Thi Qar Arts Journal

ISSN Print: 2073-6584 | ISSN Online: 2709-796X

vol 40 No.2 Dec. 2022

مجلة آداب ذي قار
Thi Qar Arts Journal

مُعلّقَة امرِئِ القَيسِ المُلكُ الضائعُ والانتِصارُ البَديل

The Muallaqat of Imru' al-Qays: The Lost Kingdom and the Alternative Victory

أ.م.د. حيدر فاضل عباس
Ass. Prof. Dr. Haider Fadel Abbas
University of Baghdad/ College of Arts

Abstract

The Muallaqat are the most famous of the pre-Islamic poetry that reached us, the most versed, the most complete in structure, and the farthest in impact. These muallaqat that we inherited from the pre-Islamic era were not without precedent. Rather, they are a mature end to the initial attempts that preceded and led to them. Poetry in its purest form. It exceeded the scope of admiration and imitation until it became a present text - even if it was absent - in the Code of Arab Poetry. And her poets won this prestige among their peers among the poets of the pre-Islamic era, and Imru' al-Qais' commentary is the mediator of the contract, as its owner was the first of the first class among all scholars and critics of Arabic poetry.

Imru' al-Qays's mu'allaqa has accomplished itself outside the limits of time and space, and within the circle of eternity, as it is the genius that keeps its secret.

The apparent structure of Imru' al-Qais tells that it does not address a specific topic, but rather its verses are distributed in different scenes: the scene of ruins, the scene of storytelling, the scene of the night of tragedy, the scene of the horse, and the scene of rain and torrential rain. However, critical reflection on its inner worlds reveals that these scenes, despite their plurality, lead to their deep structure, which is concentrated in the poet's defense of his grieving self, due to the loss of his possession and that of his father. Therefore, his flirtatious pride and extraordinary chivalry were his alternative victory, so that the end of the battle remains suspended between the vanquished reality and the victorious imagination.

Keywords: Imru' al-Qais, al-Mu'allaqa, the lost kingdom, alternative victory

معلومات البحث

تاريخ الاستلام : ٢٠٢٢/١١/٢٥

تاريخ قبول النشر : ٢٠٢٢/١٢/٥

متوفر على الانترنت : ٢٠٢٢/١٢/٢٧

الكلمات المفتاحية : امرؤ القيس، المعلقة، الملك الضائع، الانتصار البديل

المراسلة :

جامعة بغداد/ كلية الآداب

Thi Qar Arts Journal

ISSN Print: 2073-6584 | ISSN Online: 2709-796X

vol 40 No.2 Dec. 2022

الملخص :

المعلقات أشهر ما وصل إلينا من الشعر الجاهلي، وأكثرها أبياتاً، وأكملها بناءً، وأبعدها أثراً، ولم تكن هذه المعلقات التي ورثناها من العصر الجاهلي بلا سابقة، بل هي نهاية ناضجة لمحاولات أولية سبقتها وأدّت إليها، فهي النموذج الأعلى للقصيدة العربية، إذ تمثل الذائقة العربية الشعرية في أوضح تجلياتها. وقد تعدت نطاق الإعجاب والاحتذاء حتى أضحت نصاً حاضراً – وإن غاب- في مدونة الشعر العربي. وقد حاز شعراؤها بمكانتها هذه قصب السبق بين أقرانهم من شعراء العصر الجاهلي، ومعلقة امرئ القيس هي واسطة العقد منها، فقد كان صاحبها أول الطبقة الأولى عند جميع دارسي الشعر العربي وناقديه.

وقد أنجزت معلقة امرئ القيس ذاتها خارج حدود الزمان والمكان، وداخل دائرة الخلود، فهي العبقرية التي تحتفظ بسرها .

والبنية الظاهرة لمعلقة امرئ القيس تشي بأنها لا تعالج موضوعاً محدداً، وإنما تتوزع أبياتها في مشاهد متباينة هي : مشهد الطلل، ومشهد الغزل القصصي، ومشهد ليل المأساة، ومشهد الجواد، ومشهد المطر والسيل. بيد أن التأمل النقدي في عوالمها الداخلية يكشف عن أن هذه المشاهد على تعددها إنما تقود إلى بنيتها العميقة التي تتركز في دفاع الشاعر عن ذاته المكلومة، لضياع ملكه وملك أبيه؛ لذلك كان فخره الغزلي وفروسيته الخارقة انتصاره البديل، لتبقى نهاية المعلقة معلقة بين الواقع المغلوب والخيال المنتصر .

المقدمة:

إن الخطاب المقصدي القائم على التصديق في التداول اليومي غير الخطاب الاحتمالي القائم على التخييل في الشعر، لذا فإن انتصار خيال الشاعر في عالمه الشعري على منطق الخطاب المقصدي يفتح آفاقاً جديدة باستمرار لقراءة المعلقة من رؤية مغايرة.

إن هذه القراءة تقدم رؤية يحكمها المُتخيّل الشعري وينازعها الواقع التأريخي، لتبقى المعلّقة بين سلطة التأريخ وحرية الخيال أفقاً قابلاً لقراءات متنوعة تغوص في معاني الوجود والخلود الإنساني.

إنّ تخيل التاريخ وأحداثه الماضية ينبثق من ثقافة الذاكرة ومرجعياتها الأصيلة منها والمستعارة، لذلك فكل قارئ سيتلقّى المعلقة على وفق ثقافة ذاكرته وطريقة تخيّله للوقائع التأريخية، ومن هنا تكون الذاكرة مسؤولة عن قسم كبير من إعادة إنتاج أحاسيسنا ورؤانا تجاه التأريخ، إنّ صورة التاريخ تتباين من قارئ إلى آخر، وكثيراً ما تكون الصورة المتخيّلة عن الواقع أقوى من الواقع نفسه؛ لذلك علينا أن نميّز بين التاريخ والتأريخ المتخيّل، فإننا أثناء القراءة نعيد بناء الذات من جديد من طريق الذاكرة.

إنّ الخيال الذي يهدمه الوعي به، ينتج خيالاً جديداً، يلاحقه الوعي مرة أخرى، وهكذا يستمر إنتاج إشكالية الخيال والوعي؛ لتبقى معلّقة امرئ القيس معلّقة تنتظر دراسات قادمة.

وقد اقتضت طبيعة دراسة بنية المعلقة أن يقسم البحث على خمسة مشاهد، يمثل كل منها مكوناً أساسياً من مكونات القصيدة، وهي مشاهد: الطلل، والغزل القصصي، وليل المأساة، والجواد، والمطر والسيل.

ولابد أن أُنبه على أنَّ القراءة الثقافية التي أقدمها في هذه الدراسة لا تُلغي ما سبقها من القراءات الكثيرة، بل تُفيد منها قدر الإمكان، من أجل حيازة جمالية جديدة لعالم القصيدة الجاهلية، أو الكشف عن أفق جديد لم نكن نتطلّع إليه من قبل.

لعلّنا بعد هذا السعي نضيف شيئاً جديداً إلى القراءات الكثيرة التي سُبِقْنا إليها، قديماً وحديثاً.

Thi Qar Arts Journal

ISSN Print: 2073-6584 | ISSN Online: 2709-796X

vol 40 No.2 Dec. 2022

مشهد الطلل :

يواجهنا امرؤ القيس منذ اللحظة الأولى بفعل الأمر (قِفا) الذي يحمل خصوصية الخطاب الفوقي ويكشف عن اعتداد الشاعر الأمير بنفسه وبكبريائه الملكي، فالخطاب الطلبي يتسق مع الذات الاستعلائية.

و(قفا نبكِ) جملة استهلالية وفاتحة نصية تواصلية، تحمل وهجها الشعري من مركزها في مستهل النص وتصنع شعريتها الخاصة بها في داخلها من التضاد الذي يحمله فعل الأمر (قِفا) في بنيته، فهو يدل على أن هناك حركة وسيراً وفجأة يأتي فعل الأمر الاستعلائي (قِفا) ليعلن عن عدم الحركة والتوقف عن السير؛ رغبة في التواصل مع هذه الأطلال، و(قفا) حدث يكسر حركة الزمن ويفصل بين زمنين متباينين، في لحظة زمنية فارقة، فهي انتقال من مغاني الحياة وألفتها إلى منازل الغربة ووحشتها، يخاطب الشاعر فيها صاحبه، أو صاحبيه، أو صحبه، "قيل خاطب صاحبيه، وقيل بل خاطب واحداً وأخرج الكلام مخرج الخطاب مع الاثنين، لأن العرب من عادتهم إجراء خطاب الاثنين على الواحد والجمع"[i]، أو يخاطب قبيلتي كنده وحمير "إنَّ الشاعر لا يبكي حبيبة ولا يدعو صاحبين حقيقيين وإنما يبكي على مملكة كندة ويدعو قبيلتي كندة وحمير لتبكيا معه كي يكون الدمع حافز الثأر وذلك ما تحقق على الصعيد التأريخي"[ii]، وغير بعيد ألاّ يكون مع امرئ القيس أيّ صاحب حقيقي، وإنما هو يقف ويستوقف ويبكي ويستبكي في نسيب معلقته، ويطلب من يأتي بعده من الشعراء أن يتبعوه في ذلك. وفعلاً وقف الشعراء من بعدهِ على الأطلال وبكوها، فقد أصبح سؤال الديار واستعجامها عن الجواب عُرفاً فنيّاً مُتبعاً بعد امرئ القيس، وربما يناجي ذاته ويخاطبها، والمناجاة لا تتطلب حضور شخصية أخرى، إنّها حديث المستوحد الذي تبوح به الشخصية الدرامية وهي تُعبر عن صراعاتها الداخلية وأفكارها العميقة، فالبوح هو لحظة المواجهة مع الذات .

إنَّ فكرة تجريد ذات من ذاته ليحاورها وتحاوره فكرة طريفة، فذاته كأنها خرجت من إطارها الحسيّ إلى الفضاء المحيط بها، وتراءت له، إذ ترتقي العين الحسية/ الباصرة، من خلال الخيال، إلى فضاء الرؤيا/ البصيرة، لتنسج المشاهدة بطريقة متعالية خارج إطارها الحسي، يبصر فيها الخيال ذاته، فيقف (الأنا) موقف (الآخر) الذي يرى (الأنا) ويصفه، إنه يخاطب ذاته، وهذا ما يسمى بـ(التجريد) وهو "إخلاص الخطاب لغيرك، وأنت تريد به نفسك"[iii]، لذلك يمكن أن تكون لحظة الوقوف هذه هي لحظة ارتداد الشاعر إلى نفسه وخلوه بها، فـ(قفا نبكِ) لحظة نفسية فارقة تستبطن كل توترات الحكاية/ القصيدة.

لا يصف الشاعر الأطلال وصفاً خارجياً لذاتها، وإنما هذه المشاهد والمرائي هي مغاني الذكريات، لهذا يفتتح بها الشاعر ذكرياته منبهاً حسّه وموقظاً وجدانه ليبقى في دوحة الذكريات التي كان الشاعر بطلها.

إن مشهد الطلل هو ذاكرة المعلقة التي يستدعي الشاعر من طريقها عرائسه من النساء الراغبات فيه المقبلات عليه، والمتمنّعات عليه المعرضات عنه، والراغبات فيه المتمنّعات عليه، ليستعرض أمامَهُنَّ فحولته، ليقف مزهواً بنفسه، وليغطي خسارته في الواقع .

فإذا كان الطلل هو ذاكرة المكان التي اخترقت ذاكرة الشاعر، وتماهت معها، لتكوّن ذاكرة المُعلَّقة، فإن ذاكرة المعلَّقة هي ذاكرة مملكة كندة المنهارة.

إن كثرة ترديد أسماء الأماكن في المعلقة، ولاسيما في البيتين الأولين (سقط اللوى، والدخول، وحومل، وتوضح، والمقراة). يكشف عن العلاقة الروحية بين الشاعر وبيئته، هذه الأماكن ارتبطت بالحبيب، فالشاعر تربطه صلة عاطفية وجدانية بها، ولذا يسهب في سرد تفاصيلها؛ وكأنَّ احتواءها يستبطن احتواء المحبوبة الغائبة – مملكة كنده الضائعة- وامتلاكها من جديد، ثم إن وقوف امرئ القيس على الأطلال ووضعه حدوداً لها أنتج وهماً باكتمال صورة الموضوع في الوعي، بصرف النظر عن واقعية هذه الأماكن (الحدود) من عدمها.

Thi Qar Arts Journal

ISSN Print: 2073-6584 | ISSN Online: 2709-796X

vol 40 No.2 Dec. 2022

فالمكان في هذه المعلقة مثير عاطفي للشاعر، ذلك أن "الأطلال ليست آثار ديار، وإنما هي أطلال أيام، وحبّ وصبا.. أطلال تثوي فيها أجمل الأطياف، وأغلى الذكريات، وأعلقها بالقلوب والضمائر"(iv)، والشاعر حينما يقف على الأطلال ليبكيها فإنه يبكي "ما ضاع من الحياة والعمر... إنه يصحو على الشعور المستمر بأن جانباً من العمر قد ولّى، الشاعر يقف ويتوقف لكي يعالج هذا الشعور، ولكي يصور لأناه أنه حيّ يملك عقله زمام الماضي ويعيد تجليه وتمثله"(v).

لايقف الشاعر هنا على طلل مجهول، بل هو طلل معلوم، يحدد جغرافيته الواقعية، ويسمّي الديار والأماكن المحيطة به؛ لأن البكاء على طلل مجهول لا يشفي غليله، ولهذا يثير وقوف الشاعر على الطلل في نفسه ثورة من الأحاسيس والانفعالات، لأن الطلل في تجربته بضعة من نفسه، عزيزة عليه، دفن فيها ذكرياته وترك بين بقاياه أيامه الحلوة، ولهذا يتَّخذه بداية لتجربته الشعرية. فالطلل هو المكان الذي يشتاق إليه الشاعر في وطنه، وهو مسارح ذكرياته ومغاني آماله وأفراحه، وطلل امرئ القيس هو مملكة كندة المنهارة كلها، لذلك فطلله ظاهره بكاء الحبيبة، وباطنه مأساة سياسية، فالمكان يقترن بالهوية بوصفها الوجود الذي يحقق للشاعر استقلاله في هذا الكون المترامي الأطراف/ الصحراء.

الأطلال أمكنة وأزمنة أو هي مكان يتحدث عن زمنه، والوقوف عليها أشبه برثاء الذكريات، وفيها شيء من رثاء الذات، لذلك الوقوف عليها أشعل النار في ذاكرة الشاعر الحزينة، فالشاعر يقف على الأطلال ليقوم برحلة في ذاكرته، وكأنه يرحل في ذاكرة كندة، ومن هنا يدخل الحدث التاريخي دخولاً قوياً في ذاكرة القصيدة، ذاكرة النص التاريخية ومرجعيته الواقعية، وبذلك يكون امرؤ القيس في معلقته راوياً ذاكرة كندة عند وقوفه على أطلالها، فهو يريك ما يرى، فيقول:

ترى بَعَرَ الآرام في عَرَصَاتِها وقِيعانِها كأنَّـهُ حـبُّ فُلفل

وهل من تصوير أكثر تجسيداً استحضارياً من لفظة (ترى)، فهي تقدم صورة حيّة تجسد واقع الحادثة، وتعمل على توثيق عملية التواصل بين المرسل والمُتلقي. فهي صورة مشهدية تخاطب مخيلة المتلقي، عبر ترجمة المعنى إلى صورة مرئية، أي إثارة صورة بصرية في ذهن المتلقي تعمل على جذب أحاسيسه واستقطاب حواسه.

إنَّ لفظة (ترى) تجعل التجربة في سياق الحاضر المستمر، وتخلق صورة مشهدية قابلة للتصور البصري، تبصر فيها (بعر الآرام في عرصاتها)، وكل مفردة لها ذاكرة خاصة بها في إطار ذاكرة اللغة الجمعية، فقد غابت الآرام وبقيت آثارها، وغابت المملكة وبقيت أطلالها.

وغير بعيد في هذه الصورة المشهدية أن يقف (الأنا) موقف (الآخر) الذي يشهد (الأنا)، ويصفه لعلّ رؤيته تحدث انفتاحاً على صعيد داخلي صرف، على صعيد الحس والانفعال والوهم؛ لأنَّ الرؤية انفتاح وكشف للمغلق اللامرئي.

إنَّ لفظ (بعر) قد يبدو منفّراً، ومعناه خارجاً عن مدارات الشعرية غائباً عن معطياتها الجمالية، ولكن امرأ القيس عندما شبّه البعر بحب الفلفل العطر جعله لفظاً ينبض شعرية بعد أن كان عاطلاً منها، وهذا من خصائص التشبيه عند امرئ القيس الذي ينطوي دائماً على فائض معنى في داخله.

إنَّ هذا التحويل، تحويل البعر إلى حب فلفل عطر من طريق التشبيه، لم يكن اعتباطاً، بقدر ما يتضمن اهتماماً بالطلل وارتباطاً عاطفياً عميقاً به، يكشف عن شعور مأساوي أصاب الشاعر، لانفصاله عن وطنه الذي بات أطلالاً يبكيها وقد "تفرد امرؤ القيس في معلقته وأختها النونية بأنه جعل البكاء من أجل الذكرى، ومعنى هذا أن امرأ القيس أقام روابط جديدة بين معانٍ قديمة، فنفض الوقوف من متعلقاته المألوفة من مثل "قِفا نسأل" وكذلك انتزاع

Thi Qar Arts Journal

ISSN Print: 2073-6584 | ISSN Online: 2709-796X

vol 40 No.2 Dec. 2022

البكاء من علاقاته المألوفة وأحدث هذه الرابطة الجديدة التي جعل الوقوف فيها لمحض البكاء، وجعل البكاء لمحض الذكرى، ثم إنني لا أجد في القصيدة بيتاً واحداً ولا صورة واحدة، ولا خاطرة واحدة خارجة أو منحرفة عن هذا المعنى المتسع والمكون من هذه الكلمات (قفا من ذكرى)"[vi].

إذا كانت المرأة الراحلة هي التي أوقفت الشاعر الجاهلي على الأطلال ليبكيها إذ "يشكل الحديث عن المرأة العنصر الأصلي الذي تأتلف حوله وتخرج منه بقية عناصر القصيدة الأخرى، فهي التي توقف الشاعر على الأطلال"[vii]، فإن الفقد السلطوي هو الذي أوقف امرأ القيس على أطلال مملكة أبيه المنهارة، ليبكي مجده السياسي الضائع، فـ(الحبيب) لا يعدو أن يكون رمزاً للأب المقتول، و (المنزل) هو رمز للملكة المنهارة؛ ولهذا نرى الشاعر يفتتح قصيدته بطلب الوقوف على هذه الأطلال (قِفا)، ليبكيها (نبكِ)، ثم يكرر هذا الطلب مرة أخرى في البيت الخامس، إذ نراه يبكي بشدة، بكاء تكاد تذهب معه نفسه فيقول:

وقوفاً بها صحبي على مطيهم يقولون لا تهلك أسىً وتجمّلِ

فالشاعر في حالة يائسة، تدعو للشفقة، لهذا جاء صوت الأصحاب يدعوه للصبر على ما ألمّ به من هموم ومآسٍ، وقد شفع هذا الصوت بأسلوبي النهي والأمر الدالين على التحذير ليعبرا بدقة عن الحالة المأساوية التي يمر بها ، ولو كان الوقوف على الأطلال من أجل بكاء الحبيبة الراحلة لما طلب الشاعر من صحبه البكاء معه على رحيل حبيبته، ذلك أن العربي يأنف أن يُشركه غيره في حبّ حبيبته، فضلاً عن أن يُشرك هو غيره في حبّ مَن يُحبّ، ولهذا نجده يربط غزله بشهامته ومروءته وبطولته، لذلك فمن غير المعقول ولا المنطقي أن يدعو الشاعر الآخرين إلى البكاء على حبيبته الراحلة، فضلاً عن ذلك فقد عُرِف عن امرئ القيس أنه كان شاعراً لاهياً وعابثاً، لم يقتصر في حياته على حبيبة واحدة، بل تعدّدت مغامراته العاطفية مع أنواع النساء فمنهن: العذراء، والمتزوجة، والحامل، والمرضع، والعزيزة المنال، والغانية اللعوب، وغيرهن؛ لذلك لم يقترن امرؤ القيس بحبيبة واحدة حتى يبكيها، فلم يكن بكاؤه على الحبيبة التي بانت، بل على المملكة التي انهارت.

إنَّ مملكة كندة المنهارة هي ذات الشاعر الأسيرة، وعندما يستردها يتحرر هو الآخر وتتحرر نفسه من كل أزماتها وآلامها؛ ليولد من جديد مع ميلاد حريته/ مملكته، فعندما تحقق كندة وجودها يجد الشاعر ذاته الضائعة ويحقق وجوده ويحتضن ذاته، لذلك يظهر الطلل لحظة الوقوف عليه انكشافاً عن دار الحبيب، دار الملك، وتأبياً على العفاء والزوال.

فإذا كان الزمن، زمن المجد واللهو، قد توقف عند الطلل فإن حركته ما زالت مستمرة في ذات الشاعر تلحُ عليه في إعادة إنتاج الزمن الماضي ليبقى متدفقاً في زمنه الحاضر والآتي.

إنَّ استرجاع الزمن في لحظة وجدانية يتحد فيها الزمن الهارب بالمكان الماثل له دلالاته العميقة، فلم يكن همّ الشاعر وغرضه أن يصف معطيات المكان الحسيّة بقدر ما كان يرنو إلى الوجود المضمر في حيثيات الأطلال والديار فالشاعر لم يصف الأطلال لمجرّد حبّ الوصف وامتاع المتلقي، وإنما كان يصوّر عواطفه الجياشة فتجلت تلك الاسقاطات البصرية على رؤيته، فقد ألقى الطلل بظلاله الموحشة على مرائي الحياة فتراءى له الوجود مجدباً مقفراً من طريق لحظات السعادة الهاربة، ولكن الشاعر يأبى الهزيمة، لذلك يلجأ إلى تصوير الطلل وفيه بقية من الحياة، "جدلية الموت والحياة نسيج أداء قصيدة كان باعثها الموت وطموحها الحياة"[viii].

و(قِفا) مثلما استوقفت الصحب في الماضي تستوقف القارئ في الحاضر، ذلك أن فهم الدلالة العميقة لهذا الوقوف هو المدخل المناسب لفهم المعلقة كلها، فهو يضمر غرضها ويخفي الداعي إلى قولها، إنه يحمل هويتها، فالشاعر من خلال هذا الوقوف يستدعي مَلِكاً قتيلاً، وأميراً مشرّداً، ومُلْكاً مُضاعاً، واغتراباً طويلاً.

Thi Qar Arts Journal

ISSN Print: 2073-6584 | ISSN Online: 2709-796X

vol 40 No.2 Dec. 2022

إن الشاعر يرتبط ارتباطاً وثيقاً بهذه الأطلال التي أمر نفسه ومَن معه – حقيقة أو توهماً- بالوقوف عليها؛ لأنها رمز لعالمه الضائع، وفردوسه المفقود الذي يسعى لاسترداده ولو في مخيلته. إن الوقوف على الأطلال هو الوقوف على مملكة كنده المنهارة، فالشاعر تلتذّ نفسه بتخيلها أيام كانت عامرة بالأهل والأحباب، وتتألّم من تقضيها وانصرامها، ومثلما شكلت الأطلال –ديار الحبيبة السابقة- مثيراً عاطفياً للوقوف عليها وبكائها، كانت الحبيبة نفسها هي مقصد الشاعر في مشهد الغزل القصصي الذي جاء الوقوف على الأطلال تمهيداً له.

مشهد الغزل القصصي:

يبدأ امرؤ القيس مشهد الغزل القصصي بـ(ألاّ) يستفتح بها ذكرياته منبهاً حسه وموقظاً وجدانه، مردفاً إياها بـ(رُبّ) التي تفيد التقليل التي جاء بعدها مباشرة (يوم)، وهو يوم عزيز عليه، فهو ليس ككل الأيام، إنه يوم (دارة جلجل)

ألا رُبّ يوم لك منهن صالح ولاسيما يوم بدارةِ جلجل

يكرر الشاعر لفظ (يوم) في البيت نفسه للدلالة على أهمية الحدث الذي وقع في هذا اليوم، إنه يوم حادثة (دارة جلجل) التي تحكي قصة الحريم الملوكي المُتخيّل عند الشاعر الأمير، وتحاكي المُتخيّل الجمعي الجاهلي؛ ذلك أن الأنثى لا تنفك عن بهاء التخييل، فهما متلازمان في كل عصور الإنسان وتاريخه الطويل، و(دارة جلجل) هي لحظة اكتمال وجود الشاعر المتخيل، وعلينا أن نميز بين الرواية التاريخية والمتخيل التاريخي الجمعي. إن تكرار الشاعر لفظ (يوم) جاء استمتاعاً بذكره وما جرى فيه، وما يصحب هذا اللفظ من لذة وانتشاء، ولو تخيّلاً. وهذا التكرار سيحدث مرة أخرى مع لفظ (خدر)

ويوم دخلت الخدر خِدرَ عُنيزةٍ فقالت لك الويلات إنك مُرْجلي

وكأنه يستعيد فعله الغائب المشتهى -دخول الخدر- لحظة مصاهرة الفعل التلفظي له، وبذلك يكون الشاعر حاضراً في ماضيه، غائباً عن حاضره.

وإذا كان مشهد الطلل قد غلبت عليه الجمل والصيغ الاسمية فإن (دارة جلجل) قد غلبت عليه الجمل والصيغ الفعلية، وفي هذا دلالة على جمود الواقع (الأطلال) وحركة الخيال (الغزل القصصي).

إنّ هذا الإلحاح على استذكار المتع الحسية واللذائذ والنشوة في مشهد الغزل القصصي هي محاولات الشاعر المتواصلة في تجاوز هواجس الفناء والعدم التي تشكل نسقاً مضمراً يسعى الشاعر إلى تجاوزه؛ لذلك استحضر الشاعر في صورة المرأة نسق الوجود القائم من خلال زمن الحب والمتع وأيام الشباب والفتوة؛ لمحاربة المضمر القائم على الفناء، فقد تصحّرت الحياة في نظره بعد ضياع مملكة كندة ودخل في شيخوخة نفسية بعد مقتل أبيه.

إنّ ضياع مملكة كندة ومقتل أبيه أشعره بالعدم، فأراد أن يعلو على ذاته، ويفترق عن ماضيه؛ ليعيد بناء ذاته من جديد سعياً منه لتغييب الإحساس بالعدم، فهذه المتع تحمل الإحساس بالوجود، فهو ينشد الوجود في بؤرة الإحساس بالعدم، فهو لا يسمح للعدم أن يهزمه؛ لأنه يسعى إلى نشدان الخلود ونيل البقاء. إنّ مشهد الغزل القصصي قائم على حفريات في ذاكرة الجسد، لمواجهة الغياب، فلا ينفع أن يواجه الشاعر إحساسه بالعدم بالمجرّدات الذهنية، لذلك نراه في مشهد (دارة جلجل) يسعى إلى إثبات فحولته الذكورية بالمباهاة بمغامراته مع أنواع من النساء، مع ما يقبله العرف القبلي وما لا يقبله ويخالف القيم العربية الأصيلة؛ ليعوض بمغامراته هذه عجزه في الواقع.

إنّ السعادة التي غمرت الشاعر في يوم (دارة جلجل)، جديرة أن يضحى في سبيل وصالها بأنفس ما يملك، وهو ما فعله، إذ عقر (مطيته) وهي الموطن الدائم ورفيق الرحلة:

ويوم عقرت للعذارى مطيتي فيا عجباً من رحلها المتحمل

Thi Qar Arts Journal

ISSN Print: 2073-6584 | ISSN Online: 2709-796X

vol 40 No.2 Dec. 2022

وكذلك أراد الشاعر من عقر مطيته أن يلمح من طرف خفي إلى كرمه، ذلك أن الكرم من الشجاعة، بل هو صنوها، وبهما معاً تتحقق فروسية الشاعر الفارس وتكتمل كل معانيها، وغير بعيد أن الشاعر أراد أن يظهر رغبته في انتهاء التشرد وانهاء التهجّر، ويؤمئ إلى ذلك قوله (مطيتي) ولم يقل (بعيري) مثلاً.

وقد خصّ الشاعر من النساء العذارى دون غيرهن، لأنهن يمثلن بكورة الحياة بنقائها وطهارتها قبل أن تدنسها يد الزمان ويكدرها الوجود بشوائبه، والعذرية هنا توحي بالرجاء والأمل بحياة تبرأ من النكبات وتخلو من المصائب فيصفو فيها العيش.

وفي مشهد (بيضة الخدر) يجسّد الشاعر فروسية الاقتحام ليؤكد حضوره القوي في هذا الوجود دافعاً ونافياً عنه الشعور بالعدم والضياع، لذلك كان مشهد (بيضة الخدر) في تكامله مع مشهد (دارة جلجل) يعدان الفصل الأطول في المُعلَّقة.

وبيضة خدرٍ لا يرام خباؤها تمتَّعت من لهوٍ بها غير معجَّلِ

إنّ المعنى المتبادر إلى الذهن من تشبيه الشاعر المرأة بالبيضة هو لبيان بياضها ورقتها، أما المعنى الكامن فهو لبيان شرفها وعزّتها، ولذلك أضافها إلى الخدر، فهي مكنونة غير مبتذلة، إنّ (بيضة الخدر) كناية عن المرأة الممتنعة في خدرها الحصين، وقوله (لا يُرام خباؤها) يؤكد معنى المنعة ويقوّيه، وبين (بيضة الخدر) و(خباؤها) معنى لطيف دقيق، فمثلما يصون العش البيض ويحفظه من التلف، يصون الخباء المرأة ويحفظها من الابتذال.

ومجيء الفعل بصيغة المبني للمجهول جسَّدَ المنعة القصوى وعجز الآخرين أيّاً كانوا دونها، أي أن الشاعر أراد وصف صعوبة الوصول إليها وبعد نوالها، والفعل (يُرام) يجسّد الحركة نحوها ولكنه قطع حركة الفعل بامتناع وقوعه بـ(لا) النافية، ليؤكد استحالة حدوث هذا الفعل، أي امتناع الوصول إليها.

تجاوزت أحراساً وأهوال معشر عليّ حِراص لو يُشرون مقتلي

ووصف (بيضة الخدر) بأنها محاطة بالحراسة الشديدة من قبل رجال أشداء يؤكد المعنى السابق ويشير في الوقت نفسه إلى سيادة قومها وشرفهم، وعزّة مكانتها وعلو شأنها، وأنها امرأة سريّة بنت قوم كرام تعيش في نعمة ورفاهية وهناء، يخشى عليها قومها لما تتمتع به من حسن فريد وجمال فذ، لذلك أوكلوا للذود عنها حراساً أشداء لا يترددون في قتل كل من يحاول أن يقترب منها.

وعلينا أن نلتفت إلى أن قومها لم يوكلوا حارساً لحراستها، بل أحراساً حراصاً على قتل كل مَنْ يدنو منها، وكذلك يقف دون الوصول إليها (أهوال معشر) وعبّر بـ(معشر) دون القوم مثلاً، إخباراً عن قرب أهلها منها وإحداقهم بها، وكأنَّ كل قومها يحرسونها لقربهم منها دائماً، "وقد أحدث الجناس بين (أحراس) و (حراص) تناغماً صوتياً دلالياً بين الحرس والمعشر في أن كليهما يقف دونه والوصول إلى بيضة خدره"[ix].

وقد أطلق الشاعر لفظ (أهوال) من كل قيد ولم يخصصه بنوعٍ معين وجاء به جمعاً، ليشمل كل الأهوال فقد تكون هذه الأهوال إمكانات ذاتية متجسدة في قومها (معشر)، أو إمكانات خارجة عن ذواتهم لكنها تابعة لهم، ولكن عندما أطلق الشاعر لفظ (أهوال) ولم يعلّقه بقيد أو يربطه بشرط، فقد دلَّ على مطلق الأهوال التي يمكن أن يتخيَّلها المتلقي، وهذا أدعى إلى تصوير عظيم مَنعة (بيضة الخدر) وعلو مقامها، ولكن كل هذه المنعة العزيزة انهارت أمام إقدام الشاعر وشجاعته، وهذا ما يظهره فعل (تمتَّعتُ)، بعد أن اخترق كل ما اعترضه (تجاوزتُ)، بل أكثر من ذلك، فقد ذلَّت هذه المنعة وانصاعت له طيعه (من لهو غير معجل)، فهو لا يأبه لأحد، وكأنَّ هذه المرأة (بيضة الخدر) سبيّة فاز بها في غارة شنّها على قوم ذوي سيادة وشرف ومنعة "وقد كان العرب يتفاخرون إذا كانت سباياهم من ذوات البشرة البيضاء كما يعدون لون البشرة البيضاء سمة جمالية ودليل شرف"[x].

Thi Qar Arts Journal

ISSN Print: 2073-6584 | ISSN Online: 2709-796X

vol 40 No.2 Dec. 2022

إنّ هذه المقابلة بين عزّة المنعة وعزّة الامتلاك والتمتّع، كانت هي مقصد الشاعر الخفي؛ لأن الحصول على ما عزّ وامتنع يورث كبرياء بعد حيازته، لذلك فإن المعنى العميق المضمر من بيان الشاعر المقام الرفيع لـ(بيضة الخدر) ووصف كل ما اعترضه من أجل عدم الوصول إليها، كانت الغاية منه الكشف عن إقدامه وجسارته وجرأته في الوصول إليها والفوز بها، على الرغم من كل الصعاب التي اعترضته ووقفت أمامه للحيلولة دون الوصول إليها؛ ليرسم لنفسه صورة الفارس المقدام المقتحم الجسور الذي لا يمتنع عليه شيء ويَقهر الآخرين ولا يُقهر، وكأن الشاعر هنا، يرّد على (فاطم) التي طالما خطب ودّها وطلب رضاها، ولكنها أبت الوصل؛ لتبقى بعيدة المنال عصيّةً عليه، ليحقق الشاعر لذة الوصال مع الغواني من النساء في يوم (دارة جلجل)، ولذة الحرمان مع (فاطم)، ولذة التمنّع والدلال ثم الظفر بالنوال مع (بيضة الخدر).

ربط امرؤ القيس بين (الثريا) وهي نجم لامع في السماء العليا ووشاح معشوقته، ليشير إلى علو مقامها وقدسيتها في نسق الرؤيا الكونية للشاعر الجاهلي، أي أنّه وظف الظواهر الكونية لبيان قدسية حبيبته/ ممدوحته، حتى إننا هنا لا نعلم موقف الشاعر، أهو في معرض مدحٍ أم في معرض غزل ؟!.

يقول ابن خفاجة الأندلسي[xi]:

فَلَمْ أدرِ والحُسنُ صِنْوٌ لهُ أأبدأُ بالمدحِ أم بِالغَزَلْ

ويضفي هذا التشبيه على الجمال الكوني بعداً إنسانياً، وبالقدر نفسه يضفي بعداً كونياً على جمال المرأة . إن جمال السماء لا ينفصل في الوعي الشعري عن جمال المرأة، بل يلتبس به، "وقد أكثر الناس في الثريا، فلم يأتوا بما يقارب هذا المعنى، ولا بما يقارب سهولة هذه الألفاظ"[xii].

وتعدّ الثريا صورة رمزية للمرأة العزيزة المنال كالثريا في السماء، وفي ذلك إشارة إلى صعوبة اللقيا بتلك المرأة .

وربما رأى الشاعر بعين مخيلته في لحظة تجلٍّ صوفي فردوسه المفقود في معشوقته المُتخيَّلة التي صارت ثريا السماء وشاحاً لها، ذلك أن المرأة وطن في منظوره الوجداني، وبذلك جمع الشاعر في فردوسه المُتخيَّل بين جلال السماء (الثريا) وجمال الأرض (المرأة)، إذ إن جمال المرأة لا ينفك عن جلال السماء في عالمه الشعري، "وقد استحسن الناس هذا البيت في صفة الثريا على قديم الدهر وقدموه" [xiii].

أقام الشاعر احتفالية وصفية كونية لمعشوقته، إذ قدمها أيقونة لجمال الحياة المجسّد لكمال الوجود، بعد أن استعار لها من عناصر الطبيعة كل ما يحمل من صفات الجمال والكمال "فهو لم يترك معلماً في جسد حبيبته إلاّ وشبهه بمظهر من مظاهر الطبيعة أو استعار عنصراً من عناصرها وموصوفاتها"[xiv]، مستفيضاً في رسم صورة جسدها، فلم يترك معلماً فيه إلا وصوّره في أدق جزئياته واصفاً كينونتها التكوينية في الوقت عينه، في إشارة ذكية منه إلى الوحدة البنيوية بين الأصل (الكينونة) والتجلّي (الصورة).

يقول الدكتور محمد محمد أبو موسى "ذكر امرؤ القيس ثلاثة عشر بيتاً في محاسن المرأة، لم أقرأ في شعره ولا في شعر غيره وصفاً لمحاسن المرأة أطول ولا أجود منها، وقد احتشد الشاعر لها وجودها أحسن ما يكون التجويد، وصقلها أبدع ما يكون الصقل، وأبان عن تفوقه وبراعته وتميزه في هذا الباب"[xv].

يفتتح امرؤ القيس احتفاليته الوصفية لمعشوقته بقوله :

إذا التفتت نحوي تضوع ريحها نسيمُ الصَّبَا جاءَتْ بَريَّا القرنفُلِ

Thi Qar Arts Journal

ISSN Print: 2073-6584 | ISSN Online: 2709-796X

vol 40 No.2 Dec. 2022

إنَّ أدنى حركة من معشوقته (إذا التفتت نحوي) تظهر كينونتها العطرة، إذ تنشر ريحاً طيباً (تضوع ريحها) تشبه (نسيم الصبا) وهي ريح طيبة، بل فاق هذا النسيم ريح الصبا طيباً وكمالاً بأنه هبّ على حقل قرنفل وأتى برياه وأريجه (نسيم الصبا جاءت بريّا القرنفل) فامتزج عطران في عطر واحد، هو رائحة معشوقتهِ. فهي عطرة في ذاتها، مُتعطِّرة بما يحيطها من طيب الطبيعة من حولها، أي أنها طيّبة مُتطيّبة. وهذه أعلى درجات الكمال التي يسعى امرؤ القيس إلى رؤيتها في معشوقته التي ينشدُ فيها كل جمال الوجود وكمالاته.

إنَّ في هذا التشبيه فائض معنى، فغير خافٍ أن ريح الصبا هي من الرياح المحبّبة عند العرب، لرقتها من جهة، ولأنها تدفع السحاب وتجمعه فتجيء بالمطر الذي فيه الري والخصب من جهة أخرى، وبهذا تحقق معشوقته المتعة (ريحها الطيبة)، والمنفعة (الخصب والنماء).

وهذا أسلوب امرئ القيس في أغلب تشبيهاته ينطوي على فائض معنى يرتقي به إلى مستوى الاستعارة، إن لم يتفوق عليها، وكأنَّ امرأ القيس يكسر القاعدة البلاغية التي تقرّر أن الاستعارة أكثر جمالاً من التشبيه وأعلى فنيّة.

ومّما أخذ النقاد على امرئ القيس في هذا البيت قوله (إذا التفت نحوي) أي أن رائحتها لا تظهر إلا إذا تحرّكت. وغير بعيد أنَّ الشاعر حين خصَّ حركتها به (نحوي) أراد أن ينفرد بها وأن تكون له وحده دون غيره، وهذا الأمر يستبطن روح امرئ القيس الملكية المتعالية التي ترفض أن يُشاركه غيره فيها، وتأبى إلاّ أن تكون له وحده، ويؤكد الشاعر اختصاصه بهذه المرأة وانفراده بها مرة أخرى في البيت التالي مباشرة فيقول:

إذا قلت هاتي نوليني تمايلت عليّ هضيم الكشح ريّا المخلخل

فهو وحده مَنْ يحاورها إذ لا يظهر أحد معه في حوارها، وكذلك فهي تستجيب له وحده دون غيره (تمايلت عليَّ) لينفرد وحده بجمالها وكمالها، فإذا داعبها مالت عليه، دقيقة الخصر ريانة الساق، وقد أظهر التضاد بين الخصر والساق، تمام الكمالين وغاية الجمالين.

وهذا الأمر يظهر كثيراً في مشهد الغزل القصصي، والشاعر سيفعل الأمر نفسه مع جواده، إذ يختص به وحده دون غيره من الرجال.

مهفهفة بيضاء غير مُفاضة ترائبها مصقولة كالسجنجل

المرأة المهفهفة هي اللطيفة الخصر الضامرة البطن، والمفاضة هي خلاف ذلك عظيمة البطن، فكأن الشاعر عندما أورد الصفة الأولى (مهفهفة) ثم أردفها بصفة ثانية تحيل على لون البشرة (بيضاء)، شعر أنه أسرع في تجاوز الأولى، ولم يوفها حقها من الكلام فرجع إليها ليؤكدها، ويغرق الموصوف في صفته، فـ(غير مفاضة) وصف ورد بمنزلة الاستدراك على الوصف الأول (مهفهفة) وتأكيداً له، لتثبيت كمال هذه الصفة في الموصوف، وهي بيضاء، وهذا الوصف يستحضر معاني الصفاء والنقاء وانتفاء ما يكدر البصر، وهو كذلك كناية عن النعمة والشرف، وقد كان العرب "يعدون لون البشرة البيضاء سمة جمالية ودليل شرف" [xvi].

ولما ردد الكلام في خفتها وضمور كشحها، استدرك بنفي ما قد يتوهم من ضعفها وفرط ضمورها، فذكر الترائب المصقولة، وهي من المواطن الدالة على تمام الجسد وصحته وسلامته وامتلاء ما يحسن أن يمتلأ منه، ثم شبه صدرها المصقول بالمرآة في الصفاء والجلاء واللمعان، وهذا التشبيه كذلك يشي بالنعمة ورغد العيش، فالترائب إنما تكون مصقولة ناعمة مستوية إذا كانت المرأة في صحة وعافية ونعمة، وقد صقلت ترائبها، فأشرقت صفاءً وبياضاً حتى لكأنها المرآة المجلوة، أي أنه لم يلطف ضعفاً، ولم يرق هزالاً، في مقابل ما يحسن أن يمتلئ .

كبكر مُقاناة البياض بصفرة غذاها نميرُ الماءِ غير المحللِ

Thi Qar Arts Journal

ISSN Print: 2073-6584 | ISSN Online: 2709-796X

vol 40 No.2 Dec. 2022

إنَّ التفسيرات التراثية التقليدية تذهب إلى أن الشاعر شبّه معشوقته في صفاء لونها ونقائه ببكر بيض النعام، أشرب بياضها بصفرة، والبكر البيضة الأولى من بيض النعام، وخصها لأن البيضة الأولى لا يخلص بياضها خلوص سائرها، وهي كذلك الدرة التي لم تثقب، يريد أن المرأة بيضاء يخالط بياضها صفرة، وكذلك لون الدرّ.

والمقاناة: إشراب لون بلون، يقال: قُونِيَ هذا بذاك، أي: أشرب أحدهما بالآخر[xvii]. والمقاناة هي الخلط، وإنَّ الاختلاط بين الأبيض والأصفر ينتج لوناً ليس هو البياض الخالص، كما أنه ليس هو الصفار الخالص. وهذا هو لون البشرة المحمود في النساء عند العرب آنئذٍ، لأن المراد بالصفرة صفرة طيب الجسد، ولذلك يشبهون بياض المرأة المشوب بالصفرة بالفضة قد مسها ذهب.

أرى أن الشاعر هنا لا يريد أن يتعرض إلى وصف بشرة معشوقته وبيان لونها، فقد أشار إلى ذلك صراحة في البيت السابق (مهفهفة بيضاء) فهي ناصعة البياض، لا يشوب بياضها أي لونٍ آخر، وإنما أراد أن يصف نقاء معشوقته وسط هذا الوجود الفاسد من طريق البكورية، ففي كلمة (بكر) إيحاء بالبكارة والطهر والبراءة، وهو دليل على أن هذه المرأة ليست من عالم الفساد والخطيئة، إنها حورية من حوريات الجنة لا صلة تصلها بعالمنا، فهو أراد أن يمنحها النقاء والنعمة والبكورة والنفاسة، "والبكارة تشكل قيمة أصيلة فيما ينشده الإنسان من وراء كل ما يطمح إليه من قيم حسية ومعنوية؛ ولأجل ذلك كان الإلحاح على هذه القيمة لحمة هذه الصورة وسداها" [xviii] .

وقوله: (بكر المقاناة البياض) راجع إلى قوله: (وبيضة خذر لا يُرام خباؤها)، لأن بيض النعام أشبه بأنه لا يُرام؛ لأن النعام من أشد الطير تصوناً وحفظاً لبيضه، واهتماماً به، وهذا شبه خفي بين لا يُرام خباؤها وبكر المقاناة البياض.

والبكر من كل صنف ما لم يسبقه مثله، والشاعر يُشير هنا إلى النقاء والطهارة، وعجز البيت (غذاها نمير الماء غير المحلل)، يؤكد المعنى ويعمّقه، أي غذاها ماء لم يرد عليه شارب فهو على نقائه الأول وتمام طهارته، وهو بذلك بمنزلة الماء البكر.

وفصل بين شطري البيت؛ لأن الشطر الثاني يعد صفة للأول، والصفة والموصوف شيء واحد، ولا يعطف الشيء على نفسه.

ولا بد أن نفهم أن الصفرة هنا لا تشوب نقاء البياض، بل تعززه وتزيده وضوحاً، لاسيما أنه يرتبط بالشمس ارتباطاً كلياً، وعلى الرغم من أن التفسيرات التقليدية تربط بين صفرة المرأة وما عليها من العطور والطيب (كالزعفران) إلاّ أن الأعمق والأدَّل أن نفسرها بالشمس، فالشمس بيضاء وقت الضحى صفراء عند الغروب، إلى جانب اقتران الصفرة بالقدسية والتبتل، وهذا مما يعزّز دلالات البياض أصلاً ويشتق منها [xix].

أرى أن الشاعر أراد في هذا البيت أن يجعل من ذكر جمال معشوقته الجسدي عتبة لتخطي الحسيّات المرئية والدخول في فضاء كينونتها غير المرئية، كينونتها التكوينية، لذلك أشار إلى الروافد النقية التي غذتها (غذاها نمير الماء غير المحلل) للكشف عن كمالها الداخلي المستتر، بعد أن كشف عن جمالها الخارجي الظاهر، وكأن الشاعر يريد أن يقول: إنَّ جمال جسد معشوقته المرئي متسق تماماً مع كمال كينونتها غير المرئية، بل هو تجلٍّ من تجلياته الكثيرة؛ لذلك نرى الشاعر بعد عدة أبيات يصف فيها جمال معشوقته الحسي، يعود ليذكر تجلٍّ آخر من تجليات كمالات كينونتها القدسية، فيقول:

تَضيءُ الظلام بالعشاء كأنها منارة ممسىً راهب متبتلِ

إنَّ إشراقة وجه معشوقته ولألأته هو تجلٍّ آخر من تجليات كينونتها القدسية؛ لذلك شبهها بمنارة راهب ممسىً متبتلِ، "وكان يمكن أن يشبهها بكوكب، وهو أكثر تلؤلؤاً من منارة الراهب، أعتقد أن وجه الشبه ليس هو

Thi Qar Arts Journal

ISSN Print: 2073-6584 | ISSN Online: 2709-796X

vol 40 No.2 Dec. 2022

البياض والإشراق فحسب، وإنما هناك شيء أخر يكمن في منارة الراهب، هناك الإحساس بالطهر والتقديس والروحانية المطمئنة الكامنة في الإنسان وإن كان فاحشاً عربيداً"[xx]، ذلك أن أساس كل الموجودات هو الكمال، وكل موجود مُيسَّر للكمال، ومن ثم فهو مُيسَّر للجمال، فإن تعرّض لمؤثرات السلب العدمية أصابه القبح والنقص، فأصبح يلحُّ أكثر في طلب الجمال والكمال.

تصدّ وتبدي عن أسيل وتتقي بناظرة من وحش وجرة مُطفل

ذات خدّ أسيل، تخفيه حيناً وتبديه حيناً في تيه ودلّ، وفي حركة الإخفاء والإبداء فتنة تجلب الأنظار وتستميل النفوس وتستهوي القلوب .

وعبّر بالفعل المضارع (تصدّ وتبدي) لاستحضار الصورة في ذهن المتلقي، وكأنها حاضرة مشاهدة ، وبين الفعلين طباق دلّ على مدى صبوتها، ودلّها وفرط ثقتها بجمالها، وهي إذ تلقاك تلقاك بعينين يشع فيهما من الحنو واللين ما يشع من عيني المهاة حين ترنو إلى أطفالها.

وجيد كجيد الريم ليس بفاحش إذا هي نصته ولا بمعطّلِ

ثم شبه عنق محبوبته بعنق الظبي الأبيض الخالص البياض في حالة رفعها عنقها في اعتدال طوله وعدم فحشه واستوائه وبياضه، إلاّ أن جمال عنق محبوبته يفوق جمال عنق الظبي في أنه مزين بالحلي وليس عاطِلاً كعنق الظبي.

وفرع يُغشّى المتن أسود فاحم أثيث كقنـو النّخلة المتعثكـل

وقد امتدَّ شعرها الطويل الجميل (فرع) إذ "لا يُقال للشعر فرع إلاّ إذا تمَّ طوله وحسنه"[xxi]، الشديد السواد (فاحم)، فكسا ظهرها؛ لطوله من جهة، ولغزارته وكثافته (أثيث) فهو متداخل (المتعثكل) قد دخل بعضهُ في بعضهِ لكثرته من جهة أخرى، وبذلك حاز شعر معشوقته كل صفات الجمال والكمال، في طوله، ولونه، وغزارته. وقد أكد الشاعر جمال شاعر معشوقته وكماله في البيت التالي مباشرة بقوله :

غدائره مستشزراتٌ إلى العُلا تضلُّ المدارَى في مُثنى ومُرسل

فإذا كان جمال شعر معشوقته في طوله ولونه وغزارته هبة من الله لهذه المرأة، فإنها زادته جمالاً فوق جماله، وكمالاً فوق كماله، فقد اعتنت به وجعلته هيئات وأشكالاً، جعلت بعضه غدائر مرفوعات (مستشزرات) وثنّت بعضه وجدلته، وأرسلت بعضه إرسالاً، فحارت الأمشاط (المدارى) بين هذه الأشكال وتاهت في غزارته، "وكان من عادة نساء العرب أن تشد قسماً من الشعر كالرمانة، ثم ترسل فوقه المُثنى والمُرسل" [xxii]، فبيَّن أن منه ما هو مرفوع، ومنه ما هو مُثنى، ومنه ما هو مُرسل على ظهرها.

مشهد ليل المأساة:

وبعد أن ينتهي امرؤ القيس من وصف الأطلال، وسرد حكاياته الغزلية وقصّ مغامراته العاطفية. ينتقل إلى وصف الليل وما يعانيه من انتظار الصباح للبحث عن ثأره وإعادة مملكة أبيه الضائعة، وقد افتتح الشاعر مشهد الليل بـ(واو رُبَّ) المحذوفة التي تعبر عن القلة والتميّز:

وليلٍ كموْج البحْر أرخى سُدُولهُ عليَّ بأنــواع الهمُوم ليَبتلي

إذ إنّ الليل الموصوف في هذا المشهد ليس ليلاً مكرراً مثل باقي الليالي التي تختزنها الذاكرة، يعيش لحظاته الشاعر بتعاقب ساعاته، وينقضي بانبلاج الفجر، وإنما هو ليل استثنائي، ليل سقوط مملكة كندة، حدث مأساوي وقع مرة واحدة في حياة الشاعر وانقضى، ولكنه عاش في وجدانه وتجلّى في خياله ليلاً سرمدياً يأبى الرحيل، ولذلك شبّه

ISSN Print: 2073-6584 | ISSN Online: 2709-796X

vol 40 No.2 Dec. 2022

الشاعر الليل بموج البحر في تراكمه وشدة ظلمته وتتابع أمواجه من غير انقطاع، وأمواج البحر تشبه السدول، والليل يرخي سدوله القاتمة السواد فيحجب وضح النهار ويفرد الشاعر في ظلام وحدته ويعزله عن الوجود الخارجي، وبذلك يقيم الشاعر صورة لمنغلق خارجي يحيق بهِ، يظهر مُنغلقه الداخلي النفسي. وغير بعيد أن يكون الشاعر شبّه موج الهموم في الليل بموج البحر، وذلك لأن أنواع الهموم في كثرتها وتدافعها لا تشبه أن تكون متعلقة بـ(أرخى سدوله) كما هو مقتضى المعنى الشائع، وإنما الأشبه بهنا أن تكون متعلقة بفعل محذوف هو صفة الليل، أي ليل يموج بأنواع الهموم موجاً كموج البحر؛ وعليه يكون الموج في قوله: (كموج البحر) ليس اسماً للموج، وإنما هو مصدر شُبّه به، فالليل تموج فيه الهموم وتمور وتتدافع وتتهالك لتعود في طغيان وقهر، كما يموج الماء في البحر، ويتدافع ويتهالك في ضراوة وشراسة، يقول محمود شاكر هذا أحق بالمعنى وبامرئ القيس ونبالة معانيه [xxiii]، وعلى ذلك فقد أصبح المعنى: ورب ليل تموج فيه الهموم موجاً كموج البحر، فالمشبه موج الهموم في الليل، والمشبه به موج البحر، ووجه الشبه التتابع والتدافع والرهبة والخوف.

وقد كشف هذا التشبيه عن شدة معاناة الشاعر من الضيق والضجر في وضوح وجلاء، كما أفاد طول الليل وتتابع المصائب فيه بلا انقطاع، ما يؤكد قوة صبر الشاعر وجلده.

إنّ الهموم التي يعانيها الشاعر في هذا الليل كانت هموماً قاهرة غالبة أحاطت به من كل جانب، والبحر فيه معاني القهر والغلبة والإحاطة.

إنّ تشخيص الليل هنا ومنحه الحياة والحركة هو موضع الجمال في هذه الأبيات لا مجرّد معنى أن الليل قد طال وأنه سئم هذا الطول، وقد تضافرت الصورة التشبيهية و(ليل كموج البحر) مع الصورة الاستعارية (أرخى سدوله)؛ لتجسيد الظلمة الرهيبة التي أحاطت بالشاعر من جهة، ولإشعار المتلقي بأن الهموم التي تمور بها جوانحه ليست من قبيل الهموم العابرة التي يمكن أن يسلو عنها الإنسان بسرعة، وإنما هي هموم المملكة المنهارة والسلطان المفقود.

ثم إنّ الشاعر جعل هذه الأسدال التي هي ظلمات بعضها فوق بعض، بيد الليل يرخيها الليل على الشاعر (عليَّ) وكأنّ الليل موكل بابتلاء الشاعر واختبار قدرته وإرادته وثباته، إن لفظ (عليَّ) يشي بمعنى الهيمنة والإحاطة المضروبة من أعلى من قبل هذه السدول المرخاة على الذات الشاعرة في حالة إفرادها الذي يوهم بالضعف والاستضعاف، ولكنه يضمر القوة في الانتصار على كل هذه المصاعب.

وقف الليل من امرئ القيس موقف الممتحن، يختبر ما عنده من صبر أو جزع، فالابتلاء هو غرض الليل من إرخائه لسدوله بالهموم، والعلة الحاملة عليه. فهذا الليل أرخى عليه حجبه وسدوله مصحوبة بكل أنواع الهموم والأحزان ليختبر صبره وقوة احتماله، والزمن قوة لا تغلب وسلطة لا تقهر. وقف الشعراء أمام هذا القاهر العظيم، ولكن سرعان ما كانوا يستسلمون إليه، وهو قوة جبرية قاهرة لا مفرّ منها، ولكن امرأ القيس وقف ندّاً لها ليؤكد قوة صبره وتحمله وجلده.

وفي البيت إدماج، فقد أدمج الشاعر الشكوى من الهموم في وصف الليل.

إنّ العلة الدافعة لرسم هذه الصورة الرهيبة لليل الهموم الذي تعاضدت الصورة التشبيهية مع الصورة الاستعارية في تجسيد هيمنته وتسلطه على الشاعر تتضح في نهاية البيت في الفعل المضارع (ليبتلي) المجرّد من كل قيد والدال على مطلق الابتلاء الذي يقصد به تمحيص قدرات الشاعر الذي بلغ شأناً جعله جديراً بأن يختاره الزمان دون غيره (عليَّ) ليقف ندّاً أمام اختياره وابتلائه، الزمن المبهم الذي يفرض السكون لا الحركة، فهو لا يجري لأن الفضاء (الظلام) هنا حطّم حركة الزمن ونفى استمراريته، وكأنَّ الزمن مقطوع عن زمنيته، إمعاناً في

Thi Qar Arts Journal

ISSN Print: 2073-6584 | ISSN Online: 2709-796X

vol 40 No.2 Dec. 2022

تقييد حركة الشاعر ومصادرة إرادته، وهذا "أجود ما قيل في طول الليل من الشعر القديم، وهو من أفصح الكلام وأبرعه"[xxiv] .

والفعل (أرخي) دلّ على تمام الفعل وانتهاء الحدث الذي مارسه الليل على الشاعر، وجاءت السدول بصيغة الجمع إمعاناً في تأكيد فاعلية الليل، وزاد من هذه الفاعلية تصوير الشاعر للمعقول في صورة المحسوس.

وبعد أن شخّص الشاعر الليل، دخل معه في حوار مباشر (فقلت له)، وهذا الحوار يجعل الليل وثيق الصلة بوعي الشاعر ووعي المتلقي. وهو حوار يعبّر عن المشافهة والسماع بين الشاعر والليل.

فقلتُ له لمّا تمطّى بصلبهِ وأردفَ أعجازًا وناءَ بكلكلِ

وبعد أن طال عليه الليل ويأس من انقضائه، رسم لنا صورة حركية من طريق الأفعال (تمطّى، وأردف، وناء)، دالة على السكون والثبات، وهذه من روائع امرئ القيس، وهي صورة سمعية بصرية.

وبعد حوار الشاعر مع الليل (فقلت له)، رفع صوته بالنداء مطالباً الليل بالانجلاء والانتهاء، ليحلّ الصباح، على الرغم من أن الصباح المرتقب ليس أحسن حالاً عند الشاعر من الليل. ولكن قد يحمل الصباح أملاً في تحقيق ما يصبو إليه الشاعر من استعادة ملك أبيه الضائع، وقد اصطرع اليأس (ظلام الليل) والأمل (ضياء الصباح) في وجدان الشاعر.

ألا أيُّها الليلُ الطويل ألا انجلي بصبحٍ وما الإصباحُ فيك بأمثلِ

إنّ تكرار أداة الحضّ مرتين في صدر البيت يظهر لهفة لا تحتمل تأجيل طلبها في الانكشاف وانتشار الضياء ودحر الظلام، وفيها نداء الاستغاثة وطلب الخروج من ليل الهموم والدخول في صباح الأفراح المرتقب.

فبعد ضياع الملك وفقدان السلطان تساوى الليل والنهار، لذلك لا نتفق مع ما ذهب إليه د. عناد غزوان من أن ليل امرئ القيس ليل عاشق مهموم إذ يقول: "إنّه ليل عاشق مهموم... أصيب بالذهول من شدة وجده وتباريح هواه، حتى خيل إليه أن هذا الليل الطويل سرمدي لا إصباح بعده"[xxv]، بل هو ليل شاعر مفجوع بمقتل أبيه وضياع ملكه، وفقدان سلطانه؛ لذلك فإن هذا الليل في نظره طويل سرمدي لا إصباح فيه، بمعنى لا مُلك فيه ولا سلطان، لذلك يستأنف الشاعر الاستغاثة مرة أخرى إذ يأتي البيت الذي بعده مباشرة مصدراً بـ(ياء) الاستغاثة مسبوقاً بـ(فاء) الاستئناف التي تظهر رغبة الشاعر الشديدة في الخلاص من ليل الهموم.

فيالك من ليل كأن نجومهُ بكلّ مغارِ الفتل شُدَّتْ بيذبُلِ

(فيالك من ليل) يؤكد خصوصية هذا الليل ويعمق الانفصال بينه وبين الليل بمفهومه الزمني المألوف، ومع أن هذا التعبير يحمل معنى التعجب والاستغراب ولكنه يستبطن وسيلة أكيدة للتجاوز والانتصار للذات ورغبة في إعلاء المهمة وتقدير إمكانات الذات، لذلك يتعمد الشاعر الإفاضة في الوصف، وتكثيف التصوير لبيان صعوبة المهمة، ولذا تتوالى صورتان، يصل الشاعر في تشكيلهما ما بين معطيات الأرض والسماء بأقوى وسائل الوصل، وكأنما يشير إلى تعاضد المكان والزمان في تكريس قهر الإنسان، "فإن الشاعر استعار لظلمة الليل السدول المرخاة لما بين المستعار والمستعار له من اجتماعهما في منع الأبصار من الإبصار، وفائدة هذه الاستعارة نقل الأخفى إلى الأظهر، لأن السدول يدرك بحاستي البصر واللمس، والظلمة تدرك بأحديهما دون الأخرى، ثم تمم بكونه جعل السدول مرخاة لأن ذكرها بدون هذا القيد لا يوفي بالمعنى الذي قصده من منع رؤية ما وراءها؛ لاحتمال أن تكون مرفوعة"[xxvi]، وقد جاء إيقاع البيت بطيئاً وثقيلاً ثقل الليل المرخى سدوله.

فيالك من ليل كأنّ نجومه بكل مغارِ الفتل شُدَّتْ بيذبِلِ
كأنّ الثريّا عُلقت في مَصامِهَا بأمراس كتانٍ إلى صُمِّ جندلِ

Thi Qar Arts Journal

ISSN Print: 2073-6584 | ISSN Online: 2709-796X

vol 40 No.2 Dec. 2022

عناصر الصورة التشبيهية وهي (النجوم، والحبال المفتولة، وجبل يذبل) معروفة ومألوفة يراها الناس وتقع في نطاق الواقع المشاهد، فإذا أنت بحثت عنها وحاولت مشاهدتها على تلك الصورة الكلية التي رسمها خيال الشاعر لم ترها.

كرَّر الشاعر صورة شدّ النجوم بالحبال مرتين في صيغة الجملة الاسمية بما تعبّر عنه من الثبات الراسخ وانقطاع الحركة وانعدام التغيّر والتحوّل، ولما داخل (الفعل) الجملتين الاسميتين (شدّت) و(عُلّقت) جاء فعلاً مقيداً للحركة مؤكداً الجمود، ولا ننسى أن الفعلين (شُدّت) و(عُلِّقت) قد جاءا بصيغة المبني للمجهول تجسيداً ليد القدر الخفية التي تنيخ فوق الإنسان بالرزايا والهموم، فقد أصبح الليل قيداً صادر حركة الشاعر وعطَّل إرادته، لذلك سيكون الجواد (قيد الأوابد) هو مَن سيكسر (قيد الليل) ويحرّر الشاعر من قبضة الليل الخانقة مسترداً ضياء الصباح وأفراحه التي خنقها (قيد الليل).

مشهد الجواد :

يبدأ مشهد الجواد بحدث يدلّ على النشاط والحيوية (وقد اغتدي) وصدَّر الشاعر الفعل بالأداة (قد) التي تفيد تحقيق الفعل.

وقد اغتدي والطيرُ في وكناتها بمنجردٍ قيدِ الأوابدِ هَيْكَـلِ

يحاكي فيه الشاعر الفارس نشاط جواده وحيويته، هذا الجواد الذي سيلتحم بهِ ويتماهى معه، فهو أداته في تحقيق حُلمهِ والخروج من ليل الهموم.

إنّ بكورة الصبح الندية وإشراقة ضوئه البسّام يواجه بهما الشاعر ليل الهموم في المشهد السابق. إنّه يواجه الليل بالنهار، والضيق بالفرج، وثقل الهموم بخفة الحركة (حركة النفس الغادية)، والجمود بالانطلاق، والقعود بالتحرّر، وهو ما يحققه الجواد، إذ تماهى امرؤ القيس مع جواده الأسطوري، فأصبح في أفق منظوره الوجداني حقيقة ذهنية لا شيئاً يُحاكي شيئاً آخر. ذلك أن جدلية المُدرَك والوعي هي العملية التي تتحول بها الصورة المرئية (المُتخيّلة) إلى فكرة في الذهن قائمة بذاتها؛ لذلك اختفى الحوار في هذا المشهد.

يعيد امرؤ القيس إنتاج ذاته (أناه) المشتهاة في مرايا جواده الأسطوري وعليه فإن كل ما سيسبغه على جواده من صفات الخيل الأصيلة تستبطن في داخلها صفات فارسها فـ(الخيل أعرف بفرسانها). وأول هذه الصفات الكثيرة التي سيسبغها امرؤ القيس على جواده (منجرد) بمعنى قليل الشعر، وهي صفة من صفات الخيل الكريمة العتاق، تشي بسرعتها الفائقة، وبعدها مباشرة يذكر صفة ثانية تؤكد الصفة الأولى، بل تزيد عليها وتبلغ بها سرعة الجواد، الغاية التي ما بعدها غاية، (قيد الأوابد)، أي أنه قاهر أوابد الوحوش، ولصفته هذه علاقة من وجه آخر بالبقاء والتأبّد، وامتلاك سرّ الحياة والأبدية، باحتوائه صفات الأوابد التي قيّدها وامتلكها، فما عجز عنه الشاعر في الواقع يحققه جواده الذي تماهى معه في الخيال.

والأوابد كما تشير إلى الوحوش تشير إلى الزمان الممتد إشارة خفية، ويكمن جمال هذه الصورة في تحويل القيد وهو سكون وجمود وضيق إلى حركة وانطلاق واتساع؛ إذ إن سرعة الجواد الخارقة لفيزيائية الزمن تجعله قيداً لكل الوحوش؛ لأنه يدركها أينما كانت على وجه البسيطة، فحركة الجواد تخترق الزمان فتستولي على المكان، لذلك تسيطر حركته على العالم كله وتتحكَّم في أوابده، فهذا (القيد) يخفي داخله عالماً من الاتساع يصعب تحديده.

ومن المُلفت للنظر في هذه الصورة الكلية المكثفة التي رسمها الشاعر لجواده الأسطوري الذي اخترق فيها الزمان واستولى على المكان ، أنها لم تتجاوز لفظياً كلمتين (قيد الأوابد) في مقام كلمة واحدة لأنهما متضايفتان، و(قيد الأوابد) كان ردّاً على (قيد الليل) وكسراً له، فقد كان ليل امرئ القيس قيداً له، فقد تجلّى في صورة حيوان

Thi Qar Arts Journal

ISSN Print: 2073-6584 | ISSN Online: 2709-796X

vol 40 No.2 Dec. 2022

كبير مثل بعير ضخم جثم على صدر الشاعر، فقيّد حركة الزمن وصادر حركة الشاعر، فوقع الشاعر أسير ظلام الليل الدامس المقيم، ولكن الشاعر لم يستسلم لهذا القيد، فقد كسره وتحرّر منه حين استحال فرساً يجري مخترقاً الزمن، بل أصبح هو قيداً للزمن، فقد قيّد الوحوش (قيد الأوابد)، وفي ذلك إشارة واضحة إلى أن الشاعر قد تحرّر من سلطة الزمن القاهرة التي قيّدته في ليله الوجداني، فقد كسر (قيد الليل) وانتصر عليه، حين أصبح هو قيداً للوحوش.

ويذكر الشاعر صفة أخرى لجواده (هيكل) أي ضخم يملأ عين الرائي ويسدّ الفراغ، والضخامة من الصفات اللصيقة بالكائنات الأسطورية، ويوحي لفظ (هيكل) بالقداسة والجمال لارتباطه بـ(هياكل) العبادة في العصر الجاهلي، إذ إنّ استعارة اللفظ تخلع على المعنى شيئاً من خصوصياته. و(هيكل) يتسق ويتراسل مع جلمود الصخر الذي حطّه السيل من علِ، ويستمر الشاعر في ذكر صفات جواده فيقول:

مِكَرٍ مِفَرٍ مُقبلٍ مُدبرٍ معاً كجلمودِ صَخْرٍ حَطهُ السيلُ من عَلِ

أتت الصفات (مِكَرٍ مِفَرٍ مُقبلٍ مُدبرٍ) في الشطر الأول متوالية بلا عطف؛ لتفيد كمال اجتماعها في الموصوف، وكأنها صفة واحدة، قد اجتمعت في الجواد في وقت واحد، من غير أن تكون مستقلة متغايرة، ولو أنه قال: مكر ومفر ومقبل ومدبر لما صح أن يقول: (معاً)، فترك الواو أفاد أن هذه الصفات مجتمعة في الموصوف، وكأنها صفة واحدة.

وكلمة (معاً) هنا هي التي صنعت هذا التداخل المذهل بين المتناقضات، وهذه صورة من أعجب الصور، ونعجب كيف اهتدى إليها الشاعر، وكيف قامت في خياله، وكيف عبر عنها بهذا التلاحق الشديد بين الصفات المتناقضة، وكيف أكد هذه الحركة الغريبة بكلمة (معاً) ثم كيف وقع على كلمات متصاقبة في مبانيها متباينة في معانيها، ليؤكد هذا التداخل، فالذي بين (مكر ومفر) جناس لاحق، وكذلك بين (مقبل ومدبر)، وهذا معناه أن الكلمات الدالة على معانٍ متناقضة تكاد تكون كلمات واحدة، لولا اختلاف بعض حروفها ليؤكد لك هذا التداخل الذي يُمحى به التعارض والتناقض بين المعاني.

تلتئم هذه الصفات الأربع في لفظ **(معاً)** لتخلق صورة لجواد أسطوري يتحرك في كل الاتجاهات، وبمجرد انطلاقه يدرك غايته (قيد الأوابد).

وجاء الإيقاع في المصراع الأول سريعاً متناسباً مع وصف الجواد وسرعته وبلغت الحركة أقصاها في هذا المصراع بفضل التماثل في الوزن بين مكر ومفر، وبين مقبل ومدبر، وما صاحبه من تضاد في المعنى، وانقطاع الوصل بين الأوصاف من ناحية واجتماعها في مجموعتين متوازيتين من ناحية أخرى، فمن هذه المراوحة، بين التماثل في الوزن والتضاد في المعنى، وبين الفصل والوصل، وفي صلب المعنى ذاته بين الكر والفر، وبين الإقبال والإدبار، وبين الحركة المتأكدة في الجزء الأول من الصدر المتولد من هذا التتابع اللفظي وفي العجز المتولد من التشبيه تتولد الحركة الشديدة للجواد، أضف إلى ذلك أسلوب المقابلة الذي تولد من الطباق ومن المراوحة التي سبق ذكرها، وقد وظفه الشاعر لتحقيق سمة الإطلاق، في الاتصاف في الصفة، ولعل أحسن ما يدل على ذلك لفظة (معاً) التي كانت واصلة جامعة لما سبقها من أوصاف متضادة واجتماع الأضداد يحقق صفة الإطلاق.

إن الجانب الإيقاعي يضفي قيمة دلالية وجمالية من خلال هذا التقسيم الذي يتوقف فيه المنشد مع إنهاء كل تنوين من الكلمات (مِكَرٍ مِفَرٍ مُقبلٍ مُدبرٍ معاً) وهو يوحي ويوقع في روع المتلقي صوت وقع حوافر الجواد أثناء عدوه وسرعته، ولو توقفنا عند إيقاع كل كلمة لوحدها بعيداً عن إيقاع الوزن العروضي، لألفينا تماثلاً إيقاعياً بين الكلمتين الأولى والثانية (مِكَرٍ، مِفَرٍ) وتماثلاً إيقاعياً بين الثالثة والرابعة (مُقبلٍ، مُدبرٍ)، وقد عمد الشاعر إلى التقسيم اللغوي، وإلى تكرار صوت الراء ستّ مرات، وتوالي الكسرات، كما عمد إلى التنوين، وقد تكرر صوت الميم خمس مرات،

Thi Qar Arts Journal

ISSN Print: 2073-6584 | ISSN Online: 2709-796X

vol 40 No.2 Dec. 2022

وهذه الوسائل المركبة من شأنها أن تثري موسيقى البيت، وتخلق من تآلفه مع الأبيات الأخرى، ومع الوزن والقافية بناء موسيقياً رفيعاً، ولإنهاء المقاطع المرصعة هنا بالراء أهمية خاصة، فالراء صوت مكرر يمكنه محاكاة الحركة السريعة المتكررة لهذا الجواد، ولاسيما أن النبر يقع على المقطعين (كرّ) في الأولى، و(فرّ) في الثانية.

إن تكرار صوت الرّاء أعطى مشهد الكرّ والفرّ والإقبال والإدبار الحيوية والاستمرارية، ومنحه خصباً إيقاعياً مولِّداً دلالة تتابعية تفيد دوام الحركة وتكرارها، ويمكن أن نلحظ معنىً عاماً من هاتين الثنائيتين بعيداً عن المسبقات الذهنية القادمة من القراءات المعجمية، فاللفظتان (مكر، مفر) توحيان بالحرب وأجوائها، أما اللفظتان (مقبل، مدبر) فمحايدتان إذ يمكن ورودها في الحرب والسلام، وكأنّ الشاعر يريد أن يقول إن جواده كامل.

وآثر الشاعر صيغة المبالغة (مِكَرٍ، مِفَرٍ)، واسم الفاعل (مُقبلٍ، مُدبرٍ) على التعبير بالفعل في وصف حركة جوادِهِ السريعة عند العدو؛ ذلك أن صيغة المبالغة واسم الفاعل يصوران حركة غير مقترنة بزمان، والفعل مقيد بزمنه، وكأن الشاعر يريد أن يجعل جواده مخلوقاً أسطورياً خارجاً على قيود الزمان، بل على طبيعة الحركة؛ فجواده لا يكر ثم يفر، أو يقبل ثم يدبر، على نحو ما تكون الحركة الطبيعية، ولكنك تجده يفعل كل ذلك معاً.

إنّ هذه الصفات التي أسبغها الشاعر على جواده تجعل منه كائناً مفكِّراً، يتحكم في تحركه بإدراك مَنْ له عقل، فالتعبير عن هذه الصفات بصيغتي المبالغة (مكر، مفر) واسم الفاعل (مقبل، مدبر)، يجعل الجواد هو المُتحكِّم في حركتهِ، وكأنه أدرى متى يكون الكرّ ومتى يكون الفرّ، ومتى يكون الإقبال ومتى يكون الإدبار، أي أن له القدرة على الفعل إرادياً والتحكّم في الحدث، وفي هذا الشطر مبالغة (غلو مقبول) إذ الوصف المبالغ فيه ممتنع عقلاً وعادةً، وقُبِلَ لاقترانه بما يقربه من الصحة والإمكان وهو لفظ (يكاد) المُقدَّر، فتقدير الكلام: يكاد يكون مكرّاً مفرّاً مقبلاً مدبراً معاً.

وقوله (معاً) يعد تكميلاً في غاية الكمال، فلو ترك المطابقة مجردة من هذا التكميل ما حصل لها هذه البهجة ولا هذا الموقع، ثم إنه استطرد، بعد تمام المطابقة وكمال التكميل، إلى التشبيه على سبيل الاستطراد البديعي.

وصدر هذا البيت كناية عن المناورات السريعة للجواد الذكي الذي يحسن تدبير أمره، ولهذا يبدو هنا الجواد بملامح إنسانية قريبة من صفات البشر، الأمر الذي يعزّز فكرة تماهي الشاعر مع جواده.

وكذلك في الشطر الأول تجسيد النزوع الطاغي لهذا الشاعر إلى تحقيق نوع من الاستعلاء على فاعلية الزمن، وكأنّ في هذا ردَاً على فعل الزمن في مشهد الطلل ومشهد الليل، ثم يأتي التشبيه في الشطر الثاني أشبه بالاستدلال؛ ذلك أن جلمود الصخر ما هو إلا صمّ الجندل الذي كان في البيت قبل السابق وسيلة إيقاف حركة الزمن ابتغاء تمكين حالة القهر، وهيمنة الهموم على الشاعر فإذا به يصير هنا معولاً لاندفاع السيل القوي الذي يسقط من أعلى إلى أسفل فيما لا يكاد يدرك من وحدات الزمن [xxvii].

وفي هذا الشطر الثاني، ثلاثة أمور تقتضي سرعة الصخر المُتدحرج: السقوط من الأعلى، وثقله، وقوة السيل التي تدفعه، فالحجر يطلب جهة السفل لكونها مركز قوته الجاذبة، وهذا التشبيه يوحي بقوة اندفاع الجواد وسرعته المُخيفة .

ويعدُّ هذا البيت تمهيداً لوصف السيل في مشهد المطر، إذ من حركة هذا الجواد الأسطوري سينبثق المطر ويحدث السيل الملحمي الذي يُغرق المكان، وستتضح هذه الصورة جلياً في مشهد المطر والسيل.

وقد تماهى امرؤ القيس من طريق جواده، مع الطبيعة ، فهو يرى ذاته في عناصرها ومظاهرها، بوصفها أنموذجاً للديمومة والتجدُّد، فقد كانت الطبيعة في نظره، القوة الخارقة غير المنظورة التي تقوده ويخضع إليها؛ ولذلك كان يرى البطل بالعين نفسها التي يرى فيها الطبيعة، ومن هنا فالجواد يقوده إلى حيث تتجلّى ذاته الخيالية التي

Thi Qar Arts Journal

ISSN Print: 2073-6584 | ISSN Online: 2709-796X

vol 40 No.2 Dec. 2022

يرغب بها ويسعى إليها، فالجواد يمثّل نظرة الشاعر إلى ذاته المشتهاة، ويستمر الشاعر في ذكر صفات جواده، فقد انتقى امرؤ القيس أجمل الصفات وأكملها من أربعة حيوانات لتجتمع في جوادِهِ المشتهى.

له أيطلاً ظبي وساقا نعامةٍ وإرخاءُ سِرحانٍ وتقريبُ تتفُلِ

فقد شبّه خاصرتيه بخاصرتي الظبي في الضمور وعدم الانتفاخ، وشبّه ساقيه بساقي النعامة في الانتصاب والطوال، وشبّه عدوه بارخاء الذئب، وشبّه تقريبه بتقريب ولد الثعلب، فاستعار لجواده الضمور من الظبي وهي سمة تميّزه، والساقين من النعامة من ناحية الطول والانتصاب وهي أهم ما يميزها، وعدوه من الذئب، وهذا أهم ما يميّزه، وتقريبه من ولد الثعلب وهذه سمة مميزة له، تفرّد بها، فهو أحسن الدواب تقريباً، فالشاعر أخذ من كل حيوان أجمل ما يتصف به، وأكمل ما فيه، فجمع أربعة تشبيهات في بيت واحد. وهو ما يسمى بالتشبيه المتعدد.

وقد توارت في صياغة هذه التشبيهات أداة التشبيه، لتؤكد تمام المشابهة بين المشبه والمشبه بهِ في كل تشبيه. يقول أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) عن هذا البيت "إنه من بديع التشبيه؛ لأنه شبّه أربعة أشياء بأربعة أشياء في بيت واحد" [xxviii].

وقد أفاد تقديم الجار والمجرور (له) الاختصاص، فجواد امرئ القيس وحده يمتلك هذه المزيّة ويحوز هذه الصفات المثالية دون غيره من الجياد، مثل صاحبه الذي ينفرد عن سائر الناس في اختصاصه بهذا الجواد.

يقول خلف الأحمر: "لم أرَ بيتّاً أفاد وأجاد وساد وزاد وقاد وعاد أفضل من قول امرئ القيس"[xxix]، فهو أجمع بيت؛ ولذا عُدَّ "أكمل بيت قالته العرب"[xxx].

فالجمع بين عدة تشبيهات في بيت واحد قد أضفى عليه حسناً وبهاءً، وقد قرن – في هذه التشبيهات – كل مشبه بالمشبه بهِ، لذلك عدّ كل منها تشبيهاً مفروقاً، فضلاً عن ذلك "أنه جمع في هذا البيت صدره وعجزه بين وجهين من وجوه التشبيه مختلفين باعتبار هيأة الحركة وهيأة السكون، لدى الموصوف؛ فكان الصدر مستقلاً بوصفه هيئة الجسم في سكونه على وجه التفصيل (الأيطلان والساقان) في حين اعتبرت في العجز هيئة الحركة في التشبيه (الإرخاء والتقريب) على وجه التفصيل كذلك، مما يثبت صفتي الجودة والحسن في هذا التشبيه"[xxxi].

أغدق امرؤ القيس على جواده أوصاف الكمال وصفات الجمال، فهو الكائن الجامح قاهر الأبعاد، وداحي المسافات، لا يُستجاد إلا دفعاً لضيم، ولا يُعتلى إلاّ لمكرمة، إنه الوطن حيث يعزّ الوطن، والمكان إذا ما عزَّ المكان، والمنجاة من خسف الليالي، والملاذ العاصم من العسف.

إنّه جواد غزو وغارة وحرب، وصيد وطرد وسباق، ومفاخرة وعزّ وخيلاء، فقد اجتمعت فيه من صفات الجمال والكمال معاً ما تفرّق في غيره من الحيوانات. إنّه الأنموذج الكامل، فهو يثير الإعجاب والدهشة بشكله وفعله، ولذلك لا نتفق مع الدكتور عمر الطالب إذ يقول: "وحصان امرئ القيس يستخدم للصيد واللهو لا للقتال... فحصانه جواد صيد وليس جواد قتال فهو يعادي النعجة والثور ويظفر بهما" [xxxii].

إنَّ عدم وصف الطريدة، وكيفية اصطيادها يؤكد أنه ليس جواد طرد وصيد في المقام الأول، إذ لم تكن الفريسة في ذاتها مقصداً لامرئ القيس؛ لذا نجده "لا يصف طريدته بصفة تظهر ما يرغبه في اصطيادها كأن تكون مكتنزة باللحم مثلاً، بل وجدناه يتأنق في وصفه لقطيع البقر"[xxxiii]، والقطيع يرمز به إلى بني أسد، قتلة أبيه، ووصفهم بالقطيع يضمر دلالة الاستعلاء عليهم واستصغار شأنهم، فهم في منظوره الملكي عبيد في مملكة أبيه مملكة كندة، والعبد عبد إن قام أو قعد.

وإذا فرضنا أن هناك جواد صيد ولهو وطرد، وآخر جواد قتال وغارة وحرب، فلا اعتقد أن جواد الصيد يستحق أن يذكر الشاعر له كل هذه الصفات التي بلغت أكثر من عشرين صفة أصيلة للخيل العربية، فضلاً عن ذلك

Thi Qar Arts Journal

ISSN Print: 2073-6584 | ISSN Online: 2709-796X

vol 40 No.2 Dec. 2022

أن جواد الصيد والطرد لا يكون صلباً قوياً (كجلمود صخر)، وكذلك لا يكون ضخماً كبيراً (هيكل)، وإنما حسبه أن يكون سريعاً خفيفاً؛ كي يلحق بالطريدة ويصطادها.

ومن غير البعيد أن من ذهب إلى القول إن جواد امرئ القيس جواد طرد وصيد لاغير، قد تأثّر بقصة حياة الشاعر، إذ عاش الشاعر الشطر الأول من حياته قبل مقتل أبيه، عابثاً لاهياً يطلب متع الحياة ولذائذها في الصيد والقصف والنساء، ناسياً أو غافلاً أن المعلقة قد قالها في الشطر الثاني من حياته، بعد مقتل أبيه، حين تحوّل من حياة العبث واللهو والمجون إلى حياة الجد والطلب بثأر أبيه.

وبعد كل الذي ذكرناه، فإن جواد امرئ القيس ارتبط بالمطر أو المطر ارتبط به، وكأنه أداة للسقيا واستنزال الغيث من السماء، وهذه المهمة كان الشاعر الجاهلي ينظر إليها بعين التبجيل والإكبار، ولهذا لا يعقل أن ترتبط هذه المهمة بجواد طرد ولهو، لارتباطها بعطاء السماء الذي يحفظ حياتهم وحياة حيواناتهم في صحرائهم القاحلة، ولذلك الأليق أن يرتبط هذا الطقس المقدس بجواد أسطوري تحيطه هالة القداسة، وهذا ما فعله امرؤ القيس حين رسم جواده في معلقته.

لذلك لم يكن جواد امرئ القيس من الطرديات إلا من باب التوسع في المعنى فهو جواد فارس، وجواد عزّ، وجواد طرد، فالشاعر يصف جواداً محارباً جسوراً وطموحاً مقتحماً للصعاب، ومتفوقاً على الزمن، مخترقاً سلطته القاهرة، ويثير في فارسه الزهو والكبرياء والخيلاء.

إنّ مشهد الجواد لحظة ملحمية مكتملة، لأنه مشهد يجسد الإرادة والعزيمة والقوة القادرة على مواجهة الصعاب والتفوق على النظراء والأنداد.

فمشهد الجواد يمثل الرجولة الحقة في أقصى توفرها واستعدادها لمقاومة ما يواجهها ويعترضها.

يمتلك امرؤ القيس موهبة فذة وخيالاً خلاّقاً يحيل الوصف إلى حادث يقع ومشهد يجري، وكأننا نراه حاضراً أمامنا، بل وكأننا – لقوة التصوير – نرى أنفسنا داخل الفعل الدرامي في بؤرة الحدث الشعري.

لقد احتفى الشعر القديم بالجواد احتفاءً كبيراً، ونجد أنّ هذا الاحتفاء طبيعي نظراً للعلاقة التي كانت تربط الفارس بفرسه إلى درجة تحوّل معها الافتخار بالجواد وقوته إلى افتخار مُبطَّن بالفارس الذي يركبه.

وباتَ عليه سَرجه ولِجامهُ وبات بعيني قائماً غيرَ مُرسلِ

تماهى امرؤ القيس مع جواده الأسطوري تماهياً كلياً حتى بات انتشاء ذاته المتكلمة متصلاً بحضور جواده في عيني مخيلته الشعرية (وبات بعيني قائماً غير مرسل)؛ ذلك أن الجواد في الوجود الشعري وقدرته على فعل الخلق يستبطن في ذاته قدرة الشاعر على معاشرة الوجود حضوراً وفعلاً، ولأن غياب الجواد يعني غياب صاحبه عن الوجود، لذلك (وبات عليه سرجه ولجامه) ليبقى فعل الجواد مستمراً في الوجود، وليستمر معه وجود صاحبه مقاوماً العدم والفناء.

مشهد المطر والسيل:

يبدو أن وصف المطر من المشاهد المحببة لدى امرئ القيس؛ لذلك لم يكتفِ بوصفه فقط، وإنما تحدّث عن مقدماته من السحاب المتراكم الممطر ومصاحباته من برق ورعد ورياح، وكذلك تحدّث عن مآلاته إلى سيل عرم انتهى إلى طوفان أغرق كل شيء تاركاً آثاره في كل مكان.

Thi Qar Arts Journal

ISSN Print: 2073-6584 | ISSN Online: 2709-796X

vol 40 No.2 Dec. 2022

فامرؤ القيس يصف في معلقته رحلة المطر من السماء إلى الأرض وهو "من أجود الذين وصفوا المطر"[xxxiv]، فقد كانت نفسه راغبة في تأمل الجمال فاهتزّت لجمال مشهد المطر الأخّاذ، فأبدع في تصويره أحسن تصوير.

فالمطر "في الشعر يبدو أملاً ورغبة في انتصار الحياة، ولعل البرق أيضاً الذي يلوح ليلاً ويراقبه الشاعر، لا يختلف عن البرق الذي يلوح في نفسه"[xxxv]، ولشدة تعلّقه بالمطر طلب من أصحابه أن يمتعوا عيونهم بمنظر السحاب الذي يغشى السماء ويغطيها كاملة، وببريقها الذي يومض من بعيد، وأن ينظروا كيف يمتد من يمين الأفق إلى يساره، ويكلّل قمم الجبال بعمائم سود.

إنّ مشهد المطر والسيل هو امتداد لمشهد الجواد "وكأنما كان الجواد مرسل (الغيث) الذي يتوقعه الشاعر الجاهلي دون قنوط"[xxxvi]، فمن حركة الجواد (مسح):

مِسَحِ إذا ما السابحاتُ على الونَى أثرنَ غباراً بالكديدِ المركلِ

انبثق السيل (يسح):

وأضحى يَسحُّ الماءَ عن كل فيقةٍ يَكبُّ على الأذقانِ دَوْحَ الكَنْهبُلِ

وكذلك ما يؤكد علاقة حركة الجواد بالسيل وتدفقه قوله:

مِكَرٍ مِفَرٍ مُقبلٍ مُدبرٍ معاً كجلمودِ صَخْرٍ حَطهُ السيلُ من عَلِ

فسرعة جواده الخارقة هي كسرعة سقوط الصخور الضخمة المخيفة التي يدفعها السيل من أعالي الجبال، فكأنه من حركة الجواد الأسطوري الذي اخترق الزمان، انبثق السيل الملحمي الذي انتهى إلى طوفان أغرق المكان واستولى عليه.

"إنّ هذا السيل العارم ينطوي على قوة هائلة تذكرنا بالجواد وما انطوى عليه من جموح"[xxxvii]، وكأنّ امرأ القيس يلجأ إلى قوة غيبية تحقق له ما عجز عن تحقيقه في الواقع الذي سلبه مُلك أبيه المتوارث وملكه المرتقب، وحرمه من صحبة عرائسه من النساء، لذلك لجأ إلى جواده الأسطوري الذي اخترق الزمان وقهره، ولكن همّته كانت أكبر من أن تقف عند قهره للزمان، فاستولى بسيله الذي انتهى إلى طوفان على المكان، وكأنه بذلك يرد على ليله الذي أسره طويلاً، وعلى أطلاله التي أبكته كثيراً.

وغير بعيد أن يكون هذا السيل الجارف هو تيار الأمل الذي اجتاح دواخل الشاعر وأحاسيسه؛ لاستعادة مملكة أبيه المترامية الأطراف وكأنّ هذا السيل في نهاية المعلقة جاء تعبيراً عن غضبه الكبير واحتجاجه الأخير على قتلة أبيه، فكان الشاعر مثل سيله الملحمي الذي انبثق من جواده الأسطوري، يقاوم الموت ويطلب الحياة.

إنّ السيل هو صورة أخرى -بعد صورة الجواد- مُتخيّلة لقوى الذات حين تسعى إلى إثبات كينونتها وتثبيتها، وفي هاته الصورة يكشف لنا الشاعر عن معنى معلقته الكامل: فبين السباع الغرقى والعصافير المغرّدة أدرك امرؤ القيس حقيقة الحياة وسرّ الوجود في إحساس مزيج من الألم والبهجة، وقد نقله إلينا الشاعر بواقعية، وهذا ما أثار إعجاب معاصريه وإعجابنا، فقد كانت تجربته الشعرية لصيقة بحياته الواقعية.

وإذا كان الشاعر في مشهد الأطلال وقف بطلاً مأساوياً تنهمر دموعه على حبّه المفقود، فإنه في مشهد المطر والسيل يقف بطلاً ملحمياً يُشاهد تجدّد الحياة، فالسيل هنا مرادف لهذه الهزّة الكونية التي تنجب الحياة، فبعد كل طوفان هناك ولادة جديدة للحياة، وبين غياب المطر في مقدمة المعلقة وحضوره في نهايتها تكمن وحدة المعلقة وفلسفتها، فلسفة انتصار الوجود على العدم، فكل صور المعلقة، "هي صور تتمظهر عدماً، وتستبطن وجوداً"[xxxviii]، وباختيار امرئ القيس نهاية مفتوحة لمعلقته، يقف المتلقي أمام سيلها العرم يستشرف المستقبل المُتخيّل، ولكن لا

Thi Qar Arts Journal

ISSN Print: 2073-6584 | ISSN Online: 2709-796X

vol 40 No.2 Dec. 2022

يستقر في ذهنه شيء يقيناً، فمع تدفق السيل تبقى دلالات المشهد احتمالية مفتوحة على معانٍ متباينة تُثير التساؤلات، ولا تقدم إجابات حاسمة، تماماً مثل حياة صاحب المعلقة ونهايته!.

الخاتمة والنتائج:

١- رفض امرؤ القيس قبول ذاته المنهزمة في الواقع، فأعاد بناءها منتصرة في داخل معلقته؛ ذلك أن المُتخيل جزء من الواقع على الرغم من عدم صدقهِ، إذ إن محكي مخيَّلة الشاعر يوازي كينونته التي يريد، وإن كان هذا المحكي نفسه هو واقع مضاد لواقعه الحقيقي، لذلك تطلُّ الذات على نفسها من موقع التحوّل وتقف بين موقفين متناقضين، الواقع المنهزم والخيال المنتصر، فقد أراد الشاعر أن يحقق التوازن لذاته المضطربة، فنظر إلى معلقته بوصفها فعلاً وجودياً يوازي فعل الواقع، إن لم يتفوق عليه، بعد أن منح ذاتاً جديدة لذاته تستوعب الفعل ونقيضه، كي يحقق التوازن لها.

٢- معلقة امرئ القيس صراع بين شعورين متناقضين هما: الشعور بالنقص والشعور بالكمال، وقد سعى امرؤ القيس في مشاهد معلقته كلها إلى أن يصل بذاته، بكل أقنعتها ومكاشفاتها، إلى الشعور بالكمال؛ ليواجه به الشعور بالنقص الذي أصاب ذاته من جرّاء انهيار مملكة أبيه وضياع ملكه المرتقب.

٣- فقد امرؤ القيس ملك أبيه، مملكة كندة، ولم يفلح في استعادتها، على الرغم من كل محاولاته التي بذلها في سبيل ذلك، ولكن في مقابل ذلك، احتل ذاكرتنا الجمعية التاريخية، ولم نستطع أن نتحرّر من سلطة مملكته الشعرية، على الرغم من تلك الحقب المتطاولة، وبذلك ارتفع امرؤ القيس من قيد زمنه التاريخي، زمن حياته القصيرة، إلى تيار الزمن الشعري المتدفق عبر الأجيال المتعاقبة والمسافات المفتوحة.

٤- إنَّ مشاهد المُعلقة كلها تعبّر عن قضية واحدة هي الشاعر المنهزم في واقعه التاريخي، المنتصر في خياله وعالمه الشعري، ولكن معالجات الشاعر لهذه المشاهد متباينة، مثلُها مثلُ الروافد التي تجري في أراضٍ مختلفة، ولكنها في النهاية تصب في نهرٍ واحد.

٥- ظَهر امرؤ القيس في معلقته بطلاً مركباً، فقد تماهى الابن بأبيه أو حلَّ الأب في ابنه، فالبطولة الملحمية في المعلقة بطولة مركبة من وحدة الأب والابن؛ لذلك تجلَّى امرؤ القيس في معلقته أمير القبيلة وفارسها معاً.

٦- إن وقوف امرئ القيس على الأطلال نسقه الظاهر من أجل البكاء، ونسقه المضمر رثاء سياسي يستبطن مأساته في انهيار مملكة كنده مُلك أبيه الضائع، وفقدان الشاعر الأمير سلطانه الذي كان ينتظره، وكذلك غزل امرئ القيس نسقه الظاهر اللهو والعبث والمجون ونسقه المضمر فخر غزلي تستعيد من خلاله ذاته الملكية المتعالية توازنها الذي انهار بانهيار مملكة أبيه، ذلك أن الفخر آلية من آليات الدفاع عن الذات.

٧- ليس للمعلقة نهاية واضحة، فهي أفق مفتوح، ولعل هذا يعود إلى أن الشاعر لم يكتمل وجوده الذي يأمل بعد، فإذا كان الشاعر قد فقد كينونته التي يرغب فيها خارج النص (في الواقع)، فلتبقَ حيّة في داخله (في خياله) متدفقة مع سيله الذي يتداخل فيه الحلم بالذكرى، والمتخيل بالواقع، عسى أن يظفر بما تراوده به أحلامه. إذ إن غياب النهاية الواضحة في المعلقة جعل تجربة الشاعر في سياق الحاضر المستمر؛ ليبقى حُلُم استعادته لمملكة أبيه الضائعة قائماً، فإذا غلبه الواقع فليبقَ خياله منتصراً، ثم إن غياب النهاية الواضحة كأنه يغرينا بالرحيل إلى المستقبل، فبعد أن ينتهي الشاعر من إنشادها يدفعنا لنتساءل : وبعد؟ فالمعلقة تنتهي نصّاً ولا تنتهي تلقياً، إذ نبقى عالقين بفكرة السيل لا نعرف إلى أين سيأخذنا؟، عالقين بين واقع منصرم وخيال يتمثّل القادم الآتي، لتبقى المعلقة بكل أقنعتها ومكاشفاتها صراعاً بين الواقع المهزوم والخيال المُنتصر، بين فروسية أسطورية مُتخيَّلة، ومملكة ضائعة في الواقع.

٨- إنّ امرأ القيس وهو يسعى إلى هدم العدم وبناء الوجود، كان يسعى في رغبته المُقنَّعة إلى بناء العدم/ المُتخيل، وهدم الوجود/ الواقع. فمعلقة امرئ القيس هي ذاته البديلة، ذاته المنسجمة مع (أناه) المتُخيَّلة المشتهاة، إنه يُحاكي مُتخيله لا واقعه، لذلك يعيد إنتاج ذاته، ويعيد تشكيل العالم الحسي الخارجي داخل معلقته، فهو شاعر وفارس وأمير، يرفض أن يأسره واقعه ويأبى إلاّ أن يغلبه ولو في مُتخيّله؛ لذلك ينبغي قراءة معلقة امرئ القيس من

Thi Qar Arts Journal

ISSN Print: 2073-6584 | ISSN Online: 2709-796X

vol 40 No.2 Dec. 2022

منظورين متباينين هما: سلطة التاريخ، وحرية الخيال. فهي قصيدة رؤية ورؤيا، رؤية يحكمها الواقع التاريخي، ورؤيا ينازعها المتخيل الشعريّ. فهذه المعلقة ذاكرة الوطن الضائع، ومتخيل الوطن البديل.

٩- إنَّ استمرار تدفق السيل يشكل تأجيلاً للمعنى المرتقب، وليس غياباً مطلقاً له، فليس كل تدفق للكلام بين المرسل والمتلقي تواصلاً، وكل انقطاع له تفاصلاً، فقد يكون الصمت من أقوى وسائل تواتر الاتصال في مواقف معينة، فقد يحقق الصمت تواتراً للاتصال أكثر من تدفق الكلام نفسه، فبلاغة الصمت تتجاوز كل الأُطر، فهي تتحدّى غواية القول وسلطة المرجع، وتصنع لنفسها جماليتها الحرّة، فقد يبني الصمت أحياناً أفقاً ممتعاً للتأمل لا تفسده سلطة أعلى منه، سلطة المرجع، فبلاغة الصمت تتجاوز نسق المألوف محطِّمةً القيود التي تعرقل حيويتها وتخنق جماليتها، إذ تبقى لحظة اكتمال الجمال قائمة متجدّدة في أُفق المتلقي وفضاء مخيلته، تلتقي فيها معانٍ متغايرة ودلالات محتملة في نسق شعري متحرّك مع سيل الشاعر المتدفق، وبذلك تحقق نهاية المعلقة الاستجابة اللاحقة بعد أن حققت المعلقة الاستجابة المباشرة.

الهوامش:

(i) شرح المعلقات السبع، الزوزني: ٧.
(ii) قراءة معاصرة في نصوص من التراث الشعري، د. محمود عبد الله الجادر: ١٨.
(iii) المثل السائر في أدب الشاعر والكاتب، ضياء الدين بن الأثير: ١٦٩/٢.
(iv) التصوير البياني- دراسة تحليلية لمسائل البيان، د. محمد محمد أبو موسى: ٢٨٣.
(v) قراءة النص الشعري الجاهلي في ضوء نظرية التأويل، عاطف أحمد الدرابسة: ١٧٣.
(vi) الشعر الجاهلي - دراسة في منازع الشعراء، د. محمد محمد أبو موسى: ٢٨- ٢٩.
(vii) الأدب الجاهلي في آثار الدّارسين قديماً وحديثاً، د. عفيف عبد الرحمن: ١٨٠- ١٨١.
(viii) قراءة معاصرة في نصوص من التراث الشعري، د. محمود عبد الله الجادر: ٩٧.
(ix) الصورة التشبيهية وتشكيلاتها في معلقة امرئ القيس – دراسة بلاغية تحليلية، د. عبد الغفار يونس صديق بدري: ١٠٧٢.
(x) الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، د. يوسف خليف: ١١٠- ١١١.
(xi) ديوان ابن خفاجة، أبو إسحاق إبراهيم بن أبي الفتح: ١٠٢.
(xii) الكامل في اللغة والأدب، المبرد: ٢٦/٣.
(xiii) ديوان المعاني، أبو هلال العسكري: ٣٣٤/١.
(xiv) الانفعالية والإبلاغية، عصام كمال السيوفي: ٦٤.
(xv) الشعر الجاهلي– دراسة في منازع الشعراء، د. محمد محمد أبو موسى: ٧٠.
(xvi) الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، د. يوسف خليف: ١١٠-١١١.
(xvii) ينظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة (ق – ن – ي): ٢٠٥/١٥.
(xviii) المعلقات العشر- دراسة في التشكيل والتأويل، د. صلاح رزق: ٤.
(xix) ينظر: جماليات الشعر العربي- دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، هلال الجهاد: ٣٠٠.
(xx) التصوير البياني- دراسة تحليلية لمسائل البيان، د. محمد محمد أبو موسى: ٤٨.
(xxi) الشعر الجاهلي- دراسة في منازع الشعراء، د. محمد محمد أبو موسى: ٧٥.
(xxii) علوم البلاغة –البيان والمعاني والبديع، أحمد مصطفى المراغي: ١٦.
(xxiii) يُنظرُ: طبقات فحول الشعراء، ابن سلاّم الجمحي: ٨٥/١.
(xxiv) الديوان: ٣٤٥/١.
(xxv) دراسات في الشعر الجاهلي، أ. د. عناد غزوان: ٧٩.
(xxvi) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع: ١٠٠.
(xxvii) ينظر: المعلقات العشر – دراسة في التشكيل والتأويل، د. صلاح رزق: ٢٠٤.
(xxviii) كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري: ٢٣٩.
(xxix) البيان والتبيين، الجاحظ: ٥٣/٤.

ISSN Print: 2073-6584 | ISSN Online: 2709-796X

vol 40 No.2 Dec. 2022

(xxx) تأريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي: ١٣٦/٣.
(xxxi) من فنيات الوصف في معلقة امرئ القيس، بسمة نهى الشاوش: ٢١٨.
(xxxii) رحلة في معلقة امرئ القيس، د. عمر الطالب: ١٣٣.
(xxxiii) الحكاية في تشبيهات الجاهليين، محمد عبد الله سالم بدري: ٩٦-٩٧.
(xxxiv) طبقات فحول الشعراء، ابن سلاّم الجمحي: ٩٣/١.
(xxxv) الزمن في الشعر الجاهلي، د. علي محمد شحادة: ٢٠٠.
(xxxvi) قراءة ثانية لشعرنا القديم، د. مصطفى ناصف: ٨٣.
(xxxvii) الليل والنهار في معلقة امرئ القيس- حاشية على قراءة ثانية، د. محمد أحمد بريري: ٣٠.
(xxxviii) جدلية الوجود والعدم – قراءة في مضمرات الخطاب الشعري الجاهلي، د. غيثاء علي قادرة: ١١٠.

المصادر والمراجع:

١- الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديماً وحديثاً، د. عفيف عبد الرحمن، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٨٧.
٢- الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي، عصام كمال السيوفي، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٨٦.
٣- تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، القاهرة، ٢٠١٢.
٤- تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع، تقديم وتحقيق، د. حنفي محمد شرف، نشر الجمهورية العربية المتحدة – المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي.
٥- التصوير البياني- دراسة تحليلية لمسائل البيان، د. محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط٥، ٢٠٠٤.
٦- جدلية الوجود والعدم – قراءة في مضمرات الخطاب الشعري الجاهلي، د. غيثاء علي قادرة، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا- دمشق، ط١، ٢٠١٨.
٧- جماليات الشعر العربي- دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، هلال الجهاد، مركز دراسات الوحدة العربيّة، ط١، ٢٠٠٧ .
٨- الحكاية في تشبيهات الجاهليين، محمد عبد الله سالم بدري، رسالة ماجستير، إشراف: د. دخيل الله محمد الصحفي، جامعة أم القرى، مكة المكرمة- السعودية، ١٤٢٣هـ- ٢٠٠٢م.
٩- دراسات في الشعر الجاهلي، أ. د. عناد غزوان، دار مجدلاوي، عمان، ٢٠٠٥.
١٠- ديوان ابن خفاجة، أبو إسحاق إبراهيم بن أبي الفتح (ت٥٣٣هـ)، تح: د.السيد مصطفى غازي، دار المعارف، مصر، ١٩٦٠.
١١- ديوان المعاني، أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ)، دار الجيل، بيروت، د. ت.
١٢- ديوان امرئ القيس، تحقيق، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط٤، ١٩٨٤.
١٣- رحلة في معلقة امرئ القيس، د. عمر الطالب، مجلة المجمع العلمي العراقي، المجلد التاسع والعشرون، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٣٩٨هـ-١٩٧٨م.
١٤- الزمن في الشعر الجاهلي، د. علي محمد شحادة، دار الكندي، (د. ط)،الأردن، ١٩٩٥.
١٥- شرح المعلقات السبع، أبو عبد الله الزّوزني، منشورات دار ومكتبة الحياة، بيروت- لبنان.
١٦- الشعر الجاهلي - دراسة في منازع الشعراء، د. محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، ط٢، ٢٠١٢.
١٧- الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، د. يوسف خليف، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٧٨.
١٨- الصورة التشبيهية وتشكيلاتها في معلقة امرئ القيس- دراسة بلاغية تحليلية، د. عبد الغفار يونس صديق بدري، جامعة الأزهر، حولية كلية اللغة العربية، بنين بجرجا، العدد الرابع والعشرون، الجزء الثاني للعام ١٤٤١هـ- ٢٠٢٠م.
١٩- طبقات فحول الشعراء، ابن سلام الجمحي، تحقيق، محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، د. ت.

ISSN Print: 2073-6584 | ISSN Online: 2709-796X

vol 40 No.2 Dec. 2022

٢٠- علوم البلاغة – البيان والمعاني والبديع، أحمد مصطفى المراغي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٣، ١٤١٤هـ- ١٩٩٣م.
٢١- قراءة النص الشعري الجاهلي في ضوء نظرية التأويل، عاطف أحمد الدرابسة، جدارا للكتاب العالمي، عمان، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط١، ٢٠٠٦.
٢٢- قراءة ثانية لشعرنا القديم، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط٢، ١٤٠١هـ- ١٩٨١م.
٢٣- قراءة معاصرة في نصوص من التراث الشعري، د. محمود عبد الله الجادر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٢.
٢٤- الكامل في اللغة والأدب، المبرد، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣، ١٩٩٧.
٢٥- كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤١٩هـ.
٢٦- لسان العرب، ابن منظور (ت٧١١هـ)، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، دار صادر، د. ت.
٢٧- الليل والنهار في معلقة امرئ القيس- حاشية على قراءة ثانية، د. محمد أحمد بريري، مجلة فصول، المجلد الرابع عشر، العدد الثاني، ١٩٩٥م
٢٨- المثل السائر في أدب الشاعر والكاتب، ضياء الدين بن الأثير (ت٦٣٧هـ)، تحقيق: د. أحمد الحوفي، د. بدوي طبانة، مكتبة النهضة، القاهرة، ١٩٥٩م.
٢٩- المعلقات العشر – دراسة في التشكيل والتأويل، د. صلاح رزق، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د. ت.
٣٠- من فنيات الوصف في معلقة امرئ القيس، بسمة نهى الشاوش، بحث منشور بالمجلة التونسية، ١٩٦٩م.

ISSN Print: 2073-6584 | ISSN Online: 2709-796X

vol 40 No.2 Dec. 2022

References:

1- Pre-Islamic literature in the works of scholars, past and present, d. Afif Abdel-Rahman, Dar Al-Fikr for Publishing and Distribution, Amman, 1st Edition, 1987.

2- Emotionalism and Rhetoric in the Arabic Statement, Issam Kamal Al-Sioufi, Dar Al-Hadatha for Printing, Publishing and Distribution, Beirut - Lebanon, 1st Edition, 1986.

3- History of Arab Literature, Mustafa Sadiq Al-Rafei, Hindawi Foundation for Education and Culture, Cairo, 2012.

4- Editing inscriptions in the art of poetry and prose, and explaining the miracles of the Qur'an, Ibn Abi Al-Asbaa, presented and investigated, d. Hanafi Muhammad Sharaf, published by the United Arab Republic - Supreme Council for Islamic Affairs, Committee for the Revival of Islamic Heritage.

5- Graphic imaging - an analytical study of statement issues, d. Muhammad Muhammad Abu Musa, Wahba Bookshop, Cairo, 5th Edition, 2004.

6- The dialectic of existence and nothingness - a reading in the contents of pre-Islamic poetic discourse, d. Ghaithaa Ali Qadera, Dar Kiwan for printing, publishing and distribution, Syria - Damascus, 1st Edition, 2018.

7- The Aesthetics of Arabic Poetry - A Study in the Philosophy of Beauty in Pre-Islamic Poetry Consciousness, Crescent of Jihad, Center for Arab Unity Studies, 1st edition, 2007.

8- The story in analogies of the pre-Islamic, Muhammad Abdullah Salem Badri, master's thesis, supervised by: Dr. Dakhil Allah Muhammad Al-Sahafi, Umm Al-Qura University, Makkah Al-Mukarramah - Saudi Arabia, 1423 AH - 2002 AD.

9 - Studies in Pre-Islamic Poetry, prof. Dr.. Inad Ghazwan, Dar Majdalawi, Amman, 2005.

10- Diwan Ibn Khafajah, Abu Ishaq Ibrahim Ibn Abi Al-Fath (d. 533 AH), edited by: Dr. Al-Sayyid Mustafa Ghazi, Dar Al-Maarif, Egypt, 1960.

11- Diwan al-Ma'ani, Abu Hilal al-Askari (d. 395 AH), Dar al-Jil, Beirut, d. T.

12- Diwan Imru' al-Qais, investigation, Muhammad Abu al-Fadl Ibrahim, Dar al-Ma'arif, 4th edition, 1984.

13- A Journey into the Mu'allaqa of Imru' al-Qais, d. Omar Al-Talib, Journal of the Iraqi Scientific Academy, Volume 29, Iraqi Scientific Academy Press, Baghdad, 1398 AH-1978 AD.

14- Time in pre-Islamic poetry, d. Ali Muhammad Shehadeh, Dar Al-Kindi, (Dr. I), Jordan, 1995.

15- Explanation of the Seven Mu'allaqat, Abu Abdullah Al-Zawzani, Dar Al-Hayat Publications and Library, Beirut- Lebanon.

ISSN Print: 2073-6584 | ISSN Online: 2709-796X

vol 40 No.2 Dec. 2022

16- Pre-Islamic Poetry - A Study in the Disputes of Poets, d. Muhammad Muhammad Abu Musa, Wahba Bookshop, 2nd Edition, 2012.

17- Tramp poets in the pre-Islamic era, d. Youssef Khalif, Dar Al-Maarif, Cairo, 3rd edition, 1978.

18- The similatory image and its formations in Imru' al-Qais' commentary - an analytical rhetorical study, d. Abdul Ghaffar Younes Siddiq Badri, Al-Azhar University, Yearbook of the College of Arabic Language, Boys in Girga, Issue Twenty-Four, Part Two for the year 1441 AH - 2020 AD.

19- Tabaqat Fahul Al-Shu'ara', Ibn Salam Al-Jamahi, investigation, Mahmoud Muhammad Shaker, Dar Al-Madani, Jeddah, d. T.

20 - The Sciences of Rhetoric - Al-Bayan, Al-Ma'ani and Al-Badi', Ahmed Mustafa Al-Maraghi, Dar Al-Kutub Al-Ilmiya, Beirut, Lebanon, 3rd edition, 1414 AH - 1993 AD.

21- Reading the pre-Islamic poetic text in light of the theory of interpretation, Atef Ahmed Al-Darbseh, A wall for the global book, Amman, The Modern World of Books for Publishing and Distribution, Irbid, 1st edition, 2006.

22- A second reading of our old poetry, d. Mustafa Nassif, Dar Al-Andalus for Printing, Publishing and Distribution, Beirut, Lebanon, 2nd edition, 1401 AH - 1981 AD.

23- Contemporary reading in texts from the poetic heritage, d. Mahmoud Abdullah Al-Jader, House of General Cultural Affairs, Baghdad, 1st Edition, 2002.

24- Al-Kamil in Language and Literature, Al-Mubarrad, investigation: Muhammad Abu Al-Fadl Ibrahim, Dar Al-Fikr Al-Arabi, Cairo, 3rd edition, 1997.

25- The Book of Two Industries, Abu Hilal Al-Askari, investigation: Ali Muhammad Al-Bajawi and Muhammad Abu Al-Fadl Ibrahim, Al-Asriyyah Library, Beirut, 1419 AH.

26- Lisan Al-Arab, Ibn Manzoor (d. 711 AH), Arab Heritage Revival House, Beirut - Lebanon, Dar Sader, d. T.

27- Night and Day in Mu'allaqa Imru' al-Qays - a footnote on a second reading, d. Muhammad Ahmad Bariri, Fusool Magazine, Volume Fourteen, Number Two, 1995 AD

28- The walking proverb in the literature of the poet and writer, Diaa al-Din ibn al-Atheer (d. 637 AH), investigation: Dr. Ahmed Al-Hofy, Dr. Badawi Tabana, Al-Nahda Bookshop, Cairo, 1959.

29- The Ten Mu'allaqat - A Study in Formation and Interpretation, d. Salah Rizk, Dar Gharib for printing, publishing and distribution, Cairo, d. T.

One of the techniques of description in the commentary of Imru' al-Qais, Basma Noha al-Shawish, research published in the Tunisian Journal, 1969 AD.