خطاب شجن الذات ما بين الآمال والآلام - قراءة نصية لنماذج من شعر امرئ القيس

د. محمود سليم محمد هياجنه
أستاذ الأدب والنقد المشارك

مستخلص. حاولت الدراسة أن تكشف السجوف عن ظاهرة بدت جلية في مُقدمات امرئ القيس الطللية، وبعض قصائده، هذه الظاهرة هي ظاهرة شجن الذات ما بين الآمال والآلام؛ ولهذا فقد رُصدت مُعطيات الاتساق في النصوص على ضوء مرجعيته من الدوال التي يُجهر بها المشهد اللغوي؛ وبهذا فقد وجدتُ القراءة أن بناء المقدمات الطللية قد نُسج على قواعد بدت مشدودة في مُجملها إلى قَلْقٍ وتَوَثُّرٍ تَمَظْهَرُ بشكل جَلِيٍّ بين زمنين يتجاذبانه: الماضي والحاضر، وبين إحساسين يَغْتَوِرانه: الأمل والألم، مما خلق حالا من القلق اللاتِب والتأزم النفسي لديه، مما أفضى إلى دلالات تَعَمَّلُ في نفس الشاعر.

إزاء ذلك؛ وقفتُ الدراسة عند هاتيك الظاهرة، محاولة تجليتها، قصد الوقوف على مضامينها ومرجعياتها النفسية المؤسسة لمثل هذه الظاهرة، التي غَدَتْ نسقا خاصا في كثير من مقدماته الطللية وبعض قصائده. الكلمات المفتاحية: امرؤ القيس، شجن الذات، الآمال والآلام، خطاب.

المقدمة

قد حظي بقراءات مُتعددة كثيرة، ولعلّ ذلك يعود لتعدد المناهج والاتجاهات والرؤى التي كان يمتاح منها هؤلاء، فضلا عن أن تعدد القراءات يكشف بجلاء عن ثراء النص وغناه بالأسرار والدلالات والإيحاءات التي تتناهى عن التقريرية والمباشرة.

تحاول هذه الدراسة أن تكتنه عالم النص الشعري لشعر امرئ القيس - عبر ثلّة من المقدمات الطللية في قصائده، وبعض قصائده - لتجلية عالمه الشعري، وهي إذ تفعل ذلك، لا تنسى أن جُلَّ شعره

حدود الدراسة: وأما الحدود المكانية فقد كانت في الجزيرة العرب، وأما الحدود الزمانية فقد كانت حقبة العصر الجاهلي، وأما عينة الدراسة فقد كانت المقدمات الطللية للشاعر امرئ القيس.

أدبيات الدراسة:

وقد تناول باحثون وأدباء ومفكرون كثر شعر امرئ القيس، فضلا عن تناولهم للمقدمات الطللية -بشكل عام- في الشعر الجاهلي، ولكني لم أجد من خصص دراسته في المقدمات في شعر امرئ القيس، ومن هذه الدراسات: دراسة كمال أبو ديب في كتابه (الرؤى المقنعة، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م)، وعز الدين حسن البنا في كتابه (الكلمات والأشياء، التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي، طبعة دار المناهل، ١٩٧٦م)، وهيب طنوس في كتابه (الوطن في الشعر العربي من الجاهلية إلى نهاية القرن الثاني عشر الميلادي، طبعة جامعة حلب، ١٩٧٦م)، ودراسة حسين عطوان (مقدمة القصيدة في الشعر الجاهلي، طبعة دار الجيل، ١٩٨٧م) وغيرها، ولعل هذه الدراسة تضيف شيئا جديدا للمكتبة العربية، ولطلاب العلم.

المقدمة الطللية في معلقة امرئ القيس المشهورة:

وأول ما تستهل به هذه المقاربة، هو المقدمة الطللية في معلقته المشهورة (قفا نيك من ذكرى حبيب ومنزل).

ولذا سنتهض هذه الورشة بمحاولة جادة اكتناه عالم النص، متجاوزة البنى السطحية إلى ما وراء السجوف عبر تحليل مستوياته وكشف عناصره، وما يمكن أن يضيفه فعل القراءة النقدية إلى الملفوظ النصي، ولذا فقد اتكأت الدراسة على **المنهج التأويلي (الهرمنيوطيقا)** الهادف إلى كشف المعاني الخفية المتوارية خلف العبارات الظاهرة، ومتوسلة بالمنهج الوصفي التحليلي.

أسئلة الدراسة: ينطوي موضوع هذه المقاربة من خلال مساءلة تسبُر في معايير الفهم ومستوياته، بذوُّها من الحس الإشكالي المتجلى بين النص الشعري القديم والمتلقي، وإعادة تشكيل السياقات التاريخية والثقافية والاجتماعية للنص الشعري القديم، وقراءتها قراءة جديدة مستفيدين من المناهج الحديثة .

مشكلة الدراسة: وتتجلى مشكلة الدراسة فيما تضمنه موضوع الدراسة البارز في عنوانها، وعلى هذا الأساس تسلط الدراسة الضوء على الجوانب الفنية والجمالية التي تجعل من النصوص المدروسة تميزا أكسبها الخلود، كما تتجلى في نفي ذاتية الشعر الجاهلي المطلقة؛ فالدراسة تحاول اثبات امتزاج الذات بالموضوع، ومعادلة التعبير والإحساس، فضلا عن أن اللغة والصورة والإيقاع عناصر تؤكد غنائية التعبير لا غنائية الذات، فكما أن الذاتي في الشعر يؤثر على الموضوعي، فإن الموضوعي يدل على الذاتي ويتضمنه.

للفنّاذ إلى ما يكتنّهما من تجليات وإيحاءات، سواء أصابوا أم غير ذلك.

والمقاربة إذ تبيح لسفينتها الولوج في عالم المقدمة الطلّية لقصيدة امرئ القيس، تزعم أن منهجها في البحث يختلف نوعاً ما عن المناهج التي تناولتها، حيث تنظر في أعطاف النص من خلال رؤية الشاعر الفنية، وكيفية توظيف الأدوات ومنهجها في استخدامها، فضلاً عن أنها تؤمن أنّ لكل نص لغته المتزامنة مع المعنى الظاهري باعتبارها فعلاً إبداعياً يتوسل به الداخل للانكشاف، ولكل نص - أيضاً - خطاباً، ولعلّ كلّ هذا يشكل محوراً من المحاور الأساسية في القراءة.

نص المقدمة الطلّية:

وجاريتها أم الرّبابِ بمأسَلِ
إذا قامتا تَضَوَّعَ المِسْكُ منهما
نسيمُ الصّبا جاءَتْ برّياً القُرْنُلُ
ففاضَتْ دموعُ العَيْنِ مِنِّي صَبَابَةً
على النحر حتى بلّ دمعِي محملي^(١).

والمقدمة الطلّية ظاهرة برزت في أغلب قصائد الشعر الجاهلي، وهي أن الشعراء في العصر الجاهلي يستهلون عتبة قصائدهم بمقدمة طلّية ممثلة بتلك النغمة الحزينة، وهي متاح - في الأغلب - من أصداح انقلاب الحال وتغير الأحوال، وبخاصة ما طرأ على الديار وقد غفت واندرست أو

ومما لا شك فيه أن يراعى أعلام الفكر والأدب والنقد قد تَعَاوَرَ المعلقة بالدرس والتحليل، ولا شك أنها تفاوتت قسراً وطولاً، ومنهجاً وشرعة، ولا يعني هذا أن الدراسة الحالية تزعم لنفسها امتلاك ناصية كمال المقاربة النصية، ولا تزعم كذلك الوصول إلى سدة التلاقي مع المعطيات التي يبوح بها النص ويمتاز منها الشاعر؛ ولكنّها تلجّ بصرامة أنّ القصيدة تقيض بالأسئلة، وتزدحم بالدلالات الموحية، ولعلّ هذا ما سوّغ لأساطين الأدب وأضرابهم من أهل الدراية والاختصاص أن لا يقفوا عند شطآنها، بل ضربوا في تيه أعماق بحورها، رغم غشيان أمواجها المتلاطمة بسحب متكاثفة، ولهذا فقد حاولوا أن ينزلوا منازلها ويتفَيَّسُوا ظلالها، فأعملوا فكرهم في محاولة

" قفا نبك من ذكرى حبيبٍ ومنزلٍ
بسقط اللوى بين الدخول فحوملٍ
فَنُوضِحْ فَاْلْمِرَّةَ لَمْ يَغْفُ رَسْمُهَا
لَمَّا نَسَجْتَهَا مِنْ جَنُوبٍ وَشَمَالٍ
تَرَى بَعَرَ الْأَرْأَمِ فِي عَرَصَاتِهَا
وَقِيَعَانِهَا كَأَنَّهُ حَبٌّ فُلْفُلٍ
كَأَنِّي غَدَاةَ الْبَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلُوا
لدى سَمَرَاتِ الْحَيِّ نَاقِفُ حَنْظَلٍ
وَقُوفًا بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهْمُ
يَقُولُونَ لَا تَهْلِكِ أَسَى وَتَجَمَّلِ
وَإِنَّ شِفَائِي عَبْرَةٌ مِهْرَاقَةٌ
فَهَلْ عِنْدَ رَسْمِ دَارِسٍ مِنْ مُعَوَّلٍ
كَدَابِكٍ مِنْ أَمِّ الْحُوَيْرِثِ قَبْلَهَا

(١) ابن أحمد، حسين بن أحمد الزوزني (١٩٩٣م)، شرح المعلقات السبع، تحقيق: لجنة التحقيق في الدار العالمية، دط، بيروت، الدار العالمية، ص ١٦-١٣

" والوقوف على الأطلال عامة، وذكر المنازل الديار خاصة، إنما أملت حياة البدوي؛ فهو ثمرة البيئة المتنقلة التي كان يحياها العرب البادون، أو ثمرة منازل القبيلة الأصلية في القرى أو أشباه القرى، التي لم تكن قصورا منيفة، أو منازل واسعة غناء، بل كان معظمها خياما بأوتادها وأثافيها، من هذه المظاهر الاجتماعية في التجاور والائتلاف أيام الربيع والصيف، والابتعاد والافتتان أيام الفصول الأخرى، كانت هذه الظاهرة في الوقوف على الأطلال، والبكاء عليها والحنين إليها واستثارة الذكريات والتهويم في مجالات التعبير الشعوري، وهي ظاهرة اتخذت حيزا من الشعر الجاهلي خاصة من شعر الغزل"^(٣).

"لقد تغنن الشعراء الجاهليون في المقدمة الطللية وجعلوها افتتاحيات معظم قصائدهم؛ فاتخذ ذلك أشكالا وأساليب وصور متعددة، وكاد كثرة الشعر في هذا المجال أن تجعل الناس يعتقدون أن الحديث عن الطلل مجرد تقليد فني، وهو وإن كان كذلك، يحمل في أعماقه حرارة التجربة التي عاشها الجاهلي، وتجربة الغربة عن الذات جزء منها، وقد يوفق شاعر في التدقيق أو التعبير الفني أكثر من آخر، ولكن المهم هو حرارة التجربة"^(٤).

ولعله من شائع القول عند جميع علماء النقد والأدب أن ثمة خطا رؤيويًا يتخلل القصيدة كلها، بمعنى أن

كادت آثارها أن تمحي، ولذلك يلجأ الشاعر إلى المقايضة بين ماضٍ مضى وحاضر معيش، سواء كانت تلك المقايضة بين ماضٍ حافل بالسعادة، وحاضر مضطرب قلق متوتر أو غير ذلك.

فالأطلال تعبير عن موقف شعوري ذاتي، تتدفق على إثره دقات شعورية ذاتية من مشاهدة تلك المحال المدرسة البالية؛ لتصبح الذات متناوسة بين قطبين: (الماضي والحاضر) يتجاذبانها، وإن كان هذا لا يندرج على كل الأطلال؛ فقد يكون الماضي قلقلًا ومتوترًا يطارد الشاعر، والحاضر كذلك، ومن الممكن أن يكون الطلل - أيضا - تعبيرًا عن رؤية عميقة تعبر عن معنى الديمومة والخلود أو تعبيرًا عن صورة نفسية ثابته في طوايا وأعطاف نفس الشاعر؛ فالإنسان بطبيعته مجبول على حب الخلود والملك، وفي هذا إشارة واضحة الدلالة في قوله تعالى: (هَلْ أَدُلُّكَ عَلَى شَجَرَةِ الْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَّا يَبْلَى)^(١) طه: ١٢٠؛ إذن ثمة رباط محكم بين الأطلال والصورة النفسية، بمعنى أن الشاعر - في حديثه عن الأطلال - يكرس ثنائيتين: " الزمن في مروره يُجَرِّد الأشياء ويعرِّيها، لكنه في الوقت نفسه يُخَلِّد الأشياء ويمنحها الديمومة"^(٢).

ولعل مقارنة المقدمة الطللية من خلال السياق والإطار اللذين أنتجاها، يكون عتبة لتسليط الضوء على النص ضمن رؤية الشاعر وفلسفته، والتسليم بخصوصيته أسلوبيا وتركيبيا ورؤية... إلخ.

(٣) طنوس، وهيب طنوس (١٩٧٦م)، الوطن في الشعر العربي من الجاهلية إلى نهاية القرن الثاني عشر الميلادي، ط١، دمشق، جامعة حلب، ص ٣٠٨.

(٤) الخشروم، عبد الرزاق الخشروم (١٩٨٢م)، الغربة في الشعر الجاهلي، دط، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العربي. ص ٢٤٤

أبو ديب، كمال أبو ديب (١٩٨٦م)، الرؤى المقنعة، دط، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م، ص ٥٨.

بِحَوْمَانَةِ الدَّرَاجِ فَالْمُتَمَلِّمِ^(٩) .

وهو هنا أخرج الكلام في مقام الشك في هذه الدار
أهي لها أم لا؟ ليُخبرنا على بُعد العهد والأمد.

وفي مقدمة معلقة امرئ القيس التي هي مدار
استهلاله البحث، نجده قد افتتحها بفعل الأمر (قفا)،
وهي استهلاله تعود الشعراء الجاهليون على
الاستفتاح بها حتى استغرقت قصائد كثيرة، كقول
زهير بن أبي سلمى:

" قَفَّ بِالْدِّيارِ التي لَمْ يَعْفُها القَدَمُ

بَلَى وَغَيَّرَها الأرواحُ والدِّيمُ"^(١٠).

ولقد انصبت مهارة الشعراء على التقنن في إجابة
الاستهلال، وحرصوا على عنايتهم بها، "لما في ذلك
من القيمة الفنية والأدبية، ولأنها أول ما يقرع السمع،
وبها يُستدل على ما عند الشاعر من أول وهلة"^(١١).

ولا شك في أن عتبة القصيدة هنا هو تلك الجملة
الإنشائية، التي هي أول ما يقرع سمع المتلقي ويمس
سماء خياله، الجملة الإنشائية التي تتميز - هنا -
بالأمر والطلب، من أنا الشاعر إلى الثنائية
التمثلية بوجود اثنين يخاطبهما الشاعر ويأمرهما
بالوقوف، وسواء كان الاثنان على الحقيقة أم كانا
من محض خيال الشاعر؛ فإن الخطاب للعموم على
الرغم من خصوصيته، مُتَكَنَّا في ذلك على طريقة

المقدمة الطللية لم تكن تنأى عن القصيدة؛ ولكنها
ترتبط بها ارتباطاً عضوياً يشدّها مع القصيدة ككل؛
فهي بناءً متكامل متناسق.

وعند الرجوع للمقدمات الطللية تجد أنها إما أن تبدأ
بـ "فعل أو حرف أو غير ذلك؛ فإذا كان الغرض من
الإخبار الإشعار بزمان ذلك الثبوت؛ فالمستعمل في
هذه الحال هو الفعل،... لأن الإخبار بالفعل مقتصر
على الزمانيات أو ما يُقدَّر فيه ذلك"^(٩).

ولكن الافتتاح في المقدمة الطللية قد يأخذ "الحرف،
وإنما يُؤتى ذلك عند الحقائق الحياتية التقريرية"^(١٠)،
وعنصر من عناصر التوكيد والاهتمام، وأما الافتتاح
بالفعل؛ فكقول لبيد بن ربيعة العامري:

" عَفَّتِ الدِّيارُ مَحَلَّها فمُقَامُها

بمَنى تَأَبَّدَ غَوْلُها فَرَجَامُها"^(١١).

وأما الابتداء بالحرف كقول طرفة بن العبد:

" لِحَوْلَةِ أَطلالٍ ببرقةِ نهمٍ

تلوحُ كباقي الوشم في ظاهرِ اليدِ"^(١٢).

وقد يكون الابتداء بأحد أحرف الاستفهام، لأن
الاستفهام مشعرٌ بامتلاء نفس الشاعر به؛ إذ يفيد
طلب الإفهام، وقد يخرج عن معناه الأصلي لغاية
بلاغية تتناغم مع الصورة النفسية أو غير ذلك،
كقول زهير بن أبي سلمى المُرَني:

" أَمِنْ أُمِّ أَوْفى دِمْنَةُ لَمْ تَكَلِّمِ

(٩) الزوزني، ١٩٩٣م، ص ٧١

ابن سلمى، زهير بن أبي سلمى (١٩٨٨م)، ديوان زهير بن أبي سلمى،
شرح وتقديم: علي فاعور، ط ١، بيروت، دار الكتب العلمية، ص ١١٣.

(١٠)

(١١) القيرواني، ابن رشيق القيرواني، الحسن بن علي (١٩٨١م)، العمدة
في محاسن الشعر ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، د. ط،
بيروت، دار الجيل، ٢١٨/١.

خربوش، حسين خربوش (١٩٩٩م)، بنية التراث الروحي الاجتماعي
(٥) في مرثية طليطلة، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، عدد ٦٨، ص ٨٢.

(٦) خربوش، ١٩٩٩م، عدد ٦٨، ص ٨٢

(٧) الزوزني، ١٩٩٣م، ص ٨٩

(٨) الزوزني، ١٩٩٣م، ص ٤٧

أن الشاعر يعيش غربة مكانية ويعيش ساعة الاحتضار في أرض الغربة.

كما تنهض جملة الأمر على علاقة تفاعلية تكرر حالا من الاتساق بين موقفين اثنين، هما: الوقوف والبكاء، والعلاقة بينهما تتعمق شعوريا على أساس ما تحيل عليه فاعلية كل منهما؛ فالوقوف يسوغه الاستعطاف ومشاركة المتألم المتوجع، وعدم تركه يقاسي الألم وحده؛ إذ المشاركة في المواقف الجلل تخفف المصاب، ولعلها تجد من جدته، أضف إلى ذلك أن بث الحزن لمن أراد منهم الوقوف، فيه تخفيف كذلك.

أما البكاء فيسوغه ارتهان قلب الشاعر من المحبوبة التي أرقته وأثارت أشجانه، وهكذا يتحقق للشاعر من وراء هذا الخطاب وهذا الترتيب سرٌ عميق يقرب المعنى المراد، والدلالة البعيدة، في تصعيد البعد العاطفي بطريقة تكشف عن الشعور الحاد للذات الشاعرة.

لنتأمل الآن الجملة التي صاغها الشاعر من حيث مضمونها، التي تتمحور حول أسباب البكاء: (من ذكرى حبيب ومنزل).

لا شك في أن الجملة باستغراقها تكرر علامتين: زمانية ومكانية؛ فقله: (من ذكرى) تكرر الزمن الماضي، وقوله: (ومنزل) تكرر المكان الذي كانت تقطنه الحبيبة، بمعنى أننا أمام بُعدين: بُعد زمني وبعد مكاني، وكلاهما يدور حول (الوقوف والبكاء)، والعلاقة بينهما تتعمق ضدياً على أساس ما تحيل

العرب وعادتهم، كما أن لهما دلالتها العميقة في نفس الشاعر سواء أدركنا ذلك أم لم ندرك، هذا من جهة، وإن الابتداء بفعل الأمر له ما يبرره من جهة أخرى - في رؤية الشاعر - ولعل ذلك يرجع إلى أن أمراً جلاً يستدعي ذلك، ولولا ذلك لما فعل ذلك.

إن هذا الأسلوب - الاستهلال بفعل الأمر - يعتمد على مبدأ تحقيق الإيحاء بقوة الدعوة من الشاعر، كي يثبت ما في وجدانه من مشاعر وأحاسيس، وما يعتلج فيها من نغمة عاطفية تنكشف في الكلمة الثانية بعد فعل الأمر وفي ثنايا القصيدة.

ولعل سر الجمال في الأمر المجازي هو أنه ينقل المتلقي من مضمون الكلام اللغوي إلى ما وراءه من لطائف بلاغية، أو يوقفه على الغرض الذي يهدف إليه الشاعر ويترجم أحاسيسه ومشاعره، وهو هنا - بزعم الباحث - أمر خرج عن معناه الحقيقي الذي يفيد التكليف والإلزام إلى معنى مجازي يفيد الاستعطاف والالتماس المتضمن مشاعر الوجد والأسى، وهذا يمكن فهمه من خلال الصورة النفسية للشاعر ومن قرائن الأحوال وسياق الكلام. يقول مالك بن الريب:

فيا صاحبي رخلي دنا الموت فانزلا
برابية إني مقيم لياليا^(١٢).

فقله: انزلا، فعل أمر خرج عن المعنى الحقيقي إلى معنى مجازي يفيد الاستعطاف، وبخاصة إذا فهمنا

(١٢) القرشي، ابن الخطاب، محمد بن الخطاب القرشي (١٩٦٧م)،
جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تحقيق: علي محمد
النجاي، دط، القاهرة، دار نهضة مصر، ٦٠٧/٢

الشاعر في هذا البيت "يضاعف من حيوية الرسم وديمومته ويأتي بعد ذلك البيت السادس ليذكر أن الرسم دارس"^(١٣). أي أن البيت الثاني يؤكد أن المكان لم يُدرس ولم يتغير ولم يُمحَ أثره، على الرغم مما نسجته الرياح عليه من التراب جيئةً وذهاباً، إلا أنها لم تمحه محواً تاماً، بل لا تزال رسومه ظاهرة وآثاره شاخصة، بينما في البيت السادس الذي يقول فيه:

وإنَّ شِفائي عبْرَةُ مُهْرَاقَةٍ

فهل عند رسمٍ دارسٍ من مُعَوَّلٍ

يؤكد أن الرسم دارس، كما يلحظ في البيت الأول، وأن الشاعر يبكي ويستبكي ويقف وسيتوقف على رسم لم يزل ولم يتغير، ونلاحظ - أيضاً - في البيت السادس أن الشاعر يبكي ويهرق الدموع على رسمٍ دُرِس وانمحي، أي أن التغير وعدمه يسبب الحزن والألم والبكاء.

هنا نعمل على تفسير سيطرة الحزن والحنين والبكاء، لأن أساس المعادلة انبنى على البكاء في كل حال، سواء اندرس المكان أم ثبت.

ترتبط هذه المقدمة (الطلبية) ارتباطاً واضحاً بثنائية الماضي والحاضر، كما أنها ترتبط ارتباطاً مكيناً بالمكان، وباستغراقها الشعوري، يتضح أن الماضي لا يَخْلُق توازناً مع الحاضر، بل نجد الحاضر يَخْلُق حالاً من التوتر اللائب، كما أن الماضي يثير الحزن والألم والبكاء، بمعنى أن الشاعر يمتاح من عاطفة

إليه فاعلية كل منهما - بالنسبة للشاعر - فالزمن، زمان: زمن ذهب وانصرم وزمن حالي إلا أنه حامل للذكريات التي تتطوي في أعطاف الزمن الماضي، والمكان: مكانان وإن كانا واحداً: مكان ماثل في ذاكرة الشاعر، ومكان مندرس حامل للذكرى التي غمرها الزمان الماضي وطواها، ولم يبقَ من المكان إلا آثار مندرسة، كما لم يبقَ من الزمان إلا الذكريات، وفي كلِّ كان للزمان أثرٌ واضح على المكان، ومن الملحوظ أن اللوحة تتشكل من مفردات تشي بِضَعْفٍ وانكسارٍ واضحٍ وانفصامٍ مع الطلل، هذه المفردات هي: (نبك، ناقف حنظل، عبْرَة مهراقة) ومفردات تتضمن معنى الرجاء واجتلاب الود، والالتماس، مثل (قفا، وقوفا، لا تهلك أسي)، ومفردات تتضمن معنى الخنوع والخضوع، ثم الاستسلام ثم العجز وعدم القدرة على التحدي مثل: (مهلا، أجملني، سُلِّي ثيابي من ثيابك تنسل، حبك قاتلي، ما ذرفت عيناك، مهما تأمري القلب يفعل)، ولعل هذه المفردات تتلاحم وتتسق فيما بينها لتشكل دلالة الضعف.

ثم يرتد مباشرة إلى مكان الحنين العارم الذي كانت تقطنه مُعَيَّنًا في ذلك موقعه (بسقط اللوى بين الدخول فحومل)، و(فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها لما نسجتها من جنوب وشمال).

ومما هو لافت للانتباه أن الشاعر يوجه عنايته إلى تحديد موقع منزل الحبيبة، وهذا واضح من ذكر المواضع التي تحيط به، ومما هو حري بالتأمل أن

(١٣) أبو ديب، ١٩٨٦م، ١٢٤

جياشة ورؤية عاطفية للحقيقة (الموت، الحياة/ الثابت، المتغير/ الزوال، الديمومة)، لقد جمعت هذه المقدمة بين لحظات شتى من حياة نفس الشاعر؛ فهي تشي بأن الشاعر يتأرجح بين حالين: رغبته في الحياة وحبّه لشهواتها ومتعتها، متعلقة بالأمل، وهذا واضح من نفسه النزاعة إلى السعادة والإشباع والاستقرار، أما الحال الثانية؛ فهي شعوره الحاد بتشعب حال الوجود من تغير في الأشخاص والأحداث، مُشبعة بالمعاناة والألم.

وفي هذا يقول إيليا حاوي: " وحديث الشاعر عن الطلل ينطوي على بعدين جوهريين تتفرع منهما الأبعاد الأخرى: البعد الأول هو رغبته بالحياة وحبّه لمتعتها، ورغبته في الاستقرار بين أحضانها... والبعد الثاني يتولد من شعوره بهرب الأشياء وإدبارها السريع أمامه، وحركة التغير في الأشخاص والأحداث... ففي البعد الثاني تجتمع - إذن - عوامل الانقراض والهرم والزوال، والعوامل التي تُحوّل معنى الحياة ورؤسها إلى طلل مُقْفِرٍ مُوحش، وتجعله موطن غربة وخراب..."^(١٤).

ولعل الرباعي قد ضرب بمغوله على النبع حينما عقد مقارنة بين مقطع الأطلال عند زهير وامرئ القيس، وما يهم الدراسة هو تلك التظاهرات التي تجلّت في المقدمة الطللية عند امرئ القيس؛ إذ يقول الرباعي: " لقد فصل امرؤ القيس الحبيبة عن المكان - الأرض - وبدا ارتباطه بالحبيبة أقوى من تمسكه

بالأرض، لقد وضّح هذا تركيزه على ذكرها (قفا نبك من ذكرى حبيب...) ففي لقائه بالمكان برزت له ذكرها أولاً، وفي فراقه إياه أبدى عدم اهتمامه به لأنه لا يضمّها، لقد خبت عاطفته نحوه وأصبح بالنسبة له كأى مكان آخر وأصبح الوقوف فيه لا يشكل أي قيمة (فهل عند رسم دارس من معول)"^(١٥).

وفيما يخص اهتمامه بالمجتمع، نجده قد اهتمّ بفئة خاصة من هذا المجتمع، هم الأصدقاء والأصحاب (قفا نبك.... وقفا بها صحتي على مطيهم..) فإذا كان هو وإياهم على وفاق فإنه لا يضار أكان المجتمع سليماً سالماً أم غير ذلك.

لقد اتخذ امرؤ القيس موقفاً حيادياً انتهى به إلى الإخفاق والسلب تجاه قضايا المجتمع وقد برهن بكأوه المتواصل على النأي بنفسه لقضايا الفردية، وعدم قدرته على تجاوز المشكلة إلى العمل المفيد.

وفي موقفه المخالف ارتدّ في تصويره لفعاليات الحياة والموت، إذ كل شيء ينتهي عنده بالعدم وفقدان الأمل، وهذا موقف متضاد من الحياة والوجود، بقي تأثيره قاراً في معلقته.

وخلاصة القول: أن العصبية تركت فيه أثراً في نفسه وأعطاف دواخله؛ فيبكي بكاء شديداً محاولاً باستمرار استعادة بهجة الأيام كي ينسى، إلا أنه كمن يهرب من واقع معيش إلى الخمر.

لقد كان بكأوه بكاء متواصل، بكى في لقائه الأطلال وفي فراقه إياها، كما بكى لفراق محبوبته، وبكى

الرباعي، عبد القادر الرباعي (١٩٨٥م)، الصورة الفنية في النقد (١٥) الشعري، ط٢، إربد، الأردن، مكتبة الكندي، ص ٢٣٠-٢٣٣

حاوي، إيليا حاوي (١٩٧٠م)، امرؤ القيس، شاعر المرأة والطبيعة، (١٤) ط١، بيروت، دار الثقافة للنشر، ص ٧٣

فقصيدة امرئ القيس - كما تبدو للباحث - تمثل تفرد الذات وانفصالها عن القبيلة وشعورها بالعزلة إلا من صُحبة هُمُّها من هَمِّهم، ولقد خُلص "الرباعي لهذه النتيجة" (١٨).

وبمقتضى هذا الأمر نستطيع القول: أن هذه المقدمة قد تبنّت إحياءات نفسية عميقة، تمثلت بتفرد الذات وانسراحها عن عالم القبيلة وشعورها بالعزلة، إلا من صحبة يجمعهم همٌّ واحد، فمن الواضح أن المقدمة تُبيِّن شطر المعنى موضع النظر، ولقد كرّست المعلقة جهداً في العبارة والجملة والتركيب والإيقاع والصورة لتخطي محنة الانفصال، لكنها أخفقت، فانزلقت في غربة وانسراح مزدوج، ومن هنا يحق لنا أن نسأل: لماذا كانت المقدمة الطللية؟ هل هي وراء تأزم الشاعر في شدته؟ وهل هي حاجة للواقع المعيش في تأزمه؟ ومن هنا نلاحظ غريبتين: غربة انكفائية بانهزامه أمام مجتمعه، وغربة انكسارية بانهزامه أمام ذاته التي بحث عنها في الماضي فلم يجدها.

المقدمة الطللية في المَطْوَلَة (اللامية):

تذكر كتب التاريخ والأدب أن قصيدة امرئ القيس (المَطْوَلَة) تأتي في المرتبة الثانية بعد معلقته المشهورة، ولعله نظم هذه القصيدة في إبان الدورة الثانية من حياته، وهي الدورة التي تعجّ بالحزن والألم العميق، "فهذا أبوه جَرَّ يُقْتَل، وهؤلاء أعمامه يلقون المصير نفسه، ومن قبلهم قُتِل جده الحارث، وهو

للقائها أيضاً، ثم إن بكاء حبيبته هو السلاح الذي يؤثر فيه ويصيب منه مقتلاً:

وما دَرَفْتُ عَيْنَاكَ إِلَّا لِتَضْرِبِي بِسَهْمَيْكَ فِي أَغْشَارِ قَلْبٍ مُقْتَلٍ

الأطال لهذا الشاعر هي (المحنة) التي فشَل في تخطيها، وحين تُذكر الأطال عنده تذكر علاقته (بفاطمة) لقد فشَل في استعادة حبها، فكم ضرب لها من الأمثلة الكثيرة في العلاقات مع غيرها، وكم رسم لنفسه أعظم الخطوط البطولية فيها، إلا أنه كان يوحي بكلامه بكثير من الضعف أمام واحدة هي (فاطمة)، لقد حاول جاهداً أن يلجم هذا الضعف من خلال تصويره لأيام لهوه مع غيرها ... لماذا ينجح مع غيرها بينما يفشل هنا؟ إنه الانهزام أمام الحب، وقد يكون انهزام أمام الانسجام والتآلف والوئام مع القبيلة، وفي القصيدة ما يشي بهذا، ولعل الاسم باستغراقه الدلالي ما يؤكد القطيعة؛ "ففاطمة من الفطيم ومنَ الفَطم، وفاطمة عند العرب، هي التي فُطِمَ عنها ولدها والفِطام؛ فَصُلُّ الولد عن الرِّضَاع، والاسم يشير إلى انقطاع الشيء عن طالبه" (١٦). وفي لوحة الذئب، تبدو لنا الصورة بتفاهم الإحساس بالضياع، لذا فهو يعلن بشكل صائت أن كل طرائقه في الحياة تنتهي بالضياع وعدم التواءم، فكلاهما إذا نال شيئاً أفاته، يقول:

"كِلَانَا إِذَا مَا نَالَ شَيْئًا أَفَاتَهُ

وَمَنْ يَحْتَرِثُ حَرْثِي وَحَرْثَكَ يَهْزِلُ" (١٧).

ابن منظور، محمد بن مكرم ابن منظور (١٤١٤هـ)، لسان العرب، ط ٣، (١٦) بيروت، دار صادر، مادة فطم.
(١٧) الزوزني، ١٩٩٣م، ص ٣١

(١٨) الرباعي، ١٩٨٥م، ٢٣٠-٢٣٣

يسعى في سبيل الأخذ بثأر أبيه، والمنذر بن ماء السماء يطلبه، وتتحاماه القبائل والعشائر، وهو يتنقل فيما بينها يستغيث ولا مغيث^(١٩)، وقد رواها الأصمعي (ت: ٢٠٨هـ) والمفضل الضبي (ت: ١٦٨هـ) وأبو عبيد (ت: ١٥٧هـ)، ومما تتميز به طولها وتكاملها الفني، وهي التي تبدأ بقوله:

ألا عَمَّ صباحًا أيُّها الطَّلُّ البَّالي

وهَلْ يَعْمَنْ مَنْ كَانَ فِي الْعُصْرِ الْخَالِي

وليست الدراسة بصدد تحليل القصيدة ولكنها كما حدّثت لنفسها موضوع الدراسة، ستقوم بمقاربة مقدمتها الطللية، ضمن ورشتها حول خطاب شجن الذات ما بين الآلام والآمال ضمن تلك العبثية المطلقة في فقدان المغزى وضياح الهدف والإحساس بالغربة، يقول:

"ألا عَمَّ صباحًا أيُّها الطَّلُّ البَّالي

وهَلْ يَعْمَنْ مَنْ كَانَ فِي الْعُصْرِ الْخَالِي

وهَلْ يَعْمَنْ إِلَّا سَعِيدٌ مُخَلَّدٌ

قَلِيلُ الْهُمُومِ مَا يَبِيْتُ بِأَوْجَالِ

وهَلْ يَعْمَنْ مَنْ أَحْدَثَ عَهْدَهُ

ثلاثين شهرا في ثلاثة أحوال

ديارٍ لِسُلْمَى عافياتٍ بذِي الْخَالِ

أَلَحَّ عَلَيْهَا كُلُّ أَسْحَمٍ هَطَّالٍ"^(٢٠).

ليس ثمة شك في أنّ هذه المقدمة تختلف في استهلالتها اختلافاً بيناً عن استهلاله المقدمات التي

بدأ بها امرئ القيس قصائده؛ فالاستهلاله في هذه القصيدة بدأت بـ (ألا) وهو حرف يدل على توجيه الذهن وتنبيهه إلى شيء هام، و"التنبيه إلى أهمية مضمون الجملة بعده وبيان ما فيها من الأثر"^(٢١)، ولعلها - هنا - وصلت إلى غايتها القصوى من الرهافة بهذه الاستهلاله، ذلك لأن هذا الحرف ينظم مع النغمة الحزينة - غالباً - التي تصاحبه، وقد كان لتكثيف المعاني في (ألا الاستفتاحية) في شعر الخنساء الأثر الجلي في إبراز تجربتها الشعرية الحزينة، ومن هنا فقد اعتاد شعراء المراثي الابتداء به، لتصوير براعتهم في توظيف اللغة توظيفاً صحيحاً يعبر عن مكنون النفس، وخاصة أن هذه الأداة تتناغى مع سياقات الرثاء وما فيه من حزن وألم، تقول الخنساء:

"ألا يا عَيْنُ وَيْحَكَ أَسْعِدْنِي

لِرَيْبِ الدَّهْرِ وَالزَّمَنِ الْعَصُوضِ"^(٢٢).

وقال مالك بن الرّيب:

"ألا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أُبَيِّنُ لَيْلَةً

بِجَنِّبِ الْعَصَى أُرْجِي الْقِلَاصَ النُّوْاجِيَا"^(٢٣).

ولعلّ امرأ القيس افتتح قصيدته بهذه الصيغة (ألا

عَمَّ صباحاً) تحبباً وتقرباً وعطفاً، ولهذا يدعو له

بالنعيم والسلامة من الآفات.

الشريف، محمد حسن الشريف (١٩٩٦م)، معجم حروف المعاني في (٢١) القرآن الكريم، ط١، بيروت، مؤسسة الرسالة، باب الهمزة، (٢٢) ابن الخطّاب، محمد بن الخطّاب القرشي (١٩٦٧م)، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تحقيق: علي محمد النجاوي، دط، القاهرة، دار نهضة مصر، ٦٠٧/٢
الخنساء، ديوان الخنساء (٢٠٠٤م)، اعتنى به وشرحه، حمدو كئاس، (٢٣) ط٢، بيروت، دار المعرفة، ص ٧٥

ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، دار المعارف، (١٩) القاهرة، ط٢٥٥، ١٩٩٥م، ٢٥٨
أبو الفضل، امرؤ القيس (١٩٨٤م)، ديوان امرئ القيس، تحقيق: أبو (٢٠) الفضل إبراهيم، ط٤، بيروت، دار المعارف، ص ٢٧

التصالح أو التوازن الذي يسمح له بتجاوز حال التأزم والتوتر.

وهكذا تتشكل المقدمة الطللية من محورين لتناميها: محور اللحظة الحاضرة وما فيها من توتر لائب، ومحور تقادم الزمن وما فيه من تأثير مأساوي، وتتمو حول هذين المحورين منشئة كلا منهما صورة متكاملة تؤكد الدلالة النهائية لصورة تجسد الإدراك العميق لاحتامية بُعد الشُّقَّة بين اللحظة الحاضرة وما تحمله من أحوال سوداوية يائسة مُطبَّقة، وبين تأثير تقادم الزمن الذي فعل فعلته، فلم يُعَدَّ ممكنا بعث الحيوية النابضة بالقوة والعنفوان والشباب.

وغير خافٍ فيما نجده في الجمل الثلاثة من تعبير مُشجِّع بدلالات نفسية ووجدانية، فقد عبّرت عن ذلك تعبيراً جلياً ظهر أثرها في الجانب الفني والأداء الغني بالإيحاء الشعري؛ إذ يقول على التوالي: لا يمكن أن تنعم بعد الأفول والذهاب والتغيّر، ولا يمكن أن تنعم بعد أن لم يبقَ إلا ما يوجب الهموم، ولا يمكن أن تنعم بعد تقادم الزمن المغير لرسومك؛ إذ درست وتغيّرت، وبهذا نستطيع القول: إن الشاعر لم يستطع أن يقيم توازناً وتصالحاً أو تألفاً مع الماضي، ذلك لأن الحاضر يشكل قلقاً كئيباً جسده توتر الماضي.

المقدمة الطللية في الأبيات التي قالها في أنقرة:

ومن القصائد التي تُجسِّدُ الوقوف على الطلل، قصيدته التي قالها في أنقرة قبل موته، ويبدو الشاعر في الأبيات أنه وصل إلى درجة كبيرة من الوَهْن

لكن ما يلفت الانتباه أن الطلل الذي يدعو له بالسلامة والعافية، طللٌ بالٍ مُندرس، ومن هنا كان لا بد من سؤال: كيف يتواءم هذا مع منطق الحقيقة الجوهرية؟ أو المنطق الفيزيائي للوجود؟

لقد حاكت القصيدة - منذ البدء - خيوطها الرؤيوية من صيغ يقينية قطعية تؤكد يقينا بائساً، وفعلاً إشارياً على انقطاع الرجاء، وعدم الفائدة، وبتر النفع. (هل يُعْمَنُ مَنْ كان في العُصْر الخال..... هل يُعْمَنُ إلا سعيد مخلّد.... هل يعمن من كان أحدث عهده..).

إن جوهر الجمل الاستفهامية ليس الاستفهام، بمعنى أن الاستفهام - هنا - قد خرج عن معناه الحقيقي وهو طلب العلم بشيءٍ لم يكن معلوماً من قبل إلى معنى مجازي^(٢٤). وإنما استفهام يتضمن الإخبار والتقرير منضافاً له معاني التمني والنفي والتشويق وإثارة الانتباه والاستعطاف والتوجع والأسى؛ فالشاعر في الواقع يقول: لست أرتجي من الطلل نعيماً بعد هذا الخراب.

ولعل امرأ القيس يبدأ من حتمية صارمة لا انفلات منها؛ فالصورة - كما هو باد - تكرر في مجملها معاناة الذات بفعل ما تلقاه من عنت، إنها صورة ذاتية طافحة، وعلى هذا الأساس اختصت المقدمة بهذا المعنى الحتمي، وبهذا نجده يصدق قائلاً: لا التمني، ولا الأمل ينفع إذا كانت النهاية حتمية الخراب، وبمعنى آخر لم يستطع أن يخلق حالاً من

عباس، فضل حسن عباس (٢٠٠٧م)، أساليب البيان، ط١، الأردن، دار (٢٤) النفائس، ص ٧٢-٩١

والعجز، لم يستطع معهما أن يصف داءه بأكثر مما وصف:

"لِمَنْ طَلَّ دَاثِرُ آيُهُ
تَقَادَمَ فِي سَالِفِ الْأَحْزُسِ
تَتَكْرَهُ الْعَيْنُ مِنْ حَادِثٍ
وَيَعْرِفُهُ شَغَفُ الْأَنْفُسِ
فَإِمَّا تَرِنِي بِي عُرَّةً
كَأَنَّهُ نَكِيبٌ مِنَ النَّفْسِ
وَصَيَّرَنِي الْقَرْحُ فِي جُبَّةٍ
تُخَالُ لَبِيسًا وَلَمْ تُلْبَسِ
تَرَى أَثَرَ الْقَرْحِ فِي جُلْدِهِ
كَنَقَشِ الْخَوَاتِمِ فِي الْجَرَجِسِ"^(٢٥).

تنهض مقارنة هذه الأبيات من مستوى محاولة النفاذ إلى ذلك التشابك من البناء في أبعاده المكانية والزمانية حول محور رئيس أساسي، هو التغير وعلاقته بالذات الشاعرة؛ إذ لا يمكن أن يكون ذلك البناء مرسوما خارج حدودها بل "إن أعمال الفن بالإضافة إلى كل نتاج العقل تُعبّر عن الخبرة وتنظمها جماليا ورمزيا وفكريا ثم تنقل هذه التنظيمات إلى الآخرين، ومن هنا تبين الإطار السيكلوجي للتطور الاجتماعي"^(٢٦)، وهذا يعني أن "الشعر يكسب مادة الحياة الاجتماعية شكلا ذاتيا خاصا،

ويترتب على هذا تفريد العلاقات ورسم الشاعر صورة قصديته على نحو تتلاءم فيه مع رسوم غيره"^(٢٧).

ولعل أول ما يفجأنا في القصيدة استهلالها؛ التي تبدأ بسؤال لا يخرج عن فلسفة ورؤية عميقة تنصبّ - في الأغلب - على تشابك أبعاد المكان بأبعاد الزمان، ولعله سؤال يَنَمَحُور حول التغير وانقلاب الحال، أو قل: تُكرّس حضورا يترجم مشاعر أصداح الموت والفناء.

إن إدراك الشاعر لِعَظَمِ المصاب وهول الخطب وأثرهما، كان وراء هذه العناية اللغوية، والاستهلال بهذا السؤال، بصفته عنصرا من عناصر رثاء الذات؛ فالكلمات كما يقول الجرجاني: "تقنفي في نظمها آثار المعاني، وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس"^(٢٨).

ولعل المناسبة التاريخية التي كانت وراء هذا الإبداع^(٢٩) توضح جانبا مهما في فهم ظاهرة الوقوف على الأطلال، لقد قال امرئ القيس قصيدته هذه وهو في أنقرة بعيدا عن أهله وعشيرته ودياره، لاسترداد ملك أبيه، ولقد أصيب في أنقرة بمرض عضال، اختلفت الروايات في تحديد سببه، والقصيدة خير شاهد على اللحظات الأخيرة في حياة امرئ القيس، وعلى معاناته من المرض الذي أوْهَن قُوَاهُ، وشلَّ حركته، وأعجزه عن متابعة المسير عائدا إلى دياره، ومهما يكن من أمر؛ فإن هذا الكلام يفضي

(٢٧) الرباعي، ١٩٨٥م، ص ٢٣٠

الجرجاني، عبد القاهر الجرجاني (١٩٨٤م)، دلائل الإعجاز، تحقيق:

(٢٨) محمود شاكر، دط، القاهرة، مطبعة المدني، ص ٤٩

(٢٩) أبو الفضل، ١٩٨٤م، ص ٧

(٢٥) (أبو الفضل، ١٩٨٤م، ص ٣٣٩)

(٢٦) مونرو، توماس مونرو (٢٠١٤م)، التطور في الفنون، ترجمة:

محمد علي أبو درة ورفاقه، دط، القاهرة، شركة الأمل للطباعة والنشر

دبت، ١/ ٤١٦

إنه طلل تنكره العين وتعرفه النفس، والسؤال الذي يطرح نفسه هنا: لماذا تعرفه النفس، بينما تنكره العين؟ ولعل الإجابة تكمن في أنه ينبجس من دلالة الحال عليه، ومن نفس تعرف كُنْهه وجوهره، وهذا يعني أن ثمة علاقة حميمة بين الطلل والشاعر، لذلك فهو يقول: إذا أنكرته العين عرفته النفس، إذ هو إلى النفس أقرب، أو هو هي (على علاقة التماهي به).

فالشاعر هنا يربط بين الطلل ونفسه في رثاء ذاته؛ فالأبيات تعكس نفس امرئ القيس وتصور حاله وهو يصارع الموت، فلا يملك له دفعا ولا يستطيع له ردا؛ لذلك نجده قد نقل ضمير الغيبة في قوله: (تنكره، يعرفه) إلى ضمير الأنا (تريني، كأني، وصيرني)، ثم يعود إلى ضمير الغيبة ليختم بها قصيدته في قوله: (جلده).

إذن ، الشاعر هو الطلل الذي يتحدث عنه، ولكن السؤال هنا لماذا يسأل لمن طلل؟ والجواب يتجلى من فهمنا لأسلوب الالتفات الذي هو أحد المعالم البارزة في لغة المغترين، يتفنونون به لذكر موطنه القديم وموقعه الجديد الحاضر، وهو إلحاح نفسي يحمل قسوة الحاضر.

ففي غمرة الواقع (المتغير، المدمر، المهلك) ينبجس خيط رؤيوي يوحى بتحول (المكان، الطلل، الشاعر) إلى معالم تنكرها العين، ولكن لا يمكن أن تنكرها الأنفس الشغوفة، لأنها ستبقى معالم بارزة، وإن تقادم عليها الدهر، إلا أنها ستبقى للأنفس الشغوفة

بنا إلى القول: إن الوقوف هاهنا لم يكن وقوفا تقليديا، كما أن القصيدة ليست مجرد شكل رمزي تقام فيه أنواع المشاعر كي تُنمِّيها، بل هي صورة متحركة للحياة، تحرك فينا قوى الإدراك لفهم أبعاد المكان والزمان، ولفهم أبعاد الحياة، أو قل: لفهم أبعاد التجربة وما تحمله من نَفْتٍ وتهاوٍ تولدها فاعلية الزمن من حيث هي للتغيير.

لقد كان امرؤ القيس " بصدد محاولة لفهم علاقات المكان والزمان، والطلل وسالف الأحرس" (٣٠). يؤيد هذا صيغة السؤال وطبيعته:

لمن طلل دأثر آية

تقادم في سالف الأحرس

إنه سؤال المضطرب الضال، سؤال من أزرى به الدهر، سؤال يلقيه على نفسه بدهشة كبيرة، وهو في جوهره استيقاف الذات لصاحبها كي تعي هذا الحدث بمظاهره المختلفة، لكنه سؤال خبير؛ إذ ينبجس من نفس عالمة خبيرة بحقيقته وجوهره.

والبيت في جوهره يزدحم بتشابك أبعاد المكان وأبعاد الزمان، في محور التغيير، لقد تقادم سالف الدهر على هذا الطلل، فلم يُعَد يُعَرَف ولم تُعَد تعرف علاماته، لقد بدا مَمْحُوة أعلامه.

وإذا ما قرأنا البيت الثاني نجدنا أمام رهاف الرؤية، ولا شك بأنه بيت يكشف عن خصوصية لهذا الطلل:

وتنكره العين من حادث

ويعرفه شغف الأنفس

حسن البناء، عز الدين (د.ت)، الكلمات والأشياء التحليل البنيوي لقصيدة (٣٠) الأطلال في الشعر الجاهلي، ط٢، دار المناهل، ص ١٦٢

بمعرفتها، لأن الموت يشكل هاجسا ملحا وعميقا يُجلجل في وعي الشاعر، وهنا يتجلى لنا الإحساس بالتحول إلى طلل يكتسب صفة الخلود لمن يأتي بعده، ولهذا لا مشاحة في أنه يذكر نقش الخواتم في الجرجس/ الصحائف.

وهذا- بالطبع- يقودنا إلى حقيقة جوهريّة في علم النفس، وهي "نظرية التعويض"^(٣١)؛ إذ يعوض الشاعر ما يعتل في نفسه من سطوة الإحساس بالغربة وقرب المنية برثاء يكرّس الحياة والخلود. وتتاقم وطأة الغربة ويشتدُّ أوار خطبها وألمها على الشاعر امرئ القيس، عندما تيقن بدنوّ الأجل، ولعل مقارنة الأبيات الشعرية السابقة تشي باشتداد مرارة الحال وحرقة النفس عندما أيقن أنه سيموت في بلاد الغربة، ومن المسلّم به أن المشاعر تهتز خوفاً وألماً، وتعتصر النفس وتتمزق عندما يشعر المرء أن المنية حلّت في بلاد الغربة.

لقد عاش امرؤ القيس مرارة الغربة، أملاً باسترجاع ملك أبيه، وعاش تجربتها وقاسى ألمها، ولكنها كانت أشد وطأة على نفسه حين أحس بقرب الأجل وهو بعيد عن أهله ووطنه وأحبّته، فضلاً عن أنه أحس بأن آماله قد تلاشت وأن أمانيه قد ذهبت، بعد أن شقي بآماله العظام.

قصيدته (أجارتنا):

والم تأمل في قصيدته (أجارتنا) يشعر بأن نبضات قوية حية لمشاعر إنسانية تتدفق رقراقة من فيض

لعواطف جياشة تلقي بظلالها على دواخل النص ومكوناته، وتفيض بدلالات عدة، وهذا واضح جليّ من الألفاظ التي تعبّر تعبيراً صادقا جياشا لمعالم الغربة والتألم والأسى، لتدلل على خطب جسيم وفاجعة فادحة تمس من الشاعر وجدانه، فأعراض التمزق النفسي واضح فيها، وبخاصة حين أحس بقرب أجله في ذلك المكان النائي عن أهله ووطنه:

"أجارتنا إنّ المزارَ قريبُ
وإني مقيمٌ ما أقامَ عسيبُ
أجارتنا إنّّا غريبان ههنا
وكل غريب للغريب نسيبُ
فإنّ تصلينا فالقربة بيننا
وإنّ تصرمينا فالقريب غريب
أجارتنا ما فاتَ ليس يؤوبُ
وما هو آتٍ في الزمان قريب
وليس غريبا من تناءت دياره
ولكنّ من وارى الترابَ غريبُ"^(٣٢).

وافتتاحتية القصيدة بأداة النداء (الهمزة)، والهمزة لما قرب منك كل القرب واستغنيت عن مد الصوت، وهي هنا ليست اعتباطية أو خالية من منطق داخلي، بل علامة تكرر إحياءات الأسى والحزن والألم، ويؤسس بعدها الإشاري لإحياءات الألم والتوجع، والمنادى امرأة- كما يبدو- ماتت وستوارى في التراب

ادلر، الفرد ادلر (١٩٩٤م)، علم النفس الفردي، ترجمة وتحقيق: أحمد (٣١) فائق، د. ط، بيروت، مكتبة الأسرة، راجع؛ الكتاب

(٣٢) أبو الفضل، ١٩٨٤م، ص ٣٥٧

عنهما، وتتعمق فاعلية التشبث بها من خلال تكرار الاسم (جارتنا) في أكثر أبيات القصيدة، فمع كل نَفْسٍ ودَفْقَةٍ شعورية تتشبث الذات الشاعرة بها؛ إذ يجد بذكرها استئناساً وأنساً، وترويحاً للذات القلقة المتوترة، لعلها تكون بارقا يسري في ليل الحاجة إلى نفسه المتوترة، ولعل تظهر المؤانسة يبدو من خلال استخدامه ضمير الجمع (نا) في (جارتنا) بدل (جارتني)، وكأنه أراد أن يخلق توازناً يعيد للذات المتوترة أنسها في أحلك اللحظات وأقساها، والملحوظ أن ضمير الوصل (نا) شكل حضوراً لافتاً للانتباه، إذ توزع على النحو الآتي: جاء مضافاً إلى المنادى، ثلاث مرات في قوله: (أجارتنا) ومرة اسم لأن، في قوله: (إنا غريبان ههنا) وجاء مفعولاً، في قوله: (فَصَلِينَا، تَصْرِمِينَا) وجاء مرة مضافاً إليه في قوله: (بَيْنَنَا) .

وتعظم الفاجعة وتصبح أعمق جرحاً وأبلغ أثراً، كلما أحس بقرب الأجل وأنه قاب قوسين أو أدنى، ولذا نجده يعود مرة أخرى ليصر على أن الغربة قطعة منسوجة من عذاب ووجع وألم، لا يعرف الحقيقة الأبدية إلا صاحبها الذي أحس بقرب أجله وانقطاع أمله، لذا نجده يقول في الشطر الثاني من البيت الأول: (إني مقيم ما أقام عسيب) وهذه إشارة واضحة الدلالة على إحساسه بالغربة المبرحة، كما أنها سمة على ظهور نفي الوجود الإنساني من خلال الشعور الشديد بالوحشة والغربة وطول المقام؛

عن قريب أو أنها قد توارت في التراب، ولا أقرب من الموت الذي ينازعه قُرباً من هذه المرأة. ويزداد هول الصدمة، وتشتد حدة التوتر لدى الشاعر عند تيقنه بأنه سيوارى الثرى مثلها، ولذا نجده يستخدم لفظة غنية بطاقتها الانفعالية، وثرية بكثافتها الشعورية (جارتنا).

يقول محمد غنيمي هلال: "إن أولى مميزات الشعر هي استثمار خصائص اللغة بوصفها مادة بنائية"^(٣٣)؛ "فالكلمات والعبارات في الشعر يقصد بها بعث صورة إيحائية، وفي هذه الصور يعيد الشاعر إلى الكلمات قوة معانيها التصويرية الفطرية في اللغة"^(٣٤).

"وتشكيل اللغة الجديدة يتأتى للشاعر حين يتناول الألفاظ ثم يديرها في نفسه، حتى إذا ما تلاءمت مع تجربته الذاتية، يعيد ترتيبها، ووضعها في سياق خاص به، وإذا المفردات من خلال سياقها ذات معان جديدة، تقول لنا ما لا تقوله وهي في وضعها الطبيعي، إذ إن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية لا ينتج الشعرية، بل ينتجها الخروج عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة"^(٣٥).

ف(جارتنا) في هذا السياق تتزامن مع الإحساس الحاد بالموت، كما تُعَمِّقُ الشعورَ بالغربة وفداحتها؛ إذ يعوض جبرتها بأهله ووطنه الذين افتقدتهما ونأى

هلال، محمد غنيمي هلال (١٩٩٧م)، النقد الأدبي الحديث، د. ط، (٣٣) القاهرة، دار العودة، ص ٤١٥

الورقي، السعيد الورقي (٢٠١١م)، لغة الشعر العربي الحديث، د. ط، (٣٤) الاسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ص ٦٣

كوهن، جان كوهن (١٩٨٦م)، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي (٣٥) ومحمد العمري، دار توبقال، ص ١٢٩

إن بناء هذه القصيدة يمكن أن يكون بناء نموذجيا تتمرأى فيه رؤية الإنسان للحياة ونقيضها الموت، لقد عبّر الشاعر عبر رؤية عميقة ما يكتنه أعماق الإنسان حيال إحساسه بالموت، لذلك نجده يطرح القضية - في ختام القصيدة - على وجه العموم.

ليس غريبا من تناءت دياره ولكن من وارى التراب غريب

فغريب اللحد والكفن، هو الغريب بحق.

هكذا تبلغ رؤيا القصيدة ذروة مأساويتها، فتكشف تجربة الغربة وحقيقتها الجوهرية لدى امرئ القيس.

الرأية (سما لك شوق بعدما كان أقصرا):

إن غاية ما تطمح إليه هذه القصيدة هو أن تضيء ملامح شجن الذات ما بين الألم والأمل عند الشاعر من خلال ما رسمته تمظهرات البنية، وإمكانياتها النصية، والملابسات اللغوية التي تستحوذ على بنية النص، كونها متزامنة مع المعنى الظاهري، وهي إذ تفعل ذلك تكرس جهدها لرصد معطيات الاتساق في النص على ضوء مرجعياته من الدوال التي يدلف بها المشهد اللغوي.

حول القصيدة:

لهذه القصيدة حدث تاريخي، يدل على ذلك ما جاء عن الرواة من أنه قالها وهو متوجه إلى قيصر ملك الروم بصحبة عمرو بن قُمَيْئَةَ الشاعر، مستجدا به على رد ملكه إليه والانتقام من بني أسد^(٣٦)، ويدل

لذا فهو قد عقد المقايسة بينه وبين مُكثّ الجبل (عسيب)؛ وهي إشارة تشي بطول الإقامة الأبدية.

إن الإحساس والشعور بالغربة يزداد في البيت الثاني، وهذا يشي به ذكر اسمها بلفظه، وعندما يتنامى عطش الأنس في أعماقه وأعطاف نفسه، فقولُه: (كل غريب للغريب نسيب) شاهد على تدفق الحال الشعورية بعمق الحزن والألم والتوجع، فهو يتعلق بها ويلج على أن تكون بمثابة النسيب الذي يُقَرَّبُ ويجمع بين المتباعدين.

إن دلالة النسب هنا لا تحمل بعدا إيجابيا، وإنما تحمل بُغْدا سلبيا يتناسب مع عمق الإحساس بالموت المتحقق، وعمق الإحساس بالغربة.

وإذا كان الاسم (جارتنا) يتكرر ثلاث مرات في النص، فإن دلالاته تجهر بالموت المتحقق، لأن النداء جاء بالمندوب المتفجع على حال المنادي نفسه، ذلك لأن المنادي خائر القوى وفي حالة وَهْنٍ وضعف، فثمة فرق في الدلالة بين (أيا جارتني) و(أجارتنا)، فالأولى توحى من منادي على قوة وَتَمَكَّنَ بينما الثانية توحى بالوَهْن، ومن هنا جاءت الثانية منبجسة من مَدِّ الصوت الجنائزي.

وفي قوله: (تصلينا، تصرمينا) استوى عنده الوصل والفصل، فهما سيان عنده، ذلك لأن الموت والغربة جامع لهما لا محالة، وكأنه يقول: إن قبلة بالوصل جمعتني بك غربتان: غربة المكان وغربة الموت، وإن رفضت فعلي وقُعُهما وخُدي.

امرؤ القيس (١٩٨٤م)، ديوان امرئ القيس، تحقيق: أبو الفضل إبراهيم، (٣٦) ط٤، بيروت، دار المعارف، ص ٦٥

ولعلّ في استعمال الشاعر للفعل (سما) ما يتلاءم مع شدة الانفعال الوجداني الذي حل به إثر عبور الطيف، على أساس ما يحيل إليه تجليات الفعل؛ فالسمو هنا يُسوِّغُ العلو والرفعة والسيطرة والغلبة، بمعنى أن نوازع الشوق والحب والهوى غلبته وذهبت به كل مذهب.

ومن الملحوظ - أيضا - أن الشاعر جعل المخاطبة لغيره، مع أنه هو المُخاطَب، ففي قوله: (سما لك) ما يشعرنا بأنه يخاطب إنسانا آخر مع أنه يخاطب نفسه، وهذا شائع في الشعر العربي القديم، وهو المعروف بالتجريد، وهو "إخلاص الخطاب لغيرك وأنت تريد به نفسك"^(٣٩)، وربما في ذلك ترجمة لتحوُّل الانفصال المكاني إلى انفصال ذاتي ووجودي، إذ تسيطر على الشاعر هيمنة الغربة وقساوته والحنين وأشواقه، لذلك نجد الأبيات الثلاثة الأولى تفيض بالألفاظ الدالة على البعد والغربة؛ فقوله: (كنانية) يدلُّ على أنها مُضَر، ومُضَر مجاورة لغسان، وغسان من اليمن وهذا دليل واضح على شدة البعد والاجتماع بها، وقوله: (بانث)؛ أي بَعُدْتُ {أو ذهبتُ وانقطعتُ عنه، وقوله: (ظعن)؛ أي رحلت ونأت، وقوله: (تحملوا)؛ أي رحلوا وابتعدوا، وقوله: (بعيني)؛ أي أرمقهم وأتابعهم بنظري، وهذا دليل حزن لفراقهم.

إذن الألفاظ التي جَمَعَتْها الأبيات الثلاثة تدل على الفراق والبعد والغربة إضافة إلى الشوق الحاد وهزة

على ذلك مجموعة من الأبيات في ثنايا القصيدة، مثل قوله:

"ولو شاءَ كان الغزو من أرضِ حميرٍ
ولكنه عمدا إلى الروم أنقرا
بكي صاحبي لما رأى الدرب دونه
وأيقن أنا لاحقان بقيصرا

فقلت له لا تبك عينك إنما

نحاول ملكا أو نموت فنُعذرا"^(٣٧).

ليس ثمة شك في أن المتأمل في استهلاله القصيدة يدرك أنها جاءت دفقة شعورية لعلامات تتفاعل معا لتكرس حالا من الشعور بالحزن الذي أحاط بها، وأخذ بها كل مأخذ، فضلا عن الشعور بالقلق والتأزم والغربة والحزن، وهي بهذا تبدأ بالشوق والحنين والتوق إلى أرض الوطن والأهل:

"سما لك شوقٌ بعدما كان أقصرا
وحلّت سُلَيْمَى بطنٍ قوٍ فعزّرا
كنانِيَّةً بانثٍ وفي الصّدرِ ودّها
مجاورةً غسانَ والحيّ يعمّرا
بعينيّ ظعنُ الحيّ لما تحملوا

لدى جانب الأفلاج من جنب قيّمرا"^(٣٨).

تكشف الأبيات الثلاثة الأولى الانفصام الفيزيائي المكاني بين الشاعر والحبوبة بأبعادها الدلالية، وممرور طيفها على قلبه ليؤجج نوازع الشوق والهوى في نفسه، بعد ما كان تاركه ومقصرا عنه لقربه منها.

(٣٧) المصدر نفسه، ١٩٨٤م، ص ٦٥-٦٦.

(٣٨) المصدر نفسه، ١٩٨٤م، ص ٥٦.

(٣٩) المصدر نفسه، ١٩٨٤م، ص ٥٧-٥٨.

والمَنعة، حفاظا على زرعها وخيرها الكثير، (لقد
حموها بأسيافهم حتى أقرّ وأوقرا) وأحاطوا بها حتى
لا يضيع خيرها ويذهب لغيرهم.

فالشاعر - على ما يبدو - ينهض على علامتين
تتفاعلان معا في سياق علاقة تضادية، علامة
تكرس الرحيل والأفول والذهاب والانفصال، وعلامة
تكرس القوة الخالصة القائمة على الأمل، فالأولى
تمثل واقعا معيشا، والثانية نزعات نفسية تختلج
دواخله، وكأن العلامة الثانية تحتاج إليها النفس
وتتوق إليها. وإلا لما غلب على الشريحة الثانية
مجموعة من الصور التي تؤسس بنيان القوة والمنعة
والدعة، ومن هنا تأسست العلاقة بين طُغْنِ
تحملت (رحلت وأفلت)، إذ ما صلة المشبه به
بالمشبه لولا وجود التآزم المنبجس من المفارقة التي
تمتلئ بها نفسه من حالة العوز لوسائل القوة والمنعة
لاسترجاع مُلك أبيه الذي قد ضاع، وذهب الشاعر
مهاجرا لاسترجاعه وإعادته لنفسه ولعهده السابق قويا
منيعا.

وإذا ما انتقلنا إلى الشريحة الثالثة نجدنا أمام صَبِّ
مرهف يصف صبابته وما يتنعم به من الطيب
والنعمة، وكأنني بالشاعر يريد أن يخلق نوعا من
التوازن المضاد للواقع المعيش:

"كَأَنَّ دُمَى سَقْفٍ عَلَى ظَهْرِ مَرْمَرٍ
كسا مُزِيدَ السَّاجُومِ وَشَيًّا مُصَوِّرًا
غَرَائِرُ فِي كِنٍّ وَصَوْنٍ وَنِعْمَةٍ
وَيُحْلِلِينَ يَاقُوتًا وَشَدْرًا مُفَقَّرًا

الحنين، فضلا عن أن صدره مُمتلئٌ بحبهم وعامر
بطيف خيالهم، ثم ينتقل بعد ذلك ليصف الظاعنين:
"فَشَبَّهْتُهُمْ فِي الْآلِ لَمَّا تَكَمَّشُوا
خَدَائِقَ دَوْمٍ أَوْ سَفِينًا مُقَيَّرًا
أَوْ الْمُكَرَعَاتِ مِنْ نَخِيلِ أَبْنِ يَامِنْ
دُوَيْنَ الصَّفا اللَّائِي يَلِينُ الْمُشَقَّرَا
سَوَامِقَ جَبَّارٍ أَثْبَتَ فُرُوعُهُ
وَعَالِينَ قَنَوَاتًا مِنَ الْيُسْرِ أَحْمَرَا
حَمَّثُهُ بَنُو الرِّبْدَاءِ مِنْ آلِ يَامِنْ
بِأَسْيَافِهِمْ حَتَّى أَقَرَّ وَأَوْقَرَا
وَأَرْضَى بَنِي الرِّبْدَاءِ وَاعْتَمَ زَهْوُهُ
وَأَكْمَامُهُ حَتَّى إِذَا مَا تَهَضَّرَا
أَطَافَتْ بِهِ جِيلَانُ عِنْدَ قِطَاعِهِ
تَرَدَّدُ فِيهِ الْعَيْنُ حَتَّى تَحِيرَا"^(٤٠).

وعلى ما يبدو أن الشريحة قد تشكلت من ثلثة من
التشبيهات السطحية بظاهرها، العميقة بمعناه
ودلالاتها، إذ هي تشبيهات تتلاقح فيما بينها لتشكل
نسيجاً متكاملاً تفصح عن رؤيا جوهرية تتناغم مع
الانفعالات التي تختلج نفسه بها.

لقد شبه الظاعنين بحدائق الدَّوم الكثيفة الممتلئة،
وشبههم بالسفن المطلي (بالقار) السائر في السراب،
وشبههم بالنخيل الباسقات المُكَرَعَات بالماء... الخ.

وتكتمل الصورة بذلك التمكين من أطر الاستقرار
والمَنعة والقوة والأمان، وهي صورة تشكل بنيان
خيرها وثمرها؛ إذ هي محاطة بكل أنواع القوة

(٤٠) المصدر السابق، ١٩٨٤م، ص ٥٨-٦١.

ويعمق الفعل (سنبدل) بحركته وجَدَّتْهُ انفصالا
وتحولا واضحا، ولعل في ذلك إشارة إلى قبيلته
وعشيرته، وربما في ذلك خطاب يشي بنوع من لهجة
الاعتذار في طلب العون من غير أهله لاسترداد
ملكه الذي ضاع بمقتل أبيه الملك، ولهذا نجده
يفجؤنا بهذا البيت الذي يكرس حالا من الافتراق مع
سَلَمَى، وانتقالا مباشرا إلى الحديث عن أسماء:
أَسْمَاءُ أُمْسَى وَدُهَا قَدْ تَغَيَّرَا

سَنُبْدِلُ إِنْ أَبْدَلْتُ بِالْوَدِّ آخَرَا
ومن المفيد أن نعلم أن ما يقوله هنا؛ إنما يقوله وهو
في طريقه إلى قيصر، ومفارقته أهله ودياره.
وإذا ما انتقلنا للشريحة الرابعة نجد الصورة تتنامى
بتكاثر تجربة الغربة وتذكر الأهل وما هو عليه من
سَقَرٍ وَبُعْدِ الشُّقَّةِ بينه وبين أهله:

"تذكرتُ أهلي الصَّالِحِينَ وَقَدْ أَتَتْ
على خَمَلي خوصُ الرِّكَابِ وَأَوْجَرَا
فلما بَدَتْ حَوْرَانُ وَالْأَلْ دَوْنَهَا
نظرتُ فلمَ تنتظرُ بعَيْنِكَ مَنْظَرَا
تَقَطَّعَ أَسْبَابُ اللَّبَانَةِ وَالْهَوَى
عَشِيَّةَ جَاوَزْنَا حَمَاةَ وَشَيْرَا
بِسَيْرٍ يَضُجُّ الْعَوْدَ مِنْهُ يَمْنُهُ
أخو الجَهْدِ لَا يَلُوي على مَنْ تَعَدَّرَا
ولمَ يُنْسِنِي مَا قَدْ لَقِيتُ ظَعَائِنَا
وخَمَلًا لَهَا كَالْقَرِّ يَوْمًا مُخَدَّرَا

ورِيحَ سَنَا فِي حُقَّةٍ حَمِيرِيَّةٍ
تُحْصُ بِمَفْرُوكٍ مِنَ الْمِسْكِ أَذْفَرَا
وبَانَا وَأُلُويَا مِنَ الْهَنْدِ ذَاكِئَا
وَرَنْدَا وَلُبْنَى وَالْكَبَاءِ الْمُفْتَرَا
غَلَقْنَ بِرَهْنٍ مِنَ الْحَبِيبِ بِهِ أَدَعَتْ
سُلَيْمَى فَأُمْسَى حَبْلُهَا قَدْ تَبَتَّرَا
وَكَانَ لَهَا فِي سَالِفِ الدَّهْرِ خُلَّةٌ
يُسَارِقُ بِالطَّرْفِ الْخِبَاءَ الْمُسْتَرَا
إِذَا نَالَ مِنْهَا نَظْرَةً رِيحَ قَلْبِهِ
كَمَا دَعَرَتْ كَأْسَ الصَّبُوحِ الْمُخَمَّرَا
نَزِيفٌ إِذَا قَامَتْ لَوَجْهِهِ تَمَائِلَتْ
تُرَاشِي الْفُؤَادَ الرَّخْصَ أَلَا تَخْتَرَا
أَسْمَاءُ أُمْسَى وَدُهَا قَدْ تَغَيَّرَا
سَنُبْدِلُ إِنْ أَبْدَلْتُ بِالْوَدِّ آخَرَا"^(٤١).

لا مندوحة بدءًا من القول: أن في استرجاع الذكريات
ما يعيد للنفس توازنها بعد التأزم النفسي ومعاناة
القلق والغربة والبعد عن الأهل والوطن، إلا أن ذلك
لم يستمر على طول الشريحة؛ فسرعان ما تتجس
حركة مضادة تشكل أزمة الانقطاع والاتصال؛ ففي
قوله: (سنبدل إن أبدلت بالودِّ آخرا)، ما يكرس
فاعلية الانصداع، لأنها إن فعلت ذلك ومالت بודהا
لغيره، كان جزاؤها من جنس عملها، ولذا سيبدل
بوْدَها ودًّا آخر لمعشوقة سواها.

(٤١) ابن الأثير، ضياء الدين ابن الأثير (١٩٥٩م). المثل السائر في أدب
الشاعر والكاتب، تحقيق: د. أحمد الحوفي، د. بدوي طبانه، دط، القاهرة،
مكتبة النهضة، ١٦٩/٢

كَأَثَلٍ مِّنَ الْأَغْرَاضِ مَن دُونِ بَيْشَةٍ وَدُونِ الْغُمِيرِ
عَامِدَاتٍ لِّغَضُورٍ^(٤٢) .

تتنامي الشريحة بنسيج من نوازع الشوق والحنين؛ فالنفس ممثلة بشدة الانفعال الفظيع الذي ولّده غصة الألم المضني ومرارة المصاب الذي حلّ به، وقسوة الغربة التي كادت تردّه عن قصده شغلا بما فيه من الشدة والعناء، إنه مستوحش مهموم، يشعر بالفردية والغربة، بيد أن هذه الغربة والفضاعة والوحدة لم تجعله يتذكر من أهله إلا من خصّهم بالصلاح، وكأنّا به يستثني من تبرّوا منه.

والشريحة ترتعش بالتوتر اللائب والاضطراب الفظيع، وتمتلئ بحدّة ألم الفاجعة الفردية، والإحساس بالغربة والوحشة، فاقدة للأمل حتى قبل بلوغ المُبتَغى.

فنسيج صيغ المنطوق، ومرجعيات الدوال التي يجهر بها التناسق والانسجام اللغوي، يشي بانكشاف الصورة النفسية التي تعتلج أعطاف نفسه.

فلما بدت حوران والآل دونها

نظرت فلم تنظر بعينيك منظرًا

إذ توميء جملة (فلما بدت حوران) بأمل مرجو، لكن الأمر لم يبق على حاله، بل نجد المنظر أو المشهد قد غطاه السراب (الآل) فالرؤية غير واضحة، أو هي صورة تنبئ عن ظمآن يركض وراء سراب يحسبه الظمآن ماء، لذلك بدت له حوران والآل دونها، فلم يُسرَ بمنظر، إما لحقارته - في

نظره - أو لعدم وضوح الرؤية، وهذا دليل جليّ على ما يعتمل نفسه، فالكلمات كما يقول الجرجاني: " تقتفي في نظمها آثار المعاني، وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس"^(٤٣).

ونضيف أن ما يعتمل في النفس وما يختلج في القلب لا بد أن يؤثر على منطوق الكلام.

وهكذا يتحقق لنا من وراء هذا التشكيل، سر عميق يقرب المعنى المراد والدلالة البعيدة؛ إذ الأغلب أن تحتل الفاعلية النفسية ما يجهر به المشهد اللغوي.

ومما يزيد من ازدحام صورة الغربة والشعور بالألم، ويضفي لونا عاطفيا حادًا هو تكرار صور التذكر وعدم النسيان، حتى في أحلك الظروف، وأقسى الأوقات؛ فالشاعر بتكراره لعدم النسيان في مواطن الوحشة والغربة والوحدة، يعطي الصورة حقها كاملا، ويفيض فيها بما يجب أن يكون، فضلا عن الجماليات الفنية التي تُدلف منها:

ولم ينسني ما قد لقيت طعائنا وخملا لها كالقر
يوما مخدرا

شريحة الناقّة:

ويبدو أن امرأ القيس لم يستسلم بسهولة، على الرغم من سيطرة الهم والحزن والقلق عليه، فهو يرفض الاستسلام والإذعان للذل والهوان، لذا فهو يقول:

"قد غ ذا وسلّ الهمّ عنك بجسرة
دُمُولٍ إذا صامَ النهارُ وهَجَرَا

(٤٢) أبو الفضل، ١٩٨٤م، ص ٦١-٦٢

(٤٣) الجرجاني، ١٩٦٠م، ص ٤٩

وبالبلاء والانفصام؛ فهي باستمرار حضور باهر في تكوينها الجسدي وفي خصائصها الروحية والنفسية، حضور يعارض حس الغياب الذي يطغى على تجربة الإنسانية بتأثير فاعلية الزمن التغيرية المدمرة، وهي حضور جسدي موحد بحضور الشاعر مضاد لغياب الحبيبة أولاً، ولغياب الراحلين جميعاً ثانياً، وهي باستمرار رمز للقوة والمنعة والصلابة في عالمٍ هَشٍّ مُتَكَسِّرٍ مُنْقَتَّتٍ، وهي استمرار رمز للثبات والانتصاب الضخم الراسخ في عالم أكثر ما يميز التغير والتلاشي في الزمن، وهي باستمرار موحد بالشاعر، في وجوده الفيزيائي، وفي غرض وجوده وغايته، الناقاة تبلغ به مأربه، وتستجيب بتعاطفٍ لحثه، وتحمل المشقات من أجله، وتظل أبداً رفيق رحلته وبحثه،...، وهي رفيق وحدته في عالم تنقسم فيه المرأة عنه وتمضي ويمضي الأهل والصحب،... وهي الذات الأخرى: ذات البقاء والثبات والديمومة والمنعة التي تسند الذات الأولى (الشاعر) وتمنعها من السقوط الفعلي والاندثار في غمرة الانهيار والتفتت، إنها إبداع اللاوعي، المحتشد بشهوة إلقاء لرمز باقية تمنع النفس من الزوال وهي ضمانة الوجود، لذلك فهي (على مستوى لا واع تماماً) لا يمكن أن تتعرض للسقوط، وهي تتقذ دائماً من الوقوع عرضة لما يتعرض له وهو الذات الأولى، لأن مجرد تعرضها قد يصدع حصن الوجود المنيع ويهدده بغناء كلي، ولذلك فإنها تسربل بالحنايا يحميها ويذاذ عنها، يدفنه في العمق الصلب الصامد فيما تنال

تُقَطِّعُ غِيطَانَا كَأَنَّ مُثُونَهَا إِذَا أَظْهَرْتُ تُكْسَى
مُلَاءً مُنْشَرًّا
بَعِيدُهُ بَيْنَ الْمُنْكَبِينَ كَأَنَّهَا
تَرَى عِنْدَ مَجْرَى الصَّفْرِ هَرًّا مُشْجَرًا
تُطَايِرُ ظُرَّانَ الْحَصَى بِمَنَاسِمٍ صِلَابِ الْعُجَى
مُلْثُومُهَا غَيْرُ أَمْعَرَا
كَأَنَّ الْحَصَى مِنْ خَلْفِهَا وَأَمَامِهَا إِذَا نَجَلَتْهُ رِجْلُهَا
خَذَفُ أَعْسَرَا
كَأَنَّ صَالِيلَ الْمَرْوَجِينَ تُطِيرُهُ
صَالِيلُ رُيُوفٍ يُنْتَقَدْنَ بِعَبْرَا
عَلَيْهَا فَتَى لَمْ تَعْرِفْ الْأَرْضَ مِثْلَهُ
أَبْرًا بِمِثَاقٍ وَأَوْفَى وَأَصْبَرَا
هُوَ الْمُنْزَلُ الْأَلَا فِ مَنْ جَوَّ نَاعِطٍ بَنِي أَسَدٍ حَزْنَا
مَنْ الْأَرْضِ أَوْعَرَا
وَلَوْ شَاءَ كَانَ الْغَزْوُ مِنْ أَرْضِ حِمَيْرٍ
وَلَكِنَّهُ عَمْدًا إِلَى الرُّومِ أَنْقَرَا^(٤٤) .
وهنا يبرز الصراع النفسي، أو ما يسمى بصراع الرغبات المتضادة أو صراع الدوافع، بين (أنا الشاعر) التي أحاط بها اليأس والحزن من كل صَوْبٍ وبين (الأنا المتضخمة)، وقد بدت هنا مشكلة بقوله: دع ذا....، وفي هذا الصدد، يحدثنا كمال أبو ديب عن التجليات الرمزية للناقاة في الشعر الجاهلي فيقول: "... الناقاة وجود رمزي يشكل صيغة فنية لحل التناقض الداخلي الذي يسود عالم الشاعر، والتجسيد القوي المضاد للتفتت والتغير

(٤٤) أبو الفضل، ١٩٨٤م، ص ٦٣-٦٥

بهذه الصيغة المطلقة تماما كما أصبحت الناقاة بهذه الصورة المطلقة^(٤٦).

فالنص بهذه الصورة يتعمق دلالة عظيمة على أساس الإحالات لفاعلية مفهوم الفتوة، الفتوة التي تتضمن جميع الخصال السامقة، وهي خصال بتوحدّها وتماهيها تجمع صورة الناقاة الفريدة التي تحمل هذا الفتى الفريد، وهي خصال ينبغي أن تبلغ حد الإفراط والإطلاق.

ولهذا فإن الفتى عند العربي هو الذي تجتمع فيه صفات الإقدام وسداد الرأي والبأس والقوة والصلابة والمروءة، يقول طرفة بن العبد:

" إذا القومُ قالوا من فتىٍ خِلْتُ أنِّي عُنيْتُ فلمْ أكسلْ ولمْ أتبلّدٍ "^(٤٧).

ويقول تأبط شرا، ودُكر أن البيت لخلف الأحمر:

" وفتىٌ هَجَرُوا ثمَّ أسروا

ليلهم حتى إذا انجاب حلوا "^(٤٨).

" فالناقاة بهذا رمز التوحد في مقابل الانقسام.... ورمز الديمومة في مقابل الهشاشة والزوالية، وهي بهذه الطبيعة الرمزية تنقل القصيدة فعلا عن حركة الزوال والتفتت إلى حركة التماسك والتوحد والصلابة "^(٤٩).

سهام الزمن والموت على الشاعر، إنه القشرة التي تحمي المقدس، إنه الدرع الواقية لها، لأنه في الواقع وقاؤه ودرعه.... لذلك بالضبط تنفجر صورة الناقاة في المفصل الوجودي من بنية القصيدة، حيث يبدو الانهيار شبه كامل وتبلغ الزاوية درجتها القصوى.... "^(٥٠).

ولعل ما ذكره كمال أبو ديب يسعنا في تجلية هذه الشريحة، ففي زحمة الرحيل وشدة الضعف وتحول الطعائن في اختفاء المكان، إلى حيث لا يعلم، يردنا فوراً لرسم صورة الناقاة، إذ تنتصب (ناقته) مثالا عاليا للقوة والنشاط والحركة، وتجسيدا للصلابة والحيوية؛ فهي منذ البداية (ذمول) سريعة الجري إذا صام النهار واشتد حره، تقطع السهل والوعر، وهي بعيدة المنكبين (واسعة الصدر متباعدة ما بين العضدين) مكتملة الخلق متينة.

صورة حية للثبات والمنعة والقوة والصلابة والحيوية والنشاط، وهي في الوقت ذاته حركة مستمرة متفجرة (ترى عند مجرى الضِفَر هِزًّا مُشَجَرًا) ومن حركتها ونشاطها ونفورها وسرعة سيرها وشدة خلقها وصلابة جلدها تبدد الحصى إلى كل جهة.

وتكتمل الصورة وتتعمق في أعظم مغزى لها، عندما تعرف مَنْ عليها؛ (فعليها فتى لم تحمل الأرض مثله) وإذ ذاك تبرز صورة البطل الفرداني الذي ينفرد بالبطولة والشجاعة والصلابة والقوة والمنعة والحيوية، فلا بطل ولا فتى إلا هو، " ولتقرده يصبح هو الفتى

(٤٦) المرجع نفسه، ١٩٨٦م، ص ٤٠٥
ابن العبد، طرفة بن العبد (٢٠٠٢م)، ديوان طرفة، تحقيق: محمد ناصر
(٤٧) الدين، ط ٣، بيروت، دار الكتب العلمية ٢٠٠٢م، ص ٣٤
(٤٨) ابن المرزوقي، أحمد أبو علي أحمد بن محمد المرزوقي (١٩٩١م)، شرح ديوان الحماسة، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، ط ١، بيروت، دار الجيل، ٨٣٣/١
(٤٩) أبو ديب، ١٩٨٦م، ص ٤٠٥

(٤٥) أبو ديب، ١٩٨٦م، ص ٤٠٠-٤٠١، بتصرف

والحوار كما يبدو بينه وبين صاحبه عمرو بن قُمَيْئَةَ
اليشكري، حسب ما جاء في شرح الديوان، والملحوظ
أننا لا نسمع جوابا لصاحبه، كما نحس ضعفا ووهنا
قد انسرب لصاحبه مما جعله يخاطبه ويأمره بالتجدد
والصبر حتى يدركا غايتهما، بالوصول إلى قيصر،
والرجوع لقتال بني أسد، فهو يقول:

"بَكَى صَاحِبِي لَمَّا رَأَى الدَّرْبَ
دُونَهُ وَأَيَّقَنَ أَنَا لِاحِقَانٍ بِقَيْصَرَا

فَقُلْتُ لَهُ لَا تَبْكِي عَيْنُكَ إِنَّمَا
نَحَاوُلُ مُلْكًا أَوْ نَمُوتُ فَنُعْذِرَا

وإني زعيمٌ إن رجعتُ مُمَلَّكًا
بِسَيْرٍ تَرَى مِنْهُ الْفَرَانِقَ أَزُورَا

على لاجِبٍ لَا يُهْتَدَى بِمَنَارِهِ

إِذَا سَافَهُ الْعَوْدُ النَّبَاطِيَّ جَرَجَرَا

على كُلِّ مَقْصُوصِ الدِّنَابِ مُعَاوِدِ

بَرِيدَ السُّرَى بِاللَّيْلِ مِنْ خَيْلٍ بَرَبَرَا

أَقْبَبَ كِسْرَحَانَ الْعَضَى مُتَمَطِّرِ

تَرَى الْمَاءَ مِنْ أَعْطَافِهِ قَدْ تَحَدَّرَا

إِذَا زُعَّتْهُ مِنْ جَانِبَيْهِ كِلَيْهِمَا

مَشَى الْهَيْدَبَى فِي دَقِّهِ ثُمَّ فَرَقَرَا

إِذَا قُلْتُ رَوَّحْنَا أَرْنَ فُرَانِقُ

على جَلْعَدٍ وَاهِي الْأَبَاجِلِ أَبْتَرَا"^(٥٠).

الشريحة تمتلئ بدلالات سامقة من معاني النبيل
والشرف والمجد والإباء، دلالات تفيض من نفس أبيّة
نبيلة تواجه قسوة الزمن وانقلاب الأحوال على أشواك

ومن هنا فقد برزت الناقاة في وقت وصلت فيه الحال
رهافها القصوى من التأزم والقلق والوحدانية وعدم
الاستقرار النفسي، ومما يؤثل هذا ويؤكداه قوله: (دع
ذا وسل الهَمَّ عنك بجسرة) وهو خطاب يمثل حوارا
(مونولوج) داخليا، بمعنى باعد ما أَلَمَّ بك من هموم
الاغتراب والتصدع النفسي، والتوحد والتشتت بمطية
السفر على هذه الناقاة الأسطورية، أو بشقّ طريق
الحياة بنفس أسطورية وإرادة قوية، لا تعرف الكلل ولا
الملل، وهي بطبيعة الحال معادلة موازنة لدرجة القلق
والاغتراب والتوتر والوحدة.

ثم تبرز ذات الشاعر بشكل جلي عندما يتحدث عن
نفسه، وعندما يفخر على بني أسد، ويخوفهم منه
متوعدا ومهددا، ويختم الشريحة بعلامتين يدلّف بهما
النص، العلامة الأولى، إقامة العذر لنفسه في
استتجاد ملك الروم والاستعانة على بني أسد دون أن
يغزوهم بقومه من اليمن، وعلامة تدلّ على فخره
واعتزازه بشرف مشاركة ملك الروم له:

هو المُنْزَلُ الْأَلَفُ مِنْ جَوْ نَاعِطِ

بني أسد حزنا من الأرض أوعرا

ولو شاء كان الغزو من أرض حمير

ولكنّه عمدا إلى الروم أنفرا

لقد تعمد أن يكون النفير والغزو من أرض الروم مع
قدرته على المنازلة لبني أسد من أرض حمير بقومه
من اليمن.

شريحة جَزَعٍ صاحبه (عمرو بن قُمَيْئَةَ) ووصف
الفرس:

(⁵⁰) أبو الفضل، ٩٨٤م، ص ٦٥-٦٧

نَشِيمٌ بُرُوقَ الْمُزْنِ أَيْنَ مُصَابُهُ
 وَلَا شَيْءَ يَشْفِي مِنْكَ يَا ابْنَةَ عَفْرَا
 مِنْ الْقَاصِرَاتِ الطَّرَفِ لَوْ دَبَّ مُحَوَّلٌ
 مِنَ الذَّرِّ فَوْقَ الْإِتْبِ مِنْهَا لَأَثَرَا
 لَهُ الْوَيْلُ إِنْ أَمْسَى وَلَا أُمُّ هَاشِمٍ
 قَرِيبٌ وَلَا الْبَسْبَاسَةُ ابْنَةُ يَشْكُرَا
 أَرَى أُمَّ عَمْرٍو دَمْعُهَا قَدْ تَحَدَّرَا
 بَكَاءً عَلَى عَمْرٍو وَمَا كَانَ أَضْبَرَا
 إِذَا نَحْنُ سِرْنَا خَمْسَ عَشْرَةَ لَيْلَةً
 وَرَاءَ الْحِجَابِ مِنْ مَدَافِعِ قَيْصَرَا
 إِذَا قَلْتُ هَذَا صَاحِبٌ قَدْ رَضِيَتْهُ
 وَقَرَّتْ لَهُ الْعَيْنَانُ بَدَّلْتُ آخَرَا
 كَذَلِكَ جَدِّي مَا أَصَاحِبُ صَاحِبًا
 مِنَ النَّاسِ إِلَّا خَائِنِي وَتَغَيَّرَا
 وَكُنَّا أَنْسَا قَبْلَ غَزْوَةِ قَرْمَلٍ
 وَرِثْنَا الْغِنَى وَالْمَجْدَ أَكْبَرَا أَكْبَرَا
 وَمَا جَبُنْتُ خِلِي وَلَكِنْ تَذَكَّرْتُ
 مَرَابِطَهَا مِنْ بَرْبَعِيصٍ وَمَيْسَرَا
 أَلَا رُبَّ يَوْمٍ صَالِحٍ قَدْ شَهَدْتُهُ
 بِتَأْذِنِ ذَاتِ النَّارِ مِنْ فَوْقِ طَرْطَرَا
 وَلَا مِثْلَ يَوْمٍ فِي قِذَاوَانَ ظِلُّهُ
 كَأَنِّي وَأَصْحَابِي عَلَى قَرْنِ أَعْفَرَا
 وَنَشْرَبُ حَتَّى نَحْسِبَ الْخَيْلَ حَوْلَنَا
 نِقَادًا وَحَتَّى نَحْسِبَ الْجَوْنَ أَشْقَرَا^(٥١) .

الشِّدَّة والغربة والمحنة؛ فالشاعر يدعو صاحبه أن يتحلى بالصبر والتجلد ويُسَلِّيه عن البكاء على ما يجد حتى يبلغا ما مبتغاهما، وهو في الوقت نفسه يُأَمِّلُه - إن رجع من عند قيصر مُمَلَّكا - بالعز والمجد.

وهو في هذا يعالج قلقا وهما آخر، وهذا - أيضا - ينضاف إلى حدة الشعور بالغربة والتهيه التي يعانيتها الشاعر، ولكنه يُظْهِرُ - هنا - التجلد والتصبر، أو يدعو صاحبه للتجلد والصبر، وهي بلا شك دعوة لنفسه بالتجلد والتحمل والصبر على عناء السفر وأشواك محنة الغربة وقلق المجهول.

وفي اللوحة يبدو تزامم صور الخيل، وهي صورة تشي برغبة ملحة بالبقاء والثبات وعدم السقوط في غمرات التشتت، وهذا منبجس من علاقة اللوحة بالبوررة الجوهريّة التي يدلّف منها النص، وهي خلق التوازن بين حركتي التشتت والتماسك، وبين حركتي الرجوع عما كان عليه والثبات على الإقدام، ولهذا تسيطر على ساحة المشهد دلالات تحمل أملا مرجوا في المجد والعز والكبرياء، إلا أنه على الرغم من ذلك كله نجد علامات الصراع النفسي القائم على الأمل والألم يتكاثف في خيال الشاعر، وبخاصة في شريحة شكاية الحال.

شريحة شكاية الحال وذكر المال؛ البكاء على الأيام الخوالي:

" لَقَدْ أَنْكَرْتَنِي بَعْلَبَكُ وَأَهْلُهَا
 وَلَا بِنُ جُرَيْجٍ فِي فُرَى حِمَصٍ أَنْكَرَا

(٥١) أبو الفضل، ١٩٨٤م، ص ٦٨-٧١

أو لواقع مجهول آت، وبهذا يكون هذا الفيض من الاسترجاع لتجارب الماضي، والبحث عن الزمن، يكون تثبيتاً لبُعد الإحساس بالخسران واليأس والإحباط، وفقدان الأمل.

فلا لؤمَ عليه - إذن - إن قال:

له الويل إن أمسى ولا أم هاشم

قريب ولا البسباسة ابنة يشكرا

إنه الشعور الحاد والتوتر الشديد بالنأي والبعد.

والإشارة الشرطية تتزامن مع الدلالة التي تتبلور بعمقها الاتساق والانسجام اللغوي؛ فالجمل (له الويل إن أمسى ولا أم هاشم) تشير إلى أن النأي واقع لا محالة، لكنه أتى بحرف الشرط اتساعاً ومجازاً وإيهاماً ومبالغة، وهذا يشبه قول الفرزدق:

" أَتَغَضَّبُ أَنْ أَدْنَا قُتَيْبَةَ حَزَنًا

جَهَارًا وَلَمْ تَغَضَّبْ لِقَتْلِ ابْنِ خَازِمٍ" (٥٢)

واقع ولكنه بالشرط كما ذكر.

وإذ ذاك تتجلى فاعلية الهيئة التي تستبطن وعي الشاعر عمقا بوساطة جملة الشرط، كما يمكننا الظفر بإيحاءات ضمير المتكلم الذي استتر بضمير الغيبة على مستوى التناسق النصي بإحالة الضمير لشخص آخر، وهو ما يسمى بالالتفات في قوله: (له الويل) إذ يتكلم عن شخص مع أنه هو المقصود، وهذا يشي بإشارة واضحة على عمق الإحساس بالنأي والبعد والإحساس بالغربة الشديدة.

وفي تزامم حياة محفوفة بأشواك الغربة والبعد عن الأهل والديار، وفي اللحظة التي تُستلب فيها ذات الوجود الإنساني بالغتراب، والشعور بالضيق، وفي الوقت الذي تصبح فيه الذات نكرة مبهمة في مكان غير مكانها، وأهل غير أهلها وديار غير ديارها، أو يُتَنَكَّرُ لها، تدخل الذات في لُجّة غَيَاهِب الدّاخل أو تنكفي على نفسها لتظل من خلاله على بوارق الإنقاذ من مغبة الواقع المرير، ولو كان ذلك في سماء الخيال، لعل في ذلك تسليّة أو إعادة لتوازن الذات القلقة المتقهقرة والمتشتتة في ديار الغربة.

وتبدو في الشريحة علامتان تتعمقان ضدياً على أساس ما تحيل إليه فاعلية كل منهما؛ فالفعل (أنكر) يسوغه ملؤ القلب بالقلق والغم والكرب والشعور بالغربة والنأي عن الأهل والديار، وأما الفعل (نشيم) بمعنى ننظر؛ فيسوغه استشفاء قلب الشاعر واستسقاء نفسه بوساطة وصول السُّقْيَةِ لمحبيه، إذ السُّقْيَا تشي بالخصب والنماء والارتواء، وكأنّي بالشاعر قد وصل إلى حال اشتدت فيها انفعالات الشوق والحنين وتأزمت حتى وصلت رهاقها القصوى؛ فلا بُرءَ له مما فيه إلا بالاجتماع مع من يحب، كما لا ارتواء ولا خصب ولا نماء ولا حياة إلا ببلوغ السُّقْيَةِ ووصولها إلى ديار من يحب (ولا شيء يشفي منك يا ابنة عفرا).

ليس ثمة شك أن الكثافة الشعورية والانفعالات الوجدانية تستحوذ على ذات الشاعر، ولعلها محاولة خلق حال من التعادل المضاد لواقع صعب معيش

الفرزدق (١٩٨٧م)، ديوان الفرزدق، شرح وضبط: علي الفاعوري، (٥٢) ط١، بيروت، دار الكتب العلمية، ص ٦١٤

إلا أنه سرعان ما يبرز ذاته عندما يتكلم عن نفسه مباشرة:

أرى أم عمرو دمعها قد تحدرًا

بكاء على عمرو وما كان أصبرا

فتجليات تمظهر الذات سرعان ما تتكشف ظهورا جليا في الفعل (أرى) مع أن الضمير مستتر في الفعل، فالشاعر يحاول استحضار صورة أم عمرو وهي تبكي، وكأنه يعطي الأمر جُلّ عنايته واهتمامه، كما يحاول عدم ازدياد نظره عنها، ليشاركها الحزن عليه.

لا شك أن الشريحة تشي بإحساس الانكسار والشعور بالقهر، لخدلان الجميع له، وتخليهم عنه، ولكنه بين قطبي شعور، فإذا تملكه الشعور بالمذلة والانكسار، حاول العمل على التخلص منه، لذلك تجده عندما يذكر موقعة (قرمل) يجد لزاما عليه أن يتذكر ما كان قبلها، فيتغنّى بشرفه الأصيل ومجده التليد، فهو نسيب حسيب ورث العزة والسؤدد والمجد أكبرا أكبرا، ولم تلحقه منقصة ولا ذم، وعندما يذكر موقعة (قرمل) التي كانت مؤلمة، يحاول أن لا ينحني لتأثيرها المؤلم، بل يلتمس عذرا لرجاله بأنهم لم يتخلوا عنه، وما حصل هو أنهم حنّوا لديارهم وأهلهم فخلّاهم ليرجعوا إليها، ثم يفيض بالحديث عن يوم (تاذف) ذات التل، الذي اطلق عليه اسم يوم صالح، إيماء إلى الظفر الذي أنجزه، كما يذكر يوم (قذاران) الذي أصاب فيه انتصارا كبيرا وأدرك مبتغاه وطلبه، كما أنه لا ينسى ذكر أيام النشوة والابتهاج، وساعات

الشرب التي يذهب السكر بها عقله، كل ذلك افتخارا واعتزازا بالماضي، وتعويضا عن تلك الهزائم، وحقيقة لحظة الواقع المعيش.

وفي مقابل هذه التفاصيل للماضي الضائع، نجد أنفسنا أمام ومضات حية متوقدة اختارها الشاعر بدقة وعناية بالغة.

وبسبر أغوار النص يتجلى لنا دقة اختياره للمفردات، وعنايته واهتمامه بما يناسب ما يعتمل في نفسه واستخدامه لوقعة (قرمل) التي خسر فيها المعركة كلمة غزوة بقوله: (غزوة قرمل) بينما بقية الوقعات يطلق عليها اسم يوم: (بيوم صالح، تاذف) و(يوم قذاران)؛ فجملة (ألا ربّ يوم) توحى يوما معينا ذا خصوصية معينة؛ أي أنها تشكل خصوصية في ذات الشاعر، واليوم بالنسبة له يكرس خصوصية معينة، كما تظهر صفة اليوم في قوله: (يوم صالح) خصوصية منمازة- أيضا- بالنسبة له؛ فالصالح يضاده الفاسد.

وغاية ما يُطمح إليه هو الإشارة إلى أن اللوحة تشكل بفاعليتها استرجاع لحظات الزمن وهو يمر به، لأنها لحظات تمتلئ بها نفسه، وتشكل - بحدتها- القوة المضادة لواقع معيش يمر به، واقع الغربة والفقدان والانكسار والألم والتغير... الخ.

شريحة الحيرة:

" فهل أنا ماشٍ بين شوطٍ وحَيَّةٍ
وهل أنا لاقٍ حيّ قَيْسٍ بنِ شَمْرَا

الخصوصية، والفردية في هذا الموقف مع كل كلمة منها؛ فهو يخوض تجربة فريدة نادرة متميزة، لذا تلو نبراتها في حال شعوره بالقوة، وتنخفض في حال ضعفه، لكنّها توحى بمدى الانكسار والشعور الحاد بالغربة، والبعد عن الأهل والأوطان والسفر في المجهول.

خاتمة الدراسة

خرج هذا البحث بنتائج يمكن إجمالها في النقاط الآتية:

- _ لم يكن الشاعر يفرض قدراته الفنية على الأحاسيس والمشاعر والأشياء، بل كان يحاول نقلها واقعيًا في تصوير مُعبر موحى.
- _ استخدام الصور الجمالية المتنوعة وسيلة منه للنهوض بالمشاعر التي تختلج نفسه.
- _ غياب المغالاة في الخيال، سواء حين يتحدث عن أحاسيسه، أم حين يُصوّر ما أحاط به.
- _ إن اللغة تستطيع أن تربط بين رموزها وبين جميع إمكانيات التجربة الإنسانية، وما على الناقد إلا أن يتوسل تفاصيلها لفك شفرات تجربة الشاعر الإنسانية.

المصادر والمراجع

المصادر:

ابن الأثير، ضياء الدين ابن الأثير (١٩٥٩م). المثل السائر في أدب الشاعر والكاتب، تحقيق: د. أحمد الحوفي، د. بدوي طبانة، د. ط، القاهرة، مكتبة النهضة.

تَبَصَّرْ خَلِيلِيْ هَلْ تَرَى ضَوْءَ بَارِقٍ
يُضِيءُ الدُّجَى بِاللَّيْلِ عَنْ سَرِّ حَمِيرَا
أَجَارَ قُسَيْسًا فَالطُّهَاءُ فَمِسْطَحًا
وَجَوًّا فَرَوَى نَحْلَ قَيْسِ بْنِ شَمَّرَا
وعمر بن درماء الهمام إذا غدا
بذي شُطْبٍ غَضِبٍ كَمَشْيَةِ قَسُورَا
وكنْتُ إذا ما خَفْتُ يَوْمًا ظِلَامَةً
فإنَّ لها شَعْبًا بَبْلُطَةً زَيْمَرَا
نِيَافًا تَزِلُّ الطَّيْرُ عَنْ قَذَفَاتِهِ
يَظِلُّ الضَّبَابُ فَوْقَهُ قَدْ تَعَصَّرَا^(٥٣).

وهكذا يختم الشاعر قصيدته بهذه الحيرة، ليكون بين قطبين يتراوح بينهما: قطب الألم المُبرح والخطر العظيم، وقطب الأمل المرجو. لذلك نجده يحدث صاحبيه اللذين يرافقانه ويشاركانه ألم الغربة، وهو حديث للعموم على الخصوص، ويطلب منهم أن ينظروا ويتأملوا إن كان ثمة أمل للعودة واللقاء بالأهل والأحبة، والخلاص من دياجير ظلمة الغربة والوحشة:

تَبَصَّرْ خَلِيلِيْ هَلْ تَرَى ضَوْءَ بَارِقٍ
يُضِيءُ الدُّجَى بِاللَّيْلِ عَنْ سَرِّ وَحْمِيرَا
وهذا يُمثِّل حنينًا قويًا منه إلى الأوطان، ولهذا نجده يُسهب في ذكر الأماكن في أوطانه.

مما لا شك في أن القصيدة تتميز بهيمنة ذات الشاعر، إذ لم تغادر شخصيته أجواء القصيدة كلها ولو لحظة واحدة، تتحرك وتتنامى مشاعره ذات

(٥٣) أبو الفضل، ١٩٨٤م، ص ٣٩٣-٣٩٤

عبد القادر الجرجاني (١٩٨٤م)، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود شاكر، د.ط، القاهرة، مطبعة المدني. الفرزدق (١٩٨٧م)، ديوان الفرزدق، شرح وضبط: علي الفاعوري، ط١، بيروت، دار الكتب العلمية.

المراجع:

إيليا حاوي (١٩٧٠م)، امرؤ القيس، شاعر المرأة والطبيعة، ط١، بيروت، دار الثقافة للنشر.

توماس مونرو (٢٠١٤م)، التطور في الفنون، ترجمة: محمد علي أبو درة ورفاقه، د.ط، القاهرة، شركة الأمل للطباعة والنشر.

جان كوهن (١٩٨٦م)، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال.

حسن البناء، عز الدين (د.ت)، الكلمات والأشياء التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي، ط٢، دار المناهل.

حسين خريوش (١٩٩٩م)، بنية التراث الروحي الاجتماعي في مرثية طليطلة، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، عدد ٦٨.

السعيد الورقي (٢٠١١م)، لغة الشعر العربي الحديث، د.ط، الاسكندرية، دار المعرفة الجامعية.

ضيف، شوقي (١٩٩٥م) تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، ط٢٥، القاهرة، دار المعارف.

عبد الرزاق الخشروم (١٩٨٢م)، الغربة في الشعر الجاهلي، د.ط، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العربي

ابن أحمد، حسين بن أحمد الزوزني (١٩٩٣م)، شرح المعلقات السبع، تحقيق: لجنة التحقيق في الدار العالمية، د.ط، بيروت، الدار العالمية.

ابن الخطاب، محمد أبو زيد، محمد بن الخطاب القرشي (١٩٦٧م)، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تحقيق: علي محمد النجاوي، د.ط، القاهرة، دار نهضة مصر.

ابن رشيقي القيرواني، الحسن بن علي (١٩٨١م)، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، د.ط، بيروت، دار الجيل.

ابن سلمى، زهير بن أبي سلمى (١٩٨٨م)، ديوان زهير بن أبي سلمى، شرح وتقديم: علي فاعور، ط١، بيروت، دار الكتب العلمية.

ابن العبد، طرفة بن العبد (٢٠٠٢م)، ديوان طرفة، تحقيق: محمد ناصر الدين، ط٣، بيروت، دار الكتب العلمية.

ابن المرزوقي، أحمد أبو علي أحمد بن محمد المرزوقي (١٩٩١م)، شرح ديوان الحماسة، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، ط١، بيروت، دار الجيل.

امرؤ القيس (١٩٨٤م)، ديوان امرؤ القيس، تحقيق: أبو الفضل إبراهيم، ط٤، بيروت، دار المعارف.

ابن منظور، محمد بن مكرم ابن منظور (١٤١٤هـ)، لسان العرب، ط٣، بيروت، دار صادر.

الخنساء، ديوان الخنساء (٢٠٠٤م)، اعتنى به وشرحه، حمدو كمّاس، ط٢، بيروت، دار المعرفة.

محمد غنيمي هلال (١٩٩٧م)، النقد الأدبي الحديث، د.ط، القاهرة، دار العودة.

محمد حسن الشريف (١٩٩٦م)، معجم حروف المعاني في القرآن الكريم، ط١، بيروت، مؤسسة الرسالة.

وهيب طنوس (١٩٧٦م)، الوطن في الشعر العربي من الجاهلية إلى نهاية القرن الثاني عشر الميلادي، ط١، دمشق، جامعة حلب.

عبد القادر الرباعي (١٩٨٥م)، الصورة الفنية في النقد الشعري، ط٢، إربد، الأردن، مكتبة الكندي.

فضل حسن عباس (٢٠٠٧م)، أساليب البيان، ط١، الأردن، دار النفائس.

الفرد ادلر (١٩٩٤م)، علم النفس الفردي، ترجمة وتحقيق: أحمد فائق، د.ط، بيروت، مكتبة الأسرة.

كمال أبو ديب (١٩٨٦م)، الرؤى المقنعة، د.ط، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

Discourse of self-denunciation between hopes and pains - text reading of examples of the poetry of Amri Al Qays

Mahmoud Saleem Hayajneh
Professor of literature and co_critic

Abstract. the study attempted to reveal the prison about a phenomenon that appeared to be obvious in the introductions of the man of al-Qais al-Taalit, and some of his poems. This phenomenon is a phenomenon of self-expression between hopes and pains. Therefore, the consistency data in the texts were monitored in light of its references. The reading found that the construction of the pretensions has been woven on rules that seemed tight in the whole to the anxiety and tension manifested clearly between the two times they encounter: past and present, and the two senses: hope and pain, which created a state of constant anxiety and psychological distress has led to the signs persist in the same Poet.

In this regard, the study stood at this phenomenon, trying to discover it, in order to stand on its contents and psychological references to the establishment of this phenomenon, which has become a special format in many of his introductions and some of his poems.

Keywords: Amor al-Qais, self-aggrandizement, hope and pain, speech