دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

العنوان:	عينية الحادرة ترتيلة استمطار في محراب عشتار
المصدر:	المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها
الناشر:	جامعة مؤتة - عمادة البحث العلمي
المؤلف الرئيسي:	الديك، إحسان يعقوب
المجلد/العدد:	مج 6, ع 2
محكمة:	نعم
التاريخ الميلادي:	2010
الشهر:	نيسان / ربيع الثاني
الصفحات:	11 - 28
رقم MD:	126403
نوع المحتوى:	بحوث ومقالات
قواعد المعلومات:	AraBase
مواضيع:	المرأة في الشعر، الأساطير العربية، الشعر العربي، نقد الشعر، الدواوين و القصائد، العصر الجاهلي، شعر الغزل، عشتار
رابط:	http://search.mandumah.com/Record/126403

© 2020 دار المنظومة. جميع الحقوق محفوظة.
هذه المادة متاحة بناء على الإتفاق الموقع مع أصحاب حقوق النشر، علما أن جميع حقوق النشر محفوظة. يمكنك تحميل أو طباعة هذه المادة للاستخدام الشخصي فقط، ويمنع النسخ أو التحويل أو النشر عبر أي وسيلة (مثل مواقع الانترنت أو البريد الالكتروني) دون تصريح خطي من أصحاب حقوق النشر أو دار المنظومة.

عينية الحادرة ترتيلة استمطار في محراب عشتار

د. إحسان الديك*

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٨/٩/١٥ تاريخ القبول: ٢٠٠٩/٧/٧

ملخص

هذا البحث قراءة أسطورية لنص شعري قديم، تعيد الشاعر الجاهلي إلى نموذجه الأصلي، وتفسر سر ائتلاف أغراض القصيدة وصورها حول المرأة، يقف فيه الباحث على عينية الحادرة التي استقطبت اهتمام الدارسين المحدثين، يحاورهم، ويتجاوز آراءهم؛ فيرى أنّ الحادرة لايتغزل على عادة الشعراء الجاهليين ولا يفخر فخرهم، وإنما ينهج نهج الشعراء الساميين القدماء، ينشد ترتيلته، ويتوجّه بالدعاء إلى سمية السمية، إلى عشتار ربّة الخصب والحياة، يناجيها، ويتضرع إليها، ويتذلل لها، ويصلّي من أجل عودتها لتعود الحياة معها. مما يؤكد عراقة الشاعر الجاهلي وتواصله مع موروثه.

Abstract

This research is a mythological reading of an old poetic text, which turns the Al-Jahelee (pre-Islamic) poet back to his authentic paradigm, and explains the secrets behind the poem's cohesion and their woman portrayal. The researcher focuses on Al-Hadera's poem ('Ainiat Aj-Hadera), Which has attracted the attention of contemporary researchers. The study has a dialogue with them and bypasses their opinions. It believes that Al-Hadera does not make courting verse and boast as did his colleagues at that time, but followed the footsteps of the old sublime poets; he chanted his utterance, beseeching the noblest of all... the goddess of fertility and life (Astarte) and praying to bring life back with her. Such feats contend the authenticity of Al-Jahelee poet, and his continuation with his hereditary.

* قسم اللغة العربية، جامعة النجاح الوطنية، نابلس.

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة، الكرك، الأردن.

مقدمة

تأسيس (١):

نشأ الدين مع حاجة الإنسان البدائي لتأنيس الطبيعة من حوله، وتفسير ظواهرها، والسيطرة على مظاهرها. ولقد وظف هذا الإنسان كل طاقاته وإمكاناته وقدراته من أجل ذلك، وكان الفن – الذي نشأ في رحاب الدين ودرج في حجره – أقوى هذه الوسائل، وأهمّها، وأكثرها نجاعة؛ لما يمتلك الفنان من مواهب خاصة، وقوى روحية غير عادية، تميّزه عن المجموع. وصار الفن ضرورة وحرفة يمارسها الفنان الساحر ليدرأ خطراً، أو يجلب نفعاً، أو يمثّل طقساً، أو يفسّر معميّاً، رقصاً أو رسماً أو غناء.

وارتبط الشعر الجاهلي في نشأته الأولى – باعتباره فنّاً – بالدين ارتباطاً وثيقاً، وظل يحمل بين طياته ترسبات دينية، وظل مقدساً عند العرب، علقوه على أستار الكعب٥ة في طقوس تبدأ في عكاظ وتنتهي في الحرم، ونقشوه على صخور معابدهم[١]، وتوضأ بعضهم لبعضه، وقرئ بعضه الآخر على قبورهم، ووصلوه بالسحر والجن والقوى الغيبية.

لهذا أكد بعض الباحثين أن "الغرض الذي قصد إليه الشعر العربي في الأصل هو السحر"[٢]، وأن موضوعات الشعر الجاهلي، ومنها المديح والهجاء، تطورت من أدعية وتعاويذ وابتهالات للآلهة إلى موضوعات مستقلة[٣]، وأن القصيدة الجاهلية كانت عند الشاعر الجاهلي "شبيهة برسم النقاش، وتميمة الساحر، وابتهالات العابد، يخرجها بدوافع روحية وفكرية، قاصداً بها إصلاح الخلل الحياتي، والسيطرة على الأحوال المضطربة في الكون بالنظام الذي يشيعه في بنائه الخاص"[٤]. كما "لا نستطيع ونحن ندرس شعر شعراء يكادون يكونون كهّاناً إلا أن نربط الشعر بعقيدتهم"[٥].

ولهذا – أيضاً – تنبّه عدد كبير من الباحثين لوظيفة الشاعر الجاهلي، ودوره في مجتمعه، فأنزلوه منزلته الحقيقية التي تجاوز فيها صورة المادح أو اللاهي، أو حتى المدافع عن القبيلة في سلمها وحربها، وأعادوه إلى نموذجه الأصلي الذي "ينطوي على الأوجه المتعددة للكاهن، والشامان، والساحر، والعارف، والنبي، والعالم، والحكيم"[٦]، النموذج الذي يشعر، ويعلّم، ويعْرف، ويفطن، ويقْدر، ويؤثر، ويغيّر، ويسيطر، بفعل بياني أشبه ما يكون بعقد السحر، النموذج الذي يصطنع الشعائر والطقوس الدينية في إنشاد شعره، ويمتلك قوى سحرية خارقة، ويلتحم بقوى غيبية تربطه بالملأ الأعلى، "وتمده بأسباب السيطرة على القوى المتطورة، أو تلهمه بفنون من القول ما يعجز الآخرون عن الإتيان بمثلها"[٧]؛ فيرتفع عن "مطلق الفردية البشرية إلى شيء من البطولة"[٨]، و"يستغرق في

---

(١) انظر ترنيمة الشمس، **نقش القصيدة الحميرية** الذي اكتشفه ونقله إلى العربية يوسف محمد عبد الله، ط١، مركز الدراسات والبحوث اليمني، صنعاء، ١٩٨٩.

(٢) بروكلمان، كارل، **تاريخ الأدب العربي**، ترجمة عبد الحليم النجار، ط٤، القاهرة، ١٩٧٧، ٤٦/١.

(٣) ضيف، شوقي، **العصر الجاهلي**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧١، ص١٩٦.

(٤) الرباعي، عبد القادر، **مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة الجاهلية**، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد السادس، ربيع ١٩٨٢، ص٨٦.

(٥) عبد الرحمن، نصرت، **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي**، ط٢، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٨٢، ص١٢٥.

(٦) عصفور، جابر، **غواية التراث، كتاب العربي**، رقم ٦٢، أكتوبر ٢٠٠٥، ص١٥.

(٧) النعيمي، أحمد اسماعيل، **الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام**، ط١، سينا للنشر، القاهرة، ١٩٩٥، ص٦٣.

(٨) الطيب، عبد الله، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ط١، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٠، ٨٨٠/٣.

حالة من الوجد والتأمّل والمشاهدة"[١]، مما يجعله أشبه ما يكون بالكاهن والساحر والعراف، "فكان إذا أراد الهجاء لبس حلة، وحلق شعر رأسه إلا ذؤابتين، ودهن أحد شقي رأسه، وانتعل نعلاً واحدة"[٢]، أو خضّب شاربه وعنقفته بالحناء، ولا يخضب سائر لحيته ليكون كأسد والغ في الدم كما أُثر عن حسان بن ثابت[٣].

هذا بعض ما انسرب من النموذج الأصلي للشاعر في العصر الجاهلي – على الرغم من محاولة الإسلام محوه– [٤]، نموذج المقدس، العارف "بالسحر أو الأسرار الروحانية"[٥]؛ فكان في سياق هذا النموذج "عنصراً من عناصر الإخصاب والتجدد في الطبيعة، وكان لإبداعه التأثير المشابه لتأثير هذه العناصر، من حيث القدرة على إيقاع التحول في كل ما تمسّه الكلمات، أو تقع عليه القصائد، وذلك في دلالة جعلت من القصيدة فعلاً من أفعال الإخصاب الذي اتحد وفعل السحر في التأثير المفارق، هذا التأثير، بدوره، هو الذي وصل في النهاية بين النموذج الأصلي للشاعر والعناصر السماوية المضيئة للكون"[٦].

تأسيس (٢):

تبوأت المرأة مكانة علية في الديانات القديمة كلها، فقدّسها الإنسان وعبدها منذ شعر في فجر تاريخه البعيد أنّ فكرة الخصوبة التي تمثّلها – والأرض على السواء – هي سرّ الحياة وجوهر الوجود، ومنذ أدرك أن خصوبتها قبس من خصوبة الأم الكبرى / الأرض التي أنجبت الزرع والإنسان والحيوان، خاصّة بعد اكتشافها الزراعة، ورعايتها الأرض والبذور، كما ترعى الخصب الجسدي والولادة والتكاثر.

ويجمع دارسو الميثولوجيات على أسبقية العبادات القمرية التي ارتبطت بالمرأة، وسيادة الألوهية المؤنثة، وعلى أسبقية المجتمع الأمومي على المجتمع الأبوي، وعلى انتشار عبادة الأم الكبرى في هيئة إلهة أنثى عند الشعوب القديمة وإن اختلفت أسماؤها، وتنوعت تجلّياتها في إنانا، وعشتار، وإيزيس، وأناياتيس، وعناة، وعشيرة، وأثيرة، وعشتروت، وأفروديت، وفينوس، وأناهيد، والعزّى، والزهرة[٧].

والعرب كغيرهم من الشعوب عبدوا المرأة وقدسوها، وقد أكد القرآن الكريم ذلك في قوله تعالى: "إن يعبدون من دونه إلا إناثاً"[٨]، وشبهوها بالدمية أو التمثال الذي هو صورة للربة المعبودة "أيقدر الوثني على تشبيه المرأة بما يعبد إن لم يكن للمرأة الموجودة في الشعر شيء من القداسة؟"[٩]، ونسبوا أبناءهم إليها نظراً لقداسة دمها، ذكر ابن دريد أن منهم من يقيم وزناً لدم الأمهات فينسبون لهن[١٠]، وخلعوا أجزاء جسمها على سلسلة نسبهم المقدس مثل: البطن، والفخذ، والصلب، والظهر، والرحم، وقدّروا المرأة المنجبة الولود، واعتنوا بالبدينة الممتلئة، وجمعوا لها

---

(١) أبو سويلم، أنور، **دراسات في الشعر الجاهلي**، ط١، دار الجيل/بيروت، ودار عمار/عمان، ١٩٨٧، ص٧٦.

(٢) المرتضى، الشريف، **الأمالي**، تحقيق محمد بدر الدين، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، د.ت، ١٩٢/٢.

(٣) الأصفهاني، أبو الفرج، **الأغاني**، تحقيق عبد مهنا، ط٢، دار الفكر، بيروت، ١٩٩٥، ١٤٣/٤.

(٤) انظر في أمثلة ذلك **غواية التراث**، لجابر عصفور ص١٩.

(٥) غرنباوم، غوستاف فون، **دراسات في الأدب العربي**، ترجمة إحسان عباس وآخرين، مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٥٩، ص١٣٧.

(٦) عصفور، جابر، **غواية التراث**، ص١٦.

(٧) انظر: الديك، إحسان، **صدى عشتار في الشعر الجاهلي**، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، المجلد ١٥، حزيران ٢٠٠١ ص١٤٧+١٤٨

(٨) **سورة النساء**، آية ١٧.

(٩) عبد الرحمن، نصرت، **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي**، ص١١١.

(١٠) ابن دريد، **الاشتقاق**، تحقيق، عبد السلام هارون، دار المسيرة، بيروت، د.ت، ص٣.

صفات الأمومة والخصوبة؛ فربطوها بالبقرة، والظبية، والنخلة، والدرة، والبيضة، والشمس، وعلقوا خصب المكان عليها وبقاءهم فيه ببقائها حتى قال أحدهم وهو المرقش الأكبر(١).

أينما كُنــتِ أو حَلَلْــــتِ بـــــأرضٍ أو بـــلادٍ أحْبَبْـتُ تِلــكَ البِـــــلادا

الخصوبة هي المكوّن الفكري للإنسان الجاهلي في نظرته للمرأة، وهي الرؤية الجوهرية لصورتها، منها كان المنبع وإليها كان التصوير، ولا يخفى انسجام هذه الرؤية مع رؤية الإنسان القديم لها.

ويلاحظ من يقرأ الشعر الجاهلي أن المرأة هي العنصر الأساس، والمحور الرئيس الذي تأتلف حوله، أو تبعث منه أغراض القصيدة وعناصرها وصورها؛ فالشاعر يقف على أطلالها – التي عادة ما تنسب إليها (٢) وليس لأحد غيرها – ويصف آثار غيابها، ثم يتابعها وهي ترحل في ظعنها، ويسلّي همه عنها برحلة في الصحراء على ناقته التي تشبه حمار الوحش أو الثور، أو البقرة الوحشية، أو النعامة.

والبحث عن سرّ احتفاء الشاعر الجاهلي بالمرأة، وفكّ شفرات صورتها المنبثقة عن أصول ميثيو دينية؛ يفتح لنا مغاليق القصيدة، ويكشف عن كنوزها، ويقربنا من فهم أغراضها، وهدف الشاعر من وراء إبداعها، ويبعدنا عن الطرق التقليدية في تحليلها.

العينية في عيون القدماء والمُحْدَثِين

لهذه القصيدة مكانة خاصة في الذاكرة الجمعية الجاهلية، خاصة الذائقة الشعرية منها، أعجب بها المبدعون والمتلقون وقتئذ، وحرصوا على حضورها في مجالسهم، فكان حسان بن ثابت إذا قيل له: تنوشدت الأشعار في موضع كذا وكذا – يقول: "فهل أنشدت كلمة الحويدرة؟"(٣) يعني هذه القصيدة، وحسان – وهو من هو في الشعر – "كأنّما يرى أنه لا يتم لإنشاد الشعر مجلس إذا لم تنشد فيه قصيدة الحادرة"(٤).

والعينية من عيون الشعر وجيده، والنصوص المتخيّرة منه، فَتَنَتِ الرُّواةَ والنقاد، وأُعجِب بها الأصمعي، وكاد يضع صاحبها في عداد الفحول لولا أنه مقلّ؛ فقال: "لو كان قال خمس قصائد مثل قصيدته – يعني العينية – كان فحلاً"(٥)، كما أعجب أبو العلاء المعري بغزل الشاعر فيها وكاد يسلكه بها في سلك الشعراء الغَزِلين المحبين، فوصف شغفه بسمية بشغف هؤلاء الشعراء بمحبوباتهم(٦).

والقصيدة كذلك من النصوص التي حاورها النقد الحديث، واستقطبت اهتمام الدارسين المحدثين، فتعددت الدراسات حولها، وتنوعت مناهجها، وطرائق تناولها، والوقوف عليها، وتفسير دلالاتها.

وأجمعت هذه الدراسات في سياق بحثها عن وحدة القصيدة، ومن خلال تتبّع علاقاتها الداخلية، وتلمّس الرابط الذي يجمع بين أجزائها – سواء تلك التي رأت في تجربة الشاعر تجربة تاريخية واقعية، وقسّمت النص إلى أغراض أو موضوعات وحدّت بينها واستوعبتها تجربة الشاعر النفسية، أو التي اجتازت بسمية حدود الغزل، وتجاوزت حدّ التقسيم – أجمعت كلها على حضور سمية المتميز في النص، فاعتبرتها بؤرته، ومركز دائرته،

(١) التبريزي، يحيى بن علي الشيباني، **شرح المفضليات**، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت ٨٧٩/٢.

(٢) انظر: نصرت عبد الرحمن، **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي**، ص١٢٨.

(٣) الأصفهاني، أبو الفرج، **الأغاني**، ١٢٦/٥.

(٤) **مقدمة ديوان الحادرة**، تحقيق: ناصر الدين الأسد، ط٢، دار صادر، بيروت، ١٩٨٠، ص١٤.

(٥) **فحولة الشعراء**: تحقيق المستشرق، ش. تورّي، دار الكتاب الجديد، بيروت، ١٩٨٠، ص٢٢.

(٦) المعري، أبي العلاء، **رسائله**، شرح وتحقيق عبد الكريم خليفة، منشورات اللجنة الأردنية للتعريب والترجمة، عمان، ١٩٧٦، ٣١٨/٢.

وحقيقة بدايته، والمسؤولة عن حضور موضوعاته، وهي التي وهبته وحدته؛ فالقصيدة "كلها تتحلق حول سمية"(١)، وتنساب في وحدة واحدة هي محورها(٢)، وهي ربيبة هذه الكلمة (سمية) منها تنبعث، وفيها تتثال، واسمها أنشودة يحمل في طياته لحن القصيدة كلها(٣)، وحبّها هو الشعور الحي الذي يحيط بأجزاء القصيدة، ويجري فيها جريان الطبع في الأخوين(٤)، والحادرة يدير القصيدة حول مناجاة سمية(٥)، والحديث عن سمية يوحدها في المعنى العام(٦).

سمية بين الحقيقة والأسطورة

قد تكون سمية امرأة حقيقية من لحم ودم، فتن بها الشاعر، وولّه بحبّها، وأسره جمالها، وقد يكون غزل الحادرة بها غزلاً حقيقياً يعبّر عن تجربة الإنسان الجاهلي الواقعية، لكن ذلك لا يمنع أن يكون وراء هذا الغزل مغزى، أو أن تستحيل سمية إلى سرّ كبير، أو رمز عظيم، مما يعطي التجربة الشعرية بعداً إنسانياً، ويبعدها عن حدود الفردية الضيّقة، من منطلق أن النص مفتوح لا يحدّ بحدّ، وأن كل قراءة جديدة هي توضيح له، وكشف عن مضامينه، ودليل على حياته وحيويته، وأن الشعر ليس إنباء عن متعين، وليس سرداً لحدث واقعي، وليس وثيقة تاريخية أو اجتماعية، أو همّا فردياً وحسب، وإنما هو تعبير عن الوجود بالموجود، ونفاذ إلى أعماق النفس الجمعية، هو رقية أو تعويذة ينفثها صاحبها ليذرأ خطراً أو يستجلب نفعاً.

والنظر في ماهية سمية، وتحديد طبيعتها، ومعرفة وظيفتها، ومحاورة دلالاتها في إطار الفكر الإنساني القديم، باعتبارها أمّاً كبرى، ومصدراً للخصوبة والنماء، يخرجها عن إنسيتها، ويحررها من حدود الغزل، وينزّهها عن آدميتها، ويترفع بها عن أرضيتها.

تزخر العينية بإشارات ترشّح سمو سمية، وتجعلها بعيدة عنا، فوق نفوسنا، وإن ارْتَدَتْ أَرْدِيَتَنا، واتصفت بصفاتنا، **أولها:** أن غزل الشاعر لم يكن غاية في ذاته، وإنّما جاء وسيلة لتحقيق هدف ينشده الشاعر، بدليل، أن ليس لهذه القصيدة مناسبة معينة، أو باعث محدد لقولها؛ ليجعل منها تجربة تاريخية ترتبط بسمية، والشاعر – كما سنرى – مشغول بقضية أخرى أخذ يتحدث عنها من خلال غزله بسمية.

وثانيها: أن غزله بها وإن جاء على عادة الشعراء الجاهليين، إلا أنه يشخّص الجمال الأنثوي في صورة مثالية، فهو لا يتغزل بامرأة بعينها، وإنما راح "ينحت لها تمثالاً نصفياً يلح على إبراز جمال وجهها ووضاءته"(٧)، وراح يكرر اسمها ويستغرق في ذكر صفاتها، ويحدث نفسه عنها بضمير المخاطب تارة، والمتكلم تارة أخرى، مما يدل على أنه في حالة "وجد صوفي"(٨).

---

(١) عبد الرحمن نصرت، **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي**، ص٢٠٤.

(٢) الشنطي، محمد صالح، **في الأدب العربي القديم**، ط٢، دار الأندلس، حائل، ١٩٧٧. ٢٢٧/١.

(٣) عبد البديع، لطفي، **الشعر واللغة**، ط١، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٧، ص١٥.

(٤) أبو موسى، محمد، **قراءة في الأدب القديم**، ط٢، مكتبة وهبة، القاهرة، ١٩٩٨، ص٢٣٦.

(٥) عبد الرحمن، إبراهيم، **التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي**، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثالث، ١٩٨١، ص١٣٧.

(٦) لحمدوني، حميد، **منهجية جديدة لقراءة الشعر القديم**، مجلة جذور، مجلد ٦، ديسمبر ٢٠٠٢، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ص٣٤٢.

(٧) عبد الرحمن، إبراهيم، **التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي**، ص١٣٦.

(٨) عبد الرحمن، نصرت، **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي**، ص٢٠٥.

وثالثها: أنه في غزله هذا لم يفعل ما اعتاد الشعراء الجاهليون فعله في الإنباء عن الرحيل بعد فراق محبوباتهم رداً على صَرْمهن وهجرهن، فلم يشأ أن يكون مثل لبيد بن ربيعة في قوله:

وَلَشَرّ واصــلِ خُــلــةٍ صَرّامها[1] فاقطَعْ لُبانَــةَ من تعرَّضَ وصلــهُ

ولا مثل ثعلبة بن صعير المازني في قوله:

وإذا خليلُــكَ لــم يــدُمْ لك وصْــلُه فاقــطــعْ لُبَانَتَه بحرفٍ ضامــرِ[2]

وإنما جاء الرحيل في سياق آثار غيابها الذي لا يريده ولا يتمناه، والشاعر حريص كل الحرص على بقائها وحضورها رغم إعراضها.

ورابعها: أنه لم يجعل لسمية في هذا النص أطلالاً يقف عليها، كما وقفت بعض النصوص على الدمن والرسوم، فهل كان ذلك لأنها ليست كالإنسيات لها أطلال تُمحى وتدرس، تهجر وتخرب، أم لأن الشاعر يحرص على استبقاء مكانها "حرصه على استبقاء سمية ذاتها؛ فلذلك كانت العين تتزوّد منها النظرة التي لم تقلع، تلك النظرة التي قرنت بين سمية وسقيا المكان، فلذلك لم تشأ إرادة الشاعر أن تعضد إرادة الفراق، فَتَتَحَدَّث إلى الأطلال والرسوم، ثم إن اتخاذ النص سمية محوراً متردداً في كل مقاطع حديث الشعر كان معوذاً لدارها أن تؤول إلى دمن وأثاف"[3].

وخامسها: أن التوتر الذي نراه في بداية القصيدة، والنداء المبهم المتكرر، واستخدام واو (رب) وتنكير ما بعدها، وصورة سمية المتجهة إلى السماء في صورة الغزال، وتماهيها في السارية، توحي كلها بأن الحادرة يعي بناء فنه الشعري وعياً حاداً، وأنه لا يعكس الواقع، بل يبدع "عالماً فنياً رمزياً يعيد صياغة ذلك الواقع ويجلو خفاياه"[4]، مما يجعل تجربته خارج حدود الزمن "تلغي الماضي ولا تتعلق بالمستقبل؛ فهي من هذا الوجه لا يمكن أن تكون تجربة تاريخية بالمعنى القريب، إن الماضي يفقد صفة المضي والانتهاء، ومن ثم فقد المستقبل وجوده أيضاً، وأصبحت التجربة – وإن كنت تؤثر هذا اللفظ – لا زمنية"[5].

وسادسها وآخرها: إن الوقوف على قصيدة الشاعر اللاميّة، التي وقفها على سمية أيضاً، وخاطبها كما خاطبها في العينية، ووصف صرمها له، ومخالفتها أمره، وابتعادها عنه في قوله:

أمســتْ سمــيــّةُ صَرّمَتْ حَبْلــي ونَأَتْ، وخالَفَ شَكْــلُها شَكْــلــي

وَعَدا العَوادي عَــنْ زيــارتِــهــا إلاّ تَــلاقَــيْــنَــا على شُــغْــلِ

وَرَجــاهُمُ يــومَ الــدَّوارِ كَــمَــا يَــرْجو المُقــامِرُ نَيْلَ الخَــصْــلِ

---

(١) شرح ديوانه، تحقيق إحسان عباس، سلسلة التراث العربي، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، ١٩٦٢، ص٢٠٣.

(٢) التبريزي، **شرح المفضليات** ٤٦٨/١.

(٣) القرشي، عالي بن سرحان، **تجربة الدرس النقدي في العصر الحديث مع قصيدة الحادرة**، المجلة العلمية لجامعة الملك فيصل، المجلد السادس، العدد الثاني، ٢٠٠٥، ص١٠١.

(٤) عوض، ريتا، **بنية القصيدة الجاهلية**، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٢، ص١٩٤.

(٥) ناصف، مصطفى، **قراءة ثانية لشعرنا القديم**، نشر كلية الآداب، الجامعة الليبية، د.ت، ص١٤٦.

ولقد عـرفْتُ لئنْ نأتْ وتباعَـدَتْ ألاّ تُـلاَقِـيَـها سِني الحِـسْـلِ[١]

– يلقي الضوء على صورتها في العينية، ويوضح صفاتها؛ فهي ترتبط بالصنم الدوار الذي كانوا يطوفون حوله، ففي ذاك المكان المقدس، وفي أثناء هذا الطقس الديني كان الحادرة يرجو عودتها، بيد أن غيابها لم يكن مثل غياب البشر، غياباً لا رجعة له إن هي فارقته، ولن تعود إليه، ولن يتلاقيا سنّ الحسل[٢].

لهذا، تباينت الدراسات التي حاورت سمية وأخرجتها عن إنسيتها، فرآها لطفي عبد البديع "كائنا مثالياً يتعالى على مثيلاتها من بنات حواء، والشاعر يهتف باسمها لأنها أخت السحابة، وحليفتها، وبسبيل منها في صفتها الكونية، وهي مثلها ثرّة تفيض على الكون الإنساني معاني الحب والجمال"[٣]. ورآها مصطفى ناصف "مبدأ يختلف به الإنسان برهة من الزمن، يومض ويختفي، ولكنه يعود في شكل سحابة ممطرة ولود، وكذلك أوشكت سمية أن تكون مرادفة لهذه الهزّة الكونية التي تنجب الحياة، ولكنها قريبة وبعيدة"[٤]. واعتبرها نصرت عبد الرحمن "سيدة الخصب الرعوي"[٥]، وهي عند إبراهيم عبد الرحمن "صورة فنية للثريا ربة الخصب ومانحة الغيث في الديانة الجاهلية"[٦]، وعند قاسم المومني "أشبه ما تكون بقوة خفية تهب الغيث، وتولد الخصب، وتمنح الحياة"[٧].

تجمع هذه الدراسات – ضمناً وصراحة – على أن سُميّة إلهة سُمَيّة تتسامى عن كل ما هو أرضي أو آدمي، وعلى علاقتها المباشرة بالخصب والنماء، فهي كائن متعالٍ، ومبدأ عظيم، وهزة كونية، وقوة خفية، وسيدة للخصب أو ربة له، ولكن هذه الدراسات بقيت تحوم حول حماها، فلم تقترب منها أكثر وأكثر لتحديد ماهيتها، و كشف طبيعتها، وبيان وظيفتها، وسر وجودها، لغة وفكراً وحضوراً في النص. وكأنها تمنّعت عليهم، فلم يحدد لطفي عبد البديع هذا الكائن المتعالي، ولا الغرض من مناداته، والهتف باسمه، ولم يفسر مصطفى ناصف هذه الهزة الكونية ولا هذا المبدأ العظيم الذي يبحث عنه الحادرة في الصحراء "بحث المعرّض للتّيه والضلال"[٨]، ومع اعترافه بأن سمية قدّيسة جليلة، إلا أنه رآها هي التي تبتهل، ويعلق بوجهها الكريم شيء من القلق، وأن ترخيم اسمها جامع للأنثى والذكر[٩]، وسمية ليست كذلك في النص، فالشاعر كما سنرى هو القلق، وهو المبتهل لكائن علوي لم تجتمع فيه صفتا الذكورة والأنوثة اللتان ترتدان إلى معتقد موغل في القدم يعود إلى عصور ما قبل التاريخ، تجاوزه الإنسان منذ السومريين حين فصل بين الآلهة الإناث والآلهة الذكور وميّز بينهما.

---

(١) **ديوان الحادرة**، ص٨٠+٨١.

(٢) من أمثالهم في الأبديات: "لا آتيك سنّ الحسل، أي أبداً، أي مابقيت، يعني ولد الضب، وسنّه لا تسقط أبداً، وزعموا أن الضب يعيش ثلاثمائة سنة وهو أطول دابة في الأرض عمراً". **اللسان** (سنن).

(٣) **الشعر واللغة**، ص٧+٨.

(٤) **قراءة ثانية لشعرنا القديم**، ص١٤٧.

(٥) **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي**، ص٢٠٤.

(٦) **التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي**، ص١٣٧.

(٧) **في قراءة النص**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩، ص١٩١.

(٨) **قراءة ثانية لشعرنا القديم**، ص١٥٣.

(٩) **المرجع السابق**، ص١٤٨+١٤٩.

وسمية ليست ربة للخصب الرعوي وحده كما رأى نصرت عبد الرحمن، وإنما هي ربة الخصب كله: الإنساني والحيواني والنباتي، والتمييز بين أسماء النساء في مقدمات القصائد الذي ذهب إليه، وجعل كل اسم منها رمزاً لإلهة أو ربة تختص بعمل محدد ينقصه الدليل التاريخي والأوركولوجي. إذ تبدو هذه الأسماء كلها رمزاً لعشتار نفسها في وظائفها وطباعها وصفاتها. وسمية ليست صورة رمزية للثريا كما ذهب إبراهيم عبد الرحمن، إذ لم يعرف عن الديانات القديمة أنها صوّرت الثريا أمّاً، خاصة أنه ربط هذه الأم (الثريا) بـــ (فينوسات لوسيل)، ومعروف عن (فينوس) أنها رمز للزهرة في الأساطير الإغريقية، وليست رمزاً للثريا، ولو أنه عدّها رمزاً لعشتار التي أورد لها ترتيلة سومرية في تمجيدها لاستقام له ذلك، ولما قال: إن الحادرة يدير حواراً عنيفاً مع سمية[1]. إذ كيف يكون المبتهل الذي يناجي ربته عنيفاً في حواره معها؟!

نبقى أمام ملحاح السؤال، من سمية؟ وما عساها أن تكون من غير البشر؟ وما سر مناجاة الشاعر لها؟ وكيف أدار حواره معها؟ ولكي نجيب عن هذه الأسئلة ومثيلاتها؛ نعود بسمية إلى سيرتها الأولى، ونبحث عن سر وجودها عند الشعوب القديمة كلها، نعود إلى التأسيس الثاني من هذا البحث الذي يرى المرأة أماً كبرى ومصدراً للخصوبة والحياة، تجلّت في عشتار وان اختلفت أسماؤها.

سمية / عشتار

تضرب جذور علاقة المرأة (سمية) بعشتار في أعماق الماضي السحيق، حين كانت المرأة هي السبب في وجودها، والباعث على حضورها، لتملّكها سر الخصوبة، ومحافظتها على بقاء الجنس البشري، فكانت العذراء أم الإله، ثم استحالت إلى إلهة شَخّصت فكرة الأمومة في الديانات القديمة، وتمثّلتها في عشتار.

مُذْ ذاك انعقدت الصلة بينهما، وتناسختا وتماهت الواحدة في الأخرى، وفي ضوء هذا التصور نحاول تلمّس أوجه الشبه بين سمية وعشتار من خلال ترسبات هذه العلاقة في قاع القصيدة.

نقف بداية على اسم (سمية) المأخوذ من السمو بمعنى العلو والارتفاع، فسما الشيء بمعنى ارتفع، وسما لي شخص فلان: ارتفع حتى استبنته، ومنه جاءت قبة السماء والسحاب والمطر، وتجمع على أسمية وسُمِي. وإذا صغّرت الاسم قلت (سُمَي)، وهو مشتق من سموت لأنه تنويه ورفعة[2].

وكأن الحادرة باختيار هذا الاسم؛ يحلّق بسمية إلى أسمى ما في الكون وأكثره عظمة، إلى السماء، ويرفعها إلى مكانها ومستقرها الخليق بها، المكان الإلهي العالي اللامتناهي، المقدس، المختلف المترفع عن أماكن البشر، ثم يحملنا حملاً على النظر إليها كما ننظر إلى السماء باعتبارها رمزاً للحقيقة المطلقة والنعيم الروحي الأسمى، المتجهة إليها عيون الناس وأفئدتهم وأيديهم.

ولم تكن السماء بالنسبة لعشتار مكاناً وموطناً مثل بقية الآلهة والإلهات حسب، بل كانت حماها ومملكتها، دعاها الساميون "السيدة السماوية" أو "ملكة السماء"[3]، واكتسبت هذا اللقب من (إنانا) السومرية (إن آن)، حيث (إن) تعني سيدة، و(آن) تعني السماء[4]، تقول ترتيلة مرفوعة لعشتار:

---

(١) **التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي**، ص١٣٧.

(٢) ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم: **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، د.ت، (سمى).

(٣) السوّاح، فراس، **مغامرة العقل الأولى**، ط١، دار الكلمة للنشر، بيروت، ١٩٨٠، ص٢٩١.

(٤) ميخائيل، نجيب، **مصر والشرق الأدنى القديم**، ط١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦١، ١٢٤/٦.

"لك الحمد يا أرهب الإلهات، لك الإجلال يا سيدة البشر وأعظم الآلهة، عشتار مالها في عظمتها قرين، بيدها مصائر الموجودات جميعاً، لها الدعاء، واسمها الأول بين الأسماء، نافذة شرائعها سامية محكمة، مقامها الأعلى، يسعى الآلهة إليها، ظاهرة فوقهم، مطاعة الكلمات، مليكة عليهم، نافذة الإرادة"(١).

كانت ملكة السماء / عشتار – في الفكر القديم – تجسيداً للطبيعة الحية، وقوة الإخصاب الكونية، وكان غيابها وعودتها في الملحمة السومرية "هبوط إنانا إلى العالم الأسفل" التي تناسخت في الملحمة البابلية "هبوط عشتار إلى العالم الأسفل" تمثيلاً لدورة الحياة في الطبيعة، فحين تغيب تجف الأرض، وتتعطل مظاهر الحياة، وحين تعود، يعم الخصب، وينمو النبات، ويكثر الخير.

ولأنها القوة العظمى المحركة للكون، ولأنها من أهم الآلهة وألمعها؛ تمثّلها الإنسان القديم في كوكب الزهرة أجمل الكواكب وأشدها لمعاناً، وأكثرها حسناً وجمالاً، سمّاها الكنعانيون (عشتارت)، ومنهم ومعهم انتقلت إلى الغرب، وبقي اسمها الشرقي في (star) شاهداً عليها في لغتهم.

في شهر نيسان تظهر الزهرة من الشرق قبل طلوع الشمس بلونها الأحمر ساطعة لامعة، جالبة انتباه الناس إليها، وفي شهر نيسان تتفجر الخضرة من أعماق الأرض، فتكتسي بكل لون بهيج، وتدب فيها مظاهر الحياة، وصار هذا الظهور بشارة للميلاد، ودلالة على تجدد الحياة، وصار نيسان عيداً للربيع، تقام فيه الطقوس والاحتفالات، ابتهاجاً بعودة عشتار، وأصبح الخامس والعشرون منه "موعداً تجمّعت حوله معظم أعياد الأم الكبرى"(٢) بدءاً بأعياد البابليين وصولاً إلى عيد الفصح المجيد (Eastern) أي عيد الربيع، عيد عشتار.

ويفجأنا الحادرة في مستهل قصيدته حين يربط زمن حركة سمية السماوية، بزمن طلوع الزهرة / عشتار بإشارته إلى البكور والغداة أي قبل طلوع الشمس، وحين يشير صراحة إلى صفتهما المشتركة (الربيع) في قوله:

بَكَرَتْ سُمَيَّـةُ بُكْـــرَةً فتمتّـــــع وَغَدَتْ غُدُوَّ مُفَارِقٍ لَمْ يَـرْبَـــعِ(٣)

ببكور سمية بكر الربيع معها، وغدا في إثرها، فلم تعد هناك حياة، ولو أنها ظلت لظلّ معها، وأقام الناس على ربعاتهم وحالهم الحسنة.

وكما ارتبطت عشتار / الزهرة بالربيع، ارتبطت كذلك بالمطر، فهي (إنانا) ابنة الإله (آنو) إله السماء الذي يسيّر الرياح والأمطار(٤)، ظهرت مصورة على بعض الأختام والمطر ينهمر من بين يديها(٥)، وقدّمت القرابين لكوكبها الزهرة (عشتار) في سبأ القديمة من أجل الاستسقاء(٦)، ونسبت العرب المطر إلى فعل الكواكب والنجوم

---

(١) السواح، فراس، **لغز عشتار (الألوهية المؤنثة وأصل الدين والأسطورة)**، ط٦، دار علاء الدين، دمشق، ١٩٩٦، ص٥٢+٥٣.

(٢) **المرجع السابق**، ص٢٩٩.

(٣) ديوانه، ص٣، **وشرح المفضليات** ١١١/١، وقد آثرت رواية التبريزي في "لم يربع".

(٤) السواح، **لغز عشتار**، ص٢١٢.

(٥) علي، فاضل عبد الواحد، **عشتار ومأساة تموز**، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص٦٩.

(٦) نيلسون، ديتلف: **التاريخ العربي القديم**، ترجمة فؤاد حسنين علي، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، د.ت، ص١٣٨.

فقالت: "مطرنا بنوء كذا"، وليس بعيداً أن يكون النوء الذي اختلف في أصله[١]، نسبة إلى الإله (آنو) وابنته إنانا لقربه من نطقها، ولأن (ايزيس)، عشتار عند قدماء المصريين ارتبطت بالشتاء أيضاً[٢]. كما أن العزّى – عشتار العرب – لها علاقة بالمطر لغة من خلال العزّاء وهو المطر الغزير، وبالشتاء وصفاً في قول عمرو بن لحي: "إن ربكم يشتي بالعزّى لحر تهامة"[٣]، وهي كذلك ابنة كبير الآلهة العربية هبل / بعل إله الخصب والماء[٤].

وسمية كما سنرى وثيقة الصلة بالسحاب والمطر، والحادرة حين يصف ريق سمية لا يحدثنا عن حرارة الوجد، ولهيب الأنفاس، وإنما يستدعي المطر المنصب من فم سمية عن طريق السحر التشاكلي، سيما وأن اسم سمية نفسه من أسماء الأنواء المؤنثة مثل مزنة وسحابة.

وتقترن سمية بالغزالة المقدسة الفارعة المنتصبة المتجهة إلى السماء:

وَتَصدَّقَــتْ حَتّى استَبَتْــك بواضــحٍ صلْتٍ كَمُنتصــبِ الغَــزالِ الأتْلَــعِ

وتشترك الغزالة مع عشتار والزهرة والعزى والشمس في التأنيث، والأمومة، ومعاني الماء، والخصوبة، تلتقي في الحقل الدلالي مع الشمس (الغزالة) التي تغزل أشعتها، ومع العزّى في (عزز)، ومنها جاءت (عزّة) بنت الظبية التي تسمّت بها المرأة، ومع الزهرة في الخنّس الكنّس "ويبدو أن لفظة (خنّس) تطلق على نجم الصباح، كما تسمى الزهرة (كنّس)، لأنها تكنس في المغيب أي تستتر كما تكنس الظباء، وربما المقصود هو نجم المساء"[٥].

وتشاكل سمية عشتار في لونها الأبيض الناصع، المشرق الظاهر، البرّاق الوضاء، لون القداسة والطهر والنقاء (حتى استبتك بواضح صلت)، وفي التصدّف أي التمنّع والانحراف والصد والتخفّي، ومنه جاءت المرأة الصدوف التي تعرض عن الريبة، وسمّي بعض الشعراء محبوباتهم به[٦]، ولعلّ لهذا الاسم علاقة بالصدفة أو المحارة التي نشأت فيها عشتار، وبها تغطّت.

والخمر جامع مقدس يجمع سمية بعشتار والزهرة، قدستها الشعوب القديمة، واعتبرتها شعيرة من شعائرها، كانت شراب الآلهة المفضل، احتستها نشداناً للقوة، واغتبطت حين كانت ترى عبّادها يعبّون منها أو يريقونها عندما يقدّمون الأضاحي والقرابين لها[٧]، وكانت عشتار عند البابليين "أم الخمر التي تهب أهل الباطن قوت قلوبهم، وتفتح

---

(١) انظر: **اللسان** (نوأ).

(٢) ديورانت، ول: **قصة الحضارة**، ترجمة زكي نجيب محفوظ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥، المجلد الأول ١٦٠/٢.

(٣) **اللسان** (عزز).

(٤) الديك، احسان، **صدى عشتار في الشعر الجاهلي**، ص١٧٣.

(٥) الحمد، جواد مطر، **الإله الزهرة (الابن)، دراسة تاريخية في الميثولوجيا والمعتقدات اليمنية القديمة**، مجلة دراسات، الجامعة الأردنية، مجلد ٢٢، العدد ١٦، ١٩٩٥، ص٣.

(٦) وذلك في قول سبيع بن الخطيم التيمي:

ونــــأت بجــانبهــا عليــك صــدوف بانـــت صــدوف فقلبــه مخطــوف

شرح المفضليات للتبريزي ١٢١٦/٣.

(٧) نصر، عاطف جوده، **الرمز الشعري عند الصوفية**، ط١، دار الأندلس ودار الكندي، بيروت، ١٩٧٨، ص٣٥٣. والنعيمي، أحمد اسماعيل، **الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام**، ط١، سينا للنشر، القاهرة، ١٩٩٥، ص٢٣٧.

بصائرهم على حكمة الليل"[١]، ودعيت (إنانا) السومرية "الأم النورانية إلهة الخمر"[٢]، وعدّ العرب العزى ربة للخمر، فكانوا يشربونها سَحَراً مع ظهور نجمة الصباح، ذكرها الشعراء بأشهر أسمائها "الصبوح"، وتغنوا بالبابلية منها، مما يؤكد استيعابهم الموروث القديم وتواصلهم معه، خاصة أن أشهر معابد الزهرة كان في مدينة بابل.

العينية ترتيلة استمطار

انتشرت التراتيل عند معظم الشعوب القديمة باعتبارها ضرباً من ضروب النشاط الديني[٣]، وطقساً مارسه الإنسان القديم كلّما نزلت به نازلة، أو ألمّ به خطب، فكان يتقرّب من آلهته، ويتزلّف إليها بصلواته وقرابينه، ويتوجّه إليها بالتضرع والدعاء مرتلاً مترنماً.

وتدل الألواح السومرية التي عثر عليها في عصور مختلفة على عناية السومريين والبابليين بتأليف التراتيل التي غدت فناً راقياً من فنونهم، تنوعت أصنافه وأشكاله حسب موضوع الترتيلة، ونوع الآلة الموسيقية التي كانت تنشد على أنغامها، وأطلقوا على هذا الفن كلمة (shir)، بمعنى رتل/ترتيلة يقابلها في الأكادية (zemaru) بمعنى أنشد/رتل/غنى، مع الموسيقى أو بدونها[٤].

ويشير المصطلح (شير) أي شعر[٥] بمعنى الغناء والترنيم إلى الجذور السامية القديمة لتسمية الشعر بهذا الاسم، وإلى علاقته الوثيقة بالدين من خلال ترتيله، ويبدو أن هذا المفهوم هو الذي كان سائداً بين الجاهليين خاصة عند شعرائهم، فحسان الذي أكد أن "الغناء لهذا الشعر مضمار" وأنه إنشاد وترتيل، هو نفسه الذي كان يصرّ على أن تكون هذه العينية لازمة موسيقية يجب ترديدها في مجالس الأشعار.

وكان الشاعر الكاهن الملحق بالهيكل هو الذي ينشد قصائده ويرتلها أمام المجموعة، ويرفعها إلى الإله أو الإلهة، نرى ذلك في القصيدة التي نظمتها الكاهنة العظمى الشاعرة (أنجيدوانا) ابنة الملك سرجون الأكادي، ورفعتها إلى الإلهة إنانا/عشتار، فاستهلتها بمديح الإلهة، وتعداد صفاتها وقدراتها، ثم تحدثت عن معاناتها، وتوسلت إليها أن تفرّج كربها وتخلصها من محنتها، تقول:

" أنا الكاهنة العظمى أنجيدوانا
حملت سلّة الطقوس وأنا أشدو
ولكني لم أعد أسكن في المكان المريح الذي أقمتِه لي
فإذا ما حلّ النهار حرقتني الشمس
وإذا ما حلّ الليل حدقت بي ريح الجنوب
لقد أضحى صوتي العذب مضطرباً
وتحوّل كل ما يسعدني إلى تراب"[٦]

---

(١) السواح، فراس، **لغز عشتار**، ص٢٤١.

(٢) **المرجع السابق**، ص٢٥٥.

(٣) بوكيت، أي، ستي: **التراتيم البدائية**، ترجمة يوسف داود عبد القادر، **مجلة التراث الشعبي**، وزارة الإعلام العراقية، العدد السادس، السنة الرابعة، ١٩٧٣، ص٢٣.

(٤) علي، فاضل عبد الواحد، **سومر أسطورة وملحمة**، ط١، الأهالي للطباعة و النشر، دمشق، ١٩٩٩، ص٣٢١.

(٥) يظهر التطابق بين المصطلحين إذا نطقنا حرف العين همزة، وخففنا الهمزة إلى ياء.

(٦) علي، فاضل عبد الواحد، **سومر أسطورة وملحمة**، ص٣٢٥+٣٢٦.

ثم تقول:

" أيتها الإلهة واهبة الحياة الجديرة بالنواميس الإلهية
يا من يعظّمها مديحي
أيتها الرحيمة، المرأة واهبة الحياة صاحبة القلب النيّر
ها قد أنشدتها أمامك بموجب النواميس الإلهية"(١)

وتقول ترتيلة بابلية أخرى مرفوعة لعشتار:

"أنت حيثما تنظرين يحيا الموتى – ويشفى المرضى
إن الآثم الذي يرى وجهك سرعان ما يستقيم
إني أستصرخك، فأنا عبدك المعذّب المتعب المكروب
.....
أنا ماذا تراني فعلت يا إلهي ويا إلهتي
حتى أُعامل وكأنّي لا أخشى إلهي ولا إلهتي
فكان جزائي المرض ووجع الرأس والخسران والخراب
تقبّلي تذلّلي واسمعي دعائي
انظري إليّ بعين الرضا، وتقبّلي تضرّعي
فإلى متى يا سيّدتي تبقين غاضبة وتشيحين بوجهك عني
إلى متى يا سيّدتي تبقين ثائرة، وتبقى روحك ساخطة
التفتي إليّ ولا تصدّي عني وانظري إليّ بعطف"(٢)

ويشير الكشف الأثري الكبير لـــ (ترنيمة الشمس) إلى وجود مثل هذه التراتيل عند العرب في اليمن حيث يستجير الكاتب الكاهن في هذا النص بالشمس التي ترفع قدر مَنْ يبجّلها، و تحط من شأن مَنْ يهجرها، ويتوسل إليها أن تقيه وقومه صروف الزمان، وبوائق العقاب، وأن تجلب لهم الرحمة والبركة والخير.

وتظهر هذه الترنيمة تضرّع المتعبّد اليمني وتخشّعه للإلهة الشمس، وحمده وثناءه عليها، فهي مانحة الحياة، وممطرة المياه، ومخصبة الأرض، وهي "الإلهة الأم لها نفس الأسطورة التي تنسب إلى الإلهة عشتر – عشتروت عند الساميين الشماليين"(٣)، تقول الترنيمة:

" وفي (الشعيْب) الخصب أزجيت
وبئر (يذكر) حتى الجمام ملأت
وعْدك الذي وعدت به أصلحت
أعَنِتنا يا شمس إن أنت أمطرت

(١) **المرجع السابق**، ص٣٢٥.

(٢) المرجع السابق، ص٣٣٦-٣٣٨.

(٣) نيلسون، دينلف، **التاريخ العربي القديم**، ص٣٣٢.

نتضرّع إليك فحتى بالناس ضحّيت"[١]

وكما صلّى اليمنيون للشمس، وتوسلوا إليها لإنزال المطر، كذلك توجهوا بصلواتهم وأدعيتهم، وابتهالاتهم لابنها الإله (عثتر) لإنزال المطر عليهم سني انحباسه، لصلة هذا الإله الوثيقة بماء الأرض وماء السماء، وكانت لهم – كما لغيرهم من العرب قبل الإسلام – صلاة خاصة بالاستسقاء[٢].

والبدوي الذي يعيش في الصحراء، وتعتمد حياته على ما تجود به السماء من حبات المطر، هو أكثر الناس توجساً وخيفة من انحباسه الذي يحول الحياة إلى جحيم وشقاء، وجوع وفقر، لذا، سعى بكل طاقاته وقدراته إلى استرضاء القوى الغيبية التي تتحكم في سقوطه بالسحر والقرابين، فكانوا يعقدون السلع والعشر بأذناب البقر، ويشعلون فيها النيران، ويضجّون بالدعاء والتضرّع[٣]، وكانوا يستسقون بقبور الموتى والملوك والأولياء والقديسين الذين يعُتقد بقدرتهم على إنزاله، واستسقوا بالكواكب والنجوم التي اعتقدوا أنه من صنعها، وفي كل ذلك كانوا يتوسلون ويدعون ويتذللون ويبكون.

يبدو أن مهمة إنزال المطر في الفكر الجاهلي كانت من مسؤولية الشاعر الساحر، ومن ينظر في الشعر الجاهلي "يجد الشعراء الجاهليين معنيين مباشرة بسقوطه، فهم يحسّون القلق والتوتر، وهم الذين يرقبون المطر ويسهرون في عتمة الليل ينتظرون البرق والريح، والكل يعذب من أجله، ويتحفّز ويقلق ويسهر وينتظر ويترصد[٤].

وإذا كان بعض الدارسين قد رأى في المقدمة الطللية موروثاً جاء من مرحلة اقتران الشعر بالتراتيل الدينية[٥]، أو بقايا تراث ملحمي سامي كان الشاعر يقدم صلاته للآلهة قبل الشروع في القصيدة[٦]، وأن الشعراء الذين يبكون الطلل إنما يبكون الشمس التي رحلت فأدى رحيلها إلى إقفار الديار[٧]، أو يبكون المرأة المعبودة الراحلة التي رحل معها الخصب[٨]، فإنني أذهب إلى أبعد من ذلك وأرى أن عينية الحادرة كلها – وليس مقدمتها – من هذا القبيل، هي بقايا طقس من طقوس هذا البكاء، وهي ترتيلة استمطار يرفعها إلى ربة الخصب الراحلة سمية / عشتار.

ذلك أن زمن رحيل سمية الذي حدده الحادرة في الربيع، هو زمن مقدس كانت تجري فيه طقوس الخصب المشهورة عند الساميين القدماء حيث "كانت لدى كثير من الشعوب القديمة عادة دينية سنوية تقام زمن الاعتدال الربيعي ابتغاء وفرة المحصول، يقدم فيها للآلهة قربان هو رمز لإله الإنبات"[٩]، "وفي بلاد الرافدين كانت أعياد عشتار السنوية تقام في الربيع بعودة ابن الأرض الإله تموز من العالم السفلي، وانتعاش الطبيعة الخضراء التي ماتت بموته في الخريف، وكان اليوم الأول من الاحتفال مخصصاً لندب الإله تموز الميت الغائب في العالم الأسفل،

---

(١) عبد الله، يوسف، **ترنيمة الشمس**، ص٢٤.

(٢) انظر: الحمد، جواد مطر، **الإله الزهرة**، ص٢.

(٣) انظر: الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، **الحيوان**، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، د.ت، ٣٦٦/١.

(٤) أبو سويلم، أنور، **المطر في الشعر الجاهلي**، ط١، دار عمار/عمان، ودار الجيل/بيروت، ١٩٨٧، ص٩٠.

(٥) البياتي، عادل، **رمز المرأة في أدب أيام العرب**، مجلة آفاق عربية، العدد ١٢، بغداد، ١٩٩٧، ص.

(٦) سلوم، داود، **النقد المنهجي بين الاستقراء والتأليف**، وزارة الإعلام بغداد، ١٩٧٢، ص١٥.

(٧) عبد الرحمن، نصرت، **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي**، ص١٣١.

(٨) زكي، أحمد كمال، **الأساطير**، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩، ص٨٤، وإبراهيم عبد الرحمن: الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٩، ص٢٣٨.

(٩) القمني، سيد محمود، **الأسطورة والتراث**، ط٢، سينا للنشر، القاهرة، ١٩٩٣، ص٨٢.

والنواح على روح النبات الهاجعة في أعماق الظلمات، ثم يتحول النحيب الهادئ إلى تفجّع مأساوي، وهستيريا جماعية"[١].

كما أن الساميين القدماء في العراق كانوا يمارسون طقوس "الاستسقاء، فيخاطبون آلهتهم بالشعر، "بل إن القصائد في ذلك تعتبر بمثابة أدعية دينية لاستنزال المطر"[٢].

ونحن نقرأ هذه القصيدة نحسّ الشاعر لا يتغزل على عادة الشعراء الجاهليين، ولا يفخر فخرهم، وإنما يقيم صلة بين سمية وقومه، ويحشد غزله وفخره، وبقية معاني قصيدته ليصف مأساة قومه بعد رحيلها، ومظاهر المحل والجدب التي حلت بهم بعد فراقها، وكأنه يقارب بين آثار غيابها، وآثار غياب عشتار حين نزلت إلى العالم الأسفل، فيناجيها، ويتضرّع إليها، ويتذلل لها، ويصلي من أجل عودتها لتعود الحياة معها.

وعلى طريقة التراتيل البابلية[٣]، بدأ الحادرة عينيته بتمجيد سمية، وراح يصف جمالها الأنثوي، المثالي، ويذكر صفاتها التي تميزها عن غيرها، وأهمها صفة الخصوبة التي تمثلت في عذوبة ريقها، والتي رصد لها نصف أبيات لوحة الغزل في قوله:

وإذا تنــازِعُــكَ الحَديــثَ رَأَيْتَهــا حَسَنــاً تبسّمهــا لذيــذَ المَــكْــرعِ
كَغَريــضِ ساريــةٍ أدرّتــه الصّبــا من ماءِ أسجرَ طيّب المُسْتَنــقــعِ
ظَلَمَ البِطاحَ بــه انْهــلالُ حَريصــةٍ فَصَفَا النِّطافُ بها بُعَيْــدَ المُقْلَــعَ
لَعِبَ السّيــولُ بِــهِ فأصْبَــحَ مــاؤُهُ غللاً تقطّع في أصولِ الخِرْوعِ[٤]

يفيد الظرف (إذا) من خلال اقترانه بـــ (رأيتها) صفة الديمومة والاستمرارية لحال سمية، هكذا كانت سمية وهكذا تكون، في زمان صفائها، ووقت رضاها على عبادها، تسبغ عليهم الخير، وتكثر لهم الخصب، وتجاذبهم الحديث المنتزع من أعماقها، وتجري الابتسامة على فمها، فتبتسم لهم الحياة بوضاءتها وطراوتها وطهارة ولائدها، وتجود عليهم بالمطر المنهمر من السماء أو من فيها سيّان، فتنبعث الحياة في عروق الأشياء، ينبت الزرع ويدرّ الضرع، وإذا نقمت عليهم وغضبت؛ رحلت عنهم، ورحل معها الربيع، فتتبدل أحوالهم، ويحل المحل، ويكثر الجدب ويخيّم عليهم شبح الموت.

---

(١) السواح، فراس، **لغز عشتار**، ص٢٣٥.

(٢) البياتي، عادل، **الجزء الأول** من كتاب "**أيام العرب قبل الإسلام**" **دراسة مقارنة لملاحم الأيام العربية**، الكتب، بيروت، ١٩٧٣، ص١٢٩.

(٣) تقول ترتيلة بابلية مرفوعة إلى عشتار: "شفاها عذبة وفي فمها الحياة

ظهورها ينشر الفرح والابتهاج

بيدها مصائر الأشياء جميعها

نظراتها فيها الفرح

وفيها القوة والعظمة

إلهة حامية وروح حارسة"

السواح: لغز عشتار، ص١٨٢، وانظر: على فاضل عبد الواحد: **سومر أسطورة وملحمة**، ص٣٢٢.

(٤) **الديوان**، ص٤٦-٥٠.

سمية الحادرة مثل عشتار، قادرة على كل شيء، بيدها – أو بفيها – أسباب الحياة، تمنحها وتمنعها، تعطيها وتأخذها، ووصفه لها، لا يبتعد كثيراً عن وصف الشاعر القديم لعشتار في قوله:

" سيدة النواميس الكونية، أيتها النور المشع
أنت من يمنع الزرع والإنبات عن أراضي العصاة
فيا مليكة البلاد الحكيمة العارفة
يا مكثرة المخلوقات والناس
هذه أغنيتي أرفعها بحمدك"(١)

كما شاعت عند السومريين والبابليين تراتيل تمجيد الذات ومديحها(٢)، وبخاصة تلك التي صيغت – بضمير المتكلم – على ألسنة ملوكهم، تمجد قوتهم وحكمتهم، وتتحدث عن عدلهم ورعايتهم شؤون رعيتهم؛ ليوثّقوا صلتهم الحميمة بآلهتهم، وليؤكدوا إخلاصهم لها، ورغبتهم في نيل رضاها، وإخال أن اللوحة الثانية التي درج الدارسون على تسميتها لوحة الفخر، من هذا النوع، يقول فيها:

فسُميَّ، وَيْحَكِ هل سمعتِ بِغَدْرةٍ ... رُفِعَ اللِّواءُ بها لَنَا في مَجْمَعِ
إنَّا نَعِفُّ فلا نَريبُ حليفَنَا ... ونَكُفُّ شُحَّ نفوسِنا في المَطْمَعِ
وَنَقِي بآمن مالِنا أحسابَنَا ... ونُجِرّ في الهَيْجا الرِّماحَ وندّعي
وَنَخوضُ غَمرة كلِّ يومٍ كريهةٍ ... تَرْدي النفوسَ وغُنْمها للأشْجَعِ
وَنُقيمُ في دارِ الحِفاظِ بيوتَنا ... زمناً، ويظعن غَيْرُنا للأمرَعِ
بِسبيلِ ثغْرٍ لا يُسَرِّحُ أهلُه ... سَقِمٍ يُشارُ لِقاؤُهُ بالإصْبَعِ(٣)

فالشاعر – كما نرى في هذه الأبيات – يسعى جاهداً إلى تبرئة قومه من كل دنس ونقص أو قصور، ويؤكد تمثّلهم أمجاد الجاهلية، وقيمها العليا الخيّرة؛ فهم لا يغدرون، وهم أعفاء، كرماء، شجعان مشهورون في ساحات القتال، يقيمون بديارهم إن أجدبت أو أخصبت، فلا يرحلون مثل غيرهم أوقات الجدب إلى مكان ممرع تُسرّح المواشي فيه، لهذا يتوجه لها بالخطاب فيقول: لِمَ نقمت وأعرضت ورحلت يا ربة المطر ويا سحابة السماء؟ أو يحق علينا كل هذا العذاب رغم توافر كل هذه الصفات؟!

والشاعر يستجمع كل طاقاته السحرية ويكثفها في بداية هذه اللوحة في قوله "أسمي ويحك"؛ حيث يختار حرف النداء الألف ليدل على التداني والتقارب والتواصل، ويرخّم اسمها حبّاً وتعظيماً لها، ويستخدم كلمة (ويح) ليشير بها إلى الرحمة(٤)، كما يكثر من تكرير أفعال المضارعة المسندة إلى ضمير الجماعة: "نعفّ، نكفّ، نقي، نجرّ، ندّعي، نخوض، نقيم" لتوكيد الذات، والتأكيد على الثبات، والاستمرار في أفعال الخير، وجاءت حروف هذه الأفعال مشددة حيناً، وممدودة حيناً آخر؛ لتدلل على تشدّدهم في صفاتهم، وامتداد هذه الصفات في الزمان والمكان، وليشير إلى تميزهم عن غيرهم، وأن كل صفة خير فيهم تعني عدم توافرها في غيرهم، فرحماك يا سميّة!

---

(١) السواح، فراس: **لغز عشتار**، ص٢١٤+٢١٥.

(٢) انظر: علي، فاضل عبد الواحد، سومر أسطورة وملحمة، ص٣٢٩ وما بعدها.

(٣) **الديوان**، ص٥١-٥٥.

(٤) فسر الأصمعي (ويح) على أنها ترحم (**شرح المفضليات للتبريزي** ١١٩/١، وهي كلمة تقال رحمة، انظر اللسان (ويح).

وفي هذه اللوحة – كما في التراتيل القديمة – ينحل صوت الشاعر المنشد في صوت الجماعة، بعد أن قدم لترتيلته في لوحة الغزل بابتهاله استهلالية لهجت بتعظيم سمية، ويتعالى نشيد الجميع، ويطغى صوت الجوقة على صوت الشاعر الفرد من خلال تكرار ضمير الجمع، ليعبّر الجميع عن هاجس الخوف، في جو طقوسي يذكرنا بطقوس الندب الجماعي القديمة التي كانت تقام حزناً على فقدان الخصب.

والحادرة حينما يعود إلى مناداة سمية، وحين يهتف باسمها لم يخرج "من قصة إلى قصة" كما يقول التبريزي[1]، وإنما نرى في تكرار هذا النداء صوت المتعبد الداعي الذي يجعل من اسم إلهه ترنيمة أو شعيرة أو تعويذة، يتعوذ بها من كل شرّ. فالحادرة كالمتعبد القديم يعود مرة بعد أخرى إلى مناجاة سمية، ويتوسل إليها أن تفرج كرب قومه، وإن تخلصهم من محنتهم، فها هو يهتف باسمها في لوحة الخمر، ويستخدم "رب" صراحة، مشيراً إلى هؤلاء الفتية الذين هم جزء من الجماعة التي تحدث عنها في اللوحة السابقة فيقول:

فسمِّي مـا يدريـك أنْ ربَّ فتيةٍ باكـرْتُ لذَّتهـم بأدْكَنَ مُـتْـرَعِ
محمرةٍ عقِـبَ الصَّبوح عيونُهُـم بمَرىً هنـاك من الحياةِ ومَسْمَـعِ
مُتَبطِّحيـنَ على الكَنيفِ كأنَّهـمْ يبكـونَ حولَ جنـازةٍ لـم تُرْفَـعِ
بكَـروا علـيَّ بِسُحرةٍ فَصبَحْتُهم من عاتـقٍ كدمِ مُشَعْشَـعِ[2]

"رحماك يا سمية فإنني أضرع إليك أن تسمعي شكاية فتية"[3] بكروا عليّ، وباكرتهم بعد أن بكرتِ وغدوتِ غدو المفارق الذي لم يربع، فصبّحتُهم بالصبوح يا نجمة الصباح، فتية يتقربون إليك بدموعهم، يبكون الجدب/الموت الحاضر الممثل في الجنازة التي لم ترفع، فتية يتبطحون على الأرض الظمآى، يستجدون عودة ماء فمك الذي ظلم البطاح إليها، فتية يؤدون سَحَرا – وقت طلوع نجمة الصباح – طقس شرب الخمرة / دم "الغزال الأتلع" / دم سمية؛ محاولة منهم "تقمص روحها وأخذ شيء من قوتها"[4]، "ولعل الكأس في هذه الفترة تكون آخر ما يعاقره الشاعر قبل أن ينصرف، وكأنه أدى الطقس الذي فرضته الزهرة منذ قديم، وستظل تفرضه مدى عصور متعاقبات"[5].

وها هو يعرض على سمية صور معاناة قومه، ومآسيهم المتتابعة من خلال واو رب التي تكررت مع المعرّض والمسهّدين والمطية والمناخ، يقول:

ومعـرِّض تَغْلـي المراجـلُ تَحْتَـهُ عجّلْـتُ طَبْخَـتَـهُ لِـرَهْطٍ جُـوّعِ
ولَـدَيَّ أشعـثُ بـاذلٌ لِيَـمينِـهِ قَسَماً لَـقَـدْ أنضجْـتَ، لَمْ يتـورّعِ
ومُسَهّديـنَ مِـنَ الكَـلالِ بَعَثْتُهُـمْ بَعْـدِ الرُّقـادِ إلى سَواهِـم ظُـلَّـعِ
أوْدى السَّفـارُ برِمِّهـا فَتَخالُـهـا هِـيْـمـا مُقَطّـعَـةً حِبـالَ الأذرعِ
تَخِـدُ الفَيافـي بالرِّحـالِ وكُلُّهـا يَعْـدو بِمُنخَـرقِ القَميـصِ سَمَيْدَعِ
وَمَطِيّـةٍ حمّلـت رَحْـلَ مَطِيَّـةٍ حَـرَجٍ تُـتَمُّ مـن العِثارِ بِدَعْـدَعِ

(١) **شرح المفضليات** ١/١٢٤.
(٢) **الديوان**، ص٥٦-٥٧.
(٣) عبد الرحمن، نصرت، **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي**، ص٢٠٧.
(٤) ناصف، مصطفى، **قراءة ثانية لشعرنا القديم**، ص١٥١.
(٥) زكي، أحمد كمال، **التفسير الأسطوري للشعر القديم**، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثالث، ابريل، ١٩٨١، ص١١٦+١١٧.

ومُنـاخِ غَـيْـرِ تنيَّـةٍ عـرّسْتُـه ... قَمِـنٍ مـن الحَدَثانِ نابي المَضْجَـعِ
عرّسْتُـه ووسـادُ رأسـي ساعـدٌ ... خاظي البضيـع عُروقُـهُ لَمْ تدْسَـعِ
فَرَفَعْـتُ عَنْـهُ وهـوَ أحمرُ فاتِـرٌ ... قَدْ بانَ مِنـيّ غيـرَ أنْ لَـمْ يُقْطَـعِ
فَتَـرَى بِحَيْـثُ توكـأتْ ثَفِناتُهـا ... أثَـرَاً كمفتحَصِ القَـطَا للمَضْجَعِ[1]

ما يزال الحادرة يستعطف سمية ويسترحمها، ويضرع إليها أن تسمع نداءات جماعته الشُّعث الجوّع، الذين عجّل لهم طبخ اللحم، لكنهم ولشدة سغبهم لم يتورع بعضهم عن القسم بأن اللحم قد نضج وهو لمّا ينضج بعد.

أن تنظر بعين الشفقة والعطف إلى هؤلاء المسهّدين المتعبين الراحلين وراء الماء والكلأ، بعد أن كانوا في رقاد وسكون ورغد من العيش، أن تنظر إلى حالهم في صورة إبلهم، فالسفار الذي أودى بها أودى بأصحابها، والهيام هذا الداء الشبيه بالحمى الذي يأخذها من العطش، هو عطش القوم أنفسهم، وشهوتهم للماء المفقود الذي أدى البحث عنه إلى تقطع حبال أذرعها وأذرعهم، فشتان بين عطشهم اليوم وريّهم بالأمس، وبين تقطع أذرعهم هنا، وتقطع الماء في أصول الخروع هناك، وشتان بين حالة الاستقرار وهناءة العيش حين ربعت سمية بينهم، وأدرّت الماء طيب المستنقع عليهم، وبين حالة الترحال والوخد في الفيافي، وعدو الكل وراء الماء، يتعثرون في رحلة الضياع، ويتساقطون واحداً تلو الآخر جوعاً وعطشاً وتعباً كتساقط نوقهم، أما الناجون منهم فهم – أيضاً – مثل مطاياهم يُتَمْمِوُنَ ويعوّذون من عثراتهم في رحلة العذاب بتميمة (دع دع) التي كرهت أن تقالُ في الإسلام وتحولت إلى الدعاء: "اللهم ارفع وانفع".

رحماك يا سمية من هذا المكان الجديد (المناخ) الذي أجبرنا الجدب على الإناخة فيه، بعد أن كنا "نقيم في دار الحفاظ" حيث تقيمين، والقرار في دار الحفاظ الذي يعني الاستغناء عن الرحلة وراء الكلأ و الماء – كان شيمة من شيم العزة، ومظهراً من مظاهر العظمة والسيادة، هذا المكان يشبه الحبس، ولا يقر فيه قارّ لوعورته، وكثرة مخاوفه، وكأنه لفرط ما فيه من نوائب الزمان، ومهالك الحدثان صار هو نفسه نابي المضجع، وصار فزعاً خائفاً قلقاً، فكيف بالذين يريدون الاضطجاع به والإقامة فيه؟

رحماك يا سمية مما حلّ بنا في هذا المكان! تلفّتي إلى مظاهر الفقر والهزال، والتفتي إلى عناق الموت والاحتضار، لم أجد – وأنا رائد القوم وقائدهم وكاهنهم – شيئاً أتوسده سوى ساعدي الذي يبس لحمه، وانقطع الدم عن عروقه، فاخدرّ واحمرّ كأنه "قد بان منّي غير أن لم يقطع".

حالنا يا سمية كحال إبلنا، فكما "أودى السفار برمّها"، والعطش بماء عظامها، ففصدت عروقها وحبال أذرعها، كذلك، كاد هذا المكان أن يودي بماء حياتي / دمي وأن يقطع ذراعي.

أين كنا يا سمية؟ وكيف أصبحنا؟ أين أيام وصلك وابتسامتك؟ حين كانت الحياة في صفاء النطاف، وتدفق الماء في المذانب "غللا تقطع في أصول الخروع"، حين كنا "نقي بآمن مالنا أحسابنا" وحين كنا "نجر في الهيجا الرماح وندّعي"، وحين كنا ... وكنّا ... في دار الحفاظ.

أما البيت الأخير فأراه مستقر القصيدة وجمّاع أمرها، ونهاية غايتها، وكأن الرواة أحسّوا أهميته فجعلوه خاتمة لها، مع أن مكانه الحقيقي كما رواه ابن الأعرابي في آخر أبيات الإبل التي تساقطت موتاً في الرحلة بعد قوله

(١) الديوان، ص٥٨-٦٦.

"بدعدع"[١]، وفي إطار ذيّاك السياق يتبدى المعنى الرمزي الكامن وراء صورة ثفنات الناقة التي تشبه أفاحيص القطا "فهي أكبر من أن تكون تابعاً ملحقاً لإبراز فكرة عن آثار الإبل على الأرض"[٢]، وهي لا تقتصر في دلالتها على صغر الناقة ونجابتها، وقصر زمن إناختها، وعدم انبساطها في توكئها، كما ذهب التبريزي وتابعه كثير من المحدثين[٣]، وأزعم أنها تدل من خلال ذاك السياق على ضعفها وهزالها مما أدى إلى خفة وزنها وعدم تثاقلها على الأرض، والحادرة عندما يستحضر القطا، رمز الهداية الى الماء ومعرفة أماكنه، والذي ضرب به المثل في سرعته اليه ظامئاً متهاوياً في يوم حرور[٤] لا يستحضر منه سوى أفاحيصه وقد تراءت له أفاحيصه حفرات قبور تضطجع فيها المطايا المتساقطة التي أودى السفار بها في خضم رحلة البحث عن الماء، وما تساقط هذه النوق غير تساقط أفراد قبيلته واحداً بعد الآخر في هذه الرحلة، فالنوق ومن عليها كائنات محمومة في بحثها عن الماء، وهي "لا تخطو إلا فوق القبور"[٥]، وما تزال تبكي الجنازة التي لم ترفع، "وبالجملة، فحدثان الدهر ونوبه هي أقانيم الشاعر التي تنتظم الحياة من فراق سمية إلى فناء السارية، وجدل الجائع إلى شقاء الفتية، وظمأ النوق إلى نبوّ المضجع، يستطير فيها جميعاً رثاء يشبه رثاء الحياة، وتنحدر منها دموع الذين برّحت بهم الآلام"[٦].

وأجاري المرحوم نصرت عبد الرحمن حين قال: "فقصيدة الحادرة – كما إخال – أنشودة إلى ربة الخصب، وما كان الحادرة يروم أن تمحل دياره، وما كان يعتقد – وهو الجاهلي – إلاّ أن يكون الجدب نقمة من ربة الخصب، فوجّه قصيدته ضارعاً إليها، واجداً بها، متذللاً لها"[٧]، وأزيد فأقول: ليست هذه الربة – كما رأينا – إلا عشتار، وليست هذه الأنشودة إلا ترتيلة كتراتيل القدماء، مما يؤكد عراقة الشاعر الجاهلي واغترافه من موروث أجداده.

---

(١) انظر **الديوان**، هامش ١، ص٦٦.

(٢) ناصف، مصطفى، **قراءة ثانية لشعرنا القديم**، ص١٥٣.

(٣) انظر: **شرح المفضليات للتبريزي**، ١٣٥/١، ومحمد أبو موسى: قراءة في الأدب القديم ص٢٣٢، ومحمد النويهي: **الشعر الجاهلي**، منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت ٢٩١/١.

(٤) انظر: ابو سليم، انور، **المطر في الشعر الجاهلي**، ص٢٠٩.

(٥) عبد البديع، لطفي، **الشعر واللغة**، ص١١.

(٦) **المرجع السابق**، ص١٢.

(٤) عبد الرحمن، نصرت، **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي**، ص٢٠٩.