

معالم التجربة الشعرية في ظللية امرئ القيس

مقاربة سياقية نسقية

د. عبد السميع موفق جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريرج

الملخص:

تختص هذه الدراسة بالبحث في معالم التجربة الشعرية عند امرئ القيس، في العصر الجاهلي الذي كان يعج بالشعراء والمبدعين، لكن لكلّ منهم تجربة خاصة تكاد تستقل عن المحيط الذي وجدت فيه، وذلك ما يظهر في الأنساق الثقافية التي طبعت سمات الشعراء الجاهليين وخاصة أصحاب المعلقات، الذين كانوا أعلاما في قبائلهم، وقد تحكمت في بنى قصائدهم عوامل وظروف تختلف باختلاف الانتماء القبلي، والمقومات الذاتية التي تشربوها من بيئاتهم، واللغة التي يتكلمونها، وتوجهاتهم في دروب الحياة ونمط المعيشة.

الكلمات مفتاحية: التجربة الشعرية. الأنساق الثقافية. المقومات الذاتية. الظواهر اللغوية.

ABSTRACT:

This study is concerned with the research in the poetic experience for IMRAA ALKAIS during the JAHILI Era(period of ignorance) which was full of poets and innovators, but for each one of them was a special experience relevant almost different from independent from the environment where it was found and that's what is manifest in cultural consistency of Jahili poets features especially poets of HUNGED poems (Moualakat) who were like teachers in their tribes.

key words: the poetic experience. cultural contexts. Personal constituents. linguistic phenomena.

مدخل

كان امرئ القيس من أشهر شعراء الجاهلية، وأول شعراء المعلقات تصنيفاً، لكونه ملكاً شاعراً مطبوعاً القريحة فائق الشهرة، لقدرته على تعاطي القريض نظماً وابتكاراً، حتى قيل عنه: "إنّ امرأ القيس أول من فتح الشعر واستوقف وبكى الدّمن ووصف ما فيها، وهو أول من شبه الخيل بالعصا، والقوة، والسباع والطباء، والطيّر فتتبعه الشعراء وقلّده" (1). وقد صوّر في شعره حياة البذخ الجاهلية بدقائقها وتفاصيل معالمها، حيث كان العربي المترف يطلق العنان للذة، فلا يملك سلطان على الشهوة، ولا يحجم عن غرائز النفس التي لا تحدّها حدود في الجاهلية.

والدارس لطللية امرئ القيس يلمح الكثير من المظاهر والظواهر الجاهلية التي انعكست في تجربته الشعرية، صالحة للتعميم على الطبقة التي كانت تعيش في مثل ظروفه، وذلك بفحص مؤشرات الخطاب الشعري بآليات نقدية تعتمد على علوم اللغة أولاً، مع الاستعانة بإجراءات النقد الأدبي القديم والحديث، والعلوم المجاورة للأدب كعلم النفس وعلم الاجتماع والفلسفة والإحصاء الوصفي وغيرها.

إن البنى الشعرية تتكافل في حمل شبكة المعنى، مثلما تمتزج الأنساق الثقافية والمعرفية في خلد الشاعر فلا يمكن إغفال ظاهرة لغوية أو ملمح أسلوبية أو نسق نصي مركزي أو هامشي في الخطاب دون معاينة أو تحليل وتأويل، بما يقتضيه المقال والمقام معاً، ثم السياق والحال، وبعدها المحيط والمجال، وكل ذلك بميكانيزمات أداتية لا تتأى بالنص في سراديب لامحدودية المعنى ووهم المصطلح.

لا يتم سبر أغوار المبدع التي تتجلى في خطابه، إلا بمقومات إجرائية قادرة على تقجير النص من الداخل، حيث يتم الانتقال من هندسة النص الخارجية التي تتكون من بنايات لغوية وغير لغوية، وصولاً إلى عمق النص وفحواه الذي لا يكون فيه شيء ظاهر سوى المعاني والدلالات التي تتشكل في تصوّر القارئ وخياله، بما تلقفه من مؤشرات نصية عن طريق السمع (شفاهة) أو الرؤية البصرية (كتابة).

فالظاهرة اللغوية - إذا - قادرة على نقل الحمولة الدلالية من ذات مبدعة إلى متلق، دون إخلال بالرسالة المرجوة من العمل الإبداعي ودلالاته، مهما كان نوع الشكل الذي تتجسد فيه والأساليب والأنساق التي تنتزّل فيها. حيث تعتبر اللغة الناقل الأمين المرن للمحتوى الدلالي الذي يريد المبدع التعبير عنه، سواء تعلّق هذا المحتوى بالمشاعر

والأحاسيس أو الأفكار والقيم، و"إن الألفاظ إذا كانت أوعية للمعاني فإنها لا محالة تتبع المعاني في مواضعها. فإذا وجب لمعنى أن يكون أولاً في النفس وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولاً في النطق"⁽²⁾. واللغة العربية تجسد هذا المنحى في أسمى صورته؛ كونها تشتمل على العديد من المزايا تؤهلها لذلك، فهي التي تحوي الحركات الإعرابية المتنوعة، والاشتقاقات المتعددة والصيغ المتميزة، حيث يستطيع المتكلم بها أن يحمل اللفظ معاني لامتناهية بتغيير التركيب والتصريف في الأسلوب، ولكأن اللفظ العربي شحنة من المعاني مثل التيار الكهربائي، لذلك تبقى القراءة في الخطاب العربي قديماً أو حديثاً، شعراً أو نثراً خاضعة لمبدأ النسبية والاحتمال، وهذا ما ينتج عنه تعدد القراءات للنص الواحد.

النص:

بقا نبك من نكرى حبيب ومنزل	بسقط اللوى بين الدخول فحومل
فتوضح فالمقراة لم يعف رسمه	لما نسجتها من جنوب وشمأل
ترى بعر الآرام في عرصاته	وقيعانها كأنه حب فلفل
كأني غداة البين يوم تحمّلوا	لدى سمرات الحي ناقف حنظل
وقوفا بها صحبي علي مطيهم	يقولون لا تهلك أسى وتجمل
وإن شفائي عبرة مهراقه	فهل عند رسم دارس من معول ⁽³⁾

المستوى الصوتي:

يهتم هذا المستوى بدراسة أهم الظواهر الصوتية التي تجلت في هذا المقطع، بدءاً من موسيقى الإطار، وصولاً إلى موسيقى الحشو، ويفترض هنا أن الظاهرة الإيقاعية الواحدة تشكل علاقة في جسد متكامل متنام من العلاقات الإيقاعية⁽⁴⁾. وربط كل ظاهرة بالمعنى الذي تنهض به في الخطاب، فكل ظاهرة صوتية تحمل دلالة أو أكثر في النص، لا يمكن إغفالها بأي حال من الأحوال، ويبدأ التحليل بفحص الظواهر الصوتية دون غيرها من الظواهر الأخرى، يرجع إلى طبيعة وجود الخطاب نفسه، إذ يكون صوتاً منظوقاً قبل أن تجسده الكتابة في الحروف والكلمات.

إن الحديث عن علم العروض في الشعر الجاهلي قد يظهر للدارس بأنه سابق لأوانه في ذلك العصر؛ لكون الشعر الجاهلي أسبق تاريخياً من وجود علم العروض؛

باعتبار هذا الأخير ظهر في العصر الأموي مع الخليل بن أحمد الفراهدي، ولكن أصل وجود علم العروض بالأساس هو الشعر، حيث أن الخليل لم يتوصل إلى أحكام وقواعد الشعر الصوتية إلا بعد دراسة كل شعر العرب الذي سبقه، ثم استخلص منه تلك الأوزان التي سماها بحورا ودوئرا. غفل عن بحر واحد منها أدركه تلميذه الأخفش فسمي بذلك المتدارك، وكان الشعر العمودي القديم لا يخرج عن تلك الأوزان بأوصافها التي حددها الخليل وتلميذه مهما كان غرض القصيدة أو العصر الذي قيلت فيه. لذلك جاز دراسة شعر امرئ القيس بتلك القواعد، وتطبيق أحكامها على نظمه.

الدائرة:

تنتمي هذه القصيدة إلى دائرة المختلف، تضم هذه الدائرة بحر الطويل والبسيط والمديد، وتسمى مختلفة لاختلاف ما فيها من الضابط خماسيا وسباعيا ويفتح بذكرها⁽⁵⁾. وقد اتجه امرئ القيس إلى توظيف أوزان بحر الطويل منها في هذه القصيدة. فبحر الطويل من البحور ذات النفس الطويل، ومقاطع الصوتية (28) مقطعا، منها (20) مقطعا طويلا و(8) مقاطع قصيرة، أي أقلّ بقليل من مقاطع بحري دائرة المؤتلف (30) مقطعا.

وقد يرجع اختيار الشاعر لمقاطع موسيقية تنتمي إلى دائرة المختلف لعدة اعتبارات منها: أن حياته كانت قائمة على الاختلاف والتنوع، من أمير مترف، إلى ملك ضليل، إلى ذي القروح وهذه التسميات ترتبط بمراحل عيشه المتنوعة أيضا، بذخ، ثم صراع، وأخيرا ضياع. لذا جاء نغم القصيدة مختلف الإيقاع بين المقاطع الصوتية الطويلة والمقاطع الصوتية القصيرة، مجسدا الحالة الشعورية التي كان عليها المبدع لحظة الإبداع، والغرض المرجو من وصف الطلل والبكاء على الديار، ونعي الأهل والأحبة.

بحر القصيدة:

القصيدة من بحر الطويل وسمي بهذا الاسم "لأنه طال بتمام أجزائه"⁽⁶⁾. وهو من البحور الممزوجة، يتركب من تفعيلتين مختلفتين (فعولن/ مفاعيلن)، وأصل الطويل فعولن مفاعيلن أربع مرّات⁽⁷⁾. أي يتركب من أربع تفعيلات في كل شطر (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن/ 0101011 01011 0101011 01011)، وبمجموع ثماني تفعيلات

في كل بيت، تحتوي على (28) مقطعا صوتيا منها (20) مقطعا طويلا و(8) مقاطع قصيرة، وقد استعمله الشعراء العرب القدامى كما وضع في الأصل.

وبحر القصيدة يؤوّل على ثلاثة أوجه، الأول يتعلق بالتسمية اللغوية للبحر، والثاني ينظر فيه هل ممزوج أم صافي أمّا الثالث فيبحث في طول النفس وقصره على المد الأفقي للأبيات. ذكر الزجاج أن ابن دريد أخبره عن أبي حاتم عن الأخفش قال: "سألت الخليل بعد أن عمل كتاب العروض: لما سميت الطويل طويلا؟ قال: لأنه طال بتمام أجزائه"⁽⁸⁾.

اتجه الشاعر امرئ القيس إلى اختيار هذا الإيقاع لعدة أسباب منها: كونه يعاني من فقد الأهل والأحبة والديار فحجم المعاناة يتطلب نفسا طويلا يلائم ذكر مثالب ومناقب الديار المنذرّة والطاعنين عنها. أمّا كون تفعيلات بحر الطويل ممزوجة فقد يرجع إلى ذاتية المبدع نفسها، التي امتزجت فيها عواطف الألفة والفرق والبذخ والشطف، السعادة والشقاء. وعلاقة اسم بحر الطويل بمعنى وغرض المقطوعة فذلك فيه دلالة طريفة، حيث كان طول غياب الشاعر عن أهله والقبيلة سببا في مقتل أبيه الملك ورحيل العشيرة واندثار الديار، فربما لو كان حاضرا ل زاد عن أهله ووطنه.

روي القصيدة:

حرف الروي هو الوحدة الصوتية الصغرى الدالة في الخطاب الشعري، يأتي في خاتمة كل بيت من أبيات القصيدة في الشعر العمودي، وفي هذه القصيدة وقع اختيار الشاعر على حرف (اللام)، ليجعله قافية لكل بيت، حيث ينغلق عنده معنى كل بيت. إن المتأمل في حياة الشاعر ومحيطه الاجتماعي وظروف معيشته وأحداثها، قد يجد أنّ هذا الحرف (اللام) حاضر في كل الأسماء والحروف الدالة على ذلك، فهو ملك ضليل، ابن ملك، يعيش في نظام قبلي، ينحدر من اليمن اسمه امرئ القيس، ينتمي إلى الجنس العربي، عزل عن قبيلته بسبب تغرّله بالنساء وخصوصا ابنة عمه فاطمة، ليعيش صلوكا في البوادي، يعاقر الخمر ويمتهن القنص، ولما سمع بمقتل أبيه قرّر الامتناع عن تلك الحياة اللاهية، والعودة للقبيلة من أجل الانتقام لدم أبيه، واسترداد الملك الضائع. "فالشكل هو مجموع العلاقات المعقودة بكل عنصر داخل النسق، ومجموع هذه العلاقات هو الذي يسمح لعنصر ما بأداء وظيفته اللغوية"⁽⁹⁾.

واللام جزء من كلمة (التحوّل) وهي مرحلة مفصلية في حياة المبدع لحظة الإبداع، وهي أيضا جزء من حرف الرفض (لا)، وهذا المقطع الشعري الذي يعبر به الشاعر عن وصف الأطلال ونعي الأهل وتاج الملك، يوحي بمعنى شمولي إلى الرفض القاطع لما آلت إليه القبيلة وحياته الخاصة. فكل هذا قد يجعل القارئ يتلمس اختيارات الشاعر الإبداعية ويفهم مدى تخمّر اللفظ في خلد الذات المبدعة قبل مرحلة الإبداع الشعري، ومدى تفاعل الصوت بالمعنى زمن التعبير وإنشاد القصيد. "وما دامت كل فكرة هي فكرة عن شيء، كما رددت الفنونولوجيا ذلك على مسامعنا فمن حقنا أن نتبع مسلسل الدلالات إلى أن نصل إلى الشيء نفسه ومن الأنسب أحيانا كثيرة، عندما يتعلق الأمر بمادة المدلول أن نتحدث بلغة الأشياء"⁽¹⁰⁾.

وقد جاءت حركة الروي (كسرة) تساير الحالة الشعورية التي كان عليها المبدع لحظة الإبداع، فقد كان مكسور الخواطر، مجروح المشاعر، يتجرّع كؤوس الحسرة والأسى بعدما فقد العرش والأهل والعشيرة والأحبة. فقد كان امرئ القيس يختار "ضروب الإيقاع ومساحات فضاء القصيدة ليوحي بقيم تعبيرية ثلاثم مقتضيات الأحوال وانفعالات النفوس"⁽¹¹⁾.

المستوى التركيبي:

"لقد أصبح النحو في كثير من مباحثه يستهدف تحليل علاقة الألفاظ المستقلة بالمعاني، ثم يستهدف تبعا لذلك طبيعة الوحدات الكلية وعلاقاتها التجاورية التي يبدعها النحو، أو لنقل إنها هي التي تبدع النحو الخاص بها"⁽¹²⁾.

استهل الشاعر هذه الطللية بفعل النداء (قفًا)، للدلالة على وقع الصدمة ومدى تصدع الذات المبدعة أمام ذلك الموقف المهيب، وجاء هذا الفعل على صيغة المثني، توحي بأن الشاعر كان مع رفيقين، "وقيل بل خاطب واحدا وأخرج الكلام مخرج الخطاب مع الاثنين، لأن العرب من عادتهم إجراء خطاب الاثنين على الواحد والجمع، وإنما فعلت العرب ذلك لأن الرجل يكون أدنى أعوانه اثنين: راعي إبله وراعي غنمه، وكذلك الرقعة أدنى ما تكون ثلاثة، فجرى خطاب الاثنين على الواحد لمرور أسنتهم عليه"⁽¹³⁾.

وهناك من يرى بأن ألف آخر الفعل ليست للتثنية، بل هي للتكرار والتقدير (قف، قف) وتجنبنا لذلك في الإبداع الشعري نابت (الألف) على الفعل المكرر، وهذا الرأي يتوافق كذلك مع الموقف الذي هو بإزائه الشاعر . الحزن والصدمة . فلا ضير أن يكرّر المتكلم الكلمة تماشياً مع حجم المعاناة وشدة الأزيمة، والشاعر هنا يعاني من مأساة الفقد ومسؤولية الانتقام وهو القائل عن والده: ضيعني صغيراً وحملني ثأره كبيراً، لا صحو اليوم ولا سكر غدا، اليوم خمر وغدا أمر. "فإلحاق الألف أمانة دالة على أن المراد تكرير اللفظ كما قال أبو عثمان المازني في قوله تعالى: ﴿قَالَ رَبِّ ارْجِعُونِ﴾⁽¹⁴⁾ المراد منه: أرجعني أرجعني أرجعني، جعلت الواو علماً مشعراً بأن المعنى تكرير اللفظ مراراً.

وقيل: "أراد قفن على جهة التأكيد فقلب النون ألفاً في حال الوصل؛ لأن هذه النون تقلب ألفاً في حال الوقف، فحمل الوصل على الوقف، ألا ترى إنك لو وقفت على قوله تعالى: ﴿لِنَسْفَعَنَّ﴾⁽¹⁵⁾ قلت: لنسفَعًا؟"⁽¹⁶⁾. والتأكيد هنا يوجي بحقيقة الموقف وصدق المعاناة، فيستطرد في القول الشعري بفعل آخر (نبتك) معمفا التجربة الشعرية في تيار المأساة والحزن، وهو فعل مضارع بصيغة الجمع، ينقل المتلقي إلى داخل المشهد المأساوي ليعيش معه المعاناة ويؤكد في الوقت ذاته قمة الأسى والحسرة التي انتابته في تلك اللحظة الإبداعية. والانتقال من الأمر إلى المضارع، هو انتقال من الانفعال إلى التفاعل، وقد اقتضت التجربة الشعرية في مطلع البيت الأول هذا الأسلوب، دون ترك فسحة شعرية بين الفعلين وذلك ما يعمق أوامر التواصل بين المبدع والمتلقي.

لقد جاء الفعل المضارع في التركيب على شكل جواب الطلب الذي يسبقه (فعل الأمر) وهو مجزوم بحذف حرف العلة، ليصور استجابة الرفيقين لأمر الشاعر بكاءً وتفعلاً، كيف لا؟ والطلب من ملك غلاب! يأمر فيجاب. ولعل هذا ما جعل النقاد يقولون على امرئ القيس: إنه بكى واستبكى وقف واستوقف.

وبعدها ينتقل الشاعر لذكر سبب البكاء والتفجع بقوله: (من ذكرى حبيب ومنزل)، (من) في اللغة حرف تبعية لكن في هذا السياق أدت معنى التعليل . وحروف الجر تنوب على بعضها البعض في الكلام . والذكرى هو كل ما يعلق بالذاكرة من أحداث ذات وقع على النفس، تغلق قسراً وجبراً على النفس البشرية، لكونها قوة ضاغطة تتسلط على خلد الإنسان وهي خارجة عن إرادته، لا يستطيع التخلص منها وإلا تخلص من

الذكريات السيئة واحتفظ بالذكريات الجميلة. ومن "يمعن النظر في المقدمات جميعا، يراها تدور على معاني الشوق والحنين إلى الماضي. وأي شيء في حياة الإنسان، في كل زمان ومكان غير الذكريات" (17).

(حبيب ومنزل) هما مؤشران عن الذكريات، ذلك أنّ "الوقوف على الأطلال، وذكر المحبوب، وأنّ الشاعر لم يجمع بينهما عبثا واعتباطا في موقف واحد، أو صورة واحدة، بل جمع بينهما ليرمز إلى الحياة والموت" (18). فلفظ (حبيب) ورد نكرة يوحي بذكرى الحبيبة، كما يمكن أن يوحي بالأهل والعائلة، وكذلك يمكن أن يشي بالعيشيرة أو القبيلة برمتها. وكذلك لفظ (منزل) فإنه يعود على منزل الحبيب أو بيت العائلة أو عرش الملك؛ لأنه ورد نكرة فهو متعدّد الدلالات يلائم تنوع حياة الشاعر، واختلاف مراحلها. واسترجاع الذكريات في الخطاب الشعري "يرتكز على جملة من القرارات المجربة" (19).

ثم ينتقل الشاعر إلى الشطر الثاني من البيت الأول (بسقط اللوى بين الدخول فحومل) ليحدد الموضع بمعالم مكانية ثابتة، ومن الجهات الأربع، مكملًا إيّاها في البيت الثاني (فتوضح فالمقراة)، فلو تخيل القارئ حدود قبيلة الملك الشاعر لوجدها على النحو التالي: من جهة الشرق (الدخول) ومن الغرب (الحومل) وذلك ما يوحي به الظرف (بين) وشمالًا تحدّه (توضح) وجنوبًا (المقراة)، والمكان في سفح كثيب الرمل (بسقط).

إن تحديد المكان من أربعة جهات لا يعني معرفته بدقة فحسب، وإنما يدلّ على وعي المبدع بحدود المملكة وهذا ما يؤدّي بالقارئ إلى فهم الطبقة التي ينتمي إليها الشاعر (المركز الاجتماعي)، إنه أمير بن ملك يجب أن يعي حدود مملكته، وجغرافيا وطنه للذود عنها والسيادة عليها، وليس لأن "المخاطب لا يعرف شيئًا تلك المنازل... بل لأن هذه المنازل تتجاوز في أبعادها المواد التي تؤلفها في الحيز الموضوعي وكذلك المساحة الموضوعية لها، إلى أبعاد في نفس الشاعر" (20).

(لم يعف رسمها) أي لم يمحي أثرها ومعالمها، والعبارة تعود على المنزل، بعد تحديد حدوده ورسم موضعه، وكانت العبارة توحى في التركيب بقوة الأساس الذي بني عليه المنزل، وهو مدعاة للتأمل كيف تحول من معلم مكاني إلى منعم استلهاهم؟، يستلهم منه الشاعر مشاعر التحدّي والاصطبار والجلد.

فرغم محاولة الرياح طمس معالمه إلا أنه بقي صامدا شاهدا على من بناه وسكنه (لما نسجتها من جنوب وشمال) ولكأنّ رياح الجنوب تريد أن تغطي معالم المكان وتمحوها، فتأتي ريح الشمال لتكشف عنها الغطاء وتترزع عنها الرمال والمعالم صامدة ثابتة، لم تستطع عوامل الحت والتعرية القضاء عليها.

ومنه فإن الذات المبدعة اتحدت مع معالم المكان لتشكل موقفا موحدًا، وهو الصمود والتّحدي في وجه العوامل الطامسة، التي تريد أن تقضي على المكان والإنسان معا. ولما كان المكان معادلا موضوعيا يجوز للقارئ أن يقول: إن الشاعر امرئ القيس أراد أن يقول: يجب عليّ أن أصمد وأكافح في وجه هذه النوائب والملمات، مثلما تصدت معالم المكان لعوامل الحت والتّعرية.

هنا اتّحد حال الإنسان بواقع المكان في مركزية النص الشعري، حيث أصبح الشاعر يتحدث على المكان مخبرا عن أحواله، وإذا تحدّث عن الذات تلمّس القارئ صورة المكان، وهذه الفاعلية الشعرية تطبع باقي أبيات القصيدة التي تتحدث عن أغراض مختلفة، وتلك محاولة من الشاعر إلى نسج لحمة قولية تلتحم فيها مشاعر الروح بروح العصر الذي يعيش فيه، والنيئة التي احتضنته.

ترى بعر الأرام في عرصاته وقيعانها كأنه حب فلفل

ثم يستطرد الشاعر في النظم الشعري معبرا عن ذلك المكان الذي أصبح قفرا، بعدما كان أهلا عامرا، فعمرته الحيوانات البرية، وتركت فيه بعرها، ولكن أي نوع من الحيوان سكنه بعد الإنسان؟ إنها الأرام الناعمة الشديدة البياض التي تتلذذ بالنظر إليها الأعين، وتستهيها القلوب!. وهنا ملمح آخر يشي به سياق الخطاب وهو: قدسية المكان، حيث بعدما أصبح مقفرا لم يسكنه إلا الجميل من الحيوانات البرية.

في هذا البيت انتقل المبدع بعقل القارئ من الأمر والوصف الدقيق في البيتين السابقين إلى الحواس (الرؤية البصرية) لتعميق الفهم وتوضيح الصورة أكثر، وذلك ما يعززه التشبيه التمثيلي (بعر الأرام، كأنه حب فلفل).

"وفي معاينة المرئي لدى فاعل (ترى) نستطيع أن نرصد ثنائية المطلق/المقيد من خلال دراستنا للحدث اللساني حامل هذه الثنائية الضدية"⁽²¹⁾. حيث حوّل الشاعر ضمير المخاطب من صيغة التثنية والجمع إلى صيغة المفرد المخاطب (أنت)، وهذا

تحول دلالي وانتقال معنوي من التعميم والكثرة إلى التخصيص والإفراد، حتى يجعل المتلقي يشعر وكأنه هو المخاطب بالمنطوق الشعري وهذا مدعاة لجعل المتلقي في مركزية الخطاب متفاعلا ومدركا.

كأنني غداة البين يوم تحمّلوا لدى سمرات الحي ناقف حنظل

بوصل بلاغي يتحول الشاعر من مخاطبة الآخر إلى وصف حاله، ليصور ذاته وهي تتجرع كؤوس الحسرة والأسى ومرارة البين ولوعة الفراق، وهو واقف في وسط الحي ودمعه ينسكب ألما ووجعا، محدّدا الزمان (اليوم) ظرف زمان والمكان (سمرات الحي) ظرف مكان، وبذلك يضيف مؤشر آخر من مؤشرات الحزن والأسى بعدما سبق وأن صرّح بالمكان في البداية، حدّد الوقت والزمان في هذا البيت.

لقد صاحب التحول في ضمائر المخاطب هذا تحول في الأزمان، حيث بدأ بالأمر والمضارع ليعود للماضي في هذا البيت، وهنا ملمح دلالي وهو: العودة بذهن القارئ إلى معنى (نكرى) مدعاة البكاء في البيت الأول وسبب تعاسة الشاعر، كما أنه يرجع إلى زمن مغادرة الأحبة بسبب تغزله بنساء العشيرة، وبداية مأساة الفقد.

ما أحرز أداة التشبيه (الكاف) في بداية البيت، حين صوّرت ذلك الموقف الحزين، ونقلت القارئ إلى معايشة التجربة، خاصة حين التصقت بأداة التوكيد (أن) التي تدرأ عن المتلقي الشكوك في حقيقة الموقف، لتزيد صيغة اسم الفاعل (ناقف) الموقف تأكيدا وفاعلية والتي تفيد استمرارية البكاء وطوله، وأي نوع من البكاء؟. إنه بكاء المرارة والألم الذي يصوره لفظ (حنظل) في خاتمة البيت.

وقوفا بها صحتي علي مطيهم يقولون لا تهلك أسى وتجمّل

فيقف الأصحاب حالا بجانب الشاعر لمواساته، وهم راكبون مطاياهم يقولون: لا تهلك نفسك تأسيا وتحسرا على الظاعنين عنك، وارحم نفسك بجميل الصبر، وهي عادة جاهلية الوقوف مع الصاحب في المحن والشدائد، صوّرها الحال في مطلع البيت (وقوفا) وختمها أمر الرجاء (تجمّل) في نهاية البيت.

كان استهلال البيت باسم (وقوفا) يثبت حقيقة الأمر مع الأصحاب ويؤكد وقوفهم إلى جانبه، وجاء الشطر الثاني بثلاثة أفعال (يقولون، تهلك، تجمّل) لتصور

تصدّع الذات وشدة معاناتها في ذلك الظرف المكاني والزمني العصيب وعدم قدرة الشاعر على لملمة جراحه بنفسه.

وإنّ شفائي عبرةً مهراقةً فهل عند رسم دارس من معول؟.

فيجيبهم الشاعر في البيت التالي مؤكّداً (وإنّ شفائي عبرة مهراقة) بأنّ علاجه من تلك الصدمة وفي ذلك الموقف لا يكون إلاّ بالدمع المنهمر الذي يشفي غيظ النفس التي فرّطت فيما مضى، فالبكاء بقدر ما هو سلوك انفعالي تأثري هو أيضاً راحة من الهم وإخراج لعواطف جياشة لا تقوى النفس على ردها سوى برودة فعل هي البكاء، ومن ورائه تأنيب للضمير التعيس الذي يؤنب الإنسان إذا كان سببا في الفجيعة أو مقصرا في أسباب عدم وقوعها.

ثم يستيق الشاعر من برائن الحزن والأسى باستفهام (فهل عند رسم دارس من معول؟) يُقرأ على وجهين: الأول ظاهر سطحي مفاده أن الشاعر مستمر في بكائه، ويريد أن يجمع من يبكي معه على تلك الرسوم البالية، أمّا الوجه الثاني فهو أعمق من الأول دلالة، حيث أن الشاعر يتساءل عن من يعول عنهم في إعادة بناء القبيلة من جديد، وبث الحياة فيها بعد موتها؛ لكونه لم يقبل ما آلت إليه من فناء وإفقار، بعدما اعتاد عليها في شبابه أهلة عامرة مستبشرة.

ويؤكّد فالتر براونه: "أنّ الشاعر الجاهلي، هو رجل مجدّد فإنه بعد ما نظر إلى تهديد الوجود بجرأة أكيدة، اكتسب نشاطا جديدا، عزمًا قويا. إن العزم على الحياة والعمل، ليس ممكنا إلاّ إذا أدرك الإنسان أن وجوده محدود متناه، وأنّ كل إمكانيات العمل تقع في هذا الحدود. والإنسان ملزم بتحقيق هذه الإمكانيات، هذا هو ما أراه في أبيات القدماء، ولذلك أعتقد أنّ هذا الشعر المهّد بالنسيان، شاهد على ما يحرك تاريخ الإنسان"⁽²²⁾.

المستوى الدلالي:

قامت وحدات الأبيات على أسلوب المفارقة، وتنامت أفكار الشاعر في هذه القصيدة على الثنائيات الضدية التي تدور حول بنية صراعية كبرى (البناء ≠ الهدم)، وكانت الثنائيات الضدية الصغرى منوعة بين المكان والزمان والضمائر والحال والمواقف، حيث بدأ في البيت الأول بمفارقة زمنية تضمينية (الحاضر ≠ الماضي) لقد كان الراهن مفجعا مفزعا بعدما كان الماضي سعيدا مفرحا. ثم انتقل في البيت الثاني إلى المفارقة

المكانية (المنزل ≠ الرسم)، إذ لا يصبح المنزل رسماً إلا بعدما كان مكتمل الأركان قائم الأجزاء. وفي الشطر الثاني من البيت مفارقة الجهات (جنوب ≠ شمال).

لينتقل في البيت الثالث إلى مفارقات أخرى بين (أهله ≠ مقفّرة، إنسان ≠ حيوان، بحر ≠ حب) وهي تتعلق بتحوّل المكان عبر الزمان من أهل بالإنسان والنعم إلى مقفر يسكنه الحيوان ولا يرى فيه سوى فضلاتها المتناثرة في ساحاته وباحاته، وذلك ما حوّل مشاعر الشاعر من سعادة إلى تعاسة. وجدلية الزمان بين الماضي والحاضر مازالت تسيطر على خلد الشاعر فكل شيء في الماضي محبّب للشاعر، والحاضر كله مقت مقيت. "فمجرد طرح الماضي على أنه وحده المنير، واتخاذة نقطة مثالية متعالية ينبغي معانقتها، مجرد هذا الطرح يعني أن الماضي هو المنشود"⁽²³⁾.

سببها نأى الأحبة ورحيلهم عن القبيلة في البيت الرابع، وهو فراق وأد صراع من نوع آخر (اللقاء ≠ الفراق، الآخر ≠ الأنا) يعكس تعلق الذات المبدعة بالآخر الغادي بلا رجعة، وما يلاقيه الشاعر جراء ذلك من وحشة ووحدة ترميه في شواطئ اليأس لتتقاذفه أمواج تقضّ وتسهد.

فتأتي خيوط الأمل من الأصحاب - في البيت الخامس - الذين أرادوا إخراج الشاعر من ظلمات البحر وأمواجه الموجهة إلى شرفات النجاة والحياة، راجين منه أن يخرج من الأسى إلى التّجمل (أسى ≠ جلد)، وطلب تحول شعوري يحمل الشاعر من ظلام الحزن إلى نور الصبر، وهي مفارقة تستهض المشاعر الإيجابية في الذات المبدعة تخلصها من المشاعر السلبية السيئة بقوى فكرية واهداءات خاطرية تستلهم من تكافل الأصحاب وسندهم للشاعر.

ليجيب الشاعر رفاقه في صدر البيت السادس بالاستسلام لتأنيب الضمير والركون للمشاعر الحزينة هنيهة، ثم يسألهم عن مدى استطاعتهم لانقاذه من حاله، بإعادة ما ضاع وهدم (ترميم ≠ اهتلاك) بسبب رحيله عن القبيلة وبعده عنها جزاء تصرفاته السلبية.

إن البنية الصراعية الكبرى (بناء ≠ الهدم) التي تدور في فلكها معاني الأبيات، تتعلق بالمكان (منازل العشيرة) والزمان (الماض ≠ الحاضر)، والإنسان (أنا ≠ الآخر)، ومنه فإنّ المبدع قد اتخذ من المكان معادلاً موضوعياً للتعبير عن حاله، واستلهم من

الزمان فاعلية التحول والتقلبات التي طرأت عليه، وتوحي في عمومها عن فكر أمير مترف ضيِّع ملكا وفقد أهلا وخسر عشيرة، يصارع من أجل الانتقام من الآخر واسترداد ما ضاع، بتحديات شبه مستحيلة. "وبالنظر إلى هذه الثنائيات التي من أفاعيل الطلل في الواقع والنص، نقدر أنها حركات الزمن على الضد مع الإنسان والطبيعة. وعندما يعيها الإنسان، يكون قد حدّد موقعه في الوجود بعدما صنّف أشياءه بين عدو وحليف. وهكذا يجسد الطلل هنا جوهر ما في تجربة الإنسان الجاهلي من وعي للهشاشة وخضوع للزمنية وفاعلية التغيير المدمرة"⁽²⁴⁾.

لأجل ذلك بث روح الحياة في الجماد بصوره مستلهما منها قوى التحدّي والصبر (نسجتها من جنوب وشمأل) وهذا تصوير استعاري جعل الريح تتسج الرمال على رسوم المنزل وهي ثابتة لم تمحى؛ لأن ريح الجنوب التي تكرهها العرب لكونها حارة وتحدث الزوابع - وقد أطلقوا عليها عدة تسميات منها: الزفوف، السموم - كانت تحاول طمس معالم المنزل، فتأتي ريح الشمال الصبا - وهي محببة عند العرب - فتتزع تلك الرمال على الطلل وهو صامد.

إنها صورة منتزعة من البيئة العربية الصحراوية، تعكس بدقة ذلك الصراع الذي كان يعيشه العربي في ظل تلك الظروف الطبيعية القاسية، والعقلية العربية الجاهلية القائمة على الغلبة ومنطق القوة والأخذ بالثأر، حيث البقاء للأقوى وإثبات الوجود لا يكون إلا للأجدر.

وكانت لقدسية المكان (القبيلة) في وجدان العربي مكانة خاصة، فقد صور الشاعر القبيلة المقفرة تسكنها حيوانات جميلة بعمرها يشبه الحب الهندي، وهو تشبيه فخري للعربي ازدهاء للهندي، كما ينبئ على ثقافة العربي الملمة بما يحيط بها من حضارات ومدائن، وذلك ما يعرّز قول القائل بأن الشاعر أمير ابن ملك، يجب أن يعي حدود دولته والأجناس المجاورة له وثقافتها في المأكل والبناء وأدوات الحرب.

وهو يصف قبيلته المقفرة، تذكّر الماضي يوم رحلت عائلة الحبيب عنها بسبب تغرّله به، يوم كان يعيش فيها وهي أهلة، فتخيّل ذلك الموقف الحزين المؤثر والمبكي، وكأنه كان يجني الحنظل لاتحاد الصورتين في المرارة والمعاناة، وهي صورة مستلهمة من الطبيعة الجاهلية القاسية ونباتها.

ثم يتحول من الزمن الماضي إلى الحاضر بوقوف الأصحاب عليه وهو واجم أمام رسوم القبيلة ينعاها وطيف الماضي يقضه بفعلته التي كانت من أسباب اندثار القبيلة ورحيل أهلها، (وقوفا بها صحبي علي مطيهم) وهو وقوف مجازي يعني مساندة الرفاق له ومواساتهم له وهو ليس وقوف استعداد وخشوع.

إنّ المتأمل في المعجم الشعري لهذه الأبيات يتلمس معالم البيئة الجاهلية من خلال الألفاظ الموظفة في سياق الأبيات منها ما يتعلق بالحياة المادية: (منزل، اللوى، الدخول، الحومل، توضح، المقررة، رسوم، جنوب، شمال، بعر، عرصات، قيعان، حب فلفل، سمرات الحي، رسم دارس)، وتوحي بالمعالم المكانية من مواقع وآثار وبقايا، وتعبّر عن حال المكان زمن الإبداع، وتصوّر طبيعة القبيلة وما أصبحت عليه، وهي كلها أسماء تثبت حقيقة المشهد.

ومنها ما يتعلق بالأحوال النفسية والمعنوية والأحداث، فقد يجد القارئ في الخطاب: (قفا، نبك، ذكرى، يعف، نسجت، ترى، تحمّلوا، يقولون، تهلك، تجمل)، وأغلبها أفعال ترصد ردّة فعل الشاعر في موقف الصدمة الذي تركه فيه حال المكان بعد التحوّل، وتفاعل الأصحاب مع الشاعر ومساندتهم له. وفي مجملها ترصد حركتين متضادتين "تشكلان نسيجا ضروريا لوجود إنساني يتحقّق من تواجه الأضداد وتصارعها"⁽²⁵⁾.

وهما حركتان تختلفان في تبرير السلوك الإنساني في الوجود، إحداها تتجاوز الأسباب التي تهدّد هذا الوجود، وقد تمثلت هذه الحركة بالأفعال (لم يعف المنفي والمتعدّي، يقولون المتعدّي، وتجمل اللازم)، والحركة الثانية تهديدية هدامة تريد أن تقضي على الحضور الإنساني بالهدم والفناء، جسّدتها الأفعال (نبك مضارع مجزوم؛ لأنه جواب الطلب، تهلك متعدّي، نسجت متعدّي).

وأخرى تتعلق بالإنسان والحيوان منها: (الحبيب، الأرام، البين، ناقف حنظل، صحبي، مطيهم، أسي، شفاء، عبرة مهراقة، معول)، وتعكس محيط الشاعر المجتمعي، وأهم الحيوانات التي تعيش في بيئته، وإذا صُنّفت على مراحل حياته تصبح لفظة (الحبيب، صحبي) تمثل حياة البذخ، وألفاظ (البين، ناقف حنظل، شفاء، عبرة مهراقة) تمثل مرحلة الصراع، وكلمتي (أسي، معول) تمثّلا حالة الضياع. أمّا كلمتي (الأرام،

مطيهم) فتمثّلان وسيلة التنقل والترحال وطعام الرحلة، وحياة الترحال والتنقل خاصية جاهلية معتادة.

افتتح الشاعر القصيدة بأسلوب إنشائي (قفا) وهو أمر حقيقي؛ كون الشاعر أمير يخاطب من هو أقلّ منه شأنًا وبذلك يمهدّ لما يأتي من قول وتفصيل، حيث بدأ بتعبير المعتبر المصدم (نبك) فوقف واستوقف وبكى واستبكى، لينتقل بعد ذلك إلى مجال الإخبار عن أسباب هذا الحدث الصادم بالأساليب الخبرية المتنوعة، التي غلبت على أبيات الطللية وهي ملائمة للتعبير عن الآلام والمعاناة التي ألمت بالمبدع ومناسبة لإخراج أكبر قدر ممكن من زفرات الحسرة وآهات الأسى على نغم بحر الطويل، لتحقق بذلك مدًا أفقيا في الأبيات يستوعب خواطر التجربة الشعرية، ومولدات الموقف وأفكار الرؤى الموزعة على جسد الخطاب.

ثم يختتم هذا المقطع الطللي بأسلوب إنشائي استفهامي، بعدما أحسّ الشاعر بالعجز عن ردّ المفقود الزائل الغادي، وهو استفهام غير حقيقي (فهل عند رسم دارس من معول) يفيد الحيرة والحسرة، ويعكس ضياع الذات المبدعة في غياهب الضمير التعيس العاجز عن تغيير ذلك المشهد المأساوي. إن غاية القصيدة الشعرية التي تصوّر الرسوم والديار والحيوان والطبيعة والإنسان، ليست إخبارنا بمعلومات مناخية وجغرافية، وإنما هي تعبير عن معاناة الشاعر وما تثيره فينا تلك المعاناة من عواطف مماثلة.

"إن الانفعال الذي تثيره القصيدة يستحق هذا الاسم مادام إحساسا فعليا بالإمكان ترتيبه ضمن إحدى مقولات الحياة الانفعالية: الفرح والحزن، والخوف والأمل. الخ. إلا أن بين هذه الانفعالات الواقعية، كما نحس بها في حياتنا اليومية، وبين الانفعالات الشعرية فارقا أساسيا طبيعته ظاهراتية. ففي حين يكون الانفعال الواقعي معيشا بواسطة الأنا، باعتباره واحدا من حالاته الباطنية، فإن الانفعال الشعري يكون محسوبا على الشيء، إن الحزن الواقعي تعيشه الذات على طريقة أنا أوجد باعتبار هذا تحويلا للذات نفسها، ويكون العالم الخارجي السبب الخارجي لهذا التحويل. وعلى العكس من ذلك فإن الحزن الشعري يدرك كصفة للعالم. فالسماء الخريفية حزينة لأنها بلون الرماد. يمكن أن يقال عن الحزن الأول بأنه ذاتي وعن الثاني بأنه موضوعي"⁽²⁶⁾.

إنّ المتمعن في هذا المقطع الشعري يدرك ترشح الذات المبدع بين موقفي الاعتبار (المطلع) والانكسار (نهاية المقطع) بأساليب الإخبار (الوسط)، ليصوّر مشهدا مكتمل الفصول، وكأنه يحكي قصة مكتملة الأركان (مقدمة، وسط، نهاية)، وهنا يستطيع القارئ أن يدرك الجدلية التاريخية للشعر الجاهلي، وقيمة شواهد في تسجيل الأحداث عبر العصور الزمنية، شريطة أن يكون "قادرا على تحويل علاقات النفي السلمي بين أطراف الثنائيات المذكورة سابقا إلى علاقات نفي إيجابي، أي إلى علاقات إغناء وإخصاب وتكامل وتناغم"⁽²⁷⁾.

الخاتمة

إن قراءة الشعر الجاهلي بآليات المقاربة السياقية النسقية، تعني التقرب من الخطاب أولا، ومن حياة الذات المبدعة بتنوعها ثانيا، وتلامس ملامح العصر وروحه ثالثا، وهذه العناصر الثلاثة هي حدود التأويل التي يقف عندها القارئ؛ لأن المعاني المكتنزة في الخطاب تؤول إليها.

أمّا بخصوص الشاعر امرئ القيس الذي يمثل عينة الطبقة المترفة في عصره، فقد كانت العبارات الشعرية في طلبته صورة صادقة تعكس نمط عيشه وسلوك حياته في بيئة ظروفها صعبة، تتلخص محدداتها في ثلاث عناصر أساسية هي: القحل الطبيعي، والاندثار الحضاري، والقمع الجنسي. "إنّ عقدة العقم في (الطبيعة والحضارة والإنسان ككائن متوالد) هي أسس الطللية ونواتها التي تتمحور حولها وتتنامى بالانبثاق عنها"⁽²⁸⁾.

وإنّ "العقم هو المكون للحاضر، وهو سبب الذكرى. وعندما يضيف إلى <<العقم>> مفردة <<عقدة>> فهو يقدم بما يعنيه للشاعر الجاهلي. ويفصله على أنه الطبيعة على الضد مع الإنسان متمثلا في القحط. وفي الحضارة متمثلا في الانهدام. وعقم الإنسان المتوالد متمثلا في القمع الجنسي"⁽²⁹⁾.

هذا على المستوى المعيشي الحياتي، لكن من ناحية النضج الفني في تعاطي القريض ونظم القصيد، كان على مستوى راق متميز، فقد كانت له ملكة لغوية وأساليب تعبيرية وتراكيب أسلوبية، قلّ ما تجدها عند أقرانه، حيث يحسن اختيار اللفظ الذي يشحّ دلالة، والتراكيب والأساليب التي تلائم الغرض وتتماشى مع الموضوع دون تكلف أو صنعة.

وكانه كان على وعي كبير بشروط التقبل وحسن التلقي لدى القارئ، فنظم في طلبيته بنى نصية تتكامل فيما بينها صوتيا ونحويا وصرفيا وبلاغيا ومعجميا، فأرسل خطابا في شكل لحمة قولية منسجمة المفاصل، متسقة الهيكل تنوء بحمولة دلالية تعكس الموقف الذي هو بإزائه والتجربة التي عاشها، بصورة فنية تجسدها بنية القصيدة الكلية، بوحداتها الدالة الصغرى والعليا المتألفة.

هوامش ومراجع

- (1) أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني: شرح المعلقات السبع، تح: طلال أحمد، دار الكتاب الحديث، القاهرة، مصر، ط1، سنة (2002م، 1423هـ) ص12.
- (2) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1978م، ص43.
- (3) امرؤ القيس: الديوان، تح: عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة بيروت، ط2، (1425هـ/2004م)، ص(21، 22، 23، 24).
- (4) كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1984م، ص101.
- (5) أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن السكاكي: مفتاح العلوم، منشورات المكتبة العلمية الجديدة، بيروت، لبنان، دط، دت، ص246.
- (6) ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981م، ج1، ص143.
- (7) السكاكي: مفتاح العلوم، منشورات المكتبة العلمية الجديدة، بيروت، لبنان، ص251.
- (8) ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج1، ص143.
- (9) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2014م، ص(28/27).
- (10) ينظر، المرجع نفسه: هامش الصفحة رقم: 27.
- (11) محمد مفتاح: مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2000م، ص178.
- (12) محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984م، ص38.

- (13) أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني: شرح المعلقات السبع، تح: طلال أحمد، دار الكتاب الحديث، مصر، الكويت، الجزائر، ط1، سنة (1423هـ/2002م)، ص13.
- (14) قرآن كريم، برواية حفص عن عاصم، دار علوم القرآن، دمشق، سوريا، ط1، 1405هـ، سورة المؤمنون: الآية 99.
- (15) سورة العلق: الآية 15.
- (16) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص13.
- (17) حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1970م، ص228.
- (18) ينظر، عز الدين إسماعيل: مجلة الشعر، العدد الثاني، السنة الأولى، القاهرة، مصر، سنة 1964.
- (19) غاستون باشلار: جدلية الزمن، ترجمة: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر (مجد)، بيروت، لبنان، 1982م، ص49.
- (20) سعد حسن كمّوني: الطلل في النص العربي، دراسة في الظاهرة العربية مظهرا للرؤية العربية، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، سنة (1419هـ/1999م)، ص53.
- (21) المرجع نفسه: ص70.
- (22) فالتر براونه: مجلة المعرفة، السنة الثانية، العدد الرابع، دمشق، سوريا، سنة 1963م، ص159.
- (23) يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق في بيروت بالتعاون مع ديوان المطبوعات الجامعية في الجزائر، 1980م، ص121.
- (24) كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة ص322.
- (25) سعد حسن كمّوني: الطلل في النص العربي، ص77.
- (26) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص197.
- (27) كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص15.
- (28) يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، ص(134/135).
- (29) سعد حسن كمّوني: الطلل في النص العربي، ص35.