قراءة في بائية ذي الرمة

أ.م.د. ياسر أحمد فياض
همام ياسين شكر
جامعة الأنبار ـ كلية الآداب

مُقَدِّمَة

حظيت بائية ذي الرمة باهتمام واسع من القدماء والمحدثين، لما وجدوه من خصائص وسمات جعلتها محطّ اهتمامهم وموقف عنايتهم، فهي غنية بما يبحثون عنه، سواء في ألفاظها وبنيتها وصورها وأخيلتها، وهي من عيون القصائد العربية التي يشار إليها، فبلغت مكانة عالية في نفوسهم، فأخذت أقلام الأدباء بشرحها ونقدها ودراستها قديماً وحديثاً.

ولا زالت- أي البائية- المعين الذي لا ينضب يستقي منها الناقد والشارح والدارس الرؤى والأفكار التي تمثل طموحه وما يحتاج إليه من معايير وشواهد وأفكار.

كل ذلك شجعنا على دراسة القصيدة وتحليلها لبيان جماليات أفكار الشاعر ورؤاه مستندين إلى لوحات القصيدة من الطلل والنسيب ورحلة الناقة وثور الوحش وحمار الوحش والنعامة والظليم.

فنرجوا أن تحظى هذه الدراسة بالرضى والقبول، وأن تضيف شيئاً مفيداً إلى مكتبتنا العربية، ومن الله التوفيق

أولاً: لوحة الطلل

إنّ مَن يقف على طلليات ذي الرمة يجد في الوهلة الأولى جوانب كثيرة لا يختلف فيها موضوع المعالجة عن الموضوعات التي حرص الشعراء قبله وبعده على استيفائها، ومنها الوقوف على « المعالم الضئيلة التي صعب على الناس حملها، فظلّ الزمن يجدُّ في إزالتها، والظواهر الطبيعية تلحُّ في نحتها»[1] لكنّ طلليات شاعرنا ظلّت تحفل ولا تزال بلمسات فنية وفلسفية لم يستطع كبار الشعراء – سابقهم ولاحقهم – مطاولتها، إنّها تظهر كَعملٍ فنيٍّ متقنٍ تُستمد بواعثه من جهد الشاعر وتفرغه الفني، إلى جانب معاناته العامة التي ظلّت مرتبطة بشكل عنيف بتجربتي الأرض/ الصحراء، والمرأة/ مي، ففي قصيدته البائية التي تكاد تُجمع الآراء في تفضيلها على سائر شعره بدأ برسم مشهد وصفي لبكائه أو بكاء الشخصية التي جرّدها من نفسه منطلقاً من تجربتي الأرض والمرأة فقال:[2]

ما بالُ عَيْنيكَ منها الماءُ كأنّهُ من كُلى مفريّةٍ سَرَبُ

وَفْرَاءَ غَرْفِيَّةٍ أَثْأَى مُشلشلٌ ضيَّعتهُ بينها الكُتَبُ

---

(١) وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية: ١١.

(٢) ديوانه: ١/٩-٢٣، الكلى: الواحدة كُلية وهي رُقعة ترقع على أصل عروة المزادة، مفرية: مخرزة، السرَب: الماء بعينه، السرِب: الماء السائل، وفراء: واسعة، غرفية: مدبوغة، المشلشل: الذي يكاد يتصل قطره، الطرب: خفة تأخذ الرجل من الحزن او الفزع، السفع: طرائق سود تضرب إلى الحمرة، الدعص: الرملة الصغيرة، النكباء: ريح تجيء بين ريحين، البارح: الريح الشديدة الهبوب، النؤي: الحاجز حول بيوت الأعراب من المطر، الخلل: بطائن أجفان السيوف، الزرق: أكثبة رمال بالدهناء، الدوارج: مآخير الرياح، المور: دقائق التراب.

أَسْتَحْدَثَ الرَّكْبُ مِنْ أَشْيَاعِهِمْ ... أَمْ رَاجَعَ القَلْبَ مِنْ أَطْرَابِهِ

أَمْ دِمْنَةٍ نَسَفَتْ عَنْهَا الصَّبَا ... كما تُنشَّرُ بعدَ الطِّيَّةِ الكتُبُ

سَيْلاً مِنَ الدِّعْصِ أغْشَتْهُ ... نَكْبَاءُ تَسْحَبُ أَعْلاَهُ فَيَنْسَحِبُ

لاَ بَلْ هُوَ الشَّوْقُ مِنْ دَارٍ ... ضَرْبُ سَحَابٌ وَمَرٌّ بَارِحٌ

يبدو لعينيكَ منها وهيَ ... نُؤْيٌ وَمُسْتَوْقَدٌ بَالٍ وَمُحْتَطَبُ

إلى لوائحَ من أطلالِ أحويةٍ ... كَأَنَّهَا خِلَلٌ مَوْشِيَّةٌ قُشُبُ

بجانبِ الزُّرق لمْ تطمسْ ... دوارجُ المورِ والأمطارُ

دِيَارُ مَيَّةَ إِذْ مَيٌّ تُسَاعِفُنَا ... ولا يرى مثلها عُجمٌ ولا

يتساءل الشاعر مخاطباً ذاته عن عينه الدائمة التسكاب، فلا ينقطع دمعها، في صورة نستشف من خلالها – وبكل وضوح – عمق المأساة واستمرارية الحزن إلى جانب حيرة وجودية تظهر من تساؤلاته[1] حين يطرحها «في محيط يجمع فيه الأزمان الثلاثة، فهل بكاؤه بسبب حاضره المجهول المغيب أم ماضيه المتذكر أم رؤية دمنة هيجت أحزانه»،[2] لتأتي الإجابة في البيت السادس والشاعر – من دون أدنى شك – على يقين وإدراك لسبب البكاء، لكنه أراد أنْ يشرك المتلقي معه في حيرته وحزنه ويجعله على تشوق وانتظار لمعرفة سبب البكاء

(١) كثيراً ما وقف أغلب الشعراء – وهو يفتتحون حديثهم الطللي – عند عتبة التساؤلات الحائرة التي لفّها في كثير من الأحايين شيءٌ من الأسى والصمت والإشفاق، ينظر على سبيل المثال: ديوان الحارث بن حلزّة: ٤٨، ديوان عبيد الأبرص: ٢٧، ديوان قيس بن الخطيم: ٧٦، ديوان عمرو بن شأس الأسدي: ٢٥.

(٢) الرؤية في شعر ذي الرمّة: ٣٥.

وديمومته، لا سيّما أنّ الشاعر يشبّه دموعه بمزادة قد خرقت فهي أبداً تجري،[١] في صورة تحمل بجانبيها مرارة وحزناً سواءً في جريان الماء من المزادة، ودلالته على عظيم البكاء أم في نفاد الماء ودلالته على عظيم الفقد ومن ثمّ الهلاك والضياع.

لقد أحبّ البدوي طلله حبّاً شديداً كونه مرتع ذكرياته ومجلى خيالاته، وعلاقته به هي رمزٌ لعلاقته بأحبته، وحنينه إلى طلله هو نفسه حنينه إلى وطنه،[٢] هذا صحيح ولكن الأصح – في ظنّنا – هو أنّنا كلّما أنعمنا النظر في حقيقة تلك الدموع وما يلفّها من حيرة وجدنا أنّها لم تكن – كما أسلفنا – مجرد دموع لذكرى امرأة راحلة أو ماضٍ سالف، بل لعلّها دموع تحمل بين طيّاتها حزناً عميقاً لأيام وساعات لا تقوى على مجابهة فاعلية الزمن وحركته المستمرة، إنّه صراع بين إرادة الفناء وإرادة الحياة، يجد في الطلل ما يمثّله خير تمثيل،[٣] وما يؤكد هذا أنّ الأبيات تنتظمها هندسة لغوية خاصة تأتلف جميعها حول محور واحد وهو الطلل بِعدِّه مثيراً لجملةٍ من الأحاسيس والمشاعر التي تضمُّ داخلها صراعاً بين البقاء والفناء وبين الوجود والعدم[٤]، إذ يتقاسم النصّ حزمتان من الألفاظ يشيع في الأولى حس الموت (نسفت، سيلاً، نكباء...) ويشيع في الأخرى حس الحياة (غرفية، تنشّر، لم تطمس...)، وهذا يقودنا إلى القول بأنّ النصّ تحكمه ثنائية ضديّة محورية ترتبط ارتباطاً مباشراً بتلك الثنائية اللغوية هي ثنائية الموت والحياة.

---

(١) ينظر: ذو الرمّة دراسة ونقد: ٧١.

(٢) ينظر: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام:١٢٨.

(٣) ينظر: القلق في شعر تميم بن أبي بن مقبل: ١٦٦.

(٤) ينظر: فلسفة المكان في المقدمة الطللية في الشعر الجاهلي: ٢٥٥.

بل لعلّنا نقترب من جوّ تلك الثنائية أكثر إذا ما تناولنا على حِدة ثنائية السكون/ الموت والحركة/ الحياة التي تظهر في البيت الثالث بين صورة الدمنة التي تبدو للوهلة الأولى في طور الاحتضار المكاني أو السكون المكاني المنذر بالفناء المرتقب، وصورة ريح الصبا التي تظهر كقرينة دالّة على محاولة بعث المكان وإحيائه اعتماداً على عنصر الحركة،(١) بل لربّما تجلّت ثنائية الموت والحياة من ثنائية أخرى بين الحركة والحركة، يحمل طرفها الأول معنى السلب ويحمل طرفها الآخر معنى الإيجاب، وتظهر في حركتي الرياح(٢) المدمرة والبناءة على الترتيب، إذ يمثل الأولى الرياح الرملية التي تعمل على طمس المكان الطللي، ويمثل الأخرى الرياح الرادّة التي تعمل على سحب ما توضّح في الطلل من رمال.(٣)

ثانياً: لوحة الناقة

ويأتي في طليعة شعراء العصر الأموي ابن الصحراء وشاعرها الأول – بلا منازع – ذو الرمّة، الذي صوّر الحياة الصحراوية تصويراً حيّاً متحركاً – غيرَ فوتوغرافي– يجعلك وكأنّك تعيش تلك الحياة بأنسها ووحشتها وأفراحها وأتراحها في رحلة لا «تكاد حواسّه الراصدة ووجدانه اليقظ تفلت مظهراً من مظاهر تلك الحياة دون أن تحيله إلى صورة شعرية أو جانب من صورة»(٤).

---

(١) ينظر: البعد المكاني في صور ذي الرمّة الفنية: ٤.

(٢) ظهرت الرياح عاملاً من عوامل طمس المكان الطللي وربّما إظهاره في عشرات النماذج الجاهلية، ينظر على سبيل المثال: شرح ديوان زهير بن أبي سلمى: ١١٤، ، وديوان طفيل الغنوي: ٨٣، وديوان الأعشى الكبير: ٣.

(٣) ينظر: البعد المكاني في صور ذي الرمة الفنية: ٤.

(٤) في الشعر الإسلامي والأموي: ٣٩٦.

لم تكن لوحة الافتتاح – في ظننا – وسيلة، وإنما كانت – على الأغلب – غاية، وربّما تبدو هذه الحقيقة أظهر وأوضح في لوحة الرحلة، وهذا ما يقرره د. عبد القادر القط في قوله: « والشاعر يرصد تلك الحياة خلال رحلته الدائمة على ظهر ناقته لا لكي يبلغ بها الممدوح شأن أغلب شعراء ذلك العصر، بل لكي يعيش تلك الرحلة ويستمتع بشقائها ويرقب صراع الحياة والموت من خلالها».(١)

وأول ما يطالعنا من حديث الناقة لذي الرمّة لوحته في البائية الشهيرة التي وصف فيها ناقته مثلما وصفها السابقون فكان «جاهلياً فيها أكثر من الجاهليين، إلّا أنّه أضاف إضافات عدّة تجلّت فيها قدرته اللغوية، وعمق التأثير النفسي لصوره، وقدرته على التلوين والتكثيف الصوريين»،(٢) إذ يقول:(٣)

أخا تنائفَ أغفى عندَ ساهمةٍ ... بأخلق الدَّفِّ منْ تصديرها جُلَبُ

تشكو الخشاشَ ومجرى أنَّ المريضُ إلى عُوّادهِ الوصِبُ

كَأَنَّهَا جَمَلٌ وَهْمٌ وَمَا بَقِيَتْ ... إِلاَّ النَّحِيزَةُ وَالأَلْواحُ وَالْعَصَبُ

لا تُشتكى سقطةٌ منها وقدْ ... بِهَا الْمَفَاوِزُ حتَّى ظَهْرُهَا حَدِبُ

كأنّ راكبَها يهوي بمنخرقٍ ... مِنَ الْجَنُوبِ إِذَا مَا رَكْبُها نَصَبوا

تَخدي بمنخرق السِّربالِ منصلتٍ ... مثلِ الحُسامِ إذا أصحابهُ شحَبوا

---

(١) في الشعر الإسلامي والأموي: ٣٩٦.

(٢) ذو الرمّة (شمولية الرؤيا وبراعة التصوير) : ١٥٥.

(٣) ديوانه: ١/ ٤١– ٤٨، الساهمة: الناقة الضامرة المتغيرة، الدف: الجنب، الخشاش: هو الذي يجعل في أنف البعير، مجرى النسعتين: وهو موضع التصدير والحقب، النجزة: الطبيعة، ألواحها: عظامها، السربال: القميص، العسج والوسج: ضرب من المشي، الكور: الرّحل.

وَالعِيسُ مِنْ عَاسِجٍ أَوْ وَاسِـــجٍ ينحزنَ من جانبيها وهي تنسلِبُ

تُصْغِي إِذَا شَدَّهَا بِالْكورِ جَانِحَةً حتى إذا ما استوى في غرزهـــا

تظهر صورة الناقة هنا معادلاً موضوعياً لصاحبها «الذي لا يكلُّ ولا ينام إلّا بسطة يسيرة من أواخر الليل»[١] بعد أنْ عاهد نفسه باستمرار قطع المفاوز والقفار بحثاً «عن مخلص من قساوة المحيط الطبيعي والاجتماعي وحتى السياسي»[٢]، وكأنّ الشاعر في تصويره لناقته يتحدّث عن إنسان يكافح ويصارع مع ما به من وجع وسقم أملاً بحياة تحقق له ما يصبو إليه.

يجسّد الشاعر حالة التعب والمشقّة والعناء – التي يعيشها– من خلال ناقته التي (تشكو الخشاش) و(مجرى النسعتين) كما يشكو هو مجتمعه وأساليبه المتسلّطة عليه محاولاً أنْ يقرّب ذلك إلى المتلقي ويؤكّده في تشبيهه لعناء الناقة بأنّات مريض يإنُّ من وجع ألمَّ به، فـــ«الشاعر حينَ يشبّه حال الحيوان بحال الإنسان يحسُّ به ويُشعِر القارئ بفيض من التعاطف؛ لأنّه يجرّه إلى ذلك جرّا، فإذا لم يكن يعرف مقدار ألم الحيوان، يقرّب له الصورة والدلالة بأنْ يشبّه الحيوان في حالته تلك بالإنسان في حالة ضعفهِ وألمه، وهذه الحالة أقرب إلى الذهن»[٣].

وتشيع لغة المشقّة والعناء مرّة أخرى في البيت الثالث لتؤكّد مأساة الواقع الأليم الذي لم يبقِ من الناقة/ الرمز سوى (النحيزة والألواح والعصب) بعد أنْ أتعبها طول المســـيـــــر، لكـــن لغـــة

(١) ذو الرمّة دراسة ونقد: ٧٢.

(٢) آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي: ١٦٩.

(٣) ذو الرمة (شمولية الرؤيا وبراعة التصوير): ١٠٨.

العـزم والإرادة تـبـدو أقـوى وأجـمـل حيـن تظهـر نـاقـتـه كريمـة شريـفـة – كحال علاقته بميّ– لا ترمى بسوء ولا يقال فيها ما يكره مما يزيدها ثقة في النفس وإصراراً على إكمال المسير وبلوغ الهدف.

وكأنّنا بذي الرمّة يتحدّث فعلاً عن إنسان بقوله (لا تشتكي سقطة فيها)؛لأنّ «التقوّل عادة إنسانية، ووسم الإنسان بالعيوب أو السقطات عادة درج عليها بعض الناس، أمّا أنْ يقال في الناقة هذا فهو غير معتاد، إنّ الناقة هنا تحوّلت إلى إنسان يعرف واجبه جيداً، فلا يترك مجالاً لخصومه ليتقوّلوا عليه الأقاويل»[١].

والشاعر في كلّ بيت يحاول أنْ يجسّد قوّة الإرادة والعزيمة على الرغم مما ألمّ به، فكلما أظهر تعب الناقة أطلق في مقابلها إرادة تقوّي على إكمال المسير في ثنائية (ضعف/ قوة) يسير طرفاها جنبا إلى جنب، فظَهْر ناقته قد احدودب / ضعف لكن (راكبَها يهوي بمنخرقٍ إذا ما ركبها نصبوا) / قوة، هو يبقى دائم المسير حتّى وإنْ تعب أصحابه. وقميصه قد تشقّق وتمزّق / ضعف، لكنّ ناقته (تصغي إذا شدّها بالكور جَانِحَة)/ قوة، فهي «فطنة ذكية تسمع لحركة صاحبها إذا ما شدها بالكور عارفة بعزمه»[٢] والشاعر – من خلال تلك الثنائيات – يحاول أن يزاوج بين حالتين – حالته النفسية وحالة ناقته –؛ ليخرج بكليهما إلى محصلة واحدة وهي رفضه الانفصال عن مي، ومن ثمّ رفضه الاستسلام لواقعه الاجتماعي والبيئي الصعب «فالناقة والشاعر هما شخص واحد، ومن ثمّ فإنّ كثيراً من الإشارات التي أظهرتها صورة الناقة... ظلّت تمثّل معادلاً شعرياً يعكس عليها كثيراً ممّا يجيش في

(١) ذو الرمة (شمولية الرؤيا وبراعة التصوير): ١٢٥.

(٢) ذو الرمّة دراسة ونقد: ٧٣.

دواخله من المواقف والرؤى، فالناقة محفل أمين لاستبطان أدق مشاعر صاحبها».[١]

ثالثاً: لوحة ثور الوحش

لا جرمَ أن الحياة الصحراوية بطبيعتها القلقة ومناخها القاسي تقوم في جوهرها على أساس «الصراع بين القوي والضعيف، واللقاء بين الحياة والموت، والمواجهة بين إرادة البقاء عند الحيوان والإنسان، وعوامل الفناء متمثلةً في عناصر الطبيعة وأطماع الإنسان والحيوان»[٢]، وصورة ثور الوحش[٣] هي إحدى صور هذا الصراع الذي يتبناه الشاعر وهو يصارع الطبيعة والزمن محاولاً التشبث – ولو يائساً بالحياة. وليس غريبا ونحن نستقرئ قصة ثور الوحش أنْ نجد وبكل وضوح جملة من الاسقاطات الرمزية التي يسقطها الشاعر عن نفسه بدءًا من وصف هيكلية الثور – بقوتها وأسطوريتها – ونفسيته – وما يعتريها من قلق وتوتر قبل الصراع وفي أثنائه– وانتهاءً بوصف النجاح ونشوة الغلبة والانتصار، وكل ذلك لا يعدو أن يكون إشارات واضحة عن نفسية بشرية قلقة تعاني فتصارع من أجل إثبات الذات/ البقاء.

ويبدو الثور في قصائد ذي الرمّة رمزه الفعّال في المواجهة وكسر حاجز الخوف «إنّه الذات الشاعرية الواعية التي تحاول المرور من

---

(١) الشعر الجاهلي (دراسة في تأويلاته النفسية والفنية): ٣٥٨-٣٥٩.

(٢) في الشعر الإسلامي والأموي: ٤٠٣، وينظر: محنة الذات بين السلطة والقبيلة: ١٥.

(٣) ينظر: تفصيل القصة في: وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية: ٤٣-٥٢، وشعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين: ٣٣٢، والرحلة في القصيدة الجاهلية: ٩٨-١١٧.

العالم المحسوس (الخارجي) إلى العالم الداخلي، عالم الروح لتصل إلى تحقيق الوجود»،[1] يقول في بائيته الشهيرة:[2]

أذاكَ أم نمشٌ بالوشمِ أكرعــهُ ... مسفَّعُ الخدِّ غــادٍ ناشــطٌ شَــبَبُ
تقيَّظَ الرَّملَ حتَّى هــزَّ خِلفتــهُ ... تروُّحُ البرد ما في عيشــهِ رَتَــبُ
ربلاً وأرطى نفتْ عنهُ ذوائبــهُ ... كواكبَ الحرِّ حتَّى ماتتِ الشُّــهبُ
أمسى بوهبينِ مجتازاً لمرتعــه ... من ذي الفــوارسِ يــدعو أنفــهُ
حتَّى إذا جَعلتْهُ بــينَ أظهُرهــا ... منْ عجمةِ الرَّملِ أثباجٌ لها خِبَــبُ
ضمَّ الظــلامُ علــى الوحشــيِّ ... ورائحٌ من نشاصِ الدَّلوِ مُنْســكبُ
فباتَ ضيفاً إلى أرطاةِ مــرتَكمٍ ... من الكثيبِ لهــا دفءٌ ومُحْتجــبُ
ميلاءَ مــن معــدنِ الصِّــيرانِ ... أبعــارهنَّ علــى أهــدافها كُثَــبُ
وحائلٌ من سفيرِ الحولِ جائلهُ ... حولَ الجراثيمِ في ألوانــهِ شَــهَبُ
كأنَّما نفضَ الأحمــال ذاويــةً ... على جوانبهِ الفرْصــادُ والعنــبُ
كأنَّــهُ بيــت عطَّــارٍ يُضــمِّنهُ ... لطائمَ المسكِ يحويهــا وتُنْتهــبُ
إذا استهلَّتْ عليه غَبْيَةٌ أرجــتْ ... مرابضُ العِينِ حتَّى يأرجَ الخشبُ

---

(١) الرؤية في شعر ذي الرمّة: ٧٠-٧١.

(٢) ديوانه: ١/٧٤-٨٩، وينظر: ديوان امرئ القيس: ١٠١، وديوان عدي بن زيد: ٤٤، وديوان سلامة بن جندل: ١٤٢، ، وديوان الأعشى الكبير: ١١٩، شبب: مسن، الربل: نبت ينبت بلا مطر، الدبب: بقل ناعم، خبب: طرائق من الرمل، كثب: دفع من البعر، حائل: ورق قد تغير إلى البياض، الجراثيم: التراب يجتمع إلى أصول الشجر، الفرصاد: التوت، غبية: المطر الشديدة، مجرمز: ثورٌ قد انقبض بعضه الى بعض مما أصابه من المطر والبرد، متقبي: لابسٌ قباء، عزب: رجل أعزب.

تجلو البوارقُ من مجرمَّزٍ لَهَقٍ كأنَّـــهُ متقبِّـــي يلمـــقٍ عَـــزَبُ
والودقُ يســـتنُّ عـــن أعلـــى جولَ الجمانِ جـــرى فـــي ســـلكهِ
يغشى الكناسَ بروْقَيْهِ ويهدمهُ منٌ هائلِ الرَّملِ منقاضٌ ومُنْكثـــبُ
إذا أراد انْكِناساً فيه عَـــنَّ لـــه دونَ الأرومةِ من أَطْنَابِهـــا طُنُـــبُ

يرسم ذو الرمّة صورة صحراوية – إلى جانب صوره الصحراوية الأخرى– يحشد لها من الصفات والتفاصيل الجزئية ما يجعلها لوحة متكاملة استقصى بها جميع عناصر اللوحة التراثية وسما عليها بدقته العالية وطول نفسه الشعري في وصف الحالتين المادية والمعنوية للثور وكأنّه يتحدث عن إنسان وليس عن حيوان، حتى انه أسهب كثيراً في متابعة جزيئات اللوحة، الأمر الذي يدعونا إلى التماس حقيقة مفادها: إنَّ إفراط ذي الرمة في الوصف ربما يكون سبباً في تأخّره عن الفحول.

وتأتي هذه اللوحة في إطار الموازنة بين صورة حمار الوحش – الذي سبق هذه في ترتيب القصيدة – وصورة ثورة الوحش متسائلاً أذاك الحمار يشبه ناقته أم أنْ ناقته تشبه هذا الثور؟ أجل إنّها ناقته كذلك الثور المسفع الناشط الذي لا يعرف السكون والثبات، إنّه دائم الحركة مستمر الترحال، لا يأتي من سفر إلّا وشدَّ الرحال إلى سفر آخر، منّمش الأكرع يعاني «القيود والعوائق التي تكدر صفو ... حياته»[1] (شبب) قد بلغ من العمر ما تمّ به ذكاؤه وقوّته وزاده ذلك خبرة ومعاصرة لتجارب وصراعات كثيرة، ذلك هو ثور ذي الرمّة بأسطوريته رمز للجرأة والإقدام، يعيش عيشاً هنيئاً مطمئناً في فصل هو الصيف –

(١) ثور الوحش بين النابغة وذي الرمّة: ٩٢.

مصدر الأمن والاستقرار بالنسبة للثور- يعاني كواكب الحر الذي نفتها عنه أغصان شجرة الأرطى، «وذكر الأرطى هنا – كحامية للثور من القيظ – زيادة لم نعهدها في القصة النمطية للثور، إذ إنّ مهمتها الأساسية المنوطة بها اللوحة دائماً وقايته من المطر والبرد والرياح»[1]، وتلك زيادة تحسب لشخص ذي الرمّة وفنّه.

قوة الإرادة والتغيير تدفع بالثور إلى طلب مرتفع آخر – غير مرتعه الذي يقيم فيه- قد هدته حاسة شمّه في صورة جميلة تبدو فيها نباتات المرعى الجديد وكأنّها قد دعت الثور برائحتها؛ لأنّ يرعى فيها ويمرح، إلّا أنّ دوام الحال من المحال – كما يقال- فسرعان ما ينقضي الخير وينتهي الصباح وضياؤه؛ ليلقي (الظلام على الوحشي) شملة السواد ورهبة الليل ووحشته فتبدد المعاناة شيئاً فشيئاً.

ولأنّ المصائب لا تأتي فرادى ينضمُّ إلى ذلك الظلام مطر ورياح تعكر صفو حياة ذلك الثور الذي لا يجد سبيلاً وملاذاً آمناً سوى شجرة الأرطى فينزل عندها ضيفاً عليها إكرامه وحمايته، وهي أهل لذلك بأغصانها الميلاء التي تقيه البرد والمطر، فضلاً عن كونها مكاناً يرتاده بقر الوحش، وقد بدا ذلك من كثرة البقر الموجود في المكان كأنّه (الفرصاد والعنب) ، وقد حدا ذلك بالشاعر إلى أنّ يشبّه كناس الثور – بورقه الأبيض اليابس وبعره الكثيف- بـ(بيت عطار) تفوح منه رائحة زكية، ولا شكّ أنّ الشاعر في تشبيهه للكناس بهذه الصورة يحاول أن يمنح المكان روحاً وحيوية ليخفف من وطأة الموت الذي تنذر به أهوال تلك الليلة ببرقها الذي يشكّل للثور مصدر رعب وأمن في الوقت نفسه، فضوؤه – البرق –

(١) ثور الوحش بين النابغة وذي الرمّة: ٩٣، وينظر: المعاني الكبير:١/ ٦٠٥.

يبين الثور ويجعل رؤيته – لمن يتربص به – ممكنة لكنه في الوقت نفسه قد يخفف عليه شيئاً من وحشة كناسه الذي يتّشح بالسواد، «فالثور – هنا– كائن مغترب متفرد قلق، يجد الوحشة في ظلمة الليل وهبّ الريح ووقع المطر»[١] فيحاول أن يحفر حفرة – تحت شجرة الأرطاة– تقيه من ذلك، لكن ثمّة عوارض تعترض طريق الأمن والأمل تتمثل بعروق تلك الشجرة، إنّه جور الطبيعة الذي يجعله دوماً في حالة قلق وعدم استقرار.

إنّ وحدة الثور وانفراده في المكان – بظلمته وهوله– دون أنيس أو رفيق يجعله في حالة ترقب وتوجس فيخيّل إلى نفسه أنّه يسمع أصواتاً خفية تنذره بالخطر وتشيع في وعيه حالة من الرعب، ويزيد الشاعر من حالة القلق والرعب حين يجعل من تلك الأصوات – التي يسمعها الثور– حقيقة وليس خيالاً فـ(ما في سمعه كذب) إنّه في وعي وإدراك تامّين، يقول:[٢]

وَقَدْ تَوَجّسَ رِكزاً مُقْفِرٌ نَـدِسٌ بَنَبْأةِ الصّوتِ ما في سَمَعِهِ كَذِبُ

فَبَاتَ يُشئِزُهُ ثـأدٌ، ويُسْـهِرُهُ تَـذَاؤُبُ الـرِّيحِ والوَسـواسُ

حَتى إذا ما جلى عـن وَجْهِـهِ هَادِيهِ في أُخْرياتِ اللّيلِ مُنْتَصِبُ

---

(١) في الشعر الإسلامي والأموي: ٤١٢.

(٢) ديوانه: ١/٨٩–١١٣،ركزاً: صوتاً خفياً، ندس: فطن، الثأد: الندى، تذاؤب الريح: وهو أنْ تأتيه الريح من كل جانب، الجدر: نبت، شوازب: يبَّس، الغرثان: الجائع، العذب: القلائد التي في أعناق الكلاب، هبّال: محتال، مقزع: مخفف الشعر، أطلس الأطمار: ثيابه وسخة بالية، غربه: نشاطه، السبيب: ذنب الثور، العطب: الهلاك، الوخض: طعن لا ينفذ، السحر: الرئة والجمع أسحار، جذلان: فَرِح.

أَغْبَاشُ ليلٍ تمامٍ كان طَارِقَــه ... تَطخْطُخُ الغَيْبِ حتى ما لَهُ جُوَبُ

غدا كَــأَنّ بــه جنّــاً تذاءَبُــهُ ... مِنْ كلّ أَقْطَارِهِ يَخْشى ويَرتَقَــبُ

حتى إذا ما لها بالجَدْرِ واتّخَذَتْ ... شمسُ النَّهارِ شُعاعاً بَيْنَهُ طِبَــبُ

ولاحَ أزهرُ مشــهورٌ بنقبتــهِ ... كَأَنَّهُ حِينَ يَعْلُــو عَــاقِراً لَهَــبُ

هَاجَتْ لَهُ جُوَّعٌ زُرْقٌ مُخَصَّرَةٌ ... شوازبٌ لاحها التَّغريثُ والجَنَــبُ

غُضــفٌ مهرَّتَــةُ الأشــداق ... مِثْلُ السَّرَاحِينِ فِي أَعْنَاقِها الْعَذَبُ

وَمُطْعَمُ الصَّيْدِ هَبَّــالٌ لبُغْيَتِــهِ ... ألفى أباهُ بذاكَ الكسبِ يكتســبُ

مقزَّعٌ أطلسُ الأطمارِ ليسَ لــهُ ... إلا الضّراءَ وإلاّ صــيدَها نشــبُ

فانصــاعَ جانبــهُ الوحشــيَّ ... يَلْحَبْنَ لاَ يَأْتَلِي الْمَطْلُوبُ وَالطَّلَبُ

حَتَّى إِذَا دَوَّمَــتْ فِــي الأَرضِ ... كِبْرٌ ولو شاءَ نجَّى نفسهُ الهربُ

خَزَايَةً أَدْرَكَتْهُ عنــدَ جَوْلَتِــهِ ... منْ جانبِ الحبلِ مخلوطــاً بــه

فَكَفَّ مِــنْ غَرْبِــهِ وَالْغُضْــفُ ... خَلْفَ السَّبِيْبِ مِن الإِجْهَادِ تَنْتَحِبُ

حَتَّى إِذَا أَمْكَنَتْهُ وَهْوَ مُنْحَــرِفٌ ... أَوْ كَادَ يُمْكِنُهَا الْعُرْقُوبُ وَالــذَّنَبُ

بلَّتْ بهِ غيرَ طيّاشٍ ولا رعشٍ ... إذ جُلْنَ في معركٍ يُخشــى بــهِ

فكرَّ يمشقُ طعناً في جواشنها ... كأنه الأجرَ في الأقبالِ يحتســبُ

فتارةً يخــضُ الأعنــاقَ عــن ... وخضاً وتُنتظمُ الأسحارُ والحُجُبُ

يُنحي لها حدَّ مدريٍّ يجوفُ به ... حالاً ويصردُ حالاً لهْــذمٌ ســلبُ

حتَّى إذا كُنَّ محجــوزاً بنافــذةٍ ... وزاهقاً وكلا روْقيــهِ مُختضِــبُ

ولَّى يهذُّ انهزاماً وسطها زعلاً ... جذلانَ قد أفرختْ عــن روعــهِ

كأنه كوكبٌ في إثــرِ عفريــةٍ مسوَّمٌ في سوادِ الليل مُنْقضــبُ

وهُنَّ من واطيءٍ ثِنْيَيْ حويَّتــهِ وناشــجٍ وعواصــي الجــوفِ

لقد بات الثور ليلته قلقاً متوجساً يأتيه الموت من كلّ مكان وما هو بميت، يعاني خطرين: أحدهما خارجي مادي متمثل بالرياح والمطر، والآخر داخلي معنوي – متمثل بالوسواس– يمزج بينهما الشاعر في ذكاء ودقّة وإبداع، وإذا بالثور وهو يصارع الفزع والقلق وظلمة الليل يبشّره الصبح – بضيائه ونوره– بانقضاء الأزمة وحلول الأمن فيغدو الثور في مرتعه وكأنّه – حين لاح الفجر– شعلة نار تضيء من حولها، فيأتي للثور فزع جديد وأزمة أخرى أكبر وأصعب من سابقتها تنغّص عليه فرحته، فتضيّق عليه فسحة الأمل حين تبرز له كلاب زرق «قد ذهبت نواظرها فانقلبت أعينها، ولم يبدُ منها سوى بياض ملتهب، وكأنّ الجوع أعماها، فانطلقت كالقدر تجاه فريستها بغريزة حب البقاء»،[1] وهي فضلاً عن ذلك كلاب قوية مهيأة للصيد، جائعةــ ضامرة تتوق إلى صيد تشبع به جوعها، ومعها صائد بشع الخلقة والأخلاق «لا يعرف سبيلاً للطعام سوى الصيد، فيطعم مما يصيد، إذ لا مصدر له سواه، وهو لا يعرف حرفة أخرى، إذ هو رجل قليل الحيلة، فلو لم يطعم من الصيد لمات جوعاً هو وكلابه سواء»[2].

وتبدأ المعركة بين الثور/ الحياة والكلاب/ الموت، في فضاء مفتوح وأفق كوني واسع – رغبة من الشاعر في توسيع دائرة الصراع – فيبدو الثور وهو في أهبة الاستعداد لخوض معركته المصيرية، يمنعه

(١) بنية القصيدة الجاهلية (الصورة الشعرية لدى امرئ القيس): ٢٩٤.

(٢) ثور الوحش بين النابغة وذي الرمّة: ١٠٢.

كبرياؤه من الهرب خشية الخزي والعار والجبن،[١] وإصراراً على مواجهة الخطر وردّه بصورة جدّيّة، فـ«لم يكن هرب الثور عند واحد – أي واحد – من الشعراء مجدياً أو حلًّا للأزمة، فهو لا يعتم أنّ الخطر يتبعه كظلّه، وأنّ عليه- شاء أم أبى- أنْ يواجه هذا الخطر في قتالٍ ضارٍ»[٢].

لقد جعل الشاعر – منذ البدء- للثور صفات وميزات جعلته أهلاً للقتال والاستبسال وخوض المعارك أملاً بالنجاة، فبنيته الجسمية القوية وقرناه الحادّان هما سلاحه اللذان يذود بهما عن نفسه حين يقتضي الأمر ذلك، وفعلاً يبدأ الثور بطعن الكلاب واحداً تلو الآخر بطعنات لا تخطئ هدفها المقصود، وكأنّه يقاتل طلباً للأجر والثواب، وتمضي المعركة إلى نهايتها المرسومة فينتصر الثور، وتنتصر معه الإرادة والعزيمة، وتبقى الكلاب تصارع الجوع مع صيّادها الذي أصيب بخيبة الأمل وبقي يتجرع مرارة الخسارة.

لقد بدا الشاعر في لوحته هذه – وبكل وضوح- وكأنّه يتحدث عن نفسه التي تصارع دوماً رموز الموت بجانبيها البيئي والاجتماعي فتنتصر عليها شعراً، ولك أنْ تجد وأنت تقرأ اللوحة كثير من الإشارات والرموز التي تستشف من خلال نفسية الشاعر وترصد انفعالاته ونوازعه، فمعاني (الاغتراب والوحدة والقلق) التي تتناثر في النص دليل على رمزية الثور، وكون الشاعر يتحدث عن إنسان فارس «يغار على الحياة ويحلم بها خصبة وافرة نقية ويرى حقاً عليه أن يدافع عنها ويحميها من العدوان، أنْ يتخطى غاية الصراع مكافحاً جليد القلب

(١) ينظر: ذو الرمّة دراسة ونقد: ٨١.

(٢) الرحلة في القصيدة الجاهلية: ٢٠٥.

مؤمناً، أنّ هذه هي السبيل الوحيدة لتنقية الحياة»[١] من الكلاب/ الرمز التي تسعى لموته.

رابعاً: لوحة حمار الوحش

ذكرنا فيما سبق أنّ الحياة في جوهرها قائمة على أساس الصراع من أجل البقاء، فذاك هو الثور يصارع ويكافح من أجل توفير حياة حرّة كريمة، وهذا هو الحمار يصارع – ليضمن لنفسه وحلائله البقاء – صراعاً من نوع آخر[٢]، إنّه صراع الحذر والفطنة في الظفر بالنجاة دونما خوض معركة، فهو يلتقي مع الثور من حيث الغاية، لكنه يختلف عنه في بعض التفاصيل الداخلية، فكلاهما يبحث عن الحياة في لجّة من الموت. وليس بعيداً أيضا وأنت تقرأ قصة حمار الوحش وأتته أن ترى صورة لواقع الحياة العربية القديمة سواء أكان على صعيد القبيلة أم على صعيد الأسرة، فلطالما اضطر الجدب والقيظ الناس قديماً إلى التنقل والبحث عن مورد جديد للعيش كما في تنقل الحمار، فلك أن ترى فيها – قصة الحمار– صورة مصغّرة للقبيلة – أو قلِ الأسرة– التي يقودها شيخها أو زعيمها إلى حياة جديدة.

لقد وقف ذو الرمّة على قصة حمار الوحش مرات عديدة، تجاوزت في كمّها لوحاته في ثور الوحش، فلربما وجد فيها – قصة حمار الوحش– فسحة نفسية أكبر[٣] يستطيع من خلالها التعبير عمّا

(١)الرحلة في القصيدة الجاهلية: ٢٠٥.

(٢) ينظر: تفصيل القصة في: شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين: ٣٣٠، والرحلة في القصيدة الجاهلية: ١٢٨–١٢٩، ووصف الطبيعة في الشعر الأموي: ١٥٧.

(٣) ينظر: الرحلة في القصيدة الجاهلية: ٢٤٢.

تكنّه نفسه من انفعالات وعواطف تجاه واقعه ومجتمعه ومحبوبته على وجه الخصوص، إنّه يحاول أنْ يعوّض فنيّاً ما حُرِمَ منه في الواقع من إقامة أسرة يقودها كما يقود الحمار أتنه. والشاعر كعادته لا يتّخذ من هذه القصة وسيلة لتجسيد قوة الناقة ونشاطها فحسب، ولكنها غايته[١] في وصف حاله ومجتمعه في صراعهما المستمر، يقول:[٢]

تُصْغِي إِذَا شَدَّهَا بِالْكورِ جَانِحَةً ... حتى إذا ما استوى في غرزهـــا

وَثْبَ الْمُسَحَّج مِنْ عَانَاتِ مَعْقُلَةٍ ... كأنّه مستبانُ الشَّـــكِّ أو جنِـــبُ

يحدو نحائصَ أشباهاً محملجةً ... وُرقَ السَّرابيلِ في ألوانها خَطَبُ

لَهُ عَلَيْهِنَّ بِالْخَلْصَـــاءِ مرتعـــهُ ... فَالْفَودَجَاتِ فَجنْبَيْ وَاحِفٍ صَخَبُ

حتى إذا معمعانُ الصَّيفِ هـــبَّ ... بأجَّةٍ نشَّ عنها الماءُ والرُّطبُ

وصوَّحَ البقل نآجٌ تجـــيءُ بـــهِ ... هَيْفٌ يَمَانِيَةٌ فِي مَرِّهَـــا نَكَـــبُ

وأدركَ المتبقَّـــى مـــن ثميلتـــهِ ... ومن ثمائلها واسْتُنشِئَ الغـــربُ

ها هي ناقة ذي الرمّة فطنة ذكية (تُصْغِي إِذَا شَدَّهَا بِالْكورِ جَانِحَة) تثب لتتجاوز واقعها وما هي عليه وثب الحمار (المسحّج)

---

(١) ينظر: التطور والتجديد في الشعر الأموي: ٢٥١.

(٢) ديوانه: ١/ ٤٨-٥٥، وينظر: ديوان امرئ القيس: ٧٩، وديوان المتلمس الضبعي: ٢٢٥، وديوان المثقب العبدي: ٣٥، وديوان الأعشى الكبير: ٢٧٩، المسجح: الحمار المكدّح المعضّض، معقلة: موضع بالدهناء، نحائص: الأتان التي لم تحمل سنتها، صخب: نهيق وصياح، الفودجات وجنبي واحف: مواضع، معمعان الصيف: شدّة الحر، الغرب: ما سال بين البئر والحوض من ماء.

المكدّح من كثرة ما مرّ عليه من الخطوب والمعارك فازداد خبرة وإصراراً.

ويقابل الشاعر – كالعادة – في مشهده الأول بين حياتين، الأولى: منعّمة هنيّة، حيث الماء والخضرة والعيش الحسن، والأخرى حياة يائسة شقية، حيث الحرّ والقيظ والجفاف، إنّه الزمان وحركته التي لا تزال في تغيّر مستمرٍ وأبدي،(١) فلا بدَّ من مرتع بديل، يقول:(٢)

تَنَصَّبَتْ حَوْلَـهُ يَوْمـاً تُراقِبُـهُ صُحْرٌ سَمَاحِيجُ فِـي أَحْشَـائِهَا

حتى إذا اصفرَّ قرنُ الشَّمسِ أو أَمسى وقدْ جـدَّ فـي حوبائـهِ

فَرَاحَ مُنْصَـلِتاً يَحْـدُو حَلاَئِلَـهُ أَدْنَى تَقَاذُفِهِ التَّقْرِيبُ وَالْخَبَـبُ

يعلو الحزونَ بها طوراً ليُتْعبها شِبْهُ الْضِّرَارِ فَما يُـزْرِي بِهَـا

كأنَّـه مُعْـوِلٌ يشـكو بلابلـهُ إذَّا تنكَّبَ من أجوازهـا نكـبُ

كَأَنَّهُ كُلَّمَا ارْفَضَّـتْ حَزِيقَتُهَـا بالصُّلْبِ مِنْ نَهْشِهِ أَكْفَالَهَا كَلِبُ

كأنَّها إبـلٌ ينجـو بهـا نفـرٌ من آخرينَ أغاروا غارةً جَلَبُ

والهمُّ عينُ أثالٍ مـا يُنازعـهُ منْ نفسهِ لسواها مـورداً أرَبُ

---

(١) ينظر: قمصان الزمن (فضاءات حراك الزمن في النص الشعري العربي): ٦٠.

(٢) ديوانه: ١/ ٥٦-٦١، سماحيج: واحدها سمحج: وهي الطوال على وجه الأرض، قرن الشمس حاجبها، الحوباء: النّفس، القرب: سير الليل لورود الغد، منصلتاً: ماضياً مسرعاً، تقاذفه: عدوه، بلابله:همومه، حزيقتها: جماعتها، كَلِب: الذي اشتدّ غضبه فكأنه مجنون.

في ظلّ هذا الوضع العصيب (تنصّبت) الأتن حول قائدها (الفحل) تنتظر وتترقب ما يقرر من قرار قد ينتشلها من واقعها المرير، بعد أنْ أضمرها الجوع والعطش، فبدت في حالة يُرثى لها، في ظل تسارع الزمن، فقد (اصفرّ قرن الشمس) وجدَّ بالغروب، مبشّراً بدنو الأجل، لكنه الحمار، لا يورد أتنه الماء إلّا ليلاً مخافة الرماة،[١] لا شكّ أن الحمار في هكذا موقف بين الحياة والموت يبدو قلقاً خائفاً من المجهول وما تخبّئه له الأقدار، لكنه – في الوقت نفسه – عازمٌ على أنْ يسعف هذه الأتن من الموت المرتقب؛ لذا يندفع مسرعاً يسوق أتنه في جو تغمره الألفة والحنان، وكأنّك بقوله: (يحدو حلائله) – أي زوجاته اللواتي يحللن له– أمام أسرة يخشى عليها ربها الموت أو السقوط في الهاوية، فيمضي الحمار يسوق أتنه ويصيح عليها ويضربها إذا تطلّب الأمر– لأنّه أعلم بمصلحتها– كي يسير بها نحو مورد جديد يضمن بقاءها.

ويبدع ذو الرمّة في تجسيد قلق الحمار وهمّه أيما إبداع، في صورة تجعلك وكأنّك تعيش الحدث – فعلاً – بجانبه الإنساني وليس الحيواني، فما نرى من همّ الحمار ونكده وهو يسوق أتنه ليس غريباً أن يكون رمزاً للشاعر نفسه بعد أنْ عانى ما عانى من المشقّة والنصب للظفر بالحبيبة (ميّ)، «كما تفعل المرأة دائماً في بداية كل علاقة غرام معها»،[٢] فحرص الرجل على تسيير المرأة على نحو ما يريد ويرغب كحرص الحمار وهو يسوق أتنه –خشية عليها من الموت –؛لأنّه الأعلم بمسالك الصحراء، والأجدر على حمل المسؤولية، تعينه على ذلك خبرته الطويلة، فيبقى يطارد أتنه ويسوقها كحال «إبل ينجو بها نفرٌ

(١) ينظر: المصدر نفسه: ١/ ٥٦.

(٢) دور الحيوان في التعبير عن التجربة الجاهلية (حمار الوحش نموذجاً): ٤٨٥.

جلبوها من آخرين قد أغاروا عليهم غارة»[١] ففحلها أحرص عليها حتّى من نفسها ولا همّ لديه سوى أنْ يصل بها إلى (عين أثأل) التي تمثّل له ولأتنه استمرارية الحياة وديمومتها، يقول:[٢]

فغلَّستْ وعمودُ الصُّبحِ منصدعٌ عَنْهَا، وسائرُهُ باللّيلِ مُحْتَجِبُ

عَيْناً مُطَحلِبةَ الأرجاءِ طَاميةً فِيهَا الضّفَادعُ والحيتَانُ

يَسْتَلُّها جَدْوَلٌ كالسّيفِ مُنْصَلِتٌ وسطَ الأشَاءِ تَسَامَى حولَهُ

فما أنْ أقبل الصبح وأدبر الليل حتّى وصلت الأتن وقائدها عين ماء تغطيها الطحالب، وتصيح بها الضفادع، وتسكنها الحيتان، و(يستلها جدول كالسيف) وكأنّها هي الأخرى قد مثّلت للحمار مصدر موت وقلق، لكنها قد تعطيه وأتنه نفساً يائساً من الحياة، إنّه شاعرنا ذو الرمّة يستشرف آفاق مستقبله فرآه مطحلباً عكراً تشوبه المتناقضات ويثب له فيه الموت من كلّ مكان، يقول:[٣]

وَبِالشَمَائِلِ من جَلاَّنَ مُقْتَنِصٌ رِذلُ الثيابِ خَفِيُّ الشخص مُنْزَرِبُ

مُعِدُّ زرقٍ هدتْ قضباً مصدَّرةً مُلسَ المتونِ حَدَاها الرّيشُ

---

(١) ديوانه: الهامش: (١) : ٦٠.

(٢) المصدر نفسه: ٦٢-٦٣، عمود الصبح: بياض الصبح، تصطخب: تصيح، منصلت: كالسيف في مضائه، الأشاء: النخل الصغار.

(٣) ديوانه: ٦٤-٧٣، جلان: قبيلة من عنزة، خفي الشخص: صغير الخلق، منزرب: داخل في قترته، القضب: السهام، مشتعب: أي مقتول، الأهضام: ما انخفض من الأرض، الطلق: الشوط، أطّباها: دعاها، الشراسيف: مَقطّ الأضلاع وأطرافها التي تشرف على البطن، الغليل: حرارة العطش، هجيراه: دأبه، المعزاء: أرض كثيرة الحصى، خوافي أجدل: خوافي صقر والخوافي من الجناح.

كانتْ إذا ودقت أمثـالهنَّ لـهُ فبعضهنَّ عـنِ الأُلّـافِ مُشـتَعِبُ
حتَّى إذا الوحشُ فـي أهضـامِ تغيَّبتْ رابها مـن خِيفـةٍ رِيَـبُ
فعرَّضتْ طَلَقاً أعناقهـا فَرَقـاً ثمَّ اطَّباها خريرُ المـاءِ ينسـكبُ
فأَقْبَلَ الْحُقْبُ وَالأَكْبَادُ نَاشِـزَةٌ فوقَ الشَّراسيفِ مـنْ أحشـائها
حَتَّى إِذَا زَلَجَتْ عَنْ كُلِّ حَنْجَرَةٍ إلى الغليلِ ولـم يقصـعنهُ نُغـبُ
رمى فأخطأَ والأقـدارُ غالبـةٌ فَأَنْصَعْنَ والوَيْلُ هِجِّيراهُ والحَرَبُ
يَقَعْنَ بِالسّفْحِ مما قد رَأَيْنَ بـهِ وقعاً يكادُ حصى المعزاءُ يلتهـبُ
كـأنَّهنّ خـوافي أجـدلٍ قـرمٍ وَلّى ليسـبقَهُ بـالأمعَزِ الخَـرَبُ

إنّ الحذر لا ينجي من القدر، هكذا قال مَن قال، فمع حذر الحمار الشديد على أتنه ينبري له القدر بصورة صيّاد (مقتنص، رذل الثياب) صغير الخَلْق، أتقن مهنته وأعدّ من أدوات الصيد ما يلزمه، قد ظهر من ناحية الشمال – رمز التشاؤم والموت– من الجانب الأيسر يريد أنْ يرمي الأفئدة من الحمر، بسهام زرق تحمل في لونها الموت والفناء، فلعلّها تصيب ولا تخطئ الهدف فيسدُّ جوعه وجوع مَن ينتظره من عائلته، «وليس هذا الصياد على وجه التحقيق إلّا القبيلة التي تتربص بالشاعر ومحبوبته ... أو قل إنّه الزمن الذي يفرّق بين الشاعر ومحبوبته، ويحاول هاهنا انْ يقضي على حمار الوحش وأتانه»[1]، ويحول دون تحقيق حياة آمنة سعيدة.

وتتصاعد الأحداث في حبكة متوازنة، وبناء درامي جميل، وتبدو الحيرة في أوج توترها حين تخيّر الأتن بين أمرين، قد يؤول

(١) دور الحيوان في التعبير عن التجربة الجاهلية (حمار الوحش نموذجا): ٤٨٧.

كلاهما إلى الموت، فبينما هي في خوف وفزع تحاول أن تهرب وتنجو بنفسها خوفاً من أن ْتصيبها سهام الصياد، إذا بصوت الحياة يدعوها نحوه، فهي بين أمرين اثنين، فإمّا أنْ تهرب وتموت من العطش، وإمّا أنْ تقبل على الماء فتصيبها لعنة الصياد، «إنّه في نقطة حائرة وقلق مستمر بين أنْ تروي عطشها أو أنْ تموت، فالموت يحاصرها من العطش ومن الصياد»؛[1] لذا آثرت أنْ تغترف غرفة صغيرة من الماء لا تروي عطشها، لكنها قد تعطيها شيئاً من الاستمرارية والحياة، في وقت بقي الصياد ماضٍ في حكمه، عازم على أمره، يرمي بسهمه – الذي يحمل معه الموت – تجاه الأتن محاولاً الفتك بها، لكنه القدر، يغلب الصياد ويُخطئ رميته، فيُورث نفسه ندماً وغضباً، فتفرُّ الأتن حيث مأمنها المنشود مسرعة حتّى (يكاد حصى المعزاء يلتهب من شدّة عدوها ووقع حوافرها)[2]، يشبّهها الشاعر بصورة صقر (أجدل) يطارد ذكر الحبارى. لقد أعطى هذا (القدر) فسحة أمل للشاعر فلعلَّ ما تخبّئه الأقدار يكون خيراً ونجاة كما كان للحمار وأتنه.

خامساً: لوحة الظليم والنعامة

ما كان لأحاسيس الشاعر العربي القديم وما تحمله من رؤى وأفكار أنْ تنحصر داخل ميدان القصتين السابقتين، بعد أنْ وطأت قدماه أرضاً جديدة أو قصة جديدة تسودها الألفة ويغمرها الحنين.

(١) الرؤية في شعر ذي الرمّة: ٦٩–٧٠.

(٢) ديوانه: ١/ ٧٣.

ولاشكّ أنّ إطار القصة [١]كان من المفترض أنْ نجد له في دواوين الشعراء الجاهليين[٢] صدًى أرحب ممّا هو عليه كونه إطاراً مهيئاً «لينفتح على المشاعر والروابط القبلية التي تعكس العلاقات القائمة بين الفرد الواحد ومسؤوليته اتجاه قبيلته، وبين القبيلة ورعايتها للفرد ضمن المجموع»،[٣] إلّا أنّنا لا نقف إلّا على نماذج معدودات استثمرت تلك القصة بصورتها الكاملة أو بإغفال بعض عناصرها المرسومة، ولعل هذا يعود إلى جملة أسباب أهمّها كون المشهد لا يتيح «للشاعر أفقاً ممتداً للتعبير عن صور الصراع الإنساني العنيف»[٤]، فضلاً عن اختفاء عنصر الإثارة المفاجأة في القصة هذه موازنة بالقصتين السابقتين،[٥] وندرة هذه الفصيلة من الحيوان في أرض

(١) ينظر: تفصيل القصة في: الشعر الجاهلي (منهج في دراسته وتقويمه): ١/ ٣٤٥-٣٤٦، شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين: ٣٣٣، سلوك الحيوان في الشعر الجاهلي (دراسة في المضمون والنسيج الفني): ٦١١.

(٢) لا نكاد نقف في دواوين الشعر الجاهلي جميعها على لوحة – في الظليم والنعامة – كاملة التفاصيل دقيقة التصوير، بارعة الرسم سوى ما نجده عند علقمة الفحل في ميميته الشهيرة، حتى أنّ ابن الأعرابي قال عنها: «... ولا وصف أحد النعامة إلّا احتاج إلى علقمة بن عبدة» الأغاني: ١٦/٤٠٥، وقد جاءت القصة في نماذج الشعراء الآخرين مختصرة باهتة لم تبلغ من الدقة والحيوية ما بلغته لوحتي علقمة وذي الرمّة – في البائية – من بعد ، ينظر على سبيل المثال: ديوان امرئ القيس: ١٧٩، وشرح ديوان زهير بن أبي سلمى:٢٤٦، وديوان الأعشى الكبير: ٢٢٩.

(٣) قراءة في شعر شعراء الطبقة الجاهلية الأولى:١٨٠.

(٤) شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين:٣٣٣.

(٥) ينظر: الرحلة في القصيدة الجاهلية:١٥٤.

الجزيرة ممّا «جعل حضورها الفني في دواوين الشعراء موازياً لحضورها في الواقع».[١]يقول ذو الرمّة:[٢]

أذاك أَمْ خاضِبٌ بالسِّيّ مَرْتَعُــهُ أَبو ثلاثينَ أمسى وهــو مُنْقَلِــبُ
شَخْتُ الجُــزارةِ مِثْــلُ البيــتِ مِنْ المُسُوحِ خِدَبٌ شَوْقَبٌ خَشِــبُ
كَأَنَّ رِجْلَيْهِ مِسماكانِ من عُشَرٍ صَقْبَانِ لم يتقشّرْ عَنْهُما النَّجَــبُ
أَلْهَــاهُ آءٌ وَتَنُّــومٌ وَعُقْبَتُــهُ من لائحِ المَرو والمرعى له عُقَبُ
يَظَلُّ مُخْتَضِعاً يَبْــدو، فَتُنْكِــره حالاً وَيَســطعُ أحيانــاً فَيُنْتَسِــبُ
كأنــه حبشــيٌّ يبتغــي أثــراً أو من معاشرَ في آذانها الخُــرَبُ
هجنَّعٌ راحَ في سوداءَ مُخملــةٍ من القطائفِ أعلى ثوبهِ الهــدَبُ
أَوْ مُقْحَمٌ أَضْعَفَ الإبطانَ حَادِجُهُ بِالأمْسِ فاستأْخَرَ العِدلانِ والقَتَــبُ
أَضَــلَّهُ راعيــا كَلْبِيّــةٍ صــدرا عن مُطْلِبٍ وطُلى الأعناق تضــطربُ
فَأَصْبَحَ البَكْرُ فرداً من صَواحِبِهِ يَرْتادُ أَحْلِيــةً، أَعْجَازُهــا شَــذَبُ
عَلَيْــهِ زادٌ وَأَهْــدامٌ وأَخْفِيــةٌ قَدْ كَادَ يَجْتَرّهَا عَنْ ظَهْرِهِ الحَقَــبُ
كلٌّ منَ المَنْظَرِ الأعلى لَهُ شَــبَهٌ هذا وهذانِ قَدُّ الجِسْــمِ وَالنُّقَــبُ

(١) سلوك الحيوان في الشعر الجاهلي (دراسة في المضمون والنسيج الفني): ٦١٣.

(٢) ديوانه: ١/١١٤-١٢٥، الخاضب: الظليم الذي أكل الربيع فاحمرت ساقاه وأطراف ريشه، السِّي: ما استوى من الأرض، شخت الجزارة: دقيق القوائم والرأس، خِدب: ضخم، شوقب: طويل، خشب: غليظ جاف، مسماكان: عودان يسمك بهما البيت، العُشر: شجر، النجب، لحاء الشجر، آء: نبت، وكذلك التنّوم أيضاً، مختضعاً: مطأطأ الرأس، يسطع: يرفع رأسه، الخرب: الثقب، هجنع: الحبشي الذي يشبّهه بالظليم، الشذب: الشيء المفترق، النقب : اللون.

قد لا يبدو غريباً جداً أنْ يردفَ شاعرنا قصتي ثور الوحش وحمار الوحش بقصة الظليم ونعامته من القصيدة نفسها، إذا علمنا أنّ في الأخيرة نهاية بل حياة دافئة سعيدة هي أمل الشاعر وهدفه في كلّ وقت وحين، لا سيما إنّنا بإزاء شاعر ذاته مهدّدة في وجودها فهي تقاسي الإقصاء والتهميش، ولا بدّ لها من ممارسة ما يثبت وجودها في صميم الحياة، ولعلّنا نجد – دون إسراف أو تعسّف في التأويل – نفسية الشاعر وأحاسيسه متدفقة – في اللوحات الثلاث – في «سياق واحد، محكومة بعاطفة واحدة، جاءت في نسيج شعري من نوعٍ خاص تُوِّجَ في مغزى فلسفي جاء في مضمون الناتج من تعاقب اللوحات، إذ لا تلاحظ تفاوتاً في الصياغة ولا اختلافاً في الشعور ولا اضطراباً في الأفكار».[١] ومهما يكن من أمر يبدأ الشاعر بتسطير صور النعمة والهناء وصفاتهما التي تهيأت للظليم في مرعاه، فساقاه وأطراف ريشه قد أحمرّت لإقامته في الخصب والربيع، وهو أبٌ لثلاثين بيضة أو فرخاً في دلالة على تجدد الحياة واستمراريتها، وهو أيضاً دقيق الرأس والقوائم طويل الرجلين عظيمهما، ضخم غليظ، كأنّه بناء ثابت ذي دعائم، وهو إلى جانب ذلك خفيف خفي سريع (كأنّه حبشي يبتغي أثراً)، أو كأنّه سندي مثقوب الأذنين، أو كأنّه جمل أضاعه راعياه فغدا تائهاً قد ضلَّ المسير، وكأنّنا هنا أمام شخص يمتلك من أسباب العيش ما يغنيه

(١) بائية ذي الرمّة بين القدماء والمحدثين: ٩.

عن الآخر، إلّا أنّه في إحساس دائم بالضياع حتى تجمعه تقاليد مجتمعه بمن يحب ويرغب:(١)

حَتّى إذا الهِيــقُ أَمْســى شــامَ وَهُنّ لا مُؤيسٌ نأْيــاً ولا كَثَــبُ
يَرْقَدُّ في ظلّ عَرَّاصٍ ويطــردُهُ حَفِيفُ نَافِجَةٍ عُثْنُونُها حَصِــبُ
تبري لَهُ صَعْلَةٌ خرْجاءُ خَاضِعَةٌ فَــالخَرْقُ دون بنــاتِ البــيض
كَأَنّها دَلْوُ بِئْــرٍ جَــدَّ مَاتِحُهــا حتّى إذا ما رآها خانَها الكَــرَبُ
وَيُلْمِّها روحةً والريحُ معصــفةٌ والغيثُ مرتجزٌ والليلُ مقتــربُ
لاَ يَنْخَران من الإيغــالِ باقيــةً حَتى تكادُ تَفَرّى عنهما الأُهُــبُ
فَكلُّ ما هَبَطا في شأوِ شوطِهما مِنَ الأماكنِ مفْعولٌ بــهِ عَجَــبُ
لا يَأمَنانِ سِباعَ اللّيل أو بَــرَداً إن أظلما دون أطفالٍ لَهَا لَجَــبُ
جَاءَتْ مِنَ البَيْضِ زُعراً لا لِبَــاسَ إلّــا الــدَّهاسُ وَأُمٌّ بَــرَّةٌ وأَبُ
كَأَنّمــا فُلِّقَــتْ عَنْهَــا بِبَلْقَعَــةٍ جَمَاجِمٌ يُبَّسٌ أَو حَنْظَــلٌ خَــرِبُ
أَشْدَاقُهَا كَصُدُوعِ النّبْعِ في قُلَــلٍ مِثْلِ الدَّحاريجِ لَــمْ يَنْبُــتْ لهــا
كَأَنّ أَعْنَاقَهــا كُــرَّاثُ سَــائِفَةٍ طَارَتْ لَفَائِفُهُ أَوْ هَيشَــرٌ سُــلُبُ

لم تكن استفاقة الشاعر/ الظليم على واقعه حين ألهته ملذات الحياة وشغلته شواغلها أمراً غريباً، بعد أنْ أدرك حقيقة مفادها: «لا شيء أشدّ

(١) ديوانه: ١/١٢٥-١٣٥، الهيق: الظليم، الكثب: القريب، عرّاص: غيم كثير البرق، نافجة: الريح الشديدة، صعلة: نعامة صغيرة الرأس دقيقة العنق، خرجاء: فيها سواد وبياض، الإيغال: المضي، الأُهب: الجلود، اللجب: الصوت، زعراً: أي لا ريش عليها، الدهاس: الرمل اللين السهل، الكراث: نبات، الهيشر: شجرة خشنة لها ثمرة فيها شوك.

وطأة على الإنسان من أنْ يكون في راحة تامة، دون رغبة ملحّة، ودون عمل ودون تسلية، ودون جد؛ لأنّه عندئذٍ يشعر بانعدام وجوده، وبعزلته الموحشة، وبعجزه، وبتبعيته، وبتقصيره، وبالفراغ الذي هو فيه»،[١] وهذا ربما يكون أمراً بديهياً بالنسبة إلى الشاعر بمعنى أنّه يكشف عن متناقضات الحياة، فساعة فرح وراحة، وأخرى حزن وشقاء، وهذا على المستوى العام، وأما الخاص فلعلنا لا نشكّ بأنّ في تلك الاستفاقة انتفاضة فنية على واقع مرير أكبر من كونها ملءً للفراغ أو كسر لحاجز الملل جرّاء الرتم الواحد المستمر، وتلك إذن هي «صحوة الروح التي يزيدها الخطر عمقاً وتوهّجاً »[٢] وإدراكاً للمسؤولية وعِظَمِها.

لا يجد الظليم بعد إحساسه بالخطر تجاه بيضاته إلّا سبيل السير، فيعدو وأنثاه عدواً شديداً مسرعاً في ظلّ سحب وبرق ومطر وريح وغيرها من عوامل الطبيعة التي تقف عارضاً في طريقهما، وكأنّ الطبيعة هنا رمز لتقاليد مجتمع ذي الرمة الذي لا يستسلم وإنّما يصرّ جاهداً على مواصلة السير في رحلته نحو الحياة، كما هو الظليم يتابع سيره دون ملل أو تعب لإنقاذ بيضاته/ الحلم، والفوز بحياة منتظرة جديدة. ولعل ما يزيدنا قناعة بهذا ما يشيع في بعض الأبيات بل في أغلبها من بشارات بتلك الحياة التي هي أمل الشاعر ومنتهى غايته، ومن تلك البشارات الصورة الجميلة النابضة التي يرسمها الشاعر لأنثى الظليم بأنْ يجعلها خاضعة فيها طمأنينة بل سكينة وذلة تجعلها منكسة الرأس أمام ذكرها في دلالة على قوته وقدرته على منح الحياة وتجاوز العقبات، ومن البشارات أيضاً تلك الإرادة الشديدة التي يمثلها عدو

(١) معرفة الذات: ٣٩.

(٢) شعرنا القديم والنقد الجديد: ١٩٨.

الظليم وأنثاه حتى كأنّهما يأكلان الأرض، وحتى تكاد جلودهما تنشق عنهما من شدّة العدو، إنّهما دون أدنى شكّ في سباق مع الموت الذي يحاول اغتيال ما يحلمان به من حياة كريمة.

لكن لهجة الموت وصورته لا تكاد تفارق الظليم/ الشاعر حتى مع وصوله إلى فراخه وشيوع حالتي الدفء والحنان التي لا نراها إلّا تجسيداً لنفسية الشاعر وحلمه المنشود، إذ إنّ تشبيه الشاعر لسرعة عدو النعامة بدلو البئر التي انقطع حبلها فسقطت – بما يدل عليه السقوط من معنى – ولتفلّق البيض عن الفراخ بالجماجم اليابسة والحنظل (الخرب) تأكيد لصورة الموت التي ظلّت تلازم الظليم. وهذا يعني – بعدِّ الظليم معادلاً موضوعياً للشاعر – أنّ الشاعر يعيش حالة ترقب وعدم استقرار تحتم عليه أنْ يكون واعياً غير غافل في ظل مجتمع يأتيه بالموت / الإقصاء من كل جانب. ولعل هذا ما دعا الشاعر في كثير من الأحيان أنْ يزج بصورة الموت إلى جانب صورة الحياة – دلالة على وعيه ونباهته – فيجمع بين النقيضين ويدلّ عليهما عن قصد أو غير قصد من أجل تحقيق الانسجام، بمعنى آخر: إنّ التناقض بين مستوى القوة/ الحياة ومستوى الضعف/ الموت في الأبيات تناقض تعويضي هدفه تحقيق التوازن،[١] وتجاوز الأزمة النفسية بين أنا الشاعر والأنا الأعلى/ المجتمع.

إنّها إذن محاولة الشاعر الجادة لتحقيق ذاته ومعرفتها إذا علمنا أنّ من أحد الشروط الواجب توافرها للوصول إلى معرفة الذات شرط النباهة بوصفها «حالة من اليقظة والعناية ... تتيح التوصل إلى بلد الحقيقة، فتبدو سبباً ظرفياً لظهور النور».[٢]

(١) ينظر: الثنائيات الضدية (دراسة في الشعر العربي القديم): ١٦.
(٢) معرفة الذات: ٢٢-٢٣.

ولعلّ من المهم أنْ نشير في هذا المقام إلى أنّ هذه اللوحة – التي نحن بصدد الحديث عنها – هي اللوحة الوحيدة – في ديوان ذي الرمة – التي حفلت بهذه المتابعة المستقصية، ومضت بالقصة إلى نهايتها المرسومة، ولا عجب أنْ تستأثر البائية الشهيرة بهذا النموذج الفريد إذا علمنا أنّ البائية على وجه التحديد كانت ممّا قُدِّمَ عند ذي الرمّة من بين سائر شعره، فممّا ينسب إليه أنّه قال: «من شعري ما طاوعني فيه القول وساعدني، ومنه ما أجهدت نفسي فيه، ومنه ما جننتُ به جنوناً،... أمّا ما جننت به جنوناً فقولي: (ما بالُ عينيك منها الماء ينسكب)»[1].

وبعد، فهذا نزر قليل ممّا بين أيدينا من نماذج ذي الرمّة التي وقف فيها على قصة الظليم والنعامة يدلّ دلالة واضحة على متابعة شاعرنا لجمهور الشعراء الآخرين الذين قلّما وقفوا على هذه القصة للأسباب التي أشرنا إليها في بدء حديثنا عنها، إذ ليس بين أيدينا من ديوان ذي الرمّة في الظليم والنعامة سوى لوحته من البائية ولوحتين أخريين[2] قصر فيهما نفسه الشعري وقلت متابعته للتفاصيل، ولم يتجاوز فنياً أو نفسياً ما جاء في لوحته الأولى، ولعله لم يجد – كغيره من الشعراء الآخرين – في القصة ما يكفي لحمل رؤاه وأفكاره وموقفه من الكون والوجود فتجاوزها وقصد غيرها من القصص الأخرى.

(١) الأغاني١٨/٢٦.

(٢) ينظر: ديوانه:١/ ٢١٦، ٢/٦٨٩.

المصادر والمراجع

١. **آليات الخطاب النقدي العربي في مقاربة الشعر الجاهلي (بحث في تجليات القراءات السياقية):** د. محمد بلوحي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤م.

٢. **الأغاني:** أبو الفرج علي بن الحسين الأصفهاني (ت ٣٥٦هـ) تحقيق: سمير جابر ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط٢ ، ١٩٨٦م.

٣. **بائية ذي الرمة بين القدماء والمحدثين:** محمد دوابشة، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، (العلوم الإنسانية)، مج١٨، ع١، ٢٠٠٤م.

٤. **البعد المكاني في صور ذي الرمّة الفنية:** أسامة سلمان، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق،ع٥٢، ١٩٩٣م.

٥. **بنية القصيدة الجاهلية (الصورة الشعرية لدى امرئ القيس):** د. ريتا عوض، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٢م.

٦. **تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة:** د. شكري فيصل، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط٥، د.ت.

٧. **التطور والتجديد في الشعر الأموي:** د. شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ط٥، ١٩٧٣م.

٨. **الثنائيات الضديّة (دراسات في الشعر العربي القديم):** د. سمر الديوب، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠٠٩م.

٩. **ثور الوحش بين النابغة وذي الرمّة:** د. زكريا عبد المجيد النوتي، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط١، ١٩٩٧م.

١٠. **دور الحيوان في التعبير عن التجربة الجاهلية (حمار الوحش نموذجاً):** د. سليمان الطعّان، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، مج: ٨٤، ج٢، ٢٠٠٩م.
١١. **ديوان الأعشى الكبير (ميمون بن قيس):** تحقيق: محمد محمد حسين، المطبعة النموذجية، مصر، د.ت.
١٢. **ديوان امرئ القيس:** تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ط٤، ١٩٧٧م.
١٣. **ديوان الحارث بن حلزة:** جمعه وحققه وشرحه د. إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩١م.
١٤. **ديوان ذي الرمّة:** شرح الإمام أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي صاحب الأصمعي، رواية الإمام أبي العباس ثعلب، حققه وقدّم له وعلق عليه: د. عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الإيمان، بيروت، لبنان، دار الرشيد، دمشق، بيروت، ط٤، ٢٠٠٧م.
١٥. **ديوان سلامة بن جندل:** صنعة محمد بن الحسن الأحول: تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٧م.
١٦. **ديوان شعر المتلمس الضبعي:** برواية الأثرم وأبي عبيدة عن الأصمعي، عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه: حسن كامل الصيرفي، جامعة الدول العربية، معهد المخطوطات العربية، ١٩٧٠م.
١٧. **ديوان شعر المثقب العبدي:** عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه: حسن كامل الصيرفي، جامعة الدول العربية، معهد المخطوطات العربية، ١٩٧١م.
١. **ديوان طفيل الغنوي:** شرح الأصمعي (ت٢١٦ه) تحقيق: حسان فلاح أوغلي، دار صادر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٧م.

٢. **ديوان عامر بن الطفيل:** برواية أبي بكر محمد بن القاسم الأنباري عن أبي العباس ثعلب، تحقيق: كرم البستاني، دار صادر بيروت، لبنان، ١٩٧٩م.
٣. **ديوان عبيد بن الأبرص:** شرحه أشرف أحمد عدوة، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٤م.
١٨. **ديوان عدي بن زيد العبادي:** تحقيق: محمد جبار المعيبد، سلسلة كتب التراث، شركة دار الجمهورية للنشر والطبع، بغداد، ١٩٦٥م.
١٩. **ديوان قيس بن الخطيم:** تحقيق: ناصر الدين الأسد، دار صادر بيروت، لبنان، ١٩٦٧م.
٢٠. **ذو الرمّة دراسة ونقد:** طراد الكبيسي، ساعدت وزارة التربية والتعليم على نشره، بغداد، العراق، ١٩٦٩م.
٢١. **ذو الرمّة شمولية الرؤية وبراعة التصوير:** د. خالد ناجي السامرائي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط١، ٢٠٠٢م.
٢٢. **الرؤية في شعر ذي الرمّة:** آن تحسين محمود الجلبي، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الموصل، ٢٠٠٣م.
٢٣. **الرحلة في القصيدة الجاهلية:** د. وهب رومية، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٨٤م.
٢٤. **سلوك الحيوان في الشعر الجاهلي (دراسة في المضمون والنسيج الفني):** سعد عبد الرحمن العرفي، أطروحة دكتوراه، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، ٢٠٠٥م.
٢٥. **شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين (دراسة تحليلية):** د. محمود عبد الله الجادر، دار الرسالة للطباعة، ساعدت جامعة بغداد على طبعه، ١٩٧٩م.

٢٦. **الشعر الجاهلي دراسة في تأويلاته النفسية والفنية:** د. سعيد حسون العنبكي، دار دجلة، عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٠م.
٢٧. **الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه:** د. محمد النويهي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د. ت.
٢٨. **شعرنا القديم والنقد الجديد:** د. وهب رومية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٦م.
٢٩. **شعر عمرو بن شأس:** تحقيق: د. يحيى الجبوري، دار القلم، الكويت، ط٢، ١٩٨٣م.
٣٠. **فلسفة المكان في المقدمة الطللية في الشعر الجاهلي:** د. سعيد محمد الفيومي، مجلة الجامعة الإسلامية، جامعة القدس المفتوحة بغزة، مج ١٥، ع٢، ٢٠٠٧م.
٣١. **في الشعر الإسلامي والأموي:** د. عبد القادر القط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ١٩٧٩م.
٣٢. **قراءة في شعر شعراء الطبقة الجاهلية الأولى (دراسة نقدية تحليلية):** إيمان محمد إبراهيم العبيدي، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد، ٢٠٠٦م.
٣٣. **القلق في شعر تميم بن أبي بن مقبل:** أ. هفل اليونس، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق. مج: ٨٥، ج١، ٢٠٠٩م.
٣٤. **قمصان الزمن ، فضاءات الزمن في النص الشعري العربي(دراسة نقدية):** د. جمال الدين الخضور، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م.

٣٥. **محنة الذات بين السلطة والقبيلة (دراسة لأشكال القمع وتجلياته في الرواية العربية):** محمد رضوان، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢م.

٣٦. **المعاني الكبير في أبيات المعاني:** لأبي محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (ت٢٧٦هـ) دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٤م.

٣٧. **معرفة الذات:** ماري مادلين دافي، ترجمة:نسيم نصر، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٨٣م.

٣٨. **وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية:** د. نوري حمودي القيسي، دار الكتب للطباعة، الموصل، ١٩٧٤م.

By
Asst. Prof.
College of Arts /Anbar University

Abstract

The study dealt with an important heritage text fir "Thi AL-Rima" where old and modern critics paid much attention for its study, criticism, discussion and analysis. Critics still care for the study of this text due to its importance which supplied literates, researchers and others with what they want from images, meanings and ideas intensifying their sayings and opinions, and uncover of the creative ability of a poet who was more characterized than the old and next poets in his description and amour.