مجلـــــة العلـــــوم التربـــــوية والدراســـــات الإنســـــانيــــة
ISSN: 2709-0302 (online)

Humanities and Educational Sciences Journal
ISSN: 2617-5908 (print)

مستويات التشظي والالتئام في قصيدة المرار العدوي "عجبٌ خولة"(*)

د/ نوال بنت محمد بن حمد الصيخان
أستاذ الأدب المشارك في قسم اللغة العربية
كلية العلوم والآداب بعنيزة - جامعة القصيم
saikhan@qu.edu.sa

*) تاريخ تسليم البحث 1/2/2022 تاريخ قبوله للنشر 22/2/2022
*) موقع المجلة: http://hesj.org/ojs/index.php/hesj/index

مستويات التشظي والالتئام في قصيدة المرار العدوي "عجبٌ خولة"

د/ نوال بنت محمد بن حمد الصيخان
أستاذ الأدب المشارك في قسم اللغة العربية
كلية العلوم والآداب بعنيزة - جامعة القصيم

الملخّص

سعت هذه الدراسة إلى النظر في التشظي والالتئام في نوع من القصائد العربية القديمة، وهي القصائد الذاتية التي تعكس تقلّبات حياة الشاعر وتقف على شيء ممّا يدور في نفسه. وجاء النص الذي اخترناه مصوّرا لشخصيّة المرّار المتقابلة التي يتقاطع فيها الماضي بالحاضر، وتتحوّل شخصيّة الشاعر إلى شخصية ساردة انغمست في الماضي بذكر أنواع التجارب المحبرة التي مرّ بها في محاولة للالتئام. فقد هيمنت روح الشباب على النصّ، وتوارت خلفها روح الشيخ الكبير الذي كساه الشيب. وكان منشأ التشظي عند المرار خاضعا لصراع بين الشيب والشباب، وما ينداح عنهما من دوائر تعمّقان في نفسه الرغبة في العودة للماضي. إن حالة التشظي التي عاشها الشاعر جعلته يتأرجح في مشاعره، فتارة تظهر عليه علامات النشوة والقوة، وتارة يظهر بائسا محبطا، فهو لم يبرح عاكفا على تذكر الشباب، بما فيه من فروسية وقوة، ولهو وغزل. وعزّز الالتئام بتوظيف المرأة والحيوان وما صاحبهما من رمزية، وما يدور حولهما من أساطير. وقد قام النص على سمتي الجزالة والعذوبة؛ فكان جزلا غريب اللفظ في قسمه الأول، عذبا سلس اللفظ في قسمه الثاني. والنص يمثل مرحلة النضج الفنيّ لديه، يظهر المرار فيه منهزما أمام الزمان الذي خطّ التجاعيد على سيرته قبل جسده، وأثقل كاهل ذكرياته، وانحنى ظهر تجربته الشعرية، فظهرت عليه علامات التصدّع والتشظّي.

الكلمات المفتاحية: التشظي، الالتئام، المرار، خولة، الشعر.

Lnvestigating types of Disintegration and Reconciliation in Almirar Ibn Munqith's "Ajab Khawlah"

Dr. Nawal Mohammad Hamad Alsaiekhan
Associate Professor of Literature and Criticism,
Department of Arabic, College of Sciences
and Arts in Unaizah, Qassim University

Abstract

The present study investigates the themes of disintegration and reconciliation in an ancient autobiographical Arabic poem that reflects the vicissitudes of Almirar Ibn Munqith's life. In this poem, the past intersects with the present and the poet assumes a narrating character indulged in the intriguing experiences he has gone through while attempting reconciliation. The spirit of old age hides behind youth, which dominates the text. The origin of the poet's disintegration lies in the conflict between youth and old age and his desire to return to the past. The disintegration the poet experiences makes him fluctuate between ecstasy, power, and disappointment. He recounts the young days with all their chivalry, strength, playfulness and romance. The reconciliation is strengthened by employing women and animals, and their symbolism, and the myths that revolve around both. The text is characterized by lexical density, including foreign words, in its first section and by smoothness of sounds and words in its second section. The poem also represents the poet's artistic maturity. He loses the battle with time, which leaves its prints on his biography, body and poetic experience. It weighs heavily on his memories, resulting in signs of disintegration and fragmentation.

Keywords: disintegration, reconciliation, Almirar Ibn Munqith, Khawlah, poetry.

المقدمة:

تكثر دراسة ظاهرة التشظي والالتئام في الأدب الحديث بشقيه الشعر والنثر، باعتبارها من ظواهر ما بعد الحداثة. بيد أن هذا النوع من الدراسات يمكن أن يطبق على النصوص القديمة؛ حيث أن هناك تشابه في التجربة الشعرية، المولدة للتشظي، الداعية للإلتئام، والنصّ الذي أقف عليه من النصوص القديمة في الأدب العربي التي يمكن أن تدرس مظاهر التشظّي والالتئام فيه، وقد سعت هذه الدراسة إلى النظر في التشظي والالتئام في نوع من القصائد الذاتية التي تعكس تقلّبات حياة الشاعر وتقف على شيء ممّا يدور في نفسه. والنص المختار؛ قصيدة طويلة أوردها المفضل الضبي في مفضلياته، للشاعر المرار العدوي من شعراء العصر الأموي، وجاء النص الذي اخترناه مصوّرا لشخصيّة المرّار المتقابلة التي يتقاطع فيها الماضي بالحاضر، ويمكن أن نطلق على النصّ الذي بين أيدينا نصّ الختام السارد لسيرة المرّار الذاتية، حاول من خلاله أن يرسم بعض التفاصيل والأحداث التي دارت في حياته، ولم يستطع نسيانها، فأودعها نصّه. لذا جاء النصّ على هيئة فصول عشوائيّة مختلفة، تتأرجح بين التشظّي والالتئام، من خلال لوحات ومشاهد، تصوّر مراحل حياته في محاولة للتماسك، حاول الشاعر أن يلتمس لها رابطا داخليا نفسيّا. بدا فيها الشاعر شيخا كبيرا في حلقه غصّةُ الكبر، جلس في ردهات الذكريات يمسك صورة عتيقة، ذات إطار مميز. داخل هذا الإطار صورته وهو شابّ، ثم تزاحمت عليه صور داخل تلك الصورة؛ صورته وهو ممسك بعنان فرسه السريع النشيط، يسابق به الغيوم؛ وصورة ناقته القويّة يركبها عند احتضار الهمّ، يطوف بها البلاد فينسى همومه؛ يدخل على الملوك، فيرحبون به ويحسنون استقباله. ثمّ تتوقّف ذاكرته طويلا عند صورته وهو شابّ عاشق، أحبّ فتاة جميلة تعيش رغد العيش مع والديها، يستغرق في وصفها بروح الشابّ المتيّم، ويختم نصّه شاكيا لوعة الحب. وعندها تختفي روح المرار الشيخ الكبير الذي تحنّى ظهره وبدت عليه شروخ الزمن في إطار تلك الصورة، فتشظَّت لكنّه حاول أن يُلئمها داخل الإطار.

وتعود أهمّية الدراسة إلى أنّ هذا النوع من النصوص احتفظ بجزء كبير من تجربة الشاعر الخاصّة، وما استودعه فيها من تجربة ذاتية. وهي نصوص يمكن أن تكون مجالا خصبا لدراسة ظاهرة التشظي والالتئام في أدبنا القديم. والنص الذي بين أيدينا لم ينل حظا من الدرس النقدي فيما وقفت عليه، مع ما فيه من ظواهر تستحق الدرس.

أما الدراسات التي تناولت ظاهرة التشظّي والالتئام في النصوص الشعرية، فلعلّ أولاها دراسات عالي سرحان القرشي، في أطروحات ضمنها كتاب أسئلة القصيدة الجديدة[1]، وفاضل ثامر في كتاب شعر

(١) انظر: القرشي، عالي سرحان. (٢٠١٣م)، **أسئلة القصيدة الجديدة**. بيروت: الانتشار العربي.

الحداثة من بنية التماسك إلى فضاء التشظي[١]، إضافة إلى مجموعة من الأبحاث والدراسات التي تناولت التشظي عند شعراء من العصر الحديث، في حين افتقر الأدب العربي القديم إلى هذا النوع من الدراسة إلا ما وجدته من دراسة لشعر الأعمى التطيلي، بعنوان تشظّيات الذات في شعر الأعمى التطيلي للباحثة شيماء البهادلي[٢].

وجاء النص في تمهيد، أتبعته بمستويات التشظي والإلتئام، وهي مستوى البناء، ومستوى اللغة، ومستوى الصورة، ومستوى الإيقاع.

وختمت بأبرز ما توصلت إليه من نتائج.

تمهيد:

١-المرار العدوي:

هو المرار بن منقذ بن صدي بن مالك بن حنظلة[٣] بن مناة بن تميم، يقال لهم بنو العدوية، شاعر إسلامي عاش في العصر الأموي، عرف بتعرضه لجرير بالهجاء، وسعيه به عند سليمان بن عبد الملك[٤]، أورد له المفضل الضبي قصيدتين؛ هذه التي بين أيدينا، وأخرى قصيرة تبلغ ستة عشر بيتا، قالها ردّا على امرأة عيّرته بقلّة إبله. أما القصيدة التي بين أيدينا فهي المفضلية السادسة عشر، قد قالها ردا على انكار صاحبته خولة له، بعد أن شاب وكبر، والقصيدة طويلة بلغت خمس وتسعون بيتا.

٢-مفهوم التشظي والالتئام:

التشظي والالتئام شاعا في النقد الأدبي الحديث، وارتبطا كثيرا بالتجربة الشعرية الحداثية[٥]. غير أني أجد من الممكن أنّ نطبقهما على النصوص القديمة، كالقصيدة التي نحن بصدد دراستها، ذلك أنّها تتشكّل من مقاطع متشظّية، تجتمع في نظام الوزن والقافية والحالة الشعورية الخاصّة بالشاعر، بدليل أنّ ابن قتيبة وهم في ترتيبها حين استشهد ببيت منها يُذكر فيه الطلل، وقال إنه مطلع قصيدة وصف الخيل[٦].

---

(١) انظر: ثامر، فاضل. (٢٠١٢م)، **شعر الحداثة من بنية التماسك إلى فضاء التشظي**. دمشق: دار المدى.

(٢) انظر: البهادلي، شيماء. (٢٠١٩)، تشظيات الذات في شعر الأعمى التطيلي. جامعة البصرة: **مجلة أبحاث البصرة للعلوم الإنسانية**، مج٤٤، ع٣.

(٣) انظر في ترجمته: ابن قتيبة. (١٩٩١م)، **الشعر والشعراء**. ص٤٦٩؛ الآمدي، الحسن بن بشر. (١٩٩١م)، **المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء وكناهم**. بيروت: دار الجيل، ص٢٣٢. وقد ذكر أنّ جدّه عمرو؛ المرزباني. (١٩٩١م)، **معجم الشعراء**. بيروت: دار الجيل، ص٣٠٤.

(٤) انظر: المرزباني، معجم الشعراء. ص٣٠٤؛ والأصفهاني، (١٩٩٣م)، **الأغاني**. القاهرة: الهيئة المصرية العامّة للكتاب، ج٨، ص٢٢.

(٥) ثامر، فاضل. **شعر الحداثة من بنية التماسك إلى فضاء التشظي**، ص١١.

(٦) انظر: ابن قتيبة. (١٩٩١م)، **الشعر والشعراء**. بيروت: دار إحياء التراث، ص٤٦٩.

مصطلح **التشظّي**: ورد لفظ التشظّي في المعاجم بمعنى التفرّق والتشعّب والتشقّق والكسر. ففي تهذيب الأزهري: "شواظي الجبال هي الكسر من رؤوس الجبال، والشظيّة من الجبل قطعة قُطعت منه، مثل الدار ومثل البيت"(١). وهذا المعنى قريب لاستعمال مصطلح التشظي في الدراسات النقدية والأدبية، فالنص المتشظي نصّ تفرّق وانكسر وفقد تماسكه، وإن كان يدلّ على كلّ واحد كالجبل الذي سقط منه بعض الشظايا لكنّها ماتزال في حدوده.

مصطلح الإلتئام: اللأْمُ الاتفاق، يقال تلاءم القوم إذا اجتمعوا واتّفقوا وتصالحوا، والملاءمة تعنى الصلح، والتأم الجرح برأ والتحم، ولامة الحرب أدواتها، سمّيت بذلك لأنّها تلائم الجسد وتلازمه وتحميه، فتكون كالدرع الحصينة التي تدافع عنه(٢). وقد كان توظيفه في مجال الدراسات النقدية للدلالة على تماسك جسد النص وانسجامه. وإذا صحب التشظي أصبح بمكان الدرع للنصّ، يدفع تشظيه، ويمنع تشذره، ليظهر النصّ متماسكا عند القراءة الأولى، لكن سرعان ما يظهر تشظيه عند معاودة القراءة.

مستويات التشظي والإلتئام

أولا: مستوى البناء

١- **المطلع**: لم يعتد الشعراء القدماء على عنونة قصائدهم، وربّما كان تنوّع موضوعات القصيدة سببا في عدم التفكير في وضع عنوان لكلّ قصيدة يكتبونها، فكانت القصائد تشتهر بمطالعها، أو قوافيها وحرف رويها.

وقصيدة المرار التي بين أيدينا، تسمّى الرائية نسبة إلى رويها، وتسمّى "عجبٌ خولة" نسبة إلى مطلعها.

ولافتقار هذا النص للعنوان، آثرت أن أستعيض بما يقوم مقامه، وهو المطلع، إذ المطالع مفاتيح القصائد وأبواب المعاني، وهي الانطباع الأوّل الذي يقع في نفوس المتلقين، فيستحسنون قصيدة ويردون أخرى؛ لذا عني الشعراء بمطالع قصائدهم وجوّدوها. وقد نالت المطالع اهتمام النقاد فيما بعد، فدرسوها وبيّنوا الجيد والرديء منها، يقول ابن رشيق: "إنّ الشعر قفل، أوّله مفتاحه"(٣). وعند النظر في قصيدة المرار نجد أنّ المطلع هو مفتاح التشظي والالتئام للنصّ، لأنّه ينبئ عن رفض الشاعر للواقع الذي يعيشه، ورغبته الشديدة في الارتداد للماضي، وكأنّه يتشظّى من حاضره، رغبة في أن يكون جزءا من الماضي. وجاء المطلع متوازنا في تقسيم التشظي والالتئام. فالشطر الأول يدلّ على الالتئام حين بدأ نصّه بالتعجّب من خولة وإنكارها، لكن سرعان ما تشظّى في الشطر

(١) الأزهري، **تهذيب اللغة**. (٢٠٠١م)، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ج١١، ص٢٧٣، "شظا".
(٢) انظر: ابن منظور، محمد بن مكرم (١٩٩٣)، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، ط٣، "الأم".
(٣) القيرواني، ابن رشيق، (١٩٨١م)، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تح محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت: دار الجيل، ، ج١، ص٢١٨.

الثاني، فلم يستطع الصمود. وظهرت البدايات الأولى للتصدّع حين صرّح بما رأت خولة من كبر سنّه وشيخوخته. يقول(١):

عَجَبٌ خَولَةُ إذ تُنكِرُني ... أَم رَأَت خَولَةُ شَيخاً قَد كَبِرْ

وَكَساهُ الدَّهرُ سِبّاً ناصِعاً ... وَتَحَنّى الظَّهرُ مِنهُ فَأُطِرْ

إنّ إنكار صاحبته له مدعاة للعجب عنده، ممّا يوحي بعلاقة قويّة متجذّرة، قديمة، راسخة، لم تكن علاقة عابرة تتمحي فيها الملامح والذكريات والهيئة؛ لذا عجب الشاعر من إنكارها، ثم ثنّى بقوله: "تنكرني". لم يذكر لماذا أنكرته، وماذا تغيّر حتّى تنكره، فبقيت هذه اللفظة فضفاضة الدلالة تتّجه إلى أكثر من معنى؛ هل أنكرت شكله، أم كبر سنه أم تسارع الشيب إليه أم أنكرت البعد العاطفي بينهما. وفي المقابل، نجده يفصّل هذا الإنكار؛ فقد رأت شيخا كبيرا، رأت شيبا ناصعا، رأت ظهرا منحنيا. لقد افترض الشاعر أنّ خولة أنكرته لأنه كبر وصار شيخا. وكان وراء هذه الافتراضات روح قلقة حزينة أرهقها الكبر والشيب والضعف، فكانت تمرّ بحالة من التشظي المختفي خلف محاولات للتماسك والتظاهر بالقوة(٢)، فجاء إنكار خولة كالمسمار الذي دقّ في نعش تماسكه المتهالك. عندها ازدحمت الانفعالات وانثالت عليه الذكريات، وشدّته إلى الخلف، إلى المرار الفارس القويّ الفتى العاشق. هذا التشظي والشتات يتبعه محاولات للالتئام وبثّ الثقة في ذاته القلقة.

وتبدأ مرحلة الالتئام عندما وجّه الخطاب لخولة قائلا:

إن تَرَيْ شَيباً فَإِنّي ... ذو بَلاءٍ حَسَنٍ غَيرُ غُمُرْ

ما أَنا اليَومَ عَلى شَيءٍ مَضَى ... يا بِنَةَ القَومِ تَوَلَّى بِحَسِرْ

قَد لَبِستُ الدَّهرَ مِن أَفنانِهِ ... كُلَّ فَنٍّ حَسَنٍ مِنهُ حَبِرْ

وتبدأ الشخصية الثنائية للشاعر بالظهور، وكأنّه يتقاطع مع شخصيته القديمة، يبحث في ظلّها، ليستند إلى ما فيها من مظاهر القوّة والأصالة، وكأنّ الشاعر هنا يمتلك شخصيّتين؛ الشخصية الأولى شخصية الشيخ الكبير الواهن القويّ المنحني الظهر، وشخصية الشابّ الفارس القويّ المحبّ. وفي سبيل الالتئام تتلاشى الشخصية الأولى، وتحلّ محلها الشخصية الثانية.

يتّكئ الشاعر على أخلاقه وأمجاده ومواقفه في الشدائد، ويردّ خولة حسرى نادمة لأنّها لن تجد فيه ذلك الشابّ العابث الذي يميل إليها ويتغزّل بها، ويبيّن أنواع التجارب الحسنة المحبرة التي مرّ بها.

(١) نعتمد في ضبط القصيدة على رواية الأنباري في شرحه للمفضليّات. انظر: الضبّي، المفضّل، (١٩٢٠م)، **المفضّليات**، شرح أبي محمّد القاسم الأنباري، بيروت: مطبعة الآباء اليسوعيين. وتيسيرا لمراجعة الأبيات في مظانّها سنضع أمام كلّ بيت رقم ترتيبه في القصيدة.

(٢) انظر: نجم صفر، شيماء، (٢٠١٤م)، **تشظي الذات وتحليل الشخصية**، الإسكندرية: المكتب الجامعي الحديث، ص٣٣.

لقد بثّ في روحه الأمان وأحيا فيها روح الشباب فمضى يروي لوحات الفروسية والقوة والحب. وهي تأتي اللوحات في مقابل الكبر وانحناء الظهر والشيب. فعندما يقول:

إن تَرَيْ شَـــيبـاً فَـإنّـي مـاجِـدٌ ذو بَـلاءٍ حَسَـــنٍ غَـيـرُ غُـمُـرْ

نقف عند التشظي الزماني الذي عاشه الشاعر بين عصرين مرّت بهما حياته، فالمفارقة بين حاضره وماضيه جعلته ينغمس في صور الالتئام. وقد يكون للمكان الذي عاش فيه الشاعر دور في هذا التشظي، فقد عاش في فضاء صحراوي متّسع يساعد على التفكّك، ويغذّي التعددية في المشاهد. هذا التقديم للوحات هو البداية الأولى للالتئام، لكنّه التئام مؤقّت يعيده مرّة أخرى للتشظي، فقد جعل هذه اللوحات براهين ودلائل على قدرته وقوّته ومروره بتجربة عاطفيّة مميّزة.

وقد استند الشاعر في الالتئام إلى:

- تصوير فروسيته عبر لوحة الفرس.
- تصوير قوته عبر لوحة الناقة.
- تصوير حسبه الرفيع ومكانته عبر لوحة الفخر.
- تصوير شبابه ولهوه وتجربة الحب عبر لوحة المحبوبة.

ولهذا نحن مدعوّون إلى الوقوف على هذه اللوحات:

١-لوحات التشظي:

- **لوحة الفرس:** الأبيات ٨-٢٦

اشتملت هذه اللوحة على ثمانية عشرة بيتا من مجموع أبيات النص، ومع أنّ هذه اللوحة متشظية من نصّه إلا أنها لوحة ملتئمة في ذاتها ترمز للفروسية والقوة. ركّز الشاعر في لوحة الفرس على وصف فرسه، وأخذ وصفه اتجاهين: الأول كرم أصل الفرس ووصف شكله الخارجي من البيت الثامن إلى البيت الحادي عشر (٨-١١) فهو بعيدُ ما بين الخطوتين، دقيق الغرة، أملس الشعر، فيه بياض يصل إلى أنصاف الوظبتين من اليدين والرجلين[١]، حافره طويل، عريض، رباع السنّ، كميت اللون في سكونه، وردي اللون في انتفاشه.

ومن البيت الثاني عشر إلى البيت السادس والعشرين (١٢-٢٦)، يبدأ القسم الثاني من اللوحة في وصف سرعة الفرس واستخدامه في الصيد والطرد. هذا الفرس مجرّب وموثوق في مجال الطرد لسرعته وقدرته على ملاحقة الفرائس، يقول:

نَـبـعَـثُ الـحُـطَّـابَ أَن يُـغـدَى بِـهِ نَـبـتَـغـي صَـــيـدَ نَـعـامٍ أَو حُـمُـرْ

(١) انظر: الضبي، المفضل، **المفضليات**، شرح ابن الانباري، ص١٤٤ وما بعدها.

هذا البيت مدخل تشظي لوحة الفرس إلى شذرات متناثرة تجتمع لتشكّل وصف سرعته، وقوته، فهو يطرد العير ويصرعه، وهو كالغيم في جريانه، والبازي بقوته، وكالسهم النافذ في إصابته.

ويختم لوحة الفرس كما بدأها بالتأكيد على نجابته وأصله يقول:

بَينَ أَفرَاسٍ تَنـــــــــــــــاجَلنَ بِهِ أَعْوَجِيّـاتٍ مَحـاضِـــيرَ ضُـــبُرْ

إنّ لوحة الفرس بتركيزها على أصل الفرس وسرعته توحي لنا أنّ الشاعر اتّخذ من الفرس رمزا لعراقة الأصـــل، وهي وإن كانت صـــفات للفرس إلا أنها تنزاح إلى نوع من الفخر الرمزي، يتوارى الشاعر خلفه وكأنه يرسل رسالة مبطنة إلى خولة يذكرها بالمرار الفارس.

- **لوحة الناقة:** الأبيات ٢٧-٣٧:

في هذه اللوحة يركّز أوّلا على أصـــلها "عيدية" منســـوبة إلى العيد قبيلة من مهرة تنســـب إليه كرام الإبل[١]. يذكر أنها قوية نجيبة سريعة. وقد ذكر الجاحظ أنها ضربت فيها فحول إبل الجن فأكسبتها قوة وسرعة[٢]. ويسترسل المرار في صفة الناقة: فهي معفاة من الركوب حتى تسمن ويكثر لحمها، لأنها معدّة قرى للهم إذا حضر يركبها ويتسلّى عند احتضاره.

وتأخذ لوحة الناقة بالتشظي إلى لوحة أخرى فرعية حين يشبه ناقته السريعة بحمار الوحش وهو يعدو بأتنه الضـــوامر بروض القطا في يوم شـــديد الحرّ، يريد أن يوردهنّ موردا كثير الماء والنبات، فاحتار بين موضـعين "سـمنان" و"لغاط" ثم أرسـلها إلى المرعى بنشـاط ومرح، وذلك في إشـارة رمزية إلى قوّته وفحولته التي يشاركها إيّاها.

- **لوحة الفخر:** الأبيات ٣٨-٥٢

يدخل الشـاعر إلى الفخر بنفســه، حين يصـف دخوله على الملوك دون وسـاطة فتبدو اللوحة متشظية الأطر تتوزّع إلى شذرات. ففي الأبيات ٣٩-٤٥ يفصّل الحديث عن حاسده الذي ملأ الغيظ جوفه وأضـــلاعه، بل لقد ابتلع الغيظ، يتجرعه ولا يكاد يطيقه. وليعمّق في وصـف مكانته، يكثر في حساده من خلال الاستفهام، بقوله: "كم ترى من شانئ يحسدني".

وفي الأبيات ٤٦-٥٠ يفخر بأصله ويفصّل القول في نسبه فهو من خالص بني تميم. وللدلالة على ذلك ذكر "خندف"، وهو يركّز على خصـــلتين من خصـــاله هما "فعل الخير" و"معرفة الحق"، وهما صـفتان تقوم عليهما صـفات كثر، ولهما امتدادات كثيرة، وجذور ثابتة، وفروع سـامقة، وذكر مخلّد.

(١) انظر: الهمداني، الحســن بن أحمد، (١٩٧٧)، **صـــفة جزيرة العرب**، تح: محمد الحوالي، الرياض: دار اليمامة، ص٣٦٢.

(٢) الإبل العيدية والمهرية والعسـجدية والعمانية ضـمن الإبل الحوشـية. انظر: الجاحظ، (١٩٦٩)، **الحيوان**، تح: محمد عبد السلام هارون، بيروت: دار إحياء التراث، ط٣، ج٦، ص٢١٦.

وفي الأبيات ٥٠-٥٢ يصف كلابه بالأُنس بالناس للدلالة على كرمه وكثرة ضيوفه حتى إنّ كلابه باتت لا تنكر أحدًا لكثرة الزائرين.

- **لوحة الطلل:** الأبيات ٥٣-٥٦

لقد خالف المرار بنية القصيدة القديمة في موضع ذكر الديار والاطلال، فقد ذكرها في البيت الثالث والخمسين من القصيدة، وكان مقتضبا جدا، وجاءت مدخلا لمشهد الغزل المطول بحبيبته. ولم يذكر في هذه اللوحة إلا الرياح والسيل اللذين تعاقبا على الديار فطمسا معالمها في إيحاء رمزيّ لشبابه الذي طمسه الشيب ولقوّته التي هدّها الكبر.

- **مشهد النسوة:** الأبيات ٥٧-٦١

يبدأ المشهد الغزلي بوصف النسوة اللاتي تجلس إليهن حبيبته، فيشرع في بيان ترفهنّ، ثم يثني برجاحتهنّ في المؤانسة، ثم يصف مشيتهنّ ويشبهها بمشي القطا قريبات الخطو لبدانة أجسامهن.

- **مشهد المحبوبة:** الأبيات ٦٢-٩٤:

المدخل السابق يسلّمنا إلى وصف الحبيبة بما يقارب ٣٢ بيتا يسرد فيها أوصافها بتفصيل وإسهاب ويسير في وصفه وفق مسارين؛ الأول: وصف جسدها، والثاني وصف تنعّمها وتوافر سبل العيش الرغيد. وقد استشهد عبدالله الطيب بهذا الجزء من غزل المرار، كثالث مثال على النموذج العظيم لمقاييس جمال المرأة(١).

مشهدية قصصية لفتاة بيضاء تلوث الخمار على رأسها، وتظهر منه ذوائب تلامس التراب لطولها، وإلى جانب طوله فيه كثافة يغوص المشط فيه فلا تكاد تراه، لها عين خذول، وأسنان كالأقحوان، وريق كالعسل، وخدّ ناعم، وجيد طويل، ناهد الثدي، هيفاء الخصر، فخمة الأرداف، إذا مشت تنبهر، وإذا تمايلت انكسر خلخالها.

وفي الأبيات ٧٨-٩٠ صورة مشهدية أخرى لتنعمها، وعناية والديها بها. تخبر بداية المشهد عن أمّها التي غمرتها بالتنعّم، وأبيها الذي لم يبخل عليها بشيء حتى صار التنعّم ورغد العيش ديدنها. ويبالغ المرار في وصف تنعّمها بصور عدة، فهي لا تمسّ الأرض إلا دونها ثوب يقيها، وإذا سارت جرّت ذيلها وريطها حتى لا تمسّ قدماها الأرض، فهي تمشي على الحرير ولا تبالي.

ومع كثرة نومها ليلا إلا أنّ علامات الخدر والفتور تظهر عليها صباحا. أما التطيّب فبالمسك والعنبر. ويختم المشهد بذكر ملاحتها وإشراقها وكأنها الشمس.

إن هذا النَّفس الشعري الطويل في وصف المحبوبة والتنويع في صفاتها بمثابة الالتئام بعد التشظي الذي وقع عليه بعد إنكار خولة له. لقد أغرق في الوصف ليرضي كبرياء الرجل لديه، فالتفصيل في

(١) انظر: الطيب، عبدالله، (١٩٨٩)، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، الكويت: دار الآثار الإسلامية، ج٣، ص٥٠٨.

وصفها تأصيل للهاجس الذي يطرقه فيفرّ منه؛ هاجس الشيب والكبر الذي تنفر منه النساء. لقد أثار إنكار خولة له تجربة قديمة، جعلته يصاب بالتوتر، ويسعى للاتزان من خلال التعبير عمّا يجول في خاطره، ليخفض من حدّة التوتر، ويعيد الاتزان إلى نفســـه القلقة، وكان لوقع الانكار بالغ الأثر في الإطالة، وتأخر الاتزان(١).

ويختم المرار قصيدته في الأبيات ٩١-٩٥ بمحاولات التئام بعد كسر وتشظٍّ، حين يعود بالزمن إلى المرار الشـــاب اللاهي اللاهث خلف تلك الفاتنة، فنتصـــوّره مريض حبٍّ لا يشـــفيه إلا رؤيتها، عاشقا ليس بالحيّ الذي يُرجى منه شيء ولا بالميّت الذي تُطلب له الرحمة.

ويعوّل المرار أخيرا على ذاكرته في خاتمة القصيدة فيؤكّد صورة الالتئام حين يقول:

ما أَنا الدَّهرَ بِناسٍ ذِكـــــــــــرَها ما غَدَتْ وَرْقاءُ تَدعُو سَـــــاقَ حُرُّ

وكأنّه يلملم شتاته وتشظيه، أو كأنّ هذه القصيدة الطويلة رحلة حياته، وسيرته الذاتية التي جاءت لتعمّق تجربته الشعرية، بغضّ النظر عن طول أبياتها، فهو لم يكتب نصّا ليغنّى ويحفظ(٢)، بل كتب تجربته وسيرته.

وقد اختلفت رائيّة المرّار في بنيتها العامّة عن البنية الثلاثية للقصـــيدة العربية التي ســـار عليها أكثر الشـــعراء، وهي التي تتألّف من مطلع طلليّ يكون مدخلا للغزل بالمحبوبة، ثمّ وصـــف الرحلة والراحلة، ثم الخلوص إلى الغرض. لقد بدت هذه القصـــيدة متشـــظية حتّى عن هذا النموذج، فقد بدأ المرار قصيدته بمطلع تعجّب فيه من إنكار محبوبته له، ثم شرع في وصف الفرس ثم الناقة ثم الفخر وختم بالغزل.

وكأنّ ثمة علائق يغرسها في أرض نصّه ليجسر فيها تلك اللوحات المتشظية، من خلال التركيز على شرف الأصل والحسب، واختيار الصورة المثال لكل موصوف، حتى يخرج بالتئام مثالي، يشفي صدره، ويغيظ حاسده.

وإنّ المتأمّل في ســـيرة المرار لا يلاحظ أنّه عُرف بالغزل كما عُرف به معاصـــروه، ولم يكن مشهورا بالكرم أو الفروسية حتى يبالغ في وصف ذلك ويفتخر به. وهذا بدوره يثير تساؤلا عن ماهية الغرض من هذه القصيدة الطويلة، التي بلغت خمسة وتسعين بيتا، أو بمعنى آخر هل يستحق إنكار خولة له هذه القصـــيدة المطولة، لقد كان يكفي أن يردّ على إنكارها بالأبيات القلائل التي قالها في مطلع نصّـــه، ولا سـيّما أنّ المفضـل الضـبّي أورد له نصـا آخر يردّ فيها على امرأة عيّرته بقلة إبله، ومع أنّ المثير لقول الشعر في النص المذكور أقوى من إنكار خولة، إلا أنّ أبيات النص قليلة جدا.

(١) انظر: سويف، مصطفى، (د. ت)، **الأسس النفسية للإبداع الفني**، القاهرة: دار المعارف، ص٢٨٩.
(٢) انظر: بكار، يوسف، (١٩٨٢م)، **بناء القصيدة في النقد العربي القديم**. بيروت: دار الأندلس، ص٢٤٥.

أما الإطالة في هذا النصّ فلا أرى لها وجها إلا أن يكون صورة لتشظي ذاته. وربما يكون هذا التشظي ردّا على إنكار من نوع آخر، أو من آخرين لا يريد أن يذكرهم لكنّه يريد أن يردّ عليهم ويُعَرّض بهم، وربما كانوا شعراء عصره الذين قلّلوا من قيمته ورأوه أقلّ من الردّ عليه ومهاجاته، وقد يكون جرير أحدهم(١) إذا وضعنا في الحسبان أنّهما من نفس القبيلة والعصر، في حين اشتهر جرير ولمع نجمه في سماء الشعر وقدم على الخلفاء وقرّبوه.

ثمّ إنّ المرار كتب نصّه وقد بلغ من الكبر عتيّا واشتعل رأسه شيبا، وكان يتوقّع منه أن تكون هذه المطوّلة في الحكم والتجارب ولا سيّما أنه يصرّح بذلك "لبست الدهر من أفنانه" (البيت ٥)، ومن لبس الدهر كنّا نتطلّع منه أن يجرّ جلابيب الحكمة، وتبدو عليه سيمياء التجارب، لا أن يطلع علينا في هذه القصيدة الطويلة بروح الشباب الفارس المحبّ.

ثمّ إنّ استحضار اسم خولة يولّد أكثر من دلالة ويضرب في أكثر من اتّجاه. فهل كانت خولة محبوبتُه فتاةً شابّة لاهية تريد شابّا قويّا فارسا يحبّها وتحبّه؟ إنّ المصادر ضنينة بذكر أخبار المرار، وكلّ ما ذكر عنه أنّه كان يكثر من الهجاء، ولا تذكر جملة الأخبار التي وصلتنا أنّه أحبّ(٢)، مع إمكانية ذكر ذلك، ولا سيما أنّه عاش في العصر الأموي وفي نجد تحديدا، أي في الزمان والمكان اللذين انتشر فيه الحبّ العذري، وكثر فيهما الشعراء الذين ينسبون إلى محبوباتهم، فكيف تغفل الأخبار عن ذكر خولة إن كانت حقا حبيبته؟ ذلك ما يجعلنا نميل إلى وضع "خولة" في مقام الرمز تشير إلى عموم النساء وما ترسخ في ذهن الرجل من أنّ النساء لا يرغبن بالرجل إذا شاب وهرم، كما يقول علقمة:

فإن تَسأَلوني بِالنِساءِ فَإِنَّني ... بَصيرٌ بِأَدواءِ النِساءِ طَبيبُ
إِذا شابَ رَأسُ المَرءِ أَو قَلَّ مالُهُ ... فَلَيسَ لَهُ مِن وُدِّهِنَّ نَصيبُ
يُرِدنَ ثَراءَ المالِ حَيثُ عَلِمنَهُ ... وَشَرخُ الشَبابِ عِندَهُنَّ عَجيبُ(٣)

والذي يعاضد ما نذهب إليه، أنّ الشاعر اعتمد في غزله على الصفات الحسيّة، وأسبغ على كلّ عضو منها صفات المثل الأعلى، ولم يقف عند أيّ صفة معنويّة(٤) أو جانب يصف العلاقة الدائرة بينهما، كما فعل أصحابه من شعراء الغزل العذري، الذين غيّروا وجهة الغزل فنقلوه من الحسّ إلى

(١) انظر: ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ص ٤٦٩.
(٢) لم تورد جميع المصادر القديمة التي ترجمت للشاعر أنه عرف بالغزل، والوحيد الذي تفرد بذكر ذلك هو عمر فروخ (١٩٨١) عندما ترجم له، كما أنه لم يذكر المصدر الذي اعتمد عليه في ذلك، ولعله اعتمد على نصه هذا، فقد ذكر في المختار من شعره: "للمرار قصيدة مقصورة على الغزل أبياتها خمسة وتسعون بيتا". انظر ترجمته في: **تاريخ الأدب العربي**، بيروت: دار العلم للملايين، ج١، ص٥٩٧. والحق أن القصيدة ليست مقصورة على الغزل كما ذكر، فالنص متعدد الموضوعات، حيث أن ستة وخمسون بيتا من النص ليس في باب الغزل.
(٣) ديوان **علقمة الفحل**، (١٩٣٥)، القاهرة: المطبعة المحمودية، ص١١.
(٤) انظر: إسماعيل، عز الدين، (١٩٧٤)، **الأسس الجمالية في النقد العربي**، دار الفكر العربي، القاهرة، ص١٣٤.

الإحساس، ومن الجسد إلى الروح، فأخذوا يصوّرون مشاعرهم، وما يلاقونه من مرارة الشوق، وألم الفراق.

وقد تكون خولة أيضا رمزا للدنيا التي تنكّرت له بعد أن هرم، فخلّف ذلك في نفسه تشظيا وتصدّعا حاول أن يرأب صدعه، فيلتئم بعد جرح من خلال هذه القصيدة التي بدأها شيخا معرضا وختمها شابّا طريح فراش الحب. كلّ ذلك يجعل الباب مفتوحا لتأويل ما قبل النص إذ يظهر المرار متصدّعا متشظيا قبل النصّ، وعندما حاول أن يلتئم من خلاله دخل بدوره في التشظي، فتداخلت الظاهرتان في بناء نصّه(١).

ثانيًا: مستوى اللغة:

اعتمد الشاعر على عدّة تقنيات شكّلت بناء النص اللغوي، ومن هذه التقنيات:

١-تقنية القطع:

جاءت تقنية القطع أساسا لهذا البناء، وقد استخدم فيه نموذج الستار، حين ينتقل من مشهد إلى مشهد وفي كلّ مشهد من هذه المشاهد تتغيّر الشخوص والأدوات والمفردات المعبّرة عن تلك المشاهد(٢)، وعليه أصبح لكلّ مقطع لغته الخاصّة ومفرداته، ممّا جعل النصّ يمرّ بمستويات لغويّة متباينة. ثم إنّ هذه المقاطع تفتقد لأدوات الربط بينها فكلّ مقطع منفصل عن المقطع الذي يسبقه والذي يليه. فقد غلب الفصل، لا الوصل، على أسلوب الشاعر ممّا ساعد على إشاعة التشظّي في القصيدة ونمّى إحساس القارئ به رغم أنّ لوحاتها ومشاهدها المختلفة تعقد أنحاء خفيّة من الصلات من خلال الوحدة العضوية(٣).

لقد كان لكلّ مقطع لغته التي تأتلف مع المعنى، ومفرداته التي تتواءم مع الموضوع. والملاحظ أنّ القصيدة تتدرّج في لغتها، فهي جاهليّة أعرابيّة في أوّلها، ثم تحوّلت إلى الروح الحضريّة في آخرها. ظهرت فيها جزالة الأسلوب ووحشيّة الألفاظ في وصف الفرس والناقة، ذلك أنّ وحشيّة المضمون استلزمت وحشية التعبير، فقد ظهر المرار أعرابيا وعر اللفظ حوشيّ المفردات، حتى إننا نقرأ بعض الأبيات فنتلمس الروح الجاهلية ومن ذلك قوله في وصف الفرس:

شُنُدُفٌ أَشْدَفُ ما وَرَّعتَهُ فَإِذا طُؤطِئَ طَيّارٌ طِمِرُّ

وقوله في وصف حمار الوحش:

فَحْلِ قُبٍّ ضُمَّرٍ أَقرَابُها يَنهَسُ الأَكفَالَ مِنها وَيَزُرُّ

(١) انظر: القرشي، عالي سرحان. **أسئلة القصيدة الجديدة**، ص١٥٩.

(٢) انظر: فينتورا، فران، (٢٠١٢)، **الخطاب السينمائي لغة الصورة**، ترجمة: علاء شنانة. سوريا: منشورات وزارة الثقافة، ص٣٦٣.

(٣) انظر: يعقوب، ناصر حسن، (٢٠١٣)، أشكال التعبير عن دلالات التشظي والغياب في شعر محمود درويش، دمشق: **مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية**، مج٢٩، عدد٢، ص٤٨٤.

ومن المفردات الوحشيّة الموحية بالتشظّي بسبب تنافر مخارجها: "ازبئرار" و"مصمقر" وبعض المفردات المهجورة نحو "ألز" و"نشاصي" و"سبنتاه" و"عثنون". وفي المقابل، نجد المرار سهل اللفظ عذب الكلم في الغزل:

وَهَوَى الـقَـلـبِ الَّـذِي أَعْـجَـبَـهُ صـــورَةٌ أَحسَـــنُ مَن لاثَ الـخُمُرْ

وقوله:

لَحَسِـــبـتَ الشَّـــمسَ في جِلبـابِهـا قَـد تَبَـدَّت مِن غَـمـامٍ مُنسَـــفِرْ

لقد استخدم المرار المفردة المجلجلة، والأسلوب الجزل في محاولة لإقناعنا بقوته وفتوّته، ثمّ ما لبثت هذه القوّة المصطنعة أن ضعفت ورقّت عندما وصل إلى لوحة الغزل. وهذا انعكاس لحال الشاعر بين المأمول والواقع.

٢- التكرار:

ينشئ التكرار متى استحكم في النصّ حياة ثانية للمفردة المكرّرة ويجعلها تتنامى فيه وتتّخذ أكثر من معنى ممّا يؤثّر ذلك في محاولات الالتئام. فعندما يكرّر لفظ "الغيظ" الذي بات فيه حاسده ويصوّره بأكثر من صورة، فهو يقصد إلى ذلك التكرار ويرى فيه شفاء لصدره والتئاما لتصدّعه. كيف لا يلتئم والغيظ اشتعل في صدر حاسده، وحَشَا أضلعه، وابتلعه قطعا؟

وعندما تنفجر ذاته المفتخرة يردد "لي" الدالّة على الملكية بقوله:

وَلِـيَ الـنَّـبـعَـةُ مِـن سُـــلَّافِـهـا وَلِـيَ الـهـامَـةُ مِـنـهـا وَالـكُـبُـرْ
وَلِـيَ الـزَّنـدُ الَّـذي يُـورَى بِـهِ إِن كَـبـا زَنـدُ لَـئـيـمٍ أَو قَصُـــرْ

وتكرار الضمير أنا في قوله:

أَنَـا مِنْ خِـنـدِفَ فـي صُـــيَّـابِـهَـا حَـيـثُ طـابَ القِبْصُ مِنـهُ وَكَثُرْ
وَأَنـا الـمَـذكُـورُ مِـن فِـتـيَـانِـهـا بِفَعـــالِ الخَيرِ إِن فِعـــــلٌ ذُكِرْ

وتكرار الضمير "هي" في موطن الغزل بمحبوبته بقوله:

فَهْيَ هَيفَـاءُ هَضِـــيـمٌ كَشـــحُهَـا فَـخْـمَـةٌ حَـيـثُ يُشَـــدُّ الـمُؤتَـزَرْ
وَهْـيَ بَـدَّاءُ إِذا مـا أَقـبَـلَـت ضَـــخـمَـةُ الجِسْـــمِ رَدَاحٌ هَيـدَكُرْ
فَـهْـيَ خَـذوَاءُ بِـعَـيـشٍ نـاعِـمٍ بَـرَدَ الـعَـيْـشُ عَـلَـيـهـا وَقُصِـــرْ

وقد يتّخذ التكرار هيئة مختلفة فيكون لجزء من الكلمة نحو أفنان/فنن، وشـندف/أشـدف، ويخبط/اختباط، وراضها/الرائض، وتقطاء/القطا، وهو ما تعدّه البلاغة العربيّة جناسا ناقصا؛ أو يكون على مستوى تكرار الحرف في البيت الواحد مثل قوله: "فإذا طؤطئ طيّار طمر". فانتشار حرف الطاء في الشطر الواحد أربع مرات، في جميع صوره مضموما ومكسورا ومفتوحا، يوحي بالتجانس في كلمات البيت الواحد. وكذلك تكرار حرف السين في قوله: "رسلة السوم سبنتاه جسر".

٣- أسلوب التضادّ بين المفردات:

يكثر في النصّ الميل إلى أسلوب التضادّ الذي يشي بالتقلّب وعدم الاستقرار فيعزّز من تشظّيه. وبالرغم من أنّ هذا الأسلوب يقوم على جمع المختلف بعضه إلى بعض وضمّ المفردات المتنافرة في سياق واحد، فإنّه ينشئ بينها أُلفة بحكم الجوار والقرب ممّا يجعلها تحدث اتّساقا خارجيّا. فمن التضادّ الضمني قوله:

صِـــفَـةُ الـثَّـعـلَـبِ أَدنَـى جَـريِـهِ وَإِذا يُـركَـضُ يُـعـفُـورٌ أَشِـــزْ

وقوله:

ذو مِـــرَاحٍ فَـــإِذا وَقَّـــرتَـــهُ فَـذَلـولٌ حَسَـــنُ الـخُـلْـقِ يَسَـــزْ

أما على مستوى التضادّ اللفظيّ للمفردة فقوله: "أعرفُ الحقّ فلا أنكره" وقوله: "وكلابي أنس غير عقر" وقوله: "وطعمْنَ العيش حلوا غير مر".

٤- التقديم:

يعمد المرار إلى التقديم، وخاصّة حين يفخر بنفسه، أو حين يتغزّل بحبيبته، ولعلّه أراد أن يلفت انتباه خولة إليه، إلى التي عاش معها أجمل اللحظات. ففي التقديم تنبيه وإثبات[1]. والأمثلة على ذلك كثيرة يمكن الرجوع إليها فيما تقدّم، عند ذكر التكرار.

٥- النفي:

جاء النفي في النصّ ليساعد الشاعر في التئام صدعه من خلال النفي لمضانّ النقص التي قد تُتوهّم، وقد حرص من خلال النفي على الظهور بصفة المثال. ومن ذلك قوله:

وَدَخَلـت البـابَ لا أُعطِي الرُّشـــى فَـحَـبـانـي مَـلِـكٌ غَـيـرُ زَمِـرْ

فحتّى يؤكّد على الحفاوة التي يلقاها من الملوك والاســتقبال ذكر أنّه يدخل على الملوك دون اللجوء إلى دفع الرشوة للحجّاب والوزراء، حتى يلتمسوا له الوساطة بالدخول.

وفي حديثه عن الحاسد قال:

لَمْ يَضِرني وَلَقَد بَلَّعتُـــــــــــــــهُ قِطَعَ الـغَـيـظِ بِصَـــــابٍ وَصَـــبِـرْ

فقد جرّع الشـاعر حاسده الغيظ، لكنّ ذلك الحاسد عاجز عن إلحاق الضـرر به. وهذا انتصـار للشاعر، ما دام يتغلّب على عدوه دون أدنى ضرر.

كما جاء الالتئام بالنفي عند ذكر النساء، فهنّ لم يرضين بقطيعته استجابة للوم العاذل:

لَـم يُـطـاوِعْـنَ بِصُـــــرْمٍ عـاذِلاً كـادَ مِـن شِـــدَّةِ لَـوْمٍ يَـنْـتَـحِـزْ

(١) انظر: الجرجاني، عبد القاهر، (٢٠٠٤)، **دلائل الإعجاز**، تح: محمود محمد شـــاكر، القاهرة: مكتبة الخانجي، ص١٣١ وما بعدها.

والناقة لم تحتلب قطّ، لأنها عاقر لا تلد، ولم يمسس جسمها تعب ولادة وإرضاع، فظلّت على كامل صحتها ونشاطها.

وكلابه أنس غير عقر:

لا ترى كَلـــــــــــــــــبِيَ إلَّا آنِساً إن أَتَــى خــابِـطُ لَـيـلٍ لَـمْ يَـهِـرْ

٦- الاستطراد:

يميل المرار إلى تغذية نصّه وتكثيفه من خلال أسلوب الاستطراد، ويعدّ ذلك نوعا من التشظي في لوحاته. فالانتقال من لوحة الناقة إلى لوحة الحمار الوحشي وأتنه نوع من التشظي، لكنّ انعكاسه على اللوحة كان قويّا في نموّها وامتدادها. بل إنّه يستطرد إلى صور جانبية صغيرة، فقد خرج الشاعر من صورة الحمار الوحشي إلى صورة الجندب الذي يرمض من حرارة الشمس فيضرب برجليه، فيسمع له صرير، وبعدها عاد إلى صورة مشهد الحمار الوحشي وأتنه وكيف نجح في اختيار المرعى المناسب.

وفي لوحة الخيل يميل إلى الاستطرادات المتتالية عن طريق التشذير والومضات القصيرة كتعدّد التشبيهات لوصف سرعته، فهو كالوابل المنسكب وكالغيم المرتفع وكالبازي والسهم. كلّ هذه التشبيهات لا تعدو أن تكون ومضات شعرية تتعاضد لتكون مشهد لوحة الفرس.

٧- على مستوى توظيف المفردة:

جاء توظيف الشاعر للمفردة بطرق متنوعة، كالتوظيف الرمزي، من خلال استدعاء رموز متنوّعة، لها ارتباط بالذاكرة العامة، ولها دور كبير في التأصيل للهدفين الأساسيين الذين يسعى إليهما في نصه، وهما التركيز على الأصل الرفيع وإثبات الصفات الموحية بالقوة والقدرة والسرعة. ففي مجال إبراز الأصل استدعى عدّة رموز: خولة، بنات المنكدر، عيدية، خندف.

فلا شكّ في أنّ لاستدعاء اسم خولة رمزية يحاول الشاعر من خلالها الالتئام بالرجوع إلى الزمن القديم، لأنّها اسم المحبوبة التي تغنّى بها كثير من الشعراء. فطرفة مثلا يقول في مطلع معلّقته:

لِخَولَةَ أَطلالٌ بِبُرقَـــــــــــةِ ثهمدِ تَلوحُ كَباقي الوَشـــمِ في ظاهِرِ اليَدِ[1]

ويقول في موضع آخر:

لِخَولَــةَ بِــالأَجزاعِ مِن إِضَـــمٍ طَلَـل وَبِـالسَـــفحِ مِن قَوٍّ مُقـامٌ وَمُحتَمَـل[2]

(١) **ديوان طرفة بن العبد**، (٢٠٠٠)، شرح الأعلم الشنتمري، تحقيق درّية الخطيب ولطفي الصقال، بيروت: المؤسسة العربية للنشر، ط٢، ص٢٣.

(٢) السابق، ص٩٨.

وفضلا عن ذلك فإنّ استدعاء بنات المنكدر يرمز لنجابة الخيل، إذ المنكدر خيل كان لرجل من بني عمرو بن تيم بن تغلب وهو من نجائب الخيل من نسب أعوج وهو لملك من ملوك كندة(١).

وقد استدعى الشاعر أيضا، لإظهار أصل ناقته والتركيز على نجابتها، الناقة العيديّة المهريّة التي عرفت بقوّتها ونشاطها، حيث تذكر الروايات أنّها متوحّشة تناسلت من إبل الجن.

وأمّا خندف فهي زوج إلياس بن مضر بن نزار بن مضر بن نزار بن معد بن عدنان، ولدت له عامر ومدركة وطابخه وعمير وإليها ينسبون، وإلى خندف تعود أكثر القبائل مثل تميم وأسد وقريش وكنانة وهذيل(٢).

وقد وظّف الشاعر، من ناحية أخرى، الحيوان وصفاته وسلوكيّاته؛ فاستدعى الفرس رمزا للأصالة والسرعة، والناقة رمزا للقوّة والقدرة على الاحتمال، وصوّر الثعلب في مشيته المخاتلة، والظبي في عدوه وسرعته، والبازي في انقضاضه على فريسته، والحمار الوحشيّ وأتنه في دلالته المباشرة على الفحولة والقوّة. وقد انعكست هذه الصفات جميعها عليه من نحو خفيّ، لأنّه جعل من ذكر فحولة الحمار الوحشيّ بابا لفحولته(٣) وللصراع مع الحياة التي كثيرا ما نجدها في شعر الجاهليين حين يتنامى الصراع بين الحمار والصيّاد، أو حين البحث عن الماء والمرعى، حيث تدور في كلّ ذلك أحداث متسارعة حاسمة من أجل البقاء(٤). وكذلك الأمر في توظيف الكلب رمزا لكرمه، وكثرة ضيوفه؛ فمن شأن الكلب النباح عند قدوم الأغراب، لكنّ كلابه تركت النباح أنساً بهم.

كما وظّف الشاعر المفردة الدالّة المعبّرة، حيث تأتي المفردات على مقاس المعاني، وكأنّه حائك يقصّ المفردة على جسد المعنى. وذلك مثلا في قوله:

وَكَساهُ الدَّهرُ سِبّاً ناصِعاً وَتَحَنّى الظَّهرُ مِنهُ فَأُطِرْ

فلفظ "سِبًّا" فيه إيحاء عميق، فالدهر كساه عمامة ناصعة البياض. وفي التعبير عن العمامة ما فيه من الدلالة على الوقار والمكانة الرفيعة، فهو وقور بعمامة الشيب الناصع.

ومفردة "تحنّى" فيها دقّة بالغة، فهو لم يقل "انحنى الظهر" وإنّما بالغ في وصف الانحناء بقوله "تحنّى".

وكذلك مفردة "أطر"، فيها تصوير انعطاف ظهره وتحنّيه وكأنّه أخذ شكل الإطار لجسده.

وعندما وصف لون خيله كان دقيقا جدّا في بيان درجة اللون، فهو في سكونه ورد، وفي انتفاشه كُميت:

فَهْوَ وِرْدُ اللونِ في ازْبِئْرارِهِ وكُميتُ اللونِ ما لم يَزْبَئِرْ

(١) ابن الكلبي، (٢٠٠٣)، **أنساب الخيل في الجاهلية والإسلام**، دمشق: دار البشائر، ص٥١.

(٢) انظر: ابن حزم، (١٩٨٢)، **جمهرة أنساب العرب**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، القاهرة: دار المعارف، ط٥، ص١٠-١١.

(٣) انظر: الطيّب، عبد الله، **المرشد إلى فهم أشعار العرب**، ص٥٠٨.

(٤) انظر: القط، عبد القادر، (١٩٨٧)، **في الشعر الإسلامي والأموي**، بيروت: دار النهضة العربية، ص٣٩٤.

وفي وصف حبيبته يُعنى كثيرا بالمفردات الدالّة على تنعّمها وسعة عيشها ورغده:

فَهْيَ خَذْوَاءُ بِعَيشٍ ناعِمٍ بَرَدَ العَيْشُ عَلَيها وَقُصِرْ
لا تَمَسُّ الأَرضَ إِلَّا دونَها عَن بَلاطِ الأَرضِ ثَوبٌ مُنعَفِرْ
تَطَأُ الخَزَّ وَلا تُكْرِمُهُ وَتُطيلُ الذَّيلَ مِنهُ وَتَجُرْ
وَتَرَى الرَّيطَ مَوَادِيعَ لَها شُعُراً تَلبَسُها بَعدَ شُعُرْ
ثُمَّ تَنْهَدُّ عَلى أَنمَاطِها مِثلَ ما مالَ كَثِيبٌ مُنقَعِرْ
عَبَقُ العَنبَرِ وَالمِسكِ بِها فَهيَ صَفرَاءُ كَعُرجُونِ العُمُرْ

ثالثا: مستوى الصورة:

تشكّل الصورة ركنا مهمّا في التشظي والالتئام. وقد اعتمد الشاعر على الصور البصريّة والسمعيّة في تشكيل لوحات التشظي والالتئام في نصّه، وسارت الصور وفق الآتي:

١- الإتيان **بأسلوب التشبيه التامّ المكتمل الأركان:** فقد بدا الشاعر حريصا في نصّه على الكمال والتمام، وانعكس ذلك في صوره. ففي لوحة الفرس، شبّهه بالمطر المسبكّر سريع الجريان بجامع القوّة والسرعة:

يُؤْلِفُ الشَّدَّ عَلى الشَّدِّ كَما حَفَشَ الوَابِلَ غَيثٌ مُسبكِرْ

وحين وصف ناقته شبّهها بالحمار الوحشيّ الذي قلّ ما بين يديه من زرع وماء، فجدّ مسرعا نحو أرض معشبة فيها آبار ماء. يقول:

مِثلَ عَدَّاءٍ بِرَوضاتِ القَطَا قَلَصَت عَنهُ ثِمَادٌ وَغُدُرْ

وفي ذكر الديار والأطلال يشبّه رسومها بخطّ اللام، بقوله:

وَتَرى مِنها رُسُوماً قَد عَفَتْ مِثلَ خَطِّ اللامِ في وَحيِ الزُبُرْ

إنّ الإتيان بأسلوب التشبيه في صيغته التامّة، ينبئ عن رغبة الشاعر بالالتئام والتكامل. ذلك أنّ تشظّي الذات يدفع الشاعر إلى تجميع كلّ ما يسمح بتماسكها حرصًا منه على التأثير في المتلقّي وإقناعه بالتئامه الوهميّ[١].

ويعمّق حرصَهُ على التمام ميلُهُ في بعض الصور الشعرية إلى إسباغ الصور الاستعاريّة على الموصوف، وذلك مثلا في قوله: "وكساه الدهر" و"لبست الدهر". فلِعُمق تجارب الشاعر في الحياة عمّمه الدهرُ أنصع عمامة (البيت ٢)، بل كأنّ الدهر أصبح ثوبه الذي يرتديه (البيت ٥). وليس أكثر من مكابدة للدهر وخبرة بما فيه من تجارب وصعاب مثل أن يصوّره ثوبا يلبسه في كلّ حالاته.

(١) انظر: نجم صفر، شيماء، **تشظي الذات وتحلل الشخصية**، ص٣٣.

أمّا المحبوبة فهي سابغة الصفات لم يترك في جسدها قطعة إلا وصفها فشعرها طويل للدرجة التي تنعفر ذوائبها في التراب لشدّة طوله (البيت ٦٤)، وتطيل ذيل ثوبها وتجرّه وكأنّ الثياب غلافٌ يحيط بها لتمنع قدميها من ملامسة الأرض (البيتان ٨٠-٨١). لقد وصلت إلى مستوى من الصيانة والرّفه أشعرنا فيها أنها ملفوفة في موادعها حتى لا يقع على بشرتها أيّ شيء من العالم الخارجي فيؤثّر فيه.

٢- **تعدد الموصوفات للموصوف الواحد**، والتفصيل في كلّ صورة:

فالفرس تشظّت صورته إلى عدّة موصوفات، ففي بيان سرعته أدار بينه وبين العير حلقة سباق تفوّق فيها الفرس وصرع العير، يقول:

يَصـــرَعُ الـعَـيـرَيـنِ فـي نَـقـعِـهـمـا ... أَحـوَذِيٌّ حـيـنَ يَـهـوِي مُســـتَـمِـرُّ
ثُـمَّ إِنْ يُـنـزَعْ إِلـى أَقـصـــاهُـمـا ... يَـخـبِـطِ الأَرضَ اخـتِـبـاطَ الـمُـحـتَـفِـرْ

ثم يصف سرعته بدينا وسرعته ضامرا:

فَـإِذا هِـجـنـاهُ يَـومـاً بـادِنـاً ... فَحِضَـــارٌ كَـالضِّـــرامِ المُســتَعِرْ
وَإِذا نَـحـنُ حَـمَـصـنـا بُـدنَـهُ ... وَعَـصَـرنـاهُ فَعَقَبٌ وَحُـــــضُـرْ
يُؤْلِفُ الشَّـــدَّ عَلى الشَّـــدِّ كَما ... حَـفَـشَ الـوَابِـلَ غَـيْـثٌ مُســبـكـرُّ

فهذا الفرس لا تمنعه بدانته من الجري والسرعة، وإذا انحمص بطنه وقلّ شحمه فهو كالوابل الدافق.

وفي وصف درجة سرعته يشبّهه بالثعلب في عدوه، وبالظبي في ركضه ونشاطه:

صِـــفَـةُ الـثَّـعـلَـبِ أَدنَـى جَـريِـهِ ... وَإِذا يُـركَـضُ يُـعـفُـورٌ أَشِـــرْ

ويشبّهه بالغيم الشديد الهطول في حال الفزع:

وَنَشـــاصِـــيٌّ إِذا تُـفـزِعُـهُ ... لَـم يَـكَـد يُـلـجَـمُ إِلّا مـا قُسِـــرْ

وبالبازي في سرعته في طرد الفرائس:

وَكَـأَنَّـا كُـلَّـمـا نَـغـدُو بِـهِ ... نَـبـتَـغـي الصَـيـدَ بِـبَـازٍ مُـنـكَـدِرْ

ويختم صور سرعة الفرس بتشبيهه بالسهم القويّ الذي لا يخطئ الهدف:

أَو بِـمِـرّيـخٍ عَـلَـى شِـــريـانَـةٍ[1] ... حَشَّـــهُ الـرَّامِـي بِـظُـهـرَانٍ حُشُـــرْ

أما المحبوبة فيفصّل في وصفها وينوّع في تشبيه كلّ دقائق جسدها وأحوالها، فمشيتها كالغمام والقطا (البيتان ٥٩-٦٠)، وعينها كعين الخذول (البيت ٦٧)، وضـــحكتها كزهر الأقحوان (البيت ٦٨)، وريقها كالعسل (البيت ٦٩)، وثديها كأنف الرئم (البيت ٧١)، ووضاءتها كالشمس (البيتان٨٩-٩٠).

(١) قال الأنباري في شرحه: "المرّيخ سهمٌ يُغْلى به. والشريانة شجرة تتّخذ منها القِسيّ". ص١٤٨.

هذا التعدّد في الموصوفات وتنوّع المشبّهات يوقظ خيال المتلقّي ليعيش تجربة الشاعر. وهو إن كان ينمّ عن خيال جانح، فإنّه ينشطر إلى صور كثيرة تتوزّع داخل كلّ موصوف. فقد تناسلت موصوفات المحبوبة وتوالدت من موصوفات الشعراء لمحبوباتهم على اختلافها، كامرئ القيس، والنابغة، وطرفة، وزهير، وسويد بن أبي كاهل، وقيس بن الخطيم(١). وقد جاء بها مفصّلا تارة، ومجملا تارة أخرى، حتّى شكّل طورا متلاحما ملتئما من صفات جمال المرأة بمقاييس الجمال التي تعارف عليها العرب. فالشاعر لم يرضَ بالصورة الكليّة دون الدخول إلى التفصيلات؛ لذا عمد إلى تشذير الصورة وتقسيمها إلى صور عدّة حتى يستوفي كلّ جزئياتها. فكان هذا الاتّجاه نحو التشظّي في الصورة الواحدة سبيلا إلى نماء النص، وانبساطه بطريقة التنقلات المتعددة.

٣- **الميل إلى الصور المتقابلة** التي يجمع فيها الأطراف المتناقضة، وإن كان هذا يعطي مؤشّرا للتكامل، إلا أنّه يعزّز التشظّي في النصّ. فالأضداد والتقابل فيها تنافر وتباعد مع ما توحي به من تمام وتكامل. فحين يجمع الثعلب بالظبي، فهو يجمع بين نقيضين، يأخذ من الثعلب صفته بالجري، ومن الظبي سرعته بالركض.

وعند وصف الفرس في حال الدعة والحركة يجمع بين نقيضين هما النشاط والسكون، يقول:

ذو مِـــرَاحٍ فَإذا وَقَّـــــرتَهُ فَـذَلـولٌ حَسَـــنُ الـخُـلْـقِ يَسَـــرْ

وفي تشبيه المحبوبة بالشمس، يجعل الشمس تطلّ من بين الغيوم ليزيد من صفة الإشراق والبهاء، يقول:

لَحَسِـــبـتَ الشَّـــمسَ في جِلبـابِهـا قَـد تَبَـدَّتْ مِن غَـمـامٍ مُنسَـــفِرْ

ثم يمعن في البحث عن الالتئام، ويأتي بالتشبيه مقلوبا، حين جعل الشمس تشبه محبوبته، يقول:

صُـــورَةُ الشَّـــمسِ عَلى صُـــورَتِهـا كُـلَّـمـا تَـغـرُبُ شَـــمْـسٌ أَو تَـذُرّْ

وفي وصف ما يلاقيه من جهد الحبّ وعظمه، يجمع بين الموت والحياة. لقد وضعته في منزلة بين منزلتين، ليس بالحيّ الصحيح السليم، ولا الميت الذي واراه التراب. وكأنّ الشاعر يأخذنا إلى دائرة القلق الذي يعيشه، وحالة التشظّي التي يعاني منها: عجزٌ بعد قوة، وشيبٌ بعد شباب، وهرمٌ بعد فتوّة؛ لبس أفنان الدهر، ومرّ بشتّى التجارب المحبرة.

وتأخذ الأفعال دورها في الصورة الشعرية، ولا سيّما الصور الحركية التي تزيد من تنامي التشظي في نصّه. فالفعل "خبط" والمضارع منه "يخبط" دالّ على الضرب الشديد الباعث على الحركة، وقد وظّفه المرّار في أكثر من صورة في نصّه: "يخبط الأرض اختباط المحتضر" (البيت ١٥) و"خبط الأرواث حتى هاجه" (البيت ٣٣).

(١) انظر: **المرشد لفهم أشعار العرب**، عبدالله الطيب، ص٥٢٥.

وكذلك الأفعال التي تدلّ على الصراع والضياع والسقوط، مثل "يصرع" (البيت ١٤) و"تفزعه" (البيت ٢٢) و"حشّة" (البيت ٢٤) و"يرمض" (البيت ٣٤) و"وقدت" (البيتان ٣٤، ٤٤) و"تهلك" (البيت ٦٤) و"تنهد" (البيت ٨٣) و"يقتل" (البيت ٩٤)، فكلّها وظّفها الشاعر في صور حركيّة تدور في مدار التشظّي. وقد غلّب الشاعر كذلك الأفعال المضارعة للدلالة على الاستمرار[١]، الذي بدوره يدعم حالة الالتئام التي ينشدها، وذلك من خلال إثبات صفات القوّة والفروسيّة الدالة على استمرارها إلى ما بعد زمن المتكلّم.

ويلجأ الشاعر إلى المقارنة بينه وبين النساء إمعانا في التشظي، وذلك مثلا كما في حالة التضادّ بين جسده الضعيف، وأجسادهنّ الناعمة الليّنة، أو في صورة الهموم التي تحتضره فيتسلّى عنها بناقته التي أعدّها لطرد الهموم، وبين نومهنّ ليلا ونهارا. وهو يعمد إثر ذلك إلى الالتئام والانسجام بينه وبينهنّ في عدم سماعه لكلام الحاسد، وعدم سماعهنّ لكلام العاذل.

رابعًا: مستوى الإيقاع:

نُظم النصّ على بحر الرمل الذي يتلاءم مع الموضوعات القويّة والأحداث المتسارعة، كتسارع إيقاعه، ولا سيّما أنّ النصّ بُني غالبا على الجملة الفعلية المفعمة بالحركة، فيرتبط الحدث بالصورة المتخيّلة من خلال الإيقاع[٢]. وقد تكون رغبة الشاعر في التماسك والالتئام، دفعته إلى هذا البحر؛ كما أنّ تعدّد الموضوعات وتتابعها دون وحدة موضوعية واحدة، جعلت من المناسب الميل إلى بحر تتشابه فيه التفعيلات قبل أن ينفرط عقد موضوعاته، وتتناثر مُحدثة مزيدا من التشظي. فالفصول والمشاهد التي كوّنت النصّ، تراكبت مع بعضها، مع كونها متعدّدة الموضوعات، متباينة المفردات، متفاوتة الأسلوب، تمرّ بمراحل ومحطّات. فجاء بحر الرمل لينظم ذلك كلّه، ويلبسه طابع التسارع في الأحداث، والتناسق في اللوحات من خلال تكرار نفس التفعيلات، وكأنّ تلك الأحداث المتباينة ماهي إلا أعضاء في جسد واحد. فهي وإن اختلفت، إلا أنّها تتّحد في تكوين الوحدة العضوية لجسد النص، وهي في الوقت ذاته تتّحد لتكون فصول حياة الشاعر.

ومما يعزّز من دلالة الإيقاع هذه، المزاوجةُ بين الإيقاع السريع كما في حركة الفرس، والإيقاع البطيء كما في مشية المحبوبة التي تشبه القطا. فعلى الرغم من تنوّع موضوعات القصيدة وتنوّع صور التعبير عنها، إلا أنّ الوزن استطاع أن يستوعب ذلك كلّه. فقد أشعرنا بالسرعة والجري والركض في لوحة الفرس التي نقرؤها حتّى لنشعر بتلاحق الأنفاس وتسارع الإيقاع في قوله على سبيل المثال:

---

(١) انظر: السلامي، ميساء، (٢٠٠٦)، **لغة المفضليات**، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية، جامعة الكوفة، ص٦٠.
(٢) انظر: المنذرية، شيخة عبدالله، (٢٠١٦)، **الاغتراب والتشظي في شعرية الخطاب النصي البياتي**، عمان: دار كنوز المعرفة، ص٣٣٩.

يُؤْلِفُ الشَّـــدَّ عَلى الشَّـــدِّ كَمـا حَـفَـشَ الـوَابِـلَ غَـيـثٌ مُســبـكـرْ

ثم يجعلنا نعيش حالة الســيل الذي يجرجر في الديار، والرياح التي تتناوب عليها والصــوت الذي يصاحب ذلك حين يقول:

جَرَّرَ السَّيـــــــــــلُ بِها عُثْنُونَهُ وَتَـعَـفَّـتْـهـا مَـدَالـيـجُ بُـكُـرْ

لقد جاء المطلع مرســلا، تختلف عروضــه عن ضــربه، ويتبيّن فيه الميل إلى الإيقاع العذب الســلس، فالبيت يخلو من الألفاظ الوحشــيّة والمتنافرة، كما يخلو من الغموض في المعنى. ولكنّ المطلع مع ذلك متوازي النغم بين شطريه، إذ لا تركيز في الجرس على شطر دون آخر.

ولا شــكّ عندنا أنّ الشــاعر وُفّق في اختيار حرف الراء رويا للقصــيدة. فالراء من الحروف اللثويّة المجهورة، وقد منحته صفة التكرار مساحة إضافية للاتساع والتشظّي. ولرغبة الشاعر في الالتئام قيّد قافيته، في محاولة لتوظيف السكون قي وقف التشظي أو تخفيف حدّته. والقافية المقيّدة هي الأكثر شيوعا في بحر الرمل، وتفوق أيّ بحر آخر[1].

وممّا يزيد الإيقاع والموســيقى الخارجية الناتجة عن الوزن والقافية، ما يتناثر في النصّ من نغم وجرس يشكّلان نوعا من الموسيقى الداخليّة. ولعلّ أبرز ظاهرتين تحرّكان الإيقاع الداخليّ، الجناس والاشــتقاق بين الألفاظ. وقد اطّرد هذا النوع في القصــيدة، بل اعتمد عليه كثيرا في إحداث الجرس الموسيقي، مثل: راضها الرائض/ أفنان فن/ ازبئرار مزبئر.

وكذلك التكرار؛ فالأصــوات إذا تعاودت أنتجت نغما، وولّدت إيقاعا داخليّا، نحو تكرار الشــين في الشطر الأوّل، والطاء في الشطر الثاني في قوله:

شُـــنْـدُفٌ أَشْـــدَفُ مَـا وَرَّعْـتَـهُ فـإذَا طُـوْطِـئَ طَـيَّـارٌ طِـمِـرْ

وأيضــا تكرار بعض الكلمات كـــــ: "لي" و"أنا" في مجال الافتخار بالنفس. وكذلك تكرار بعض المقاطع الصــوتيّة التي ســاعدت على خلق نوع من الإيقاع الداخلي، كتكرار نون الوقاية متصــلة بضمير المتكلّم في "تنكرني" (البيت ١) و"حباني" (البيت ٣٨) "يحسدني" (البيت ٣٩) و"لم يضرني" (البيت ٤١) و"أوعدني" و"أتتني" (البيت ٤٣) و"يســطيعني" (البيت ٤٥) و"تركتني" (البيت ٩١)؛ وتكرار ضــمير المؤنّث المفرد الغائب "ها" في موضــع الأعاريض من الأبيات، أي في نهايات

(١) انظر: أنيس، إبراهيم، (١٩٥٢)، **موسيقى الشعر**، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصريّة، ط٢، ص٢٥٨. ومن القصائد التي قيلت على بحر الرمل بقافية مقيّدة، قصيدة طرفة التي مطلعها:
أَصَحَوتَ اليَومَ أَم شاقَتكَ هِرْ وَمِنَ الحُبِّ جُنونٌ مُستَعِرْ
ديوان طرفة بن العبد، ص٦٠. وعينية سويد بن كاهل التي مطلعها:
بَسَطَت رابِعَةُ الحَبلَ لَنا فَوَصَلنا الحَبلَ مِنها ما اتَّسَعْ
سويد بن أبي كاهل، (١٩٧٢)، **ديوان سويد بن أبي كاهل اليشكري**، تحقيق شاكر العاشور، دار الطباعة الحديثة، البصرة، ص ٢٣.

صدورها، مثل: بازلها- أقرابها- أعرافها- صيابها- سلافها- فتيانها- أنكرتها- كشحها- جاراتها- خلخالها (الأبيات ٢٩، ٣٢، ٣٧، ٤٦، ٤٧، ٤٩، ٥٣، ٧٢، ٧٤، ٧٧). وتكرار ضمير المفرد المذكّر الغائب إمّا في هيئة الكسر "ـهِ"، نحو: أفنانهِ- ازبئرارهِ- يُغدى به- علّاتهِ- جريهِ- أضلاعهِ (الأبيات ٥، ١١، ١٢، ١٧، ٢١، ٤٠)، وإمّا في هيئة الضمّ "ـهُ" نحو: ورّعتهُ- سلّتهُ- بدنهُ- تقزعهُ- بلعتهُ- عثونهُ- تكرمهُ (الأبيات ١٣، ١٦، ١٩، ٢٢، ٤١، ٥٤، ٨١).

كما لجأ الشاعر إلى نوع من الإيقاع الداخلي، حين اتّكأ على المترادفات المعنوية؛ مثل: حبر وحسن- عقب وحضر- ضاف ومسبكر- تطيل وتجر؛ وعلى الثنائيات الضديّة في مستوى الكلمات؛ نحو "حلو ومر"، أو على مستوى صدر البيت وعجزه، كقوله" وكلابي أنس غير عقر" (البيت ٥٠)، وقوله: "هل عرفت الدار أم أنكرتها" (البيت ٥٣). وكذلك التوازن على مستوى الأحرف والحركات بالانتقال من الحروف المجهورة إلى المهموسة أو بالانتقال من الشديدة الانفجارية، ذات الأزيز، إلى حروف رخوة ليّنة. وكذلك الحروف متباعدة مخارج الحروف؛ مثل: مزبئر- مؤتزر- ازبئرار- طؤطئ- تقطاء. وكذلك الانتقال بين الحركات، كالمرور من الضمّ إلى الكسر إلى السكون في " أُطِرْ"، ومن الفتح إلى الكسر إلى السكون في "حَسِرْ" واجتماع الحركات في "المُنْقَعِرْ" و"مُصْمَقِرْ" و"مُؤْتَمِرْ".

إنّ هذا الإيقاع سواء في جانبه الإطاريّ، وهو الوزن والقافية، أو في جانبه الداخليّ، وهو ذلك الضرب من تكرار الصوت المفرد أو الكلمة اسما أو فعلا أو حرفا أو التراكيب بأنواعها المختلفة، إنّما هو يشرّع لتأسيس علاقات متشابهة بين ما يُفترض أن يكون مختلفا؛ لأنّ الكلام يقوم أصلا على الاختلاف، على أنساق من الأصوات والألفاظ والجمل يعاقب بعضها بعضا على نحو من التنوّع لا التماثل. ولمّا كانت القصيدة قائمة في مجملها على التشظّي الذي تتبّعنا مستوياته المعنويّة والشكليّة أعلاه، فإنّ الإيقاع ينهض حينذاك بدور السلك الناظم بين ذلك الشتات. إنّه إذ يكرّر الأصوات أو ينوّع على جذور الكلمات، إنّما هو في الحقيقة يصل بينها ويجعلها ملتئمة بالرغم من تنافر دلالاتها. وذلك ما يعيد للذات الشاعرة توازنها وانسجامها المفقود. فإذا كان واقع هذه الذات متشظّيا، فإنّ الإيقاع وسيلتها للالتئام، والنغم مسلكها إلى الاتّزان. وممّا يؤكّد ذلك وزن القصيدة المطرب وقافيتها المقيّدة المناسبة للغناء.

وبعد، فإنّ النصّ على طوله، لا يعدو أن يكون ردّا على تساؤل عابر، لكنّ الشاعر عرضه بصورة شاعرية، وجعلنا نعيش التجربة التي قد يمرّ بها آلاف الناس نتيجة كبر سنّهم، وتعجّب الناس -الذين لم يروهم منذ مدة- من أشكالهم، وتغيّر ملامحهم. ومع كون هذا التعجّب قد يبدو أمرا عاديا، إلا أنّه كالسهم في قلب ذكريات الشاعر، وكالضربة التي هزّت أرض تماسكه.

إنّ هذه الدراسة دعوة لإعادة النظر في تراثنا الأدبي القديم، بعيدا "عن النوع الرسميّ، المنعزل عن تجارب الناس العاديين"(١). وما قصيدة المرّار العدويّ هذه إلا صورة من هذه التجارب. ومن يرجع إلى قصائد المفضليّات يجد فيه نصوصا تزخر بالتجارب الحياتية التي صاغها أصحابها بقالب شعري رصين، جمعت بين التجربة الذاتية، والأسلوب الشعريّ.

خاتمة

تم بحمد الله الانتهاء من هذه الدراسة، وخلصت إلى نتائج أبرزها:

١-هذه القصيدة -كما صرّح الشاعر في مطلعها- قالها الشاعر بعد أن كساه الشيب ثوب التجارب. فهي تمثّل مرحلة النضج الفنيّ لديه، يظهر المرار فيها منهزما أمام الزمان الذي خطّ التجاعيد على سيرته قبل جسده، وأثقل كاهل ذكرياته، وانحنى ظهر تجربته الشعرية، فظهرت عليه علامات التصدع والتشظي.

٢-حالة التشظي التي عاشها الشاعر جعلته يتأرجح في مشاعره، فتارة تظهر عليه علامات النشوة والقوة، وتارة يظهر بائسا محبطا، فهو لم يبرح عاكفا على تذكّر الشباب؛ بما فيه من فروسيّة وشباب ولهو وغزل، فقد هيمنت روح الشباب على النصّ، وتوارت خلفها روح الشيخ الكبير الذي كساه الشيب. وكان منشأ التشظي عند المرّار خاضعا لصراع بين الشيب والشباب، وما ينجرّ عنهما من دوائر تعمّقان في نفسه الرغبة في العودة للماضي.

٣-لم يكن الحديث عن الفرس والناقة والمرأة حديثا عابرا، بل لقد جعلها الشاعر منتظمة في اتّجاه التعبير عن القلق الذي يعيشه وما ينشئه من تشظّ. واستفاد منها جميعا في الترميز والإيحاء، وفي الإفادة من الأساطير التي تثار حولها، مثل الإبل العيدية.

٤-أظهرت حالة التشظي التي عاشها الشاعر شيئا من شخصيّته التي تبحث عن التقدير من خلال الافتخار، فهو يمتلك ذاتا مكرمة عظيمة الشأن، مفعمة بالكرم والعطاء، جعلته محطّ انتباه الحساد والحاقدين، فهو يلحّ على ذكر الحاسد الذي امتلأ صدره غيظا منه، في انعكاس للقلق الذي يعيشه، ظهر على شكل شذرات من الفخر بنفسه.

٥-كان للإطالة في الغزل دور كبير في إظهار الإحساس بالتشظي، وفي رغبة الالتئام لديه. ففي الغزل المباشر تعريض بخولة التي أنكرته. وتظهر الرمزية في الغزل من خلال أمور عدة تهيئ للالتئام؛ كاللون، وإضفاء صفات الجمال والكمال، ووصفها وهي تنهدّ على أنماطها في رمزية لروحه المثقلة التي تنهدّ على ذكرياته بغية الاتّكاء عليها.

(١) النويهي، محمد، (١٩٦٢)، **قضية الشعر الجديد**، القاهرة: المطبعة العالمية، ص٧٢.

٦-كان للثنائيّات الضديّة في الصورة الشعرية دور كبير في إظهار التشظي والالتئام لديه، نحو وصفه لحبيبته ساترة ومتجرّدة، والمقارنة بين زمانه الذي أحنى ظهره، وزمانهنّ الذي زادهنّ نعومة وجمالا، والهمّ الذي احتضر فسلّاه بناقته القويّة، وخلوّهنّ من الهموم، وميلهنّ للنوم والراحة، والالتئام في تجريعه نار الغيظ للحاسد، وعدم إطاعتهنّ للعاذل.

٧-أدّى الخيال دورا كبيرًا في الصورة الشعرية؛ ذلك أنّ الشاعر فرّ من واقعه المتمثّل بالكبر والهرم والشيب، وأعقبه عجب خولة منه، إلى الخيال الذي غذّاه بالتجارب كما يغذّي ناقته النجيبة ليركبها عند احتضار الهمّ، فلم يجد سبيلا للالتئام إلا بالخيال الذي يتيح له رسم صورة مثاليّة يخرج من خلالها وقد رأب صدوعه، ولملم شتاته، وأعاد لنفسه كبرياء الرجل الشجاع الفارس القويّ.

قائمة المصادر والمراجع:

(مرتّبة ترتيبا ألفبائيّا بحسب المشهور من أسماء المؤلّفين ودون اعتبار لـ"ابن" أو "أب")

الآمدي، الحسن بن بشر. (١٩٩١م)، **المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء وكناهم**. بيروت: دار الجيل.

الأزهري، **تهذيب اللغة**. بيروت: دار إحياء التراث العربي، ط١، ٢٠٠٠م.

إسماعيل، عزّ الدين (١٩٧٤م). **الأسس الجمالية في النقد العربي**. دار الفكر العربي، القاهرة.

الأصفهاني (١٩٩٣م). **الأغاني**. القاهرة: الهيئة المصرية العامّة للكتاب.

أنيس، إبراهيم، (١٩٥٢م). **موسيقى الشعر**. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصريّة، ط٢.

بكّار، يوسف. (١٩٨٢م). **بناء القصيدة في النقد العربي القديم**. بيروت: دار الأندلس.

البهادلي، شيماء. (٢٠١٩). تشظيات الذات في شعر الأعمى التطيلي. جامعة البصرة: **مجلة أبحاث البصرة للعلوم الإنسانية**، مج٤٤، ع٣.

ثامر، فاضل. (٢٠١٢م). **شعر الحداثة من بنية التماسك إلى فضاء التشظي**. دمشق: دار المدى.

الجاحظ، عمرو بن بحر (١٩٦٩). **الحيوان**. تحقيق محمد عبد السلام هارون، بيروت: دار إحياء التراث، ط٣.

الجرجاني، عبد القاهر. (٢٠٠٤م). **دلائل الإعجاز**. تحقيق محمود محمد شاكر، القاهرة: مكتبة الخانجي.

ابن حزم، (١٩٨٢). **جمهرة أنساب العرب**. تحقيق عبد السلام محمد هارون، القاهرة: دار المعارف، ط٥.

ابن رشيق القيرواني، الحسن. (١٩٨١م). **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**. تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت: دار الجيل.

ابن قتيبة، عبد الله. (١٩٩١م). **الشعر والشعراء**. بيروت: دار إحياء التراث.

القرشي، عالي سرحان. (٢٠١٣م)، **أسئلة القصيدة الجديدة**. بيروت: الانتشار العربي.

السلامي، ميساء. **لغة المفضليات**. رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية، جامعة الكوفة، ٢٠٠٦م.

سويف، مصطفى. (د. ت). **الأسس النفسية للإبداع الفني**. القاهرة: دار المعارف.

الضبي، المفضّل. (١٩٢٠م). **المفضليات**. شرح الأنباري، بيروت: مطبعة الآباء اليسوعيين.

الطيب، عبدالله. (١٩٨٩م). **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**. الكويت: دار الآثار الإسلامية.

ابن العبد، (٢٠٠٠م). طرفة. **ديوان طرفة بن العبد**. شرح الأعلم الشنتمري، تحقيق درّية الخطيب ولطفي الصقال، بيروت: المؤسسة العربية للنشر، ط٢.

علقمة الفحل. (١٩٣٥م). **ديوان علقمة الفحل**. القاهرة: المطبعة المحمودية.

فروخ، عمر. (١٩٨١م). **تاريخ الأدب العربي**. بيروت: دار العلم للملايين.

فينتورا، فران. (٢٠١٢م). **الخطاب السينمائي لغة الصورة**. ترجمة: علاء شنانة. سوريا: منشورات وزارة الثقافة.

القط، عبد القادر. (١٩٨٧م). **في الشعر الإسلامي والأموي**. بيروت: دار النهضة العربية.

ابن الكلبي. (٢٠٠٣م). **أنساب الخيل في الجاهلية والإسلام**. دمشق: دار البشائر.

المرزباني. (١٩٩١م). **معجم الشعراء**. بيروت: دار الجيل.

المنذرية، شيخة عبدالله. (٢٠١٦م). **الاغتراب والتشظي في شعرية الخطاب النصي البياتي**. عمان: دار كنوز المعرفة.

ابن منظور، محمد بن مكرم. (١٩٩٣)، **لسان العرب**، بيروت، دار صادر، ط٣.

نجم صفر، شيماء. (٢٠١٤م). **تشظي الذات وتحليل الشخصية**. الإسكندرية: المكتب الجامعي الحديث.

النويهي، محمد. (١٩٦٢م) **قضية الشعر الجديد**. القاهرة: المطبعة العالمية.

الهمداني، الحسن بن أحمد. (١٩٧٧)، **صفة جزيرة العرب**. تحقيق محمد الحوالي، الرياض: دار اليمامة.

اليشكري، سويد بن أبي كاهل. (١٩٧٢م). **ديوان سويد بن أبي كاهل اليشكري**. تحقيق شاكر العاشور، البصرة، دار الطباعة الحديثة.

يعقوب، ناصر حسن. (٢٠١٣). أشكال التعبير عن دلالات التشظي والغياب في شعر محمود درويش. دمشق: **مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية**، مج٢٩، عدد٢.