مجلة جامعة طرطوس للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (١٠) العدد (٣) ٢٠٢٦
Tartous University Journal for Research and Scientific Studies –Arts and Humanities Series Vol. (10) No. (3) 2026

قِيمةُ الجليلِ فِي شِعر المَراقِب في الشِّعر الجاهليّ

د.مصطفى حداد *

رباح طويل**

(تاريخ الإيداع ١١/٢ /٢٠٢٥. قُبِل للنشر في ٢/٩ /٢٠٢٦)

□ ملخّص □

تُعَدُّ المرقبةُ ميداناً لتجسيدِ **قيمة الجليل الجماليّة**، لأنّها تتفوّق على الإنسان، وتُثبِتُ عجزَه أمامَها، فالمرقبة تبثُّ الخوف، والرّهبة في قلوب مَن يحاول اعتلاءَها؛ لأنّها تتصفُ بصفات متميّزة، فهي بعيدة، وواسعة، ومرتفعة، وملساء. وهذه الصّفاتُ جعلت منها مرقبةً مخيفةً، وغامضةً. ويقوم **الجليل في أحد تجلياته** على الخوف، والقوّة. فأمّا **الخوفُ**، فيتولّد من الموضوع المخيف **الذي لا يمكن تمثيله**، لأنّه قائم على الغموض، وقد تجسّد ذلك في المرقبة، فاختار **الشّعراءُ الصّعاليكُ** هذا المكانَ المُخيفَ لإظهار ما تملكُه ذواتُهم الشّاعرةُ من قوّة، وشجاعة، فتقتحم الموتَ المتجسّدَ في المَرقبة، وفي هذا الاقتحام يمتدّ جلالُ الموتِ إلى الذّات، فيجعلها ذاتاً جليلةً حينما يبثّ فيها مشاعرَ الخوف، والرّهبة. فجلال الذات الشاعرة استمدّ لا نهائيّته من جلال المرقبة، وذلك حينَ استطاع الشّاعرُ اعتلاءَها، متفوّقاً على أقرانه من أبناء قبيلته.

الكلمات المفتاحيّة: القيمة، الجليل، المَرقبة، البطولة، النّسق، الذّات الشّاعرة

* أستاذ في قسم اللغة العربية، كلية الآداب، والعلوم الإنسانية، جامعة اللاذقية، اللاذقية، سورية.

* طالب دراسات عليا (دكتوراه) في قسم اللغة العربية، الأدب الجاهلي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة اللاذقية، سورية.

مجلة جامعة طرطوس للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (١٠) العدد (٣) ٢٠٢٦
Tartous University Journal for Research and Scientific Studies –Arts and Humanities Series Vol. (10) No. (3) 2026

The sublime's value in Observer's poetry in Jahili poetry

*Dr. Mustafa Haddad
**Rabah Tawil

(Received 2/11 /2025. 9 /2/2026)

□ ABSTRACT□

The watchtower is a field that embodies the aesthetic value of the sublime, because it transcends humankind and proves its powerlessness before it. The watchtower instills fear and awe in the hearts of those who attempt to ascend it, for it possesses distinct qualities: it is distant, vast, elevated, and smooth. These qualities make it a frightening and mysterious watchtower

The sublime, in one of its manifestations, is based on fear and strength. Fear, on the other hand, is generated by the frightening subject that cannot be represented because it is based on ambiguity. This was embodied in the watchtower. The vagabond poets chose this frightening place to demonstrate the strength and courage their poetic selves possess, thus storming death embodied in the watchtower. In this storming, the majesty of death extends to the self, making it a sublime self when it instills within it feelings of fear and awe

The majesty of the poetic self derived its infinity from the majesty of the watchtower, when the poet was able to ascend it, surpassing his peers among his tribe

Key words : The value, the sublime, observation, heroism, system, poetic self

* Dr. Mustafa Haddad ,Assistant Professor, Department of Arabic, Faculty of Arts and Humanities; University of Lattakia, Syria
** Rabah Tawil , Researcher in al-Jahili Literature, MA Graduate, Faculty of Arts and Humanities; University of Lattakia, Syria.

المقدمة :

عاش الجاهليُّ في بيئةٍ صحراويّة، لها شروطٌ حياتيّةٌ خاصّةٌ بها، وذلك تبعاً لكينونتها الذّاتيّة، فتكيّفَ مع واقعها بكلّ ما فيه من قسوةٍ، بدءاً بطبيعة صحرائها، ومروراً بمجتمعها القائم على منظومة من القيم الأخلاقيّة، فمَن خضعَ لها نالَ القبول، وانتمى إلى المجتمع. ومَن سعى إلى النَّفور، والرَّفض والتَّمرّد على هذه المَنظومة، ابتُليَ بالاستبعاد الذي يُواجِهُ المَألوفَ، ومن هذه المُعادلةِ وُلِدَت الصَّعلكةُ، وهي ظاهرةُ تَحطيمٍ للسّكوني المستتبّ ليكونَ استثناءً جليلاً في رهبةٍ وخوفٍ، وفرادةٍ.

وقد عدَّ المجتمع الجاهلي ظاهرةَ الصعلكة تمرُّداً على قوانين القبيلة، فَنَبَذَ سادات القبائل كلّ مَن انتمى إلى الصَّعاليك، أو سار على دربهم، ونهج نهجهم، وأخروجهم من القبيلة. وبالمقابل رفض **الصّعلوكُ – ومَن سار على دربهم الفِكريّ المجتمع الجاهلي**– الانصياعَ لما يُملى عليه، ويُهمشه، فلم يعترف بسُلطة القبيلة؛ لأنها –برأيه– سلطةٌ قائمةٌ على الظلم، والاضطهاد، فهو مجتمعٌ لا يُنصِفُ الضُّعَفَاءَ، والفُقَرَاءَ، فقام **بعضُ الشُّعراءِ الصّعاليكِ** باصطناع عالمٍ آخرَ بدلاً من مجتمعه، عالمٍ يقوم على أفعال النّهب، والسّرقة من الأغنياء. وهذه الأفعال ظاهرُها يحملُ الشَّرَّ، أمّا باطنُها، فخير. إذ يرى **الصعلوكُ** في أفعاله إنقاذاً للفقراء من الموت، وتحقيقاً للعدالة، وإعادةً للحقوق. وهذا كلُّه يجعلُه– برأيه– يستحقُّ الاحترامَ، والتّبجيلَ، والإعجابَ أمام مُجتمعِه البَديلِ وفق القيم، والمعتقدات التي يؤمنُ بها. **كما قام بعضُهم الآخرُ بالبحث** عمّا يؤثّر على أبناء قبيلتهم، ويجبرهم على الإصغاء إليهم، بما يتوافق مع حياتهم بعيدين عن قبيلتهم، فرأَوا في المرقبة ميداناً يثبتون عن طريقه تفوّقهم على أبناء قبيلتهم. ويبدو أنّ **للمرقبة** تأثيراً فكريّاً على **الشعراء الصّعاليك، ومَن حذا حذوهم**، وكأنّها مكانٌ حيويٌّ لدى القبيلة، تبعاً لعلوّها المخيف، وامتدادها اللانهائي، فاستطاعوا تملّكها، وذلك بقيامِهم بأفعالٍ بطوليّةٍ حينَ اعتلوا المرقبة، وهذا ما جعلهم متميّزينَ، فأثبتوا لأبناء قبيلتهم ما يملكونه من ممكناتٍ لم يستطعوا تحقيقَها في مجتمعهم.

ومن هذه الدِّراسات التي تناولت موضوع المراقب دراسةٌ قدّمها **الدكتور هلال الجهاد** في كتاب (جماليات الشعر العربي) ودراسةٌ **للدكتور يوسف خليف** تناول فيها المراقب عند الشُّعراء الصَّعاليك في كتاب(الشّعراء الصَّعاليك في العصر الجاهلي).

وقد تناول البحث مفهوم الجليل بوصفه قيمةً من القيم الجمالية، وتناول أنواعَ الجليل في الطّبيعة، ثم قام البحث بتحليل بعض النُّصوص الشِّعرية التي صوّرت المَراقب في الشّعر الجاهلي ضمن عنوان (التّشكيلات الجماليّة لقيمة الجليل في شعر المَراقب)، ليتوصّل بعدها إلى نتائج البحث متمثّلةً بالمعايير الحِسّي، والنَّفسي، والعقلي. فاجتماعُ المعايير بعضُها مع بعض يُشكّل الإنسانَ الجمالي ضمن قيمة الجليل في الشِّعر الجاهلي.

أهميّة البحث، وأهدافه:

تكمنُ أهمّيّةُ البحثِ في أنّه يسعى إلى إظهار قيمة الجليل في الأشعار التي تتحدّث عن البطولة بوصفها قيمةً تؤسّسُ **للنّسقِ الذّاتيّ** الذي يتعالى **على النّسق المُضادّ***، وهذا التعالي يُبرز مشاعر الخوف، والرّهبة من جهة، والإعجاب، والاحترام من جهة أخرى. كما يهدف البحث إلى تعزيز الرَّغبة لدى المتلقي في تجاوز ما يواجهه من مخاطر في حياته، وإيجاد آلية يستطيع من خلالها التَّعامل مع واقعه بإيجابية، وتفاؤل، وتحدٍّ.

* سُمّي النسق المُضاد بذلك؛ لأنه يعمل على تعطيل النّسق الذّاتي، ومخالفته في رؤيته للأشياء من حوله.

منهجيّة البحث:

أمّا منهجيةُ البحث، فتعتمدُ في دراسة النصوص على القراءة الجماليّة التي تبيّن جلال البطولة، وذلك بالوقوف على ما يمكن أن يقوم به البطل ليبدو جليلاً في مجتمعه الذي يعيش فيه. وقد حرصنا – في أثناء دراسة النّصوص– على أن يكون التركيز على الشعر، وليس على السِّير الذاتيّة للشعراء، **متّكئينَ على أدوات النقد الثقافي.** وهذا النقدُ مُصَمَّمٌ لنقد الأنساقِ الثّقافيّةِ، ويهدف إلى تفكيكها، والتحرّر من سيطرتها في تكييف الأفعال، والسّلوك .و" يشكّلُ مفهوم النَّسق محوراً مركزيّاً في مشروع النقد الثقافي، وهذا المفهوم يتحدَّد–أولاً– عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرّد" [١] . والنّصّ الشّعريّ هو نسقٌ ثقافيٌّ يؤدّي وظيفةً نسقية ثقافيّة تضمر أكثر ممّا تُعلن . بمعنى أنّ النقد الثقافي يربط النّصّ الشّعريّ بسياقه الثقافي غير المُعلَن. والأنساق الثقافية المُضمَرة تعكسُ مجموعةً من السّياقات الثقافيّة، والتاريخيّة، والسّياسيّة، والاجتماعيّة، والاقتصاديّة، والأخلاقيّة، والقيم الحضارية والإنسانية؛ لذا يقف النقد الثقافي عند دراسة الأنساق في النّصّ.

ويقوم النّصّ الشّعريّ على نسقَين؛ **نسقٍ ظاهر، وآخر مُضمَر .أمّا الظاهرُ منهما،** فقد يُشتَقُّ منه[٣] نسقان؛ **نسقٌ ذاتيٌّ** (الشّاعر/ الموضوع) يظهر فيه البطل متحلّياً بصفات متميّزة. **ونسقٌ مُضادّ يقوم بتعطيل النّسق الأوّل.**

وأمّا النسق المُضمر، فغالباً ما يُشتق من النّسق المضادّ. فهو قد يشير إلى ثقافة المجتمع الذي يسعى إلى ترسيخ منظومته القِيَميّة من عادات، وتقاليد، ومبادئ؛ من مثل الحفاظ على النفس، والتّحلّي بقيم البطولة، والشجاعة، وحماية الجار، والكرم في سنوات القحط، وما إلى ذلك.

وقد سُمّي **النسق المُضمَر** بذلك؛ لأنه غير مُعلَن، **فهو يتخفّى وراء النّسق الظاهر،** ويُشترط أن يكونَ جماليّاً؛ لأنّ **النقد الثقافي** مَعْنِيٌّ بكَشفِ غير الجمالي المخبوء تحت الأقنعة البلاغيّة الجماليّة [٤] ، كما يُشترَط أن يكون جماهيريّاً،بمعنى أنّه صوت المجتمع/ الجماعة . ويُسمّى أيضاً **النّسق الثقافي**،[٥] وهو ليس افتراضيّاً، بل يكشف عنه الوعيُ الشِّعريُّ، مستخدماً التخييل، ومعتمداً على الذّات الشّاعرة، وذلك حينما تحاول أن تتحقّق. ونقصد بتحقّق **الذّات الشّاعرة** تَجَسُّدَها، وتَفَرُّدها، وبيانُ ما تمتلكه من ممكنات (طاقات، وقدرات) لم يَكشفْها لنا النّسقُ الظّاهر كشفاً واضحاً؛ وإنّما يقوم النَّسقُ المُضمَر بهذا الدور، فتقدّم الذّاتُ الشّاعرةُ عن طريقه رؤيتها التأمّليّة للموضوع، وذلك بتعرية المجتمع، وكشف مشكلاته، ومثالبه، ومحاولة تغييرها من جهةٍ، ومن جهةٍ أخرى تحاول تعرية ما بداخلها من هموم، ومشكلات، وأزمات، فتُوجِدُ حلولاً لها، وهي حينما تقوم بذلك، تحقّق ذاتها.

وتُعَدُّ اللغةُ الإشاريّةُ غيرُ المباشرةِ أداةً تُحِيلُ إلى الذّاتِ الشّاعرةِ، وتُسَاعدُ على تشكيل النّسقِ المُضمَرِ، وهذه اللغة قائمة على التأويل، وتُفهَمُ من السّياقِ الذي وَرَدَتْ فيه.

---

[١] – السماهيجي، حسين وآخرون (مؤلّفون عرب)،عبد الله الغذّامي والممارسة النقديّة والثقافيّة ، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٣ : ٤٦ .

[٢] – يُنظَر: د. الغذامي، عبد الله . النقد الثقافي ، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٠ : ٧٧.

[٣] – المرجع نفسه: ٧٧.

[٤] – يُنظَر: د. الغذامي، عبد الله. النقد الثقافي،: ٨٤ .

[٥] – المرجع السّابق: ٨٧ .

أوّلاً- مفهوم الجليل:

إنّ تَتَبّعَ المعاجمِ اللغويّةِ لـ **(مادة: جلل)** يجعلنا نذهبُ إلى أنّ الجليلَ صِفَةٌ يُمكِنُ أنْ نَصِفَ بها العَالَمَ الإنسانيّ. يقول ابنُ منظورٍ في الجَلِيل: إنّه :" **الرجلُ ذو القدر الخَطِير**. **وأَجَلَّه:** عَظَّمه، يُقال **جَلَّ فلان في عَيني** أَي عَظُم، **وأَجْلَلته:** رأَيته جَلِيلاً نَبيلاً، **وأَجْلَلته في المرتبة** أَي عَظَّمته. **وجَلَّ فلان** أَي عَظُم قَدْرُه فهو جَلِيل[١] وهذا ما أكّده "ابن فارس" إذ ذهب إلى أنّ الجلال البشري يكون في عظيم قدر الإنسان، ومكانته في نفوس الآخرين: "ويُقال: فَعَلْت ذاك من جلالك. قالوا: معناه من عِظَمِكَ في صَدري"[٢] فهذه العظمة لابد من أنْ تبعث مشاعر الخوف والرّعب من جهة، والاحترام، والتبجيل، من جهة أخرى. فالإنسان الذي يقوم بأفعال نبيلة، رغبةً منه في إنقاذ الآخر- وإن علا- هو إنسان جليل. فالجليل يدفع ذاته إلى ممارسة الأفعال الإيجابيّة باستمرار، ويعمل على مراقبتها كي لا تهوي في وادي الدنايا. وهذا ما يدفع الآخرين إلى احترامه، وتبجيله.

وقد أكّد كثيرٌ من المفكّرين أنّ قيمة الجليل في أحد تجلّياتها تقوم على الخوف، إذ نجد "**ابن قيّم الجوزيّة**" يذكر مصطلح " **هيبة الجلال**" ، فيقول: " وهي – أي هيبة الجلال- أقصى درجة يُشار إليها في غاية الخوف. يعني أنّ وحشة الخوف إنما تكون مع الانقطاع والإساءة "[٣] فهيبة الجلال هي أقصى درجات الخوف، وهو خوف من نوع خاصّ، خوف يرتبط بالمعرفة، والقرب من الذات، وعن طريق المعرفة، والقرب تزداد هيبة الجلال، وتنقص.

كما نجد عبد القاهر **الجرجاني** يعبّر عن الجلال بقوله:" الجلال من الصفات ما يتعلّق بالقهر والغضب"[٤] فهو يحكم عليه عن طريق بيان تأثيره على النفس الإنسانيّة، من دون أن يتناول الحديث عن جوهره موضوعيّاً.

و تحدث "**إدموند بيرك**"* عن "الجليل"، ومفادُ حديثه أنّ الشّعور بالجليل يقوم على الألم، ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بالخوف الذي يُعَدّ المبدأ المسيطر في قيمة الجليل[٥] فالخوف برأيه جوهر الشعور بالجليل وغايته، سواء أكان سبب ذلك جهلاً بالموضوع أم غموضاً فيه، أو قوّة باطنة في هذا الموضوع[٦] ويرى"**بيرك**" أنّ الجليل يتميّز بخصائص معينة، منها:(الإفزاع، الغموض، إثارة القلق، والشعور بالضياع، القوة، اللانهائيّة، الضخامة، العظمة، الفخامة)[٧]

إنّ هناك مصدرَين لقيمة الجليل؛ أمّا المصدر الأوّل، فهو الخوف الناجم عن **الموضوع المخيف الذي لا يمكن تمثيله**؛ لذا يُعَدُّ كلّ ما يثير الخوف جليلاً ؛ لأنّ هذا الخوف مرتبط بالغموض الذي يؤدّي إلى دهشتنا، وإيقاظ عواطفِنا؛ لذا ينبغي أن يكونَ الخوف إيجابيّاً، بمعنى أنّ الموضوع المخيف لا يكفي وحده لتكوين الإحساس بالجلال،

---

١ – يُنظر: ابن منظور. *لسان العرب، دار صادر، بيروت ، ط١، ١٩٩٢ م :مادة* جلل.

٢ – ابن فارس. معجَم مقاييس اللّغة، تحقيق وضبط عبد السّلام محمّد هارون، طبعة اتحاد الكتّاب العرب،٢٠٠٢ ، ج١: ٤١٧– ٤١٨ .

٣ – الجوزيّة، ابن قيّم. مدارج السّالكين بين منازل(إيّاك نعبد وإيّاك نستعين)، ضبط وتحقيق رضوان جامع رضوان، ج١، مؤسسة المختار القاهرة، ط١، ٢٠٠١: ٤٢٠.

٤ – الجرجاني، عبد القاهر(علي بن محمد الشريف). التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت ، ط ١٩٨٥م :٨٠.

* إدموند بيرك (١٧٩٧–١٧٢٩) واحد من الفلاسفة الحسيّين الموضوعيين ، وفلسفته قائمة على الفصل التام بين الذات والموضوع ، وإن كانت الحواس – وهي السبيل للمعرفة عندهم– قناةً تربط بين طرفَي هذه الثنائيّة وهذا هو السبب في موضوعيّة الجلال والجمال في تصوّره(يُنظَر: الجهاد، هلال. جماليات الشعر العربي:٣٠٢).

٥ – يُنظَر: برجاوي، عبد الرؤوف، فصول في علم الجمال، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط١: ٥٠.

٦ – يُنظَر: توفيق، سعيد محمد، ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور، دار التنوير ، بيروت، ط١٩٨٣،١ :١٧١.

٧ – يُنظَر: الجهاد ، هلال، جماليات الشعر العربي: ٣٠١.

فالخوف يمهّدُ لظهور الجلال، وذلك حينما نتأمّل الموضوع، ونضعه داخل عمليّة التمثيل، ثم تقوم **الذّات البطوليّة** بمواجهة هذا التمثيل،وهذه **المواجهة هي منشأ الشُّعور بالجليل،** فتشعر الذَّات بالضّآلة، ولكنّ محاولة التَّعالي، والتَّسامي على الموضوع، يجعل الحدود متداخلة بين الذّات والموضوع المتمثّل.

وأمّا المصدرُ الثّاني للجليل، فيكمن في **القوّة** التي تمارسها الذّات، وهي تقتحم خوفها، غير آبهةٍ بالموت، فتتعالى الذّات على فكرة الموت، وتسمو؛ ممّا يجعل منها ذاتاً جليلةً تبعث الخوف، والرّهبة من جهة، والاحترام والتّبجيل من جهة أخرى١

ويرى "**جيروم ستولنيتز**" أنه لا بُدَّ أن نشعر إزاء الموضوع الجليل بأننا خائفون أو مبهوتون، وأنْ نحسّ أيضاً بأنّنا ارتفعنا خارج أنفسنا عند محاولتنا الإحاطة باتّساعه أو بمعناه٢

إنّ للجليل صوراً متعدّدة، حاول المفكّرونَ الوقوفَ عندها، وذلك من أجل فهم الجليل فهماً صحيحاً بعيداً عن التأويلات، **كالجليل الرياضي، و الجليل الديناميكي٣**

وقد ارتأى البحثُ أنَّ قيمةَ "البطولة" المتمثلة بارتقاء المرقبة، تضيء جانباً مهماً من قيمة "الجليل" الجماليّة؛ لذا نجد ضرورة تسليط الضوء عليها، ومحاولة كشف أوجه التناغم، والانسجام اللغوي، والفكري، والقيمي بينها، وبين الجليل.

ثانياً– أنواع الجليل في الطبيعة:

إنّ اختيارَ عالمِ الطبيعةِ مَبحَثاً لقيمةِ الجليلِ لم يأتِ اعتباطاً، فقد ذكر المفكّرونَ أنّ الموضوعاتِ الجليلةَ أكثرُ ما تكونُ في عالمِ الطبيعة. فمن المعروف أنّ طبيعةَ الصحراءِ القاسيةِ فرضتْ وجودَ موضوعاتٍ تبثّ مشاعرَ الرّهبةِ، والخوف من جهة، والاندهاش والتعظيم من جهةٍ ثانية.

وقد ذكر" **كانت**" أنّ للجليل في الطبيعة نوعَين؛ الجلالَ الرياضيَّ، والجلالَ الدّيناميكيَّ، فـ"النوعُ الأوّلُ منهما يشير إلى العظمةِ في المقدار، بينما يشير الثاني منهما إلى العظمةِ في القوّة٤ ويضربُ مثالاً على الجليل الرياضيّ، السّماء اللا متناهية المرصّعة بالنجوم، أمّا مثالُ الجليل الديناميكي، فالعاصفةُ الهائلة التي تُطيح بكل شيء٥

ويميز "**شوبنهاور**" " بين الجلال الحركي الذي يكون موضوعه (القوّة) في الطبيعة أو قوى الطبيعة، وبين الجلال الرياضي الذي يكون موضوعه (المقدار). فالنوع الأوّل يشير إذاً إلى عظم في القوّة، بينما يشير النوع الثاني إلى عظم أو اتساع هائل في المقدار"٦.

ويقوم "**عبد الكريم اليافي**" بتقديم أمثلة عن الرّائع في الطبيعة كالجبال الشّاهقة، والبحر الواسع، بعيد المدى، المتّصل بالأفق، والسّماء عميقة الغور، المُرصّعة بالكواكب، والنجوم، والعاصفة التي تتشقّق بالبروق، وتدوي وتُدمدم بالرّعود، والزوبعة في عباب البحر الهائج، والبراكين الثائرة القاذفة بالحُمَم، والشّلاّلات المتحدّرة الكبيرة١

---

١ – يُنظر: ميتافيزيقيا الفن:١٧١

٢ – يُنظَر: ستولنيتز، جيروم، النقد الفني: دراسة جماليّة وفلسفيّة، ترجمة د. فؤاد زكريّا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط٢، ١٩٨١م: ٤١٠.

٣ – يُنظَر: إبراهيم، زكريا، *عبقريات فلسفية: كانت أو الفلسفة النقديّة*، دار مصر للطباعة، القاهرة،د. ط: ١٨٩.

٤ – يُنظَر: إبراهيم، زكريا، عبقريات فلسفية: كانت أو الفلسفة النقديّة: ١٨٨–١٨٩. ويُنظَر: موجز تاريخ النظريات الجماليّة، م. اوفسيانيكوف– ز. سمير نوفا، تعريب: باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، ط٢، ١٩٧٩: ٢٦٤.

٥ – يُنظَر: عبقريات فلسفية، زكريا إبراهيم: ١٨٩.

٦ – توفيق، سعيد محمد، ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور: ١٦٥.

أمّا الأمثلة التي يقدّمها"**ن.غ.تشيرنيشفسكي**" لتوضيح الجليل فهي "أمواج البحر أعلى بكثير من أمواج البحيرة، لذا فالعاصفة في البحر ظاهرة جليلة.. الريح المجنونة إبان العاصفة الرّعديّة أقوى بمئة مرّة من الرّيح العاديّة "٢

ويقدّم لنا" فؤاد مرعي" أمثلة عن الجليل الموجود في الطبيعة، بوصفه خصيصة موضوعيّة من خصائص ظواهر الطبيعة، فيتمثّل بـ "الشلالات العظيمة والمحيطات والجبال الشاهقة وغير ذلك. كما أنّ ظواهر مثل البرق، والرّعد، والبحر الهائج، والعاصفة، والسّماء المرصّعة بالنجوم، والسّهول الشّاسعة، تبدو مشحونة بالجلال، وتتيح للإنسان إمكانات غير محدودة للسّير قُدُماً في تملّكه إيّاها، وإخضاعها إخضاعاً تامّاً لإرادته. إنها تكشف للإنسان الذي يتملّكها قدرته، وقوّته، وتفتح آفاقاً تكاد لا تحدّ لتطويرهما في مجرى عمليّة تملّكها المستمرّة "٣

ثالثاً–التشكيلات الجماليّة لقيمة الجليل في شعر المَراقب:

جاء في **لسان العَرب:**" ورَقَبَ الشيءَ يَرْقُبُه، وراقَبَه مُراقَبةً ورِقاباً : حَرَسَه، والمَرْقَبُ والمَرْقَبةُ: الموضعُ المُشْرِفُ، يَرْتَفِعُ عليه الرَّقِيبُ، المَرْقَبة: هي المَنْظَرةُ في رأْسِ جبلٍ، أَو حِصْنٍ، وجَمْعه مَراقِبُ" .[٤]

لِلمَرقبةِ تأثيرٌ فكريٌّ على **الشُّعراء الصّعاليك، ومَن حذا حذوهم،** وكأنّها مكانٌ حيويٌّ لدى القبيلة، تبعاً لعلوّها المُخيف، وامتدادها اللانهائي، فاستطاعوا تملّكها، وذلك بقيامِهم بأفعالٍ بطوليّةٍ حينَ اعتلوا المرقبة، وهذا ما جعلهم متميّزينَ، فأثبتوا لأبناء قبيلتهم ما يملكونه من ممكناتٍ لم يستطعوا تحقيقَها في مجتمعهم.

ومن جانبٍ آخر، تُعَدُّ المرقبةُ ميداناً لتجسيدِ **قيمة الجليل الجماليّة،** لأنّها تتفوّق على (الإنسان)، وتُثبِتُ عجزه أمامها، فالمرقبة تبثُّ الخوف، والرّهبة في قلوب مَن يحاول اعتلاءَها؛ لأنّها تتصفُ بصفات متميّزة، فهي بعيدة، وواسعة، ومرتفعة، وملساء. فاختار **الشّعراءُ الصّعاليكُ** هذا المكانَ المُخيفَ لإظهار ما تملكُه ذواتُهم من قوّة، وشجاعة، فتقتحم الموتَ المتجسّدَ في المرقبة، وفي هذا الاقتحام يمتدّ جلالُ الموتِ إلى الذّات، فيجعلها ذاتاً جليلةً حينما يبثّ فيها مشاعرَ الخوف، والرّهبة. فجلال الذّات الشّاعرة استمدّ لا نهائيّته من جلال المرقبة، وذلك حينما استطاع اعتلاءَها، متفوّقاً على أقرانه من أبناء قبيلته.

و يتّفق الكلام مع ما عبَّرَ عنه " **كانت**" حينما ربط شعورَنا بجلال الطبيعة عن طريق الإحساس بالتفوّق النّفسي على الطبيعة، على الرغم من كلّ ما فيها من عظمة، واتّساع، وكأنّ الإنسان لا يشعر بجلال الطبيعة إلاّ حين يحسّ بقوّته العقليّة أو عظمته النفسيّة إزاء كلّ ما في الطبيعة من قوّة ماديّة٥

ويبدو أنّ محاولةَ استيعاب الجليل، وتَمَلّكِهِ هي الدّافعُ الذي يدفع الإنسانَ إلى إظهار طاقاته الكامنة، غير المَحدودة، وإمكاناته العظيمة التي يخلّدها العالم؛ فضلاً عن أنها انفتاح على المستقبل ، وتجسيد للا نهائيّة العالم؛ " لذا فإنّ الإنسان الذي يشعر بالمُتعة الجماليّة عند استيعابه لـ " الجليل" يحسّ أيضاً بالحماس، بل إنه يحسّ بالخوف في حال عجزه عن استيعاب الموضوع عجزاً تامّاً" ٦

---

١ – اليافي، عبد الكريم ، دراسات فنية في الأدب العربي، مكتبة لبنان ناشرون،بيروت،ط١، ١٩٩٦: ٤٠ .

٢ – مرعي، فؤاد ، الجمال والجلال: دراسة في المقولات الجماليّة ،دار طلاس، ط١ ، ١٩٩١ : ١٠٧–١٠٨.

٣ – المرجع نفسه :١٢٠–١٢١.

[٤] – يُنظر: ابن منظور. لسان العرب، دار صادر، بيروت ، الطبعة الأولى، ١٩٩٢ م :مادة رقبَ.

٥ – يُنظَر: كانت، زكريا إبراهيم: ١٩٠.

٦ – مرعي، فؤاد ، الجمال والجلال: دراسة في المقولات الجماليّة:١٢٠.

وسنأتي على ذكر بعض النصوص الشعرية للصّعاليك، ومَن حذا حذوهم، ونَهجَ نهجهم الفِكريّ، وذلك للحديث عن التشكيلات الجماليّة للمراقب، فنكشف ماهيتها، ونرى كيفية اختراق الصعلوك لها، وارتقائها، مستنداً إلى ممكناته التي يحاول تحقيقها.

وعلى الرَّغم من أنَّ الشاعر أبا كبير الهذلي ليس من شُعراء الصَّعاليك، فإنّه[1] قد حذا حذوهم، ونهجَ نهجهم، فقد تناول موضوع المَرقبة، إذ كانت مرقبتُه مثاليّةً، فقد عَجِزَ عن ارتقائها كثيرٌ من النّاس، لما تمتلكه من ممكناتٍ تجعل منها موضوعاً جليلاً يقوم على الخوف، والرّهبة، إذ يقول[2]:

ولقد رَبَأتُ إذا الرّجال* تواكلوا حمَّ الظَّهيرة في اليَفاعِ الأطولِ
في رأس مُشرفةِ القَذالِ كأنّما أَطْرُ السَّحابِ بها بَياضُ المِجدَلِ
وعلوتُ مُرتَبِئاً على مَرهوبةٍ حَصّاءَ ليس رقيبها في مَثْمِلِ[3]
عيطاءَ مُعنِقَةٍ يكون أنيسها وُرْق الحَمامِ جَميمُها لَم يُؤْكَلِ

فمن بداءة النصّ تُصرُّ الذّات البطوليّة على تحقيق وجودها، وتميّزها، وتفرّدها على الآخرين. فقد أوجدت مَيداناً للتَّنافس بين مَن يستطيع الارتقاء إلى أعلى المرقبة، وكذلك مَن يستطيع تحمُّل اشتداد الحرّ عند الظَّهيرة. لذا يفتتحُ الشَّاعر الأبياتَ بقوله" **ولقد رَبَأتُ**" مُعلناً بذلك انتصاره على مُنافسيه من الرِّجال، محدِّداً الزمنَ الذي وصل فيه إلى أعلى المَرقبة في قوله " **حمَّ الظَّهيرة في اليَفاعِ الأطولِ**" . فقد استطاع الارتقاء إليها في الظهيرة حين اشتداد الحرّ. وتقاعس الرّجال عن ارتقائها، في إشارةٍ منه إلى علوّ مقامه على مَن حوله؛ فضلاً عن قدرته على تحمّل حرارة الشّمس المرتفعة.

إنَّ هذا النّصَّ يضعُنا أمام نَسقٍ ظاهر يقوم على حركتَين؛ حركةِ الرّجال الذين تواكلوا، فلم يستطيعوا اجتياز الاختبار الذي يمكن من خلاله إثبات ذواتهم، وتحقيق تميّزهم، وتفرّدهم، لتتشكل مَا يمكن تسميتُه بـ (الحركة التّراجعيّة). والحركةُ الثَّانيةُ هِيَ حركة الشّاعر، وهو يصعد إلى المرقبة بنجاحٍ، وتفرُّدٍ ليُشكِّل مَا يمكنُ تَسميتُهُ بـ (الحركة التّقدّميّة) وهي حركةٌ منبعثة من استلابِ قدرة الآخرين، وناتجة عن إحداث توترٍ يعزّز من حضور الذّات البطوليّة.

وتمنحنا لغةُ الشّاعر مكاناً مُتفرداً، إذ اختار من بين المرتفعات هضبةً يكنّي عنها بقوله" **رأس مُشرفةِ القَذالِ**" يظنُّ مَن يرتقيها، والغيوم تتعطَّف عليها، كأنها قصرٌ أبيضُ، فيثبت الشّاعرُ عن طريق هذا التشبيه جلالَ المرقبة. ومن جانبٍ آخر يستدعي الشَّاعرُ **صورةَ القصر المُشرِف**، فيصفُه بالمِجدَلِ لوثاقة بنائه؛ وهذا يضعنا أمام **نسقٍ مُضمَر** يتمثّل بصورة القصر الذي يحمل بُعداً ثقافيّاً اجتماعيّاً. فمعظمُ الجَاهليينَ يعيشونَ في الخيام؛ لأنهم يعتمدونَ على حياةِ الحلّ والارتحال. بيد أنّ الذّاتَ الشّاعرةَ استطاعت أن تفرضَ ثقافةً جديدة متمثلةً بحياة الاستقرار، وذلك ببناء قصرٍ في أعالي الهضاب، إذ يشعر

---

١ – اسمه عامر بن الحليس وهو جاهلي، وهو زوج أم الشاعر الصعلوك تأبط شرّاً. يُنظَر: ابن قتيبة،الشعر والشعراء،ج٢: ٦٥٩.

٢ – ابن المبارك، محمد، منتهى الطلب من أشعار العرب، شرح وتحقيق محمد نبيل طريفي، دار صادر ، بيروت، ط١، ١٩٩٩م ، ج٩: ١٨٥–١٨٦. وينظر: ديوان الهذليين، مركز تحقيق التراث، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط٣، ٢٠٠٣، الجزء الثاني: ٩٦ .

ربأت: كنت ربيئة لهم، والربيئة: الطليعة، أي المقدَّم عليهم، والمربأ: مكان للترقّب والحراسة. حَمّ الظهيرة: مُعظمها. اليفاع: المُشرِف من الأرض والجبل. مشرفة القَذال: لها عنق مشرف، ويعني هنا الهضبة. الأطْر: الاعوجاج. أطر السّحاب: ما تعطّف على هذه الهضبة.المجدل: القصر المشرف لوثاقة بنائه.

* رُوي هذا البيت في (منتهى الطلب) ج٩: ١٨٥ الصّحاب بدلاً من الرّجال.وقد ذُكِرَت في ديوان الهذليين (الرّجال) ج٢ : ٩٦

٣ – مرتبئاً ومرتقباً بمعنى واحد. مرهوبة: يرهب أن يُرقَى فيها. حَصّاء: ليس فيها نبات. ليس رقيبها في مَثْمِلِ: في حفظ. العيطاء: طويلة العنق. المعنقة: الطويلة.الجميم: ما نهض وانتشر من النبات.أنيسها ورق الحمام: لا يؤنسك فيها إلا الحمامُ ذو الرّيش وهي التي فيها سواد وغبرة.

الجاهليُّ فيه بالأمن الذي طالما فُقِدَ في الصّحراء؛ فضلاً عن لون القصر الأبيض*. كما يشير ذلك إلى نسقٍ مُضمَرٍ يُخفي وراءه مَلِكاً استطاعَ الانتصار، والوصول إلى مكانٍ يحلمُ كثيرون بالوصول إليه. وقد أضفى البياضُ جلالاً على هذه الهضبة/ المرقبة؛ لذا كان ارتقاءُ الشّاعرِ أعلى المرقبة تملكّاً لهذا الجلال، وامتداداً له. فالبياض– في هذا المقام– صفة من صفات الجلال؛ لأنّ الذّاتَ الشَّاعرةَ تندفع لتمارسَ لذّةَ الارتقاء، وهذه الممارسةُ تحقّقُ وجودَها، وربما كان هذا البياضُ ترميزاً للصّفاء الرُّوحِيّ الذي أحسّت به الذّاتُ الشّاعرةُ، وهي ترتقي الهضبةَ.

وتبيح لغةُ الشّاعرِ تشكيلَ النّسق الذّاتي الامتداديّ للمرقبة، فهي تُرهِبُ مَن يرتقيها، فتَبثّ في نفسه الرَّهبَة، والخوف. كما أنّها مليئةٌ بالحَصى، في إشارة منه إلى صعوبة مسالكها، وارتقائها. وكذلك لا يأمن رقيبها من الأهوال والأخطار. ويصفها أيضاً بأنّها طويلةُ العُنُق، لا يرقى فيها راقٍ، ولا راعٍ فيأكل جميمها، ولا يؤنسك فيها سوى الحمام الخضر. ولعدم رعي الجميم دلالةٌ، فحتّى الحيوانات بما فيها الغزال الذي يتّصف بالسُّرعة والخِفَّة، والإبل التي تتصف بالقدرة على تحمّل الحرارة، والصِّعاب، لم تستطع الوصول إلى هذه المرقبة، وهذا دليلٌ على تفوّق الشاعر من جهة، وجلال المرقبة من جهةٍ أخرى.

ويبدو أنّ الشّاعرَ يبحث عن أنيسٍ في وحدته، فيجده في الحمام الذي يسكنُ أعالي الهضاب؛ لذا نعدَّ الحمام معادلاً موضوعيّاً لإحساس الفقد، واللا انتماء الذي يعانيه الشّاعر. كما تشكّل هذه الصورةُ **نسقاً مُضمَراً**، يتمثّل بإحساس القهر، والانهزام المختبىء في أعماق الشاعر، فهو حينَ يرتقي بجسده إلى أعالي المرقبة، محقّقاً ذاتَه، فإنّ هذا الارتقاءَ المادّيَّ، يمنحه ارتقاءً روحيّاً. ولكنّ هذا الارتقاء الروحي، سرعان ما يتلاشى أمام ما عايشه في مجتمعه/ قبيلته؛ فيستدعي صورةَ الحمام القادر على إيجاد الأمكنة الآمنة ، والانتقال إليها حينما يشعر بالخطر.

ولنأتِ على **نصّ للشَّنفرى**، يصف فيه مرقبةً منيعةً عاليةً، يحاول كثيرٌ من الناس ارتقاءَها من دون جدوى؛ ولكنّ الشّاعرَ استطاع أن يرتقيَها. وهذا الارتقاءُ منحَ الذّاتَ الشَّاعرةَ وجودَها الرُّوحيَّ، النّابع من الوجود الذّاتيّ، يقول[١]:

وَمَـرْقَبَـــةٍ عَنْقَـاءَ يَقصُـرُ دُونَهـا ... أَخُو الضِّروَةِ الرِّجْلُ الحَفِيُّ المُخَفَّفُ
نَعبتُ إلى أدنى ذُراهَا وَقَـدْ دَنـَا ... من اللَّيلِ مُلتَفُّ الحَديقةِ أَسْدَفُ
فَبِتُّ على حَـدِّ الذِّراعينِ مُجذِياً ... كما يَتَـطوَّى الأَرْقَشُ المُتَعـطِّف
وليس جَهَازِي غَيرُ نَعلين أُسحِقَتْ ... صُـدُورُهُمَا مَخْـصُورَةً لا تُخَـصَّفُ

يضعُنا النّصُّ أمامَ نسقٍ ظاهرٍ، يقوم على حركتَينِ؛ حركةِ الصّياد الماهر المُجهَّز، ومعه كلاب الصّيد المُدرّبة على الصّيد. إذ يحاول الصّياد الوصول إلى أعلى المرقبة، ولكنّه يعجز عن ذلك (يقصر دونها) وهذا ما جعلنا نصفها بـ **(الحركة التّراجعية)**. والحركةُ الثّانيةُ هيَ حركةُ الشّاعر، وهو يصعد إلى المرقبة، وقد أسميناها بـ **(الحركة التّقدّميّة)** إذ بدأت عند ظهور عجز الصّياد، فبعثَ ذلك العجزُ مشاعرَ التّحدّي في نفس الشّنفرى. كمَا أحدثَ تَوتُّراً جَعلَ الذّاتَ الشّاعرةَ تقرأ الواقعَ جيّداً، فالشّاعر لا يملكُ سوى نعلَين مهترئين؛ ولكنّه يملك ذاتاً تريد أن تُحقّقَ وجودَها معتمدةً على حيويّتها، وطاقتها،

* وقعنا على تناقض في المعنى بين كلمة (حصّاء) ، و(لم يُؤكل جميمها) التي وردت في البيت الثاني؛ لذا آثرنا تفسير (حصاء) بمعنى كثير الحصى.ربما قصد الشاعر لا يؤكل وذلك بسبب قساوة الطبيعة ووعورتها فنباتها الأخضر ممجوج بالحصى المنتشر في كل مكان.

١ – حرب، طلال، ديوان الشنفرى،دار صادر بالتعاون مع الدار العالمية للطباعة، بيروت، ط١، ١٩٩٦م : ٥٠. ويُنظَر أيضاً: يعقوب، إميل ،ديوان الشنفرى، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٦م :٥٣ . العنقاء: الطويلة العنق. أخو الضّروة: الصّيّاد الذي يكون معه كلاب. ضراها: عوّدها على الصّيد، يقصر دونها: يعجز عن بلوغها. الحفيّ: غير المنتعِلة.تطوّى: استدار والتفّ بعضه على بعض. لا تُخصِّف: لا تُخرَز بالمِخْصَف. الأسدف: المظلم. الأرقش: لعل المقصود الأفعى الرقطاء المرقشة وهي من أخطر الأفاعي. أُسحقت: بليت.مخصورة:أُصيبت خاصرتها. لا تخصّف: لا تخرَز بالمخصف وهو مخرز الإسكافي.

فهي في هذا التَّحدي، تتحدّى الموتَ نفسَه المتمثّل بالمَرقبة التي تبعثُ الخوفَ والرَّهبةَ في نفس كلِّ مَن يحاولُ ارتقاءَهَا.فيبدأ الشنفرى بتشكيل نسقه الذّاتيّ، فقد ارتقى المرقبة، مختاراً الليلَ بظلامه الحالك زمناً لوصوله إلى أعلى المرقبة. وبوصوله إلى أعلى المرقبة منحَ الذّاتَ الشَّاعرةَ وجودها. وإذا تحقّقَ لها ذلك، فلا أهمّيةَ للموت؛ لأنّ الذّاتَ تكون قد حقّقت وجودَها، ومارست زمانية الوجود الذّاتي في أقصى إمكاناتها، متجاوزةً الآخر في ضعفه ، واستسلامه. كما أنَّ هذا الارتقاء إلى أعلى المرقبة يسمح للذات الشّاعرة أن تفرض قيمها النابعة من جوهر الوجود الذاتي، وفعاليته، وهو يواجه قدره.

ويبدو أنّ تشكيل النّسق الذّاتي للشّنفرى لم يمنع المرقبةَ من تشكيل نسقها الذّاتي. فإذا هي مرقبةٌ يعجز مرتقيها من الوقوف أعلاها في إشارةٍ منه إلى جلال المرقبة، وعظمتها، وذلك في قوله: "**فَبِتُّ على حَدِّ الذِّراعينِ مُجذِياً**" فمبيتُ الشّاعر في أعلى المرقبة قائماً غيرَ مُطمَئنٍ، يتطوّى كالأفعوان.

ونقع على النّسق المضمر في استدعاء الشاعر **صورتَيّ الصّياد، والأفعوان**. فصورة الصّياد تضمر في باطنها محاولة الشَّاعر تجميل ما يقوم به من أفعال قبيحة مذمومة، وهي التربّص بالآخر، واستلاب ما يملك من مال، ومتاع. فهو صيَّادٌ ولكن من نوعٍ خاصّ، نوعٍ استثنائي ومُتَفَرِّد، ويحملُ رسالةً فكريَّةً خاصَّةً لم يعتَدِ أسياد القبائل عليها. وبالمقابل؛ نجد الصياد يحاول اعتلاء المرقبة للصيد، وتأمين ما يقتات به. فكلاهما يسعى إلى الصيد، بيدَ أنّ الهدف مختلف.

أمّا استحضار **صورة الأفعوان**، فله غايتُه لدى الشَّاعر. فالأفعى المُرقشة استثنائيةٌ، فهي من أخبث أنواع الحيّات، وتتميّز بالتوائها الذي لا يضاهيه التواءُ أفعى أُخرى. فالشّاعر كان معنيّاً بحركتها الملتوية، فيرى أنَّ تربّصه في أعلى المرقبة يحتاجُ التواءً شبيهاً بالتواء الأفعوان. كما كان مَعنيَّاً ببثّ الخوف في قلوب مُنافسيه، وأعدائه، فاستحضر أخطر أنواع الأفاعي، ليبثَّ الرُّعبَ في قلوبهم. فالذَّاتُ الشَّاعرةُ أصبحت امتداداً لصورة الأفعوان، وهذا يؤمئ إلى وعي الذّات الشَّاعرة بأنّ ما تقوم به من أعمال شبيه بأفعال الأفعوان. وكذلك الحال في التوائها، فما هذا الالتواء الذي يمارسه الأفعوان، سوى مراوغة، واحتيال يمارسه الشاعر، وهو يعتلي المرقبة.

وإنّ قراءة متفحّصة للأبيات، تجعلنا نلحظ أنّ المرقبة يمكن أن تكون ترميزاً للموت الذي يحاول كل إنسان أن يتملكه، وينتصر عليه. وهذا ما استطاع الشَّاعر تحقيقه، وذلك عندما اعتلى الموت، وتملكه، قام بممارسة فاعلية الموت على الآخر؛ فأصبح الموتَ نفسَه.

ويرسم "**ذو الكلب**" أبعاد مرقبته، إذ الارتفاع، والملاسة، والاتساع، ثم يقوم بمحاولة تملك هذه المرقبة، وذلك حينما تعمل الذات الشاعرة على تحقيق ممكناتها، **كما في قوله** :[1]

ومـرقبــةٍ يحارُ الطَّرفُ فيها	**تـزِلُّ الـطيرَ مُشرِفةِ القَذالِ**
أَقمتُ بِرَيـدِها يوماً طـويلاً	**ولم أُشرِفْ بها مثل الخيال**
ولم يشخصْ بها شرَفي ولكنْ	**دنـوتُ تحـدُّرَ الماء الزُّلال**

يستخدم الشاعرُ الصّورَ الاستعاريّة لتوضيح صفات المرقبة، فيستدعي فكرتَي عجز الطرف عن الإحاطة بها، وارتداده حاسراً أمامها "**يحارُ الطَّرفُ**"، وذلك حينَ اختبرَ بصرَه للوصول إلى أبعد مكان يمكن أن يوصله إليه.

وكذلك فكرة عجز الطّير عن الوصول إلى أعلى المَرقبة "**تـزِلُّ الـطيرَ**" فالطَّير بجناحيه يستطيع الوصول إلى أمكنة يعجز عنها الإنسان، ولكنَّه عجِزَ عن الوصول إلى أعلى المَرقبة. واستخدامُ الفعل المضارع في هاتَينِ الصُّورَتَينِ إشارةٌ إلى استمرار المحاولةِ في الوصول إلى أعلى المرقبة.

---

١ - ديوان الهذليين، الجزء الثاني:١١٩ . تزلّ الطير: لا تستطيع الوقوف من شدّة انحدارها، وفي رواية أُخرى(إلى شّماءَ مشرفة القَذال)، القذال: رأس المرقبة. الرَّيد: حرف الجبل. لم أُشرِف: لم أظهر للعدو فيفطنون بي.

ويؤكّد تركيب" **أقمتُ بريدها**" اعتلاء الشَّاعر المَرقبةَ، مُحقِّقاً جلالَ ذاته، وذلك حينَ استطاعت تحقيقَ ممكناتها، وتملُّكَ المَرقبة. ويستخدم الشَّاعرُ الفعلَ الماضي " **أقمتُ** " في إشارةٍ منه إلى إنجاز هذا الفعل، وتحقُّقِ إقامته بأعلى المَرقبة. ومن جهةٍ أخرى فإنَّ الإقامة لا تُسمَّى بذلك إلا حينَ تتجاوزت اليوم، وما بعده. بيدَ أنّ ذاتَه الشَّاعرة أحسّت بامتداد الزمن، ولا نهائيته حين لم تستطع أنْ تشرفَ، فإذا هي" **مثل الخيال**" . ويبدو أنَّ هذه الصّورة، وضّحت مَعنى التّخفّي، والتّربّص بالعدوّ. كما استطاعت هذه الصّورة أنْ تخفيَ **نسقاً مُضمراً** يقوم على فكرة العدميّة، واللاوجود. فالذّات الشّاعرة أحسّت –وهي تعتلي المرقبة– بعدم الانتماء إلى المكان على الرَّغم من تملّكها إيّاه. فهي تشعر بالانعزال عن الآخر، والتلاشي أمامه؛ لذا نجد أنّ الذَّات الشَّاعرة أحسّت بامتداد الزَّمن، ولا نهائيته، وذلك في قوله:

" **يوماً طـويلاً**".

ويبدو أنّ التَّربّص بالعدو استدعى صورة "**دنـوتُ تحـدُّرَ الماء الزُّلال**" لأنّ ذلك يحتاج إلى التّستّر، والتّخفّي، والمحافظة على الهدوء، وذلك للانقضاض عليه؛ لذا استدعى الشاعر صورة "تحدّر الماء". إلاّ أنّ هذه الصورة تُخفي **نسقاً مُضمَراً** حينَ وصفَ المَاء بأنَّه " زلال" الذي يحمل معنيين ؛الأوّل هو الماء الذي يهتدي لمنحدره أي يعرف طريقه، وهي إشارةٌ إلى خبرة الشَّاعر الواسعة في تلك الجبال، والوديان. والمعنى الثاني هو الصَّفاء والعذوبة. وربّما أراد الإشارة إلى أنّه أول مَن وصلَ إلى تلكَ المياه، فلم تُكَدَّر. فمِن المُحتمل أنَّ ما يريده الشّاعر من هذا الوصف بيانُ أنّ ما يقوم به الصّعلوك من فعل قبيح باعتدائه على الآخر، يحمل في داخله فعلاً نبيلاً، وذلك اعتماداً على الهدف الذي يرغب الصعلوك في تحقيقه. بمعنى أنّ الهدف من الاعتداء على الآخر، ونهب أمواله، كان دافعه نبيلاً، طالما أنه يقوم بتوزيع المال على الفقراء، والمحتاجين؛ لذا تبدو صفة الصّفاء، والعُذوبة التي يتصف بها الماء واقعاً معيشاً في حياة الصُّعلوك، وهنا يبدو أنّ الماء هو ترميز للصّعلوك، فهو شبيه بالماء الذي يفيض بخيره على الآخر، وهو ماء صافٍ لا يشوبه كدرٌ يعكّر صفوه. لقد استطاعت ثقافة الشاعر الواعية أن تجعلَ الذاتَ معتزّةً بنفسِها، وبما تقوم به، وذلك من خلال أنساقها المضمرة التي وضّحت عدم الانتماء للمكان المُوحش(المَرقبة)، كما وضّحت الهدف من تربُّصه بالعدوّ في أعلى المرقبة.

ويبدو أنّ لمَرقبةِ " **تأبّطَ شرّاً**" نسقاً ذاتيّاً يتّفقُ مع ما نجدُه عند الشُّعراءِ الصّعاليكِ، ولكنّها تُمايزُ غيرَها بِعُلوّهَا، وصُعوبةِ الوصولِ إليها، مُقارنةً بالمَرَاقِبِ الأُخرَى، يقول :[١]

وَقُلَّــةٍ كَسِــنَانِ الرُّمْحِ، بـَـارزةٍ	**ضَحْيَانَةٍ ، في شُهور الصَّيفِ مِحرَاقِ**
بَادرتُ قُنَّتَهَا صَحْبِي، وَمَا كَسِلُوا	**حَــتَّى نَمـَيْـتُ إليها بَعــدَ إشْـــرَاقِ**
لاَ شَيْءَ في رَيْدِهَا، إلاَّ نَعَـامَتُهَا	**مِــنْهَا هَــزِيــمٌ، وَمِــنْهَا قَائِــمٌ بَــاقِ**

يتشكل النّسق الذّاتي للقُلّة اعتماداً على الصُّورة التّشبيهيّة " **كسنان الرّمح**"وذلك لبيان دقّتها، وتأثيرها في مَن أراد اعتلاءَها. وهي ظاهرة للشَّمس لا تفارقها، وتحرقُ المُرتقي إليها في شهور الصّيف لقُربها من قَرن الشمس. بمعنى أنّ موقعها البارز للشّمس يستحيلُ معه اعتلاؤها نهاراً. ونقع على **نسقٍ مضمَر** يتمثل بالخوف من إدراكِ الأعداءِ الشاعرَ، ورميه بسهامهم؛ لذا يبدو أنّ كل ما يحيط بالقُلّة ينذر بالموت، من مثل استدعاء سنان الرّمح، إحراق مَن يحاول اعتلاءَها نهاراً. وهذا كلُّه يدفعنا إلى الاعتقاد بأنَّ صفات القُلّة تصرف الذِّهن عن النّهار إلى الليل، ليكونَ بديلاً زمنياً عن النّهار المُحرق.

---

١ - القرغولي، سلمان داود ، و جاسم ، جبار شعبان ، شعر تأبّط شرّاً، تحقيق مطبعة الآداب في النجف، العراق،ط١، ١٩٧٣: ١٠٩. القُلّة: أعلى الجبل. كسنان الرُّمح: يصف دقّتها لطُولها وصعودها. الضحيانة: البارزة للشمس. وذكر ابن منظور معنى الضحيانة أي عَلانيةً (يُنظَر: ابن منظور ،لسان العرب: ج١٤ : ٤٧٩). مِحراق: يُحْرَقُ من فيها.القنّة: أعلى جزء من القلّة. الرّيد: حرف الجبل المشرف على الهواء. النَّعامة: خشبات تكون في أعلى الجبل فإذا اشتدَّ الحرّ يستظلّ بها الربيئة وهو العين أو الطليعة في القتال .هزيم: متكسّر.

فالشَّاعرُ لم يُصرِّح بصعوده القُلّة ليلاً؛ وإنّما أشار إلى استحالة الصُّعود نهاراً. ففي قوله "**نَمَيْتُ إليها بَعدَ إشْـــرَاقِ**"إشارةٌ إلى وصوله إلى أعلى القُلّة بعد إشراق الشّمس، أي أنّه خرجَ ليلاً ليصلَ إلى أعلاها صباحاً، وفي ذلكَ تحدٍّ لمشاعر الخوف النَّابعة من الموت الذي يلفُّ أرجاءَ المَرقبة، وذلك باختراق الموت اعتماداً على مُمكنات الذّات الشَّاعرة، وهي تواجه النّسق الظّاهر المُتمثل بالمرقبة "**بَادرتُ قُنَّتَهَا صحبي**". المُبادرة تعني الإسراع الذي يحتاجُ جُرأةً، وشجاعةً، وسرعةً في اتّخاذ القرار. ونلحظ استدعاء الشّاعر أصحابه، فيصفهم بعدم الكسل، والعجز، والملل، بَيدَ أنه استطاع أن يسبقهم إلى اعتلاء أعلى القُلّة، وذلك لشدّة حرصه، وتركيزه الشّديد، وتحضيره المُسبَق للأمر، حتى صار طليعةً فيها بعد إشراق الشّمس. فضلاً عن أنّ استدعاءه للأصحاب، استدعاءٌ لنظيره في الأفكار، والأهداف، والمعتقدات، والأخلاق، والمناقب.

وفي ذكره" **نعامتها**" تأكيدٌ على اعتلائه أعلى القُلّة؛ فضلاً عن أنّ النَّعامة ترميز إلى النَّجاة من الحَرّ. فالشّاعر لم يجد في أعالي القُلّة إلاّ خشبات الطلائع تستطيع أن تردعَ حرّ الشمس عنه، وهي من بين قائم، وساقط في إشارة منه إلى عنف الريح في أعالي القُلّة، حيث لم تُبقِ على شيء إلاّ وأوقعته أرضاً. ويبدو أنّ الشاعر واحد من الأشياء التي يمكن أن تتهاوى من أعالي القُلّة. وهذا ما يتّفق مع ما قاله "الشنفرى" "**فَبِتُّ على حَدِّ الذِّراعينِ مُحدباً**".

ويبدو أنّ الوعي الشعري جعل من القلّة ترميزاً لنيل المرتبة العليا، والسّيادة على الآخر، وهذا ما يفسّر أيضاً استدعاء فكرة الأصحاب إلى نصّه.

فالسّيادة التي يحاول الشّاعر تحقيقها تعتمد على ممكنات ذاته، وذلك عن طريق محاولتها ارتقاء القلة/ المرقبة. وهي تحتاج إلى مجتمع يسود فيه الإنسان على الآخرين، اعتماداً على القوّة، والقدرة النابعة من كثرة العدد، والمال.

بَيْدَ أنّ جميع هذه المكونات منتفية في عالم الصعاليك؛ لذا لا بُدَّ من إيجاد البديل. فنجد الشَّاعرَ يستحضر صورة الصّاحب التي تُعَدُّ بديلاً من المجتمع. كما يستحضر صورة الخيمة المتمثلة (بنعامتها) ولكنّها بين قائم وساقط، في إشارةٍ منه إلى صعوبة حياة الصعاليك. فالصّعلوك يعمل على تأسيس عالمه، وذلك حينَ يفرض على الآخر إيقاع حياةٍ جديدة، لها قوانينُها القائمة على وعي فرديّ، وثقافة انتقائية للعادات الاجتماعية، بما يناسب رغبات الصعلوك.

كما أنّ الصّعلوك لا يعتمد في سيادته للمرقبة على أمجاد أجداده، وآبائه، وليس له مَن يعيله، ويسانده من عَدَد، وعُدَد، ومال. فهو لا يملك سوى نعلين، وبعض أشياء تعينه على أن يعيش أينما يشاء، وكيفما يشاء.

وفي نصّ آخرَ يخاطبُ " **تأبّطَ شرّاً**" " **أم عمرو**" حينما يصفُ المرقبة، فـ " أم عمرو" تشكّلُ نسقاً مُضادّاً مقابلاً لنسق الشاعر؛ لأنَّها تمثّلُ صوتَ المُجتَمع، يقول[1]:

ومرقبــةٍ يـا أمّ عمروٍ طـمــرةٍ مذَبذَبــةٍ فوقَ المراقـبِ عَيْطَلِ

نهضتُ إليها من جُثُومٍ كأنّـها عجوزٌ عليها هِدْمِـلٌ ذاتُ خَيْعَلِ

فهي مرقبةٌ مرتفعةٌ شـاهقةٌ، وحادّةٌ " **طمرة مذبذبة**" في إشارةٍ إلى أنّ اعتلاءَها عملٌ شاقٌّ ومُضنٍ وعَسير. فضلاً عن أنَّها "عيطل" تتطاول لتعلو مثيلاتها من المَراقب. ويبدو أنّ هذا العلوَّ وجهٌ من وجوه التَّعالي على الآخر، وذلك حينَ استطاعت الذَّات الشَّاعرة تحقيقَ ممكناتها بارتقائها أعلى المرقبة، لتكتسب بذلك صفات المَرقبة. وبتحقيقه هذه الممكنات نالت جلالاً ذاتيّاً، وفخراً، وتباهياً بقدرتها على طيّ البُعد الشَّاهق، لتستقرَّ في أعلى المرقبة. ونلحظ أنّه جعل هذه المرقبة فوق المراقب الأخرى التي حولها، في إشارةٍ منه إلى شدّة ارتفاعها،وصعوبة اعتلائها. ولعلَّ التَّرميزَ هنا يفي

---

١ – شعره:١٣٢. طمرة: من الطمور وهو الوثب، فهي مرتفعة شاهقة كأنها تثب إلى السماء.مذبذبة: حادّة شاهقة كأنها معلقة في الهواء فوق المراقب الأخرى.عيطل: الطويلة السامقة. من جثوم: من منتصف الليل. هدمل: الثوب الخَلِق.خيعل: ثوب من ثياب النساء كالقميص أو قميص لا كُمَّينِ له.

بالغرض، فما المرقبة إلى معادلٌ موضوعي للذَّات الشَّاعرة التي تحاول الارتقاء على كلِّ مَن هُم حولَها؛ لذا يعدُّ ارتقاء هذه المرقبة تحديداً تفوّقاً على نظرائه، ومنافسيه، وأعدائه من جهة، ومن جهة أخرى تحقيقاً لممكنات الذَّات الشَّاعرة في نيلها جلالاً ذاتيّاً استثنائيّاً.

و في قوله" **نهضتُ إليها**" نقع على المفارقة الشعرية في الفعل" نهض"، وذلك بإسناده إلى الليل" من جثوم". فالنهوض لا يكون إلاّ بنشاط ويقظة، وهذا ما لا يتوافق مع الليل زمن الراحة، والنوم.

ويبدو أنَّ اختيارَ الشَّاعر منتصف الليل للصعود إلى أعلى المرقبة تحدٍّ لمشاعر الخوف النابعة من الموت الذي يلفُّ أرجاء المرقبة، وذلك باختراق الموت اعتماداً على ممكنات الذّات الشاعرة، وهي تواجه النّسق الظّاهر المتمثل بالمرقبة. فالوصولُ إلى المرقبة في النَّهار فيه سهولةٌ مقارنةً مع محاولة اعتلاء المرقبة ليلاً، وبذلك يتغلّب على صِعابٍ أكثر شِدَّةٍ، وهو تفوّقٌ يُضَافُ إلى ذاتِه.

ويستدعي الشاعر الصورة التشبيهيّة "**كأنّـها عجوزٌ عليها هِدْمِلٌ ذاتُ خَيْعَلِ**" فالمرقبة التي اتّصفت بالعلوّ، والارتفاع، تتحول إلى عجوز عليها ثياب بالية. ويبدو أنَّ الوعي الشعري حينما أراد إبراز الذَّات الشَّاعرة متفوّقةً على مَن حولها، وهي تتحقّق ممكناته بارتقاء المرقبة، أوجد نسقاً ذاتياً استثنائياً للمرقبة. بيدَ أنّ اعتلاءَه للمرقبة أوجدَ نسقاً ذاتياً امتدادياً استوعبت الذَّات الشَّاعرة عن طريقه صفات المرقبة التي بدت عظيمةً، قويةً، متعاليةً على الآخر، ولكن سُرعانَ ما بدت المرقبة خائرةَ القوى بعدَ أن تَمَلَّكَها الشَّاعرُ، وهذا ما دفع الوعي الشعري إلى **استدعاء صورة العجوز بالية الثياب.**

كما يمكن أن نقرأ في الصّورة الشّعرية نسقاً مُضمراً، يتمثّل بالوجود فئة من الضُّعفاء المقهورين؛ لذا استطاعت ثقافة الشاعر الواعية أن ترى في اعتلاء المرقبة امتلاكاً للقُدرة والقُوّة، وهذا ما سيحقّق له القُدرةَ على مساعدة الضُّعفاء من العجائز والفقراء.

رابعاً– المعايير الجماليّة لقيمة الجليل في شعر المراقب:

إنّ دراسة بعض النصوص التي تناولت التشكيلات الجمالية للمراقب في أشعار الصعاليك في الشِّعر الجاهلي، سلّطَتِ الضّوءَ على قيمة الجليل التي تقوم على أفعال يمارسها الصعلوك، فتُعزّز من حضورِه بوصفه بطلاً يحاول أن يثبت كفاءته أمام قومه الذين نبذوه .

ويمكن أن نتلمّس من خلال هذه النصوص بعضَ المعايير الجماليّة التي شكّلت قيمة الجليل، وأهمّها المعيار الحسّي، والنفسي، والعقلي. ونلحظ انسجام هذه المعايير وتوافقها، وهذا طبيعي؛ لأنّ الذات الشاعرة كلٌّ تمتزج بها الأنا بأحاسيسها مع العقل. وفيما يأتي تفصيل لهذه المعايير:

١– **المعيار الحسّيّ*:**

إنّ دراسة النُّصوص الشّعريّة السّابقة أظهرت المعيار الحسّيّ للجليل، فقد اختار "**أبو كبير الهذلي**" مرقبةً تُزاحم الغيوم من حولها، كأنها قصرٌ أبيضُ، يصفه بالمجدل لوثاقة بنائه. وهذه المرقبة ترهب مَن يرتقيها، فتبثّ في نفسه الرَّهبة، والخوف لصعوبة مسالكها، وأهوالها، فهي مرقبةٌ تتصف بالجلال القائم على الخوف والرّهبة من ارتقائها.

* ونقصد بالمعيار الحسّيّ ما يقوم به الإنسان من أفعال كان لها وقعها على مَن حوله.

ولكن الشّاعر قام بالارتقاء إلى أعلى المرقبة وقت الظهيرة، حينما كانت حرارة الشّمس مرتفعة. وهو بهذا الارتقاء يثبتُ لمَن حوله أنه متميّز في بطولته. كما يثبت أنه يستطيع أن يبني عالمه/ قبيلته الذي يحلم به في أصعب الأمكنة متى شاء ذلك.

كما قام " **الشنفرى**" بإثبات وجوده، وتأكيد حضورها حينما عجز الآخر عن ارتقاء المرقبة، مختاراً الليل بظلامه الحالك زمناً لوصوله إلى أعلى المرقبة(**نَميتُ إلى أعلى ذُراهَا وَقَـدْ دَنـَا من اللَّيلِ مُلتَفُّ الحَديقةِ أسْدَفُ**)، وذلك ليثبتَ بطولته، وليتحدّى الآخر، فهو لا يملك سوى نعلين مهترئين. فاعتلاء المرقبة لا يحتاج مالاً، ولا أي شيء ثمين؛ وإنما يحتاج إلى قلبٍ شُجاع، يقتحم عن طريقه الموت.

كما نجد "**ذا الكلب**" يعتلي مرقبةً بعيدة، وواسعة، ومرتفعة، وملساء، عجز الطير عن الوصول إلى أعلاها، وذلك لإثبات جلال الذات الناجم من جلال المرقبة، حينما تستطيع اعتلاء المرقبة.ولكي يؤكّد عجز الآخرين عن اعتلائها، فقد أقام فوقها يوماً طـويلاً.

أمّا "**تأبط شرّاً**"، فقدم لنا صورةً لمرقبةٍ دقيقة ظاهرة للشمس، إذ يستحيلُ اعتلاؤها نهاراً. وقد استطاع الشّاعر أن يسبق أصحابه إلى اعتلاء أعلى المرقبة، وذلك لشدّة حرصه، وقواه، حتى صار طليعةً فيها بعد إشراق الشّمس. فالشّاعر لم يجد في أعالي المرقبة إلاّ خشبات الطلائع تستطيع أن تردع حرّ الشمس عنه، وهي من بين قائم، وساقط، في إشارة منه إلى عنف الريح في أعالي القُلّة، حيث لم تُبقِ على شيء إلاّ أوقعته أرضاً. ويبدو أنّ الشّاعر واحد من الأشياء التي يمكن أن تتهاوى من أعالي القُلّة في إشارة منه إلى جلال المرقبة.

٢- **المعيار النّفسيّ***:

وأمّا المعيار الثاني الذي قدّمته النصوص الشعرية المدروسة، فهو **المعيار النّفسي للجليل**. فحينَ أراد " **أبو كبير الهذلي**" أن يثبت للآخرين قدرته على التحمّل، قام بالارتقاء إلى أعلى الهضاب زمنَ الظهيرة. وحينَ شعرَ أنه يحتاج إلى الأمان استدعى صورة القصر ذي البناء الوثيق، ولوّنَ القصرَ باللون الأبيض ممّا أضفى جلالاً على الهضبة/ المرقبة؛ لذا كان ارتقاءُ الشّاعرِ أعلى المرقبة تملكّاً لهذا الجلال، وامتداداً له.

وحينَ أراد " **الشَّنفرى**" أن يثبت علوَّ مقامه اختار مرقبةً طويلة العنق، لا يرقى فيها راقٍ، ولا راعٍ. كما حاول بثّ الخوف، والرّهبة في قلوب الآخرين، فجعلها صعبة المسالك، لدرجة أنّ رقيبها لا يأمن من الأهوال والمخاطر. كما أنّ ارتقاء المرقبة ما هو إلاّ ارتقاءٌ روحيٌّ، وذلك بسبب إحساس الشاعر بالقهر، والانهزام المختبىء في أعماقه، والناجم من النبذ الطبقي.وقد شبّه الشنفرى نفسَه وهو معتلٍ المرقبة بالأفعوان؛ لأنه يحسّ بأنّ مبيته في هذا المكان الموحش، والتواءه في مجلسه شبيه بحياة الأفعوان وحركته. كما يحسّ بأنّ أفعاله الخبيثة تجاه الآخرين شبيهةٌ بأفعال الأفعوان الذي يوصَف بأنّه من أخبث الحيّات.

وحينما اعتلى "**ذو الكلب**" المرقبة، أقام فوقها؛ لأنه أحسّ بامتداد الزمن، ولا نهائيته. وحينما أحسّ بالعدميّة، واللاوجود، والانعزال عن الآخر شبّه نفسَه بالخيال. كما شبّه نفسه بالماء الزُّلال حينما أحسّ أنّ أفعاله تمنح الخير للفقراء، والضعفاء، والمحتاجين، فهو يفيض بخيره عليهم .

أمّا " **تأبّط شرّاً**" فكان المعيار النّفسي الذي دفعه إلى ارتقاء المرقبة، يتمثل بالخوف من إدراكِ الأعداءِ له، ورميه بسهامهم. ويبدو أنَّ اختيارَه الليلَ للصعود إلى أعلى المرقبة، تحدٍّ لمشاعر الخوف النابعة من الموت الذي يلفُّ أرجاء المرقبة،

* نقصد بالمعيار النفسي الدافع الداخلي الذي حرّض الإنسان على القيام بالأفعال الإيجابيّة.

وذلك باختراق الموت اعتماداً على ممكنات الذّات الشاعرة. ويبدو أنّ الوعي الشعري جعل من القلّة ترميزاً لنيل المرتبة العليا، والسيادة على الآخر، فيحاول الشاعر تحقيقها اعتماداً على ممكنات ذاته، وذلك عن طريق محاولتها ارتقاء المرقبة.

٣- **المعيار العقليّ***:

وأمّا المعيارُ الثالثُ الذي قدمته لنا النصوصُ الشّعريةُ المدروسة فهو المعيار العقلي للجليل. فقد آمنَ "**أبو كبير الهذلي**" أن مَن أراد أن يثبت وجوده أمام الآخر، فإنّ عليه القيام بفعلٍ متميّز، ومتفرّد، فكان ارتقاؤه المرقبة ميداناً لإثبات وجوده. فأمدّه ارتقاء المرقبة بجلال المرقبة القائم على الخوف والرهبة.

كما آمنَ أن الحفاظ على الحياة، ومواجهة الموت لا يكون إلاّ بامتلاك أسباب القوّة، فكان تشبيه المرقبة بالقصر وثيق البناء سبيلاً يستطيع عن طريقه أن يدافع عن نفسه ، ويؤمّن لها الحماية، طالما أنّ الآخر لا يستطيع الوصول إليها.

أمّا الدّافعُ العقليُّ عند" **الشنفرى**" إلى اعتلاء المرقبة فلا يتوقف عند إثبات الذات، وتحقيق وجودها فحسب، وإنما يتجاوز ذلك ببيان أن المرءِ ينبغي أن يملك قلباً شجاعاً يقتحم الموت عن طريقه، وبيان عدم أهميّة المال.

وحينما يستدعي صورة الصياد العاجز عن الوصول إلى أعلى المرقبة ،أكّد تفوّقه من جهة، وأنّ اعتلاءَه المرقبة شبيه بسعي الصيّاد لتأمين ما يقتات به. كما يؤمن بأنّ حياته في عالمه لن تنجح إلا إذا تصرف كالأفعوان في التوائه واحتياله ومراوغته.

و آمن "**ذو الكلب**" بأنّ إثبات الذات يحتاج إلى اجتياز أمرٍ عجز عنه الآخرون، فكان لا بدّ من اختيار مرقبة متميزة في صفاتها، فهي بعيدة، وواسعة؛ فضلاً عن ارتفاعها، وملاستها، وقد عجز الطَّرْفُ عن الإحاطة بالمرقبة، فارتدَّ حاسراً أمامها. وعلى الرغم من إثبات الصعلوك ذاته بارتقاء المرقبة، يؤمن بأنّ أفعاله قبيحة باعتدائه على الآخر، وهذا ما يتنافى مع سلوك الجماعة . بيد أنّ أفعاله القبيحة تحمل في داخلها دوافع نبيلة، طالما أنه يقوم بتوزيع المال على الفقراء، والمحتاجين، ومساعدتهم.

أمّا " **تأبّط شرّاً**" فقد آمن بأنّ الخوف من الموت لا يكون إلاّ باقتحامه، فالمرقبة مكان مخيف، يبثّ الرّهبة في القلوب، فقام باعتلاء المرقبة ليلاً. وقد وجد في المرقبة مكاناً يلوذ إليه هرباً من أعدائه الذين عجزوا عن اعتلاء المرقبة التي يحيط بها الموت. كما أنه آمن بأنّ الليل زمنٌ مناسب لصعود المرقبة، وذلك خوفاً من سهام أعدائه.

الخاتمة:

وهكذا نجد أنّ للمرقبة جلالاً نابعاً من صفاتها، فهي مرتفعة تُزاحم الغيوم من حولها، وهي بعيدة، وواسعة ، وملساء، عجز الطير عن الوصول إلى أعلاها. فهذه الصفاتُ جعلت المرقبةَ مخيفةً، ومرهوبةً؛ لذا يقوم الشَّاعر/ الصعلوك باعتلاء المرقبة، وذلك لأن اعتلاءَها إعلانُ تفوّقِ ذاتِه على الموضوع ، وذلك حينما تواجه الذات المرقبة التي تتصف بصفات متميزة ، إذ تثير الخوف والرهبة في النفوس. فالخوف الناجم من هذا الموضوع يمهّد لظهور الجلال، فقيمة "الجليل" الجماليّة هي التجلّي الأخير لقيمة البطولة في الذّات الشّاعرة، وجلالُها ناجمٌ من جملة من الانعكاسات النّفسيّة، والسّلوكيّة، والشّكليّة.

فالجلال الذي تتصف به المرقبة هو الجلال الذي اتّصف به الصعلوك طالما أنّه استطاع اعتلاء المرقبة.ولكننا نجد أنه حافظ على جلال المرقبة على الرغم من اعتلائها، مثلما رأينا في نص" **الشّنفرى**" حينما شبّه نفسه بالأفعوان، وكذلك في

* ونقصد بالمعيار العقلي، ما آمن به الإنسان حتى غدا جليلاً.

نص "**ذي الكلب**" حينما دنا من المرقبة كأنه الماء الزُّلال. وأيضاً في نصّ " تأبّط شرّاً" الذي احتمى بالخشبات الباقية في أعلاها.

المصادر والمراجع:

1- إبراهيم، زكريا. عبقريات فلسفية: كانت أو الفلسفة النقديّة، دار مصر للطباعة، القاهرة،د. ط.

2- ابن فارس. معجَم مقاييس اللّغة، تحقيق وضبط عبد السّلام محمّد هارون، طبعة اتحاد الكتّاب العرب،٢٠٠٢م.

3- ابن المبارك، محمد. منتهى الطلب من أشعار العرب، شرح وتحقيق محمد نبيل طريفي، دار صادر ، بيروت، ط١، ١٩٩٩م.

٤- ابن منظور. لسان العرب، دار صادر، بيروت ، ط١، ١٩٩٢ م .

٥- برجاوي، عبد الرؤوف، فصول في علم الجمال، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط١.

٦- توفيق، سعيد محمد. ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور، دار التنوير ، بيروت، ط١، ١٩٨٣م.

٧- الجرجاني، عبد القاهر(علي بن محمد الشريف). التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت ، ط ١٩٨٥م.

٨- الجوزيّة، ابن قيّم. مدارج السّالكين بين منازل(إيّاك نعبد وإيّاك نستعين)، ضبط وتحقيق رضوان جامع رضوان، مؤسسة المختار القاهرة، ط١، ٢٠٠١ م.

٩- الجهاد، هلال. جماليات الشعر العربي: *دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي*، دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ٢٠٠٧ م.

١٠- حرب، طلال. ديوان الشنفرى،دار صادر بالتعاون مع الدار العالمية للطباعة، بيروت، ط١، ١٩٩٦م.

١١- ستولنيتز، جيروم، النقد الفني: دراسة جماليّة وفلسفيّة، ترجمة د. فؤاد زكريّا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط٢، ١٩٨١م.

١٢- السماهيجي، حسين وآخرون (مؤلّفون عرب)،عبد الله الغذّامي والممارسة النقديّة والثقافيّة ، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٣ : ٤٦ .

١٣- الغذامي، عبد الله . النقد الثقافي ، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٠ م.

١٤ - القرغولي، سلمان داود، و جاسم ، جبار شعبان. شعر تأبّط شرّاً، تحقيق مطبعة الآداب في النجف، العراق،ط١، ١٩٧٣م.

١٥- م. اوفسيانيكوف- ز. سمير نوفا. موجز تاريخ النظريات الجماليّة، تعريب: باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، ط٢، ١٩٧٩: ٢٦٤.

١٦ - مرعي، فؤاد ، الجمال والجلال: دراسة في المقولات الجماليّة ،دار طلاس، ط١، ١٩٩١م .

١٧- الهذليين، ديوان ، مركز تحقيق التراث، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط٣، ٢٠٠٣م .

١٨- يعقوب، إميل. ديوان الشنفرى، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٦م.