"بنية النسيب"
في قصائد الجاهليّين والشعراء النبطيّين

د. عمر بن عبدالعزيز السيف

عنيت هذه الداراسة بتحليل بنية النسيب بين القصيدتين: النبطية والجاهلية، إذ يتقاسم بنية النسيب موضوعان: المرأة والزمن، ويتناسل من هاتين البنيتين عناصر تمثل بنية النسيب، وتتمايز هذه العناصر إلى مجموعتين: عناصر كبرى وعناصر صغرى. وخلص البحث إلى أن ثمت تبدلاً بين العناصر الكبرى والصغرى بين القصيدتين الجاهلية والنبطية.

وقد ارتكز التحليل على القصيدة النبطية، بوصفها الامتداد الأدبي للقصيدة الجاهلية، وذلك لاستبيان بقايا رسوم القصيدة القديمة، وتحليل بناها ومعانيها في ضوء ما بقي منها راسخًا.

The Structure of Love Poetry in Pre-Islamic And Nabatean Poetry

Dr. Omar Abdulaziz Al-Saif

This study is concerned with the analysis of the structure and composition of love poetry in two types of poetry: The pre-Islamic and the Nabatean, since two themes are found common in both types: Women and Time. From these themes, propagate motives that represent the structure of love poetry, which in turn differentiate into two distinct groups: minor and major motives. The study concludes that there is a switch-over in the minor and major motives between the pre-Islamic and Nabatean poems.

(قدم للنشر في ١٤٣٧/٥/٢٣هـ، وقبل للنشر في ١٤٣٧/١٠/١٤هـ).

قسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة الملك سعود

Department of History - College of Arts - king Saud University

oalsaif@ksu.edu.sa

يأتي هذا البحث ليمثّل جانبًا تطبيقيًا للتأسيس النظري الذي قدّمته في بحثي "فهم الشعر الجاهلي وتفسيره وتأويله: مقدّمة نظريّة"، وهو بحث سعى إلى تأسيس قاعدة قرائيّة لتحليل الشعر الجاهلي، فالفهم والتفسير منطلَقان للتأويل، وأساسان للدلالة التي يسعى الشارح والمُفسِّر إلى الوصول إليها، فما تقوله القصيدة يرتبط بما توحي به، وما تقوله مباشرة يُتلقّى في ضوء الوحدة القصديّة للخطاب. ففهم النصّ لا يعني فهم المؤلّف بأفضل مما فهم نفسه، بل استيعاب ما تقتضيه اللغة، وهذا يستوجب فهم اللغة النصّية كما قيلت لا كما تُلقّيت، ولن يتأتّى ذلك باستحضار قصد المؤلّف البعيد عنّا، لكن بأن نحدس معنى النصّ في ضوء المعطيات التاريخيّة واللغويّة والاجتماعيّة، فعزل النصّ عن سياقه يجعل تلقيه ممارسة لغويّة عبثيّة، والفهم يؤسّس قاعدة دلاليّة للتأويل وإنتاج المعنى، وعزل النصّ عن سياقه تمامًا يسلب منه سحره، بل قيمته الأدبيّة والثقافيّة. وفي الشعر الجاهليّ، مكث النصّ زمنًا ينتقل مشافهةً قبل أن يُكتب، ثم دُوِّن بعد أن اعتورته نقائص الرواية الشفهيّة. وبعد أن أحيي في العصر الحديث، أصبحنا مرهونين بفهم المحقّق الذي قرأ المخطوطة، وحدسَ معناها فأعاد كتابتها في ضوء أفق توقعه، وكان هاجسه البحث عن معنى النصّ كما أراد الشاعر أن يقوله، فالنصّ كُتب وفق فهم المحقّق وفي ضوء أفق توقّعه، وهذا يعني أنّ المحقّق مارس سلطته على القارئ، لا بشرحه وتفسيره وحسب، بل وكذلك بكتابته النص كما فهمه. إذن، لا يمكن تحليل النصّ العربيّ القديم بمعزل عن بيئة إنتاجه، لأنّ للإبداع طابعًا

اجتماعيًّا؛ فرؤية العالم (World-View) التي يطرحها لوسيان غولدمان (Lucien Goldman)، واللاشعور الجمعي (Collective Unconscious) عند كارل يونج (C. G. Jung) يجعلان النتاج الأدبيّ عمليّة اجتماعيّة دون أن يُسلب من المبدع خصوصيّته وتفرّده داخل الدائرة الاجتماعيّة التي تحتّمها اللغة. لقد انقدحت فكرة البحث حين لحظت هوّة تفصل بين ما أقرأ في تحليل الشعر الجاهلي، وما أشاهد وأدرك في بيئة إنتاجه من حقائق تفسّر الشعر الجاهلي بأفضل مما فسّره بعض شُرّاحه، وما أقرأ في التراث الشعري النبطي، الذي يُعدّ الامتداد الحقيقيّ للشعر الجاهلي، من ألفاظ وأساليب وصور ودلالات توضّح ما كان خافيًا عنّي من مصطلحات الشعر الجاهلي وصوره وبُناه وعناصره. لذلك، بدأت أعيد قراءة دواوين الشعر الجاهلي وأستنبط دلالاتها بمنأى عن سلطة شُرّاح الشعر ومحلّليه ممن أبعدوا النجعة في البحث عن إجابات لأسئلتهم، فقد سلكوا الطُّرق التي لا تُفضي إلى إجابات، ثم تبنّوا الكثير من الآراء التي تناقلها نقّاد الشعر حتّى غدت مسلّمات لا ينبغي الخروج عليها[١]. وسنسعى في هذا البحث إلى تحليل بنية النسيب في القصيدة العربيّة في القصيدتين الجاهليّة والنبطيّة، على اعتبار أنّ القصيدة النبطيّة تمثّل الامتداد اللغوي والثقافيّ للقصيدة الجاهليّة، ومن ثمّ فمساءلتها وتحليلها سوف يفضي إلى مزيد من الفهم للقصيدة العربيّة قبل الإسلام.

(١) من بحث "فهم الشعر الجاهلي وتفسيره وتأويله: مقدّمة نظريّة"، وهو بحث قيد النشر في **المجلة الأردنية في اللغة العربيّة وآدابها**.

ثقافة الصحراء:

استطاع سعد الصويّان في كتبه التي عنيت بتوثيق التراث الشفهي وتحليله ودراسته، وقراءته من زوايا مختلفة: إناسيًا ولغويًا وثقافيًا، أن يستفيد من كتابات المستشرقين والرّحالة الذين وفدوا إلى الجزيرة العربيّة في مرحلة مبكّرة نسبيًا، ويعيد ترتيب أفكار بعض الباحثين المتميزين الذين عُنوا بثقافة الصحراء والشعر النبطي وأثروها غير أنّهم لم يمتلكوا المنهجيّة العلميّة الأكاديميّة، مثل محمد بن عبدالله ابن بليهد وعبدالله ابن خميس وحمد الجاسر ومنديل ابن فهيد وأبي عبدالرحمن بن عقيل الظاهري وغيرهم. بل إنّه هو نفسه أصبح مصدرًا من مصادر المعرفة بما سجّله من حكايات وقصص وأشعار عن سكّان الجزيرة، ولاسيّما أهل البادية.

وقد ذكر المؤلّف في مقدّمة كتابه "الصحراء العربيّة ثقافتها وشعرها عبر العصور قراءة أنثروبولوجيّة"، أنّه يرى أنّ الشعر النبطي والجاهلي يمثّلان إرثًا أدبيًا واحدًا متصلاً[٢]، وتلك موضوعة سبق أن ناقشها في كتابه "الشعر النبطي: ذائقة الشعب وسلطة النصّ"[٣]، وتناولها مجموعة من العلماء ابتداء بعبدالرحمن ابن خلدون الذي أكّد أنّ العرب في زمنه يقرضون الشعر في سائر الأعاريض، على ما كان عليه

(٢) الصويان، سعد العبدالله، **الصحراء العربيّة ثقافتها وشعرها عبر العصور قراءة أنثروبولوجيّة**، ط١، بيروت، الشركة العربيّة للأبحاث والنشر، ١٤٣١هـ/ ٢٠١٠م، ص١٦.

(٣) الصويان، سعد العبدالله، **الشعر النبطي: ذائقة الشعب وسلطة النصّ**، ط١، دار الساقي، بيروت، ٢٠٠٠م.

سلفهم(٤)، وتناول الشعر الحوراني وأشعار بني هلال آنذاك. ومن أهمّ من ربط الشعر النبطي بالفصيح في وقت مبكر محمد بن عبدالله ابن بليهد في كتابه "صحيح الأخبار عمّا في بلاد العرب من الآثار"، فقد حاول أن يؤصّل مفهوم الشعر النبطي، وإن كان تأصيله بأنّ النبط اختلطوا بالعرب ليس دقيقًا، لكنّه سعى إلى ربط الشعر النبطي بالفصيح بمقابلة النصوص النبطية بالفصيحة، ثم خلص إلى مشروعية الاحتجاج بالنبطي، ولاسيّما أنّ صاحب البيت النبطي لا يعرف البيت الفصيح، ولم يسمع به، بل ابتكره من قريحته(٥). وحين أورد ابن بليهد قصيدة امرئ القيس التي مطلعها:

قد أشهدُ الغارةَ الشعواءَ تحملني
جَرْداء معروقةُ اللحْيينِ سُرحوبُ

قال: وهي من أحسن قصائده، لكنها خالية من المطلوب الذي نحن فيه. ثم أضاف: "والذي دعانا إلى إيراد هذه الأبيات أنّ الدلو وعراها ووذمها والتكريب وجميع هذه الألفاظ بمعانيها باقية من عهد امرئ القيس إلى يومنا هذا"(٦). ونبّه

(٤) ابن خلدون، عبدالرحمن بن محمد الإشبيلي (ت ٨٠٨هـ)، **مقدّمة كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر**، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، د. ت، ج١، ص٥٨٢.

(٥) ابن بليهد، محمد بن عبدالله (ت ١٣٧٧هـ)، **صحيح الأخبار عمّا في بلاد العرب من آثار**، ط٣، دار عبدالعزيز بن محمد بن سعد آل حسين، الرياض، ١٤١٨هـ، ج٢، ص١٨٩-٢١٠.

(٦) ابن بليهد، **صحيح الأخبار**، ج١، ص٥٠-٥١.

ابن بليهد إلى التشابه في بعض المعاني بالمقابلة بين النصوص، وعزا ذلك إلى طبيعة البيئة المشتركة التي عاشها الشاعران الجاهلي والنبطي، فقد ذكر في صحيح الأخبار أنّ المبرد نقل في الكامل لشاعر(٧):

وتفرّقوا بعد الجميع لنيّة
لا بدّ أن يتفرّق الجيران
لا تصبر الإبل الجلاد تفرّقت
بعد الجميع ويصبر الإنسان

ونقل ابن بليهد لشاعر نبطي:

يحن الجمل من حرّ فرقا ولايفه
ويحن واقول إن البعير هبيل
وترى هبيل القلب من لا يهمّه
فرقى الأخلا والزمان طويل

وأورد ابن بليهد قول قيس بن معاذ(٨):

ولو لَمْ يَشُقْني الظاعِنون لشَاقَنِي
حَمائم وُرقٌ فِي الدّيارِ وُقوع
تَجَاوبْنَ فاستَبْكينَ مَن كان ذَا هوَى
نَوائحُ ما تجري لهنّ دموع

(٧) ابن بليهد، **صحيح الأخبار**، ج٢، ص٢٠٧.
(٨) ابن بليهد، **صحيح الأخبار**، ج٢، ص٢٠٨-٢٠٩.

وهو يشابه قول الشاعر عبدالرحيم المطوع التميمي:

ألا يـا حـمـامـات بـعـالي أشـيـقـر
وراكن فـــراق والحـــمـــام اجـــمـــوع
أنـا أبكي وعـيـنـي حرّق الدمع خدّها
وتـــبـــكي ولا يـــجـــري لـــكن دمـــوع

مثل هذا الاستشهادات تؤكّد وعي المؤلّف بهذه الغاية، والعناية بتحقيقها. ولعلّ أبا عبدالرحمن بن عقيل الظاهري أفضل من وصف هذا الكتاب حين ذكر أنّ هذا الكتاب "كحبّ الشعير مأكول مذموم... فالفصل الجيد الذي كتبه عن المقارنة بين الشعر العامي والشعر الفصيح تناهبه الدارسون، ولم يعزه إليه أحد منهم"(٩). وتناول خالد الفرج قضية العلاقة بين الفصيح والعامي بدرجة عالية من الوعي، فقد جعل دراسة الشعر النبطي الطريق الأفضل لدراسة الشعر الجاهلي(١٠)، وبيّن أنّ لغة الشعر النبطي موحّدة على الرغم من تنوّع اللهجات؛ وهو ما "يفسّر تفسيرًا صحيحًا اختلاف شعراء الجاهليّة عن لهجاتهم الإقليميّة"(١١). فالفرج كان على وعي بأهميّة دراسة النبطي، والعلاقة بين الأدب الجاهلي

(٩) الظاهري، أبو عبدالرحمن بن عقيل، **ديوان الشعر العامي بلهجة أهل نجد**، دار العلوم، الرياض، ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٦م، ج٣، ص١٣٧.

(١٠) الفرج، خالد بن محمد (ت ١٩٥٤م)، **ديوان النبط مجموعة من الشعر العامي في نجد**، مطبعة الترقي، دمشق، ١٣٧١هـ/ ١٩٥٢م، ج١، ص٥.

(١١) الفرج، خالد بن محمد (ت ١٩٥٤م)، **مقدمة ديوان عبدالله الفرج**، مؤسسة جائزة عبدالعزيز بن سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ٢٠٠٢، ص١٢.

والشعر النبطي. وقد عرض الباحث منير العجلاني كتاب ديوان النبط للفرج في أقلّ من صفحة، وبيّن أنّه تحمّل في قراءته المشقة، وقال: "وحرام أن يُشبّه به شعر الجاهليّة، وحرام أكثر من ذلك أن يُطبع مثل هذا الزجل الغثّ للفخر... فما أجد لطبعه إلا فضيلة واحدة: العلم به، للحذر منه"(١٢). وردّ على هذا الحكم المتعجّل الكثير من المعنيّين، فقد كتب حمد الجاسر في تقديمه لكتاب "شاعرات من البادية" بأنّ التراث الشعبي في بلاد العرب الأصليّة يختلف عن تراث الشعوب التي ورثها العرب في الأقطار التي استولوا عليها وسكنوها، ومن ثم فالعناية به عناية بتاريخ العرب. والشعر العامي في الجزيرة هو الشعر العربي القديم باختلاف في طريقة التعبير، والقول بعدم الاهتمام به يعني إهمال دراسة أحوال الجزيرة طوال عشرة قرون أو أكثر(١٣). واستمرّت الردود على مقالة العجلاني تصريحًا أو تلميحًا.

ويرى خير الدين الزركلي أنّ الشعر الجاهلي لم يزل باقيًا بموضوعاته ووظيفته وتأثيره، ولم يزل تعلقهم به كما كان العرب الأوائل، وبيّن أنّ فيه من المعاني المبتكرة ما لا ينقصه إلا الإعراب والوزن الخليليّ(١٤). وعقد شفيق الكمالي فصلاً

(١٢) العجلاني، منير، "ديوان النبط"، **مجلة المجمع العلمي العربي بدمشق**، دمشق، نيسان ١٩٥٣م، م٢٨، ج٢، ص٣٠٤.

(١٣) ابن ردّاس، عبدالله بن محمد، **شاعرات من البادية**، مقدّمة حمد الجاسر، ط٥، دار اليمامة للطباعة والترجمة والنشر، الرياض، ١٤٠٣هـ، ج١، ص٥-١٠.

(١٤) الزركلي، خير الدين، **ما رأيت وما سمعت**، المطبعة العربية ومكتبتها، القاهرة، ١٩٢٣، ص١٦٢-١٦٣.

للمقارنة بين الشعر البدوي والجاهلي(١٥). وتناول عبدالله بن خميس هذه الموضوعة في أكثر من موضع، حيث بيّن أنّ الفروق بينهما على مستوى اللهجة فقط، أمّا الفروق على مستوى الشعر فغير موجودة(١٦). وقد ربط الصويّان في كتابيه "الشعر النبطي: ذائقة الشعب وسلطة النصّ"، و"الصحراء العربيّة البيئتين والأدبين" بشكل واع ومنهجي، وبيّن أنّ فهم الشعر النبطي سوف تكون له أبعاد وتأثيرات مباشرة على فهمنا للشعر الجاهلي، ولاسيّما ما يتعلّق بوظيفته الاجتماعيّة ودوره السياسي وكذلك طرق نظمه وأدائه وتناقله بين الناس تراثًا شفهيًا يعتمد على الرواية والسماع لا على التدوين والكتابة(١٧)، فالنبطي هو السليل المباشر للشعر الجاهلي(١٨)، بيد أنّه فرّق تفريقًا مهمًا بين نوعين من العلاقة بين الجاهلي والنبطي، وهما العلاقة الأدبيّة والعلاقة التاريخيّة، فتشابه قصائد بعض الشعراء مع الشعر النبطي كان لعلاقة أدبيّة بسبب تأثّر هؤلاء الشعراء بالشعر العربي واطّلاعهم عليه، في حين أنّ الشعر النبطي تاريخيًا امتداد للشعر الجاهلي، ومن ثمّ كان من البدهيّ أن

(١٥) الكمالي، شفيق عبدالجبار (١٤١٦هـ)، **الشعر عند البدو**، ط٢، كتب، بيروت، ٢٠٠٢، ص٢١١-٢٢٧.

(١٦) ومنها مبحث "بين الشعر النبطي والعربي"، و"معاني الشعر العربي وشعر النبط". ابن خميس، عبدالله بن محمد (ت ١٤٣٢ هـ/ ٢٠١١م)، **الأدب الشعبي في جزيرة العرب**، ط٢، د.د، د.م، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م، ص١٢٧-١٧٠، ٢٢٧-٢٣٦.

(١٧) الصويان، **الصحراء العربيّة**، ص١٦٢.

(١٨) الصويان، **الصحراء العربيّة**، ص١٦٤.

يحتفظ بطرقه وأساليبه وصوره ومضامينه[١٩]، والعلاقة التاريخيّة توضّحها المعاني المشتركة بين الأدبين، على افتراض أنّ الشاعر النبطي لم يطّلع على الفصيح[٢٠]. ويمكن إضافة نوع ثالث قريب للتأثّر الأدبي وهو التفصّح، فبعض شعراء النبط الذين حظوا بثقافة ما يسعون لتفصيح شعرهم، فيكون خليطًا بين النبطي والفصيح، ومنهم الشاعر حمد الغيهبان المرّي؛ فهو يقول[٢١]:

قال الشبيبي والذي يدنى له
من خيل نجد مهرة شعواء
أبرّها ولا بعد ركبتها
إلا بوردتنا على الأطواء

فهؤلاء الشعراء لا يستطيعون نظم شعرهم بالفصيح لضيق ثقافتهم، وربّما كتبوا شعرًا نبطيًّا مع قدرتهم على كتابة

(١٩) فعلى سبيل المثال، لا يمكن أن تكون هذه الأبيات لابن لعبون إلا نتيجة لهذا التأثر:

تبصّر خليلي هل ترى من ظعاين
تقازن بهم فوق الشفا من حزومها

أو قوله:

ينشدنني يوم انتوى الكل برحيل
هل عند رسمٍ دارسٍ من معوّل

الصويّان، **الصحراء العربيّة**، ص٩١-٩٤.

(٢٠) ابن خميس، **الأدب الشعبي في جزيرة العرب**، ص١٩٥.

(٢١) الفهيد، منديل بن محمد بن منديل (ت ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٦م)، **من آدابنا الشعبيّة في الجزيرة العربيّة**، شركة مطابع نجد، الرياض، د.ت، ج٣، ص٣٦.

الفصيح، مواكبة لمحيطهم غير المتعلّم، مما قد يعوق تلقّي القصيدة وفهمها. يتناول الصويّان هذه الظاهرة على أنّ فصاحة بعض الكلمات من بقايا الحديث بالفصحى، فهو يقول عن شعر أبي حمزة العامري: "ومع ذلك تبقى في شعر أبي حمزة بعض مظاهر الفصاحة على مستوى المفردات والصيغ والتراكيب مما لا نجده في شعر شعراء النبط المتأخرين من الكلمات الفصيحة التي لم تعد مستخدمة في اللهجة العامية"(٢٢)، والغيهبان عاش في القرن الثالث عشر الهجري، أي أنّه ليس متقدّمًا. كما أنّ حميدان الشويعر الذي عاش في القرن الثاني عشر يفصّح بعض قصائده؛ يقول(٢٣):

بان المشيب ولاح في عرضائي
ونعيت خل كان في ماض مضى
ونعيت من بعد المشيب صبائي
لاحت عليه بوارق الجوزائي

ويُلحظ أنّ تفصيح المفردات يساوقه انتهاج أغراض القصيدة الفصيحة نفسها، فينحو الشاعر إلى الوقوف على الأطلال والحديث عن الشيب، وربّما كان هذا التفاصح سبيلاً للكتابة ومن ثمّ الخلود. فبقاء شعر أبي حمزة وعامر السمين كان بسبب محاولة تفصيح القصيدة النبطيّة لتستحقّ أن تُكتب، والكتابة طريق الخلود؛ لأنّ الذاكرة الشفهيّة محدودة وقصيرة. واللافت أنّ الشعراء الذين تأثّروا بالفصيح تأثّرًا

(٢٢) الصويّان، **الشعر النبطي**، ص٢٦٣.
(٢٣) الفهيد، **من آدابنا الشعبيّة**، ج٣، ص٣٤.

أدبيًا، أو الذين يتفاصحون في شعرهم؛ ينتمون إلى الحاضرة، ما عدا الشاعر حمد الغيهبان، في حين تميّز شعراء البادية بالسليقة اللغويّة والتأثّر التاريخي بحكم كونهم امتدادًا لهم.

والصويّان صاحب مشروع علمي واضح المعالم لجمع الشعر النبطي من مصادره الشفهيّة(٢٤)، ثم تحليله ودراسته. كما تناول مرسل بن فالح العجمي هذه الثنائيّة في كتابه "النخلة والجمل علاقات الشعر النبطي بالشعر الجاهلي"، الذي بناه على فرضيّة أنّ الشعر النبطي شعرٌ جاهلي لكن بلغة ملحونة، وحاول المؤلّف إثبات هذه الفرضيّة بعقد دراسات مقارنة بين الأدبين. والباحث العجمي يملك رؤية وبصيرة بالشعر الجاهلي والنبطي معًا، وهي رؤية ساعدته في اختيار الموضوع وتوجيهه، إلا أنّ الكتاب وقع في أخطاء منهجيّة، كان أهمّها أنّ المؤلّف متأثّر بأطروحات سعد الصويّان إلى حدّ الاستلاب. كما أنّ المؤلّف لم يعقد دراسة مقارنة بين أهل المدر وأهل الوبر إلا في الشعر النبطي، واجترح ما سمّاه فضاءات الحاء، وهي فضاءات ارتأى المؤلّف أن تكون بديلاً لما عدّه تفتيتًا للشعر في أغراض، فكانت عملاً تلفيقيًّا غير واضح المعالم(٢٥).

(٢٤) وقد عقد فصلاً بعنوان "مصادر دراسة الشعر النبطي" في كتابه فهرست الشعر النبطي، وهو فصل تناول جهود دارسي الشعر النبطي بشكل تأريخي، وقد استفادت الأسطر السابقة ممّا ورد فيه. ص٥-٨٥. الصويّان، سعد العبدالله، **فهرست الشعر النبطي**، ط١، الرياض، ١٤٢١هـ، ص٥-٥٨.

(٢٥) السيف، عمر بن عبدالعزيز، "النخلة والجمل: قراءة نقديّة"، بحث علمي قيد النشر في: **مجلة الآداب**، جامعة الملك سعود، ص٣٥.

لقد سعت الكتب والبحوث السابقة إلى تبيان أهميّة النبطي وعلاقته بالفصيح، ولا يمكن أن يتأتّى ذلك إلا بتضافر الجهود لجمع التراث الشفهي من مظانّه وأن يُحفظ ويفهرس بأحدث التقنيات، وأن تقوم على ذلك مؤسّسة معنيّة تراعي شروط جمع الموروث وحفظه، ثم تتولّى الجامعات ومراكز الأبحاث دراسته، فالموروث الشفهي ذاكرة الإنسان ومرجعه الأخلاقي ومحرّكه السلوكي، وهو الذي يصوغ رؤية الإنسان للكون، وهو من المعطيات الأساسيّة في حضارة الأمّة ومقدّراتها(٢٦).

كلّ هذه الأمور تبيّن أهميّة جمع التراث الشفهي لبيئات الشعر الجاهلي، كما فعل أسلافنا الذين جمعوا التراث الشفهي للجاهليّين من بيئاتهم بعد رحيلهم بمئات السنين، وذلك لفهم البنية الذهنيّة لإنسان المنطقة، وقراءة تراثه وتاريخه. واللغة هي المكوّن الأساس للثقافة، ومن ثمّ لا يمكن لمن يريد أن يتعاطى مع الدلالات اللغويّة على مستوى الفهم والتفسير نزع تلك الدوالّ من التربة التي نشأت فيها، ولن يكون تناولها من الخارج إلا إسقاطًا لا يمكن أن يخدم التراث الشفهي، مما يستوجب بذل الجهود المؤسسيّة لجمع التراث الشفهيّ وحفظه وتوثيقه ليتسنّى للباحثين دراسته.

(٢٦) السيف، عمر بن عبدالعزيز، "نحو جمع التراث غير المادي في المملكة العربيّة السعوديّة وحفظه وتوثيقه"، **مجلة الآداب**، جامعة الملك سعود، م٢٧، ع٢، رجب ١٤٣٦هـ، مايو ٢٠١٦م، ص٢٤.

الشعر النبطي في الجزيرة العربيّة:

تنازع هذا النوع من الشعر أربعة أسماء: النبطي، والعامي، والشعبي، والبدوي، ودار جدل في الاسم الأنسب لهذا النوع من الشعر، وسوف أختار اسم "الشعر النبطي" دون أن أتعصّب له أو أخطّئ غيره[٢٧]، مع تأكيد نفي انتماء هذا الشعر للأنباط، بل هو شعر يمثّل الثقافة النجديّة والمناطق المتاخمة، تمامًا كما كانت الفصحى في العصر الجاهلي تمثّل هذه المناطق، فموطن الشعر النبطي يمتدّ من السفوح الشرقيّة لجبال السراة غربًا، والأحساء وجوفها الشمالي إلى حدود الكويت شرقًا، والربع الخالي جنوبًا، وسواد العراق ومشارف الشام شمالاً[٢٨]، دون إهمال لتلك القبائل التي تتحرّك من نجد وإليها. لقد نشأت أنواع أخرى من الشعر غير الفصيح في مصر والعراق والشام والخليج العربي، وعلاقتها بالبيئة النجديّة ضعيفة، أمّا الشعر النبطي فلا تكاد تراه في بيئة منبتّة عن نجد. واللافت أنّ هذا الشعر تجده واضحًا في بعض قبائل الباحة وعسير التي تسكن الضفة الشرقيّة لجبال السراة، مثل أجزاء من قبائل غامد وشهران

(٢٧) نُوقش هذا المصطلح كثيراً، ومن ثمّ يمكن العودة إلى: الظاهري، **ديوان الشعر العامي**، ج١، ص٢١-٣٢. العجمي، مرسل فالح، **النخلة والجمل علاقات الشعر النبطي بالشعر الجاهلي**، مكتبة آفاق، الكويت، ١٤٣٣هـ/ ٢٠١٢م، ص١١٠-١١٤. وأفضل من ناقشها بتتبّع: الصويان، الصحراء العربيّة، ص٦٦-٨٥.

(٢٨) ابن خميس، عبدالله بن محمد (ت ١٤٣٢هـ/ ٢٠١١م)، **المجاز بين اليمامة والحجاز**، ط٣، تهامة، جدة، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨١م، ص٢١٧-٢١٨.

وغيرهما[٢٩]، فتجد تلك القبائل تملك الأغنام والإبل وتقترب من اللغة النجديّة والشعر النبطي، في حين لا يحدث ذلك للجزء التهامي من تلك القبائل.

ويرى أبو عبدالرحمن ابن عقيل أنّ أقدم القصائد النبطيّة في نجد كانت في القرن التاسع، وهي منسوبة إلى أم عرار ابن شهوان، وعرار متوفَّى عام ٨٥٠هـ[٣٠]، ولا شكّ أنّ الذاكرة الشفهيّة قصيرة لا يمكن أن تدوّن أبعد من ذلك، لكنّ الظاهري كما سبق يجزم بأنّ الشعر النبطي في نجد وليد الشعر الهلالي، وأنّ الشعر العامي وفد إلى نجد ولم يصدر منها. ويظنّ خالد الفرج أنّ الشعر النبطي أتى نجدًا من العراق أو من مشارف الشام، فهم يدعونه النبطي أو شعر النبط[٣١]. وسبب هذه الآراء هو اليقين بأنّ عرب وسط الجزيرة كانوا يتحدثون الفصحى المقعّدة، والسبب الآخر هو ما وصل من أشعار بني هلال في مقدمة عبدالرحمن ابن خلدون. وبعض المثقفين، كما يقول عبدالله العسكر، يظنّ أنّ الكلمة المكتوبة أو المدوّنة هي الحقيقة فقط[٣٢]. ومع أنّ ابن

(٢٩) على سبيل المثال؛ نقل الفهيد قصيدة نبطيّة بدويّة عن سالم بن صويلح من آل عطيّة من غامد البادية؛ لأنّ غامد - كما يقول الفهيد- فئتان: غامد البادية وغامد الحاضرة. الفهيد، منديل بن محمد بن منديل، **من آدابنا الشعبيّة في الجزيرة العربيّة**، ط٢، شركة مطابع نجد، الرياض، ١٤٢١هـ/ ٢٠٠٠م، ج٧، ص٤٣.

(٣٠) ابن عقيل، **ديوان الشعر العامي**، ج١، ص٦١.

(٣١) الفرج، **ديوان عبدالله الفرج**، المقدمة: ص١٤.

(٣٢) العسكر، عبدالله بن إبراهيم، "أهميّة تدوين التاريخ الشفهي"، **مجلة الدرعية**، ع٣٩-٤٠، رمضان/ أكتوبر ١٤٢٨هـ، ص٩٦.

خلدون نقل تراثًا شفهيًّا؛ إلا أنّ "الشفهي قد يتحوّل إلى القداسة والاحترام عندما يُكتب ويستقرّ"(٣٣)، وربّما مارس الكتابي سحره حتّى على أبي عبدالرحمن الذي اقتنع أنّ الشعر النبطي في نجد هو نتيجة تأثّر ثقافي لهذه المنطقة المنعزلة بتراث بني هلال في المغرب. والصحيح أنّ بني هلال هاجروا ونقلوا معهم تراثهم الذي لم يُكتب له التدوين في هذه المنطقة المنعزلة، وقُيّض له ذلك حين دوّن ابن خلدون هذه الظاهرة التي نزلت على بلادهم.

فذاكرة الشعر النبطي قصيرة بسبب طبيعته الشفهيّة، بيد أنّه ابن البيئة التي تكوّن فيها الشعر الجاهلي، وهو يشابه الجاهليّ على مستويات عدّة، أهمّها الطبيعة الشفهيّة لهذين النوعين من الشعر، وما تمثّله تلك الطبيعة من سمات وخصائص، ووظيفة الشعر والشاعر الذي ينتمي إلى هذه البيئة وذلك المجتمع. إضافة إلى التماثل الواضح بين هذين الأدبين على مستوى اللغة والدلالات والصور.

لقد ظلّ الشعر النبطي حيًّا ومتّقدًا، وهو امتداد ثقافي للشعر الجاهلي، مع تخلّصه من ظاهرة الإعراب، واختلافه البنيوي والفني عنه اختلاف طبيعي يقتضيه الزمن. لقد بقي الشعر النبطي بعيدًا عن الدرس العلمي، مع أنّه يمكن أن يوجّه إلى الكشف عن مسائل شائكة تناولها الأدب القديم(٣٤)،

(٣٣) السيف، "نحو جمع التراث غير المادي"، ص٢٧.

(٣٤) العمّاري، فضل، "الحب العذري بين الشاعر عروة بن حزام (في النونيّة) والشاعر قاسم بن محمد بن عبدالوهاب الفيحاني"، **مجلة الدارة**، مج ١٦، ع٢، ٢٠٠٠، ص١١٧.

فشعراء النبط في الجزيرة العربيّة هم أقرب مصدر يمكن أن يُلتمس لحلّ تلك المسائل(٣٥).

بين القصيدة الجاهلية والشعر النبطيّ:

لن أتناول في هذه الدراسة معماريّة القصيدة الجاهليّة والنبطيّة باستقصاء، فثمّة دراسات تناولت هذه الموضوعة(٣٦)، وهناك بحوث عقدت دراسات مقارنة بين الأدبين، بيد أنّي سأركّز على تحليل أبرز عناصر بنية النسيب في القصيدة العربيّة، ساعيًا إلى استكشاف خصائص لم تُكتشف في بنية القصيدة العربيّة قبل الإسلام. فالتركيز سيكون على القصيدة النبطيّة لثلاثة أسباب:

أولّها: لأنّ بنية القصيدة العربيّة قبل الإسلام دُرست جميع عناصرها وبنياتها واستطراداتها، ومن ثمّ سأستفيد من هذه الدراسات لعقد مقارنة بين بنية الشعر النبطي الذي نحاول استكشافه ومقارنته بالفصيح. أمّا الثاني، فهو الرغبة في استيضاح بقايا رسوم القصيدة الجاهليّة في الشعر النبطي بوصف الأخير امتدادًا فنيًا وثقافيًا للشعر الجاهلي،

(٣٥) العماري، "الحب العذري"، ص١٣٢.

(٣٦) سبق أن تناولتُ بنية القصيدة الجاهليّة في كتابي: **بنية الرحلة في القصيدة الجاهليّة الأسطورة والرمز**، ط١، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ٢٠٠٩م، ص١٠٩-١١٤. وتناول هذه الموضوعة في الشعر النبطي عدد من الباحثين، مثل: غسان أحمد الحسن، **الشعر النبطي في منطقة الخليج والجزيرة العربيّة دراسة علميّة**، ط١، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ١٩٩٠م، ج١، ص١٨٦-٢٠٠. محمد الباتل، "الشعر النبطي: تسميته وبناؤه"، **مجلة الدارة**، مج١٧، ع٢، السعوديّة، أكتوبر ١٩٩١م، ص١٨٥-١٩٣.

فالمقصود تحليل بنى القصيدة القديمة ومعانيها في ضوء ما بقي منها راسخًا، مع يقيننا أنّ القصيدة جسد ثقافي متغيّر ومتحوّل. والأمر الثالث أنّ نتائج هذه التحليلات قد تعطي منظورًا جديدًا للباحثين في القصيدة الجاهليّة ليعيدوا قراءة عناصر القصيدة وبناها في ضوء نتائج هذا التحليل.

تنقسم القصيدة الجاهليّة إلى ثلاثة أقسام(٣٧): الأول قصيدة الرجز التي قد تتضمّن البيتين والثلاثة وتحوي موقفًا انفعاليًا آنيًا، يقول الرجلُ منها البيتين أو الثلاثة، "إذا خاصم أو شاتم أو فاخر"(٣٨)؛ والمقطوعة القصيرة التي قد تكون مجرد تفريغ لشعور آنيٍّ أو حاجة نفعيّة مما يُقلّل من أدائها الجمالي الذي يتوافر للقصيدة المكتملة. وقد ذكر ابنُ سلام الجمحي أنّه لم يكن لأوائل العرب من الشعر "إلا الأبيات يقولها الرجل في حاجته"(٣٩). وهذا الرأي يعتقد أنّ المقطوعة أصلٌ، مما يُفسِّرُ بقاءها في دواوين الشعر الجاهلي. أمّا النوع الثالث فهو القصيدة المكتملة، وهي القصيدة ذات البنى الثلاث: نسيب ورحلة وفخر (أو مديح، أو غيره). وقد جعل بعض النقاد القصيدة المكتملة هي الأصل، والقطعة بقايا

(٣٧) سأستفيد في هذه المناقشة ممّا ورد في كتابي **بنية الرحلة في القصيدة الجاهليّة**، ط١، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ص١٠٩-١١٣.

(٣٨) ابن قتيبة الدينوري، أبو محمد عبد الله بن عبد المجيد بن مسلم، **الشعر والشعراء**، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ج٢، ص٦١٣.

(٣٩) الجمحي، محمد بن سلام (ت ٢٣١هـ)، **طبقات فحول الشعراء**، قرأه وشرحه أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، د. ت، ج١، ص٢٦.

لقصيدة كاملة أو قصيدة ناقصة البناء(٤٠). وقد تكون القصيدة مكوّنة من بنيتين: نسيب ورحيل، أو نسيب وغرض رئيس، أو رحيل وغرض رئيس فتكون القصيدة ذات بنية ثنائية فهي غير كاملة. وتتكوّن المقدّمة النسيبيّة من عناصر Motives وهي الأطلال، ووصف الظعينة، والمرأة، والخمرة، والشيب والشباب، ورعي النجوم، والطيف والخيال. وقد يتفرّد أحد هذه العناصر بالمقدمة النسيبيّة، وقد تحوي أكثر من عنصر تتفاعل مع بعضها أو تتصادم لتنتج الكثير من الدلالات والصور وقد تتعدد بنى القصيدة وتزيد على ثلاث، لكنّ التحليل يُجلي - في الغالب - البنى الرئيسة للقصيدة، والعلاقات بينها. فالنسيب "مفتاح القصيدة، ويساعد الشاعر في إشعال الفكرة التي تعقب النسيب مهما كانت؛ إذ لم يكن النسيب من أجل المرأة - كما قد يبدو - غير أنّه من أجل تحفيز قريحة الشاعر، واستثارة ذوق المتلقّي"(٤١). لذلك، تعدّ المقدّمة النّسيبيّة فضاءً دلاليًّا واسعًا لنقّاد الشعر.

فالقصيدة العربيّة تشمل الرجز والمقطوعة والقصيدة المكتملة، وبنية النسيب تتضمّن عناصر أساسيّة، مثل الأطلال ثم يأتي بعدها في الأهميّة الظعائن والتغزّل بالحبيبة، وعناصر ثانويّة، مثل الشيب والشباب والخمرة والطيف والخيال ورعي النجوم. أمّا بنية الرحلة فتتضمّن وصف

(٤٠) انظر ستيتكيفيتش، سوزان، "القصيدة العربيَّة وطقس العبور دراسة في البنية النموذجيَّة،" **مجلة مجمع اللغة العربيَّة**، م٦٠، كانون الثاني ١٩٨٥م، ج١، ص٥٦..

(41) Brill, E. j, "Genres In Collision: Nasib And Hija" *Journal Of Arabic Literature*, Vol Xxi, Part.1, March (1990), P20.

الناقة، ثم التشبيهات المتفرّعة عن الناقة، كالثور والبقرة والحمار والظليم، وبدرجة أقلّ الصقر والقطاة وغيرهما، وقد تتضمّن هذه البنية وصفًا للرحلة والمشاقّ التي يعانيها الراحل. أمّا البنية الثالثة فهي الغرض الرئيس.

وللقصيدة العربيّة، بسبب طبيعتها الشفهيّة، صيغ تركيبيّة نموذجيّة تتردّد في بداياتها أو للانتقال بين عناصرها، وبعض هذه الصيغ انتقل إلى الشعر النبطي، فمن الصيغ التركيبيّة الاستهلاليّة التي استمرّت حتّى العصر الحديث صيغة "يا راكبًا"(٤٢)، و"يا من لقلبٍ"(٤٣)، و"قال" أو "يقول" متلوّة باسم

(٤٢) مثل قول قتيلة بنت الحارث:

يا راكبًا إنّ الأثيل مظنّة
من صبح خامسة وأنت موفّقُ

المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن (ت ٤٢١هـ)، **شرح ديوان الحماسة**، نشره أحمد أمين وعبدالسلام هارون، ط١، دار الجيل، بيروت، ١٤١١هـ/ ١٩٩١م، ص٩٦٣. وترد في الشعر النبطي مجرورة بالكسر دائمًا "يا راكبٍ"، مثل قول الشاعر:

يا راكبٍ [من] فوق سمح العوالي
ما شور ساجٍ راجيٍ فوق ساجي

كمال، محمد سعيد، **الأزهار النادية من أشعار البادية**، مكتبة المعارف، الطائف، د.ت، ج١٣، ص٨١. ووردت في مواضع كثيرة في سلسلة من آدابنا الشعبية، مثل: منديل بن محمد بن منديل الفهيد، **من آدابنا الشعبية في الجزيرة العربيّة قصص وأشعار**، ط٢، شركة مطابع نجد، الرياض، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٩م، ج١، ص ٦٤، ص٦٥، ص٧٥، ص٧٧، ص١٢٥، ص١٤٠، ص١٤٠، وغيرها.

(٤٣) ومنها قول زياد الملقطي:

يا من لقلبٍ قد عصاني أنهمه
أفهمه لو كان عنّي يفهمه =

الشاعر أو حاله "يقول الذي"(٤٤)، ويبدو أنّ هذه الصيغة عُرفت في الشعر الهلالي(٤٥)، وهي صيغة استهلاليّة تسبق بنية النسيب. وهناك صيغ دينيّة لم تُعرف في العصر الجاهلي، مثل "يالله" أو "الحمد لله"(٤٦). كما أنّ هناك صيغًا

= ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الأفريقي المصري، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، د.ت، مادة (هكم). وتنطق في الشعر النبطي "يا ملّ قلب"، وهي كثيرة الورود، ومنها قصيدة ناصر بن ضيدان الزغيبي الحربيّ:

يا مل قلبٍ ضيّق الصدر طاريه
لو لنت مع قلب العنا ما يليني

الفهيد، **من آدابنا الشعبيّة**، ج١، ص٢٢٦. وانظر الفهيد، **من آدابنا الشعبيّة**، ج٧، ص١٨٠. وربّما وردت "يا مل عين" أي "يا من لعين". ابن جعيثن، إبراهيم (ت١٣٦٣هـ)، **ديوان من الشعر الشعبي لشاعر سدير إبراهيم بن جعيثن**، جمعه وشرحه عبدالعزيز محمد الأحيدب، ط١، د.م، الرياض، د.ت، ص١٣٨.

(٤٤) مثل قول الشاعر غريب النبيطي السبيعي:

قال النبيطي والنبيطي غريب نفس الفتى تزهيدها ما يثيبها

الفهيد، **من آدابنا الشعبيّة**، ج١، ص٢٥٤، و"قال الغفيلي". الفهيد، **من آدابنا الشعبيّة**، ج٧، ص٢٠٨. أو قول الشاعر عبدالله بن صالح الخليفي:

قال الذي في ضامره شبّ حرّى ما يبرده ماي الكواكب والأبحار

كمال، **الأزهار النادية**، ج١٣، ص٦٣.

(٤٥) يقول ابن خلدون عن أشعار بني هلال: "وأكثر ابتدائهم في قصائدهم باسم الشاعر، ثم بعد ذلك ينسبون". ابن خلدون، **المقدّمة**، ج١، ص٥٨٢.

(٤٦) مثل قول الشاعر عبدالله الخليفي:

يالله يا عالم جميع الخفيّات
ابعلمه تساوى ظاهرًا والغميقي

كمال، **الأزهار النادية**، ج١٣، ص٥٠.

وتراكيب استهلاليّة لبثّ المعاناة، مثل "البارحة... "[٤٧]، و"يا جرّ قلبي"[٤٨]، ومخاطبة العين "يا عين" التي كانت تستعمل في الرثاء في العصر الجاهلي[٤٩]، وأصبحت تستعمل تعبيرًا

(٤٧) مثل قول الشاعر عبدالله الخليفي:

البارحة يوم الخلايق هجودها
أسهر وكن العين طرفة بعودها

وقوله:

البارحة ما لذّت العين بنعاس
سَهْر أراعي كلّ ما غاب نجما

كمال، **الأزهار النادية**، ج١٣، ص١١٠.

(٤٨) مثل أبيات لامرأة عاشقة تبدأ بقولها:

يا جرّ قلبي من علاويه ينجرّ
ودموع عيني سيّلت كلّ وادي

الحمدان، محمد بن عبدالله، **ديوان السامري والهجيني**، ط٢، دار قيس للنشر والتوزيع، الرياض، ١٩٨٩، ص٤٢. وكذلك الأبيات المشهورة للشاعر دخيل الله مرضي الدجيما الروقي:

يا جرّ قلبي جرّ لدن الغصون
وغصون سدرٍ جرّها السيل جرّا

الحمدان، ديوان السامري، ص٤٤.

(٤٩) مثل قول الخنساء في رثاء أخيها:

يا عينُ ما لك لا تبكينَ تَسكابا
إذ رَابَ دَهْرٌ وكَانَ الدّهْرُ ريّابا

الخنساء، تماضر بنت عمرو بن الحارث بن عمرو الشريد السلميّة (٦٤٥م)، **ديوانها**، شرحه ثعلب أبو العباس أحمد بن يحيى بن سيار الشيباني النحوي، حقّقه أنور أبو سويلم، ط١، دار عمّار، عمّان، ١٩٨٨م، ص١٤٨. وقول نورة الحوشان وهي تبثّ معاناتها من طلاق زوجها الذي أحبّته:

يا عين هلي صافي الدمع هليه
وإلى قضى صافيه هاتي سريبه =

عن الحزن في النبطي. ومن صيغ التخلّص والانتقال من عنصر إلى آخر، أو من بنية إلى أخرى "فدع ذا"(٥٠). وثمة صيغ استُحدثت على غرار الصيغ المألوفة في العصور القديمة، مثل "وخلاف ذا"(٥١)، وهي أكثر الصيغ ورودًا، و"من عقب ذا"(٥٢)، مع إبقاء الشكّ في أن تكون صيغة "فدع ذا" من صيغ التأثّر بالأدب الفصيح، فهي لم توجد إلا عند شعراء الحاضرة، وبعض شعراء الحاضرة قرأ الفصيح وتأثّر به.

= الجبر، إبراهيم بن محمد، "حياة الشاعرة نورة الحوشان وبواعث شعرها"، **جريدة الرياض**، خزامى الصحارى، ع ١٤٧١٢، ٤ أكتوبر ٢٠٠٨. واستعملت مخاطبة العين كثيرًا في الغزل الحزين والتشوّق للمحبوبة، يقول عبدالله ابن سبيّل:

يا عين وين احبابك [اللي] تودّين
اللي إلى جوا منزلٍ ربّعوا به

كمال، **الأزهار النادية**، ج٤، ص٣٠.

(٥٠) يقول رميزان بن غشّام:

فدع ذا وكن في ذكر من لا نجد له
سوالف من أسلافنا نستعيدها

الصويّان، **الشعر النبطي**، ص٤١٩.

(٥١) ومنه قول سرور الأطرش لصديقه حماد بن حمد ابن صقيه:

وخلاف ذا يا راكبين قلايص
عوص يشادن مهرفات ذياب

الفهيد، **من آدابنا الشعبيّة**، ج١، ص٢٤٤. وقول خليل بن عايد:

وخلاف ذا يا راكب اللي معفّات
حمرًا تكب الكور كبّ النواحير

الفهيد، **من آدابنا الشعبيّة**، ج٧، ص٢٠٨.

(٥٢) يقول ابن قريمش المري:

من عقب ذا يا راكبٍ فوق حايل
تعطي على طول السنين حيال

الفهيد، **من آدابنا الشعبيّة**، ج١، ص٢٤٦.

فللقصيدة النبطيّة أبيات استهلاليّة وختاميّة، وقد تتضمّن هذه الأبيات الاستهلاليّة صيغًا تركيبيّة تماثل الصيغ الجاهليّة أو تقاربها، أو أبياتًا في الحكمة، في حين تُختم القصيدة ببيت أو أكثر يتضمّن ذكر الله واستغفاره أو الصلاة على النبي، أو إعلان انتهاء القصيدة(٥٣). وقد أثّر ختام القصيدة النبطيّة بالصلاة على النبي ﷺ في الشعر الفصيح في وسط الجزيرة، فأصبح الشعراء يتحاشون إهمالها "كما هي الحال بالنسبة لشعراء العاميّة"(٥٤)، بيد أنّ الأديب محمد بن سعد ابن حسين يعزو ذلك إلى أنّ تلك "عادة ورثوها من شعراء عهود المماليك"(٥٥)، مع أنّ النماذج النبطيّة القديمة تضمّنت تلك الخاتمة، مما يرجّح أنّ القصيدة النبطيّة هي التي أثّرت في القصيدة الفصيحة. وقد توضّح الصيغة التركيبيّة بنية القصيدة، فالصيغة التركيبيّة على غرار "يا مل قلبٍ" تأتي في القصيدة التي تبدأ ببنية النسيب المعتادة، في حين أنّ الاستهلال بوصف الجمل أو الناقة بمثل صيغة "يا راكب" أو مثيلاتها، يعني أنّ القصيدة تبدأ ببنية الرحلة، وما تتضمّنه من تشبيهات للناقة.

فالقصيدة النبطيّة التقليديّة تتكوّن من: استهلال + نسيب + رحلة + غرض رئيس + ختام

(٥٣) يمكن العودة إلى بعض الكتب التي عنيت ببنية القصيدة المذكورة أعلاه.

(٥٤) ابن حسين، محمد بن سعد (ت١٤٣٥هـ)، **الشيخ محمد بن عبدالله بن بليهد وآثاره الأدبيّة**، ط١، مطابع اليمامة، الرياض، ١٩٧٩، ج١، ص٦٠.

(٥٥) ابن حسين، **الشيخ محمد بن عبدالله بن بليهد**، ج١، ص٦٠.

وقد تتغيّر فتكون: استهلال + رحلة + غرض رئيس + ختام

وفي أحيان أقلّ تكون: استهلال + نسيب + غرض رئيس + ختام

مع التأكيد أنّ الاستهلال والختام قد يغيبان أو يغيب أحدهما، والقصيدة قد تكون مقطوعة أو قصيدة ذات غرض واحد، ومن ثمّ يتوجّه الشاعر إلى غرضه مباشرة. وثمّة من يرى أنّ القصيدة النبطيّة تبدأ بالرحلة مباشرة؛ يقول الصويّان: "ومن الملاحظ أنّ هذه الرحلة التي عادة ما يستهلّ بها الشاعر قصيدته..."(٥٦)، والحقيقة أنّ الرحلة هي البنية الثانية في القصيدة المكتملة حتّى وإن تغيّر موضعها عند بعض الشعراء في الأزمنة المتأخرة. كما أنّ الغرض الشعري قد يفرض مقدّماته، فثمّة أغراض قد تتصادم مع عناصر النسيب، وهناك أغراض تقتضي استبعاد الرحلة بأكملها.

بنية النسيب: العناصر الكبرى:

المرأة والزمن هما الموضوعتان اللتان تتثال منهما عناصر بنية النسيب، في حين تحتلّ الناقة بنية الرحلة. لقد كان لهذه الرموز الثلاثة دور في تكوين القصيدة الجاهليّة، وكأنّ تلك القصيدة تراتيل طقوسيّة تُرتَّل بأصوات مختلفة وتجارب شعريّة متفاوتة، وتبقى عناصر القصيدة راسخة عصيّة على التغيّر قابلة للتغيير. لقد كان سؤال الزمن من أهمّ الأسئلة التي أرهقت الشاعر الجاهلي حين تكوّن وعيه في التمييز بين الخالد والفاني، وكانت تلك المعتقدات التي آمن بها محاولات

(٥٦) الصويان، **الصحراء العربيّة**، ص٦٣٤.

للإجابة عن سؤال الزمن، وإشباع فضول المعرفة، ومعالجة قلق الفناء؛ يقول عمرو بن قميئة(٥٧):

كانت قَنَاتي لا تَلِينُ لغامزٍ
فَأَلانَهَا الإصْبَاحُ والإمْسَاءُ

فقد شعر الإنسان بفعل الزمن، ولحظ أنّ الموت مصير محتوم، فبدأت محاولاته للبحث عن الخلود عبر طرق واقعيّة، كالذكر بين النّاس أو الشِّعْر أو الإنجاب، وتبدّى قلق الفناء جليًّا في شعره. وبعد أن اقتنع بفكرة الألوهيّة، وهي فكرة ألَحَّتْ عليها الرسل، آمن كثير من أبناء الجزيرة العربيّة بأرباب وليس ربًا واحدًا خشية الزلل، وزادت عنده رهبة المقدّس واتّسعت دائرته، وكان بحثه عن إله خالد لا يغشاه الفناء، فكان يستهدي تلك المصابيح المعلّقة في السماء فتهديه، ويسترشد بها فترشده، وتتحرّك في انتظام أزليّ لا يغيّره الزمن، بل هي من يصنع الزمن. ويكشف هذا القلقَ ذلك الحوارُ الداخلي في نفس إبراهيم عليه السلام:

﴿ فَلَمَّا جَنَّ عَلَيْهِ اللَّيْلُ رَأَى كَوْكَبًا قَالَ هَذَا رَبِّي فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لَا أُحِبُّ الْآفِلِينَ ﴿٧٦﴾ فَلَمَّا رَأَى الْقَمَرَ بَازِغًا قَالَ هَذَا رَبِّي فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لَئِن لَّمْ يَهْدِنِي رَبِّي لَأَكُونَنَّ مِنَ الْقَوْمِ الضَّالِّينَ ﴿٧٧﴾ فَلَمَّا رَأَى الشَّمْسَ بَازِغَةً قَالَ هَذَا رَبِّي هَذَا أَكْبَرُ فَلَمَّا أَفَلَتْ قَالَ يَا قَوْمِ إِنِّي بَرِيءٌ مِّمَّا تُشْرِكُونَ ﴾ [الأنعام: ٤٧ – ٨٧] . لقد أضفى صمت تلك المشاعل، ودورها

(٥٧) ابن قميئة، عمرو (ت٥٤٠م)، **ديوانه**، عُني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربيّة، القاهرة، ١٩٦٥م، ص٢٠٤.

الذي تتكشّف أسراره في المطر والزرع والحياة، هيبة المقدّس وسحره على تلك الأجرام، وبدأ الخيال الجمعي يحوك أساطيره عن تلك الأجرام وتلك الآلهة، فتخلّقت تلك الأساطير من أضغاث من معتقدات وأديان ومخاوف وتجارب. ولا يمكن فهم ماهيّة الدين عند العرب في الجاهليّة ووظيفته وأهميّته إلا بمساءلة امتداداتهم البشريّة، فقبائل شمال الجزيرة العربيّة بعيدون عن الدين والتديّن بالمفهوم الذي نراه ونعتقده، لكنّهم يتهيّبون المقدّس، ممّا جعلهم يوسّعون دائرته، فتجد في عادات تلك القبائل الإيمان بالشيء ونقيضه، فمع أنّ بعض قبائل عنزة تنتمي إلى أهل السنّة والجماعة إلا أنّهم قد ينادون في الأزمات "يا عليّ" على غرار جيرانهم الشيعة، دون أن يفهموا أبعاد هذا النداء. وحين يتأخّر المطر تجوب الفتيات الصغيرات بيوت القبيلة ويبدأن بالإنشاد:

يا أم الغيث غيثينا.. بلّي بشيت راعينا..أم الغيث يا ريّة..ملّي الحوايا ميّه..واللي تعطي بالحفنة.. تحت القاع مندفنة.. واللي تعطي بالغربال.. يصبح ولدها خيّال.

ويضعن صليبًا على هيئة "فزّاعة"، ويُلبسنه ثوب امرأة، ويعصبن رأسه بخمار امرأة (شيلة)، ثم يطفن بالبيوت ليعطين القليل من القمح أو البرغل[٥٨]. وهو نشيد كان منتشرًا في البيئات الزراعيّة في الشام والعراق، ثم تطوّر الأمر "إلى ممارسته من قبل البدو في منطقة مؤاب، وفي بعض مناطق

(٥٨) بشيت: تصغير "بشت"، وهي كلمة فارسية تعني العباءة.

بلاد الشام"[٥٩] وما حولها. وتتغيّر كلماته من منطقة إلى أخرى، في حين تبقى مضامينه متشابهة. ويبدو أنّ أمّ الغيث هي مريم العذراء، على أساس أنّها تملك الغيث حسب عقيدة مسيحيّي الشام والعراق[٦٠]. إضافة إلى أهميّة الصليب في إعداد الدمية. كما أنّ المسيحيّين في الشام والعراق يشاركون في هذه المناسبات بفعاليّة. أمّا تركي الربيعو فيرى هذا الطقس طقسًا بدويًا، ويعيده إلى ما قبل الإسلام، وليست أمّ الغيث إلا عشتار البابليّة، إلهة المطر وسيّدة الأقدار والخصب والغيث[٦١]. وسواء كان هذا الطقس مسيحيًّا أم من رواسب مرحلة دينيّة أقدم؛ فإنّه يؤكّد الفكرة الرئيسة لمفهوم المقدّس عند البدوي ذي الثقافة الشفهيّة، الذي يمكن أن يقدّس الشيء ونقيضه.

وحين جاء الإسلام، وأعطى إجاباته الشافية؛ بقي الإنسان البدوي بعيدًا في صحرائه، يغيّر ما خلد في ذهنه عن الدين والكون والحياة بما تعلّمه من الدين الجديد، ويستدعي ما لم يستطع أن يتعلّمه من ذاكرة مجتمعه. وكان الشعر هو السِّفْر

(٥٩) النصرات، محمد، "موسم النبي هارون عليه السلام في البترا تاريخ الموسم والمقام"، **المجلّة الأردنيّة للتاريخ والآثار**، الأردن، مج٧، ع١، ٢٠١٣، ص١٤١.

(٦٠) البكري، عصام، "الأصل والمحرّف في أنشودة استسقاء المطر الموصليّة"، **مجلة موصليّات**، مركز دراسات الموصل، جامعة الموصل، العراق، ع٢٧، أغسطس ٢٠٠٩م، ص٣٢.

(٦١) الربيعو، تركي علي، "طقوس الخصب عند البدو: دراسة وصفيّة تحليليّة تأويليّة"، **الفكر العربي**، معهد الإنماء العربي، لبنان، مج١٥، ع٧٧، صيف ١٩٩٩٤م، ص٩٤.

الذي احتوى حروف تلك الذاكرة وكلماتها. فالإنسان يقف متهدمًا على طلل هدمه الزمن، وهذا الطلل ليس إلا ديار المحبوبة/ المرأة، ويبكي وهو يرى الزمن يلوّن شعره الأسود بالبياض، فتبتعد المرأة وتُعرض عنه. ويرعى النجوم وقت تجمّد الزمن على لحظات الألم، فيبقى الهمُّ عصيًّا على العبور، وكثيرًا ما كان الهمّ فراق امرأة. وتظعن المرأة فترتحل معها بهجة الحياة، ويحلّ الجدب والفناء(٦٢)، وربّما استدعى طيفُ الحبيبة لحظات وصال كانت في زمن مضى. وتبقى الخمرة عنصرًا نافرًا، فهو لا ينضوي تحت موضوعتي المرأة والزمن، وقد يكون جزءًا من موضوعة النسيب، أو يتفرّد ليصبح موضوعة مستقلّة في البنية الثالثة.

فالنسيب مفتاح القصيدة، ويساعد الشاعر في إشعال الفكرة التي تعقب النسيب مهما كانت؛ فالنسيب يتغيّا تحفيز قريحة الشاعر، واستثارة ذوق المتلقّي. لذلك، تعدّ المقدّمة النّسيبيّة فضاءً دلاليًّا واسعًا لنقّاد الشعر؛ يقول سعيد الأيوبي: "إنّ الأطلال أو النسيب في نظري ليست إلا قوالب فنيّة تواضع عليها الشعراء الروّاد وتناولها من جاء بعدهم على هذا الأساس، إنّها أوعية فارغة وقوالب فنيّة خالية من

(٦٢) يقول زهير بن أبي سلمى:

غَشِيْتُ الديَارَ بالبَقِيعِ فَثَهْمَدِ
دَوَارِسَ قَدْ أَقْوَيْنَ مِنْ أُمِّ مَعْبَدِ

ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى بن زيد الشيباني (ت٢٩١هـ)، **شرح ديوان زهير بن أبي سلمى**، دار الكتب المصريّة، القاهرة، ١٣٦٣هـ، ص٢٢٠.

أيّ معنى إلا ما يضعه فيها الشاعر من المعنى والمدلولات التي تتلاءم والمعنى العام الذي يريده من القصيدة"[٦٣]، ومن ثمّ تكون ملامح الذات بادية من خلال استحضار عناصر وتغييب أخرى، مع حضور الوعي الجمعي الذي تَمثّله الفرد. ولا شكّ أنّ بنية النسيب ليست مجرد مُقدّمة لما يُسمّى الغرض الرئيس؛ فهي تُعمِّقُ الدلالات والرؤى الكامنة في النص.

لقد أثارت بنية النسيب الكثير من الأسئلة عن أسباب تكوّنها ووظيفتها الشعريّة، ودورها في بناء القصيدة، فتعدّدت الإجابات بتعدّد المناهج التي شرّحت القصيدة الجاهليّة[٦٤]. وإذا كانت المرأة والزمن هما الموضوعتين اللتين تتكوّن منهما معظم عناصر بنية النسيب؛ فإنّ هذه العناصر تنقسم إلى عناصر كبرى وعناصر صغرى، وكانت عناصر النسيب الكبرى في القصيدة الجاهليّة هي الأطلال والظعائن ووصف المرأة، وبقيت الخمرة والشيب والشباب ورعي النجوم والطيف والخيال عناصر ثانويّة، فهل تغيّرت أهميّة هذه العناصر أو تبدّلت أمكنتها؟

(٦٣) الأيوبي، سعيد، **عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي** مكتبة المعارف، الرباط، ١٩٨٦، ص٣٢٨. للاطلاع على مناقشة دلالات البنية الطللية؛ انظر اليوسف، يوسف (ت ٢٠١٣م)، **مقالات في الشعر الجاهلي**، ط٢، دار الحقائق بالتعاون مع ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، ١٩٨٠، ص١١٥-١٤٦.

(٦٤) انظر: الدرابسة، عاطف أحمد علي، "مشكلات التأويل في ظاهرة النسيب"، **بيادر**، السعوديّة، ع٤٣، يوليو ٢٠٠٤، ص١٣٠٣٤. ربابعة، موسى، "النسيب في مقدّمة القصيدة الجاهليّة في دراسات المستشرقين الألمان"، **مجلة مجمع اللغة العربيّة بدمشق**، سوريا، مج٦٩، ج٤، تشرين الأول/أكتوبر ١٩٩٤م، ص٧٠٠-٧٣٢.

يمكن تبيان أهمّ عناصر القصيدة على النحو التالي:

أولاً: الأطلال

يُعدّ عنصر الأطلال من أهمّ عناصر النسيب في القصيدة الجاهليّة، فهو ليس مجرّد استجابة للطبيعة البيئيّة لهجرات القبائل؛ بل هو وقفة طقوسيّة تأمليّة تعيد صوغ نظرة الإنسان إلى الوجود، وهو تفريغ انفعاليّ لتوترات في نفس الفرد، وتلقّيه شعرًا يفرّغ التوتّرات الجمعيّة أيضًا، ولاسيّما أنّ هذا الطلل يختزل فلسفة الحياة والموت، والخصب والمحل، والحركة والسكون. ويُعدُّ عنصر الأطلال في القصيدة من المشاهد الكثيفة رمزيًا، ولذلك عدّها الأيوبي أوعية فارغة وقوالب فنيّة خالية من أيّ معنى إلا ما يضعه فيها الشاعر من المعنى والمدلولات التي تتلاءم والمعنى العام الذي يريده من القصيدة(٦٥). وربّما كان للمتلقي دور في ملء هذه الأوعية. وعزا بعضُ الباحثين تكرار هذا العنصر باستمرار إلى كونه طقسًا دينيًا(٦٦)، في حين رأى آخرون أنّ ظاهرة الأطلال تمثّل حياة العربيّ الذي تضطرّه الحياة الصحراويّة إلى الرحلة باستمرار(٦٧). وربّما كان الطلل معادلاً مأساويًا لمرحلة الشيخوخة والضعف؛ فهو يذكّر الشاعر بذاته أكثر مما يذكّره

(٦٥) انظر الأيوبي، **عناصر الوحدة والربط**، ص٣٢٨.

(٦٦) انظر اليوسف، **مقالات في الشعر الجاهلي**، ص١٤٠.

(٦٧) انظر ما نقله حسن مسكين في: **الخطاب الشعري الجاهلي رؤية جديدة**، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ٢٠٠٥م، ص٢٩. انظر رشوان، أبو القاسم **استدعاء الرمز المكاني في الشعر القديم**، ط١ مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٩٥م، ص ص١٦-٢٠.

بالراحلين[٦٨]. ومع أنّ الأطلال كانت أهمّ عناصر بنية النسيب وأكثرها وروداً في القصيدة الجاهليّة، حتّى سمّى بعض النقّاد بنية النسيب "المقدمة الطللية". إلا أنّ حضورها في القصيدة النبطيّة كان محدوداً، مما يستدعي أن نُعيد فحص مسلّمة الحضور الطاغي لعنصر الأطلال. أحصى الباحث مخيمر صالح نسبة ورود المقدّمات الطللية في القصائد الجاهليّة؛ فلحظ أنّ نتائج الإحصاءات تشير بشكل قاطع إلى أن نسبة المقدمة الطللية نسبة قليلة جداً بصورة لافتة، على عكس ما كاد يستقر في الأذهان، فنسبة ورود المقدّمة الطللية في قصائد امرئ القيس ١٣٪ من مجموع قصائده، وطرفة ١٢٪، والنابغة ٨٪، ولبيد ٦٪، والأعشى ٤٪، وعنترة ٣٪، وعمرو بن كلثوم ٠٪[٦٩]. وهذا يعني أنّ المقدّمة الطللية، وإن كانت أكثر عناصر بنية النسيب وروداً، إلا أنّ حضورها ليس طاغياً، بيد أنّ بنية النسيب بأحد عناصرها أو أكثر تحضر في النموذج الكامل للقصيدة.

يقول سليمان ابن شريم[٧٠]:

أرى الدار يا خلاف عافت نزيلها

ولا عاد يرغب جالها من يجي لها

---

(٦٨) انظر مصطفى، محمد عبدالمطلب، "قراءة ثانية في شعر امرئ القيس الوقوف على الطلل"، **مجلة فصول**، مج٤، ع٢ (١٩٨٤)، ص١٦٢.

(٦٩) صالح، مخيمر، "مقدّمة القصيدة الجاهليّة بين النمطيّة والتنوّع: المقدمة الطللية أنموذجاً"، **مجلة المنارة للبحوث والدراسات**، الأردن، مج١٣، ع١، ٢٠٠٧م، ص ١٣١-١٣٢.

(٧٠) الفهيد، **من آدابنا الشعبية**، ج٣، ص٢٠٠.

عَفَت عقب حيٍّ ولّف الشمل بينهم
عليهم طهات العزّ يسحب شليلها
جفت سكنها ولا بقى من سكنها
جميعٍ وفرّخ بومها في نثيلها
وساد الثعل فيها وطالت مخالبه
وابا لحاس والواويّ تورِّث مقيلها
وصرّاخةٍ بالليل تلعي بركنها
على خربةٍ شتّت نياها نزيلها
جفا العزّ جانبها وباتت بذلّها
وهي قبل من بعد النيا ينعني لها

فهو يقف على الطلل ويتحسّر على رحيل ساكنيه، فلم يبق إلا بقايا تلك الديار، التي ابتليت بالذلّ بعد عزّها، وفرّخ فيها البوم، وطالت مخالب الثعالب، والثعالب من الحيوان المحتقرة عند أهل الجزيرة، وكأنّ الأبيات بكاء على رحيل ساكني تلك الأطلال، وعلى فراق خيار الخلق وبقاء شرارهم. وقد سكنت الحيوانات والطيور تلك الربوع، وورث الثعلب والهدهد(٧١) المكان بعد ساكنيه. وسكن الوحوش الأطلالَ بعد ساكنيها جزء من بنية الأطلال، وكانت العِين والأرآم من كان يسكنها، كما

(٧١) أبا الحاس هو الهدهد، وقال بعضهم: إنه غيره وإنه طير له منظر الصقر، ولكنّه من الطيور الرديئة. محمد بن ناصر العبودي، **معجم الحيوان عند العامة**، مكتبة الملك فهد الوطنيّة، الرياض، ١٤٣٢هـ/ ٢٠١١م، ج١، ص٣١. أمّا الواويّ فهو ابن آوى.

في معلقة زهير بن أبي سلمى[٧٢]:

بِهَا العِيْنُ والآرام يَمْشِينَ خِلْفَةً
وَأَطْلاؤُهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْثَمِ

ويبدو أنّ حيوانات الصحراء تغيّرت، وغدت العين والأرآم من حيوانات الصحراء النادرة التي قد لا تُرى كما في العصر الجاهلي. فاللوحة لا تعكس قلق الفناء، فالحياة تستمرّ في الديار، إلا أنّ أحوال الحياة تسوء حين تستبدل الدنيا بساكني المكان العزيزين من لا يستحقونه. ويمكن أن تكون بنية الأطلال في قصيدة ابن شريم رمزيّة، وقد تغيّرت الوحوش التي تسكن الأطلال بسبب اختلاف الأطلال، فهو يبكي أطلال بيوت المدر الخربة بعد رحيل ساكنيها أو رحيل أخيارهم، فتسيّدت الثعالب المكان وطالت مخالبها، والثعالب إشارة إلى أراذل الناس، وفرّخ البوم في جنباتها، وتحوّل العزّ إلى ذلّ، فيكون ابن شريم قد عمّق هذه البنية بمعانٍ ودلالات تتجاوز الوقوف التقليديّ الواقعي. أمّا الشاعر محمد ابن لعبون فقد بدأ بمقدّمة طلليّة، منها هذه الأبيات[٧٣]:

يا منازل ميّ في ذيك الحزوم
قبلة الفيحا وشرقٍ عن سنام

(٧٢) ابن أبي سلمى، زهير المزني (ت ٦٠٩م)، **ديوانه**، شرحه وقدّم له علي حسن فاعور، ط١، دار الكتب العلميّة، بيروت، ١٩٨٨م، ص١٠٣

(٧٣) الفهيد، **من آدابنا الشعبية في الجزيرة العربيّة قصص وأشعار**، ط١، د. د، الرياض، ١٤١٩هـ، ج٨، ص١٤١.

يستبين بها الخبير بها الرسوم
دارســـاتٍ كـنّــهن دقّ الــوشــام
غيّـرت فيـهـا تـصـاريف الـنـجـوم
وابـدلت فـيـهـا بـعـين مـا تـنـام
عُوِّضت عنـها الظعاين بالهدوم
وانتحاب البوم عن سجع الحمام
اســأل الأطلال عـنـهم يـا غـلـوم
يـخـبـرونك وانت خـبــر يـا غلام
كيف أبسأل من تحت ذيك الرجوم
صــامــتــين مـا يــردون الــسلام

ويطرح اسم "ميّ" الكثير من الأسئلة عن دلالات اسم المرأة في الشعر الجاهلي، فقد استبعد الكثير من الباحثين أن تكون أسماء النساء اللاتي يذكرهن الشاعر الجاهلي للتعبير عن تجربة عشق حقيقيّة(٧٤). والصحيح أنّ هذه الأسماء في أحايين غير قليلة رموز يتواطأ الشاعر والمتلقي على فهم دلالتها، فحين يقول الشاعر إبراهيم ابن جعيثن(٧٥):

أرى سـلـمى تـطـاولـني غـشـاهـا
اتّـعـاتـبـني وتجـهـد في عـتـابي

(٧٤) الحراحشة، أحمد محمد، "الاتّساع: أسماء النساء في الشعر الجاهلي (هريرة أنموذجًا)، **دراسات - العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة**، الأردن، مج٣٩، ع٣، ٢٠١٢م، ص٧٦٩.

(٧٥) يقول شارح الديوان في معنى سلمى: (الدنيا). غشاها: أذاها. إلى: إذا. انكفت: رجعت.

إلى قلت انكفت جتني مغيرة

تكدّر مشربي والراس شابي

فكأنّه يشتكي من المرأة اللائمة، ويعلم متذوقو الشعر النبطي مغازي أسماء النساء التي تَرِد في القصيدة، فسلمى ترمز إلى الدنيا، كما بيّن شارح ديوان ابن جعيثن، مثلما ترمز سلمى في مقدمات قصائد الشعراء الجاهليّين إلى الدنيا على طريقة قلب الحقائق كما يسمى الديغ سليمًا، وكأن الدنيا لا يسلم منها أحد. فالشاعر يسائل منازل ميّ في بلدة الزبير التي تقع غرب البصرة (الفيحا) وشرق جبل سنام، والمنازل دارسات مثل دقّ الوشم بعد أن غيّرت فيها النجوم بالأمطار، بقدرة الله؛ يقول لبيد(٧٦):

رزقَتْ مرابيعَ النُجومِ وصابَهَا

ودقُ الرواعدِ جوْدُهَا فرهامُها

ويقول لبيد بن ربيعة(٧٧):

أوْ رَجْعُ وَاشِمَةٍ أُسِفّ نَؤورُها

كِفَفًا تَعَرّضَ فَوْقَهُنّ وِشامُها

ثم يذكر الظعائن التي رحلت فكان التهدّم والفناء، مثلما استبدل بسجع الحمام نحيب البوم. فالمرأة هي رمز الخصب

(٧٦) العامري، لبيد بن ربيعة (ت ٤١هـ)، **شرح ديوانه**، حقّقه وقدّم له إحسان عبّاس، سلسلة التراث العربي تصدرها وزارة الإرشاد والأنباء في الكويت، التراث العربي، الكويت، ١٩٦٢م، ص٢٩٨.

(٧٧) لبيد، **شرح ديوانه**، ص٢٩٩.

الذي يرحل فيحلّ الفناء، يقول زهير بن أبي سُلمى(٧٨):

غَشِيْتُ الديَارَ بِالبَقِيعِ فَثَهْمَد
دَوَارِسَ قَدْ أَقْوَينَ مِنْ أُمِّ مَعْبَدِ

فكما درست الديار برحيل أمّ معبد؛ فقد حلّ التهدم والفناء في ديار ميّ بعد رحيل الظعينة، وانتحب البوم فوق الأطلال المتهدّمة. ثم يتساءل: كيف يمكن أن يسأل تلك الأطلال والصخور الخوالد التي لا تنطق؟ يقول لبيد بن ربيعة في معلّقته(٧٩):

فَوَقَفْتُ أَسْأَلُهَا، وَكَيْفَ سُؤالُنَا
صُمًّا خَوَالِدَ مَا يَبِينُ كَلامُهَا

ويقول سلامة بن جندل(٨٠):

وَقَفْتُ بِهَا مَا إِنْ تَبِينَ لِسَائِلٍ
وَهَلْ تَفْقَهُ الصُّمُّ الخَوَالِدُ مَنْطِقِي

فنصّ ابن لعبون قطعة من الشعر الجاهلي، ولا يمكن أن نستبين إن كان تأثّره به تأثرًا أدبيًا بحكم اطّلاعه على الشعر العربي، أم هو تأثّر تاريخي بحكم كون الشعر النبطي امتدادًا

(٧٨) ثعلب، **شرح ديوان زهير**، ص٢٢٠.

(٧٩) القرشي، أبو زيد محمد بن الخطاب (ت١٧٠هـ)، **جمهرة أشعار العرب**، شرحها وضبط نصوصها وقدّم لها عمر فاروق الطبّاع دار الأرقم، بيروت، د. ت، ص١١٠.

(٨٠) الأصمعي، أبو سعيد عبدالملك بن قُريب (ت ٢١٦هـ)، **الأصمعيّات**، حقّق نصوصها وشرَحَها وترجم لأعلامها ووضع فهارسها عمر فاروق الطبّاع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، د.ت، ص١١٠.

للجاهلي، مع ترجيحي للعلاقة الأدبيّة بسبب التأثّر الواضح بمعلّقة لبيد، ولندرة الوقوف على الأطلال في القصيدة النبطيّة، ولاسيّما بهذه التفصيلات. ويُلحظ أنّ الشعر النبطي كلما تقادم صار أكثر اتّصالاً بعنصر الأطلال، فأبو حمزة العامري يقف على الطلل(٨١):

حيّ المنازل منقادات الاطلال

من حيث ينقاد جاري الما إلى سال

سيل البراعم يوم الدار جامعة

لي خلّة عن وشاة السُّوّ غفّال

ويقول عامر السمين(٨٢):

لمن طلل بين الخمائل والخالي

خلا واختفى عن منزله بالخلا الخالي

فالشاعران كلاهما متقدّمان، ويندرجان تحت النوع الثالث من أنواع التأثّر بالجاهلي (التفصّح)، والتفصّح يكون على

(٨١) العجمي، **النخلة والجمل**، ص٣٨١. وقد عاش في القرن الثامن الهجري. وله أيضًا:

يا خلّتي عوجوا بنا الانضاء

نبصر بدارٍ عذبة الجرعاءِ

دار بكت ربع سكن في حيّها

أوزى بحالي شوفها وبكائي

الفهيد، من آدابنا الشعبيّة، ج٣، ص٣٠.

(٨٢) الصويان، **الشعر النبطي**، ص٣٣٤.

مستوى الألفاظ والمضامين والأغراض، ولذلك نرى الشاعر حمد الغيهبان (وهو متأخّر) يقف على الديار(٨٣):

دارٍ عفت من دار ساكن حيها

أدى بصدري عبرتي وبكائي

أوى بها صفق الرياح ولا بقى

إلا الرسوم وما يهيض عزائي

فهو يستعمل ألفاظًا وتعبيرات فصيحة "عفت" "بكائي" "عزائي" ليفصّح قصيدته. فعنصر الأطلال بقي في القصيدة المتأثّرة بالفصيح أو التي تتفصّح، وتناقص ورودها في بقيّة القصائد؛ يقول عيسى ابن حصن الدوسري حين وقف على أطلال ديار أخواله:

أنا هاضني يوم وانا فيه ساند

إلى ذي قصور الطيبين خراب

وقفت وانا ادير النظر واعتبر بها

لكنّ ما وقف لها بجناب

ولكنّ ما شِيّد بها منازل

رفاع المباني كنهنّ هضاب

فهو وقوف حزين على الطلل، فهو يتذكّر ساكني المكان، بيد أنّ الطلل تحوّل من تمثيله للقلق الوجودي إلى جعله عبرة وعظة لمآل الإنسان "واعتبر بها"، وربّما كانت مدخلاً للفخر أو

(٨٣) الفهيد، من آدابنا الشعبيّة، ج٣، ص٣٦.

المديح ببعض السجايا(٨٤). وسيستكمل تناول عنصر الظعينة الصورة عن الأطلال؛ لأنّ الوشيجة بينهما متينة.

ثانيًا: الظعينة

ليست رحلة الظعائن عن الديار إلا تصويرًا للهجرة الموسميّة للقبيلة البدويّة التي تهاجر بحثًا عن أرض أكثر خصوبة(٨٥)، وهي لحظات حزينة على النفس البشريّة التي كثيرًا ما ترتبط بالماضي وصوره برباط عاطفيّ، وقد دوّن الكثير من الشعراء حزن تلك اللحظات(٨٦)، وجعلوا سببه

(٨٤) يقول الشاعر محمد العماوي الشمري حين مرّ على منازلهم القديمة:

يا دار، وين اهل الفعايل والاذكار
علمي بهم يا دار بك هالليالي
يا دار، وين اللي على الكود صبّار
لا جا الشتا وامحل رياض المفالي
يا دار [وين] مدلّهة شقح الابكار
لا صار يمّ الخوف عشبٍ ومالِ
وقفت بك بك يا دار والدمع عبّار
وقلبي تصافق به غبون الليالي
شفّي هل الهدلا حجا الضيف والجار
اللي لهم بين الخلايق أفعالِ

الفهيد، **من آدابنا الشعبيّة**، ج٣، ص١٣٨.

(٨٥) وقد تكون الهجرة لأسباب أخرى كالحرب؛ انظر: عزّ الدين، حسن البنّا، **شعريّة الحرب عند العرب قبل الإسلام قصيدة الظعائن نموذجًا**، ط٢ دار المفردات، الرياض، ١٤١٨هـ، ص٣١.

(٨٦) ومن ذلك قصيدة زهير التي مطلعها:

إِنَّ الخَلِيطَ أَجَدَّ البَيْنَ فَانْفَرَقَا
وَعُلِّقَ القَلْبُ مِنْ أَسْمَاءَ مَا عَلِقَا

ثعلب، **شرح ديوان زهير**، ص٣٣.

هجرة المحبوبة التي قد تكون حقيقة وقد تكون رمزًا. ويُمثّل الوقوف على ديار المحبوبة بعد رحيلها لحظات حزن أخرى يعيشها الشاعر بعد وقوفه على الطلل أو في أثناء تذكّره لذكرياته معهم قبل رحيلهم. يقول ابن سبيّل(٨٧):

يا من لقلبٍ طار عنه اليقين
من يوم قفّن الظعاين زهازيم
هفَّن أوايلهن مع القنّتين
واتلاهن اللي بالشفا كنّه الغيم
وذكرت منزلهم علينا قطنِ
أيّام عندي بين شدّاد ومقيم

ومحمد ابن سبيّل هو أمير قرية "نفي"، وهي قرية تتوسّط مرابع البادية، وكثيرًا ما يحلّ أهل البادية، ولاسيّما قبيلة عتيبة، مجاورين قريته وقت الصيف (القيظ)، حيث ينزل البدو قرب النخيل وقت صرامها هروبًا من حرّ الصحراء وجفافها، وليقايضوا أهل القرى بالأقط والسمن وغيرهما مقابل التمر والقمح. وحين يُصرم النخل ويحلّ الخريف يشرعون في الرحيل انتظارًا لأمطار الوسم، فشعر ابن سبيّل يبيّن حالة التداخل بين البادية والحاضرة في الجزيرة

(٨٧) كمال، **الأزهار النادية**، ج٤، ص٤٧. اليقين: العقل. زهازيم: متعجلات. هفّ: سقط، والمقصود تصوير مشهد الظعائن في أثناء انحدار الجمال واختفاء شخوص الظعائن. الشّفا: المرتفع من الأرض، فهو يستكمل تصوير مشهد الظعائن، وكأنّ أواخرهنّ قطع الغيم. ويتذكّر في البيت الثالث منازلهم حين كانوا يقطنون عنده.

العربيّة، وربّما تكون الظعينة التي يسائل ابن سبيّل ديارها هي قبيلة البدو التي كانت تنزل عنده ويتشوّق لعودتها؛ يقول ابن سبيّل مخاطبًا عينه في صيغة كثيرًا ما تتردّد في مطالع القصائد(٨٨):

يا عين وين احبابك [اللي] تودِّين
اللي إلى جوا منزلٍ ربّعوا به(٨٩)
أهل البيوت اللي على الجوّ طوفين
عِدّ خلا ما كنّهم وقّفوا به(٩٠)
مِنْزالهم تذري عليه المعاطين
تذري عليه من الذواري هبوبه(٩١)
قلّت جهامتهم من الجو قسمين
الزَّمْل حدّر والظَّعَن سنّدوا به(٩٢)

(٨٨) الأبيات مع شرحها من: كمال، **الأزهار النادية**، ج٤، ص٣٠-٣١.

(٨٩) التقدير: وين أحبابك (اللي) تودّين.

(٩٠) طوفين: صفّين. ما كنّهم وقّفوا به: وكأنّهم لم يكونوا هناك.

(٩١) المعاطين: معاطن الإبل مباركها.

(٩٢) قلّت: ارتحلت. جهامتهم: سوادهم. الزّمل حدّر: الجمال التي تحمل الحمول نزلت إلى القرى للاكتيال. سنّدوا به: والظعائن ارتفعوا بها إلى المرعى، وسنّد مشى صاعدًا. "ومسنّد مصعد، ويقصدون به أنّ يسير في أرض سند، ويقولون للأرض المرتفعة سَنَدى... والمسنّد هو من يذهب باتجاه غربي في هذه البلاد." ابن جنيدل، سعد بن عبدالله، **المعجم الجغرافي للبلاد العربيّة السعوديّة عالية نجد**، دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر، الرياض، د.ت، ج١، ص٣-٤.

يبغون مصفارٍ من النّير ويمين
الله لا يجزي طروشٍ حكوا به[٩٣]
قالوا من الوسمي نباته إلى الحين
ومن تالي الكَنّة تملّتْ دعوبه[٩٤]

فهي هجرة موسميّة لقبيلة من البدو باحثين فيها عن المرعى، ورحلة الظعائن هي رحلة القبيلة، والظعينة تلك المرأة التي تؤذن رحلتها برحيل القبيلة، وحينما تحلّ تنشر البهجة في الديار؛ يقول ابن سبيّل في القصيدة نفسها:

وجيّة بنات البدو تسيارتين
وتواجبن ما بين رِدّةْ وتَسليم[٩٥]
إلى مشن كِنّه تخطّي الجنين
وإلا المطوّع يِقْدم العصر تقديم[٩٦]

وفي قصيدة عبدالله ابن سبيّل[٩٧]:

يوم الركايب اِعْقبَن خشْم أَبانات
ذكَرتْ مَلْهُوف الحَشَا مِن عَنايَة

(٩٣) المصفار من الصفري أي الخريف، مثل المشتى والمصيف. النِّير: جبل معروف. طروش: الطروش المسافرون، فهو يدعو على أولئك المسافرين الذين أخبروا أهل محبوبته بالأماكن المعشبة ليرحلوا إليها.

(٩٤) أخبروهم أنّ نبات الوسمي لم يزل، وأمطار الكنّة (آخر الربيع وأوّل الصيف) ملأت مجاري المياه.

(٩٥) التسيارة: الزيارة. تواجبن: أدّين واجب الزيارة وردّها.

(٩٦) يمشين كمشي الطفل، أو مشي إمام المسجد أو مؤذنه وهو يقيس الظلّ بقدمه لمعرفة الوقت.

(٩٧) الفهيد، **من آدابنا الشعبية**، ج٧، ص٢٨-٢٩.

ليْتَه رِديفٍ لِي عَلَى الهِجن هَيْهات
إمّـا مـعي والّـا رِديف اخـويـايه

فالشاعر هو من ظعن عن الحبيبة، وهي حالة وردت في الشعر الجاهلي حين قال بشامة بن الغدير[٩٨]:

هَـجَـرْتَ أُمَـامَـةَ هَـجْـرًا طَـوِيلاً
وَحُـمِّـلْتَ مِـنْـهَـا عَـلَى نَـأْيِـهَـا
وَنَـــظْـــرَة ذِي شَـــجَـن وَامِق
وَحَـمَّـلَكَ الـنَّـأْيُ عِـبْـئًـا ثَـقِـيلاً
خَـيَـالاً يُـوَافِي وَنَـيْـلاً قَـلِـيْلاً
إِذَا مَـا الـرَّكَـائِبُ جَـاوَزْنَ مِـيْلاً

ويقترب من ابن سبيّل في أسلوبه الشعري فهيد المجماج التميمي (ت ١٣٢٢هـ)، وهو من قرية الأثلة في عالية نجد، وله قصائد في الوقوف على أطلال البدو:

لا والـلـه الا شـدوا الـبـدو نجّـاع
كلٍّ هـدم مـبـنـاه وارتـد زمـله[٩٩]
شـد الـشـديـد وقـربـوا كل مـطـواع
وراعي المـودة فـرّق الـبـين شـمـله[١٠٠]

(٩٨) الضبي، المفضل بن محمد بن يعلى (ت١٧٨هـ)، **المفضليات**، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون، ط٦، د.د، بيروت، د.ت، ص٥٥.

(٩٩) شدّوا: ارتحلوا. نجّاع: راحلون لطلب الكلأ. زمله: جماله.

(١٠٠) المطواع: الجمل المذلّل المطيع. الحن

غـدا لـهم دون الـرفـيـعـة تـمـزّاع
كِلٍّ بـغى درب عـزل وانـقـسم له[١٠١]
أقـفـوا كـمـا نـوٍّ نـثـر مـاه وانـزاع
بـرقه يـرفـرف والـسدى يـرتدم له[١٠٢]
وابـكـرتـاه الـلي غـدت بـين الاقـطـاع
وابـعـد دُورتـهـا عـلى الـلي جـهم له[١٠٣]
الـهـقـوة انه يم دخـنـه بـالاوقـاع
والا مع الـلي سنّدوا مـسـتـهـمـلـهة[١٠٤]
لاهـيـب لا حـاشي ولاهـيـب مـرجـاع
عـفـرا فـتـاة وراعـيـه مـا وسم له[١٠٥]
يـا غـصـن مـوز نـاعم له تـمـريـاع
ومـنـين مـا هب الـهـوى مـال حـمـلـه[١٠٦]

(١٠١) الرفيعة: اسم بئر. تمزّاع: تفرّق.
(١٠٢) النوّ: السحاب المحمّل بالمطر الغزير. انزاع: رحل سريعًا. السدى: السحاب الخفيف.
(١٠٣) البكرة: هي الناقة الشابّة التي لم تلقح من البعير. وا بعد: ما أبعد. دورتها: البحث عنها. جهم: انطلق آخر الليل في طلبها.
(١٠٤) الهقوة: الظنّ. الاوقاع: التوقع. مستهملة: مهملة، تسير دون راع.
(١٠٥) لاهيب لا حاشيًا: ليست حاشيًا، والحاشي: صغير الإبل. المرجاع: الناقة السانية. العبودي، **معجم الحيوان**، ج١، ص٣٩٨. عفرا: بيضاء.
(١٠٦) التمرياع: التثنّي في لين. منين: من أين.

راعي هـدب عـين مـظـالـيل ووسـاع
خـرس عـيـونه والمحـاجـيـر جَـمْـلـة[١٠٧]
عـلـيه مـا وقـفت عـيـوني بـالادمـاع
وهجسٍ يلحقني على الطول سمله[١٠٨]
أعـوي عـوى ذيب ورا الـبـدو نجـاع
يقنب أيلين الله يجيب اللحم له[١٠٩]
يـا ملّ قـلـبٍ من هـوى زيـد يـنـصـاع
كـمـا يصـوع الـصـيـد رام خـطم له[١١٠]
حـبه يـخج الـقـلـب مـا يـوجع اوجـاع
لا شك قـلـبي مـودعه بـيت نمـلـة[١١١]

فالشاعر يتأسف لرحيل البدو الذين كانوا يقطنون حول دياره، ويصف رحلتهم ويثني عليهم، فهم مثل السحاب الذي نثر ماءه وخيره وارتحل سريعًا. ثم يتناول الظعينة التي شبّهها بالبكرة التي فقدها صاحبها وأصبح عسيرًا أن يبحث عنها في ليلة غير مضيئة، ثم يصف هذه البكرة بصفات جميلة

(١٠٧) مظاليل: طويلة الشعر. خِرْس: حوراء.

(١٠٨) الهجس: ما وقع في خَلَدِك. الفراهيدي، الخليل بن أحمد (ت ١٧٠هـ)، **كتاب العين**، ترتيب وتحقيق عبدالحميد هنداوي، ط١، دار الكتب العلميّة، بيروت، ٢٠٠٣م، ج٤، ص٢٩٣.

(١٠٩) نجّاع: يرتحل وراءهم. يقنب: يعوي بصوت مرتفع. إيلين: إلى أن.

(١١٠) يا ملّ قلب: يا من لقلب. ينصاع: يضطرب. خطم له: أتى إليه فجأة فصار أمامه مباشرة.

(١١١) يخج: يجوّفه من الداخل. مودعه: جعله.

مشتركة بين الحبيبة والناقة، فهي ليست صغيرة جدًّا، وليست من إبل السواني؛ أي أنّها فتاة منعّمة، ولم تُوسم بعد، وقد يكون المقصود بالوسم الزواج. ثمّ يبدأ بوصف حبيبته وذكر محاسنها، فهي كغصن الموز ذات أعين ومحاجر جميلة. بعد ذلك يصف شدّة حزنه على فراق تلك الظاعنة في الأبيات الثلاثة الأخيرة. وفي قصيدة أخرى يذكر رحيل البدو دون أن يصرّح بحزنه على فراق محبوبته:

لا والله اللي صمّلوا يا عميرين
وشالوا على بيض الغوارب زهابه[١١٢]
البارحة فوق الركايا مقيمين
ونيرانهم كنّ البروق اشتبابه[١١٣]
واليوم ما غير الرخم والمعاطين
ومنازل ما كنّ حيٍّ وطا به[١١٤]

فحزنه كان على فراق القبيلة التي يتذكّر إقامتهم ونيرانهم التي كانت موقدة، ولم يبق في أمكنتهم وأطلالهم إلا الرخم ومعاطن إبلهم، فهو يتحسّر على فقدهم؛ يقول:

أوي جيرانٍ على الكبد حلوين
مثل الحليب اللي لذيذ شرابه

(١١٢) صمّلوا: عزموا، والمقصود عزموا على الرحيل. شالوا: حملوا. بيض الغوارب: بيض الأمتان، والمقصود الجِمال. الزهاب: المؤن.
(١١٣) الركايا الآبار، جمع ركيّة. كنّ: كأنّ.
(١١٤) ما غير: ليس غير. الرخم: الطير المعروف. المعاطين: معاطن الإبل.

ويدعو الشاعر عبدالعزيز ابن الشيخ على من أخبر البدو بالربيع ليرحلوا بأن يقضي ليله يئنّ من ألم المرض، حتى يُحمل على النعش؛ يقول(١١٥):

يا عدّ أسألك بالذي نزّل العربان

على الما وهم وقت الربيع يتعدّونه

ويختلط في هذه القصيدة الغزل بتلك التي ظعنت مع قبيلتها، مع مديح تلك القبيلة ووصفهم بالأفعال الحميدة والمنزل العالي، وأنّهم هم ذروة الأعراب مكانة وقدرة. فنقّاد الشعر أكّدوا أنّ الأعراب هم من يصف الديار والظاعنين

(١١٥) وفيها:

عسى اللي جذبهم ينعشونه على العودان
يجرّ الونين ويسهر اللي يصالونه
قم يا نديبي وارتحل من على ضبيبان
وتوّه صريعٍ بالرسن لا تعسرونه
تنحّر فريقٍ ربّعوا يمة الصمّان
يهشّون باقي بوشهم ما يعلونه
عليه البيوت اللي كما شِمّخ الضلّعان
رفاعٍ مبانيها من المال مشحونة
وفيه البنيّ اللي كما شرد الغزلان
ثلاثٍ غدن بالزين عن كلّ مزيونة
أنا اللي ذبحني كامل الزين يا جبران
بمقاديم راسه والمزاريح بعيونه
أهلها هل الطولات هم ذروة العربان
هل البوش الاشعل قدم الاسلاف يرعونه

الحمدان، **ديوان السامري والهجيني**، ص١٠٠.

عنها؛ يقول ابن رشيق: "وكانوا قديمًا أصحاب خيام: ينتقلون من موضع إلى آخر؛ فلذلك أوّل ما تبدأ أشعارهم بذكر الديار، فتلك ديارهم، وليست كأبنية الحاضرة؛ فلا معنى لذكر الحضريّ الديار إلا مجازًا"(١١٦)، قد بيّنت هذه الأبيات أنّ الظعينة قد تكون من البدو والشاعر من الحاضرة الذين ينزل البدو في محيطهم(١١٧). والأمر الآخر أنّ الشعر النبطيّ وواقع حياة البدو يُظهر أنّ القبيلة الواحدة تتفرّق في المنزل الجديد:

غدا لهم دون الرفيعة تمزّاع

كلٍّ بغى درب عزل وانقسم له

فالسؤال الذي كان يلحُّ عليّ: كيف يبكي الشاعر على ظعائن قبيلته؟ أعني أنّ الهجرة ستشمل رجال القبيلة ونساءها، فكيف يصوّر الشاعر منظر الظعينة من قبيلته وهو سيرحل معها؟ بيد أنّ الشعر النبطيّ يكشف أنّ القبيلة تنقسم في أثناء رحلتها لطلب الكلأ، كما سبق، وقد يأبى جزء من القبيلة المغادرة، فيبقى في الديار؛ يقول عبيد بن الأبرص في عنصر الأطلال(١١٨):

(١١٦) ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن الأزدي (ت ٤٥٦هـ)، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، حقّقه وفصّله وعلّق حواشيه: محمد محيي الدين عبدالحميد، ط٥، دار الجيل، بيروت، ١٩٨١م، ج١، ص٢٢٦.

(١١٧) ومن ذلك أبيات ابن جعيثن في غير قصيدة؛ انظر: ابن جعيثن، **ديوانه**، ص١٣١، ص١٥٢.

(١١٨) ابن الأبرص، عبيد (ت ٥٩٨م)، **ديوانه**، شرح: أشرف أحمد عدرة، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٤م، ص١٠٦.

أبَعْدَ بَنِي عَمْرٍو وَرَهْطِي وَإِخْوَتَي
أُرجِّي ليانَ العَيْشِ، وَالعيشُ ضَلاّلِ

فحين ينتهي الصيف ويبدأ الخريف الذي يَعِدُ بأمطار الوسم، تتفكّك القبيلة وتتقسّم في مرابعها المتّسعة، وذلك لكي تحصل إبلهم وأغنامهم على مراعٍ كافية "غَدَا لهُم دُون الرفيعة تمزّاع"، ثم تبحث كلّ مجموعة عن مراعٍ أفضل مع تساقط الأمطار. ولذلك، قد يبكي الشاعر الظعينة ابنة قبيلته التي كانت تساكنه المكان.

أمّا في شعر البادية النبطي، فلا تُذكر الظعينة إلا قليلاً، ومن ذلك أبيات للشاعر سويلم العلي السهلي[١١٩]:

والبدو شالوا نوّهوا بِالمَراحيل
وكلٍّ ركَض لِلزّمّل شِلاه تُومِي
أخَايل الاظْعَان واقْفَت مقَابِيْل
اسْتَقْبَلَن ظعُونٍ زَاهِي الرقُومِ

وهي قصيدة ينقل فيها صورة رحيل البدو من الداخل، ويبدي حزنه على تفرّق القبيلة أو رحيل الخليط. ويبدو أنّ أبيات شليويح العطاوي قيلت في الخليط أو في الظعينة من القبيلة نفسها[١٢٠]:

(١١٩) الصقري، عبدالله سعود (ت١٤٢٢هـ)، **من نوادر الأشعار من أبرز ما قيل في الشعر النبطي بالجزيرة العربيّة**، ط١، د.د، الرياض، ١٤٠١هـ، ص١٠٢.

(١٢٠) الفهيد، **من آدابنا الشعبية**، ج٣، ص١٤٠.

عَهْدِيْ بهم شَدَّوا مِن الوَاد ابُو دوْم
واسْتَجْنَبَوا معْهُم بَنَات العَلاوِي
علّق مزاريح الهوى فيّ بسْهُوم
يُوم اعْتقَاب الحَيّ فُوقَ الرّهَاوِي

وفيها:

لا والله اللي رَاحْ مَعْ نَاحِيَة قُوْم
معْ نَجْع ابن فيْصَل ونَجْع الخَلاوِي
أَتْلَى العهدْ بِه وَارِدٍ صُوب الاكْمُوم
والصّيْف بَاقِي لِه عَليْنَا مهَاوِي

فالظعينة ذهبت مع طريق مختلف مع نجع ابن فيصل ونجع الخلاوي، ومن ثمّ سينتظر حلول الصيف القادم ليتمكّن من رؤيتها. ولشليويح أيضًا(١٢١):

عهدي بهم من عقب مرباع ساحوق
وغلّي وهجري ولذّتي وذهلاني

فعهده بها حين كانوا في "ساحوق" وقت الربيع، غير أنّهم تفرّقوا، مما يوضّح أنّ الظعينة كانت بسبب تتبّع القبائل مساقط الغيث، وما يتبع ذلك من لقاء وفراق بين أبناء القبيلة، وبين القبيلة والخليط، وأيضًا بين القبيلة وأبناء الحاضرة التي تنزل القبيلة في أطراف بلدانهم.

(١٢١) الفهيد، من آدابنا الشعبيّة، ج٣، ص١٤١.

فالظعينة عنصر مهمّ من عناصر بنية النسيب، ويبدو أنّه أصبح محدودًا في شعر أهل البادية، وبقي واضحًا جليًا في شعر الحاضرة، ولا يبدو أنّ تأثّر شعراء الحاضرة بعنصري الظعينة والأطلال من التأثّر الأدبيّ، بل هو تأثّر تاريخيّ يعكس حياة أولئك الذين تحلّ قريبًا منهم قبائل البدو ثم يرحلون. واللافت للنظر أنّ الأنثى/المرأة بدأت تغيب عن مقدّمة القصيدة البدويّة، وعن أغراضها كذلك، مقابل زيادة حضور الأنثى/ الناقة في بنية الرحلة. أمّا في القصيدة الحضريّة، فقد بقيت المرأة رمزًا يلوّن القصيدة بالدلالة.

ثالثًا: التغزّل بالحبيبة

حظيت المرأة بمكانة مهمّة في المقدّمة النسيبيّة، فالنسيب[١٢٢] لغةً معنى من معاني الغزل، وعناصر النسيب تنطلق من المرأة وتعود إليها، فالأطلال ديار الظعينة، ويتألّم الشاعر حين تُعرض المرأة عنه وهي ترى الشيب يلوح في عارضيه، وكثيرًا ما يرتبط رعي النجوم بهمّ العشق، وطيف الحبيبة يزور الشاعر لينكأ جراحًا كادت أن تندمل، أو ليزوّده من صورتها بما يعينه على الصبر، وكثيرًا ما يُشبّه رضاب الحبيبة بالخمرة، وشكوى الزمن تكون لهموم ترتبط بالمرأة أحيانًا. لذلك وصف الشاعر هذه الحبيبة التي صدّعت علاقته بالكون والزمن وصفًا بشريًا، وباح بمشاعره تجاهها

(١٢٢) يتداخل معنى النسيب بمعنى التشبيب والغزل، يقول ابن رشيق: والنسيب والتغزّل والتشبيب كلّها بمعنى واحد". لكنّ البحث يتبنّى النسيب مصطلحًا أدبيًا تواضع النقّاد أو فئة منهم على أنّه يتضمّن هذه العناصر. ابن رشيق، **العمدة**، ج٢، ص١١٧.

في عنصر نسيبيّ مستقلّ هو "التغزّل بالحبيبة"، بيد أنّ هذا العنصر يتداخل مع العناصر الأخرى، ومن ثمّ كان حضوره مختزلاً أحيانًا، ومفصّلاً في أحايين أخرى، ولذلك يُعدّ التشبيب بالمرأة من أهمّ عناصر بنية النسيب وأكثرها تجذّرًا، وأوثقها ارتباطًا ببنية النسيب. وقد يكون الغزل بالمرأة تجربة ذاتيّة عايشها الشاعر، أو صورة نمطيّة تتكرّر في القصيدة، أو رمزًا يتبطّن دلالة أو دلالات مخبوءة.

وكما انبثقت عناصر النسيب جميعًا من المرأة لتعود إليها؛ ارتبطت أغراض الشعر كذلك بها، يقول شكري فيصل: "إنّ كثرة كثيرة من الشعر الجاهلي الذي وصل إلينا تكاد تكون قاصرة على الغزل أو متّصلة به بسبب من الأسباب، وأنّ الأغراض الأخرى جميعًا من الفخر والمدح والهجاء والرثاء لا تعدو أن تكون قسيمًا لشعر الغزل"(١٢٣). وهو رأي لاقى نقاشًا مستمرًا، والصحيح أنّ المرأة هيمنت على بنية النسيب، مثلما استحوذت الناقة على بنية الرحلة، وتسلّلت المرأة إلى الغرض الرئيس في أحيان غير قليلة، فقد كان التغزّل بالمرأة عنصرًا نسيبيًا (Motive)، لكنّه في بعض القصائد ينتقل إلى البنية الثالثة ليكون موضوعة (Theme)، وربّما بقي منفردًا في بعض القصائد(١٢٤)، تمامًا مثل عنصر الخمرة. وما يعني هذه

(١٢٣) على سبيل المثال، يتساءل عبدالله، محمد صادق حسن: "ترى كيف استقام له هذا الحكم على الكم الغزلي؟ وعلى أيّ أساس قرّره؟" عبدالله، محمد صادق **خصوبة القصيدة الجاهليّة ومعانيها المتجدّدة دراسة وتحليل ونقد**، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت، ص١٣٣.

(١٢٤) مثل بعض قصائد الشاعر ابن جعيثن. **ديوانه**، ص١١٩، ١٢١، ١٢٣، ١٢٦، ١٣٦، ١٤٥، ١٤٧.

الورقة هو التغزّل بالمرأة حين يكون عنصرًا من عناصر بنية النسيب.

وقد استدعى الحضور اللافت للمرأة الكثير من الأسئلة، فثمة من فسّرها تفسيرًا واقعيًا بميل الرجل الغريزي للأنثى[١٢٥]، ولاسيّما في مجتمع قاسٍ لا يرى فيه أجمل منها. وهناك من فسّر الحضور تفسيرًا ميثولوجيًا يُعيده إلى سيطرة الربّات الإناث على الميثولوجيا العربيّة قبل أن تتحوّل إلى الذكورة[١٢٦]. وهناك تفسيرات أخرى تتعدّد بتعدّد مناهج قراءة الشعر الجاهلي.

وإذا انتقلنا إلى الشعر النبطيّ فسنلحظ أنّ حظّ شعراء البادية من الغزل عمومًا أقلّ من شعراء الحاضرة، في حين كانت المرأة حاضرة عند معظم شعراء الحاضرة، وظلّت أهميّة المرأة في بنية النسيب والغرض الرئيس كما كانت. فالشاعر خليل بن عايد يبدأ قصيدته بالدعاء والابتهال والشكوى من لواعج العشق[١٢٧]:

مقصودي البادي مزيل المهمّات
عوني عن الحاجات مغني الفقاقير
زبني عن أسباب الأمور العظيمات
او أي زبنٍ من تنصاه ما ذير

(١٢٥) عبدالله، **خصوبة القصيدة**، ص١١١.

(١٢٦) الحوراني، هيا عطيّة صالح، **أثر عبادة الأنثى في شعر الغزل الجاهلي والأموي أمثلة للدراسة**، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنيّة، ٢٠٠٧، ص٤٣-٨٣.

(١٢٧) الفهيد، **من آدابنا الشعبية**، ج٧، ص٢٠٥-٢١٠.

ربّي إلهي مقصدي فيه مكفات
رجواي مذخوري عليه التدابير

وفي هذه القصيدة ينتقل إلى بنية الرحلة حين يقول:

وخلاف ذا يا راكب اللي معفّات
حمرًا تكبّ الكور كبّ النواحير

ثم يخاطب جبر بن سيّار في البنية الثالثة مشتكيًا ممّا يعانيه من ألم العشق ولوعة الفراق، وتُختم القصيدة بالصلاة على النبي، ﷺ. فهذه القصيدة التي تسيّدتها المرأة، بدأت بالتغزّل بالمرأة في النسيب، ثم عاد إليها في الغرض الرئيس.

وفي قصيدة لإبراهيم ابن جعيثن تبدأ بالتغزّل بالحبيبة، ثم إنكارها للشيب، ثم ينتقل للمديح مباشرة، ويختم القصيدة بالصلاة على النبي ﷺ؛ يقول(١٢٨):

البارحة وأنا بطيب ارقادي
استارقت عيني وطال اسهادي
فزّيت ما بين الطَّمْع والخَايف
من عانٍ جاني من الاَبْعَادِي
في مستكنّ الدار بس الحال
والى الضياء أو نور صبحٍ بادي
وانجال جلباب الظلام وسَاقه
نورٍ وغاب عنّي الحسّادي

(١٢٨) ابن جعيثن، **ديوانه**، ص٨٢-٨٥.

والاه الـــلي تـــهـــزّ ردوفـــهـــا
تـقـول أنـشـد عن الـنّـشـادِي

ثم يكمل حوارًا مع تلك الحبيبة الزائرة، بيد أنّها أنكرت ما رأته من الشيب في عارضه؛ يقول:

أو تنكّرت من شيبةٍ في عارضِي
في ظنّها انّي قد طويت أورادي

ينتقل الشاعر بعدها إلى مدح الشيخ محمد ابن خليفة دون أن يركب ناقته، ويختم قصيدته بالصلاة على النبي ﷺ. ويبدأ عبدالكريم الأصقه قصيدته بغزلٍ فصّل فيه الجمال الذي يُبتغى؛ يقول[١٢٩]:

قـال الـذي عن بـدع الافـنـان مـا تـاب
مـغـرى بـتـوليـف الـفـنـون الـعـجـيـبـة
لا قلت عن طرد الهوى خاطري طاب
جـــاني من الأســـبـــاب مـــا ردّني به

ثم يصف جيد محبوبته وعطرها وعنقها وأكتافها وخصرها، ويدير حوارًا عاطفيًا معها، مع أنّ المؤلّف، وهو ابن بلدته، يذكر في المقدمة أنّ الشاعر "لم يتزوج لأنّه عنّين،" وأنّ شعره ليس عن عاطفة أو مواقف حقيقيّة، وإنّما هو عن قوّة في الشعر والمعاني، والمقصود أنّ الشاعر يسلك طريق القصيدة التقليديّة، فهو لا يتغزّل تعبيرًا عن تجربة ذاتيّة حقيقيّة، بل يستجيب لمنطق الشعر وطُرقه وأساليبه.

(١٢٩) الفهيد، من آدابنا الشعبيّة، ج٣، ص٢٢٣.

كثيرًا ما تغزّل شعراء الحاضرة والبادية ببنات البدو، ويبدو أنّ هذا الغزل بسبب تجذّر عنصر الظعينة في بنية النسيب، والظعينة بدويّة، ومن ثمّ أصبح التغزّل ببنات البادية أكثر من غيرهن، فعبدالعزيز ابن الشيخ له الكثير من القصائد، وقيل إنّه ذهب إلى البرّ ليرى الفتاة البدويّة وتأخّر هناك، فذهب أخوه لإحضاره، فطلب المرور عليها لوداعها فرفض أخوه؛ فقال قصيدته(١٣٠):

سلام سلام يا جرّة قدم ثلاب سلام
سلام لو كان جرّه ما تردّين السلام

وله قصائد أخرى(١٣١)، ولغيره من شعراء الحاضرة، وكذلك شعراء البادية؛ يقول غازي بن عضيب الدعجاني(١٣٢):

واهنيّ اللي يسوقون السواني
يشربون المّا وانا كبدي لظيّة

(١٣٠) الحمدان، **ديوان السامري**، ص٨٣.

(١٣١) يقول:

يالله وانا طالبك من رايح تالي
نوّه على محمل العارض يخيلونه
يسقي لنا عقلةٍ للبدو مدهالِ
مدهال غروٍ يحطّ المسك بقرونه
يسقي لنا الخفس وديارٍ بها الغالي
حيثه شفاةٍ لقلبي يوم يطرونه

الحمدان، **ديوان السامري**، ص١٠٤.

(١٣٢) الحمدان، **ديوان السامري**، ص١٨٦.

وفيها:

واعـنـاي من الـهـيـام الـلي طـوَاني
لا ربح قـلـبٍ تـولّع بـبـدويّـة

فعنصر الظعينة رسّخ صورة المرأة البدويّة التي غدت المرأة الأنموذج التي إذا ما رحلت تفقد الحياة قيمتها(١٣٣)، وتجدب الأرض. واللافت أنّ التغزّل بالمرأة تضاءل عند شعراء البادية بشكل لافت، بيد أنّه ظلّ باقيًا. يقول ناصر بن عمر بن هادي ابن قرملة(١٣٤):

أبـكي وحـطـيت الـبـكـا سـهـمـةٍ لي
هـافت غـصـون الـقـلب واصـفت ركـاياه

وهي مقطوعة من أحد عشر بيتًا في فراق محبوبة من قبيلة أخرى عندما "أحال أهل الفتاة لجهة بعيدة لطلب المرعى لحلالهم،" فهو يبكي الخليط، وكأنّ القطعة مقدّمة نسيبيّة لم تتمّ. وقد يتغزّل الشاعر بالمرأة بمديح أبيها أو

(١٣٣) يقول أبو حمزة العامري:
أقّفت مع بدوٍ لكنّ ظعونهم
نخلٍ تميل بروسه الأقناء
الفهيد، **من آدابنا الشعبيّة**، ج٣، ص٣٢. ومعنى لكنّ: لكأنّ. ويقول عبدالعزيز ابن الشيخ أيضًا:
وانا شفّ قلبي غزالٍ مع البدوان
عديم الجنس ما له تماثيلا
الحمدان، **ديوان السامري**، ص٧٤.

(١٣٤) الفهيد، **من آدابنا الشعبية**، ج٧، ص١٠٢.

قبيلتها؛ يقول ذيخان بن وازع العضيّاني في جوزاء بنت ناصر الشغار(١٣٥):

زولٍ خذا قلبي غدا به نهابة
عليه بيبان الضمايـر مغاليل

وفيها:

بنت الذي كم من قطيعٍ غدا به
فوق المهار القحص وهجنٍ مراميل

فهم لم يعدّوا التغزّل بالحبيبة أو الظعينة وتبيان مواطن جمال الفتاة اعتداءً على شرف القبيلة أو الفتاة، بل هو مديح من الشاعر لذوي الفتاة وقبيلتها، وربّما كان فخرًا من الشاعر ببنات قبيلته. ولشليويح العطاوي وصف للظعينة يستبطن الغزل(١٣٦):

عهدي بهم من عقب مرباع ساحوق
وغلّي وهجري ولذّتي وذهلاني
يا مشخصٍ حطّوه في وسط صندوق
عزّ الله ان اللي يحوشك جناني
لا لون قرطاسٍ ولا لون غرنوق
سبحان ربٍّ صوّره مودماني
لا هوب من برقا ولا هوب من روق
ولا هوب من سَمّوا كبار المثاني

(١٣٥) الفهيد، من آدابنا الشعبية، ج٣، ص١٣٨.
(١٣٦) الفهيد، من آدابنا الشعبيّة، ج٣، ص١٣٤.

والـلـه لـولا الخـوف وادرَى عن الـبـوق
إنّي لخَـطْـفِه والحـصـان جَـمـحَـانِي

فهو لم يره بعد المرباع، كما سبق، ثمّ يشبّهه بمشخص مخبّأ في صندوق، والمشخص نقد ذهبي كانوا يقتنونه، ويصوّر لونه بإجمال دون الدخول في التفاصيل، وهي سمة للغزل البدويّ، بيد أنّه يتعجّب كيف لهذا الجمال أن يجتمع في إنسان. وهو يبيّن مقدار تعلّقه بها بأنّ يتمنّى لو يختطفها على حصان جامح، إلا أنّه يتسامى عن الفعل السيئ.

وتتشابه المرأة الأنموذج في الشعر النبطيّ مع المرأة العربيّة قبل الإسلام في صفاتها الخَلْقيّة والخُلقيّة(١٣٧)، وفي كثير من النعوت التي تقترن بها(١٣٨)، مع أنّ أوصاف المرأة الحسيّة لا يرد منها في بنية النسيب إلا لمحات سريعة. وقد تكون المرأة التي ترد في بنية النسيب الظعينة التي ترمز إلى القبيلة التي ترحل، فالحزن على فراق الظعينة حزنٌ على رحيل تلك القبيلة التي يرى الشاعر جمال سجاياها، ولذلك كانت هذه

(١٣٧) فكلتاهما بيضاء ناعمة طويلة العنق ضخمة الأرداف...إلخ، وتتصفان بالحياء والخَفَر وخوف الرقيب.

(١٣٨) على سبيل المثال، تُشبّه الفتاة بالبيضة؛ يقول جران العود:

أو بيضة بين أجماد يقلبها
بالمنكبين سخام الزف إجفيل

ويقول ابن سبيّل:

واللّبة اللي مثل بيض المدَاحِي
أسْهَر وكِنّ بنَاظِر العين ذِرْنَاح

كمال، **الأزهار النادية**، ج٤، ص٤١.

المرأة بدويّة عند شعراء الحاضرة والبادية، لأنّ القبيلة البدويّة هي من ينتجع. أمّا الغزل في البنية الثالثة فهو مختلف بعض الشيء، ولسنا بصدد دراسته وتحليله، وكذلك القصائد الغزليّة.

رابعًا: الخمرة

يُعدّ عنصر الخمرة من العناصر الثانوية في نسيب القصيدة العربيّة قبل الإسلام، وقد ورد عند شعراء وغاب عند آخرين، وكان لذلك الحضور سماته ودلالاته التي تختلف من شاعر لآخر، بل ومن نصّ لثانٍ. وبعد أن أخذ الإسلام في الانتشار؛ أصبح على الشعراء إعادة بناء قصائدهم ومعانيها ومفاهيمها في ضوء الدين الجديد، لكنّ الوعي الفرديّ وحده لا يكفي لتنقية الشعر مما يخالف الدين الجديد، إذ إنّ علوم العرب ومعتقداتهم وأديانهم وحكمهم وثقافتهم مخبوءة في أثناء اللغة التي يُصاغ بها الشعر، ولذلك ظلّ حضور الخمرة في القصيدة مستمرًّا وعصيًا على التغيير، على الرغم من الأمر الربّاني بتحريم الخمرة والامتثال الواسع لهذا الأمر بين عامّة المسلمين، فالخمرَة طقس شعريّ متجذّر في اللغة وليس مجرّد حكاية يعرضها شاعر فرد عن تجربة ذاتيّة. وإذا فحصنا موقف الصحابي الجليل أبي محجن الثقفي رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ، من الخمرة، فسنلحظه أحيانًا يصرّ على شربها والاستمتاع بها، ويذمها أحيانًا أخرى ويحضّ على الإقلاع عنها[١٣٩]، وقد

(١٣٩) الشعراوي، ناهد أحمد، "الخمر في شعر أبي محجن الثقفي رؤية نقدية تحليليّة"، **مجلة كليّة الآداب**، جامعة طنطا، مصر، ع٢٢، ج٣، يناير ٢٠٠٩م، ص١١١.

يكون سبب ذلك محبة الشاعر للخمرة والتذاذه بشربها، ثمّ استشعاره إثمها، وهو الصحابي الجليل. والاحتمال الثاني أنّ يكون السبب موقف الإسلام من الشعر، وهو موقف اختُلف في تأويله، فارتبك كثير من الشعراء، ولم يتبيّنوا حدود المسموح من المرفوض شعريًا. وأرجّح احتمالاً ثالثًا وهو أنّ الشاعر يذمّ الخمرة انطلاقًا من موقف ديني، ويصفها ويمدحها استجابة لطقس شعريّ متجذّر.

وقد استمرّ هذا الحضور الفنّي اللافت للخمرة حتّى اكتُشفت القهوة وشاع استعمالها فحلّت محلّ الخمرة في الطقوس الاجتماعيّة، ومن ثمّ في القصيدة العربيّة العاميّة في الجزيرة العربيّة. ونالت القهوة، حين اكتشافها، اسمًا "من أسماء الخمرة، وسُمّيت بذلك؛ "لأنها تُقْهِي شاربها عن الطعام أي تذهب بشهوته"[١٤٠]. وحلّت القهوة بديلاً عن الخمرة فنيًّا واجتماعيًّا، وأصبح لها حقل دلاليّ مستمدّ "من الحقل الدلالي لشعراء الخمريّات"[١٤١]. لقد اضطلعت القهوة بوظيفة اجتماعيّة مهمّة في تحقيق التكافل والتواصل بين أفراد المجتمع، فالفقير والغنيّ يمكنهما أن يدعوا ضيوفهما، وقد نقل العيّاشي في رحلته عن أحد أشياخه قوله: من نعم الله على أهل الحجاز هذا البنّ؛ لأنهم ضعفاء فقراء في الغالب، والناس يقدمون عليهم من الآفاق، والإنسان لا بدّ له

(١٤٠) ابن منظور، **لسان العرب**، مادة قها.

(١٤١) السريحي، سعيد، **غواية الاسم سيرة القهوة وخطاب التحريم**، ط١، النادي الأدبي، الرياض، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠١١م، ص٧٤.

من طعام يقدّمه لمن دخل عليه، ولا قدرة لهم على تكلّف ذلك لكلّ أحد يدخل عليهم، وهذه القهوة خفيفة المؤنة، والنّاس راضون بها غنيّهم وفقيرهم، ورئيسهم ومرؤوسهم، فكانت صيانة لوجوه الفقراء عند ورود أحد عليهم(١٤٢). فالقهوة تصون وجه الفقير حين يَفِد إليه ضيف، ومن ثمّ يكون معظم أفراد المجتمع قادرين على أن يضيفوا، فلا ينقسم المجتمع إلى أغنياء يطعمون، وفقراء يُطعَمون. إضافة إلى كونها مسوّغًا لاجتماع أبناء القبيلة أو أهل القرية ونسج الأواصر فيما بينهم.

عند قراءة أبيات الخمرة في الشعر الجاهلي؛ يمكن ملاحظة أنّ الشاعر يفخر بتقديمها لضيوفه أكثر مما يفخر بأن ينحر لهم، بل يفخر لمجرّد معاقرتها؛ يقول لبيد(١٤٣):

أغلي السباء بكل أدكن عاتق

أو جونة قدحت وفُضّ ختامها

ولا يمكن تفسير هذا الحضور دون أن نقرنه بالدين، فقد كان للخمرة مكانة مقدّسة في الجاهليّة، حيث بدت الزهرة ربّة للخمرة، وكانت الخمرة شراب الآلهة المقدّس التي تقدّم القرابين إليها، وهي دم الإله وتشرب في أعياد مقدسة(١٤٤)،

(١٤٢) العياشي، عبدالله بن محمد (ت ١٠٩٠هـ)، **الرحلة العيّاشية**، حقّقها وقدّم لها: سعيد الفاضلي وسليمان القرشي، ط١، دار السويدي للنشر والتوزيع، أبوظبي، ٢٠٠٦م، ج١، ص٢٣٧.

(١٤٣) ابن ربيعة، لبيد، **شرح ديوانه**، ص٣١٤.

(١٤٤) الديك، إحسان، "**صدى عشتار في الشعر الجاهلي**"، مجلة جامعة النجاح للعلوم الإنسانيّة، فلسطين، مج ١٥، ٢٠٠١م، ص١٦٦.

وهي رمز مقدّس(١٤٥)، والصبوح/ الخمرة هي دم الإله ودم الغزال(١٤٦)، وكان دُبيّة، ساقي اللات، يسقي الناس الخمر؛ قال أبو خراش(١٤٧):

مَا لِدُبَيَّةَ مُنْذُ العَامِ لم أَرَهُ
وسْطَ الشُّرُوب ولم يُلْمِمْ ولم يطفِ
لو كَانَ حَيًّا لغَادَاهُم بمُتْرَعةٍ
فِيها الرَّوَاوِيقُ مِن شِيزى بَنِي الهَطِفِ

ومن مكانة الخمر أنّ العرب كانوا يقسمون به في جاهليّتهم؛ يقول حسان(١٤٨):

حلَفْتُ به بِمَا حَجَّت قُريش
وَكُلِّ مُشْعْشَعٍ مِ الخَمْرِ آنِ

وحين أُسِر عبد يغوث بن ملاءة الحارثي قال: "يا بني تيم، اقتلوني قتلة كريمة، فقالوا: وما هي؟ قال: أسقوني الخمر ودعوني أنُح على نفسي، فسقوه الخمر، وقطعوا له عرقًا يُقال

(١٤٥) محمد أحمد بربري، "رمز الخمر في الشعر العربيّ القديم"، **مجلة عيون المقالات**، المغرب، ع٣، ١٩٨٦م، ص٩٦.

(١٤٦) الديك، **صدى عشتار**، ص١٦٩.

(١٤٧) الشعراء الهذليّون، **ديوان الهذليّين**، تحقيق أحمد الزين ومحمود أبو الوفا، نسخة مصوّرة عن طبعة دار الكُتب، الدار القوميّة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥م، ص١٥٥-١٥٦.

(١٤٨) ابن ثابت، حسان (ت ٥٠هـ)، **ديوانه**، شرحه وضبطه وقدّم له ووضع حواشيه أ. عبد أ. علي مهنا، ط٢، دار الكتب العلميّة، بيروت، ١٩٩٤م، ص٢٤٥.

له الأكحل، وتركوه ينزف"[١٤٩]. سجّلت كتب التراث أنّ بعض سادة العرب يشربون الخمر صرفًا حتّى الموت حين يُعصون، منهم زهير بن جناب، وعامر بن مالك بن جعفر، وعمرو بن كلثوم، والبرج بن مسهر الطائي[١٥٠]. فهذه النصوص تبيّن مكانة الخمرة التي جعلت ذلك الأسير يعدّ الموت في أثناء شربها قتلة كريمة، فلم يكن شرب الخمرة خروجًا عن المألوف الاجتماعيّ، بل هو امتثال له. هذه المكانة للخمرة جعلت تحريمها بعد الإسلام حدثًا مهمًا تطلّب أن يكون على مراحل، كما هو معروف.

وحين اكتُشفت القهوة في اليمن، كما يقول الرحالة العياشي، كان أوّل من أحدثها وأخرجها من أرض اليمن "الشيخ الوليّ الصالح المتّفق على ولايته سيّدي علي بن عمر الشاذلي اليمني، وأمر أصحابه بشربها ليستعينوا بذلك على السهر في العبادة، ثم لم يزل أمرها يفشو شيئًا فشيئًا، ومن بلد إلى بلد، إلى أن آل إلى ما آل إليه بحيث عمّت البلاد المشرقيّة وكثيرًا من المغربيّة"[١٥١]، وكأنّ الارتباط القديم بين الخمرة والدين انتقل إلى القهوة، فربّما تسلّل معها بعض سمات القداسة، فسمّوها بأحد أسماء الخمرة ليعبّروا عن توقهم للخمر الأخرويّ المؤجّل[١٥٢]، فالقداسة

(١٤٩) حسين، بادية حيدر، **الخمر في الحياة الجاهليّة وفي الشعر الجاهلي**، رسالة ماجستير، الجامعة الأمريكيّة ببيروت-لبنان، يونيو ١٩٨٦م، ص٩٢-٩٣.

(١٥٠) حسين، **الخمر**، ص٩٥-٩٧.

(١٥١) العياشي، **الرحلة العياشيّة**، ج١، ص٢٣٨

(١٥٢) السريحي، **غواية الاسم**، ص٤٢.

انتقلت مع اسم الخمرة عند أهل التصوّف، ولاسيّما في اليمن والحجاز.

والعلاقة بين الخمرة والقهوة واضحة، وأشار غير باحث إلى هذه العلاقة وبيّنوا كيف "التقت في الشعر النبطي عوالم الخمر بمعالم القهوة"(١٥٣)، وهو اختلاط على مستوى اللغة والصورة والدلالة(١٥٤)، فالخمرة تُشبّه بدم الغزال، فالصبوح/الخمرة هي دم الإله ودم الغزال، كما سبق، ولذلك يقول الحادرة(١٥٥):

بكروا علي بسحرة فصبحتهم
من عاتق كدم الغزال مشعشع

وهو تشبيه متداول بكثرة في الشعر النبطي؛ يقول حجي بن خلف الحربي(١٥٦):

صبّغة حَمَاره يُوم يُوصف بالاشْكَال
دمّ الغزال الى مزع مِن عرُوقه

(١٥٣) السريحي، **غواية الاسم**، ص١٢٩.

(١٥٤) يقول سعد الضحيك المطيري في مدح فيصل بن سلطان الدويش:

مع ضفّ ابن سلطان للخمر شرّاب
خمر السكر والجود مبطٍ سعى به

الأصقه، شاهر محسن، **كنز من الماضي أشعار ومواقف من البادية**، د.م، الكويت، ١٩٨١م، ص١٢٧.

(١٥٥) الضبّي، **المفضليّات**، ص٤٦.

(١٥٦) الدامغ، أحمد بن عبدالله (ت١٤٣٥هـ)، **الصفوة مما قيل في القهوة**، ج٣، د.د، الرياض، د.ت، ج٢، ص١٩٦. ومن الأمثلة: الدامغ، **الصفوة**، ج٢، ص١٩٧، ١٩٨، ص٢٠١، ص٢٠٢.

فالقداسة بقيت كامنة في اللغة التي يستعملها الشاعر دون أن يستوعب أبعادها الرمزيّة. وحين يقول الشاعر عبيد بن حمود الأسعدي:

ولَـــقِّم بـــدَلّـــةْ مُـــولعٍ عِـــقْب رَبّه
جَنْفا كمَا خرْطُوم وضْحَى رعِيبة
فِـيْـهَـا صـفَـاه وكِلّ رنْقٍ يـطـبّه
هـيلٍ ومـسـمَـار مع ارْنَـاق طِـيـبـة
فِـنْـجَـالـهَـا بـالـعـيْن يِـعْـجـبْك صَـبّه
أشْـقَـر كـمَـا الـيَـاقُوت مـقـاود جـيـبَه

فقد استدعى مفردات اقترنت بالخمرة، كخرطوم، وصورًا لونيّة كانت تتميّز بها؛ يقول علقمة بن عبدة(١٥٧):

قـدْ أَشْـهَـدُ الـشَّـرْبَ فِـيْـهُم مِـزْهَـرٌ رَنِمٌ
والـقَـومُ تـصْـرَعُـهُم صَـهْـبَـاءُ خُـرطُـومُ

فالأسعدي يشبّه خرطوم الدلة بخرطوم الناقة الوضحاء الأجنف، وربّما يفسّر هذا التشبيه كيف أخذت خمرة علقمة اسم خرطوم، إذ يبدو أنّ لذلك علاقة بالإبريق الذي كانت تُشرب فيه. وكثيرًا ما يُفاخر في الشعر بالقهوة المختلطة

(١٥٧) الضبي، **المفضليات**، ص٤٠٢. والخرطوم أوّل ما ينزل من الخمر صافية؛ يقول الأسود بن يعفر:

كـأنَّ رِيْقَتَـهـا بَـعْـدَ الـكَـرَى اغْـتَـبَـقَـت
صِـرْفًـا تَـخَـيَّـرَهَـا الحَـانُـونُ خُـرطُـومـا

الضبي، **المفضليات**، ص٤١٨.

بالعنبر، مع أنّ خلطها بالعنبر شعريّ فقط، فهي في الواقع تُخلط بالهيل (وربّما القرنفل) والزعفران الجيد، أو الشمطري أو المستكة، لكنّ العنبر والمسك تسلّلا من القصيدة الخمريّة إلى القهوة(١٥٨).

لقد كانت الخمرة عند شعراء الجاهلية من علامات السخاء والأريحية والكرم، يقول عمارة بن عوف العدواني(١٥٩):

قوموا لضيفٍ جاءكم طارقا
وجاركم بالنَّيِّ والخمرِ

وهي تبعث في النفوس القوة والنشوة، وتهز للكرم والعطاء(١٦٠)، وقد اقترنت الخمرة والقهوة بالشجاعة والكرم بالدرجة الأولى، فالفنجال الأوّل يُعطى للضيف، والشجاع

(١٥٨) يقول الأعشى:

بِبابِلَ لم تُعْصَرْ فجَاءَتْ سُلافَةٌ
تُخالِطُ قِنْديداً ومِسْكاً مُخَتَّما

الأعشى، ميمون بن قيس (ت٧هـ)، **ديوانه**، شرح وتعليق محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، القاهرة، د.ت، ص٢٩٣.

ويقول أحمد بن صالح البسّام:

زِلّه علَى هيلٍ مع المسك مضموم
والعَنْبَر العَالي تمام النظامِ

الدامغ، **الصفوة**، ج٣، ص٢٧٧.

(١٥٩) السجستاني، أبو حاتم سهل بن محمد بن عثمان بن يزيد الجشمي (ت٢٤٨هـ)، **المعمّرون والوصايا**، تحقيق عبد المنعم عامر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٦١م، ص٣٨.

(١٦٠) ربيع، محمد أحمد، "تجربة الخمرة في شعر عرار: دراسة تحليليّة"، **مجلة آداب الرافدين**، العراق، ع٣١، ديسمبر ١٩٩٨م، ص١١٨.

يُكافأ بتقديم القهوة له مثلما يُكافأ "الشجاع بتقديم الخمر له" بعد الانتصار(١٦١)، يقول تركي ابن حميد(١٦٢):

إن كان ما ترّث يدينا فعايل

يحرم علينا شربة الشاذليّة

فالقهوة هي المكافأة للأعمال العظيمة، مما يُظهر قيمتها الرمزيّة التي ورثتها من الخمرة الجاهليّة المقدّسة. ويمكن أن نتبيّن مكانة الخمرة ووظيفتها وأهميّتها وتموضعها في القصيدة من المكانة العالية التي حظيت بها القهوة في الشعر النبطي، فهي "عمود المرجلة" في مجتمع ذكوريّ؛ يقول عبيد الأسعدي(١٦٣):

والـبن عـشـقـة كلّ نـادر قـبـيـلـة

وتـرى عـمـود المـرجـلـة نـيّـة الخـيـر

فالخمرة كانت للرجل دون المرأة في الجاهليّة، والإشارات الموجودة في الشعر للساقيات والمغنيات والجواري وليس للشاربات(١٦٤)، وكانت بعض النساء تحلف بأن تشرب الخمر إذا أدركت ثأرها، أسوة بالرجال، كما فعلت صلافة بنت سعد

(١٦١) بادية حيدر، **الخمر**، ٩٢. ويقول هايس بن مجلاد من الدهامشة من عنزة عن فنجال القهوة:

صبّه لمن قاد السرايا للاجناب

له مفرسٍ يشبع به النسر والذيب

الفهيد، **من آدابنا الشعبيّة**، ج١، ص١٤٢.

(١٦٢) الظاهري، **ديوان الشعر العامي**، ص١٦٤.

(١٦٣) الفهيد، **من آدابنا الشعبيّة**، ج١، ص١٦٤.

(١٦٤) بادية حيدر، **الخمر**، ص٨٦.

بن شهيد[١٦٥]. وعلى غرار ذلك، أصبحت القهوة مشروبًا ذكوريًا[١٦٦]، وليس مقبولاً من المرأة أن تشربها، ثم بدؤوا يتخلّصون من هذا السلوك شيئًا فشيئًا[١٦٧]. وكان في كلّ قرية نجديّة دار تُسمّى "الْقهَوَة" أو "قهَوَة الجماعة"، ثم بدأت البيوت آنذاك تخصّص أكبر حجراتها لاستقبال الضيوف وتسمّيها "القهوة". وتمتاز "القهوة" باتّساع مساحتها نسبيًا، وبأنّها أوّل حجرة للداخل إلى البيت، وتتضمّن القهوة "الوجار" الذي تُعدّ فيه القهوة. وكان للقهوة وإعدادها وتقديمها للضيف طقوس مُلزمة، فصاحب الدار يستقبل ضيفه ويبقى معه "في القهوة" ليعدّ له القهوة بنفسه وهو يجالسه ويسامره. وتبدأ مراحل إعداد القهوة بتأنٍّ وإتقان[١٦٨]، وتتشابه هذه

(١٦٥) بادية حيدر، **الخمر**، ص١٠٨.

(١٦٦) السريحي، **غواية الاسم**، ص١٣١.

(١٦٧) حدّثتني جدتي شماء بنت عبدالله ابن سيف، رحمها الله، أنّ القهوة لم تكن مقبولة للمرأة في زمن يسبق زمنها، ثم بدأت بعض القرى النجدية المجاورة لقريتها (الصفرات ١٠٠ كم شمال غرب الرياض) يسمحون للمرأة بذلك، حتّى أصبحت المرأة تشرب القهوة دون أي محاذير. أمّا إعدادها، فقد ظلّ زمنًا طويلاً مقصورًا على الرجال، ولذلك يحتوي مجلس الرجال على "وجار" أو "مسوَّى القهوة" ليعدّها الرجل لضيفه بنفسه.

(١٦٨) يقول الشاعر عبدالمعين بن عقل بن ثعلي العضيّاني يبدأ قصيدته بعنصر القهوة؛ يقول:

قم يا فهد للكيف سوّه وهاتَه
هَات الدلال وهَات منْ يَرْمِي الاصْوات
وعذِّب دلاله وستلب السواته
وحَرّص عليه من الحَرَق هو والانْيَات
حذر حَرَاق البِنّ وحذر نياته
وشكّل لها مِن كلّ الاجْنَاس حَبَّات =

الطقوس مع طقوس تقديم الخمرة في بعض الأوجه، فكلتاهما ترتبطان بالكرم، ويُفضّل لها مياه السيول الصافية؛ يقول ضيدان العارضي(١٦٩):

هات الدلال وهات من ما الثميلة
نبي نسوّي تالي الليل فنجال

ويقول الأعشى عن الخمرة(١٧٠):

= وشعم سنا ضوٍّ يجُونك بداته
عَمٍّ أو بني عمّ أو أخوال أو قرابات
من جا مهلّى بهعدَاد خطْوَاته
ما فَات مع درْب السلامَة اليا فات

الفهيد، **من آدابنا الشعبيّة**، ج٧، ص٦٤. وهناك الكثير من القصائد، من أهمّها قصيدة الشاعر محمد العبدالله القاضي. الكمالي، **الشعر عند البدو**، ص٢٣١.

(١٦٩) الفهيد، **من آدابنا الشعبيّة**، ج١، ص١٧٩. والثميلة من المفردات التي شح استخدامها في وقتنا الحالي وهي تعني الحفرة التي يتجمع فيها الماء الصافي من الشوائب، وهي تحفر بجانب مجرى السيل أو غدير الماء والبعض يسميها شريعة، ولحرص من يقوم بإعداد القهوة على الماء النقي يقوم بإحضاره من الثميلة ويتم حفر الثميلة في منطقة رملية حرصاً على صفاء الماء؛ يقول الشاعر صالح بن قبلان:

حمست بريّة ونـاديت بـبهار
ماها قراح جايبه من ثميلة

الشرّاخ، فالح، "كلمة ومعنى"، **جريدة الرياض**، صفحة خزامى الصحارى، ٣ ديسمبر ٢٠٠٩، العدد ١٥١٣٧.

(١٧٠) الأعشى، **ديوانه**، ص١٢٩. ويقول يقول الأسود بن يعفر النهشلي:

ولقد لهوتُ وللشبَاب لَذَاذَةٌ
بِسُلافَةٍ مُزجَتْ بماءِ غَوَادِي

الضبّي، **المفضليات**، ص٢١٨.

صـهْـبـاءَ صـافـيـةً إذا مـا اسـتُـودِفتْ
شُجّت غواربُها بماءِ غَوادي

والخمرة والقهوة تُقدّمان باليمين ومن اليمين[١٧١]، وقد يدور قدح على الجميع، ومثلما كان "ساقي القوم أصغرهم سنًّا وآخرهم شربًا"[١٧٢]، فكذلك من يصبُّ القهوة. وإعداد القهوة يتطلّب ثلاثة أنواع من الدلال، تُسمّى الدلّة الكبرى منها "الخمرة"[١٧٣]، وتُوصف روائح الخمرة والقهوة وألوانهما بطريقة متقاربة.

وفي ضوء فهمنا لدلالات ورود القهوة والخمرة في القصيدتين الجاهليّة والنبطيّة؛ يمكن إعادة قراءة الأبيات المشهورة لطرفة بطريقة مختلفة؛ يقول طرفة[١٧٤]:

---

(١٧١) يقول عمرو بن كلثوم:

صبنتِ الكَأسَ عَنَّا أُمَّ عمرٍو
وَكَانَ الكَأسُ مَجْرَاهَا اليَمِيْنَا

ابن كلثوم، عمرو، **ديوانه**، جمعه وحقّقه وشرحه إميل بديع يعقوب، ط١، (بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٩١)، ص٦٥. والمتعارف عليه أنّ تقديم القهوة يبدأ من اليمين، وقد يُبدأ بمن هو في صدر المجلس إن كان أكبر سنًا أو كان ضيفًا، ومن آداب المجلس أن يمتنع من تُقدّم له القهوة عن أخذ الفنجال قبل آخر، إمّا لكونه أكبر سنًا أو لكونه ضيفًا، وربّما لإبداء الاحترام له. وأعظم إهانة أن يُقصّد تجاوز أحدهم، مما يعني أنّه محتقر أو اقترف عملاً مشينًا، وفي المقابل تُقدّم القهوة لمن قام بالأعمال الجليلة.

(١٧٢) حسين، **الخمر**، ص٨٥.

(١٧٣) الدامغ، **الصفوة**، ج٢، ص٧٩.

(١٧٤) طرفة، **ديوانه**، ص٤٥-٤٧.

وَلَـوْلاَ ثَلاثٌ هُنَّ مِنْ حَـاجَـةِ الـفَـتَى
وَجَـدِّكَ لَمْ أَحْـفِلْ مَـتَى قَـامَ عُـوَّدِي
فَـمِـنْـهُنَّ سَـبْـقِي الـعَـاذلات بِـشَـرْبَـة
كُـمَـيْت مَـتَى مَـا تُـعْلَ بِـالمَـاءِ تُـزْبِـدِ
وَكَـرِّي إِذَا نَـادَى المُـضَـافُ مُـحَـنَّـبًـا
كَـسِـيـدِ الـغَـضَـا نَـبَّـهْـتَهُ المُـتَـوَرِّدِ
وَتَقْـصِـيـرُ يَـوْمِ الـدَّجْنِ والـدَّجْنُ مُـعْجِب
بِـبَـهْـكَـنَـةٍ تَـحْت الخِـبَـاءِ المُـعَـمَّـدِ

يرى كثير من نقّاد الشعر أنّ هذه الأبيات تستبطن فلسفة طرفة للذّة، بيد أنّ تلك اللذائذ تمثّلت في شرب الخمرة، والحرب، والتمتع بالمرأة. فهي لذائذ ليست متناسبة، والرابط بينها ليس واضحًا حتّى لو تكلّفه بعض الباحثين. وأرى أنّ غاية هذا الأبيات كان الفخر، ولذلك يفخر بشرب الخمرة لأنّها قيمة في ذاتها كما سبق، ويفخر بالحرب، وهذه الحرب أخذت صورتين اثنتين، أولاهما معاونة القريب ونجدته، وهي شرف للمحارب العربي قديمًا وحديثًا، ولاسيّما حينما يحتاجه، كما توضّح الأبيات. والصورة الأخرى للحرب ليست دفاعًا بل هجومًا تنتهي بأن يتمتّع بنساء أعدائه. فيوم الدجن هو اليوم الغائم المطر، كما يقول شُرّاح الديوان وتبيّن المعجمات، أو إلباس الغيم الأرض[١٧٥]، غير أنّ اليوم الغائم المطر في وسط الجزيرة العربيّة لا يتطلّب أن يُقصّر، بل هو

(١٧٥) طرفة، **ديوانه**، ص٤٧.

قصير لا يريد النّاس أن ينتهي، والصحيح أنّ المقصود بيوم الدجن هو يوم حرب مكفهّرة، فهي صورة مجازيّة ليوم حرب مظلم، و"الدجنة: الظلمة"(١٧٦). فالشاعر يحدّد عماد الرجولة بأنّها شرب الخمرة، وإغاثة القريب، والنيل من العدوّ، ولا يكون النيل من العدوّ مخزيًا إلا حين يسبي(١٧٧)، فالرجل المثال هو من يقدر على أن يهب الشرّ لأعدائه والخير لأحبّته، فهو يقترب من صورة الإله وقدرته، فالرجل المثال هو الرجل/المحارب، والرجل/الغيث(١٧٨). أمّا قول طرفة:

وَمَـازَالَ تَـشْـرَابِي الخُـمُـورَ وَلَـذَّتِي
وبَـيْـعِي وإنْـفَـاقِي طَـرِيْـفِي ومُـتْـلَـدِي
إلَى أنْ تَـحَـامَـتْـنِي الـعَـشِـيْـرَةُ كُـلُّـهَـا
وَأُفْـرِدْتُ إفْـرَادَ الـبَـعِـيْـرِ المُـعَـبَّـدِ

فهو يفاخر في هذه الأبيات بإسرافه على نفسه في شرب الخمرة إلى حدّ حجر القبيلة عليه بإقصائه ليقلّل من هذا السلوك، وهو سلوك شريف، مقرون بإنفاق المال. وقد يوضّح المقصد موقف أسرة عتبة بنت عفيف أمّ حاتم الطائي، حيث كانت كريمة ذات يسار، وكانت أسخى الناس وأقراهم

(١٧٦) ابن منظور، **لسان العرب**، مادة دجن.

(١٧٧) كانت غاية الشرف عند ذلك المجتمع أن تكون القبيلة، ممثلة في رجالها، قادرة على حماية نسائها وعلى إذلال نساء الأعداء، ولا يكون الإذلال قاهرًا إلا بالسبي. السيف، عمر بن عبدالعزيز، **الرجل في شعر المرأة دراسة تحليليّة للشعر النسوي القديم وتمثّلات الحضور الذكوري فيه**، مؤسسة الانتشار، بيروت، ٢٠٠٩م، ص٢٢.

(١٧٨) السيف، **الرجل في شعر المرأة**، ص٢٣٥-٢٤٩.

للضيف، وكانت لا تبقي شيئاً تملكه. فلما رأى إخوتها إتلافها حجروا عليها، ومنعوها مالها[١٧٩]، لكنّ هذا الحجر لا يعني ازدراء هذا الخُلُق، بل يعني أنّها ذهبت فيه بعيدًا إلى حدّ أن أضرّت بنفسها ومالها، وكذلك أبيات طرفة.

ويتماثل الشعر الجاهلي مع الشعر النبطي[١٨٠] بأنّ الرجل المثال هو من يعطي الشرّ لأعدائه والخير لأقربائه ومحبيه، فمن يعطي الخير دون الشرّ رجل ناقص، ومن ثمّ كانت الحرب وسيلة لتحقيق الكمال، فالرجل الذي لا يخوض الحرب لا يمكن أن يكون كاملاً، والقبيلة التي لا تحارب ليست مثالاً[١٨١]، بيد أنّ السبي من أوجه الاختلاف، فليس في حروب العرب المتأخرين سبي، ومن المعيب التعرّض للنساء حتّى في الحرب[١٨٢].

وعلى المستويين الاجتماعي والفنّي للقهوة، فرّق سعد الصويّان بين البدوي والحضري ببعض الأمور، منها أنّ الحضري يصف القهوة وصفًا فنيًا ثم يشربها وحده، في حين

(١٧٩) الطائي، حاتم (ت ٦٠٥م)، **ديوانه**، دار صادر، بيروت، ١٩٨١م، ص٦.

(١٨٠) من الشعر النبطي قول أبي حمزة العامري:

من فوقه أبلجٍ تخشى عقوبته
وادلّ من سايل البطحا إلى سالي

العجمي، **النخلة والجمل**، ص٣٨٥.

(١٨١) السيف، "النخلة والجمل: قراءة نقديّة"، ص١٨.

(١٨٢) وفي قصّة رجل من السبعة يعين جماعة من الحبلان، وجميعهم من عنزة، في غزوة ضدّ عدوّهم فيكسب ماشية القوم ويأخذ المظهور وفيه النساء، ثم يقول لأحد الحبلان: "أعط القوم حرمَهم على زملهم محمّلات بطعامهم". الفهيد، **من آدابنا الشعبية**، ج٣، ص١٨٦-١٨٧.

رسّخ البدويّ بنصّ القهوة قيم الشجاعة والكرم والمروءة، واقترنت القهوة لديه بقرى الضيف(١٨٣). وتبعه في هذا الرأي الناقد مرسل العجمي الذي أكّد المعنى نفسه حينما شرح قصيدة الشاعر محمد بن عبدالله القاضي وأكّد أنّها اقترنت بالمرأة، وأنّه خالف شعراء الخمريّات في الجاهليّة(١٨٤). والحقيقة أنّ الناقدين جانبا الصواب، فالشاعر القاضي نفسه يدعو أضيافه بصوت النجر (الهاون النحاسي) حين يقول: كبّه بنجرٍ يسمعه كلّ مشتاق، وكثير من الشعراء الحضريين قرنوا القهوة بالضيافة(١٨٥)، غير أنّ التفسير

(١٨٣) الصويّان، **الصحراء العربيّة**، ص٤١٩. ويبدو أنّ تحليل الصويان لعدد محدود للشعراء أوقعه في الخلل، فالكثير من قصائد شعراء البادية تتضمّن وصفًا فنيًا بديعًا للقهوة، والكثير من قصائد الشعراء الحضر ترسِّخ معاني الكرم والشجاعة والمروءة، مثل قصيدة الشاعر عبدالله بن علي ابن صقيه:

قم يا وديع السين والدال واعيها
ياللي طوابير المعادي تناحيها

الصعب، عبدالعزيز، "شاعر وقصيدة"، **جريدة الرياض**، ع١٣٦١٣، ١ أكتوبر ٢٠٠٥م. ومع ذلك، يمكن الاستفادة من بعض النتائج التي توصّل إليها الصويّان عن القهوة في تحليل شعر الخمر بين شعراء القرى وشعراء البادية في العصر الجاهلي.

(١٨٤) العجمي، **النخلة والجمل**، ص٢١٦.

(١٨٥) ومنهم الشاعر دباس بن راشد بن عبدالله ابن دباس في قصيدة التي أجاب بها قصيدة والده، وجاء فيها:

راعي معاميل بها العبد جلاس
للبن يشري بها السنين العسيرة
هاذي بمركاها وهذي بمحماس
وهذا يصيبه للوجيه السفيرة =

الأنسب، في نظري، تبيّنه المقارنة البنيويّة بالشعر الجاهلي، فالشاعر الجاهليّ يورد الخمرة في أحد موضعين: أحدهما في المقدّمة النسيبيّة، ويقرنها بالمرأة في الأغلب، وربّما تسلية الهمّ أو وصف مجلس الخمر. فالقاضي لم يخرج على نمط الجاهليّين - كما ذكر مرسل العجمي - وإنّما سار على مذهبهم، فالخمرة تستدعي طيف الحبيبة، وقد يدخل الشاعر الخمرة والمسك في ريق صاحبة الطيف، مفضلاً ريقها على هذه الخمرة المختلطة بالمسك، أو مصرًا على هذا الاختلاط كلّما ذاق ريق محبوبته(١٨٦). وقد تَرِد القهوة في بنية الفخر لتكون فخرًا بشربها وثناءً على ندمائه وافتخارًا بكرمه، وهذا ما يرد في أشعار أهل البادية والحاضرة، لكن لأنّ أهل البادية أشد ارتباطًا بالغزو والحروب؛ فقد تبدّى في شعرهم بشكل أوضح. فالقهوة تَرِد في موضعين، تمامًا مثل الخمرة الجاهليّة، أولهما بوصفها عنصرًا (Motive) من عناصر بنية النسيب، وتتحوّل في الموضع الآخر إلى موضوعة (Theme) حين تحلّ في البنية الثالثة، سواء بقصد الفخر أو المديح؛ فقصيدة ابن سبيّل تبدأ ببنية الرحلة(١٨٧):

يَـا راكبٍ من عـنـدنـا صـيْـعَـريّـات
مِنْ سـاس عـيْـرَاتٍ عـرَابٍ تـلَـادِ

= الحاتم، عبدالله بن خالد، **خيار ما يُلتقط من شعر النبط**، ط٣، ذات السلاسل، الكويت، ١٩٨١م، ج١، ص٢٦٧. كما أنّ طقوس شرب القهوة، ودلالة تعدية الفنجال - في معظمها- تخصّ البدو والحضر معًا.

(١٨٦) عزّ الدين، حسن البنّا، **الطيف والخيال**، ط٢، دار الحضارة للنشر، القاهرة، ١٩٩٣م، ص١١٣.

(١٨٧) كمال، **الأزهار النادية**، ج٤، ص١٥-١٦.

يعقب هذه البنية وصف دكّة الممدوح فيحان بن زريبان:

لِه دَكّــةٍ فِــيْــهَــا دلَــالٍ مــرَاكَــاة
ونَــارٍ سَــنَــاهَــا طُــول لــيــلــه يِــنَــادِي

ثم يستكمل وصف القهوة، لكن وصفها في إطار المديح، فهو يُقري ضيوفه بالقهوة وبالحيل السّمان، وتماثل هذه القصيدة في بنيتها الكثيرُ من القصائد(١٨٨). ولمكانة القهوة؛ فإنها قد تستقلّ بمقطوعة أو قصيدة مستقلّة، مثل قصيدة القاضي، والأمر نفسه في قصيدة الخمرة في الشعر الجاهلي، فالخمرة قد تكون عنصرًا في بنية النسيب، وربّما انتقلت إلى البنية الثالثة لتكون غرضًا مستقلاً، ويمكن أن تكون في قصيدة مستقلّة.

ويمكن التمثيل بقصيدة توضّح بنية القصيدة المكتملة، وتموضع القهوة في بنية النسيب بقصيدة غانم اللميع الدهمشي العنزي في مدح الملك عبدالعزيز:

يا الله يَا منشِي ثِقِيلِ الهَمَاليل
اللي بَعَث خَدٍّ محيلة بالامْطَار
قَال المعرف فَصَّل الهَرْج تَفْصِيل
قَـرَايض مَـا قَـالـهـا كلّ بـيْـطـار

(١٨٨) مثل قصيدة ابن جعيثن:

يــا ملّ جــفنٍ قــازيٍ تِــقِل سَــبّــار
والـقـيل ضـيّق خَـاطـرِي بـانْـزفَـاره

فهي تبدأ بشكوى الزمن، ثم بنية الرحلة، وبعد ذلك يمد هذال بن فهيد بالقهوة والكرم، وبالشجاعة، وينصحه بالغزو. ثم يختم القصيدة بالصلاة على النبي ﷺ. ابن جعيثن، **ديوانه**، ص٦٤.

وكثيرًا ما تبدأ قصيدة القهوة بصيغ نموذجيّة تركيبيّة، مثل "يا (فلان) شبّ النّار"(١٨٩)، و"يا ما حلى"(١٩٠)، وتكثر هذه الصيغة في مقطوعة القهوة، في حين تُستهلّ هذه القصيدة ببيت يتضمّن تسبيحًا بقدرة الله منشئ السحاب، الذي يبعث بأمطاره الأرضَ المحلة من جديد، ثم يبدأ قوله بعبارة "قال المعرّف"، وكثيرًا ما استُهلّت القصائد بكلمة قال أو يقول متلوّة باسم الشاعر أو صفته. فهو يبدأ قصيدته بالفخر بقصائده الشعريّة التي لم يستطع أي شاعر كبير أن يقرض مثلها.

يَا عيَال عقْب السُّولفة والتّعَاليل
اللي ابا لِي طَقّة النِّجر لَه كَار
طِبّ القلُوب اللي يِجيْهَا وَلاوِيْل
شربٍ من البن الحمَر حامي حَار
وادْغَث لهَا قِيْمة سناف مِنَ الهيْل
ويْجُوز كَان انّك ذَعَرْتَه بمِسْمَار

(١٨٩) "يا كليب شبّ النّار". الفهيد، **من آدابنا الشعبيّة**، ج٣، ص١٤٦. "يا عليّ شبّ النار". الفهيد، **من آدابنا الشعبيّة**، ج٣، ص١٤٧. "يا دعيث شبّ النار". الفهيد، **من آدابنا الشعبيّة**، ج٣، ص١٤٧. "يا حسين شبّ النار". الفهيد، **من آدابنا الشعبيّة**، ج٣، ص١٤٨. "يا عيد شبّ النار". الفهيد، **من آدابنا الشعبيّة**، ج٣، ص١٤٩. "يا ديب شبّ النار" الفهيد، من آدابنا الشعبيّة، ج٧، ص١٤٣.

(١٩٠) "يا ما حلى كيف النشامى وفنجال". الفهيد، **من آدابنا الشعبيّة**، ج٣، ص١٦٨. "يا ما حلى عقب العشا شبّة النار". فائز بن موسى البدراني الحربي، **قصص وأشعار من قبيلة حرب**، ط٢، دار البدراني للنشر والتوزيع، الرياض، ١٤٣٢هـ/ ٢٠١١م، ص١٧٩.

ونـــاســـة لا فـــات ثـلْث من الـلـــيْل
لا نَـام خـطْـوَى الـثـور مَعْ بِـنْتَ الاثْـوَار
الـلـي يـديـهُم بِـالمـراجِل مـســاهـيْل
لا وَنّـســوا ضـيْف وَلا دَلّـهَـوا جَـار

ثم يبدأ النسيب بالتشوّق للقهوة، فهي دواء القلوب إذا أُعدّت وبُهّرت بالهيل والقرنفل. ويقابل الشاعر بين مضيف القهوة وندمائه، وبين من ينام كالثور عند زوجته دون أن يقبض على قيَم الرجولة، فهو لم يبهج ضيفًا ولا جارًا. فالقهوة لا تدلّ على تميّز المرء بقيمة كالكرم وحسب؛ بل هي في ذاتها قيمة، فالشاعر يقابل بين من يشرب القهوة ومن ينام[١٩١]، بوصفهما طرفي نقيض، وذلك لما تمثّله القهوة من قيمة تصبُّ فيها الخصال الكريمة، كالكرم والمروءة والشجاعة، فمن لا يتخلّق بهذه الأخلاق فسوف يكون "معقَّب فنجال"؛ أي لا يستحقّه، في إشارة إلى دونيّة تُبيّنها القهوة والفنجال.

وعِـنْـدِي لِـكُم شُـورٍ بـالاشْـوَار تَـفْـصِـيل
تَـرَى الـهـدى نُـوبَـاتٍ يِـلْـقَى بـالاشْـوَار
دَنُّـوا ركَـاب مـعَـفَّـيَـات عَن الـشّـيْل
لَـا هِنْ منَ الـفِـطَّـرْ ولا هِن الابْـكَـار

(١٩١) ويقول عضيب الحربي:
يا ما حلَى عِقْبَ العشَا شَبَّة النَّار
عِقْبَ الـهـجُـوعَ لـيَـا رقَـد كِلّ كـوْبَـة
البدراني، **قصص وأشعار من قبيلة حرب**، ص١٧٩.

اخْـتَـر من الجـلْس وَلا هِن مـوَاحِـيْل
حلات حـاصِـلْـهِن عَـلَى وَقْم الاكْـوَار
عـقْب الـسّـرى حـيْل يَـجْـفِـلْن تَـجْـفِـيل
لاجَـا نَـهَـارٍ بهْ تَـبِي الـبـيْت وَالـغَـار
حـمْـرَ الـعـيُـون مـدَاحْـمَـات المَـخَـالِـيْل
أكْـوَاعـهِن مـا قـرّبَنْ حُـوْل الازْوَار

ثم يتخلّص بعبارة "وعندي لكم شورٍ" ليهيئ المتلقّي للانتقال إلى بنية الرحلة، مستحضرًا سمات النّاقة الجاهليّة، إذ يطلب أن يُدنوا نوقًا معفيات من الحمل، في سنّ متوسطة، قويّة[١٩٢]، يبقى نشاطها حتّى بعد الجهد، وفي شدّة الحرّ، ذوات عيون حمر، يسرن مسرعات دون أن تقترب أكواعهنّ من حلوقهن[١٩٣].

(١٩٢) الجِلْسُ: النّاقةُ الوَثيقَةُ الجِسْمِ الشَّديدةُ المُشرِفَةُ، شُبِّهَتْ بالصَّخْرَةِ، والجَمْعُ أَجْلاسٌ، قال ابنُ مُقبِلٍ:

فـأَجْـمَعُ أجلاسـاً شـداداً يَـسُـوقُـهـا
إليَّ إذا راحَ الـرِّعـاءُ رِعـائِـيـا

الزبيدي، مرتضى، **تاج العروس**، مادة جلس.

(١٩٣) ألقيت الضوء على الناقة ونعوتها وبدائلها بين الجاهلي والنبطي في البحث: عمر بن عبدالعزيز السيف، "الرحلة بين الجاهلي والنبطي: رواسب أسطوريّة"، بحث علمي مقدّم للنشر، ص٨-١٣. وقد ناقشت الزميل الدكتور خالد الحافي في معنى "مواحيل"، وهي كلمة أجهل معناها، فرجّح أنّ في البيت تصحيفًا وأنّ الصواب مراحيل؛ يؤكد هذا المعنى البيت الذي قبله في القصيدة نفسها، فالشاعر لا يريد من أُجهدت بكثرة الترحال، وهو رأي مقنع. أمّا حلات، فيبدو أنّها "حايلات" أو "حيل".

لاَ صَـار جـيْش الـسِّـيْـرَة له جُـواديل
مـتـغـابـشـات المـطـرق قـطم الاظـفـار
نـبـغي الامـام الـلي تجـيـيه المـرَامـيل
هُـو مـنْـوَة الـلي يـنْـحَـرُونه بمـسـيـار
عـبـدَ الـعـزِيـز الـشّـيْخ مَـا له تـمَـاثِيل
لا حَـاكم مـثْـلـه وَلا ظَـنـنـتي صَـار
ولاَ له شـبِـيه فِي وصُـوف الـرجَـاجِـيْل
مـثْل المحِـيط الـلي وَرَا سـْبع الابْـحَـار
نـطْـلب من الـبَـاري بـعـمْـره تـمـاهِـيل
فَـقْـده عَـلَى الـعَـالَم مـصِـيـبـات وكبَـار
هُـو الـذي يَـنْـقل هـمُـوم المَـعَـالِـيل
كـفِـيل كَـافِـلْـهُم تـبـين وَلا نَـار
يَـا حَـاكِم نَـجْـد حـكـمـته بـتَـذْلِـيل
وشِـيْـمَـتْـهَـا شِـيـمَـة مـعَـزِّب لخَـطَّـار
ونَـظّـفْـتَـهـا مِن دِيـرَات الـشَّـغـادِيل
بـالـسّـيْف الامْـلَح لِـيْن هـديت الأشْـرَار
واغْـنـيْت نَـاس يَـا خو الانْـوَر مسَـاهِـيل
واشْـبَـعْـتَـهُم جِـعْـله حـجَـاب عَن الـنَّـار
عِـقْـبَ الـكِـسَـافـة وَالـعَـزر وَالـغَـرَابِـيْل
خَـلّـيْـتَـهـا وَامِـر ويَـامِـر عَـلَى امَـار

يَـا سِـتْـرَ الانْـوَر زَابـنِـيْـنِك عَن المـيْل
حق غَـــدا ولا تـــقـــفـــاه دوّار
الحَقّ ضَـاع وضَـيـعْـته الـبـرَاطِـيْل
حَقٍّ غَـدَا مَـا بـيْن مِـشْـرِك وكَـفَّـار
والـلي غَـدا حَـقِّه تجِـيه الـهَـرَافِـيل
عَـلـيْه مِن هَـرْجَ الـعَـرَب كـصْم تِـعْـبَـار
حِـنَّـا عـيَـالك مَـا بـنَـا قُـول مَـا قِـيل
لا شَكّ تـنْـحَـانَـا مـكَـايِـيل الاسْـعَـار
وَانْـتُم لِـنَـا مِـثْلَ الجـبَـال المـثَـاقِـيل
نِـرْجَع لـكُم لَـو نَـاصَل الـغُـور ونـشـار
حِـنَّـا كـثِـيـر ورَاهـمِـين عَـلَى الـكِـيل
جَـهَـام أَجْـهَم وَانْت تَـدْري بـالاخْـبَـار
وَاهْل الـــوطَن مَـــا دوروا به تـــبَـــادِيل
وُاوثـــيـــثِـــيـــا مَـــا دَوّروا به هَـــله دار

وينتقل الشاعر من بنية الرحلة إلى الغرض الرئيس (المديح) ببيت تخلّص بين البنيتين ينعت فيه جيش الملك عبدالعزيز، ثم يسبغ على الملك عبدالعزيز ما تناقلته قصائد المديح العربيّة من صفات.

وصَـلُّوا عَـلَى مـحَـمَّـد خيَـار المَـرَاسـيل
مـــبَـــلِّغَ الـــقُـــرْآن مِن وَالِي الاقْـــدَار

ويختم القصيدة ببيت يتضمّن الصلاة على النبيّ ﷺ، كما اعتيد في الشعر النبطي.

فالقصيدة لا تختلف في بنيتها عن القصيدة الجاهليّة المكتملة، باستثناء الاستهلال والختام، ولا يعني هذا أنّ هذا الأنموذج يمثّل السائد في الشعر، فبنية الرحلة تتقدّم كثيرًا بسبب نضوب الكثير من عناصر النسيب، وربّما لأنّ القصيدة العربيّة تقتضي بنيتي الرحلة والغرض الرئيس حين تكون غاية الشاعر أن يؤدّي رسالة، ويبقى الجانب الفنّي الجمالي باستكمال البنى جميعًا حين تكون القصيدة لغاية جماليّة فقط، أو حين يُراد تحبير القصيدة للعطاء أو نحوه، فيستكمل أركانها، ويختار الأنموذج الأوفى.

لقد تلت القهوة الناقة في الأهميّة في القصيدة النبطيّة، وغدت أكثر حضورًا من المرأة، ولاسيّما في الشعر البدوي، واحتلّت مساحة واسعة في الكثير من القصائد. وبعد أن كان عنصر الخمرة من العناصر الصغرى في بنية النسيب؛ زادت مساحته وتعاظمت أهميّته ليكون من العناصر الكبرى في القصيدة النبطيّة، بيد أنّ صلة القهوة بالمرأة كانت أضعف من صلة المرأة بالخمرة، وانحصرت في عدد محدود من الشعراء الذين أفردوا القهوة بقصائد مستقلّة، كالشاعر القاضي.

خامسًا: الشكوى من الشيب

قال أبو عمرو بن العَلاء: ما بَكت العربُ شيئاً ما بَكَت الشباب، وما بلغت به ما يستحقّه. وقال الأصمعيّ: أحسن

أنماط الشِّعر المَراثي والبُكاء على الشَباب[١٩٤]. إن البكاء على الشباب نمط شعريّ راسخ، والشيب حالة طبيعيّة يمرّ بها الإنسان، لكنّ الشعر العربيّ حوّلها إلى حالة فنيّة تستبطن أسئلة وجوديّة عميقة عن الخلود والفناء، فالشاعر الذي يرى عناصر طبيعيّة لا تفنى، كالصخور[١٩٥] والنجوم، يلحظ أنّه هو من عناصر الكون الفانية، فيحاول التسليم بهذه الحقيقة، مع رغبته الدفينة في التحوّل إلى الخلود. والتحوّل إلى الخلود الواقعي يكون باستحضار عناصر، منها المرأة حيث الأبناء الذين يخلّدون الإنسان، والكلمة التي تتمثّل في الشعر الذي يبقى، والحرب الذي تضمن بقاء الذِّكْر[١٩٦]، ويبقى الزمن سببًا أساسيًا للفناء. ولا شكّ أنّ الإسلام عالج قضيّة الفناء

(١٩٤) ابن عبد ربّه الأندلسي، أحمد بن محمد (ت ٣٢٨هـ)، **العقد الفريد**، محمد سعيد العريان، المكتبة التجاريّة الكبرى، القاهرة، ١٩٥٣م، ج٢، ص٣٢٢.

(١٩٥) يقول زهير بن أبي سلمى:

لَيْتَنِي خُلِقْتُ للأَبَدِ
صَخْرَةً صَمَّاءَ فِي كَبَدِ
لا تَشَكَّى شَرَّ جَارَتِهَ
خُلِقَتْ غَلِيظَةَ الكَبِدِ

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت ٢٥٥هـ)، **كتاب الحيوان**، تحقيق وشرح عبدالسلام هارون، ط٢، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولادهـ، القاهرة، ج٤١٩٦٦م، ج٤، ص٣٩٢.

(١٩٦) السيف، **بنية الرحلة**، ص١١٧. خليل عبد سالم الرفوع، "الشيب في الشعر الجاهلي: أسبابه والمواقف منه وصوره المجازيّة"، **المجلة الأردنيّة في اللغة العربيّة وآدابها**، الأردن، مج٤، ع٤، أكتوبر ٢٠٠٨، ص٥٦.

التي يخافها الإنسان، ولذلك تضاءل هذا العنصر في الشعر النبطي وأصبح محدودًا، وإن بقيت عناصره (الزمن -المرأة - الحرب)؛ يقول فلاح بن راكان ابن حثلين(١٩٧):

الـشـيب يـا خـالـد بـدا قـبل حـلّه
وان كـان ذا كـبـر فلاني بـجـزّاع
مـدري بلاي مـفـارق الخلّ خـلّه
والا الـبـنـادق يـوم نـاتي لـهـا انـصـاع
يـا مـا نـطـحـنـا من جـمـوعٍ مـجـلّة
ويـاما عـشـقـنـا من حسينات الاطباع

فالشاعر يرى أنّ الزمن عجّل عليه بالشيب، وهو معنى يكرّره الشعراء؛ يقول الشاعر المخضرم تميم بن أبي مقبل(١٩٨):

مَـا شِـبْتُ مِن كِـبَـرٍ وَلَـكِـنّي امـرُؤ
قَـارَعْتُ حَـدَّ نَـوَاجِـذ الـدّهْـر

وهو معنى يبتعد عن الشكوى، وينطوي على فخر غير خاف، فابن حثلين يستحضر أهمّ أسباب الشيب: الزمن، والمرأة، والحرب، وتتفاعل هذه العناصر في نفس الشاعر، لكنّه لا يجعل المرأة تعرض بسبب الشيب، بل إنّ فراقها سبب للشيب.

وقد لا يتقبّل الشاعر الشيب، فهو بوادر العجز والهرم؛ يقول ساعدة بن جؤية:

---

(١٩٧) الدامغ، **الصفوة**، ص١١٦.

(١٩٨) ابن مقبل، تميم بن أُبيّ (ت ٢٠٢هـ)، **ديوانه**، عني بتحقيقه عزّة حسن، دار الشروق العربي، بيروت، ١٩٩٥م، ص٢٥٨.

يـا لـيت شـعـري أَلاَّ مُـنْـجِي مِنَ الـهـرَمِ
أَمْ هَلْ علَى العَيش بعْدَ الشيبِ من ندَمِ
والـــشَّـــيبُ داءٌ نجـــيسٌ لا دَوَاءَ له
للـمـرءِ كَـانَ صَـحِـيـحًـا صـائِبَ الـقُـحمِ

فهو لم يتقبّل الشيب، مستحضرًا قلق الفناء لهذا الداء الذي لا يُداوى. وعلى غرار ساعدة؛ لم يتقبّل ابن سبيّل الشيب الذي يتمنّى لو يُمحَ(١٩٩):

يـــالـــله تجـــعل كل دربي ســـمـــاح
بِـهـداك تـامـرني عـلى الـلي به اصلاح
خـلّـيت من شـفّي بـخـفـضـة جـنـاحي
من يوم شفت الشيب في عـارضي لاح
يـا لـيت يمـحـا لابـيض الـشـيب مـاحي
ويـــردّ وقتٍ فـــات بـــالـــغيّ ســـبّـــاح

فهو الحدّ الذي ينبغي للمرء أن يتخلّى فيه عن اللذائذ التي يرغب فيها وهو يستقبل مرحلة الضعف بعد القوّة، ويدعو على هذا الشيب مستذكرًا مرحلة الشباب الجميلة. أمّا إبراهيم ابن جعيثن؛ فيرد تناوله مقرونًا بالتغزّل بالحبيبة؛ يقول(٢٠٠):

أو تَـنـكّـرَتْ من شـيـبـةٍ في عـارضي
في ظـنّـهـا انّي قـد طـويت أورادي

(١٩٩) كمال، **الأزهار النادية**، ج٤، ص٤٠-٤١.
(٢٠٠) ابن جعيثن، **ديوانه**، ص٨٢-٨٥.

أبدى الجفا عقب الوفا في ساعة
أثر العذَارى ما لِهن مِيعادِ
قلت: اذكري ما فات لا تنسينه
يوم ان حظّي في الهوى متمادي
قالت: تعشق البيض وانت مشيّب
ودّك بلمس نهودي القعّادي

والأقرب أنّ الحوار بين الشاعر والحبيبة تناول فنّي، فالحبيبة التي راعها شيبه تطلب أن يتزوّجها، فلا يجد مهرًا، فيتوجّه إلى الممدوح.

وقد يدافع الشاعر عن الشيب؛ يقول معاشي بن جحران الشمّري[٢٠١]:

والشيب عن عاداتنا ما قصرنا
الشيب ما به للنشامى معيرة
كم ليلة قامت توامى سفرنا
نوردّ الهجن الهجاهيج بيرة

وهو معنى متداول في الشعر الجاهلي؛ يقول المثقّب العبدي[٢٠٢]:

---

(٢٠١) الفهيد، **من آدابنا الشعبيّة**، ج٣، ص١٣٤.

(٢٠٢) العبدي، المثقّب (ت ٥٨٧م)، **ديوانه**، عُني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربيّة، القاهرة، ١٩٧١م، ص٢٧٤.

لا تُــكْــثِــرِي هُــزءًا ولا تَــعْــجَــبِي
فــلــيسَ بِــالــشّــيبِ عَــلَى المــرءِ عــار

لقد تضاءل عنصر "الشيب والشباب" في نسيب القصيدة النبطيّة، وأصبح وروده قليلاً جدًا، فهو من العناصر الصغرى، لكنّ عناصره الجاهليّة ظلّت باقية، مع أنّ الإسلام أسهم في تهدئة القلق المضطرب في النفس البشريّة تجاه الزمن.

سادسًا: رعي النجوم

يمكن القول إنّ رعي النجوم أصغر عناصر بنية النسيب وأقلّها ورودًا في القصيدة الجاهليّة، وهو مستلهم من النمط البدوي الرعويّ، ويعبّر عن اضطراب آنيّ في علاقة الإنسان بالزمن، فالشاعر الذي يرعى أنعامه نهارًا ليسكن إلى النوم ليلاً؛ يعاني حدثًا داخليًا أو خارجيًا أربك علاقته بالزمن.

ورعي النجوم عنصر تناوله ياروسلاف ستيتكيفيتش في دراسته صبا نجد: شعريّة الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي مؤوّلاً، وهو ما نبتعد عنه في مثل هذه الدراسة، فهو يعدّ رعي النجوم عنصرًا خاصًّا للغاية، أو بالأحرى نمطًا للرؤية، وهو نمط يحدّد البعد الرعوي للغنائيّة العربيّة في المقام الأوّل، وهو يفرّق بينه وبين الأثر الرعوي اللاتيني واليونانيّ بأنّ المظهر العربيّ لا يتّخذ من الأرض مسرحًا له بل من السماء. وهو عنصر يتكلّم عن الشاعر البدويّ بوصفه راعي نجوم. وقد تتبّع ستيتكيفيتش هذا العنصر في العصور اللاحقة، وكان يتغيّا تحقيق مقارنة بين هذه الرؤية الرعوية

العربيّة مع تقاليد رعويّة عالميّة أخرى، ليصل إلى نتائج، منها أنّ الخيال الرعويّ الموجّه إلى السماء الليليّة نزعة نادرة بصورة ملحوظة في شعر الغربيّين[٢٠٣]. ويُعدّ الناقد حسن البنّا عزّ الدين أحد أهمّ من عني بهذا العنصر، فقد ترجم كتب ياروسلاف ستيتكيفيتش ودرسها واعتنى بها، وأشار إلى هذا العنصر حين حلّل رائيّة بشر بن أبي خازم في كتابه شعريّة الحرب عند العرب قبل الإسلام قصيدة الظعائن أنموذجًا ليصل إلى أنّ بشرًا كان يرعى النجوم مثلما كان يرعى الظعائن[٢٠٤]. وعرض لرعي النجوم في كتابه الطيف والخيال في أثناء تناوله الصور الفنيّة في شعر الطيف والخيال، حيث بيّن أنّ رعي النجوم قد يكون الإطار العام للوحة الطيف، وربما كان أحد مكوّناته[٢٠٥]، فالشاعر الذي يرعى النجوم قد يزوره طيف الحبيبة ليسلّيه أو يزيد همّه. كما أشرف عزّ الدين عام ١٤٣١هـ/ ٢٠١٠م على رسالة ماجستير للباحثة أمينة سعيد محمود حسن بعنوان رعي النجوم في الشعر الجاهلي: دراسة بنيويّة، وهي دراسة بنيويّة موضوعاتيّة استقصت تموضع رعي النجوم في القصيدة الجاهليّة، وعلاقته ببقيّة مكوّنات بنية النسيب وموضوعات

(٢٠٣) عزّ الدين، حسن البنّا، **الشعر العربي في أعمال ياروسلاف ستيتكيفيتش سيرة استشراقيّة معاصرة**، ط١، جامعة الملك سعود، الرياض، كرسي الدكتور عبدالعزيز المانع لدراسات اللغة العربيّة وآدابها، ٢٠١٢م، ص٢٩٨-٣٠٤.

(٢٠٤) عزّ الدين، **شعريّة الحرب**، ص٧٧.

(٢٠٥) عزّ الدين، **الطيف والخيال**، ص١١١.

القصيدة[٢٠٦]. ويمكن القول إنّ رعي النجوم من أصغر عناصر بنية النسيب، وهو عنصر كثيرًا ما يقترن بقصيدة الرثاء، وقد يأتي في قصائد أخرى. كما أنّه يتجاور مع عناصر بنية النسيب الأخرى، ما عدا عنصر الخمرة[٢٠٧] وهو يعبّر عن علاقة مضطربة مع الزمن؛ يقول النابغة[٢٠٨]:

تَطَاوَلَ حَتّى قُلْتُ لَيْسَ بِمُنْقَضٍ
وَلَيْسَ الذِي يَرْعَى النُّجُومَ بِآئِبِ

فالليل تطاول حتّى ظنّ أنّ من يرعى النجوم لن يؤوب، وهي صورة سماويّة مهيبة تقابل الصورة الأرضيّة البسيطة؛ تقول الخنساء[٢٠٩]:

أَرْعى النُّجوم وما كُلِّفْت رِعْيَتَها
وتارةً أَتَغَشَّى فَضْلَ أَطْمارِي

أمّا امرؤ القيس، وهو الشاعر اليماني، لم يرعَ النجوم كما رعاها شعراء البادية، مع أنّه يعاني الأمر نفسَه وهو يقول[٢١٠]:

(٢٠٦) حسن، أمينة سعيد محمود، **رعي النجوم في الشعر الجاهلي**: دراسة بنيويّة، رسالة ماجستير، ٢٠١٠، قسم اللغة العربيّة وآدابها، جامعة الزقازيق، القاهرة.

(٢٠٧) أمينة حسن، **رعي النجوم**، ص١٢.

(٢٠٨) الذبياني، النابغة (ت ٦٠٥م)، **ديوانه**، شرح وتقديم عبّاس عبدالساتر، ط٣، دار الكتب العلميّة، بيروت، ١٩٩٦م، ص٢٩.

(٢٠٩) الخنساء، **ديوانها**، ص٢٩٠.

(٢١٠) الكندي، امرؤ القيس بن حجر بن الحارث (ت ٥٦٥م)، **ديوانه**، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، ط٥، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص١٨.

ألاَ أَيُّـهَـا الـلّـيْلُ الـطّـوِيْلُ ألاَ انْـجَـلِي
بِـصُـبْحٍ، وَمَـا الإِصْـبَـاحُ مـنكَ بِـأَمْـثَلِ
فَـيَـا لَكَ مَنْ لَـيْلٍ كَـأنّ نُـجُـومَهُ
بـكل مُـغـار الـفـتل شُـدّت بـيـذبل
كَـأَنّ الـثُـرَيّـا عُـلّـقَت في مَـصـامِـهـا
بِـأَمْـرَاسِ كَـتّـانٍ إِلَى صُمِّ جَـنْـدَلِ

وحين نفحص الشعر النبطيّ؛ لا نجد لهذا العنصر حضورًا ذا بال، ولاسيّما شعراء الحاضرة، في حين ورد عند الشاعر البدوي تركي بن حميد(٢١١):

نـومك طـرب وانـا نـومي هـواجـيس
مـا سـاهـرك بـالـليل كـثـر الـهـمـومي
أسـهـر إلى نـامت عـيـون الـهـداريس
وبـالـلـيل أراعي سـاهـرات الـنـجـومِ

فمن مفردات هذا العنصر "يرعى" و "أرعى" و"أراعي"(٢١٢)؛ يقول حاتم الطائي(٢١٣):

---

(٢١١) الفهيد، **من آدابنا الشعبيّة**، ج١، ص٧٣. الظاهري، **ديوان الشعر العامي**، ص١٣١.

(٢١٢) أمينة حسن، **رعي النجوم**، ص٢٩.

(٢١٣) الطائي، حاتم (ت ٦٠٥م)، **ديوانه**، شرح أبي صالح يحيى بن مدرك الطائي، قدّم له ووضع هوامشه وفهارسه حنّا نصر الحتّي، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٤م، ص٦٠.

أبِـيتُ كَـئِـيـبـاً أُراعِي الـنّـجُـوم
وَأَوْجَعَ، مِن سَـاعِـدَيَّ، الحَـدِيـدا

فابن حميد يستعمل المفردة الجاهليّة التي بقيت دونما تغيير، وهو يبثّ شكوى تتبطّن الفخر بسهره عند نوم الرجال الذين ليس لهم قيمة، فالسهر يقتضي كثرة الهموم، ومواجهة الهمِّ ليست إلا بالهِمّة.

فرعي النجوم شكوى واضطراب مع الزمن، عبّر عنه الشاعر البدويّ بمفردة الرعي التي تتضمّن الرعاية، فهو الأمير الفارس الذي يرعى قبيلته ويراعيهم، وكأنّه كان يسوق قطيعًا من النجوم المضيئة، فكانت لحظة التوقّف الزمني لأمد من الألم ليسترجع ويفكّر ويتفكر. ويقابل رعايته النجوم الأرضيّة الظعائن/ القبيلة/الآمال رعيُه لنجوم سماويّة تتحرك بتثاقل، فهي معاناة الإنسان مع الزمن. ورعي النجوم مرتبط بالحكمة والتفكّر والمعاناة، وكثيرًا ما يعاني الشاعر السهرَ لأسباب مختلفة(٢١٤)، غير أنّ سهر هذا الأمير سهر رعاية.

الخاتمة:

لقد غابت بعض عناصر بنية النسيب، مثل الطيف والخيال، وبقيت عناصر يعدّها بعض الباحثين من عناصر النسيب، مثل الشكوى(٢١٥)، والشكوى تكون من الشيب،

(٢١٤) على سبيل المثال: الفهيد، **من آدابنا الشعبية**، ج٧، ص١٢٣، ص١٢٦، ص١٥٠، ص١٨٨. الجعيثن، ديوانه، ص٧٩.

(٢١٥) التميمي، قحطان رشيد، "**الشكوى في الشعر الجاهلي**"، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، العراق، ع١٣، ١٩٧٠م.

فتدخل في عنصر "الشيب والشباب" أو من الحبيبة فتكون ضمن "التغزّل بالحبيبة"، أما عنصرا "شكوى الزمان وسوء الأحوال" و"شكوى القريب"؛ فقد بقيا، لكنّهما مطالع لمقطوعات في موضوعات محدّدة وليستا ضمن مقدّمات نسيبيّة.

إذن، يمكن القول إنّ عناصر النسيب في القصيدة النبطيّة اختلفت عن القصيدة الجاهليّة، فقد أصبح عنصر القهوة/الخمرة أهمّ عناصر بنية النسيب وأكثرها وروداً، ثم يأتي عنصر الظعينة الذي تفرضه حركة القبائل الموسميّة. وقد زادت أهميّة هذا العنصر حتى غدا التغزّل بالحبيبة استكمالاً لهذا العنصر، فغدت الحبيبة بدويّة في معظم القصائد. أمّا الوقوف على الأطلال، فقد ظلّ هذا العنصر حاضرًا، مع أنّ ثمّة ما يشي بأنّ حضوره، في الغالب، كان أدبيًا من قبل من تأثّروا بقراءة الفصيح، لكنّ هناك نماذج غير قليلة لشعراء من البادية وقفوا على الطلل. أمّا عنصر "الشيب والشباب" فقد استمرّ في الشعر النبطي كما كان عند الشعراء الجاهليّين، في حين كاد أن يختفي عنصر "رعي النجوم" الذي كان محدودًا أيضًا في العصر الجاهلي. واختفى عنصر "الطيف والخيال"، إذ لم أجد نصوصًا تمثّله. ولذلك يمكن القول إنّ عناصر بنية النسيب لا تزال تنضوي تحت موضوعتي المرأة والزمن، بيد أنّ ثمّة تبدّلاً بين العناصر الكبرى والصغرى، فالقهوة/الخمرة، والظعائن، والتغزّل في الحبيبة أصبحت عناصر كبرى، والأطلال، والشيب والشباب، ورعي النجوم غدت عناصر صغرى.