بناء القصيدة العربيّة المركّبة في المعلّقات
معلّقة امرئ القيس أنموذجًا

د. علي أحمد عبد الحميد*

تقديم:

لم يكن النّقّاد الأقدمون معنيّين بالنّظر في بناء المعلّقات منذ أن تناولوها بالشّرح والتّفسير في مصنّفات ضخمة كثيرة؛ لأنّهم إنّما كانوا مهتمّين بالعبارة، وفي صياغتها الجماليّة (بلاغتها) وفي مدى موافقتها لقواعد اللّغة (فصاحتها)، أكثر من اهتمامهم بصياغة العمل وموضوعه وبنيته، وقد انعكس ذلك على الدّراسات الّتي تناولت هذه الأعمال في بدايات النّهضة الحديثة؛ فلم تهتمّ بالبنية كثيرًا، وإن فعلت فاستنادًا إلى فكرة مفادها أنّ كلّ واحدة من المعلّقات إنّما هي مجموعة من الأغراض لا يربط بينها رابط؛ نظرًا إلى أنّ الأقدمين قد تناولوا هذه الأغراض دون النّظر إليها في سياق القصيدة.

ثمّ تقدّمت هذه الدّراسات متأثّرةً بالدّراسات الغربيّة؛ في تناولها لبنية المعلّقات بخاصّة والقصيدة العربيّة القديمة بعامّة، أو في اتّكائها على مناهج نقديّة مستحدَثة؛ كالتّفسير النّفسيّ الّذي نادى به Freud (1856–1936م)[1] وتأثّر به كثيرون أمثال عزّ الدّين إسماعيل في كتابه "التّفسير النّفسيّ للأدب"، وكالتّحليل الرّمزيّ الأسطوريّ الّذي فتّح أبوابه Carl Jung (1875–1961م) تلميذ Freud، وولجه أمثال علي البطل في كتابه "الصّورة في الشّعر العربيّ حتّى آخر القرن الثّاني الهجريّ"[2]، ومصطفي ناصف في كتابه "دراسة الأدب العربيّ"[3]، وريتا عوض في كتابها "بنية القصيدة الجاهليّة"[4] الّذي وقفته على تحليل معلّقة امرئ القيس، وعاطف جودت نصر في كتابه "الرّمز الشّعريّ عند

* كلية اللغات – جامعة الزيتونة – ترهونة .

الصّوفيّة"[5]، وكالتّحليل البنيويّ الّذي بات السّمة الغالبة في الدّراسات المعاصرة.

لكنّ تعسّف تلك المناهج في ليّ عنق اللّغة وتحميلها من الدّلالات ما لا تحتمل، أو في تجاهلها السّياق اللّغويّ لتقدّم عن النّصّ تقريرًا غيابيًّا، لم يؤدّ إلى تحليل النّصّ الشّعريّ تحليلاً مقنعًا قادرًا على أن يفسّر كافّة جزئيّاته، ووفق سياق يحدّد بنيته المتكاملة، وربّما كان من علامات ذلك أن يُدلي روّاد هذه المناهج أنفسهم بتصريحات قد تدلّ على عجز تلك المناهج أكثر من دلالتها على قصور النّصوص؛ كالتّصريح الّذي أعلن فيه الدّكتور عزّ الدّين إسماعيل – عند تناوله بعض الصّور في معلّقة امرئ القيس – أنّنا "نضني أنفسنا كثيرًا إذا نحن التمسنا خيطًا نفسيًّا واحدًا ينتظم القصيدة كلّها بكلّ ما فيها من صور أو مشاهد"[6]؛ وعلى الرّغم من أنّه تبنّى هذا المنهج لما كان يرى فيه من قدرته على "تفسير العمل الأدبيّ من كلّ جوانبه وحلّ كلّ مشكلاته وتناقضاته"[7]، وكالتّصريح الّذي يتردّد منذ زمن بعيد والّذي مفاده أنّ "المعلّقات جميعها نسيج متشابه في البناء الفنّيّ"[8]، وكالتّصريحات الّتي تصرّ على الإشارة إلى افتقاد الوحدة في النّصّ الأدبيّ الجاهليّ، وتجعل المعلّقات مثالاً على هذا التّفكّك[9].

وهكذا يكون تبنّي موقفٍ نقديٍّ آخر يفترض تكامل العمل، ويتوخّى دلالات اللّغة واستنفاد طاقاتها إلى أقصى حدودها بتتبّع العلاقات فيما بين الألفاظ والتّراكيب والصّور، هو الكفيل بكشف بنية العمل الأدبيّ أيًّا كان قائله وفي أيّ زمن كان؛ إذ لا بدّ من الإيمان بأنّه لا أحد يمكنه أن يقدّم عملاً إلى الجمهور فيؤثّر فيه وينال إعجابه، ثمّ يمضي به الزّمن متنقّلاً من جيل إلى جيل محتفظًا بقيمته الأدبيّة، إلاّ أن يتمتّع ذلك العمل بنوع من التّماسك؛ أيًّا كان شكله، ظاهرًا أو خفيًّا مباشرًا أو غير مباشر وفي إطار اللّغة.

والمرجوّ من هذه الدّراسة، وفق الواقع المستنبَط من تحليل النّصّ وتتبّع جزئيّاته، أن تؤكّد هذه الحقيقة، وأن تحاول الكشف عن طبيعة تشكّل واحد من أهمّ هذه الأعمال الشّعريّة إن لم يكن أهمّها على الإطلاق.

2. القصيدة الأنموذج:

ما يؤهّل معلّقة امرئ القيس بن حُجر الكنديّ لهذه الدّراسة هو أنّها تُعَدّ رأس المعلّقات السّبع أو الثّماني أو التّسع أو العشر، وذلك بحسب اختلاف الرّواة القدماء والنّقّاد في رواياتهم واختياراتهم [10]، ثمّ هي رأس الشّعر الجاهليّ كلِّه عند جمع كبير من الدّارسين القدماء[11]، وكذلك المُحدِثين، حتّى عدّها المستشرق الإنكليزيّ آربري "أشهرَ قصيدةٍ في الأدب العربيّ بأسره وأكثر القصائد العربيّة نيلاً للإكبار وأشدّها تأثيرًا"[12].

وذلك انطلاقًا ممّا يراه هؤلاء من أنّها أنضج ما كتب هذا الشّاعر الّذي يحظى هو نفسُه بالمكانة الممتازة عند الدّارسين؛ من حيث كونه أقدمَ شاعرٍ جاهليّ وصل شعره كاملاً أو شبه كامل، أو هو "أقدم الشّعراء الّذين وصلت إلينا أخبارهم تامّةً"[13]، ثمّ من حيث كونُه – كما يقول ابن سلاّم – "سبق العرب إلى أشياء ابتدعها استحسنتها العرب واتّبعته فيها الشّعراء، منها استيقاف صحبه والبكاء في الدّيار ورقّة النّسيب وقرب المأخذ، وشبّه النّساء بالظّباء والبيض، والخيلَ بالعُقبان والعصيّ، وقيّد الأوابد، وأجاد في التّشبيه، وفصل بين النّسيب وبين المعنى، وكان أحسن طبقته تشبيهًا"[14].

ويكاد يكشف ذلك عن تسليم هؤلاء بكون هذه المعلّقة هي أنموذج القصائد العربيّة القديمة المركّبة الّتي تمثّلها المعلّقات السّبع؛ لما بدا لهم من شكلها المتكامل، وبنائها الفنّيّ المتميّز، وتخطيطها المحكم الّذي يبدو أنّها خضعت له بعد تأمّل ودرس وتفكير وحذف وإضافةٍ وتبديل أمدًا من الزّمن؛ يرقى إلى منهج الحوليّات الّذي تأتّى لهم أن يتأمّلوه في نتاج مدرسة عبيد الشّعر[15]، على أنّ المُلاحَظ هو أنّ هذه المعلّقة تضمّنتْ على وجه التّقريب جميع الأشياء الّتي تأتّى للشّعر أن يوظّفها فيما بعد، والّتي كان يرى ابن سلاّم وكثيرون غيره أنّه ابتدعها، وتجلّت فيها خاصّيّة التّركيب على نحوٍ جعل منها بناءً أنموذجًا حرص الشّعراء من بعدُ على أن يأخذوا به في كتابة قصائدهم المركّبة، وبخاصّة شعراء المعلّقات.

وهو ما يدعو إلى ترجيح أن تكون من أواخر ما كتب هذا الشّاعر الّذي يمكن أن يوصَف بأنّه ذو ثقافة عميقة ناضجة تناسب العصر الّذي ظهر فيه، وأنّ القصائد المركّبة الّتي سبقتها، والّتي لم تكن في تركيبها على هذا النّحو المتكامل النّاضج، كانت إرهاصًا لها ومقدّمة، ويؤيّد ذلك ما ذهب إليه ابن قتيبة من أنّ حادثة دارة جُلجُل، الّتي يرى هو ونفر من الرّواة[16] والباحثين المحدثين[17] أنّها موضوع المعلّقة ومناسبتها، كانت قُبيْل مقتل حُجْر أبي امرئ القيس[18]. ويمكن القول، بناءً على ذلك، إنّ القصائد المركّبة الّتي كتبها من سبقه من الشّعراء كانت إرهاصًا لها، أمّا امرؤ القيس فيشير إلى أحد هؤلاء في قوله:

عُوجَا عَلَى الطّلّلِ الْمَحِيلِ لَعَلَّنَا نَبْكِي الدِّيَارَ كَمَا بَكَى ابْنُ حُذَامِ[19].

3. المعلّقات أو المركّبات:

وأيًّا كان صدق الرّوايات الّتي تقول بتعليق هذه القصائد على جدار الكعبة المشرّفة[20]، فإنّ الثّابت هو اشتراكها جميعًا في خاصّيّة التّركيب الّذي يقترب في مدلوله من التّعليق، والّذي نعني به أنّ تتكوّن القصيدة من مجموعةٍ من الصّور المتراكبة المتآلفة الّتي تشكّل موضوعًا واحدًا، وإذا كان من شأن هذا التّحليل أن ينحاز إلى الرّأي الّذي ينفي خبر التّعليق فإنّ من شأنه أيضًا أن يكشف عن تنبّه القدماء الّذين جرت على ألسنتهم تسمية المعلّقات إلى كون هذه المعلّقات مكوّنةً من مجموعةٍ من الصّور، أو الأغراض، المتراكبة أو المتعلّق بعضها ببعض أو المركّبات، بما يبدو في مصطلح التّعليق من دلالات على التّركيب؛ حيث "عَلِقَ بالشيءِ عَلَقاً وعَلِقَهُ: نَشِب فيه[21]، فكأنّ كلّ صورة من صور القصيدة قد تعلّقت بالأخرى ونشبت فيها على نحو ما سيتبيّن فيما يأتي من هذا البحث.

غير أنّ اختلاف طرائق التّعليق في هذه القصائد وتنوّعها يدعو إلى الاعتقاد بأنّ من قام باختيارها قد راعى فيها، إلى جانب كونها مركّبة، أن

يكون كلّ منها أنموذجًا لنمط من أنماط التّركيب المعروفة آنذاك.

وأوّل دلائل هذا الاختلاف هو أنّها لم تبدأ جميعًا بالوقوف على الأطلال؛ إذ بدأت معلّقة ابن كلثوم بوصف الخمر لتثنّي بتصوير موقف الرّحيل، وبدأت معلّقة ابن حلّزة بتصوير موقف الفراق.

على أنّ الوقوف على الأطلال نفسه في المعلّقات الباقية لم يسر على النّسق نفسه؛ إذ تضمّنت معلّقة طرفة مثلاً وصفًا للرّحلة والنّاقة بعد تصوير موقف الأطلال. وهو الأمر الّذي خلت منه معلّقة امرئ القيس، كما تضمّنت قصيدة لبيد وصفًا مطوّلاً للنّاقة خرج به إلى تصوير بعض من حياة الحيوانات البريّة، ثمّ تنوّعت طرق تناول الوقوف نفسه؛ من مخاطبة الصّاحبين، إلى مخاطبة الدّار نفسها، إلى الحديث عنها بضمير الغائب.

ثمّ إنّ موقف الفراق الذّي أعقب الوقوف على الأطلال في معلّقة امرئ القيس مثلاً بدا زمانيًّا مكانيًّا؛ إذ صوّر فيه وقوفه على المكان الّذي فارقه منذ زمن بعيد؛ أي منذ زمن اللّهو والشّباب، بينما هو في معلّقة طرفة زمانيّ؛ يعبّر فيه طرفة عن محاولته التّخلّص من الماضي ومن المستقبل أيضًا كي يعيش اللّحظة الّتي هو فيها، أمّا في معلّقة زهير فهو مكانيّ؛ يصوّر الشّاعر من خلاله رغبته في مفارقة موطن الحرب.

4. مواقف الحياة:

وقد يدعو ذلك كلّه إلى الكشف عن خاصّيّة أخرى للمعلّقات لم يحاول الدّارسون الالتفات إليها؛ وتلك هي خاصّيّة تصوير المواقف المتباينة من الحياة؛ إذ إنّ كلّ قصيدة من هذه القصائد إنّما هي تصوير لموقف الشّاعر الوجوديّ من الحياة. ولربّما كان هذا الأمر هو أحد دواعي اختيارها؛ فهي تختزل وعلى هذا النّحو كافّة اتّجاهات الجاهليّين وفهمهم للحياة وطرائق تعاملهم معها، بل إنّها قد تختزل اتّجاهات الحياة الإنسانيّة كافّةً.

وقد يُقال إنّ في ذلك إقحامًا للحياة الجاهليّة السّاذجة في أمور لم تعرفها إلاّ الفلسفة الحديثة، والحياة المعاصرة بتعقيداتها ومشاربها المختلفة المتشابكة، فضلاً عن أنّ النّقّاد الّذين قاموا باختيار هذه القصائد لم يكونوا على دراية بهذا النّوع من التّصنيفات، كما لم يكونوا بقادرين على إدراك التّوجّهات الإنسانيّة المختلفة الّتي لم يكن إدراكها منبنيًا إلاّ على ما أفصحت عنه الدّراسات الاجتماعيّة الحديثة. وقد يكون الرّدّ على هذا بالدّعوة إلى استعراض المعلّقات نفسها، إن لم يكن بالتّنبيه إلى حقيقة مفادها أنّ طبيعة الإنسان هي نفسها في كلّ زمان ومكان، وإنّ إدراكها لم يكن ليخفى على الأريب اللّبيب؛ حتّى وإن انتمى إلى ما قبل الأعصر الجاهليّة.

وهكذا يتجلّى في هذه المعلّقة التّواؤم مع الحياة الّتي لا تبدو سوى لحظات جميلة يأتي عليها الزّمن فيحيلها إلى ذكريات يتلذّذ الشّاعر باسترجاعها في ذاكرته، أو هو يحاول إحياءها في شعره فيرسمها رسمًا متكاملاً ينبض بالحياة؛ بدءًا بذكرى "أُمِّ الْحُوَيْرِثِ ... وَجَارَتِهَا أُمِّ الرَّبَابِ"، ومرورًا بذكرى "دَارَةِ جُلْجُلِ"، وذكرى "خِدْرِ عُنَيْزَةَ"، وذكرى "بَيْضَةِ الْخِدْرِ" الّتي وقف طويلاً عند وصفها ووصف مغامرته القديمة معها (عشرين بيتًا)، ثمّ ذكرى اجترار همومه مع اللّيل الطّويل، وذكرى تجواله وترحاله في الوادي (الّذي هو محلّ الأطلال ومسرح الذّكريات) حاملاً قربة الأقوام تارة، ومتشرّدًا تشرّد الذّئب تارةً، وراكبًا فرسه للصّيد تارةً أخرى، إلى أن يصل في نهاية القصيدة إلى وصف البرق الّذي كان مقدّمة لسيل جارف أتي على الوادي فكان فيما يبدو سببًا في تدميره وتشرّد أهله وإحالة كلّ شيء فيه إلى أطلال، لتتجلّى القصيدة بذلك في صورة حلقة مفرغة يفضي آخرها إلى أوّلها.

وعلى النّقيض من هذا نجد معلّقة طرفة، التّالية لمعلّقة امرئ القيس ضمن المختارات، تصوّر موقفًا تبدو فيه الحياة خصمًا يواجهه الشّاعر مواجهة المتجلّد؛ على نحو ما يصوّر هذا البيت الّذي أخذه من سلفه:

وُقُوفًا بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُمْ يَقُولُونَ لاَ تَهْلِكْ أَسًى وَتَجَلَّدِ[22].

وقد استبدل بكلمة "تَجَمَّل" في بيت امرئ القيس كلمة "تَجَلَّد"؛ نظرًا لأنّ التّجلّد يعني الثّبات عند المواجهة (مواجهة الحياة)، وتبدو تلك المواجهة هي الموقف الّذي تعالجه هذه القصيدة. فـ"الْجَلَدُ: الْقُوَّةُ وَالشِّدَّةُ ... وَتَجَلَّدَ أَظْهَرَ الْجَلَدَ"[23]، "والجَلَدُ: الشِّدَّة والقُوَّة والصَّبْرُ والصَّلابةُ"[24]؛ إذ لا تتراءى الحياة عند طرفة سوى ضرب من ضروب العبث الذّي يفرّ منه بمحاولة استنفاده، أو عبئًا يستعين على حمله بهذا الاندفاع المسرف إلى الحرب والملذّات، بينما لا يعني التّجمّل الوارد في قصيدة امرئ القيس سوى الصّبر على الفراق، أو عند تذكّر الماضي؛ أي "لا تظهر الجزع ولكن تجمّل وتصبّر، وأظهر للنّاس خلاف ما في قلبك"[25]، "وإذا أصبت بنائبة فتجمّل أي تصبّر"[26].

ويمكن التّمادي في استعراض بقيّة المعلّقات من هذا الجانب؛ فتبدو معلّقة زهير داعيةً إلى السّلام وإلى التّصالح مع الحياة، وتبدو معلّقة لبيد مصوّرةً الانحياز إلى جمال الطّبيعة الصّحراويّة، كما تصوّر معلّقة ابن كلثوم موقف الشّاعر الّذي هو ابن القبيلة يفخر بها ويتكلّم بلسانها، فكأنّ القبيلة جمعاء هي الّتي كتبت القصيدة ولم يكتبها عمرو بن كلثوم وحده، وكذلك تبدو معلّقة الحارث غير أنّ بها نبرة دفاعيّةً واضحةً، أمّا معلّقة عنترة فهي بتصوّيرها موقف الفخر الشّخصيّ، إنّما تبلور موقف إثبات الذّات في مجتمع لا يعترف بغير القويّ.

5. دلالات الوقوف على الأطلال:

يمكن إيجاز موضوع معلّقة امرئ القيس وشكلها – والموضوع لا ينفصل عن الشّكل – في أنّها وقفة وقفها الشّاعر في وادٍ كان يقيم فيه وأحبّته منذ زمن بعيد ليبكيه ويستعيد ذكرياته فيه.

فمن المنطقيّ إذًا أن تبدأ هذه القصيدة بالوقوف على الأطلال في ذلك الوادي، وعلى نحو ينأى بها أن تجعل من هذا الوقوف مجرّد عادةٍ فنّيّة تجري على إثرها آليّة

التّخلّص إلى الغرض الأصيل في القصيدة؛ فهو على هذا لم يفصل "بين النّسيب وبين المعنى" على نحو ما لاحظ ابن سلاّم فيما أوردناه له آنفًا.

وإذا كان امرؤ القيس يبدو هو نفسه المبتكر الّذي زوّد القصيدة الجاهليّة، ومن ثمّ القصيدة العربيّة إلى عهد قريب جدًّا، بهذا العنصر الشّعريّ فلا بدّ من أن يكون لهذا الابتكار ما يبرّره؛ على الرّغم من اعترافه بوجود سلف له يسير على نهجه كما قد تبيّن من قبل، وعلى الرّغم ممّا يشير إليه بعض الدّارسين من محاولات سابقات عديدات في هذا الشّأن[27]. ولا تذكر الرّوايات عن ذلك الشّاعر المغمور شيئًا، إن كان شاعرًا، سوى ورود اسمه في هذا البيت، ولا تروي له من الشّعر شيئًا، لذا يمكن الاطمئنان إلى أنّ وقوفه على الأطلال وبكاءه إيّاها، إن كان قد بكاها شعرًا، لن يغيّر شيئًا من القيمة الابتكاريّة لوقوف امرئ القيس، كما لن يغيّر شيئًا من هذه القيمة تلك المحاولات الّتي أشار إليها أولئك الدّارسون، معترفين بأنّها لم تكن ناضجة على نحو يمكّنها من الوقوف إزاء ما قدّم هذا الشّاعر، وكأنّها لم تكن سوى إرهاصات ضروريّة ليدرك امرؤ القيس القيمة الفنّيّة لهذا العنصر الشّعريّ فيوظّفه في تصوير ما يريد.

ومهما يكن من أمر فإنّه قد تبيّن أنّ السّياق العامّ للقصيدة، إذا قرئت كما ينبغي، كفيل بكشف هذا المبرّر، ناهيك عمّا يُفهَم من هذا المطلع نفسه:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ

فالذّكرى هنا تبدو القضيّة المستهدَفة، والموضوع الّذي يخطّط الشّاعر له منذ البيت الأوّل كي يكون محور القصيدة. إذ يبدو الأمر قائمًا على إدراك أنّه لا شيء بقادر على ابتعاث الذّكريات مثل الوقوف على الأماكن الّتي كانت في ذات يوم مسرحًا لها؛ ولذلك يُلاحَظ ورود أسماء هذه الأماكن على هذا النّحو المتلاحق الّذي استغرقت فيه الشّطر ونصف الشّطر:

بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

فَتُوضِحَ فَالْمِقْرَاةِ .....

ليتبيّن مدى ارتباطها بهذه الصّور الذّكرويّة المتتابعة، ولعلّ الشّعراء الّذين تلوا هذا الشّاعر أدركوا هذه القيمة الشّعريّة لذكر الأماكن فأخذوها عنه؛ إذ قلّما تجد شاعرًا لا يلجأ إلى ذلك في مقدّمته الطّلليّة، وإنّ منهم من يلجأ إلى ذكر الأماكن نفسها الّتي وردت عند امرئ القيس؛ مدركًا الطّاقة الشّعريّة الّتي اكتسبتها الأماكن بذلك الورود.

ويُلاحَظ أنّ الأصمعيّ، انطلاقًا من نظرة لغويّة تجريديّة، ينحاز إلى الرّواية الّتي تستخدم الواو للرّبط بين هذه الأماكن، بانيًا انحيازه على أساسٍ من البديهة اللّغويّة الّتي تقول إنّ الظّرف "بين" يستدعي واو العطف[28]. ولكنّ الأمر كذلك إذا كان المعنيّ بتحديد المكان في البيت هو المنزل، وهو غير مستنكَر نظرًا إلى الرّواية الّتي قد توجّه المعنى وجهًا آخر. أمّا إذا كانت الذّكرى هي المستهدَفة، من حيث هي صور حركيّة متتابعة، فإنّ تتابعها المطّرد، والشّاعر يتنقّل إثرها من مكان إلى مكان، يستدعي "الفاء" دون شكّ؛ فالشّاعر يتنقّل بذكرياته بين "مواضع الدّخول"[29] فحومل فتوضح فالمقراة. ليعكس هذا النّسق إيغاله في قصيدته متلمّسًا صورها الذّكرويّة شيئًا فشيئًا، مستعينًا بهذا التّدافع الّذي يتيحه إيقاع الطّويل:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعل.

وقد يُلاحظ المستقرئ شعر امرئ القيس، على أيّة حال، أنّه ما من قصيدة ابتدأت بالوقوف على الأطلال عنده إلاّ وكانت صورًا متتابعة من الذّكريات، وربّما يكون هذا الشّاعر قد تفرّد بذلك، غير أنّه ليس بمستنكر أن يوظّف هذا العنصر الفنّيّ من قِبل بقيّة الشّعراء توظيفًا آخر؛ كما هو شأن طرفة بن العبد الّذي بدأ معلّقته بالوقوف على الأطلال ليعبّر بها عن موقف وجوديٍّ عابث من حياة راحلة تستحيل صورها صورةً إثر صورةٍ إلى أطلال، وكما هو شأن لبيد الّذي أراد أن يصوّر من خلالها تجدّد الحياة وانبعاثها.

ويستهلّ الشّاعر هذا الوقوف بما رأى فيه النّقّاد تركيبًا بليغًا؛ يتضمّن على إيجازه الوقوف والاستيقاف والبكاء والاستبكاء؛ وهو قوله: "قِفَا نَبْكِ"؛ إشعارًا منه بأنّ

الوقوف على الأطلال شرط في استحضار الذّكرى، الّتي هي شرط في البكاء، على أنّ وجود الصّاحب أو الصّاحبين، أو الشّاهد المتلقّي، يبدو شرطًا في تحقّق هذا الوقوف، وإن كان بعض الشّرّاح يرى أنّ المخاطب هنا هو شخص واحد؛ إذ اعتاد العرب أن يخاطبوا الواحد مخاطبة المثنّى[30]، ثمّ استنتج بعضهم من ذلك أنّ الشّاعر يخاطب نفسه على سبيل التّجريد[31]، لكن يبدو أنّ المهمّ هنا هو إيجاد الشّاهد المتلقّي مهما كان عدده وأيًّا كان نوعه، ذلك الشّاهد الّذي يتلقّى العمل الأدبيّ على أنّه "رسالة" يتحتّم أن تكون موجّهةً إلى أحدٍ ما، أو على أنّه من حيث هو بوح موجّه إلى متلقٍّ؛ فهو – ومن زاوية غير موغلة في التّحليل النّفسيّ – محاولة للقضاء على الألم يفسّرها هذا التّصريح عند نهاية المقطع الثّاني من القصيدة:

وَإِنَّ شِفَائِي عَبْرَةٌ إِنْ سَفَحْتُهَا...

أو على أنّه محاولة لخلق عالمٍ آخر بديلٍ للعالم المُفتَقَد، ولا بدّ له من شاهد يتفاعل معه ويؤكّد وجوده.

ولعلّ من الطّريف أن نُضيف هنا ما رآه بعض الباحثين من أنّ "من أسباب اختياره للتّثنية كون ألف المثنّى توحي بالتّسامي والارتفاع وتنسجم مع صورة القامة المنتصبة"[32]، وهو تفسير قد يدعم الادّعاء بأنّ امرأ القيس كان على معرفة بالقراءة والكتابة، لكنّه قد لا يتّفق مع موقف البكاء الّذي من شأنه أن يوحي بالانكسار؛ إلاّ أن يحمل شيئًا من الدّلالة على مقاومة الحزن.

وربّما كان من الممكن أن يستغني الشّاعر عن ذلك كلّه كي يلقي بهذه المهمّة مباشرة إلى الجمهور المتمثّل في المستمع والقارئ؛ فالجمهور هو الشّاهد الحقيقيّ، وهو المتلقّي الحقيقيّ الّذي يقف مع الشّاعر في أثناء إنشائه قصيدته ويدعوه إلى سرد ذكرياته؛ فلماذا يتجاهله إذًا ويصطفي منه اثنين يتخيّلهما تخيّلاً؟

إنّ الأمر لا بدّ من أن يكون متعلّقًا بحال الشّاعر، في القصيدة أو في الواقع المعيش، ذلك بخاصّة إذا لوحظ أنّ كثيرًا من الشّعراء الّذين جاءوا من بعده، مثل شعراء

المعلّقات، قد رغبوا عن هذه العادة واتّجهوا مباشرةً إلى جمهورهم؛ على الرّغم من إبقائهم على عادة الوقوف على الأطلال وعلى كثير ممّا ابتكر هذا الشّاعر في هذا الصّدد. فامرؤ القيس، بخلاف أولئك الشّعراء، كان يبدو في شعره، كما في سيرته، شاعرًا شريدًا مفتقدًا الجمهور في أكثر أحايينه؛ إذ كان في أوّل زمانه ملكًا ضليلاً وفي آخره طالبًا للثّأر، ويبدو أنّه قد أتت عليه لحظات لم يكن يأمل فيها أن يكون له جمهور يتلقّى ما يكتب؛ إلاّ الصّاحب والصّاحبين يلازمانه، وربّما لم يكن يشعر بهذا الفقدان في يوم شعوره به وهو يقف في موطن استحال فيه كلّ ماضيه، بما فيه من صحب وحبيبات، إلى ذكريات.

لكنّه يوحي إلينا إثر ذلك بأنّ ما يستثير البكاء حقًّا، ويبعث تلك الذّكرى، ليس هو الوقوف والاستيقاف، ولا هو ذهاب الماضي الّذي يمكن أن يُنسَى، ولكنّ لأنّ أثر الماضي لم يمح: "لَمْ يَعْفُ رَسْمُهَا"، ثمّ لأنّ هناك ما يجهد في محوه أمام عينيه:

رُخَاءً تَسِحُّ الرِّيحُ فِي جَنَبَاتِهَا

وهي جاهدة في ذلك رائحة غادية، ماضيةً في عملها ذاك بتأنٍّ شديد: "رُخَاءً تَسِحُّ"، وهي تعلم بمساندة الزّمن لها وأنّها ستنتهي من محو هذا الماضي في ذات يوم وتقضي حتّى على تلك البقايا "الأطلال".

وكأنّ امرأ القيس يضعنا بذلك أمام قضيّة نقيض؛ يتراءى فيها ما يُبكي بقاؤه كما يُبكي ذهابه. لكن يتبيّن وجها القضيّة وينتفي تناقضها بتبيّن قيمة الذّكرى نفسها لدى الشّاعر؛ من حيث هي وجود ماثل في تلك الرّسوم يحزنه أن يذهب كما يحزنه إدراكه أنّه في الحقيقة ماضٍ لم يعد له من وجود حتّى وإن دلّت عليه تلك الرّسوم.

والمدهش أن يضفي الشّاعر على هذه الرّيح صفة المرأة وهي تجرجر ذيول ملائها على تلك الأطلال وكأنّها شبح امرأة من ماضيه النّسويّ، ثمّ يعود ليشبّه المرأة نفسها بالرّيح، أو بالنّسيم، في مقطع تالٍ من مقاطع القصيدة:

كَدَأْبِكَ مِنْ أُمِّ الْحُوَيْرِثِ قَبْلَهَا وَجَارَتِهَا أُمِّ الرَّبَابِ بِمَأْسَلِ

إِذَا قَامَتَـا تَضَـوَّعَ الْمِسْـكُ مِنْهُمَـا نَسِيمُ الصَّبَا جَاءَتْ بِرَيَّا الْقُرُنْفُلِ

ليعلن بذلك أنّ هذه الرّيح هي نفسها بعض تلك الأطلال الّتي تذكّره بماضيه؛ حتّى وإن جهدت في محوها. ثمّ يتردّد ذكر الذّيل والذّيول المرتبط بالمرأة مرّتين أخريين فيما يلي من مقاطع:

خَرَجْـتُ بِهَـا أَمْشِـي تَجُـرُّ وَرَاءَنَـا عَلَـى أَثَرَيْنَـا ذَيْـلَ مِـرْطٍ مُرَحَّـلِ

فَعَنَّ لَنَـا سِرْبٌ كَـأَنَّ نِعَاجَـهُ عَـذَارَى دَوَارٍ فِـي مُـلاَءٍ مُـذَيَّلِ.

واللاّفت للنّظر هو أنّ الشّاعر لا يفوه بكلمة "الأطلال" في هذه القصيدة على الإطلاق؛ بل هو يكتفي بتكرار ضمير المؤنّث الّذي يوحي بها إيحاءً: "رَسْمُهَا، نَسَجَتْهَا، جَنَبَاتِها، كَسَاهَا، عرَصَاتِها، قِيعَانِها". وهو الأمر الّذي قد يجعل القارئ يحسّ بعود الضّمير على الذّكرى؛ حيث لا مؤنّث في القصيدة سبقه سواها، وسوى الأمكنة الّتي يبدو هذا العود عليها غير ممكن؛ "لأنّه إنّما يريد صفة المنزل" – كما يؤكّد الباقلاّنيّ[33] – لا الأماكن، وعلى الرّغم من ذلك يقول الشّرّاح بهذا العود متيحين للباقلاّنيّ أن يسجّل نجاحًا في مهاجمته القصيدة. إلاّ أن تكون تلك الأماكن هي المنازل نفسها الّتي درست. كما يقرّر د. مكّي[34] محاولاً ردّ هجمة الباقلاّنيّ.

لكن يمكن أن نفهم، من زاوية أخرى، أنّ بين الذّكرى والأطلال في هذه القصيدة تلازمًا يكاد يذيب إحداهما في الأخرى ويجعل منهما ذواتي إيحاء واحد؛ سوى أنّ أولاهما تتّصل بالمعنويّ المعقول، والثّانية تتّصل بالمرئيّ المحسوس، وإذ يبكي الشّاعر إحداهما فإنّما هو يبكي الأخرى، وإذ يشير إلى أنّ الأطلال "لَمْ يَعْفُ رَسْمُهَا" فإنّه يعني بذلك أنّ ذكراها ماثلة في وجدانه على الرّغم من مرور السّنين، كما ظلّت الأطلال شاخصة على الرّغم من مرور الرّيح، وربّما من أجل ذلك قال بعضهم إنّ "معناه: لَمْ يعف رسمها من قلبي"[35]، وتنعقد على الطّريق علاقة بين الرّيح والزّمن مغزاها أن كليهما يجهد في طمس ماضي الشّاعر؛ على الرّغم أن كليهما بعض هذا الماضي.

وإذ يتبع ذلك برسم هذه الصّورة التّشبيهيّة:

تَرَى بَعَرَ الصِّيرَانِ فِي عَرَصَاتِهَا وَقِيعَانِهَا كَأَنَّهُ حَبُّ فُلْفُل

فإنّما يستثير في المتلقّي، كما استثار في ذاته هو، شعورًا متمازجًا من الإحساس بالجمال الماثل في "الصِّيرَان"، أو "الآرَام" كما في روايةً أخرى[36]، رمز الجمال المذكّر بالمرأة، ثمّ الماثل في هذه الصّورة المدهشة البالغة الشّفافية بكاملها، ومن الأسى على الماضي الّذي استُبدل به واقع آخر؛ فهو كما قال عبيد بن الأبرص متأثّرًا بهذه الصّورة على الأرجح:

وَبُدِّلَتْ مِنْ أَهْلِهَا وُحُوشًا وَغَيَّرَتْ حَالَهَا الْخُطُوبُ[37]

وَلَعلّ في قوله: "حَبُّ فُلْفُل" ما يوحي بهذا التّمازج – كما ترى ريتا عوض – "فالفلفل نبات يستخدمه الإنسان في الطّبخ لتفويح الطّعام، ويحمل دلالات الحدّة والحرقة"[38].

وهكذا يُلاحَظ تعمّد هذا الشّاعر أن يفرغ في جميع الصّور الّتي يقدّمها – الذّكرى والطّلل والرّيح والزّمن وبعر الآرام – جميع ما يشعر به تجاهها من ألفة ونفور؛ ليقف بذلك من كلّ صورة يرسمها موقفين متناقضين في ذات الوقت، وليجعل كلّ صورة توحي إيحاءين متناقضين؛ متمثّلين فيما كان سبب سروره وما كان سبب حزنه، ثمّ ما كان يقف منه موقف المحبّ وما كان يقف منه موقف المواجه. وكأنّه يحملنا بهذا على أن نعتقد اعتقاده في أنّ كلّ ما نمرّ به في الحياة إنّما هو يتضمّن هذين المتناقضين، وأنّه علينا أن نتنبّه إلى أنّ هذا الشّاعر سيحملنا على أن نشهد حالة الصّراع الّتي سيخوضها بينهما في ثنايا القصيدة.

6. بداية المأساة:

اعتاد الشّعراء، متأثّرين بامرئ القيس في هذه القصيدة وفيما سواها، أن يقرنوا موقف الأطلال إلى موقف الفراق الّذي يصوّره هنا قوله:

كَأَنِّي غَدَاةَ الْبَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلُوا لَدَى سَمُرَاتِ الْحَيِّ نَاقِفُ حَنْظَلِ.

مستخدمين طريقة التّراجع الزّمنيّ نفسها الّتي استخدمها هنا؛ كمثل قول لبيد في معلّقته:

شَاقَتْكَ ظُعْنُ الْحَيِّ يَوْمَ تَحَمَّلُوا فَتَكَنَّسُوا قُطُنًا تَصِرُّ خِيَامُهَا[39]

إثر قوله واقفًا على الأطلال:

عَفَتِ الدِّيَارُ مَحَلُّهَا فَمُقَامُهَا...

أو كمثل قول عنترة:

إِنْ كُنْتِ أَزْمَعْتِ الْفِرَاقَ فَإِنَّمَا زُمَّتْ رِكَابُكُمُ بِلَيْلٍ مُظْلِمِ[40].

إثر قوله:

يَا دَارَ عَبْلَةَ بِالْجِوَاءِ تَكَلَّمِي...

موحين بذلك أنّ الأطلال هي النّتيجة المحتّمة للفراق، مقدّمين النّتيجة على السّبب لأمر يتعلّق باعتماد الوقوف على الطّلل منطلَقًا لتناول ما يريدون؛ بناء على فلسفة، ربّما يكون العقل العربيّ قد اعتمدها آنذاك، تشكّل رؤيتها للحياة من حيث ما انتهت إليه.

لكن يبدو أنّ شرّاح المعلّقة لا يفهمون الأمر على هذا النّحو عندما يعربون قوله "وُقُوفًا" أوّل البيت الّذي يلي هذا على أنّه "منصوب على الحال، والعامل فيه قِفَا"[41]؛ جاعلين الموقفين – موقف البين وموقف الأطلال – موقفًا واحدًا، مفسدين بناء القصيدة، خالطين بين صورها، متأثّرين، ربّما، بإفادة طرفة من هذا البيت في معلّقته، حيث أضافه إلى موقف الأطلال في قوله[42]:

لِخَوْلَةَ أَطْلاَلٌ بِبُرْقَةِ ثَهْمَدِ تَلُوحُ كَبَاقِي الْوَشْمِ فِي ظَاهِرِ

وُقُوفًا بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُمْ يَقُولُونَ لاَ تَهْلِكْ أَسًى

وهو يعيد بذا تشكيل بعض الصّور من معلّقة امرئ القيس لإدراكه اختلاف الوجهة بين القصيدتين. وإن بدا أنّ الشّرّاح لم يدركوا ذلك، ولو أدركوه لجعلوا العامل في تلك الحال قوله: "تَحَمَّلُوا"، وإن كان لا يبعد أن تكون هذه الحال متقدّمةً على عاملها؛

فتكون إذ ذاك منتصبةً بقوله: "يُقُولُونَ" عند امرئ القيس وطرفة على السّواء. لكن يبدو أنّ التّوجيه الأوّل أدعى إلى تسلسل صور القصيدة، ومن ثمّ إلى إدراك أنّ "غَدَاةَ الْبَيْنِ" لم تكن سوى بداية لمأساة يصوغ الشّاعر فصولها عند وقوفه على الأطلال؛ متذكّرًا هذه البداية فيما يتذكّره من مواقف.

ومن الملاحظ أنّ القصائد الأخرى لهذا الشّاعر لم تعوّل كثيرًا على تصوير بداية المأساة، أو "غَدَاةَ الْبَيْنِ"، كما لم تخطّط لها على نحو ما في هذه القصيدة؛ إذ بدت إلماحة سريعة خاطفة، ولكنّها قويّة، في إطار عالم الأطلال الّذي يحيط بها من كلّ ناحية. وكأنّما آن لهذا الشّاعر في أثناء وقوفه أن يتذكّر لحظة الفراق؛ فعمد إلى تسجيلها في بيتين أو ثلاثة؛ على اختلاف بين الرّوايات[43]، ثمّ عاد إلى الطّلل الدّارس يتشبّث به ويستنطقه الذّكرى؛ مهتمًّا بالواقع أكثر من اهتمامه بما دفع إليه.

ومن النّقّاد القدماء من يشير إلى التّناقض الظّاهر بين قوله: "رَسْمٍ دَارِسٍ" وبين قوله: "لَمْ يَعْفُ رَسْمُهَا"، معتنقًا فكرة التّرادف بين "عَفَا" و "درَسَ" الّتي يردّها رأي الأصمعيّ بأنّ في الدّروس ذهاب بعض الرّسم وبقاء بعضه[44]، ثمّ غير ملتفت إلى العلاقة بين نفسيّة الشّاعر وبين الصّورتين؛ من حيث إنّ الأولى تعكس حقيقة مثول الذّكرى في خيال الشّاعر، وكان ذلك مناسبًا لبداية الوقوف الّذي لم يكن يرتجى منه إلاّ استحضار هذه الذّكرى. وأنّ الثّانية تصوّر ضياع الماضي أمام عينيه بعد أن أوغل في تلمّس الأماكن الّتي يشهد كلّ ما فيها من آثار بضياعه، وبعد أن استحضر موقف الرّحيل الّذي يضع أمام عينيه حقيقة ذلك الضّياع. فالطّلل شاخصًا يمثّل الذّكرى شاخصةً، ثمّ هو دارسًا يمثّل الماضي الدّارس الّذي بقي في النّفس منه شيء.

وربّما دلّ ذلك على ثراء الطّاقة الشّعريّة الّتي يتمتّع بها الطّلل (الرّسم) في هذه القصيدة بخاصّة، ثمّ في القصيدة العربيّة بعامّة؛ من حيث قدرته على تصوير ضياع الماضي وقدرته على إعادة صياغته في صورة ذكرى، ثمّ من حيث تصويره عجز الإنسان أمام طاحون الزّمن، ثمّ لجوءه إلى الحيلة لإخفاء هذا العجز وإظهاره في آن.

7. الصّور الذّكرويّة:

يلاحَظ عند استعراض هذه الصّور أنّ امرأ القيس لا يسترسل في ماضيه القريب الّذي هو بصدده قبل أن يذكّرنا بماضٍ آخر سابق؛ وكأنّه يريد أن يعلن بذلك أنّ هذا الماضي لم يكن سوى حلقة في سلسلة من اللّحظات الجميلة الّتي مرّت به وانقضت لتستحيل أطلالاً ربّما يكون قد صوّرها في قصائد سابقة، وهو يقدّم ذلك في صورة خاطفة مختزلة مكوّنة من ثلاثة أبيات:

كَدَأْبِكَ مِنْ أُمِّ الْحُوَيْرِثِ قَبْلَهَا...

لتتلاحق الصّور الذّكرويّة، المتعلّقة بهذا الماضي القريب، بعدها باطّراد مصوّرةً تلاحق الأيّام تلاحقًا ساحقًا رهيبًا؛ تتمثّل فيه سطوة الزّمن وجبروته، وعلى الرّغم ممّا تبدو فيه من جمال يوحي بقربها من نفس الشّاعر، مقسّمةً بقيّة القصيدة إلى مقاطع تبعًا لتلاحقها. ماضيةً على هذا النّحو:

- **أَلاَ رُبَّ يَوْمٍ لَكَ مِنْهُنَّ صَالِحٍ وَلاَ سِيَّمَا يَوْمٌ بِدَارَةِ جُلْجُلِ.**
- **وَيَوْمَ عَقَرْتُ لِلْعَذَارَى مَطِيَّتِي...**
- **وَيَوْمَ دَخَلْتُ الْخِدْرَ خِدْرَ عُنَيْزَةَ...**
- **وَيَوْمًا عَلَى ظَهْرِ الْكَثِيبِ تَعَذَّرَتْ...**

ومن الغريب أن يجعل الدّارسون القدماء – يتبعهم نفر من المحدثين[45] – من هذه الأيّام يومًا واحدًا، وهم يستنتجون من هذا السّياق نفسه قصّةً تثبت ذلك، يسمّونها "يوم دارة جلجل"[46]، وكأنّهم يحاولون بذلك إيجاد موضوع رئيس، وغرض أصيل في القصيدة، لم يتبيّن لهم إلاّ في هذه القصّة؛ لا سيّما وأنّ في الأمر تحقيقًا لفكرة التّخلّص الّتي نادوا بها، على الرّغم ممّا تكشف عنه واو العطف، وما يكشف عنه جوّ القصيدة، من تعدّد لهذه الأيّام، وعلى الرّغم ممّا تكشف عنه المطابقة العدديّة بين هذه الأيّام وبين الأيّام الّتي ذُكرت في مطلع القصيدة؛ "الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ فَتُوضِحَ فَالْمِقْرَاةِ". ليتبيّن بهذه المطابقة أنّ الشّاعر يحدّد لكلّ يوم من هذه الأيّام مسرحًا، ثمّ على الرّغم من تنافي ما

يقولون مع الرّواية الّتي تثبت أن "يوم عنيزة" مستقلّ عن "يوم دارة جلجل"[47].

وفي رأي طه حسين أنّ هذه القصيدة كلّها، أو جلّها، مفتعلة لتثبت هذه القصّة الّتي لا أساس لها[48]. غير أنّ الواقع اللّغويّ للقصيدة كما قد تبيّن يثبت أنّ الأمر لا يستقيم مع رأي طه حسين ولا مع ما ينادي به هؤلاء، أمّا "يوم دارة جلجل" هذا فهو لم يكن سوى إشارة في مطوّلة، ولعلّ هذه الإشارة قد التبست على النّقّاد بقصّة الفرزدق الّتي تناقلتها كتب الأدب، والّتي يشير إليها هذا النّاقد نفسه[49].

وربّما ذكّر ورود الأيّام على هذا النّحو القارئَ بأيّام العرب في حروبهم في الجاهليّة؛ "يوم بُعاث" و "يوم داحس والغبراء" و "يوم البسوس" وما سواها من الأيّام الّتي كانت المجال لتفاخرهم، والمرجع لقصصهم البطوليّة[50]. مع أنّها تبدو على النّقيض من ذلك، ولعلّ الشّاعر قد أراد أن يوحي بأنّ هذه صنو تلك إذ يتجلّى عنده معنى الغزو في كليهما؛ لا سيّما وهو يحيلنا بأحد أبيات هذه القصيدة إلى بيت آخر مشابه، في قصيدة أخرى هي رائيّته الشّهيرة الّتي كتبها وهو في طريقه إلى أرض الرّوم، يشير إلى غزوة حقيقيّة:

أَلاَ رُبَّ يَوْمٍ صَالِحٍ قَدْ شَهِدْتُهُ بِتَادِفِ ذَاتِ التَّلِّ مِنْ فَوْقِ طَرْطَرَا[51]

حيث وصْفُ اليوم بالصّلاح هو القاسم المشترك بين البيتين، ثمّ هذه الصّياغة الفريدة "أَلاَ رُبَّ يَوْمٍ"، وذكر الموضع الّذي وقعت فيه الغزوة.

8. من التّركيب إلى التّعقيد:

قد تجلّت خاصّيّة التّركيب في تكوّن المعلّقة من مجموعة من المقاطع المترابطة، ولكن يُلاحَظ أنّ هذا التّركيب يميل إلى التّعقيد عندما تتداخل هذه المقاطع وتتشابك في بعض المواضع، ولعلّ طرفًا من ذلك قد تبيّن في تقديم موقف الأطلال على موقف الفراق، ثمّ الرّجوع إلى استعراض صور الذّكريات الّتي استُهلّت بالإشارة إلى مواقف طلليّة قديمة، وفي كلّ ذلك يتجلّى نوع من العبث بالزّمن؛ فيقدّم الماضي القريب

على الماضي البعيد، ثمّ يقدّم هذا على الماضي الأبعد، ثمّ يعود إلى الماضي الّذي هو وسط بين هذين.

لكنّ هذا العبث – إن صحّ أن يسمّى كذلك – يبلغ ذروته عندما يتقاطع الحاضر مع الماضي؛ فتبرز صورته في أثناء استحضار الذّكريات ليقطع استرسالها، ويتحقّق هذا الأمر عند التّوجّه إلى مخاطبة "فاطمة" أو إلى معاتبتها بتعبير أدقّ، في مقطع طويل يأتي عقب ذكرى الأيّام الّتي تعلّقت بالطّلل، ويبدأ على هذا النّحو:

أَفَاطِمُ مَهْلاً بَعْضَ هَذَا التَّدَلُّلِ...

لتتعلّق بقيّة الذّكريات بهذه المعاتبة؛ ذكرى بيضة الخدر، وذكرى الخصم، وذكرى اللّيل الطّويل، وذكرى قربة الأقوام، وذكرى الوادي والذّئب، ثمّ ذكرى رحلات الصّيد على الفرس الّذي أطال في وصفه. فجميع هذه المغامرات الأخيرة، وإن انخرطت في سياق الذّكريات السّابقة على نحو ما، لم تكن سوى محاولات هروبيّة لمدافعة ذلك الطّيف الّذي ما ينفكّ يلاحقه، والّذي قد يكون من آثار الماضي كما هو شأن الطّلل، لكنّه لم يزل حاضرًا، أو أنّ الشّاعر لم يزل على علاقة بصاحبته. ومهما يكن من أمر فإنّه يبدو من خلال المخاطبة المباشرة حاضرًا في القصيدة.

ولا أحد بمستطيع إنكار ما درج عليه الشّعراء آنذاك وفيما بعد، وشعراء المعلّقات، من استخدام تلك الوسيلة تعبيرًا عن الحالة الهروبيّة؛ كما هو شأن طرفة إذ يقول:

وَإِنِّي لأُمْضِي الْهَمَّ عِنْدَ احْتِضَارِهِ بِعَوْجَاءَ مِرْقَالٍ تَرُوحُ وَتَغْتَدِي[52].

غير أنّ ما يُحفَظ لامرئ القيس هو تنويعه لتلك الحالات، على أنّ بعضها هو ما يصوّر الهمّ نفسه أو المواجهة فتتجلّى العلاقة به في شكل المدافعة أو الرّدّ: "أَلاَ رُبَّ خَصْمٍ فِيكِ أَلْوَى رَدَدْتُهُ ... وَلَيْلٍ كَمَوْجِ الْبَحْرِ".

وهكذا يبدو الموقف مع فاطمة هو محور القصيدة الّذي تدور حوله وذروتها، ولعلّ تداعي الذّكريات على هذا النّحو من القوّة هو الّذي جعل من صورة "فاطمة"

الماضية حاضرةً، ولعلّ فاطمة هي الحبيب المشار إليه في أوّل القصيدة "ذِكْرَى حَبِيب"، فهي إذًا لم تعد سوى ذكرى يجترّها اجترارًا. أمّا حاضره فلم يعد يمتلك فيه من شيء سوى المنازل المتهدّمة الّتي يقف عليها مستعيدًا ما كان يمتعه فيها منذ زمن. ولعلّ في حواره مع الذّئب ما يكشف عن شعوره القديم بأنّه لا بدّ مفتقد تلك المتعة: "كِلاَنَا إِذَا مَا نَالَ شَيْئًا أَفَاتَهُ"؛ ولم لا وهو يصوّر لنا حياته كلّها على أنّها سلسلة من الوقفات الطّلليّة.

9. سبب المأساة:

يحلو لامرئ القيس أن يتمادى في عبثه بالزّمن فيجعل ممّا كان سببًا في مأساته، ومن ثمّ في وقوفه على الأطلال، نهايةً لقصيدته. حتّى خفي أمره على الدّارسين فرأوا البرق والسّيل مجرّد تصوير لما كان الشّاعر يحلم بوجوده في تلك الصّحراء القاحلة "ويستبشر بالخير العميم"[53]، أو مجرّد رمز يوحي بسطوة الزّمن أو بالبكاء[54].

على أنّ الآثار التّدميريّة لهذا السّيل لتبدو واضحة في القصيدة بحيث لا تدع مجالاً لأن يُتصوّر فيه ما يرمز إلى الحياة؛ فهو "يَكُبُّ عَلَى الأَذْقَانِ دَوْحَ الكَنَهْبَل"، "وَتَيْمَاءَ لَمْ يَتْرُكْ بِهَا جِذْعَ نَخْلَةٍ..."، "كَأَنَّ السِّبَاعَ فِيهِ غَرْقَى عَشِيَّةً". بل إنّ هذه الآثار المدمّرة لتدفع إلى القول بأنّ هذا السّيل كان هو سبب المأساة؛ إذ داهم الوادي على حين غفلة من أهله فأتي على كلّ شيءٍ حتّى دفعهم إلى الرّحيل فكان سببًا في الشّتات والفراق.

ولا أدلّ على ذلك من أن يرتبط هذا السيّل، يسبقه البرق، بالذّكرى الّتي يوحي بها الطّلل، وأن يُشهِد الشّاعر على ذلك أحد الصّاحبين الواقفين معه على الأطلال في قوله: "أَصَاحِ تَرَى بَرْقًا أُرِيكَ وَمِيضَهُ..."؛ إذ في قوله "أُرِيكَ" دليل على إخبار الصّاحب بما لم يشاهد، وفي قوله: "كَلَمْعِ الْيَدَيْنِ..." دلالة على ذكرى البرق الخافتة الباقية في

ذاكرة الشّاعر؛ وإلاّ فلن يصلح "لَمْع الْيَدَيْن" مثيلاً للبرق مهما كانت قوّته؛ كما لا تصلح لذلك مصابيح الرّاهب مهما "أَهَانَ السَّلِيطَ" عند إشعالها، وكلاهما كان المشبَّه به الموظّف لتقديم هذه الصّورة الذّكرويّة.

وهكذا كان من المنطقيّ أن يشهد الصّحب، الّذين شهدوا معه زمن الفراق"غَدَاةَ الْبَيْنِ"، واقعة السّيل ما دامت تلك الواقعة مرتبطةً بتلك الغداة "قَعَدْتُ لَهُ وَصُحْبَتِي"؛ حيث القعود لمراقبة السّيل من بعيد وهو يأتي على الوادي؛ "بُعْدَ مَا مُتَأَمَّلِ" توقّيًا للكارثة.

وتتجلّى تيماء، الّتي أتي عليها السّيل فـ" لَمْ يَتْرُكْ بِهَا جِذْعَ نَخْلَةٍ وَلاَ أُطُمًا..."، دليلاً آخر على فداحة الكارثة؛ إذ يتبيّن من خلالها أنّ الصّورة لم تكن مجرّد مظهر جماليّ طبيعيّ لجأ الشّاعر إلى وصفه كي يزخرف به قصيدته، وأيّة زخرفة هذه الّتي يأتي فيها السّيل الجارف المزبد، الّذي يُغرق الجبال[55]، على واحدة من أمّهات القرى[56] فيغمر الدّوح العظيم والنّخل والمنازل المشيدة بالحجارة، بل والسّباع أيضًا، ويجرفها في طريقه حتّى يلقي بها في أطراف الصّحراء.

على أنّه ينبغي لمن لا يعرف الصّحراء وتقلّباتها أن يدرك أنّها لا تنكر هذا النّوع من السّيول على ندرته فيها، ولربّما كانت هذه النّدرة هي الّتي جعلت له وقعًا كارثيًّا؛ لاطمئنان النّاس إلى الأودية حتّى إنّها تبني فيها فيفجؤها السّيل ويأتي على كلّ شيء، ولقد رسم لبيد في معلّقته صورة مكتملة لتلبّد السّماء بالغيوم وتساقطها مطرًا وتحوّلها إلى سيول؛ قد تغاير سيول امرئ القيس من حيث دلالتها على النّماء لا على الفناء، وهي تُعلي "قُرُوعَ الأَيْهُقَانِ"[57] ولا تَكُبُّ "عَلَى الأَذقانِ دَوْحَ الكَنَهبَلِ"، ولكنّها تبيّن أنّ هؤلاء الشّعراء عرفوا ما عرفته صحراؤهم فتفاعلوا معه وكابدوه؛ كما عرفوا سيل العرم حتّى ذكره الأعشى في إحدى قصائده وصوّر كيف شرّد الّذين أتى عليهم[58]، على نحو ما شرّد سيل امرئ القيس من أتى عليهم؛ مع فارق أنّ هذا الأخير كان نتيجة مطرٍ غزير مفاجئ، ولم يكن كسابقه نتيجة سدّ منهدم.

وربّما كان من الوجاهة أن يترَك للدّراسات اللاّحقة البحث في السّبب الّذي دفع امرأ القيس إلى أن يؤخّر سبب الكارثة فيجله خاتمةً لقصيدته، غير أنّه من الممكن القول هنا إنّ ما دعا إلى تقديم الوقوف على الأطلال هو كونه ذريعةً لوصف المكان الّذي كان مسرحًا للذّكريات الّتي هي موضوع القصيدة، فمن المناسب إذًا أن يؤخَّر ما هو خارج عن إطار الموضوع المستَهدف، فلم يكن المراد تقديم سردٍ تاريخيٍّ لحادثة وقعت، لكنّ المراد هو استعراض ذكرى ماضية؛ كان السّيل نهايةً لوجودها الواقعيّ، كما كان الطّلل بداية لوجودها المتخيّل.

هوامش

(1) انظر: إسماعيل، د. عزّ الدّين: التّفسير النّفسيّ للأدب، دار العودة ودار الثّقافة، بيروت، د.ت، ص7 وما بعدها.

(2) نشر دار الأندلس، ط1، 1980م.

(3) نشر دار الأندلس ودار الكندي، ط1، 1978م.

(4) نشر دار الأندلس، ط2، 1981م.

(5) نشر دار الآداب، بيروت، ط1، 1992م.

(6) المصدر السّابق ص90.

(7) المصدر السّابق ص16.

(8) النّعماني، د. عبد العزيز: فنّ الشّعر بين التّراث والحداثة، الدّار المصريّة اللّبنانيّة، ط1، 1991م ص30.

(9) انظر في ذلك مثلاً: قميحة، د. مفيد: شرح المعلّقات السّبع، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 2000م ص75.

(10) انظر: البستانيّ، بطرس: أدباء العرب، دار الجيل، بيروت، 1979م، ج1، ص95-96.

(11) انظر: ابن قتيبة: الشّعر والشّعراء، دار الثّقافة، بيروت، ط4، 1980، ج1، 50 وما بعدها.

(12) نقلاً عن ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهليّة، ص181.

(13) فـرّوخ، د. عمـر: تـاريخ الأدب العربـي، دار العلـم للملايـين، بيـروت، ط3، 1978م، ج1، ص117.

(14) ابن سلاّم الجمحيّ: طبقات الشّعراء، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 1982م، ص42.

(15) انظر: ضيف، د. شوقي: تاريخ الأدب العربيّ، العصر الجاهليّ، دار المعارف، مصر، ط14، ص327.

(16) انظر: ابن قتيبة، الشّعر والشّعراء، ج1، ص51، وكذلك: التّبريزيّ، الخطيب: شرح القصائد العشر، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ص37–39.

(17) انظر: فرّوخ، د. عمر: تاريخ الأدب العربيّ، ج1، ص117.

(18) انظر: ابن قتيبة: الشّعر والشّعراء، ج1، ص51.

(19) ديوان امرئ القيس، تحقيق مصطفى عبد الشّافي، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 1983م، ص156.

(20) راجع في ذلك مثلاً: قميحة، د. مفيد: شرح المعلّقات السّبع، دار ومكتبة الهلال، ص13 وما بعدها.

(21) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1968م، مادّة علق.

(22) شرح القصائد العشر، ص96.

(23) لسان العرب، مادّة جلد.

(24) الفيروز آباديّ: القاموس المحيط، عالم الكتب ، بيروت ، د. ت، مادّة جلد.

(25) شرح القصائد العشر، ص28.

(26) الزّمخشريّ: أساس البلاغة، دار الفكر، بيروت، 2000م، مادّة جمل.

(27) انظر: مكّي، د. الطّاهر أحمد: امرؤ القيس حياته وشعره، دار المعارف، مصر، ط4، 1979م. ص125 وما بعدها.

(28) انظر: التّبريزيّ: شرح للقصائد العشر، ص22.

(29) المصدر السّابق.

(30) المصدر السّابق، ص2.

(31) انظر: هامش الدّيوان، ص110.

(32) انظر: بنية القصيدة الجاهليّة، ص186.

(33) الباقلاّنيّ: إعجاز القرآن، تحقيق: د. محمّد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991م.

(34) انظر كتابه: امرؤ القيس حياته وشعره، ص255.

(35) التّبريزيّ: شرح القصائد العشر، ص23.

(36) المصدر السّابق، ص25.

(37) شرح القصائد العشر، ص469.

(38) بنية القصيدة الجاهليّة، ص190.

(39) شرح القصائد العشر، 209.

(40) المصدر السّابق، 271.

(41) المصدر السّابق، ص26؛ وانظر كذلك: الزّوزنيّ: شرح المعلّقات السّبع، مكتبة المعارف، بيروت، 1994م، ص13؛ و: قميحة، د. مفيد: شرح المعلّقات السّبع، ص58.

(42) التّبريزيّ: شرح القصائد العشر، ص95، 96.

(43) المصدر السّابق، انظر الهامش، ص26.

(44) انظر المصدر السّابق، ص3.

(45) انظر مثلاً: فرّوخ، د.عمر: تاريخ الأ دب العربيّ، ج1، ص117.

(46) انظر: ابن قتيبة: الشّعر والشّعراء، ج1، ص51.

(47) انظر: التّبريزيّ: شرح القصائد العشر، ص40.

(48) انظر: حسين، د. طه: من تاريخ الأدب العربيّ، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1978م،ج1، ص213.

(49) انظر المصدر نفسه.

(50) انظر ذكر هذه الأيّام مثلاً في: ابن رشيق: العمدة، دار الجيل، بيروت، ط4، 1972م، ص؟

(51) ديوان امرئ القيس، ص66.

(52) التّبريزيّ: شرح القصائد العشر، ص102.

(53) انظر: قميحة، د. مفيد: شرح المعلّقات السّبع، ص75.

(54) انظر: ناصف، د. مصطفى: دراسة الأدب العربيّ، ص297.

(55) ذلك يبدو في قوله: كَأَنَّ ذُرى رَأسِ المُجَيمِرِ غُدوَةً مِنَ السَيلِ وَالغُثّاءِ فَلكَةُ مِغزَلِ.

(56) راجع: شرح القصائد العشر، ص89؛ و: الحميريّ: الرّوض المعطار في خبر الأقطار، تحقيق د. إحسان عبّاس، نشر مكتبة لبنان، 1975م، ص146-147.

(57) التّبريزيّ: شرح القصائد العشر، ص204.

(58) انظر: ديون الأعشى، دار بيروت للطّباعة والنّشر، 1980م، ص201.

المصادر والمراجع

1 – ابن رشيق: العمدة، دار الجيل، بيروت، ط4، 1972م.

2 – ابن سلاّم الجمحيّ: طبقات الشّعراء، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 1982م.

3 – ابن قتيبة: الشّعر والشّعراء، ج1، دار الثّقافة، بيروت، ط4، 1980م.

4 – ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1968م.

5 – إسماعيل، د. عزّ الدّين: التّفسير النّفسيّ للأدب، دار العودة ودار الثّقافة، بيروت ،د.ت.

6 – الباقلاّنيّ: إعجاز القرآن، تحقيق: د. محمّد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991م.

7 – البستانيّ، بطرس: أدباء العرب، دار الجيل، بيروت، 1979م.

8 – التّبريزيّ، الخطيب: شرح القصائد العشر، دار الآفاق الجديدة، بيروت.

9 – حسين، د. طه: من تاريخ الأدب العربيّ، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1978م.

10 – الحميريّ: الرّوض المعطار في خبر الأقطار، تحقيق د. إحسان عبّاس، نشر مكتبة لبنان، 1975م.

11– ديوان امرئ القيس، تحقيق مصطفى عبد الشّافي، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 1983م.

12– ديون الأعشى، دار بيروت للطّباعة والنّشر، 1980م.

13– ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهليّة ، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992م.

14 – الزّمخشريّ: أساس البلاغة، دار الفكر، بيروت، 2000م.

15 – الزّوزنيّ: شرح المعلّقات السّبع، مكتبة المعارف، بيروت، 1994م.

16 – ضيف، د. شوقي: تاريخ الأدب العربيّ، العصر الجاهليّ، دار المعارف، مصر، ط14، د.ت.

17 – فرّوخ، د. عمر: تاريخ الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1978م.

18 – الفيروز آباديّ: القاموس المحيط، عالم الكتب ، بيروت، د.ت.

19 – قميحة، د. مفيد: شرح المعلّقات السّبع، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 2000م.

20 – مكّي، د. الطّاهر أحمد: امرؤ القيس حياته وشعره، دار المعارف، مصر، ط4، 1979م.

21 – النّعماني، د. عبد العزيز: فنّ الشّعر بين التّراث والحداثة، الدّار المصريّة اللّبنانيّة، ط1، 1991م.