرّح أن ذلك ليس من جرم منها، إذ قال:
وما ذاك من جرمٍ عظيمٍ جنيته
ولا أن تكوني جئتِ فينا ببائقه

والبائقة هي المصيبة، وبناء على ما سبق يظهر الأعشى عنفًا اتّجاه زوجته، فهو يضربها، مع أنه لم يوضّح الذنب الذي ارتكبه، فقد تكون لم ترتكب ذنبًا عظيمًا، وهو كذلك يُدعي استعداده أن يتزوج امرأة، مما يشير إلى الدرجة الكبيرة من النفور منها والتي كان يشعر بها الشاعر تجاه زوجته، والله أعلم بالسبب الكامن وراء ذلك.

وقد ذكرت المصادر أن له ابنًا وبناتًا، ولم تذكر غيرهما. وظّف اسم ابنه في بعض قصائده، بل إن هناك قصيدة كاملة كتبها لابنه موجّهًا له نصائح مشبعة بالحكمة. المهم في الأمر علاقته بابنته لاتصال هذا الأمر بعلاقته بالمرأة، فقد ذكرت في المطلب الأول أن البنت كانت تدعو لأبيها أن يعود من سفره سالمًا، وأن ينجو من الآلام والأمراض، مما يدل على علاقته الإيجابية مع ابنته التي تسكب الحنان والحب على أبيها.

وتجدر الإشارة أيضًا إلى أن الأعشى استخدم قوة شعره للتشبيب ببنات المُخلّق بعد طلب من أوليائهنّ، حتّى يلتفت إليهنّ الخطاب، فيرغبوا بالزواج منهنّ. وهذا يدل على مروءة في نفس الشاعر. وقد ذكر أكثر من مصدر قصة المُخلّق¹ وبناته، وقد نجح الأعشى في تزويجهن².

ونحن نلاحظ أن الأعشى لم يطلب الزواج من إحداهنّ، إمّا لأنّه كان كبير السنّ، وإمّا لأنّه كان متزوجًا، أمّا حول ما إذا كان للأعشى علاقات غير شرعية، فإنّه قد أكد ذلك عندما أراد أن يُسلم، فقيل له إن الإسلام يُحرّم الزنا، فجاء جوابه: "إن الزنا تركه ولم يتركه هو"³. وفي موضع آخر أجاب: "أما الزنا فقد كبرت فلا حاجة لي فيه"⁴، مما يدعم أنه كان له علاقات غير شرعية في شبابه. أمّا عن صورة المرأة في شعر الشاعر، فتجدر الإشارة بداية إلى صفات المرأة في شعر الأعشى التي تكاد تكون متشابهة في كلّ قصائده، منها الاكتناز، والعيون الحوراء، والأسنان البيضاء المتناسقة، والشعر الكثيف الأسود، والعنق الطويلة، والخصر الممشوق، والكفّ المخضبة، والزائحة الجميلة كالمسك، والبشرة البيضاء، والأصابع المستوية، والزيق العذب، حتّى يُخيّل للقارئ أن

1 - المُخلّق هو عبد العزى بن حنّم بن شدّاد من بني عامر بن صعصعة، البغدادي، خزنة الأدب 489/2.

2 - يُنظر: ابن عبد ربّه الأندلسي، العقد الفريد، 6 / 177 (فيها بعض التغيير عن الخبر الوارد أعلاه). ابن رشيق، العمدة، 1 / 48-49. البغدادي، خزنة الأدب ولب لباب، 7 / 145 - 146. مصطفى الزافعي، تاريخ آداب العرب، 3 / 65. إذ تقول القصة إن المُخلّق كان رجلًا فقيرًا لا يملك سوى ناقته، وكان لديه بنات يُريد تزويجهنّ، فأشارت عليه زوجته التي سمعت بقدم الأعشى إلى سوق غكاظ بأن يدعو الأعشى إلى الطّعام إذ لا يوجد أحد مدحه إلا ورفعته، ولم يهجو أحدًا إلا وضعه، فتردّد المُخلّق في البداية لأنّه كان فقيرًا لا يملك إلا ناقته، لكنّه وافق بعد أن أقنعتة بذبجها، وقد باعت ما تملك لشراء الخمر له، فبعد أن ذبح المُخلّق الناقة، خرج يبحث عن الأعشى، فلما وجده دعاه إلى الطّعام هو وصحبته، فعندما سأله الأعشى عن أحواله، عرف أنه فقير جدًا، وعرف أن له بنات، غير أنه لم يقل شيئًا، وبعد أن دخل السوق سلّم على المُخلّق وسماه سيّد قومه، ودعا الحاضرين إلى الزواج من بناته، فلم يبق من مقعده إلا وكانت كلّ بنات المُخلّق قد خُطين.

3 - ابن قتيبة، الشعر والشعراء 1 / 250.

4 - شهاب الدّين الثوري: نهاية الأرب في فنون الأدب، 4 / 106.

الشاعر يتخيل فتاة أحلامه بهذه الصورة عينها في أغلب قصائده، ومن الملحوظ أيضًا أن هذه الصفات تكاد تكون واحدة لدى أغلب الشعراء، مما يجعلها تصلح لنطلق عليها معايير الجمال في العصر الجاهلي، نستعرضها الآن كالتالي:

أولاً: الحور

جاء في اللسان، "والحور: أن يشتد بياض العين وسواد سوادها وتسندير خدقنها وترق جفونها وبييض ما حوالها؛ وقيل: الحور شدة سواد المقلة في شدة بياضها في شدة بياض الجسد، ولا تكون الأدماء حوراء؛ قال الأزهري: لا تسمى حوراء حتى تكون مع حور عينها بياضاً لؤن الجسد"¹، وقد قال الشاعر في ذلك²:

(مجزوء الكامل)

وَإِذَا غَزَلْتُ أَخْوَرَ الْعَيْنِ يُفَجِّبُنِي لِعَابُهُ

وقال أيضًا³: (الوافر)

أضَاءَتْ أَحْوَرَ الْعَيْنِينَ طِفْلاً يُكَدِّسُ فِي تَرَائِبِهِ الْفَرِيدُ

وقال كذلك⁴:

(السريع)

يُشْفِي غَلِيلَ النَّفْسِ لِأَهْلِهَا، حَوْرَاءُ تُصِيبِي نَظَرَ النَّاطِرِ

ثانياً: الأسنان البلورية

كثير تشبيه أسنان المحبوبة بالدر في الشعر الجاهلي، كما هو الحال عند الشاعر، وقد كثر تشبيه الأسنان بزهر الأقحوان على حد سواء. واللافت في ذلك كله أن الشاعر كان يتغزل بالفم ذي الأسنان المتباعدة مشبهاً إياه بذر أو أعالي زهرة الأقحوان. ومن العجيب أيضًا أنه كان مستحباً لديه ولدى غيره أن تكون هذه الأسنان البيضاء نابعة من لثة لعساء.

قال⁵:

(الوافر)

وَتَبَسُّمٌ عَنِ مَهَا شَبِمْ غَرِيٍّ، إِذَا يُغَطِّي الْمُقْبِلَ يَسْتَزِيدُ

وقال أيضًا⁶:

(المتقارب)

وَتَفْتَرُّ عَنِ مُشْرِقٍ بِبَارِدٍ، كَشَوْكِ السَّيَالِ أُسْفَ النَّوْرَا

وقال أيضًا⁷:

(مجزوء الكامل)

1 - ابن منظور، اللسان، مادة حور.

2 - الأعشى، الديوان، ص 285.

3 - الأعشى، م.ن، ص 321. الترائب: عظام الصدر. الفريد: الدر المنظوم والمفصل بغيره من كريم الأحجار.

4 - الأعشى، م.ن، ص 139.

5 - الأعشى، الديوان، ص 321. مهًا: جمع المهاة، وهي الدر. شبم: بارد. غري: الحسن من كل شيء والبناء الجيد.

6 - الأعشى، م.ن، ص 93. تفتّر تبتسم. السيال نبات له شوك شديد البياض، النور شجر يحرق ويستعمل في الوشم.

7 - الأعشى، م.ن، ص 153. المها: البلور. ترف: تبرق. غرب كل شيء: أوله وحده. المتيم: الذاهب العقل. ذرى الشيء: أعاليه.

منور: أخرج النور أو الزهر. الأقحوان: نبت طيب الرائحة حواله ورق أبيض ووسطه أصفر. تسامق: علا وارتفع. قرارة الماء: مستقره.

ومها ترف غروبُ هـ، يشفي المتيم ذ الحـ راره
كذرى منور أحو ن قد تسامق، في قـ راره

وقال أيضًا¹:
وشئت كالأقحوان جلاء ال طل فيه غنوبة واتساق (الخفيف)

ومن أمثلة وصف الأسنان عند شعراء جاهليين آخرين ما يأتي:
ثالثًا: الريق العذب

اعتاد الأعشى أن يستحسن ريق محبوبته البارد، والذي نكهته كالبلح تازة، وكالخمير تازة أخرى، وكالزنجبيل المخلوط بالعسل تازة
ثالثة، وقد ذهب الشعراء الجاهليون هذا المذهب أيضًا، فقال الأعشى في ذلك²:

أيام تجلو لنا عن بارد رتل تخال نكهتها بالليل شيابا (البيسط)

وقال أيضًا³:
متى نسق من أنيابها بعد هجعة
تخله فليسطيا إذا دقت طعمه
من الليل شربًا حين مالت طلاتها
على ربات النى خمس لثاتها (الطويل)

وقال أيضًا⁴:
كأن جنيا من الزنجيد ل خالط فاهها وأريا مشورا (المتقارب)

ومن أمثلة ذلك عند الشعراء الجاهليين الآخرين:

قال عبيد بن الأبرص⁵:
تخال ريق نناياها إذا ابتسمت
كمزج شهد بأترج وثقاح (البيسط)

وقال أيضًا⁶:
كأن ريقتها بعد الكرى اغثبت
صهباء صافية بالمسك مختومه (البيسط)

1 - الأعشى، م، ن، ص 209، الشئت: الفم المتباعد الأسنان.

2 - الأعشى، م، ن، ص 361. تجلو: تكشف. بارد: ثغر بارد رطيب. رتل: مستوي الأسنان. النكهة: رائحة الفم. الشياب: البلح.

3 - الأعشى، الديوان، ص 83. الهجعة: الفترة من النوم. الشرب: الندامى ومفردها الشارب. الطلاء: العنق.

4 - الأعشى، م، ن، ص 93. جنى فعيل من جنى الثمر يجنيه. الأري عسل النحل. شار العسل واشتاره جمعه.

5 - عبيد بن الأبرص، الديوان ص 43. أترج: ليمون الكباد. يشبه ريقها بالعسل الممزوج بعصير الليمون والثقاح.

6 - عبيد بن الأبرص، م، ن، ص 111، الكرى: النوم، اغتبق: شرب الغبوق، والغبوق: الخمر تشرب في العشي. الصهباء: الخمر. شبه ريقها بالخمر في رائحته وطعمه اللذيين.

وقال النَّابِغَةُ الذَّبْيَانِيَّ¹:

(الكامل)

عَدْبٌ مَقْبَلُهُ شَهِيءٌ الْمَوْرِدِ
عَدْبٌ إِذَا مَا نَقْتُ نُقْتُ قَلْتُ: أزدِدِ
يُشْفَى بِرِيَا رِيْقِهَا الْعَطِشِ الصَّدِي

رَعَمَ الْهُمَامُ بَأْنَ فَاها بِــــــــــــــــــــارِدُ
رَعَمَ الْهُمَامُ - ولم أذْفُهُ - أَنَّهُ
رَعَمَ الْهُمَامُ - ولم أذْفُهُ - أَنَّهُ

رابعًا: الخَدَّ الأَسِيلِ

من الجلي أن الخدَّ الأسيل الطويل في العصر الجاهلي هو من عناصر الجمال في المرأة، وكان كذلك في شعر الشاعر، وقد جمع الشاعر صفة الخدَّ الأسيل وعملية الخضاب في البيت الأول، وهذا يدل على أن الخضاب أيضًا كان مستحبًا عند العرب القدامى بخاصة خضاب اليدين، إذ قال الأعشى في ذلك²:

(الطَّويل)

وَخَدًّا أَسِيلًا يَخْدُرُ الدَّمْعُ فَوْقَهُ
بَنَانٌ مَهْدَابِ الدَّمَقْسِ مُخَضَّبُ

وقال أيضًا³:

(مَجزوء الكامل)

وَأرْتِكَ كَفًّا فِي الْخِضَابِ
بِ، وَمَعْصَمًا مِلءَ الْجِبِّ هَارِهِ

وقال في الخضاب⁴:

(مَجزوء الكامل)

غَرَاءُ تَبْهَجُ زَوْلَهُ،
وَالكَفَّ زَيْنَهَا خِضَابِ ه

تعود إلى الخدَّ الأسيل، إذ قال أيضًا في ذلك⁵:

(الطَّويل)

سَجْوِينَ بَرَجَاوِينَ فِي حُسْنِ حَاجِبِ،
وَخَدِّ أَسِيلِ، وَاضِحِ، مُتَهَلِّلِ

خامسًا: العنق الطَّويلة

ربط الأعشى هذه الصفة الجمالية بالمغزلة أي الطيبة ذات الغزال الصغير، كما فعل شعراء جاهليون آخرون، كما جاءت صورة هذه الطيبة في الغالب تمدد عنقها لتأكل نبات الأراك، للدلالة على طول عنقها، إذ قال في ذلك⁶:

(البسيط)

وَجِيدِ مُغْزَلَةٍ تَقْرُو نَوَاجِدُهَا،
مِنْ يَانِعِ المَزْدِ، مَا أَحْلَوْلَى وَمَا طَابَا

1 - النَّابِغَةُ الذَّبْيَانِيَّ، الديوان ص 95. وقوله: "رعم الهمام"، يعني النعمان بن المنذر، لأنه كان يصف امرأته المتجردة. والهمام: السند، سمى بذلك لأنه إذا هم بأمر أمضاه، ويقال: سمي به لبعده همته. الرِّيا: الرِّيح الطيبة. والصدى: الشَّدِيد العَطش، وصف ريقها بطيب الزائحة وشدة البرد، حتى لو استكفها الشَّدِيد العَطش لذهب عطشه.

2 - الأعشى، الديوان، ص 201، البنان: أطراف الأصابع. الهداب: ما فضل من أطراف النَّسِيج من الخيوط. الدَّمَقْس: الحرير.

3 - الأعشى، م.ن، ص 153. الجبارة: السَّوار العريض.

4 - الأعشى، م.ن، ص 285. غراء: بيضاء. الزول: العُجب.

5 - الأعشى، م.ن، ص 353. سَجْوِينَ بَرَجَاوِينَ: ساكنتين فاترتين. أسيل أملس مسترسل واضح صاف. مهتلل وضاء يفيض بالبشر.

6 - الأعشى، م.ن، ص 361. مغزلة: طيبة ذات غزال صغير. قرأ الشيء: تتبعه. النواجذ: الأنياب. يانع: مشرق نضير. المرد: ثمر الأراك الأخضر.

وقال أيضًا¹:

وبجيدٍ مُغزَلٍ مَغزَلَةٍ إِلَيَّ وَجِهَهُ تُزَيَّتِي هَهُ النَّضْرَهُ

(مجزوء الكامل)

وقال أيضًا²:

وَتُدَيَانِ كَالرَّمَانَتَيْنِ، وَجِيذُهَا كَجِيدِ غَزَالٍ غَيْرَ أَنْ لَمْ يُعْطَ لِي

(الطويل)

سادسًا: الخصر الممشوق

كانت المرأة الهيفاء من النساء الجميلات عند الأعشى خاصة، وفي العصر الجاهلي عامة، وهي حتى يومنا هذا صفة مطلوبة في المرأة، إذ يقول الشاعر في ذلك³:

(المرجع)

عَبْهَرَةُ الخَلْقِ، بِلاخِيَّةً نَوَّءَةً، تَشْوِبُهُ بِالخُلُقِ الطَّاهِرِ
عَهْدِي بِهَا فِي الحَيِّ قَدْ سُئِلْتُ هَيْفَاءَ مِثْلَ المُهْرَةِ الضَّامِرِ

(الطويل)

ويقول أيضًا⁴:

نِيَافٌ كَغُصْنِ البَانِ تَزْتَجُّ إِنْ مَشَتْ دَبِيبَ قَطَا البَطْحَاءِ فِي كُلِّ مَنْهَلِ

(الطويل)

ويقول أيضًا في خصرها الممشوق وجمال عينيها وسواد شعرها⁵:

مُبْتَلَةٌ هَيْفَاءَ رُوْدٌ شَبَابُهَا، لَهَا مُقْلَتَا رِئِمٍ أَسْوَدٍ فَاحِمِ

سابعًا: الشعر الكثيف

إن ما كان يستحسن الشاعر في شعر المرأة هو أن يكون كثيفًا يتدلَّى على الأكتاف، وهو ليس منفردًا في ذلك إنما تبعه شعراء جاهليون آخرون في ذلك.

(البيسيط)

فقال في شعرها الكثيف⁶:

تُمِيلُ جِثْلًا عَلَى المَتْنَيْنِ ذَا خُصْلِ يَحْبُو مَوَاشِطُهُ مِسْغًا وَتَطْيَابَا

1 - الأعشى، الديوان، ص 153، مغزلة: معها غزال. أي غزالة ترعى ولدها. فهو أجمل لها وأظهر لحنانها ووداعتها. النَّضْرَةُ: الجمال.

2 - الأعشى، م، ن، ص 353، لم يعطل لم يخل من الحلى.

3 - الأعشى، م، ن، ص 139، العبهره: الرقيقة البشرة الناصعة البياض والسمنية الممتلئة. بلاخية: طويلة عظيمة في نفسها. سربلت: لبست السربال وهو القميص. الهيفاء: الضامرة البطن الرقيقة الخصر.

4 - الأعشى، م، ن، ص 351. نياف: طويلة. القطاة: طائر في مثل حجم الحمام. البطحاء: مسيل الماء من الوادي فيه دقيق المنهل مورد الماء.

5 - الأعشى، م، ن، ص 77، مبتلة جميلة. رود ناعمة.

6 - الأعشى، الديوان، 361، شعر جثل: غزير لين، متناها: جانبها. يحبو: يُعطي. مواشط: جمع ماشطة وهي الجارية التي تمشط الشعر.

وقال أيضًا¹:
وأثيث جثل النّبات تُرْوِي هِ لَعُوبٌ غَرِيرَةٌ مِفْنِاقٌ
(الخفيف)

وقد كان جميلًا في عيني الأعشى الشعر الأسود المزين وجهًا أبيض، وقد رأيت خلال الدراسة أنّ صفة البياض في المرأة كانت مستحبة لدى الشاعر، إذ قلما ذكر امرأة آدماء أو سمراء.

وقال في ذلك²:
ووجّهها كالفِتاقِ، ومُسبِكْرًا عَلى مِثْلِ الأَجِينِ، وهنّ سُودٌ
(الوافر)

وقال أيضًا³:
وَعَدَائِرُ سُودٌ عَلى كَفَلٍ تُزِينُهُ الوَثَارُهُ
(مجزوء الكامل)

ثامنًا: بياض البشرة والشعر الأسود

إذ كان الشاعر يفضّل المرأة البيضاء كما ذكرت أنفًا، خاصّة إذا انهدل على منكبيها شعر أسود، وقد شاركه في ذلك بعض الشعراء الجاهليين، ومما ذكر الأعشى في ذلك:

وقال أيضًا⁴:
بِئِضَاءِ ضُحُوتِهَا وَصَفِ رَأْيِ العِشِيَّةِ كالعَرَارِهِ
(مجزوء الكامل)

وقال أيضًا في البياض وجمال العينين⁵:
تألؤها مثلُ الأَجِينِ، كَأَمَّا تَرى مُقْلَتِي رِئِمٍ وَلَوْ لَمْ تَكْحَلِ
(الطويل)

وقال أيضًا في البياض وطول الشعر واستقامة الأسنان⁶:
غَرَاءُ فَرَعَاءٍ مَصْقُولٌ عَوَارِضُهَا، تَمشي الهُوينا كما يمشي الوَجِي الوَجَلُ
(البيسيط)

تاسعًا: ليونة الأصابع

رأينا من قبل الأصابع والكفّ المخضبة، وكيف كان ذلك يندرج تحت زينة النساء في ذلك العصر، مما يزيد من جمال اليد في نظر الرجال. سنرى الآن صفة مطلوبة أخرى في الأصابع وهي الليونة والنعمومة التي هي كذلك عند الأعشى، وخلال الحديث عن ذلك، شبه بعض الشعراء الأصابع بدود الأساريع، تغزلاً باستقامتها.

1 - الأعشى، م، ن، ص 209، الأثيث الجثل: الشعر الكثيف. غريرة: ساذجة لم تجرّب الأمور. المفنّاق: المنعمّة المترفة.

2 - الأعشى، م، ن، ص 321. الفتاق: أصل الليف الأبيض، المسبكر: المسترسل. اللجين: الفضة، ويقصد رقبته.

3 - الأعشى، م، ن، ص 153. الكفل: المؤخّرة. الوثارة: كثرة اللحم والطّرواة.

4 - الأعشى، الديوان، ص 153. صفراء العشيّة؛ لأنها تتزيّن وتطلي جسمها بالزّعفران الطّيب. العرارة: شجر له نور أصفر قدر شبر.

5 - الأعشى، م، ن، ص 351.

6 - الأعشى، م، ن، ص 55. غزاء بيضاء، فرعاء كثيرة الشعر طويلته. العوارض ما يبدو من الأسنان عند الابتسام. الوجي الذي حفي قدمه أو حافره.

وقال الشاعر في ليونة الأصابع¹:
خُرّة طفلة الأنامل كالدم
ية لا عانس ولا مهزاق (الخفيف)

وقال أيضًا في أصابعها وشعرها الأسود²:
خُرّة طفلة الأنامل، ترت
ب سُخامًا، تكفه بخلال (الخفيف)

وقال أيضًا³:
وألوت بكف في سوار يزيناها
بنان كهذاب الدمقس المفتل (الطويل)

وقال أيضًا في طيب رائحتها ونعومة أصابعها⁴:
يلعب طيب أردانها،
رخصة الأطراف، كالزئم الأغن (الزمل)

عاشراً: الاكتناز

يبدو أنّ صفة الاكتناز كانت من الصفات المطلوبة في المرأة، لكنها ليست كما نتصورها، إذ إنّ دقة الخصر كانت أيضًا من شروط الجمال عند العرب، لكن من كبر الأرداف، لعل ذلك ما هو مقصود بالاكتناز.

إذ قال الأعشى في ذلك⁵:
رُعبوية، فُنُق، خُصانة، رَدَح
قد أشربت مثل ماء الدر إشرابا (البيسط)

وقال أيضًا⁶:
ومثلك خود بادن قد طابتها
وساعيت معصيًا لدينا وشاتها (الطويل)

- 1 - الأعشى، م، ن، ص 209. خُرّة: الكريمة من النساء. المهزاق: الكثيرة الضحك.
- 2 - الأعشى، م، ن، ص 3. الحر: الخيار الفاخر من كل شيء. طفلة: لينة ناعمة. ترتب: من رب الشيء. السخام: الشعر اللين. الخلال: المدرى وهو المشط.
- 3 - الأعشى، الديوان، ص 355، ألوى بيده وبثوبه: أشار. الهداب: ما استرسل من أطراف النسيج. الدمقس: الحرير الأبيض. المفتل: المفتول.
- 4 - الأعشى، م، ن، ص 357. أردان: جمع رُدن فهو مقدم الكم. رخصة: بضّة طرية. الزئم: الطبي الخالص البياض. الأغن: الذي يخرج صوته من خياشيمه.
- 5 - الأعشى، م، ن، ص 361. رُعبوية: مُمتلئة الجسم. فُنُق: شابة ناعمة. خُصانة: خُميصة البطن. والخمص الجوع. ردهج: ثقيلة الأوراك. أشرب اللون: أشبعه.
- 6 - الأعشى، م، ن، ص 83. خود: الحساء الشابة. البادن: المُمتلئة الجسم. ساعيت: المساعدة الفجور وهو لا يُستعمل إلا في الإماء خاصة.

وكذلك¹:

(البسيط)
هـرْكولَةٌ، فُنُقٌ، ذُرْمٌ مَرافِقُها، كَأَنَّ أحمَصَها بالشوكِ مُنتعلٌ

الحادي عشر: طيب الزائحة

كان طيب الزائحة شيئاً مستحباً عن الشاعر، ذكره كذلك الشعراء الآخرون كما سنرى لاحقاً، مشبّهين رائحة المحبوبة برائحة القرنفل أو المسك.

قال الشاعر في ذلك²:

(الخفيف)

خُلوةُ النَّشْرِ، والبديهة، والعلّا تِ لا جَهْمَةَ ولا غلفاً وُف

وقال أيضاً³:

(البسيط)

إذا تقوّم يَضوَعُ المسكُ أصوَرَةً، والزَّبِقُ الوُرْدُ من أردانِها شَمِلٌ

وأختم هذا المطلب بتبني قول الدكتور فالح الكيلاني إذ قال إنَّ "أغلب القصائد الغزلية اقتصررت في الشعر الجاهلي على وصف الجمال الخارجي للمرأة كجمال الوجه والجسم والمظهر الخارجي وكان الشعراء يتفننون بوصف هذا الجمال، لكنهم قلماً تطرّقوا إلى وصف ما ترك هذا الجمال من أثر في عواطفهم ونفوسهم"⁴، وهذا ينطبق على الشاعر الذي وصف المرأة وصفاً حسياً لكنه لم يصور لوعة الحب، و نار الشوق.

وإننا نتساءل هنا هل كانت أسماء النساء متعدّدة في شعر الأعشى أم أنّه استخدم اسماً واحداً؟ وإذا كانت متعدّدة ما سبب تعدّدها؟ إنَّ هذا ما سأجيب عنه في المطلب الآتي.

المطلب الثالث: سبب تعدّد الأسماء المألوفة وغير المألوفة:

في مقال بعنوان "الإيماء بأسماء النساء في القصيدة الجاهلية" قال عوض الغنزي إنّه "لابد أن يكون وراء تعدّد أسماء النساء فنٌّ شعريٌّ من أسرار صنعة الشعر عند الجاهليين"⁵. وقال في مكان آخر من المقال "إنَّ الشاعر الجاهلي تعدّدت أسماء النساء في مقدّمته الغزلية، وبناء على تعليق الشراح ستكون المحبوبة محبوبات متعدّدة، وهذا ما لا يتناسب مع القيم التي ذُكرت عنهم"⁶. إذن هناك تعدّد لأسماء الصاحبة وهذا يتناقض مع قيم المجتمع الجاهلي العربي النبيلة، إلا إذا كان الشاعر لا يقصد بهذه الأسماء أن تكون أسماء نساء، بل قصد فيها أن تكون رموزاً لأموّ مستوحاة من بيئة الشاعر، وفي بعض الأحيان تكون رموزاً مستوحاة من موضوع القصيدة نفسها، فنراه يستخدم أسماء النساء ليرمز إلى القبيلة أو الممدوح أو الناقاة، أو حتّى إلى اللذة كما سنرى لاحقاً، وقد قال ابن رشيقي في هذا الموضوع: "الإشارة من غرائب الشعر وملحه، وبلاغة عجيبة تدلّ على بعد المعنى وفرط المقدرة،

1 - الأعشى، الديوان، ص 55، هرْكولة: عظيمة الوركين. فُنُق: مُنعمة مُثرفة. درم العظم: واره اللحم حتّى لم يبين له حَجْم. المرفق: عظم المِفصل في الذراع. الأحمص: ما دخل من باطن القدم فلم يصب الأرض.

2 - الأعشى، م.ن، ص 313، النَّشْر: الزائحة. البديهة: المفاجأة، وهو ذو بديهة أي يفهم من أول وهلة. العلات: الحالات المختلفة. جَهْمَة: غليظة. علفوف: جافية.

3 - الأعشى، م.ن، ص 55. الأصورة: جمع صوار وهو الوعاء الذي يحرق فيه المسك. الأردن: مفردها الرّدن وهو الغزل والخز. شمل: منتشر.

4 - فالح الكيلاني (2016): مواطن جمال المرأة في الشعر الجاهلي، الصدى نت. <http://elsada.net/41439/>

5 - عوض الغنزي (2011): الإيماء بأسماء النساء في القصيدة الجاهلية، المجلة العربية، العدد 537، رفحاء.

<http://www.arabicmagazine.com/arabic/articleDetails.aspx>

6 - عوض الغنزي، م.ن.

وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز، والحاظق الماهر، وهي في كل نوع من الكلام لمحة دالة، واختصار وتلويح، يعرف مجملًا، ومعناها بعيد من ظاهر لفظه¹.

وتجدر الإشارة إلى أن هناك أسماء مشتركة بين الشعراء الجاهليين على وجه الخصوص؛ مثل سلمى، وليلي، وهند، وسعاد،... وغيرها. وقد وردت هذه الأسماء في شعر الشاعر أيضًا، وقد تكرر استخدام الاسم الواحد منها في القصائد؛ فأطلقنا عليها الأسماء المألوفة في شعر الأعشى، وكان عددها عشرة أسماء، معظمها وردت في المقدمة الغزلية لقصائده، وكلها حملت دلالة رمزية. وبالمقابل كانت الأسماء غير المألوفة اثني عشر اسمًا، وأعني بالأسماء غير المألوفة أنها لم تتكرر في شعر الشاعر، كان قسم من هذه الأسماء غير المألوفة لا يوجد فيها أي رمز، غير أن بعض هذه الأسماء جاء في المقدمة الغزلية، وحمل دلالة رمزية. وبهذا نلحم التعدد في الأسماء المألوفة، وهذا الجدول يُحدّد عدد مرّات تكرار الأسماء المألوفة في ديوان الأعشى على النحو التالي في الشكل 1.1:

الاسم	عدد مرات تكرره
١. تيّا	٦
٢. جُبيرة	٢
٣. سعاد	٢
٤. سلمى	٢
٥. سُميّة	٣
٦. غفارة	٢
٧. قُتيلة	٩
٨. ليلي	٤
٩. مئيّاء	٢
١٠. هُريرة	٣

أما الأسماء التي استخدمت مرة واحدة فهي: أم خُلَيْد، وجنَيْط، والخُنساء، وزباب، وزبّا، وزَيْتَب، وسياس، وفُطَيْمة، ولميس، ومُهَدَد، ومي، وهند.

لعلنا نتساءل ما هو السر وراء تكرار بعض الأسماء في شعر الشاعر؟ وما هو السر الكامن في عدم تكرار أسماء أخرى قد تحمل هي أيضًا دلالة رمزية وتستخدم في المقدمة الغزلية؟ سأجيب عن هذين التساولين بناء على رأيي الذي كوّنته خلال هذه الدراسة، وهو أن الأعشى كان إذا أراد معنى مُعيّنًا يستخدم له اسم مُعيّن يتم اختياره بناء على ملاءمة جذره اللغوي للمعنى المقصود، وإذا تكرر استخدام هذا المعنى تكرر استخدام الاسم. فلنطرح مثالاً على ذلك؛ اسم "قُتيلة" التي كانت بحسب دراستي هذه رمزًا لناقة الأعشى القريبة من قلبه، وهو في كل مرة أراد أن يذكر ناقته، أو أن يعبر عن العلاقة التي تربط بينهما استخدم اسم "قُتيلة" في القصيدة، لذلك كان عدد مرات تكرار هذا الاسم تسع مرّات كما ذكرت في الجدول السابق، مع العلم أنه اختار اسم "قُتيلة" ليرمز به إلى ناقته بناء على الأصل اللغوي وهو القتال أي الاكتناز، فجاء الاسم والأصل اللغوي مُتناسبين في المعنى وهو الناقة، وكان واجب التكرار إذ صار مُلتصقًا بناقته وبأي حديث عن هذه الناقة.

ويمكن أن نأخذ مثالاً آخر، اسم "سعاد" الذي استخدمه الأعشى مرتين ليرمز به إلى السعادة التي تذهب مع ظهور الشيب وأنهزام الشباب. وهكذا، في كل مرة يريد الشاعر أن ينعي شبابه يستخدم اسم "سعاد"، ولما كان أصل سعاد يعود إلى الجذر سعد الذي يعني اليمين جاء الاسم مُناسبًا للتعبير عما يجول في نفسه.

¹ - ابن رشيق، العمدة، 1/ 302.

أما عن الأسماء التي لها دلالة رمزية لكنها غير مكررة، فلأن الأعشى لا يريد أن يستخدم المعنى الكامن وراء هذا الاسم فجاء الاستخدام مرة واحدة فقط، مثال ذلك اسم "مَي" الذي استخدمه الشاعر ليرمز به إلى الحرب، لما لم يُرد الشاعر الحديث عن الحرب فاستخدام الاسم مرة واحدة، وقد جاء الأصل اللغوي للاسم وهو أنثى القردة مُلائماً لمعنى الحرب إذ إن الحرب كالقردة الشقية التي تنتقل من مكان لآخر وهي في معظم الأحيان لا تُميز بين صديقتها وعدوها، فلننا يدرك شقاوتها.

مثال آخر اسم "رَيَا" الذي ورد في المقامة الغزلية للقصيد، ولكنه لم يتكرر. وقد أراد الشاعر أن يرمز بـ"رَيَا" إلى الأرض، ولم يُرد الشاعر استخدام هذه المعنى إلا مرة واحدة، لذلك لم يُكرر الاسم، وقد جاء اسم "رَيَا" من أصل لغوي وهو الارتواء، ولعل تلاصق الأرض بالارتواء هو مُلائم ليكون الاتحاد بين الاسم والأصل اللغوي ليدل على المعنى المكنون في نفس الشاعر. وقد يتساءل القارئ لماذا لجأ الأعشى إلى الرمز خاصة في استخدام هذه الأسماء؟ إن هذا ما سنبحثه في المطلب الآتي.

المطلب الرابع: لماذا لجأ الأعشى إلى الرمز؟

عندما سُئل ابن المقفع: ما البلاغة؟ قال: هي "اسم لمعان تجري في وجوه عدة كثيرة: فمنها ما يكون في السكوت، ومنها ما يكون في الاستماع، ومنها ما يكون في الإشارة، ومنها ما يكون شعراً، ومنها ما يكون سجعاً، ومنها ما يكون ابتداء، ومنها ما يكون جواباً، ومنها ما يكون في الاحتجاج، ومنها ما يكون خطباً، ومنها ما يكون رسائل؛ فعامّة هذه الأبواب الوحي فيها والإشارة إلى المعنى والإيجاز هو البلاغة"¹. وهذا يدل على أن الرمز أو كما سماه ابن المقفع الإشارة يُضفي بلاغة على الكلام، فنرى فدامة بن جعفر قد أدرج الحديث عن الإشارة خلال الحديث عن فنون بلاغية². ومما لا شك فيه ما تُضفيه البلاغة من قوة وجمال على الكلام، ف"البلاغة هي التي تُمكن المتكلم أن يأسر مخاطبين حينما يُخترق ببيانه وأسلوبه ألبابهم وقلوبهم"³، وإن الكلام ذاته يُطبق على استخدام الرمز الذي يُضفي قوة وجمالاً على الكلام بحيث يأسر المُخاطب.

إضافة إلى ما سبق فإن استخدام الشاعر للرمز يدل على قدرة الشاعر وتُعد الرؤية لديه، إذ لا يُستطيع أن يوظف الرمز غير الشاعر المُبرز، والحادق، والماهر⁴، وكأن استخدام الرمز هو عملية شعرية مُعقدة لا يُستطيعها كل الشعراء، إذ إن توظيف الرمز يرفع مكانة الشاعر. وإلى جانب ذلك يُساعد الرمز على إظهار المعنى إذا ما كان صائياً ومختصراً، بحيث إنّه كلما كان المعنى أوضح كان الرمز أبين⁵. وكيف لا، ونحن إذا عرفنا دلالة الرمز، نستدل على المعنى، كأننا أمام صورة ناقصة جزءاً، إذا وجدنا هذا الجزء، ووضعناه في مكانه الصحيح تكتمل الصورة، كذلك الحال بالنسبة للرمز الذي إذا اكتشفناه نستطيع أن نفهم المعنى، وإذا لم نكتشفه سيبقى المعنى غامضاً أمامنا.

هذا يقودنا إلى الإجابة عن سؤال هذا المبحث، وهو لماذا لجأ الأعشى إلى الرمز؟ إذ إن الرمز يُضفي على شعر الأعشى البلاغة والجمال وقوة التأثير في السامعين. كما أنه يُظهر المعنى الذي أراده الأعشى بطريقة أفضل، إلى جانب أن الأعشى هو شاعر ماهر، فيكون استخدامه للرمز في شعره دليلاً على جذقه ومهارته وتقدمه بين الشعراء، فلا يُلام ابن سلام إذ عدّه من الطبقة الأولى في طبقاته، لأن هذا حق للأعشى، ودليل على مهارته الشعرية.

يحق للقارئ أن يتساءل الآن عن ماهية الرمز. وما جذور استخدامه؟ وماذا عن نشأة المذهب الرمزي؟ وكيف كان هذا المذهب لدى القدامى؟ بالمقابل كيف كان لدى المحدثين؟ فهذا سنبحثه في المبحث التالي.

1 - ابن رشيقي، العمدة، 243/1.

2 - يُنظر: فدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 55.

3 - فضل عباس: البلاغة فنونها وأفنانها علم البيان والبيدع، 13/2.

4 - يُنظر، ابن رشيقي، م.س، 302/1.

5 - يُنظر، الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والتبيين، 81/1.

المبحث الثاني: الرمز والرمزية

المطلب الأول: الرمز ونشأة الرمزية في الغرب وعند العرب:

أولاً: معنى الرمز لغة واصطلاحاً:

انفقت المعاجم على أن المعنى اللغوي للرمز هو تحريك الشفتين دون صوت، أو بصوت خفيف غير واضح، بما يحمل ذلك من إشارة وإيماء، وذهبت إلى أنه ليس بالضرورة أن تكون هذه الإشارة بالشفتين، بل يمكن أن تكون بالحاجب أو الفم أو العينين أم اليد¹.

والرمز اصطلاحاً هو التعبير بواسطة التلميح أو الإيحاء، "وبذلك يكون التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستقرة، التي لا تقوى على أدائها الوضعية، والرمز هو الصلة بين الذات والأشياء، بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح"². ومن أنواعه "المثل، والاستعارة، والمجاز، والتلميح، والكنايات، والأمثال التي تدور حول الحيوانات، والأساطير في الديانات الوثنية، والقصائد الملحمية، والأقاصيص، والحكايات"³.

ثانياً: جذور استخدام الرمز

يمكن أن نقول إن أصول الرمز هي معرفة في القدم، لا يعرف بدايته، فقد ظهرت عند الفرعنة وعند اليونانيين أيضاً، الذين كانوا يقدمون للزائر الغريب قطعة فخار أو خزف كرمز لحسن الضيافة⁴، وإننا لا نغالي إذا قلنا إن الكتابة هي نوع من أنواع الرمز⁵، التي بدأت بنقوش تمثل رموزاً لكلمات أو لجمال يعمل الباحثون على فكها إلى يومنا هذا، فإذا اعتبرنا أن هذه النقوش رموز يكون الرمز قديماً بعمر هذه النقوش، وإذا اعتبرنا الوقت الذي كان الرمز فيه شفوياً قبل أن يتم التعبير عنه كتابةً، يكون الرمز أقدم من الكتابة. وقيل إن "أرسطو" كان "أقدم من تناول "الرمز" على أساسه، وعنده أن الكلمات رموز للأشياء أي رموز لمفهوم الأشياء الحسية أولاً ثم التجريدية المتعلقة بمرتبة أعلى من مرتبة الحس. ويقول: "الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس، والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة"⁶.

يجب علينا أن نقول إن "الأدب الإنساني نشأ مرتبطاً بالرمز والأساطير والملاحم القديمة منجم للرموز الحديثة كما سنرى بعد قليل. الأمر الذي يدل على أن الأدب الرمزي الحديث لم ينشأ في فراغ كما اعتقد البعض"⁷.

وهكذا يمكننا القول مع أبي حمدة " فالرمز أداة تعبير عالمية قديمة، واللغة في حد ذاتها مجموعة من المنظومات الرمزية وكان الناس ولا يزالون يعبرون بالرموز عن مقاصدهم سواء بالإشارة أو بالرسم أو بالألفاظ، وكان مألوفاً التعبير بالنار عن الإحراق، وبالطير عن السرعة، وبالريح عن القوة مع السرعة، وبالبحر عن الاتساع، وبالزلاية عن سيادة الأمة، فهذه كلها رموز"⁸.

1 - يُنظر، الهروي: تهذيب اللغة، مادة رمز، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، مادة رمز، الرّمخشي: أساس البلاغة، مادة رمز، ابن منظور، لسان العرب، مادة رمز، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، مادة رمز، الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، مادة رمز.

2 - زهرة دكدوك، الرمز وأثره الفني في شعر الأعشى، ص 7، (رسالة ماجستير).

3 - موهوب مصطفى: الرمزية عند البحري، ص 138-139.

4 - يُنظر، عبد الله باسودان، (2015)، المذهب الرمزي في الأدب، منابر ثقافية ملتقى المتقنين العرب، السويد (بحث <http://www.mnaabr.com/vb/showthread.php?p=256077> منشور).

5- يُنظر، قحطان بيرقدار، (2011): المذهب الرمزي، الألوكة الأدبية اللغوية، (بحث منشور):

https://www.alukah.net/literature_language/0/29662/

6 - محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 36.

7 - فايز علي: الرمزية والرومانسية في الشعر العربي، ص 58.

8 - أنس أبو حمدة، (2019) نشأة المذهب الرمزي، سطور. (بحث منشور): /نشأة المذهب الرمزي <https://sotor.com>

ثالثاً: ظهور المذهب الرمزي

إلا أن الرمزية كمذهب له سماته الخاصة لم تكن موجودة قبل عام سبعة وثمانين وثمانمائة وألف، إذ إن أول ظهور لها كان عندما أصدر عشرون كاتباً فرنسياً بياناً نشر في إحدى الصحف يعلن ميلاد المذهب الرمزي، وعرف هؤلاء الكتاب حتى مطلع القرن العشرين بالأدباء الغامضين¹. وقد أنشأ جان موريس جريدة سماها "الرمزي"، ونشر في العام نفسه في جريدة (الفيغارو) بيان الرمزية²، وبهذا تكون نشأة الرمزية في فرنسا، وما إن ضعفت فيها حتى ازدهرت في باقي أوروبا وأمريكا³، ويقال إنها استمرت حتى أوائل القرن العشرين ثم امتدت إلى أوروبا وأمريكا⁴. إلا أن الرمزية لم تظهر إلا بعد سقوط فرنسا أمام "بسمارك" عام سبعين وثمانمائة وألف، وسقوط الثورة الفرنسية وبالتالي استبدت الشعور بخيبة الأمل واليأس في الشعر الفرنسي⁵.

وتقوم الرمزية على مثالية أفلاطون الذي يذهب إلى إنكار الحقائق الملموسة، فيذهب إلى أن العقل البشري الواعي محدود، وأن العقل اللاوعي أرحب من العقل الواعي⁶. ويرى (باسودان) في هذا الصدد إن: "منظري الرمزية يشيرون إلى أن هذه الحركة تأثرت في نشأتها بالحركة الدينية والأسطورية التي قامت في تلك الحقبة، كما لا يخلو الأدب الرمزي من تأثيرات ومقدمات فلسفية رصدت دوافعه ومن الفلاسفة الذين كتبوا، ومهدوا للرمزية، (كانط) المؤثر المباشر، و (هربرت سبنسر) الإنجليزي مؤسس الفلسفة التطورية، وإذا ما استندنا إلى مثالية أفلاطون فإن الرمزية تنكر الأشياء الخارجية المحسوسة، ونراها في الحقيقة رمزاً للحقائق المثالية البعيدة عن عالمنا المحسوس⁷".

وقد نشأت الرمزية كرد فعل على الرومانسية⁸. في ظل الفلسفة المثالية التي تنكر قدرة العلم على تفسير الحقائق⁹، حيث قاد هذه الحركة الأديب الفرنسي "ستيفان مالرميه" لكن شعر "بول دي لين" كان أكثر اجتذاباً للشعراء في فرنسا، وتتضمن قائمة المناظرين للرمزية كلاً من "رينيه جيل" و"جستاف كان" و"جين موريس" و"تشارلز موريس". وتبعهم في تبني أسلوب الرمزية بعد ذلك الكثير من الشعراء الأوروبيين، في بداية القرن التاسع عشر الميلادي¹⁰، ومن الشعراء عُد بولبير مؤسس هذا المذهب، إذ كتب قصيدة "المراسلات" التي ضممتها الكثير من الرمز، ثم تلاه رامبو في قيادة الرمزية¹¹.

كان هدفهم من هذه الرمزية أن تكون نوعاً من "التجربة الأدبية تستخدم فيها الكلمات لاستحضار حالات وجدانية، سواء كانت شعورية أو لا شعورية، بصرف النظر عن الماديات المحسوسة التي ترمز إلى هذه الكلمات، وبصرف النظر عن المحتوى العقلي الذي تتضمنه، لأن التجربة الأدبية تجربة وجدانية في المقام الأول"¹².

1 - حسين الهنداوي. (2109) المذهب الرمزي، كتب ودراسات. (بحث منشور).

<https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2019/01/12482456>

2 - قحطان بيرقدار، المذهب الرمزي.

3 - يُنظر، قحطان بيرقدار، م.ن.

4 - يُنظر، أبو رنة، إسرائ. (2019)، الرمز في الشعر العربي، سطور (بحث منشور). <https://sotor.com/> الرمز في الشعر العربي

5 - منتديات ستار تايمز (2011): المذهب الرمزي: <https://www.startimes.com/?t=>

6 - يُنظر، حسين الهنداوي، المذهب الرمزي

7 - عبد الله باسودان، المذهب الرمزي في الأدب.

8 - يُنظر أبو رنة، إسرائ. (2019)، م.ن.

9 - يُنظر منتديات ستار تايمز، المذهب الرمزي.

10 - يُنظر حسين الهنداوي، المذهب الرمزي.

11 - يُنظر منتديات ستار تايمز، م.س.

12 - طريق الإسلام، المدرسة الرمزية: أبرز الشخصيات والمعتقدات.

وبذلك يكون "المذهب الرمزي مذهباً أدبياً فلسفياً، يُعبّر فيه الأديب عن تجاربه وأفكاره ومشاعره ومواقفه بوساطة الرمز أو التلميح، والرمز يعني الإيحاء، أي التعبير غير المباشر عن الأحوال النفسية الخفية التي لا تقوى اللغة المباشرة على أدائها، أو التي لا يريد الأديب التعبير عنها مباشرة"¹.

ويرى الهمداني أنه "لا تخلو الرمزية من مضامين فكرية واجتماعية، تدعو إلى التحلل من القيم الدينية والخلقية، بل تتمرد عليها؛ مستترة بالرمز والإشارة، وتعدّ الرمزية الأساس المؤثر في مذهب الحدائث الفكرية والأدبية الذي خلفه"². ويرى أبو حمدة أن الرمز يستند "على الإيحاء بالأفكار والأحاسيس والصور وإثارتها بدل الحديث عنها ووصفها وصفاً مجرداً، والمذهب الرمزي يمثّل تناقضاً للواقعية"³.

وكان الفراغ الروحي الناتج عن اتباع الفلسفة الوضعية، من أهم أسباب نشأة الرمزية، اتجه الرمزيون إلى الرمز للتعبير عن الكيان الإلهي، هرباً من ذلك الفراغ. هذا بالإضافة إلى الصراع الاجتماعي بين بعض الأدباء والمفكرين وبين المجتمع الذي كان يكبح جماحهم، ويقيدهم في حين أنهم كانوا ينشدون الحرية المطلقة، والانحلال الأخلاقي فلجأوا إلى الرمز ليعبروا عما يريدون من تجارب شعورية عميقة بعيداً عن رقابة المجتمع⁴، هذا ما ذهب إليه محمد فتوح حين قال: فليست للرمز قيمة إلا بمدى دلالاته على الرغبات المكبوتة في اللاشعور نتيجة الرقابة الاجتماعية الأخلاقية⁵، هذا إلى جانب ما ذهب إليه "فرويد" إلى أن الرمز ما هو إلا نتيجة "الخيال اللاشعوري"⁶.

إضافة لذلك نشأت الرمزية نتيجة البحث عن أسلوب جديد في التعبير، إذ رغب الرمزيون في الابتعاد عن الواقعية فقد رأوا أنها لا تستطيع التعبير عن التجربة الشعورية، وقيل بل إنها ثمرة من ثمار الهروب من المشاكل⁷.

رابعاً: المذهب الرمزي عند العرب القدامى

أمّا الرمزية عند العرب القدامى، فقد كانوا على معرفة بها، إذ وجدت أثناء بحثي هذا أنهم عدّوا الرمز نوعاً من أنواع الكناية كما سنرى في المطلب الثاني من هذا المبحث، وقد سمّاه بعضهم الآخر الاتساع الذي يقوم على "أن يقول الشاعر بيتاً يتسع فيه التأويل؛ فيأتي كل واحد بمعنى، وإنما يقع ذلك لاحتمال اللفظ، وقوته، واتساع المعنى"⁸، إذ إن "الرمز الذي يعتمد على خيال القارئ وتأويلاته، فلا يوضّح إلى ماذا يرمز بل يترك المجال مفتوحاً. والتعبير عن طريق تراسل الحواس وتقاطعاتها والتي تجعل القارئ يعيش عالماً من الخيال، ويغرق في تخيلات هذه التراسلات. واستخدام بعض الإشارات والتلميحات التي تحتاج معرفة كبيرة واطلاعاً واسعاً. والتكثيف في استخدام اللغة والإيجاز الشديد الذي يتطلب قراءة معمّقة لفهم الرموز. والتواصل بالاعتماد على الانطباع الذي يتركه الرمز في نفس المتلقي، وهو بذلك يشبه الموسيقى والفنون التشكيلية"⁹.

وقد كانت العرب تتساءل حول معنى بيت من الأبيات، ويتباحثون فيما عسى أن يكون قصد الشاعر في قوله، ومن ذلك ما أورده صاحب الأغاني حين قال:

"قال رجل من القوم: ما معنى قوله 'إن التي عاطيتني فجعلها واحدة، ثم قال 'كلتاها حلب العصير' فجعلها ثنتين؟ فلم يعلم أحد منّا الجواب، فقال رجل من القوم، امرأته طالق ثلاثاً إن بات أو يسأل القاضي عبيد الله بن الحسن عن تفسير هذا الشعر، قال أبو ظبيان: فحدّثني بعض أصحابنا السعديين قال: فاتيناه نتخطى إليه الأحياء حتى أتيناها وهو في مسجده يُصلي بين العشاءين.

1 - أبو رنة، إسرائ، م.س.

2 - حسين الهمداني، المذهب الرمزي.

3 - أنس أبو حمدة، نشأة المذهب الرمزي.

4 - ينظر أنس أبو حمدة، م.ن.

5 - محمد فتوح. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 37.

6 - محمد فتوح. م.ن، ص 38.

7 - يُنظر حسين الهمداني، م.ن.

8 - ابن رشيق، العمدة، 2 / 93.

9 - حسين الهمداني، المذهب الرمزي.

فلما سمع حسنا أوجز في صلاته، ثم أقبل علينا، وقال: ما حاجتكم؟ فبدأ رجل منا كان أحسننا بقیة فقال: نحن، أعز الله القاضي، قوم نزعنا إليك من طرف البصرة في حاجة مهمة فيها بعض الشيء. فإن أذنت لنا قلنا. قال: قولوا. فذكر يمين الرجل والشعر. فقال: أما قوله "إن التي ناولتني" هي الخمرة. وقوله: "قُتلت" يعني مُزجت بالماء. وقوله: "كلتاها حلب العصير" يعني به الخمر ومزاجها، فالخمر عصير العنب، والماء عصير السحاب"¹.

ومن أقوى الأدلة على أن العرب عرفوا الرمز، وأن هناك دلالة رمزية في أسماء النساء على وجه الخصوص، ما أورده أبو الفرج الأصفهاني حين قال:

"أخبرني عمي قال حدثنا الخزنبلي عن عمرو بن أبي عمرو قال: بلغني أن الحسن بن زيد دعا بابن المولى فأغظ له، وقال: أتشيب بخرم المسلمين وتتشد ذلك في مسجد رسول الله -صلى الله عليه وسلم-، وفي الأسواق والمحافل ظاهراً! فحلف له بالطلاق أنه ما تعرض لمحرّم قط، ولا شيب بأمرأة مسلم، ولا معاهد قط، قال: فمن ليلى هذه التي تذكر في شعرك؟ فقال له: امرأتي طالق إن كانت إلا قوسي هذه، سميتها ليلى لأذكرها في شعري، فإن الشعر لا يحسن إلا بالتشبيب، فضحك الحسن ثم قال: إذا كانت القصة هذه فقل ما شئت"².

فهو إذن أطلق اسم "ليلى" على قوسه، وبذلك يمكننا القول إن بعض الرمز لدى العرب كان عبارة عن تسمية أشياء مجردة بأسماء نساء، وذلك لأن ذلك ضرورة من ضرورات الشعر الحسن، فالتشبيب هو أمر أساسي يجب أن يتضمنه الشعر، لأن ذلك يجعل الشعر حسن.

خامساً: المذهب الرمزي عند العرب المحدثين

أما عن الرمزية عند العرب المحدثين، فقد عرف العرب الرمزية من خلال اتصالهم بالآداب الأوروبية عن طريق الترجمة، لكنها لم تكن مذهباً واضحاً في أدبنا، فجيرار عرف الرمزية لكنه جمع بين الرومانسية والرمزية في أدبه³. ومن روادها أديب مظهر الذي كان أول من أدخل الرمزية في الأدب العربي⁴ وقيل بل سعيد عقل⁵، ومن روادها أيضاً نازك الملائكة، عبد الوهاب البياتي، وصلاح عبد الصبور، وأمل دنقل⁶، وبشر فارس، وصلاح لبكي، ونزار قباني، وعمر أبو ريشة، وبدر شاكر السياب⁷. ويرى البعض أن المجاز والتشبيه من أشكال الرمز⁸، والراجح أن للرمز أشكالاً منها التشبيه والاستعارة والتورية والكناية، وإنما سنقرأ عن العلاقة بين التورية والكناية من جهة، وبين الرمز من جهة أخرى، وقد نتساءل عن مدى عمق هذه العلاقة؟ لعل ذلك ما سندرسه في المطلب الآتي.

1 - أبو الفرج الاصفهاني، الأغاني، 9 / 281.

2 - أبو الفرج الاصفهاني، م.ن، 3 / 286 .

3 - راسم المساعدي (2019): أدب حديث الرمزية وقصيدة النثر والنثر الحديث، جامعة بابل. (بحث منشور).

<https://www.uobabylon.edu.iq/uobColeges/lecture.aspx>

4 - راسم المساعدي، م.ن.

5 - سارة العنتي، (2017): الرمزية وتجلياتها في الشعر العربي الحديث، ص 229. (بحث منشور).

<file:///C:/Users/Microsoft/Downloads/3068-12319-1-PB.pdf>

6 - زينب جلا، (2014- 2015) تشكل الصورة في الشعر الجاهلي مشهد الصيد عند طفيل الغنوي، ص 40+41، (رسالة ماجستير).

7 - يُنظر: أبو رنة، إسرائ. (2019)، الرمز في الشعر العربي، سطور.

8 - زهرة دكدوك، الرمز وأثره الفني في شعر الأعشى، ص 55. (رسالة ماجستير).

المطلب الثاني: التورية والكناية وعلاقتها بالرمزية الحديثة

أولاً: علاقة الرمز بالتورية

أ. معنى التورية لغة واصطلاحاً

التورية ضرب من ضروب البديع¹، وهي لغة نابغة من الجذر وري، "وَوَرَيْتُ الْخَبَرَ أَوْرَيْتُهُ تَوْرِيَةً إِذَا سَتَرْتَهُ وَأَظْهَرْتَ غَيْزَهُ، كَأَنَّهُ مَأْخُذٌ مِنْ وَرَاءِ الْإِنْسَانِ لِأَنَّهُ إِذَا قَالَ وَرَيْتَهُ فَكَأَنَّهُ يَجْعَلُهُ وَرَاءَهُ حَيْثُ لَا يَظْهَرُ"². وهي اصطلاحاً "أن يطلق لفظ له معنيان، أحدهما قريب غير مراد، والآخر بعيد هو المراد، ويدل عليه بقرينة يغلب أن تكون خفية لا يدركها إلا الفطن"³.

ب. أقسام التورية

وتنقسم التورية إلى أربعة أقسام - مجرّدة، ومرشحة، ومبيّنة، ومهيّأة. والمجرّدة فهي التي تتجرّد من القرينة الدالة على المعنى القريب والبعيد، نحو قول بدر الدين الذهبي:

(مجزوء الرجز)

رَفِقًا بِخَلٍ نَاصِحٍ أَبْلَيْتَهُ صَدًّا وَهَجْرًا
وَأَفَاكٌ سَائِلٌ دَمْعِهِ فَرَدَدْتَهُ فِي الْحَالِ نُهْرًا

فالتورية في لفظة "سائل"، والمعنى القريب هو مستفسر، وهو غير مراد. والمعنى البعيد هو منهمر وهو المراد. وفي البيت تورية أخرى في لفظة "نهر" ومعناها القريب هو مجرى الماء، وهو غير مراد. أمّا معناها البعيد، فهو الرجز، وهو المراد. ونحن نلاحظ هنا أنه لا توجد قرينة في البيت للتورية الأولى والثانية⁴، ممّا يدرجها تحت التورية المجرّدة.

والتورية المرشحة هي التي تكون القرينة فيها تدلّ على المعنى القريب. ومن ذلك قول نصير الدين الحمّامي:

(مجزوء الكامل)

أَبِيَاثُ شِعْرِكَ كَالْقُصُورِ وَلَا قُصُورَ بِهَا يَعْوِقُ
وَمِنَ الْعَجَائِبِ لَفْظُهَا حُرٌّ وَمَعْنَاهَا رَقِيْقٌ

والتورية في لفظة "رقيق"، ومعناها القريب هو العبد، وهو غير مراد. ومعناها البعيد اللطيف السهل، وهو المراد، فجاءت القرينة "حُرٌّ" دالة على المعنى القريب على سبيل التورية المرشحة⁵.

(الكامل)

وهناك المبيّنة هي التي تكون القرينة تدلّ على المعنى البعيد. ومنه قول الشاعر:

يَا مَنْ رَأَيْتَ بِالْهَمُومِ مَطْوِقًا وَظَلَلْتُ مِنْ فَقْدِي غُصُونًا فِي شَجُونِ
أَتْلُومَنِي فِي عِظَمِ نُوحِي وَالْبُكَاءِ شَأْنُ الْمَطْوِقِ أَنْ يَنْوَحَ عَلَى غُصُونِ

إنّ التورية في لفظة "غُصون" في البيت الأول والثاني، ومعناها القريب هو أغصان الأشجار، وهو غير مراد. ومعناها البعيد هو اسم فتاة وهو المراد، فكانت القرينة في البيت الثاني لفظة "ينوح"، فكانت قرينة المعنى البعيد، فجاءت التورية تورية مبيّنة⁶.

1 - محمد قاسم، محيي ديب: علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني، ص 62.

2 - ابن منظور، لسان العرب، مادة وري.

3 - الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، 300/1.

4 - ينظر أفاك، صرفته. ينظر الميداني، البلاغة العربية 375/2.

5 - يُنظر، فضل عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، سلسلة 2، ص 329، ط12، 1429هـ - 2009م، دار التفائس للنشر والتوزيع، الأردن.

6 - يُنظر، الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص 300.

والمهياة هي التي تحتاج لقرينة قبلها أو بعدها تدلّ عليها¹.
 قالوا: مريضٌ لا يعودُ مريضاً
 لقضيت نحبي في جنابك خدمةً
 (الكامل) لأكون مندوباً قضى مفروضاً

والتورية فيما سبق في لفظة "مندوب" ومعناها القريب هو الشخص المنتدب ليعمل عملاً معيناً، وهو غير مراد. ومعناها البعيد، هو الميت الذي يندب، وهو المراد بقرينتين قبل اللفظة المورية وهي "لقضيت نحبي"، وبعد اللفظة المورية وهي "قضى" على سبيل التورية المهياة².

ونختم الحديث عن التورية بأن بعضهم أطلق عليها؛ التخيير والإيهام³، وبعضهم قال إنها أيضاً التوجيه⁴، ومهما يكن من الاختلاف حول التسمية فإن ما يهمننا هنا هو التشابه بينها وبين الرمز.

ج- التشابه بين الرمز والتورية

أما عن علاقة الرمز بالتورية فنستهلّ هذا الحديث بالقول إن ثمة علاقة بين الرمز والتورية، إذ إن الرمز فن لا نستخدم فيه قرائن كثيرة، فإذا قلنا "هي أجمل من القمر" فإن هذا رمز، إذ غالباً ما يكون القمر رمزاً للفتاة الجميلة، فإن هناك قرينتين وهي الفعل "أجمل" ولفظة: القمر". كذلك الحال في التورية التي في أغلب الأوقات تحتاج إلى قرينة واحدة إما مرتبطة بالمعنى القريب أو البعيد كما في المرشحة والمبيّنة والمهياة.

إن التورية كالرمز لفظة لها مدلول آخر خفي يكون القصد من ورائه، فإذا قلنا "أكل الخبز الجبن" يكون للجبن مدلولان، الأول الجبن الطعام الذي تصنعه من اللبن، والثاني ما كان ضد الشجاعة، وهذا هو المراد. فنحن لم نقل أكل الجبن بالخبز. كذلك الحال في الرمز فهو أيضاً لفظة لها مدلول آخر خفي مراد من الحديث. فعندما نقول "هو سندباد" فإن اسم السندباد رمز لشخص يكثر السفر، وهذا هو المعنى المراد. بحيث يكون "الانتقال من المدلول الأول إلى المدلول الثاني هو الغاية والوسيلة في التعبير"⁵. غير أن في العلاقة بين الرمز والمرموز يشترط فيها التشابه الحسي، بل العبرة بالواقع المشترك والمتشابه الذي يجمع بينهما كما يحسه الشاعر والمتلقي⁶.

د- الاختلاف بين الرمز والتورية

غير أن الرمز كثيراً ما يحول المدلول من محسوس إلى مجرد، فإن قولنا "أنت نخلة يا سالم" تكون النخلة رمزاً للشخص الطويل، وهي شيء محسوس تدلّ على شيء مجرد وهو الطول. وبذلك حولنا المحسوس وهو النخلة إلى رمز مجرد وهو الطول. أما التورية فلا تقوم على تحويل المحسوس إلى مجرد، ولا تلتفت إلى ذلك، فإننا إذا قلنا: "رأيت حبيب"، معناه القريب هو المحبوب وهو محسوس، ومعناه البعيد علم مُذَكَّر وهو أيضاً محسوس فهي بذلك لا تلتفت إلى ما إذا كان المعنى محسوساً أم لا. وتكون العلاقة بين الكلمة المرموز بها والمرموز إليها علاقة المشابهة، فنحن نقول "الحمامة البيضاء رمز للسلام" تكون العلاقة بين السلام والحمامة البيضاء هي المشابهة، إذ إن السلام يكون وديعاً ونقياً كالحمامة. أما العلاقة بين اللفظة المورية والمورى بها فهي علاقة الترادف فنحن نقول "قابلت وردة في الشارع" يكون للفظ "وردة" معنيان مترادفان، الأول اسم نبات أو زهرة وهو غير مراد، والمعنى الثاني هو فتاة جميلة وهو المراد بقرينة "قابلت".

1 - يُنظر، محمد قاسم، محيي ديب، علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني، ص، 81.

2 - يُنظر، الهاشمي، م.س، ص، 300.

3 - المراعي، أحمد بن مصطفى (ت 1371هـ): علوم البلاغة البيان المعاني البديع، ص، 321.

4 - محمد قاسم ومحيي ديب: م.ن، ص، 76.

5 - زهرة دكدوك، الرمز وأثره الفني في شعر الأعشى، ص 6. (رسالة ماجستير).

6 - محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 398.

هذا ويكون الرمز في كلمة مفردة أو في جملة مركبة، فنحن نقول "أنت غاندي" كرمز لرافض العنف، وهنا الرمز كامن في كلمة مفردة وهي "غاندي"، أما عندما نقول أنه "كاسر قلوب الغداری"، كرمز لشخص تنهافت النساء عليه إجاباً به، يكون الرمز في الجملة كاملة. أما التورية فلا تكون إلا في لفظة واحدة كقولنا: "كلما مرّ يحلو" فنكون التورية في لفظة مرّ، ومعناها الأول المرور وهو غير مراد، والثاني المرّ ضد الحلو وهو المراد.

وكثيراً ما تتحوّل الألفاظ المستخدمة في الرمز، إلى ألفاظ خاصة بهذا الفنّ، ثابتة فيه، فنحن نجد "جفراً" في قصائد الشعراء الفلسطينيين رمزاً لفلسطين، والشّيخ بشارب كثيف رمز لسلسلة مطاعم أبي شنب في فلسطين، وغير ذلك. لكن الألفاظ المستخدمة في التورية لا تستخدم فقط في هذا الفنّ، إنّما هي عامة كثيرة الاستخدام في اللغة بشكل عام.

أنهي الحديث عن التورية والرمز بقول إنّ التورية ليست رمزاً مع وجود علاقة بينهما، فالتورية هي فن يهدف إلى إثارة الذهن وهو يعتمد على التلاعب بلفظة بحيث يكون لها معنيان، قريب غير مراد وبعيد مراد، إلا أنّ الرمز ليس مجرد تلاعب بالألفاظ، إنّما هناك حدث أو قصة كامنة وراء كلمة أو اسم، لا تهتم بكون القرينة تابعة للمعنى القريب أو البعيد، المهم أنّنا نجد تلميحاً أو قرينة مهما بُعدت عن الاسم المرموز به، بحيث إذا تتبعنا هذا التلميح نصل إلى مدلول الرمز، وبالتالي نستفيق أمام صورة فنية كاملة لا يمكن معاينتها إلا من خلال فكّ الرمز، وبذلك يكون الرمز مختلفاً عن التورية.

ثانياً: علاقة الرمز بالكناية:

أ. معنى الكناية لغة واصطلاحاً

تندرج الكناية تحت علم البيان، وهي نوع من أنواع المجاز¹ وهي لغة "أن تتكلّم بشيءٍ وتريد غيظه. وكنتى عن الأمر بغيره يُكنّى كنايةً: يَغني إذا تكلم بغيره ممّا يستدلُّ عليه². وهي اصطلاحاً الإشارة والإيماءة، وهي أيضاً لفظ يطلق ويراد به لازم معناه مع جواز إرادة المعنى الأصلي³.

ب- أقسام الكناية:

وتقسم الكناية إلى ثلاثة أقسام هي: الصفة، والموصوف، والنسبة⁴، فالكناية عن الصفة نحو "طويل النجاد، رفيع العماد" بمعنى أنّ صفته طويل القامة، والكريم. والكناية عن نسبة نحو "تأزر بالمجد وارتدى"، أي نسب المجد إلى نفسه⁵. والكناية عن الموصوف نحو "أبيض مخذم" السيف الأبيض القاطع⁶.

وتقسم أيضاً إلى كناية قريبة وبعيدة، إذا إنّ الكناية القريبة هي ما يكون الانتقال فيها إلى المطلوب بغير واسطة بين المعنى المنتقل عنه، والمعنى المنتقل إليه⁷، نحو عصّ على أصابعه كناية الندم⁸.

والكناية البعيدة هي "ما يكون الانتقال فيها إلى المطلوب بواسطة، أو بوسائط"⁹، نحو "كثير الرماد" كناية عن الكرم.

1 - المؤيد بالله: الطراز، 185/1.

2 - ابن منظور، لسان العرب، مادة كني.

3 - محمد السراج، اللباب في قواعد اللغة وآلات الأدب النحو والصرف والبلاغة والعروض واللغة والمثل، ص 177، جواهر البلاغة، 287 /1.

4 - محمد السراج، م.ن، ص 177.

5 - محمد السراج، اللباب، ص 177.

6 - الميداني، البلاغة العربية، 2 / 147.

7 - الهاشمي، جواهر البلاغة، 288 - 290.

8 - مناهج جامعة المدينة العالمية، البلاغة 1- البيان والبدیع، جامعة المدينة العالمية، ص 266.

9 - الهاشمي، جواهر البلاغة، 288.

ولها تقسيم آخر من حيث الوسائط وهو ما يهمننا هنا، إذ تقسم إلى التلويح والرمز والإشارة والتعريض¹، فالتلويح ما كثرت فيه الوسائط، والرمز ما قلّت فيه الوسائط، والإشارة ما خفيت فيه الوسائط، والتعريض ما يفهم من السياق²، وبهذا نستنتج أنّ الرمز معرض دراستنا هو نوع من أنواع الكناية غير أنّ وسائطه أو قرانته قليلة.

إذا قال الميداني: "التعريض: لغة - خلاف التصريح، واصطلاحاً: هو أن يطلق الكلام، ويشار به إلى معنى آخر، يفهم من السياق. والتلويح - لغة - أن تشير إلى غيرك من بعد واصطلاحاً - هو الذي كثرت وسائطه بلا تعريض، والرمز: لغة - أن تشير إلى قريب منك خفية، بنحو: شفة، أو حاجب. واصطلاحاً - هو الذي قلّت وسائطه، مع خفاء في اللزوم بلا تعريض. والإيماء أو الإشارة: كناية ليس بين المكّنّى به والمكّنّى عنه وسائط كثيرة ولا خفاء"³.

ومن شروط الفصاحة في الكناية أنّ يكون المعنى واضحاً ومفهوماً⁴، "فالمدر في صعوبة الفهم على خفاء القرينة كثرت الوسائط أو لا، وخفاء القرائن أو عدم خفائها بحسب جريان الكلام على أسلوب البلغاء أو عدم جريانه، وسبب الخفاء إيراد اللوازم البعيدة المقفّرة إلى الوسائط الكثيرة مع خفاء القرائن الدالة على المقصود بسبب عدم جريان الكلام على أسلوب البلغاء، فلو كانت القرينة ظاهرة فلا خلل تعددت الوسائط أم لا"⁵.

ج- التشابه والاختلاف بين الرمز والكناية:

ورد فيما سبق أنّ الرمز هو نوع من أنواع الكناية المقسّمة حسب الوسائط، وعليه يمكن أنّ يكون كلّ رمز كناية، لكن لا تكون كلّ كناية رمزاً، فإنّ الرمز له وسائط أو قرائن لكنّها قليلة، فإذا قلنا "أكلت لحم ذي الفكين"، يكون واضحاً أنّ "ذا الفكين" هو حيوان قد أكلت لحمه، هذا ما عندي من قرائن لكن ما هو هذا الحيوان؟ أهو حمل أم جدي أم ماذا؟ فالقرائن هنا قليلة. يكشف السياق ما المقصود بلحم "ذي الفكين"، وعادة ما يكون فك الرمز مبنياً على الاجتهاد، وتكثر فيه الآراء؛ لذلك عدّ البعض الرمز من باب الاتساع لكثرة التأويل فيه، فبناء على ما سبق يمكن للرمز أن يتحوّل إلى كناية إذا وجدت القرائن الكافية. أمّا إذا كثرت القرائن فيه فيمكن أنّ يسمّى "تلويحاً"، وهو نوع من أنواع الكناية كما مرّ سابقاً. أمّا إذا اختفت القرائن فيه فعندئذٍ نسميه "إشارة أو إيماء".

هذا ويشترك الرمز مع الكناية في أنّ اللفظة لها مدلولان، وأنّ المدلول الثاني هو خفي، وتكون صعوبة معرفة هذا المدلول في الرمز أكبر من الكناية. فإذا قلنا "طويل النجاد" يكون هناك معنى خفي وهو الطول في القامة، وإذا قلنا "أعمل في الدهانات" يكون هناك أيضاً معنى خفي الذي قد يكون بيع هذه الدهانات، أو العمل كتنقاش.

وكثيراً ما يتحوّل الرمز المدلول المحسوس إلى مجرد كما مرّ بنا، والكناية أيضاً تتحوّل المدلول المحسوس إلى مجرد، فإذا قلنا "رأيت جمجمة" فإنّ هذا المحسوس رمزٌ لشخص أصبح ميّتاً مجرداً غير محسوس. والكناية كذلك يتحوّل فيه "طويل النجاد" المحسوس، إلى الكناية عن صفة مجردة وهي الطول.

وفي الرمز تكون العلاقة بين الكلمة المرموز بها والمرموز إليها علاقة المشابهة كما رأينا سابقاً، فإذا قلنا "هو أينشتاين في الفيزياء" تكون العلاقة بين "أينشتاين" والشخص المشبه به، علاقة مشابهة، فهذا الشخص هو شبيه "أينشتاين" في الذكاء والتفوق، وبهذا أصبح "أينشتاين" رمزاً لكل شخص متقدّ الذكاء. وعليه يكون الرمز كالتشبيه الذي يكون بين ركنيه المشبه والمشبه به وجه شبه، مع اختلاف بسيط في الرمز هو أنّ المشبه غير مذكور لكنّه يؤوّل، فيكون بذلك قريباً من الاستعارة التصريحية لكن اللبس ربما يكون في وجه الشبه. كذلك الحالة في الكناية فإنّ العلاقة بين المكّنّى به علاقة المشابهة، فإذا قلنا "فلان قلع أسنانه"، فنحن نريد أنّ هذا الشخص لديه تجربة وحنكة، فهناك وجه شبه بين الذي يقلع أسنانه جزاء كبر سنّه، وبين ذي التجربة والحنكة إذ طول العمر يعطي الإنسان خبرة وحنكة في الأمور التي كان يجهلها وهو شاب.

1 - الميداني، م.س 141/2.

2 - محمد السراج، م.س، ص 177.

3 - الميداني، م.س، 140/2 - 141.

4 - الخطيب القزويني (739هـ)، الإيضاح في علوم البلاغة، ج 1/ 33.

5 - القزويني، م.ن، 1/ 33.

ويكون الرمز في اسم أو علم أو صفة أو جملة، فنقول: "أحضرت الورق الذي عليه الشعار" فيكون هذا الشعار اسماً رمزاً لمؤسسة ولاسمها ونقول: "سمعتك يا عبد الحليم تغنى" فيكون عبد الحليم علماً يرمز لمن ينصف بالرومانسية والصوت الجميل. ونقول: "مررت بالأصفر اليوم" فيكون اللون والصفة "الأصفر" رمزاً لمن كان مريضاً وجهه منتقع باللون الأصفر. ونقول: "مررت بالأذي يتعاقب كل يوم" لتكون جملة "الذي يتعاقب كل يوم" دلالة على شخص معين.

وهذا ينطبق على الكناية، فعلى الرغم من أن قسماً كبيراً من الكناية تكون عادة في الصفة المشنقة، إلا أنه يوجد كناية تكون في جملة نحو قولنا "فلان يمشي على ثلاثة"، و"فلان لوت الليالي كفه على العصا" كناية عن كبر السن¹.

إن أغلب الألفاظ التي تدل على الرمز والكناية، تُصبح دلالتها على كلا الغنيتين ثابتة مهما اختلف موضع استعمالها؛ فإذا قلنا "السندباد" يطلق دائماً على من كان يُكثر الترحال، وإذا كان الشعار دائماً يرمز إلى مؤسسة معينة، وإذا كان الإنسان الأصفر الوجه يكون دائماً مريضاً. تُصبح هذه الألفاظ خاصة بفن الرمز. وإذا كانت صفة "طويل النجاد" تدل دائماً على الطول، وإذا كانت تقيع الأسنان دائماً كناية عن الخبرة والتجربة، وأن لوي الكف العصا دائماً يدل على كبر السن فإن هذه التعبيرات قد أصبحت خاصة بفن الكناية فلا تُستعمل في باب آخر.

المطلب الثالث: علاقة الرمزية بالرمز الصوفي

أ. تعريف الصوفية لغة واصطلاحاً

يرجع أصل لفظة صوفية إلى الجذر صوف، "والصوفة: كل من ولي شيئاً من عمل النبي، وهم الصوفان. الجوهري: وصوفة أبو حنيفة من مضر وهو الغوث بن مضر بن أد بن طابخة بن إلياس بن مضر، كانوا يخدمون الكعبة في الجاهلية ويجزون الحاج أي يُضيضون بهم. ابن سيده: وصوفة حنيفة من تميم، وكانوا يجزون الحاج في الجاهلية من مئى، فيكونون أول من يدفع²".

"ترجع الصوفية في معناها اللغوي إلى "الصوف" لهذا يقال: تصوف إذا لبس الصوف كما يقال: "تقمص" إذا لبس القميص، فذلك وجه، ولكن القوم لم يختصوا بلبس الصوف!! ومن قال: إنه مشتق من الصفاء، فاشتقاق الصفي من الصفاء بعيد في مقتضى الله"³.

أما اصطلاحاً فهو "تلك التجربة الروحانية الوجدانية التي يعيشها السالك المسافر إلى ملكوت الحضرة الإلهية والذات الربانية من أجل اللقاء بها وصلاً وعشفاً، ويمكن تعريفه كذلك بأنه تحلية وتخلية وتجلى، ويمكن القول أيضاً بأن التصوف هو محبة الله والفناء فيه والاتحاد به كشفاً وتجلياً من أجل الانتشاء بالأنوار الربانية والتمتع بالحضرة القدسية"⁴.

ب: استخدام الرمز في الصوفية

وعن علاقة التجربة الصوفية بالرمز، فيمكننا القول إن التجربة الصوفية في الشعر هي "تجربة ذاتية رمزية" توصف مجازياً عن طريق الإشارة إليها بالرمز⁵، ويمكننا كذلك وصف علم التصوف بأنه علم الإشارة⁶، ونحن نعلم أن الإشارة نوع من أنواع الكناية إلى جانب الرمز، لكن التصوف رمز لا احتيال فيه، وما أجمل ما وصف أبو نصر السراج التصوف بأنه علم لا حيلة فيه! حين قال⁷:

(الكامل)

1 - فضل عباس، البلاغة فنونها وأفانها، ص 290.

2 - ابن منظور، لسان العرب، مادة صوف.

3 - القشيري، الرسالة القشيرية. ص 239.

1- ينظر، هبة، خميس. (2018): لمحات من الشعر الصوفي، الباحثون المصريون، (بحث منشور).

<https://egyresmag.com>

2- مرسللي. بولعشار، (2015م) الشعر الصوفي في ضوء القراءات النقدية الحديثة، ص 137، (بحث منشور).

3 - بولعشار مرسللي، م. ن.، ص 137.

7 - الحلاج، الذبوان، ص 36.

ليس التصوّف حيلةً وتكاً	وتفشفاً وتواجداً بصياً
ليس التصوّف كذباً وتظالماً	وجهالةً ودُعابةً بمزاج
بل عفةً ومروءةً وفؤاداً	وقناعةً وطهارةً بصلاً
وقفاً وعلماً واقتداً وصفاً	ورضاً وصديقاً ووفاً بسماً

وأبرز ما يُميّز الشعر الصوفيّ هو الحبّ الإلهي الذي هو الموضوع الأبرز في الشعر الصوفيّ، والعناية بالحديث عن دخائل النفس وأسرارها، وعدم الاحتفال بالجزالة والفخامة والزينة اللفظية، وعليه تكون الكناية والرمز الغامضين المتكلمين في أكثر الأحيان من أهم ما يُميّز الشعر الصوفيّ، وقد جاء الرمز متعمداً لخوف الصوفي من الاضطهاد¹.

وذهب بولعشار مرسلّي إلى أنّ الشاعر الصوفيّ لجأ إلى الرمز الصوفيّ؛ لأن فيه "دلالات تُسجم مع الواقع الصوفيّ أو التجربة الصوفيّة، كما يدل على أنّ الشاعر اكتشف بعداً روحياً في واقع تجربته الشعوريّة. تجدر الإشارة كذلك إلى أنّ الرمز قد يكون نفسه، لكن دلالاته تختلف من صوفيّ إلى آخر، فهو يريد إخراج المتلقّي من رتبة النظام المألوف للغة المباشرة وعالم المادّة إلى عالم الحسّ إلى عالم الرّوح، وكذلك لإثراء القصيدة بالدلالات وتكثيف ظاهرة الغموض عن قصد"².

ج. مقابلة أشعار صوفيّة بأشعار الأعشى الغزليّة

ويلتقي الشعر الصوفيّ بالشعر الرّمزيّ على صعيد النزعة والاتّجاه الوجداني، فالرّمزيّون يبتغون الابتعاد عن الواقع المادّي، وكذلك الحال عند الصوفيّين. ويتجلّى عند الصوفيّين والرّمزيّين صراع بين الحقيقة والوهم، فتتشكّل لدى الفريقين صورة العالم البعيد، وجوهره السامي، وتشابهها صورة الواقع، لكنّها لا تبقى على الحقائق، فالخيال والوهم أمران أساسيان عند الصوفيّين والرّمزيّين³. ومما يوضّح ذلك قول ابن الفارض متخيلاً⁴:

(الرجز)

ما أطيّب ما بتنا معاً في بُردٍ	إذ لاصقَ خَدَه اغتنافاً خدي
حتّى رشحت، من عرقٍ، وجنّهُ	لا زال نصيبي من ماء الورد

فالشاعر في الأبيات السابقة يتخيّل أنّه بات مع حبيبه في برده، وقد لصق خداهما بعضهما ببعض حتّى عرق حبيبه، فكان عرقه أشبه بماء الورد، فهو لم يبت مع حبيبه إذ إنّ شاعر صوفيّ، لكنّه يقصد هنا أنّ يصف شدّة حبه لله - تعالى -، وأنّ يصور مدى التصاقه به.

ونجد ذلك لدى الأعشى أيضاً، إذ قال متخيلاً⁵:

(الطويل)

ومثلكِ خودِ بادنٍ قد طلبتُها	وساعيتُ معصياً لدينا وشأتُها
متى تسق من أنيابها بعد هجعة	من الليل شرباً حين مالت طلائها
تخلُّه فلسطيناً إذا نُقّتْ طعمه	على ريباتِ النّي حُمشٍ لثأتُها

يتخيّل الأعشى الفتاة الشابة الممتلئة الجسم، وقد سعى إليه عاصياً الوشاة. وأنّه يستقي من فمها بعد أن نام قليلاً، وقد مالت عنقها إليه. فكان ريقها أشبه بالخمرة الفلسطينية على لثات رقيقة اللحم، وربّما جاء هذا الغزل عند الأعشى رمزاً.

¹ - يُنظر، نور سلمان، معالم الرمزية في الشعر الصوفي العربي، ص 2، طبعة 1945، الجامعة الأمريكية، بيروت، (بحث منشور).

² - بولعشار مرسلّي، الشعر الصوفي في ضوء القراءات النقدية الحديثة، ص 141.

³ - يُنظر نور سلمان، م.س، ص 4.

⁴ - ابن الفارض (ت 1181هـ)، ديوان ابن الفارض، ص 37.

⁵ - الأعشى، الديوان، ص 83.

ومن الطبيعي أن نجد في الشعر الصوفي والرمزي رموزاً وصوراً رمزية، لكن دورها مختلف في كلا الشعيرين، فالشاعر الرمزي يسعى وراء الجمال في شعره، أما الشاعر الصوفي فيسعى وراء الذات الإلهية¹.

قال ابن الفارض²:

(الكامل)

ولقد خلوت مع الحبيب وبيننا	سِرُّ أرق من النسيم، إذا سـرى
وأباح طرفي نظرة أملت لها	فغدوت معروفاً وكنت منـكراً
فدهشت بين جماله وجلاله	وغدا لسان الحال عني مخـبـراً
فأدر لحاظك في محاسن وجهه،	تلقى جميع الحسن، فيه، مـصـوراً

إن الأبيات الصوفية السابقة تدور حول الذات الإلهية، فقد استخدم في البيت الثالث لفظة "جلال" إلى جانب لفظة "جمال"، والجلال لا يكون إلا لله. وذلك بعد أن قال إنه قد خلا بحبيبه سرّاً، فسمح له بحبيبه النظر إليه، فأصبح مؤمناً بعد أن كان يُنكر الإيمان. فتعجب من جماله تعالى، وأصبح يتكلم عن هذا الجمال. ثم يدعو النظر إليه إذ إن الناظر إليه يرى كل الحسن على الإطلاق.

وفي المقابل قال الأعشى متغزلاً³:

(مجزوء الكامل)

وإذا غزال أحور الـ	عينين يعجبني أعابـة
حسن مقلد حليـه،	والنحر طيبة مـلايـة
غراء نُبهِج زؤلـه،	والكف زينها خـضابـة

يتغزل الأعشى في الأبيات السابقة ويقول إن محبوبته كالغزال الأحور، يُعجبه ريقها. حسنة العنق وهي طيبة الرائحة مُعطرة، بيضاء وكفها مُخضب، وبذلك يُمكننا القول إن هدف الأعشى هو التأثير على السامع بوصفه لجمال المحبوبة. إن العقل والمنطق لا يتحكمان بالشعر الصوفي والرمزي، بل اللاوعي⁴. إن الشعر الصوفي والشعر الرمزي هما نتيجة تجارب باطنية، لذلك يكثر التأويل فيهما⁵ على الرغم من أن البعض الآخر ذهب إلى أن هذا الرمز سواء أُصدر عن الصوفيين أم الرمزيين واع⁶.

وقد لجأت الصوفية إلى الرمزية لأسباب عدة منها أسباب مذهبية تتعلق بالتشدد الفقهي الذي يجبر الصوفية على استخدام الرمز لإخفاء المعاني عن غير أهلها. ومن هذه الأسباب رغبة الشاعر الصوفي في كتم أحواله عن الناس، فهو لا يرغب أن يعرف الناس أحواله⁷، إضافة إلى رغبته في تحريك مشاعر المتلقي ووجدانه⁸، وربما كان هذا عند الرمزيين أيضاً.

1 - يُنظر: نور سلمان، معالم الرمزية في الشعر الصوفي العربي، ص 4.

2 - ابن الفارض، الديوان، ص 27.

3 - الأعشى، الديوان، ص 287، المقلد النحر أو موضع القلادة. والنحر: أعلى الصدر. الملاب: نوع من الطيب. غراء: بيضاء. بهجة: سره وأفرحه. الزول: العجب.

4 - نور سلمان، معالم الرمزية في الشعر الصوفي العربي، ص 110.

5 - نور سلمان، م.ن، ص 111.

6 - بولعشار مرسل، الشعر الصوفي في ضوء القراءات النقدية الحديثة، ص 140.

7 - يُنظر بولعشار مرسل، الشعر الصوفي في ضوء القراءات النقدية الحديثة، ص 143.

8 - يُنظر بولعشار مرسل، م.ن، ص 145.

د. التشابه بين الشعر الرمزي والشعر الصوفي

ومن أهم الظواهر التي تجمع الشعر الصوفي والشعر الرمزي الغموض، إذ الغموض في الشعر الصوفي يرجع إلى الرهبة في الكتمان، أما الغموض في الشعر الرمزي فيرجع في كثير من الأحيان إلى ناحية فنيّة، يُختلف في تأويل هذا الغموض باختلاف البصائر والأذواق¹، إضافة إلى ما سبق من استخدام الرمز كتمائناً أو خوفاً أو إثارة لمشاعر المتلقي.

ويتسني الشاعر الصوفي الرمز في شعره ويحيطه بشعر الغزل، إذا يخاطب الذات الإلهية بلغة شعراء الحب، فيظهر في الشعر الصوفي الرقبا، والغدال، والوشاة كرمز للهوى الذي يبعد الإنسان عن الحقيقة. كما نجد في الشعر الصوفي أسماء النساء التي وظفت في شعر الغزل مثل سلمى، وابنة مالك، وليلى، وسعدى، وزيّا، وغيرهن، تماماً مثل شعر الغزل، اللهم أنّ الغرض من الغزل في الشعر الصوفي يُشير إلى أنّ الذات الإلهية بعيدة المنال، إذ يصعب الوصول والتعرّف إليها، هذا ويرمز جفاء الحبيب وهجره في الشعر الصوفي إلى امتناع الحقائق الإلهية عن الإدراك ببصيرة الإنسان².

فقال ابن الفارض مؤظفاً اسم "لىلى" و"سلمى" و"عزة" في قصيدته التي يقول فيها³: (الطويل)

أبرق، بدا من جانب الغور، لامع، أم ارتفعت، عن وجه لىلى، البراقع
 أنار الغضا ضاءت و سلمى بندي الغضا
 أنشر خزامي فاح أم عزف حاجر

يتساءل ابن الفارض هل هذا برق لامع من جانب الغور أم هذا وجه لىلى وقد أزيل عنه البراقع، ويتساءل أيضاً هل أضاءت سلمى الليل أم أنها تبسمت بعد أن كانت تبكي. ويتساءل أيضاً هل هذا رائحة خزامي، أم أنها رائحة النهر الطيبة الكائن في أم القرى. أم إنها رائحة عزة الطيبة الفواحة.

وبالمقابل قال الأعشى مؤظفاً اسم "سعاد" و"سعدى" في شعره⁴:

بانن سعاد وأمسى حبلها رابعا، وأحدث النأي لي شوقاً وأوصابا
 وأجمعت ضرمننا سغدى وهجرتنا

يقول الأعشى إن حبل الود لسعاد قد أصبح مشكوكاً فيه. وأنه قد سبب النأي له شوقاً وأمراساً. وقررت سغدى هجره بعد أن رأته أن رأسه قد شاب.

كما يلجأ الشاعر الصوفي إلى تصوير العوادل في شعره، رمزاً لأهواء النفس التي تبعد العبد عن حبه للذات الإلهية⁵، ويصور الشاعر الصوفي عادة لعوبة طروبة، تبعث في نفسه السرور والابتهاج، وقد يجعلها محبة كرمز إلى الحقيقة بُعد الإلهية عن الإدراك⁶، كما يلجأ الشاعر الصوفي إلى تصوير زيارة المحبوب التي تكون رمزاً لتجلي الحق⁷.

وكمثال على ذلك قول الحلاج يُصور حساده ولائمه⁸:

(المجتث)

1 - يُنظر: نور سلمان، معالم الرمزية في الشعر الصوفي العربي، ص 5.

2 - نور سلمان، م.ن، ص 86.

3 - ابن الفارض، ديوان ابن الفارض، ص 24، الغضا: الليل. نشر خزامي: رائحة جميلة. عزف: طيب. حاجر: غدير يُمسك الماء.

4 - الأعشى، الديوان، ص 361. رابا الحبل: أصبح مشكوكاً بقدرته.

5 - يُنظر: نور سلمان، معالم الرمزية في الشعر الصوفي العربي، ص 88.

6 - يُنظر: نور سلمان، م.ن، ص 92.

7 - يُنظر: نور سلمان، م.ن، ص 92.

8 - الحلاج، الديوان، ص 14.

كانت لقلابي أهواءً مفرقةً
فصار يحسدني من كنت أحسده
ما لامني فيك أحابي وأعظم بدائي
تركك للناس دنياهم ودينيهم
أشعلت في كبدي نارين واحدةً

فاستجمعت مذراءك العين أهوائي
وصرت مولى الورى مذ صرت مولائي
إننا لغفلتهم عن عظم بلوائبي
شغلاً بحبك يا ديني ودنيائي
بين الضلوع وأخرى بين أحشائي

يقول إنه كان قبل رؤية حبيبه ذا أهواء متفرقة، لكن مذ أن رآه تجمعت هذه الأهواء. فصار حاسده الذي كان الحلاج يحسده حسوداً له. وصار سيد القوم منذ أن أصبح الحبيب مولاه. لم يلمه أhabؤه ولا حتى أعداؤه إذ قد غفلوا عنه. فقد ترك للناس الدنيا والدين، وصار حب حبيبه شغله الشاغل. فقد أشعل حبيبه نارين الأولى بين الضلوع، والثانية بين الأحشاء.

وعن زيارة المحبوب قال الحلاج¹:

لي حبيبٌ أزورُ في الخلوات
ما تراني أصغي إليه بسمع
كلماتٍ من غير شكلٍ ولا نطقٍ

حاضرٌ غائبٌ عن اللحظات
كي أعني ما يقول من كلمات
ولا مثل نغمته الأصوات

وقال ابن الفارض في الحجاب²:

مُحجَّبةٌ بين الأسنة والظبا
مُمنعةٌ، خلع العذار نقابها

إليها انثنت البائنا، إذ تثنت
مُسزَّلةٌ بُزدين قلبي ومهجتي

يقول إن حبيبه مُحجَّبة، قد ذهبت عقولهم حين تثنت. وهي مُحصنة وقد خلعت نقابها، فملكت قلبه وعينه كأنها لبسته لبناً. ويقول إنه له حبيب يزوره في الخلوات، يذكره في كل اللحظات سواء أكان حاضراً أم غائباً. وهو لا يُصغي إليه بحاسة السمع. فكلمات حبيبه هي كلمات بشكلٍ مُختلف، فهي لا تنطق، وليس ذات نغمة صوت.

وبالمقابل قال الأعشى مجسداً "فتيلة" كأحد اللاتمين³:

قالت فتيلة ما لجسمك سايئاً،
أذلت نفسك بعد تكرمها لها

وأرى ثيابك باليات همدا
أكنت ذا عوزٍ ومُنْتَظِرٍ غدا

إن "فتيلة" تلوم وتوبخ الأعشى إذ رأت أن جسمه في حالة يرثى لها، وثيابه باليات. وتقول إنه قد أذل نفسه في سبيلها، وهو غير مُحتاج إليها.

وقال الأعشى لما زار محبوبته ليلاً⁴:

ولقد طرقت الحي بع
ولقد أطففت بحاضري،

د النوم، تنبطني كلابه
حتى إذا غسلت ذنابه

قد زار الأعشى ليلاً حي محبوبته بعد أن نام الجميع، وقد أخذت الكلاب تنبح. فأخذ يطوف بالمكان بجانب ماء، فاضطربت الذئاب من هذا الطواف.

1 - الحلاج، الديوان، ص 16.

2 - ابن الفارض، الديوان، ص 57، العذار: الامتناع، مُسرَّبة: مُرتدية.

3 - الأعشى، الديوان، ص 227، همد: بالٍ متلبّد بَعْضه على بعض.

4 - الأعشى، الديوان، ص 285 حاضر: جماعة الناس المُقيمون قُرب الماء. غسلت: اضطربت.

قال الأعشى في الحجاب¹:

(الخفيف)

خُلوة النَّشْرِ، والبديهة، والعِلا
ولقد ساءها البياض، فاطت
ت لا جَهْمَةَ ولا غُفوفٍ
بحجابٍ مِن دوننا مَسْدُوفٍ

يقول الأعشى إن رانحتها جميلة، ورأيها حسن في كل الأحوال، وهي لا تعبس، ولا هي عجوز جافية. وإنها لم تُسرّ ببياض شعرها، فسترتة بحجاب غير مُشدود.

أما القِباب والهُودج عند الصّوفيين، فهي تارة رمز للأولياء الأولين الكاملين، وتارة رمز للعقول البشريّة المَحْمولة على النَّفوس البشريّة، أما حمامة الأيكة التي يشكو لها الشّاعر الصّوفي همّة، فهي رمز للحكمة².

قال ابن الفارض³:

(الطّويل)

وهل رقصت بالمأزمين قلائصٌ
وهل لي بجمع الشّمل في جمع مُسعِدٌ
وهل للقِبابِ البيضي فيها تدافع
وهل للليالي الخفيفِ بالعُمر بائع

يتساءل ابن الفارض هل رقصت النَّوق طويلة الأرجل في المأزمين، وهل تتدافع عند القِباب البيض، ويتساءل أيضًا هل يتمّ الجمع بين النَّاس في جمع سعيد، وهل للليالي تباع في العمر.

وقال ابن الفارض في رحلة الطّعان⁴:

(المديد)

سائق الأظعان يطوي البيدَ طي
وتلطّف وأجرِ ذكري عندهم
منعمًا عرّج على كُثبان طي
عليهم أن ينظروا عطفاً إلي

يقول إن سائق الطّعان يقطع البيد القاحلة على ناقة مرقّهة، بحيث يمتطيها ليقطع بها كُثبان قبيلة طيّي، سائل إياه أن يذكره بالخير عندهم، حتّى يتعطفوا عليه.

وقال الأعشى في الطّعان⁵:

(الطّويل)

وشاقتك أظعان زَيْنَبِ غُدوةً،
علون بأنماطٍ عتاقٍ وعقمةً،
تحملن حتّى كادت الشّمس تغرب
جوانبها لوانانٍ ورْدٌ ومُشرب

يقول الأعشى قد ألمك رحيل زَيْنَبِ ظُهراً، فقد تحملن حتّى الغروب، وعلون الهودج التي تغطيها قطع من الثّياب، ويرينها الوشي، وجوانبها لوانان الأحمر ولون آخر قريب إلى الخمرة.

1 - الأعشى، م، ن، ص 313، النَّشر: الزّائحة الطّيبية، البديهة: الفهم من أول وهلة. العلات: على كل حال الجهمة: الغليظة. العلفوف: الجافية. لطت: سترت. المسدوف: المرخي.

2 - يُنظر: نور سلمان، معالم الرمزية في الشعر الصّوفي العربي، ص 95.

3 - ابن الفارض، الديوان، ص 26، المأزم: الموضع الذي بين المشعر وعرفة، القلائص: جمع قلوص وهي النَّاقة طويلة القوائم، الخيف: يمكن أن يكون اسم موضع.

4 - ابن الفارض، م، ن، ص 51، منع: مرقّه.

5 - الأعشى، الديوان، ص 201. شاقتك القوم: ذهبوا وارتحلوا. أنماط: جمع نمط وهو ثوب ملون من صوف يطرح على الهودج. عتاق: جمع عتيق وهو الكريم من كل شيء. العقمة: ضرب من الوشي، وهو أن تظهر خيوط أحد النّيرين فيعمل العامل. أشرب: اللون أشبعه فهو مُشرب.

وهكذا نستطيع أن نقول أن هناك علاقة جلية بين الرمز الصوفي والرمز الأدبي فهما يشيران " إلى معاني ما ورائية غير حسية، وغير مرتبّة، فهو يتجاوز الواقع الحسي، ويتعداه إلى العالم الروحي الصافي الشفاف الذي يتجرّد نهائياً من أدوات المادّة وشوائبها، وإن كانت هناك صلة قويّة بينهما فإن الملكتين الحسية والجسدية لازمتان في إبداع الرمز وخلقه"¹.

إن ثمة علاقة بين روحانية الشعر الصوفي ورمزية الشعر الرمزي مع أن الأسبقية كانت للصوفيين في استخدام الرمز لأنهم ظهروا قبل الرمزيين، وبذلك نستنتج أنه " ليس من الصعب على الباحث أن يستنتج أن بين النزعة الروحية في الشعر الصوفي والنزعة الرمزية في الشعر صلة قرابة. ففي كليهما محاولة انطلاق نحو ما هو لا واقعي يسمو بالنفس الإنسانية إلى ملاء أعلى لا تحده حدود، يحفه الجلال والغموض ويعيق بقدسية اللانهاية. وما صرخات الرمزيين في الابتعاد عن الواقع المادي إلا ترجيحاً لصدى زفّرات المتصوّفين وما فيها من نفور من الواقع المادي، ويتجلّى كلتا النزعتين صراع دائم بين الحقيقة والوهم، بين الفناء وحلم الخلود الروحي، فالشعراء الصوفيون والشعراء الرمزيون على السواء يُصارعون قوى الحقيقة. ولو عن طريق وهمهم الحسي، لينطلقوا من حدود إلى فوق. فالأولون يتعطشون إلى الاتحاد بالذات الإلهية والآخرين يُحاولون اختراق حجب اللانهاية الغامضة. والشعر في كلتا النزعتين الصوفية والرمزية ثمرة توبة نوبات النشوة الروحية المحفوفة بالغموض والتي يُعانيتها الشاعر الرمزي والشاعر الصوفي على السواء"².

تغزل الصوفي بالجمال الحسي للمرأة رمزاً، كما مرّ بنا، هذا إلى جانب نكره للسكر والغيبة رمزاً أيضاً³، واستعمل الشعراء الصوفيون اللغة راقية فيها قدر معين من الرمز والتلميح⁴. واستخدموا الرمز بنوعيه، الرمز القريب، والرمز البعيد. فالرمز القريب يكون بما على الأرض ومحيط الشاعر الصوفي، والرمز البعيد الذي يُفتش عنه بصعوبة⁵؛ فجاءت اللغة إيحائية رمزية، كما هو الحال في الشعر الرمزي أيضاً.

(البسيط)

أنا القَتِيلُ بلا إثمٍ ولا حَرَجٍ
عِنايٍ من حُسنِ ذلك المنظرِ البَهجِ
شوقاً إليك، وقلبٌ بالغرامِ، شَجَجِ

أمثّل على ذلك بقول ابن الفارض في التغزل الحسي للمرأة⁶:

ما بين مُتَركِ الأحداقِ والمُهَجِ،
ودَعَتْ قَبْلَ الهوى، رُوحِي، لِمَا نَظَرْتُ
لِللهِ أَجفانُ عَينٍ، فَبِكَ، سَـهـاهِرَةٌ

ويقول ابن الفارض إنّه قتيل عيون حبيبه دون إثم عليه أو حرج، إذ قد ودّع روحه عندما نظرت في حُسن منظر حبيبه المثير للابتهاج. وإنّ أجفان عينيه ساهرة من الشوق إلى حبيبه، وقلبه شجيّ أيضاً.

وقال الأعشى في وصف الجمال الحسي للمرأة⁷:

مَكسُوءَةٌ من جَمالِ الحُسنِ جَلابابا
يَدبو مواشطُهُ مِسْغًا وتَطيابابا
قد أَشربَت مِثلَ ماءِ الدَرِّ إِشارِبًا

هَرَكولَةٌ مِثْلُ دِغصِ الرَمَلِ أسفلها
تَميلُ جِثلاً على المَثنَينِ ذا حُصلٍ
رُعبوبَةٌ، فُنُقٌ، حُمصانَةٌ، رَدْحٌ

1 - بولعشار مرسل، الشعر الصوفي في ضوء القراءات النقدية الحديثة، ص 140.

2 - نور سلمان، معالم الرمزية في الشعر الصوفي العربي، ص 104.

3 - يُنظر، بولعشار مرسل، م، ن، ص 147.

4 - يُنظر، إبراهيم منصور، الشعر والتصوّف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر ص 55.

5 - يُنظر، إبراهيم منصور، م، ن، ص 55.

6 - ابن الفارض، الديوان، ص 9.

7 - الأعشى، الديوان، 361. هر كولة: عظيمة الوركين. الدغص: الكتيب. شعر جتل: غزير لين، متناها: جانبها. يعبو: يُعطي. مواشط: جمع ماشطة وهي الجارية التي تمسّط الشعر. رعبوبة: مُثلثة الجسم. فُنُق: شابة ناعمة. حُمصانة: حُمصنة البطن. والخمص الجوع. ردح: ثقيلة الأوراك. أشرب اللون: أشبعه.

يقول الأعشى إنَّ محبوبته كبيرة الأرداف مثل كئيب الرَّمَل، وهذه صفة جمالية فيها، وشعرها كثيف مُسترسَل على المتنين تُتبعث منه رائحة المسك والطيب، فتشتم اللواتي يمشطنها هذه الزواجر الجميلة. وهي مكتنزة اللحم، لكنها ممشوقة لها شامة ناعمة، وهي ذات ظهر مُستوي، وهي نضرة كأنها شربت من ماء الدَّر¹.

كانت المرأة أهم رمز عند الشاعر الصوفي، إذ تُمثل الذات الإلهي، فكانت قصة الحب مع الذات الإلهية مشهورة في الشعر الصوفي. فكان الحب عند الصوفية نوعين، الحب الإنساني، والحب الإلهي. وهم قد أخذوا تلك الصفات، والتشبيهات وجعلوها رموزاً في تفسيراتهم الصوفية، أما هذه الرموز فهي نفسها في الشعر العربي.

وإنَّ المرأة مهمة بالنسبة إلى أي رجل، وخاصة الشاعر الرقيق المشاعر المتفجر عاطفة، فكانت محور حياته وشعره، كما كانت محور الشعر على مرَّ العصور حتى افتتحت معظم القصائد بالتشبيب منذ بداية الشعر في العصر الجاهلي، مع العلم أنها تكررت على سبيل الرمز في بعض القصائد كما سنرى لاحقاً. وكانت المرأة كذلك في ذاكرة الشاعر الصوفي مع فارق بسيط أنه جعل هذه العاطفة الطبيعية في نفس الرجل لتكن رمزاً لحنه للذات الإلهية، كأنه يعلن عن نقشه أمام حبه للمرأة جاعلاً هذه العاطفة أسمى وأكثر وقاراً.

ليس من الضروري أن يشترك الشاعر الصوفي والشاعر الرمزي في دلالات هذا الرمز، فإنَّ لكل شاعر دلالاته فالمرأة في الشعر الصوفي هي دائماً رمز للذات الإلهية، أما لدى الشاعر الرمزي فهي قد تحمل الكثير من الدلالات، منها أن المرأة قد تكون رمزاً لقبيلة الشاعر، أو للحياة، أو لناقته،.... وغير ذلك.

وبذلك فقد كان الرمز جزءاً لا يتجزأ من الشعر الصوفي، وظفه حين أراد الشاعر إخفاء ما في باطنه خوفاً أو رغبة أو فناً جمالياً ليستثير في نفس المتلقي الأحاسيس والوجدان.

وأختم هذا الفصل بقول إنَّ الأعشى كان شاعراً له مكانته بين الشعراء الجاهليين، فهو الوحيد بين الشعراء الذي حمل لقبه اثنا عشر شاعراً، وهذا عدد غير قليل. إضافة إلى شهادة الرواة، والأشخاص العارفين بالشعر، فإلى جانب شهادة أصحاب العلم بالشعر، كان توظيفه الرمز في شعره دليلاً قاطعاً على مهارته، وحذقه، مع أن صفات المرأة لديه لم تتعدى ما كانت لدى الشعراء الجاهليين الآخرين، إلا أنه كان متميزاً في القصائد الطويلة لديه، وفي وصف الخمر، وفي أمور أخرى كما رأينا سابقاً، إضافة إلى أنه كان مبتكراً، إذ كان أول من سأل في الشعر، وأول من وظف آلة الصنج في شعره.

ما يهمننا هنا هو استخدامه للرمز، الذي وجدنا أنه قائم على التلميح، عرفه العرب القدامى والمحدثون، هذا الرمز له علاقة بالبلاغة خاصة التورية، والكناية التي يعد الرمز نوع من أنواعها، وعلى الرغم من أن هناك تشابه بين التورية والرمز، إلا أن التورية هي مجرد لعب بالألفاظ بين معنى قريب مراد، ومعنى بعيد غير مراد، ولكن الرمز كما سنرى لدى الأعشى هو اسم يقودك إلى صورة شعرية كاملة، ليس هدفه مجرد اللعب بالألفاظ، قد يكون وراءه الرغبة في عدم التصريح، تكتماً أو خوفاً على غرار الرمز في الشعر الصوفي، الذي شابه كثيراً الرمز في المقدمة الغزلية من حيث الأسلوب والمفردات، مع اختلاف وحيد هو أن الشعر الصوفي كان هدفه الوحيد التعبير عن حب الذات الإلهية دون الرغبة في التصريح تكتماً حيناً وخوفاً حيناً آخر.

هذا يقودنا إلى التعمق أكثر في الرمز لدى الأعشى، وسندرس أسماء النساء في شعر الأعشى، ومعرفة ما ترمز إليه هذه الأسماء وخاصة المألوفة منها في الفصل الآتي.

الفصل الثاني:

¹ - يُنظر، إبراهيم منصور، الشعر والتصوف، ص 56-57.

الدلالة الرمزية لأسماء النساء المألوفة في شعر الأعشى:

وظف الأعشى عشرة أسماء ذات دلالة رمزية، هي "تيا"، "جُبيرة"، و"سعاد"، و"سلمى"، و"سُميعة"، و"غفارة" و"فُتيلة"، و"لَيْلى"، و"مَيْتاء"، و"هُريرة". وجاءت هذه الأسماء في مقدمة القصائد، وكان كل اسم يمثل بطله القصيدة. واللافت في الأمر أن معنى المقطع المتضمن أحد الأسماء السابقة لا يستقيم إلا إذا توصلنا إلى المعنى الرمزي لهذه الأسماء، وقد تكررت هذه الأسماء، وكان أقل هذا التكرار مرتين، وأكثره تسع مرات.

ويحق لنا أن نتساءل: لماذا تكررت هذه الأسماء دون باقي الأسماء؟ للإجابة عن هذا السؤال يجب أن ندرك الرمز في هذه الأسماء، وأن نتوصل إلى دلالاته. وبعد أن نقرأ هذا الفصل سنلاحظ أن هناك دلالة رمزية واحدة لكل اسم من الأسماء السابقة مهما بلغ عدد تكرار الاسم، مثلاً كانت "فُتيلة" في كل المقاطع التي حوت اسمها ترمز إلى ناقة الشاعر العزيرة على قلبه. وقد كانت في كل القصائد التي وظف فيها اسم "فُتيلة" ترمز إلى هذه الناقة وقد كان عدد هذه القصائد تسعة. ومثال آخر، "غفارة"، التي وظفها مرتين ليرمز بها للشمس، وقد كانت في المرتين تحمل الدلالة الرمزية نفسها، وهذا ينطبق على كل الأسماء الثمانية، كان اسم "تيا" و"جُبيرة" الاسمين اللذين اختلفت دلالتهم الرمزية في كل مرة يوظفهما الشاعر، لكن باقي الأسماء التزم الشاعر بدلالة رمزية واحدة. سنبداً بعرض المعنى اللغوي لاسم "تيا"، ثم نحلل القصائد التي تضمنت هذا الاسم للتوصل إلى الرمز، مستعيناً بالله الذي لا غنى عن اللجوء إليه.

المبحث الأول: الدلالة الرمزية لـ "تيا" في شعره:

أولاً: المعنى اللغوي لـ "تيا" في المعاجم:

اسم "تيا" ما هو إلا تصغير تا أو ته، إذ يندرج اسم "تيا" في إطار تصغير أسماء الإشارة على غير القياس¹. وقد فسّر الهروي سبب كون ياء التصغير ثاني حرف بدل أن تكون ثالث حرف بأن ياء اللفظة محذوفة لاجتماع الياءات، وبذلك تكون الياء المذكورة في "تيا" هي ياء التصغير وليس عين اللفظة². إذن يمكن تصغير ذه وذبي بتياً أيضاً، فلا نقول تياً عند تصغيرهما مخافة الالتباس بالمذكر. إضافة إلى ذلك صرح الهروي أنه يمكن لـ "تيا" أن تجيء صيغة تصغير لاسم الإشارة للبعيد "تلك"، فيمكن أن نقول "تياك" من جهة أخرى اعتبار الهروي "تيا" صيغة التصغير لاسم الموصول "تا"³.

وقد شرح الهروي كيفية التصغير بصيغة "تيا" فقال إن "ذه" و"ته" مكونتان من حرفين حرف "نفس" أو أصلي وهو الذال والتاء، وحرف "عماد" أو تفريق وهو الهاء، فلما صُغرت لم تلق حرفين في بداية اللفظة كما هو متعارف عليه في صيغة التصغير التي تجيء على وزن "فُعيل"، كما وقعت ياء التصغير بعد التاء المفتوحة، فلم يُضمّ أول "تيا" لأنه ليس قبل ياء التصغير حرفان.

أما الفيروز آبادي في محيطه فقد ذهب إلى أن صيغة تصغير "تا" هي "تيا" بالإضافة إلى "تياك" و"تياك" مخالفاً بذلك الهروي الذي ذهب إلى أن "تياك" و"تياك" هي تصغير "تلك" كما أسلفت⁴.

وقد ذهب الزبيدي إلى أن الألف في نهاية "تيا" هي علامة تصغير، وقد أورد رأي المبرد الذي ذهب إلى أن صيغة التصغير في "تيا" هي صيغة شاذة عن صيغة التصغير المتعارف عليها، إذ لا يوجد ما يوحي إلى التصغير في اللفظة لأنها أسماء مبهمه تخالف الأسماء الأخرى في المعنى واللفظ⁵.

وهكذا نستنتج أن اسم "تيا" ما هو إلا تصغير اسم الإشارة "تا" أو اسم الموصول "تا" كما ذهب الهروي، إلا أنه خالف القياس إذ إن التصغير يكون على وزن فُعيل أو فُعيعل أو فُعيعيل⁶، ولعل المقصود من هذا التصغير التحبب فالقائل يشير إلى محبوبته بتحبيب عندما يستخدم اسم "تيا".

1 - يُنظر: الهروي، تهذيب اللغة، مادة التاء..

2 - يُنظر: الهروي، م، ن، مادة التاء.

3 - يُنظر: الهروي، م، ن، مادة التاء.

4 - الفيروزآبادي: القاموس المحيط، مادة تا.

5 - يُنظر الزبيدي، تاج العروس، مادة التاء.

6 - عبده الزاحجي، التطبيق الصرفي، ص 130.

ثانياً: الدراسة الرمزية لـ "تيا" في شعره:

ورد اسم "تيا" في ست قصائد، قال القصيدة الأولى منها في هجاء شيبان بن شهاب الجحدري، والقصيدة مكونة من سبعة وثلاثين بيتاً، استهلها بالحديث عن "تيا" وهجرها، ثم تحدت حديثاً موجزاً عن الناقة فالخمر، وبعد ذلك يتجه إلى هجاء شيبان الجحدري. وقد جاءت "تيا" فيها رمزاً للأفعى، كما سنرى بعد قليل.

القصيدة الثانية التي ورد فيها اسم "تيا" في مدح سلامة ذا فائش الحميري، وقد كانت في ستة وخمسين بيتاً، استهلها بالحديث عن حبه لـ "تيا" وعن أرقه بسبب ذلك، ثم كان له حديث عن الخمر وما جرى بينه وبين الخمار، ثم انتقل للحديث عن الصحراء وقسوتها، ثم كان له حديث عن البقرة، ثم باشر بالمدح، وقد جاءت "تيا" في القصيدة رمزاً للمخفد¹، كما سأثبت لاحقاً.

وقد جاءت "تيا" في القصيدة الثالثة رمزاً للخمر، وكان الشاعر قد قال القصيدة في مدح هودة بن علي الحنفي، والقصيدة في اثنين وثلاثين بيتاً، فبعد أن يتحدت الأعشى عن "تيا" ينصرف إلى وصف الصحراء، ثم ينتقل إلى وصف الناقة، ثم يخلص إلى الممدوح.

أما القصيدة الرابعة فرمز بها إلى إياس بن قبيصة الطائي، فجاءت في سبعة وأربعين بيتاً، استهلها بوصف "تيا" ثم تحدت قليلاً عن وصف الخمر، منتقلاً بعد ذلك إلى وصف الناقة التي تقطع البيد في رحلة طويلة وشاقة. وصولاً إلى المدح وهو هنا مدح إياس بن قبيصة.

أما القصيدة الخامسة التي حوت اسم "تيا" فجاءت في مدح إياس بن قبيصة الطائي، وقد كان اسم "تيا" فيها رمزاً للحرب. وقد جاءت القصيدة في سبعة وثلاثين بيتاً. استهلها بالوقوف على أطلال "تيا"، ثم تحدت عن ذكريات شبابه، تخلل ذلك وصف الناقة، وحديث عن الخمر، ثم خلس إلى المدح.

أما القصيدة السادسة فكانت "تيا" فيها رمزاً للسنة، والقصيدة في اثنين وستين بيتاً، قالها في هجاء عمير بن عبد الله بن عبدان، استهلها بمحاورة "تيا"، ثم وصف الحمار وبعد أن استرسل في ذلك شبهه بناقته، ثم انتقل إلى هجاء عمير، وختمها بالفخر بقومه. قال الأعشى²:

أَجْدُ "بَتِيَا" هَجْرُهَا وَشَتَائُهَا،	وَحَبَّ بِهَا لَوْ تُسْتَطَاعُ طِيَاثُهَا
وَمَا خِلْتُ رَأْيَ السَّوِّ عَلَّقَ قَلْبَهُ	بِوَهْنَانَةٍ قَدْ أَوْهَنْتُهَا سِنَانُهَا
رَأَتْ غُجْرًا فِي الْحَيِّ أَسْنَانَ أُمِّهَا	لِدَاتِي، وَشُبَانَ الرِّجَالِ لِدَاتُهَا
فَشَايَعَهَا مَا أَبْصَرْتُ تَحْتَ بِرْعِهَا	عَلَى صَوْمِنَا وَاسْتَعْجَلْتُهَا أَنْثَاهَا
وَمِثْلِكَ خَوْدٍ بَادِنٍ قَدْ طَلَبْتُهَا	وَسَاعِيْتُ مَعْصِيًا لَدِينَا وَشَاتُهَا
مَتَى تُسْقَ مِنْ أَنْيَابِهَا بَعْدَ هَجْعَةٍ	مِنَ اللَّيْلِ شَرْبًا حِينَ مَالَتْ طَلَاتُهَا
تَخْذَلُهُ فَلَسْطِيًّا إِذَا دُقَّتْ طَعْمُهُ	عَلَى رِيذَاتِ النَّيِّ حُمَشٍ نَثَاتُهَا

يقول الأعشى هنا أحثاً هجر "تيا"، إذ من المحبب على قلبه اللحاق بها. وهو لم يظن يوماً أن رأي السوء النابع من الوشاة قد علّق قلبه بهذه المرفهة المنعمة في عيشها تلك التي تنام كثيراً، وهو خليق به أن يكون رقيقاً لأمها، وهي تكون رقيقة لشبان جيلها. وقد نظرت تحت قميصها فشجعها على حب الأعشى، ففقدت حلمها وصبرها على الرغم من القطيعة بينها وبين الشاعر. ويقول قد

1 - المخفد: أشبه بالأرض الإقطاعية.

2 - الأعشى، الديوان، ص 83. طياتها: مفردا الطية وهي وجهة السير. وهنانة: المرفهة المنعمة في عيشها. سناتها: نومها. عُجْر: جمع عجوز، لدات: جمع لدة وهي التراب أي الممائل في السن، شايح: شجع. درع: قميص. الصوم: الإمساك عن الفعل. الأناة: اللحم والوقار، خود: الحسناء الشابة. البادن: الممتلئة الجسم. ساعيت: المساعة الفجور وهو لا يستعمل إلا في الإماء خاصة. الهجعة: الفترة من النوم. الشرب: الندامى ومفردا الشارب. الطلاة: العنق. الفلسطينية: الخمرة التي عُصرت في فلسطين. زيادات: اللحم. الحمش: اللطيفة. اللثات: وهي أعلى الحلق.

طلب فتيات مثلها حسناوات، ففجر بهنّ عاصياً الوشاة، وقد استقى من ريق "تيا" بعد أن أملت رقبتها واستسلمت للنعاس، فكان ريقها مثل خمر فلسطين المشهور، يجري على لثة قليلة اللحم¹.

قال محمد محمد حسين: "والأعشى هنا - كما هو في كثير من قصائده - لا يعنيه من أمر صاحبه التي يتغنى بها إلا أنها وسيلة لتحقيق لذته، ولذلك فهو لا يذكر اسمها، وإنما يشير إليها بـ"تيا". فهو لا يتغنى بها في حقيقة الأمر، وإنما يتغنى بلذته². ومع أنني عندي رأي آخر فيما ترمز إليه "تيا" إلا أن من المؤكد أن الشاعر استخدم اسم "تيا" ليخفي به ما أراد أن يقول لسبب ما في نفس الشاعر.

وأنا أرى أن "تيا" في المقطع السابق هي رمز للأفعى، ومما يدعم قولي هذا عدة قرائن في ذلك المقطع، أولها توجد في البيت الأول، وتحديدًا عجز البيت الأول، عندما قال "وخبّ بها لو تُستطاع طياتها". إذ لماذا لا يُستطاع الوصول إلى وجهة سير "تيا" إلا إذا كانت "تيا" هي "أفعى" يصعب تحديد وجهة سيرها، وحتى أنه يصعب الوصول إليها. ومن الأدلة أيضًا على ما أذهب إليه البيت الثالث عندما قال:

رأث عجزًا في الحي أسنان أمها لداتي، وشبان الرجال لداتها

فأنا أرى أن البيت يعني أن الشاعر رأى مجموعة أفاعي في الحي، أشار إليها بلفظة "عجزًا" وأن أسنان هذه الأفاعي كأسنانه إذ كان قد شاخ وسقطت أسنانه، وإن الشبان هم من كانوا قد اصطادوا هذه الأفاعي، فهم من كانوا يلهون بها كأنهم أتربها.

ومن الأدلة أيضًا قول الشاعر في البيتين السادس والسابع:

متى يسوق من أنيابها بغد هجعة
تخله فسطيًا إذا ذقت طعمه
من الليل شربًا حين مالت طلاؤها
على ريدات النّي حُمشٍ لثائها

قد ذكر الأعشى السقاية من الأنياب، عادة في الغزل يذكر الشعراء أسنان الحبيبة التي تكون بيضاء كالأقحوان أو كالبلور كما رأينا في الفصل الأول. لكن أن يسقى من الأنياب فإن ذلك لا يليق بامرأة فمها مليء بالأسنان، إلا إذا كان قصده أنياب أفعى وليس امرأة، وإن هذه الأفعى كثيرًا ما تُميل عنقها، فيكون سمها كالخمر يقول الأعشى مُتهكمًا، ومما يدعم أيضًا ما أذهب إليه اللثة الناعمة القليلة الشحم التي عادة تكون للأفعى.

وَمَضِي بِالْأَدْلَةِ عَلَى أَنَّ "تِيَا" مَا هِيَ إِلَّا رَمَزٌ لِلْأَفْعَى، فَهُوَ يَقُولُ فِي الْبَيْتِ الثَّامِنِ³:

وخصم تمنى فاجتنيث به المنى
وعوجاء حريف لين عذباتها

ثم يقول لاحقًا⁴:

أبا مسمع! إني امرؤ من قبيلة
فلسنا لباغي المهملات بقرفة،
بني لي مجدًا موتها وحياتها
إذا ما طحا بالليل منتشراتها
وَدَعَهَا إِذَا مَا غَيَّبَتْهَا سَفَاتُهَا
فلا تلمس الأفعى يدك تُريدُها

1 - يُنظر: محمد محمد حسين، الديوان، 82.

2 - محمد محمد حسين، م.ن، 82.

3 - الأعشى، الديوان، 83.

4 - الأعشى، م.ن، 85. أبو مسمع جد المسامعة وهو شبان بن شهاب. المهملات المرسلات بغير راع. قرفة: ظنة وتهمة، قارف الذنب: ارتكبه، والمقارفة: المخالطة. طحا: تفرق وذهب. سفاتها: ترابها.

إن هذه الشواهد من أقوى الأدلة على ما أذهب إليه، إذ إن الخصم قد تمنى هذه الأفعى، على الأرجح من تشجيع الأعشى له، وقد حصل على مناه فشا الأعشى الغليل منه، عندما لدغته. فنراه لاحقاً في القصيدة، وفي خصم فخره ينهى أبا مسمع عن المساس بها على الرغم من أن يده تريدها، ويطلب منه أن يدعها تذهب في التراب.

وهكذا نستطيع أن نستنتج أن الشاعر كان يستعرض قواه أثناء فخره وهجائه لأبي مسمع، فقد كان يستعرض قواه بأفعى، إذ إن الشاعر لا يخشى من هذه الأفعى التي يصعب معرفة وجهتها، فأسنانها كأسنانه. وإن سمها كالحمر الفلسطيني بالنسبة له، على الرغم أن خصماً له كان قد تمنى هذا السم فكان له ما أراد.

مما دفع الشاعر إلى أن يقول: "دع هذه الأفعى تذهب في وجهتها، وتختفي في التراب".

وقال أيضاً في قصيدة أخرى¹:

(المتقارب)

أجْدَكَ لَمْ تَغْمُضْ لِي_____	فَتَرَفُّدَهَا مَعَ رُق_____
تَذَكَّرْ تَيًّا وَأَنْتِي بِ_____	وَقَدْ أَخْلَفْتَ بَعْضَ مِي_____
فَمِيطِي تَمِيطِي بِصُلْبِ الْفُؤَادِ،	وَصَوْلِ حِبَالٍ وَكَنْتَ أَدَاها
وَمِثْلِكَ مُعْجِبَةً بِالشَّ_____	بِ صَاكِ الْعَبِيرِ بِأَجْسَادِها
تَسَدِّئُهَا عَادِنِي ظَلَمَةً،	وَعَفْلُهُ عَيْنٍ وَإِي_____
فَبِئْسَ الْخَلِيفَةَ مِنْ زَوْجِها،	وَسَيِّدُ نُعْمٍ وَمُس_____
وَمُسْتَدِيرٍ بِالَّذِي عُن_____	عَلَى الْعَاذِلَاتِ وَإِرْشَادِها

كان المقطع السابق عبارة عن مطلع قصيدة كان الأعشى قد قالها في مدح ذي فائش بن يزيد بن مرة، وهو يستهلها مُتسائلاً: أحقاً لم تتم ليلة أمس من الشوق؟ ولم ترقد كل الليل صباية؟ ثم يقول تفكراً في "تياً" وقد أخلفت موعدها. ونراه بعد ذلك يطلب منها أن تبتعد مثلما تشاء إذ إن قلبه صلب في الوصل وفي البعد، وكم من فتاة مثلها معجبة بشبابها فتزينت بمزج العبير بجسدها، وقد استغل غفلة العيون حولها فزارها ليلاً، فبات عندها متخذاً مكان زوجها، معرضاً عن العاذلات وإرشادهن².

وإن لاسم "تياً" فيما سبق دلالة رمزية، وأنا أذهب إلى أن "تياً" في هذه القصيدة هي رمز للمنطقة التي كان يحكمها الممدوح، إذ قال محمد بن محمد حسين: "سلامة ذو فائش أحد أنواء اليمن، والأنواء أمراء كانوا يحكمون في نظام يشبه النظام الإقطاعي في العصور الوسطى بأوروبا شبيهاً كبيراً، وكانت اليمن في ذلك الوقت مقسمة إلى مناطق كثيرة، يحكم في كل منطقة واحد من هؤلاء الأنواء. وكانت كل منطقة تسمى مخفداً (جمعها محافد)، ويتكون المخفد من قصور أو حصون"³، وقال بعد شرح المقطع السابق إن الأعشى "لا يُصاحب إلا الكرام، يُنفق فيهم ماله، ولا يتغنى عنهم مستتراً"⁴. إذن كان ذو فائش أشبه بحاكم إقطاعي، وقد كان الأعشى مقرّباً إليه. وإذ نستطيع الاستدلال على ذلك من البيتين الخامس والسادس في المقطع السابق عندما قال:

تَسَدِّئُهَا عَادِنِي ظَلَمَةً،	وَعَفْلُهُ عَيْنٍ وَإِي_____
فَبِئْسَ الْخَلِيفَةَ مِنْ زَوْجِها،	وَسَيِّدُ نُعْمٍ وَمُس_____

¹ - الأعشى، الديوان ص 96. أجْدَكَ: أجد هذا منك. ميطي: ابتعدي وتتخي. صول: اسم موضع. كنادها: كندا: الحبل قطعته. صاك: لصق وامتزج. العبير أخلاط من الطيب تجمع بالزعفران، وقيل الزعفران وحده. والزعفران نبات له أصل كالصل وزهره أحمر إلى الصفرة. تستعمله العرب في صبغ الثياب، وتستعمله النساء في التزين فتصبغ به وجهها بدل (البدرة) التي تستعملها في هذه الأيام. عاده: انتابه. تسديتها: أصبحت سيدها. إيقاد: تفتح. الخليفة الذي يخلف على الشيء. استاده: اختاره. مستدير: المنتحي والمعرض. العذلات: اللاتيمات.

² - يُنظر: محمد بن محمد حسين، الديوان، 68.

³ - محمد بن محمد حسين، م، ن، ص 68.

⁴ - يُنظر: محمد بن محمد حسين، م، ن، 68.

والتاء في لفظة "فبت" تعود إلى الأعشى، الذي - بحسب رأيي -، كان خليفة لهذا الأمير الإقطاعي، لا بل أصبح سيِّداً في قصر ذي فائش الحميري، الذي يبدو أنه كان قد أكرم الأعشى أحسن إكرام، ممَّا جعل الشَّاعر يعرض عن العوائل، ولا يسمع لهم أو لهم، وذلك عندما قال في البيت الأخير من المقطع السابق:

ومستدبر بالذني عنده، على العاذلات وإرشادها

ثم قال في مصاحبة الكرام:

وأبيض مختلط بالكرام لا يتغطي لأنفادها

إذ إنَّ ذا فائش أمير إقطاعي، عادة ما يكون غير محبوب ممن تحت حكمه، لكن ذلك لا يهَمُّ الشَّاعر الذي وجد لدى ذا فائش الزفعة والسلطة والمكانة العالية فوصفه بـ "بالكريم"، فكان ذلك يستحق ما كابده الأعشى من مصاعب في الرحلة إلى هذا الأمير الإقطاعي، فقد قال محمد محمد حسين: " ويعود الشَّاعر إلى ناقلته فيقول إنها تشبه هذه البقرة الباسلة، وقد غدت تشق ما يعترض طريقها من أرض غليظة، ماضية في طريقها إلى (سلامة ذي فائش) لا تلوي على شيء، حتى تبلغ ميعادها المقصود، ويذكر الشَّاعر لممدوحه ما لقي في سبيل الوصول إليه من صعاب"¹، ممَّا يُفسِّر قول الأعشى في البيت:

تذكرتني وأنى بي وأنى بها، وقد أخلفت بغض ميعادها

فالأعشى يشعر ببعد "تيا" أو المخفد، ويتمنى أن يصل إليها، إذ إنها تأخرت عليه بسبب طول الرحلة ومشاقتها، أما عن سبب اختيار الأعشى لاسم "تيا" ليرمز به إلى المخفد، فأنا أرى أنَّ السبب الكامن وراء ذلك أن المخفد هو أراضٍ محتلة من هذا الإقطاعي، ونهبت ظلماً من أصحابها، فكان من المناسب أن يختار الأعشى اسماً مبهم الدلالة حتى لا يضع نفسه في وسط نقطة صراع بين هذا الإقطاعي، وبين حق أصحاب هذه الأراضي الحقيقيين.

وقال الشَّاعر²:

(الطويل)

أتشفيك تيا أم تركت بدائيكا
وأقصررت عن ذكر البطالة والصبي،
وما كان إلا الحين يوم لقيت بها،
وقامت ثريني بعدما نام صحتي

وكأنت قتت أولاً للرجال كذلك
وكأنت سفاها ضلّة من ضلالكا
وقطع جديد حبأها من جبالكا
بياض ثناياها وأسود حالكا

يتساءل الأعشى في الأبيات السابقة أن هل ستشفيك تيا أم أنها ستتركك مريضاً من هواها؟ فهي قتالة الرجال، وأنت الذي لم يعد يذكر أيام الصبا والبطولة، فأنت في ضلال إذا عشقتها. فإنَّ في لقائها هلاكاً، وقد قامت تغريه بعد نوم أصحابه، بأن تريبه بياض أسنانها وشعرها الأسود³.

وأنا أرى أنَّ "تيا" المذكورة في الأبيات السابقة هي رمزٌ للخمر مستندة على دليلين أولها مطلع القصيدة عندما قال:

أتشفيك تيا أم تركت بدائيكا، وكأنت قتت أولاً للرجال كذلك

¹ - محمد محمد حسين، الديوان، ص 74.

² - الأعشى، م.ن 89، أقصر كف. البطالة: البطولة أي الشجاعة، قصر: عجز وكفت عنه. سفاها: خفة الحلم. ثنايا: جمع ثنية، وهي إحدى الأسنان الأربعة التي في مقدم الفم.

³ - يُنظر: محمد حسين، الديوان، 88.

إذ إن "تيا" أو الخمر - في رأيي - قد تشفي من الداء والألم إذ من المعروف أنّ الخمر تُستعمل في علاج بعض الأمراض مثل علاج أمراض المعدة وعلاج الفيروسات عندما تُهاجم جسم الإنسان. من جهة أخرى قد تُسبب الخمر قتل الشارب، فقد بات من المعروف أنّ شارب الخمر يلجأ إليها هرباً من الألم، فتخدر ألمه، وتُسييه مشاكله وصعوبات الحياة، لكنّها قد تقتل الشارب عند الإدمان عليها، وذلك بأن تُسبب موته بحادث ما، أو أنّها تقتله قتلاً معنوياً، إذ قد تدمر علاقاته الأسرية والاجتماعية، وفي الغالب تقوده إلى الإفلاس؛ فيضطر أن يستعطي، وأنا أرى أنّ ذلك ما قصده الأعشى.

كما أنّ هناك تلميحا آخر عن رمزية "تيا" للخمر، وفي ذلك في البيت الثاني إذ يقول:

وأقصرت عن ذكر البطالة والصبي، وكانت سفاها ضلّة من ضلالكا

إذ يقول إنّه ابتعد عن ذكر أمور الشباب، وقد كانت "تيا" أو الخمر هي قلة حلم وضلالاً في مرحلة الشباب. فلو كانت "تيا" امرأة لكان ذمها بعد هذا البيت ذاكراً ما فعلت به حتّى يشعر بأنّها أهلكته لكننا نجد أنّه بدأ يُشير إلى تعلّقه بها إلى درجة أنّها تراءت له ليلاً، وقد شرع يتغزل بأسنانها البيضاء، وشعرها الأسود. وإنّ ذلك في رأيي لأنّ "تيا" ليست امرأة كان يعرفها في شبابه، لكنّها رمز للخمر.

وقال الشاعر في قصيدة أخرى¹:

(المقارب)

أَلْبَيْنُ تُحْدَجُ أَحْمَرُهَا	أَلَا قُلْ لَتَيَاكَ مَا ب_____أَلْهَا،
ة حَقٌّ عَلَى الشَّيْخِ إِدْلَاؤها	أَمْ لِلدَّلَالِ، فَإِنَّ الْفَتَا_____ا
وَتَطْلُبُ تَيَا وَتَسْتَأْأَلْهَا	فَإِنْ يَكُ هَذَا الصَّبِي قَدْ نَبَا
وَأَتَى لِنَفْسِكَ أَمْثَالَهَا	فَأَتَى تَحْوُلُ ذَا لِمَمَّةٍ،
د، وَهِنَانَةٌ، نَاعِمٌ بِالْأَلْهَا	عَسِيبُ الْقِيَامِ، كَثِيبُ الْقُعُو
وَتَقْبِلُ كَالظَّبِي تِمثَالَهَا	إِذَا أُدْبِرَتْ خِلَاتُهَا دِغْصَمَةٌ،
يُؤَزِّقُ عَيْنِيكَ أَهْوَالَهَا	وَفِي كُلِّ مَنزِلَةٍ بِتَاهَا
وَلَكِنْ نَأَى عَنكَ تَحْلَالَهَا	هِيَ الْهَمُّ لَوْ سَاعَفَتْ دَارَهَا،

يتساءل الأعشى هنا لماذا تجمع "تيا" أحمالها؟ فهل ذلك للبعد أو أنّه مجرد دلال؟ إذ من حقّها أن تتدلل عليه فهو شيخ وهي فتاة شابة. وقد كبر ومضى شبابه، ومضى طلب "تيا" أيضاً، وقد تساقط شعره، فلن يكون له مثيل لـ "تيا" مجدداً. فهي مثل ورق النخل استقامة ودقّة، وهي مرفهة، هانئة الفكر. مشبّها إيّاها بالطّبي إذا أقبلت، وإذا أدبرت تكون مثل كثيب الرّمْل. وأينما حلّت سيورق طيفها عينيه، لو كانت دارها قريبة ستكون همّ الشاعر وشغله الشاغل، ولكنّها نأت عنه فأصبحت بعيدة عنه².

وأنا أرى أنّ "تيا" في القصيدة ليست امرأة إنّما هي رمز للممدوح إذ حاول تصوّيرها بأحسن صورة، ناسباً إليها صفات الدلال والأنوثة، بحيث لا يوجد لها نظير حين قال في البيت الرابع:

فَأَتَى تَحْوُلُ ذَا لِمَمَّةٍ، وَأَتَى لِنَفْسِكَ أَمْثَالَهَا

¹ - الأعشى، الديوان، 163. تحدج: توضع عليها الخدوج أو الهودج. نبا: تباعد. لمة: شعر يُجاوز شخمة الأذن. = العسيب: جريد النخل الممشوق وأراد به قدها. الكثيب: مُجتمع الرّمْل وقد أراد به مؤخّرتها. الوهانة: التي أصابها الوهن أي الكسل وكانت من صفات المرأة المرفهة. أدبرت: أدبرات ظهرها. الدعصة: اللّات الصّغير من الرّمْل. أهوال: جمع هول وهو مصدر من هالت المرأة بحسنها إذا تزوّجت بزينة اللباس والحلى. همّ: أول العزيمة. ساعفت: قريت، تحلّلتها: اخلّلتها.

² - يُنظر: محمد محمد حسين، م، ن، 162.

ومما يدعم ما أذهب إليه أنه قال إن إياساً أيضاً ليس له نظير حين قال في البيت الخامس والعشرين من القصيدة¹:
إِيَّاسٌ، وَأَنْتِ امْرُؤٌ لَا يُرَى لِنَفْسِكَ فِي الْقَوْمِ مِعْدَالُهَا

والمعدال في البيت السابق هو النظير.

وقد نسب الأعشى لـ "تيا" صفات جمالية أخرى منها استقامة القامة، وامتلاء الأرداف، مُشَبَّهًا إياها بالطَّيِّبِ إذا أُقْبِلت. وهذه صفات جمالية عامة في الشعر الجاهلي، فليست تُحْصَى شاعرًا دون الآخر، مما يدعم ما أذهب إليه أن "تيا" ليست امرأة بعينها إنما تحمل دلالة رمزية. نُضيف إلى ذلك أن الأعشى قد نسب لإياس صفات عامة أيضًا نحو صدق اليمين، والصبر، والعطاء، ومغفرة ذنوب الجهال، وغير ذلك من صفات مثالية معروفة في الشعر الجاهلي، فكون هذه المثالية في الصفات مشتركة بين "تيا" وإياس بن قبيصة، فإن ذلك يدل على وجود ما هو مشترك بينهما، ويمكننا أن نذهب إلى أبعد من ذلك، إذ يحق لنا أن نتخيل أن "تيا" الجميلة ما هي إلا رمز لهذا الممدوح.

وقال الأعشى²:

(الوافر)

عَرَفْتُ الْيَوْمَ مِنْ تَيَا مُقَامًا، بَجَوٍّ، أَوْ عَرَفْتُ لَهَا خِيَامًا
فَهَاجَتْ شَوْقَ مَحْزُونٍ طَرُوبٍ، فَأَسْبَلْ دَمْعَةً فِيهَا سِجَامًا
وَيَوْمَ الْخُرْجِ مِنْ قَرْمَاءَ هَاجِبَاتٍ صَبَاكَ حَمَامَةٌ تَدْعُو حَمَامًا

قد عرف الأعشى دار "تيا" بموضع اسم "جو" وعرف الخيام هناك، فانهمرت الدموع الغزيرة من عينيه عندما هاج الشوق بجزن وطرب، إذ زاد من شجوه صوت الحمامة التي كانت في موضع اسمه "القرماء" والتي كانت تدعو حمامة أخرى³.

نلاحظ نبرة الحزن عند الحديث عن "تيا"، وتستمر هذه النبرة الحزينة في الكثير من أبيات القصيدة، وهذا أمر طبيعي، إذ إن "تيا" هنا رمزٌ للحرب الضروس التي لا تُبقي شيئاً، إذ كان الممدوح في هذه القصيدة وهو إياس بن قبيصة يقود حرباً وهو بذلك يقود الموت، فهو يقول⁴:

يَقُودُ الْمَوْتَ يَهْدِيهِ إِيَّاسٌ، عَلَى جَزْدَاءِ تَشْتَوْفِي الْجَزَامَا
كَفَاهَ الْحَرْبِ، إِذْ لَقِيَتْ إِيَّاسٌ، فَأَعْلَى عَنْ نَمَارِقِهِ، فَكَمَا
إِذَا سَارَ نَحْوَ بِلَادِ قَطْمِومٍ، أَزَارَهُمُ الْمَنِيَّةُ، وَالْحِمَامَاتُ

نبرة الحزن هذه والتي تُسمع في الكثير من أبيات القصيدة تقودنا إلى الاستنتاج أن الشاعر جعل "تيا" رمزاً للحرب، وها هنا بضعة أبيات نستطيع أن نلمح فيها هذه النبرة الحزينة:

فَإِنْ دَوَائِرَ الْأَيَّامِ يُفْنِي تَتَابَعُ وَقَعَهَا الذِّكْرَ الْخُسَامَا
إِذَا مَا الْأَثْمَاتُ وَنِينَ حَطَّتْ عَلَى الْعِلَاتِ تَجْتَرَعُ الْأَكَامَا

1 - الأعشى، م، ن، ص 165.

2 - الأعشى، الديوان، ص 195. جو: موضع. أسبل: هطل. السجام: الغزير. القرماء: موضع باليمامة. الصبا: الشوق..

3 - يُنظر: محمد محمد حسين، م، ن، ص 194.

4 - الأعشى، الديوان، 199. الجرداء: الفرس القصيرة الوبر. الجزام: ما حُزم به من حبل ونحوه (من معجم المعاني الألكتروني). لفتحت: هاجت بعد سُكون (من معجم المعاني الألكتروني)، النمارق: جمع نمرقة وهي الوسادة الصغيرة. حمام: قضاء الموت وقدره.. الأثامات: التي لا تستطيع السير. حط أنحدر من أعلى إلى أسفل. حط البعير: اعتمد في الزمام على أحد شقيه. العلة: المرض. العلات الحالات المختلفة. الأكام المرتفعات. وهو يريد هنا أن النوق لا يستطعن السير لما تُعاني من آلام. السيرة: الغداة الباردة. أطلع: غنق طويل. ساطع: مُرتقع. أشرى الزمام: حركه.

تَشَقُّ اللَّيْلَ وَالسَّبْرَاتِ عَنْهَا بِأَتْلَعِ سَاطِعِ يُشْرِي الرِّمَامَا

إذ ذكر الأعشى الليل وليس النهار، وهذا يعكس نفسيّة الشاعر التي كانت قاتمة في هذه القصيدة. ومما يدل على ارتباط "تيا" بالحرب في هذه القصيدة قوله بعد مقدّمة القصيدة الحزينة مباشرة في البيت التاسع:

فَإِنَّ دَوَائِرَ الْأَيَّامِ يُفْنِي تَتَابُعِ وَقَعَهَا الذِّكْرَ الخُصَامَا

ونحن عندما نقرأ البيت السابق نتساءل لماذا اختار الأعشى أن يقول إن مصائب الدهر تفني السيف القاطع بالذات؟ فالسيف لا تفني، فلو استخدم هذا الفناء لإنسان أو لأي شيء مخلوق لكان الاستخدام أدق، لكنّ الشاعر كان يرى الحرب أمامه بما يتخللها من وقع السيوف، والفناء، والحزن؛ وكانت هذه الصورة مسيطرة عليه؛ ممّا يُفسّر سبب حُزن الشاعر الواضح في القصيدة. نُضيف إلى ما سبق أنّ في القصيدة اسمين، اسم "تيا" واسم "فتيلة" ذكر الاسمين في مقدّمة القصيدة بأسلوبين مختلفين، جاء ذكر "تيا" أولاً فوقف على الأطلال وبكاها، أما "فتيلة" فكانت التي تتحدّث معه عن كبر سنّه واشتعال الشيب في رأسه. ولعلّ وجود اسمين في القصيدة لهو دليل على أنّ أحد هذين الاسمين غير حقيقي، أو هو رمز لشيء آخر. ولما كانت "فتيلة" هي صديقة الأعشى الدائمة، ورفيقتة في الكثير من الأحيان، كان الاسم الأكثر استخداماً بين أسماء النساء في قصائد الشاعر كما سنرى لاحقاً في هذا الفصل عند الحديث عن اسم "فتيلة"، أمكننا أن نقول إنّ "تيا" هي التي قصد الأعشى أن يرمز بها، وقد جاء الرمز هنا إلى الحرب، وأنا أرى أنّه استخدم اسم "تيا" دون باقي الأسماء لشناعة الحرب، فهو غير قادر على استخدام اسم آخر يصف به الحرب وبشاعتها، فاكتفى بالإشارة إليها باستخدام اسم "تيا".

وقال الأعشى أيضاً في قصيدة أخرى¹:

(الطويل)

أَلَا قُلْ لَتَيَّا قَبْلَ مَرَّتْهَا اسْمٌ لَمِي،	تَحِيَّةٌ مُشْتَاقٍ إِلَيْهَا مُتَيِّمٌ
عَلَى قَبْلِهَا يَوْمَ التَّقِيَا، وَمَنْ يَكُونُ	عَلَى مَنْطِقِ الْوَاشِيْنَ يَصْرِمُ وَيُصْرِمُ
أَجْدَكَ لَمْ تَأْخُذْ لِيَالِي نَلْتَقِي،	شِفَاءَكَ مِنْ حَوْلِ جَبْدٍ مُجْرِمِ
تُسْرٌ وَتَعْطَى كُلَّ شَيْءٍ سَأَلْتَهُ،	وَمَنْ يُكْثِرُ التَّسْأَلَ لَا بُدَّ يُحْرِمُ
فَمَا لَكَ عِنْدِي نَائِلٌ غَيْرُ مَا مَضَى،	رَضِيَتْ بِهِ، فَاصْبِرْ لِمَا ذَكَرْتُ أَوْ ذَمُّ
فَلَا بَأْسَ إِنْ قَدْ أَجَوَزْتُ حَاجَتِي	بِمُسْتَحْصِدٍ بَاقٍ مِنَ الرَّأْيِ مُبْصِرِ

يقول الشاعر إنّه يُلقِي التَّحِيَّةَ على "تيا" قبل أن تحكّم أمرها، وهذه التَّحِيَّةُ تَحِيَّةٌ مُشْتَاقٌ، ومتيمٌ بها. هو يبعث لها تحية على الرِّغم ممّا قالته له يوم التقيا، إذ من يستمع إلى الوشاة يفارق ويُفارق من يحب، ثم يتساءل الشاعر أحقاً أننا التقينا خلال عامٍ كاملٍ ولم يشف نفسك ذلك؟ مؤكداً أنّه كان يُجيبها على كل ما تطلبه منه، لكنّها أكثرت السؤال، فهي لذلك لن تنال منه غير الذي نالت، سواء رَضِيَتْ بذلك فصبرت أم ضاقت به فتدمرت، ثم يقول إذا أردتِ أن أستطيع أن أجد حاجتي بفضل رأيي المجتمع وعزمي القوي². وأرى أنّ الشاعر قال هذه القصيدة في بداية سنة جديدة، فرمز إليها ب"تيا"، فابتدأ الشاعر بصور شوقه إليها في مطلع القصيدة، ثم يبدي خوفه من الواشين أو الناس السلبيين الذين قد ينعصوا عليه حياته في هذه السنة، إذ يبدو أنّ السنة الفائتة كانت سنة جيدة، وكان هناك لقاء مع الأمنيات، وقد نال كلّ ما تمنّاه، غير أنّه يبدو أنّ الشاعر مرض، واعدة "تيا" شفاءه سيكون في هذه السنة، إلا أنّه لن تتحقّق للأعشى أمنيات أخرى في السنة الجديدة، مهما كانت ردة فعله لذلك، إلا أنّ الأعشى أبدى صبره وتصميمه وتمسكه برأيه وبأمانيه.

وأستند في ذلك إلى قوله في البيت الثالث:

¹ - الأعشى، الديوان، ص 119. المرّة: القوّة والشدّة. صرم: قطع. أجذك: أي أجد منك هذا. مجرم منقضي. نائل: ما نلت من معروف إنسان. ذم تخفيف أدام، إذا حقره: طرده. مستحصد ومبرم بمعنى واحد أي مفقود فتلاً قوياً محكماً.

² - يُنظر: محمد محمد حسين، الديوان، ص 118.

أجذك لم تأخذ ليالي نلتقي، شفائك من حوّل جديد مجرم

فمعنى البيت لا يستقيم إلا إذا تصوّرنا أنّ الأعشى استنفذ ليالٍ يلتقي، بمن؟ بالأمنيات التي تمنّاها، غير أنّ أمنية واحدة باقية وهي أمنية شفائه من مرض ما والتي ستتحقق ابتداءً من السنة الجديدة. أنا أرجح أنّ الأعشى قد قابل شخصاً ما تنبأ له بالشفاء، كما تنبأ له بأنّ باقي أمنياته لن تتحقق كما ذكر في البيت الرابع والخامس من المقطع السابق. ونحن إنّ لم نفهم البيت السابق على هذا النحو لن نستطيع فهم معناه ولا معنى الأبيات اللاحقة له.

وعليه تكون "تياً" هنا رمزاً لسنة جديدة، وأنا أرى أنه كان موقفاً في توظيف اسم "تياً" ليكون رمزاً لهذه السنة، إذ الاسم فيه غموض وعدم تحديد لصفة هذه السنة، فالسنة ما تزال في أولها، ولا يعرف بعد كيف ستكون، هل ستكون سنة قحط أم خصب؟ على الرغم أنه توقع عدم تحقيق أمانيه.

المبحث الثاني: الدلالة الرمزية لـ "جُبَيْرَة" في شعره:

أولاً: المعنى اللغوي لـ "جُبَيْرَة" في المعاجم:

يعود اسم "جُبَيْرَة" إلى الجذر جَبَرَ، والجَبْر عند الفارابي يعني أن تُغني الرجل من فقر، أو تُصلح عظمه من كسر. يقال: جَبَرْتُ العظم جَبْرًا¹. وهي كذلك في المخصص². وأنا أرجح أنّ اسم "جُبَيْرَة" يعني الأسورة أو الدماليج، فقد ورد عند الرّمخشري: "ومسح على الجبائر، وليس الجبائر، وهي الأسورة، وقيل الدماليج، والواحدة فيهما جبارة وجُبَيْرَة"³. وقد سمى ابن منظور الأسورة اليارق أو اليارقة وهي "صَرَبٌ مِنَ الْأَسُورَةِ... الْيَارِقُ: الْجِبَارَةُ وَهُوَ الدَّسْتِيحُ العَرِيضُ، مُعَرَّبٌ"⁴. وهي كذلك عند الفيروز آبادي⁵.

وقد سمى الزبيدي هذه الأسورة بالدَسْتَبْنَد، وحدد نوعها بأنها أسورة من الذهب أو الفضة فقال: "والجِبَارَةُ بِالْكَسْرِ والجُبَيْرَةُ: الْيَارِقُ، وَهُوَ الدَّسْتَبْنَدُ"، وقال أبو عبيد الجبائر: الْأَسُورَةُ مِنَ الذَّهَبِ وَالْفِضَّةِ، واحدها جِبَارَةٌ وجُبَيْرَةٌ"⁶. وهكذا نستنتج أنّ اسم "جُبَيْرَة" هي صيغة تصغير تعني الأسورة التي تكون من الذهب أو الفضة، مهما تعددت التسميات، سواء أقلنا دماليج، أو يارقة أو دَسْتَبْنَد أو دَسْتِيح، ويبدو أنّ النساء في ذلك الوقت كنّ يُفضّلن هذا النوع من الأساور فتحوّلت اللفظة إلى اسم من أسمائهنّ.

ثانياً: الدراسة الرمزية لـ "جُبَيْرَة" في شعره:

استخدم الأعشى اسم "جُبَيْرَة" مرتين في شعره، الأولى كانت في قصيدة قالها في مدح الأسود بن منذر اللخمي، وهي قصيدة طويلة مكوّنة من خمسة وسبعين بيتاً، استهلها الشاعر بالوقوف على الأطلال، ثم انتقل إلى وصف الرحلة، منتقلاً بعد ذلك للحديث عن "جُبَيْرَة"، وبعد ذلك وصف الناقة، ثم استرسل في مدح الأسود اللخمي. وقد استخدم اسم "جُبَيْرَة" في هذه القصيدة ليرمز به إلى ناقة بيضاء أو لونها كأديم الأرض، كما سنرى بعد قليل.

1 - الفارابي، الصحاح، مادة جبر.

2 - ابن سيده، المخصص، 491 / 1.

3 - الرّمخشري، أساس البلاغة، مادة جبر.

4 - ابن منظور، لسان العرب، مادة جبر.

5 - الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة جبر.

6 - الزبيدي، تاج العروس، مادة جبر.

أما الثانية التي ورد فيها اسم "جُبَيْرَة" فهي قصيدة فخرية مكوّنة من ثلاثة وأربعين بيتاً، كانت عبارة عن قسمين، الأول عبارة عن الحديث عن "جُبَيْرَة"، والثاني هو فخر. وقد جاء اسم "جُبَيْرَة" فيه رمزاً إلى السّجن. قال الأعشى¹:

(الخفيف)

ما بُكَاءُ الْكَبِيرِ بِالْأَطْلَالِ، وَسُؤَالِي، فَهَلْ تَرُدُّ سُؤَالِي
بِمَنَّةٍ فُقْرَةً تَعَاوَرَهَا الصَّيْدُ، فُ بَرِيحَيْنِ مِنْ صَبَا وَشَمَالِ
لَاتَ هُنَا نِكْرِي "جُبَيْرَة" أَوْ مَنْ جَاءَ مِنْهَا بِطَائِفِ الْأَهْـلِ
ظَبْيَةٌ مِنْ ظِبَاءِ وَجْرَةَ أَدْمَمَا ءُ تَسْفُ الْكَبَاثَ تَخْتُ الْهَدَالِ
حُرَّةٌ طَفْلَةٌ الْأَنَامِلِ، تَمَزَّتْ بُ سَخَامًا، تَكْفُهُ بِخِـلَالِ
وَكَأَنَّ السَّمُوطَ عَقَفَهَا السَّيْلُ كُ بِعِطْفِي جَنِيدَاءَ أَمْ غَزَالِ
وَكَأَنَّ الْخَمْرَ الْعَتِيقَ مِنَ الْإِسْفَنْدِ طِ مَمَزُوجَةً بِمَمْسَاءِ زَلَالِ
بَاكِرْتَهَا الْأَغْرَابُ فِي سَنَةِ النَّوْ مِ فَتَجْرِي خِلَالَ شَوْكِ السَّيَالِ

يقول الأعشى ليس الوقت مناسباً لذكرى "جُبَيْرَة" ولا الوقت مناسباً لذكر رسولها الذي يأتي بالأهوال. كأنها ظبية صافية الأديم تأكل من ثمر الأراك المتهدلة الأغصان. وكأن في رقبته التي تُشبه رقبه الغزال قلادة في سلك. وريقها كأنه الخمرة الشامية العتيقة ممزوجة بماء صافٍ. وقد غلبه النوم فكانت رموشها كشوك "السَّيَال"².

وقد جاء ذكر "جُبَيْرَة" في البيت الثالث في القصيدة بعد أن وقف الشاعر على الأطلال وتذكر "جُبَيْرَة" بعد ذلك، ومع ذلك فأنا أرى أن "جُبَيْرَة" هنا ليست امرأة، وأنها رمز للناقة التي على الأرجح أن يكون لونها أبيض أو كلون أديم الأرض، وأول دليل على ذلك البيت الخامس من القصيدة الذي يقول فيه:

ترتعي السّفح، فالكثيب، فذا قارٍ ، فَرُوضِ الْقَطَا، فذات الرّئال³

جاء هذا البيت بعد الوقوف على الأطلال مباشرة، دون الحديث عن ناقة ترتعي، مما يدل على أن "جُبَيْرَة" هي التي ترتعي في هذه المواضع الخمسة. فكيف تكون "جُبَيْرَة" امرأة ويقال لها "ترتعي" أو ترعى العشب؟ لعل البيت واضح بما لا مجال إلى الشك أن "جُبَيْرَة" هي رمز للناقة.

وما يدل على أن هذه الناقة بيضاء أو لونها كأديم الأرض عندما شبه "جُبَيْرَة" بالظبية وهذا تشبيه طبيعي في الشعر القديم، وإنه من الطبيعي أن يكون لون الغزال أبيض أو بُنيًا مانلاً إلى الخمرة، ولعل هذا ما أراده الشاعر، فكون الصورة صورة لونية حركية في البيت:

ظبيةٌ من ظباء وجرة أدما ءُ تسف الكباث تخت الهدال

¹ - الأعشى، الديوان، ص 3. الدمنة: آثار الناس. تعاورت: تداولتها. الصبا والشمال: ريحان. لات هنا أي ليس وقت ذكرها. = وجرة: موضع بين مكة والبصرة تكثر فيها الظباء. تسف: تكثر من. أدما: سمراء. الكباث: ثمر الأراك، الهدال: الغصون المتهدلة. الحر: الخيار الفاخر من كل شيء. طفلة: لينة ناعمة. ترتب: من رب الشيء، ورببه إذا نماه واعتنى به. السخام: الشعر اللين. الخلال: المدري وهو المشط. السموط: مفردا السمط وهو خيط النظم. عكفها: حبسها. السلك: الإدخال. عطف: جانب الجيداء: الطويلة الغنق. الإسفند: اسم من أسماء الخمر وهي لفظة فارسية. ماء زلال: الماء البارد. غرب الشيء حده. وغرب الأسنان حدها أو بياضها. السيال شجر له شوك.

² - يُنظر، محمد محمد حسين، الديوان، ص 3-4.

³ - الأعشى، م، ص 3.

وثمة دليل آخر أن "جُبَيْرَة" هي الناقة التي يحتمل أن تكون بيضاء، أو أن يكون لونها كأديم الأرض، إذ أتى الشاعر للحديث عن الناقة مباشرة بعد الحديث عن "جُبَيْرَة"، إذ قال إنها أدماء كأن صورة "جُبَيْرَة" الأدماء ما زالت مُعكّسة في مُخَيّلة الشاعر، فهي هو يقول¹:

وعَسِير أدماء حادرة العيدِ نِ، خَنُوفِ عَيْرَانَةٍ شِمْلَالِ

لعلنا نتساءل هنا لماذا اختار الشاعر اسم "جُبَيْرَة" ليرمز به إلى ناقة أدماء؟ أنا أرى أن العلاقة بين "جُبَيْرَة" والناقة الأدماء هي أن كليهما ثمينتان، ويبدو أن هذه الناقة الأدماء كانت تُعادل ثمن إسورة الذهب، فرمز لها باسم "جُبَيْرَة".
وقال الأعشى في القصيدة الثانية²:

أجبيزُ هل لأسيركم من فادي؟ أم هل لطالبِ شقّةٍ من زادِ
أم هل تُلهنهُ عبرةٌ عن جاركم من نظرٍ نظرتُ ضحى، فرأيتها
بين الرّواقِ وجانبٍ من سسيريها
تجلو بقايمتي حمامةٍ أيكمةً
عزباءُ إذ سُئل الخِلاسُ كأنمّــــا
أم هل لمن يفتديه؟ وهل لمن ينوي السفر من زادٍ؟ ويتساءل أيضًا هل لجارها من
جاء الشّؤون بها تَبُلُّ نجــــادي
ولمن يَحِينُ على المَنِيّةِ، هادي
منها وبِئِن أرائِكِ الأَنْضــــادِ
بَرْدًا، أُسْفَ لثأتَهُ بســــوادِ
شَرِبْتُ عَلَيْهِ بَعْدَ كُلِّ رُقــــادِ

يقول الأعشى يا "جُبَيْرَة" هل لمن وقع في أسركم من فادٍ يفتديه؟ وهل لمن ينوي السفر من زادٍ؟ ويتساءل أيضًا هل لجارها من مواسٍ يكفه عن البكاء الذي من غزارته بلل حمالة السيف. قد أحببتها من أول نظرة التي كانت عند الضحى حين كانت تنتقل بين مدخل الخباء والفرش المنضدة، فهذا قدرتي الذي لا يمكن مقاومته، كمن هداه قدره إلى المنية وهو عاجز عن المقاومة. وتقوم بتنظيف أسنانها بريشة حمامة، فتظهر ناصعة البياض، خاصة أن لثاتها سوداء. وهي عذبة الريق إذا اختلس منها قبلة، فيسكر كأنه شرب آخر الليل³.

وأنا أرى أن "جُبَيْرَة" التي هي منادى مرخم لاسم "جُبَيْرَة" ليست امرأة، إنما هي رمزٌ للسجن الذي كان يقبع فيه الأعشى، وقد وجدت روايتين تؤكّدان أن الشاعر قد حبس، أولى هاتين الروايتين أن النعمان بن المنذر حبس الأعشى وقال له "لعلك تستعين على شعرك هذا؟ فقال له الأعشى: احبسني في بيت حتى أقول، فحبسه (في بيت)، فقال قصيدته التي أولها:

أزّمعت من آل لئلي ابتكارا وشطّطت على ذي هوى أن تزارا

وفيها يقول:

وقَيّدني الشّعور في بيته كما قيّد الأسرات الحمارة⁴

وقال البغدادي في خزائنه إن من أسر الأعشى هو قيس بن معد يكرب الكندي⁵ وليس النعمان بن المنذر، وما يهمنا أن الشاعر قد أسر.

أما الرواية الأخرى فهي أن رجلاً من كلب قد حبس الأعشى "فكتمه نفسه، وحبسه، واجتمع عند الكلب شرب فيهم شريح بن عمرو الكلب، فعرف الأعشى، فقال للكلبي: من هذا؟ فقال: خشاش النقطته! قال: ما ترجو به ولا فداء له؟ خلّ عنه، فخلّى عنه، فأطعمه شريح وسقاه، فلما أخذ منه الشراب سمعه يترنم بهجاء الكلب، فأراد استرجاعه، فقال الأعشى:

شريح لا تتركني بعد ما علقت حبالك اليوم بعد القدّ أظفاري
من كالمسّموال إذ طاف الهمام به في جحفل كهزيع الليل جرّار⁶

⁴ - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، 1/ 252.

ما يَهَمُّنا من الزوايتين السابقتين أنَّ الأعشى قد اختبر الحبس، وفي رأبي أنَّه قد استخدم اسم "جُبيرة" ليكون رمزاً له، وإني أستند في ذلك إلى عدَّة أدلَّة من القصيدة، أولها مطلع القصيدة حين قال:

أَجْبِيرُ هَلْ لِأَسِيرِكُمْ مِنْ فَادِي؟ أَمْ هَلْ لِطَالِبِ شَقَّةٍ مِنْ زَادٍ

فأنا أرى أنَّ لفظة "أسير" هي حقيقة لا مجاز فيها إذ إنَّ الشَّاعر هو أسير بالفعل لا يوجد له فادٍ، ولا يوجد له زاد إذا طلب البعد عن "جُبيرة" أو عن السَّجن.

وهناك دليل آخر في البيت الحادي عشر من القصيدة عند قوله:

تُمْسِي فَيَضْرَفُ بَابَهَا مِنْ دُونِهَا غَلَقًا صَرِيفَ مَحَالَةِ الْأَمْسَادِ⁷

من البديهي أنَّ صوت صريف الباب يختلف عن صوت بكرة البئر التي يلتفت حولها الحبل في حالة أنَّ الباب في البيت، إذ الأبواب داخل البيوت تُزَيِّت ويعتنى بها كي لا تُزَعج سُكَّان البيت، هذا إذا كان الأعشى قد سكن في بيت وليس في خيمة على اعتبار الوقوف على الأطلال ووصف رحلة الطَّعَّانين، ولكن دَعَوْنَا نَفْتَرِضُ أَنَّ "جُبيرة" قد سكنت البيوت في ذلك الوقت، الأرجح أنَّ يَتَمَّ الإعتناء بأبواب البيت، إلا إذا كان هذا الباب باب حبس أو سجن، عندئذٍ لا يُعْتنى به فيكون غُرْضَةٌ لإخراج أصوات صريف كما وصف الشَّاعر في البيت السابق.

وهناك دليل آخر أنَّ الأعشى يتكلَّم عن سجن وذلك في البيت السابع عشر من القصيدة حين قال:

وَلَقَدْ أُنَالُ الْوَصْلَ فِي مُتَمَعٍ صَغْبٍ بِنَاهِ الْأَوْلُونَ مَصَادٍ

فلفظة مَصَاد تعني المَعْقِل أو الحصن، أي أنَّ الشَّاعر كان في بناء حصين، وأقرب إلى الحقيقة أنَّ يكون في السَّجن، وممَّا يُؤكِّد أيضًا كونه في السَّجن قوله في البيت السابع عشر:

مَنْعَتْ قِيَّاسَ الْمَايْخِيَّةِ رَأْسَهُ بِسِهَامٍ يَثْرِبُ أَوْ سِهَامِ بِلَادٍ

واضح من البيت السابق أنَّ هناك حراسًا يقفون على رأس الشَّاعر بسهام قويَّة، وهذا لا يَحْدُثُ إلا إذا كان الشَّاعر مَسْجُونًا، ممَّا يُؤكِّد حقيقة أنَّ الشَّاعر كان مسجونًا آنذاك. وهكذا بعد أنَّ تأكدنا أنَّ الأعشى كان في السَّجن بأدلة سياقية، فإنَّي أذهب إلى أنَّ "جُبيرة" هي رمزٌ لذلك السَّجن لأنَّه تساءل في مطلع القصيدة "أجبر هل لأسيركم من فادي؟" فإسناد الضمير إلى لفظة "أسير" هو دليل أنَّه كان أسير "جُبيرة"، ونحن قد تأكدنا أنَّه كان أسيرًا في الحقيقة، وليس على سبيل المجاز، فيكون أسير السَّجن وليس أسير امرأة.

2 - الأعشى، الديوان، ص 129. الشَّقَّة: البعد والسفر البعيد. نهنة: كف. الشَّؤون: مجاري الدَّمع إلى العين. نجاد السيف: حمائله التي يعلق منها. يحين: يهلك. الرِّواق: مقدم البيت، أو هو ستر يمدُّ دون السَّقْف. الأريكة: السرير منجد مزين في قبة أو بيت. الأنضاد: جمع نضد وهو ما نضد من المتاع. القادمتان: الرِّيشتان الطويلتان في أول الجناح. الأيكة: ما التقف من الشَّجر. أسف: المسحوق على الشَّيء ذره عليه كأنَّه جعله سفوفًا له. غزباء: الأرجح أنَّ تكون غذباء وهي الخمر. الخلاص: الفرصة. رقاد: نوم.

3 - يُنظر: محمد محمد حسين، الديوان، ص 128.

4 - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، 1/ 252.

5 - البغدادي، خزنة الأدب ولب لباب لسان العرب، 3/ 302.

6 - ابن قتيبة، م، س، 1 / 253-254. الخشاش: من يجمع الكلاً اليابس.

7 - المحالة البكرة، الأمساد الحبال.

لعلّ اختيار الأعشى لاسم "جُبَيْرَة" ليرمز به إلى السّجن كان موفقاً، إذ من المعروف أنّ السّجناء كانوا وما زالوا يقيّدون في أيديهم بقيد، والأرجح أنّ يكون في ذلك الوقت من حبل وليس من معدن، فيكون شبيهاً بشكل أو بآخر بالسّوار وهذا هو معنى اسم "جُبَيْرَة"، على الزّغم من أنّ الشّاعر قد ارتقى بإضفاء كون هذا القيد من ذهب أو فضّة، فهو شاعر وعنده خيال واسع وخّصب يدفعه إلى التّخيّل ورؤية أمور بعيدة قليلاً عن واقع الحال.

المبحث الثالث: الدلالة الرمزية لـ "سعاد" في شعره:

أولاً: المعنى اللغوي لـ "سعاد" في المعاجم:

تجدر الإشارة في البداية إلى أنّ جذر "سعاد" هو سَعَدَ الَّذِي يعني اليُمن ونَقِيض النّحس⁸، وهي تصلح كأصل لغويّ لاسم "سعاد"، يذكر الهرويّ الكثير من الاشتقاقات عن الجذر سَعَدَ، من هذه الاشتقاقات السُّعد الذي هو نبات أسود طيب الرائحة، وينكر نبات آخر هو السُّعادي التي هي بنت السُّعد، وأنا أرجح أنّ اسم "سعاد" مشتق من إحدى هاتين الذّببتين. قال: "والسُّعد: نبت له أصل تحت الأرض أسود طيب الزّيح. والسُّعادي: نبت آخر. وقال اللّيث: السُّعادي: بنت السُّعد"⁹.

ثمّ يورد الهرويّ عدداً من أسماء الرّجال، فأسماء النّساء المُشتقة من جذر سَعَدَ من بينها اسم سعاد، إذ يقول: "ومن أسماء الرّجال سعد ومسعود وسعيد وأسعد وسُعِيد وسُعْدَان. ومن أسماء النّساء سَعَاد وسُعْدَى وسُعَيْدَة وسُعْدِيَّة وسُعَيْدَة. ومن أسماء الرّجال مُسَعْدَة"¹⁰. ويورد ابن سيده رأي سيبويه ويقول إنّ اسم "سعاد" مشتق من السُّعادة، وهو مُختصّ بالأسماء المؤنثة في الأصل¹¹، وهكذا أنا أرجح أنّ يكون الأصل اللغوي لـ "سعاد" هو نبات السُّعادي، فتكون صيغة "سعاد" العلم المرخّم، ومما يدعم ما أذهب إليه أنّ اسم سعاد على وزن فُعال، فكيف تكون مُشتقّة من السُّعادة -على حسب ما قال سيبويه - التي على وزن فَعالة؟ فهذا يُخالف جميع القواعد الصّرفيّة.

أمّا اسم "سُعدي" الذي استخدمه الأعشى إلى جانب اسم "سعاد" فهو يرجع أيضاً إلى الجذر سَعَدَ والذي يعني اليمن¹²، وقد قال الهرويّ إنّ سَعْدَى هي من أسماء النّساء التي تُشتقّ من هذا الجذر، إذ قال: "ومن أسماء الرّجال سعد ومسعود وسُعِيد وأسعد وسُعِيد وسُعْدَان. ومن أسماء النّساء سَعَاد وسُعْدَى وسُعَيْدَة وسُعْدِيَّة وسُعَيْدَة. ومن أسماء الرّجال مُسَعْدَة"¹³. وذهب ابن منظور إلى أنّ "أسعد" هو مُذكر "سُعدي"، وأنّه لم يشتقّ من "سُعدي" كالأكبر الذي اشتقّ من الكُبرى، وذهب أيضاً إلى أنّنا لا نستعمل "سُعدي" للوصف، فلا نقول امرأة سَعْدَى ولا نقول رجل أسعد¹⁴.

ثانياً: الدراسة الرمزية لـ "سعاد" في شعره:

وظّف الشّاعر اسم "سعاد" مرتين، الأولى في قصيدة مدح فيها إياس بن قبيصة الطائيّ، وجاءت في تسعة وعشرين بيتاً، استهلّها في الحديث عن صواحبه وهجرته حين فارقه الشّباب، ثمّ يَنْتقل إلى ذكرياته في الصّحراء. وبعد ذلك كان له حديث عن النّور، ثمّ خلّص إلى المدح، ويختم القصيدة بالدّعاء له. وكانت "سعاد" في القصيدة رمزاً للسُّعادة خاصّة المتعلّقة بشرب الخمر. أمّا القصيدة الثّانية، قالها الشّاعر في مدح هودّة بن علي الحنفي، وكانت في أربعة وسبعين بيتاً، يستهلّها بالحديث عن صاحبه، ثمّ يتحدّث عن قصّة زرقاء اليمامة، وبعد ذلك يتكلّم عن أسفاره وكيف أرادت ابنته أن تمنعه، وأخيراً يتخلّص إلى المدح، لكنّه يَنْتقل بعده إلى ما حباه إياه كسرى ملك الفرس، ثمّ يعود إلى ممدوحه. وقد كانت "سعاد" فيها رمزاً للسُّعادة أيضاً.

8 - يُنظر: لسان العرب، مادة سعد. القاموس المحيط، مادة سعد. تاج العروس، مادة سعد.

9 - الهرويّ، تهذيب اللغة، مادة سعد.

10 - الهرويّ، م،ن، مادة سعد.

11 - ابن سيده، المخصّص، 5 / 170.

12 - ابن منظور، لسان العرب، مادة سعد، 3 / 213.

13 - الهرويّ، تهذيب اللغة، مادة سعد، 2 / 45.

14 - ابن منظور، لسان العرب، مادة سعد، 3 / 217، الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة سعد، 288. الزّبيدي، تاج العروس

مادة سعد، 8 / 196.

قال الأعشى¹⁵

(البسيط)

بانـت سُـعادُ وأمـسى حبلُها رابـبـا
وأجمعت ضـرمـنا سُـعدى وهـجرـتنا
أيـام تجلو لنا عن بارـدٍ رتـلـ
وجيدٍ مُـغـزلةٍ تـقـرو نواجـذـهـا،
وعينٍ وحشـيةٍ أغفـت، فأرـقـهـا
هـزكولـةً مثـل دغـص الزمـل أسفـلـها
ثمـيل جـثـلاً على المـثـنـين ذا حـصـل
زُعبوبـةً، فُنُق، حُصانـةً، رَدَحُ

يقول الشاعر عندما عزمَت سعاد على الرحيل أصبح حبلٌ ودّها ضعيفاً لا يوثق به، وسبب البعد للشاعر شوقاً وأمراضاً. أما "سعدى" فقد قررت هجره عندما رأت أن رأسه قد شاب. ثم يصف ثغر محبوبته ويشبهه ريقها بالبلح، ويشبهه عنق محبوبته بجيد الغزالة التي تمده لتأكل ثمار الأراك. ويشبهه عينها بعين البقرة الوحشية التي أرقها صوت الذئب، فصارت تتبّع مصدر الصوت. وهي مُمتلئة الأرداف كأنها كثيب الزمل مما يزيد جمالاً. أما شعرها فهو كثيف ترسله على المتبين تفوح منه رائحة المسك والطيب وتشتتمها الماشطة. وهي أيضاً ممتلئة الجسم، وممشوقة القذ، وناعمة، ونضرة كأنها أشربت من ماء الدر¹⁶.

قال نصرت عبد الرحمن في سياق دراسة اسم "سعاد" "تظهر سعاد في الشعر رمزاً للربيع، وما يتبع الربيع من سعادة"، عاد وقال في موضع آخر إن "الأعشى يجعلها رمزاً لربيع الحياة، شباب ورخاء عيش...¹⁷"، وقد صدق في ذلك كلّ الصدق.

قال محمد محمد حسين إن هذه القصيدة: "يصور فيها الأعشى لهوه، وذكريات شبابه"¹⁸، وإن هذا يقودنا إلى معرفة الرمز في اسم "سعاد" بطلقة القصيدة، إذ إنه في رأيي يرمز إلى السعادة، فهو في القصيدتين اللتين استُخدم فيهما اسم "سعاد" يذكر أن بعد "سعاد" عنه قد جاء بعد أن رأت شيئاً في رأسه، فهو يُريد أن يقول أن السعادة تركته بعد أن تركه الشباب، لذا فقد جاء اسم "سعاد" مناسباً أكثر من أي اسم آخر للدلالة على هذه السعادة.

وقد صور "سعاد" أجمل تصوير، فيها كلّ المغائن التي يشتهيها الرجل، من: فم بارد، وعنق كالغزالة، وعين كالبقرة الوحشية، وشعر كثيف طويل ذي رائحة عطرية، وأرداف كبيرة، وقد ممشوق، ف "سعاد" جميلة، والسعادة أيضاً جميلة، ومغرية لكل الناس. وهكذا جاء اختيار الشاعر لاسم "سعاد" مناسباً لما يرمز إليه، استند فيه على معنى الجذر، ألا وهو اليمن كما رأينا سابقاً، ف "سعاد" الجميلة ما هي إلا السعادة المرجوة، والتي تذهب بذهاب الشباب، فيذهب معه القوة، والجمال، والأمل ليدخل الإنسان في مرحلة صعبة من حياته يغمرها الضعف وانعدام الأمل.

15 - الأعشى، الديوان، 361 . بانـت: بعدت. الحبل: الوصال والعهد. راب: شك. أوصاب: أوجاع، جمع وصب. أجمعت: عزمـت وقررت. الصرم: القطيعة. صرم الحبل: قطعه. تجلو: تكثف. بارد: ثغر بارد رطيب. رتل: مستوي الأسنان. النكهة: رائحة الفم. السياب: البلح. مغزلة: طيبة ذات غزال صغير. قرا الشيء: تتبعه. النواجذ: الأنياب. يانع: مشرق نصير. المرد: ثمر الأراك الأخضر. وحشية: بقرة وحشية . أوفت: أتت نحوه أي نحو الصوت. دابا: أي داباً من داب أي مضى واستمر . هركولة: عظيمة الوركين. الدعص: الكثيب. شعر جثل: غزير لين، متناها: جانبها. يحبو: يُعطي. مواشط: جمع ماشطة وهي الجارية التي تمشط الشعر. زُعبوبة: مُمتلئة الجسم. فُنُق: شابة ناعمة. حُصانة: حُميصة البطن. والخمص الجوع. ردح: ثقيلة الأوراك. أشرب اللون: أشبعه.

16 - يُنظر: محمد محمد حسين، م، ن، ص 360.

17 - نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص 154-157.

18 - محمد محمد حسين، الديوان، ص 360.

ويمكننا أن نذهب إلى أبعد من ذلك، بحيث ننظر إلى استخدام اسم "سعاد" نظرة أدق. فيمكننا أن نذهب إلى أن اسم "سعاد" هم رمز للسعادة التي تسببها الخمر، وأستند في ذلك إلى عدّة أدلة أولها أن الأعشى لم يذكر الخمر في القصيدة كما عودنا في باقي قصائد المدح، فقد ذكر أيام الشباب، والصحراء، والنّقاء، والثّور، والممدوح طبعاً وهو هنا إياس بن قبيصة الطائي. ولكنّه لم يذكر الخمر ممّا جعلني أرجح أنّ "سعاد" هنا هي رمز للخمر.

أما الدليل الثاني على ما أذهب إليه، فيمكن في أن الصورة الشعريّة في الكثير من الأبيات فيها طعم ورائحة ذكيّة كما الخمر من هذه الأبيات:

أَيامٌ تَجَلَو لَنَا عَن بــــــــــــــــــــاردِ رتلي
وَجيدِ مَغزَلَةٍ تَقَرُو نــــــــــــــــــــواجِدُهَا،
تُميلُ جَئِلا عَلى المَتَنينِ ذَا حُصَلِ
رُعبوبَةٍ، فُنُقُ، حُصــــــــــــــــــــانَةٌ، رَدَحُ
تَخال نكَهَتها بالليلِ سُبــــــــــــــــــــيابــــــــــــــــــــا
مِنْ يانِعِ المَردي، ما احلولى وما طابا
يُحبو مواشِطَهُ مِــــــــــــــــــــكاً وتطيابــــــــــــــــــــا ب
قد أشربت مثل ماء الدُرِّ إــــــــــــــــــــرابــــــــــــــــــــا

فقد صوّر نكهة ريق "سعاد" كأنّه بلح، وصوّر "سعاد" وهي تأكل ما حلى من نبات الأراك، وصوّر رائحة شعر "سعاد" بالمسك والطيب. وأخيراً صوّر سعاد وقد أشربت ماء الدّر، وهي في معظمها صورة لونية، مُشَبَّهًا لون "سعاد" بماء الدّر، وهذه الصور تنطبق على الخمر، إذ إنّ الخمر حلوة الطعم لها رائحة مُميّزة، وقد تكون بيضاء كالدرّ أو حمراء كالمرد أو كنبات الأراك.

أما عن سبب اختيار الشّاعر اسم "سعاد" ليرمز به إلى الخمر فهو في رأيي يرجع إلى أمرين، الأوّل أنّ الخمر سُتخلص من نبات العنب، والشّعادي هو نبات أيضًا فكأنّه شَبَّهه بالعنب الذي تُستخلص منه الخمر. والأمر الثاني الذي قد يكون أقرب إلى الحقيقة هو أنّه عاد إلى الجذر وهو هنا سعد، الذي يعني اليمن والفرح، ومن المعروف ما تُسببه الخمر من فرح لقلب الإنسان.

ولعلنا نُسْتَغرب كون الشّاعر ذكر "سعاد" في البيت الأوّل، ف"سعدى" في البيت الثاني، والغرابية في الأمر أنّ "سعاد" و"سعدى" اسمان مُختلفان، لكن من الجذر نفسه، وهذا لم يرد في ديوان الأعشى إلا في المقطع السّابق، إذ من عادته إذا ما أراد توظيف اسمين في القصيدة أن يُباعِد بين الاسمين، وأن يُعطي كل اسم حَقّه من الوصف والمعاني، لكن في المقطع السّابق لا تكاد تُعرف من يصف، "أسعاد" أم "سعدى"، وبذلك نكوّن أمام احتمالين، الأوّل أنّ يكون الأعشى قد قصد أنّ "سعاد" و"سعدى" هُما شخص واحد، وهذا يمكن أن يُفسّر كون الاسمين من أصل واحد. أمّا الاحتمال الثاني فهو أنّ الأعشى قصد أنّ تكون "سعاد" مُختلفة عن "سعدى"، فتكون "سعاد" رمزًا للسعادة التي مصدرها شرب الخمر، وتكون "سعدى" السعادة التي مصدرها شيء آخر، شيء أذهبه كبر السنّ، مثل الصّحة، أو القوّة، أو أي شيء آخر له علاقة بفترة الشباب. والأرجح عندي الاحتمال الأوّل، بسبب أنّ الشّاعر قد استخدم اسمين من جذر واحد، حتّى يُحَيّل إليّ أنّ "سعدى" هي تحبب على غير القياس لـ "سعاد"؛ ومّا يدعم ما أميل إليه أيضًا، أنّ الأعشى استخدم الاسمين في موضع قريب بعضهما من بعض، فواحد وظّف في البيت الأوّل والثاني وظّف في البيت الثاني دون أن يُعطينا معلومات كافية عن "سعاد" ولا عن "سعدى".

وقال الأعشى في القصيدة الثانية¹⁹:

(البسيط)

بأنت سعاد وأمسى حبلها انقطعــــــــــــــــــــا،
وأكرتني وما كان الذي نــــــــــــــــــــكرت
قد يترك الدهر في خلقاء راســــــــــــــــــــعية
بأنت وقد أسأرت في النّفس حاجتها
وقد أرانا طلّابًا هم صــــــــــــــــــــاجبه،
تَعْصي الوُشاة وكان الخبّ أــــــــــــــــــــونــــــــــــــــــــة
وكان شيءٍ إلى شيءٍ، ففرّقــــــــــــــــــــه

واحتلت العُمر فالجدّين فالفرغــــــــــــــــــــا
من الحوادث إلا الشّيب والصّالــــــــــــــــــــعا
وهيّا ويُنزّل منها الأعصم الصّادــــــــــــــــــــعا
بعد ائتلاف، وخير الوُدّ ما نــــــــــــــــــــفــــــــــــــــــــعا
لو أنّ شيئًا إذا ما فاتنا رجعــــــــــــــــــــا
مما يُزيّن لِمَشغوفٍ ما صــــــــــــــــــــنعــــــــــــــــــــا
دهرٌ يعودُ على تشّيت ما جــــــــــــــــــــمــــــــــــــــــــعا

¹⁹ - الأعشى، الديوان، ص101. باننت بعدت. صخرة خلقاء: صلبة ملساء. الأعصم: من الطّباء والوعول ما في ذراعيه أو أحدهما بياض وسائره أسود وأحمر. الصّدع: الفتى الشّاب القوي. أسأرت: أبقت.

وما طلائك شيئاً لست مُدركُهُ، إن كان عنك غراب الجهل قد وقعا

يقول ابتعدت "سعاد" وانقطع حبل الصلة، وسكنت العمر والجدين والفرعا. ورفضته "سعاد"، وقد جاء رفضها للشئيب والصلع. ويشبه الشاعر نفسه بالصخرة التي لا يوجد فيها كسر، وقد تركها الدهر ضعيفة، إلا أن الغزال الفتى ينزل منها. ثم يقول إن "سعاد" قد ابتعدت بعد ألفة، وأبقت في النفس ذكرياتها، ثم يستأنف، الأعشى الكلام ويقول: إن أفضل الحب ما نفع، ثم يبدأ بالتأوه من الدهر الذي يستطيع أن يجعل الصخرة القوية واهية بحيث يهرب منها الغزال الفتى بعد أن كان يختمي بها. ثم يعود الشاعر إلى التألم من بعد "سعاد" ويتمنى لو رجع الماضي، بحيث يجمعه مع "سعاد"²⁰.

وأنا أرى أن "سعاد" في هذه القصيدة أيضاً هي رمز للسعادة، فهو دائم استخدام اسم "سعاد" عندما يتحدث عن الشئيب وذهاب الشباب كما رأينا في القصيدة السابقة، كأنه بذهاب الشباب تذهب السعادة عن حياة الشاعر، والأعشى يشكو الدهر وقساوته في البيت الثالث من المقطع السابق عندما قال:

قد يترك الدهر في خلقاء راسيةٍ وهياً وينزل منها الأعصم الصدعا

فناه يقطع الحديث عن بين "سعاد" بهذا البيت، فيعود يشكو بون "سعاد"، وهو لا يتوقف عن التأمل في قساوة الدهر، وتمنى عودة الشباب في الأبيات التالية له، وهكذا نرى أن "سعاد" هي رمز للسعادة التي ذهبت بذهاب الماضي وقوة الشباب، فالأبيات السابقة عبارة عن شكوى الدهر القاسي، والتألم لذهاب الماضي المفعم بالشباب والقوة والسعادة. ولعله استخدم اسم "سعاد" ليكون رمزاً للسعادة، لاشتراك اللفظتين في جذر واحد وهو السعد الذال على اليمين، وقد كان اسم "سعاد" من أقرب الأسماء التي استخدمها الأعشى في الدلالة على معنى جذرها، إذ إن باقي الأسماء التي استخدمها لم يكن يُريد معنى الجذر كما في اسم "سعاد".

المبحث الرابع: الدلالة الرمزية لـ "سلمى" في شعره:

أولاً: المعنى اللغوي لـ "سلمى" في المعاجم:

يرجع اسم "سلمى" إلى الجذر سلم، الذي يعنى البراءة، إذ قال ابن منظور سلم: "السلام والسلامة البراءة. وتسلم منه: تبرأ"²¹. وقال ابن منظور قال إن سلمى اسم رجل وامرأة، وذهب ابن منظور إلى أن اسم سلمان يُشتق من سلمى وليس العكس، وهما ليسا صفتين ولا نكرتين²².

وفي موضع آخر في اللسان يقول إن سلمى ما هي إلا جمع سليم، غير أنني لا أرى أن ذلك هو الأصل اللغوي لاسم سلمى، لأنه إذا اشتقنا اسم سلمان من سلمى لا يمكن أن تكون دلالة الاسم جمعاً، فقد قال: "والسليم: اللدبغ، فعمل من السلم، والجمع سلمى"²³.

أما الفيروز آبادي فقد أورد عدة استعمالات لاسم سلمى إذ قال: "وسلمى، كسكزي: ع بنجد، وأطم بالطائف، وجبل لطبي شريقي المدينة، وحي، ونبت وصحابيان، وست عثرة صحابيية"²⁴. وافقه فيها الزبيدي في تاج عروسه²⁵. وهكذا يكون المعنى الأصلي لاسم "سلمى" هو السلامة من البلاء، ومنه اشتق اسم "سلمان" للمتكبر على أساس أن الألف المقصورة في نهاية اسم "سلمى" من علامات المؤنث، وأن الألف والنون في نهاية اسم "سلمان" من علامات المؤنث.

20 - يُنظر: محمد محمد حسين، الديوان، ص 102.

21 - ابن منظور، لسان العرب، مادة سلم.

22 - ينظر: ابن منظور، م.ن، مادة سلم.

23 - ابن منظور، م.ن، مادة سلم.

24 - الفيروز آبادي القاموس المحيط، مادة سلم، ص 1122.

25 - الزبيدي، تاج العروس 32 / 388.

ثانياً: الدراسة الرمزية لـ "سلمى" في شعره:

استخدم الأعشى اسم "سلمى" مرتين في شعره، إذ ورد في قصيدة عن ذكريات شبابه، جاءت في واحد وخمسين بيتاً، جعلها بشكل قصة، وكانت "سلمى" فيها رمزاً لقبيلة الشاعر في حالة السلم.

أما القصيدة الثانية، فقد قيلت في مدح قيس بن معد يكرب، وجاءت في سبعة وعشرين بيتاً، يبدأ فيها بالحديث عن "هند"، ثم ينتقل إلى تصوير ذكرياته، وقد كان في استخدام اسم "سلمى" لغزاً لأنه لم يذكرها إلا في بيتين، لكني أومن بأن "سلمى" لم تكن علماً في القصيدة لكنها كانت صفة كما سنرى.

وقال الأعشى²⁶:

(مجزوء الكامل)
أوصلت ضُرم²⁷ الحَبلِ من سَلْمَى لَطولِ جَنابِ هـ
ورجفت بَعْدَ الشَّيْبِ تَبِ غي وَدَها وَبَطـ لَها
أفصِر، فَإِنَّكَ طالِما أوضعت في إجابِها

يقول الأعشى هل واصلت هجر سلمى لطول هجرها واجتتابها، ورجعت بعد ما شبت تريد الرجوع إليها وتلح في ذلك. إنعمي هذا الموضوع فإنك طالما أعجبت بها وتحملت العذاب بسبب ذلك²⁸.

رأت دكدوك في دراستها أن سلمى في الشعر الجاهلي "رمزاً للحب العذري والعفة، وتظهر كأنها فتاة غريبة حسناء تحب ولا تحب، يُشدها الفتان يخطبون ودّها، ويتعلق بها الشيوخ"²⁹.

أما في شعر الشاعر فإن المتأمل النص السابق لا يشك في أن "سلمى" هي امرأة هجرت الشاعر، إلى أن يصل إلى البيت الخامس من القصيدة ويقول فيه:

أولن ترى في الزبير بيّنة بخسن كتابها

سيكون هذا البيت غير مفهوم إلى جانب الأبيات التي تليه، إذا لم نفتتح أن "سلمى" هي رمز لقبيلة الشاعر خاصة في وقت السلم، إذ لا يذكر الشاعر في القصيدة شيئاً عن القتال، وأستند إلى عدة أدلة أولها البيت السابق الذي يقول أن لـ "سلمى" كتاب حسن، وقد بات من المعروف أن في الجاهلية كانت كل قبيلة تملك كتاباً تُسجل فيها أيام القبيلة، وأخبارها، وشعر شعرائها، ... إلخ. فيكون المقصود بالكتاب المذكور في البيت السابق هو كتاب قبيلة "قيس" أي قبيلة الشاعر، وجدير بالتنويه إلى أن محقق الديوان قد أغفل شرح هذا البيت، وانتقل من البيت الرابع إلى البيت السادس، ويمكن أن يكون ذلك سهواً منه، أو أنه لم يكن المعنى واضحاً له، والله في ذلك أعلم وأدرى.

ومن الأدلة على ما أذهب إليه البيتان السادس والسابع وفيهما يقول:

إن المُرى يوماً ستها لك قَبْلَ حَقِّ عَذابِها
وتَصير بَعْدَ عِمارةٍ يوماً لأمرِ خرابِها

هنا يبدأ الشاعر بالحديث عن القرى التي ستهلك وستصبح خراباً، فيكون هذان البيتان تأكيداً على أن الحديث عن كتاب القبيلة في البيت الخامس، إذ إن الشاعر انتقل في الحديث عن مصير أماكن غير قبيلته إذ إن قبيلته لن تهلك، فالأخبار الحسنة في كتابها هي كفيلا أن تبقى هذه القبيلة القوية المنيعة إلى درجة أن لا أحد يستطيع أن يطوف في بابها، فهو يقول في ذلك:

²⁶ - الأعشى، الديوان، ص 251.

²⁷ - ضُرم: قطع. الجناب: التَّجَنَّب. أوضع: أسرع.

²⁸ - يُنظر: محمد حسين، الديوان، ص 250.

²⁹ - زهرة دكدوك، الرمز وأثره الفني في شعر الأعشى، ص 43 (رسالة ماجستير).

وأخون غفلة قومها، يمشون حَوْن قبابها
حذارا غايها أن تُرى، أو أن يُطاف ببابها

وبذلك تكون "سَلْمَى" هي رمز لقبيلة الشاعر، وأنا أرجح أنّ الأعشى اختار اسم "سَلْمَى" دون باقي الأسماء، لمناسبته لموضوع القصيدة، إذ إنّ قبيلته منيعة قوية فهي ستبقى سالمة من أي أذى، ليست كباقي القرى التي ستهلك وتصير يوماً إلى الخراب والتي أشار إليها في قصيدته، ويمكننا في المقابل أن نذهب إلى أنّ الشاعر اختار اسم "سَلْمَى" ليرمز به إلى قبيلته، لأنّه يتمنى أن تبقى هذه القبيلة سالمة على عكس ما حدث مع باقي القرى التي دُمرت ولم يبق لها بقية، وأنا أميل إلى هذا المذهب.

وقال أيضاً في القصيدة الأخرى³⁰ (الرمل)

رُبَّ يومٍ قد تجودين لنـــــــا
أنتِ سَلْمَى همُّ نفسِي، فانكري
وعلالٍ وظلالٍ بـــــــاردٍ
بِعطايا، لم تُكدرها المَنَن
سَلْم، لا يوجدُ للنفسِ ثَمَن
وفليح المسك والشاهسْفَرُن

يتمنى الأعشى اليوم الذي تجود فيه "سَلْمَى" بالوصل الذي لا تؤثر عليه الأوقات الصعبة، إذ هي شغله الشاغل وهم نفسه الغالية، فهو يتذكر ذكرياته مع "سَلْمَى" في الغُرف المرتفعة والطّقس اللطيف، وقطع المسك ورائحة الزّياحين³¹.
ومن المفيد أن نعلم أنّ الشاعر وظّف اسم "سَلْمَى" كاسم ثانٍ في القصيدة، فقد كان قد استخدم اسم "هِنْدُ" في مقدّمة القصيدة حيث قال³²:

خالط القلب همومٍ وحَزَنٍ
فهُوَ مشغوفٌ بهنْدٍ هائمٌ
وإذكارٌ بعد ما كان اطمأنُ
يرعوي حيناً وأحياناً يحنُ

وقد ذهب محمّد محمّد حسين إلى أنّ الأعشى لم يكن يقصد امرأة معيّنة حين استخدم الاسمين، لكنّه أراد أن يتحدّث عن النساء بشكل عام، وذكرياته معهنّ حيث قال: "وهو يتّجه في غزله إلى صاحبة اسمها (هنْدُ) في البيت الثاني، ولكنّه يُشير إلى أخرى اسمها "سَلْمَى" في البيت الثاني عشر، والواقع أنّه لا يقصد بحديثه امرأة معيّنة، ولكنّه يتحدّث عن النساء جُملةً، وعن ذكرياته معهنّ"³³.
أما أنا، فلي وجهة نظر خاصّة في هذا، قد تكون المفتاح لحلّ هذا اللغز، إذ أرى أنّ "سَلْمَى" في البيت السابق هي صفة لهِنْدُ، وليست اسماً، إذا أرى أنّ هنّاك بيتاً واحداً يخصّ "سَلْمَى" ثمّ انتقل لموضوع آخر وهو وصف الخمر، فلا يُعقل أن يتحدّث عن "هنْدُ" بشكل - نوعاً ما - مطوّل، ثمّ ينتقل إلى الحديث عن "سَلْمَى" في بيت واحد على نحو لا تمتّ للأبيات السابقة ولا اللاحقة بصلة. غير أنّنا إذا فهمنا أنّ "سَلْمَى" هي أمنية الأعشى أن تبقى "هنْدُ" سالمة تكون الصّورة قد وضحت والأبيات مترابطة، وبذلك يزول اللبس المتعلّق في هذا الموضوع. وبهذا يكون الشاعر موفّقاً في اختيار لفظة "سَلْمَى" لما يحمله الجذر من معنى السلامة من البلاء.

³⁰ - الأعشى، الديوان، ص 357. العلالِي: جَمع عُليّة وهي الغرفة المرتفعة. فليح: مفتت الشاهسفرن نوع من الزّياحين وهي في الفارسيّة بالميم يعني الزّيحان السلطاني.

³¹ - يُنظر: محمّد محمّد حسين، م.ن، ص 356.

³² - إذكار: اطمئنان وسكينة. المشغوف: الذي تمكّن منه الحبّ. يرعوي: يكفّ وينثني.

³³ - محمّد محمّد حسين، م.س، ص 356.

المبحث الخامس: الدلالة الرمزية لـ "سُمَيَّة" في شعره:

أولاً: المعنى اللغوي لـ "سُمَيَّة" في المعاجم:

يرجع أصل اسم "سُمَيَّة" إلى الجذر سما والذي يعني الارتفاع والعلو³⁴، أما الأصل اللغوي للاسم فهو السماء، فبعد تصغير الكلمة تُصبح سُمَي، ثم تُؤنث فتصبح سُمَيَّة. وقد ذكر ذلك الهروي في "تهذيب اللغة"³⁵.

أما الفيروز آبادي فقد أضاف إلى كل المعاني التي ذكرت أن "سُمَيَّة" اسم جبل، إذ قال: "السماء: م، وتُدَكَّرُ، وسَقْفُ كُلِّ شَيْءٍ، وكُلِّ بَيْتٍ، ورُؤُوفُ الْبَيْتِ، كَسَمَاوَتِهِ، وَفَرْسٍ، وظَهْرُ الْفَرْسِ، والسَّحَابِ، والمَطَرُ، أو المَطْرَةُ الجَيْدَةُ ج: أَسْمِيَّةٌ وَسَمَوَاتٌ وَسُمَيٌّ وَسَمَاءٌ. وَسُمَيَّةٌ: جَبَلٌ، وأُمُّ عَمَّارِ بْنِ يَاسِرٍ، رضي الله تعالى عنهما"³⁶.

وقد ذكر الزبيدي أن "سُمَيَّة" قد تُسمى "سُمَيَّة" بالفتح، وأنها تصغير أسماء لا سماء، إذ يمكن تصغير سوادء إلى سويدة على وزن سُمَيَّة، لكنه بقوله هذا يكون قد أغفل أن سماء ليست على وزن سوادء إذ قد سبق الألف الزائدة ثلاثة أحرف في سوادء أما سماء فقد سبق الألف الأصلية حرفان، لذلك أنا لا أرى أن أصل سُمَيَّة هي أسماء³⁷.

إن سُمَيَّة من أكثر الأسماء - إلى جانب تَيَا - التي بُحث التركيب الصرفي لها في المعاجم، وأنا أرى أن أصل اسم "سُمَيَّة" هو سماء، والتي عند تصغيرها تُقلب الألف التي في منتصفها إلى ياء، ثم تُضاف ياء التصغير بعد ضمَّ السين، ثم تحذف الهمزة وتُستبدل بتاء مربوطة.

ثانياً: الدراسة الرمزية لـ "سُمَيَّة" في شعره:

وظَّف الأعشى اسم "سُمَيَّة" ثلاث مرَّات، وكان اسم "سُمَيَّة" رمزاً لآلهة المطر في المرَّات الثلاثة. كانت المرَّة الأولى عبارة عن مقطع مُكوَّن من أربعة أبيات، يمدح فيه قيس بن معد يكرب. وفي المرَّة الثانية كان التوظيف في قصيدة مُكوَّنة من أربعة وخمسين بيتاً، فبعد الحديث عن "سُمَيَّة" انتقل لوصف الصَّحراء، ومن ثمَّ خلَّص للمدح. وقد قيلت القصيدة كذلك في مدح قيس بن معد يكرب.

أما المرَّة الثالثة فكان استخدام الاسم في قصيدة مُكوَّنة من تسعة عشر بيتاً، مدح فيها مسروق بن وائل، فبعد أن استهلَّ القصيدة في الحديث عن "سُمَيَّة" وحبَّها لمسروق بن وائل، تحدَّث عن نهر الفرات والعاصفة التي كانت تُهاجمه، ثم بعد ذلك خلَّص للمدح. قال الشاعر³⁸:

(مجزوء الكامل)

قَأَتِ سُمَيَّةَ،	إِذ رَأَتْ	بَرْقًا يَلُوحُ عَلَى الْجِبَالِ
يَا حَبَّذَا	وَادِي النَّجْدِ	رِ، وَحَبَّذَا قَيْسُ الْقَعَالِ
الْقَائِدُ الْخَيْلِ الْجِيَا	نَ ضَوَامِرًا مِثْلَ الْمَغَالِي	
الْتَّارِكُ الْكَسْبِ الْخَبِيثِ	ثَ، إِذَا تَهَيَّأَ لِلْقِتَالِ	

قال الأعشى إنَّ سُمَيَّةَ قد رأت برقاً يقدح على الجبال. فأحبَّت وادي النَّجِيرِ وأحبَّت قيس بن معد يكرب الكندي. وهو قائدٌ خيوله نحيلة تعدو كالسَّهام في سُرعتها. وإنَّ قيسًا لا يقبل كسبًا حَبِيئًا عندما يتهيأ للقتال³⁹.

34 - ينظر: ابن منظور. لسان العرب، مادة سما.

35 - ينظر: الهروي، تهذيب اللغة، مادة سما.

36 - الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة سما. أم عَمَّارِ بْنِ يَاسِرٍ وَهِيَ مَوْلَاةُ أَبِي حَذِيْفَةَ بْنِ الْمُغِيرَةَ الْمُخَزَمِيِّ كَانَتْ سَابِعَةَ فِي الْإِسْلَامِ، وَأَوَّلُ الشُّهَدَاءِ طَعَنَهَا أَبُو جَهْلٍ (الزبيدي، تاج العروس، 38 / 310).

37 - ينظر: الزبيدي، تاج العروس، مادة سمو.

38 - الأعشى، الديوان، ص 341. النَّجِيرِ: حصن في حضرموت لبني معد يكرب. الفَعَالُ: اسم لفعل الحسن والخير. المغالي جمع مِغْلَاة وهو السَّهْم الَّذِي يَغْلِي بِهِ.

39 - يُنْظَرُ: مُحَمَّدٌ مُحَمَّدٌ حَسِينٌ، م، ن، ص 340.

والمتمائل المقطع السابق يلحظ كيف ربط الأعشى بين "سُمَيَّة" وظهور البرق، دون أن يكون هناك مُبرَّر للحديث عن البرق، إذ أمكن الاستغناء عن ذكر البرق، إذ كأنه رُقعة في ثوب جديد في مدح قيس ابن معد يكرب، إلا إذا كان البرق هو قرينة الرمز الذي يُشير إلى اسم "سُمَيَّة"، وعليه تكون "سُمَيَّة" هي رمز لربة المطر كما قال لي مشرفي الدكتور غيطان، وأنا أرى أن "سمية" تقابل "عناة" إلهة الخصب⁴⁰ ويمكن أن نذهب إلى أبعد من ذلك بأن نقابلها بعشتار إلهة الخصب والحب وتمتع الحياة⁴¹ ومما يؤكد ذلك ذكر البرق الذي يسبق المطر والعواصف، فتلك الظواهر الطبيعية من اختصاص "سُمَيَّة" بحسب الاعتقادات القديمة. ولعلنا نتساءل هنا لماذا استخدم اسم "سُمَيَّة" دون باقي أسماء الصاحبة، الجواب على ذلك يمكن أن يكون لأن الأعشى يستمطر على الممدوح البركات والخصب والرزق، فكأنه يستحضر ربة المطر لتبارك الممدوح بنعمها وعطاياها، وكيف لا وهي قد أحبت قيس الممدوح كما ورد في البيت الثاني من المقطع السابق.

(الكامل)

رَحَلت سُمَيَّة، غُدوةً، أجمالها، غَضِبِي عَلَيْكَ، فما تقولُ بدا لها
هذا النَّهازُ بدا لها مِنْ هَمِّها، ما بأُنها بالليِّ زالٌ زوالها
سَفِّها، وما تَدري سُمَيَّة، ويُحها، أن رُبَّ غانيةٍ صَزَمْتُ وصالها

يقول الأعشى رحلت سُمَيَّة باكراً وهي غَضِبِي عليه، ثم يتساءل عن السبب. وهو قد كان يشعر بالهم والحزن جرأ ذلك في النهار وبالليل لم يعد يتذكرها، فهو غير مكترث برحيلها، فكم فتاة قبلها قد قطع وصلها، وكم من سحابة قد أمطرت فأزهرت الأرض فظهرت كأنها أثواب تاجر ذات ألوان زاهية⁴³.

ونحن نستطيع أن نستنتج هنا أيضاً أن "سُمَيَّة" هي رمز لربة المطر، فقد صورها الأعشى قد رحلت غَضِبِي إذ كانت حاضرة في النهار حتى ملأت القلوب بالخزن، أما في الليل فقد زالت، وهنا يكمن مفتاح الرمز، إذ ما يدل على أن "سُمَيَّة" هي ربة المطر استخدامه جملة "زال زوالها"، فقد قصد الشاعر أنه لم يبق لها أثر، فلو كانت امرأة لما استخدم الفعل "زال" إذ إن الإنسان الذي من شحم ودم لا يزول إلا بالموت، وإذا رحل هذا الإنسان أو هذه الإنسانة فلا يزولان.

أما إذا اعتبرنا أن عبارة "زال زوالها" كعبارة دعاء، وفي هذه الحالة تكون دليلاً أيضاً على رمزية اسم "سُمَيَّة"، فليس من عادة العرب أن يدعوا على المحبوبة التي ترحل بالهلاك، من عاداتهم التوجع على هذا الرحيل، والبكاء على الأطلال، ووصف المحبوبة، لكن الأعشى لم ينتهج هذا النهج في هذه القصيدة، هو قصد فقط أن المطر استمر في النهار والليل وهو يتمنى زواله.

وهناك دليل آخر على كون "سُمَيَّة" ربة المطر، وذلك في البيت الرابع، إذ ينتقل من الحديث عن سُمَيَّة الغاضبة نقلة مفاجئة للحديث عن الغيمة الباكرا التي سببت إزهار الأرض. أما إذ اعتبرنا أن "سُمَيَّة" هي ربة المطر من أول البيت في الأبيات السابقة، فستخف مفاجأتنا ويكون البيت الرابع نتيجة لعاصفة كانت قوية خلال النهار والليل كانت ربة المطر قد أعدتها على الأرض.

(مجزوء الكامل)

قالت سُمَيَّة، من مدح ت؟ فقلْتُ: مسروق بن وائل
غُدِّي لغيري أشهراً، إني لذي خَيْرِ المقاول

40 - إحسان الديك، صدى الأسطورة والآخر في الشعر الجاهلي، ص 14.

41 - إحسان الديك، م، ن، ص 13.

42 - الأعشى، الديوان، ص 27. غانية: الجارية الحسناء التي استغنت عن الزينة.

43 - يُنظر: محمد محمد حسين، م، ن، ص 26.

44 - الأعشى، الديوان ص 339. المقول: جمع قِيل وهو لقب لرؤساء حمير وأشرافهم.

تتساءل " سُمَيَّة " من مدح الأعشى؟ إذ كان قد مدح مسروق بن وائل. ثم يقول الأعشى إنّه سيقم عنده أشهرًا، فهو مسروق عند مسروق ومستمتع بحديثه⁴⁵.

لعلّ متأمل البيتين السابقين لا يشكّ في أنّ " سُمَيَّة " هي امرأة تسأل الأعشى سؤالًا، وخاصة أنّ الأعشى يلي هذين البيتين بثلاثة أبيات يصف فيها كرم مسروق بن وائل الممدوح في القصيدة، وكيف كان الناس يجتمعون حوله قبل الشروق حتّى إذا رآوه صمتوا من هيبة تاجه الذي يضعه على رأسه. لكن، وتبقى دائمًا كلمة لكن، هو يقطع هذه الصورة الجميلة بهذه الأبيات⁴⁶:

أضحى بعانة زاجرًا فيه الغنّاء من المساييل
خشي الصّراري صولة منه فعادوا بالكواثيل
فترى النّبيط عشية، راوي المزارع، بالحوافيل
يومًا بأجود نائلًا مالخضرمي أخي الفواضل

هو دون شكّ يتحدّث عن نهر الفرات في العراق الذي كان ممتلئًا من الزّيد وأوراق الأشجار وغصونها، وقد خشي الملاحون قسوته فلجأوا إلى مؤخّرة السفينة، وإنّ قومًا اسمهم الفرات إذ إنهم يعيشون على ضفة أحد روافده، ذلك النّهر الأجود من الحضرمي الكريم.

من اللّافت للنّظر أنّ محمّد محمّد حسين محقّق الديوان، قال في هامش شرح مفردات القصيدة، "بين البيت الخامس والسادس بيت ساقط لا يتمّ المعنى"، والبيت الخامس هو البيت السابق لهذه الأبيات. وما أنا في صدد الوصول إليه هو أنّ هذه الأبيات هي دليل على أنّ " سُمَيَّة " هي رمز لربة المطر وليست امرأة، إذ لماذا يقطع مدحه لابن وائل بهذه الأبيات ثمّ يعود إلى المدح بعدها. لعلنا نتساءل لماذا يقطع مدح ملك حضرمي مثل مسروق بن وائل، بأنّ يتكلّم عن الفرات وسطوته؟ إنّ في ذلك سرًا لا يكشفه سوى البيت التاسع الذي يقول فيه إنّ الحضرمي أي الممدوح في القصيدة هو أكرم من نهر الفرات.

يومًا بأجود نائلًا مالخضرمي أخي الفواضل

المهمّ في الأمر أنّ الفرات كان زاجرًا بالمياه، كما كان هائجًا، ممّ؟ من " سُمَيَّة " إذ كانت تمرّ عاصفة من فوقه، والدليل على ذلك البيت الثّاني من هذه الأبيات، حين تكلم عن الملاحين الذين لجأوا إلى مؤخّرة السفينة من جرّاء هيجان الفرات بسبب العاصفة. فهو إذن ذكر " سُمَيَّة " في بداية القصيدة تمهيدًا للحديث عن نهر الفرات والعاصفة والخصب الكامن على ضفافه، وهو بذلك يكون قد خلق صورتين مختلفتين في قصيدة الأولى صورة " سُمَيَّة " والعاصفة على نهر الفرات، والثّانية صورة الممدوح الملك الكريم القائد، ثمّ جمع بين هاتين الصّورتين بذكر وجه الشّبه بينهما وهو الخصب في النّهر والكرم في الممدوح.

وهكذا لنا أن نتصور أنّ الجامع بين هاتين الصّورتين هو الكرم في ذلك. ما يهمنّا هنا أنّ " سُمَيَّة " سبب الخصب في نهر الفرات، هي ليست اسمًا لامرأة بعينها، وهي ليست المحبوبة، ومما يؤكّد ذلك أيضًا أنّ الأعشى لم يذكر صفاتها الجسدية كما جرت العادة عند العرب، لا في هذه القصيدة ولا في القصائد السّابقة الحاوية اسم " سُمَيَّة "، وأنا أرجح أنّ ذلك احترامًا لمشاعر من كانوا يؤمنون بهذه الآلهة، فالشّاعر كان مسيحيّ المذهب، لكنّه لا يستطيع أن يصف جمال ربة وصفاً حسياً لما في ذلك من إهانة للذين يؤمنون بها، فهو لا يستطيع وصف وجهها، وشعرها، وأسنانها، وعينيها، وقدها، فاكتفى بذكر اسمها وتصوير أعمالها.

⁴⁵ - يُنظر: محمّد محمّد حسين، م، ن، ص 338.

⁴⁶ - المساييل: جمع مسيل، ومسيل الماء موضع سيله. عانة: بلد مشهور بين الرّقة وهي مشرفة على الفرات. زاجرًا: ممتلئًا. الغنّاء: الزّيد وما حمل السّيل من أوراق الأشجار الصّراري: الملاحون جمع صار. صولته: سطوته وبطشه. عاد: لجأ. كوثل: السفينة مؤخّرها. النّبيط: جبل من العجم كانوا ينزلون البطائح بين العراقيين، سمّوا بذلك لكثرة النّبط عندهم وهو الماء. الحوافل جمع حافل. يقصد بها روافد النّهر وفروعه الحافلة بالماء أي ممتلئة. النائلة: العطاء. الحضرمي: نسبة إلى حضرموت بن قحطان بن عابر قوم الممدوح. الفواضل: التّعظيم: جمع فاضلة.

المبحث السادس: الدلالة الرمزية لـ "غفارة" في شعره:

أولاً: المعنى اللغوي لـ "غفارة" في المعاجم:

يرجع اسم "غفارة" إلى الجذر غفر الذي يعنى ظاهر التراب⁴⁷، ويُصْرَحُ الهرويُّ أَنَّ الأصل اللغويَّ لاسم "غفارة" هو نوع من الشجر اسمه "العفار"، فنكون "غفارة" المفرد منه، إذ قال: "سميت غفارة بالعفار من الشجر الواحدة غفارة. وغُفِرَ من أسماء الرجال"⁴⁸.

وقد حدّد ابن منظور نوع هذا الشجر حين قال إنَّ العفار هو الشجر الذي تُستعمل أغصانه لإشعال النار، وهو أجود أنواع الشجر لذلك⁴⁹.

أما الفيروز آبادي فقد قال إنَّ العفار هو بذرة النخل، وهو شجر يُتخذ من العود لإشعال النار، وهو عرب بين مكة والطائف⁵⁰، وصرح الزبيدي إلى جانب ذلك أن غفارة بفتح العين هي امرأة سُميت باسم الشجر⁵¹.

وهكذا نستنتج أن اسم "غفارة" يعني الشجر الذي تُستخدم عيدانه في إشعال النار، وهو مفرد "العفار" اسم الشجرة المذكورة، وأن عيدانه من أفضل العيدان لإشعال النار.

ثانياً: الدراسة الرمزية لـ "غفارة" في شعره:

استخدم الأعشى اسم "غفارة" مرتين، كانت المرة الثانية بصيغة التصغير فجاء الاسم على صيغة "غُفيرة"، وقد جاء الاسم في المَرتين يرمز إلى الشمس، تكوّنت القصيدة الأولى من سبعين بيتاً، نظمها الشاعر في هجاء شيبان بن شهاب الجحدي، تغنى في مُقدّمها بـ"غفارة"، وبذكرات شبايه، ثم يبدأ بهجاء خصمه، حتّى نهاية القصيدة.

أما القصيدة الثانية التي استخدم فيها اسم "غفارة" مُصغراً، فقد كانت قصيدة قصيرة نسبياً، جاءت في خمسة وعشرين بيتاً، ابتدأها بالحديث عن "غُفيرة" في أربعة أبيات، ثم انتقل لهجاء غلقة بن علاثة، حتّى آخر القصيدة.

قال الأعشى⁵²:

(مجزوء الكامل)

يا جارتِي، ما كُنْتُ جاره	بأنت لِتُحزُّننا غفـاره
تُرْضِيكَ مِنْ دَلِّ وَمِـنْ	حُسْنِ، مَخالطُهُ غـاره
بَئِضِـاءِ ضَحْـوْئِها وَصَفْ	راءُ العَشِيَّةِ كالعـاره
وَـسَبْـتُكَ حَـيْنَ تَبَسَّـمَتْ	بِـيْنِ الأريكةِ، والسـاره
بِقَـوامِها الحَسَنِ الَّذِي	جَمَعَ المَـدَادَةَ والجـاره
كَمِئَلِ النَّشْـوانِ يَرِ	فُلٌ فِي البَـقيرةِ، والإزاره
وَبجيدِ مُغـزلةِ إلى	وَجِهِ تُزِينُهُ النَّضـاره

47 - ينظر: الفارابي، الصحاح، مادة عفر.

48 - الهروي، تهذيب اللغة، مادة عفر.

49 - ابن منظور، لسان العرب، مادة عفر.

50 - الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة عفر.

51 - ينظر: الزبيدي، تاج العروس، مادة عفر.

52 - الأعشى، الديوان، ص 153. الغرارة: التصابي والغفلة وحداثة السن. صفرا العشيّة؛ لأنها تتزيّن وتطلي جسمها بالزعران الطيب. العرارة: شجر له نور أصفر قدر شبر. الأريكة: سرير منجد مزين في قبة أو بيت. جهر: مراعه بجماله وهيئته. البقيرة: ثوب يشقّ فيلبس بلا أكمام. الأزرار: الملحفة وكل ما ستر. مغزلة: معها غزال. أي غزالة ترعى ولدها. فهو أجمل لها وأظهر لحنانها ووداعتها. النصار: الجمال. المها: البلور. ترف: تبرق. غرب كل شيء: أوله وحده. المتيم: الذاهب العقل. ذرى الشيء: أعاليه. منور: أخرج النور أو الزهر. الأفحوان: نبت طيب الرائحة حواليه ورق أبيض ووسطه أصفر. تسامق: علا وارتفع. قرارة الماء: مستقره. الكفل: المؤخرة. الوثارة: كثرة اللحم والطرواة. الجبارة: سوار غريض. إزور: عدل وانحرف.

ومها ترف غروب،
 كذرى منور أقحوا
 وغدائر سود على
 وأرتك كفا في الخضا
 وإذا تنازعت الحدي
 من سرك المكتوم تن
 يشفي المتيّم ذا الحرارة
 ن قد تسامق في قراره
 كقل تزيئه السواره
 ب، وساعدا مثل الجبازه
 ت ننت وفي النفس ازوراره
 أى عن هوك فلا ثماره

ينادي جارتته، ويقول لها لم تكن جارة مما سبب له حزنا. ويسر بها بما لها من دلال يخالطه صغر سنّها. يقول تكون بيضاء في النهار، ويكون وجهها مصفرا في الليل كأنها نبات العرارة الأصفر اللون، إذ تدهنه بالزعران. وهي تسلب النفس حين تتبسم بين السرير والستارة. لها قوام حسن يجمع بين الطول وحسن القد والمنظر. تميل كالسكران ترتدي ثوبا دون أكمام، وترتدي فوقه ثوبا واسعا فضفاضا. يشبهه جيدها بالغزال، ويقول إن وجهها يزينه النضارة. ويصف الأعشى أسنان المحبوبة ويشبها بالبلور، ويقول إنها تلمع من كثرة الريق، هذا الريق يشفي المتيم الذي ألهمه الحب. كما يشبه أسنانها بنوار الأفحوان الذي نشرته الريح، وقد ارتفع في روضة، وإن ضفائرها سوداء ناعمة تنساب على عنقها، كفاها مخضب، وهي ترتدي في ساعدها سوارا غريضا. وأثناء الحديث معها تنتهي، فتنتهي النفس معها. يقول إنها تتعد عن محبتها دون سبب معلوم⁵³.

وظفت الأعشى اسم "غفارة" وألبسه بعض صفات امرأة جميلة غير أن بعض المواطنين في أبياته فضحت قصده، ليضحي اسم "غفارة" رمزاً للشمس، وإني أستند في ذلك إلى عدة أدلة أولها مطلع القصيدة:

يا جارتتي، ما كنت جاره بانث لتحزنا غفارة

فإننا إذا قرأنا صدر البيت نقع في اللبس والتشويش، فكيف ينادي الشاعر "غفارة" ويقول إنها جارتته، ثم يتراجع ويقول إنها لم تكن جارة، فكيف يستوي أن يكون المرء جارا ثم يقول إنه لم يكن جارا، إلا إذا كانت "غفارة" هي الشمس التي نشعر أحيانا أنها قريبة منا عندما نشعر بحرارتها ونستمتع بضئائها، لكنها في الحقيقة لم تكن أبدا قريبة. والدليل الثاني الذي يدعم ما أستند إليه هو البيت الثالث حين قال:

بئضاء ضحوتها وصف راء العشية كالعراره

إن هذا البيت من أقوى الأدلة على ما أذهب إليه، إذ إن الشمس في النهار تبدو بيضاء، أما عند الغروب فتظهر صفراء اللون كلون نبات العرارة ذي اللون الشبيه بلون الشمس عند المغيب إذ هو نبات في أعلاه زهر أصفر وأحيانا يتخلل هذا الصفار لون برتقالي، وأنا أرى أنه عندما استخدم الأعشى لفظة "العرارة" لم يقصد فقط اللون الأصفر الذي هو لون الشمس، بل أيضا قصد أن شكل زهر هذا النبات هو مشابه لشكل الشمس، فهذه صورة لون وهيئة، تؤكد أن "غفارة" الجميلة ما هي إلا رمز للشمس. ثالث هذه الأدلة قول الأعشى في البيت السادس عشر:

وثائب أحيانا فتط مع ثم تدركها العرارة⁵⁴

إذ يقول هنا أن "غفارة" تأتي وتذهب فهي غير مستقرة، وهذه صورة حقيقية للشمس إذ إنها تُرسل أشعتها فتعطي الأمل والرجاء، ثم تتقطع هذه الأشعة، وهذا يحدث في فصل الربيع والخريف، مما يدلنا على فصل كتابة القصيدة. كل ذلك يقودنا إلى التساؤل لماذا اختار اسم "غفارة" ليرمز به إلى الشمس؟ الأصل اللغوي يكشف لنا السر، إذ إن الغفارة هي الشجرة التي تُستخدم عيدانها في إشعال النار، وإشعال النار للحصول على الحرارة هو قاسم مشترك مع الشمس المصدر الرئيس

⁵³ - يُنظر، محمد محمد حسين، الأعشى، ص 152-154.

⁵⁴ - تثيب: تعاود. غازت الناقة غرازا: نقص لبنها.

للحرارة، ويبدو أنّ الشاعر كان يشعر بالبرودة إذ في فصل الشتاء والخريف يكون الجوّ مائلاً للبرودة، وأنا أرجح أن يكون الفصل فصل الخريف لأنه أكثر برودة من فصل الربيع مما يوئد حاجة إلى الشعور بدفء الشمس أو بحرارة النار المشتعلة في أغصان شجر الغفارة، فهو يقول مُشيراً إلى هذه الحرارة في البيت الثامن أو العاشر (البيت الثامن والتاسع غير مكتملين في الديوان)⁵⁵:

ومَهَّما تَرْفُ غُرُوبُهُ، يَشْفِي الْمُتَيْمَ ذا الحَرارة

وقال الأعشى في القصيدة الثانية⁵⁶:

(الطويل)

لعمري لئن أمسى من الحي شاخصاً، لقد نال خيصة من عُفيرة خائصاً
إذا جُرِّدت يوماً حسبت خميصاً، عليها، وجريالاً، يضيء دلامصاً
تقمّرها شيخُ عشاء، فأصبحت فضاعية تأتي الكواهن ناشصاً
فأقصدها سهمي وقد كان قلبها لأمثالها من نسوة الحي قارصاً

يقول إن وقف الأعشى ثابتاً في الحي، لكنّه لم ينل من عُفيرة إلا قليلاً. ويقول إذا جُرِّدت من ملابسها السوداء كان جسمها كالذهب في لمعانه. تزوّجها شيخٌ من فضاعة ليلاً، فأصبحت فضاعية تأتي إلى الكاهن وقد كرهت زوّجها، قد صوّب سهمه تجاهها فأصابها كما أصاب نساء كُثراً قبلها.

قد يستغل على الباحث معرفة الرمز في الأبيات السابقة، إذ لا يُمكننا اكتشاف هذا الرمز إلا إذا اعتبرنا أنّ اسم "عُفيرة" هو تصغير لاسم "غفارة"، وأنّ الدلالة الرمزية للاسمين هي واحدة، ألا وهي الشمس، مع تحديد زمن في هذه القصيدة بحيث يكون اسم "عُفيرة" رمزاً للشمس في وقت يُسمى بجُنح الليل وهو الوقت بين غروب الشمس وأول الليل، فهو في اللسان وتاج العروس أول الليل⁵⁷. وإنّ هناك ثلاثة براهين أستند إليها، أولها قوله في البيت الأول:

لعمري لئن أمسى من الحي شاخصاً، لقد نال خيصة من عُفيرة خائصاً

نلاحظ في البيت أنّ الشاعر استخدم فعل "أمسى" الذي يعني الدخول في وقت المساء، وأنا أرى أنّه لم يستخدم هذا الفعل عبثاً، فهو يريد أن يقول إنّه وقف مساءً أمام "عُفيرة" أو الشمس ولكنّه لم يحصل منها إلا على القليل. لماذا؟ لأنّها كانت تغرب، فلم يَستطع أن يرى منها إلا القليل، إذ بدأ الظلام بالحلول، وانصرم ضوء النهار بما فيه من ضوء الشمس ودفئها.

أما الدليل الثاني فيمكن جلياً في أبهى صورته في البيت الثاني:

إذا جُرِّدت يوماً حسبت خميصاً، عليها، وجريالاً، يضيء دلامصاً

إذ إنّ الصورة هنا صورة لونية، صورة شيء أسود يُعطي شيئاً أصفر لامعاً، وما هذا - في نظري - إلا صورة الليل الذي ينشر ظلمته قليلاً قليلاً، بحيث لا يظهر من الشمس إلا قليلاً ولا يكون من نورها إلا اليسير، فهي لحظة دقيقة إذن، تلك التي كان الشاعر أمامها، يراها، فيتأثر بها، ثم يُصوّرها بأسلوب فائق الجمال والشاعرية. أما البرهان الثالث فيمكن في البيت الثالث، حين قال:

تقمّرها شيخُ عشاء، فأصبحت فضاعية تأتي الكواهن ناشصاً

55 - ترف: تُبرق. غروب: أول الشيء وحده.

56 - الأعشى، الديوان، ص 149. الخيص: القليل، والخائص مثله. توكيد له. جردت: نزعت عنها ثيابها فأصبحت عارية. الخميص: كساء أسود مرتب مخطّط بخطين. الجريال: الذهب. دلامص: لامع. تقمر: المرأة تزوّجها. نشصت المرأة على زوجها: كرهته وملت صحبته. أقصدها السهم: أصابه فلم يُخطئه.

57 - يُنظر: ابن منظور، اللسان، مادة جنح. الزبيدي، تاج العروس، مادة جنح.

قد نتساءل هنا لماذا يتروّج هذا الشيخ الجليل هذه الحساء التي تسمى " عُفَيْرَة " عشاء؟ ولماذا قال الشاعر عشاءً وليس ليلاً؟ إذ إنّنا نستطيع أن نتوصل إلى الإجابة إذا عرفنا أنّ العشاء هو من زوال الشمس إلى طلوع الفجر، ونحن نستطيع أن نتخيل اللحظة التي يقبل فيها الليل وتأخذ الشمس فيه بالاختفاء، إذ إنّ الشاعر شبه هذا بالزواج بين شيخ جليل وحساء مضيئة في وقت العشاء أي عند زوال هذه الشمس وهو من بعد ميلان الشمس إلى الغروب. لتكون " عُفَيْرَة " التي تزوجت الشيخ ما هي إلا الشمس التي غربت في حضن الظلام.

وعليه أنا أرى أننا أمام احتمالين جائزين في إقرار المعنى الأصلي لاسم " عُفَيْرَة "، إمّا أن نذهب إلى أنّ اسم " عُفَيْرَة " ما هو إلا تصغير اسم عُفَاة، والدليل أنّ الاسمين يحملان الدلالة الرمزية نفسها، ألا وهي الشمس، وأنّ هذا التصغير لم يأت عبثاً، إذ إنّ الشمس عند الغروب يخفتي قسم منها، وكلما مضت في الغروب يقل حجمها، وجاء استخدام صيغة التصغير مناسب لهيئة الشمس عند الغروب.

أمّا الاحتمال الثاني فهو أن يكون المعنى الأصلي لاسم " عُفَيْرَة " هو البياض غير الناصع المائل إلى الحمرة، وهو أيضاً يطابق الدلالة الرمزية للاسم، فإذا أنعمنا النظر جيداً في معنى الاسم نجد مطابقتاً للشمس، إذ تكون الشمس بضاء إذا كانت في وضوح النهار، تكون بضاء متوهجة وكلما اقترب موعد الغروب تميل إلى الحمرة أكثر. أمّا رأيي في الموضوع فأنا أميل إلى الرأي الأول.

المبحث السابع: الدلالة الرمزية لـ " قُتَيْلَة " في شعره:

أولاً: المعنى اللغوي لـ " قُتَيْلَة " في المعاجم:

يعود اسم " قُتَيْلَة " إلى جذر قَتَلَ، الذي يعني الإمامة بضرب أو حَجْر أو سَم أو عَلة، فقد قال الهروي: " قَالَ اللَّيْثُ: الْقَتْلُ مَعْرُوفٌ، يُقَالُ: قَتَلَهُ: إِذَا مَاتَهُ بِضَرْبٍ أَوْ حَجْرٍ أَوْ سَمٍ أَوْ عَلة. وَالْمَنِيَّةُ قَاتِلَةٌ"⁵⁸. وقد وافقه ابن منظور في ذلك⁵⁹.

غير أنّي لا أظنّ أنّ اسم " قُتَيْلَة " يحمل معنى الجذر، إذ صيغة الاسم صيغة تصغير، والتصغير لا يكون في الأفعال، ممّا يعني أنّ اسم " قُتَيْلَة " ليس تصغير قَتَلَ، أو حتّى تصغير قَتْلَ، فالمصادر لا تُصغّر، لذا أرى أنّ أصل اسم " قُتَيْلَة " هو قَتَالَ الَّذِي يعني النفس وبقية الجسم حتّى ربط هذا المعنى بالناقة فقالوا ناقة ذات قتال أي الوثيقة، عرّف ابن منظور قتال على أنّه الجسم واللحم، ذاكرًا أنّ قتال الناقة أي شحمها ولحمها⁶⁰.

وأضاف الفيروز آبادي إلى ما سبق أنّ قتال تعني أيضاً القوة، إذ قال: " والقتال، كسحاب: النفس، وبقية الجسم، والقوة."⁶¹ وقد قال الزبيدي إنّ اسم "قتلة" يمكن أن يُقال فيه " قُتَيْلَة " جاعلاً أصل اسم " قُتَيْلَة " قتلة الذي هو اسم المرّة من الفعل قَتَلَ. "وقُتِلَتْ بنتُ عبدِ العزّي أمّ أسماء ابنة أبي بكرِ الصّديق، ربّما قيلَ فيها قُتَيْلَة، مثل جُهينة"⁶².

إنّ اسم " قُتَيْلَة " من أكثر الأسماء التي شغل أصلها اللغوي تفكيرني، خاصّة أنّ الزبيدي قال إنّ أصلها "قتلة" اسم المرّة من الفعل قَتَلَ، وأنا أرى إلى جانب ذلك قد يكون معناها الأصلي هو قتال، فمثلما نقول سعاد سعيدة، نستطيع أن نقول قتال قُتَيْلَة، وبهذا يصبح معنى قُتَيْلَة ذات الشحم واللحم أي المكتنزة، وسنرى أنّ الأعشى وصف " قُتَيْلَة " بصفة الاكتناز في أكثر من موضع، ممّا يدعم أنّ يكون ذلك أصلها اللغوي.

ثانياً: الدراسة الرمزية لـ " قُتَيْلَة " في شعره:

وظّف الأعشى اسم "قُتَيْلَة" تسع مرّات، وبذلك تترنّع على رأس أسماء النساء من حيث كثرة الاستخدام، وكانت في المرّات التسعة ترمز إلى ناقة الشاعر العزيرة على قلبه، وقد قبلت القصيد الأولى في مدح قيس بن معد يكرب، وكانت في ثمانية عشر بيتاً،

58 - الهروي، تهذيب اللغة، مادة قتل.

59 - يُنظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة قتل.

60 - ينظر: ابن منظور، م.س، مادة قتل.

61 - الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة قتل.

62 - الزبيدي، تاج العروس، مادة قتل.

يستهلها في الحديث عن " قُتَيْلَة " وهجرها. ثم يَصِفُ النَّاقَةَ وَالصَّحْرَاءَ، ثُمَّ يَمْضِي فِي مَدْحِ الْمَمْدُوحِ، وَيَخْتِمُ الْقَصِيدَةَ فِي وَصْفِ الْفَرَسِ.

أما القصيدة الثانية فقد نُظِمَتْ "كسرى حين أراد منهم رهائن، لما أغار الحارث بن ولة على بعض السواد"⁶³، وقد جاءت في اثنين وأربعين بيتاً، له في مقدمتها حديث عن " قُتَيْلَة "، ثم ينتقل للحديث عن الصحراء، ثم يوجّه خطاباً لكسرى، وبعد ذلك يُهاجم قبيلة " إِيَادَ"، ويختتمها بتهديد كسرى.

وقد نظم القصيدة الثالثة في " قُتَيْلَة " تخلّها حديث قصير عن وصف الرحلة ووصف النور، وجاءت في اثنين وأربعين بيتاً. أما القصيدة الرابعة، فقد نظمتها في "هجا علقمة بن علاثة، وفي مدح عامر بن الطفيل في المنافرة التي جرت بينهما"⁶⁴. يستهلها في حديث عن " قُتَيْلَة "، ثم يعود إلى الماضي ليصوّر الديار في الماضي، ثم يعود إلى الغزل، ومن ثم مهاجمة علقمة، ثم يختم القصيدة في وصف الصحراء ورحلاته فيها. وقد جاءت في ستين بيتاً.

ننتقل الآن إلى القصيدة الخامسة التي نظمها الشاعر في الفخر بقومه، وقد جاءت في ثلاثة وخمسين بيتاً، يبدأها بالغزل بـ " قُتَيْلَة "، ثم ينتقل إلى وصف الصحراء، ثم يخلص إلى الفخر بقومه. وأما القصيدة السادسة، فقد كانت قصيدة غزلية، وهي مكونة من ثلاثة وأربعين بيتاً.

ووصولاً إلى القصيدة السابعة، فقد نظمها الشاعر في اثنين وثلاثين بيتاً، وكان موضوع معظمها الغزل واللهو، إلا أنه وصف الصحراء بأبيات قليلة، ثم ختمها بمخاطبة أولاد عمومته بني عجل بن لحيم بأبيات قليلة أيضاً.

أما القصيدة الثامنة فقد قيلت في مدح إياس بن قبيصة الطائي، وقال محقق الديوان إنها قيلت في مدح قيس بن معد يكرب أيضاً، وهي مكونة من ثمانية وثلاثين بيتاً. بدأها بذكر " قُتَيْلَة "، ثم مضى في وصف الخمر، ثم انتقل إلى الافتخار بجراته في اقتحام الصحراء، ثم يورد قصة ثور، وبعد ذلك يعود إلى ناقته التي تحمّلت المشاق في طريقها للممدوح، وهكذا يخلص للمدح.

وأخيراً وليس آخراً، تأتي بذكر القصيدة التاسعة والتي قيلت في مدح إياس بن قبيصة الطائي، التي جاءت في سبعة وثلاثين بيتاً. يتحدث فيها عن "تيا" فـ "قُتَيْلَة"، ثم ينتقل إلى ذكريات شبابه في الصحراء بما في ذلك من وصف للناقاة، ومن وصف للخمر، ثم يختم القصيدة بالمدح.

قال الأعشى⁶⁵:

(الخفيف)

فَاضَ مَاءُ الشُّؤُونِ فَيُضِ الغُرُوبِ	مِنَ دِيَارِ بِالْهَضْبِ، هَضْبِ القُلَيْبِ
دِي، وَكَانَتْ لِأَوَعِدِ غَيْرِ كَذُوبِ	أَخْلَفْتَنِي بِهِ قُتَيْلَةُ مِيعَادِ
أَمْ طُقُلٍ بِالْجَوْ غَيْرِ رَبِيبِ	ظَبِيَّةٌ مِنْ ظِبَاءِ "بَطْنِ خُسَافِ"،
فِي قَوْلِ الوُشَاةِ وَالتَّخْيِيبِ	كُنْتُ أَوْصَيْتَهَا بِأَنْ لَا تُطِيعِي

ما سبق هو مقطع من قصيدة يمدح فيها الأعشى قيس بن معد يكرب، يقول فيه إن دموعه فاضت فيض ماء المنسكب من الدلاء أثناء وجوده على جبل " القليب ". إذ أخلفت " قُتَيْلَة " ميعادها، وقد كانت صادقة في مواعيدها. يشبه الأعشى " قُتَيْلَة " بظبية وادي " خُصَافِ"، وهي أم طفل من زوجها الأول ترعى في أرض منخفضة، ويقول لها ألا تُطِيعِ فِيهِ قَوْلِ الوُشَاةِ⁶⁶.

قال محمد محمد حسين قبل البدء في شرح قصيدة احتوت اسم " قُتَيْلَة ": "يبدأ الأعشى قصيدته بغزل رقيق يحنّ فيه إلى صاحبه (قتلة) وهي من أحب صواحبه إليه وأشهرهن في شعره، يُسمّيها تازة (قتلة) ويدلّلها تازة. فيسميها (قُتَيْلَة) أو (قتل). وقد رُعم

⁶³ - محمد محمد حسين، الديوان، ص 227.

⁶⁴ - محمد محمد حسين، م.ن، ص 139.

⁶⁵ - الأعشى، الديوان، ص 333. هضب القليب: جبل في ديار عامر. الشؤون: جمع شأن وهو مجرى الدمع. بطن خُصَافِ: بركة بين بالس وحلب. الجو: ما انخفض من الأرض. الربيب: ابن امرأة الرجل من غيره. التخييب: الغش والخداع.

⁶⁶ - يُنظر: محمد محمد حسين، الديوان، ص 333.

وأرى العَواني حين شَبَّت هَجَرَنِي
قالت قُتَيْلَةُ ما لِحَسَمِكَ سَـ_____أَيُّنَا،
أَنْ لا أَكُون لِهِنَّ مِثْلِي أَمْــــ_____رِد
وأرى ثِيابَكَ بِأَلِيَّاتِ هُمَّــــ_____دا
أَنْتَ ذا عَوْزٍ وَمُنْتَظَرٍ غَمــــ_____دًا

يقول الشاعر لقد قصر في أن يترود الحب من " قُتَيْلَةُ"، فمضى وأخلف الميعاد معها. ومضى لانشغالاته حتّى صار حبها بالياً، وكان يظنّ أنّه لن يقلّ عطاؤه لها، وقد هجرته الفتيات عندما شاب وأصبح شعره مختلطاً سواده مع بياضه. ثم تتساءل " قُتَيْلَةُ " " موبخة الأعشى أن لماذا أصبح جسمه ضعيفاً؟ وثيابه أصبحت مُقطّعة بالية؟ وتوبّخه أيضاً قائلة قد أدلّ نفسه لمحبيبته، وهو لا حاجة له بها⁷³.

ونلاحظ في المقطع الأخير من الأبيات السابقة أنّ " قُتَيْلَةُ " توبّخ الشاعر عندما رأت آثار الهزل بادية على جسمه قائلة إنّ أدلّ جسمه بعد الكرامة " لها"، فإنّ لفظة " لها" تدلّ على أنّ هناك امرأتين في القصيدة، " قُتَيْلَةُ" والمحبوبة التي توبّخ الشاعر. فبات من الجلي أنّ " قُتَيْلَةُ " ليست المحبوبة؛ لأنّ الأعشى لم يذلّ نفسه لـ " قُتَيْلَةُ " بل " لها" أي للأخرى، ممّا يؤكد أنّ المحبوبة ليست " قُتَيْلَةُ"، ممّا يدفعنا إلى أن نتساءل من هي " قُتَيْلَةُ " إذن؟

للإجابة عن هذا السؤال، ينبغي أن نعمل مُخيلتنا للوصول إلى الحقيقة، تلك المُخيلة ستصل إلى أنّ " قُتَيْلَةُ " ليست امرأة، إذ سنرى لاحقاً في هذا المبحث أنّ " قُتَيْلَةُ " هي رمز لناقّة الشاعر، وأنّه هنا يُصوّر ناقته بطريقة (كريكنتورية) مُضحكة وغريبة في الوقت نفسه، إذ تصوير الحيوان تصويراً ناطقاً هو نهجٌ وأسلوبٌ غير مألوف في الشعر العربي في ذلك الوقت، وهكذا فقد صور الأعشى الحيوان بطريقة ناطقة قبل إبداع "كليلة ودمنة" بقرون، فها هو يُصوّر الناقّة حيواناً يُوبّخه كالصديق الذي يُوبّخ صاحبه خوفاً عليه جاهداً أن يردعه عمّا يفعله، والعربي كان يحدث خيله ونياقه ويحدو لها، كما قال لي الدكتور مشهور الحبازي.

وقال الشاعر في القصيدة الثالثة⁷⁴:

أَلا يا قُتْلُ قَدْ خَلَقَ الْجَدِيدُ
وقد صادت فؤادك إذ رمّته،
لكن لا يصيد إذا رماها،
علاقة عاشقٍ، ومطال شوقٍ،
ألا تقني حياءك، أو تناهي
أريت القوم نارك لم أغمض
فلم أر مثل موقدها، ولكن
أضاعت أحور العينين طفلاً،
ووجهها كالفِتاق، ومُسبب كراً
وتبسم عن مها شيم غريّ،
فمثلك قد لهوت بها وأرض

وحُبُّك ما يَمْحُ وما يَبِيدُ
فلو أنّ أمراً ذنباً يصيدُ
ولا تصطاد غانيةً كنودُ
ولم يغلقكم رجلاً سيدي
بُعاءك مثل ما يَبْكُ سي الوليدُ
بواقصةٍ ومَشْرُوبنا زورِدُ
لأية نظرةٍ رَهَر الوَقْدُ
يُكدس في ترائب القريدُ
على مثل الأجيين، وهنّ سودُ
إذا يُعطى المُقْبِل يسـ_____تزيدُ
مهامية، لا يقود بها المُجـ_____يدُ⁷⁵

⁷³ - يُنظر : محمد محمد حسين، م.ن، ص 226- 228.

⁷⁴ - الأعشى، الديوان، ص 321. الذنف: من لازمه المرض وحالفه السقم. الغانية: الجميلة التي استغنت بجمالها عن الزينة. كنود: الذي يعد السيئات وينسى الحسنات. واقصة: ماء لبني كعب. وموضع بطريق الكوفة دون مرخ. وموضع باليمامة. زرود: موضع قرب الكوفة في طريق الحجّ. الترائب: عظام الصدر. الفريد: الذرّ المنظوم والمفصل بغيره من كريم الأحجار. الفتاق: أصل الليف الأبيض، المسبكر: المسترسل. اللجين: الفضة، ويقصد رقيبتها. شيم: بارد. غري: الحسن من كل شيء والبناء الجيد.

⁷⁵ - الأعشى، م.س، ص 323 - 327. مهامه: جمع مهمه، وهي الصحراء. المجيد: (اسم فاعل) من أجاد الرجل إذا كان ذا دابة جواد وفرس جواد. ناقّة سُرح: سريعة منبعثة سهلة السير. كِناز: ضخمة. الرّعن: أنف الجبل. الدّعلبة: الناقّة السريعة. القصيد:

قَطَعْتُ وَصَاحِبِي سُرْحُ كِنَازٍ، كَزُكْنِ الرِّعْنِ، ذَعْلِبَةُ، قَصَصِيْدُ
فَإِنَّكَ لَوْ سَأَلْتَ "فُتَيْلَةَ" عَنَّا، إِذَا صَفَحْتَ عَنِ الْعَانِي الْخُـ
تَنِيهِ وَقَدْ أَحَالَ الْقِدُّ فِيهِهِ وَشَفَّ فَوَاؤُهُ وَجَعَّ شَشِيْدُ

يخاطب الأعشى " فُتَيْلَةَ " قائلاً لها إِنَّ الحياءَ تَتَجَدَّدُ، وَحَبَّهَا لَا يُمَحَى مِنْ قَلْبِهِ. وَأَنَّ الدُّنْيَا صَادَتْ قَلْبَهَا، وَيَتَمَنَّى أَنْ يَسْتَطِيعَ العاشقُ صيدَ قَلْبِهَا. لَكِنْ أَحَدًا لَا يَصِيْدُهَا إِذَا حَاطَ صَيْدَهَا إِذْ إِنَّ الفَتَاةَ الحسنةَ الجاحدةَ لَا تُصْطَادُ. ثُمَّ يَقُولُ: يَا فَتَاةَ العَاشِقِ إِنَّ الَّذِي يَعلِقُ بِهَا غَيْرَ سَعِيدٍ. ثُمَّ يَخاطِبُ الأعشى نفسه ويقول أَلَا تَسْتَحِي وَتَخْجَلُ مِنْ نَفْسِكَ، فَبِكَأُوكِ بِسَبَبِهَا كَالطِّفْلِ الصَّغِيرِ. وَيَقُولُ أَيْضًا إِنَّهُ سَهرَ اللَّيْلِ كُلَّهُ حَتَّى رَأَى نَارَهُ مِنْ بـ"واقصة" مِنْ هُوَ مَقِيمٌ بـ"زورد". وَهُوَ لَمْ يَرَ مِثْلَ نَارِهَا، وَإِنَّ هَذِهِ النَّارَ تَكشِفُ عَن شَيْءٍ. وَقَدْ أَضَاءَتِ النَّارُ حِوَارَ العَيْنَيْنِ رِخْصَةً نَاعِمَةً، تَكْدُسُ الذَّرَّ المَنْظُومَ عَلى صَدْرِهَا. وَهُوَ يَشَبُّهُ أَسْنَانُهَا بِالْبَلُورِ، رِيقُهَا بَارِدٌ، جَبِينُهَا مِثْلُ اللَّجِينِ، يَسْتَرْسِلُ عَلَيْهِ شَعْرُهَا الأَسْوَدُ⁷⁶.

وبعد عدة أبيات يستأنف الحديث عن " فُتَيْلَةَ " فيقول إِنَّ مِثْلَ فُتَيْلَةَ نَاقَةَ قَدِ لَهَا بِهَا فِي الفِلاةِ، لَا يَسِيرُ فِيهَا إِلَّا الشَّخْصُ المَاهِرُ. وَقَدْ قَطَعَ الفِلاةَ مَعَ صَاحِبِهِ عَلى نَاقَةَ سَريعَةٍ صَخْمَةٌ كَثيرةَ اللحمِ، مِثْلُ الجَبَلِ العَظِيمِ. وَقَبْلَ أَنْ يُنْهِيَ الشَّاعِرُ القَصيدَةَ يَقُولُ لَوْ سَأَلْتَ " فُتَيْلَةَ " عَنَّا وَعَنْ مَرِوَيْتِنَا لَعَرَفْتَ أَنَّنا نَصْفَحُ عَنِ الأَسِيرِ الَّذِي ظَلَّ القَيدَ فِي يَدِهِ حَوْلًا، حَتَّى أَمْرَضَ قَلْبَهُ الوَجعَ الشَّدِيدَ⁷⁷. المِثْمَالُ فِي الأَبْيَاتِ السَّابِقَةِ لَا يَكادُ يَشكُّ فِي أَنَّ "قَتْلَ" المَذكُورَةَ أعلاه هِيَ امْرَأَةٌ جَميلةٌ، وَحِوَارٌ، وَبِيبْضَاءِ الأَسنانِ، وَلامعةُ الجَبِينِ، وَذاتُ شَعْرٍ أَسْوَدَ وَمَا إِلَى ذَلِكَ مِنْ صِفاتٍ جَمالِيَّةٍ اتَّفَقَ عَلَيْهَا الشُّعراءُ العَرَبُ. إِلَى أَنْ نَصَلَ المَقْطَعُ التَّالِيَّ وَالَّذِي يَمَثُلُ البَيْتَ الحادِي والعَشرِينَ، وَالتَّالِيَّ والعَشرِينَ، وَالتَّالِثَ والعَشرِينَ، الَّتِي يَكْمُنُ فِيهَا مَفْتاحُ حَلِّ اللِغْزِ، فَهُوَ يَقُولُ فِيهَا:

فَإِذَا فَارَقْتَنِي فَاسْتَبْدِلِينِي فَتَى يُعْطَى الجَزِيلَ وَيَسْتَفِيدُ
فَمِثْلِكَ قَدْ لَهوتَ بِهَا وَأَرْضُ مَهامَةٍ لَا يَوقَدُ بِهَا المُجِيدُ
قَطَعْتُ وَصَاحِبِي سُرْحُ كِنَازٍ كَزُكْنِ الرِّعْنِ ذَعْلِبَةَ قَصِيْدُ

فَأَنَا أَرى أَنَّ هَذَا المَقْطَعُ هُوَ الدَّلِيلُ عَلى أَنَّ "قَتْلَ" أَوْ "فُتَيْلَةَ" هِيَ رِمْزٌ لِنَاقَةِ الشَّاعِرِ، وَالدَّلِيلُ الأَوَّلُ عَلى ذَلِكَ هُوَ حِينَ قالَ " فاسْتَبْدِلِينِي فَتَى يُعْطَى الجَزِيلَ وَيَسْتَفِيدُ". فَلَوْ كانَ هُنَاكَ عَلاقَةٌ حَبَّ بَيْنَ رِجْلِ وَامْرَأَةٍ لَا تَقومُ هَذِهِ العَلاقَةُ عَلى الاستِفاةِ، "فَقَدْ جاءَ اسْتِخدامُ الفِعلِ "يسْتَفِيدُ" مَفْتاحًا لِلرِّمْزِ؛ لِذَلِكَ أَنَا أَرى أَنَّ "قَتْلَ" هِيَ رِمْزٌ لِنَاقَتِهِ، الَّتِي تُعْطَى الكَثِيرَ مِنَ الطَّعامِ وَالشَّرابِ، وَهُوَ يَسْتَفِيدُ مِنْ قَوْتِهَا، وَحَلِيبِهَا، وَوَبْرِهَا، ... إلخ.

أَمَّا الدَّلِيلُ التَّالِيَّ فَيَكْمُنُ فِي قَوْلِهِ: "وَأَرْضُ مَهامَةٍ، لَا يَقودُ بِهَا المُجِيدُ" إِذْ يَصعبُ عَلى الحِصانِ أَوْ الفَرَسِ السَّيرَ فِي الصَّحراءِ، لَكِنَّ ذَلِكَ أَسهلُ لِلنَاقَةِ الَّتِي هِيَ "قَتْلَ" هُنَا. فَإِنَّ البَيْتَ التَّالِيَّ والعَشرِينَ لَا يُمكنُ تَجزئَتَهُ، إِذْ لَا يَكُونُ الِانْتِقالُ إِلَى مَوْضوعٍ ثانٍ فِي عَجْزِ بَيْتٍ، لِذَلِكَ كانَ الحَدِيثُ عَنِ الصَّحراءِ وَقائِدِ النَاقَةِ تابِعًا لِلبَيْتِ السَّابِقِ، ثُمَّ يَتَخَلَّصُ إِلَى المَوْضوعِ الأَخْرَ فِي البَيْتِ التَّالِثِ والعَشرِينَ عِندَما قالَ: "قَطَعْتُ وَصَاحِبِي سُرْحُ كِنَازٍ ... إلخ". وَبِذَلِكَ اللِهُوُ فِي قَوْلِهِ "فَمِثْلِكَ لَهوتَ بِهَا.. لَهوٌ لَا مِجازَ فِيهِ، قامَ بِهِ مَعَ صَاحِبِهِ عِندَما امْتَطِيَا النَاقَةَ السَّريعَةَ السَّمِينَةَ وَالصَّحراءَ.

وهكذا تكون الصورة قد وضحت في مختيلتنا، تتمثل في فتى يجود على ناقته بالطعام والشراب، ويستفيد من قوتها، خاصة في الصحراء التي لا تسير فيها إلا النوق، هناك لها صديقه على ناقته السمينه من جود مالکها، متمنعا بسرعة هذه الناقة.

الناقَة السَّمِينَةُ لَهَا نَقِي. صَفحَ عَنهُ: أَعْرَضَ. العَاني: الأَسِيرُ. الخُودُ: جَمعُ خَدٍ وَهِيَ الجَماعَةُ مِنَ النَّاسِ. تَنِيهِ: تَتَخَلَّى عَنهُ وَتَتْرَكُهُ. القِدُّ: سَيرَ عَلى الجِلدِ. أَحالَ: أَتى عَليه الحَولُ أَي العَامُ. أَوْ مَرَّتْ عَليه أَحْوالُ أَي سَنونُ. شَفَّه: أَضنَّاهُ وَأَوَهَنَهُ.

76 - يُنظَرُ، مُحَمَّدٌ مُحَمَّدٌ حَسِينِ، الدِّيوانِ، ص 320-322-326.

77 - يُنظَرُ: مُحَمَّدٌ مُحَمَّدٌ حَسِينِ، م، ص 320-322-326.

وقال أيضًا⁷⁸:

(السريع)

شافتك من قتيلة أط لائها،
 فزكن مهراش إلى مهاد
 دار لها غير آياتها
 وقد أراها وسط أترابها،
 كدمية صور محرابها
 أبو بيضة في الدعص مكنونة،
 يفشي غليل النفس لاه بها،
 ليست بسوداء ولا عنفص،
 عنبرة الخلق، بلاخية،
 عهدي بها في الحى قد سربلت
 قد نهد الندي على صدرها

بالشط فالوثر إلى حاجر
 فقاع منفوحة ذي الحائرد
 كل ماث صوبه زاخر
 في الحى ذي البهجة والسامر
 بمذهب في مزمر مائرد
 أو ذرة شيفت لدى تاجر
 حوراء تسبي نظر الناظر
 داعرة تدنو إلى الداعر
 تشوبه بالخلق الطاهر
 هيفاء مثل المهرة الضامر
 في مشرق ذي صبح نائر

ما سبق هو مقطع من قصيدة قالها الأعشى في مدح عامر بن الطفيل وهجاء علقمة بن علاثة، يقول إن أطلال " قتيلة " قد آلمته بسبب البعد في مواقع الشط والوثر وحاجر. وكذلك الأطلال التي في مهراش ومارد ومنفوحة وذو حائر. وقد غير هذه الأطلال المطر الغزير الدائم لأيام. وما هو يراها بين أترابها في بهجة نهارًا، وفي سمر ليلاً. هي كالدمية ذات محراب مذهب ومرمر متموج. ويثبه الأعشى " قتيلة " كالبيضة المدفونة في الرمل، كما شبهها بذرة التاجر التي صقلت. واللهو بها يسعد النفس، فهي حوراء تأسر من ينظر إليها. وهي بيضاء، وهي ليست امرأة سيئة الخلق، وهي ليست فاجرة. هي ناعمة، ممشوقة القد تميل إلى الصخامة، يخلط جمالها بحسن الخلق. يقول أذكرها وقد لبست ثوب الجمال، فهي ضامرة البطن شبيهة بالمهرة الضامرة. قد كبر صدرها، وهو مشرق بفعل الحلى التي تنزير بها والتي لها ضياء منير⁷⁹.

وقد يتصور القارئ للوهلة الأولى في الأبيات السابقة أن " قتيلة " امرأة لها أطلال أُنعت الشاعر، إلى أن نصل إلى عجز البيت السابع حين قال "يفشي الغليل لاه بها:

يشفي غليل النفس لاه بها،
 ليست سوداء ولا عنفص،
 حوراء تسبي نظر الناظر
 داعرة تدنو إلى الداعر

وقد قال بعد ذلك إنها ليست قليلة الحياء وليست بذينة، فكيف تسمح له أن يلهو بها إذ كانت مؤدبة، إن في ذلك تناقضًا بينًا، إلا إذا اعتبرنا أن التي يلهو بها هي ناقته، فيكون ذلك أقرب إلى المنطق، بعيدًا عن أي تناقض. ويدعم ما ذهب إليه أيضاً أنه يصفها بأنها " ليست سوداء"، وسنجد أن هذه الصفة تتكرر عند الحديث عن " قتيلة"، وأنا أرى أن ذلك دليلاً على أن " قتيلة " هذه ما هي إلا كائن مجرد حقيقي، وليست متخيلة.

78 - الأعشى، الديوان، ص 139، شاقه الحب: هاجه. مهراش ومارد موقعان. منفوحة: موضع هو مسقط رأس الأعشى. الحائر: مجتمع الماء، الموضع المظمن من الأرض. آيات: جمع آية والآية هي العلامة. ملث: مقيم. زخر البحر: طما وكثر ماؤه. الترب: من ولد معك، السامر: اسم فاعل من سمر أي لم يتم وتحدث ليلاً. والسامر أيضاً مجلس السمار. المحراب: الغرفة وصدر البيت. مائر: تصلح صفة للذهب والمرمر. فالذهب مائر مي المرمر أي غائر في داخله. المرمر مائر أي براق. يتموج لجودة صقله. الدعص: كتيب الرمل. مكنونة: مخبوءة، فهي لذلك محفوظة صافية اللون. شيفت: جليت. عنفص: بذينة قليلة الحياء. الداعر: الخبيث الفاسق. العبرة: الرقيقة البشرة الناصعة البياض والسمنية الممتلئة. بلاخية: طويلة عظيمة في نفسها. سربلت: لبست السربال وهو القميص. الهيفاء: الضامرة البطن الرقيقة الخصر. نهد: برز. الصبح: بريق الحديد والحلى. النائر: المشرق.

79 - يُنظر، محمد محمد حسين، الديوان، ص 140.

أما الدليل الثالث الذي يسند ما أذهب إليه، فهو قوله في البيت الثامن والتاسع:

عَبْهَرَةُ الْخَلْقِ، بُلَاخِيَّةٌ، تَشْوِبُهُ بِالْخُلُقِ الطَّاهِرِ
عَهْدِي بِهَا فِي الْحَيِّ قَدْ سُورِبِلَتْ هَيْفَاءَ مِثْلِ الْمُهْرَةِ الضَّامِرِ

إذ وصف "فُتَيْلَةَ" بأنها "عبهرة الخلق" مما تعني السمينة الممتلئة، و"بلاخية" مما يعني الطويلة العظيمة، وهذا يتناقض مع الصفة الجمالية التي كان العرب يُعجبون بها وهي أن تكون المرأة هيفاء، خاصة أن الأعشى قد لاحظ أن "فُتَيْلَةَ" قد سمتت وأصبحت ضخمة. إن صفة العظم في الطول هي ليست من الصفات الجمالية عند العرب قطعاً بل صفة القامة المعتدلة، وهل ذلك يُعدّ غزلاً؟ طبعاً لا، إلا إذا كان الأعشى يقصد ناقته من كل ذلك، وأنا أرى أن ذلك أقرب إلى المنطق.

إذن، لها الشاعر بـ "فُتَيْلَةَ" وهي مؤدبة، كما أنها أصبحت ضخمة، وهي دائماً بيضاء، فهل يُنبئنا ذلك بشيء؟ أقول: نعم. هذا يُنبئنا أن "فُتَيْلَةَ" الضخمة والبيضاء والمؤدبة ما هي إلا ناقة الشاعر العزيزة على قلبه.

وقال أيضاً⁸⁰:

(الخفيف)

يَوْمَ أَبَدْتُ لَنَا فُتَيْلَةَ عَنْ جِيدِ
وَشَتَيْتِ كَالْأَقْحَوَانِ جَلَاهُ الْ
وَأَثِيثِ جِثْلِ النَّبَاتِ تُرْوِي
حُرَّةً طِفْلَهُ الْأَنَامِلِ كَالنَّدَمِ
كَخَذُولِ تَرَعَى النَّوَاصِفَ مِنْ تِثْ
دِ تَلِيْعِ، تَزِيْنُهُ الْأَطْوَاقُ
طَلُّ فِيهِ غُذُوْبَةٌ وَأَتْسَاقُ
لِعُوبٍ غَرِيْرَةٌ مِــــفْنَاقُ
يَقْ لَا عَانِسٌ وَلَا مِــــهْزَاقُ
لَيْتَ قَفْرًا، خَلَا لَهَا الْأَسْلَاقُ

يقول الأعشى هنا رب يوم أظهرت فيه "فُتَيْلَةَ" عنقها الطويل الذي تُزيّنهُ الأطواق. وأسنان متباعدة كزهر الأقحوان، فيه غُذُوْبَةٌ وأتْسَاقُ، وريق كالندى البارد أعطى لأسنانها لمعاناً وبريقاً. وشعرها الكثيف الذي تعنتني به هذه اللعوب الفتية المرفهة. وهي حُرَّة ناعمة الأصابع كالدمية، لا هي كثيرة العُبوس، ولا كثيرة الضحك. كأنها ظبية تخلفت عن أصحابها ترعى العُشب في منطقة اسمها "تثليث"، وقد خلا لها قاع الوادي⁸¹.

من الملاحظ أن الشاعر سبق المقطع أعلاه بقوله:

بَعْدَ قُرْبٍ مِنْ دَارِهِمْ وَائْتِلَافٍ صَرَمُوا حَبْلَكَ الْغَدَاةَ وَسَاقُوا

وأنا أرى أن الحبل الذي قُطِعَ هنا هو حبل حقيقي، وهو حبل "فُتَيْلَةَ" على أساس أنها ناقة، ثم بدأ يصف "فُتَيْلَةَ"، ومما يدعم ما أذهب إليه أن استخدامه كلمة "الأطواق" بالجمع، في قوله:

يَوْمَ أَبَدْتُ لَنَا فُتَيْلَةَ عَنْ جِيدِ دِ تَلِيْعِ، تَزِيْنُهُ الْأَطْوَاقُ

إذ إن عُقَّ النَّاقَةِ طَوِيلٌ، من المعروف أنه أطول من عُقِّ المرأة. يحتاج إلى الكثير من الأطواق لتزيّنه، أما المرأة فتحتاج إلى طوق أو طوقين على أكثر تقدير، فيشكل استخدامه جمع القلّة في كلمة "أطواق" دليل على أن العنق هنا ليست لامرأة، فلا داعي لامرأة أن ترتدي ثلاثة أو أربعة أطواق،. وهناك دليل آخر في قوله:

وَشَتَيْتِ كَالْأَقْحَوَانِ جَلَاهُ الْ طَلُّ فِيهِ غُذُوْبَةٌ وَأَتْسَاقُ

⁸⁰ - الأعشى، في الديوان، ص 209. تليع: طويل. الشتيت: الفم المتباعد الأسنان. الأثيث الجثل: الشعر الكثيف. غريرة: ساذجة لم تُجرب الأمور. المفنق: المنعمة المترفة. حُرَّة: الكريمة من النساء. المهزاق: الكثيرة الضحك. الخذول: الغزالة التي انفردت عن مثيلاتها. النواصف: مجرى الماء والمكان الكثير النبات الخصب. تثليث: بلد باليمن. الأسلاق: القاع.

⁸¹ - يُنظر: محمد محمد حسين، م، ن، ص 208.

وذلك في لفظة "شئيت" التي تعني ثغر متفرق الأسنان، فمن المنطقي أن يكون جمال الأسنان في استوائها، وليس في ثغرها، وعليه لا يمكن أن تكون هذه صفة جمالية لامرأة. هذا ومن الجدير بالذكر أن الناقة لها أسنان متفرقة تمامًا وصفها الأعشى، إضافة إلى ذلك هناك تناقض بين أول كلمة وآخر كلمة في البيت، فكيف يكون "شئيت" وفيه اتساق، إذ معروف أن تباعد الأسنان ينفي عنها صفة التناثق، إلا إذا كان المقصود هنا فم حيوان، لا يمكن أن يكون أفضل وضعا مما وصفه الشاعر، فرأى أنه على الرغم من أن الفم متباعد الأسنان، هو إلى حد ما متسق أي مقارنة مع باقي الحيوانات.

ثم يتغزل الأعشى في شعرها وأناملها، إلى أن يصل إلى قوله:

كَخَنَولِ تَزْعَى النَّوْاصِفِ مِنْ تَثْ لَيْثِ قَفْرًا، خَلَا لَهَا الْأَسْلَاقُ

فقد شبه هنا "قُتَيْلَةَ" بالغزالة التي ترعى في مكان قفر هو قاع الوادي، وأنا أرى أن في البيت السابق دليلين على أن "قُتَيْلَةَ" هي ناقة وليست امرأة، الأول استخدامه للفظ "ترعى"، فمن المنطقي أن يكون التشبيه. هنا هو تشبيه ناقة بطيبة ترعى العشب، على أن يكون التشبيه تشبيه امرأة بطيبة ترعى العشب، فالمرأة لا تتحني لتأكل العشب وإلا يكون التشبيه قبيحًا.

أما الدليل الثاني الذي في البيت السابق فهو لفظة "قفرًا"، فكيف تكون امرأة كالغزالة التي ترعى العشب في مكان قفر لا نبات فيه ولا ماء؟ وكيف قال إن مكانًا خصبًا ثم قال إنه قفر؟ إلا إذا اعتبرنا أن المكان القفر هو كالمكان الخصب بالنسبة للناقة، إذ إنها تجتر ما كانت قد أكلته في المكان الخصب، فتكون كالتّي أكلت الكلاً في مكان مقفر وهكذا تكون الصورة التي حاول الأعشى رسمها هي مناسبة أكثر لناقة أكثر منها لامرأة.

إذن تحتاج "قُتَيْلَةَ" إلى ثلاثة أطواق أو أربعة لترتين عنقها، وفي فيها شئيت فيه اتساق، وهي ترعى الكلاً في مكان مقفر، كل ذلك وثمة هناك أدلة أخرى تدل على أن الشاعر قصد ناقته حين وظف اسم "قُتَيْلَةَ" ولم يقصد امرأة إطلاقًا.

وقال الأعشى أيضًا⁸²:

(السرير)

ذَلكَ مِنْ أَشْبَاهِ قَثْلَةٍ، أَوْ قَثْلَةٌ مِنْهُ سَافِرًا أَجْمَلُ
بَيْضَاءُ، جَمَاءُ الْعِظَامِ، لَهَا فَرْعٌ أَثِيثٌ، كَالْجِبَالِ رَجُلُ
عُلَقْتِهَا "بِالشَّيْطِينِ"، فَقَدَ شِقِّ عَلَيْنَا حُبَّهَا وَشَغْوُ
إِذْ هِيَ تَضْطَاطُ الرِّجَالَ، وَلَا يَضْطَاطُهَا، إِذْ رَمَاهَا الْأَبْلُ

يقول الأعشى هنا إن تلك الطيبة تُشبه "قُتَيْلَةَ"، بل إن "قُتَيْلَةَ" تبدو أجمل منها حين تكشف عن وجهها. هي بيضاء، مكتنزة، لها شعر كثيف كالحبال منتنبا لكنه غير ملتو. وقد تعلق بها في "الشَّيْطِينِ"، ولاقى مشقة في حبها، وهي تصيد الرجال لكن لا يستطيع أحد أن يصطادها⁸³.

في هذه الأبيات السابقة أكثر من دليل على أن "قُتَيْلَةَ" ما هي إلا ناقة الأعشى، أولها وصفها بأنها "جماء العظام"، إن هذه الصفة لا يمكن أن تكون من مصطلحات الغزل بامرأة، فعادة ما توصف المرأة بالزقة وامتساق القد، فنحن يمكننا قبول كبر الأرداف كصفة جمالية، ولكن أن توصف المرأة بأنها "جماء العظام" فإن ذلك مُستهجن حسب رأيي، إلا إذا كان ذلك تلميحا إلى أن "قُتَيْلَةَ" هي كائن ضخم، حيوان مثلا، وأنا أرى أنه ناقة الأعشى.

وقد رأينا سابقا في القصيدة الرابعة أن الأعشى وصف "قُتَيْلَةَ" أيضا بالاكتناز والضخامة، حين قال:

عَبْهَرَةُ الْخَالِقِ، بُلَاخِيَّةٌ، تَشْوِبُهُ بِالْخَالِقِ الطَّاهِرِ

⁸² - الأعشى، الديوان، ص275. سفرت المرأة (كضرب) كشفت على وجهها. جماء العظام: أي كثيرة اللحم على عظامها. فرع شعر: أثيث غزير. شعر رجل ليس بالسبب المسترسل، ولا الجعد الملتوي، ولكنه بين ذلك. الشَّيْطِينِ: موضع في اليمامة. الأبل: الفاجر.

⁸³ - يُنظر: محمد محمد حسين، م، ن، ص 274.

وأنا أرى أنّ هذا التكرار ما هو إلا تأكيد أنّ "فُتَيْلَةَ" هي كائن حقيقيّ، رمز لها باسم "فُتَيْلَةَ"، وأنا أرجح أنّ تكون ناقته، فإذا لم تكن "فُتَيْلَةَ" كائناً حقيقياً، لاختلفت صفاتها، إذ تكرر الصفة يؤكّد أنّ ما يُرى هو حقيقيّ. فالشاعر كرّر صفة الاكتناز والضخامة مما يؤكّد أنّ الأعشى يرى شيئاً ويصفه دون الكثير من الخيال، فهو لم يُكرّر هاتين الصفتين عبثاً. وهو لم يُكرّر فقط صفة الضخامة والاكتناز في "فُتَيْلَةَ"، إنّما كرّر أيضاً صفة البياض، وهذا التكرار كان مرتين في القصيدة الرابعة حين قال:

عَبْهَرَةُ الْخَلْقِ، بُلَاخِيَّةٌ، تَشْوِبُهُ بِالْخُلُقِ الطَّاهِرِ
لَيْسَتْ سَوْدَاءَ وَلَا غُنْفَصِي، دَاعِرَةٌ تَدْنُو إِلَى الدَّاعِرِ

فقد عبّر عن بياض "فُتَيْلَةَ" حين قال "عبهرة الخلق" و"ليست سوداء"، هذا إلى جانب أنّه أعاد إلقاء صفة البياض على "فُتَيْلَةَ" حين صرّح في البيت الثاني من هذه القصيدة أنّها "بيضاء". وإنّ هذا التكرار لافت، خاصة أنّ أحد أغراض التكرار هو التأكيد. فالشاعر يؤكّد على ما يراه، وإنّ هذا دليل قويّ أنّ "فُتَيْلَةَ" الضخمة البيضاء هي كائن حي يراه الأعشى بكلّ وضوح، فيصفه كما هو.

وأنا أرى أنّ هناك دليلاً آخر يدعم ما أذهب إليه، في أنّ "فُتَيْلَةَ" هي ناقة الشاعر، وذلك في التعبير الذي استخدمه الأعشى في البيت الأول عندما قال: "ذلك من أشباه قتلة"، إذ إنّ الشاعر أكثر من استخدم هذا التعبير عندما كان يُشبه ناقته بشيء. وقد أكثر الأعشى من استخدام مثل هذا التعبير، حتّى أمكننا اعتباره سمة من سمات أسلوبه الشعريّ، من ذلك هذه المختارات:

ذَلِكَ شَبَّهْتُ نَاقَتِي عَنِ يَمِينِ الْ
فَذَلِكَ شَبَّهْتُهُ نَاقَتَهُ الْ
ذَلِكَ شَبَّهْتُ نَاقَتِي إِذْ تَرَامَتْ
فَذَلِكَ بَعْدَ الْجَهْدِ شَبَّهْتُ نَاقَتِي
فَتِلْكَ أَشَبَّهْتُهَا إِذْ غَدَتْ
رَعْنُ بَعْدَ الْكِلَالِ وَالْأَعْمَالِ⁸⁴
وَمَا إِنَّ لَغَيْرِكَ إِعْمَالَهَا⁸⁵
بِي عَلَيْهَا بَعْدَ الْبِرَاقِ الْبِرَاقِ⁸⁶
إِذَا مَا وَنَى حَدَّ الْمَطِيِّ الْمُخْرَمِ⁸⁷
تَشَقُّ الْبِرَاقَ بِأَصْعَادِهَا⁸⁸

وهكذا إذا كان الأعشى أكثر من تشبيه ناقته مستخدماً ذلك الأسلوب، فستكون "فُتَيْلَةَ" في التعبير أعلاه، هي ناقته التي أكثر من تشبيهها، وأنا أرى أنّ ذلك من الأدلة أنّ "فُتَيْلَةَ" هي ناقة الأعشى التي يكثر امتطاءها، فقد قال في التعبير أعلاه إنّها "ناقته" ممّا يدلّ على تميّزها على باقي النوق التي كان يملكها الشاعر، ونجد كذلك اسم "فُتَيْلَةَ" من أكثر الأسماء التي وظّفها الأعشى في شعره، ممّا يدلّ على تميّزه، ممّا يزيد من صلته بناقة الأعشى العزيزة على قلبه.

إذن "فُتَيْلَةَ" مُكْتَنَرَةٌ ضَخْمَةٌ بِيضَاءٌ وَقَدْ جَاءَ اسْلُوبُ الْحَدِيثِ عَنْ "فُتَيْلَةَ" شَبِيهَ ذَلِكَ اسْلُوبِ الَّذِي كَانَ يَصْرِّحُ مِنْ خِلَالِهِ عَنْ نَاقَتِهِ. كَلَّ ذَلِكَ وَهُنَاكَ الْمَزِيدُ يَدُلُّ عَلَى أَنَّ "فُتَيْلَةَ" هِيَ رَمْزٌ لِنَاقَةِ الشَّاعِرِ الْعَزِيزَةِ عَلَى قَلْبِهِ.

تُجْرِي السَّوَاكُ بِالْبَنَانِ عَلَى
تَرْدُ مَغْطُوفِ الضَّجِيجِ عَلَى
أَلْمَى، كَأَطْرَافِ السِّيَالِ رَتَلِ⁸⁹
غَيْلٍ، كَأَنَّ الْوَشْمَ فِيهِ خِلَلِ

84 - الأعشى، الذبوان، ص 7. رعن الجبل: أنفه الشاخص منه، الكلال: التعب. الأعمال: من أعمل الناقة أي كلفها العمل والسير.

85 - الأعشى، م، ن، ص 165.

86 - الأعشى، م، ن، ص 213. البراق: جمع بركة، وهي الأرض الغليظة فيها حجارة ورمل وطين.

87 - الأعشى، م، ن، ص 121. ونى: فتر. حدّها: نشاطها. المطي جمع مطية. المخرم: الذي وضعت في أنفه الخرامة، وهي برة توضع في أنف البعير ويشد فيها الزمام. لتولمه إذا جذب منها فينفذ ولا يستعصي على راكبه.

88 - الأعشى، م، ن، ص 73. أصعادها: ارتفاعها وسيرها إلى العالية.

89 - الأعشى، م، ن، ص 277. البنان: أطراف الأصابع، اللمى: سمرّة في باطن اللثة، السيال: نبات له شوك أبيض طويل. رتل: مفلج حسن الاستواء. غيل: ساعد مملوء لحمًا. الخلل: جمع خلّة، وهو الجلد المنقوش. الأري عمل العسل. الذبور: جمع ذبور. وهو

كأَنَّ طَعْمَ الزَّنْجَبِيلِ وَثَقَّةً _____
 ظَلَّ يَزُودُ عَنِ مَرِيرَتِهِ، _____
 نَحْلًا كَدْرِدَاقِ الحَفِيضَةِ، مَزُ _____
 يُعَلِّمُهُ فَوْ قُتَيْلَةَ ب_____

حَا عَالَى أَرَى الدَّبُورَ نَزَلَ
 هَوَى لَه مَنِ القُودِ وَجَلَّ
 هُوْبًا، لَه حَوْلِ الوُقُودِ رَجَل
 إِسْفِنَطٍ، قَد بَاتَ عَلَيْهِ وَظَلَّ

يتخيل الأعشى " قُتَيْلَةَ " وهي تمسك عود "السَّوَاك" تداعب به أسنانها ذات اللثة السَّمراء، وقد بدت أسنانها بيضاء كنبات السَّيَال حسنة الاستواء. ثم يتخيل الأعشى نفسه وقد ضاجعها ماسكًا يدها المكتنزة ذات الوشم. ويُشَبِّه ريقها بطعم الزَّنْجَبِيلِ والنَّقَّاحِ مُزَج بعسل النَّحْلِ. ثم يُصَوِّرُ الأعشى عناء استخراج هذا العسل من الجبل إذ ربط بجبل، وقد سقط قلبه من الخوف، وقد بات هذا النَّحْل خائفًا إذا أشعلت النَّار حوله، لئيبعد عن الخليَّة، وقد أصدر صوتًا مرتفعًا. ثم يعود إلى الحديث عن " قُتَيْلَةَ " إذ إنَّ هذا النَّحْل قد بات على في " قُتَيْلَةَ " ممزوجًا بخمرة⁹⁰.

نبدأ من أنَّ النَّحْل بات على في " قُتَيْلَةَ "، وبهذا يحق لنا أن نرى أنَّ هذا مفتاح اللغز في هذا المقطع، إذ من المنطقي أن يكون النَّحْل قد بات على في " قُتَيْلَةَ " بسبب وجود الخمر على شفيتها، لا يعقل أنَّ الشَّاعر يقصد أنَّ النَّحْل قد بات على في امرأة، إذ إنَّ النِّساء يَخْفَن من النَّحْلِ. ومن المؤكَّد أنَّ الشَّاعر لا يأتي بشيء يثير الخوف عندما يقصد الغزل، فلا يقول مثلًا عيناها كالأفعى، بل يقول عيناها كالظبي، ولا يقول أناملها كالعقرب، بل يقول إنها كأساربع أي كدود أحمر لا يؤدي، ولذلك أنا أذهب إلى أنَّ " قُتَيْلَةَ " هي ناقة الشَّاعر، إذ إنَّ النَّحْل يبيت على الحيوان، وبذلك تكون تلك صورة طبيعية جميلة.

قَد تَعْلَمِينَ يَا قُتَيْلَةَ، إِذْ _____
 أَنُّ قَد أَجْدُ الحَبْلَ مِنْهُ، إِذَا _____
 بَعْنَتْرِيسٍ، كالمَحَالَةِ لَم _____
 خَانَ حَبِيبٌ عَهْدُهُ وَأَدَلَّ⁹¹
 يَا قَتْلُ، مَا حَبْلُ القَرِينِ شَكَلُ
 يُثْنُ عَلَيْهَا لِضَّرَابٍ جَمَلُ

يقول الأعشى إنَّك تعلمين يا " قُتَيْلَةَ " أنَّه إذا خان الحبيب عهده فإني سأقطع حبل الود منه، إذ ما حبل القرين ارتبط بعنتريس، ركبًا على ناقة سريعة كالبكرة غير المربوطة بجمل والتي يدور حولها حبل⁹².

هذا ما ورد في الديوان، لكنني أرى أنَّ ما سبق لهو دليل على أنَّ " قُتَيْلَةَ " هذه هي ناقة الأعشى، وليست امرأة، إذ إنَّ الأعشى يحذر " قُتَيْلَةَ " من أن تخونه مع "عنتريس" التي تعني الناقة العظيمة، وأستند على ما أذهب إليه هو أنَّ خيانة المرأة لا تكون بالذهاب على "عنتريس"، فهذا لا يُسمى "خيانة"، فإذا رحلت المرأة لا يكون ذلك قرارها بل قرار العشيرة، أو حتى أولياء أمرها. أما إذا خان فتخون مع رجل وسيم نكي أو حتى قوي، لذا تعدَّ الأبيات السابقة من أقوى الأدلة على أنَّ " قُتَيْلَةَ " هي ناقة الشَّاعر التي تخون الشَّاعر مع ناقة أخرى فنية وعظيمة، فيشعر الشَّاعر أنَّ تلك خيانة ويهدد " قُتَيْلَةَ " أنَّه سيقطع حبل الود إذا فعلت ذلك.

وقال الشَّاعر أيضًا⁹³:
 (الطويل)

جماعة النَّحْلِ. المريرة: الحبل الشَّدِيد الفتل. أهوى النَّشِيء: سقط. وأهوت يده له امتدَّت وارتفعت. الوجل: الخوف. الدَّرْدِق الصَّغَار من كلِّ شيء. الحفِيضَةُ خَلِيَّة النَّحْلِ. زجل صوت مُرتفع حادّ. الإسْفِنَط: الخمرة.

⁹⁰ - يُنظَر: محمد محمد حسين، الديوان، ص 276.

⁹¹ - الأعشى، م، ن، ص 277، أدل: وتكبر وتاه. شكل اشتبك. عنتريس ناقة قوية ضخمة، المحالة للدولاب والبكرة العظيمة التي يدور حولها الحبل، يشبه الناقة بها في سرعتها. الضراب: نزو الفحل على الأنتى.

⁹² - يُنظَر: محمد محمد حسين، الديوان، ص 276 - 278.

⁹³ - الأعشى، م، ن، ص 351. ريا: بضمة طرية. مؤنث زيان. سباط: جمع سبط. أي طويل مسترسل. مبتل: تام الخلق.

متناسق. مار: تخرج. المتصلصل: الذي تسمع صلصلته ورنينه حين تمشي الأريبة أصل الفخذ. تساند إليه: اعتمد عليه. راب: مرتفع بارز. مفضل: من الفضل وهو الزيادة. انبطحت: تمددت. جفى: ارتفع عن الأرض. خوى: مال وسقط. راب: ارتفع. هامته: رأسه. الجنبيل: القدح الضخم يتخذ من الخشب. متبذل يفعل ما يشاء وما يحلو له. ولا يُراقب الناس ولا يُبالي بهم. يقصد بالفارس

يَكُونُ لَهَا مِثْلُ الْأَسِيرِ الْمُرْتَبِلِ
 قَدْ اعْتَدَلَتْ فِي حُسْنِ خَلْقِ مُبْتَلِ
 إِلَى مُنْتَهَى خَلْأِهَا الْمُتَّصِلِ
 لَهَا الْكَفُّ مِنْ رَابِ فِي الْخَلْقِ مُفْضِلِ
 مِنَ الْحُسْنِ ظِلًّا فَوْقَ خَلْقِ مُكَمَلِ
 وَخَوَى بِهَا رَابِ كَهَامَةِ جُنُبِ
 فَنِعْمَ فِرَاشُ الْفَارِسِ الْمُتَبَدَّلِ
 تَوَعَّبَ عَرْضَ الشَّرْعَبِيِّ الْمَغِيلِ
 إِلَى مِثْلِ دِعْصِ الزَّمْلَةِ الْمُتَهَيَّلِ
 نَبِيبِ قَطَا الْبَطْحَاءِ فِي كُلِّ مَنَهْلِ
 كَجِيدِ غَزَالٍ غَيْرَ أَنْ لَمْ يُعْطَ
 ذُرَى أَقْحَوَانٍ نَبْئُهُ لَمْ يُفْهَلِ
 تَرَى مُقْلَتِي رِئْمٍ وَلَوْ لَمْ تَكْحَلِ
 وَخَذِ أَسِيلِ، وَاضِحٍ، مُتَهَلِّ
 وَنَحْرُ كَفَاثُورِ الصَّرِيفِ الْمُمَثَّلِ
 إِذَا انْفَتَلَتْ جَالًا عَلَيْهَا، يُجَالِجِلِ
 وَإِنِّي لَذُو قَوْلٍ بِهَا مَتَنَخَّلِ
 وَإِنِّي لِنَفْسِي مَالِكٌ فِي تَجْمَلِ
 وَقَدْ خَتَلْتَنِي بِالصَّبِيِّ كُلِّ مَخْتَلِ⁹⁴

صَحَا الْقَلْبُ مِنْ ذِكْرِ قُتَيْلَةَ بَعْدَمَا
 لَهَا قَدَمٌ رَيًّا، سِبَاطُ بِنَانِ
 وَسَاقَانِ مَارِ اللَّحْمِ مَوْزًا عَلَيْهِمَا،
 إِذَا التَّمَسْتِ أُرَيْبَتَاهَا تَسَانُ
 إِلَى هَدَفٍ فِيهِ ارْتِفَاعٌ تَرَى لِسْهُ
 إِذَا انْبَطَحَتْ جَافَى عَنِ الْأَرْضِ جُنْبَهَا
 إِذَا مَا عَلَاهَا فَارِسٌ مُتَبَدَّلٌ،
 يَنْوَى بِهَا بَوْصٌ، إِذْ مَا تَفَضَّلَتْ
 رَوَادِفُهُ تَنْتَنِي الزَّدَاءُ تَسْتَأْنَدَتْ
 نِيَابَ كَعْفَصِنِ الْبَابِ تَرْتَجُّ إِنْ مَشَتْ
 وَثِدْيَانِ كَالزَّمَانَتَيْنِ، وَجَمِيدُهَا
 وَتَضْحَكُ عَنِ غَيْرِ الثَّنَائِيَا كَأَنَّهَا
 تَلَأُوهَا مِثْلُ اللَّجِينِ، كَمَا تَأْمَا
 سَجْوِينَ بَرْجَاوِينَ فِي حُسْنِ حَاجِبِ،
 لَهَا كَبْدٌ مَلَسَاءُ ذَاتُ أَسْوَ
 يَجُولُ وَشَاحَاهَا عَلَى أَحْمَصِيهِمَا،
 فَقَدْ كَمَلَتْ حُسْنًا فَلَاشِيءَ فَوْقَهَا،
 وَقَدْ عَلِمْتَ بِالغَيْبِ أَنِّي أَحَبُّهَا
 وَمَا كُنْتُ أَشْكَى قَبْلَ قَتْلَةِ الصَّبِيِّ،

تقارب الأبيات السابقة ثلاثة أرباع قصيدة قيلت في الغزل والفخر، ويعد ما سبق أطول مقطع يصف فيه الشاعر " قُتَيْلَةَ "، يقول الأعشى فيه إنه كان يفكر في " قُتَيْلَةَ "، ثم صحا القلب من هذه الذكري، ليجد أنه مأسورٌ بها مكبل. لها قدم طرية، وأصابع طوال ذات الجمال الكامل. وإن ساقها مكتنزتان بحيث يترجرج اللحم فيهما، إلى أن يصل منطقة الخلال. وإذا أردت أن تصل إلى أردافها تظل تصعد يدك للأعلى إذ رجلاها طويلتان ممتلئتان قد حباها الله حسناً كاملاً.

صاحبها، أو هو يقصد نفسه في الحقيقة. ينوى بها: يتقلها. بوص: ردف. تفضلت: تبذلت ولبست الفضلة. وهي الثياب التي تبذل للنوم. توعبه: واستوعبه استوفاه واستنفده. الشرعبي: ضرب من البرود منسوب إلى شرعب. المغيل: الواسع من الثياب. الزوادف: جمع رادفة وهي طرائق الشحم. الزداء: ما يلبس فوق الثياب كالجبة والعباءة. تنتيه: أي أنها تظهر منها بارزة ناتئة. تساندت: اعتمدت. الدعص: القطعة المستديرة المجتمعة من الزمل. المهليل: الذي ينهال ولا يتماسك. نياف طويلة. ناف الشيء ينوف أشرف وارتفع. القطة: طائر في مثل حجم الحمام. البطحاء: مسيل الماء من الوادي فيه حصى دقيق المنهل مورد الماء.

⁹⁴ - لم يعطل لم يخل من الحلى. الثنايا الأسنان الأربع التي في مقدم الفم. ذراه أعلاه. يقصد زهره. لم يفلل: لم يتكسر أي أنه ناضر لم تعبت به يد. سجوين برجاوين: ساكنتين فاترتين. أسيل أملس مسترسل واضح صاف. متهلل وضاء يفيض بالبشر. كبدها وسطها. الأسرة الخطوط التي تكون في البطن من السمن. النحر أعلى الصدر. الفاتور الخوان من رخام أو فضة. الصريف الفضة. الممثل الجيد الصنعة. مثله صورته وصاغه. الوشاحان: كرسان من لؤلؤ وجوهر منظومان يخالف بينهما وتشده المرأة بين عاتقها وكشحيها. أخصم البدن: وسطه. انفتلت: انثنت. وشاح جئل وجال: يتحرك فوق لابسته لطولها ودقة حصرها وامتلأ صدرها. جالاً أي جائلاً، حال من الوشاح. يجلل: يتحرك. جلل الشيء حركه بيده. أو هو من جلجلة الجلجل وهو الجرس الصغير. متخل: مختار منتخب. تجمل صبر: واصطنع الوقار. أشكاه: فعل به ما يحوجه للشكوى، وهو يُشكى بكذا، يتهم به. الصبي: النوق. ختله: خدعه. الصبي: الثانية الشباب. مختل: مصدر ميمي من ختله أي خدعه.

إذا انبطحت على الأرض يرتفع قدها عن السطح، وتستقر الأرداف عليه مشبهًا ذلك بقذح الخشب الضخم. ثم يتصور الشاعر أنه امتطأها فارس فتكون نعم المطية. إذا ارتدت ثوبًا خفيًا واسعًا ملأته بأردافها كأنها كومة من الزمل. إذا مشت تهتز كعُصن البان، وكطائر القطة الذي يدب في منهل ماء. ثم يُشبهه ثدييها بالرمانتين، وعنقها بعنق الغزال وقد وضعت فيه الحلي. وعندما تضحك تظهر أسنانها مشبهًا إياها بالأقحوان ذي الأوراق المفلجة البيضاء. وقد شبه تلائم بشرتها ببريق الفضة، وعينيها بعيني غزال مع أنهما لم تكخلا. وحاجباها مستويان واسعان، وخدها ممتد وضاء. وبطن أملس منتن من السمنة، وصدرها كالمرمر المسنون المصقول بمهارة. يدور وشاحها حول خصرها الممشوق، ويتحرك بتحزكها. يقول أيضًا إن فيها الجمال الكامل وهو يقول فيها شعرًا مختارًا. وإن "قُتَيْلَةَ" قد عرفت أن الأعشى يحبها وهو يتكلم الصبر. وأنه ما كان القوم يشكون الأعشى في صباه، إلا بسبب "قُتَيْلَةَ" التي ذهبت بعقله⁹⁵. وفيما سبق عدّة إشارات إلى كون "قُتَيْلَةَ" ما هي إلا ناقة، أول هذه الإشارات قوله في البيتين الخامس والسادس:

إِذَا التَّمَسْت أَرْبَيْتَاهَا تَسَانَدتْ لَهَا الكِفُّ مِنْ رَابٍ فِي الخَلْقِ مُفْضِلِ
إِلَى هَدَفٍ فِيهِ اِزْتِفَاعٌ تَرى لَهُ مِنْ الخُسْنِ ظِلًّا فَوْقَ خَلْقِ مُكْمَلِ

إن قوله "إلى هدف فيه ارتفاع"، لهو دليل على أن الأعشى لا يصف امرأة، لفظه "الارتفاع" لا يُقال لامرأة في قصيدة غزل، إذ أراد الأعشى أن يصل إلى أصل فخذها، فصادف الارتفاع عائقًا، وكأن الأعشى قصير القامة واقفًا أمام جسم ضخم يحاول أن يصل إلى أردافه، حتمًا هنا لا يصف امرأة، لكن الصورة تكون منطوقية أكثر إذا كان الأعشى واقفًا أمام ناقته وقد رأى أن الوصول إلى أردافها مُتَعَثِّرٌ نتيجة ارتفاعها.

بات من المعروف أن الشاعر قد وصف "قُتَيْلَةَ" بأنها طويلة أو بكلمة أدق ضخمة، وهذه صفة لا أستطيع أن أستسيغها في قصيدة غزلية، فبت متيقنة أنه يصف حيوانًا ضخمًا، ذا أرجل طويلة كالجمال.

أما الدليل الثاني فهو في البيت الذي يليه، حين قال:

إِذَا انْبَطَحتْ جَافى عَنِ الأَرْضِ جُنْبُهَا وَخَوَى بِهَا رَابٍ كَهَامَةِ جُنْبُلِ

إن استخدام الأعشى للفظه "انبطحت"، لا تليق بامرأة، فالمعنى اللغوي لـ "انبطحت" هو أقيت على وجهها⁹⁶، ولماذا تلقى على وجهها؟ لعمري إن هذا لا يمت إلى الغزل بصلة، فلنتخيل معًا الصورة الواردة أعلاه، "قُتَيْلَةَ" تلقى على وجهها فيعلو جنبها عن الأرض، لنفترض أن امرأة أقيت على وجهها فإن جنبها لا يمكن أن يرتفع عن الأرض، إلا إذا كانت ناقة إذ إن الناقة حين يجلسها صاحبها يكون قد أثنت يديها وقدميها بينما يكون رأسها إلى الأمام أو قد تُلقيه على الأرض، والأهم أن جنبها حقًا يكون مرتفعًا عن الأرض، فهو إذن يصف ناقته وليس امرأة.

أما الدليل الثالث، فهو كامن في البيت الذي يليه:

إِذَا مَا علاها فَرَسٌ مُتَبَبَّلُ، فَنعم فِرَاشُ الفَرَسِ المُتَبَبَّلِ

الهاء في "علاها" تعود على "قُتَيْلَةَ"، لعله من البديهي أن الفارس لا يعطي إلا ظهر الفرس أو الناقة، فالأعشى واضح كل الوضوح هنا أنه يتكلم عن حيوان وليس امرأة.

وهناك دليل آخر في البيت الأخير من المقطع السابق حين قال:

وَمَا كُنْتُ أَشكى قَبْلَ قِتْلَةٍ بالصَّبِي، وَقَد خَتَلتَنِي بالصَّبِي كُلِّ مُخْتَلِ

⁹⁵ - يُنظر: محمد محمد حسين، الديوان، ص 352-353.

⁹⁶ - يُنظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة بطح.

عندما شرح محمد حسين المفردات في الديوان، قال إن معنى لفظة "الصبي" الأولى هو النوق، ومعنى "الصبي" الثانية هو الشبابة، لكنه عندما شرح البيت لم يشرحه على هذا الأساس، وذلك لأنه إذا شرحه على ذلك الأساس يكون قد أكد أن "فُتَيْلَة" الجميلة ليست امرأة، إذ إن معنى البيت في نظري، أن في الماضي لم يكن الشاعر يُتهم بحب النوق قبل أن يقتني "فُتَيْلَة" التي خدعته في شبابه كل خديعة. وقد شرح لماذا خدعته "فُتَيْلَة" في البيت الذي يليه حين قال:

تَهَالِكُ حَتَّى تُبْطِرَ الْمَرَّةَ عَقْلَهُ وَتُصِيبِي الْحَلِيمَ ذَا الْحَجِي بِالْتَفْتَلِ⁹⁷

المهم في الأمر أن الشاعر قطع الشك باليقين حين صرح أنه لم يكن يحب النوق قبل أن يرى "فُتَيْلَة" ولا يوجد أوضح من هذا تصريح حتى نذكر أن "فُتَيْلَة" هي ناقة الشاعر العزيزة على قلبه. إذن "فُتَيْلَة" ضخمة تتساند لها الأكف للوصول إلى أرفافها، وهي تنبطح على وجهها، ويعلوها فارس، ولم يكن يُتهم بحب النوق قبل أن يعرف "فُتَيْلَة". هذا والمزيد من الأدلة على أن "فُتَيْلَة" هي ناقة الأعشى في القصيدة التالية.

وقال الأعشى⁹⁸:

(الطويل)

أَلَمْ خِيَالٍ مِنْ "فُتَيْلَة" بَعْدَمَا وَهِيَ حَبَلُهَا مِنْ حَبَلِنَا فَتَصْرَمَا
فَبِتْ كَأَيِّ شَارِبٍ بَغْدَ هَجْعَةٍ سُخَامِيَّةً حَمْرَاءَ تُحْسَبُ عِنْدَمَا

يقول الأعشى قد زار خيال "فُتَيْلَة" بعد أن كان حبل الود قد انقطع، فكان كأنه سكران بالخمير الحمراء التي تشبه نبات العندم الأحمر⁹⁹. فبناء على ما رأينا في التحليلات السابقة، أنا أرى أن البيت الأول يعني أن "فُتَيْلَة" الناقعة قد زار خيالها الأعشى زيارة قصيرة إذ انقطع حبلها الواهي الضعيف نظراً لإهمال الأعشى له. فالحبل هنا حبل حقيقي لا مجاز فيه.

وقال أيضاً¹⁰⁰:

(الوافر)

عَرَفْتُ الْيَوْمَ مِنْ تَيَا مُقَامَا، بَجَوٍّ، أَوْ عَرَفْتُ لَهَا خِيَامَا
وَقَدْ قَالَتْ فُتَيْلَة، إِذْ رَأَيْتَنِي؛ وَقَدْ لَا تَعْدَمُ الْحَسَنَاءُ ذَامَا
أَرَاكَ كَبِرْتَ وَاسْتَحْدَثْتَ خُلُقَا، وَوَدَعْتَ الْكَوَاعِبَ وَالْمُدَامَا
فِيَأْنِ تَكُ لَمَّتِي، يَا قَتْلُ، أَضَحْتَ كَأَنْ عَلَى مَفَارِقِهَا تُغَامَا¹⁰¹

يقول الأعشى هنا إن "فُتَيْلَة" عابت عليه عندما رأته، في حين أنها نفسها لا تخلو من العيب، إذ قالت له إنه قد كبر وفارق النساء والخمر، فقال لها إن لمته قد شابت لكنه شبه الشيب على مفرق شعره بالنور الأبيض¹⁰². إن وجود اسمين في القصيدة يدل على أن واحدة منهّن ليست المحبوبة، ومن الجلي فيما سبق أن "فُتَيْلَة" ليست المحبوبة بل هي هنا المعادل لصديقتها التي تعرف ماضي الأعشى من قصصه مع النساء إلى، معاقرة للخمر، وقد لاحظت عليه تغييراً في أخلاقه بعدما كبر. وأنا أرى أن هذا

⁹⁷ - الأعشى، الديوان، ص 253. تهالكت المرأة في مشيها: تمايلت. البطر: الدهش والحيرة. الحجى: العقل. تفتلت: تشتت وتكسرت.

⁹⁸ - الأعشى، م.ن، ص 293.

⁹⁹ - يُنظر: محمد محمد حسين، م.ن، ص 292.

¹⁰⁰ - الأعشى، الديوان، ص 195. الدام: العيب. هذا مثل عربي له قصة ذكرها الميداني في كتابه "مجمع الأمثال" 2/ 213، يقصد به أن الحسناء - مهما بيد من كمالها- لا تخلو من نفس يعيها. ألم: زار زيارة قصيرة، تصرم: انقطع. السخام والسخامي والسخامية: الخمر السلسة اللينة الهمز في الحلق. العندم: شجر أحمر.

¹⁰¹ - اللمة: الشعر المجاوز شخمة الأذن فإذا بلغ المنكبين فهو جمة. المفرق: وسط الرأس وهو الموضع الذي يفرق فيه الشعر. النغام: نبت له نور أبيض يشبه به الشيب.

¹⁰² - يُنظر: محمد محمد حسين، م.ن، ص 194.

المعادل ما هو إلا ناقته، هذا يُطابق نوعاً ما موقف المُتَقَبِّ العبدِيّ من ناقته إذ إنّه "بلا شكّ يتَّخذ من الناقّة مُعادِلاً شعرياً أثيراً على ذاته بدلاً من صاحبته وصديقتها، لأنّها لا تُعترض على قراراته، وإن كانت تلومه، فإنّها تُطيعه، فضلاً عن كونها تُشير إلى فتوته ورجولته في التّطواف والرحيل"¹⁰³. صحيح أنّ "فُتَيْلَة" مختلفة عن ناقّة المُتَقَبِّ العبدِيّ، إلا أنّ لكل من الناقّتين شخصيّتهما، ف"فُتَيْلَة" تويج وتقول رأيها بصراحة بدون تجمل أو مجاملة، إلا أنّ الناقّتين هما صديقتان لشاعرين جاهليين يسيران سيراً واحداً بخصوص ناقتهما.

المبحث الثامن: الدلالة الرمزية لـ "لَيْلى" في شعره:

أولاً: المعنى اللغوي لـ "لَيْلى" في المعاجم:

يرجع أصل اسم "لَيْلى" إلى الجذر ليل الذي يعني "ضدّ النهار"¹⁰⁴، وقد اتّفقت المعاجم التي تحدّثت عن اسم لَيْلى أنّ لَيْلى هي النشوة وابتداء السكر، وأنّ لَيْلى من أسماء النساء، فقد قال ابن منظور: "ولَيْلى هي النشوة، وهو ابتداء السكر. وحزّة لَيْلى: مغرّوفة في البادية وهي إخذى الحزار. ولَيْلى: من أسماء النساء؛ قال الجوهري: هو اسم امرأة، والجمع لَيْالي¹⁰⁵. وقد قال الفيروز آبادي: ولَيْلى: نشوتها وبذء سكرها، وامرأة"¹⁰⁶.

وقال الزبيدي: "أمّ لَيْلى: الخمر السوداء، عن أبي حنيفة، قال ابن بري: وبها سميت المرأة، ولم يُقَيِّدها ابن الأعرابي بلون، قال: ولَيْلى: نشوتها، وهو بذء سكرها. لَيْلى من أسماء النساء"¹⁰⁷.

وهكذا اتّفقت المعاجم حول الأصل اللغويّ لاسم "لَيْلى"، وقالت إنّه البدء في السكر ونشوته، ولم يوجد اختلاف حوله.

ثانياً: الدراسة الرمزية لـ "لَيْلى" في شعره:

استخدم الشاعر اسم "لَيْلى" في أربع قصائد، كانت القصيدة الأولى في مدح النعمان بن المنذر، بدأها بالغزل بـ "لَيْلى"، ثم وصف الصحراء، ثم تخلص إلى المدح، وبعد ذلك استطرّد في وصف الأسد، وختمها بالاعتذار من المنذر للإقلال من زيارته، وقد كانت "لَيْلى" فيها رمزاً للخمر.

أمّا القصيدة الثانية، فقد كانت "لَيْلى" فيها رمزاً لذّة أخرى، وهي السلطة. وقد نظم الأعشى القصيدة في مدح هودة بن علي الحنفي. استهلها بالحديث عن "لَيْلى"، ثم انتقل إلى وصف الصحراء، وصولاً إلى المدح. وقد نظم الشاعر القصيدة الثالثة، في مدح قيس بن معد يكرب، فقد استخدم الشاعر اسم "لَيْلى" ليرمز به إلى الخمر أيضاً، فبعد أن يقف على أطلال لَيْلى، ويتحدّث عن ذكريات شبابه، ينتقل إلى وصف الناقّة، ثم يتوجّه إلى قومه ليحثهم على محالفة قيس بن معد يكرب، ثم يخلص إلى المدح.

وصولاً إلى القصيدة الرابعة، في مدح المُخلِّق بن خنثم بن شداد بن ربيعة، يستهلها في الشكوى من ضعف الشيخوخة والبصر. ثم يمضي في التأمل في ذكريات شبابه، وبعد ذلك ينتقل إلى هجاء شراحيل بن طود، وأبي لَيْلى، ثم يصل إلى مدح المُخلِّق، وكانت "لَيْلى" في القصيدة رمزاً إلى الخمر على حدّ سواء.

قال الأعشى¹⁰⁸:

(الطّويل)

أترحل من لَيْلى، ولما تزود؟ وكُنْتُ كَمَنْ قَضَى الأبناء من دد
أرى سفهاً بالمرء تعليق لُبّه بغانية خود، متى تدنّ تبغود

¹⁰³ - سعيد العنّابي، "صورة الناقّة في القصيدة الجاهلية بين الوظيفة الشعرية وإنتاج الدلالة الرّامزة"، ص 411.

<https://iasj.net/iasj/download/58d915e3014b38f3>

¹⁰⁴ - الهروي، تهذيب اللغة، مادة ليل.

¹⁰⁵ - ابن منظور، لسان العرب، مادة ليل.

¹⁰⁶ - الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة ليل.

¹⁰⁷ - الزبيدي، تاج العروس، مادة ليل.

¹⁰⁸ - الأعشى، الذّيان، ص 189. اللبّانة: الحاجة. الدّد الذّنن: اللّهُو. الخود: الشّابة الحسنة المنظر النّاعمة. دحيضة، البدي، ثمهد: أسماء مواضع.

أتنسين أيامًا لنا بدحيض^ة، وأيامنا بينَ البدي فتهم^د

يقول الأعشى هل تترك لئلي " ولم تتل منها؟ كنت مثل الذي قضى حاجته من اللهو، ويرى أنه من الخطأ الفادح أن يتعلق المرء بفتاة كلما اقترب منها تصدّ وتبعد. ثم يذكرها بأيامهم في "دحيضة" و"البدوي" و"تهدم"¹⁰⁹.

رأى نصرت عبد الرحمن أن ليلي تظهر "سيّدة مُمنّعة من السفه أن ترام أو أن يتعلّق بها أحد، فهي دائمة التفار إذا ما دنا منها دان، ولم يجد الأعشى النذور التي نذر لها، فبانّت تاركة إياه مصدع القلب مقرّح الجفن، وأحبّها زهير فظلّ حبّه يعود بعد بينها كما تعود الحمى أخاها، ولم يعد مناصاً من الصبر وبياهي الشعراء بشجاعته أمامها وبشبابها، ويجيئها الشعراء الكهول فيباهون بأنهم ما زالوا شباناً، يصبحون الغواني، ويقتحمون البيد"¹¹⁰، وعلى الرغم من قيمة ما قاله، إلا أنني سأنحو منحى آخر في تحليل مدلول اسم " لئلي " كالاتي:

إذا تأملنا الأبيات السابقة نجد أن هناك شيئاً غريباً في هذه القصيدة، وهي أنها لا تحوي نكراً للخمر، إذ إنّ معظم قصائد الأعشى الخاصة بالمدح على وجه الخصوص فيها حضور للخمر ومجلسها والسقا والمغنين. وهذا أيضاً ما ذهب إليه حين قال: "على أننا إذا تدبرنا بروية هذه الخمريات نرى أن الأعشى يلجأ إليها غالباً ليوطئء لمدحه. فيصبح الوصف الخمري، في نظره، بعض الأحيان، منهجاً أدبياً وأسلوباً نظمياً يكاد يسير عليه دون دافع حاضر أو ذكرى مخصوصة. فكأنه يأخذ به أخذة بطريقة للتوسع الشعري أو التخلّص والانتقال"¹¹¹. وبهذا يكون أبرز سمات قصائد المدح عند الشاعر أن المدح يكون في بضعة أبيات فقط في آخر القصيدة بعد أن يقف على الأطلال ويصف الخمر والناقاة والصحراء ووحوشها ثم ينتقل للمدح، إلا في هذه القصيدة التي جاء فيها الغزل في ثلاثة أبيات افتتح بها القصيدة، وانتقل بعد ذلك إلى وصف الصحراء والرحلة إلى المدح، ثم جاء المدح في ثمانية عشر بيتاً، فتبع ذلك الاستطراد في وصف الأسد، ثم ختم القصيدة ببيتين معتدراً فيهما عن الإقلال في زيارته للممدوح وهو هنا النعمان بن المنذر. إذن فقد جاءت القصيدة مختلفة عن باقي قصائد المدح عند الأعشى، خاصة في عدم ذكر الخمر فيها، لكنني أرى أن الأعشى ذكر الخمر لكن بطريقة رمزية، رامزاً إليها بـ " لئلي "، فهو يريد أن يقول إنّه شرب وقضى حاجته من الشرب وهو يريد أن يرحل إذ لا يريد التعلّق بهذه الخمر التي لا يُسيطر عليها أحد. ثم يتذكّر الشاعر أيام احتسى الخمر بـ "دحيضة" وبين "البدوي" و"تهدم" ومن الأدلة على ذلك أن الشاعر لم يُصوّر " لئلي " قد رحلت، بل على العكس الأعشى هو الذي رحل، وهذا غريب نوعاً ما، إذ من عادة العرب أن يصوّروا رحلة الطعائن بعد البكاء على الأطلال، والأعشى لم يفعل ذلك في هذه القصيدة. ومما يؤكد أيضاً أن " لئلي " هي رمزٌ هنا أنه لم يذكر صفاتها الحسية، فهو لم يُصوّر بياضها ولا شعرها ولا أسنانها ولا خصرها، مثلما جرت العادة. ولعل الأصل اللغوي لاسم " لئلي " يُعد دليلاً آخر على أن " لئلي " في هذه القصيدة هي رمزٌ للخمر، إذ بات من المعروف أن الأصل اللغوي لاسم " لئلي " هو البدء في السكر والشعور بالثشوة منه، ولما كان الأصل اللغوي له علاقة بالرمز، تكون " لئلي " هنا رمزاً للخمر.

وقال أيضاً¹¹²:

(المُتقارب)

عَشَيْتِ لئلي ليليلٍ ليليلٍ	وطالبتّها، ونذرت الأذورا،
وبنائث، وقد أورثت في الفؤا	بصدعاً، على نأيها، مستطيرا
كصدع الزجاجة ما تستطيع	ع كفت الصنّاع لها أن تُحيرا

يقول الشاعر إنّه قد ذهب إلى " لئلي " والليل مُغطٍ المكان، وطالبتها بالإيفاء بوعودها، ونذر نذورا إن هي أوفت بوعودها. لكن " لئلي " ابتعدت، وأحدثت في القلب جرحاً كبيراً. كصدع الزجاجة الذي لا تستطيع كفت الصنّاع الماهرين أن تُصلحه¹¹³.

وتفتر عن مشرق بارد	كشوك السّيال أسف النؤورا ¹¹⁴
مأن جنياً من الزنجيب	ل خالط فاهها وأرياً مشورا

كما يقول إنّ " لئلي " عندما تبتسم تكون مشرقة الفم، مشبهها أسنانها بالشوك الأبيض المحشو بالوشم. وإن ريقها يشبه الزنجيب طيب الرائحة مخلوطاً بعسل النحل المجموع¹¹⁵.

وَإِسْفِنُطُ "عَائَةَ" بَعْدَ الرَّقَا دِ شَاكَ الرَّصَافِ إِلَيْهَا غَدِيرًا¹¹⁶
وَأَنَّ هِيَ نَاءَتِ تُرِيدُ الْقِيَامَ، تَهَادَى كَمَا قَدْ رَأَيْتِ الْبَهِيرَا

يُشَبِّهُ الْأَعشى رِيقَ "أَلَى" بِالخَمْرَةِ الشَّامِيَةِ الَّتِي مَزَجَتْ بِمَاءِ بَارِدٍ يَجْرِي بَيْنَ الْحِجَارَةِ الْقَرِيبَةِ مِنْ بَعْضِهَا الْبَعْضُ. إِذَا قَامَتْ فَإِنَّهَا تَنْهَضُ مُثْقَلَةً، وَتَتَمَائِلُ، وَتَكُونُ أَنْفَاسُهَا كَأَنَّهَا أَنْفَاسُ شَخْصٍ يَعْدُو أَوْ يَبْذُلُ مَجْهُودًا كَبِيرًا¹¹⁷.

فَبَانَ بِحَسْنَاءَ بِرَاقَةٍ عَلَى أَنَّ فِي الطَّرْفِ مِنْهَا فُتُورًا¹¹⁸
مُبْتَلَةً الْخَلْقِ مِثْلَ الْمَهَا لَمْ تَرَ شَمْسًا وَلَا زَمْهَرِيرَا
وَتَبْرُؤُ بَزْدِ رِدَاءِ الْعُرُو سِي رَفْرَقَتْ بِالصَّيْفِ فِيهِ الْعَبِيرَا
وَتَسْخُنُ لَيْلَةً لَا يَسْتَطِيعُ نُبَاخًا بِهَا الْكَلْبُ إِلَّا هَرِيرَا
تَرَى الْخَزَّ تَلْبَسُهُ ظَاهِرًا وَتُبْطُنُ مِنْ دُونِ ذَلِكَ الْخَرِيرَا
إِذَا قَلَدَتْ مِغْصَمًا يَا رَقِي نَ، فَصَلَّ بِالذَّرِّ فَضْلًا نَضِيرَا
وَجَلَّ زَبْرَجْدَةً فَوْقَهُ وَيَاقُوتَةً خَلَّتْ شَيْئًا نَكِيرَا
فَأَلُوتَ بِهِ طَارَ مِنْكَ الْفُؤَادُ، وَأَلْفَيْتِ خَيْرَانَ أَوْ مُسْتَحِيرَا

يَقُولُ إِنَّ هَذِهِ الْحَسْنَاءَ فِي عَيْنِهَا نَظْرَةُ فُتُورٍ. وَهِيَ مُتَنَاسِقَةُ الْأَعْضَاءِ مِثْلُ الْبَقْرَةِ الْوَحْشِيَّةِ، وَهِيَ مَرْفَعَةُ الْعَيْشِ لَا تَرَى الشَّمْسَ فِي الصَّيْفِ، وَلَا الْبَرْدَ وَالزَّمْهَرِيرَ فِي الشِّتَاءِ. وَهِيَ فِي الصَّيْفِ بَارِدَةُ الْجَسْمِ، طَيِّبَةُ الزَّائِحَةِ، مِثْلُ رِدَاءِ الْعُرُوسِ الَّذِي نَثَرَ عَلَيْهِ الطَّيِّبُ. وَهِيَ فِي الشِّتَاءِ دَائِفَةُ الْجَسْمِ، فِي لَيْلَةٍ لَا يَسْتَطِيعُ الْكَلْبُ النَّبَاحَ مِنْ شِدَّةِ الْبَرْدِ إِلَّا هَرًّا صَغِيرًا. أَمَا لِبَاسِهَا الْخَارِجِي فَهُوَ مِنَ الْخَزِّ

109 - يُنْظَرُ: مُحَمَّدٌ مُحَمَّدٌ حَسِينٌ، م.ن، ص 188.

110 - نَصَرَتْ عَبْدَ الرَّحْمَنِ، الصُّورَةُ الْفَنِيَّةُ فِي الشَّعْرِ الْجَاهِلِي فِي ضَوْءِ النَّقْدِ الْحَدِيثِ، ص 153.

111 - فُؤَادُ الْبِسْتَانِي، الشَّعْرِ الْجَاهِلِي، ص 23.

112 - الْأَعشى، الذِّيوان، ص 93. الْخَدْرُ كُلُّ مَا يُؤَارِي الْإِنْسَانَ مِنْ بَيْتٍ وَنَحْوِهِ. بَانَتْ بَعْدَتْ. صَدَعٌ مُسْتَطِيرٌ أَي تَصَدَّعٌ مِنْ أَوَّلِهِ إِلَى آخِرِهِ، وَاسْتَطَارَ تَفَرَّقَ وَانْتَشَرَ. الصَّنَاعُ الْحَادِقُ. أَحَارَ الشَّيْءُ.

113 - يُنْظَرُ: مُحَمَّدٌ مُحَمَّدٌ حَسِينٌ، الذِّيوان، ص 92.

114 - تَقْتَرُ: تَبْتَسِمُ. السِّيَالُ: نَبَاتٌ لَهُ شَوْكٌ شَدِيدٌ الْبِياضُ، النَّوُورُ: شَجَرٌ يَحْرَقُ وَيَسْتَعْمَلُ فِي الْوَشْمِ. جَنَى فَعِيلٌ مِنْ جَنَى النَّمْرِ يَجْنِيهِ. الْأَرِي: عَسَلُ النَّحْلِ. شَارَ الْعَسَلَ وَاشْتَارَهُ جَمْعُهُ.

115 - يُنْظَرُ: مُحَمَّدٌ مُحَمَّدٌ حَسِينٌ، م.ن، ص 92.

116 - الْإِسْفِنُطُ: شَرَابٌ يُعْمَلُ فِي الشَّامِ، وَيَسْمَوْنَهُ هُنَاكَ الرَّسَاطُونَ، وَهُوَ مِنْ عَصِيرِ الْعَنْبِ، (رُومِي مَعْرَبٌ)، الرَّصَافُ: حِجَارَةٌ مِتْرَاصِفَةٌ قَرِيبٌ مِنْ بَعْضِهَا مِنْ بَعْضٍ. نَاءَتِ: نَهَضَتْ مُثْقَلَةً، تَهَادَى: تَتَمَائِلُ فِي مَشِيئَتِهَا. الْبَهِيرَا الَّذِي انْقَطَعَتْ أَنْفَاسُهُ مِنْ شِدَّةِ الْعَدُوِّ أَوْ بَعْدَ مَجْهُودٍ عَنيفٍ.

117 - يُنْظَرُ: مُحَمَّدٌ مُحَمَّدٌ حَسِينٌ، م.س، ص 92.

118 - مِبْتَلَةٌ الْخَلْقِ: مُتَنَاسِقَةُ الْأَعْضَاءِ بِالْغَةِ الْحَسَنِ، الْمَهَا بَقْرَةُ الْوَحْشِ، الزَّمْهَرِيرُ الْبَرْدُ. الْهَرِيرُ: صَوْتُ دُونَ النَّبَاحِ. الْخَزُّ: الْخَرِيرُ، وَقِيلَ هُوَ مَا نَسَجَ مِنَ الصُّوفِ وَالْخَرِيرِ، أَوْ هُوَ اسْمُ دَابَّةٍ وَيَطْلُقُ عَلَى الثَّوْبِ الْمَتَّخَذِ مِنْ وَبْرِهَا. الْبَارِقُ: الْجَبَارَةُ وَهُوَ سَوَارٌ غَرِيضٌ مِنْ حُلَى الْبَدِينِ، (فَارِسِي مَعْرَبٌ) فَصَلَّ بِالذَّرِّ أَي رَصَعَ بِهِ. نَضِيرُ: حَسَنٌ.

وقميصها الذالخي من الحرير. هي مترفة بحيث ترتدي في معصمها الأساور المحتوية على الدرّ وزبرجد وياقوت. وعندما تحرك يديها في دل يطير الفؤاد وتُسمي حيران مبهوتاً¹¹⁹.

قد يظنّ القارئ أنّ "لَيْلى" هي امرأة جميلة مُترفة، إلا أنني أرى أنّ "لَيْلى" فيما سبق هي رمز للسلطة، والدليل على ما أذهب إليه هو أنّ الشّاعر تخلّل الحديث عن "لَيْلى" بالمقطع التّالي¹²⁰:

لها ملك كان يخشى القراف، إذا خاظ الظنّ منه الصّميم
إذا نزل الحّي حلّ الجحيش، شقيّاً غويّاً مبيئاً غيّورا
يقول لعبديه خُنا النّجسا، وغُصّا من الطّرف عتّا، وسيرا
فليس بمُرعٍ على صاجِبٍ، ولئيس بمانعه أن تحورا
وليس بمانعها بابها، ولا مُستطيع بها أن يطيرا

إنّ الشّاعر استهلّ المقطع السّابق بلفظة "لها" أي لـ "لَيْلى"، ماذا لها؟ لها ملك، فأنا أرى أنّ الأعشى قصد أنّ يستخدم لفظة "ملك" بمعناها الحرفي ويقصد به الممدوح هوذة بن علي الحنفي، فكيف يكون لـ "لَيْلى" ملك؟ وخاصّة أنّه يخشى عليها بحيث لا يُراعي أحدًا، فهو لا يُبقي على أحد إنّ حاول الاستيلاء عليها حتّى ولو كان صاحبه، على أنّه لا يستطيع السّيطرة عليها، ولا يستطيع الانفراد والهرب بها. كلّ ذلك يوجّه أذهاننا إلى الاعتقاد بأنّ "لَيْلى" هي رمز للسلطة التي يحافظ عليها هوذة بن علي. والدليل على أنّ لفظة ملك هنا مستخدمة بمعناها الحرفي، أنّه قال في البيت التّالث من المقطع: يقول لعبديه. كما أنّه استخدم صيغة المثني تأكيدًا على ملوكيّة هذا الشّخص الذي أنا أذهب إلى أنّه الممدوح. هذا وإنّ الشّاعر يصوّر "لَيْلى" في أعلى درجات الغنى إذ قال:

ترى الحرّ تلبسه ظاهراً، وثبطن من دون ذلك الحريرا
إذا قلدت مغمصاً يا رقي، ن، فصل بالدرّ فصلاً نضيرا
وجلّ زبرجدة فوقه، وياقوته جلت شيئاً نكيرا

إذ يصوّر "لَيْلى" تلبس الحرّ الذي هو قماش أكثر خُشونة من الحرير، وإنّ ذلك يُشير لما في ظاهر السلطنة من أتعاب وتحديات وصعوبات، لكن باطنها ناعم محبّب إلى قلوب الملوك كالحرير. كما يُصوّر "لَيْلى" وهي تلبس الدرّ والزبرجد والياقوت، ولعل ذلك يُشير إلى ما يُصاحب السلطنة من غنى ومجد.

هذه الأدلّة مضافاً إليها أصل معنى اسم "لَيْلى" تؤكّد ما أذهب إليه، هو أنّ الأعشى قد استخدم اسم "لَيْلى" دون باقي الأسماء ليرمز به إلى السلطنة؛ لأنّ هناك تشابهاً بين معنى "لَيْلى"، وهو بدء السكر ولذته، والسلطنة، إذ كلاهما له لذة، للسكر لذة، وللسلطنة لذة. فالسكر في بدايته يفرح قلب الإنسان، والسلطنة أيضاً تُفرح قلبه إلى درجة أنّ الإنسان متى اعتلى درجات السلطنة لا يرغب في النزول لما تعطي الإنسان من شعور بالرّضى لا يستطيع إيقافه.

جلّ الشّيء: عظم قدره، الزبرجد والياقوت: فارسي معرب، وهما من الأحجار الكريمة، والزبرجد يُشبه الزمرد، وهو ألوان كثيرة والمشهور منها الأخضر المصري والأصفر القبرسي، والياقوت صافٍ شفاف مُختلف الألوان كذلك، ومنه الأحمر والأصفر والأخضر والأزرق. أمر نكير: شديد صعب. ألوت به: لمعت به وأشارت، حار واستحار: بمعنى واحد أي ذهل وضلّ وتردّد كأنّه لا يدري كيف تصرف. 119 - يُنظر: محمّد محمّد حسين، الديوان، ص 94.

120 - ملك: صاحب أو زوج. القراف: المُخالطة. الجحيش: أن تنزل ناحية منفردا. غويّاً: مُنفرداً. مبيئاً: مبعداً. حتّ: أسرع. النجاء: السرعة. أرى على صاحبه: أبقى عليه، حار: رجع ونقص.

وقال الشاعر¹²¹:

(المُنقارب)

أَزْمَعَتْ مِنْ آلِ لَيْلَى ابْتِكَارًا، وَشَطَّطَتْ عَلَى ذِي هَوَى أَنْ تُزَارَا
وَبَانَتْ بِهَا غَرَبَاتِ النَّوَى، وَبَدَلَتْ شَوْقًا بِهَا وَإِدْكَارَا
فَفَاضَتْ دُمُوعِي كَفَيْضِ الْغُرَى بِ إِمَا وَكَيْفًا وَإِمَا انْحِدَارَا
كَمَا أَسْلَمَ السَّلْكُ مِنْ نَظْمِهِ لِأَلَى مُنْحَدَرَاتِ صِغَارَا

يقول الأعشى هنا أن " لَيْلَى " قد ابتعدت وأضحت زيارتها صعبة. واستبدلت بقرها الشوق والحنين، فانسكبت دموعه المنهمرة كماء الدلاء المنسكب والمتواليه كحبات العقد الذي انفرط سلكه¹²². وإنما نستطيع أن نقول إن في القصيدة دليلاً على أن " لَيْلَى " المذكورة في المقطع أعلاه ليست امرأة إنما لها دلالة رمزية وهي هنا ترمز إلى الخمر التي ترك الأعشى شربها عندما كبر في السن، وعلا الشيب رأسه. أما الدليل على ذلك فقد ورد في البيت السابع من القصيدة حين قال:

وَإِنْ أَخَاكَ الَّذِي تَعْلَمِينَ لِيَالِينَا إِذْ نَحَلَّ الْجِفَارَا

فكيف تكون امرأة يبكي على أطلالها، وتفيض دموعه، ويهجر الغانبات، ثم يقول لها "إِنَّ أَخَاكَ الَّذِي تَعْلَمِينَ"؟ فلنتخيل أن الحبيب يقول لمحبيته " أنا أخوك" فهل هذا يجوز، فأنا أجزم هنا أن هذا غير منطقي، إلا إذا كانت هذه المحبوبة هي رمز للخمر مثلاً، فيمكن أن يقول لها أَخْبِ مِنْ بَابِ التَّلَقُّ بِهَا، وقد ورد مثل عند العرب شبيه بذلك حين قالوا: "الزَّمْحُ أَخُوكَ وَرَيْمًا خَانَكَ"¹²³، إذن كانت العرب تقول على الأشياء المادية أنها في علاقة أحوّة مع صاحبها، وأغلب الظن أن السبب وراء ذلك كامن في كثر ملازمتها. وهذا ما قصده الأعشى حين قال "إِنَّ أَخَاكَ الَّذِي تَعْلَمِينَ" إذ كثرت ملازمته لها، أي الخمر.

وهناك دليل آخر يكمن في ربط البيت الأول مع البيت الثاني عشر من القصيدة والذي يقول فيها¹²⁴:

أَزْمَعَتْ مِنْ آلِ لَيْلَى ابْتِكَارًا، وَشَطَّطَتْ عَلَى ذِي هَوَى أَنْ تُزَارَا
وَذَاتِ نَوَافٍ كَلُونَ الْفُصُورَا صِ، بَاكَرْتَهَا فَادْمَجْتُ ابْتِكَارَا

فقد رحلت " لَيْلَى " مبكراً، وخلال حديث الشاعر عن أيام الصبا، يقول إنه كان يذهب مبكراً لشرب الخمر التي لونها كلون الأحجار الكريمة. وأنا أرى أن ذلك ليس مُصادفة، إذ ربط بين شرب الخمر ورحيل لَيْلَى في أول النهار، وإنه من الطبيعي أن يكون الرحيل مبكراً لكن شرب الخمر عادة ما يكون خلال النهار أو مساءً ولا يكون في الصباح الباكر، إلا أنه أراد أن يوحد بين التوقيت الذي كان يشرب فيه الخمر وتوقيت الرحيل، مما يؤكد أن " لَيْلَى " والخمر واحد، وأن " لَيْلَى " ما هي إلا رمز للخمر. فهو كان يُبادر إليها في الصباح الباكر للشرب، وجاء يوم رحلت فيه بالصباح الباكر، أي في توقيت الشرب ذاته. نُضيف إلى ما سبق أن الشاعر صرّح في الشطر الأول من مطلع القصيدة أنه هو من صمّم على لقاء أهل " لَيْلَى " مبكراً وذلك طبعاً قبل الرحيل حين قال "أَزْمَعَتْ مِنْ آلِ لَيْلَى ابْتِكَارًا" فلماذا هذا التصميم على هذا التوقيت؟ إذ جاء لقاء أهل ثم الرحيل وفي الماضي احتساء الخمر في التوقيت

¹²¹ - الأعشى، الديوان، ص 45. الابتكار الرحلة في الصباح المبكر، وكانت العرب تفضله ليتسع الوقت أمام المسافر قبل اشتداد الحرارة، شطّطت بعدت. بانن بعدت. النوى البعد والفرق. الغربية مفارقة الوطن. وجمعها غريات. أدكار افتعال من ذكر أبدلت الناء دالاً ثم أدغمت الدال في الدال. الغروب جمع غرب وهو الدلو العظيمة. وكيف الدمع أنهمر.

¹²² - يُنظر: محمد محمد حسين، م.ن، ص44.

¹²³ - ابن منظور، اللسان، مادة أخوا.

¹²⁴ - ذات نواف: خمر تنفي القذى من صفاتها. الفصوص جمع فص وهو حدقة العين. أدمج الشيء دخل فيه.

نفسه، لعل الإجابة على ذلك هو أن "آل لئلي" رمز لندمائته في مجلس الشرب الذين عادة ما يلتقي بهم في الصباح الباكر، و" لئلي " هي - كما قلنا - رمز للخمر التي لم يعد قادرًا على شربها كما في الماضي، فرحلت عنه إلى مكان لا يستطيع أن يزورها فيه. وقد جاء المعنى الأصلي لاسم " لئلي " مطابقًا للدلالة الرمزية، ف" لئلي " هي نشوة الخمر وبدء سُكرها، وهي في هذه القصيدة رمز للخمر، فيكون الشاعر قد وُفق في اختيار الاسم ليناسب المرموز إليه.

وقال الأعشى أيضًا¹²⁵:

(الطويل)

وكم دُونَ لئلي مِنْ عَدُوِّ وَبَلَدَةٍ، وَسَهَبٍ بِهِ مُسْتَوْضِحُ الْآلِ يَبْرُقُ،
وَأَصْفَرَ كَالْحِنَاءِ طَامٍ جِمَامَةٍ، إِذَا ذَاقَهُ مُسْتَعَذِبُ الْمَاءِ يَنْبُضُ
إِنَّ امْرَأًا أَسْرَى إِلَيْكَ وَدَوْنَهُ، فَيَا فِ تَنُوفَاتٍ وَبَيْدَاءِ خَيْفٍ قُ
لَمَخْفُوقَةٌ أَنْ تَسْتَجِيبِي لَصَوْتِهِ، وَأَنْ تَعْلَمِي أَنَّ الْمَعَانَ مُوَفَّقُ
وَلَا بُدَّ مِنْ جَارٍ يُجِيرُ سَبِيلَهَا، كَمَا جَوَّزَ السَّكِيَّ فِي الْبَابِ فَيُتَّقُ

يقول الأعشى إن بينه وبين " لئلي " أعداء وبلاد وصحاري يتخللها السراب، وليس فيها إلا الماء غير العذب الأصفر كالحنء، الذي لا يستسيع شربه. وإن سالك الصحراء يحتاج إلى أن يتوَدَّد للقبائل التي يمر بها حتى يُجيزوا له المرور، فيكون مروره كما يُدخل النجار المسمار في الباب. وقد سار الأعشى إلى محبوبته لليل طوال، قاطعًا الصحارى المترامية الأطراف التي يخفق فوقها السراب، وبعد كل هذه المعاناة واجب على " لئلي " أن تستجيب له وأن تُعينه¹²⁶.

وقد توسط المقطع السابق في القصيدة بين موضوعين، الموضوع السابق لهذه الأبيات كان هجاء شراحيل بن طود، والموضوع التالي لهذه الأبيات هو مدح المُخلِّق بن خننم بن ربيعة. كأنه يرتاح من الموضوع الأول قبل دخوله الموضوع التالي. مع العلم أن ذكر " لئلي " في هذه القصيدة قد جاء مفاجئًا في الأبيات السابقة، إذ لم يستهل القصيدة بذكرها ولا بتعداد مواضع الجمال فيها. لعنا نتساءل ما سر هذه المفاجأة؟ لعل السر يُكشف إذا عرفنا أنه لم يذكر الخمر في هذه القصيدة أيضًا، تاركًا ذلك ليكون رمزًا مخفيًا تحت اسم " لئلي " كما فعل في القصيدة السابقة، وإن الأصل اللغوي لاسم " لئلي " يُشكل دليلًا على ما أذهب إليه، إضافة إلى أن ذكر الخمر كتمهيد للمدح والذي يُشكل سمة أسلوبية عند الأعشى يدعم ما أذهب إليه على حد سواء.

إن هناك دليلًا آخر في البيت الثاني من الأبيات السابقة، يُصور الأعشى عطشًا يبحث عن الماء في الصحارى فلا يجد إلا الماء الذي لا يُشرب، فيبصقه كل من شربه، وهكذا هو يدعو " لئلي " أن تستجيب لصوته في البيت الرابع منها، وكيف تستجيب له، بأن ترويه عندما يشربها، فهو يرد أن يرتوي من هذه الخمر، فلو كانت " لئلي " امرأة فكيف سترويه وهو يقول في البيت الثالث من الأبيات السابقة أن بينه وبينها صحارى واسعة، ويبد مترامية الأطراف؟ إن هذا وما سبق يؤكد أن " لئلي " في هذه القصيدة أيضًا هي رمز للخمر.

¹²⁵ - الأعشى، الديوان، ص 223. السهب: الصحراء. مستوضح: استوضح الشيء واستشرفته واستكففته وذلك إذا وضعت يدك على عينيك في الشمس تنظر هل تراه، توقّي بكفك عينك في الشمس. الال: السراب. أصفر يقصد مورد ماء أصفر. طام مطموس. الجماء جمع جمّة. وجمّ (بالفتح) وهو ما اجتمع من الماء. التتوفة: القفر. الخيفق: الصحراء الواسعة يخفق فيها السراب أي يضطرب. السكّي: المسمار. فيتق: النجار.

¹²⁶ - يُنظر: محمد محمد حسين، م.ن، ص 222.

المبحث التاسع: الدلالة الرمزية لـ "ميثاء" في شعره:

أولاً: المعنى اللغوي لـ "ميثاء" في المعاجم:

يرجع اسم "ميثاء" إلى الجذر ماث الذي يعني إذابة الملح في الماء¹²⁷، أما عن معنى لفظة ميثاء فهي عند الهروي الأرض اللينة من غير رمل، إذ قال: وَقَالَ أَبُو عُبيد: "الميثاء؛ الأرض اللينة من غير رمل".

وقد اتفق على ما سبق ابن منظور والفيروز آبادي والزبيدي، فقال ابن منظور: "الميثاء: الأرض اللينة من غير رمل وكذلك الدمنة؛ وفي الصحاح: الميثاء الأرض السهلة، والجمع ميث، مثل هنيء وهيف. وتميئت الأرض إذا مطرت فلانت وبردت. والميثاء: الرملة السهلة والرابية الطيبة. والميثاء: التلعة التي تعظم حتى تكون مثل نصف الوادي أو ثلثيه"¹²⁸.

وقال الفيروز آبادي: والميثاء: الأرض السهلة، ج: ميث، كهيف، وع بالشام. ودو الميث، بالكسر: ع بعقيق المدينة¹²⁹.

وقال الزبيدي: "الميث: المؤث ماث الشيء ميثاً: مرسه، وماث الملح في الماء: أذابه، وكذلك الطين، وقد انمات. عن ابن السكيت¹³⁰. والميثاء: ع، بالشام¹³¹.

كانت الفروق حول اسم "ميثاء" بسيطة، ما بين الأرض السهلة، والأرض اللينة من غير رمل، والأرض الطيبة الغدبة، وأنا لا أرى اختلافاً حول هذه المعاني، إذ الأرض السهلة غالباً ما تكون لينة وطيبة، إذ تصلح للزراعة والإثمار، وذلك يكون الأصل اللغوي لاسم "ميثاء".

ثانياً: الدراسة الرمزية لـ "ميثاء" في شعره:

وظف الشاعر اسم "ميثاء" مرتين في شعره، وفي كلتا المراتين كان الاسم رمزاً لنفس الشاعر، وقد كانت القصيدة الأولى مكونة من خمسة وعشرين بيتاً، يستهلها بالحديث عن "ميثاء" ثم ينتقل إلى وصف الخمر ومجلسها. أما القصيدة الثانية فقالها محاولاً الإصلاح بين أبناء عمومه بني مرثد وبني جحدر، وهي مكونة من ثمانية وعشرين بيتاً. يبدأها بالحديث عن ميثاء، ثم ينتقل إلى محاولة الإصلاح بين أبناء العمومة متأرجحاً بين الشدة والرفق حتى نهاية القصيدة.

قال الأعشى¹³²:

(المقارب)

لَمِثَاءَ دَارٍ عَفَا رَسْمُهَا،	فَمَا إِنْ تَبَيَّنُ أَسْطَارَهَا
وَرِيحَ الْفُؤَادِ لِعِرْفَانِهَا،	وَهَاجَتْ عَلَى النَّفْسِ أُنْكَارَهَا
دِيَارٍ لِمِثَاءِ حَلَّتْ بِهَا،	فَقَدْ بَاعَدَتْ مِنْكُمْ دَرَاهَا
رَأَتْ أَنَّهَا رَخِصَةٌ فِي النَّيَابِ،	وَلَمْ تَعُدْ فِي السَّنِّ أَبْكَارَهَا
فَأَعْجَبَهَا مَا رَأَتْ عِنْدَهَا،	وَأَجْشَمَهَا ذَاكَ إِبْطَارَهَا
تَنَابَشَتْهَا لَمْ تَكُنْ خَالِصَةً،	وَلَمْ يَعْلَمْ النَّاسُ أَسْرَارَهَا
فَبَاءَتْ، وَقَدْ أَوْرَيْتْ فِي الْفُؤَادِ	بِصَدْعٍ يُخَالِطُ عَنَابَهَا
كَصَدْعِ الرَّجَاجَةِ، مَا يَسْتِطِيعُ	عُ مَنْ كَانَ يَشْعَبُ تَجْبَارَهَا
فَعَشْنَا زَمَانًا وَمَا بَيْنَنَا	رَسْمًا يُوَلِّدُ أَحْبَابَهَا

127 - الهروي، تهذيب اللغة، مادة ميث.

128 - ابن منظور، العرب، مادة ميث.

129 - الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة ميث.

130 - الزبيدي، تاج العروس، مادة ميث.

131 - الزبيدي، م، ن، مادة ميث.

132 - الأعشى، الديوان، ص 317. عفا: ذهب وانمحي. الرسم: آثار الدار. تبين فعل مضارع. أي تتبين أنت. تميز وتعرف. أسطار جمع سطر. أذكاء جمع ذكر. وهو التذكر. رخصة: بضة طرية ناعمة. أبقار جمع بكر وهو أول كل شيء. وأجشمه الأمر: كلفه إياه. أبطرت النعمة: أخذته الدهشة وحيرة عند هجومها فطغى بها. نبش الشيء المستور: أظهره، الخلة: الخلية والزوجة. العثار والعاثور: الشرّ والمكروه والمتالف. شعب الشق: جبره. بيمسار: الرسول بين المحبين.

وأصبح لا أستطيع الكلام، سوى أن أراجع سمسارها

شبه الأعشى دار "ميتاء" بالكتاب وقد امتحنت شطوره عندما امتحنت أثار الديار. وحين عرفها هاجت النفس من الذكريات، هذه الديار كانت "ميتاء" تحلّ فيها لكنها الآن ابتعدت عن هذه الدار وحلت في دار بعيدة، ثم يقول إن "ميتاء" ترى أنها ناعمة الجسم، وأنها في سنّ الشباب، فأعجبت بنفسها وقادها ذلك إلى البطر والغرور، وهي تكتم أمرها فلا يعلم الناس أخبارها، وعندما ابتعدت أورتت الفؤاد جرحاً يخالطه الهموم كالزجاجة التي لا يستطيع الصانع الماهر إصلاحها، ثم يقول إن مضي زمن ولم يسمع عنها شيئاً. فأصبح لا يستطيع الكلام معها إلا بوجود رسول¹³³.

المتأمل الأبيات السابقة يجد أن الأبيات الثلاثة الأولى هي مقدّمة تقليدية لدار "ميتاء"، لكن الصورة تبدأ في الوضوح مع البيت الرابع فإذا جمّعنا صوراً مجزوءة من البيت الرابع والبيت السادس (أو الثامن بحسب ترتيب الديوان إذ هناك بيتان فيهما كلمات ناقصة) والبيت العاشر (أو البيت الثاني عشر بحسب ترتيب الديوان)، يتفتح أمامنا باب اللغز، وتتضح الصورة، فلنبدأ بالبيت الرابع حين قال:

رأت أنها رخصة في الثياب، ولم تعد في السن أبقارها

لنأخذ صورة أن "ميتاء" ليست صغيرة وهي ليست في أول العمر، ثم ننتقل إلى البيت السادس حين قال:

تنابشتها لم تكن خلة، ولم يعلم الناس أسرارها

نجد أن الشاعر قد جسّ "ميتاء"، فوجد أنها ليست صديقة أو ليست زوجة، وأنّ الناس لا يعرفون أسرارها. ثم نجده قد قال في البيت العاشر:

وأصبح لا أستطيع الكلام، سوى أن أراجع سمسارها

إذ قد أصبح الأعشى لا يستطيع الكلام دون يتكلم مع رسول المحييين، إذن "ميتاء" ليست في أول العمر، وهي ليست زوجة ولا صديقة، والأهم أنّ الناس لا يعلمون أسرارها، وأخيراً أصبح لا يستطيع الكلام عندما ابتعدت عنه، فمن عسى أن تكون "ميتاء" هذه؟ هي نفس الشاعر، إذ إنّ الشاعر دائم القول في أشعاره أنّ الشّباب فارقه، وهذا يوضّح قصده أنّ "ميتاء". لم تعد في السنّ أبقارها. كما أنّه صرّح كما أنّ "ميتاء" ليست امرأة فهي ليست "خلة" أي ليست زوجة أو صديقة. وقد جاء استعماله لكلمة "تنابشتها" يؤكد أنّ الحديث ليست عن امرأة فقد قصد من هذه الكلمة أنّه سيرها أو جسّها، ما الذي ينبش سوى النفس؟! ومما يدعم ذلك قول الشاعر أنّ الناس لا يعلمون أسرارها، وهذا حقيقيّ فلا أحد يستطيع معرفة أسرار نفس إنسان سوى الإنسان نفسه. وأخيراً كان الدليل الأخير وهو أنّه فقد القدرة على الكلام عندما بانّت حين قال "لا أستطيع الكلام"، وهذه حقيقة، فعندما يكون الإنسان في حالة صراع مع نفسه أو في حالة اكتئاب ممّا يمثّل اغتراب "ميتاء" يكون الإنسان غير قادر على الكلام لا قوّة له لفعل ذلك أو لا رغبة لديه، ممّا يشرح لماذا الشاعر لم يستطع الكلام.

وقد صرّح محمّد محمّد حسين أنّ البيت السادس أو الثامن (بحسب ترتيب الديوان) هو ذو معنى غير واضح بالنسبة له، إذ قال "الأبيات (6-8) مترابطة متصلة، ولم يبق منها كاملاً إلا البيت الأخير. ومعناه غير واضح لي على التحقيق"¹³⁴، وأنا أرى أنّ معه حقّ إذا لم نفهم الأبيات على النحو السابق، إذ إنّ في الأبيات السابقة حلقة مفقودة وهي أنّ "ميتاء" هي رمز لنفس الشاعر.

وآخر ما يمكن أن يقال هنا أمران، الأول أنّ الحديث عن "ميتاء" قد تقدم قصيدة قصيرة أحادية الموضوع وهو وصف الخمر ومجلسها، وأنا أرى أنّ المقدمة جاءت مناسبة لما تحدّثه الخمر من تأثير في النفس فهي تنسي الإنسان همومه وذكرياته، لا بل

¹³³ - يُنظر: محمّد محمّد حسين: الديوان، ص 316.

¹³⁴ - محمّد محمّد حسين، الديوان، ص 317.

وآلامه أيضًا. والأمر الآخر، هو أن المعنى الأصلي لـ "مَيْثاء" جاء أيضًا مناسبًا للدلالة الرمزية للاسم، إذ إن النفس هي كالأرض اللينة الواسعة التي لا حصر لها فيما تحويه من أفكار ومشاعر وقوة.

وقال أيضًا¹³⁵:

(الطويل)

لَمَيْثَاء دَارٌ قَدْ تَعَفَّتْ طُلُوعُهَا، عَفَّتْهَا نَضِيضَاتُ الصَّبَا، فَمَسِيَلُهَا
لِمَا قَدْ تَعَفِّي مِنْ رِمَادٍ وَعَرَصَةٍ، بَكِيْتُ، وَهَلْ يَبْكِي إِلَيْكَ مُحِيلُهَا
لِمَيْثَاء، إِذْ كَانَتْ وَأَهْلُكَ جِيرَةً، رِئَاءَ، وَإِذْ يُفْضِي إِلَيْكَ رَسُولُهَا
وَإِذْ تَحْسِبُ الخُبَّ الدَّخِيلَ لِحَاجَةً مِنَ الدَّهْرِ لَا تُمْنَى بِشَيْءٍ يُزِيلُهَا

يقول الشاعر إن لـ "مَيْثاء" دار عفت أثارها بسبب ريح الصبا بما تحمله من مطر، وقد أخذ الأعشى بالبكاء حين رأى الزماد والآثار، فلا يجب الطلل، وقد كانت دار "مَيْثاء" قريبة من دار الأعشى، وقد كان بين الأعشى و"مَيْثاء" رسول، فحبها في قلبه لا يُزيله شيء¹³⁶.

إذا تأملنا جيدًا المقطع السابق نلاحظ أن الشاعر لم يذكر أي صفة حسية لـ "مَيْثاء"، فهو لم يتغزل بأسنانها ولا بريقها ولا بشعرها... إلخ، مما يدل على أن الأعشى كان مشغولاً بشيء أكثر أهمية، وهو عتاب بني جحدر وبني مرشد أبناء عمومة الشاعر اللذين اختلفا فيما بينهما، فحاول الأعشى الإصلاح بين الحيين. وقد سبب له هذا الخلاف حزنًا كبيرًا نلاحظه جليًا في القصيدة.

وقد شعر مُحَقِّقُ الديوان محمد محمد حسين أن الأبيات السابقة ما هي إلا مقدمة لعتاب أبناء عمومته ومحاولة الإصلاح بينهما، إذ قال: "ويُنْتَقَلُ الأعشى من هذه المقدمة القصيرة، التي تلائم ما هو مُقْبِلٌ عليه، من تصوير الأسي على انقطاع ما بين أبناء العمومة من ودّ لم يكن ينبغي أن ينقطع"¹³⁷.

فلماذا رأى محمد محمد حسين أن المقدمة تناسب موضوع القصيدة؟ لعل ذلك يعود إلى أن الشاعر عبّر عن حزنه فيها إضافة إلى حبه الذي لا يزيله شيء. لذلك أرى أن "مَيْثاء" هنا ليست امرأة إنما هي رمز لنفس الأعشى المليئة بالحب لأبناء عمومته. وما يؤيد ما أذهب إليه، البيتان الثالث والرابع في المقطع السابق حين قال:

لَمَيْثَاء، إِذْ كَانَتْ وَأَهْلُكَ جِيرَةً، وَإِذْ تَحْسِبُ الخُبَّ الدَّخِيلَ
رِئَاءَ، وَإِذْ يُفْضِي إِلَيْكَ رَسُولُهَا مِنَ الدَّهْرِ لَا تُمْنَى بِشَيْءٍ يُزِيلُهَا

كان الشاعر قبل هذين البيتين يبكي، وهو يوضح سبب بكائه، إنه يبكي أولاد عمومته الذين كانوا جيرانًا له، وهو يكن لهم الحب. إذ في ما سبق دليل على أن "مَيْثاء" هي رمز لنفس الشاعر، إذ قال إن "مَيْثاء" كانت جارة "أهلك"، فأنا أرى أنه كان يتكلم عن نفسه وأهل عمومته الذين كانوا جيرانًا. من الجلي هنا أن نفسه متألمة، حتى إنه شغل عنها في حل النزاع بين أبناء عمومته، فهو يقول¹³⁸:

وَإِنِّي عِدَانِي عِنْدَكَ لَوْ تَعَلَّمِينِيهِ مَوَازِي، لَمْ يَنْزِلْ سِوَايَ جَلِيلُهَا
مَصَارِعَ إِخْوَانٍ وَفَخْرَ قَبِيلَا عَلَيْنَا كَأَنَّا لَيْسَ مِنَّا قَبِيلَا

¹³⁵ - الأعشى، م، ن، ص 175. النضيفة: المطر القليل والريح التي تنض بالماء فيسيل. أو هي الضعيفة. الصبا: ريح شرقية. تعفي: الطمس. العرصة: ساحة الدار، وهي كذلك البقعة الواسعة بين الدور ليس فيها بناء. محيل: دائر مطموس. قوم رثاء بعضهم بعضًا، ودورهم رثاء أي متقابلة مترائية. أفضى إليه: وصل إليه، وأصله أن صار في فضائه. داء الدخيل: داخل في أعماق البدن.

¹³⁶ - يُنْظَرُ: محمد محمد حسين، الديوان، ص 174.

¹³⁷ - محمد محمد حسين، م، ن، ص 174.

¹³⁸ - الأعشى، الديوان، ص 175. عداني: صرفني، موازئ قوم: دفع بعضهم عن بعض.

بات من الواضح أنّ " مَيْنَاء " في هذه القصيدة أيضًا ترمز إلى نفس الشاعر كما هي في القصيدة السابقة، وأنّه يُخاطب نفسه إذ يقول لها إنّ الحب لأبناء عمومته هو ما سبب حُزنه على ما جرى بينهما، ما سبّب أيضًا أنّ ذلك شغله عنها. وإنّ الأصل اللغوي هو - أيضًا - دليل على الدلالة الرمزية فالنفس كالأرض اللينة مصدر كلّ العواطف والأفكار والقوّة كما ذكرت سابقًا.

المبحث العاشر: الدلالة الرمزية لـ " هُرَيْرَة " في شعره:

أولاً: المعنى اللغوي لـ " هُرَيْرَة " في المعاجم:

يرجع اسم " هُرَيْرَة " إلى الجذر هَرَر، والذي يعني كره¹³⁹، واسم " هُرَيْرَة " ما هو إلاّ تصغير هَرَة، التي تعني السنور، فقد قال الهروي: " هَر: قَالَ اللَّيْثُ: الْهَرَّةُ: السَّنَوْرَةُ، وَالْهَرُّ: الذَّكَرُ. قَالَ: وَيَجْمَعُ الْهَرُّ هَرَّةً، وَتَجْمَعُ الْهَرَّةُ هَرَارًا"¹⁴⁰.

وقد أضاف الفيروز آبادي إلى كلّ ذلك أنّ النّبِيّ محمّد قد سمّي عبد الرحمن بن صخر بأبي هُرَيْرَة؛ لأنّه كان يَضَع هَرَة في كُمّه، ممّا يؤكّد أنّ أصل اسم " هُرَيْرَة " هو هَرَة، إذ قال: "وعبدُ الرحمن بنُ صخر، رآه النّبِيّ، صلى الله عليه وسلم، في كُمِهِ هَرَّةً، فقال: يا أبا هُرَيْرَة، فاشتَهَرَ به، واخْتَلَفَ في اسمه على نَتَيْفٍ وثلاثين قولاً... وهُرَيْرَة: من أعلامهنّ"¹⁴¹.

وقد أضاف الزبيدي أنّ " هُرَيْرَة " هي عرب آخر الدهناء، إذ قال: "وهُرَيْرَة من أعلامهنّ، أي النساء. و هُرَيْرَة: ع، آخر الدهناء"¹⁴²، ويُفهم من كلام الصّاغاني أنّ آخر الدهناء هُوَ المُسمّى بهُرَيْرَة، ولم يقيد موضعاً، ومثله كلام الحفصي، فالصّواب عدم ذكر الموضع¹⁴³.

وبهذا فقد اتّقت المعاجم حول الأصل اللغوي لاسم هُرَيْرَة، فلا يوجد خلاف أو غموض فيه، فجاء هذه الاسم واضحاً لا لبس في أصله.

ثانياً: الدراسة الرمزية لـ " هُرَيْرَة " في شعره:

استخدم الأعشى اسم " هُرَيْرَة " ثلاث مرّات، وكان الاسم في هذه المرّات الثلاثة يرمز إلى قبيلة الشاعر في وقت القتال، كانت القصيدة الأولى في هجاء يزيد بن مُسهر الشيباني، تكوّنت من أربعة وثلاثين بيتاً، كانت في ثمانية وعشرون بيتاً في هجاء الشيباني وستة أبيات غزليّة استهلّ بها قصيدته.

أمّا القصيدة الثانية فقد كانت في قصّة قتال حدث بين قبيلة بكر وقبيلتي الرّباب وبنو أسد. جاءت القصيدة في خمسة وعشرين بيتاً. استهلّها في الحديث عن " هُرَيْرَة "، ثمّ انتقل إلى الحديث عن وصايا أبيه، ثمّ يتحدّث عن الواقعة بين قبيلة بكر وقبيلتي الرّباب وبنو أسد، وأخيراً يخلص إلى الفخر بقومه في يوم "ذي قار".

أمّا القصيدة الثالثة فهي معلّقة الأعشى الشهيرة، قيلت في هجاء يزيد بن مُسهر الشيباني، وقد تكوّنت من ستّة وستين بيتاً، استهلّها بوصف " هُرَيْرَة "، ثمّ انتقل للحديث عن البرق، ثمّ يتحدّث عن ذكريات شبابه، ثمّ يرسل رسالة إلى الشيباني ويهجوّه مازجاً الهجاء بالفخر بقومه.

قال الأعشى¹⁴⁴:

هُرَيْرَة ودّعها، إنّ لامٍ لايمُ، غداً غدٍ أم أنت لبينٍ واجمُ
لقد كان في حوّلٍ نوءٍ نُويئتهُ، تقصّي لبيانات، ويسأم سائم

(الطويل)

¹³⁹ - ابن منظور، لسان العرب، مادّة هَرر، 5 / 260.

¹⁴⁰ - الهروي، تهذيب اللغة، مادّة هَرر، 5 / 236.

¹⁴¹ - الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادّة هَرر، ص 497.

¹⁴² - الدهناء: اسم موضع.

¹⁴³ - الزبيدي، تاج العروس، مادّة هَرر، 14 / 427.

¹⁴⁴ - الأعشى، الديوان، ص 77. واجم حزين ساكت. ثوى بالمكان أقام. اللبانة الحاجة. مبتلة جميلة. رود ناعمة. اللبة موضع النحر.

لها مُقلتا رِئِمٍ وأَسوودُ فاجِمُ
مَعَ الحَلِي لَبَّاتِ لَهَا وَمَعاصِمُ
ذرى أقحوان نُبْتِه مُتَناعِمُ

مُبتَلَّةُ هيفاءُ روْدُ شَبابِيبِها،
ووجْهٌ نَقِيّ الأونِ صافٍ يَزِينُه
وتَضْحَكُ عَن عُرِّ التَّنْبايا، كَأَنه

يخاطب الأعشى نفسه ويقول لها ودع "هُرَيْرَة"، حتى لو لام اللاتم، وما بالك حزين ساكت أمام هذا البعد؟ ألم يكفك عام أقمته معها؟ فحول كامل يكفي لقضاء حاجاته معها، إذ يسأم السائم. ثم يقول إنها جميلة ناحلة الخصر ناعمة، عيناها كالغزال، وشعرها أسود. ووجهها نقي اللون صافٍ. تتزين بالحلي في رقبتها ومعصمها. وتظهر أسنانها كالأقحوان الزيان¹⁴⁵.

قال صاحب الأغاني: "أخبرني محمد بن عباس اليزيدي قال: حدثنا أبو شراة في مجلس الرياشي قال حدثنا مشايخ بني قيس بن ثعلبة قالوا: كانت هُرَيْرَة التي يُشَبَّبُ بها الأعشى أمة سوداء لحسان بن عمرو بن مرثد. وأخبرني محمد بن الحسن بن دُرَيْد قال حدثنا أبو حاتم عن أبي عبيدة عن فراس بن الخنيد قال: كانت هُرَيْرَة وخليدة أختين قينتين كانتا لبشر بن عمرو بن مرثد، وكانتا تغنيانه النَّصَب، وقدم بهما اليمامة لما هرب من النعمان¹⁴⁶.

قد يقول القائل: إن ما سبق ينسف هذه الدراسة نسفاً، إذ إن ذلك يثبت أن هُرَيْرَة ليست رمزاً بل أمة سوداء ومغنية، إلا أنني لا أرى ذلك، فأنا أرى أن الشاعر أخذ اسم هذه القينة وبعض صفاتها ووظفها توظيفاً رمزياً في شعره، وبهذا لا يتقاطع ما قيل أعلاه مع هذه الدراسة ولا مع غيرها من الدراسات الرمزية الطابع، ومما يدعم ما ذهب إليه، أن الشاعر وصف هُرَيْرَة في معلقته أنها بيضاء البشرة كما سنرى لاحقاً، حين قال:

غَزَاءُ فَرَعَاءٍ مَصْقُولٍ غَوَارِضُهَا تَمْشِي الْهُوِينِي كَمَا يَمْشِي الْوَجِي الْوَحْل

وغزاء أي بيضاء، فكيف تكون "هُرَيْرَة" أمة سوداء حبشية ويقول في معلقته إنها بيضاء، لعل التفسير الوحيد لذلك يكمن في أن الشاعر وظف فقط الاسم، إذ وضعه ليدل على مدلول آخر غير تلك الأمة السوداء.

وقد قال نصرته عبد الرحمن في معرض حديثه عن هرة إن هرة "تبدو في الشعر الجاهلي رمزاً للحياة اللاهية التي تتمثل في القيان والشراب والجنس،... وفي الشعر الجاهلي ثلاثة شعراء قد فتنتهم هر سيدة القيان والشراب والجنس هم: الأعشى وامرؤ القيس وطرفة بن العبد¹⁴⁷.

تجدد الإشارة قبل أن أعطي رأبي في ما قاله نصرته عبد الرحمن إن الأعشى كان يوظف اسم "هُرَيْرَة" كلما تكلم عن الوداع فنسمعه يقول: "هُرَيْرَة ودعها، إن لام لايم..."، "على هُرَيْرَة إذ قامت تودعنا..."، "ودع هُرَيْرَة إن الركب مرتجل...".

عودة إلى ما قال نصرته عبد الرحمن، وأنا أرجح أن تكون "هُرَيْرَة" الجميلة هي رمز لقبيلة الشاعر خاصة في وقت القتال، إذ وظف الأعشى اسم "هُرَيْرَة" في قصائد تكلم فيها عن القتال، وأستند في ذلك على ثلاثة الأدلة السياقية نبدأ بالمقطع السابق، حيث نجد الشاعر يقول:

لَقَدْ كَانَ فِي حَوْلِ نَوَاءٍ نُؤِيَّتُهُ، تَقْضِي لُبَانَاتٍ، وَيَسَامُ سَائِم

يبدو أن الشاعر أقام في قبيلته حولاً كاملاً دون أن يسافر، إذ كان الأعشى كثير الأسفار، فهو أول من امتهن المدح كما رأينا سابقاً، إذ كان شاعراً يطرق أبواب الملوك والرؤساء للتكسب، وقد اتجه أغلب الشعراء هذا الاتجاه بعده. وأنا أذهب إلى أنه أقام في قبيلته سنة كاملة لا نعرف سوى أنه كان يقضي حاجاته، دون أن نعرف ما هذه الحاجات، فقد كان يعمل بأمره الخاصة حتى سئم من هذا المكوث.

وهناك دليل آخر على أن "هُرَيْرَة" هي رمز لقبيلة الشاعر في قوله:

هِيَ الْهَمُّ لَا تَدْنُو، وَلَا يَسْتَطِيعُهَا مِنْ الْعَيْسِ إِلَّا النَّاجِيَاثُ الزَّوَابِسُ¹⁴⁸

145 - يُنظر: محمد محمد حسين، الديوان، ص 76

146 - أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، 9/ 110.

147 - نصرته عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص 159.

148 - الناجية: هي الناقة السريعة. رسمت الناقة رسماً: أثرت في الأرض.

إن معنى البيت لا يقال في امرأة، إذ نستطيع أن نستنتج أن من عادة الشعراء أن يقولوا على الأطلال دون الذهاب وراء المحبوبة، إذ لا يعرف المكان الذي انتقلت إليه المحبوبة، غير أن الشاعر قد ذهب إليها، لذا أنا أذهب إلى أن معنى البيت هو أن قبيلة الشاعر هي هم لكل أعدائها، فلا يتمكن منها أحد، وهي بعيدة عن القبائل الأخرى بحيث لا تصل إليها سوى النوق السريعة التي سارت يوماً وليلة، مما يفسر حالة السأم التي اعترت الشاعر في البيت السابق، إذ لا جيران حول القبيلة يستأنس بهم.

وهناك دليل آخر يكمن في أن القصيدة كانت عبارة عن هجاء مُمترج بالفخر بقبيلة الشاعر، فمن الطبيعي أن يمهد الشاعر قبل الدخول في موضوعي القصيدة برمز لطيف، فيصوّر قبيلته فتاة هيفاء، عينيها كالغزال، وشعرها أسود فاحم وأسنانها كالأقحوان، تماثياً مع سنة الشعر وعموده، ومن فخره بقبيلته قوله¹⁴⁹:

فَتَلَقَ أَناسًا لَا يَخِيمُ سِلاحُهُمْ إِذا كانَ حَمًّا لَصَفِيحِ الجِماجِمِ
وَإنا أَناسٌ يَغْتَدِي البأسَ خَلْفنا كَما يَغْتَدِي المِماءَ الظِّماءَ الحِوائِمِ

وقد جاء هذا الرمز في مقدّمة القصيدة المعظم للقبيلة الأعشى، مناسباً قبل الدخول في هجاء يزيد بن مسهر الشيباني، إذ قال إن بني شيبان أي قبيلة المهجو تُظهر كدر العيش والظلم لقوم الشاعر. فهذا هو يقول¹⁵⁰:

رَأيتُ بَنِي شَيبانِ يَظهَرُ مِنْهُمُ لِقِومِي عَمْدًا نِغصَةً وَمَظالمِ

من هنا نستطيع أن نتوصل إلى السبب الذي استدعى الأعشى إلى اختيار اسم "هُرَيْرَة"، ليرمز به إلى قبيلته، وهو أن القبيلة كانت تعيش تحت الظلم من بني شيبان كالقطعة التي تبدو ضعيفة، ولكن يتضح لاحقاً أن لها مخالب وأنياباً، وهي تملك الخفة والسرعة في الهجوم كقبيلة الشاعر التي لها قوة لا يُجارها أحد، ويتضح ذلك عند قوله:

ولن تُنتهوا حتّى تَكسِرَ بَيننا رِماحَ بِأيدي شُجْعَةٍ وقِوائِمِ

كما أننا يمكن أن نذهب إلى أن القطعة لا تهجم على أحد دون سابق اعتداء، كقبيلة الشاعر التي لا تحارب أحداً دون سابق اعتداء، ولعلّ هذا الاعتداء الذي وقع فيه المهجو يكمن في الدعوة إلى قتل شرفاء قبيلة الأعشى وساداتها، فهو يقول¹⁵¹:

أَتأمِرُ سَيارًا بِقَتْلِ سَراتِنا وتزعمُ بَعْدَ القَتْلِ أَنَّكَ سَالمِ

وقال أيضًا¹⁵²:

كأنتَ وَصاةٌ وَحاجاتُنا كَقفُ، لو أَنَّ صَحبَكَ إِذِ ناديتَهُمُ وَقَفوا
عَلى هُرَيْرَة إِذِ قامَتِ تودَعِنا، قَد أَتى مِنَ إِطارِ دُونِها شَرَفُ
أَحبِبَ بِها خَلَةً لو أَنَّها وَقَفَتِ، وَقَد تُزِيلُ الحَبيبَ النِيةَ المَدْفُ

يقول الأعشى كان لك معها حديث توصيها فيه أشياء، وكانت لك عندها حاجات تمنع منها بأقل القليل، لو أن صحبك قد وقفوا، حين ناديتهم تسألهم الوقوف على ديار (هُرَيْرَة)، وإنها قامت مودعة إياه، وقد حالت الجبال بينه وبينها. ثم يقول كم يحبها! ويتمنى لو أنها أقامت وما رحلت، إذ إن البعد لا يبقى على الحبيب¹⁵³.

149 - الأعشى، الديوان ص 79، حما قصدا. الصفيح السيوف. الحوائم: العطشان الذي يدور حول الماء.

150 - الأعشى، م، ن، ص 77. نغصة: كدر العيش.

151 - الأعشى، الديوان، ص 79. سراة: أعلى الشيء.

152 - الأعشى، م، ن، ص 309. الكفف من الرزق: ما كفّ عن الناس وأغنى عن السؤال. الخلة الخليفة والصاحبة، النية الوجه الذي ينويه المسافر، القذف البعيدة.

153 - يُنظر: محمد محمد حسين، م، ن، ص 308.

استخدم الأعشى اسم "هُرَيْرَة" في قصيدة يَفخر فيها بقومه كما في القصيدة السابقة، كأنه كلما فخر بقومه استخدم اسم "هُرَيْرَة" لماذا؟ لأن "هُرَيْرَة" هي رمز لقوم الشاعر أو قبيلته، وإنّ هناك أكثر من دليل على ما أذهب إليه، أول هذه الأدلة صدر البيت الأول حين قال "كانت وصاة وحاجات لنا كَفَفَتْ" هو لم يطنب في الحديث عن هذه الوصاة والحاجات بل وقف هنا ثم تكلم عن رحيل "هُرَيْرَة"، إلا أنه عاد في البيت الزابع إلى هذه الوصاة حين قال 154:

إِنَّ الْأَعْرَ أَبَانَا كَانَ قَالَ لَنَا: أَوْصِيكُمْ بِثَلَاثٍ، إِنِّي تَلَسُّفُ
الضَّيْفُ أَوْصِيكُمْ بِالضَّيْفِ، إِنَّ لَهُ حَقًّا عَلَيَّ، فَأَعْطِيهِ وَأَعْتَصِرْهُ
وَالجَارُ أَوْصِيكُمْ بِالجَارِ، إِنَّ لَهُ يَوْمًا مِنَ الدَّهْرِ يَثْنِيهِ، فَيَنْصِرْهُ
وَقَاتِلُوا الْقَوْمَ، إِنَّ الْقَتْلَ مَكْرَمَةٌ، إِذْ تَلَوَى بِكَفِّ الْمُعْصِمِ الْغُرْفُ

تلك هي الوصاة والحاجات التي تأخر نكرها إلى البيت الخامس من القصيدة. الضيف والجار وقتال الأعداء. وقد جاءت هذه الوصايا موجّهة إلى جمع لأنّ الأعشى قد استعمل الضمير "كم" في "أوصيكم" التي تكررت ثلاث مرّات وضمير "نا" في لفظة "أبانا"، وأنا أرجح أنّ هذه الوصايا موجّهة لقوم الشاعر؛ لأنّه قال في الوصية الثالثة "وقاتلوا القوم" فهو لن يطلب إلى نفر قليل أن يقاتلوا القوم بل سيطلب من رجال القبيلة وفرسانها أن يقاتلوا قوم الأعداء.. لعلنا نتساءل ما علاقة ذلك بـ "هُرَيْرَة"؟ ولماذا تقوم بالتوديع في القصيدة؟ ومن تودّع؟ إنّ "هُرَيْرَة" هي رمز لقبيلة الشاعر التي ودّعت فرسان القبيلة الذين ذهبوا للمشاركة في معركة ذي قار. فقد قال الشاعر في ذلك:

لَوْ أَنَّ كُلَّ مَعَدٍ كَانَ شَارِكِنَا فِي يَوْمِ ذِي قَارٍ مَا أَخْطَاهُمُ الشَّرْفُ 155

وقال أيضًا:

لَمَّا التَّقِينَا كَشَفْنَا عَنْ جَمَاعِمِنَا لِيَعْلَمُوا أَنَّنَا بَكَرٌ، فَيَنْصِرْفُوا

فقد استخدم الأعشى ضمير "نا" الدال على الجمع حين قال "شاركنا" و"التقينا" و"كشفنا" و"جماعمنا"، وصرّح أنّهم من بكر ممّا يؤكّد اشتراك قبيلته بكر في المعركة. فكانت الصورة مؤثّرة، صورة وداع القبيلة لفرسانها، وتوصيتهم بالأخلاق العربية من الحفاظ على الجار، وإكرام الضيف، ومقاتلة الأعداء. وتكون هذه الصورة مناسبة في قصيدة فخرية. وقد استخدم الشاعر اسم "هُرَيْرَة" دون باقي الأسماء لمناسبتها موضوع الرمز كما ذكرت عند تحليل القصيدة السابقة، فالهرة لا تعتدي على أحد، ولا تظلم أحدًا، وهي في الوقت ذاته لديها مخالب وأسنان وحفّة وسرعة، وسيتمّضح ذلك أكثر عند الحديث عن رمزية "هُرَيْرَة" في معلقة الشاعر الآتية الذكر.

وقال الشاعر 156:

(البسيط)

154 - تلف من التلّف، أي ميّت. المُعْصِم: الذي يخاف أن يسفط عن دابته فيمسك بعرفها. عرف الفرس: شعر ناصيته.

155 - معد بن عدنان هو جدّ عرب الشمال من قبائل ربيعة ومضر جميعًا.

156 - الأعشى، الديوان، ص 55. غزاة بيضاء، فرعاء كثيرة الشعر طويلته. العوارض ما يبدو من الأسنان عند الابتسام. الوجي الذي حفي قدمه أو حافره. الرّيث البطء. الوسواس: صوت الحلي. العشوق: شجيرة مقدار ذراع فيها حبّ صغار. الرّجل: الصوت الرفيع العالي. تختلّ تتسمع استراقًا. الدنوب اللحمتان النانتان في أعلى الفخذ من العجيزة. الكئل: العجز للإنسان والدابة. صفر الوشاح دقيقة الخصر. والوشاح أديم غريض يرصع بالجوهر وتشدّه المرأة بين عاتقها وكشحيها. ملاء الدرع كبيرة الأرداف. والدّرع القميص. بهكنة صخمة الخلق. ينخزل ينبت وينقطع. هركولة: عظيمة الوركين. فُئق: مُنعمة مُثرفة. درم العظم: وراه اللحم حتّى لم يبين له حجم. المرفق: عظم المفصل في الذراع. الأخصص: ما دخل من باطن القدم فلم يصب الأرض. الأصورة: جمع صوار وهو الوعاء الذي يحرق فيه المسك. الأردن: مفردها الرّدن وهو الغزل والخز. شمل: منتشر.

وَدَعُ هُرَيْرَةَ إِنْ الرِّكْبَ مُرْتَجِحًا
 غَرَاءَ فَرَعَاءَ مَصْقُولٍ عَوَارِضُهَا
 كَأَنَّ مِشِيَّتَهَا مِنْ بَيْتِ جَارَتِهَا
 تَسْمَعُ لِلْحَلِيِّ وَسَوَاسِئًا إِذَا انْصَرَفَتْ
 لَيْسَتْ كَمَنْ يَكْرَهُ الْجِيرَانَ طَلَعَتْهَا،
 يَكَادُ يَصْرَعُهَا، لَوْلَا تَشَوُّدُهَا،
 إِذَا تُعَالِجُ قِرْنًا سَاعَةً فَتَنْصَرَّتْ،
 مِلاءُ الْوِشَاحِ وَصِفْرُ الدَّرْعِ بِهَيْكَلَةٍ
 هِرْكُولَةٍ، فُنُقٌ، دُرْمٌ مِرَافِقُهَا،
 إِذَا تَقَوْمٌ يَضُوغُ الْمِسْكَ أَصْوَرَةً،
 وَهَلْ تُطِيقُ وَدَاعًا أَيُّهَا الرِّجْلُ
 تَمْشِي الْهُوَيْنَى كَمَا يَمْشِي الْوَجِي الْوَجْلُ
 مَرُّ السَّحَابَةِ، لَا رَيْثٌ وَلَا عَجَبٌ
 كَمَا اسْتَعَانَ بِرِيحِ عِشْرَقِ رَجْبٍ
 وَلَا تَرَاهَا لِسِرِّ الْجَبَّارِ تَخْتَلِلُ
 إِذَا تَقَوْمٌ إِلَى جَارَاتِهَا الْكَسَا
 وَاهْتَزَّتْ مِنْهَا دُنُوبُ الْمَتَنِ وَالْكَفِّ
 إِذَا يَكَادُ الْخَضِرُ يَنْخُزُّ
 كَأَنَّ أَحْمَصَهَا بِالشُّوكِ مُنْتَعِمٌ
 وَالزَّنْبِقُ الْوَرْدُ مِنْ أَرْدَانِهَا شَمِيرٌ

يقول الأعشى إن الركب سوف يرحل، هيا ودع هُرَيْرَةَ، على الزغم من أنك لا تطيق هذا الوداع. ثم يقول إنها بيضاء، وذات شعر كثيف، وثغرها مصقول، وهي تمشي متمهلة كأنها تمشي على أرض عليها أوجال. ثم شبه صوت حليتها وهي تمشي بصوت الريح التي تحرك شجر "العشوق". كانت " هُرَيْرَةَ " محبوبة من الأعشى ومن الناس، إذ كانت على خلق فلم تكن تسترق السمع لمعرفة أخبار جيرانها وبهذا لم تكن تتدخل فيما لا يعينها. كانت مترفة العيش، لا تعرف الكد، بل يكاد يغلبها الكسل، وعندما أرغمت نفسها على استقبال جاراتها، أصابها الوهن وارتجفت أردافها واهتزت جسمها الناعم، وكان هناك وشاح حول خصرها، وتملأ أردافها القميص الضيق، أما خصرها فنحيل جدًا كأنه قارب أن ينقطع. هي مكتنزة الأرداف والأذراعين، وقدماها قد جافى بطنهما الأرض كأن عليهما شوكا، رائحتها عبقرة، فكأن رائحة الزنبق والورد تُعطر أردانها¹⁵⁷.

أعطى الشاعر في المقطع السابق من معلقته أوصافًا كثيرة لـ " هُرَيْرَةَ "، ليس على غرار المقطعين السابقين اللذين وظف فيهما اسم " هُرَيْرَةَ "، ذلك الاستطراد في الحديث عن " هُرَيْرَةَ "، جعلني أتخيل أنني أمام هرة حقيقة كان الشاعر يصفها، هذه الهرة بيضاء تمشي ببطء بحيث لا يُسمع لها صوت، على رقبته نوع من المعادن يُصدر صوتًا، يُحببها الناس؛ لأنها لا تتكلم وهذا طبيعي فهي حيوان، كسولة وهذه طبيعة القطط، ممتلئة الأرداف، كأن الشعر على باطن قدمها شوك، متذبذبة في تعاملها مع الأعشى، مرة تصد عنه، ومرة تخاف عليه، وهذا طبيعي إذ هي حيوان تقترب منه يومًا وتقترب من شخص آخر في يوم آخر، إذن الوصف هنا وصف هرة، غير أنني أرى أن هذه الهرة ما زالت رمزًا لقبيلة الشاعر، والدليل على ذلك أنه يقول ودع " هُرَيْرَةَ "، فهو يريد توديعها، لماذا؟ لأنه ذاهب للقتال، فقد تكلم الشاعر عن القتال في القسم الأخير من القصيدة، وهذا يتجلى عند قوله¹⁵⁸:

إِنَّا نُقَاتِلُهُمْ ثُمَّ نُقَاتِلُهُمْ عِنْدَ الْإِقَاءِ وَهُمْ جَارُوا وَهُوَ جَاهِلُوا

وثمة دليل آخر على أن " هُرَيْرَةَ " هي أيضًا في المقطع السابق رمزًا لقبيلة الأعشى كسائر المقاطع التي وظف فيها اسم " هُرَيْرَةَ "، وذلك لأنه كناها بأمر خُلَيْدٍ في البيت التاسع، حين قال:

صَدَّتْ هُرَيْرَةُ عَنَّا مَا تَكَلَّمْنَا، جَهْلًا بِأَمِّ خُلَيْدِ حَبْلٍ مَن تَصَلُّ

فهذه ليست كنية الهرة التي كان يراها أمامه ويصفها، فـ"خُلَيْدٍ" تصغير "خُلْدٍ" وهو اسم من أسماء الجنان كما سنرى لاحقًا، فقبيلته كالجنة بالنسبة له. ويحق للقارئ أن يتساءل لماذا صَدَّتْ عنه " هُرَيْرَةَ " أو قبيلته، لعل الإجابة على ذلك تكمن بالربط بين البيت الأول والبيت العاشر الذي يلي البيت السابق أو المتحدث عن صد " هُرَيْرَةَ "، والذي يقول فيه¹⁵⁹:

157 - يُنظر: محمد محمد حسين، الديوان، ص 56.

158 - الأعشى، م، ن، ص 61.

159 - دهر مفند: فاسد، خبل: فاسد العقل.

أَنْ رَأَتْ رَجُلًا أَعْشَى أَضْرَّ بِهِ رَيْبُ الْمُنُونِ، وَدَهْرٌ مُفْنِدٌ خَبِيلٌ

إذ جلي أن الشاعر يريد توديع قبيلته للاشتراك في القتال كما رأينا في البيت الأول، لكنه شيخ ضرير لم ترغب قبيلته في اشتراكه في القتال، مما أدى إلى وقوع جدال بينه وبين قبيلته، هذا أدى إلى انقطاع القبيلة عن الكلام معه بعدما عجزت عن إقناعه بالعودة، ولكنه سيصر على الذهاب، والدليل على ذلك قوله¹⁶⁰:

قَالَتْ هُرَيْرَةٌ: لَمَّا جِئْتُ زَائِرَهَا: وَيَلِي عَلَيْكَ، وَيَلِي مِنْكَ يَا رَجُلٌ

فـ "هُرَيْرَةٌ" خائفة عليه لذلك قالت له ويلي عليك، لكنه يصر على موقفه وهذا يضايق "هُرَيْرَةَ" فتقول ويلي منك، مما ينبغي كون هذا البيت أخذت بيت، كما زعم الشعبي¹⁶¹، إذ يمثل البيت السابق الجدل بين الأعشى وقبيلته حول الذهاب إلى القتال. تُضيف إلى ذلك كله أننا إذا اعتدنا ما سبق، نستطيع أن نفهم قول الأعشى أيضًا¹⁶²:

عَلَّقْتُهَا عَرَضًا، وَعَلَّقْتُ رَجُلًا غَيْرِي، وَعَلَّقَ أُخْرَى غَيْرَهَا الرَّجُلُ
وعَلَّقْتَهُ فَنَاءَ مَا يُحَاوِلُهَا، مِنْ أَهْلِهَا مَيْتٌ يَهْدِي بِهَا وَهِيَ مَلُ
وَعَلَّقْتَنِي أُخْرَى مَا ثَلَاثَمْنِي، فَاجْمَعِ الْخُبَّ خُبًّا كُلَّهُ تَبِيْلُ

فجلي هو الخليط العاطفي في المقطع السابق، إذ بناءً على ما سبق أن الأعشى يحب "هُرَيْرَةَ" التي ترمز إلى القبيلة، لكنها اختارت رجلاً آخر، أي فارساً آخر للاشتراك في الحرب، وإن هذا الرجل - بحسب قول الأعشى - لا يحب هُرَيْرَةَ أو القبيلة، بل هو يميل إلى امرأة أخرى أو إلى قبيلة أخرى، وهو ليس على غرار الأعشى المخلص إلى "هُرَيْرَةَ" أو إلى قبيلته، وإن عرض عليه أحد غيرها الحب، فهذا لن يؤثر فيه، وهو لن يجد ذلك ملائماً له، وسيبقى مخلصاً لـ "هُرَيْرَةَ" أو لقبيلته.

ويمكننا ختم الحديث عن "هُرَيْرَةَ"، بقول إنه يمكننا أن نستنتج من معلقة الشاعر لماذا اختار الشاعر اسم "هُرَيْرَةَ" ليرمز به إلى قبيلته، إذ إن قبيلته تتحلى بصفات الهرة من مسالمتها لجيرانها، وأنها لا تقتل المشاكل، خاصة أن محمد محمد حسين ذكر أن قبيلة يزيد بن مسهر المهجور هي بني شيبان أكبر فروع بكر¹⁶³، وقبيلة بكر هي قبيلة الأعشى، فكان الشاعر أراد أن يقول في هجائه للشيباني أن بكرًا لا تقتل المشاكل ولا تقاتل جاراتها بل على العكس هي محبوبة من القبائل جاراتها.

وهكذا رأينا أن الأعشى وظف الأسماء العشرة، وكرر التوظيف أكثره تسع مرات، وأقله مرتان، مع أن هناك فترة زمنية كائنة بين القصائد إلا أن الدلالة كانت واحدة في معظم الأسماء ما عدا في اسم "تيا" و"جُبيرة". وأنا أرجح أن السبب وراء عدم الاتحاد في الدلالة الرمزية لاسم "تيا" أن الاسم ذو معنى مبهم، فهو تصغير هذه، وعليه كانت دلالة الاسم متغيرة في المرات الستة التي وظف الاسم فيها بين الرمز إلى الأفعى، والمخفد، والخمر، والممدوح، والحرب، والسنة. أما معظم الأسماء فقد كان ذات دلالة وحيدة في كل مرة يوظف فيها الاسم، فالسعادة دلالة "سعاد"، القبيلة خاصة في وقت السلم دلالة "سلمى"، آلهة المطر والخصب رمز "سُميَّة"، والشمس دلالة "عقارة"، وناقاة الشاعر المفضلة دلالة "قنيلة"، والخمر وأي لذة دلالة "لئلى"، ونفس الشاعر دلالة "ميثاء"، وقبيلة الشاعر خاصة في وقت الحرب دلالة "هُريرة". أما "جُبيرة" فقد كان السجَن والناقاة الثمينة دلالاتها.

قد يظن القارئ أن كل أسماء النساء في شعر الشاعر هي أسماء مألوفة، لكن البعض قد يتساءل هل كان هناك أسماء غير مألوفة في شعره؟ وإن وجدت هل كان لها دلالة رمزية؟ لعل ذلك ما سنبحثه عنه في الفصل الثالث.

160 - الأعشى، الديوان، ص 57.

161 - يُنظر: أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، 9/ 108-109.

162 - الأعشى، م.س، ص 57. الوهل: الذاهب العقل. والتبّل كذلك.

163 - يُنظر: محمد محمد حسين، الديوان، ص 54.

الفصل الثالث:

الدلالة الرمزية لأسماء النساء غير المألوفة في شعر الأعشى:

كان لسبعة أسماء نساء في شعر الشاعر نصيب قليل في التكرار، بحيث وُظف كل اسم منها مرة واحدة فقط، لكنه على الرغم من ذلك احتوى دلالة رمزية، وهذه الأسماء الثمانية هي: " أم خُلَيْد"، "رَبَا"، "زَيْنَب"، "لميس"، "مهدي"، "مي"، "هند". وقد وردت معظم هذه الأسماء في مقدمات القصائد، مما كان سبباً رئيساً لحمل هذه الأسماء دلالة رمزية، فقد كانت كل من النساء السابقات بطله القصيدة، وقد جاءت " أم خُلَيْد" لقباً للهزيرة التي ترمز إلى قبيلة الشاعر، أما "رَبَا" فقد كانت رمزاً للأرض، ورمز بـ "زَيْنَب" إلى طيب نكر قبيلته، أما "لميس" فكانت رمزاً للفرس، و"مهدي" رمزاً للنوم، وكانت "مي" رمزاً للحرب، و"هند" رمزاً للثاقفة. وقد كان ثمة خمسة أسماء نساء لم تتكرر، لكن ذكرت مرة واحدة إلا أنها لم تحمّل أي دلالة رمزية، وهذه الأسماء الخمسة هي: "حَنِقَط"، "الخنساء"، "زباب"، "سياس"، "فطيمة". وقد وردت الأسماء السابقة وروداً عابراً بحيث لم يتخللها أي وصف أو غزل، والأهم من ذلك أنها لم ترد في مقدمات القصائد، فقد كان للقصائد التي ورد فيها كل اسم من الأسماء السابقة بطولات أخر. هذا بالإضافة إلى أن بعض هذه الأسماء ارتبط بأحداث تاريخية مثل "حَنِقَط" و"فطيمة" مما يؤكد واقعية هذه الأسماء وينفي عنها الرمزية.

ونبدأ بتناول هذه الأسماء من ناحية المعنى اللغوي لها ودلالاتها الرمزية مبتدئين بـ"أم خُلَيْد".

المبحث الأول: الدلالة الرمزية لـ "أم خُلَيْد" في شعره:

أولاً: المعنى اللغوي لـ "أم خُلَيْد" في المعاجم:

يرجع الأصل اللغوي لكنية "أم خُلَيْد" إلى الجذر خلد ويعني البقاء في دار لا يُخرج منها،. أما اسم "خُلَيْد" فهو صيغة التصغير لخد والذي هو اسم من أسماء الجنان إذ قال الهروي "قال الليث: الخلود: البقاء في دار لا يُخرج منها، والفعل: خلدَ يخلد. قال: وأهل الجنة خالِدون مُخلِدون أجز الأبد، وأخذ الله أهل الجنة إخلاداً، والخلد: اسم من أسماء الجنان"¹⁶⁴، وقد وافقه في ذلك ابن منظور¹⁶⁵.

ولا يمكن أن يعود اسم "خُلَيْد" في معناه إلى الخلد الأعمى، إذ لا أحد يُسمي طفله بهذا المعنى الوضيع والذي يفتقر إلى الجمالية، إذ قال الهروي: "قال الليث: الخلد ضرب من الجردان غمي... لم يُخلق لها عيون، واحداً خلدٌ - بكسر الخاء - والجميع: خلدان"¹⁶⁶.

وقد يقول قائل إن أصل اسم "خُلَيْد" هو الخلد أي البال، ولكن يمكن دحض ذلك بقول إن معنى البال لا يمكن تصغيره لذا فإن هذا المعنى مُستبعد، إذ قال: "من أسماء النفوس: الرؤح والخلد. وقال الليث: الخلد: البال - يُقال: ما يقع ذلك في خلدِي - أي في بالي. وقال أبو زيد: البال: النفس، فإذا: النفسيران متقاربان"¹⁶⁷.

وهكذا نستنتج مما سبق أن كنية "أم خُلَيْد" تعود في أصلها اللغوي إلى اسم من أسماء الجنان من جهة، ودوام البقاء من جهة أخرى، وأنا أرجح أن يكون الأصل اللغوي لاسم "خُلَيْد" هو اسم من أسماء الجنان، ولعل ذلك نوع من المدح بأن الشخص الممدوح كالجنة في جمال خلقه، وسلاسة معشره.

ثانياً: الدراسة الرمزية لـ "أم خُلَيْد" في شعره:

قال الشاعر¹⁶⁸:

(البسيط)

¹⁶⁴ - الهروي، تهذيب اللغة، مادة خلد.. الرّمخشري، أساس البلاغة، مادة خلد. الحموي، المصباح المنير، مادة خلد.

¹⁶⁵ - ابن منظور، لسان العرب، مادة خلد.

¹⁶⁶ - الهروي، م.ن، مادة خلد.

¹⁶⁷ - الهروي، م.ن، مادة خلد.

¹⁶⁸ - الأعشى، الديوان، ص 55.

صَدَتْ هُرَيْرَةَ عَنَّا مَا تَكَلَّمْنَا، جَهْلًا بِأَمْ خُلَيْدٍ حَبْلٌ مَن تَصِل

هذا البيت هو البيت التاسع من معلقة الأعشى، وهو يقول هنا إنَّ " هُرَيْرَةَ " انقطعت عن التكلّم مع الأعشى جهلاً منها بمن تحبّ، فهي لا تعرف من تحبّ. وإذا تأملنا البيت جيّداً نرى أنّه قد كُنِيَ " هُرَيْرَةَ " بِأَمْ خُلَيْدٍ، فجاءت هذه الكنية مرادفة لبطله القصيدة وهي " هُرَيْرَةَ "، وإذا عرفنا أنّ " هُرَيْرَةَ " هي رمز لقبيلة الشاعر تكون كُنْيَةُ أَمِّ خُلَيْدٍ هي أيضاً انعكاساً لهذا الرمز. إذ ليس هناك أي معلومة أخرى عن " أَمِّ خُلَيْدٍ".

المبحث الثاني: الدلالة الرمزية لـ "رَيَا" في شعره:

أولاً: المعنى اللغوي لـ "رَيَا" في المعاجم:

يرجع الأصل اللغويّ لاسم "رَيَا" إلى الجذَر روى الذي يكون بالارتواء من الماء، وهي صفة للمؤنث، أما المذكّر فهو رَيَان¹⁶⁹. أما الفيروز آبادي فيرجع الارتواء إلى الماء واللبن¹⁷⁰.

وقد أضاف الفارابي إلى ما سبق أنّ الواو قلبت ياء لأنها صفة، فإبدال الياء واواً يكون في الاسم فنقول رويًا، إذ الكلمة على وزن فعلى، غير أنّهم تركوها على أصلها إذ قال: "الزَيَانُ: ضِدُّ العَطْشَانِ؛ والمرأة رَيَا، ولم يبدل من الياء واو لأنها صفة، وإنما يبدلون الياء في فعلى إذا كانت اسماً والياء موضع اللام. كانت صفة تركوها على أصلها قالوا امرأة خزيا وريا، ولو كانت ريا اسماً لكانت روى، لأنك كنت تبدل الألف واواً موضع اللام وتترك الواو التي هي عين فعلى على الأصل"¹⁷¹، وقد وافقه في ذلك ابن سيده¹⁷²، وابن منظور¹⁷³ والزبيدي قائلًا أنّ هذا الكلام منقول عن سيبويه¹⁷⁴.

ثانياً: الدراسة الرمزية لـ "رَيَا" في شعره:

قال الأعشى¹⁷⁵:

(الطويل)

بَلِ الصَّرْمِ إِذْ رَمَتْ بِلَيْلٍ جِمَالَهَا
نَوَاعِمُ يَجْرِي الْمَاءُ رَفْهًا خِلَالَهَا
عَلَى جَانِبِي تَثْلِيثٌ تَبْغِي غَزَالَهَا
فَأُنْكِرُنَّ لَمَّا وَاجِهْتَهْنَ حَمَالَهَا
أَلَمْ تَعْلَمَا أَنَّ كُلَّ مَنْ فَوْقَهَا لَهَا

أَتَصْرَمُ رَيَا أَمْ تُدِيمُ وَصَالَهَا
كَمَا أَنَّ حُدُوجَ الْمَالِكِيَّةِ غُدُودَةٌ
وَمَا أَمْ خِشْفٍ جَابَهُ الْقَرْنِ فَاقْدُ
بِأَحْسَنِّ مِنْهُ يَوْمَ قَامَ نَوَاعِمُ
فِيَا أَخْوِينَا مِنْ أَبِينَا وَأَمِينَا

¹⁶⁹ - يُنْظَرُ، الهروي، تهذيب اللغة، مادة روى.

¹⁷⁰ - الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة روي.

¹⁷¹ - الفارابي، الصحاح، مادة روي.

¹⁷² - ابن سيده، المُخَصَّص، 3/ 204

¹⁷³ - ابن منظور، لسان العرب، مادة روي.

¹⁷⁴ - الزبيدي، تاج العروس، مادة روي.

¹⁷⁵ - الأعشى، الديوان، ص 343. أتصرم: هل تهجرك. صرم الحبل: قطعه، زَمَّ البعير: خطمه. والخطام سير عريض يوضع فوق الأنف ويشد إليه الرّسن. وهو الحبل الذي يُقاد به البعير. الحُدُوج: جَمْعُ حِدْج وهو مركب للنساء كالهودج. المالكيّة: نسبة إلى مالك. غُدُودَةٌ: في الصباح المُبكر، نواعم: جَمْعُ ناعمة وهي الرّوضة. رفه عيشه: لان وأخصب. الخشْف: ولد الظبية أول ما يولد. جاب قرن الطّبي: ظهر ونتأ. فاقد: فقدت ولدها. تليث: موضع. تبغي غزالها: تشده وتبحث عنه. نواعم: النساء المترفات. أنكرن حالها: لم يعرفها لشدة تغيرها من الحزن والهزال.

يسأل الأعشى نفسه هل سيكون بينه وبين رَيَا وصل أم قطيعة؟ ثم يجيب أن ستكون قطيعة لأنها قد جهزت جمالها في الليل للرحيل. ثم يُشبهه هودج "رَيَا" بالروض الخصب الذي يجري في وسطه ماء، فالهوادج مثل الروض زاهية الألوان. هي ليست ظبية بعد إذ قد برز قرننها، وهي على جانبي وادي "التثليث" تبحث عن ابنها، إن أجمل يوم هو عندما قامت بين النساء المترفات صاحباتها اللواتي وبخنها عندما عرفن حالها، ثم ينتقل إلى مخاطبة بني عباد ومالك ابني ضبيعة ويقول لهما إن كل ما على الأرض فهو لها¹⁷⁶.

تحوي الأبيات دليلاً على أن "رَيَا" التي ذُكرت في مطلعها ليست امرأة إنما هي رمز للأرض، وهذا الدليل يكمن في البيت الخامس حين قال:

فيا أخويننا من أبيننا وأمننا أُم تعلمنا أن كل من فوقها لها

إن الضمير في لفظة "فوقها" يعود على "رَيَا" التي في البيت الأول، إذ إن كل ضمير يحتاج إلى عائد يسبقه، وهكذا كان الضمير يعود على "رَيَا"، ولما كان معنى العجز أن الأخوين لا يعلم ما فوق الأرض، اعتبرت أن "رَيَا" رمزاً للأرض، ناهيك عن أن الأبيات من الأول إلى الرابع تزخر بالطبيعة من الجمل الذي وضع عليه رسنه لئلا وصولاً إلى الحدوج التي شُبهت بالروضة التي يجري الماء من وسطها، انتهاءً إلى الطيبة التي تنشد طفلها الصائغ. كلها صور من الطبيعة مما يُشكّل تأكيداً على ما أذهب إليه. وقد اختار الشاعر اسم "رَيَا" ليرمز بها إلى الأرض للمناسبة بين الرمز والمرموز إليه، فاسم "رَيَا" جاء من الارتواء بالماء، والأرض هي خير ما يروي بمياه المطر مما يؤدي إلى خصب هذه الأرض، وهذا في رأيي يفسر الصور النابضة بالطبيعة والحياة التي استهل بها الأعشى قصيدته هذه.

المبحث الثالث: الدلالة الرمزية لـ "زَيْنَب" في شعره:

أولاً: المعنى اللغوي لـ "زَيْنَب" في المعاجم:

يعود اسم "زَيْنَب" إلى الجذر زَنَب الذي يعني سَمَن¹⁷⁷، وقال الهروي إن اسم "زَيْنَب" يطلق على امرأة، وإن أصل معناها: شجر حسن المنظر وطيب الرائحة، وأن "زَيْنَب" تدل على الجمع، ومفرده زَيْنَبَة، إذ قال: "قال: الأزْنَب: السمين، وبه سميت المرأة زَيْنَب، وقد زَنَبَ زَيْنَبُ زنباً: إذا سَمَن. وقال ابن الأعرابي: الزَيْنَبُ: شجر حسن المنظر طيب الرائحة، وبه سميت المرأة زَيْنَب بهذه الشجرة. قال: والزَيْنَب: السمين. وواحد الزَيْنَب للشجر: زَيْنَبَة¹⁷⁸. وقد اتفق معه لسان العرب في ذلك¹⁷⁹.

وقد قال ابن منظور إن أصل اسم "زَيْنَب" هو ما كان قصيراً وسميئاً، إلى جانب إيراده رأي ابن الأعرابي في أن الأصل اللغوي للاسم قد يكون شجراً حسن المنظر، وأنا أرجح رأي ابن الأعرابي، إذ إن الأصل في الأسماء أن تحمل معانٍ جميلة، تُنعش النفس، وتطرب القلب عند سماعها¹⁸⁰.

وقد أضاف الفيروز آبادي إلى كل ذلك أن أصل اسم "زَيْنَب" هو؛ زَيْنُ أب، وأن الزَيْنَب تحمل معنى آخر إلى جانب المعاني التي ذُكرت وهو الجبان. وإني أستبعد أن يكون هذا المعنى هو الأصل اللغوي للاسم "زَيْنَب" لقبح الصفة، فصفة جبان لا تحمل معنى جميلاً حتى تصلح لأن تكون اسماً¹⁸¹.

¹⁷⁶ - يُنظر: محمد محمد حسين، م.ن، ص 342.

¹⁷⁷ - الهروي، تهذيب اللغة، مادة زنب.

¹⁷⁸ - الهروي، م. ن، مادة زنب.

¹⁷⁹ - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة زنب.

¹⁸⁰ - ابن منظور، م.ن، مادة زنب.

¹⁸¹ - الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة زنب.

أما الزبيدي فقد ذهب كذلك إلى أن أصل اسم "زَيْنَب" هو زين أب لكَن الألف خُذفت لكثرة الاستعمال، وأن اسم "زَيْنَب" هو علم مُرتجل، أي استعمل علماً منذ البداية، ولم يُنقل عن أي مُشتق، وأنه على وزن فيعل والياء التي فيه زائدة¹⁸².

فبعد أن استعرضنا اسم "زَيْنَب" في المعاجم نستطيع أن نقول إنه علم مُرتجل يعود أصله إلى شجر طيب الرائحة، إذ إنني لا أرى أن الاسم يحمل معنى الجُبْن أو زُنابى العقرب، وخاصّة أن الجُبْن صفة عار عند العرب المشهورين بتغنيهم بالشجاعة والإقدام، كما أن بنية الاسم تختلف عن بنية الزباني، فلا تصلح لأن تكون أصلاً لغويًا.

ثانيًا: الدراسة الرمزية لـ "زَيْنَب" في شعره:

وقال الشاعر¹⁸³:

تصابيت أم بانئت بعقلك "زَيْنَب"، وقد جعل الوُدّ الذي كان يذهب
وشاقتك أظغان لزيّنَب عُـدوـة، تحملن حتى كادت الشمس تغرب
(الطويل)

يتساءل الشاعر هل أصابك الجهل أم أذهبت "زَيْنَب" عقلك، فإنّ الحبّ يذهب العقل. يقول أمتك الزاحلات عند منتصف النهار من بينهم "زَيْنَب"، اللاتي تحمّلن أمتعهنّ طول النهار حتى اقتربت الشمس من الغروب¹⁸⁴.

نلاحظ في البيت الثاني قوله "أظغان لزيّنَب"، وهذا تعبير غريب إذ إن الأظغان أو الزاحلات لسن لزيّنَب، فجاء استخدامه لحرف الجر اللام غريبًا، إلا إذا كان حرف اللام هنا يعني اللام الموافقة لمن¹⁸⁵، وإذا اعتبرنا ذلك، تكون الأظغان من "زَيْنَب"، وكيف يكون ذلك؟ يكون ذلك إذا كانت "زَيْنَب" رمزًا لطيب ذكر قبيلة الشاعر، فيكون المعنى أن الأظغان من قبيلة قيس لطيبة الذكر.

وهناك دليل آخر على ما أذهب إليه في البيت السادس للقصيدة حين قال:

أجدوا فلما خفت أن يتفرّقوا فريقيين، منهم مُصعدٌ ومُصوّبٌ

إذا تساءلنا لماذا هذا الخوف من تفرّق الأظغان فريقيين؟ مع العلم أن الحديث عن التفرّق بدأ أيضًا في البيت العاشر والحادي عشر، حين قال¹⁸⁶:

وفي الحيّ من يهوى لقانا ويشتهي وأخر من أبدى العداوة مُغضبٌ
فما أنس مِلاشيء لا أنس قولها لعل النوى بعد التفرّق تُصقبُ

أنا أرحح أن يكون السبب وراء هذا الخوف من التفرّق هو اعتزازه بقبيلته وأصولها التي تعود إلى قبيلة ربيعة بن نزار بن معد بن عدنان¹⁸⁷، فقد صرّح بذلك في البيت الحادي والعشرين من القصيدة حين قال:

وتحنّ أناس عودنا عود نُبعة إذا انتسب الحيان: بكسر وتغليب¹⁸⁸

182 - الزبيدي، تاج العروس، مادة زنب.

183 - الأعشى، الديوان، ص 201. تصابي الرجل: مال إلى الصبوة واللهو واللعب وجهالة الفتوة. كان: هنا تامة أي الذي مضى وانقضى. شاقتك القوم: ذهبوا وارتحلوا.

184 - يُنظر: محمد محمد حسين، م.ن، ص، 200.

185 - علاء الموسوي (2012): حرف الجر (اللام) ومعانيه، شبكة جامعة بابل، (بحث منشور).

<https://art.uobabylon.edu.iq/lecture.aspx?fid=8&lcid=25647>

188 - نُبعة: شجر صلب تتخذ منه القسي ومن أغصانه السهام يُنبت في قمم الجبال.

فهو لا يُريد أن تتفرّق قبيلته، بل هو يدعو إلى الوحدة وبذلك يكون افتراق أظعان "زَيْنَب" سبباً للخوف لدى الأعشى، إذ إن لقبيلته بكر وشقيقتها أصلاً واحداً، مع أنّ هناك حيين، وهو يريد الإبقاء على هذا الأصل وعلى هذا التقارب بين أفراد قبيلته، وبين بكر وتغلب على حدّ سواء. فيشكل هذان البيتان دليلاً على أنّ "زَيْنَب" ما هي إلا رمز لقبيلة قيس التي هي من بكر بن وائل الطيبة الذّكر أو الأصل.

ولعلّه اختار اسم "زَيْنَب" ليرمز به إلى قبيلته، تبعاً لأصله اللغويّ وهو شجر طيب الرائحة، ما هو إلا مدخاً لقبيلته الطيبة الذّكر، فبكر في نظره كالثّجرة الطيبة التي لها فروع، ومن هذه الفروع صعّب بن علي، ويشكر، التي بطبيعة الحال تتفرّع منها قبائل مثل مالك، ولُجيم، وعُكابة، التي تفرّعت إلى قبيلة ثعلبة ومنها خرجت قبيلة قيس التي هي قبيلة الشّاعر¹⁸⁹، وهكذا شبه قبيلته بالثّجرة ورمز لها باسم معناه الأصلي نوع من الشّجر أيضاً.

المبحث الرابع: الدلالة الرمزية لـ "لميس" في شعره:

أولاً: المعنى اللغويّ لـ "لميس" في المعاجم:

يرجع اسم "لميس" إلى الجذر لمس، والذي يعني المسّ باليد¹⁹⁰، وقد صرّح الهرويّ أنّ معنى اسم "لميس" هو المرأة اللينة الملمس. "ولميس: اسم امرأة. والمميس: المرأة اللينة الملمس"¹⁹¹. وقد وافقه ابن منظور في ذلك¹⁹².

أمّا الفارابيّ فقد قال إنّ لميس اسم جارية عندما قال: "والمتمس: اسم شاعر. ولميس: اسم جارية"¹⁹³. وقد جعل الفيروز آبادي لميس كأمر اسمًا وليس صفة، إذ قال: "وكأمر: المرأة اللينة الملمس، وعلم للنساء. وكزبير: للرجال"¹⁹⁴. وقد وافقه الزبيديّ في ذلك¹⁹⁵.

ثانياً: الدراسة الرمزية لـ "لميس" في شعره:

وقال الأعشى¹⁹⁶:

(مجزوء الكامل)

أصـرمت حـبـلك مـن لـمـيـد سـ الـيـومـ أمـ طـالـ اجـتـنـابـه
ولـقـد طـرقـت الحـيـ بع د النـومـ، تـنـبـخـني كـلابـه
بـمـشـذب كـالـجـذعـ، صـا ك عـلـى تـرائـبـه خـضـابـه
سـلـس مـقـلـد، أسـيـد ل خـدـه، مـرـع جـنـابـه

187 - ينظر، إحسان النّصّ، بكر بن وائل، الموسوعة العربية، 5/ 228 (بحث منشور).

<http://arab-ency.com.sy/detail/1489>

188 - نبتة: شجر صلب تتخذ منه القسي ومن أغصانه السهام يثبت في قمم الجبال.

189 - ينظر، إحسان النّصّ، م.س، 5/ 228.

190 - الفارابيّ، الصّاح، مادّة لمس.

191 - الهرويّ، تهذيب اللغة، مادّة لمس.

192 - ابن منظور، لسان العرب، مادّة لمس.

193 - الفارابيّ، م.س، مادّة لمس.

194 - الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادّة لمس.

195 - يُنظر، الزبيديّ، تاج العروس، مادّة لمس.

196 - الأعشى، الديوان، ص 285. فرس مشذب: طويل ليس بكثير اللحم. الجذع: ساق النخلة. صاك: لصق. الترائب: واحدتها تريبة، وهي عظام الصدر. الخضاب: الحناء. سلس: سهل الانقياد. مقلده: عنقه. خدّ أسيل: لين أملس طويل. مرع المكان: كثر كالأه. الجناب: الفناء وما قرب من محلّة القوم.

يسأل الأعشى نفسه أن هل هجرت " لميس "، أم أن العهد قد طال، فهو قد ذهب لزيارة " لميس " ليلاً وقد أخذت الكلاب تتبج، فوق فرس كساق النخلة، لون صدره كالخضاب، هذا الفرس ينفاد بسهولة، وله خَدَّ أسيل، ناعم العيش¹⁹⁷.
 جاء توظيف الشاعر لاسم " لميس " من أعرب التوظيفات في شعره، إذ كانت المقامة الغزلية عبارة عن بيت واحد هو مطلع القصيدة، ثم انتقل إلى الحديث عن الفرس ذا الخَدَّ الأسيل الذي يمتطيه، وأنا أرى أن في ذلك سرّاً لا يفك رموزه سوى الدراسة الرمزية كالتّي تقوم بها، وعليه فإنّي أرى أن " لميس " هي رمز لهذا الفرس، وأستند في ذلك إلى دليلين: الأول، أن الأعشى لم يتذكر لنا شيئاً عن " لميس "، وانتقل انتقلاً مباشراً للحديث عن فرسه الذي كان يمتطيه.
 والثاني الأصل اللغوي لاسم " لميس " الذي هو المرأة اللينة الملمس، ولعلّ الفرس أيضاً ناعم الملمس، إذن صفة الملاسة تنطبق أيضاً على الفرس، فيكون اسم " لميس " مناسباً ليكون رمزاً لفرس الأعشى.

المبحث الخامس: الدلالة الرمزية لـ " مهّد " في شعره:

أولاً: المعنى اللغوي لـ " مهّد " في المعاجم:

لا يرجع اسم " مهّد " إلى الجذر هدد، إذ إن الميم فيه أصلية، وهي واحدة من بين خمسة ألفاظ تبدأ بميم أصلية، فقد قال سيبويه: " كل ميم كانت في أول حرفٍ فهي مزيدة إلا ميم معزى، وميم معدّ، تقول: تمعدّد، وميم منجنيق وميم مأجج، وميم مهّد "198.
 ويعلم ابن منظور مجيء الميم أصلية، إذ لم تُدغم الذالان في بعضهما البعض، لأننا إذ أضفنا زائدة وجب الإدغام، إذ قال: " ومهّد: اسم امرأة، قال ابن سيده: وإنما قضيت على ميم مهّد أنها أصل لأنها لو كانت زائدة لم تكن الكلمة مفكوكّة وكانت مُدغمّة كمنبذ ومردّ، وهو فعل؛ قال سيبويه: الميم من نفس الكلمة ولو كانت زائدة لأدغم الحرف مثل مفرّ ومردّ فنبت أن الدال ملحقة والمُلقح لا يدغم¹⁹⁹. وقد وافقه الزبيدي في ذلك²⁰⁰.

وفي موضع آخر ألقى الزبيدي لفظه " سلجج " التي تعني السيف الماضي بـ " مهّد " إذ إن أصل " سلجج " سلج، فالحيم مضاعفة فيه، وكذلك " مهّد " الأصل مهّد الدال مضاعفة حتى صار اسم " مهّد " على وزن فعل. إذ قال: " أبيض سلجج: هو السيف الماضي الذي يقطع الصريبة بسهولة... مأخوذ من سلج اللقمة، ضاعفوا الجيم كما ضاعفوا دال مهّد، ولم يُدغموه لأنهم أحقوه بجعفر "201.
 مما يدل أن الأصل اللغوي لاسم مهّد " هو سرير الصبي²⁰². وقد صار اسم " مهّد " رأس باب الألفاظ التي تكون الميم فيها أصلية، فقد قال الزبيدي: " ومندد بلد، قال ابن سيده: وأراه جرى في فكّ التضعيف مجزى محبب للعلمية، قال: ولم أجعله من باب مهّد²⁰³.

وهكذا نستنتج أن اسم " مهّد " يأتي على وزن فعل بحيث تكون الميم فيه أصلية، الدال الثانية فيه ملحقة بالذال الأولى، إذ الأصل فيها مهّد، والمهّد معروف بأنه سرير الطفل، وبهذا يكون هذا هو الأصل اللغوي للاسم.

ثانياً: الدراسة الرمزية لـ " مهّد " في شعره:

قال الأعشى²⁰⁴:

(الطويل)

197 - يُنظر: محمّد محمّد حسين، الديوان، ص 284.

198 - الهروي، تهذيب اللغة، مادة مهد.

199 - ابن منظور، لسان العرب، مادة مهد.

200 - يُنظر الزبيدي، تاج العروس، مادة مهد.

201 - الزبيدي، م.ن، مادة لمس.

202 - الزبيدي، م.ن، مادة لميس.

203 - الزبيدي، تاج العروس، مادة لميس.

204 - الأعشى، الديوان، ص 135. السليم: الذي لدغته أفعى. المسهد: الذي لم يستطع نومًا. خلة: صداقة. مهّد: اسم امرأة والمعنى أنه لم ينم من شدة العشق لأنه ترك صحبة النساء وثاهاها.

ألم تَغْتَمِصْ عَيْنَاكَ لَيْلَةَ أَرْمَدَا، وَعَادَكَ مَا عَادَ السَّلَامِ الْمُسْتَهْدَا
وما ذاك من عشق النساءِ وإنما تَنَاسَيْتَ قَبْلَ الْيَوْمِ خُلَّةَ مَهْدَا

يقول الأعشى إنه لم يستطع أن ينام في تلك الليلة كالأرمد الذي يشعر بألم في عينيه، فحالته تُشبه حالة الذي لدغته أفعى وهو لا يستطيع النوم، لكن ذلك ليس من عشق النساء فقد تركن عشقهنّ، ونسي صداقة "مهّد" ²⁰⁵.

يحق لنا بعد تأمل البيتين السابقين أن نتجّه في اتجاهين، الأول أن نعتبر "مهّد" كباقي الأسماء غير المألوفة في شعر الأعشى، وبذلك لا تكون رمزاً، وتبقى دون أن نعرف من هي، إذ ليس لدينا معلومات عنها. أو أن نعتبر "مهّد" هي رمزاً للنوم على اعتبار الأصل اللغوي للاسم وهو سرير الطفل. فإذا اتّجهنا هذا الاتجاه يكون معنى البيتين أن الشاعر لم يستطع النوم في تلك الليلة، وهو ليس بعاشق غير أنه نسي كيف كان ينام قبل تلك الليلة، وأنا أذهب مع هذا الاتجاه خاصة أن الأعشى بعد البيتين السابقين بدأ يتأمل في أيامه مما يدل على أن الذي نسيه في تلك الليلة هو النوم وليس امرأة اسمها "مهّد"، فقد قال متأملاً ²⁰⁶:
ولكن أرى الدهر الذي هو خاتِرٌ إذا أصلحت كفاي عاد أفسدا
شبابٌ وشيْبٌ وافتقارٌ وثروةٌ، فلكه هذه الدهر كيف ترددا

المبحث السادس: الدلالة الرمزية لـ "مي" في شعره:

أولاً: المعنى اللغوي لـ "مي" في المعاجم:

يرجع اسم "مي" إلى الجذر ميا، وإن الأصل اللغوي للاسم هو أنثى القرد، وقد ساوى الهروي بين اسم "ميّة"، واسم "مي"، فقال: ميا: اللبث: ميّة: اسم امرأة، وزعموا أن القردة الأنثى تسمى: ميّة. ويُقال: منّة. ويُقال في الاسم: مي ²⁰⁷.

وقد ذهب ابن منظور إلى أن الاسم هو من أسماء القردة، أكثر من كونه أنثى القرد. وذهب أيضاً إلى أن اسم "مي" يُستخدم أكثر في الشعر من اسم "ميّة"، وقد وافقه الرّبيدي في ذلك ²⁰⁸، فقد قال ابن منظور: "ميّة: اسم امرأة، ومي أيضاً، وقيل: ميّة من أسماء القردة، وبها سميت المرأة. اللبث: ميّة اسم امرأة، قال: زعموا أن القردة الأنثى تسمى ميّة، ويُقال منّة. وقال ابن بري: الميّة القردة؛ عن ابن خالويه. وأما قولهم ميّ ففي الشعر خاصة ²⁰⁹.

ومن جهة أخرى، وفي موضع آخر قال ابن منظور إن لفظة "الميّة" الذي هو نوع من الدواء، مركب من شقين "مي" ويعني الشراب، و"به" ويعني السّفرجل، وبذلك لا تكون "مي" هنا القردة، إذ قال "الميّة" مكونة من: أهمله الجماعة: وهو (شيء من الأدوية مُعَرَّبَةٌ) عن فارسي، وأصل تركيبه عن (مي) وهو الشراب، و (به) وهو السّفرجل ثم لما رُكِبَ فتحت الباء ²¹⁰.

غير أن المعاجم كانت واضحة في معنى اسم "مي" في الشعر، ولم تُشر إلى هذا المعنى، لذلك سألتزم بما ورد في أغلب المعاجم. وهو أن الأصل اللغوي للاسم "مي" هو اسم من أسماء القردة، ويمكن أن يكون القردة الأنثى، وهو في الشعر أكثر من اسم "ميّة" الحامل المعنى ذاته.

²⁰⁵ - يُنظر: محمد محمد حسين، م.ن، ص 134.

²⁰⁶ - خاتر: غادر.

²⁰⁷ - الهروي، تهذيب اللغة، مادة ميا.

²⁰⁸ - يُنظر الرّبيدي، تاج العروس، مادة ميا.

²⁰⁹ - ابن منظور، لسان العرب، مادة ميا.

²¹⁰ - ابن منظور، م.ن، مادة ميا.

ثانيًا: الدراسة الرمزية لـ "مي" في شعره:

قال الشاعر²¹¹:

(الطويل)

ألا حيي ميًّا، إذ أجد بُكورها
فيا مي لا تُدلي بحبل يُغريني،
وعرّض بقول: هل يُفادي أسيرها
وشرّ جبال الواصلين غورها

يقول الأعشى إنّ "مي" قد بكرت في يوم الرّحيل، وهو أسير يتمنى أن يفديه أحد من حَبّها، ثم يطلب منها ألا تخدعه بحبل الودّ الضّعيف، فهذا غرور منها²¹².

إنّ قارئ البيتين السّابقين قد لا يتوصّل إلى أي رمز فيهما، أمّا إذا أكمل القراءة فسوف يعرف أنّ "ميًّا" ليست امرأة إنّما هي رمز للحرب، فقد قال الشاعر²¹³:

فإن شئت أن تُهدى لقومي فاسألني
تري حامل الأثقال والدافع الشّجا
عَنْ العِزِّ والإحسان أين مصيرنا
إذا غصّة ضاقت بأمرِ صُدورها
بهم تُمتري الحزب العوان منهم
تؤدّي الفروض، خلوها ومريزها
فلا تصرميني، واسألني ما خليقتي
إذا ردّ عافي القدر من يستعيرها

إذ بعد أن حيّ "ميًّا" في مطلع القصيدة، وبعد أن طلب منها أن لا تخدعه، راح يفخر بقومه أثناء الحرب العوان، ثم يطلب من "مي" ألا تقطع مودته، فهو قطع الحديث عن "مي" ليفخر بقومه أثناء الحرب، ثم عاد ليقول لها ألا تصرمه، فلماذا أقحم الحديث عن الحرب في أثناء الحديث عن "مي"؟ لأنّ "ميًّا" هي رمز للحرب، فهو لم يقطع الحديث، إنّما لَوّن في الأساليب ليصبّ في بوتقة واحدة وهي الفخر في وقت الحرب.

وهناك دليل آخر يوجد في عَجْز البيت الأوّل عند قوله "وعرّض بقول: هل يُفادي أسيرها؟"، وأنا أرى أنّ الأسير هنا هو حقيقيّ، إذ لا يُخلى سبيل أسير الحرب العوان بسهولة، وبذلك تكون الصّورة الشعريّة قد وضحت إذ إنّ الشّاعر حيّ "ميًّا" أو الحرب التي سترحل، والتي لا يُخلى سبيل الأسير فيها، طالبًا من هذه الحرب أن تسأل عن قوم الأعشى الأبطال الشّجعان الأكارم طالبًا منها ألا تصرمه؛ فهو بطل بين قوم أبطال لا يفارقون الحرب، إذ إنّ القتال يجري في دمهم.

إنّ الأصل اللغوي لاسم "مي" يُؤكّد ما أذهب إليه، على اعتبار أنّ أنثى القرد هو الأصل اللغوي لاسم ميّ، فالتأنيث يجمع أنثى القرد وما ترمز إليه "مي" وهي الحرب، كما أنّ حيوان القرد هو دائم الحركة كالحرب التي تشتعل هنا وهناك، كما أنّ لون القرد أسود غالبًا، وهذا اللون يعكس الحرب التي تسبب الويلات والحزن والتّكلم، فيكون اللون الأسود لون الحرب.

²¹¹ - الأعشى، الدّيون، ص 371. أجد في الأمر: وجد أخذ فيه. بُكورها: ارتحالها في البكرة أي في أوّل النَّهار. عرّض

القول: لمح وأشار ولم يُصرّح. يُغريني: يخدعني. حبل غرور: ضعيف لا يوثق به.

²¹² - يُنظر: محمّد محمّد حسين، م.ن، ص 370.

²¹³ - الشّجا: الحُزن والهمّ. غصّ بالطعام: اغترض في حلقه فمنعه من التّنفّس. والغصّة ما يغصّ به من الطّعام. امتري النّاقة: مسح ضرعها لتدرّ. يمترون الحرب أي يثبونها وبلهبونها. العوان التي قوتل فيها مرّة بعد مرّة. الفرض: العطية التي يوجبها الرّجل على نفسه غيرنا ناظر لثواب، وقد يُقصد به هنا الدّيّات. عافي القدر: ما يتبقّى فيها من مرق، يُطلب المُستعير القدر فيريده صاحبها لأنّ فيها بقية من مرق، وذلك لشدة الجذب، ولحرص صاحبها على هذه البقية.

المبحث السابع: الدلالة الرمزية لـ " هند " في شعره:

أولاً: المعنى اللغوي لـ " هند " في المعاجم:

قال الهروي إن "هنيدة" وهي تصغير " هند "، وتعني مائة من الإبل، مما يعني أن " هند " تعني أكثر من مائة من الإبل إذ قال: قَالَ الْأَصْمَعِيُّ وَغَيْرُهُ: هُنَيْدَةٌ: مِائَةٌ مِنَ الْإِبِلِ مَعْرِفَةٌ لَا تَتَصَرَّفُ؛ وَلَا يَدْخُلُهَا الْأَلْفُ وَاللَّامُ، وَلَا تُجْمَعُ، وَلَا وَاحِدٌ لَهَا مِنْ جِنْسِهَا²¹⁴. أما ابن منظور فقد ساوى بين "هند" و"هنيدة"، ثم أورد قولاً يفرق بينهما، إذ قال إن "هند" هي المائتان في الإبل، أما "هنيدة" فهي المائة منها، "هندٌ وهُنَيْدَةٌ: اسْمٌ لِلْمِائَةِ مِنَ الْإِبِلِ خَاصَّةً ابْنُ سَيْدَةَ: وَقِيلَ هِيَ اسْمٌ لِلْمِائَةِ وَلِمَا دُونِهَا وَلِمَا فَوْقَهَا، وَقِيلَ: هِيَ الْمِائَتَانِ، حَكَاهُ ابْنُ جَنِّي عَنْ الرَّيَّادِيِّ قَالَ: وَلَمْ أَسْمَعْ مِنْ غَيْرِهِ. قَالَ: وَالْهُنَيْدَةُ مِائَةٌ سَنَةً. وَالْهُنْدُ مِائَتَانِ"²¹⁵. أما الفيروز آبادي فقد ساوى بين "هند" و"هنيدة" إذ قال "هندٌ: اسْمٌ لِلْمِائَةِ مِنَ الْإِبِلِ، كَهُنَيْدَةٍ، أَوْ لِمَا فَوْقَهَا وَدُونَهَا، أَوْ لِلْمِائَتَيْنِ، وَاسْمٌ امْرَأَةٍ، ج: هُنْدٌ وَأَهْنَادٌ وَهِنُودٌ"²¹⁶. وقد وافقه الزبيدي في ذلك²¹⁷.

أما أنا فأميل إلى رأي الهروي وابن منظور اللذين يذهبان إلى أن " هند " تزيد عن المائة من الإبل بما قد يصل إلى المائتين من الإبل، أما "هنيدة"، فأنا أرى أنها المائة من الإبل. إذ لا يُعقل أن يتساوى الاسم وصيغة التصغير له في العدد، فمن المنطقي أن تكون " هند " أكثر عددًا من "هنيدة".

ثانياً: الدراسة الرمزية لـ " هند " في شعره:

وقال الشاعر²¹⁸:

(الزمل)

وَأَدَكَارٌ، بَعْدَمَا كَانَ أَطْمَأَنَّ
يَرَعُوي حَيْثَا وَأَحْيَانًا يَبْجُنُ
رَخْصَةَ الْأَطْرَافِ، كَالرَّيْمِ الْأَعْنُ
وَإِذَا قَامَتْ نِيَابًا كَالشَّطْرِ
خُبْلَةٍ، وَهِيَ بِمَتْنِ كَالرَّسِّ
هَكَذَا تَعْرِضُ لِلنَّاسِ الْفِتْنِ
وَهِى فِي ذَاكَ حَيَاءٌ لَمْ تُزْنَ
مُغْذِرٌ غُذِرِي فَرْدِيهِ بِأَنْ
تُمْ أَنْشَأْتُ أَفْدِي، وَأَهْنُ

خَالَطَ الْقَلْبَ هُمُومٌ وَخَازَنُ
فَهُوَ مَشْغُوفٌ بِهِنْدٍ هَائِمٌ،
بِلَعُوبِ طَيِّبِ أَرْدَائِهَا،
وَهِى إِنْ تَفْعُدْ نَقًا مِنْ عَالِجٍ
يَنْتَهِي مِنْهَا الْوَشَاحَانُ إِلَى
خُلِقَتْ هِنْدٌ لِقَابِي فِتْنَةً،
لَا أَرَاهَا فِي خِلَاءٍ مَازِنَةٍ،
تُمْ أَرْسَلْتُ إِلَيْهَا أَنْتَنِي
وَبَدَرْتُ الْقَوْلَ، أَنْ حَيَّيْتَهَا،

214 - الهروي، تهذيب اللغة، مادة هند.

215 - ابن منظور، لسان العرب، مادة هند.

216 - الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة هند

217 - يُنظر الزبيدي، تاج العروس، مادة هند.

218 - الأعشى، الديوان ص 357. ادكار: افتعال من الذكر أصلها ادكار. الشغاف: غشاء القلب. والمشغوف: الذي تمكن منه الحب فحبه. الهائم: المتحير والذي ذهب الحب بعقله. يرعوي: يكف وينثني. أردان: جمع رُدن فهو مقدم الكم. رخصة: بضّة. طرية: الرّيم الطّبي الخالص البياض. الأعن: الذي يخرج صوته من خياشيمه. النقا: الكتيب. عالج: موضع به رمل. امرأة نيف: تامّة الطول والحسن. الشطن: الحبل. الوشاح: نسيج عريض ينظم باللؤلؤ والجوهر وتشده المرأة بين عاتقها وكشحها. فإذا لبست وشاحين خالفت بينهما. فأحدهما من العاتق الأيمن إلى الكشح الأيسر. والآخر من العاتق الأيسر إلى الكشح الأيمن. الحبلية: ضرب من الحلي يجعل من القلائد. المتن: الظهر. الرسن: الحبل. زنه وأزنه بشيء: " اتهمه به خيراً كان أو شراً. يوجد حذف بعد حرف "أن" إذ يترك لها أن ترد بما تشاء وبما يحلو لها. فداه وافتداه قال له: جعلت فداك. أهن أي أهني وأقول: هنأك الله أي سرّك.

وأرجيها وأخشى دعرها، مثل ما يفعل بالقود السنن

يقول الأعشى إنه يشعر بالهموم والأحزان داخل قلبه بعد أن كان في طمأنينة، وذلك بسبب شغفه بهند، فهو يكفّ حيناً ويحنّ لها في أحيان أخرى. فهي لعوب أكامها يفوح منها الطيب، ناعمة الأصابع، كالغزال الذي في حديثه غنة. وهي إذا قعدت برزت أردافها ككتيب الرمل، وإذا قامت برز طول قامتها كالحبل. وهي ترتدي وشاحين مزنيين بالحلي، وظهرها كالحبل. وقد أوقعته " هند في مشاكل جمة لكن المشاكل هي قدر الناس. لم يختل الشاعر بها لأنّ خجلها يمنعها من أن تضع نفسها في موضع الظنون والشكوك. لكنه أرسل إليها رسولا يشرح حبه لها يطلب منها الرد. وعندما التقيا، وبعد أن حيّاها بادر بالقول "جعلت فداك" و"هناك الله"، وقد كان يخشى دعرها، كما يخشى السائس دعر فرسه حين يروضها²¹⁹.

قال محمد محمد حسين: "وهو يتّجه في غزله إلى صاحبة اسمها (هند) في البيت الثاني، ولكنه يشير إلى أخرى اسمها في البيت (12) والواقع أنه لا يقصد بحديثه امرأة معينة، ولكنه يتحدث عن النساء جملة، وعن تكرياته معين. ²²⁰ غير أنني أرى غير ذلك، إذ أرى أن "هنداً" في القصيدة السابقة ليست امرأة، إنما هي رمز للناقة التي في قطع، وأستند في ذلك إلى ثلاثة دلائل، جاء الدليل الأول في البيت الخامس حين قال:

يُنْتَهِي مِنْهَا الْوِشَاحَانُ إِلَى حُبْلَةٍ، وَهِيَ بِمَتْنِ كَالرَّسَنِ

فالشاعر يصف لنا ما ترتديه "هند" من وشاحين ينتهيان إلى حلي، صورة جميلة، ونحن إذا تساءلنا لماذا تحتاج "هند" إلى وشاحين؟ ولماذا هذان الوشاحان يُشبهان الرسن؟ قد نتوصل إلى نتيجة مفادها أن الشاعر شبه الحبل الذي على الناقة بالوشاحين؛ لأنّ الحبل الذي تربط فيه الناقة يكون من يمين ومن يسار. يجب أيضاً أن نتساءل؛ لماذا شبه الأعشى الوشاحين بالرسن على المتن؟ لعلّ الجواب على ذلك يكمن في أنّ التشبيه يكمن في صورة امرأة ترتدي وشاحين، بصورة ناقة يوضع في فمها رسن، لذلك فإني أرى أنه لم يشبه الوشاحين بالرسن بل جاء التشبيه صورة بصورة. مما يُشكل دليلاً على أنّ "هنداً" الأنثى ما هي إلا رمزاً للناقة. أما الدليل الثاني فيكمن في البيت السابع حين قال:

لَا أَرَاهَا فِي خِلَاءِ مَرَّةٍ، وَهِيَ فِي ذَاكَ حَيَاءٍ لَمْ تَرْنَ

فإذا عرفنا أنّ الأصل اللغوي لاسم "هند" هو المئتان من الإبل، نجد أنّ البيت يُطبق على هذا المعنى، إذ لا يرى الشاعر "هند" وهي وحدها، فهي تكون دائماً في مجموعة مرجعاً ذلك إلى أنها تحجل، كالنوق التي تكون في مجموعة تتكون من مئتي ناقة رمز لها باسم "هند".

أما الدليل الثالث فيكمن في آخر بيت من الأبيات السابقة، حين قال:

وأرجيها وأخشى دعرها، مثل ما يفعل بالقود السنن

إذ كان الشاعر في البيت السابق لهذا البيت يقول فداك الله، وهنالك الله، لماذا يخشى من دعرها؟ فهو يبدو لطيفاً، ومن عادة النساء ألا يُدعرن إذا رأين شخصاً لطيفاً يقول كلاماً لطيفاً، إلا إذا كنّا أمام حيوان لا يفهم لطف الشخص الذي يُقابلة، بل يُدعر إذا مرّت حشرة أمامه، وبذلك نستطيع أن نفهم هذا الدعر. وهكذا كانت - حسب رأي - هند رمزاً للناقة التي في القطيع، وقد أكد الأصل اللغوي لاسم "هند" على ذلك.

وهكذا رأينا الأعشى قد وظّف سبعة أسماء مرّة واحد، لكن ما زالت لها دلالة رمزية، مما يعكس رغبة الشاعر في صبغ هذه الأسماء بدلالاتها الرمزية المعينة مرّة واحدة فقط، فكانت قبيلة الشاعر خاصة في وقت الحرب دلالة لكنية "أم خُلَيْد" انعكاساً لدلالة

²¹⁹ - يُنظر: محمد محمد حسين، الديوان، ص 356.

²²⁰ - محمد محمد حسين، م.ن، ص 356.

"هُزَيْرَة" التي كانت "أم خُلَيْد" كُنيتها. والأرض دلالة "رَبَا"، وطيب ذكر قبيلة الشاعر دلالة "رَبَاب"، والفرس دلالة "ميس"، والنوم دلالة "مهَّد"، والحرب دلالة "مَي". وصورة الناقة في القطيع دلالة "هَنْد".

غير أن ما سبق لا يعني أن كل الأسماء غير المألوفة لها دلالة رمزية كما أسلفنا، إذ إن هناك خمسة أسماء غير مألوفة وليست لها دلالة رمزية في شعر الأعشى، وهي "حَنْقَط" و"الْحَنْسَاء"، و"رَبَاب"، و"سِيَّاس"، و"فُطَيْمَة".

وقد جاء اسم "حَنْقَط" بمعنى طائر الذَّراج²²¹، أما اسم الحنساء فقد كان بمعنى تأخر الأنف إلى الرأس، وارتفاعة عن الشَّفة²²²، وقد جاء اسم "رَبَاب" ليعني السحابة البيضاء أو السوداء الكثيفة²²³. وسياس بمعنى سياسة شيء وأنا أرجح أن تكون سياسة النوق²²⁴، وأخيراً كان اسم "فُطَيْمَة" بمعنى فصل الطفل عن الرضاعة²²⁵.

وردت هذه الأسماء في شعر الأعشى وروداً عابراً، دون إيراد أي معلومات عنها، غير أن محقق الديوان اجتهد في إيراد بعض المعلومات عن "حَنْقَط" و"فُطَيْمَة"، إذ قال عن "حَنْقَط" هي "زوجة رجل من بني جَعْفَر بن ثَعْلَبَة كان يقاتل مع الرَبَاب، اسمه يزيد بن القحاديّة، منسوف إلى قحادة أحد فرسان العرب من بني تميم، أبو شريح زوجها يزيد هذا"²²⁶. أما فُطَيْمَة، فقد قال فيها: "كانت من بني سعد بن قيس، كانت عند رجل من بني سيار، وله امرأة غيرها من قومها، فتعايرتا، فعمدت السيارية فحلقت ذوائب فُطَيْمَة؛ فاهتاج الحيان واقتتلوا، فهزمت بنو سعد قوم الأعشى، بني سيار²²⁷ وأختم الحديث عن هذه الأسماء الخمسة بالقول إن هذه الأسماء الخمسة وردت بعيداً عن المُقدِّمة الغزليّة، مما يُعدّ دليلاً على عدم وجود دلالة رمزية لها.

الخاتمة

وإني بعد أن أنهيت دراستي هذه، تمكّنت من الوصول إلى عدّة نتائج هي:

وظف الشاعر اثنين وعشرين اسماً في ديوانه، هي "تَبَا"، و"جُبَيْرَة"، و"سُعَاد"، و"سَلْمَى"، و"سُمَيْيَة"، و"عُفَارَة"، و"وَقْبِيلَة"، و"لَيْلَى"، و"مَيْثَاء"، و"هُزَيْرَة"، و"أم خُلَيْد (كنية)"، و"رَبَا"، و"رَبَاب"، و"مَيْس"، و"مَهْدَد"، و"مَي"، و"هَنْد"، و"حَنْقَط"، و"الْحَنْسَاء"، و"رَبَاب"، و"سِيَّاس"، و"فُطَيْمَة". وقد كان الاسم الأكثر حظاً في التكرار هو اسم "فُتَيْلَة" الذي تكرر تسع مرّات، ثم كان اسم "تَبَا" الثاني في عدد مرّات التكرار إذ تكرر ست مرّات، ثم وجدت أن اسم "لَيْلَى" تكرر أربع مرّات، وقد تكرر اسماً "سُمَيْيَة" و"هُزَيْرَة" ثلاث مرّات، أما "جُبَيْرَة" و"سُعَاد" و"سَلْمَى"، و"عُفَارَة"، و"مَيْثَاء"، و"تَكَرَّرت هذه الأسماء مرّتين فقط.

أما الأسماء غير المألوفة في شعر الشاعر فهي أم خُلَيْد (كنية)، و"رَبَا"، و"رَبَاب"، و"مَيْس"، و"مَهْدَد"، و"مَي"، و"هَنْد"، و"حَنْقَط"، و"الْحَنْسَاء"، و"رَبَاب"، و"سِيَّاس"، و"فُطَيْمَة". وبهذا تكون الأسماء المكرّرة أو ما أطلق عليها الأسماء المألوفة عشرة أسماء، أما غير المكرّرة أو الأسماء غير المألوفة فقد كان مجموعها اثني عشر اسماً.

كشفت هذه الدراسة عن سبب تعدد الأسماء المألوفة وغير المألوفة منها، إذ إن كل اسم كان رمزاً لدلالة معيّنة، وكلما أراد الشاعر أن يوظف هذه الدلالة لجأ إلى تكرار الاسم. والأسماء التي لم تكرر، إذ لم يرد يوظيف دلالة الرمز فيها غير مرة واحدة، فامتنع التكرار.

إنّ الغالبية العظمى من الأسماء التي تحمل دلالة رمزية وردت في مُقدِّمة القصائد التي كانت في مجملها مُقدِّمات غزليّة، سواء أكان الاسم من الأسماء المألوفة أم غير المألوفة. وقد شكّلت هذه الأسماء الغالبية العظمى من أسماء النساء، إذ وجدت أن سبعة

221 - يُنظر: الهروي، تهذيب اللغة، مادّة حَيْقَط. ابن منظور، لسان العرب، مادّة حَيْقَط، الرّبدي، تاج العروس، مادّة حنقط.

222 - يُنظر: الرّبدي، تاج العروس، مادّة خنس.

223 - يُنظر: الفارابي، الصّاح، مادّة ريب.

224 - يُنظر: ابن منظور، لسان الهرب، مادّة ساس، الرّبدي، تاج العروس، مادّة ساس.

225 - يُنظر: الهروي، م.س، مادّة فطم.

226 - محمّد محمّد حسين، الديوان، ص 311.

227 - محمّد محمّد حسين، م.ن، ص 135.

عشر اسماً من أسماء النساء في شعر الشاعر له دلالة رمزية. أما الأسماء التي لا تحمل دلالة رمزية فلم ترد في مقامة القصيدة، بل وجدت في مقطع وليس في قصيدة. وكانت الأسماء التي لا رمز فيها خمسة، وهي؛ حنقط، الحنساء، زباب، سيباس، فطيمة. لجأ الشاعر إلى الرمز كنوع من البلاغة في القول، واستخدام الرمز يدل على قدرة الشاعر، وبعده رؤيته، إضافة إلى ذلك كان الشاعر يستخدم الرمز كي يظهر المعنى، فكلما كان المعنى واضحاً، كان الرمز أبين. مما يُشكّل قوة تأثير على السامعين. لذلك يجد الباحث في موضوع الرمز شذرات في كتب البلاغة، إذ يهدف استخدام الرمز أهداف استخدام البلاغة نفسها.

إن اسم "تيا" هو تصغير اسم الإشارة "تا" أو اسم الموصول "تا" إلا أنه خالف القياس ولعل المقصود من هذا التصغير التحبب، فالقائل يشير إلى محبوبته بتحبب عندما يستخدم اسم "تيا". وقد ورد الاسم في ست قصائد، وجاء رمزاً للأفعى مرة، ثم للمخد، وللخمر، وللممدوح نفسه، ثم كان رمزاً للحرب، وأخيراً للسنة.

اسم "جبيزة" هو تصغير "جبيزة" والتي تعني الأسورة التي تكون من الذهب أو الفضة، مهما تعددت التسميات، سواء ألقنا دماليج، أو يارقة أو دستند أو دشتينج، ويبدو أن النساء في ذلك الوقت كن يفضلن هذا النوع من الأساور فتحوّلت اللفظة إلى اسم من أسمائهن. وقد استخدم الشاعر الاسم مرتين، كان في المرة الأولى رمزاً لناقاة محتمل أن يكون لونها أبيض أو بنيًا مائلًا إلى الحمرة. وفي المرة الثانية، كانت رمزاً للسجن.

على الأرجح أن يكون الأصل اللغوي لـ "سعاد" هو نبات السعدى، فتكون صيغة "سعاد" العلم المرخم، ومما يدعم ما ذهب إليه أن اسم سعاد على وزن فُعال، وقد وظّف الشاعر الاسم مرتين، كان في المرتين رمزاً للسعادة.

إن المعنى الأصلي لاسم "سلمى" هو السلامة من البلاء، ومنه اشتق اسم "سلمان" للمذكر على أساس أن الألف المقصورة في نهاية اسم "سلمى" من علامات المؤنث، وأن الألف والنون في نهاية اسم "سلمان" من علامات المذكر، وقد استخدمه الأعشى مرتين، كانت في المرة الأولى رمزاً لقبيلة الشاعر خاصة في وقت السلم. أما في المرة الثانية فلم تكن علمًا بل صفة لبطله القصيدة وهي "هند" كنوع من الدعاء بالسلامة من الأذى.

كان اسم "سمية" من الأكثر الأسماء - إلى جانب تيا - التي بُحث التركيب الصرفي لها في المعاجم، وأنا أرى أن أصل اسم "سمية" هو سماء، والتي عند تصغيرها تقلب الألف التي في منتصفها إلى ياء ثم تُضاف ياء التصغير بعد ضم السين، ثم تحذف الهزة وتُستبدل بتاء مربوطة. وقد وظّفه الأعشى ثلاث مرات، كان فيها كلُّها رمزاً لآلهة الخصب والمطر.

إن اسم "غفارة" يعني الشجر الذي تُستخدم عيدانه في إشعال النار، وهو مفرد "العفار" اسم الشجرة المذكورة، وأن عيدانه من أفضل العيدان لإشعال النار، وقد وظّفه الأعشى مرتين. كان في المرة الثانية مُصغراً. وقد جاء في المرتين رمزاً للشمس.

نستطيع أن نقول اسم "قثيلة" اشتق من القتال، الذي يعني ذات الشحم والدسم. وبهذا يصبح معنى قثيلة ذات الشحم واللحم أي المكتنزة. وقد وظّفه الشاعر الاسم تسع مرات، كان الاسم فيها كلُّها رمزاً لناقاة الشاعر التي أحاطها بنوع من التمييز والقرب.

اتفقت المعاجم حول الأصل اللغوي لاسم "ليلى"، وقالت إنه البدء في السكر ونشوته، ولم يوجد اختلاف حوله، وقد استخدمه الأعشى أربع مرات، كانت رمزاً للذة، سواء اللذة النابغة من شرب الخمر أم اللذة النابغة من امتلاك السلطنة.

كانت الفروق حول اسم "ميثاء" بسيطة، ما بين الأرض السهلة، والأرض اللينة من غير رمل، والأرض الطيبة العذبة، وقد وظّفه الشاعر مرتين، كان في كليهما رمزاً لنفس الشاعر.

اتفقت المعاجم حول الأصل اللغوي لاسم هُريرة، بشكل لا خلاف ولا غموض فيه، وهو تصغير هرة، وقد استخدمه الأعشى ثلاث مرات، كان فيها كلُّها رمزاً لقبيلة الشاعر في وقت القتال.

إن اسم "خليد" هو صيغة تصغير للفظ "خلد"، التي هي اسم من أسماء الجنان، وقد كُنيت هُريرة بـ"أم خُلَيْد"، وإذا عرفنا أن هُريرة هي رمز لقبيلة الشاعر تكون كنية أم خُلَيْد هي أيضاً انعكاساً لهذا الرمز. إذ لم يكن هناك أي معلومة أخرى عن "أم خُلَيْد".

تحت الأسماء المألوفة التي لها دلالة رمزية، نجد اسم "رّيا" الذي يعني ما كان ضدّ عطشى، إذ إن جذره يعني الارتواء من الماء، وقد كانت "رّيا" رمزاً للأرض. أما اسم "زئيب" علم مرتجل يعود في أصله إلى شجر طيب الرائحة، وقد كانت "زئيب" رمزاً لقبيلة الشاعر الطيبة الذكر والأصل، ووصولاً إلى اسم "لميس" الذي يعني المرأة اللينة الملمس، وقد كانت "لميس" رمزاً لفرس

الشاعر . وقد كان اسم " مَهْدَد " يعود في أصله إلى لفظة "مهد" الذي هو سرير الطفل المعروف، وقد كانت "مَهْدَد" رمزاً للنوم. ثم كان اسم "مَي" الذي يعني اسم من أسماء القردة، والذي رمز به الأعشى إلى الحرب. وأخيراً كان اسم " هِنْد " الذي يعني المائتين من الإبل، وقد كان رمزاً لناقة في قطيع.

قائمة المصادر والمراجع

1- المصادر:

- 1- الأمدي، الحسن بن بشر (ت370)، مُعجم الشعراء للمرزباني المُؤتلف والمُختلف في أسماء الشعراء وكناهم وألقابهم وأسبابهم وبعض شعرهم، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، (1402هـ/1982م).
- 2- الأصفهاني، الزاغب بن محمد (ت 502هـ)، محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، ط 1، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، (1420هـ/2000م).
- 3- الأصفهاني، علي بن الحسن (ت 365هـ)، الأغاني، دار الثقافة، بيروت، (1377هـ/1957م).
- 4- الأعشى، ميمون بن قيس (ت 50هـ)، الديوان، شرح وتعليق محمد محمد حسين، مكتبة الآداب، (1397هـ/1977م).
- 5- البغدادي، عبد القادر بن عمر (ت 1093هـ): خزانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب، تحقيق عبد السلام هارون، ط 4، مكتبة الخانجي، القاهرة، (1418هـ/1997م).
- 6- الجاحظ، عمرو بن بحر (ت 255هـ): البيان والتبيين، دار ومكتبة الهلال، بيروت، (1423هـ/2003م).
- 7- ابن جعفر، فُدامة (ت 337هـ): نقد الشعر، ط 1، مطبعة الجوائب، القسطنطينية، (1302هـ/1882م).
- 8- الجمحي، ابن سلام، (ت 232هـ): طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود شاكر، دار المدني، جدة، (ب.ت).
- 9- الحلاج، الديوان، جمعه لويس مامينيون، دار سمر قند، (1430هـ/2010م).
- 10- الحموي، أحمد بن محمد، (ت 770هـ)، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، المكتبة العلمية، بيروت، (ب.ت).
- 11- الرازي، زين الدين محمد بن أبي بكر (ت 666هـ): مختار الصحاح، تحقيق يوسف الشيخ محمد، ط 5، المكتبة العصرية- الدار النموذجية، بيروت- صيدا، (1419هـ/1999م).
- 12- الزاقي، مصطفى (ت 1356هـ)، تاريخ آداب العرب، دار الطلعة العربي، (ب.ت).
- 13- الزبيدي، محمد بن محمد (ت 1205هـ): تاج العروس من جواهر القاموس، مجموعة من المُحقّقين، دار الهداية.
- 14- الزمخشري، محمود بن عمرو (ت538هـ): أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل عيون السود، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، (1418هـ/1998م).
- 15- ابن سيده، علي بن إسماعيل (ت 458هـ): المخصص، تحقيق خليل إبراهيم جفال، ط 4، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (1416هـ/1996م).
- 16- الشنمري، الأعم (ت476هـ): أشعار الشعراء الجاهليين الستة، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، ط 3، دار الآفاق الحديثة، القاهرة، (1383هـ/1963م).
- 17- شيوخو، لويس (جمعه ونسقه) (ت 1347هـ): شعراء النصرانية قبل الإسلام، ط 2، دار المشرق، بيروت، (1387هـ/1967م).
- 18- ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد (ت328هـ): العقد الفريد، تحقيق مفيد قبيحة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، (1404هـ/1984م)، ثمانية أجزاء.
- 19- الفارابي، إسماعيل بن حماد (ت 393هـ): الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، ط 4، دار العلم للملايين، بيروت، (407هـ/1987م).
- 20- ابن الفارض (ت1181هـ)، الديوان، دار المعرفة، (1425هـ/2005م).
- 21- الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب (ت 817هـ): القاموس المحيط، تحقيق مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، ط 8، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، (1425هـ/2005م).
- 22- ابن قتيبة، عبد الله (ت 276هـ): الشعر والشعراء، دار الحديث، القاهرة، (1423هـ/2003م).
- 23- القزويني، محمد بن عبد الرحمن (ت739هـ): الإيضاح في علوم البلاغة، ط3، تحقيق محمد خفاجي، دار الجيل، بيروت، (د.ت).
- 24- القشيري، زيد الدين أبي قاسم (ت 465هـ): الرسالة الشّريفة، تعليق زكريا الأنصاري، دار جوامع الكلم، القاهرة، (د.ت).
- 25- القيرواني، ابن رثيق (ت463هـ): الغمدة في محاسن الشعر وآدابه، ط5، تحقيق محمد عبد الحميد، دار الجيل، (1401هـ/1981م).
- 26- المؤيد بالله، يحيى بن حمزة، (ت 745هـ): الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، (1422هـ/2002م).
- 27- المرزباني، محمد (ت 384هـ): معجم الشعراء، تصحيح وتعليق ف. كرنكو، ط 2، مكتبة القدسي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، (1403هـ/1982م).

- 28- المرزباني، محمد (ت 384هـ): الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء.
- 29- ابن منظور، محمد بن مكرم، (ت 711هـ): لسان العرب، ط 3، دار صادر، بيروت، (1414هـ/ 1993م).
- 30- ابن منقذ، أسامة (ت 584هـ): البديع في نقد الشعر، تحقيق أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، مراجعة إبراهيم مصطفى، وزارة الثقافة والإرشاد القومي الإقليم الجنوبي الإدارة العامة للثقافة، الجمهورية العربية المتحدة، (ب.ت).
- 31- النوري، شهاب الدين (ت 733هـ): نهاية الأرب في فنون الأدب، ط 1، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، 1403هـ/ 1983م.
- 32- الهاشمي، أحمد بن إبراهيم (ت 1362هـ): جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، (ب.ت).
- 33- الهروي، محمد بن أحمد (ت 370 هـ): تهذيب اللغة، تحقيق محمد عوض مرعب، ط 1، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (1422هـ/ 2001م).

2- المراجع:

- 34- إبراهيم، محمد أبو الفضل. وآخرون: قصص العرب، ط 4، دار إحياء الكتب العربية، بيروت، (1382هـ/ 1962م).
- 35- البستاني، فؤاد: الشعر الجاهلي نشأته فنونه صفاته. المطبعة الكاثوليكية: بيروت، (1347هـ/ 1927م).
- 36- جامعة المدينة العالمية: مناهج جامعة المدينة العالمية البلاغة 1 - البيان والبديع، كوالالمبور، ماليزيا، (د.ت).
- 37- الذبيك، إحسان: صدى الأسطورة والآخر في الشعر الجاهلي، مجمع القاسمي للغة العربية، (1436هـ/ 2015م).
- 38- الزاجي، عبده: التطبيق الصرفي، دار النهضة المصرية للطباعة والنشر، بيروت، (1404هـ - 1984م).
- 39- السراج، محمد: اللباب في قواعد اللغة وآلات الأدب النحو والصرف والبلاغة والعروض واللغة والمثل، مراجعة خير الدين شمسي باشا، دار الفكر، دمشق، (1403هـ/ 1983م).
- 40- عباس، فضل: البلاغة فنونها وأفنانها علم البيان والبديع، سلسلة بلاغتنا ولغتنا 2، ط 12، دار النقائس للنشر والتوزيع، الأردن، (1429هـ/ 2009م).
- 41- عبد الرحمن، نصرت: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ط 2، مكتبة الأقصى، عمان - الأردن، (1402هـ/ 1982م).
- 42- علي، فايز: الرمزية والرومانسية في الشعر العربي، كتب عربية، (د.ت).

<https://www.alarabimag.com/read/17562>

- 43- فتوح، محمد. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، (1397هـ/ 1977م).
- 44- قاسم، محمد.، ديب، محيي الدين: علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني، ط 1، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، (1423هـ/ 2003م).
- 45- المراغي، أحمد بن مصطفى (ت 1371هـ): علوم البلاغة البيان المعاني البديع.
- 46- مرسللي، بولعشار: الشعر الصوفي في ضوء القراءات النقدية الحديثة، جامعة وهران، الجزائر، (1435هـ/ 2015م).
- 47- مصطفاي، موهوب: الرمزية عند البحري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (1401هـ/ 1981م).
- 48- منصور، إبراهيم: الشعر والتصوف الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، دار الأمين للنشر والتوزيع، (د.ت).
- 49- الميداني، عبد الرحمن بن حسن، (ت 1425هـ): البلاغة العربية، ط 1، دار القلم، دمشق، (1416هـ/ 1996م).
- 50- هلال، غنيمي: الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، (1430هـ/ 1983م).

3- الرسائل الجامعية:

- 51- جلا، زينب (2014- 2015): تشكل الصورة في الشعر الجاهلي مشهد الصيد عند طفيل الغنوي، جامعة العربي بن مهيدي، الجزائر (رسالة ماجستير).

<http://bib.univ-oeb.dz:8080/jspui/bitstream.pdf>

- 52- دكدوك. زهرة. (2012-2013): الرمز وأثره الفني في شعر الأعشى، جامعة العربي بن مهيدي، الجزائر (رسالة ماجستير).
- <http://hdl.handle.net/123456789/6093>

- 53- سلمان، نور. معالم الرمزية في الشعر الصوفي العربي، الجامعة الأمريكية، بيروت، (رسالة ماجستير)، (1945)..
- <https://ketabpedia.com>

4- الدوريات:

- 54- ياسودان، عبد الله: المذهب الرمزي في الأدب، منابر ثقافية ملتقى المتقنين العرب، المتويد، (2015).

<http://www.mnaabr.com/vb/showthread.php?p=256077>

- 55- بيرقدار، قحطان.: المذهب الرمزي، الألوكة الأدبية اللغوية، (2011).
https://www.alukah.net/literature_language/0/29662/
- 56- العنكي، سعيد: صورة الناقة في القصيدة الجاهلية بين الوظيفة الشعرية وإنتاج الدلالة الزامرة.
<https://iasj.net/iasj/download/58d915e3014b38f3>
- 57- أبو حمدة، أنس: نشأة المذهب الرمزي، سطور، (2019).
https://sotor.com/نشأة_المذهب_الرمزي
- 58- خميس، هبة: لمحات من الشعر الصوفي، الباحثون المصريون، (2018).
<https://egyresmag.com>
- 59- أبو رنة، إسماء: الرمز في الشعر العربي، سطور، (2019).
<https://sotor.com/>
- 60- طريق الإسلام: المدرسة الرمزية: أبرز الشخصيات والمعتقدات، (2019).
<https://ar.islamway.net/article/7932/>
- 61- العتيبي، سارة: الرمزية وتجلياتها في الشعر العربي الحديث، جامعة شقراء، المزمومة (الرياض)، (2016).
<file:///C:/Users/Microsoft/Downloads/3068-12319-1-PB.pdf>
- 62- العنزي، عوض: الإيماء بأسماء النساء في القصيدة الجاهلية، المجلة العربية، العدد 537، رفحاء، (2011).
<http://www.arabicmagazine.com/arabic/articleDetails.aspx>
- 63- الكيلاني، فالح: مواطن جمال المرأة في الشعر الجاهلي، الصدى نت، (2016).
<http://elsada.net/41439/>
- 64- المساعدي، راسم: أدب حديث الرمزية وقصيدة النثر والنثر الحديث، جامعة بابل، (2019).
<https://www.uobabylon.edu.iq/uobColeges/lecture.aspx>
- 65- منتديات ستار تايمز: المذهب الرمزي، (2011).
<https://www.startimes.com/?t=27071010>
- 66- الموسوي، علاء: حرف الجر (اللام) ومعانيه، شبكة جامعة بابل، (2012).
<https://art.uobabylon.edu.iq/lecture.aspx?fid=8&lcid=25647>
- 67- النص، إحسان. بكر بن وائل، الموسوعة العربية، المجلد 5.
<http://arab-ency.com.sy/detail/1489>
- 68- الهنداوي، حسين: المذهب الرمزي، دنيا الوطن، (2109).
<https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2019/01/12482456>