تجليات المعنى الروحاني في قصيدة الغزل العذري

د. مسعود وقاد

جامعة الشهيد حمه لخضر - الوادي

ملخّص:

هذا المقال هو محاولة للإحاطة بالمظاهر الروحانية في قصيدة الغزل العذري التي امتصّت نسوغها من بوادي الجزيرة العربية إبّان عصر بني أمية، وتعدّ تلك المظاهر أكثر خصائص الشعر العذريّ بروزا. وهي: الحسّ النوستاليجي (الحنين إلى الزمان والمكان والمرأة)، وظاهرة طيف المحبوب، والحديث عن نوح الحمام ، وظاهرة الوشاية، والرضا بالقليل من المحبوب، وظاهرة الشعور بالقهر.

Abstract:

This article tries to encompass the spiritual aspects in the poem of platonic love poetry which was deep-rooted all over the countryside of the Arabic peninsula during the Umayyad period. Those aspects are considered as the most prominent features of Platonic love Poetry which are : the nostalgic sense (the nostalgia for the time , space & woman), the phantom of the beloved phenomenon , the talk about the pigeons' lament, the slander phenomenon, the settling for less from the beloved , and the feeling of oppression phenomenon...

يقصد بالغزل العذري ذلك الضرب من النتاج الغزلي الذي تشيع فيه حرارة العاطفة، ويصوّر خلجات النفس وفرحات اللقاء، وآلام الفراق، يغلب فيه الاحتفاء بجاذبية المرأة، وسحر نظرتها، وقوّة أسرها على جمالها الجسدي، ويتّصف بالالتهاب المستمرّ والديمومة اللازمة ، يقتصر فيه الشاعر أغلب الأحيان على امرأة واحدة لا منقلب له عنها طول حياته.

وقد اشتهر بهذا الضرب من الغزل شعراءُ من قبيلة بني عُذرة حتّى قيل: الغزل العذري نسبة إلى هذه القبيلة. سأل يوما سعيد بن عتبة الهمذاني أعرابيا من بني عذرة : « ممّن الفتى؟ قال: من قوم عشقوا فماتوا، قال: عذّري وربّ الكعبة، فممَّ ذاك؟ قال: الأعرابي: في نسائنا صباحةٌ، وفي فتياننا عفّة»1.

ولم تكن قبيلة بني عذرة وحدها التّي قرّح أكبادَ أهلها الحبُّ والغرام، وإّنما هناك قبيلة بني عامر أيضا التي انحدر منها قيس بن الملوح، أو مجنون ليلى، أو مجنون بني عامر، وهو كذلك من أعلام الغزل العذري.

وفي هاتين القبيلتين اللتين تمركزتا في بوادي الحجاز ونجد من أرض الجزيرة العربية إنّما عشّش الحبّ دهرا عصر بني أمية، إذ وجد فيهما القلوب الرقيقة، والأحاسيس المرهفة، فأخذ بعقول بعضهم، وأودى بحياة آخرين.

ولا يقتصر ذلك الضرب من الشعر على العصر الأموي – وإن كان قد استوى على سوقه إبّانه- وإنّما تمتدّ جذوره إلى العصر الجاهليّ، فقد برز من الشعراء الجاهليين من كان على جانب كبير من الروحانيّة في شعره، وليس أدلّ على ذلك من الشاعر الجاهلي عروةَ بنِ حِزام، الذي كان روحانيا في شعره أكثر من العذريّين الأمويّين أنفسِهم، ولعلّ ذلك عائد إلى الظروف الاجتماعية التي كانوا يحيونها جميعا في العصر الجاهلي والعصر الأموي، على السواء، فالمجتمع بتقاليده، وأعرافه البدويّة، يطهّر الحبّ، لأنّه يقيّد علاقة الرجل بالمرأة، والمظاهر التي سنتعرّض لدراستها في هذا المقال تنسخ هذه القيود الاجتماعية المفروضة على الشعراء نسخا، فهي كلّها تجليّات للكبْت، ووسائلُ رفضٍ صريحةٌ للحظْر الاجتماعي الذي تضربه القبيلة على حرّيّة العشق لدى شعرائها، وهذه المظاهر هي:

- **<u>ظاهرة النوستاليجيا</u>**: ويقصد بها ذلك الحنين الجارف، الذي يشدُّ الشاعرَ إلى حبيبته، وأيّام لقائه، وأماكن هذا اللقاء، وهي شكل آخرُ من أشكال تمسّك الفؤاد بحقّه الأزليّ المشروع في الحياة، ولعلّ خير قصيدة حقّقت هذا النوع النوستاليجيّ تحقيقا تامّا، هي عينية الصمّة القشيري[2]. لأنها تدغم العناصر الثلاثة التي تُبنى عليها النوستاليجيا؛ الزمان، والمكان، والمرأة في آنٍ واحد. وقد استهلّ هذا الشاعر قصيدته بالتوقان المنهوم إلى المكان الذي كان يأوي المحبوبة، ثمّ كيف أنّه آل إلى مسرح لعواصف الصيف، ويعرض بعد ذلك حنينه إلى الحبيبة ذاتها، وقد رحل بعيدا عنها، ثمّ يعود مرّة أخرى إلى الحنين إلى المزار، الذي جمعه بـ(ريّا)، وأوشك على مفارقته، لذلك فهو يلتمس من خليليْه الوقوف قصد التزوّد بنظرة من اليمن، وأهله مادام توديع الحبيب أمرا قد حال دونه الحياءُ من القوم. والحظر الاجتماعي المفروض على العشق بادٍ بجلاء في هذا المقطع؛ إذ ينبئ خليليْه، إن هما أرادا أن يُبطلا عنه الهوى، ويرويا عطشه ـ بأن يردّا هبوب الريّح، أو يُغيّرا الجوى، وهما أمران أكثر استحالة عليهما من أمره بالكفّ عن حبّ "ريّا"، ولا يكاد الشاعر يغفل حتى يعاوده الحنين المكاني، فيأمر صاحبيه أن يودّعا نجدا ومن صل بحماه، رغم أنّ توديع نجد يشقّ على نفسه، لذلك فإنّه يفدي أرضها بنفسه، ويتحسّر على مفارقة مصطافه ومتربّعه، وأخيرا ينتقل الشاعر إلى عنصر الزمان فيحنّ إلى عشيّات الحمى وأيّامها، ويذكرها في يأس يكاد يصدع كبده.

وهذه القصيدة ـ كما مرّ- تدغم حسّ الزمان والمكان بحسّ المرأة؛ أي أنّ الشاعر يعاني من القطيعة على مستوى وتيرتين اثنتين؛ وتيرة الماضي الذي يتمثّل في حياة هنيئة مطمئنّة مع حبيبته "ريّا"؛ ووتيرة المكان الذي يشهد على حياته الهنيئة[3]:

أَمِنْ ذِكْـرِ دَارٍ بِالْرِّقَاشَيْنِ أَصْبَحَتْ ... بِهَا عَاصِفَاتُ الْصَّيْفِ بِدْءًا وَرُجَّعَا

حَنَنْتَ إِلَى رَيَّا وَنَفْسُكَ بَاعَـــــدَتْ ... مَـزَارَكَ مِـنْ رَيَّا، وَشِعْبَاكُـــمَا مَعَا

قِفَا إِنَّــهُ لاَبَــدَّ مِـنْ رَجْـــعِ نَظْـرَةٍ ... يَمَانِيَّـةٍ شَـــتَّى بِهَا الْقَـــوْمُ أَوْ مَـعَا

لِمُغْتَـــصَبٍ قَدْ عَـزَّهُ الْقَـــوْمُ أَمْرَهُ ... حَيَـاءً يَكُـــفُّ الْدَّمْـــعَ أَنْ يَتَطَلَّعَا

فَإِنْ كُنْتُمُ تَرْجُونَ أَنْ يَذْهَبَ الْهَوَى ... يَقِيـنَا، وَنُـرْوَى بِالْشَّرَابِ فَنَقْنَعَا

فَرُدُّوا هُبُوبَ الْرِّيحِ أَوْ غَيِّرُوا الْجَوَى ... إِذَا حَـــلَّ أَلْـــوَاذَ الْحَـشَا فَتَمَنَّعَا

قِـــفَا وَدِّعَا نَجْـــدًا وَمَنْ حَلَّ بِالْثَّرَى ... وَقَـــلَّ لِنَجْـــدٍ عِنْـــدَنَا أَنْ يُوَدَّعَا

بِنَفْسِيَ تِلْكَ الْأَرْضُ مَا أَطْيَبَ الْجِمَى ... وَمَـــا أَجْمَـــلَ الْمُصْطَافَ وَالْمُتَرَبَّعَا

وَلَيْسَتْ عَشِيَّاتُ الْحِمَى بِرَوَاجِعٍ إِلَيْكَ، وَلَكِنْ خَلِّ عَيْنَيْكَ تَدْمَعَا
وَلَمَّا رَأَيْتُ الْبِشْرَ أَعْرَضَ دُونَنَا وَحَالَتْ بَنَاتُ الْشَّوْقِ يَحْنِنَّ نُزَّعَا
بَكَتْ عَيْنِيَ الْيُسْرَى فَلَمَّا زَجَرْتُهَا عَنِ الْجَهْلِ بَعْدَ الْحِلْمِ أُسْبِلَتَا مَعَا

وقد يكتفي الشاعر بعنصر واحد، أو اثنين فقط، بل إننا . إذا استثنينا عينية الصمّة . لا نكاد نقع على قصيدة تحقّق هذا النزوع النوستاليجيّ بعناصره الثلاثة، ومن القصائد التي جمعت عنصري الزمان والمكان، لكن غاب عنها الشعور المفجوع بعمق القطيعة، قصيدةٌ تُروى لقيس بن الملوح يصف فيها رحيله عن نجد، فيطلب من صاحبه أن يتمتّع من شميم عراره قبل تركه، لأنه لا عرارَ بعد رحيلهما، ثم يصوّر انهياره بنفحات نجد وريّا وروضه، وأهله، وينتقل أخيرا إلى الحنين الزماني، أو تجسيد برهة السعادة التي عاشها في نجد؛ إذْ مضت عليه شهور فيه لكنّه لم يشعر بأنصاف لهن ولاسرار[4]:

أَقُولُ لِصَاحِبِي وَالْعِيسُ تَهْوِي بِنَا بَيْنَ الْمَنِيفَةِ فَالْضَّمَارِ
تَمَتَّعْ مِنْ شَمِيمِ عَرَارِ نَجْدٍ فَمَا بَعْدَ الْعَشِيَّةِ مِنْ عَرَارِ
أَلاَ يَا حَبَّذَا نَفَحَاتُ نَجْدٍ! وَرَيَّا رَوْضِهِ بَعْدَ الْقِطَارِ
وَأَهْلُكَ إِذْ يَحِلُّ الْقَوْمُ نَجْدًا وَأَنْتَ عَلَى زَمَانِكَ غَيْرُ زَارِي
شُهُورٌ يَنقَضِينَ وَمَا شَعَرْنَا بِأَنْصَافٍ لَهُنَّ، وَلاَ سِرَارِ

وهي أبيات على جانب وافر من الشعرية . ولاشكّ . لكن شعريتها دون شعرية قصيدة الصمة لأنها لم تتوفر إلا على عنصرين فقط من عناصر النوستاليجيا، إذْ غياب العنصر الأنثوي، أو حِسُّ المرأة، قد أفقدها جزءا من رَوائها، وكلّما اختلّت العناصر الثلاثة السابقة، تراجعت الفاعلية الشعرية للقصيدة، وتأثيرها الانفعالي، لكن حضور المرأة يجعلها أقرب إلى التأثير من حضور العنصرين الآخرين، فمثلا هذان البيتان لمجنون ليلى أقرب إلى التأثير الانفعالي من الأبيات السابقة، لأنهما قد دغما حس الزمان بحسّ المرأة، فالمجنون هنا يحِنُّ إلى عهد الطفولة عندما كان يلعب مع ليلى، وهي لم تزل غرّا صغيرة، وهما صغيران يرعيان البُهم، ويتمنى أنهما بقيا كذلك، ولم يكبرا[5]:

تَعَلَّقْتُ لَيْلَى، وَهْيَ غِرٌّ صَغِيرَةٌ وَلَمْ يَبْدُ لِلْأَتْرَابِ مِنْ ثَدْيِهَا حَجْمُ
صَغِيرَيْنِ نَرْعَى الْبُهْمَ يَا لَيْتَ أَنَّنَا إِلَى الْيَوْمِ لَمْ نَكْبُرْ، وَلَمْ تَكْبُرِ الْبُهْمُ

ومن شعر المجنون . أيضا . بيتان يتبدّى فيهما دغم حس المكان بحِسّ المرأة، يخاطب فيهما ركبا يمانيّا آتيا من وادي نعمان، وهو مستقرّ لأهل ليلى، يطلب منهم أن يعرجوا عليه كي يسائلهم عن ذلك الموضع، ومن سكنوا ذلك الموضع[6]:

أَلاَ أَيُّهَا الرَّكْبُ الْيَمَانِيّونَ عَرِّجُوا عَلَيْنَا، فَقَدْ أَمْسَى هَوَانَا يَمَانِيَا
نُسَائِلُكُمُ: هَلْ سَالَ نُعْمَانُ بَعْدَنَا وَحُبَّ إِلَيْنَا بَطْنُ نُعْمَانَ وَادِيَّا

وهذه النوستاليجيا، أو الحنين القاتل إلى الحبيب وأماكنه وأيّامه، تلازم العذريَّ في كلّ شعر، لأنّها تمثّل ذكرياتِ حبّه، وعهودا عزيزة عليه، وحياة كانت سعيدة ، وكثيرا ما اهتم بتحديد الأماكن تحديدا دقيقا كانت مغنى الحبيبة، ومقام قومها، فهو يجد فيها عزاء ومسلاة،" ثمَّ إنّ الحياة في البادية لم تكن حياة استقرار وإقامة، وإنّما كانت حياة رحلة ونجعة، فلا يلبث قوم أن يقيموا مدّة من الزمن يعلق

فيها شابّ من آخرين بفتاة من هؤلاء، وإذا بهم يرتحلون فيتوجّع"[7]، فلا يجد أمامه غير ما علق بذاكرته من صورة المحبوبة، وأماكن الالتقاء بها، وتلك اللحظات الهنيئة التي قضاها معها.

- **ظاهرة الطيف**: لعل الظاهرة الثانية التي تشدّ الدارسَ للغزل العذري هي ظاهرة الطيف الذي من خلاله يتشبّث المحبّ المقصى لأسباب اجتماعية، أو دينية بحقّه في الوجود، ولو عن طريق الرؤيا، لذلك ركّزت العذرية العربية على هذا الشكل الفنيّ (الطيف)؛ لأن الزمن ألدُّ أعداء الإنسان، فلا يرحمه إذا عرض منفذ للقطيعة والانفصال عمّن يهوى، من جهة، ولأن الحبيب ــ وهو ذلك الشيء الثمين المسلوب ــ يأبى أن يعود من منفاه، وعلى هذا الأساس فإن الطيف هو محاولة لاسترداد الفردوس المفقود، أو هو محاولة تعويضية لإيجاد وخلق لحظة الفرح التي نُهِبَتْ من المحبّ، ومحاولة . كذلك . لملء الفراغ الذي يصوّر الواقع.

فهذا المحبُّ الذي انفصل عن حبيبته، أو انفصلت هي عنه، لا يفتأ يذكرها، ويتمثّلها في حلّه وترحاله، ويقظته ومنامه، ولقد يسعده طيفُها في حلُمه، فإذا صحا ولم يجد إلا نفسه، يهرع إلى تصوير مشاعره تصويرا يختلف باختلاف طبيعته، فمنهم من يصف حسرته التي تودي، أو تكاد تودي برشده حين تحرمه اليقظة من الاستمتاع بهذا الطيف، إذْ بعدما زاره هذا الشيء العزيز، وكاد يوقظ النوّام من حوله من شدّة فرحه، وكاد يهتك به سرُّ الحبّ ـ انتبه واستيقظ على الواقع الأليم، واستحالت أخيرا هذه الغبطة إلى أسف شديد، يقول أعرابي[8]:

وَزَارَنِي طَيْفُ مَنْ أَهْوَى عَلَى حَذَرٍ مِنَ الْوُشَاةِ وَدَاعِي الصُّبْحِ قَدْ هَتَفَا
فَكِدْتُ أُوقِظُ مَنْ حَوْلِي بِهِ فَرَحًا وَكَادَ يَهْتِكُ سِـــــرُّ الْحُبِّ بِي شَغَفَا
ثُـــمَّ انْتَبَهْتُ وَآمَـــالِي تُكَـــذِّبُنِي نَيْلَ الْمُنَى، فَاسْتَحَالَتْ غِبْطَتِي أَسَفَا

ولعل جميل بثينة قد أغرق في وصف هذا المظهر التعويضي، فكان أكثر إحساسا بوطأة إقصاء حبيب القلب (بثينة)، لذلك راح يحاول أن يقنع نفسه، بأن روحه يلتقي روح بثينة ليلا في المنام، إذْ ما دام هذا اللقاء مستحيلا في الواقع، فإن أجدى وسيلة له يمكن أن يدين بها زمن السعادة المغتصب، هو تخلّيه عمّا هو قائم، واستنجاده بما ينبغي أن يقوم[9]:

أَظَلُّ نَهَارِي مُسْتَهَامًا، وَيَلْتَقِي مَعَ اللَّيْلِ رُوحِي فِي الْمَنَامِ وَرُوحُهَا

ولا تعدو هذه الطيوف الطارقة كونها شكلا من أشكال مقاومة الانصياع للمجتمع وتقاليده، إذْ ليس من الممكن إطلاقا أن تجتمع في قلب شاعر نيران الشوق، ولوعات الحبّ في آن واحد، ويصبر - مع ذلك-عليها ويتحمّلها، فكان الطيف أقرب وسيلة يجدها الشاعر في متناوله ليعبّر بها عن الكبت الذي يعانيه، والضغط الاجتماعي الذي يمارس عليه، ويطالب من خلاله بحقّه الذي قُضِم في الواقع عن سابق إصرار، يقول جميل بثينة[10]:

أَمِنْكِ سَـــــرَى يَا بَثْنُ! طَيْفٌ تَأَوَّبَا هُدُّوا؟ فَهَاجَ الْقَلْبَ شَوْقًا وَأَنْضَبَا
عَجِبْتُ لَهُ أَنْ زَارَنِي النَّوْمَ مَضْجَعِي وَلَوْ زَارَنِي مُسْتَيْقِـــظًا كَانَ أَعْجَبَا

وقد أبدع شاعر البيد ذو الرُّمّة في وصف خيال ميّة، إذْ بَيْنَمَا كان بعيدا عنها أصرّ هذا الأنيس على اللحاق به قاطعا ما امتدّ من الفيافي، وسابقا ما خفّ من المهريّة النجب[11]:

زَارَ الْخَيَالُ لِمَيٍّ هَاجِعًا لَعِبَتْ بِهِ الْتَّنَائِفُ وَالْمُهْرِيَّةُ النُّجُبُ

- نوح الحمام: إنّ اتّخاذ الحمامة رمزا لفقد المحبوبة، والاهتزاز لصوتها الشجيّ ليس جديدا على الشعر العربي، فمنذ القدم كان للحمام بصفة خاصّة، والطيور بصفة عامّة أثر كبير في إيقاظ شجون الشاعر، يقول عنترة[12]:

يَا طَائِرَ الْبَانِ قَدْ هَيَّجْتَ أَحْزَانِي وَزِدْتَنِي طَرَبًا يَا طَائِرَ الْبَانِ
إِنْ كُنْتَ تَنْدُبُ إِلْفًا قَدْ فُجِعْتَ بِهِ فَقَدْ شَجَاكَ الَّذِي بِالْبَيْنِ أَشْجَانِي

وإنما الجديد على الشعر العربي، هو الاستغراق في رسم هذه الصورة المجسّمة، وإحساسه العميق بما في صوت الحمام من حزن لم يره في صوت محزون سواه من قبل، من إعوال يثير حنان الصخر لو سمع، فمنهم من يحنّ إلى الحمائم الشادية، ويتمنّى لو عدن إليه، فإذا عدن أسلمنه إلى البكاء، كما في قول المجنون[13]:

أَلاَ يَا حَمَامَاتِ اللِّوَى عُدْنَ عَوْدَةً فَإِنِّي إِلَى أَصْوَاتِكُنَّ حَزِينُ
فَعُدْنَ فَلَمَّا عُدْنَ كِدْنَ يُمِتْنَنِي وَكِدْتُ بِأَحْزَانِي لَهُنَّ أَبِينُ
فَلَمْ تَرَ عَيْنِي مِثْلَهُنَّ بَوَاكِيًا بَكِينَ وَلَمْ تَذْرِفْ لَهُنَّ عُيُونُ

إن عودة الحمامات هذه هي في حقيقة أمرها هي عودة لما هجع في أعماق الشاعر من شجون إلى ساحة الشعور، أكثر منها عودة لحمامات اللّوى، إذ ليست هذه الأخيرة إلا معادلا خارجيا لانفعال الشاعر، وما الذي كاد يميته عند عودته إلاّ المنهوب الذي كان على وشك نسيانه، ولكن لمّا عادت الحمامات تصاعد هذا المنهوب من لا شعوره باندفاع عاصف، فكاد أن يميته.

ومرّ مجنون بني الملوّح بوادٍ في أيّام الربيع، فلم يبهره بهاءُ الطبيعة من حوله، ولا مظاهر جمال الربيع، وإنما طابت نفسه لما سمع من نوح حمام في أيكة، لأن هُتافها أثار في نفسه مكامن الشجا[14]:

أَلاَ يَا حَمَامَ الْأَيْكِ مَالَكَ بَاكِيًا أَفَارَقْتَ إِلْفًا؟ أَمْ جَفَاكَ حَبِيبُ؟
دَعَاكَ الْهَوَى وَالْشَّوْقُ لَمَّا تَرَنَّمَتْ هَتُوفُ الضُّحَى بَيْنَ الغُصُونِ طَرُوبُ
تُجَاوِبُ وُرْقًا قَدْ أَذِنَّ لِصَوْتِهِ فَكُلٌّ لِكُلٍّ مُسْعِدٌ وَمُجِيبُ

ولعلنا لا نملك أمام هذه الأبيات إلا أن نقرّر حقيقة مفادها أن الشاعر لم يُقدم على ذكر الحمام النائح إلاّ لكي يخبرنا أنه أكثر منها إحساسا بوطأة الفراق، إذْ ما كان لهذه الصورة أن توجد، أو تصاغ وفقا لهذا النحو لولا وطأة الفراق والشعور به، بل إن هذه الوطأة لهي المحرّض الأساسيّ، والدافع الحقيقي إلى تحريك الخيال لصوغ هذه الصورة، فقد كانت لفظتا" مسعد" و" مجيب"، هي أقصى أمنيات الشاعر من هذه الصورة، إذْ تلك الحمامة النائحة هي الشاعر نفسه ملتاعا بألم الفراق، والإلف المفارق ما هو إلاّ ليلى العامرية. وبناء على ذلك فإنّ الشاعر يبحث عن المشاركة الوجدانيّة ليبلغ سعادته.

ولا يفوتنا هاهنا أن نلتفت إلى الأسطورة التي ابتدعها الخيال العربي عن نوح الحمام، عسى أن تفيدنا في الكشف عن سِرّ تعلق الشاعر العربي بسجع الحمام، واتخاذه معادلا موضوعيا لحالته الوجدانية،

فقد روى الآمديّ في الموازنة أنه كان للحمائم ملك في عهد نوح يسمّى الهديل، صاده بعض جوارح الطير «فيزعمون أنّه ما من حمامة إلاّ وهي تبكي عليه»[15].

وقد تردّد اسم هذا الهديل كثيرا لدى الشعراء، يقول حميد بن ثور[16]:

إذَا نَـادَى قَرِينَتَــهُ حَمَــامٌ جَرَى لِصَـبَابَتِي دَمْعٌ سَفُوحُ
يُرْجِّعُ بِالْدُّعَاءِ عَـلَى غُصُونٍ هَتُوفٌ بِالْضُّحَى غَرِدٌ فَصِيحُ
هَــفَا لِهَــدِيلِهِ مِــنِّي إِذَا مَا تَغَــرَّدَ سَاجِــعًا قَلْبٌ قَرِيحُ
فَقُلْتُ: حَمَامَةٌ تَدْعُو حَمَامًا وَكُــلُّ الْحُــبِّ نَزَّاعٌ طَمُــوحُ

وبطبيعة الحال لم تكن الأسطورة مجرد صورة ابتدعها خيال شاعر، وإنما هي .كحال أية أسطورة. تحيل إلى غير ما هي عليه، إنها إسقاط لاشعوري أضفاه المجتمع العربي قديما على شجو الحمام؛ فصار ما من شاعر يحس بتضخّم الشعور بالحزن أو الألم، إلاّ ويلجأ إلى نوح الحمام؛ لأنه يمثل المعادل الخارجي لانفعاله، وبالتالي فهو المكافئ الخارجي لمحتوى اللاشعور المكبوت، متمثّلا بطريقة مسرحية.

لذلك وجد من الشعراء من يقارن بينه وبين الحمامة الباكية ويرى وجوب مطابقة الحالين؛ حالها وهي تبكي إلفَها ــ وهو الهديل في أغلب الأحيان ــ، وحالِهِ هو إذا عرض له الفراق، وعندهم أنّ الحمامة النائحة هي أبدًا تنوح لفراق إلفها، وهذا ما يحيلنا بطريقة آلية إلى إثبات الأسطورة السابقة، أو على الأقل إثباتِ رسوخِ الأسطورة السابقة في اللاشعور الجمعي العربي، حتى إنّ المجنون ليؤنّب نفسه على نومه قرير العين ليلا، بينما هنالك جانبَه حمامة تغرّد من فراق إلفها، لأن المفروض أن يبكي هو الآخر ما دامت حالهما متماثلةً[17]:

لَقَدْ غَرَّدَتْ فِي جُنْــحِ لَيْـلٍ حَمَامَةٌ عَلَى إِلْفِهَا تَبْكِي وَإِنِّي لَنَائِمُ
كَذَبْتُ .وَبَيْتِ اللهِ .لَوْ كُنْتُ عَاشِقًا لَمَا سَبَقَتْنِي لِلْبُكَاءِ الْحَمَائِمُ

- <u>ظاهرة الوشايّة</u>: إن الوشاية ظاهرة أساسية في كلّ مجتمع يخضع أفراده لعيون الرقباء، وتكون هذه الوشاية أشدَّ بروزا إذا كانت الثقافة لا تَلْبَوية، لذلك مثّلت ظاهرة مركزية في الشعر العذريّ في كلّ أطواره، وشكلا فنيّا عبّر الشاعر من خلاله عن إدانته للقسر الذي تقدّم في التاريخ العربي، وضرب بجذوره، ولعلّه قد بلغ ذروته في العصر الأموي، فالوشاية والوشاة فصل في قصّة كلّ حبّ، وهل الحياة إلا مجموعة قصص، كلّ إنسان فيها مؤلّفٌ لقصّة ومُشاهِد لقصّة أخرى في الوقت نفسه؟ إن الوشاة يفرحون بالذي يبدو من المعشوقة من بخل وإعراض، ويأبون إلا أن يرنّقوا على المحبّ صفوه غيرةً منهم، أو حسدا له، فيجدون في الوقيعة بينه وبين حبيبته متعة لهم، وهم أعداء المحبّ والمُحِبَّةِ على السواء، ولم تكن ظاهرة الوشاية تمارس على شعراء الغزل العذري فحسب، وإنما تسرّبت هذه الظاهرة إلى شعراء الغزل الحسّيّ، فصاحبة عمر بن أبي ربيعة تحذر من عيون الرقباء، فإذا جاء زائرا يجب أن يتجنّب النظر إليها رأسا، ولينظر إلى غيرها حتى يحسبوا أن الهوى حين ينظر[18]:

إذَا جِئْتَ فَامْنحْ طَرْفَ عَيْنَيْكَ غَيْرَنَا لِكَيْ يَحْسِبُوا أَنَّ الْهَوَى حَيْثُ تَنْظُرُ

ولعله لم يتعرض شاعر عذري إلى ظلم الوشاة كما تعرض المجنون له، إذْ لا تكاد تخلو قصيدة من قصائده من ترديد الوشاة والعذَّالِ، وكأنّ بينه وبينهم رسولا يهديهم إليه حيثما حلّ، فلو أنّه بحضرموت، وبيت الواشي باليمامة لاهتدى إليه[19]:

فَلَوْ كَانَ وَاشٍ بِالْيَمَامَةِ بَيْتُهُ وَدَارِي بِأَعْلَى حَضْرَمَوْتَ اِهْتَدَى لِيَا

لكنه غير عابئٍ بالواشين وكلامهم، إذ ماذا عساهم يقولون أو يتقوّلون عنه أكثر ممّا يقولون إنه يحب ليلى، أو ليس يُحبُّها فعلا؟[20]:

وَمَاذَا عَسَى الْوَاشُونَ أنْ يَتَقَوَّلُوا؟ سِوَى أنْ يَقُولُوا: إِنَّنِي لَكِ عَاشِقُ
نَعَمْ! صَدَقَ الْوَاشُونَ أَنْتِ حَبِيبَةٌ إِلَيَّ، وَإِنْ لَمْ تَصْفُ مِنْكِ الْخَلائِقُ

وهو مع ذلك لا يجهر بسرّه حتّى يلقى الله مادام المستخبرون كثيرين، وقد ذهب المجنون في التكتّم مذهبا غريبا بلغ حدّ وجوب إخفاء الهوى حتى عن ضميره[21]:

لَوَ انَّ امْرَءًا أَخْفَى الْهَوَى مِنْ ضَمِيرِهِ لَمِتُّ وَلَمْ يَعْلَمْ بِذَاكَ ضَمِيرُ
وَلَكِنْ سَأَلْقَى اللهَ، وَالْنَّفْسُ لَمْ تَبُحْ بِسِرِّكِ وَالْمُسْتَخْبِرُونَ كَثِيرُ

أما قيس بن الحدادية [22]، فقد تمكّن الوشاة من حمل صاحبته على تصديقهم، فأبكوها فدعا عليهم، أن يبكيهم الله حتى تجفّ دموعهم، ثمّ أكّد لصاحبته أنه لم يخبر أحدا بما بينهما[23]:

بَكَتْ مِنْ حَدِيثٍ بَثَّــهُ وَأَشَــاعَهُ وَرَصَّعْهُ وَاشٍ مِنَ الْقَــوْمِ رَاصِــعُ
بَكَتْ عَيْنُ مَنْ أبْكَاكِ لاَ يَعْرِفُ الْبُكَا وَلاَ تَتَخَــالَجْكِ الأُمُــورُ النَّــوَازِعُ
فَلاَ يَسْمَعَنْ سِرِّي وَسِــرَّكِ ثَالِثٌ أَلاَ كُلُّ سِــرٍّ جَــاوَزَ اثْنَيْنِ شَــائِعُ
وَكَيْفَ يَشِيعُ الْسِّــرُّ مِنِّي وَدُونَهُ حِجَابٌ وَمِنْ دُونِ الْحِجَابِ الأَضَالِعُ

وقد أكدّ جميل لهؤلاء الوشاة الذين يزاحمونه في حبّ بثينة أن ليس في قلبه موضع لسواها، وللواتي أردن إبعاده عن حبّها الباطل الكذوب أنهم قد عرفن تعلقه ببطله وكذبه[24]:

فَلَرُبَّ عَارِضَــةٍ عَلَيْنَا وَصْلَــهَا بِالْجِدِّ تَخْلِــطُهُ بِقَــوْلِ الْهَازِلِ
فَأَجَبْتُهَا بِالْرِّفْــقِ بَعْــدَ تَسَتُّرٍ حُبِّي بُثَيْنَةَ عَــنْ وِصَــالِكِ شَاغِلِي
لَوْ أَنَّ فِي قَلْبِي كَقَــــدْرِ قُلاَمَةٍ فَضْــلاً، وَصَلْتُكِ أَوْ أَتَتْكِ رَسَائِلِي
وَيَقُلْنَ: إِنَّكَ قَدْ رَضِيتَ بِبَاطِلٍ مِنْهَا فَهَلْ لَكَ فِي اِجْتِنَابِ البَاطِلِ؟
لِيُزِلْنَ عَنْكِ هَوَايَ، ثُمَّ يَصِلْنَنِي وَإِذَا هَــوَيْتُ فمَــا هَــوَايَ بِزَائِلِ

ويبدو أن ظاهرة الوشاية، وانتشارها بهذا الشكل الواسع بين الشعراء العذريين لم تكن ــ فعلا ــ بالصفة التي نجدها عليها، وإنما هي جملة العوائق الاجتماعية رمَز إليها الشاعر بالرقيب أو العذول، وهما صورة المانع الظاهر من تحقيق الحبّ بمعناه الكامل، ولذلك رأينا المجنون يتستّر عن ضميره، وهو إنما يخفي هواه على الرقيب الدائم، والعذول اللازم، الذي يحمله في نفسه، وهو صوت المجتمع متمثّلا بكلّ موانعه وعوائقه في ضمير الشاعر، فليس هنالك من داعٍ لوجود عاذل أو واشٍ بشريّ، حتى يتضايق منه الشاعر، لأنه دائم المعاناة منه، ومن ثمّة فهو دائم المعاناة من ضميره نفسه، إذ المجنون في بيته بحضرموت يحسّ بأنه مطارد بالواشي، ولو سكن اليمامة، لأنه مهتدٍ بالفعل إليه وإن لم يوجد أصلا:

فَلَوْ كَانَ وَاشٍ بِالْيَمَامَةِ بَيْتُهُ وَدَارِي بِأَعْلَى حَضْرَ مَوْتَ اِهْتَدَى لِيَا

-الرضا بالقليل: يقول جيوم دي سلفت ـ ديديه ـ :« إن آلام الحبّ الذي تنزله في قلبي هذه الحسناء، والتي أكون عبدها الخاضع المتفاني في سبيلها ــ ستسبّب موتي، مع أنّها تستطيع أن تجعلني سعيدا بشعرة فقط من شعرها الذي يتساقط فوق معطفها، أو خيطٍ من خيوط نسيج قفّازها، وبإشارة من رعايتها أو بأُكْذوبَة منها بنيّة الرضا ...»[25].

لعل أجمل ما في المُحبين الأوفياء هذا الاكتفاء الساذج بالزهيد الذي يصدر عن المحبوبة، مهما كان تافها، شَعْرَةً من شَعرها الذي يتساقط على معطفها، أو خيطًا من خيوط قفّازها، أو حتى أكذوبة يبنى عليها المُحِبُّ آماله وأمنياته، لأن المُحب الوفي قنوع بما بُذل له، مقيم على العهد مهما يعانِ من ألم الحبّ.

هذه قناعة فرسان الحبّ العذري في أغلب الأحيان، حسبهم من دنياهم أملٌ ولو موهومٌ يلوح من الأفق البعيد في سماء الحبّ، وليس أدّل على تلك القناعة الغنيّة الحلوة من هذه الأبيات لجميل[26]:

وَإِنِّي لَأَرْضَى مِنْ بُثَيْنَةَ بِالَّذِي لَوَ ابْصَرَهُ الْوَاشِي لَقَرَّتْ بَلابِلُهْ
بِلاَ، وَبِأَلاَّ أَسْتَطِيعَ، وَبِالْمُنَى وَبِالْأَمَلِ الْمَرْجُوِّ الَّذِي خَابَ آمِلُهْ
وَبِالنَّظْرَةِ الْعَجْلَى، وَبِالْحَوْلِ تَنْقَضِي أَوَاخِرُهُ لاَ نَلْتَقِي، وَأَوَائِلُهْ

وإنّما قناعة المحب بالرجاء الخائب، والوعد المضيَّع، واللقاء المزعوم، واكتفاؤه بالتشبّث بفردوسه المفقود، ولو في الخيال عن طريق رفض القطيعة.مع أيّام الحبيبة الماضية، وطيفها العزيز، لذلك تجدهم يكتفون بأمور لا قيمة لها، وحتى عندما تغيب المحبوبة يبتدع خيال الشاعر بديلا وهميًّا يستأنس به عنها، فعندما تغيب أو تمنع (لبنى) فإن قيسَ بنَ ذُريح يرضى بما أجنَّ ضميرهُ، وبما جادت به عيناه[27]:

فَإِنْ يَحْجُبُوهَا، أَوْ يَحُلْ دُونَ وَصْلِهَا مَقَالَةُ وَاشٍ أَوْ وَعِيدُ أَمِيرِ
فَلَنْ يَمْنَعُوا عَيْنَيَّ مِنْ دَائِمِ الْبُكَا وَلَنْ يُذْهِبُوا مَا قَدْ أَجَنَّ ضَمِيرِي

وهذا الرضا بكل ما بُذل قليلا كان أم كثيرا، وتكون له صلة بالمحبوبة لهو دليل قاطع على ما وصل إليه الكبت الاجتماعي في العصر الأموي على هذه الفئة من الشعراء، فكانوا لذلك يقنعون بكل ما اخترق دائرة هذا الحظْر؛ منظرا خارجيا من مناظر الطبيعة يحاورون من خلال حبيباتهم، لكي يحافظوا على إبقاء فردوسهم المفقود، ويصونوا الحقوق العشقية التي لابدّ منها لتغذية أفئدتهم، يقول المجنون[28]:

جَرَى السَّيْلُ فَاسْتَبْكَانِيَ السَّيْلُ إِذْ جَرَى وَفَاضَتْ لَهُ مِنْ مُقْلَتَيَّ غُرُوبُ
وَمَا ذَاكَ إِلاَّ حِينَ أَيْقَنْتُ أَنَّهُ يَمُرُّ بِوَادٍ أَنْتِ فِيهِ قَرِيبُ
يَكُونُ أُجَاجًا دُونَكُمْ فَإِذَا انْتَهَى إِلَيْكُمْ تَلَقَّى طِيبَكُمْ فَيَطِيبُ

- الشعور بالقهر: إنّ تلك الظواهر الخمس التي مرّت بنا كلّها تجليّات لأشكال القهر، ووسائل للتعبير عمّا لحق بهؤلاء الشعراء من قسوة حبيباتهم، ولم يخلُ أو لم يكد يخلو بيت من الشعر العربي،

والشعر العذري بصفة خاصة، من هذه السّمة، والسبب في ذلك هو تقدّم الحظر، وحركة الكبت في المجتمع العربي، وإنما كانت قسوة الحبيبات وتجنّيهن على الشعراء أيضا من الأسباب التي دفعت بهم إلى هذه الرضوخيّة، وهذا التنازل النسبي عن ذاتيتهم أمام من يحبُّون، يقول المجنون[29]:

عَلَى مِثْلِ لَيْلَى يَقْتُلُ الْمَرْءُ نَفْسَهُ وَإِنْ كُنْتُ مِنْ لَيْلَى عَلَى الْيَأْسِ طَاوِيَا

خَلِيلَيَّ! إِنْ ضَنُّـــوا بِلَيْـلَى فَقَرِّبَا لِيَ النَّعْـــشَ وَالْأَكْفَانَ وَاسْتَغْفِرَا لِيَا

ففي هذين البيتين تتبّدى رضُوخيةٌ مفرطة، وتنازل عن الذات يحيلنا على الشك حتى في هوية الشاعر، وفي أن يكون على درجة من درجات الاستواء؛ إذْ جعل فوزه بليلى معادلا لموته، وتنازل عن حياته لمجرد أن تقبله ليلى، وكان المفروض ـ لو أن الشاعر على درجة من الاستواء الشخصي ـ أن يطلب لنفسه عمرا آخر حتى يسعد مع ليلى وبها.

ويرى العذريون أن لحبيباتهم سلطانا عليهم، نظرا لتضخّم حسّ التنازل في نفوسهم، فجميل يرى أن بثينة هي المحرك الحقيقي لحالته الشعورية، فإذا أرادت أن تجعل حياته جحيما، فما عليها إلاّ أن ترفض الاتصال به، وإن أرادت أن تقلب حياته فردوسا فما عليها إلاّ أن تقبل وصاله[30]:

فَأَنْتِ الَّتِي إِنْ شِئْتِ أَشْقَيْتِ عِيشَتِي وَإِنْ شِئْتِ . بَعْدَ اللهِ . أَنْعَمْتِ بَالِيَا

وقيس بن ذريح يرى أن حبّ لبنى بليّة، من تصب تُمتْه، أو يعشْ حياته في ضنك، ومن تخطئْه فقد نجا[31]:

وَمَنْ يَتَعَلَّقْ حُبَّ لُبْنَى فُؤَادُهُ يَمُتْ أَوْ يَعِشْ مَا عَاشَ وَهْوَ كَلِيمُ

وعلى أية حال فإن الرضوخيّة، والاستسلام، والتنازل المستمرّ عن الشخصية هي السمّة الدائمة التي تلازم كل نتاج عذري صادق، ولو لم يوجد الحظر العشقي، الذي أنتج حسّ الشعراء الانقهاري، لما كان هناك نتاج عذري أصلا، لأن المعيار الحقيقي للغزل العذري ليس هو التعفف فحسب، وإنّما هو الوجع الكثيف، والصدق الوجعي قبل ذلك، يقول هكسلي:« حينما وُجدت القيود، وضيّقت على المحبّ، وُجد الحب الحقيقي، لأنه قائم على الحرمان، وحيثما كان الوصل خفّت حدّة الحبّ... »[32].

وخلاصة القول أن تلك السمات التي رأيناها تمثل تقريبا محتويات الغزل العذري، ومن هذه الأفانيم الستّة يتألف جوهره، وتقوم ذاته، وهي في أغلبها ترتكز على إبراز حالة الشاعر، لا تتعداها أحيانا إلى المحبوبة، وليس الغزل العذري إلا اعتصارا لأنين الشاعر وضراعته، ولعل هذه المحتويات هي التي سَمَتْ بهذا الضرب من الغزل، وألبسته حلّة روحانية، أظهرت الحبّ على أنه غاية يقصد إليها هؤلاء الشعراء.

لكن الغزل العذري - كأيّ ضرب من ضروب الغزل الأخرى - لم يبرأْ من المادّة، ولم يخلُ منها خلوّا تامّا، بل إن شعراءه قد تغنُّوا بأجساد حبيباتهم، ووصفوها وصفا دقيقا مفصلا، وأغرقوا في هذا الوصف إغراقا لا يخلو من دقّة وتحقيق، وقد غالى العرب فيما زعموه عن عشّاق بني عذرة، وغيرها من القبائل التي اشتهرت بهذا النوع من الغزل، حتى أخرجوهم من طبقة النّاس، وفاتهم أن هؤلاء العشّاق قد كانوا بشرا يحبّون اللقاء، والوصال، وأن يتمتع بعضهم بأجساد بعض، إلا أن الملاحظ فيهم أنّهم تحفّظوا قليلا في وصف مغامراتهم مع حبيباتهم، ولم يكن هذا التحفّظ ناتجا عن عفّة مطلقة في سرائرهم التي فطروا عليها، وإنّما كانوا في ظروف لا تسمح لهم بالإعلان عن تمتّعهم، نظرا للحظر الاجتماعي الذي عاشوه فقد كانوا بدوا، وعادة ما يكون البدو محافظين.

الهوامش:

[1] - كتاب الأغاني : أبو الفرج الأصفهاني، ج: 8 ، ت: لجنة من الأدباء ، ط6، دار الثقافة ، بيروت 1983 ، ص189

[2] - هو الصمة بن عبد الله بن الطفيل بن قشير، شاعر إسلامي بدوي، مقل، من شعراء الدولة الأموية، أحب امرأة من قومه يقال لها دنية، خطبها، فمنعوه منها، وزوجها لغيره، فوجد عنها، وهام على وجهه (انظر الأغاني ، ج:6 ، ص8)

[3] - مدامع العشاق : زكي مبارك ، دار المعارف ، القاهرة ، 1979، ص187

[4] - تاريخ آداب اللغة العربية ، جرجي زيدان ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، 1983 ، ج:1/ 67

[5] - الأغاني ، أبو الفرج الأصفهاني ، ج:2/ 13

[6] - ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي : محمد غنيمي هلال ، دار الثقافة ، بيروت 1980، ص80

[7] - الغزل في العصر الجاهلي ، أحمد محمد الحوفي ، دار القلم ، بيروت (د.ت)، ص 362.

[8] - ديوان جميل ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت 1986، ص 67 .

[9] - المصدر نفسه ، ص 104

[10] - مقتطفات من الأدب الإسلامي والأموي ، سليمان الخشن ، مطبعة الداودي ، دمشق 1982 ، ص 306

[11] - المرجع نفسه، ص306.

[12] - ديوان عنترة ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت 1978، ص 97 .

[13] - مدامع الشوق ، زكي مبارك ، ص 93

[14] - ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي، محمد غنيمي هلال ، ص71

[15] - الغزل العذري ، يوسف اليوسف، ص49.

[16] - مدامع العشاق ، زكي مبارك ، ص 95

[17] - ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي ، ص 244

[18] - ديوان عمرو بن أبي ربيعة ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت 1987، ص126.

[19] - ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي ، محمد غنيمي هلال ، ص 113

[20] - الغزل العذري ، يوسف اليوسف ، ص71

[21] - المرجع نفسه ، ص 54

[22] - هو قيس بن منقض بن عمرو بن كعب بن عامر بن امرئ القيس البطريق، والحدادية أمّه، شاعر من شعراء الجاهلية، كان فاتكا شجاعا صعلوكا خليعا، انتبذه أهله لخلاعته، كان مغيرا على القبائل بمعيّة ثلة من الصعاليك (ينظر الأغاني ، ج14 ، ص 137).

[23] - مدامع العشاق ، زكي مبارك ، ص 138

[24] - ديوان جميل ، ص 43

[25] - الغزل في العصر الجاهلي ، أحمد محمد الحوفي ، ص28

[26] - ديوان جميل ، ص88

[27] - الغزل العذري ، يوسف اليوسف ، ص92

[28] - ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي ، محمد غنيمي هلال ، ص70، والأبيات تنسب أيضا إلى العباس بن الأحنف.

[29] - دراسات الحبّ في الشعر العربي ، مصطفى عبد الواحد ، دار المعارف ، مصر 1972، ص301 .

[30] - ديوان جميل ، ص 184

[31] - الغزل العذري ، يوسف اليوسف ، ص94

[32] - تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام ، شكري فيصل ، ط6 ، دار العلم للملايين ، بيروت 1982 ، ص171.