مجلة جامعة تشرين للدراسات و البحوث العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (24) العدد (17)2002
Tishreen University Journal for Studies and Scientific Research- Arts and Human Sciences Series Vol (24) No (17) 2002

قراءة في معلّقة امرئ القيس

الدكتور عبد الكريم يعقوب*

(قبل للنشر في 2002/5/11)

□ الملخّص □

البحث قراءة من القراءات المتعددة، التي توفّرت على معلّقة امرئ القيس؛ تتناولها بالتحليل، والتفسير، والتأويل. يؤكد البحث أن هذه القصيدة ما زالت تقبل قراءات جديدة جادّة؛ تحاذي القراءات التي سبقتها، وتوازيها، فتضيف إليها إضافات قد تكون قيّمة أو تغايرها في القصد، والتوجّه، وفي فهم المعنى الشعريّ وتوجيهه، وفي منهج الدرس وأدواته النقدية. ويقوم البحث على مقدّمة، ودراسة نصّيّة للقصيدة، وخاتمة تبرز أهم النتائج.

تناولت الدراسة النصّيّة مقاطع القصيدة الخمسة: (الطلل، والذكريات، والليل، والفرس، والسيل) بالتحليل، وفق رؤية للنص شاملة متكاملة، ومنهج " تكثيريّ "؛ يتتبع المعنى الشعري، ويحلّل الصور الشعرية، ولا سيّما الرمزية منها، بغية الكشف عن معانيها الخفيّة، ودلالاتها البعيدة، وإيحاءاتها النفسية، وامتداداتها الرمزية في ضمير الجماعة الإنسانية ووعيها، وتَبَيُّنِ فاعلية تلك الصور في بنية القصيدة.

وركّز البحث تركيزاً شديداً، على الثنائية الفنّيّة – الضدّيّة التي تنتظم القصيدة، من بدايتها إلى نهايتها، وخاصّة ثنائيّة العجز والقدرة. وهي ثنائيّة بنائيّة فعّألة تتغلغل في مقاطع القصيدة المتتالية، ووحداتها الجزئية، ومشاهدها المتنوعة؛ إذ كان لها – كما كان للصور – أثرٌ فعّال في الوصل والربط بين أجزاء القصيدة، وفي بنية القصيدة الكليّة، ووحدتها الفنّيّة، والموضوعية والشعورية، والنفسيّة.

* أستاذ في قسم اللغة العربية، من كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانية، بجامعة تشرين – اللاذقية – سورية.

مجلة جامعة تشرين للدراسات و البحوث العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (24) العدد (17)2002
Tishreen University Journal for Studies and Scientific Research- Arts and Human Sciences Series Vol (24) No (17) 2002

A Reading in Omro ́lkais's Muallaka

Dr. Abdulkarim Yaacoub*

(Accepted 11/5/2002)

□ ABSTRACT □

This research is one of many readings which deal with Omro ́lkais's Muallaka, and which analyze, expound and interepret it. This research affirms that this poem is still liable to new and serious readings which are parallel to the previous readings where many valuable things can be added to the poem or contrast the readings in the purpose in order to understand the poetic import and the method of the critical study. This research is based on an introduction, a textual study of the poem, and a conclusion which highlights the most significant results.

The textual study deals analytically with the five stanzas of the poem: remains, memories, night, horse and flood; this is made according to a comprehensive and integrated vision of the text, and also to an integrated method which follows up the poetic implication and analyzes the poetic figures, particularly the symbolic ones, in order to unfold their hidden meanings, their remote signals, their psychological suggestiveness, and their symbolic depths in the conscience and awareness of human company. This study also reveals the effectiveness of those poetic figures as far as the structure of the poem is concerned.

This research focuses heavily on the artistic binary oppositions which penetrate the poem from the beginning till the end, particularly the binary of ability and inability. This is a constructive and effective binary which penetrates its successive stanzas, its units and its various scenes. Like the figures, these binary oppositions have a dynamic effect in connecting and associating the parts of the poem, and in the total structure of the poem, and in its artistic, objective, emotional, and psychological unity.

* **Professor at the Arabic Language Department, Faculty of Art and Human, Tishreen University, Lattakia, Syria.**

المقدّمة :

قصيدة امرئ القيس التي بين أيدينا واحدة من معلّقات العرب الخمس المتفّق عليها في مختلف الروايات؛ فهي، ومعلقات: عمرو بن كلثوم، وطرفة بن العبد البكري، وزهير بن أبي سلمى، ولبيد بن ربيعة مثبتة في روايات المعلقات كلها. وتتصدّر تلك القصائد الطوال في تصنيفاتها، كما تتصدر ديوان الشاعر، وصاحبها من أوائل الشعراء الجاهليين الذين فتحوا أبواباً في الشعر – كما يقول النقاد القدامى – [1] ونهجوا مسالك فيه، وسبقوا غيرهم إلى موضوعات ومعانٍ عولجت في الشعر الجاهلي.

وما دام الأمر كذلك، فإننا نستطيع أن نُحِلَّ هذه القصيدة في صدارة الشعر الجاهليّ، وأن نعدّها من النماذج الشعرية الجاهلية الأولى، التي وصلت إلينا في صورتها الفنية الناضجة، وبنائها الفنّي المتكامل. ولعلّ في ذلك كله ما يُبعدها – قَدْر المنظور – ويبعد معانيها عمّا يُسمّى ظاهرة التقليد، التي يحشر بعض الدارسين – بغير حقّ – كثيراً من البنى الشعرية ومعانيها، في إطارها العام. وفي ذلك – أيضاً – ما يضفي على القصيدة طابع الأصالة والإبداع؛ وهما أمران يجب أن يُطمأنَّ إليهما في دراسة أي أثر فنّي.

نعم، قد تتشابه موضوعات بعض القصائد، وقد تتكرر بعض المعاني، وتتقارب بعض الصور فيها، ولكن ذلك كلّه لا يدخل في باب التقليد، أو التكرير المؤطَّر؛ فلكل شاعر أسلوبه في معالجة الموضوع ذاته، ولكل واحد منهم طريقته في تناول المعاني ولكل منهم صياغته الفنية المتميزة، ولهذه الموضوعات والمعاني والصور، عند كل شاعر، أبعاد ورموز ودلالات وإيحاءات تختلف عمّا قد تكون عليه عند الآخرين من الشعراء. إنها تتشابه في ظاهرها، ولكنها تتباين في مضمونها، كما تتباين في غاياتها ومراميها وأبعادها، تباين المواقف بين الشعراء، وتباين التجارب التي تنطوي عليها القصائد المختلفة. بل ربّما تتشابه أساليب التعبير فيها، وتختلف مقاصدها ومفاهيمها؛ يقول عبد القاهر الجرجاني: "وإن كان قد جرت عادة الناس بأن يقولوا في مثل هذا: إنهما عبارتان معبرهما واحد: فليس هذا القول قولاً منهم يمكن الأخذ بظاهره، أو يقع لعاقل شك أن ليس المفهوم من أحد الكلامين المفهومَ من الآخر"[2].

ولقد توفّر على دراسة هذه القصيدة جمع كبير من الدارسين المعاصرين؛ نذكر منهم – تمثيلاً – شوقي ضيف[3]، ويوسف اليوسف[4]، ويوسف خليف[5]، ومصطفى ناصف[6]، والطاهر أحمد مكّي[7]، وكمال أبو ديب[8]، وأدونيس[9]، وريتّا عوض[10] ومحمد عبد المطّلب[11]، وعبد الملك مرتاض[12].

وتتمايز هذه الدراسات فيما بينها؛ في التعمّق، والتركيز والتكثيف، وفي إطار المعالجة، وطبيعتها، وفي غاياتها ومراميها، كما في مناهجها وطرائقها. وهي – مجملةً – دراسات هامة ومفيدة، وإن تفاوتت في قيمتها في موازين النقد التحليليّ، والدراسات النصّيّة.

إن هذه الدراسات التي عرضت للمعلّقة – على وفرتها – لا تغلق المنافذ، ولا تسدّ السبل إلى محاولات أُخر تتناولها بالدرس والتحليل. بل إن كثرة هذه الدراسات، وتنوعها، واستمرارها دليل بيّن على صحّة هذا القول. وربما تكون هذه الدراسة واحدة من القراءات الجادة، التي تحاول أن تجتهد في فهم المعاني الشعرية، وتأويلها تأويلاً، يغاير – في كثير أو قليل – ما ذهبت إليه الدراسات السابقة؛ ويتم ذلك بالتركيز الشديد على ثنائيّة: العجز، والقدرة، التي سيعتمد البحث عليها، وعلى الدلالات، والصور الشعرية، في إثبات وحدة القصيدة الكلية، أو الفنية، أو الموضوعية، أو وحدة الموقف النفسي فيها.

ودراستنا هذه دراسة تحليلية، تنطلق من النص ذاته، ساعية إلى الكشف عمّا تمثّله القصيدة؛ من تجربة في الحياة، وموقف منها ورؤية شعرية في الكون المحيط بالشاعر، وحالة نفسيّة سائدة، توحي بها أساليب التعبير المختلفة، وبنية القصيدة الفنّيّة.

توثيق النّصّ :

تقع القصيدة – وفق رواية الأصمعيّ، وشرح الأعلم الشنتمريّ – في سبعة وسبعين بيتاً[13]. وروى بعضهم أربعة أبيات تفصل بين مقطّعيْ: الليل، والفرس، وزعموا أنها من القصيدة[14]. وهي ممّا لم يروه الأصمعيّ. وقد نسبها الأصمعيّ، وابن قتيبة، وأبو حنيفة الدينوريّ لتأبّط شرّاً. وقد فصّل البغدادي القول في هذا الأمر، فذكر أن هذه الأبيات الأربعة رواها الرواة لتأبّط شرّاً منهم الأصمعيّ،

وأبو حنيفة الدينوري، وابن قتيبة، وأن أبا سعيد السكريّ خالفهم، فزعم أنها لامرئ القيس، وأن هذا الشعر أشبه بكلام اللص والصعلوك، لا بكلام الملوك[15].

والأبيات الأربعة من قصيدة لتأبّط شرّاً، جمع أبياتها وحققها علي ذو الفقار شاكر، وهي – مع بيتين آخرين – مثبتة في "شعر تأبّط شرّاً" بتحقيق القرغولي وجاسم[16]. وروايتها:

وقِرْبةِ أقوامٍ جعلْتُ عِصامَها ... على كاهلٍ منّي ذَلولٍ مُرَحَّلِ

ووادٍ كجوف العَيْرِ قَفْرٍ قطعتُه ... به الذئبُ يعوي كالخليع المُعَيَّلِ

فقلْتُ له لمّا عوى: إنّ "ثابتاً" ... قليلُ الغِنى إن كنتَ لمّا تَمَوّلِ

كِلانا إذا ما نالَ شيئاً أَفاتَه ... ومَنْ يَحترِثْ حَرْثي وَحرْثَك يُهْزَلِ

وقد استبعدنا هذه الأبيات؛ لاعتمادنا رواية الأصمعيّ التي تُعدّ أصحّ روايات المعلّقة وأوثقها سنداً، ولقول أبي حاتم السجستاني في آخر نسخة الأعلم: "هذا آخر ما صحّ للأصمعيّ من شعر امرئ القيس، والناس يحملون عليه شعراً كثيراً، وليس له"[17]، ولما ذهب إليه ابن قتيبة، والدينوري في نسبتها إلى تأبّط شرّاً كما ذكر البغدادي، ولضعف الصلة بينها وبين حياة امرئ القيس، ولورود اسم "ثابت" – وهو تأبّط شرّاً – في البيت الثالث، وفق الرواية المثبتة. وإلى مثل هذا الرأي يميل غير واحد من دارسي المعلّقات المعاصرين، منهم بدوي طبانة في نقده مَنْ نسب الأبيات إلى امرئ القيس[18].

وقد ضممنا إلى رواية الأصمعيّ بيتاً، رواه معظم الرواة في طيّات مقطع المطر والسيل، وهو قوله:

كأنَّ مَكاركيَّ الجِواءِ غُدَيّةً ... صُبِحْنَ سُلافاً من رَحيقٍ مُفَلْفَلِ

العرض، والدراسة النصّيّة :

تتألف القصيدة من خمسة مقاطع، أو مشاهد شعرية، تشكّل وحدات جزئية في بناء فنّي متماسك، ومتكامل، يمثّل وحدة بنيوية للقصيدة، بوصفها عملاً فنّياً متكاملاً؛ وهي وحدة بنيوية خاصة، لاعضوية، كما ترى ريتّا عوض[19]. أو هو يمثّل وحدة الموضوع، ووحدة المشاعر والمواقف؛ وهي التي تجعل للأغراض والصور المتباينة غاية واحدة[20]. أو وحدة القصيدة الكّليّة المتحققة من ارتباط الأجزاء فيها ارتباطاً، يجعل القصيدة عملاً فنّياً متكاملاً، له موضوع يعالجه، وله هدف يسعى إليه، أو الوحدة التي تتحقق بتنقّل الشعور من حالة إلى حالة معارضة[21]. وهذا التنقّل نفسيّ، لا يعارض وحدة التجربة الشعرية، ولا يلغيها؛ وهذه الوحدة مبنيّة على تقابل المشاعر، بوصف كل ضدّيْن وجهين لحقيقة واحدة.

وإذا كان الدكتور طه حسين، قد آمن بوجود الوحدة في القصيدة القديمة، مُرجعاً إنكار الدارسين المحدثين الوحدةَ في الشعر القديم إلى عوامل؛ منها أن دارسي هذا الشعر لا يدرسونه كما ينبغي، ولا يتعمقون أسراره ومعانيه، وإنما يدرسونه درس تقليد[22]. وإذا كان غيره، ممّن أشرنا إليهما فيما تقدم من حديث، قد بحثوا عن ضرب من ضروب الوحدة في القصيدة القديمة فإن باحثين آخرين معاصرين[23] نفوا عنها الوحدة، مطالبينها بـ "وحدة عضوية" لا نظن أنها تحققت في كثير من القصائد الحديثة، كما في القديمة.

وعلّل الدكتور محمد زكي العشماوي فقدان معلقة امرئ القيس النموَّ العضويَّ، بأنَّها اعتمدت على التصوير المنظور، أو على التقاط صور متتابعة لا يضمها خيط واحد، ولا يرتبط بعضها ببعض[24]. وذهب الدكتور عز الدين إسماعيل إلى أن الصور السطحية العابرة، والمتنوعة، في المعلّقة، لم تتمكن من نسج خيط نفسي ينتظم القصيدة، بكل ما فيها من صور، أو مشاهد[25]. ورأى أدونيس أن هذه المعلّقة قصيدة متقطّعة، تنتفي عنها الوحدة، وتغيب المنهجية والعضوية في تسلسل وحداتها[26].

وفي ضوء ما تقدّم من الآراء التي ذهبت إلى إمكان تحقق الوحدة في القصيدة القديمة؛ والمقولات التي أشارت إلى وحدةٍ ما في معلقة امرئ القيس؛ واستناداً إلى مقولة للدكتور محمد زكي العشماوي تقرّ بأن الدراسة التحليلية العميقة للشعر القديم، تكشف عن إمكان تحقيق الوحدة العضوية، بمعناها الحديث، في قليل من القصائد والمقطوعات القديمة[27]، ولعلّ قصيدة امرئ القيس واحدة من تلك القصائد القليلة؛ وبناء على رأي للدكتور محمد النويهي، يذهب إلى أن مفهوم الوحدة الفنّيّة – العضوية يتحقق للشاعر إذا توافر له شرطان، هما: وحدة الباعث والدافع إلى نظم القصيدة، ووحدة الغاية أو الهدف من نظمها[28]، وهذان الشرطان متوافران – في اعتقادي – لامرئ القيس في معلقته؛ وانطلاقاً من دراسة تحليلية معمّقة للقصيدة، يمكننا أن نتبين الوحدة الفنية فيها، وربما الوحدة العضوية ذاتها.

ستكثّف الدراسة التحليلية اهتمامها بثنائية "العجز، والقدرة، أو الضعف، والقوة، أو الحاضر، والماضي، أو الواقع، والخيال" وثنائيات أخرى ضدّية، مثل: الموت/الحياة، والسكون/الحركة، والزوال/الديمومة، تتولد بنية القصيدة من الجدل بينها، وتتحرك القصيدة داخلها، ولها أهمية جوهريّة في تكوين معنى القصيدة، كما يقول الدكتور أبو ديب[29]. فهذه الثنائيات تسري – متناوبةً – تقابلاً وتوافقاً – عبر تتالي المقاطع الأربعة الأُوَل، وتتواجه، وتتشابك في المقطع الأخير؛ إنّها الثنائيّة الضدّيّة التي تربط مقاطع القصيدة، ووحداتها، بعضها ببعض، في نسيج فنّي متكامل. وستتقصى الدراسة جملة الدلالات النفسية، والرموز الفكرية والتعبيرية، ولا سيّما التصويرية، التي تنتظم المقاطع، أو الوحدات الشعرية كلها؛ لتحقق – بذلك كله – وحدة القصيدة البنيوية أو الموضوعية، أو الكلية، أو الفنية، أو الشعورية، أو النفسية، وربّما العضوية ذاتها.

المقطع الأوّل (مشهد الطلل) :

يتألف من ثمانية أبيات، هي قوله[30]:

قِفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ ... بِسِقْطِ اللِّوى بين الدَّخول وحَوْمَلِ

فتوضحَ فالمِقْراةِ لم يعفُ رسمُها ... لِما نَسجَتْها من جنوبٍ وشمألِ

ترى بَعَرَ الأرآم في عَرَصاتها ... وقيعانِها كأنّه حبُّ فُلْفُلِ

كأني غداةَ البَيْنِ يومَ تحمّلوا ... لدى سَمُرَاتِ الحيّ ناقفُ حنظلِ

وإن شفائي عَبْرةٌ إن سفحتُها ... وهلْ عند رسمٍ دارسٍ من مُعوَّلِ؟

كدينكَ من أُمّ الحويرثِ قبلَها ... وجارتها أُمِّ الربابِ بمأْسَلِ

ففاضتْ دموعُ العين منّي صبابةً ... على النَّحْرِ حتّى بلَّ دمعيَ مِحْملي

درج كثير من الدارسين على تسمية مقطع الطلل، في القصيدة الجاهلية "مقدمة طللية"، كما دأبوا على تسمية أبيات الغزل، أو النسيب، أو الطيف "مقدمة غزلية، أو طيفية"، وهذا أمر – لعمري – يثير الدهشة والاستغراب. بل راح بعضهم يؤلف كتباً، في هذه المقدمات[31].

أمر غريب – حقاً – أن يُنظر إلى القصيدة العربية القديمة، هذه النظرة التي تبدو القصيدة بها مقالة علمية أو أدبية، أو قصة، أو بحثاً، يمهد فيها الكاتب لغرضه، أو موضوعه المعالج، بمقدمة تفضي إليه. إن البصير بأساليب الصياغة الشعرية القديمة، ولا سيّما الجاهلية، يدرك تمام الإدراك، أن أبيات الطلل، أو النسيب، أو الطيف، وأبيات الرحلة – أيضاً – وحدات فنّيّة تعبيرية وليست مقدمات، أو أركاناً فنّيّة تقليدية، لا وظيفة لها في جسم القصيدة، يمكن الاستغناء عنها، أو عن بعضها متى شئنا.

الطلل، بوصفه شكلاً فنّياً من أشكال التعبير، كان – فيما نرى – وسيلة فنّية مجازية، يُستعان بها للتعبير عن قضايا الإنسان ومشكلاته الحياتية، يتخذ منها الشعراء أوعية شعورية وشعرية في آنٍ واحد. ولا نستغرب مثل هذا الفعل من هؤلاء الشعراء لأن مشاهد الطلل، والرحلة أجزاء مقتطعة من تراثهم، ومن حياتهم، صاغوا منها مشاهد، ولوحات شعرية، فغدت أطلالاً شعرية في القصيدة، لا أطلالاً واقعيّة، ورحلةً شعريةً لا حقيقية.

الطلل – كما يبدو لدارس الشعر الجاهليّ – بقايا مُهشَّمة من ماضٍ ولّى، قد انطمر، أو كاد، وشاهد على حاضر قد ثبت. لقد كان الماضي جميلاً وسعيداً؛ لأنه كان حافلاً بمظاهر الحياة وأسباب البقاء، وها هوذا يمضي، بمباهجه ومسراته، وبما احتواه من قدرات الفعل البشري، فيخلّف آثاراً باهتة تعبث بها عوامل الطبيعة وعوادي الزمن أيّما عبث، ترمز صورتها الكلية إلى واقع تضعف فيه القدرة البشرية، وتتلاشى، وتغيب في جنباته عزيمة الإنسان وإرادته.

إن امرأ القيس، في مستهلّ أبياته، يدعو إلى البكاء، بفعل الطلب (قفا)، الذي لا يعدو أن يكون رجاء في حقيقته، وهو بصيغة المثنى، إنه في هذه الدعوة يريد أن يكون البكاء جماعياً، ولا يريد أن يبكي وحده، وكأنه يحرص على أن يقيم مأتماً، وأن يجعل هذا البكاء طقساً جنائزياً، إنّ في الوقوف للبكاء طقساً يوحي بالخشية، والرهبة، والإجلال. ويقودنا ذلك إلى أن نتحرّى بواعث هذه الدعوة؛ هل كان فراق حبيب لم يسمّه، ولم يعرّفه، وفراق أم الحويرث، وأم الرباب من قبل، هو الذي أثار حزن الشاعر وخلق لديه الرغبة في البكاء الجمعيّ؟ وهل رؤية آثار منزل انتثرت في حيّز تلك المواضع التي سمّاها بأسمائها، هي التي هيجت مشاعر الألم، فراح يدعو إلى البكاء؟ لا نظنّ أن الشاعر يبكي حبيباً، أو منزلاً له. إنه يبكي بكاء الفاقد أمراً عظيماً ذا شأن خطير في حياة الجماعة، كما في حياته.

لعلّ هذا الذي يبكيه، هو الماضي السعيد، ولعلّه الشباب الذي انقضى، ولعلّه الملك الذي فقده، والمجد الذي ضيّعه؛ وفي هذه الأمور التي يبكيها كلها قدرة، وقوة، ووجود حيّ. الشاعر يبكي المكان، ويبكي الزمان، ومن هنا كان البكاء رمزياً. المكان والزمان الحاضر يمثلان واقع الشاعر الذي تتصاعد منه الآلام والمواجع.

رسوم بالية مهترئة، هي بقايا الماضي وشواهد الحاضر، تفعّل الحزن واللوعة، فيجهش بالبكاء في البيت الرابع، تنهمر الدموع من عينيه، وهي دموع غير إرادية، يثيرها حزن حارق، ويهيّجها ألم ممضّ، فكان في ذلك كناقف الحنظل، في الإحساس بالاستلاب، والعجز عن التحكم بالدمع. يصور امرؤ القيس لواعج النفس، والعجز، والاستلاب، والعبث، في صورة ناقف الحنظل الحسية هذه، وفيها يغدو ثمر الحنظل معادلاً موضوعياً للفراق، والفقد، والفجيعة. يهدّئ أصحابه من روعه، وهم الذين يُعزّونه، ويشاركونه البكاء في المأتم الذي دعا إليه، بيد أنهم لا يفلحون؛ فالحزن أشدّ ممّا يشعرون، والمصيبة أعظم ممّا يتصورون. ولذلك يتهالك في البكاء الذي – وحده – يشفيه مما هو فيه، ويذرف الدموع التي – وحدها – تفرّغ ما في داخله أما الوقوف بالرسم ففعل عبثيّ غير ذي نفع، يستغربه، ويعبّر عنه بالاستفهام الإنكاريّ. لقد انتهبت الآلام نفس امرئ القيس فعوّض عنها بلذة البكاء وهو في نشوة الإبداع الشعريّ، فكانت تلك الآلام مصدر الإبداع ومنبعه، والسبيل إليه.

تلتئم مشاعر الفقد، والزوال، والانهيار والدمار، والاستلاب، والعجز، وما يصحبها من إحساس بالهزيمة، والقهر وقسوة الدهر وبطشه، في نسيج داخليّ محكم، لتكوّن لوحة مأساوية، ومشهداً فجائعياً، ينضحان حرقة ومرارة. ويُتوّج ذاك كله بإحساس الشاعر بالغدر والتخلّي؛ لقد تخلّى عنه من كان يظن أنهم سيؤازرونه في محنته، وغدروا به، مثلما غدرت به الأنثى – الرمز (أم الحويرث، أم الرباب، واحدة أخرى قبلهما). هؤلاء المظنون بهم خيراً أنكروه حين استعان بهم، فلم يعينوه، وقد قال فيهم وفي حظّه السيّئ أبياتاً في رائيته التي صورت بعض سعيه إلى استرداد الملك المسلوب، هي[32]:

لقد أَنكرتْني بَعْلَبَكُّ وأهلُها ... وَلابْنُ جُرَيْجٍ في قُرى حِمْصَ أَنْكرَا

إذا قلت: هذا صاحبٌ قد رَضِيتُه ... وقَرَّتْ به العينان بُدِّلْتُ آخَرا

كذلك جَدّي، ما أُصاحبُ صاحباً ... من الناس إلاّ خانني وتَغَيَّرا

يتنامى الحزن في داخل الشاعر، ويشتد الألم، ويتصاعد الإحساس بالقهر والعجز، ويتعاظم، وتصطرع المشاعر الممضّة المخبوءة في نفسه، وتحلّ لحظة الانفجار العاطفيّ، التي صورها البيت الثامن؛ تتفجر النفس الممتلئة لوعةً وأسىً، فتفيض الدموع المنبجسة من العينين، لتغدو نهراً يسيل، فيغمر النحر، ومحمل السيف.

يبدأ المقطع بالدعوة إلى البكاء، إذن، وينمو الإحساس بالحاجة إلى البكاء المستمر، ويتصاعد، حتى يبلغ أوجه، فيحدث هذا الانفجار العاطفيّ الذي يجسده طوفان الدمع. وهذا يعني أن البكاء بكاء رمزيّ، كما كان الطلل طللاً رمزياً، وأن باعث البكاء لم يكن فقد رجل لاهٍ عابث – كما صورته الروايات – حبيباً فارق، وهاجر، بل كان أمراً عظيماً، وخطباً جللاً، ومصيبة فادحة وهي القادرة على إبكاء هذا الرجل بهذه الحرارة والمرارة، وإثارة الدمع الغزير الحارق من مكمنه في النفس، قبل العين.

لم يطمس الشاعر آثار الديار التي تشير إلى الماضي طمساً تاماً، تعبيراً عن تشبثه بما يرمز إليه الماضي، وراح يصور المغالبة بين البقاء والفناء، في صورة الريح التي بناها على استعارة النسج لها، فعهد لتناوب الرياح على هذه البقايا فعلَيْ الإماتة والإحياء، وكان في ذلك يعكس حدّة الصراع بين الوجود والعدم في نفسه. إن في حركة الريح تمثيلاً حيّاً للصراع المرير بين عناصر الإحياء والإفناء. ولعلَّ ذلك كلّه ما يعنيه الدكتور محمد عبد المطلب في قوله: "وتزداد حدة الصراع بين الفناء والبقاء من خلال حركة الريح، بأبعادها المكانية: جنوب، وشمأل، وأبعادها التأثيرية: لم يعفُ[33]. إنها الثنائية الضدّية، التقابلية التي تصور الصراع بين الوجود والعدم.

بكاء الرجل (امرئ القيس) الحار هذا دليل على استلاب الإرادة، والعجز، ودموعه الغزيرة الساخنة، غير الإرادية تعبير فاضح عن المعاناة الداخلية، وتصوير حيٌّ للقهر، والانكسار، والهزيمة، وغلبة الدهر. والبكاء – في الوقت نفسه – أداة اغتسال وتطهّر من مشاعر العدمية تلك. وسيل الحزن الممثّل بالدمع المذروف سيل اغتسال وتطهّر، وكأن امرأ القيس آمن بأن الفرح لا يولد إلاّ من الحزن، وبأن الحياة لا تنبثق إلا من الموات، وبأن الوجود لا يُخلق إلاّ من العدم.

إن اللحظة الطللية تمثّل اللحظة المعيشة من حياة امرئ القيس، التي منها انطلق في تجربته الشعرية هذه، وهذا يعني أن امرأ القيس كان غارقاً في بؤرة الحزن، والعجز، حين أنشأ هذه القصيدة. إن الطلل يحكي جزءاً من سيرة الشاعر يتصل بالماضي والحاضر، كما تحكي المقاطع الأخر من القصيدة أجزاء من حياته تتصل بهذين الزمنين. والقصيدة – في ضوء ذلك – قد تكون، كما يقول أدونيس، سيرة ذاتية للشاعر[34].

ولعلنا – من هنا – نستطيع أن نزعم أن هذه المعلقة تنتمي إلى المرحلة الثانية من حياة امرئ القيس، التي تبدأ بمقتل أبيه وسلب ملكه وضياعه، والتي بدا فيها مهزوماً، ومغلوباً على أمره، وعاجزاً عن الفعل المؤثّر، ومنطوياً على هذا الحزن العميق؛ وبدت فيها فنيته (قصيدته هذه) في أكمل صورة أرادها لها إنسان ناضج فكريّاً، وفنّياً. ويدعم هذا الرأي قول ريتّا عوض "القصيدة ليست شعر غلام، بل هي شعر رجل ناضج[35]. ويمكننا أن نردّ المقولات[36] التي نسبت هذه القصيدة إلى المرحلة الأولى من حياته، وهي مرحلة اللهو والشباب التي سبقت مقتل والده، وضياع ملكه، وأن نحكم – باطمئنان – بعدم صحتها.

ماذا يمكن أن يفعل إنسان في مثل حال امرئ القيس التي بدت في اللحظة الطللية؟ هل يستسلم لهذا الواقع المرير؟ هل يترك الحزن يقضي عليه؟ هل يسلّم بالعجز والهزيمة، أم أنه سيحاول الخروج من بؤرة العدم هذه؟ نعم، إنه يقرر الرحيل رغبة منه في التغيير، ولكن رحلته ليست على ناقة ينشد بها ممدوحاً، أو مستقبلاً يكون أفضل من حاضره؛ إنه يرحل بالذاكرة، والخيال عبر حلم يغفو فيه مع السعادة في أحضان الماضي، إنه يرتدّ بالمخيّلة إلى زمن القدرة، وهذا الارتداد هو قوام المقطع الثاني من القصيدة، يعرض فيه الذكريات الجملية.

المقطع الثاني (مشهد الذكريات – المرأة) :

يتألف من خمسة وثلاثين بيتاً، تشكل ثلاث لوحات، أو وحدات جزئية، وهي قوله[37]:

أَلاَ رُبَّ يومٍ لك منهنّ صالحٍ ... ولا سيّما يومٌ بدارةِ جُلْجُلِ

ويومَ عقرْتُ للعذارى مطيّتي ... فيا عَجَباً من رحلِها المُتحمَّلِ

يظلُّ العذارى يَرتَمِيْنَ بلحمِها ... وشحمٍ كهُدّاب الدِّمقسِ المُفَتَّلِ

ويومَ دخلتُ الخدرَ خِدْرَ عُنيزةٍ ... فقالت: لكَ الويلاتُ إنك مُرْجِلي

تقولُ، وقد مالَ الغبيطُ بنا مَعاً: ... عَقرْتَ بَعيري يا امرأَ القيس فانزِلِ

فقلتُ لها: سِيري وأرخِيْ رمامَه ... ولا تُبعديني من جَناكِ المُعلَّلِ

فمِثْلَكِ حُبْلى قد طرَ قْتُ ومرضعاً ... فألهيتُها عن ذي تمائِمَ مُغْيَلِ

إذا ما بكى من خلفها انحرفتْ له ... بشِقٍّ وشِقٌّ عندنا لم يُحَوَّلِ

ويوماً على ظهر الكثيب تَعَذَّرتْ ... عليَّ وآلتْ حَلْفةً لم تَحَلَّلِ

أفاطمُ مَهْلاً بعضَ هذا التدلُّل ... وإن كنتِ قد أزمعتِ صَرْمي فأجْمِلي

وإن كنتِ قد ساءتْكِ منّي خليقةٌ ... فسُلّي ثيابي من ثيابِكِ تَنْسُلِ

أَغرَّكِ منّي أَنَّ حبَّكِ قاتِلي ... وأنّكِ مهما تأمْري القلبَ يَفْعَلِ؟!

وما ذرفتْ عيناكِ إلاّ لِتَقْدَحي ... بسهميْكِ في أعشارِ قلبٍ مُقَتَّلِ

وبيضةِ خِدْرٍ لا يُرامُ خِباؤُها ... تمتَّعْتُ من لَهْوٍ بها غيرَ مُعْجَلِ

تجاوزتُ أحراساً وأهوالَ مَعْشَرٍ ... عليَّ حِراصٍ لو يُشِرّون مَقْتَلي

إذا ما الثُريّا في السماء تعرَّضْت ... تَعَرُّضَ أثناءِ الوشاحِ المُفَصَّلِ

فجئْتُ وقد نَضَتْ لنومٍ ثيابَها ... لدى السِّتْرِ إلاّ لِبْسَةَ المُتَفَضِّلِ

فَقَالَتْ: يمينُ اللهِ ما لكَ حِيْلةٌ ... وما إنْ أرى عنكَ العَمايةَ تَنْجلي

خَرَجْتُ بها تمشي تَجُرُّ وراءنا ... على أَثَرَيْنا ذَيْلَ مِرْطٍ مُرَحَّلِ

فلمّا أَجزنا ساحةَ الحيِّ وانتحى ... بنا بَطْنُ حِقْفٍ ذي رُكامٍ عَقَنْقَلِ

إذا التفتتْ نحوي تَضَوَّع ريحُها ... نسيمَ الصَّبا جاءتْ بِرَيّا القَرَنْفُلِ

إذا قلْتُ هاتِيْ نَوِّليني تَمايَلَتْ ... عليَّ هَضِيْمَ الكَشْحِ رَيَّا المُخَلْخَلِ

مُهَفْهَفةٌ بيضاءُ غيرُ مُفاضةٍ ... تَرَائِبُها مصقولةٌ كالسَّجَنْجَلِ

كبِكْرِ مُقاناةِ البَياضِ بصُفْرةٍ ... غَذاها نميرُ الماءِ غيرُ المُحَلَّلِ

تَصُدُّ وتُبْدي عن أَسيلٍ وتتَّقي ... بناظرةٍ من وحشِ وَجْرَةَ مُطْفِلِ

وجيْدٍ كجيدِ الرئمِ ليس بفاحشٍ ... إذا هي نصَّتْهُ ولا بمُعَطَّلِ

وَفَرْعٍ يُغَشّي المتنَ أسوَدَ فاحمٍ أثيثٍ كقِنْوِ النخلةِ المُتَعَثْكِلِ

غَدائِرُهُ مُسْتَشْزِراتٌ إلى العُلا تَضِلُّ المَدارى في مُثَنّى ومُرْسَلِ

وكَشْحٍ لطيفٍ كالجديلِ مُخَصَّرٍ وساقٍ كأنبوبِ السَّقِيِّ المُذَلَّلِ

وتَعطو برَخْصٍ غيرِ شَثْنٍ كأنّه أساريعُ ظبيٍ أو مَساويكُ إسْحِلِ

تُضيءُ الظلامَ بالعِشاء كأنها مَنارةُ مُمسًى راهبٍ مُتَبَتِّلِ

وتُضحي فتيتُ المسْكِ فوق فِراشِها نَؤومُ الضحى لم تَنْتَطِقْ عن تَفَضُّلِ

إلى مِثْلِها يَرنو الحليمُ صبابةً إذا ما اسبكَرَّتْ بين دِرعٍ ومِجْوَلِ

تَسَلّتْ عَماياتُ الرجال عن الصِّبا وليس صِبايَ عن هَواها بمُنْسَلِ

أَلاَ رُبَّ خَصْمٍ فيكِ أَلْوى رَدَدْتُه نَصِيْحٍ على تَعْذالِهِ غيرِ مُؤْتَلِ

يستدعي الشاعر في بداية المقطع ذكريات الماضي، عبر إغفاءة حالمة بما كان عليه أيام الصبا والشباب، أيام القوة والقدرة على الفعل. ينتقل الشاعر – إذن – في خياله، من مقطع الطلل إلى مقطع الذكريات، من الحاضر المؤلم أو الواقع المرير إلى الماضي الجميل السعيد. ينتقل بالذاكرة والخيال من زمن قسا عليه قسوة قاتلة إلى زمن أسعده، وأمدّه بكل أسباب الحياة الهانئة ولِمَ لا يفعل ذلك، ويستعين بالماضي على الحاضر، وبالذكريات على الواقع، وهو الذي نعم بما وهبته له الحياة فيما مضى من الأيام، من لذائذ ومتع، ومن قوة وقدرة؟!

مقطع الذكريات هذا قد يكون استعراضاً لصور من الماضي، وقد يكون سرداً فنّياً، نشطت المخيّلة الشعرية في صوغه، روى فيه قصصاً، ومغامرات عاطفية، قد لا تمتّ إلى الحقيقة بصلة وثيقة، والأمر سواءٌ، أكانت كذلك أم لها صلة ما بالحقيقة؛ ففي الشعر تهمنا الحقيقة الفنية قبل غيرها. وهذه القصص والمغامرات أنعشته كثيراً، وانتشلته من بحر الآلام الذي عبثت به أمواجه ونهر المآسي الذي جرفته تياراته، وبؤرة الحزن والكآبة التي كادت أن تهلكه، في واقعه الذي مثله بالطلل وجسّده فيه. ولعلّ هذا بعض ما يفسر إطالة الحديث هنا، والإطناب، فهو حديث السعادة والهناء، وقصره – في مقطع الطلل – والإيجاز، فهو حديث التعاسة والشقاء، أو لنقل يمثل هذا المقطع القدرة، ويمثل المقطع السابق العجز.

ينطوي هذا المقطع على ثلاث وحدات جزئية، تروي كل وحدة قصة من قصص الحب، أو حكاية من حكايات العشق، أو مغامرة من المغامرات العاطفية التي مرَّبها، أو تخيّلها، أو اختلقها في فنه.

[الوحدة الأولى – ثمانية أبيات – "يوم دارة جلجل"]:

يوم دارة جلجل واحد من أيام كثيرة غير محدودة سُعد بها في صباه، وأيامه تلك التي لها فيها، واستمتع، ونال فيها ما أراد من اللذائذ صالحة في رأيه، لا يريد – بأسلوب التنكير – تقييدها بإطار زمنيّ، أو مكانيّ، أو عدديّ، وإنما يدعها مفتوحة تستوعب ما أراد أن يصوره من انطلاق له في الحياة، فيما مضى من العمر.

ثم يخصّ يوم دارة جلجل بالحديث؛ ففيه عقر للعذارى مطيته، وراحت العذارى يتهادين قطع اللحم الشهيّة المرقّلة بخيوط الشحم اللينة الطرية، التي شابهت خيوط الحرير البيضاء المتدلية من ثوب حريري. وفيه – أيضاً – دخل خدر عنيزة، بعد أن ضحى براحلته، وراح يداعبها ويمازحها، ويراودها عن نفسها، فتتدلل عليه، وتتغنج، وتتظاهر بالتمنّع والرفض، وتصدّه عنها، ويكون بينهما حوار طريف يصور تفصيلات ما جرى داخل الخدر، وينفذ من خلاله إلى دخائل عنيزة، فيكشف، بأسلوب خبيث لا يخلو من الذكاء والفطنة، وينم على خبرة واسعة بعالم المرأة، عن حقيقة مشاعر عنيزة، فهي تريده إلى جانبها، يسمعها كلمات الإطراء والإعجاب، ويتودد إليها، ويظهر حاجته إلى وصلها، وهي تتدلل عليه أو تتمنّع، وتتظاهر بالغضب عليه وعدم الرضا وتوهمه، أو

توهم نفسها بأنها تدعو عليه في قولها: "لك الويلات" وهي في حقيقة الأمر تدعو له لا عليه، وتأمره بالنزول خوفا على بعيرها، فيفهم الخبير بأحوال النساء الموقف كله، ويزداد منها تقرّباً. وفي حوار لطيف شائق يدعوها إلى نسيان البعير وإنالته من القبل، والأحاديث، واللمس، والشمّ ما يشتهي، وعندما تزداد تمنّعاً وتدلّلاً، وتتأبى عليه، يذكّرها، بأسلوب لا يخلو من الفظاظة والجلافة، بمكانته العزيزة عند النساء، ويصور لها منزلته الدانية لديهنّ، من خلال صورتين مجللتين بالفحش والعهر وهما: صورة المرأة الحبلى التي تطيعه فيما يريد، وصورة المرضع التي توزعت بينه وبين رضيعها. لقد طاوعتاه، وأنالتاه ما يريده منهما، وهما أبعد النساء عن الرجال؛ هكذا راح امرؤ القيس يتباهى بنفسه على عنيزة، وهكذا – أيضاً – راح يغريها ويغويها، علها تنيله ما يشتهيه.

هذه هي الحكاية الأولى من حكايات الذكريات، قصّها امرؤ القيس بأسلوب فني قصصي، لا يبعد كثيراً عن أساليب القص الفني في أيامنا هذه. وقد وفّر لهذه الحكاية ما يوفره القصاص – في أيامنا هذه – لقصصهم القصيرة؛ من حادثة لها بداية وعقدة ونهاية مفتوحة، وشخصية أو شخصيات – قليلة – محورية، وزمان، ومكان، وحوار شائق معبّر.

وقد واجهنا في هذه الحكاية شخصية شابة لاهية، خفيفة الظل حيناً، وثقيلته حيناً آخر، قادرة على الفعل، وإن كان هذا الفعل غير محمود أو مرضٍ في الإطار الاجتماعي. وعنصر القدرة في هذه الشخصية هو الذي يعنينا في المرتبة الأولى، وتسود الحركة جزئيات الصورة الكلية، ويعمها النشاط والحيوية، وهذا ما يعنينا في المرتبة الثانية. فالقدرة تخصّ الشاعر، والنشاط والحيوية ينعكسان عليه، ويلبسانه. وهذا يعني أنه كان حريصاً من مبتدأ حديث الذكريات على تمثّل تلك العناصر الحياتية التي افتقدها في مقطع الطلل، بل قل في مقطع الحاضر أو الواقع، وعلى تعويض تلك العناصر. وهذا كله يحدونا إلى القول: إن هذه الحكاية واحدة من الحكايات الرمزية التي سعى الشاعر فيها، إلى تعويض ما افتقر إليه في حاضره الطللي.

[الوحدة الثانية – خمسة أبيات – "فاطمة المحبوبة"]:

حكاية حب جمعت بينه وبين فتاة اسمها فاطمة، في الواقع أو في الخيال ... إذ لا نعرف ما إذا كانت فاطمة محبوبة حقيقية أم أن خياله الفني قد اختلقها، واصطنع قصة الحب التي رواها في الأبيات التي بين ايدينا. وهذه الحكاية القصيرة منسوجة من خيوط لم نألفها في نسيج قصص امرئ القيس الأُخَر وحكاياته، فخيوطها حبّ عظيم يكنه لفاطمة، وإحساس دافئ يطوي عليه الشاعر ضلوعه، وشعور نقيّ صافٍ حيال المحبوبة استقر في أعماق الشاعر، واستوطن قلبه، فملك عليه لبّه وفؤاده. لقد علق قلبه قلبها، وتشابكت علائق الحب كما تتشابك خيوط النسيج، وتتداخل؛ هذا ما صورته الاستعارة اللطيفة في قوله: "فسلّي ثيابي من ثيابك تنسل".

لقد تمزّق هذا القلب، وتقطّع قطعاً قطعاً، كانت كل قطعة مرمىً سهلاً ومبذولاً للسهام التي صوبتها فاطمة من عينين قادحتين وجرَّدتها من دموع كانت هي الأُخَر تفتك به، فترديه صريعاً. لقد اكتسب الدمع هنا هذا التأثير الحادّ، من خصوصية العلاقة بين الشاعر والفتاة، حتى غدا كالسهم المصوّب ناحية القلب من المحبّ، وفق تعبير الدكتور الرباعي[38]. امرؤ القيس صريع هوى – إذن – في هذه الصورة التي صورت تأثير الهوى في نفسه.

امرؤ القيس بنى هذه القصة القصيرة على شخصية محورية؛ هي شخصية المحبوبة التي كان لها هذا الأثر العميق في ذاته العاشقة، وعلى شخصيته التي كانت تدور في فلك المحبوبة، فتتقرب منها وتتودد، وتعتذر إليها عمّا يمكن أن يكون قد بدر منها فأساءت إليها، وترجوها الوصل، وإن لم يكن ذلك ممكناً، فلتتلطّف في الهجر والقطيعة وترق فيهما. إنه متيّم بها، يخلص لها في حبه، ويتمنى أن يدوم وصلها، ويتوسل إليها توسّل المحب الهائم بمن يحب، ولا يرجو لديها غير التلطف والإحسان في الصدّ والفراق. لعل الموقف يبدو غريباً غير مألوف لدى هذا الشاعر الذي نُعت بالاستهتار بالنساء، وأُلبس رداء الخلاعة والمجون وضرب به المثل في النظرة الغريزيّة الشهوانية إلى المرأة، حتى إن بعضهم سمّى معلّقته هذه "قصيدة الشبق"[39].

قد تزول الغرابة إذا نحن خفّفنا من حدة موقف الدارسين من الشاعر، وإذا نحن عرفناه إنساناً ينطوي على مشاعر متنوّعة متحرّكة، شأن غيره من البشر، تتغير مواقفه وتتباين بتبدّل المشاعر وتقلبّها. فهو يكنّ لهذه المرأة ما لا يكنّه لغيرها من الأحاسيس الدافئة،

والمشاعر الرقيقة، وموقفه منها مبنيّ على ذلك، ونظرته إليها مستمدة من ذلك أيضاً. ولهذا كله بدت صورة فاطمة مختلفة كل الاختلاف عن صورة عنيزة السابقة، وعن صورة بيضة الخدر اللاحقة.

وهنا يحسن بنا أن نتبين وظيفة قصة الحب هذه في بناء القصيدة، وأن نتعرف موقعها في نسيج القصيدة الشعوري، وأن نكشف عن البعد النفسي الذي ترمز إليه. نقول – بإيجاز – إن قصة الحب هذه أوحت إلينا بما كان الشاعر يبغي التعبير عنه، وهو أنه في مرحلة ما من حياته الماضية، مارس ذاته المحبّة العاشقة. وهذه الممارسة المتخيَّلة ذاتها دليل على تلك القدرة التي أراد أن يستحضرها، والتي حُرمها في حاضره المتمثل بمقطع الطلل.

ألم يكن في حكاية فاطمة هذه يعبر عن أن فعل الحب ذاته قدرة، مثلما عبرعن القدرة في حكايته السابقة مع عنيزة، وكما سيعبر عن هذه القدرة في مغامرته مع بيضة الخدر، في الوحدة الشعرية التالية. ثم ألم يكن حبّه في قصة فاطمة ضرباً من ضروب الفتوّة المبنيّة على قيم الصدق، والوفاء، والسخاء في العطاء؟ وفي ذلك كله قدرة. وهكذا تشكل قصة الحب هذه ملمحاً من ملامح القدرة التي حاول أن ينهضها في وجه العجز، الذي بدت أماراته جليّة في مقطع الطلل.

[الوحدة الثالثة – اثنان وعشرون بيتاً – "مغامرة بيضة الخدر"]:

تبدو هذه الوحدة الشعرية طويلة في حديث الذكريات، وهي تشتمل على أحداث مغامرة من مغامرات امرئ القيس، في مرحلة زمنية من عمره، نظنها تتصل بمرحلة الشباب اتصالاً وثيقاً، واقعيةً كانت أو فنّيّةً مختلقةً. وهذه المغامرة تختلف عن القصتين السابقتين، في إطارها الفنّيّ، وفي مضمونها، وتلتقيهما في رمزيتها، ودلالتها، وبعدها النفسيّ.

تبدأ المغامرة في وقت محدد، يحلّ فيه الليل، ويسود الظلام، وتستعد فيه المرأة المقصودة للنوم، ويقوم الحرّاس على خبائها وتتداخل الخيوط لتكوّن العقدة عبر جملة من الأفعال، والمظاهر، وعناصر التشويق، منها: ترصّد الحرّاس لامرئ القيس مضمرين له الشرّ، واقتحامه المخاطر والأهوال، ومجيئه إليها ولقاؤها، ودهشتها واستغرابها. ثم تتدرج الأحداث نحو الانفراج فهذه المرأة المثال لا تملك أن تدفعه عنها، رغم عتابها الرقيق، ولومها الذي يخفي رغبة في اللقاء، ورغم الخشية مما يمكن حدوثه، والخوف عليه، وعلى نفسها، فتطيعه، ويخرج الاثنان معاً، ينتحيان كثيباً رملياً يسترهما عن الأنظار، وتجري الأحداث كما يشتهي الشاعر، وتنتهي المغامرة بذلك.

وتلفت الانتباه – هنا – صورة ثوب المرأة الطويل، في قوله: "تجرّ وراءنا ذيل مرط مُرَحَّل"، فذيل الثوب يمحو آثارهما، فلا يتمكن الحرّاس والأهل من اقتفاء الأثر، فيأمنا الأذى، ويقضيا لقاءهما سعيدين هانئين. وهذه الصورة تعيد إلى الذهن صورة الريح التي نسجت الرسوم في مقطع الطلل، وأبرزتها، متحدية فعل الزمن المميت. وهنا يمحو النسيج – نسيج الثوب – الآثار ويخفيها، ليحمي الحبيبين من فعل المجتمع المهدد – كالزمن – بالتفريق، والقتل، وفق مقولة الدكتورة ريتّا عوض[40].

لقد وفّر الشاعر لمغامرته العاطفية القصصية، ما يوفّره القصّاص؛ من بداية، ومكان، وزمان، وعقدة، وشخوص، وأحداث وحوار، وسرد قصصي شائق ومعبّر. ولعله لهذا، ولغيره عدّ مؤسساً في فنّ القصة الشعرية.

سنوجز – قدر الإمكان – في الحديث عن هذه المرأة المثال، التي يمكن أن تكون رمزاً واضحاً للحياة السخيّة الخصبة، والتي كنّى عنها ببيضة الخدر؛ لأن الذي يهمنا من حديثه عنها، وعن المغامرة أمران اثنان؛ أولهما: استخلاص بعض المعايير الجمالية التي رسمها لهذه المرأة – المثال في طيّات الصور المتتالية، والتي يمكن أن تمثّل معايير القوم ومقاييسهم الجمالية، في كثير أو قليل، وثانيهما: تبيّن البعد النفسي لهذه المغامرة، وما ينطوي عليه؛ من توجّه غريزي يحقق فيه الخصوبة، ومن رغبة ملحّة في التحدي الذي يثبت فيه الجرأة والإقدام، وإصرار على بلوغ الغاية بالمغامرة والمخاطرة، وإثبات للظفر والانتصار على الأخطار والأهوال، وما يمثّله ذلك كله من قدرة فائقة متميّزة.

المرأة التي كنّى عنها ببيضة الخدر، قد لا تكون امرأة معينة، بدليل التنكير في قوله: "وبيضةِ خدر"، أي رُبَّ بيضة خدر والإضافة هنا لا تلغي التنكير ولا التكثير المفهومين من السياق، وبدليل رمزية البيضة في التراث الإنساني؛ فهي رمز صريح من رموز الخصب، كالرحم. هي امرأة الخصوبة المطلقة التي ينشد لديها اللذة، والسعادة، بل الحياة الخصبة نفسها.

المرأة – المثال هذه التي غامر لأجلها حصانٌ مصون مكنونة، عزيزة على أهلها، فأحاطوها بالرعاية والعناية، وحرسوها فحجبوها عن الناس، ولا سيما امرؤ القيس، الذي يترصدونه وقد أضمروا له الشّر، ونووا قتله إن هم ظفروا به، وتمكنوا من إخفاء أمره. بيضاء صافية البشرة، رقيقة الجلد، ناعمة الملمس، دافئة المخدع، خصبة، تشبه بيضة الخدر المكنونة؛ في صفاء لونها، ونعومة ملمسها، وفي دفئها، ودلالتها الرمزية – الخصوبة. متطيبة متعطرة، يحمل نسيم الصبا رائحتها الطيبة، فتمتزج به، ليتكوّن خليط منعش يشبه رائحة القرنفل، التي تثير فيه حاسة الشمّ، والشهوة، والغزيزة. وهكذا تجتمع الحواس في هذه الصورة المركّبة، وتتناغم مع الدلالة الرمزية – الخصوبة، لتحقيق المتعة، واللذة.

الخصر منها لطيف ضامر يتثنّى، يشبه زماماً جلدياً في مرونته وليونته، وموضع الخلخال من الساق ممتلئ، وموضع القلادة من الصدر مستوٍ أملس، يشبه صفحة المرآة في النصاعة والاستواء والملاسة. مكتنزة من غير ترهّل أو استرخاء أو استكراش بياضها ليس خالصاً تشوبه صفرة، فغدا كلون بيضة النعام الأولى التي لا يخلص بياضها خلوص غيرها من البيض، أو كلون الدرة التي لم تثقب بعد. مرّة أخرى يذكر البيضة، التي تعدّ رمزاً صريحاً من رموز الخصب؛ لأن قضية الخصوبة تلحّ عليه كثيراً.

البدن منها غضّ بضّ لارتوائه، صافٍ نقيّ لا يكدّره شيء، وكأنه روي بماء عذب زلال لم يُكدّر، ولم يُعكّر. الخدّ سهلٌ أملسُ تخفيه مرة، وتبديه أخرى، في حياء ودلال وغنج. والعينان حانيتان دافئتان في النظر مشفقتان، كأنهما عينا غزال مطفل ترنو إلى طفلها بدفء ورفق ورقّة وعطف وحنان. والجيد طويل منتصب اكتملت هيئته، يشبه جيد الغزال، ولكن من غير فحش؛ في زيادة الطول والارتفاع، وقد زينته بأنواع الحلي؛ لغناها وثرائها وترفها.

الشعر أسود فاحم طويل، كثيف في لين، تداخلت خصلاته فغدا كعذق النخلة في كثافة شعره وليونته، وقد عُنيت به صاحبته أيّما عناية، قد تفوق عناية نساء هذه الأيام بشعورهنّ؛ فقد جعلته هيئاتٍ وأشكالاً، رفعت بعضه غدائر أو ذؤائب إلى أعلى، وثنت بعضه وجدّلته، وأرسلت بعضه إرسالاً، فحارت الأمشاط بين هذه الأشكال، وتاهت في ثناياها.

الساق ممتلئة ريّا تشبه نبات البرديّ الذي نما بين النخيل، في ارتوائه وملاسته واستوائه. والأصابع لينة ناعمة، وكذلك أطرافها غير غليظة أو خشنة، تشبه في لينها ومرونتها عيدان السواك الطرية الليّنة، أو الدويبات الرملية أو العشبية في ملاستها وليونتها. والوجه مشرق مضيء ينير ما أحاط به من شعر أسود كما تنير مسرجة الراهب المتبتل، أو صومعته المضيئة ما حولها لتبدد الظلام في آناء الليل. وجسدها طيب الرائحة، عابق بالشذى، يتطيب منه الفراش فيغدو وكأن فتات المسك قد انتثر في طياته. نؤوم الضحى، مدلّلة منعّمة، مترفة لا تقوم لعمل. شابة فتيّة، محبوبة مرغوبة، يطيش بها عقل الحليم، فيرنو إليها توقاً وإعجاباً.

ملامح المرأة – المثال، الجماليّة هذه، قد لا تكوّن صورة كلّيّة متكاملة متجانسة الأجزاء، ومردّ ذلك أن الشاعر كان يسعى في تصويره لهذه الملامح والأجزاء إلى صورة الكمال والمثال لكل ملمح أو جزء. هذه الملامح المصوَّرة تشكّل مقاييس ومعايير جمالية، ليس لدى امرئ القيس وحده، وإنما لدى الجماعة الجاهلية بعامة.

على أية حال، وجدنا امرأ القيس يُعنى عناية شديدة بتصوير مفاتن هذه المرأة، ومحاسنها، فتزاحمت الصور في هذه الوحدة الشعريّة، وهي صور غلب عليها الطابع الحسيّ، نستثني منها صورة البيضة ذات الدلالة الرمزية، وقد توزّعت بين صور: لونية، وسمعيّة، وبصريّة، وشمّيّة، وذوقيّة، ويُلاحظ أن الصور هذه كانت مترفة، حظيت بإعجاب امرئ القيس الشديد.

موقف امرئ القيس من هذه المرأة موقف حسّيّ غريزي، ويؤكد هذا الحكم ما نشده عندها من متعة تحققت له. أما البعد النفسي لهذه المغامرة العاطفية التي اقتحم فيها الأهوال وأسوار الخطر – في الواقع أو الخيال – فيبدو في: إصراره على التحدي وإلحاحه على إثبات الجرأة، وقدرته الفائقة على الفعل، هذا الفعل الذي افتقده في مقطع الطلل، الفعل المستمد من القدرة التي كانت محور مغامرته العاطفية هذه. يعلق الدكتور محمد زكي العشماوي على الأبيات، فيقول: انظر إلى التباهي بالقوة، وإلى الاعتداد بالنفس، وإلى اقتحام المخاطر، وإلى الولع بالمغامرة، والصراع من أجل الذات، فهو لا يزور حبيبة أو عشيقة، وإنما يقتحم الأسوار وكأنه يخوض معركة، ثم انظر إلى روح البطولة التي تنتشر في الأبيات[41]. ونضيف قائلين: إن امرأ القيس في حكايات المرأة عاشق فارس، أو فارس عاشق اللذة والمتعة، والفروسية – في ذاتها – قدرة متميزة. ومن هنا يلتقي (مقطع الذكريات – المرأة) مقطع الفرس والصيد، فالشاعر في الاثنين فارس، والفارس يملك القدرة.

إن امرأ القيس يحاول – بالخيال الشعريّ – أن يزيح إحساسه بالعجز، في مغامراته العاطفية، وقصص الحب، وكأنه يريد أن ينهض بصورة كلّيّة تمثّل زمن الشباب والقدرة؛ لتقف شامخة في مواجهة صورة العجز التي آلمته في الواقع، وبذلك يحاول إحلال الوجود والحياة محل العدم والموات. فهل يستمر هذا الحلم الشعريّ، ويتنامى، أم أنه سيتلاشى، ويغيب الإحساس بالقدرة ويعود إلى وعيه، إلى واقعة المأساوي عبر المقطع الثالث من القصيدة، وهو مقطع الليل التالي؟

المقطع الثالث (مشهد الليل):

هو مقطع قصير، إذا ما قورن بالمقطع الثاني (مشهد الذكريات) السابق، قوامه خمسة أبيات. يلتقي المقطع الأول (الطلل) في قصره، وفي دلالاته النفسية التي توحي بالعجز، والاستلاب، والموات، وبغيرها من المشاعر التي تدخل في هذا الحقل الدلاليّ النفسي. ويقابل المقطع الثاني (الذكريات) في حجمه، وفي أبعاده النفسيّة، ودلالاته التي أوحت بالقدرة، والانطلاق، والحياة الخصبة. يقول امرؤ القيس[42]:

وليلٍ كموجِ البحر أرخى سُدولَه	**عليَّ بأنواع الهمومِ ليبتلي**
فقلْتُ له لمّا تمطّى بجَوْزِهِ	**وأردفَ أعجازاً وناءَ بكَلْكَلِ**
ألا أيّها الليلُ الطويلُ ألا انجلِ	**بصبحٍ وما الإصباحُ فيكَ بأَمْثَلِ**
فيا لَكَ من ليلٍ كأنّ نجومَه	**بكلّ مُغارِ الفتلِ شُدَّتْ بيَذْبُلِ**
كأنّ الثريّا عُلِّقَتْ في مَصامِها	**بأمراسِ كَتّانٍ إلى صُمِّ جَنْدَلِ**

يبدو ليل الشاعر كثيف الظلمة حالكاً، تشبه موجات الظلام المتصلة فيه، وهي موجات الهم والغم، أمواج البحر الهدّارة المتلاحقة المتدافعة. لقد حبس عليه ظلام الهموم والأحزان أنفاسه كما تحبس أمواج البحر الأنفاس وتقطعها؛ إنه غريق في بحر هذه الهموم. ويستعير الشاعر لليله المهموم سدولاً قاتمة اللون تحجب عنه الرؤية، فلا تترك منفذاً، وإن كان ضيقاً، لبصيص من نور، أو ضياء يُحيي في داخله شيئاً من البهجة والتفاؤل، ويمزج الشاعر بين تلك الستائر وأنواع الهموم التي تقاطرت عليه مزجاً رائعاً؛ فيتشكل ستار كثيف الظلال يحول بين الشاعر وعالم البهجة والفرح والتفاؤل. ولقد أطبقت تلك الهموم على صدر الشاعر إطباقاً تاماً، وراحت تتغلغل في ثنايا النفس فتستوطنها، فكانت كبيرة، وثقيلة الوطء، كبر الكائن (البعير) الذي باعد بين أطرافه، وتمطّى بصلبه، فطال، وضخم، وثقل وطؤه.

لذلك رأيناه يُجَرِّدُ من الليل صورة الكائن العاقل، ويخاطبه بلهجة تنطوي على كثير من الحزن، ويناجيه مناجاة العاجز المستغيث، ويرجوه أن ينجلي، فتنجلي الهموم والأحزان عنه، ولكنه سرعان ما يستدرك أن هذه الهموم لا يمكن أن تغادره، وما دام الأمر كذلك، فلا فرق بين ليل وصباح إذن. وعبر أسلوب النداء الذي يحمل معنى التعجب (فيا لَكَ من ليلٍ) يخاطب الليل الذي قد طال كثيراً كثيراً، وظل يطول حتّى ظن الشاعر أن نجومه لن تبرح السماء، وكيف تبرحها وقد شُدَّت – كما تصور الشاعر – بحبال قوية متينة إلى جبل يذبل الراسخ الذي لا يتزحزح من مكانه ؟! فالجبل لا يمكن أن يتحرك، والحبال لا يمكن أن تنقطع، والنجوم لا يمكن أن تنفلت، وتتحرر، فتغادر جوف السماء، مؤذنة بقدوم الصباح. لقد سمّر الشاعر النجوم في كبد السماء تدليلاً على استمرار الليل. بل إنه يرسم صورة أخرى لهذا الليل الطويل، فيجعل الثريّا ثابتة في مقامها لا تبرحه، وكأنها هي الأخرى قد شُدّت شدّاً محكماً إلى الصخور الضخمة بأمراس كتان قوية متينة، فلا الصخور تنزاح، أو تتزعزع من مكانها ولا الأمراس تنقطع، ولا الثريا تغادر مكانها. وهذا يعني أنه سَمّر الثريا – أيضاً – مع النجوم في مكانها، تدليلاً على استمرار هذا الليل العجيب الذي لا ينتهي، ولا يزول.

لقد عُني الشاعر – في مقطع الليل – بالجانب التصويري عناية شديدة، واحتفل بالصور احتفالاً كبيراً، رسم ملامحها بالتشبيه والاستعارة، والكناية، وبالألفاظ الموحية، وبالإيقاع البطيء الثقيل؛ الداخليّ والخارجيّ.

وإذا كانت صورة الموج تتَّسِمُ بالحركة والصخب، لغاية تعبيرية، وإذا كانت الحركة في صورة البعير بطيئة ثقيلة، لغاية أخرى تعبيرية واضحة، فإن الصور الأخر تبدو ساكنة جامدة ثابتة، تلائم إحساس امرئ القيس بطول الليل، ودوام الهموم والأحزان واستمرارها على وتيرة واحدة.

نعتقد – بعد ذلك – أن تشكيل الأبيات المكاني لاءم تشكيلها الزماني ملاءمة تامة، في تصوير هموم الشاعر وآلامه وأحزانه التي أقلقته، وأقضت مضجعه. ليل الشاعر كليل غيره من الناس في عالم الحقيقة الزمنية، ولكنه غير ليلهم في عالم الشعور. لقد كان طول الليل طولاً نفسيّاً، لا حسيّاً واقعيّاً؛ ولذلك لم تكن صورة الليل التي خطّها الشاعر بأوجاعه صورة حرفيّة أمينة لليل الزمني، وإنما كانت صورة أمينة لمشاعر امرئ القيس، وأحاسيسه الممضَة المريرة.

إن الزمان – هنا – ينفصم إلى زمنين، كما تقول الدكتورة ريتّا عوض[43] ، زمان خارجي ذي إيقاع عاديّ متحوّل بين ليل ونهار، وزمان الشاعر الطويل ذي الإيقاع البطيء المتثاقل المتمطّي، المنطوي على ليل يتلوه صبح، ثم ليل، ثم صبح، لا يختلف الواحد منهما عن الآخر، وكلّها متضمنة في ليله النفسيّ الطويل، فزمانه الخاص لا يُعرّف بالزمن الخارجي.

ومن – هنا – نرى أن صورة الليل الشعرية هذه، مثّلت واقع امرئ القيس المأساوي، المثقل بالأحزان، والمفعم بالآلام والممتلئ بالخيبة واليأس، والمنتهب بمشاعر الاستلاب، والعجز، والعدم.

هكذا بدا لنا امرؤ القيس في هذا المقطع إنساناً حزيناً مثقلاً بالهموم، مستلب الإرادة، مقيّداً مكبّلاً، عاجزاً عن الحركة والفعل. وهذا يعني – بوضوح شديد – أن مقطع الليل يلتقي مقطع الطلل في التماثل فيما ينطويان عليه من إحساس بالضعف والهشاشة والانكسار والهزيمة، ومن دلالات نفسية توحي بالعجز والعدم. فهل يستسلم لهذه المشاعر العدمية، أم يحاول التخلّص منها، فيفرّ من الواقع إلى الخيال، كما فعل حين فراره من الطلل – الواقع، إلى الذكريات – المرأة، رغبة منه في مواصلة الحياة، وتشبثاً بها؟ هذا ما يؤكده مقطع الفرس والصيد التالي من القصيدة.

المقطع الرابع (مشهد الفرس والصيد):

المقطع طويل إذا ما قورن بمقطعي: الطلل، والليل. يلتقي المقطع الثاني (الذكريات) في دلالاته، وإيحاءاته النفسية التي تثبت القوة الخارقة، والقدرة المتميزة، والحياة الحافلة بالنشاط والحيوية؛ ويقابلان – معاً – المقطعين: الأول (الطلل)، والثالث (الليل) اللذين أوحيا بالضعف، والانكسار، والاستلاب، والعجز. يتألف المقطع من ثمانية عشر بيتاً، هي قوله[44]:

وقد أغتدي والطيرُ في وُكُناتها	**بمنجردٍ قَيْدِ الأَوابدِ هَيْكَلِ**
مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبلٍ مُدبرٍ معاً	**كجُلْمودِ صخرٍ حَطَّهُ السيْلُ من عَلِ**
كميتٍ يَزِلُّ اللِّبْدُ عن حالِ مَتْنِه	**كما زَلَّتِ الصفْواءُ بالمُتَنَزَّلِ**
مِسَحٍّ إذا ما السابحاتُ على الوَنى	**أَثَرْنَ غباراً بالكَديدِ المُرَكَّلِ**
على العَقْبِ جَيّاشٍ كأنّ اهْتزامَه	**إذا جاشَ فيه حَمْيُهُ غَلْيُ مِرْجَلِ**
يُطِيْرُ الغلامَ الخِفَّ عن صَهَواتِه	**ويُلْوي بأثواب العنيفِ المُثَقَّلِ**
دَرِيْرٍ كخُذْروفِ الوليدِ أَمَرَّهُ	**تَقَلُّبُ كَفَّيْهِ بخيطٍ مُوَصَّلِ**
له أَيْطَلا ظَبْيٍ وساقا نَعامةٍ	**وإرخاءُ سِرْحانٍ وتقريبُ تَتْفُلِ**
كأنّ على الكِتْفَيْنِ منه إذا انتحى	**مَداكَ عَروسٍ أو صَراية حَنْظَلِ**
وباتَ عليه سَرْجُه ولجامُه	**وبات بعينيْ قائماً غيرَ مُرْسَلِ**

فَعَنَّ لنا سِرْبٌ كأنّ نِعاجَهُ عَذارى دُوارٍ في المُلاءِ المُذَيَّلِ
فأَدْبَرْنَ كالجَزْعِ المُفَصَّلِ بينَه بِجِيْدٍ مُعَمٍّ في العشيرةِ مُخْوَلِ
فألْحَقَنا بالهادياتِ ودونَهُ جَوَاحِرُها في صَرَّةٍ لم تَزَيَّلِ
فَعادى عِداءً بين ثورٍ ونَعْجةٍ دراكاً ولم يُنْضَحْ بماءٍ فيُغْسَلِ
وظَلَّ طُهاةُ اللحمِ مِنْ بَيْنِ مُنْضِجٍ صفيفَ شِواءٍ أو قديرٍ مُعَجَّلِ
ورُحْنا وراح الطِّرْفُ ينفُضُ رأسَه مَتى ما تَرَقَّ العينُ فيه تَسَهَّلِ
كأنّ دماءَ الهادياتِ بِنَحرِهِ عُصارةُ حِنّاءٍ بِشَيْبٍ مُرَجَّلِ
وأنت إذا استدبرْتَه سَدَّ فَرْجَهُ بِضافٍ فُوَيْقَ الأرض ليس بأَعْزَلِ

مقطع الصيد والفرس عودة أخرى إلى الحلم الشعريّ، وارتداد إلى اللاوعي، وهروب من مقطع الليل – الوعي. لقد مثّلت صورة الليل في وعي امرئ القيس واقعاً مرّاً أليماً، وحاضراً كل شيء فيه يبعث اليأس في النفس، ويثبت ضعف الشاعر وعجزه. وها هي ذي صورة الفرس، وصورة الصيد، تكوّنان صورة كلّيّة، يريد الشاعر من خلال صورها الجزئيّة المتفرّعة ومن خلال الدلالات والإيحاءات التي تنطوي عليها، أن يعيّش النفس المنكسرة المهزومة إحساساً آخر مخالفاً لإحساس العجز مغايراً له، يوحي بالقوة، والقدرة، والنصر. ولذلك كانت الصورة الكلية لأبيات الفرس والصيد، استحضاراً للغائب من الزمن زمن الشباب، والفتوة، والقدرة، أو اختلاقاً لزمن حافل بالحيوية والقدرة، تمنّى أن يزيح الزمن الحاضر الذي يعيشه. ومن هنا يجب أن نُهيّئ أنفسنا لأن نتلقى – في هذا المقطع – ما يُسمّى الغلوّ في التعبير، والمبالغة الشعرية بهدوء، ورضاً، وطيب خاطر. فالشاعر – الإنسان – المهزوم – العاجز يلحُّ على استحضار الإحساس بالقوة والقدرة، ليحل محلَّ الإحساس بالضعف والعجز، عبر تخيلات، وأحلام لا تصحّ في غير الفن. وكيف له أن يحقق ذلك من غير الصور الدالة على ما ينشد، والتي تبثّ الحركة في طيّات المقطع، وتنشرها في أجوائه ؟!

في البدء، يشير إلى كثرة غدواته إلى الصيد، ويحيل دلالة "قد" التقليلية إلى دلالة تحقيقية، تكثيرية؛ إذ يُفهم من السياق أن الفعل المضارع "أغتدي" الذي يليها يدلّ على زمنٍ ماضٍ، وليس على زمن حاضر. ثم يشير إلى الأوقات المبكرة التي كان يغدو فيها إلى الصيد، من خلال الكناية في قوله: "والطير في وكناتها" تدليلاً على النشاط والحيوية، وفيهما تكمن جمالية الزمن المذكور وهذا يعني أنه يستهلّ كلامه بالتركيز على العناصر التي تكوّن القوة، والقدرة. ونظنه سيفعل هذا حتى نهاية المقطع؛ إذ نتبيّن الإلحاح على عناصر القوّة والقدرة في صور الفرس الصائد، الذي ما نعتقده إلا الفارس الصائد – امرأ القيس – نفسه.

فرس امرئ القيس عظيم ضخم يوحي بالقوة، أو يوحي بالدلالات العظيمة التي ينطوي عليها البناء الضخم الصلب؛ منها: الثبات، والصمود في وجه الزمن، والاستمرار والبقاء. إنه كجلمود الصخر في صلابة أعضائه، وتماسك أجزائه وتلاحمها كميت؛ قصير الشعر، وقصير الساقين قويّهما، يشبهان ساقي النعامة في القصر والصلابة؛ طويل الذراعين، أملس الظهر، يشبه في استوائه وملامسته والتماعه مداك العروس البرّاق الذي تسحق عليه طيبها، ولا تخفى – هنا – دلالات صورة العروس التي تشي بالحيوية المتأتية من حداثة السنّ، وبالفرح الطقسيّ، والخصوبة الأنثوية، أو هو يشبه الحجر الصلب الأملس المستوى الذي يسحق عليه الحنظل، حسن الذيل يغطي فرجه من غير ميل أو انحراف. فرسه تام الخلق، رائع المنظر، بديع الشكل، يخشى الناظر إليه إصابته بالعين. هذه هي جملة الصفات العضوية الجسدية في الفرس، نستشفّ منها إعجاب الشاعر الشديد بها وانبهاره بصاحبها؛ وهي صفات تضفي على هذا الكائن الحيواني – البشريّ الأصالة، والقوة، والجمال معاً.

تلك الصفات، وإن كانت لها أهمية في رسم ملامح صورة الفرس الكلية، ليست هي محور اهتمام الشاعر، وليست هي غايته الرئيسة في حديثه عن فرسه؛ فالذي يشغل امرأ القيس، ويستأثر باهتمامه أمر معنوي أسمى وأجلّ من ملامح الفرس الخارجية يتصل بالفعل والجوهر لا بالشكل والمظهر؛ إنه القدرة التي تمثلها الحركة العنيفة، والحيوية، والسرعة، والعزيمة المتوثبة والانطلاقة

المتّقدة. فلنتتبع صور القدرة المتنوعة في هذا المقطع، مبينين معانيها الثواني، ودلالاتها الرمزية،وأبعادها النفسية وظلالها الإنسانية.

قصر شعر الفرس صفة محمودة في الخيل؛ لأنها تمكنّه من الحركة الحرّة السريعة التي تغدو قيداً، يقيِّد الوحوش التي يطارها "بمنجردٍ قَيْد الأوابد هيكل". الطباقان المتتاليان في قوله: "مكرّ مفرّ مقبلٍ مدبر معاً" يبرزان حركة الفرس العنيفة وسرعته الشديدة، في صورة خرافيّة أسطورية لا وجود لها في الحقيقة. هويّ الفرس في عدوه يشبه هويّ الصخرة في انحدارها من مكان عال وقد دفع بها السيل الجارف. استعارة السحّ له من المطر تصور جَرْيه المتدفق بغير انقطاع، وعطاءه الذي لا يتوقف والخصوبة التي لا تنضب، يختلف عن الخيول الأخر في جريه الوفير المستديم، وفي انسيابيّة عدوه وسلاسته، لا يتثاقل في عدوه، ولا تثير حوافره الغبار كما تفعل الأفراس غيره، يلتهم المسافات التهاماً، فينصهر الزمان والمكان في لحظة شعرية تختزن أماني وآمالاً بعيدة المنال. الفرس كثير الجيشان، لا يهدأ ولا يستقرّ، يظل محافظاً على نشاطه وقوته، يُسمَع صوت جوفه عند جريه كأنه صوت الغَلْي في المرجل، لا يقدر على امتطائه والثبات على صهوته إلا من كان خليقاً به، في أصالته، وخبرته. عنيف الحركة، يطير الغلام الخفيف عن متنه، ويلوي بالغليظ الأخرق الجاهل بركوب الخيل ومعاملتها. إنه سريع الحركة خفيفها، يشبه خرّارة الوليد في خفتها وسرعة دورانها. يُلحق الشاعرَ بالهاديات من النعاج التي شبهها بالعذارى وهنّ يطفن بالصنم "دوار" في طقس دينيّ حيّ فيتفرق القطيع وينفرط، كما ينفرط عقد الخرز ويتبدد، فيلمّ المتأخّرات من النعاج إلى المتقدمات، ويخضعها كلها لسيطرته وسطوته، يتحكم بها كيفما شاء. لقد اصطبغ نحر الفرس بدم الهاديات، وامتزج الدم بجسد الفرس، واتّحد به، امتزاج عصارة الحنّاء بالشعر، واتحادها به؛ وتستمد صورة الدم – هنا – جماليتها من قوة الفعل العنيف وتاثيره، ومن تحقق النصر ونشوته وكي يبرز ملامح الفرس الجمالية، وهو في أحوال عدوه استعار له إرخاء الذئب، وتقريب الثعلب.

إن الصور الحركية التي رسمها امرؤ القيس لفرسه، تتضح بالنشاط والحيوية، والخفة والرشاقة، والقوة، والقدرة؛ وكأنه كان يحاول تعويض ما يفتقده في واقعه المعيش المتمثل بالطلل، والليل، أو كأنه كان يعبر عن التعطش الشديد للأفعال الدالة على القدرة، والوجود، والحياة؛ فراح يجسد المعاني تلك كلها في فرسه الذي اتّحد به اتحاداً روحياً. ولقد استطاعت هذه الصور أن تلبّي حاجة الشاعر النفسية، وأن تشبع رغباته، وأن تحقق حلمه، في رسم صورة للفرس لا يمكن أن تتحقق في غير مخيّلة الفنان. وهذا ما يحدونا إلى القول: إن الفرس – هنا – فرس فريد لا نظير له، فرس شعريّ خارق للمألوف؛ في حركته العجيبة وقوته الخارقة، وقدرته الهائلة. تقول الدكتورة ريتّا عوض: إنه الصورة – المثال، والرمز الأسطوريّ المجسد لما يعتمل في أعماق اللاوعي الإنساني من رغبات، إنه المثال الأسمى المتحقق في الصورة الفنية، والمجسد لنماذج أصلية كامنة في اللاوعي الإنساني، يصوغها الإنسان أسطورة وفنّاً رمزيّاً[45]. ويمكننا أن نزعم – بعد ذلك كله – أن الفرس – هنا – هو الفارس نفسه امرؤ القيس الذي انصهر فيه انصهاراً تاماً. يقول الدكتور مصطفى ناصف: "إن صورة الفرس هي صورة الرجل النبيل الذي ملأته العزة والثقة"[46]. وما نظن امرأ القيس إلاّ هذا الرجل النبيل.

والآن، إذا أضفنا إلى صورة الفرس الكلّيّة صورة الصيادين، وفيهم امرؤ القيس، وهم يلهون، ويمرحون، ويبتهجون، وينعمون بالانتصار الذي حققوه، والصيد الذي ظفروا به، اكتملت لدينا صورة امرئ القيس – الفارس، المقبل على الحياة، القوي، القادر الذي يمكنه أن يتجاوز زمن الخيبة والحزن، وأن يواجه ظلم الدهر وغدره، وأن يتخطّى مشاعر الانكسار، والهزيمة، والعجز وأن يتسامى على ذلك كله. ومن هنا، يلتقي هذاالمقطع مقطع الذكريات في الدلالة على السعي (الشعريّ) إلى امتلاك الفعل المؤثر، والقدرة الفاعلة، وعناصر البقاء والاستمرار في الحياة. وتقابل دلالات القدرة، والحياة المنطلقة الوثّابة في هذين المقطعين دلالات العجز، والحياة المقيدة المكبّلة في مقطعي: الطلل، والليل.

هكذا تناوبت مشاعر العجز، والقدرة، عبر مقاطع القصيدة الأربعة. فما فاعلية المقطع الخامس والأخير في هذه التجربة الشعرية – الشعورية، التي انطلق فيها من اللحظة الطللية المأساوية؟ هذا ما سنحاول تبيّنه فيما يأتي من الحديث.

المقطع الخامس (مشهد السحاب، والمطر، والسيل):

المقطع متوسط الطول، إذا ما قورن بالمقاطع الأربعة السابقة، وكأن الشاعر حاول أن يجمع فيه بين تلك المقاطع، لتتلاقى وتتقابل، وتتدافع، وتتصارع، ويغالب بعضها بعضاً في ساحة النفس، فيثبت الغالب المنتصر ويبقى، ويرحل المنهزم المنكسر ويفنى. إن هذا المقطع يتصل بذاك الصراع الداخلي الذي اعتمل في نفس امرئ القيس عبر المقاطع الأربعة الأُوَل، ويمثّل نهاية لذاك الصراع، كان لا بدّ منها؛ هي نهاية التجربة الشعورية، ونهاية التجربة الشعرية – القصيدة. قوام المقطع اثنا عشر بيتاً هي[47]:

أَحارِ تَرَى برقاً كأنّ وَميضَهُ	كَلَمْعِ اليَدَيْن في حَبِيٍّ مُكَلَّلِ
يُضيءُ سَناهُ أو مصابيحُ راهبٍ	أَهانَ السليْطَ في الذُّبالِ المُفَتَّلِ
قَعَدْتُ له وصُحْبتي بين حامِرٍ	وبين إكامٍ بُعْدَ ما مُتَأَمَّلي
وأضحى يَسُحُّ الماءَ عن كلِّ فِيْقَةٍ	يَكُبُّ على الأَذقان دَوْحَ الكَنَهْبَلِ
وتَيْماءَ لم يَتْرُكْ بها جِذْعَ نَخْلَةٍ	ولا أُطُماً إلاّ مَشِيْداً بِجَنْدَلِ
كأنّ طَمِيَّةَ المُجَيْمِرِ غُدْوَةً	من السَّيْلِ والغُثّاءِ فَلْكَةُ مِغْزَلِ
كأنّ أَباناً في أَفانِيْنِ وَدْ قِهِ	كبيرُ أُناسٍ في بِجَادٍ مُزَمَّلِ
وَأَلْقَى بِصَحْراءِ الغَبِيْطِ بَعَاعَهُ	نُزُوْلَ اليَمَانِيْ ذي العِيَابِ المُخَوَّلِ
[كأنّ مَكاكِيَّ الجِواءِ غُدَيَّةً	صُبِحْنَ سُلافاً مِنْ رحيقٍ مُفَلْفَلِ]
كأنّ سباعاً فيه غَرْقى غُدَيَّةً	بأرجائِهِ القُصوى أنا بيشُ عُنْصُلِ
عَلَى قَطَنٍ بالشَّيْمِ أَيْمَنُ صَوْبِهِ	وأَيْسَرُهُ عَلى السِّتَارِ فَيَنْدبُلِ
وَأَلْقَى بِبُسْيانٍ مع الليل بَرْكَهُ	فأَنزلَ منه العُصْمَ من كلّ مَنْزِلِ

يبدأ امرؤ القيس المقطع بالحديث عن البرق المنبعث من السحاب المستدير الذي شابه الإكليل؛ فيشبه وميضه بالتماع اليدين في تقلبهما، ويصور ضوءه المنير، فيشبه ضياءه بالنور الذي يشعّ من مصباح الراهب المُغذى بالزيت بسخاء. وما وميض البرق ونور المصباح في هذه الصورة اللونية إلاّ التماعة تفاؤل، وإشراقة أمل في نفس الشاعر، بولادة خيّرة، مقرونة بصورة الإكليل التي ترمز، في وجه منها، إلى الخير، والخصب، والحياة. وما تقلّب الكفّيْن إلا رمز للحركة الفاعلة، تواكب الأمل، وتسعى إلى تحقيقه.

دعوة للتأمل يطلقها امرؤ القيس، متوجهاً بها إلى صاحب يقرّبه من نفسه باستخدام همزة النداء، أو إلى صاحب جرّده من نفسه وسماه: (حارث، أو حارثة – مُرَخّماً) تيّمناً بدلالة اللفظة على الفعل الإنساني المجدي، والمخصب، أو إلى الجماعة الإنسانية التي يكنّي عنها بصاحبه – حارث. وهو في هذه الدعوة للتأمل، يذكرنا بدعوته للبكاء الجماعيّ في مطلع القصيدة (قفا نبكِ) وكأنه في الموقفين يخاطب ضمير الجماعة، ووعيها الإنساني، ويعقد طقساً جماعياً، طقساً للبكاء، وطقساً للتأمل، والاستسقاء.

يقعد امرؤ القيس وأصحابه لهذا البرق، يتأملونه من بعد (بُعد ما متأمّلي). وإذا كانوا في هذا القعود يعبرون عن توق للمطر فإنهم يؤدون – أيضاً – بين يَدَيْ السحاب – الرمز الاعتقاديّ – طقساً اعتقادياً جماعياً، له دلالاته الرمزية العميقة الممتدة في لاوعي الجماعة؛ وهو طقس الاستمطار، والاستسقاء، والإخصاب، الذي يُعقد في أحوال الجفاف، واليباس، والقحط واليباب وكأن الشاعر يلجأ إليه، مستعيناً على ما في داخله من إحساس بالجدب، والعجز، والموات.

وتستوقف القارئ، في البيت الرابع، صورة المطر الغزير، التي بناها على استعارة الفيقة للسحاب – والفيقة حلب ضرع الناقة ثم تركه ليمتلئ، ثم العودة إليه، ليكون أغزر – إذ يجعل الشاعر السحاب الذي يسحّ الماء ضرعاً يدرّ اللبن. وسواءٌ أكانت هذه الاستعارة تشكّل صورة لها جذورها الأسطورية؛ وهي صورة الناقة المقدّسة، إذ تجعل السماء ناقة أسطورية عظيمة والسحب أضرعها

التي تدرّ اللبن، كما تقول الدكتورة ريتّا عوض[48]، أم غير ذلك، فإن الصورة المركبة التي تجمع (الضرع، والحَلْبَ والسحاب، والمطر) ترمز إلى الخصب والحياة، ليس في الفكر الأسطوري وحده، وإنما في الفكر الإنسانيّ كله.

وهكذا تتآلف الصور الرمزية، وتتآلف لتكوّن صورة كلّيّة للموقف، تُستشف منها رغبة الشاعر الملحّة في خلق أجواء الخصب والحياة، ودفع النفس إلى التفاؤل والاستبشار، رغم إحساسه ببعد ما يأمله في قوله: (بُعْدَ ما متأمّلي)، تحلّ محلّ أجواء الجدب والقحط واليباب، التي تبعث في النفس التشاؤم واليأس والقنوط؛ ومع الخصب والاستبشار إقبال على الحياة، وإعمالٌ للقدرة ومع القحط والقنوط إحجام عن الحياة، وإحباط،وإقرار بالعجز الذي لا يرتضيه، ولا يريد له أن يستوطن النفس.

لم يطل تأمل امرئ القيس وصحبه، ولم يستغرق طقس الاستمطار، أو الاستسقاء وقتاً طويلاً، إذ حدثت العاصفة العنيفة في الطبيعة، وهي المعادل الفنّيّ للعاصفة التي اجتاحت نفس الشاعر، فانشقّ السحاب عن مطر غزير راح يصبّه صبّاً، وكأنه لبّى نداء الشاعر وصحبه، واستجاب لدعائهم الطقسي، واشتد الهطل، وعنف، فغدا يقتلع الأشجار الضعيفة، ويعبث بالقوية منها فيُميل رؤوسها وفروعها العالية التي استعار لها الأذقان؛ لكونها في أعلى الجسد من الإنسان والشجر. وفي تيماء يقتلع السيل جذوع النخل التي لم تَقْوَ على الثبات والصمود، ويهدم البيوت المبنية من الطين والجصّ والمواد الهشّة، ولم يصمد منها غير تلك التي شيدت من الصخور والحجارة، إذ وقفت للسيل وقفة الصامد المكابر الذي عزم على البقاء، والديمومة. إن صورة المنازل الصامدة الباقية هذه، تعني أن لا بقاء إلا للقوي الذي يواجه الشدائد والمحن، بصلابة ورباطة جأش، ويتصدّى لفعل الزمن ومصائبه بكل قوة وعزم، وأن الزوال والفناء مصير الضعفاء الذين لا مكان لهم في عالم تحكمه القوّة.

توحي الصور فيما تقدم من الحديث، بأن امرأ القيس يدعو نفسه إلى التسلّح بالقوة، ويحثها على تملّك القدرة، وتستبطن الصور – أيضاً – نزوعاً إلى التطهّر من مشاعر الضعف والهشاشة، وإلى اقتلاع بواعث العجز من النفس.

قد يبدو فعل المطر والسيل هدّاماً تدميرياً في الفهم المسطّح لهذا الفعل، ولكن الفهم العميق لهذا الفعل يعزز فكرة البناء، وليس الهدم؛ فالشاعر يريد أن يهدم، ويدمّر ما ليس يصلح لاستمرار الحياة، وأن يبني مكانه ما هو جدير بالاستمرار والديمومة. هو يدمّر واقعاً هشّاً متداعياً، ليبني واقعاً صلباً متماسكاً قوياً، يستحيل بناؤه ما لم يُسبق بهدم، وما هذا الواقع المأمول، أو البناء المنشود إلا المعادل الفنّي، والموضوعي لذات امرئ القيس.

يتأكد فعل المطر والسيل التطهيري عبر الأبيات التالية التي سنتجاوز ترتيبها – غير المقدس – في رواية الديوان، لصالح الدراسة.

لقد أحاط السيل بجبل المُجيمر، وراح يدور حوله بما يطفو على سطحه من الغثّاء، فبدا رأس الجبل كفلكة مغزل تدور، رأس الجبل لا يدور، وإنما الماء هو الذي يدور، ولكن امرأ القيس يجعل رأس الجبل يدور أيضاً، وإذا دار الرأس دار الجبل كله، وهذا يعني أن الماء يدور بالجبل ليغسله، وأن الجبل يدور مع الماء ليغتسل، فيتم طقس الاغتسال والتطّهر، وتتم عملية التطهير لمظهر من مظاهر الطبيعة، التي يستخدمها الشاعر – هنا – استخداماً فنّيّاً، ورمزيّاً رائعاً. وغمر السيل جبل أبان، فراح هو الآخر يغتسل بمائه، وترتسم على جسمه خطوط وأخاديد خلّفتها تيارات السيل، تشبه الخطوط في كساء مُخطط تلفَّف به كبير القوم؛ الجبل – إذن – يُشبّه بكبير القوم، والجبل يغتسل، وهذا يعني أن كبير القوم عليه أن يغتسل، إن هو لم يكن قد اغتسل بعد، وما كبير القوم هذا إلاّ امرؤ القيس الذي يلحّ على الاغتسال والتطهر، فيما أرى.

الجبال المنتشرة في الأرجاء: قَطَنٌ، والستار، ويذيل، يجب أن تغتسل بماء المطر، في قوله: "على قَطَنٍ ... ... على الستار فيذبل". وبُسيان جبل آخر يغمره الماء، ويخضع لعملية الاغتسال والتطهير، في قوله: "وألقى ببسيان ... بَرْكَهُ".

طيور المكاكيّ المشهورة بكثرة صفيرها، شاركت في احتفال الاغتسال والتطهّر أيضاً، ثم راحت تغرّد منتشية سكرى، وتشدو شدواً جميلاً عذباً، وتقيم فرحاً غنائياً تعبر فيه عن سعادتها الغامرة، بعد أن صفا الجوّ، واستبشرت بالخير القادم.

السباع غرقت بماء السيل أيضاً، ونالت سهمها من الاغتسال، وأُقسرت على التطهّر، حين غمرها الماء، ولم يَبْدُ منها غير رؤوسها التي بدت صغيرة بفعل ابتلالها، فاشبهت رؤوس البصل البريّ. والوعول التي لاذت بالفرار من السيل، واعتصمت بأعالي جبل بسيان، أُرغمت على النزول، لتنضمّ إلى هذا الاحتفال الجماعيّ المهيب؛ فتغتسل بماء المطر، وتتطهّر أيضاً. هكذا يكون التطهر رمزاً للانبعاث والولادة، والحياة الجديدة، فيما سبق من صور الاغتسال.

إن المكان الفسيح الممتد الذي عبّر عنه بصحراء الغبيط، قد ارتوى بما ءالمطر الغزير، تخيّله الشاعر وقد اكتسى ثوباً زاهياً بديع الأشكال، متنوّع الألوان. والقارئ حين يتأمل الأثر الفني الذي أنتجه الماء – السيل في المكان، واللوحة اللونية الرمزية التي ابتكرتها مخيّلة الشّاعر، ممثلةً بالبرود الزاهية المزركشة المتعددة الألوان، التي نشرها صاحبها اليماني، يتحسس توق امرئ القيس إلى حياة خصبة تثير في نفسه البهجة، وتغذي فيها الإحساس بالقدرة، والوجود الحيّ.

مشهد السحاب والمطر والسيل هذا مشهد فنّيّ ابتدعته مخيّلة الشاعر، يخلق فيه واقعاً يأمله، ويحلم به. به يتمّ الانبعاث، وفيه يثبت وجوده بما يمتلك من القوة والقدرة، ومنه ينطلق – وقد تبّرأ من أسباب الموات – فيما تبقّى له من الحياة. لذلك رأيناه يلحّ على فعل الاغتسال والتطهّر عبر صور الطبيعة المختلفة؛ الجبال، والأرض، والطيور، والحيوانات بأنواعها. وما كانت رغبته في تطهير الطبيعة، التي اندمج بها، واتحّد، غير انعكاس لرغبته الشديدة في تطهير النفس؛ باقتلاع ما داخلها من بواعث العجز.

لقد تقابلت في هذا المقطع صور: الضعف والقوة، والهدم والبناء، والجدب والخصب، والزوال والثبات، والفناء والبقاء، والموات والانبعاث، في ثنائيّات فنّيّة توحي بالمواجهة الحادّة العنيفة في داخل الشاعر، بين العجز – الموت، والقدرة – الحياة. وفي هذا دليل واضح على ارتباط هذا المقطع بالمقاطع الأربعة الأخر ارتباطاً وثيقاً. بل إن لهذا المقطع، بوصفه وحدة بنيوية جزئية، دوراً مهمّاً في بنية القصيدة الكلية، من خلال التفاعل الحيّ مع المقاطع الأربعة السابقة، والتقاء الدلالات المعنوية والنفسية فيها جميعاً، وتفاعلها فيما بينها. وهذا ما يؤكد بنية القصيدة المتكاملة، ووحدتها الفنية، والموضوعية، والشعورية، والنفسية.

الخاتمة:

في بؤرة الحزن العظيم الناجم عن الفقد والاستلاب وُلدت تجربة امرئ القيس الشعرية هذه، ومن تلافيف الزمن المأساوي انبثقت؛ فكان البكاء الحارّ المتواصل، والدمع الحارق المتدفق، والإحساس المرير بالعجز والعدم وعبثية الحياة أبرزَ ما بدا في اللحظة الطللية، القصيرة في زمنها الفني الذي استغرق ثمانية أبيات. ومن هذا الزمن المفجع كان ارتداد الشاعر إلى الماضي في المخيّلة، وصياغة زمن جميل امتلأ فيه امرؤ القيس بهجة، وسعادة، وإقبالاً على الحياة، وقوة، وقدرة، وبذلك حقق في زمن الحلم الفنّي ما عجز عن تحقيقه في الزمن الواقعي الحقيقي؛ ولهذا يمكن أن يُعدّ حديث الذكريات المتصل بالمرأة – الأنثى الرمز، بانتماءاتها وأحوالها المختلفة حديثاً رمزيّاً تعويضياً، اسهب فيه وفصّل؛ لما فيه من متعة، ونشوة، وإحساس بالقدرة وقوة الفعل. وهذا ما يردّ مقولات كثير من الدارسين الذين يزعمون: أن حديث الشاعر عن المرأة في هذا المقطع حديث غزلي صرف، أو أنه حديث الشهوة العارمة والغريزة الجنسية، يصور شبق امرئ القيس الجنسي، أو أن القصيدة كلها قصيدة شبقية.

وما دامت اللحظة الطللية المأساوية منطلق القصيدة، والمعاناة مصدرها الإبداعي؛ وما دام حديثه عن المرأة حديثاً رمزياً تعويضياً، يمثل زمناً فنّيّاً، لا حاضراً معيشاً؛ ولما كانت القصيدة مثالاً في فنّيّتها، فإن انتماءها إلى مرحلة الصّبا واللهو والعبث من حياة امرئ القيس أمر غير منطقي، وغير سليم. بل إن انتماءها إلى المرحلة الثانية من حياته، التي فقد فيها والده وملكه وبدا فيها مهزوماً عاجزاً، هو الأمر المنطقيّ السليم، وهو الحقيقة لا شك فيها.

وفي حديث الذكريات ارتسمت صور ثلاث للمرأة – الأنثى؛ المرأة المداعبة الممازحة، تلهو، وتمرح، وتعبث بالزمن، والمرأة المحبوبة المعشوقة ذات الدلّ والغنج، والأثر السحريّ في اللبّ والفؤاد، والمرأة المثال في مفاتنها الجسدية المثيرة للغرائز الحسية، والرامزة إلى الخصوبة المطلقة.

تلاقى المقطع الثالث (مشهد الليل) والمقطع الأول (مشهد الطلل) في الزمن الفنّي – القصر، وفي زمن الوعي الذي يمثّله الواقع الدالّ على المأساة والفجيعة، وفي جملة من الدلالات على الاستلاب، والضعف، والعجز، وفي تصوير علاقة الشاعر بالزمن الجائر. كما التقى المقطع الرابع (مشهد الصيد والفرس) المقطع الثاني (مشهد الذكريات – المرأة) في الزمن الفني – الطول وفي تمثيل زمن الحلم الشعريّ، والماضي المستحضر، الذي يعيد الشاعر صياغته فنّيّاً، وفي الإيحاء بالفرح، والسعادة والانطلاق، والقوة، والقدرة، وفي تصوير التواشج المتين بين الشاعر والزمن الخيّر. ومن هنا بدا امرؤ القيس في المقطعين الأول والثالث حزيناً،

مهزوماً، مغلوباً على أمره، مُقيَّداً، مُستلَب الإدارة، عاجزاً عن الفعل، وظهر في المقطعين الثاني والثالث فرحاً، منطلقاً، قادراً على فعل ما لم يقدر غيره على فعله، ظافراً بما أراد، منتشياً بحلاوة الانتصار.

توسط المقطع الخامس (مشهد السحاب والمطر والسيل) المقاطع الأربعة التي سبقته، في الزمن الفني – الإيجاز، والإسهاب وتداخلت فيه الأزمنة الثلاثة: الماضي، والحاضر، والمستقبل. أفضى فيه التأمل والقعود للسحاب إلى طقس الاستمطار، أو الاستسقاء الاعتقادي، وبدت دعوته للتأمل الجماعيّ، في بداية هذا المقطع، شبيهة بدعوته للبكاء الجماعيّ في مطلع القصيدة وكأنه، في الموقفين، كان يناشد ضمير الجماعة الإنسانية، ويخاطب وعيها، ويقيم طقساً جماعيّاً؛ طقساً للبكاء في بداية القصيدة وطقساً للاستسقاء في نهايتها. وفي الطقسين كان الماء حاضراً؛ الدمع الغزير، والمطر الغزير، وكان هذا الماء وسيلة الشاعر للاغتسال، والتطهّر. ومن أجواء الخصب التي خلقها الشاعر فنّيّاً، في هذا المقطع، ومن فضاء الاغتسال والتطهير الذي كَوَّنه فنّيّاً، على قاعدة الهدم البنّاء، انبعثت حياة امرئ القيس الجديدة، كما تنبثق الحياة من الموت. ومن هذا العالم الجديد المخلوق فنّيّاً، حَلُمَ الشاعر أن ينطلق، فيما تبقّى له من العمر.

لقد شكّل المقطع الخامس نهاية منطقية للصراع الداخليّ الذي عاشه الشاعر، عبر تتالي المقاطع السابقة؛ ذاك الصراع العنيف بين رموز الموت ورموز الحياة. وأبرز ما مثّل ذاك الصراع الثنائيات الضدّية الفنية التي انتظمت القصيدة، من بدايتها إلى نهايتها، وتغلغلت في طيّاتها، وسرت في أوصالها. ومن هنا كان ذلك الاتصال الوثيق، والترابط الشديد، والتآزر والتآلف والتفاعل الحيّ، والتلاقي في الدلالات النفسية، بين هذا المقطع ومقاطع القصيدة الأخر. وبفعل هذه الثنائيات المتجاورات وتفاعلها مع الصور الجزئية والكلية، وهذا التعالق والتشابك بين المقاطع الخمسة التي ألّفت القصيدة، وذاك التلاقي والتلاحم بين الوحدات البنيوية فيها، وبفعل غير ذلك كله، من دلالات التواصل والتواشح، تمت بنية القصيدة الكلية، وتحققت وحدتها الفنّيّة والموضوعية، والنفسية، إن لم نقل وحدتها العضوية.

الحواشي والإحالات

(1) طبقات فحول الشعراء لابن سلاّم 55/1، والشعر والشعراء لابن قتيبة 127/1–134.

(2) دلائل الإعجاز 183.

(3) تاريخ الأدب العربي – العصر الجاهلي 248–265.

(4) بحوث في المعلقات 119–196.

(5) دراسات في الشعر الجاهليّ 128–131.

(6) قراءة ثانية لشعرنا القديم 75–81، و 113–114، و 125–130، وصوت الشاعر القديم 11–17، و 49–53، و 75–86.

(7) امرؤ القيس – حياته وشعره: مواضع متفرقة.

(8) الرؤى المقنّعة 113–200.

(9) كلام البدايات 41–85.

(10) بنية القصيدة الجاهلية 179–242.

(11) قراءة ثانية في شعر امرئ القيس: مواضع متفرّقة.

(12) السبع معلّقات – المعلّقات: أمكنة متفرّقة.

(13) ديوان امرئ القيس 8–26.

(14) ديوان امرئ القيس 372، وجمهرة أشعار العرب 153/1–155، وشرح القصائد السبع الطوال 80–81، وشرح القصائد التسع 163/1، وشرح المعلّقات السبع 110–111، وشرح القصائد العشر 70–71.

(15) خزانة الأدب 135/1.

(16) ديوان تأبّط شرّاً بتحقيق شاكر 167–185، وشعره بتحقيق القرغولي وجاسم 128.

(17) ديوان امرئ القيس 149.

(18) معلّقات العرب 80.

(19) بنية القصيدة الجاهليّة 240.

(20) قضايا الشعر في النقد العربي، إبراهيم عبد الرحمن 112–113.

(21) قضايا النقد الأدبي، بدوي طبانة 80، و 109.

(22) حديث الأربعاء 30/1–31.

(23) منهم – تمثيلاً – محمد النويهي في: الشعر الجاهليّ 435/2 وبعدها، ومحمد غنيمي هلال في: النقد الأدبي الحديث 395 وبعدها.

(24) قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث 196.

(25) التفسير النفسيّ للأدب 90.

(26) كلام البدايات 72.

(27) قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث 201.

(28) الشعر الجاهليّ 437/2.

(29) الرؤى المقنّعة 115–116.

(30) ديوان امرئ القيس 8–9. السقط: منقطع الرمل – اللوى: حيث يلتوي الرمل ويدقّ – الدخول وحومل: بلدان – توضح والمقراة: موضعان – نسجتها: تعاقبت عليها – الأرآم: الظباء البيض – السمر: شجر له شوك، واحدته سَمُرة – الدين: الدأب، وهو العادة – مأسل: موضع.

(31) للدكتور حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهليّ، ومقدمة القصيدة العربية في العصرالأمويّ، ومقدمة القصيدة العربية في العصر العباسيّ الأوّل، ومقدمة القصيدة العربية في العصر العباسيّ الثاني.

(32) ديوانه 68–69. الجدّ: الحظّ.

(33) قراءة ثانية في شعر امرئ القيس 14.

(34) كلام البدايات 51.

(35) بنية القصيدة الجاهليّة 156.

(36) تاريخ الأدب العربي – العصر الجاهليّ 248، والعصر الجاهليّ – المعلّقات 82، وقضايا الشعر في النقد العربي 200.

(37) ديوانه 10–18. الغبيط: الهودج – المعلِّل، بكسر اللام الذي يعللنا ويلهينا، والمعلَّل، بفتح اللام المشدّدة، الذي عُلّل بالطيب، أي طُيِّب مرة بعد مرة – المُغيَل: المُرضع وأمه حبلى، أو الذي يرضع وأمه تجامع – القدح: الخرق والتأثير في الشيء – يُشرّون: يُظهرون – نضت: نزعت – المتفضل: اللابس ثوباً واحداً – العماية: الجهالة – المرط: إزار خزٍّ، ويكون من صوف أيضاً – المُرَحَّل: الموشّى – الحقف من الرمل: المعوجّ – العقنقل: المنعقِد المتداخل – المهفهفة: الخفيفة اللحم ليست برهلة ولا ضخمة البطن – المفاضة: المسترخية البطن – الترائب: جمع تريبة، وهي موضع القلادة من الصدر – السجنجل: المرآة بالرومية – البكر: البيضة الأولى من بيض النعام لا يخلص بياضها من صفرة، وهي – أيضاً – الدرة التي لم تثقب – غير المحلل: لم يحلّ فيه فيكدر – الأسيل: الخدّ السهل الأملس – وجرة: موضع – نصته: مدّته ورفعته – الفرع: الشعر الطويل – الأثيث: الكثير النبات – القِنو: عذق النخل – المتعثكل: المتداخل لكثرته – الغدائر: ذوائب الشعر – مستشزرات: مفتولات إلى فوق – الكشح: الخصر – الجديل: زمام يتخذ من سيور، وهولّين مرن – الأنبوب: البرديّ – السقيّ: النخل المسقيّ – المُذلّل: الذي ذُلّل بالماء وتعهده أهله بالسقي – تعطو: تتناول – رخص: أي بنان رخص، والرخص: اللينة الناعمة – الشثن: الجافي الغليظ – أساريع الظبي: ديدان أو دويبات رملية أو عشبية ظهورها ملس، ولينة – المساويك: عيدان يُستاك بها – الإسحل: شجر له غصون دقيقة ناعمة – المنارة: المسرجة، أو الصومعة – لم تنتطق: لم تشدّ نطاقاً على ثوبها لتعمل – اسبكرت: امتدت وتم طولها – الدرع: قميص المرأة – المجول: ثوب تلبسه الجارية الصغيرة – تسلت: تكشفت – الألوى: الشديد الخصومة – المؤتلي: المقصّر.

(38) الصورة الفنية في النقد الشعريّ 181.

(39) الرؤى المقنّعة 114.

(40) بنية القصيدة الجاهليّة 201–202.

(41) قضايا النقد الأدبي 129–131.

(42) ديوانه 18–19. السدول: الستائر – يبتلي: يختبر – الجوز: الوسط، وهو هنا الصلب – أردف: أتبع – ناء: باعد – أمثل: أفضل – المغار: الشديد الفتل – يذبل: اسم جبل – مصام الثريا: موضعها ومقامها الذي لا تبرح منه – الأمراس: الحبال – الجندل: الحجارة.

(43) بنية القصيدة الجاهلية 211.

(44) ديوانه 19–23. الأوابد: الوحوش – الهيكل: العظيم الضخم – الكميت: الأحمر إلى أسود، والأسود إلى احمرار – اللبد: شبه سرج يُعمل من صوف الشاء، وهو – أيضاً – ما يوضع تحت السرج – الحال: موضع اللبد من ظهر الفرس – الصفواء: الصخرة الملساء – المتنزل: النازل عليها مطراً كان أو سيلاً أو غيرهما – مسحّ: يسحّ العدو مثل سحّ المطر، وهو انصبابه – السابحات من الخيل: التي تبسط ايديها إذا عَدَت فكأنها تسبح – الونى: الفتور – الكديد: ما غلظ من الأرض – المُرَكَّل: الذي

ركلته الخيل بحوافرها – العقب: جَرْي بعد جري – اهتزام الفرس: صوت جوفه عند الجَرْي – الحَمْيُ: الغَلْيُ – الدرير: السريع الخفيف في العدو – الخذروف: لعبة للصبيان سريعة المرّ – أمَرّه: أَسْرَع في مَرّه – الأيطل: الخاصرة – الإرخاء: جري ليس بشديد – التقريب: ضرب من الجَرْي يرفع فيه يديه معاً ويضعهما معاً – التتفل: ولد الثعلب، وأراد – هنا – الثعلب عينه – انتحى: اعترض – المداك: حجر يسحق عليه الطيب – الصراية: حبة الحنظل البراقة – الدوار: صنم لأهل الجاهلية كانوا يدورون حوله – المُلاء: الملاحف – الجذع: الخرز فيه بياض وسواد – المُفَصَّل: الذي فُصل بينه باللؤلؤ – قوله: بجيد معم في العشيرة مُخْوَل، أي: بعنق صبي كريم العم والخال. الهاديات: الأوائل – الجواحر: المتخلفات – الصَّرَّة: الجماعة – لم تذيَّل: لم تفرّق – القدير المُعَجَّل: المطبوخ في القدر – الطرف: الفرس – المُرَجَّل: المُسَرَّح بالمشط – الأعزل: الذي يكون ذنبه في ناحية، وهو أمر مكروه.

(45) بنية القصيدة الجاهلية 222–223.

(46) قراءة ثانية لشعرنا القديم 87.

(47) ديوانه 24–26. وفيه أحد عشر بيتاً. البيت التاسع عير مثبت في رواية الأصمعي المعتمدة في البحث. حار: مرخّم حارث أو حارثة – الحبيّ: ما حبا من السحاب، وهو المتداني، أو الذي عرض لك – المكلل: الذي في جوانب السماء كالإكليل – السنا: الضوء – السليط: الزيت – حامر: موضع – يسحّ: يصب – عن: بَعْدَ – الفيقة: ما بين الحلبتين – الأذقان: رؤوس الشجر وأعاليها – الكنهبل: ما عظم من شجر العضاه – الأُطُم: البيت المُسَطَّح أو المُسَقَّف – طميّة: اسم جبل – المُجَيْمِرُ: أرض لبني فزارة – الفلكة: القطعة المستديرة في أعلى المغزل – أبان: اسم جبل – الأفانين: الضروب والأنواع – الوَدْق: المطر – البجاد: كساء مخطط – مُزَمّل: ملتفّ – البعاع: الثقل – العياب: أوعية من أدم يكون فيها المتاع – المُخَوَّل: الكثير الخَوَلِ، وهم الخدم والأتباع – المَكاكيّ: جمع مَكّاء، وهو طائر كثير الصفير – الجواء: البطن العظيم من الأرض – صُبحن: من الصبوح، وهو شرب الغداة – السلاف: أول ما يعصر من الخمر – الرحيق: صفوة الخمر – المفلفل: الذي أُلقيت فيه توابله – الأنابيش: أصول النبات – العنصل: بصل برّي – قطن: اسم جبل – الشيم: النظر إلى البرق والمطر أين هما – صوبه: نزوله – الستار ويذيل: جبلان – بسيان: جبل – البرك: الصدر – العصم: الأوعال.

(48) بنية القصيدة الجاهلية 228.

المراجع:

.....

1- امرؤ القيس – حياته وشعره، الطاهر أحمد مكّي، دار المعارف، مصر، الطبعة الخامسة 1985.

2- بحوث في المعلّقات، يوسف اليوسف، وزارة الثقافة، دمشق 1978.

3- بنية القصيدة الجاهلية – الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، ريتّا عوض، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى 1992.

4- تاريخ الأدب العربي – العصر الجاهليّ، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر 1965.

5- التفسير النفسيّ للأدب، عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، الطبعة الرابعة 1981.

6- جمهرة أشعار العرب، أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، تحقيق علي محمد البجاوي، دار النهضة، مصر، القاهرة، الطبعة الأولى 1967.

7- حديث الأربعاء، طه حسين، دار المعارف، مصر 1954.

8- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، عبد القادر بن عمر البغدادي، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية 1979.

9- دراسات في الشعر الجاهليّ، يوسف خليف، مكتبة غريب، مصر 1981.

10-دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمد رضوان الداية، وفايز الداية، دار قتيبة، دمشق، الطبعة الأولى 1983.

11-ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر 1958.

12-ديوان تأبّط شرّاً وأخباره، جمع وتحقيق وشرح علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الأولى 1984.

13-الرؤى المقنّعة – نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهليّ، كمال أبو ديب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1986.

14-السبع معلّقات – المعلّقات، عبد الملك مرتاض، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1998.

15-شرح القصائد التسع المشهورات، أبو جعفر أحمد بن محمد النحاس، تحقيق أحمد خطّاب، دار الحرية، بغداد 1973.

16-شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، مصر 1963.

17-شرح القصائد العشر، أبو زكريا يحيى بن علي الخطيب التبريزي، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الرابعة 1980.

18-شرح المعلّقات السبع، أبو عبدالله الحسين بن أحمد الزوزني، عناية محمد علي حمد الله، المكتبة الأموية، دمشق 1963.

19-شعر تأبّط شرّاً، تحقيق سلمان داود القرغولي وجبّار تعبان جاسم، مطبعة الآداب بالنجف الأشرف، الطبعة الأولى 1973.

20-الشعر الجاهليّ – منهج في دراسته وتقويمه، محمد النويهي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة.

21-الشعر والشعراء، أبو محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر 1966.

22-صوت الشاعر القديم، مصطفى ناصف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1992.

23-الصورة الفنية في النقد الشعري، عبد القادر الربّاعي، دار العلوم، الرياض، الطبعة الأولى 1984.

24-طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلاّم الجمحي، قراءة وشرح محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة 1974.

25-العصر الجاهليّ – المعلّقات، محمد صبري الأشتر، جامعة حلب، الطبعة الثانية 1972-1973.

26-قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، محمد عبد المطّلب، الشركة المصرية العالمية للنشر، الطبعة الأولى 1996.

27-قراءة ثانية لشعرنا القديم، مصطفى ناصف، دار الأندلس، الطبعة الثانية 1981.

28-قضايا الشعر في النقد العربي، إبراهيم عبد الرحمن محمد، دار العودة بيروت، الطبعة الثانية 1981.

29–قضايا النقد الأدبي، بدوي طبانة، الرياض 1984.
30–قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية، بيروت 1979.
31–كلام البدايات، أدونيس، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى 1989.
32–لسان العرب المحيط، ابن منظور محمد بن مكرم، عناية يوسف خيّاط ونديم مرعشلي، دار لسان العرب، بيروت.
33–معلّقات العرب، بدوي طبانة، دار المريخ، الرياض، الطبعة الرابعة.
34–مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهليّ، حسين عطوان، دار المعارف، مصر 1970.
35–مقدمة القصيدة العربية في العصر الأمويّ، حسين عطوان، دار المعارف، مصر 1974.
36–مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، حسين عطوان، دار المعارف، مصر 1974.
37–مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسيّ الثاني، حسين عطوان، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى 1982.
38–النقد الأدبيّ الحديث، محمد غنيمي هلال، دار نهضة، مصر، القاهرة 1973.