

«يائية» مالك بن الربيع بين هشاشة الحياة وفاجعة الموت

د. إبراهيم نمر موسى*

بَجَنِبِ الْعُضَى أَرْجِي الْقِلَاصَ النَّوَاجِيَا
وَلَيْتَ الْعُضَى مَاشَى الرِّكَابَ لِيَالِيَا
مِزَارًا وَلَكِنَّ الْعُضَى لَيْسَ دَانِيَا
وَأَصْبَحْتُ فِي جَيْشِ ابْنِ عَفَّانَ غَازِيَا
أَرَانِي عَنِ الْأَرْضِ الْأَعَادِي قَاصِيَا
بِذِي الطَّبَسِّينِ فَالْتَفْتُ وَرَائِيَا
تَقَنَّنْتُ مِنْهَا أَنْ الْأَمَّ رِدَائِيَا
جَزَى اللَّهُ عَمْرًا خَيْرًا مَا كَانَ جَازِيَا
وَإِنْ قَلَّ مَالِي طَالِبًا مَا وَرَائِيَا
سَفَارَكَ هَذَا تَارِكِي لَا أَبَالِيَا
لَقَدْ كُنْتُ عَنِ بَابِي خُرَاسَانَ نَائِيَا
إِلَيْهَا وَإِنْ مَنِّيئُمُونِي الْأَمَانِيَا
بَنِي بَأَعْلَى الرَّقْمَتَيْنِ وَمَالِيَا
يُخَبِّرُنَّ أَنِّي هَالِكٌ مِّنْ وَرَائِيَا
عَلِي شَفِيقٌ نَاصِحٌ لَوْ نَهَانِيَا
بِأَمْرِي أَلَا يَقْصُرُوا مِنِّي وَثَاقِيَا
وَدَرُّ لَجَاجَاتِي وَدَرُّ أَنْتِهَائِيَا
سِوَى السِّيفِ وَالرَّمْحِ الرَّدِّيْنِي بَاكِيَا
إِلَى الْمَاءِ لَمْ يَنْرُكْ لَهُ الْمَوْتُ سَاقِيَا

أَلَا لَيْتَ شَعْرِي هَلْ أَبَيْتُنَّ لَيْلَةَ
فَلَيْتَ الْعُضَى لَمْ يَقْطَعْ الرِّكْبَ عَرْضَهُ
لَقَدْ كَانَ فِي أَهْلِ الْعُضَى، لَوْ دَنَا الْعُضَى
أَلَمْ تَرْنِي بَعْتُ الضَّلَالَةَ بِالْهُدَى
وَأَصْبَحْتُ فِي أَرْضِ الْأَعَادِي بَعْدَمَا
دَعَانِي الْهَوَى مِنْ أَهْلِ أُوْدٍ وَصُحْبَتِي
أَجَبْتُ الْهَوَى لَمَّا دَعَانِي بِزُقْرَةَ
أَقُولُ وَقَدْ حَالَتْ فُرَى الْكُرْدِ بَيْنَنَا
إِنْ اللَّهُ يُرْجِعُنِي مِنَ الْعَزْوِ لَا أَرَى
تَقُولِ ابْنَتِي لَمَّا رَأَتْ طُولَ رِجْلَتِي
لَعَمْرِي لَنْ غَالَتْ خُرَاسَانُ هَامَتِي
فَإِنْ أُتِجُ مِنْ بَابِي خُرَاسَانَ لَا أَعُدُّ
فَلِلَّهِ دَرِّي يَوْمَ أَتْرُكُ طَائِعًا
وَدَرُّ الطَّبَّاءِ السَّانِحَاتِ عَشِيَّةً
وَدَرُّ كَبِيرِي اللَّذِينَ كَلَاهُمَا
وَدَرُّ الرِّجَالِ الشَّاهِدِينَ تَقَنُّكِي
وَدَرُّ الْهَوَى مِنْ حَيْثُ يَدْعُو صَحَابَتِي
تَذَكَّرْتُ مِنْ يَبْكِي عَلَيَّ فَلَمْ أَجِدْ
وَأَشْفَرَ مَحْبُوكًا يَجُرُّ عِنَانَهُ

عَزِيرٌ عَلَيَّهِنَّ الْعَشِيَّةَ مَا بِيَا
يُسْتُونُ لَحْدِي حَيْثُ حَمَّ قَضَائِيَا
وَحَلَّ بِهَا جِسْمِي وَحَانَتْ وَفَاتِيَا
يَقْرُ بِعَيْنِي أَنْ سَهَيْلُ بَدَا لِيَا
بَرَابِيَّةٍ إِنِّي مُقِيمٌ لِيَا لِيَا
وَلَا تُعْجَلَانِي قَدْ تَبَيَّنَ شَانِيَا
لِي السُّدْرُ وَالْأَكْفَانُ عِنْدَ فَنَائِيَا
وَرُبُّا عَلَى عَيْنِي فَضَلَ رَدَائِيَا
مِنَ الْأَرْضِ ذَاتِ الْغَرَضِ أَنْ تَوْسِعَا لِيَا
فَقَدْ كُنْتُ قَبْلَ الْيَوْمِ صَعْبًا قِيَادِيَا
سَرِيعًا لَدَى الْهَيْجَا إِلَى مَنْ دَعَانِيَا
وَعَنْ شَتْمِي ابْنَ الْعَمِّ وَالْجَارِ وَأَنْبِيَا
وَطَوْرًا ثُرَانِي وَالْعَتَاقُ رِكَابِيَا
تُخْرِقُ أَطْرَافَ الرِّمَاحِ ثِيَابِيَا
بِهَا الْغُرُّ وَالْبَيْضُ الْحِسَانُ الرَّوَانِيَا
تُهَيْلُ عَلَيَّ الرِّيحُ فِيهَا السُّوَانِيَا
تَقْطَعُ أَوْصَالِي وَتَبْلِي عِظَامِيَا
وَلَنْ يَعْذَمَ الْمِيرَاثُ مَنِّي الْمَوَالِيَا
وَأَيُّنَ مَكَانَ الْبُعْدِ إِلَّا مَكَانِيَا
إِذَا أَدْلَجُوا عَنِّي وَخَلَّفَتْ ثَاوِيَا
لِعَيْرِي وَكَانَ الْمَالُ بِالْأَمْسِ مَالِيَا
رَحَى الْمَثَلُ أَوْ أَضَحَتْ بِفَلَجٍ كَمَا هِيََا
لَهَا بِقَرَأَ حَمَّ الْعَيُونِ سَوَاجِيَا
يَسْفُنُ الْخُزَامَى نَوْرَهَا وَالْأَقَاحِيَا
بِرُكْبَانِهَا تَعْلُو الْمَتَانَ الْفِيَا فَيَا
وَبَوْلَانٍ عَاجُوا الْمُبَقِّيَاتِ النَّوَاجِيَا
كَمَا كُنْتُ لَوْ عَالُوا نَعِيكَ بَاكِيَا
عَلَى الرَّمْسِ أُسْقِيَتِ السَّحَابُ الْغَوَادِيَا
ثُرَابًا كَسَحَقِ الْمَرْنَبَانِي هَابِيَا
قَرَارُتُهَا مَنِّي الْعِظَامَ الْبَوَالِيَا

وَلَكِنْ بِأَكْنَافِ السَّمِينَةِ نَسْوَةٌ
صَرِيحٌ عَلَى أَيْدِي الرَّجَالِ بِفُقْرَةٍ
وَلَمَّا تَرَاءَتْ عِنْدَ مَرُومِنِيَّتِي
أَقُولُ لِأَصْحَابِي ارْفَعُونِي فَإِنَّهُ
فِيَا صَاحِبِي رَحْلِي دَنَا الْمَوْتُ فَاثْرَلَا
أَقِيمَا عَلَيَّ الْيَوْمَ أَوْ بَعْضَ لَيْلَةٍ
وَقَوْمَا إِذَا مَا اسْتُلُّ رُوحِي فَهَيْئًا
وَحُطًّا بِأَطْرَافِ الْأَسِنَّةِ مَضْجَعِي
وَلَا تَحْسُدَانِي بَارَكَ اللَّهُ فِيكُمَا
حُدَانِي فَجُرَّانِي بِثُوبِي إِلَيْكُمَا
وَقَدْ كُنْتُ عَطَافًا إِذَا الْخَيْلُ أُذْبِرَتْ
وَقَدْ كُنْتُ صَبْرًا عَلَى الْقَرْنِ فِي الْوَعَى
فَطَوْرًا ثُرَانِي فِي ظِلَالٍ وَنَعْمَةٍ
وَيَوْمًا ثُرَانِي فِي رَحَى مُسْتَدِيرَةٍ
وَقَوْمَا عَلَى بَنْرِ السَّمِينَةِ أَسْمَعَا
بِأَنْكُمَا خَلَفْتُمَانِي بِفُقْرَةٍ
وَلَا تَنْسِيَا عَهْدِي خَلِيلِي بَعْدَمَا
وَلَنْ يَعْذَمَ الْوَالُونَ بَنًّا يَصِيبُهُمْ
يَقُولُونَ لَا تَبْعُدْ وَهُمْ يَدْفِنُونِي
عَدَاةً عَدِيَا لَهْفَ نَفْسِي عَلَى غَدٍ
وَأَصْبَحَ مَالِي مِنْ طَرِيفٍ وَتَالِدٍ
فِيَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ تَغَيَّرَتِ الرَّحَى
إِذَا الْحَيُّ حَلَّوْهَا جَمِيعًا وَأَنْزَلُوا
رَعَيْنَ وَقَدْ كَادَ الظُّلَامُ يُجِنُّهَا
وَهَلْ أَتَرَكَ الْعَيْسَ الْغَوَالِي بِالضُّحَى
إِذَا عَصَبَ الرُّكْبَانَ بَيْنَ عُنَيْزَةٍ
فِيَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ بَكَتْ أُمُّ مَالِكٍ
إِذَا مَتَّ فَاغْتَادِي الْقُبُورَ وَسَلَّمِي
عَلَى جَدِّتِ قَدْ جَرَّتِ الرِّيحُ فَوْقَهُ
رَهِينَةَ أَحْجَارٍ وَثُرْبٍ تَضَمَّنَتْ

بني مازن والرَّيبِ أنْ لا تلاقيا
 ستَفلقُ أكباداً وثبكي بواكيا
 بعلياءَ يُثنى دُونها الطَّرْفُ رانيا
 مهأً في ظلالِ السِّدْرِ حوراً جواريا
 يدُ الدَّهْرَ مَعروفاً بأنْ لا تُدانيا
 به من عُيونِ المُنْساتِ مُراعيا
 بكَيْنٍ وَقَدَيْنِ الطَّبِيبِ المِداويا
 زميماً ولا بالرَّمْلِ ودُعْتُ قاليا
 وبكَيْةٍ أُخْرَى تُهيجُ البِواكيا

فيا صاحباً إمّا عَرَضَتْ فبلِّغاً
 وعَرَّ قُلوصي في الرِّكابِ فإثَّها
 وأبصرتُ نارَ المازنِيَّاتِ موهناً
 بعُودِ النُّجُوحِ أضاءَ وقُودها
 عَرِيبٌ بَعِيدُ الدَّارِ ثاوٍ بِقَفْرةِ
 أَقْلَبُ طَرْفي حَوْلَ رَحلي فلا أرى
 وبالرَّمْلِ مئاً نِسوةً لو شَهدنني
 وما كان عهدِ الرَّمْلِ عندي وأهله
 فَمِنْهُنَّ أُمِّي وابنتاي وخالتي

(ذيل الأماي - أبو علي الغالي)

بين يدي النص

تعدّ قصيدة مالك بن الرّيب (1) واحدة من شعر الفتوح الإسلامية، التي استطاع الشاعر من خلالها أن يرسى لبنة في بناء عظيم من تاريخ شعر الجهاد في عصر صدر الإسلام، لما تزخر به من قيم أخلاقية، ومشاعر صادقة تتعمق النفس الإنسانية في لحظات انتصارها وانكسارها، وقوتها وضعفها دون إخفاء، أو مراوغة، أو ادعاء للمثالية والبطولة، ولما تزخر به، أيضاً، من تشكيل للوطن الذي يتخذ صورة وجدانية، ومساحة جغرافية في الوقت نفسه، ما يجعله «وطن الروح»، بمعنى أن روح الوطن تسكن الشاعر، كما تسكن روحه في الوطن، ولا غرابة في ذلك لأنه كان يصرار سكرات الموت، ويكاد في كل لحظة يلفظ أنفاسه الأخيرة بعيداً عن تراب الأرض الذي اخضلّ بعرقه ودمه، وبعيداً عن أهله وأسرته وأصحابه الذين نما جسده الغض الطري على أعينهم وقلوبهم المحبة، وتشكلت كينونته بين ظهرانيتهم، فما أحوج المرء في مثل هذه الظروف إلى وطنه وأهله، لذلك نراه راغباً عن الموت في مكان آخر، حالماً في إنجاز العودة إلى مكانه الروحي الأول .

إن لحظة الموت التي تسرق منه الحياة، وتجعل روحه تنسل من بين جوانحه إلى بارئها، جعل ذاكرته تستعيد حكايتها، وتعبّر عما يريد أن يكون، لا ما يُراد له أن يكون، واستطاع في المساحة التي تفصل بينهما أن يصوّر بصدق ما يعتمل في قرارة نفسه من مشاعر متضاربة، أو متناقضة كأصدق ما يكون التصوير والتعبير، أليست أصدق اللحظات في حياة الإنسان هي اللحظات التي يشرف فيها على الموت، حيث يطفو المخزون العاطفي أو المعرفي المختبئ في عقله الباطن على صفحة النفس ليرسم نقشاً بارزاً لا كذب فيه ولا رياء مما هو متداول في حياة الناس ؟

إذاً، كان الشاعر العربي القديم قد رثى الملوك والممالك والأصدقاء والأهل والولد، ليخفف عن ذويهم اللوعة والحزن والأسى، أو ليخفف عن نفسه الثكلى نارها المتأججة بين الضلوع، فإن شعراء الفتوح الإسلامية - ومنهم مالك بن الربيع - على خلاف شعراء الرثاء التقليدي كالخنساء وأبي ذؤيب الهذلي وابن الرومي وغيرهم، قد استبطنوا ذواتهم، وفجروا مخزونهم العاطفي والوجداني في رثاء أنفسهم التي أصبحت على قاب قوسين أو أدنى من لقاء خالقها، لذلك تركوا أنفسهم على سجيبتها، فخلت قصائدهم أو كادت من المقدمات الغزلية أو الطللية، والتكلف اللغوي، والتصنع البلاغي. فالشاعر المجاهد في رأي د. النعمان القاضي «يريد - قبل أن يشعر أنه يريد - أن ينفذ ما بنفسه ابتداءً دون تقييد بتقاليد، أو تمسك بنظم في التعبير، إلا ما يفرضه طبيعة الإحساس النفسي، والحالة الشعورية التي تتقمصه». (2)

ولم يقف الأمر لدى شعراء الفتوح الإسلامية عند «رثاء النفس» برغم جدة الموضوع، وطرافة الفكرة، وجنائزية لحظة الإبداع ومأساويتها، لكننا نجد بعضهم يرثي عضواً من أعضاء جسمه فقداه على أرض المعركة ليحتسبه في ميزان حسناته يوم يلاقي وجه خالقه في جنان النعيم، وذلك مثل الشاعر المجاهد عبدالله الجرشي الذي فقد «يده اليمنى» في مبارزة مع «أرطبون الروم» يوم «فلطاس» فقال :

«ويل أم جارٍ غداة الروع فارقني	أهون عليّ به إذ بان فانقطعا
يمنى يديّ غدت مني مفارقة	لم أستطع يوم فلطاس لها تبعا
وما ضننت عليها أن صاحبها	ولقد حرصت على أن نستريح معا
وقاتل غاب عن شأني وقاتلة	هلاً اجتنبت عدو الله إذ صرعا
وكيف أتركه يسعى بمنصله	نحوي وأعجز عنه بعدما وقعا
ما كان ذلك يوم الروع من خلقي	ولو تقارب مني الموت فاكتنعا
فإن يكن أرطبون الروم قطعها	فقد تركت أوصاله بها قطعاً
وإن يكن أرطبون الروم قطعها	فإن فيها بحمد الله منتفعا». (3)

ومهما يكن من أمر، فقد شكّل رثاء النفس لدى شعراء الفتوح الإسلامية ظاهرة شعرية واضحة الملامح والقسمات في تاريخ الشعر الإسلامي / العربي، وذات أنساق متكررة ومرتبطة بتوليد دلالات لم تكن متوقعة أو مألوفة من قبل، لأنها حملت في الوقت نفسه خصوصية ذاتية ألح عليها الشعراء، وأكثروا من ترديدها على ألسنتهم قبل أن تفيض أرواحهم إلى رحاب بارئها حيث النعيم المقيم، وبمعنى آخر فإن هذا اللون الشعري الجديد يختلف عن شعر «امرئ القيس» (4) و«عبيد بن الأبرص» (5) وغيرهما من شعراء العصر الجاهلي الذين رثوا أنفسهم قبل موتهم، لأنه يختلف عن شعرهم في منطلقاته وأسبابه وطبيعته وغايته ولغته وصوره، ولأنه استطاع أن يشترك لنفسه مجرى جديداً جعله في نهاية المطاف أصلاً لا فرعاً، وخاصة أن الشاعر المجاهد لم يكن يبحث عن مجد شخصي كامرئ القيس، ولم تكن تحكمه المصادفة فيما سيؤول إليه مصيره كعبيد بن الأبرص، وإنما كان الشاعر المجاهد واعياً بالأسباب والنتائج، يذهب

مسليماً بقضاء الله وقدره، ويسير مع الجيش طائعاً لأمر الله ورسوله بنفس راضية مطمئنة نحو الشهادة، لا يبالي بالخطوب، ولا يهرب الردى، ولا يحذر الموت الزؤام إذا عدا، ولم يكن جزعاً من الموت لأنه يؤمن بحياة أبدية في رحاب القادر الوهاب، وما أعد له من جنان النعيم لا عين رأت، ولا أذن سمعت، ولا خطر على قلب بشر، فكان صابراً، محتسباً نفسه وعياله عند خالق الأكوان ومقدر الأقدار، فخوراً بما يقوم به من جهاد لإعلاء كلمة الدين الذي فيه سعادة البشرية بإخراجها من عبادة العباد إلى عبادة ربّ العباد . لقد تعانقت الفضائل النفسية والإنسانية بالبعد الديني الخاص لوجه الله، فانتجت شعراً متميزاً يحمل في ثناياه سمات فنية وفكرية جديدة لم تراود شاعر العصر الجاهلي، ولا خطرت بباله وخياله، وعلى ذلك فإن شاعر الفتوح الإسلامية / البطل الإسلامي كان يخرج من شرنقة الذات منطلقاً لإعلاء كلمة الحق. إنه «جندي الله» أو «المجاهد في الله»، يحمل سيفه ويمضي إلى المعركة، وهو يردد قول الشاعر عبدالله بن رواحة :

«ولست أبالي حين أقتل مسلماً على أي جنب كان في الله مصرعي».(6)

بنية النص

تشكلت عناصر البنية الدلالية للنص من خمس شرائح أساسية دون ترتيب منطقي، أو تتابع في الأفكار يربط الأبيات السابقة باللاحقة بخيط يسري في جسد النص (7)، ويجعله شبكة من العلاقات الدلالية تتكامل أنساقها البنائية وتفاعلاتها الدرامية لتؤدي إلى زيادة الوعي بالنص كلما تقدم القارئ في القراءة، ليكون الكشف الشعري عاملاً مهماً في تحدي الأنساق الدلالية، ومعرفة طبيعة عملها، وكيفية تطورها وتضافرها في البنية العامة للنص، إذ يجب أن تتكون البنية من «ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ما عداها، ولا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداها» (8)، أي أن البنية الدلالية لكي تعمل بفعالية يشترط أن يكون لها نظام يحكم حركة الأنساق في علاقاتها الداخلية، لتنتج الأنساق مجتمعة الدلالة الكلية للنص الشعري .

إن توزع الأنساق على المستوى المكاني في جسد النص يزيد من صعوبة إنتاج الدلالة، ويتنافى مع الوحدة العضوية، ويترك فراغات نفسية أو فكرية لدى المتلقي الذي يحتاج إلى كبير تأمل لإعادة تركيب الأنساق من جديد، وجعلها متماسكة في حزم دلالية ليتمكن من إدراك النص، ومن ثم التفاعل معه وإنتاج دلالاته الجمالية والفكرية. ولا شك أن افتقاد النص للتنظيم الداخلي على مستوى الأنساق الدلالية يرجع إلى وحدة الزمن الإبداعي واشتباكها بلحظة الموت، أي أن العفوية وانعدام الصقل والتهديب والمراجعة، شكلت التجربة الشعرية في بعدها الفني والإنساني(9) وبذلك يصبح النص كشفاً واستبطاناً وتأملاً ذاتياً لأعمق أعماق الشاعر في لحظة فاجعة وشديدة الصدق من حياته ألا وهي لحظة الموت .

بناء على ما سبق، نستطيع فض الاشتباك الدلالي، واستكشاف المحاور الأساسية الممتدة في جسد النص، وتحدي معالمها، وهي كما يأتي :

1- الحنين إلى الوطن : تنبئ الأبيات العشرة التي تشتمل عليها هذه الشريحة عن رغبة الشاعر في نقل تجربة شعرية تخرج عن الإطار الذاتي المحدود إلى الإطار الإنساني الشامل، إذ تتحول «الأنا» الشعرية من «أنا» فردية إلى «أنا» جماعية تكشف عن أبعاد الأزمة النفسية التي فرضت عليها قسراً، حيث الموت في مكان بعيد لا أهل فيه ولا ولد، بمعنى أن «الأنا» الشعرية عندما تقوم بسرد مأساتها وحنينها للوطن وغربتها عنه، تقوم في الوقت نفسه بسرد حكاية إنسانية متكررة في جنبات الكون .

إن غياب الشاعر عن جغرافيا المكان، وحضور المكان في زوايا النفس والعقل، يكشف عن حضور فسيفسائي للوطن، فيذكر الغضى وأهله وأصحابه، وطوله وعرضه، وترابه وأرضه، وسوق النوق، ونجم سهيل... إلخ، وهو في استحضاره لمكونات الغضى يعمد إلى تأليفه وصياغته من جديد ليتمكن حضوره ويستقر في صورة واضحة على صفحة روحه، وقد ساق ذلك كله في صورة أمنيات يغلب عليها الطابع الفلسفي العميق، والكثافة التعبيرية التي يتجلى فيها الغضى في صورة إنسان يعجب منه الشاعر لكونه سمح له أن يفارقه دون أن يقف حائلاً أمام ركبه لمنعه من السفر إلى بلاد الغربة، كما يعجب لكونه لم يسافر معه، فكأن الشاعر في هذا الحلم الإبداعي يريد أن يضع تصوراً جديداً للعالم ومكوناته، تجعل المكان قادراً على اختراق الزمان ليحقق وجوده وحضوره بصورة متعينة في جغرافيا الروح .

إن رغبة الشاعر في أن يتجلى للمكان «الغضى»، أو أن يتجلى المكان له في غربة الموت، يصل إلى ذروته في البيت الثالث والعشرين المستند إلى مفارقة فاجعة، وذلك حين يطلب من أصحابه قبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة أن يرفعوه ليرى صورة الوطن في نجم «سهيل» الذي بدا في أرض خراسان، والمفارقة أن هذا النجم نجم يماني لا يرى من أرض خراسان، فكأنه يحاول أن يبدع نجمة متوسلاً بعين البصيرة لا البصر. وبذلك تتكامل أبعاد الصورة الفسيفسائية التي رسمها الشاعر بعين خياله للوطن بعد أن أصبح الموت هو القوة الوحيدة المدمرة والمسيطرة على جسد النص .

2- استبدال الهدى بالضلالة : تنهض الأبيات الأربعة التي تشتمل عليها هذه الشريحة على بنية ثنائية تعتمد على التقابل أو التضاد، ينقل الشاعر من خلالها عصارة النفس في لحظة من لحظات البوح الإنساني الصادق، حيث يطفو العقل الباطن بما يختزنه في سراديبه من مشاعر وأفكار، ينسرب منها التعبير الشعري ليكشف عن تقلبات النفس وتناقضاتها دون زيف أو مراوغة، ما يؤدي إلى تحقق الثنائية التي تشع بنور الإيمان في إشارة إلى بيع الضلالة / اللصوصية بالهدى/ الإيمان والجهاد في جيش سعيد بن عفان، لكن تأبى النفس الإنسانية إلا أن تكشف عن ذاتها في لحظة صدق شديدة الخصوصية، فتنبؤنا عن حب للجهاد في سبيل الله مشوب بحب الدنيا، ويتضح هذا كله في البيت السابع، ويتأكد هذا المعنى في سياق القصيدة العام، حيث يتمنى الشاعر العودة من الغزو إلى وطنه ليقم فيه ولا يفارقه أبداً.

3- رثاء النفس : تتشكل هذه الشريحة من ثلاثة وعشرين بيتاً، وتعدّ مركز الإشعاع الدلالي والبؤرة

المحورية التي يقوم عليها النص في إنتاج دلالاته الكلية، ولأنها تحمل في ثناياها شحنات عاطفية ووجدانية تعبر عن أعمق مشاعر الإنسان. يستهل الشاعر الشريحة بتوظيف أسلوب «القسم» في قوله «لعمري»، ثم أسلوب «التوكيد» في قوله «فإن أنج» ثم أسلوب «التكرار» «لله دري...» وما شابهها، ويأتي ذلك كلمة للدلالة على تعجبه من نفسه، وكيف طاوعته ليغترب عن أهله ووطنه، ورفضه القاطع إن عاد إليهما ألا يسافر مرة أخرى. لكن الشاعر يدرك في قرارة نفسه أنه لم يتجاوز هذه المحنة بسلام، لذلك نراه يستحضر بعض المراجع الاجتماعية في «الطبرة» بزخمها النفسي لتنبئ عن الحزن الذي يسكن كيانه ويعتري روحه، وذلك في ذكره «للطباء السانحات»، حيث كان بعض العرب، ومنهم مالك بن الريب، يتشائمون من السانح الذي يأتيهم من جهة اليمين، ويتفألون بالبارح الذي يأتيهم من جهة اليسار، وكان بعضهم على عكس ذلك، ولذلك كانوا يقولون «من لي بالسانح بعد البارح» (10)، وهذه الدلالة الاجتماعية تجعل الشاعر يؤكد على لسان «الطباء» أنه هالك لا محالة .

بناء على ما سبق، يقف الموت شاخصاً في وجه الشاعر لا يبرحه، وتنعدم الآمال بالنجاة منه، ولا يبقى له إلا أن يستبطن ذاته، ويفجر مخزونه العاطفي والوجداني في رثاء نفسه مخترقاً الماضي والحاضر باتجاه المستقبل في ابتهاج طقسي/ ديني لخالق الكون، فيقدم بين يدي صاحبيه وصيته الأخيرة المتمثلة في تسوية قبره وتوسيعه، وتهيئة أكفانه... إلخ، مستبقاً في ذلك الزمن الذي لم يستطع التغلب عليه في حياته ليحاول التغلب عليه في مماته، لذلك نراه يذكر أولاً بكاء سيفه، ورمحه الرديني، وفرسه الأشقر لأنها رموز من رموز فخاره وفروسيته، ثم يذكر ثانياً بكاء أهله وأصحابه. وبذلك يسلم الشاعر تسليماً كاملاً بلحظة الحقيقة ونهاية الحياة دون أن ينجز حلمه بالعودة إلى الوطن .

4- تذكر الأهل : يستشعر المتلقي من الأبيات التسعة المدرجة في ثنايا الشريحة الرابعة، أنها تنهض على بنية تكاملية مع أبيات الشريحة الثالثة، لأن الشاعر عندما استبق الزمن فذكر بكاء سيفه ورمحه وفرسه عليه، قد أردف ذلك بذكر بكاء أهله على مستوى الزمن الآتي، وعلى مستوى الزمن الماضي قبيل سفره، فأشار إلى ابنته التي أخبرته أنه بسفره سيتركها وحيدة بلا أب، ثم يكر راجعاً إلى عاطفته الأبوية ليعجب من نفسه لترك أسرته وأبويه، وينتهي بوصية صاحبيه أن يبلغا أسرته وأهله وعشيرته بموته، وأنه لن يلقاها بعد اليوم .

5- تذكر الماضي : تشف هذه الشريحة المكونة من اثني عشر بيتاً عن تقابل دلالي بين الحاضر/ الماضي، أو بين الضعف والوهن/ القوة والفروسية، وبذلك يأخذ الماضي حيزاً مكانياً كبيراً في جسد النص، يعود فيه الشاعر إلى مرحلة «الضلالة» التي تجاوزها في البيت الرابع إلى «الهدى» بسيره إلى الجهاد في جيش سعيد بن عفان، وبذلك بقيت هذه المرحلة مستقرة في عقله الباطن، تتعمق فؤاده، وتستتر تحت غلالة رقيقة من الحاضر، حتى إذا أراد البحث عن كينونته لم يجد سوى الماضي، وخاصة أنه يرفض الحاضر، لكنه مع ذلك يستقصي الفضائل الأخلاقية التي امتاز بها الماضي مثل : صعوبة انقياده للآخرين، وشجاعته وقت الشدائد، وسرعته في تلبية نداء القتال - وليس الجهاد -، وصبره على نظرائه وقت

النزال، وبعده عن شتم ابن عمه وجاره... إلخ، لكن هذا كله يكشف عن مفارقة - بين زمنين - تأخذ بخناقه، وتضغط بقوة على قلبه، كما يكشف عن فخر بالنفس وجد فيه متنفساً عما يتقل كاهله من ظلال الغياب والموت، ولعله يؤمن في النهاية أنه يحمل ماضياً لا يدري ما الله قاضٍ فيه .

بلاغة النص

تمتاز البنية اللغوية في النص بالتجرد من المراوغة، وعمق الرؤيا الشعرية، والتأمل النفسي القائم على استبطان الذات في لحظة من لحظات الكشف عن مشاعر إنسانية شديدة الصدق، وقد تجلت هذه الدلالات في توظيف الشاعر لعدة أساليب فنية نذكر منها :

1- توظيف الأساليب الإنشائية : وقد شكلت هذه الأساليب ظاهرة أسلوبية بارزة، وملامح تعبيرية أعانت على فك شفرة النص، وإدراك دلالاته الغائرة وراء الكلمات والجمل والصور الشعرية... إلخ، فقد وظّف الشاعر أساليب الاستفهام والنداء والتمني وغيرها لإنشاء علاقات تشابه وتضاد في الوقت نفسه على المستويين الزمني والمكاني، حيث حياته بين اللصوصية والجهاد في سبيل الله، وحياته في وطنه وموته في بلاد الغربة. فالاستفهام والتمني في البيت الأول يشيران إلى إدراك الشاعر لفجائية السؤال وقسوته على النفس البشرية التي حانت منيتها في مكان غريب لا أهل فيه ولا ولد، وهذا يبعث في المتلقي حركة باطنية تمور في نفسه حزناً وألماً، وتنشط ذهنه إلى تأمل صادم يحدث توتراً انفعالياً عالياً يعكس الصراع النفسي الذي عاناه الشاعر .

وما يزيد من فاجعة الشاعر أنه أخرج الاستفهام عن إطاره الوظيفي المباشر الدال على طلب العلم بالشيء الذي لم يكن معلوماً من قبل، إلى إطار إيحائي متعدد الرؤى والأبعاد يجسد من خلاله معرفته المسبقة بعقم الإجابة واستحالة تحققها على المستوى الواقعي، ليبقى الاستفهام محصوراً في إطار التقرير أو التمني الذي ينشد من خلاله الشاعر مثلاً إنسانياً يرسخ في الوجدان موقفاً قوياً من حب الوطن والتشبث بترابه، ثم يأتي أسلوب التمني متمثلاً في «ليت» بحضورها الكثيف والمنتشر في جسد النص خمس مرات، منها ثلاث مرات في البيتين الأولين لتؤكد سكونية التوقع واستحالة التحقق، فتقطع بحضورها نياط القلوب .

2- توظيف التكرار : ويعتمد النص في إنتاج دلالاته على توظيف أسلوب التكرار الذي يكرس النمط التراكمي المعبر عن وطأة الزمن، أو الظرف التاريخي القاسي الذي يطحن القلب برحى الغربة، ويسحق النفس بفقدان الحياة، وبهذا يصبح الحنين إلى «الغضى» بتكراره الأفقي والرأسي «ست مرات» في جسد النص مطلباً تعويضياً ناتجاً من تفكك علاقة الشاعر بالمكان الجديد، ويصبح لتذكر «الغضى» والحنين إليه أهمية قصوى، يحاول الشاعر من خلالها إعادة توازنه الذي اختل، فالتكرار على هذا

الاعتبار «يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية» (11)، ما يجعل التكرار مركزاً للثقل الشعري، أو النواة الخفية للمكان الذي ينفي بحضوره جميع الأماكن الأخرى التي لا تحمل سندا عاطفياً أو نفسياً في وجدان الشاعر .

ويبلغ الشاعر في قصيدته غاية المدّ الدرامي حين يوسع من دلالة تكرر «الغضى»، ليعبر عن الصراع المتوقد في أعماقه، ويفجؤنا بأبعاد دلالية إيحائية تستند إلى أسلوب «المفارقة» والتصوير الشعري المعتمد على «التشخيص»، أي خلع صفات الإنسان على الأشياء المعنية أو الجامدة، وذلك حين يستحضر المكان «الغضى» المرتبط بزمن مضى وانقضى، ولا سبيل إلى عودته إلا عن طريق الحلم الشعري، وثقب جدار الزمن، وتجاوز الزمن الحاضر بمكانه الغريب عن النفس إلى الزمن الماضي بمكانه الأليف إلى النفس، وهو بهذا المعنى يعمل على إعادة تأليف الزمان والمكان وفق رؤيا شعرية جديدة تسحق الحاضر بقسوته وجبروته، وتعلي من سياق الماضي بإشراقه ونضارته .

لقد اتخذ الشاعر من أسلوب «التشخيص» سندا دلالياً وعاطفياً لما قام به من إعادة صياغة العالم، ما جعل «الغضى» يتحول من كونه مساحة جغرافية مجردة، إلى كونه شخصاً، إنساناً يمتلك الشاعر قدرة خارقة على مخاطبته ومحاورته واستنطاقه ونقل تاريخه، وبذلك اتخذ المكان صورة إنسانية باعتبارها تشكيلاً روحياً ووجدانياً يزخر بالحركة والحياة، وهو ما يفنقه الشاعر في لحظة الإبداع الشعري، فكان ذلك تعويضاً نفسياً عن عدم قدرته على الحركة، وافتقاده المكان «الغضى». لذلك لا غرابة في أن نجد «الغضى» محوراً مركزياً من محاور الكون، وجزءاً أساسياً من التجربة الحياتية للشاعر التي تذوب في جسد النص . (12)

3- توظيف القافية : يلعب حرف الروي في النص دوراً بارزاً في توليد دلالاته الباطنية، وينبئ عن أبعاد درامية تتكامل في إنتاج الدلالة العامة للنص، وهو ما يتجلى بوضوح في اعتماد النص على حرفي مد في القافية هما «الياء» باعتبارها حرف الروي، و «الألف» باعتبارها حرف الوصل الناتج عن إشباع حركة حرف الروي بالفتحة، وكلاهما - على المستوى الصوتي - يوحي باتساع المخرج، والانتشار، والوضوح السمعي، فكان الشاعر يبغى بهما كسر الحيز المكاني الضيق «خراسان» حيث ينازع سكرات الموت، ويرغب في الانفتاح على العالم الخارجي، وإسماع صوته لأهله في «الغضى» .

ولعل حرف الوصل «الألف»، أيضاً، بعلوه وتساميه وارتفاعه ينسجم مع رغبة الشاعر الباطنية في أن يقف منتصباً على قدميه، عائداً إلى وطنه ليموت في راحة وسكينة، وهو ما يعمق التصورات الثنائية التي تصل إلى حد التناقض في أعماق الشاعر، ما يؤدي إلى توليد أبعاد درامية على مستويات النص الشعري وما يتعلق به من أنساق لغوية وتصويرية وموسيقية .. إلخ، تجسد كلها، في رأي د. كمال أبو ديب، حنين الذات العميق ونزوعها إلى الانطلاق خارج المدار المغلق، أي أن القافية تشكل طرفاً من ثنائية ضدية طرفها الآخر التجربة الأساسية نفسها : القيد والحصار، وتصبح القافية انفجاراً داخلياً يتموج عبر جسد القصيدة (13)، وبذلك تستطيع القافية أن تكون دليلاً للمتلقي على كشف الدلالات الكامنة في ثنايا النص

الشعري، وأن تكون علامة على استكناه أعماق الذات الشاعرة، وهو ما يخرجها من كونها مجرد أداة شعرية - كما يعتقد الكثير من النقاد - إلى كونها وسيلة مهمة في إنتاج الدلالة .
 هكذا تستطيع البنية اللغوية إنتاج دلالات عميقة تصل إلى أغوار النص وقراره وأبعاده البنائية المتعددة، فالقصيدة كما يقول د. محمود الربيعي : «موضوع لغوي من نوع خاص، واللغة توظف فيها على نحو متميز ... وفي سبيل أداء هذه المهمة، لا بد أن تقرأ القصيدة قراءة كاشفة، ترصد فيها المعالم اللغوية، وتوصف هذه المعالم، وتحدد العلاقات، وكيف تعمل داخل الشعر، ويبحث من خلال كل ذلك ... عن المعنى الشعري للقصيدة» (14).

* ناقد وأكاديمي فلسطيني يقيم في بيرزيت .

- الهوامش :

- (1) هو مالك بن الرّيب بن حوط بن قرط بن مازن بن تميم، كان من أجمل العرب وأبينهم بياناً، وعندما ولي أمير المؤمنين معاوية بن أبي سفيان سعيد ابن عثمان بن عفان خراسان، سار فيمن معه فأخذ طريق فارس، فلقه مالك بن الرّيب، فلما راه سعيد أعجبه فقال له : ويحك يا مالك، ما الذي يدعوك إلى ما يبلغني عنك من قطع الطريق؟ فقال : أصلح الله الأمير، العجز عن مكافأة الإخوان . فقال : فإن أنا أغنيتك واستصحبك أتكف عما تفعل وتتبعني؟ قال : نعم، أكف، فاستصحبه وأجرى عليه خمسمائة دينار كل شهر، وكان معه حتى قتل بخراسان، وقيل طعن فسقط وهو في آخر رمق.
 انظر : أبو علي القالي : ذيل الأمالي - دار الكتب العلمية - بيروت - مج 3 - د . ت - ص 135 - 139 .
- (2) النعمان عبد المتعال القاضي : شعر الفتح الإسلامية في صدر الإسلام - الدار القومية للطباعة والنشر - مصر - 1965م - ص 240 .
- (3) د. محمد حور : النزعة الإنسانية في الشعر العربي القديم - مكتبة المكتبة - أبو ظبي - ط2 - 1985م - ص 134 - 135 .
- (4) بعد عودته من بلاد الروم أصبح قاب قوسين أو أدنى من الموت، فقال حين رأى امرأة تدفن إلى سفح جبل عسيب الذي مات عنده :

وإنني مقسيم ما أقسام عسيب
 وكل غريب للغريب نسيب

«أجارتنا إن الخطوب تنوب
 أجارتنا إنا غريبان ههنا

انظر حسن السنديوي : شرح ديوان امرئ القيس - مكتبة الاستقامة - مصر - 1930م - ص 55 .

- (5) كان المنذر بن ماء السماء قد ناداه رجلان من بني أسد، فأغضباه فوضعهما في تابوتين ودفنهما في حفرتين، وعند الصباح سأل عنهما فأخبر بهلاكهما، فندم على ذلك، وجعل لنفسه يومين في السنة يجلس فيهما، أحدهما يوم نعيم، والآخر يوم يؤس، فأول من يطلع عليه في يوم نعيمه يعطيه مائة من الإبل، وأول من يطلع عليه في يوم يؤسه يقتله، وكان عبيد بن الأبرص أو من أشرف عليه في يوم يؤسه، فخيرته المنذر كيف يقتله، فقال له عبيد : إن كنت لا محالة قتالي، فاسقني الخمر حتى إذا ماتت مفاصلي وذهلت نواهلي فشأنك وما تريد، فأمر به المنذر ففصد . وكان مما قال عبيد :

خصالاً أرى في كلها الموت قد برق
 سحائب ما فيها لذي خيرة أنق
 فتتركها إلا كما ليلة الطلق

«خيرني ذو البؤس في يوم يؤسه
 كما خيرت عاد من الدهر مرة
 سحائب ريح لم توكل ببلدة

أنظر : عبيد بن الأبرص : ديوانه - دار بيروت للطباعة والنشر - بيروت - 1958م - ص 7 - 9 .

- (6) د. قاسم عبده قاسم، ود. أحمد إبراهيم الهواري : الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث - دار المعارف - مصر - 1979 - ص 12 .
 (7) تشتمل الشريحة الأولى على الأبيات : 1، 2، 3، 5، 8، 23، 38، 39، 54، 57.
 والثانية على الأبيات : 4، 6، 7، 9.
 والثالثة على الأبيات : 11، 12، 14، 16، 17، 18، 19، 21، 22، 24، 25، 26، 27، 28، 34، 35، 36، 37، 47، 48، 49، 51، 53.
 والرابعة على الأبيات : 10، 13، 15، 20، 46، 50، 52، 56، 58.
 والخامسة على الأبيات : 29، 30، 31، 32، 33، 40، 41، 42، 43، 44، 45، 55 .
 (8) د. زكريا إبراهيم : مشكلة البنية - مكتبة مصر - مصر - 1977م - ص 43 .
 (9) من المعروف أن قصائد زهير بن أبي سلمى كانت تسمى بالحواليات لأنه كان ينظمها في أربعة أشهر، ثم ينقحها في أربعة أشهر، ثم يذيعها بين الناس في أربعة أشهر .
 (10) للاستزادة في اختلاف العرب للثمين بالسائح أو البارح، انظر : ابن منظور المصري : لسان العرب - دار صادر - بيروت - ط1 - 1990م - مادة «سنح» - ص 490 - 491 .
 (11) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر - دار العلم للملايين - بيروت - ط7 - 1983م - ص 276.
 (12) انظر : إبراهيم نمر موسى : تجليات التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر - رسالة دكتوراه بجامعة عين شمس - 2002م - ص 423 .
 (13) د. كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي - دار العلم للملايين - بيروت - 1984م - ص 69 - 70.
 (14) د. محمود الربيعي : لغة الشعر المعاصر - مجلة فصول - مصر - مج1 - ع4 - يوليو 1981م - ص 62 .