Muzahem al-Ukeili: The Forgotten Bachelor

Adnan Mohammad Ahmad*

DOI: 10.22075/lasem.0621.7376

Abstract:

Muzahem al-Ukeili is an eminent Ummayyad poet, but is unfortunately not famous. This is so probably because he abhors fame, as he continues staying in the desert with his peers, leading a simple, tranquil life that is distant from the noise of centers of literary and political activities during the Ummayyad reign. However, in the desert, and at the time Muzahem was far from fame and its appearances, he was too close to life pulses. Life in desert had availed him reasons for deep meditation of nature, and crystallized his sensitivity that made him feel its beauty. This had had an obvious impression in his poetical images, especially toward women, to the extent that his stand toward women is inseparable from his stand toward nature—the virgin nature that no human hand had ever touched!

Keywords: Muzahem; al-Ukeili; Bachelor; Love Peotry, Spinning, The Umayyad Era, Arabic Literature.

How to cite: Ahmad, A. Muzahem al-Ukeili: The Forgotten Bachelor. **Studies on Arabic Language and Literature,** 2022; 13(35): 107-136. **DOI**: 10.22075/lasem.0621.7376

The Sources and References:

1. Ahmad, Adnan Muhammad. **Papers on Al-Jahili & Pre-Islamic Poetry**. First Edition. Damascus: Cultural House for Printing. 2007.

2. Asfahani, Abul Faraj (Ali Ibn al-Hussein) Al-. **Al-Aghani**. Demonstrated with Comments by Abd, Ali Muhanna and Sameer Jaber. Second Edition. Beirut: Scientific Books Publishing. 1992.

3. Bashlar, Ghaston. **Aesthetics of Location**. Translated by Ghaleb Halasa. Sixth Edition. Beirut: Majd Academic Research Publishing. 2006.

4. Baghdadi, Abdul Qader Ibn Omer, Al-. **Literature Archive and Essence of Arabic Language**. With Forward, Comments and Bibliography by Dr. Muhammad Nabeel Tureifi. First Edition. Beirut: Scientific Books Publishing. 1998.

5. Daynouri, Abu Hanifa al-. **Book of Plants**. London: care of P. Luin. 1952

* - Professor of Early-Islamic Literature, Department of Arabic, Faculty of Arts and Humanities; University of Tishreen, Lattakia, Syria. Email: dr.adnan62@hotmail.com.

Receive Date: 2020/11/08- **Accept Date:** 2022/04/09.

6. Gurjani, Abdul Qaher. **Clues of Miracles in Semantics**. Revised by Muhammad Rasheed Rida. Edition (not found). Beirut: Al-Maarifa Publishing House. 1979.

7. Hamwi, Yakut al-. **Dictionary of Countries**. Edition (not found). Beirut: Beirut Publishing House. 1984.

8. Ibn Manzour, (Jamal al-Deen Muhammad Ibn Mukram). Arabs Tongue. Beirut: Sader Publishing. Not date.

9. Ibn Hazem al-Andalusi (Ali Ibn Ahmad Ibn Saed). A. **Collection of Arab Lineages**. Third Edition. Egypt. Al-Maaref Publishing. 1971. B. **Tawq al-Hamameh in Alfa Wa Alaaf.** Revised with margins by Dr. Taher Ahmad Makki. Sixth Edition, Cairo: Dar al-Maaref Publishing. 2001.

10. Ibn al-Dumeinh. **Anthology**. Collected by Abi al-Abbas Thalab and Muhammad Ibn Habib. Revised by Ahmad Rateb al-Naffakh. Edition (not found). Cairo: Dar al-Uropa Publishing. 1959.

11. Ibrahim, Zakaryia. **The Problem of Love**. Third Edition. Cairo: Egypt Printing Housing. 1984.

12. Jumhi, Ibn Salam (Abu Abdullah Muhammad) AL-. **Ranks of Great Poets**. Revised and Elaborated by Mahmoud Muhammad Shaker. Cairo: Al-Madani Publishing. 1971.

13. Kaller, Jonathan. **Literary Theory.** Translated by Rashad Abdul Qader. Damascus: Syrian Ministry of Education. 2004.

14. Labib, al-Taher. **Sociology of Arabic Romance** (Love Poetry: An Example). Translated by Mustafa al-Msannawi. Second Edition. Beirut: Al-Taleea Publishing. 1988.

15. Nasef, Mustafa. **A Study of Arabic Literature**. Third Edition. Beirut. Al-Andalus Publishing. 1983.

16. Reid, Herbert. **Nature of Poetry**. Translated by Dr. Issa Jakob. Damascus: Ministry of Education. 1977.

17. Reik, Theodore. **Love between Lust and Ego**. Translated by Thaer Deeb. Lattakia: Dialogue Publishing. 2000.

18. Sueif, Mustafa. **Psychological Rules of Artistic Creation Exclusively in Poetry**. Fourht Edition. Egypt: al-Maaref Publishing. 1981.

19. Yakob, Abdul Kareem . **Romantic Voyage in Ancient Poems**. Tishreen University Magazine for Scientific Research. Human Sciences Series. Issue 1, Volume 1, 2005: 9-30.

مجلة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة
السنة الثالثة عشرة، العدد الخامس والثلاثون، ربيع وصيف ١٤٠١هـ ش/٢٠٢٢م

مزاحم العقيليّ، العاشق المنسيّ

عدنان محمد أحمد *

مقالة المراجعة
صص ١٠٧- ١٣٦
DOI: 10.22075/lasem.0621.7376

الملخّص:

مزاحم العقيليّ شاعر أُموي فحل، ولكنّه شاعر غير مشهور. ربما لأنّه أدار ظهره للشّهرة ؛ إذ ظلّ مقيماً في بادية قومه، يعيش حياة بسيطة، هادئة، بعيدة عن صخب مراكز النّشاط -الأدبيّ والسياسيّ- في الدولة الأموية. وفي البادية كان مزاحم بعيداً عن أسباب الشّهرة، ولكنّه كان قريباً من نبض الحياة. فلقد هيّأت له حياة البادية أسباب التأمّل العميق في الطّبيعة، وأرهفت أحاسيسه، فتلمّس ما فيها من جمال. وترك ذلك كلّه أثره في صوره الشّعرية، ولاسيّما صورة المرأة، حتّى ليمكن القول إنّ إحساسه بالمرأة لم يكن ينفصل عن إحساسه بالطبيعة؛ الطبيعة البكر التي ظلّت بمنأى عن يد الإنسان.

كلمات مفتاحيّة: مزاحم العقيلي، العاشق، الغزل، العصر الأمويّ، الأدب العربيّ.

مقدمة:

كَثُر الحديث عن الغزل في العصر الأموي واتّسع، ولكنّه -على كثرته واتساعه- لا يكاد يمرّ على ذكر شاعر أُمويّ غَزِلٍ فحل؛ هو مزاحم العقيلي. وكأنّ إشارة ابن سلام إلى أنّ مزاحماً "كان رجلاً

* - أستاذ أدب صدر الإسلام،كليّة الآداب والعلوم الإنسانية،بجامعة تشرين، سورية. الإيميل: dr.adnan62@hotmail.com
تاريخ الوصول: ١٣٩٧/٠٧/٢٨هـ.ش= ٢٠١٨/١٠/٢٠م - تاريخ القبول: ١٣٩٨/٠٥/٢٨ هـ.ش= ٢٠١٩/٠٨/١٩م.

غَزِلاً..."[١] لم تستوقف الدّارسين الذين اختطفت أبصارهم أسماء عشّاق أكثر شهرة، فأصاخوا بأسماعهم إليهم، وأصغوا كأحسن ما يكون الإصغاء، فلم ينتبهوا إلى هذا الصوت الحزين الذي يطلقه بدوي "شفّه الوجد وأضناه الهوى" فانثالت نفسه شعراً يعبّر به عن آلامه وآماله، ويرسم بعضاً من ملامح المرأة التي أَسَرته.

وهذا البحث محاولة لتعرّف هذا العاشق، وبعض الدلالات التي ترشح بها أحاديثه الغزليّة. ولأنّ تلك الأحاديث أكثر من أن يتّسع لها المقام، فإنّنا سنختار منها ما نراه أغنى بالدلالات، وأكثر إغراء بالتأمّل. ولذلك سنكتفي بالتوقف عند بعض أحاديث الشاعر عن الحرمان من المرأة، وعند بعض صور المرأة التي أحبّها، وبعض أحاديث سعيه إلى لقائها. ونحن ننظر إلى تلك المرأة بوصفها رمزاً يستعين به الشاعر في التعبير عن همومه وأحلامه، وعن موقفه من الحياة، وإن كنّا لا ننكر على الشاعر حبّه امرأة بعينها، أو أكثر من امرأة.

الشاعر المنسيّ:

قد توحي قلّة الأخبار التي احتفظت بها بعض مصادر تراثنا الأدبي، عن مزاحم، بأنه كان أقلّ شأناً من أن يلفت الأنظار إليه، ويثير الاهتمام بأخباره، ولكنّ تلك الأخبار نفسها تبوح بأنّه كان شاعراً معروفاً عند فحول عصره من الشعراء، ومشهوداً له بالموهبة[٢]. فقد كان جرير "يصفه ويقرّظه ويقدِّمه"[٣]، وقال عنه ذات يوم: إنه "يقول حسناً من الشِّعر لا يقدر أحد أن يقول مثله، كنت أحبُّ أن يكون لي بعض شعره مقايضة ببعض شعري"[٤]. وشهادة جرير هذه، إضافة إلى أشعار مزاحم التي كُتب لها البقاء، تقوم دليلاً على أنّ هذا الشاعر لم يحظَ بالشهرة التي يستحقّها.

---

[١] – **طبقات فحول الشعراء**: ٧٧٠/٢.

[٢] – أبو الفرج الأصفهاني، **الأغاني**: ١١١/١٩.

[٣] – **المصدر نفسه**: ١٠٤/١٩.

[٤] – **المصدر نفسه**: ١٠٩/١٩.

وقد جعل ابنُ سلام مزاحماً في الطبقة العاشرة من فحول الإسلام، وهي طبقة تضمّ أربعة شعراء من بني عامر بن صعصعة؛ قوم الشاعر، وقال: "فحدثني أبو عبيدة أنّ مزاحم بن الحارث العقيليّ كان رجلاً غَزِلاً، وكان شجاعاً، وكان شديد أَسْرِ الشِّعر حُلْوَه، وكان مع رقّة شِعره صعبَ الشِّعر هجّاء وصّافاً"[١]. ثم روى لمزاحم ثلاث مقطوعات شعرية.

وما ذكره ابن سلام يفيد في معرفة اسم والد مزاحم، ويشير إلى شجاعته، وإلى شاعريته. ولكنّه بعد ذلك لا يقدّم شيئاً يسهم في إزالة الغموض الذي يلفّ حياة الشاعر، أو بعض جوانبها. وقد يكون اكتفاء ابن سلام بما ذكره مقبولاً؛ إذ كانت له غاية أخرى غير الحديث عن حيوات الشّعراء وأخبارهم. ولكنّ ما يثير الاستغراب هو تجاهل معظم الذين جاؤوا بعد ابن سلام هذا الشّاعر الذي عدّه ابن سلام من الفحول. ولولا أنّ أبا الفرج الأصفهاني تحدّث عنه قليلاً -في كتابه الأغاني- لضاعت حتّى هذه المعلومات القليلة التي نعرفها عنه. فابن قتيبة لا يأتي على ذكر مزاحم في كتابه الشعر والشعراء، ولا المرزباني في كتابه معجم الشعراء، ولا ابن عبد ربه في عقده، ولا ابن رشيق في عمدته؛ مع أنّ هؤلاء جميعاً ذكروا من الشّعراء من هم أقلّ شعراً، وشاعرية، من مزاحم.

بعد ذلك كلّه قد لا يكون مستغرباً أن نواجه خلافاً فيما يتعلّق بنسب الشاعر، أو زمنه؛ فبينما يذكر ابن سلام أنّ اسمه "مزاحم بن الحارث العقيليّ" يذهب أبو الفرج إلى أنّ اسمه "مزاحم بن عَمْرو بن الحارث ابن مُصَرِّف بن الأَعلم بن خُوَيْلد بن عَوْف بن عامر بن عُقَيل بن كَعْب بن ربيعة بن عامر بن صَعْصَعَة بن معاوية بن بَكْر بن هوازن"[٢] -وهوازن بن منصور بن عِكرِمة بن خَصَفة بن قيس عَيْلان بن مُضر[٣]- ثمّ يقول: "وقيل: مزاحم بن عَمْرو بن مُرَّة بن الحارث بن مُصَرِّف بن الأعلم، وهذا القول عندي أقرب إلى الصّواب"[٤]. ولا تسعفنا كتب الأنساب في التحقّق من نسب الشاعر؛ لأنّ

---

[١] - **طبقات فحول الشعراء**: ٧٧٠/٢.

[٢] - أبو الفرج الأصفهاني، **الأغاني**:: ١٠٤/١٩.

[٣] - ابن حزم الأندلسي، **جمهرة أنساب العرب**: ص٢٧٢.

[٤] - **المصدر نفسه** والصفحة نفسها. وانظر اختلاف المؤرخين في تحديد اسم والد الشاعر، وفي تحديد زمنه في: مزاحم العقيلي، **شعره**: ص٩٣.

أصحابها لم يهتمّوا به، أو بنسبه. وإزاء ذلك كلّه لم يبق أمام من يودّ تعرّف مزاحم، إلاّ شعره، وقد ضاع كثير منه، وهذا النّزر اليسير من أخباره التّي يقدّمها أبو الفرج في كتابه الأغاني.

وأبو الفرج يذكر أنّ مزاحماً "شاعر فصيح إسلامي، صاحب قصيد ورجز، كان في زمن جرير والفرزدق..."[١]. ولكن الأخبار التي رواها عنه لا تروي ظامئاً؛ إذ إنّها أخبار تتعلّق بعشقه النّساء اللواتي كان يهواهنّ، كما يقال، واللواتي تزوجن جميعاً، من غير أن يحقّق أُمنيته في وصال أيّة واحدة منهنّ. وهذه الأخبار تكاد لا تختلف عن أخبار العشاق العذريين، ممّا يرجّح كونها مجرّد قصص صاغها الرواة لتكون مادة مشوّقة في ليالي السّمر.

وهكذا ظلّت حياة الشّاعر غامضة، في جوانبها جميعاً، أو كالغامضة؛ فنحن لا نعرف شيئاً عن أسرته، أو شبابه، أو عمره، أو نشاطه، أو ما شابه ذلك. وأبو الفرج يذكر قول جرير الذي يحدّد فيه موطن مزاحم، وهو "...الرّوضات من بلاد بني عقيل"[٢]، غير أنّ معاجم البلدان تخبرنا بأنّ الرّوضات اسم يطلق على عدّة مواضع[٣]، وليس بين أيدينا ما يسعفنا في تحديد، أو ترجيح موضع بعينه موطناً لمزاحم.

كما أنّ أبا الفرج يخبرنا بأنّ مزاحماً سُجِن مرّة إثر عراك مع رجل من بني جَعدة؛ إذ استعدت بنو جَعدة عليه "فحُبِس حبساً طويلاً، ثم هرب من السّجن، فمكث في قومه مدّة، وعُزِل ذلك الوالي ووُلي غيره، فسأله ابنُ عمٍّ لمزاحم، يقال له مُغلِّس، أن يكتب أماناً لمزاحم، فكتب له، وجاء مُغلِّس والأمان معه، فنفر مزاحم منه، وظنّها حيلة من السلطان، فهرب وقال في ذلك: أتاني بقرطاس الأمير...الأبيات"[٤]. وهذا الخبر قد يكون نافعاً في معرفة مناسبة الأبيات، ولكنّه غير ذي نفع بعد ذلك؛ فهو لا يوضّح علاقة مُغلّس بالوالي الجديد، كما أنّه لا يسمّي الوالي الذي سَجن مزاحماً قبل أن يُعزَل، ولا يسمّي الوالي الجديد، ولا يقدّم مسوّغاً لخوف مزاحم ونفوره من ابن عمّه والأمان في

---

[١] – أبو الفرج الأصفهاني، **الأغاني**: ١٠٤/١٩.

[٢] – **المصدر نفسه**: ١٠٩/١٩.

[٣] – انظر ياقوت الحموي، **معجم البلدان**: ٣٨/٣ وما بعدها.

[٤] – أبو الفرج الأصفهاني، **الأغاني**: ١٠٧/١٩.

يده، ولا يبيّن أسباب ظنّه أنّ هذه حيلة من السلطان. وهذا كلّه يدفع إلى الظنّ أنّ الخبر مجرّد "قصّة" غايتها إيجاد مناسبة مقبولة للأبيات.

الشاعر العاشق:

يذكر أبو الفرج أسماء ثلاث نساء كان مزاحم يهواهن؛ الأولى امرأة من قومه يقال لها ميّة[١]، والثانية امرأة من قومه -أيضاً- يقال لها ليلى[٢]، والثالثة امرأة من بني قُشير يقال لها ليلى بنت مُوازِر[٣]. وهو يروي عن ابن الكلبيّ قوله: "ومن النّاس من يزعم أنّ ليلى هذه التي يهواها مزاحم العقيليّ هي التي كان يهواها المجنون، وأنّهما اجتمعا هو ومزاحم في حبّها"[٤]. كما يشير أبو الفرج إلى امرأة رابعة كان مزاحم يحبها، وخطبها أيضاً؛ هي ابنة عمّ له[٥].

فإذا رجعنا إلى شعر مزاحم، نبحث عن أسماء هؤلاء النّسوة، نجد ميّة وليلى، ثم نجد أسماء نساء أخريات؛ فثّمة جدوى، وأُميمة، وكلثومة، وغنيمة، وصفراء، وميلاء...هذا فضلاً عن نساء ترد إشارات إليهنّ من غير ذكر أسمائهنّ. غير أنّ أكثر الأسماء تكراراً اسم "جدوى" -وهو اسم لم يُشر إليه أبو الفرج- يليه اسم "ليلى". فهل أحبّ الشاعر امرأة واحدة وذكرها بأسماء مختلفة؟ أم أنّه كان "زير" نساء عشق أكثر من امرأة؟!

قراءة شعر مزاحم بتأنٍّ تكشف عن أنّه كان عاشقاً رقيقاً أضناه العشق، وهذا ما لا يستقيم معه الظنّ أنّه عشق نساء كثيرات. فالشّاعر الذي يحدّثنا عن علاقاته بنساء كثيرات يكون همّه إظهار "فروسيّته" في ميدانهنّ، وليس التّعبير عمّا فعل به الحب. والأرجح أنّ الأسماء التي ذكرها مزاحم في شعره ليست أكثر من أسماء رمزية. وفِعلُ الشعراء هذا معروف مشهور، ليس أدلّ عليه من تكرار

---

[١] - أبو الفرج الأصفهاني، **الأغاني**: ١٠٨/١٩.

[٢] - **المصدر نفسه**: ١٠٩/١٩.

[٣] - **المصدر نفسه**: ١١٠/١٩.

[٤] - **المصدر نفسه** والصفحة نفسها.

[٥] - **المصدر نفسه**: ١٠٦/١٩.

أسماء بعينها، أشهرها ليلى، في أشعار الغَزِلين من الشعراء، ما أدى إلى مشكلة في نسبة بعض تلك الأشعار إلى أصحابها الحقيقيين. بل إنّ أبا الفرج يروي أنّ رجلاً قال شعراً بقوس لـه سـمّاها ليلـى، حتى ظنّ من سَمِع الشّعر أنّه يتغزّل بامرأة[١].

أما قصص عشق مزاحم، التي يشير إليها أبو الفرج، فليس من الصّعب على المدقّق أن يتبيّن فيها ملامح حكايات العشاق التي نسجتها أخيلة الرّواة بغية التّشويق والإمتـاع، وبغيـة إيجـاد مناسـبات لطيفة لتوضيح النّصوص الشعريّة. وهي قصص مختصرة، وتفتقر إلى عناصر التشويق التي نراها في قصص المحبّين المشهورة. ولو كان مزاحم أكثر شهرة لقرأنا حكايات أكثر، وأطول، وأشـدّ تشـويقاً من هذه التي يرويها أبو الفرج.

فليس من السهل التصديق أنّ كلّ امرأة أحبّها هذا العاشـق المسـكين تزوّجـت، وتركتـه معـذّباً بحبّها. فابنة عمّه التي تقدم لخطبتها مُنعت عنه لإملاقه وقلّة ماله، وطمعاً برجل موسر. وأبوهـا يَعِـد مزاحماً ويسوّفه، ثم يزوّج ابنته من ثريّ. وميّة تتزوّج رجلاً أقرب إليها من مزاحم، ولكنّ مزاحماً -مع ذلك- يمرّ عليها ويقول أبياتاً يعبّر فيها عن رغبته بتقبيلها، فتقول له: "أعزِر عليّ يابن عمّ بأن تسأل ما لا سبيل إليه...". أما ليلى بنت موازر فيعشقها ويتحدّث إليها حتّى يشيع أمرهما، فيشكوه أهلها إلـى الأشياخ من قومه، فيشتدّ هؤلاء عليه، فـ "يتفلّت إليها في أوقات الغفلات، فيتحدثان ويتشاكيان". ثم ينتجع قومها ربيعاً لهم في ناحية أخرى، فتصير بعيدة عنه، ويسأل عنها كلّ وارد، حتـى يجـيء مـن يخبره أنّها زُوّجت[٢].

وهذه "الحكايات" تذكّرنا بالحكايات التي رويت حول العشاق المشهورين من الشعراء العـرب، ولاسيّما معارضة زواج المحبّين، التي تكون دائماً السّبب في تأجّج نار الهوى في قلب الشّاعر، وفي معاناته التي تثير الإشفاق. و"معارضة الزواج التي تلحّ عليها الأسـطورة هـي النتيجـة الرّمزيـة لرفـع الحبيبة إلى مستوى المثال"[٣]. أو لجعلها تمثّل "الأنوثـة" بوصـفها قيمـة لا يمكـن أن تتحقّـق؛ لأنّهـا

---

[١] - انظر الخبر في **المصدر السابق**: ٢٨٦/٣.

[٢] - انظر تفصيل هذه الأخبار في **المصدر نفسه**: ١٠٦/١٩، ١٠٨، ١١٠.

[٣] - الطاهر لبيب، **سوسيولوجيا الغزل العربي** (الشعر العذري نموذجاً): ص١١٦.

بتحقّقها تفقد كونها قيمة. فالمرأة في الشّعر ليست المرأة في الواقع، مهما حاول الشاعر أن يوهمنا بذلك، وحاولت الروايات التي تتناول حياة الشاعر أن تقدم أدلّتها على ذلك. فالمرأة "في الشعر هي امرأة أنتجها الشّاعر فنيّاً، فهي امرأة "فنيّة" تدخل نسيج عالم فنيّ واسع وملون؛ ولذلك فإنّها تختلف عن "المحبوبة" ذات الوجود الفيزيائي بمقدار ما يختلف عالم الفنّ عن عالم الواقع"[١]. المرأة المحبوبة في الشّعر "هي الحلم بذات أسمى وقد تحقّق"[٢]، وهذا ما يجعلها ذات سحر غامض نحنّ إليه، لما يمنحنا من دفء، وما يشيعه في نفوسنا من رضا يحقّق حالة من التوازن مع العالم. فمحبوبة الشاعر التي يرسمها، ويتوق إليها، ويتعذب بحبّها، هي محبوبتنا جميعاً؛ محبوبتنا التي نتطلّع إليها بحرقة، ونعلن إعجابنا بها من غير حرج، ونُسرّ بإعجاب الآخرين بها، بل ندعوهم إلى ذلك من غير تحرّج. وهذا كلّه يعني أنّ المرأة في الشّعر رمز، بأيّ اسم ظهرت، أو بأيّة صفة. ونحن نحبّها لأنّها تجمع بين ما نعرفه وما نتمنّاه، فهي تقرّب الحلم من الواقع، والواقع من الحلم.

الشاعر المحروم:

تتكرر الشكوى، في شعر مزاحم، من غياب المرأة عن حاضره. وهو يردّ هذا الغياب إلى سببين اثنين؛ الأول هو النوى[٣]، والثاني كثرة الوشاة والرّقباء[٤]. ويتجاهل العاذل الذي يظهر كثيراً في أشعار العشّاق، بوصفه مانعاً من موانع وصال "المحبوبة"، حتى جعله ابن حزم -مع الرقيب- من آفات الحبّ[٥]. كما يتجاهل سبباً طالما ردّ العشاق عذابهم إليه؛ هو "ضِنُّ" المحبوبة. وليس معنى ذلك أنّ مزاحماً كان يتمتّع بنيل ما يتمنّى، فلم يشكُ عذاب الحرمان، فلقد شكا وأطال الشكوى، ولكنّه لم يرجع عذابه صراحة إلى بخل المرأة. وإشاراته إلى تشوّقها إليه، وضيقها بالرّقباء -في أكثر من موضع

[١] - عدنان محمد أحمد، **مقالات في شعر الجاهلية وصدر الإسلام**: ص٥٩.

[٢] - رايك ثيودور، **الحب بين الشهوة والأنا**: ص٢١.

[٣] - مزاحم العقيلي، **شعره**: ص١٢٥.

[٤] - انظر **المصدر نفسه**: ١٠٥، ١٠٨.

[٥] - انظر ابن حزم الأندلسي، **طوق الحمامة في الألفة والألاّف**: ص٧٦.

في شعره- تعني أنّ عذابه كان بسبب مانع حال بينهما. وهو مانع يحفظ للمرأة جاذبيّتها وإثارتها، ويضرم الشوق في قلب الشاعر، ولكنه -بعد ذلك- يعكس وعي الشاعر بأنّ ما يمنعه من المرأة، هو ما يمنع المرأة منه.

وأول ما يطالعنا، ونحن نقرأ أشعار مزاحم، هذا الشّعور القويّ بالغربة. وهي غربة يسبّبها عجزه عن التّأقلم مع الواقع الذي يفرضه عليه الشّيب[١]، بما يعنيه هذا الشّيب من انطفاء للوهج الذي كان يهدي الغواني إليه، ومن انتهاء للزّمن الذي كانت ترتسم فيه الطّموحات والآمال. والشّاعر يشقى في محاولة التماسك؛ إذ يستعيد الماضي الثريّ لمواجهة الحاضر المقفر، ولكنّ غصّة الوجع تأبى إلاّ أن تظهر، على الرّغم من محاولاته إخفاءها. ولنستمع إليه يحدّثنا عن ماضيه الذي يستحقّ البكاء إذا ما قيس بحاضره "المتزلزل" المملوء بـ "الأذى" و"النكد"[٢]:

ومِثْـــلُ لَيالينـــا بِخَطْمَـــةَ واللِّـــوى ... بُكِـــينَ وأَيّـــامٍ قِصـــارٍ بِمَأْسَـــلِ[٣]

وَدِدْتُ علـى مـا كـانَ مِـنْ سَـرَفِ الهَـوَى ... وَغَـيِّ الأَمَـانِي أَنَّ مـا شِـئْتُ يُفْعَـلُ[٤]

فَتَرْجِـعَ أَيّـامٌ مَضَـيْنَ ونِعْمَـةٌ ... عَلَيْنـا وَهَـلْ يُثْنَـى مِـنَ الـدَّهْرِ أَوَّلُ

إذِ العَـيشُ لَـمْ يَنْكَـدْ ولَـمْ يَظْهَـرِ الأَذَى ... علَـى أَحَـدٍ والأَرْضُ لَمّـا تَزَلْـزَلِ

وإذْ أَنـا فـي رَوْدِ الشَّـبابِ الـذي مَضَـى ... أَغَـرُّ كَنَصْـلِ السَّـيْفِ أَحْـوَى المُرَجَّـلِ[٥]

حَبِيْـبٌ إلـى البـيضِ الأَوَانِـسِ نَـازِلٌ ... لَـيَ الجَـاهُ مِـنْ أَلْبابِهـا كُـلَّ مَنْـزِلِ[٦]

---

[١] - انظر ذكره للشيب، مثلاً، **في شعره**:صص١١٤، ١١٦، ١١٧، ١٢٤

[٢] - مزاحم العقيلي، **شعره**: صص١١٦، ١١٧.

[٣] - خطمة: موضع في أعلى المدينة(ياقوت الحموي، **معجم البلدان**:٣٧٩/٣). اللوى: اسم لعدة مواضع في الجزيرة العربية (انظر ياقوت الحموي، **معجم البلدان**: ٢٣/٥ وما بعدها). مأسل: اسم رملة، واسم جبل، واسم ماء في ديار بني عقيل، أيضاً (انظر ياقوت الحموي، **معجم البلدان**: ٤٢/٥).

[٤] - في هذا البيت، والذي يليه، إقواء؛ وهو اختلاف حركة حرف الرويّ بكسر وضمّ.

[٥] - رود الشباب: حسنه ونضارته. الأغرّ: الذي في وجهه غرّة، يريد أنّه بيّن الكرم، ولا عيب فيه. أحوى المرجّل: أسود الشعر، كناية عن الشباب.

[٦] - الجاه: المنزلة والقدر. الألباب: جمع لبّ، وهو العقل، وربما أراد القلب والنفس أيضاً.

تَخَطَّـــى إلـــيَّ الكاشِـــحينَ عُيونُهـــا إذا حَضَـــرَتْ دونَ الحَـــديثِ المُفَصَّـــلِ[١]
تُطـــالِعُني مِـــنْ خَـــلٍّ كُـــلِّ خَصاصَـــةٍ وكُفَّـــــةِ دِيبـــــاجٍ بِسِـــــتْرٍ مُهَـــــوَّلِ[٢]
طِـــلاعَ المَهـــا الرَّقْـــديِّ رِيْـــعَ وفَوقَـــهُ أَراكٌ وأَرْطَـــى مِـــنْ قســـاءٍ وحَوْمَـــلِ[٣]

يبدو الماضي مشرقاً؛ فلقد قضى الشاعر ليالي سعيدة تركت في نفسه آثاراً لا تُنسى. وثمّة مواضع مختلفة احتضنت تلك الليالي؛ خطمة، واللوى، ومأسل. وهو يذكرها بوصفها أمكنة شديدة الصّلة بالنّفس، ولا تنفصل عن ماضيه. فيحوّلها بذلك من كونها مجرّد "أمكنة جغرافية"، إلى كونها "أمكنة نفسيّة" تشعّ بمشاعر، وأحاسيس، وذكريات- يحدثنا عنها في أبيات تلي هذا البيت- تتعلّق بعزّة قومه ومنعتهم، فتحرّض على استرجاع صور الشباب، والنساء، والمتعة. وهذا يعني أنّ إحساسه بمكانته عند النساء مرتبط بإحساسه بمكانة قومه، وهي مكانة بات الشاعر يفتقدها، ويتحسّر على فقدها؛ ولذلك تبدو هذه الأمكنة متقاربة على الرّغم من تباعدها، منسجمة على الرّغم من اختلافها، كاشفة عمّا في الحاضر من "قبح" في الزّمان والمكان.

في الماضي كان الشّاعر في أوج شبابه، حبيباً "إلى البيض الأوانس" اللواتي تعلّقت قلوبهن به، وتشهّين الوصال الذي حال دونه الكاشحون، فتخطّت عيونهنّ الكاشحين -بوصفهم عوائق في سبيل بلوغ ذات أسمى يحققها الحبّ-إليه، وبثّته أحاديثهنّ بالنّظرات. والتأمّل في الحديث عن "لغة العيون" يسترجع الإحساس البدائيّ الذي كان ينتاب الإنسان قبل اختراع اللغة، قبل أن يتمكّن من الانفصال عن الطبيعة، وهو إحساس يبعث في النّفس ارتياحاً؛ إذ يحرّرها من قيود الحاضر. وإشارته

---

[١] - الكاشح: العدوّ الذي يضمر العداوة(ابن منظور، لسان العرب: كشح).

[٢] - الخلّ: الخَلَل، وهو منفرج ما بين كلّ شيئين(انظر ابن منظور، **لسان العرب**: خلل). الخصاصة: واحدة الخَصَاص، وهو الخرق، والخَلَل، يكون في الباب، والمنخل، والبرقع(انظر ابن منظور، لسان العرب: خصص). الكفّة: كفّة الثوب حاشيته، وكفة القميص ما استدار حول الذيل (انظر ابن منظور، لسان العرب: كفف) ويريد أماكن الخياطة التي حدثت فيها فروج. مهوّل: مزيّن بالتهاويل؛ وهي النقوش والوشي.

[٣] - طلاع المها: أي يطالعنني طلاع المها. الرقديّ: النائمة. ريع: أُفزع. الأراك: واحدته أراكة، وهي أفضل ما استيك بفرعه وبعرقه من الشجر، وأطيب ما رعته الماشية رائحة لبن (أبو حنيفة الدينوري، **كتاب النبات**:١/١). الأرطى: شجر ينبت في الرّمل، يشبه الغضا، رائحته طيّبة(انظر **المصدر نفسه**: ٢٤/١). قساء وحومل: موضعان.

إلى الإيجاز في أحاديث "الأوانس" تعبير عمّا يضمرنه من مشاعر، كنّ يودّنّ التّفصيل في البوح فيها لولا وجود الكاشحين. وهي إشارة تفتح المجال واسعاً لتصوّر استراق الأوانس النّظر، مع شعورهنّ بالحياء والخوف.

الأوانس لم تعد تطيق صبراً على الشّوق، فهي تتبعه بعيونها من خلال ثقوب الأستار التي تختبئ خلفها، وتنظر إليه بحذر وقلق، كما تنظر الظّباء المختبئة تحت أغصان الأراك والأرطى، بحثاً عن مصدر خطر تشعر به ولا تراه. والشّاعر لا يأتي بصورة الظّباء لتوضيح الصّورة السّابقة، بل يأتي بها مثيراً من مثيرات الحسّ الجماليّ عند المتلقّين. فهي لا تنفصل عن صورة النّساء، أو لنقل: إنّها النّساء أنفسهنّ وقد بَدَوْنَ للشّاعر بصورة تلك الظّباء. فالصّورة الشّعرية "ليست في جوهرها إلاّ هذا الإدراك الأسطوري الذي تنعقد فيه الصّلة بين الإنسان والطبيعة"[١]. وعندما يذكر أنّ الأوانس يطالعنه "طلاع المها الرّقدي" فهو يحيلنا إلى تلقّي الصورة بحسّ بدائي -أعني بعاطفة وليس بعقل- لنشعر بما فيها من دفء، وحنان، وبراءة.

غير أنّ الاكتفاء بتأمّل عيون الظّباء المروّعة، يقف دون تلقّي المعنى الجماليّ للصّورة، المعنى الذي لا يتبدّى إلاّ من خلال النّظر إلى اللوحة بكليّتها. وإلاّ فما معنى أن يكون فوق تلك المها "أراك وأرطى من قساء وحومل"؟. فالأراك بما يوحي به من رائحة طيّبة، والأرطى بما يعنيه من ملجأ للمها؛ تتّقي به الحرّ والبرد والأخطار، والأمكنة -قساء وحومل- بما تحمله من تشابه، وذكريات، ودلالات -رغم تباعدها- وبما يضفي عليها الأراك والأرطى من خضرة، وجمال، وفيء، تقاوم بها الإحساس بالحرّ والجفاف ... ذلك كلّه لا ينفصل عن صورة المها التي تبدو ألوانها أزهى من خلال خضرة الأشجار وظلالها، والتي يثير روعها -في ذلك المحيط- مشاعر التعاطف والرّحمة، بوصفها كائنات وادعة بريئة. وكأنّ الشّاعر يرى الطبيعة كلاً واحداً لا ينفصل فيها شيء عن شيء.

ومن اليسير القول: إنّ نظرات الظباء، في تلك الحال، تظهر اتّساع عيونها وجمالها. ولكنّ ينبغي ألاّ يفوتنا أنّ الشّاعر كان يسعى -أيضاً- إلى التّعبير عن شيء آخر؛ هو شدّة تعلّق أولئك الأوانس به،

---

[١] - مصطفى ناصف، **دراسة الأدب العربي**: ص٧.

وشدّة حرصهنّ على ملء عيونهنّ بصورته؛ إذ حال الكاشحون دون إمكانيّة التّعبير عن عواطفهنّ تجاهه بأسلوب آخر. وهو إذ يفعل ذلك يكشف عن شدّة حاجته إلى تعلّق المرأة به، وهذا ما يفصح به السّياق اللغويّ للاستعارة التي بناها في صدر البيت الخامس؛ إذ قدّم ضمير المتكلّم، وأخّر الفاعل، ثمّ أبقى المفعول به -الكاشحين- في موضعه من الجملة، وكأنّه يعبّر بذلك عن عجزه عن التأثير فيه، في الواقع.

والشّاعر إذ يرسم هذه الصورة للماضي، فإنّه يرسم -في الوقت نفسه- صورة للحاضر، هي نقيض هذا الماضي؛ ولذلك فهو في الحاضر يبكي الماضي الذي لا يمكن استرجاعه إلاّ ذكرى. ذكرى تتوهّج في نفسه، فتخفّف من إحساسه بحلكة ظلمة الحاضر. وهو شديد الحرص على هذه الذّكرى، شديد التعلّق بها. ولذلك يسترسل في الحديث عن جمال "الأوانس" ليتأمّل في الوجوه والعيون، والنعومة، وجمال الأفخاذ، ورقّة العيش، قبل أن ينادي "جدوى" بهذا النداء الحزين، متوسلاً إليها أن "تبين"، تاركاً لنا حريّة فهم مراده من هذا الطلب الذي يكرّره في بيت واحد[١]:

أَبينـي لنـا ياجَـدْوَ يـا بِنْـتَ مالِـكٍ أَبِينـي فَقَـدْ يَعْيـا اللبيـبُ فَيَسْـأَلُ[٢]

عِـدِي بَـاطِلاً ياجَـدْوَ يُرْجَـى وقَـدْ أَرَى وَجَـدَّيْكِ مـا لِـي عِنْـدَهُمْ مِـنْ مُعَـوَّلِ[٣]

فترخيمه لاسم جدوى يعنى أنّ جدوى لم تعد بالوضوح الذي كانت عليه، قبل أن تغرب في الزمان. ودَعْك مما يقوله النحاة عن لغة من ينتظر، ومن لا ينتظر. فحذف علامة التأنيث مرتين، وتكرار فعل الأمر "أبيني"، الذي يحمل معنى الرّجاء -إن لم أقل التوسل- يعني، ببساطة، أنّ الشاعر يعاني من غموض بات يلفّع جدوى، غموض عجز عن إزالته للوصول إلى جدوى. وفي قوله "يعيا" و"يسأل" ما يؤيد ذلك؛ فالإعياء، بوصفه ضعفاً في القوة، هو ضرب من العجز. والسؤال، بوصفه ضعفاً في المعرفة، هو ضرب من العجز، أيضاً. ولذلك يرجو الشاعر جدوى أن تمنحه وعداً يهتدي به في اقتحام الغموض، فيكون عاصماً له من الضياع، حتّى إنْ كان الوعد باطلاً. فالمهمّ أن يكون

[١] - مزاحم العقيلي، **شعره**: ١١٨.

[٢] - أبيني: أظهري وبيّني.

[٣] - معوّل: نصير، معين.

ثمّة وعد منها؛ إذ إنّ مجرد التعلق بوعد، يعني ارتباطاً بجدوى، يعني أنّ في الحياة أملاً يستحق العيش لأجله.

الشاعر في حاجة إلى الحبّ، وشعوره هذا لا ينفصل عن شعوره بغربته، بعد تبدّل حال قومه بتبدّل الزمان. فالرّغبة في الحبّ تنشأ "من الشعور بأنني تعبت من كوني نفسي"[١]. والحاجة إلى الحبّ، هي تشوّق إلى الكمال، هي تشوّق إلى ما يعجز الإنسان عن بلوغه. ومزاحم عاجز عن بلوغ ما يتشوّق إليه، والألفاظ "أبيني، يعيا، فيسأل، يرجى، ما لي، معوّل..." تدل على ذلك بوضوح. ثمّ إنّ في تسمية هذه المرأة بـ "جدوى" دلالة على شكّه في جدوى نداءاته وتوسلاته، وشكّه في قدرته على التواصل معها، والتوصّل إلى ما يتمناه. وكيف يمكن أن يتواصل معها، وما يفصله عنها حاجز لا يمكن تجاوزه، يتبدّى لعينيه فلوات ظامئة لا حدود لها، ولا نهايات. يقول[٢]:

فَكَمْ دُوْنَ جَدْوَى مِنْ فَلاةٍ كأَنَّها ... إذا ضَرَبَتْها الرِّيحُ سَحْقٌ مُهَلْهَلُ[٣]

تَمُوتُ الرِّياحُ الهُوْجُ في حجَراتِها ... وأَيْهاتَ مِنْ أَقطارِها كُلُّ مَنْهَلِ[٤]

قَطَعْتُ بِشَوْشاةٍ كَأَنَّ قُتُودَها ... على خاضِبٍ يَعْلُو الأَغَرَّيْنِ مُجْفِلِ[٥]

الحديث عن اجتياز الصحراء يأتي ردّاً على الغموض الذي أشرت إليه سابقاً، وكأنّ الشاعر أحسّ بضرورة الانتصار على الضّعف الذي تملّكه نتيجة إحساسه ببعد جدوى، فأراد أن يستعيد قوّة إحساسه بذاته بفعل النشاط، وإعادة الانتصار على الطبيعة، بتجاوز فلوات ملأى بالمخاوف والمخاطر؛ فلوات بعُدت عنها المناهل، حتى غدا اجتيازها ضرباً من المستحيل. وهو يزعم أنّه

---

[١] – رايك ثيودور، **الحب بين الشهوة والأنا**: ص٣٣.

[٢] – مزاحم العقيلي، **شعره**: ص١١٩.

[٣] – الفلاة: المفازة لاماء فيها. السحق: الثوب البالي. المهلهل: الرقيق الضعيف النسج. وفي البيت إقواء.

[٤] – تموت الرياح: تسكن. الهوج: الشديدة الهبوب. الحجرات: جمع حجرة؛ وهي الناحية. أيهات: بَعُدَ.

[٥] – الشوشاة: الناقة الخفيفة. القتود: جمع قتد، وهو خشب الرَّحْل. الخاضب: ذكر النعام الذي أكل الربيع فاحمرّت ساقاه. مجفل: اسم فاعل من أجفل بمعنى نفر.

قطعها على ناقة خفيفة، يشبّه سرعتها -في الأبيات اللاحقة- بسرعة ذَكَر نعام أكل الرّبيع، وهو يسرع إلى بيضه خوفاً من هبوط الليل قبل وصوله إلى عشّه.

ومزاحم يدرك أنّ زعمه قطع الصحراء مجرّد حلم ظاهر البطلان، ولكنّه مع ذلك يرجوه، كما يرجو وعداً من جدوى، حتى إن كان باطلاً. وليس أدلّ على ذلك من كونه ينسى ناقته، وينصرف إلى وصف ذَكَر النّعام. حتى إذا انتهى من الحديث عنه انصرف -مستعيناً بالتشبيه البليغ- إلى وصف قطاة كدريّة، تركت فرخها كاليتيم، وانطلقت تبحث عن ماء. فيرسم لوحة قد تكون أجمل لوحات القطا، وأكثرها اتساعاً في شعرنا العربي؛ إذ تستغرق أكثر من ثلاثين بيتاً. وهي لوحة مشوّقة فعلاً، ولكن ينبغي ألاّ يصرفنا التأمّل فيها عن تذكّر أنّ الشاعر نسي الفيافي، وناقتَه التي زعم أنّه قطع عليها الفيافي إلى جدوى، وعن تذكّر أنه لم يخبرنا بعدم وصوله إلى جدوى، بل سعى إلى إشغالنا عن ذلك كلّه بقصّة ذَكَر النّعام الذي وصل إلى بيضه وقد فقس، فخرجت منه صغاره تتبعه في الصباح الباكر. وبالحديث عن وصول الكدريّة -وقد امتلأت حوصلتها بالماء- إلى صغارها، فهي تسقيها بكثير من الفرح والطمأنينة. وكأنّ مزاحماً رأى في نجاح الطائرين في تحقيق ما سعيا إليه تعويضاً عن إخفاقه في الوصول إلى جدوى، وتعبيراً عن رغبته في تكرار المحاولة. فهو يسعى إلى بثّ الأمل في نفوسنا، وإلى منحنا الشعور بالارتياح، بتحقّق الرّغبات في اللوحتين اللتين رسمهما. أما الصحراء التي تفصله عن "جدوى" فهي كالكاشحين، والعذّال، ليست أكثر من حدّ يجعل التمايز قائماً موجوداً بقوّة بينهما، حدّ لا بدّ من وجوده لدوام الحبّ وتأجّجه، ولذلك فإنّ العاشق يكرهه ويحرص عليه في آن، ليقينه بأنّه هو ما يُبقي المحبوبَ "آخرَ" يثير الشوق، و "حلماً" يمنح الحياة معنى.

المحبوبة، كما يقول أصحاب الفلسفة: "هي حلم بذات أسمى وقد تحقق"[١]، وهذا ما يعطي الحبّ لذّته، ويخلع على المحبوبة من ألوان الجمال ما يصعب وصفه، ويؤجج الشّوق الدائم إليها. ولقد اجتهد الشّعراء العشّاق في الحديث عن هذا الشّوق، وفي وصف شدّته، ولكنه كان -بوصفه تجربة داخليّة خاصة- يستعصي على الوصف، وتضيق عنه الكلمات. ولقد أضنى الشّوق مزاحماً،

[١] - رايك ثيودور، **الحب بين الشهوة والأنا**: ص٣٣.

فسعى -كما سعى أسلافه- إلى التعبير عن شدّة وجده بالمحبوبة، وشوقه إليها، مستعيناً بصور يستمدّها من بيئته، محاولاً تقديم المعنى المجرّد بصورة حسيّة، تعين على تلقّيه. يقول[١]:

فَوَجْدِي بِها وَجْدُ المُضِلِّ بَعِيرَهُ بِمكَّةَ لَمْ تَعْطِفْ عليهِ العَواطِفُ[٢]

رَأَى مِنْ رَفِيْقَيْهِ خُفوفاً وَفَاتَهُ بِفُرْقَتِها المُسْتَعْجِلاتُ الخَوانِفُ[٣]

الأبيات تصور موقفاً محتمل الحدوث، يتّقيه الناس في المواسم، ويتوسلون بما يتوسلون به لتفاديه، وهذا يجعله أكثر قدرة على التأثير فيهم، وإثارة مشاعرهم، ويجعلهم أكثر استعداداً لتلقي ما يريد الشاعر أن يوصله إليهم. فوجد مزاحم وجد رجلّ أضلّ بعيره في زحمة انصراف الناس، بعد انتهاء موسم من مواسم مكة، وفاتته ركائب قومه، وانشغل رفيقاه عن مساعدته، ولم تعطف عليه الأقدار فتهيئ له من يهتم به، أو يساعده، فبات غريباً حائراً قلقاً، عاجزاً عن فعل شيء. إنّ مشاعر كثيرة تنتاب مثل هذا الرجل، وأفكاراً مختلفة تدور في ذهنه، ومخاوف شتى تتناوشه. والشاعر يقول: إنّ وجده بجدوى وجد هذا الرجل. ولنا أن نسأل: وجده بماذا؟! بناقته التي تمثّل أداة الانتصار على الضّياع؟ أم بقومه؟ أم بوطنه؟ أم بالأمن والأمان اللذين كان ينعم بهما في وطنه بين قومه؟ أم بالوفاء قيمة بين الرفاق؟ أم برحمة الأقدار، التي تقسو على الإنسان؟ إنّ وَجْد الشاعر بجدوى، هو وَجْد ذلك الرجل بتلك الأمور كلها، أو هو وَجْد مزاحم بها، فجدوى تمثّل تلك الأمور مجتمعة.

صورة المحبوبة:

---

[١] – مزاحم العقيلي، **شعره**: ص١٠٥.

[٢] – العواطف: يريد الأقدار العواطف على الإنسان بما يحبّ (انظر ابن منظور، لسان العرب: عطف). وفي خزانة الأدب: "جمع عاطفة، أي لم يرقّ عليه أحد، ولم يحمله على بعير من إبله...ويراد بها في الصّداقة والرّحم والمودّة، وما أشبه ذلك"(انظر: عبد القادر البغدادي، **خزانة الأدب**: ٢٥٣/٦)

[٣] – خفوفاً: عجلة وسرعة سير. الخوانف: جمع خانفة. وخَنَفَتِ الدّابة تَخْنِفُ: مالت بيديها في أحد شقّيها من النشاط (ابن منظور، **لسان العرب**: خنف). وقيل: "الخوانف: جمع خانفة، وهي الناقة التي تميل رأسها إذا عَدَت" انظر: عبد القادر البغدادي، **خزانة الأدب**: ٢٥٣/٦:

بُعد المرأة، والشوق إليها، حرّضا خيال الشاعر على اجتبائها صوراً فنيّة متنوعة الألوان، قد تتّسع حيناً، وقد تضيق حيناً آخر، ولكنّها في كلّ حين تحمل ملامح حلم يشي بالوداعة، والدَّعة، والرقّة. وكثيراً ما يتوسل مزاحم بالتشبيه الدائري[١] في تشكيل صور المرأة، محاولاً، قدر الإمكان، أن يجعلنا نرى تلك المرأة بأحاسيسنا، أكثر مما نراها بأعيننا، وكأنه ينأى بها عن مقاييس جمالية تخضع لقبضة الزمن، فتعجز عن بلوغ الكمال، ويحلّق بها نحو أُفق من الجمال البكر الذي نتحرّق إليه.

وصورة المرأة في شعر مزاحم تقترن، في الغالب، بصورة الظبية. والظبية نموذج للجمال مألوف عند العرب، غير أنّ الشاعر لا يكتفي بالوقوف عند ملامحها الجماليّة المتعارف عليها، بل يسعى إلى الاستعانة بكلّ ما خلّفته أُنثى الحيوان هذه، من مشاعر طيّبة في الوجدان العربي. وهذا يتطلّب الاهتمام بجوانب اللوحة جميعها، ونحن نتأمل في لوحة الظبية/المرأة. يقول مزاحم[٢]:

وما جَوْنَةُ المِدْرَى خَذُولٌ دَنَا لَها بِقُرَّى مُلاحِيٍّ مِنَ المَرْدِ نَاطِفُ[٣]
أُصِيبَ طَلاها وَهْيَ قَبَّاءُ لاحَها تَلَمُّسُ حَوْلِ العَهْدِ ما لا تُصادِفُ[٤]
سَعَتْ عَلَّها حتّى إذا ارْتَدَّ طَرْفُها إليها وأَعْيَتْها البُغَى والمَطاوِفُ[٥]

[١] – تتعدد مسميات هذا الأسلوب التعبيري في كتابات الدارسين المعاصرين؛ منها: التشبيه المدور، والدائري، والاستداري، وغير ذلك. وهو أسلوب يتطلب أناة ظاهرة، واقتداراً واسعاً، واستقصاء للمعاني والأبعاد الفنية والعناصر الجمالية، ومهارة في الربط بين= أجزاء الكلام، وغير ذلك من ملكات. انظر الدكتور عبد الكريم يعقوب،" الروضة الغزلية في قصائد قديمة"، بحث في مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة العلوم الإنسانية، المجلد (٢٧) العدد (١) ٢٠٠٥: ص٢٠.

[٢] : مزاحم العقيلي، **شعره**: ص١٠٦.

[٣] – الجونة: البيضاء، ويريد الظبية. المدرى: القرن. الخذول: التي تخذل صواحبها وتتخلّف عنها، وتقيم مع ولدها. قرّى: اسم قرية، وقيل ماءة قريبة من تبالة. الملاحي: من الأراك الذي فيه شهبة وحمرة (أبو حنيفة الدينوري، كتاب النبات: ٥). المرد: الغضّ من ثمر الأراك. الناطف: الذي يقطر ماء.

[٤] – الطلا: ولد الظبية الصغير. القبّاء: الضامرة الخاصرتين. لاحها: أظهرها. التلمّس: الطلب، والبحث. يريد البحث عن ولدها الذي أُصيب.

[٥] – البغى: جمع بغية؛ وهي الحاجة. المطاوف: يريد الأمكنة التي طافت تبحث فيها.

ثــلاثَ لَيــالٍ ثُــمَّ لَــمْ يُســلِ وَجْــدَها إِهــابٌ مُشَــلَّى فــي كُــراعَيْنِ شاسِــفُ[١]
تَضَــــمَّنَها أَحْشَــــاءُ وادٍ وغَيْضَــــةٍ وظِــــلُّ كِنَــــاسٍ لاذَ بالسَّــــاقِ جَــــانِفُ[٢]
بِأَحْسَــنَ مِــنْ جَــدْوَى، ولا ضَــوْءُ مُزْنَــةٍ تَكَشَّــفُ فــي دانِــي الغَمامَــةِ صَــائِفُ

تسبق صورةَ الظبية -في القصيدة- أبياتٌ يحدثنا الشاعر فيها عن حنينه إلى جدوى، وعن وَجْده بها، تسهم في تهيئة المتلقّي لاستقبال هذه الصورة، التي تظهر فيها ظبية بيضاء، تخلّفت عن صواحبها، وهي على ماء في البادية، وقد دنا لها ثمر الأراك الغضّ النديّ. وهذا يعني توافر مقومات العيش الرّغيد، ولاسيّما أنّه ليس ثمّة ما يوحي بخطر يتهدّدها، أو إحساس بدنوّ خطر. غير أنّ هذه الظبية تعيش حالة من الجزع صرفتها عن النعيم الذي يجود به المكان، حتى لقد غدت نحيلة، يائسة، تقبع في كناسها حزينة؛ فلقد فقدت صغيرها، ولولا بقيّة أمل بوجوده حيّاً لما خرجت.

الظبية تعيش صراعاً بين اليأس والأمل؛ فغريزتها توحي لها بأنّ سوءاً أصاب صغيرها، ورجاؤها يكذّب وحي الغريزة، أو يسعى إلى تكذيبه. وهي تسعى بلا كلل، آملة ألاّ يكون ما تخشاه قد حدث. والشاعر لا يقول ذلك صراحة، بل يكتفي بالقول: "سعت علّها". وحذْفُ خبر الحرف المشبّه يثرى الصورة بالانفعالات والمشاعر؛ إذ يعكس شدّة لهفة الأمّ، وسرعة انطفاء أملها، ومرارة إحساسها بالخيبة. إنّه حذف يضيف إلى الصورة أكثر ممّا يمكن قوله؛ لأنّه يترك المجال مفتوحاً أمام خيال المتلقي لتأمّل الموقف. وصَدَق عبد القاهر الجرجاني بقولته: "ربّ حذف هو قلادة الجيد، وقاعدة التجويد"[٣].

الظّبية الأُم أسرعت -كأشدّ ما تكون السرعة- إلى صغيرها، ولكنّها لم تجده، فاستمرّت تبحث عنه ثلاث ليالٍ من غير كلل. حتى إذا خاب رجاؤها، وانطفأ أملها، بعدما رأت بقاياه ونادتها فلم تردّ،

---

[١] - الإهاب: الجلد: مشلّى: مدعو، منادى. الكراع: من الدواب، ما دون الكعب. الشاسف: اليابس.

[٢] - الغيضة: مغيض ماء يجتمع فينبت فيه الشجر. الكناس: بيت الظبية. الجانف: المائل (انظر ابن منظور، لسان العرب: جنف). وفي بعض الروايات: جائف، وتكون صفة للكناس، ويكون المراد أنّ الكناس محفور في جوف الأرض بالقرب من ساق الشجرة. ولفظ "جائف" أكثر ملاءمة للمعنى.

[٣] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**: ص١١٦.

وأيقنت بهلاكه، أخذ منها الحزن كلّ مأخذ، فأَوَت إلى كناس تجترّ مرارة الفقد فيه وتختبئ، بعدما أصابها من التّعب ما أصابها. والمحزن أنّ الكناس في موضع خصب أيضاً. وكأنّ الشاعر يتعمّد أن يقيم هذه المفارقة بين خصوبة الموضع وإقفار القدرة على التمتّع به. وهو يقول إنّ هذه الظبية التي هذه حالها ليست أحسن من جدوى. ولكنّه -على ما يبدو- يشعر بأنّ هذه اللوحة تضيق عن المعاني التي ينشدها، ولذلك يضيف إليها ضوء المزنة الذي يحدثنا عنه، ليقول: وليس أحسن منها -أيضاً- هذا البرق تضيء به غمامة واعدة بالمطر، في يوم صيفيّ حارّ.

وإذا كان فهم معنى الحُسن في ضوء الغمامة قريب المتناول؛ لما يحمله من وعد بالارتواء، في يوم صيفيّ يشي بالظمأ، ولِما يحمله من وعد بالخصوبة، بكلّ ما تحمله الخصوبة من معانٍ في الذّهن والنّفس، فإنّه ليس كذلك في لوحة الأُمّ الثّكلى. فالشاعر لا يتوقف عند جمال الظبية المنفردة، وقد بدا عليها الجزع على صغيرها، بل يرسم لوحة تعجّ بالنشاط الذي ينبغي أن يؤخذ بالحسبان، عند التأمّل فيها. فالظبية تتحرّك وحيدة في موضع خصب، وهذا يعني أنّ المكان جزء من لوحة الظبية، لا ينفصل عنها؛ جزء يضفي عليها ألواناً تبوح بها مظاهر الخصوبة. وجعل الشاعر الظبية وحيدة، لئلا يتشتت نظر الرائي بالالتفات إلى غيرها -في هذا المكان- وهي تسعى بدأب بحثاً عن صغيرها. وسعي هذه الأُم الثكلى نشاط مرتبط بانفعالات لها تجلّيات في حركتها، وفي ملامحها. وهي انفعالات تضاف إلى اللوحة، وإن تجاوز الشاعر الإفصاح عنها.

ولكنّ ذلك ليس كلّ ما في الصورة، فثمّة الظّبية وهي في ظلال حضن الكناس، بين أشجار هذا الوادي الخصب، ولكن بعد أن أنهكها الجهد، وأضناها الحزن، وأعياها اليأس. والشاعر لا يذكر كيف وصلت الظبية إلى هذا الوادي الذي لم يشر إليه من قبل، بل ينتقل بنا، هكذا، كما في الأحلام -وليس ثمة اختلاف واضح بين الحلم والعمل الفني[١]- من مكان إلى آخر، أو لنقل من وثبة إلى وثبة، فالقصيدة "من حيث هي كلّ دينامي، تتألف من وثبات..."[٢]. ولكنّ الفعل "تضمّنها" يبيّن أنّ الظبية قد سُلِبت -بتأثير الفقد- القدرة على الفعل؛ إذ حازه المكان نفسه، فانتقلت من "الفاعلية" إلى

[١] - هربرت ريد، **طبيعة الشعر**: ص١١٧.

[٢] - مصطفى سويف، **الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصّة**: ص٢٩٤.

"المفعوليّة". ولكنّه انتقال واعد بتجدّد الحياة وتجدّد النّشاط، وهذا ما توحي به الاستعارة "تضمنها أحشاء واد...". فالمكان -هاهنا- رحم يحتضن الظّبية ويمدّها بكلّ أسباب التجدّد والنموّ. وكما تعاود الطبيعة تجدّدها، ستعاود الظبية حياتها، وتنتصر على حزنها.

إنّها لوحة تخطف الأبصار بجمالها، ولكنها تخطف القلوب بالتعاطف معها. وإذا كان ما في اللوحة من حُسن يخصّ جدوى، فإنّ ما فيها من حزن يثير العطف، يخصّ الشاعر. وثمّة فكرة تستحقّ التأمّل -أيضاً- في هذه الأبيات، يوحي بها انشغال الظبية عمّا في اللوحة من خصوبة؛ هي أنّ قيمة الأشياء رهن بإحساس المتطلّع إليها، أو لنقل: إنّ الوجود لا يستمدّ قيمته من ذاته، بل من نظرتنا إليه.

ويبدو الشاعر مولعاً بأسلوب "الاستدارة الفنيّة"، في هذه القصيدة، فهو يستعين به أكثر من مرّة في وصف جدوى[١]، ولكنّه في كلّ مرّة يأتي بظبية أُمّ، إذا كان حديثه عن جمال جدوى، كما في قوله[٢]:

ومَا أُمُّ مَكْحُولِ المَدامعِ طَالَعَتْ ... رَكَائِبَنَا مِنْ مَنْزِلٍ وَهْيَ عَاطِفُ

مُبَتَّلَةُ المَتْنَيْنِ أَدْمَاءُ بَاكَرَتْ ... كِنَاسَ الضُّحَى والعِرْقُ رَيَّانُ صَائِفُ[٣]

بِأَحْسَنَ مِنْ جَدْوَى مَنَاطَ قِلادَةٍ ... ولا مُقْلَةٍ إِنْ أَحْسَنَ النَّعْتَ واصِفُ

فهذه ظبية بيضاء وحيدة تربض في الظلّ، في كناسها، وقد عطفت عنقها، في استرخاء تامّ بعد نشاط مجهِد. والشاعر يتأمّل في هذه الظّبية الأُمّ التي طالعت ركاب القوم، ويدعونا إلى التأمّل فيها. ثم يقول: إنّها ليست أحسن من جدوى جيداً، ولا مقلة. وذكرُ الجيد والمقلة، وحدهما، ينبغي ألاّ يشغلنا بإجراء مقارنة بين مواطن الجمال الحسيّة في الأُنثيين؛ الظّبية، وجدوى. ففي جيد الظبية وعينيها يتجلّى جمالها كلّه، وهو جمال يوحي به الشاعر إيحاء، فتتلقاه المشاعر أكثر ممّا تتلقاه الأعين. فجمال جيد الظّبية لا يتجلّى بشكله -وإنْ كان الشّكل لا يُهمل- بل يتجلّى بما تمثّله انعطافته من اطمئنان مصدره الأمن، والولد، وخصوبة المرعى. ويتجلّى جمال عينيها -وإنْ كان

---

[١] - انظر مزاحم العقيلي، **شعره**: ص١٠٧.

[٢] - **المصدر نفسه**: ص١٠٦.

[٣] - مبتلة: تامة. المتنان: جانبا الظهر، والمراد أنها تامّة الخَلْق. أدماء: بيضاء.

جمالهما الحسيّ لا يُهمل، أيضاً- بما تحمله نظرتهما من حنان، لم يعكّر صفوَه وجودُ الركائب المفاجئ. ومزاحم لا يكتفي بالقول إنّ الظبية ليست بأحسن من جدوى جيداً ومقلة، بل يحرّض خيال المتأمّل في هذا الجمال، باشتراطه على الواصف إحسان النّعت، أو لنقل: القدرة على التّعبير عن الجمال الحسيّ والمعنويّ. وفي ذلك كناية عن جمال سامٍ يتطلّب التّعبير عنه موهبة خاصة لا تتأتّى لكلّ أحد، وكأنّ مزاحماً يريد أنّ جمال جدوى فوق كلّ وصف.

لكنّ جمال الظّبية يبقى جامداً إذا اكتفينا بفهم الصورة على هذا النحو. فلا بدّ من محاولة رؤية هذا الجمال من خلال الموقف الذي تتبدّى فيه الظّبية: الظبية الرقيقة مسترخية في كناسها، تحت ظلال أغصان نَضِرة، والعيون التي تتأمّل فيها عيون قوم تخوض بهم ركائبهم الصحراء، في رحلة مضنية. فمشقّة السّفر يقابلها استرخاء الظبية، وشمس الضّحى الحارقة يقابلها ظلّ الكناس، وقلق الرّحلة والتنقّل يقابله اطمئنان الظّبية واستقرارها. وهذا كلّه يزيد جمال الظّبية إشراقاً، وسحراً، وجاذبية، في عيون الرّكب؛ إذ يخلع عليه كثيراً من الأماني والأحلام، فتتلقاه المشاعر والأحاسيس أكثر مما تتلقاه العيون التي تعجز عن استيعاب هذا القدر من الجمال. ويظنّ الباحث أنّه لا يجانب الصّواب إذا ذهب إلى أنّ الظبية، في هذه اللوحة، هي الحياة الوادعة التي ترنو إليها عينا مزاحم، ويهفو إليها فؤاده، هي الحلم بحياة بلا قلق. تلك هي جدوى كما تتجلّى لمزاحم.

في اللوحتين السابقتين لا حظنا أنّ الظّبية كانت أُمّاً، والأمومة جزء أساسيّ من مكوّنات اللوحتين، لا يجوز إغفاله، أو إهماله، عند النظر إليهما. فهي توحي بالرّحمة، والحنان، والعطاء، والصدق، والخصوبة، وغير ذلك كثير من المعاني التي تجعل الحياة جديرة بالعيش. والشعراء يحرصون -عن وعي، أو عن غير وعي- على جعل الحياة كذلك، وكأنّهم يشعرون بأنّ غاية الشعر "هي تعزيز الاستمتاع بالحياة"[١].

والشاعر ينوّع في أساليبه، وصوره المعبّرة عن جمال جدوى. وقد يستعين بالتشبيه الاستطرادي في تصوير حُسنها. وهو حينئذ لا يسعى إلى إظهار مفاتن محدَّدة، ولا يشير إلى ملامح جمالية

[١] - هربرت ريد، **طبيعة الشعر**: ص١٢٣.

معيّنة، بل يتحدّث عن حُسن كلّي يستثير الخيال لتأمّله، وكأنّ اللغة تضيق عن التّعبير عمّا يحسّه من جمالها. وهذا ما فعله في لوحته التي يصور فيها سحر جدوى، من خلال قدرتها على التأثير في هذا الأعصم[١]:

وَلَـوْ بَـذَلَتْ أُنْسـاً لأَعْصَـمَ يَرْتَقِـي ... بِلَـوْذِ الشَّـرَى قـد جَرَّدَتْـهُ المَحـارِفُ[٢]

رَبيْـبِ قَـراً كَـالكَرِّ يُضْـحِي ودُونَـهُ ... مِـنَ اللائِـي يَجْتَـبْنَ العَمَـاءَ مَتَـالِفُ[٣]

يَظَـلُّ كَـذِي الأَزْلامِ فـي رَأسِ مَرْقَـبٍ ... ويَرْعَـى إذا لـم تَسْـتَفِلْهُ المَخـاوِفُ

بَشـاماً وَرَنْفـاً ثُـمّ مُلْقَـى سِـبالِهِ ... مَـدامعُ أَوْشَـالٍ سَـقَتْها الزّحـالِفُ[٤]

وشَـاخَسَ فـاهُ الـدَّهرُ حتَّـى كأنَّـهُ ... مُقابِـلُ صِـيْرانِ الكِنَـاسِ الأَلائِـفُ[٥]

لَظَـلَّ إليهـا رانيـاً أو لَحَـطَّهُ ... تَخَلُّـبُ جَـدْوَى والكَـلامُ الطَّرائِـفُ

يبدو المكان في هذه اللوحة ذا أهمية خاصة، فهو الذي يصوغ صورة الوعل الخارجية والداخلية؛ فبتأثيره بدا الوعل كثير الجروح، هزيلاً، خائفاً، مرهقاً، مثيراً للشّفقة. إنّه مكان مختلف عن الأمكنة التي كانت تسكنها الظّباء؛ فليس ثمّة أشجار، أو ظلال، أو مياه، وكأنّ أمومة الظّباء فاضت بمعانيها - في اللوحتين السابقتين-على المكان كلّه، فجعلته خصباً، أو كأنّ الأُنوثة -وكانت جدوى في مخيّلة الشاعر لحظة إبداعه- أثارت مشاعره برقّتها، فتبدّى له الوجود خصباً بحضورها. أما مكان الوعل -

---

[١] - مزاحم العقيلي، **شعره**: ص١٠٦

[٢] - الأعصم: الوعل الذي في ذراعه بياض. الشّرى: جبل بتهامة موصوف بكثرة السّباع (انظر ياقوت الحموي، **معجم البلدان**: ٣٣٠/٣)، ولوذ الشرى: ناحيته. المحارف: يريد الجروح.

[٣] - القرا: من الأرض، الذي لا يكاد يقطعه شيء. الكرّ: الحبل يُصعد به على النّخل، ويسوَّى من حرّ الليف (ابن منظور، **لسان العرب**: كرر). العماء: الضلال، وربما أراد المجاهل. المتالف: المهالك.

[٤] - البشام: واحدته بشامة، وهو شجر ذو ساق وورق صغار، أصغر من ورق الصعتر، ولا ثمر له، طيب الرائحة والطعم، يُستاك بقضبانه (انظر أبي حنيفة الدينوري، **كتاب النبات**:٤٦/١). الرّنف: من شجر الجبال، وهو مما ينضمّ ورقه إلى قضبانه إذا جاء الليل، وينتشر بالنهار (انظر **المصدر نفسه**:١٨٥/١). ملقى سباله: منغمس رأسه في الماء. الأوشال: مياه تسيل في أعراض الجبل. سقتها الزحالف: أي يقع الندى والمطر على الصخر فيصل إليه على وفوره.

[٥] - شاخس فاه: أي خالف بين أسنانه من الكبر؛ فبعضها طويل، وبعضها قصير، وبعضها متكسر. الصّيران: الجماعات. الألائف: جمع آلفة.

وهو ذكر لا أُنثى معه- فيبدو بعيداً عن الأُنس، دون الوصول إليه مهالك، ومقفراً من كلّ شيء، إلاّ من الوعل المسكين الذي أهزله البحث عن رزقه، وأنهكه الجوع، فدفعته غريزة البقاء إلى تجاوز الخوف، فراح يرتقي ناحية من موضع كثير الأُسُود، غير عابئ بما في ذلك من مخاطر.

هذا الوعل نشأ وحيداً في قفر من الأرض، لم يألف إنساناً ولا حيواناً، يتوجّس من خطر دائم يتهدّده، ولذلك يظلّ واقفاً في رأس مرقب متيقّظاً، مدقّقاً فيما يراه، حائراً متردّداً، كذي الأزلام يلقيها منتظراً ما تقوله له؛ افعل أو لا تفعل. يغتنم لحظات الشّعور بالأمن، فيرعى ممّا تسعفه به الطبيعة ويمكنه أكله، من شجر رطب وغيره. وتدفعه لحظات الخوف إلى الهروب نزولاً، حيث الموضع أكثر ملاءمة للاختباء والتخفّي. حتى إذا أخذ به الظّمأ، جاء يشرب ما تجمّع ممّا يسيل على الصخور من ماء النّدى أو المطر. ويزيد من عذابه أنّه كبير السّنّ، والشاعر يُكنّي عن ذلك بالإشارة إلى أسنانه التي انعدم فيها الاستواء والتناسق، حتى كأنّه خاض معركة قاسية مع مجموعة من الإناث، وخرج مهزوماً.

وعلٌ هذا شأنه، سيكون شديد النّفور، كثير التّوجّس، عظيم الخوف. ولكنّ الشاعر يقول: لو أنّ جدوى بذلت أُنساً لهذا الوعل، لشُغِل قلبُه وبصرُه بها، وربما انجذب إليها، فتخلّى عن خوفه، وحذره، وتَوَجّسه، فانساق نحوها، مسلوباً بحسنها، وحسن كلامها. ولفظة "حطّه" بأحرفها المجهورة، وبتركيبها الصوتي[١] تحمل معنى النّزول قسراً، معنى السقوط باندفاع، وهو معنى يعبّر عن محاولة لم تفلح بالتثبّت والمقاومة. وجرت العادة -في مثل هذا الموضع- أن يقال: إنّ الشاعر يكنّي عن شدّة سحر المرأة، وهو قول فيه من الحقّ قدْر، ولكنّ الحديث الطويل عن الوعل يعني أنّ ثمّة أمراً آخر يريده الشاعر، غير التّعبير عن سحر جدوى، ما يعني أنّ صورة الوعل مقصودة لذاتها.

والباحث يرى أنّ الوعل معادل فنيّ للشاعر الذي افتقد الانسجام مع العالم الخارجي، فأحسّ بأنّه غريب في عالم كلّ ما فيه يدعو إلى التوجّس. ماضي الشاعر كان ثرياً وخصباً؛ لأنّ المرأة كانت تملؤه، أمّا الحاضر فهو مقفر كعالَم هذا الوعل، بسبب غياب المرأة. فعالم بلا امرأة يعني عالماً

[١] -الحاء المبحوح الخارج من أقصى الحلق، والطاء النّطعي الذي يحبس الهواء بتشكّله بضغط اللسان على الثنايا، والهاء الخارجة من أعلى الحنجرة، والتي تفكّ ضغط حرف الطاء بإخراج الهواء.

مقفراً، عالماً يسوده القلق، عالماً بلا ثقة بالذات. ولذلك كانت جدوى الحلمَ الذي يعيد حالة التوازن بين الشاعر والعالم من حوله. كانت الحلم الجميل الذي ينساق الوعل/ الشاعر خلفه ناسياً ما يعانيه. والشاعر يعرف أنّها مجرّد حلم، ولفظة "تخلّب" تدلّ على ذلك بوضوح؛ فهي تعني المخادعة، والمخادعة مثقلة بدلالات اختلاط الحقّ بالباطل، والحقيقة بالزّيف، والحلم بالوهم، وذلك كلّه يعني أنّ الوصول إلى جدوى أمر لا يمكن تحقيقه.

البحث عن المرأة:

تتنوّع أحاديث الشّعراء العشّاق عن مغامراتهم في سبيل الوصول إلى المرأة، بتنوّع مغامراتهم ذاتها، ولكنّها تبقى أحاديث ذات جاذبيّة خاصّة، لدى المتلقّين والشّعراء على حدّ سواء، وإن اختلفت دوافع اهتمام كلّ من الفريقين بالحدث، أو بالحديث عنه. وفي شعر مزاحم أحاديث طريفة عن مغامرات خاضها في زمن مضى، ليس فيها التّهتك الذي نراه في مغامرات امرئ القيس ومن حذا حذوه، ولا الغرور الذي نشعر به في مغامرات عمر بن أبي ربيعة، ومن لفّ لفّه. بل فيها صورة عاشق يسعى إلى وصال من يحبّ، عاشق براه الشوق، وشفّه البعد، فهو يشقى للفوز بلقاء عابر، يبوح فيه بما يضنيه، ويتقوّى به على تحمّل الحرمان، فيصيب مرّة، ويخفق مرّات، ولكنّه في كلّ مرّة يكشف عن إحساس عاشق محروم، ضنّت عليه الحياة بما يتمنّى، فراح يغافلها لاقتناص لحظات فرح. وفي الأبيات الآتية يقصّ علينا مزاحم أطرافاً ممّا جرى في محاولة له كُلّلت بالنجاح[١]:

كَأنّي وعَبْدَ اللهِ لم تَسْرِ بَيْنَنا ... أَحَادِيثُ يَثْنِي سَالِفَ الدَّهرِ لِيْنُها

ولَمْ نَظَّلِبْ دُونَ الحَجُونِ ظَعائِناً ... تَبَارَى بها أُدْمُ المَهَارَى وجُونُها[٢]

---

[١] – مزاحم العقيلي، **شعره**: صص ١٢٨، ١٢٩.

[٢] – الحجون: جبل بأعلى مكة (ياقوت الحموي، **معجم البلدان**: ٢٢٥/٢). تبارى: تتبارى، يعارض بعضها بعضاً ويسابقه. أدم المهارى: الإبل البيض الهجينة، وهي من أكرم الإبل، والجون: جمع جَوْن (بفتح وسكون)، الأسوَد المشرب حمرة.

ظَعـائِنُ مِـنْ عُلْيَـا نُمَيْـرِ بـنِ عَـامرٍ مُصَـحَّحَةُ الأَجْسَـادِ مَرْضَـى عُيُونُهـا[١]
تَنَكَّـرْنَ مِـنْ أُنْسِـي فَلَمَّـا عَرَفْتَنِـي بَـدَتْ كُـلُّ مِبْهَـاجٍ أَغَـرُّ جَبِينُهـا[٢]
وَقُلْـنَ اعْجَـلا لا عَـيْنَ نَخْشَـى وأَبْشِـرا بِلَيْلَـةِ سَـعْدٍ غَـابَ عَنْهـا ظَنُونُهـا[٣]
فَجِئْنَـا كَمَـا انْقَـضَّ القَرِيْنَـانِ أَشْـرَفا علـى خَلْـوَةٍ نَـاءٍ مِـنَ الحَـيِّ بِيْنُهـا
فَبِتْنَـا نَـدامَى لَيلَـةٍ لَـمْ نَـذُقْ بِهـا حَرامَـا ولَـمْ يَبْخَـلْ بِحِـلٍّ ضَـنِينُها
صِـفَاحاً بِأَيْمَـانٍ نَـرَى أَنَّ مَسَّـها شِـفاءُ الصَّـدَى مِـنْ غُلَّـةٍ طَـالَ حِينُهـا[٤]
وَبِتْنَـا وأَيْـدِينا وِسَـادٌ وفَوقَنَـا رِيَـاطٌ وعَـالِي بِرْكَـةٍ لا نَصُـونُها[٥]
فَلَمَّـا بَـدا ضَـوْءٌ مِـنَ الصُّـبْحِ سَـاطِعٌ عَصَـى خُلَّـةً لَـمْ يَـنْجُ إلاَّ قَرِينُهـا
بَـدَتْ زَفَـراتُ الحُـبِّ مِـنْ كُـلِّ وامِـقٍ وَمَحْجُوبَـةٍ لَـمْ تُعْـطَ صَـبْراً يُعِينُهـا[٦]
فَأَصْبَحْنَ صَـرْعَى فـي الحِجَـال وأَصْـبَحَتْ بِنَـا العِـيْسُ فـي المُومَـاةِ جَعْـداً لَجِينُهـا[٧]

إنّه حديث عن الماضي، ويبدو الشّاعر متحسّراً على انسراب هذا الماضي. وليس أدلّ على ذلك من قوله "كأنّي..." التي تدلّ على شدّة إحساسه بسرعة الزّمن، وبأنّ الزّمن قد انسرب من بين يديه في غفلة منه، وهذا يعكس ما كان عليه من انسجام مع واقعه في زمن الحدث، زمن الفعل، زمن القبيلة التي يرمز إليها الرفيق عبد الله، الذي كان يصغي لهموم الشاعر، ويشاركه أحلامه وأمانيه. ولكنّ الأيام السابقة مرّت كحلم، حاملة معها كلّ ما كان يسعد الشاعر، تاركة إيّاه في غربة باردة.

[١] – عليا نمير بن عامر: يعني أهل الشرف والرفعة فيهم. مرضى عيونها: في نظرها فتور من الحياء، وهذا مما يُحمد.
[٢] – مبهاج: غلب عليها الحسن والنضارة. أغرّ: أبيض.
[٣] – الظَنون: المتّهم الذي لا يوثق به.
[٤] – صفاحاً: الصّفاح: المصافحة والتصافح، وهو معروف. الغلّة: حرارة العطش في الجوف.
[٥] – الرياط: جمع ريطة، وهي ملاءة من نسج دقيق ليّن. البركة: جنس من برود اليمن غال نفيس. العالي: الشريف النفيس.
[٦] – الوامق: المحب، والمقة: المحبة من غير ريبة.
[٧] – اللَّجين: زبد أفواه الإبل. وزبد جعد: متراكب بعضه فوق بعض على خطم البعير أو الناقة، من شدّة السرعة في السير.

قصد الشاعر ورفيقه ظعائن من أهل الشّرف والرّفعة، تسير بها ركائب مختلفة الألوان. وهو ينسبها إلى نُمَيْر بن عامر، فيضفي على حديثه نوعاً من المصداقيّة. ولكنّه لا يحدّد زمان تتبّعه الظّعائن، ولا مكان وجودها، ولا وجهتها. كما أنّه لا ينشغل بالحديث عن جمال النّساء، بل يوجز مكتفياً بالقول إنّها: "مصحّحة الأجساد مرضى عيونها" مثيراً بهذه المفارقة، التي يحدثها الطّباق، خيال المتلقّي إلى التأمّل في معاني صحّة الأجسام؛ من رشاقة، وليونة، ونضارة، وجمال، وفي ما يحمله ذبول العيون من دلالة على الرّقة، والحياء، والغنج، والجمال المخبّأ المثير.

ولكنّ مزاحماً يفصّل بعض التفصيل في ما جرى، وكأنه مهتمّ بالحديث عن إنجازاته أكثر من اهتمامه بلفت أنظارنا إلى جمال الظاعنات اللواتي تنكّرن لوجوده، حيث لا يتوقّعن. ولكنّ الفرحة بوجوده لم تلبث أن طغت على دهشة المفاجأة، فمددن رؤوسهنّ من أخبيتهنّ، مظهرات من جمالهنّ ما كان مخفيّاً، يتأمّلن الشّاعر مستبشرات بقدومه. ونلاحظ أنّه يتجاهل الحديث عن موقفهنّ من صاحبه عبد الله؛ فلا هنّ نفرن منه، ولا هنّ استبشرن به. وكأنّه جاء به مجرّد شاهد على ما جرى، فظلّ خارج الحدث. ولكنّه استحقّ من النّساء مثوبة رفقة عاشق، وتحمّله عناء تتبّع الظّعائن معه، ولذلك وجّهن الدّعوة إلى الاثنين معاً. وبين "اعجلا" و"أبشرا" تقوم الجملة الاعتراضية "لا عين نخشى" حافزاً على السّرعة، وضمانة للبشرى؛ بنفيها ما يستوجب الحذر، أو يعكّر الصّفو. وتأتي "الفاء" الدالّة على السّرعة في قوله "فجئنا، فبتنا" لتعبّر عن سرعة الاستجابة، وصدق الوعد.

ورغبة مزاحم في البَيْتَة مع من يحبّ تجعله يكرّر الفعل "بتنا" مضيفاً إليه في كلّ مرّة صورة من صور التمتّع الذي عاشه؛ من مصافحة بأيدٍ لمسها يطفئ حرارة قلب ألهبه الشوق، ومن توسُّدِ أيدٍ تحت ملاءات الظاعنات الرّقيقة، وبرودهنّ النّفيسة التي تليق بمنزلتهنّ الاجتماعية. وإشارته إلى عدم صون تلك البرود كناية عمّا حدث بينهم من أمرٍ صرفهم عن الاهتمام بسواه، وتعبير عن قدرة الحبّ على تجاوز الحواجز الاجتماعية التي قد تفرّق المحبين، وعن الحنين إلى زمن كانت فيه العاطفة الإنسانية قيمة تهون دونها إغراءات الحياة الماديّة.

ولعل لفظة "ندامى"، بما تحمله من ظلال الانتشاء، تلخّص إحساس مزاحم وهو يروي ما جرى، إلى أن كان الفراق بطلوع ضوء الصبح الذي "عصى خلّة لم ينج إلاّ قرينها". والخلّة الصداقة

المختصّة التي ليس فيها خلل[١]، غير أنّ من معانيها أيضاً المرعى الحلو الذي لا حموضة فيه، ولذلك كَنَّتِ العرب بـ "الخُلّة" عن الدَّعة والسَّعة[٢]. والشاعر كان مع من يحبّ، وكان في دَعَة وسَعَة طوال الليل، ولكنّ ضوء الصّبح عصى الخلّة فبدا. والعصيان يقتضي وجود أمر، فكأن الخلّة كانت ترجوه ألاّ يطلع حفاظاً على قرينها. وبهذه الاستعارة تدبّ الحياة بكلّ ما في اللوحة، ويصير ضوء الصّبح معنيّاً بالعاشقين، وتربطه بالمشاعر والأحاسيس صلة يعيها الشاعر المولّه, فـ "الاستعمال الاستعاري يرتدّ على وجه العموم إلى الشعور الكامل بالحياة نفسها، وأول مظهر جمالي للاستعارة استعادة الحياة توازنها، واستئناف الانسجام الداخليّ بين المشاركين فيها"[٣]، ولذلك عُدّت الاستعارة "جديرة بالاحترام معرفياً"[٤].

غياب العذول أمر ممتع للمحبّين، ولكنّ حضوره في الحبّ أمر هامّ وضروريّ؛ لإبقاء التّمايز بين العاشقين، والحفاظ على توقّد جذوة الشوق. والشّاعر كان يعي ذلك على نحو ما، فأناط بضوء الصّبح مهمّة العذول. وكان يرى في الليل دَعَة؛ لأنّه زمن الحلم، زمن الاسترخاء اللازم لاسترجاع الماضي بهدوء. ولكنّه كان يعي -أيضاً- أنّ الحياة ليست حلماً يجتبيه الاسترخاء، بل واقع يتطلّب المواجهة. وضوء الصّبح يكشف عن الحاضر، وعن حقيقة كون الدَّعة لحظات عابرة في الصّراع مع الحياة. ولذلك بدت زفرات الحبّ في الصّباح، وعادت الأحلام/النّساء إلى حجالها، بينما مضت العيس بالشّاعر وصاحبه في حاضر تبدّى له "موماة". والشّاعر لا يقول إنّ النّساء "عدن" أو "رجعن" إلى ظعائنهنّ، بل يقول: "أصبحن صرعى"، ولا يقول "ركبنا العيس" بل "أصبحت بنا العيس"، لقد فقد الجميع القدرة على الفعل.

دعوة النساء تكشف عن جرأة مثيرة، ليس بسبب إعلان الشّوق، بل بسبب إعلان الاستعداد لمنح العاشق ورفيقه ما يجعل ليلتهما سعيدة. ولفظ "ليلة" الذي جاء مسبوقاً بالبشرى، مضافاً إلى الـ

---

[١] – انظر ابن منظور، **لسان العرب**: مادة "خلل".

[٢] – انظر **المصدر نفسه**: مادة "خلل".

[٣] – مصطفى ناصف، **دراسة الأدب العربي**: ص٦.

[٤] – جوناثان كالر، **النظرية الأدبية**: ص٨٧.

"سعد", مقروناً بغياب الرّقيب، يستنفر الخيال، ولاسيّما بوجود عشّاق أضناهم الشّوق، وغاب عنهم ما يحذرونه. ولذلك يكرّر الشّاعر هذا اللفظ مع الإشارة إلى أنّهم لم يذوقوا حراماً، وكأنّه يحاول بذلك أن يكبح من جموح خيال المتلقي، في رسم صور التمتّع باللقاء وثمراته، في ليلة الوصال التي جاءت بعد شوق وحرمان طويلين، والتي لم تلبث أن انقضت، مخلّفة حسرات تجلّت بزفرات الحبّ المعبّرة عن ظمأ المحبّين.

بطلوع الصّبح كان الفراق، فانصرفت النّساء إلى ظعائنهنّ متهالكات من شدّة الحزن، عاجزات عن الصّبر على الفراق. وفي الحجول كان بوسع النّساء التّعبير عمّا أصابهنّ، أمّا الشّاعر ورفيقه فقد ركب كلّ منهما ناقته التي راحت تهوي به في الصحراء. والصحراء توحي بالظمأ، والضياع، والهلاك. توحي بكلّ ما يناقض المعاني التي يمكن أن يحملها لقاء الشاعر ورفيقه بالظعائن. لقد "صُرعت" الأحلام الجميلة عندما غدا المستقبل حاضراً مقفراً يبتلع الشاعر وقبيلته.

ويلاحظ أنّ الشاعر يبدو معشوقاً في هذه اللوحة، فهو لا يحدّثنا عن شوقه ولهفته إلى لقاء من يحبّ -وإن عبّر عن سرعته في تلبية الدّعوة- بل يصف لهفة النّساء إليه، وإشراقهنّ برؤيته، ثم دعوتهنّ له ولرفيقه، وتشجيعهنّ لهما بالإشارة إلى عدم وجود من يخشون. ثم يصف حالهنّ بعد اللقاء، وهذا كلّه من غير أن يشير إلى شوقه، أو رغبته، أو أثر اللقاء فيه. وكأنّه كان مشغولاً عن ذلك كلّه بالتعبير عن أنّه بوجوده -بوصفه شاعراً- يتكشّف الجمال، وتنهض الأنوثة فتتجاوز حجبها. وبالكشف عن إحساس الأنوثة بتحقّقها في حضرة الذّكورة التي كان يمثّلها بوصفه رجلاً. الشّاعر يتذّكر حدثاً سعيداً، أو لنقل إنه يروي حلم يقظة يعيشه. ولذلك هو يمثّل أكثر من حدث؛ يمثّل دفء الحياة الذي كان يعيشه، وافتقده في الحاضر. الشّاعر لم يتحدّث عن شوقه لأنّه ما يزال ملتهباً، بل تحدّث عمّا يفتقده من شوق النّساء إليه، وقلّة صبرهنّ على فراقه.

وقد يبدو الشّاعر متناقضاً مع ذاته إذ يقول:"لم نذق حراماً" مع قوله: "وبتنا وأيدينا وساد"، وقد نعلّل ذلك بأنّه أراد أن يرضي وازعه الدِّيني مرّة، ورغبته المتجاوزة أُخرى. غير أنّ الوقوف على تناقض كهذا في الشّعر يعني أنّنا نُخضع الشِّعر للمنطق الذي يتجاوزه الشّعر، ولا يقرّ بوجوده. الشّاعر لا يروي ما جرى، بل يتخيّل ما كان يتمنى أن يجرى، و"كثيراً ما يحدث أن نظنّ أننا نَصِفُ في حين أنّنا

نتخيّل"[١]. مزاحم يروي لنا حلم يقظة -كما ذُكِر من قبل- وفيه يتجلّى الماضي استقراراً، ودفئاً، وطمأنينة[٢].

وإذا كان مزاحم قد تمكّن من تحقيق مراده في هذه المرّة؛ فتمتّع بوصال من يحبّ، وقضى زمناً ليس باليسير مع الظّعائن، فهذا يرجع إلى كونه قد "غيّب" من اللوحة الأسباب التي تحول دون أمانيه. ولكنّه كان يدرك أنّ الوصول إلى الظّعائن ليس سهلاً ولا يسيراً، وأنّ الظعائن أغلى من أن تغفل عنها أعين حرّاسها. وثمّة قصيدة له يتحدّث في أبيات منها عن محاولة أُخرى له، بذل فيها ما يمكنه بذله، من جهد وحيلة، ولكنّه رجع خائباً، لأنّ الحادي كان أهلاً لمهمّته[٣]. ولا نريد أن نقف عند تلك الأبيات، لأنّها منسوبة إلى شاعر آخر؛ هو ابن الدّمينة[٤]، وإن كنّا نرجّح نسبتها إلى مزاحم؛ لأنّها إلى لغته أقرب، وبأسلوبه أشبه.

خاتمــة:

تكشف أشعار مزاحم عن عاشق صادق، عانى ما عاناه أسلافه من العشّاق الصّادقين، وأصابه ما أصابهم من لوعة الهوى وعذاب الحرمان، ففعل فعلهم، وحذا حذوهم؛ إذ شكا وبكى، واشتهى وتمنّى، وقال في ذلك كلّه وأعاد القول. حتى ليبدو للباحث أنّ العشق شغل الشاعر عن كلّ شيء في حياته؛ ولذلك جاء شعره كلّه -أو يكاد- في الغزل. أو لنقل: جاء ما احتفظت به المصادر من شعره

---

[١] - غاستون باشلار، **جماليات المكان**: ص١٢٢.

[٢] - في قصص الحبّ العذري قد يلتقي الشاعر محبوبته ليلاً ويستمرّ لقاؤهما حتى الصباح، ومع ذلك يقبل المجتمع ذلك منهما بوصفهما عاشقين عذريين، ويظلّ حبهما عذرياً. فمثلاً، يروي أبو الفرج أنّ "بثينة أدخلت جميلاً خباءها وتحدثا طويلاً، ثم اضطجع واضطجعت إلى جنبه فذهب النوم بهما..." (**الأغاني**: ١٢٢/٨). كما يروي أنّ جميلاً واعد بثينة، فلقيها، "فتحادثا طويلاً حتى أسحرا. ثم قال لها: هل لك أن ترقدي؟ قالت: ما شئت، وأنا خائفة أن نكون قد أصبحنا. فوسّدها جانبه ثم اضطجعا ونامت..." (**المصدر نفسه**: ١٣٥/٨).

[٣] - **شعر مزاحم العقيلي**: ص١١٢.

[٤] - انظر ابن الدّمينة، **ديوانه**: ص٥٢ وما بعدها.

في الغزل، وذلك احتراماً لقول أبي عبيدة الذي رواه ابن سلام؛ وهو أنّ مزاحماً كان هجّاء، مع أنّ المصادر لا تروي لنا من هجاء الشاعر ما يسوّغ منحه هذا الوصف.

وغزل مزاحم عفيف، وفيه كثير من ملامح الغزل العذري. ولا تختلف صورة المرأة فيه عنها في أشعار أسلافه، من حيث كونها إسهاماً في بناء ملامح المرأة النموذج، التي تعلّقت بها الأفئدة والأبصار. تلك المرأة التي أعيت الشّعراء وهم يتسابقون إلى عليائها، محاولين -قدر الإمكان- الاقتراب من كمالها بأدواتهم الفنيّة، مدركين، بعد كلّ محاولة، أنّ المسافة التي تفصلها عنهم لم تزل هي عينها، وأنّ عليهم الاجتهاد في ابتكار صور أكثر ثراء وغنى وخصوبة.

ولكنّ أهمّ ما يميز هذا الغزل هو بروز الطبيعة فيه بشكل لافت، فكلّ شيء في المرأة يذكِّر بالطبيعة، أو يقرن بها، ويستمدّ جماله من جمالها، حتى كأنّ الشاعر كان يرى المرأة طبيعة، أو الطّبيعة امرأة. لقد كانت الطّبيعة في شعره مثيراً من أهمّ مثيرات الحسّ الجماليّ عند المتلقِّين، وكأنّه كان يسعى إلى بعث الشّعور البدائيّ بالطّبيعة، ذلك الشّعور المترسِّب في أعماق النّفس، تحت ركام المراحل الحضاريّة التي قطعها الإنسان، والتي جعلته عاجزاً عن التمتّع بإحساس نقيّ بالطّبيعة البكر. كان مزاحم يقدّم لنا بإبداعه خبرة جماليّة، وجوهر الخبرة الجماليّة "الكشف السريع لجوهر الوجود قبل أن تمزّقه الحواسّ"[١]، وهذا ما يسوّغ للباحث الزّعم بأنّ المرأة في شعر مزاحم كانت رمزاً لحياة هادئة، هانئة، آمنة.

وحديث مزاحم عن المرأة هو حديث شاعر أَحسّ بالعزلة، وأَتعبته الهموم، فأرّقه الشّوق إلى حياة أفضل، حياة يشعر فيها الإنسان بكمال ذاته. ولأنّ تعقيدات الحياة كانت تزداد باطّراد مع نموّ الدولة الأُمويّة، وسعيها الحثيث نحو المدنيّة، ولأنّ أصوات المتصارعين على المُلك طغت على أصوات الدّاعين إلى الحياة، فقد أَحسّ مزاحم -كما أَحسّ شعراء آخرون- بخيبة أمل، إثر انهيار الوعد الذي كانت تعِد به التحوّلات الاجتماعية، التي شهدها المجتمع العربي بعد ظهور الإسلام. وهي خيبة جعلت الشاعر يعاني قلقاً شديداً، راح يواجهه بحلم العودة إلى الماضي، فأخذ الماضي يمتدّ إلى

[١] - مصطفى سويف، **الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصّة**: مقدمة الدكتور يوسف مراد، ص: م.

زمن كان الإنسان فيه متحرّراً من الهموم التي باتت تثقل كاهله. وإذا كان مزاحم قد استعان بحديث الحبّ في مسعاه، فلأن الحبّ في حقيقته عودة "إلى حياة البراءة والطّهارة، وكأنّ المحبّين يولدون من جديد، ويشهدون العالم سوياً[١] للمرّة الأُولى، وينعمون معاً بسعادة البساطة المقدَّسة"[٢]. وفي الختام ندعو إلى الاهتمام بالبحث عن العلاقة بين صورة المرأة في شعرنا القديم، وصور -أو بقايا صور- الطّبيعة البكر المترسِّبة في لاوعي الشّاعر، ونعتقد بأنّ تلك الصّور ذات تأثير - فينا جميعاً- يتجلّى بأوضح صوره، بمحبتنا للطبيعة، وارتياحنا في أحضانها.

قائمة المصادر والمراجع

١. إبراهيم، زكريا، **مشكلة الحبّ**، ط٣، القاهرة: دار مصر للطباعة، ١٩٨٤م.

٢. ابن الدّمينة، **ديوانه**، صنعة أبي العباس ثعلب ومحمد بن حبيب، تحقيق أحمد راتب النفاخ. ط/بلا، القاهرة: مكتبة دار العروبة، ١٩٥٩م.

٣. ابن حزم الأندلسي(علي بن أحمد بن سعيد)، **جمهرة أنساب العرب**، ط٣، مصر: دار المعارف، ١٩٧١م.

٤. ابن منظور،(جمال الدين محمد بن مكرم). **لسان العرب**، بيروت: دار صادر، بلا تاريخ

٥. أحمد، عدنان محمد، **مقالات في شعر الجاهلية وصدر الإسلام**، ط١، دمشق: دار المركز الثقافي، ٢٠٠٧م.

٦. الأصفهاني، أبو الفرج (علي بن الحسين) **الأغاني**، شرحه وكتب هوامشه الأستاذ عبد.أعلي مهنا والأستاذ سمير جابر، ط٢، بيروت: طبعة دار الكتب العلمية، ١٩٩٢م.

٧. باشلار، غاستون، **جماليات المكان**، ترجمة غالب هلسا، ط٦، بيروت: مجد المؤسسة الجامعية للدراسات، ٢٠٠٦م.

٨. البغدادي، عبد القادر بن عمر، **خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب**، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه الدكتور محمد نبيل طريفي. ط١، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٨م.

[١] - كذا في النصّ، وهو خطأ شائع، والصواب: معاً.

[٢] - زكريا إبراهيم، مشكلة الحبّ: ٢١٠.

٩. الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، تصحيح السيد محمد رشيد رضا. ط/ بلا، بيروت: دار المعرفة للطباعة والنشر، ١٩٧٨م.

١٠. الجمحي، ابن سلام(أبو عبد الله محمد)، **طبقات فحول الشعراء**، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر. القاهرة: مطبعة المدني، ١٩٧٤م.

١١. الحموي، ياقوت، **معجم البلدان**، ط/بلا، بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٨٤.

١٢. الدينوري، أبو حنيفة، **كتاب النبات**، عني بنشره ب لوين. طبع في مدينة ليدن، ١٩٥٢م.

١٣. رايك، ثيودور، **الحب بين الشهوة والأنا**، ترجمة ثائر ديب، ط٢، اللاذقية: دار الحوار، ٢٠٠٠م.

١٤. ريد، هربرت، **طبيعة الشعر**، ترجمة الدكتور عيسى العاكوب، دمشق: منشورات وزارة الثقافة السورية، ١٩٧٧م.

١٥. سويف، مصطفى، **الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة**، ط٤، مصر: دار المعارف، ١٩٨١م.

١٦. **طوق الحمامة في الألفة والألاّف**، ضبط نصّه وحرر هوامشه الدكتور الطاهر أحمد مكي، ط٦، القاهرة: دار المعارف، ٢٠٠١

١٧. كالر، جوناثان، **النظرية الأدبية**، ترجمة رشاد عبد القادر. دمشق: منشورات وزارة الثقافة السورية، ٢٠٠٤م.

١٨. لبيب، الطاهر، **سوسيولوجيا الغزل العربي**(الشعر العذري نموذجاً)، ترجمة مصطفى المسناوي. ط٢، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٨٨م.

١٩. ناصف، مصطفى، **دراسة الأدب العربي**، ط٣، بيروت: دار الأندلس، ١٩٨٣.

٢٠. يعقوب، الدكتور عبد الكريم،"الروضة الغزلية في قصائد قديمة"، مجلة **جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية**، سلسلة العلوم الإنسانية، العدد(١)، المجلد(٢٧)، ٢٠٠٥م، صص ٩-٣٠.

مزاحم العقيليّ، عاشق فراموش شده

عدنان محمد أحمد *

مقالۀ علمی - ترویجی

DOI: 10.22075/lasem.0621.7376

چکیده:

مزاحم العقیلی شاعر زبردست دوره بنی امیه است، اما شاعر شناخته شده‌ای نیست. شاید به این دلیل که به شهرت پشت کرد. چراکه در محیط صحرایی قوم خود باقی ماند و زندگی ساده و آرام و به دور از هیاهوی مراکز فعالیت - ادبی و سیاسی - در دولت اموی را برای خود برگزید. مزاحم در بیابان از هرآنچه که باعث شهرت می‌شود دور بود، اما به نبض و جریان زندگی نزدیک بود. زندگی کویری برای او دلایل تفکر عمیق در طبیعت را فراهم می‌کرد و احساسات او را حساس می‌نمود، بنابراین زیبایی آنرا احساس می‌کرد. و همه اینها در تصاویر شعری او به ویژه تصویر زن اثر خود را بر جای گذاشت، به طوری که می‌توان گفت احساس او نسبت به زنان از احساس او نسبت به طبیعت جدا نبود. طبیعتی بکر که از دست بشر به دور مانده بود.

کلیدواژه‌ها: مزاحم العقيلي، عاشق فراموش شده، غزل، دوره اموی، ادبیات عربی.

* - استاد ادبیات صدر اسلام، دانشکده ادبیات وعلوم انسانی،دانشگاه تشرین سوریه. ایمیل: dr.adnan62@hotmail.com

تاریخ دریافت: ١٣٩٧/٠٧/٢٨هـ.ش= ٢٠١٨/١٠/٢٠م - تاریخ پذیرش: ١٣٩٨/٠٥/٢٨ هـ.ش= ٢٠١٩/٠٨/١٩م.