القيم الجمالية بين الواقع والمأمول في شعر تويت اليمامي

مشاعل علي حمد العكلي

قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الإمام عبدالرحمن بن فيصل
الدمام، المملكة العربية السعودية

الملخص

تويت اليمامي شاعر أموي مغمور، وأخباره في كتب تاريخ الأدب تكاد تكون نادرة. وقد تم مؤخرًا جمع بعض أخباره وشعره، فبلغت النصوص اثنا عشر نصًّا، وعدد الأبيات سبعة وستون بيتًا، وذلك في بحث للدكتور حمد الدخيل.

ولقد انصب شعر تويت اليمامي على امرأة اسمها سُعدى بنت أزهر كان يحبها، وتزوجت من غيره، وهي من أهل اليمامة. وتحرك شعر تويت اليمامي ضمن قطبين أساسيين، هما: الفرد -ويمثله الشاعر نفسه- وسُعدى وما حولها. وقد بدا أن القطب الثاني هو محرّك الأحداث والسبب في استثارتها، وهو مصدر المأساة وأساس قيمتي الجميل والقبيح معًا.

هدف هذا البحث إلى دراسة نصوص تويت اليمامي، وهو أول بحث يتناول القيم الجمالية لدى هذا الشاعر المغمور، ولتحقيق هذا الهدف تناولت الدراسة عدة موضوعات، أبرزها: القيم الجمالية، والصورة الفنية، واللغة الشعرية، والمعجم الشعري، والوحدة العضوية، والتخييل الفني.

ومن نتائج البحث وجود تكرار في المحتوى وفي المفردات وفي بنية الصورة، مع تضخم «الأنا» و «واحدية الطرح»، و«التطرف» في قراءة الحدث.

الكلمات المفتاحية: سُعدى بنت أزهر، الشعر الأموي، اليمامة.

مقدمة

تويت اليمامي شاعر أموي مغمور، وأخباره في كتب تاريخ الأدب قديمها وحديثها قليلة، بل تكاد تكون نادرة. وقد تم مؤخرًا جمع بعض أخباره وجزء من شعره، وعدد النصوص التي تم جمعها اثنا عشر نصًّا، وعدد الأبيات سبعة وستون بيتًا.

لقد انصب شعر تويت اليمامي على امرأة اسمها سُعدى بنت أزهر كان يحبها، وتزوجت من غيره، وهي من أهل اليمامة.

يتحرك شعر تويت اليمامي ضمن قطبين أساسيين، هما: الفرد ويمثله الشاعر نفسه، والقطب الآخر تمثله سُعدى وما حولها. وقد بدا أن القطب الثاني هو محرّك الأحداث والسبب في استثارتها، ولوحظ أن هذا القطب الثاني هو مصدر المأساة وأساس قيمتي الجميل والقبيح معًا إلى جانب التراجيدي. فسُعدى فتاة جميلة ساق القدرُ الشاعرَ إليها، فتوقف عند جمال جسدها الحسي، وإن كان على نطاق ضيق، وهي في المقابل قبيحة السلوك نظرًا لما ارتكبته بحق الشاعر من أخطاء متعمدة مثل حادثة الاعتداء عليه، وصدها الدائم له، وكان آخر ما يدلل على قبح سلوكها زواجها من غير الشاعر.

يهدف بحثنا هذا إلى دراسة نصوص تويت اليمامي، وتنبع أهميته من أنه أول بحث يتناول هذا الشاعر المغمور الذي لم يُدرس سابقًا على حد علمنا.

ولتحقيق هذا الهدف تناولنا عدة موضوعات، أبرزها: القيم الجمالية، والصورة الفنية، واللغة الشعرية، والمعجم الشعري، والوحدة العضوية، والتخييل الفني.

أولاً: من تويت اليمامي؟

هو من الشعراء الأمويين المغمورين، وأخباره في كتب تاريخ الأدب قديمها وحديثها قليلة، بل تكاد تكون نادرة، وما رُوي من شعره وتناقلته المراجع قليل لا يتجاوز «سبعة وستين بيتًا، في اثنتي عشرة مقطوعة» (الدخيل، 2003م).

وتويت اليمامي هو «عبدالملك بن عبدالعزيز السلولي اليماني» (الأصبهاني، 1962م) نسبة إلى سلول، و«هم بنو مرة بن صعصعة بن معاوية بن بكر بن هوازن بن منصور بن عكرمة بن خصفة ابن قيس عيلان بن مضر. يُنسبون إلى أمهم سلول بنت ذهل بن شيبان بن ثعلبة بن عكابة بن صعب ابن علي بن بكر بن وائل» (ابن حزم، 1962م).

ولم تذكر المراجع «سبب تلقيبه بلقب تويت، وقد يكون تشبيهًا له بثمرة التوت، وهو من الأسماء المعروفة عند العرب قديمًا، فبنو تويت

هـم أبنـاء حبيـب بـن أسـد بـن عبدالعـزى بـن قـصي، واليمامـي نسـبة إلى اليمامـة الإقليـم المعـروف في سرة نجـد» (الدخيـل، 1423هـ).

ولـد تويـت في اليمامـة ونسـب إليهـا (الأصبهـاني، 1962م) دون الإشـارة إلى «عـام ولادتـه. وكل مـا عُـرف عنـه أنـه كان معـاصرًا ليحيـى بـن أبي حفصـة اليمامـي الـذي عـاش في العـصر الأمـوي» (الدخيـل، 1423هـ).

نشـأ تويـت في اليمامـة وتـوفي فيهـا (الأصبهـاني، 1962م)، ويبـدو «أنـه قـضى حياتـه كلهـا في اليمامـة، فلـم يفـد إلى خليفـة، ولا إلى أحـد مـن رجـالات الدولـة، ولم يوظِّـف شـعره في مـدح أحـد مـن الأكابـر والرؤسـاء» (الأصبهـاني، 1962م). وربـما «لهـذه الأسـباب لم يلتفـت إلى شـعره الـرواة، فأصبـح شـاعرًا مغمـورًا، لا يعرفـه إلا القلـة، وأغفلـت ذكـره مصـادر الأدب مـا عـدا إشـارات قليلـة في مصـادر محـدودة» (الدخيـل، 1423هـ).

انصـب شـعر تويـت اليمامـي الـذي وصـل إلينـا عـلى امـرأة اسـمها «سُـعدى بنـت أزهـر» كان يحبهـا، وهـي مـن أهـل اليمامـة. و «لم يكـن تويـت عـلى شيء مـن الجـمال وحسـن المنظـر، فتتعلـق بـه قلـوب الغانيـات، وتشرئـب إليـه أبصارهـن» (الدخيـل، 1423هـ).

وربـما لهـذا السـبب أو أسـباب أخـرى نجهلهـا «زُوجـت سُـعدى إلى منافسـه الشـاعر يحيـى بـن أبي حفصـة، الشـاعر اليمامـي، وكان يحيـى أكثـر منـه مـالاً ويسـارًا، وأعظـم جاهًـا وشـهرةً، وعُـرف عنـه بأنـه كريـم جـواد» (فـوال، 1998م). وقـد كان لهـذا الحـدث دويٌّ كبـير عـلى حياتـه وشـعره ممـا سـنراه لاحقًـا.

تـوفي تويـت اليمامـي حـوالي 100هـ (الـزركلي، 1998م).

ثانيًا: حجم النصوص

يـتراوح حجـم النصـوص «المقطوعـات التـي تـم جمعهـا للشـاعر» بـين بيـت واحـد، وثلاثـة حتـى تسـعة أبيـات. يعنـي ذلـك أنـه لا يوجـد نصـوص طويلـة للشـاعر.

ومن الأنموذج الأول قوله (الدخيل، 1424هـ):

على أيِّ بابٍ أطلبُ الإذنَ بعدما
حُجبتُ عن البابِ الذي أنا حاجبه

وسنرى في نصوصه التي سندرسها شواهد على النماذج الأخرى.

إن اعتـماد الشـاعر عـلى النصـوص القصـيرة يـدل عـلى أمريـن أساسـيين:

أولهـما أن الشـاعر خالـف العُـرف العـام السـائد في العـصر الأمـوي، فكتـب شـعره عـلى شـكل مقطوعـات قصـيرة عـلى الرغـم مـن أن العـصر الأمـوي حفـل بهـذا النمـط مـن النصـوص القصـيرة، وبخاصـة الغزليـة منهـا، ولكـن الشـعراء الذيـن كان لديهـم نصـوص قصـيرة كان لديهـم أيضًـا نصـوص طويلـة مـا نعنيـه هنـا أن تويـت اليمامـي اكتفـى بكتابـة النصـوص القصـيرة.

وثانيهـما: مـن يقـرأ النصـوص يكتشـف أن تويتًـا اليمامـي لم يكـن مسـتقر النفـس في علاقتـه بسُـعدى، بـل كانـت مجمـل العلاقـة بينهـما قلقـة غـير متوازنـة، وتـكاد تكـون مـن طَرَفـه هـو فقـط، لذلـك جـاءت النصـوص قصـيرة، وهـي عبـارة عـن تنهـدات أو صرخـات تعبّـر عـن الألم الـذي كان يعانيـه مـن هـذه العلاقـة قبـل زواج سُـعدى حـين لم تكـن تقبـل بـه، ويُدلّـل عـلى ذلـك الحادثـة المشـهورة التـي عاملتـه بهـا هـي وصويحباتهـا بعـد الـزواج حيـث قبلـت الـزواج بغيـره؛ أعنـي الشـاعر يحيـى بـن أبي حفصـة، ولم تلفـت إلى مشـاعره ومـا كان يعانيـه مـن صدهـا لـه في كل الأوقـات.

ثالثًا: هوية النصوص وعمود الشعر

تنتمـي جميـع نصـوص تويـت اليمامـي إلى الشـكل المعـماري العمـودي، وتلتـزم ببنيتـه، والإطـار العـام لمحتـواه.

لقـد كان العـرب قديـمًا «يحاولـون شرف المعنـى وصحتـه، وجزالـة اللفـظ واسـتقامته، والإصابـة في الوصـف. ومـن اجتـماع هـذه الأسـباب الثلاثـة كثُـرت سـوائر الأبيـات وشـوارد الأمثـال، والمقاربـة في التشـبيه والتحـام أجـزاء النظـم والتئامهـا عـلى تخيّر مـن لذيـذِ الـوزن، ومناسـبة المسـتعار منـه للمسـتعار لـه، ومشـاكلة اللفـظ للمعنـى وشـدة اقتضائهـما للقافيـة حتـى لا منافـرة بينهـما. فهـذه سـبعة أبـواب هـي عمـود الشـعر، ولـكل بـاب منهـا معيـار.

- فعيـار المعنـى أن يعـرض عـلى العقـل الصحيـح والفهـم الثاقـب.
- وعيار اللفظ الطبع والرواية والاستعمال.
- وعيـار الإصابـة في الوصـف الـذكاء وحسـن التمييـز.

- وعيار المقاربة في التشبه الفطنة وحسن التقدير، فأصدقه ما لا ينتقض عند العكس، وأحسنه ما أوقع بين شيئين، اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما ليبين وجه التشبيه بلا كلفة.
- وعيار التحام أجزاء النظم والتئامه على تخير من لذيذ الوزن والطبع واللسان.
- وعيار الاستعارة الذهن والفطنة، وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل، حتى يتناسب المشبه والمشبه به، ثم يُكتفى فيه بالاسم المستعار، لأنه المنقول عما كان له في الوضع إلى المستعار له.
- وعيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية طول الدربة ودوام المدارسة. وأما القافية، فيجب أن تكون كالموعود المنتظر، يتشوقها المعنى بحقه واللفظ بقسطه» (المرزوقي، 1951م).

إن نصوص تويت اليمامي ضمن قوانين عمود الشعر اعتمدت على البيت المفرد، والتزمت بالقافية الواحدة، والوزن الواحد لكل نص. وليس هذا الأمر مستغربًا، فقد عاش الشاعر في العصر الأموي الذي يشكل امتدادًا بنيويًّا للشعر الجاهلي والإسلامي، وكان عمود الشعر في تلك الفترة في أوج هيمنته وتألقه، ولم نرَ في هذا العصر أي شكل من أشكال التجديد في عمود الشعر أو الخروج عليه، على الأقل على مستوى الشكل الجمالي؛ حيث مثّل هذا العمود ممثلو العصر الأموي: جرير والفرزدق والأخطل والعرجي وغيرهم، ولم يبد أنهم جددوا أو كسروا العمود بل أبدعوا ضمن إطاره.

يقول تويت اليمامي (الدخيل، 1424هـ):

سلِ الأطلالَ إن نفعَ السؤالُ
وإن لم يَرْبعِ الرّكبُ العِجالُ
عن الخَودِ التي قتلتكَ ظلمًا
وليس بها إذا بَطَشتْ قِتالُ

فالشاعر هنا يقف على الأطلال ويسألها، وهي لا تستجيب. وهو نمط جرت عليه نصوص الشعراء في العصر الجاهلي الذين أسسوا لعمود الشعر.

فزهير بن أبي سلمى يزور ديار أم أوفى ويكلمها ولكنها لا ترد (الزوزني، 1983م):

أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى دِمْنَةٌ لَمْ تَكَلَّمِ
بحومانة الدّراج فالمتَلّم

والنابغة الذبياني يمر بديار مية يحاول أنَ يستنطقها لكنها عجزت عن الكلام (الزوزني، 1983م):

يا دارَ مَيّةَ بالعَلياءِ فالسَّنَد
أقْوَتْ وطَالَ عليها سالفُ الأبَدِ
وقفتُ فيها أُصَيلاً كي أُسائِلُها
عَيَّتْ جَوابا وما بالرَّبعِ مِن أحَدِ.

رابعًا: الأوزان والقوافي

تلتزم نصوص تويت اليمامي بقافية موحّدة لكلِّ قصيدة، وكذلك بوزن واحد. وهي -بالتزامها بوحدة الوزن والقافية- تنسجم مع مقولة قدامة بن جعفر التي جاءت فيما بعد تتويجًا للبنية المعمارية للقصيدة في العصر الجاهلي والإسلامي والأموي والعباسي: «قول موزون مقفى يدل على معنى» (قدامة بن جعفر، 1963م)؛ أي أن مجموعة نصوص تويت اليمامي جاءت أمينةً للخط الفني التقليدي الذي التزمت به، أي ظلّت ملتزمةً بالوعي الجمالي التقليدي الذي تطرحه تلك النصوص. وهي -لذلك- من المنظور الجمالي تنتمي بامتياز إلى عصرها:

1. الوزن:

حكمت النصوص ستة أوزان هي: الطويل، والمنسرح، والخفيف، والرمل، والكامل، والوافر. وهذه الأوزان بعامة ذات إيقاع طويل، مما يعني عدة أمور:

- ابتعادها عن الأوزان الخفيفة، ومجزوءات الأوزان على الرغم من أن المناخ الذي تتحرك ضمنه كان يمكن له أن يغير مسارها.
- انسجام هذه النصوص مع الحالة التراجيدية للشاعر.
- دلالاتها على الإحباط الذي يعاني منه الشاعر؛ فهو يحب سُعدى، وهي لا تبادله المشاعر نفسها، وهو يرغب في الزاوج منها، ولكنها تزوجت من غيره.. هو يجري وراءها وهي تجري منه.

2. القافية:

التزمت النصوص بقافية واحدة لكل نص. والقوافي التي حكمت النصوص هي: الباء والدال والراء والتاء واللام والنون والفاء. ولا نعتقد أن لاختيار الشاعر هذه القوافي أية دلالات سوى أنه

كان ملتزمًا بما كان يطبقه الشعراء في عصره، أعني يلتزم بعمود الشعر.

خامسًا: القيم الجمالية بين الواقع والمأمول

ركز تويت اليمامي -في نصوصه- على تجسيد ما هو راهن ضمن الإطار الضيق للذات. ما أعنيه أن الشاعر أفرد المساحات كافة في نصوصه لرصد تفاصيل أحداث جزئية وقعت له، وما سببته من ردود أفعال كان يعاني منها بسبب جفاء الحبيبة وإهمالها له. وقد ضخّم ذلك من حجم الذات على حساب الآخر، أي غلّب الذات على الموضوع.

وبناء على هذا تكاد المساحة الممنوحة للرؤيا التي تمثل «تجربة الشاعر مع المستقبل من خلال الواقع عن طريق الذات المبدعة» (عساف، 1996م) أن تختفي أمام المساحة الواسعة التي استحوذت عليها الرؤية.

وقد عكست النصوص ضمن إطار الرؤية «وهي المادة الوثائقية التي يعكسها الشاعر من الواقع، وتخص المجتمع والفرد معًا» (عساف، 1996م) ثلاثة موضوعات أساسية، جميعها مرتبط بـ «أنا الشاعر»، تنطلق منه، وتدور حوله، وتعود إليه، هي:

الموضوع الأول: الفرد المأزوم وقيمة التراجيدي

عكست جميع النصوص البؤس الذي يعاني منه الشاعر، واكتفت برصد الأزمات المتتالية التي كانت تلحق به، وجسّدت شخصًا مأزومًا متوترًا مهزومًا خائفًا مغتربًا عن نفسه ومحيطه، كثير الشكوى، لا حلم له سوى اللقاء بسُعدى. وعكست -على ضوء ذلك- الفجوة الكبيرة بين الشاعر ومحيطه. وبدت صورة الواقع من هذا المنطلق قبيحة ومرفوضة. وقد بنى الشاعر أساس التراجيدي على هذه الفجوة.

ومن شواهد ذلك أن تويتًا مرّ يومًا بسُعدى بنت أزهر، وهي مع أتراب لها، فقلن لها: هذا صاحبك، وكان دميمًا، فقامت إليه وقمن معها، فضربنه وخرقن ثيابه، فاستعدى عليهن الوالي، فلم يعده، ولم يقبل شكايته، فأنشأ يقول (الدخيل، 1424هـ):

إن الغوانيَ جرّحْنَ في جسدي
من بعدِ ما قد فَرَغْنَ من كبدي
وقد شققن الرداء ثمَّتَ لم
يُعْدِ عليهنَّ صاحِبُ البلدِ
لم يُعدِني الأحولُ المشومُ وقد
أبصرَ ما قد صَنَعن في جسدي

فهذا النص يروي حادثة اعتداء الفتيات على الشاعر، وعدم قبول صاحب البلد بمعاقبتهن. وهو يعكس الآلام من خلال ثلاثة مستويات، الأول: الألم الجسدي حين اعتدت الفتيات على جسده وهو المستوى الحسي، والثاني: الألم النفسي الذي سببه عدم معاقبة الفتيات على فعلتهن معه، والثالث: ما تلا ذلك من الآم نفسية لحقت بالشاعر بسبب إحساسه بالإهانة الكبيرة. ومما وسّع من حجم المأساة أنّ مَن اعتدت عليه ليست امرأة غريبة، أو لا يعرفها والتقى بها مصادفة في مكان ما، بل هي المرأة التي يحبها.

لقد عكست الأبيات الثلاثة فردًا مصابًا بخيبة أمل كبيرة، مهزومًا من الداخل، يعاني من ألم كبير لا حيلة له بدفعها.

وقد ساهمت عدة عناصر في تضخيم حجم المأساة «الإحساس التراجيدي»، فهناك الوجه الحسي للصورة الذي تعكسه المواجهة الأولى: جرّحْنَ في جسدي وشققن الرداء، ولنا أن نتخيل مشهد الشاعر، وهو قادمٌ إلى مركز الوالي على هذا النحو. وتمثّل العنصر الثاني في عودته -وهو على هذه الحال- خائبًا، وقد صدّه الوالي، ولم يستجب له، وبخاصة أنه كان يعتقد أن نصرة الوالي له بدهية. فهو لم ينصره على الرغم من أنه رأى بعينه ما حلّ به من اعتداء ظاهر. أما العنصر الثالث فهو نتيجة للعنصرين السابقين وهو يتمثل في استمرار الألم وعدم انقطاعه، وأثر ذلك على سلوكه وتوازنه النفسي وشعوره الشديد بالقهر؛ القهر ممن يحب، والقهر من عدم العدل.

ومن يقرأ نصوص تويت اليمامي يكتشف أن هذا الشعور كان ملازمًا له على الدوام؛ ومما يدلل على ذلك أنه انسحب على معظم النصوص التي جاءت لتؤكد الوضع المأساوي للشاعر وتكرّسه.

ومن الموضوعات التي تطرقت إليها النصوص ضمن هذا السياق وساهمت في بناء صورة الفرد المأزوم، ومكّنت الإحساس التراجيدي وعمقته ووسعت مساحته على حساب القيم الأخرى:

أ. الأرق وخيبة الأمل:

يقول (الدخيل، 1424هـ):

أرّقَ العينَ من الشوقِ السَّهرْ
وصَبا القلبُ إلى أمِّ عُمرْ
واعترتني فكرةٌ من حبِّها
ويحَ هذا القلبِ من طولِ الفِكَرْ
قدَرٌ سيقَ فمن يملُكه
أينَ من يملكُ أسبابَ القدرْ
كلُ شيء نالني من حبِّها -إن
نجت نفسي من الموت- هَدرْ

لقد ساق تويت اليهامي قدره إلى سُعدى، فأحبها، واندفع نحوها عاشقًا ولهًا، سهر كثيرًا وفكّر بها كثيرًا، وهو لا يملك القدرة على دفع القدر الذي ربطه بها، لكن المفاجأة الكبرى التي صدمته تمثّلت في اكتشافه أن كل هذا الحب لم يكن سوى وهْم وغُثاء. وقد انعكس هذا الواقع المأساوي على حياته وسلوكه وتفكيره، فهو -من جهة- أحب بإخلاص، وأصيب -من جهة ثانية- بخيبة أمل كبيرة.

لقد نجح الشاعر بالتعبير عن الصدمة، وما آل إليه من أرق وتعب وسهر، ولكنه لم ينجح فنيًّا في تجسيدها؛ فظل نصُّه ضمن التعبير المباشر، وغاب عنه التصوير الفني.

وقد حكم التعبير ثلاثُ قيم هي: العشق والقدر والخيبة. وتحرك النص ضمن هذه القيم الثلاث عبر الوصف والنقل المباشر، دون أن يقوم ببناء صورة فنية متفردة، إلى جانب أن المفردات التي استُخدمت في الصياغة وردت غير منزاحة. وقد تم استدعاؤها ضمن الدلالة المعجمية أو على وجه الحقيقة.

ونود أن نؤكد في هذا المجال أن «قيمة كل خاصية أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة التي تُحدثها تناسبًا طرديًّا؛ بحيث كلما كانت غير منتظرة كان وقعها على نفس المتلقي أعمق» (المسدي، 1982م).

ب. الهجر والخوف من الفراق:

يقول (المسدي، 1982م):

يا لَلرّجالِ لقلبِكِ المتطرّفِ
والعينُ إن تَرَ بَرْقَ نجدٍ تذرفُ
ولحاجةٍ يومَ العبيرِ تعرَّضتْ
كَبُرَتْ فردَّ رسولُها لم يُسعِفِ

يبدو الفرد في هذا النص ضعيفًا ومهزومًا، فكلما كان يتذكر ديار سُعدى يبكي، وكلما سعى للقائها فشل ولم يوفق. وقد اتبّع الشاعر التعبير بديلاً للتصوير ولم يخرج عن النقل المباشر والوصف الذي اعتمده في النص السابق.

ج. المعاناة والشكوى:

يقول (الدخيل، 1423هـ):

عناءٌ سِيقَ للقلبِ الطَّروبِ
فقد حُجِبتْ مُعذّبةُ القلوبِ
أقولُ وقد عرفتُ لها محلاً
ففاضتْ عبرةُ العينِ السَّكوبِ

يستكمل الشاعر في هذا النص أسلوب التعبير عن أنموذج الفرد المنكسِر، الفرد الضعيف الذي لم يكن يبكي حزنًا فحسب، بل قهرًا ومهانة؛ لذا لم يكن بكاؤه تقليديًّا أو عاديًّا بل كان يفيض فيضًا. وهو يكشف عن مأساته من خلال تأكيده أن احتجاب الحبيبة عنه متعمّدٌ ومقصود، والدليل على ذلك أنه كان يعرف مكانها، وهي -مع ذلك- لم تخرج إليه أو حتى لم تعطه بالاً ألبتة.

ومما يؤكد اتساع مساحة الفجوة وعمقها بينه وبينها أنه أطلق عليها عبارة صريحة فأسماها «معذبة القلوب».

تشكل النصوص الثلاثة التي أوردناها صورة متكاملة لمفهوم التراجيدي الذي سعى الشاعر إلى تكريسه وإيصاله إلى المتلقي -وقد بناه على الفرد- وظهر أن مصدر المأساة هو عدم قدرة الشاعر على تحقيق الحلم الذي يسعى إليه، أوالمَثَل الذي يطمح إلى امتلاكه أو على الأقل الوصول إليه أو الاقتراب منه. وقد بدا ذلك من خلال سعيه الدؤوب نحوه، لكنه يظل في كل الأوقات بعيد المنال يصعب الوصول إليه.

إن المشكلة في هذه النصوص الثلاثة لم تكن في الدلالة والتعبير بل في التصوير والتجسيد. فقد كان الشاعر يسرد الأحداث سردًا، أو بمعنى أصح يرويها رواية؛ لذا بقي الشعور التراجيدي ضمن المفهوم المجرد ولم يرتقِ إلى مستوى القيمة الجمالية التي تُصاغ صياغة فنية.

ونود الإشارة إلى أن جميع نصوص الشاعر تنحو هذا النحو في تعبيرها عن المأساة وفي صياغتها المباشرة على نحو ما سنمر به لاحقًا.

الموضوع الثاني: النسيب والغزل وقيمة الجميل

غَلَب النسيبُ في نصوص تويت اليمامي على الغزل، وتفوّق عليه، واستحوذ على المساحة الكبرى. والنسيب هو واحد من العناصر التي مكّنت الحضور التراجيدي في النصوص.

وتجدر الإشارة إلى أن جميع نصوص تويت اليمامي تتجه إلى موضوع النسيب وقليلاً الغزل -ولكن من خلال علاقة الفرد المباشرة بهما- وتنحصر النصوص بامرأة واحدة هي سُعدى باستثناء نص واحد هو في هجاء الشاعر يحيى بن أبي حفصة الذي تزوج من سُعدى حبيبة الشاعر، وحتى هذا النص كُتب بفعل مؤثر واحد هو سُعدى.

وبناء على ذلك فقد طرحت النصوص -ضمن الوعي التقليدي للنقد- موضوعات جزئية تقليدية تتعلق بالمناخ العام للنسيب والغزل، وهي -في المقابل- تؤكد التزامها بعمود الشعر. ومن أبرز هذه الموضوعات:

أ. الوقوف على الديار:

يقول (الدخيل، 1424هـ):

ما تزالُ الديارُ في بُرقةِ النجـ
ـدِ لسُعدى بقرقرى تبكيني
قد تحيّلْتُ كي أرى وجهَ سُعدى
فإذا كلُّ حيلةٍ تُعييني
قلتُ لما وقفتُ في سُدّةِ البا
بِ لسُعدى مقالةَ المسكينِ
افعلي بي يا ربةَ الخِدرِ خيرًا
ومن الماءِ شُرْبةً فاسقيني
قالتِ: الماءُ في الرَّكيِّ كثيرٌ
قلتُ: ماءُ الرَّكيِّ لا يُرويني
طرحتْ دونيَ الستور وقالتْ:
كلُّ يومٍ بعلّةٍ تأتيني

يتألم تويت كلما مرّ بديار سُعدى، فهذا المكان شهد قسوتها عليه وخيبته من ردود أفعالها السلبية جدًّا، فكلما طلب منها شيئًا رفضته، حتى كأس الماء ضنت به عليه. يطرح النص مشهدًا يرتكز على عنصرين أساسيين هما الحاملان له: تويت الذي يسعى ويبحث عن أي سبب لكي يلتقي بمن يحب، وسُعدى التي تتمنّع وتسلك سلوكًا مغايرًا وصادمًا. وقد تحركت الأحداث الجزئية في النصوص حولهما.

ومن الواضح أن العلاقة بين الحاملين كانت علاقة تنافر وليست علاقة تواد وقبول. وكان أحد الطرفين مندفعًا بقوة تجاه الآخر، بينما الآخر وهو سُعدى لم يكن يكترث بما يجري حوله. إنهما قطبان متنافران بحدّة، وكانا سببا في المأساة التي حلّت بأحد الطرفين وهو تويت.

قدم الشاعر -من جانب آخر- النصوص ملتزمًا ببعض جوانب عمود الشعر، مثل التزامه بالوزن والقافية، ووقوفه على الديار، وقدّم كل ذلك بوساطة التعبير لا التصوير.

ب. النسيب:

يمتزج في النسيب الحب بالرغبة، والغزل بالحنين، وهو تعبير عن رغبة جامحة في الامتلاك، لكنه يظل بعيد المنال، خارجًا عن الاستحواذ، ومن غير الممكن تحقيقه. والنسيب أيضًا هو بكاء دفين على لحظة جميلة هاربة.

يقول (الدخيل، 1424هـ):

سلبْنَ القلبَ ثم مَضيْنَ عني
وقد ناديتُهن فما لَوَيْنَا
فقلتُ وقد بقيتُ بغيرِ قلبٍ
بقلبي يا سُعَيدى أين أينا؟
فما تَجزِينَ يا سُعدى مُحِبًّا
يَهيمُ بكمْ ولا قضينَ دَينا
فقالوا: إذ شكوتُ المطْلَ منها
لعَمرُكَ مَن سَمعْتَ له قَضَينا
ومَن هذا الذي إن جاء يشكو
إلينا الحبَّ من سَقَمٍ شَفَينا
فهنَّ فواعلٌ بي غيرَ شكٍّ
كما قَبْلي فعلْنَ بصاحِبَينا
بعروةَ والذي بسهامِ هندٍ
أُصيبَ، فما أُقدْنَ ولا وَدَينا

علّقته بها، ثم غادرت فأفقدته صوابه. وهو يتساءل مخاطبًا سُعدى: أهذا جزاء العاشق المتيم؟ وحين لا يجد إجابة على سؤاله يتبرع هو بذلك مؤكّدًا أن ما يحدث له كان قد وقع لغيره كعروة الذي أحب هندًا حبًّا جمًّا، لكنها -بدلاً من تواصلها معه- جرّحته بسهامها، وكان عاجزًا عن أي ردّ.

يقدم الشاعر في هذا النص صورة للفرد العاشق الذي يعاني من أزمة الخيبة والاغتراب. وهو يؤكد مرة أخرى الفجوة الكبيرة التي صنعتها المحبوبة،

فولّدت لديه الشعور بالمأساة. ولكي يعزي نفسه، ويخفّف من وطأة هذا العشق الممنوع عرّج على حكاية عروة التي انتهت بما انتهى هو إليه مع سُعدى.

إن النص يعاني- كالنصوص السابقة- من المباشرة والتقريرية، إلى جانب استخدامه للغة بدلالتها المعجمية.

لذا جاء الشعور التراجيدي الذي عكسه النص باهتًا، وبقي ضمن إطار المفهوم المجرد.

ولكن لا بد من الاعتراف أن استخدام الشاعر -في هذا النص- لأسلوب القص أعني السرد القصصي -ولو بدا خيطًا ضعيفًا- ربما ساهم في دعم النص فنيًّا. وقد بدا هذا الأسلوب من خلال الوحدة الموضوعية، وأدوات الربط، ومنطقية السرد.

ج – الغزل الحسي:

يقول (الدخيل، 1424هـ):

أصابَكَ مقلتانِ لها وجِيدٌ
وأشنبُ باردٌ عذْبٌ زُلالُ
أعارَكِ ما تَبَلْتِ به فؤداي
من العينينِ والجِيدِ الغزَالُ

ما شده إليها مقلتاها وعنقها وثغرها وجيدها. لعل هذين البيتين هما الوحيدان اللذان خصصهما الشاعر للغزل بجسد سُعدى، وهما لا يخرجان عما كان مألوفًا في الغزل في عصره أو في العصرين الجاهلي وصدر الإسلام، إلى جانب غلَبة الوصف المباشر ولجوء الشاعر إلى المجاز الضعيف، لذلك جاء الغزل باهتًا لا قيمة له، يعكس حالة برود من قبل الفرد العاشق.

إن هذا الشكل من الغزل لا يتناسب مع حرارة العشق التي كان يُكنها الشاعر لسُعدى، إلى جانب أنه يدلّ على قناعة الشاعر بأن من يتغزل بها هي ليست له ولا تبادله المشاعر نفسها، وإلا فما هو مسوغ هذا الشعور بالبرود في الصورة؟

إن من «سمات الشعرية الصدمة، والشاعر المبدع ينحو نحو خلق سمات أسلوبية غير متوقعة، لأن عدم التوقع يقوّي الانتباه عند القارئ، وعندما يفاجأ هذا بإدراك هذه السمات يكون الشاعر قد حقق هدفه بإيصال المقصدية والتأثير الأسلوبي في آن واحد» (ريفاتير، 1993م).

الموضوع الثالث: الهجاء وقيمة القبيح

برز القبيح في المجموعة بوصفه نقيضًا للجميل، وقد حُمِل القبيح في نصوص تويت اليمامي على محورين، أولهما السلوك السلبي لسُعدى والموقف الذي تعرض له الشاعر مع الفتيات، والثاني: صورة الشاعر يحيى بن أبي حفصة الذي تزوج من حبيبته .

وفي المحور الأول نقول: صحيح أن سلوك سُعدى كان وراء الشعور المأساوي لدى الشاعر، لكنه في النتيجة لم يكن وقْعه عليه بل كان قبيحًا. وقد ركز فيه الشاعر على القبح المعنوي؛ فكلما اقترب منها ابتعدت، وكلما طلب منها شيئا صدّته، وكلما حاول التوحّد بها تجاهلته.

ومن سمات القبيح التي جسدتها النصوص السابقة وارتبطت بسُعدى: القسوة، والتجبّر، والحيادية، والتبلّد؛ واللامبالاة؛ أي كل ما يُفسد جمال العلاقات الإنسانية ويشوّه جوهرها الإنساني.

وفي المحور الثاني أن الشاعر يحيى لما تزوج سُعدى حجبها، وانقطع ما بينها وبين تويت، فكان أن أوقع ذلك على قلبه ألمًا عبّر عنه بهجائه ليحيى بقوله (الدخيل، 1423هـ):

عَناءٌ سِيقَ للقلبِ الطَّرُوبِ
فقد حُجِبَتْ معذبةُ القلوبِ
أقولُ وقد عرَفتُ لها محالاً
ففاضت عَبْرةُ العينِ السَّكُوبِ
ألا يا دارَ سُعدى كلّمينا
وما في دارِ سُعدى من مُجيبِ
ولما ضمّها وحَوى عليها
تركتُ له بعاقبةٍ نصيبي
وقلتُ: زِحَامُ مثلِك مِثل يحيى
لعمرُك ليس بالرأي المُصيبِ
فما لك مثلُ لِبّتِهِ تُدَرّى
وما لكَ مثلُ بخلِ أبي الجنوبِ
إذا فقدَ الرغيفَ بكى عليهِ
وأتبعَ ذلك تشقيقَ الجُيُوبِ
يُعذِّبُ أهلَهُ في القَرصِ حتى
يظلّوا منه في يومٍ عصيبِ

حين كانت سُعدى ترفض التواصل مع الشاعر كان ذلك يشكل لتويت آلامًا مبرّحة، لكنه مع ذلك كان يأمل كأي عاشق أن تعُيد النظر بمواقفها. لكن المشكلة التي صدمته، ولم يجد لها حلاً زواجُ سُعدى من غيره. وهذا يعني أن آماله

انتهت وحلمه بالتواصل معها تبخّر. والنص يبدأ هنا بمعاناة الفرد، وقد سمّى الحبيبة أو الطرف الآخر كما أسلفنا «معذبة القلوب»، وأكثر من هذا فهو يذهب إلى ديارها ويطلب منها أن تفسّر له ما يحدث، ولكنه لا يجد جوابًا كالعادة. لقد ارتبطت سُعدى برجل رديء، بخيل، يبكي على رغيف الخبز، بل أكثر من هذا يُشقّق ثيابه على ذلك، وهو لسوء سلوكه نقل حياة أهله إلى جحيم.

فالشاعر يعبر عن الصدمة مرتين: الأولى أنه فقد سُعدى بزواجها من غيره، والثانية أنها تزوجت رجلاً لا يستحقها.

وقد ركز الشاعر على المفهوم المجرد للقبيح في يحيى، ولم يتطرق إلى الجانب الحسي؛ فيحيى قبيح في أخلاقه، وسيئ في تعامله مع الآخرين. ومن المؤكد أنه سيكون سيئًا مع سُعدى المرأة التي يحبها الشاعر ويحرص على سلامتها.

لقد قدم الشاعر القبيح ضمن النسق التعبيري المباشر باستخدامه للغة بدلالاتها المعجمية، وعدم قدرته على تشكيل صورة فنية متفردة.

خلاصة القيم الجمالية:

مما تقدم وجدنا أن النصوص عكست ثلاث قيم جمالية رفدت جانبي الواقع والمأمول:-

أول هذه القيم «قيمة التراجيدي» الذي عزّزه سقوط الحلم الذي تمثل بعدم قدرة الشاعر على تحقيقه، وذلك من خلال عدم قدرته على بناء حالة إيجابية في الواقع مع سُعدى -وتكاد معظمُ النصوص تؤكّد ذلك- ومما يدعمُ هذا الأمر أن مساحةَ التراجيدي تتفوّق على مساحات القيم الجمالية الأخرى مجتمعةً، وقد أكّدت النصوصُ البكائية هذا الجانبَ.

ومما قلل فنيًّا من أهمية «التراجيدي» في النصوص عدم قدرة الشاعر الفنية على تجسيد التراجيدي ونقله من المفهوم المجرّد إلى قيمة فنية، لكن الأمر المؤكّد أن الشاعر عبر عن الحالة المأساوية من خلال تعبيره المباشر عن انعكاس الواقع البشع على الفرد، وسقوط الحلم، أو موته، والخوف الذي كان يلازمه، ويجعله قلقًا باستمرار ومنفعلاً حتى في تعبيره الشعري.

وثاني القيم (قيمة الجميل):

عكس الشاعر هذه القيمة في تجسيد الشاعر لجانب من جسد سُعدى، وقد قدّمَه في جانبه الحسي، ولم يتطرق إلى الجانب المعنوي لأنه كان قبيحًا. ونشير هنا إلى أن المرأة في النصوص شكّلت الهاجس الأساسي لدى الشاعر -فهناك حنين جارف إليها- وهي الملاذ والمأوى، وأساس التوازن للفرد، لكن هيهات أن يُحقق هذا الحلم.

إن سقوط هذا الجميل وعدم قدرة الشاعر على استحواذه هو السبب المباشر للتراجيدي وهو يؤكد ما ذهبنا إليه.

وثالث القيم (قيمةُ القبيح):

وقد برزت هذه القيمة -كما أسلفنا- في نص واحد خُصص لهجاء غريم تويت اليمامي يحيى الذي أجهز كليًّا على حلمه بالاستمرار مع سُعدى.

وقبل أن نختم هذه الفقرة لا بد من تسجيل الموقف التالي بناء على ما تقدم:

من خلال قراءتنا للنصوص السابقة التي تناولت القيم الجمالية بين الواقع والمأمول وجدنا ما يلي:

لقد ركّز الشاعر جهوده على التفاصيل الجزئية اليومية وتجاهل الحلم أو الرؤيا أو البديل الموضوعي للواقع البائس، ولكن على الرغم من غياب الرؤيا نستطيع أن نتلمس إطارًا لها من خلال وقوف الشاعر الطويل أمام تعبيره عن الرؤية.

فالشاعر من خلال طرحه للفرد المأزوم كان يرغب في تحقيق صورة بديلة مشرقة للواقع القبيح الذي سعى الشاعر إلى طرحه عبر الرؤية، لقد سعى الشاعر في هذا الحقل إلى رسم صورة مكوّنة من مجموعة من العناصر بوصفها بديلاً للرؤية، وهي أشبه بالطموح «أو الحلم المشروع» أو كما ذكرنا البديل الموضوعي لما كان يحدث معه في الواقع، وهو الذي يجسّده بوصفه بديلاً للعناصر التي أوردها في الرؤية.

ونود التأكيد هنا: أن «الحلم باتجاه المستقبل» لدى الشاعر لم يكن ناضجًا، أعني لم يكن مشروعًا واضحًا في مخيلة الشاعر ووعيه كمعاصريه من الشعراء الكبار، بل كان مجرد ردود فعل ذات طابع عفوي حُصر بعلاقة مشوهة يصر صاحبها على أنها صحيحة.

وبناء على هذا يمكن أن نرسم إطارًا عامًّا لهذا الحلم في عدة ركائز تتمثل في أن يجد الشاعر

قبولاً لدى سُعدى، وأن يلتقي بها مقابل رفضها الدائم له، وأن يتزوجا بدلاً من زواجها من يحيى، وكذلك الرغبة في رسم صورة للفرد المتوازن، الخصب، المعطاء، المنسجم مع نفسه أمام البؤس الشديد الذي كان يلاحقه في علاقته بسُعدى.

إن هذه الصفات هي بدائل للفرد المغترب، العدمي، المأزوم، الخائف في (الرؤية) والنقاء من خلال الحبيبة.

سادسًا: المعجم الشعري

تهيمن على جميع النصوص لغةٌ مشتركة، ومفردات ذات طابع واحد تشكّل مجتمعة مناخ التراجيدي باستثناء بعض المفردات المتعلقة بقيمتي الجميل والقبيح. ونحن نستطيع أن ندخل إلى عالم هذا الشاعر من خلال المناخ الذي تفرضه هذه المفردات وتفرّعاتها.

والمعجم الشعري جاء على هذا النحو:

معذب، عذاب، جرحن، مشؤوم، عناء، عَبرة، عاقبة، شققن، بكى، متلف، سهام، أرّق، عصيب، ينعى، قتال، قتيل، دم، موت، سهر، هدر، تذرف، خوف، هجر، سراب، المنيّة، غربان، نعيق، رحيل، عاقبة، عاذل، سلبن، شكا، سقم، بكاء، مسكين، جارَ، عزوف، سروق، عصيان، أطلال، بطش، ثأر، عاذل، مسكين، علّة، غربان.

ولا بد من الإشارة إلى هذه المفردات التي تشكّل المعجم الشعري لنصوص تويت اليمامي تؤكّد أن الواقع الذي يعكسه الشاعر واقعٌ مأزوم، وأن الفرد الذي يعبّر عنه فردٌ مأزوم أيضًا، والإحساس الذي يلازمه -بشكل دائم- هو شعوره بأنه إنسان متروك، ومغترب، ووحيد، وهو غير قادر على الانسجام مع ما يحيط به، أو هو غير قادر على استيعاب ما يجري، مما يشكّل لديه -دائمًا- صراعًا بين الأنا والآخر، بين الذات والموضوع. وهذا الصراع هو سببُ القلق الدائم والإحباط اللذين تعبر عنهما النصوص، وهو -من ثم- سببٌ في اتجاه هذا المعجم الشعري على النحو الذي ذكرنا.

ولا بد من تأكيد أن الشاعر لم يختر مفردات المعجم الشعري، بل اختارتها موضوعات النصوص، والطبيعة المأزومة التي تعسكها، والوعي الجمالي التقليدي الذي تبنّته. ولعل مصدر كل ذلك عدم قدرة الشاعر على تحقيق طموحه أو حلمه، أو التعبير عنه ضمن النصوص كما ذكرنا آنفًا.

وبناء على ذلك يمكن القول: إن مفردات المعجم الشعري وتفرّعاتها تشكل الخلفية الأساسية لجميع النصوص، وهي سببٌ مباشر في تشكيل بنية القيم الجمالية وتفوق التراجيدي على الجميل والقبيح. بل إنها المسوّغ الفني لهذا التفوّق. يضاف إلى ذلك أنه يمكن اعتبار مفردات هذا المعجم المدخلَ الرئيسي لمقاربة الإحساس الجمالي الذي تعكسه تلك النصوص. وإذا كانت إحدى مهام النقد أن ييسّر الوسائل العلمية لقراءة النصوص الشعرية قراءة معمّقة. فمن واجبه أن يدرس المعجم الشعري الذي نرى أنه مدخلٌ مهمٌّ لتلك القراءة العلمية الجادة للنصوص. ومدخل هذه النصوص التي بين أيدينا معجمُها الشعري.

سابعًا: الوحدة العضوية

تبدو الوحدة العضوية في معظم النصوص في وحدة المحتوى فحسب. أما «الوحدة العضوية التي تتشكّل عادة من خلال الوحدة في التنوع، وتطور البنية الدرامية، والتنامي الداخلي، ووحدة عناصر الرؤية والرؤيا، وتفاعل عناصر الصور الفنية الجزئية، ووحدة الحسي والمعنوي» (عساف، 1996م) فلم تجسّده النصوص الشعرية. ولعل التزام النصوص بالنوع الأول من الوحدة الموضوعية وتخلّيها عن النوع الآخر ينسجم مع طبيعة الوعي الجمالي التقليدي الذي صاغها. فقد ظل البيت المفرد في جميع النصوص مستقلاً بذاته، ولا يربط بينه وبين الأبيات الأخرى في النص سوى الموضوع.

يقول تويت في سُعدى (الدخيل، 1423هـ):

يا بنتَ أزهرَ إنّ ثأري طالبٌ
بدمي غدًا والثأرُ أجهدُ طالبِ
فإذا سمعتِ براكبٍ مُتعصِّبٍ
يَنْعَى قتيلَكِ فافزعي للراكبِ
فلأنتِ من بينِ الأنامِ رميتِني
عن قوْسِ مَتْلَفَةٍ بسهمٍ صائبِ
لا تأمني شُمَّ الأنوفِ وتَرْتِهِمْ
وتركتِ صاحبَهُم كأمسِ الذاهبِ
مَنْ كانَ أصبحَ غالبًا لهوى التي
يَهوى فإنّ هواكِ أصبحَ غالبي

قالتْ وأسبلَتِ الدّموعَ لتَربها
لما اغترتُ وأومأتْ بالحاجبِ
قولي له: بالله يُطلِقُ رَحلَهُ
حتَى يُزَوَّدَ أو يروحَ بصاحِبِ

ما يربط بين الأبيات أنها قيلت في امرأة واحدة، وما سوى ذلك فكل بيت مستقل عن الآخر، فالشاعر يبدأ بنداء سُعدى، ثم ينتقل لمخاطبتها، ثم في الثالث يلومها على رميها له بالسهام من بين الناس ضمن إطار التعبير المباشر الذي لم يخرج عن مناخات النصوص السابقة.

ثامنًا: التخييل الفني

اعتمد تويت اليمامي على التدفّق العاطفي في النصوص بوصفه بديلاً للصورة الفنية التي تعتمد أساسًا على التشكيل، وهو لذلك اعتمد على التعبير، ولم يعتمد على التشخيص.

يقول حين لقي سُعدى راحلةً نحو مكة حاجةً، فأخذ بخطام بعيرها (الدخيل، 1424هـ):

قل للتي بكرتْ تُريدُ رحيلا
للحجِّ إذ وجدتْ إليهِ سبيلا
ما تصنعينَ بحجةٍ أو عُمرةٍ
لا تُقبلانِ، وقد قتلتِ قتيلا
أَحْيِي قتيلَكِ ثم حُجّي وانسُكي
فيكونُ حجُّكِ طاهرًا مقبولا

يُفتي الشاعر بطلان العمرة أو الحجة لمن تسبب في مقتل إنسان، وليس بالضرورة أن يكون فعل القتل حسيًّا، بل إن الشاعر يوسّع من دلالته إلى أقصى حالات التجريد ليغطي ما يتسبب به الحبيب من قطيعة بينه وبين من يحبه؛ لذلك هو يقرر أن حجة سُعدى أو عمرتها باطلتان لأنها تسببت في مقتله، وهو العاشق المحب.

يقدم الشاعر النص عبر المباشرة والتقريرية والوصف، ولكي يقلل من الأثر السلبي لحالة الجمود التي تسببت بها العناصر الثلاثة المذكورة للمشهد في النص يحاول أن يمدّ المشهد بالحركة عن طريق الاعتماد على غزارة الأفعال؛ فهو يورد أربعة أفعال في البيت الأول وثلاثة أفعال في الثاني وأربعة في الثالث. وعلى الرغم مما للفعل من دور في بثّ الحيوية في النص عن طريق تتالي الحركات ضمن الزمن، لكنه يعجز عن نقل النص من حالة الرصد المباشر للحدث إلى حالة التشكيل والحيوية. فالنص غارق في التفاصيل الجزئية، ويعتمد على السرد ومفرداته غير منزاحة عن دلالاتها المعجمية، ولا يتمتع بالغموض الفني؛ لذا نرى أنه لا يوجد فرق بين هذا النص وبين أي نص نثري آخر سوى الوزن والقافية، وهذان الأخيران لا يعطيان الكلام أي مشروعية إبداعية.

إن أضعف الشعراء من اقتصر شعره «على سلامة الوزن وإقامة الإعراب وأداء اللغة، ثم كان همه أن يجد لفظًا مروقًا وكلامًا مزوقًا قد حشي تجنيسًا وترصيعًا» (الجرجاني، د.ت).

ومثل ذلك قوله في سُعدى (الدخيل، 1424هـ):

ألا في سبيلِ الله نفسٌ تقسّمت
شَعاعًا وقلبٌ للحسانِ صديقُ
أفاقتْ قلوبٌ كُنَّ عُذْبن بالهوى
زمانًا، وقلبي ما أراهُ يُفيقُ
سرقتِ فؤادي ثم لا تُرجعينَهُ
وبعضُ الغواني للقلوبِ سَرُوقُ
عَزوفُ الهوى بالوعدِ حتى إذا جَرَتْ
ببينِكِ غربانٌ لهنَّ نَعيق

ونحن نرى أن هذه الاتجاه في النصوص ينسجم وطبيعة المسار الذي نهجه هذا الشاعر المتمثل في تقديم تنهدات عاطفية لم يستطع أن يحولها إلى حالة شعرية.. ولعل هذا ما قلل من شعرية الشكل الجمالي لها، ورفع من سوية النثرية فيها.

تاسعًا: الصورة الفنية في شعره

تأتي الصورة في الشعر «على شكلين: شكل الصورة الجزئية، وشكل الصورة الكلية. والصورة الجزئية تلك التي تنطوي -غالبًا- على مشهد واحد ومناخ واحد وبنية واحدة. أما الصورة الكلية فتعني الصورة التي تضم عددًا من الصور الجزئية التي تكوّنها، وهي يمكن أن تمتد بامتداد النص/ القصيدة أو المقطوعة، كما يمكن أن يتكون النص من مجموعة من الصور الكلية» (عساف، 1996م).

ما قدمه تويت اليمامي لا يعتمد على الصورة بوصفها أساسًا للإبداع، بل هو يعتمد على التعبير، ولعل هذا هو أحد أهم المآخذ على شعره. «إن الفن يقوم على الصورة، والصورة وحدها هي التي تجعل من إبداع الشاعر أو الفنان أثرًا فنيًّا» (سلوم، 1983م).

يقول الشاعر (الدخيل، 1424هـ):

يا بنتَ أزهرَ ما أراكِ مُثيبتي
خيرًا على وُدّي لكمْ وتَلَطّفي

إني وإن خُـبِّرْتِ أن حياتَنـا
في طَـرْفِ عينـكِ هكـذا لم تَطـرِفِ
لَيَظَـلُّ قلبـي مـن مخافـةِ بينِكـم
مثـلَ الجنـاحِ معلّقًـا في نَفنـفِ
ويظـلُّ في هجـرِ الأحبـةِ طَالبًـا
لِرضـاكِ مما جـارَ إن لم تُسـعِفِ
كأخـي الفـلاة يَغُـرُّهُ مـن مائِهـا
قِطَعُ السّرابِ جرى بقاعٍ صَفْصفِ
أهْـراقَ نطفتَـهُ فلـما جاءَهـا
وجَـدَ المنيـةَ عندَهـا لم تُخلِـفِ

تميّزت الصورة الفنية في هذا النص بما يلي:

- مطابقة الشاعر بين الإحساس والواقع؛ لذلك جاء النص مباشرًا.
- اعتمد الشاعر بنيويًّا على وحدة البيت؛ لذلك غابت الصورة الكلية لديه، وهذا يقلل من حدة التأثير بين المتلقي والنص.
- افتقدت الصورة إلى التنامي الداخلي، فظلت أسيرة وحدة الموضوع ولم ترتق إلى الوحدة العضوية.
- الاستخدام المباشر للغة وعدم الخروج على التركيب المألوف (لم تُستخدم اللغة مجازيًّا).
- افتقدت الصورة الحسية والتشخيص.
- عكس النص القلق والاغتراب والشعور بالهزيمة.

إن من عوامل أهمية الصورة الفنية «أنها في حالاتها القوية لا تتكئ على التوازي البديهي، بل تكشف التماثلات الخفية بين العناصر المتباعدة في الظاهر (فضل، 1985م).

وعلى نحو ما سبق يقول الشاعر (الدخيل، 1424هـ):

وردتْ جِمالُ الحيِّ وانشّقتِ العَصا
وآذنَ بالبـينِ المُشـتِّ صَـدوقُ
ندمـتِ عـلى ألا تكـوني جزيتنـي
زعمـتِ وكلُّ الغانيـاتِ مَـذوقُ
لعلـكِ أن ننـأى جميعًـا بِغُلّـةٍ
تذوقـينَ مـن حـرِّ الهـوى وأذوقُ
عصيتُ بكِ الناهينَ حتى لو أنني
أمـوتُ لمـا أرعَـى عـليَّ شـفيقُ

وقـد ذكـر ابـن طباطبـا أن العـرب قـد «شـبهت الـشيء بمثلـه تشـبيهًا صادقًـا عـلى مـا ذهبـت إليـه في معانيهـا، فأحسـن التشـبيهات مـا إذا عكـس لم ينتقـض، بـل يكـون كل شـبه بصاحبـه مثـل صاحبـه، ويكـون صاحبـه مثلـه مشـتبهًا بـه صـورة ومعنـى» (ابـن طباطبـا، 1977م).

عاشرًا: نتائج البحث

يتحـرك شـعر تويـت اليمامـي كلـه ضمـن قطبـين أساسـيين ارتبطـت التفاصيـل كافـة بهـما، وهمـا محـورا كل مـا يـدور في نصـوص الشـاعر، وكذلـك همـا مصـدر كل الأحـداث الجزئيـة، ومصـدر القيـم الأخلاقيـة والجماليـة والفنيـة؛ القطبـان همـا: الفـرد ويمثلـه الشـاعر تويـت اليمامي، والقطـب الآخـر تمثلـه سُـعدى ومـا حولهـا. وقـد بـدا أن القطـب الثـاني هـو محـرّك الأحـداث والسـبب في اسـتثارتها. وقـد لوحـظ مـن خـلال ذلـك أن هـذا القطـب الثـاني هـو مصـدر المأسـاة وأسـاس الجميـل والقبيـح معًـا إلى جانـب التراجيـدي؛ فسُـعدى فتـاة جميلـة سـاق القـدرُ الشـاعرَ إليهـا فتوقـف عنـد جمـال جسـدها الحـسي، وإن كان عـلى نطـاق ضيـق، وهـي في المقابـل قبيحـة السـلوك نظـرًا لمـا ارتكبتـه بحـق الشـاعر مـن أخطـاء متعمـدة مثـل حادثـة الاعتـداء مـع زميلاتهـا، وصدهـا الدائـم لـه، وكان آخـر مـا يدلـل عـلى قبـح سـلوكها زواجهـا مـن غـير الشـاعر.

وبـما أن جميـع النصـوص لم تخـرج عـن هذيـن القطبـين فقـد افتقـدت إلى الغنـى والتنـوع في الحـدث والتشـكيل الفنـي؛ فالحـدث فيهـا واحـد، هنـاك مـن يطلـب باندفـاع شـديد، وهنـاك مـن يرفـض بقسـوة، وقـد جـاءت الأنسـاق الفنيـة مكـررة لأنهـا تعكـس الموضوعـات نفسـها.

إن افتقـار النصـوص إلى الغنـى والتنـوع أدّى إلى وقوعهـا ضمـن التعبـير المبـاشر، وكانـت سـمتا المباشرة والتقريريـة سـمتين ملتصقتـين بالنصـوص، وكانتـا بدورهمـا سـببًا في تقييـد التخييـل الفنـي وضعـف الصـورة الفنيـة، ومـن ثـم ضعـف (الشـعرية)، ووقـوع النصـوص تحـت حيّـز (النثريـة).

ونحـن نـرى أن السـبب الأسـاسي في عـدم تدويـن شـعر تويـت اليمامـي أو روايتـه كغـيره مـن الشـعراء في عـصره يعـود إلى أن شـعره ضعيـف، ولا يمكـن تصنيفـه ضمـن حلقـة كبـار الشـعراء في عـصره: جريـر والفـرزدق والأخطـل وسـواهم.

وبناء على كل ما تقدم نسجّل النتائج التالية:

- غلبـت مسـاحة (الجزئـي واليومـي) عـلى مسـاحة (الحلـم والطمـوح)، وأبـرزُ مـا يدلّـل عـلى

ذلك مفردات المعجم الشعري ذات الطابع المأساوي، وهيمنة قيمة التراجيدي على القيم الجمالية الأخرى، وطغيان المحتوى السوداوي للنصوص. ولعل سبب هذه الهيمنة عائد إلى ضخامة حجم الأزمة في الرؤية وشدّتها على الشاعر، ويكاد يسيطر على الإيقاع البعيد في ذات الشاعر، ويدفعه دفعًا لكي يستجيب مرغمًا عبر آلية الإبداع لذلك. فمن يقرأ النصوص -لو تجاوزنا الشكل الجمالي للمحتوى- يجدُ أنها تعبّر بشكل أكيد عن أزمة الذات تجاه ما يُحيطُ بها، وتستجيب لما تحسّ بها تجاه الواقع، وتعكس موقفها النفسي والفكري منه. ويمكن تعميم هذه الحالة على المحتوى، لكنه من الصعب نمذجتها؛ لأن النمذجة تتأتى من خلال الصورة الفنية الحية، وقد اعتمدت النصوص على التعبير، وتخلّت عن التصوير.

- ترفض جميع النصوص الواقع لأنه قبيح بكل المقاييس، وقد مثّل ذلك الموقف السلبي لسُعدى من الشاعر العاشق، والأنموذج القبيح الذي مثّله يحيى بزواجه من سُعدى.
- بدا الفرد في النصوص مأزومًا ومغتربًا ومهزومًا وخائفًا، وكان من الطبيعي -والأمر كذلك- أن تغلِبَ (قيمة التراجيدي) على بقية القيم.
- غلبت المباشرة على نصوص الرؤية، وافتقدت -من ثم- إلى (التعميم الفني)، وسجّلت بذلك (غياب النموذج) الفني.
- تضخم (الأنا) و (واحدية الطرح)، و (التطرف) في قراءة الحدث.
- التكرار في المحتوى والتكرار في المفردات وفي بنية الصورة.
- غياب (التنوع والغنى) بسبب انشغال النصوص بالموقف الذاتي للفرد إلى جانب اكتفائها بامرأة واحدة.
- ولعل هذا ما سبب هبوط نسبة (الشعرية) في النصوص.

المراجع

ابن حزم، أبو محمَّد علي بن أحمد الأندلسي. تحقيق: هارون، عبدالسلام. 1962م. جمهرة أنساب العرب. بدون رقم الطبعة، دار المعارف، القاهرة، مصر.

ابن طباطبا، محمد بن أحمد. تحقيق وتعليق: سلام، محمد زغلول. 1977م. عيار الشعر. الطبعة الأولى، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر.

الأصبهاني، أبو الفرج محمد. تحقيق: فراج، عبدالستار أحمد. 1962م. الأغاني ج23. الطبعة الثالثة، دار الثقافة، بيروت، لبنان.

الجرجاني، القاضي علي بن عبدالعزيز. تحقيق: إبراهيم، محمد أبو الفضل، والبجاوي، علي. د. ت. الوساطة بين المتنبي وخصومه. بدون رقم الطبعة، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، مصر.

الدخيل، حمد بن ناصر. 1423هـ. من شعراء اليمامة المغمورين تُويت اليمامي عبدالملك بن عبدالعزيز السلولي حياته وأخباره وما بقي من شعره (1). مجلة العرب دار اليمامة للبحث والنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، المجلد الخامس والسادس، س38، ص ص 257-272.

الدخيل، حمد بن ناصر. 1424هـ. من شعراء اليمامة المغمورين: تُويت اليمامي عبدالملك بن عبدالعزيز السلولي حياته وأخباره وما بقي من شعره (2). مجلة العرب دار اليمامة للبحث والنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، المجلد السابع والثامن، س38، ص ص 435-446.

ريفاتير، ميكائيل. ترجمة وتقديم وتعليق: الحمداني، حميد. 1993م. معايير تحليل الأسلوب. الطبعة الأولى، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، المغرب.

الزِّركلي، خير الدين بن محمود. 1998م. الأعلام قاموس تراجم لأشهر الرجال من العرب والمستعربين والمستشرقين ج4. الطبعة الثالثة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان.

الزوزني، القاضي أبو عبدالله بن الحسين. 1983م. شرح المعلقات العشر. بدون رقم الطبعة، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.

سلوم، تامر. 1983م. نظرية اللغة والجمال في النقد العربي. الطبعة الأولى، دار الحوار، اللاذقية، سوريا.

عساف، عبدالله. 1996م. الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا. الطبعة الأولى، دار دجلة، القامشلي، سوريا.

فضل، صلاح. 1985م. علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته. بدون رقم الطبعة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان.

فوال، عزيزة. 1998م. معجم الشعراء المخضرمين والأمويين. الطبعة الأولى، دار صادر، بيروت، لبنان.

قدامة بن جعفر. تحقيق: مصطفى، كمال. 1963م. نقد الشعر. بدون رقم الطبعة، مكتبة الخانجي بالقاهرة، مصر، مكتبة المثنى ببغداد، العراق.

المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن. نشره: أمين، أحمد، وهارون، عبدالسلام. 1951م. شرح ديوان الحماسة ج1. الطبعة الأولى، مطبعة لجنة التأليف للترجمة والنشر، القاهرة، مصر.

المسدي، عبدالسلام. 1982م. الأسلوبية والنقد الأدبي. الطبعة الثانية، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا.

Aesthetic Values between Reality and Expectations in the Poem of Tuwet Al-Yamamy

Meshael Ali Hamad Al-okly

College of Arts, Department of Arabic Language, Imam Abdulrahman Bin Faisal University
Dammam, Saudi Arabia

ABSTRACT

Tuwet Al-Yamamy is an obscure poet from the Islamic Umayyad Era. His news and history are rare in old and modern literature books. Recently, some of his news and poems were collected by Dr. H. Aldakheel totaling twelve pieces of texts and sixty-seven poem verses.

The subject of his poem focused mainly on a woman named Su'ada Azhar, whome he loved, but was married to another man from Yamamah.

The poem of Tuwet Al-Yamamy moves around two main components: The person represented by the poet himself while the other component represented Su'ada and her surroundings. It is noticeable that the second pole is the motivator for the events to happen and be provoked. It has been observed that this second pole is the source of the tragedy and the base of the values of the beauty and the ugliness.

This research aimed to study the text of Tuwet Al-Yamamy. The importance of the topic comes from the fact that it is the first work that deals with this unknown poet Aesthetic values, that was not extensively studied previously.

To achieve this goal, the work discussed several topics, notably: Aesthetic values, the technical and poetic language, poetic vocabulary, organic unity, and the artistic imagination of the texts.

The revealed repetitions in the contents, vocabulary, and image construction with excessive ego use and personal bias in addition to extreme viewing of events.

Key Words: Umayyad era poem, Su'ada bint Azhar, Yamamah.