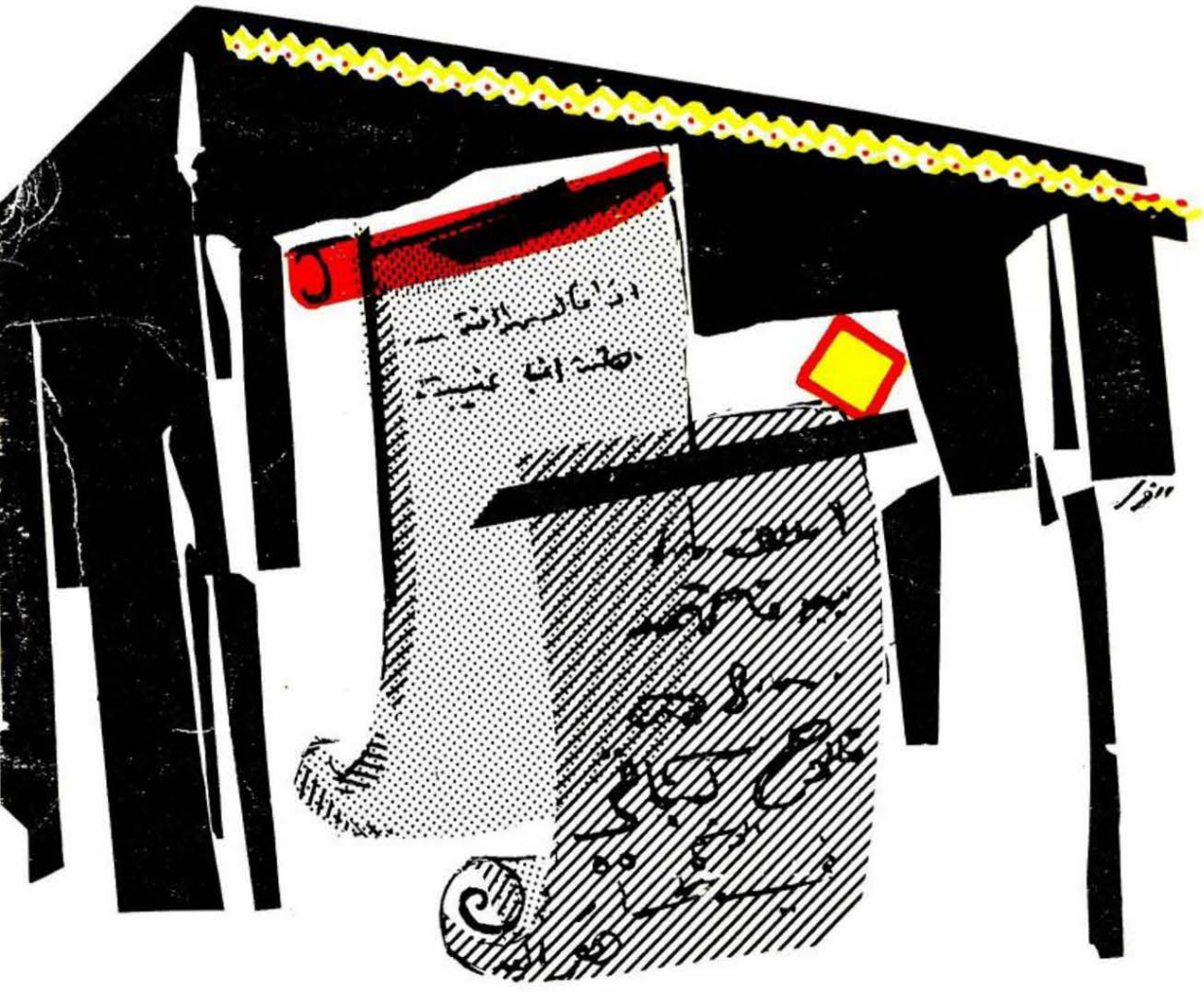
شكرا لمن رفع الكتاب على الشبكة، قمنا بتنسيق الكتاب وتخفيض حجمه
مكتبة فلسطين للكتب المصورة
https://palstinebooks.blogspot.com

يوسف اليوسف

بحوث في المعلّقات



صممت الغلاف : الفنانة بتول ملاطيه‌لي

يوسف اليوسف

بحوث في المعلّقات

منشورات
وزارة الثقافة والإرشاد القومي
دمشق
١٩٧٨

مقدمة

في قيام المعجم الشعري بصيانة استقلاله عن عالم العمل ، عالم الاشياء المباشرة ، نراه يدمر قطاع المألوف ويستحيل الى فسحة حرية . وبهذا وحده تنطلق الامكانيات الاحتياطية للروح وتتحول الى نشاط ، أعني تلك الامكانيات التي لايملك الوعي الخالص أن يوظفها بكامل ثرائها واندفاعها . فالمعجم الشعري يفترع بكارة الكائنات بهذا السعي الزاحف دوماً باتجاه المحجوب ، أو باختراق الآفاق المرئية ارتحالاً نحو بكارات لم تفض بعد ، ولن تفضّ الى الأبد . انها ستظل تثابر على صيانة بياض عذريتها إزاء كل محاولة افتراع ؛ وستبقى في منعة حصينة ، لأنها لاتستسلم الا أولاً بأول . فليس على البصيرة اليقظة الا أن تدّرياها ادّراء بغية تخفيض درجة حصانتها ، ومن أجل ارغامها على التنازل عن بعض ماتملكه من غنى كثيف وغزير . وبهذا وحده تتدمر السدود التي تحبس « النفس في الجسد الخبيث » . وبابتكار العوالم (والابتكار والبكارة متحدان في هوية واحدة) ، وبازاحة الحجب عن اللامرئيات يذكو الروح ويتجوهر .

من خلال تناول العوالم اختطافاً ، ومن خلال اختلاسها برفق وعجلة معاً ؛ يتمكن الروح من تغذية قواه الخفيّة على الوعي ، إذ هو بذلك يشيّد اللامألوف ، يشيد الأكوان التي لايمكن لها أن تتواجد في الواقع. وبسبب من الفورية والفجائية اللتين تتسم بهما هذه الأكوان المبتكرة اختلاساً ، والمصوغة بايجاز واسهاب في آن معاً ، بسبب من هذا العامل الفنّي يتمكن الابداع الخيالي من ارضاخنا – عبر اشباعنا – لسحره . بهذه البكارة (وبسواها من العوامل ، طبعاً) يمارس علينا الاختلاب . ومن هنا كان الفن فرط حساسية .

وعبر جعل المرئي انكشافاً للامرئي ، أو افتضاضاً لمضامينه ، نتجاوز ثنائية الانسان والعالم ، ونلغي المسافة الفاصلة بين الروح وآفاقه . ومن خلال شرارة اللامرئي يضاء الداخل ويعاش حلماً خاطفاً ، أو عيد ذهول صغير ولكنه متفجر .

ولهذا كان الشعر .

تتلخص السمة الأولى للفن الحديث في أن هذا الفن يقدم الوجود بوصفه مجهولاً يتفتح باستمرار ، أو لنقل خبيئاً يتكشف على الدوام ، ولكنه يبقى ، على الرغم من هذا التكشف ، هذا التقشر الدائم للمعنى ، ديمومة جهالة ، أي يظل عالماً مطلسماً أشبه بعالم كولردج في « كبلاخان » .

نعم ، يظل الوجود مجهلة أمام الشعر الأرقى ، ويبقى كينونة عصية على الإرضاخ ؛ كينونة تتمنّع على الإطالة ، كأنما هي كنز سحري مخبوء في كهوف مظلمة ؛ كنز تحرسه الارصاد الخارقة . ولهذا ، كان على الشعر أن يطرح المعاش قلقاً وتساؤلاً . هماً واحساساً بالبؤس ؛ نَقْصَ حرية وارتواء ، ولكنه لايطرح حلولاً لأزمات الواقع ، إذ تبقى

مثل هذه الوظيفة حكراً للعقل النظري ووقفاً عليه . انه يحلل الداخل المضمر والخفيّ عن الوعي ، ولكنه يحلله اختلاساً ، ويلمع به إلماعاً . وحتى حينما يمارس الجهرية فإنه يمزج بها السرية ؛ ويبقي جزءاً من الشيء مخبوءاً دوماً . وما ذلك ألا لأن طبيعة الأشياء لها عين هذه الماهية ؛ فهي ترفض أن تحلب كامل دسمها في إنائنا . إنها تضعنا وجهاً لوجه أمام ثنائية المطلق والنسبي .

ولعل السمة الأساسية لفعل الخيال في النفس هي افتضاح المعاش من حيث هو نقص . وهذا النقص لايمكن تغطيته خيالياً الا عبر إحالة الموجودات الى صور تستحضر الغياب وتشبع مضمراتنا ؛ أو ماهو غامض فينا.وبذلك نعيش الوجود كثافة لاخواء . وعبر جدلية الواقع والخيال هذه ، عبر التغامهما داخل سبيكة الانشاء التصويري ، يشهد الفن على وجود استلابي سمته الأساسية النقص والغياب . ويعكس احتجاجه ضد تاريخ لايمارس على الروح الا القهر والتهوين .

• • •

أما الشعر الجاهلي ، وهو الذي منحته الصحراء صفاءها وحرارتها ، انديا حها وسعة آفاقها ، فإنه — لدى النظر اليه من السطح فقط — يتبدى وكأنه يُسْقط كل شيء لهيمنته بسهولة . ولكن الغاية الأولى التي أخال أن دراساتي في الشعر الجاهلي قد بلغتها ، يمكن تلخيصها في أن القصيدة الجاهلية ، وبخاصة المعلقة ، تنطوي على كمونات نفسانية شديدة الخفاء على النظرة الأفقية المسطحة . ولا يمكن لهذه المخبوءات أن تستسلم (وبالتدريج طبعاً) الا أمام العقل التحليلي . أعني النظرة العمودية الغارزة

للغة غرزاً . وحتى لو انطلقنا من النظرة الأفقية فلسوف نجد أن المسافة التي تفصل الشعر عن الحياة ليست من الضيق بحيث لاتفصل بين لغة الفن ولغة العمل ، وإن لم تكن هذه المسافة من السعة والامتداد بحيث تؤسس المفارقةالجوهرية ، أعني الهوة التي يتعذر ردمها . ولهذا نرى طرفة بن العبد يصف الناقة كما يريدها أن تكون ، لا كما هي كائنة في الواقع المستقل عن الوعي . إنها بديل عما يعيق استتباب الحرية . وهذا يعني أنها معادلة انفعالية تختزن اسقاطات الأنا على مايشبع حاجاتها ، إذ هي تحتقب كافة التيارات الكمونية التي تعمل داخل روح الشاعر . أما حصان امرىء القيس ، أو قل حصنه . فهو رصد لخصائص نمطية مجردة تجعل منه مثالاً يتعذر وجوده كواقعة موضوعية . فالحصان ، إذن مشيئة الشاعر ، أو اختراقه للمنغلقات المعبّرة عن احباط مرير يعاش بوصفه قهراً يترنح الروح تحت لكماته .

• • •

حاولت البحوث الخمسة التي يتضمنها هذا الكتاب أن تريق شيئاً من النور على المعلقات ، من وجهة نظر جديدة . ولعل « تحليل معلقة امرىء القيس » أن يكون المقال الأول الذي أملك حق الزعم بأنني طبقت فيه المنهج المتكامل على درجة لابأس بها . وإذا ما ضممنا هذا المقال الى مقالين سابقين نشرا في كتابي الأول ، « مقالات في الشعر الجاهلي » ، أو لهما « اللحظة الطللية في القصيدة الجاهلية » ، وثانيهما تحليل لامية العرب » ، لكان لنا ثلاثة نماذج تطبيقيه على القصيدة التراثية تحاول أن ترى في النص الأدبي وحدة متكاملة ، وأن تبحث فيه مضمرات أو كمونات مستبطنة ، وأن تخضعه الى علوم مختلفة ، ولا سيما

الفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع والتحليل اللغوي . وعلى أية حال ، فإنهذه البحوث تسعى دوماً نحو إركاز النفساني على الاجتماعي، كما تحاول أن تركز الفني على النفساني .

فائن تساءلنا عن السر الكامن خلف رسوخ المعلقات واستمرارها حتى اليوم وجدناه في حقيقة خلاصتها أن الشعر الجاهلي – ككل فن بدائي عظيم - قادر على تحريض النواة البدائية للروح ، هذه النواة المدفونة تحت ركام حضاري كثيف سرعان ماتزيحه المعلقة لتنفذ الى الأولاني الراقد فينا . وتغذيه فيتوهج . فتمتال ربة الجمال الجاهلية الذي يصوغه امرؤ القيس في المعلقة ، لا يمكن الا أن يبهجنا ، على الرغم من بساطته وافتقاره الى البعد الروحاني للمرأة . والمزية في هذا التمثال أنه يتولف من ماهيات الطبيعة ، أو من خامات بدائية توحي بالخصوبة والحيوية واللدانة ، وتغذو ماهو بدائي كامن في أرواحنا .

وفضلاً عن ذلك ، نملك أن نجد واحداً من أهم أسرار خلود المعلقات في أنها تنسج الدراميّ والغنائيّ معاً ، أي تلمهما وتدغمهما في في تركيبة عضوية واحدة . وفي حين تقوم الغنائية باشباع انفعالاتنا الوجدانية ، فإن الدرامية تشبع فينا ذلك الصراع الداخلي الذي تبنى منه النفوس في الثقافات القمعية ، بل وفي عالم يقوم على الانتقاض والافتراس . ويلعب الانتقال الدرامي الدائم للمعلقة من برهة إلى أخرى دوراً نفسياً هاماً فحواه أن القصيدة المطوّلة ، حين تنوّع فاعلياتها ، تبعد الملل عن وعي القارىء . وبهذا التنوع الذي تتسم به المواقف الدرامية تسهم المعلقة في الإستجابة لصراعاتنا الداخلية المتنوعة .

وإذا ماسألنا الناقد التقليدي عن العامل الذي جعل معلقة امرىء القيس اكثر شهرة من بقية المعلقات لاكتفى بالقول بأن هذه القصيدة تكمن مزيتها في الطاقة المجازية للغة ، أي في كونها أكثر

المعلقات استطاعة على إبداء قدرات تصويرية ناجحة . مثل هذا الناقد ينسى دوماً تأسس الفنّي على النفساني ، وأن الخيال التصويري ليس سوى العربة الحاملة للانفعالات ، وأن الفن ليس سوى توظيف المخيّلة في في خدمة الحاجات الداخلية التي تفرزها الشروط الخارجية جملة . فمعلقة امرىء القيس عظيمة ، إذن ، لأنها أقدر المعلقات على استثارة حس الاحباط والحاجة الى توكيد الذات إزاء القهر ، وكذلك لأنها تغذو صراعاتنا الداخلية، بما فيها من كمونات نفسانية مستترة،وتشبع فينا قوى أولانية سابقة على الحضارة . وهذا يعني أن النقد ينبغي أن يتوجه اولاً نحو المضمرات اللاواعية المستبطنة في العمل الفني .

فقدرة امرىء القيس على اشباع حاجتنا الى انفعال الحركة ، هذا الانفعال الماهوي في تركيبة الذات ، قلما نجد في الشعر العربي مايبذها ، حتى في شعر المتنبي ، أما استطاعة برهة الطوفان التي يختتم بها المعلقة على اشباع نزوعنا التدميري . ومخاطبة بعض قوانا الداخلية الخفية ، فهي العنصر الذي يجعل من هذه البرهة فناً عظيماً . وقبل هذه البرهة قدم واقعة الصيد بوصفها طريقة ناجعة من طرق السيطرة والاخضاع . إن المطية التي ذبحت للعذارى في القسم الأول من المعلقة ، وهو القسم المعبّر عن الاحباط والمهانة . قد استبدلت الآن بمطية تتخضب بدماء عذارى الحيوانات المتوحشة . أو لنقل« الأوابد » وفقاً للغته هو . وفي هذه السيطرة على الخارج عبر الحصان ــ أداة الفعل في الواقع ــ نجد اشباعاً تعويضياً لاحباطاتنا الخاصة ولحاجتنا الى السيطرة.ويبدو أن الفاعلية النفسانية التي تؤثر فينا المعلقة من خلالها هي هذه : في شطرها الأول تضعنا في جو الاحباط ، فنتوتر بسبب من حالة الحصار الضاغط على

الروح . وبسبب من حالة التدمير اللاحق بالتربة وبالخصوبة وبالعشق ، وكذلك بالزمن الذي يستحيل الى زمنين ، ماض بهي وحاضر أسود مختنق . وبعدما تستنفر إحساسنا المأسوي واحباطنا المتوتر نراها تنقض على الأشياء لتفرض سيطرتنا على الخارج ، فتنقلنا من حاله الرضوخ الى حالة الإرضاخ . وبذلك ينحل التوتر وينتظم الداخل. أي بمثل هذا الاجراء نعيش حالة التطهر من الشعور ببؤسنا الخاص . وبهذا نرى أن المعلقة أشبه برواية أو بمسرحية تتوتر أحداثها وتسخن حتى تبلغ ذروة معينة ، ثم تأخذ بالانفراج التدريجي حتى تنتهي نهاية سعيدة .

وليس هذا وحده ماتحمله الدرامية الهائلة لمعلقة امرىء القيس ، بل هنالك قضايا وجودية تطرح طرحاً لاشعوريا هي الأخرى . وأهم هذه القضايا هي الاحساس بآنية الوجود ، أو بالزمن الهارب . إن الدمار الذي تقدمه المعلقة في مطلعها الطللي ، وهودمار تمارسه الطبيعة على الحضارة يرد عليه الشاعر برسوخ مجموعة من الجبال تمثل الثبات . الأمر الذي يجعل من ثنائية الحركة والثبات قطباً محورياً من أقطاب المعلقة . ولعل برهة الطوفان أن تكون البؤرة الكبرى المستقطبة لهذه الثنائية . ومن هنا كانت تلك البرهة حاملة لبعدين نفسانيين متنامين ، اولهما اشباع حاجة الشاعر الى التدمير ، بوصفه تخارج العدوانية التي يثمرها الاحباط ، وثانيهما اشباع حاجته الى الثبات ، الى توقف الزمن عند برهة لذيذة راسخة . وهذا يعني أن امرأ القيس يملك خيالاً محكوماً حكماً تحتانياً بحس الحركة . وهذا الحس المتوضع في قاع النفس (كخوف من الموت المدمر للطبيعة والحضارة معاً) هو المسؤول الأول عن انتاج صورة الحصان ذى الحركة المثالية أو المتعالية . إن الخوف من الحركة الجارفة

للكينونات هو الذي ولف حصاناً يتحرك وفقاً لارادة الشاعر ، وباتجاه انجاز أغراضه الخاصة وقد لانكون بحاجة الى التنويه بما تنطوي عليه برهة الحصان (الأداة الأولى لتوكيد الذات) والصيد والطوفان من منطويات عشقية لاشعورية ، إذ هي أوضح من أن يشار اليها .

تتأتى مزية هذه المعلقة ، إذن ، من أنها تشبع فينا قوى عميقة لانعيها وعياً مباشراً . وهي في الوقت نفسه تنبع من قوى لاشعورية راقدة في أساس البناء النفساني للشاعر . وهذه القوى هي مايتحكم بالخيال التصويري — أحد الطاقات العليا للنفس — وهي في الوقت عينه من نتاج القمع الاجتماعي الذي صوره الشاعر على هيئة منغلق يحاصره على الدوام فيستجيب له امرؤ القيس باختراق جدران الحراسة . إن تحليل اخيولات المعلقة (خيالها التصويري) ، ورد هذه الأخيولات الى قاع النفس المضمر (بوصفه من نتاج الحصار الاجتماعي المضروب على العشق) ، هو الاجراء الوحيد القادر على تبيان مافحواه أن هذه القصيدة العظيمة هي تعبير عن حاضر مأزوم (حصار) انكشف عبر برهة الليل ، حيث النجوم مشدودة بالأمراس الى « صم جندل » ، وحتّم نوعاً من الحنين الى ماض وردي غابر ، عبّر عن نفسه من خلال البحث عن اللحظات اللذية البهية المنطمسة . ولا سيما يوم دارة جلجل ، أي من خلال « البحث عن الزمن الضائع » . وبسبب من نقص الارتواء ، فإن العنصر الاجتماعي يتحول عبر هذا البحث عن الزمن المفقود الى حس وجودي . ولنا أن نلاحظ ، من جهة أخرى ، أن استهلال المعلقة بالبرهة الطللية الدامعة والخالية من المطر (الحاضر المختنق) ، وهو مايدفع الشاعر على النكوص باتجاه الماضي الوردي المنطفىء وكذلك اختتامها بطوفان لامثيل له في الأدب العربي ، يجعلنا نرى في المعلقة

برمتها (بل في القصيدة الجاهلية بعامة) موقفاً طللياً . وهذا أمر سبق لي أن اكدته وشددت عليه ، لأهميته في فهم الروح الجاهلي ، في كتابي الاول ، « مقالات في الشعر الجاهلي » (ص ٢٠) . والموقف الطللي افصاح عن البعد المأسوي للمعاش ، وجودياً واجتماعياً . ومما يعنيه هذا الاحساس بالدرجة الأولى أن الجاهلي يرى في القهر سمة للوجود. فالفن المأسويّ ليس الانخارج تقيحات الروح .

الفنّي يطلع من النفساني ، إذن ، والنفساني يثمره الاجتماعي بدوره. ولهذا فإن منهجاً متكاملاً في النقد الأدبي لايسعه أن يهمل هذه الأبعاد الثلاثة للنص الأدبي .

• • •

أما معلقة طرفة فتتأتى مزيتها من تعارض انفعالين اساسيين : صغار الحياة وضخامة الموت ، أو لنقل آنية الحياة ومطلقية الموت . مامن مطلق الا الموت ،أما الحياة فهي شبح الحقيقة ، خيالها . ولذا نرى البيت الأول محكوماً بصورة التخايل ، أو لنقل بصورة الظهور السريع للأشياء واختفائها :

لخولة أطلال ببرقة ثهمد
تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

تصدر لفظة « خولة » — الرمز اللاشعوري للذة — عن الثلاثي « خال » وينطوي هذا الثلاثي على عجز العقل عن التقاط صورة الشيء بسبب من سرعة مروره . ولهذا اشتقت العربية اسم « الخيل » من هذا الثلاثي ، وما ذاك الا لسرعتها . واللفظة الثانية في هذا البيت هي « الأطلال » المشتقة من « طل » : أي أراق أو سفح . وهذا ينطوي

على الدمار أو الزوال ؛ أي على آنية الكينونات . فالبناء المطلول كالندم المطلول ، سواء بسواء . والكلمة الثالثة هي « برقة » ؛ المشتقة من « البرق » ، أو سرعة المرور . وتنطوي الكلمة الرابعة ؛ « تهمد » على المقطع « همد » ، وهو مايعيدنا الى صورة الأطلال . أو الدمار ، من جديد .

وفي حين افتتح الشطر الأول بلفظة « خولة » المنطوبة على سرعة المرور فقد استهل الشطر الثاني بلفظة « تلوح » التي تعني « تلمع » ؛ أي تظهر بسرعة وتختفي ، أو تبرق وتهمد ؛ تماماً كالموجودات التي تشتعل ثم ماتلبث أن تنطفىء ؛ ثم تأتي عبارة « كباقي الوشم في ظاهر اليد » لتعيد الينا صورة الطلل من جديد ، وهو مايمكن أن نرى فيه باقي العمران في ظاهر الأرض أي الدليل العياني الحسي على التدمير وآنية الكينونات . فالطلل وباقي الوشم شيئان يدلان على أن شيئاً ماقد كان موجوداً ، ولكنه آخذ الآن في الانطماس ، أي في الاختفاء ، بعد ما كان ظهوراً . وبما أن الحقيقة تتلامح فقط ، راح الملاح يجور بالسفينة طوراً ويهتدي طوراً آخر .

إن صورة التخايل هذه تحكم قسماً لابأس به من المعلقة حكماً خفياً ، وما ذاك إلا لأنها تتحد مع انفعال الموت اتحاد هوية . فالكينونات أخيلة سريعة المرور فقط لأنها « في حبل المنية » .

ولئن كانت الحقائق برقاً سريع المرور ، سريع الظهور والزوال . فقد راح طرفة يتبنى هذا الكوجيتو : أنا أتلذذ إذاً أنا موجود . وبدافع من مبدأ التلذذ راحت بعض الاشياء في المعلقة تتأنث .

ولم يكتف طرفة بتشبيه الخمائل بالبرق تشبيهاً مستتراً ، بل إن صورة النور (وهي صورة تحكم الخيال البشري ، ويكن لها الانسان قداسة خاصة) هي واحدة من أبرز أخيولات المعلقة ، إذ هي تتبدى في البيت الثامن والتاسع والعاشر مصحوبة بجمال خاص . وتختفي صورة النور هذه لتحل محلها في العديد من أبيات المعلقة صورة الوضوح التي تخفي وراءها نقاء الرؤيا وذلك مثلاً حين يشبه خد الناقة بقرطاس الشآمي ، وعينيها بمرآتين ، وحين يشبّه نداماه بالنجوم .

وإذا ماأضفنا إلى هذه الجوانب اللاشعورية التي تخاطب بها معلقة طرفة كمونات محايثة لذواتنا ، إذا ماأضفنا نزعته الرامية إلى توكيد الذات وتعارضه مع مجتمع العشيرة ، وفلسفته الوجودية المبنية على انفعال آنية السعادة ، عرفنا كيف يلعب النفساني دوراً هاماً في تخليد قصيدة من القصائد .

* * *

تقوم معلقة لبيد على صورتين أساسيتين ، أولاهما صورة الخصوبة ، أو لنقل ثنائية القحط والدفق الحيوي (أو الموت والحياة) وثانيتهما صورة القطيعة والتفاصل . وهي تتولد من ثلاث انفعالات مركزية حس الدمار وحس الافتراس وحس الاحتجاز العشقي . ومن شأن هذه الاحاسيس الثلاثة أن تؤدي إلى الافتخار بالأنا ، وكذلك بالعشيرة ، الحاضنة الأولى للأنا في المجتمع البدائي ، إذ كلما أمعن الواقع في تحدي الذات ازدادت هذه الذات تشبثاً بنفسها .

منذ البيت الاول ، بل منذ اللفظة الأولى . نواجه الموت والقحط وتستمر صورة الإعدام هذه عبر الابيات الثلاثة الاستهلالية . غير أن الحياة ماتلبث أن ترد

الفعل فتفرش صورة الدفق الحيوي إبتداء من البيت الرابع وانتهاء بالبيت التاسع ، حيث نعيش عبر هذه البرهة مع انفعال الولادة الثانية ، أو الانبعاث التموزي ، الذي يتحكم بالصور الفنية .

في اللحظة الاندثارية الأولى ، لحظة التواري التي تنطلق منها المعلقة ، نلاحظ أهمية هذه الالفاظ الدالة على الدمار : عفت ، تأبد ، عُرّي رسمها ، خلقاً ، سلامها (حجارتها) ، دمن ، تجرّم ، خلون . وفي البرهة الانبعاثية ، برهة الظهور تتوافر مجموعة من الالفاظ الدالة على الدفق الحيوي . وأهمها الكلمات الدالة على المطر ، (البيتان الرابع والخامس) ، وكذلك على تجدد الحيوان عبر التوالد (السادس والسابع) ، وتتبدى صورة التجدد بكل وضوح ، في البيتين الثامن والتاسع ، حيث نجد صراحة لفظة « تجد » ولفظة « رجع » .

غير أن البيت العاشر الذي يعيدنا من جديد إلى صورة الدمار يأتي بمثابة يأس مطلق إزاء صخرية الموت ، فلقد أصبحت الديار « صُمّاً خوالد مايبين كلامها » . إن صورة الصخور التي تتواتر ثلاث مرات في هذا المطلع الطللي هي فاعلية تعبيرية محايثة وخفيّة ، فهي تبتغي تصوير إنفعال عميق خلاصته ضعف الانسان إزاء قوى التدمير الثقيلة والمباطنة للوجود . ولكننا من جهة أخرى ، نرى ، كقراء ، في الصخور التي تصون الكتابة (البيت الثاني) رمزاً للثبات ، وهذا يعني أن الصخور في هذه المعلقة ، وربما في الشعر الجاهلي جملة ، ثنائية المعنى فهي من جهة ، رمز لسكينة الموت ، وهي من جهة أخرى رمز لثبات يريده الانسان ، أعني تثبتاً على برهة لذية ، أي تثبيت يصون الانسان من الاعدام .

ويبدو أن هجرة نوار، والقطيعة التي نشأت بينها وبين الشاعر، هما عامل الازمة الذاتية ، التي أنتجت معلقة لبيد . والمعلقة تربط بمتانة بين القحط والقطيعة وبالتالي تربط بين الاعدام والاحتجاز العشقي . والملحوظ أن انفعال الاحتجاز هذا يفض فحواه من خلال صورة الانقطاع أو التصرم تماماً كما هو الامر في اللحظات الاولى من معلقة امرىء القيس ، حيث نجد سلسلة من حالات القطيعة المرتبطة بتصرم الزمن . وتتبدى صورة القطيعة بكل وضوح ابتداء من البيت السادس عشر وانتهاء بالبيت التاسع عشر . وفي هذه البرهة نواجه مجموعة من الالفاظ والتعابير الدالة عليها : نأت ، تقطعت أسبابها ورمامها، فأين منك مرامها . بل وتستمر هذه الكوكبة من الالفاظ الدالة على التقطع أو التصرم في البيت العشرين (اقطع . وصل . واصل صرام) والحادي والعشرين (صرمة) ، والثالث والعشرين (تقطّت) والثامن والعشرين (سلخا ، جزآ) . والتاسع والعشرين (ونجع صريمة إبرامها). والأهم من ذلك كله أن هذه القطيعة تترابط تحتانياً مع صورة التدمير التي قدمها في الابيات الاستهلالية الاولى ، إذ تضمر كلتا البرهتين انفعال الموت . وفي هذه البرهة التي تتعامل مع صورة القطيعة نلاحظ أن الشاعر يكثر من أسماء العلم ، الأمر الذي ينطوي ضمناً على شدة التباعد ، والذي يبرر طرحه لهذا السؤال : « فأين منك مرامها » . والجدير بالذكر أن هذا السؤال الاخير يعبّر عن عناد الموت والدمار كما عبر تشبيه الاطلال بالصم الخوالد التي لا يبين كلامها . ولعل من أبرز أسماء الاماكن التي استعملها لبيد إسمين : محجر وحاف القهر ، ويعيدنا الاسم لاول إلى صورة « الصم الخوالد » ، أما الثاني فينطوي على الاحساس بالقهر نتيجة لضعف الشاعر أمام الحالة الراهنة .

وتأتي رحلة الحمار الوحشي مع اناثة بمثابة كناية لاشعورية تمثل الرحلةالبدوية نحو الكلأ والماء . وهي في باطنها انطواء على صورة الدفق الحيوي ، وارتباط ببرهة الرد على المطلع الطللي . وكما تنتهي الرحلة البدوية عند الماء والخصوبة ، كذلك تنتهي رحلة هذهالحيوانات . ويرتاب الحمار الوحشي بانثاه التي تحاول أن تعصاه (أن تقيم قطيعة بينها وبينه) ، الأمر الذي يذكر بعصيان نوار للشاعر .

أما برهة البقرة الوحشية فهي بمثابة تجسيد مسرحي لحس الافتراس . والجدير بالملاحظة هنا أن هذه البقرة تخذل ابنها تماماً ، كما خذلت نوار شاعرها ، وتكثر في هذا القسم الالفاظ الدالة على الخوف والرعب ، ومثل هذه الكثرة لاتخفي وراءها الاحدة الاحساس بالافتراس في روح الشاعر . وهذا أمر يترابط تحتانياً بالدمار الذي يصوره في المطلع الطللي . وإزاء هذا الانفعال لايسع الجاهلي إلا أن يُشَدّد على أهمية الأنا والناقة والفرس – استطالته الذاتية – والعشيرة ، المجال الأمني الوحيد .

ومما هو جدير بالتنويه أن رمزية الصخور في معلقة لبيد تحيل على ماتحيل عليه الصخور في معلقه امرىءالقيس وهي التي تتحرك في القسم الثاني (المؤكد للذات) من المعلقة ، بينما تظل صخور لبيد ساكنة لاتريم . وفي الحركة جملة يكمن جزء من تفوق امرىء القيس على لبيد . إن الصخور التي تشد إليها نجوم ليل امرء القيس تحيلنا على سكون الحيوية في التربة (مثلما تحيلنا على حالة الحصار أو المنغلق) أما جلمود الصخر الذي حطه السيل من عل فيتضمن رد الفعل الذاتي على القحط والسكون ، أي على الموت . أما صخور

لبيد فتظل في قبضة المرت . أو في منأى عن تيار الحركة ؛ وذلك لكي تجسد رمزية الرسوخ وصمت الموت . وهذا ينطوي على تواجه الذاتي والموضوعي ، بل على تفارقهما . فامرؤ القيس يبذه لأنه يخضع الموضوعي لرغبات الأنا ؛ أي هو يحرك الأشياء الخارجية لتتوافق مع ماهو داخلي . إن السكينة الثابتة التي قدمها في المطلع الطللي يحل محلها صخب هادر ابتداء من برهة الحصان وحتى نهاية المعلقة . أما لبيد ففي إبقائه للصخور ساكنة ميتة ، فإنه لايخاطب فينا إلا واحداً من عناصر تركيبتنا النفسانية ، أعني الموت . ولهذا يبذه امرؤ القيس . ولكن رد فعله على هذه السكينة العجماء (التي لاتبين كلاماً ولا تفصح عن حيوية)من خلال حركة الناقة والحصان ، وهما استطالته الخارجية ، أو المكافيء الخارجي لهويته الداخلية هو الإجراء الوحيد الذي يتخذه ضد السكينة .

ومادمنا في مضمار المقارنة بين امريء القيس ولبيد ، فإن في وسعنا أن نجد عاملاً آخر من عوامل تفوق الأول على الثاني في مقولة التوليف. فهو دوماً أقدر على دمج مجمل من الإنفعالات في تركيبة واحدة . ولعل أهم توليف يتقدمه في النصف الأول من المعلقة هو هذا : الزمن يدمر ، والقحط يدمر ، واحتجاز العشق يدمر ، ولكن الذاكرة تصون . إنها وحدها التي تعارض الدمار ، وذلك عبر تشبثها بالحياة وبالحق الكوني للفؤاد. ففي هذا القسم يصعب علينا أن نفرز فعل الزمن في الروح عن فعل الطبيعة القاحلة في الحضارة والروح معاً ، ولا أياً من هذين الفعلين عن فعل الحظر الإجتماعي . المأسوي ، هل هو وجودي ، اجتماعي ، أم من نتاج الجغرافيا ؟ لاهذا ، ولا هذا ، ولاذاك ، لأنه كل هذه الأمور

مجتمعة . ويطرح الخيال وحده بوصفه السُّنّارة الفولاذية التي تتشث بالمحرّم المكفوف . ومثل هذه الملغمة من الإنفعالات يتعذر أن نجدها في أية واحدة من بقية المعلقات .

ومما تجدر الإشارة إليه أن « الصم الخوالد » في معلقة طرفة تذكرنا « بالصفائح الصم » في معلقة لبيد ، وذلك حين يصف التبر على هذا النحو « صفائح صم من صفيح منضّد » . وهنا نلمس ثبات الموت ، عناده ، صخريته . ويتبدى هذا العناد في أن الموت ، بالنسبة إلى الأحياء ، حتمية مرجأة . فالقبر (الموت) هو هذه الإحالة على السكينة التي يتعذر تحريكها ، والتي ترمز لها هذه الصفائح الصماء العصية على الحركة . إنه القطيعة المطلقة .

إن ثنائية القطيعة والتواصل ، وثنائية الإختفاء والظهور (القطيعة والإختفاء موت ، والتواصل والظهور حياة) هما النواة البؤروية لمعلقتي امريء القيس ولبيد ، وربما لمجمل المعلقات . وبخاصة معلقتي زهير وعنترة . ويمكن لمقولات الديمومة واللازمنية والإستمرار أن يُنظر إليها بوصفها تجليات لمقولة التواصل ، بينما يسعنا أن نرى في أي تغير شكلاً من أشكال الإنقطاع . أضف إلى ذلك أن من الممكن أن يُنظر إلى كل إختفاء بوصفه إحالة على القطيعة ، بينما يمكن أن يُرى في كل ظهور حالة تواصل . ومن شأن هذه النظرة أن تبيح لنا حق اختزال القاع الصخري لمعلقة لبيد في ثنائية القطيعة والتواصل بوصفها مايؤسس العلاقة الأعمق لهذه القصيدة .

في المطلع الطللي نجد قطيعة بين الحضارة والطبيعة . ففي حين نرى الحضاري (الأطلال) يتدمر ، فإننا نلاحظ الدفق الحيوي في الطبيعة

على أشده . فالماء الدافق من « مدافع الريان » يقابله تعرية الرسوم (الاطلال) المجاورة له . وفي حين نرى الديار وقد خلت من « الأنيس » ، تهطل « مرابيع النجوم » (الأمطار الربيعية) ، وهي أشد الأمطار غزارة . لتشتد الحيوية في النبات والحيوان معاً .

لقد بينت في مقالة سابقة عنوانها « اللحظة الطللية في القصيدة الجاهلية » أن الانهدام الحضاري ، أعني عجز الحضارة عن الاستتباب في شرط جغرافي قاتل ، هو برهة تركيبية ملازمة للمطالع الطللية في الشعر الجاهلي . وهذا يعني أن الحضارة والطبيعة برهتان متعارضتان في اللاوعي الجاهلي ، وربما البدائي بوجه عام . ومما يضاف إلى ذلك أن الشاعر يربط بين هذا التهديم الذي تمارسه الطبيعة على الحضارة وبين حظر العشق ، بوصفهما مقاومة للحياة . فهجرة نوار في معلقة لبيد هي مايكمل الدمار اللاحق بالحضارة ، وبذلك تقتل الطبيعة منشآت الإنسان وتعرقل الايروس البشري وتعيقه عن ممارسة دفقه الحيوي .

ليس صدفة أن يغيب الإنسان عن مجمل المطلع الطللي لمعلقة لبيد ، وأن يحل محله نمو الطبيعة وازدهارها ، إذ تعكس هذه الظاهرة ثنائية الطبيعة والإنسان ، تعارضهما أو تفارقهما . والطبيعة هي الأقوى . ويصدق الرأي نفسه على مطلع معلقة زهير التي تكاد في هذا المطلع أن تتطابق مع مطلع معلقة لبيد .

الطبيعة هنا بديل الإنسان ، نفيه . فهي تطرده بالقحل ، وتطارده به . والأهم من ذلك أنها تطرده وتهدم حضارته لتحل محله . وهذا ينطوي إضمارياً على نوع من القطيعة يقوم بين الطبيعة والحضارة . فالأولى لاتكمل الثانية ، بل هي مصدر لتفاقم أزمتها .

وعلى المحور عينه تسير بقية جزئيات المعلقة . وهذا يعني أن لحظات هذه المعلقة كافة تتقوم على تكرار جوهر واحد . أو على تواتر مركز بؤروي واحد . هو ثنائية القطيعة والإتصال . وبسبب من محايثة هذا الجوهر لجملة من الوقائع ، فإنه يمتاز بالعمومية والإطلاق .

بين الحياة والموت ثمة قطيعة . ولكن ثمة تواصل ، إذ الموت ليس نقيض الحياة وحسب ، بل هو الوجه الآخر للورقة . إنه ليس مايعارضها وكفى . بل هو مايجددها أيضاً . فليس صدفة أن تنزع اللغة العربية نحو تأنيث الحياة وتذكير الموت . فمن فعل الموت في الحياة يتم التوالد المجدد للحيوية .

في برهة حمار الوحش نجد ثنائية القطيعة والتواصل في تركيبة واحدة : الحمار وانثاه ينفصلان عن القطيع ويتواصلان أحدهما مع الآخر فقط . وبفعل هذا التواصل تحمل الأتان من ذكرها ، ويصلان معاً إلى الماء والحصوبة . ولكنهما بسبب انقطاعهما عن القطيع يجتازان رحلة شاقة كلها صراع وضنك .

القطيعة هي مايسبب الإفتراس . فالديار قد عفت لأن أصحابها قد غادروها ، وولد البقرة الوحشية قد افترسته السباع لأن أمه قد غادرته . وتكاد البقرة نفسها أن تفترس بسبب من إنقطاعها عن أشباهها . والإفتراس هو ما يولد حس اللاأمن . إن أمن البقرة لا يمكن أن يتحقق إلا ضمن القطيع (التماسك) . وأمن الإنسان يتعذر أن يتحقق إلا ضمن العشيرة المتماسكة .

هنا كذلك . نواجه ثنائية القطيعة والأتصال في تركيبة واحدة .

إن القطيعة (الإنفصال عن الجماعة) هي اللاأمن ، وذلك بوصفها شكلاً من أشكال الموت ، إن لم تكن الموت نفسه . وهذه المقولة ، اللاأمن ، هي من أعرض الأسس المتحكمة ببنيان القصيدة الجاهلية .

وأخيراً تأتي برهة العشيرة بوصفها جسداً يخضع للقطيعة والتواصل . ويتجلى تواصل العشيرة على محورين : محور الماضي ومحور الحاضر . فهي ليست مترابطة الأفراد وحسب ، بل هي متواصلة مع الأسلاف كذلك . وهنا تتبدى النزعة التأصلية (السلفية) للبدائيين . ومن شأن هذه النزعة أن تحذف الزمني وتحيل الماضي إلى حضور دائم . الزمن واحد من مستلزمات الجزئي ، أو الفردي ، مما يحايثه ويحل فيه . أما الجماعة فلا تخضع للزمن على الاطلاق . ولهذا يصادم لبيد ويدافع بالسلاح عن العشيرة . إن الموت اللاحق بالأفراد يحتم عليهم أن يجدوا تعويضاً عن وجودهم في استمرار العشيرة . وهذا يعني أن العشيرة ليست نقيض الموت وحسب ، بل هي الوسيط الوحيد الذي يتوسط — في لاوعي الفرد — بين الحياة والموت ، أعني بين كونية الحياة ، وجزئية الموت ، أو موت الأفراد . هذا على مستوى التناهي . الفناء ، أما على مستوى الوجود الآني للفرد . فالعشيرة وسيطه الذي يتوسط بينه وبين الحياة ، أو هي وسطه الذي لا يحيا بدونه . إنها ما يشرط الحياة إشراطاً قبلياً بالنسبة إلى الأفراد إنها ما كان قبل الفرد ، وما يكون أثناء كونه ، وما سيكون بعده . وبسبب من هذه الديمومة ، فإنها متعالية عليه . إنها مثله الأعلى الذي لا يطال . الفرد هو الآنية ، والعشيرة هي التواصل والإستمرار والديمومة والوجود وإلغاء الزمن . وبايجاز ، إنها الحياة . ولهذا فلا معنى للفرد ، للآني ،

للزمني ، للعابر ، للعدم ، إلا في حفاظه على صورة الديمومة المجسّدة في العشيرة ، لالأنها مجاله الأمني الوحيد أثناء حياته العابرة فحسب ، بل لأنها ، قبل كل شيء ، مايتمنع على الفناء ويستعصي عليه .

غير أن ثمة شروخاً انفصالية داخل بنيان العشيرة ، إذ هنالك أفراد يحاولون تمزيق وحدتها والتآمر مع أعدائها . وهنا نلاحظ أن التواصل والتفاصل يتوالفان في تركيبة واحدة . وبهذا يدرك الجاهلي أن ليس ثمة من شيء يملك أن يتحصن إزاء التدمير . مامن شيء لاتطاله قبضة التفسخ . مامن شيء يمتاز بالحصانة أو المنعة ، ولكنه مع ذلك يدرك أن الأشياء يمكن صيانتها بالنشاط الذاتي للناس . ولهذا ينافح عن العشيرة بالسلاح .

خلاصة معلقة لبيد هي هذه : تحذف الحياة توتراتها عبر التواصل (الاستمرار ، من جهة ، وتماسك الكينونات ، من جهة أخرى) ، وتتفاقم أزماتها حين تطرأ عليها القطيعة . فالزمني يعبر عن نفسه من خلال الإنقطاع ، أما اللازمني فهو دوام الوضع الإيجابي الواحد . ولهذا كانت العشيرة ، عبر تماسكها ، حذفاً للزمن والموت . ولهذا تجادلت مقولتا التواصل والإنقطاع عبر القصيدة برمتها .

لعل من أهم المفاهيم بؤروية في الشعر الجاهلي برمته هو هذا : الطبيعة تقطع الحضارة (تدمرها ، تنفيها) بسبب من إنقطاع الدفق الحيوي في التربة ، مصدر كل حياة بشرية . وهذا يعني أن ثنائية الحضارة — الطبيعة هي من أهم التصورات المستبطنة في اللاوعي البدائي . وإزاء هذا الإنقطاع الملازم للطبيعة والحضارة معاً ، والمولد لقلق حياتي عميق ، أعني لهم معيشي ناشيء عن تهديد الحياة بالأنقطاع ، يتولد الاحساس

باللاأمن والإفتراس . ومن شأن هذا الإحساس أن يفرز الحاجة الداخلية أو الشعورية إلى تماسك المجال الأمني الوحيد . أعني العشيرة ، لأن تفسخ هذا المجال . بل كل تهديد بتفسخه . من شأنه أن يفرز في الأفراد إحساساً بتهديد أمن العضوية البشرية . إن كل مايهدد تماسك العشيرة يهدد أمن الفرد . وهذا يؤكد لنا أن العشيرة هي الوسيط الأوحد الذي يتوسط بين الحياة والموت . عند برهة العشيرة فقط يرفع التناقض بين الوجود والعدم . بين الزمن والديمومة . بين الأمن واللاأمن . إنها البوتقة التي تنصهر فيها المتغايرات الحياتية كافة . إنها تنفي التعارض ، حذف كل تضاد . إنها الهدوء المطلق أو الفردوس الذي لاضدية فيه . وبايجاز ، إنها الاستتباب . ولهذا كان النزوع القبلي عند البدائيين بعامة ، ولدى العرب بخاصة ، هو المقولة الإجتماعية الأولى . ولايمكننا اليوم أن نلغي رواسب النزوع القبلي لدى العرب المعاصرين إلا إذا أثبتنا للأفراد أن المجال الأمني الأول هو المجتمع الكبير ، لاالعشيرة .

ومما هو فصيح الدلالة أن تنطلق المعلقة . والقصيدة الجاهلية بعامة . من السلب باتجاه الإيجاب . ومما هو بليغ كذلك أن تبدأ الرحلة (كل رحلة تقريباً) بالوهن لكي تخلص إلى الاستقرار وحذف التوتر . إنها تنطلق من القطيعة لتنتهي إلى تواصل جديد ، هو تواصل الحياة مع ماكانت عليه قبل الأزمة (التحمل والهجرة) . وبايجاز شديد : إن الأزمة المركزية المفارزة لكل توتر في الشعر الجاهلي هي عدم استقرار الحضارة الآمنة والملبية للحاجات النفسية ، أي أزمة الحياة بابعادها الثلاثة : الحضارة ، الأمن والعشق .

ولئن كانت القصيدة الجاهلية تبدأ من السلب منطلقة باتجاه الإيجاب . فإنها – على مايفترض – مصوغة على هيئة السنة الجاهلية . فكما أن الحضارة تستند تعيش في كل سنة انقطاعاً واتصالاً متعاقبين . ومتكررين دورياً على هيئة نوبات متواترة ، فإن القصيدة الجاهلية قد بنيت على هذا التواتر نفسه . لقد لمسنا قطيعة وإتصالاً متناوبين في معلقة لبيد . فهل بني هذا التناوب على التناوب الدوري بين الإرتحال والإستقرار البدويين ؟ ولنلاحظ كذلك أن البرهات المتناوبة في معلقة لبيد ، وحداتها الكبرى ، هي أربع حصراً . فهل تعكس هذه اللحظات الأربع فصول السنة الأربعة ؟ أما أن البدوي كان يرحل (ينقطع عن دياره) في كل فصل فهذا مايؤكده الموروث الجاهلي نفسه .

لابد من تحليل كميات هائلة من الشعر الجاهلي إبتغاء إثبات هذه الأطروحة أو تفنيدها .

يخيل إليّ في بعض الأحيان أن كل ماكتبته في الشعر الجاهلي لم يكن إلا رد فعل ضد أطروحة سادت النقد التقليدي طويلاً . بما في ذلك الإستشراقي ، وخلاصتها أن القصيدة الجاهلية ليست وحدة متكاملة أو متماسكة . ولهذا راحت تلك النظرة تعزل كل بيت على حدته لتنسب إليه التماسك وحده . وهذا قصور مرده الوحيد إلى إحجام النقد التقليدي عن النفاذ إلى ماوراء الظواهر وحذفه للنظرة العمودية الإستبارية إلى النص ، واكتفاؤه بالسطح دون الأعماق . وبهذا المعنى كان النقد التقليدي أفقياً مسطحاً . ولاحل لأزمة النقد إلا باحالة الظاهر على باطن يحايثه . أي بإحلال العمودية محل الأفقية ، والشمولية محل الموضعية .

فالنظرة المسطحة لايسعها أن ترى علاقة من نوع مابين وصف طرفة لناقته في المعلقة . وبين تلك المقطوعة الوجودية التي تعكس إحساسه بمطلقية الموت وبحيازته لكل ماهو حي . وقد يستهجن الناقد التقليدي أن « نزعم » مثل هذا « الزعم » : أعلاقة بين وصف طرفة لناقته وبين نبشه لخس التناهي ؟

على السطح . وللوهلة الأولى . يبدو أن ليس ثمة صلة بين الناقة وبين البرهة العاكسة لتصورات وجودية يسكنها إنفعال الفناء وقصامة المشروع البشري . ولكن النفاذ عبر الظواهر إلى ما يحايثها هو المنهج الوحيد القادر على استبار هذه العلاقة .

ولكي نتبين الدلالة المستترة لناقة طرفه . علينا أن نلاحظ هذه الأمور :

أولاً — تأتي ناقة طرفة إثر برهة مأهولة بالإحساس بالقطيعة والتدمير، وهي المطلع الطللي للمعلقة . ولقد انفضت صورة التقطع بجلاء في البيت الخامس .

ثانياً — الناقة بالنسبة إلى الشاعر أداة لامضاء الهم .

ثالثاً — قبل الإنتهاء من وصف الناقة نواجه بيتين يفرشان حس التوتر واللاأمن معاً . ويعرضان الناقة بوصفها وسيلة خلاص (البيتان الأربعون والحادي والأربعون) . ثم يأتي هذا البيت :

إذا القوم قالوا : من فتى ؟

خلت أنني عنيت ، فلم أكسل ولم أتبلد .

وهو إستجابة فردية لتحديات توجهها الحياة إلى الإنسان . ثم نراه يعود من جديد إلى وصف الناقة ببيتين آخرين . يقفوهما افتخار شديد

بالأنا يمتد فوق أربعة أبيات . ثم تأتي أبيات ثلاثة تصف القينة ، تتلوها أبيات ثلاثة أخرى تعرض أزمته الخانقة في انحرافه عن قيم الجماعة وبعد ذلك تأتي البرهة الوجودية .

رابعاً – يقدم الناقة من حيث هي كينونة راسخة لاتقبل الزعزعة ، ولاتشبه إلا كائناً خرافياً يتعذر أن يلحق به الفناء أو التغير .

مامعنى هذا كله ؟

إنه لايعني سوى أن الناقة هي رد فعله الذاتي على مصادر اللاأمن كافة ، سواء أكانت إجتماعية أم وجودية . فالناقة الخرافية تذكر بحصان امريء القيس الأسطوري . إنها ، إذن ، آلية دفاعية ، أو أداة مقاومة وتحصن إزاء الموت والتحدي الإجتماعي . وإذ يجادل بين وصفه لها وإفتخاره بنفسه ، فإنه يوحد بينها وبين هويته ، تماماً كما يعكس الحصان هوية امريء القيس الداخلية اللاشعورية .

ولكي نربط بين صورة الناقة وصورة الموت ، أو آنية الحقيقة بوجه عام ، وسرعة زوال الإنسان . بوجه خاص . علينا أن نجري تحليلاً مطولاً لعنصر الناقة في المعلقة . وهو أمر لايتسع له المقام الآن . ولكن دعنا نلاحظ السمات الأساسية لهذه الكينونة شبه الخرافية :

أولاً شدبدة الحيوية والنشاط والقدرة على الحركة .

ثانياً – أنها « أمون » ، أي مأمونة ، وتباري « الناجيات » . وهذه الناجيات هي النوق السريعة – لدى النظر من السطح – ولكنها ، في الحقيقة ، النوق التي تنجي صاحبها من أخطار الصحراء . وفصلاً عن كونها أداة أمن ، فإنها تسير في درب « لاحب » ، أي واضح ، بل وفي درب « معبد » ، أي مذلل .

ثالثاً – ترعى حدائق ممطورة ذات نبت وفير ناعم .

رابعاً ـ تتصف با لف خامة الهائلة : كالواح التابوت ، كا لنعامة ، كقنطرة الرومي . شعر ذنبها يشبه جناحي نسر . فخذاها أشبه ببابي قصر منيف . باطن عنقها ملزوز . أض لاعها حراب . عضداها المفتولان أشبه بسقف مسنّد بما يحول دون انهياره . جنبها صلب كا لصخرة الملساء . عنقها شبيه بمؤخرة سفينة . عيناها تستقران ، في كهفين أشبه بصخرة . قلبها أروع (حذر) يشبه صخرة تكسر بها الصخور .

رابعاً ـ أنها مطيعة له ، فإن شاء أسرعت ، وإن شاء أبطأت . غير أنها في الوقت نفسه تتقي بذنبها هجمات جمل متلبد الوبر ولكنها مع ذلك أشبه بنعامة تنبري لذكر النعام . وهي تتبختر كجارية ترقص أمام سيدها . وبين هذا الرقص والانبراء لذكر النعام تشابه واضح .

والآن ، هذه التشبيهات اللامعقولة ، أما تحيل إلى ما ليس هي ؟ أما يمكن أن نرى فيها مكافئاً خارجياً لشخصية الشاعر ؟ أما نملك حق التنقيب عن سمات هويته في ناقته ؟ الجواب بالايجاب .

إن صورة الناقة بوصفها حيوية ونشاط هي من نتاج صورة الحركة المنقطعة في أطلال خولة ، ورد فعل على أزمة الحياة هناك . فكما أن حس الحركة المدمرة للأشياء قد انتج حصان امرىء القيس شبه الخرافي ، فان الاحساس بقابلية الأشياء للانهيار ، وبآنيتها وسرعة زوالها ، هو الذي أملى على طرفة أن يصوغ هذه الناقة ، هذا الشكل الفني المغتني بتصورات الرسوخ والثبات والمؤسس عليها . إن الناقة بنيان ثابت يواجه عالماً يقع في حوزة الموت . انها احتقاب مجموعة من الجزئيات كل واحدة منها تجسد صورة الرسوخ الصامد في وجه حركة تقتلع الكينونات وتقذف بها إلى مملكة العدم الصامته . وهذا يعني أن الناقة محاولة لتنميط صورة الصمود ، أو الثبات في وجه التدمير ، أي هي مكافىء خارجي شاخص لصورة مجردة . أنها محاولة لجعل اللامرئي مرئياً ، أو قل أنها تخارج لاشعوري لانفعال داخلي خالص .

ويمكننا أن نرى في كونها أداه أمن طبيعة رد فعل لا شعوري على الاحساس الشديد باللاأمن الذي يولده التدمير اللاحق بالحضارة ، وكذلك التحدي الموجه إلى الشاعر من قبل بعض أفراد العشيرة .

أما سمات الفخامة والصلابة والتماسك فهي الرد اللاواعي على الاندثار ، ومحاولة للتحصن في عالم هش لا يصمد فيه شيء أمام حركة الجدل . وفضلاً عن ذلك ، فإن الناقة تحمل الانتماءات العشقية للشاعر .

ولكن بقي أن نلاحظ أموراً ثلاثة :

أولاً – شبهها مرتين بما يشير مباشرة إلى العمران (البيت التاسع عشر ، والبيت الثالث والعشرون) . واني أشدد كثيراً على أهمية هذين البيتين في فهم معلقة طرفة بعامة ، وبرهة الناقة بخاصة .

ينطوي هذا التشبيه على مسألتين هامتين : القنطرة والقصر رمزان للمنعة أمام التغير . من جهة . واشارة شديدة الاستتار إلى أزمة الحضارة العاجزة عن الاستيعاب في بوادي العرب .

ثانياً – تواترت كلمه الصخرة . أو ما يرادفها ، بضع مرات في برهة الناقة . والصخرة هنا رمز الصمود أمام تيار الزمن الهادر ، أو قل هي رمز الثبات بعامة . وهنا نلاحظ الترابط القائم بين هذه الصخور وبين « الصفائح الصم » في القسم الوجودي من المعلقة ، أو بين «صفيح مصمّد » في برهة الناقة ، وبين « صفيح منضّد » في البرهة الوجودية .

ثالثاً – أكثر الشاعر من الكلمات الدالة على الرسوخ والشد والتثبيت : لزت . منضد . متشدد . أفتلان . أُمرت (احكم فتلها) . فتل شزر . مسنّد . مبرد . ململم (الشديد أو الصلب) . مصمّد (محكم أو

موثق) . محصد (محكم أو موثق أيضاً) . ومن شأن هذا التوثيق كأنه أن يخفي وراءه الاحساس با لحركة الهادمة للكينونات ، بل هو منتوج رد فعل الذاتي على هذه الحركة .

ومن الأهمية بمكان كبير أن نلاحظ ، لدى فهمنا لناقة طرفة ، جناحي النسر المغروزين بقوة ومتانة في عظم الذنب . فالنسر من الكائنات التي تعمّر طويلاً ، ولهذا فهو هنا رمز الديمومة الصامدة في وجه الحركة ، أو قل رمز الاستمرار (نقيض الانقطاع) ، مثلما هو رمز القوة . والاستمرار والقوة شيء واحد في هذا السياق .

فالناقة هي الخارجي المنطوي في صميم قوامه على الداخلي ، أو هي معقد لعلاقة واحدة فحواها انفعال الاندثار وما يفرزه في الوعي واللاوعي من رغبة في الرسوخ . وهذه العلاقة تبسط مضمونها في جزئيات متنوعة الجاهد ، متنوعة من الخارج ، ولكنها متجانسة الداخل ، بمعنى أنها جميعها تؤول إلى مآل واحد هو انفعال العدم ، الذي يقبل الاندراج في ما يبدو في الظاهر وكأنه ليس هو . وهذا يعني أن ذلك الانفعال قد تقنع داخل تصورات تفارقه ظاهرياً ، بينما يكفي أن نقشرها سطحياً لكي نراه يحايثها بعمق .

ومن جهة ثانيه ، أن ناقة طرفة ، التي يحال المعنى عبرها من محمولات وجدانية وصراعات نفسيةإلىصور خارجية الشخوص،مبطنة بما يفارق سطحها ، ولها كثافة وثقل ماديين ، هي شبكة علاقات متوالجة أهمها اللاأمن الناجم عن آنية الانسان ، وعن التحديات القمعية التي يفرضها المجتمع، ولاسيما قمع العشق ، والرد على هذا اللاأمن بكائن خرافي يتميز بالمنعة والحصانة .

وهكذا يثبت لدينا أن الموضوعة الأولى للفن الأرقى ، محموله الصميمي المؤسس لماهيته ، هو الانفعال .

بهذا المنهج الذي يفسر الجزء على ضوء الكل والكل على ضوء الجزء . نملك أن نرى العلاقة بين الناقة والقسم الوجودي المتعامل مع الموت في معلقة طرفة . وبه وحده نملك أن نرى الوحدة الصميمية للقصيدة التراثية . وبذلك تتلقى النزعة الموضعية ، أو التجزيئية ، ضربة قاصمة . وبهذه الحركة التي تتصف بسمتين اساسيتين ، الشمولية والعمودية (الاستبارية) يترسخ التكامل ، أو بمزيد من الدقة ، تترسخ الخطوة الأولى في المنهج المتكامل .

ولعل أهم ما ينبغي التشديد عليه فيما يخص الشعر الجاهلي هو أن ذلك الشعر يتألف من مجمل محدود من الظواهر البارزة (الطللية ، الظعنيه الناقة ، العشيرة ، البقرة الوحشية ، حمار الوحش . . . الخ) ، وأنه يتعذر فهم هذه الظواهر حين نأخذ الواحدة منها معزولة عن صويحباتها . وهذا يعني أن الفهم الصحيح لتلك الظواهر هو تفسير الواحدة منها بالجميع وفي ارتباطها بهذا الجميع . وهذا هو أحد الفروق الأساسية بين منهج تقليدي ومنهج متكامل . إذ لا يكتفي هذا المنهج الأخير باحالة الظاهر على الباطن ، بل يوثق الصلة بين الظواهر نفسها ، ويرى فيها أشكالاً فنية لمعان مترابطة من الداخل .

• • •

يتبدى لنا ، اذن ، أن الفن يعظم بمقدار ما يخاطب فينا قوى خفيّة مستبطنة وصوراً ليست بارزة على سطح الشعور . والأرجح أن معلقة امرىء القيس هي أعظم المعلقات طراً لأنها أكثر قدرة على مخاطبة

كموناتنا النفسية المؤسسة بفعل القهر التاريخي المزمن .وإذا كان تحسيس الصورة المجردة والانفعال المضمر ، أو الكامن بخفاء ، هو أهم المزايا الفنية لشعر امرىء القيس ، فما ذاك الا لأن هذا الشاعر الفذ تعتمل في داخله قوى محايثة تضغط على الخيال ابتغاء تجسيدها ، أي لأنه يعيش القهر بكثافة وتوتر كليين . وهذا مما حدا بي إلى اتخاذ مقولة القهر معياراً لنقد الشعر ، بل واحداً من أبرز معاييره .

ومما يمكن التشديد عليه أن هذه القوى النفسية التي يصوغها في الداخل واقع يتأسس على جملة من الشروط الموضوعية تختلف باختلاف الأماكن والأزمنة ، هذه القوى حين تعبر عن نفسها عبر نص أدبي ، نراها تأخذ نهاجيتين متكاملتين ومتجادلتين : أولاهما التعابير والألفاظ الدالة على محتويات اللاوعي المقهورة والملقاة في أحلك تجاويف النفس ، وهي ما يمكن تسميته بالفاعلية التعبيرية المحايثة . وثانيتهما ، وهو البناء المقنّع لكمون نفساني يبحث عن منفذ يظهر من خلاله إلى الخارج ولعل الفاعلية التعبيرية المحايثة المبثوثة في المبدع الأدبي عبر نسيجه اللغوي ، على هيئة مفردات وتعابير وتعالقات لفظية ، لعلها أن تكون الأداة الأولى في استبار المحتوى الكموني للعمل الأدبي .

• • •

والآن ، ما الذي أضافته هذه البحوث الخمسة إلى الكتاب السابق ، « مقالات في الشعر الشعر الجاهلي » ؟

الحقيقة أنها لاتشكل اضافة، بل متابعة لخط الكتاب السابق ، إذ هي قد أكدت قدرة المنهج على دراسة القصيدة التراثية دراسة استبارية تعمل على تقديم الشعر الجاهلي بوصفه تعقيداً يحيل على معنى مباطن .

لقد حاولت الدراسات التقليدية أن تبيّن سر المزيّة وعوامل الخلود في الموروث الجاهلي ، فعزت ذلك إلى جودة اللغة والقدرة التصويرية والايقاع المصوّر للوقائع والمشخّص للانفعالات ، وكذلك إلى عوامل كثيرة أخرى . ولكنها ، مع ذلك كله ، لم تصب أعماق المسألة لقد ظلت الحقيقة في منأى عن قبضتها لأنها لم يخطر في بالها شيء أساسي فحواه أن كل فن عظيم لابد له من أن يخاطب فينا قوة خفيّة على الوعي . وهذا يعني أن على النقد واجباً أساسياً فحواه البحث عن مضمرات النص التي تغذو فينا مضمرات نفسية تكمن في القعر الصخري للروح ، أي عليه أن يقوم بتحليل النصوص واستبار منطوياتها التي لا ترى لدى النظر إليها من السطح . وهذا يفضي إلى القول بأن لكل نص أدبي مستويين ، مستوى ظاهري سطحي ، ومستوى عمقي يسبر عمودياً وبا لانطلاق من السطح باتجاه القاع .

ومن شأن مثل هذا التعامل الجديد أن يخصب الشعر الجاهلي وأن يكشف فيه عن مواطن جمالية يتعذر كشفها من خلال المناهج التقليدية . وفضلاً عن ذلك فانه يفتح أمام الدراسات المتخصصة با لموروث الجاهلي (بل وبا لتراث الشعري جمله) ميادين جديدة وموضوعات لم تخطر في بال النقاد التقليديين المحدثين . وهذا يعني اغناء النقد نفسه وتحويله من ممارسات فردية إلى حركة . وفي ظني أن هذه النظرة الجديدة إلى الشعر الجاهلي ، والتي تقدم لأول مرة في تاريخ النقد العربي المعاصر ، بل التي ماتزال بحاجة إلى جهود مضنيه ابتغاء تعميقها واثرائها ، وابتغاء تخليصها من كل وهن عالق بها (إذ لابد لكل جديد من معاناة ألم المخاض) ، إن هذه النظرة التحليلية المنزع هي ما سوف يسود حركة النقد العربية في الثمانينات ، وبذلك وحده تتلاشى أزمة المنهج النقدي .

لقد ظهرت ، في العقد المنصرم ، دراسات قيمة في الشعر الجاهلي ، ولكنها – على الرغم من تفرد نظرتها – لم تختلف كثيراً عن النقد التقليدي ، وماذلك إلا لأنها عزفت عن احالة الظاهر على باطن يسكنه بعمق ، أي هي لم تتعامل مع الأشكال الفنية الجاهلية من حيث هي رموز تضمر مالا يتبدى على سطحها . ولهذا فانها لم تشكل قفزة في تاريخ النقد المعاصر.

ولكن ، ما الذي أغفلته هذه البحوث الخمسة ؟

لقد أغفلت الكثير . فالشعر الجاهلي أغنى من أن تحيط به مجموعة محدودة من المقالات .

ثمة معلقتان يمكن النظر إليهما من حيث هما شعر ملحمي ، أو شعر فرسان على الأقل . فما هي طبيعة هذا الشعر ؟

في معلقة عنترة ، بل في الكثير من شعره ، تترابط ثلاث مقولات ترابطاً خفياً . وهذه المقولات هي الحب والموت وتوكيد الذات . فهو يذكر عبلة والرماح تنهل منه ، وسيوف الهند تقطر من دمه . وهو يود تقبيل السيوف لأنها تلمع كبارق ثغرها المتبسم . وليس صدفة أن تتماثل الشفاه والسيوف . ويبدو أن البرهة العشقية هي الشخوص الأثقل في حضرة الموت . ومع ذلك فانني أؤكد على أن علاقة الحب بالموت هي من نتاج القهر أو اللاإرتواء ، أي أنها ذات بعد تاريخي قبل أن تكون ذات بعد ما ورائي .

وتكاد تصرح معلقةعنترة بأن الطعن يحمل رمزية عشقية . يقول هذا الفارس : « ومشك سابغة هتكت فروجها بالسيف . . . » ولكن الأهم

من ذلك أن هذا الفارس يقاتل لأن مجاله الأمنى مهدد بالاضطراب ، وأن الفارس الجاهلي يقاتل دوماً دفاعاً عن الحياة . وحتى أولئك الذين يقتلهم عنترة وعمرو بن كلثوم ينافحون عن الحق . فالملك المتوج الذي جندله هذا الأخير « يحمي المحجرينا » ، والفارس الذي يقتله عنتره يصفه بأنه « حامي الحقيقة » .

يقول غوته أنه تعلم من هو ميروس درساً فحواه أن علينا أن نصنع الجحيم على الأرض . وهذا يعني أن الحرب قدر الانسان التعيس . انها قتال للقتال . ولكن الفارس الجاهلي لايعكس القتال إلا من حيث هو وسيلة لغاية تسمو عليه ، وهي حماية الحياة وابعاد الاضطراب عن المجال الحيوي للإنسان ، أعني العشيرة . ولهذا لم يعد صدفة أن تضع الجيوش العربية الفاتحة اختيار الحرب بعد الاسلام والجزية . وكذلك ليس صدفة أن الساميين لم يفكروا قط بانشاء امبراطورية واسعة . وفي اعتقادي أن الدافع النفساني لتأسيس امبراطورية العرب لم يكن الرغبة في أن « أقتل وأن أُقتل » ، بل هو الاعتقاد بنشر رسالة السماء في الأرض . ان الشعر الجاهلي لايؤكد اطلاقاً بأن العرب تحبّ الحرب للحرب ، بل على النقيض من ذلك ، إن الحرب دائماً دفاعية في وعي العربي الجاهلي.

ولهذا لم يعد صدفة أن تشدد كل من معلقتي زهير والحارث بن حلزة على النزعة السلمية . وربما كانت هذه الدعوة إلى السلم ظاهرة فريدة من نوعها في الأدب العالمي .

اذن ، بقي ثراء الشعر الجاهلي وخصوبته بغير دراسة . ولهذا يسعني أن اقترح قائمة تضم بعض العناوين القيّمة التي أرى فيها أرضاً بكراً للدراسات النقدية ، وهي ما لايمكن أن يقترحها ويدرسها الا منهج استباري التوجه :

١ ـ فلسفة الشعر الجاهلي .

٢ ـ شعر الفرسان ونزعة توكيد الذات .

٣ ـ علاقة الحب والموت في الشعر الجاهلي .

٤ ـ الانماط في الشعر الجاهلي .

٥ ـ رمزية الناقة في الشعر الجاهلي .

٦ ـ الحيوان والنمطية في الشعر الجاهلي .

٧ ـ الخيال في المعلقات .

٨ ـ جدلية القحط والخصب في الشعر الجاهلي .

٩ ـ رمزية الصخور والجبال في المعلقات .

١٠ ـ الوجود والعدم في معلقة طرفة .

١١ ـ تحليل معلقة لبيد .

١٢ ـ الحب في المعلقات .

١٣ ـ اللغة الجاهلية من خلال المعلقات .

١٤ ـ الصور المشتركة بين المعلقات .

١٥ ـ طبيعة الانفعال في المعلقات .

١٦ ـ العوامل النفسية لصمود المعلقات .

وقد يكون هنالك العديد من الموضوعات الاخرى التي يمكن للدارسين اكتشافها . غير أنني أشدد كثيراً على وجوب كتابة فلسفة للشعر الجاهلي تكشف عن ثلاث مسائل على الأقل : طبيعة الروح البدائي ، ولاسيما محتوياته النفسية ، وأهمية الماء في صوغ اللاوعي البدوي وانعكاس الشرط الجغرافي على المخيلة ؛ العلاقة بين اللغة والخيال التصويري ؛ الاصطراع الاجتماعي ودوره في تعزيز الأنا ونزعة التوكيد

الذاتي . هذا فضلاً عن موضوعات هامة مثل الصعلكة (الخطوة الأولى في تأسيس يسار عربي) والموت والافتراس والمناجزة وحس الزمن المدمّر للجزئيات . والأهم من ذلك ، أن يشدد على دور الواقع المادي في تأسيس القصيدة والصورة الشعرية .

ومما يلح على مخيّلتي أن معلقة امرىء القيس ، هذه الملحمة الخالدة للعنصر البدائي في النفس وللقوى الخفيّة والمحجوبة عن الوعي ، تستحق دراسة مطوّلة قد لا يقنعها الا مجلد ضخم . وإني لأؤمل أن تتاح لي فرصة تنفيذ هذا المشروع ذات يوم .

★ ★ ★

المحتويات التحتانية للمعلقات

للوهلة الأولى ، تبدو المعلقة مجموعة مدركات مباشرة يقوم كل منها بتعزل عن الآخر وفي حالة استقلال شبه تام ، وذلك نظراً لتفرد كل جزئية بموضوعات قد لاتخص سواها ، وفقاً لخارجية المشهد . وقد يبدو من العسير اثبات ما فحواه أن المعلقة ليست مجمعاً لجزئيات مستقلة بعضها عن بعض ، وأنها متلاحمة من داخلها ببنيات تؤسس محتواها الأبعد غوراً . فلست أظننا مطالبين فقط برؤية المعلقات كلها على نسق ، بل نحن مطالبون كذلك ، بل قبل ذلك ، برؤية المعلقة الواحدة في تناسقها ، وبرؤية جوهريتها التي تؤلف واقعها اللامنظور . ان الاكتفاء بالتعامل مع جزئيات المعلقة في تفاصلها واستقلاليتها ، في عزلتها وتجمعها الحسي ، وغير المترابط جوهرياً ، هو النقد العربي التقليدي بام عينه . والحقيقة أن ادراك المعلقة في نسقيتها لا يختلف كثيراً أو قليلا عن استيعابها واستبار مضامينها التحتانية ، الأمر الذي يعني أن القبض على المعلقة في نسقيتها ليس مجرد نفي للشرح الموضعي وحسب ، بل هو في الوقت نفسه عين القبض على المعنى الشمولي الذي يؤلف بؤرتها الخاشدة ، المعنى الذي هو حقيقة وعلاقة لحظاتها المبعثرة كافة . ويسفر عن هذا أن تلك اللحظات المبعثرة لا تعدو كونها تجليات متنوعة لمعنى يبسط ذاته من خلالها مرتدياً أزياء شتى ، أو متعددة الألوان .

وفي اعتقادي أن المبدأ الذي يقوم عليه التحليل الرامي إلى القبض على تلك العلاقة الماهوية في المعلقة الواحدة (أو في المعلقات جميعاً) هو هذا : تقليص أبعاد الجزئيات وإرغامها على الانكوص إلى الوراء حتى ترتد فتنحصر جميعاً في البؤرة التي انطلقت منها كلها قبل أن تتجلى على هيئة تبعثرات وشتات . ولكن هذا التقليص لن يؤتي نصيبه من التحقق إلا اذا أحيلت الظواهر (الجزئيات) إلى ما ليس هي . أي إلى ما هو سواها . عبر تحليل مطول ومتأن . ترى : لماذا لا نتصور أن « المعلقة » تسمية أطلقت في القديم على قصيدة متعددة الموضوعات « يتعلق » بعضها ببعض : بغض الطرف عن كونها قد علقت على جدار الكعبة أو لم تعلق ؟ قد يبدو هذا الفرض بعيداً عن الاحتمال . ولكنه ما يلبث أن يقترب من الصحة حين نعلم أن الاسم في اللغة العربية سمة للشيء .

بودي أن أشدد على أن الفصل بين وحدة المعلقة الواحدة وبين وحدة المعلقات جميعاً . هو في الحقيقة إساءة إلى فهم هذه الحزمة من القصائد الجاهلية الخالدة . فضلا عن كونه أول عتبة أمام استيعاء المعنى الشمولي للشعر الجاهلي . : الدفع الدائم للحرية إلى الأعلى لتخارق باستمرار واقعاً يحدها ويعيق حركتها المرتقية . وبعبارة أخرى . ان الشعر الجاهلي . ماخوذاً بالجملة . يسعى نحو مرحلة حضارية أرقى من الحالة البدوية المهيمنة ، ولكنه يطالب . في الغالب . بمجتمع لاتسوده أعراف قمعية صارمة . . وقد عبر هذا الشعر عن نزوعه نحو التمدن اللاقمعي من خلال عدة ظواهر نقيلة الحضور في القصيدة الجاهلية : الطللية والظعنية والنزعة السلمية وقصص الغيرة الوحشية

والثور الوحشي . وسواها من الأشكال الفنية البارزة في القصيدة الجاهلية بعامة . وفي المعلقة بخاصة. إن المجتمع لا يمكنه أن يتمدن إلا إذا استقر في حواضر وأقلع عن حياة التجوال البدوية .

ولكن الطبيعة القاحلة تحلي مثل هذا التجوال فتعيق النمو الحضاري للمجتمع ، كما تعيق التفتح المتكامل لشخصية الانسان . ومن هنا كانت الطالية والظعينة احتجاجاً على هذا التحلل والتدمير اللذين يمارسهما تاناتوس (قوى الهدم) على الإنسان ومنشآته ، أو على الايروس الكوني ، إن جاز لنا مثل هذا الاصطلاح ومن هنا كذلك جاءت النزعة السلمية التي بالغت ذروتها في معلقة زهير دون أن تقتصر عليه وحده :

وما الحرب إلا ما علمتم وذقتم
وما هو عنها بالحديث المرجم
متى تبعثوها تبعثوها ذميمة
وتضر إذا ضريتموها فتضرم
فتعرككم عرك الرحى بثفالها
وتلقح كشافاً ثم تنتج فتتئم
فتنتج لكم غلمان أشأم كلهم
كأحمر عاد ثم ترضع فتفطم
فتغلل لكم مالا تغل لأهلها
قرى بالعراق من قفيز ودرهم

---

١ – الحديث المرجم : الذي يرجم فيه بالظنون .
٢ – تضر : الاضراء والتضرية ، الحمل على الضراوة . تضرم : تلتهب .
٣ – ثفال الرحى : جلدة تبسط تحت الطاحون ليقع عليها الطحين . تلقح : تحمل الولد في بطنها . الكشاف : أن تلقح النعجة في السنة مرتين . تتئم : تنجب توأمين .
٤ – أشأم : مشؤوم . أحمر عاد : عاقر ناقة صالح واسمه قدار .
٥ – القفيز : مكيال عراقي قديم .

إنه الأمن المأزوم ، أو الشعور باللا أمن . ان مجتمعاً مالا يمكنه أن يستقر إلا إذا اطفأ توتراته وتناقضاته الداخلية ، وإلا إذا أوقف تشققاته وانقساماته على نفسه .

بيد أن مما هو عظيم الأهمية . لدى المنطلق . أن نلقي نظرة خاطفة على الأرضية الاجتماعية التي أفرزت الشعر الجاهلي بعامة . والمعلقات بخاصة . وذلك من حيث أن هذا الشعر هو التعبير الأول عن تفاعل الحس الجماعي مع شرطه التاريخي . وعلينا هنا أن نشدد على ظاهرتين بارزتين في التاريخ الجاهلي . أولاهما أن المجتمع كان يسعى باضطراد نحو اقامة ممالك صغيرة في نجد وفي القسم الشرقي من الجزيرة العربية ، وكذلك في بوادي الشام والعراق ، ولا سيما بعدما استطاعت عرب الشمال أن تدحر عرب الجنوب وأن تلحق بها هزيمة لا رجعة لها بعدها . وبوسعنا أن نستقرىء من مفهومات ابن خلدون للتاريخ خلاصة نظرية في تكون أو نشوء الممالك والدول . ولا سيما من مبدئه الرامي إلى أن الملك يقوم على العصبية : تتكون دولة ما أثر هيمنة جماعة أقوى على جماعات أضعف . وربما أصغر حجماً . وثانية الظاهرتين أن العشائر الجاهلية . ولا سيما مجتمع نجد . مهاد الشعر الجاهلي بعامة والمعلقات بخاصة ، كانت تواظب على تناحرها من أجل السيطرة على موارد العيش الأساسية (المراعي والينابيع).

ترى ما الذي يعنيه تبدي مثل هاتين الظاهرتين في المجتمع الجاهلي ؟

إن أول ما ينجم عن ذلك هو ترسخ النزعة القبلية ازاء التحديات التي تتعرض لها العشيرة . وذلك بحكم نزعة احتفاظ على الكينونة . فالقبائل التي تحاول السيطرة على قبائل أضعف تخلق بالضرورة نوعاً

من الاستجابة العشائرية الطابع لدى القبائل المتحداة من شأنها أن تعزز الروح العشائري في نفسية أبناء هذه القبائل الأخيرة . ولقد أثبتت دراسات علم النفس الاجتماعي أن الوعي الجماعي ، وعي النحن ، يبلغ من العمق حداً تغدو عنده كل محاولة لتوليف الفئات المتمايزة إجراء من شأنه أن يخلق حالة توتر واضطراب داخل قطاع الفئة الواحدة ، الأمر الذي يعني أن كل منظومة اجتماعية (قبيلة . مثلا) هي حلقة مقفلة على ذاتها وتسعى جاهدة للبقاء على هذه الحال . لابفعل نزعة النحن فحسب ، بل بفعل نزعة المحافظة الموجودة في الإنسان إلى جوار نزعة الانفتاح والتقدم . وهكذا استطاعت المصاولات والصدامات العشائرية الجاهلية أن تعزز الروح القبلي ، وأن تجعل من هذا الروح قيمة مثلى .

غير أن القبيلة ، كي تضمن سلامتها واستمرارها ، تميل على الدوام نحو شيئين متكاملين . أولهما ، إخضاع الخصوصية للكلية ، أعني اخضاع الأفراد للجماعة ، ودغم كل فرد في جسدها عبر ايلاج المصطنعات الاجتماعية (القيم والمثل العليا) في الطبيعة الانسانية . وثانيهما ، الحفاظ على الخصوصيةفي ذاتها بما هي مكافأة يناله الفرد مقابل الانجازات الجلى التي يقدمها خدمة للعشيرة . ونجم عن هذا أن تضخم حس الفرد بخصوصيته حتى بات يرى في ذاته بؤرة للواقع أو مركز آ يتمركز حوله الوجود . وهكذا راح الشعر الجاهلي يدور حول محورين أساسيين : تمجيد العشيرة (معلقة عمروبن كلثوم) والتنفج الفردي (معلقة عنترة وطرفة وامريء القيس) .

واقد انعكس هذا الجوهر التاريخي على مجمل الشعر الجاهلي ،

مثلما انعكس واقع الطبيعة على هذا الشعر نفسه ؛ ومن هنا نملك أن نفترض ما فحواه أن ثمة ثلاث علاقات تؤلف واقع المعلقات الأعمق ، هذا الواقع المنفتح على الخارج الاجتماعي والطبيعي :

أولا – حس الافتراس والصراع الدائر في طبيعة ما هيتها الشح من جهة ، والنقص من جهة أخرى . طبيعة يسكنها تاناتوس بكامل حدته التدميرية والعدوانية . ومن شأن مثل هذا الحس أن يخلق نوعاً من قلق الأمن الذي يعمل الصراع الاجتماعي المرير على تضخيمه . والذي يقوم باستنفار كل زخم وامتلاء غريزة البقاء لدى الانسان . وفي حين عبرت الطللية عن القوة التدميرية للطبيعة ، فقد عبرت صور الصيد عن حس الافتراس الذي يعكس مفهوم النقص والمغايرة كماهية للطبيعة ؛ كما يعكس الشعور باللاأمن لدى الإنسان الجاهلي الذي يعيش في حلبة صدام تناحري أدى إلى افناء بعض القبائل إفناء تاماً . إن الحياة معرضة لتهديدين مباشرين : تهديد الطبيعة التي تتسم أساساً بالقحل ، وتهديد حروب لاحد لها ؛ إذ الجاهلي إما غاز أو مغزو . ولما كان من مباديء التربية الجاهلية أن يكتم الفرد خوفه حتى عن نفسه ؛ فقد اضطر إلى التعبير عن هذا الخوف بأشكال غير مباشرة ، أهمها صور الصيد التي تنطوي على مفهومي العدوان والدفاع بكل جلاء . إن المناقضة وقلق الأمن وشح الطبيعة هي أهم التصورات المهيمنة على الشعر الجاهلي . وخير انموذج يحتقب هذه المشاعر هو معلقة عبيد بن الابرص .

خلاصة هذه النقطة أن الجاهلي يسكنه شعور فحواه أن الطبيعة – عبر قحلها – تفترس الإنسان ، وأن الإنسان يفترس الإنسان كذلك عبر التصاول الاجتماعي اليومي .

ثانياً ـ انبساط النزعة الفردية في تضخماتها واعتدالاتها ، من حيث هي رد الفعل النفسي على الشعور باللاأمن . ان مثل هذا التحدي قد أفضى بالضرورة إلى التمسك بالأنا كوسيلة دفاعية ازاء الأخطار المحدقة . فالعلاقة التحتانية التي تؤلف العالم الجاهلي الرحيب ، وفقاً لما يعكسه الشعر نفسه ، هي (أولا) المناقضة التي تؤلف عالم الطبيعة من جهة ، وعالم الانسان من جهة أخرى ، و (ثانياً) ارادة النقض والتدمير التي تمارسها طبيعة قاحلة على الإنسان ، و (ثالثاً) رد الفعل الذاتي على الطبيعة ، والاستجابة الفردية والعشائرية للمغايرة الاجتماعية والتاريخية . ومن هنا بات الحفاظ على العشيرة ، حاضنة الفردية واداة الصراع الاجتماعي ، ضرورة نفسانية ، أو ذاتية ، منحة .

ثالثاً ـ الموقف النقدي من الحضارة وقيمتها القمعية العاملة على إقامة جدار من اللاتلبية أمام الغرائز المندفعة نحو الاشباع (معلقتا امرىء القيس وطرفة) .

تلكم هي ، اذن ، معاني المعلقات والاربطة التي تنسقها من داخلها بحيث تؤلف ما هيتها ، لا سلكاً ينظمها من الخارج . ولا أظن أن التحليل قد يعوزه الكشف عن هذه العلاقات التحتانية بوصفها المضمون الأعمق للمعلقات ، من جهة ، وبوصفها المنسقات الأولى لمجموعة هذه القصائد التي يمكن بعد ذلك أن نرى فيها ملحمة الجاهلية . فليس من المتعذر اثبات ما فحواه أن ارادة الحياة الحرة ، أو غريزة البقاء غير المعوق بالمهددات (وهي أكثر الغرائز أولية) هي النقطة الحاشدة للنقاط الثلاث الآنفة الذكر .

ما من شيء أبرز من ترسيخ الفردية في الشعر الجاهلي ، وليس أدل على ذلك من تلك الكميات الكبيرة من شعر الفخر بالنفس ، وكذلك المديح ، بل أن الرثاء الجاهلي يغلب عليه طابع التمجيد الفردي وتكريس مآثر الفقيد ، في حين يقوم الهجاء على ابراز مثالب المهجو واستلابه كل مكرمة ، أي تخليصه من فرديته بوصفها تعييناً رجولياً محدداً بصفات فردية لها ثقلها وحضورها . وليس النزوع العشائري المتجه نحو تأبيد الجماعة التي ينتمي اليها الشاعر بأقل مثولا في الشعر من سواه من المنازع ، وهو كذلك شديد التبدي في المعلقات ، ولا سيما في معلقة عمرو بن كلثوم التي يمكن أن تعد انموذجاً لهذا النزوع .

اننا ، اذن ، نتجاوز تبعثرات المعلقة بعمليتين عقليتين : ادماج الجزئيات واحالتها إلى مفهومات ، أي تفسير رمزيتها واستكناه ما يستسر خلفها ، وبذلك يتأتى المعنى من التكامل التوايفي لمجمل الجزئيات ذات السمة التجسيدية التي تتجاوز ذاتها عبر تركيبها في كلية استنباطية ذات كثافة تغني وتخصب كلما امعنا في ترويض الجزئيات واخضاعها للتضام والتكامل بعضها ببعض . وبذلك تقوم الجزئيات بتجاوز نفسها عبر الكلية التي تتأسس ابتداء من الجزئيات ، مثلما يتأسس المجرد ابتداء من العيني ، واللامباشر ابتداء من المباشر . فالحقيقة أن المنازع الثلاثة يمكن أن ترتد جميعاً إلى منزع الحرية ضمن شرط طبيعي واجتماعي أرقى ، أي إلى صيانة الحياة وتعزيزها والارتقاء بها إلى الأعلى ، أو إلى غريزة البقاء التي أراها العلاقة الماهوية المؤلفة للمعلقة الواحدة ولجملة المعلقات في الوقت نفسه . فالشعر الجاهلي في حقيقته

محاولة لتأسيس مفهوم الحرية في توافقه مع حاجات الروح . لا في تعارضه مع تلك الحاجات . كما هو واقع الحال الجاهلي ومن هنا كان الشاعر المتشبث بعشيرته . التي هي القطاع الخارجي لتحقق الذاتية والخصوصية ، يدرك تعارضه مع هذه العشيرة في أحيان عديدة ؛ وذلك من حيث هي . في الوقت نفسه ، تمثل — كمنظومة اجتماعية محمولها الأساسي القيم الكابحة للغرائز — عامل ضغط على الحريات ، أو جدار آ سميكاً يحول دون التحرر الغرزي :

وما زال تشرابي الخمور ولذتي
وبيعي وانفاقي طريفي ومتلدي

إلى أن تحامتني العشيرة كلها
وافردت افراد البعير المعبد

إن القمع منذ أن افرزه التاريخ ، قد افرز بدوره نقيضه والعناصر المقاومة له . ولهذا نلمس ان الشعر الجاهلي هو ، بمعنى ما ، مقاومة الطبيعة للتاريخ ، استعصاء (الانسان) على الاصطناعي وتمنعه . وبالتالي فهو صيحة اصيلة تبتغي التحرر وحماية الحياة .

وفي اعتقادي أنه قلما تخلو معلقة من العلاقات الثلاث الآنفة الذكر مجتمعة فيها ومؤسسة لمجمل معناها ، وفي أقل الاحتمالات نجد علاقة واحدة أو اثنتين . أما العلاقة الماهوية ، غريزة البقاء ، أو الحفاظ على الكينونة ، ازاء تهديدات العالم الخارجي المرعبة ، هذه الغريزة التي يستنفرها حس الافتراس والنقض ، فهي الماثلة على الدوام في كل معلقة على الاطلاق ، بل وربما نجدها في أرضية كل قصيدة جاهلية تقريباً . ولئن كانت النزعة العشائرية قابلة للاختفاء في بعض المعلقات ، فان

النزعة الفردية قلما تغيب عن المعلقة ، بل وعن الشعر الجاهلي بوجه عام .

لنحاول الآن تتبع هذه النزعة الفردية عبر المعلقات الواحدة تلو الأخرى . ان معلقتي امرىء القيس وطرفه تمثلان ترسيخ الخصوصية الفردية والتشبث بها ورفض التنازل عنها ازاء حركة الدغم الاجتماعية . ولهذا كانت الخصوصية في هاتين المعلقتين مأزومة وتعاني من ضغط القيم الكابحة لوعيها . أما معلقة زهير فتمثل أعلى درجات الانصياع الفردي للكلية ، وكذلك النزوع نحو أرقى حالات الالتئام الاجتماعي ككل :

ومن يك ذا فضل فيبخل بفضله
على قومه يستغن عنه ويذمم

ويعكس لبيد عبر قصة البقرة الوحشية شجبه للعدوان ، بل ويعكس الشاعر الجاهلي بوجه عام ، عبر ظاهرة البقرة الوحشية والثور الوحشي ؛ وهي الظاهرة التي تشكل جزءاً من هذه القصيدة أو تلك ، ولا سيما من قصائد لبيد ؛ يعكس جنوحه نحو السلم وادانته للعدوان وضرورة ارتداد الشر على البادىء . إذ ليس صدفة أن نجد البقرة الوحشية ، في معظم الأحيان ، تتعرض لكلاب الصيد فلا يكون منها الا أن تنقض على أحد هذه الكلاب فتمزقه . فليس من شأن هذه الظاهرة الراسخة في الشعر الجاهلي الا أن تحيل الى ماليس هي ، أي الا أن تعني أكثر من ظاهرها ، والا أن تترجم — بما هي رمز عفوي — الى معنى غني يقبع خلفها حاملاً فحوى شجب كل عدوان يتجه نحو الحياة . كما تنطوي معلقة لبيد على الفردية ، ولكنها الفردية غير المأزومة الى الحد الذي تبلغه الأزمة في معلقتي امرىء القيس وطرفه ، بل هي الفردية غير الاشكالية والمتكيفة مع الجماعة الى حد بعيد .

وليس صدفة أن يأتي وصفه لنفسه وافتخاره بها إثر لحظة البقرة الوحشية. لقد انتقل من شجب العدوان والانتصار عليه الى توكيد الذات ، هذا التوكيد الذي هو وسيلة دفاعية بدوره . وكان من المنطقي أن ينتقل من توكيد الذات الى توكيد العشيرة ، لأن خصوصيته الفردية لاوجود لها خارج الانتماء القبلي .

وتأتي معلقة عمرو بن كلثوم كتعبير عن النزوع الجامح نحو تأبيد العشائرية والرفض المطاق للتنازل عنها . فاعل هذه المعلقة قادرة على أن توحي لنا بأن نزعة الردة كانت تمثل الكمون في حركة الثورة الاسلامية، وان هذا النوع من الانشطار كان ضرورة لابد للدولة الاسلامية الناشئة عهد ذاك من مواجهتها . ولم تكن معلقة الحارث بن حازة ، التي هي رد على معلقة عمرو بن كلثوم ، بأقل من نقيضتها تشبثاً بالعشائرية، ولكنها تحمل ايجابية جاهلية هي الجنوح الصريح نحو السلم ، مما يذكر بمعلقة زهير :

واذكروا حلف ذي المجاز وما قدم فيه من العهود والكفلاء

حذر الجور والتعدي ، وهل ينقض مافي المهارق الأهواء(١)

واعلموا أننا واياكم فيما اشترطنا يوم اختلفنا سواء

أما معلقة عنترة فهي بحث الخصوصية عن الاندماج في الكلية (الفرد في الجماعة) شريطة الا يتعارض هذا الاندماج مع الهوية الفردية النزاعة نحو التحقق عبر الفعل . والحقيقة أن عنترة هو الفرد كما يريده المجتمع الجاهلي . ويكمن الفرق بينه وبين طرفة في أن هذا الأخير يعارض الجماعة ويتوق في الوقت نفسه الى الاندماج فيها . ولكن شريطة أن تعترف العشيرة بشرعية انخلاعاته ، بينما لايطرح عنترة أي انخلاع

---

١ – المهارق : الأوراق . ويمكن تفسيرها هنا بالا تفاقيات .

على الاطلاق ، ولكنه يتمسك بهويته الشخصية التي لاتتعارض مع قيم المجتمع .

قد لاتكون معلقة النابغة الا الفردية المستلبة ، الفردية في رضوخها للسلطة دون قيد أو شرط ، فهي ، اذن ، نفي الفردية . ان الشاعر هنا عديم الماهية ، بل نحن لانجد له ماهية سوى امتثاله وركوعه ؛ الأمر الذي يعني أن الخصوصية في محاولتها هذه للذوبان في الكلية لاتبلغ تلك النقطة الا عبر نفيها الذاتها . ولذا نملك أن نرى فيه الطرف النقيض لطرفة ، بينما يقع عنترة في الوسط الذهبي المنصّف للمسافة الفاصلة بين الاثنين. وبوسعنا النظر الى معلقة النابغة من حيث هي بداية انعكاس لانخلاع الذات عن السلطة التي هي موضوعها وشرطها الاجتماعي ، أو بداية التعبير عن الطغيان الحكومي الذي أخذ يهيمن على المجتمع العربي منذ تكون الممالك الصغيرة في المرحلة الجاهلية العليا . انها بداية انعكاس وعي مستلب ومغرّب أمام سلطة تتحكم به وتقيم ضرباً من القطيعة بينها وبينه . انها دولة الفرد المتعالي على بقية الأفراد . وباختصار: أنها دولة المستبد التي حاول الاسلام أن يقضي عليها بالشورى ، ولكنها ماعتمت أن ترسخت منذ معاوية الذي يمكن النظر اليه بوصفه عمرو بن هند وقد ارتقى ، أو النعمان وقد غدا اكثر استبدادية ، أي من حيث هو الطغيان وقد أنضج اساليبه وذهّب اغلاله التي يضعها في اعناق الافراد ليعمّق انخلاعهم عن جسم السلطة وليزيد في غربتهم امام الكلية .

ليس النابغة ، اذن ، سوى الفرد أمام آلة سالبة هي السلطة ، الفرد وقد شقته السلطة عن ذاتها مع بقائه على علاقة معها ، ولكنها علاقة السيطرة على الخصوصية وامتصاصها . ولهذا ، فالنابغة رأس الشعر العربي

المتزلف للسلطان منذ ذلك الحين وحتى الساعة الراهنة . ولا يمكن لمؤرخ الأدب العربي الا أن يدين هذا الخط الذي يجد أصله في النابغة ، والذي يواكب حركة الشعر العربي عبر مسيرته الطويلة ، ولكن دون أن تخفى عليه ضرورة التمييز بين هذا الامتداح المتزلف وبين المنتجات الاخرى للشاعر الواحد . كما أن بوسع مؤرخ الأدب أن يتتبع صعود هذا الخط ليدرس معه تقدم ونمو الكبح والقمع عبر التاريخ العربي. ففي وسعنا أن نفترض مقدماً ما فحواه أنه كلما أمعنت السلطات في السيطرة وتغريب الحريات أي كلما أمعن القمع في حدته ، أمعن الشعراء في التزلف والتقرب من السلاطين . ويمكننا أن نجد دعماً لهذه الفرضية في ملاحظة أساسية خلاصتها أن الخلفاء الراشدين ، مؤسسي مفهوم العدالة في التاريخ الاسلامي . ماكانوا بحاجة الى من يمتدحهم ويتقرب اليهم بقصائد كاذبة العاطفة وزائفة المضمون . ولكن مامعنى أن يكون للرسول شاعر يقف عليه معظم انتاجه في المرحلة الاسلامية من عمره ؟ ان الشعر إبان الثورة الاسلامية لم يكن من قبيل التزلف والتكسب على الاطلاق بل هو التعبير الفني عن حركة تاريخية يلتزم بها الشاعر التزاماً صادقاً ويعكس اوضاعها في انتاجه الأدبي .

نعود الآن لننظر في معلقتي الأعشى وعبيد بن الأبرص ، أما الاولى فتحتل الفردية فيها حضوراً متكامل الثقل ، ولكنها في الوقت نفسه ، فردية بعيدة عن الاشكالية والتنفج . واذا كانت فردية عنترة توكيداً للذات أمام التحديات الحربية ، وإذا كانت فردية طرفة توكيداً للذات أمام عالم القيم الكابحة لتحرر الغرائز ، فان فردية الأعشى محاولة للرد على تحد من نمط آخر :

صدت هريرة عنا ماتكملنا

جهلاً بام خُلَيْدٍ حبل من تصل ؟

أأن رأت رجلاً أعشى أضربه

ريب المنون ودهر مُفْنِدٍ خبل

أليس من الواضح أنه يطرح عشاه كعقدة نقص ، أو كمسؤول عن حالة الرفع التي تبديها هريرة ؟ ولما كان هذا الشعور بالدونية من نتاج نقص صميمي في جسد الشاعر ، الأمر الذي يعني أنه مقتنع به ، فقد ترتب على ذلك أن يسعى نحو تعويض لايغطي النقص فحسب ، بل يستجيب الى الموقف استجابة تكافؤه وتغطيه . ولهذا نلاحظ أن نزوعه الفردي كما يعرضه في المعلقة ذو صبغة غنائية ، تماماً كما أن له اساساً علياً أوسبيباً . فهو في الحقيقة يستهدف أمرين . اولهما التوكيد على أنه رجل قوي يستطيع أن يقوم بالأفعال التي يقوم بها الرجال الأشداء ، الشيء الذي ينفي أن يكون عشاه عاملاً يضعه دون الآخرين . أما ثانيهما — وهو رد على صدود هريرة — فيتلخص في أنه رجل لاتنقصه النساء ولا اللهو معهن :

من كل ذلك يوم قد لهوت به

وفي التجارب طول اللهو والغزل

والساحبات ذيول الخز آونة

والرافلات على اعجازها العجل

وقد فسر الاصمعي البيت الأخير بأن النساء يخد منه ومعهن العجل (جمع عجلة ، وهي مزادة أو قربة) المملوءة بالخمر .

في معلقة عبيد بن الأبرص تختفي الفردية اختفاء كلياً تقريباً ،

وذلك لأنها لا تتناسب مع هذا الجو الاستلابي الحاشد لكافة اشكال المغايرة في الحياة الجاهلية . وحين يطرح الشاعر نفسه فانه يطرحها بشكل يتناسب تماماً مع رقعة المعلقة . فلما كان الموجود كينونة لايعتورها الاستلاب فحسب ، بل هو جزء لايتجزأ من ماهيتها (« وكل ذي سلب مسلوب ») فقد جاء موقفه من نفسه موافقاً تماماً لهذا الادراك.فاذا كان الأعشى قد طرح نفسه على النحو التالي ليثبت شدته :

وبلدة مثل ظهر الترس موحشة
للجن بالليل في حافاتها زجل

لايتنمّى لها بالقيظ يركبها
الا الذين لهم فيما أتوا مهل

جاوزتها بطليح جسرة سرح
في مرفقيها إذا استعرضتها فتل

فان عبيد قد طرح نفسه مذعوراً أمام حركة الهدم والتدمير الدائرة في الموجودات :

يا رب ماء وردت آجن
سبيله خائف جديب

ريش الحمام على أرجائه
للقلب من خوفه وجيب

قطعته غدوة مشيحاً
وصاحبي بادن خبوب

قد يظن للوهلة الاولى أن الشاعر يريد اظهار نفسه في تقحمه للمخاطر وربما كان هذا المذهب هو ماقصده الشاعر بالفعل ، ولكن الصورة لاتخفي على الاطلاق درجة الخوف التي يخضع لها الشاعر نفسه ، لاسيما وأن كلمة « الخوف » قد ترددت مرتين في الصورة وأياً ماكان التصور الصحيح لهذه الأبيات فانها تعكس ، على الأقل ، رغبة الجاهلي في الاستجابة للتحديات الموجهة اليه .

في المعلقات لانشعر فقط بأن الفردية ملقاة لذاتها ، أو لتواجه الجماعة ؛ على الرغم من تمحور المعلقة حول شخصية شاعرها ، بل نشعر أن فردية المعلقة هي انعكاس للروح الجاهلي ، حتى لكأنما الفرد عيان مشخص لهذا الروح . ولذلك فان جملة صراعاته وممارساته تتبدى كما لو كانت التطبيق الواقعي لمقولة الكلية ، بحيث يمكن القول بأن الفرد هو من يقوم بتمثيل دور الكلية على خشبة المسرح ؛ مع أنه ليس بغائب عن بالنا ذلك التعارض القائم بين الفرد والجماعة في معلقة طرفة ، مثلاً . ومن هنا كانت الاجرائية ، أو الانجازية ، تحويلاً للمجردات الى مجسدات أي الى ممارسات واقعية أو عيانية مشخصة ، وبالتالي فهي التجلي الحقيقي للواقعية ، إذ عبر الساوك الاجرائي الذي يخوضه الشاعر يجد المثال الجاهلي تحققه وترجمته الى واقع . وبذلك فان كل حدث في المعلقة ينبذ كل انغلاقية قد تلحق به ، ويغدو مفتوحاً على ابعاد جماعية ، حتى لكأنه اجراء قامت به الجماعة لا الفرد . ان بطولة عنترة ليست بطولة فرد بعينه بقدر ماهي تحويل للكلي من التجريد الى التشخيص ، من اللامباشر الى المباشر ، ومن الامكان الى الفعل ، مما يبيح لنا حق النظر الى هذا الفرد من حيث هو الكلية مشخصة ، أو من حيث هو تحرير واطلاق لما

هو حبيس اسار الكلية ، وذلك لأنه الفرد كما يريده المجتمع ، كما تشاء له الجماعة ان يتحقق على أرقى مستويات التحقق .

من هذه الزاوية يمكن النظر الى طرفة كشخصية فردية ونمطية في آن معاً ، هو طرفة الفرد ، اللحظة الممعنة في خصوصيتهاوتشخصها، وهو الانسان الجاهلي الكلي غير العياني ، في الوقت نفسه . انه محاولة جاهلية لتعيين قمة للانسان بعامة ، وللانسان الجاهلي بخاصة . ولذا كانت معلقة طرفة عملاً خالداً لن يهدمه الزمن ؛ على الرغم مما فيها من تاريخي آني ، أما معلقة الحارث بن حلزة فهي نمطية بدورها ، ولكنها نمطية ض من اطار الفهم الجاهلي وحده للنمطية ؛ بينما تمتد نمطية معلقة طرفة باتجاه الكاية، ولهذا تسقط معلقة الحارث وتستمر معلقة طرفة .

إن جانباً واحداً من الانسان هو الذي تحاول معلقة الحارث أن تلمه وتثبته ؛ ان تكشفه للنور ، الانسان المنافح عن حقيقته (والأمر عينه يصدق على معلقة عمرو بن كلثوم) . أما معلقة طرفة فهي عالم متكامل التخوم ، وخزان امكاناته مفتوح الصنبور . ويتجلى هذا الانفتاح في التفاعل العميق امام العالم الخارجي ؛ وفي كون الشخصية التي تتمحور هذه المعلقة حولها تخزن في داخلها القسمات المتكررة للانسان . انه الانسان المجرد الذي لايتحقق كلياً في هذا الفرد أو ذاك ، ولكنه في الوقت عينه ؛ الانسان المشخص ؛ إذ نقع على خصائصه وقد تكررت في هذا الفرد أو ذاك . والأهم من ذلك أنه الانسان في حالة عدم استوائه ، عدم تكيفه ، وباختصار ، انه الانسان في الأزمة .

ان طرفة يعيش الوجود أزمتين تسكنانه معاً ، فهو يعيش أزمة الغربة

الوجودية ، أزمة الموجود البشري كفاجعة محتومة لامحيد عن مواجهتها ذات يوم ،لأنهوجود مرصودبالموت ، وأزمة الغربة الاجتماعية المناضلة من أجل استتباب الحرية . لقد بلغ حس الافتراس عند طرفة حداً جعل منه الشاعر افتراساً وجودياً ، ولهذا راحت تتواجه في معلقته حقيقتان اساسيتان : صغار الحياة وضخامة الموت . أو لنقل آنية الحياة ومطلقية الموت . مامن مطلق الا الموت ، ومامن حقيقة الا الافتراس ، وكل ماعداه شبح للحقيقة ،او طريق الىالموت. فالحياة نفسها سباق مع الموت :

فان كنت لاتستطيع دفع منيتي
فدعني ابادرها بما ملكت يدي

ان تستبق الموت الى اللذة يعني أنك حي ، فكأنما نجد طرفة وهو يملك كوجيتو خاصاً به : أنا أتلذذ ، إذن أنا موجود . ولهذا يتأنث حتى ماهو ليس بانثوي ، وذلك بدفع من مبدئه السابق . فالأطلال « تلوح كباقي الوشم . . . » وللوشم ايحاء جنسي وانثوي عند الجاهلي، والظبي « الأحوى » يتأنث بحوّته هذه ، لأن هذا اللون هو اولاً منخصائص النساء. فتتبدي ظاهرة تأنث الأشياء في معلقة طرفة في التجادل القائم بين الغزلي والطبيعي ، إذ نرى هذين العنصرين يلتغمان في كيان واحد :

وفي الحي أحوى ينفض المرد شادن
مظاهر سمطي لؤلؤ وزبرجد

ان مفهوم المعشوقة ملتغم هنا (ولكن بوح وح ، وبوعي من الشاعر) بمفهوم « الشادن » . وفي الوصف الطويل للناقة نجده يسقط على هذ

الحيوان اضفاءات جنسية وحاجات مقموعة . فهي أشبه بنعامة تتجه نحو الظليم (ذكر النعام) :

جمالية وجناء تردي كأنها
سفنّجة تبري لأزعر أربد

فالمعنى يحال من محمولات وجدانية وصراعات نفسية الى تعينات خارجية لها كثافة وثقل ماديين ، اذ نحن نلاحظ في هذا البيت ، مثلاً ، فكرة تمنع الانثى على الذكر :

تريع الى صوت المهيب وتتقى
بذي خصل روعات أكلف ملبد

وتستمر صورة التمنع في البيت الذي يليه :

كأن جناحي مضرحي تكنفا
حفا فيه شكا في العسيب بمسرد

فاذا دققنا النظر في وصف طرفة لناقته وجدنا أنها ذات محمولين اساسيين :

اولاً ـ الجنس المقموع إجتماعياً .

ثانياً ـ القوة المطلوبة للرد على التحديات القائمة في المجتمع وفي الطبيعة معاً .

فنحن نلاحظ أنه في وصفه لناقته يشدد على الصلابة والمتانة والتماسك وكذلك نراه يشدد على الضخامة ، الى حد أنه يشبهها « بقنطرة الرومي » . أما تكون الناقة ، إذن ، جسداً لتهورات باطنيه لايجد الشاعر وسيلة أفضل من الناقة ـ كشكل فني ـ للتعبير عنها ؟ أما نرى في الناقة بنياناً من جملة تصورات ؟

فحين يقول « وخد كقرطاس الشآمي . . . » أو « وعينان كالماويتين » أي كالمرآتين . أما نشعر بأنه يصف امرأة لاناقة ؟

وبسبب من هذه الاءفاءات يمكن — من جهة — النظر الى الناقة من حيث هي الشيء كما يراد له ان يكون ، لا كما هو كائن — وبعبارة فلسفية ، ان الناقة هي الشيء لذاتنا ، لا الشيء في ذاته أو لأجل ذاته. انا لما هو لأجل ذاته هو الشاعر وحده . ولكن — من جهة أخرى — حين تحمل الناقة هذه الاءفاءات ، هذه الخصائص التي يريدها الشاعر ، والتي هي اشعاع لتصوراته ولمنطوياته الداخلية ، فانها تحمل هويته ، أي تغدو المكافىء الخارجي لشخصيته ، الأمر الذي يخول لنا حق التنقيب عن سمات هويته في ناقته . فكل تلك القوة ، التي تأتي الناقة تشخيصاً لها ، كفيلة بانجائه من كل مشقة أو ضيق . وللتدليل على صحة ذلك نراه يفتتح لوحة الناقة ببيت يتطابق من حيث المعنى مع البيت الذي يختتم فيه اللوحة ، حتى لتشعر وكأن البيت الأخير هو إصداء للبيت الأول :

وإني لأمضي الهم عند احتضاره
بعو جاء مرقال تروح وتغتدي

وتنتهي اللوحة هكذا :

على مثلها امضي إذا قال صاحبي
الا ليتني أفديك منها وأفتدي

إن طرفة يعيش أزمة اجتماعية ولا يرد بموقف مجوني على هذه الأزمة. فالحياة عنده جد صارخ ، وليست مجوناً كما قد يتوهم بعض الناس ، حتى على الرغم من بروز المجون على سطح المعلقة ، وعلى الرغم من أنه يمثل مع امرىء القيس بداية كل مجون في الشعر العربي :

ولست بحلال التلاع مخافة

ولكن متى يسترفد القوم ارفد

فان تبغني في حلقة القوم تلقني

وان تلتمسني في الحوانيت تصطد

إذا القوم قالوا : من فتى ؟ خلت أنني

عنيت فلم اكسل ولم اتبلد

وفي هذا البيت الأخير بوجه خاص يتوافق طرفة مع روح الجماعة ويعكسه ، لأن هذا البيت لايعبر عن منازعه وحدها ، بل عن المثل الأعلى الجاهلي ، أي هو يعكس تربية النوع من خلال موقف الفرد .

ومع ذلك ، فان الحرية عند طرفة هي لحظة مفارقة القيم وانتباذ السائد وتعدي حدوده . وكذلك هو الحال عند امرىء القيس . واذ يتعدى طرفة الحدود المفروضة على الفرد فانما يستعيد امتلاك ارادته، ينتزعها من براثن القيم . ومن هنا كانت معلقتا طرفة وامرىء القيس نزوعاً نحو امتلاك الارادة ومحاولة لهدم حاجز الأعراف الاجتماعية السائدة بوصفه قيداً على الحريات . ان كلاً من الشاعرين يرفض أن يكون موقوفاً داخل معتقل قيم يحتجز امتداداته . وبايجاز ، انهما يمثلان رفض التدجين الاجتماعي القاتل لحرية الغرائز ويطالبان بمجتمع أرقى ينزع نحو التحرر . ولهذا ، فاننا في معلقتيهما نواجه الروح في شبقيته ، ولكننا ، مع ذلك ، نشعر أن هذه الشبقية تخفي تحتها جوهرها الاحتجاجي . فالعلاقة بين الشاعرين وبين واقعهما هي علاقة انكار متبادل . فالشاعر ينبذ العالم والعالم ينبذ الشاعر . وفي هذا الحوار السلبي نشعر كأنما الفردية تصبو نحو التحول الى كلية ، ولهذا تصل المغايرة

بين الطرفين الى نقطة اللاتلاقي . ومن هنا يتبدي سلوك امرىء القيس وطرفة كما لو كان محاولة لتجاوز القائم ، او سعياً لنفي المعطى من خلال الكفاح ضد القمع وفي سبيل الحرية الفردية .

يحاول المجتمع أن يهضم أفراده وأن يحيلهم إلى خلاياه المتجانسة ولكن طرفة ، حين يفرد أفراد البعير المطلي بالقار . وفي هذا الوضع حصراً ، يمثل لحظة تواجه الخصوصية المطلقة مع الكلية ، أو رفض الذوبان في الجسد الكلي للجماعة . وبقول آخر ، انه محاولة لترسيخ الخصوصية وتكريسها ، مما لايمكن أن تقوم معه جماعة متعينة .

كانت العصور البدائية السحيقة ، عصور ماقبل التشكل العشائري قائمة على الفردية ، حاضنة الخصوصية . أما الآن فان وعي الأنا مطالب بالتخلي عن التزامه بذاته إلى حد كبير . مطالب بالتنازل عن هويته الفردية الخالصة ، في سبيل اكتساب هوية جماعية قادرة على امتصاص الفردية وتمثلها . ، ولكن دون القضاء عليها . هناك ، اذن ، تفكيك وادماج في آن معاً . فكيف يريد المجتمع الجاهلي أن يرتق هذا الانشطار؟ إنه يريد من الفرد الحفاظ على فرديته . على ما بواسطته يصبح ماهو ، ولكنه يطالبه في الوقت نفسه بأن يحمل قيم ومثل المجتمع ، أي أن ينضوي تحت لواء الكليات التي تشكل بمجموعها مجملا واحداً . ولكن كلا من طرفة وامرئ القيس يرفضان ابداء التنازل التام أمام المجمل اللاشخصي للقيم الوافدة من الجماعة ، وذلك لتعارض هذا المجمل مع دوافعهما الطبيعية . انها ازمة التناقض بين أصالة الطبيعي واصطناعية الاجتماعي . فهما يصران على خصوصية شبه مطلقة ، على هوية تتأبى على الامتصاص . وهما يعبران عن رسوخهما على الخصوصية

من خلال موقف يبدو في ظاهره مجرد مجون (خمر ونساء) ، مع أنه في الحقيقة ينطوي على ما يشكل واقعه السفلي ، أو أرضيته القاع : استقلال الخصوصية الفردية وتأبيدها . ان هذه النزعة الاستقلالية هي السمة الأصيلة الموروثة عن البدائية الأقدم ، هي الحرية في مفهومها الحسي او اللامتحضر . وذلك هو النزاع القديم بين الفرد والمجتمع ، بين الحرية وبين مثل وقيم تعارضها .

وفي نزوع المجتمع نحو الجماعية ، ونحو الغاء الخصوصية المطلقة ، اشارة صريحة إلى أنه يجنح نحو الحضارة الأرقى ، لأن الحضارة نتاج تفاعل الجماعة (أو الجماعات) داخل نفسها .ولكن النزوع المتشبث بالخصوصية لايمثل نوعاً من مقاومة الحضارة بقدر ما يصبو إلى انتزاع اعتراف من الكلية بالحفاظ على الخصوصية في أوسع مفهوم لها ، وذلك بعد قبول الثانية للانضمام إلى قطاع الأولى . ومن ناحية أخرى ، ان هذا التصادم بين الخاص والعام ، يعكس تشبث الطبيعة الانسانية بطابعها وتأبيها على الاصطناعي المقحم عليها من قبل الجماعة ، ولكن دون أن تلغي رغبتها في الانتماء إلى جماعة . ان كلاً من طرفة وامرئ القيس ، يمثلي الرفض الذي تقوم به الطبيعة البشرية تجاه الاجتماعي المناقض لوعي الرغبة والدافع ، يبديان بوضوح قبولهما الطائع لقيم جماعية هي أرقى درجات السلم الأخلاقي الجاهلي : الحد الاوسط في ثالوث طرفة هو اغاثة المستغيث . والقيمة الجاهلية الكبرى التي يبديها امرؤالقيس في المعلقة هي تحمله لأثقال الحقوق . وفي هذا دليل على أن الخصوصية تقبل التنازل عن مطلقيتها في كثير من الاحيان وتلتصق بهذه المطلقية في أحيان أخرى . بل أن التحليل الدقيق لمعلقة طرفة لابد وأن يثبت

جنوح هذا الشاعر نحو الانتماء إلى الجماعة والارتباط المتين بها . ولكن أين نجد الخصوصية الفردية تبلغ ذروة تشبثها بمطلقيتها ؟ تماماً عند البرهة الجنسية بالدرجة الأولى . وفي هذا التزام بما هو طبيعي وبدائي أو ما هو أولي في الانسان ، وتمسك بالدفق الحيوي واستمرارية المشروع البشري . ان كل موقف جنسي يبديه طرفة وامرؤ القيس يتضمن — اضمارياً — انهما يريان في الحظر الجنسي عامل اعاقة لسيولة الحياة . ولهذا لم يكن العنصر الغزلي في معلقتيهما غزلياً بقدر ماكان جنسياً ، حتى ليمكن القول بأنه جنسي محض .

يمثل طرفة وامرؤ القيس ، اذن ، الفردية في أزمتها الخانقة . ثمة حركة هاضمة للأفراد تجتاح المجتمع الجاهلي وتسعى نحو ارضاخهم لقيم الجماعة ، ولكن كلا من هذين الشاعرين يكرس برهة التجابه مع هذا الهضم . ولذا ، كانت معلقتاهما خير مثال على شعر الأزمة . ولهذا أيضاً ، كانا أرقى شعراء الجاهلية طراً ، لأن أصالة كل فن عظيم تكمن في أنه يعكس أزمة روحية ، أو اختناقاً ، من نوع ما .

ولعل مما هو واضح أن من بين البنى المشكلة لحقيقة الشعر الجاهلي والمؤسسة لأرضيته ، هي انعكاس تلك الحركة الهاضمة للأفراد في جذور هذا الشعر ، إن سلباً وان ايجاباً . لقد كانت الجاهلية تسعى نحو صياغة الفرد وفقاً لهذا المبدأ : تذويبه في الجماعة من خلال شحنه بالقيم العليا للمجتمع ، والحفاظ على فرديته واستقلاله ، في آن معاً ، ويأتي هذا الحفاظ كتنشيط له على خدمة الجماعة .

لما كانت التصورات والحالات النفسية مجرد مواقف ذاتية من وقائع اجتماعية ، أو تعينات موضوعية بوجه عام ، كان لابد لمجتمع

المناجزة المسلحة ، المناجزة الصدامية أو الدموية ، مجتمع الصحراء الذي يسوده قانون الغاب ، مثلما يسود الطبيعة التي يقيم في قلبها ، كان لابد لهذا المجتمع من أن يخلق في نفوس افراده شعوراً بالاأمن . ففي وسعنا الذهاب إلى ما فحواه أن شعر الفخر بالأنا وبالقبيلة ، وكل ما يظهر على شكل تعبير عن ارادة القوة ، لايشرح سوى النقص المريع في الطمأنينة والشعور بالسلم . فالفرد . في هذا المجتمع المتحارب ينتابه شعور دائم بأنه قد يفقد حياته في هذا الهجوم أو ذاك . ومن شأن هذا الشعور أن يعزز كل أشكال التفاخر ، وذلك من حيث أن الفخر هو احدى آليات الدفاع النفسي وتغطية لحس الخوف وايهام للآخر بالمنعة والقوة . ولهذا كانت القصيدة التي تحقق نجاحاً باهراً في مضمار الفخر تعد نصراً كبيراً حققته العشيرة ، حتى لقد قيل في معلقة عمرو بن كلثوم :

المـــت بني تغلـــب عن كل مكرمـــة
قصيـــدة قالهـــا عمرو بن كلثوم

وذلك نظراً لشدة احتفاء تغلب بهذا الانجاز العظيم الذي ينزل العشيرة منزلة من المنعة والقوة لاتدانيها منزلة أخرى . ففي كل حرب تكثر الخطب الحماسية ، ولكنها تنعدم في حالة السلم . وهي لاتكثر لتؤدي وظيفة تشجيعية وكفى ، بل لتغطي الشعور بالخوف ولتعمل على كبته لدى الافراد .

ولهذا بات من حقنا أن نفترض امتلاك الجاهلي لكيفية نفسانية خاصة يعكسها شعره وحده ، ولا يعكسها الشعر العباسي أو الأندلسي ، مثلا ، على الرغم من اتصاف الجاهلي بالخصائص البشرية الكونية التي تربطه مع كل العصور والبيئات . ومن هنا كان بوسعنا

التحدث عن علم نفس جاهلي ، أو بالأحرى بوجه عام . ومن هنا كذلك ، كان من المتعذر نشوء فقه اللغة العربية وارتقاؤها الا استناداً إلى علم نفس البدائيين . فليس صدفة أن يشتق الخيال العربي كلمة « فَرَسٌ » من الفعل « فرس » ؛ بل ان هذا الخيال ، وهو بدائي في الاصل ، قد عمد إلى ذلك عمداً شهوياً ليوحي بالحاجة إلى الافتراس عبر أداة هي الفرس . فهي ، اذن لفظة مكثفة ومحولة بحيث تخدم رغبة بشرية قائمة في النفس .

ومن خلال مطالعتنا للمعلقات نشعر أن المحتوى النفساني للجاهلي يمكن تقليصه إلى مخزونين أساسيين :

أولا ـ حس الافتراس الدائر في الطبيعة والمجتمع .

ثانياً ـ الشعور باضطهاد الأعراف الاجتماعية للغرائز البشرية .

ومن شأن هذين المخزونين أن يشكلا تحدياً أمام الذات يفعل فعله في النفس فيسفر عن استنفار نزعة الدفاع عن الأنا التي لاتعني سوى تضخم الشعور بالفردية إلى درجة الورم . ويتبدى هذا الورم على شكل محاولة دائمة لتوكيد الذات . فالمخزون الأول يخلق الشعور باللاأمن الذي يدفع العضوية إلى تشبثها بوجودها وبفرديتها . اننا لسنا بصدد اللاأمن الطفلي الذي تحدث عنه آدلر ، بل نحن بصدد شعور تاريخي تخلقه وتنميه شروط اجتماعية وطبيعية لايزول الا بزوالها . أما المخزون الثاني فيعمل على الانتصار للأنا وللغرائز ، أي لمفهوم الحرية الفردية بمعناه الأوسع . ففي المعلقات يبدو الروح وهو يترنح تحت اللكمات الأولى للكبح ، ومن شأن هذا الترنح أن يخلق فيه اتجاهاً فردياً مقاوماً للقيم الاجتماعية بوصفها آليات قمع جماعية .

وعلى هذا أتملك أن نرى في الجاهلية مرحلة من مراحل تقدم الكبت في التاريخ ؟ ويبدو الشعر الجاهلي كمقاومة لهذا التقدم الاستلابي . ان الإنسان بطبعه يحب الحضارة ويكرهها في آن معاً . وما ظهور حركات رومانسية في الآداب العالمية تسعى إلى احلال الطبيعة محل المجتمع الاتورماً لنزعة كراهية الحضارة يتم على حساب حبها . ومنذ أولى مراحل تشكل المجتمعات راح الانسان يسعى إلى حضارة غير قامعة ، وإلى مجتمع يلبي بدلا من أن يحرم . والشعر الجاهلي يود أن يفرض الطبيعة . على الحضارة . أي أن يملي على القيم الاعتراف بشرعية الغرائز ، وذلك من خلال تشبثه بمفهوم الحرية البدائية .

إذن ، يجد الأنا الجاهلي نفسه مغموساً دوماً في أحد موقفين ، أوفي الموقفين معاً : أولهما تعرضه لافتراس الطبيعة (تدمير ، قحط ، جوع ، عطش ، حر) ، وثانيهما تعرضه لقمعية المجتمع وافتراسيته معاً . ويأتي رد الجاهلي دوماً على شكل انتصار للأنا إبتغاء الدفاع عن الذات إزاء كلا التهديدين . ونحن نزعم أن الانتصار للأنا أمام أشكال الاستلاب كلهاهو العلاقة التي يتألف منها نسيج كل معلقة ، والتي يمكننا ، باتخاذها قاعدة لنا ، أن نقرأ على ضوئها المعلقات كلها . وبفضل هذه العلاقة يمكن أن تتلخص المعلقات جميعاً بهذه الرؤية : الروح (الانسان) في موقف استنكاري ازاء كل من الواقعين الاجتماعي والطبيعي .

سبق أن بيّنا كيف جاءت معلقتا امرىء القيس وطرفة كاستنكار للواقع الاجتماعي الكابح ، والآن نتجه نحو تبيان حس الافتراس الذي يترسب في أعماق الجاهلي ، والذي ينعكس في شعره بشكل لا مباشر في معظم الاحيان .

بينما جاءت معلقة طرفة لتعكس حس الافتراس من موقع وجودي، وذلك عبر تصويره المرعب لعلاقة الانسان بالموت ، فقد استطاع عبيدبن الأبرص أن يرفد احساسه بالافتراس بالعديد من الروافد وأن يلغمها جميعاً في تركيبة لا ينفصل فيها العنصر الوجودي عن العنصر الاجتماعي ولا عن العنصر الطبيعي . فنحن حين نقرأ معلقته نشعر بأن الوجود مصدر من مصادر الافتراس ، تماماً مثلما نشعر بأن المجتمع مفترس وبأن الطبيعةمفترسة هي الأخرى :

أرض توارثها الجدوب فكل من حلها محروب

إما قتيلاً واما هالكـاً والشيب شين لمن يشيب

ففي الشطرة الاولى من البيت الاول نشعر بافتراس الجدب أو القحط للحياة ، وللحياة البشرية بوجه خاص . وفي الشطرة الثانية يتعزز حس التنازع والاقتتال . أما البيت الثاني فيعكس ، ولو إضمارياً ، القوة الافتراسية للوجود : إن الانسان هالك ، سواء قتل أو لم يقتل . وبعدبضعة أبيات نجده وقد تسلل خفية إلى المعنى الذي يعكسه البيت الثاني ، حيث « الشيب شين لمن يشيب » :

تصبو وأنى لك التصابي أنى ، وقد راعك المشيب ؟

فبينما كان الشيب في البيت السابق مجرد حالة شائنة ، فقد غدا الآن حالة مروّعة ومخيفة ، أي أنه قد تعاظم شأنه وتفاقم إلى حد أخذ معه موقعاً إفتراسياً .

وبعد أن يعرض إلى « المحل والجدوب » كمظاهر افتراس ، تراه يرجع من جديد إلى الموقع الوجودي رافعاً إياه إلى درجة صريحة ، من

جهة ، ومروّعة من جهة أخرى :

فكل ذي نعمة مخاوس وكل ذي أمل مكذوب
وكل ذي إبل موروث وكل ذي سلب مسلوب
وكل ذي غيبة يؤوب وغائب الموت لا يؤوب

وحين يقول :

والمرء ما عاش في تكذيب طول الحياة له تعذيب

فإننا نسترجع على الفور قول أبي العلاء المعري :

تعب كلها الحياة فما أعجب إلا من راغب في ازدياد.

بل أن عبارة « طول الحياة له تعذيب » تذكرنا بقول هيجل الرامي إلى أن العذاب جزء من الشرط الانساني .

لقد عبر عبيد بن الأبرص في معلقته عن حس الافتراس تعبيراً مباشراً وصريحاً ، كما نرى من الأبيات الآنفة الاقتطاف . ولكن الشعراء الجاهليين اعتادوا أن يعبروا عن هذا الحس بأشكال فنية لا مباشرة ، وربما بغيروعي منهم ؛ وذلك حين يقدمون لنا صور الصراع بين الحيوانات . إن حس الافتراس ، الذي يشكل العلاقة التحتانية ، والفوقانية كذلك ، لمعلقة عبيد بن الأبرص ، هو نفسه الذي يستمر حين يشبه الشاعر ناقته بطائر اللقوة ، التي تقوم بالواقعة التالية :

فأبصرت ثعلباً سريعاً ودونه سبسب جديب
فنفضت ريشها وولت وهي من نهضة قريب
فاشتال وارتاع من حسيس وفعله يفعل المذؤوب
فنهضت نحوه حثيثاً وحرّدت حرده تسيب

فدب من خلفها دبيباً والعين حملاقها مقلوب
فأدركته فطرحته والصيد من تحتها مكروب
فجدّلته فطرحته فكدّحت وجهه الجبوب
فعاودته فرفعته فأرسلته وهو مكروب
يضغو ومخلبها في دفه لا بد حيزومه منقوب

أمام الثعلب قفر قاحل ، فلا مناص له ولا مكان يحتمي به ؛ فقامت اللقوة تنفض ريشها وتهاجمه ؛ فما كان منه إلا أن ارتاع من حسيس طيرانها ؛ تماماً كما يرتاع « المذؤوب » ، أي المرتاع . داهمته بسرعة وقصدته منسابة ، فراح الثعلب يدب على رجليه؛وعروق عينيه مقلوبة من شدة الهلع . ها هو ذا في حالة كرب مريعة ؛ إذ هو مطروح تحتها وفي وجهه كدمات من آثار ارتطامه بالحجارة (الجبوب) بعد مارمته أرضاً (جدلته) . ثم راحت اللقوة ترفعه من جديد وترميه أرضاً وهو في حالة من الاعياء والكرب يرثى لها . فأخذ يضغو (والضغاء صوت الثعلب) ومخلبها في جنبه ؛ ولا مراء في أنها قد ثقبت صدره .

لا يذكرني هذا المشهد المهول إلا بقول شوبنهور : « لا تقوم حياة إلا على حساب حياة أخرى » . لقد أفلح الشاعر في تصوير قانون الغاب الذي يبيح للأقوى أن يأكل الأضعف . هذا هو حس الافتراس يشرحه عبيد بن الأبرص من موقع التشاؤم ؛ إذ الفريسة مهزومة لا محالة ، بل إن كل كائن « مخلوس » (أي : مسلوب ، حسب شرح الخطيب التبريزي).

ولكن الظاهرة الأعم في الشعر الجاهلي أن الحيوان المعتدى عليه هو الذي ينتصر على المعتدي ؛ وذلك انتصاراً من الشاعر لنفسه ضد شعوره بالعدوان ، الشيء الذي يناقض موقف عبيد بن الأبرص ، رأس كل

تشاؤم في الشعر العربي . ولكن ظواهر إنتصار الحيوان المعتدى عليه ، الشيء الذي نشاهده في معلقة النابغة ، مثلاً ، لا تنفي حس الافتراس القائم في اعماق الشاعر ، ولكنها تدل على معنى واحد هو وقوف الشاعر في صف الحياة وفي وجه العدوان . وهذا بدوره يعني أن ذلك الانتصار هو الرمز الذي عبرت من خلاله آلية الدفاع الذاتي عن نفسها . وهنا أجد أن من الضروري الانتقال إلى معلقة لبيد بن ربيعة العامري لنرى كيف قامت هذه المعلقة ببسط الصراع والحفاظ على الوجود . ولكن دعنا نؤكد ، قبل إنتقالنا هذا ، أن مصير الثعاب في معلقة عبيد بن الأبرص يتلاءم تمام التلاؤم مع رقعة المعلقة وجوها التشاؤمي . ولسوف نجد لدى لبيد أن حالة الحيوان المعتدى عليه تتلاءم هي الأخرى مع المحتوى العام للمعلقة ، وبالتالي مع موقف الشاعر من الحياة .

تبدأ معلقة لبيد بالسلب وتنطلق منه (« عفت الديار . . . ») لتتحول عنه منذ البيت الرابع إلى الايجاب ، حيث تأخذ الحياة بالتفتح والاخضرار ، الأمر الذي يوحي لنا بوجود تشابه بين اللحظة الطللية في معلقة زهير واللحظة الطللية في معلقة لبيد . بل يمكننا أن نجد نوعاً من التطابق في بنيان كلتا المعلقتين ، إذ أن كلاً منهما تبدأ بالطلل المتدفق حيوية لتنتقل إلى الظعن ، ثم إلى الصراع ، وان كان شكل الصراع عند لبيد يختلف عما هو عليه عند زهير ، أعني أن الصراع عند الاول يدور بين حيوانات ، بينما هو عند الثاني يدور بين البشر . والملحوظ أن لبيد وزهير هما أكثر شعراء المعلقات اهتماماً بالاخصاب والماء وتجدد الحياة ، وذلك نوع من رد الفعل على طبيعة جائرة . ودليل ذلك ماتحتويه اللحظة الطللية في معلقتيهما من اعتناء بتصوير التوالد وتحرك الحيوانات ضمن الطلل الدارس نفسه ، حتى

ليبدو الموقف وكأنه شكل من أشكال البعث . بل ونلاحظ التغام الجنس داخل اللحظة الظعنية في معاقتي كل منهما ، فكأنما هناك علاقة تضايف بين القحط والاحتجاز الجنسي : اللاحياة . ومن مجرد نظرة بسيطة نلقيها على هذين البيتين نلمس التشابه بين موقفي كل من الرجلين :

بها العين والأرآم يمشين خلفة
واطلاؤها ينهضن من كل مجثم

فعلا فروع الأيهقان وأطفلت
بالجهلتين ظباؤها ونعامها

ففي كلا البيتين يمثل الدفق الحيوي بكامل غزارته . والحقيقة أن صورة تجدد الحياة في المطلع الطللي من معلقة زهير تجد صداها ، بل تجد مايتممها في نزوعه نحو السلم ، مع أنه هو الآخر لا يخفي شعوره باللاأمن ، ولا سيما في قوله :

وقد قلتما : إن ندرك السلم واسعاً
بمال ومعروف من القول نسلم

وكذلك يجد الدفق الحيوي في المطلع الطللي من معلقة لبيد صداه في انتصار البقرة الوحشية على اعدائها المتربصين بها . وهذا يعني أن لبيداً يملك حساسية مفرطة تجاه الحياة ، قد لا تقل عن حساسية طرفة ، ولكنها حساسية غير مباشرة ، عنيت أن تجلياتها كنائية أولا شعورية . فقصصه الحيوانية محاولة لترجمة مشاعره إلى محسوسات وتجارب موضوعية أو هي نقل لما هو حبيس قوقعه الامكان من حالة الكمون إلى حالة الفعل .

ويغلب على ظاهرة الحمار الوحشي في شعر لبيد أن تصل الحيوانات إلى الماء سالمة ، من جهة ، وعلى شكل جماعة ، ، من جهة أخرى ، تماماً كما تصل القبيلة ، بل تبدو هذه الحيوانات في رحلتها وكأنها رمزلا شعوري لقبيلة بدوية تبحث عن الماء . والحقيقة أن أهم ما نلاخطهُ على قصص حمار الوحش في الشعر الجاهلي يتبدى في نقطتين :

أولاً – الربيع هو الاطار الزمني للقصة .

ثانياً – غاية حركة الحيوان هي الماء .

مامعنى هذا ؟ إن العلاقة وثيقة بين ظاهرة الحمار الوحشي والظاهرة الظعنية ، إذ كلتاهما تبتغي الماء والكلأ . إنهما صورة الرحلة البدوية في طلب العشب ورمز لبحث القبائل عن الماء . فمن الصورة الراعية لتلك الرحلة أفرز اللاوعي هاتين الظاهرتين افرازاً لا شعورياً . فصورة الرحلة البدوية الواضحة في ذهن الشاعر الجاهلي هي التي شكلت المادة الغفل لهذه الاقصوصة التي يقصها لبيد (والتي نجد لها مثيلاً دوماً في الشعر الجاهلي) في معلقته ، فقد قام اللاشعور بنسج لحمة هذه القصة من تلك الصورة ، أي أن الذات احالتها – دون وعي من الشاعر – إلى قصة أخذت هذا الطابع . فالحيوانات ، إذن ، حوامل لخصائص محض بشرية . وهكذا يتحكم اللاشعور في صياغة الصورة والشكل الفنيين . ولكنه يستقي مادته من الواقع الخارجي . خذ هذا البيت مثلاً :

ورمى دوابرها السنا وتهيجت

ريح المصايف سومها وسهامها

مايعنيه هذا البيت أن الربيع قد أنقضى وجاءت رياح الصيف ، مما جعلهما (أي الأتان الوحشية وفحلها) في حاجة ماسة إلى الماء . وهنا تبدأ

رحلتهما . ففي الشتاء أقاما في مكان واحد – كما سلف للشاعر أن بين قبل هذا البيت الأخير – وحين جاء الصيف انطلقا يطلبان منابع الماء و العشب .

أما تعكس هذه الاقصوصة وضعية البدوي خلال السنة ؟ إنالاوعي يصوغ حركة الحياة البشرية في أشكال فنية تبدو في ظاهرها وكأ نهالاعلاقة لها بالبشر غير أن في باطنها يكمن الاجتماعي كموناً محايثاً . بل ويمكن القول بأن العنصر الجنسي كامن في هذه الاقصوصة ، إذ العلاقة هنا بين أتان وذكرها الذي يرتحل بها بعد ما « لاحه طرد الفحول وضربهاوكدامها» بحيث، يمكن القول بأن الاقصوصة مولفه توليفاً محكماً من عدة حوافز ، يشكل عنصر الصراع واحداً منها .

المهم أن الحيوانات تصل إلى الماء ، ولو بعد لأي ، كما أنها تصل سالمة أبضاً ، على الرغم من كافة الصعاب التي تواجهها ، وعلى الرغم من مشقة السفر وطول الدرب وتنوع تضاريس الأرض التي تعبرها . وهذا يمهد لقصة البقرة الوحشية (الممثلة لحس الافتراس في لا وعي الشاعر) التي ينصرها على اعدائها الذين يمثلون قوى التدمير والعدوان . وإذا كانت قصة الأتان الوحشية تعكس الاجتماعي عكساً اختزانياً لا مباشراً ، فان قصة البقرة الوحشية تعكس النفساني ، المتولد عن شروط خارجية ، بالطريقة عينها . إنها اسلوب تفريغ حس الافتراس وصورة الصراع في اللاوعي الذي يستقي الأنسجة الفنية من خزان الصور ليصوغ منها شكلاً فنياً متجانساً . وهذا يعني أن المعلقة ، والقصيدة الجاهلية بعامة ، هي أعقد مما اعتدنا أن ننظر إليها .

تغطي قصة البقرة الوحشية في معلقة لبيد سبعة عشر بيتاً نلاحظ فيها

حس الافتراس بارزاً على أشده . وهاهي ذي الأبيات مع تحرير شرحها منقولاً عن الزوزني :

١ – أفتلك أم وحشية مسبوعة
خذلت ، وهادية الصوار قوامها

أناقتي تشبه تلك الأتان أو هذه البقرة التي خذلت ولدها وذهبت ترعى مع صواحبها ، وجعلت هادية الصوار (الفحل الذي يتقدم القطيع من بقر الوحش) قوام أمرها فافترست السباع ولدها ، فأسرعت في السير طالبة اياه .

٢ – خنساء ضيعت الفريرَ فلم يرم
عرض الشقائق طوفها وبغامها

لقد ضيعت ولدها هذه البقرة الخنساء (ذات أرنبة أنف متأخرة) ولم يبرح طوافها وخوارها نواحي الأرضين الصلبة في طلبه . أنها تطوف صائحة بين الرمال .

٣ – لمعفر قهد تنازع شلوه
غُبسٌ كواسب لا يَمُنُّ طعامها

انه جؤذر ملقى على الأرض أبيض قد تجاذبت أعضاءه ذئاب أو كلاب قد اعتادت الاصطياد لا ينقطع طعامها .

٤ – صادفن منها غرة فأصبنها
ان المنايا لا تطيش سهامها

صادفت الكلاب أو الذئاب غفلة من البقرة ففجعتها بافتراس ولدها ؛

ان الموت لا تطيش سهامه ، أي لا مخلص من هجومه ، واستعار له سهاماً واستعار للأخطاء لفظ الطيش ، لأن السهم إذا أخطأ فقد طاش عن هدفه .

٥ – باتت ، وأسبل واكف من ديمة
يروي الخمائل دائماً تسجامها

باتت البقرة بعد فقدها ولدها، وقدانهمر مطر واكف من غيم دائم يروي الرمال المنبتة والأرضين التي بها أشجار في حال دوام سكبها الماء .

٦ – يعلو طريقة متنها متواتر
في ليلة كفر النجوم غمامها

يعلو صلبها مطر متواتر في ليلة حجب غيمها نجومها .

٧ – تجتاف أصلاً قالصاً متنبذاً
بعجوب أنقاء يميل هيامها

وقد دخلت البقرة الوحشية في جوف أصل شجرة متنح عن سائر الشجر . وقد قلصت هذه الشجرة أغصانها . وذلك الشجر في اصول كثبان من الرمل . وما لا يتماسك من تلك الكثبان يميل لتهطال المطر وهبوب الريح . إن هذه الأشجار لا تقيها البرد والمطر ، كما أن كثبان الرمل تنهال عليها .

٨ – وتضيء في وجه الظلام منيرة
كجمانة البحري سل نظامها

وتضيء هذه البقرة في أول الظلام كدرة الصدف البحري حين سل النظام منها . شبه البقرة في تلألؤلوها بالدرة . وإنما خص ما يسل نظامها إشارة إلى أنها تعدو ولا تستقر ، كما تتحرك وتنتقل الدرة التي سل نظامها وإنما شبهها بها لأنها بيضاء ما خلا أكارعها ووجهها .

٩ – حتى إذا انحسر الظلام وأسفرت
بكرت تزل عن الثرى أزلامها

حتى إذا انكشف الظلام وانجلى بكرت البقرة من مأواها وقوائمها تزل عن التراب الندي لكثرة المطر الذي أصابه ليلاً .

١٠ – علهت تردد في نهاء صعائد
سبعاً تؤاماً كاملاً أيامها

أمعنت في الجزع وترددت متحيرة في وهاد هذا الموضع ومواضع غدرانه سبع ليال كاملة . أي ترددت في طلب ولدها سبع ليال بأيامها .

١١ – حتى إذا يئست وأسحق خالق
لم يبله ارضاعها وفطامها

حتى إذا يئست البقرة من ولدها وصار ضرعها الممتلىء ليناً خلقاً لانقطاع لبنها ، ثم قال : ولم يبل ضرعها ارضاعها ولدها ولا فطامها إياه ، وإنما ابلاه فقدها إياه .

١٢ – فتوجست رز الأنيس فراعها
عن ظهر غيب ، والانيس سقامها

سمعت البقرة صوت الناس فأفزعها ذلك ، وإنما سمعته عن ظهر

غيب ، أي سمعته دون أن تشاهد الأنيس . والناس سقام الوحش ودواؤها لأنهم يصيدونها .

١٣ – فغدت كلا الفرجين تحسب أنه
مولى المخافة خلفها وأمامها

يقول الأصمعي : غدت وهي لا تعرف أن الكلاب والكلاّب خلفها أو أمامها ، فهي تظن كل جهة من الجهتين موخ ماً للكلاب والكلاّب . وخلاصة المعنى أنها لم تعرف منجاها من مهلكها .

١٤ – حتى إذا يئس الرماة وأرسلوا
غضفاً دواجن قافلاً أعصامها

حين يئس الرماة من البقرة وعلموا أن سهامهم لا تنالها وارسلوا كلاباً مسترخية الآذان معلمة ضوامر البطون أو يابسة الخصور .

١٥ – فلحقن واعتكرت لها مدرية
كالسمهرية حدها وتمامها

فلحقت الكلاب البقرة ، وعطفت عليها هذه بقرن يشبه الرماح في حدتها وتمام طولها ، أي اقبلت البقرة على الكلاب وطعنتها بهذا القرن الذي هو كالرماح .

١٦ – لتذودهن ، وأيقنت إن لم تذد
أن قد أحَمَّ من الحتوف حِمامها

عطفت البقرة وكرت لتر دو تطر دالكلاب عن نفسها وأيقنت أنها أن لم تذدها فقد حان موتها وهلاكها .

١٧ ـ فتقصدت منها كساب فضرجت

بدم ، وغودر في المكر سخامها

فقتلت البقرة الكلبة كساب ، وضرجتها بدمها ، كما تركت الكابة سخام صريعة في موضع كرها . أي أن البقرة قتلت الكلبتين ونجت .

إن انتشار قصص الثور الوحشي والبقرة الوحشية في الشعر الجاهلي دليل واضح على أن الصيد كان نمطاً إنتاجياً سائداً في الجاهلية ، إلى جانب النمط الرعوي والنمط الحرفي ، وغيرهما من أنماط الانتاج . ولقدصوّر الشعر الجاهي هذه الانماط كافة ، ولكنه بسبب من تمركزه في البوادي فقد انصب أكثر اهتمامه على النمطين الأكثر شيوعاً في تلك البوادي القاحلة : الرعي والصيد . بيد أن هذا المذهب لن يعمي أبصارنا عن حقيقة أساسية فحواها أن اللاشعور يوظف هذه الأشكال الفنية (قصص الثور الوحشي) لكي يتمكن من أن يخرج محتوياته ويعبر عنها ، وذلك لأننا نلاحظ باستمرار أن قصة البقرة الوحشية هي دوماً مركبة ، أو مؤلفة من عدة مصادر ، فهي لا تعكس الصيد وحده ، بل هي لا تكاد تشدد على إبرازه ، وإنماتفض التصور الداخلي للصراع القائم في الحياة وما يسفر عنه من إستنفار لقوى الدفاع عن الأنا . وربما كان الصيد ، كشكل فني ، هو أقدر الأشكال الأدبية على فض ورسم صورة الصراع وتنازع البقاء . والحقيقة أن القصة لا تكتفي برسم الصورة الذاتية للعراك ؛ بل هي رمز غني بالعناصر التركيبية ، رمز خصب ومكثف ؛ بل ومحوّل أيضاً ، أعني أنه اختزان لاضفاءات الشاعر في شكل فني .

لنلاحظ أن القصة تنطلق ، بادىء ذي بدء ، من المأسوي كنقطة ارتكاز ، أو كخلفية للحدث الذي سنواجهه ، الأمر الذي تثبته لفظة « مسبوعة » (افترس السبع ولدها) في البيت الأول من القصة .

وهنا علينا أن نتذكر كيف أن اللحظة الطللية ابتدأت بعبارة «عفت الديار» . حيث يتجلى المأسوي على أشدما يمكن له أن يتجلى. كما يجب علينا أن نتذكر كيف بدأت بردة الأتان الوحشية . السابقة على قصة البقرة . بعبارة : « طرد الفحول وضربها وكدامها » . ثم ينتقل الشاعر في قصة البقرة إلى تعميق المعنى الذي تطرحه لفظة « مسبوعة » . إن « الغبس الكواسب » – وهذا تفجير رائع لقدرة اللغة على تصوير الموقف ونبش حس الافتراس – قد تنازعت اشلاء ولدها حين غفلت عنه . فالمنايا لامفر من مواجهتها . هنا ، إذن ، تتدخل التفاصيل لتكسو الشكل لحماً ولتعطي الموضوع أبعاداً تعبيرية غزيرة ووافرة المعنى .

ولم يكتف الشاعر بوصف المأسوي بهذه التفاصيل ، بل قدم البقرة وهي تطاردها قوى الطبيعة مطاردة لا هوادة فيها ولا رحمة . بل يسعنا الذهاب إلى أن البيت الخامس والسادس والسابع (من القصة) تقدم صورة رمزية للكائن (وللانسان على وجه الخصوص) في عريه وانكشافه أمام الوجود ، أو لنقل أمام كامل شروطه ، بما فيها الشرط الطبيعي . وإذا ما تأملنا هذا البيت على وجه الخصوص :

تجتاف أصلاً قالصاً متنبذاً بعجوب أنقاء يميل هيامها

نصل إلى نتيجة فحواها أن الانسان الذي لا حماية له ولا ملجأ يقيه هجوم الكائنات ، هو مخلوق بائس ومقهور أمام وجوده . فالبقرة تدخل في جوف شجر مغروز في كثبان من الرمل غير متماسكة ، ولهذا فهي تتهافت وتتمايل تحت المطر وتحت صفع الريح . إن الأرض التي يقف عليها الكائن لا تستطيع أن تحميه من قوى التدمير الكامنة في الموجودات . وهنا ترتفع المأساة إلى درجتها الثانية . لقد خسرت البقرة ولدها ، ثم ها هي ذي تتعرض لقوى الطبيعة التي ترمز إلى قوى الوجود وشروطه

القاهرة . إن البدائيين لا يملكون أن يفهموا الطبيعة منفصلة عن الشرط الوجودي ، لأن الطبيعة في جوهرها هي الشرط الانساني الاولي . ومن هنا كانت غربة البقرة في الطبيعة هي غربة الكائن في الوجود عينها .

ثم ما يابث الشاعر أن يرفع المأساة إلى درجة ثالثة . فها هي ذي البقرة تطاردها كلاب الصياد بكل شراسة وصلف . إن عبارة « الأنيس سقامها » هي إضفاء من الشاعر على البقرة ، وهي تعني في التحليل الأخير أن الانسان سقام الانسان ، ذئبه . فالشرط الانساني – فضلاً عن الشرطين الطبيعي والوجودي – يمارس الافتراس بدوره على الانسان . وهنا تستفيق في الكائن غريزة الدفاع عن النفس ، الأمر الذي يقودنا إلى القول بأن الفخر بالفرد (بالأنا) وبالعشيرة هو آلية من آليات الدفاع الذاتي . وكذلك ننقاد إلى القول بأن هذه البرهة الدفاعية التي تخوضها البقرة هي رمز لغربة الانسان في المجتمع ، وفي المجتمع حصراً ، لأن علاقتها الآن قد تحولت عن الطبيعة إلى الانسان . لقد أدركت البقرة أن الخطر محدق بها ، فماذا فعلت؟ لجأت إلى قرنها الشبيه برمح حاد ، وذلك :

تنوديهـ ، وأيقنـت ان لم تـذد

أن قد أحم من الحتوف حمامهـا

إما أن تدافع عن نفسك ، و إما أن تندثر ، هذا هو قانون الجاهلية ، الذي لا أدل عليه من عبارة « حماية الحقيقة » الكثيرة التواتر في الشعر الجاهلي . وربما كان هذا القانون سنة كلية لمجمل الوجود ، للكائن الحي في كل مكان وزمان . وهنا ، في هذا البيت يبلغ حس الدفاع عن الذات ذروته ، وكذلك يبلغ الصراع ذروته . ولما كان لبيد يقف دوماً إلى جانب قوى الحياة في وجه العدوان ، الشيء الذي نراه في المطلع الطللي ، حيث تتدفق الحيوية في الطلل المندثر ، وكذلك نراه في قصة الأتان الوحشية ،

حيث يقوم الشاعر بايصال الحيوانين إلى عين ماء محفوفة با لقصب والنبات ، لما كان هذا هو دأب لبيد ، فانه ينصر البقرة الوحشية على الكلبتين . إن لبيداً يدرك ويتحسس الافتراس القائم في الوجود ، وكذلك القدرة التدميرية المقيمة في الأشياء ، ولكنه مع ذلك متفائل . وهنا نكون قد برهنا على أن قصة البقرة الوحشية تتكيف مع مجمل رقعة المعلقة . ان كل ما في هذه القصيدة العظيمة ينم عن انسحاق الشاعر أمام جبروت الوجود (الأمر الذي يفسر موقفه الديني المفروش على مجمل ديوانه) ، ولكنه مع ذلك يساند الحياة في مواجهتها لقوى التدمير والا فتراس . ولهذا لم يكن صدفة أن انتقل من قصة البقرة الوحشية ، التي تطاردها شروط لا تعرف الشفقة ، إلى مدح نفسه و الافتخار بها ، ولاسيما إلى عرض شدة بأسه وقدرته على البطش :

ولقد حميت الحي تحمل شكتي

فرط وشاحي إذا غدوت لجامها

يقول الزوزني : « ولقد حميت قبيلتي وأنا على فرس أتوشح بلجامها إذا نزلت لأكون متهيئاً لركوبها . » ثم نراه يطنب في وصف الفرس حتى ليذكرنا بامرىء القيس . وليس هذا الاطناب مجانياً ، ولاهو في منأى عن قصة البقرة الوحشية التي تسبق هذا الموقف سبقاً مباشراً . انه رد على «الأنيس » الذي هو سقام الكائنات . ويستمر في الافتخار بنفسه وتفوقه على الآخرين ، وباكرام الضيف وحماية الجار . ثم ما يلبث أن ينتقل إلى الفخر بعشيرته التي لا يمكن قهرها . ان العشيرة هي قطاع الأمن للفرد والمجال الذي يجدفيه نصرته. والبيت الأخير من معلقة لبيد لا يقول إلا هذا:

وهم العشيرة أن يبطىء حاسد

أو أن يميل مع العدو لئامها

يقول الزوزني : « أنهم يتوافقون ويتعاضدون كراهية أن يبطىء

الحساد بعضهم عن نصرة بعض وميل لئامهم إلى الأعداء أو مظاهرتهم اياهم عل الأقارب » . إن الالتئام العشائري برهة ضرورية لابعاد ودفع حس الافتراس والشعور باللاأمن . وهذا يعني أن الشعر الجاهلي شعر أزمة ، أزمة الذات أمام مجمل شروطها .

ذهب الجاحظ إلى القول بأن الكلاب في المرثاة تقتل بقر الوحش ، وفي المديح تكون الكلاب هي المقتولة. ومع أن الجاحظ لم يخطىء إلا خطأ يسيراً فحواه أن الكلاب تعرقل نجاة الحيوان فيقتله الصياد ، مع هذا فان ملاحظته كانت جد ذكية . ففي مرثية أبي ذؤيب الهذلي لابنائه لا يملك الثور أن ينجو من ملاقاة حتفه ، على الرغم من أنه قد تحرف للكلاب بقرنيه اللذين يشبههما الشاعر بسفودين ، لأن الصياد قد رماه بسهم فأرداه قتيلاً . إن أبا ذؤيب يريد أن يبرهن على صحة مذهب فحواه أن « لكل جنب مصرع ». ولكن ملاحظة الجاحظ يمكن أن ندفعها قليلاً إلى الأمام لنعممها بحيث تغدو على النحو التالي : إن مصير الحيوان المعرض للصيد يتوقف على طبيعة رقعة القصيدة ، أو لنقل على مضمونها النهائي . وهذا يعني أن مصير الحيوان لا يفسرّ بناء على كون القصيدة مرثية أو مديحاً ، بل هو يتوقف بالدرجة الاولى على موقف الشاعر من الحياة . فقد شاهدنا في معلقة عبيد بن الأبرص كيف لاقى الثعلب حتفه في قصيدة ليست بالمرثية ، بل هي تعبير عن نزعة تشاؤمية وموقف من الحياة غير متفائل ، أما في معلقة لبيد فقد نجت البقرة (كما سبق للأتان ولذكرها أن فازا بالنجاة من خطورة الدرب وصراع الأنداد) ، لأن الشاعر متفائل ومنتصر للحياة على التدمير .

واذا ما رجعنا الى ديوان لبيد لوجدنا أنه يعرض مراراً لبقرة

وحشية حالها أشبه بحال بقرة المعلقة . ومع أنها جميعها لا تبلغ المستوى الذي تبلغه قصة البقرة في المعلقة ، وذلك لتعدد أبعاد هذه القصة وعمق حس الافتراس وحدة الصراع فيها ، مع ذلك فانها تنبش الشعور باللا أمن لدى الشاعر مثلما تنبش معاناة الغربة الوجودية والاجتماعية . ففي احدى لا مياته نجد ثوراً وحشياً ضل عن قطيعه (التشرد والضياع في الوجود) فتعرض لسحابة « نطوف » ، أي تقطر رذاذاً ، فما كان منه الا أن راح يلوذ بشجر الغرقد المخضل ، ولكن غصون هذا الشجر كانت تقطر عليه الماء مما جعله يتقلقل مديراً قرنيه المرة تلو الاخرى .

وما ان أشرق الصباح حتى تعرض للصيادين وكلابهم . ولكنه انقض على الكلاب يشك جنباتها بطعن أشبه بطعن المخرز ، ثم ولى هارباً « يراوح من صون وابتذال » ، أي يترجح بين التوقف عن الركض وبين ابداء أقصى قدراته على الركض . ومن شدة ارتياعه أخذ يقطع صحراء الدهناء بخفة عجيبة . انه الفرار من واقع مخيف .

وفي لامية أخرى نقع على ثور آخر أحسّ بالقناص يخاتله بين الأشجار ، فما كان منه الا أن التجأ الى نوع من الشجر يسمى الأرطاة ولكنه وقع تحت رحمة ريح شمالية تسوق غيوماً غزيرة الأمطار . وظل يبحث عن ملجأ يكنه أو يحميه من هذا الواقع الجحيمي ، ولكن الرمل تحت رجليه راح يتهافت فيزيد من أزمته حدة . وفي الصباح عرض له الصياد بكلبيه اللذين يريان دم الوحوش غنيمة . فما كان منه ، إزاء الخطر المحدق ، إلا أن استنفر قواه الدفاعية ، فجال صائلاً وقاتلها :

قتـــال كميّ غـاب أنصاره ظهره

ولاقى الوجوه المنكرات البواسلا

إن هذا البيت لا يرينا الكائن في موقف فحسب ، بل يقدمه في وحدته ووقوفه أمام شرطه ، وفي تقابل تصاولي مع هذا الشرط ، وهو بمعزل عن الانصار أو الاعوان . لقد قاتل الثور قتال فارس ليس له من يسنده ، مع أنه مرغم على مجابهة كائنات عابسة عبوساً منكراً . انه الكا ئن أمام الخطر ، أمام الافتراس ، الكائن في مواجهة نقيضة الأقوى ، الكائن أمام تناهيه ، أو قل الكائن في عريه الوجودي . ويزيد الشاعر من قدرته على تصوير وعورة الموقف ومشقته حين يقدم صورة الكلاب وهي تهاجم « عورات » (الأماكن التي يصعب الدفاع عنها من الجسد) الثور ، ولكن الصراع يتفاقم في هذه البرهة عينها ، إذ يوجه الثور قرنيه إلى الكلاب كما لو أنه يوجه رمحاً حاداً . وهكذا ، فان الشاعر الذي يقف إلى جانب الحياة في وجه التدمير ، أنهى المشهد بهذا البيت :

فغادرها صرعى لدى كل مزحف

ترى القد في أعناقهن قوافلا

أي أن الثور قد خلف الكلبين وراءه بعدما صرعهما في كل معترك ، وبعدما خلف الكثير من الجراح الخطيرة في عنقيهما .

وفي لامية ثالثة يقدم لنا لبيد بقرة وحشية تبحث عن ولدها الذي أهلكته الذئاب العابسة . فابتغته أمه في مكان يعرف بالرملتين طوال أيام ثلاثة ، وفي صدرها همّ وغم مقيمين . وماذا كان جداء ذلك البحث؟ بعد أن يئست من العثور على ولدها لاقت جلده تلتف به بعض اوصاله . أنه الافتراس مشخصاً والفاجعة وقد أخذت شكلها العياني .

في اللاميتين الأولى والثانية ، نلاحظ أن الثور الوحشي يتعرض

للمطر ولكلاب الصيد (افتراس الطبيعة وافتراس المجتمع) دون أن يفقد ولداً . بينما نلاحظ في اللامية الثالثة أن البقرة الوحشية لا تتعرض لكلاب الصياد ولكنها تقدم لنا وقد خسرت سلفاً ولدها الذي كان قد افترس . أما في المعلقة فان الشاعر يدمج العنصرين معاً ليقدم بقرة افترس ولدها سلفاً ، وتعرضت للمطر ولتهافت وتهاوي الرمال تحت أقدامها ، كرمز لعدم قدرة الكائن على الوقوف والصمود ، ثم للصياد وكلابه ، حيث يبدأ مشهد الصراع بين قيام غريزه الدفاع عن النفس باستنفار الشخصية الرادعة في البقرة . ولهذا تبلغ قصة البقرة في المعلقة ذروتها ، بحيث لاتبذها أيه قصة من هذا القبيل في شعر لبيد ، وربما في الشعر الجاهلي قاطبة ، فنحن نتعاطف مع البقرة ، بطلة القصة ، فور تقديمها لنا وقد خسرت ابنها ، تستنفر وتحرض فينا عاطفة الابوة والأمومه. ويتجلى ذكاء الشاعر في أنه يقدم لنا البقرة « مسبوعة » منذ الشطرة الأولى في الحكاية . ونزداد تعاطفاً معها حين يضع الكائن المنكوب في موقف التشرد وقسوة الطبيعة . ثم يأتي دور العدوان ، فلا نكتفي بالتعاطف معها أثناء برهة العراك ، بل نبتهج أيما ابتهاج حين نراها تنجو سالمة ، وقد أوقعت الخسارة الفادحة في المعتدي . ولذا فان نجاءها هذا يأتي بمثابة انفراج لأزمة عواطفنا المتفاعلة بعمق مع الموقف المأزوم .

ولنلاحظ أن الحيوان يلجأ دائماً إلى الشجر ليقيه المطر الهاطل بغزارة (شراسة الطبيعة وهجوم الوجود) ، ولكنه مع ذلك لا يجد فيه ملاذاً يقيه غائلة المطر الشرس ، ولعل هذا العنصر من عناصر القصة هو رمز لوقوف الكائن عارياً في أزمته . أنه رمز للكائن المكشوف أمام وجوده ، وبا يجاز أنه الكائن بلا وقاية و لا نصير . ومما يزيد في هذه

اللاوقاية أن الرمل يميد ويتهاوى تحت قدميه كتعبير عن عجز الكائن حتى عن الوقوف، او كاشارة الى اضطراب داخلي تعني الشعور بعدم قدرة الموجود على الصمود أمام شروطة المأزومة .وما انتصار الحيوان في النهاية إلا رد فعل الشاعر على شروط الموقف ، أي تمنيه أن لو يملك القدرة على الرد : أو لنقل شعوره بضرورة امتلاك القدرة على الدفاع عن النفس . وفي التحليل الأخير يتبين لنا أن كل عنصر من عناصر القصة لايعدو كونه رمزاً قابلا للتفسير .

وإذا ما حاولنا أن نقارن بين الصيد لدى لبيد والصيد لدى امرىء القيس ، لوجدنا أن ثمة فرقاً بين ما يقدمه كل من الشاعرين . ففي حين أن الصيد كما يعرضه لبيد هو نبش لحس الافتراس العميق الأصول في النفس الجاهلية ، فان الصيد لدى امرىء القيس هو قطاع من قطاعات التباهي والتفاخر باحراز الفوز وبالقدرة على الانجاز . وبينما نجد بطل قصة الصيد في شعر لبيد هو الثور الوحشي والبقرة الوحشية المعرضين لمصائب جمة ولأخطار محدقة يهتم الشاعر بتصويرها عمداً ، فان بطل لحظة الصيد في شعر امرىء القيس هو الشاعر نفسه ، وإن لم يكن الشاعر حصراً ، فحصانه على الأقل . ومن هنا ، كان أهم فرق يكمن بين الشاعرين من حيث تعاملهما مع واقعة الصيد هو أن لبيداً يجعلنا نتعاطف مع الحيوان المعرض للاقتناص : و ذلك من خلال استثارة حس الافتراس فينا ، بينما يجعلنا امرؤ القيس نعجب بجواده الذي ينعته بأنه « قيد الأوابد» ، أي السلسلة التي يقيد بها الوحش . وذلك يعني أن الصيد لدى امرىء القيس يخلو خلواً تاماً من البعد المأسوي ، على الرغم من كونه تعويضاً عن إخفاقات إجرائية يواجهها هذا الشاعر في حياته اليومية . بل ويمكننا

الذهاب إلى ما فحواه أن امرأ القيس في وقائع الصيد أو مشاهده إنما يمارس الإفتراس . أي أن الصيد لديه ليس مجرد مجال للتباهي ، أو للتعويض عن نقص ما في ذات الشاعر ، بل هو رد فعل اجرائي شرس ضد شروط مفترسة .

* * *

لم يكن حس الإفتراس علاقة تحتانية تؤلف إحدى الحقائق الأساسية للمعلقات وحدها (إن لم تكن الحقيقة الأساسية الوحيدة التي تنبثق عنها بقية حقائق المعلقات) ، بل إننا نجد هذا الحس مفروشاً على رقعة واسعة من الشعر الجاهلي . وليس أدل على ذلك من انتشار قصص الثور الوحشي والبقرة الوحشية في الشعر الجاهلي خارج المعلقات ، مما يشكل ظاهرة قائمة بذاتها في تلك المرحلة من مراحل الأدب العربي . والحقيقة أن الظاهرات الأعم شمولاً في كل مرحلة أدبية يمكن النظر إليها من حيث هي رطانات قابلة للترجمة إلى ماليس هي . فهي ، على أية حال ، ليست سوى بعض طرق الجماعة في الشعور والتفاعل مع الحياة . فنحن نلاحظ غالباً أن الثور لا يحاول الفرار قبل الرد على العدوان ، على الرغم من وعورة وخطورة الموقف ، وهذا يعني بالضرورة أن الشاعر الجاهلي مقتنع بإنعدام أي وجود خارج رقعة الصراع ، أو في معزل عن برهة المواجهة . ولما كان الثور معدواً عليه دوماً ، فإنه بتصديه للعدوان ، أو بصداميته الدموية المشروعة ، يكسب الجولة لصالحه في الغالب الأعم ، بل هو لا يكاد يخسرها إلا حين تقع لوحته ضمن إطار قصيدة يسلم كاتبها بأن الإنسان ،

مهما يبذل من جهد ، مهزوم لامحالة ، ولاسيما في المرثاة حيث يؤكد الشاعر سقوط الأشياء على الرغم من كل حصانة قد تتمتع بها . وهنا لايرى الشاعر للثور محيداً عن مواجهة حتفه المحتوم ، وإلا أصبح نشازاً يتعارض مع بقية مكونات القصيدة .

وهكذا نشعر أنه حين يشبه الجاهلي ناقته بحيوان آخر ، هو الثور المعتدى عليه في الغالب ، فإن لحظة فنية جديدة تكون قد انشعبت عن المجرى العام للقصيدة . ولكن الحقيقة هي أن هذا الإنشعاب يأتي كضرورة لتنمية عين الحاجة التي استدعت دخول الناقة إلى القصيدة . فدخول الناقة غالباً مايأتي إثر لحظة مقهورة يبدو فيها الشاعر مهزوماً أمام شروطه ، وتأتي الناقة كوسيلة للخلاص من هذا الموقف . فهي دوماً أداة هرب وأداة تسعف الشاعر على نسيان الهم . وحين يدخل الثور المعتدى عليه فإننا لانجد فرقاً بينه وبين الشاعر المعتدى عليه من قبل شروط لاتقل قسوة عن شروط الثور . ولذا ، فإن هذه المواقف لاتعرض لتنسخ واقعاً فحسب ، كما قد يبدو للوهلة الأولى ، بل هي قبل كل شيء وسيلة تستخدم لتبسط مخزونات نفسية تكاد تسمم الروح . وبذلك تنمو الحاجات داخل غلالات رقيقة أو سميكة من الأوصاف والتفصيلات التي تنتسب في ظاهرها إلى الشيء المعروض .

وإذا كان من عادة امريء القيس أن يشبه حصانه ، في الغالب ، بطائر مفترس ، أو بطائر معتد ، لامعدواً عليه ، كما هي الحال بالنسبة إلى معظم الشعراء الذين يشبهون مطاياهم بحيوانات أو حوش معتدى عليها ، فإن هذا لايعني أن أمرأ القيس لايعاني من حس الافتراس ، بل هو يعني أن هذا الشاعر إنما يقوم بالرد على الإفتراس بمثله . فإذا كان الإنسان عند طرفة هو فريسة وجوده ، من جهة ، وفريسة مجتمعة من

جهة أخرى ، فإن الإنسان عند امريء القيس هو إمكانية تحرر ، وهو قدرة على الرد ، وهو بحث عن الينرفانا في ظلال حرية الشبقية . إن مايريده امرؤ القيس هو أن يتوافق مبدأ الواقع مع مبدأ اللذة ، لاالعكس ، أي تأسيس مشروع إنساني يقلب القائم رأساً على عقب . ولعل هذا هو مايريده طرفة ، ولكن امرأ القيس أكثر قدرة على الإستجابة للتحديات الخارجية ، كما يبدو من شعره . أما النابغة فيمثل الروح في ترنحه تحت الضربات الأولى للقسر السياسي وللقهر الصادر عن السلطة ، تماماً مثلما كان امرؤ القيس تمثيلاً للروح في ترنحه تحت ضربات الحصار الأخلاقي المضروب على الغرائز ، ولكن الفارق الجوهري بين الرجلين هو أن امرأ القيس صدامي عنيد ، في حين أن النابغة رضوخي راكع ومستسلم . فهو ، إذ يقيم النعمان فوق سائر البشر ، إنما يؤكد ذلك التفارق القائم بين السلطة والمواطنين ، أو تلك المثنوية المتعارضة طيلة التاريخ العربي : السلطان — المواطن . إن ثمة قطيعة تفصل الكافة عن الخاصة ، وتتبدى هذه القطيعة في معلقة النابغة عبر كون رجل الدولة أشبه بكائنات أسطورية ليست من طبيعة الواقع . وقد لايخفى على قاريء شعره أنه يرافقه شعور دائم بالخوف . فثبرانه الوحشية ، على الرغم من صداميتها واتصافها بالقدرة على المواجهة ، شأنها شأن غيرها من الثيران ، مرتاعة دوماً ومذعورة باستمرار . وليس أدل على ذلك من نعته لثور رائيته الكبرى بأنه « مطرّد » و « مجرّس وحد » أي خائف من مجرد سماع الأصوات . وهنا نتواجه مع ما يمكن تسميته بافتراس الحريات السياسية ، فالثور المطرّد هو الانسان المطارد بسلطة لا ترحم . وتجد نزعة المبالغة التي ينزعها النابغة والشعر الجاهلي بعامة ، تجد تعليلها في شرطها الأنساني والطبيعي ، حيث كل شيء في هذا الشرط

مستنفر ومتحفز للعراك ، كما أن كل كائن يتواجد بكامل ثقله وضغطه حتى لكأنه يقول : هانذا . فالوجود برمته لا يعدو كونه مجرد واقعة بالنسبة إلى الجاهلي ، أما التعامل الفني معه فليس إلا مجرد إدراك لما فيه من صفات صارخة وقدرات مستنفرة ومتحفزة للهجوم .

اذن ، يمكن القول بأن هذه المشاهد الافتراسية التي يخيل بها الشعر الجاهلي هي نوع من اسقاطات الشاعر على الكائنات الخارجية ، أي أنها مصاغة على هيئة حس الافتراس المعتمل داخل الشاعر ، هذا الحس المسؤول عن تنمية النزعة الفردية والنزعة العشائرية اللتين تتبديان كأطغى ظاهرة في المعلقات والشعر الجاهلي بعامة . والحقيقة أن النزعة العشائرية ، وهي شكل من أشكال النزعة الجماعية ، ليست خروجاً على الفردية ، بل هي استطالة لها وتنام منها ، وذلك بسبب من أن العشيرة درع الفرد ، أو حاميته التي يجد في كنفها شعوره بالأمن ، فضلاً عن أنها تشبع فيه حاجته إلى الانتماء ، هذه الحاجة التي يتخلخل بنيان الفرد دون اشباعها . فهي ، اذن ، امتداد لغريزة القطيع ، أو شكل من أشكال هذه الغريزة .

أن كون المشاهد الافتراسية تشكل تقليداً واسع الانتشار ، يعني أنها ظاهرة ، وكل ظاهرة تحمل احالاتها في داخلها . فبواسطة هذه المشاهد يميل الشاعر إلى التخلص من انفعالاته الضاغطة عليه من الداخل ، وذلك من خلال نسبتها إلى ماهو سواه . ولعل الغاية النهائية لهذه المشاهد هي اشباع لنزعة الخلاص من المشاعر الضاغطة التي قد تصل إلى حالة توتر في بعض الأحيان ، وأهم هذه المشاعر هو الاحساس باللاأمن .

ويتم هذا الاشباع عبر تمثيل الشاعر تمثيلاً رمزياً لاشعورياً بالحيوان المعتدى عليه ، ومن ثم بقيام هذا الحيوان بالدفاع عن نفسه وبنجاته كرمز لاشعوري عن نجاة الفرد من قوى التدمير بعامة . اننا هنا بازاء التفكير الشهوي (أو الرغبي) العامل لاشعورياً ، أو لنقل اننا أمام نوع من السلوك الرقيوي . فالشاعر الجاهلي في هذه الحالة أشبه بالبدائي الذي يسكب الماء على الأرض ظناً منه أن مثل هذا العمل يستدر المطر . فحين تنجو القطاة ، أو الثور ، أو البقرة من براثن الصياد ، فان هذا يعني أن في الشاعر نفسه رغبة في النجاة ، أو هو يتمنى النجاة ، على الأقل . وبذلك لايبقى الاضفاء مجرد تحويل للتهديد من الأنا إلى الآخر ، مما يسهل الهرب من أمامه ، بل هو يخدم وظيفة أخرى هي «التطهير »العامل على تنقية النفس من الضغوط والأحاسيس ذات الطابع التهديدي الذي يجند قواه لهدم العضوية من داخلها .

ولذا ، ليست موضوعات المعلقة بسيطة ، كما يظن للوهلة الأولى بل هي أكثر تعقيداً مما أعتدنا أن ننظر إليها . وفضلاً عن ذلك فإنه تتسم بمتانة التعبير وجماليته ، وكذلك بدقة الصوغ وتماسك العبارة . فللتعبير الجاهلي من الرصانة والحيوية ما يحيل الصور الى مثول مكتمل الحضور ، وإلى شخوص كلي القدرة على طبع المعنى وترسيخه فوق صفحة الوعي ، تماماً كما لو كان خاتماً مهرت حروفه النافرة على صفحة بيضاء . وتؤكد هذه الأصالة في القدرة التعبيرية على حقيقة فحواها أن المعلقة ليست معماراً مفككاً يتألف من علائق شكلية وصلات تقنية ، بل هي فيض ذات الشاعر إلى الخارج بكل غزارة وثراء . إن العلاقة وثيقة في كل أدب بين رصانة التعبير وبين الحاجة النفسية إلى التعبير ، إذ بدفع من هذه الحاجة تأتي تلك الرصانة .

وقد لانجافي الحقيقة إذا ماذهبنا إلى أن الماهية التعبيرية للمعلقات

هي توظيف اللغة في مضمار اختزان الروح الجاهلي ، وذلك من خلال ترويض هذه اللغة وسوقها نحو التفتح على كيفياتها واستطاعاتها الجوهرية . ويبدو من دراسة المعلقات أن الانسان الجاهلي حيوان لغوي ، أي خبير بالطاقات الموسيقية والايحائية التي تتمتع بها اللغة . ولاعجب في ذلك ، فا لجاهلي قريب جداً من الاصول البدائية للغة العربية. ويبدو أن شدة هيمنته على اللفظة هي التي منحته ذلك الاستيعاء الغرزي لايقاعاتها ، فنحن نشعر لدى قراءة المعلقه أن الجاهلي يوظف موسيقى اللغة بنسب رياضية تبلغ دقتها مبلغ الجزئيات الظلية أو المجهرية ، ان جاز لنا مثل هذا القول . فالحروف توظف ، من خلال الطاقة الايحائية لأجراسها ، كحوامل للمعنى وكأدوات تعبير عنه ذات قدرة على نقله بايقاعاتها وأبعادها الصوتيه . فحين فهم العرب اللغة على أنها فصاحة ؛ انما قصدوا إلى أنها اجهار للشيء ، بنيونته الكلية النصوع . ويترتب على هذا أن العرب كانوا يرون البداهة في حقيقة مفادها أن المعرفة (انصياع الأشياء) أمر ممكن ، وان الانسان لاتعوزه الاحاطة بالمحسوسات . وهذا يعني القضاء على مثنوية الظاهرة والمحتوى ؛ أو على تصور وجود حقيقة الشيء خارجة عنه ، أو في منأى عن العقل . ففي نظرهم أن حقيقة الشيء لاتقع إلا في واقعيته ،أو في فعاليته ، وأن هذه الحقيقة قابلة للسّبْر بواسطة العقل اللغوي . ومن هنا كان الشعر الجاهلي برمته تصويراً للفعاليات الانسانية من خلال توظيف القدرات البدائية للغة .

★ ★ ★

الواقعة والمفهوم في المعلقات

في تقديري أن المبدأ الذي كان يقوم عليه مجمل الفن الكلاسيكي هو دمج حركة المفهوم داخل حركة الظاهرة، بمعنى ان الظاهرة والمفهوم كانا يتوافقان توافق هوية . فلا فكاك ولا عزل للظاهرة عن محتواها ، هذا المحتوى الذي لا يأتيها من خارجها ، بل هو أصيل فيها وملازم لها . ومن هنا كان الامتلاك الجمالي للعالم عند الجاهليين ؛ على وجه الخصوص . يتوقف أولا على التنازل أمام ظواهره والاستسلام لكيفياته ، عنيت احتضان خارجيته وتبنيها ، ولكن دون أن يكون هذا الاحتضان سطحياً أو عديم الذاتية . بل هو يحاول جاداً أن ينفذ إلى ما وراء الوقائع أو العينيات .

وانطلاقاً من هذه النقطة نملك أن نستوعب مذهب القدماء القائل بأن الفن هو التوافق مع الطبيعة ، وكذلك قول أرسطو . ومن قبله أفلاطون ، « الفن محاكاة » . فنحن نشعر أن مقولة المحاكاة هذه هي محاولة من نوع ما لدمج المفهوم ضمن جسد الظاهرة أو الواقعة .

ليست المعلقة شيئاً آخر سوى مفهوم الحياة مبسوطاً ، لا في جوهريته المحضة ، ولكن عبر تجلياته التجسيدية ، أو من خلال التعينات الفعلية الجارية في المعاش . ولكن ذلك لا يعني أن هذه الاحداث التي تضمها المعلقات لا يمكن فهمها كحدثية في ذاتها ، بل كتشخصات للمفهوم ،

أو كعناصر في تركيبة تمثل رد فعل الذات على مجالها . انها أشكال انبثاث الواقع في الوعي ، أو لحظات صيانة هذا الواقع داخل اطر التصورات المطروحة عبر أشكال فنية تؤلف الاحداث مضمونها والياف نسيجها . ولهذا ، فاننا نسيء فهم المعلقة حين ننظر إلى هذه الجزئيات كما لو كانت تمثل سلسلة من الانعزالات أو الاحرازات الآنية للحقيقة ؛ لأن ذلك يعني أن الحقيقة تخضع لتمزقات تبعثرها في شتى الاتجاهات وتحرمها من أن تشكل بنيه متكوكبة . فما من شيء يقوم بمعزل عن أي شيء ، والكيانات كلها متواصلة ، وكلها تعيش في جدلة عضوية التلاحم . وبالتالي فان الآنية تنتفي عن واقعة المعلقة ، الأمر الذي يفضي إلى القول بان الأزلي مقيم فيها بحيث يشكل جوهر كيانها . ان قصة البقرة الوحشية في معلقة لبيد ليست قصة هذه البقرة وحدها . بل هي في جوهرها غريزة الدفاع عن النفس ، هذه الغريزة الخالدة في الكائنات الحية كافة . ويمكننا الذهاب إلى أن هذه الوقائع هي المجمل المتشكل من مجموع الاستيلاءات الجمالية على الواقع ؛ الأمر الذي يتضمن أن الحياة لا يمكن امتلاكها الا عبر الحادثة ، في نظر الجاهلي ، لأن العقل لا يقع خارج تجاربه ، ولأن التجارب مبنية على مثال العقل .

ومن شأن هذه النزعة الوقائعية لدى الجاهليين أن تؤكد ايمانهم بما فحواه أن ليس ثمة حقائق مفارقة ، فالحقيقة كلها في الحادث ، والأزلي كله في اليومي ، في العابر ، والمجرد في المشخص . وهذا يعني أننا لا نقترب من الأشياء من خارجها ، بل نحن أصلا نقع في داخل الأشياء . فالانسان هو تجربته ، وتجربته هي ما هيته ؛ وبذلك يقضي الجاهلي على الخارجية التي تغدو بالنسبة اليه نوعاً من العدم . والكيانات تفرز دلالاتها بقدر ما تقبل الاندراج في تجربة ،

أي بقدر ما ترشح من امكاناتها . وكل ما هو حبيس محجر الامكان لا يمثل أية دلالة .

يقول زهير :

ومن يك ذا فضل فيبخل بفضله

على قومه يستغن عنه ويذمم

ويقول عنترة :

أثني علي بما علمت فانني

سمح مخالطتي ، اذا لم أظلم

ان أخباري ، أفعالي ، هي التي استحق الثناء من أجلها ، بل هي التي تستحق الثناء . أما الفضل عند زهير فهو ما ينطبق على الواقع . ما يفعل فعله بين الناس . فلكي تكون موجوداً ، ينبغي أن تكون جاهراً ، صائتاً ، مغموساً في مدرج الحركة . وفي المعلقات ، كل شيء جاهر ، طليق ، أو مفكوك من عقاله ، يدور في فلكه المنفتح على بقية الافلاك : « الذئب يعوي كالخليع المعيّل » ، والحصان يكر ويفر « كجلمود صخر حطه السيل من عل » ، والناقة « بعيدة وخد الرجل موارة اليد » . السكون هو العدم . فالمعلقة ، اذن ، حركية ، أو هي موسومة بالسيولة ، لأنها تمارس ضماً متلاحقاً لسيولة الواقع أو لحركته .

ولذا ، لم تعد انتقالات المعلقة مجرد أعراض تتعاورها وتلحق بها بالتناوب ، بل هي شرح لأصالة النزوع نحو الفعل الذي يدركه الشاعر الجاهلي كجسد للجوهر ، وكرقعة للانجاز ، في آن معاً . ان الجاهلي لا يستطيع أن يتصور ذاته خارج اطار الفعل ، وباختصار ،

خارج التاريخ . فالفعل بالنسبة اليه هو الحقيقة المطلقة التي لا وجود لها في ذاتها ، أو التي لا وجود لها إلا اذا تجسدت في عالم الوقائع . انها تظل رابضة في رحم الممكن ما لم يتفتق هذا الرحم عنها ليفضها على شكل واقعة . فالجاهلي يتوحد مع الفعل بحيث يغدو كل منها علة ونتيجة للآخر : الانسان مشروط بالفعل ، والفعل مشروط بالانسان . وكل من طرفي العلاقة (الفعل — الانسان) يقاس بالآخر ، بمعنى أن الفرد يتحقق بقدر ما يحقق من أفعال ، وكذلك بالكيفية التي تحملها هذه الافعال . وبالتالي فان نوعية الفعل تحدد الفرد وتتحدد به ، إلى درجة أنها تغدو هوية له ، صفاته المجردة ، ويغدو هو عاملها . التشخيص الكياني لها .

واستناداً على هذا الفهم ، لا تظل الواقعة في المعلقة مجرد استسلام أمام الموضوع الفني ، فضلا عن انها ليست استعصاء الواقع على الوعي ، بل تغدو انجازاً ذاتياً في واقع خارجي ، أو علاقة وجدانية بين الوعي وظرفه ، ونوعاً من التحاور بين التجربة والمجرب . عنيت أن الشاعر الجاهلي يحاور مجاله بوجدانه ، يمارسه بأرصدته الروحية . ومن هنا لا تظل أحداث معلقة لبيد مجرد قصص عن الحيوان تتوخى أن تلقننا حكمة عن الحياة أو درساً من دروس التجربة ، كما هو شأن قصص « كليلة ودمنة » ، بل هي في الحقيقة جملة اصطراعات الشاعر مع شروطه ، هذه الاصطراعات التي يبسطها على شكل أحداث . ولذا ، لابد من فهم الحدث تماماً كما لو كان مكافئاً خارجياً لصورة الروح ، أو لزاوية من زوايا هذه الصورة .

ففي هذه القصص ، ثمة عوالم داخلية مرصوفة رصفاً محكماً ضمن شكل جمالي له طابع الملحمية : هناك عالم الامومة ، وعالم الانجذاب الجنسي ، وعالم التضاد المأزوم ، ولا سيما صراع الاحجام – الاحجام، أو الوقوع بين حدين كلاهما يحمل تهديداً للنفس . فمن خلال احاطته بالوقائع ، يحاول الشاعر الجاهلي أن يحيط بالحقيقة ، لأن الحقيقة عنده لا تتواجد خارج الواقعة ، بل هي الواقعة عينها ، مثلما أن الواقعة هي الحقيقة التي تتذوب فيها ، مما ينفي عالم الحقائق الاستشرافية أو المتعالية . انظر كيف يبسط عبيد بن الابرص حس الافتراس ومفهوم الصراع عبر الحركة والحدوث :

فأدركته فطرحته

والصيد من تحتها مكروب

فجدلته فطرحته

فكدحت وجهه الجبوب

فعاودته فرفعته

فأرسلته وهو مكروب

يضغو ومخلبها في دفه

لابد حيزومه منقوب

أهذه مجرد معركة بين لقوة (انثى العقاب) وثعاب ، أم تراها أحاسيس الشاعر وأفكاره عن التنافي وقد عرضت عبر هذا الشكل الفني ؟ الحقيقة هي ما يتحقق . ويسعفنا على فهم هذه الاطروحة أن لفظة « الحقيقة » في اللغة العربية مشتقة من لفظ « التحقق » أو أن اللفظتين

تطلعان من جذر واحد : وحتى المثل الجاهلية تحققات اجرائية (وقائع وإنجازات) : الكرم عطاء مادي مجسم ، والشجاعة صمود عياني ومصاولة بأدوات مادية ، والثأر اراقة دم بشري يرى بالعين المجردة

فتركته جزر السباع ينشنه

يقضمن حسن بنانه والمعصم

كل ما في هذه الصورة مادي ، شاهد على اليقين جسد ممدد قتيل تنهشه الوحوش وتقضم أصابعه ومعصمه :

وهنا يجدر بنا أن نلتفت إلى العلاقة اللغوية بين « أنجز » و « ناجز » ، التي هي ، في التحليل الأخير ، لا تعني سوى أن الانجاز مناجزة ، أي أنه ما من شيء يمكن تحقيقه إلا بالصراع مع الشيء أو مع الآخر . وهذا المفهوم يعكسه حرف « الألف » يقحمه الخيال اللغوي على لفظة « نجز » ليحرك فيها طاقة إيحائية جديدة . الفعل ، اذن ، عراك مع اللاأنا (أكانت الأنت أم الشيء) . هذا هو المفهوم المجرد للقانون الأساسي الحاكم للواقع الجاهلي . وهو يتضمن – اضمارياً – أن الفعل مقياس الذات وهويتها ، وأن الذات تنشيء الفعل على هيئتها ومثالها . ويمكن النظر إلى الصورة مقلوبة : المناجزة هي الانجاز (التحقق) ، لأن الصورتين متداخلتان . فالأشياء (كما يمكن لفلسفة اللغة العربية أن تبين) لا تفصلها تخوم حادة الحواف ، لا تقسمها عن بعضها الحدود التي وضعها أرسطو بين الانواع ، بل هي متجاورة ، ان لم تكن مندغمة ومتلاحمة : حين يصف امرؤ القيس حصانه إنما

هو بتمسك بحصنه ، فالحصان حصن في اللغة العربية ، واللفظتان تصدران عن جذر ثلاثي واحد .

ومادام الانجاز مناجزة ، فهو بالضرورة مناقضة وتضاد . والشاعر الجاهلي يدرك المناقضة حتى في الحب نفسه ، وهذا يعني أن كل شيء معرض للهدم والنقض .

يقول امرء القيس :

(أفاطم مهلا بعض هذا التدلل
وان كنت قد أزمعت صرمي فاجملي)

ويقول لبيد :

(فاقطع لبانة من تعرض وصاله
ولشر واصل خلة صرامها)

ولدى عنترة تأخذ مؤهلات التضاد مفهوم قابلية الانطفاء أو الاضمحلال ففي قوله : « ليس الكريم على القنا بمحرم » (والكريم هو المتحقق الأمثل للقيمة الجاهلية ، وبالتالي فهو ممارس المناقضة ، أو هو المضاد ، قبل أن يكون أي شيء آخر) نجد فهم التضاد في أجلى صوره المثالية : أن الاكثر قدرة على ممارسة المناقضة هو أقبل الناس للانطفاء . فالإنسان لا يتقرر مصيره بقدر خارجي ، بل هو يصنع قدره بيده . يحدده بمدى قواه وبنوعية هذه القوى . أن القدر بعيد كل البعد عن الانسان لدى الشعراء الملحميين الذين لا يقبلون بالآلية الجبرية على الاطلاق ، مما يعني أن المصير لايقع خارج الروح . فقدر المرء هو مقدار ونوعية ما يمكنه أن يحقق وينجز . ولما كان الجاهليون أقرب الناس من ينابيع اللغة ، ومن الأصول البدائية للفظة ، بات من الواجب

علينا أن نلتفت إلى العلاقة اللغوية الوثيقة بين « القدر » و« المقدار ». قدرك هو ماتقدر ، ومقدارك هو ماتقدر أيضاً ، ولهذا صدرت الثلاث عن مصدر واحد . أما « القدر » ، وهو المقدار ، فليس صدفة أن يتشابه مع « القدر » إلى حد التماثل التقريبي . قدرك ومقدارك سيان ، هذا ماتهبنا أياه فلسفة اللغة العربية ، وما يصادر عليه الشعر المنحمي الجاهلي . وإذا كان قدرك هو ماتطيق تحقيقه وإنجازه ، فإن الإنسان ليس كائناً بائساً وتعيساً ، وهو غير محكوم بقوة خارجة عنه ، كما هو الحال في الأدب الأغريقي ، بل هو بطل يصنع ماهيته بيده وتحكمه قواه الداخلية قبل سواها ، أو هو لايعدو كونه جملة قواه الداخلية أومجمل قدراته وتحققاته . إن اللحظة القدرية الوحيدة في المعلقات ، تلك التي يقوم طرفة من خلالها بتقديم الإنسان مشدوداً الى « حبل المنية » ، تنفيها لحظة البقرة الوحشية في معلقة كل من لبيد والنابغة ، كما ينفيها كون الموجود في حالة دفاع عن النفس تنجيه من مواجهة مصيره وهو خاذل انفسه . حقاً أننا نموت ، ولكن :

تسيل على حد الظبات نفوسنا وليست على غير الظبات تسيل

أي أننا نموت مناجزة ، نموت كما نشاء لاكما يراد لنا أن نموت ، وبالتالي فنحن نتحكم بموتنا الذي يأتي كلحظة في مشروع إنجاز الذاتية .

ففي مجتمع المناجزة ، مجتمع إنجاز الإنسان لهويته عبر الصراع اليومي والصدام الدموي ، تغطيتها برصيده من القدر والقدرة ، لايترك موت المرء لقدر خارجي على الرغم من أنه مربوط « بحبل المنية » ، بل الموت هو ، بدوره ، أداء يصنعه الإنسان بيده . إننا لانموت مناجزة وكفى ، بل أن موتنا نفسه ننجزه بامكاناتنا الفاعلة لاالكامنة . وبذلك

يغدو الموت في قبضة الإنسان مثلما أن الإنسان في قبضة الموت ، والوجود كله نتحكم به منذ البداية وحتى الختام . إنه عصر بطولي حقاً ، إذ تلكم هي فلسفة عصر غدت فيه الفروسية قيمة مثلى . ولا بد من تربية الفارس على هذه الفلسفة ، وإلا فلن تكون هنالك فروسية قط . فالتنصل التام الذي يبديه الأغريقي إزاء المصير ينتفي هنا تمام الإنتفاء ، لأن الإنسان في هذا العالم الصحراوي الراعب التزام بمصيره .

والأهم من ذلك أن المصير (مانصير إليه) يغدو جزءاً من الهوية .. إن لم يكن الهوية بتمامها :

أنى لِابنِ معشر أفنى أوائلهم قِيلِ الكماة: ألا أين المحامونا؟

وحتى حين يعرض طرفة للموت فإنه لايعي وجود اللامحدود في المحدود فحسب ، بل هو يعي الموضوع كنفي للذات أيضاً ، ومع ذلك فإنه ينتقل من وعي الذات إلى وعي الموضوع ، ولكن دون أن يهدم وحدة الوعيين القائمة في الفكر . فهو ، إذ ربط الكائن بالموت من خلال « الطوال المرخى » ، لم يضع الجوهر ، روح الشيء ، خارجه ، وإنما قدم العلاقة بين الشيء وداخله على شكل حسي ، أي شرح مطاويه ونشرها . وفي هذا الشرح تتعرف الذات على ذاتها ، لأنها تتكشف على حقيقتها ناصعة أمام الوعي : إن اللامحدود (الموت ، قوة التدمير المطلقة) لايوجد إلا في المحدود (الإنسان أو الكائن) ، وكذلك لايوجد المحدود إلا في اللامحدود ، الإنسان يقيم دوماً في الموت ، في اللامحدود. وبهذا يتضارب وعي الذات مع وعي مصيرها . وذلك هو مبدأ التراجيديا ، كما نعتقد . وإذ يصل طرفة إلى هذه النقطة ، إلى إدراك العدم من حيث هو صميمي في الكينونة ، وليس خارجياً بالنسبة إليها ، فإنه

سرعان مايطرح موقفه من الحياة . إن ثالوثه الذي يعكس إنجازه الذاتي يأتي نتيجة لتعارض الذات مع مصيرها :

فإن كنت لاتستطيع دفع منيتي
فدعني أبادرها بما ملكت يدي

إن الموقف ينبني هنا على وعي الذات ، والحياة كلها تتحدد وتتعين ، تأخذ مفهومها ، إنطلاقاً من هذا الوعي ، أي أننا نملك أن نفهم طرفة على عكس ما توحي به مقولة « حبل المنية » : نحن لسنا مسوقين بالحياة نحو الموت فحسب ، بل إننا لمسوقون بالموت نحو الحياة. طالما أن أحداً ما لن يقدر على أن يرد منيتي ، فلماذا لاأستبق المنية بحياة هانئة ؟ دعني أحيا أيامي ، أنجز ذاتي ، ابتدر الموت بحقيقتي ، قبل أن أواجه مصيري . وبذلك تغدو الحياة نوعاً من التسابق (الصراع) بيننا وبين المصير . ومن شأن هذا التسابق أن يجعل من ثالوث طرفة ، من مفهومه الذي يحمله عن الحياة ، من شأنه أن يجعل منه وقائع أو أحداثاً تطبيقية ، لامجردات تهويمية خاوية من كل مضمون :

فلولا ثلاث هن من عيشة الفتى
وجدك لم أحفل متى قام عودي

فمنهن سبقي العاذلات بشربة

كميت متى ما تعل بالماء تزبد

وكري إذا نادى المضاف محنبا
كسيد الغضا نبهته المتورد

وتقصير يوم الدجن ، والدجن معجب

ببهكنة تحت الخباء المعمد

كريم يروي نفسه في حياته

ستعلم إن متنا غداً أينا الصدى

لاشيء إلا الواقع هنا ، الخمرة والضيف والمرأة . والبيت الأخير هو مايلخص موقف طرفة من الموت. ليس الأهم أن نموت ، بل الأهم أن نموت وقد أزيل عنا العطش ، أن نموت وقد تفتحت إمكاناتنا عن كافة مضامينها ، أن نموت وقد أوتينا فرص التحقق الكامل لكل ماهو أصيل وإنساني فينا . إن وظيفة مفهوم الموت في منظومة طرفة الفكرية هي أن يحرض فينا حب الحياة ، ولذا فأن طرفة لايبدي ، على الإطلاق ، أي تخوف من الموت ، على الرغم من صورتي « الطوال المرخى » و « حبل المنية » المرعبتين اللتين لايطرحهما إلا ليؤكد حقه في العيش المتفتح على الأبعاد الحسية للوجود .

لما كانت الإنجازية هي الكلية الجاهلية ، هي التجسيد الأجرائي للمطلق ، أو المبدأ الجاهلي الأول ، بات من المحتوم أن تتقدم القصيدة الجاهلية إلينا بوصفها جملة مفاوضات (محاورات) مع الواقع أجرتها ذات لها درجة عالية من التحقق . إذ بعدما يستحيل الفرد إلى فعل ، فإن هذا الفعل نفسه يغدو عين ذات الفرد : ولايبقى على الشاعر الجاهلي إلا أن ينجز مجموعة أفعاله ، التي تشكل ماهيته ، في إنجاز كلي يضمها جميعاً. ومن هنا ولدت المعلقة ، أو القصيدة الجاهلية الطويلة بوجه عام . فالمعلقة من هذه الوجهة هي إنجاز الانجاز ، حفظه واختزانه

في قارورة خشية ضياعه أو بغية تأبيده . ومن هنا يمكن الحدس بأن القصيدة العربية كانت قد بدأت كإنشاء لحادثة بعينها ، واستمرت تتطور حتى جاءت القصيدة كي تتمثل في كيانها كوكبة من الأحداث الدالة على الوجود العيني للفرد . ولهذا لم يكن صدفة أن سميت المعلقات « بالسبع الطوال » . وربما لانجافي الحقيقة إذا ما ذهبنا إلى أن العرب لم تكن تميز بين المعلقة والقصيدة الطويلة ، بل وربما كانت تنظر إلى كل قصيدة طويلة كما لو أنها معلقة . وفي ظني أن هذا هو منشأ الخلاف الذي قام بين مؤرخي الأدب الجاهلي القدامى حول عدد المعلقات .

وأيا ما كان المنشأ ، فاننا على ضوء نزعة الإنجاز هذه نملك أن نفسر وجود تلك الكثرة الكاثرة من الشعراء في الجاهلية . فإذا كان الجاهلي قد أحال ماهيته إلى واقعة ، وهذه نزعة أصيلة فيه (المفهوم لايظهر إلا على شكل واقعة ، كما هو الحال في ثالوث طرفة) ، فإنه يجد نفسه مضطراً إلى حفظ ماهيته (الواقعة) من أن يستهلكها التاريخ ، لأن استهلاكها يعني استهلاكه هو . وتتحول هذه النزعة في أعماقه إلى ديناميات فاعلة تتحكم بتيارات الوعي من الأسفل وتوجهها نحو عوالم الإنشاء ، عوالم الشكل والصورة ، هذه العوالم التي لايفهمها الجاهلي إلا بوصفها الشعر . وربما كانت المعلقات أهم هذه العوالم ، لأنها أقدرها على اختزان الفعل والتحقق عبر الحادثة . وبذلك تغدو المعلقة ضرباً من التأريخ الوجداني للفردية الناجزة في الواقع الموضوعي ، أو للفردية التي تثابر على انجاز ذاتها . وحتى المعلقات الناطقة باسم الجماعة والمعبرة خير تعبير عن حس الانتماء العشائري ، لا تشذ عن روح الفردية ، لأن الانتماء العشائري هو أول أساليب حفظ البقاء .

الفرق الأساسي بين الشاعر الجاهلي والشاعر في أية مرحلة أخرى يكمن في أن الأول يستهدف أن يخزن انجازاته في مستودع القصيدة ، بينما يبتغي الشاعر الآخر أن يخزن ذاته خارج التاريخ . ففي حين يكتب الشاعر الجاهلي تاريخه حين يكتب المعلقة ، فيقدمها كما لو كانت تأريخاً أو فعلاً في التاريخ ، فإن الشاعر الآخر يريد أن يقدم ذاته حبيسة قمقم صغير هو القصيدة .

ولما كانت المعلقة تأريخاً للفرد ، بات من المحتم أن ننظر إلى كل حدث من أحداثها على أنه لا يشكل حقيقة لها خاصية الاكتفاء بذاتها ، اذ هو لا يعدو كونه مجرد برهة في سياق انجازية كلية ، أي ليس الحدث خارجياً بالنسبة إلى المعلقة ، بل هو قائم في صميمها وفاعل في داخلها . فمجموعة الوقائع التي تحتويها معلقة كل من طرفة وامرىء القيس ، مثلاً ، يمكن النظر إليها كما لو كانت تأريخاً للوجدان وعرضاً لتفاعل الروح مع موضوعه الخارجي ، أي أن الواقعة في المعلقة تقف في منتصف الطريق بين الموضوعية المحضة والذاتية الصراح . وبذلك يمكن النظر إلى هذه النزعة الانجازية بوصفها المبدأ الموحد لمجمل المعلقة ، مما يسفر عنه أن نجدها في قلب الكلية كنواة تطلعها . فما يبدو في الظاهر سلسلة أفعال مهوشة هو في الحقيقة سلسلة أفاعيل ينتفي منها كل ماهو نافر أو نشاز . ولئن كانت الصور لا تنبثق من قلب الوتيرة العامة للمعلقة ، فإنها ، بكل تؤكيد ، تنبثق من نقطة محرق ذاتية تتلخص في كونها تمسكاً وثيقاً بوجود الفرد . وحين يقبل هذا الطرح التطبيق على المعلقات فإننا نوجه ضربة قاصمة إلى الانعزالات التي تشكل سطح وقائع كل معلقة ، لأن الانعزال هو سمة الذاتي الصريح في ذاتيته . أما ما يتحقق ، ما يقبل الانجاز ، فانه لا يمثل إلا رفض العزلة والتفاصل . وبذلك يسعنا

النظر إلى المعلقة من حيث هي النسيج الشعوري لتلك الانجازية ، وإلى الحادثة الواحدة من حيث هي خيط رفيع أو سميك من خيوط ذلك النسيج . وفي كونها نسيجاً شعورياً للانجازية ، فإن المعلقة تمثل نزوع الوجدان نحو الانغلاق على ذاته واحتوائها من جديد بعدما تحققت موضوعياً ، أو بعدما فضت قواها على شكل منجزات خارجية ، أو أحداث اجرائية (حرب ، خمر ، نساء . . الخ .) وانطلاقاً من هذا يمكن تعريف المعلقة بأنها اعادة التعرف على الذات منجزة أو ناجزة ، أو لنقل هي تجديد استشعار القوى الروحية والبدنية بعدما ترجمت إلى وقائع وانطفاءات في الحدوث .

على هذه الأرضية نملك أن نؤلف أحداث المعلقة في كلية الانجاز . وأن نرى فيها محفظة لهذا الانجاز ، الأمر الذي يعني :

أولاً ـ الشاعر الجاهلي معيار للراقعة مثلما هي معيار له .

ثانياً ـ الفعل هو الهوية ، والانسان ليس إلا جملة أفعاله . ولهذا كانت المعلقة سيولة أفعال مفتوحة ، كالحياة تماماً . إن المفهوم الفني للمعلقة كما يطبقه الجاهلي هو في حالة توافق تام مع مفهوم الحياة . فالحياة المفتوحة تتطلب أشكالاً فنية مفتوحة .

ثالثاً ـ ينتج عن هذا الانفتاح أن كل فهم للواقعة معزولة هو فهم آني طالما أن سيولة الوقائع مفتوحة أبداً . حين ننتهي من قراءة معلقة ما ، لا نشعر أن المعلقة انتهت ، بل نشعر ، على العكس ، بأنها تقبل الامتداد والاستطالة إلى ما لا نهاية . فهي ، اذن ، تتماشى مع الابد المفتوح ، وهي لم تتوقف (لم تنقطع انقطاعاً) إلا لأن حياة الفرد هي بدورها انقطاع عن الاستمرار .

رابعاً – الفردية هي التي تجعل من المعلقة محوراً يدور في الغالب حول الشاعر . فالشاعر يقع دوماً في قلب الحادثة التي تأتي امتداداتها كافة كاشعاعات تنبثق عنه . وحتى قصص الحيوان في المعلقة ، التي تمثل ازورارا ظاهرياً عما هو شخصي أو فردي ، إنما تعكس من باطنها تصورات ومخزونات الشاعر .

ومن الآثار الفنية لهذه الوقائعية أن التسلسل الحدثي لا يحقق للمعلقة خصيصة تغيير الفعاليات فحسب ، وهو ما من شأنه أن يبعد الرتابة عن جو القصيدة ، بل هو يؤمن للمعلقة عنصر الدرامية أيضاً ، لابسبب من كون هذا التسلسل حاملاً لأحداث فقط ، بل من حيث هو انقسام إلى مشاهد وفصول مسرحية كذلك . أما الوجدانية فتتحقق عبر الوجداني المتذوب في الوحدات جميعها . ان سر عظمة المعلقة كامن في أنها تنسج الدرامي والغنائي معاً ، تلمهما في كيان واحد . ففي الوحدة يندمج هذان العنصران ليحققا التكامل . ويتأتى الأول من أن الوحدة تصف حالة وجدانية متفاعلة مع واقع خارجي ومدغومة به ، في حين يتأتى الثاني من قيام الحركة داخل هذه الحالة الوجدانية ، اذ قلما تعرف المعلقة السكينة :

ولما كان الشاعر الجاهلي يدرك تجربته ، وذلك بسبب من كونه يفعل في الواقع عن وعي ، بل حتى عن وعي لاسباب الفعل وبواعثه الخارجية ، أو بسبب من كونه يفعل ليحقق وعيه للممكن . فانه يدرك – بالضرورة – ما في تجربته من جمال . وكل ادراك للجمال هو في الوقت عينه ادراك للتعبير عن ذلك الجمال ، لأن كل ما هو جمالي لا يمكن أن ينعكس في الوعي خارج شكل فني ما . وببساطة : الشاعر

الجاهلي موضوعه تجربته ، وتجربته تقع داخل وعيه مثلماتتموضع في الواقع الخارجي ، وكل ماهو داخل الوعي – بطبيعة الحال – لا يمكن أن يكون تهوشاً وفوضى ، إلا إذا لم يكن قد انحل في التجربة بعد ، وإلا إذا لم يكن قد استوعب بعد ، ولهذا فهو نظام حتماً ، وكل نظام شكل ، بمعنى أنه تجسيم أو تجل للفكرة . ولهذا فإن تجربة الشاعر الجاهلي هي التي تملي عليه أشكاله الفنية وطرائق التعبير عن جمال التجربة ، وكذلك كيفيات الصور وترابطات اللغة . فحين نمتلك التجربة نمتلك جمالها . وحين نمتلك الجمال فاننا نمتلك ، وبصورة تلقائية ، شكل ذلك الجمال . فالبرهةالطللية ،مثلاً ،وهيواحدة من أبرز أشكال المعلقة ، ومنأكثر هذه الأشكالشيوعاً بينالشعراء ، انماتنبثقمباشرة(وانتكنلهاخلفيات لا مباشرة ، أو متوارية) من تجارب الشاعر مع حبيبة راحلة بسبب القحط . ويترك رحيل هذه الحبيبة انطباعاته في وعي الشاعر ، وهذه الانطباعات هي عين شكلها الفني . ومن هنا كان التوافق التام بينالشكل والمضمون في المعلقة . وهذا يعني أن الشكل الفني ليس مجرد نافذة يطل منها الشاعر على التجربة ، أو حتى على جمالها ، وانما هو عين التجربة وقد استحالت إلى جمال . وعلى هذا ، ليس ثمة من فرق بين التجربة وبين شكلها الفني سوى أن هذا الشكل صعود بالتجربة الغفل إلى أفق فوق واعي ، وذلك من أجل تحويلها إلى فن . فالشكل يطابق التجربة بما هو انعكاس لها ، ويسمو عليها بما هو اعلاء لها ، أو ترويض لجزئياتها يبتغي صوغها جمالياً ، تماماً كما يحيل الصائغ الماس إلى عقود تحف بالنحور .فالماس هو الماس في الحالين ، ولكنه في الحال الثانية وحدها قد انكشف عن

جماليته وأخذ يبثها . وهذا يعني أن المعلقة تهمين على مقود التجربة التي هي انبجاس منها ، وينتفى عنها كل ما يمكن أن يسمى نسخاً للواقع .

ودليل هذه الهيمنة أن طرفة ، مثلاً ، يصف الناقة كما يراها هو ، لا كما هي في الواقع ، اذ هي تطرح كبديل عما يعيق استتباب الحرية . فالناقة معادلة انفعالية وليس مجرد واقعة ، أو مجرد كائن موضوعي يقع خارج وعينا ، وفي حالة استقلال عنه ، لأنها تشرب كافة التيارات الشعورية التي تعتمل داخل روح الشاعر . أما حصان امرىء القيس فهو حصنه المنيع ، وليس مجرد حيوان لا يحمل رغبات وتطلعات صاحبه . انه اللوحة الفنية التي يفرغ فيها الرسام كل ما هو أساسي في داخليته . وهذا يعني أن الحصان (وكذلك الناقة) لا يعدو كونه شكلاً فنياً لفكرة تختبىء في أعماق الشاعر ، وربما في حالةاختفاء عن الحس ، ففي حين تأتي ناقة طرفة كبديل عما يعيق استتباب الحرية ، أي كحامل لنزعة الشاعر الأصيلة في الانطلاق والتحرر من ربقة الواقع ، وربما من التعارض مع هذا الواقع ، فان حصان امرىء القيس هو ما شاءه الشاعر ، لا ما هو عليه في الواقع ، اذ يرصد لهامرؤ القيس من الخصائص النمطية ما يكفي لكي يجعل منه الحصان القائم في عالم الحقيقة اطلاقاً .

ولنأخذ الطللية كشكل فني أكثر بروزا وشيوعا من الحصان والناقة . ان بدء المعلقة باللحظة الطللية ، هذا البدء نفسه ، وليس البرهة الطللية في ذاتها ، أو كجزء من القصيدة ، هو فلسفة فنية بحد ذاته ، وليس مجرد عرض من اعراض الشعر الجاهلي ، أو تقليد من تقاليده يلجأ اليه دون معنى . فكأنما الشاعر الجاهلي يقول لك : ان الفن يجب ان يبدأ من المأسوي ، وأنا أبتدىء عند الانتهاء ، ابتدىء حيث انتهى من كان

قبلي لتثابر الحياة على استمراريتها ، وأترك قصيدتي مفتوحة ، لا اغلقها لان الحياة لا تنغلق . فالمنبثق ينبغي ان يكون دوما هو الساكن، اللامتحرك، أو من الساكن اللا متحرك . والحركة ، بالتالي ، انما تصدر عن السكون. ولكن هذا الموقف يوحي بأن ما هو ساكن الآن قد كان حركة من قبل .

ويحمل الانطلاق من الساكن بندا فلسفيا آخر : الزماني ، الذي يتجلى عبر وقائع معاشة والذي يشكل جملة أحداث القصيدة ، انما يتموضع على المكاني (الطلل) ؛ فضلاً عن انه ينطلق منه كأرضية شارطة له وسابقة عليه . الزماني والمكاني ، كل منهما معطى بالنسبة الى الآخر . فالزمان عمود يترسخ على المكان ، بل ان كلاً من الزمان والمكان يتعامدان ، يتصالبان ، في اللحظة الطللية نفسها .

ولعل فكرة توالج الزمان والمكان أحدهما بالآخر هي عماد فلسفة الفن لدى الجاهليين ، وهي فلسفة كانوا يستوعبونها بصورة تلقائية ، أو هم كانوا يطبقونها دون أن يعوها ، تماما كما كانوا يطبقون قواعد اللغة دون أن يعوا تقعيدها .

وفضلا عن ذلك ، ان الشاعر الجاهلي ، بتسبيقه للتدمير على الحركة ، انما يعكس بطريقة لا واعية نزوعه الى حالة حضارية أرقى ، وميله الى الانتقال من نمط انتاج رعوي غير مستقر الى مرحلة أكثر استقراراً . وفي دمج الجنس (والعنصر الجنسي هو أبرز عناصر الطللية) بالموقف المدمر ينعكس اكتشاف علاقة بين الاحتجاز الجنسي وبين قوى الطبيعة الاستلابية ، فكأنما أعراف المجتمع تساعد الطبيعة على التدمير والحد من النمو البشري . وفي هذا الاكتشاف نفسه نجد مصلحة الفرد في

حالة هوية مع مصلحة الجماعة ، حتى لكأنما الشاعر الجاهلي ، اذ يطرح الموقف على هذا النحو ، يقول : ان تلبية حاجات الافراد هو في الوقت نفسه معوان لتدفق الحياة البشرية ورد من الانسان على قوى التدمير . ومن هنا لم تعد اللحظة الطللية مجرد احتجاج على معوقات استتباب الحرية ، بل هي أيضا نزوح نحو حالة حضارية أعلى . والابعد من ذلك أننا لا نلمس فيها الميل نحو صيانة الحضارة فقط ، بل والميل نحو حفظ النوع والفرد قبل كل شيء وربما أبدو الآن وكأنني أقوّل الموقف ما لا يقول وأقسره على ان يحمل ما لا يستطيع ، ولكنني أومن بقوة البقاع المعتمة المركوزة في أغوار سحيقة من نفوسنا ، هذه البقاع التي تفرز محتوياتها بأشكال يتعذر علينا ان نحيط بكامل تراثها ومضامينها دفعة واحدة . وهذا يعني ان موضوعات المعلقة ليست بسيطة ، كما يظن للوهلة الأولى انها اشبه بالأسطورة التي تبدو مجرد مادة للتسلية . ولكنها في الحقيقة صورة فنية لمعنى بعيد الغور يربض في أعماق الذات البدائية .

لقد سقت هذا كله لأبين ان ما يبدو مجرد واقعة (حدث ، فعل ، وقوع) (هو شكل فني) اسلوب للتفكير عند الجاهلي (يختزن في داخله معنى ذاتياً غير موجود في ظاهر الموقف . وبتقليص الوقائع كلها وردها الى نقطة معينة في النفس يمكن ان تتوحد المعلقة . يمكن أن ترى تلك العلاقة المؤلفة لنسيجها والناظمة لمجملها في آن معا .

* * *

تحليل معلقة امرئ القيس

لما كان من اللاجدوى أن تستمر القراءات الموضعية للمعلقات ، هذه اللاجدوى التي تتبدى في تعذر امتلاك رؤية واضحة وشمولية للروح الجاهلي ، أو للروح العربي عبر تطوره في المرحلة الجاهلية ، فإن حركة النقد الأدبية مطالبة بتحليل المورثات الجاهلية والتراثية بعامة بغية استبار المعنى الكلي المستتر في أعماق جزئياتها ، وبغية ربطها بالشرط التاريخي والاجتماعي والبيئي الذي أثمرها ، أي من أجل الوصول إلى الكيفية التي أثر بها تقدم التاريخ على مضمون الانسان . ويفترض هذا المنطلق مبدأ فحواه أن القصيدة الجاهلية — ككل قصيدة — هي حصيلة التفاعل بين الذات وبين جملة شروطها الواقعية .

ولابد ، في ظني ، للقراءة الكلية (أعني اللاموضعية) لمعلقة امرئ القيس من أن تلاحظ تكونها من قسيمين مترابطين ترابطاً عضوياً متلاحماً ، أولهما يحمل السلوك المضاد أو المواجه ، وثانيهما يحمل السلوك الناكص على عقبيه والمرعوي عن نزوعه نحو النقض أو الاستنكاف ، أو قل المتراجع عن غرضه بعد تحويله من طاقة ساخطة إلى طاقة ممتصة ومستهلكة . وانطلاقاً من هذا الفهم المبدئي سوف نحاول القيام بقراءة القصيدة وتحليلها ابتغاء بسط منطوياتها التحتانية بسطاً لايمكن أن نكشف عن وحدة المعلقة الا من خلاله ،

والكشف عن وحدة المعلقة هو من أهم أغراض هذه المقالة . ففي اعتقادي أن العلاقات المؤلفة لأعماق المعلقة هي عين العلاقات المؤلفة لوحدتها العضوية المتراصة . إن رؤية المعلقة (والقصيدة الجاهلية بعامة) على نسق متصاعد ينبغي أن تصبح الهدف الأول للنقد الأدبي المتعامل مع التراث الشعري العربي الذي سئم النظرات الموضعية التي كانت ، وما زالت ، توجه اليه ، والتي اعتادت ، بسبب من نزعتها التجزيئية ، أن تحرم نفسها من الرؤية الكلية للمعنى ولعلاقته بالعصر الذي أفرزه .

• • •

مع أن الفكر البشري لم يستطع حتى الآن أن يقدم نظرية مطمئنة في أصل الفن ، على الرغم من كافة الجهود التي بذلها في هذا المضمار ، فإن في وسعنا الذهاب إلى أن النزوع نحو العودة بالايروس (غريزة الحياة عبر العشق) إلى ما كان يتمتع به في العهود البربرية الأولى من حرية التوجه والارادة ، هذا النزوع هو عنصر أساسي في كتلة الأصول العميقة والمعقدة للفن ، بدليل أننا نجد آثاره واضحة على الكثير من المبدعات الفنية ، بل ونجده في الصميم من مضمون غالبية المنتجات الفنية العالمية ، صريحاً أحياناً ، ومستتراً أحياناً أخرى . وعلى أية حال ، إن هذا النزوع أساسي في شعر امرئ القيس، بل هو أهم محور من محاور ذلك الشعر . ولعلنا نصيب كبد الحقيقة حين نزعم أن المضمون التحتاني لمعلقة هذا الشاعر هو الاستنكاف الذي أبداه الانسان منذ الايام الاولى لنشوء القهر واضطهاد الحرية ، وأن هذه القصيدة هي أعظم احتجاج على الحظر قدمه الشعر الجاهلي

قاطبة . ولكي يتسنى لنا أن نستوعب قيمتها كأدب مقاوم فإن علينا أن نربطها بالتغيرات التاريخية العميقة التي كانت قد ترسخت في المرحلة الجاهلية ، أو في مراحل سابقة عليها ، والتي كانت تنحو نحو تأسيس أخلاق جماعية لها قوة اقحام التاريخي على الغرائز أو قوة املائه . وقد وجدت هذه الاتجاهات القمعية الصارمة في « مجلة لقمان » أشد التعبيرات قوة لتوضح ميلها نحو انشاء عالم قسري رادع للغرائز ، ونحو تطبيع الأفراد ، أو إعادة خلقهم ، وارغامهم على قبول عملية الضم الاجتماعي الهادفة إلى ايجاد جماعات متجانسة وملتزمة بمنظومة أخلاقية لا اجتماع دونها .وقد بلغت مدونة لقمان هذه حداً يتعذر معه الا انضباط التوجه العشقي وغير العشقي ، اذ قضت بقطع أيدي اللصوص ورجم الزناة . وبذلك يكون المجتمع الجاهلي قد أخذ بترسيخ جدار حديدي أمام التلبية الحرة للغرائز . فتدجنت وسقطت في قبضة الاستئناف ، مما كان من شأنه أن يولج في الوعي حساً عميقاً بالألم ينجم بالضرورة عن التأجيل المستمر للارتواء ، رضوخاً لمبدأ الانصياع ، أو ربما الارتواء المجزوء أو المنقوص . ومع أن هذا الاحتجاز ، أو قل الارعواء إن شئت ، كان لابد من أن يأتي كتعبير عن نمو نزعة الملكية الخاصة وتثبيتها ، فإنه يجد له علة تاريخية هامة في أن البشر حين يجتمعون يميلون إلى تنظيم علاقات بعضهم ببعض ، الشيء الذي يعني وجود مضايفة ضرورية بين الأخلاق والاجتماع البشري ؛ ولكن محتوى هذه الأخلاق لايتحدد إلا بفعل القوى السائدة .

تبدأ المعلقة كما هو مألوف لدى الجاهليين ، بالبرهة الطللية حيث يتجلى قمع

العلاقات العشقية على أشده ، وحيث يتبدى الألم في كلية حضوره :

١ – قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل
بسقط اللوى بين الدخول فحومل

٢ – فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها
لما نسجتها من جنوب وشمأل

٣ – خلاء تسح الريح في جنباتها
كساها الصبا سحق الملاء المذيّل

٤ – ترى بعر الأرام في عرصاتها
وقيعانها كأنه حـــب فلفل

٥ – كأني غداة البين يوم تحملوا
لدى سمرات الحي ناقف حنظل

٦ – وقفت بها حتى إذا ما ترددت
عماية محزون بشوق موكـــل

---

١ – سقط اللوى : منقطع الرمل . الدخول وحومل : موضعان أو مكانان .
٢ – توضح والمقراة : مكانان . الرسم : آثار الدار الخربة .
٣ – السحق : الثوب الخلق . الملاء : نوع من الملابس . المذيل : المزين بذيل .
٤ – الأرام : الظباء الخالصة البياض . عرصات الدار : ساحاتها . قيعانها : ساحاتها .
٥ – غداة البين : يوم الرحيل . سمرات : أشجار الطلح . ناقف حنظل : تنزل دموعه كما تنزل دموع المشتغل بالحنظل .
٦ – عماية : ظلمة .

٧ – وقوفاً بها صحبي عليّ مطيهم
يقولون لاتهلك أسى وتجمـــل

٨ – وإن شفائي عبرة مهراقـــة
فهل عند رسم دارس من معول !؟

من المؤكد أن الشطر الأول من البيت الاستهلالي وافر العطاء والدلالة بحيث يلخص كلية موقف الذات الجاهلية من عالم القسر . ترى ما الذي يقوله ذلك الشطر ؟ أظنه لاينطوي على شيء قبل هذا : قفا نحتج (ولكن بالبكاء الدال على تطويع الأنا وانصياعها أمام القائم) على الحظر المضروب على الحرية العشقية . واذ يعرض في الشطر الثاني لأسماء أماكن بأعيانها ، إنما يفعل ذلك ليسبغ الواقعية على القهر ، وليؤكد أن ما يعانيه من ألم ليس من صنع أوهامه ، وإنما هو ينبثق من أصول تقوم في الواقع الموضوعي . ولكي يزيد في اثبات وتوكيد موضوعية أصول القهر فانه يستمر في البيت الثاني بعرض أسماء الاماكن التي لها القدرة على الايحاء بخارجية أسباب الألم . وفضلاً عن ذلك ، فإن اسماء هذه الاماكن تؤكد التدمير الذي الحقته الطبيعة بالحضارة ، مما يوحد بين الطبيعة والقهر الاجتماعي في كلية الهدم بوظيفة توكيد قيام الحظر وانتصابه على رقعة الواقع الخارجي ، فكأنما هي تقول أن الاطلال ما تزال ماثلة كشاهد على

---

٧ – مطيهم : ما يركبون من الدواب . تجمل : عليك بالصبر .

٨ – عبرة : دمعـة . مهراقة : مراقة أو مسفوحـة . رسم دارس : بقايا بيت مهدم . معول : مبكى

خنق الايروس وارضاخه أمام السائد . أما الشطر الثاني من البيت نفسه فنجد فيه فكرةً أو صورة لصمود الحياة أمام قوى التدمير ، أو الاعدام المحايثة للكينونات . وما يفتأ هذا الصمود يتصاعد في الرابع ، متوالداً توالداً خفيّاً من الشطرة الثانية للبيت السابق ، بحيث يتحول إلى وجود حيوي . وسرعان ما يقوم الشاعر برد البيت الخامس على الأول من خلال عبارة « ناقف حنظل » التي تعيدنا من جديد إلى حالة البكاء ، وهو ليس رمزاً للألم فحسب بل شكل من أشكال الاحتجاج أيضاً . ويبدو أن الدمع هنا هو بديل المطر الذي نجده في الكثير من المطالع الطللية للشعر الجاهلي . غير أن الشعور بالارغام والقهر يتفاقم هنا بحيث يبلغ ذروة من ذراه . وتستمر هذه الذروة المأزومة لتشمل الأبيات الثلاثة الأخيرة حيث يثبت الأنا على معاناة الأسى الناجم عن الاحباط ، وهي معاناة تأخذ ، بصورة ضمنية ، شكل ادانة يمارسها الشاعر على الحظر وقوى الخنق . ولكن امرأ القيس يدرك أن هذا النوع من الاحتجاج هو اللاجدوى عينها ، فيطرح سؤاله الذي ينطوي على أفكار مضمونه : « فهل عند رسم دارس من معوّل ! ؟ » . ما من طائل تحت البكاء على الاطلال الدارسة لأنه لايعود على أحد بالجدوى .

واست أرى في تعاكس « الجنوب والشمأل » الا تقابلا زائفاً ، اذ هما في الحقيقة متعاضدان على نسج الموضوع الخارجي . ففي البيت اللاحق تتواتر كلمة « الريح » مرتين موزعة على شطري البيت ، وتأتي في المرة الأولى صريحة ، بينما هي في الثانية اسماً للريح الشرقية . وتتصدر ذلك البيت كلمة « خلاء » لتوحي بالتدمير الشامل الذي الحقه

القحط بالحضارة . وتتعزز صورة الخلو أو الخواء من خلال لفظة « تسح » ، أي تنساب بطلاقة ، اذ ما من شيء يملك أن يقاوم هذا التدمير ، أو هذا النزوع التخريبي الذي تمارسه قوى الاعدام على الكينونات . وفي الشطر الثاني ، حيث يلعب مبدأ التراكم ، اللغوي أو التصويري ، دوراً كبيراً في مضمار التصوير الفني وتصعيد الشعور بالدمار ، نجد لفظة « سحق » التي تنطوي على تمزق خارجي وداخلي معاً . فالأرض مسحوقة بالقحط ، وروح الشاعر مسحوقة بالحرمان . وعوضاً عن الماء لانجد في قيعان الاطلال وعرصاتها الا بعر الأرام . إن وجود البعر وغياب الحيوانات المنتجة له ايحاء بالرحيل والاقفرار وغياب الحياة . وهذا بدوره تراكم خفيّ يدعم الابيات السابقة المنطوية على الاحساس بالخواء والدمار معاً . أما عبارة « حب فلفل » فانها تشكل وحدة اندغامية مع الحنظل ، إذ كلتا الشذرتين التصويريتين تنطويان على الحرقة الداخلية التي يعيشها الشاعر ، وهي نتيجة منطقية وحتمية لغياب العناصر الثلاثة الرئيسية للحياة : المطر ، الحبيبة (المرأة والدة الحياة) والعمران .

لقد بدأ البكاء بسبب من « الذكرى » ، والذكرى هي الأخرى انطواء على رحيل ، إذ هي حصراً رحيل الماضي الذي نرتبط به باستمرار . وهذا يعني أن الذكرى موت ، أو إضمار للموت ، انطواء على موت ما كان . واذا كان الماضي ميتاً ، والحاضر – كما تبدى عبر البيتين الثاني والثالث – ميت هو الآخر ، فان المطلع الطللي لمعلقة امرئ القيس لايمكن أن يكون تجادل الموت والحياة ، بل هيمنة لصورة الموت على القطاع الاسفل في بنيانه النفساني .

في البيت الأول بكى بسبب من « الذكرى » ، أي بسبب من موت الماضي ، أما الآن فانه يعود إلى البكاء من جديد بسبب من موت الحاضر ، وهو أمر ينكشف عبر ثلاثة أبيات تسبق البيت الخامس (حيث يتجدد البكاء) سبقاً مباشراً . والأهم من ذلك كله أن المطلع الطللي ينطوي بشكل إضماري على ما فحواه أن القحط والحظر يتعاضدان في إحلال برهة الموت ، فالقحط يقتل الطبيعة ، وخصوبة الأرض ، والحظر يقتل الانسان أو التوالد البشري .

هنا تنتهي اللحظة الطللية ، غير أنها تنتهي بالعودة إلى ما ابتدأت به (قفا نبك) ، ولكنها عودة نافية لهذه البداية ، لهذا الموقف البكائي اللامجدي . فالبكاء ، بديل الماء أو المطر ونتيجة غيابه ، يظهر الأنا في دونيتها ، في افتقارها إلى القدرة على الفعل ، وفي نقصها أمام شرطها الذي يبتلعها . والجدوى عند امرئ القيس انما تكمن في العبور من هذه الضعة إلى نقيضها ، في اجتياز ما يحط من قدر الأنا إلى ما يؤكد حقيقتها ويدعمها . ولكن الابتداء بالأزمة ليس مما يخدم الاغراض النفسية للقصيدة فحسب ، بل هو ضرورة تقتضيها ادانة القمع قبل كل شيء . ان الشاعر الجاهلي ، اذ ينطلق من البرهة الطللية ، إنما يتخذ قاعدة له أكثر الموضوعات الخارجية والواقعية تأثيراً على معاصريه الذين يتحسسون فعل التدمير في حياتهم . فهو ينطلق من الحس الأكثر شمولية ليتجه بعد ذلك نحو ما هو أكثر خصوصية . فبعد ما أكد انهيار الطلل الذي كسته الريح الشرقية بثوب بال ، وبعدما رجع بالشطرة الأخيرة إلى الشطرة الأولى :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

فهل عند رسم دارس من معوّل ! ؟

وبعد ما صور معاناته ذات الطابع الاحتجاجي ، انتقل إلى برهة جديدة ، ولكنها مترابطة مع المطلع الطللي ترابطاً التغامياً . كيف سيكون ذلك ؟ ان سلسلة المغامرات التي ستحتويها البرهة الجديدة هي افتضاض « للذكرى » التي بكى منها في البيت الأول من المعلقة ، أي هي الماضي الميت (ولكن الوردي والحي في الذاكرة) الذي لايعد الحاضر الميت الا استمراراً له . ويأتي أحياء هذا الماضي بمثابة رد فعل على الموت جملة . ولهذا سنرى أن البكاء(بديل المطر) سيستعاض عنه بالدم والسيول الجارفة ، وذلك كرد فعل تعويضي على حالة الموت الراهنة . وهذا يعني أن المعلقة كلها ليست أكثر من رد فعل ضد القهر والاحباط ، من جهة ، وضد الموت من جهة ثانية . ومما يعزز ذلك أن المعلقة ، أو على الأقل شطيرتها الأولى ، ليست إلا شريطاً من الرؤى لايجري الا في داخل الشاعر ، أعني سلسلة من الذكريات تتداعى في مخيلته ، وذلك بفعل قوة الموت وقوة الحظر الماثلتين في الواقع الموضوعي .

عند هذه النقطة ، إذن ، تتحول القصيدة لتخرج من الموقف الطللي (وهو موقف مقهور بكل وضوح) ، ولكن لتستدعي مثيلاتها من لحظات الاحباط الاخرى الخاصة بالشاعر وحده . وبذلك فان القصيدة لاتغادر الطللية الا ظاهرياً ، اذ تبقى وتيرة الاشكال الفنية مثبتة فيها ، بل وتنبثق عنها حتى البيت الاخير . فالمعلقة ، اذ يعروها الانفكاك

هنا ، فانها تمتن ارتباطها وتلاحمها في الوقت نفسه ، وعند هذه النقطة الانفكاكية نفسها . فليس عبثاً ان يستهل الشاعر البيت التاسع بحرف « الكاف » الذي يحتاج إلى الكثير من الانتباه ، لابسبب من الوظيفة الربطية التي يقوم بها فحسب ، ولكن نظراً لكونه يوحي مباشرة ودون اضمارية ، بأن امرأ القيس لايعرض الا سلسلة من الاحباطات والاخفاقات التي مني بها ، والتي من شأنها أن تعكس المدى الذي بلغه الكبح في المرحلة الجاهلية ، والمدى الذي سيبلغه في التاريخ الوسيط .

٩ ـ كدأبك من أم الحويرث قبلها
وجارتها أم الربـــاب بمأسل

١٠ ـ إذا قامتا تضوّع المسك منهمـــا
نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل

١١ ـ ففاضت دموع العين مني صبابة
على النحر حتى بـــل دمعي محملي

١٢ ـ الارب يوم لك منهن صالح
ولا سيما يوم بدارة جلجـــل

---

٩ ـ الدَّأب : العادة . مأسل : اسم مكان .
١٠ ـ تضوع : فاح . الصبا : الريح الشرقية .
١١ ـ الصبابة : رقة الشوق . محملي : حمالة السيف .
١٢ ـ دارة جلجل : غدير بعينه .

١٣ – ويوم عقرت للعذارى مطيّي
فياعجباً من رحلها المتحمـــــل

١٤ – فظل العذارى يرتمين بلحمها
وشحم كهدّاب الدمقس المفتـــــل

١٥ – تدار علينا بالسديف صحافها
ويؤتى الينا بالعبيط المثمـــــل

١٦ – ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة
فقالت : لك الويلات ، إنك مرجلي

١٧ – تقول ، وقد مال الغبيط بنا معاً ،
عقرت بعيري ، يامرأ القيس ؛ فانزل

١٨ – فقلت لها : سيري وأرخي زمامه
ولا تبعديني عن جناك المعلـــــل

١٩ – فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع
فألهيتها عن ذي تمـــــائم محول

---

١٣ – عقرت : ذبحت . المتحمل : الذي حمله العذارى وذهبن به .

١٤ – يرتمين بلحمها : يلقيهن بعضهن إلى بعض . الهداب : ما استرسل من الشيء . الدمقس : نوع من القماش .

١٥ – السديف : لحم السنام . العبيط : اللحم السليم من الآفات . المثمل : المصلح

١٦ – الخدر : الهودج . مرجلي : مصيري راجلة لعقرك ظهر المطية .

١٧ – الغبيط : الهودج . عقرت بعيري : أدبرت ظهره .

١٨ – جناك المعلل : ثمرك المكرر .

١٩ – طرقت : أتيت ليلا . ذي تمائم محول : طفل له تمائم وعمره سنة .

٢٠ – إذا ما بكى من خلفها انصرفت له
بشق وتحني شقهـــا لم يحول

٢١ – ويوماً على ظهر الكثيب تعذرت
علي وآلت حلفـــة لم تحلل

٢٢ – أفاطم مهلاً بعض هذا التدلل
وإن كنت قد أزمعت صرمي فأجملي

٢٣ – أغرك مني أن حبك قاتلي
وأنك مهما تأمري القلب يفعل

٢٤ – وإن تك قدساءتك مني خليقة
فسلي ثيابي من ثيابك تنسل

٢٥ – وماذرفت عيناك الا لتضربي
بسهميك في أعشار قلب مقتل

٢٦ – وبيضة خدر لايرام خباؤها
تمتعت من لهو بها غير معجل

---

٢٠ – الشق : النصف . لم يحول : ثابت .
٢١ – تعذرت : تمنعت . آلت : أقسمت . لم تحلل : لا رجوع عن يمينها .
٢٢ – أزمعت صرمي : قررت قطع علاقتك بي .
٢٣ – أغرك مني : هل توهمت ؟
٢٤ – خليقة : خلق .
٢٥ – سهميك : المعلى والرقيب من سهام الميسر . الأعشار : كانوا يقسمون الجزور إلى عشرة أجزاء ، ينال الرقيب منها ثلاثة ، والمعلى سبعة . مقتل : مذلل .
٢٦ – بيضة خدر : امرأة لزمت خدرها . غير معجل : متمهلا .

٢٧ – تجاوزت أحراساً اليها ومعشراً
علي حراصاً لو يسرون مقتلي

٢٨ – إذا ماالثريا في السماء تعرضت
تعرض أثناء الوشاح المفصل

٢٩ – فجئت ، وقد نضّت لنوم ثيابها
لدى السّتر ، الالبسة المتفضّل

٣٠ – فقالت : يمين الله مالك حيلة
وما إن أرى عنك الغواية تنجلي

٣١ – خرجت بها أمشي ، تجر وراءنا
على أثرينا ذيل مرط مرحل

٣٢ – فلما أجزنا ساحة الحي وانتحى
بنا بطن خبت ذي حقاف عقنقل

٣٣ – هصرت بفودي رأسها ، فتمايلت
عليّ هضيم الكشح ريا المخلخل

---

٢٧ – لو يسرون مقتلي : لو قدروا على قتلي خفيـة .

٢٨ – التعرض : الاستقبال . الأثناء : النواحي والأوساط . المفصل : الذي فصل بين خرزه بالذهب وسواه .

٢٩ – نضت : خلعت . المتفضل : اللابس ثوباً واحداً .

٣٠ – الغواية : الضلالـة . تنجلي : تنكشف .

٣١ – المرط : الكساء . المرحـل : المنقش .

٣٢ – خبت : واد . حقاف : رمل مشرف . عقنقل : متلبد الرمل .

٣٣ – هصرت : جذبت . فودي رأسها : جانبيه . هضيم الكشح : ذات خصر ضامر . ريا المخلخل : ممتلئة الساقين باللحم الطري .

واضح أن وظيفة البيت التاسع هي ربط الجزئيات اللاحقة بالبرهة الطللية التي يرغب في عبررها الى مايؤكد الذات ويرد على القهر . وإذ يقحم الشاعر الجمالية في البيت العاشر فإنه لايفعل ذلك الا ليعقلن حالته التعيسة عبر تعليلها بسبب مقبول . ولكنه مايعتم أن يعود الى البكاء من جديد (البيت الحادي عشر) مما يجعلنا نتحقق من أنه لم يغادر الموقف الطللي بعد ، بل من أنه لايملك مغادرته على الرغم من جنوحه نحو الانفلات مما تحيطه بهمن اتضاع .وهو ما يزال مركوساً في اللحظة الطللية ، لا لأن هذا البكاء يذكّر بالبيت الاستهلالي ، وبسواه من النقاط الباكية ، فحسب ، بل لان برهة القهر ، التي هي جوهر المطلع الطللي برمته ، ماتني قائمة بكامل ثقلها وحضورها . فكل فك يلحق بالقصيدة هو الربط بأم عينه ، وذلك لأن كل برهة لاحقة تحمل خصوصية البرهة السابقة .

ومن خلال لفظة « يوم » التي تتكرر خمس مرات في الأبيات التسعة اللاحقة (١٢ — ٢١) يحقق الشاعر عرضه لمعاناته المزمنة من وطأة الكبح وشدته ، بل قل هو يستمر في هذا العرض . وتأتي كل واقعة يعرضها أشبه بحلقة في سلسلة طويلة من الاحباطات ، حتى ليظهر الشاعر وكأنه يؤرخ لجملة هزائمه أمام الحظر . ففي سلسلة مغامراته المندرسة هي الأخرى ، والتي استدعتها البرهة الطللية الموحية بالاندراس ، تحاول ذاكرة امرىء القيس أن تكبح جماح الزمن ، تماماً كما لو كانت اللذة ذات طابع ماضوي . ولكن ، بقدر ماتحمل الذكريات من اللذة فإنها تحمل من الشقاء وحس التعاسة ، وذلك نظراً لاستحالة معانقة اللذائذ المنصرمة من جديد . إن « البحث عن الزمن الضائع » نزوع بقع

في صميم الروح ، وهو يقوم بوظيفة حيوية تبتغي تخثير الزمن الذي لايقبل التخثير لأن له مطلق الهيمنة على الموجودات كافة . فبسبب من ادراك امرىء القيس لانفلات هذه اللحظات وتوليها ، الشيء الذي تؤكده كلمة « يوم » المتواترة كثيراً عبر الأبيات السابقة ، فإن ما يبدو كما لو كان لذيذاً في ظاهره لايعدو كونه ألماً في حقيقة الحال . فما يجعله عديم اللذة انه غير قابل للالتقاط من جديد . وهو لا يعرض الا ليعوض الشاعر من خلاله عما ألم به للتو (هجرة الحبيبة) من خسران وليؤكد ذاته أمام الحظر . هذا هو الغرض النفساني لسلسلة المغامرات الآنفة الذكر . أما غرضها الفلسفي فهو نقض مجتمع قاهر ينظم الجنسية بحيث يجعلها وسيلة لغاية تسمو عليها ، فيحرفها بذلك عن جوهرها الأصيل الذي يتضمن كونها غاية في ذاتها .

والحقيقة أن القدامى قد برهنوا على فهم جيد للمعلقة حين رأوا في يوم « دارة جلجل » مناسبة للقصيدة . ففي قناعتي أن مضمون ذلك اليوم يتطابق تطابق هوية ، لامع فكرة حرية الايروس وحدها ، بل مع جعل الجنسية غاية ذاتها أيضاً . وبذلك يمكننا النظر اليها بوصفها استقطاباً للدوافع الخفية للمعلقة ، وكبؤرة تنبجس منها كافة تخارجات الشاعر ، بمعنى أن كافة الأشكال والعناصر المكوّنة للقسيم الأول من المعلقة لاتعدو كونها تنويعات على دارة جلجل ، أو تجليات متفاوتة ومتباينة لهذا الموقف نفسه . وإذا كانت حادثة دارة جلجل موضوعاً لذيذاً لايتناسب مع الموضوعات المتألمة التي عرضها في الأبيات السابقة على ورود تلك الحادثة ، فإن مايكيفها مع مناخ الرقعة المبسوطة أمامنا هو أن الشاعر لايستدعيها الآن بما هي لذة ، بل بما هي قهر ، من جهة ،

وتعويض عن إحباط حاضر أو ماثل ، من جهة ثانية . وهي قهر لأنها تفتقر الى الديمومة ، فاللذة تطالب باشباع لاينقطع . إن ماكان لذيذاً يغدو مؤلماً حين يكف عن استمراريته على الرغم من ضرورة حضوره والحاجة الماسة اليه .

ولنعد الى معنى دارة جلجل . إنها حادثة تعني ان المرأة (اللذة) قارة تقبل الاكتشاف على الدوام ، ولكن ديمومة الكشف هذه لن تتحقق مع الجزئي ، مع هذه المرأة أو تلك ، بل عبر علاقة مع الكلي ، مع مفهوم المرأة في عموميته المطلقة ، وبالتالي مع هذه المرأة وتلك في آن معاً . ولهذا لن تجد شاعراً جاهلياً يكثر من ذكر اسماء معشوقاته بقدر مايفعل امرؤ القيس ، وإن كان لهذا الاكثار بعد آخر هو البحث عن الزمن الضائع . وللسبب عينه (لأن الشاعر يبحث عن كلية المرأة ، عن الانوثة مطلقاً) لانجده يأسف على قطع صلاته بفاطمة ، بالجزئي ، بالآني ، بالعرضي . وهذا مايتضمن ، بكل تأكيد ، اطروحة حرية الايروس بوصفها جوهر هذا القسيم الأول من المعلقة ، وجوهر حادثة دارة جلجل من حيث هي حادثة موضوعية . غير أن هذه الشمولية في الكشف والاستبار (في البحث عن كلية المرأة) هي ما يحرمها الكبح الذي يفرضه مجتمع يهتم بخط النسب . وبذلك تصطدم الرغبة بحاجز اللاتلبية فيكون القهر . ولذا فان الشاعر يونج دارة جلجل في قلب المعلقة من حيث هي ألم ، اخفاق ، احتجاز ، قبل كل شيء ، الامر الذي يدمجها في سياق ارغاماته (ارعواءاته ، احباطاته) الراهنة .

ويأتي يومُ عقر الناقة «للعذارى» كاستمرار لخلع الماضي على الحاضر ، وبذلك يلعب الدور التعويضي الذي لعبته دارة جلجل ، بل إن هذا العقر ،

كما تؤكد الأخبار ، كان قدتم يوم دارة جلجل نفسه . إنه لذة منقطعة هو الآخر ، لذة ماتيح لها أن تخضع للتكرار ، على الرغم من خضوعها للابتسار أو الاجتزاء حتى يوم حدوثها . إن غراميات امرىء القيس إذن ،ليست سوى كومة من الوقائع الدالة على معنى ينظمها جميعاً : معلقة امرىء القيس (وربما شعر امرىء القيس كله) هي التعارض بين الأنا من حيث هي طبيعة ، وبين التاريخ من حيث هو اصطناع لا تتوافق ماهيته مع العقل ، بين الغرائز الباحثة عن اشباع وبين الوافد الى قطاع هذه الغرائز من الخارج لتستملكه وتحيله الى ميدان للهيمنة . إن هذا القطاع هو حقل المعركة بين قوتين متضادتين قوة اولية وأخرى ثانوية قوة أصيله واخرى مقحمة ، انه تضاد بين ماهو سابق على التجربة وما هو من نتاجها . وباختصار ، إن هذا القطاع هو مايريد التجريبي أن يقهره . فالمعلقة في حقيقتها سلسلة من لحظات مأزومة بحدة ، تقابلها سلسلة من اللحظات التعويضية .

ولدى تدقيق هذا الجزء من المعلقة (٩ ــ ٣٣) نجد الشاعر يتسلل خفية لينتقل من عرض القهر الى حالة توكيد الذات ، أو الرد على القهر ، عبر وقائع يبدي فيها تبجحه بمغامراته الغرامية ، ويسعفه على ذلك تشابه الأشكال والصور التي يطرحها . ففي حين جاءت لفظة «كدأبك » التي تتصدر هذا الجزء كله لتربطه بحالة القهر الراهنة ،فإن سلسلة الأحداث تبدأ تدريجياً بدمج العنصر المؤكد للذات بدءاً من دخوله الى خدر عنيزة ، ولكن دون أن تفقد طابعها المأزوم تماماً ، إذ نحن نلحظ العنصرين معاً في قافية كل من هذين البيتين المتلاحقين :

وماذرفت عيناك الا اتضربي
بسهميك في أعشار قلب مقتّل

وبيضة خدر لايرام خباؤها
تمتعت من لهو بها غير معجل

ففي حين تعيدنا لفظة « مقتل » الى حالة السحق الاولى ، فإن عبارة « غير معجل » ، التي تعني عدم تخوفه من شيء أثناء تواجده في الخباء مع الحبيبة ، أو المرأة المغزوة، تشير صراحة الى تبجحه بهذه المغامرة: وهو التبجج الذي لايخدم الا غرضاً واحداً ، هو توكيد الذات ، أو الرغبة في اللاإنصياع ازاء الحظر . ومما يزيد في هذا التوكيد أنه يصف حالة الوصول الى ذلك الخباء كاختراق للحراسة المسلحة المضروبة حوله (نقض مبدأ الواقع) ، وعلى الرغم من أنف اولئك الذين يتمنون قتله خفية عن أعين الناس . ويبدو اختراقه للحراسة أشبه باختراق المجتمع وقواه القامعة . ولا يمكن لهذه المناقضة ، أو المناهضة ، أن تعني شيئاً سوى الانتصار للأنا المقهور من خلال توكيده أمام الحيف النازل به ، وتقدم اطروحة حرية الا يروس كفلسفة بديلة للردع المسلح .

إذن ، عبر هذه السلسلة من المغامرات المؤكدة للذات والتي تتمتع بطبيعة تعويضية ، على الرغم مما تنطوي عليه من ايلام ، لايخفى علينا أن الأولي يمارس النقض والاختراق ضد الثانوي المقحم ذي الطبيعة المحافظة او الرادعة ، وهذا يعني أن سكون الاصطناع التاريخي (الثانوي ، المقحم) لايقابله الا سكون الطبيعة النباتية وانحباس المطر ؛ وذلك من حيث أن كلاً منهما تدمير معاد للروح . وبالتالي لايخفى

علينا أن الأولي يمارس الاحتجاج ضد القهر المعادي لتحرر الغرائز وانطلاقها غير المحاصر . ولهذا كان امرؤ القيس الطباق المواجه للقمان ، وكانتسلوكاته لاتمارس على المدونة الحقوقية الا الرفض والتمزيق . إن الذات تحاول أن تدمر كوابحها ، تماماً مثلما تحاول هذه الكوابح أن تدجن الذات . وهذا يعني أن الروح يتشبث بما هو ابتدائي فيه ، وبما هو سابق على كل تجربة . ولكننا في حين نراه مصراً على التثبت عند البرهة الاولية ، فإننا نجده في الوقت نفسه وهو يقبل التطويع والاستئناف . إن للروح حركتين ، إذن ، واحدة الى الوراء نحو الحيوانية ،واخرى الى الأمام باتجاه التقدم الذي يتم علىحساب خنق هذه الحيوانية وترويضها .

ولعل الأهم من ذلك كله أن محصلة هذا الجزء الاحتجاجي المستسرة وراء الأحداث ، هي التشديد على أن الايروس هو غاية ذاته، وليست وسيلة لغاية ثانوية تسمو عليه . ولا يتأكد هذا الاقتناع مثلما يتأكد في هذا البيت :

إذا مابكى من خلفها انصرفت له

بشق وتحتي شقها لم يحوّل

وكذلك في هذا الشطر : « فألهيتها عن ذي تمائم محول » . وذلك أنه ما من شيء ، أياً كان ، يستحق أن ينال الاولوية قبل العشق ، ولهذا يغدو « ذو التمائم المحول » زائداً عن الحاجة في ذلك الجو . ولكن امرأ القيس سرعان ما يناقض نفسه ، فلفظة « انصرفت » تفنيد ونقض لمضمون لفظة « الهيتها » . وإذا كان لهذا التناقض أن يدل على شيء فإنما هو يدل على أن الطاقة الاحتجاجية نفسها قد استبطنها

القسر حتى عمق بعيد بحيث غدا جزءاً من ماهيتها . لقد بلغ الحظر درجة تثبيت وتكريس اللذة كوسيلة لحفظ خط النسب . دعنا نتمعن هذا البيت ثانية :

إذا مابكى من خلفها انصرفت له

بشق وتحتي شقها لم يحوّل

ماتقوله هذه اللوحة يمكن تلخيصه بأن امرأ القيس لا يأبه اطلاقاً بالطفل ، الشيء الذي يعني أن الشبقية غاية ذاتها . ولكن الامعان في تأمل اللوحة يقودنا الى رؤيتها على النحو التالي : المرأة نصفان ، أحدهما للطفل وثانيهما للعشيق . وتفضي بنا هذه الرؤية بدورها الى صورة الانثى في لا شعور امرىء القيس من حيث هي ام وزوجة في آن معاً . إذن ، فالأمر أكثر من أن يكون اصراراً على رفض العلائق الزوجية واستبدالها بعلائق الايروس الظليقة ، مع ان هذا الاصرار ماثل بدور وفي اللوحة ، بل على سطحها أيضاً . ولكن أما نرى — انطلاقاً من هذه الرؤية — أن البيت يختزن النقيضين في داخله : رفض الزواج بالشعور ، وقبوله باللاشعور ؟ إن اللوحة تضم ثلاثة كائنات : الأم والأب والابن ، وهذه هي الأسرة ، بلا مراء . ومما يؤكد وجود الأسرة في اللوحة أن اثنين من الأطراف الثلاثة يرتبط كل منهما بالطرف الثالث (الأم) . إذن ، نحن امام تناقض لايمكن رفعه عن مضمون الصورة الا بالذهاب الى ان المعطيات الثقافية ، أو الحضارية ، قد أصبحت مباطنة للذات وجزءاً من ماهيتها ، بحيث بات من المتعذر إلا أن تتحكم في كل التصورات والانفعالات معاً ، ولو أن هذا التحكم لايأتي الا من الأسفل ، من القاع . وهذا

يعني أن التدجين كان قد اجتاز شوطاً طويلاً في نموه وتطوره التاريخيين . ولكن استقرار هذه المعطيات (ومن بينها صورة الأسرة) داخل روح الشاعر لاينفي امكانية تعارض الروح معها وصراعه ضدها . إذ يغلب أن يتجه الصراع ضد ما هو راسخ فينا . على الرغم من أنه قد تم تعضونه وتذوبه في تركيبة الذات . فنحن إذ نغيّر التاريخ إنما نغيّر أنفسنا ، أعني نعدل في نسبة العناصر المتمازجة في الروح وكذلك في نوعيتها . فتطور الروح إنما يتم على شكل نفي دائم لمحتوياته عبر ايلاج محتويات جديدة الى نسيجه نفسه . إن امرأ القيس إذ يعرض صورة الاسرة إنما يعرض في الوقت نفسه ضرورة التحرر لكي تصبح العشقية غاية في ذاتها . ولن ننسى أن الانسان عبر تاريخه الطويل قد خسر الكثير من حجم التلذذ الناجم عن الجنسية . ولكن انه اف البدائيين (الجاهليين) لم يكونوا قد لحقهم من الخسران مالحق الانسان المتحضر المعاصر .إن احتفاظ الليبيدو بالكثير من طاقته الأصيلة يؤهله أيما تأهيل للصمود أمام معوقات اشباعه الحر . وبدهي أن الحظر الجنسي عبر التاريخ كان يواكبه هبوط وتناقص دائمين في الطاقة الليبيدية ، ولكن ماهو هام بهذا الخصوص هو أن ذلك الهبوط لم يكن لينتج عن الكبح فحسب بل هو ينتجه (ينتج الحظر أو الكبح) ويجعله مقبولاً لدى الأفراد . وهذا يعني أن غرائز الانسان كانت تتعرض لضمور يثابر على تصغيره لحجمها مما يزيد في قبولها للتدجين ويفقدها قدرتها على المقاومة . ومن هنا كان امرؤ القيس يرى أن بين شح الطبيعة وحظر العشق علاقة تكاملية . بمعنى أن كلا الأمرين لايعدو كونه موتاً .

إن انصباب شعر امرىء القيس على المرأة والخيل والمطر لايعني الا نزوع العقل نحو الهيمنة على التاريخ والحياة . وبذلك يعبر هذا الشعر

عن اكثر من محاولة للتحقق الذاتي لأنه يؤلف بين النفساني والتاريخي ويدرج كلاً منهما في الآخر . بحيث يحيل التاريخي الى حساسية ذاتية تعكس النقص بوصفه عدواناً على الروح ؛ ويحيل النفساني الى ارادة تفعل في التاريخ ابتغاء تكميله . إن ارادة التحقق ، والتعويض عن التحقق الناقص ، هما العلاقتان الأساسيتان المؤلفتان لواقع شعر امرىء القيس .

وفضلاً عن ذلك ؛ ليست هذه الأحداث الا سلسلة متواصلة من التجارب اللذيّة الغابرة ، ولكنها لاتطرح الآن من حيث هي لذيّة ، بل بوصفها مجموعة انقماعات طويلة ومتلاحقة . وتأتيها هذه السمة الانقماعية (الارعوائية) من كونها اشباعات مبتسرة أو منقوصة لم يتح لها الاكتفاء ولا الاستمرار . ولذلك فإن مايمكن أن ندعوه مجون امرىء القيس – وهو كذلك في ظاهر الحال – لا يعدو كونه في الحقيقة محاولة لاواعية يقوم بها الشاعر ليحقق أمرين متعارضين :

أولاً – توكيد مايعانيه من القمع والاحتجاز الجنسي ، مما يوثق ارتباط هذه الاحداث بالبرهة الكلية للمعلقة ؛ وذلك بما انها جميعاً حصيلة كبت أو انقهار ، الشيء الذي ينطوي على عنصر احتجاجي مضمر .

ثانياً – توكيد الذات من خلال التبجح وتحقيق الرغبة . ويأتي هذا التوكيد كرد فعل على القسر الاجتماعي ، بل كمحاولة لاعدامه والتنكر لوجوده ، تماماً مثلما أن القسر تنكر لحاجات الفرد .

وبذلك يكون سلوكه قد جاء مزدوجاً ومتناقضاً . إذ هو يؤكد المعاناة الناجمة عن الارغام والقسر ، ثم لم يلبث أن ينفيها في الوقت

نفسه . وبسب من هذا النزوع الحامل لتضاربه في داخله فقد جاء تحوله عن عرض لحظات الألم على شكل حالة تسللية خفيّة بعض الشيء . ولا يمكن رفع هذا التناقض عن الموقف الا حين نتذكر ان كل اتجاه نحو تعظيم الذات إنما يخفي وراءه شعوراً حاداً بالضعة والعجز ، فلا يتبرر هذا الاسراف في توكيد الذات الابغائيته التي تبتغي تغطية النقص الراسخ في الشخصية وتوكيده . ومحصلة هذا القول ان صفوة مايتبقى من هذه السلسلة الطويلة من الأحداث التي يعرضها امرؤ القيس هو معاناة الألم الناجم عن الشعور باللاتلبية ، وأن تسلله نحو تعظيم شخصيته لاينجيه من كونه يتوجع أمام القهر . وبذلك لايبقى لهذه السلسلة من المغامرات الا كونها استمراراً للبرهة الطللية المأزومة ، وذلك لأن الأحداث تخفي شعوراً حاداً بالعجز يتناسب مع البكاء اللا مجدي أمام الطلل . والأهم من هذا أن حالة الشعور بالعجز هي التي دفعته الى تذكر تلك الأحداث ، وربما الى اصطناعها أو تضخيمها عبر عملية تزويرية يلحقها بالواقع . وفضلاً عن هذا ، فإن الاسراف ، في عرض تلك المغامرات هو من السمات المميزة للشخصية المضطربة ، ولا بد لنا من اركاز أصل هذا الاضطراب في معاناة السحق الذي أحدثه الكبح . ويخفي هذا الاضطراب في أعماقه شعوراً باللا أمن في عالم قامع ومعاد لتحرر الغرائز ، عالم أصابه العقم في التربة والمطر والقلب البشري . ولقد أصر هذا الشعور باللا أمن على أن يبدي ذاته محجباً بعض التحجب ، وذلك حين قام الشاعر باختراق جدار الحراسة المسلحة الراغبة في قتله . وهنا نشعر أن الرغبة في الرد على التحدي ، أو الرد على مصادر اللا أمن ، إنما هي نوع من معارضة مايقوم في النفس سلفاً (الخوف) والتغلب عليه بفعل عكسي هجومي من شأنه أن يؤكد الذات ويعززها .

إن مايحتج عليه امرؤ القيس ، طوال الأبيات الثلاثة والثلاثين الاولى من المعلقة ، هو تنظيم الليبيدو بحيث لايخدم العشق . فحين يغدو الثاني (الانسال) اولانياً ، فإن العشق يتحول من شيء مكتف بذاته الى شيء ينزع نحو مابعده ، أو من شيء هو غاية ذاته الى شيء هو وسيلة لغاية تسموعليه.ولهذا لم يكن صدفةأن تكثر صور الحبلى والمرضع والمتزوجة في شعر امرىء القيس جملة :

ومثلك بيضاء العوارض طفلة
لعوب تنسّيني ، إذا قمت ، سربالي

إذا ماالضجيع ابترها من ثيابها
تميل عليه هونة غير مجبال

سموت اليها بعدما نام أهلها
سمو حباب الماء حالاً على حال

فقالت : سباك الله إنك فاضحي ،
ألست ترى السمّار والناس أحوالي ؟

فقلت : يمين الله أبرح قاعداً
ولو قطعوا رأسي لديك وأوصالي

فأصبحت معشوقاً وأصبح زوجها
عليه القتام ، سيء الظن والبال

واليك كيف يفتح عينيته الرائعة :

جزعت ولم أجزع من البين مجزعا
وعزّيت قلباً بالكواعب مولعا

وأصبحت ودعت الصبا غير أنني
اراقب خلات من العيش أربعا

وبعد أن يعدد ثلاث « خلات » (الخمرة والقتال وركوب الجمال) فإنه يعرض للخلة الرابعة :

ومنهن سوقي الخود قد بلها الندى
تراقب منظوم التمائم مرضعا

تعز عليها ريبتي ويسوؤها
بكاه ، فتثني الجيد أن يتضوعا

تقول وقد جردتها من ثيابها
كما رعت مكحولاً من العين أتلعا

وجدك لو شيء أتانا رسوله
سواك ، ولكن لم نجد لك مدفعا

إذا أخذتها هزة الروع أمسكت
بمنكب مقدام على الهول أروعا

يبدو امرؤ القيس ، إذن ، وكأنه عضو في ملة تؤمن بالمشاعية ولا تقيم وزناً للحصانة أو التصون العرفي ،وربما كان بالفعل يمثل راسباً مشاعياً تحدر الى الجاهلية من عصور البدائية . إن لاميته الكبرى تكمل المعلقة ، من حيث هي تفض موقفه من المسألة العشقية على نحو واسع وموضح :

وصرنا إلى الحسنى ورق كلامنـــا
ورضت فذلت صعبة أي إذلال

فأصبحت معشوقاً وأصبح بعلهـــا
عليه القتام سيء الظن والبـــال

يغط غطيط البكر شد خنـــاقـــه
ليقتلني ، والمـــرء ليس بقتـــال

ايقتلني والمشرفي مضـــــاجعـــي
ومسنونة زرق كأنياب أغوال .

الموت يرصد كل نقض ، إذن . حين تود أن تعبث بخط النسب ، عليك أن تهيء السيف والحربة التي لايشبهها الا ناب الغول . ثم إليك هذه الحادثة التي يعرضها في القصيدة . عينها :

وبيت عذاري يوم دجن ولجتـــه
يطفن بجباء المرافق مكســـال(١)

سباط البنان والعرانين والقنـــا
لطاف الخصور في تمـــام واكمال

نواعم يتبعن الهوى سبل الـــردى
يقلن لأهل الحلم : ضل بتضلال(٢) .

---

١ – جباء المرافق : امرأة كثيرة اللحم .

٢ – الردى : الفضيحة . ضل بتضلال : ضللتم عن الهدى ، أو مذهبكم ضلال في ضلال .

صرفت الهوى عنهن من خشية الردى

ولست بمقلي الخلال ولاقـال

ترى لماذا يعترف امرؤ القيس في هذا البيت الأخير بأنه يخشى الفضيحة ، على الرغم من أن العذارى اللائي ولج اليهن يتبعن الهوى الفضيحة ؟ لماذا صرف الهوى عنهن طالما أنهن يرين الضلال في الحلم لا في فعلهن ، وطالما أنهلم يكنمكروهاً من قبلهن ولا كارهاً لهن؟لقد أصبح الحظر جزءاً من ماهية الذات ، ولذا فإن كل مناقضة يقوم بها امرؤ القيس لا تنبجس إلا من الضغط الخارجي الموجه إليه . ولكن : انظر كيف عاد يؤكد نفسه ويعظم شخصه ازاء هذه اللحظة المقموعة :

كأني لم أركب جواداً للـــذة

ولم أتبطن كاعبـاً ذات خلخـال

ولم أسبأ الزق الروي ولم أقـــل

لخيلي كري كرة بعد اجفـال

ليس هذان البيتان بأكثر من رد فعل على الاحباط .إن بل صورة العذراى اللائي يرين في الاحتجاز ضلالاً عن الهوى ، ابتعاداً عن الصواب ، خللاً ، هن الشكل الفني المعبّر عن القسر الذي يعيشه الشاعر وذلك من حيث أنهن رده الحاد على الاحتجاز . إنه يحكم على هذا الاقتسار بأنه « تضلال » . ولذا تبدو سلوكاته كما لو كانت سلسلة اختراقات يجربها في جسد القائم ، ومجموعة استنكافات عن مواكبة المقبول . فهو يشعر بحواجز متراصه وسميكة تضيق عليه الخناق وتضغط على روحه فيبكي حتى ليوشك أن « يهلك أسى » ، ولكنه يضطر على أن

يرد الفعل عبر طريقة أكثر جدوى هي اختراق هذه الجدران المتينه التي تضرب عليه حصاراً منيعاً خانقاً . فكأنما هو يسلك ، سواء في المعلقة أو في معظم شعره ، لاسترداد الماضي الغابر للانسانية حين كانت العلاقات الليبيدية تتمتع بحرية لاحضارية ، أي طبيعية أو لاقمعية . ولهذا كثرت في المعلقة (وفي معظم شعره) اسماء المعشوقات ، وكذلك الانتقالات من امرأة إلى أخرى .

إن امرأ القيس يعي امكانية تحرر البشرية من قيود القسر الاجتماعي المضروب على الحرية ، وبالتالي من تلك الكدمة التي تلقاها الروح قديماً ولم يبرأ منها حتى اليوم . وهو يطرح هذه الامكانية من حيث هي اجتياز وتسلق للأسوار التي رسخها الحظر وأملاها القهر على الأفراد . ومن هنا يمكن القول بأن من بين أهم التعارضات ، أو الصور الذهنية المستقطبة للبعد الثنائي الحاد ، سواء في المعلقة أو في شعر امرىء القيس جملة ، هي الحاجز والاجتياز ، أو الضاغط واختراقه . بل إن كلمة « التجاوز » تتواتر في شعر امرىء القيس بعض الشيء ، وهي ترد في المعلقة مرتين على الأقل . ولكنه حين يصبغ مواقفه بلون الحزن والأسى الذي يتبدى على شكل بكاء ، بل حين يرى الليل أشبه باطباق يأتي من الخارج ليغمر الذات (والليل في المعلقة صورة ذهنية مجردة للجدران الضاغطة) ، إنما يبرهن على ارتيابه بكفاية فرص التحرر ضمن شروطه القائمة ، بل وربما كانت هذه المواقف تعكس ما فحواه أن جدران الحظر تتعاظم ولا تتحلل . وبينما كانت سلوكاته في الأبيات الثلاثة والثلاثين الأولى بسطاً لبحثه عن اللذة التي تتعرض للنفي على يد القسر ، أو سعياً وراء ماهو غائب ابتغاء استحضاره فإن هذا السعي الرفضي الطابع سرعان ما يكف عن حراكه لينقلب إلى اذعان ، كما سنرى .

تدخل المعلقة الآن ،في برهة تنزع نحو الوصف السكوني الخالص من الحادثة والساعي نحو تقديم صورة مثالية للمرأة كما يراها امرؤ القيس ، بل وكما تراها الجاهلية بعامة :

٣٤ – مهفهفة ، بيضاء ، غير مفاضة
ترائبها مصقولة كالسجنجل

٣٥ – كبكر المقاناة البياض بصفرة
غذاها نمير الماء غير المحلل

٣٦ – تصد وتبدي عن أسيل وتتقي
بناظرة من وحش وجرة مطفل

٣٧ – وجيد كجيد الرئم ليس بفاحش
إذا هي نصته ، ولا بمعطل

٣٨ – وفرع يزين المتن أسود فاحم
أثيث كقنو النخلة المتعثكل

---

٣٤ – مهفهفة : ضامرة . غير مفاضة : غير مسترخية اللحم . ترائبها : أعلى صدرها . السجنجل : المرآة .

٣٥ – المقاناة : المزج . غير المحلل : غير المباح للناس .

٣٦ – الأسيل : الممتد . وجرة : اسم مكان . مطفل : ذو طفل .

٣٧ – نصته : رفعته . ولا بمعطل : ليس خالياً من الزينة .

٣٨ – الفرع : الشعر التام . أثيث : غزير . النخلة المتعثكلة : التي خرجت عثاكيلها ، أي أقناؤها . والقنوة ، أو العثكول ، للنخلة هو كالعنقود للكرمة .

٣٩ – غدائره مستشزرات إلى العلا
تضل العقاص في مثنى ومرسل

٤٠ – وكشح لطيف كالجديل مخصر
وساق كانبوب السقي المذلل

٤١ – وتضحي فتيت المسك فوق فراشها
نؤوم الضحى ، لم تنتطق عن تفضل

٤٢ – وتعطو برخص غير شثن كأنه
اساريع ظبي أو مساويك اسحل

٤٣ – تضيء الظلام بالعشاء كأنها
منارة ممسى راهب متبتل

٤٤ – إلى مثلها يرنوا الحليم صبابة
إذا مااسبكرت بين درع ومجول

---

٣٩ – مستشزرات : مرتفعات . تضل : تغيب . العقاص : الخصل .

٤٠ – انكشح : الخصر . الجديل : الخطام . مخصر : دقيق الوسط . السقي : المروي .

نلاحظ في هذه الأبيات السبعة أن المفردات تتمتع بمستويين مختلفين أولهما مستوى بدوي صحراوي غريب عن الأذن المتحضرة ، وثانيهما رقيق لطيف حضري . وبهذا التفارق في المعجم يعبر امرؤ القيس عن صورتي التماسك والليونة معاً ، أو لنقل المتانة والطراء

٤١ – فتيت : فتات ، نثار . لم تنتطق : لا تشد خصرها بنطاق بعد لبسها ثوب العمل .

٤٢ – تعطو : تتناول . الرخص : اللين . شثن : غليظ . الأساريع : نوع من الديدان الطرية . ظبي : اسم مكان . المساويك : جمع مسواك ، وهو ما تنظف به الأسنان . الأسحل : نوع من الشجر .

٤٣ – ممسى : المساء . متبتل : متعبد . منارة : مرجة .

٤٤ – اسبكرت : امتدت . درع : قيص المرأة . المجول : ثوب تلبسه الجارية .

٤٥ – تسلت عمايات الرجال عن الصبا
وليس فؤادي عن هواك بمنسل

٤٦ – الارب خصم فيك ألوى رددته
نصيح على تعذاله غير مـــؤتـــل

لعل هذه البرهة التي تبدو مفككة تفكيكاً داخلياً هي جماعية علائق تتأتى من مجملها دلالة مترابطة من الداخل . وهذه الدلالة هي سعي الشاعر نحو تجسيد مثال المرأة في عيان موحد ، أو في تشخيص قائم عيانياً . وتبدو المرأة الآن أقرب إلى المثال منها إلى الحقيقة . فامرؤ القيس أشبه بنحات جاهلي ينحت تمثالاً لفينوس جاهلية ، بمعنى أنه يضفي عليها الكثير من الحاجات الجاهلية . إنه يحاول إحالة المثال إلى تشخيص أو عيان ماثل على الحقيقة المرئية ، إذ نحن نرى الكيفيات تجنح نحو اتخاذ تجسيمات مادية محسوسة . وبسبب من هذه النزعة التشخيصية ، فإننا نواجه المرأة في مباشريتها ، أو في حسيتها ، عنيت أنها ليست مرفوعة إلى أفق الروحانية . كما نجدها أشلاء ومزقاً (الترائب ، الكشح ، الساق ، الشعر ، الوجه . . . الخ) ، على الرغم من أن الشاعر يُحسن التصوير المادي فعلاً ، مما من شأنه أن يحيل هذه الجسديات الساذجة إلى جمالية ناصعة . والحقيقة أن الوظيفة الفنية لهذه الكيفيات المادية المتراكمة لاتتضح الا حين ترد إلى النزوع الشهوي لدى الشاعر . هذا من جهة ، أما من الجهة الثانية ، فإن القداسة التي كان يضفيها

---

٤٥ – تسلت : زالت . العمايات : الظلمات .

٤٦ – الوى : لدود . تعذال : لوم . غير مؤتل : غير مقصر .

الوثنيون على المادة ، وهي ما اعتادوا أن ينظروا إليها بوصفها المطلق والوجود الكلي ، أو من حيث هي الحامل للكيفيات ؛ هذه القداسة هي المسؤولة الأولى عن صدور التشبيهات عن الكيانات المادية الخارجية . إن هذا المقطع الصغير من معلقة امرىء القيس ، وهو انموذج للتجسيدية في الشعر الجاهلي طراً ، يؤكد لنا أن الوثنيين والبدائيين لايملكون أن يروا المعنى مخلوعاً عن حامله المادي. وعلى هذا فإن الكيفيات (المحمولات) هي دوماً تصورات ذات منشأ موضوعي ، وإن كانت تخضع في الذات لتحولات شعورية عميقة . ويتضح عمق هذه التحولات في النزعة التفصيلية للشاعر ؛ حيث نراه يحاول أن يفصل صفات المرأة باستمرار. خذ هذه مثلاً :

مهفهفة ، بيضاء ، غير مفاضـــــة
تـــرائبها مصقولـــة كالسجنجـــل

إن الصورة تنزع نحو التوضح ، وهي لاتجد سبيلاً إليه الا عبر هذا التفصيل الذي يسعى دوماً نحو حشد أكبر عدد ممكن من الألفاظ الوصفية التي من شأنها أن توسع الصورة على حساب عمقها ، ولكن دون أن تخفي النزوع الشهوي للشاعر : فالخصرطري قابل للتثني والساق أشبه بانبوب قصبة ريانة ، الشيء الذي ينطوي على الرغبة في الطراء والخصوبة ودحر الجفاف والقحط . إن امرأ القيس يجيد التفكير بأنامله ، وهذا النوع من التفكير لايمكن أن يصدر إلا عن النزوع نحو الارتواء . ومن هنا ؛ فإن الأسس النفسانية للصورة والشكل واللفظة ؛ وباختصار ، لجملة الأداة التعبيرية ، هي أسس ليبيدية حيوية واضحة بذاتها ؛ وما هذه الأسس الا تحرر طاقات الخيال ليقوم بالدور التعويضي وبتغطية نقص لم تتح له فرص التغطية .

إذن ، حين نتساءل عن علة هذه النزعة الجسديةوالتجسيدية في تصوير المرأة فاننا نجدها في الغليان الشهوي (أو الحيوي) الفاعل في روح البدائي الذي أخذ التاريخ بتدجينه وإرضاخه . إن امعان الغزل الجاهلي في الجسديات دلالة فصيحة على تشبث الغريزة بموضوعها الشبقي (الجسد) ، وبالتالي على المقاومة الرفضية التي كان يبديها الايروس إزاء الحظر . وهذا يعني أن الأخلاق القمعية لم تتمكن بعد تمام التمكن من تصعيد الطاقة الليبيدية وتحويلها إلى غزلية روحانية كتلك التي سنلقاها في الغزل العذري الأموي ، وهو الغزل الذي ينبيء بأن الكبت قد استبطن الروح وأصبح يشكل محتواها الجوهري . وهذا يعني أن الحظر في العصر الجاهليلم تكن له عين الشدة القمعية التي أخذ يتمتع بها في العصر الأموي ، عصر التناقضات الطبقية الأشد حدة وسحقاً .

لقد ظل البعد الروحاني للمرأة في الشعر الجاهلي غائباً تمام الغياب تقريباً ، لا بسبب من حسية البدائيين وحدها ، فقد كان شعراء الغزل الأموي من البدائيين أيضاً (كثير ، المجنون ، جميل . . . الخ) ، ولكن بسبب من أن القهر ، الذي هو في رأينا شرط قبلي لبلوغ البرهة الروحانية هذه ، كان لايزال في بداياته الأولى . وهذا يعني أن الشروط التاريخية تلعب دوراً كبيراً في تحديد شكل الفن ومضمونه . غير أن الحسية البدائية قد أثرت تأثيراً هاماً في هذه النزعة الجسدية للجاهلي . وتتبدى هذه النزعة التجسيمية الحسية ، بشكل انموذجي ، في تجسيد امرىء القيس لمثال المرأة من خلال حاستي اللون واللمس معاً . ففي قوله :

كبكر المقاناة البياض بصفـــــرة
غذاها نمير الماء غير المحلل

نجد أنه انتقل من حاسة البصر التي أشبعها في الشطرة الأولى ، ألى حاسة اللمس الماثلة في الشطرة الثانية ، والمعبرة عن صورة اللدانة أو الطراء التي تفتقد اليها التربة القاحلة ، أو رمال الصحراء الجافة . إن هذه المرأة التي سيصفها بلفظة « رخص » (طري ، لدن ، ناعم الملمس) هي نتاج رد الفعل على صورة اليبوسة الماثلة في ذهنه خفية أولا شعورياً ،والصادرة عن واقع يابس ومتحجر ، تربته بابسه والحياة فيه صخرية . ومن شأن مثل هذه الحسية أن تترجم محتواه النفساني الأبعد غوراً ، وهو التشبث باللذة الليبيدية بوصفها غاية ذاتها ، وكذلك التعامل مع هذه اللذة بما هي شبقية لاروحانية . ولولا هذا التشبث لما اوتيت حسيته تلك الكيفية الذاكية التي تستمتع بها ؛ ولما جاءت على ماهي عليه من التكدس والاندغام .ويعني هذا التشبث نفسه أن تلك النزعة الجسدية والتجسيدية ليست الا ضرباً من المقاومة التي تبديها الطاقة الليبيدية ازاء التحريم . إن الايروس يصر على الجسد كلما أمعن القمع في قمعيته ؛ أي في حجب الجسد وحظره . ولهذا كانت صورة « بيضة الخدر » انبثاقاً عن نزعة التفكير بالأنامل والأكف وتخارجاً من النزعة اللمسية المتطلعة نحو الإشباع اللذي . فهو يتصور هذه المرأة رقيقة إلى حد أن على اليد أن تعاملها باللين المتطرف ، والاكسرت كما تكسر البيضة .

ولعل هذه الحسية (فضلاً عن الوثنية التي هي التصاق بالمادة والطبيعة ؛ أي تذهن للمرئي والملموس) هي المسؤولة عن رؤية المرأة بعين الطبيعة ، أو من خلالها . وقد تم ذلك للشاعر من ناحيتين : فهو ، أولاً ، محدود بأفق بيئته بحيث لايملك إلا أن يسحب الصفات المثالية سحباً انتقائياً من رصيد الموجودات الطبيعية ، أو من خامات الواقع الطبيعي التي تعيش في خبراته اليومية ؛ وهو ، ثانياً ، لايتعامل مع المرأة ككائن موضوعي محايد ، أو كجرهم روحاني منشود ، بل

كحاجة شبقية لايمكن النظر إليها إلا من حيث هي طبيعية ، وبالتالي أمراً معقلنا ، الشيء الذي ينطوي ضمناً على أن اللاتلبية هي اللاطبيعة . وبالتالي اللاعقلانية . وهو إذ يرى الأشياء (أو كيفيات المرأة) عبر الطبيعة ، أو يرى الطبيعة في الأشياء ، في المرأة ، إنما يبرهن بطريقة لامباشرة على تشبث الذات ببرهتها الطبيعية . بل ويمكن القول بأن الجاهلي لم يكن ليميز بدقة بين ما هو طبيعة وما هو حياة بشرية ، فالطبيعة فينا ، ونحن لا نعد وكوننا فلذة من كلية الطبيعة . ففي لجؤ امرىء القيس إلى عناصر الطبيعة ومعطياتها المباشرة ، وفي استخدام هذه المعطيات كملاط في بناء تمثال المرأة لايبسط نزعاته اللذية فحسب ، بل ويضفي العقلانية على تلك النزعات أيضاً ، وذلك من حيث التوكيد على واقعيتها التي تأتيها من مثولها في الطبيعة ومن وقوعها تحت البصر واللمس . وبذلك تفقد الطبيعة تهوشها (فوضويتها) على يد امرىء القيس ، بل وعلى أيدي شعراء المعلقات جملة ، وتستحيل إلى انتظام محشود ومتماسك ، بل وتفقد حيادها لتجند في خدمة المفهومات والتصورات . ولهذا نراها تخلص من تبعثرها غير المنتظم وتغدو اتساقاً متآلف الأبعاد بعد أن طهتها الحساسية الشعورية للفنان . أنها تترجم إلى جمال ، وإلى عقلانية أيضاً ، عبر المزاج الانساني الكفؤ ، ومن خلال المرور بعين داخلية نفاذه . وبذلك لاتبقى الطبيعة قواماً خارجياً مستقلاً عن الوعي ، بل تتحول إلى استطالات حسية وامتدادات للوجدان على أرضية الخارج ، فضلاً عن أنها تدخل كبرهة أساسية في تركيبة ذلك الوجدان . وهي لا تملك قابلية اداء هذا التوجدن الا بسبب من كونها تحايث خبرة الجاهلي الذي يعايشها يومياً ، ويتشبث بها روحياً ، مما يقضي على استقلاليتها كموضوع ، ويقيمها كتمثل في الذات .

٤٧ – وليل ، كموج البحر ، أرخى سدوله
علي بأنواع الهموم ليبتـــــــــلي

٤٨ – فقلت له ، لما تمطى بصلبـــه
وأردف أعجازاً ، وناء بكلكل

٤٩ – ألا أيها الليل الطويل ، ألا انجلي
بصبح ، وما الاصباح منك بـــأمثل

٥٠ – فيالك من ليل كأن نجومـــه
بأمراس كتان إلى صم جنـــــدل ،

وفي « الجمهرة » جاء هذا البيت الأخير على النحو التالي :

فيـــالك من ليـــل كـــأن نجومـــــه
بكل مغار الفتل شدت بيـذبـــل

---

٤٧ – سدولـه : ستوره . ليبتلي : ليختبرني .
٤٨ – تمطى : تمدد . الكلكل : الصدر .
٤٩ – أمثل : أفضل .
٥٠ – صم جندل : صخور صلبة .

ثم أضاف صاحب الجمهرة إلى هذا الموقف بيتاً آخر :

٥١ ـ كأن الثريا علقت في مصامها

بأمراس كتان إلى صم جنـدل

واضح بغير لبس أن الشاعر يعود الآن إلى ما كان عليه من حالة مقهورة في المطلع الطللي ، وبذلك يمكن القول بأن المعلقة هي تناوب لحظات الانقهار وتوكيد الذات الذي يتذوب في أبيات هذا الموقف ؛ وهو ما يرفع قيمتها الفنية ويحيلها إلى لوحة رائعة من اللوحات البارزة في المعلقات . ومن شأن هذا العنصر القهري الماثل هنا أن يصور الواقع كوجود مسمّم وقلق . إن القهر يتحول هنا إلى قلق محض . فثمة نقص يطارده الشاعر دون أن يبوح به ، أو أن يذكره ، وهو ما يسبب هذا القلق الحاد . أما تناوب لحظات القهر والرد عليه بتوكيد الذات فإن من شأنها أن تكسب المعلقة بعداً درامياً صراعي الطابع له القدرة على رفع درجة فنيتها .

إن عبارة « كموج البحر » التي شبه بها الليل في البيت الأول من هذه اللوحة الفنية ـ النفسيّة الرائعة ، تنبش شعور امرىء القيس بالاجتياح الذي تمارسه الحياة عليه ، وذلك من حيث أن الليل لم يكن ليبتليه بالهموم فحسب ، وإنما هو الصورة الخارجية لحس الهم القابع في داخله . ولقد قام الخيال التصويري بانشاء شكل الليل على هيئة داخل الشاعر تماماً ، أو وفقاً لنموذج الحالة التي يقاسيها الشاعر في أعماقه . وفي عبارة « أرخى سدوله » ذات اللون القاتم أو الكامد يقيم الشاعر صورة لمنغلق خارجي يحيق به ، ولكنه هو الآخر مسحوب من المنغلق الداخلي الذي يحاصره في الصميم . وما يلبث حس الاجتياح هذا أن يتحول إلى اكتساح في البيت الثاني ، حيث يقوم الشاعر بتصوير ثقل الليل بالفاظ تجسيمية لها كيفية مادية وقدرة على تحول الحس الروحاني (الداخلي) إلى مجسدات ذات

طاقة على ممارسة السحق : « تمطى بصلبه » « أردف أعجازاً » ، « زاء بكلكل » . فبسبب من قدرة هذه العلاقات اللغوية على تحويل المشاعر إلى أحاسيس ، إلى لمسيات ضاغطة من الخارج ، استطاع الشاعر في هنيهة ذاكية ومتدفقة أن ينقل إلينا تخارجاته بكامل وزنها وضغطها . فالليل نفسه رمز للهموم المزمنة في الشعور ، وكذلك لظلمة الواقع وحالة الحصار المنغلقة على الشاعر من الخارج . أما لوحة الليل ، بما هي لحظة بارزة في المعلقة ، فليست سوى استمرار ، بل ذروة ، للحظات القهر السابقة وتصريح لا مباشر عن سقوط الشاعر تحت عجلات حركة القهر الاجتماعية . بل ويمكن القول بأن البرهة الآن شبيهة جداً بحالة الموت ، إذ كل ما في اللوحة من عناصر تصويرية يبدو وكأنه يبتغي تثبيت الشاعر في القبر ، بل يبدو الليل وكأنه قبر الشاعر .

ولقد جاءت هذه اللحظة ، لا كامتداد بخط السحق السابق فحسب ، بل كنتيجة للتراكمات القاهرة السابقة أيضاً . ولذا فانها لا تكتفي باحالتنا إلى المطلع الطللي من جديد ، بل هي تطور حلزوني صاعد لتلك الوقفة الطللية نفسها ، بمعنى أن لوحة الليل من حيث الماهية ، هي المطلع الطللي عينه ، ولكن بعد أرتفاعه إلى دورة أو حلقة جديدة مجردة ، وبالتالي شمولية ، أي أن القهر كان مجسداً في الطلل ، أما الآن فهو عام وليس له مصدر محدد ، على الرغم من أن ظاهر الموقف يوحي بأن الليل هو مصدر القهر ، إذ الحقيقة أن الليل ليس أكثر من رمز ، رمز نفساني لا شعوري ، إن لم يكن رمزاً تقنياً ، إذ يمكن القول بأن الكون كله قد أصبح طللاً الآن ، ولم يعد القهر وقفاً على منزل مدمر . فإذا كان المضمون في المطلع الطللي محصوراً ضمن إطار البكاء والحزن على الحبيبة المفارقة ، أي مكتفياً بظاهرة واحدة من ظواهر العذاب ، فإن لوحة الليل شمولية

المعنى ، بحيث لا تحتضن هذا النوع من العذاب أو ذاك ، بل العذاب في مفهومه الكلي . إن الألم دوماً جزء من شرط امرىء القيس .

عبر مسلسلة المغامرات السابقة كان امرؤ القيس يدرك إمكانية التحرر ، أو إمكانية تحقيق صيحته النضالية (اختراق اسوار الحظر وتمزيقها) ، أما الآن فإنه يسقط ، يتهاوى ، ينهار أمام حركة الضم الاجتماعي القامعة ؛ فلا أمل في النجاة من وطأة الواقع أو في الانفلات من « أمراس » القسر الذي يشده إلى الاعراف « بكل مغار الفتل » . إن الفكرة اللامادية المنبثقة عن واقع مادي ، فكرة القهر الرابخ على الروح والمفتقر إلى استطاعة الازاحة ، تتحول هي الأخرى إلى منظور ذي أبعاد مادية كلية الحضور. فنجوم الليل الرامزة إلى الحركة ، إلى العبور من الشيء إلى نقيضه ، من الليل إلى « الاصباح » ، مشدودة إلى صخر أصم بحبال من الكتّان الذي هو أمتن أنواع الحبال (تحجر ، جمود ، تثبت ، سكون ، موت) . فالحركة محبوسة ، إذن ، محاصرة كالشاعر نفسه ، أو هي قد لحقت بها المصادرة ، فوقعت أسيرة الحظر ، تماماً كغرائز الشاعر المتطلعة نحو التحرر ولكن المحبوسة في داخله ، وكالقحط الذي ألمّ بالتربة فنفر منها حركة الماء والنماء . إن كيفيات الليل هي كيفيات الشاعر عينها ، بل وكيفيات الواقع الموضوعي أيضاً . وهنا نضع اصبعنا على نفسانية الشكل الفني لهذه اللحظة . ولكن هذا الرزوح تحت التعاسة الكاسحة ينطوي ضمناً على الرغبة في استعادة التوافق بين الشاعر وشروط وجوده ، بل لقد جاءت دعوة إنجلاء الليل (أي إنفكاك حالة الحصار) عن الصبح كرمز مباشر لهذا النزوع نحو التوافق . غير أن كون الاصباح ليس « بأمثل » من الليل يشير بصراحة إلى تنكر الواقع لحاجات الشاعر ، ويؤكد يأس امرىء القيس من امكانية التصالح مع شروطه . بل ويمكن القول بأن لجوء امرىء القيس

إلى الماضي واحياء ما كان منه ورديا (على الرغم من أن هذا الوردي كان مبتسراً ومنقوصاً) هو دليل قاطع على اليأس من الحاضر والمستقبل . ومن جراء هذا اليأس أقحم الشاعر برهة المطر المنطوية على النزعة التدميرية العارمة والمتطرفة .

ولكن ما الذي يعنيه هذا السقوط المفاجيء الذي أهوى بروح الشاعر من علياء التبجج السابق إلى حضيض الاذعان اليائس المنطوي على الارعواء؟ إن المعلقةليستمتحركة فحسب،ليستمتنقلة من « ا » الى « ب » فقط، بل إن امرأ القيس نفسه متنقل من « أ » إلى « ب » أيضاً ، بمعنى أنهمحمول على المعلقة أو على حركتها ، وبالتالي متحول بتحولاتها ومتغير بتغيراتها . وبكل توكيد ، لا يمكن ، من الجهة الثانية ، النظر إلى أي تحول يطرأ على المعلقة إلا بوصفه إنعكاساً لتحول طرأ على داخل الشاعر . وعبر هذه التحولات جميعاً تبرز قسماته النفسية التي يمكن تحديدها باجادته للانتقالات إلى نبض غرائزه الأولية ، وعبر هذه الانصات يحقق التكثر وحدته .

وهنا يمكننا الذهاب إلى أن القسيم الأول للمعلقة ينتهي قبل برهةالليل، وإلى أن هذه البرهة هي المطلع الطللي بالنسبة إلى القسيم الثاني . وكما كانت اللحظات اللاحقة للمطلع الطللي بمثابة مجالات ممتازة لتوكيد الذات والرد على القهر ، فإن كافة العناصر اللاحقة لبرهة الليل هي بدورها أدواتتخدم الغرض عينه . كما يمكننا الذهاب إلى أن القسم الأول من المعلقة ينتهي بنهاية برهة الليل ، إذا رأينا أن هذا القسيم كله ليس إلا قهراً (وإن امتزج بتوكيد الذات وبشيء من حس السعادة ، لأن هذهالسعادةسطحيةوزائفة)، وإلى أن القسيم الثاني يبدأ بانتهاء برهة الليل وسيستمر حتى ختام المعلقة ، وذلك من حيث أن هذا القسيم ليس إلا رداً على القسيم الأول الذيلايعدو كونه انعكاساً لحس القهر .

والآن ، كيف نربط اللحظات السابقة من المعلقة بعضها إلى بعض ؟

في اللحظة الطللية قدم الشاعر الموقف وقد اندغمت فيه ثلاثة عناصر (راجع نظريتي في الطللية) : الحاجة إلى العشق ، والانهدام الحضاري ، وقحط الطبيعة . ثم جاءت سلسلة مغامراته بمثابة توكيد على أن الحال هي دوماً هكذا (أي حال مقهورة) ، وأن الماضي ميت كالحاضر تماماً ، على الرغم من أن هذه المغامرات تنطوي على تعويض واضح يؤكد رجولته وقدرته على الاجتياز . وهذا يعني أن البرهة الثانية (سلسلة المغامرات) تحمل من الألم بقدر ما تحمل من اللذه ، وتحاول أن تعوّض بما فيها من لذه عما فيها من ألم . وكذلك جاءت البرهة الثانية ، برهة التمثال ، لتحمل تعويضاً من نوع جديد وهو التعويض عن اليبوسة والقحط وانحباس المطر بالطراء الجسدي المصوغ من النباتات الغضة والماء وسمات الحيوانات الدالة على الحيوية . فالترائب مصقولة (نعومة ، نقيض خشونة القحط)، ولون المرأة أشبه ببيضة النعامة المؤلفة من البياض والصفرة ، ونمير الماء الصافي هو ما أكسبها الطراء ، ونظرتها أشبه بنظرة حيوان وجرة ، وهذا الحيوان ذو أطفال أيضاً (دفق حيوي ، توالد ، خصوبة) . وجيدها كجيد الغزال ، أما شعرها فغزير وخصيب كعنقود النخلة الوفير العطاء (والشعر الغزير رمز الخصوبة في الأساطير السامية ، وتشبيهه بقنو النخيل احالة إلى الوفرة والنمو والحيوية ، أما النخلة فمعبود وثني يؤله ، مثلما يقدس تمرها) . وهو شعر غدائره شامخة مثنية ومرسلة . وليس صدفة أن يهتم بالشعر أكثر مما اهتم بأي عضو آخر من أعضاء هذا التمثال ، إذ الشعر الغزير ما يزال حتى اليوم عند البدو والفلاحين موضع إعجاب ، وإيحاء بالحيوية ، وذكور البدو ما يزالون حتى اليوم أو ربما حتى عهد قريب ، يربون شعورهم كالنساء . وهذا ينطوي على أن الشعر الطويل دليل طاقة على الانسال والحياة . والخصر مصوغ من جديل النبات ،وكذلك الساق نحت من النبت الطري الشديد الارتواء بالماء ، والكف لدن حتى

لكأنه من ديدان طرية ، أو من شجر الاسحل الناعم . ولذا فهي تنير الظلام ، كما لو أنها منارة راهب متبتل ، الشيء الذي يعني أن « الاصباح» المنشود في برهة الليل لا يمكن أن يكون إلا المرأة والخصوبة ، بما فيها الماء والنبات والحيوان . وليس اقحام الراهب على المشهد إلا ربطاًلاشعورياً من الشاعر بين الخصوبة والقداسة ، الشيء الذي يذكر بالتموزية (١) .

يمكننا ، إذن ، تلخيص مجمل حركة القسيم الأول بأنها تناوب لحظات القهر ولحظات الرد عليه بشكل متواتر . لقد استهل ببرهة مقهورة ، ثم تحول إلى برهة يندمج فيها القهر مع تعظيم الذات ليعود مرة ثانية إلى حالة القهر . غير أن بوسعنا الذهاب إلى ما فحواه أن الشعور المقسور هو الأطغى على القسيم الأول ، بينما نملك القول بأن القسيم الثاني تهيمن عليه فكرة رد الفعل على القسر من خلال توكيد الذات بنهج مباشر أو غير مباشر ولهذا فإنه حين يستهل القسيم الثاني بهذا البيت :

٥٢ – وقربة أقوام جعلت عصامها

على كاهل مني ذلول مرحّل

فإنه لايؤكد ذاته أمام الليل الكاسح وحده ، بل ويعوّض عن هزيمته أمام كل مااحتواه القسيم الأول من وقائع القسر وابتسار اللذة . فقد « تمدّح بتحمل أثقال الحقوق ونوائب الأقوام من قري الأضياف ، واعطاء العفاة ، والعقل عن القاتلين ، وغير ذلك ، وزعم أنه قد تعود

---

١ – من أجل اتضاح العلاقة بين الطللية والتموزية ، راجع مقالتي عن الطللية في كتابي « مقالات في الشعر الجاهلي » ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٧٥ ، حيث تجد ما خلاصته أن الطللية بكاء البدوي على قحط الطبيعة مثلما كانت التموزية بكاء عشتار على تموز الميت .

٥٢ – العصام : رباط القربة . الكاهل : أعلى الظهر . مرحل : قد رحل مرة اثر أخرى .

الحمل للحقوق والنوائب ، واستعار حمل القربة لتحمل الحقوق ، ثم ذكر الكاهل لأنه موضع القربة من حاملها . وعبر بكون الكاهل ذلولاً مرحلاً اعتياده تحمل الحقوق » (الزوزني) . ومع ان امرأ القيس يحاول أن يشعرنا بأهميته وبرد فعله على الليل ، او على بديله ، القهر والحصار ، فإنه يسقط من جديد تحت وطأة « الهموم » ، وهي الآن هموم الآخرين التي ينوء تحتها كما ناء تحت حمل الليل الذي لايشبه الا حيواناً خرافياً ، كما صورته اللوحة . ويمكن أن نرى في « عصام » القربة شذرة تعبيرية حاملة لعدة معان : فهي رمز للمنغلق (إذ هي تحبس الماء في الداخل) ، وهي كذلك اشارة خفية منه الى حاجته لما يعصمه من وطأة الواقع وضغطه عليه ، وهي بالتالي نظير حاجته الى « الاصباح » الذي لايأتي. وبما هي رباط فإنها تذكر « بأمراس الكتان » المشدودة الى صم الصخر في برهة الليل ، مثلما تذكر بتحجر الطبيعة في البرهة الطللية .

ولكن ، بما أن هذا البيت محاولة لتوكيد الذات . وإن يكن هذا التوكيد من خلال تحمل الأعباء (الشيء الذي يمكن أن يحيل إلى عبء ، وكذلك إلى عبء التجاوز) فأننا نشعر ، ولو سطحياً ، أنه قد انتقض سقطته تحت منسم الظلام المرخي سدو له . إنه يرفض الامتثال لمشيئة الواقع الكاسحة ، فيرد على الاكتساح بتوكيد الذات الذي يشبه هجوماً معاكساً يشنه على الحصار المضروب حوله ، والذي من شأنه أن يعوّض عليه شيئاً من أهميته . فإذا كانت المرأة محفوفة بالحراب بحيث يصعب تحرير الايروس ، وبحيث تترسخ الأقفال على قيود الغرائز ، فإن الشاعر لايجد مناصاً من تصعيد المكبوت باتجاه اسباغ الأهمية على الذات . إن هذا البيت الأخير يقدم الشاعر كما لو

كان انموذجاً للرجولة الجاهلية ، بل للوجاهة القبلية ، الشيء الذي يعني الالتفاف حول الذات بغية اسنادها وتعزيزها أمام القهر ، لاسيما بعدما تهاوت تحت منسم الليل الثقيل والكابح . وهذا بدوره لايعني سوى رفع الاتضاع عن الأنا ، فما كان دونية في السابق قد أضحى فوقية في البرهة الراهنة . وبذلك ينقلب الأمر بحيث يغدو الحضيض قمة ، وبحيث يتغطى الاخفاق هناك بالنجاح هنا .

ويستمر الموقف عينه في الأبيات الثلاثة اللاحقة بحيث يثابر على التغطية عينها ، ولكنها تغطية من ناحية ثانية :

٥٣ – وواد كجوف العير قفر قطعته
به الذئب يعوي كالخليع المعيّل

٥٤ – فقلت له ، لما عوى : إن شأننا
قليل الغنى ، إن كنت لما تموّل

٥٥ – كلانا إذا مانال شيئاً أفاته
ومن يحترث حرثي وحرثك يهزل

تبدو صورة « جوف العير » أشبه بتناسخ للمنغلق الذي قدمه في لوحة

---

٥٣ – العير : الحمار . الخليع : الذي خلعه أهله لخبثه أو لسوئه . المعيل : الكثير العيال أو الأطفال . وهنا علينا أن نلاحظ ترافق حالة الحصار وحالة الاقفرار معاً ، وكذلك قدرته على التجاوز .

٥٤ – قليل الغنى : يندر أن نغتني . لما تمول : لم تتمول بعد ، أي لم تحصل على حاجاتك .

٥٥ – افاته : بذره أو أهلكه . الاحتراث : السعي والكد . يهزل : يعيش حياة مهزولة .

الليل ، غير أن الموقف توكيدي أكثر مما هو انقهاري . فخلاصة المعنى الذي يحتوي شكل هذه الأبيات هي أن الشاعر متلاف للأموال ، وهذا أمر طبيعي بالنسبة الى من يحتمل « أثقال الحقوق وقري الأضياف » . وبذلك تأتي هذه الأبيات الثلاثة كتنمية لمعنى البيت السابق . وبما أنها كذلك فلا بد من النظر اليها بوصفها استمراراً لتوكيد الذات .

هذا ، وقد نسب بعض أئمة الرواة (الأصمعي ، الدينوري ، ابن قتيبة) هذه الأبيات الأربعة الى تأبط شراً ، وتابعهم على ذلك التبريزي وابن الخطاب (لم يشك ابن الخطاب الا بالبيت الخامس والخمسين وحده) ، على ماقال الزوزني ، والحقيقة أن العقل يوشك أن يقبل مثل هذا الموقف ، فالأودية والقفار والذئاب هي من اختصاص الصعاليك في الغالب ، وعبارة « الخليع المعيّل » التي شبه بها الذئب أقرب الى أن تكون صورة للصعلوك في رأي نفسه ، فهو مخلوع عن عشيرته ، وهو معيل لأسرة لايقوى على إعالتها . إن الانخلاع الاجتماعي والإعالة (الفقر) هما المحوران الرئيسيان اللذان يتمركز حولهما شعر الصعاليك . والغنى والتمول من المصطلحات الصعلوكية المشهورة . والشيء عينه يصدق على انفاق المال أو اتلافه ، إذ هو من أخلاق الصعاليك الذين كانوا يعيشون في حالة تعاطفية شبه اشتراكية . وفضلاً عن ذلك ، هنالك التماثل بين الانسان والوحش ، وهذه صورة صعلوكية طاغية على التيار الصعلوكي في التفكير . ونحن نجدها على تمام وضوحها ، وكذلك في اكتمال نضجها الفني ، عند الشنفرى في لاميته المعروفة . ولكننا ، على الرغم من ترجيحنا لكون هذه الأبيات الأربعة من شعر تأبط شراً ، أو ربما شعر غيره من صعاليك العرب ، فإننا لانملك أن نجزم في الأمر .

ولئن لم تكن هذه الأبيات جزءاً من المعلقة ، فإن هذا لايعني أن امرأ القيس لم يفتتح القسيم الثاني بتوكيد الذات ، بل هو فعل ذلك قطعاً من خلال الحصان الذي لا يشف وصفه الا عن « الليبيدو النرجسي » في اتجاهه نحو أشياء موضوعية يمحور حولها تعظيمه للذات من خلال تعظيمها هي ، وهذا يتضمن أن تعظيم الحصان ليس الا احتيالاً لامباشراً يستهدف تعظيم الأنا ، إذ حين يكون حصان امرىء القيس عظيماً فإن امرأ القيس نفسه يصبح عظيماً ، وذلك من حيث أن هذا الحيوان الا نموذجي هو جزء من القطاع الخارجي لتحققه الذاتي . انه جزء من شرطه الموضوعي ، تماماً مثلما أن القهر جزء من الشرط عينه . لقد سبق لامرىء القيس أن رد على الحظر بتخطي الحراسات المسدودة ابتغاء معانقة المحظور ، ثم رد أيضاً مؤكداً أهميته عبر تحمل الحقوق ونوائب الأيام ، مما يتضمن وجاهته ورجولته ، وها هو ذا الآن يؤكد هذه الوجاهةوالرجولة ، هذه الارستقراطية ، في الصيد . إن الليبيدو الجنسي ، إذ ينصب على موضوع خارجي ، لا يفعل ذلك من أجل خارجية هذا الموضوع ، أي لايطلب المرضوع لأجل ذاته ، بل لأن الخارجية تغدو عبر هذا الموضوع في حالة هوية مع الداخلية ، أي يغدو الموضوع مطابقاً للذات ، فالصيد هو داخلية امرىء القيس وقد تخارجت. والليبيدو النرجسي يتجه الى الخارج ليلتف على الداخل من جديد . وهذا يعني أن الأنا ، إذ يغدو موضوعياً ، أو خارجي التوجه ، بمعنى أنه ينصرف الى موضوع مستقل عن قوامه ، او لنقل يترجم الى مكافىء يتموقع في الخارج العياني . فإنه لا يفعل ذلكمن أجل الموضوعيه أي ليس من أجل الشيء في ذاته ولذاته ، بل لأن هذا الشيء برهة

ضرورية تعبر الأنا من خلالها الى ذاتها هي (أي ذات الأنا) ، الأمر الذي يعني أن الذات تتوضع ولا تتموضع ، أي تأخذ وضعاً خارجياً دون أن تستحيل الى موضوع له كافة السمات الموضوعية ، إذ هي تبقى ذاتاً على الرغم من هذا التوضع في الخارج . وهذا يفضي الى القول ، باختصار ، بأن الليبيدو النرجسي في لحظة الحصان لايصل الى الذات ، غرضه النهائي ، أي لايحقق غائيته ، الا عبر موضوع خارجي يحمل كافة السمات الماهوية للذات ، لأنه ذو علاقة وثيقة بها ، وذو قدرات هائلة على توطيدها . وبعبارة أكثر تحديداً ، إن حب الذات هنا يمر بحب الموضوع . ولكن هذا لا ينفي أن لحظة الحصان ، أو لوحته ، تحرف النزوع اللذي عن وجهته الشبقية (ولكن دون أن يخسر خصوصيته اللذية) لتوجهه إلى موضوع آخر يتسم بكونه لذياً وغير مقموع ، على الرغم من أن لذيته ليست من النمط الشبقي .

٥٦ ــ وقد أغتدي والطير في وكناتها
بمجرد ، قيد الأوابد ، هيكل

٥٧ ــ مكر ، مفر ، مقبل ، مدبر معاً
كجلمود صخر حطه السيل من عل

---

٥٦ ــ وكناتها : أعشاشها . المتجرد : الماضي في السير ، وقيل : القليل الشعر . الأوابد : الوحوش . الهيكل : العظيم الجرم . أما الاغتداء فهو مغادرة المنزل في الصباح الباكر ، وهو عكس الرواح . وهنا نلاحظ خروج الحركة من السكون .

٥٧ ــ مكر : العطف . مفر : التراجع والنكوص . الجلمود : الحجر العظيم الصلب.

٥٨ – كميت يزل اللبد عن حال متنه
كما زلت الصفواء بالمتنزل

٥٩ – على الذيل جياش ، كأن اهتزامه
إذ اجاش فيه حميه ، غلي مرجل

٦٠ – مسح ، إذا ما السابحات على الونى
أثرن غباراً بالكديد المركل

٦١ – يزل الغلام الخف عن صهواته
ويلوي بأثواب العنيف المثقل

٦٢ – درير كخذروف الوليد أمره
تتابع كفيه بخيط موصل

---

٥٨ – الكميت : الأحمر اللون إلى سواد . اللبد : ما يوضع تحت السرج . الحال : مقعد الفارس من الفرس . الصفواء : الصخرة الملساء . المتنزل : المطر .

٥٩ – جياش : ما يجيش أو يهيج . الاهتزام : التكسر . الحمي : الحرارة . المرجل : القدر .

٦٠ – مسح : كثير الجري . السابحات : الخيل التي تسبح في جريها . الونى : الأعياء . الكديد : ما صلب من الأرض . المركل : ما ركلته الخيل بقوائمها .

٦١ – الخف : الخفيف . الصهوة : موضع اللبد . يلوي : يذهب بالعنيف . المثقل : الثقيل الركوب .

٦٢ – درير : يدر بسرعة . الخذروف : لعبة الصبيان ، وهي حصاة مثقوبة يجعل الصبي فيها خيطاً ويديرها حول رأسه . أمره : أحكم فتله .

٦٣ – له أيطلا ظبي ، وساقا نعامة
وإرخاء سرحان ، وتقريب تتفل
٦٤ – ضليع ، إذا استدبرته سد فرجه
بضاف فويق الأرض ليس بأعزل
٦٥ – كأن على المتنين منه ، إذا انتحى ،
مداك عروس ، أو صلاية حنظل
٦٦ – كأن دماء الهاديات بنحره
عصارة حناء بشيب مرجّل

علينا أن نلاحظ قبل كل شيء أنه لدى شعراء المعلقات ، غالباً ماتدخل الناقة والحصان الى القصيدة اثر موقف مقهور ، مما يجعل الشاعر يطرحها كوسيلة لامضاء الهم أو دفعه عن النفس . فهما ، إذن ، ملاذ الشاعر أو حصن يتحصن به ، الشيء الذي يخولنا حق النظر اليهما من حيث هما امتداده الشخصي الى الخارج . وهكذا يأتي الحصان الآن كما لو كان انسحاباً من الواقع الى المثال ، من عالم الحظر الى عالم يحقق نوعاً من اطفاء التوتر . تبدو برهة الحصان كما لو كانت عملية فقدان لذاكرة مضطربة بالصراعات الحادة . ونحن لانشتق هذا المذهب من مجرد وقوعها إثر برهة مأزومة ، بل من حقيقة فحواها أن الحصان الذي قدمه امرؤ القيس لايمكن أن يوجد الا في عالم المثل . فكما صدر عن مبدأ اللذة في رسم

---

٦٣ – أيطلا : خاصرتا . ارخاء : عدو . سرحان : ذئب . التتفل ولد الثعلب .

٦٤ – ضليع : شديد . ضاف : سابغ . أعزل : مائل . الفرج : الفرجة مابين الرجلين .

٦٥ – المتنان : ما عن يمين الفقار وشماله . المداك : حجر يسحق به الطيب . الصلاية : الحجر الأملس .

٦٦ – الهاديات : المتقدمات والاوائل . المرجل : المسرح .

تمثال لامرأة مثالية ، فإنه يصدر الآن عن المبدأ ذاته من أجل صوغ تمثال آخر لحصان مثالي أيضاً . ولا يمكن أن يكون النزوع المثالي ، أياً كان، الا شرحاً لنزعة التملص من واقع جائر . فالشاعر الجاهلي لايريد من فرسه أو ناقته الا أن تروي تعطشه الى القوة . ولهذا فإنه إذ يعرض لكيفياتهما واوضاعهما المفصلة ، لايحتاج من المعاني الا مايطاله الحس وحده . ففي الفن ، هناك حاجات قبل كل شيء .

ماهي الصفة الجوهرية لحصان امرىء القيس ؟ انه محمول على السرعة (الحركةالاستثنائية)بدلاً من أن تكون السرعة من محمولاته: « كجلمود صخر حطه السيل من عل » . ثم نرى الصور وهي تفيض وتنكص ، لتنكمش وتتوضع على الحصان : فالسمة الذاكية لخيال امرىء القيس هي الحس الحركي اليقظ والشديد التنبه . فالحركة هي الهيئة التي يوجد عليها الحصان ، هي كيفيته الماهوية . ومن الجهة الأخرى نراه وسيلة لبلوغ صورة الحركة . فهو « جياش » و « مسح » و « درير » وفضلاً عن حس الحركة هناك حس الحياة :

أيطلا ظبي وساقا نعامة

وارخاء سرحان وتقريب تتفل

إن هذا الخيال الذي يجمع الحركة إلى الحياة في هذا البيت قادر على تشمير معطيات البيئة البدائية وتوظيفها كشكل لمحتوى مثالي . ولعل خير تمثيل أو تشخيص لحس الحياة في المعلقة نلقاه في الشطر الثاني من هدا البيت ضليع ، إذا استدبرته سد فرجة

بضاف فويق الأرض ليس بأعزل

قد تبدو صورة الشعر السابغ هذه شيئاً مجانياً ، ولكنها في الحقيقة

بسط للشعور بغزارة الحياة وتدفقها ،والدليل على ذلك أن الأساطير السامية القديمة اعتادت أن تنظر إلى الشعر الطويل بوصفه رمزاً للخصوبة . ويمكن القول بأن حس الحركة نفسه هوشكل من أشكال حس الحياة أو إنفراع عنه ، على الأقل ، الشيء الذي يفضي إلى أن الحصان لايعدو كونه شكلاً فنياً ينبسط عبره تصور الحياة القائم في ذهن الشاعر ، أو في لاوعيه . وهذا بدوره يعني أن أمرأ القيس يقف إلى جانب الدفق الحيوي في مواجهته لكل حظر وعقم . ولهذا لم تخل برهة الحصان من بعض التعابير ذات الإيحاءات الجنسية : « غلي مرجل » ، « فرجة » ، « مداك عروس» ، « عصارة حناء » ، « الوليد » ، « مرجّل » ، « دربر» ، هذا فضلاً عن صورة الشعر الضافي وخاصرتي الظبي وساقي النعامة . إن أمرأ القيس يبدو وكأنه يتحدث عن إيروس كوني ، إيروس ليبيدي وشبه ليبيدي . ولكن إفتقارنا إلى انثربولوجيا القبيلة الجاهلية هو مايعيق فهمنا لهذه الخلفية التي تقف وراء المعلقة ، ووراء الشعر الجاهلي برمته .

الصفة الجوهرية لحصان إمريء القيس ، إذن ، هي حس الحياة المنطوية على الحركة والحاملة لمنازع جنسية . ولايمكن لهذا الحس إلا أن يكون نقيضاً لكل قهر ،وذلك من حيث أن القهر سم يسمّم الحياة ويعرقل دفقها وتفتحها الحر . فما زالت المعلقة ، إذن ، تثبت وقوف الشاعر إلى جانب التحرر في مواجهته للحظر بشتى أشكاله ، ومازالت تثبت أنها تناوب بين حالات القهر والرد على القهر . هذا فضلاً عن أن حس الحياة الذي يكشف نفسه الآن هو رد على القحل ويبوسة الصحراء .

وبالطبع ، لاتقع لوحة الحصان بمنأى عن نزعة توكيد الذات . ففضلاً عن أن الحركة هي حال من أحوال القوة ، فإن الجواد نفسه يطرح ، ومنذ الأبيات الأولى ، كما لوكان تجسيداً للقوة . ومن البدهي أن يفعل الشاعر ذلك ، لأنه يقدم الحصان كحصن له وكامتداد لقواه إلى الخارج :

وقد اغتدي ، والطير في وكناتها

بمنجرد ، قيد الأوابد ، هيكل.

فبالإضافة إلى لفظة « هيكل » التي تشير إلى الضخامة ، والضخامة كيفية من كيفيات القوة ، فإن هناك عبارة « قيد الأوابد » التي تجعل الحصانيتمتع بالقدرة على أسر الوحوش لماله من استطاعة على تطويقها كما تطوق القيود الأسير . إنه رمز تجسيمي الطابع لقدرة الحصان على الحركة الدائرية الملتفة حول الوحوش وتثبيتها أو تقييدها ضمن إطار هذه الحركة . وبالتالي فإن الحصان هو إستطالة إمريء القيس إلى الخارج ، إنه الشاعروقد امتد أو تخارج . إنه إمرؤ القيس وقد أصبح قادراً على الهيمنة على الموضوعات ، على الأشياء الخارجية ، بدلاً من هيمنتها عليه . والمزية الفنية في أخيولة « قيد الأوابد » التصويرية هي أنها تعمل وفقاً لمبدأ تحميل أصغر عدد ممكن من الألفاظ لأكبر شحنة من المعنى .

القوة ، إذن ، هي الغاية الأخرى للوحة الحصان ، وكل نزوع نحو القوة هو نوع من توكيد الذات ، لاسيما وأن الموضوع هنا (الحصان) هو وسيلة الذات للإلتفاف حول ذاتها ،أي أن حب الموضوع هنا هوطريق إلى حب الذات ، وتوكيد الموضوع هو أسلوب من أساليب توكيد الذات . لقد اعتاد الشعراء الفرسان أن يمتدحوا سيوفهم ورماحهم ، وفي ذلك إمتداح لامباشر لنواتهم . والشيء عينه يصدق على حصان إمريء القيس .

ولعل من الملحوظ أن المعلقة تحقق ، عند برهة الحصان ، تحولاً جدلياً كبيراً ، بل تحقق وثبة نوعية تقلب الموقف رأساً على عقب ، إذ هي تنتقل من الشيء إلى ضده ، أو من الدفاع إلى الهجوم . ففي حين تبدأ المعلقة بلفظة « قفا » ، وهي دعوة إلى السكون والثبات ، وفي حين

نجد المطلع الطللي لايعكس إلا الجفاف وسكينة الطلل ، وفي حين نرى سلسلة المغامرات كلها بمثابة نبش لماض ميت ، أي في حين نجد المعلقة تقدم الماضي والحاضر بوصفهما موتاً لاحراك فيه ، فإن برهة الحصان تنتقل إلى الحال المغايرة تماماً . ولنلاحظ كيف كانت الأمور في برهة الليل : سدول ترخى لتستقر وتثبت ، والليل يتمطى وكأنه صخرة صماء ساكنة لايمكن زحزحتها ، والنجوم مشدودة إلى صخور صماء بأمتن الأمراس . أي بينما كانت الأشياء لاتتمتع إلا بمحمول واحد هو الثبات، فإن كل شيء في برهة الحصان يتمتع بالحركة . وبينما كان الموضوع يهيمن على الذات ويثبتها بثباته ، فإن الشاعر الآن يهيمن على الموضوع ويثبته بحصانه الذي وصفه بأنه « قيد الأوابد » . لقد رد الفعل ضد الثبات عبر الأخذ بالحركة ، وبذلك أنجزت المعلقة تحولاً لارجعة عنه حتى نهايتها، ولو أن المضمون سيظل محايثاً لكل لحظاتها القادمة .

فمنذ بداية برهة الحصان نجد الشاعر يغتدي (أي : يتحرك) والطير في وكناتها ، أي وهي ماتزال ساكنة ، إذ بين « الوكنة » و «السُكنة» صلة قربى ، فكلتاهما إشارة إلى الثبات والسكون . إمرؤالقيس يتحرك ، إذن ، في حين أن الأشياء تسكن . وهو يتحرك فوق هذا الجواد القادر على تقييد الحركة ، وهذه الهيمنة وفرض الذات على ماهو خارجي . وفي لفظة « هيكل » ، أو الفخم الجسيم ، إيحاء بالصخر الأصم ، وذلك بما هو جسامة . وهنا نلاحظ أن « صم الجندل » قد بدأ يتحرك .

تأتي صورة الجلمود المدفوع بالسيل لتعبر صراحة عن تحرك الصخور التي كانت تقيد النجوم بأمراس الكتان . وفي البيت الثالث لاتتحرك « الصفواء » ، أوالصخرة الملساء ، ولكن المطر فوقها هو الذي يتحرك .

وفي البيت الرابع من برهة الليل (أو البيت التاسع والخمسين) نجد صورة للحركة منقطعة النظير. ثم يأتي البيت الستون حاملاً لفظة «مسح» كصفة للحصان، وهي في الوقت نفسه صفة من صفات الماء. وكذلك تأتي كلمة «السابحات» لتذكر بالماء هي الأخرى . ويذكر البيت الثاني والستون بالصورة الحركية القائمة في البيت التاسع والخمسين ، وكذلك القائمة في السابع والخمسين . وإلى هنا نجد الحصان توليفاً بين الحركة والماء . ثم ينتقل إلى أخيولة جديدة في البيت الثالث والستين ليضيف عنصراً جديداً إلى تركيبة الحصان ، وهو الحيوان . أما النبات فلا يتمثل مباشرة في هذه التركيبة ، بل يسد مسده الشعر الخصيب والحناء ، ويشخص فقط عبر لفظة « الحنظل » . إن الحنظل الذي كان رمزاً للبكاء في المطلع الطللي ، قد غدا الآن إشارة ضمنية إلى قوة الحصان . وفضلاً عن ذلك فإن كل شيء قد غدا أملس الآن : فالحصان أملس إلى درجة أن اللبد يزل عن صهوته ، والصخرة ملساء يزل عنها المطر ، وحركة الجواد ملساء إلى حد يبدو معه وكأنه يسح سحاً ، والغلام ينزل عن صهوته ، وسير الذئب إرخاء ، أو إنسياب أملس ، ومتنا الحصان أملسان ، ومداك العروس أملس ، وصلاية الحنظل ملساء ، والشيب يرجل فيغدو أملس ،والدماء وعصارة الحناء أشياء مخضلة بالطبع . لقد عبر الموقف من الألف إلى الباء .

ماسبب هذا الاستقلاب الجذري ؟ إنه رد الفعل على الوقائع الصلبة ، اليابسة ، وبالتالي الجائرة . لقد حضر الماء وحضرت الحياة والحركة . إن الموقف ليذكر بتمثال ربة الجمال الجاهلية الذي صاغه إمرؤ القيس قبل برهة الليل . فتمثال الحصان وتمثال المرأة متشابهان ، إنهما مصوغان

من الماء والنبت والحيوان . ولكن الحصان يتفوق بسمة واحدة هي الحركة التي يتفرد بها ويؤثر دون تمثال ربة الجمال .

ومن تحولات هذه البرهة الاستقلابية العظيمة نجد عنصراً قد أُولج لأول مرة في المعلقة ، وهو عنصر الدم . والدم هنا متعدد المدلولات : فهو ، أولاً ، إشارة إلى النزعة التدميرية التي ستعبر عن نفسها خير تعبير من خلال برهة المطر القادمة ؛ وهو ، ثانياً ، إشارة إلى الحياة التي حضرت بحضور الماء والحركة ؛ وهو ، ثالثاً ، إشارة إلى الإخضلال والليونة اللتين يطرحهما في وجه اليبوسة والتصخر . وقد تحمل ، فضلاً ، عن ذلك مدلولاً جنسياً ما ، ولاسيما حين نلاحظ أن هذا الدم هو دم « الهاديات » ، وهن إناث بالطبع ، والأكثر من ذلك أنه يصفهن بأنهن « عذارى » ، يذكرن باولئك اللواتي نحر لهن الشاعر مطيته . لقد استقلب الأمر هنا ، ففي حين سالت دماء المطية للعذارى في دارة جلجل ، فإن دماء العذارى تسيل الآن من أجل المطية أو من خلالها . إن الماضي الميت قد استبدل بواقع حي . وعلى أية حال ، لايعدو الموقف الدموي هنا كونه تعويضاً . وحتى النعومة التي تتصف بها الأشياء ، ولاسيما خاصرتا الظبي الذي تُشَبَّهُ به النساء عادة ، والنعامة التي ماسميت بهذا الأسم إلالنعومتها ، ليست أكثر من تعويض وأمنية ، أومن تعبير عن نزوع رغبي مستبطن بمعنى أن امرأ القيس أخذ يزور الواقع لصالح رغباته اللاشعورية .

وإذ تنتهي المعلقة من تصوير الحصان بمعزل عن الفعل في واقعه ، أي إذ تنتهي من وصف الحصان من حيث هو كيفية أوشيء في ذاته (مادون الظاهرة) ، فإنها تدخل الآن في طور جدلي أعلى ، أي في برهة تصور الحصان ضمن علاقاته بشرطه ، أوكشيء لأجل سواه : الصيد والشاعر هنا لايخرج في ذلك عن الجوهر الحركي لحيوانه ،

ولاعن كونه حاملاً لصورة القوة ، بل نحن نجد القوة في حالة التطبيق والممارسة . وبالتالي فإن الشاعر لايكف عن نزعة توكيد الذات ، وذلك من حيث أن الحاجة إلى القوة تبسط ذاتها عبر مثالية الحصان . وبما هي كذلك فإنها بالتأكيد منهج من مناهج إثبات الأنا والإنتصار لها :

٦٧ــ فعن لنا سرب كأن نعاجه
عذارى دوار في ملاء مذيل

٦٨ــ فأدبرن كالجزع المفصل بينه
بجيد معم في العشيرة مخول

٦٩ــ فألحقنا بالهاديات ودونه
جواحرها في صرة لم تزيل

٧٠ــ فعادى عداء بين ثور ونعجة
دراكاً ولم ينضح بماء فيغسل

٧١ــ فظل طهاة اللحم من بين منضج
صفيف شواء ، أو قدير معجل

---

٦٧ – عن : عرض . السرب : القطيع . نعاج : بقر وحشية . دوار : صنم يدورون حوله . ملاء مذيل : ثوب طويل . شبه بقر الوحش بعذارى يدرن حول وثن من الأوثان .

٦٨ – الجزع : الخرز الأبيض والأسود . معم ومخول : له أنعام وأخوال .

٦٩ – الهاديات : المتقدمات . جواحرها : ما تخلف منها . الصرة : شدة الجري . لم تزيل : لم تتفرق .

٧٠ – عادى عداء : جمع جمعاً . دراكاً : سريعاً . ينضح : يعرق . الماء : العرق .

٧١ – الصفيف : الشرائح المرققه المصفوفة . قدير : مطبوخ في القدر . معجل : جيء به على عجل .

٧٢- ورحنا يكادالطرف يقصردونه

منى ماترق العين فيه تسفّل

٧٣- فبات عليه سرجه ولجامه

وبات بعيني قائماً غير مرسل

مثلما لم يكن صدفة أن تأتي عبارة « دماء الهاديات » إثر عبارة « مداك عروس » ، فإنه ليس صُدْفةً أن يكون سرب النعاج الآن شبيهاً بالعذارى. بل ومما هو فصيح الدلالة أن تقدم هذه العذارى وهي تدور حول صنم من الأصنام . ففضلاً عن أن الحركة الدائرية التي قدمت عبر أخيولة « قيد الأوابد»، والتي تعود الآن لتتناسخ ضمن شكل جديد هو « عذارى دوار » ، الأمر الذي يعكس رغبة إمرىء القيس في الهيمنة على الواقع الموضوعي الذي يهيمن على الشاعر فعلاً ، فضلاً عن ذلك ، فإن المعلقة تمزج هنا بين قداسة البكارة أو العذرية لدى الشعوب البدائية وبين التعبد ، كما تولف بين شعيرة الطواف حول الوثن وبين دم الأضحية . إن إفتراع العذرية فعل تتدخل فيه الآلهة بوصفه بداية خلق وإستمرار حياة ، ولهذا ربطه الشاعر بالطواف حول الوثن . إن إمرأ القيس وثني متدين ، أو قل إن الوثنية والمعتقدات الدينية للعصر تستبطن العلاقات العميقة المؤلفة لأعماق روحه . ففي كل مغامراته العشقية لانجده يمارس أي فعل جنسي مع عذراء ، بل هو لم يمارس ذلك في المعلقة الا مع امرأة مرضع ، فضلا عن أنه اشار إلى امرأة حامل . والأ هم من ذلك أن

---

٧٢ - ترق : ترتقي . تسفل : تهبط . من شدة سرعته يرتد البصر عنه حين يعلوه

٧٣ - غير مرسل : أي غير مرسل إلى المرعى . بمعنى أنه مازال جاهزاً للفاعلية وقادراً عليها .

عذارى البرهة الراهنة هن من الحيوانات البرية وليس من البشر ، الأمر الذي يؤكد ما فحواه أن قداسة العذرية تحكم لاوعي امرئ القيس وتلجم خياله في هذا المغ مار . ولهذا نلاحظ أنه اسبغ حرزاً على تلك الحيوانات العذراء ، وذلك عبر وصفها « بالجزع المفصل » ، أي بالخرز الأبيض والأسود . ومثل هذا العقد الذي يرمز فيه البياض للخير والسواد للشر ، من شأنه أن يصد الأذى عن حامله ، ومن شأنه أن يصون قداسة العذراء التي تلبسه . ولكي يؤكد هذا التحرز والمنعة فقد شبههن بنساء لهن أعمام وأخوال يحمونهن من الاستلاب . وهذا يعني أن امرأ القيس الذي اعتاد أن ينتهك الحرمات دون أي شعور بالأثم يتحول الآن إلى أخلاقي انموذجي يلتزم بأعراف عصره ، وذلك بسبب من ارتباط هذه المسألة بالالوهة ، بل وربما بسبب من العلاقة اللاشعورية التي تقيمها المجتمعات البدائية والزراعية بين العذرية في النساء والخصوبة النمائية في التربة . فقد اعتاد البابليون أن يؤمنوا بأن افتض اض بكارة عذراء في معبد تموز من شأنه أن يخصب النبات ويستدر المطر . وبما أن العذرية ذات علاقة بالقحط والخصوبة ، أي بالطعام والشراب ، أول أسس الحياة ، فإن امرأ القيس ، الذي يبكي الجفاف وتصخر الطبيعة ، لايسعه الا أن يقدس العذرية كأي بدائي .

وليس صدفة أن يعج شعر امرئ القيس بالأشكال الفنية للصيد والحصان ، ولعله ليس صدفة أيضاً أن يكثر في وصفه للحصان من تشبيهه بطائر اللقوة (أنثى العقاب) وبالعقاب والباز . ومن خلال هذه التشبيهات نراه يقدم تلك الطيور الجارحة في حالة ممارستها للافتراس واليك هذا المثال :

كـــأني بفتخاء الجناحين لقوة
صيود من العقبان طـــأطأت شملا لي

تخطف خزان الشربـــــة بالضحى
وقد حجرت منها ثعالب اوران .

كـــأن قلوب الطير ، رطباً ويابساً ،
لدى وكرها ، العناب والحشف البالي

في هذا الموقف نجد أنفسنا أمام طائر من العقبان (يشبه حصانه) يقوم بافتراس أرانب في مكان يدعى « الشربة » . وقد استطاع هذا الطائر أن يحول دون وصول ثعالب أورال(ثلاثةجبال)إلىهذهالأرانب (صورة الاستئثار بالفريسة التي لاتقع الا في يد الأقوى) . وفي البيت الأخير تبدو قلوب الطير وقد هيمن عليها الخوف (رمز هيمنة الشاعر على الموضوعات) حتى غدت قلوبها كحب العناب (افتقدت صلابتها) كالثمر اليابس (جفت فيها حركة الحياة).

وكذلك تتبدى شهوة الفتك في لوحة الصيد هنا لأول مرة في المعلقة . فقد استطاع الحصان أن يبطش بثور ونعجة من بقر الوحش في طلق واحد دون أن يغسله العرق . وتأتي شهوة الطعام ، بما فيها من أبهة ارستقراطية، لتتمم شهوة الفتك ، ولتتكامل الشهوتان في شهوة واحدة هي شهوة الاقتدار . وما هذه الشهوة الأخيرة الا نوعاً من اثبات الذات وتعظيمها . فبدلا من أن يقوم امرؤ القيس بوصف نفسه والافتخار بها صراحة وجهرة ، فإنه ينيب عن ذلك امتداحه لحصانه ، من حيث أن هذا الحصان امتداد للشاعر نفسه .

إن من النادر أن تأتي قصيدة من قصائد امرى القيس الكبرى دون أن يرد فيها الحصان والصيد ، بل ويمكن القول بأن الحصان والصيد ، والمرأة والطلل والمطر والافتخار الصريح بالأناهي الموضوعات الأساسية المتواترة في شعره . ومع أن برهة الصيد تبدو بحثاً عن الوفرة ، تماماً كما هو حال المطر في اللوحة القادمة ، فإن في وسعنا القول أن هوية اللذة قد أخذت تنحل في شكل ممارسة لفعل الصيد (الافتراس) ، تماماً كما سبق لها أن انحلت في الحصان . ان التخيلات (التوجهات اللاشعورية) تنصب هنا على مجال لا تضمر له الأخلاق السائدة أي موقف قهري .ولكن العناصر العشقية لاتغيب عن اللوحة، بل إن الشاعر يبدأ الصيد تماماً كما لو كان يطارد مجموعة من الفتيات. وفضلا عن أن الصيد بحد ذاته اشباع لذيّ ، أو شكل من أشكال ذلك الإشباع ، فإن امرأ القيس يسبغ عليه صفة جنسية شبه صريحة نراها حتى خارج المعلقة :

فبينـــا نعاج يرتعين خميلـــة
كمشي العذارى في الملاء المهدب

إن هذه الصورة تبدو تناسخاً للصورة التي يستهل بها برهـــة الصيد في المعلقة :

فعنّ لنا سرب كـــأن نعاجـــه
عذارى دوار في ملاء مذيـــل

فهو يمارس الصيد من حيث هو لذة جنسية تعوّض عن اللذائذ المحظورة ، ولكنه في الوقت نفسه يستهدف اشباع نزوعه نحو السيطرة

عبر اخضاع الموجود الطبيعي لارادته ، وعبر تشبيه حصانه بطائر جارح قادر على السيطرة على الفريسة . وتأتي نرعة السيطرة هذه كلذة تتحقق بالتوافق مع الواقع وبوصفها تعويضاً عن سلسلة احباطات طويلة وبالتالي ، كإثبات للأنا وتعظيم للشخصية . فهي ، إذن ، نوع من سلوكات الدفاع عن النفس ، ولهذا كثرت فيها صور الافتراس ، حتى لكأن الصيد عند امرئ القيس هو قيام الإنسان بافتراس طبيعة مفترسة ، أو رد على الافتراس الذي يمارسه كل من المجتمع والطبيعة على الافراد بحيث يشبع لدى الشاعر منزعه الملحمي ، ويتبدى هذا الإشباع بكل وضوح على هيئة أكل الحيوان المأسور ، وفي تواتر لحظة الأكل هذه في شعر امرئ القيس . وفضلا عن ذلك ، فإن امرأ القيس ، اذ يوجه منازعه العدوانية في هذه القناة المشروعة اجتماعياً ، يحقق اشباعاً للايروس من شأنه أن يعوّض عن اشباعه من خلال الفعل الليبيدي ، وهذايعني أن من وظائف هذه اللحظة استهلاك النزوع العدواني والتهديدي عند الشاعر ، لأنها توجه العدوانية (الرغبة في الفتك) الناجمة عن الاحباط في اتجاهات غير مدمرة اجتماعياً ، وهـــذا يقودنا إلى القول بأن امرأ القيس اذ يستبق لوحة الصيد بلوحة الحصان ، مع أن اللوحتين متتامتين ، فانه يستبق الفعل بتهيئة أداته ، مما يعني أنه ليس له غاية في ذاته فحسب ، بل هو كذلك وسيلة لغاية افتراسية من شأنها أن تخفض التوتر . ومن هنا كان اهتمام امرئ القيس الشديد بوصف الحصان وبابرازه كمثال للخيل كلها .

ولا تقف هذه النزعة الافتراسية عند تخوم لوحة الصيد ، بل هي تتمطى لتغمر لوحة المطر ، ولكن بعدما تتحول من هيئة افتراس إلى هيئة تدمير ، أي بعدما تتحول العدوانية من حالة إلى حالة أشد عنفاً

٧٤ – أصاح ، ترى برقاً أُريك وميضه
كلمع اليدين . في حبيٍّ مكلـــل

٧٥ – يضيءُ سناه ، أو مصابيح راهب
أمال السليط بالذبال المفتـــل

٧٦ – قعدت له ، وصحبتي ، بين ضارج
وبين العذيب ، بعدما متأمـــل

٧٧ – على قطن بالشيم أيمن صوبـه
وأيسره على الستار فيذبـــل

٧٨ – فأضحى يسح الماء حول كتيفـة
يكب على الأذقان دوح الكـنهبل

٧٩ – ومر على القنان من نفيانـه
فأنزل منـه العصم من كل موئل

---

٧٤ – أصاح : ياصاحبي . كلمع اليدين : كتحريكهما . الحبي : السحاب المتراكم الذي حبا بعضه إلى بعض . مكلل : صار أعلاه كالاكليل لأسفله .

٧٥ – سناه : ضوءه . السليط : الزيت . الذبال المفتل : الفتيل .

٧٦ – ضارج والعذيب : موضعان . بعدما متأملي : ما أبعد هذا المكان الذي تأملت البرق منه .

٧٧ – قطن : جبل . الشيم : النظر إلى البرق مع ترقب المطر . الصوب : المطر . الستار و يذبل : جبلان . وهما هنا اشارة إلى الانفاق والذبول .

٧٨ – كتيفة : اسم مكان . الكب القاء الشيء على وجهه . دوح : شجر ملتف . الكنهبل : شجر عظيم ملتف . الأذقان : الرؤوس ، مجازاً . وتفيد هذه اللفظة في تضخيم فعل التدمير .

٧٩ – القنان : اسم جبل . النفيان : مايتطاير من قطر المطر . العصم : الوعول .

٨٠ – وتيماء لم يترك بها جذع نخلـــة
ولا أطمـــاً الا مشيداً بجندل

٨١ – كأن ثبيراً في عرانين وبله
كبير أناس في بجاد مزمّل

٨١ – كأن ذري رأس المجيمر غـــــدوة
من السيل والإغثاء فلكة مغزل

٨٣ – وألقى به حراء الغبيط بعاعه
نزول اليماني ذي العياب المحمل

٨٤ – كأن مكاكي الجواء غديّـــــة
صبحن سلافاً من رحيق مفلفـــل

٨٥ – كأن السباع فيه غرقى عشية
بأرجائه القصوى أنابيش عنصـــل

لعل أكثر الامور دلالة في برهة الطوفان هي مسألة النور الّي تطرح في البيتين الأول والثاني عبر مجموعه كبيرة نسبياً من المفردات (برقاً ، وميضه ، لمع ، يضيء ، سناه ، مصابيح ، السليط ، الذبال). ولنلاحظ كذلك أن مصابيح الراهب تتكرر هنا مرة ثانية ، اذ تتكرر

---

٨٠ – تيماء: قرية في بلاد العرب. اطم : قصر . مشيداً بجندل: مبنياً بالحجارة الكبيرة .

٨١ – ثبير : اسم جبل . عرانين : انوف ، استعارها لاوائل المطر . وبل : مطر . بجاد : كساء مخطط . مزمل: مدثر . وثبير جبل كانت العرب تنتظر الشمس لتشرق من خلفه كإشارة لبدء الأغارة .

٨٢ – رأس المجيمر : أكمة بعينها . الأغثاء : ماجاء به السيل من حشيش وتراب .

٨٣ – الغبيط : اكمة . البعاع : الثقل . العياب : الثياب .

٨٤ – المكاكي : نوع من الطيور . الجواء : الوادي . سلاف : خمرة . المفلفل : الذي القي فيه الفلفل .

٨٥ – الأرجاء : النواحي . القصوى : البعيدة . انابيش عنصل : أصول البصل البري.

هذه الأخيولة التصويرية وكأنها تحاول أن تتثبت وأن تتوالد من البيت الثالث والاربعين :

تضيءُ الظلام بالعشـــــاء كـــأنها

منارة ممســـى راهب متبتـــــل

وفي حين جاء هذا البيت قبل برهة الليل ، فإن نور البرق الآن يأتي بعد الشعور بالحاجة إلى الصباح . وفي حين كان البيت الثالث والأربعون ينسب النور إلى وجه المرأة ومنارة الراهب ، فإن القصيدة تنسبه الآن إلى البرق ومصابيح الراهب . وقد أُقحم عنصر جديد الآن هو الزيت ، أو السنيط ، والزيت عنصر مقدس لدى شعوب البحر المتوسط ، أو لدى الساميين على الأقل ، وأقل ماتعنيه شذرة النور هذه هو حاجة امرئ القيس الى النور ، أو إلى « الاصباح » . أما ربط النور في المرتين بالراهب فلا يعني سوى اضفاء القداسة على المرأة (في البيت الثالث والاربعين) وعلى المنظر في البيت الراهن . ويبدو أن الحياة كانت تتلخص لدى البدائيين في عنصرين : المرأة والماء . وبما أن هذين المصدرين الأساسيين للحياة هما أول متطلبات العيش إذ منهما تتوالد الكائنات الحية كلها ، فقد اسبغ الشاعر عليهما بطريقة لاشعورية تماماً قداسة نورانية ، أو نور القداسة .

ولنلاحظ كذلك أن امرأ القيس في برهة الليل يعيش أزمة نور (أزمة إصباح) ، وهذا استمرار لصورة المنغلق المهيمنة على نسيج خياله بصورة خفية ، وهو يشعر بوطأة الظلام ، ولكنه إذ يقدم المرأة بوصفها من « تنير الظلام » ، وإذ يقدم البرق من حيث هو إنارة للظلام فإننا ندرك أن أزمة الشاعر في برهة الليل هي أزمة الحياة (الشرط البشري في مجتمعه و بيئته) المحاصرة بقحط الطبيعة وبحظر العشق . ولاشك

في أن الشاعر يرى البرق الآن ليلاً ، وإن لم يكن قد صرح بذلك . نعلم هذا من تشبيه سنا البرق بمصابيح الراهب ، ونعلمه كذلك من البيت الرابع والثمانين حيث الطيور الجميلة تصدح « غديّة » ، بعد ما «صبحن» السلاف ، والصبوح هو شرب الخمرة صباحاً . وفي هذا البيت وحده نواجه « الاصباح » المنشور ، أي نرى المنفرج وانحلال العقدة أو الأزمة ، وهذا يعني أن المنغلق لا تتحطم اسواره إلا الآن .

ولعل تحليل أسماء العلم المبثوثة في برهة المطر من شأنه أن يضيء برهة المطر هذه من الداخل . وهذه هي مجموعة الأسماء : ضارج ، العذيب ، قطن ، الستار ، يذبل ، كتيفة ، القنان ، تيماء ، ثبير ، رأس المجيمر ، الغبيط . فالفارج من ضرج ، وهي تعني التشقق ، الأمر الذي يعيدنا من جديد إلى تحطم جدران المنغلق . والعذيب مصغر العذب ، واللفظة هنا اشارة ضمنية إلى انخفاض التوتر . أما الستار فتشير إلى صورة المنغلق من جديد ، وبما أن « يذبل » تشير إلى الوهن والفتور واليبوسة ، فإن المطر يأتي بمثابة قضاء على هذه الحال . وتنطوي كلمة « قطن » على السكن أو السكون والهدوء ، وهي تشير إلى سكون روح الشاعر بسبب من نزول المطر . والكثيفة اشارة إلى الاحتمال والنهوض بالاعباء . أما القنان ، ويعني الاستشراف والرؤية ، فهو انطواء على الانفراج واندحار ستار الظلام أو سدوله . وتيماء من التتيم ، وهو الثبات . وبما أن المطر قد حطم « تيماء » ، وهي بلدة في شبه جزيرة العرب ، فإن هذا اشارة إلى أن الحياة والحركة قد اخترقتا أسوار الفضاء الخارجي ، على الرغم من أن البيوت المشيدة بالجندل (بالصخور) ظلت راسخة . إن الصخور لم تتحرك في المعلقة إلا في برهة الحصان وحدها وأما ثبير فمشتق من « الثبر » وهو الحبس المنع والصرف عن الأمر ،

أي التقييد . وهنا نلاحظ أن المطر يهيمن على الحبس ، أو هو يقيد التقييد ، لأن ثبيراً يبدو أشبه بشيخ مزمّل (مطوق) بكساء . فالمطر ، كالحصان ، أداة أخرى من أدوات امرىء القيس التي يستخدمها للسيطرة على واقع موضوعي يسيطر عليه . أما المجيمر ، المشتقة من الجمر ، إذ هي تصغير المجمر (ما يوضع فيه الجمر) ، فينطوي على التجمع ، لأن كلمة «جمر » تعني « جمع » ، كما أنها تنطوي على الاحتباس . إذ سيل امرىء القيس يحبس الموضوعات ويخنقها ويهيمن عليها . وتأتي أخيراً لفظة «الغبيط » التي تعني « أكمة قد انخفض وسطها وارتفع طرفاها » . والغبيط مشتقة من الغبطة ، وهي منتهى السعادة . والمطر هنا يبلغ ذروة السعادة ، إذ يلقح الغبيط بثقله ، ولايشبه الا نزول التاجر اليماني الجالب لثياب زاهية باعثة على الفرج . وهنا نلاحظ أن نزول المطر ، وخاصة في « الغبيط » هذه الأكمة ذات الايحاء الخاص ، يختلط في لاشعور امرىء القيس بالتموزية ببعديها : الدفق الحيوي في النبات وفي البشر معاً .

ما الذي يفعله السيل عبر هذه الصور الغاضبة التي تتكوكب لتوحد دلالتها ؟ يبدو السيل وكأنه قوة عاتية أطلقها الشاعر من عقالها لتشبع شيئاًمن رغباته،أو لتمتص توتره الداخلي. إنه يكب دوح الكنهبل ، وهو الشجر العظيم الملتف ، على رؤوسها في منطقة كتيفة . أما في القنان فقد أرغم الأوعال على الهبوط من كل منزلة (١) . وحطم في تيماء كل نخيلها ، وهدم كل قصر فيها ، إلا ما كان مشيداً بصم الصخور .

---

١ – لنلاحظ هنا أنه يصف الوعول بكلمة « العصم » . واذ يهيمن المطر على هذه « العصم » نشعر أن امرأ القيس لا يبقي شيئاً معصوماً من غضبه . ونشعر كذلك أن طوفانه يشبه طوفان نوح الذي لا شيء يعصم منه . ومثل هذا الطوفان لا بد من أن ينطوي ضمناً على نزعة تطهر وتطهير .

ورضخ له جبل ثبير حتى لكأنه شيخ يتدثر بكساء وينوء تحت عبء السنين (الحركة) ، وربما تحت عبء البرد . أما ذرا رأس المجيمر فهي مطوقة بالسيل وغثائه حتى لم يبق بارزاً إلا نتوء انها التي غدت أشبه بفلكة مغزل وهنا نعاد من جديد إلى صورة الاستشراف بعدما ما أوحى بها لاشعورياً عبر لفظة « القنان » . وبعدما دمر السيل وخرب فقد استحال إلى سعادة ، إلى نماء وحيوية بعدما ألقى معظم مائه في « الغبيط » . وقبل ذلك — منطقياً — كان قد أغرق السباع حتى باتت أشبه بجذور البصل البري (المقتلعه هي الأخرى ، كالبيوت والأشجار) ، والملطخة بالطين كاشارة إلى اهانتها ، إذ كل ماتمرغ في الوحل مهان عند العرب . إن امرأ القيس النزاع إلى السيطرة (ابتغاء توكيد الذات) قد أكثر من ذكر أسماء الجبال ، اشارة ضمنيه منه إلى الاستشراف وإخضاع الموضوعات . وهنا نلاحظ أن السيل ينبثق تماماً عن نفس الحاجة التي انبثقت منها برهة الصيد والحصان . وهذا يعني أن القسيم الثاني من المعلقة رد غير مباشر على القهر الذي يهيمن عليه ويرضخه : والذي تجلى على خير وجه في برهة الليل .

ولكن البيتين الثالث والثمانين والرابع والثمانين يقدمان السيل على عكس ما قدمته الأبيات السابقة ، أي في حين كانت الأبيات الأخرى تقدم السيل كما لو كان طاقة تدميرية مشخصة ، وذات أبعاد اسطورية ، أو خارقة ، فان هذين البيتين يقدمانه كما لو كان مصدر سعادة وخصب ، مصدر فرح وعشق وحياة . ولهذا أرى أن البيت الخامس والثمانين يجب أن يسبق البيت الثالث والثمانين بحيث تنتهي المعلقة بهذا البيت :

كـأن مكـاكي الجـواء غـديـّـة

صبحن سلافـاً من رحيق مفلفـــل

وذلك لأن البيت الخامس والثمانين يأتي مقطوعاً أو معزولاً عن الأبيات التدميرية ببيتين يختزنان حس السعادة أو الشعور المغتبط . وإذا ما قبل هذا الترتيب الذي نقدمه للأبيات الأخيرة فان المعلقة تكون قد استهلت بالبكاء واختتمت بسجع الطيور الثملة .

وأياً ما كان الشأن ، فان هذا السيل العاتي يذكر إلى حد بعيد بعاصفة «الملك لير» ، في المشهد الثاني من الفصل الثالث :

انفجري ، يا رياح واشدخي وجنتيك ! اغدقي وانفجري !
وأنت يا شآبيب ويا أعاصير ادفقي ،
حتى تغمري قبابنا وتغرقي بروجنا .
وأنت أيتها النيران الكبريتية النفّاذة كالفكرة ،
ويارسيس صاعقة تشرخ السنديان ،
اسعفي رأسي الأشيب ! وأنت أيها الرعد المخلخِل لكل شيء ،
سطّح كروية الأرض السميكة ،
دمّر قوالب الطبيعة ، وادلق البذور كلها على الفور ،
البذور التي تطلع الإنسان الكنود !

لعل التشابه أو التقارب بين السيل والعاصفة واضح كل الوضوح إذ يطلب الملك لير إلى المطر أن يغمر القباب وأن يغرق البروج ، تماماً كما فعل امرؤ القيس بالقصور في تيماء . كما يطلب إلى الصاعقة أن تشرخ السنديان ، كما فعل السيل بأشجار النخيل ودوح الكنهبل . ولكن هذه العاصفة شديدة القتامة ، من الناحية النفسية ، لأنها لاتشبع في

شكسبير (أو في ممثله لير) الانزعة التدمير فحسب . ولهذا كان ينقصها « مكاكي الجواء » ، مثلما تنقصها زركشة الأرض بالنبات والزهر حتى تغدو أشبه بقماش التاجر اليماني الزاهي الألوان . إن عاصفة شكسبير غاضبة فقط ، لأنها رد فعل مباشر على احباط عنيف ، أو على اضطهاد بلغ نهاية تخومه بحيث لم يترك للمقهور « لير » أية فرصة للتصالح مع واقعه . والفرق الأساسي بينها وبين سيل امرىء القيس هو أنها لحظة شعورية صممها الكاتب (على الرغم من أنها تشبع حاجة في نفسه) لتستجيب لموقف كابح ومعادل لروح الانسان. بينما كان سيل امرىء القيس موقفاً شعورياً قدمه ليشرح من خلاله ، باسلوب لاواع ، كل ما يعتمل في داخله من رد فعل على الاضطهاد الذي تمارسه الحياة على الفرد ، أو على الانسان . وثمة فرق آخر ، هام وأساسي . إن كلاً من العاصفة والسيل يشبعان في الشاعرين نزوعهما إلى التدمير ، ولكن في حين أن العاصفة لا تشبع في شكسبير سوى هذه الحاجة ، فان السيل يشبع في امرىء القيس حاجتين أُخريين : الحاجة إلى القوة (توكيد الذات) والحاجة إلى الوفرة والخصب والسعادة . فبينما لا يريد شكسبير من عاصفته إلا أن تدمر ، فإن سيل امرىء القيس يعكس الصورة الانتربولوجية للطبيعة في خلفية الذهن الجاهلي . إن الطبيعة التي تدمر الحضارة (الاطم في تيماء) والحياة (الأشجار عند البدائيين رمز الحياة ، وكذلك هي لدى الشعوب السامية القديمة) هي عينها التي تنثر الخصب وغناء العصافير . لقد جاء سيل امرىء القيس حاملاً للنقيضين ، فهو يشبع في الشاعر نزوعه نحو التدمير ، وهو نزوع ناجم عن عدم الارتواء ، ولكنه ينطوي اضمارياً على شغفه با لحياة وبالتوالد والخصب .

فليس صدفة أن يستهل امرؤ القيس معلقته بالطللية وأن يختمها بالمطر . إنه يعود الآن عوداً على بدء ، فقحط الطبيعة هو الذي يخلف الأطلال ويضطر الناس إلى هجران بيوتهم انتجاعاً للكلأ . وبذلك نشعر أن موضوعات المعلقة ليست بالبسيطة على الاطلاق ، بل هي شديدة التعقيد بخلاف ما يمكن للنظرة من السطح أن توحي.ولا يمكن للنظرة الأعمق الا أن ترى في لوحة المطر تركيبة من عدة عناصر أو جزئيات (موتيفات):

أولاً ــ النزعة التدميرية للشاعر والطبيعة . وهنا يتوافق وعي الذات ووعي الموضوع .

ثانياً ــ البحث عن الوفرة والخصب كرد فعل على القحل والتدمير الذي تمارسه الطبيعة على الطلل (الحضارة) .

ثالثاً ــ حرف الجنسية عن نزعة نقض السائد من خلال الممارسة الاجتماعية واشباع حس النقض اشباعاً خيالياً .

ولدى التدقيق نستطيع أن نجد جملة من الصور الذهنية اللاشعورية ، أو من الدوافع النفسية الخفية ، تتحكم ببرهة المطر . وهذه الدوافع هي التي تؤسس جدلية القصيدة ونموها ؛ ولولاها لكانت المعلقة سكونية لا تتطور ، بل تراوح في مكانها .

إن الانسوجة التصويرية المتعلقة بالنور في مطلع البرهة المطرية تنطوي ضمناً على استغلاق ، با لأضافة إلى الانغلاق الذي تبدى في «جوف العير » وفي برهة الليل على خير وجه . فطرح النور هنا يعني أن الأمور ليست واضحة في ذهن الشاعر ، ولهذا أكثر من ذكر الجبال التي من شأنها أن تمنحه برهة الاستشراف .

تأتي صورة الانغلاق والانفلاق (التشقق) مفروشة فوق ثلاث أخيولات : اخيولة النور ، وأخيولة تفتت الغمام إلى مطر ،

واخيولة تفتح الأرض عن النماء.ثم هناك ايحاءات لا مباشرة بهذه الصورة الثنائية : جبل ضارج ، أو المشقوق ، جبل الستار (المنغلق) ، الغبيط المفتوح الوسط . والجبال بعامة تشير إلى الاستشراف ، وهو المفاد للاستغلاق القائم في خلفية النور المقدس . وبالتالي هناك جدلية الظلام والإصباح (الانفلاق والانغلاق) ، وهي ما يذكر ببرهة الليل والشوق إلى الصبح بما هو انفراج ، من جهة ، وتفتح وانكشاف للاستغلاق ، من جهة ثانية .

وهنالك قبل كل شيء جدلية الارضاخ والرضوخ : السيل يُرضِخ الأشجار والقصور والحيوانات ، ويحاصر الجبال . فثبير يحدق به الماء « المنزل » من الجهات كلها ؛ حتى لكأنه شيخ مزمّل (محاصر) بكساء . وهو يرضخ للمطر كما يرضخ الشيخ للزمن ولعبء السنين . وذرارأس المجيمر محاصرة هي الأخرى بالماءمن جهاتها كافة. لقد انتقلت حالة الحصار من داخل الشاعر الى الأشياء الخارجية وأخذت ترضخها فترضح .

إذن ، ثمة جملة من الصور الذهنية المجردة واللاشعورية تتناسج إضماريا وخفية لكي تؤلف شكلاً فنياً لبرهة المطر ، وهي بهذا تتحكم بالعلاقات الأعمق لهذا الشكل .

وفوق كل ذلك ، نجد لحظة السيل استجابة للحاجتين الأساسيتين اللتين تتأسس عليهما المعلقة جملة . الخصب وتوكيد الذات أمام القهر عبر التدمير والارضاخ .

إن التنازل الراغم عن حرية الليبيدو وارتوائه الكامل هو مايوقظ في الايروس قواه التدميرية . فالنزعة التدميرية ليست غاية في ذاتها ،

بل هي تعمل لحساب مبدأ اللذة المقسور على الاذعان والامتثال للسائد . ويتناسب عنفها مع مدى القهر الذي لحق باللذة . فالعنف الذي نلمسه في وصف امرىء القيس للمطر يشرح ، أول مايشرح ، عنفاً انتقامياً إرصاخياً قائماً في داخل الشاعر (وهو من نتاج القهر) ، إذ تملك هذه الصور والأشكال ذات المضمون الانفجاري التهديمي أن تفسر وتنبش رد الشاعر على « السحق » الذي يعيشه يومياً . فبينما كان البكاء (وهو شكل من أشكال الانفجار. ولكنه انفجار سلبي وانسحابي) هو الرد على القهر في البرهة الطللية من المعلقة ، فإن الموقف ينعكس الآن ليأخذ الرد شكل الرغبة في التدمير (والبناء أيضاً ، وفي هذا يختلف سيل امرىء القيس عن عاصفة شكسبير) ، ولكنه تدمير خيالي يعزز تصورنا للقهر الذي يعانيه الشاعر ، لأن كل تدمير هو نتاج كبت وإحباط طويلين . وعلى ضوء هذه الفكرة يمكننا أن نفسّر ظاهرة تدمير الحضارة على يد البرابرة والمغول والتتر .

أما نشعر الآن أن جوهر المطر هو عين جوهر الحصان في اللوحة السابقة ؟ لقد كان الحصان حاملاً لعدة كيفيات : الكيفية الجنسية المحرومة عن شكلها الشبقي والمستبدلة بلذة لاجنسية تخفي وراءها الجنسي المقموع وتعوّض عنه ، وكيفية القوة (توكيد الذات) ، وكيفية القدرة على اللحاق ، أو الاطالة والفتك ؛ وكيفية الاشباع وتناول الطعام الوفير (الحياة، الخصب) مع الصحب في جلسة حبور . إن المطر . إذ يدمر ، يحقق اشباعاً للمكبوت ، وإذ يحمل كل أشكال القوة فإنه يوكد شخصية الشاعر ، وإذ ينثر الخصب والغناء والطيور الجميلة فانه يجلب له السعادة كما كان يفعل الصيد واشتواء لحم الحيوان المقنوص .

ولنلاحظ أن الخيال الحركي الذي كان يتسم به الحصان والصيد

لم ينقطع في لوحة المطر ، بل ظل يثابر على استمراريته حتى غمر اللوحة كلها . خذ هذا البيت مثلاً :

أصاح ، ترى ، برقاً ، أريك وميضه
كلمع اليدين في حبيّ مكلل

لم يقل الشاعر : « في غمام مكلل » ، بل « في حبّي مكلل » ، وذلك يعني أنه يستغل الطاقة الايحائية للغة العربية : فالحبي المكلل هو السحاب المتراكم الذي حبا بعضه الى بعض فتراكم وصار أعلاه اكليلاً لأسفله . إن هذه الحركية هي مزية متوهجة من مزايا شعر امرىء القيس ، تسبغ عليه فنيته ، ولا ينازعه عليها أي من الشعراء الجاهليين الآخرين . أما قدرته على تصوير السكون فليست أقل من طاقته على تصوير الحركة : فثبير شيخ مزمّل وذرا المجيمر فلكة مغزل ، والسباع الميتة هامدة كجذور البصل البري المقتلعة من تربتها والمرشوقة في قطاع العدم .

علينا أن ننتبه الى أن المطر واحد من الموضوعات الأساسية في الشعر الجاهلي بعامة ، وفي شعر امرىء القيس بخاصة . ولكن عبثاً نحاول أن نجد في الشعر العربي التراثي سيلاً عدوانياً كسيل امرىء القيس ، وحتى في بقية شعر امرىء القيس نفسه لانجد لحظة ماطرة لها مثل هذه الكيفيات والطاقات ، وفي ذلك دلالة فصيحة على أن لوحة المطر هنا لاتخدم شيئاً قبل بسطها لمنطويات الشاعر التي يتمرأى فيها القهر فيثمر نزعة الحقد والتدمير ، ولكن دون أن ينسيه ذلك حبه للسعادة وجنوحه نحو حياة أمثل . والحقيقة أن شعر امرىء القيس هو البحث عن النيرفانا في ظلال العشق . ولن يفوتنا ان ننتبه الى الصلة القائمة بين القحل والتدمير القائمين في المطلع الطللي وبين هذه الوفرة المائية المطروحة الآن . فما من

ريب في أن الحاجة الى الماء هي حافز (موتيفة) من حوافز إنشاء هذا السيل وتركيبه . إن رحيل المحبوبة المعروض في الموقف الطللي ناجم بالدرجة الاولى عن السعي وراء الماء . والآن يأتي هذا التدفق المائي ، هذا الطوفان ، ليشبع الحاجة الى الماء اشباعاً خيالياً . وهذا يعني أن الشاعر يطارد الغائب مطاردة وهمية . وخلاصة القول أن لوحة المطر في معلقة امرىء القيس بخاصة شديدة التعقيد ومتعددة الحوافز .

ولما كان المطر موضوعاً جوهرياً عاماً في الشعر الجاهلي ، فإنه حقيق . ببحوث تنفرد به دون سواه . إن موضوعات عصر من العصور هي كشف دقيق عن شخصية ذلك العصر وافصاح حقيقي عن الروح في درجة مامن درجات ارتقائه . وعند الموضوعات المتواترة في أدب مرحلة من المراحل التاريخية يتوجب على الدارس أن يقف ويطيل الوقوف ، إذا أراد أن ينبش روح العصر وأن يفض منطوياته ويكشفها الى الضوء ، وما ذلك الا لأنها كوكبة حاجات تلك المرحلة . ولكن هذه الموضوعات المتواترة والدالة لايمكن تناولها الا ضمن إطار علائقها التاريخية والبيئية ، والا بناء على مقولة اللاشعور الاجتماعي المنطوية على أن الجماعة تحول حاجاتها وممارساتها المعيشية معاً الى فن . فليس محض صدفة أن تقوم اللغة العربية بتكريس لفظة خاصة ، « الشيم » ، للتطلع الى البرق مع توقع هطول المطر . مثل هذه اللفظة قد لا نجدها في لغة أخرى ، ولا سيما في لغات شعوب البلدان الباردة أو الماطرة .

لعله واضح الآن أن المعلقة تحكمها أربع تقابلات أساسية : التقابل بين الارضاخ والرضوخ ، والتقابل بين الألم واللذة ، والتقابل بين السكون والحركة . والتقابل بين الجفاف والخصوبة ، وبايجاز الموت

في مقابل الحياة . والقانون الجدلي الذي يحكم هذه القصيدة هو قانون الانتقال أو العبور . انه التحول من الألم والسكون والجفاف والرضوخ الى اللذة والحركة والخصوبة والإرضاخ . وبينما تهيمن السلبيات الأربع الأولى على المطلع الطللي . وعلى قسم كبير من الأحداث المتخارجة من الذاكرة ، فإن الايجابيات الأربع المغايرة تهيمن على معظم المعلقة ، مع وجود تداخلات اندغامية في بعض اللحظات . لقد تغيّر كل شيء ابتداء من اطلالة الحصان على قطاع القصيدة ، فهو العنصر التحويلي الجذري الذي أنجز الاستقلاب النفساني وعبر بالمعلقة من الألف الى الباء . ولم ينتقل الموقف معه من السكون الى الحركة فحسب ، بل انتقل من الموت الى الحياة . وحتى « الملاء المذيّل »، الذي كان « سحقاً » في المطلع الطللي ، قد غدا الآن (مع الحصان والصيد) جزءاً من شعيرة وثنية . إنه أشبه بجبرة ترتديها راهبات متبتلات يطفن حول قدس الأقداس لكي يمتزج الشعائري بالدم والجنسية . إن الوثنية كلها تنكشف في إلماعة خاطفة وخفيّة ، والوجود كله تتمازج أبعاده الواقعية والماورائية ، كل شيء يتحول ، إذن . كل شيء يعبر الى حلقة أعلى . وبايجاز ، كل ماكان غائباً قد حضر .

• • •

أظننا بهذا المنهج التحليلي الذي يرى الجزئيات في تلاحمها وتوجهها بعضها نحو بعض نملك أن نقبض على النظام القائم في فوضى وتمزق الأشكال الفنية التي لاتقدم الا تبعثرها لدى النظر اليها من السطح . فهو يمكننا من رؤية المعلقة في شموليتها وعلى مبعدة من التجزيئية والموضعية.

لقد بات في ميسورنا أن نلخص هذه النظرة الشمولية لمعلقة امرىء القيس بقولنا إن الخيط الناظم لها هو انقهار الذات (امام كل من الطبيعة والمجتمع) والانتصار لها من خلال توكيدها المباشر وغير المباشر . فلما كانت اللذة في النظم الاجتماعية الآخذة بقيمة حفظ خط النسب تتعرض للنقض والنفي دوماً ، وذلك لأنها تكف عن كونها غاية في ذاتها ، أي لما كانت اللذة غياباً عالي النسبة ، فإن من المحتم أن يشعر الفرد المعرّض للاحباط بضرورة السعي وراء ماهو غائب ابتغاء استحضاره . وهذا السعي هو عين سلوكات امرىء القيس في القسيم الأول من المعلقة ؛ تلك السلوكات التي تمارس المناقضة وتوكيد الذات والتعبير عن القهر السائد على الأفراد ومع أن هذه السلوكات توحي بادراك الشاعر لامكانية تحرره عبر تحدي القيم ، فإنها في الوقت نفسه توحي بتعاظم الحظر . ولهذا جاءت اللحظات المتذكرة كلها أشبه بسلسلة تتناوب فيها حلقات توكيد الذات وحلقات التوجع تحت ضربات القهر . وما يدلل على اقتناع الشاعر بتراجع مفهوم الحرية هو تلك النزعة التدميرية التي بسطها عبر لحظة المطر . إن السيل الذي تحتويه هذه اللحظة المركبة والكثيفة ليس أكثر من تيار نفساني عميق يتحول شعراً الى هيئة سيل مشحون بالطاقة الغضبية التي يصبها الشاعر على الكائنات نتيجة لتزعزع إيمانه بامكانية تخطي جدران التحريم التي انعكست في المعلقة على هيئة صورة إضمارية للمنغلق . فإذا كان القسيم الأول من المعلقة تمرداً ومناقضة فإن القسيم الثاني اراعواء على المستوى الشعوري . ولكنه تمرد نقي على المستوى اللاشعوري . انه لايتورع عن صب دفقه الغضبي من خلال موضوع خارجي له امكانية إخفاء التمرد الحقيقي وإجهاضه . وكذلك نجد في القسيم الثاني صورة الحصان من حيث هي تحريف للطاقة

عن مسارها الغضبي الممارس للنقض ممارسة اجتماعية ، أو تحويلها باتجاه موضوع خارجي يؤكد الأنا ويثبت الذات ويشبع نزعة التفوق والفتك عبر نهج يقرّه المجتمع ويعترف به . ولهذا فإن لحظة الحصان والصيد لم تكن مجرد تخدير والهاء عن الغاية الأساسية للسلوك ، بل هي شكل من أشكال الانصياع الراغم والرضوخ الممثل للمنظومة الأخلاقية الكابحة . ولعل الطاقة التي تحولت من المناقضة (الفعل في المجتمع) الى الصيد والحصان (الانسحاب من المجتمع) هي التي أخرجت ، بفعل زخمها وشدتها ، حصاناً مثالياً لانقع عليه في الواقع الموضوعي . إن حاجة الشاعر الى مثل ذلك الحصان ، الحاجة المتأتية عن ضرورته من أجل الالتفاف النرجسي حول الذات ، وبالتالي من أجل تعظيم الأنا وتعزيزها ، هذا التعظيم الذي يتناسب طرداً مع ابهة الحصان وعظمته ومثاليته ، إن هذه الحاجة هي التي انتجت حصان امرىء القيس المنقطع النظير . وتوحي لحظة الصيد هي الأخرى بأن المناقضة والقوة الغضبية قد تحولتا من عالم الانسان الى عالم الطبيعة ، أي أن قوى النفس توجه في أقنية ليست ضارة اجتماعياً ، ليست مدمرة للقائم ، بل هي أقنية تحبذها النظم البشرية لأنها تمتص وتستهلك كل نزعة تدميرية تبتغي أن تفعل في الواقع ممارسة لاتخيلاً .

غير أن هذا كله لايمنع من الذهاب الى أن امرأ القيس هو رافع اول صيحة تحرر في تاريخ الثقافة العربية ، وأنه المكمل الحقيقي (مضافاً اليه طرفة) لممارسات الصعاليك ذات الطابع النقضي . بل ويمكن القول بأن امرأ القيس هو واحد من الصعاليك دون أن يكون قد مارس الصعلكة فعلاً ، لأن جوهره من جوهرهم نفسه . فالفرق ليس ببعيد

بين شعار عروة « عافي إنائي شركة » ، وبين شعار امرىء القيس ، « ضل بتضلال » . غير أن ماينقصنا ، كي نستوعب العلاقة الوثيقة بين تقييد حرية الايروس . وبين نمو الملكية الخاصة التي ناضل الصعاليك ضدها ، هو انتربولوجيا القبيلة الجاهلية ، كما أننا ، من الجهة الأخرى نملك أن نبصر شيئاً من التقارب بين امرىء القيس والنابغة . فإذا كانت معلقة امرىء القيس تكشف عن الروح وهو يتلقى الصفعات الأولى للقمع العشقي ، فإن معلقة النابغة تكشف عن الروح وهو يتلقى الصفعات الاولى للقمع السياسي الاستلابي المروّض للأفراد . ومن شأن هذا كله أن ينم عن أن حضارة معينة آخذة بالتأسس .

المراجع

١ — ديوان امرىء القيس .

٢ — شرح المعلقات للزوزني .

٣ — شرح المعلقات للشنقيطي

٤ — جمهرة أشعار العرب .

• • •

تحليل معلقة النابغة

لعلنا نصيب كبد الحقيقة إذا ما ذهبنا إلى القول بأن تخارج محتويات اللاشعور ، أو ظهور مكنوناته ، هو واحد من بين القوانين المتحكمة بالصورة الجاهلية وبالقصيدة بوجه عام ، الشيء الذي ينطبق على الفن والشعر في كل مكان وزمان . وابتغاء اثبات هذا الزعم سنتاول معلقة النابغة بالتحليل ، لنبين كيف استطاع اللاشعور أن يشرط بنيانات الصور والمفهومات والأحوال الداخلية ، ليتمكن بالتالي من فض الحالة النفسية العامة للشاعر ، تلك الحالة التي تشكل معنى القصيدة . وهنا ينبغي التشديد على الآلية النفسية التي خلقت الرموز كبدائل لمكبوتات واصطراعات داخلية . فكيما تجتنب كل دراسة أدبية نفسانية المنهج التقصير عن الشأو ، فان عليها أن تتأكد من حقيقة فحواها أن التحليل النفساني للعمل الأدبي لا يمكن أن يؤتى كامل النجاح دون أخذ مصطلحات علم النفس ، وبخاصة آليات الدفاع النفسي ، كأساس للبحث .

وأياً ما كان الشأن ، فان مالن أمل من التشديد عليه هو أن القصيدة الجاهلية ، وربما القصيدة العربية بوجه الاجمال ، لا يمكن توحيدها إلا من داخلها ، أعني الا بالنظر إلى وحداتها بوصفها شذرات لا شعورية مسلوكة في خيط نفساني خفي يجعل منها انظومة متساوقة تساوقاً ضرورياً ، بحيث تندرج كافة الوحدات تحت معنى واحد يتمرأى فيها جميعها . ولا يمكن الكشف عن هذا الخيط إلا بالتحليل النفسي الناظر إلى القصيدة على أنها افراز لموقف داخلي شرطته جملة من الشروط الموضوعية . فكما أن حالة الاحباط الجنسي الذي يعاني منه امرؤ القيس هو الحالة المتنوبة في كافة جزئيات معلقته ، فان الانخلاع السياسي واغتراب الفرد أمام السلطة الحكومية المتحكمة به يشكلان الحالة النفسانية التي تفض ذاتها عبر جزئيات معلقة النابغة .

وقبل الانطلاق في تحليل المعلقة ، علينا أن نضع هذا البيت (وهو من شعر الاعتذار للنعمان) كخلفية لنا :

فانـك كالليل الذي هو مدركي
وان خلت أن المتأى عنـك واسع

الفرد في شبكة سلطة تتعالى عليه وتضطهده . بل وتكمن أهمية هذا البيت في أنه يلخص تلخيصاً كثيفاً ومركزاً حالة النابغة أثر اختلافه مع النعمان ، أو تمرده على سلطة متعالية ومستبدة . وأهم عناصر الصورة في هذه الألفاظ هي : « الليل »،« المتأى »،« واسع » . وهذه الكلمات (الليل بما يحمله من مجهولية مخيفة ، وحتميه قدومه أيضاً ، والمتأى بما يعنيه من نزعة هروبية ، و « واسع » التي تحمل نقيضها في داخلها ضمن هذا السياق) تخفي وراءها رغبة في انهاء حالة الاصطراع التي يعيشها ، وذلك من خلال الجنوح نحو التصالح مع النعمان ، أي مع السلطة الفوقانية المتعالية والمفارقة لرغبات الأفراد في التحرر . ولعل جموح رغبته في التصالح ، هذا الجموح الذي لايدل إلا على الشعور بافتقاد حالة الأمن والرغبة في تغطية هذا النقص ، يتناسب مع كثرة قصائده التي يعتذر بها للنعمان ، ولهذا لم يكن عبثاً أن كثرت في الديوان مثل هذه القصائد التي لاتدل إلا على التفارق القائم بين السلطة والأفراد ، السلطة النازعة نحو فرض هيمنتها ، والأفراد الجانحون نحو التحرر من ربقة التسلط الذي يفرض عليهم نوعاً من الانخلاع السياسي .

١ — يادارمية بالعلياء فالسند
أقوت ، وطال عليها سالف الأمد

٢ — وقفت فيها أصيلاناً أسائلها
عيت جواباً ، وما بالربع من أحد

---

١ — العلياء : التلة . السند : السفح . أقوت : فرغت من سكانها . الأمد : الزمن .

٢ — اصيلاناً : عند الأصيل . عيت : عجزت . الربع : الحي .

٣ ـ الا الأواري لأيا ما أبينها
والنؤي كالحوض بالمظلومة الجلد

٤ ـ ردت عليه أقاصيه، ولبّده
ضرب الوليدة بالمسحاة في الثأد

٥ ـ خلت سبيل أتي كان يحبسه
ورفعته إلى السجفين ، فالنضد

٦ ـ أمست خلاء، وأمسى اهلها احتملوا
أخنى عليها الذي أخنى على لبد

في الأبيات الستة الأولى ، التي تشكل اللحظة الطللية من المعلقة ، تطالعنا صور الاقواء ومرور الزمن واعياء الجواب والخلاء . ولنتنبه إلى الألفاظ والعبارات التالية : أقوت ، سالف الأمد ، اصيلاناً ، عيّت جواباً ، ضرب الوليدة ، كان يحبسه ، امست خلاء ، احتملوا ، أخنى عليها الذي أخنى على لبد . أن هذه الجزئيات كلها يمكن إحالتها إلى صورتين بارزتين : صورة الدار الخاوية التي رحل عنها أهلها ، فما من أحد يقيم فيها (رمز لانبتات علاقة معينة) ، وصورة الزمن الرأسي أو المنطقي ، وهو يتسلل ليطمس ما هو قائم . وتتوحد العمليتان الذهنيتان (أعني الصورتين) عبر عملية عقلية واحدة فحواها

---

٣ ـ الأواري : الاوتاد . لأياً: بشدة . النؤي : حفرة تجعل حول الخيمة لتحتوي ماء المطر . المظلومة : الحوض ، أو الأرض التي حفر فيها حوض . الجلد : الأرض الصلبة .

٤ ـ أقاصيه : أبعاده . لبده : جعله ملبداً على بعضه . الوليدة : البنت . المسحاة : أداة لتسوية الأرض . الثأد : البلل .

٥ ـ الأتي : السيل . النضد : متاع المنزل .

٦ ـ أخنى عليها : غمرها . لبد : نسر كان لقمان .

أن المكان لا يمكن تصوره خارج الزمان ، وفقاً لما ذهب اليه كانط . ولما كانت الدار خاوية وعامرة معاً (كما يتبدى من فحوى الأبيات الستة السالفة) ، والزمن المستعمل هنا هو « سالف الأمد » ، أي الماضي الميت ، فان من المتعذر ألا تتحد الصور تان في هوية واحدة ، أو في كيان نفسي واحد . وهكذا قام المنسق الأعظم – أعني الخيال ، وهو المسؤول الأول عن توليف الصور – بتنسيق الموقف الداخلي ليكون المفهوم الوجداني الأول من القصيدة (اللحظة الطللية) عبر انتقائية رائعة طوعت العناصر والصور الجزئية ، واستبعدت الكثير من مشوشات الموقف عبر دمجها في السياق دمجاً متلاحماً .

إلا أن الخيال قد أولج في الموقف – الحالة مكافئات لا شعورية خفية إلى حد بعيد ، وهي تبدو للوهلة الأولى على أنها نشاز أو خروج عن الموقف المتناغم وانسجام معه في الوقت نفسه . وقبل الاشارة إلى هذه الصور اللاواعية ، علينا أن نلمح إلى أن الموقف الطللي برمته في هذه المعلقة يلعب دوراً رمزياً نفسانياً من حيث كونه بديلا لاقتناع النابغة باندراس العلاقة الحميمة التي كانت تقوم بينه وبين النعمان فيما مضى . أما الصور المفتاحيةالدالة على الارهاق النفسي الذي يعاني منه الشاعر نتيجة لخوفه من النعمان ، هذه الصور المشوشة للموقف بوصفه بكاء على الأطلال ، أي التي تحيله إلى أكثر من بكاء على رسم دارس . وتولج فيه عناصر تعكس قضايا لا علاقة لها بالحبيبة الراحلة ، فهي هذه : « عيّت جواباً » ، « لأياً ما ابينها » ، « يحبسه » ، « خلاء » . ان هذه العناصر التي تبدو منسجمة مع السياق– وهي كذلك حقاً – تخفي وراء ها عجز الشاعر عن الجواب أمام

النعمان ، كما تخفي شدة حاله والعنت الذي يلاقيه في مثوله بين يديه ، أو الذي يشعر بأنه سيلاقيه لدى مقابلته اياه . أما عبارة « يحبسه » التي تختزن الخوف من الحبس لو أخذت بمفردها ، فانها في سياقها تحتوي على الرغبة في الانعتاق من الحبس ، أو ربما في حبس الخوف كحالة مهيمنة ومفيدة للنفس . وأما لفظة « خلاء » ، ففي مقدورنا النظر اليها جوازاً على معنيين : الأول هو الرغبة في اخلاء السبيل ، والثاني خلاء الوجود من عاصم يعصمه من بطش النعمان . وهنا لابد من استحضارنا لصورة الليل الذي سيدركه حتماً ، وبذلك يغدو الخلاء خلو الأرض من « المتأى » .

للوهلة الأولى ، قد يبدو هذا التحليل التفصيلي اشتطاطاً عن سمت الحقيقة ، ولكن صحته تتأكد حين نقارن بين طلليات المعلقات الأخرى وبين طللية النابغة هذه . أن ما يوحي به المطلع الطللي لكل من طرفة وامرىء القيس في معلقتيهما هو القهر الجنسي ، أما المطلع الطللي لمعلقة زهير فيوحي بالدفق الحيوي اكثر مما يوحي بأي شيء . وتشبه الوقفة الطللية لمعلقة لبيد الوقفة الطللية لمعلقة زهير . وليس هنا مجال تحليل المطالع الطللية للمعلقات ، ولكن هذه المقارنة السريعة ترينا الفرق بين مواقف الشعراء الآخرين وبين موقف النابغة. فإذا أمعنا البصر في اللحظة الطللية لمعلقة النابغة (بل وفي معظم المطالع الطللية لقصائده) لوجدنا أن الرعب هو المحتوى التحتاني للأبيات الستة الآنفة الذكر .

من الواضح ، اذن ، أن اللاشعور استطاع أن يخرج مكنوناته ومحتوياته عبر الفاظ تبدو شديدة التوالف مع سياقها . وبذلك عملت

اللغة على تداخل الدوال وتشابكها ، وكذلك اتسمت الصورة بالتكثيف وادغام صورة (تحتانية) أخرى في ذاتها ، مع الحفاظ على خواص العملية الفكرية ، أعني هيمنة الشعورعلى السيولة التلقائية للقصيدة . إن الطاقة التي يملكها الخيال ، والتي يستطيع من خلالها أن يجعل الصور تتسق مع السياق ، من جهة ، وتندمج بعضها مع بعض ، من جهة أخرى ، هي المسؤولة عن هذا التشابك ، وعن ولوج عناصر متباينة إلى السياق . وبهذا تتجمع خصائص العناصر المتباعدة لتصنع صورة لمركب يحتويها كلها ويتعقّد بها ، فيأخذ مضموناً يختلف عن مضامين الصور الافرادية، لأن الكل أعظم من مجموع أجزائه. ان اقواء الدار وخلاءها من ساكنيها ، واللأي واعياء الجواب ، واخناء الدهر على الاشياء ، كل هذه الجزئيات وسواها تتوالف لتشكل مجملاً أكبر منها وأرقى دلالة : انه الرعب المهيمن على النابغة ، هذا الرعب الذي لانجده لدى أي من شعراء المعلقات الآخرين .

٧ — فعد عما ترى ، اذ لاارتجاع له
وانم القتود على عيرانة أجد

٨ — مقذوفة بدخيس النحض ، بازلها
له صريف ، صريف القعوبالمسد

---

٧ — فعد : اترك . انم : ضع . القتود خشب الرحل . العيرانة : الناقة . أجد : مربوطة .

٨ — المقذوفة : المرمية . دخيس النحض : لحم باطن الكف . البازل : ناب البعير حين يصير في التاسعة من العمر . صريف : صوت شديد . القعو : الدولاب . المسد : الحبل .

٩ – كأن رحلي ، وقد زال النهار بنا ،
يوم الجليل ، على مستأنس وحـد

إن الرعب يدفع بالشاعر نحو الاستسلام . فلننتبه في هذه الأبيات الثلاثة إلى الفاظ : فعد ، القتود أجد ، مقذوفة ، بازل ، صريف القعو ، المسد ، مستأنس وحد . فهذه المفردات جميعها تشير إلى الشدة والعنف ، اذا ما أخذت كل واحدة منها على حدتها . كما تشير إلى التوتر العصبي والتأزم الداخلي الذي يعيشه الشاعر . لقد تم الارتباط بين المفهوم الطللي والأبيات الثلاثة اللاحقة عبر موقف نفساني يرقد خفية في البيت السابع الذي يتضمن صداماً لامباشراً بين الماضي والحاضر ، الماضي المندرس الذي يمثله الوقوف على الرسوم المندرسة والحاضر الحي العازم على التحرك إلى الامام نحو حالة أكثر تهدئة للأعصاب . ان الشاعر يرغب في عبور الخوف إلى المصالحة . ولكن مرحلة العبور هذه – شأنها شأن كافة المراحل اللاحقة لها – لاتخلو من عنصر الخوف المهيمن على داخل الشاعر وفي اعماقه إلى حد أنه يتنوب في معظم صور القصيدة .

١٠ – من وحش وجرة موشي أكارعه
طاوي المصير ، كسيف الصيقل الفرد

---

٩ – الرحل : الناقة . زال النهار : بلغ منتصفه . الجليل : واد بالقرب من مكة . المستأنس : الحيوان الذي يشعر بالأنس . وحد : وحيد .

١٠ – وجرة : اسم مكان . موشي الأكارع : في قوائمه نقط سوداء . الطاوي الضامر . المصير : البطن . الصيقل : صانع السيوف . الفرد : مالا مثيل له .

١١ – سرت عليه من الجوزاء سارية
تزجي الشمال عليـــه جامـــد البرد

١٢ – فارتاع من صوت كلاّب ،فبات له
طوع الشوامت من خوف ومن صرد

١٣ – فبثهن عليه ، واستمر بـــه
صمع الكعوب بريئات من الحرد

١٤ – وكان ضمران منه حيث يوزعه
طعن المعارك عند المحجر النجـــد

١٥ – شك الفريصة بالمدرى ،فأنفذها
طعن المبيطر ، اذ يشفي من العضد

١٦ – كأنه، خارجاً من جنب صفحته،
سفود شرب نَسَوْهُ عند مفتأد

---

١١ – الجوزاء : برج من أبراج الفلك . تزجي : تعطي .

١٢ – ارتاع : خاف . الكلاب : الصياد ذو الكلاب . الشوامت : القوائم . الصرد : البرد .

١٣ – استمر به : استمرت قوائمه به . صمع الكعوب : عظام المفاصل . الحرد : الاسترخاء .

١٤ – ضمران : اسم كلب . يوزعه : يدفعه . المعارك : المقاتل . المحجر : الملجأ النجد : الشجاع .

١٥ – شك : غرز . الفريصة : الصدر . المدرى : القرن . المبيطر : البيطار . العضد : داء يصاب به العضد .

١٦ – الصفحة : الصدر . السفود : اسياخ لشوي اللحم . الشرب : الجماعة الآخذة بالشرب . المفتأد : الموقد .

١٧ – فظل يعجم أعلى الروق منقبضاً

في حالك اللون صدق ، غير ذي أود

١٨ – لما رأى واشق اقعاص صاحبه

ولا سبيل إلى عقل ، ولا قود

١٩ – قالت له النفس : اني لأرى طمعاً

وأن مولاك لم يسلم ، ولم يصد

في هذا الموقف يربط الشاعر بين وصف الناقة ووصف « وحش وجرة » بشكل ظاهري ، وذلك عبر تشبيه الناقة بالوحش ، وكذلك عبر العودة إلى الناقة (البيت العشرون) بعد انتهاء احدوثة الوحش . غير أن بوسعنا أن نحقق هذا الربط نفسياً وذلك من خلال رؤية التماثل بين بازل الناقة ذي الصريف ، وبين « وحش وجرة »الذي يشبه « الصيقل الفرد » . ولكن ما سر هذا التماثل ؟؟ ان كلا من هاتين الصورتين هو تجل لتوترات الشاعر وتخارج لمكبوتاته المأزومة والنزاعة إلى الظهور على ساحة الشعور .

في مقال لنا يحمل عنوان « تحليل لامية العرب » رأينا أن الشنفرى هو الذئب الباحث عن الطعام ، وذلك لأن المحمول الاساسي للذئب – الجوع – هو المحمول الأساسي للشاعر نفسه . فاذا ما ثبت

---

١٧ – يعجم : يمضغ . الروق : القرن . الصدق : الصلب . الاود : الاعوجاج.

١٨ – واشق : اسم كلب . اقعاص : موت . العقل : الدية . القود : العقاب .

١٩ – لا يرجو الكلب أن يأكل من لحم الثور .

لدينا أن المحمولات الاساسية للثور في معلقة النابغة هي المحمولات الأساسية للشاعر نفسه – أعني حالاته الداخلية – كان بوسعنا الذهاب إلىأن الثور هوالمكافئ الخارجي للشاعر . ولكننا ، على أية حال،لن يفوتنا التوكيد على أن المضمونالتحتاني لهذه اللوحة هو الرعب نفسه، مع أن الشاعر قد أضاف اليه عنصر الصراع وغريزة الدفاع عن النفس

ربما كان النابغة قد رأى حادثة الصيد بام عينه ، أي أنها ربما كانت واقعة خارجية موضوعية ؛ ولكنها مع ذلك تبقى ميداناً فسيحاً لفض مضامين اللاوعي ، لأن من خصائص الوعي الفني أنه لايتعامل مع الوقائع تعاملا خارجياً ، بل هو على النقيض من ذلك ، يعالجها من داخله . ولنا أن نجد في مجرد تطرق الشاعر إلى هذه الحادثة ، أعني في مجرد استهوائها له بحيث جعل منها (أو رأىفيها) موضوعاً لقصيدة ، أو لتنويعة في قصيدة ، لنا أن نجد في مجرد ذلك سلوكاً يوجهه اللاشعور ؛ بمعنى أن اللاشعور قد يكون انتقائياً في تخارجه ، اذ هو يعرف كيف يجد الموضوعات الصالحة للتنفيس عن توتراته وللتعبير عن منطوياته . وحتى لو كان النابغة قد استعار هذا الموقف من معلقة لبيد ، التي يصور فيها صراعاً دموياً نشب بين اتان برية وبين كلبتين دفعهما الصياد لاقتناصها ، حتى لو كان الامر كذلك ، فإن القول السابق نفسه يظل صادقاً على هذا الموقف اذ أن هذا الاقتباس – ان صح – لاينفي أن اللاشعور قد اتخذ ذلك المنحى للتعبير عن مكنوناته ، لأن مجرد انتقاء هذه الاحدوثة انما يتم بتوجيه من اللا شعور ، أو إنما يلعب اللاشعور دوراً هاماً فيه على الأقل . فالنابغة (في شعوره) يريد أن يصورنا قته وأن يشبهها بثور قادر على تخطي المتاعب والأخطار كلها ، ولكن لا وعيه دفعه إلى أن تأخذالصورة

هذه اللحظات المتناسقة قصصياً ، والرامزة إلى شخصيات قائمة في الواقع الحي .

ولكن السؤال الحاسم في مسألة التطابق بين الثور والنابغة هو هذا : هل تأخذ حالة النابغة وحالة الثور محوراً أحادي المضمون ؟ من الواضح أن الشاعر يبحث عن « المنتأى » فلا يجده ، أما الثور فهو هائم على وجهه ، الشيء الذي نستشفه من هذه الشطيرة : « تزجي الشمال عليه جامد البرد ». هنا نجد أن الحالتين هما في الحقيقة حالة واحدة يمكن تلخيصها بكلمة « التشرد » أو بفقدان الشعور بالأمن والاستقرار معاً . ولنلاحظ أن عبارة « جامد البرد » (ولننتبه إلى كلمة « جامد » على وجه الخصوص) تنطوي على إشارة إلى مايعانيه الشاعر من توقع اللطمات التي قد تأتيه من الخارج ، الشيء الذي يعني الهيمنة الداخلية لحالة الخوف . إذن ، ماهو القاسم المشترك الاوضح بين الشاعر والثور ؟ إنه الارتياع . . . الخوف من الليل (النعمان) الذي لا بد من أن يدرك الشاعر ، وارتياع الثور من صوت الصياد .فكأنما النابغة قد عبر عن مفهومه لحالته الداخلية عبر إضفاء هذه الحالة على الثور . هاهو ذا قد أصبح « طوع الشوامت » (أي : اطلق رجليه للريح) ، فمم هو هارب ؟ « من خوف ومن صرد » . ان الخوف يتجلى بصراحة في هذه الصورة (كما هو الحال في البحث عن المنتأى من قبل الشاعر) ، فضلاً عن أن تضايف الخوف والبرد فيها هو ما يحدث فعلاً للخائف . وينبغي أن تلفت انتباهنا كثيراً لفظة « ارتاع » التي يفتتح بها البيت نفسه . كما أن البيت صورة عجيبة للرعب الشديد ، لا سيما إذا ما أخذ بمجمله . ولما كان الخوف والتشرد هما عاملا الارتباط بين الشاعر والثور بغير لبس، ولما كان هذان العاملان هما الحالتين الأبرز لكل منهما ، فان بوسعنا

الذهاب إلى أن الثور هو المكافىء الرمزي أو الكنائي للشاعر نفسه .

وبعد ذلك – وعلى ضوئه أيضاً – تقبل صورة « الكلاّب » ،أو الصياد ، التفسير بكونها المكافىء اللاشعوري أو الكنائي الرامز للنعمان ، وذلك لأن هذا الصياد يطارد المكافىء اللاشعوري للنابغة نفسه (أعني الثور). وكذلك يقبل الكلبان (واشق وضمران) التفسير بكونهما البديل اللاشعوري للوشاة والعيون التي ربما كان النعمان قد بثها لا لقاء القبض على النابغة ومراقبته وترصد حركاته ، مما قد سبب له الكثير من المضايقات . أو ربما كان ذلك اشارة إلى القوة التي يهيمن بها النعمان على النابغة حتى في حالة هربه منه وابتعاده عنه . وفي كون الكلاب « بريئات من الحرد » إشارة كنائية رامزة إلى أن هيبة النعمان لا تكل عن مطاردة الشاعر .

ولكننا لن تفلت من قبضتنا مسألة هامة مفادها أن الصور لا تخلو من تخالط خفيّ ، وإن كانت تتمتع بتناسق ظاهري كلي ، من جهة ،وبتناسق داخلي نسبي ، من جهة أخرى . ويبلغ هذا التخالط درجة التضاد مع نتائج تحليلاتنا ، وذلك حين يتمكن الثور من قتل الكلب ضمران ، مع أن الحالة الأكيدة لبديله الأصيل (الشاعر) هي حالة عجز واستسلام مطلقين تقريباً. وهنا ، في هذه الأبيات الثلاثة ، وهي أشد أبيات القصيدة عكساً لحالة النزاع على البقاء ، وأشدها ترويعاً بالفعل ، كما لصورها من قدرة على استنفار واستقطاب مشاعر الذعر ، يبدي النابغة حالة قد تعد هلواسية ، ولكنها تتخارج بشكل سليم من حيث هي آلية دفاعية خيالية . إن انتصار الثور على الكلبين يعكس رغبة الشاعر في انتصاره على الوشاة ، وربما على النعمان نفسه ، ليس إلا . وقد يمثل الكلبان حالة الاصطراع الداخلي الكامنة في شخصية الشاعر ، وذلك عبر إقدام احدهما واحجام الآخر أو تراجعه

عن الطريدة . فهما بذلك يعكسان تذبذبه بين الفرار والمجابهة ، بل وقد يشيران إلى إيثاره لحالة الاحجام أو الاستسلام . ولكن حالة التشوش هذه قد أندمجت في موقف ظاهري منسق ، استطاع الخيال أن ينسقه بحض ودفع من اللاشعور .

ولنأخذ من الموقف نفسه هذه الصورة : « شك الفريصة بالمدْرى ». أنها تخارج لرغبة (أو نزعة) مزجورة في إشهار السلاح ضد تسلطيةالنعمان ومضايقات محرضية . ولما كانت هذه الرغبة غير قابلة للتحقيق ، فقد بات الاعتذار للنعمان أجدى من الفرار الدائم أمام عيونه أو قوته التي تطارد الشاعر ، ولو مطاردة خيالية موهومة ؛ لأن هذا الاعتذار هو وحدهالقمين بتحقيق حالة الأمن والتوازن الداخلي . وتبقى هذه الصورة ناقلاً لتلك الرغبة ، حتى لو كان النابغة قد اقتبسها عن لبيد الذي نجد في معلقتهصورة تماثلها ، بل تكاد تطابقها تماماً :

فلحقن واعتكرت لها مدرية كالسمهرية حدها وتمامها

ولن ننسى ؛ بالطبع ، ان تلك الصورة التي تعكس نزعة إشهارالسلاح هي نفسها التي تعكس خشية الشاعر من أن يبقر النعمان بطنه بالسلاح ، وبذلك يتجلى فيها التخالط التناقضي ، واحتقاب حالتين متنافرتين في صورة واحدة ، الأمر الذي يجعل منها إنعكاساً لحالة محمومة باطنة .

وأياً ماكان الشأن ، فان الشاعر ، بهذه الصور مجتمعة ،قد استطاع أن يؤلف مفهوم الارتحال السريع . وهنا لن يغيب عن بالنا المستوى الظاهري أو الشعوري لهذا الموقف . فاحدوثة الثور الوحشي ، في وعي الشاعر ، تستهدف إبراز مفهوم الناقة كوسيلة نقل سريعة .وليس هذا المفهومبالشيء

العرضي في المعلقة ، على المستوى الداخلي أو النفساني ، بل هو يكمن في لبها ، إذ عبر هذا الارتحال يستطيع الشاعر أن يرمز لا شعورياً إلى الرغبة في التحول السريع من حالة الخوف الذي يلاحقه ، من خلال ضغط النعمان عليه ، وربما رصده له ، إلى حالة الأمن الذي يملك أن يجنيه إذا ما تم له الانتقال إلى كنف النعمان نفسه . وعلى هذا تأتي الصور ، لا « كحوادث ذهنية » فحسب ، وفقاً لرأي رتشاردز ، بل هي ، فضلاً عن ذلك ، تخارجات لا شعورية ، أو لنقل نفسانية بوجه عام .

٢٠ — فتلك تبلغني النعمان ،أن له

فضلاً على الناس في الادنى ، وفي البعد

في هذا البيت تتبدى لهفة النابغة وجموح رغبته في الا ستسلام والانصياع للسلطة المتعالية على الأفراد . وتعيدنا لفظتا « الأدنى »و« البعد » إلى صورة الليل الذي هو مدركه ، حتى لتبدو الشطرة الثانية من البيت العشرين وكأنها تناسخ لتلك الصورة .

وتدخل المعلقة الآن في مرحلة طويلة من شعر الاعتذار ، ومع أن أبيات هذا القسم شديدة التعبير عن الشعور ، فإن لمحات كثيرة من المكافئات اللاشعورية تنبث بين ثنايا ه ، ولا تعكس هذه المكافئات إلا حالة الخوف الشديد الذي غلغل في روح النابغة . ففي ربطه بين النعمان وسليمان القادر على تسخير الجن لخدمة مصالحه عود بارز وجلي على البيت الذي انطلقنا منه كأرضية لنا : « وانك كالليل الذي هو مدركي . . .» كما أن في هذا التشبيه يكمن رسوخ صورة القمع السياسي في ذهن الشاعر . إنه يهبه القدرة السلطانية غير المحدودة . وفي إيراده لحكاية زرقاء اليمامة إنما هو يشدد الآن على القدرة العقلية للنعمان ، بعد ما أبرز قدرته السلطوية

عبر تشبيهها بهيمنة سليمان على الجن . وربما كانت قدرة النعمان على الرصد والتعقب هي التي تكمن وراء تصور النابغة لزرقاء اليمامة التي تتمتع باستطاعة عجيبة على الرؤية . ما من شيء يملك أن يفلت من بصر الزرقاء ، وما من شيء يملك أن ينجو من قبضة النعمان .

٢١ – ولا أرى فاعلاً ، في الناس ، يشبهه
ولا أحاشي ، من الاقوام ، من أحد

٢٢ – إلا سليمان ، إذ قال الاله له:
قم في البرية ، فاحددها عن الفند

٢٣ – وخيّس الجن ! إني قد أذنت لهم
يبنون تدمر بالصُفّاح و العمـــد

٢٤ – فمن أطاعك ، فانفعه بطاعته،
كما أطاعك ، و أدلله على الرشد

٢٥ – ومن عصاك ، فعاقبه معاقبة
تنهى الظلوم ، ولا تقعد على ضمد

في هذه الابيات الخمسة يتبدى الاذعان والرضوخ لسلطة قائمة فوق الأفراد ، سلطة قمعية ذات جبروت لا يمكن مجابهته . إنه الانصياع التام المناقض لرفضية امرىء القيس المتمرد على كل سلطة .

---

٢١ – أحاشي : استثني .
٢٢ – احددها : امنعها . الفند : الظلال .
٢٣ – خيس : ذلل . تدمر : مدينة معروفة . الصفاح : الحجارة الكبيرة . العمد : الأعمدة .
٢٤ – الرشد : الرشاد .
٢٥ – الظلوم : الظالم . الضمد : الذل .
٢٦ – الجواد : الكريم . الأمد : الزمن .

٢٦ – إلا لمثلك أو من أنت سابقه
سبق الجواد ، إذا استولى على الأمد

٢٧ – أعطى لفارهة ، حلو توابعها ،
من المواهب لا تعطى على نكـــد

٢٨ – الواهب المائة المعكاء ، زينها
سعدان توضح في أوبارها اللبد

٢٩ – والأدم قد خيست ، فتلاً مرافقها
مشدودة برحال الحيرة الجدد

٣٠ – والراكضات ذيول الريط ، فانقها
برد الهواجر ، كالغزلان بالجرد

٣١ – والخيل تمزع غرباً في أعنتها ،
كالطير تنجو من الشؤبوب ذي البرد

في هذا المقطع يستفيض في مدح النعمان ، وهو مديح لا يخلو من التملق ولا يخفي خوفه من سطوة هذا الملك .

---

٢٧ – الفارهة : المطية الجيدة . النكد : الغضب والحقد .

٢٨ – المعكاء : السمينة . السعدان : نبات تأكله الإبل فتسمن . توضح : اسم مكان بعينه . اللبد : ما تلبد من الوبر .

٢٩ – الادم : النوق البيضاء . خيست : ذللت . فتلا مرافقها : مفتولة الجوانب. الرحال : جمع رحل ، وهو ما تسرج به الدابة . الحيرة : مدينة النعمان . الجدد : الجديدة .

٣٠ – الذيول : أطراف الثياب . الريط : الثوب . فانقها . : جعل عيشها ناعماً . الهواجر : جمع الهاجرة : حر الظهيرة . الجرد : المكان العديم النبت .

٣١ – تمزع : تسير . غرباً : نشاطاً . الشؤبوب : زخة مطر قوية .

٣٢ــ احكم كحكم فتاة الحي إذ نظرت
إلى حمام شراع ، وارد الثمد

٣٣ ــ يحفه جانبا نيق ، وتتبعه
مثل الزجاجة ، لم تكحل من الرمد

٣٤ ــ قالت : الا ليتما هذا الحمام لنا
إلى حمامتنا ونصفه ، فقـــد

٣٥ ــ فحسّبوه ، فالفوه كما حسبت
تسعاً وتسعين لم تنقص ولم تزد

٣٦ ــ فكملت مائة فيها حمامتها
واسرعت حسبة في ذلك العـــدد

٣٧ ــ فلا لعمر الذي مسحّت كعبته
وما هريق على الأنصاب من جسد

٣٨ ــ والمؤمن العائذات الطير تمسحها
ركبان مكة بين الفيل والسعـــد

---

٣٢ – فتاة الحي : زرقاء اليمامة . شراع : رف من الحمام . الثمد : الماء .
٣٣ – يحفه : يحيط به . النيق : الجبل . مثل الزجاجة : أي صافية لم تكحل عن رمد.
٣٤ – فقد : يكفي ، أو فقط .
٣٥ – حسبوه : عدوه ، أو أحصوه .
٣٦ – الحسبة : الحساب .
٣٧ – هريق : أريق ، أي صب . الأنصاب : الأصنام المنصوبة .
٣٨ – العائذات الطير : المؤمنات بالطير . تمسحها : تتبرك بها . ركبان مكة قاصدو مكة . الفيل والسعد : مكانان قرب مكة .

٣٩ – ماقلت من سيء مما أتيت به
إذن فلا رفعت سوطي إلي يدي

٤٠ – إلا مقالة أقوام شقيت بها
كانت مقالتهم قرعاً على الكبد

٤١ – إذن فعاقبني ربي معاقبة
قرت بها عين من يأتيك بالفند

٤٢ – أنبئت أن ابا قابوس أوعدني
ولا قرار على زأر من الأسد

٤٣ – مهلاً ، فداءلك الأقوام كلهم
وما أثمر من مال ومن ولد

٤٤ – لا تقذفني بركن لا كفاء له
وإن تأثفك الاعداء بالرفد

٤٥ – فما الفرات ، إذا هب الرياح له
ترمي أو اذيه العبرين بالزبد

---

٣٩ – الاشلت يدي اذا كنت قد قلت ما نقلوه اليك عني .
٤٠ – القرع : الضرب .
٤١ – قرت : طابت أو استقرت مرتاحة . الفند : الكذب .
٤٢ – أبو قابوس : النعمان . قرار : استقرار .
٤٣ – أثمر : أجني .
٤٤ – كفاء : نظير . تأثفك : أحاط بك . الرفد : الجماعة .
٤٥ – اواذيه : امواجه . العبرين : الجانبين .

٤٦ – يمده كل واد مترع لجب
فيه ركام من الينبوت والخضـــد

٤٧ – يظل من خوفه الملاح معتصماً
بالخيزرانة ، بعد الأين والنجـد

٤٨ – يوماً ، بأجود منه سيب نافلة
ولا يحول عطاء اليوم دون غد

٤٩ – هذا الثناء ، فان تسمع به حسناً
فلم أعرّض ، أبيت اللعن ، بالصفـد

٥٠ – ها أن ذي عذرة الا تكن نفعت
فان صاحبها لمشارك النكـــد

ولنلاحظ في هذا القسم الاعتذاري الطويل من القصيدة المفردات السابرة للحالة النفسية للشاعر : خيس ، فعاقبه معاقبة ، تنهى الظلوم ، الراكضات ، الهواجر ، الجرد ، الخيل تمزع ، تنجو ، يحفه ، نيق ، هريق ، سوطي ، قرعاً على الكبد ، ولا قرار ، أو عدني ، تأثفك الأعداء. إن هذه المفردات بمجملها تخرج إلى ساحة الشعور ما يخفيه اللاشعور من مضمرات مكبوتة ، كما تشير إلى أثر الخوف على صياغة كيانه الداخلي . فهي تشير إلى المطاردة التي الحقتها خيل النعمان بالشاعر ، وإلى رغبته في

---

٤٦ – لجب : مضطرم . الينبوت : شجر الخشخاش . الخضد : ماكسر من الاغصان.
٤٧ – الخيزرانة : صارية السفينة . الأين : الثقب . النجد : الكد والجهد .
٤٨ – سيب نافلة : عطاء كثير . لا يحول : لا يمنع .
٤٩ – الصفد : العطاء .
٥٠ – عذرة : اعتذار . مشارك النكد : مغموم ومحزون .

النجاة ، وخوفه من إراقة دمه ، أو من السوط والقرع على الكبد . أما عبارة « تأثفك الأعداء » الموجهة للنعمان فهي من إضفاءات النابغة ، إذ هو يرى أن هؤلاء الأعداء يتأثفونه (يحيقون به) هو ، لا بالنعمان ، بغض الطرف عن أي معنى ظاهري قد تحمله العبارة . ومن خلال خروج المكبوت متلبساً هذه الصور يتخلص الشاعر من قلقه وهلواسه ، لا سيما وأنه في حضرة الأمن الذي يشعه وجود النعمان الصافح عن الأمر . ومع ذلك الصفح ، فان الشاعر لم يتخلص من مخاوفه بعد ، إذ لنا أن نجد في قوله : « لا تقذفني بركن لا كفاء له » تصريحاً واضحاً عن الخوف من الاحتباس ، أو السجن ، الذي ألمح إليه في مطالع القصيدة ، مع أن المعنى الظاهري للعبارة هو : لا تتهمني بتهمة لست أطيقها .

أما الأبيات الثلاثة المتعلقة بالفرات فلا تعكس الا امواجاً من المخاوف تنتاب الشاعر ، فهي بذلك شكل من أشكال تصور الحدث النفسي يجري في الواقع الموضوعي جرياناً رمزياً لا علاقة له ولا صلة بما في الداخل ، أي أن الخيال يقوم بفعل مجازي يحول النفساني الى موضوعي دون أن تدري الأنا بذلك . ان قدرة الخيال على التنسيق وتحقيق الانسجام لاتتجلى في تناغم الصور فحسب ، او في قدرة الخيال على الصوغ والنسج من خيوط التصورات ابتغاء تشييد البنيانات الداخلية في تراكيب فنية فقط ، بل هو يؤدي وظيفة أخرى هي المطابقة التناغمية بين أحداث داخلية (ناجمة بالطبع عن أحداث خارجية) ووقائع موضوعية مجازية ، أي أن المكبوت قد وجد مكافأة التعبير الواقعي عبر اختراق هذا المكبوت للجدران التي تحول بينه وبين التجلي المفصح عن هويته مباشرة .

فالرياح التي تهب على الفرات هي المخاوف التي تهاجم الشاعر

عبر تصوره بأن الأعداء يتربصون به ليوجهوا له اللطمات ، والأمواج التي ترمي الشاطئين بالزبد هي فم النعمان الذي يتصوره الشاعر وهو يرغي ويزبد ويتوعد ويتهدد ، فتمتلىء شفتاه بزبد اللعاب . أما الوديان المترعة اللجبة (التي تحمل الينبوت واغصان الاشجار للتدليل على شدة هيجانها وطوفانها المدمر) فهي اولئك الذين ينفثون ، بالوشاية ، الحقد في صدر النعمان ، فضلاً عن كونها صورة من صور الخوف والارتياع. ولكي يزيد في هول الصورة ، او لنقل في مأساويتها ، فقد أقحم الى هذا النهر العنجهي ملاحاً يتعرض للهلاك غرقاً . ولما كان هذا الملاح آدمياً فان انفعالنا ازاء حاله وخوفنا على مصيره يرتقيان الى مستوى شديد الارتفاع . وكيما يضاعف هذا الهول فقد قدم لنا ذلك الكائن البشري المأزوم وهو يعتصم بصاري السفينة خشية الغرق .

ولكننا قد نملك أن نرى في صورة الملاح رمزاً آخر للشاعر نفسه. انه في زحمة المطاردة وحصار العيون والوشاة أشبه بهذا الملاح المحاصر بالامواج والرياح الهائجة والطوفان العرم . ان هذه الصورة هي حقاً صورة النابغة في عين ذاته الباطنية . وحين قدمها انما استهدف – لاشعورياً – ان يستدر اشفاقنا (وعلى الأخص اشفاق النعمان) على حاله وعلى ماهو فيه من ضيق وكرب . ولما كان يستهدف أن يجيء مشاعره واحساسه بالخطر المحدق ، من جهة ، والخوف ، بل مايختزنه من هلع ، من جهة أخرى ، نظراً لأن ذلك مستكره من رجل . ولا سيما من جاهلي تربيته فردية ، وعصره هو عصر تعزيز الرجولات ، فقد خرجت صورة الملاح كبديل عن حال الشاعر لتخفي وراءها هذه الحال عن العيون. كما أن لنا أن نربط بين صورة الملاح المأزوم وبين

صورة الثور المحاصر بكلاب الصياد . ان هذا الموقف هو تناسخ للموقف السابق ، أو لنقل بلغة نقدية فنية ، ان هذا الموقف هو تنويعة لاشعورية على الموقف الاول – موقف الثور – إذ أن كلا الكائنين محاصر بالموت .

غير أن مما يؤكد حالة الهلع التي يعيشها الشاعر هو البيت الأخير من المعلقة :

ها ان ذي عذرة الا تكن نفعت
فان صاحبها لمشارك النكد

ان تأمل هذا البيت يؤكد أن الهلع والشعور باللا أمن ، على الأقل ، لم يفارقا الشاعر منذ مطلع المعلقة وحتى ختامها . وفضلاً عن ذلك فان البيت يوحي بشكل مباشر بحالة الانصياع التي يقدمها الشاعر . اننا امام رضوخ المواطن للسلطان الشرقي المتأله أو المتعالي على الأفراد .

يسعنا – على المستوى السطحي – أن نرى في شتات المعلقة الظاهري ثلاثة مواقف اساسية : الموقف الطللي ، وموقف الصراع ، وموقف الاعتذار . ولكن هذه المواقف تتوحد كلها بخيط الارتعاد الداخلي الذي يقاسي منه الشاعر . فقد تخللت هذه المواقف جميعاً صور أحادية النمط والمضمون تشير اشارة جاهرة وصريحة الى حالة من الذعر تداوم على تغليف ذاتها تحت أغشية كثيفة أحياناً ، ورقيقة احياناً ، وجهرية أحياناً أخرى . ولما كان الموقف الطللي يختزن الخوف من الذي « أخشى على لبد » ، كما يختزن موقف الصراع اشعاع حالة خوف

الشاعر اشعاعاً سافراً ، في حين يضمر الموقف الاعتذاري – فضلاً عن كونه رغبة صريحة في الرضوخ – حالة الخوف اضماراً داخلياً ، او تحتانياً ، مغلفاً بأغلفة كثيفة لاتفصح عن ذاتها بصراحة الا لماماً (ومن أشكال هذا الافصاح قوله : « ولا قرار على زأر من الأسد ») ، فان المعنى الاجمالي الذي خدمته المواقف الثلاثة ، والذي يكون السلك الناظم لها في وحدة داخلية ، ويجعل منها ثلاث علائق تنظمها علاقة واحدة ، هو الخوف . وبذلك يغدو الخوف (وما يتفرع عنه من حالات الرضوخ والهلوسة) جوهر القصيدة المتبطن ، في حين تأتي الصور كأعراض له ، والمواقف كتجليات . انه العلاقة القائمة بين المعاش والنفس ، او هو العلاقة المعاشة . ان دافع الشعور بالحاجة الى الأمن ، او لنقل هذا الشعور بنقص الذات لدى سلوكها ازاء الآخر ، هو الباعث على القصيدة ، وهو الذي يشكل علاقتها التحتانية ، معناها الاجمالي . وعبر هذا المعنى العام تتحول القصيدة اجملة الى بنية نفسية كلية التجريد ، فترتفع جماعية القصيدة ، لا تفصيلاتها ، الى مستوى فوق – موضوعي ، بوصفها بنية نفسية متخارجة على شكل صور فنية ، وان كانت لاتملك أن تنسلخ انسلاخاً مطلقاً عن الواقع الخارجي . وبذلك لايلعب معنى القصيدة دور توحيدها وكفى ، بل هو يحقق تجريدها كذلك ، ويحيلها الى لحظة أو خيط رفيع في سياق المشروع الكلي للمرحلة . فلا تكتفي بأن تكون مجرد حضور للذات – وذلك بوصف كل قصيدة ذاتاً خارج الذات ، كما نعتقد – بل هي تتعضون في هوية المرحلة أيضاً .

ولئن تساءلنا عن المعنى الكلي للمرحلة الجاهلية لكان بوسعنا القول

بأنه ذلك الاحتجاج على القائم ، وذلك السعي الدائب الذي بذله العقل العربي في محاولته للخروج من شروطه التاريخية باتجاه شروط أرقى . ان ازدهار الشعر في النصف الثاني من القرن السادس المسيحي ، أي في الآونة التي سبقت ظهور الاسلام مباشرة ، لا يمكن النظر اليه على انه محض صدفة . وفي ميسورنا أن نستقرىء احتجاجية الشعر الجاهلي من كونه فضّاً ذاتياً للاحساس بنقص الواقع وبضرورة ملئه وتكميله . وينطوي هذا الاحساس على أن انبثاق الشعور بالوجود وتنامي هذا الشعور انما يتمان عبر الصدام اليومي مع الواقع . وهذا يعني أن تذهن الوجود والصدام مع المعاش (الامران اللذان عبرت عنهما الحكمة الجاهلية بخاصة ، والشعر الجاهلي بعامة) تقوم بينهما علاقة تضايف لاتجعلهما يتلازمان معاً فحسب ، بل ويتحركان أو يتقدمان سوية أيضاً . والحق أن هذا المعنى هو المشروع الكلي للشعر الجاهلي ، المشروع الذي تعتبر كافة المشروعات الاخرى لحظات في كليته . وهو القانون الشمولي المطلق الذي تعمل جملة القوانين المتحكمة بالشعر الجاهلي في خدمته . ولكن هذا المعنى الاجمالي طلسمي التستر ، وليس اكتشافه بالأمر اليسير ، لأن الشعر الجاهلي في ظاهره يبدو تعاملاً مع الوقائع تعاملاً خارجياً . بيد أن تحليل الموقف الطللي في القصيدة الجاهلية تحليلاً أكثر اتساعاً واعمق غوراً كفيل بالكشف عنه ، فضلاً عن أن تحليل الشعر الجاهلي جملة لايقل إشفافاً عنه .

والآن ، لنا أن نطرح هذ السؤال : كيف تحولت مكبوتات النابغة الى صور تكافىء تلك المكبوتات نفسها ؟ ان العامل الاساسي الذي تحكم به فحال بينه وبين التعبير المباشر عن مخاوفهو ان زواجر المجتمع الجاهلي ، التي تربي الفردية والشجاعة بالدرجة الاولى ، قد ترسبت في اعماقه النفسية فأضحت قوة ردع منعت مشاعره جملة ، وشعور

الخوف خاصة ، من الخروج الى عتبة الشعور ، وحرمت هذه المشاعر من التحول الى صور داخلية وجدانية صريحة . ولكن الطبيعة الدينامية للمكبوت لاتكتفي بالضغط على جدران الاحتجاز ، بل هي تمكن هذا المكبوت من اعادة تشكيل ذاته تحت أقنعة كثيفة وضمن بنيانات مغايرة لما هيته . ولهذا راحت صور القصيدة تتلون وتصطبغ بصبغة المضمرات الداخلية ، او مكنونات اللاشعور ، بل هي جاءت كمظاهر ابدالية للحالات النفسية الداخلية التي يمكن النظر اليها بوصفها رصيداً لتلك الصور .

إذن ، قامت هذه المشاعر المكتومة (حتى عن الشاعر نفسه) ، بصياغة تشكيل ذاتها في الداخل على نحو مباين لطبيعتها تماماً ، وذلك بفضل نزوعها نحو الاندفاع باتجاه ساحة الشعور ، وبذلك أخذت اشكالاً لاتبدو في الظاهر على أنها من طبيعتها أو صنفها. فالملاح المحفوف بالمخاطر، والثور المطارد من قبل كلبين يحرضهما صيادهم ، لايمكن لأي منهما أن يشبه النابغة في ظاهر الأمر . وفي حين يعاني النابغة من الخوف من سطوة النعمان وقدرته على اللحاق بمن يريد ، فإن الثقافة السائدة كانت ترغم النابغة (وكل فرد آخر) على الظهور بمظهر الشجاع ، لا الخائف ، ولهذا لم يكن في مقدور الدافع النفسي أن يرقى إلى العقل ليتحول إلى تصورات يتطابق مضمونها مع مضمون الدافع نفسه ، بل هو يختبيء في أعماق النفس ليفرز مشاعر يعسر على الوعي أن يفسر رمزيتها ، ويتأتى هذا العسر من الخصيصة الحركية للدافع ، تلك الخصيصة التي تتمكن من نقله من شكل إلى شكل آخر .

وهكذا تسقط كافة الدعاوى التي زعمت أن النابغة لم يكن أكثر من متملق ومتكسب. فالحق أنه كان مرتاعاً وشاعراً بانخلاع فرديته عن السلطة المستبدة .

إن المكبوتات التي لاتجد طريقاً إلى إختراق جدران الشعور قد تفعل فعلها اللامحسوس فتخلق حالات من الأمراض النفسية تتناسب طرداً مع شدة الكبت ودرجته . ولما كانت بعض الصور التي قدمها النابغة في معلقته شديدة الهول (قتال الثور مع الكلبين ، والملاح المحفوف بالطوفان

والهلاك) فإن في ميسورنا النظر إليها من حيث هي أشكال من الهلوسة المخففة أو الحادة. أما أنها تشير إلى قلق موغل في العمق فهذا مما لاريب فيه. وبذلك استطاعت آليات الدفاع النفسي ، لاسيما الكبت والإبدال ، من صياغة الموقف المعادل للمكبوت ، أي أنها قدمت صوراً تكافيء — بغموض — تلك الحالات الداخلية المزعجة . ولما كان خوف النابغة الأحدّ هو أن يبقر النعمان بطنه بالسيف ، وهذا مانستشفه من عبارة « شك الفريصة بالمدرى » نفسها ، فقد جاء مقتل الكلب ضمران طعناً بقرن الثور الوحشي هو المعادل اللاشعوري ، أو البديل اللاواعي عن تلك الحالة ، ولكنه في الوقت نفسه استقلاب دفاعي يختزن رغبة النابغة في بقر بطون أعدائه . وبذلك تراكبت حالتان نفسيتان مصطرعتان أو متعارضتان في صورة شعرية واحدة . إذن ، إستطاع النابغة أن يخفي ، إلى حد بعيد ، خوفه من الطعن بالسيف عبر إبداله ، وذلك بقيام الثور (وهو رمز الشاعر هنا ، أوانتقل مكافئة اللاشعوري) بطعن الكلب ضمران (وهو البديل اللاشعوري للعدو ، أو للهجوم) . إن رغبة الشاعر في الرد على حالة الخوف من الطعن على يد النعمان ، أوسواه من أنصار النعمان ، قد جعلته يطعن (لاشعورياً) أولئك الأعداء الذين يؤلبون الملك على الشاعر ، أي انه ابدل الفعل وقام بتحويله (وهذا التحويل آلية دفاعية بالطبع)من ذاته إلى الآخر. فالحق أن الخوف في معلقة النابغة قد تبدل من حالة إلى صورفنية ، وهذه الصور هي تبلورات ذاتية لما هو تحتاني .

إن الرابط النفساني الذي يوحد القصيدة الجاهلية أشبه بتيار يجري تحت المحيط ، الأمر الذي يجعل من حفر وره غياباً حين ننظر إليه من الشاطيء ، ولكن تحتانيته تتبدى حين تسبره أدوات التحليل . ومن العبث القول بأن الوحدة تضاف إلى القصيدة لدى تحليلها وتقحم عليها إقحاماً من خارجها ، بل العكس هو الصحيح ، لأن مهمة التحليل هي الكشف عن العناصر المبطنة التي أخفاها اللاشعور عمداً تحت الطبقات السطحية للعمل الفني ، و. بذلك يتفي أن تكون مهمة المحلل أن يقحم على القصيدة ما هو ليس أصيلاً فيها وملازماً لجزئياتها ، وتتحدد هذه المهمة باكتشاف الأقاليم التي مابرحت

قيد الريادة. فكأنما الشعر الجاهلي يحيل الوجود والتجربة اليومية، أو التفاعل مع هذا الوجود، إلى مواقف ينظمها دوماً بخيط نفسي مكتوم ورفيع، بحيث نشعر أن كل موقف هو علاقة معاشة، من جهة، وعتلة تحمل الموقف السابق عليها إلى الموقف اللاحق لها، مما يدمج الشكل بالمضمون دمجاً ضرورياً.

وهكذا، فإن هذا الإفضاء: هذا التوالج القائم بين المواقف والأشكال، وذلك الإنفتاح الدائم للصور بعضها على بعض (مع أنه يجري في أسفل النسيج العام للقصيدة، عميقاً وخفياً إلا على الفعل التحليلي) هو نتاج عالم الإنشاء الداخلي، كما أنه ينضوي ضمن قطاع هذا العالم. ولكنه بوقوعه خلف القصيدة أو تحتها، يتمكن من دغمها في وحدة متجانسة ومتلاحمة.

لدى الانتقال نحو الخصائص الفنية للمعلقة (وهي ما يمكن أن ننفذ عبرها إلى الخصائص الفنية لمجمل شعر النابغة) نلاحظ أنه في القصيدة — كما في معظم شعره الاعتذاري تقريباً — يحشد ويستقطب الخصال الحميدة والصفات التعظيمية والتبجيلية ليضفيها على النعمان. أما النهاجية التي اتبعها في صوغ لحظات المعلقة فهي نهج الانتقالات أو التحولات، عنيت الوثب من برهة إلى أخرى تترابط مع سابقتها ولاحقتها ترابطاً تحتانياً لاظاهرياً، الأمر الذي تلتقي عليه المعلقات كافة. فمن الطلل يهرب على الناقة التي ما يلبث أن يشبهها بالثور الوحشي ليعود إلى الناقة من جديد بوصفها أداة اتصال بالنعمان، ثم يبلغ إلى القسم الاعتذاري، أو الخنوعي، ان جاز التعبير، هذا القسم الذي يبنيه بالحادثة وبالسرد والوصف التعظيمي أو التبجيلي الذي لا يخفي ارتياع الشاعر واستسلامه.

والاهم من كل شيء أننا نلمس في المعلقة عمقاً في الأصالة الفنية وحضوراً مكتملاً للبعد الفني للشعر، ولذلك من حيث أن معانيها بعيدة الغور إلى حد لابأس به، وليست سطحية قريبة المنال في مجملها، الشيء الذي نبلغه من قدرتها على التعبير عن المحتويات الداخلية للشاعر. كما أنها توغل

في تفصيل هذه المعاني وتحاول محاولة جادة أنتوسع من رقعة الصورة التي تتعامل معها ، وان كانت لاتؤتى التوفيق في هذا المضمار إلا في القليل من الأحيان ، وإن كان اسلوبها لايخلو من السذاجة في مواقف كثيرة . وتتأتى هذه السذاجة – التي هي صفة معظم أساليب الجاهليين من أن الشاعر يعتمد على الحادثة في التصوير ، أكثر مما يعتمد على التحليق واللامباشرة . أقول هذا مع علمي بأن الحادثة ليست اخفاقاً دائماً في الشعر الجاهلي ، حتى ولا في شعر النابغة بوجه خاص . فهو مهتم باظهار تفوق النعمان على البشر أجمعين ، وليس ثمة ماهو أفضل من الحادثة وسيلة لاظهار تلك الابهة واسباغها على الممدوح . وحتى حين يحاول الانتقال إلى الاسطوري ، وذلك عندما يشبه النعمان بسليمان المهيمن على الجن ، فإن التشبيه يأتي من النمط العادي الذي لايرقى إلى المستوى الملحمي المتفرد بتساميه . ولعل اعتماده على المبالغة في المدح هو الذي يلعب الدور الأكبر في اتضاع قدر معانيه التي يجتهد دائباً على رفعها إلى مستوى أرقى ، فجاءت فقيرة بالظلال الشاعرية وضئيلة الطاقة الايحائية ، وذلك نظراً للحسية الموغلة في مباشريتها ، والتي يعتمدها الشاعر كخصيصة أساسية لصورته .

وفي اعتماده على التشبيه كلبنة أساسية في انشاء الصورة وبنائها نلاحظ أن النابغة يهتم بالمشبه به أكثر مما يهتم بالمشبه . ونحن نرد هذه الخصيصة إلى الحالة اللاشعورية للنابغة ، أي إلى امتلاء نواته المركزية بالرعب بحيث يرغم على تقديم كل ما من شأنه أن يثير الخوف أو الشعور بالهيمنة الخارجية . فالفرات ، مثلاً ، ليس فيض الكرم بقدر ما هو تيار لمشاعر الخوف التي تتأكل الشاعر ، وبالتالي فان النابغة هنا لايمدح ، ولكنه يبسط ، وبتفصيل مسهب ، منطوياته التحتانية . فما كان بوسع الوعي أن يضبط هذه المبالغات والغلواء التفصيلية الطابع والتي تشتط عن غايتها في ظاهر الحال ، وذلك لأن لها هدفاً يخفى على الوعي نفسه ، ولأنها محكومة بقانون تخارج محتويات اللاشعور ، هذا القانون الذي ما كان ليخطر ببال النقد الفني للشعر الجاهلي ، فما كان

من ذلك النقد الذي لم يكن ليربط الخصائص الفنية بالخلفية النفسانية للشاعر ، إلا أن تعامل مع الظاهرة الشعرية بمعزل عن أصولها النفسانية ، بالمعنى العلمي للفظة النفسانية . فلماذا أبدى النابغة نزوعاً نحو المغالاة في التصوير اللاواقعي والضحل الشاعرية في كثير من الأحيان ؟ ببساطة ، لأن الاسلوب التصويري الذي اعتمده الشاعر يخدم في تلبية أغراض اللاشعور المكتومة .

وإذا كان التشبيه هو طريقه الأول في بناء الصورة ، فان تشابيهه ذهنية وضئيلة الظلال الشاعرية ، كما أنها تعتمد التمثيل العياني المشخص للواقعة ، مما يضيق على الشاعر أفقه الفني ، ويحول دون جعل معانيه نائية عن تناول الفكر القريب أو السطحي . ومع أن تشبيه النابغة حسي في الغالب ، فانه يفتقر افتقاراً واضحاً إلى قدرة امرىء القيس على تغذية الحواس واطعامها بشتى ألوان الصور البهيّة . فبينما ينسج امرؤ القيس مادته الشعرية من خامة يشكل الخيال جزءاً كبيراً من خليطها التكويني ، بحيث تأتي خصيبة وغنية ومعقدة إلى حد بعيد ، فان النابغة يصدر في تصوره ونسجه للمعاني عن العالم الذهني الضيّق الاطار والقريب المنال . ومن هنا سادت الصورة الواقعية ذات اللحمة الحسية شعر النابغة بينما جاءت صور امرىء القيس فياضة بالمشاعر الدافئة والأخيلة المحلقة المجنحة . وربما كانت العلة الأساسية لهذا الفارق الواضح في التصوير بين الشاعرين تكمن في أن الصورة عند امرىء القيس هي غاية في ذاتها ، بينما نجد أن الصورة عند النابعة وسيلة للمدح ، بل وللمبالغة أو الغلو في المدح ، فضلاً عن طابعها الذي يتسم بالتقريرية .

ويعتمد النابغة في صوغ الصورة على الصفات التي يكثر منها ابتغاء الوصول إلى التفصيلية ، مما يجعل من هذه التفصيلية صفة أساسية من

الصفات العامة لشعر النابغة بوجه الاجمال ، وللمعلقة على وجه التحديد . وإذا كانت بعض الصفات تستخدم لاجلاء المعنى وتعزيزه أو تعميقه بحيث يكتسب بعداً فنياً رائعاً ، فان بعضها الآخر يغلب أن يكون زائداً عن الحاجة لابتعاده عن اللقطة الشاعرية التي تسمو بالصورة إلى مصاف الشعر العظيم . إلا أنه مع ذلك يستطيع في بعض الأحيات أن يوظف الصفات ، بل والقدرات اللغوية بوجه عام ، ولاسيما في المطلع الطللي من المعلقة ، في سبيل انشاء تركيبات أو بنيانات تتسم با لايحائية . ولكن ، إذا كانت اللغة لدى كل من طرفة وامرىء القيس تحمل المعاناة كمضمون أساسي للقصيدة ، مما يضفي صفة التراجيدية على شعر كل منهما ، وخاصة على معلقتيهما ، فان ألفاظ النابغة كثيراً ما تبدو صماء ، وذات صفة تحديدية ، ولاسيما حين لا نحاول استنطاقها انفيض بمدلولاتها اللاشعورية ، على الرغم مما فيها من ايقاعية وموسيقية تضفي عليها صفة الغنائية العذبة . ولكنها حتى في مجال الغنائية لا نجدها تداني لغة زهير التي قل أن نجد لها مثيلاً في الشعر الجاهلي جملة من حيث قدرتها على اكساب الطابع الغنائي للقصيدة .

وإذا ما قورنت تشابيه النابغة بتشابيه امرىء القيس، ذاك الذي يمكن أن نطلق عليه لقب ملك التشبيه الجاهلي ، فاننا نراها – على الرغم من بعدها عن العري الفني ، وعلى الرغم من محاولتها الجادة للوصول إلى العلو – تجنح نحو النسخية والتمثيلية أكثر مما تختزن من الايحائية والذهول بالمعنى العميق . فالنابغة أعجز عن أن يملغم حساً بحس آخر ، حين يقدم التشابيه والأوصاف ، الأمر الذي لا يعجز امرأ القيس أو طرفة ، ولاسيما في معلقتيهما العظيمتين . فالفارق الجوهري بين امرىء القيس والنابغة هو أن الثاني أوغل من الأول في المادية والخارجية عند

التصوير الفني ونقل المشاعر والاختلاجات الوجدانية . فامرؤ القيس لايدانيه شاعر جاهلي في مضمار دغم الاحاسيس والمشاعر بعضها ببعض ، وفي مجال مزج الانفعال بالانفعال بحيث تتراكب الانفعالات ، أو لنقل تتركب ، لتخرج في كلية منسقة أخاذة ، وليتألف منها مزيج له نصيب كبير من الفنية . أما النابغة فيفتقر إلى توحد الذات بموضوعها إلى حد التلبس به ، تلك الصفة التي نجدها في وصف امرىء القيس لليل مثلاً ، كما يفتقر إلى شدة الاحساس بالقوة والعنف والسرعة والحركة ، أي إلى الحيوية بوجه عام ، تلك الصفات التي يتسم بها وصف امرىء القيس للجواد والمطر ومشاهد الصيد .

ولكن ، في حين نجد أن معظم تشبيهاته تقوم على مبدأ تقريب المشبه من المشبه به ، فان بعض التشبيهات لديه تتأسس على الجمالية ذات الصفة الايحائية ، وذلك مثل قوله :

والخيـــل تمزع غربـــاً في أعنتهـــــا

كالطير تنجو من الشؤبوب ذي البرد

حيث نجد الشاعر ذا قدرة على اكتشاف ما استتر ودق من العلاقة بين طرفي المعادلة التشبيهيه . ففي هذا التشابه يقبض على ما بين سرعة الخيل وسرعة الطيور ، لا لمجرد أن هذه الطيور طائرة فحسب ، بل لأنه وضعها في مأزق حرج هو ذلك الشؤبوب من البرد الذي يرغمها على التسارع مرتاعة من عنفه ومن أذاه . ولنلاحظ هنا الطاقة التعبيرية للفظة « الشؤبوب » نفسها ، ففيها قدرة على تفجير الخيال — بحد ذاتها — واضفاء نوع من الحركية على المشهد لايقل عما تقوم به لفظة « درير »

في وصف امرىء القيس لجواده . لقد أدرك النابغة العلاقة بين الظاهرتين من خلال نفاذه إلى ما وراء الوقائع وما تضمره من تماثل ناء عن الحس المباشر . وفي مثل هذا النوع من التشابيه يبتعد النابغة كثيراً عن النسخية والوقائعية ، لأنه يوظف الخيال توظيفاً رائعاً ، فيؤطر المعنى بايحائية فنية غنية بمضمون الشاعرية الخلابة ؛ مع أنه لا يخرج كثيراً عن القطاع الحسي ، ذلك الخروج الذي من شأنه أن يخصب الايقاع التصويري للمعنى ويجعل من اللقطة فلذة فنية سامية .

أما ما اصطلح النقد الحديث على تسميته بالبديل الموضوعي ، وهو استبدال شعور ما بحالة خارجية تفضه وتنوب منابه في بسط المعنى ، فاننا نواجهه دوماً في الشعر الجاهلي بعامة ، وفي شعر النابغة بخاصة ؛ على الرغم من أن البدائل الموضوعية الجاهلية هي الواقعة والمنظر ، مما يؤكد السمة الدرامية للشعر الجاهلي ؛ وعلى الرغم من أنها مادية وحسية ومباشرة في أغلب الأحيان . وخير مثال على البديل الموضوعي في معلقة النابغة هو الأبيات الثلاثة التي يصف بها الفرات ، حيث تقوم الأمواج والروافد الصاخبةوالأغصان المقتلعة والملاح المعتصم بصاري السفينة ، تقوم بوظيفة استبدال حس الخوف لدى الشاعر بوقائع خارجية تمثُل ، أو تجري ؛ في الواقع الموضوعي الخارجي . ان هذا الموقف هو استقلاب للمنطويات الداخلية وتحويلها ــ عبر آليات الدفاع النفسي ــ إلى أحداث أو موجودات خارجية وموضوعية تقابل تماماً تلك المعاناة الذاتية التي يقاسي منها الشاعر . فالملاح المعتصم بالصاري ، والمتموضع ضمن اطار حشد من الوقائع العنيفة ، هو شعور النابغة ــ الذي يتأثفه الأعداء ــ با فتقاد الأمن ، وهو اندفاع نحو التمسك بما يضمن له البقاء . انها غريزة الدفاع عن النفس هي التي تدفعه إلى تصور هذه الصورة. وبذلك يستبدل

الشاعر محتوياته الداخلية ، أو لنقل اللاشعورية ، ويحيلها إلى وقائع خارجية تنوب مناب تلك المحتويات .

وأيا ما كان شأن النابغة ، وأيا ما كانت صفاته الفنية ، فانه يبقى (على الرغم من أنه لايرقى إلى مستوى أي من طرفه وامرىء القيس) وجهاً بارزاً وهاماً من وجوه الشعر الجاهلي ، وتتأتى أهميته في تاريخ الأدب العربي جملة من كونه رائد خط يمكن تسميته بالخط السلطوي في الشعر ، هذا على الرغم من تحفظاتنا الشديدة ازاء هذا الخط .

* * *

المـَرأة في المعَـلقَات

إذا كان حس الافتراس والاستجابة للتحديات هما العلاقة الأس المولدة والمؤسسة لمجمل الصلات في المعلقة الواحدة ، وربما في المعلقات جميعاً ، ترتب على هذا أن تكون برهة المرأة في المعلقة ضرورة تؤدي وظيفة تغطية هذا الحس ، وشكلا فنياً يتخذ ذريعة للرد على التحدي الخارجي . ولقد سبق لنا أن فصلنا القول في هذه الاطروحة في أماكن أخرى . بيد أن ما نود أن نشدد عليه الآن هو أن الصورة الفنية للمرأة في المعلقات هي ، في معظم الأحيان ، توليف من عناصر البيئة الخارجية،ولا سيما عناصر الطبيعة، الأمر الذي يعني أن الوعي ملاء يتأسس ابتداء من المعطى ثم يتجه باتجاه التجريد ، وأن ملكة الانشاء الفني تخضع خضوعاً شبه تام للموجودات الواقعية التي تصوغ منها انشاءاتها وتستقي من معينها المادة الغفل المكونة للنسيج الأساسي للعمل الفني .

لقد أفاضت المعلقات في تصوير المرأة بحيث جعلت منها عنصراً ضروري الحضور في كل معلقة على الاطلاق تقريباً . وترجح هذا الحضور بين أكثر الأشكال امعاناً في الفحش وبين أعمق حالات التلوع المقدس لحظة الفراق والحرمان من المرأة المنشودة التي تصورها المعلقة في بعض هذه الحالات تصويراً ممعناً في العذرية . وحتى في تفحش امرىء القيس الشهواني نشعر أن المرأة ليست عامل تثبت

شهوي وكفي ، بل هي توليف من الغريزة الجنسية والحلم الجنسي مصاغين صياغة مادية لها القدرة على تأسيس انفعال داخلي يسمو على ما هو شهوي ، ويرتقي إلى ما فوق الحسي ، مع أن هذا لن يعمينا عن حقيقة أساسية مفادها أن الكثير من الدلالات العميقة للمرأة قد تمكنت من الانفلات من قبضة الشاعر . والحقيقة أن هذا الانفلات الدلالي هو سمة عامة ومشتركة بين شعراء المعلقات كافة .

غير أن بوسع مؤرخ الأدب العربي الذهاب إلى ما خلاصته أن هذه الصورة الفنية للمرأة في المعلقات هي الأساس الذي بني عليه الغزل الأموي الشديد الارتقاء ، والذي بلغ ذروته في عينية الصمة بن عبد الله ، التي يمكن أن تعد في عيون الغزل العالمي . وإذا ما أنعمنا النظر في هذا الغزل الأموي المتقدم ، الذي نرى في هذه العينية انموذجه الأرقى ، فاننا سرعان ما نلمس الفرق الجوهري بينه وبين الغزل الجاهلي الذي يمثل الحلقة الغزلية السابقة على الحلقة الأموية . ويتبدى هذا الفرق في أن الغزل الجاهلي يتعامل مع المرأة تعاملا وصفياً ينزع نحو التجسيم الحسي لجسد المرأة ، في حين ينزع الغزل الأموي (إذا استثنينا ما يمكن تسميته بمدرسة الوقائع التي يتزعمها عمر بن أبي ربيعة ويمثلها خير تمثيل) نحو التمركز حول الحالة الداخلية للشاعر المتفاعل مع وضعه العشقي الشديد التحجيب للجنسية والحاذف للشبقية حذفاً تاماً . فعينية الصمة بن عبد الله توقظ وعي التمزق (فضلا عن تشبثها بالمكان وتسعير الحس المكاني مما يبرهن على أن العربي متمسك بأرضه أيما تمسك)، وهنا يكمن سر عظمتها ، في حين تظل السمة الطاغية على غزل امرىء القيس هي وصف المرأة وسرد العلاقة معها ، تماماً كما لو كان الجذر

الجاهلي لمدرسة الوقائع الاموية ، أو كما لو كان والداً مباشراً لعمر ابن أبي ربيعة ، على الرغم من اختلاف لغة عمر الحضرية المهذبة عن لغة امرىء القيس التي تجنح دواماً نحو اللفظة البدوية . أما المدرسة العذرية الأموية فتأتي كقفزة في تاريخ الغزل العربي تأسست من مزج الغزل الجاهلي الوجداني بالمثال الاسلامي الجديد . فحين نقرأ الغزل العذري الاموي نشعر أن المثال فاعل والروح منفعل . وفي هذه الانفعالية يصبح الشعر محاولة لرفع التناقض القائم في الروح بين المثال والحاجة ، لا من حيث هو (أي الشعر) محاولة للتعبير عن هذا التناقض فحسب ، بل بما هو استشعار ومعاناة له .

وإذا كان لابد من جذر جاهلي للغزل العذري الأموي فاننا نجده في شعر زهير قبل سواه من شعراء العصر السابق على الاسلام . وأيضاً، وأيّاما كان الشأن ، فان خلاصة القول في الفرق بين الغزل الجاهلي بعامة ، والغزل العذري الأموي الذي يسمو عليه بدرجات نوعية ، هو أن الواقعة (معشوقة الجاهليين) ، أو التجسد الخارجي للموضوع ، تكاد أن تختفي عند العذريين ، أو هي على الأقل تتراجع وتتقلص كثيراً لتشغل مكانها الرعشة الوجدانية التي ينتجها الوضع العشقي. ولعل هذا هو أهم تحول طرأ على الشعر بعد الاسلام ، وربما بتأثير الاسلام .

لما كان الجاهلي محكوماً لغريزته أكثر مما هو محكوم لمثله الأعلى ، فقد عمد شعراء المعلقات إلى تصوير الجمال الخارجي لجسد المرأة أكثر مما حاولوا أن يتجاوزوا تخوم الحسي ليبلغوا إلى ما وراء الظواهر وليطالوا ما تصعب اطالته دون تمازج مجمل الحواس في وحدة وجدانية عضوية . إن تجاوز تخوم الحسي إلى الجوهري يعاق دائماً على يد الانصياع

للغرزي الذي يقتل الاستبصار وتأجج الحدس . وبغير الاستبصار يتعذر النفاذ إلى الجوهري عبر اختراق التجسيدي . ومن هذا الانصياع للغرزي ، ومن الخصيصة الاحتجاجية الصاخبة ، جاء اعتناء امرىء القيس في المعلقة بتفاصيل الجسد الانثوي ، وكان اهماله للتفاعل الوجداني مع المرأة من حيث هي كائن فعال في الروح بنشاط . ومع أنه حاول جاداً أن ينحت تمثالا انموذجياً لربة الجمال الجاهلية ، فقد جاء هذا الرسم باهت الألوان فقيراً بالمشاعر الحادة والدلالات المعبرة عن الانخطاف ، على الرغم مما فيه من حدة غرزية فائرة . ولذلك نشعر أن ذلك التمثال يعبر عن حس القهر والحرمان في الشعر أكثر من كونه حاملا لأية دلالة أخرى . ان الدلالات المتولدة عن الحرمان تزدلف كلها داخل تجسيم الصفات المثالية لجسد المرأة . لقد حاول امرؤ القيس أن يقدم الجسد المثالي في نظر الجاهلي ، ولا سيما ذلك الجسد الذي تتوافر له كافة الصفات النموذجية ، وعلى الأخص ضمور الخصر واكتناز « المخلخل » (موضع الخلخال) ولون البشرة الأبيض المشوب بالصفرة .

ولكننا حين نتمعن ذلك الوصف ، نشعر على الفور بأن المادة الغفل التي صنع منها لوحته قد استقاها من معطيات البيئة . وفي رأينا أن ارتباط الوعي الجاهلي بشروطه الخارجية إلى حد التقيد شبه المطلق به ، هو المسؤول عن الانغلاق على الحسي المباشر . ففي حين يأتي الشعر العظيم كمحاولة للانعتاق من طوق الوقائع ، وكانطلاق من الأشياء التي تحدنا إلى ما يسمو عليها ، فان وصف امرىء القيس للمرأة في المعلقة قد جاء نقيضاً لذلك ، أي كتشبث بالخارجي ينطلق منه ليعود

اليه من جديد . ومع ذلك ، وعلى الرغم من أنه لم ينعتق من ربقة الوقائع ، فاننا نشعر لدى قراءة هذا القسم الوصفي للمرأة بأن الشاعر قد تمكن من استشفاف خصائص المادة الطبيعية الملقاة أمام البصر ومزاوجتها أو دغمها مع احساسه بالأنثى ، هذا الاحساس الطاغي عليه في المعلقة وفي سواها من شعره . إن هذه المزاوجة ، وهذه القدرة على اختيار ما يناسب الموضوع الانثوي من بين عناصر المعطى الخارجي ، هي ادراك علاقات قائمة بين الكيانات الموضوعية ، ولا ريب في أن الذكاء قبض على الصلة التي تربط بين هذا الشيء وذاك . ففي قوله :

كبكر المقاناة البياض بصفرة

غذاها نمير الماء غير المحلل (١)

نستشف الصلة الوثيقة بين معطى طبيعي ، هو بيض النعام ، وبين بشرة المرأة ، الأمر الذي يحيل الجسد الأنثوي إلى الطبيعة من حيث هي جمال مجسد وفي هذه الاحالة يخرج الشاعر على شهوة امتلاك الجسد كما يخرج من الناحية الفنية على الاتجاه الاحادي في الوصف الذي يأتي اشبه بتقرير حيادي وموضوعي. ففي البيت السابق على هذا البيت المقبوس ، كان يتناول موضوعه (المرأة) بعد عزله عما يحيط به بغية تصوير وقائعيته الخالصة والقائمة على مبعدة من علائقها ، أي محاصرة الموضوع عارياً من روابطه ، وطرحه في موقع شهوي . أما في هذا البيت فقد انكشف الموجود ، بصورة انبثاقية ، وسط الموجودات وفي صلة وثيقة معها . فبينما كان الاحساس الشهوي في الأبيات السابقة يشتهي موضوعه ذهاباً من ذلك الموضوع نفسه وإياباً إلى ذلك الموضوع دون سواه ،

---

١ – الزوزني : كبكر البيض التي قوني بياضها بصفرة ، يعني بيض النعام ، وهي بيض تخالط بياضها صفرة يسيرة . . . والبياض الذي شابته صفرة أحسن ألوان النساء عند العرب .

فقد تحول المنحى الفني الآن إلى التشكيل من خلال الانخراط في الموضوعات الأخرى، انخراطاً عضوياً لا ارتباطاً خارجياً. فبينما كانت المرأة في الأبيات السابقة «ريا المخلخل»، أي بعد أن كانت توصف – وفقاً لما تمليه شهوة الشاعر – بأن لحمها ريان وطري ، فقد انتقل في لمعة خاطفة تحاول أن تطال ما هو بعيد عن الحس السطحي ، انتقل إلى الصفة عينها تقريباً (صفة الطراء) ولكن من خلال صورة فنية راقية ، لا من خلال نعت تقريري . فبدلاً من « ريا المخلخل » أصبحت الصورة على هذا النحو : « غذاها نمير الماء غير المحلحل » . (الزوزني : غذاها ماء نمير عذب لم يكثر حلول الناس عليه فيكدره ذلك ، يريد أنه عذب صاف ، وإنما شرط هذا لأن الماء من أكثر الأشياء تأثيراً في الغذاء لفرط الحاجة اليه) . هنا نملك أن نتخيل الفرق بين ورق النبات اللدن وورق النبات الجاف ، لأن هذا بدوره كامن في خلفية الصورة . ولعل ما يريده الشاعر أن يبين لنا الصلة بين طراء ولدونة المرأة موضوع الصورة وبين الورق المشبع بالماء ، وهو ما لايمكن أن يكون طرياً لولا ذلك الاشباع . وفي رأيي أن من الخطأ فهم هذه العبارة من حيث أن المرأة قد غذاها نمير الماء ، وأن كان هذا يعني الكثير بالنسبة إلى الجاهلي الذي ينقصه الماء ، أكان نميراً أم عكراً . إذ أرى (وقد تنطوي هذه الرؤية على شيء من القسر) أن المرأة والنبتة التي اكتسبت طراوتها من الري الغزير تتوحدان معاً في صورة واحدة ، بل وفي هوية واحدة أيضاً .

ومهما يكن الأمر ، فاننا نحال إلى الطبيعة مرة ثانية . ولعل الأهم من ذلك أن امرأ القيس استطاع أن يؤلف مجمل الصورة من دغم الحس البصري بالحس اللمسي . فبعدما قدم صورة

بصرية للون البشرة . فقد انتقل إلى تصويرها لمسياً ، وبذلك برهن امرؤ القيس أنه أقدر شعراء الجاهلية على تغذية الحواس ، وذلك من حيث أن مثل هذا الانخطاف الذاهل في شعره يتجه نحو الثراء في الأخيلة التصويرية ، فضلا عن اللفظ الريان والصياغة المكتنزة .

والحقيقة أن حاسة اللمس ، بخاصة . هي أشد الحواس نمواً لدى امرىء القيس ، حتى ليمكن القول بأنها الحاسة المهيمنة على المعلقة . فحين يشبه الساق بانبوب نبته البردي المستقي والمذلل بالارواء كاشارة إلى الصفاء ، وحين يشبه البنان بالمساويك اللينة والمستقيمة ، فانما يبرهن على أنه يفكر باصابعه . ومع ذلك فان بقية الحواس تنال نصيبها من الاشباع ، ولا سيما حاسة البصر والشم .

إذا قامتا تفوع المسك منهما

نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل

لقد ولف امرؤ القيس معطيات البيئة ، وهي معطيات طبيعية في الغالب (بيض النعام ، جذع النخلة المتعثكل ، الريم ، الوحش المطفل . . الخ) ، ليصوغ منها هذا التمثال الجاهلي لجسد المرأة . وعلى الرغم مما يتسم به هذا التوظيف لمعطيات الطبيعة في مضمار النحت من سمات نسخية ، فان التمثال مؤثر بمجمله أكثر مما هو مؤثر بتفاصيله . وبما أن هذه التفاصيل — أياً كان شأنها — قادرة تماماً ، حين تؤخذ بالجملة ، على تقديم انطباع دقيق ومحكم ، انطباع محمول على اقتصاد لغوي فذ وذي قدرة على أن يرسم تخوم صورة المرأة بكل صفاء وتعين ، فان امرأ القيس قد استطاع أن يضع كائناً بشرياً من لحم ودم ضمن اطار الصورة ، على الرغم من أن التفاصيل ، حين تؤخذ بالمفرق ، لاتقدم

المرأة الا اشلاء ومزقاً . فمع أنه شدد بشكل خاص على دقة الخصر وضمور البطن(وبذلك يكون قد شدد على الصفة الجسدية التي نالت أكبر قدر من اهتمام العرب ،وهم الذين وصفوا المرأة النموذجية بقولهم : «أعلاها قضيب وأسفلها كثيب ») ، هذه الدقة التي تطرق اليها مرتين ، مرة حين نعت الخصر بأنه « هضيم » ، ومرة حين وصفه بأنه « لطيف كالجديل مخصر » ، على الرغم من هذا التشديد ، فاننا لانخرج من برهة صوغ التمثال بهذا الانطباع وحده ، بل نحن نتخيل جماله من أعلاه إلى أسفله ، من الشعر « الأثيث » (الغزير) إلى المخلخل الريان ، مروراً بالوجه المضيء والبشرة البيضاء المشوبة بالصفرة (اللون المثالي للمرأة عند العرب) وبالساق الصافي اللون . وفضلا عن ذلك ، فان امرأ القيس — كيما يزيد في اضفاء الهالة الجمالية على تمثاله — قد رسم امرأة من طبقة النبلاء المنعمة ، إذ هي تضحي وفتات المسك فوق فراشها ، وتنام حتى الضحى ، ولا تلبس ثوب الخدمة والعمل .

إذا كانت علاقة امرىء القيس بالمرأة تتأسس في المعلقة على ناحيتين ، المغامرة الفاحشة ، ونحت تمثال جاهلي للانموذج الأنثوي ، فان هذه العلاقة تأتي على نحو آخر في رائيته الكبرى التي لا تقل عظمة عن المعلقة . والحقيقة أن طبيعة العلاقة هنا هي السمة الوجدانية ، لا النحتية ولا الجنسية . يفتح امرؤ القيس هذه القصيدة ببسط شعوره بالانقهار الجنسي الآخذ بعداً وجدانياً ، والمطروح من خلال الابتعاد عن الحبيبة ، أو من خلال شكل فني شائع في الشعر الجاهلي ، وهو الحبيبة المفارقة ، وصورة الظعن المرتحل :

سمالك شوق بعدما كان أقصرا

وحنت سليمى بطن قوفعرعرا

كنانية باتت وفي الصدر ودها

مجاورة غسان والحي يعمرا

إن خلاصة هذين البيتين هي أن سليمى أصبحت بعيدة المنال نظراً للمسافة المكانية الشاسعة التي تفصله عنها .

وبعد هذين البيتين ينتقل إلى وصف الظعن وترحاله ، ثم إلى وصف النسوة اللواتي تحملهن الجمال . وهو وصف رقيق الصورة ذو لغة موشاة ولا يذكر إلا بالنساء الراحلات في معلقة زهير ، على الرغم من أن البعد الوجداني لصورة نساء امرىء القيس أعمق غوراً في نفسه من البعد الوجداني لصورة نساء زهير :

١ – كأن دمى شغف على ظهر مرمر

كسا مزبد الساجوم وشياً مصوراً

٢ غرائر في كن وصون ونعمة

يحلين ياقوتاً وشذراً مفقراً

٣ – وريح سناً في حقة حميرية

تخص بمفروك من المسك أذفرا

---

١ – شغف : دير في الشام . الساجوم : اسم واد أو صباغ أصفر زينت به الدمى والصور .

٢ – غرائر : غوافل لم يتمرسن بالحياة . الكن : الستر . الشذر : نتف الذهب . المفقر : المصاغ على شكل فقرات الجرادة .

٣ – ريح سنا : نوع من العطر . الحقة : وعاء العطر . حميرية : نسبة إلى حمير اليمنية . المفروك : المكسر . الأذفر : القوي الرائحة .

٤ – وباناً والوياً من الهند ذاكيـاً
ورندا ولبنى والكبـاء المقترا

٥ – غلقن برهن من حبيب به آدعت
سليمى فأمسى حبلها قد تبترا

٦ – وكان لها في سالف الدهر خلـة
يسارق بالطرف الخباء المسترا

٧ – إذا نال منها نظرة ريع قلبـه
كما ذعرت كأس الصبوح المخمرا

٨ – نزيف إذا قامت اوجه تمايلت
تراشي الفؤاد الرخص الاتخـترا

٩ – أأسماء أمسى ودها قد تغيرا
سنبدل إن ابدلت بالود آخـرا

لعله واضح منذ القراءة الأولى لهذه المقطوعة أن علاقة الشاعر بالمرأة ليست نحتيه ، ولا هي علاقة مغامرات ماجنه ؛ كما هو الحال في المعلقة بل هي صلة وجدانية تفض حالة شعورية ، ذاكية أو متأججة بالعواطف الناشطة . ومما هو باد للعيان أن أبرز مافي هذه الصورة هو انبثاقها عن وضع ارستقراطي مسرف في الغنى المادي . فالشاعر يتقصى كل ما هو من خصائص نساء النبلاء في حقل التزين والتحلية ليضفيه على هولاء النسوة المرتحلات ، ولا سيما في الأبيا ت الأربعة الأولى . أما في الأبيات الخمسة

---

٤ – البان : نوع من الشجر يعطي دهناً يصلح للتطيب . الألوي : أجود عيدان البخور . المقتر : من القتار ، وهو الدخان .

٥ – غلقن برهن : استولين على قلبه ؛ والتعبير مأخوذ من « غلق الرهن » ، أي انتهت مدة ارتهانه فصار ملكاً للمرتهن . تبتر : انقطع .

٦ – الخلة : الخليل . الخباء : خيمة المرأة أو مكان اقامتها .

٧ – ريع : خاف . الصبوح : احتساء الخمر في الصباح . المخمر : الثمل .

٨ – نزيف : ثملة ؛ من « نزف الشراب عقله » . تراشي : ترشو . تختر : تفتر .

الأخيرة فينتقل الموقف إلى حالة وجدانية خالصة . والحقيقية أن هذا الأسراف في التحلية لايخدم الا غرضاً أساسياً واحداً وهو تقديم صورة انساء منعمات ومترفات ، مما يسفر عنه (أو يقع خلفه) صورة تحريرية للنعومة والطراء . وقد حاول أن ينم عن هذه النعومة من خلال لفظة « غرائر » التي لاتقل اشفافاً عن نعومة الروح من اشفافها عن نعومة الجسد . إلا أن كونهن مصونات في سترو نعمة هو الحالة الأكثر دلالة من سواها على طراء الجسد . وتريد أدوات التجميل (الياقوت والذهب والعطور بمختلف اصنافها) من ترسيخ النعومة والحسن . إن الغنى المادي ذا الوظيفة التجميلية هو النهج الفني الذي انتحاه الشاعر ليدلل على الجمال والنبل معاً .

وإذ يغادر هذا النوع من الايحاء عبر الموادالموحية لينتقل إلى الجهة الوجدانية من الموقف ، فانه يشف (أول ما يشف) عن حالة الحرمان . فالخليل يخالسها النظرات من خلال خبائها المستور . وإذا ما أصابها بصره فانه يغدو ثملاً كمن شرب حتى أخضعه السكر . وهنا يغدو الكشف عن الحالة الداخلية للخليل هو النهج المعتمد في تبيان العلاقة مع المرأة . وتستمر حالة الكشف هذه حين يعود امرؤ القيس في الرائية ، وبعد التطرق لعدة موضوعات ، للتحدث عن علاقته با لمرأة :

١ – نشيم بروق المزن أين مصابــــه
ولاشيء يشفي منك يا ابنة عفزرا

٢ – من القاصرات الطرف لو دب محول
من الذر فوق الأتب منهـــا لأثرا

٣ – له الويل ان أمسى ولا أم هاشم
قريب ، ولا البسباسة ابنة يشكـــرا

---

١ – الشيم : النظر إلى السحاب مع ارتقاب المطر . المزن : السحاب . المصاب : موقع المطر .
٢ – محول : الصغير من الذر . الاتب : الثوب الرقيق .
٣ – له الويل القريب إن أمسى دون أم هاشم ودون البسباسة ابنة يشكر .

ينظر امرؤ القيس إلى السحاب ليعرف ماإذا كان مصيبه سيكون على ديار ابنة عفزر ، الأمر الذي يحتمل أن يجلب له الشفاء من لوعته ولكنه ما ينفك حتى يؤكد أنه مامن شيء يملك القدرة على أن يشفيه من هذه المرأة المتناهية في رقتها ، حتى لو دب فوق ثوبها بعض صغار النمل لترك أثره عليها . فالويل لامرىء القيس المحروم من أم هاشم ومن ابنة يشكر . ان الشاعر يصبغ الوقائع الموضوعية بصباغ روحه ، ويضفي عليها لونه الداخلي . وبذلك تتبدى علاقته بالمرأة هنا على أنها ذات ماهية وجدانية تباين ما كانت عليه الحال في المعلقة ، فهو ينبش واقعه الداخلي أكثر مما يندفع وراء وقائعية الأحداث العشقية أو الأوصاف التجسيمية لجسد المرأة .

ترتبط نظرة طرفة إلى المرأة بنظرته إلى الوجود ارتباطاً مباشراً ، حتى لتكاد تنبثق منها . فلعل هذا البيت :

الا أيهذا الزاجري أحضر الوغى
وأن أشهداللذات ، هلأنتمخلدي؟

هو النواة التي تطلع المعلقة ، أو المحور الذي تدور حوله . ففي بيت واحد من الشعر ، يتحدد المفهوم (مفهوم الحياة عند طرفة) بوصفه تركيباً من ثلاث لحظات تكوينية : « اللذات » و « الوغى » واللاخلود . إن السؤال : « هل أنت مخلدي ؟ » هو نوع من الاستفهام الذي يطرح اجابته سلفاً . بهذه اللامباشرة البسيطة نشر الشاعر مذهبه في الحياة . أو فهمه لها . وماالقسم الأكبر من معلقة طرفة الا بسط لهذا المذهب نفسه . وإذ يتابع الشاعر قائلاً :

فان كنت لا تستطيع دفع منيتي
فدعني ابادرها بما ملكت يدي

فانه يبرر لنا ، بحتمية الموت ، موقفه الطليق من القيود الاجتماعية .

وقد يوحي لنا هذا التحرر بأن ثمة تشابهاً بين طرفة وأبي نواس ولكن الحقيقة أن هذا الأخير يفتقر الى البعد الوجودي الذي يتمتع به طرفه وهو من يعيش الحياة درباً مرصودة بالموت .

في المطلع الطللي ، الذي هو علاقة بالمرأة ، لا يتميز طرفه عن سائر اندداده من الجاهليين ، عنيت أن موقفه المتحرر من القيود الاجتماعية لا يتبدى في هذه البرهة من القصيدة ، بل هو يشبه إلى حد بعيد ما يطرحه الشعراء في مطالع قصائدهم . ومع ذلك فاننا نشعر أن هذا المطلع يوظف الاستعداد الايقاعي الغزير للغة العربية بحيث لا يدانيه أي من شعراء الجاهلية في هذا المضمار . ولعل مصدر هذا الانسياب الموسيقي هو البساطة في التعبير والطلاقة في استخدام المفردات المناسبة لصوغ برهة الطلل . تأمل كيف جاء افتتاحه للمعلقة : « لخولة أطلال ببرقة ثهمد » . لقد بدأ بجار ومجرور متعلقان بخبر محذوف ، ثم أردف الخبر المؤخر ، وبذلك سبّق اسم خولة على كل ماعداه من ألفاظ ، في حين افتتح امرؤ القيس المعلقة بفعل (أمر) ، تماماً كما هو التقليد الجاهلي الأكثر سواداً . أما الشطر الثاني من البيت : « تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد » ، فقد استهله بلفظة ذات قيمة ايحائية ، كما أنه بمجمله يعطي انطباعاً بالتقادم والانطماس ، الشيء الذي يفتقر إليه المطلع الطللي لمعلقة امرىء القيس . وفي حين يعبّر لبيد عن « العفاء » تعبيراً مباشراً ، إذ يستهل معلقته بقوله : « عفت الديار » ، فان طرفة يوحي بهذا العفاء ايحاء ويلوّح به من بعيد بصورة غير مباشرة وأعمق في الشاعرية من طريقة سواه من شعراء المعلقات .

غير أن وقوفه على آثار الدار (البيت الثاني) يتطابق تماماً مع وقوف امرئ القيس في المعلقة ، كما أن وصفه للظعن في الابيات الثلاثة اللاحقة يشبه إلى حد بعيد وصف امرئ القيس للظعن في رائيته الكبرى ، ولكنه مقصر كثيراً عن الوصف الرائع الذي قدمه زهير للظعن في المعلقة .

ولكي يعوض طرفة عن « المالكية » الراحلة « غدوة » ، فانه

سرعان ما يكسر المشهد الظعني لينتقل إلى الحي الذي يضم امرأة أخرى تحل محل الأولى :

١ – وفي الحي أحوى ينفض المرد شادن
مظـــاهر سمطي لؤلؤ وزبرجـــد

٢ – خذول تراعي ربرباً بخميلـة
تناول أطراف البرير وترتـــدي

٣ – وتبسم عن ألمى كـــأن منوراً
تخلل حر الرمـل دعص له نـــد

٤ – سقتـــه إياة الشمس الا لثاتـــه
أسف . ولم تكـــدم عليـــه بأثمـد

٥ – ووجه كأن الشمس القت رداءها
عليه . نقي اللـــون لم يتـــخدد

---

١ – الأحوى : الذي في شفتيه حوة ، أي حمرة تضرب إلى السواد ، على ماقال الأصمعي . ينفض المرد : يهز ثمر الأراك . الشادن : الغزال الذي قوي واستغنى عن أمه . مظاهر : الذي لبس ثوباً فوق ثوب ، أو شيئاً فوق شيء . السمط : سلك الجواهر أو خيطها .

٢ – خذول : خذلت أولادها . تراعي ربرباً : ترعى مع ربرب ، والربرب هو القطيع من الظباء وبقر الوحش . الخميلة : الشجر الكثيف . البرير : ثمر الأراك الناضج . ترتدي : تلبس الرداء .

٣ – الألمى : الذي يضرب لون شفتيه إلى السواد ،وهنا تعني : الثغر . المنور : الأقحوان . حر كل شيء : خالصه . الدعص : الكثيب . الند : مادون الابتلال .

٤ – اياة الشمس : شعاعها . الثة : مفرز الاسنان . أسف : رشت عليه المساحيق . الكدم : العض . الأثمد : الكحل .

٥ – التخدد : التغضن .

في البيت الاول من هذا المقبوس يتبدى لنا تأنث ماهو ليس ببشري ، وعبر هذا التشخيص يحقق البيت تأثيره الشاعري . فالغزال الذي يتناول ثمر الاراك يتسم بحوة الشفتين ، هذه الصفة التي كان العرب يستحبونها في النساء. والحقيقة أنه في البيتين الأول والثاني تختلط صورة المرأة بصورة الغزال إلى حد انطماس التخوم بين هذين الكائنين والتغام كل منهما بالآخر . وهنا نتحقق من أن نهاجية امرئ القيس الرامية إلى رؤية المرأة من خلال الطبيعة . أو من خلال الموجودات الطبيعية لاتقتصر عليه وحده . بل هي تكاد أن تكون مشتركة بين الجاهليين كافة. ويمكننا أضافة مافحواه أن تأنث ماليس بأنثوي هو خصيصة من خصائص طرفة دون سواه .

أما الصورة في البيت الثالث التي تشبه الثغر باقحوانة مغروزة في كثيب رملي نديّ ، فانها أكثر اشراقاً وايحاء من تشبيهات امرئ القيس التي تسف أحياناً إلى درجة النسخ . وما يبعد النسخية عن الصورة في هذا البيت هو لفظة « تخلل » التي تلوّح من بعيد بصورة الاستقرار والتمكن في الموضع . كما أن صورة الرمل الندي ترتكز على خلفية تنطوي على طراء الوجه وامتلائه باللحم الغض .

ويتابع وصفه للثغر في البيت الرابع حيث يعزف عن التشبيه ليلجأ إلى الكناية ، وذلك حين يقول : « سقته إياة الشمس » . فبينما كان امرؤ القيس يشبه لون البشرة بلون بيضة النعام التي يتمازج فيها اللونان الأبيض والأصفر ، فان طرفة يقول : « سقته . . . » ، وبذلك تأتي الصورة نوعاً من الاستبصار الذي يلتقط الماهيات القابعة خلف الظواهر. ولو قال طرفة ما مفاده أن نور الثغر يشبه نور الشمس لما أصاب هذه الرعشة السريعة الانفلات ، ولما كان شعوره قد جاء من غور سحيق

قابع في نواة روحه . وبما أن العرب كانت تكره لون اللثة الفاتح ، فقد استثنى هذا الجزء من الثغر وقطع عنه ضوء الشمس الذي يسقي الشفتين . وبذلك قدم لنا اللثة كما كانت العرب تهواها ، أي وقد أسف عليها الكحل ليشتد لمعان الأسنان وليزداد بياضها .

ولا تنتهي وظيفة الشمس عند سقاية الشفتين ، بل هي تؤدي دوراً آخر يتعلق بالوجه . فهي تلقي رداءها عليه . وهنا أيضاً يعزف طرفة عن التشبيه ليلجأ إلى الاستعارة ، اذ هو يجعل للشمس رداء يلقى على وجه المرأة ، ليكني بذلك عن نقاء واشراق ذلك الوجه . ولا يقل القاء الرداء شاعرية هنا عن قيام الشمس بالسقاية هناك . فنحن نشعر أن خلف حركة الالقاء هذه لايكمن الصفاء وحده ، بل نتحسس التؤدة الهادئة التي تصاحب تلك الحركة ، ولهذا فان من البدهي الا يكون الوجه قد نالت منه التجاعيد ، لأن الزمن لم يعامله الا بالرفق .

لايشد طرفة إلى الحياة سوى ثلاثة أمور : الخمرة ، واغاثة المستغيث ، والمرأة ، أو على حد قوله :

وتقصير يوم الدجن ،والدجن معجب
ببهكنة تحت الطراف المعمّـــد

وهنا تتبدى المرأة غاية بذاتها ، لاوسيلة إلى غاية أخرى ، على الرغم من أن البيت يترك انطباعاً فحواه أن المرأة وسيلة لتقصير « يوم الدجن ». انها غاية وسيلتها الحياة ، وليست وسيلة للحياة التي لاتعني شيئاً بالنسبة إلى طرفة ، لأنها مرصودة بالموت . وبما أن المرأة غاية لا وسيلة ، فقد كان من البدهي أن تأخذ وضعاً شهوياً . وهنا يكمن الفرق بين نظرة امرئ القيس إلى المرأة وبين نظرة طرفة . ففي حين يقدم امرؤ القيس

نفسه في موقف شهوي ، فانه يعي تماماً أن المرأة لوحة جمالية يمكن للرجل أن يتذوقها من حيث هي أجمل فنون الطبيعة ، ولهذا نراه يستنكف في المعلقة عن رصف وحشد مغامراته لينحت لنا تمثالا جاهلياً بعيداً عن الشهوية، على الرغم من أن صُوره كافة تنصب على الجسد الانثوي . أما طرفة المنطلق من رؤية فحواها أن الانسان في سباق مع الحياة ، وأن من الضروري أن يستبق الموت إلى اللذة ؛ فلا يستطيع أن يرى في المرأة الا صنواً للخسرة ، أي خزان لذة . ولهذا جاءت علاقته بها أقل شمولية من علاقة امرئ القيس . وهكذا جاءت صورتها في معلقته:

١ – نداماي بيض كالنجوم وقينة
تروح علينا بين برد ومجسد

٢ – رحيب قطاب الجيب منها رقيقة
بجس الندامى ، بضة المتجرد

٣ – إذا نحن قلنا أسمعينا انبرت لنا
على رسلها مطروفة لم تشدد

٤ – إذا رجعت في صوتها خلت صوتها
تجاوب أظار على ربع ردد

---

١ – البرد : الثوب . المجسد : الثوب المصبوغ بالجساد والزعفران ، وقيل هو الثوب الذي يلي الجسد .

٢ – رحيب قطاب الجيب : جيبها واسع الفتحة « لادخال الندامى أيديهم في جيبها لمسها » . وهي رقيقة حين يجسها الندامى . المتجرد : الجسد المتعري .

٣ – المطروفة : « التي أصيب طرفها بشيء » ، أي كأنها أصيب طرفها لفتور نظرها .

٤ – الترجيع : الترديد . الظئر : التي لها ولد ، والجمع أظآر . الربع من الابل : ماولد في أول النتاج . الردي : الهالك .

ثم

٥ ـ كأن البرين والدماليج علقت

على عشر أو خروع لم يخضـــد

أول ما نلاحظه أن المرأة لاتذكر في المعلقة (اذا استثنينا المطلع الطللي التقليدي) الا وهي في حالة تلازم مع الخمرة ، الشيء الذي لانلقاه في شعر امرئ القيس . على الرغم من مواقفه الشهوية هو الآخر . فالمرأة التي يتحدث عنها طرفة هنا هي قينة تقوم على خدمة الندامى ، وهذا مما يتناسب مع ثالوثه الشهير الذي يركز كثيراً على البرهة الشهوية في الوجود . فالقينة تطرح منذ البيت الأول طرحاً شهوياً ، اذ هي تروح على الندامى وهي تلبس برداً ومجسداً ، أي ثياباً ذات قدرة على الايحاء بالجنسية . وتتصاعد هذه الشهوانية في البيت الثاني حيث نرى صورة الجيب الرحيب المخصص للمس والجس . وينتقل الشاعر من هذه الفسحة الضيقة إلى صورة الجسد المتجرد الذي يمتاز بأنه بض . ولكن الأهم من ذلك أن البيتين الثالث والرابع يطرقان موضوعاً قلما طرقه الشعر الجاهلي ، الا وهو صوت المرأة . هذا الصوت الذي أهمله الشعراء عهد ذاك بسبب من افتقاره إلى خصيصة التجسيم . من جهة . وبسبب من أن الصوت لايحمل استطاعة تحريض الغرائز . وفي بيئة شبه بدائية لايمكن لظاهرة صوت المرأة أن يعرض لها الا شاعر مرهف الحس كطرفة الذي اعتاد ارتياد المقاصف ودور اللهو . ولكن المفارقة في هذا الموقف اللاهي أن طرفة لايجد ما هو أرقى من صوت الأظآر النائحة على حيوان

---

٥ ـ البرين : الأسورة والخلاخيل. الدملوج : المعضد (شيء تلبسه المرأة حول عضدها) . العشر والخروع : نوعان من الشجر . التخضيد : التشذيب .

هالك . ولا يمكننا أن نرفع التعارض عن الموقف الا اذا تذكرنا فلسفة الموت عند طرفة الذي يملك حساً فجائعياً قل نظيره .

ويذكرنا البيت الأخير ، من حيث كونه ينزع نحو تضخيم جسد المرأة ، بوصفه لناقته ، وهو الوصف ، الذي ينزع بدوره نحو التضخيم. فقد شبه ساعديها وساقيها بالعشر والخروع في الامتلاء والضخامة ليشير إلى أنها منعمة ، من جهة ، ولأن العرب كانت تحب الضخامة في كل شيء ، حتى في المرأة ، من جهة أخرى .

وعلى أية حال ، نملك أن نفترض ما خلاصته أن ثمة انشراخاً في شخصية طرفة . فاذا كانت المرأة كما قدمها تتناسب تماماً مع نزوعه نحو مبادرة الموت إلى اللذة ، فانه في مواقف أخرى يبدي عكس مايقوله في الثالوث الذي يعلن فيه أنه لايهمه من الوجود الا الخمرة والمرأة . والمخاف . اسمعه يقول :

فلو شاء ربي كنت قيس بن خالد
ولو شاء ربي كنت عمرو بن مرثد
فأصبحت ذا مال كثير وزارني
بنون كرام سادة لمسود

انه يبدي اهتماماً سافراً بالمال ، الأمر الذي يتناقض بشكل واضح مع قوله :

أرى قبر نحام بخيل بماله
كقبر غوي في البطالة مفسد

وهذا البيت يتضمن — ولو اضمارياً — ازدراءه للمال وعدم اهتمامه به .

لم تتعرض معلقة زهير بن أبي سلمى للمرأة تعرضاً مباشراً ؛ أي لم تقدمها من خلال وصف وعلاقة قائمة ؛ سواء في موقف عشقي أو في مغامرة ؛ كما هو الشأن في معلقتي طرفة وامرئ القيس . وكل الذي فعلته في هذا المقام أنها بعد المطلع الطللي التقليدي قد عرضت علينا ظعناً راحلا يذكر بظعن امرئ القيس الآنف الذكر . وقد أمعن الشاعر في تنميق لغة وصور الظعن حتى جاء أجمل برهة ظعنية في الشعر الجاهلي :

١ – تبصر ، خليلي ، هل ترى من ظعائن
تحملن بالعلياء من فوق جرثم

٢ – جعلن القنان عن يمين وحزنه
وكم بالقنان من محل ومحرم

٣ – علون بأنماط عتاق وكلة
وراد ، حواشيها مشاكهة الدم

٤ – بكرن بكوراً واستحرن بسحرة
فهن ووادي الرس كاليد للفم

---

١ – الظعينة : المرأة الراحلة . العلياء : الأرض المرتفعة . جرثم : اسم ماءبعينه .

٢ – القنان : جبل لبني أسد . الحزن : ماغلظ من الأرض وكان مستوياً أو مرتفعاً من محل ومحرم : قال الأصمعي : « يريد من له حرمة ومن لا حرمة له . »

٣ – أنماط : جمع نمط ، وهو ما يبسط من صنوف الثياب . العتاق : الكرام . الكلة : الستر الرقيق . الوراء : جمع ورد ، وهو الأحمر أو الضارب إلى الحمرة . المشاكهة : المشابهة .

٤ – بكرن بكوراً : سرن بكرة . استحرن بسحرة : سرن في السحر . وادي الرس : واد بعينه .

٥ – وورّكهن في السوبان يعلون متنـــه
عليهـــن دل الناعم المتنعـــم

٦ – ظهرن من السوبان ثم جزعنـــه
على كل قيني قشيب ومفـــأم

٧ – وفيهن ملهى للطيف ومنظر
أنيـــق لعين الناظـــر المتوسم

٨ – كـــأن فتات العهن في كل منزل
نزلن به حب الفنا لم يحطـــم

٩ – فلما وردن الماء زرقاً جمامه
وضعن عصي الحاضر المتخيّـــم

دعني أشير قبل كل شيء إلى أنني غيرت في ترتيب الأبيات . فالبيت الخامس في هذا الترتيب سابق في الترتيب الموروث على البيت الرابع ، وكذلك يأتي البيت السادس (هنا) في آخر اللوحة حسب الترتيب الموروث . فمن المنطقي أن يكنّ قد بكرن أولا ثم وركن في السوبان . كما أن من الطبيعي أن تنتهي اللوحة بوضع عصا الترحال ، لابالظهور من السوبان بعد التخييم .

---

٥ – التوريك : ركوب أوراك الدواب . السوبان : الأرض المرتفعة . دل : دلال .

٧ – اللطيف : المتأنق . المتوسم : المتفرس .

٨ – العهن : الصوف المصبوغ . الفنا : عنب الثعلب . التحطم : التكسر .

٩ – الجمام : ما اجتمع من الماء في البئر أو الحوض . المتخيم : باني الخيمة .

لعل أبرز ما في هذه اللوحة أن الشاعر يحاول أن يطال صوره الفنية بروحه ، لا بحسه ولا بغريزته ، كما هو شأن طرفة وامرئ القيس . هذا من حيث المضمون ، أما من حيث الخصائص الفنية ، فان أهم ما يهيمن على هذه البرهة هو تلوينها وزركشتها إلى حد تبدو معه وكأنها لوحة قد رسمتها ريشة رسام بارع . وفضلا عن التلوين فانها تمتاز بخصيصة التفصيل والاهتمام بالجزئيات ، من جهة ، وبتوزيع العناصر الخيالية وثرائها ، من جهة أخرى . ومع أن الأخيلة غزيرة ومتواردة بزخم وتماسك ، فان الشاعر يعرف تماماً كيف يضفي الوقائعية على الموقف ، وذلك من خلال الاكثار من اسماء الأماكن التي تؤطر المشهد مثلما تشده إلى الحقيقة . ولعل أهم سمات اللغة في هذه اللوحة ، وربما في شعر زهير كله ، أنها وجيزة ، من ناحية ودقيقة من ناحية أخرى ، فهو يعبر بأقل عدد ممكن من الكلمات عن أوسع معنى يمكن أن يطاله ، وذلك لأن مفرداته المتخيرة ذات طاقة تعبيرية هائلة ، أو يمكن القول بأنها لغة دلالية . فهو لايستعمل ، في الغالب الأعم ، الا ماكان ضرورياً من الكلمات . وتعتمد هذه اللغة كثيراً على الطاقة الموسيقية للألفاظ ، وذلك من خلال كونها متوازنة في نسج الأبيات : « بكرن بكوراً » ، « استحرن بسحرة » ، « ظهرن من السوبان » ، « ثم جزعنه » ؛ « الناعم المتنعم » ، التي توازي كلا من « الناظر المتوسم » و « الحاضر المتخيم ». ان هذا التوازن الداخلي للموسيقى (القائم على التوازن الداخلي للتناسج اللغوي ، أو لتفصيلات البيت المتوازنة) يعاضد التلوين التصويري في احداث التأثير الفني على المتلقي .

أما صوره فكلها مبتكرة ، بحيث لاتجد صورة واحدة يشاركه فيها شاعر آخر . وفضلا عن جدتها فان فيها من الحركية الداخلية

مالا يطاله شاعر سوى زهير ، وربما الملك الضليل حين يصف جواده: « فهن ووادي الرس كاليد للفم » ، ما أقرب اليد من الفم ، وما أسرع أن تصل اليه ! إن هذه الصورة تذكر ببيت امرئ القيس :

مكر مفر مقبل مدبر معاً

كجلمود صخر حطه السيل من عل

ولعل من شأن هذه الحركية أن تعني أن صور زهير قوالب ينسكب فيها المعنى انسكاباً بحيث تتسع له كما لو أنها فصلت حسب مقياسه الهندسي . ولا ريب في أن سر الحيوية في هذا التصوير هو أن الشاعر يصوغه من اعماقه الصادقة في موقفها ازاء الظعن المرتحل ، أي من شدة وقع القهر على الروح . ان الامعان في زركشة هذه الأبيات يعني أمعان الشاعر في تصعيد الرغبة المقهورة أمام قوى القمع الواقعية .

واذا ما تفحصت القافية فانك تجد كل لفظة من الفاظها تستقر في مكانها استقراراً شديد الاطمئنان ، ولو أنك قد تتشكك بأن عبارة « لم يحطم » ، في البيت الثامن ، متقلقلة بعض الشيء ، لأن الشاعر يريد أن يقول : عنب الثعلب الصحيح . هذا فضلا عن أن كلمة « يحطم» ثقيلة ونافرة عن الرقعة اللدنة والشفافة التي تقع فيها ، وبعيدة بعض الشيء عن ليونة وطراوة بقية الفاظ الروي . أما كلمة « المتنعم فليست في الحقيقة زائدة عن الحاجة ، ولو أنها تبدو كذلك للوهلة الأولى ، وذلك لأنها تؤكد النعومة التي يريدها الشاعر وتزيد من شحن الصورة بالمعنى المطلوب . ومثل هذا الشحن نجده في لفظة « المتوسم » التي تضع في خلفية الصورة فكرة مفادها أنك كلما أمعنت في هذا الجمال توسماً ازددت تمكناً من الغوص في اعماقه .

ولكن زهيراً في شعره بعامة يقف من المرأة موقفاً وجدانياً عميق الانفعال وصادق المواجد . وعلى الرغم من اهماله لواقع المرأة الروحي فانه يقف على النقيض من غزل امرئ القيس الشهواني : فالفرق الجوهري بين غزل زهير من جهة ، وغزل كل من طرفة وامرئ القيس، من جهة أخرى ، يكمن في أن زهيراً أكثر مطاوعة لمثل أخلاقي أعلى يرفع الشبقية إلى مستوى وجداني مثالي . ومن هنا كان جذراً للغزل العذري الأُموي الذي بلغ ذروته في أواخر القرن الأول الهجري وأوائل القرن الثاني .

• • •

يبدو مفهوم المرأة في معلقة عمرو بن كلثوم منسجماً ومتكيفاً مع جو المعلقة المجسّد للمنعة ، أي أنه يتناسب مع فكرة القوة والحصانة التي تحاول هذه القصيدة أن تعززها . فإذا ما أدركنا أن معلقة عمرو ابن كلثوم تصور الجماعة الجاهلية في أرقى تحققاتها ، أي في منتهى المناعة والرفعة ، فاننا نستطيع أن نتبين لماذا شدد هذا الشاعر على صفات الضخامة والحصانة في المرأة التي كرس لها بعض أبيات معلقته :

١ ــ تريك اذا دخلت على خلاء
وقد أمنت عيون الكـــاشحينـــا

٢ ــ ذراعي عيطـــل أدماء بكر
هجان اللون لم تقرأ جنينـــا

---

١ ــ الكاشح : المضمر العداوة في كشحه ، أي في خصره ، وهو محل الكبد .

٢ ــ عيطل : الطويلة العنق من النوق . الأدماء : البيضاء . لم تقرأ جنينا : لم تلد بعد .

٣ – وثدياً مثل حق العاج رخصاً
حصاناً من أكف اللامسينا

٤ – ومشى لدنة سمقت وطالت
روادفها تنوء بما ولينا

٥ – ومأكمة يضيق الباب عنها
وكشحاً قد جننت به جنونا

٦ – وساريتي بلنط أو رخام
يرن خشاش حليهما رنينا

لعل هذه هي أغرب لوحة رسمتها الجاهلية للمرأة ، فالذراعان ضخمان حتى ليبلغا من الحجم ما يبلغه ذراعا الناقة ، والروادف تذكر بقول المتنبي .

جاؤوا برعبوبة لها كفل
يكاد حين القيام يقعدها

وهو قول غريب اليوم كل الغرابة . والورك يضيق عنه الباب لضخامته ، والساقان أشبه بساريتين من العاج أو الرخام . فمن وجهة نظرنا المعاصرة ، وهي الميالة إلى الرقة والنحافة في المرأة ، أو الاعتدال على الأقل ، نشعر وكأن عمرو بن كلثوم يصور بقرة لا امرأة . ولكن هذا الوصف كان له ما يبرره في زمانه ، إذ المرأة المثالية في تلك الايام

---

٣ – حق : قارورة العطر . رخص : لين . حصان : محصن .
٤ – ومشى لدنة : ومشى قامة لدنة . سمقت : طالت . تنوء بما ولينا : تنهض
٤ – المأكمة : رأس الورك . الكشح : الخصر .
٥ – السارية : الاسطوانة ، وهي هنا الساق . البلنط : العاج . خشاش : صوت.

هي المرأة المتمادية في ضخامة جسدها . وقد لاتعجبنا في هذه اللوحة النافرة التفاصيل والمتورمة الجزئيات سوى برهة تكوينية واحدة هي صورة النهد « الرخص الحصان » . وقد أورد الشاعر فكرة تحصنه أمام أكف اللامسين ومنعته التي لاتقهر ليؤكد ما تحاول المعلقة برمتها أن تؤكده : حماية الشاعر لحقيقته . أن هذه الجزئية في لوحة المرأة شديدة التكيف مع رقعة المعلقة التي تجهد نفسها لاثبات العزة لعشيرة الشاعر . وكذلك الحال بالنسبة للضخامة التي أضفيت على بقية تفاصيل الجسد ، فهي تتناسب مع النزوع نحو القوة والعظمة .

وفضلاً عن تهلهل اللغة وحسية الصور وضحالتها ، فان الشاعر موغل في التجسيدية وتفتيت الكائن البشري إلى جزئيات لايقبل أن ينحل إليها ، وكذلك فانه عازف عن الوجدانية والرقة العاطفية . فهو ليس بعيداً عن شهوانية امرىء القيس (التي تتمتع بقدر وافر من الفنية) فحسب ، بل هو أيضاً يفتقر افتقاراً كلياً إلى وجدانية زهير ونزوعه نحو نبش مضمراته العاطفية ومواجده . فلدى مقارنة تشبيهاته بتشبيهات امرىء القيس التي تتصف هي الأخرى بنصيب وافر من الحسية والنزعة التجسيمية ، نجد أن عمرو بن كلثوم لايطال من المعاني الاماهو في متناول اليد ، بحيث لاتأتي المرأةالتي يرسمهاهزيلة(على الرغم من ضخامتها الجسمانية) فحسب ، بل هي أيضاً لا تشكل علاقة انسانية بمعنى من المعاني . إن تشبيهاته ونعوته باهتة اللون ، هزيلة القدرة على احداث تأثير خيالي أو شعوري في وجدان المتلقي . وهي تشبيهات تسف وتتدنى حتى تبلغ درك النسخية والوصفية السطحية . ففي حين كان امرؤ القيس (في مضمار الجسديات الانثوية) يعيد صياغة الطبيعة بنهج يتمتع بنصيب راق من الوجدانية والخيالية معاً ، أي تلوين الوقائع

والجزئيات بلونه الداخلي واضفاء الفنيةعلى التشكيل التصويري ، فان عمرو ابن كلثوم لايعير الطبيعة أي انتباه في هذا الموقف الغزلي الذي يفتقر إلى أية نسبة من التجريدية ، وهي ما لايمكن أن يقوم شعر بدونها .

وربما كان ركود اللوحة العام ، وخاصة انعدام الحركة فيها ، الأمر الذي يمكن أن نتبينه من قلة دور الأفعال في صوغ نسيجها وتركيباتها ، مما أدى إلى فتور الجزئيات فيها وتباطؤ ايقاعها ، وربما كان هذا الركود عائداً إلى أن الشاعر لم يتطرق إلى موضوع المرأة إلا لأنه تقليد شعري متعارف عليه بين الناس . اننا نصنع الأشياء برداءة حين لاتستولي الأشياء على البابنا وحين لا نبتغيها كغاية في ذاتها . ولهذا فقد عجز الشاعر عن تشكيل لوحة تتمتع بأي قدر من التماسك بل جاءت أشبه بتراكم لجزئيات مفككة يتكدس بعضها فوق بعض ، ويعوزها التماسك بحيث لاتشكل مجملاً أو صورة استقطابية حاشدة ، لأنها تذعن للتفاصيل الخارجية الفاترة بدلاً من أن تتمحور حول المواجدة الداخلية . وهذا يعني أن الشاعر هنا يسبق الخارج على الداخل ، ويخضع الثاني للأول ، بحيث يغدو الخيال الشعري مجرد ناسخ للواقع الموضوعي ويسرف في الاعتماد عليه . وبسبب من هذه الحالة، حالة اخضاع الخيال للوقائع الخارجية ، جاءت التشابيه وكأنها غايات تطلب لأجل ذاتها ، وذلك عوضاً عن أن تكون لبنات لتشييد صورة متلاحمة أو معمار اجمالي متين التماسك .

ومما تمكن ملاحظته أن عمرو بن كلثوم ، الفارس الذي قتل ملكاً جباراً ، يبدو شديد الأرعواء تجاه الزواجر الاجتماعية الخاصة بالجنس . فلا بد من « خلاء » ، ولابد من خشية « عيون الكاشحينا » . أن امرأ القيس يظل الحالة الاستثنائية في الشعر الجاهلي . فهو الصدامي الأول

على الأقل ، أن لم يكن الوحيد ، وهو الأكثر رفضاً للزواجر والنواهي الاجتماعية . ومن هنا ، يمكن القول بأن القمع الجنسي المطبق على كافة الشعراء – بما فيهم الفرسان منهم – هو عامل أساسي من عوامل انتاج الشعر الجاهلي .

* * *

معلقة عنترة بن شداد العبسي تعبير عن جهاد مضن لاستلاب وانكار ما يعارض الأنا ويكرس غربتها الاجتماعية ؛ ومن هنا كان عنترة بحثاً عن الاندماج مع الكلية ، إذ نلاحظ أن قيمه هي القيم كما تريدها الجماعة الجاهلية في أرقى تحققاتها ؛ الأمر الذي يصنع منه فرداً مثالياً أو نموذجياً : « أغشى الوغى وأعف عند المغنم » . ولهذا خلت معلقة عنترة – شأنها في ذلك شأن معلقة لبيد – من لوحة خاصة بالانوثة ؛ وقدمت المرأة من حيث هي علاقة فحسب . ولدى استنطاق الأبيات الحاملة لهذه العلاقة نتبين أن من أهم الدوافع الكامنة وراء كتابة المعلقة هو اقناع عبلة برجولة الفارس عنترة ؛ وتبيان الخطأ في موقفها الهجراني الذي تقفه منه ، والذي يعبر عنه بقوله :

حلت بأرض الزائرين فـــأصبحت
عسراً عليّ طلابك ، ابنة مخـــرم

إن الأنا في المجتمع الجاهلي يمكن تعريفها بأنها النحن ، ولكن عنترة المرفوض من قبل الجماعة ، الفرد الذي لايعترف الأب ببنوته ، مرغم على أن يتخذ موقفاً تستطيل فيه الذات وتنتفخ . ومن هنا نلاحظ أن هذه الاستطالة الأنوية هي ما يشكل جوهر الغزل في معلقة عنترة .

فالحقيقة أننا نشعر بأن هذا الشاعر لايتغزل بل هو يصور خصائصه لامرأة قد يحبها وقد لايحبها .

وإذا ما اقتطفنا هذه الأبيات اقتطافاً لاتسلسل فيه تبينا صورة المرأة في وعي عنترة . والغرض من عدم التسلسل هو أن نقفز عن الأبيات شبه الغزلية والرامية إلى توكيد الذات أكثر من اهتمامها ببسط مشاعر العشق :

١ – دار لآنسة غضيض طرفهـا
طوع العنـاق لذيذة المتبسـم

٢ – ولقد نزلت ، فلاتظني غيره
مني بمنزلـة المحـب المكـرم

٣ – كيف المزار وقد تربع أهلهـا
بعنيزتين ، وأهلنـا بالغيلـم

٤ – إذ تستبيك بذي غروب واضـح
عذب مقبلـه لذيذ المطعـم

٥ – وكأن فارة تاجر بقسيمـة
سبقت عوارضها إليك من الفـم

---

١ – المتبسم : الثغر .
٢ – لاتظني سوى أنك في منزلة المحبوب .
٣ – عنيزتين والغيلم : موضعان
٤ – تستبيك : تأسرك . ذي غروب : ثغر .
٥ – فارة تاجر : قارورة عطار . بقسيمة : بنكهة امرأة حسناء . العوارض : مقدمة الأسنان .

٦ – أو روضة انفاً تضمن نبتها
غيث قليل الدمن ليس بمعلـــم

٧ – جادت عليه كل بكر حـــرة
فتركن كل قرارة كالدراهـــم

٨ – سحاً وتسكاباً ، فكل عشيـــة
يجري عليها المـــاء لم يتصـــرم

٩ – إن تغد في دوني القنـــاع فإنني
سمح مخـــالقتي ، إذا لم أظلـــم

لعل أول ما تبديه هذه الأبيات هو المرأة بوصفها علاقة تختلف كل الاختلاف عن جسديات امرىء القيس و عمرو بن كلثوم ، وتقترب من غزليات زهير بن أبي سلمى ، ولكنها مع ذلك تختلف عن تلك الغزليات في نقطة جوهرية وهي محاولة اظهار الشاعر لنفسه على أنه التحقق الأرقى لنمط الرجولة الجاهلي . فهو ، اذن ، يشدد على نقطتين كان لبيد قد أبرزهما في معلقته ، أولاهما ابتعاد الحبيبة الراحلة وحلولها في مكان تصعب اطالته ، وثانيتهما محاولة اقناع هذه المرأة بأنه مثال الرجولة . ولا نجد لدى زهير أياً من هذين الأمرين ، بل هو يكتفي بأن يبسط منطوياته الداخلية ، وهي منطويات تمثل الحالة الوجدانية التي تحدثها العلاقة مع المرأة . والحقيقة أن كلاً من عنترة ولبيد قد انطلق ينشد معلقته

---

٦ – روضة أنف : لم ترع بعد . ليس بمعلم : لا أثر للسير فيه .
٧ – بكر : سحابة . حرة : خالصة من البرد والريح . قرارة : حفرة .
٨ – السح : الانصباب ، وكذلك هو التسكاب . لم يتصرم : لم ينقطع .
٩ – أغدف : أسدل . سمح مخالقتي : معاشرتي سموحة .

وهو يعي وعياً شعورياً أن أهم أهدافها هو اقناع المرأة الراحلة بأنه رجل غير عادي ، ولذا فإنه لايستحق أن يهجر . وبكلمة أخرى ، أن المعلقتين محاولتان لتوكيد ارادة القوة من قبل الشاعرين ، هذه الارادة التي يستطيع الشاعر من خلالها أن يستميل المرأة الراحلة . لابد أن المرأة الجاهلية كانت تحتاج إلى الفارس الحامي في عصر كانت تسبى فيه النساء كما تسبى المواشي ، ولا بد أن الشعور بهذه الحاجة ، هو ما يحاول عنترة أن يحرضه الآن في المرأة الراحلة ، بعدما أكد لها نزولها « بمنزلة المحب المكرم » ، وبعدما أبدى احساسه باليأس والفراق بسبب من التباعد القائم بين منزليهما .

يعتمد هذا الوصف (إذا استثنينا البيت الأول والثاني) على ما يمكن تسميته بالنزعة المادية في التخييل ، وهي نزعة تحاول أن تترجم حساً مامن خلال نقله عبر واقعة مادية مشخصة . فرائحة المرأة تنقل نقلاً تحويلياً لتأخذ هيئة حق عطر أو أرج روضة جادها سحاب غزير ومع أن الدلالة حسية بالدرجة الأولى ، إلا أنها تمزج حساً بآخر ، فنحن نشم رائحة العطر المنبعث من الروضة فحسب ، بل نتخيل تلك الروضة وكأننا نراها بعيوننا . ولهذا ، فإن هذه النزعة المادية الحسية ، لاتخلو من نسبة معينة من التجريد ، لان سحب الفكرة من مضمار إلى آخر سحباً يرفع من جماليتها (كسحب رائحة المرأة إلى رائحة الروضة) ، وتعقيد الموقف بادخال عنصر آخر (حاسة البصر وحاسة الشم هنا) ، هو في الحقيقة تجريد ــ ولو أنه تجريد أولي ــ لايمكن إلا أن يعد في الشعر .

ومع ذلك فان ارتحال المرأة لايشكل أزمة روحية خانقة لعنترة ، ولذا فقد جاءت هذه الأبيات خالية إلى حد بعيد من التوهج الشعري والألق الفني الباهرين . ففي ظني أن المرأة لم تكن أزمة إلا لشاعرين

اثنين فقط من شعراء المعلقات ، وهما امرؤ القيس وزهير . أن الغاية الرئيسية من غزليات عنترة – شأنها في ذلك شأن غزليات لبيد – ليست التغزل بحد ذاته ، ولا المرأة كحاجة انسانية ، بل توكيد الذات والتعبير عن ارادة القوة في عالم صحراوي مفترس . والحقيقة أن الشعراء الجاهليين بعامة يحاولون ابداء هذا التوكيد في الغزل . ويتجلى ذلك واضحاً عند امرىء القيس الذي كان يهتم كثيراً ببسط صورة الفاعلية عبر تكثير الصفات والنعوت التي لايمكن أن تفهم على أنها شيء زائد عن الحاجة ، إذ لايمكن فهم هذه الوفرة من تلك الصفات الا من حيث هي وسيلة لامباشرة لتوكيد الذات وتغطية نقصها المتولد عن القهر الاجتماعي وعن القوة الرادعة للقيم الأخلاقية . وهنا نواجه العلاقة بين الفني والتفساني . فالمتمعن في شعر امرىء القيس يدرك أن مفهوم القوة كلي الحضور في مجمل قصائده ، وهذا رد منه على النقص الخارجي . ولكن ، ألا نجد أن مفهوم القوة راسخ الجذور في شعر عنترة ؟ الجواب بالايجاب قطعاً ، ودون تردد . ومع ذلك يبقى ثمة فرق جوهري بين غزل امرىء القيس وغزل عنترة . إن المرأة في شعر هذا الأخير وسيلة لاثبات ذاته ، في حين أن المرأة في شعر امرىء القيس هي وسيلة لإثبات الذات ، وغاية تطلب من أجل ذاتها في الوقت نفسه . والسبب في ذلك هو أن المرأة بالنسبة إلى امرىء القيس أزمة حادة وفاعلة في كافة خلايا الروح ، في حين كانت أزمة عنترة من نوع آخر : الاعتراف بشرعية عضويته في الجماعة . وبفعل هذه الأزمة نلاحظ أن عنترة لايتطرق كثيراً أو قليلاً إلى العشيرة في معلقته ، لأنه لم ينل بعد عضويتها .

* * *

يلتغم التعبير عن ارادة القوة داخل الغزل الجاهلي ، حتى لكأن ذلك التعبير غاية جوهرية من غايات الغزل عند الجاهليين . فربما كان ثمة علاقة وثيقة بين الجنس والقوة ، ولاسيما لدى البدائيين وانصاف البدائيين ، أو ربما كان حس الافتراس الذي يمثل الفرشة التحتانية لنفسانية الجاهلي هو المسؤول الأول عن هذا الدمج بين الجنسية والقوة، أو بين الجنسية والشعور بالنقص . وخير قطاع يتبدى فيه توكيد الذات ، أو التعبير عن الأنا في استطالاتها ، محايثاً للمواقف الغزلية وحس الافتراس معاً هو معلقة لبيد بن ربيعة العامري .

تبدأ هذه المعلقة – وفقاً لما هو تقليدي – بالمطلع الطللي الذي ينقسم إلى شطرين متناقضين ، أولهما سلبي محض لايتعامل الا مع التدمير والاقفرار ، وثانيهما موغل في الايجابية ، إذ يعكس الحياة في تفجرها ونموها على انقاض الطلل المدمر . وتنتقل المعلقة بعد ذلك إلى تقديم الظعن ووصفه ، ولكنها تعجز عن أن تقدم لنا لحظة ظعنية لها من البهاء والرونق ماللقسم الظعني من معلقة زهير . وبعدها تمر المعلقة ببرهة هدفها نبش حس الفراق لدى الشاعر ، تماماً كما رأينا في معلقة عنترة .

بل مـــاتذكـــر من نوار وقد نـــأت
وتقطعت اسبـــــابهـــا ورمـــامها

مرية حلت بفيـــد وجـــــاورت
أهل الحجـــاز فأين منك مرامها

إن الشاعر يقع هنا تحت ثقل الشعور بالخسارة الفادحة ، حتى لكأنه اغتصب شيئاً لايمكن استعادته أو التعويض عنه ، تماماً كالبقرة الوحشية التي يعرضها في المعلقة نفسها والتي افترس الوحش ولدها فخسرته

إلى الأبد . وازاء هذا الحس بالافتقار لايجد الشاعر بداً من الوقوف موقف رجل جاهلي لايمكن إلا أن يرد على الجفوة بمثلها :

فاقطع لبـــانة من تعرض وصلـــــه
ولشر واصل خلة صرّامهـــــا

والحقيقة أن التعبير عن هذا الموقف مابني يتكرر ثانية في المعلقة بعد أن يعرض الشاعر لموضوعات متفرقة بعيدة عنه في ظاهر الأمر :

أولم تكن تدري نـــوار بـــــأنني
وصّال عقد حبائـــل جذامها

إن الشاعر هنا في علاقة سلبية مع المرأة ، ويمكن تسمية هذه العلاقة بالرد على التحدي فهو لايترك شيئاً يؤكد الذات ويعزز مكانة الأنا إلا ويعرض له ، فكأنما هو يحاول أن يثبت لنوار أنها هي التي خسرت رجلاً لانظير له ، لا العكس ، مع أن شعوره بخسرانه لامرأة عزيزة عليه هو المحرض الأساسي لهذا الموقف كله . فكما أن عنترة قد لجأ إلى أسلوب تبيان أهميته حتى من خلال شربه للخمرة ، وذلك إذ يقول :

ولقد شربت من المدامـــة بعدمـــــا
ركد الهواجر بالمشوف المعـــلم

بزجاجة صفراء ذات أسرة
قرنت بـــأزهر في الشمال مفدم

فـــــاذا شربـــت فـــانني مستهلك
مالي ، وعرضي وافر لم يكلـــم

وإذا صحوت فما أقصر عن نـــدى
وكما علمت شمائلي وتكـــرمي

بهذا الأسلوب نفسه، وبمخاطبة موجهة مباشرة إلى نوار، يتكلم لبيد :

بل أنت لاتدرين كم من ليلـــة
طلق لذيذ لهـوهـا ونـــدامهـا

قدبت ســـامرهـا وغـاية تاجر
وافيت إذ رفعت وعـز مدامهـا

أغلي السبـاء بكل أدكن عـــاتـق
أو جونة قدحت وفض ختـامها

إن الموقفين محاولة للتعبير عن رغبة محمومة وعارمة تستهدف توكيد الذات والاعتزاز بالأنا التي تواجه موقفاً لايحط من قدرها فحسب ، بل ويشحنها بالاحباط ويملي عليها شعوراً بالضعة والهزيمة . ولعل هذا مما يخفي تحته الاحساس بأن المجتمع يمارس الافتراس على الفرد ، الأمر الذي يجره الى اتخاذ اساليب دفاعية شتى تتراوح بين معاملة الآخر بالمثل وبين ابداء أقصى حالات الفروسية والكرم والمناقبية المثلى ، ومما يمكن ملاحظته على هذين المقطعين أن الخمرة تبدو وكأنها تفترس افتراساً وتؤخذ عنوة . ومما يفرز هذه الملاحظة عبارة « قدحت وفض ختامها » ، التي توحي بنوع من الاغتصاب . ولعل في ميسورنا القول بأن العلاقة المحبطة مع المرأة هي التي تشكل العامل الأول في انشاء معلقة لبيد ، وان لم تكن لتشكل الا عاملاً جزئياً (ولكنه عامل كبير) في انشاء معلقة عنترة . إن مواقف القوة التي يتخذها لبيد في قصيدته ليست مجرد اثبات لنوار أنه رجل مهم ، بل هي تتعدى ذلك الى كونها وسيلة دفاعية ضد الافتراس الاجتماعي (وربما الوجودي أيضاً) الذي

يسلبه أعز ما يحب (أي نوار) ، وإلى كونها تعويضاً عن افتقاده لأعز ما يحب .ففي حين أن حيازة نوار هو بحد ذاته تعزيز لأهمية الأنا ، وفي حين خسرانها ينطوي غلى اقناع الأنا بدونيتها ، فان التعبير عن ار ادة القوة ، واتخاذ مواقف تتعزز بها الذات ، هما الوسيلتان الدفاعيتان اللتان تعوضان الأنا عن مجمل اخفاقاته . وتعيدان اليه هيبته أمام نفسه على الأقل . ومن هنا يمكننا القول بأن البرهة البطولية في معلقة لبيد قد أفرزها افرازاً حتمياً الوضع السابق عليها ، أعني انصرام العلاقة مع نوار ، لأن الشاعر بات مضطراً لأن يعيد الى نفسه احترامه هو لها . ولهذا يسعنا القول بأن لبيداً تحدق به أزمة حقيقية ، وأن علاقته مع المرأة علاقة مأزومة حقاً ، ولكنها ليست مأزومة من ناحية جنسية أو عشقية بقدر ماهي مأزومة من حيث هي تخلق حالة من عدم الرضى عن النفس . وبسبب من هذه الأزمة فانه لم يعمد قط الى الوصف الجسدي للمرأة، بل تمحور حول الصلة السلبية القائمة بينه وبينها . ونظراً لسلبية هذه العلاقة فانه لم يبد الا القليل من العواطف . ولكنها عواطف صادقة ولا سيما حين يعرض لاتساع المسافة المكانية (التي تنطوي على اتساع المسافة القلبية ، أي على انصرام الرباط)بينه وبين نوار . إن عبارة « فأين منك مرامها» تشير اشارةواضحة الى شعوره الحاد بالخسارة ، وكذلك الى صدق حبه لنوار ، وان كان هذا الحب لايبلغ مبلغ الأزمة المتوترة . وهذا يعني أن موقفه الرامي الى الرد على المعاملة بمثلها لايعدو كونه مجرد مكابرة تقتضيها مثل الرجولة الجاهلية . ومن هنا بات واضحاً أن كافةمواقفهالاخرى،ولا سيماالموقفالبطولي المؤكد للأنا والمعبّر عن ارادة القوة ، لاتعدو كونها تعويضات عن الخسارة وجهداً يبذله الشاعر ليعيد الى ذاته مكانتها .

ولعل أهم مايمكن قوله بخصوص معلقة لبيد هو أن ثمة ثلاثة عناصر تبدو في حالة التغام شبه تام، أي أنها تتلبس بعضها بعضاً وتنحل في نسيج المعلقة. وهذه العناصر هي حس الافتراس والحنين الى المرأة وتوكيد الذات، ويمكن تقليص هذه الألياف الثلاثة المكونة لرقعة المعلقة الى ارومة واحدة هي القهر ذو المنشأ الاجتماعي والوجودي على السواء. إن نوار تبدو أشبه بقلعة منيعة ومحصنة الى حد يتعذر معه احتلالها، الأمر الذي من شأنه أن يخلق حالة من الاحباط تؤجج حس الافتراس القائم سلفاً في ذات الشاعر كنتاج لعوامل صميمية في الشرط الجاهلي. وازاء كل من الاحباط وحس الافتراس كان لا بد للشاعر أن ينكص على عقبيه ليلتف حول نفسه وليتنج كل أشكال اثبات الذات التي تبديها المعلقة. ولعل هذا قابل لأن يصدق على سواه من شعراء المعلقات.

يكرس الأعشى الثلث الاول من معلقته لغزل يتناول المرأة كعلاقة، من جهة، وكموصوف يمكن أن تقدم له النعوت من الخارج، من جهة أخرى. وتأتي نعوته بعيدة كل البعد عن الجسديات المكشوفة: فضلاً عن انها أوصاف رقيقة تعتمد الطبيعة وعناصرها كأدوات تشبيه. ومن حيث العلاقة فهي أشبه بتلك التي قدمها لبيد، أعني العلاقة السلبية مع المرأة، أو المرأة الراحلة والصادة. وفي حين لايقدم لبيد أي سبب لصدود نوار فان الأعشى يلمح الى سبب صدود هريرة، أو يكاد أن يصرح به.

مما هو جدير بالاهتمام أن الاعشى لايفتتح معلقته بمطالع طللي، كما هو التقليد السائد لدى شعراء الجاهلية، بل هو يستهلها ببيت ينطوي على فكرة تهدم الانسان لا الطلل:

ودع هريرة، إن الركب مرتحل
وهل تطيق وداعاً، أيها الرجل؟

وكما هو واضح، يبدأ بهذه الجملة الأمرية، «ودع هريرة»، التي تعني تأكد الفراق، والتي يلحقها بعبارة اكثر توكيداً: لهذه

الحقيقة ، « ان الركب مرتحل » ، ولا سيما أنها قد بدأت بكلمة « إن » . أما الشطر الثاني في البيت فيودعه الدفقة المأسوية الراعشة مما يحيل الى الوجداني الصرف ويشف عنه . فبينما كان محتوى الشطر الأول واقعة مؤكدة ذات طبيعة مسرحية وتنطوي خفية على حس الفراق، فإن الشطر الثاني جاء أشبه بقفزة من شأنها أن توتر هذا الحس وأن تنصعه ليتبدى جاهراً ومتوهجاً . إنه سؤال قلما يطرحه شاعر بهذه البساطة ، وأن يحمله في الوقت نفسه مايحمل من المواجدة الثقيلة الضغط على الروح . فعظمته تكمن في هذا التساؤل غير المعقد عن امكانية إطاقة الوداع . بل هو يعتمد بعض الشيء على عنصر المفارقة ، وذلك أن عبارة « أيها الرجل » تضع في خلفية الشطرة أن الشاعر ، على الرغم من رجولته ، وعلى الرغم من أن الرجولة هي قدرة على الاطاقة ، لن يستطيع احتمال الواقعة التي باتت حقيقة لالبس فيها .

غير أن البيت الثاني يقطع حس الأزمة وينتقل الى وصف خلو من العواطف المتوترة أو المرتعشة ، ومع ذلك فانه يرتبط بالبيت الاستهلالي من حيث أنه يبين لماذا لايستطيع الشاعر اطاقة الوداع ، ولو باسلوب غير مباشرة :

غراء فرعاء مصقول عوارضها

تمشي الهوينى كما يمشي الوجي الوحل(١)

وعلى الفور نشعر بأن تشبيه مشيتها بمن يتوحل في الطين صورة لاتروقنا على الاطلاق . ولكنه سرعان مايقدم لنا تشبيهاً آخر لهذه المشية يحتوي على نسبة عالية من الخيال :

كأن مشيتها من بيت جارتها

مر السحابة ، لا ريث ولا عجل

---

١ – غراء : بيضاء . فرعاء : طويلة الشعر . الوجي : المألوم الحافر . الوحل : من يتوحل في الطين .

ولا تكمن مزية هذا الوصف في عبارة « لاريث ولا عجل » التي لاتعدو كونها شرحاً للعبارة السابقة عليها ، بل هي تكمن في تشبيه « مشيتها » بمشية السحابة . إن ادخال هذا العنصر الطبيعي على الصورة يضفي عليها العامل الخيالي الحاسم في رفعها الى مستوى الشاعرية . فنحن لا نعرف كيف يمر السحاب على الحقيقة ، وبالدقة العلمية ، ولكننا نملك أن نتخيل ذلك . وفضلاً عن ذلك ، فان صورة مرور السحاب ، وعبارة « لاريث ولا عجل » التي تشرح المرور وتعززه ، تأتيان كتفصيل لمشي الهوينى الذي قدمه في البيت السابق . بحيث لايأتي هذا المشي مفهوماً فحسب ، بل وموسوماً بخصلة الجمال .

في البيت الرابع يعمد الى تشبيه جرس حليها بأكمام العشرق (نوع من النبات) التي تحتوي على حبيبات صغيرة تجف فتحركها الريح فيكون لها صوت موسيقي . ومع ان التشبيه ساذج وبدائي ، فانه اشارة واضحة الى التصاق الجاهلي بالطبيعة ، أو بالبيئة المحيطة ، والى ميله نحو تجسيد الأفكار عبر عناصر الطبيعة ووقائعها . أما البيت الخامس فيمثل انتقالاً حاداً الى وصف أخلاق هريرة التي لايكرهها الجيران ولا تتجسس عليهم. ويعرض البيت لصفة في المرأة أحبها العرب . وهي صفة «الكسل» التي ينبغي ألا يساء فهمها بحيث يظن أنها البلادة ، بل إن هذا « الكسل الذي يكاد أن يصرعها » هو فتور الحركة والتثني في المشي ، بحيث يظن من رآها أنها كسلى . وهذه الصفة هي في الحقيقة نوع من الجمال . أما البيتان السابع والثامن فيكرسهما الشاعر للوصف الجسدي الذي لابد منه في نظر الجاهليين . فالخصر الذي يكاد ينكسر لرقته ، والوشاح الذي يقلق عنها لضمور بطنها ، وما الى ذلك ، هي صفات مستحبة في المرأة لدى القدامى .

ويتدنى البيت التاسع الى شيء من المجون . ولكنه مجون مقبول لايبلغ قحة امرىء القيس . أما البيت العاشر فيعود الى الوصف الجسدي في شطره الاول ، ولكنه يعود الى وصف مشيتها . في الشطر الثاني : « كأن أخمصها بالشوك منتعل » ، أي « أنها متقاربة الخطو لأنها ضخمة فكأنها تطأ على شوك لثقل المشي عليها » (الشنقيطي) . انه يعود من جديد الى صورة « الكسل » والى سير الهوينى . ولكن التشبيه هنا بدائي والصورة جافية ، لأننا نكره أن نتخيل اليوم انساناً ــ ولاسيما امرأة لها هذه الرقة ــ ينتعل الشوك .

ولا بد عند الجاهليين من التعرض لرائحة المرأة وعطورها . وهنا يكرس الشاعر أربعة أبيات لهذا الغرض . ووظيفة البيت الاول في هذه الزمرة أنه يمهد للصورة اللاحقة ، فالمسك يفوح منها . « والزنبق الورد » يتضوع من أطراف أكمامها . وتذكرنا الروضة التي يعرض لها الآن بروضة عنترة ، ولكنها أكثر رسوخاً من هذه الأخيرة ، وذلك لأن عناصر اللوحة (الخضرة والشمس ، ومضاحكة الزهور للشمس ، و « النبت المكتهل » ، أي التام ، والمطر الهاطل بغزارة . . . الخ) ، وكذلك تناسجها اللغوي وتراصف مفرداتها تراصفاً سلساً . وتسلسل عناصرها المتنظم ، كل هذا يأتي على نحو يشير الى براعة في الصوغ والتعبير تفوق مالدى عنترة من قدرة على التعامل مع هذا النوع من التصوير الفني . ويبدو أن تشبيه رائحة المرأة بالروضة هو تقنية جاهلية شائعة في الشعر ، ولكننا قلما نقع على لوحة من هذا القبيل لها من الرونق والحيوية ما للوحة الأعشى .

وفي الأبيات الأربعة اللاحقة للوحة الروضة يتخبط الشاعر في

تصوير علاقة معقدة بين عدة نساء ورجال . ولكن الموقف هنا لايخلو من اسفاف ومجانية ، بل هو يكاد يسقط عن نفسه صفة الشاعرية .

وفي بضعة أبيات لاحقة يعرض الشاعر من جديدلصدود هريرة، وهو يطرح عشاه صراحة على أنه عامل نقص في شخصيته . وربما على أنه العامل الحاسم في انصرام علاقته بهذه المرأة مما يقود الى توكيد الذات والتعبير عن ارادة القوة ، الشيء الذي يذكر بموقف لبيد . بل ويكاد أن يتطابق معه .

* * *

تخلو معلقة عبيد بن الأبرص خلواً تاماً من المرأة ، وهذا موقف تنفرد به عن سائر المعلقات . وحتى اللحظة الطللية التي تبدأ بها ليست مكرسة للمرأة اطلاقاً . بل نحن لانشم البتة فيها أية رائحة أنوثة . وهذا الموقف فريد من نوعه هو الآخر ، اذ المعروف أن الطلليات كلها تحتوي دوماً على العنصر الجنسي أو النسائي . ولعل السر في ذلك هو أن هذا الشاعر قد طغى عليه حس الافتراس والشعور بقوة التدمير المقيمة في الأشياء ، الى حد أنساه كل ماهو سواه من الأحاسيس والمشاعر بما في ذلك المواجدة الغزلية .

ولا تعرض معلقة النابغة الى المرأة في غير مطلعها الطللي . وذلك لسيطرة حس الخوف على الشاعر . والخوف هنا ليس رعباً وجودياً كما في حال عبيد ، بل هو إهدار سياسي وخشية من العقاب على يد سلطان جائر . ولعلنا لا نجافي الحقيقة إذا ما ذهبنا الى أن حس الخوف يهيمن هيمنة شديدة على شعر النابغة . ولا سيما على اطلاله المرعبة .

أما معلقة الحارث بن حلزة فتكرس خمسة أبيات للمطلع التقليدي

المعبر عن الهدم والفراق وانقضاء ماكان إلى غير رجعة . ولكنه مايلبث أن يتبع هذا الموقف الطللي بذيل له ينتجه انتاجاً تلقائياً . وهو يتألف من ثلاثة أبيات فقط :

وبعينيك أوقدت هند النار
أخيراً تلوي بها العلياء

فتنورت نارها من بعيد
بخزازى ، هيهات منك الصلاء

اوقدتهن بين العقيق فشخصين
بعود كما يلوح الضياء

لقد عرض الجاهليون كثيراً الى اتساع المسافة المكانية بين المرأة النائية وبين الشاعر ، وذلك مارأيناه لدى عنترة ،مثلاً. والحقيقة أن هذا الاندياح المكاني الفاصل بين الاثنين يولد احساساً عميقاً باللوعة ، ولكنه بالدرجة الأولى يعبر عن الحرمان في مجتمع قمعي ،لقد أوقدت هند النار امام عيني الشاعر وكأن ذلك المكان العالي الذي اوقدت عليه النار هو مناداة للشاعر ليقترب . ولكن ، وعلى الرغم من رؤيته للنار في جبل خزازى ، « هيهات منك الصلاء » . انه الحرمان ، لا المسافة المكانية المترامية ، ان الاصطلاء بهذه النار أمر لا ينال ، على الرغم من أن الشاعر يراها بعينيه . والنار هنا ماينوب مناب هند ، وربما كانت اشارة لاشعورية الى مافي خافقه من تأجج عاطفي مشبوب . بل وقد تكون رمزاً جنسياً موغلاً في العمق .

* * *

تلكم هي صورة المرأة في المعلقات، أو في النظرة الجاهلية بعامة،

إذ المعلقات ملحمة الجاهلية إن جاز لنا هذا التعبير . وهي صورة تنطوي على عنصرين اساسيين : جسد المرأة منظوراً اليه من الخارج ، وعلاقة الرجل بالمرأة من حيث هي الشق الآخر للوجود البشري . ولعل السمة الأطغى على التقنية الشعرية المتعاملة مع العنصر الاول هي النظر الى المرأة من خلال الكائنات الطبيعية وعناصر البيئة ، الأمر الذي من شأنه أن ينم عن وجود علاقة من نوع ما، أو علاقة غامضة الى حد ما، بين الطبيعة والجنس . وأما ما يتميز به العنصر الثاني فهو تقديم مواقف الفراق واختلال العلاقات العشقية ، وهو ماقد يوحي بالحرمان من الاشباع العشقي في مجتمع كان قد ثبت اعرافاً قمعية صارمة .

ومع أننا نشعر بأن علاقة شعراء المعلقات كافة مع المرأة مشحونة بكثير او بقليل من التوتر أو الاختلاج الوجداني العميق أو السطحي . فأننا نشعر بأن هذه العلاقة لاتمثل أزمة شجنية أو شبقية حادة الا لدى شاعرين اثنين : اولهما زهير . وثانيهما امرؤ القيس . وطبيعة أزمة هذا الأخير شبقية أكثر مما هي وجدانية ، ولكن هذا لايعني أن العنصر الوجداني سطحي في غزلياته ، بل هو يبلغ في بعض الأحيان مبلغاً منقطع النظير في الشعر الجاهلي . أما طبيعة أزمة زهير فهي وجدانية محضة، وان أخذت في بعض الأحيان طابع الزركشة والزينة اللغوي الذي من شأنه أن يقلل من أهمية الحس المأسوي وأن يعزز الالماع الى الجنسية المختبئة وراءه .

وعلى أية حال ، فان الشاعر الجاهلي بعامة قد جاء بصورة للمرأة تتطابق تمام التطابق مع مثال المرأة في الذهن الجاهلي . وفضلاً عن ذلك فقد

دمج هذه الصورة بأشد حاجاته الحاحاً ، الا وهي توكيد الذات ، إذ يبدو أن ثمة علاقة وثيقة بين الحاجة الى اشباع الشعور بالأنا وبين الحاجة الى الاشباع العشقي . ولعل هذه العلاقة هي أهم مسألة يثيرها الغزل الجاهلي بخاصة .

دمشق ، في ١٥ كانون الثاني

١٩٧٦

★ ★ ★

الفهرس

مقدمة	٥
المحتويات التحتانية للمعلقات	٣٩
الواقعة والمفهوم في المعلقات	٩٥
تحليل معلقة امرىء القيس	١١٧
تحليل معلقة النابغة	١٩٧
المرأة في المعلقات	٢٣٣

٢٠٠٠ ـ ٩ ـ ١٩٧٨

سعر النسخة
٧٠٠ ق.س.ل

مطبعة وزارة الثقافة
دمشق - ١٩٧٨