دراسة حول ثنائية حضور المرأة وغيابها في مقدمات قصائد شعر أوس بن حجر.

محمود صالح العويدي*

تاريخ وصول البحث: 2023/10/28م تاريخ قبول البحث: 2024/1/14م

الملخص

يقوم هذا البحث على دراسة ظاهرة ثنائية حضور المرأة وغيابها في مقدمة القصيدة عند الشاعر الجاهلي أوس بن حجر، وقد كان المنهج المتبع في الدراسة هو المنهج الوصفي التحليلي. وهذه الظاهرة موجودة في المقدمات، فكان الاهتمام بدراستها قائماً على اعتبار أن الباحث لم يعثر على دراسة سابقة مماثلة، وخلصت الدراسة إلى عدة نتائج، منها أن الشاعر قد أجاد في توظيف هذه الظاهرة في مقدمات قصائده في أغراض شعرية مختلفة، بما يؤكد أهمية المرأة في شعره، وأنها مُكَوِّنٌ أساسي في نتاجه الشعري، حيث كانت في ديوانه عشرون قصيدة، اثنتا عشرة منها كان في مقدماتها حضور للمرأة.

الكلمات المفتاحية: ثنائية، حضور، المرأة، غياب، أوس بن حجر.

* باحث.

.

A Study on the Dualism of The Presence and Absence of Women in the Introductions of Aws Bin Hajar's Poems

Abstract

This research is based on studying the dual phenomenon of women's presence and absence in the introduction of pre-Islamic poet Aws bin Hajar's poem. The descriptive and analytical method was used in the study. This phenomenon is present in the introductions, so the focus was because the researcher did not find a similar previous study, and the study concluded with several results, including that the poet was successful in employing this phenomenon in the introductions of his poems for various poetic purposes, which confirms the importance of women in his poetry. And she is an essential component of his poetic production, as there were twenty poems in his collection, twelve of which had the presence of women in their introductions.

Keywords: duality, presence, woman, absence, Aws bin Hajar

المقدمة:

يهدف هذا البحث إلى دراسة ظاهرة حضور المرأة وغيابها في مقدمات قصائد الشاعر الجاهلي أوس بن حجر. ولم يعثر الباحث على دراسة سابقة في هذه الظاهرة على النحو الذي قام الباحث فيه هنا. وهذا الاهتمام كان منبثقاً من أهمية هذه الدراسة لمقدمات قصائد شاعر جاهلي بهذه المكانة.

لقد جاء هذا البحث في مقدمة وتمهيد ومبحثين وخاتمة فيها أبرز النتائج المستفادة من البحث، أما المبحث الأول فتناول تجليات حضور المرأة في مقدمات قصائد أوس بن حجر، في مختلف الأحوال والظروف التي مر بها الشاعر وسجَّلَها شعراً، والمبحث الثاني كان حول غياب المرأة في مقدمات قصائده، وهذا المبحث كان من مطلبين؛ لأن الحالات الأخرى من الغياب لم يعثر عليها الباحث في الديوان، فاقتصر البحث عليهما. ولعل منظور الشاعر الجاهلي للمرأة هو الوجه الآخر لمنظور المجتمع، فكانت الدراسة معنية بالوقوف على الشعر لتوضيح ذلك في الأفق الاجتماعي، الذي لا يختلف في احترامه للمرأة وحنينه إليها في الطبقات الاجتماعية كلها. والشعراء هم من أكثر من عَبَّروا عن ذلك، بما تناقله الناس من أشعارهم واحتفائهم بالمرأة. و "قد تحولت صورة المرأة على يد الشاعر الجاهلي تحولاً كبيراً، فمن أسطورية مطلقة عند الشعوب القديمة، إلى بديل الأسطورة أو صورة متخيلة لا تبتعد عن الواقع، في الوقت الذي ترتبط فيه بتلك الجذور الأسطوريةالقديمة"([1]).

[1] ومعنى ذلك تعظيم مكانة المرأة والاحتفاء بها والرغبة فيها، وهذا ما نجده مبثوثا في الشعر الجاهلي. إن مشكلة البحث تتمثل في دراسة ظاهرة حضور المرأة وغيابها في مقدمات قصائد الشاعر الجاهلي أوس بن حجر، وتحليل ومعرفة أهم ما تعنيه هذه الظاهرة في شعره، إذ لم يعثر الباحث على دراسة مماثلة سابقة. ومن أهم أسئلة البحث: في مقدمات قصائد أوس بن حجر: هل ظاهرة حضور وغياب المرأة تشكل دلالات معينة كان يقصدها الشاعر؟ هل كانت دلالات حضور المرأة، تصب في الغرض الشعري للقصيدة؟ ماهي سياقات حضور المرأة في مقدمات قصائد؟ هل حصر الشاعر فئات اجتماعية بعينها في تناوله للمرأة؟ هل كان يبدو أن الشاعر كان متناغماً مع مشاعره في الحديث عن المرأة؟ أما أهداف الدراسة فتكمن في معرفة ما يمكن معرفته حول هذه الظاهرة بعد دراستها، وكذلك الإجابة على أسئلة البحث المطروحة، في ثنايا

البحث. وبخصوص الدراسات السابقة، فهناك عدة دراسات سابقة حول أوس بن حجر، وجوانب مختلفة من شعره والدروس المستفادة من نتاجه الشعري، وقضايا المرأة، ونذكر بعضا منها: فأول تلك الدراسات أعَدَّها الباحث إبراهيم موسى السنجلاوي بعنوان العاذلة في الشعر الجاهلي، نشرت في المجلة العربية للعلوم الإنسانية في جامعة الكويت، مج7، ع28، عام 1987، وهي تتناول ظاهرة العاذلة في الشعر الجاهلي بتفصيل وشواهد شعرية عديدة، وهي تشترك جزئياً مع جزئية العاذلة في هذه الدراسة، والدراسة الثانية بحث بعنوان أوس بن حجر ومعجمه اللغوي، أعَدَّتْه الباحثة سهام عبدالوهاب الفريح نشر في حوليات كلية الآداب، 1998، جامعة الكويت وتهدف الدراسة لتقديم المعجم اللغوي لشعر أوس بن حجر بطريقة شاملة ودقيقة، حتى تفيد الدارسين في إعداد دراساتهم والوصول إلى نتائج سهلة وسريعة ودقيقة عن شعره. والدراسة الثالثة هي رسالة ماجستير أعدَّها خلف عقل العيسى، بعنوان أوس بن حجر: حياته وأهم القضايا الفنية في شعره، جامعة اليرموك عام 2003، وتناول أهم القضايا الفنية وخدمتها للمعاني والقضايا البلاغية وضروب البيان والبديع، والظواهر الموسيقية في شعره، والدراسة الرابعة بعنوان القيم الخلقية في شعر أوس بن حجر، أعدها الباحث عبداللطيف شنشول دكمان، ونشرتها جامعة الكوفة، مركز دراسات الكوفة، في مج6، ع 23، عام 2011، وكان من ضمن محاور هذه القيم الخُلُقية الاهتمام بالمرأة ومعرفة مكانتها الاجتماعية بما يتناسب مع القِيَم العربية ، والدراسة الخامسة بعنوان فائية أوس بن حجر: دراسة أسلوبية، أعَدَّها الباحث حسين يوسف خطاب، مُقَدَّمَةٌ لمجلة آداب البصرة، جامعة البصرة، المجلد ع91، عام 2020، وهي تهدف إلى دراسة الظواهر الأسلوبية ودراسة الانزياح الإيقاعي بِبُعْديه الخارجي والداخلي، وظاهرة السرد القصصي في قصيدته الفائية. ودراستنا هذه تختلف مع تلك الدراسات من حيث طبيعتها وغرضها وتفاصيلها.

التمهيد:

إن ثنائية حضور المرأة وغيابها في مقدمة القصيدة في شعر أوس بن حجر، تجعلنا نتحدث عن الأمرين معاً: مقدمة القصيدة، وثنائية حضور المرأة وغيابها. فمقدمة القصيدة هي ذلك الجزء من القصيدة الذي يمتد من بداية لقصيدة حتى التخلص أو الانتقال إلى الرحلة أو موضوع القصيدة[1]، والموضوع هو مما يطرقه الشاعر في قصيدته من أي غرض من الأغراض الشعرية. أما أبرز المقدمات في الشعر العربي فهي المقدمات الطللية، والغزلية والخمرية ومقدمة بكاء

الشيب ومقدمة وصف الطيف. وهذه المقدمات كلها إما تتناول المرأة، أو تدور حول ذِكرها والحديث عنها، أو يمكن تأويل مقاصدها بما يتعلق بالمرأة، فكأنها قطب الرحى الذي تدور حوله الأشعار. وهذا يؤكد أهمية المرأة في الشعر الجاهلي. أما ثنائية حضور المرأة وغيابها في مقدمات القصائد؛ فإنها لا بد كائنة: فهي إما حضور وإما غياب. وكما يتضح لنا لاحقاً في هذا البحث، نجد أن "المرأة" يمكن أن تكون إحدى الحالات المتعددة من السياقات الاجتماعية التي عليها مدار القول[1]. والمرأة في الشعر الجاهلي إما أن تأخذ مسمىً مباشراً[1]، مثل خولة، سعاد، أميمة، الرباب، هند، ليلى، عبلة، هريرة.. أو تأخذ رمزاً من الرموز دون ذكر الاسم الصريح، كأنْ يذكرها الشاعر برمزيتها الدَّالَّة عليها، مثل الشمس، والغزال، والبيضة، والدُّرَّة، والنَّخْلة، والحِصان..الخ[1]. إن هذه الاستفاضة بالرموز الدالة على المرأة يدلنا على كثرة الخيارات المتاحة أمام الشاعر في تناول الموضوع، ونلحظ أن هذه الرموز تعبر عن أشياء محسوسة، يراها الناس ويدركونها إدراك المحسوسات الأخرى، فيكون الرمز ههنا مرتبطاً ارتباطاً مباشراً بالبيئة التي استل الشاعر منها هذا الرمز: فمن هذه الرموز التي دللوا بها على المرأة: الشمس، أيْ: النجم الذي يظهر في كبد السماء، وقِس على ذلك ما بَثَّ الله في الأرض من دابة، أو جعل فيها من نَبَاتٍ: ومنها الغزال، الحيوان البَرِّي الذي يرونه في بيئتهم، وافتتنوا به جمالاً ورشاقة وخفة حركة، والنخلة شجرة مثمرة معطاءة في بيئتهم، والحِصان رمز الفروسية وجودة الأداء في الحياة والوقائع الحربية.. وفي الإطار العملي لواقع الشعر، نجد أن الشعراء قد ذكروا المرأة في كثير من القصائد، وخصوصا مقدمات القصائد. ولعل هذه الظاهرة في الشعر الجاهلي كانت استجابة مباشرة لما يجيش في صدورهم من مشاعر فطرية وحُبٍّ للمرأة وعشقها، ومقدمة القصيدة الجاهلية هي المدخل الذي يلج فيه المتلقي إلى عالم القصيدة ومعرفة أهم ما يرمي إليه الشاعر فيها، فهي البوابة التي تفضي إلى القصيدة. ولذلك كانت المقدمة محل العناية والدراسة عند النقاد قديما وحديثا، وهي الجزء الذي كان مدار بحثنا هذا. إن حضور المرأة في مقدمة القصيدة الجاهلية هو انعكاس مباشر لأهميتها في وجدان الشاعر والمجتمع، ولا نتوقع أن تحتل المرأة هذه المكانة العالية والحضور المتكرر في مقدمات القصائد الجاهلية، إلا لهذه الأهمية المتجذرة الراسخة لها في المجتمع، فلا يكاد يزاحمها في هذه المكانة والأهمية أمر آخر في مقدمة القصيدة الجاهلية، كما ذكروها في بقية أجزاء القصيدة، بعد المقدمة. وهذا الاهتمام مُبَرَّر لما في نفوس الشعراء وعواطفهم من ميل وعشق فطري للمرأة وتفننهم في تعدد صور التحبب إليها والتغني بها في الأشعار، حتى إنهم تحدثوا عن طَيْفِها لشدة ولعهم وتعلقهم بها، ولما تشغله من حيز كبير في وجدانهم.

التعريف بالشاعر الجاهلي أوس بن حجر:

هو: "أوس بن حجر بن عبد الله بن مالك بن حزن بن عقيل بن خلف بن نمير بن اسيد بن عمرو بن تميم، وهو من شُعَراء قبيلة تميم في الجاهلية"[1] وهو من الشعراء الجاهليين الكبار، ونقل الزركلي عن الأصمعي أنه قال: "أوس أشعر من زهير، إلا أن النابغة طأطأ منه"[1]

الحضوروالغياب (لغة واصطلاحا):

لغةً: 1- **الحضور**: من الفعل (حَ ضَ رَ)، ومما جاء في اللسان[1] : " حُضورُ: نقيض المَغيب والغياب؛ حَضَرَ يَحْضُرُ حُضُوراً وحِضَارَةً، والمصدر كالمصدر. وأَبو زيد: هو رجل حَضِرٌ إِذا حَضَرَ بخير. والحاضِرُ: خلاف البادي.

2 - **الغِياب**: من الفعل (غَ يَ بَ) قال في اللسان[1]: " الغَيْبُ: الشَّكُّ، وجمعه غِيابٌ وغُيُوبٌ؛ والغَيْبُ: كلُّ ما غاب عنك. وقد تكرر في الحديث ذكر الغيب، وهو كل ما غاب.. عن العيون، سواء كان مُحَصَّلاً في القلوب، أَو غير محصل. **وغابَ عَنِّي** الأَمْرُ غَيْباً، وغِياباً، **وغياب**، وغَيْبُوبةً، وغُيُوباً، ومَغاباً، ومَغِيباً، وتَغَيَّب: بَطَنَ. هو، وغَيَّبه عنه"

ومن خلال هذه الأبعاد اللغوية للفظتي الحضور والغياب (الغِياب)، نخلص إلى القول إن الآفاق التي تنطبق عليها أو تشملها هذه المعاني تتعدد وتتباين في السياق الشعري، لتأخذ وجوهاً كثيرةً، مختلفة، لكنها تعود إلى أصل واحد هو الحضور في حال كان الحديث يتضمن هذا، أو الغياب إن كان الحديث يتضمن مقتضى الغِياب، وفق ما أبانه المعنى اللغوي، ويتضح من اتساع هذه الخيارات ضمن المعنى الواحد: الحضور أو الغِياب العديد من الأبعاد والتأويلات، باتساع أفق التعبير عنه، وهو ما يتيح تعميم الظاهرة بما يحمله المقام اللغوي، فيجعل التعبير عن أحاسيس الشعراء أكثر وأوسع عند توظيف هذه الظاهرة، ويوصلهم إلى البوح بمشاعرهم شِعراً، في مختلف السياقات والمناسبات والأحوال، ويوفر لنا الأدوات المطلوبة للحركة ضمن التأويل والوقوف على الدلالات الكامنة فيه. إنَّ هذه الشمولية تتسق مع الواقع وتعدد المواقف الوجدانية للإنسان.

الحضوروالغِياب (اصطلاحا[1]):

1 - الحضور: الحضور مصدر حَضَر. تقول حضر الغائب: قَدِم، وحضر المجلسَ: شَهِدَهُ، وحضور الأمر، خطوره في البال.. والحضور عند الفلاسفة كون الشيء حاضراً، وهو نوعان: حضور مادي وحضور.

معنوي. أما الحضور المادي فهو وجود الشيء بالفعل في مكان معين. وأما الحضور المعنوي فهو الحضور الذهني.

2 - **الغياب**[1]: الغياب ضد الحضور أو الشهود، وهو أنْ لا يوجد الشيء في المحل الذي وجد فيه طبيعياً أو سوياً أو عادياً. فعليه تكون غِياب المرأة غيابها، انسجاماً مع المعني اللغوي.

المبحث الأول: تجليات حضور المرأة في مقدمة القصيدة في شعر أوس بن حجر، قراءة تحليلية دلالية.

المطلب الأول: المرأة والرحلة / المرأة والظعينة.

تعريف الظعينة:

جاء في اللسان[1]: "وقال الليث: الظَّعِينة الجَمَل الذي يُرْكَب، وتسمى المرأَة ظَعينة لأَنها تركبه" وقال الفيروزآبادي في القاموس المحيط عن جمع الظعينة "ج: ظُعُنٌ وظُعُنٌ وظَعائِنُ وأظْعانٌ، والمرأةُ ما دَامَتْ في الهَوْدَجِ"[1] أي أن استخدام لفظة الظعينة ممكن في الأحوال التي تركب فيها المرأة هذا الجمل. وفي بيان أقرب، "الظعن: نسبة للإبل التي عليها الهوادج"[1]، وكذلك: "والظعون من الإبل: الذي تركبه المرأة خاصة، والظعائن والظعن والأظعان: الهوادج، والظعينة: المرأة على الإبل"[1].

كانت الحياة العربية حافلة بالحركة والتنقل، بحكم الطبيعة الجغرافية والمناخية السائدة، فهم ينتقلون من مكان آخر، إما طلباً للكلأ والمرعى، وإما لأسباب أخرى تتعلق بالصراعات القَبَليَّة التي كانت جزءاً ملموساً في واقع الحياة العربية آنئذٍ، ويقتضي هذا التنقل رحيل المرأة مع الركب، فهي من القبيلة، ولا مندوحة من تنقلها مع أهلها وعشيرتها. وفي الشعر الجاهلي نجد اهتمام الشعراء وتكرار القول في قصائهم عن المرأة والرحلة. ولأن المرأة كانت مُكَرَّمة في المجتمع الجاهلي، فقد كان هذا ينسحب أيضا على ترحالها، فكان تنقلها من مكان لآخر في تلك الرحلة يتم من خلال الهوادج، وهي المكان المُعَدُ لسفر المرأة، فهي كانت في هذا الهودج الذي يشكل (غرفة) مثبتة على ظهر البعير، وتكون المرأة بداخلها، في حماية من الحر والغبار وأشعة الشمس.. ولعل هذا أقصى ما يمكنهم فعله في تلك الإمكانات المتواضعة، ولم تكن هذ الرحلة أو الظعينة لتمر بلا اهتمام من الشعراء الذين وقفوا عند مشهد الرحلة والظعينة، وأكثروا من ذلك في قصائدهم. وكانت هذه

المحطات الشعرية مهمة في واقع القصيدة العربية عموماً ومقدمتها خصوصاً. وفي هذا البحث مقتبسات من مقدمات قصائد لأوس بن حجر، توضح هذه الرحلة وما يتعلق بها من الظعائن. فالرحلة والظعائن صِنوان، يتطلب كل منها الآخر في تنقل المرأة.

ومن القصائد التي توضح لنا موضوع **الرحلة والظعينة**، اختار الباحث القصيدة الأولى في الديوان، ومن مقدمتها قوله:

1- حَلَّتْ تُماضِرُ بَعْدَنا رَبَبا فالغَمْرُ فالمُرَيْنِ فالشُّعَبا

2 – حَلت شآمِيةً وحَلَّ قَساً أهلي فكانَ طِلابُها نَصبا

3- لحقتْ بأرض المُنْكِرِينَ ولم تُمْكِنْ لحاجةِ عاشقٍ طلباً[1]

هذه القصيدة قيلت بمناسبة رحيل المحبوبة تماضر، وحلولها في الأماكن التي ذكرها في الأبيات. يبدأ الشاعر القول "بحلول" تماضر للمواضع التي عَدَّدَها في المقدمة. والحلول هنا يتضمن أموراً، يهمنا منها في هذا السياق أمران اثنان: الأمر الأول هو أن حلولها لم يكن ليأتِ بلا ارتحال، أي أنها ظَعَنت (الظعينة)، فَرَحلت (الرحلة) فَحَلَّتْ، فذكر الحلول بقوله ابتداءً: "حَلَّتْ"، حتى لو لم يذكر لفظة (الظعينة إذ هي ظَعَنَتْ) ولا الرحيل (الرحلة، إذ هي ارتَحَلَتْ) صراحة، فهي عندما حَلَّتْ في كل هذه الأماكن لا بد أنها ارْتَحَلَتْ من مكانٍ لآخر بالترتيب المعهود في الظعائن والرحلة، وقد أوضح صانع الديوان في تفصيل هذا البيت[1] أن الأماكن بعيدة، ومتباعدة فيما بينها، وعليه، فلا بد من الارتحال بالطريقة المعهودة: الظعينة. أي أن هذه القصيدة تتضمن أمرين مهمين من أمور السياقات الشعرية التي تناولها الشعراء الجاهليون، وهما الظعينة والرحلة، بمقتضى السياق المنطقي والفعلي للأحداث، على النحو الذي عليه حياتهم في مثل هذه الأحوال. ولخلو الديوان من الشواهد التفصيلية التي تفصل بين حالة وأخرى ضمن السياقات المطروقة، فإنه يصبح من الضروري سبر أغوار النص، واستبطان ما وراءه، للوصول إلى المراد، الذي يوازي ذكر الظعينة، الرحلة.. صراحة. وفي الحقيقة يُعَدُّ هذا نوعاً من براعة الشاعر في الحديث العام الذي يحمل في ثناياه المعنى المعتاد أو المتعارف عليه بصيغة مُجْمَلَة، دُونَ ذِكْرِ الألفاظ الخاصة بالحدث صراحة، لكنها تُفَهم كما لو كان ذَكَرَها. الأبيات الثلاثة الأولى تقرر رحيل المرأة (تماضر) ونزولها في موضع يسمى (ربب)[1]، وبضعة مواضع أخرى وردت في البيتين الأوَّلين. والسياق هنا سياق تَوَجُّعٍ وألَمٍ على هذا الرحيل؛ لأهمية هذه المرأة في وجدان الشاعر. وقد "جرى العرف الفني في هذه المقدمة على ذكر أسماء المواضع التي تقع بينها الأطلال،

وتحديدها تحديداً جغرافياً دقيقاً"[1] ويظهر بالأهمية نفسها أماكن حلول المحبوبة، وليس الأمر مقتصراً على الأطلال؛ لأن المُعَوَّلَ هو على ما يُذَكِّرُه بهذه المحبوبة. والاسترسال في ذكر المواضع يجدد مشاعره وحنينه إلى تماضر في كل منها، إذ لا يقتصر على ذِكْرِ موضع فحسب، فـ"من أحَبَّ امرأة أحَبَّ التفاصيل المحيطة بها. ولا توجد امرأة هلامية تتحرك في الفراغ. إنها تتحرك على صعيد الزمان والمكان معاً. لقد اكتشف الشاعر البعد الزماني بالعودة إلى الماضي. وبصورة تزامنية لا تعاقبية، اكتشف البعد المكاني"[1]. لقد تدرج الشاعر مع المحبوبة من بداية رحيلها من أفقه المكاني، ونزولها في المكان الجديد مروراً بالأماكن التي ذَكَرها وهنا يرسم الشاعر الجاهلي لوحة جمالية تتواشج فيها عناصر الحب والزمان والمكان والإنسان، فأبدع في رسم الصورة، بما أثبته من شمولية في عناصرها وتوظيفها في هذه الصورة، ولعل لوحة الحب وعلاقة الرجل بالمرأة هي أبرز لوحة شغلت الشاعر الجاهلي في شعره، والإنسان الجاهلي في وجدانه وتثمينه للشعر والشعراء الذين تحملوا هذه المسألة، وذلك ما نقف عليه من خلال القراءات المتعددة والمتأنية للشعر الجاهلي، إذ "إن ما تكشف عنه التحليلات أن كل قصيدة عربية ذات إيقاع دلالي خاص بها، الأمر الذي يعني خصوبة الوعي الشعري العربي، وهو يشكل ذاته وإيقاعاته نوعياً. وتأتي هذه الخصوبة من الأبعاد الفلسفية التي يمكن من خلالها تأويل النوع الشعري العربي جمالياً، فالإيقاع الدلالي ينطوي على البعدين المعرفي والوجودي معاً"[1] . والظعائن لها موقعها في وجدان الشاعر الجاهلي، وهو يرمي إلى التعلق من المحبوبة بنصيب على اعتبار ما تحمله هذه الظعائن، فهي ليست مقصودة لذاتها، ونلحظ أنه " في أكثر وصف الظعن لا نجد صورة الإبل واضحة، ولا يضيع الشعراء جهدهم في رسم إبل الظعن؛ وإنما يدخرون هذا الجهد ريثما يلحقون بالظعن على ظهور نوقهم العتاق، التي يقف الشعراء أمامها طويلا مفصلين في أوصافها، مدققين في أعضائها، مسرفين في التفصيل والتدقيق"[1]. إن اللوعة التي يعشيها الشاعر قد أوضحتها هذه الأبيات من المقدمة، بجلاء، وهي نموذج من نبض الشعراء الجاهليين في هذا الموضوع، حيث اكتملت جوانبها الفنية والنفسية والشعورية باقتران ذكر المحبوبة بالرحلة / الظعن، كما نلمح الإشارة إلى المشقة والعنت المتأتيين من ارتحال المحبوبة وبعدها عن دياره، ومما يخبرنا به الشاعر تمنع هذه المحبوبة عن تحقيق مطالبه من القرب منها وتفيء ظلال مودتها وتجاوبها مع رغباته، إلا أنها تمنعت، والتمنع، ولو أحدث التوجع، هو من الصفات الحميدة التي يشيد بها الشعراء بمحبوباتهم في شعرهم، في القصيدة ابتدأ بالمحبوبة ورحيلها، كما ذكر في القصيدة موضوع الطَّرْد، وهو موضوع أثير لدى الشعراء، الجاهليين، ثم ختمها بهجاء بني لبينى، الذين تكرر هجاؤه

إياهم في ديوانه[1] ولقد كان وجود المرأة في القصيدة يشكل موضوعها الأساسي ومنه موضوع المرأة والرحلة/ المرأة والظعينة وما يرتبط بدار إقامتها. ولا يقتصر شغف الشعراء بالمرأة بجانب أو دالٍّ من الدوال على وجودها أو سكنها، فلذا نجدهم يذكرون فيما يذكرون عنها، قولهم (دار) تعني "المحلُّ يَجمعُ البِناءَ والعَرْصَةَ، والجمع: أُدْؤُرٌ وأدْؤُرٌ وآدُرٌ ودِيارٌ، ودِيَارَةٌ، ودِيرانٌ ودُورانٌ.. ودَارَاتُ العَرَبِ: سُهولُ بِلادِ العَرَبِ تُنْبِتُ مَا طَابَ رِيحُهُ مِنَ النَّبَاتِ"[1] أو (ديار)، فـ (الديار) هي إحدى صيغ جمع الاسم (دار) فالدار منوط بها السكن أو الحلول أو النزول..، وما يعني ذلك. واللفظتان تدلان على الشيء ذاته، غير أن (دِيار) تعنى مقتضى الجمع وهو ما يمكن أن يدل على الكثرة أو السعة أو التعظيم. فكل هذا يدل على مكان نزول المرأة أو إقامتها، وهذا سبب يجعل الشعراء يذكرون الديار وهم يقصدون ساكنيها. والإنسان الجاهلي "مواطن قَبَلِي أيضاً، يربط بين الأرض والأهل؛ إذ لا قيمة لديه لأرض دون ساكنيها، وإننا لنلحظ هذا واضحاً وباستمرار من خلال ارتباط حديثهم عن الوطن (الطلل) بالحديث عن ساكنيها"[1]. ففي هذه القصيدة نجد الأبيات التي تضمنت المحبوبة وما يرتبط بها من مكان، كما هو موضح في نص الأبيات بأدناه، رسمها الشاعر صورة زاهية ذات دلالات متعددة ومتجددة، في صيغ الجمع التي وردت في الألفاظ (آيات، الأولين، زخارفاً، قُشُبا)، وفي البيت الخامس (رُبُد النعام، إماء، جُبَب). ونلحظ أن مجمل هذه الجموع يدل على الكثرة والتنوع والتجدد، وهذا يحمل في المعنى الضمني عِظم شأن المحبوبة وكثرة الفضائل ومفاصل الحب التي تشده إليها. والسياق هنا الحديث عن الديار، والديار تعود لساكنيها، وهي عنوانهم. فمن حيث الديار تشكل هذه المنظومة من الألفاظ خصوصية أقرب ما تكون منفردة للمكان، بجمالياته وأهميته وميزاته الكثيرة، بما أعطاه من تفاصيل "ومن التداعيات الأخرى لانعكاسات المكان على الإبداع، تلك التداعيات التي تكمن بغوص المبدع في أعماق تجارب المكان"[1]. يؤكد هذا الربط بين المكان والإنسان على تعلق الشاعر بالإنسان؛ باستشراف قيمته من خلال ذِكر المكان والتغني به، لكن المقصود هو الإنسان قبل المكان، وإن كان المكان قد يكون محبباً للشاعر لمزايا يختص بها ذلك المكان، غير أن الإنسان هو المحور الأساس في الشعر الذي يتناول الديار. والإنسان هنا يشير إلى المرأة. وفي ديوان أوس بن حجر يتسع المقام لِذِكْر قصيدة توضح ذلك؛ فهذه القصيدة متعددة نقاط الاهتمام والبحث، وفيها الدلالات التي لا تخفى عند تحليلها والنظر إليها بعمق نقدي يَشِفُّ عن هذه الجوانب، أو قُلْ الأمور التي شملتها. ففي معرض الحديث عن المرأة والرحلة والظعينة، قام الباحث بعرض هذه القصيدة شاهداً على ذلك، وَبَيَّنَ

التفاصيل التي تدل على ذلك وتؤكده. وههنا، نأتي إلى جانب من جوانبها، وهو الديار، فالمرأةُ حَلَّتْ، أي نَزَلتْ أو أقامت، وذلك وَفق ما ورد في التعريف بداية هذا المبحث (المرأة والديار). خلاصة القول: إن هذه القصيدة في سياقها المكتمل فيما يتعلق بالمرأة والظعينة والرحلة، أنها تجمع ذلك كله، وكلها وردت في القصيدة؛ فبهذا يمكن الاستشهاد بها في كل هذه السياقات بنفس القوة والوضوح والدلالة. ودلالة الديار (المكان) في القصيدة واضحة ومباشرة، والتحليل الذي سيتبع الأبيات بعد هذه الفقرة يوضح ذلك. من المهم والمنطقي أن يستقر الراحل عبر هذه المسافات الطويلة والأماكن البعيدة المتباعدة، في تلك الأماكن التي يحل بها فترة معتبرة، فهي دياره، إذ لا يعقل أن يجوب هذه الفيافي البعيدة المترامية الأطراف لأجل الرحلة فحسب، فهو يريد إقامةً مَا هناك، يُتَوَقَّعُ أن تزيد عن زمن قَطْعِ مسافة الترحال التي أوصلته إليها. إذاً؛ فهذه الأماكن هي الديار التي يقيم فيها الركب مدة ليست بالقصيرة، لِبُعْدِ الشُّقَّة، وبهذا فهي دياره حتى حين ارتحاله، وهي دياره عُرفا وتقليداً؛ لأنها لو لم تكن دياره (ديار قومه)، لتعذر عليه الإقامة بها، فهي حِمَىً مصونٌ في العرف القَبلي:

1- حَلَّتْ تُماضِرُ بَعْدَنا رَبَبا فالغَمرَ فالمُرَّينِ فَالشُّعَبا

2-شَبَّهْتُ آياتٍ بَقينَ لها في الأوَّلِينَ زَخَارفاً قُشُبا

3-تَمْشي بها رُبْدُ النَّعام كما تَمْشي إماءٌ سُرِبلتْ جُبَبا[1]

كانت مناسبة القصيدة بسبب رحيل المحبوبة تُماضِر، فكانَ موفقاً في تشكيل لوحة شعرية معبرة من المحبوبة (الإنسان)، والمكان (الديار التي كانت بها، وطريق الرحلة، والديار الجديدة التي حَلَّتْ بها المحبوبة)، إذ رافقَ الشاعرُ في هذه القصيدة المحبوبةَ من ديارها التي كانت بها، فسارت في رحلتها حتى حَلّتْ في ديار أخرى، وهي وادي (رَبَب) من ديار عمرو بن تميم، وقيل من بلاد عُذرة مما يلي الشام[1]. وهذه الرحلة كانت حافلة بمشاهد الطرْد والمصاعب التي تكتنفه. وما ذكره عن المحبوبة هنا يتصل بهذه الرحلة، الصعبة المليئة بالأخطار ومتاعب الترحال، وأن هذه المحبوبة هي محط اهتمام ومتابعة الشاعر، رغم كل ذلك؛ لأهميتها في قلبه، فهو لا يبالي بما يَعْرِضُ له في متابعتها فوصف الرحيل والنزول في تلك الديار البعيدة عنه، وصفاً حياً، أي أن كل ذلك لم يَحُل بينه وبين تتبعها والوقوف على أمرها، فتراه في النص يذكر الأمكنة التي تركتها في ديارها التي رحلت عنها، ويصف النعام بألوانه المختلطة بين البياض والسواد، والإماء التي بصحبة هذا الموكب المهيب الذي يضم المحبوبة، مما يشير صراحة إلى أهميتها ومكانتها الاجتماعية التي أدت إلى هذا الترحال الذي يشبه ترحال ذوي الشأن من القوم، فهو ليس ترحال أحد من العامة. ودلالة هذا

هي في البُعْدين الاجتماعي والنفسي من حيث التعبير عن قيمة هذه المحبوبة. وهنا أدخل التشبيه في رسوم هذا المكان، تشبيهاً ينم عن الاستحسان والتعظيم، في تناغم مع ما يريده الشاعر. و"هنا أيضاً، وبعيداً عن سطحية الفهم البلاغي، يتضمن معنى التشبيه أبعاداً فلسفية، فهو منهج لتنمية المعرفة بالأشياء يقوم على الربط بين الجزيئات ومنحها طابعاً كلياً؛ لأن التعليق المستمر يؤدي إلى الوصول إلى ما هو كُلِّي من المعرفة متظاهر في الجزئي من خلال القياس والتعليق"[1] فالآيات (العلامات) الباقية هي رغم مرور الزمن عليها، إلا أنها تزداد جمالاً والتصاقاً بالروح، فهذا يشير إلى تأثير المحبوبة في الشاعر. وهكذا جاءت التجربة الشعرية ناضجة ودالَّةً على الجماليات التي رمى إليها الشاعر. إن التجربة الشعرية "تشارك في تكوينها الألفاظ والزمن والمكان"[1]. وقد أجاد الشاعر في هذا النسيج المبدع للمكونات المكانية، وما رافقها من أحداث تُعَبِّر عن الزمان، وكان قد ابتدأ بذكر المحبوبة، فمضى على النهج الأدبي الرفيع. إن لغة الأدب "تقوم على الاختيار والانتقاء والاصطفاء، وتنبع من موقف يثير الإنسان، ويجد الأديب نفسه مندفعاً بكل طاقته وانفعالاته وتأملاته إلى صياغة هذا الانفعال في صورة تعبيرية جمالية مؤثرة، ويمكن أن تكون هذه الصورة قصيدة يشكلها الإيقاع، ويعمق دلالاتها الرمز، وتتسع آفاقها التأويلية بقدر ما تشع به من رؤًى ودلالاتٍ وأبعادٍ وإيحاءاتٍ"[1] إن هذه اللوحة قد جَسدت صورة المكان، المتمثلة بالديار وعلاقاتها المتشابكة المتناغمة مع بعضها بعض، وتجلت فيها مكانة الديار في الثقافة عن الجاهليين. وفي الختام، فإن هذه القصيدة تدمج أشياء مُحَبَبة إلى الإنسان الجاهلي، فخرجت اللوحة النهائية جميلة التوصيف والتناول، متناغمة الأركان ومؤتلفة المفاصل والأطراف. في القصيدة كان الكلام يتناوب بين المحبوبة وسفرها في الظعن، في الرحلة من الديار إلى الديار الجديدة، وتناول الطرد (الصيد)، ومتابعة الشاعر للمحبوبة في رحلتها، وما شكله ذلك من متعة وإثارة له. فهذه أربعة أشياء مما يتغنى به الجاهليون وَيُكثِر فيها الشعراء. فمن بداية القصيدة إلى نهايتها، ظل هذا التناغم بين هذه المكوِّنات قائماً وموصولاً، ويشكل بنية القصيدة ويرسم معالمها. ولما كانت البداية فيها من المحبوبة وخروجها من الديار، فقد ظلت خيوط هذه المحبوبة متواشجة مع العناصر الأخرى كافةً، حتى نهاية الرحلة، ثم قام بهجاء (بني لُبينى)، كما ورد سابقاً[1]، وهو الهجاء الذي تزامن مع نهاية القصيدة. فأصبحت المرأة هي القطب الذي تدور حوله القصيدة، ولولاها لما حصل شيء من ذلك. عندما يُبدع الشاعر في بيانه الشعري، فإنه ينقل المتلقي إلى جو معايشة الحدث كما لو كان حاضراً ومشاركاً فيه. وهذه المهارة البيانية التي حققها الشاعر في

القصيدة، تؤكد على تمكنه من صناعته، وتفاعله مع كل مكونات القصيدة، تفاعلا متألقاً، سعى فيه لنيْل إعجاب المحبوبة.

المطلب الثاني تجليات حضور المرأة في الغَزَل:

تظهر تجليات حضور المرأة في موضوع الغَزَل في القصيدة الثانية من الديوان، وتم اختيارها لوجود مسوّغ قوي لهذا الشعور الدافق، الذي صدر من الشاعر في حالة شعورية مُلِحَّة، لا مَهْرَب منها ولا مجاملة فيها، تنثال فيها المشاعر انثيال الرمل على الصفوان الصلد الملس، فلا تلبث أن تستقر في الوعي وتتناغم مع الوجدان، فيظهر التأثير جَلِيّاً في وصف الشيب، الذي لم يَدَعُ للشاعر إلا التحسر على الأيام الخالية فيعتصره الشوق أيَّما اعتصارٍ، فكانت النتيجة قوية وأصاب الشاعر فيها الهدف من الغزل، رغم ما أملاه واقع المرأة المتغَزَّلِ فيها من ضِدِّ مراده، فزاده هَمّاً فوق هَمٍّ. ومن مقدمة هذه القصيدة:

1- صَبوتَ، وَهَلْ تَصبُو وَرَأسُكَ أشيَبُ وَفاتَتكَ بالرَّهْنِ المُرامِقِ زَيْنبُ؟

2- وَغَيَّرَها عَنْ وَصْلِها الشَّيْبُ إنهُ شَفِيعٌ إلى بِيضِ الخُدورِ مُدَرَّبُ

3- فَلَمّا أتَى حِزَّانَ عَردةَ دونَها وُمن ظَلَمٍ دُونَ الظَّهِيرةِ مَنْكِبُ

4- تَضَمَّنَها وارْتدتِ العَيْنُ دُونَها طَرِيقُ الجِواءِ المستنيرُ فَمُذهَبُ[1]

وفي مناسبة هذه القصيدة ذكر صانع الديوان: "خَرَجَ الأقرع بن حابس وأخوه فراس التميميان، وهما الأقرعان، خرجا في بني مجاشع من تميم، يريدان الغارة على بكر بن وائل، ومعهما البروك أبو جعل، فلقيهما بسطام بن قيس الشيباني وعمران ابن مرة، في بني بكر بن وائل بزبالة؛ فاقتتلوا اقتتالا شديداً، ظفرتْ به بكر وانهزمت تميم، وأسِرَ الأقرعان وناس كثير، وافتدى الأقرعان نفسيهما من بسطام وعاهداه على إرسال الفداء؛ فأطلقهما، فبَعُدا ولم يرسلا شيئا"[1]. إن الجو العام لمناسبة القصيدة مشحون بالمصاعب والشدائد، وما كان به من الشيب زاد الأمر سوءاً. لقد جعلت هذه الظروف والأجواء الاستثنائية بشدتها للشاعر متنَفَّساً، ليبوح بمشاعره التي فاضت إلى الاتجاه المغاير لهذا الجو العصيب، فقال هذه القصيدة بادئاً بالغزل والصبابة بهذه المرأة، زينب. قولُهُ صَبوتَ: يخاطب نفسه أو يُقِرُّ هذا عليها. وَصَبوتَ من صبا، والصبْوَة: جَهْلَة الفُتُوَّةِ واللَّهْوِ من الغَزَل، ومنه التَّصابي[1]. والتصابي يأتي من التعلق والميل الشعوري الشديد تجاه المحبوبة؛ فذكره هنا في سياق أنه واقع جميل ينقله إلى كنف محبة المحبوبة والهيام بها، غير أن هذا التصابي فيه ما ينافي رصانة النضج، والشاعر إنما ذَكَر الصبابة

هنا لِعِظم الأثر الذي ظهر عليه، بعد المقدمات والماضي الرابط بهذه المحبوبة. وهنا يُظهر الشاعر افتتانه بها؛ فخطابه إياها يكون في إطار التحبب والغزل والحرص على استمالة قلبها إليه، وفي البيت تَحَسُّرٌ وأسىً على ما فاتَهُ منها[1]. والبيت الثاني يعطي تعليلاً لهذا الفَوْت، لِعِلَّة ما به من تقدم العمر والشيب؛ فـ "القصيدة الجاهلية وليدة علاقة حميمة طرفاها الإنسان، وعلاقته بالعالم، فمنه ينطلق في بناء رؤيته"[1]، وكذلك "إن مزية الكلام أو قيمته لا تتحصل من الدلالة المعنى العام، بل تتركز في قدرة الشاعر على توصيل المعنى الخاص، أي الدلالة الجديدة التي يصنعها الشعر، وهي دلالة ذات تأثير عميق في المتلقي"[1] كل هذا في معالجته لشأن هذه المحبوبة في القصيدة، فقد أبان عن مكنون نفسه بشوقه إليها ورغبته لقربها، وأن هذا مكسب، وخلافه فَوْتٌ، أي خسارة. وهذا الشيب الذي علا رأسه، ما هو إلا شهادة خبرة مُعْتَبَرَةٍ لصالحه؛ لِما جرَّب في سالف الأيام، مع تلك النساء، الأمر الذي هو في واقع الحال ينبغي أن يكون شفيعاً له عندهن ويوثق علاقته بهن. وما ذِكْرُهُ الأماكن إلا دليل على متابعته لشأنها، فذكرها حسب مسيرها إلى مرادها. والبيت الرابع يشير إلى ما كان من تَوَاري المحبوبة في الأفق البعيد، فلم يعد بمقدوره رؤيتها أو متابعتها. إنها لحظات مؤثرة في هذا المشهد الغزلي المشوب بالفراق والبعد الحقيقي عن المحبوبة. و"الرغبة والطموح، والطلب والطمع، وما يتعلق بها من المشاعر الإنسانية التي تكاد تتألف منها كل مظاهر الحياة ووقائعها، تتصل كلها بالحب"[1]. وهذا بعض ما ينتج عن الحب والغزل والتعلق بالمحبوبة، بكل ما يتخللها من الجمال الوجداني والشعوري والشعري، فهي نماذج جمالية واضحة الأثر، وبهذا فإن "النماذج الجمالية هي صور يبدعها الشاعر، ويقدمها تقديماً خاصاً"[1]. ولقد كان وجود المرأة مبتدأ هذه القصيدة، فهي مهمة، وأضافت أهمية للنص ومعنىً. في بقية القصيدة يتحدث عن القتال بين الفرقاء، وضَمَّنها شيئاً من وضوحه في الحياة بقوله

أقولُ فأمَّا المُنكِرَاتِ فأتَّقي وأما الشَّذا عَنِّي المُلِمَّ فأشذِبُ[1]

فهو واضح وشجاع في أنه لا يقبل الأذى والشر بأنواعه، ولا يدَّخر جهداً في رده. ثم يعاتب قومه على ما كان من سعيهم إلى الصلح ثم نكوصهم عن المضي فيه والتواء أمرهم؛ فلم يكن مستقيماً بيِّناً كما ينبغي. فههنا تباين بين المقدمة وبقية القصيدة، والشاعر غير مُقيَّدٍ فيما يقوله من الشعر ورأى أن ذِكْرَ المرأة كان ينبغي أن يكون كما جاء في القصيدة، دون استفاضة في ذلك في بقيتها.

المطلب الثالث: المرأة في السياقات الاجتماعية المتعارضة: الأم، العاذلة، المرأة الخلوقة صاحبة المروءة.

لم يتضمن الديوان قصائد تَذْكُرُ حضورَ المرأة في سياقات كثيرة. وقد وجد الباحث ذِكْرَ ثلاثة سياقات لحضور المرأة في الديوان، وأول هذه السياقات هو الأم. كان حضور الأم في قصائد الديوان في اتجاهين متعارضين: المَدْح والقَدْح. ففي سياق المدح وضع الأم موضعها اللائق بها من السمو والمعاني الفاضلة التي تكون الأم حَرِيّةً بها.

أولاً: الأم (السياق الإيجابي):

كان هذا السياق الإيجابي ما جاء في القصيدة الأربعين من الديوان، في مناسبة رثاء الشاعر لشخص عزيز عليه، وله عنده أيادٍ بيضاء سَلَفَتْ، لم ينسها الشاعر، فقال هذه القصيدة عند وفاة ذلك الرجل، ويدعى فَضالة بن كَلَدَة[1]. ولعل ذَكْر الأم في هذه المرثية، فيه إكبار للمَرْثي من جهة أصله، ومنبته، وهي الأم، فَفَضْلُهُ أصيل متجذر في الزمان والنسب؛ فأشاد بالأم كما رثى ابنها فَضَالة (والرثاء مدح للميث وذكر لمناقبه)، إذ لم تكن فضائله وميزاته حديثة العهد أو فردية تبدأ من عنده، بل هي حاضرة منذ القدم وَمُتَجَذِّرة؛ فابتدأ بالأم، التي قَصَدَ الثناء بالفضائل الكثيرة عليها وعلى ابنها. والشاعر الجاهلي يحرص على تكثيف الدلالة في الاتجاه الذي يرغب في إبرازه؛ إذ نلحظ هذا من خلال البيت الشعري. وقد "كان للعصر الجاهلي رؤيته الجمالية التي انعكست في الشعر انعكاساً خاصاً. والمتأمل للنماذج الجمالية التي أبدعها شعراء هذا العصر يجد أن وراء هذه النماذج نزعة التحسين التي جعلت الشعراء يحاولون أن يصلوا بنماذجهم إلى مستوى مثالي، فالرجل والمرأة والخمر والناقة عندهم تمثل نماذجاً مثالية، والرجل الذي نراه في الفخر أو المدح هو أعظم وأقوى رجل، والمرأة التي يتغزل بها الشاعر هي أجمل النساء، والخمر هي أطيب الخمر، والناقة عندهم هي أقوى ناقة"[1] . وفي هذا السياق يريد أن يجعل مكانتها الأعلى بين الأمهات. وثم هو أشار إلى ما يدل على سماحتها وقربها من القلوب، وحرصها على التودد للناس بحكم جِبِلَّتها السَّامِيَة السَّوِيَّة، فلا تحتجب ولو بخمارها عمّن حولها، لئلا يوجد أي حجاب يحجبها عن حب الناس وتأصيل عُرَى المحبة والخير بينها وبينهم. وهذه الأوصاف تزيد فضائلها التي أسست على العفة والشرف والنقاء، فامتدت هذه المعاني من الذات الفطرية إلى فضاء التعامل مع من حولها، لتعمهم بخيرها وننشر الفضيلة عليهم والفضل. واللافت أن الشاعر قد نَضّد أوصافاً في لوحة الأم بأعلى الأوصاف وأسماها، علماً أن الأم المذكورة في القصيدة هي أم المَرْثي. ومن مقدمة القصيدة قوله:

1- عَيْنَيَّ لا بُدَّ من سَكبٍ وَتَهمالِ على فَضَالَة جَلّ الرِّزْءِ والعالي

يشير بقوله إلى هذه الأم الحَصَان:

2- أمّا حَصَانٌ فلم تُحجَب بِكِلَتِها قد طُفتُ في كلّ هذا الناسِ أحوالي[1]

هذه القصيدة هي مرثية ومَوضعُ الرثاء هو من أصدق ما يطرقه الشعراء؛ لأنه يَشِفُّ عن تعبير صادق غير متكلف. وجاء قوله عن الأم في معرض هذا الجو المفعم بالصدق والوضوح. ووجد الباحث في كتاب منتهى الطلب من أشعار العرب لابن ميمون البغدادي، ما ذكره أن هذا البيت يروى:

3- أمٌّ حَصَانٌ فلم تُحجَب بِكِلَتِها قد طُفتُ في كلّ هذا الناسِ أحوالي[1]

ويرى الباحث أن هذا هو الصواب وهو الأوْلى؛ لأنه في مرثيته لفَضالة، إنما يريد أن يجمع له المحاسن والمآثر وأعلى الفضائل والسؤدد، وكل ما يكون من طرف أمه من تلك الإيجابيات يكون أصيلاً وعالياً وباقياً ومدعاة للفخر والثناء والإشادة؛ فهذا فَخْر فوق فخر، وأصالة فوق أصالة، وجُودٌ مَبْنِيٌّ على عراقة. هو يصف الأم بصفة (الحَصان)، " والحاصِن والحَصَان: المرأة المتعفِّفة الحاصِنةُ فرْجَها"[1]، وقال حَسَّان في الحَصَان (يمدح السيدة عائشة رضي الله عنها، زوج النبي ﷺ):

"حَصَانٌ رَزَانٌ ما تُزَنُّ بريبَةٍ وتُصبِحُ غَرْثَى من لحومِ الغَوافِلِ"[1]

فهي كلمة تليق بالأم، وفيها من الجمال المعنوي والذوقي والدلالي ما فيها. وهذه الروح الشاعرية تؤكد لنا أن "العرب أمة شاعرة، ولا نقصد كل عربي شاعر، وإنما نريد أن الشاعرية هبة شائعة فيهم على تفاوت في عظمتها وضآلتها"[1] . كما تؤكد لنا صدق الشاعر وتفاعله العميق مع الحدث ومع الأسماء والمعاني التي ذكرها في قصيدته. ومكانة الأم عالية القدر في العقل والوجدان العربي عند الجاهليين، وساروا على ذلك في التراث العربي منذ الجاهلية، فقد "انتسب بعض الشعراء إلى أمهاتهم مثل شبيب بن البرصاء، وابن ميادة، ومنظور بن حبة، وابن زريابة التيمي، والسليك بن السلكة، وغيرهم كثير، بل انتسبت بعض القبائل إلى الأم مثل بُجيلة وخِنْدَف وَطُهَيَّة (نسبة إلى طُهَيَّة بنت عبد شمس)"[1]. ومما سبق نعرف مدى اهتمام الشاعر بالأم التي تتبوأ المقام الأسنى بين النساء لكل العقلاء والأبرار، أي أن ما ذكره الشاعر عن الأم هو اهتمام تلقائي بالمرأة، ونلحظ أنه أشار إليها ولم يُشِرْ إلى الأب؛ فالأم هي المنبع الذي دار حوله قول الشاعر، في دلالة مباشرة على أهمية المرأة في القصيدة والشعر والحياة. فلعل الشاعرَ عايش المرثيَّ وأمَّه، فعرف فضلهما،

فشهد بما عَلِمَ، ولم يكن الأب حاضراً في السياق، ولعله لم يكن على قيد الحياة في تلك الحقبة التي عَرف فيها المرثيَّ وأمَّه. وقد جاء تبجيل الشاعر للأم في القصيدة، بدءاً بالمقدمة، حتى لو لم تكن أمه الطبيعية، وذلك لجلالة قدر الأم، وهو دليل على سمو أخلاق الشاعر وتقديره للمرأة عموماً والأم خصوصاً. أمَّا بقية القصيدة فقد كانت مُنْصَبَّةً على ذِكْر المَرْثِيّ والأسى البالغ عليه، ولم يكن للمرأة ذِكْرٌ في بقية القصيدة، وهذا مقبول، لأن سياق الرثاء يَحْفَل بالميت في المقام الأول. ولكن هذا لم يؤثر على مكانة المرأة، فقد ذكرها في مقدمة القصيدة، وأثنى عليها ثناء يليق بها

ثانياً: المرأة (الأم: السياق السلبي):

وفي الصورة المقابلة للرثاء بكل مبررات صدقه وشفافيته، عَرَّجَ الشاعر على صورة (الأم) في مناسبة الهجاء، وأردفها بما تتطلبه من العداوة والكراهية. والأم هي محور القول هنا، وهي تمثل بنيها، إن كان المقام مقام فضيلة ورضىً، وكذلك في مقام القدح، والذم، والسخط، والتحقير. بل هي أشد وطأة ههنا، إذ هي منبت هؤلاء وهي من وَلَدتهم، فإليها يعود المدح أو القدح وَيُعزى. أي أن ذِكْر الأم ليس لعلة الأمومة المحضة، بل بما اقترن بها من خلافات وعداوة معها أو معها وبنيها. وفي الإطار الشعري نشير إلى ذلك للإحاطة بطرفي القصد في ذكر في الشعر، كما يتطلبه البحث؛ إذ جاء ذِكْرُ الأم في معرض الذم والسوء بقصيدته التي مطلعها:

4- أبني لُبَيْني إنَّ أمَّكُمُ أمَةٌ وإنَّ أبَاكُمُ عَبْدُ

ففي هذا المطلع سُبةٌ وتحقير لتلك "الأم" التي تنتمي لقوم آخرين، فوصف أصل وجودهم: الأب والأم في أقل الطبقات الاجتماعية: العبيد. أما العبيد "فهم الطبقة التي تقع في قاع القبيلة، فهم إما أولئك الأسرى الذين يقعون في أيدي القبيلة في صراعها مع القبائل الأخرى، وإما سُودٌ جُلِبوا من أفريقيا، وإما رقيق أبيض مستوردون من أسواق العراق أو الشام، وإما أناس كانوا مدينين (فلم يتمكنوا من سداد ديونهم فبيعوا رقيقاً، ومنهم من صار رقيقاً لعدم تمكنه من دفع مال يجب عليه تأديته) وإما أن يكونوا من الهجناء، والهجين هو ابن العربي من غير العربية وهو مخصص (بمن يولد من أم أعجمية بيضاء) وقيل من أم سوداء"[1]. وفي العرف الدارج في حياة الجاهليين، فإن الإماء والعبيد رقيق يُباعُ ويشترى؛ فالعبيد هم "أدنى طبقات المجتمع القبلي، إذ يقومون بالخدمة التي يأنف الإنسان الحر من ممارستها (وقد كان العبد ملكاً يباع ويشترى، بيع الأموال المنقولة، ويتصرف صاحب العبد به تصرفه بملكه الخاص"[1]. وحيث أن الأبَ عبدٌ والأمَّ أمَةٌ، فهما مما يباع ويشترى من سقط المتاع، فلا وزن لهم في المعيار الاجتماعي، وهم للخدمة

بشتى أنواعها، والبيع والشراء، كأي سلعة أخرى تباع وتشترى. إن ما وظفه الشاعر هنا باستخدام الأم بهذه الصفات التي لا تكاد تدانيها صفة رديئة أخرى، قد سحق هؤلاء القوم ولم يُبْقِ لهم قائمة يقومون عليها أو بها، فهم للذلة والاستعباد، وفق الأعراف السائدة. إن قوماً هذا شأنهم، جديرون بأن يُهجوا ويُنزَلوا مكانتهم الاجتماعية المتعارف عليها لأمثالهم. ونلحظ قوله (أبني لُبيني): يا بَنِي لُبينى. وأحد استخدامات التصغير هو التحقير والتقليل من الشأن والقيمة. ولفظة (بَنِي) شملت كل هؤلاء القوم ممن هم من نسلها؛ فلا استثناء في الخطاب، والكل مشمول وداخل فيه، وقد هجاهم بتكرار صيغة التصغير والتحقير والذَّم، والذي يعنينا ما جاء حول الأم في السياق. فالأم جاء القول فيها في معرض التحقير والذَّم، فكان وجودها في القصيدة مفصلياً بسبب أهميتها ودلالاتها في عمق المعنى ومضاعفة تأثير الهجاء. وقد وردت في المقدمة وفي النهايات عندما كانت هذه الأم ظاعنة في هودجها، ووصفه الشاعر بأقبح وصف . ويتابع الوصف المهين المشين لهم في البيت الرابع من هذه القصيدة، وَفق العرف السائد في الجاهلية حول الإماء والعبيد ويستخدم عبارة تنطوي على إهانة مستقرة لا تغادر منهم أحَداً؛ لأن هذا الحدث قد انقضى على هيئته التي انقضى عليها، فلا إدراك للفَوْت ولا تغيير له، فهو باق طيلة أيام الدنيا:

5- أبني لُبَيْني إنَّ أمَّكُمُ دَحَقَتْ فَخَرَّق ثَفْرَها الزَّنْدُ[1]

هنا تكرار لمعنى التحقير وتعميق له، فجاء بلفظة (الدَحْق) وهو خروج الرحم بعد الولادة، والثفر: حياء المرأة، والتزنيد أن تُخَلَّ (تُربَط أو تُشدُّ) أشاعر الناقة بأخِلَّةٍ صغار ثم تُشدُّ بِشَعْرٍ وذلك إذا اندحقت رحمها بعد الولادة[1]. فهذه البداية الرديئة المتعثرة، تتطابق مع الواقع البئيس الذي يمثل جوهر هذه العائلة وموقعهم الاجتماعي. وما أكده الشاعر هو في هذه النقاط المفصلية من الحياة: التكوين والولادة، ثم حقيقة الأبوين الوضيعة المتمثلة في الرقيق المهين. الدلالة العامة هنا أن مبتدأهم وواقعهم ومنتهاهم كله محل للهجاء والتحقير، فلا مندوحة لهم من معايشة هذا الواقع الذليل، ولا خروج لهم منه، وقد كان للأم فيه مساحة معتبرة من السوء. وبهذه الوصف للأم، تكتمل صورة المرأة الأم في شعر أوس بن حجر، إذ كانت هذه القصيدة من القصائد التي تتكلم عن الأم في سياق الهجاء، فكانت الأم من أشد المفاصل التي تحرك فيها الشاعر في القصيدة. وفي مقدمة القصيدة حديث حول الظعائن، فمن المناسب الحديث عن هذه الظعينة/ الظعائن، كما تشير الأبيات، بالتحديد البيت السابع:

7- وَكَأنَّ ظُعْنَ الحَيِّ مُدْبِرَةً نَخلٌ بِزَارَةَ حَمْلُهُ السُّعُدُ[1]

فالقصيدة تدور حول هجاء هؤلاء القوم (بَني لُبيني). بكل ما يحمله الهجاء في طياته من مشاعر سلبية وما يتفرع منها من سوء وشتائم وغلظة. والظعينة والارتحال واضحان من قوله في البيت السابع (ظُعْن)، فكما عَلِمْنا في تعريف الظعينة آنفاً، فإن ذلك يعني وجود المرأة في الهودج على البعير، فماذا هي صانعة فيه؟ إنه الارتحال؛ فهذه الترتيبات الخاصة بالسفر لا تكون إلا إذا كان السفر حقيقة واقعة، والناس يقومون بالارتحال من مكان إلى مكان آخر، ويستخدمون فيه الهودج على ظهر البعير، كما هو العُرفُ عند الرحلة والارتحال.. فالذي ذكره الشاعر هنا هو الظُّعْن (وهي مُدْبِرَةً)، أي وهي تبرح[1] المكان، وهذا يعني الشروع في الارتحال والابتعاد عن المكان بعد مغادرته والمسير، فتراءت للشاعر مِن بُعدٍ مُدبِرَةً. والظُّعْنُ جاءت بصيغة الجمع، وهو ما يتسق مع قوله (أبَني لُبَيْني)، أي أنهم مجموعة من الناس ممن يَخُصُّون هذه المرأة، وهناك نساء أخريات في بقية الأظعان، من قوله (ظُعْنَ)، عند هجاء المرأة التي هي محور التركيز في الهجاء، كما أن صيغة الجمع (أبَني لُبَيْني) و (ظُعْنَ) تعني ارتحالهم بصفة جماعية، وهو المعنى الذي يزيد الارتحال تأكيداً. جاءت الأبيات الأولى من مقدمة القصيدة كلها تكثيفاً لهجاء هؤلاء الناس الذين تناولهم الشاعر في قصيدته هذه؛ فلما شفى غليله منهم، تحدث عن الارتحال، فجاءت الظعينة والارتحال، إذ المرأة في الظعينة موضوع الهجاء الرئيس. وفي القصيدة تسلسل منطقي: فهو وصفهم من واقع خبرته بهم، وهذا كان من خلال معرفته بمعايشتهم ومجاورتهم، أو أي حال تجعله يختلط بهم ويُجَرّبهم، ويتعامل معهم، فهو لم يصدر حكمه عليهم بهذا الهجاء المقذع إلا بتجربة ومعرفة عميقتين، ثم انبرى لوصف ارتحالهم من المكان الذي كانوا يسكنون فيه، فأعطى هذه الأوصاف السيئة كما في البيت السابع. فكان الشاعر يصف براحها وصفاً سيئاً من حيث هيئته وكراهية صاحبته، كسوء مقامها، وشبهه الشاعر ههنا بالنخل رديء التمر، فهو تمر لا معول عليه ولا قيمة له، وبه ضَرَبَ الشاعر هذا مثلا لمراده في شدة السوء والرداءة[1]. هذا السياق يبين لنا إمكانية توظيف لفظة (الظعائن) في الحُبِّ والكُرْه المتأتيان من المديح والهجاء على السواء. فهذه المرأة المَهْجُوَّة، موضوع الأبيات ارتحلت كما يفعل بقية الناس، ولهذا سلَّط الشاعر عليها هذا الهجاء المرير ليكون وداعاً لها يختم إقامتها المَقِيتةَ في دياره بارتحال السوء، ويبادرها بالسوء في ابتداء رحلتها للقادم من أيامها، فكأنَّ الظعن هنا دثار بؤس ونقيصة لها في حلها وترحالها. وفي قوله "نَخلٌ بِزَارَةَ حَمْلُهُ السُّعُدُ[1] " إشارة قوية إلى تعدد جوانب السوء والسُّبَّة وكثرتها، بقدر ما يتعدد حمل بعير (الظعن) فيه تمر رديء، كما أن التمر يدوم استخدامه طيلة العام، فيدخل الموسم الجديد فيتجدد جَناهُ، أي أنه يدور مدار الأيام، فهو دائم لا ينقضي!

فهذه قوة بيانية وتشبيهية في البيت، ومهارة وحذق في تصريف اللغة في خدمة الغرض مدار البحث. ولما هجاهم وتعرَّضَ لأمهم بالهجاء القبيح، تَمَثَّل العقلية الجاهلية في النظر لهذه القضية، فـ"الشاعر الجاهلي بعامة قد جاء بصورة المرأة متطابقة تمام التطابق مع مثال المرأة في الذهن الجاهلي، وأنه دمج هذه الصورة بأشد حاجاته إلحاحاً وهي توكيد الذات"[1]، وهذا كما هو معلوم يشمل النظرة في الاتجاهات كلها، خيرها وشرها. وهنا تأتي قوة الشعر وخوضه في مسارات الحياة؛ ليخدم الشاعر والثقافة الاجتماعية بما يمثلها من ثَراء التعبير في إطار اللغة والأدب. وذِكْرُ المرأة في القصيدة هنا، أضاف لها أبعاداً في ترسيخ السوء الذي وصف به المرأة المَهْجُوَّة ومن معها ممن شملهم الهجاء، بمعنى أن وجود المرأة في السياق، وخصوصاً الأم، قد جعل الفعل المترتب على الهجاء، وبالتالي قوة المعنى في القصيدة، أكثر جَلاءً وأبعد أثراً مما لو لم تُذكر المرأة، كما أن الشاعر جعل المرأة حاضرة في القصيدة كلها، ولم يقتصر على المقدمة فحسب.

ثالثاً: العاذِلَة.

العَذْلُ من التصرفات والأفعال الموجودة في المجتمعات بشتى أشكال العلاقة الاجتماعية. وفي اللسان: "العَذْلُ: اللَّومُ، والعَذْل مثلُه. والاسم العَذَلُ، وهم العَذَلَةُ والعُذَّالُ والعُذَّلُ، والعواذِل من النساء: جمع العاذِلة ويجوز العاذِلات؛ ابن الأَعرابي: العَذْلُ الإِحْراق فكأَنَّ اللائم يُحْرِق بعَذْله قلبَ المَعْذول"[1]. لقد تعددت صور العاذلة في علاقات الجاهليين[1]. وقد قيل في قضية العاذلة أربع مقولات هي مقولة العاذلة التي تلوم الشاعر على إنفاق المال في الكرم والخمر، والمقولة الثانية حول العاذلة التي تلوم الشاعر على المخاطرة، والمقولة الثالثة في العاذلة التي تلوم الشاعر على الإغراق في الحزن والحب، والمقولة الرابعة الشاعر يطيع عاذلته[1]. ومن منظور آخر يشير العذل إلى اهتمام العاذلة بالمعذول؛ لأن العذل فيه دليل حرص على المعذول، والفَرْقُ يكمن في الأسلوب الذي يأتي مرفوضاً ومَقيتاً، فَيَضُجُّ الشعراء بهذا العذل ويضيقون به ذَرْعاً، ثم ينظمون القصائد بوصف هذا العذل، حيث تحمل قصائد رفض ما تقوم به العاذلة، لأنهم يتوقعون أسلوباً حوارياً مسالماً وهادئاً. وأما التي هَبَّتْ به تعذله على النحو الذي ذَكَرَ، فأسلوبها كان غير مقبول. والعذل في هذه القصيدة يعطينا نافذة على قضية العذل في الشعر العربي عند الجاهليين.

في سياق العاذلة نتناول القصيدة الخامسة في الديوان، التي من مقدمتها:

1- وَدِّعْ لَمِيسَ وَدَاعَ الصَّارِمِ اللاَّحي إذْ فَنَّكَتْ في فَسَادٍ بَعْدَ إصْلاحِ

6- هَبَّتْ تَلُومُ ولَيَسَتْ سَاعَةَ اللاحي هَلّا انتظَرْتِ بِهذا اللوْمِ إصْباحي؟

7- قاتلها الله تَلْحاني وَقَدْ عَلِمَتْ أنّي لِنَفسيَ إفْسادي وإصْلاحي[1]

فالعذل جاء في البيتين السادس والسابع من هذه القصيدة.

بالرجوع إلى لسان العرب، مادة (هبب) يقول: "ابن سيده: هَبَّتِ الريحُ تَهُبُّ هُبُوباً وهَبِيباً: ثارَتْ وهاجَتْ"[1]. الفعل: (هَبَّتْ) يتضمن معنى الفجائية والعنف والفعل اللحظي غير المتريث. والشاعر إذ يجعل استهلال موضوع العذل بهذه الكيفية، يُطلعنا على عنف وقسوة العذل وشدة وطأته عليه. والعذل لم يكن سيئا ومرفوضا من قِبَل الشاعر فحسب، بل كان توقيت الحوار بينهما غير مناسب (ولَيَسَتْ ساعَةَ اللأَّي)، فاجتمع هنا نوعان من السوء. وثنَّى الشاعر بالدعاء عليها بقوله (قاتلها الله تَلحاني) فالجدال واللوْم من هذه العاذلة كان مستهجناً؛ لأن الشاعر بإرادته، هو الذي يملك قرار الفساد والإصلاح لنفسه، ولا تملك هي له من ذلك شيئاً، فيصبح العذل لا معنى له ولا مُسَوّغ. والعذل هو نتاج الانفعال والخلاف حول موضوع أو فكرة أو قَناعةٍ ما، ولا يكون الحوار فيه بأسلوب مقبول أو مقنع للطرف المخاطَب، أما العاذل (العاذلة في هذه الحالة) فيتسم قولها وأسلوبها بانفعال نفسي أثار حفيظته وآذاه، كما وضحه الشاعر في البيتين. والمفارقة بين الانفعالين كبيرة، فهي عذلته بأسلوب فج، فانفعل هو وأنتج شِعراً جميلاً،وَثَّقَ لهذه الواقعة، فَشتَان ما بين الانفعالين: "إن الانفعال خصيصة تُمَيِّزُ الفنان عن غيره من الناس الذين لا تسفر انفعالاتهم عن شيء ذي بال؛ فالشاعر ربما سُمِّيَ شاعراً لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، وشعوره المتميز هذا هو الذي يجعل له هذه الحساسية المتميزة"[1]، فلو كان هذا الحدث مع غير إنسانٍ شاعر، لما تمخض عنه شيء، بل ربما شجار، وطلاق.. فالشاعر حَوَّر هذه السلبية لتكون سماداً لنبتةِ الشِّعْر اليانعة! نلحظ من الحديث الذي طرحه الشاعر في القصيدة، امتعاضه من عَذْل زوجه له، مما يُبْرِز تعاظم الألم الذي انتابه جراء ذلك، وهذا يَدل أهمية المرأة في أفقه ووجدانه، فلو لم تكن كذلك لما أبِهَ لقولها. أي أن الشعر في سياق العذل يدل على مكانة تلك النساء العواذل في نفوس الشعراء الذين قالوا في العذل والعاذلة شعراً. وقد يبدو هذا من المفارقات، لكنه يُرَسِّخ أهمية ومكانة المرأة في حياة الشعراء والمجتمع. وفي هذه القصيدة نرى جانب الغزل في البيتين الثاني والثالث، إذ وجد الباحث في الديوان خمس قصائد بمقدمات غزلية[1]، والظاهر أن الشاعر لم يكن يُكثِر من الغزل في شعره، بسبب أسفاره التي أُثِرتْ عنه[1]. لعل الغزل هو الرابط الفطري العام من حيث النزوع إليه؛ لأنه يمثل الوضع الطبيعي لعلاقة الجنسين. والغزل يكون في المحبوبة أو في غيرها من النساء، عندما يجد الشاعر في نفسه دافعاً للتغزل بها، إن كانت امرأة لم يسبق له أنْ أحَبَّها، بل هو تعبير عن الاستحسان والإعجاب العابر

غير المتصل بماضٍ عاطفي بينهما، أمّا الغزل بالمحبوبة فيشمل ذلك كله، ويغوص في أعماق أحاسيس الشاعر تجاهها ليكون مؤكداً لحبه إياها واهتمامه بها وتجديد منظوره الفني للتغني بها ونيل رضاها وإعجابها، كما أن الغزل هو السبيل المعتاد في حياة الشعراء الجاهليين للتعبير عن الإعجاب بالمرأة أو الافتتان والشوق إليها؛ فمحددات الحياة الاجتماعية تؤجج هذا الشوق، ومنه يتولد الغزل، فالغزل أعَمُّ من التغني بالمحبوبة والتغزل بها؛ لأنه يشمل درجات الإعجاب والأحاسيس لدي الشاعر، تجاه أي امرأة ولو كانت غير المحبوبة، ويشمل المحبوبة كذلك. والذي يراه الباحث هو أن الغزل ضَرْبٌ من تكريم المرأة والارتقاء بها، فلا يكون الغزل إلا بمن أثارت إعجاب الشاعر واهتمامه، وحركت فيه مشاعره وشاعريته، ولا يكون بغيرها. ونلحظ الغزل في البيتين الثاني والثالث من القصيدة:

1- وَدِّعْ لَميسَ وَداعَ الصَّارِمِ[1] اللاَّحي[1] إذ فَنَّكَتْ[1] في فَسادٍ بَعْدَ إصلاحِ

2- إذ تَسْتَبيكَ بِمَصْقولٍ عَوارِضُهُ حَمْشِ اللِّثاتِ[1] عِذابٍ غيرِ مِملاحِ

3- وقد لَهوتُ بمثلِ الرِّئمِ آنِسةٍ تُصبي الحَليمَ عَرُوبٍ غيرِ مِكلاحِ[1]

كما نلمح تداخل مناسبتها بامتزاج الوداع مع الغَزَل، الأمر الذي تَشَكَّلَتْ فيه معالم جَوٌّ خاصٌّ استدعى المَشَاعِرَ وَضَخَّمَها، وفيه تأثير عميق وصدق في المشاعر وفَيْضُ حنين، كل ذلك مشوب بلواعج الوداع وألم الفراق؛ فهي بهذا ليست غَزلا صورياً مجرداً أو جامداً، بل ممزوجاً بِلَوْعَة التجربة العاطفية المريرة وقسوتها وفاعليتها، فتفتقت قريحة الشاعر بالتعبير الشعري الشاعري المؤثر. كانت أشعار الشاعر (أوس بن حجر) تتناول المرأة في العموم، وكذلك في الغزل. إلا أن الملاحظ اعتداله، بل إقلاله من الغزل، رغم ما عرف عنه من حبه للخمر ومجالسته لعمرو بن هند[1] والاستمتاع في الحياة، "وهو زوج أم زهير بن أبي سُلْمى. كان كثير الأسفار، وأكثر إقامته عند عمرو بن هند في الحيرة.. وكان غزلاً مُغْرَماً بالنساء"[1]. والمرأة هي الأهم والأعم في السياق النفسي والإنساني؛ لأنها صنو الرجل، والفطرة غالبة على ما سواها من الرغبات. في قصيدته الغزلية "ودع لميسَ"، يبدأ الشاعر قصيدته بفعل الوداع: "وَدِّع"، وفي الوداع ما فيه من المشاعر المختلطة والأنفاس المختنقة والعبرات المحترقة.. ولذا فإن هذه المقدمة الغزلية "برنتها الحزينة وصرخة ألمها الواضحة في مقاطعها الكثيرة تدل على أن الشاعر الجاهلي إنما يتغزل ليرثي نفسه، ويصور بعض وجوه القلق، حيث يجد في ذلك التصوير راحة نفسية"[1]. وما الوداع إلا مشاعر مركزة في إطار زمني محدود، فيكون هذا التكثيف الشعوري من القوة بمكان؛ فيؤجج المشاعر ويفجرها تفجيراً،

والشعراء أولى الناس بهذا؛ لأن معهم مفاتيح المشاعر واللسان الناطق بحالها، والشادي بأنغامها، ألا وهو الشعر الذي تيسر لهم وتعذر على غيرهم، وبالنظر إلى ما جُبل عليه الإنسان، وما يعتوره من نبض دافق في كل وادٍ؛ فإن "الانسان في كل الحالات خاضع للشهوة أَوَّلاً. فاذا استقوت وكانت بواعثها مما لا يمكن قمعه، تغلبت. وإذا لم تَستقوِ، فشلت"[1]. والغزل في فَلَكِ هذه المزية يدور، وما هو إلا أَحَدُ ظلالها الوارفة. في هذه الأبيات يتغزل الشاعر بهذه (المحبوبة)، لميس. وفي دواوين الشعراء الجاهليين تتعدد أسماء النساء، وتتعدد حتى عند الشاعر الواحد[1]. وإذا "كان النقاد العرب قد تنبهوا إلى أنَّ للشعراء أسماء تَخِفُّ على ألسنتهم وتحلو في أفواههم، فهم كثيراً ما يأتون بها زوراً.. وربما أتى الشعراء بالأسماء الكثيرة في القصيدة، إقامة للوزن وتحلية للنسيب"[1]. ولعل هذا هو الموازنة بذكر اسم منتقى في القصيدة، بما يحقق الناحية العروضية ومراعاة الموسيقى الشعرية، وكذلك التجديد في الطرح؛ ليلقى قبولاً أكثر لدى المتلقين. فهذا من أخص أهداف الشاعر ومراميه، وهو أن يظهر شعره على كل لسان؛ فالتنويع هو إحدى الأدوات الفاعلة التي تعين على هذا المطلب، ثم لتنوع الأذواق. وقوله في البيت الأول يهيب بنفسه أن يودع لميساً وداعاً فيه صرامة وَقَطْعٌ وخصومة واضطراب في القول والمشاعر، لقاء ما أفسدته من رحيلها وحرمانه من قربها ووصلها، الأمر الذي يراه إفساداً وعتوّاً طاغياً، وهذا إنما ينبينا عن شدة حرصه عليها، ورفضه لفعلها، فهو محبوبته التي لا يقوى على صَدِّها، فكيف على رحيلها وبُعْدِها؟ جاء بالمعنى الذي يَشِفُّ عن معنىً خَفيٍّ، ذكر ظاهره وأضمر حقيقة ألمه وحبه. وهنا أيضا تَبْرُزُ شاعريته ومهارته الفائقة في تصوير مشاعره القوية بهذه العبارة الحاذقة. نلحظ في البيت الثاني وصفاً حِسِّيّاً لجزء من جسد المرأة، الدال على فتنتها وروعتها، فوصفها في هذا البيت. وحركة الأسماء حول المحبوبة في البيت فيها المفرد والجمع. فالمفرد: (حَمْشِ اللثاتِ)[1]، وكذلك (غيرِ مِملاح) والجمع (عَوارِضُه) و(عِذابٍ)، لكن بنية البيت في خارج الشعر لا تستقيم، فيكون ترتيب الكلمات المنطقي للبيت، دون مراعاة محددات التركيب الشعري: (هي) تستبيك بـ حمش اللثات غير المملاح في فمها الذي به الأسنان المصقولة (العوارضُ) التي تَعْرض للناظر، وهذه العوارض عِذاب: وهو لفظ يدل على الجمع ويعود على العوارض: (الأسنان)، لانغماسها في رضاب المحبوبة، وجمال الأسنان الذي يجتمع أيضا في مجمل معنى عِذاب. إن هذا البناء المتداخل، مع الوصول إلى معنى عميق ببناء لغوي بسيط في بيت شعر مع محددات اللغة والتركيب الشعري، والعظمة تكمن في البساطة القوية في التعبير. والبيت الثالث يعضد ما جاء في المشاعر التي وردت في البيت الأول، أما البيت الثاني، فيصف لقطة من استمتاعه بالمحبوبة، بعد أن قَدَّم حبه لها ووصفها بأوصاف جذابة،

وأن محصلة حب هذه المحبوبة تُصبي الحليم، أي تجعل الحليم العاقل كأنما هو صبيّ في التصرفات والأفعال وهذا كناية عن شدة وطأة تأثير جمال هذه المحبوبة، التي تأخذ بالألباب. لقد كانت المرأة محور هذه القصيدة ذات المقدمة الغزلية، في القصيدة ابتدأ بوداع بالمحبوبة والتغزل بها، كما ذكر في القصيدة موضوع العذل من هذه المرأة، ورحلته في أجواء ممطرة فيها الرعد والبرق والسحاب وظواهر الطبيعة المصاحبة لذلك، ولقد كان وجود المرأة بارزاً في مقدمة القصيدة، ولعله الأهم عند الشاعر إذ ابتدأ به، ولكن الرحلة التي جاءت في بقية القصيدة لا تتكلم عن المرأة، فهو قد اقتصر على الغزل، ثم انطلق في الحديث عن الرحلة، في موضوعين مستقلين في القصيدة ذاتها. وهذا لا يضير القصيدة شيئاً، فَقَدْ عَبَّرَ فيها عن مراده فجاءت كما أرادها.

رابعاً: حضورُ المرأةِ الخَلُوقَةِ صاحبةِ المروءة:

وكان هذا في مدح امرأة ذات خلق ومُروءة بعد أن قامت بحمايته (أوس بن حجر)، وهو ما اصطلحنا على تسميته بـ: المرأة الخلوقة صاحبة المروءة، وجاء ذِكْرُ هذه المرأة في القصيدة الثانية عشرة من الديوان، أي أن المناسبة كانت مَدْحاً لها من الشاعر؛ فالقصيدة كانت قصيدة مدح كلها، ابتداء من المقدمة. وإضافة المرأة للنص الشعري كان بياناً واضحاً ومباشراً لأهمية المرأة والثناء عليها. وفي هذه الحالة نلحظ أن المكارم في العرب لم تقتصر على الرجال، بل كانت النساء تصنع المعروف وتسطر المكارم.. ومنها أيضا نعرف أن الرجال الكرام لا يتناسون المعروف، ويشيدون به، ويخلدونه بالشعر.

في القصيدة التي مطلعها:

1- لَعَمرُكَ ما مَلَّتْ ثَـوَاءَ ثَـوِيِّها حَليمةُ إذ ألقَتْ مَراسيَ مَـقعَدِ

يستهل الشاعر قصيدته بذِكر اسم حليمة بنت فَضالَة بن كَلَدَة، تلك المرأة الفاضلة التي آوَتْهُ حيناً من الدهر، بعد أن صرعته ناقته بين الموضعين اللذين ذكر أحدهما في البيت الثاني (شَرْجٍ) (والموضع الآخر يدعى ناظرة)[1]. وما قامت به هذه المرأة من رعاية للشاعر في محنته تلك، لفترة شهرين (شَهْرَيْ رَبيعٍ كِلَيْهما): يقصد شهر ربيع الأول وربيع الآخر من شهور السنة القمرية. وهذه الضيافة والرعاية الصحية التي أفاءت بها عليه، مروءة وخلق فاضل يستحق المدح والثناء. لقد بدأ البيت بالقسم (لَعَمرُكَ)، فهذا تأكيد جازم من الشاعر بما يليه من فعل من هذه المرأة تجاهه. وكرم الخلق عندها استحوذ عليه شعور الترحاب والرفق وحسن الضيافة منها للشاعر، فكانت

هذه الفترة الزمنية الطويلة، مع كل ما صاحبها من متطلبات العناية به وتقديم واجبات الضيافة على أتم وجه، طيلة فترة أقامته (ألقَتْ مَراسيَ مَقعَدِ) التي تعني الاستقرار[1]. هذا الصنيع يبرهن لنا أن مكارم الأخلاق وإغاثة الملهوف لم تقتصر على الكرام من الرجال، بل هي ثقافة تمتد عبر أقطار المجتمع العربي عند الجاهليين، فهذه المرأة (حليمة) مثال حيٌّ خلده الشعر ليكون برهاناً لمن يأتي بعدُ، بتجذر هذه الفضائل في العرب الجاهليين، حتى ظفرت النساء منه بنصيب كبير. هذا الحدث صنع مروءة والمروءة صنعت شعراً، وبالتوازي مع جماليات الحدث، نجد جماليات الشعر التي تشيد بهذا وتعلي من شأن صانعته. فالمحصلة أن الحدث مضى وانقضى في حينه، فَظلَّ الأثَرُ، والأثَرُ أثَرَانِ: أثَرُ جمال الصنيع، وأثَرُ الأدب (الشعر) المنبثق من هذا الحدث. إن "النفس تصنع الأدب، وكذلك يصنع الأدب النفس. تجمع أطراف الحياة لكي تصنع منها الأدب، والأدب يرتاد حقائق الحياة لكي يضيء جوانب النفس. والنفس التي تتلقى الحياة لتصنع الأدب هي النفس التي تتلقى الأدب لتصنع الحياة. إنها دائرة لا يفترق طرفها إلا لكي يلتقيا. وهما حين يلتقيان يضعان حول الحياة إطاراً فيصنعان لها بذلك معنى. والإنسان لا يعرف نفسه إلا حين يعرف للحياة معنى"[1]

وتتوالى المآثر من حليمة، فَيُوَثِّقها الشاعر بهذين البيتين اللذين يظهر فيهما مَزيدُ بيان عن عمق الفضائل وديمومتها: (وَلكِنْ تَلَقَّتْ باليدينِ ضَمانَتي) حيث "ضَمَنُ والضَمانُ والضُّمْنة والضَّمانة: الداء في الجسد من بلاء أَو كِبَر"[1]. ونلحظ قوله هذا، أي أنها باشرت خدمته بيديها، وهذا أعلى درجات التكريم والحفاوة، فلم تُوكِلِ الأعمال لشخص آخر، علماً أن المعنى المستنبط من هذا الواقع يحتمل بقوة، وجود من يخدمها في بيتها، لِيَسارِها، الذي أتاح لها استضافة الشاعر الجريح طيلة هذه الفترة، ومع ذلك فهي لم تَعْهَد لغيرها فعل ذلك، ومن هذا نعرف أصالة وفضائل هذه المرأة الصابرة طواعية، دون أن يُلْزِمَها أحد بذلك. ويشيد الشاعر بمدى صبرها وتحملها لكل تبعات العناية به، وهي لا ريب مهام جسام، لا يقوى عليها إلا أولو العزم من رجالٍ ونساء. ثم هو يشيد بالأعْطِية (الحِباء) وهي هذا الكرم الفياض الممتد عَبْرَ الأيام، رغم أن الشاعر قد مَرَّ بمخاض أحواله وظروفه الاستثنائية كلها. ولم يكن بُدٌّ أمَامَه إلا الإشادة بهذه الفضائل، وخصوصاً عندما تفعلها المرأة، بالنظر إلى وضعها الاجتماعي، فإن فعلها هذا يعتبر أقرب منه خرقاً للمعتاد منه إلى الفعل المعتاد، الأمر الذي يضيف محاسن أخرى لهذا الفعل، ويستوجب الإشادة به والثناء. ولذلك قال مادحاً شاكراً لها ومُقِرّاً بفضلها وحسن تعاملها معه، في محنتهِ:

2- وَلكِنْ تَلَقَّتْ باليدينِ ضَمانَتي وَحَلَّ بِشَرْجٍ م القبائلِ عُوَّدِي

3- وَقَدْ غَبَرَتْ شَهْرَيْ رَبيعٍ كِلَيْهِما بِحَملِ البلايا والحِبَاءِ المُمَدَّدِ[1]

المبحث الثاني: غِياب المرأة في مقدمة القصيدة في شعر أوس بن حجر، قراءة تحليلية دلالية

المطلب الأول: غِياب المرأة في البعد الزمني في المقدمة:

لعل ما يبدو لنا أنه غياب في مقدمات القصائد، هو من الجانب الشكلي لا غير، فالأغراض التي يطرقها الشاعر في قصائده، تكاد تنطق بموجبات حضور المرأة التي نأى بها السياق ظاهرياً، فانصرف الشاعر إلى التركيز على أمور أخرى ربما تكون موازية لأهمية المرأة، وأحياناً تكون الأمور متعلقة بالجماعة أو القبيلة، فلا مندوحة له من إغفال ذِكْرِها، لوجود الداعي المباشر في الحديث في تلك القصيدة. ولهذا لم تكن قصائد الشعراء الجاهليين، وأوس بن حجر أحدهم، مُتفقة على ذكْر المرأة في كل المقدمات، فهي ذُكِرت في مقدمات، ولم تُذكر في أخرى. إن عدم ذكر المرأة في المقدمات هو ما نُطْلِق عليه (غِياب) المرأة، فكانت بعض المقدمات تتحدث عن أمور هي في ظاهرها لا وجود للمرأة فيها، إلا أن القراءة الفاحصة لهذه المقدمات يدلنا على مسوغات غياب المرأة فيها. وفي ديوان أوس بن حجر، وجد الباحث مقدمات قصائد تغيب فيها المرأة، وهذا الغياب يتوزع بين أمور كانت في المقدمات، كما سيتم تفصيله بالشواهد من الديوان في الأجزاء التالية من البحث. وقد وجد الباحث أن نماذج غياب المرأة وحضور العناصر الأخرى كان محدوداً، وعُثِرَ على قصيدتين في الديوان مما يمكن اعتبارهما ضمن هذا المطلب: إحداهما فيما يتعلق بمطلب غِياب المرأة في البعد الزمني، والأخرى تتعلق بغيابها في حضور الذكريات/ الفراق/ الموت.

البعد الزمني هو ما ينبني على حصيلة خبرات وتجارب الإنسان المتراكمة ويربطه بها؛ فهو السجل التاريخي بكل مكوناته، وما كان به من إرهاصات للأحداث كلها، وما تبع ذلك من أحداث ومفارقات، بِخَيْرها وَشَرّها، وحُلْوِها ومُرّها، فَوَتيرة الحياة لا تكون إلا بهذا التباين والنسيج المرصع بتلك الوقائع، فنجد أن الإنسان يربط الأشياء بَعْضَها ببعض. إن هذا الاستدعاء النفسي والتاريخي لوقائع أو قضايا بعينها، تظل كما البصمة في ذهن الشخص ونفسيته، وهذا البعد الزمني لصيق بالمصالح المتحققة سابقاً ولاحقاً، وما يمكن أن يشكل مدعاة للتفاخر والتأكيد على علو المكانة بوجه أو بآخر، وهو في الوقت ذاته يمكن أن يتولد عنه شيء من مصالح آنية أو متجددة، وفي الشعر نجد أن الشعراء قد تَطَرَّقوا لهذا البعد الزمني، فتحدثوا عن أمور مضت وانقضت، أو ربما تكون قريبة عَهْد أو قائمة، غير أن خيوطها لم تزل باقية أو تلوح في الأفق، وهنا تكون المسألة تتعلق بهذا البُعْد الجَمْعي، أو القَبَلي، الذي يمثل الحال الآني، وتنضوي المرأة فيه

ضمناً، فلا يكون ذِكْرُها مبرراً أو مُلِحّاً في المقام، فمن هنا يحصل غِياب المرأة في قصائد كهذه، وفي هذا المطلب وَجَد الباحث القصيدة الرابعة عشر في الديوان. وهي قصيدة فَخْرٍ، ومن مقدمتها:

1- غَنِيٌّ تَـآوَى بِـأوْلادِها لِتُهْلِكَ جِـذْمَ تَميمِ بنِ مُرْ

2- وَخِندَفُ أقْـرِبْ بأنْسابِهِمْ وَلَكِنَّنا أهْلُ بَيـتٍ كُثُرْ

3- فإنْ تَصِلونا نُواصِلْكُمُ وإن تَصْرِمونا فَإنّا صُبُرْ

4- لَقَدْ عَلِمَت أسَدٌ أنَّنا لَهُمْ نُـصُرٌ وَلَنِعْمَ النُّصُرْ[1]

يدور الكلام في هذه لقصيدة حول قبيلة عربية تدعى (غَنِيّ)[1]. والقصيدة جاءت في سياق تاريخي فيه ذكر ما بين هذه القبائل من اختلافات واقتتال.. ثم إن الشاعر يستعرض الفخر بقبيلته التي ينتمي إليها، قبيلة (تميم بن مُرٍّ)، ويذكر أن القبيلة الأخرى (غَنِيّ) تتجمع بفروعها المتعددة، ليكونوا أكثر نفيراً، وآكد في التغلب على القبيلة الأخرى، ولربما العمل على استئصالها (لِتُهْلِكَ جِذْمَ تميمِ بن مُرّ) أي يأتون عليهم من أصلهم، فلا يبقون لهم بقية. وهذه الأحداث هي ضمن المعتاد بين قبائل العرب الجاهليين: الفخر والإغارة والسَّبْي.. الخ.

يسترسل الشاعر في الحديث عن قبيلته ومفاصل الفخر فيها، وهو بذلك يكثف الحديث عن هذه القبيلة من منظور الفخر والبيان المرتكز على الشموخ، وعلو الهمة، وامتداد الذِّكْرِ، والأثر. وغرض الفخر من الأغراض الشعرية الكبرى في عقلية العرب والشعراء الجاهليين؛ حيث يكون الفخر عنوان الرفعة الوجودية والاجتماعية في هذه الثقافة وقد كان العرب الجاهليون حريصين على ما يتعلق بمعاني الفخر والاهتمام بها، فإن كان شعراً حفظوه وتناقلوه، وإن كان من قبيل الأخبار والأيام، فَأَوَوا إليه كذلك، "وليس ثمة من يجهل أن أبناء القبائل كانوا يحفظون شعر شعرائهم قبل شعر غيرهم إيماناً منهم بمكانة هذا الشعر في حياة القبيلة"[1] . وأولى هذه الأشعار هو ما يحقق معاني الهوية وهو شعر الفخر. والفخر به جماليات فنية، سوى ما يتخلله من معلومات يسردها الشاعر لتعزيز دعواه، ما استطاع إلى ذلك سبيلاً، وهذه مرتكزة على الواقع، مع ما قد يعتريها من مبالغات، وبهذا "استمدت النماذج الجمالية مادتها وعناصرها من الحياة والواقع، لكنها في نفس الوقت تعالت على هذا الواقع، وتميزت عنه"[1] . إن العقلية التي عاش فيها العرب الجاهليون كانت في استزادة مطردة في هذا الباب، فتأصل الفخر عندهم، وصار جزءاً من نسيج ثقافتهم. ومن هنا يأتي غياب المرأة في هذا المقام؛ لأن الاهتمام أكبر من أن يذهب إلى ذكر المرأة، على أهميتها، فهي الأساس الذي تولَّد منها المجتمع، ومنه القبيلة، فالمعنى يضم الجميع رجالا ونساء، ولا يجد الشاعر ما يجعله يذكر المرأة. لكن هذا الغياب لا يخلو من حب المرأة في

خلفية المشهد كما في اللاوعي، لأن هذا هو المسار المنطقي للشعور في العلن والسر، والإفصاح والسكت، فالحب لا يُلزم المحبَّ بذكره؛ فهو وإن لم يذكره، لا يزال مُحِبّاً، ومشاعره لم تغادر قلبه في وقت سكوته، فهي مستمرة الوجود في القلب على كل حال. غير أن "الدوافع في الفن متعددة. وفي تحليل عملية الإبداع يتعين أن نهتم لا بالدوافع اللاشعورية فقط، ولكن أيضاً بالعناصر الشعورية وقبل الشعورية في شخصية الكاتب، وكذلك بظروفه الاجتماعية"[1]. وتأويل النص الشعري عمل فيه اجتهاد وآفاق؛ فإنَّ "التأويل يحتل مكانة بارزة لدى النقاد العرب القدماء لأنه يبحث في أوجه معنى النص ودلالاته، وذلك بوصف المعنى يشكل مظهراً من أبرز مظاهر النص الشعري، ومظاهر المعنى تدخل في صميم مزية الكلام وحسنه"[1]. إن ما كان من مقدمة القصيدة على هذا النحو، وما ذكره الشاعر من القبائل، له امتداد تاريخي ضارب في الزمن، يتحدث عنه الشاعر في بعض شعره، وهو بهذا يأخذ بُعْداً زمنياً، يتوافق مع ما عُنْوِنَ به هذا المطلب من البحث، أي: (غياب المرأة في البعد الزمني في المقدمة)، كان مدار مقدمة القصيدة حول هذا النسق الاجتماعي الجمعي (القبيلة) المؤلف من الرجال والنساء، وكونه أطلق العام (وهو مجموع القبيلة)، على الخاص بِشِقَّيه، الرجال والنساء، فلم يذكر المرأة صراحة، فإن هذا غياب ظاهري لها، لكنه في نظر الباحث يمكن أن يُؤوَّل على النحو المذكور.

المطلب الثاني: غياب المرأة وحضور الذكريات / الفراق / الموت.

ولعل الفقد بشتى صُوَرِه وأشكاله، يُعَدُّ من أعمق الأحوال والمؤثرات التي يتعرض لها الإنسان في حياته، فهو يجنح إلى الألفة وعدم التغيير، والسير على ما أَلِفَهُ واعتادَ عليه، ولا ريب أن الفَقْدَ يشكل منعطفاً قوياً في المشاعر والأحاسيس، ولهذه في عالم الشعر والشعراء شأنٌ وأيُّ شأن. ولا عَجَبَ أذا هيمن تأثير الفَقْدَ، آنِيّاً على الأقل، على ما سواه من الاهتمامات التي تكون معتادة في النسق الطبيعي للحياة، وذات حضور طاغٍ فيها، ودرجة الفقد تتفاوت من حَدَثٍ لآخر، ومن شاعرٍ لآخر، ومن ذلك ينبثق شعور الشاعر وينطلق منه شِعْرُه. لم يكن شاعرنا بمنأىً عن مؤثرات الأقدار المُزْلزِلة، فكان أن رَسَم لنا صورةً حزينة ذات وَقْعٍ شديد على نفسه، فأنشأ قصيدة تتماشى مع المناسبة الكبيرة التي مَرَّ بها، وهي القصيدة الرابعة في الديوان، ومن مقدمتها:

1- أَلَمْ تُكسفِ الشمسُ والبدرُ والـ كِواكبُ للجَبَل الواجِبِ
2- لِفقدِ فَضَالةَ لا تَستوي الْـ فُقُودُ ولا خَلَّةُ الذَّاهِبِ
3- أَلَهْفاً على حُسنِ أخلاقه على الجابرِ العَظْمِ والحاربِ

4- على الأَرْوَعِ السَّقْبِ لَوْ أَنَّهُ يَقُومُ على ذِروةِ الصَّاقِبِ[1]

هذه القصيدة هي مرثية لفَضَالَة بن كَلَدَة، إذ وردت مرثية له أخرى في الديوان[1]. يتمحور الرثاء حول الكلام عنْ من مات، ويَهُمُّ الشاعرَ أمرُه، وينظم فيه مرثيته. إذاً، الموت هو صورة من صُوَر الفقد، وهو ما يستدعي الذكريات المصاحبة للفقيد؛ فالقصيدة خَلَتْ من ذكر المرأة، فغيابها هنا هو ما يعنينا. بدأت الذكريات منذ مطلع القصيدة، فهو يتحدث عن حدث مضى وانتهى، وهو كسوف الشمس والبدر والكواكب، لرحيل هذا الرجل الهمام (فَضَالَة). وفي البيت الثاني يتحدث عن الفَقْد. يتضح لنا أن جَوَّ الرثاء يُخَيِّم عليه الحزن والألم لفراق المَرْثي وفقده، وهنا نلحظ غياب المرأة في هذه القصيدة المرثية. يتطلب الرثاء تناول المرثي وما يحيط به وما يهم الشاعر بيانه من مآثر وفضائل لهذا الشخص. ولذلك نجد أن الحزن يُعَد مُسَوِّغاً مقبولا لغياب المرأة في قصيدة رثاء. ونحن في سياق النقد، نجتهد في استنباط المعاني الممكنة والمعقولة من النصوص؛ لأن "النقد الصحيح العميق هو النقد الذي يحيي الأدب ويقويه، وينسقه وينظمه، فيخلصه من التشويش والاضطراب والقلق. والنقد العميق هو رسول الأدب؛ إذ يُعَبِّد له الطريق، ليمشي فيه باطمئنان وَدَعَة. والنقد الصحيح هو الذي يفهم الأدب ويُخَلِّده"[1]. فغياب المرأة في نَصٍّ ما، مثلاً، قد يمكن تفسيره أو تأويله بمعاني واستنباطات متفاوتة، ولكن الذي ينبغي أن يُعَوَّلَ عليه هو مدى منطقية التصاق هذا التأويل بجو النص وظروفه وبيئته، ومناسبة هذا النص ونفسية المبدع، وما تدور عليه نصوصه الأخرى في سياقات مشابهة أو غيرها؛ لأنها كلها تُشَكِّلُ أرضيةً صلبةً للانطلاق إلى نتاجات هذا المبدع، والاقتراب منها قَدْرَ الإمكان، ذلك أنَّ "النص هو- في آن واحد- تَجَسُّدٌ لُغويٌّ لكائن، وانفتاح خارج اللغة على كينونة في الغياب. أي أنه هو بذاته علاقة جدلية بين الحضور والغياب، لا في كليته وحسب، بل على مستوى مكوناته اللغوية أيضاً"[1]. وكما أشرنا؛ فإن الوقوف على المعنى الحقيقي للغياب يبقى جدليا، واستنباطياً، "أمَّا ما هو غياب، فإنه ينتمي إلى (البُعْد الخفي): إلى علاقات النص بآخر خارج النص، آخر أطلقت عليه تسميات كثيرة، لكنه ما يزال عصياً على التحليل في هذه المرحلة، رغم الإسهامات الحقيقية التي قدمتها دراسات عديدة لفهمه" [1]. فالناقد يجتهد في معالجة النص وفهم مقاصده، ضمن الأدوات النقدية واللغوية المتاحة، ومن خلال التبصر في النص وأحوال المبدع وبيئته.

الخاتمة:

تبين للباحث من خلال هذه الدراسة بعض أمور، فمثلاً: يُبَيِّنُ لنا هذا التحليل أن المرأة كانت تُشْغِل حيزاً مهماً في نتاج الشاعر واهتماماته في المواضيع التي شملها الديوان واستندت إليها

الدراسة. وهذا الاهتمام بالمرأة يمكن معرفته بتكرار القصائد التي جاءت المرأة في سياقاتها المختلفة، فمن بين عشرين قصيدة بين حضور وغياب للمرأة في مقدماتها، هناك اثنتا عشرة قصيدة فيها حضور للمرأة. كما أن سبل إبراز أهمية المرأة في القصائد كانت تجعلها من المفاصل الرئيسة في القصيدة.

لاحظ الباحث في قصائد الديوان، أن الحضور والغِياب يمكن أن يكونا في كل السياقات، وإن كان الحضور يقل في غرضي الرثاء والفخر، وتفسير أو تأويل ذلك يتلخص في أن المرأة هي كائِنةٌ في اللاوعي، أو المسكوت عنه من القول في السياق الشعري؛ لأنها جزء مهم من مكونات الشاعر النفسية والوجدانية والاجتماعية، فغِياب ذِكْرها لا يعني إلغاءها من مجمل الاهتمام بها أو إهمالها، بل كان ذلك وَفق مقتضيات القصيدة المعنية.

أثبتت الدراسة، في إطار الحضور، تحلي المرأة العربية بالمكارم والأخلاق العالية والصبر والمسؤولية، ومنها إغاثة الملهوف والقيام على خدمة من ألزمته الحاجة للخدمة، فقامت بذلك بنفسها، لفترات طويلة تعد بالأشهر، بكل رضاً وقبول، وهذا أمر يحسب للمجتمع كله، والمرأة على وجه الخصوص.

وَجَدَ الباحث أن الشاعر كان يستخدم حضور المرأة في سياقات المدح والقَدْح، وهو يعني بذلك مدحها ومدح من تمثلهم، كأبنائها وأهلها..، وكذلك عندما يكون السياق سياق قَدْحٍ، فإنه يشمل المرأة وأهلها. أي أن المرأة تُعَدّ محطة مفصلية في الحياة الاجتماعية الجاهلية، تكون الدلالة أقوى وأعمق كثيرا عند إقحامها في هذه السياقات.

التوصيات:

توصي الدراسة بقراءة شعر الشاعر الجاهلي أوس بن حجر ودراسته دراسة معمَّقة من مختلف الزوايا التي ترتبط بالشعر والمجتمع الجاهليين، لمعرفة كثير من مزايا هذا الشعر اللغوية والدلالية، وهذا من شأنه أنْ يثري المعرفة المتعلقة به، وبذلك يتم رِفْد التراث بمعلومات أخرى تنضاف إلى ما تمخضت عنه دراسات شعراء جاهليين آخرين.

المصادر والمراجع:

- إسماعيل، عزالدين، التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة، بيروت.
- الأعشى الكبير (1972)، الديوان، شرح وتعليق د محمد محمد حسين، دار النهضة العربية، للطباعة والنشر، بيروت.

- البغدادي، ابن ميمون (1999)، منتهى الطلب من أشعار العرب، تحقيق د سيدة حامد، زينب القوصي، منيرة المدني، إشراف ومراجعة أ.د حسين نصار، إصدار دار الكتب والوثائق القومية، مركز تحقيق التراث، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة.
- بهبيتي، نجيب محمد (1950)، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة.
- الجبوري، كامل (2002)، معجم الشعراء في معظم البلدان، مكتبة عبد الحميد شومان، الطبعة الأولى.
- الجهاد، هلال (2007)، جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، أطروحة دكتوراه، إصدار مركز دراسات الوحدة العربي، بيروت، ط1.
- ابن حجر، أوس، (1979)، الديوان، تحقيق وشرح، محمد يوسف نجم، الطبعة الثالثة، بيروت.
- الحوفي، أحمد محمد، الحياة العربية من الشعر الجاهلي، دار القلم، بيروت.
- الخشروم، عبد الرزاق (1982)، الغربة في الشعر الجاهلي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- الخطيب، عماد علي (2006)، الصورة الفنية أسطورياً دراسة في نقد وتحليل الشعر الجاهلي، ط ب.
- خليل، يوسف، دراسات في الشعر الجاهلي، مكتبة غريب، ط ب.
- أبو ديب، كمال (1987)، في الشعرية، الطبعة الأولى، مؤسسة الأبحاث العربية.
- رومية، وهب أحمد (1996)، شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة.
- الزركلي، خير الدين، (2007)، الأعلام، قاموس تراجم، لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، دار العلم للملايين للتأليف وللترجمة والنشر، بيروت، ط 17، ج2.
- السنجلاوي، إبراهيم موسى (1987)، العاذلة في الشعر الجاهلي. المجلة العربية للعلوم الإنسانية، مج7، ع28، 34-58.
- ابن الصمة، دريد، الديوان، تحقيق الدكتور عمر عبد الرسول، دار المعارف بمصر.
- الضبعي، المتلمس (1970)، الديوان، بتحقيق حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية التابع لجامعة الدول العربية، القاهرة.
- طه، منير يوسف، (2019) أدب الرحلات وتداعيات الذات، نور حوران للدراسات والنشر والتراث، دمشق، ط1.
- أبو عاشور، فريدة (1955)، رموز المرأة في الشعر الجاهلي، بحث منشور في مجلة الآداب والعلوم، جامعة 20 اوت سكيكدة الجزائر، العدد8.
- العامري، لبيد بن ربيعة (1999)، الديوان، دار صادر بيروت.
- ابن العبد، طرفة، الديوان، المكتبة الثقافية، بيروت
- عبد الدايم، صابر (2011)، آفاق النص الشعري في مرآة المنهج التكاملي، دار الكتاب الحديث، ط1.
- عبد الرحمن، عفيف (2006)، الشعر الجاهلي حصاد قرن، دار جرير، عمان.
- عبد الفتاح، ثريا، القيم الروحية في الشعر العربي، مكتبة المدرسة، بيروت.
- العبدي، المثقب (1971)، الديوان، تح: حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية.
- العبسي، عنترة، الديوان، شرحه وضبط نصوصه وقدم له د عمر فاروق الطباع، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت
- العنبكي، سعيد حسون. (2007)، الشعر الجاهلي دراسة في تأويلاته النفسية والفنية، الطبعة الأولى، عمان.
- أبو عواد، إبراهيم محمد (2015)، فلسفة المعلقات العشر، دار الأيام والنشر، الطبعة الأولى.

- ابن فارس، أحمد بن زكريا، مقاييس اللغة، تح عبد السلام هارون، طبع ونشر دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ط1، ج2.
- الفيفي، عبد الله بن أحمد، (2001) مفاتيح القصيدة الجاهلية، النادي الادبي الثقافي، جدة، الطبعة الأولى.
- ابن كلثوم، عمرو (2004)، الديوان، دار الكتاب العربي، بيروت.
- مراشده، علي (2006)، بنية القصيدة الجاهلية دراسة تطبيقية في شعر النابغة الذبياني، مكتبة عالم الكتب الحديث.
- مظهر، إسماعيل، فلسفة اللذة والألم، مكتبة النهضة المصرية.
- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت
- https://ontology.birzeit.edu/term/ موقع جامعة بيرزيت
- الوائلي، كريم (2008)، الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية، الطبعة الأولى.
- يوسف، حسني عبد الجليل (1998)، عالم المرأة في الشعر الجاهلي، الدار الثقافية للنشر، مصر، الطبعة الأولى.

الهوامش:

(1) يوسف، حسني عبد الجليل. (1998)، عالم المرأة في الشعر الجاهلي، الدار الثقافية للنشر، مصر، الطبعة الأولى، ص12

(1) جاء هذا في ملاحظات لجنة التحكيم على هذا البحث في 2023/11/29، وهو الذي يراه الباحث أيضاً.

(1) انظر المبحث الأول: المطلب الرابع، في هذا البحث

(1) ينظر في بعض المعلقات مثل معلقة طرفة بن العبد، والأعشى، وعنترة العبسي، النابغة وغيرها، والشعر الجاهلي على وجه العموم يزخر بأسماء النساء فيه.

(1) أبو عاشور، فريدة (1955): رموز المرأة في الشعر الجاهلي، بحث منشور في مجلة الآداب والعلوم، جامعة 20 اوت 1955 سكيكدة الجزائر، العدد8، ينظر ص 4 وما بعدها من الورقة البحثية،

(1) ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم (2006)، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، الناشر دار الحديث، القاهرة، ج1 ص198

(1) الزِّرِكْلِي، خير الدين (2007)، الأعلام، قاموس تراجم، لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، دار العلم للملايين للتأليف وللترجمة والنشر، بيروت، ط 17، ج2. ص 31

(1) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، المجلد 4 ص 196، مادة (حَ ضَ رَ)

(1) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، المجلد 1 ص 634، مادة (غَ يَ بَ)

(1) https://ontology.birzeit.edu/term/ موقع جامعة بيرزيت

(1) https://ontology.birzeit.edu/term/

(1) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، المجلد 13، ص 270، مادة (ظ ع ن)

(1) الفيروزآبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت، المجلد 4، ص 247، مادة (ظ ع ن)

(1) الخطيب، عماد علي. (2006)، الصورة الفنية أسطورياً دراسة في نقد وتحليل الشعر الجاهلي، ط ب، ص160

(1) الخطيب، عماد علي، الصورة الفنية أسطوريا دراسة في نقد وتحليل الشعر الجاهلي، ص160

(1) ابن حجر، أوس (11979)، الديوان، تحقيق وشرح محمد يوسف نجم، الطبعة الثالثة، بيروت، ص1

(1) ابن حجر، أوس، الديوان، أنظر هامش ص 1. رببٌ وادٍ بنجدٍ من ديار بني تميم وقيل من بلد عُذرة مما يلي الشام، من وراء أيلة. والغمر غِمرُ بني جُذيمة بالشام، بينه وبين تيماء منزلان من ناحية الشام، والمرّين مُثَنَّى مُرّ، وهما ماءان لغطفان. والشُّعَب: ماء بين العقبة والقاع في طريق مكة على ثلاثة أميال من العقبة.

(1) ابن حجر، أوس، الديوان، واد بنجد من ديار عمرو بن تميم، وقيل من بلاد عُذْرة مما يلي الشام من وراء أيلة وكذلك بقية الأسماء التي جاءت هنا، هي مواضع، انظر هامش ص 1

(1) خليل، يوسف، دراسات في الشعر الجاهلي، مكتبة غريب، ط ب، ص127. {وانظر ص 126 حول الرفيقين مع الشاعر في مسرح الأحداث ومخاطبتهما بذلك: قفا، خليليَّ. وانظر بالصفحة نفسها حول العطف بين الأماكن بالفاء}

(1) أبو عواد، محمد (2015)، فلسفة المعلقات العشر، دار الأيام والنشر، الطبعة الأولى، ص59.

(1) الجهاد، هلال (2007)، جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، أطروحة دكتوراه، إصدار مركز دراسات الوحدة العربي، بيروت، ط1، ص 22

(1) الخطيب، عماد علي (2006)، الصورة الفنية أسطورياً دراسة في نقد وتحليل الشعر الجاهلي، ط ب، ص161

(1) حجر، أوس بن، الديوان، انظر ص،4، ص22

(1) الفيروزآبادي، القاموس المحيط، مجلد 2، ص 32، مادة (دار)

(1) الخشروم، عبد الرزاق. (1982)، الغربة في الشعر الجاهلي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص38

(1) طه، منير يوسف، (2019) أدب الرحلات وتداعيات الذات، نور حوران للدراسات والنشر والتراث، دمشق، ط1، ص8

(1) ابن حجر، أوس، الديوان، ص 1

(1) ابن حجر، أوس، الديوان، انظر شرح صانع الديوان في هامش ص1

(1) الجهاد، هلال (2007)، جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، ص 24

(1(عبد الدايم، صابر (2011)، آفاق النص الشعري في مرآة المنهج التكاملي، دار الكتاب الحديث، ط1، ص 300

(1) عبد الدايم، صابر، (2011) آفاق النص الشعري في مرآة المنهج التكاملي، ص 343

(1) ابن حجر، أوس، الديوان، ص 4، ص 21

(1) ابن حجر، أوس، الديوان، ص 5

(1) ابن حجر، أوس، الديوان، ص 5

(1) ابن منظور، لسان العرب، المجلد 1، ص 107، مادة (ص ب ا)

(1) الرهن المُرامَق: هو الرهن الذي ليس بموثوقٍ، وهو قلب الشاعر أوس. انظر هامش الديوان، ص 5

(1) العنبكي، سعيد حسون. (2007)، الشعر الجاهلي دراسة في تأويلاته النفسية والفنية، الطبعة الأولى، عمان، ص366

(1) العنبكي، سعيد حسون، ص367

(1) بهبيتي، نجيب محمد. (1950)، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ص102

(1) يوسف، حسني عبد الجليل. (1998)، عالم المرأة في الشعر الجاهلي، الدار الثقافية للنشر، مصر، الطبعة الأولى، ص9

(1) ابن حجر، أوس، الديوان، ص 7

(1) ابن حجر، أوس، الديوان، انظر هامش ص102

(1) يوسف، حسني عبد الجليل، عالم المرأة في الشعر الجاهلي، ص10

(1) ابن حجر، أوس، الديوان، ص102-103

(1) البغدادي ابن ميمون. (1999)، منتهى الطلب من أشعار العرب، تحقيق د سيدة حامد، زينب القوصي، منيرة المدني، إشراف ومراجعة أ.د حسين نصار، إصدار دار الكتب والوثائق القومية، مركز تحقيق التراث، مطبعة دار الكتب المصري بالقاهرة، ، ج2، هامش ص139

(1) ابن فارس، أحمد بن زكريا. مقاييس اللغة، مادة (ح ص ن)، تح عبد السلام هارون، طبع ونشر دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ط1، ج2 ص69

(1) ابن فارس، أحمد بن زكريا، مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، ص 69، مادة (ح ص ن)، وديوان حسان بن ثابت شرح محمد عزت نصر الله، دار إحياء التراث العربي، ص 190

(1) الحوفي، أحمد محمد. الحياة العربية من الشعر الجاهلي، دار القلم، بيروت، ص163

(1) الحوفي، أحمد محمد، الحياة العربية من الشعر الجاهلي، ص217

(1) الوائلي، كريم، (2008)، الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية، الطبعة الأولى، ص194

(1) الوائلي، كريم، الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية، ص194

(1) ابن حجر، أوس، ص21-22

(1) ابن حجر، أوس، انظر هامش ص21

(1) ابن حجر، أوس، الديوان، ص21-22

(1) ابن منظور، لسان العرب، المجلد 2ن ص 408، مادة (بَ رَ حَ)، أي زال من مكانه، والمصدر بَرَاحٌ وبُرُوحٌ.

(1) ابن حجر، أوس، الديوان ينظر الشرح في هامش ص 22.

(1) ابن حجر، أوس، الديوان، انظر هامش ص 22 في شرح بعض المفردات؛ السُّعُدُ: رديء التمر، ولم أجِد في اللسان ولا المعاجم الأخرى شيئاً حول هذا. وأنا أرجح ما قاله المحقق الشارح؛ لأن السياق يقتضي ذلك. وليس كل مفردات العربية ذكرتها المعاجم اللغوية.

(1) عبد الرحمن، عفيف. (2006)، الشعر الجاهلي حصاد قرن، دار جرير، عمان، ص 817

(1) ابن منظور، لسان العرب، المجلد 11، ص 457، مادة (ع ذ ل)

(1) انظر بعض الأمثلة على ذلك في : ديوان دريد بن الصمة ، تح عمر عبد الرسول، دار المعارف بمصر، ص: 59، 95، 109، 153، 176، ديوان عنترة العبسي ص 19، ديوان عمرو بن كلثوم (1999) تقديم وشرح عبدالقادر محمد مايو، دار القلم العربي، حلب، سوريا، ط1، ص 69، ديوان لبيد (2004)، اعتني به حمدو طماش، دار المعرفة، بيروت، ص 120، ديوان أوس بن حجر، ص 13، ديوان المتلمس الضبعي (1970) عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه حسن كامل الصيرفي، إصدار معهد المخطوطات العربية التابع لجامعة الدول العربية، ص 110، ديوان المثقب العبدي(1971)، عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه حسن كامل الصيرفي، ص 86، ديوان تأبط شراً، إعداد وتقديم طلال حرب، الدار العالمية، بيروت ص51،..

1 السنجلاوي، إبراهيم موسى، (1987)، العاذلة في الشعر الجاهلي. المجلة العربية الإنسانية، مج 7، ع 28ن34-58، انظر ص 37

(1) ابن حجر، أوس، ص13-14-15

(1) ابن منظور، لسان العرب، المجلد1، ص 778، مادة (هـ ب ب)

(1) مراشده، علي. (2006)، بنية القصيدة الجاهلية دراسة تطبيقية في شعر النابغة الذبياني، مكتبة عالم الكتب الحديث، ص138

(1) ابن حجر، أوس، الديوان، ص 1، ص 5، ص 13، ص 63، ص94

(1) انظر التعريف بالشاعر أوس بن حجر في بداية هذا البحث، حيث أشار المرجع إلى ذلك

(1) ابن حجر، أوس، الديوان أنظر الشرح في هامش ص 13: الصارم: الهاجر القاطع، ،

(1) اللاحي من ل ح أ، وهي بمعنى الملامة أو الخصومة والنزاع والشتيمة والاختلاف، انظر ابن منظور، لسان العرب، مادة ل ح ا.

(1) ابن حجر، أوس، الديوان، هامش، ص 13: فنك في الشر فنوكاً: لجَّ فيه وألحَّ.

(1) لثة قليلة اللحم، وكانت عندهم مستحبة، أنظر هامش الديوان ص 13

(1) ابن حجر، أوس، الديوان، ص13-14-15

(1) عمرو بن هند هو ملك جبار، وهو الذي قتله عمرو بن كلثوم، وأنشأ معلقته بعد تلك الحادثة، وكان للخمر في مجلسه شأن، والمعلقة تبين ذلك.

(1) الجبوري، كامل (2002)، معجم الشعراء في معظم البلدان، الطبعة الأولى، أنظر ص87

(1) عبد الرحمن، عفيف (2006)، الشعر الجاهلي حصاد قرن، ص 818

(1) مظهر، إسماعيل، فلسفة اللذة والألم، مكتبة النهضة المصرية، ص36

(1) ينظر دواوين بعض الشعراء الجاهلين كامرئ القيس والأعشى والنابغة

(1) الفيفي، عبد الله بن أحمد.(2001) مفاتيح القصيدة الجاهلية، النادي الادبي الثقافي، جدة، الطبعة الأولى، ص74

(1) حَمْشِ اللثاتِ: لثة قليلة اللحم، وكانت عندهم مستحبة، أنظر هامش الديوان ص 13

(1) ابن حجر، أوس، الديوان، انظر، انظر هامش ص 26

(1) ابن حجر، أوس، الديوان، انظر، انظر هامش ص 26

(1) إسماعيل، عزالدين، التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ص 13

(1) ابن منظور، لسان العرب، المجلد13، ص 257، مادة (ض م ن)

(1) ابن حجر، أوس، الديوان، انظر هامش ص 26

(1) ابن حجر، أوس، الديوان، انظر هامش، ص29

(1) ابن حجر، أوس، الديوان، انظر، هامش ص 29: قبيلة من بني أعصر بن سعد بن قيس بن غيلان بن مضر بن نزار. وتميم بن مُرّ قاعدة من أكبر قواعد العرب. وأوس بن حجر ينتمي إلى عمرو بن تميم.

(1) رومية، وهب أحمد (1996)، شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة، ص110

(1) يوسف، حسني عبد الجليل، عالم المرأة في الشعر الجاهلي، ص11

(1) إسماعيل، عزالدين، التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ص8

(1) العنبكي، سعيد حسون، الشعر الجاهلي دراسة في تأويلاته النفسية والفنية، ص28

(1) ابن حجر، أوس بن، الديوان، ص10

(1) ابن حجر، أوس بن، الديوان، ص102

(1) عبد الفتاح، ثريا، القيم الروحية في الشعر العربي، مكتبة المدرسة، بيروت، ص373

(1) أبو ديب، كمال. (1987)، في الشعرية، الطبعة الأولى، مؤسسة الأبحاث العربية، ص19

(1) أبو ديب، كمال، في الشعرية، ص19