صورة عزة في شعر كثيِّر بين التقليد والتجديد: التائية نموذجاً

محمود أحمد الحلحولي

أستاذ مساعد ، قسم اللغة العربية ، كلية الآداب ،
الجامعة الهاشمية ، الأردن
Email: halholi2002@yahoo.com

ملخص

محور هذه الورقة تقديم تحليل أسلوبي متوازن لصورة عزة في شعر كثير/ التائية نموذجاً ؛ إذ يتناول صورتها في أطر ثلاثة : أولها الإطار الموضوعي للصورة ، وثانيها الإطار التشكيلي لها ، وثالثها الإطار البنائي الذي يدرس انسجام الصورة في بنية القصيدة . وتتبع الدراسة نموذج دراسة البنية الذي يشمل دراسة الجملة وصياغتها ومفرداتها ومواقعها ؛ والترابط النصي الكلي ؛ وتقييم الفكرة ومراحلها لدى الشاعر في هذه القصيدة ، وتؤكد الدراسة أصالة الصورة عند كثير وتجديدها فيها في ضوء النظرة الكلية للقصيدة .

– 1 –

ربما بدا للناظر في شعر كثير عزة نظرة عامة أن كثيراً في تصويره عزة عمد إلى محاكاة الشعر الجاهلي لغة ، ونحواً ، ومبنى ، وتصويراً ، وأن الجانب التقليدي في قصائده طغى على الجانب التجديدي فيه . لكن نظرة مدققة شاملة فاحصة ، تتيح لنا رؤية حركة القصيدة لديه بكل فعاليتها ، وتعتبر القصيدة في جملتها هي الوحدة التصويرية الدالة على المعنى ، فإن هذه النظرة تكشف زيف الأحادية ، التي تنظر في التقاء كثير مع غيره من الشعراء الذين سبقوه على أنه التقاء تقليد أو اجترار وأخذ عقيم ؛ ذلك أن سمات خاصة بدت لصورة عزة في شعره . وهي ، وإن التقت مع صورة المرأة العامة في الشعر الذي سبقه أو عاصره ، فإنما كان التقاؤها التقاء تلاقح وتجديد .

وإن كثيَّراً ، وإن وصف عزة بالشمس أو الظبية ، ووصف رائحتها العطرة بالروضة طيبة الثرى ، وريقها بالخمر أو العسل ، وشعرها بالنخلة ، . . وما إلى ذلك مما سبق إليه الشعراء ، فإنه يعد مجدداً بنفاذه إلى جوهر الصورة القديمة ، وحسن توظيفه لها في البناء العام لقصيدته ؛ بحيث تشيع فيها روح جديدة بما تفرضه موهبته الخاصة ، وتكوينه العقلي والعقدي ؛ فهذه الصور التي تزين نسيج القصيدة لديه بخيوط خاصة تتناسق مع خطوطه الجديدة تناسق ائتلاف ، وفي ضوء الترابط الكلي للقصيدة تظهر الصورة المجتلبة مرتبطة أشد الارتباط بمجموعة الصور الأخرى في القصيدة الواحدة ، وتشكل هذه الصور في مجموعها صورة كلية متمازجة توحي بفكرة واحدة جديدة ، ويسري فيها إحساس واحد جديد ، فمثلاً قوله يصف رائحة عزة[1](الطويل) :

فما روضةٌ بالحزْن طيّبة الثرى ... يمجّ الندى جثجاثها وعرارها
بمخرق من بطن واد كأنما ... تلاقت به عطارةٌ وتجارها
أفيد عليها المسك حتّى كأنه ... لطيمةُ داري تفتّق فارها
بأطيب من أردان عزة موهناً ... وقد أوقدت بالمندل الرطب نارها
هي العيش ما لاقتك يوماً بودها ... وموتٌ إذا لاقاك منها ازورارها

فقد رأى بعض النقاد[2] أنه استفاد من قول الأعشى[3] (البسيط)

ما روضةٌ من رياض الحزن معشبةٌ خضراء جاد عليها مسبلٌ هطلُ
يضاحك الشمس منها كوكب شرقٍ مؤزَّر بعميم النبت مكتهلُ
يوماً بأطيب منها نشر رائحةٍ ولا بأحسن منها إذا دنا الأصلُ

وحقاً إن لدى كليهما تشبيهات ومجازات وألفاظ وبنى متقاربة . غير أن نظرة إلى هاتين الصورتين في القصيدتين ، توضح أن الأعشى رسم هذا المشهد الجزئي ضمن مشاهد أخرى في قصيدته عكست الناحية القيمية للمرأة ، في ذلك الركن الزماني والمكان من التاريخ الأدبي الخاص به . وقد يلحظ الناظر في قصيدة الأعشى هذه أن العناصر الحسية كانت أكثر ما تكون حضوراً ، على حين يرى الناظر في قصيدة كثير عزة أن أمثال هذه الصورة تكون إلى جانب صور أخرى لخط مأساوي يسري في القصيدة كلها ، والعالم يبدو حاداً في قصيدة كثيّر ؛ فالصورة تنتهي بقوله : **(وموت إذا لاقاك منها ازورارها)** . على حين يبدو العالم رخياً في قصيدة الأعشى الذي يشترك في مدرسة امرئ القيس ، رائد الجماليات الحسية المادية في الشعر العربي ، والذي يطال شعره جسد المرأة كله في استرخاء ، وفي لوحة تامة ، فمثلاً في معلقته يقول امرؤ القيس[4]

إذا التفت نحوي تضوَّع ريحها نسيم الصبا جاءت بريّا القرنفلِ
إذا قلت هاتي نوليني تمايلت عليّ هضيم الكشح ريّا المخلخلِ
مهفهفة بيضاء غير مفاضةٍ ترائبها مصقولة كالسجنجلِ
وجيد كجيد الرئم ليس بفاحش إذا هي نصّته ولا بمعطّلِ
وفرْعٍ يغشّي المتن أسود فاحمٍ أثيثٍ كقنو النخلة المتعثكلِ

وهي أبيات تتلاحق تحاكي انتقالات سريعة لصورة متكاملة غير منقوصة لجمال صارخ واحتفالية بالجسد واضحة . وكذلك كان الأعشى في قصيدته المعلقة ، ولم تغادر المرأة في قصائدهما متطلبات الحس المباشرة . أما كثيّر فلم

يكن من مدرستهما ، ولا يظهر عالمه الشعري كعالمهما ، فقد أشاع في قصيدته عند تشبيه رائحة عزة بالروضة روحاً خاصاً كما ذكرنا ؛ كذلك قد سبق الأعشى وامرؤ القيس – مثلاً – إلى تشبيه المرأة بالظبية ، ولكن ذلك كان في منحى يختلف عن منحى كثير ، وفي عالم يختلف عن عالمه ، ولباعث يختلف عن باعثه : يقول كثير[5]

فما ظبية أدماء واضحة القرا ... تنصّ إلى برد الظلال غزالها
تحثُّ بقرنيها بريرٍ أراكة ... وتعطو بظلفيها إذا الغصن طالها
بأحسن منها مقلة ومقلداً ... وجيداً ، إذا دانت تنوط شكالها

أو قوله[6]

وما أم خشف ترعى به ... أراكاً عميماً ودوحاً ظليلا
وإن هي قامتً فما أثلة ... بعليا تناوح ريحاً أصيلاً
بأحسن منها ، وإن أدبرت ... فإرخٌ بجبة تقرو خميلا
وتمشي الهوينا إذا أقبلت ... كما بهر الجزع سيلاً ثقيلاً
فطوراً يسيل على قصده ... وطوراً يراجع كي لا يسيلا
كما مال أبيض ذو نشوةٍ ... بصرخد باكَر كأساً شمولا

أو قوله [7]

وما جابة المدرى خذول خلالها ... أراكٌ بذي الريان دان صريمُها
بأحسن منها سنّة ومقلّدا ... إذا ما بدت لباتها ًونظيمُها
وتفري بالمدرى أثيثا نباته ... كجنة غربيب تدلّت كرومُها
وإذا ضحكت لم تنتهز وتبسمت ... ثنايا لها كالمزن غرّ ظلومُها
كأن على أنيابها بعد رقدة ... إذا انتبهت وهنا لمن يستنيمُها
مجاجة نحل في أباريق صفقة ... بصهباء يجري في العظام هميمُها
ركود الحميا وردة اللون شابها ... بماء الغوادي غير رنق مديمُها

فقد تصرف بهذه الصور ، وأمدها بنسغ جديد خاص يأتلف وعالم

القصيدة لديه فنجد لدى كثيّر إلى جانب هذه الصور ، التي ربما اتكأ فيها على الموروث الجاهلي ، صوراً جديدة تصور نفسه الباطنة ، وما يموج بخاطره من وطأة المجتمع وظلمه ! وهو ينفرد – مثلاً – بأمنيته الغريبة التي لم يسبق إليها أن يكون وصاحبته عزة بعيرين أجربين لرجلٍ غنيٍ يرعيان القفر بعيداً عن الناس ، ويمتد بالصورة ويملؤها مشاعر قاتمة كئيبة كمرارة العطش والجرب وعدوى المرض ، والضرب بالحجارة [8] :

ألا ليتنا يا عزّ كنا لذي غنى ... بعيرين نرعى في الخلاء ونعزبُ

كلانا به عرّ فمن يرنا يقل ... على حسنها جرباء تعدي وأجربُ

إذا ما وردنا منهلاً صاح أهله ... علينا ، فما ننفك نُرمى ونضربُ

ولهذا ترى أن صورة عزة في عالم يختلف عن صورة المرأة في شعر سبقه أو عاصره ، وإذا ما رأينا الشعراء يتمسكون بالمرأة ويعبرون من متعهم التي يحصّلونها سبب جمالها وإثارة جسدها ، ويربطون بين هذا الجمال وأثره النفسي فيما يرى مما يسحر ويأخذ القلوب ، عذوبةً وأنوثةً ونعومةً وفتنة ، فإن كثيراً يرى في جمال عزة ، وما هي عليه من ترف ونعمة ، وفي وقفاته إلى قدها ورائحتها وعينيها وثغرها وريقها ، كل ذلك إنما يرى فيه النعيم الذي طرد منه واللذة المفقودة .

وحتى لا يظل قولنا عامّاً ونظرياً ، وكي تنبع الدراسة من النص الكامل للقصيدة الواحدة التي جاءت فيها صورة عزة أو أفردت لها ، رأيت أن أعرض تائيته التي مطلعها[9]

خليليّ هذا ربع عزة فاعقلا ... قلوصيكما ، ثم ابكيا حيث حلّتِ

نموذجاً لصورة عزة في شعر كثير ، في ضوء الترابط الكلي للقصيدة ، وفي ضوء الرؤية التي تتجاوز مرحلة النظر إلى الوحدات المجازية وحدها ، بحثاً عن الأنساق التي تقدم تصورات كلية ، ولهذا فإن الدراسة ترى في ألفاظ كثيِّر من الحرار واللوعة ما يجعلها تبدو صياغة جديدة غير معهودة في الشعر

القديم ، وذلك لأن الشاعر لا يتحرج من أن يكشف عن كل ما يعتلج في باطنه من حرقة أو يثقلها من يأس[10]

ولتغدو صوراً قائمة بذاتها ، وهكذا تتخذ صيغ النداء – مثلاً – وضعاً جديداً في شعره ، وتكتسب القلوب والأكباد قدرات جديدة على الرمز والإيحاء ، ويحاول الشاعر بتكرار تلك الألفاظ أن يخلق منها صورة بيانية تجسم الإحساس وتبرزه ، مستعيضاً بها عن المجازات والتشبيهات[11] . وفي ضوء ذلك ترى الدراسة أن كثيراً استطاع أن ينفذ بحسه الصادق العميق إلى الكثير من الصور الفنية المبتكرة النابضة بالأحاسيس والمشاعر النفسية[12] في ضوء التأكيد على خطأ النظرة الأحادية التي تحسر الشعرية في الخواص التصويرية والرمزية متجاهلة بقية الأبنية المؤسسة للدلالة الكلية[13] .

– 2 –

والقصيدة التائية تحقق المثل الأعلى للمرأة التي لا تصبح (مقدسة) إلا عندما تكون عصية على النوال . وكثير يعد فريداً في هذا المنحى من التذلل للمرأة بكل ألم ومرارة ، ودون تحرج من إظهار الضعف أمامها ، والاكتفاء بدور المعذب الصبّ ،وهو لم يعز قارئه بمشهد مضاد للتذلل ، كما كان يظهر في شعر من سبقه من الفرسان الغزلين ، كامرئ القيس ، وطرفة ، وعنترة ، حين أظهر هؤلاء عزماً وجلادة ومظاهر حيوية ، تظهر أحدهم في عزة وسلطة تصلح أن تشكل لهم معادلاً موازياً للتذلل في الغزل بالمحبوبة ؛ أما كثيّر فشكل خصوصية في هذا الإطار ؛ فمنذ مفتتح القصيدة يظهر الطلل فيها طللاً نفسياً متميزاً وعالماً متخيلاً لا أمل للشاعر أن يخلفه وراءه لحياة أفضل وأكمل ، كما كان يظهر في الطلل الجاهلي ؛ إذ يقفز الشاعر على النظام الداخلي والمنطق المميز للطلل الجاهلي بإدخال عناصر دينية إسلامية وتوظيفها في خروج جديد ، وفي دعوته للمكوث والثبات في هذا الطلل المقدس ؛ لا لشيء سوى أنه ربع عزة :

خليلي ، هذا ربع عزة فاعقلا ... قلوصيكما ثم ابكيا حيث حلّت
ومسّا تراباً كان قد مسّ جلدها ... وبيتا وظلا حيث باتت وظلتَ
ولا تيأسا أن يمحو الله عنكما ... ذنوباً إذا صليتما حيث صلّتَ

ويمثل الطلل هنا تفريغاً انفعالياً حاداً يتم خلاله ربط الطلل بالمحبوبة ، وبالقداسة الدينية والأمل بالمغفرة . فيطلب الشاعر من خليليه المتخيلين أن يعقلا قلوصيهما ، وكان غيره يقول (قفا) مما يشير إلى تخوفه من الارتحال وتمسكه بالبقاء والثبات ، واختياره القلوص ، لما فيها من القوة الجامحة التي تشعر بالقدرة على السير والارتحال ، وهو ما استدعى فعل الطلب (اعقلا) دلالة على قوة الحاملين ونشاطهما ، فهما لا يكّلان في انتظار المأمول ، ويشاركان في أحزان الشاعر في سعيه الذي لا يكّل .

وقد سبقت الإشارة إلى أن هذين الخليلين متخيلان ، جردهما الشاعر من نفسه ليبعد عنها الإحساس بالوحدة والانفرادية ، ودعوة الشاعر خليليه إلى الصلاة في الطلل بوصفه مكاناً للتعبد والاعتكاف والتذلل ، يظهر علاقة الشاعر بالطلل قائمة على الانصياع ، بوصفه اللحظة التي يعايشها فيه اللحظة الأفضل مما يعايشه أو يستقبله . وقد أظهر معاناته أمام فاعلية الزمن الحاضر بهذا الارتداد إلى الماضي أيام (ربع عزة) ؛ في محاولة غير واعية لمحايثة المكان وجعله قريباً ، وهو يرى (رسم) عزة (ربعاً) وليس أثراً عفا عليه الزمن ، ومن هذا يفهم التمسك باستمرارية هذه اللحظة وخصوصيتها في القصيدة .

وعزة تمثل فيما يأتي من صور القصيدة ومجازها واستعاراتها ورموزها كل ما هو عصي على النوال ، فهي متمنّعة كأنها الصخرة الصماء لا تجيبه ، وهي التي تظهر في المطلع وسيلة إلى المغفرة ومحو الذنوب ، وهو بذلك كأنما يرتفع بها إلى مستوى (الصنمية) في سكونها وقداستها !! ويستمر هذا الجو الديني في صور القصيدة منذ المطلع الذي دعا فيه إلى الصلاة في ربع عزة وطلب المغفرة ، إلى تشبيهها بالصخرة ، إلى الحديث عن قسمها والنذر الذي عدّ مخالطة كثير لعزة خرقاً دينياً وحنثاً باليمين :

كأني أنادي صخرة حين أعرضت من الصمّ لو تمشي بها العصم زلّتِ

والتناظر قائم بين مشهد الطلل والصخرة الراسخة الصماء (عزة) ؛ ثم إن نذر المحبوبة ألا تحادثه ، ومشهد عزة (الصخرة) ؛ إن كليهما تجسيد لعجز الشاعر

الكلي عن الوصال بالمحبوبة أو مواصلتها : **وقد حلفت جهداً بما نحرت . . أناديك ما حجّ الحجيج** . . وتأتي صورة عزة في سياق ديني من أجواء موسم الحج ، وتستمر هذه الأجواء في الأبيات المتلاحقة ، وفي صورة قطعها حبل المودة ، وكأنه نذر أوجبته على نفسها ، ثم يشبه عزة بالصخرة لا تجيبه ، ولا تكون الصخرة موضع ذم هنا ، ذلك أنه يعني بها القداسة في سكونها وتزمّتها ، وقد سبق لكثير أن رأى في عزة ما يعبد ، ففي قوله [14] :

رهبانُ مدْيَن والذين عهدتهم ... يبكون من حذر العذاب قعودا

لو يسمعون كما سمعت حديثها ... خرّوا لعزة ركّعا وسجودا

والميْت ينشر أن تمس عظامه ... مساً ، ويخلد إن يراك خلودا

يضفي سمة إعجازية عليها ، تتمثل في إحياء الموتى ، بل يرتفع بها إلى أن يرى فيها الخلد والنعيم ، وذلك مثل قوله أيضاً[15] :

هي الخلد ما دامت لأهلك جادة ... وهل دام في الدنيا لنفسٍ خلودها

ألا تشير مثل هذه الصفات التي يسم بها كثير محبوبته عزة ، وهي لا تدخل في حقيقتها وغالبيتها على امرأة بعينها متميزة بخصال تميزها عن غيرها من النساء ، ألا تشير هذه الصفات إلى تجربة ذهنية يستمد منها الشاعر صوره ، وهي تجربة قاسية أفضت به إلى الإحساس بالعجز ، وخلق عالم شاذ من المتخيل الشعري في عالم (عزة) ، مع أننا لا ننسى الإشارة إلى أن ثمة فرقاً واضحاً بين إنكار العلاقة التاريخية بين كثير وعزة في ذاتها ، وبين إنكار حضورها على هذا النحو الذي ظهرت فيه في أغلب شعره ، ومنه هذه القصيدة ، فهذا الإحساس بالعجز وليد تجربة ذهنية خاصة خلعها على عزة ، وهي التي استباحت نفسه (الحمى) ، وسيطرت عليه وهو راض بذلك مستسلم له :

أباحت حمى لم يرعه الناس قبلها ... وحلت تلاعا لم تكن قبل حلّتِ

وحلّت بأعلى شاهق من فؤاده ... فلا القلب يسلاها ، ولا النفس ملّتِ

فكأنها الدم الذي ينبض به قلبه ، ثم يصورها بالماء (السحابة) التي يتمنى أن تتكفل له بالرواء ، لكنها تهطل في مكان لا يناسبه هطولها فيه ، وهذا عجز من الشاعر أن يتواصل معها ، وهذا العجز هو من كان يدفع بالشاعر إلى خلق عالم خاص به ، ثم هو لا يتحرج من شذوذ هذا العالم وشذوذ أمنيته أن يكون كذي رجلين ، إحداهما صحيحة والأخرى رمى بها الزمان فشلّت ، وهو عالم يطمح إلى تكوينه مستقلاً عن الواقع الذي أحس بالعجز تجاهه ، ولم يستطع التكيف معه ، يقول :

فليت قلوصي عند عزة قُيّدت بحبلٍ ضعيفٍ غرّ منها فضلتِ

وكنتُ كذي رجلين رجلٍ صحيحة ورجلٍ رمى بها الزمان فشلّتِ

وهي صورة تعكس الاغتراب الذي يحياه الشاعر في زمانه ومكانه ، والقيد الثقيل هو الذي دعاه إلى تأمل الانفلات في عالم خاص ، عالم الشلل الذي يمثل ضمانة لمكوث كثير في حضرة عزة ، وإن اعترف بملل عزة من مكوثه **(وأظنها إذا ما أطلنا عندها المكث ملّتِ)** وهي **(الصفوح فما تلقاك إلا بخيلة فمن ملَّ منها ذلك الوصل ملّتِ)** .

ثم إن قوله :

فليت قلوصي عند عزة قُيِّدت بحبل ضعيف غرّ منها فضلَّتِ

متعالق مع قوله في المطلع :

خليلي هذا ربع عزة فاعقلا قلوصيكما ، ثم ابكيا حيث حلّتِ

ووجه التعالق في هذا (العقل والتقييد) الذي يرتد إليه البيتان ، وطلب المكوث والانقطاع إلى الطلل ، وتقييد القلوص لتبرير الانقطاع إلى عزة ، بل إن الأمنية بالعجز والشلل في حضرتها يشعر بعدم رغبة الشاعر في تجاوز لحظة (الطلل) بوصفها ردة فعل مضادة لموقف عزة (الصخرة) . فالآمال تتسرب من يده ، والخيبة تلازمه حتى في انقطاعه إليها ، الذي هو انقطاع مشلول ولا يمكّنه

الفعل ، وتنكير كلمة (رجل صحيحة) ومجيئها مكسورة على البدلية ، يوحي بالتوتر العاطفي في لحظة الانكسار ، وهو اختيار واعٍ يتطابق مع الحالة الشعورية التي جسدتها الصورة السابقة ، ومجيء صورة الرجلين ، إحداهما صحيحة ، كأنما يشير بها إلى عزة ، والأخرى مشلولة يشير بها إلى نفسه ، وفي هذا السياق الاستعاري نفسه تبدو صورة الخيبة متعلقة بالسحابة التي تهطل في مكان لا يناسبه هطولها فيه ، وهي التي رجاها فلما جاوزته استهلت !!

كأني وإياها سحابة ممحلٍ رجاها فلما جاوزته استهلتِ

وهذه الصورة يمكن أن تتجاوز خيبة الرجاء في الحب إلى خيبة الرجاء في الحياة[16] ، فهي في الوقت الذي شبهها فيه بالدم حل بأعلى شاهق من فؤاده ، ورآها كالسحابة التي يُرجى ظلها ومطرها ، لكنها تغادره وقد أصابه الهيام والمحل ، ويتضافر ذلك كله مع مجيء البيت في جملة ماضوية ، تؤكد أن الحاضر مازال يشهد انعدام فاعلية الشاعر ، ولا يسحب الشاعر عن عزة أية صفة إيجابية ، فهي الدم في أعلى الفؤاد ، والماء في السحابة ، والرجْل الصحيحة القادرة على السير ، لكنها للشاعر ، صخرة لا تجيبه ، وسحابَة تمطر في مكان ليس له !!

كذلك تجلو البنية التصويرية للقصيدة حالة الشلل التي تسيطر على الشاعر ؛ فالكلمات في الصورة الشعرية في القصيدة عامة تخضع لكاف التشبيه الذي هو أدنى مستويات المجاز كما في الأبيات (9, 31, 81, 91, 63, 24, 34) ، وهذا ينسحب على الإحساس بالعجز الذي يظهر فيه الشاعر . وتظهر المحبوبة نائية ، عصية ، وذات الشاعر عاجزة عن إحداث أية حيوية أو صورة ضدية ، فجميع الصور تجري على نسق واحد ، وصوت واحد لتصب في قالب تأكيد الخط المأساوي على المستوى الكلي للقصيدة ، وتدور حول تصوير العجز وتأكيده .

وفي هذا الخط الشعوري الوحيد المسيطر ، والمرتبط بسيطرة وحدة الطلل تتعمق دلالات القصيدة ، وتتلاقى في بؤرة الشلل ، حيث تتوازى مختلف الوحدات في تأكيدها لحس الانفراد والهامشية أمام عزة الأنثى ، الصخرة ، التي

نذرت ألا تحادثه ، والصفوح البخيلة . وفي هذا الإطار نفسه يرى الباحث أن الغلبة القصوى للطابع الحسي العياني للمتخيل الشعري في هذه القصيدة ، وما تفضي إليه من مأزق (الوضوح التعبيري) ليكشف بجلاء عن واقعية كثير أو استسلامه للواقع ، بل إن اتكاءه على مصدر واحد من مصادر الصورة الشعرية (وهو التشبيه الحسي) دون أشكال التصوير الأخرى من استعارة وكناية ومجاز مرسل يكشف عن عجزه وإحساسه بالسكونية تجاه عزة .

– 3 –

كذلك فإن ما تجلوه البنية الإيقاعية للصور الشعرية في القصيدة يؤكد انعدام فاعلية الشاعر ويجسد طابع السكونية الذي يسم تجربته التصويرية ، وإذا كان الإيقاع في القصيدة يعني التكرار النمطي لأشياء بعينها ، سواء أكان الإيقاع الصوتي (السمعي) أم الإيقاع الحركي أم الإيقاع البصري ، فإن هذه الإيقاعات على اختلافها تؤكد صورة عزة وصورة الشاعر إزاءها .

وإذا كان الإيقاع ينبع من العلاقات اللغوية للقصيدة ، ومن بعض مفردات اللغة وصورها ؛ فإنه أولاً وآخراً نابع من الذات المبدعة ، لذلك نلمس امتزاجاً بينه وبين المعنى ؛ وهو الذي ينشأ من تخير الألفاظ ونظمها في نسق خاص ؛ ويتجاوز الإيقاع الوزن والقافية إلى التناسق الكلي في النص[17] ؛ ذلك أن الإيقاع يتنامى من جرس بعض الكلمات ذات الحروف المتجانسة ، ومن عناصر بديعية كالطباق والجناس والتكرار ، ومن إيقاع الروي والقافية ، ومن موسيقا البحر ، ومن عناصر خفية أخرى يستشفها المتلقى من العلاقات اللغوية داخل سياقاتها ، ومدى ملاءمتها للغرض ، ومن أسلوب التدوير تارة ، ومن التضاد بين المفردات أو التقابل بين الجمل ، وكل هذا ينبع من ملاحظة الائتلاف بين اللفظ والمعنى والوزن والقافية[18]

وقد اختلفت أشكال الصور الإيقاعية في تدعيم سكونية الصور الفنية في تائية كثيّر . وكان التقابل من أكثرها شيوعاً ، والإيقاع الصوتي المتولد من توافر التاء وتكرارها في أواخر الأبيات ليستقر هذا الإيقاع في الأذن ، ويوحي بسيطرة

تاء التأنيث على القصيدة كلها ، ولعل اختيار التاء روياً للقصيدة ، وهو صوت انفجاري يعبر بشكل حقيقي عن رغبة الشاعر في أن ينفِّس من خلاله ما يعتمل في نفسه من مكبوتات . وإن ما تجلوه البنية الإيقاعية من خضوع معظم الكلمات لتأثير الجر سوء باستخدام كاف التشبيه أو الجر بحروف الجر الأخرى أو الجر بالإضافة لما يدعم ربطها بضفيرة صوتية واحدة ، ويوجد تجانساً صوتياً واسعاً ينبعث من توحد النغم الصوتي وهو حركة الكسر ويتوافق كذلك مع حركة الروي . . وكل ذلك (الكسر) يجسد حالة من الحزن ، ويوحي بالانكسار والتنهيد . . كذلك تجسد المراوحة بين الهمس والانفجار حالة من الإحساس بدرامية الأحداث ، لكنها درامية هادئة . إذ يوحي توالي الأفعال الماضوية بمدى الثبات والعجز عن المواجهة ، كذلك تطغى رتابة الإيقاع النغمي ، مما يعكس البطء الزمني بالحركة ، والميل إلى الاستواء . وهذا إنما يتأتى من إحساس الشاعر بالتداعي والشلل أو الفقد والعجز ، وهذا ما أوجد هذا النوع من الموسيقى الطويلة البطيئة . وينعكس هذا الإحساس باختياره البحر الطويل ، وهو وزن ممتد التفعيلات ، يصلح لعرض شكواه المستفيضة ، ويسمح بتتابع الأفعال التي تعنى بالتأكيد على تحقق الحدث . ويطول المقام إن رحت أرصد جميع العناصر المولدة للإيقاع ، وأثر الحراك اللغوي من تقديم وتأخير – مثلاً – وتكرار أو حذف أو تنكير أو تعريف على الصورة الفنية والإيقاع النفسي التي تحدثه تلك التموجات على المعنى ، وتعبر عن حركة الشعور الداخلي لدى الشاعر ، غير أني أدلل على بعض ذلك بأمثلة مقتضبة :

فالتنكير في قوله (أيام اخرى) من البيت :

وما مرَّ من يومٍ عليَّ كيومها وإنْ عظمت أيام اخرى وجلَّتِ

بتنكير كلمة (اخرى) وتغييبها في قوله (أيام اخرى) يعمق الإحساس برفض الواقع والشعور بالضياع إزاء هذه الأخرى ، كما يشي بأن هذه الأخرى بلورة للإحساس بالعجز إزاء عظمها وجلالها ، فجمع (العظمة) عظائم ، وجمع (الجليلة) جلائل ، وكلا اللفظين يمكن أن يكون في سياق من الذم ، كما يمكن

أن تعني (أيام) في قوله (أيام اخرى) الأحداث الجسام ، وعظيم الأثر سلباً .

كذلك يمكن أن تشير دلالات التقابل في توضيح وضع كثيّر إلى عزة ، وهو يقارب وهي تُباعد ، ويعقد عقدة الوصل ويشدها ، ولكنها تحلها ، ويمثل التضاد والتقابل نقطة الذروة في القصيدة ، إضافة إلى الموسيقى التي نشأت من تساوي الشطرين (الصدر والعجز) في البيتين :

وكنا سلكنا في صعود من الهوى فلما توافينا ثبت وزلّتِ

وكنا عقدنا عقدة الوصل بيننا فلما تواثقنا ، شددت وحلّتِ

كذلك التساوي في قوله :

فوالله ثم الله ،لا حلّ بعدها ولا قبلها ، من خُلّةٍ حيث حلّتِ

– 4 –

كذلك يمكن أن تشير الدلالات النحوية إلى تأكيد عجز كثيّر أمام عزة ، فهو في تائيته يستخدم الكثير من الأفعال في الماضي المطلق ، وهو أبسط أنواع الأفعال وأعمها في الدلالة ؛ وذلك لأنه يدل على مجرد وقوع الحدث في الماضي ، دون الإشارة إلى قرب أو بعد أو استمرار أو غيره ، وهو خال من السوابق واللواحق وقد جاءت هذه الأفعال في محاور ثلاثة ، المحور الأول قولُه :

وما أنصفت ؛ أما النساء فبغضّتْ إلينا ، وأما بالنوال فضنّتِ

المحور الثاني قوله :

فقلت لها : يا عزُّ ، كلّ مصيبةٍ إذا وُطّنت يوماً لها النفس ذلّتِ

فإن استخدام الماضي جاء في نقاط تعد مؤثرة في قصته مع عزة ، فلقد عبّرت الأفعال عن حقائق اكتملت وأصبحت ثوابت عند الشاعر ، استند إليها في بيان معاناته ولوعة اشتياقه ، فقوله (وما أنصفت) يبين عدم الإنصاف الذي تمثل بالتبغيض ، ومن ثم تمثل بالضن بالنوال ، وهذا القول هو تمهيد لشرح

المعاناة التي تبدأ بقوله :

فقد حلفت جهداً بما نحرت له قريشٌ غداة المأزمين وصلّتِ

ويأتي هذا البيت بدلالة الفعل الماضي المطلق أيضاً ، تأكيداً لما جاء في المشهد السابق ، وهو تعزيز لما قررته عزة ، وبرهنةٌ على أن ما قالته قد أضحى ضرباً من ضروب الواقع المتأصل الذي لا يكون تغييره سهلاً ؛ فالقسم من أقوى دلالات التأكيد ؛ ويتلو هذا قرار كثيّر بتحمل هجر عزة له في قوله :

فقلت لها : يا عزُّ ، كل مصيبةٍ إذا وُطِّنت يوماً لها النفس ذلّتِ

وتوطين النفس هنا تمهيد لكثير للاستعداد لتحمل هجر عزة ، وهو المحور الثاني لقصة كُثير معها ، ولو كان اتخذ قراراً مغايراً لكانت قصته مع عزة قد تغيرت . ثم يأتي قول كثير في سياق من التمني الشاذ الذي يظهر عجزه أمام عزة :

فيا ليت قلوصي عند عزة قيدت بحبل ضعيف غرّ منها فضلتِ

ويعبر كثيّر هنا بدلالة الماضي المطلق (رمى ، شلت) عن حقيقة عجزه ، وهذا المحور هو المحور المفصلي الثالث في القصيدة ، وعليه ؛ فإن القصيدة جاءت في محاور ثلاث . شكّل قرار عزة هجر كثير محورها الأول ، وشكّل توطين نفس كثيّر على احتمال هجرها المحور الثاني ، وها هو ذا المحور الثالث يبين الحقيقة التي أدركها كثير في علاقته مع عزة ، وهو أنه عاجز عن استعادتها أو التقرب إليها .

أما توظيفه الماضي البعيد المنقطع فمثاله قول كثير في تائيته :

وما كنت أدري قبل عزة ما البكا ولا موجعات القلب حتى تولتِ

إذا يوظف زمن الماضي البعيد المنقطع (كما يسمّيه تمام حسان) وهذا الزمن يدل على وقوع فعل قبل فعل ، فقبل أن يعرف كثير عزة لم يكن يعاني أو يتألم ، وقبل أن تتركه لم يوجه قلبه . وإن استخدام هذا الفعل بهذه الكيفية أظهر

أن معرفة عزة كانت بمثابة نقطة تحول في حياة كثير وحالته النفسية :

كما يتضح ذلك في البيتين الآتيين :

وكنّا سلكنا في صعودٍ من الهوى فلما توافينا ثبّتُّ وزَلّتِ

وكنّا عقدنا عقدة الوصل بيننا فلما تواثقنا شددت وحلتِ

إذ يظهر الماضي البعيد التقابل الذي عبر عن التناقض بين الحالتين ، بين حالة الراحة النفسية (قبل عزة) ، والألم والاضطراب (بعدها) ، وبين حالة التوافي والترابط وحالة الانفصال والابتعاد : (**وكنا سلكنا في صعود من الهوى لكننا عندما توافينا ثبت وزلت**) .

(وكنا عقدنا عقدة الوصل بيننا **لكننا عندما** تواثقنا شددت وحلت) .

وإن توظيف الشاعر لهذا الزمن يحمل هذا المعنى ، ويبين شدة حالة الألم والحزن التي تقابلها حالة الإصرار على الترك عند عزة :

وكانت لقطع الحبل بيني وبينها كناذرة نذراً وفت فأحللّتِ

ويوظف كثير النداء ليبين أن الأمر الذي يليه يتصدر الأهمية في فكره فقوله :

خليليَّ ، هذا ربع عزة فاعقلا قلوصيكما ثم ابكيا حيث حلت

نداء الخليلين المجردين لتوجيه انتباهها إلى المكان الأهم عنده ، وهو ربع عزة ، والنداء في قوله :

فقلت لها : يا عزُّ ، كل مصيبة إذا وطنت يوماً لها النفس ذلتِ

يجذب عزة إلى نقطة محورية في علاقتها مع كثير ، وهي أن كثيراً قد قرر أن يمهد لنفسه تحمل هجرها بعدما قطعت حبل المودة بينهما . وفي قوله :

خليليّ ، إن الحاجبية طلّحت قلوصيكما ، وناقتي قد أكلتِ

والمنادى خليليّ ، في هذا البيت من القصيدة في وسطها ، يعيد إلى الأنباه أن الابتعاد عن عزة أمر متعب جداً له وللنوق ، ناقته وناقتي خليليه ، ويتوضح من البيتين اللذين سبقا هذا البيت :

فإن تكن العتبى ، فأهلاً ومرحباً وحُقَّت لها العتبى لدينا وقلّتِ

وإن تكن الأخرى ، فإن وراءنا بلاداً ، إذا كلفتها العيس كلّتِ

فالأخرى قد تحققت ، والنوق (العيس) قد كلّت ، وتحقق الشرط في هذا البيت (إذا . .) بما سبقه من تأكيد الوقوع والتحقق في قوله : (طلّحت قلوصيكما وناقتي قد أكلت) .

كذلك إن استخدام الشاعر لأدوات التوكيد ودلالاتها يصب في أمرين أساسيين تقوم القصيدة عليهما ، وهما : تمسكه بعزة ، وإصرار عزة على هجره :

فقد حلفت جهداً بما نحرت له قريش غداة المأزمين وصلّتِ

فإن (قد) حرف تحقيق ، وكلمة (جهداً) مصدرٌ أفاد توكيد الحلف (القسم) ، فعزة بالغت في يمينها أن تهجر كثيراً ، بل إن يمينها كان كالنذر الواجب :

وكانت لقطع الحبل بيني وبينها كناذرة نذراً وفت فأحلّتِ

ومجيء نذراً مصدراً مؤكد للفعل المتضمن في اسم الفاعل (ناذرة) ، والنذر هو قسم عزة الذي سبق تأكيده في قوله : فقد حلفت جهداً بما نحرت له قريش ، والمقسم به ذو علائق ووشائج عقائدية متماثلة ذات صبغة إسلامية ، وترسم صورة جزئية لموسم الحج :

فقد حلفت جهداً بما نحرت له قريش غداة المأزمين وصلّتِ

أناديك ما حج الحجيج وكبرت بفيفا غزالٍ رفقةٌ وأهلّتِ

وما كبّرت من فوق ركبة رفقة ومن ذي غزالٍ أشعرت واستهلّتِ

ولعل المقام هو الذي حدد العناصر المقسم بها ، فهو مقام مدح لعزة ، وأحيط القسم بإطار زمني مقدس في يوم النحر ، لإضفاء جو نفسي يفيض إجلالاً ، بل إن حضور قريش من بين سائر الحجيج ، حضور لافت ، ولعل مما يبرر تحديده ، ما تمتعت به هذه القبيلة من مكانة فاعلة واستعلاء اجتماعي في وجوه من الأنشطة الدينية والاجتماعية والسياسية ، فكانت قطباً جاذباً تتلاقى عنده اتجاهات سياسية ودينية كثيرة ، وهذا كان يؤهلها أن تحضر في سياق (عزة) التي حضرت بوصفها امرأة مستعلية ومنيعة . وجاء القسم ، مبدوءاً بفعل القسم ثم المقسم به ، ثم جواب القسم ومجيء القسم بصيغته الإخبارية هذه إنما كان ليؤكد حقيقة هجر عزة له وإصرارها على الصد والمنع . وفي قوله :

صفوحٌ ؛ فما تلقاك إلا بخيلة فمن ملَّ منها ذلك الوصل ملّتِ

أسلوب حصر يفيد إيغال عزة في الإعراض والهجر ، كذلك قوله :

فوالله ، ما قاربتُ إلا تباعدت بصرمٍ ، ولا أكْثَرْتُ إلا أقلّتِ

فيه نوعان من التوكيد ، توكيد بالقسم (والله) على عموم البيت ، وتوكيد بالحصر على جفاء عزة (ما . . . إلا) ، كما يفيد حتمية تزامن الفعلين (قاربت ، تباعدت) ، (أكثرت ، أقلت) ومن الأمثلة على توكيد ثنائية الوفاء والهجر قوله :

ولكن أنيلي ، واذكري من مودةٍ لنا خلةً ، كانت لديكم فضلَّتِ

إن (من) في قوله (من مودة) تفيد توكيد المودة التي حملها لها ، وأوجعها إياها فلم تحفظها ، وأضلتها . وفي قوله :

وإنّي وإن صدت ، لمثنٍ وصادقٌ عليها ، بما كانت إلينا أزلّتِ

توكيد بأن واللام ، وتلازم توكيد صدقه وصدها ، وثنائه عليها على رغم هذا الصد :

فما أنا بالداعي لعزة بالردى ولا شامتٍ إن نعل عزة زلّتِ

التوكيد بالسلب وتوكيد يعرف بالباء (بالداعي) ، ثم يعود إلى توكيد

الحب باليمين المغلظة :

فوالله ثم الله لا حلّ بعدها ولا قبلها من خلّة حيث حلّتِ

والله ثم الله ، وتوكيد بقوله (من خلة) على أنها الخلة الأزلية ، قوله :

وما مرّ من يوم عليّ كيومها وإن عظمتْ أيام اخرى وجلّتِ

فاستخدام (من) في قوله (من يوم) يؤكد أهمية اليوم الذي أحب فيه عزة ، وأنه أعظم يوم . وفي هذا السياق نفسه يخرج الطلب (الأمر والنهي) في القصيدة إلى دلالات بلاغية شتى ، كالالتماس والتسوية والتمني والدعاء وغيرها . والدلالة البلاغية لصيغة الطلب تحرِّض المتلقي على رفضه قولة النحاة الإعرابية ، بأن الفعل هنا (فعل أمر أو نهي) ؛ ذلك أن وجه الدلالة الوجدانية للخطاب مرتبط بموقعة السياق الثقافي للنص[19] ، والملابسات الشخصية والاجتماعية واللغوية والأدبية التي كُتبَ النص إبّانها ، ففي قول كثير في الأبيات الأولى من قصيدته :

خليليّ ، هذا ربع عزة فاعقلا قلوصيكما ، ثم ابكيا حيث حلّت
ومسّا ترابا كان قد مسّ جلدها وبيتاً ، وظلا حيث باتت وظلتِ
ولا تيأسا أن يمحو الله عنكما ذنوباً ، إذا صليتما حيث صلّتِ

دلالة على أن الطلب هنا إنما يفيد الالتماس ، وهذا ينسجم مع ما يضفيه المناخ الطللي من ظلال حزينة ، هذا الحزن الذي جعل الشاعر محتاجاً لرفيقيه ، حريصاً على ألا يظل وحيداً . بل لم تنهض صيغة الطلب (اعقلا ، ابكيا ، لا تيأسا ، بيتا ، ظلا) . بالإفصاح عن مشاعره فلجأ إلى صيغة النداء (خليلي) لإظهار الحاجة للرفيقين اللذين يرسمان فضاء وجدانياً لعلاقة الشاعر بالطلل .

وفي حديث كثير إلى عزة تجد الطلب ممزوجاً بالنشوة والحركة والحيوية ، كقوله :

أسيئي بنا أو أحسني لا ملومةً لدينا ، ولا مقليةً إن تقلتِ
ولكن أنيلي ، واذكري من مودة لنا خلةً كانت لديكم فضلّتِ

وأفعال الطلب تعكس شدة انفعال الشاعر واضطرابه ، وهيمنة عزة عليه ، فاقتران الأمر بالحوار يضفي عنصراً قصصياً يشيع جواً من الأنس والطمأنينة المفقودة ، ويغلفه بأساليب إقناع شتى ؛ كالتكرار ، والتحبب الموشح بأساليب لغوية عدة لتجود بوصالها . وتوددِه يشير إلى حاجته الماسة لها ، وضعفه لتمكن حبها منه ، مما يظهر ثنائية قدرة المحبوبة وضعف الشاعر التي انعكس على التركيب اللغوي الذي تلون بدلالات ضدية (أسيئي أو أحسني) .

أما الشرط ، فهو كباقي المفاهيم التي سبقته ، يبين تمسك كثير ووفاءه لعزة في مقابلة هجرها له ، ففي قوله :

ولا تيأسا أن يمحو الله عنكما ذنوباً ، إذا صليتما حيث حلتِ

أمل بالمغفرة لصاحبيه إذا صليا حيث صلت عزة وفي قوله :

أريد الثواء عندها وأظنها إذا ما أطلنا عندها المكث ملّتِ

إيضاح لرغبة كثير في إطالة المكوث في حضرتها ، لكنه يقرر في الوقت نفسه أن عزة ستملُّ من هذا الثواء ، فهي من قررت هجره . وقوله :

فإن تكن العتبى فأهلاً ومرحباً وحقّت لها العتبى لدينا وقلّتِ

وإن تكن الأخرى فإن وراءنا بلاداً ، إذا كلفتها العيس كلّتِ

إيضاح لاعتزاز كثير وتمسكه بعزة في مقابلة رفض عزة ، ويظهر الشرط تقبل كثير لهذا الهجر ، من واقع الرضا بالأمر المتحقق ، ويظهر ذلك جلياً في قوله :

وإني ، وإن صدت لمثن وصادق عليها ، بما كانت إلينا أزلّتِ

فما أنا بالداعي لعزة بالردى ولا شامت إن نعل عزة زلّتِ

وما مر من يومٍ عليَّ كيومها وإن عظمت أيام أخرى وجلّتِ

كذلك يصب في تأكيد هذا التوجه أن أدوات النفي ، والجمل المنفية ،

والمعطوفة في تائية كثير ، تصب كلها في حقيقة ثنائية الوفاء والهجر . فالأبيات تظهر تلازم الأمرين (الوفاء منه والهجر منها) :

وما كنت أدري قبل عزة ما البكا ولا موجعات القلب ، حتى تولّت
صفوحٌ فما تلقاك إلا بخيلةً فمن ملّ منها ذلك الوصل ، ملّتَ
فلا يبعدن وصلٌ لعزة أصبحت بعافية ، أسبابه قد تولّتَ
أسيئي بنا أو أحسني لا ملومةً لدينا ، ولا مقلية ، إن تقلّتَ
فما أنا بالداعي لعزة بالردى ولا شامت إن نعل عزة زلّتَ
فوالله ثم الله لا حل بعدها ولا مثلها منً خلة حيث حلّتَ
وما مرّ من يومٍ عليَّ كيومها وإن عظمتْ أيام اخرى وحلّتَ
وحلت بأعلى شاهق من فؤاده فلا القلب يسلاها ، ولا النفس ملّتَ

إذْ تظهر كثرة الجمل المنفية والمعطوفة على النفي في الأمثلة السابقة ، توتراً حاداً يعانيه الشاعر . والنفي يعكس حالة من الاضطراب في العلاقة بين الشاعر والمحبوبة التي بدت سلطة قاهرة لم يستطع أن يعبر عن نفسه إزاءها إلا من خلال النفي الذي هو صنو الإحباط ، والذي يعكس أحزان الشاعر مكبلة بضعفه ، وحاجته إلى تأكيده (أناه) من خلال النفي والرفض . أما تاء التأنيث ، فإن قصيدة كثير اشتقت اسمها منها ، وبتاء التأنيث التي ختمت بها كل أبيات القصيدة ، وفي هذا تركيز على شخص عزة . وأن الأفعال التي قامت بها عزة لها موقع الختم (القافية) في الأبيات ، وهذا يدل على أن القرار ، وهو قرار الهجر صدر منها ، وأنها هي سيدة الموقف التي كان بإمكانها تغييره ، فمعظم هذه الأفعال المتصلة بتاء التأنيث (تاء عزة) سلبية المعنى ، كما في قوله : (تولّت – ضنّت – أجلّت – ملّت – استذلّت – أقلّت – زلّت – أكلّت – تقلّت – تخلّت) على الترتيب :

وما كنت أدري قبل عزة ما البكا ولا موجعات القلب حتى تولّتِ
وما أنصفت ؛ أما النساء فبغضّتْ إلينا ، وأما بالنوال فضنّت
وكانت لقطع الحبل بيني وبينها كناذرةٍ نذراً وفت فأحلّتِ

صفــوحٌ فما تلقـــاك إلا بخيـلـة فمـن ملّ منها ذلك الوصل ملّتِ
أريـــد الثـــواء عنـــدها ، وأظنها إذا مـا أطلنا عنـدهـا المكثُ ملّتِ
يكلفهـــا الخنزير شتـمي ، وما بها هوانـي ، ولكـن للمليك استذلّتِ
ووالله ما قـــاربت إلا تباعـــدت بصـــرمٍ ، ولا أكثـرتُ إلا أقـلّـتِ
وكنّا سلكنا في صعودٍ في الهوى فلمـا توافيـنا ، ثبـــت وزلّـــتِ
خليلـيّ ، إن الحـاجبيـة طلّحت قلوصيكمـــا ونـاقتي قـد أكلّتِ
أسيـئي بنـــا أو أحسني لا ملومةً لدينـا ولا مقليّـــة إن نقـلـــتِ
وإنـي وتهيـــامي بعـــزة بعـدما تخليـــت ممـــا بينـنا وتخلـــتِ
لكـــا لمرتجـى ظل السحابة كلما تبـــوأ منهـــا للمقيـل اضمحلتِ

إن معظم هذه المفردات التي تحتها خط منفية ضمناً كما يلي :

تولّت : ما بقيت	ملّت : ما استأنست
ضنّت : ما جادت	أقلّت : ما أكثرت
استذلّت : ما قاومت	أحلّت : ما شددت
زلّت : ما ثبتت	أكلّت : ما أراحت
ضلّت : ما اهتدت	اضمحلت : ما ثبتت

أما الإيجابية في الفعل «استهلت» للسحابة فكانت لغيره ، وهي سلبية بالنسبة له .

وكثرة هذه الأفعال المتصلة بتاء التأنيث (ضمير الغيبة) يؤكد مسؤولية الغائبة (عزة) عن القطيعة ، والسير بالعلاقة إلى الهجر ، ويلفتنا كذلك طغيان ملامح التأنيث على التذكير في القصيدة ، معبرة بذلك عن إحساس الشاعر أمام

هذه الأنثى التي ظل يتضاءل أمامها ، وهي ما تزداد إلا بعداً وصدوداً ، وإن كان هذا ليس خاصاً بالتائية ، ذلك أن القصائد الأخرى التي تظهر فيها عزة ، لم تكن مختومة بتاء التأنيث ، بل إنها التائية الوحيدة للشاعر ، غير أنه في القصائد كلها ، تظهر عزة متقلبة وقاسية ، في الوقت الذي يكون فيه الشاعر غير قادر على إخفاء أريجها وفتنتها .

– 5 –

فيما تقدم من عرض لمحاور تائية كثير ، وتوظيفه للمفاهيم اللغوية ، ظهر جلياً أن الشاعر نجح في بيان موقفه من عزة وموقع عزة منه ؛ فالقصيدة لم تكن غناء خالصاً لعزة ، تلك المرأة التاريخية ، فقد ظهر توظيفه فعالاً لزمان الفعل وأدوات الشرط والنداء وغير ذلك ، لنقل صورة واضحة لما انطوت عليه خلجات نفسه من خلال هذه الأدوات اللغوية ، والمفردات التعبيرية ، والصورة الفنية التي خدمت الغرض الذي تحمله القصيدة وكانت عزة ستاراً له ؛ من مثل صورة الصخرة الصماء ، ونقل الاغتراب النفسي في خلق عالم من المتخيل الشعري الشاذ الذي يعكس صلابة عزة في مقابلة عجز الشاعر ، وشلله أمامها ، وصورة السحابة التي تهطل في مكان لا يناسبه ، وهو الممحل ، وكل ذلك في صور بالغة في التجسيد .

وقد تكشفت عبر التائية في مستوياتها اللغوية والتصويرية والإيقاعية أزمة حادة عاناها الشاعر في تقصي غياب المحبوبة وهجرها ، وأظهر عجزه بمحاولة التمسك بالأمل الديني بالمغفرة ومحو الذنوب .

وانغلق النص على صورة الشاعر منزوياً بعيداً عن الارتواء الذي تمثله تلك السحابة التي يتمناها بقوله : رجاها فلما جاوزته استهلت ، وبصورة تمثل التأسي الذي هو بديل عن الأسى ، والقصيدة في حد ذاتها (رحوية) تعيدنا في كل دائرة من دوائرها إلى أول القصيدة ، حيث الثبات وعقل الإبل في ربع عزة .

وتنعكس قيمة أسلوبية مهمة تمثلت في إعطاء عرض واضح للمحور

الأساسي للقصيدة التي جاءت لعزة ، وهو العجز ، وموقف الشاعر المراوح في مكانه لا ينأى بنفسه عن فكرة الشلل الطاغية ، وهو ما يؤكد أهميتها ومحوريتها في مثل هذه القصيدة . ودوائر القصيدة متقاربة متوالدة بعضها من بعض في شبكة واحدة ، يظل المعنى الواحد فيها يتقسم أقساماً ، ويستدعي كل ما هو ممكن في شكل من التوالف المتوقع ، لكنه لا يخرج عن محورية هذا العجز والشلل .

الهوامش والمراجع

(1) كثير بن عبدالرحمن ، **ديوانه** ، تحقيق : إحسان عباس ، بيروت : دار الثقافة ، 1971 القصيدة رقم (88) الأبيات 48.

(2) الصائغ ، عبدالإله : **الصورة الفنيه معياراً نقدياً** ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، 1987 ، ص 73. وينظر : المرزباني ، **الموشح** ، تحقيق : محمد الجاوي ، مصر : لجنة البيان العربي ، 1965 ، ص231.

(3) الأعشى : **ديوانه** ، تحقيق : محمد حسين ، القاهرة : مكتبة الآداب ، 1950 ، ص57 . القصيدة 6/ الأبيات 14 وما بعدها . وهذا النمط من التشبيه الذي يتقدم فيه المشبه به ويكون منفياً ، ويتأخر المشبه ويكون مثبتاً ومسبوقاً بحرف جر ، على وزن أفعل قد كثر في الشعر القديم ، وقد تعددت مسمياته .

(4) امرؤ القيس : **ديوانه** ، تحقيق : أبو الفضل إبراهيم ، القاهرة : دار المعارف ، 1969 ، ص113 .

(5) كثير ، ديوانه ، ص 130 : وينظر الأعشى ، ديوانه ، الصفحات 215, 276, 339, 363, 373, في القصائد 32 و52 و70 و79 و80 و82 .

(6) كثير ، ديوانه ، ص143 .

(7) كثير ، ديوانه ، ص205 .

(8) كثير ، ديوانه ، 161 وينظر صورة عزة – مثلاً – في الأبيات : ص (290, 392, 431, 433, 466 133, 183, 228,) .

(9) كثير ، ديوانه ، ص 40 .

(10) ينظر في تأييد هذا الرأي ، القط ، عبدالقادر : **في الشعر الإسلامي والأموي** ، بيروت : دار النهضة العربية ، 1979 ، ص145 .

(11) ينظر في تأييد هذا الرأي : تجور فاطمة : **المرأة في الشعر الأموي** ، دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1999 ، ص212 .

(12) في الشعر الإسلامي والأموي ، ص145 .

(13) ينظر في تأييد هذا الرأي ، فضل ، صلاح : **نظرية البنائية في النقد الأدبي** ، القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، 1980 ، ص356 **وأساليب الشعر المعاصر** ، بيروت : دار قباء ، 1998 ، ص175 ، والرباعي عبدالقادر : **الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى** ، الرياض : دار العلوم ، 1984 ، ص89 .

(14) كثير ، ديوانه ، ص411 .

(15) كثير ، ديوانه ، 441 .

(16) أشار إلى ذلك عبدالقادر القط ، ص111 وكان في ص (97) أكد رمزية الأغراض الوجدانية في الشعر القديم ، وأنها صالحة لحمل دلالات اجتماعية أشمل وأعمق . وينظر في تأييد هذا الرأي : البهبيتي نجيب : **تاريخ الشعر العربي** . . ، بيروت : دار الشروق ، ص98 .

(17) بنيس ، محمد : الشعر العربي المعاصر ، الدار البيضاء : دار توبقال ، 1990ج2 ، ص67 .

(18) اليافي نعيم : **مقدمة لدراسة الصورة الفنية** ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1982 ، ص17 .

(19) فضل ، صلاح : «من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية» **مجلة فصول** ، العدد (1) ، أكتوبر ، 1983 ، ص129 .

* * *