خصائص لغة الوطن في قصيدة "ألا انعم صباحا أيّها الرّبع" لامرئ القيس

▪ أ. عـاشور بـــــارودي
جامعة الحاج لخضر – بـــاتنة
achourbaoudi@yahoo.fr

الملخّص:

تعبر هذه المقاربة التحليلية عن خصائص لغة الوطن في العصر الجاهلي ضمن نموذج "امرئ القيس" أحد أبرز النماذج المجسدة لتعلق الإنسان ببيئته في حالة وجدانية حركت الجماد ونشرت الحياة في كل عناصرها، الطبيعية وغير الطبيعية، رامزة إلى قضية الانتماء المتماهي مع هذا المحل إلى الحد الذي لا يمكن الانفصال عنه، لأنه يتيح فرصة إثبات الوجود عن طريق البطولة الواقعية والإبداعية، مجسدة في عناصر اللغة والتصوير والتراكيب.

الكلمات المفتاحية: الوطن، الانتماء، الواقع، التجاوز، التغني.

Résumé:

Cette approche reflète les caractéristiques langages de la patrie dans l'ère préislamique, on modèle d'Emri-lkays , l'un des modèles les plus consacrés attaché à son environnement, dans un état émotionnel mobilisé des objets inanimés, et diffusé la vie dans tous ses éléments: naturels et non naturels, codon à la question de l'appartenance identifier avec cet domicile pour au quel ne peuve pas le quitter, parce qu'il fournit une occasion de prouver l'existence à travers le tournoi et le réalisme créatif en raciné dans les éléments et les compositions linguistiques et d'imagerie.

Mot clés: patrie, appartenance, réal, dépassement, mantras.

Abstract:

Reflect this approach analytical homeland language of the characteristics of the pre-Islamic era within man measuring model, one of the most prominent embodied models of human attaches to its environment in an emotional state, moved inanimate objects and resurrect life in all its elements: natural and non-natural codon to the issue of belonging identify with this shop to limit who cannot leave him because it provides an opportunity to prove existence through realism and creative tournament embodied in language and imaging elements and compositions.

Key Words: home, belonging, indeed, overtaking, and mantras.

تمهيد:

لم يكن الوطن في العصر الجاهلي معروفا بحدوده الجغرافية كما هو الآن، ولكن معانيه كانت تنتشر بين أفراد المجتمع آنذاك، فكل منتم إلى قبيلة –كبيرة أو صغيرة– كان يحس بعزتها وما لها من حمى[1]. كما أن المكان الذي يرتبط به الإنسان من حيث الميلاد والنشأة، له الأثر الكبير في نفسه بعد أن يرتحل عنه، ويبقى ذلك الارتباط شديدا حتى أيامه الأخيرة.

وأما بالنسبة لامرئ القيس فإن الفترة التي قضاها قبل وفاة أبيه، لا تظهر جليا تمسكه بالوطن، أو اهتمامه كثيرا بالمكان الذي كان يعيش فيه بل كان همه في الغالب إرواء لذته من الصيد والرحيل والخمرة والمرأة، حتي هلاك أبيه.

والمقصود بلغة الوطن، الأشعار التي قالها الشاعر قبل رحلته إلى أرض الروم، لأن أرض الغربة بالنسبة إليه هي أرض الروم، أو تلك التي خارج مملكته كندة، حيث ذهب يستنصر القبائل.

النموذج التحليلي:

وسنأخذ نموذجا للغة هذا الوطن، نلتمس فيها خصائصها الخارجية والداخلية، وهو نموذج يكاد يتكرر في كل قصائده، لأنه صار عنده بمثابة المذهب أو التقليد، تلك هي قصيدة "عم صباحا أيها الرّبْع وانطلق" حيث يقول فيها:

ألا عـــم صـــباحا أيّهـــا الربـــع فـــانطلق	وحدّث حـديث الرّكـب إن شـئت فاصـدق
وحـــدّث بـــأن زالـــت بليـــل حمـــولهم	كـنخل مـن الأعـراض غـير منبّـق [2]
جعلـــن حوايـــا واقـــتعدن قعائـــدا	وحففـن عـن حـوك العـراق المنمّـق[3]
وفـــوق الحوايـــا غـــزلة وجـــآذر	تضـمّخن مـن مسـك ذكـيّ وزنبـق[4]
فأتبعـــتهم طـــرفي وقـد حـال دونهـم	غـــوارب رمـــل ذو ألاء وشـــبرق[5]
عـــلى إثـــر حـــيّ عـــامدين لنيّـــة	فحلّـــوا العقـيق أو ثنـــية مطـــرق[6]
فعزّيـــت نفســـي حـين بـانوا بجسـرة	أمـــون كبنـــيان الـــيهودي خـــيفق

إذا زجـــــرت ألفيـــــتها مشـــــمعلّة ... تنيف بعـذق مـن غـراس ابـن معنـق[7]
تـــــروح إذا راحـــــت رواح جهامـــــة ... بإثـــر جهـــام رائـــح مـــتفرّق
كـــأنّ بهـــا هـــرا جنيـــبا تجـــره ... بكـــلّ طـــريق صـــادفته ومـــأزق
كـــأنّي ورحـــلي والقـــراب ونمرقـــي ... عـــلى يرفـــئي ذي زوائـــد نقـــنق[8]
تـــروح مـــن أرض لأرض نطـــيّة ... لذكـرة قـيض حـــول بـــيض مفلّـق[9]
يجـــول بآفـــاق الـــبلاد مغـــرّبا ... ويسـحقه ريـــح الصّـبا كـلّ مسـحق[10]
وبيـــت يفـــوح المسـك فـي حجراتـه ... بعـيد مـــن الآفـــاق غـــير مـــروّق
دخلـــت عـــلى بيضـــاء جـــمّ عظامهـــا ... تعفّـي بذيـل الـدّرع إذ جئـت مـودقي[11]
وقـــد ركـــدت وســـط السّـــماء نجومهـــا ... ركـود نـوادي الرّبـــرب المـــتورّق[12]
وقـــد أغـــتدي قبـــل العطـــاس بهيكـــل ... شـديد مشـكّ الجنـــب فعـم المنطّـق[13]
بعـثـــنا ربيـــئا قـــبل ذلـــك مخمّـــلا ... كذئـب الغضـى يمشي الضّرّاء ويتّقـي[14]
فظـــلّ كمـــثل الخشـــف يرفـــع رأســـه ... وســـائره مـــثل الـــتراب المدقّـــق[15]
وجـــاء خفـــيّا يســـفن الأرض بطنـــه ... تـرى الـتّرب منه لاصقا كـلّ ملصـق[16]
وقـــال ألا هـــذا صـــوار وعانـــة ... وخـيط نعـــام يـــيرتعي مـــتفرّق[17]
فقمـــنا بأشـــلاء الـــلّجام ولـــم نقـد ... إلى غصـــن بأن ناضـر لـم يحـــرّق[18]
نزاولـــه حـــتّى حملـــنا غلامـــنا ... عـلى ظهـر ساط كالصّـليف المعـرّق[19]
كـــأنّ غلامـــي إذ عـــلا فـوق متنـه ... عـلى ظهـر باز فـي السّـــماء محلّـــق
رأى أرنـــبا فـــانقضّ يهـــوي أمامـــه ... إلـــيها وجلاّهـــا بطـــرف ملقلـــق[20]
فقلـــت لـــه صـــوّب ولا تجهدنّـــه ... فـيذلق مـن أعـــلى القطـــاة فتزلـق[21]
فأدبـــرن كالجـــزع المفصّـــل بينـــه ... بجـيد الغـلام ذي القمـــيص المطـوّق[22]
فـــأدركهنّ ثانـــيا مـــن عـــنانه ... كغيـث العشـــي الأقهـــب المتـودّق[23]
فصـــاد لـــنا عـــيرا وثـورا وخاضـبا ... عـداء ولم ينضـــح بمـــاء فـــيعرق[24]
فظـــلّ غلامـــي يضـــجع الـرّمح حولـه ... لكـــلّ مهـــاة أو لأحقـــب ســـهوق[25]
وقـــام طـــوال الشّـــخص إذ يخضـــبونه. ... قـيام العزيـز الفارســـي المـــنطّق[26]
فقلـــنا ألا قـــد كـــان صـــيدا لقـــانص ... فخـبوا علينـا ظـــلّ ثـــوب مـروّق[27]
وظـــلّ صـــحابي يشـــتوون بنعمـــة ... يصـفّون غـــارا باللّكـــيك الموشّـق[28]
ورحـــنا كأنّـــا مـــن جواثـــا عشـيّة ... نعـالي الـنّعاج بـــين عـدل ومشـنق[29]
ورحـــنا بكـــابن المـــاء يجنـب وسـطنا ... تصـوّب فـيه العـين طـورا وترتقـي[30]
وأصـــبح زهلـــولا يـــزلّ غلامـــنا ... كقـدح النضـــيّ باليـدين المفـــوّق[31]
كـــأنّ دمـــاء الهاديـــات بـــنحره ... عصـارة حـــنّاء بشـيب مفـــرّق[32]

فإذا أرجعنا البصر كرتين، يتبين لنا أن القصيدة وفية لعمود الشعر وبنيته، إلا أنها مالت إلى ذكر الصيد والتخصص فيه، وذلك لأن الصيد كان يمثل أهم الجوانب التي كانت تستهوي الشاعر في لهوه، ولذلك كرس له فرسه ورمحه، وشعره واهتمامه ولغته.

وإذا وقفنا عند المعجم اللغوي لهذه القصيدة، فإننا نجده لم يبتعد عن عالم الشاعر، بل أخذه امرئ القيس من حوله من الكائنات وجو الصيد. ونميز هنا ستة حقول دلالية، يمكن أن تجمع الألفاظ المنضوية تحتها وهي:

حقل الصفات العامة: البيض، دماء، حناء، شيب، عطاس.

حقل الصفات المتعلقة بالبشر: العظام، مودقي، ربيئا، البطن، غلام، الجيد، الشخص، العزيز، صحابي.

حقل النبات: النخل، ألاء، شبرق، العذق، غصن، غار، الغضى.

حقل الحيوانات: غزلة، باز، جآذر، أرنب، جسرة، القطاة، هرا، عيرا، يرفئي، نوادي الربرب، هيكل، خاضبا، ذئب، مهاة، الخشف، أحقب، صوار، النعاج، عانة، ابن الماء، نعام، زهلول، ساط.

اللوازم: حوايا، حوك العراق، مسك، زنبق، عدل، بنيان، الشناق، رحلي، القراب، قدح، نمرقي، بيت، المسك، أشلاء اللجام، الصليف، الجزع، القميص، الرمح.

حقل الأماكن: غوارب رمل، العقيق، ثنية مطرق، الجهامة، ريح الصبا، السماء، النجوم، التراب، الغيث، الماء، جوانا، الشجر.

وقد تكشف القراءة المعادة عن أسماء أخرى في كل هذه المجالات، وإنما ركزنا هنا على أبرزها.

ومن خلال هذه الأسماء ندرك مدى ارتباط الشاعر بواقعه[33]، الذي يعتبره

المسرح الفسيح لأداء تمثيلية الحياة، ونظن أنه قام بدوره من خلال هذا النشاط، الذي هو اللهو حيث وافق هواه.

وإذا تفرسنا صورة القصيدة، ألفيناها متعددة متراكبة في تآلف وهي: صورة الربع، أو المكاني الخالي وارتباطه بذكر الأحبة [1–6]، صورة وصف اقتحاماته الليلية للأخبية على الحسنوات في ثلاثة أبيات [15–17]، صورة الفرس، ووصف عملية الصيد التي طالت الأبيات الباقية، والتي تمثل أغلب القصيدة [21 بيتا]، وهي تنضح فخرا ونشوة للانتصار المحقق، ويظهر الفرس كأنه الآلة الساحرة في يد الشاعر ينتقم بها من أفاعيل الزمان.

نقول ذلك لأن "القصيدة العربية الجاهلية كانت تجاوزا للواقع ولم تكن تمثيلا لمظاهره، ولا محاكاة لإيقاعه، فكانت بناء رمزيا يدرك بالتأويل، اختزلت البعد العمقي للوجود الخارجي المتمثل في الزمن"[34] ولأن "الإبداع الفني تعبير عن فلسفة جمالية ضمنية، وهي وليدة موقف من الواقع وتوجه فكري ووجودي من غير أن تكون انعكاسا للواقع، أو تعبيرا مباشرا عن الفكر والمواقف والتوجهات"[35]. وبهذا يتحوّل الصيد عند امرئ القيس عملية لإثبات الذات أمام الفناء ورمزا إلى قوة الحياة – وأحسب أن هذا دأب الشعراء جميعا.

لكن ربما مثّل الشاعر بهذا مأساته بنفسه، إذ سيتحول إلى صيد والزمان إلى صائد، والحدثان بمثابة غلام الصائد، وبالتالي فقد يجوز أن تحمل الصورة بذلك بذور الحياة والفناء معا.

هذا هو البناء العام للقصيدة؛ فسيفساء من المواضيع وإن كانت في مجموعها تشكل بناء خاصا بالإنسان الجاهلي، يحمل ميزاته النفسية والخارجية.

ويبدو المعجم اللغوي، الذي هو مجموع الألفاظ المستخدمة في ثنايا التعبير لهذه القصيدة، واقعيا مفضوحا إلى درجة أننا نتصور جو الصحراء برمالها وقحلها وجردها واصفرار أدمها، مع بعض النباتات الشوكية القاسية النادرة، ونلمح في بعض الأحيان نخلا أو شجرا عنده ماء، كل ذلك وغيره نتصوره مجسما.

كما أن تصوير مشهد الصيد كان فوتوغرافيا أو حسيا[36]، ويبدو هذا من خلال الحركات التي كان يقوم بها الغلام، والمترتبة عن الأفعال الصادرة عنه.

كما تميز الوصف بالإضافة إلى الحسية –المتخذة دينا– بالجرأة[37] الحادة، ويتركز هذا أساسا في وصف مفاتن المرأة وصفا ماديا أجردا، وربما دل هذا على رهافة الحسن، بما أن المرأة آنذاك تمثل محور الجمال والاهتمام النفسي[38].

ومهما يكن التعلق في هذا المعجم بالمكان من طرف لغة الشاعر، والتفصيل المدقق المكرر، دالا على حسية الشاعر، فقد يدل ذلك على استيطان هذه الحسية في نفسيته، وحينها لا يمكن أن تخرج ذلك المكان الحسي مرة أخرى حسيا أجردا، بل حسيا مضخما بالشعور ولطائف الإحساس، وربما دل ذلك التفصيل في الوصف على عملية التعويض التي يمارسها الشاعر إزاء ما يجده من نقائص في الواقع، وهو بالتالي يتزوّد من اللغة حيث عجز الواقع عن احتواء آماله، ومهما يكن المعجم هنا حسيا ساذجا فهو بريء في رأيي مادام طموحا.

أما من حيث الأصوات فلا يخفى على أحد دور الصوت في تحديد المعنى على الرغم من الاعتباطية –كمبدأ– في العلاقة اللغوية[39]. وقد أشار إلى ذلك قديما ابن جني في كتابه الخصائص بقوله: "إن أصل اللغات كلها إنما هو من الأصوات المسموعات، كدوي الريح، وحنين الرعد، وخرير الماء"[40]، ومن أمثلته: نضح ونضخ وهما للماء، غير أن النضخ أقوى، وذلك لأن الخاء أقوى من الحاء[41].

ومهما يكن فإن للنظرية الطبيعية نصيبا من الحقيقة في نشأة بعض العلامات اللغوية.

والقصيدة التي بين أيدينا تكاد أصواتها توافق مقصدية الشاعر الذي اعتمد لها قافية متينة، على الرغم من أننا نعرف –تقريبا– مناسبة القصيدة وهي الرحلة إلى الصيد.

ولعل الملاحظة الأولى التي تبادرنا هي تكرار بعض الألفاظ، والذي ينبئ عن معنى معين بلا شك، قد يكون هو التعبير عن تجربة متجانسة متكررة خاضعة لوتيرة الزمان الدوري وجبروته[42].

ففي البيتين الأولين يلفتنا تكرار الشاعر كلمة "حدث" مرتين، والتي صاغ منها المصدر "حديث"، وهو تكرار يعكس حكاية مسيرة الحياة، مجسدة في ما بين "الحاء" باعتباره مخرجا حلقيا بعيدا، و"الثاء" الذي هو مخرج أسناني قريب إلى الشفة كأنه حاضر الشاعر.

فالمطلوب من الربع أن يستعيد حكاية الركب الذين ارتحلوا، وهنا يمتزج التشخيص الذي يضفيه الشاعر على المكان بالاستعارة المكنية[43]، التي حول بها الربع إلى إنسان يعقل ويشعر، ويبدو أن هدف الشاعر من تكرار التجانس هنا هو التوكيد والحث والإلحاح؛ توكيد على رحلة الإنسان في الحياة، وعدم الاستقرار بها، ويدل حرف "الحاء" و"الثاء" اللذين يتخللهما حرف شديد هو "الدال" على نبرة الضعف التي يبدأ الإنسان بها وينتهي إليها.

وتبدو "الياء" بما هي حركة مد طويلة مؤدية وظيفتها المنوطة بها في كلمة "تنيف" التي نحس من خلالها بتمدد عنق الناقة، وفي الكلمات "تروح، راحت، رواح، رائح"، نحس بانسياب الناقة في حركة تناسب جذر "ر.ا.ح" الذي من معانيه: السرعة[44].

كما أدت الراء دور عملية التحفيز في البيت العاشر، وذلك بتكرارها وشدتها في كلمتي: "هر، تجره"، فالراء في أصلها تنطق بتكرار طرق اللسان اللثة، فإذا كانت زيادة على هذا مشددة دلت على المبالغة، ولذلك ندرك مبلغ الإثارة التي يبعثها هذا الهر في الناقة ليحثها على السير المتواصل السريع.

ويلين الموقف في البيت الخامس عشر، لأنه في موضع غزل فما عدا "الدال" و"الثاء" المكررين مرتين و"القاف" نجد باقي الحروف والأصوات كلها رخوة لينة، وبخاصة "الخاء"، و"اللام"، و"الهاء"، و"الفاء"، وهذا ما يوافق موقف النسيب من الرقة واللطافة.

وإذا تأملنا مراقبة الغلام للصيد وجدناها تتم في حذر شديد، وإن كانت حركة الأفعال تعكس ذلك الحذر إلا أن حروف الهمس أدت دورها من حيث إخفاء الجهر الذي قد تصدره تلك الأفعال، وإذا أحصينا حروف الهمس (حَثّهُ شَخْصٌ سَكَتَ)[45]، في البيتين: التاسع عشر والعشرين، وجدناها خمسة عشر حرفا، موزعة بانتظام على سائر البيتين، فكأني بها تراقب كل ضجيج تصدره حركة الغلام، أو كأنها تراقب المراقب، وهذا يدل على المبالغة في الحذر.

وتجسد حروف الشدة "أجدك قَطَّبْتَ"[46] في البيت السابع عشر، نبرة الفخر التي تميز نفسية الشاعر في معظم خرجاته، خصوصا إلى الصيد، وعددها في البيت سبعة عشر حرفا، وهي بمثابة خطوات شديدة قوية يتقدم الشاعر عبرها بفرسه نحو هدفه.

ومن الكلمات الرباعية المكررة الواردة في القصيدة: "نقنق، ملقلق"، وهما تدلان في الأصل على الصوت المكرر، "فنقنق"[47] الضفدع: صوت صوتا يفصل بينه مد وترجيع، ولقلق[48] اللقلاق: صوت، وملقلق: حاد لا يقر بمكانه، فكلتا حالتي الظليم والغلام وافقتا الكلمتين من حيث عدم الاستقرار، فالظليم في سرعة جريه، والغلام في سرعة انقضاضه.

وإذا التفتنا إلى موسيقى القصيدة فإننا نجدها مناسبة لجوها وملابساتها، فبحرها هو الطويل المزدوج التفاعيل؛ بين الخماسية والسباعية، وهو أعلى درجة من حيث تمثيله للشعر العربي[49]، وهذا ما يدفعنا إلى الإحساس بأن تفاعيله الطويلة تنم عن نفس طويل في الشعر، ولعل ذلك أفضل ما يناسبه لسياق القصيدة، الذي يحمل قصة الصيد.

أما القافية فهي متينة شديدة لسببين:

أولهما: أن حرف الروي ورد شديدا وهو القاف، أحد الأصوات الانفجارية[50]، والذي يحتاج في النطق إلى جهد مع استعلاء اللسان إلى الطبق، وهو من الحروف المتوسطة الشيوع[51]، مما يظهر براعة الشاعر في التحكم في القوافي.

وثانيهما: أن القافية وردت تشمل حرفا شديدة –إضافة إلى القاف– كالدال والباء، والطاء، والتاء، وذلك في اثني عشر موضعا. فضلا عن ورودها – القافية– مشددة في عشرين موضعا، بصيغ صرفية متباينة، كاسم المفعول (مفعّل) من الرباعي (فعّل) مثل: منبق، منمق ....، وهي صيغة تدل على المبالغة[52] والتكثير، وكصيغة "المتفعل" كالمتورق، وهي صفة دالة على الانتساب[53]، لاشتمالها على الجذر "تفعّل"، وكصيغة "يفتعل" مثل يتقي الدالة على المبالغة.

وعلى هذا فقد انسجمت القافية على الرغم من أنها جاءت مطلقة مع سياق القصيدة من حيث الرحلة إلى الصيد، الممزوجة بنخوة فخر، سبقتها حسرة على انطواء المكان تحت أذرع الزمان، ثم تسلية عن ذلك بالناقة القوية والغادة الحسناء.

هذا من حيث الموسيقى الخارجية التي سيطر عليها بحر الطويل بمقاطعه المديدة، أما من حيث الموسيقى الداخلية فإن القصيدة تحمل من التصريع في البيت الأول ما يبدو عليه طلاوة، وله في النفس موقع [54] حسن. والتصريع بمثابة ضبط الآلة على الأنغام المرادة لتعزف على الإيقاع الخاص[55]، وإن يكن هذا تقليدا من تقاليد الشعر آنذاك، فلاشك أنه مفتاح أصيل ينم عن مقدرة شعرية.

وقد جاءت العروض ساكنة في حين كان الضرب مطلقا بكسرة، ولعل هذا الكسر أن يدل على انكسار الشاعر نفسيا، أمام غوائل الزمان، فالأمر هنا: "انطق، اصدق" مشوب بالانكسار الموحي بالضعف والتراجع.

وبالإضافة إلى هذا نحس نوعا من الانسجام الموسيقي الداخلي أحدثه الترصيع الذي يوفر القوافي داخل الحشو بشكل عمودي أو أفقي[56]، فكأنه شعر داخل شعر، كما هو الشأن في البيت التاسع والعشرين، بين "عيرا وثورا" وهما متماثلتا الوزن (فعْل) ومتساويتا الحركات. وكذلك التنوين الحاصل بين "جهام ورائح" في البيت التاسع، أو التماثل بين عروضي البيتين الخامس عشر والسادس عشر، وذلك في الكلمتين: "عظامها ونجومها"، وهذا كله ما جعل الأبيات تكتسي نغمة موسيقية رتيبة تميز الشعر عن النثر.

ولعل مما سبق يظهر لنا كيف اتحد الشاعر في معجمه اللغوي وموسيقاه وأصواته، بما يلفه من واقع يعكسه الشعر في سنفونية امرئ قيسية، تلبي مطالب الشاعر الوجدانية، ذي الإيقاع اليائس[57]، الذي انسلخ أمام مأساته كاشفا عن أسراره حيالها معتبرا ذلك حله الأوحد.

التصوير البلاغي:

هدفنا في هذا المقام هو محاولة الكشف عن أهم صورة بلاغية، اتخذها امرؤ القيس أداة ينحت منها هياكله ورواحله، ويرسم به حسناواته.

ولعل نظرة بسيطة إلى القصيدة تكشف أن الشاعر قد استخدم التشبيه استخداما مفرطا، لكنه إفراط مستحب، نظرا إلى تلك التجربة الساذجة البدائية.

ولقد تفطن إلى ذلك كل من وقف على شعره، كبطرس البستاني الذي يقول في هذا الشأن: "والتشبيه ركن عظيم في شعر صاحبنا، لا يتخلى عنه في إظهار صوره وألوانه، يستمده على الغالب من الطبيعة"[58]، ثم يضيف: "وجمال التشبيه عنده يقوم على غرابته وبعد متناوله، وما فيه من التصوير والتمثيل والحركة"[59].

ونظرا إلى وظيفة التشبيه الكبيرة، والمهمة وهي التصوير والتوضيح بالانتقال من شيء إلى شيء آخر يشبهه ويشاكله[60]، فقد اتخذها الشاعر قناة ينقل إلينا عبرها أحاسيسه، ظانا أننا لا نفهمها إلا بالتجسيد، ولعل هذا بسبب

بدائية التجربة، كما أشرنا، على الرغم من أن التشبيه ليس الوسيلة الوحيدة[61] لتصوير الأحاسيس.

ولعل عدد التشبيهات الواردة في هذه القصيدة يدل قطعا على مدى استحكام التشبيه كصورة رئيسة لدى الشاعر، وإغراقه في تناولها. فقد ورد التشبيه مرسلا[62]، في أربعة عشر موضعا، وورد بليغا في ثلاثة مواضع، كما استخدم الاستعارة[63] في خمسة مواضع، وإذا علمنا أن الاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه، فقد استحال الأمر عند امرئ القيس إلى التشبيه كله، ويمكن رصد ذلك في ما يلي:

التشبيه المرسل: زالت حمولهم كنخل منبق، جسرة كبنيان اليهودي، كأن بها هرا جنيبا، كأني على يرفئي، ربيء كذئب الغضى، ظل كمثل الخشف، ظهر كالصليف كأن غلامي على ظهر باز، أدبرت كالجزع، أدركهن كغيث العشي، كأنا من جواثا، رحنا بكابن الماء، أصبح زهلولا كقدح النضي، كأن دماء الهاديات عصارة حناء.

التشبيه البليغ: تروح رواح جهامة، ركدت ركود نوادي الربرب، قام قيام العزيز.

الاستعارة: فوق الحوايا غزلة، وجآذر، تنيق بعذق، أغتدي بهيكل، لم نقد إلى غصن، يضجع الرمح.

وإلى هذا فقد استخدم الشاعر التجسيم[64]، الذي هو رسم التفاصيل الجزئية للجسم كقوله: "بهيكل"، حيث جسم الفرس هيكلا بنائيا معروفا. كما استخدم التشخيص[65] الذي منح من خلاله الحياة للجوامد، كما هو الحال في البيت الأول، حيث حيى الربع وأمره بالحديث كأنه إنسان.

ولعل الهدف الأساسي من كل هذا هو تقريب الصورة إلى المتلقي بطريقة حسية بالغ الشاعر في نقلها بكل وضوح، وهذا ما يدل على ارتباطه بالواقع ارتباطا استحال فلسفة.

وهكذا يمتد المكان الطبيعي إلى داخلية الشاعر ليمده بالصور والأخيلة، التي ينقلها بدوره عن طريق اللغة إلى المتلقي، الذي يتذوقها بحركيتها التي يضفيها عليها الأديب.

التركيب النحوي:

نقصد في هذا العنصر إلى أشياء أساسية –دون التفصيل– ميزت هذه القصيدة، كالأفعال والأسماء والجمل الاسمية والفعلية.

فالملاحظ أن لب القصيدة كان حكاية، والمشهور أن هذا النوع الأدبي يعتمد الأفعال أساسا لقيامه وكينونته، فلو أحصينا عدد الأفعال فيها لوجدناها تبلغ ثمانية وسبعين فعلا؛ منها سبعة أفعال تخص الأمر، واثنان وثلاثون فعلا مضارعا، والباقي وهو تسعة وثلاثون فعلا تتعلق بالزمن الماضي، كما هي مثبتة في التمثيل الآتي:

المـــــاضي:

رحنا، رحنا، أصبح، رأى، انقض، جلاها، قلت، أدبرت، أدركهن، صاد، ظل، قام، قلنا، كان، ظل، دخلت، جئت، أتبعتهم، ركدت، بعثنا، يمشي، ظل، جاء، قال، قمنا، حملنا، علا، شئت، زالت، جعلن، اقتعدن، حففن، حال، حلوا، عزيت، بانوا، زجرت، راحت، صادفته،

المضـــــارع

يخضبونه، يشتوون، يصفون، نعالي، يجنب، تصوب، ترتقي، يزل، يمشي، يرتعي، نقد، يتقي، يحرق، نزاوله، يهوي، تجهدنه، يذلق، تزلق، ينضح، يعرق، يضجع، تضمخن، تنيف، تروح، تجره، تروح، يجول، يسحقه، يفوح، تعفي، أغتدي، يرفع، ترى

الأمـــــر

عم، انطق، حدث، حدث، اصدق، صوب، خبوا

ولعل رمز الأفعال هنا هو الحركية والحيوية، خصوصا في مجال الصيد، فقد مد الشاعر صورته طوليا[66]، وجعل الأفعال بمثابة الخيوط العنكبوتية

التي تربط تفاصيل هذه الحادثة. وإذا علمنا أن الفعل "حدث" مقترن بزمن معين، فإن حدوث هذه الأفعال –لاشك– مقترن بمكان معين، وهو ما يدل على ارتباط اللغة بالمكان.

ونلاحظ ببساطة أن عدد الأفعال الماضية أكثر من غيره، وهذا يدل على استغراق حاله في الماضي، وربما دل على حنينه إليه[67]. كما أنه يوافق ما قيل سابقا؛ أن نغمة اليأس هي المسيطرة في كلام الشاعر، فكأن الماضي الْتَهم الحاضر وأزاحه عن المقدمة، هذا على الرغم من تشبث امرئ القيس ومحاولته في البقاء عن طريق الفعل المضارع، الذي يفيد التجديد والاستمرار، لكن سيطرة الأفعال الماضية توحي باستسلام الشاعر أمام اجتياح الزمان والتهامه معالم الحياة، بغض النظر عن أفعال الأمر[68] الدالة في أغلبها على التمني، لأنها موجهة إلى غير العاقل، ما عدا فعلي "صوب، خبوا". وإن كانت هذه الأفعال من جهة أخرى تدل كلها على حركية الشاعر ومحاولة إفلاته من المكان الذي يبقى ثابتا إلى أن يفنيه الزمان. وخصوصا الأفعال المضارعة التي يرجو منها الشاعر تخليد صوته وحسه عبر ستور الزمان وحجبه، وإلى الوقت الذي يبقى شعره يقرأ ويستملح فإنه ناجح.

كما تدل صيغ الفاعل واسم المفعول على الحركية الحيوية حسب الجدول الموالي:

اســـــم الفـــــاعل: متفوق، ناخر، محلق، مطوق، متودق، قانص، مشمعلة، عامدين، مطرق، رائح، متفرق، مغرب، متورق، مخمل.

اســـــم المفعـــــول: منمق، مورق، مفرق، مروق، مفوق، منبق، مفلق، مدقق، ملقلق، منطق، موشق، مفرقا.

وهذا ما يضفي على القصيدة روح الحياة بهذه الصيغ التي تدل تارة على فاعل الفعل، وتارة أخرى على من وقع عليه الفعل. والحقيقة أن المتأمل في هذه الصيغ وغيرها من الأفعال السابقة، يدرك مباشرة مدى ارتباطها بالمكان الذي هو عنصر أساسي في عملية الحدوث، إذ لا حدث بلا زمن ولا مكان،

وربما كان هدف الشاعر من كل هذا هو محاولته تثبيت المكان بقوة أمام زحف الزمان، بل يريد أن يتشبث بالمكان ويبذر فيه روحه وأصالته ببراعة، كما فعل ابن معنق.

أما إذا انتقلنا إلى الأسماء، فإننا نجدها تنبث في القصيدة بأعداد هائلة، كما سبقت الإشارة إلى معظمها في جانب الحقول الدلالية. ولعل السمة الغالبة على الأسماء هي دلالتها على الثبات وعدم التحول، وهو ما يجعلنا نفهم رمزيتها من جانبين متعاكسين؛ فقد تدل على الصمود في وجه الدهر الزاحف على كل ذي جنب، كما قد تدل على الاستسلام لهذا الفناء الذي أتى على كل شيء، وربما مزج الشاعر في قصيدته هذه بين الأسماء والأفعال وجعل منها فسيفساء مائعة ليحكي بذلك قصة هذه الحياة المحيرة.

أما من حيث الجمل فإن كثرة الأفعال المبثوثة في القصيدة سمحت بسيطرة الجمل الفعلية على الجمل الاسمية، وذلك لأن الأفعال بما يتصل بها من الضمائر في الغالب تشكل جملا فعلية، مثل: "رحنا" و"أدبرن" ... فكأن الفعل هو المحرك الأساسي لإبداع الشاعر هنا. وبه استطاع أن يصنع ملحمته الصيدية.

وإذا نظرنا من جهة أخرى فإننا نجد أن القصيدة تقوم على كلمات ثلاث:

- **الكلمة المحورية**[69]: وهي "الصيد" وقد صرح بها الشاعر في قوله: "فصاد".

- **الكلمة المعبر أو القنطرة**[70]: وهي الجواد أو الفرس، وهي مكشوفة في النص.

- **الكلمة الهدف**[71]: وهي "النشوة"، وتتضح خصوصا في الأبيات السبعة الأخيرة.

وخلاصة القول إن العلاقة بين المكان ولغة الشاعر بلغت التمازج إلى درجة التماهي، فالمكان الذي تجري عليه الأحداث ويحمل جميع ذكريات

الشاعر، هو في الحقيقة أجزاء من نفسه وأحلامه، لابد أن يكون حاضرا في لغته كعنصر أساسي في صنع ملحمة لغوية مكانية.

ويمكننا أن نقول على غرار "محمد مفتاح": إن هناك –في هذه الصورة– مكانا محوريا هو ساحة الصيد، ومكانا هدفا هو مكان الراحة، حيث يشوى لحم الصيد، وتعقد جلسة الانتشاء، ومكانا معبرا أو سببيا، وهو الطلل، فقد ميز امرؤ القيس بين مكانين متناقضين أحدهما يحمل عنصر الفناء، وهو الطلل: كالسكون، والصمت والآثار المعفاة، والآخر هو ساحة الصيد التي تحمل عناصر الحياة والاستمرار: كالجلبة والحركة والصوت، وفي كل هذا تولت اللغة التكفل بتبليغ المعنيين في واقعية رمزية، وتلك طريقة الأدباء الأوائل.

وقد اتضح من خلال هذا النموذج الذي يتكرر مرات عديدة[72]، أن لغة الوطن كانت مزهوة متغنية في غالبها، يتجسد ذلك في نغمة الفخر والصيد، ووصف الفرس واقتحام الخدور، ولم تكن حزينة يائسة إلا قليلا، كما هو الحال في اعترافه بسلطان الدهر وذكره الماضين من أسلافه الذين طواهم الزمن في جناحه.

وربما صدق "إيليا حاوي" حين قال: "ليس شعر امرئ القيس شعر الفاجعة المأساتية العامة التي تبدع أسطورة للشقاء المطلق العام، وليس شعر الحزن العميق الذي ينتظم في عقد هائل حالك السواد (...) بل إنه شعر الحياة (...) يغني فيه غناء العيش، ولا يغني إلا نادرا غناء الظلمة والاندحار والموت"[73].

وعلى الرغم من الإيجاز في أسلوبه، وجرأته في الوصف وحسيته، والوضوح في ذلك، والتفصيل فيه والقصد إليه[74]، إلا أننا نلمس رهافة في الحس بالغة[75]، جعلته يعزف علينا مقاطع متمازجة من الحزن والسرور، بما استخدمه من الأدوات ببراعة، "كالواو" العاطفة، حيث ينعطف الشاعر معها مبدعا ومصورا وعازفا، وكـــ "ألا" التي ما فتئ يقرع سمعنا بها،

وينبهنا من غفلتنا، فكأنه يقول مع الصائد: ألا هذا إبداعي وعزفي ورسمي فهل من متذوق.

ولاشك أن الذي في قلبه ذرة من الإحساس الأدبي لسوف يذوي من هذا العزف وهذا الرسم؛ يستملح وينتشي. ولقد كانت اللغة فيما يمكن عده لغة وطن الشاعر، هي المكان الحقيقي الذي أقام فيه صرحه الفني؛ بحروفها وأدواتها وأسمائها وأفعالها وجملها.

الهوامش:

(1) ينظر تفاصيل معاني الوطن في: الوطن في الشعر العربي، لوهيب طنوس، ص 179-306، الفصل الأول من الباب الثاني، منشورات جامعة حلب، بسوريا، دت.

(2) **منبق:** مستو، مهذب.

(3) **الحوايا:** البراذع، **حففن:** يقال: هودج محفف بالديباج.

(4) **تضمخن:** تعطرن، **الزنبق:** بصل له نور أصفر حسن الرائحة.

(5) **غوارب رمل:** أعالي هضاب، **ألاء:** شجر، **شبرق:** الضريع وهو نبات تأباه الدواب لخبثه.

(6) **العقيق وثنية مطرق:** موضعان.

(7) ديوان امرئ القيس، جندح بن حجر، ضبط و تصحيح: مصطفى عبد الشافي، ص 160، دار الكتب العلمية، بيروت، دط،1423هـ2002م، ص 103-104، **مشمعلة:** مسرعة، **العذق:** للنخل كالعنقود للعنب.

(8) **يرفئي:** الظليم (ذكر النعام)، **ذو زوائد:** ذو عدو سريع، **نقنق:** فتي.

(9) **النطية:** البعيدة، **القيض:** قشرة البيض.

(10) الديوان، ص 89. **ذو الرمث:** مكان، **ماوتنه:** استماتت في طلبه واستمات في دفعها، **يوم أنفس:** يوم ذهاب النفوس.

(11) **جم عظامها:** ممتلئة، **مودقي:** أثر قدمي.

(12) **نوادي الربرب المتورق:** قطيع الظباء الذي تناول الورق.

(13) **العطاس:** انبلاج الصبح، **شديد مشك الجنب:** قوي مفرز الجنب في الصـــلب، **فعـــم المنطق:** ممتلئ مكان النطاق وهو الحزام.

(14) **الربيء:** الرقيب، **مخمل:** متستر، **الضراء:** يختفي بالشجر.

(15) **الخشف:** ولد الظبي.

(16) **يسفن:** يقشر ويمسح.

(17) **صوار:** ثور، **عانة:** جماعة أتن وحشية، **خيط نعام:** جماعة نعام.

(18) الديوان: ص 104-105. **صوار:** ثور، **عانة:** جماعة أتن وحشـــية، **خـــيط نعـــام:** جماعة نعام.

(19) **الساطي:** الفرس البعيد الخطو، **الصليف المعرق:** العود المبري.

(20) **جلاها:** نظر إليها، **الطرف الملقلق:** الحديد لا يقر بمكانه.

(21) **يزلق:** يلقيك عن ظهره صريعا.

(22) **الجزع:** الخرز اليماني، **القميص المطوق:** من لباس الملوك.

(23) **عنانه:** عفوه دون تعب، **الأقهب:** الأبيض الكدر، **المتودق:** ذو الودق وهو البرد.

(24) **عيرا:** حمارا وحشيا، **خاضبا:** الظليم وهو ذكر النعام.

(25) **أحقب:** ثور وحشي، **سهوق:** طويل الساقين.

(26) **طوال الشخص:** طويل الهامة، **المنطق:** الملك ذو التـــاج والمنطقـــة (الـــديوان، ص 104-106).

(27) **ألا قد كان صيد لقانص:** ياله من صيد عظيم ظفر به قانص خبير، **خبـــوا:** أظلونـــا واضربوا علينا خباء.

(28) **يصفون غارا:** يضعون عيدان الغار وهو شجر، **اللكيك الموشـــق:** اللحـــم المقطـــع وشائق (شرائح).

(29) **رحنا:** عدنا، **نعالي:** نرفع لحوم الصيد، **عدل:** الزنبيل (معلاق)، **الشناق:** الحبل.

(30) **ابن الماء:** طائر.

(31) الديوان: ص 106-107. **زهلولا:** أملسا، **القدح النضي:** السهم المجرد عن النصـــل والريش.

(32) الديوان، ص 107. **الهاديات:** أوائل الحيوانات التي وقعت في الصيد.

(33) بطرس البستاني: أدباء العرب في الجاهلية والإسلام، حياتهم وآثارهم ونقد آثارهم، ص 41–42، دار مارون عبود، بيروت، 1976م.

(34) ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية(الصورة الشعرية لدى امرئ القيس)، ص 392، دار الآداب، بيروت، ط1992،1م.

(35) المرجع نفسه: ص 392.

(36) شكري فيصل: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة، ص 185، دار العلم للملايين، ط6، 1986م.

(37) المرجع نفسه: ص 173.

(38) المرجع نفسه: ص 178–179.

(39) سوسر: محاضرات في الألسنية العامة، ص 95، ترجمة: غالب هيلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، د ط، 1984م.

(40) ج1، ص 46، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى، بيروت، ط2، دت.

(41) المرجع نفسه: ج1، ص 152.

(42) محمد مفتاح: في سيمياء الشعر القديم، ص 35، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1409هـ، 1989م.

(43) ينظر الاستعارة وأقسامها في: المدخل إلى دراسة البلاغة العربية، للسيد أحمد خليل، ص 230، دار النهضة العربية، بيروت، 1968م.

(44) منجد اللغة، ص 285، مادة "راح".

(45) محمد مفتاح: في سيمياء الشعر القديم، ص 32، مطبعة النجاح الجديدة ، الدر البيضاء، المغرب، دط، 1988.

(46) المرجع نفسه: ص 32.

(47) منجد اللغة: ص 829، مادة "نق.

(48) المرجع نفسه: ص 728، مادة "لق".

(49) حازم القرطاجني: مناهج البلغاء وسراج الأدباء، ص 268، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوخة، دار الغرب الإسلامي، 1981م.

[50] رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البوصيري: ص 33، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1993م.

[51] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 248، مكتبة الأنجلو المصـــرية، القـــاهرة، ط5، 1985م.

[52] منجد اللغة: ص ب، مادة "فعّل".

[53] المرجع نفسه: ص ب، مادة "تفعل".

[54] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 283.

[55] إسماعيل زردومي: شعر الاستغاثة للأندلس، ص 196، رسالة ماجستير من جامعـــة باتنة، مخطوطة، 1414هـــ-1994م.

[56] إسماعيل زردومي: شعر الاستغاثة للأندلس، ص 197.

[57] شكري فيصل: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، ص 73.

[58] أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، ص 104.

[59] المرجع نفسه: ص 104.

[60] عبد القادر حسين: القرآن والصور البيانية، ص 112-113، عالم الكتب، بيـــروت، ط2، 1405هـــ، 1985م.

[61] علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص 15، دار الأنـــدلس، ط2، 1401هـــــ، 1981م.

[62] يراجع تعريف التشبيه وأنواعه وأغراضه في المدخل، إلى دراسة البلاغـــة العربيـــة للسيد أحمد خليل، ص 223-230.

[63] المرجع نفسه: ص 230-234.

[64] صلاح عبد الفتاح الخالدي: نظرية التصوير الفني عند ســـيد قطـــب، ص 101، دار الشهاب، باتنة، دط، 1988م.

[65] المرجع نفسه: ص 135.

[66] علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص 66.

[67] علي عالية: القصة الشعرية الجاهلية، ص 224، رسالة ماجستير، مخطوطة، جامعة باتنة،1992م.

(68) السيد أحمد خليل: المدخل إلى دراسة البلاغة العربية، ص 205-207.

(69) محمد فتاح: دينامية النص، ص 94، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990م.

(70) محمد مفتاح: دينامية النص، ص 94.

(71) المرجع نفسه: ص 94.

(72) مثلا في المعلقة، وقصيدة: "ألا عم صباحا أيها الطلل البالي"، وقصيدة: "خليلي مرا على أم جندب".

(73) امرؤ القيس شاعر الطبيعة والمرأة، ص 22-23، سلسلة أعلام الأدب العربي العريق، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1981م.

(74) شكري فيصل: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، ص 173-185.

(75) المرجع نفسه: ص 179.

قائمة المصادر و المراجع:

- ديوان امرئ القيس، ضبط وتصحيح: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، 1423ه، 2002م.
- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط5، 1985م.
- إسماعيل زردومي، شعر الاستغاثة للأندلس، رسالة ماجستير من جامعة باتنة، 1414ه، 1994م.
- إيليا الحاوي، امرؤ القيس شاعر الطبيعة المرأة، سلسلة أعلام الأدب العربي العريق، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1981م.
- بطرس البستاني، أدباء العرب في الجاهلية و الإسلام، حياتهم و آثارهم و نقد آثارهم، دار مارون عبود، بيروت، 1976م.
- ابن جني، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الهدى ، بيروت، ط2،دت.
- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بالخوجة، دار الغرب الإسلامي، تونس، 1989م.

- رابح بوش، البنية اللغوية لبردة البوصـــيري، ديـــوان المطبوعـــات الجامعيـــة، الجزائر، 1993م.
- ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية(الصورة الشعرية لدى امرئ القـــيس)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992م.
- سوسر، محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة: غالب هيلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1984م.
- السيد أحمد خليل، المدخل إلى دراسة البلاغة العربية، دار النهضـــة العربيـــة، بيروت، 1968م.
- شكري فيصل، تطور الغزل بين الجاهلية و الإسلام، من امرئ القيس إلى ابـــن أبي ربيعة، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 1986م.
- صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، دار الشهاب، باتنة، الجزائر،1988م.
- عبد القادر حسين، القرآن و الصور البيانية، دار عالم الكتـــب، بيـــروت، ط2، 1405ه،1985م.
- علي البطل، الصورة في الشعر العربي، دار الأندلس، ط2، 1401ه، 1981م.
- علي عالية، القصة الشعرية الجاهلية، رسالة ماجستير، جامعة باتنة، 1992م.
- لويس معلوف، المنجد في اللغة والأعلام، المطبعة الكاثولكية، بيـــروت، ط18، 1965م.
- محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغـــرب، ط2، 1990م.
- محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضـــاء، المغرب، 1988م.
- وهيب طنوس، الوطن في الشعر العربي، منشورات جامعة حلب ، سوريا، دت.